



中外城市園林雕塑圖選



钱海源 编著

中外城市园林雕塑图选

刘开渠题

湖南美术出版社

由于资料缺乏和时间短促,对于《图选》中收集的国外部分资料无法弄清作者姓名,因此,编入《图选》中的中外城市园林雕塑作品,除中国现代部分署作者姓名外,其它均不署名。另外,本书不是从史的角度来编著的,所以,图片的编排不按作品产生年代先后顺序,而是从题材及书的版式需要考虑的。由于图片资料缺乏,因此难以求全,使一些好作品未能收入。特此说明。

希望同行及广大读者对本书提出批评意见,以便再版改进。

钱海源

1983.8.13.于长沙

中外城市园林雕塑图选

钱海源 编 著

出版者: 湖南美術出版社

(长沙市人民路14号)

责任编辑: 张进贤

发行者: 湖南省新华书店

印刷者: 湖南省新华印刷一、三厂

开本: 787×1092毫米 1/20 印张: 8

1984年3月第1版第1次印刷 印数: 1—3,800册

统一书号: 8233·580 定价: 6.30元

序

城市雕塑从来就是各个时代物质文明和精神文明结合的产物，亦是各个时代审美观念用永久性材料凝固下来存留千古的历史脚印。既为当代人民服务，亦为后世所欣赏，这从中外古今城市雕塑的作用中就可得到佐证。但是，人们要浏览这些散落在世界各地的作品却不是易事。现在，钱海源同志能把各种资料搜集起来，与他自己在近年来探讨城市园林雕塑的心得体会同时编著成书，用心良苦。我相信这将会是一本普及雕塑见识，能受读者欢迎的书。



1983.7.30.于广州

城市园林雕塑问题漫谈

一般来说，人们泛指的城市园林雕塑，包括纪念碑雕塑、主题性雕塑、建筑装饰性雕塑、陵墓雕塑和园林雕塑等种类。它们作为室外雕塑，在社会功能、造型、环境、人流、色彩、比例和质料等方面的特点，都是值得认真研究的问题。下面，我想就有关城市园林雕塑的问题，谈谈我的看法，以求达到抛砖引玉之效。

一、城市园林雕塑的社会功能

一九八二年，在全国城市雕塑规划、学术会议上，我国著名雕塑家，全国城市雕塑规划组组长兼全国城市雕塑艺术委员会主任刘开渠同志说：“一个城市建设的成就，当然首先取决于它的经济建设。但是，……一个城市的精神风貌，文化状况，不仅反映经济建设的成就，同时能够给予经济建设以巨大的影响。城市雕塑是城市文化的重要组成部分，也是文化水平的象征，它对城市面貌的美化可以起到画龙点睛的作用，具有其他文化艺术形式难以替代的独特功能。屹立在街头、广场、园林、建筑物上的硬质材料的圆雕或浮雕，不分季节，不论昼夜，总是默默地放射着艺术的光华。它既可以歌颂革命业绩，纪念历史人物，宣扬民族文化，反映时代精神；又可以装饰环境，美化和丰富人民的精神生活，潜移默化地对群众进行美和政治思想教育。不仅可以用革命的感情鼓舞群众，而且以美的形象陶冶人们的思想情操。好的城市雕塑往往成为一个国家、一代文化、一座城市的标记。它既为当代服务，又为未来的历史时代留下不易磨灭的足迹。正如我国汉唐文化以及古埃及、希腊、罗马的文化，经过历史长河的冲刷，不少被湮没了，而硬质材料的雕塑却能比较长久而留了下来，成为历史的见证和文化的瑰宝。”正因为雕塑艺术有如刘开渠同志精辟概述的，为其他艺术形式所不能替代的巨大的社会功能，所以，无论在中国或外国，雕塑艺术历来被统治阶级利用来为宣传他们的

阶级意识，巩固他们的阶级统治的利益服务。例如在中国历史上出现的第一个中央集权制的封建王朝秦代，统治者为了适应其政治上，精神和生活上的需要，运用雕塑艺术来宣示秦王朝的文功武治。据历史文献记载：秦并吞六国统一中国后，大规模地营造宫庭苑囿建筑，把从战争中缴获的青铜兵器铸成“各重千石”的“金人”，并凿刻石兽，安置在宫庭苑囿，树立于秦始皇的陵墓前。虽然现在我们已看不到秦时置于长池中的石鲸，岸边的织女和牛郎雕像了，但我们从陕西临潼秦始皇陵出土的，数以千计的大型陶塑兵马俑中，就可以想见到当时的雕塑艺术所达到的高度水平。

继秦朝之后的汉代，是中国历史上的一个伟大的时代，汉代在政治制度上继承秦制，在艺术上也强调在秦的基础上加以发展。汉代运用大型石刻和金属雕塑，装点美化宫殿和陵墓比秦时更加盛行，据传，汉都长安的长乐宫前，立着秦王朝时代铸造的十二躯“金人”塑像；建章宫西边五十丈高的神明台上，立着手捧承露盘的铜人；上林苑的昆明池中有石鲸，池之东西两侧有牛郎、织女石雕像。至于在汉代贵族、文臣武将以及富家豪门的陵墓前，建立享祠碑阙，石人和石兽雕刻，更是相当普遍。它们的意义，是要显示统治者在生时显赫的威仪和所拥有的权势，死后在另一个世界里也要称雄鬼的气派。

到了魏晋南北朝时期，由于封建割据，战乱频繁，广大人民群众陷于水深火热的苦难中。官逼民反，反抗封建专制的斗争风暴此起彼伏。统治阶级对于人民的反抗，除采取血腥镇压的政策外，非常重视加强思想上的统治，运用各种方式传播毒化人们灵魂的佛教和封建迷信思想。

魏晋南北朝时期，在营造封建皇帝和上层贵族的陵墓时，修建大型纪念性雕刻，从而产生了象南京郊外附近的句容、丹阳等地的石狮、麒麟和石辟邪一类具有时代意义的优秀石雕作品（见61——65图）。与此同时，不惜资财和人力物力，大量开凿石窟造像，这就是当时佛教雕塑艺术之所以能够得到发展的原因。据调查，北魏时期开凿的石窟佛教雕塑群，遍及北方各省，而其中最著名的，是山西大同的云岗石窟，河南洛阳的龙门石窟，甘肃敦煌的莫高窟和天水麦积山石窟等。这些在封建时代作为传播毒化人民的精神鸦片烟，在旧中国长年香火不灭的佛教圣地，如今变成了中外学者旅游者观赏、学习和研究我国古代文化艺术的宝库和闻名中外的旅游点。

到了唐代，封建统治者在重视其他美术形式的同时，也很重视雕塑艺术的发展。在唐代中央政权里面，设有专官和专门机构管理发展雕塑艺术的工作，负责主持大规模的石窟开凿，寺庙修建和陵墓建筑以及雕刻的营造。唐代封建统治阶级很懂得雕刻艺术具有长效的社会功能作用，他们不仅对雕刻艺术的各个艺术门类和品种，提出更高的要求，而且，也为各个门类和各个品种的雕刻艺术发展，开辟了广阔的道路。唐代统治者采取措施，改善雕刻工匠的待遇，逐渐由“劳役制”改变为“工役制”，消除了雕塑工匠人身隶属的奴隶制性质，从而有

利于发挥雕刻工匠的艺术创造积极性，这当然是促使唐代雕刻艺术繁荣的重要原因。

中国古代的帝王将相和豪门贵族深深懂得，利用雕塑艺术这种形象化，普及化的艺术武器，为其政治需要制造象征权势和宗教的精神力量的气氛，深知雕塑艺术所具有的潜移默化力量，在许多情况下，其作用往往胜于文字和说教。这就是为什么秦始皇要制作数千兵马俑，魏文帝要创建云岗石窟，武则天要耗资两万贯巨款开凿龙门奉先寺，赵风智要以毕生的精力于民间募化，凿造四川大足宝顶山石刻的原因；这也就是在我国古代为什么可以花几代人的精力去雕凿一座石窟造像，有些皇帝还要亲自挂帅主管这些工程，自己死了，交给子孙接管，工程可以延续几百年，大量兴建菩萨，三宝佛，四大金刚，五百罗汉的根本原因所在。在祖国二千九百万平方公里的土地上，有哪一座大山没有庙宇？有哪一座庙宇没有菩萨？据说，有些名山，其庙宇多至千百座。至于庙宇内外陈设的四大金刚或五百罗汉一类佛祖菩萨，更是多得不可胜数。（见五六、五八图）

另外，和人民生活密切相关，与实用相结合，体现在建筑上的雕龙刻凤的雕刻艺术，在中国也是有着古老而又光辉的民族传统的，如在许多建筑上的瓦当、门楣、檐口上运用圆雕或高低浮雕作装饰，以增建筑的壮美华贵。

在国外，如古埃及，暴君胡夫妄想自己死后也能在另一个世界里享尽荣华富贵，显示他拥有至高无上的权势，于是，下令营造现今位于开罗南郊吉萨，面积为五万二千九百平方米，高一百四十六点五米的金字塔陵墓。为修这个陵墓，先后征集三十多万人，花了三十多年，整座塔用二百三十万块石块砌成，最大的石块重达五十吨。有人估计，如果将这座塔的石块凿碎，铺一条一尺宽的道路，可绕地球一周。另一座大金字塔是胡夫之子、法老胡拉的陵墓，其虽比胡夫塔略低八米，但在塔前面却多了一个高二十二米，长五十七米，用整块巨石雕刻成的“司芬克斯”（狮身人面像），从而使金子塔显得更加宏伟壮观（如一六八图）。如此巨大的金字塔营建工程，产生在距今四、五千年前的生产技术落后，一切都依靠手工劳作的远古时代，自然显示了古埃及人民伟大的艺术创造力。

在古希腊，雕塑艺术曾经是城市建设的主体。古希腊的统治者也将雕塑艺术作为表达自己的信仰，政治经济和思想文化意识的重要形式。那时，希腊分成好几百个史书上称之为“城邦”的城市国家。就是说，一个城市连同它周围的郊区村镇，就构成了一个独立的国家。当时最大的希腊城市国家如雅典，面积实际上方圆不到百里，人口不过十万，可是，这样的“小国寡民”却在文学，艺术、哲学等方面取得了名传千古，影响了全世界的卓杰的进步成就。恩格斯在谈到希腊这个“小民族”时指出：“他们的无所不包的才能与活动，给他们保证了在人类发展史上为其他任何民族所不能企求的地位”。（《马克思恩格斯选集》1972年版，第三卷，第468页）

公元前五世纪中期，希腊最大的城市国家雅典，在杰出的工商业奴隶主、政治家伯里克

利的领导下，进一步打击野蛮的奴隶主贵族的势力，大力推行民主政治，因而促进了雅典的奴隶制经济的繁荣。马克思曾经指出：“伯里克利时期是希腊内部极盛时期。”在民主政治和经济繁荣的促进下，希腊文化出现了百花齐放的局面，哲学、文学、艺术、史学以及科学技术等都取得了辉煌的惊人的成就。我们从雅典的城市雕塑上就可以看到：当时重视运用雕塑艺术装饰和美化雅典城市，其中最典型的范例是雅典卫城上的巴底隆神庙的雕刻群的组建。

卫城建于雅典城市中的一座高耸的小山上，早在远古时代，先民就在这个小山上筑起了用作于御敌的古城堡，这个城堡后来成了宗教朝圣的中心，城堡中最主要的建筑物就是巴底隆神庙。雅典执政官伯里克利决定重建被波斯帝国所破坏的这座神庙，让它雄踞雅典卫城的最高点，使它成为希腊神庙中最辉煌宏伟，最壮观完美的建筑，伯里克利要求巴底隆神庙的雕塑群及其装饰也必须达到最高水平。为此，他任命自己的好友，技艺高超卓杰的著名雕塑家菲迪亚斯，来担任主持重建工程的总监。

整个巴底隆神庙的雕塑群分为三大类：一是庙外的东西山墙的雕刻，二是九十二块间板浮雕和巨幅的长达160米的内墙上的浮雕带，三是庙中高达12米的黄金象牙雅典娜像。由于整个神庙的建筑及其雕塑群在古罗马帝国时代遭到严重的破坏，神庙被改成基督教堂，在土耳其的奥斯曼帝国时代，神庙又被改作为清真寺；1687年遭炮击，全庙变成废墟，十九世纪英国人把残存雕刻劫往伦敦。因此，我今天所能见到的巴底隆神庙，只余下建筑的残垣断壁。标志着古希腊雕刻艺术最高水平的装饰雕塑，如庙的两边山墙上的两组有情节性的群雕，东边的《雅典娜的诞生》和西边的《雅典娜和海神波赛东争做雅典的保护神》两组雕刻群均已残缺不全。《命运三女神》就是东面山墙的《雅典娜的诞生》中的一组群像雕刻，三女神相依为命，娴静并列坐卧在一起，他们的变化有致的不同姿态，是根据山墙的三角形墙面结构趋势的建筑特点需要而精心设计的。三位女神都穿着古代希腊时代的那种衣纹疏密变化秀丽的宽大衣裙，轻飘柔软，好象奶水一般地在富有人体曲线美的女神们的全身流动，烘托出女神们那丰腴，优美而又富有生命力的躯体。虽然三位女神的手足和头部都不幸被毁掉了，但是，我们仍然能够根据三女神的生动的体态姿势和秀美的衣纹，去想象女神们的美丽的容貌和文雅的手势（见一五七图）。所以，难怪生活在古罗马帝国时代的希腊历史学家普鲁塔，要赞美菲迪亚斯的作品“具有永恒的生命，它们的美丽和秀雅，甚至在刚完成的瞬间，已象是悠久历史的纪念物，即使在今日看来，仍有如刚凿成的新近之作。它们好象年年常春的神物，能够摆脱岁月的折磨；在它们的结构之中，似乎蕴藏着某种永生的活力和不死的精神”。巴底隆神庙的雕刻艺术，成为伯里克利执政时期的时代精神的象征。

在中国古代和西方文艺复兴时期之前，大型的室外雕塑都依赖于封建宗教和封建迷信而存在，很少有能摆脱这种精神约束，直接以塑造现实的人的作品问世。

公元十四世纪，始于意大利，进而波及整个欧洲的文艺复兴运动，冲破封建教会的宗教法

规束缚，借神来反映人，以至直接歌颂人和自然。对于文艺复兴运动，恩格斯说：“这是一个人类前所未有的最伟大的进步的革命，是一个需要而且产生了巨人——在思想能力上，热情上和性格上。在多才多艺上和学识广博上的巨人的时代。……他们的特征是他们几乎全都在运动中和实际斗争中生活着和活动着，参加政党进行斗争，一些人用笔和舌，一些人用剑，而许多人则两者并用。因此有了使他们成为完人的那种性格上的完满和坚强”（恩格斯：《自然辩证法》，人民出版社1955年版5页）。

当时意大利一些城市工商业经济的勃兴，确立了工业家，银行家和商人的统治地位，他们的胆识远比旧式封建教会的统治者要开阔得多。生活于新条件下的新兴资产阶级，他们的人生观是新的，生活方式是新的，艺术爱好也是新的，他们要求艺术家从古希腊和古罗马的文化艺术中去吸取营养，用完美的艺术形式，将当时反映在政治、经济、物质与精神文明等方面的成就凝固下来，达到既为时代创造鼓舞人心的声势和气氛，又能让后世人们看到文艺复兴时代的历史脚印。这就是在文艺复兴时期，雕塑艺术能成为时代的主角的原因。米开朗哲罗受命为教皇朱理二世陵墓和美狄奇家庙创作的雕刻《摩西》、《劳伦佐·美狄奇》、《晨》、《昏》、《昼》、《夜》等雕像，都是标志着文艺复兴时期雕刻艺术最高水平的作品。在这些艺术杰作中，形象而又生动地体现了意大利文艺复兴时期新兴资产阶级的思想观念和审美意识。

由于雕刻艺术借助于形象表达人类的思想感情，具有广泛的群众性和特有的艺术功能，不受语言文字的限制，不受空间和时间限制，能够将历史与现实，幻想与神话传说中的英雄形象和英雄业绩，留在人间永世长存。因此，早在十月革命初期，列宁就充分估计到了雕塑将在新时代产生巨大的作用。大家都看过苏联电影《列宁在1918》，当时，刚诞生的苏维埃政权，正处于帝国主义的军事包围和经济封锁之中，白俄残匪和地主富农互相勾结，企图将年轻的苏维埃政权卡死在摇篮中，红军战士和城市人民生活连黑面包都吃不饱的饥饿与贫困之中。可就在这样的逆境之中，列宁在召见负责艺术宣传工作的卢那察尔斯基时，提出了规模宏伟的美术发展纲领，他说：“你记得康巴涅拉在他的著作《太阳城》里，提到他所幻想的社会主义城市中，墙壁上画着壁画，这些壁画可以作为青年们关于自然科学和历史的实用教材，激发他们的公民感……一句话，这些壁画将参加新一代的培养和教育事业。我认为，这远非幼稚的幻想，只要略加变更，我们目前就可以利用它并付诸实行……。我打算把我所考虑的东西叫做纪念碑宣传……。在各种适宜的墙壁上的显著地方或者任何一座特别建筑物上，可以挂上含有马克思主义的最永恒的基本原则的简单而精辟的题词和口号……。比题词还重要的，我认为是纪念碑：胸像或全身像，可能是浅浮雕，群像。”列宁认为“应当拟定一个名单，包括那些社会主义先驱者或社会主义理论家和社会主义战士，还包括那些光辉的哲学家，思想家，科学家和艺术家等等，这些人虽然与社会主义没有直接的关系，但他们都是真正的文化英雄……。应当予以特别注意的是这些纪念碑的开幕……。每一个开幕典礼都应该是一个

宣传运动，是一个小节日……。”

于是，在1918年4月，苏维埃人民委员会公布了由列宁和斯大林签署的“关于共和国纪念碑”的法令。接着，在1918年7月30日，人民委员会又批准和公布了一个包括“在革命和社会活动方面，在哲学、文学、科学和艺术方面的伟大人物”建立纪念碑的六十六座纪念碑名单，以命令形式颁布付诸实现，其中包括为马克思、恩格斯、斯吉班·拉辛、雷列耶夫、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、拉弟舍夫、罗伯斯比尔、普希金、莱蒙托夫、果戈里、涅克拉索夫、托尔斯泰、罗蒙诺索夫、门德列耶夫、基普林斯基、A·伊凡诺夫、苏宾、柯兹洛夫斯基、柯萨科夫、莫索尔斯基、肖邦以及其他许多杰出人物建立纪念像。

从1918年秋季开始，在莫斯科，彼得格勒的各广场和公园，较晚时期的萨拉托夫，鄂木斯克和其他城市，都开始了建立纪念碑的工程计划。在伟大的十月社会主义革命一周年纪念日前后，在莫斯科陆续建成了许多纪念碑和纪念碑牌。每一个纪念碑的揭幕式都举行隆重的演讲会，列宁曾经不止一次地出席纪念碑的揭幕仪式并发表热情洋溢的演说。

在列宁签署的“纪念碑宣传法令”鼓舞下，苏联先后产生了雕塑家尼·安·安德列叶夫的安置在莫斯科苏维埃广场上的纪念苏维埃宪法的象征性雕像《自由》，产生了由雕塑家伊·德·夏达尔创作的、建立在格鲁吉亚苏维埃社会主义共和国的捷莫阿夫查尔水电站堤坝上的《列宁纪念碑》，产生了女雕塑家薇·伊·摩希娜的著名的雕塑群像《工人与集体农庄女庄员》。这一作品，于1937年，安置在巴黎国际博览会的苏联展览馆的建筑物顶上，曾经给成千上万的各国观众留下了难忘的印象，法国著名作家罗曼·罗兰在苏联展览馆的观众意见簿上，写下了他对这件著名雕像的良好评语：“在塞纳河的两岸，国际博览会上，有两个年青的热情奔放的苏维埃巨人高举着镰刀和锤子，我们好象听见英勇的国歌从他们心坎中唱出，歌声号召人民走向自由，团结并引导他们走向胜利。”雕像成为是苏维埃国家、自由和创造性的劳动的象征。类似这样作为一个国家的旗帜和一个城市的象征的优秀雕塑作品，有美国的《自由神》，丹麦的《美人鱼》，朝鲜的《千里马》和波兰华沙的《尼卡》等（见八〇、九二、一〇三、一八〇图）。

世界上许多国家，由于政府部门对雕塑艺术的社会功能有充分的认识，因而在政府颁布的建筑法中，明文规定，国家花费在发展城市建设的建筑费用的百分之一或百分之二，必须用于发展城市雕塑，从经济上为发展城市雕塑奠定了坚实的基础。这亦是世界上许多国家的雕塑艺术，能一直保持历久不衰的重要原因。

据1979年赴欧洲考察雕塑艺术归来的我国著名雕塑家潘鹤介绍说：“在巴黎一个城市内，就可看到各个时代的建筑及其雕塑的结合体，凡尔赛宫林荫大道的两排古典石雕像使宫殿被衬托得极为富丽堂皇，使人能够想象到当年皇室举行宴会的穷奢极侈的场面。从卢佛尔宫一直延伸到凯旋门，一重重的大小广场都有成批的石像林立。各个朝代都增添了当代的雕塑，构成了多样统一的风格。卢森堡公园亦是依赖雕塑而生辉著名的。巴黎歌剧院除了以正门拥

有卡尔波的舞蹈石雕而著名外,还有同等大的群像雕塑三座。剧院外围有三十座以上的单人铜像环绕一周。而当你路过巴黎现代艺术馆正门,仰望那附着于建筑上的两面几百平方公尺的具有现代化艺术色彩的大型浮雕,你就会感到,巴黎已进入二十世纪。在罗马,一个公园里的雕像,比我国各地本世纪建起来的雕像的总和还要多。米兰大教堂就有一千来个等人大的石雕。罗马奥林匹克运动场,更是气派非凡,环绕运动场的都是巨大的石雕和铜像,共有六十座以上,每一座都表现了运动员的强健的体魄,使人精神为之振奋(详见一〇八至一二六图)。在古罗马竞技场遗址上,第二三层走廊的每个廊柱间,都曾竖立过数百座石雕,可惜现在已毁坏了。梵蒂冈圣彼得大教堂广场上,贝尼尼设计的圆形列柱走廊的廊顶,就屹立了一百六十二座三公尺的圣徒石雕。”有人估计:“在罗马,雕像的数量并不比居民少。如果有一天,把全部雕刻搬走,罗马就要顿然失色,罗马就不成其为罗马,罗马就不再是世界的旅游中心了。”(见一四五、一四六图)

再从东欧一些国家和朝鲜的城市雕塑发展情况来看,在波兰,从一九四四年至一九七一年的二十七年间,各地建起来的小型纪念像近五千座,大型建筑雕塑综合体亦有六十多座。在南斯拉夫、保加利亚、捷克斯洛伐克等国家,近三十多年来,几乎在每个城市和村镇都建树起了各种体裁和形式的雕塑。而在友好邻邦的朝鲜,解放以来,所树立起来的纪念性雕塑及装饰性雕塑,远比我国同时期所建立的为多,而且规模庞大,单是万寿台就有巨大的人物铜像将近百余个。

正如著名雕塑家潘鹤教授所指出的,“社会主义国家应当是发展城市园林雕塑的最佳土壤。”它比起奴隶制,封建制和资本主义制度国家更为适合发展城市园林雕塑,哪怕过去或现在这些国家在城市园林雕塑上,曾经有过极度繁荣的时代,如我国的汉唐时代,古埃及和希腊,罗马时代,文艺复兴时期,以及当今世界资家主义各国的城市园林雕塑如何千姿百态,但按国家政治经济体制的性质来说,社会主义国家的体制比任何时代,任何其他体制的国家更加适宜于发展城市园林雕塑。这是因为:

(一)社会主义事业,是以社会性,群众性为特征的。在社会主义社会里,个人的“宫殿”不会再有了,但群众性的“宫殿”肯定会大规模地兴建起来。随着四化建设的发展,势必要兴建大量公共建筑物如各种公园,各式绿化地带;大小体育中心、科学技术中心、文化娱乐中心、革命历史纪念馆、历史博物馆;城市中海、陆、空交通要道;如车站、地铁、桥梁、码头和广场,以及水库,旅游宾馆和建筑群平台等等。这些公共场所不只要求能够容纳群众就算了数,而且要求加以美化,要有文化熏陶,不仅要环境美,而且要在美的环境中体现时代精神和人民的心灵美。能够达到这目的的装饰物,既要能起美化作用,又要有教育意义;既要能和建筑园林协调,又要能经得起日晒雨淋;既要能远观,又要能近赏;能具备这些特点的艺术是雕塑。雕塑的主要出路在室外,因此,社会主义的公共场所的兴建,为各种题材

和各种艺术形式的大小型雕塑创造了很好的场地条件。

(二)我们的制度是公有制，公有制在民主与集中方面，在计划经济与统一意志方面，都远比私有制优越，一切建设都从人民群众利益出发，并能够有计划有步骤地进行，一切实施都能把权力，人力和物力集中使用。虽然资本主义国家早已实行把雕塑纳入城建规划，但因为权力和财力人力分散，其规模就会受到局限。

(三)赵总理在六届人大一次会议上的《政府工作报告》中，号召我们要不断提高精神产品的质量，要坚持以爱国主义、集体主义、社会主义和共产主义的思想教育人民。这是我们在发展社会主义时代的城市雕塑的一个带有方向性的问题。在数千年的中国历史上，产生了无数伟大的政治家、杰出的军事家、科学家、文学家和艺术家；近百年来，特别是在中国共产党领导下中国人民所经历的半个多世纪的艰苦卓绝的革命历程中，曾经涌现出许多可歌可泣的先烈和他们壮美的业绩，在我们今天又产生了象罗健夫和蒋筑英式的英雄人物。我们应当运用城市雕塑艺术来为他们树碑立传，让人们永远牢记光辉的历史，学习和继承先辈们的爱国主义精神和为人民利益而英勇献身的崇高的共产主义思想品质，激发和振奋人民群众为开创中国式的社会主义四个现代化而奋斗的精神。

另外，为适应人民群众的多方面的审美要求，需要产生大量的在题材上看起来虽然不那么重大，但能装饰和美化城市环境，陶冶人们性情的艺术形式和风格多种多样的城市园林雕塑作品。

粉碎“四人帮”以后，特别是自党的三中全会以后，广大雕塑工作者思想解放，革命激情洋溢，从而使我国城市园林雕塑的创作出现了前所未有的喜人景象，先后产生了按照青年雕塑家林毓豪同志设计的小稿，集体放大的《南京雨花台烈士纪念碑》，潘鹤和梁明诚合作的《广州解放纪念像》，潘鹤设计，段积余和段起来参加制作的《珠海渔女》，叶毓山的重庆《渣滓洞和白公馆烈士》纪念碑，曾竹韶的《蔡元培》，傅天仇的《李大钊》，赵树桐、罗康祥和刘克康合作的《苏东坡》，唐大禧的《莫愁女》，张德蒂的《操琴》，王克庆的《留春》等优秀作品（见三、一、二八、一七、九、一〇、二四、三三、三六图）。在短短的几年时间里，产生了这样多题材广泛，形式多样的优秀的城市园林雕塑作品，充分显示了社会主义制度，为雕塑家们提供了广阔的驰骋天地。而中央领导同志在一九八二年批准的中国美术家协会关于在全国重点城市建立雕塑的建议，其重大意义如同列宁在一九一八年亲自签署的《纪念碑宣传法令》。因此，我们完全可以预言，在不久的将来，在社会主义的伟大的中国土地上，城市园林雕塑会以其空前未有的巨大规模、崭新的内容和完美的艺术形式，出现在世界人民面前，并受到人们的赞扬。

二、纪念性雕塑

顾名思义，纪念性雕塑，是以表彰历史人物和纪念重大历史事件为题材的雕塑。《图选》中属于这一类的作品，有应真华、许叔阳和仲兆乃合作的，建立在杭州孤山的《秋瑾烈士纪念碑》（见八图），刘开渠先生的《孙中山座像》（见六图）、叶宗陶、许宝忠和高彪的《中国工农红军1935年5月强渡大渡河纪念碑》（见二图）和广州美术学院雕塑系集体创作的《珠海革命历史浮雕》（见一六图），都是纪念性的雕塑，它们都是安置在具有历史意义的特定的环境或纪念性建筑物的综合体中，因而具有庄严、永久的特征。

从我们已经接触到的纪念性雕塑中，有以雕塑为主的纪念碑，在这样的纪念碑中，建筑的要素是从属于雕塑的。如著名的美国纽约市长岛上的《自由神像》，它底下的建筑物是作为《自由神像》的基座而从属于雕塑的（见九二图）；反之，以建筑要素为主的纪念碑，雕塑就是从属于建筑的，如北京天安门广场的人民英雄纪念碑的碑身是建筑性的，附在碑身下座四周的四块以概括中国近代史的内容为题材的汉白玉浮雕，就是从属于碑身建筑的（见一二、一三图）。从理论上弄清这个关系，有利于雕塑家和建筑家根据纪念性雕塑的内容和环境特点，决定纪念性雕塑究竟是以建筑性为主还是以雕塑为主的形式。

我很赞同苏联著名雕塑家汤姆斯基对纪念性雕塑的特点的解释，他认为纪念性雕塑应当具有如下三个特点：

（一）纪念性雕塑具有直接的社会教育意义的思想内容，具有与社会斗争，人民群众的活动，人民和国家的历史密切相联系的思想内容。汤姆斯基以十八世纪法国著名雕塑家法尔康奈创作的《彼得大帝纪念碑》作典型例子，来注释他所阐明的上面这个观点：法尔康奈面对着俄国历史上的这个伟大人物，力求在《彼得大帝纪念碑》中体现具有历史意义的思想内容，雕塑家努力在纪念像中揭示出俄国的伟大的改革者彼得大帝的坚强意志和他的富有表情的性格特征（见八五图），创造出了一个具有纪念性意义的艺术形象。指出纪念性雕刻和牧歌式或抒情性的雕刻的不同点在于：牧歌式或抒情性的雕塑，不要求在作品中直接表现具有纪念意义的重大历史事件和历史人物，在这些作品中，社会生活中的具有重要思想意义的内容或虽无重要的思想内容，但却能有益于提高人们的健康的审美趣味和陶冶性情的题材，可以采用令人神往的生动情节和富于形式美的构思表现出来。如苏联雕塑家基塞廖夫的《仙鹤纪念碑》（见八九图）、日本房总半岛《月下的沙漠公园》中的骆驼骑士（见一七八图）、胡博的《孔雀女》（见二九图）以及尹积昌、陈本宗、孔凡伟合作的《广州五羊像》都可称为牧歌式或抒情性的城市园林雕塑作品（见三〇图）。

(二)纪念碑雕塑的题材，应当选取那些足以能够体现社会结构的本质特征，反映时代精神和人民的思想感情，对于今天和未来能产生巨大思想影响的伟大历史事件和杰出的历史人物，作为创作的基本内容。如苏联著名雕塑家伊·德·夏达尔于1927年为格鲁吉亚苏维埃社会主义共和国捷莫阿夫查尔夫水电站堤坝所设计的列宁纪念碑，就是这样的一件优秀作品。纪念碑高达二十五公尺，伟大的列宁形象显现在山峦起伏的群山背景上，在这样特定的典型环境中，特别能使人感到列宁纪念像所具有的振奋人心的伟大力量，列宁那庄严有力的手势，将观者的视线引向发电站的高大堤坝和建筑物上，列宁似乎在向站在纪念碑下的千千万万人民演说着：“共产主义就是社会主义加电气化！”他的姿态是那样的自然和富有号召力，他那充满了活力和革命热情的形象，正是苏维埃国家兴盛发达的象征，雕塑家将领袖形象的造型，处理得很概括，列宁那富有性格特征的动势和清晰的外轮廓，与周围的景物有机地联系在一起。高尔基曾经高度地评价了这件成功的作品（见七九图）。

(三)一般来说，纪念性雕塑是建立在广场或重要的建筑群中心的大型雕塑，因此是直接面向广大群众的艺术，这就要求纪念碑雕塑具有为人民群众所喜闻乐见的艺术形式。

我认为，在纪念性雕塑创作中，将上述三点作为一般的原则加以强调是必要的。我们既不能离开纪念性雕塑创作的内容、社会主义时代精神，以及人民的审美要求，孤立地去谈纪念性雕塑艺术形式的问题，把纪念性雕刻创作当作“自我表现”的产物。但也不要走极端，以为纪念性雕塑是比较严肃的创作类型，因而在艺术形式处理上，将形象处理成板起脸孔，正襟危坐，庄严无比，象古庙中的金刚力士菩萨那样。为人民群众喜闻乐见，具有社会主义时代特点和民族气派的纪念性雕刻，在艺术形式上应当是丰富多采的，而不是单调乏味的。

因此，从艺术形式上来说，一件优秀的纪念性雕刻，可以采取具像的写实手法，也可以采用象征性的，可采用圆雕形式的，也可采用浮雕或高浮雕形式的，可以以雕塑为主，也可以建筑为主而雕塑处于从属地位等。至于每件纪念性雕刻具体应当采用什么样的艺术形式才合适，一要看题材内容，二要看具体安置纪念碑雕刻的环境特点，三要考虑人民的审美习惯能否接受。如南斯拉夫为纪念第二次世界大战期间发生的——苏捷斯卡战役，在1971年建立了《苏捷斯卡战役纪念碑》。碑高19米，人们从远看，这个纪念碑采用白色水泥做成的两块巨石，之间隔着一道狭窄的通道，形成一个险要山口的特征，用以象征当年游击队进行突围战斗的艰苦和险恶气势。人们在近处看这个著名的纪念碑的时候，从狭道两旁巨大的石壁上，可以看到表现当年战斗情景的多幅浅浮雕；从水泥石阶上，可以看到当年参加作战部队的名称和番号；而再看纪念碑前的石阶下，镌刻有“这里安葬着三千三百零一名苏捷斯卡战士”的烈士墓碑。整个纪念碑采用象征的艺术手法，使苏捷斯卡国家公园因为有了这座纪念碑而闻名于世。1978年，来自全国的十多万群众曾在苏捷斯卡国家公园举行盛大的集会，铁托从这里发出了发扬“苏捷斯卡精神”的伟大号召（见一〇五图）。再如波兰著名雕刻家马里安·卡涅奇内的《华沙——尼

卡(献给华沙英雄1939——1945年)》(见一七二图),所表现的纪念华沙人民在第二次世界大战中,反抗德国法西斯为内容的一件纪念碑雕塑。“尼卡”,是古希腊和古罗马神话中的胜利女神,她性格顽强而又热情,具有无比的力量,她是战胜敌人和征服困难的象征。在古希腊和古罗马时期,以尼卡为题创作的雕塑,为欧洲人民所熟悉。雕塑家将尼卡和华沙的城徽——海神西列娜——一个女首鸟身,手举长剑的神话形象,处理得相接近,她的头部向上昂起,从高举着具有号召力的左手臂到左脚趾,形成一条弓状的轮廓线,向后奋飞的波状头发和右手举起的利箭,加强了她的身躯向前奋进和英勇顽强的形象特征。在《华沙——尼卡》这件纪念碑雕刻之中,雕刻家非常巧妙地将外国古典传说中的胜利女神的形象与祖国民间传统中的形象有机地融汇在一起,创造出一个既富有新的时代意义的,又体现了波兰人民爱国主义精神的纪念碑雕像杰作。

一件成功的纪念性雕刻,应当是初看能给人留下深刻的,吸引人的强烈印象;近看和细看时,又耐人寻味经得起推敲。文艺复兴时期意大利著名雕塑家唐那泰罗为他同时代的意大利帕都亚城的佣兵队长格太梅拉达所作的青铜骑马像纪念碑,就是一件这样的杰作。雕塑家采用粗犷而又洗练的艺术手法,刻划出佣兵队长的坚强、勇敢、无畏甚至使人感到残忍的性格特征。他高骑在骏马上,英姿焕发,从形象上看去,你会感到,马身上这个握有权杖的佣兵队长,为了达到个人的目的和维护本阶级的利益,他能够率领千军万马勇冲猛杀,毫不犹豫地践踏着企图阻挡他前进的敌人的尸体。这是雕塑家唐那泰罗为新兴资产阶级的英雄人物所树立的一座不朽的纪念碑。在艺术技巧上,这座纪念碑体现了雕塑家的高超坚实的写实技巧,佣兵队长格太梅拉达所骑的马,动作敏捷稳健,肌体坚实浑圆,丝毫没有浮华的雕饰,它传达出和它的主人完整而又统一的精神面貌,即纪念碑中的形象是个当时现实生活中的英雄,而不是幻想中的神灵(见一五三图)。

在世界美术史上,与罗丹和马约尔的名字并列为近代雕塑三大支柱之一的法国著名雕塑家布尔德,在本世纪初,受阿根廷名人的委托,花了一年多时间完成的《阿维尔将军骑马纪念碑》,是为纪念南美洲阿根廷的著名的解放者与奠基人阿维尔将军而作的纪念碑,总高30米,在台座顶上耸立着阿维尔将军的骑马像,在台座下方的四角,立着《胜利》、《自由》、《力量》和《雄辩》四个6米等高的象征性的巨人形象。雕塑家布尔德在这四个人物形象的身上,倾注了巨大的创作热情,为了使形象设计符合纪念碑整体的需要,四个巨人的姿态基本近似,都是采取直立手臂下垂的姿态,使它们立在骑马像台座的四周,仿佛象四根巨柱,加强了高耸的纪念碑台座的稳定感,使整个纪念碑不至于显得单薄和给人产生危险易折之感。为了从整体上给人造成巨柱的印象,四个巨人的四肢,都夸张地加长了,在塑造上强调了它们的直线结构。但是,四个巨人的起伏变化健美的肌肉,轮廓线条刚劲的脸部形象,结构准确的手脚造型,这一切都和骑在马上,举起右手正在指挥着激烈的战斗,显示出正气凛然,气势磅礴的

阿维尔将军形象，形成鲜明的静动对比的艺术韵律感。使整个屹立在阿根廷首都布宜诺斯艾利斯市的宽阔广场上的纪念碑，增加了市容的壮丽美感。顶座上的阿维尔将军骑马像，很自然就使我们想到前面介绍过的，意大利文艺复兴时期著名雕塑家唐那泰罗的格太梅拉达骑马像，因为它们给人们总的印象都是气势雄浑，力量宏伟，马的造型也很相近。但是，布尔德更强调纪念碑雕像的象征意义和纪念碑的远视效果，在对阿维尔将军本身性格的内在精神特征认真加以刻画的同时，注重从大的型体上来突出伟人的英雄气势。将军与马的雄姿象征共和国具有坚如磐石、不可摧毁的力量（见一八二图）。

安放在巴黎罗丹私人的花园中和蒙巴纳斯街，以及拉斯巴依街口的巴尔扎克纪念像，雕塑家罗丹完全屏弃了一般纪念碑雕塑的表面的庄重和均衡，而突出表现才华横溢的小说家那敏感而又易于激动的气质。雕像表现晚年的巴尔扎克在深夜中举步遐思的情节，他裹着长拽到地的睡衣，披散着头发，象一个幽灵似地踽踽着，他好象被什么幻影所迷惑，他仰首用那朦胧的睡眼在漆黑的夜空中探寻那幻影。正象他同时代的一位评论家看了这件雕像所描述的感受那样，“这是被毁坏的，病态的巴尔扎克，……他有着粗大的血管，抬起的头，探索着光明，然而已经沉没在黑暗中的眼睛。这个被幻觉所笼罩着的人，似乎已濒于死亡……。”从雕塑技巧上来看，巴尔扎克纪念像的塑造手法概括洗练，放松对局部的精雕细刻而强调整体效果。为了创作好这件纪念像，罗丹深入地对巴尔扎克的生平及其主要著作进行了研究，认真地收集了有关巴尔扎克的性格爱好，举止容貌的历史记载和画像，亲自到巴尔扎克出生地法国杜兰尼和他在作品中最乐于描写的地方，都尔去实地考察，以加深对巴尔扎克形象的理解。在上述两地考察期间，即兴画了许多纪念像的草图，塑了一些纪念像的泥塑小稿，然后再回到巴黎正式着手制作纪念像泥塑稿。真可谓是“劳其心志，苦其心力。”但是，出乎雕塑家预料的是，当1898年在巴黎的沙龙展出《巴尔扎克》雕像的完成稿时，观众对纪念像的评论分成两派：持反对意见者认为，纪念像严重歪曲了巴尔扎克的形象，在雕塑技法上粗陋草率，不象一件庄重严肃的纪念像；肯定者却认为这是一件纪念像的雕塑的杰作，对它倍加赞扬，鼓励罗丹坚持己见，不要为现时的迂腐的评论所屈服。而委托罗丹制作巴尔扎克纪念像的法国文学协会则拒绝接受这件作品，该会会长若望·埃迦，竟因对这一雕像持反对意见而决定辞职。在这种情况下，许多罗丹的支持者纷纷表示愿意捐资订购这件纪念像，但罗丹婉言谢绝了他们的好意，宁可将纪念像收回，安放在自己的花园里。直到罗丹去世二十二年后，1939年，才被安放在巴黎蒙巴纳斯街和拉斯巴依街口（见一二八图）。

有人说，纪念性的雕塑，是一个严肃的创作类型，它只能安置在严肃的，具有纪念性意义的地方，如认为给历史人物和名人树立纪念碑，只能在历史人物的故乡或他们生活和工作过的地方，否则就会损害其作为纪念性雕塑的意义。这种说法有其一定的道理，但从一些受到一致好评的著名的纪念碑来看，证明这样说法过于武断。如苏联著名雕塑家夏达尔为苏联

格鲁吉亚捷莫阿夫查尔水力发电站作的列宁纪念像,就是一个很好的例子,因为没有史实证明列宁曾在捷莫阿夫查尔水力发电站从事过革命活动。如果按照有些同志所规定的“纪念性雕塑的严肃性”的概念来看问题,在捷莫阿夫查尔水力发电站建立列宁纪念像是不严肃和不适合的。同样的道理,美国雕塑家加特森·鲍格勒姆将美国四位总统乔治·华盛顿,托马斯·杰弗逊,亚伯拉罕·林肯和西奥多尔·罗斯福的形象,雕刻于美国南达科他州的拉什莫尔山峰上,也是不合适的,然而这个纪念碑却已成为美国的象征。这座巨大的《美国国家纪念碑》,在高达六千英尺的拉什莫尔山上,整个纪念碑从1927年8月10日开始动工,美国总统卡尔文·库利奇为纪念碑主持了开工典礼,花了前后14年时间,纪念碑雕刻才呈现出今天这样的面貌。为了让参加放大纪念碑的工作人员便于施工,雕刻家加特森·鲍格勒姆制作了每个总统的单个施工模型。放大时,每个雕像的面部是按人高465英尺的比例进行的:头部高从下颏至头顶为60英尺,鼻子长20英尺,嘴宽18英尺,眼睛长11英尺。雕塑家加特森·鲍格勒并不认为这座国家纪念碑是因其巨大而著名的,他认为:“纪念碑的规模,应该由所纪念的事件对文明的重要性来决定”(见九三图)。

当然,话说回来,象在十年浩劫中那样,不分场合和地点,大搞不尊重雕塑家,不按艺术规律办事的“敬建工程”,到处建立领袖纪念性雕像是不当的。但不能因此而断言,在一些城市的文化宫、公园及重要的休养胜地,都不能建立象鲁迅这样的有纪念意义的文化名人和历史人物纪念碑。如油画家张文新在六十年代初为北戴河海滨公园创作的鲁迅雕像(见五图),就是一件在气质和精神面貌上较为完美生动地再现了鲁迅先生的形象的纪念碑雕刻。

在中国古代,室外的纪念性雕刻,是和陵墓雕刻融为一体的。如汉武帝刘邦为表彰霍去病在反击匈奴奴隶主贵族的武装骚扰劫掠,保障西北部边境的安全,打通汉朝通往西域的道路所建立的丰功伟绩而雕刻建造的霍去病墓雕刻,以其雄浑有力的气势,单纯简括的造型,而成为中国古代大型纪念性雕刻艺术的早期杰作,当中的《马踏匈奴》(见七〇图),以象征性的艺术形式,深刻地概括了霍去病的具有重大历史意义和政治意义的军事勋业。从客观上说,霍去病墓的石刻艺术,亦是汉代人民创造历史性胜利的丰碑。

现藏法国巴黎卢佛尔宫博物馆的《萨莫德拉克的胜利女神像》,雕像高二米。据有关学者考证,它是为纪念公元前258年发生的马其顿王安提贡纳特二世与埃及的托勒密王朝为争夺领地,发生在爱琴海的一次海战,据传是由罗德岛的雕塑家们创作的。这尊壮美而又富有气势的胜利女神雕像,矗立在船头型的纪念碑座基上迎风展翅,似乎将要翱翔云天,引导舰队走向胜利。虽然女神雕像的头和手臂都残缺不全了,但她仍然不失为了一件显示了古代希腊雕刻家的高度艺术水平的杰作,她那被海风吹拂得贴身而飘荡,细薄如绸纱的衣裙;她那腾空向上,姿态优美而又体质丰腴的身躯,以及她那搏击长空,矫健而硕大的羽翼,充分体现了胜利者欢呼的激情。当时,这尊雕像安置在萨莫德拉克的海边悬崖之上,人们从很远的海面