

藝術家雜誌 編集

亨利·摩爾藝術全集





亨利摩爾是當代最負盛名的雕塑家，他側重人體造型的作品，顯示了深刻的人性，對現代藝術影響至鉅。

本書蒐集亨利摩爾一生各時期的重要代表作，附有亨利摩爾訪問錄、自述等文字，生動地傳達出這位世界藝術大師一生藝術創作的全貌。

藝術家出版社印行



藝術家雜誌

編集

藝術家出版社印行

亨利摩爾藝術全集

目 錄

亨利·摩爾訪問記	傑克·迷雪／文	何玉郎／譯	4—7
亨利·摩爾對話錄	訪問者：大衛·芬恩	童純宜／譯	8—14
生活與時代—亨利·摩爾小傳			
David Mitchinson／文	黃祖強／譯		15—19
空間與形體—亨利·摩爾對創作觀念的自述			20—25
我怎樣創作綿羊素描		亨利·摩爾	26—27
亨利·摩爾綿羊素描冊序	肯尼斯·克拉克／文		28
亨利·摩爾作品選輯			29—263
亨利·摩爾生活照簡介			264—271



亨利·摩爾訪問記

本文是巴黎世界晚報藝術記者傑克·迷雪訪問英國彫刻家亨利·摩爾的記錄譯文，巴黎的Orangerie國家畫廊一九七七年八月舉辦摩爾的回顧展，本文中摩爾解釋他彫刻創作的經歷。

亨利·摩爾：小時候我向家人說我想當彫刻家，大家都非常驚奇。因為英國國內從薩克遜(Saxons)時代以來便不再有大彫刻家出現。我的夢想就像一個生長在阿拉斯加的少女想成為瑪哥·芳婷(Margot Fonteyn，英國名古典舞星)一樣。

傑克·迷雪：您想當彫刻家的念頭是怎麼來的？

摩：是翻看一本少年百科全書時見到義大利彫刻家米蓋朗基羅的彫刻作品圖片。後來在英國皇家藝術學院求學時，很少學生選修彫刻，非常大間的教室只有我利用它。聽說目前同樣的一間教室有七十位學生選修彫刻，可見藝術世界與以前大不同了……。

迷：那時候您工作的工具是什麼？

摩：是素描。臨畫模特兒，每天如此，從不鬆懈。觀察人體，素描人體，以便多了解它。素描可說是我藝術啓蒙的發軔，也是我彫刻創作的一部份，它是彫刻的最初工作，我先在彫刻的對象上做上百次素描，然後選出其中的一張作為彫刻的藍稿。藍稿上的素描線條非常近似彫刻作品的空間外型。

另外一間影響我很大的「學校」是大英博物館，在那兒我見到一個新世界，全球原始彫刻的世界——亞洲的、非洲黑人的、北美阿拉斯加的、和古墨西哥的……。我在那兒學習到不少東西，不過在這些來自不同文化的藝術品上，我發現一個共同的原則，即是人性。

迷：在這次巴黎的回顧展佈置裏，您特別顯出從這些原始藝術所受到的影響，而回到彫刻的原始特性上。在求學時代您臨摹了不少模特兒，但在您早期的作品裏卻沒有大自然的臨摹。

摩：我認為重要的在於「表達」。即使那些給我印象深刻的原始彫刻

也不是臨摹具象物體，而是表達恐怖、不安或理想等等……。

迷：您不是第一位質問原始藝術的人，立體派畫家在您之前已發現黑人藝術？

摩：那是歷史事實。就個人而言，我最早興趣於古墨西哥的彫刻。我第一次旅居巴黎時，我發覺當時有名的畫家們都到過巴黎的「人類美術館」。我也去那兒。如果您到那兒參觀，您可以指出某某東西影響某某藝術家，比如一座非洲達荷美的小人彫，一個長腳站立的男人，一個平面的人像……是畢卡索彫刻的典型，畢卡索曾得另一位西班牙當代彫刻家洪哲拉斯（Gonzalez）的幫忙，也促使洪哲拉斯啓用這種彫刻技術，這種技術成爲當代彫刻藝術的一部份。

迷：當代彫刻藝術的中心是布朗庫西（Brancusi）？

摩：的確如此，不過他不是獨一無二的。還有畢卡索、莫迪利亞尼、德朗等發掘非洲彫刻。布朗庫西的畫室我曾去過，他的作品總是像準備參展的樣子。布朗庫西批評羅丹（Rodin）的彫刻是炸「牛排」，意思是說他的彫刻是最好的。布朗庫西也批評畢卡索的彫刻說是：「瀉痢」，意思是說畢卡索的彫刻作品數量太多。當然，布朗庫西的彫刻數目比羅丹、比畢卡索都要少。

迷：也比您少？

摩：是的，不過他給彫刻帶來一些新的東西。他促使大家注意外型的真理，尤其是赤裸的外型。從布朗庫西以來，當人們看到一個蛋時，會說：「這個蛋真美！」而未先想是否這個蛋是雞生出來的，這是布朗庫西帶來的影響。由於布朗庫西，我們了解彫刻的精華是在於外型。我相信他的純粹外型研究是受到古希臘愛琴羣島彫刻的影響，在巴黎羅浮宮可見到這些彫刻，非常純粹、簡單和美麗的蛋型。

迷：您自己是否受到布朗庫西的影響？

摩：在早期的彫刻作品裏有一點，但是我不能老呆在那個時期，那是初期，彫刻外型極其封閉，並且簡化到最精華的部份。

迷：隨後您的彫刻有穿洞，外型不再封閉？

摩：可能我把彫刻穿洞，使它與布朗庫西反道而行，並遠離他的彫刻。把彫刻穿孔可使光線通過，使您知道外型有另一面存在，這是非常令人興奮之事。同時，這個「真空」也有它的外型，比如包圍一隻手腕的真空可以表達手腕的姿態。也是從這種彫刻法我才了解空間和外型是同一回事。如果您不了解外型，您也不可能了解空間，反之亦然。

迷：從前您的彫刻是用石頭、木頭，現在則是用鑄銅……。

摩：我的技術改變了，從前我直接在石頭和木頭上刻，每種材料有它使您夢想的特定品質。每個彫刻的觀念需要某種材料。我一直喜歡直

接在彫刻材料上用刀。羅丹是用鑄的，米蓋朗基羅是用鑿子。前者給彫刻材料加重量，後者從彫刻材料減重量。我天生是打石頭的好手，現在我是用手掌鑄彫刻的外型。

迷：大家都認為自從您經歷過 Stonehenge 地方的巨石 (dolmen，由幾個垂直大石立起的大石桌，歐洲石器時代古蹟之一) 後，您的彫刻品尺寸完全改變。在視覺上更絕對，在尺寸上更龐大。您這第二次與原始藝術接觸是否會改變彫刻路線？

摩：我在倫敦求學時代，就常去 Stonehenge。在一個有月光的晚上，我受到這個石器時代彫刻地方的印象極深。月光簡化彫刻外型，同時這種簡化放大了外型，也放大了外型的龐大性。我相信原始彫刻的產生是因為人們與這些在大自然中的大石塊接觸，和這種大自然面對面的第一印象。

從我少年以來，我的腦海裏一直存着 Idle-Rock 地方的大石塊景觀。這個大石塊不知來自何處，我們只知道它擺在那兒，村落圍繞着它。這個景觀五十年後給我的彫刻不少靈感。

迷：依您的看法，什麼是一個好彫刻、大彫刻？

摩：其實我也喜歡小型彫刻。如果彫刻與人體尺寸相近，則失去它有趣的比例。一座六米的彫刻在一個人之前變得很大，至於小型彫刻則感覺恰好相反。

迷：把彫刻放大時是否會失去一些彫刻的性質？

摩：正好相反。即使是小型彫刻，也不能忘記空間的視覺。彫刻家和建築師都可以用一小型模型來表達真正大型的彫刻和建築物。所以，彫刻作品上的一個小孔也能算是有趣的造形因素。一個人頭能穿過的大洞則是另一回事，您說是嗎？尺寸觀念是彫刻學上的一大因素。把一模型放大，我就不得不考慮它的新環境，這就是在製作紐約林肯中心一座水面上裸體彫刻作品上所碰到的問題，我把人體的頸拉長些，使得睡着的人體彫刻有真正平睡的感覺。這也是我正在為美國達拉斯市的「市中心」(City Center) 所雕製的一座巨型彫刻所碰到的問題。目前我的彫刻都是採用由小放大的處理法，我先用小型彫刻在手掌中成型。因為在手中，可以將作品作各種角度的觀察。一旦我認為手掌的作品滿意，我就把它放大四倍，這個四倍大的作品才是我的藍圖，然後再放大到十五倍，或更大的巨型彫刻。

迷：您認為作品的巨大性很重要嗎？

摩：我所喜歡的古代藝術家們在作品的巨大性上他們都有一些很好的品質，如米蓋朗基羅、法蘭西斯卡、魯本斯、朗布蓋特、羅丹等。

迷：您對一件彫刻品的成功或失敗的標準是如何？

摩：我實在不知道。其實作品的好壞有時靠運氣，有的作品我覺得成功，有些作品則失敗。有時那些我覺得失敗和令我不滿意的作品，在過一些時間後會給我非常好的感覺。這種「最早能令您着迷的也許是後來給您失望」的經驗，我在彫刻創作上常有。我很希望能像Flaudert一樣，幾個星期的時間只光滑幾個彫刻面，這樣子大部份的時間您就不會滿足。

迷：我們都覺得您的彫刻內涵是來自您生命的歷程，您與原始藝術的來往，與 Stonehenge 巨石的認識，您父親工作的煤礦坑，第二次世界大戰倫敦大轟炸的地下火車道，您曾在地下火車道裏素描這些難民……。

摩：我想對您說一件我最近才了解的一件事。不久之前，我的朋友肯尼斯·克拉克向我說：「亨利，我覺得您彫刻上最成功的部份是在背上。」這是真的一回事，因為我不得不在這方面彫得好。（他微微的笑一下）您知道嗎，我是約克郡煤礦工人家庭裏的第七個孩子，當我八或九歲時，我的母親已達五十歲左右。她患風濕症，常用油按摩雙膝以減輕痛苦，她的背也常酸痛。我的母親叫我「亨利，乖兒」，我替母親背上擦油減痛，每星期兩三次，如此繼續一兩年的時光。這就是我為什麼能把人體的背刻得很好的原因……（他繼續的微笑着）。總而言之，這是我成為彫刻工作者的理由之一。

迷：這個往事是在您發現米蓋朗基羅的彫刻作品之先？

摩：看少年百科全書裏米蓋朗基羅的作品是比較遲的事。

迷：您的彫刻意味著什麼？

摩：我實在不知道。也許是對生命、對事物、對人體的反應，一種與大自然的關係。

迷：在這方面您是否有一清楚的概念？

摩：完全沒有，我也不去追求它。關於這一點我最近才了解：一位名叫Eric Ceumann的年輕作家寫了一本有關我的「Archetypal World of Henry Moore」書，我看完其中的第一章之後，我自言自語的說：我不再讀下去……。他要說一些有關我彫刻的東西，我不得不去證實他說的對或不對。如果他說一些我不喜歡之事，我還得去工作以證實他說的錯了，倒不如把那本書放在一邊，忘記它。我實在不必因此而庸人自擾。

傑克·迷雪／文 何玉郎／譯

亨利·摩爾對話錄

亨利·摩爾似乎是命中註定要活着工作來度過這大半世紀。八十七歲的他仍然保有他自一九四一年起所養成的作息習慣。他和妻子一直就住在當年他們在英國海德罕郡馬區鎮所買的一棟簡單的十七世紀農莊中。

這位充滿精力的藝術家長久以來最喜愛的一個信念就是：「創造力會隨著年齡而增強！」

在他的客廳中一張桌子上，他收藏着一塊義大利卡拉拉採石場中挖出已十分陳舊的石頭。他確信這塊石頭曾一度為米蓋朗基羅所擁有。米蓋朗基羅死於八十九歲正當他創造力最顛峯時。

一九三〇年代，當摩爾在他的木刻及石雕作品上鑿洞，創出一個新的藝術概念起，他就進入了作為一位藝術家最傑出的時期。這些洞能夠使觀賞的人看穿整個雕刻品，並且強調出作品內外空間的延續性。

一張有摩爾由其中的洞中窺望出來，已成最常見的照片，那些洞就是他作品的註冊商標。

由於受到哥倫布登陸美洲前期和非洲藝術的啓示，摩爾的作品，雖然是抽象的，卻表現出人體的造型，除了「家族羣像」外，他還創造了一些站立的、坐著的和斜倚的人像，這些都影響了整個同時代的藝術家。

他稍後以他那些無面孔的斜倚人體而聲譽大著，它們是由兩塊至三塊的雕塑作品組成，每塊之間都能令人感覺出他動態的造形在空間中彼此的呼應力。

從第二次世界大戰以來，摩爾主要是用青銅來鑄作。用來製作大型的永久安置的戶外雕像，青銅是一種最理想的媒體。

若干政府、社團和文化機構已經購買了許多大型銅像，現在展置在遍及五大洲的城市裏。那些看到到處都是摩爾雕塑品的人，忘記了雕

塑本來就是異於繪畫，一直就是一種公共的藝術。市場對摩爾作品持續不斷的需求，已使得他的作品安置在公共地方的數量多過歷代任何藝術家。這幾年下來，摩爾的作品已經逐漸趨向龐大。

他為新加坡一座由建築家貝聿銘設計的建築所鑄的「斜倚人像」共30英尺長。能擁有一件摩爾的雕塑品已被世界上有聲望的公共場所和社團建築視為是至高的榮譽——所以他的作品價格在猛漲中。

一九八二年在蘇富比拍賣場中，一件用榆木雕成的斜倚人像以一百一十五萬五千美元賣出打破記錄。

大衛·芬恩、盧德芬恩和羅德門公共關係公司的主腦，曾寫過不少有關雕塑方面的書，其中也包括摩爾的；他特地到海德罕郡馬區鎮去訪問他的老朋友，談他的工作及生活上的近況。以下就是訪問時的對話：

記者：肯尼斯·克拉克(Kenneth Clark)曾描述你是我們這一代最偉大的藝術家，而哈伯特·里德(Herbert Reaa)也說你是西方文明有史以來四位偉大雕塑家之一。像這樣的讚美對你會不會成爲一種問題？會不會影響你的作品？

摩爾：不會的！因爲我只知道我認爲對的是什麼。而我還不曾爲任何事完全滿意過。那就是說，當我貫注工作時，有時假如我沒有看見一些我曾做了幾年的東西，忽然再看見了，我會很驚喜！但是一個人太自負是很危險的，只有工作本身才能使你避免成爲那樣，因爲每一件你作的新工作就是一種問題，常常，當我看到一些東西而我不認爲是對的，或看到事情發生而我不喜歡時，我會覺得很失望，感覺好像是身爲父母聽到自己的孩子在演唱台上唱走了音，這就是工作的路。你做某件工作，而你並不喜歡。於是你作了一些變動，想也許會使你喜歡一點的樣子。這就是創造、捨棄、更換、改換等的問題，直到也許有另一個意念進入你的腦中使你想去嘗試，這時你會知道過去所做的工作已告一段落了，你要嘗試另外的路了。

記者：在市面上至少有五十本以上有關你及你的作品的書。當一本新的書出版時，你會想要去讀一讀嗎？

摩爾：實在說並不想。不，也許我會先翻一翻，看看是否有吸引我的，然後才可能仔細讀點。但我不喜歡讀藝評，如果是篇讚美的藝評，你不需要多加注意，因爲你知道那是一位朋友寫的；如果是篇不好的藝評，你會想那位作者並不瞭解作品。所以最好都不讀，我對書的看法也是一樣的。有人寫了一本書來談我的無意識的思想，那就是艾雷克·紐門所寫的「亨利·摩爾的原型世界」我可不不想讀別人在探討我無意識腦中的東西的書，所以我不會讀過它。

記者：你的妻子是你作品的好批評者嗎？

摩爾：是的，我非常高興她是！她曾有過作畫家的野心。我在皇家藝術學院教書時，她正在那裏學素描和繪畫，我們就是在那時相識的。現在和過去當我不能在所做的作品上下決定時，我總是信任她的判斷，我會讓她看我在做什麼，然後問她：「你覺得這樣已經夠了嗎？」假如她說是，我就滿意了。當然，她也是一位了不起的園藝家，所有在我們土地上的庭園都是她設計的。她還有好幾個溫室，我們家中總是充滿了花兒。我們已經結婚五十四年了，一起過了美好的歲月。

記者：在歷史上誰是你最喜愛的雕刻家？

摩爾：米蓋朗基羅。個別來說他是最偉大的雕塑家。但這是指他所完成的作品總數使他偉大，而不是指他的某一件作品說的。他的想像力之廣大實在是令人震撼的！在我腦中沒有人像他這樣偉大。雖然也有其他算得上偉大的雕塑家如羅丹、貝尼尼等人。但話說回來，你不能拿個人來和整個時代相比，如同你不能把米蓋朗基羅、羅丹或任何人真正來和古希臘時期相比，想排出一張名單看誰是最偉大的藝術家只是一種遊戲，這是不對的。因為在整個雕塑史上我們將遺漏了許多不知名的藝術家。

記者：你已經八十七歲了，仍然工作如常，你對其他藝術家們的晚年的作品有什麼看法？

摩爾：大部份最好的藝術家的作品總是愈老愈臻佳境。畢卡索如此，米羅也是。但是人並不能都是很平均的逐漸地去發展他們的工作，生活並不是一加一等於二。你不能期待每天都一樣。藝術家總是有段時期會非常興奮於正在做的工作，也會有段時期他們失去這樣的感覺。我喜愛米蓋朗基羅晚期的素描，它們真是太棒了！他實在是是有史以來最偉大的製圖者之一。能在一張平面紙上表達出你的三度空間的概念——這就是素描。不是畫圖樣，也不是畫一張美麗的圖畫。米蓋朗基羅就是這樣能夠將他對雕塑的立體觀念清楚表達在紙上。

記者：畢卡索總是害怕重覆他自己。當你作新的斜倚人像或母子羣像或類似的主題時，你會覺得你是在重覆你自己嗎？

摩爾：當然每一個人都在重覆他自己！畢卡索如此，我如此，每一位藝術家都如此！這並沒有錯！對雕塑來說，你必須使用可以做出立體造型的媒體，不能用其他物來代替，否則它會倒塌，你將永遠無法完成了！所以儘管有不同意念的變化，但是你知道它們都可以做得出來的。

記者：最近幾年你曾畫過許多素描嗎？

摩爾：是的，由於我的背痛使我強迫自己去畫，從我跌倒摔傷了背部

到現在已經好幾年了。我並不知道這背傷有多嚴重，但直到如今仍未絲毫好轉。人家告訴我，所有作品有十分之九在英國都是因為背傷而損失了。我需要借助兩根拐杖走路，並且無法像過去一樣再做大型雕塑了。如果我坐下就沒問題了，我可以忘記背痛而集中精神畫素描和作小型的雕塑。這樣倒有些好處呢！我的素描室非常舒服，它是惟一有地毯的工作室，因為你不能在鋪有地毯的地方作石膏雕塑，我還有一把可以墊著手臂的椅子，這樣的結果是，除了一九四〇年在戰時為「避難者」所畫的素描外，我最近這幾年的素描作品已超過我一生任何時期，我真愛素描！

記者：你曾說過學校裏都應該教素描，好教人能「看」，你認為任何人都能學會素描嗎？

摩爾：是的！給我十年時間，我可以教會任何人勝任畫素描，我不知道這人將會畫得多好，畢竟在歷史上偉大的製圖者很少但是至少你可以學到足夠去欣賞和學會去看環繞在你四周的事物是什麼！

記者：除了畫素描和小的模型外，你不是也在做一些巨大的雕塑，大過你以前曾做過的嗎？

摩爾：是的！因為有人要求我做那樣的大尺寸。現在正有一座巨型雕塑在運往芝加哥途中，總高24英尺，大過我以往所作過的。另外還有一座要運往新加坡，大約是30英尺長。能看到一個人的作品有那樣的尺寸，實在是令人很高興的事。一位建築師——假如他是一位好建築師的話，一定會得到極大的滿足去看到自己畫在紙上的東西，真正地建造出來！對雕塑來說也是一樣的。尺寸是生命中令人感動的要素。大象以牠的尺寸令人印象深刻，與牠比起來，人就變小了。我們把任何東西和我們的身體聯上關係，假如我們不是介於5呎至6呎高，或假如我們有四條腿，可以站立睡覺，那末整個藝術世界將整個改觀了！我們把任何東西都聯想到人體——至少我是如此。而我喜歡自己的作品有大的尺寸。當然你必須有助手來幫你完成這樣大的雕塑。我的意思就是：建築師並不自己去挖排水溝、鋪磚塊；製作大型雕塑和建築的道理是一樣的。我剛才說過，由於我的背傷和必須用拐杖走路，已使我無法再爬上爬下，只能做些小的雕塑和製作許多新的小模型和計劃。但是有些人有這種觀念：以為雕塑家應該獨立完成他的雕塑作品。我們知道，米蓋朗基羅有五位助手，有一次，其中一位助手到處去說：「米蓋朗基羅並沒有做那，是我做的！」米蓋朗基羅聽到後把他解雇了，從此以後沒有人再聽過他！

記者：你曾想過退休嗎？

摩爾：沒有藝術家能夠退休！當然不能！誰想到要退休！！我意思是說，林布蘭特（Lembrandt）一直作畫直到他死的那天，米蓋朗基羅也是工作到他死的日子。我想畢卡索也是的！你不退休的！你根本不能退休！這好像是對一位詩人說：「你不是退休了嗎？」儘管在他腦中已經不再做詩人了，他也許不再寫下東西，但是他對生命的見解仍是會一樣的！

記者：你一天工作多少個小時？

摩爾：這要看情況而定，我儘可能在九點半或準十點到工作室，工作到十一點我太太喊我喝咖啡；然後我回來從十一點半工作到一點，一點時我回到家中用中餐，休息一下直到兩點，再回到工作室，工作到四點，然後和我太太一起用下午茶。四點五十分我再進工作室工作直到七點，這樣的一天是我最喜歡的，當我在七點鐘回家時，我覺得我可以喝上一杯，看看電視或作些其他的事直到上床時間。有時客人來訪，我就受干擾了，那時我的工作時間就銜接不上了！所以我喜歡星期六和星期天，因為在周末我們拒絕訪客，那些日子就比周日更可以運用裕如了，我可以不受干擾地工作。

記者：在你一生當中，你曾否見到公衆對雕塑品態度的改變？

摩爾：喔！有的！當我開始在皇家藝術學院學雕塑時，只有五名學生在學習雕塑，那所學院還是惟一設有雕塑系的學校。現在同樣那間學校已有超過百名的學生爭先恐後地要擠進雕塑系，所以這就是現在與以前對雕塑興趣的不同了。一樣地，在四十或五十年前，沒有人有多人興趣去展覽雕塑。一九四六年時紐約現代美術館展出我的作品，對我來說是一樁極大的事！能看到我的作品被很恰當的展出，實在是件不可思議的事！在那時代，人們極不習慣於雕塑啦！摩登東西等的展覽。假如一位雕塑家能夠崛起和畫家們互相抗衡，如羅丹，那麼他就能聞名世界了，但那是極為稀少的事。現在，感謝老天，雕塑已比以往更能被人衆欣賞了。

記者：你認為世紀初比今日更多偉大的藝術家嗎？

摩爾：那或者是個好的時代，但仍然要看你指的是那個國家而定。對法國和德國來說那是個好時代；但對英國來說就不是了，要晚一些時了。如果因為自己沒有趕上那個時代就憂心的話未免太傻了！有些事是你無法改變的，就像你說：「我憂慮本世紀的天氣！」一樣。

記者：你認為雕塑品的配置是非常重要的嗎？

摩爾：對我來說是很重要的，至於你在創作的時候有沒有一間極佳的工作室卻不是要緊的！因為你面對的只是作品的本身，然後去評論它，所以不會有一個無可挑剔的地方適合它的。雕塑品就像人一樣，在

不同的情況和環境裏，你會找到不同點來讚賞的。有時會有人問我，什麼是我最喜愛放置雕塑品的地方，那就像問一位來自大家庭的人說：「你最喜歡誰？」或「你認為什麼是一位小孩子曾做過最好的事？」你不能去做這樣的比較！

我的確喜歡放置雕塑品的主意，這樣你才能一個一個地欣賞，而不會覺得由於好奇心，你要急著去看下一個，因為你還沒有看到！假如由一個作品到另一個作品需要步行一段距離的話，每一個雕塑品就能夠擁有各自的環境氣氛了。當然，對我來說，自然是雕塑品最佳的背景。

記者 你在Much, Hadham的家最後將會由亨利·摩爾基金會接管成美術館，那時，你希望來此拜訪參觀的人看到什麼？

摩爾：所有屬於我們的工作室和土地——我不知道一共有多少英畝——都將歸於這個基金會。我希望我工作過的工作室能告訴人們：雕塑是怎樣做成，如何使它具有自己的風味，使它成真、使它令人瞭解、使它更受人欣賞。我想對整個創作過程來說，人們對繪畫和雕塑是如何作成的幾乎完全無知。我曾訪問過羅丹的工作室，知道他怎樣工作，那對我來說，是個很大的經驗。我還記得當我和我的兩位朋友傑克梅第和布荷東去看畢卡索時，他那時正在創作格爾尼卡，我的法語不是很好，不太瞭解到底是怎麼回事，但是我知道他是在對我們解釋：他的作品還未完成，他正在想是否加點顏色會好些，可是他又不知道有沒有時間這樣做。因為問題是，從我們去拜訪他的那天起，再過一、兩個月這張畫將在巴黎一次大展中展出了。然後他出去上洗手間幾分鐘。

原來，爲了「格爾尼卡」的尺寸，他特別去租了間大屋子作畫，他自己的畫室不夠大。他租來畫「格爾尼卡」的屋子實在夠大，還附有一間浴室在隔壁很方便。當他再回來時，手上拿著一張亮黃色的衛生紙，他把它打濕了，然後放在畫上右邊一位正從一小木屋奔出來的女人手上。當然他只是開玩笑，但由於我以前不曾見過他，所以看他和他的朋友那樣開玩笑，使我印象很深刻。

我希望當人們來訪問我的工作室時，能夠看出我如何工作，這些工作室將不會保存得像現在所看到的一樣，我們不能留下所有的東西；事實上，假如我開始做些新的東西，這工作室明天就會不同了。但是，它仍將盡量保持我平常使用時的樣子。因為有許多人就是不知道這些作品是怎麼做成的。繪畫和雕塑或藝術家的生活，對一般人來說都是個神秘世界。

記者：談到神秘的事，早在克里斯多開始做他的「包裝對象」前，你就做過「綁住對象」的素描，你那時的意念是什麼？

摩爾：唔，作為一位藝術學院的學生，當你還在學習從實物中作模型時，你用的是陶土，而不是石頭，因它會花太多時間，陶土是一種能助你很快明瞭一個意念的材料，石頭就非常慢，而學習作模型、學習有關人體的事，都是學院式的訓練並且非常重要。當你作了一個陶土模型，大概有實物的三倍大，每晚你離開時，你必須用濕布去蓋住它——防水油布或類似的東西。然後你必須綁住它，以便保持新鮮和柔軟供第二天工作，這樣這些人像就是一種神秘。我意思是，每位學生都有他自己獨特的方法來保持自己的作品。有時當你走進來，你可以猜到一個特殊的綁住法人像是誰的，因為多少在底下的人將它顯露出來了。就這樣「綁住對象」的觀念就是從實物作模型，然後每晚綁住你的人像來的。

記者：你仍然喜歡到博物館去嗎？

摩爾：是的！但是當你必須用兩根拐杖走路，不能走上台階還必須有人為你開門……就是最近，大概是一年前，我被要求去編一本有關我在大英博物館喜歡什麼的書，（書名為亨利·摩爾）在大英博物館為編這本書，我通常一個禮拜去兩、三次，我正受背痛侵擾，需要乘坐輪椅，等博物館關門人都走了後，在大英博物館內四處觀看。且不管到那裏，都有那一部門的主任陪同我，使我能問問題。我也被允許去玩賞任何我喜愛的東西。就是那些當我在22歲第一次到倫敦時就已非常讚賞的東西，現在能親手去摸觸它們，感覺真是太奇妙了。

記者：請你描述一下你自己作為一位樂觀主義者對未來的看法？

摩爾：假如你是位悲觀主義者，未來就不值得了。我想林布蘭特覺得這樣，米蓋朗基羅也是的。對生命抱悲觀態度的藝術家，也許是因為期待太多或目的太高，他們對自己失望了，假如一個人真正是個悲觀主義者，那麼生活就不值得過下去了，你必須在基本上是樂觀主義者，才能繼續工作下去！

訪問者：大衛·芬恩 童純宜／譯

生活與時代

—亨利·摩爾小傳

二十世紀雕塑大師亨利摩爾（Henry Moore），一九八六年八月三十一日在英國佩里格林鄉間居處逝世，享年八十八歲。

在超越半世紀的時間裏，亨利摩爾成功地把人類的生活經驗，以藝術的形式表達出來。他側重人體造型的作品，顯示了深刻的人性，對現代藝術影響至鉅。偉大的藝術就如摩爾的雕塑，能賦予生命一種內容和涵義，既超越任何界限，也能帶來時代的訊息。

佩里格林是在倫敦和劍橋間的一個小村莊，離赫福郡馬奇哈德姆村約一里之遙。這一個莊由十所房子組成，是典型的英國鄉間建築形式，先後在數百年內分別落成。就在這個小地方，亨利摩爾生活及工作超過四十年。他名為「霍格蘭斯」的居屋，是所白色兩層連閣樓的木造建築。其前身原是兩間半分開的木屋，甚至直到六〇年代，兩所木屋的底層依然是分開的。房子座落在小村莊後，四週被漆白色的木欄和矮的月桂樹籬所圍繞。座落於毗鄰較後些的「丹樹屋」，便是現今亨利摩爾基金會總部，原是一所在二次大戰期間落成的鄉村小屋，上下層各有四間小房。基金會於一九七七年成立，此後不斷改建擴充，以應所需。在過去數年間，附近的房子被摩爾收購，作為基金會的助手及員工的居所。

在「霍格蘭斯」和「丹樹屋」之間，便是摩爾稱為「頂」或「居」的工作室。該處現已成為修飾小型及中型雕塑的工作間。它的後門通往版畫室。版畫室的建築物前身原為小商店，已改作鑄型雕塑室多年。一九七〇年前後，為了製作版畫，複雜的印製過程需要更大的工作空間，以安放版畫機和其他有關用具。因此，在較遠處營建一個新的鑄型雕塑工作室，把二十五年來所積存的石膏、赤土鑄型雕塑、撿拾物（燧石、骨、石塊、殼等），全部轉移陣地到這個新建築裏，而舊室便給改作版畫室了。在路上看去，這兩所工作室實在貌似車房，令人極難察覺內裏所進行的活動。這些建築物的後面是花園，主要的工