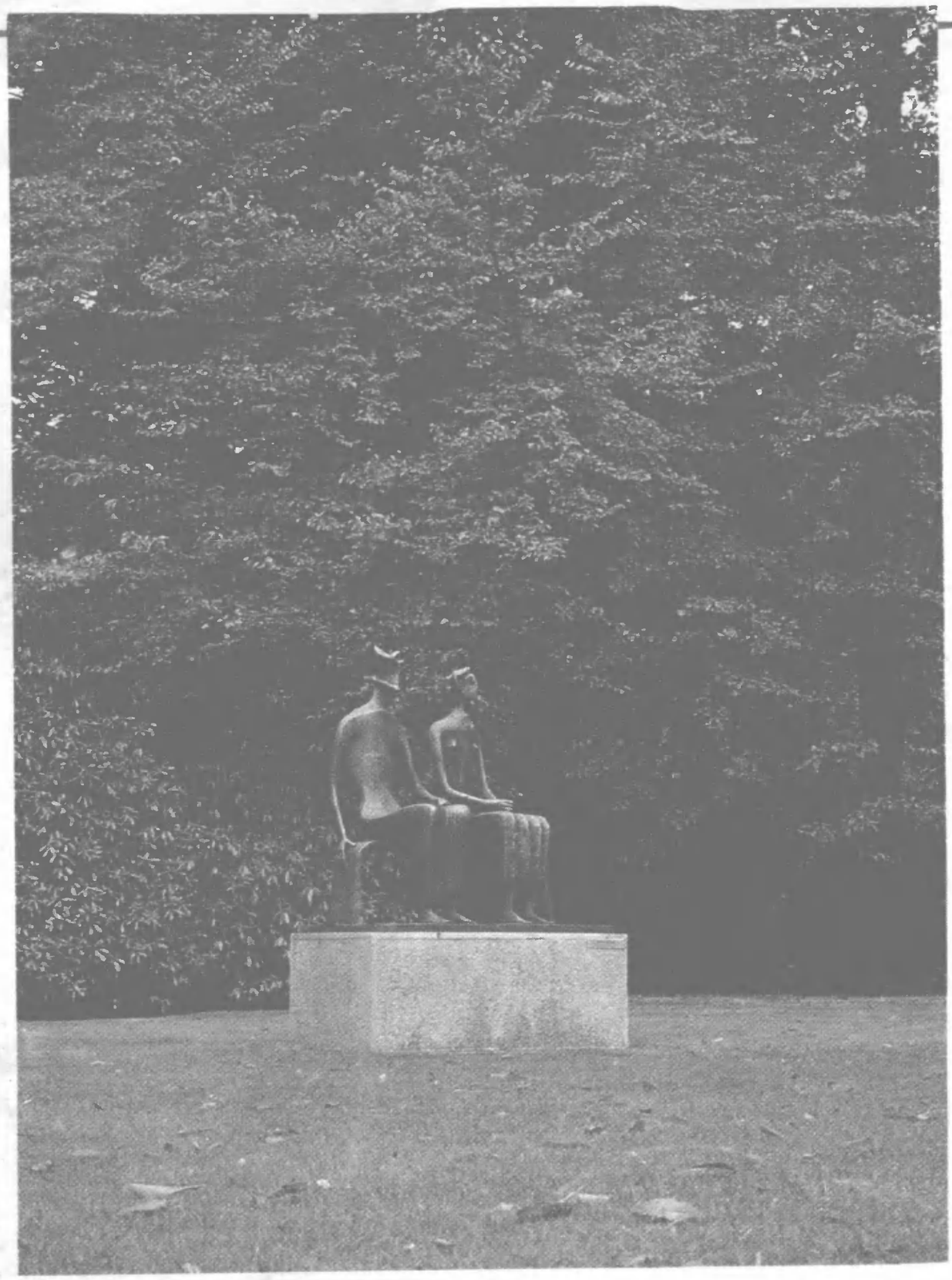
世纪美术文库



THE LIBRARY OF CENTURIES ARTS

观念·灵感·生活

亨利·摩尔自传

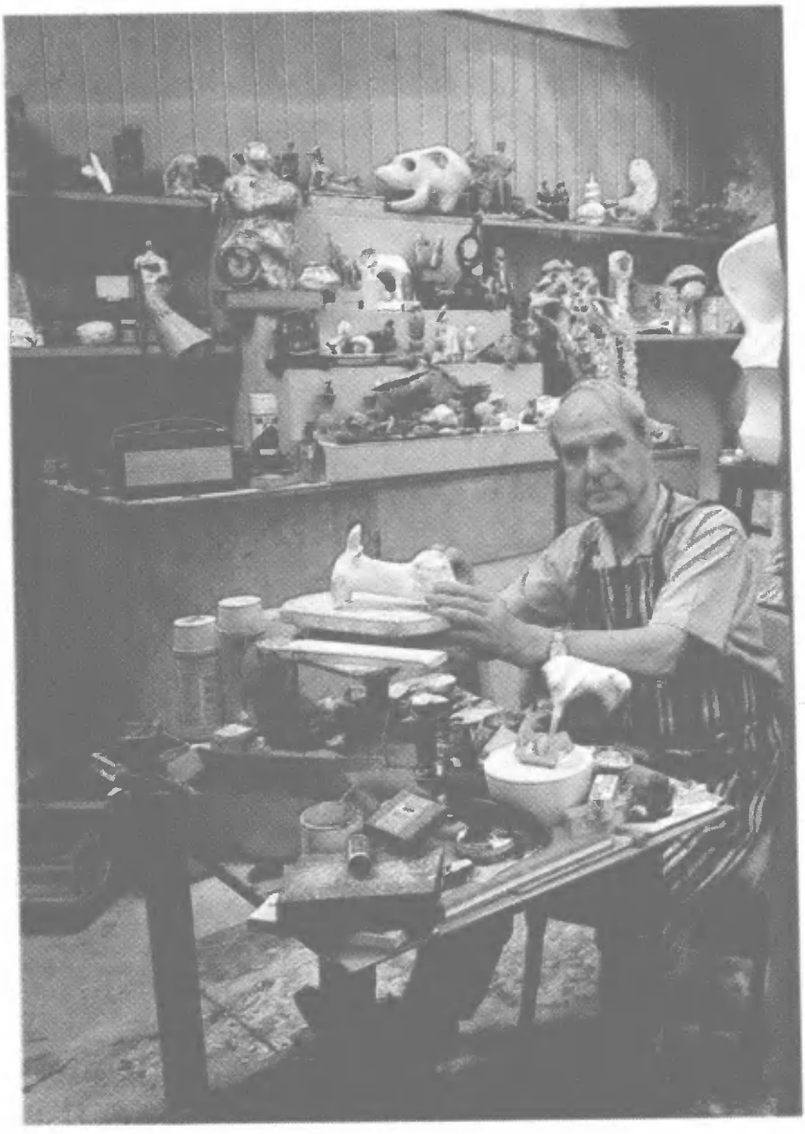
人民美術出版社

翻译

曹星原

原著

亨利·摩尔和约翰·赫奇科



编者献辞

如果把人类的文化积累比作一片森林，美术就是其中一株茂密的大树，这套丛书充其量是一棵幼嫩的枝芽。然而我们寄希望于它，希望从它身上闻到树脂的清香，触到生命的涌流，看到整个森林的影子。

这套丛书应该明显地记着二十世纪八十年代的年轮，它吮吸传统的养料，又努力寻找新的角度，以新的眼光去看待艺术。

这套丛书寻求大众化的风格。它力求深入浅出，自然流畅，用朴素的语言去讲那些深刻的道理，它好象一条清新的幽经，引读者走进艺术宫殿。

《世纪美术文库》编者

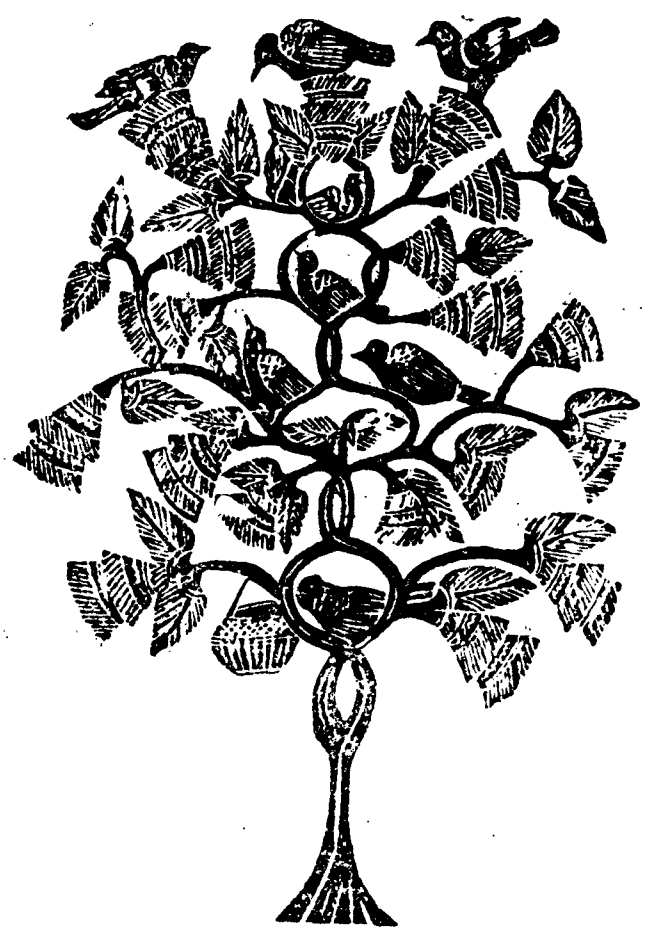
1988年元旦

观念 灵感 生活

——亨利·摩尔自传

〔英〕亨利·摩尔和约翰·赫奇科著
曹星原 译

10001215231



人民美术出版社

世纪美术文库

主　　编

刘玉山　　陈允鹤　　王靖宪

执行编辑

周林生　　毛君炎　　陈履生

057874

前　言

我第一次见亨利·摩尔是1952年5月，我在六点钟时离开吉尔福德(Guildford)到达他住所附近时还很早。我那时是艺术学校的学生，这是费了很长时间才安排上的与雕塑大师的会见。我接触过许多艺术家和画廊老板，他们和他很熟，并答应在他们下次去拜访他时带我一起去，或者是帮我和他约定一次会面，但这是件麻烦透了的事情，因为他不喜欢别人在他工作时来打忧，可是他却又总是不停地工作，所以差不多一年多了什么也没办成。

结果却又非常容易，在学校食堂我认识了一个姑娘，新生，她偶然提到上个周末她去了亨利·摩尔的工作室，而且还见到了那位了不起的人，他是多么绝妙而又英俊的人，又是多么容易和他交谈。她住得离彼肖普的斯托福德(Bishop's Stortford)很近，

所以我没费多少劲就说服了她给亨利·摩尔打电话说有个男同学在这儿过周末，不知他们是否可以去看望他，回答我们说一点半在“郝格兰”，“别迟了”，因为星期六是外出采购的日子，他们总是在一点钟到佛克瑟莱(Foxley)旅店吃午饭。

我新结识的女友很熟悉这一片，所以我们在阳光灿烂的早晨驶过一条条僻静的小路和林荫胡同，晨雾弥漫着丘陵起伏的赫特福德郡的这片地方。

亨利·摩尔1940年在伦敦的工作室被炸之后就搬到这儿，这地方叫做“郝格兰”，以前曾经是个养猪场，所以对亨利喜欢收藏动物骨骼的爱好有所帮助；无论你在哪儿一挖，地下都埋着许多骨骼。

这所十七世纪的乡村住宅那时被一分为二，住着两家农民，毗邻的外屋是乡村里的小店。有一半空出来之后，亨利和伊丽娜就搬了进来。在这里的第一个感觉就是爱上了这四周的乡野，亨利感到在这里工作很舒心。等到另外一半空出来时，幸运的亨利

只需卖掉那件巨大的橡木雕《斜倚的人》(现藏底特律艺术大学)，即花费了九百英磅就买下了那所住宅。

我们到了"郝格兰"之后，有人告诉我们说亨利正在尽头的屋子里等着我们。这是一间内房，做小稿的工作室，一个秘密的去处，是他进行雕塑构思而不应打忧的地方，当我们走进去时他站了起来热情地向我们问候，他的深邃的蓝眼睛伴着他的微笑和温和的声音灵活地闪烁着。我在一瞥中感到我们已经被细细地观察和探究过了。他坚稳的握手持续了好几秒钟，并说他很高兴我们准时到达，因为他打算带伊丽娜出去采购东西，而她又不喜欢推迟。

亨利·摩尔，结构很好而又粗壮的身躯．他穿着一件蓝色条纹衬衫和与之相配的蓝领带，花呢裤子外面围了一条蓝白相间的条纹屠夫的围裙。他坐回到他的柳条编的椅子里去。他的工作台上杂乱地放着罐头盒，石块，骨头，石膏小稿子和一大排牙医的工具，几根蜡条和一些美术馆的卡片上写满了各种记录。一个小转台正好在

他的面前，上面放着一个小石膏稿子，他一边和我们谈着话，一边旋转并从各种角度审视着那个小雕塑。他询问着美术学校的事情并且告诉我们他做学生时候的事情以及这一段对他来说有多么重要。最根本的是我们应该努力学习，因为所学到的东西在将来都是很有价值的：这是一个发现和认识的阶段，是形成观念和洞察力的阶段，是参观各种美术馆和博物馆的时期。由于第一次世界大战和他父亲希望他当一个学校教师的原因使他学美术开始得较晚，所以他得格外努力，因为他感到必须赶上而且很快就做到了，原因是其他学生并不象他那样专心至致。

在这间微小的、杂乱的屋子里到处是满荡荡快要涨出去了的小雕塑、小稿子、报纸、骨头、一箱箱石料、旧鞋子、一盒盒的工具、明信片，用绳子捆住把手的旧商店的门，唯一干净的地方是十码大的工作空间。一个取暖的小石蜡炉子，此外还有一个小型的单丝电炉对着他的脚。我们三个人在里面就显得拥挤了，很显然他也

很难继续工作。大约一小时之后，他提议等我们再喝一杯咖啡之后就带伊丽娜出去采购。当我们离开的时候他问我第二天是否愿意来，星期天，那时他会有些空，所以交情就这么开始了，而且保持了三十多年。从那时起，我总是定期在周末漫长的假日里去看望他，一次花几天的时间给他和他的雕塑拍照片。亨利第一次让我拍照是在第一个星期天早晨，我拍了十二张。当我在第二个星期天送去巨型的，20×16放大了的照片时，亨利把它们贴满了一墙，并且马上表达他对照片的赞许和批评。这种局面差不多持续了两个小时，没有一张照片能从严格的评点中脱逃，以至于我感到沮丧和想到要放弃拍摄雕塑了，如果象这样难以讨好的话。然后亨利仔细地给我解释，大英委员会常常给他举办展览，而且总是要求十二件雕塑，十二张素描和一些照片。他想把我拍的照片用作下一次展览。于是除了两张以外的他全挑去了。他这是以他的方法教给我保持不断提高，至于涉及到雕塑，雕塑家则永远比摄影家看到得要多。

显然，通过这些年我不断地逐步理解了他所做的努力之后，我也一直想把这种理解在我的摄影中表现出来。亨利曾经说过："一件雕塑必须具有其自身的生命，而一个观者则应该有看到这种生命的能力。"在雕塑中有一种被抑制住的能量，强烈、具有生命力并且向四面迸射。一个敏感的人会对此作出反应并且会欣赏那种内在力量，并不仅仅是去接受它的外在现象。当我问到他这种内在能量怎样能被创造出来时，他回答说，除了雕塑自己呈现给雕塑家而且又包容在雕塑中，此外没有一种东西是他刻意去追求的。

他曾说过他怎样改造了他的雕塑，一个洞连接了前后两面，怎样才使得空间具有雕塑意味。有必要一提的是另一件曾经对他有过影响的事情，在孩提时代，他父亲非常喜欢烘苹果排，他必须到潮湿、黑暗的地窖里去拿苹果，可他又非常怕黑，所以他总是侧着身子走下阶梯，使他的一只眼睛看着明亮的入口。后来每当他凿到深处的时候，他说他总感到想找

个出口，又想起了那个地窖。

亨利，直到八十五岁高龄时，每周还是工作七天，只要他醒着就在工作。他从未转试过另外一种领域的艺术，从未向公众的口味妥协，也不以金钱为目的。他的生活方式无论是在他拮据的早年或是极其富有的今天都几乎没改变过。他一直尽力把他的雕塑做成纪念碑式的尺寸，青铜的或者是大理石的都一样，根本不管是不是有人会去买。他也可以整天一边谈话，一边工作，谈他自己的工作或过去的大师，但他却绝少议论他的同时代人，也没什么兴趣去看他们的作品。他从来不说故意博得影响或故意给人造成印象的话。他总是在想他还要说的内容。他从不贬低别人的价值，如果他不喜欢谁，他就避免谈他和他的作品。他说，一个好艺术家是一副好脑筋的产物。所以千万不要用垃圾来充塞它。

1966年春天，伊丽娜，亨利的夫人，滑倒时摔断了她的股骨，花了好几个星期才痊愈，几个月之后得以恢复。整个这一段时间里亨利都非常着急，不断地说他不能想象如果没有伊丽

娜，那么生活还有什么价值。他在这一段时间里不能集中精力于工作，就问我是否能找点什么事和他一起做。因为他的这个建议，使一个一直在我头脑中未定型的想法变成了写一本书的念头 其目的就是为了更好地理解和欣赏亨利和他的作品。

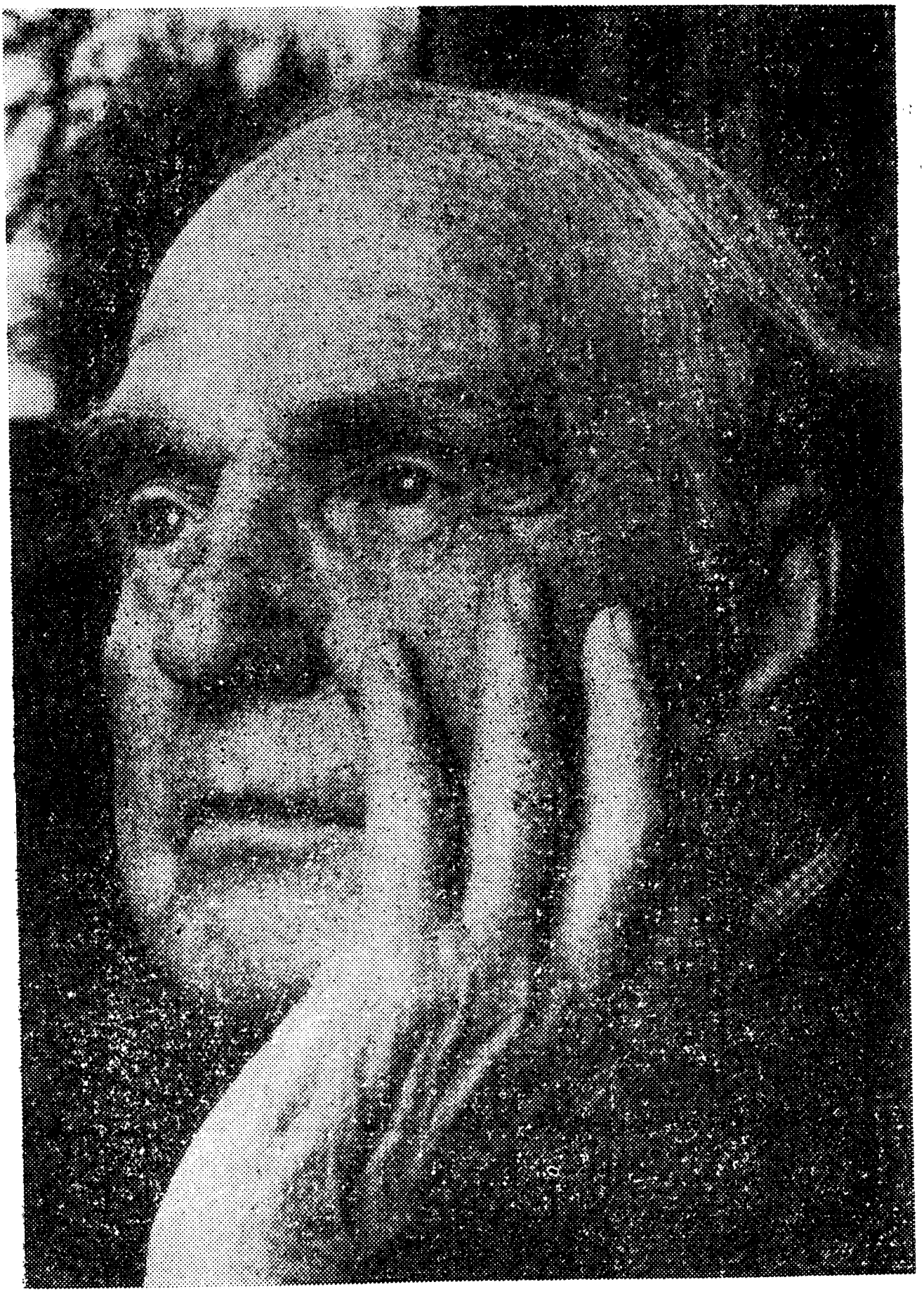
八个月中，每周两天，我们集中精力把这十二年中所拍摄的上百张照片先用语句叙述一遍。这些语句后来经过编排和润色直到亨利认为准确地表达了他头脑中的想法为止。这本书开始的时候非常喧嚣，我和亨利都感到有点泄气。不久在一个星期天我去的时候，亨利说："我们究竟要做什么，我们不能停止它吗？"

但差不多又过了二十年我才感到要另外写一本书，这次是伊丽娜的建议。亨利现在八十八岁了，因为关节炎而不再能做雕塑了，只不过偶尔艰难地画点素描。当我们谈到他的作品和他充实而又幸福的一生时，许多情节的描述填补了以往对他的报道中的空缺，所以我们决定写一本新的、小一点的书，集中描写他的雕塑的观念

和灵感。在这本书中亨利谈到他在他的一生中所得到的帮助，谈及他读中学时的老师高斯蒂克小姐(Miss Gostick)和她是如何第一次向他打开了广阔的视野和对艺术的欣赏；以及杰出的批评家赫伯特·里德(H·Read)在几乎没人相信他的时候在他的评论和文章中对他进行的宣传；但对伊丽娜，他的夫人和永恒的伴侣、导师和批评家，他统括地说：伊丽娜是绝妙的，她始终如一，不为地位和财富所动，不喜欢浮华作风，了解她自己的想法并且执着专注。

虽然他常说没有哪种单一的影响力影响了他的哪件作品，但是在这本书中他还是描述了他的灵感的主要来源和他的观念的形成。

约翰·赫奇科



Henry Moore

我在大约二十二岁当兵离家前一直住在卡索福德。我记忆中最早而又最深的东西是矿渣堆，象金字塔，象山，人工的山(图1)。在那儿，到处都有矿渣堆——大量的废弃物，不可燃的垃圾。我们在这些堆中玩耍，弄得非常肮脏(图2)。

在我的童年时期我家一直住在朗德希尔路(Roundhill)。我还记得在那条路上可以看到太阳穿透雾气的刹那，尽头是矿渣堆，这些都是那么熟悉(图3)。我们七个孩子同住那一间小屋子，没有自己单独的卧室。实际上，还是三、四个人睡一张床！

我觉得人们对我的早期生活，矿区的生活背景强调得太多。我的成长过程与这个国家的大部分孩子相比也算是十分普通的。作家和批评家似乎喜欢把某人的早期生活视为几乎未产生变化的现在的生活。我父亲是长期罢工期间的矿工。在那期间，他做过各种各样的临时工作，从修鞋子到任何工作。他的双手十分灵巧，而且他也是政治活跃分子，常常在我们家的前厅召集各种会议。我猜测，那些会议是为了建立一个工会，那差不多是在一九〇六年左右。

我们生活得很困苦，但是我父亲却对他的孩子们有着令人难以置信的乐观并充满了希望。他几乎是靠自己从书本上学到了所有的知识。他从自己的父母那儿没得到任何帮助，他自己做过的每件事都通过艰苦的奋斗。可是他对他自己的孩子却抱有无限的希望。他非常崇拜教育，他使得我们每一个人通过考试进入那时被称为高中的地方学校，那里后来变成了普通中学。

我第一次参加考试时失败了。我对父亲说，我的失败是由于你让我学小提琴造成的——我讨厌小提琴发出的声音——因为我要练小提琴，所以不能做家庭作业，因此他同意我停止学习小提琴。第二次我又失败了，但我父亲说他要给我最后一个通过考试的机会，或是让我重操小提琴。在第三次努力中，我终于通过了考试，同时永远放弃了小提琴。

我并不怕我父亲，但我们是在尊敬他的气氛中长大的，这是一个维多利亚式的家庭，他是这样的家庭的首领。他是头儿，他期待着毋庸置疑的、完全的支配权。不用我来说——以前我也不知道——他也是个了不起的男子汉。当他八、九岁时就到矿井底下干活了——像那时其他孩子们一样。然而他自己离开了采掘，并决心使他的孩子们也不再受其累。对穷孩子来说的方法是获得当地普通中学的奖学金。通过那儿你可能进入师

范学校。我的两个姐姐和一个哥哥都是这么成为教师的。事实上，我哥哥是个校长，这对于矿工的儿子来说是个可行的方法。我是家里最小的，当然在我进普通中学时，我哥哥雷蒙德已经执教很久了。有一个最深的印象是第一次离开家到他任教的村子小住。

当我以艺术家的身份第一次下井时，我想矿工是多么奇妙多么难以令人相信的人们啊。这是人间最糟糕的一种生活。到了第二天就不感到这么糟了。到第三天我感到可以继续干下去，所以也就干了一个星期。这只不过是你习惯了这么做。也教你明白了随遇而安，就不会感到生活太坏。

在家里，我们过的是公社制式的生活，从来不过多地孤独活动，大多数情况下我们住在楼下的一间屋子里，那是非常家庭式的、亲密的、拥挤的居住方式。许多人也都这么样生活着的。

我的妹妹埃尔西是家里最小的。她非常喜欢跑步，而且总是第一个跑到目的地。我总是因此自责——我鼓励她跑得尽可能地快，愈来愈激烈地训练她，最后她死在心脏病上。这件事多年来一直使我内疚。从那以后，全家因而把他们的全部感情倾注在我身上。我成了最小的一个，所以他们都照料我，帮助我。我的大哥，雷蒙德喜欢画画，我小时候常常让他给我画画。

我有一个祖母，每到星期六或星期天时我总

是穿过镇子去看望她。我很讨厌去那儿，因为必须爬一大段阶梯，那儿又有令人作呕的气味。可又不得不去，并且还要吻吻她。对我来说她真是让人嗯心极了。但那就是我们，是生活的一部分的写照。那就是卡索福德。

我们总是在后街玩耍——玩铁环和弹子等等。有两三种弹子游戏是我真正很喜欢的，有一种叫做"灵机"的游戏(Ringy)，在这个游戏里，你得在马路上厚厚的黑色的煤尘上划一个直径大约十码的圆圈，中间有一个刚够大理石弹子容纳进去的洞，你要在圈子外面让弹子进洞可得花费很多时间练习。所以你的指关节永远是乌黑而又长了疱的。这是一种训练自己支配双手的游戏——如果一个雕塑家不能使用他的手，那他不会是好雕塑家。

我进了普通中学后，才有意思呢。我们在山坡上有一个足球场，如果你在与其他校队对踢的抛掷中获胜，那你就占据了优势。我总是担任右翼，并且踢得相当不错。如果我对各类运动没兴趣的话那肯定在部队里不会成为体格训练指导。我相信这也有助于雕塑。如果你不会使用你的双臂，那你就不会使用锤子、凿子，也不会成为雕塑家。你必须使肌肉强壮。这也是我可以雕凿并且技术相当不错的原因。

在我成长的那个小地方你必须显得粗犷而有

男子气，这是说你必须有一个女朋友。如果你没有，就会被认为过于脂粉气。当我还是个小男孩时，我隔壁有个女孩，米丽埃(Millie)，大概八、九岁，我们总一起玩。假如到了十岁或十一岁时还没有女朋友，就会被认作是有点什么不太对劲。我记得自己在十二岁时陷入一个女孩子的网中。我得意洋洋地从卡索福德走到庞台佛来克特(Pontefract)又走到发利桥，就因为我吻过了她。

普通中学是一所混合学校，可以在那里一直呆到十七、八岁。早祷时我们都排成行，所有的姑娘都在我的前面站着。

作为小孩子的我们，每个星期三都去屠房。去站在门口看他们把牛或羊击倒或是看已经准备好要屠宰的公牛。这都是用斧子干的，那种一头是尖锥一头是刃口的东西。两三个男子抓住绕在牛脖子上的绳索，再把绳索穿过固定在屠房墙上的环子。于是男人们就可以把这头动物慢慢地拉过来，把它的头拉得仰面朝天动弹不得。这样弄好之后，他们开始动手杀戮。先用斧子的尖头打击它直到它失去知觉，然后就开始戮伤它，把它的血放出来等手续。尽管那是可怕的一幕，但我们还是说："走，我们去看那个屠夫去。"这是一桩令人激动的事情，得到屠夫称号的人还是很值得的，有时候他们没一下击中致伤大脑的正确位置时，他们就不杀它。只有击倒了的才杀，这是众

所周知的事情，我并不是唯一的观者。

我有一个幸福的童年，充满了各种体力的游戏和练习的童年。我喜欢各种游戏也喜欢打架。我曾把一只手捆在背后打过一个男孩子——我说，我用一只手就能打倒你。你必须自己站起来，不然是很愚蠢的，那样你就变成了一只替罪羊。我们就这样，独立地成长了起来。

我们有一个小棚子，那是个极好的独处的去处；我总是把我的鱼钩和其它一些我在走路时收集到的东西存放在里面。光是到学校和回家的路上我就可以发现不少叶子，七叶树果实，蜗牛壳，以及这类对所有的孩子都有吸引力的东西。要么就是远足，这一般在星期六，我们走许多英里路，一直走到农村。有时我们采一束花草或其它东西。我们在考德渠(Calder canal)旁边玩得最多。我想我一直都意识到了树、枝干以及它们对于环境所施加给它们的力的回应。但我只不过以为每个人都有这样的感觉。

对我来说，发现和意识到形体的三度空间形态是一桩极大的乐事。我从一个年轻人，到一个学生逐渐地意识到光线是如何揭示形体的。到了后来大部分最平凡的物体突然都对我产生极为深远的意义，都不再仅仅是一个存在的物体，而是作为形态和形体在空间中的存在。对我而言，大自然和人体是两个同样兴味无穷的资源。

我的第一件严肃的木雕是为纪念毕业于这个学校的，在第一次世界大战中阵亡或负伤的学生纪念榜。那时我肯定是十六岁或是十七岁，战争已经打了一年。高斯蒂克小姐把她的工具借给了我——在这以前我只用过铅笔刀。

马瑟莱(Methley)教堂座落在卡索福德城外，那里有我记忆中的第一件真正的雕塑。这些斜躺着的人像给我留下了极深的印象，特别是一个朴素的女人头像。女人体总是比男人体要简单的多，肌肉和绉折都少得多。正是这些几乎是埃及式的静穆和离开身体的双手感染了我。

我热爱学校。当我在高中时，爱丽丝·高斯蒂克调来教美术。她是一位在我所选择的道路上给我的影响最大者之一。她游历过许多地方。曾经去过佛罗伦萨和伦敦。她鼓励我和其他两个喜欢画画的男孩——阿尔伯特·温赖特和阿瑟·戴比。我们在为学校画演出海报时竞赛。高斯蒂克小姐鼓励我们三个人——她借书给我们，向我们介绍陶瓷。她也会让我们弄茶，但所有这些与家庭的生活是很不一样的。

但是，在这之前，甚至在小学时，我就想画画。图画课在星期五下午，一星期里的最后一节课。教师很疲倦了，孩子们都尽在想着周末，但是对我来说那却是一周里最重要的课。任何地方的任何东西我都画，动物，树，然后就是人像。

人像永远是重要的，作为生物的动物也同样重要，但我总是回到人物画来。

在学校生活中我对写作象绘画一样热望着。写成一篇短文或一个故事是趣味无穷，引人入胜的。我甚至写过话剧，《娜拉幼那和巴塔彦》(Narayona and Bhatayan)。这是两个印度人之间极为浪漫的故事。内容我现在已经完全忘掉了。

当我还在普通中学时，我受了师范训练，我每星期教两天，然后回到学校休息。这是从16岁到18岁时的经历。我知道我想做一个艺术家而且为此会有一场恶战，所以我不得不寻找谋生之路。我可以以当美术教师来达到目的。

十八岁时，我被征召入役了。我想加入艺术家来复枪队，因为我以为那一定有许多艺术家参加。但是他们人员已满而且是事先预定的名单，所以我加入了市府枪队。从1916到1918年间我在部队，不断地画树、花、营帐和废墟。我画从衣服上捉虱子的人，这是极好的体验。

我去了法国，在坎姆伯来(Cambray)战役中我们赢了——四百个出征者中只有我们四十二人生还了。我对战争并不恐惧，而是想获得一枚勋章当个英雄。

我所在的部门的领导，骑兵班长获得了勋章。我记得我冲到其他人的前面向敌人开火，这是我的第一次对真正生活的体验。我清晰地记得

我们中的一个人在前线的战壕里丧失了勇气，居然哭了起来或者是做了其他类似的事情。这对其他人很有影响，所以长官让我把他送到急救站。当然，我们是在一片开阔地上，所以我拉着他的手使他平静下来再向他解释所发生的事情。突然，他明白了，急不可待地拽着我的手！我非常吃惊，因为我担心其他人都会以为他在送我。

离开部队之后，我开始教书。但不久就已发现了我在还是十七岁的男孩子时所发现的纪律约束的问题。由于在部队当过体训指导，我这时知道如何练习控制自己。后来教育部门的当权者们决定帮助那些由于战争而中断了接受教育的人们。我申请并获得了军队的资助，它使我得以进李兹美术学校。

进李兹美术学校时，我已经二十岁，那儿没有雕塑课程，只教绘画和素描。当然最好是先学这些。但后来我说我想成为一个雕塑家之后他们不得不开设雕塑。他们找来一个刚离开皇家学院名叫科特里尔(Cotterill)的人——我是他唯一的学生。他绝不让我一个人做事，总是在背后注视着我，他自己也并不是一个好雕塑家。

我在李兹的那一段时间住在卡索福德的家中，每天总是从家里跑到火车站，赶早晨八点二十的火车。

我是一个拘谨的学生，因为我知道获得高分

的极端重要性，如果得不到的话，我就永远也不能获得到皇家美术大学学习的奖学金。还必须参加一些考试——素描和雕塑——另外还有一些为获得奖学金而学的课程，例如解剖和美术史。

到李兹大约一年以后，芭芭拉·荷普沃斯(Barbara Hepworth)也来到了这个学校。她只学美术学校的课程，就像今天的基础课，并且她是要做中学美术教师的。我变得开始稍微对她甜蜜了一些，也一块儿到外面去过。由于我的影响，她有所改变并且也想成为一个雕塑家。

我们在大学必须学画男性模特儿。一开始不允许我们画女性模特儿，原因是维多利亚式的故作正经。我还能记得我们的第一个女模特儿——多么激动啊！这在那种年代里是多么大胆的行为。对我而言，女模特儿更有意思些，其区别不在于美的感觉而是美的真实性。女性的功能是不同的，她柔软，而且没有突出的骨骼。这不是由于男人和女人的成长中的不同而是生来就不同。

我们从未到外面度过假，可还是去散步和骑自行车出门远足——不太远，大概离庞特夫来克特两三英里。我们也去采草莓或是采集蝶蛹。我非常喜欢在溪水里，池塘里以及泥坑里钓鱼。

出卡索福德半英里就是可爱的乡下，当你在马路上玩了整整一星期之后再到乡下去度周末就会形成一个鲜明的对照。那条后街是那么肮脏

潮湿和恶劣而使人乐于到乡下去。我知道我喜欢到乡下，而且我也极清醒地意识到了这种对照。

有一次，我感到想写点什么，就写了一个剧本和一些散文。我在那时认为诗歌是最宏伟、最辉煌的人类行为。但实际上，无论是诗歌或雕塑都是人们对生活、对自然以及他们自己对社会的反应的表达。

多么令人悲痛！我父亲在1922年去世了，就是我刚刚在皇家美术学院学习的那年。我母亲一点儿也不懂美术，她，象许多父母一样，认为凡是我做的都是极好的事。我记得有一天我在雕刻一大块石头时，她奇怪地大声嚷道，为什么我进了中学以后还选择这么重的体力劳动。她觉得只要一个人能避免干那种流汗的手工操作的工作，那就应该避免。我刚搬到伦敦时住在切尔西的悉尼街的一个小得令人恐怖的屋子里。大概有八或九平方英尺。你只有进门就躺在床上才行。女房东每天早餐供应黑线鳕。但这是我第一次拥有自己的屋子，但我仍然对它很满意。

在做学生时，临摹美术作品是课程的一个主要部分。但你能够不用范本而做什么则是一桩非常好的事。同时也学着画素描；你也明白了是否已经具备了可以判断比例和距离等等，强调黑影，以及素描关系的眼睛。临摹有助于上述诸方面。教我的是巴利·哈特(Barry Hart)，他是石匠学

徒出身，所以习惯于临摹。他是个很好的手艺人，却不是个创造者，不幸的是那时的学院要求我们使用点星仪摹仿出一丝不差的摹制品来。我怂恿巴利·哈特让我自由自在地雕刻——但我却仍然装做在使用点星仪的样子！

我经常利用周末的时间来学习，在皇家美术学院周围的博物馆观看各种东西，画些素描——V和A自然博物馆，科学博物馆，地理博物馆等。我也喜爱大英博物馆。和全部陈列当代艺术的泰特博物馆相比，我更为欣赏大英博物馆。你可以从大英博物馆学到美术史，从最早的，从石器时代的艺术到文艺复兴(图4、6)。理解这一历史对艺术家来说是必要的——如果你打算写得好，那么你还得阅读。你在艺术学习的实践中不仅仅要做而且要看看过去所做过的东西，别人是怎样指出道路的，如果你每件事都得从头做起——如果一个作家必须去发明他自己的字母表——那么，你什么也做不成。

从约克郡所传下来的关于过去的美术的知识只能凭藉着印刷品，当你亲自面对真正的雕刻和绘画时才真是激动得一塌糊涂。我从来没厌倦过观看艺术品，尽管我已经厌倦做一个绘画、素描或雕塑的评审者——那无疑是一桩吃力的工作。

学院的另一个教师是利昂·安德伍德 (Leon Underwood)。他也有一个私人学校建在哈莫斯

密斯(Hammersmith)，我每星期总有两三个晚上到那儿去。我无法付钱，因为我的奖学金一年只有八十磅。他是个好老师，尽管有点过于严厉。他坚持素描的重要性并且认为你必须知道光线是如何投射在固体上又反射在人类的眼睛里，然后就转换成两度空间的表达。你不会生来就有这样的理解，而是必须去学，必须让别人教。

有一个老师根本不喜欢我的作品，我想由于我是一个首发其端对教给自己的东西提出疑问的学生。他不喜欢这样，所以攻击我。实际上，并没对我产生什么伤害，反倒对于后来有了很好地接受批评的经验。确实也是因为那时候所谓的"现代艺术"被认为是不道德的并且是庸俗的，上帝才知道——以为那就是关于性方面的。

威廉·罗森斯坦(William Rothenstein)在校时期，他给皇家美术学院带来了一些国际性的声誉。他出身于一个富有的、犹太羊毛商人家庭，我想他是约克郡人。他一直想当艺术家，他的父母便让他去巴黎住了两三年，在那儿他遇见了罗丹，他告诉过我。我猜测他一定见过不少天才人物。通过他，我认识了许多文学艺术界的重要人物。他成了学院的领导对我来说是一个极好的运气。人们认为他是一个革命者，当然实际上却根本不是。我第一次卖出去的两个雕塑是卖给了他的兄弟查尔斯·罗森斯坦(Charles)。那是两件木

雕，分别卖了七磅和十磅，在那个时候这是一大笔钱。

在我作学生期间爱泼斯坦(Epstein)对我不但帮助很大而且对我很好。他在雕塑界的声誉是最大的，而且他对我的雕塑的赞誉在最初的日子里是重要的帮助。当我在皇家美术学院时，他就买了我的两件小雕塑。他是个了不起的朋友，他知道雕塑的功能和作用。而其余的人却都认为如果一件雕塑的外表不是写实的，那就一无可取之处。

爱泼斯坦开始收藏黑人雕刻同时鼓励我到大英博物馆去研究原始的和墨西哥雕塑(图5)。所有这些不仅影响了我，而且激动了我。有一件石雕，我喜欢它雕塑般的、活跃的资质，因而开始对石雕产生理解和兴趣并以此作为一件兴味无穷的事情来对待。

这是完全不同的世界：在原始艺术与希腊的摹仿者，罗马或意大利文艺复兴相比总被认为是孩子气的、不开化的、业余的或不成熟的。甚至到了五十年代后期，人们仍在拿我的雕塑开玩笑，说是漫画式的一片格鲁叶干酪(Gruyère Cheese)等。实际上这对我极有好处——这使得我的声誉大增。如果是得到的称赞，你就应该想到那肯定是个错误。被一般的人，平庸的人所不喜欢是很必要的。

在学术圈子里，学院阶层，人们根本不注意早于文艺复兴的作品。因为他们认为那些作品过于原始、孩子气，缺乏教养和其它我所不知道的原因。既然没有刺激因素，人们不禁要奇怪为什么我会为原始艺术激发出兴趣并对原始雕刻如此重视。

我到不列颠博物馆原始雕刻的部分(现在仍然是)时，总是径直走到那儿。在维多利亚时期的艺术中，都是不必要的装饰和花哨的东西。而在原始雕刻中，他们只是作为某种真实目的的表现，或许是宗教的目的。他们不是装饰物而是某种非常重要的东西。也不是什么理论的东西，而是某种引人入胜的影响力或是传统。原始艺术并不仅仅呈现出外部的，而是更为本质的东西。

基克拉迪斯艺术是个很大的影响。它的全部早期作品都具有那种纯净的来自那些使这种感觉表现的非常强烈的人们。也强烈于后来更为经常摹仿他人的影响的艺术。我感觉有许多艺术初始阶段的东西有待于学习，我也想了解旧石器时期的艺术。幸运的很，这时我获得了皇家美术学院的旅行奖学金，所以我去西班牙看了洞窟艺术。

面具隔绝了面部表情，使得你能够完全集中精力于面孔。它们毫无疑问地贯穿在整个历史中，尤其是作为戏剧的手段来使用。尽管对于雕塑家而言后脑勺也可以十分美妙，十分有意思。

但却不具备脸孔那种普通知觉上的表现力。

可能我曾做过六个或七个面具。第一个做于1924年，那时曾在大英博物馆看过并且很欣赏的墨西哥的面具，因而受到了明显的墨西哥艺术的影响，在这个面具中，我给予双眼以巨大的穿透力，并使他们呈凝视状，因为眼睛是最能够表现出人类情感的东西。在其它的面具中，我使用了不对称原理，其中的一只眼与另一只大不相同，而嘴处在一个角上又拉正了平衡力。我曾在墨西哥面具中注意到这个现象并且开始在现实中所有的面孔上去寻找这一种现象(图7)。

当我开始在自然生物中去寻找以后发现，由于生物所受到的环境的影响，它们从未出现过完美的对称，这一原理就成为我的作品的基本原则，你可以在每一个人脸上发现他的一只眼不同于另一只，或是嘴并不是真正的水平的线，也许是一只鼻孔比另一只稍高一点，或是前额的一侧比另一侧凸出一些。

而且，当你真正以观察的方法观看一个人的脸时，你就会发现这种微小的变化使得一个真正具有丰富的锐敏的观察力的肖像大大不同于一个单调的肖像。

雕塑的最大的优势在于其三度空间性，并且可以从无数的角度对它进行观察。与完美的，对称的雕塑相比，我更喜欢不对称的，因为在一个

对称的作品中其中的一侧可以印证另外一侧，与非对称作品相比，它只具有后者一半的不同视点。

在维多利亚时期，雕塑的过程是靠艺术家做一个模型，然后交给工人复制成大理石制品。工人并不会画画，但他们却有一点儿造型的技巧——踝的技巧，膝盖的技巧——而结果却是一件无生命力的雕塑。爱利克·吉尔(Eric Gill)介绍并且普及了直接雕刻的想法，全部由自己动手则有助于动作的表现。他在某一阶段中大获成功，但他的作品并无新意，所以今天听过他的名字的人也寥寥无几。

我们也都开始笃信雕出来的作品要比从泥塑复制出来的要好，因为它具有更多的人类努力的痕迹留在制作和塑造上，而且你一直在与之奋斗，所以必须很努力。现在我明白怎么做不很重要，但在那时却认为是极重要的问题——你所用的方法，工具，从哪一点劈开石头。不是切开石头而是劈开。齿形凿，象是一排连接在一起的尖状物，是一种十分严肃的方法。雕刻是一个缓慢的工作，你必须想象得出你想做的形状，你必须准确地意识到你的目的是什么，而在泥塑中，你可以改变一百次，你可以加，也可以减削，在雕刻中，你只能削减。这并不是说它更难做，但却是更为激动人心。

当你年轻的时候，你会倾向于这个有助于你的主意。我很高兴自己做过了这些雕刻——但现在我知道了先用泥塑的雕塑型也一样好。

在我的生活中运气总是很好。我曾遇到许多人，现在我意识到这些人恰好正确地出现在正确的时间里：赫伯特·里德是个评论家，比我年长一点，但却早在我的形成期里就成了我友好的富有同情的巨大的帮助；堪尼斯·克拉克(Kenneth Clark)，富翁，也是国立画廊的头目，购买了我的作品，这一举动使得其他人也都有了购买的信心，并且表示他们也喜欢。我曾得到了巨大的帮助，但那时却认为每个人都是这样。没人是在生活中孤军奋战的。父母帮助他们的孩子——如果没有帮助你无法长大。那些认为我们可以靠自己做任何事，或是假装我们可以不依赖他人而能存在的想法都是愚蠢的。

那时候，现代艺术的追随者很少，这意味着一两个人要向普通的大众解释那些对于他们是荒诞的，令人作呕的东西，必须团结在一起面对着反抗力量。我们组成了一个“团体I”，这个组织在赫伯特·里德的领导下，曾在纽约举办过展览。

我记得去过一个超现实主义的会议，由萨尔瓦多·达利作演讲者。正当每一个人都感到厌倦并打算离开时突然一声巨响伴着烟雾，等烟雾散

去之后，看见达利正穿着潜水服、戴着头盔在演讲。所有这些都是为名声而做的。在他出名和变得古怪之前我们曾经见过他。他曾到我们的哈姆帕斯蒂(Hampstead)工作室来过。

我认为所有好的艺术作品中都有“超现实性”和“抽象性”。这是感情或想象力的非逻辑灵感的混合物，这是超现实的观点，是与艺术家的经验和他的艺术实践的理想的结合。我不希望自己被称为纯粹的超现实主义或纯粹的抽象艺术家。

当母亲到哈姆帕斯蒂与我同住时只有很小的地方。那时我的姐妹们都已结婚了而我仍是独身，我感到我应该分担家庭的责任。那时我已经开始教书了，很不愿意把她一个人留在那里度过晚年。但她却不介意，她知道如何对付这种情况，甚至自己动手做饭。

早些时，在我未接到任何委托任务之前，我在皇家美术大学教书以为生计。在雕塑学院，我只有八个学生，我是那儿的头儿。我把那些表面不好的从那用了无数遍的模子上翻的石膏模型全都收拾掉。接着就在报上出现一篇文章说我用自己的思想来收买年轻学生，于是我就失去了工作。这可不是开玩笑——我将失去了经济收入。

罗森斯坦给了我极大的支持，那时我有许多压力，特别是那些愚蠢的艺术评论家攻击我时，罗森斯坦说：“我信任摩尔，我和他有七年之约；

这个阶段尚未结束，他还在坚持着。”

我失去工作之后就开始卖了许多(的确是许多)作品。后来我在切尔西美术学院(Chelsea College of Art)获得了工作，真正的收入是两天的教学工作。

我拒绝接受委托，原因是他们限制住了我。如果他们允许我做我想做的东西的话，我就会接受。即便有人想要皇家学院的作品也轮不到我。我的作品大多数都不是受委托作的，我做了是希望能卖出去。

英国委员会很实际的给了我经济方面的帮助，帮助我以雕塑和素描来谋得生存的条件，这样我才得以放弃教师工作。他们把我的作品送到威尼斯城堡和其它一些展览会，有时也能卖出去。科特·瓦伦丁(Curt Valendin)，他给予我了最重要的友情和帮助。他把我介绍给美国并促成我的一些展览，多么幸运！他喜欢雕塑。那时候简直没人喜欢雕塑。他也曾帮助过格拉哈姆·萨瑟兰(Graham Sutherland)和法兰西斯·培根(Francis Bacon)。由于某些原因他比较喜爱英国的艺术家。

哈里·费斯切(Hanry Fischer)喜欢我的作品。劳埃德(Lloyd)是个纯粹的金融家，但理解能力极敏捷，哈里·费斯切更为诚恳而少些机智。我们经常和他一起到德国游览不同的镇子，

观看不同的绘画。早些时办个展览是非常困难的。没什么画廊，而且人们对当代艺术也没什么兴趣。我十分幸运地在沃伦画廊(Warren Gallery)举办了我的第一次个展。

在看自己的雕塑时我觉得有点像在继续着一个旅程，每次回顾都能发现一些不同的，新鲜的东西。雕塑并不只是仅仅具有正面和背面这两个视点——在这两者之间还有无以数计的视点，而且也都同样重要，同样有表现力。当我画不是静止在某一个动作中的模特儿，而是处在一系列的动作之间时，就要有一个从这个阶段过渡到另一个阶段的过程。一个好的摄影师可以在一个人体上从前面拍到背后再拍回到前面，拍出一百张不重复的照片。

看我的作品就象旅行一样你每转换一个地方就能看到不同的东西。所有的雕塑家必须对三度空间倾注以浓厚的兴趣，否则他们就变成了其他人——设计者或图案制作者。作为一个画家和雕塑家，这两者间是不同的。雕塑家意味着你将生活在三度空间的世界里，而且这也就是它存在的原因。你必须总是在发掘着什么，一个雕塑家渴望知道某物体从顶上到底下是什么样的——鸟瞰和仰视。这是无可穷尽的。

雕塑是个非常实在的艺术。它不像诗歌要求人们去想象你所要表达的东西。至于雕塑，你则

必须去制作出来。这是一件实在的象盖房子一样的事情。所以你必须把将要住进去的人们考虑进去。

布郎库西关于材料的真实性的宣言对我影响很大。也就是说你所用的材料将有助于你的雕塑造型，你不会到石料上去雕刻那些在金属丝或金属上更容易制作的形态。例如，你不能用石头做一个上部硕大的人体却由两只纤细的踝骨支撑着，原因是在你的雕刻过程中它就会被弄碎了。你也不会象后期希腊人所做的那样——置一个树桩在腿的后面同时使另一条腿更为真实。相反，你希望材料有自己的语言，所以一个石制物体必须与一个青铜体有所不同，或者说也做不到。这些真理都是材料的使用原理。

不过，后来这又成了限制。毕竟有些东西虽然在石料上显得是那么真实，但却没什么有意味的形态。它只能是抓挠或是刻痕。所以经过一段时间之后，这个处理方法对我来说变得不再有效用了，当然是由于在作品内部的幻象要比材料重要得多。

我曾有一些用大理石作的雕塑后来又铸成了青铜，我看不出有什么原因使他们不能这样做。当哈罗(Harlow)的家族群像破碎之后在我修复时，就换成了青铜铸造的。青铜是一种复制用的材料，没人直接使用它。你先在其它东西上塑

造，然后再用它翻制。你把模具里浇满金属，这样就制成了一个青铜制品。既可以从大理石上进行翻制，也可以从泥模型上翻。制有时我感到青铜制品比原作还要好些——你可以在青铜上稍事加工而使他变得牢固一点。你不可能戏剧性地改变它，但你可以用使它变得更为坚硬的方法来完成它。

我现在认为，如果一个想法是很好的那它实际上是可以在任何材料上加以体现。生命力的因素是艺术家敏锐的感觉在他所选择的材料上所达到的。有些雕塑家更为倾向雕刻而非泥塑，我有一段也是这样的，但不久就不再如此看待这个问题了。

人们说"你企图作抽象派艺术家吗？"似乎他们尽管知道你在干什么，但无疑，他们却不理解这究竟是什么样难以理解的事。他们认为抽象就是远离现实，但它又恰恰经常是相反的——你正在接近这个意思，远离了视觉上的理解，但却接近了情感上的理解。当我说我正是作为一个抽象派艺术家时，我的意思是我尽力去对自然进行思考而非简单的摹仿，并且我对于材料的运用以及观念在材料上的体现这二者都纳入考虑之中。

如果每个人都做过一个石雕的话，那么他们将会以完全不同的观点看待雕塑。至今我已做了七十多年的雕塑，但我仍每天发现新的东西，我

自己仍在尽力去理解这些东西。总是有什么新东西在唤起我的兴趣，如果要我花很多时间才能理解他们的话，那么一个偶然对我的某些作品注视了几分钟而感到不理解又有什么奇怪呢？

全人类都必须发展，当你想到象列奥那多(Leonardo)和米开朗基罗(Michelangelo)在年轻时尽力发展他们对素描和绘画的理解作为一种存在的艺术，然后将之与他们后来所增加进去的东西相比较的话——他们给予这个世界以多么大的贡献。绘画，雕塑，小说，诗歌——所有这些都是人类将他对生活的看法传达给他人的手段。这可能是司空见惯的，但换句话说，它可以意味着打开其他人的双眼。这就是艺术的真谛，艺术对生活的丰富。一个艺术家用他的艺术手段做他想做的事，而不是出于某种完成任务的感情来做的。如果你照管一个小孩但不负责任，那么你就没什么可以给他的。如果你缺乏爱心，那就更是大不相同了。

雕塑家的生活是一个缓慢的过程，当你做完一件雕塑之后并不像接受了奖赏一样兴高彩烈。你做的雕塑不是为了奖励和被赏识，如果你对你所做的有所失望或是完全不喜欢它，那是很糟糕的事情。但如果它能加点东西在你的经验和鉴赏力中，那才算好。若不是这样的话，那你也不必继续下去。如果我没做好某事，我也不会感到沮

丧，但当我到了要完成一件雕塑时，我会渐渐高兴起来，因为可以结束这个再开始做另外一个。

当然有一些我认为极其伟大的艺术家，古代大师们，例如乔托(Giotto)和米开朗基罗。只要能与他们的艺术中的一部分有所靠拢就是极其值得去做的，但你别指望能够获得这一点。这象是要在三分钟里跑完一英里——尽管你不指望获胜但仍然尽力去做。

如果你称你做的雕塑是鸟，那你就是想让人们把它与鸟联系起来。如果有谁认为它是个动物，但却又不是，那他们就企图去在里面寻找从未打算出现的东西。我敢肯定，如果我称我的一件斜倚的人体为马的话，人们就会注意看是否有什么类似马的东西——这点指引了他们的头脑以及双眼的方向。

这就是说人们必须接受一个关于艺术家的追求的线索。如果他们不是善于思索的人，他们就会把自己的预想（先入之见）凌驾于你的作品之上。

我是在完成一件雕塑之后才决定题目的。我不是先设计一个叫鸟篮或者鸟，或甚至于皇帝或皇后作为雕塑的名字之后再动手。以“鸟篮”为例，尽管那些线是抽象的直线，但它仍是一个有机体的形态。这个雕刻用的是愈创木，一头是鸟头，另一头是尾。在做的过程中，我常常拎着它

顶上的环状物象篮子一样拎起它来。所以这两个字“鸟”和“篮”是非常精采的，因为它们体现了很实在的方面(图8)。

尽管词语永不能解释艺术，但却可以指出你应该怎样看待一件雕塑，这已经足够了。这也是它象其它所有的艺术一样所必须具有的神秘因素。没有一样东西把自己暴露无遗地呈现在生活和艺术之中。永远有远远超出你所能想象的东西深藏其中。连那些我们最熟悉的事物也都是这样——大自然，人类的身体等。作为雕刻家，我努力去增大人们想象力的范围，去了解那些更为外在的层面，而神秘的因素就在熟悉的物体的背后。每当我创作一件雕塑时，都是从内向外地使之富于生命力。

木料应该来自有生命的树，以便保持其雕刻时的生命感。你所使用的劈木料的工具与劈石料的工具有所不同，但却仍然是从大而小地雕刻观念。木料不会象石料那样碎裂开来使雕刻时麻烦层出不穷，木料有纤维的结构，尽管细却使之极为强劲。

我更喜欢的是雕凿木料。最容易打洞的材料是榆木，橡木和果木。质地越细密越好，也越能雕出纤细的东西。樱桃木，李木和苹果木都适合此道，都具有合适的质感(纹理)。我的木雕给了我极大的满足，从树桩演绎出来的形体同时也表

现了我的观念和材料。

当你开始从事教学工作时你是在教你自己。我通过教学学到了很多。你必须要竭力用语言去表述、解释那些你可能以前都没想过的或者说没有清醒意识到的问题。从某种意义上说教书是件好事——只有当它成为一种重复时就不好了。

教素描时，你不能指望学生总是画移动着的东西。他们必须画些更容易把握的物体——一个木桩，一个瓶子——如果他们不能够画这些，又怎能画人体呢？在最初的阶段，你可以给他们摆模特儿，让他们画三、四个主要的姿势：立姿，斜倚，坐姿，然后再过渡到步行或跑步的人体。

素描是一切的基础。如果有一个人来告诉我说有个年轻的雕刻家做得愈来愈好——你愿意看他的作品吗？我要问，他的素描如何？噢，他不画素描。那好，我们已经知道了他并不怎么样。所有的雕塑家无论多么好，他也都同时是一个了不起的素描和速写的专家。如果你的素描画好了那就够了。许多伟大的画家除了画素描以外什么也不做。我并不满足于总是画得很好的素描，而是满足于永无休止的奋斗。

发展、充实并且扩大天生的资质是困难的事情——这种资质常常受到艺术家的潜在的力的限制。因为他无法想象怎样扩大他自己那些特殊的资质；这必须是天生的，后天只是滋养和进一步

发展它。我自己就总是被疑为天才而且是太过早又太过于容易地被人家发现和识别。因为这通常意味着这个艺术家做的是容易的、庸俗的工作并常常为艺术交易界和画商、出版商所接受。例如，你有个学生具有画速写的天资，你们就总是会认为他将来一定不错，但实际上倒可能更接近的是一种庸俗的、不理智的社会表象。就因为他具有一点直接地表现力人们就认定他很好。如果那只不过是庸俗并且廉价并没什么独创的个性的东西在内，那也没什么好不好可言，然而，聪颖还是有可能在表面显现出来的，有的人善长于瞬间的肖似的抓取，例如你可以在夏天的海滩上看到他们以5英磅的价格为人作肖像画。

我自己的成功也不像人们所想象的那样迅速，突然地出现在生活中。我们从未真正地为钱发过愁。我把教学作为必要时的后盾，但仍在那三个每十二周一学期的学期中尽可能地每周的工作不超过两天。所以，毫无疑问，有许多时间使我能为自己工作。而且傍晚的时间也总可以包括进来。

雕塑是一个极占时间的劳动，是脑力终日萦回其间的工作，以前我常常每天工作二十个小时，伊利娜(Irina)也总是善于使我进行工作。你不可能仅仅是每天从早晨九点到十二点地工作，而是必须让工作适合我的生活方式，我所生活的

世界是三度空间的。这不是我说，现在我要开始做点事，然后以雕刻般的眼光注视着东西。这可以使你的大脑自由地感受现实。那才是所有的雕刻家所能做的。

人类的形体永远是我的注意力的重要部分。我们所了解的最多的也是——肌体的柔软和松弛，骨骼的坚硬以及所有贮存在我们自己躯体中的力量。早期的希腊人理解这些并且这些也是发自他们对人体的深深的理解和细致的观察，所以当他们雕凿作品时就伴随着想象、理解和感知。这就是希腊杰出雕塑作品之所以好的原因。他们知道表层的下面是什么，所以能够以添加在作品里的力度和生命力来表现生命的力量。与雕塑的表象相比，这是在雕塑的知识中所能找到的更为深刻的真理(图9、10)。

对我而言，一件作品首先要具备其自身的生命力。我不是指生活中的生命力的反射——运动，舞者的身体的动作或即兴之作。

一件雕塑可以含有禁锢其中的能量，一种活跃于各部分之间的张力，一种它自身的强烈的生命独立于它所表现的对象。当一件作品充满这种强烈的生命力时，我们不会把美这个字与它相联系。在我的作品中我并不把目标放在希腊后期或文艺复兴的美的知觉感受上。

在美的表现和才的表现之间有着功能的区

别。前者的目的是对知觉的取悦；而后者则有着灵魂上的生命力，它对我而言要更为动人，它比知觉要更为深刻。

两段式和三段式的雕塑本身就是实验，而且你也得加入实验里去。也就是你做了某件东西并且从中删除掉一些，也许，称为提炼——至于怎样提炼你可以暂且不管。空间变得非常有意义，段与段之间的距离，变成了整个雕塑中的重要组成部分。

把一个雕塑做成两段则有另一番意味，当你绕雕塑而行时，一个形体会遮挡在另一个形体的前面，使你无法看见后面的，同时两段式比独立体的雕塑能产生更多的令人惊异不已的视角。这有点象把破碎的古代雕塑残片拼在一起，假如说只有膝盖，一只脚和头，那在重新组合中脚必须与膝之间留下准确的距离，膝又与头也有精确的间隙，这些间隙和距离就是佚失的部分——否则你就会把比例关系弄错。

如果你正在做一个斜倚的人体，你只做头和双腿。把身体部分留作为间隙部分，尽管那部分是不存在的但却可以想象得出。这时这段空间变得极有表现力，同时你要使它十分准确。我是以不断地移动每一个组成部分直到使我满意的方法来判断的。有时会花上几天，几星期以至于几个月，但我最终是会继续做完他们的。你在脑中已

经有了你所要表现的想法，所以当它一呈现令人满意的状态时，你马上就感觉得到。这的确是最普通不过的感觉——对形体的感觉，对现实的感觉，对功能的感觉，这也都是你所需要向自然界学习的东西。

当我做我的两段式斜倚的人体(1959—1960年)时，回忆起了阿德尔巨石(Adel Rock)和修拉特附近的爱特拉塔巨石(Etratat Rock by Seural)。这是件由人体和风景混合而成的特殊的雕塑，是一个人与大地的关系的寓意，就像诗所使用的方法一样(图11)。

我决不是不为美丽的姑娘所感动，但我却从未想到要画那种极富魅力的，竞鲜争艳的妇女。但我感到大多数有孩子、丈夫和家务的妇女的生活都比男人的生活要艰苦。她们必须在能力和体力两方面都很强才行，也许这就是我的雕塑中的妇女看起来很雄伟、象巨大的男子。

我喜欢雕刻石料，因它受到材料的限制不能恣意，而且必须综合处理形体和空间。但在一件事情之后，我意识到了，为了防止让空气完全包围在三度空间的形态的四周围，所以我开始在雕塑上打洞，这样就使得雕塑的背面和前面联系了起来。一个洞所蕴含的意义不亚于一块体积所具有的蕴含量——有一种神秘的东西隐含在孔洞之中。在悬崖里，或是在山凹里，这种神秘的东西

就隐含在它的深度和它的形态之中。我的观念是为了尽力使雕塑象大自然那样实现它的完整性，而不仅仅是两块浮雕。

对我来说，这是一个新发现，是一个伟大的思维上的努力结果。是在有了某种念头之后实现这一念头的困难，而不是体力上的艰难尝试。一个技术精湛的雕刻匠可以雕出一个链子。我曾经看过一个水手的墓碑上有一个带链子的锚。链子是用大理石雕出来并且可以活动的。这个东西做得绝好，但却无须雕塑家来做。

我一向很喜欢农村，而且在我们搬到伦敦之前也总是常常去乡村或者海边，或者是去我们的乡村小别墅。

有一段时间，我们总是到布劳德斯台(Broadstairs)度假，也总是到海边拾捯卵石和燧石——汽车的后部也总是由于这些石头的重量而下倾。海边的卵石和燧石对我影响很大——我把它们视为大自然的雕刻品(图12)。谁也不知道燧石是怎么来的。我想，有些可能是由于自然蚀刻而成的，因为那些奇特的形状可能是由于风化或者海水的侵蚀和磨损所形成的。在肯特郡的莎士比亚峭壁时，我总是用白垩来雕刻。白垩柔软又容易雕，并且又非常细腻。

不过我第一次用白垩雕刻的时候还是个学童。常常去的地方是伯里德林顿(Bridlington)。

夫莱姆鲍罗夫岬就是这样一个令人激动不已的去处，那儿有一个海滩，沿着海滩就有露出地面的白垩层，接着是一些绝妙的白垩崖洞。

莎士比亚峭壁在我们的第一个乡村别墅，巴夫来斯顿的素馨别墅附近。在离我们不远处，有一座极美丽的罗马式建筑。我总是在渡假期间把想法贮存起来。先是住在巴夫莱斯顿(Barfreston)，后来在靠近坎特伯雷(Canterbury)的金斯顿(Kingston)，我们是在1934年搬到那儿去的。大约在这前后，伯纳德·米都斯(Bernard Meadows)开始给了我帮助。他那时二十一岁。我们六点钟起床，互相在身上对浇一桶水之后吃早饭，接着一直工作到十一点。这时伊丽娜会给我们做好三明治，然后我们一起到莎士比亚峭壁洗澡，接着开始野餐。一点钟时我们回来继续工作一直到天黑。晚饭后，我要画素描画到十一或十二点。这是规律的生活程式，但却是很了不起的，当我回顾那时做了多少工作时，我自己也大为惊讶。

伊万·赫岑斯(Ivon Hitchens)和我们一起住在萨福克(Suffolk)。我们住得离海不远，我们常常在从海滩回到我们的住所的路上穿过一片熏衣草地。这片田地是那么可爱，从未被玷污损坏过。对我来说，到哪儿去都一样，只要是充满阳光，又有一点不同于家里的地方就行。但是伊万·赫岑斯每天早晨都至少要用一个半小时来考

虑是去海滩呢还是到其他什么地方。最后，我们只得止于起点！我只要拿起一块石头，然后就在海滩上雕凿，所以任何海滩对我都是合适的。

在我的工作室里我所拾来的东西中有石块，卵石，骨头，对我来说都具有趣味无穷的形状，尽管其中有些过于夸张或甚至于变了形。你肯定也会感兴趣的，你不会喜欢一个正圆的球或是一个正方的体，因为那样就失去了许多令人惊异的趣味。然而，我也不能肯定正几何形是什么样子的，如果细细研究一个由圆规划出来的正圆，它也并不是那么规整。铅笔划到一半就磨秃了，划出来的线也就变粗了。

我所要做的是估价并且欣赏形体的本身和它的特性。你可以捡起一个东西，就比如说卵石吧，并赋予其以“意义”——当然，一块卵石并无意义可言。

人们可能并不十分清楚概念是怎样产生的，也不清楚它是从哪儿产生的。有时人们会为某些特殊的卵石或其它自然形态所影响。但同样，也可以就那么坐下来在一张白纸上用铅笔乱涂，有时也会出现有发展价值的东西。这要看你胸中的贮存物有多少可以拿出来。你年纪越大，所观察到的世界，自然和形态越多，你也就越容易创造出东西来。但这必须从头开始，从现实、自然起步。空间、距离、风景、植物、卵石、岩石、骨

骼等都能给我以启示。

大自然能呈现出最令人惊异的各种各样的形态，图样和节奏。我们的眼睛所能看到的东西的范围已经由照相机、望远镜和显微镜加以扩展了。这些观察范围也都扩大了雕塑家的想象力(图13、14)。但仅仅是描摹自然并不比描摹其他东西好在哪里。这就是艺术家从对平衡规律的研究，和对韵律、结构、生长规律、对斥力和引力等的观察中得到的东西到他个人想象力的作用。这也是他使用所有这些用以实现他的作品的重要性之所在。

有时候，在自然界里，为了克服外界的因素，产生了很不寻常的东西。那些不对称的现象在得不到充足的空间和阳光的树或其它植物上的反映总是使我兴味无穷。假如一棵需要更多些阳光的树，那它的树枝就会掉转生长方向；如果一个树枝被砍去了，那它就会把刀口长实并不再继续生长。我不过是为了增加人们对生活和自然的理解，去帮助人们打开双眼，变得更为敏感些而已。大自然是永无穷尽的，不观察大自然，也不在作品中加以表现在我看来是很不自然的事。两百万年来一直是丰富的灵感的源泉，它怎么能有穷尽之时呢?

在大自然中，质地有粗糙和光滑之分，我常常对照着把它们用在我的雕塑中，凡是手摸得多

的东西，就光滑些。以前的雕塑经人们的摸娑就可以证明这点。这样使得雕塑更具人情味。

用手触摸也是视觉的一部分。虽然对雕塑的抚摸不仅能得到快感，但是抚摸本身却决不是对好雕塑的衡量的标尺。一块卵石或蛋形大理石给人的感觉或者拿在手里都是非常愉快的事，因为它的形状非常简单又非常光滑。反过来，如果形状相同，但却有一个刺手或冰手的表面，你肯定不愿意去碰它。当然你只要用双手抚摸一遍就能说出它的形状来，但一个简单的对称形态由于它太容易为人的感觉所把握，所以也就减少了它的趣味。一个雕塑，象所有的艺术一样，必须具备那种引诱着你不断在其中探求个究竟的魅力。

把作为艺术家的我所努力做的事情诉诸于语言是不可能的。如果一个人想解释清楚他的发展的道路，他必须拿出他早期的作品和后期的作品，然后还要阐述其不同之处。然而这些都是思维的东西，如果其他人没感觉到，或你的阐述对大家并不具备什么意义，再如果人们不能从情感的角度来理解你，那么这一切都全无意义。就象爱情不能向其他人解释是一样的。它不仅仅存在于头脑中，还存在于全身上下，存在于每一个部位。

我一直酷爱着双手，和其它过去的雕刻家一样。例如罗丹(Rodin)，曾做过极其非凡的对于

手的研究。我的第一件雕刻，或者说至少是帮我获得了皇家展出奖(Royal Exhibition Scholarship)的作品就是一只手的雕塑写生。这只手的复制品后来在许多美术学校作为做手的示范作品。我记得我在做这只手的过程中获得了极大的乐趣。

除了脸之外，手，就是人体中最重要的感情表达的器官了(图15)。

同时，人们的举止行动，他们对自己的姿态的支配方式，头与身体的关系都多少流露出了他们的个性。你可以仅仅凭藉着你的朋友的身体比例和他的姿态，在两百码之外认出他来。

尽管把继承和外界环境的因素都考虑进去，伟大的思维性的独创力仍是无法估量的。

这也不是说你家里的直系亲属也必然显示出类似的智力，但如果的确是这样的话，那也未必就是你父亲或者你母亲、兄弟姐妹。那也很可能是你父亲的祖父，或者是他祖父的父亲，要追溯到许多世纪以上。这也就潜伏了的未曾发展的智能。

换句话说，你成长过程的外界因素，你的经历，以及那些曾给你以鼓励和帮助并教给你语言训练的方法的人——这些影响对你的悟性和抱负起了相当大的作用，特别是在你的自我形成的那些年头里。

那些我欣赏的伟大的艺术家的作品中，都有一种生命的赋予力量，并且强调到了超越一般概念的信仰和悟性。米开朗基罗，丁托列托(Tintoretto)，伦勃朗(Reiubrandt)，鲁本斯，塞尚(Cézanne)，罗丹以及其它一些人都在作品中表现出了这一特点。我很乐于承认在我的作品中某些这类的生命力已经有所释放，而且独立于它所表现的物体之外，甚至别人也都能够感觉到这一点，但是却不可能解释清楚怎样才能做到这一点的。其实也无须做这种解释，我们的感觉得到了丰富也就够了。

无论哪一个世纪里也不过只有三、四个艺术家具有伟大的独创力，而且在这个范围里我还把诗人、作家、哲学家、画家和雕塑家都包括了进去。有许多人在他们生前也被公认为是成功的甚至是伟大的，但是以我的观点看，那更主要是由于公众的喝彩声导致的。他们并不具备特殊的想象力和能力来扩大并且丰富人们的观念。

有哪个艺术家有过米开朗基罗那样伟大的声誉吗？我不知道他是否真正接触到过那个伟大的声名。毫无疑问，在他去世很久以后他的伟大之处才被认识到。

他那些没完成的雕刻给我留下了极为深刻的印象。可以从中看到他头脑中的想法。如果只看完成了的作品就无法了解到是如何达到这种地步

的。观察未完成的作品，或者几乎是刚刚开始动手的作品，你会更多地学到他所使用的方法和思路。

有时，第一次看到的东西所留下的印象是极深的。一件伟大的作品，例如塞尚的《浴者》(Bathers)，大三角形的浴者，总是清新地重现在我的记忆之中。在学生时代，我曾多次去过巴黎，但是观看塞尚的作品仍然是一件大事。他使绘画从直接摹仿自然转到了作画，使头脑的思维象品尝滋味一样地去使用。我觉得摄影在今天扮演了一个很重要的角色，它的精确考贝能力解放了画家并且使他们迸发出另外一种观念。

我还喜欢塞尚画中宏伟的纪念性。在他的《浴者》里的形象是带有很强的雕塑感的整块体积而不是表面细节的描绘。这意味着宏伟的感觉。决不是肥胖。很难将宏伟与肥胖的不同解释清楚，但你可以从中认识到某种力量。这是一种凭藉着你的敏感力才能够看到的东西。而且作品也带有三度空间的完整性，色彩的变化也表现了这一点，但是透视却显得不那么重要。

《浴者》是一件充满感情的作品，但却又不是无病呻吟。塞尚给他的时代的每一个人都投下了难以估量的影响力。那是一个艺术观念转变的时期，人们被他的作品扰乱了头脑，因为他们不喜欢让自己已有的观念受到挑战和被颠覆。塞尚可能

是我生命中一位关键性的人物。我们在意大利的福台·迪·玛米(Forte dei Marmi)有一个小别墅。六十年前在英格兰根本找不到大理石，因为那儿没有要做的雕塑，所以我只好用当地产的石料。后来，我很自然地到卡拉拉(Carrara)，大理石的产地去了，在那里你也可以在技巧方面获得知识。

当然我们很喜欢那个地方，那里的海，气候以及欣赏那里早期的雕塑时所带来的无穷的乐趣。这对于作为雕塑家的我而言是非常重要的——它扩大了我的想象力。

我第一次去福台·迪·玛米附近的奎契塔(Querceta)，是去联系联合国教科文组织的雕塑的。奎契塔是卡拉拉山旁边的小山村，阿梯斯莫(Altissimo)是一个奇妙而又令人激动的地方。这是米开朗基罗花了两年时间开采大理石的地方。阿梯斯莫的主人是叫亨拉克斯(Henraux)的商号，经营全世界的石料。正是他们给巴黎的联合国教科文组织的建筑物提供的石灰，所以当我决定联合国教科文组织的雕塑要用石雕而不是青铜时，用同一产地的石料似乎是个正确的决定。教科文组织的雕塑太大了，光是搬运石料到英格兰就要吞掉我的全部经费。

因此，是我跑到山区去而不是他们把石料运给我。做这件雕塑意味着我得断断续续地在意大

利呆上一年左右。因为我特别不愿意离开家，离开伊莉娜和那时还是孩童的玛丽，所以我就到那儿工作三、四个星期，再回家呆一个月，然后再回去工作。当我在英格兰时，就直接把雕塑的毛坯留给亨拉克斯的两个石工。

第一次见到伊丽娜时我还是皇家学院的学生——我看见她穿过我们总在那儿用九便士吃午饭的公共房间走来。我在学院的舞会上结识了她，而且就在那个傍晚带了她到外面去，那时还没意识到她已经非正式地订婚了。莱斯列(Lesley)，她的未婚夫，也正坐在那儿，但我并未意识到他和她有什么关系因而忽略了他。后来，当我走在送她到肯星顿车站的路上时，可怜的老莱斯列走到我们身边来——我和伊丽娜在人行道上一同走着，莱斯列却把他的脚掉进了路边的槽沟里。

伊丽娜永远是不竭的灵感之源，是我的最有价值的建设性的批评家。当然，我与一个画家结婚的事实产生了不同一般的结果，伊丽娜总是努力做我正在做的同样的事情，所以她很清楚我所面临的问题。

伊丽娜清楚我所做的哪一些是她喜欢的，也都告诉了我。我也很注重这些看法。她总是使我的双脚稳稳地站在地上，她也总是把现实生活帮我弄得更简单一些。这是由于共鸣，参与和兴趣一致的原因。她甚至和我一起搬运石料。

宗教艺术在我们这个世界中一直是伟大作品的灵感的源泉，因为有一个时期，教堂是最大的赞助者，搜罗了各种艺术人材——可能在英格兰并未达到这种地步，但在意大利肯定是这样。许多英国教堂艺术是很不错的，是由当地的石工做的。他们从少年时期就伴随着雕凿工作长大成人，据说十三、四岁就做了学徒。而且他们必须学的是风格和技巧，以及他们所处时期的风尚。他们只学会摹制，几乎没有一点儿创造力和风格上的变化，任何时候都难以出现变化，只要还有法则和规定的存在，人们就不可能在工作中产生很多创造性——尽管在滴水嘴和肖像中还是体现了很多创造性，这不过是在稍稍自由些的氛围中发展而来的。

当我去做《夫人与孩子》时，花了很多时间考虑这个问题，它在许多方面与我以前做的"母与子"的题材有些不同，固然也有不少类似之处。你必须用一个大的形体卫护着小的形体。很久以来我一直沉迷在母与子的题材中，这是个自从有史以来就带有普遍意义的题材(图16、17、18)。我们发现新石器时期的雕塑中有些就是母与子。每当我随手勾划时，就发现，我可以把每一个涂抹的痕迹，墨渍或者污迹都转而画成母与子(后来我也同样对待了斜倚的人的题材)，然而，母与子中也含有宗教的因素，它是用以强化宗教信仰

的。我也不愿意创作出一些大家看了感到噁心和恐怖的东西，我努力去适应那些可以接受的信念。这是一种真正的烦恼，而且给我带来了许多问题。有人喜欢把孩子的脸做得显得象是个有智慧的孩子的模样，这样比起一个普通的孩子让你更信任一些。夫人的脸上总是有特定的淡漠的神秘感。

我不敢断定别人是怎么看待宗教艺术的。只要你相信生活是一件美妙的事，是值得活下去的，这就是宗教，这就是对生活的信仰。

《王与后》具有一种王者的气派，有种自信的安然，他们是在制做的过程中渐渐变成了王与王后的，我无法再做一次。即使再做，也无法做到这么奥妙复杂。这确实让你自己也百思不得其解。你会很惊讶自己是怎么做出来的，而且也知道再也不能重复地再做一件。这真是一桩奇妙的事情。

《王与后》是一个大题材。在我做的过程中，在大英博物馆中的那件我多次观察过的埃及的雕塑《坐着的官吏和他的妻子像》给了我启示。然而雕塑家却使他们超越了自己的身份，而使得他们具备一种巨大的高贵气派和自信心，几乎是一种极高贵的目的使得他们呈现出高于普通生活的状态。我一直试图把这种感情汇入我的雕塑中去。

托尼·凯斯韦克 (Tony Keswick) 曾经见过

我的作品也很喜欢，所以我去了他在苏格兰的庄园，那是最最适合置放雕塑的自然环境。那儿的景致是那样苍凉动人，绝无琐细的虚饰，是那样的恢廓。第一次到格兰基恩(Glenkiln)时感到大为惊讶。我一看见这个地方就被吸引住了，被激动起来了；光线也总是在不断地变幻着。我认为托尼更喜欢让《王与后》从苏格兰向英格兰眺望的想法。

如果我可以选择的话，我愿意抢先把我的雕塑置放在自然景致当中，而不愿与人造的建筑物为伍。野外的空旷使得一切景物变得矮小，原因是你把一切与那深不可测的，无边无涯伸向无可穷尽的远方的天空进行比较(图19)。

《王与后》很奇特，象我其它的一些雕塑，我无法确切地解释它是怎样变成这样的。任何东西都能够启发出一件雕塑作品的联想，这件作品是在玩弄一小块铸模蜡时产生的。那时我正在考虑动手开始弄我自己的铸铜工作室，我决定删掉第一个步骤，(也就是制作石膏模型的步骤)然后直接用蜡造型。同时一边摆弄着这一小块蜡，它开始有点象一只角，象牧羊神(Panlike)蓄着胡须的头。接着变成了一只皇冠，这时我马上意识到它象是一个皇帝的头。我继续做下去，安上了躯体，当蜡变硬之后，它几乎象金属一样硬。我把这种极为强烈地在头部发现的贵族式的精致典雅

在躯体上又再度体现出来。当我加上另外一个人像之后，它就变成了《王与后》。我意识到这是由于我每天晚上给我六岁的女儿玛丽读的故事大部分都与王、王后和王子有关。

普通大众接受艺术的新潮流很慢，因为它们太难理解了。过了一定的年龄，人们也不愿意再进行任何尝试。如果你认为你对某件事已经了解了，那么你就再也学不进一点有关这件事的东西。在素描、雕塑和绘画中是不可能再也学不到任何东西的。每一件雕塑都有各自不同的问题。可能不一定是技巧方面的，却有可能是人类的问题——不断努力地理解你以往所不理解的人类的本质的东西。

所有优秀的艺术都要求观察者的努力。你不应当以为一件艺术品完全能表现它自己而完全无须对它进行思索。你做的努力越多，花的时间越多，你就会获得更多的乐趣。任何得之太易的东西往往缺乏欣赏价值。实际上，所有的艺术都应该具有更多的神秘意味而不仅只具有外表的观看价值。在我的雕塑中，对雕塑的解释往往是姗姗迟来，我不是按照一个规划来做雕塑的，也不是我有一个特殊的念头要竭力表达出来。工作的时候，我把一些部分改来改去是因为我不喜欢它们而不是由于某种文学上的逻辑，而且也是因为那个形不能使我满意。做完以后，我可以解释它，

或者给它找点什么道理来推理。但这是做完之后的理性的推理和阐释，并不是在做的时候就存在于我的脑子中的，总之，不是有意识的。

人们对自己不懂的东西总是留不下印象的，而且也决不允许他们自己受到轻视。晦涩难懂的东西只能使蠢人上当。

现在大众对我的作品变得熟悉起来了，不再感到滑稽或者恐惧了。《刃边体》矗立在上议院大厦门外，无论什么时候你在电视里看见那些政治家们的会谈，这件作品就总是处在背景上。现在肯定有上百万的人从它面前走过，尽管人们并不对自己擦身而过的东西总是加以注意。我们曾千百次地从树旁边走过，但你找一个人画一棵树，看他们究竟看见了多少东西？一般地说来，我的雕塑是从根据速写做的小稿子开始的。速写比起用三度空间做的东西来表达一个意图要快得多，你可以在两分钟之内画一个站立的人，而你若要做一个却无论如何至少要一、两个小时。雕刻一个小雕塑都甚至要用一星期。当我大部分都用雕刻来做雕塑的那一阶段，我就用速写的方法把各种想法表现出来以防它们各自之间阻碍住。所以，只要一张速写引起了我的兴趣，我就把它做成小稿子，这样我可以随意地拿在手里转来转去，从各种不同的角度来审度它。根据这个小稿子，我就可以决定是否把它放大成一件还要进一步改动

的作品，原因是尽管一件雕塑的尺寸可能是小型的，但当你把它放大时，却总是要不断地改动直到比例关系准确为止。这是一个实践性的思索，你不用太想它，只管把它做得更正确而已。我可能把它打成木头的或是石料的，也可能给它做一个外模，然后铸成青铜的。

当我用石膏来做青铜制品的初稿时，我需要它在视觉上有青铜的感觉，因为光和影在白色的石膏上的效果是很不一样的，它让光线在自己身上互相反射，照映使得形体变得软了起来，而且也缺乏力度……甚至连重量也没了。

一开始我总是为白色的石膏所变成的青铜雕塑感到巨大的震惊。但是经过四十年的由石膏到青铜的工作，我现在已经可以从视觉想象上得知将会产生什么样的变化。与石膏相比，青铜制品的主要不同之处在于后者体现了质地上的密度和重量。与青铜的坚实和强烈相比，石膏有一种鬼魂般的不真实感。如果我到了不能明确地肯定白色的石膏模型在翻制之后将会产生的效果时，我就把它涂上颜色使它看上去象青铜。无疑等到翻制出来之后再有什么大的改动就太晚了。

《男子》，孤独地坐在我的花园的尽头，这是我给泰特(Tate)做的家族像中的一个局部。当我做了许多改动之后，就用他来作为翻铸成水泥的试验。我发现材料的颜色很不合谐，于是就做了

些手脚使它看上去象是青铜。唯一注意到这一点的是当地的一个吉普赛人，他在一天夜里把这个十五英担重的东西整整滚了一百码，一直推到篱笆旁边。他感到有点疑惑，用一柄锤子敲打之后发现掉落的不是金属而是水泥碎屑。就象我常说的，你绝对不要凭第一眼来判断一件雕塑作品。

有一段时间，我十分热衷于自己给自己的作品翻铸成青铜的。那时我有一个助手，他不太愿当雕塑家但对当青铜翻铸工却是野心勃勃的。所以我在花园尽头建立了一座小铸造车间。此举令我非常满意，因为从那时起，我所学到的青铜的特性对我助益匪浅。可是自己亲手翻铸了一年之后，我发现大量的技术性的活使我无法按自己的愿望做我想做的雕塑。另外，职业铸造工要比我做得更好。现在我只是把我所有的雕塑送到翻铸厂去，必要的时候去看看。

我在伦敦使用的翻铸车间是用来浇铸中等尺寸和等身大的雕塑的，但我现在到柏林的诺克(Noack in Berlin)做真正大型的作品。我喜欢刚从铸造厂出来的青铜雕塑，干净、光亮，象一枚新硬币。从那时起，就要开始用各种不同的化学方法使雕塑产生绿锈，这样能使形体更为突出。青铜这种材料可以产生许多种颜色的变化，也能打磨得非常光亮。干净的空气可以使它变绿，就象乡村教堂的屋顶。靠海边的青铜作品由

于盐的作用显得分外绿。在城市里，烟雾和二氧化碳则使它变成黑色的。如果是一件送去参加展览的作品，画商常会让你多翻制几个。渐渐的，我取得了更多的成功之后，我的雕塑的翻制品数量也大得多了——毕竟，它们能使得我继续干下去，但必须知道在哪儿划出极限。假如你做了一个模子，它能翻制出三十(甚至一百个)制品，并且每一个的质量都同样好，那么，除了数量使价值低了一些，又不再是独一无二的制品之外，倒也没什么坏处，所以我仍是把这个极限控制在十以下。

多年来我一直很喜欢成百上千的前来参观的人们，乘着大汽车来的孩子们。我一向不怕被打扰。其实，我倒真不愿意与人们隔离开。如果一个小孩向你走来说点什么，(当然指值得认真对待的东西)这不过表明他们的兴趣，而且每一个人都是值得认真对待的。我对任何人对我的作品提出的问题一向给予认真的答复。我明白为什么人们总是问我为什么我做的妇女总是胖胖的，从来没有瘦的，为什么她们身上有洞洞(图30)。

一度，我用金属网来做加强用的材料，但是这种材料在我给作品做些改动时带来了许多麻烦，但它又是从小稿子放大时必须使用的东西。现在我用石膏和聚苯乙烯来作为加强用的材料。

《安姆斗士》的构思是我在1952年或1953年

产生的，它是从我在海滩捡来的一颗卵石演化而成。它使我想到从大腿根部截肢的残桩。正如列奥那多在他的笔记本上所写的，一个画家可以在墙上长的苔痕中发现战争的场面，所以这块卵石使我想到了这样的构思：尽管身体伤残了，但仍在抗争、抵御着。

外行的人总是说艺术是对生活的逃避，同时另外一些人却说艺术家虽然是对他的社会的创造，但却无法从日常生活状态中脱逃。其实艺术家与每一个人都是一样的，他站在他的两根纤细踝骨的腿上。作家与艺术家差不多都在努力表达他们对生活的看法，以及对生活所持的态度，表现出不同于一般人的敏感。不然的话，他们的工作就没什么价值了。如果一个人只不过重复地表现出一般人的想望，而且一般人所想要的东西都早已成为现实，那么公众自会认为它毫无价值。

文学评论和艺术评论之间有所不同，因为文学评论所用的媒介物与文学是相同的。在文学评论家中，彼德莱尔(Baudelaire)，库列里奇(Coleridge)和爱略特(Eliot)的确知道他们的意图是什么，因为他们都是诗人，然而只有很少的艺术批评家同时又是艺术家，所以他们更容易犯愚蠢的错误。

一个艺术家不应该为评论家的观点所左右，朋友之间那又另当别论。例如，我问伊丽娜她认

为某一张素描或一个雕塑应该送给这个展览会还是另一个展览会。此外，我也会向赫伯特·里德或者克尼斯·克拉克(Kenneth Clark)这样的朋友请教他们认为某种方法更好一些的素描的看法。但我却不会向任何人请教是否他认为我应该遵循某种潮流，或者我该如何做某一件雕塑之类的问题。一个画家可能会问他的画框制作人一些关于给作品加框的建议，但他却决不会问怎样来画那幅画。

评论家所推崇的艺术评论中过多地充斥着指导艺术方向的东西。我不是说艺术家不应该听其他人的意见，只是他不要太过于注意这些意见就行。

我的作为雕塑家的全部生活都是在竭力去理解并实现形体和形态所包容的东西，在生活中，在人体中，在过去的雕塑中表现出对形体的反响。这不是可以在一天里就能学到的东西，雕塑是个永无止境的发现过程。

当米开朗基罗说到雕塑可以表现一切时，他并不是指雕塑可以取代所有其它各种艺术的功能，也不是说雕塑能演奏班卓琴！他是说雕塑的表现范围是那么广泛，你根本不用担心什么不可以表现。从这个意义上来说，对他是足够的了……对于二十年的生命来说也是足够的了。

你对一件事情了解得愈多，你的野心也就变

得愈大。在二十七或者二十八岁时，一个人可能不想做超过真人尺寸的雕塑。如果你做一件大型的东西，就会使你的自我得到更多的满足，一个大型的好作品比一个小型的好作品还要好。尺寸也是一桩实事求是的考虑。我说我不能够做大于等身的尺寸，因为我没有工作室，没办法做，与我无缘，我也无力支付材料，所以许多事情是要受到环境所支配的。

在形象化的雕塑中，对我来说头部是最重要的部位。除了它的本身特点，它在脖子上的姿势以及无穷无尽的意味之外，它也是雕塑其余部分的标尺。米开朗基罗做的脸可能至少支配了他的雕塑的某一部分，虽然他并不是个肖像雕刻家。

在我看来，个性的特点在雕塑中并不是最重要的，相反，雕塑的比例和头部的位置却可能具有无穷的意味。

我完全不明白色彩。我想，即便完全是一个色盲，对于雕塑家而言也无伤大雅。实际上，这样可能倒更好些，更能把精力集中在形态和光线上而不致于被色彩勾引、分散心思(图31)。

我一直尽力使我的雕塑具有生命，但不是为了装点它。向大自然求教，就会排斥对称的特性。

大自然有时也会呈现出对称性，但它却从来都不是对称的。比如，每一个人的脸都不对称。

假使你把一个人的两个半边脸颠倒一下位置，你得到的是一个不同的人。所有有生命的物体都具有他们自己的特点，我希望我能把生命的意味赋予我的作品。它不是一套线条的问题。生命是不可能被完全解释清楚的问题。谢天谢地。

我们第一次搬到马奇·哈德哈姆(Much Had-ham)是在伦敦的工作室在战争中被炸之后。我们发现可以租用一半被称为郝格兰(Hog Lands)的住宅。主人在战争中离开了那里，他的夫人和孩子住着另外一半。大约一个月左右之后，那位夫人决定去跟她母亲住在一起而把郝格兰住宅卖给我们。这时我刚从高尔东·盎斯卢－福德(Gord-on Onslow-Ford)那儿得到300英磅，是他支付1939年的橡木雕塑《斜倚的人》的，而且这件作品恰好存放在这所住宅里。从那时起，我们一直住在郝格兰。

每周里有两天我要回到伦敦，晚上我都把时间花在地铁里，在那儿画些避难者的速写来填满我的速写本。

人们到地铁里来逃避轰炸。不仅仅在站台上，而且也在空荡荡的正在挖掘着准备铺设新线的燧道里。当然，我不能够在现场作画，那样就会象是在奴隶船的底舱画的。我必须做些记录，以便记住某人的双腿，也就是说，我必须凭记忆来作画。

我从未看到过这么多斜倚的躯体，甚至火车燧道竟然看起来象我的雕塑上的孔洞。并且在这不吉利的紧张气氛中，我注意到许多互不相识的人们蹉屈成一团形成一个亲密的组合形态，并且孩童们当火车在脚边呼啸而过时仍然酣睡着。

1941年初，政府开始在隐蔽所里提供铺位和盒饭并且设置了公共厕所。因此，最初几个月里那戏剧性的奇特效果开始从我和呆在那里的人们那儿消失。有一天向赫伯特·里德提到这些时他说，用我的国家重点工业，煤矿生活为背景可以产生非常好的题材。

我去煤矿住了两个星期，这些速写给我提供了足够画三个月左右的素描所需要的材料。

后来我告诉战争艺术家委员会主席克尼斯·克拉克说我不想再承接任何一件委托的作品，然后，我又重新开始为雕塑画素描。到了1942年底，我在纽约的克特·瓦伦丁画廊(Curt Valentin's Gallery)举办了有五十幅素描新作的展览，其中不包括速写和矿区素描。

我不能一边看一边画。我只仅仅让双眼凝视着前方的东西。尽力记住这些东西；我一向是这样作的。接着我就连续画好几天，不是摹仿，而是由想象中去创造，可能在一张素描中有许多和各种阅历相联系的东西。然后，我就竭力把三度空间具体地强调出来，以光线和阴影刻划出物体

的形态。我也可能用我当时所作的速写、记录，甚或是照片，但最主要的是根据我的记忆力所看到和感受到的东西。

幸福就在于你对你所确信的东西充满了勃勃活力，如果你又很长于此道的话，那就是一份奖赏了。一个艺术家的未经加工的材料是他所看见并且记下来的东西，所以我每天都需要以新的眼光来看待一切。仅仅坐在我那舒服的椅子里，为许多艺术杰作所包围着是远远不够的。虽然不容易，但我每天还是乘车到外面去，去看看大自然，乡村，树丛，天空，去使自己再度恢复、更新(图 23、24)。我所作的素描都反映了我对自然的热爱。

甚至到今天，八十七岁的年纪，每天下午乘车到外面去都是必要的，因为这样可以使我的想象力得到更新。

一个艺术家用他的眼睛生活，就如同一个音乐家用他的耳朵生活一样。一个人不可能仅仅依赖于某种东西，人的记忆力这种东西虽然很有价值，但也必须时时更新。我极为喜欢我的每天下午的外出，甚至于我走过同样的路线也可以看到不同的东西，因为光线总是变幻的。

把艺术作品归结为受到某一种影响的说法是不合理的，它只能来自于整整一生综合各种影响力的发展和经历。而且只有真正伟大的艺术家才

能够创造出有他们自己个性的风格来。由于艺术家自己的观念和自身的能力以及一种附加的生命力将他所创造的东西紧紧地凝成一体。除了来自艺术家自身，谁也无法说清这种附加的力来自何方。

当我完成一件雕塑并通过它来表达我自己的观念、情感和感受时，我可以看出，并且也可以推究出做这么一件特殊的雕塑的原因的哲理。但我从未这么做过。谁会去诉说昨天的体验，或十年前的体味，或一生中是否受到过它们的影响？我不能。

我记不起来是别人要我画的羊呢还是我自己想要画的。在我的工作室周围到处都有羊群，所以我就开始第一次去画羊。以前，我总是认为羊就是一团毛再加上四条腿的动物的样子。但到后来，我仔细地观察以后，发现了羊的不同的区别，有些是瘦瘦的高贵的，另外一些则肥胖而又庸懒，渐渐地它们显出了自己的个性。因此，我就这么一直在速写本上画下去。我很喜欢作这种事。羊与羊之间有完全不同的感情形式，也就是说，与马或猫或狗的不同，羊群总是疾冲向我的工作室，走得非常近，大约只有九或者十码的距离，好象它们与你同居一室，又象你和它们同住一处。正如在我的素描中逐渐显示的那样，我走到田野里去观察它们和它们所处的自然环境，因

此全部都是写生的。通过一段时间之后，我开始能分辨出每一个羊了，我也知道哪只羊是我已经画过的、这只还没有画。我想一定有五十只或更多些的羊嬉戏在这片田野里。

因为在我的全部雕塑中我一直为几个相同的题材所吸引着，母与子，斜倚的人，坐着的人等，但这并不意味着我为这几个题材着迷。只不过意味着我尚未对他们厌倦而已，如果我能够再活一百年，我仍能从这几个题材中找到令我满意的东西。我永远也不会对他们生厌，我总可以从人类的躯体中寻找到新的思想和观念，这是无可穷尽的。

图 版 目 录

黑 白

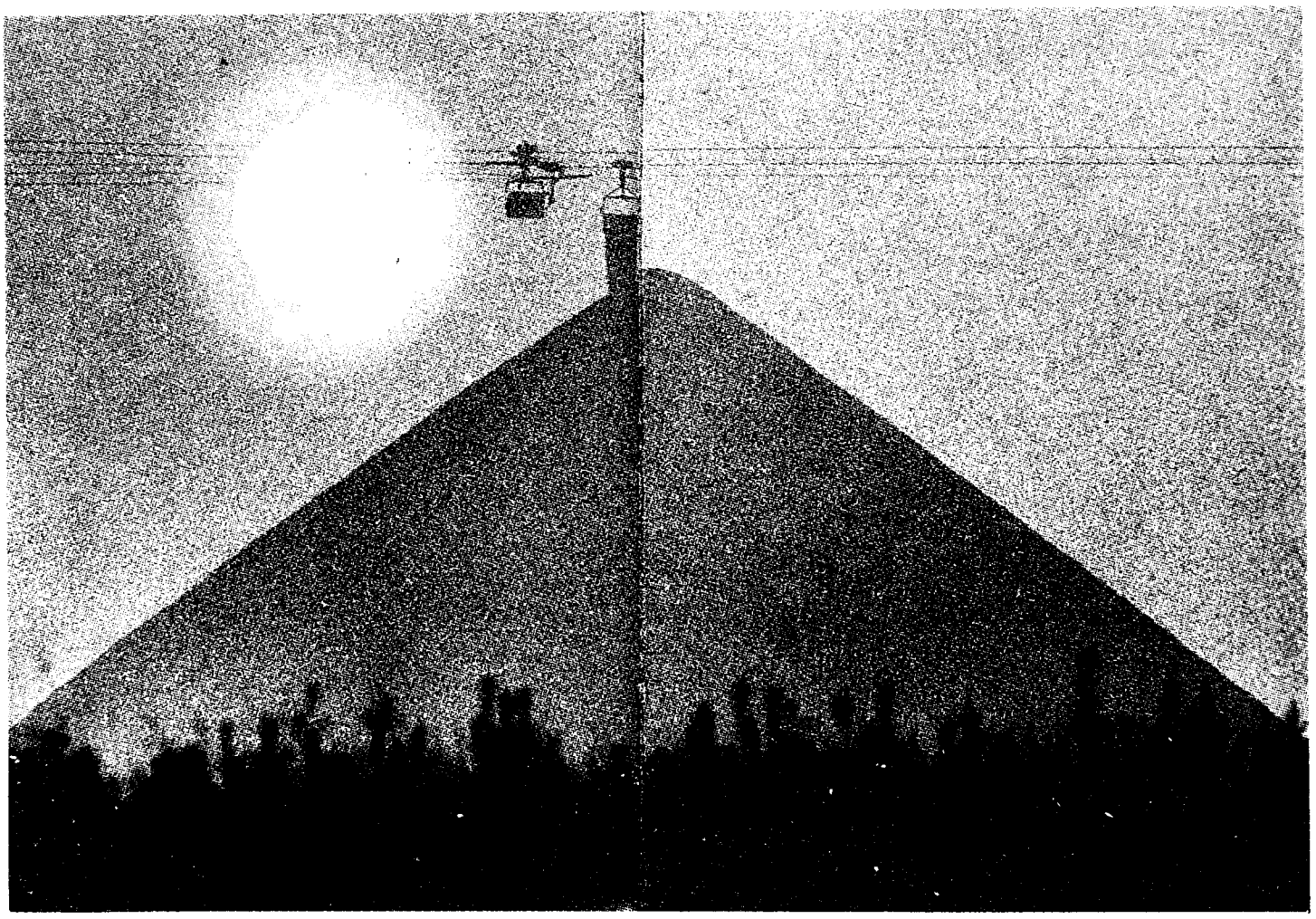
1. 卡索福德的煤堆，照片。
2. 在煤矿周围游玩的儿童，照片。
3. 朗德希尔路的街景，照片。
4. 石器时代雕刻：站立人物，亨利·摩尔收藏。
5. 墨西哥古代雕刻。
6. 卡索福德的梅什列教堂中雕刻。
7. 非洲面具，木质，亨利·摩尔收藏。
8. 鸟篮，1939年作，愈创树硬木和绳子，长16.5英寸。
9. 女人体，照片。
10. 女人体，照片。
11. 斜倚的人体，1951年作，青铜。
12. 勃利坦尼海湾岩石风景，照片。
13. 茂密的树枝，照片。
14. 古老的树根，照片。
15. 双手，照片。
16. 母与子.1976—80年作，青铜。

17. 摇椅，1950年作，青铜。
18. 母与子。
19. 分段式斜倚像——尖点，1969—70年作，青铜。
20. 双椭圆，1966年作，白大理石。
21. 坐着的女人，1957年作，青铜。
22. 母与子，1967年作，曙光罗莎石
23. 沙滩上自然纹样，照片。
24. 乡村小径，照片。
25. 联结体，青铜。
26. 分段式斜倚像，青铜。
27. 结构　1913年作，绿色汉顿石。
28. 三向体：尖点，1964—65年作，青铜。
29. 斜倚的人体，1945年作，青铜。
30. 分段式联结体，青铜。
31. 双雕体：联结，1968年作，白大理石。

彩　色

1. 封面：王与后，青铜，1952年—1953年，高120英寸(306厘米)。
2. 封面勒口：亨利·摩尔在工作室里照片。
3. 封底上左：两段式躺着的人，1959年，石雕。
4. 封底上右：坐着的妇女，青铜。

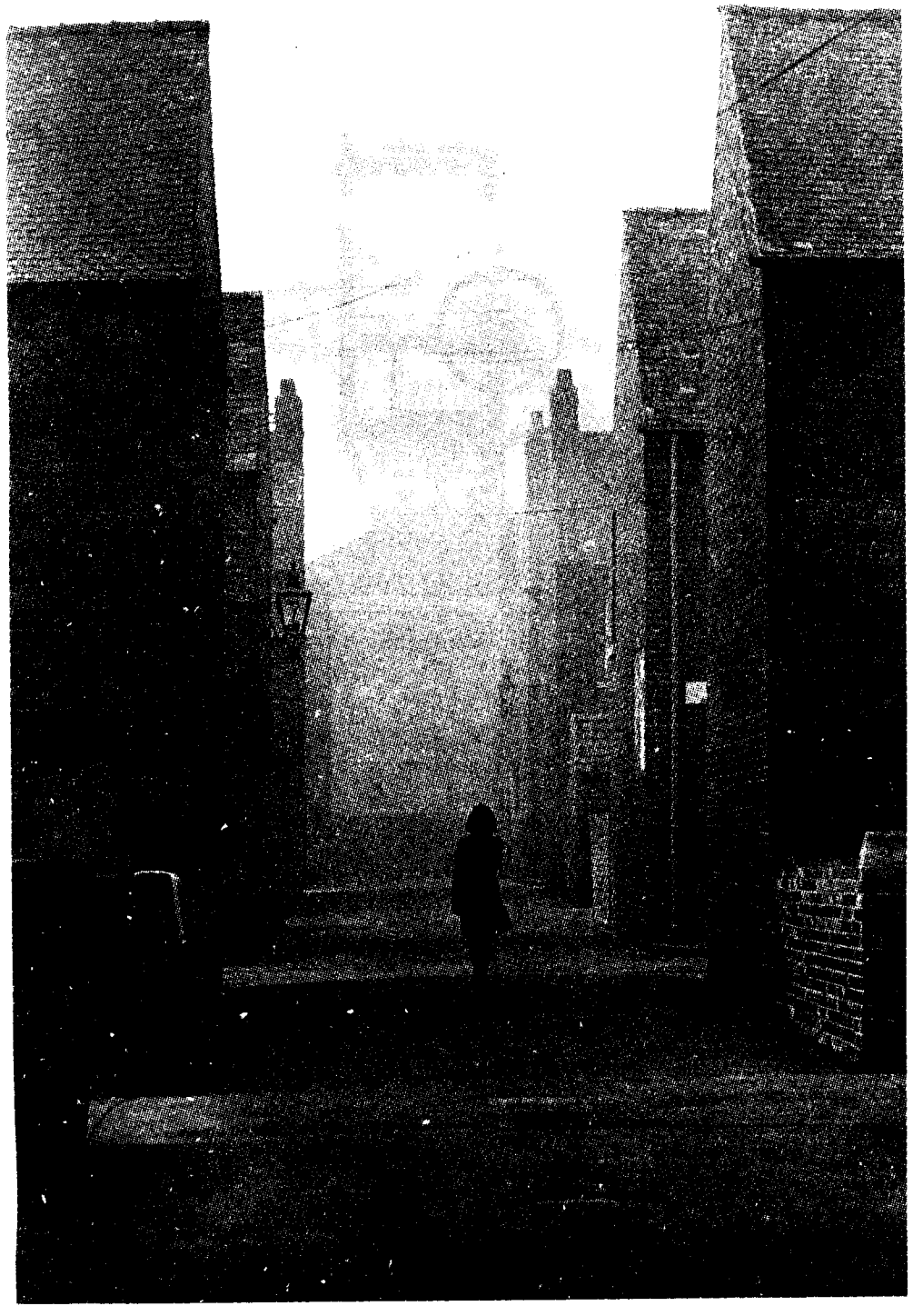
5. 封底中：青铜雕塑。
6. 封底下左：倚躺的人两段式，青铜。
7. 封底下右：母与子，青铜，1948年。
8. 封底勒口上：拱门，青铜，1962年—1963年。
9. 封底勒口下：在沙滩上休息，躺在躺椅上亨利·摩尔。



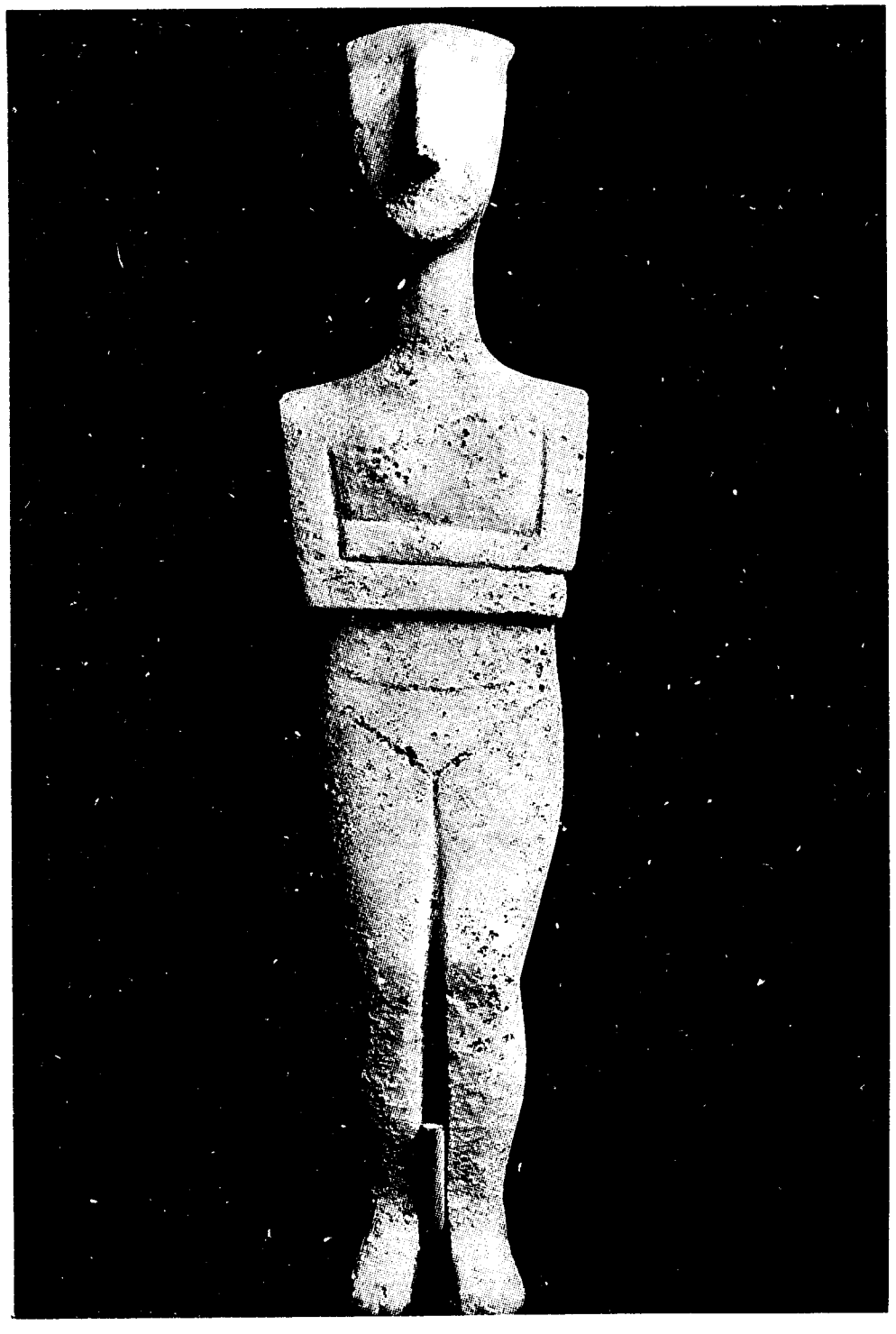
1 卡索福德的煤堆

2 在煤矿周围游玩的儿童

3 朗德希尔路的街景



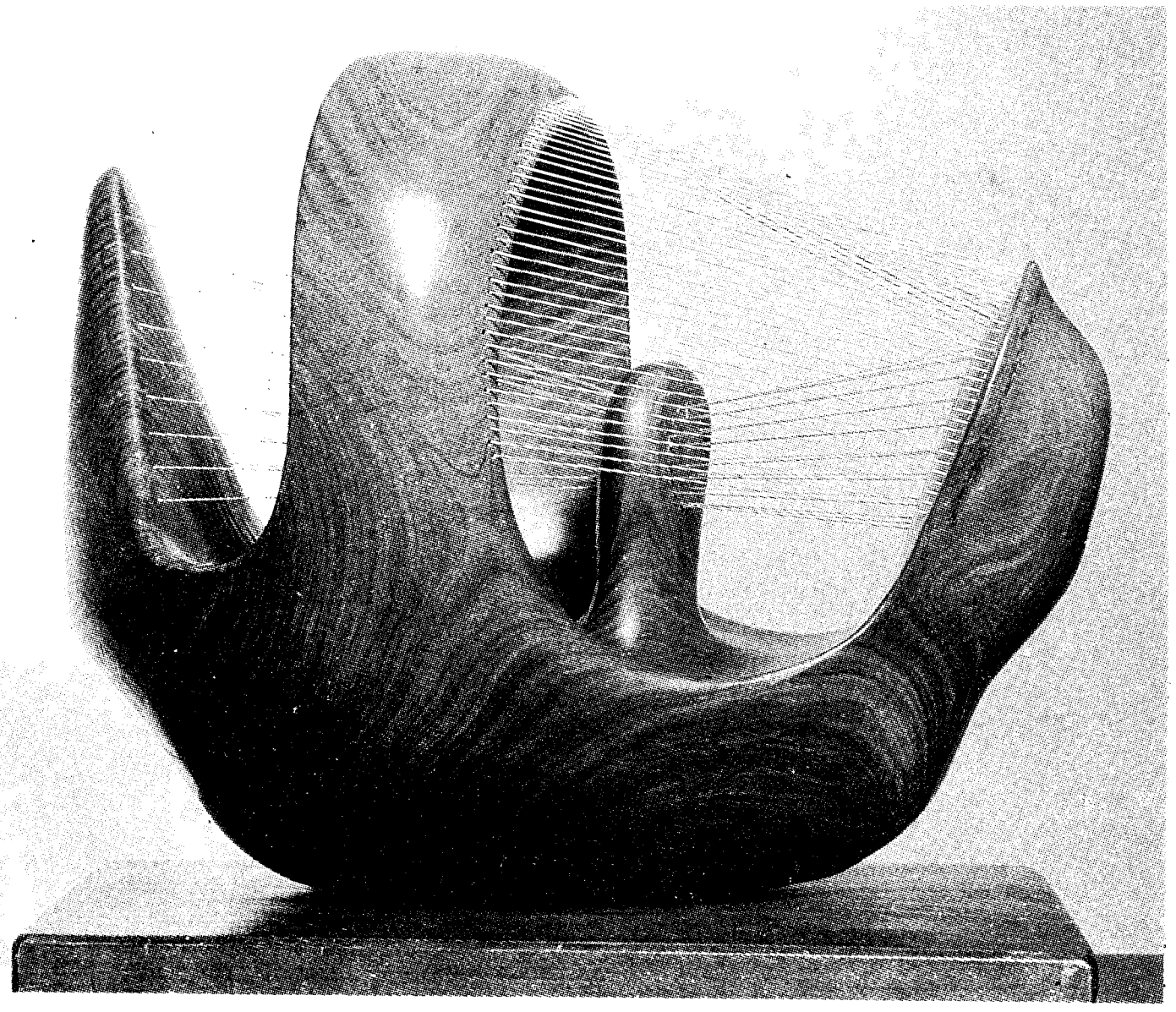
4 石器时代雕刻：站立人物



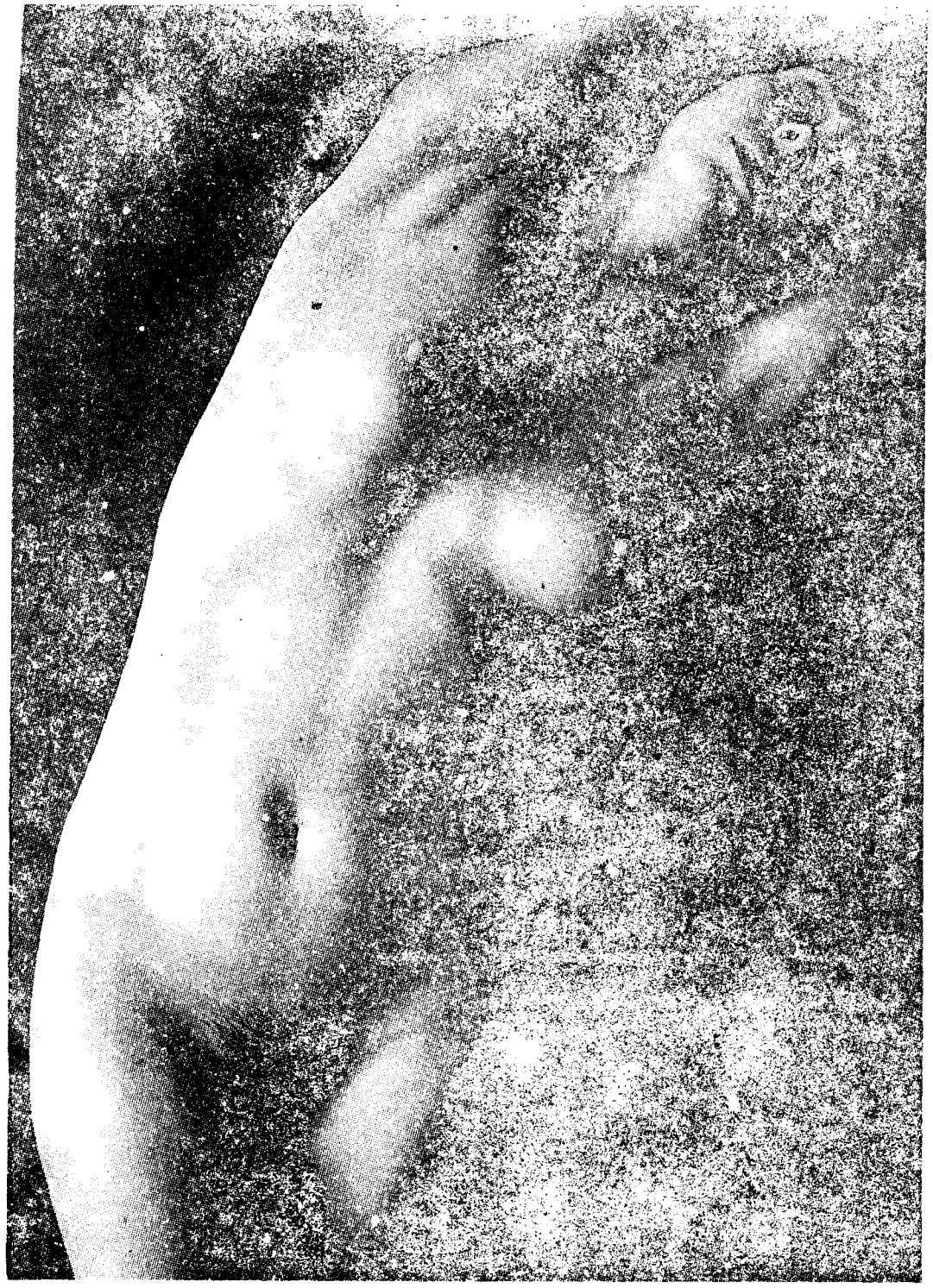
5 墨西哥古代雕刻

6 卡索福德的梅什列教堂中雕刻

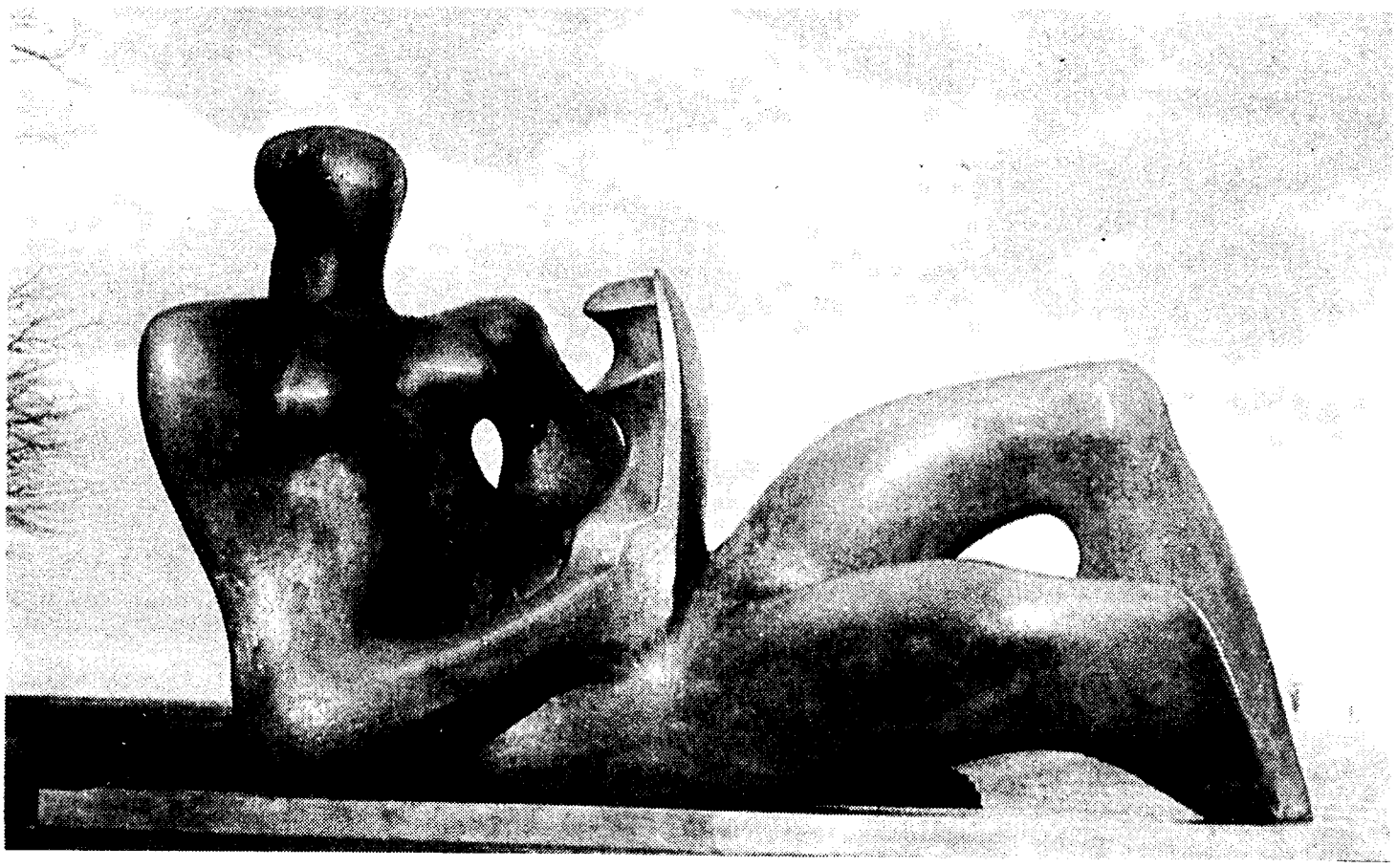
7 非洲面具



8 鸟篮，1939年作，木质

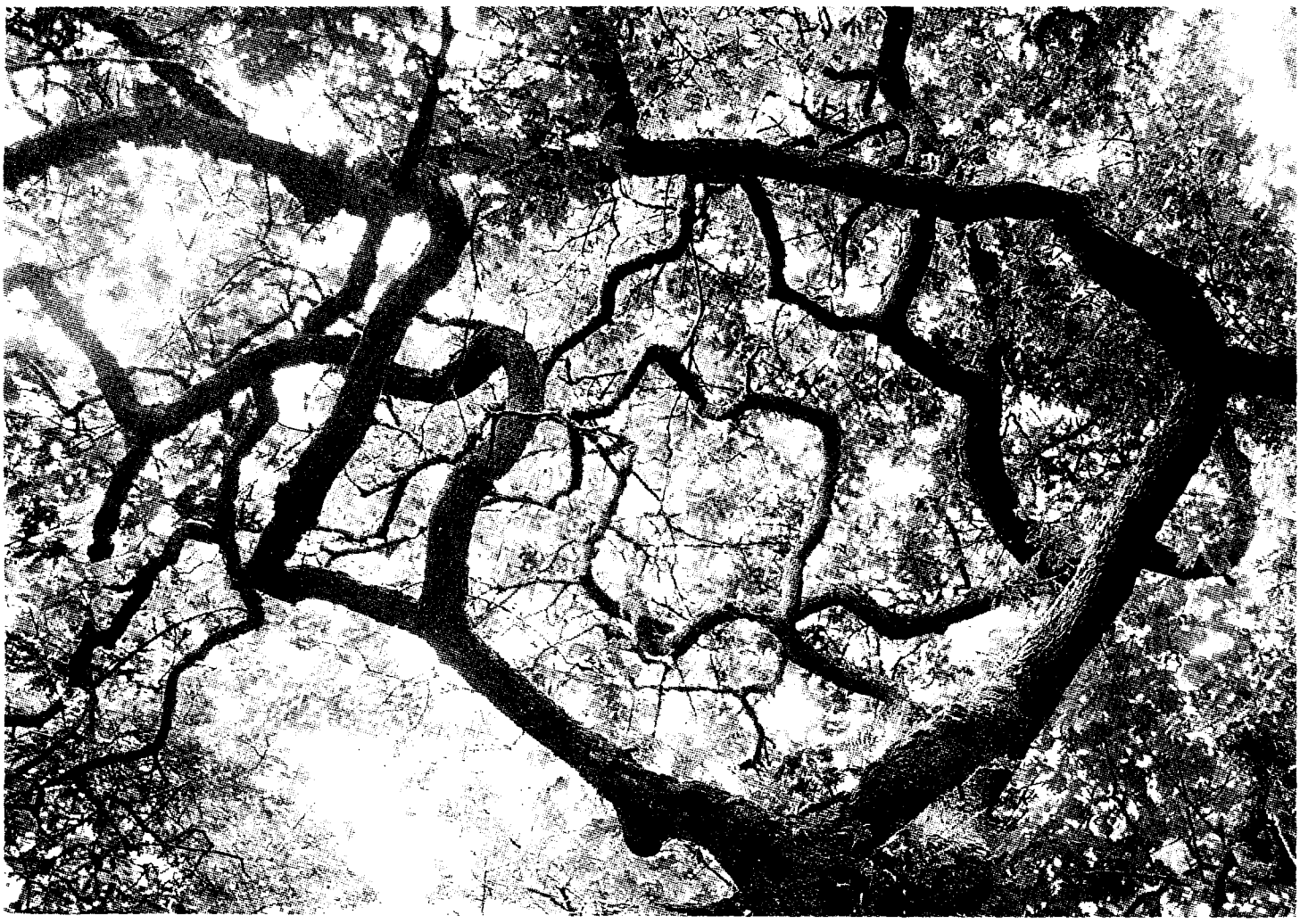


女人体



11 斜倚的人体，1951年作，青铜

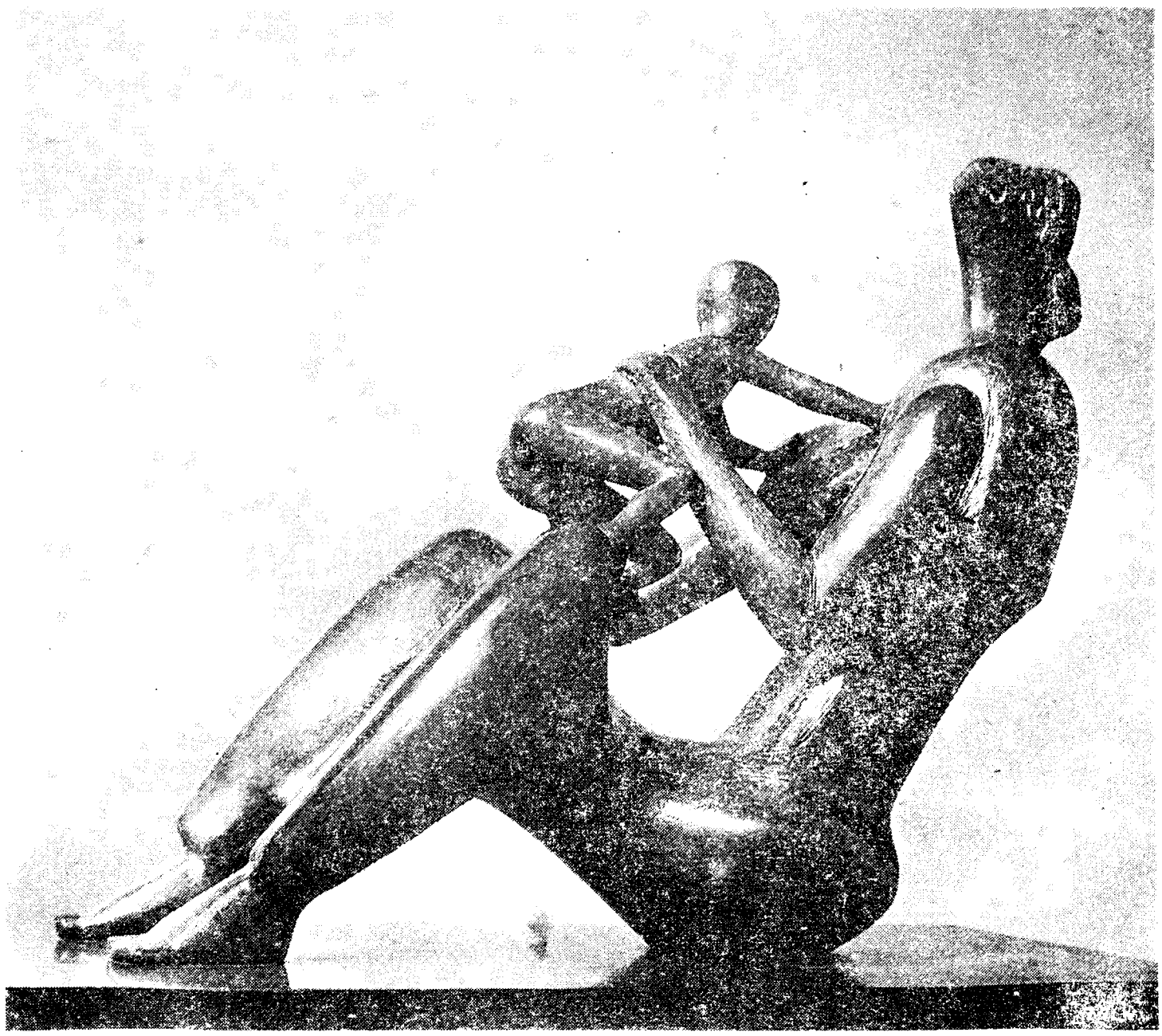
12 海湾风景照片



13 茂密的树枝

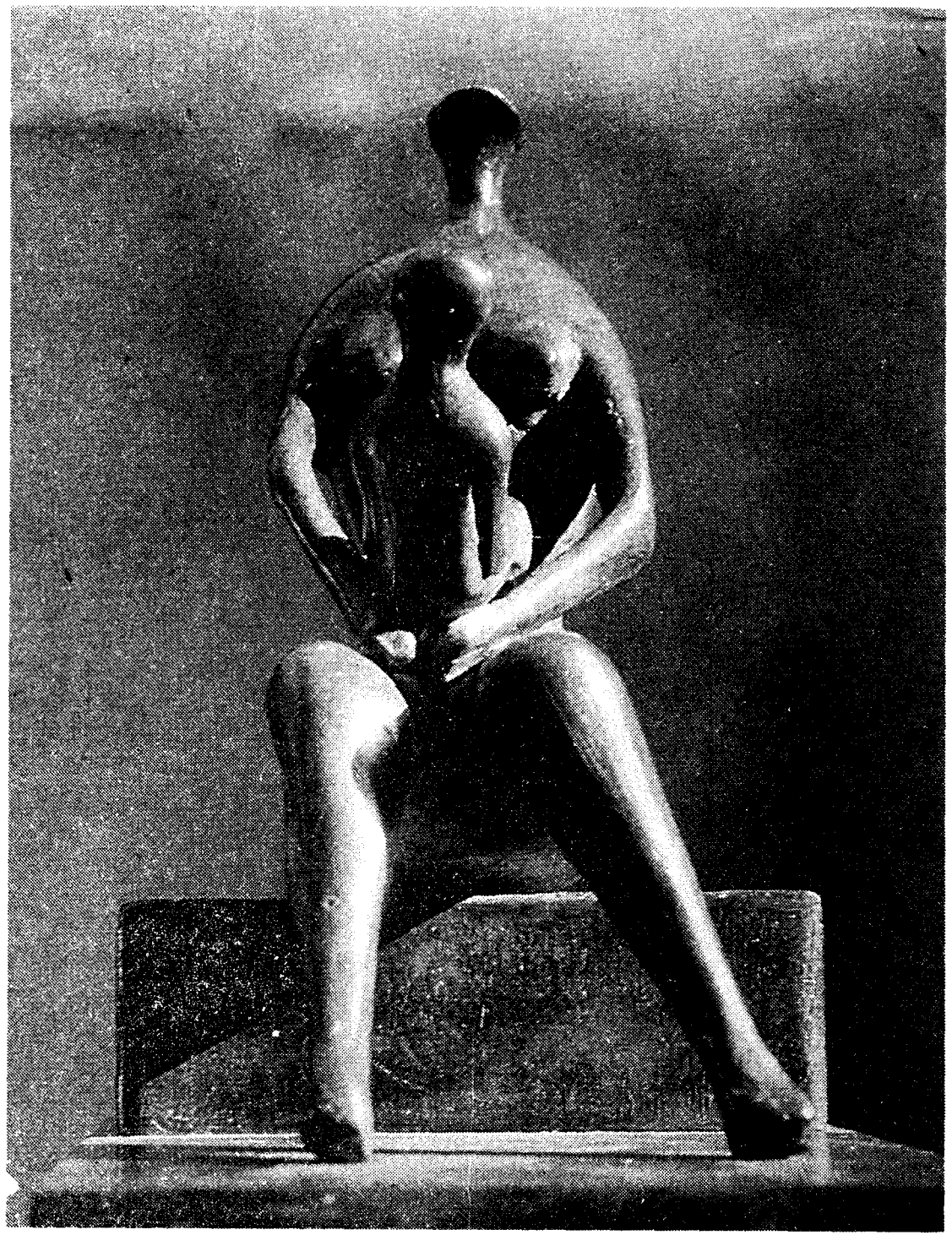
14 古老的树根

15 双手照片



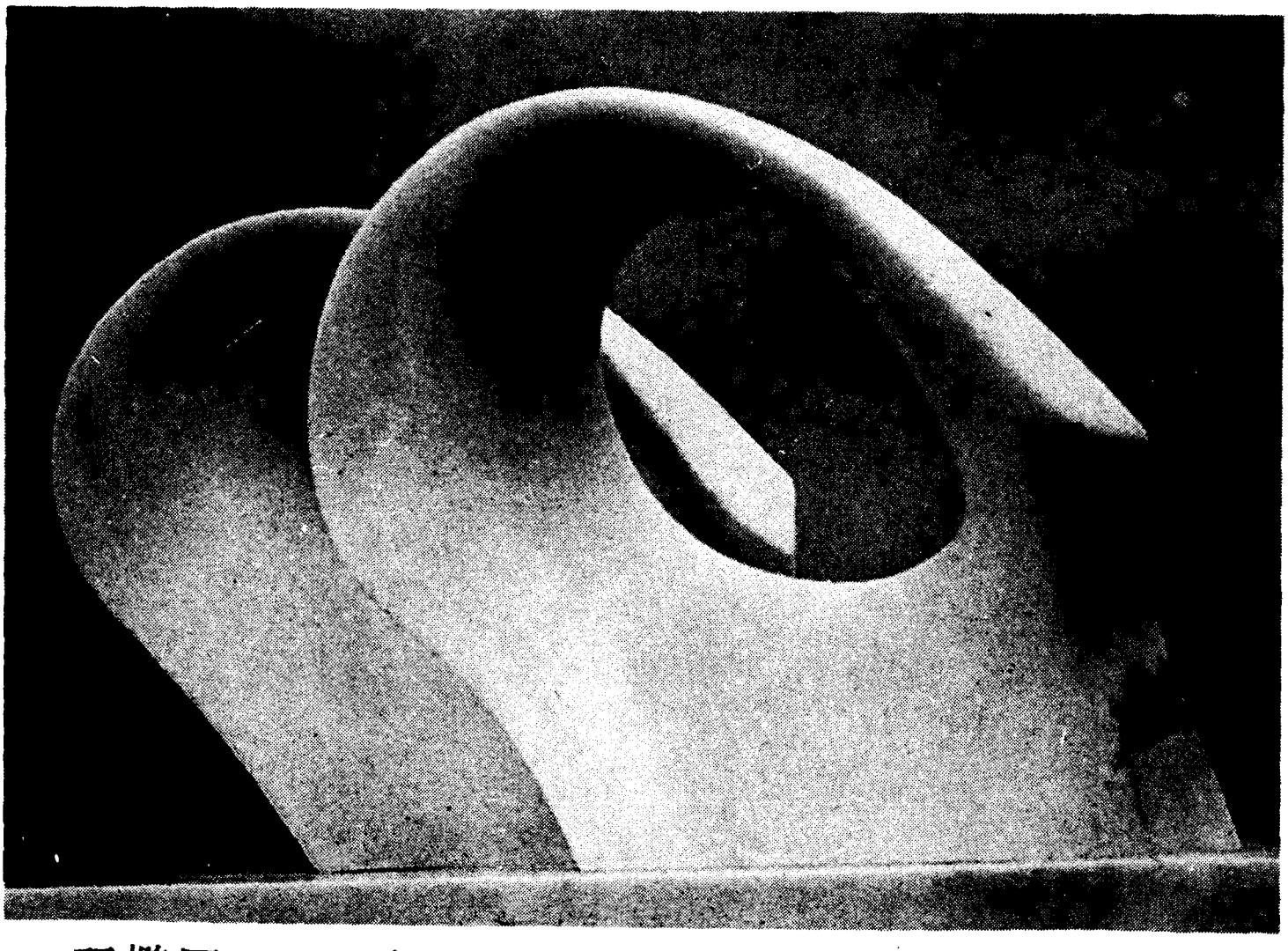
16 母与子，1976—80年作，青铜

17 摇椅，1950年作，青铜



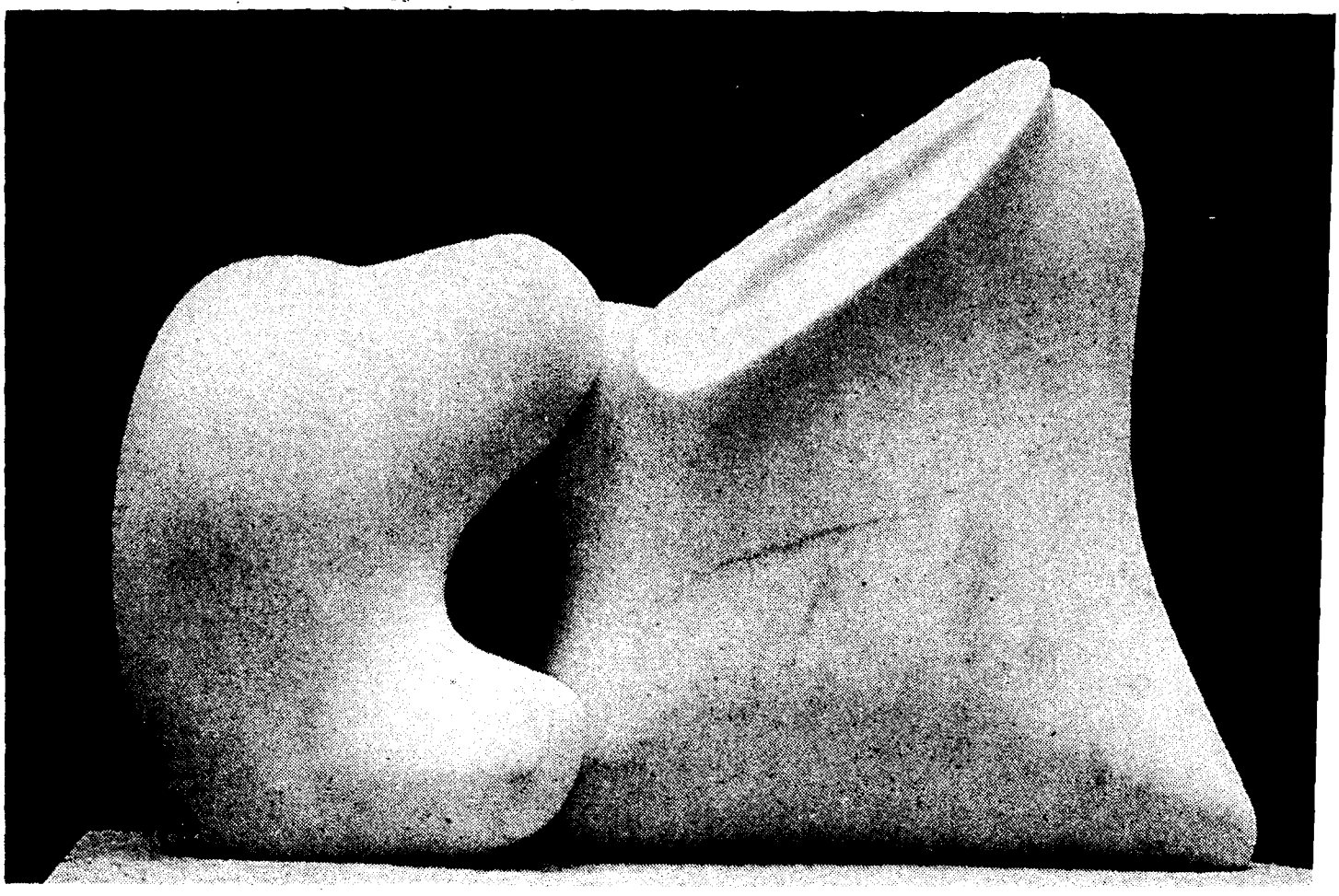
18 母与子

19 分段式斜倚像——尖点

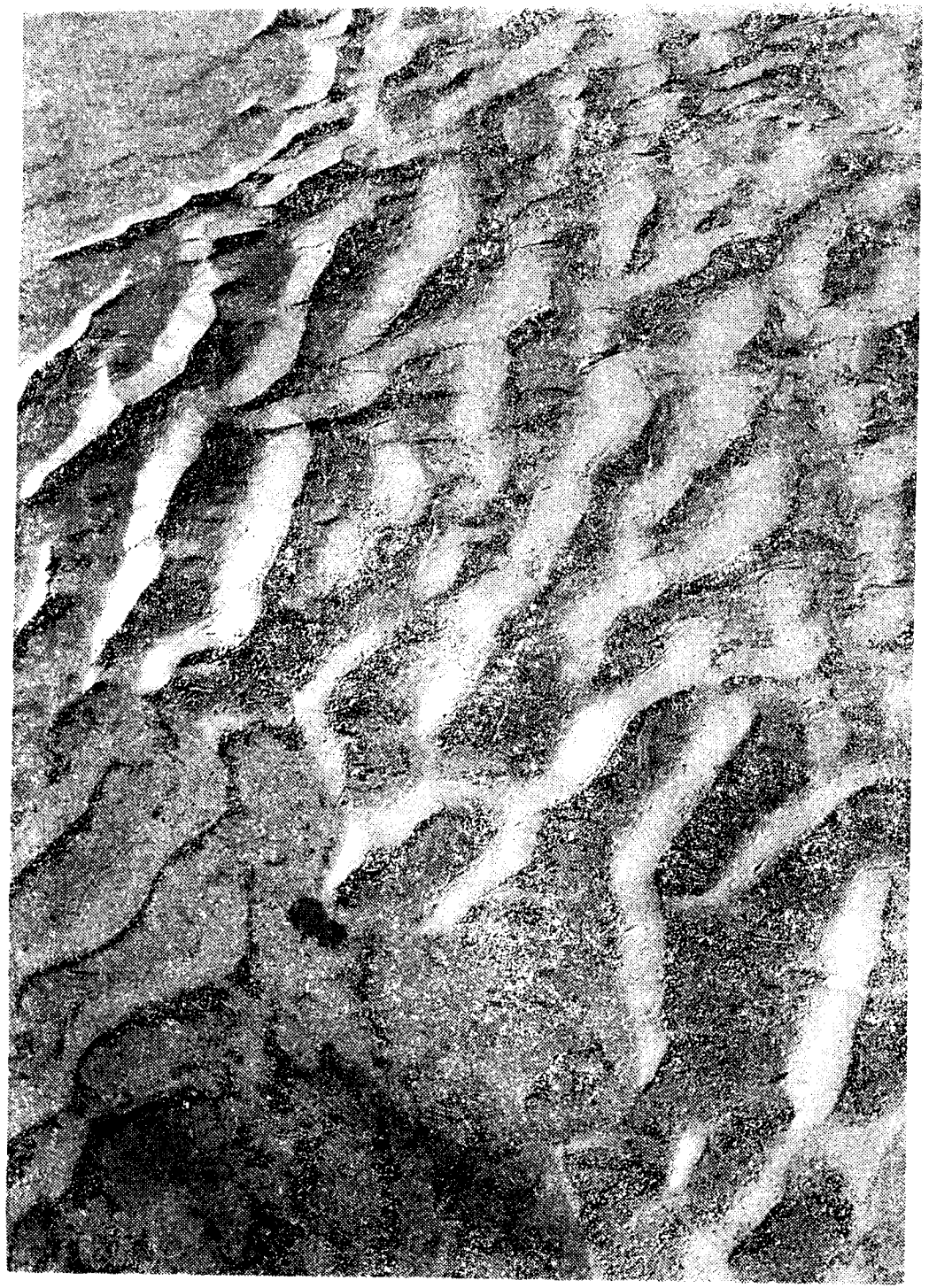


20 双椭圆，1966年作，白大理石

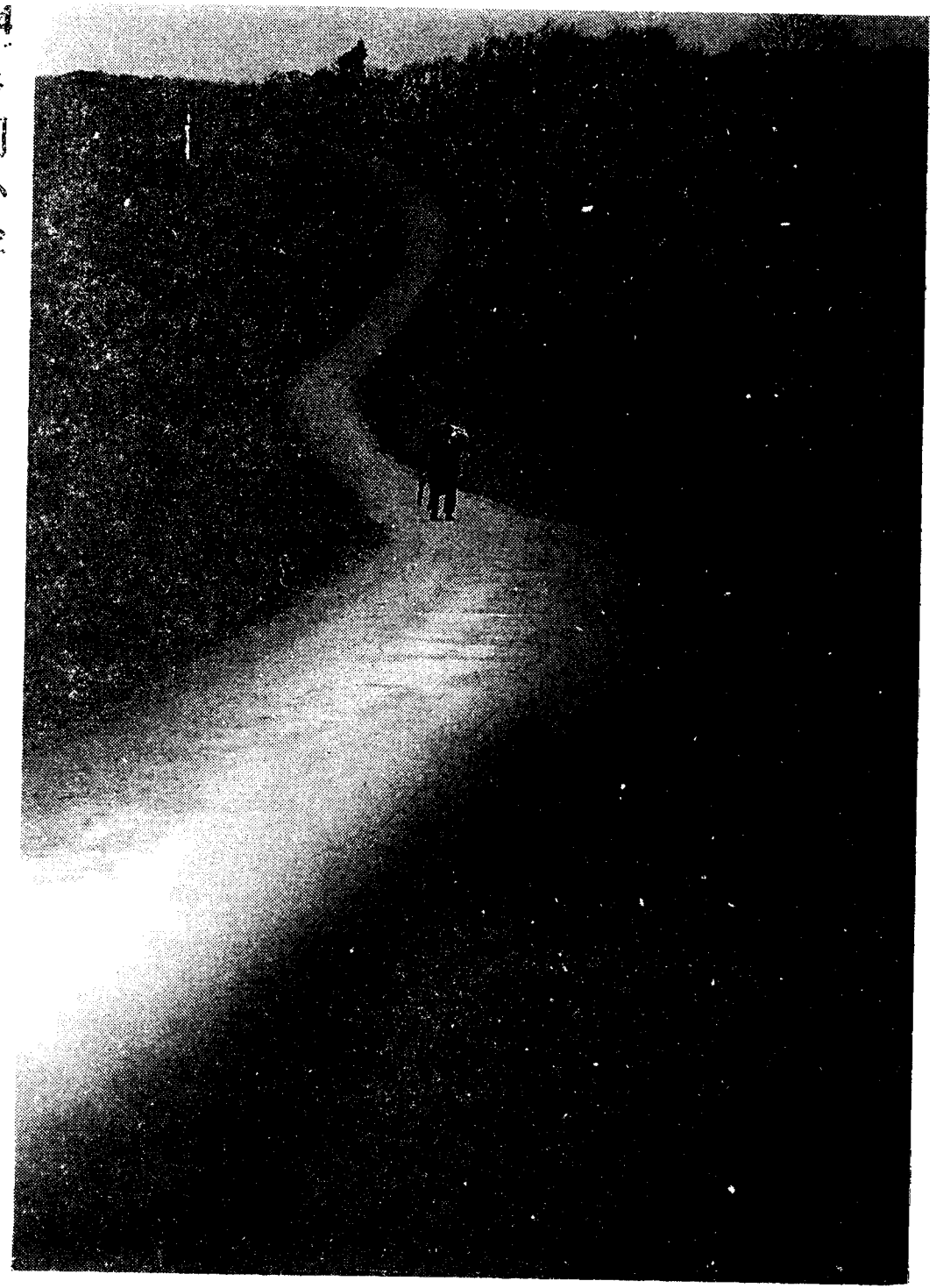
21 坐着的女人，1957年作，青铜。



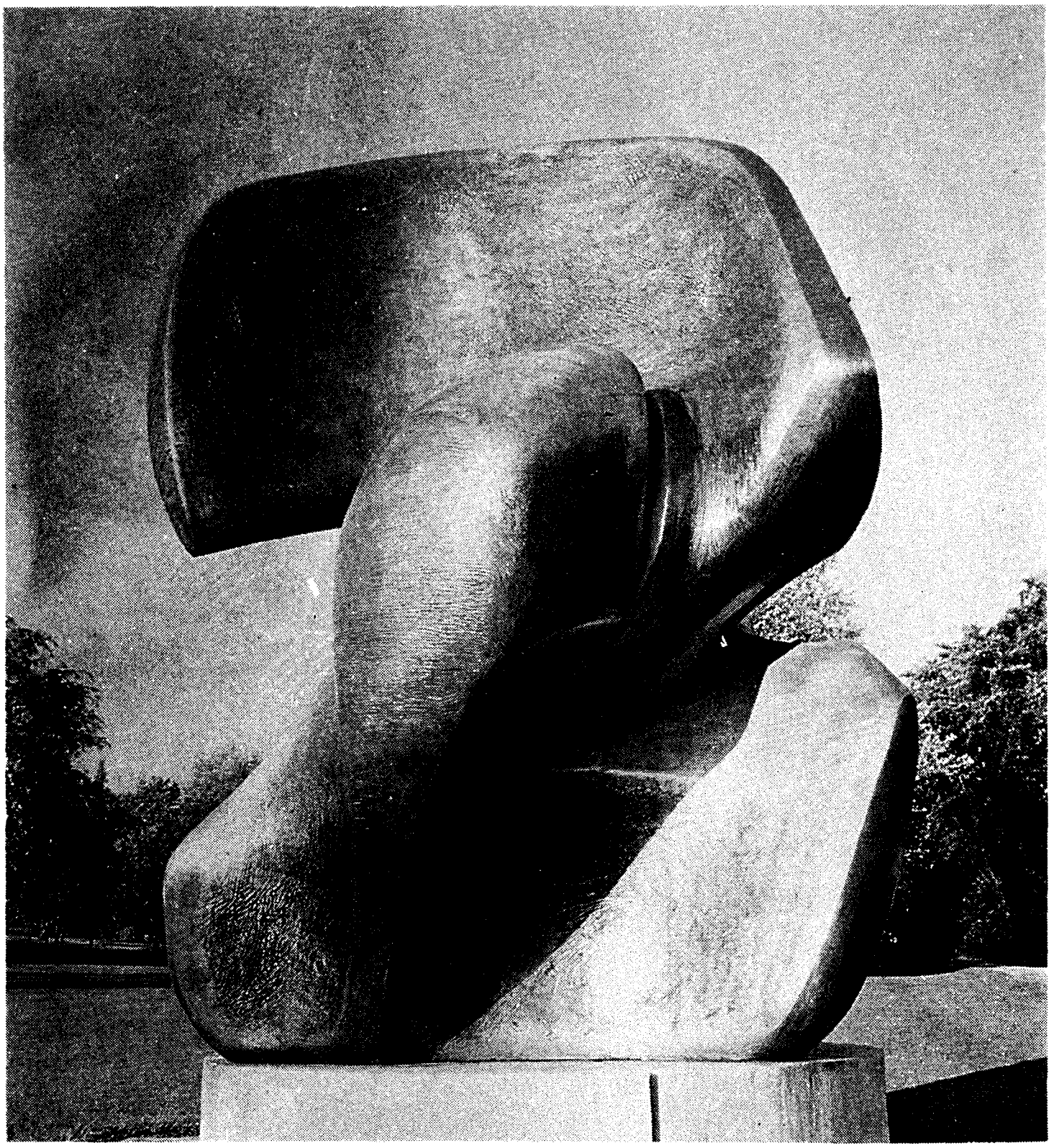
22 母与子，1967年作，曙光罗莎石



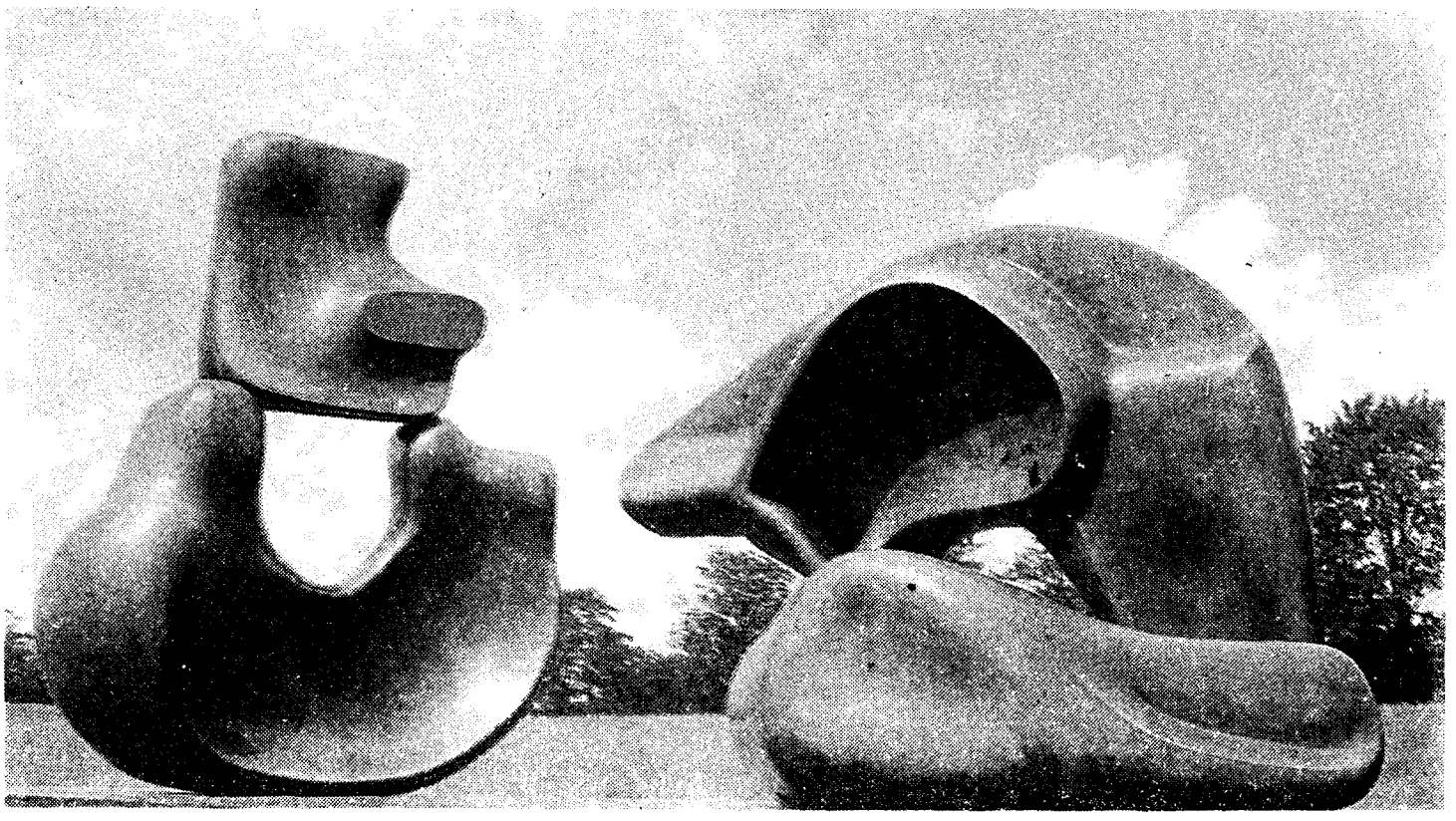
23 沙滩上自然纹样照片



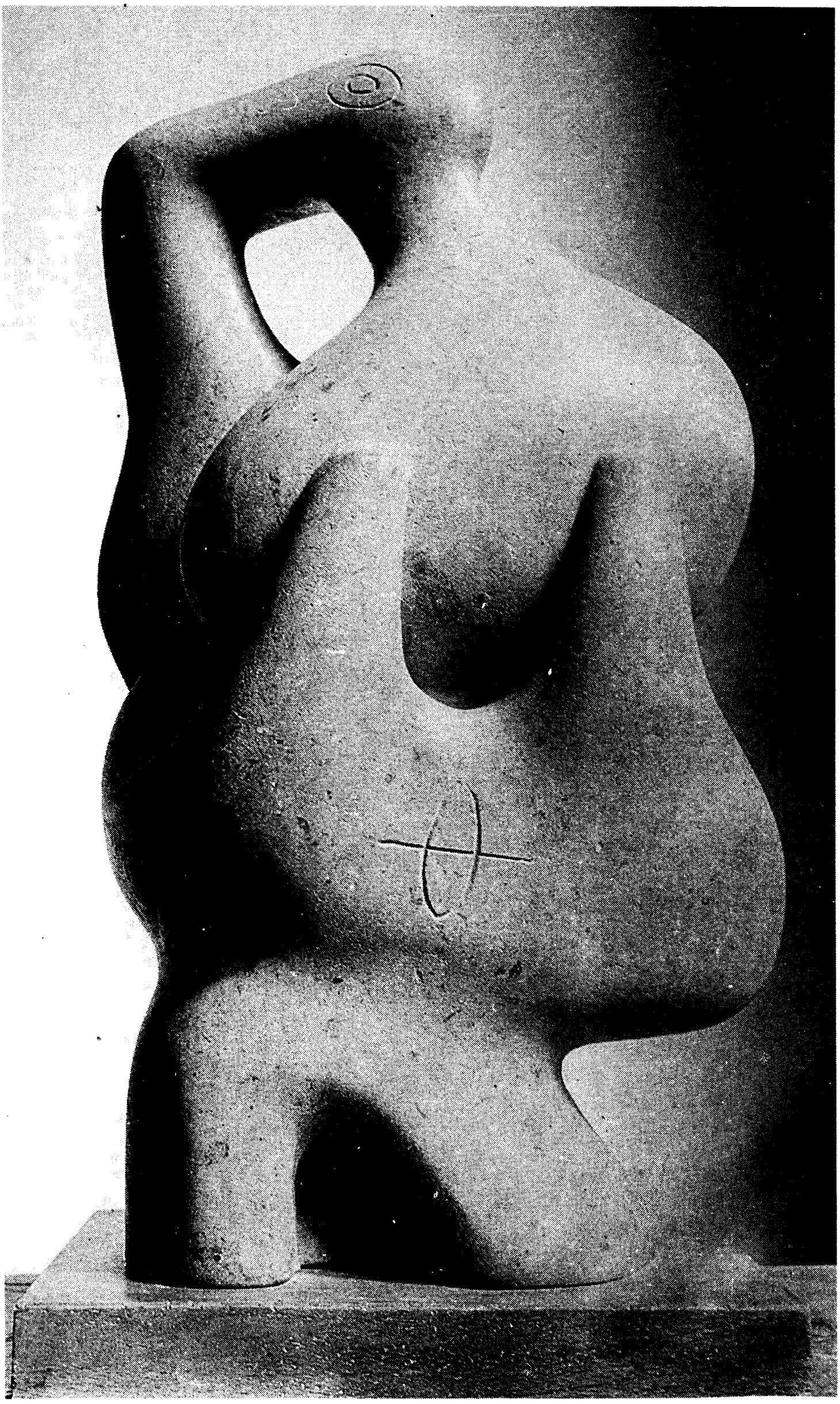
24 乡间小径



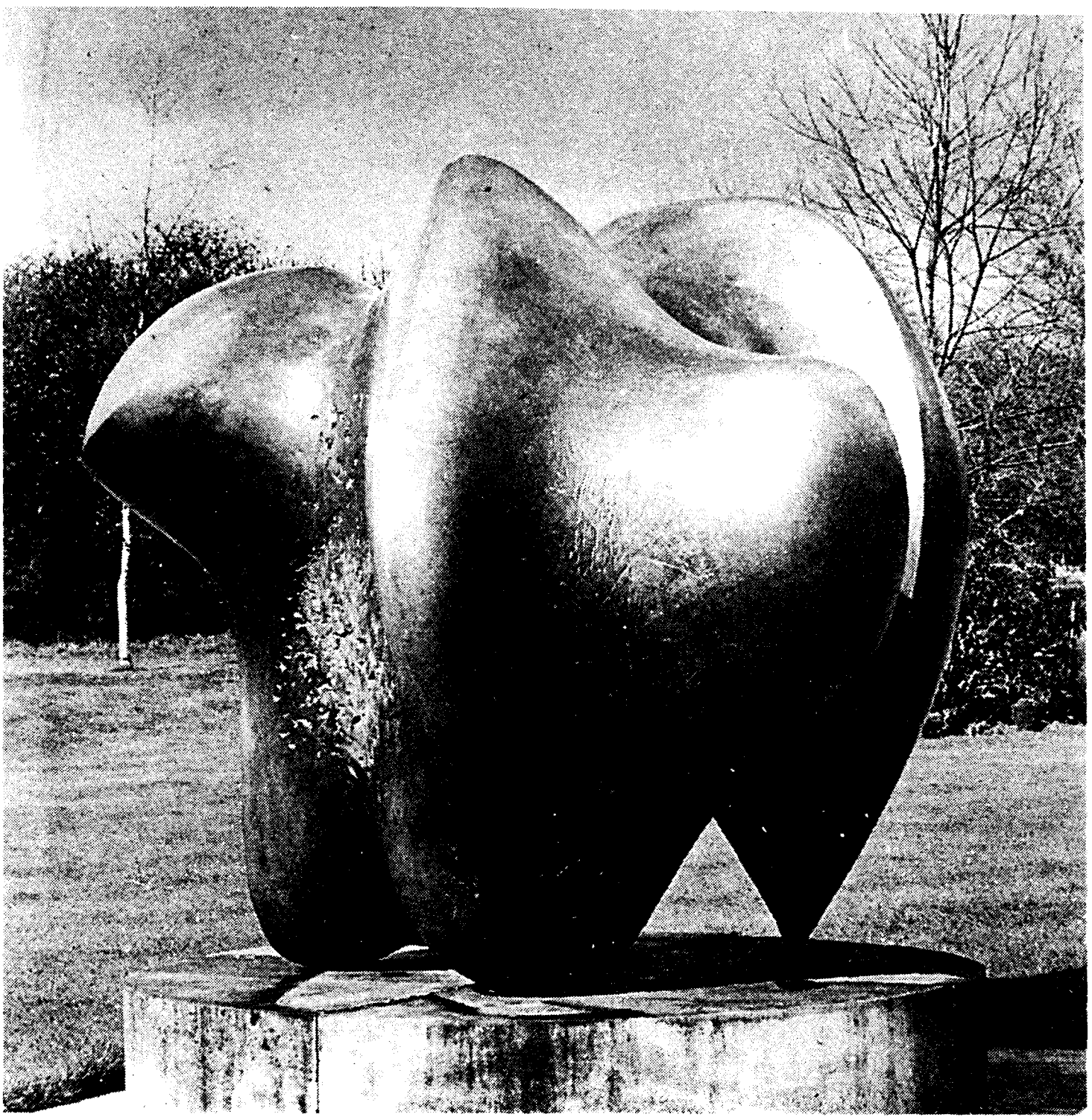
25 联结体，青铜



26 分段式斜倚像，青铜

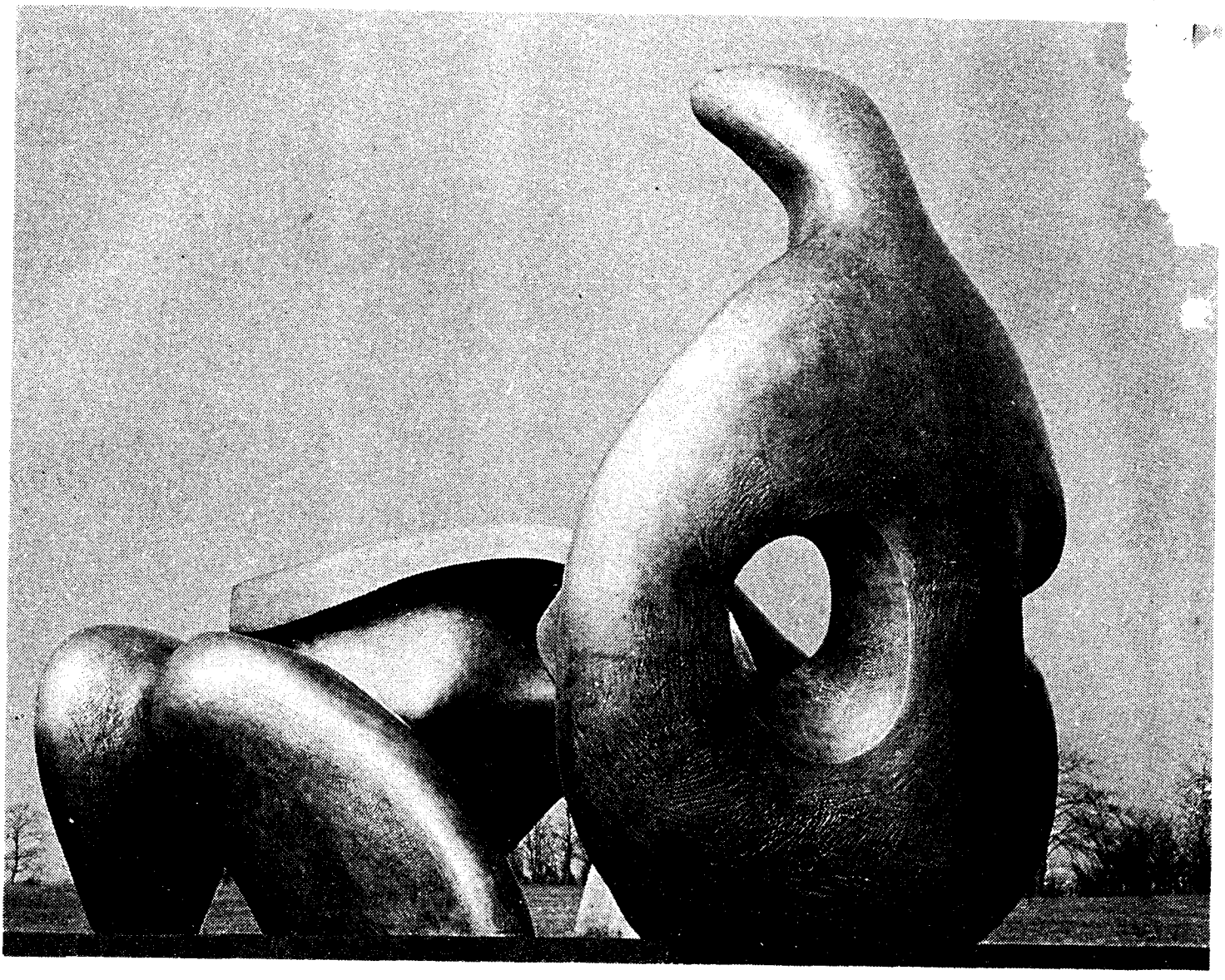


27 结构，绿色汉顿石

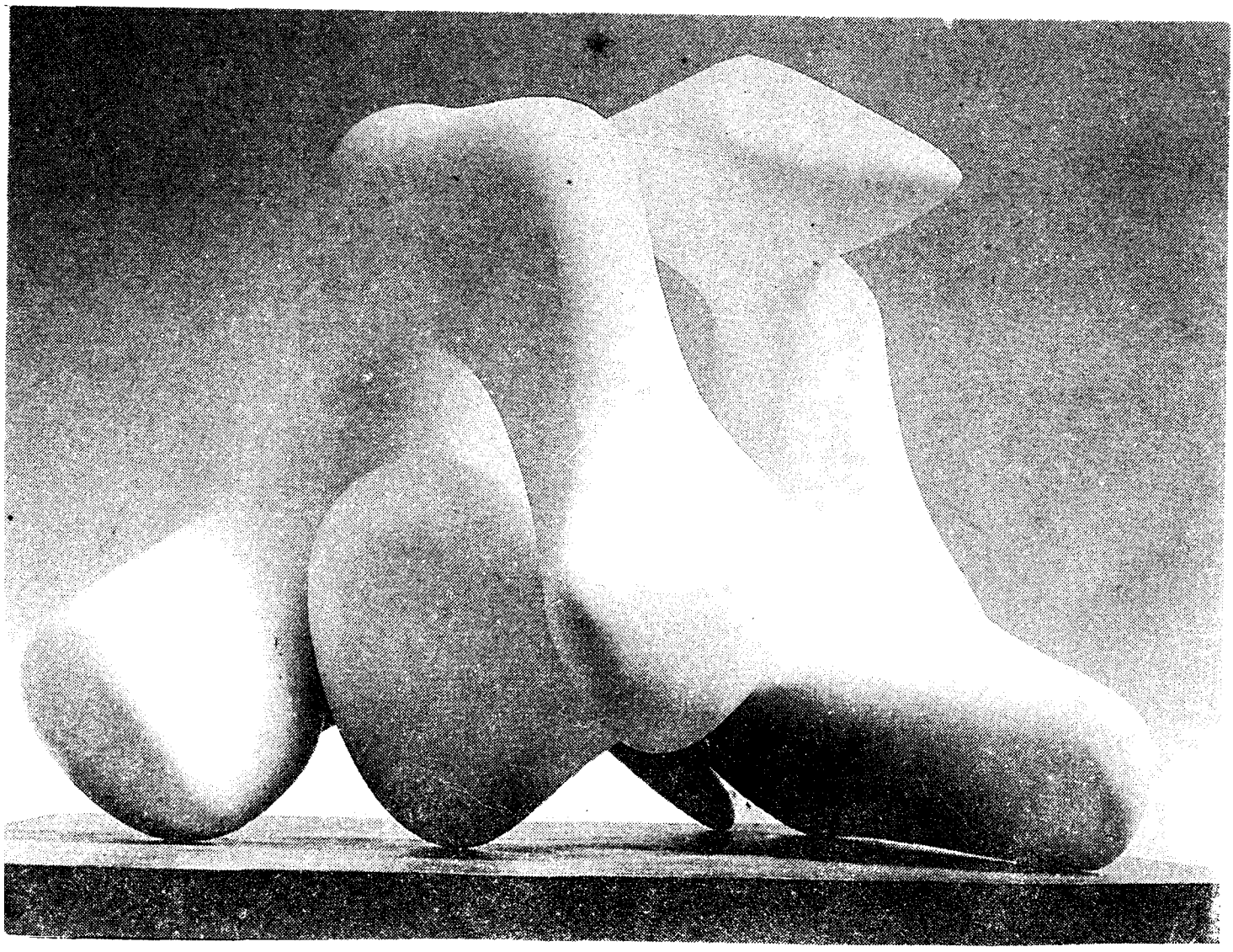


28 三向体：尖点，1964—65年作，青铜

29 斜倚的人体，1945年作，青铜



30 分段式联结体，青铜



31 双雕体：联结，1968年作，白大理石

HENRY MOORE, JOHN HEDGECOE

HENRY MOORE

MY IDEAS, INSPIRATION AND LIFE

AS AN ARTIST

CHRONICLIE BOOKS

观念·灵感·生活

——亨利·摩尔自传

〔英〕亨利·摩尔和约翰·赫奇科著

曹星原译

人民美術出版社出版

（北京北总布胡同32号）

责任编辑：毛君炎

封面设计：欧京海

装帧设计：毛君炎

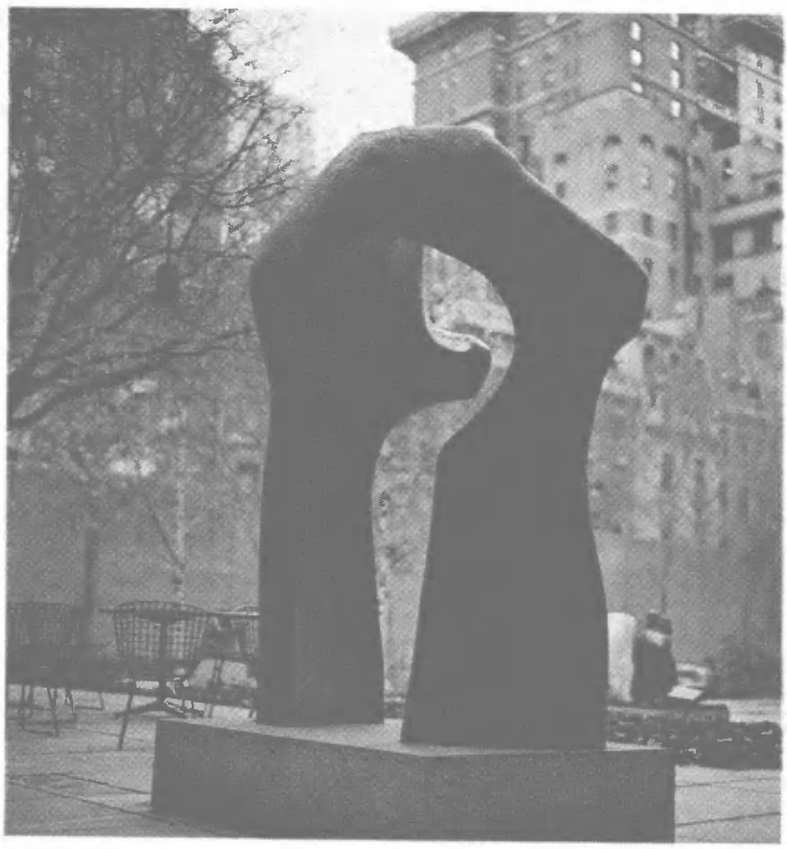
人民美术出版社印刷厂

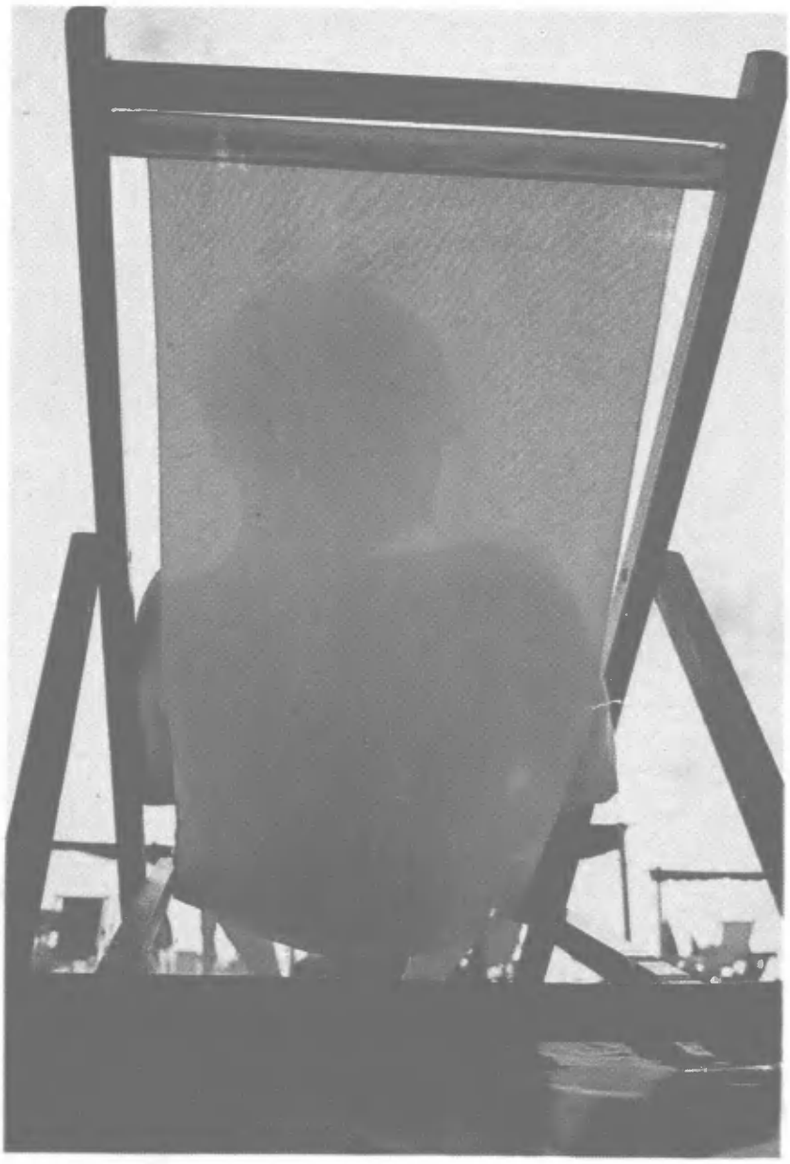
北京市双桥印刷厂 印刷

新华书店北京发行所经销

1988年12月第一版第一次印刷

ISBN7-102-00380-3/J·356 定价：1.90元





ISBN 7-102-00380-3 J·356 定价：1.90元

A627