

电影化妆

安 德 讓 著
沃尔恰涅茨基

中国电影出版社

目 次

关于“电影化妆”一書及其作者·····	Л·阿倫什坦(1)
作者的話·····	(4)
概論·····	(5)
第一章 論面孔与軀体的标准結構的理論·····	(11)
第二章 解剖知識·····	(18)
第三章 面孔各別部分的分析·····	(37)
第四章 关于影片制作技术的一些知識·····	(43)
第五章 化妆的技术用具·····	(58)
第六章 化妆的基本原理·····	(71)
第七章 化妆的主要类别·····	(74)
第八章 彩色电影中的化妆·····	(87)
第九章 毛髮制品·····	(93)
第十章 个别人物化妆記述·····	(120)

关于“电影化妆”一書及其作者

Л·阿倫什坦

当演員走进电影制片厂的化妝室时，他就会碰見一个瘦瘦的、上了年紀的、但从每个动作上看来却显得很年青的人。这个人就是优秀的苏联化妝師、斯大林獎金获得者安东·約瑟伏維奇·安德讓。今天，安德讓第一次看見了走进来的演員。他仿佛無意地看了他第一眼。但这第一眼就已經抓住了演員面部最本質的东西。由于安德讓具有丰富的經驗和真正的天才，因此在看了演員一眼以后，他就能灵敏地不仅感觉到演員面部的形体特性，并且也感觉到他的精神品質、他的性格特点、神經敏感的程度，更正确地說是神經的感应性，以及演員适于化妝的能力。安德讓从来都不立即就着手工作。当他最后必須 靈小的手指触摸一下演員的面孔时，他会找一种借口来迁延片刻。他在演員的四周走来走去，打量一下演員，嘆了口气后，他仿佛向鏡子投出偶然的一眼，提出一些似乎是不关重要的問題（要知道，也必須听听演員的声音）。安德讓在最初阶段的工作很像是一个力求理解摆在他面前的活模特兒的一切特性的画家的的工作。作为一个真正的化妝師，安德讓也必須了解坐在鏡子面前的演員的內心特性。他能以惊人的洞察力看透演員的全部內心特性，以及为了最充分地表现出演員將要創造的形象的本質而应加以強調、或相反应当加以掩盖的那些东西。

最后，安德讓才着手工作。現在，就他那勤奋的精神說來，他最像是一个以厚重的大理石为創作材料的雕刻家。安德讓开始塑造形象。有时，他立即就划兩三个清晰的笔道、一种意想不到的粘貼物处理形象，这粘貼物是他当场替演員，亲手做成的。有时，他好不容易才触摸一下演員的面孔——某些看来很清楚的特征、稍微不正的眉毛，于是突然在你面前出現了一个完全不同的面孔！安德讓工作时就像是一个真正的画家。起初他作了“人物的草圖”，然后通过頑强的工作一步一步地使“草圖”变为“真正的人”。和安德讓一起工作过的导演，任何时候也不会忘記同他一起在化妝室里渡过的時刻。安德讓經常仿佛向导演和演員提示出他所化妝的人物应当具有的那些內

在特性。这位巧妙的大师的双手、他那看得很准的眼睛曾不止一次地纠正了演員和导演对演員所表現的形象認識上的严重錯誤。安德讓在苏联电影中曾經“創造”出多少人物来！如果可以把他們全都集合在一起，那末一个制片厂最大的摄影棚也是不够的，即使把他們肩并肩紧密地摆起来。但有誰能指出安德讓曾作过一次失败的化妝呢！

如果安德讓坚决認為，从这个演員身上“搞不出”必要的人物来，如果安德讓感觉到这个演員的內在特性沒有給他提供出內在的再体现的可能性，那末他在任何时候也不会着手工作，因为正像任何一个正直的艺术家一样，他不認為自己能够在“不中用的材料”上作出东西来。

安德讓不是在化妝室結束其工作的。当他所化妝的演員进行拍攝时，安德讓也不斷地跟着他走来走去，瞧一瞧他的动作，听听他的声調。突然，安德讓向导演和摄影师道了歉，又把演員帶到化妝室里。現在，当他看过了行动中的演員以后，他心里出現了新的想法，希望补充剛才創造的形象。在拍攝过程中，导演和演員从他那里还可以听到多少聰明的和微妙的提示啊！

曾經在苏联电影中創造过許多形象的艺术家长安德讓就是这样的。他有着旺盛的創作精力。他用自己一双灵巧的手給苏联电影增添了許多优秀的作品。

A·安德讓和青年美工师Ю·沃尔恰涅茨基（他會为“俄罗斯問題”和“易北河兩岸”等影片作过美术設計）合著的“电影化妝”一書，是叙述电影化妝艺术的理論与实用基本原理的一个严肃的、并且应当說是成功的初次嘗試。安德讓在苏联影片中作过許多極复杂的化妝，只这一点就足以使得人們关切他这一总结多年丰富經驗的嘗試。“电影化妝”一書提供了有关化妝技术方面的丰富知識。本書列举了許多实例，提供了各种不同的方案，并且很确切地規定了化妝师在拍攝影片的不同情况下的地位，因此，它無疑是一本青年化妝师必讀之書。應該說，在我們的电影制片厂中化妝师为数太少，完全是用手工業方法来培养他們，这种情况早已妨碍到影片的生产。“电影化妝”一書的出版將大大有助于改变这种不可容許的情况。

但本書出版的意义并不限于一本盼望已久的电影化妝参考書的出版問世。書中所包含的材料（并且是很詳尽而充分的材料）也是摄影师和美工师以及导演所必需的。第四章“关于影片制作技术的一些知識”写得很有趣而全面。这一章深入浅出地叙述了有关各种膠片乳剂、各种鏡頭和濾色鏡的特性的知識，这些特性是电影化妝师必須知道的。化妝师和摄影师之間的相互关系也叙述得很有趣。

論題在各个方面都叙述得很充分，作者对于一切与电影化妝相关的，甚

至乍一看來是瑣碎的問題都非常注意，這使得本書成為幾乎是全体電影工作者所必需的。

但最主要的是，本書是藝術家寫的。書中具有真正的藝術精神，因此甚至那些技術細節也不是對手藝技能的死板的敘述。在本書的各章中都可以感覺到，作者像一個真正的藝術家所應有的那樣，經常都在從事緊張的探索。因此，安德讓和沃尔恰涅茨基合著的這本書，每一個電影工作者和戲劇工作者讀起來都將是極有趣的。

作 者 的 話

這本書按作者的意圖应当是化妝師和電影創作工作者的參考書。化妝師是電影導演在形象的創作處理方面最親切的助手。然而，現代的電影化妝還是前不久才產生的，比起電影的產生來要晚得多。因此，電影化妝的理論還不具备嚴整性和確定的規則，是很自然的。

電影是一門綜合藝術，它吸收了文學、戲劇、雜耍和馬戲藝術以及造型藝術幾百年來的經驗。電影化妝師應當擁有造型藝術和化妝藝術的豐富知識，以及製造髮套和髮式的本領。電影的特點要求他必須特別仔細地工作，和具有高度的技巧。

作者不僅力求向讀者介紹優秀的化妝大師的化妝技術和作品，而且也力求教會他們評價蘇聯化妝大師的業務技巧。

作者謹向化妝師М·法列也夫、А·沙爾卡林、П·里夫什茨、Н·索洛金、А·叶爾莫洛夫、導演Л·阿倫什坦、攝影師Л·柯斯瑪托夫、Э·基賽、А·謝連科夫、莫斯科藝術劇院陳列館、科學研究員С·卡列林娜、蘇聯人民演員Н·契爾卡索夫表示深切的謝忱，感謝他們提出了有助於本書出版問世的意見和指示。

概 論

所謂化妝藝術，我們是指以各种不同的手段来改变演員外貌的能力。在化妝室里有油彩、毛髮制品、粘貼物和塑型物等等。

化妝師用繪畫手法来創造出形狀和顏色的感覺，用雕刻的手段来改变形狀，最后用各种特殊的手法（用油彩、毛髮制品和粘貼物等）来改变外貌。因此很自然，化妝師在其藝術中应当使畫家和雕刻家的技巧同自己的工作特点結合起来。

畫家是用畫布，雕刻家是用大理石、青銅或石膏来进行創作的，而化妝師所处理的則是活的人，即演員的面孔和軀體。如果說从前是按照实际上已变为近乎匠艺的那些因襲的刻板公式来进行化妝的，那末現在化妝已成長为一門复杂的、拥有它自己的法則的藝術（正規的戲劇化妝和電影化妝）。自然，現代電影化妝是根据戲劇化妝而来的，但電影化妝却完全不容許戲劇化妝中所能容許的某种假定性。

在藝術電影萌芽時期，有許多戲劇化妝師、戲劇演員、導演和美術設計師都很熱中于電影化妝。這是化妝藝術的開創時期，形成和發展時期。但在1924至1929這些年代，電影中的形式主義者否認電影演員是影片的形象結構的體現者，而用類型演員來代替他。這種不良的傾向使演員在電影中的作用縮小了；吸收類型演員來演戲，這就排斥了藝術化妝的必要性。正是在這些年代，電影化妝的作用降低到“修飾”的作用，當現在某些人有時還發表化妝就是修飾這種言論，而忘記了化妝藝術的基本職能的時候，不能不想起這個阻礙了電影中複雜的化妝技巧發展的時期。

化妝在電影中的必要性，是由各種不同的原因所決定的。演員的面孔不管顯得多么漂亮、潤滑，它終究是顏色不均勻的表面。面孔的皮膚下層具有大量細小的血管（毛細管），它們使皮膚具有一種血色，這是肉眼看不見的，但拍攝時却會很清楚地攝錄下來。皮膚的細小缺點、細微的皺紋、雀斑和不同色調的毛髮（小柔毛狀）——這一切在以特寫鏡頭、甚至是以中景拍攝時

也都会毁坏容貌。此外，晒斑，不管它是多么均匀，都会使面孔的颜色显得更不均匀，并且往往会强调出皱纹等等。

因此，甚至在演員不需要化妝來改變他的外形時，也要進行一般的化妝。而且，常常發生這樣的事情，化妝能“幫助”演員探索出形象，“深入形象之中”，借助化妝可以改變外貌，強調出人物的性格，使它變得更真實而鮮明。

蘇聯化妝師面臨着異常重大而光榮的任務：他應當是那些在我們的影片中扮演角色的人們的外貌的作者。他應當以外貌的說服力去幫助演員補充他所創造的當代英雄人物的形象。我們在下面所列举的最偉大的戲劇大師 К·斯坦尼斯拉夫斯基、В·卡恰洛夫、И·莫斯克文的言論，証明了正確地探索出來的化妝在人物形象形成過程中具有巨大作用和重要意義。

演員關於化妝怎樣幫助他去找尋形象的言論，也是很多的。

斯坦尼斯拉夫斯基在記述他創造莫里哀的劇本“喬治·覺丹”中的索丹維爾一角的工作時寫道：

“戲已經接近彩排階段了，而我還是腳踏兩只船。但幸運的是，就在這個當兒，我偶然從‘阿波羅’那里得到了‘賜與’。化妝上的一個特征使我的臉孔有了一種生動而滑稽的表情——於是我的心里立刻靈機一動。以前覺得不清楚的東西，現在變得清楚了；以前找不到根據的東西，現在找到了根據；以前我不相信的東西，現在相信了。有誰能解釋這種莫名其妙的、神奇莫測的創作轉變呀！有一種東西在我心里成熟了，它像含苞未放的花蕾，最後終於開放了。一個偶然的觸發，這花蕾開放了，新鮮嬌嫩的花瓣從花蕾里露出來，在明媚的陽光下怒放。我的情形正是這樣——蘸有油彩的筆刷在臉孔上的一個偶然的觸發、化妝上的一個成功的特征，使得花蕾開放了，於是角色開始在腳光的明亮光芒中張開它自己的花瓣。這是非常愉快的一刹那，可以補償以前的一切創作的痛苦”①。

下面我們摘錄了斯坦尼斯拉夫斯基的一本小記事簿②中的幾頁。這里面有斯坦尼斯拉夫斯基親手記述的關於他扮演不同角色時的化妝的詳盡紀錄；這里面也有繪制得極仔細的草圖，借以說明和確定這些紀錄。

在創造史托克曼、拉基金、法摩索夫的形象時，斯坦尼斯拉夫斯基堅持不懈地、要求嚴格地從手勢、面部表情和化妝中來探索他們的外部表情，他研究了該時代的人物的照片、草圖和圖畫，仔細地觀察那些認識的和認識

① 斯坦尼斯拉夫斯基：“我的藝術生活”（著重點是我們加的——作者）。

② 記事簿保存在莫斯科藝術劇院陳列館。

的人們的面孔、眼睛和微笑。他选取这个細節，摺弃另一个細節，在選擇了他所需要的、符合于他所構思的內心形象的特征以後，便把這些特征構成爲一個統一而完整的**外部形象**。他把所探索出的東西非常仔細地紀錄在他的記事簿里，同時給這些圖畫和記錄附上創作方面和純業務技術方面的說明：怎樣塗飾油彩，選用何種油彩，利用何種膠糊，等等。

我們可以看看斯坦尼斯拉夫斯基的記事簿中的一些記錄。在“我的藝術生活”一書中，斯坦尼斯拉夫斯基在回憶創造史托克曼形象的工作時寫道：

“……我只要想到史托克曼的思慮或挂牽，就自然地產生了他那近視眼的特征、身體向前傾斜的姿勢、快速的步態——眼睛信任地注視着在舞台上與之談話或交往的對象的**心靈**……”

斯坦尼斯拉夫斯基按照這個形象作出自己的化妝。我們在斯坦尼斯拉夫斯基的記事簿中看到：1.把自己相當長的頭髮向後梳，壓住顴鬚，而頭頂和頭中央則是突起的。2.把鬚染成棕黃色。3.在面頰上靠近鼻子的地方畫上鬚，它是向下垂的……。7.眉毛是蓬亂的。8.沿眼睛的上下描畫……。11.……在面頰塗上斑點，使它顯得瘦削。12.鬚子很像是薩瓦·伊凡諾維奇的，帶有一縷縷白毛……。14.用褐色油彩塗飾鬚子的邊緣，使它顯得突出……。16.面頰是未剃刮過的。

在畫家留貝莫夫所畫的斯坦尼斯拉夫斯基扮演的史托克曼的圖畫上，我們也看到突起在頭頂部的頭髮、下垂的鬚、蓬亂的眉毛和凹陷的面頰——這就是所有幸運地看過斯坦尼斯拉夫斯基扮演的這個角色的人們永遠記得的**外部形象**。值得注意的是第十二條的說明：“鬚子很像是薩瓦·伊凡諾維奇的”

（顯然，斯坦尼斯拉夫斯基在創造醫生史托克曼的化妝時，他想起了薩瓦·伊凡諾維奇·馬蒙托夫的鬚子）。

“裝病的人”一劇中阿爾干的化妝是斯坦尼斯拉夫斯基的**巨大成就**。Л·古雷維奇①寫道：“多么無情的化妝，蒼白的臉上兩頰浮腫，那大大的鼻子哀愁地垂下，小鬚子是一撮一撮的；雙眼下垂，象灰汁一樣，沒精打采，茫然若失。頭上象女人般地系着白色頭巾，耳朵後面脫落了又開的一撮棕黃色頭髮。這是一個極其丑怪的和可笑的形象。但在阿爾干的怪誕的外表後面，通過放大鏡可以看到他的整個內心生活、他的情感和情緒的全部變化。”

在斯坦尼斯拉夫斯基的記事簿中也記述了他怎樣創造阿爾干的這個外部形象。“塑造鼻子，鼻突很低——接近鼻尖；鼻子很寬，正面是壓扁了的；

①Л·古雷維奇：“斯坦尼斯拉夫斯基的九個角色”。

鼻孔也变了样——两边变宽……在肉色油彩上面再塗一層鮮紅色油彩——塗成醉漢的鼻子……眼睛下面浮腫，而眼睛上面的眼瞼則塗以白色油彩，以便畫成小眼睛。厚嘴唇用暗色油彩描繪，口角稍稍向下（酸的、病人的表情）。面頰是胖胖的，用深紅色油彩畫半圓——兩面頰的形狀（繪制一幅適當的圖畫）。頭頂是狹窄的——我的頭正是這樣，因此面孔的形狀就像個梨子。頭上的頭巾——要強調出梨子的形狀”。化妝的目的性是很明顯的：口角流露出酸的、病人的表情，醉漢的鼻子，像灰汗一樣的眼睛，梨狀的、象女人般地垂著頭巾的頭，等等。

在關於阿爾干的化妝的記錄中有許多專門的業務技術上的指示。例如：“棉膠貼在鼻角上和鼻子上，在棉膠上面（當它乾燥時）再塗一層假漆，以使鼻子支持得更穩固……當棉膠乾燥時，可揉一層藥膏，稍加一點暗色油彩，使它變得更柔軟（決不是加豬油）……（每次都用新的藥膏）”。

在記事簿中和在關於斯坦尼斯拉夫斯基扮演其他角色時的化妝的記錄中，也有同樣詳細的指示。例如，“伊凡諾夫”一劇中的夏伯斯基的化妝是這樣的：“把較深的肉色油彩與較深的褐色油彩（一點點）相混合（化妝師Я·格列米斯拉夫斯基①配制的油彩），然後把鼻子塗得看不出藥膏來……用列伊赫涅爾牌的深褐色鉛筆描繪馬里亞文②式的老年人的皺紋，然後揉勻皺紋。在揉勻以後——就在褐色底子上面加深這些老年人的皺紋。必須加深紅暈和使它活現的那些地方的油彩——可加上一層深紅色油彩（列伊赫涅爾牌的）”。

斯坦尼斯拉夫斯基所作的化妝也很有趣地表現在“智者千慮必有一失”一劇中的克魯吉茨基的外貌上。關於這點，斯坦尼斯拉夫斯基本人這樣說道：“他們會拿多少照片、草圖和圖畫給我看過，於是我自己找到了顯然是適合於外部形象的角色。我甚至找到了奧斯特洛夫斯基據以描寫克魯吉茨基的那個將軍。但是我不認識他，因此在其他一切材料中都感覺不到我的克魯吉茨基。但就在那時發生了這樣的事情：我因事到‘孤兒院’去。這僅僅是忘記了及時取消的舊機關之一，在那里，不論房子、秩序，或是人們都已老得東斜西歪和滿蓋著青苔了。在這個舊日的、大機關的院子裏恰好有一座東斜西歪的和長著青苔的側房，但裏面卻坐著一個老头（他與我的角色的化妝毫無共同之點），他用心地寫著什麼，像克魯吉茨基將軍一樣寫著他那任何人不需要的草案。對這個側房和孤獨地住在裏面的老頭子的總的印象，使我形象地想像出我的將軍的化妝，他的面孔和體態”。

① Я·格列米斯拉夫斯基是莫斯科藝術劇院的化妝師。

② Ф·馬里亞文（1869—1939）是俄國著名畫家。——譯者

Я·格列米斯拉夫斯基在其回忆录“斯坦尼斯拉夫斯基在后台”①中写道：“斯坦尼斯拉夫斯基在说完克鲁吉茨基的化妆时，表示愿意把頭髮化妝成杂有斑白髮的棕色頭髮，和向前梳着‘軍人式的’髮角的髮式，而頭顱則化妝成像新生嬰兒的头一样。鬚和頰鬚是很粗的，用粗硬的頭髮制成。”这样的化妝，我們在斯坦尼斯拉夫斯基的記事簿中也可以發現。無怪乎Я·格列米斯拉夫斯基在这部关于斯坦尼斯拉夫斯基的回忆录中指出：“……通常，全部化妝都由Я·格列米斯拉夫斯基作。为了檢驗，斯坦尼斯拉夫斯基經常都从抽屜里取出里面概略地繪有化妝的筆記簿。”

这本筆記本不知是否就是我們在上面說到的那本記事簿？

观众对斯坦尼斯拉夫斯基所探索出的克鲁吉茨基的化妝的印象怎样，我們可从Л·古雷維奇的记录中知道：“不由地想起他出現在舞台上的最初印象：这总不会是斯坦尼斯拉夫斯基吧……这位偉大的化妝师（就其广泛意义而言），他已变得不可辨認……在他那迟钝的圓眼睛下面現出眼泡，顱骨上泛起老年人的紅暈，殘留的一些稀薄而枯萎的頭髮沿禿頂向后梳着，兩边的長鬚子也显得單薄而枯萎，耳朵長着一些柔毛。”

“偉大的化妝师”这个說法，已由斯坦尼斯拉夫斯基在其整个創作實踐的过程中証實了。在莫斯科艺术剧院的其他演員的創作工作中，我們也可以找出化妝上成功探索的一些有趣的例子。我們記得В·卡恰洛夫所創造的阿納第瑪这个复杂的形象。“我不得不为阿納第瑪付出特別多的劳动”，晚后卡恰洛夫說道，“作者只是勾划出、从風格上描繪出阿納第瑪，但他是必須提到悲劇的高度、糜非斯特②的高度的”。在波希米亚偏僻的乡村过暑假的时期，卡恰洛夫孕育着阿納第瑪的形象，但必須找出符合于形象的 外部 表情。关于卡恰洛夫扮演阿納第瑪时的化妝，当时所有报刊都曾經論述过，他的化妝抓住了观众，并使他們大为惊奇和激动。化妝不是立即产生的，卡恰洛夫曾作过一再的嘗試。他記得巴黎聖母院中一条吐火兽的清晰的側面輪廓。一套明信片有助于他恢复这些吐火兽的特点和細節，于是我們看到了阿納第瑪的下顎的清晰綫条、凸出的嘴唇、尖尖的顱骨、凹陷的面頰。这当然不是复制，而是跟其他許多特征綜合起来而作出的創造性的化妝，这些特征是根據記憶而來或是从了解周圍事物当中抓取來的，而往往是不知从哪个地方出

①Я·格列米斯拉夫斯基和М·格勒米斯拉夫斯基、Н·特舍杜施諾夫合著的回忆录“斯坦尼斯拉夫斯基在后台”。莫斯科艺术剧院1943年年鑑，莫斯科艺术剧院陈列館出版，1945年，莫斯科。

②糜非斯特是哥德的“浮士德”中的惡魔。——譯者

現在意識中的。在其他許多的特征中，就有波別多諾斯采夫的富于表情的面孔，以及他那顯著地突出的頭顱、延伸到禿頭頂的寬大的前額、下垂的髮角和豎起的耳朵。如果把第三場中卡恰洛夫扮演的阿納第瑪的照片跟畫家B·謝洛夫所畫的波別多諾斯采夫的肖像比較一下，那末这个相似之点就显得特別清楚了。也許，那分叉的下額和豎起的耳朵是根据波別多諾斯采夫的照片而來的。

由于这位大师的天才，这些零散的特征便結合成为一个極其动人的形象。在化妝師Я·格列米斯拉夫斯基直接参与下，內在形象找到了外部的表情。

在莫斯科艺术剧院的其他演員关于化妝的言論中，保藏在莫斯科艺术剧院陈列館的И·莫斯克文与青年的談話录是具有巨大意义的。莫斯克文在兩次談話中都強調指出，演員的內心自我感觉对于創造外部形象有多么重要，即使是在塗飾早已調配好的油彩时。

甚至这种已成为慣常的手法的化妝也不能机械地进行；要使得油彩塗得恰到好处，眼睛具有必要的表情，眉毛具有慣常的彎度，就需要內心的創作自我感觉。外部形象每一次都仿佛是按照演員的創作自我感觉而剛誕生的。

正因为如此，所以在苏联电影中，电影化妝師的业务并不是限于修正“面孔的某些輪廓”或处理頭髮和髮式。电影化妝師常常必須改变人物的整个面貌，特別是在創造性格化妝、肖像化妝或民族化妝时。

化妝師是導演的主要助手之一，是演員在探索角色設計时期的第一个助手。这个重大而光荣的事業要求他不断地学习。

第一章 論面孔与軀体的标准結構的理論

化妝師在实际工作中往往会碰到現在还保存下来的这样一些術語，如“标准的面孔”、“标准的側面”和“正橢圓形的面孔”等等。

要說明这些術語的来源和實質，并非像表面上乍看起来这么容易。

在关于化妝的一些旧的出版物或关于肖像理論的研究作品中所作的說明是十分陈旧不堪了，只能把青年藝術家引入迷途，因此我們仍然想談一談自己对这个问题的看法。

我們在下面将要談論比例和美的問題，以便依据美学的成就所提供的法則，来肯定在化妝过程中遵守一定比例的必要性。

本書篇幅有限，不能詳盡無遺地叙述所有关于“美丽的”面孔或“标准的”軀体的理論；我們只能向讀者介紹其中的一些理論，同时从現代艺术学的观点来研究它們。

希臘和羅馬的藝術家以非凡的技巧和对人体形狀的深刻知識描写了人物形象。

象菲德伊的“泰濟和伊里斯”、米隆的“鉄餅投擲手”、雕刻家阿卡西的“包尔赫茲的战士”、普拉克西德爾的“休息着的牧神”这些作品，以及其他許多偉大的古代艺术作品都是如此完美，成为达到高度水平的造型形式的典范，“仍能給我們以艺术的滿足，并且就某方面說还是当作規範和高不可及的模本。”^①

古希臘和古羅馬时代的建筑和雕刻作品自古以来就引起人們的兴趣。在最近數百年当中，研究家們曾無數次地研究过古希臘人和羅馬人的建筑、雕刻和繪画作品的比例。

从一大批一大批的研究家中間分化出兩個派別：有一派代表人物証明存

①馬克思：“政治經濟学批判”，人民出版社1955年版，第173頁。

在有标准單位制，另一派的代表人物則肯定，“黄金分割”的規律是古代艺术中的比例結構的总的規律。

标准單位制

在以标准單位制結構建筑作品或雕刻作品时，它的某一部分的大小被当作一个單位，而該艺术作品的整个大小則是以倍数（或这个單位的分数）来表示的。

我們现在举一个例子：查利·布朗①从埃及的这一以平行綫划分为十九个等分的人体圖形中作出結論，第七和第八根綫之間的距离等于中指的長度，这个長度恰恰就是結構人体时的标准單位②。有許多研究家都確認这个假設。繼而，查利·布朗确定，希臘的雕刻家都借用这个标准單位；例如，波里克列特③在結構多里伏尔的大理石雕像时便利了埃及的这个量度單位。因此，有些研究家認為，許多古代雕像的軀体的高度等于中指長度的十九倍④。

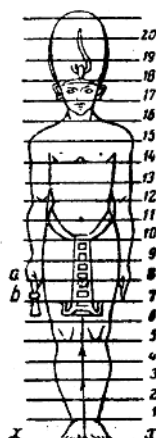


圖 1

黄金分割

另一派研究家認為，必須把無理数制或黄金分割的比例与标准單位制对立起来。大家知道，所謂黄金分割就是，把一根直綫这样来划分为两个綫段，使得大綫段与小綫段之比等于整根綫与大綫段之比。在数学上，可用下述的比例来表示：

圖 2. 黄金分割

$$AC : CB = AB : AC$$

黄金分割或黄金分割的比例，历来从划分动植物的許多机体当中也可以看得出来。

①查利·布朗是十九世紀法国美术学院院士。

②标准單位是雕刻作品（或建筑作品）中用作为軀体（或建筑物）的其余各部分相互适应的比例的大小。

③波里克列特是古希臘的建筑家和雕刻家。——譯者

④有許多研究家認為，波里克列特所作的雕像“多里伏尔”是符合于黄金分割的比例的。

勒辛①在分析別里維杰爾斯基所作的阿波羅雕像時認為，在希臘人的形象中，體態完美的人彷彿是按照黃金分割的比例構成的。

在研究人的面孔和軀體的比例時，我們認為，認識一下那些按照標準單位制（或規範制）②抑或按照黃金分割來分析人體的理論家們的作品，對於化妝師是不無益處的。但應當說一句，統一的量度實際上是沒有的，所看到的實際情形往往與上述各種理論有所出入。例如可以指出，在一般中等身材的人身上，當手自然地伸直時中指末端恰巧及至大腿的中央，在高個子身上則不能及至大腿的中央，而在矮個子的人身上，中指末端則超過大腿的中央。

有許多研究著作表明，手的長度為身長的十分之一。但儘管這種比例在實際生活中是常見的，卻不能把它們當作一種固定不變的量度。上述的規則只不過表明，這種或那種比例可能在某些範圍內變動。

頭的高度和全身的高度之間的比例也是老早就知道的。例如，馬爾克·維特魯維③這個“受過希臘人的科學的重陶的人”寫道：“要知道，天地是這樣構成人體的，使得面孔由下顎到前額頂錢（或髮根）的長度為軀體的十分之一，如同伸直的手由腕到中指末端的長度為軀體的十分之一一樣；頭由下顎到頭頂部的長度為軀體的八分之一……”邁奧納多·達·芬奇、阿里布列赫特·鳩列爾和其他許多人都遵守維特魯維這一把頭當作是身長的八分之一的規則，後來，這種比例就被確定為人體的標準結構的標準。然而，這種“八個頭的規則”並非經常都符合於實際情形。它主要是適用於高個子的人（高於185厘米）。身長低於180厘米的人則只有七一個半頭的長度。頭的高度變動極小：21至23厘米，因此，身長越高，頭便顯得越小，反之，身長越短，頭顯得越大。在古代的雕刻作品中，我們也可以看到同樣的情形。例如，包爾赫茲的戰士的身長有八個頭長，因此他給人的印象是個高個子的人，又如別里維杰爾斯基所作的阿波羅雕像在我們看來是個高於中等身材的人，因為他的身長有7個頭長，而安基諾伊的軀體在我們看來卻是個中等身材的人，因為他的身長等於7個頭長。

達尼耶列·巴爾巴羅在評論維特魯維時，遵照標準單位制的規則，并援

①勒辛是“美學研究”一書（1855年）的作者。

②規範（КАНОН）——就是標準、規則、規定量度；在繪畫、建築或雕刻中，它是對於人體各部分或建築物各個細部的比例有一定標準的各種手法或美學標準等的總稱。

③馬爾克·維特魯維是古羅馬的建築家和工程師。——譯者

引医学家基洛拉莫·卡尔丹諾^①所著“論細微物質”一書來論述面孔的比例，他說：

面孔可分为三个相等的單位：

1、由髮根到鼻頂，2、鼻子的長度，3、由鼻尖端到下頰。

口的寬度等于兩眼之間的距離或一只眼的寬度。眼睛外角之間的距離等于鼻長的兩倍。

$$\frac{\text{鼻 長}}{\text{口或一只眼的長度}} = \frac{3}{2}$$

鼻長等于鼻口之間的距離三倍。假使面孔等于十八個單位，那末眼睛兩外角之間的距離有十二個單位，鼻子下端的輪廓綫等于鼻子的長度，并有六個單位。由下頰至鼻底有六個單位，口寬為四個單位，雙耳的輪廓綫有十二個單位，一只眼的長度有四個單位，由鼻底至口有兩個單位，鼻孔為一個單位，前額上部的輪廓有十八個單位（以上例子假定全身長度為180個單位）^②。

在那不勒斯博物館保藏有一付這樣的圓規，它的兩端之間的距離彼此是按照黃金分割的比例構成的。

不知道希臘的雕刻家是否利用過這種儀器，然而，在龐貝^③古代雕刻家的工作室里挖掘時發現圓規這一事實證明，羅馬的雕刻家是利用過這種儀器的。有關古代雕刻作品的考證也表明，希臘和羅馬的雕刻家賦予黃金分割以多么重大的意義。

黃金分割是以比數大概地表示的：

$$1 : 0.618 \approx 0.618 : 0.382$$

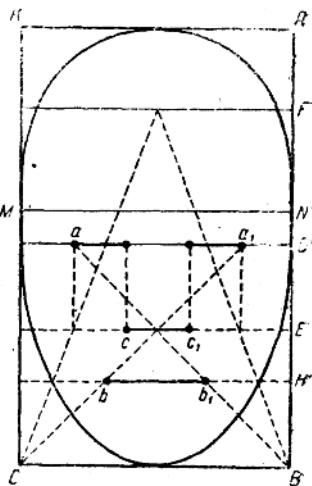


圖 3

①基洛拉莫·卡尔丹諾（1501—1570）——著名的意大利数学家和医学家。

②达尼耶列·巴尔巴罗（1514—1570）：“論維特魯維”，莫斯科，1938年版。

③龐貝是那不勒斯附近的一个古代城市。——譯者

若尔托夫斯基院士又加上另一个比：0.528 : 0.472，这是从黄金分割派生出来的。

按照吉克的方法分析“美女”的面孔，是研究人的面孔各部分比例的例子之一。

如果把头的正象画成图解，并将图解上的各主要线段分成“黄金分割的比例”，那末便得到“美女面孔”的結構（按照吉克的方法）。头和面部各主要切綫的比以三个比来表示：

$$\frac{AB}{BC} = \frac{AD}{FD} = \frac{DB}{EB} = \phi \text{ (比率)} \quad (1)$$

$$\frac{FD}{DE} = \frac{DH}{DE} = \frac{EB}{HB} = \phi \text{ (比率)} \quad (2)$$

$$\frac{CB}{aa^1} = \frac{bb^1}{cc^1} = \phi \text{ (比率)} \quad (3)$$

这里，比率即黄金分割等于：

$$\sqrt{\frac{.5 + 1}{2}};$$

AB——头的高度（头顶綫至下頰綫的距离）；

BC——面孔的宽度；

AD——头顶綫至眼綫的距离；

FD——前額的上界至眼綫的距离；

DB——眼綫至下頰下界的距离；

EB——鼻尖至下頰下界的距离；

DE——眼綫至鼻子下界的距离；

DH——眼綫至口綫的距离；

HB——口綫至下頰下界的距离；

aa¹——眼睛外角之間的距离；

bb¹——口的宽度；

cc¹——鼻子兩翼的宽度。

意大利文艺复兴时代的巨匠和理論家們把艺术创作看作是一門独特的科学。这种思想貫徹在阿里別尔梯、辽奧納多·达·芬奇、弗蘭契斯科·德·德卓尔佐和魯克·巴齐奧里等人的著作中。

他們在談論对美的看法和从美学观点来看待现实时，把自己的关于形式与比例的学說建筑在純数学的見解上，从而使它具有巨大的意义。魯克·巴