

古韵和鸣

——《梅兰霓裳》的视觉传达设计

文 ▸ 贾荣林

《梅兰霓裳》是以京剧梅派经典剧目《太真外传》为基础，在传承、再现、创新的理念下，运用现代多媒体视听技术手段重新演绎的创新剧目。在本剧的视觉传达设计中，我们尝试着在中国传统文化精粹——京剧和书法艺术中寻找切入点，探寻二者在内涵和形式上的互动合鸣，用图形语言塑造“梅派经典剧目”的视觉形象。

一、京剧韵致和汉字节律的同构

歌曲《龙文》的歌词中“一弹戏牡丹，一挥万重山；一横长城长，一竖字铿锵；一画碟成双，一撇鹊桥上；一勾游江南，一点茉莉香”生动体现了汉字的形态、动势所蕴含的磅礴内蕴。汉字之美存在于笔画间架、笔势气韵之间，而京剧表演程式中的一招一式恰与汉字有异曲同工之妙。京剧形式美存在于不同的声腔、不同的身段手势、不同的服装服饰、不同的舞台造型构成的独特韵致，这种在气韵上的贯通给了我们把汉字的韵致与京剧表演的韵律意象同构的启示。在这种对位思考的过程中，我们首先找到了“戏剧的韵律化视觉展现”是视觉表达京剧多媒体舞台剧的关键所在。

京剧艺术有生旦净丑等多种行当，不同行当的角色有不同的表演程式，但无论是唱腔、身段手势还是服装配饰的表现都存在共同的一个“韵”。《太真外传》中梅兰芳扮演的杨贵妃为青衣，青衣扮演的一般都是端庄、严肃、正派的人物。从服装上看，青衣穿青褶子为多，色彩都比较素雅，这是服装和扮相构成的雅韵。如《太真外传》梅兰芳的服装服饰造型，青衣在形体舞蹈方面宛如太极一般，气息缓缓推出，连绵不断，似断非断。如一个指法要领要求：踏

步站立立腰、双肩放松、气沉丹田，绕腕气息随着腕子绕上慢慢由腰部提至胸腔，同时双肩松弛自然下垂，随着手指渐渐地推出，气息再慢慢下沉，往下推至腰部亮相，这个动作的气息如山峦起伏，连绵不断。在梅兰芳表演和吟唱时，一张一弛、一高一低的节奏韵律十足，尤其是他的甩袖动作，飘逸洒脱，特别有一种隽永之美。

书法讲究气韵生动，当代书法理论家丁文隽有这样的表述：欲求点画之劲健，必须毫无虚发，墨无旁溢，功在指实，故曰骨生于指。欲求点画之灵活，必须纵横无碍，提顿从心，功在悬腕，故曰筋生于腕。点画劲健飞动则见刚柔之情，生动静之态，自然神完气足。故曰筋骨相连而有势，势即赅刚柔动静之情态而言之也。汉字运笔形成的节奏韵律，加上汉字这种象形文字本身具有的图形意象美和京剧的意蕴美具有高度的融合性，因而由此生发设计概念“韵”，将汉字的节律和京剧的韵致同构，这是本剧视觉表达的切入点之一。

二、京剧行腔和汉字笔势的共鸣

京剧唱腔属板腔体，其中最主要的是“西皮”、“二黄”两种腔体。西皮的结构特征以七、十字句三个词组首字为标志，为抑扬扬格，即所谓“眼起板落”。旋律多跳进，曲调起伏跌宕，节奏形式多样，速度较快，具有高亢、激越、活跃、明快的情调特点，适于表现活跃轻快、慷慨激昂的情感。二黄结构特征以七、十字句三个词组首字为标志，为扬扬扬格，亦即所谓“板起板落”。旋律多级进，曲调流畅平和，节奏较稳定，速度较慢，与西皮腔比，具有低回凝重、稳健深沉的情调特点。两种腔体还发展出对应的反调系统，如“反二黄”等。腔体又通过“原板”、“慢板”、“导板”、“散板”、“摇板”、“流水”、“垛板”等板式构成丰富多变的节奏型。

书法的种类，大体可以分为正、草、隶、篆、行等形体。正书也叫“楷书”、“真书”。其特点是：形体方正，笔画平直。草书是为书写便捷而产生的一种字体，“今草”字的体势一笔而成，“狂草”则连绵回绕，字形变化繁多。隶书也叫“隶字”，是在篆书基础上，把小篆匀圆的线条变成平直方正的笔画，便于书写。篆书是大篆、小篆的统称。大篆指甲骨文、金文、籀文、六国文字，它们保存着古代象形文字的明显特点。大篆的简化字体，其特点是形体匀逼齐



2013年4月，贾荣林与周龙商讨《梅兰霓裳》平面设计

汉字运笔形成的节奏韵律





京剧的手势



梅兰芳先生最为经典的一些扮相和动作与同时期的流行的宋体美术字对照

整。行书是介于楷书、草书之间的一种字体。笔势不像草书那样潦草，也不要求楷书那样端正。楷法多于草法的叫“行楷”。草法多于楷法的叫“行草”。

京剧的腔体与板式、书法的种类与书体，都以近于格律体的结构和风格化的表现体现了中国传统艺术在制约中求多变的品性，从而在美学上体现为形式严整、对比鲜明、动静有致的特征。

京剧一唱一语，轻重疾徐，中节合度，全凭气息调节、控制，高音如行云流水，给人以舒适、亢奋之感；低音则涓涓流水，如泣如诉。书法认为轻与重是点画形质的两个方面，也有缓（迟）疾（速），在不轻不重之间，重规叠矩，以风神之笔而出。

京剧演唱用气讲偷气、换气、提气、歇气、缓气、沉气、喷气、吐气、放气、收气等技巧。书法用笔的方法，用提、按、擒、纵、使、转、顿、挫等，在书写过程中，随点画之势运笔，运腕亦有无穷变化。

京剧唱腔讲究“圆”，演唱明快真挚，唱腔朴实圆润，吐字清晰，韵味醇厚，清脆甜美。书法讲究使转和方圆，“纵横牵制谓之使，钩环盘纤谓之转”。通过中锋点画出厚重、圆润，富有立体感。

京剧声腔上外柔内刚，如棉花裹铁，看似轻柔实则厚重，又似绵里藏针，“气沉于底，则声贯于顶”。书法追求骨肉筋血，认为纯骨无媚，纯肉无力，筋骨、血肉、精神、气脉八者全具，而后可以为人，书亦如是。将用笔用墨拟人化，丰富了点画形质的内涵，使点画不仅具有笔势，而且具有了笔意。

京剧讲究字头字腹字尾，喷口夺字，字头字腹字尾，以字带声，字声统一。书法使用提按和藏露，或叫“藏头护尾”法，藏锋对于点画头尾，多为逆峰起笔和回峰收笔；露峰则是顺锋而入和顺锋而出。笔头运用为八面用锋，既“八面锋”（上下左右，左上左下，右上右下）。

一板一眼与一点一画，一唱三叹与一波三折，两种艺术在内在的动势上体现了高度的共鸣。我们尝试从笔画本身的长短、粗细、高低、强弱等角度去运用“太真外传”四个汉字的字形穿插结构来表现京剧的韵律感，又通过搜索和查询相关音乐、戏剧、电影海报，尤其是民国时期的影像资料，去寻找相关灵感和特色。在设计中用符号化、韵律化的汉字形态构建基础图形，与舞台表演的戏剧形态同构呼应，体现戏剧表演动势的张力和节奏感。

三、京剧形体和汉字形态的契合

京剧的手势堪称表意形式语言的极致。最简单的手势，经过梅兰芳之手演变成53种之多的不同范式。这些手势表现喜怒哀乐的不同表情和内心活动，本剧中主要人物唐太宗、杨贵妃、高力士的内心活动通过变化多端的手势表达出来。例如左图当中的“拘云”手势就是表达旦角手拿盒子时候采取的姿势，这样的拿盒姿势符合旦角这一大家闺秀的身份和地位。小拇指微微翘起，用三个手指轻轻捏住所托之物，显得高贵典雅。再如“翻莲”手势是表现旦角受到惊吓或者发生意外的事情，表现惊恐和慌张时候应该表现的手势，其手势特征是指五指微握，小拇指翘起微许，大拇指微搭在食指上，这样的手势能够表现人物内心比较慌张无措的感觉和状态，在许多经典剧目中被用到。

京剧不同的手势和书法不同的笔势有异曲同工之妙。我们挑选了一些《太真外传》梅兰芳先生最为经典的一些扮相和动作与同时期的流行的宋体美术字对照。两者并排放在一起，我们不难发现梅兰芳眉宇间的气韵和汉字的字形和笔画细节有某种程度上的契合。设计中我们试图从梅兰芳先生的水袖、兰花指、身段形态与宋体字的笔画在神韵上的肖似中挖掘这种神合的元素。

京剧水袖的形态和动势与汉字笔势的呼应也是我们捕捉的重要元素。京剧表演中的水袖是青衣典型的形体动作，以本剧中青衣常用的袖法为例：

（一）打袖，使右水袖直去直陈地飞飘起来。此动作常用于表现人物的怒斥或不悦的情绪动作。

（二）正搭臂袖，用袖法中“挑”的方法，将左水袖向左旁侧扬起；随即将右水袖向左旁侧扬起，下落时搭在左臂上。此动作常作为人物行走或叙事时的情绪动作。

（三）反搭臂袖，左手上撩举起齐左耳高，右手翻腕将水袖抓在手中，用袖法中“打”的方法将右水袖向左臂上方直抛去，当右水袖下落时顺势搭在左臂上即成反搭，此动作常用于人物观望时的亮相。



设计中我们以汉字笔势为切入点，从《太真外传》的经典动作——“水袖”出发，提取同构的图形符号，寻求书法笔势与传统水墨、戏剧水袖的交融。在“韵”的大概念之下，把“甩袖”这个极富韵味的京剧经典动作提取为基本图形，利用水袖的飘逸动势结合“太真外传”四字进行标志建构。“外传”二字采用共用笔画的设计手法，将“外”的“卜”字旁和“传”的单人旁共用一个偏旁部首，加强核心图形的概括性。“太真外传”四个字采取笔画在中的虚实处理，让四个字灵动飘逸，在一个有限的空间无限穿插，突破二维的文字局限，使之更富有空间感和纵深感。配合上蕴含文化韵味的缥缈水墨图形，从而产生《太真外传》视觉设计的基调。“京剧的韵律美”最终通过“太真外传”水袖字体

辅助以飘渺水墨效果得以整体呈现。

“戏剧的韵律化”要表现中国文化和韵味，“笔墨的韵味”符合“韵”的这大概念。设计中我们还采用拍摄水墨视频的方式，通过后期剪辑与打散的“太真外传”笔画结构合成，将类似水袖的解构笔画蕴含在水墨之中，形成了主题海报和视频推广短片的主要视觉形象。

在主题海报中我们也添加了三维运动曲线作为画面细节以传达多媒体手段的运用。这是在师法经典的前提下深入研究民族优秀传统文化的深厚内涵，拓展传统文化的表现空间和手段的全新尝试。

（贾荣林 / 北京服装学院副院长、教授、硕士生导师）

沈从文与美术史研究

文 ▸ 杨道圣

言及沈从文从作家到研究文物考古的转换，一般人多以为是不不得已的事，似乎是从一个领域转入另一个全新的领域之中。但从出版的沈从文全集看，并非如此。沈从文在1934年10月写成的一篇《艺术周刊的诞生》中，开头就提到他问一个艺术学校教图案的大学教授是否对中国古锦的种类、中国铜器玉器花纹的比较、景泰蓝的花纹颜色、硬木家具的体制、故都大建筑上窗棂花样等问题有兴趣。可见他自己对这些有很多的关注和兴趣。而写于1947年7月的《读展子度〈游春图〉》一文，几乎就是一篇极具眼光，对于中国绘画品赏鉴定和画史画论有极深研究的专业论文。其中对于《游春图》的鉴定，最重要的论据就从衣着式样来判定，其中所提出来的许多方法观点后来就被他用于文物的研究之中。这些观点被后来的研究者称为三重证据法：传世文献、出土文献和出土实物彼此互证。正是由于沈从文对于古代文物方面广泛的兴趣，才使得他对于中国美术的研究在某些领域甚至超越了许多专业的美术史家。

在很多人的眼中，沈从文似乎仅仅和服饰研究相关。但实际上沈从文对于中国美术史的贡献绝非一本《中国古代服饰研究》所能涵盖的。他的全集中有五卷是有关“物质文化史”的，其中包括丝绸简史、漆工艺简史、陶瓷工艺简史、金属加工简史等多部专题史。目前由于受到西方学界的影响，我们的美术史的研究才开始关注所谓的视觉文化或物质

文化。但沈从文很早就提出了“物质文化史”的概念，起初可能是出于对于艺术的关注，但解放后，由于强调学者要以历史唯物主义的态度研究历史，特别要研究在历史中普通的劳动人民的贡献，而不是那些所谓精英和伟大的艺术家的成就，沈恰好关注的正是那些日常生活中的文化形式，这些谁也无法归诸到某一个具体人物的头上，似乎当然就是劳动人民的贡献。真可谓阴错阳差，这种所谓的唯物主义历史观成就了沈从文的物质文化史的研究。如果仅仅是一个偶然，沈从文还不能成为一个伟大的学者，他在研究中极具前瞻的意识，对于当时历史（当然包括艺术史）研究中存在的单纯关注上层社会以及“以论代史”的问题有非常清楚的认识，对于艺术创作不能去学习中国积存千年的优秀作品有深切的忧虑。

首先，他对于历史学有一个非常重要的观点：“从我们学文物的人来说，要懂历史。离开文物就没法子说懂历史。”但历史学家存在一个偏见，不大看得起文物。他说他有一个恰恰相反的“偏见”：“要理解文物文化史的问题，恐怕要重新来，重新着手，按照旧的方式，以文献为主来研究文化史，恐怕做的很有限。放下这个东西，从文物制度来搞问题，可搞的恐怕就特别多。”（《章服之实》，6）按照这一方法，孙机先生先是以文物研究中国的舆服制度，其著《中国古舆服论丛》已成经典。接下来的《汉代物质文化