

中国精神小论文(优质5篇)

人的记忆力会随着岁月的流逝而衰退，写作可以弥补记忆的不足，将曾经的人生经历和感悟记录下来，也便于保存一份美好的回忆。那么我们该如何写一篇较为完美的范文呢？下面我给大家整理了一些优秀范文，希望能够帮助到大家，我们一起来看看吧。

中国精神小论文篇一

宗白华先生在其著作《美学散步》中谈到有关中国美学的问题时说：“中国各门传统艺术不但有自己独特的体系，而且各门传统艺术之间，往往互相影响，甚至互相包含。因此，各门艺术在美感特殊性方面，在审美观方面，往往可以找到许多相同之处或相通之处”。作为中国传统文化艺术的精髓，中国古典舞和中国传统美学之间有着紧密的联系，这一联系较为鲜明地体现在中国传统美学中“圆满”的思想对中国古典舞蹈的影响上。

传统文化里的尚“圆”思想与华夏民族传统思维模式密切相关，追求“圆满之美”不仅是一种潜在社会心理的反映，也是中华民族长期以来形成的审美心理的真实写照。这种“圆形”思维的形成不外乎三个原因：第一，远古先民的求知欲，是中华民族宇宙生命意识的体现。先民最初怀着对未知世界的好奇、对天地日月的崇拜，开始了探索与研究“圆”的时代。因此，“圆”反映出中国古代人对宇宙运动的认识，即一种循环往复的环形运动。第二，中国古代朴素的辩证唯物思想。由于受“中庸”思想的影响，中国传统文化讲究阴阳调和、求圆占中。差异的、对立的方面互相弥补，在一起构成一个高度协调、平衡、统一的整体——“圆”。第三，中华民族追求“大团圆”的民族心理。尚“圆”心理是一种审美趣味，同时也是一种处理矛盾冲突的结构形式。尚“圆”思想作为中国传统文化一以贯之的追求，对其他的文化艺术样式均产生了

深远的影响,中国古典舞蹈自然而然地也在影响之列。中国古典舞无论是在具体的动作、造型,还是在连贯的舞蹈表现上,都呈现出“回旋”的状态,即“圆”的状态。这可看见是尚“圆”的美学思想在造型和动作艺术中的体现。

“行云流水、龙飞凤舞、曲折婉转、闪转腾挪”等词语常常被用来赞赏中国古典舞,这就是中国古典舞“圆、曲”之美的形象化体现。中国古典舞舞姿圆润自如、动作柔和流畅,形成“圆、曲”的形体美,体现了中华民族特有的气质与韵味。中国古典舞的审美特征可用八个字来概括,即“圆、曲、拧、倾、收、放、含、仰”。从这八个字明显可以看出,中国古典舞不同于西方芭蕾的“开、绷、直、立、弧、长”的审美趣味,而是“万变不离其圆”,是典型的“圆形艺术”,“圆”的特征贯穿了中国古典舞的所有舞姿、造型以及身韵韵律。“转之一字为众妙之门”是对中国古典舞美学特征的高度总结。中国古典舞的“圆”的审美元素主要体现在以下两个方面:

一、圆曲之味——姿态中的“圆”

“圆”的审美特征显著地体现于古典舞的静止姿态上,包括基本手位和舞姿造型。无论是山膀按掌、顺风旗还是提襟、托盘,都要求舞者的手臂线条弧形弯曲,而且多数情况下是双臂双向弯曲,从而呈现出古典舞蹈的圆润的曲线美。不仅舞者伸出的手臂是略带弯曲,甚至于指部的各种造型,比如“兰花指”、“剑指”等等也需要呈现弯曲状。通过舞者从肩膀到指尖的道道弯曲,我们看到了一条条无限向外延长的曲线。这些曲线不仅有助于提升舞者的身体美感,也鲜明地体现古典舞圆曲流畅的特色。

汉唐舞是中国古典舞的一个重要分支,其历史源远流长。在我国汉唐画像石、壁画等古代造型艺术以及文献资料中存在和描述了着许多具有代表性的舞姿形象,如秦汉舞俑的“塌腰蹶臀”、汉戚夫人的“翘袖折腰”、唐代乐伎的“三道弯”等

等。这些优美的舞姿造型极为生动地体现了汉唐舞的曲线之美。《淮南子·修务训》中曾记载楚国“弓腰舞”：“绕身若环，曾绕摩地，扶于婀娜，动容转曲，便娟似神，身若秋药被风，发若结旌，驰骋若惊。”汉朝傅毅的《舞赋》描写汉初宫廷舞女的舞姿“委蛇女冉女弱，云转飘忽。体如游龙，袖如素。”汉舞本自楚舞而来，从这两段引文我们可以发现：汉唐舞的重点在于腰部的律动，纤细的舞腰作为躯体的中心，灵活地曲折、转绕，最后定格为曲线的造型，体现出汉唐舞的柔美。一切的技巧动作都是在婉转曲折的身体姿态上完成的。

闻名于世的敦煌舞中“反弹琵琶”造型也蕴含着“圆曲”的独特韵味。“反弹琵琶”是敦煌舞中最美的舞姿，取自唐代壁画，反映了唐代乐伎歌舞技能的高超。这个历史悠久的极富美感的舞姿里面含有三个“s”形：第一个“s”是舞者自身形成的曲线。弹琵琶舞伎，发髻高耸，腰部纤细，臀部后翘，上身前倾，身体呈现出优美的“三道弯”。第二个“s”是由琵琶和舞者身体一起构成的反“s”形。舞者左手置于身后，反握一把从右肩一直斜伸到脑后的琵琶，右手作反弹状，头部和琵琶一起形成造型。第三个“s”是指舞者的配饰。一条丝制柔软的帛带，从肩上绕过手臂，卷曲成优美飘逸的“s”形曲线垂落于地面。这三种不同大小的“s”形构成了我国古代最优美、最有特色的女性姿态。而“s”形本身就是一种曲线。敦煌舞蹈之所以受到广泛喜爱，与其传递出的中国传统文化意蕴有着很大的关系。无论是“s”形舞姿还是长绸、帛带的灵活运用，都显现出了唐王朝的包容万象、雍容华贵的气度，让后人对盛唐充满了遐想。

二、圆游之韵——动律中的“圆”

舞蹈是一种极具美感的运动，动律所呈现出的韵味才是舞蹈真正的精华所在。作为中国古典舞的最显着的美学特征，“圆形”动律也广泛地存在于古典舞的运动轨迹中，比如说手法、步伐以及身法身韵。古典舞一直遵循着“终点回归起点”的运动原则和“起承转合”的结构原则，这种动态中的“圆游之

韵”“曲折之境”体现出了中国传统文化中的高贵大气,同时又不失含蓄典雅的艺术风格。

“云手”是指左右手在身前依次做上下八字盘腕的平圆运动;“大刀花”是侧转身后做立圆运动;“风火轮”是手臂随着腰部做围绕左右横轴的八字圆运动。无论是平圆、立圆还是八字圆,其运动轨迹都呈弧线或圆线。手法的运动轨迹如此,基本步伐亦如是。“圆场步”和“摆扣步”是最典型的圆周运动,只不过加上了身体的拧或倾、含和仰、重心的留与送,而运行在弧线和圆线之中。其中,“圆场步”最为鲜明地表现“圆”的特征。舞者在走圆场时身体微向圆心内倾,行走时后脚脚掌紧紧跟随前脚脚眼,依靠圆形或八字形“s”形构图线碾走。此外,“扑步”中两腿依次下蹲传递身体重心包含着弧形运动;“三倒步”更是手脚并用以三步为单位的“s”形运动,亦属于“圆形”运动的一种;“摇步”时脚经崩到外开,实际上是划了一个以脚后跟为圆心的四分之一小圆周。总之,无论是手法还是步伐,都是在“圆”的运动轨迹的基础上加以变化,从而形成了大大小小各具姿态的“圆”或“弧”。这些“圆”、“弧”使得古典舞的动态更加圆润柔和、灵活自如,体现出中华民族特有的委婉含蓄之美。

身韵是古典舞训练的重要部分,是手法、步伐以及身法的综合,“提、沉、含、腆、冲、靠”是身韵的六大元素,均是通过腰部的运动来完成。由此可见,腰的运动为中国古典舞的各种姿态、韵律得以完成的基础。“云肩转腰”是在这六大基本元素基础上形成的身韵组合,是中国古典舞中代表性综合训练动作,也是古典舞身韵训练的基础。光从“云”“转”这两个字,我们也能推测其动律必然是和“圆”有关。“云肩转腰”以“三圆”路线为运动轨迹,要求舞者严格地围绕着“点上划圆”的动律进行展开,主要是上身的运动:在盘腿原地坐固定的基础上,上肢以腰为轴进行前、后、左、右的平圆动律,配之以出肩、冲肩、移肩、靠肩、裹肩的环动,形成一个以腰、胸、肩为整体的平圆运动。其圆润而优美的路线,形成了古典舞中具有典型性的磨式平圆,它的产生既是动作韵律的出发点,

也是上肢表现力的重要手段。以此为基础,在各式各样的手、眼、身、法、步里都采取曲线弧线,讲究流动自如、如云如水;重视收敛含蓄、富有弹性,因而动静都有韵味,呈现出圆熟状态。如此看来,“云肩转腰”极为精准地诠释了中国古典舞蹈的“圆”的审美特征。

中国古典舞基本功训练中的旋转和翻身技巧,也是“圆”之特征的完美诠释。翻身主要是以腰为轴,身体在倾斜的状态下进行翻转,极好地体现了“立圆”的美感特征。古典舞中旋转种类繁多,与芭蕾舞的旋转相比,最大特色是身体形态在拧倾的舞姿造型上的转。“拧、倾”造型本身就是体现了曲线美,再加上“平圆”或“立圆”的旋转变换,大圆套小圆,环环相扣,变化无穷,让人欣赏到“回旋”之美。

综上所述,中国古典舞蹈是“划圆的艺术”,“圆”的审美特征一直贯穿其中。这种圆曲之味、圆游之韵,最终体现出一种“圆满”之美。“圆满”作为中国传统美学的追求,在古典舞蹈的发展历程中刻下了深深的烙印。在当代“全球化”语境中,中华民族传统文化里的尚“圆”思想实则是一种民族文化的“立场”与“姿态”的象征。而古典舞蹈作为最具代表性的中国舞蹈艺术,足以担起宣扬民族特色传统文化的重任。

中国精神小论文篇二

摘要: 作为一门独立的舞种,中国古典舞从戏曲舞蹈、武术身法、中原民间民俗舞蹈中提取凝练,并结合中国古代舞蹈审美观以及当代文化美学,在不断摸索前进的过程中形成了自己的艺术魅力。鉴于中国古典舞的精髓——身韵在古典舞中的灵魂作用,本文从身韵的艺术特征、身韵的形、神、劲、律及身韵中的呼吸运用等方面进行初步探讨与认识。

关键词: 中国古典舞;呼吸作用;身韵

一、中国古典舞概述

中国古典舞作为我国舞蹈艺术中的一个类别，是在民族民间传统舞蹈的基础上，经过舞蹈专家提炼、整理、加工、创造，并经过较长期艺术实践的检验流传下来的具有一定典范意义的古典风格的特色舞蹈。中国古典舞是中华民族舞蹈艺术的结晶，在中国舞蹈史上有着极其重要的地位，堪称为中国舞蹈的艺术典范。中国古典舞凝聚着中华民族舞蹈艺术的精髓与民族审美风范，蕴涵着千百年来传统舞蹈的神韵，脱胎换骨于戏曲舞蹈而演变发展成为具有时代性的独特的艺术语言。中国古典舞的诞生与发展，反映了人们对古老舞蹈文化的尊崇，显示出中国传统舞蹈艺术的独特风韵，它是中国传统舞蹈的集大成者，它所负载的文化内涵丰富而深邃，具有无与伦比的特殊性质。

二、身韵的艺术特征

所谓“身韵”，顾名思义，“身”即身法，指中国古典舞的外部表现技法；“韵”即韵律，指中国古典舞的内在气韵。“身韵”即身法与韵律的总称。身法属于外部的技法范畴，“韵律”则属于艺术的内涵神采，它们二者的有机结合和渗透，才能真正体现中国古典舞的风貌及审美精髓。换句话说，身韵即“形神兼备，身心并用，内外统一”。这是中国古典舞不可缺少的标志，是中国古典舞的灵魂所在。身韵中动作轨迹多以圆形为主，这与本民族几千年来的宇宙观和审美观分不开。道家的太极图、古典建筑的圆曲结构方式，这些都充分体现了我们民族对圆形审美的追求。这一审美趋向在身韵中的体现便是平圆、立圆、“8”字圆。抓住这种运动规则，在这些基础上加大或缩小原有律动的轨迹，便可打破原有的动力走势，赋予动作不同力度、不同节奏的处理，改变原有的凝固化的动作性格。身韵要求表演者的动作必须遵循“圆”，即“动与静与点与线互含互牵”的审美原则，这一点集中体现了古典舞民族性的形神统一的艺术特征。凝聚着中国舞蹈文化精神与民族审美观的身韵，以其丰富多变的舞姿、浓郁的民族风格及强有力的表现力，已经成为中国古典舞的立身之本及其艺术特征的主要标志，成为中国古典

舞的代名词。

三、身韵中的形、神、劲、律

身韵包含的形、神、劲、律是四个不同而又不可分割的方面，身韵中动作元素包括提、沉、冲、靠、含、腆、移、旁提。

身韵在形上应该包含哪些内容?众所周知，通过对传统艺术在审美特征和各种典型舞姿的剖析，得出了在形上必须首先解决体态上拧、倾、圆、曲的曲线美和“刚健挺拔、含蓄柔韧”的气质美。中国古典舞在人体形态上强调拧、倾、圆、曲，仰、俯、翻、卷的曲线美和刚健挺拔、含蓄柔韧的内在气质。从唐宋以来到元明清的中国宗教庙宇塑造和敦煌壁画中不难看出这一点是由古至今一脉相承而不断发展演变。如秦汉舞俑的“塌腰蹶臀”、唐代的“三道湾”、中国民间舞胶州秧歌的碾、拧、转、韧，海洋秧歌的拦、探、拧、波浪和“花鼓灯”的“斜塔”等无一不贯穿着人体的拧、倾、圆、曲之美。从局部来看，头、颈、胸、腰、胯、肩、肘、腕、臂、掌、膝、踝脚、步，都有其特定的要求。身韵在形的训练中，是以拧、倾、圆、曲的体态美为重点、以腰部的动律元素为基础、以平圆、立圆、“8”字圆的运动路线为主体、以传统中优秀的典型的动作为依据、以由浅入深并层层发展的教材为方法来培养真正懂得并掌握中国古典舞形态美的演员。

形的训练上要注意以下三点要领：一是舞蹈者在静止的体态(或姿态)情况下所必须具备的自我审美意识与气质。比如挺拔而含蓄、刚劲而柔韧这种矛盾而统一的审美意识。二是掌握姿态与姿态、动作与动作的运动过程中所经过的路线与轨迹。正如书法艺术中的笔，横、竖、点、撇是有极其严格的规范而又有充分的发展余地的，“没有规矩，不成方圆”，人体运动艺术也是具有其自身严谨的规范和规律的。三是由动到静或由静到动这瞬间变化的运动法则。

神泛指内涵、神采、韵律、气质、心意，是起主导作用的部分。把握住了神，形才有生命力。其规律是心与意合、意与气合、气与力合、力与形合。这些文字构成了具有中国特色的舞蹈美学理论，高度地概括了身韵的内涵，才能使所谓心、意、气体现出神韵的具体化。人们常说“眼睛是心灵的窗户”、“眼睛是传神的工具”、而眼神的聚、放、凝、收、合并不是指眼球自身的运动，而恰恰是受内涵的支配和心理的节奏所表达的结果，这正说明神韵支配一切。“形未动，神先领，形已止，神不止”，准确地解释了形和神的联系与关系。

“劲”就是力。古典舞在节奏特点上也很突出，这与民族音乐的特点是分不开的，民族音乐有别于西洋音乐那样强弱相同、有规律的匀速、脉动式的节奏，一般表现为弹性节奏和点线结合的特点。因此，我们可以很清晰地感受到民族音乐所引领的动作的内在节奏，如动静、缓急、收放、吞吐、欠与送、抑扬顿挫、点线结合等特点，从而产生特定的动律特点和韵律感。

律包含动作中自身的律动性和它依循的规律这两层意义。一般说动作接动作必须要顺，这顺劲正是律中之“正律”，动作通顺则能一气呵成，有如行云流水。但古典舞往往又十分重视“不顺则顺”的“反律”，以产生奇峰叠起、出其不意的效果。一个动作和动势的走向分明是左，突然急转直下地往右，或者正向前时突变向后等等均是。这种“反律”是古典舞特有的，可以使人体产生动作千变万化、扑朔迷离、瞬息万变的动感。从每一具体动作来看，古典舞还有“一切从反面做起之说”，即“逢冲必靠、欲左先右、逢开必合、欲前先后”的运动规律，正是这些特殊的规律产生了古典舞的特殊审美性。无论是一气呵成、顺水推舟的顺势，还是相反相成的逆向动势，或是“从反面做起”都体现了中国古典舞的阴阳变幻之美，这正是中国“舞律”的精奥之处。从人体的运动整体分析出形、神、劲、律各自的特点，这正是中国古典舞身韵的出发点和归宿。所以说，身韵是整个中国古典

舞训练、表演等诸环节的精髓。

四、身韵中的呼吸

身韵从动作元素入手，从呼吸中找本源。如何将形神兼备、内外统一、身心并用的身韵表达得淋漓尽致，呼吸是其中十分重要的一个部分。在古典舞身韵的形、神、劲、律中呼吸起着至关重要的作用，它与形、神、劲、律相融在一起，相互影响。从表面看呼吸属于胸腔运动而能形成四肢的外部动作，但是通过对肌肉呼吸感的培养，能训练手臂的延伸感，腿部曲伸的内在感。在任何一个舞蹈动作中，呼吸都起着很重要的作用，它与舞姿是相融在一起的。因此，在身韵训练中，呼吸至关重要且贯穿始终。

不管是古典舞训练课，还是舞台表演，都必须强调动作结合呼吸，合理运用呼吸，将呼吸贯穿于每个环节中。用呼吸来完成完美的舞蹈形态，用呼吸来推动舞蹈技巧娴熟和变化，用呼吸来表现舞蹈动作的力度与线条，用呼吸来体现舞蹈情感和内涵。

提沉所带动的身体中段和头部的上下运动是呼吸与外部动作相配合的第一步，再配合以不同的节奏及身体方位的不同变化，可以逐渐体验和认识呼吸与身体的关系，并掌握呼吸与外部形态相结合的方法，赋予动作以生命力，形成古典舞所特有的神韵。提沉训练是将呼吸带进动作的最简单、最直接的方法。当学生随着音乐坐在地面做深呼吸时，就是走向艺术化呼吸的开始。因为这种夸大的深呼吸导致了身体和头部的上、下运动，这种运动由于是在气的带动下进行的，它还能使上身僵硬的学生在身韵中体会到用气息带动动作的重要性，逐渐达到上身松弛的状态，由此便形成了最初的气、形和情相结合的第二步。提沉训练最后所要达到的目标应是“提”不止、“沉”不完的贯通阶段。实质上这便是意识的培养，是形、神、劲、律最初的统一体，也是迈向内、外力相结合的第三步。经过提沉对呼吸有意识的训练，可以体

验和认识气与身体的关系，并且开始有意识地用意来控制呼吸对身体运动所产生的作用。而在做冲靠、旁提、平圆、“8”字圆等动作时，将气运于体内，贯通四肢，带动身体及腰部的各种运动，从而形成了具有中国传统审美特性的韵律感和舞蹈神韵。

五、结语

身韵不是终结，而是具有延展性的生长源点。鲜明的节奏、优雅的韵律、健康美丽的线条、强大的表现力，显然是身韵之于中国古典舞特有的风格。体现了中国古典舞的风貌及审美的精髓并以其丰富多样的舞姿、浓郁的民族风格及强有力的表现能力随时代而发展成为中国古典舞的核心和主要标志。它是中国古典舞艺术灵魂之所在。在今天全球化的大趋势下，中国古典舞将以自己独特的方式展示其无限的魅力。

中国精神小论文篇三

在中国古典舞中运用的水袖通常是借鉴戏曲中的“水衣”，通过这类延伸表现，给予舞蹈更大的表现空间和创造力。水袖舞无论是在韵律上还是在一般的动作规律上都充分体现了其“形、神、劲、律”的特点。水袖舞通过舞者生动的表演形式，时而温婉动人，时而刚柔并济，运用多种形式，使其更加丰富多彩，更直接的阐释了袖舞与古典舞之间的美。此类审美理念，正是中国古典舞的美区别于其他舞蹈美的特征之一。

一、戏曲水袖技法在古典舞中的变革

在中国古典舞中，随着时代的变迁，“袖”这种舞蹈形式技巧不断发展与完善，现如今已成为古典舞身韵中不可缺少的课程。在中国古典舞中通常将“袖”作为舞者身体线条的扩展与延伸。中国古典舞对“袖”的运用，通常更加注重具体的形态与技巧，最后通过身体的协调配合体现出来。

（一）袖与身体的关系。在舞蹈中运用水袖时，为了更好地体现出袖的姿态，作为舞者应更极力表现出自己的表演欲，在表演形式上更加大胆与形象，使水袖更加有动力与活力，让观众获得更好的观看体验。舞者在进行表现的时候，需要结合自身的身体部位，从力度的大小到与音乐的节奏配合，通过整体的配合使舞动出来形态更加优美，更加收放自如，让观众得到美的享受。

（二）水袖技巧。舞者在充分理解水袖与专业知识后，就要学会一定的水袖技巧，结合这些技巧的运用，真正达到“袖”与人的完美统一。在水袖的相关技巧中有“抖袖、出收袖、扬袖、冲袖、搭袖、绕袖、片花、推袖、抓袖”等形式，每种形式各有特点，需要结合相关要求进行适当运用。例如在抖袖过程中，要充分结合手臂的力量方可进行；出收袖，就要结合腰部的力量，腰部的力量运用得当与否将直接影响舞蹈的整体好坏程度；扬袖，要结合手腕的要求，只有整体配合，才能使整个线条更为流畅；冲袖，更多强调的是出袖过程中的冲力；搭袖，则是通过与两袖之间的配合完成相应的姿态；绕袖，则是通过里外的相互缠绕，由指尖带动手腕运动，使手臂能够充分地舒展开来。只有在充分把握了水袖的相关技巧之后，协调身体各个部位，才能更好地展示古典舞中的技巧与美。

二、中国古典舞中水袖技法的运用分析

（一）以水袖技法来实现语言功能。舞蹈虽然是无声的，但是通过舞蹈形式却可以传递出许多信息。通过水袖的运用，进一步丰富了舞蹈语言的表达功能。例如舞蹈《江河水》中，通过水袖的形式塑造了一个女性形象，通过舞蹈的形式传递出作品所要表达的含义，传承了水袖塑造人物的精华，又使得舞者的形象更加贴切。

（二）汉唐舞作品创作中水袖技法的成功运用。不同的舞蹈在水袖运用上也会有不同的形式，例如较为有名的《踏歌》，

这部作品不仅成功运用了水袖，更为重要的是通过该作品开辟了中国舞蹈的另一面，即汉唐舞。在《踏歌》中水袖的外形不同于一般的水袖，给人较为强烈的民族感，为日后舞蹈的发展提供了较为明确的方向。现如今舞蹈不仅仅是供人们进行娱乐消遣的一种方式，通过肢体语言还可以更恰当地向人们传递一种思想，以这种形式进行传递容易使人们形成情感上的‘共鸣。中国古典舞中的水袖是众多古典舞蹈中的一种，经历了几千年的文化历史变迁，在这一过程中不断进行总结，使这种舞蹈形式不断得到提升。我们应抱着学习者的态度进行学习，将这种特有的形式运用到舞蹈中。

三、结语

中国古典舞中的水袖，经过近几年的发展，充分吸收了现代舞蹈艺术中的特点，传承戏曲水袖的技术与表达功能。中国古典戏曲水袖的不断发展是一个不断吸收外来精华的过程，并且是对自身不断进行完善的过程，在给予观众美的享受的同时，带来无穷的想象空间，使中国舞蹈无论是在古典舞的舞风上还是在舞韵上都能形成特有的表演形式。当然，在对水袖的技法研究过程中还有一些亟待解决的问题，这需要在日后的工作中不断进行总结。

中国精神小论文篇四

关键词线条节奏旋律

摘要毕加索被誉为“现代主义艺术之父”，他的一生是在不断发现、不断创造、不断毁灭中度过的。他以惊人的天赋、多变的艺术风格和非凡的艺术技巧成为20世纪西方最伟大的画家之一，从毕加索作品中线条变化的“节奏性”和线条流动的“旋律性”两个角度出发，解读毕加索作品中线条的音乐性。

毕加索(picasso□1881—1973)是20世纪西方最伟大的画家之

一。在他70多年的艺术生涯中，从未放弃过对艺术的创新与尝试，在艺术史上留下不可磨灭的一页。毕加索是绘画的天才、是多产的艺术家，是一个时代的传奇。毋庸置疑。毕加索是20世纪最大胆、最有争议的艺术先锋。正是这位伟大的艺术先锋带领我们走近“万花筒”般的艺术新世界，他在不经意间变换艺术的模样，让我们惊叹、称奇，不忍离去，直到不经意地对这位“魔术师”着迷。

看到毕加索的作品，我们会发现很难“读”懂，但我们会被他作品中变化多端、流畅自然的线条所吸引。绘画如音乐，当我们把线条当作音乐来聆听，有助于我们走近毕加索，走近他的艺术世界。

一、线条变化的“节奏性”

毕加索作品中线条的运用具有节奏性。毕加索绘画艺术中线条的节奏性通过线条的粗细和虚实的变化得以体现。

线条的粗细变化体现出节奏性

《镜前的姑娘》是毕加索于1932年创作的。也是他在30年代中杰出的代表作之一。这幅作品倾注了毕加索强烈而深厚的感情，变形的意象和艳丽的色彩给人耳目一新的惊艳之感。

在《镜前的姑娘》这幅作品中，毕加索用粗野的线条来勾勒少女裸露的人体。虽然少女的轮廓线多是运用粗线条，但是也体现出了线条的粗与细的变化。比如。在这幅作品中，少女颈部的线条比较细。而背部和腰部的曲线线条比较粗，正是线条由细到粗的变化，进而勾勒出的少女轮廓才更加优美动人，才使她的体态更加鲜明、突出。所以，线条的粗细变化能使画面表现的物象更加突出、鲜明，使画面有起有伏。更具生机与活力。

线条的虚实变化体现出节奏性

毕加索于19结识了野兽派的泰斗马蒂斯。从此迷上了非洲雕刻，并将其艺术精髓揉合到自己的作品创作中去。此外，在此期间，毕加索还受到塞尚的深刻影响，因此创作出了《头像》、《医学学生头像》、《亚威农少女》等一系列的作品。

比如，《头像》、《医学学生头像》，这两幅作品都具有典型的雕塑性质，都是对创作形象进行了扭曲变形。这种创作手段在当时也是一种大胆的尝试。值得注意的是，这两幅作品中都有虚实线条的变化运用。在《头像》这幅作品中，画面中用来勾勒脸部的线条多是用实线，而耳部、头发乃至颈部的部分都是混沌的，只是用虚线涂抹带过。正是线条的虚实结合，才使作品中人物的脸部在混沌的背景中得以凸现出来，使脸部成为画面的重点，从而使整幅画面有主有次。层次分明。在《医学学生头像》这幅作品中，脸部的轮廓线比较模糊，而突出了人物的眼部和耳部。正是这些平抹般的虚线与黑色的实线相结合的运用，才使画面有虚有实，从而凸现出画面强调的主要部分。

然而，无论是线条的粗细变化还是线条的虚实变化，都与音乐中强弱拍的结合是相似的。粗线条与实线条就如同音乐中的强拍，反之就如音乐中的弱拍。就像在曲子中，只有强弱拍相互结合才能使曲子呈现出轻重缓急、变化多样的姿态。也正是由于有了强弱的变化组合，才能凸现出曲子的主题部分，进而使整首曲子成为一个有机的统一体。

通过以上对毕加索作品中线条运用的剖析，就可以发现并证明线条变化中体现着音乐的节奏性。

二、线条流动的“旋律性”

毕加索作品中的线条流动具有旋律性。其中的线条的流动与音乐中旋律构成在强调对比、艺术表现力方面都有着及其相似的共性。

线条与和弦在强调对比效果上是一致的

线条对比与和弦对比在线条构图与旋律线构成中都是客观存在的，只是表现程度的时强时弱而已。

在线条构图中，线条流动的`曲直变化就是画面强调对比的结果。

比如，毕加索在超现实主义时期创作的《自我陶醉的女人》，这幅作品中女人的形象绝大部分是用曲线描绘的，但是背景却用了一些直线作为衬托，这样才使整幅画面有曲有直，进而增强了整幅画面的对比效果。此外，还有这一时期的《梦》、《女主角》等作品都是将曲线与直线结合运用。使得画面整体既有线条的起伏，又具有相对的稳定性，正是这些曲线与直线的对比映衬使画面形象更加生动有趣。

同样在音乐中，强调和弦反向、斜向进行，这样组成的旋律才会跌宕起伏、富于变化，从而使旋律有起伏。进而增强了音乐的新鲜感和表现力，避免了旋律的单调与乏味。同样也要避免和弦进行的无变化、无对比所造成乐曲中无主题、无快慢、无高潮现象的出现。

此外，线条的粗细与虚实的变化。也体现了对比的效果。如同在绘画作品中，线条只有有了粗细或虚实的变化。才能使得作品中表现的物象更加突出，整个画面才能层次分明。

线条流动与旋律进行在表现力上是一致的

线条是绘画构图的基础，旋律同样也是音乐作品中的主要构成部分。在绘画中，当画面要表现人或物动态活动的情况下，线条多是动态的、向上升起的。

比如，毕加索创作的《马上的姑娘》。整幅画面无论是正在奔驰的骏马还是坐在马背上的女孩，都给人以奔跑的感觉。

这种奔跑的感觉是运用线条的向上流动来刻画的。比如像马儿抬起的前蹄、女孩手中扬起的鞭子，这些线条都是向上升起的。

还有毕加索于1946年创作的《生活的欢乐》，在这幅作品中，无论是女神还是怪物，他们都兴奋地手舞足蹈，而刻画这些形象的线条也多是上扬的、向上升起的。同样，在音乐中，当旋律多是明亮的大小三和弦或大小六和弦占优势的情况下。那么旋律线多是上扬的。同样，在音乐中，当旋律多是明亮的大小三和弦或大小六和弦占优势的情况下。那么旋律线多是上扬的。

此外，毕加索在1901—1919(“蓝色时期”)这一时期，他承受着失去好友卡萨赫马斯的巨大痛苦，并亲眼目击了下层小人物生活的艰辛与困窘。因此这一时期作品的主角大部分都是形象消瘦、目光呆滞的劳苦大众。比如《熨烫衣服的女人》，画面描绘的是一个下层的劳动妇女熨烫衣服的情景。画面上的线条多是向下的，无论是她手臂的线条还是呆滞的眼神，都是向下流动的。还有毕加索在这一时期创作的《一个盲人的早餐》，画中描绘盲人的线条多是向下或者横向流动的。同样，在音乐中，如果旋律中要表达悲伤、忧愁、无奈的情感时，旋律线通常也是下滑的：如果旋律是表现沉静、柔和、暗淡的情感时，旋律线也多是趋向“横”的方向，比较舒缓。

由此可见。无论是线条还是旋律线在表现情感时，其构成有着突出的相似性。

三、结语

“绘画如音乐”，作为视觉艺术的绘画与作为听觉艺术的音乐，两者虽属艺术门类中的不同学科，但它们之间是存在着相通性与共性的。从毕加索的优秀代表作品出发，以线条变化的“节奏性”和线条流动的“旋律性”为两个方面，探寻

了毕加索作品中线条表现出的音乐之美。正是鉴于对绘画与音乐的同构研究，证明了绘画中有着典型音乐因素的存在，进而使得绘画艺术与音乐艺术的在相互融入的同时形成一种有机联系，从而开拓了艺术表现领域的新境界。为绘画艺术和音乐艺术的长期发展增添了新的活力和发展契机。

中国精神小论文篇五

中国古典舞训练体系应以民族为主体的古典舞训练体系，应当要有它所依附的主要基础，而基础不能是凭空捏造的，也不是抽象、空洞的，它应是具体的。

我们认为，戏曲舞蹈是古典舞的重要基础之一。首先我们不同意那种认为戏曲舞蹈与它产生以前的历史舞蹈无关的说法。从“源”和“流”的意义上来看，唐代是我国古代舞蹈艺术的高峰，经过五代十国的战乱，有的舞蹈失散了，失传了。到是宋代以后，由于戏曲艺术的兴起，作为独立的舞蹈艺术有逐渐衰落的趋势，然而戏曲艺术的形成和发展，正是继承和融合了前代多种艺术形式的结果，其中隋、唐的音乐舞蹈是其重要的组成部分。它虽然是按照戏曲的需要来进行吸收的，但也无可否认，它的确保存了极为丰富的我国古代传统艺术。从现今保存的大量的古文物中许多历代舞蹈者的形象，可以明显地看出戏曲与古代舞蹈的密切继承关系和渊源关系。

正是这种代代相传的继承关系，几千年来形成了我国独特、鲜明的戏曲舞蹈风格和形态，它们至今还活生生地展现在包括三百七十六个剧种的戏曲舞台上，在世界艺术之林独树一帜，独放异彩。它们是我们今天中国古代舞要深入继承的`一大宝库。戏曲中的古代舞蹈是被戏曲化、程式化了的，但它毕竟是“活着”的传统舞蹈。其次，更重要的是，从民族审美继承性的意义来看，戏曲充分体现了与我国其他传统艺术形式如绘画、书法、音乐、诗歌等所共有的民族美学观、艺术规律和表现方法。比如形神——从形似中求神似，而更重要神似，以及有限与无限、写实与写意等等。有人把中国传

统艺术的特点，归结为重旋律、重感情的“线的艺术”我们是认为很有道理的。“线始终是中国造型艺术的主要审美因素”（引自李泽厚《美的历程》181页）这些都是我们建设社会主义精神文明、发展和创造我们新的古典舞的极为宝贵的财富。我们绝不能因为他已是具有戏曲特性的舞蹈而采取一概否定的态度。

从实践上来看：新中国成立以来，在民族舞发展的历程中，训练和创作、教室与舞台，一直是互相影响、互为因果、相辅相成的。建国几十年来，独立的民族舞蹈从无到有的历史发展过程中，传统的戏曲舞蹈起了带有根本性的作用。我们舞蹈界在戏曲传统的基础上初步整理了一套中国古典舞的训练教材，创作了一序列民族舞剧和舞蹈节目。

诚然，面对我们这样的戏曲宝贵财富，我们要从舞蹈的需要需要出发来继承发展。这样多的戏曲舞蹈它也有自己本身的局限性，它毕竟是封建社会的产物，而且是两中不同的艺术形式，各有其专业的特征。因此，戏曲舞蹈对于以舞蹈为独立手段的民族舞则有很大的局限。

我们还认为：武术是发展古典舞蹈的有一重要基础。女性“控制”组合《陕北风光》就是受了武术的启发而尝试性编成的，它采取了武术的动律、动势和丰富的中段身法以及高低、起伏疾缓的节奏，用的则是戏曲的韵律和劲头，最终用舞蹈的语言和开阔、抒情的民歌风格的音乐结合，运用了大量的抬腿的舞姿和造型的变换编成的，虽然是一次不成熟的尝试，但我们力图不停的在戏曲、武术的原始形态上，而把它发展转化为民族的舞蹈，然而假如没有对这些基础的继承就会无从进行这个发展。

我们主张以戏曲、武术为主要基础的同时，还必须贯彻多元素吸收的原则。这是现实舞蹈创作在表现内容的深度、广度和形式多样性的要求不段提高下给我们的任务。多元素的吸收包括对中国民间舞的吸取。另外，古代壁画、石窟、雕塑

以及有关古代舞蹈的文字资料部分，也是中国古典舞继承、研究工作不容忽视的一部分重要的内容。除此之外，我们还要借鉴外国芭蕾舞、现代舞、东方舞中一切与我们有经验的、方法和元素。实践经验告诉我们，必须立足在本民族的基础上，以“我”为主目的明确地进行广收博采，以补“我”之不足，经过消化，并逐渐统一在我们民族的风格里。

总之，一个训练系统的形成，需要多方面的因素，对一个全面的民族舞蹈演员训练的要求。不只要学习舞蹈技术，还应具有各方面的知识和修养。从长远来看，文化知识基础不容忽视的，专业课不能无限地膨胀。如何以最精练和最有成效的手段来形成我们的训练体系的内容，还有待于进行长期的实践和艰苦的探索。我们悠久的丰富的民族舞蹈文化，是发展社会主义民族舞蹈的沃土，我们切不可捧着金饭碗要饭啊！我们愿意和舞蹈界更多的同行们一道共同奋斗，我们自己只想在通向中华民族舞蹈体系的光辉大厦的道路上，冲当一块垫路的小石子。但我们有坚定的信念，深信“道路是宽广的！前景是光明的！”