# 类似京剧的论文范文(20篇)

来源：网络 作者：夜幕降临 更新时间：2024-12-10

*类似京剧的论文范文 第一篇>摘要：《四郎探母》是京剧的经久不衰的作品。本文先从花雅之争的角度着手，分别以纵向和横向两个方面分析京剧《四郎探母》的声腔风格；在此基础上，再从现代美学中审美心理的角度出发，运用美学规律分析京剧《四郎探母》的板式节...*

**类似京剧的论文范文 第一篇**

>摘要：《四郎探母》是京剧的经久不衰的作品。本文先从花雅之争的角度着手，分别以纵向和横向两个方面分析京剧《四郎探母》的声腔风格；在此基础上，再从现代美学中审美心理的角度出发，运用美学规律分析京剧《四郎探母》的板式节奏变化特征，从而进一步得出了京剧的独特唱腔艺术是以“皮黄”为主，并附之昆腔、拨子、南锣等多种声腔和以板式变化体主导的音乐体制。本文的创新之处在于研究方法上的创新，在花雅之争的实践中有纵向和横向两方面分析的基础上，更重要的是运用了现代美学理论分析的研究方法。

>关键词： 《四郎探母》；花雅之争； 纵向；横向；现代美学 ；西皮腔；二簧腔；板式

>引言

京剧的魅力首先在于声腔之美，我们习惯说听戏而不是看戏，可见听戏比看戏重要。传统的经典京剧《四郎探母》，自从它推演至今、影响之大、演出的场次之繁，几乎已经难以统计了。而这部京剧作品的出名，就其唱腔上就占有很大优势，整部戏从头到尾都是采用的西皮腔演唱，但在一种声腔上来创造丰富多彩的唱段，因而以《四郎探母》这个京剧作品来论证京剧独特的唱腔艺术。

综合历年对《四郎探母》和京剧唱腔的研究，主要是国内学者的研究成果：安志强和陈国卿在《京剧的艺术魅力》中有说到“《四郎探母》在唱腔上具有丰富性，即在一种唱腔上创造丰富的唱段”。李婷婷在《京剧坐宫分析》里有“坐宫”这一折运用了多种西皮板式的论断。程海云在《论京剧唱腔的演唱艺术》中说到“京剧的唱腔是广收博采、兼容并蓄”。路正在《中国京剧二十讲》中也有对于《四郎探母》这部作品进行赏析，认为“因为扬延辉情绪低落，所以用慢板唱，又因他是英雄战将，所以用的是西皮而不是二黄或者南梆子的声腔”。

在前人研究的基础上，我认为前人的优点是对于《四郎探母》作品本身的研究已经很清晰，不足之处是没有结合历史背景进行进一步分析。本文的研究内容则是结合花雅之争的史实进行动静态来分析《四郎探母》的声腔特色。本文还用现代美学理论的知识，分析了这部作品的板式节奏变化，从而得出京剧的独特唱腔艺术是皮簧戏和板腔体。这也是本文的研究价值，对后期的京剧研究会有启发。

>一、花雅之争——综合的声腔风格

花雅之争，实际上就是地方戏和昆曲的较量。两者之间的最大区别就是声腔上的差异，地方戏的声腔多为高腔，而昆曲的唱腔则是低腔。在清人李斗在《扬州画舫录》中记述：“两淮盐务，列蓄花、雅两部以备大戏。雅部即昆山腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧腔、统谓之乱弹。”因此，要从花雅之争的角度分析《四郎探母》的声腔特色，并得出京剧的唱腔艺术，可以又以下三个点进行分析。

>1、京剧声腔辨析

京剧的声腔是在花雅的过程中，花部逐渐战胜雅部，最终在徽调和汉调的融合之中，形成了以西皮腔和二簧腔为主导的，兼有昆腔、昆腔、拨子、南锣等多种声腔体系，这种声腔所组成的戏曲声腔构成了京剧的基本特征。以下就是对西皮腔和二黄腔的简单概述。

西皮源于西北，是来自陕西或甘肃的一种曲调。其板式有导板、慢板、原版、快板、散板等，旋律变化较大，唱腔非常流畅，易于表达激昂慷慨，欢快悠扬的场面。二黄则起于湖北、安徽、江西交界处，有正反二黄等多种板式，它的旋律比较平稳，节奏舒缓，适合表现苍凉沉郁之情。戏班里的皮黄兼用，形成了新鲜的艺术效果，使其获得了快速的发展，成为流行最广的声腔。 道光年间有一首竹枝词，转道它的好处：曲中反调最凄凉，即是西皮反二黄。导板高提平板下，音须圆亮气须长。可见京剧声腔获得很好的评价。

>2、纵向分析《四郎探母》的声腔风格

纵向分析其实就是在花雅之争的历史进程中，比较不同戏曲剧中下的同一个题材内容的声腔风格，这里主要对比的是昆曲《昭代萧韶》和京剧《四郎探母》从而比较分析出京剧声腔在花雅之争下何以占有优势，这显然也是一个动态的分析方法。

昆曲《昭代萧韶》和京剧《四郎探母》都最早见于明代小说《杨家府演义》，虽然有学者在两部戏曲的具体细节中有争论，但是不影响本文在声腔上的对比分析。昆曲是在京剧之前，所用的声腔是为昆山腔，其主要特点是低腔，精巧和雕琢。相对于高腔而言，又显得刻板，没有京剧的声腔那样可以在节奏、板眼、旋律上富于变化，能将心中的感情很好的表现出来，因而观众更喜欢这种新兴的花部。在京剧《四郎探母》中，全部都是用的西皮腔，而西皮腔属于花部，显然可以看出花部比雅部更得观众喜爱，花雅之争中花部战胜了雅部。何以有这样的论断？其实在西皮腔进京之前，花雅之争已经进行了三个阶段，分别是清初的京腔和昆腔之争、乾隆四十四年的秦腔和昆腔之争、乾隆五十五年的二簧腔和昆腔之争，而西皮腔和昆腔之争则是在第三个阶段的末期，以汉调令人进京搭徽班演出而有的，因而就在西皮腔进京之时，花部已经将京腔、秦腔、二簧腔融合在一起。再将西皮腔与之前的花部相互学习，进而就形成了以西皮、二黄为主的京剧声腔体制。在《四郎探母》这部京剧的声腔中，西皮腔显露出花部的优势，能在不同的唱段中不断变化。

例如在“坐宫”中，里面的杨四郎首先出场，里面有一大段“西皮慢板转二六”的唱段，将自己身世和极度思念母亲到“肝肠寸断”的程度表现出来。而在后面杨四郎与公主说明真实情况后，进行一大段的快速对唱，用的是西皮快板，流畅紧凑，很好地表现唱腔特色。而这显然比刻板的昆腔更有吸引力。

>3、横向分析《四郎探母》的声腔风格

所谓横向分析，就是在同时代的花部内部不同声腔中，这里主要比较分析西皮腔和二簧腔各自的特点和选择灵活性，实际上属于静态分析。何以在京剧《四郎探母》中不安排二簧腔，而仅仅是西皮腔为主导呢？而这里就是横向分析的重点所在了。

《四郎探母 》全剧的主要情节为坐宫、盗令、过关、见娘、哭堂、别家、回令等几个部分。首先在“坐宫”中的第一句唱词是“扬延辉坐宫院自思自叹”，可见四郎情绪低沉，所以用西皮慢板，而另一个方面他又是英雄战将，悲伤中仍有刚强激昂的气质。而在前面已经说过西皮是适合表达激昂慷慨的场面，二黄适合表达苍凉沉郁的情感，相比之下，显然在这部戏中用西皮而不是二黄或南梆子的声腔。这里可以得出京剧的声腔选择灵活性，这也是花部相对于单一的雅部的优越性。

其次，在整部戏中，西皮腔有具有其丰富的创造性。表现在不同的角色行当的唱腔都有合理的分布。例如在“坐宫”中，四郎的愁眉难展和而生出了铁镜公主为其分忧解除，里面的生角唱腔（本嗓）音色的苍凉和旦角的唱腔（小嗓）音色的柔美形成鲜明的对比，同时又相互衬托。再如“过关”中二国舅（丑）角的出场，所唱曲调源于生行的老腔（也有用一句梆子腔的），以调侃的语气唱出，具有冷面幽默的效果。又如“巡营”中杨宗宝的出场，以小生的娃娃调，发龙虎音，行腔高昂挺拔，清新刚健，使观众为之一振。

因此，纵向和横向分析得出在花雅之争中，京剧的声腔风格是在花胜雅中，以皮黄腔为主，兼有京腔、秦腔、梆子腔等多种声腔的综合声腔体系，且在西皮和二黄的主导声腔中，可以根据各自特点灵活选择，西皮腔具有丰富的创造性。

>二、审美心理——节奏化的板式特征

审美心理是在现代美学中的一个重要术语，其内涵为在人的神经系统中，事物的形式信号所在的视觉或听觉区与快感区之间的联系通道。运用美学原理中的审美心理分析京剧《四郎探母》的板式变化规律，就是运用审美心理节奏感规律在京剧这种艺术中的作用方式，从而得出京剧的唱腔艺术。

板式变化体又称板腔体，是相对于雅部昆山腔以南北曲为骨干的曲牌联缀体而言的。在之前说过，西皮腔和二簧腔都有有不同的板式。在《四郎探母》的板式呈现出一个怎样的变化，则是以美学角度分析的重点。

审美心理节奏感规律指的是符合人体需要的节奏可以给人带来愉悦的感觉，反之则会带来不快感。对应在《四郎探母》中，板式变化有由西皮慢板转二六板、之后由西皮摇板再转到西皮快板，可见板式是在便不断呈现出节奏化的变化。在开始的的西皮慢板中，是在“坐宫”中杨四郎自思自叹，他的情绪是失落的，是对母亲的思念和身世悲叹结合在一起的愁绪，所以用慢板；接着转入二六板，表达出四郎探母心切；再转入摇板，则是四郎一种无可奈何的心情；到了公主与四郎对唱时，转入快板，则是一种紧张的气氛。在这之间的板式变化，由愁绪到徘徊再到紧张的对唱，都是根据戏中人物的心理来表现的，而表现出来的板式变化则有快有慢，是符合审美心理节奏感规律的。当在节奏比较慢的慢板中，我们能体会到主人公的忧伤心情，在节奏比较快的快板中，我们也能体会出戏中的紧张气氛。这在审美心理节奏感规律中，可以解释为一种潜意识的领域，与人的生理结构有关，即外部的节奏，可以影响人的内部运动频率，从而产生不同的感受。在《四郎探母》中，板式不断变化，给人带来的感受带来不同，就是审美心理节奏感规律在京剧艺术中的作用方式而造成的。

因此，通过在美学角度的分析，可以得出京剧的唱腔中有不同的板式变化，呈现出节奏化的特征。

>结语

总而言之，通过从花雅之争的角度，在纵向和横向上对《四郎探母》的声腔风格分析；以及在此基础上，兼有美学角度对《四郎探母》的板式特征分析，可以进一步得出京剧的独特唱腔艺术是以“皮黄”为主，并附之昆腔、昆腔、拨子、南锣等多种声腔和以板式变化体主导的音乐体制，同时京剧的声腔风格是呈现为综合性，板式变化特征呈现出节奏化。

其实对于结论的得出，基本上都有共识，而重点是研究的过程和方法上的区别。本文则是在研究方法的创新，在花雅之争的实践中有纵向和横向两方面分析的基础上，更重要的是运用了现代美学理论分析的研究方法，将实践和理论结合，分析《四郎探母》的声腔和板式特征，从而进一步得出京剧独特的唱腔艺术。这样的研究方法可以给之后的京剧研究会有一定的启发和帮助，让京剧的研究更进一步。当然，“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，本文还是存在不足的。本文对于京剧《四郎探母》的不同演员的唱腔上，还没有进一步的探讨，因为这是一部被很多演员演过的京剧剧目，而不同的演员在演唱这部戏时的对于京剧唱腔的贡献应该得到我们进一步关注。此外，对于京剧唱腔中的除西皮和二黄外的声腔，进一步的分析对比还存在着不足。这也将激励我在今后的各项研究中，将学术研究做得更好，为学术研究贡献自己的一份微薄之力。

参考文献：

1、安志强、陈国卿：《京剧的艺术魅力》【j】.戏曲艺术.1985年04期

2、李婷婷：《京剧坐宫分析》[j].大舞台.20\_年10期

3、程海云：《论京剧唱腔的演唱艺术》【j】.戏剧文学、20\_年04期

4、海震：《杨家将探母故事的形成及演变——以戏曲、为中心的探讨》.[j].戏曲研究.20\_年02期

5、张春晓：《对“四郎探母”故事的官方塑造和民间接受》.[i].名族文学研究,20\_年04期

6、海镇淮：《从说京剧革新》[【j】.新世纪剧坛.20\_年06期

7、苏娜； 杨广莉：《京剧唱腔的审美特征》【j】.四川戏剧,20\_年06期

8、叶长海：《中国戏剧史》 上海戏剧学院 20\_年版

9、赵慧霞：《现代美学：审美机理和规律》 人民出版社 20\_年版

10、北京市、上海艺术研究所：《中国京剧史》 中国戏剧出版社 20\_年版

11、路正：《中国京剧二十讲》 广西师范大学出版社 2024年版

12、张景山：《京剧常识》 文汇出版社 20\_年版

**类似京剧的论文范文 第二篇**

>一、京剧与京剧文化

扎根中国的京剧文化历史悠久，可追溯至古代，现中国更把它确认为中华民族艺术瑰宝，京剧源于中国四个不同省份的剧种，汇聚了不同区域的文化，最后交融在一起形成京剧。

>二、京剧文化传播途径的思考

在当今现代社会中，国粹中的中国医学和中国画都广为流传，为多数民众所熟悉，但是由于受主观条件和客观条件的影响，中国京剧虽也流传于明间，但其文化的内涵却鲜为人知。虽然京剧现在仍是全国影响力最大的剧种之一，但不可否认的是，其传播影响力受到了严重的限制。

>三、京剧文化旅游纪念品的造型设计构想

旅游纪念品是一种特殊的文化产品，其生命周期在于艺术设计的不断创新。欲求旅游纪念品热卖畅销，更需要强化地域性、纪念性、实用性、艺术性、便携性、趣味性等特征。将京剧文化与旅游纪念品相融合，通过不同的设计方式和表现的手法，能有效强化以上特征，能成为传播京剧艺术的有效途径。

（一）凸显地域性，提炼源基因一般来说，文化的各种显性或隐性表现形式在一定范围的地域内具有某种类特征，这便是文化源所致。

1、提取、引用-题材

京剧原起于四个地方的剧种：安徽徽剧；湖北汉剧；江苏昆曲；陕西秦剧。由此，选择以安徽、湖北、江苏、陕西的地图为主要图形，再将其与京剧元素融合，尽量使设计元素简单化、明了化，使人们能明了设计所传播的文化主题。在设计的时候，把主要的“京”字变形作为该设计的主要Logo,用“京”笔画的表现方式表明京剧也是其它剧种的融合所形成的，以此作为该作品的品牌标志。

2、提取与设计—整合形式

在瓷盘的设计图中，选用地图为主要表现形式，利用城市格局的划分，将其京剧脸谱，头饰与地图融为一体。选用红、黄、蓝、绿四色代表四省，使画面丰富。

3、提取与延续—文化艺术的蔓延

书签在生活中随处可见，也是将京剧文化融入生活的一大表现方式，此类京剧书签分为两组：用微，汉，昆，秦剧的毛笔字体加以设计，充分了解到京剧的发源地以及形成其京剧的四大剧种。

（二）满足游客需求，增加文化交流

文化属性的旅游纪念品颇受旅游者的青睐，它融汇了地域、民俗风情，更是定格了旅行者旅行的记忆。

1、旅游纪念品是文化的物质载体，也是推动旅游发展的一大动力，作为旅游的一大灵魂，充分深入挖掘文化进行旅游产品的开发，将其形成纪念品概念。

2、旅游产品的文化传递并不是华丽与色彩，而是纪念品传达出的设计文化。以中国京剧文化旅游纪念品开发为例，通过对现在旅游纪念品市场的分析，提出旅游创新，文化创新，设计创新的新理念、新纪念品。

（三）创新性的改进

京剧作为非物质文化遗产，为其文化旅游品牌准确的开发与定位，为保护、发展与定位都翻开了崭新的一页。

1、传承民族文化特色

旅游纪念品的设计创新能重新吸引各地域旅游者的眼球，以京剧文化旅游纪念品的设计创新为例，纪念品的设计传承着京剧艺术的历史文化，使“BeijingOpera”这张名片远传千里，体现了旅游纪念品的可持续性。

2、形式创新

旅游纪念品各地雷同，理念相当，因此各地旅游区需要挖掘最具自身特色的旅游资源，将其赋予给旅游纪念品,打破旅游纪念品千篇一律的景象。

3、设计思想创新

该组京剧文化旅游产品结合京剧的起源地，照到合理的设计元素，把旅游纪念品的“意”用“形”与“态”表现

4、文化创新

文化理念不是所谓的一层不变，文化也需要勇于创新，京剧艺术是经过几代人长期实践，探索才发展成为中国国粹之一，并且一直在不断的创新。

>四、结语

旅游业是智慧密集型产业，旅游产品也会智慧密集型产品，要发展旅游业就需推动旅游纪念品的开发和设计。旅游纪念品走向市场，走向旅游者的过程就是一个“设计”与“开发”、“文化”与“传承”的维系过程，只要运用得当，就可以同时赢得旅游纪念品市场开发和文化传承的成功。促成民族文化传播和文化旅游开发的“互动”。从对中国京剧文化旅游纪念品开发和设计的探索为例，清楚认识到了旅游纪念品开发市场的一个核心问题就是不具备自身的独特性。开发者应重视文化挖掘，在具备美观和造型后应融入文化理念。

**类似京剧的论文范文 第三篇**

“同学们好！”“老师好！”“我可以开始了吗？”“可以。”“同学们说可以开始，那我们就开始。”5月15日下午，在一番风趣地问答后，由国家一级演员，著名京剧丑角强生先生主讲，淮安市开明中学初一（15）班主办的“感受京剧文化的魅力”专题讲座拉开了帷幕。

这次讲座是开明中学“聆听窗外的声音”系列活动之一。“聆听窗外的声音”是我校初一年级的特色活动，每次活动都得到了家长的大力支持，一直以来深受学生的欢迎。收到了良好的效果。

强生先生已经退休了，但仍热衷于宣传京剧这一国粹，为了准备这次演讲，他手写了十几页的稿纸，并在京剧团陈书记的帮助下，用课件这一形式向同学们形象地介绍京剧。强老首先介绍了京剧的影响及形成。原来京剧并不是北京的地方剧种，而是由徽剧融合汉剧、昆曲、秦腔等多种戏曲形式而成，从1790年四大徽班进京到京剧的形成，中间经历了六十多年。为了让同学们能形象的感知京剧与徽剧的不同，强老师还分别演唱了三国戏中的一句“老刘璋坐江山”，赢得了同学们的阵阵掌声。随后，强老又介绍了京剧名称的变迁。强老先生简要明了的介绍，使同学们对京剧的起源及发展有了一个大概的了解。

最让同学们感兴趣的是强老先生对京剧艺术特点的介绍，强老师告诉同学们：“话剧只讲话没有唱，舞剧只有舞没有唱，歌剧只唱歌没有舞，而京剧则是‘有言必歌，有动必舞’。”说着，强老先生站起身来，即兴表演了一个出门的动作，虽然身着便服，却能让人依稀看见他在舞台上的英姿。生旦净丑，将相王侯，一个个人物呼之即来，挥之即去，在小小的讲台上一颦一笑，或喜或怒，将同学们引入了京剧的艺术殿堂。“京剧的艺术特点有三，一是突破了时间与空间的限制，二是从化妆到表演的艺术夸张，三是以虚代实的表演。”在讲解京剧从化装到表演的艺术夸张时，强老展示了一幅幅剧照，从行当到服饰，强老精彩的介绍结合功力深厚的表演，使得同学们大为过瘾，情不自禁地发出了“原来如此”的惊叹。原来小生的衣服上有美丽的花边，原来杨四郎的帽子上要有一条狐狸尾巴区别他的番邦驸马身份，原来年轻角色的面色要红润许多，原来角色的笑声还有这么大的学问，原来脸谱的细微差别表现的竟是人物性格的不同，原来咿咿呀呀的京剧听起来也是蛮有味的……将近两个小时的时间一会儿就过去了，讲台上强老仍然精神抖擞，显得意犹未尽，最后又为同学们演唱了《智取威虎山》的选段《甘洒热血写春秋》。讲座结束了，同学们以热烈的掌声向这位老艺术家表示感谢。

这一次的讲座虽然结束了，但强老充满热情的演讲，对传统文化的热爱深深地感染了同学们。很多同学在感受了京剧的魅力后，更为京剧的现状而担忧。生活还在继续，太阳照旧升起，但对京剧的热爱和对京剧人的崇敬却留在了我们心里。或许今夜，或许明天，在你我中间，就会出现一个小戏迷。

**类似京剧的论文范文 第四篇**

>摘要：

本文通过从京剧的表现手法、音乐、行当、脸谱等方面介绍了我国国粹京剧，让大家对京剧有了全面的了解，笔者希望京剧再次获得新生与发展，让传统戏曲的舞台发出璀璨的光芒。

>关键词：

京剧；表现手法；音乐；发展

京剧，又称“京戏”“国剧”“皮黄”，由“西皮”和“二黄”两种基本腔调组成。1790年，江南安徽戏班应召进京为乾隆皇帝祝寿，从此在北京、天津安顿下来。经过十几年的演变，成为一个由徽剧、汉剧、昆曲、秦腔、京腔和民间曲艺综合而成的崭新剧种。它以“西皮”“二黄”为主，字正腔圆，当时人们根据这一新兴剧种的唱腔，直呼其名为“西皮二黄”。它于1840年前后形成于北京，盛行于20世纪三四十年代，现在它仍是具有全国影响的大剧种。它的行当全面、表演成熟、气势宏美，是近代中国汉族戏曲的代表，素来有中国“国粹”的美誉之称，直至20\_年11月16日京剧列入“人类非物质文化遗产代表作名录”。

>一、京剧简介

>（一）京剧艺术的表现手法

唱、念、做、打是京剧表演的四种艺术手法，也是京剧表演的四项基本功。“唱”指演唱，唱功中，行腔转调、发音吐字均有一定要求。“念”指具有音乐性的念白，二者相辅相成，构成歌舞化的京剧表演艺术两大要素之一的“歌”。“做”指舞蹈化的形体动作，做工包括手、眼、身、法、步，都是要经过严格的训练。“打”指武打和翻跌的技艺，二者相互结合，构成歌舞化的京剧表演艺术两大要素之一的“舞”。京剧同时也借助外物来表现人物的情感，例如青衣的水袖：喜则舞袖；怒则掷袖；气恼时甩袖；羞愧则以袖掩面；惊呆则双手垂袖；向外抖袖表示抗拒；向内抖袖表示惶恐等等。同时，京剧艺术又讲究语言准确、鲜明生动、精炼含蓄。与此同时，京剧艺术中的舞蹈极讲究条理，“三五步行遍天下；六七人百万雄兵；一个圆场千百里；一支曲牌五更天”。反映了生活中的真实美感，京剧就是艺术的美来源于生活的体现。

>（二）京剧音乐

京剧的音乐共包括四个部分：打击乐、曲牌、唱腔、念白。京剧伴奏乐器分为打击乐与管弦乐，其中打击乐器有板、单皮鼓、大锣、铙、钹等，称为“武场”；管弦乐器有京胡、京二胡、月琴、三弦，称为“文场”。京剧的唱腔主要以著名的“西皮”和“二黄”两大声腔组成，即所谓的“皮黄腔”。在旋律发展中，西皮旋律色调明亮、华丽、尖锐，用平缓节奏处理时，多表现明快、抒情的喜剧情节和愉悦的人物情绪。用轻快或强劲节奏处理时，多表现热烈、激烈的戏剧场面和活泼、激动的人物情绪；二黄则旋律的色调暗淡、凝重、平静，节奏缓慢时，多用来表现压抑的悲剧情节和忧郁的人物情绪，节奏强劲时，多表现压抑、悲壮的戏剧场面和凄楚、悲愤的人物情绪。

>（三）京剧行当

京剧角色分为生、旦、净、丑四大行。“生”是除了花脸以及丑角以外的男性角色的统称，又分老生、小生、武生、娃娃生。“旦”是女性角色的统称，内部又分为正旦、花旦、闺门旦、武旦、老旦、彩旦（17旦）、刀马旦。“净”俗称花脸，大多是扮演性格、品质或相貌上有些特异的男性人物，化妆用脸谱，音色洪亮，风格粗犷。“丑”扮演喜剧角色，因在鼻梁上抹一小块，俗称小花脸。

>（四）京剧脸谱

京剧脸谱，是具有民族特色的一种特殊的化妆方法，在京剧中每个历史人物或某一种类型的人物都有一种大概的谱式，现在已经被大家公认为是中华民族传统文化的标识之一。

脸谱的主要特点：美与丑的矛盾统一；与角色的性格关系密切；图案是程式化的。京剧脸谱的色画方法，基本上分为三类：揉脸、抹脸、勾脸。其擅长用夸张的手法表现剧中人的性格、心理和生理上的特征，并以此来为烘托整个戏剧的情节。各种脸谱的画法虽各异，但都是从人的五官部位、性格特征出发，以夸张、美化、变形、象征等手法来寓褒贬，分善恶，从而使人一目了然。另一方面，花脸脸谱是以色定调，如红色表示忠诚耿直、热情吉祥；黑脸表示豪爽粗暴、刚正不阿；紫色表示老实忠厚；黄色表示凶狠勇猛；蓝色表示桀傲不训、刚强爽快；白色表示奸诈多疑；绿色表示骁勇鲁莽；粉红色表示年迈血衰；金银色表示庄严，多用于神仙圣人。

>二、京剧的未来发展道路

在现代文明的“轰炸”下，在文化快速流通和变更的新时代，传统文化的延续和发展日益成为人们谈论的话题。当然，一种艺术自有其盛衰转变的自然规律。近几十年来，戏曲艺术逐渐从市民文化娱乐的主流地位趋向边缘化。因此此时有些人做出关于“京剧进课堂”等举措来保护、发展传统文化。在倡导文化引思潮的今天，众多的文化门类都在潮流中寻求自身的发展轨迹，京剧也同样如此，但是当今京剧艺术的发展也涉及对传统文化的传承与保护，是一个值得深思和研究的问题。为了让京剧更深入地发展下去，可以尝试将京剧与当代流行元素紧密结合，给喜爱流行音乐、对传统艺术较为陌生的人们一个重新对传统戏曲有新认识的机会，久而久之也会让大家对京剧产生感性认识与认同感，而不是一谈到京剧只是感到陌生而遥远，除了“国粹”一说，其他一无所知。

思考文化现象的过去和将来是对一种文化的尊重也是对前人创造的一种肯定，更是对后世发展的一种期盼，这些都是必要和合理的。京剧艺术从古发展至今再到将来，仍需接受历史和时间的考验，在党和国家制定的文化大发展大繁荣的推动下，希望京剧会再次获得新生和发展，作为京剧人，我们将会尽自己的菲薄之力，让传统艺术的舞台重新散发璀璨的光芒。

**类似京剧的论文范文 第五篇**

爷爷是京剧迷，虽然耳朵不好使，但只要电视里播京剧，他就手脚并用，摇头晃脑地打起鼓点来，在茶几上敲，在沙发扶手上敲，在自己大腿上拍。爷爷眯缝着眼，脸上浮满笑意，头随着节奏摇摆，满头白发在那咿咿呀呀的唱腔中仿佛都更精神了，闪闪发亮，他那神态就像在享受天下最美味的午餐。

有一次，我被奥特曼吸引着，看得津津有味，全然没顾及爷爷直在屋子里打转转。他一会儿到窗户边瞄瞄，似乎在等什么人；一会儿到我身边坐坐，问我出不出去玩啊；一会儿又拿拿遥控器……妈妈一看就明白了，悄悄地动员我把电视频道调过来。我恋恋不舍地离开我喜欢的奥特曼，调到京剧频道，这可把爷爷乐坏了。他“呵呵呵”地笑着，脸上还带着一些内疚与不好意思，一边夸孙子好，一边欣赏起京剧来。他那样子就像小孩拿到了自己爱吃的糖果，可爱极了。看着爷爷爬满皱纹的脸和他欣赏京剧的痴迷的样子，想到爷爷操劳了大半辈子，都没有好好看过几回电视，现在也70多岁了，好不容易条件好了，应该让爷爷多享受享受。

于是，我们给爷爷买了个助听器，还订了份电视报，又特意把其中的京剧节目用红笔画起来。爷爷戴上助听器，欣赏着电视里的京剧，感动得差点掉眼泪，逢人就说自己有个好孙子。有时候吃饭也看，家里来客人了，他也热情介绍京剧，而晚上常常是看到打瞌睡，要么垂头低脑地“钓鱼儿”，要么靠在沙发扶手上呼呼大睡……从此爷爷好像年轻了许多，容光焕发，一天到晚京剧不离口。不信，你来听听：

清晨6点，爷爷被自己闹钟吵醒，唱《宇宙锋》“我这里假意儿懒睁虎眼”，翻个身继续睡；早上洗脸时看见自己白发鬓鬓，唱《文昭关》“冤仇未报容颜变，一事无成两鬓斑”；午睡被吵醒，唱《文昭关》“适才朦胧将合眼，忽听门外有人言”；回家发现没带钥匙，我们又没回来，唱《二进宫》“宫门上锁贼李良”；

超市付钱排了半天队还没轮到，唱《武家坡》“这女子动作特以迟慢，收银台前站得我两腿酸”……

瞧，这就是我家的京剧迷，是京剧让他的生命丰富多彩，让他的生活有滋有味，是京剧让他年轻。

**类似京剧的论文范文 第六篇**

>一、京剧的本质属性

京剧的本质属性是什么?笔者认为是京剧音乐,其中首要的是以皮黄为主的唱腔。因为:第一,唱腔是京剧区别于其它剧种的首要标志。京剧同其它剧种的区别较多,但人们在听戏时,却首先是从唱腔中判定它是否京剧。即使作为京剧源头的徽剧和汉剧,虽与京剧同属皮黄腔系,但徽剧侧重二黄(徽调),汉剧侧重西皮(汉调),京剧则是在徽汉两调合流的基础上,吸取了许多剧种和地方小曲的艺术因素,加上部分字音的“京化”,才形成自己的唱腔体系。它既是皮黄并重,又含昆曲和地方小曲,并在语音声韵、旋律处理和伴奏乐器等方面,与徽汉两剧种有所差别,因而听众绝不会将它和徽汉两剧种混同。第二,唱腔在京剧演唱艺术中居于首位。一方面,京剧演唱艺术体现在演员身上,其特点是唱念做打的综合运用,其中唱居首位,已是众所周知。观众在剧场里享受视听时,最重要的还是听唱。舞台上演员沁人肺腑的唱腔,不仅令观众荡气回肠、交口称誉,而且许多名家名段,还会在戏迷票友中广为传唱。虽然人们常说“千斤念白四两唱”,这仅说明学好念白比唱腔艰难,并非念白高于唱腔。另一方面,“无曲不成戏”也早已成为人们的共识。在京剧之“曲”(即京剧音乐)中,唱腔远比管弦乐和打击乐重要,最具代表性。如果舍弃了唱腔,还有何京剧可言?第三,唱腔的“稳中有变”,使京剧演唱艺术流派纷呈。京剧的演唱艺术是程式化的,唱念做打都有一定的规范。京剧艺术又是以演员为中心的,演员中成大器者,对唱腔板式累月经年地切磋琢磨,在板式基本不变的基础上,音色、音量、音速的对比等方面,有了不俗的变化,使其润腔与唱法,独具流派特色。与此相应,念白和做派也各有千秋,京剧舞台呈现出百卉千葩、争奇斗妍的繁华景象。

笔者所言以皮黄为主的唱腔,是包含特定的语音声韵的。因为这两者在演唱中相互依赖、相互制约、相互作用、相互影响,不可或缺。就“传统京剧”而言,演员的唱腔必须以湖广音中州韵作为语音声韵的标准,唯有这样,唱腔才能保持“原汁原味”,令观众听后回味无穷。与此同时,湖广音中州韵也只有存在于唱腔(亦含念白)之中,才能体现其悦耳动听的魅力,并显示“传统京剧”独有的艺术特征。既然如此,湖广音中州韵同唱腔的关系,宛如胎儿孕育于母体,须臾不能分离。然而《异文》却片面地对湖广音中州韵从历史根源到艺术作用,不惜重墨地详加描述,并认定它是区别于“现代京剧”的“最根本、最主要、最本质的艺术特征。”而对唱念,仅以“它在京剧音乐中占有极为重要的地位”等寥寥数语一带而过。乍看好似注重详略,实质是故意回避,以便将湖广音中州韵从唱念中剥离出来,拔高它在京剧艺术中的地位,用“最、最、最”等字眼,使其至高无上,成为区分是否京剧的唯一标准,达到排斥“现代京剧”的目的。其误导作用和负面影响不能低估。

>二、“现代京剧”与“传统京剧”的差异

为什么“现代京剧”被视为京剧的异花变种而扔出“菊坛”?《异文》认为有两方面原因:一是在本质差异上,“现代京剧”不仅唱念声乐抛弃了湖广音中州韵,而且伴奏器乐运用了中西混合乐队,甚至大型交响乐团;另一是在非本质差异上,“现代京剧”的做工和武打比之“传统京剧”存在着“不争的天壤之别”。

笔者不以为然。首先,“现代京剧”与“传统京剧”并无本质差别。因为“现代京剧”的唱腔仍然以皮黄为主,只是根据塑造人物、剧本节奏和舞台景象的需要,在音乐旋律和润腔唱法上有了新的变化和发展,使音乐形象更为丰满和谐,自然流畅。因而,其名家名段也能在戏迷票友中广为传唱。音乐形象与伴奏形式息息相关。“现代京剧”的乐队组合编制,不仅是时代发展的需要,也是观众审美的需要。它虽然改变了“传统京剧”的伴奏形式,但“以中为主”、“洋为中用”的原则未变。自上世纪五、六十年代以来,这种新型的伴奏形式,对京剧音乐发展所发挥的作用是显而易见的;在许多精品剧目中,演奏出优美动人的音乐,更是显而易听的。因此,笔者联想到:同是“洋为中用”,同是民族艺术,为何民族歌剧《江姐》、《红珊瑚》等运用交响乐伴奏,声名鹊起,无人非议,而“现代京剧”运用了它,在《异文》中却被横加指责呢?

“现代京剧”的唱腔,并未如《异文》所言:“失去了京剧所应有的醇厚韵味”。因为,它虽然没有了湖广音中州韵,却为京音普通话所取代,唱腔依然遵守“出字、归韵、收音”的声音和字音紧密结合的规则,重视唱腔的上下句和唱词的“辙口”,讲究唱法的“四声、五音、四呼”和“五腔共鸣”,注重抑扬顿挫、轻重缓急的节奏规律,强调“以字带声,字正腔圆、声情并茂”等等,故其著名唱段,歌声婉转悠扬,戛玉敲金,依然具有动人心弦的魅力。“现代京剧”的念白,虽然借鉴话剧的优长,但仍讲究京剧的韵律与节奏,其中不乏富有韵味的大段台词,听来感人至深。京剧名家高玉倩老师在《红灯记》一剧中的“痛说家史”,尤为动人,听后“余音绕梁,三日不绝”。笔者曾长期身居校园,参与组织学生京剧社。同学们学演“现代京剧”的兴致很高,唱得也有滋有味。究其原因,同它贴近青年、唱念易懂、好听好看密切相关。当前,“现代京剧”的某些剧目或唱段,虽然尚未尽如人意,有的甚至相去甚远,但人们应宽宏大度,如衷共济。可以相信,为时不久,他们终将走出误区,渐入佳境。

其次,“现代京剧”与“传统京剧”在做工和武打方面存在着差异。京剧是非常地道的程式化艺术。在“传统京剧”中,演员的手眼身法步和武打档子、翻跌技艺,都须遵循程式进行。“现代京剧”反映的是现代生活,它与“传统京剧”相对照,在做工程式上,必须存在某些差别。然而,它并非抛弃传统程式,而是将传统程式融入现代生活。中国艺术研究院研究员、京剧名家胡芝风老师,在《京剧〈骆驼祥子〉的艺术价值和认识价值》一文中写道:“比如,祥子拉车时踢勾车架、跨腿、骗腿、弓腿、别腿、翻身、云手;焦急地找藏钱罐之处用的绊步、踏步、错步;酒醉时用的醉步;听到小福子死耗的痛苦绝望时用的闭眼、搓手、跨腿转身、大翻身等,都是对铜锤、架子花脸、武生等行当程式的‘化用’。”(见《中国京剧》1999年第3期)试想:如果祥子口戴髯口,头着毡帽、身穿茶衣、脚踏便鞋,拉车时吹髯口,焦急时甩髯口,恼怒时撩髯口,痛苦绝望时抖髯口,这还像解放前老北京的车夫祥子吗?此外,在“传统京剧”里,净丑行当的扮演者,在舞台上即便是“死脸子”,但从脸谱上却立即可辨忠奸善恶。而在“现代京剧”中,演员虽是“一律‘白面’”(《异文》语),但并非主张“千人一面”,而是要求“一人千面”,难度更大,水平更高。因此,“现代京剧”在反映现代社会生活时,不能不对某些程式忍痛割爱。至于武戏,演员当然不能扎长靠、穿箭衣,不能“打出手”、“耍下场”,但视剧情需要,未尝不可使用刀枪棍棒及其“把子功”。况且,在反映抗日战争和解放战争的精品剧目里,当敌我双方进行殊死决战时,演员们手执步枪或匕首等武器,运用的武打档子和翻跌技艺,同样能营造出紧张激烈、惊心动魄的舞台气氛,即使在《华子良》一剧的末场,当华蓥山游击队营救狱中难友时,并没有剧烈的武打场面,但凭借舞美、音响和打击乐渲染的枪战氛围,特别是数名演员以相继进行的虎跳前扑、小翻前扑、小翻等等高难度技艺,展现战时的惊险,便令观众怦然心动,全场爆发出雷鸣般的掌声。可见,《异文》所说:相对而言,“现代京剧”的“做工机械简单”,“武打平凡一般”,难以令人心折首肯。

**类似京剧的论文范文 第七篇**

以歌舞演故事，是戏曲艺术的基本特征，而音乐又可视为戏曲艺术的灵魂。京剧由“秦腔”“昆曲”“汉调”“徽调”等等发展而来，形成了自己的“皮黄腔”（即“西皮”“二黄”）。京剧中西皮腔、二黄腔发展的较为完善，影响很大，具有一定的代表性。皮黄在戏曲发展史上留下了重要的一页，至今仍然有着旺盛的艺术生命力。

西皮定弦为6—3，（定弦的标准是建立的演员的嗓音音高的基础上）西皮腔有很多种板式：“西皮原版”、“西皮慢板”、“西皮快三眼”、“西皮二六”、“西皮导板”、“西皮回龙”、“西皮流水”、“西皮快板”等等。西皮的曲调活泼跳跃，节奏紧凑，例如：现代京剧《沙家浜》中郭建光唱段“朝霞映在阳澄湖上”，还有《龙江颂》中江水英唱段“一轮红日照胸间”。而有的西皮腔旋律是刚劲有力的，例如：现代京剧《红灯记》李玉和唱段“屈膝投降是劣种”；现代京剧《沙家浜》郭建光唱段“要学那泰山顶上一青松”等都充分证明以上的观点。西皮原板的主要特点就是：眼起板落，即上句眼起，下句板落。（民族音乐称为弱拍起，强拍落）而西皮慢板，西皮快三眼上句是在中眼起（民族音乐称为次强拍起）下句板落。例如：传统京剧《空城计》诸葛亮唱段“我本是卧龙岗散淡的人”；等可以说明以上观点。

西皮腔分生腔，旦腔，西皮生腔的落音，上句一般落为6、2、3音，下句多落1音。旦腔的落音，上句一般落低音6、3、1下句多落5音。生旦腔所用的过门也基本相同，但两者唱腔的旋律，句子的落音以及音区，音域都有所不同。在调高相同的情况下，生腔与旦腔是同调异腔的关系，可以组成对唱的唱段，例如《四郎探母》中铁镜公主与杨延辉在“坐宫”中精彩的对唱。反西皮是由西皮变化而来，单板式不够完整，传统戏和现代戏都不常见。

京剧二黄分二黄腔、反二黄腔，另外还有四平调和唢呐二黄，唢呐二黄与二黄腔的区别只是在于伴奏的乐器不同，唢呐二黄的伴奏是以唢呐伴奏为主，其他乐器为辅，不用胡琴，但是在唱腔旋律上基本上是相同的，四平调也属于二黄类，旋律非常优美，委婉动听。

二黄、反二黄也分生腔、旦腔两大类，这两种板式的生腔，在皮黄戏中占着很大的比重。具有重要的位置，无论是传统戏，还是现代戏，在京剧音乐的创作上，总是综合二黄、反二黄的大部分板式。写成中心唱段来反映剧中人物的内心世界，二黄生腔与二黄旦腔伴奏乐器定弦也是相同的，都是5、2弦。

正、反二黄伴奏的胡琴与汉剧，徽剧的伴奏胡琴基本一样，都是用的大筒子胡琴，伴奏二黄与反二黄的琴弦略粗一些。上面说过二黄的定弦为5、2，反二黄的定弦是1、5，但这也是根据演唱者自身的嗓音条件以及音区和旋律的音高而定的。二黄腔、反二黄，通常是老生腔比青衣腔高出一个至两个调。

正、反二黄生腔与正、反二黄旦腔虽然胡琴定弦相同，但是两者唱腔的旋律，句子的落音、调式以及音域都有所差异。二黄生腔上句多落1音，下句多落2或5音，从上、下句的落音已经旋律的进行时，其他音也多围绕它而进行。旦腔的上句多落1音，或者6音，下句多落5音，但在戏中心唱段大部分多落2音。

二黄、反二黄的板式均很丰富，有二黄原版、反二黄原版、二黄慢板、反二黄慢板、二黄快三眼、反二黄快三眼、二黄二六、二黄垛板、反二黄垛板、二黄导板等等。二黄、反二黄与西皮腔的不同之处在于板起、板落。如现代京剧《红灯记》中李铁梅唱段“打不尽豺狼绝不下战场”的反二黄腔，现代京剧《龙江颂》中江水英和李志田对唱“百花盛开春满园”的二黄腔。以上二黄腔与反二黄腔的例子仅是证明与西皮腔版式上不同的特点，二黄腔与反二黄腔不同的是上下句的落音旋律的进行以及调式上的不同。二黄的旋律稳重大方、平和，而反二黄的旋律则深沉、悲郁。如现代京剧《杜鹃山》柯湘唱段“血的教训”等都能生动的体现反二黄在旋律上那种厚与沉稳而又有感染力的魅力。

京剧音乐是由多种地方戏曲的.音乐成分构成的，这也与戏曲音乐几百年来的继承、积淀有关。外地戏曲生腔的流入，是京剧音乐的来源。所以，京剧的强调来自外地。对京剧的强调，大家有一个共识，就是它以皮黄生腔为主而兼其他。把它归属在皮黄系统中为皮黄戏，这也是因为京剧的绝大多数剧目是用皮黄演唱的剧目，事实也是如此。

京剧发展至今，京剧的伴奏以及配乐是发挥了重要作用的，伴奏乐队称为“场面”，分为“文场”、“武场”两部分。无论古装戏还是现代戏，京剧的伴奏乐器“三大件”都是其他乐器代替不了的，从某种意义来说，“三大件”代表了一个剧种“京剧”。随着时间的推移，仅靠“三大件”是不能完全反应出时代气息的，相继增加了三弦，二胡，琵琶，等名族乐器。也有为了剧情。为烘托气氛又增加了西洋管弦乐。不可否认的是，西洋乐器的加入，在给京剧音乐增添许多色彩的同时，也确实给观众在听觉上带来了美的享受。

**类似京剧的论文范文 第八篇**

一切艺术手段的使用，目的都是为了积极地塑造出准确、完美、感人至深的艺术形象。根据剧中的不同人物性格的脸部特征，首先抓住五官的相应变形、勾画出生、旦、净、丑中特定人物的完整脸装而形成本行当脸谱序列构成行当脸谱。行当脸谱化，绝不是千人一面。同是架子花脸，项羽和包文正就各具特色。楚霸王突出其“力拔山兮气盖世”的英雄霸气，而包文正则侧重表现其铁面无私、刚正不阿的清廉气质;诸葛亮与宋士杰同是老生，脸谱大同，在演技上各呈个性特色，诸葛亮则持鹅毛羽扇而显潇洒睿智;蒋干与贾桂同是官巾丑，脸谱同而小异，但表演则各展其长。在概括了剧中人物不同行当的脸谱化之后，京剧还注重与人物艺术个性相匹配的冠带、衣着与道具，形成了全方位的艺术统一。

不同的声腔戏种，自有各具特色的表现形成与表演动作，但纵观大局，择其主流、集其精华、博采众长，形成表演动作的序列并提炼概括为程式化，形成了京剧艺术的唱、做、念、打的各自程式，并通过手、眼、身、法、步的各呈戏剧人物与为塑造鲜明、准确的艺术形象而相辅相成、协调一致。“唱”“念”各有其独特的基本功，如:呼吸、运气、发声、共鸣、行腔、咬字、吐字等极其讲究的尖、团音喷口。“做”“打”更显其基本功的程式化，剧中人物必须紧紧扣住规定情景中的上场、亮相、定场起霸，有序进入剧情中的表演，还必须留下入场前的剧中悬念等贯串一气的序列动作。“舞”，本属“做”“打”，为使表演动作的刚柔优美而形成的程式。如:《霸王别姬》中的舞剑，展现出武行当中的舞蹈化，在《天女散花》《贵妃醉酒》甚至《红娘》中的棋盘舞运用，更充分展现出“做”中的舞蹈性，大大地丰富了“做”“打”的丰富内涵而神形兼备。表演动作的程式化，不是一成不变的死框框，历代宗师在各自的艺术实践中，崇程式但又有各自不断的拓展与创新。

京戏音乐是以徽调、汉调中的皮簧为主体，吸取昆曲、梆子，兼容并蓄而有机形成京剧音乐的板腔体系。京剧音乐资源丰富，曲牌宝藏深厚，文场以京胡、二胡、月琴为三大件，并时用笛、箫、笙相协配;武场以锣、鼓、板、钹等相应协调。板腔体音乐板式丰富多样。为了深刻细致地表现剧中人物在特定情境下的喜、怒、哀、乐，其中有工整的、以原板为基础再演化成慢板、快三眼，以至流水板、快板、急板，旋律恳切抒情、轩昂愤懑、侃侃呈诉。有快慢急缓挥洒自如的倒板、摇板、散板，还有内紧外松的紧打慢唱等板式，各板式有机组合，形成板腔既定的结构程式:倒板开始、回龙过渡、紧接原板、慢板、快三眼，延伸到散板作收尾。曲牌的丰富性、板式的多样性、文武场伴奏的特有功力性，大大拓开、丰满了艺术创造的新天地。古老并独具特色的昆曲，在京剧艺术中保留容纳了其原汁原味，剧目的整体移植，诚可谓浑然一体、京昆一家。板腔体音乐的丰厚资源，给予了京剧表演艺术家艺术创造的广阔天地。即使是同一板式，由于不同的剧中人物，不同的特定情境，就有不同方法的不同行腔，因而就出现不同的艺术表现力，形成艺术风格各具特色的不同艺术流派。

京剧原本的确不是北京土生土长的剧种，但为何又被国人捧称为“京”剧呢?一个非常简单、明确但又一语击中要害的真谛是:决定艺术表现风格的基本因素是语言。20世纪50年代初，中央曾明令推广以北京语音为基础的普通话，这绝对不是一个偶然的决定。北京语音字正、义准，行腔委婉大器，古来肯定呈之于诸多文献典籍，甚至曾将其尊称为“国语”。拥有56个民族的神州大邦以北京语音为基础成为全国通用通行的普通话，这也是国情所至，众望所归的。集全国各大声腔戏种之精髓，统一于北京语音而彰显其艺术风貌。艺术的博大精深，表现手段的全民代表性，被全国人民认可、推崇，京剧姓“京”，岂不是情理所致?

京剧艺术能根深叶茂，花团锦簇，首先是京剧艺师的后继有人。自古以来，各行各业都有以师带徒、徒儿拜师的习俗。京剧艺术的传承也因而提到议事日程。清末、民初先有梨园，继有科班。富连成班因拔尖人才出众，不但震惊艺坛，而且播誉中华，繁衍传承。前者有谭富英、马富禄、马连良等。王瑶卿担纲旦行，先后爆出梅、程、尚、荀四大名旦，各展其长，独树一帜。梅兰芳、程砚秋主青衣而各展其长，尚小云主刀马、荀慧生独撑花衫。如果不是京剧艺师的远见卓识，首开传承渠道，怎会有今日京剧艺坛的空前盛况呢?二、教育———传扬中华优秀文化的基本途径传承、光大中华艺术国粹的重任，其重点应首推剧种专业演出的院、团、队;其次是戏种专业院、校的行当系、科。

中华优秀传统文化，是中华历代先辈为求生存，在战天斗地中所表现的勤劳、善良、英勇、正直、奋勇善战、百折不挠的英雄行为所铸造的民族精神，所体现的民族魂灵。传扬中华优秀传统文化又确实是向子孙万代进行民族自尊、民族自豪、振奋民族精神的爱国主义教育的基本内容。传承光大民族精神的方式、渠道可以多种多样，可因势而易、因地制宜。而教育，特别是国民义务教育，却是传扬中华优秀传统文化的必由之路、基本保证。丰富、深厚的内容，可以分阶段、有层次地融会、渗透于不同学科之中，而声居瑰宝、国粹的京剧艺术的传承拓展，必须归综于义务教育的各个阶段各个年级的音乐课程之中。

(一)京剧纳入国民义务教育，必须有三方面的充分准备。

1、舆论准备。要有正确的舆论导向。

2、师资准备。传扬国粹艺术，师资准备是重中之重。师范院校的音乐系必须开设有关京剧艺术的相关课程，京剧中不同行当的演唱才是千真万确的民族声乐的光辉范例。京剧专业院校也应开设普通教育系，多管齐下，以期渐次适应，满足师资的需求。

3。物资准备。这里指的是有关京剧欣赏的视、听音像，与传媒器械相配套的行当脸谱、冠带、服饰，主要兵具的相关图片及其演示视像。

(二)传承的渠道。

1、在国民义务教育中，京剧艺术传承的主要渠道是教学计划中安排的音乐课程，还有课外活动的自由天地。

2、中、小学音乐课程中的主要内容应该是视唱、唱歌、音乐欣赏。视唱是音乐教学中的“认字”教学，不识字何谈语文教学，不会视唱何谈学习音乐?所以中、小学音乐教育，应该以唱歌、欣赏为中心，以视唱技能、技巧的形成为红线。

3、在兄弟民族地区，即使是汉民族聚居地域，应该率先传扬本民族、本地区的传统优秀文化精品，学生喜看乐听的民间音乐与地方戏曲经典。

(三)建立从中央到地方的点、线、面、体的教研机制。为确保国民音乐教育的全面落实，特别是在音乐欣赏中新增京剧艺术欣赏的定点落实，必须建立从中央到地方的点、线、面、体的音乐教学研究机制，上、下纵横联纲、级级交流铺陈。

(四)不失时机地关注课外校外戏曲视听欣赏。

1、有选择、有系统地组织对央视戏曲频道的相关视听欣赏。

2、组织对戏曲专业院团的现场观摩演出。

结语集全国各大剧种之精髓，立足于北京语言而脱颖的京剧艺术，经过历代宗师艰辛的艺术实践，代代传承、推陈出新，我们应继承传统，策励、开拓、创建更加灿烂、更加辉煌的锦绣前程!

**类似京剧的论文范文 第九篇**

京剧舞台将角色分为“生、旦、净、丑”这四品种型，在发明人物个性的过程中会运用共同的扮演手腕，将不同性别、性格、年龄、身份的角色划分为不同的行当。“旦行”是戏曲舞台中女生角色的总称，依照女性角色的特性、年龄以及社会位置的不同分类成不同的角色。因而，在戏曲舞台中，旦角主要分为正旦、花旦、花衫、武旦、刀马旦、老旦、彩旦等七大角色。

>1 京剧旦行的分类

正旦

“正旦”又被人们称为青衣，在京剧戏曲中扮演端庄典雅、毓秀名门的正派人物形象，泛指戏曲舞台中的贤妻良母或是一些具有贞烈时令的女子，青衣以漂亮典雅的古打扮像著称，年龄多为青年到中年跨度不等，以长衫青褶子为主要服饰，故又称青衫。在戏曲演绎方面，正旦以唱功为主，动作幅度较小，步伐稳健、端庄，台词主以念韵白为主，这需求正旦具备较强的唱功用力才干将念白功、水袖功、台步圆场功倾情演绎出来。另外，正旦还要锻炼其形体身姿，只要具备了扎实的演绎功底，才干将妩媚大方，秀丽婉约，身姿漂亮的正旦形象展露无遗。在唱腔方面，正旦还要具备文雅细腻、甜美可人的流利嗓音。

花旦

花旦指在京戏舞台中扮演生动开朗、心爱天真且受过严厉封建礼教约束的年轻女子形象，扮相俊美大方，唱腔明朗爽脆，扮演作风自若洒落。例如，《西厢记》中生动机灵的红娘，《春草闯堂》中善解人意的春草，《拾玉镯》中的勇于追求幸福人生的孙玉娇，《金玉奴》中的具有激烈客观认识的金玉奴等正派花旦形象。[1]花旦以短衣裤袄为主要服饰，局部角色也会穿戴长袖，在演绎戏曲方面，花旦以念京白为主，同时兼并唱、念、做等多个动作，在扮演作风中大多数花旦都包含着生动开朗、动作矫捷机灵的特征。

花衫

花衫是京剧旦行中较为重要的一种角色，她不只要集唱、念、做、打、表于一身，还要在演绎作风上有所打破。也就是说，她们既要有正旦的端庄婉约，也要有花旦的生动开朗，聪明矫捷，还要兼备武旦的武打特性。早期的京剧戏曲只要正旦和花旦这两种角色，但随着京戏的不时拓展，花衫的鼻祖开创人王瑶卿老先生，逐步觉察京剧之中应该要呈现“花衫”这一类型的角色，扮演时兼备唱、念、做、打等全套肢体言语病使其同步进行。[2]在往后的岁月中，花衫得到了“四大名旦”梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生的发扬，他们为京剧花衫的角色演绎拓展了一个新的空间，塑造出一种文武兼备，“唱跳同步”的功力角色。例如，京剧巨匠梅兰芳在《霸王别姬》中所饰演的爱恨交错的虞姬，《天女散花》中的身姿轻盈、隽秀乖巧的嫦娥，《花木兰》中机智英勇的花木兰等经典花衫角色。

武旦

武旦与刀马旦跟生行中的武生相相似，但从所属内容上划分她们又都属于旦行。武旦泛指武艺高强的青壮年妇女，她们在剧目中多扮演侠女、名将、仙女、女妖等形象。武旦与刀马旦的出场、扮演都随同有繁华、激烈的武场节拍，以此衬托激烈的扮演氛围。与其他角色不同的是，武旦在戏曲舞台中以“武打”为主，扮演为辅，一身短打衣衫，轻盈干练，重在扎实的功夫技巧和铿锵有力的唱白，以及一种特殊的技术——扔出手。另一方面，短打武戏不会太注重人物的扮演与唱功。例如，《打焦赞》中武功非凡的杨排风，《虹桥赠珠》中威风凌凌的水母娘娘，以及《武松打店》中剽悍的孙二娘等“短打武旦”角色。

刀马旦

在戏曲舞台中，刀马旦的扮演者需求头顶盔甲、身穿大靠、武艺高强、提刀、跨马，这类角色通常都由女元帅、女将军或巾帼英雄所扮演。为了能最大限度地复原故事情节，刀马旦在普通状况下都要骑着马，手持长枪或大刀，因而称之为刀马旦。例如，《杨门女将》中武艺超群、机智英勇的穆桂英，《樊江关》中的英勇不屈、身手非凡的樊梨花，以及《扈家莊》中美丽英勇、聪明机智的扈三娘等一系列刀马旦女性形象。[3]刀马旦在戏曲演艺方面，需求将唱、念、做、打同步进行，因而功架很重要。另外，在演绎过程中刀马旦必需要将人物气质、神韵以及威武的个性淋漓尽致地表现出来，在观众眼中展示出英勇机智的巾帼女英雄形象，这对女性而言有一定的难度。

老旦

在京剧故事中老旦既包含了贫穷的老妇人，也包括了富有的国太，以至是迟暮老去的女英雄。因而，老旦是京戏舞台中老年妇女的总称。在演绎唱腔方面，老旦需求展示本人的真实嗓音，也被称为大嗓，但又不能像老生的嗓音一样平直、刚毅。这需求老旦演员具备巩固的唱念根底，将“音”与“衰音”互相分离，既要表现出老年妇女独有的声韵特征，同时又要与青年女性细润的嗓音有所分区。在扮演作风上，老旦的肢体动作也与青年妇女略有不同，为了突出老年人的体态特性，老旦在行走扮演的过程中，需求跨出“横八字步”的稳健步伐。

彩旦

彩旦属于丑行角色，在京戏中特地扮演滑稽、丑陋、幽默的女性角色，年岁稍大的妇女被称为“丑婆”，年轻姑娘被称为“丑小姐”“丑丫头”。在唱腔方面，彩旦需求运用本人的本嗓——大嗓，声音要洪亮、豪迈，不拘一格。在扮演套路方面，彩旦以说白为主，以念京白为规范。在肢体动作上，彩旦必需要显显露自然、滑稽、潇洒，不融于形势的作风特性。在服饰妆容方面，彩旦普通以夸大的妆容和艳丽的服饰呈现，表现出诙谐诙谐与滑稽搞笑的特性。

>2 京剧旦行的根本功

京剧演员在舞台上的一招一式，唱、念、做、打，全都要依托扎实的根本功，只要根本功才干将漂亮大方的闺中小姐，或英勇机智的女将军演绎得活灵敏现。京剧旦角演员的根本功主要是练习旦行身体各部位的根本运动才能。锻炼身体各关节、肌肉的运动状态和对根本功动作技巧的驾驭才能、表现才能。根本功包括从头部到脚部，从伎俩部到颈部，从肩部到腰部，进行全面的力气、开合、柔韧性和关节灵敏性重点锻炼。根本功包括腰腿功、翻打功、顶功等一系列根底功夫。

腿功

京剧旦行演员的一切形体动作和扮演技术都需求有腿的深沉功底。不只武旦需求腿功力气，就是文戏旦行演员同样离不开腿功的练习。武戏对腿功的功底请求愈加严厉，以使腿部运动有足够的力度、速度和软度。既能控制抬、踢、跨、控、转、砍身、探海、飞燕、铁门坎等快速矫捷的肢体动作，也能够在亮相跺泥时具有雕塑性的展示。[4]例如，武旦的“走边”表现夜建行走，机密勘察等动作。常常多用腿部功夫，如旁腿、正腿、十字腿、片腿、盖腿等。在《八腊庙》中张桂兰的“走边”，《棋盘山》的“女起霸”，《挡马》中杨八姐扮演的“马趟子”“扔出手”“圆场”和武旦的“控朝天橙”以及旦行的一切技术和技巧，这些都需求深沉的腿部功底的支持才得以完成，从而使角色姿势矫健，外型富有感染力。因而，腿功是根本功练习中最为重要的一门专业课程。

腰功

戏曲旦行根本功中的“腰功”在锻炼中有着尤为重要的位置。腰是人体上下身的中枢枢纽。舞台上形体扮演的各种姿势都需求腰来控制和支撑，它在人物扮演中起着与各种角色和身段互相配合、互相衔接的作用。任何武戏翻腾扑感动作都是以腰为中心进行腾跃翻转。“腰功”分软度练习、力气锻炼两品种型。在锻炼的过程中，为了提高旦行演员的柔韧性，教员普通都会把初学者的学生关节从自然状态解放出来，增强形体运动的幅度，加强腰部锻炼的灵敏性和腰部韧性力气，从而进一步控制腰部这个身体的轴心，在力气和力度上收到良好的效果。“腰功”在京剧旦行的“武戏”“翻打”和“扮演”中运用普遍。例如，《昭君出塞》中，王昭君扮演的“马趟子”，《双阳公主》的“大漠盘鹰”爬升式的台步，靠功戏《战金山》《刘金定》《大破天门阵》《破洪州》《杀四门》《竹林记》等戏中的旦角均离不开“腰功”的积极参与。

>3 中国传统文化中京剧旦行的继承与开展

京剧考究唱、念、做、打四种根本形式的同步进行，但这四种艺术手法中，以唱为中心，只要唱才干将京剧的微妙和精华传播出来，也只要唱才干将温润细腻的京戏展示在世人的面前。唱腔是京戏演员陈说故事情节和内心感受的“白皮书”，因而古人将看戏称之为听戏。此外，京剧艺术家常常也是经过把握呈现不同的唱腔艺术，从而衍生出众多的京剧流派。

王瑶卿的继承与开展

京剧旦角是京剧各行中最引人注目、最为绚烂的角色之一，随着京剧的不时开展，旦角中的女性角色逐步成为京戏中的美丽代表。因而京剧旦角的唱腔也逐步显显露华美多姿、流派纷呈的情形。王瑶卿不只是一位出色的京剧扮演家、教育家，更是京剧戏曲的鼻祖代表，其培育了梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、张君秋等多位著名旦角扮演巨匠，为我国京戏开展铺平了行进的道路，同时做出了不可磨灭的突出奉献。[5]在戏曲唱腔方面，王瑶卿继承与变革戏剧也是十分出色的，他师从谢双寿、陈德霖、田宝琳三位优秀的京戏教员，但又不拘于传统的唱腔表达，而是博采众长，在吸收京戏名家胡喜禄声调的根底上又交融了其别人的唱腔特性。王瑶卿创建的王派唱腔艺术，具有以声带情，深情并茂的艺术特性，他竭力反对大幅度的翻高嗓音和无限制的拖腔，请求京戏唱腔应该契合人物内心和情节的开展变化，并经过来唱腔的节拍处置和强弱处置贴合故事情节，使听众觉得一切流于自然毫无违和感。除了继承王瑶卿老先生在创新变革方面的成就，还发明了大量的新腔，被京戏界誉为“创腔能手”。他擅长研讨人物情感，察看人物心情的细微变化。例如，在白蛇传《祭塔》一戏中有大量的“反二黄”，假如不能温柔处置，曲调就会变味。因而，王瑶卿以为假如主角白素质只是一味地哭泣傻唱，自然不会得到观众的认同，若在唱腔中深切地融入白娘子的情感，那就能感动观众的心。

梅兰芳的继承与开展

京剧巨匠梅兰芳在我国京剧行业的突出位置是显而易见的，在京戏演绎方面，梅兰芳先生既吸收了众多前辈的声调精髓，又在其教员王瑶卿的声调根底上做了诸多的创新和改良，为了将本人设计的旦角新腔推向台面，梅兰芳先生总是要重复试唱、练习，力图新腔唯美圆润。

以《穆桂英挂帅》为例，梅兰芳先生在剧中饰演“花衫”穆桂英，在《挂帅》一场中以[西皮慢板]唱道：小儿女探军情尚无音信，画堂内单独个暗地沉吟；怕得是奸佞臣又来寻衅，损折我杨家将历代英名。梅兰芳在戏曲中运用了慢板，营造出低缓沉郁的凝重气氛，加重了人物内心的情感表达，将穆桂英忧虑一双小儿女的心情和奸佞寻衅的忧国之情表现的淋漓尽致。在唱腔方面，梅兰芳运用了若隐若现、断断续续的“慢腔”和诸多华美的高音以及细腻多变的小腔，既升华了深沉的意味，又能使朴素的声调霎时迸发出激烈的感染力。在京戏的继承与开展方面，梅兰芳在前人根底上，将唱腔特性集中在人物身份、性格、剧情表达上，并将多种戏曲元素融入梅派唱腔中，发明出诸多丰厚的新段子和新声调。

张君秋的继承与开展

在京剧旦行的继承与开展之中，当代京戏扮演巨匠张君秋为了能更好地诠释张派唱腔的优势特性，张君秋不只在前辈的唱腔技巧中溶了本人的戏曲特征，还汲取了梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云等各派旦行的优秀传统。从丰厚的舞台艺术中寻觅新的灵感，经过多方面的创作与加工最终构成了华美多彩，独具特征的张派唱腔艺术。例如，张君秋在演唱《宇宙锋》《霸王别姬》《奇双会》《生死恨》等一系列京戏时明显地吸收了梅派唱腔中华美大方的抒情特性。随着张君秋京戏事业的不时开展，他在之后的京戏《望江亭》的[南梆子][原板]诗文会的[四平调]中也同样吸收了梅派唱腔雍容华贵的作风，但此时的张君秋曾经纯熟控制了各种演唱技法，构成了张派唱腔的雏形。除了兼容梅派唱腔的作风，张君秋又对程派唱腔那腔婉转迂回、细腻唯美的声调做了大量的调整。例如，在京戏《楚宫恨》的[二黄慢板]中，张君秋在本人的演绎作风中，恰当地融入了程派唱腔中一唱三叹。若隐若现，声断情不时，神韵深长的声调特征，似伤情，似感念，使听众在沉郁顿挫的节拍中，不知不觉地进入变幻多端、情感细腻的演唱中。刚毅爽脆，开门见山，明快明晰、节拍灵敏是张派唱腔艺术的一大特性，为了全面拓展张派唱腔的扮演技法，张君秋也恰当融入了荀派唱腔的艺术特性，添加其唱腔中理性柔媚的成分，使唱腔音色极富荡气回肠的魅力与神韵。例如，在京剧《西厢记》哭宴中，“斟满酒不由我离情百倍”就是个明显的例子，其中包含了诸多荀派唱腔的理性特性；再如在《状元媒》的[二黄原板]中“自从那日与六郎阵前相见后”无论是[原板]还是[四平调]的运用手法都合理地发挥了荀派唱腔的优势。张派唱腔常常能在原有的作风根底上进行二次加工创作，从而构成新颖别致、博采众长的旋律特性。

综上所述，京剧旦行是技与艺的分离，是京剧中特有的女性角色的总称，是不可或缺的一个重要行当之一。旦行各个角色的第一任务就是在剧目中演绎鲜活的舞台人物形象，好的舞台人物角色与形象可以为剧本带来更好的艺术效果，而剧目角色除了唱、念等要素之外，扮演也是剧目的重要组成局部，而且是十分重要的一个影响要素。京剧旦角行旦，经过本身的表现变化来调动心情变化，以恰当的心情变化来调动外在表现方式，所以想要表现得圆满，这需求练习扮演的角色。因而，京剧旦行是在一出剧目中起重要的作用，她的人物形象能否有神韵关系到整部剧目的艺术效果。此外，需求将其重复浸透与揣摩，抓住精华，控制规律。同时还要不时地提升本身的艺术涵养，这样才干将京剧艺术更好地表现出来，并传承下去。

**类似京剧的论文范文 第十篇**

京剧是一门综合艺术，它由音乐、表演、舞美、剧本相互交织而成。通过塑造、加工、提炼多种角色才能演绎出一幕幕动人画面，而旦行就是京剧元素中不可或缺的重要一部分。本文从京剧旦行的分类出发，分析了京剧旦行的基本功，探究了中国民族文化中京剧旦行的继承与发展问题。

京剧舞台将角色分为“生、旦、净、丑”这四种类型，在创造人物个性的过程中会运用独特的表演手段，将不同性别、性格、年龄、身份的角色划分为不同的行当。“旦行”是戏曲舞台中女生角色的总称，按照女性角色的特点、年龄以及社会地位的不同分类成不同的角色。因此，在戏曲舞台中，旦角主要分为正旦、花旦、花衫、武旦、刀马旦、老旦、彩旦等七大角色。

>1 京剧旦行的分类

正旦

“正旦”又被人们称为青衣，在京剧戏曲中扮演端庄典雅、毓秀名门的正派人物形象，泛指戏曲舞台中的贤妻良母或是一些具有贞烈气节的女子，青衣以优美典雅的古装扮像著称，年龄多为青年到中年跨度不等，以长衫青褶子为主要服饰，故又称青衫。在戏曲演绎方面，正旦以唱功为主，动作幅度较小，步伐稳重、端庄，台词主以念韵白为主，这需要正旦具备较强的唱功能力才能将念白功、水袖功、台步圆场功倾情演绎出来。另外，正旦还要训练其形体身姿，只有具备了扎实的演绎功底，才能将妩媚大方，秀丽婉约，身姿优美的正旦形象展露无遗。在唱腔方面，正旦还要具备优雅细腻、甜美可人的流畅嗓音。

花旦

花旦指在京戏舞台中扮演活泼开朗、可爱天真且受过严格封建礼教约束的年轻女子形象，扮相俊美大方，唱腔清朗爽脆，表演风格自如洒落。例如，《西厢记》中活泼伶俐的红娘，《春草闯堂》中善解人意的春草，《拾玉镯》中的敢于追求幸福人生的孙玉娇，《金玉奴》中的具有强烈主观意识的金玉奴等正派花旦形象。[1]花旦以短衣裤袄为主要服饰，部分角色也会穿戴长袖，在演绎戏曲方面，花旦以念京白为主，同时兼并唱、念、做等多个动作，在表演风格中大多数花旦都蕴含着活泼开朗、动作敏捷伶俐的特色。

花衫

花衫是京剧旦行中较为重要的一种角色，她不仅要集唱、念、做、打、表于一身，还要在演绎风格上有所突破。也就是说，她们既要有正旦的端庄婉约，也要有花旦的活泼开朗，聪明敏捷，还要兼备武旦的武打特性。早期的京剧戏曲只有正旦和花旦这两种角色，但随着京戏的不断拓展，花衫的鼻祖创始人王瑶卿老先生，逐渐发觉京剧之中应该要出现“花衫”这一类型的角色，表演时兼备唱、念、做、打等全套肢体语言病使其同步进行。[2]在往后的岁月中，花衫得到了 “四大名旦”梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生的发扬，他们为京剧花衫的角色演绎拓展了一个新的空间，塑造出一种文武兼备，“唱跳同步”的功力角色。例如，京剧大师梅兰芳在《霸王别姬》中所饰演的爱恨交织的虞姬，《天女散花》中的身姿轻盈、隽秀灵巧的嫦娥，《花木兰》中机智勇敢的花木兰等经典花衫角色。

武旦

武旦与刀马旦跟生行中的武生相类似，但从所属内容上划分她们又都属于旦行。武旦泛指武艺高强的青壮年妇女，她们在剧目中多扮演侠女、名将、仙女、女妖等形象。武旦与刀马旦的出场、表演都伴随有热闹、强烈的武场节奏，以此烘托强烈的表演气氛。与其他角色不同的是，武旦在戏曲舞台中以“武打”为主，表演为辅，一身短打衣衫，轻盈干练，重在扎实的功夫技巧和铿锵有力的唱白，以及一种特殊的技术——扔出手。另一方面，短打武戏不会太注重人物的表演与唱功。例如，《打焦赞》中武功不凡的杨排风，《虹桥赠珠》中威风凌凌的水母娘娘，以及《武松打店》中剽悍的孙二娘等“短打武旦”角色。

刀马旦

在戏曲舞台中，刀马旦的扮演者需要头顶盔甲、身穿大靠、武艺高强、提刀、跨马，这类角色通常都由女元帅、女将军或巾帼英雄所扮演。为了能最大限度地还原故事情节，刀马旦在一般情况下都要骑着马，手持长枪或大刀，因此称之为刀马旦。例如，《杨门女将》中武艺超群、机智勇敢的穆桂英，《樊江关》中的英勇不屈、身手不凡的樊梨花，以及《扈家莊》中美丽勇敢、聪明机智的扈三娘等一系列刀马旦女性形象。[3]刀马旦在戏曲演艺方面，需要将唱、念、做、打同步进行，因此功架很重要。另外，在演绎过程中刀马旦必须要将人物气质、神韵以及威武的个性淋漓尽致地表现出来，在观众眼中展现出勇敢机智的巾帼女英雄形象，这对女性而言有一定的难度。

老旦

在京剧故事中老旦既包含了贫穷的老妇人，也囊括了富有的国太，甚至是迟暮老去的女英雄。因此，老旦是京戏舞台中老年妇女的总称。在演绎唱腔方面，老旦需要展现自己的真实嗓音，也被称为大嗓，但又不能像老生的嗓音一样平直、刚劲。这需要老旦演员具备坚固的唱念基础，将“音”与“衰音”相互结合，既要表现出老年妇女独有的声韵特色，同时又要与青年女性细润的嗓音有所分区。在表演风格上，老旦的肢体动作也与青年妇女略有不同，为了突出老年人的体态特点，老旦在行走表演的过程中，需要跨出“横八字步”的稳重步伐。

彩旦

彩旦属于丑行角色，在京戏中专门扮演滑稽、丑陋、风趣的女性角色，年纪稍大的妇女被称为“丑婆”，年轻姑娘被称为“丑小姐”“丑丫头”。在唱腔方面，彩旦需要运用自己的本嗓——大嗓，声音要洪亮、豪迈，不拘一格。在表演套路方面，彩旦以说白为主，以念京白为标准。在肢体动作上，彩旦必须要显露出自然、滑稽、洒脱，不融于形势的风格特点。在服饰妆容方面，彩旦一般以夸张的妆容和艳丽的服饰出现，表现出诙谐幽默与滑稽搞笑的特点。

>2 京剧旦行的基本功

京剧演员在舞台上的一招一式，唱、念、做、打，全都要依靠扎实的基本功，只有基本功才能将漂亮大方的闺中小姐，或英勇机智的女将军演绎得活灵活现。京剧旦角演员的基本功主要是练习旦行身体各部位的基本运动能力。训练身体各关节、肌肉的运动状态和对基本功动作技巧的驾驭能力、表现能力。基本功包括从头部到脚部，从手腕部到颈部，从肩部到腰部，进行全面的力量、开合、柔韧性和关节灵活性重点训练。基本功包括腰腿功、翻打功、顶功等一系列基础功夫。

腿功

京剧旦行演员的所有形体动作和表演技术都需要有腿的深厚功底。不仅武旦需要腿功力量，就是文戏旦行演员同样离不开腿功的练习。武戏对腿功的功底要求更加严格，以使腿部运动有足够的力度、速度和软度。既能掌握抬、踢、跨、控、转、砍身、探海、飞燕、铁门坎等快速敏捷的肢体动作，也可以在亮相跺泥时具有雕塑性的展现。[4]例如，武旦的“走边”表现夜建行走，秘密勘察等动作。常常多用腿部功夫，如旁腿、正腿、十字腿、片腿、盖腿等。在《八腊庙》中张桂兰的“走边”，《棋盘山》的“女起霸”，《挡马》中杨八姐表演的“马趟子”“扔出手”“圆场”和武旦的“控朝天橙”以及旦行的所有技术和技巧，这些都需要深厚的腿部功底的支持才得以完成，从而使角色姿态矫健，造型富有感染力。因此，腿功是基本功练习中最为重要的一门专业课程。

腰功

戏曲旦行基本功中的“腰功”在训练中有着尤为重要的地位。腰是人体上下身的中枢枢纽。舞台上形体表演的各种姿态都需要腰来控制和支撑，它在人物表演中起着与各种角色和身段相互配合、相互衔接的作用。任何武戏翻腾扑打动作都是以腰为中心进行跳跃翻转。“腰功”分软度练习、力量训练两种类型。在训练的过程中，为了提高旦行演员的柔韧性，教师一般都会把初学者的学生关节从自然状态解放出来，加强形体运动的幅度，增强腰部训练的灵活性和腰部韧性力量，从而进一步掌握腰部这个身体的轴心，在力量和力度上收到良好的效果。“腰功”在京剧旦行的“武戏”“翻打”和“表演”中运用广泛。例如，《昭君出塞》中，王昭君表演的“马趟子”，《双阳公主》的“大漠盘鹰”俯冲式的台步，靠功戏《战金山》《刘金定》《大破天门阵》《破洪州》《杀四门》《竹林记》等戏中的旦角均离不开“腰功”的积极参与。

>3 中国传统文化中京剧旦行的继承与发展

京剧讲究唱、念、做、打四种基本模式的同步进行，但这四种艺术手法中，以唱为核心，只有唱才能将京剧的奥妙和精髓传播出来，也只有唱才能将温润细腻的京戏展现在世人的面前。唱腔是京戏演员陈述故事情节和内心感受的“白皮书”，因此古人将看戏称之为听戏。此外，京剧艺术家往往也是通过把握呈现不同的唱腔艺术，从而衍生出众多的京剧流派。

王瑶卿的继承与发展

京剧旦角是京剧各行中最引人瞩目、最为绚烂的角色之一，随着京剧的不断发展，旦角中的女性角色逐渐成为京戏中的美丽代表。因此京剧旦角的唱腔也逐渐显露出华丽多姿、流派纷呈的情景。王瑶卿不仅是一位出色的京剧表演家、教育家，更是京剧戏曲的鼻祖代表，其培育了梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、张君秋等多位著名旦角表演大师，为我国京戏发展铺平了前进的道路，同时做出了不可磨灭的突出贡献。[5]在戏曲唱腔方面，王瑶卿继承与改革戏剧也是非常出色的，他师从谢双寿、陈德霖、田宝琳三位优秀的京戏教师，但又不拘于传统的唱腔表达，而是博采众长，在吸收京戏名家胡喜禄腔调的基础上又融合了其他人的唱腔特点。王瑶卿创立的王派唱腔艺术，具有以声带情，深情并茂的艺术特点，他极力反对大幅度的翻高嗓音和无限制的拖腔，要求京戏唱腔应该符合人物内心和情节的发展变化，并通过来唱腔的节奏处理和强弱处理贴合故事情节，使听众觉得一切流于自然毫无违和感。除了继承王瑶卿老先生在创新改革方面的成就，还创造了大量的新腔，被京戏界誉为“创腔能手”。他擅长研究人物情感，观察人物情绪的细微变化。例如，在白蛇传《祭塔》一戏中有大量的“反二黄”，如果不能温顺处理，曲调就会变味。因此，王瑶卿认为如果主角白素质只是一味地哭泣傻唱，自然不会得到观众的认同，若在唱腔中深切地融入白娘子的情感，那就能打动观众的心。

梅兰芳的继承与发展

京剧大师梅兰芳在我国京剧行业的突出地位是不言而喻的，在京戏演绎方面，梅兰芳先生既吸收了众多前辈的腔调精华，又在其教师王瑶卿的腔调基础上做了诸多的创新和改进，为了将自己设计的旦角新腔推向台面，梅兰芳先生总是要反复试唱、练习，力求新腔唯美圆润。

以《穆桂英挂帅》为例，梅兰芳先生在剧中饰演“花衫”穆桂英，在《挂帅》一场中以[西皮慢板]唱道：小儿女探军情尚无音信，画堂内独自个暗地沉吟;怕得是奸佞臣又来寻衅，损折我杨家将历代英名。梅兰芳在戏曲中运用了慢板，营造出低缓沉郁的凝重氛围，加重了人物内心的情感表达，将穆桂英忧虑一双小儿女的心情和奸佞挑衅的忧国之情表现的淋漓尽致。在唱腔方面，梅兰芳运用了若有若无、断断续续的“慢腔”和诸多华丽的高音以及细腻多变的小腔，既升华了深沉的意味，又能使朴素的腔调瞬间迸发出强烈的感染力。在京戏的继承与发展方面，梅兰芳在前人基础上，将唱腔特点集中在人物身份、性格、剧情表达上，并将多种戏曲元素融入梅派唱腔中，创造出诸多丰富的新段子和新腔调。

张君秋的继承与发展

在京剧旦行的继承与发展之中，当代京戏表演大师张君秋为了能更好地诠释张派唱腔的优势特点，张君秋不仅在前辈的唱腔技巧中溶了自己的戏曲特色，还吸取了梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云等各派旦行的优秀传统。从丰富的舞台艺术中寻找新的灵感，经过多方面的创作与加工最终形成了华丽多彩，独具特色的张派唱腔艺术。例如，张君秋在演唱《宇宙锋》《霸王别姬》《奇双会》《生死恨》等一系列京戏时明显地吸收了梅派唱腔中华丽大方的抒情特点。随着张君秋京戏事业的不断发展，他在之后的京戏《望江亭》的[南梆子][原板]诗文会的[四平调]中也同样吸收了梅派唱腔雍容华贵的风格，但此时的张君秋已经熟练掌握了各种演唱技法，构成了张派唱腔的雏形。除了兼容梅派唱腔的风格，张君秋又对程派唱腔那腔婉转迂回、细腻唯美的腔调做了大量的调整。例如，在京戏《楚宫恨》的[二黄慢板]中，张君秋在自己的演绎风格中，恰当地融入了程派唱腔中一唱三叹。若有若无，声断情不断，韵味深长的腔调特色，似伤情，似感怀，使听众在沉郁顿挫的节奏中，不知不觉地进入变幻多端、情感细腻的演唱中。刚劲爽脆，直截了当，明快清晰、节奏灵活是张派唱腔艺术的一大特点，为了全面拓展张派唱腔的表演技法，张君秋也适当融入了荀派唱腔的艺术特性，增添其唱腔中感性柔媚的成分，使唱腔音色极富荡气回肠的魅力与韵味。例如，在京剧《西厢记》哭宴中，“斟满酒不由我离情百倍”就是个明显的例子，其中蕴含了诸多荀派唱腔的感性特点;再如在《状元媒》的[二黄原板]中“自从那日与六郎阵前相见后”无论是[原板]还是[四平调]的运用手法都合理地发挥了荀派唱腔的优势。张派唱腔往往能在原有的风格基础上进行二次加工创作，从而形成新颖别致、博采众长的旋律特点。

综上所述，京剧旦行是技与艺的结合，是京剧中特有的女性角色的总称，是不可或缺的一个重要行当之一。旦行各个角色的第一任务就是在剧目中演绎鲜活的舞台人物形象，好的舞台人物角色与形象能够为剧本带来更好的艺术效果，而剧目角色除了唱、念等要素之外，表演也是剧目的重要组成部分，而且是非常重要的一个影响因素。京剧旦角行旦，通过自身的表现变化来调动情绪变化，以恰当的情绪变化来调动外在表现形式，所以想要表现得完美，这需要练习扮演的角色。因此，京剧旦行是在一出剧目中起重要的作用，她的人物形象是否有韵味关系到整部剧目的艺术效果。此外，需要将其反复渗透与琢磨，抓住精髓，掌握规律。同时还要不断地提升自身的艺术修养，这样才能将京剧艺术更好地体现出来，并传承下去。

**类似京剧的论文范文 第十一篇**

京剧是中国戏剧舞台上的主要剧种，被称为国粹。几百年来，在几代艺术家的努力下，已形成比较完整的行当唱腔和各种流派、各种风格的演唱。但是，再好的演唱，如果没有好的伴奏也会黯然失色。因此，伴奏和演唱是鱼和水的关系，谁也离不开谁。

>一、京剧“三大件”在伴奏中起主导作用

京胡、二胡、月琴是京剧的“三大件”，它们在伴奏中主要是托腔保调，利用“加花”、“垫字”等多种手段裹住唱腔，使演唱锦上添花，同时通过“过门”使演员得到喘息的机会。伴奏的过门是很讲究的，按一般的规律，如果唱的音是高音，胡琴就要在唱腔前垫低音；如果在开头唱的是低音，胡琴就要垫高音，这样才能自然地把字衬托出来。凡是京剧名家，都十分重视音乐的伴奏作用。张君秋的张派唱腔颇受观众喜爱，他的有利条件是自己会拉胡琴，在创腔时，自己先拿胡琴配合找过门，创腔中，过门也相应地编好了。张派的创腔的成就和他的这种有利条件是分不开的，这说明了演唱和伴奏的密切结合的重要性。为实现京剧器乐伴奏由单一色彩向多色彩过渡和转换，我们应该在现有色彩的基础上，继续努力，使之更加富于变化，重新调配成新的色彩。

>二、京剧乐队随着时代的发展和观众的需求不断发展

乐器也有一个崇尚时代的问题。听过梅兰芳后期唱片的人，一定可以分辨在出音乐伴奏、锣鼓的音色等方面，比起初期的老唱片来，有很明显的发展。这是梅兰芳先生根据时代的发展和观众的要求，在唱腔和音乐艺术上作的改革。

解放后，京剧乐队又增添了小三弦、琵琶、中阮、大阮、笙、大提琴等，根据排演现代戏、古装戏、新编历史剧等新戏的需求，乐队已由单一性向多样性发展。京剧传统伴奏音乐，无论在旋律思维及节奏思维方面，都已达到了很高水平。但就其形态方面，还欠发达。从目前全国各地的乐队状况来看，大多数还停留在“三大件”加部分民乐器的的阶段。

究其原因，一是演出剧目大多是传统戏（约占百分之七十），演奏传统戏乐师轻车熟路，根本不用配器，“三大件”加几件常用的乐器，就可以演出；二是增加乐队就得加大开支，一个剧院（团）有几十个甚至上百个乐手，而且用的次数不多。特别是，京剧乐队“武场”锣、鼓、铙钹、小锣一件不能少，使乐队人数必然增多；三是乐队人数加大，不利下乡或流动演出。这些客观存在的因素，都影响了京剧乐队的发展。

但从反映时代，适应当代听众对新的、多元立体的声响世界所表现的极大审美热情这一实际来衡量，还远远不够。因为，好的唱腔、气氛音乐，光靠主旋律伴奏是不够的，它还需要色彩的丰富，多声部织体的变化，诸如和声、复调、对位等因素来辅助，才能更加完美地刻画人物的思想情感和烘托戏剧规定的情景。

>三、开拓创新、与时俱进形成有效程式

京剧在其多年的发展过程中，形成了固定的程式，有固定的曲牌和板式，这是许许多多艺术家创造积累的艺术成果，具有高度的技巧性、表演性和观赏价值。但随着时代的发展和社会文化的进步，人们的审美心态和艺术追求也有了很大发展，京剧艺术的发展也面临着挑战，表演和器乐伴奏方面的局限性也逐渐凸现出来，所以要努力突破局限，进行艺术创新。比如，京剧伴奏乐器京胡、京二胡主要是以二黄、反二黄、西皮三种把位演奏的，而现在有一些新编历史剧或小剧场京剧无论是演员的表演，还是唱腔及音乐的设计都有了大胆的创新，很多时候需要京胡、京二胡独奏，这就要求演奏者不能完全局限于以上三种把位，应掌握更多种把位的演奏。目前，京胡、京二胡作为独奏乐器出现在乐队中的例子已屡见不鲜，取得了很好的舞台效果。因此，我们在京剧器乐伴奏过程中应倡导接触更多的内容和不同形式的演奏，扩展视野，促进演奏技巧的提高和艺术表现力的增强。我们还要积极吸取其他艺术之长，丰富自己的表演形式和手段，树立改革创新的意识，这样才能适应时代的大发展。

**类似京剧的论文范文 第十二篇**

说起文化，人们往往会首先想到的是中国的国粹———京剧。在传承中华传统文化中重大作用。

不论在故宫畅音阁的大戏台，抑或是江南水乡的“草台”上，还是在如今个歌剧院里，一些人家的院子里，都有着戏曲的音调，有着浓厚的民族风味。

在古代，京剧表演与现实生活有一定的差距，而新文化后，京剧推出了一大批现代题材的优秀曲目，也就是所说的现代戏。此后，随着社会的发展，文化的迅速演变，戏曲又创编了新的唱腔，新的音乐，使戏曲艺术有了新突破。

京剧的角色“生”“旦”“净”“末”“丑”又有四大派别。最有名的就属梅派，梅兰芳的戏曲艺术的喜爱，老一辈就会多一点，也许是他们从小听着一种民族的热爱之心吧！就说我的姥姥吧，她有一个收音机，走哪儿带儿，她总听不腻还跟着唱。我总会调皮的给她关上，总少不了挨骂。也许是我听惯了满满的，我也逐渐对戏曲产生了兴趣。一有空闲时间我们两就对唱，虽然我不是太会，但姥姥都不在意，她却很会唱，进而我对这门艺术有了喜爱之情，这也就是那爱屋及乌吧，即使京剧的

本DOCX文档由 www.zciku.com/中词库网 生成，海量范文文档任你选，，为你的工作锦上添花,祝你一臂之力！