

中国铁路发展论文(通用5篇)

在日常的学习、工作、生活中，肯定对各类范文都很熟悉吧。范文书写有哪些要求呢？我们怎样才能写好一篇范文呢？接下来小编就给大家介绍一下优秀的范文该怎么写，我们一起来看一看吧。

中国铁路发展论文篇一

马克思指出，人类不仅从事物质资料的生产以满足物质生存的需要，还从事精神资料的生产以满足人的精神需求。艺术，因此而诞生。黑格尔提出，“艺术的中心是人！”朱青生在为《艺术：让人成为人》写的序言中也写到：“这里的人不是活着的人，而是作为人文的人。正在加强一种警示和呼唤：人本来不是‘人’，只有透过修养和教育，经由艺术和人文，方能成其为真正的人。只是艺术到底使人往上，还是往下，这的确还是个问题。”针对电视艺术来说，“所有的电视都是教育的电视，唯一的差别是它在教什么。……电视在教室里的有效性是早已公认的，我们越是看电视就越是倾向于它所教的，无论是有意还是无意，也无论是教室之内还是教室之外。”

中国铁路发展论文篇二

同时，电视剧作为一门综合艺术，它也广泛吸取着其它艺术门类语言表达的优点，特别是电影的视听语言，因为两者有着近缘关系，所以很多电影理论中针对视听语言元素的阐述对电视剧悲剧性的分析来说也是适用的。任何艺术作品都有再现或者表现它的艺术审美对象的工具或载体。这工具或载体里面，除了一些物质材料，最重要的是语言。电影、电视使用的视听语言与其它艺术语言有很大的区别。

文学，以书面文字作为自己的载体，它通过文字的描述，把

客观世界的特征抽象地展现出来，再现一种模糊的形象。美术，是以色彩、光线、形状、质地为元素的语言，诉诸于视觉，对对象进行“定格式”的表现。音乐以节奏、旋律、音色、音质、音量为语言等等。视听语言与其它语言本质的区别，也是视听语言最大的优势，就是借助更为自由灵活的视听元素使语言更大可能地摆脱了时空的束缚。它同时依托人的视觉与听觉，即通过画面和声音，特别是二者的灵活的组合来实现与观众的对话与沟通。另一方面，电视剧的内容首先以单个镜头的方式存在着，镜头是其基本单位，同时蒙太奇则赋予了更多的自由组合的深层意义，并刺激了长镜头理论的发展和运用。视听语言的这些言说方式和表达潜力，特别是蒙太奇思维，给电视剧的悲剧性表达提供了广阔的舞台。镜头是电影的基本单位，而蒙太奇是电影的基本语法。“电影艺术的基础是蒙太奇”，1928年，普多夫金的《论电影的编剧、导演和演员》就是以这句话开始的，林格伦也说，“电影技巧的发展事实上主要是蒙太奇的发展。”

3结语

这里“电影”指的是作为视听语言的特殊艺术，在这点上，以上的评价也是适合电视剧的。不可否认，在一个镜头甚至一个画格内可以表现言外之意，可以存在悲剧冲突与悲剧矛盾，但这种方法的潜力是有限的，“由于缺乏逻辑、时间和空间方面的连贯性，人们至少是为了照顾叙事的明确性，而不得不依靠各种造型与心理联接或过渡，以构成叙事的‘纽’。”⁹⁰加之，悲剧性情景的营造与情感的体现需要时间上的积累与积淀，所以，更多的还是通过镜头与镜头的组接，即蒙太奇来表达。蒙太奇不仅仅是把一个景分成几个镜头使之表现得更为生动和现实，同时，还由于连续的镜头中酝酿了许多的复杂关系，如思想上的关系、镜头长度上的关系、有形运动上的关系和形式上的关系，给予这些关系以巧妙的处理就可以有力的感染观众。我们可以充分的利用蒙太奇的表现潜力，使之成为支配观众思想和联想的一个有意的指挥者。蒙太奇一般分为叙事蒙太奇和表现蒙太奇。前者

强调流畅的叙事，后者更强调情感、思想的表达，更突出产生原本在单个镜头中不存在的意义。因此，对突出悲剧性这种特定的情感和美学思想来说，后者更重要。

例如，《太平天国》第四十八集，李秀成就义时的三个镜头。从这一蒙太奇场景来说，并没有对李秀成的牺牲大加渲染，但是第三个镜头的处理却充满了悲剧性的情感力量，血红的山河赋予了李秀成的牺牲以肯定的意义和光辉的形象，同时，也象征着太平天国十四年的流血和牺牲，是历史的、最悲壮的注脚，而那无力的夕阳也不仅仅是对李秀成一人的哀悼，而是对太平天国最终命运的诗意暗示。另外，表现蒙太奇中的心理蒙太奇可以将人物心理活动的刹那感觉甚至是无意识的思绪以形象化的方式表达出来，因其放入故事的时间——也就是前后镜头的不同，从而在深入人物心理上更上一个台阶。

电视剧《大明王朝1566》中，海瑞因为谭纶的举荐而出任知县，在他离家赴任的时候，导演以仰拍的方式特写海瑞大步迈进步，加上慢镜头的运用，这个海瑞脚步的特写充分表达了海瑞的义无反顾，立足于塑造他的悲壮的英雄形象，让观众感觉到他正是用自己的脚步、以自己的牺牲来推动历史车轮的前进，海瑞由此走向了历史的前台。作为海瑞一生命运的转折点，这个镜头在海瑞以后的生活中，在其思想斗争激烈的时刻都会在他的脑中——在电视屏幕上——浮现以自励。之所以先论述蒙太奇对表达电视剧悲剧性的可能性，是因为影视语言中的视听元素的悲剧性表达都与蒙太奇的运用有着直接的关系。

中国铁路发展论文篇三

论文摘要：时代呼唤主体性教育，建构主义学习观主张学习是学生积极建构的过程，对学生的角色以及教师的作用都有崭新的定位，这对于教育改革，尤其是促进学生的主体性发展具有相当的理论与实践价值。

论文关键词：建构主义学习观主体性发展教育改革

学习知识的积累、智能的开发与人格建构、个性养成有着密不可分的关联。认知能力的发展是主体性形成的基础。离开了知识的丰富，主体性发展就成了无源之水，无本之木。学生认知方式的丰富、完善与主体性发展是统一于同一过程之中的。因此我们讨论如何促进学生主体性发展就必然关涉学生的认知过程。学生生成知识的过程究竟是怎样的？它与学生的主体性发展是何种关系？建构主义学习观较有说服力地回答了这些问题。充分发掘建构主义学习观的理论与实践价值，对于我们当前的教育改革具有相当的启发意义。

一、主体性教育，时代的呼唤

自20世纪50年代中后期，全世界迎来一个教育思想大变革的时代。其发端是现代社会对人的基本素质，尤其是人的主体素质提出更高的要求。人的主体性发展已不仅是衡量人的发展水平的重要尺度，也是衡量一个社会进步程度的标志之一。但传统的教育思想，旧的教学模式已无法适应这种要求，因而促使人们以新的观念、新的方法反思历史，变革现实。可以说，关注学生的主体性发展，构建主体性教育已作为跨世纪的课题提上日程。人的主体性在很大程度上要靠教育来培养。教育，作为一种培养人的社会实践活动，即是一种培养教育者的主体性的社会实践活动。教育在本质上就是“对个体主体性的培育过程，是一种主体性教育”。事实证明，主体性教育已成为当前国际社会共同关心的焦点。在日本，新教学大纲把原有的“为和平的国际社会做出贡献的日本人”改为“为和平的国际社会做出贡献的具有主体意识的日本人”。韩国将“自由、自主、自律精神”等作为21世纪的教育目标，并将其作为教育改革的出发点。在我国，随着社会的进步与不断发展，人的主体意识的觉醒和人的主体能力的发展已被提高到一个前所未有的高度，这为主体性教育提供了社会基础。教育理论界普遍认定：主体性是人的全面发展的核心和根本特征，现代教育最重要的特征就是高扬人的主体

性。

由此可见，当前世界教育改革正向主体性教育方向发展，这是社会发展进步的需要，是时代精神的呼唤。而如何进行主体性教育？怎样看待学生生成知识的过程？现代教育与传统教育的回答迥乎不同。

二、传统教育的弊端

有人对传统教学中学生的知识作了这样的概括：（1）不完整性：过于空泛，过于脆弱；（2）惰性：无法在需要的时候应用；（3）不灵活性：无法在新的或类似的情境中应用。究其原因，一个很重要的方面是学生在获得知识的时候，并非亲历体验，主动建构，而是靠灌输、苦学的手段强制性接纳，因此学习效果不好，迁移能力差。

反思我国的传统教育，也明显存在这个问题。在理论上讲，教学过程是教师的主导性和学生主体性相互影响的过程。但在实际工作中，许多教师的传统教育思想根深蒂固，表现在行动上片面强调教师主导，忽视学生主动性、积极性的发挥。将学生看成无主观能动性，单纯接受知识的“容器”，仅从主观愿望出发向学生灌输知识，极少考虑他们的接受水平、兴趣需要。课堂气氛紧张、沉闷、压抑，学生的思想行为大都被纳入严格的条条框框之中。处于这种教育环境下，学生失去了自主思考、学习和自由做事、游戏的余地，长期的被动状态使其习惯于按部就班、对知识全盘接受，而不习惯于独立思考、怀疑与考证，主体精神弱化，所获得的知识往往不能真正内化为其自身的精神财富。

传统教育思想忽视学生的主体地位和主体意识，造成种种弊端，必然不利于学生个性的发展，也必然影响社会的进步。时代呼唤人的主体性，人们也同样殷切期望教育能张扬人的主体精神。促进学生的主体性发展已成为当前教育改革的核心，建构主义学习观以其全新的视角开辟了一片广阔的教育

天地。

三、建构主义学习观的基本内容

建构主义学习理论的观点认为，首先，学习者不是空着脑袋进入课堂，是以以往的生活、学习和交流经验来确定对各种现象的理解和看法，他们具有利用现有知识经验进行推理的智力潜能。学习是主体建构的过程。其次，这种建构过程是双向性的。一方面，学习者通过使用先前知识建构当前事物的意义；另一方面，被利用的先前知识并非从记忆中原封不动的提取，而是要根据具体情况进行改造和重组。由于要进行这种双向建构，学习者必须积极参与学习，时刻保持“认知灵活性”。再次，学习者以自己独特的经验和方式建构对事物的理解，同时因事物存在复杂多样性，所以建构是多元化的。由此，我们可明显看出，建构主义学习理论充分肯定学生在认知过程中的主体地位，强调“以学生为主体”。学生从外部的被动接收者和知识灌输，对象转变为信息加工的主体和知识意义的建构者；教师则由知识的传播者、灌输者转变为学生主动建构意义的帮助者、促进者。为实现两种转变，必须以全新的模式、方法和设计思想来重塑教学过程。它对于学生角色及教师作用的全新定位、为当前的教育改革尤其是主体性教育提供了大量有效信息。

四、建构主义学习观促进学生的主体性发展

建构主义学习观提示我们，传统教学中“教师中心论”应革除，教学中心应由教师向学生转移。其教学目的是培养新世纪的善于学习的终身学习者。他们能够自我控制学习过程，具有自我分析和评价能力，具有创新能力。学生应是知识的积极建构者，教师则成为学生建构知识的支持者。

学生是认知的主体，知识的积极建构者。学生的主体性发展是一个由低级向高级，由量变到质变的连续不断的发展过程。青少年学生还只是“一个不成熟、不完全的主体，或曰‘潜

在主体’。但教育过程中的学生的最大特征就是蕴含着丰富的潜能，在各种内、外因素的相互作用下而逐渐变为现实，从‘潜在’不断地、永远地向现实转变，就是学生主体性发展的实质。”学生在学习过程中，要以主体性为条件，没有主体性，知识教学就只能是简单的灌输，同时又要促进学生的主体性得以发展。学生的主体性发展不仅取决于知识数量的累积，而且取决于知识生成的建构过程。“发展学生的主体性不是一个附加的目的，更是有效教学的内在根据。”“只有调动学生整个精神世界的驱动力，学生的学习才能摆脱外在力量的诱迫而成为内在的追求。”因此，发展学生的主体性是教学的主要目标，也是教学的动力源泉。

建构主义学习观强调学生主动学习的同时，强调教师应成为学生建构知识的支持者和帮助者，关于教师的一些新的职责对教育改革颇有启发。学生对知识的意义建构是整个学习过程的终极目标，因而教师的活动和职责要紧紧围绕“意义建构”这个中心展开，指导帮助学生达到正确、深入的认识。

首先，教师的作用应、“从传统的向学生传递知识的权威角色转变为学生学习的辅导者，成为学生学习的高级合作者”。这种角色转变是克服传统教学弊端的前提。建构主义者提出支架式教学，其核心问题是教师和学生各自在教和学的过程中起什么作用。教师引导着教学的进行，使学生掌握、建构、内化所学的知识技能，从而使他们进行更高水平的认知活动。简言之，是通过支架(教师的帮助)把管理学习的任务逐渐由教师转移给学生自己，最后撤去支架。支架式教学由预热、探索、独立探索等环节组成，强调在有教师指导下的发现，但教师的指导成分是逐渐减少的，最终使学生达到独立发现的水平。

其次，教师应充分发挥对学生认知活动的指导作用，积极创设机会和条件调动学生的自主性、能动性和创造性，帮助他们把握认知规律，提升主体意识。建构主义者提出自上而下的教学设计。给学生呈现一个整体的任务，让他们尝试进行

问题的解决。学生要自己发现完成整体任务所需完成的子任务，‘掌握各级任务所需的知识技能。这种从上而下的教学设计自然给学生造成一定困难，但正是在这种难度训练中，学生可以充分发挥主观能动性，调动以前的知识经验，独立探索，使自己的认知结构和水平达到一个新的层次。建构主义者还主张情景性教学，主张给学生提供与现实情景相类似的情景，以解决学生在现实生活中遇到的问题为目标。

在这种真实性任务中，学生具有主人翁感，易激发内部动机。在现实教学中，情景性教学是切实可行的。吉林省毓文中学在《语文教育与人的发展》课题实验中推行《东方时空》课，让学生根据节目内容写感悟文章。这就为学生创设了与社会生活紧密相连的情景，开辟了体悟人生的窗口。学生热情极高，把对社会的热切关注与对人生的冷静思考诉诸笔端。在这一过程中学生既提高了写作能力，也锻炼了思维水平。这与传统教学中单纯训练写作，学生见作文色变的情况效果迥然。

再次，教师应充分认识学生现有的认知结构和认知水平，制定适应的教学目标，合理的教学方法和策略，促进学生对知识的重组改造过程。而且，教师应注意到学生认知水平的差异性，尊重他们对事物的不同理解，并加以适当引导。建构主义者建议组织随机通达教学，对同一内容的学习在不同时间多次进行，每次的情景都经过改组，分别针对问题的不同侧面，这样可以使学习者的认知更全面，更深入。此外，合作教学和交互式教学则以教师与学生、学生与学生之间的对话为背景，让学习者以各种形式参与到讨论、争辩与交流中来，实现对问题的共同认识，建立更加完整的意义表征。

建构主义学习观对学生学习的基本阐释以及对教学方法的合理化设想具有明显的现代教育价值，为促进学生的主体性发展提供了有利的理论支持和实践方法，它必将为教育改革注添活力，给传统教育带来一场教学革命。

中国铁路发展论文篇四

摘要：本文所说的当代文化是指在当代社会生活环境下，人们目前物质生产条件下所产生的意识形态、观念准则及所指导的行为，它包含当代全方位的生活方式和评判标准。就我们生存的地球而言，此时所发生的艺术观念、艺术形式、艺术行为从本质上说都离不开当代的制约，所谓的前卫只不过是天才人物们立足当代所作预言式的一种尝试行为和表现。全球经济一体化所造成各种文化的整合，在某种程度上对艺术观念及形式的冲击是显而易见的。因而努力探讨全球化与当代文化包括本土文化之间的各种关系，促使许多艺术批评家作出各自的表述。在中国，这种表述的角度和层面，影响着对中国水墨画这一传统艺术形式的判断，针对中国画在当代文化语境下的意义，部分学者认为它在观念上、形式上跟当代文化不相吻合，属于一种“落伍”的艺术形式，无法溶入当代文化潮流之中。其实这种看法在于他们都是以国画本体外形式为视角的。对中国水墨画的认读，如果从另外一种层面或另外一种角度来观望，仍然是有商榷的余地。

我认为，如果我们赞同汤因比的观点：一切历史都是当代史。其潜台词就是，当代人是按当代的观念和文化思想来解释历史、阐述历史，并不能真正地还原历史本来面目。我们对中国画的观望和判断角度，也就是说我们是站在什么样的语境来对中国画的理解和表述是显得极为重要的，说白了，是选择用什么样的语汇和方式来理解当代中国水墨画。这种选择对中国画的发展方向，对中国画的创新是有现实和实践意义的。经常有人在谈论中国画的创新和守旧、形式和语言、观念和文化，所有这些，说到底就在于论述者的角度问题，无所谓对和错。我们是希望站在当代文化的语境下，也就是从这个角度来对中国画的发展作一个评判。

董其昌可能是从中国画的某些笔墨造型和产生地域来区分南北宗，他观望的角度是文人或者个人化的东西，如个人的“逸”气等，其评判处境是在他所处的时代发生的。人们

常说“笔墨当随时代”，这句话的理解是从笔墨的角度来反映是否符合时代的要求，如果从一种历史存在来看笔墨的新与旧，我们可以说笔墨形式自身语言本身并没有多少文化内涵，可问题在于中国画笔墨运作潜结构中，跟个人本体上有一种内在联系，它几千年来是在人的人文基础上发展衍变进而程式化，虽是一种表意的形态，但笔墨传出一种超越笔墨之象且具有某些精神性的东西，讲笔墨又不讲笔墨，构成中国画一种奇特的现象，表面上看没有精神涵盖，可骨子里在创作主体和接受主体中均有一种共识——心性和灵性，由笔墨而构成的中国水墨画变成了心性的流露。与装置艺术比较就可以发现，装置是一种外在思想的结果，讲究过程和存在，引发对某些方面的思考，也许思考范围与社会现象思潮密切相关，而在中国画中，笔墨运作乃至画面心境的表现仍是对人本体的一种思考和表达，是人心营构之象，其理论是心性不为物滞。不同的文化认读，会造成不同的角度和判断并影响到结果。也许会有人从艺术家个人面貌上，同时从美术史的角度来观望中国画的发展，比如我们从徐渭、八大山人到石涛再追至齐白石理出一条线索，从他们各自的面貌看美术史的发展线索，寻找他们所处的时代及大部分画家与他们之间的差别，也可以找到他们对新旧的阐述手法和艺术文化观念。因此我们所说的新与旧就当代而言，如果没有限定的角度，我认为是毫无意义的。新与旧只能存在于美术史的相比较，就中国画而言，就是当代也要从美术史上作判断。

那么阻碍中国画发展的障碍是什么呢？我认为正因为一千年来中国画的顺利传承，历代艺术家们从技术上丰富了中国水墨画的笔墨技巧，学习领会和表达这些技巧就须花费毕生的精力，笔墨的表现范围和形式就须多少人去钻研、学习、发展，并从样式上丰富我们的美术史，而这些相对于中国画来说还是很小的一部分，这是其一；第二，中国画在笔墨上存在着的一套与之相符合的语义，它经过历代的阐述已形成完整的理论，它从作品客体、艺术家本体及欣赏者三方面相互形成一种互动的状态。这套理论在当代文化语境下对中国画的发展有着不利的因素。比如说，意在笔先对中国绘画和书法

都是一种硬伤，它限定了一种思维模式，再如得意忘形、得意忘象，无限制地推崇玄学中的“意”，提高了个人的主体性，把一种审美主体付之虚无缥缈的东西，使观者理解的天地无限放大；第三，在作品笔墨中就可以窥视艺术家本体的某些性情、趣味，而这些正是中国画被中国大众欣赏和体验的客体，于是继承和发展笔墨所蕴涵的语汇成为中国画家们的首选，笔墨所附载的精神性元素是个人的又是社会的。所以中国画要在当代文化语境下进行变革，单从笔墨的层面上就会遇到阻力，形象地说，是你说你的，我说我的，俩都说不到一起来。笔墨是中国画包括书法的限定词，如果没有笔墨，能否准确全面地描述中国画这个约定俗成的艺术形式吗？能进入中国画所谓的境界吗？上海一位艺术家的水墨装置，虽然用国画作品包裹茶具等，只能说里面有中国画的元素，并不能涵盖国画的文化语汇，只不过是使用他自己的方式和语汇来表达一种当代文化里中国画的境遇。归类和艺术形式的文化语汇虽是两码事，不能绝对化，也不能相离甚远。

中国画在制作绘制过程中，艺术家个人心境通过笔墨投射到画面，同时由于尚意理论的引导，把生命人格的观照放在极为重要的地位，它们相互交错在中国画的表现和制作过程中，把审美层面从笔墨形式转换个人人格的张扬，同时反过来对笔墨进行渗透，艺术家和欣赏者共享这种独特的审美感受，而艺术家个人情感的私密性被一定程度的侵入。既然中国画里蕴藏着生命人格，那么中国画还能远离人文内涵吗？虽然全球化冲击也使中国画人文传统在某种程度上受挫。中国画注重个人的人性、人格，其本身就带有一定的人文意义，问题在于它是私密化、个体化的，而没有社会现实的普遍意义。在中国画中，内容只是一种载体，这种载体的意义被赋予笔墨、赋予个人，这也说明了人物画在中国画体系里发展缓慢的原因，且是主要原因。中国画关注人文的东西，并不需要通过人物画来表现，举个例子说明，郑板桥可以通过竹子、通过文字叙述来表达他的人文关怀：“衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声；些小吾曹州县吏，一枝一叶总关情。”诗书画印的组合，通过形象视觉表达只是其中之一，诗文同样是

画面的组成部分。正因为这样，西方文化界在解读中国画如单从视觉画面的层面上来观望，也许会认为陈旧没有变化，郑板桥只是画简单的竹子而已。西方文化界是站在他们自己认为的国际文化语境里来解读中国本土文化，多元文化共处经常是作为一种托词。中国艺术家们常站在传统笔墨的角度来探讨所谓的丰富和美感，意境的塑造使中国艺术家对传统生存环境有一种怀古的情愫，回归自然是情怀，作为心境是不错，但如在当代文化语境中，诸如环保、自然与人的关系，它只能交错其中的一部分。自然之道的张扬，讲究虚空的观念，使中国的自然坠入虚静，更多与个人自我表现有关，与整个社会生活无关，以此来显示人格的东西，因而无法进入当今时代文化潮流中。

制作材料也是限制中国画发展的另外一个重要方面。多种材料的运用、综合材料的运用，在当代生活中是极为普遍的，也是当今社会发展的必然，中国画材料一千多年来，变化甚小，如果在当代文化语境下，单单靠架上绘画和纸上作画是无法承受表达复杂社会文化主题的任务，在这个大背景下，文化的重负就突显出来了。我在故宫看到中国皇帝书房所悬挂的国画和书法作品时，我想，在黯淡的光线中，在狭小无灯的环境里，国画和书法的亮敞和山水意境的表述，对环境及所居住的人而言，从视觉到心灵都会有一种无法言明的冲击力。但随时光流逝，社会环境发生了变化，电灯出现了，电视出现了，各种诱惑视觉媒体出现了，伴着居住环境的改变，艺术形式的改变已是必然的，要求中国画的发展同样是无可非议的，而且艺术在人们生活中其实已是可有可无的了。虽说早期艺术在人们的生活中是占据重要地位，如今艺术被边缘化是一种社会现象，我们再也不能把艺术视为社会文化不可缺少的，它现在只是人们与世界沟通的且微不足道的一种工具。心灵的交涉更多地让位于其他形式的交流。

与中国画的对话方式，必须探究中国文化哲学和中华民族的思维方式，欣赏中国画必须立足于个人本性品质，感悟个人品性，由此引发的心境问题也是阻碍中国画发展的另一重要

因素。我一直在思考这样几个问题：中国画的共享和私密，中国画的个体性，中国画面所呈现的境界，中国画的特殊语汇问题，以及对这些问题观望的角度。西方文化人士观望中国画与我们在某个层面是相错而过的，我们的境遇和他们的境遇不尽相同，虽然他们已从现代走进后现代，对艺术观念发生了变化，针对他们所处的时代，他们已更着重于关注疑问性且带有全球普遍意义的东西，更着重于相互之间的对话和精神涵义，有学者认为：“在西方语境下所具有的批判性、意识形态性和解构性的文化研究，在运用于东方语境时会不会与传统的文学研究形成对立？”（王宁，），对人的关注西方早在文艺复兴时期就解决了，不过我认为他们只关注于人性的复苏，很少从作品中关注艺术家的本性直至人类普遍的情怀、情感，再者，由于中国画对人的关怀曲折地暗含在山水、花鸟之内，不象他们直露地通过人物形象表达出来。因此参照系不同，比较就会困难些。在当代，西方艺术家们关注社会文化主题，直接沟通当代，中国不同，中国画可能还会保持一种传统——曲折地、象征地来关注社会文化主题，中西在当代的主要差别，在于他们已取消艺术的精英性，变成消费品，而我们还保持原样。按照艺术的发展逻辑，我个人认为从来没有单线条，经常是多元并进，虽然封闭性是中国艺术的一个特点，但如道家所言阴阳祸福相互轮转，是好事是坏事，也难说得清。后现代艺术社会学的东西太多，个人独特的体验能否近距离跟大众亲近，是是非非，艺术理论界有不同的看法，但中国画不能承受如此之重，这是绝对的一——因自身的形式及文化。对当今社会文化主题的感悟对话——我认为可以留给其他媒介形式或新的艺术形式，我们只能在知学致远范围内推进中国画的发展，在发展中强调中国画新的观念性。各个层面都要求直接对话显然是不合时宜的，变化与停滞永远是相对而言的。

在当代文化的语境下，中国画的发展必须对下列问题进行思考：从独善其身进入兼济天下的层面，根本上改变个人经验和个体生命观照这一模式，进入当代鲜活的生命状态，当然在这过程中仍然要保持个体意识，发扬涵盖在中国画中所持

有的个人精神文化气质。关注当代社会文化主题并不是中国画这一形式的强项，但面向国际，寻找一种国际视野仍然是中国画的任務，在保持历史传承文脉的基础上，不必强求纯正经典的形式笔墨，以当代审美为标准，触及当代文化并画出当代的各种体验，使中国画重新纳入公众的意识之中，从而改变精英文化的概念，使中国画及文化变成一种可消费的文化。同时重新审视笔墨的局限性，审视其所附载的品味能与当代文化对话的可能性，把新的视觉经验放在首位，使个人的技巧、风格和程式化消解为过程，而不是结果。视笔墨的运作是个人心理状态的一种反映，境界只是民族心理上的追求，更多地把我们的视点放在国际性超画面文本的解读和表现，寻求在当代文化语境下个人对社会文化主题的感悟及体验，撇开个人的精英情结，认识自己语言及表现形式只能是当代所谓文化话语的一种，超越经典，创造一种符合中国画变革的全新文化境界。生命在演变中前进，中国画的发展未尝不是这样。

中国铁路发展论文篇五

整合营销传播的本质是品牌营销，只有情景喜剧本身的质量经得起考验，整合营销传播才能为情景喜剧插上翅膀。离开情景喜剧作品本身去谈营销传播是舍本逐末之举。在这样一个“买方市场”中，情景喜剧制作方应及时转变观念，要积极发掘市场需求，改变“以产定销”的传统的“卖方市场”观念，深入到情景喜剧制作产业链的前端去，准确定位，创作出合适的剧本，打造出精良的作品。在拍摄之前，制片方应该首先锁定自己的受众。确定了受众之后，针对受众群体的特征，对剧本、宣传甚至广告招商有个大致的规划。这样制作出来的电视剧才能迎合受众的口味，才可能获得收视上的成功。