中国电影报 CHINA FILM NEWS 2021.05.07
责编:李佳蕾 责校:张惠 美编:李骁 E-mail:zgdyb2004@126.com

《咱们裸熊:电影版》:
动画大电影中的类型元素融合

■文/金爱晖

《咱们裸熊:电影版》是由丹尼尔·钟执导的动画电影,影片以电视卡通剧集《咱们裸熊》为蓝本,又一次讲述了三位熊兄弟试图融入人类社会的故事。影片将警匪片、音乐剧、喜剧等多个类型元素杂糅在一起,并适当地加入了有关社会公正的探讨,从而使得影片在让人开怀大笑的同时,兼具一定程度上的严肃内涵。影片通过一系列的戏仿与恶搞成功消解了不同类型间的对抗,使它们融合起来共同为影片的叙事主题服务。

《咱们裸熊:电影版》是由丹尼尔·钟执导,克里斯蒂娜·杨、丹尼尔·钟、艾利克斯·赵、曼尼·赫纳德兹等人参与编剧,埃里克·埃德尔斯坦、鲍比·莫尼汉等人进行配音演出的动画电影,于2020年6月30日在美国上映。影片以电视卡通剧集《咱们裸熊》为蓝本,又一次讲述了三位熊兄弟试图通过遵循人类社会的行事准则,从而成功融入人类社会,成为其中一员的故事。在影片中,灰熊、胖达和白熊以闯祸者的形象出现。它们居住在人类的城市当中,但却因为疏忽了人类社会的秩序,招致了市民们的敌视。在对于三只熊的投诉审议会上,警官特劳特登场。他以强硬的态度和手腕以及"叠罗汉"的罪名要求将三只裸熊驱逐出人类的居住区域,把它们关进笼子里。三位熊兄弟开始了前往加拿大的逃亡之旅,但在最后的边境关卡之时,因为没有护照,三位熊兄弟的努力功亏一篑。它们被警官特劳特关进了所谓的"动物保护中心"。此时,灰熊回忆起了自己要保护胖达和白熊,三个兄弟一起共同生活的承诺。它拆开了铁笼的大门,带领熊们一起战胜特劳特,成功地救下了兄弟,并且成为了英雄。

《咱们裸熊:电影版》将警匪片、音乐剧、喜剧等多个类型元素杂糅在一起,并适当地加入了有关社会公正的探讨,从而使得影片在让人开怀大笑的同时,兼具一定程度上的严肃内涵。

一、逃亡之旅:类型元素的巧妙交织

《咱们裸熊:电影版》延续了电视卡通剧集的主题。在影片中,叙事的核心与推进动力依然是三只熊兄弟由于自身身份和人类的差异所导致的种种矛盾。它们醉心于居住在人类的社会当中,希望被人类发自内心地接受,却又因为生活习惯的不同,惹恼了许多市民。在影片伊始,三位熊兄弟用叠罗汉奔跑的方式赶去购买加拿大肉汁薯条。但一路上,它们撞飞了别人的披萨,撞坏了水泵,毁掉了一对新人的婚礼。影片以这种方式隐晦地表明了三只熊兄弟与人类的矛盾所在:它们认为的日常,对于别人来说却是祸端。

因此,对于《咱们裸熊:电影版》来说,影片在叙事上面临着一个天然存在的冲突。无论三位熊兄弟的举止、行为有多么像人类,它们的性格(白熊高冷,灰熊热血,胖达迷糊)又有多么的可爱,它们依然不是人类。影片的首要目的便是在兼具观赏性与趣味性的同时,完美地解决这一冲突。在美国的电影市场上,身份冲突向来是一个热门的主题。这与美国的历史有着深刻的关联。众所周知,美国从建国开始便是一个以移民为主的国家。欧洲的白人,本土原住民印第安人,非洲的黑人,以及日后的亚裔,他们要围绕着同一个国族身份团结到一起。在上个世纪五十年代,西部片曾经在美国十分流行。在西部片的叙事结构当中,往往存在着英雄与邪恶对立的二元结构,以及必不可少的印第安人。在西部片中,有着大量的篇幅用于描述主角与印第安人的相处。从某个角度上来说,西部片要解决的是主人公的认同危机:究竟是投身荒野,还是回归到现代文明。西部片还树立了一种"反英雄"的形象——他们游走在正面人物与反面人物之间,具有反派的特点,又同时具有英雄的气质特征,往往都处于自我异化的困境中,强调自我的独立性和对自我本性的张扬,因而对控制、压抑阻碍的外在力量具有较强的反抗意识。这一形象日后被广泛地应用于犯罪剧情片当中。实际上,"反英雄"亦属于身份认同的范畴之内。雷蒙德·威廉斯认为,文化作品与实践能够反映出一代人的情感结构,反映出一代人在日常生活中所体验到的意义与价值。更进一步地讲,每一个时代的文化作品都反映着该时代社会的深层次结构与意识形态。这能够从某种程度上解释关于"身份冲突"的影片为什么能在美国的电影市场上大行其道。

回到《咱们裸熊:电影版》当中,影片的基调是诙谐愉悦的,但是,它与某些犯罪类型剧情片有着相似的内核:主人公被误解,被追捕,继而不得不踏上逃亡之路。影片通过对犯罪行为与罪名的解构与调侃,实现了一种轻松欢快的叙事氛围。首先,三只熊引起众怒的原由是它们急着去买新开业的肉汁薯条。它们为了准点赶到店家,一路上激怒了许多人。而后,三只熊为了得到人们的喜爱,被人们所接纳,决定采用当网红的方式。它们通过改造线路和卫星信号,将自己的直播投放到城市中的每一个电子屏幕上。这时,编剧将早已过时的流行文化重现,从而达到令人忍俊不禁的效果。只见屏幕上,三只憨态可掬的熊举起双手,移动双脚,模仿着鸟叔的"江南Style"。要知道,这首歌的风行已经是2012年的事了。影片中电视机前的老人评价道,这是多少年前的古董梗了,这都被它们翻出来了。正当胖达的社交账号迅速涨粉时,过高的负载使得全城的电力系统瘫痪。也正是因为这一点,三位熊兄弟被告上了法庭。

影片到这里为止,观众们除了收获观影的快乐以外,还能够看出灰熊、白熊和胖达与人类社会的格格不入。人类对于三位熊兄弟抱有的是一种排斥的态度。在《咱们裸熊:电影版》中,人类的形象被化约为警官墨菲与特劳特。这两者对于三只熊的态度都称不上亲切。特劳特对于熊的敌意不必多说,墨菲对于熊也只能称得上是温和。他反对将熊从社会抹除,但也并不赞同熊的所作所为。真正接纳灰熊、白熊和胖达的还是它们的动物朋友——它们将三只熊从囚车中救了出来。而正是这种排斥的态度促成了三只熊的出走。它们期望寻找到一片全新的国土,一片能够真正接纳它们的国土。于是,它们开启了逃亡之旅。

灰熊、白熊和胖达的逃亡之路可以视作以公路片为主干,夹杂歌舞片、犯罪片等类型融合。如前文所述,文化作品在某种程度上折射出特定时期的社会的意识形态与人们的情感结构。公路是美国人的一大情节所在。美国的国土广袤,大大小小、星罗棋布的城镇都由那些蜿蜒曲折的公路连接。公路自然而然的成为了诸多故事发生的舞台。而以灰熊、白熊和胖达这三只熊的视角进行切入的公路则具备了一种幽默奇幻的色彩。消音人的雕像、茂盛的玉米地中的动物网红聚会迪厅、连绵的雪山与杉树、无垠的沙漠和接连的关卡,都以卡通的方式展现出美国的风貌。而在灰熊、白熊和胖达这三只熊启程前,影片通过将灰熊和胖达的对话歌舞片化,赋予了这段逃亡之旅一种形式上的喜感。逐渐升高的音调与愈发充满希望的歌声为观众们描绘了一个灰熊、白熊和胖达心中的理想家园。在那里,人们热爱熊这种动物,能够真心接纳它们。当然,在这一次的类型融合当中,还有必不可少的追缉戏。灰熊、白熊和胖达从动物网红迪厅匆忙出逃,运用被改装过的汽车,成功摆脱了特劳特的追捕。紫色的冰淇淋喷炮、坠入悬崖、穷追不舍的警官都使得逃亡之旅显得险象环生又令人捧腹大笑。

对于主创者而言,类型的融合往往是一个极为复杂的问题。在《咱们裸熊:电影版》中,导演通过一系列的戏仿与恶搞成功消解了不同类型间的对抗,使它们融合起来共同为影片的叙事主题服务。这次类型融合的成功也部分得益于影片是以动画形式来呈现的。总而言之,在《咱们裸熊:电影版》中,观众们可以看到诸多经典类型片的影子,但最能带来观影快感的,还是三只可爱的熊。

二、叠罗汉:异质性的生活习惯

在前文中,曾经提到过,关于身份的冲突构成了《咱们裸熊:电影版》叙事的核心动力。身份的差异往往意味着信仰、语言、生活习惯等诸多方面的不同。这些不同往往轻易就会造就生活中的隔阂。这一点在影片中也有所体现。譬如,特劳特要缉拿灰熊、白熊和胖达这三只熊的原因竟然是它们热衷于叠罗汉。导演选取这一点有着他的深意所在。"叠罗汉"这句话从特劳特口中说出,自然会引得观众们发笑。灰熊、白熊和胖达的一些行为给市民们的生活带来了不便,这也正是它们来到法庭的理由。但特劳特的敌意居然来源于灰熊、白熊和胖达这三只熊叠罗汉的生活方式。这不得不令人深思。

实际上,灰熊、白熊和胖达的叠罗汉隐喻着现实生活中外来群体的生活方式。如果特劳特的定罪理由为扰乱社会生活秩序,那么观众们还可以将《咱们裸熊:电影版》视作一部单纯的动画喜剧。但特劳特对于叠罗汉的厌恶从根本上来说,是本地的保守群体对于外来群体的排斥与敌视。美国是一个移民国家,但归根结底,它还是一个以白人男性精英为主体的国家。这一性质注定了只有白人男性精英所赞同的文化才能成为社会的主流。而世界上的文化是多种多样的,不同的文化间存在着不同程度上的隔阂。以东方文化和西方文化为例。东方社会很多都是高语境社会。西方社会则恰恰相反。高语境指的是,传播时的绝大部分信息或存在于物质语境中,或内化于个人身上,而低语境指的则是,传播时的绝大部分信息都体现在对话的文本上。两种只有性质上的差别,而无对错高下之分。但是在《咱们裸熊:电影版》中,特劳特所做的是判定两种不同的文化分属于文明和野蛮。这种思维是殖民主义在今天的变种。

在影片中,特劳特运用了一系列手段来合理化自己的行为,最为明显的便是那段关于"自然"的论述。他说,人类可以欣赏自然,但自然不应该侵犯人类。从这段话中可以看出,特拉特下意识地对主体与他者进行了分野。特劳特还认为,熊应该回到自己原先的住所,他要将胖达送回中国,将白熊送回北极。这种看似科学理性的思维与一百年前的西方人不谋而合。在殖民主义在全球大行其道的时期,西方人将外来人种视作与他们不同的动物。他们将非洲某一原始部落的居民放置在世博会上进行展览,并且贯彻着不同种族分住不同区域的措施。这一思维日后被以希特勒为代表的纳粹发展到了极致,酿成了犹太人的惨剧。而无论特劳特的论述有多么冠冕堂皇,他对于灰熊、白熊和胖达这三只熊的敌意完完全全是出自对于另一种异质性文化的抗拒。与之对应的则是墨菲。在影片中,黑人墨菲的形象是正面的,白人特劳特的形象是负面的。这又是导演安排的一处暗示。为了被主流社会所接纳,灰熊、白熊和胖达做了一系列的尝试。当然,不仅是它们,影片中所有的动物都在努力。在玉米地中的网红聚会餐厅,灰熊的一番话使得在场的动物们都流下了热泪。它们都在展示自身带有猎奇性质的特征,并以其获得关注。但它们明白,自己从不曾被真正的接纳过。它们对于主流社会来说,是一种奇观性质的存在。它们所展现的并非真正的自己,也从未收获过真正的认同。文化的隔阂依然存在。要解决这种现状,主流社会必须学会理解差异,并且将它们视作同一地位的文化群体。不然的话,就会像特劳特一样,只是在徒增仇恨罢了。

在影片的尾声,叠罗汉拯救了身陷火场中的熊们。记者们的报道将灰熊、白熊和胖达描述为英雄。媒介铺天盖地的赞扬使得异质性的叠罗汉正当化、自然化了。这是导演为解决现状提供的一个思路:运用大众媒介,通过宣传与光辉效应的手法,来改变人们的偏见。但这毕竟不是长久之计。根深蒂固的矛盾需要从更根本的地方加以解决。但这毕竟不是一部动画电影可以给出的答案。

《咱们裸熊:电影版》将公路片、警匪片、歌舞片、喜剧片等类型融合到一起,实现了一种兼具轻松与严肃的观影效果。影片能够使得满堂观众都开怀大笑,亦能令人们深思——究竟该如何与截然不同的文化群体相处。

(作者简介:金爱晖,硕士,四川城市职业学院信息技术学院副教授,主要研究领域为艺术设计、动漫设计)

空间与民歌叙事视阈下的《郎在对门唱山歌》

■文/黎明辉

电影作为一种叙事手段,可以通过各种技巧较为巧妙的展现故事情节来推动叙事的进程。影片《郎在对门唱山歌》中通过空间与民歌两种叙事方式为观众展现了紫阳县的自然风貌。通过空间代替时间,又依靠山歌的曲词表现男女主人公刘小漾和冯冈之间的爱恨情仇,多元化的叙事手法让观众在感知影片故事的同时,也沉迷在时空的交错和山歌的淳朴之中。此外影片中的同名紫阳民歌《郎在对门唱山歌》,随着影片的上映被越来越多的人所熟知,或许这也是该片较为成功的地方之一,即通过影视媒介将更多鲜为人知的非物质文化遗产向大众推广,这对于传统文化的继承与弘扬起到了很好的示范作用,也更加说明了越是民族的,也越应该是世界的。

根据著名作家李春平同名小说改编的《郎在对门唱山歌》,于2011年上映,该片由章明导演执导。这部电影以陕西南部的紫阳县为背景,讲述了热爱音乐的刘小漾(吕星辰饰)与家庭教师冯冈(杰珂饰)在学习的过程中彼此渐生情愫。大学毕业后的小漾为了情郎毅然回到家乡歌剧院工作,以"振兴紫阳民歌"为理想,而青梅竹马的同学张学峰(孙凯饰)却一直以小漾为自己的理想。三人之间的爱恨纠葛,在《郎在对门唱山歌》的民歌曲调中缓缓发展,影片最后冯冈离开了紫阳,坐上了通往南方的火车……

整部影片配合紫阳县特有的民歌文化,再加上氤氲薄雾的江南古镇,雪后微滑的青石小路,两层临水而居的屋宅……这样的自然风光,使得观众在关注影片故事的同时还可以跟随电影中的长镜头领略这座弥漫纯朴气息的古城韵味。

在如此舒缓的氛围中,影片的叙事时间浓缩在105分钟之中,而从横向延伸的时间轴上来看,影片的故事时间大约从第48分钟可以很明晰的分割为两个部分,第一部分的时间是2009年,围绕还在上高中的小漾的生活展开现实主义的叙述,而第二部分的时间点则在小漾毕业之后的未来,在现实与未来的时间交错中,影片的场景也在紫阳新旧老城的空间中置换。空间叙事参照时间叙事来展现,从而使得影片的故事发展成为可能,而一直贯穿电影始末的民歌《郎在对门唱山歌》则成为影片中连接人物与叙事空间展现的载体。

一、存在空间与叙事

空间,作为人类存在的标识,是人类生产生活中必不可少的场域,反映到影视作品中,如果把时间看作是故事叙述的维度的话,那么空间则是人物存在的维度。诺伯格·舒尔茨在《存在·空间·建筑》一书中提出了"存在空间"的概念,也就是人们所熟悉的并诉诸情感的空间场所,这种不自觉的空间意识会无意识地渗透到作家的创作之中,并成为作家创作的动力。影片《郎在对门唱山歌》中人物活动的存在空间设置在一个依山傍水的小县城紫阳,这正是作家李春平的家乡。创作者选择熟悉的地理空间作为故事的发生地,除却对家乡的热爱与赞美之情,以及仅仅将空间视为是人物故事情节的发生场景之外,更多的是打破了空间作为背景的衬托作用,而是把空间视为一种文化符号的象征,正如提起《红高粱》观众自然会不自觉的想起山东高密,提起《死水微澜》会想起那座四川古镇……带有明显地域特征的空间成为了具有文化内涵的标识。而电影艺术恰好可以把空间的这种优势在荧幕中放大,较之书面文本的平面化,影片可以很好的展现空间场所的变更,更加立体化和流动性的展现空间场所,利用空间代替线性时间,利用空间推动故事情节的发展,增添了影片叙事的表现力,展现了影视艺术的独特魅力。

加布里尔·佐伦曾把空间纵向划分为地志的空间、时空体空间以及文本的空间三部分,《郎在对门唱山歌》中的紫阳县,既是静态的地志空间同时又是动态的时空体空间。影片的前半部分,主要在紫阳古城中展开,古城的风貌在影片中随处可见,它几乎伴随了主人公美好的学生时代,爱情的萌芽也在山清水秀的环境中滋生,在故事横向轴线的发展中,古城安静的像一幅水墨背景图。如果影片一直照此发展,相信观众一定会被这纯美的爱情所感染。然而镜头一转,一列火车呈现在观众面前,将影片的空间叙事转向了未来,紫阳新城则在电影中若隐若现,这时的空间开始变得灵动,古城和新城的交替出现不仅是作为实体空间的展现,更多的是对影片时间延展的交代。古城代表了小漾的过去,新城的出现则是小漾生活的继续,可就是在这新旧城镇的空间叙事变换中,观众可以窥测到主人公人生经历的波折。张学峰对小漾爱情的执念,冯冈私通表姐的不安,直到有一天:小漾送醉酒的张学峰回寝室,醒来后却发现两人躺在了一起。更令小漾心碎的是发现了冯冈跟表姐私通的秘密,最终冯冈离开了紫阳。影片也再次出现空间转换的场景,仍旧是火车意象的出现,在这部影片中似乎每一次火车车厢在荧幕中的呈现,都是一次时间的分割线。影片利用空间的转向取代了线性时间的维度,利用空间的变更推动了叙事的进程。而以冯冈、小漾、张学峰为代表的主人公对空间情感的投射,赋予了空间存在的意义,而连接冯冈、小漾、学峰之间情感投射载体的则是那首始终贯穿影片的民歌《郎在对门唱山歌》。

二、民歌与叙事

通过以上对叙事时间、叙事空间的分析可知,"一切叙事都是在时空中展开的文化行为"。影片中主人公对空间的情感意识,赋予了空间表现的多元化,这种表现"对应语言的'能指'层面",影片中语言的"能指"则是具有地域特色的紫阳民歌,民歌的出现成为电影叙事中的一部分,同时在某种程度上也成为连接主人公和空间的纽带。

作为民间口头韵体文学之一的民歌,具有浓郁的地方色彩和丰富的民俗内涵,它展现了一定的民族心理机制和审美特色。影片中刘小漾的情感经历可以与影片中反复出现的《郎在对门唱山歌》这首民歌找到契合点。这首民歌较为直白的展现了女子对情郎的爱,言语的倾诉中暗含民歌中较为常用的起承转合的艺术创作手法。山歌的开头唱到:"郎在对门哎、唱山歌哎、姐在房中哎、织绫罗喂",缓缓的展现出一幅和谐、舒缓的画卷:情郎在对面唱着山歌,女子在家里编织绫罗。影片一开始也是如此,返回故乡的冯冈在小漾家的一次聚会上指挥的曲目就是《郎在对门唱山歌》,初见冯冈的小漾对他一见钟情,而此时影片的叙事空间就是紫阳古城。随着故事的推进,小漾和冯冈终于一起合作演绎了这首歌,这段时期正是小漾大学毕业后返回家乡,也就是影片叙述的未来时间,是小漾心中最美好的恋爱时光。而接下来的故事却发生了转折,可以恰如其分的用这首歌的歌词来诠释:"哪个短命死的、发瘟死的、挨刀死的、唱的歌谣哎、好啊、唱的奴家脚耙手软、手软脚耙、脚耙手软、手软脚耙、脚耙手软、手软脚耙、踩不得云板、丢不得梭哎",抒发了女子对情郎又爱又恨的感情,淋漓尽致的在歌词中体现。当小漾发现冯冈和表姐私通,尽管心底爱的炽热,却再也无法接受现实的残酷,这种矛盾纠缠的情绪浸透在一句"丢不得梭"中。当影片临近尾声,镜头转向一列行驶中的火车,冯冈离开了紫阳,山歌以一种低沉的语调又唱起"哪个短命死的、发瘟死的、挨刀死的、唱的歌谣哎、好啊、唱的奴家脚耙手软手软脚耙、脚耙手软、手软脚耙、踩不得云板、丢不得梭哎、绫罗不织哎、听山歌哎"。如泣如诉,如怨如恨,将一位女子心中的哀怨忧伤展露。

由此可以发现小漾、冯冈之间的感情与山歌的叙事内容是相吻合的:初恋—热恋—分手的情感经历与舒缓—明快—忧怨的曲词对应,影片通过民歌这种叙事手法,从另一方面呈现了男女主人公的恋爱经历。

同时,空间叙事和民歌叙事并非是两条相对孤立的脉络,贯穿影片的这首民歌与影片中叙事空间的转换始终也是相呼应的。影片中有一个情节颇耐人寻味,在影片最开始的部分小漾一直听到山那边有人唱歌,后来小漾大学毕业回到家中又一次听到,前后两次这个情节的展现为后来故事的发展埋下了伏笔。或许在小漾心中"山那边的声音"才是一直以来追寻的理想,这个理想伴随着她走过了过去与未来,只是她自己未曾觉察。当两人从山中采风回来之后,小漾心底起了涟漪,她明白冯冈并不属于这里,她的担忧并无道理,影片最后的结局也证明冯冈最终还是离开了。抛却影片中的地理空间,从深层结构来剖析,小漾心理空间所寄托的情感,即理想与现实之间的空间性是很难通过具体实物展现的,当现实与理想不相符时,这种矛盾冲突就会爆发,且一旦发生便会难以协调,而影片对这种矛盾处理的手法依旧是通过民歌传递出来的。小漾和冯冈之间情感裂隙的转折点正在于此:小漾为了冯冈从都市回到了村镇,而冯冈的心却不在这里。因此冯冈的离开不仅仅是地理空间的转向,同时也是情感的转向,其中就包括离开了小漾和他所挚爱的山歌。

三、结语

利用空间来展现时间,利用民歌展现人物内心的情绪,《郎在对门唱山歌》通过空间叙事和民歌叙事的巧妙结合,形成了独特的审美意蕴,影片中的空间与民歌也开始成为紫阳的地域象征符号。尤其是紫阳民歌在影片中的呈现,使该片成为国内首部以非遗为主题的电影。尽管影片最初是"命题作文",但其对非物质文化遗产的关注与把握值得赞誉。根据联合国教科文组织通过的《保护非物质文化遗产公约》,所谓的非物质文化遗产是指:"被社区、群体、有时是个人,视为其文化遗产的各种实践、展现、表达、知识和技能,以及与之相关的工具、实物、手工制品和文化空间。"由此可知紫阳民歌是当地人民表达情感、传递信息的一种方式,已经融入当地人们的生产和生活中了。影片中当小漾和冯冈在大山中见到的那位演唱民歌的歌手,背景是层峦叠嶂的群山,毫无粉饰的音色,无需器乐的伴奏,只此一人演唱就是天籁。相信每一位看过此情节的观众都会对这种还流传至今的活形态的民歌演唱方式有所动容。或许令人震撼的不仅仅是民歌的曲调、韵律,而是一代代的歌者在不断的时空流动中对传统民间艺术的执着信念与朴素追求。当然,对于传统文化以及非物质文化遗产的保护,除了相关工作者的努力之外,每一位都应当竭尽所能的贡献自己的力量,而《郎在对门唱山歌》影片获得诸多奖项的成果不是结束,一切对于文化传承所作的工作才刚刚开始。

(作者简介:黎明辉,广东石油化工学院艺术与设计学院,副教授,研究方向:钢琴,传统音乐。)【基金项目:】2018年广东省哲学社会科学规划项目"岭南传统文化与现代音乐艺术创编手法的融合与传承问题研究——以粤西地区为例"(编号:GD18XYS14)

《中国广播电视学刊》杂志征订信息

办刊理念:总揽全局、聚焦热点、演绎品牌、传播理念

订刊邮箱:zgxk1806@163.com
国内统一刊号:CN11-1746/G2
国际标准刊号:ISSN1002-8552
定价:20元/期,288元/年(包含挂号邮费)
编辑出刊:《中国广播电视学刊》编辑部
地址:北京市西城区复兴门外大街2号中国广播电视学刊 发行部