

## 作为电视批评的主体——批评家

作者：王艳玲

**[内容摘要]** 电视批评之所以能够在短短的、不到半个世纪的时间里迅速发展成为一门相对独立的学科，除了自身的学科发展轨迹之外，主要是在电视批评家们的不断质疑、颠覆、反正和打磨中成长起来的。在这个意义上讲，电视批评的学科发展史，就是电视批评家们书写出来的历史。本文即从批评家作为电视批评的主体这一角度入手，着重谈谈电视批评家们的主体性功能和职责，并对批评家责无旁贷地担当着电视批评学科建设的重任表达我个人由衷的敬意。

**[关键词]** 电视批评；电视批评家；批评主体；学科建设

依照约定俗成的说法，任何一个学科是否能成体系，至少需要三个重要的因素：学科发展史、学科批评和学科理论。我个人认为，还有一个更为关键的因素，那就是作为学科批评的主体——批评家。因为学科的自身发展本身就是一部批评史，历经必不可少的批评环节，最终将学科的各种观点、学说提升到理论的高度，进而归纳和概括出相对独立的学科体系。期间，所有的环节都离不开批评家。

电视批评自从电视诞生的那一天起，电视批评的活动就开始了，同样没有离开过批评家，以至于电视批评能够发展成为今天这样一门相对独立的学科。即电视批评家作为电视批评的主体当之无愧地功不可没。那么，究竟怎样的批评者才能构成批评家？为什么说批评家是电视批评的主体？批评家又应如何更好地发挥作为批评主体的功能呢？

### 一、电视批评家

关于电视批评的主体，笔者倾向和采纳了李道新对影视批评主体的划分，即是指影视批评的写作主体和接受主体两个方面。前者是指从事影视批评写作的批评者自身；后者则包括影视从业者和普通观众群两个部分。<sup>[1]</sup>可以说，这个界定既全面又概括，往往被人们所普遍认可。

若再进一步细化，除了一般批评者、批评家之外，还有一种是批评学家。本文称谓的批评家主要是介于一般批评者和批评学家之间的批评家，也包括部分批评学家。尤其需要特殊说明的是，文章当中选取的批评家个案，既无学术分量上的轻重之别，又无排名先后次序上的区分。笔者无意对这些批评家做是非曲直上的判断，更无权对其学术成就说三道四。我只想以这些代表性的电视批评家为轴心，以其各自最有影响和典范性的学术成果为范本，在侧重描述的基础上使批评家们的学术思想和贡献不言自明。

既然电视批评家不同于一般的批评者，那么，电视批评者究竟具备怎样的素养才能算是一个真正的优秀的批评家呢？英国学者瑞恰慈是这样概括的：“一位优秀的批评家要具备三个条件：他必须是个善于体验的行家，没有怪僻，心态要和他所评判的艺术作品息息相通。其次，他必须能够着眼于不太表面的特点来区别各种经验。再则，他必须是个合理判断价值的鉴定者。”<sup>[2]</sup>这些要求同样适用于电视批评家。大体说来，电视批评家的独特之处主要表现为以下几个方面：

#### 1、知识分子的素养

笔者之所以把知识分子的素养放在首位，是因为知识分子的身份非常特殊。正直而有良知的知识分子历来是学识、正义、胆识和魄力的代名词。用雷蒙·阿隆的话说：“有史以来的任何地方，凡是掌握和丰富文化的人就是知识分子，不管文化指的是科学、文学或是艺术”；“他有权和有能力发表意见，是根据他在一定学科方面拥有的知识，更重要的是鉴于他在精神上的权威，这是他从事的职业以及人们想象他具有的道德或文化赋予的。”<sup>[3]</sup>电视批评家只有具备了知识分子的这种气质和胸怀，才能在面对任何电视作品时保持清醒的头脑就事论事，不为其它外围的不相干的因素所干扰，才能不偏不倚地做出比较公正的审美和价值判断。

#### 2、人文关怀的情结

所谓人文关怀，大而言之，是指对人的尊严与符合人性的生活条件的肯定，是对人类明天的思考，关怀的是我们人类的和谐发展。小而言之，则是指对人们当下的生存状况的一种关注。

电视批评家作为审美的判断者，也不只是辨别电视作品的真和美，也要借此引导人们趋向善，让人们的生活和人生都更加美丽。用波德莱尔的话说：“我真诚地相信，最好的批评是那种既有趣又有诗意的批评，而不是那种冷冰冰的、代数式的批评，以解释一切为名，既没有恨，也没有爱。”<sup>[4]</sup>普希金概括得更为简约：“哪里没有对艺术的爱，哪里就没有批评。”<sup>[5]</sup>米歇尔·福柯甚至说过：“我忍不住梦想一种批评，这种批评不会努力去评判，而是给一部作品、一本书、一个句子、一种思想带来生命。”这些表述其实都在说明同一个道理：批评家必须具有悲天悯人的、家国政治的人文关怀。在这个意义上讲，如果说一个诗人的诞生果真像爱默生当年所说，是人类文明史的一件大事，那么一位能够以自白的方式向我们道出艺术品的奥秘的批评家的出现，在某种意义上或许应被看作是一种更为难得的现象。

### 3、艺术家的艺术良知

若就媒介批评人的角色来说，一方面他是新闻事业的“警犬”，及时对传播媒介发出预警信号；另一方面他又是传播媒介的“啄木鸟”，以其伶牙俐齿对付业界害虫。<sup>[6]</sup>电视批评家在进行审美鉴赏和价值判断的时候，也必须抛弃和忘却自己所固有的阶级同情和政治偏见，以一种实事求是、实话实说的态度对电视作品做出客观而又公允的评价。于是，面对中国影视批评者自身主体位置长时期湮没不彰以及部分批评者有意放弃艺术家艺术良知的事实，台湾影评家梁良便大胆呼唤一种具有作者野心的影评人。在他看来，“具有作者野心的影评人，会在客观的陈述之外再加上主观的议论，使‘批评’本身也变成一种‘创作’。那些被称为‘有分量的影评人’，甚至‘影评权威’，几乎无不是有自己独特的批评观点和写作风格的影评人。”<sup>[7]</sup>即电视批评家的艺术良知不能扭曲，批评标准不能朝令夕改，要以文艺本体为事实依据，加之批评家的独特思维与视角，才能最终完成对电视作品的全面考察和判断。

总之，电视批评家的电视批评与一般批评者的批评相比，能够比较自觉地超脱自我范畴，尤其更注重对电视作品的理性分析和思考，并力图从中找寻出可以遵循的规律，按照电视作品内在的无形规则去要求、评判电视的实践活动。从这个角度来看，电视批评家的批评不单单是一种凭借感觉进行的感性批评，而是在此基础上通过思辨和分析，进而达到理性认识的高度。即电视批评家对电视节目及作品的评价是一种二度的再评价的活动。

## 二、作为电视批评主体的批评家

电视批评之所以能够在短短的、不到半个世纪的时间里迅速发展成为一门相对独立的学科，除了自身的学科发展轨迹之外，主要是在电视批评家们的不断质疑、颠覆、反正和打磨中成长起来的。在这个意义上讲，电视批评的学科发展史，就是电视批评家们书写出来的历史。

### （一）、电视批评家的批评活动，使得电视批评逐渐由最初的萌芽阶段发展到成熟时期

关于理论和批评，人们往往混为一谈。其实，二者不能相互取代。理论是对作品进行共性研究，批评则对部分作品进行特质研究。批评离不开理论的启迪，理论同样离不开批评的滋养。<sup>[8]</sup>虽说中国的电视理论在20世纪80年代初才略见端倪，且不成体系，但电视研究和电视批评却一直没有中断。从电视专题片的讨论、电视节目的分类、电视范畴的界定到电视批评的模式与方法等，都有着相关的理论探讨和批评实践。

这里，仅以中国电视批评发展历程为例，四川大学的欧阳宏生教授在《电视批评论》一书中，将其详细地概括为萌芽阶段（50年代末—70年代末）、起步阶段（70年代末—80年代中期）、发展阶段（80年代中期—90年代初期）、自觉阶段（90年代初期—现在）。我则将其大化而之为如下三个时期：

#### 1、成长期（1958年—1984年）

在电视诞生早期，主要是行业内的人士研究电视，如裴玉章、康荫、许欢子、李子先等一批广播电视人针对当时的电视实践，写出了不少评介文章。可以说，他们是中国电视批评的开创者和奠基人。“文革”开始后，“从1967年到1978年在《中国广播电视年鉴》上，电视研究有一段长达12年的空白，既无公开的研究刊物出现，也没有任何篇目或文章入选。电视研究几乎处在休眠期。”<sup>[9]</sup>直到党的十一届三中全会以后，才真正迎来了电视批评界的思想解放和观念更新的春天。

较早从理论角度来探讨电视自身特性的是叶家铮于1981年发表的《电视特性与电视新闻作品的主要特征》一文，他在文中明确地指出了电视“运动形式”的基本特性——它是以电子信息技术为手段，通过屏幕形式展示连续运动及富于变化的图像和声音极其迅速地向广大家庭传播各种特定的内容（节目）。它是最大众化、最有社会影响力的传播媒介。1983年，任远在《论电视传播的特性》一文中，把电视的特性概括为：兼容性、现场性、介入渗透性、逼视性、选择性。1985年，崔学东在《按照电视的特点和规律办好电视新闻》一文中认为，电视同报

纸、广播相比较,其传播方式的两大特点:一是现场传真性,二是声画同一性。这些具有先驱和开拓性的电视理论文章为后来的相关电视批评与研究奠定了坚实的基础。

## 2、发展期(1985年—1999年)

80年代中后期,田本相在《重视电视理论建设,创立具有中国特色的电视学》一文中,则明确提出了建设电视理论体系的设想,并从电视的发展理论、电视社会学、电视观众学、电视管理学、电视美学、电视史和电视批评等角度做了阐述,他特别强调“不能把电视理论同电视美学等同起来”。即电视批评家开始把强烈的思维特征、浓重的文化意识和深刻的审美意识作为评判电视艺术作品是否成功的重要标准。这表明电视批评已逐渐走向立体化的批评方法,进入了更高的理论批评层次。<sup>[10]</sup>

进入90年代,伴随着电视文艺专栏节目、电视综艺节目、电视艺术片的大量涌现和制作,电视批评研究引起理论工作者们的普遍兴趣和关注。其中,代表性的理论文章有:洪民生的《电视文化思考》、朱汉生的《电视艺术理论的历史和现状》,特别是周经的《加强理论研究,建立电视学体系》,他不仅看到了电视文艺理论研究的薄弱环节(重实践、轻理论的风气普遍存在;研究方法还停留在感性、一般的经验总结层面上;内容上没有跳出广播、电影的理论模式,没能根据电视的特点、以电视为专门对象,形成自己独特的电视学理论体系),还从明确研究对象(强调电视作为独立的研究对象,排除不属于电视学范畴的问题)、体系构成(概论、传播特性和传播符号、节目主体类型、观众、管理、发展预测和展望)、研究方法(对应性、层次性、互不性)等方面提出了比较详尽的各种应对措施。可以说,该文不仅奠定了电视理论研究的地位,而且将电视理论研究向前推进了一大步。

而胡智锋发表于《北京广播学院学报》1993年第5、第6期的理论综述文章《十年来中国电视美学的研究》,则从宏观的角度梳理了电视美学十年的发展历程,并得出了明确的结论:从整体上看电视美学研究仍处于经验层面,研究思路还不够开阔,对电视美的创造与电视审美的实现过程中的中介因素缺乏深入研究,还没有形成一个完善的电视美学体系。1997年,刘卫星发表了理论文章《关于电视理论研究现状的调查与分析》,文中指出了电视理论研究的热点(通俗电视剧、电视纪录片、节目主持人、电视批评的定位、电视剧专题理论研究)、难点(电视艺术的本体论研究)、重点(提高电视剧的可视性),并对深入开展电视理论研究提出了几点建议(加强电视理论的实用性、微观课题研究、理论队伍建设、儿童与电视的关系研究等)。此外,仲呈祥的《应当重视电视剧评论》、欧阳宏生的《建立有中国特色的电视理论体系》等文章,也都强调了电视理论批评的重要性。可以说,这些电视理论文章比较全面地论述了电视理论研究的现状,对今后的电视批评理论研究和创作实践具有一定的借鉴意义。

## 3、成熟期(2000年—现在)

电视批评进入成熟期的一个显著标志就是:在2000年问世的欧阳宏生的专著《电视批评论》,它是对大量的电视创作实践和电视批评所做的一次宏观的理论归纳和总结,弥补了当时电视批评系统研究的理论空白。相应地,一些专门的影视批评及媒介批评著作的相继出版,如《电视艺术美学》、《电视艺术哲学》、《电视文化学》、《电视重构论》、《影视艺术新论》、《守望电视剧的精神家园》、《媒介批评——起源、标准、方法》、《媒介批评通论》、《影视批评学》、《影视批评:理论和实践》、《冲突·和谐:全球化与亚洲影视》、《传媒批判理论》、《电视批评理论研究》、《中美电视艺术比较》等,都在一定程度上为电视批评理论的建构贡献了各自的力量。

这里,特别值得一提的还有关于电视剧文化批评的宏观论述。如周星的《入世背景下中国电视剧艺术现实与发展问题思考》、尹鸿的《冲突与共谋——论中国电视剧的文化策略》、张颐武的《论“新世纪文化”的电视文化表征》等文章,对大众这一影视文化的消费主体做出了分析和阐释,对当前影视文化批评把文艺批评和政治批评混淆起来的现状有较深刻的针砭,呼吁理性地反思解读影视文化。而张振华则在《当代广播电视理论研究应该重点关注的几个问题》的理论文章中,针对经济全球化推动的文化多元化背景下的电视批评理论研究提出了三点对策:传播技术的现代化、传媒规模的大型化乃至超大型化、传媒竞争的全球化。这种论点不仅扩展了电视批评理论研究的范畴,而且将电视理论研究放置在现代化和全球化的背景之下,也是相当大气和有眼光的。

而欧阳宏生2005年出版的专著《电视批评学》,则又将电视批评理论提升到了一个新台阶。即从电视批评“论”到电视批评“学”,不单纯是文字上的差别,这是一个质的飞跃。它涵盖了学术概念厘定、历史及理论资源、方法论和文本文体论、具体批评实践等多个层面内容,其丰富性和学理性都显示电视批评学已经基本建立起来了。虽说至今仍有一些专家、学者认为,中国电视并没有形成自己独立的电视批评体系,但并不等于说中国电视就没有与之相关的批评理论。

事实上,电视批评家对电视的理论思考与表述恰恰蕴涵在不同时期的电视批评当中。一句话,电视批评家一直作为行为主体贯穿于电视批评的每一个发展阶段,电视批评家的批评活动推进了电视批评学学科的发展进程。

(二)、电视批评家批评观念的转变,使得电视批评的队伍越来越壮大,电视批评的后劲更加十足

中国的电视批评主要以20世纪90年代为视角和方法论转化的一个标志。之前，在相当长的一段时期内，由于过分强调文艺的政治教化功能，使得电视批评的声音比较单一；70年代末至80年代末，电视批评学界开始关注电视自身的本体研究，且从电视的特性入手对电视作品进行从作品到作品的文本研究；进入90年代，伴随着西方各种理论和思潮的大量涌入，特别是大众文化的语境使得中国的电视批评研究也开始在观念、思维、文化等方面有所改变，中国电视批评的审美批评模式正在为文化批评模式所取代。于是，电视批评的范畴也历经了一次总一分一总的循环轨迹。即早期的电视批评基本覆盖在文艺批评的羽翼之下，往往从审美的角度对电视作品进行宏观的评析；之后才逐渐从姊妹艺术电影批评的模仿当中摆脱出来，分化为相对微观的电视批评；伴随着“大艺术、大电影”观念的再度升温，影视合流又趋于回潮。

这种现象突出体现在批评家群体身上，人们不再详细地将他们归类为究竟是文艺批评家、电影批评家，还是电视批评家，而统称之为影视批评家。诸如张凤铸、高鑫、曾庆瑞、彭吉象、欧阳宏生、陈犀禾、仲呈祥、周星、尹鸿、贾磊磊、胡智锋、孟建、时统宇、路海波、周安华、李道新、张德祥、王伟国、金元浦、陶东风、王岳川、王一川、李幸、李亦中、盘剑、王德胜等等，真可谓不胜枚举。这种批评家之间的融合就使得各学科之间的沟壑逐渐填平，距离越来越短，学科间的交流和兼容却在日益扩大，并逐步达到真正意义上的资源整合和资源共享。而“90年代以来的一个最明显的变化，就是各种不同的媒介功能出现了融合的趋势。即过去分散的媒介系统所执行的不同功能，今后将会统合到信息高速公路这一综合的信息传播系统当中。可以说，人类的社会信息系统已经超越了高度分化和多元发展阶段，迎来了重新统合的时代。这是社会信息系统演化中的一大飞跃，同时也意味着这个系统规模更加巨大，结构更加复杂。”<sup>[11]</sup>在这种情况下，电视批评家以多种声音的“多声部”的旋律来畅想电视批评的未来，将是一种蔚为大观的景象。

### （三）、电视批评家的真正在场，使得电视批评的作用和影响越来越掷地有声

所谓电视批评家的真正在场，是指批评家如何树立起自身的主体形象并将主体铭刻在批评对象之中。引用李岩在《批评理论的选择和批评的责任》一文中的话说：“批评家与哲学家、思想家、文学家一样，他们虽然没有给社会提供可以直接应用的财富，但是，他们给人类意识的进步提供的思考作为一种积累一直延续着。”特别是当下处于世纪交替的历史和文化的转型期，电视批评话语的杂多乃至无序便是一种必然了。此时电视批评家的责任就是以一种“天下之公器”的科学精神进行严格意义上的审理：对对象的内在价值、拓展性意义以及对其所存在问题加以敞开。因而，批评应该是批评者与文本之间的思想交锋，是意识的互相砥砺而产生的新思想范式。<sup>[12]</sup>毕竟“媒介批评人的批判性思维，不允许批评只作锦上添花的点缀和肤浅的歌功颂德，而更看重为批评对象雪中送炭并时时敲响暮鼓晨钟。”<sup>[13]</sup>尤其“电视文化走向大众、走向悦众、走向娱乐是基本趋向，这可能是媒体生存所决定的，也是大众文化的时代所决定的。批判也好、漠视也好，不太可能改变它的走向，但我们决不是赞同、附和。我们所要做的最好不是像西方知识分子提出的抵抗电视或打倒电视，积极的做法应该是倡导有品位的电视文化，有艺术感染力的电视作品，有精神升华价值的电视节目或栏目。”<sup>[14]</sup>

就电视批评本身而言，就是以电视批评家为轴心、呼唤科学而理性的电视批评的全面出现，进而使该批评理论既能够对电视批评的实践产生积极的规范作用，又能够对国内相对薄弱的电视批评理论研究提供相应的启示意义。从这个意义上讲，电视批评既不是电视理论对电视实践经验的装点，也不是电视实践经验对电视理论的稀释，而是有其独立的存在价值、运作规律和思维方式。即它是作为第三种认知形态来斡旋理论与经验之间的固有矛盾。对于创作者来说，它是一种反诘和追问；对于研究者来说，它是一种启迪和提示，从而使得二者之间的潜在对话关系激活起来。<sup>[15]</sup>所以说，电视批评家义不容辞地使其主体性作用得以充分地发挥，无论对业界还是对受众来讲，都显得十分的必要和迫切。

## 三、电视批评家主体功能的有效发挥

通过上面对电视批评家及其主体性功能的梳理和阐述，我们发现电视批评家的主体性功能不仅表现在守望人类的精神家园，还要积极去建构健康、有序的电视批评秩序。即电视批评的现时的范型研究（其实就是转型研究）和建设性的研究比起种种理论的颠覆更为重要。只有建立学科范型，才能获得跨学科研究的真正意义。那么，究竟怎样才能保证电视批评家话语权的充分发挥、并建构健康有序的电视批评秩序呢？

1、积极倡导电视批评家的小众批评与一般批评者的大众批评的并存。即强调批评家主体性功能的同时，也要格外重视对大众批评话语的规范和引导，使之在电视批评界名正言顺地占有一席之地。况且有些大众批评话语不乏真知灼见，应予以正面的肯定。恰如刘宏在《我们究竟需要什么样的电视批评》一文中所言：“我们既需要学院派的有学术距离感的文化批评，又需要能够比较充分表达平民视点的网络批评，同时也需要业内人士富于专业精神的独立批评。这样多种形式的批评合在一起才容易形成有推动力的电视批评，才能使电视批评走出电视界的小圈子，和有生命力的文化批评汇成一股社会批评的河流，令我们的电视批评成为一种社会舆论监督，在电视界

造成良好的批评氛围。”

2、从电视批评家的视角来看，提倡多种批评模式和批评方法的并存。之所以强调批评家出场和建立一支高素质的批评家队伍，并非要求电视批评都是一个话语模式，但严谨的、规范的、负责任的电视批评还是必要的。即电视批评模式和方法的多元，能够使得电视批评更加全面，甚至是对电视作品的全方位的解读和评判。只有如此，电视创作者、批评者与受众三者之间才能形成真正意义上的互动，共同促进电视事业的健康发展。

3、加强相对开放的电视批评空间与批评氛围，实现电视批评的民主化。关于这一点，似乎大可不必特别地予以强调和提出。当下的大众批评话语铺天盖地，每个人都在批评，不管是纸质传媒、网络乃至口头议论都是前所未有的，批评的空间和氛围是何等的开放和自由。其实，这只是一种表面上的繁荣，真正的“百花齐放、百家争鸣”的理想局面并没有形成。最根本的理由就是没有构成平等意义上的对话，每个言说者都在自言自语地发表着自己的高见。只有实现更加相对开放的批评空间和普遍的批评意识，才能真正地让每一个批评者充分发言，批评的声音才会引起回响，电视批评才能以“在”的身份引起电视创作者和受众的真正重视。

此外，政府对电视的管理机制、政策法规的出台乃至电视自身的经营理念以及其它诸多的相关因素等，也都会对电视批评家主体功能的有效发挥和建构起健康有序的电视批评秩序助一臂之力。本文限于切入点的局限，便不再一一展开了。

综上所述，作为电视批评主体的批评家一直是贯穿电视批评的主导和灵魂，一刻也没有离开过电视批评的创作与实践。电视批评家当之无愧地代表着中国电视批评的权威话语，不仅是“会诊”中国电视的把脉医生，更是不倒的精神之树。这里，借用徐岱的一句话，并把它作为本文的结尾，想必是比较恰当又中肯的——如果说一个诗人的诞生果真像爱默生当年所说，是人类文明史的一件大事，那么一位能够以自白的方式向我们道出艺术品的奥秘的批评家的出现，在某种意义上或许应被看作是一种更为难得的现象。

作者简介：王艳玲，女，天津师范大学新闻传播学院副教授、博士。

注 释：

- [1] [8] 李道新：《影视批评学》，北京大学出版社2002年版，第113页、第2—3页。
- [2] 转引自徐岱：《批评美学——艺术诠释的逻辑与范式》，学林出版社2003年版，第153页。
- [3] 雷蒙·阿隆：《阶级斗争》，译林出版社2003年版，第197—198页。
- [4] 波德莱尔：《波德莱尔美学论文选》，人民文学出版社1987年版，第215页。
- [5] 普希金：《普希金论文学》，漓江出版社1983年版，第150页。
- [6] [13] 王君超：《媒介批评——起源、标准、方法》，北京广播学院出版社2001年版，第54—55页、第56页。
- [7] 梁良：《影评人的真面目》，台北淑声出版社1993年版，第156页。
- [9] 参见刘燕南：《中国大陆电视研究的历史回顾与探讨》一文。
- [10] 欧阳宏生：《电视批评论》，中国广播电视出版社2000年版，第48页。
- [11] 郭庆光：《传播学教程》，中国人民大学出版社1999年版，第39—40页。
- [12] 王岳川：《中国镜像——90年代文化研究》，中央编译出版社2001年版。
- [14] 周星：CCTV.com《电视批判》论坛2002年8月7日。
- [15] 胡智锋：《中国电视观念论》，北京师范大学出版社2000年版，第134页。

[回首页](#)

来源：首届中国电视批评高端论坛推荐  
阅读：1031 次  
日期：2007-01-11

【 双击滚屏 】 【 评论 】 【 收藏 】 【 打印 】 【 关闭 】 【 字体：大 中 小 】

上一篇：何道宽：“天书”能读——麦克卢汉的当代诠释

下一篇：人民网10年影响

>> 相关文章

- 韩剧十年，别样的浪漫——兼谈对国产剧发展的启示
- 地市电台新闻改革的三大着力点

- 震区历险：记录与见证
- 怎样用好“读者自制”新闻
- 中国创业就业类电视栏目前景与核心竞争力分析——以创业就业类电视栏目受众调研为例(2)
- 中国创业就业类电视栏目前景与核心竞争力分析——以创业就业类电视栏目受众调研为例(1)
- 民族地区广播电视的互补效应探析
- 电视访谈节目中的符号互动——以《鲁豫有约：爱人同志》为分析案例

发表评论



- 尊重网上道德，遵守中华人民共和国的各项有关法律法规
- 承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事法律责任
- 本站管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容
- 本站有权在网站内转载或引用您的评论
- 参与本评论即表明您已经阅读并接受上述条款

点 评：  
用户：

  

字数0

备案号/经营许可证号：蜀ICP备05000867号

设计开发：阮思聪 QQ:54746245 Powered by: 打瞌睡

Copyright (c) 2003-2013 传播学论坛： 阮志孝、阮思聪. All Rights Reserved .