



卓伯棠 著

香港新浪潮电影

Hong Kong New Wave Cinema



70年代末80年代初，香港电影界涌现出一批具有反叛精神的年轻导演，他们当时的年龄平均不过三十岁，而同地投身电影工业。短短数年间，他们掀起一股巨浪，为正处于低潮的香港电影注入新的活力。

当时的媒体称之为“新浪潮”。“新浪潮”的出现，不仅完成了香港电影本土化的过程，更在整体上提升了香港电影的品质，在香港以至整个华人地区的电影发展史上均为关键的一页。

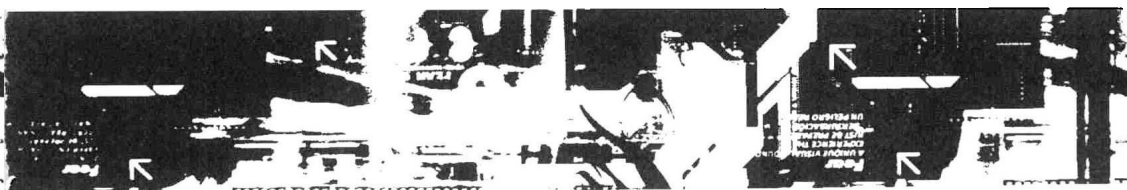
本书是当前所见最全面探究香港新浪潮电影的著作。作者兼备电影人及学者双重身份，以丰富的史料及客观的态度，以香港的社会、政治、文化背景为切入点，剖析新浪潮电影的崛起、发展和历史，并讨论电视发展与电影的血缘关系，新浪潮诸君电视与电影作品的思想内容、风格特征与美学成就，以及对整体香港电影的深远影响。

复旦大学出版社



香港新浪潮电影

Hong Kong
New Wave Cinema



 復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

香港新浪潮电影/卓伯棠著. —上海:复旦大学出版社, 2011. 1
(迷影)

ISBN 978-7-309-07692-9

I. 香… II. 卓… III. 电影评论-香港-现代 IV. J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 216378 号

香港新浪潮电影

卓伯棠 著

出品人/贺圣遂 责任编辑/黄文杰

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路 579 号 邮编:200433

网址: fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853

外埠邮购:86-21-65109143

上海浦东北联印刷厂

开本 890 × 1240 1/32 印张 12.125 字数 278 千

2011 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-07692-9/J · 156

定价:28.00 元

如有印装质量问题, 请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

序

于“新浪潮”沉寂了二十年之后重谈香港新浪潮，是否有“折戟沉沙铁未销，自将磨洗认前朝”的感慨？我是说，卓伯棠和我都曾经此役，在70年代末的香港无线电视台苦战、体验，目击了新浪潮在电视台酝酿，然后涌向电影界的过程；而卓伯棠更由电视转战到电影，重回电视，再投身学院，对影视浪潮的起落变幻自有无限感慨。

我自己也曾写过一些有关新浪潮的文章，今天重看，不免流于一般的记述评介。卓伯棠却能化感慨为力量，穷数年之功作资料搜集，分析研究，写成《香港新浪潮电影》一书，足证他对香港新电影情系之深，对香港电影研究关怀之切。

综观全书，我认为至少有两大特色是前此谈论香港新浪潮所少见的。其一是比较具体深入地分析了香港电视与电影工业的互动关系，自此追溯出香港新电影在80年代兴起的工业条件、社会状况。原来整个浪潮的形成和60年代成长的战后新一代青春活力勃发（而又饱受殖民地社会建制的压抑）要争取自我身份定位是分不开的。书中具体分析了新浪潮出现之前的60年代到70年代的经济状况、政治诉求，被强烈压抑但经济却稳步上扬；电影工业受到电视的冲击出现危机亦亟亟求变；电视工业新兴求进，竞争激烈，因此需求精英人才。这都为不少从外国留学回来或本地醉心电影艺术自行摸索的有志青年加入电视电影的行列创造了适当的条件。这方面的研究其

2 香港新浪潮电影

实仍可以继续深入,这有待研究香港六七十年代社会发展史和工业发展史的专家们努力了。

特色之二是对于“新浪潮核心导演”的研究,采取了作者论的思想内容和风格技巧分析双管齐下的方法,其细致、翔实是功力所在。当然,其中亦参考了同时代一些评论人的观点,但其用心之苦、用力之勤是叫人佩服的。“核心导演”之外,本书亦旁及“其他导演”的研究,花了不少笔墨谈论对新浪潮别有贡献的电影人如黄志强、蔡继光、刘成汉、唐基明、翁维铨、余允抗及其作品,这都是以往的研究比较忽视或论述得不足够的地方,卓君尽力作了补述。另外值得注意的是卓君亦尽力在可能范围内涉猎了这些导演在电视时期的作品(我说“尽力”,由于要全面找出他们的电视作品作一次详尽的观察研究非常困难;香港尚未有收藏电视片的资料馆,商办的电视台亦缺乏有系统的整理、存档,要借出就更不易),并以之和电影作品作出分析比较,这就强化了他对电影、电视互动关系的论述。

当然我们更期望在论述香港新浪潮的著作中见到有关编剧人、摄影师、美术指导乃至音乐作曲人、剪接师,以及同样重要的制片人/电影公司的研究。比方说,当年的摄影师黄仲标、钟志文,他们和谭家明、许鞍华的合作,其在导演视觉风格上的影响可与90年代杜可风之于王家卫,或80年代顾长卫之于陈凯歌、张艺谋媲美。而陈韵文、邱刚健、黄志、舒琪、李碧华、方令正、司徒卓汉、陈冠中等编剧人在电视、电影方面的成就和与导演间的互动关系,亦值得专章研究,正如缤缤、珠城、嘉禾、世纪、邵氏、新艺城这些电影公司在推动(与同化)新浪潮方面有其不可忽视的作用一样,这未免是苛求了。不过,在结尾的第五章中,卓君亦有论述到这一潮流在剧本创作、摄影、美术指导、录音以至作者们从事独立制作与加入大公司后制作上的差别,只是我稍嫌其语焉不详罢了。

新浪潮作为70年代末到80年代初的一种电影现象,算不算是一次有意识的电影革新运动?本书作者以之比较中国大陆的第五代电影和台湾新电影时,指出香港新浪潮的出现是“因缘际会地自然聚合,没有组织,没有共同纲领,也没有统一思想形态”,和前两者都有本质上的差别。但亦不能因此就低估了它的重要性和影响力。有不少论者都慨叹新浪潮形成不久就被同化于主流商业电影中,失去其新锐力与艺术个性的坚持;但从另一角度看,这亦是新浪潮对香港电影工业重要贡献之所在,于制度之内进行改革,注入强大的活力,引出多方面的回响与竞争,使得香港电影在80年代中后期素质与市道都整体上升,而达致全盛,这似乎成为对香港新浪潮的比较持平之论,本书作者亦秉持此论点。有意思的是,作者并非站在理论的高点来分析、评价这一现象,而是站在电影圈内和圈外的位置,却脚踏实地地去做出现象观察和作品分析、评价,并提供了大量的资料。我看,这正是本书价值之所在。

香港电影在90年代盛极而衰,虽然亦不乏个别杰出的电影人冲破局限,拍出了扬名国际的佳作,但整体形势是困难重重、危机四伏。八九十年代出现的一批新电影人,除极少数外,都只能在商业电影的狭窄范围内兜转,偶尔露现新机,却未能汇成大潮,难以突破困局。此际我们更怀念二十多年前那一大群人涌向电影界冲激旧有工业建制,开出新局面的“新浪潮”。然而,单是怀念并无益处。我们更需要电影业界、文化界、学术界与政府分别又协同努力,为新世纪的香港电影注入新生命、新力量。鉴古知今、继往而开来,这恐怕也是本书作者用心所在吧。

罗 卡

2002年冬

自序

香港电影工业从70年代末到80年代中,在短短八年间,涌现了一批年龄在三十岁左右的年轻导演、一支生力军:许鞍华、严浩、徐克、方育平、谭家明、章国明、蔡继光、余允抗等约三十个名字。他们绝大部分从外国,特别是美国和英国进修电影回港,又不约而同地相继投身香港几间电视台:香港电视(无线电视)、丽的电视(亚视的前身)、佳艺电视和香港电台电视部。在电视工业经过几年的实际拍摄历练之后,又纷纷离开,进军电影工业。

而事实上,电影界一下子出现这么多土生土长的新血,这在香港电影八十年的历史上,还是创举吧。他们抱着对电影艺术的高度热诚,渐渐开始掌握了当时社会发展的脉搏,熟悉观众的喜好,拍出了一部部意念独特、内容扎实、题材缤纷、影像凌厉、风格突出,而又趣味盎然的作品,且为广大观众欢迎,复受新闻媒体和评论界的肯定。这批年轻导演以锐不可当的姿态和气势,为正处低迷的香港电影界掀起了一股巨浪,开拓了一个新局面,人们将他们称为香港电影的“新浪潮”。

香港新浪潮电影,在全世界华人地区,包括中国大陆和台湾以及新加坡,是最早出现的新电影,它的出现或多或少、直接或间接刺激了大陆第五代及台湾新电影的诞生,也带动了两地电影工业的改变,可以说影响深远。本研究志在找寻“新浪潮”形成的原因,诸如

2 香港新浪潮电影

香港社会的发展,电视与电影两大工业的互动,分析新浪潮作品的内容、风格特征、美学成就,强调多元文化如何催生电影,电影如何回应社会多元的声音,新浪潮在香港电影工业的地位,以及对整个电影工业发展的深远影响。

本论文从具体的历史与社会变迁的角度着手,分析70年代末期香港新浪潮电影出现的原因,新浪潮导演与电视工业之间的关系,他们之间作品互动的情况,以及他们对香港电影工业的深远影响。而在电影美学上,新浪潮导演的作品,受历史、社会、文化和艺术等因素影响又是什么?

至于论文的内在核心,则是从美学层面讨论新浪潮的作品,采用形式主义角度(formalist approach)。但,不是单指内容或主题,而是采用形式与内容相结合的方法,全面探讨新浪潮的作品。具体而言,本文采用的形式主义是西方的“作者论”(auteur theory)和“类型论”(genre theory)互相结合的方法,整体讨论新浪潮导演的作品。

本论文之所以用作者论和类型论两种理论的原因是,它们之中任何一种理论都未必适用每一位新浪潮导演。因此,有些导演侧重于作者论,有些则侧重于类型论,只有两种理论互相配合,庶几方足以对他们的作品作全面性的探讨。

1. “作者论”的意念最早由法国的阿斯楚克(Alexandre Astruc)在一篇名为《一种新前卫的诞生:摄影机钢笔论》^①的文章中提出,电影作为一种表现的艺术、一种语言,一如画家作画、作家用笔表现自己一样,导演用摄影机表达自己的思想——无论它多么抽象,这种用电影影像语言表现的新时代,称为一种“摄影机钢笔”的时代。阿斯楚克的电影无所不能的论述为作者论的出现埋下了伏笔。1954年杜鲁福(François Truffaut,或译楚浮,内地译特吕弗)在法国的《电影笔记》(Cahier du Cinema,内地译《电影手册》)发表了《法国电影

的一种倾向》一文^②，至此，作者论就成为笔记派（内地称手册派）的评论基调。

笔记派以“作者”一词称谓导演，将电影导演分为作者与非作者两类。所谓作者，乃指用电影这种媒介来表现自己思想——精神世界与个人救赎等主题的导演^③。同时将“作者”与当时流行的“场面调度者”^④区分开来，前者强调内涵主题，后者强调风格和场面调度，注重一种带有复杂电影符号的形式，同时以前行的文体，如故事、书本或戏剧等引导。笔记派重视作者的原因是：一部电影是个人艺术的表现，而把一部艺术影片转为形式的主要人物——导演，他当然享有代表自己作品的崇高地位。换句话说，拍制一部电影，虽然是很多人一起合作的结果，但其中导演是整合这些合作的核心力量，他用他的创意、能力控制一部作品的产生，地位自然不容替代了。

而在美国，作者论最热烈的拥护者沙瑞斯（Andrew Sarris，又译萨里斯）更把法国理论家巴辛（Andre Bazin，内地译巴赞）的“作者论”（或作者策略，la politique des auteurs）变成为“作者原理”（the auteur theory）^⑤。从此，作者论在英语电影理论和评论界广泛应用，而沙瑞斯本人于1968年用作者论观点纵论美国荷里活（内地译好莱坞）两百位导演，按他们的成就高低分级，最高者为“殿堂导演”，得此殊荣者有卓别林、尊福（内地译约翰·福特）、格里菲斯、侯活鹤斯（Howard Hawks，内地译霍华德·霍克斯）、希治阁（内地译希区柯克）等十四位^⑥。在过去三十年来，该书成为论述作者论最具影响力的著作，1996年更出版修订本，可见作者论在今时今日仍有不可忽视的价值。

当作者论被引用论述荷里活电影的时候，对欧洲甚至美国本身的评论界传统上轻视荷里活的出品，作了一次逆转和修正^⑦。法国笔记派的立场是，在美国荷里活如此严密控制和规范的片厂制度下，

4 香港新浪潮电影

一个有创意的电影作者,不但不会被扼杀,相反,他会破茧而出,拍出有自己风格、有自己个性、有自己看法的作品,也正因为这样的缘故,这些作者的作品显得生机特别蓬勃、特别可贵。

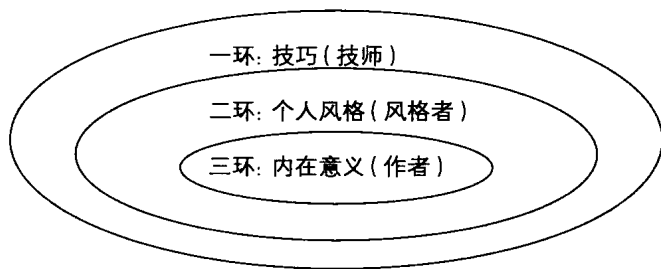
继法国笔记派的垂青,复受到美国沙瑞斯的肯定,英国的彼德·伍伦(Peter Wollen,内地译彼得·沃伦)又隔岸回应声援支持。用沙瑞斯的分法,将三十位荷里活导演分为殿堂、二线和三线三级^⑧。作者论的讨论甚至漂洋过海到了亚洲的台湾,1968年《剧场》杂志第九期的“作者论专辑”,全面系统地将欧美各家作者论的文章完整翻译介绍。1974年7月号的《影响》电影杂志(中国电影专号)更发表了吴振明《导演与导向》一文,用沙瑞斯的理论,将六十八位华语片导演分为四线^⑨,作者论的讨论在华语界达到了高峰。

作者论唤起了世人对荷里活电影,或者说商业电影的重视和重新评价,这一点很重要。法国笔记派逐渐专注于导演拍摄时的场面调度,诸如摄影机运动构图、灯光、演员走位与表演、布景设计与剪接等视觉元素,而不再以表面的印象、观感,或仅以戏剧的词语来讨论,无疑是一大进步。发展到后来,更转而对影片的文本作一系列的解读,详细分析它的结构,甚至一个镜头一个镜头逐一阅读,追寻每个镜头背后所指涉的意义(signified),开创了电影符号学学派以客观的结构主义方法“阅读”电影的先河。其中麦斯(Christian Metz,内地译麦茨)和彼德·伍伦是佼佼者,他们深受李维史陀(Claude Lévi-Strauss,又译列维-斯特劳斯)的结构人类学的影响,将作者论视为“更科学化的批评主义”,论述直接“深入挖掘表面题材与处理方法的背后——基本核心所在而不易为所察知的主题。由于这些主题才形成作品的形式,也由于这些主题才形成作品的特殊结构,透过形式和结构把作品的内在意义散发出来,以别于其他的作品”^⑩。由此可以看出,结构主义作者论以一种新的方法,即客观的结构论找寻

影片的内在意义,以及作者自己的特性。

按照沙瑞斯的理论,作者原理有三个前提:第一是技巧,即以导演的技巧作为一个价值的标准。也就是说,一个导演必须首先具备最基本的电影语言——把一部影片建构在一起的能力,如果没有相当的技法,换言之,没有基本的鉴赏力,他自然被剔除导演的殿堂之外。第二是风格,即以导演的个性作为价值评断的标准。他的每一部作品,都显出自己独特的个性、统一的风格,好像他的签名一样,别人是学不来的。第三也是最重要的前提,这与作品的内在意义有关,所谓内在意义,也就是最高的荣誉,它使一部影片成为一种艺术,是导演人生观、世界观的具体呈现。

沙瑞斯把三个前提看作三个同心圆,最外的是技巧,中间是个人风格,最里面是内在意义。而导演所处的三个位置,依次为技师、风格者与作者。依图表示如下:



沙瑞斯以上面三个前提论断导演,当然与导演已经潜意识地成为影片制作的主宰人物有关。而在正常的情形下,对电影的讨论无可否认是探索它的作者——导演,至于如何从作品中识别出作者的身份,这是最重要的一环,作者论提出透过主题或者技巧的本质,也就是风格背后的作者来辨认作者的贡献,是最有贡献的一点^⑩。

作者论在讨论荷里活电影的时候,觉得美国导演在大片厂的强而有力的束缚下,反而无时无刻不忘与制度、演员、编剧,甚至影片

6 香港新浪潮电影

的类型作斗争,竭力不懈地表现自己和自己统一的风格。就连对作者论有保留的巴辛,亦认为“荷里活虽受片厂的约束最重,然而,它可供导演支配的技术设备也最多。……只要懂得应付,一般而言荷里活又要自由得多,我愿意加一句话,多种类型的电影传统就是创作自由的基础”^⑩。其实,过去的经验告诉我们,大片厂内电影类型的程式化,不单不会限制导演的创作,恰恰相反,为导演提供了最大的发挥空间。

2. “类型”的概念是从文学而来,一般而言,指通过创作与欣赏,经过无数次重复循环,而形成一种默契。而电影经过近百年的历史,也出现了形式、风格和主题相类似的通俗影片,即所谓类型片——通俗剧、恐怖片、西部片、科幻片等^⑪。对创作者来说,以某些成功的作品作为标准的依据,制作相同的影片,而这些影片都显示出同样的元素:1) 主题内容;2) 叙事结构;3) 人物形象(平面的性格)、视听符号(布景、服装和动作)与社会观念。

对观众而言,则从大量观看影片经验中形成一种心理期待,预先知道自己走进戏院,欣赏这种类型影片会得到什么样的收获。同样,类型片制作者亦知道观众需要什么。换句话说,观众与制作者的关系是互动的,即共同创造、共同建构,这也是大众化艺术的基础。简单地说,类型是按以往相同种类、一定的模式来拍摄和欣赏的影片。

在某一类型中,它所建构的形式、道德感情、社会观念固定的模型是类似的,脉络清晰可见。所以,类型电影强调影片之间的类似性:主题、题材、动作形态、服饰及物件等。如西部片,表现在价值观念和道德感方面,基本上是一脉相承:提倡大无畏的开拓精神,歌颂个人英雄主义,反映文明与野蛮的矛盾、人与自然的斗争等。

类型电影除了上述主题有明显的类似性,另外,在影片的结构

层面,诸如视觉、听觉,以及叙事方法上,亦有同样的类似性,特别是针对观众口味而制作的类型,如警匪片、喜剧片和青春片等。不论它是类似还是重复,不外乎是电影制片厂基于票房的安全保证,评估市场(观众)的需要而作的决定。大卫·鲍威尔(David Bordwell,内地一般译作大卫·波德维尔)一针见血点出了它的特性:“类型电影是商业电影。”^④审视类型电影的发展,无论是警匪片、歌舞片还是西部片,其实它是社会的反射、一种文化符号、一种特殊的艺术表现形式。卡明斯基(Stuart M. Kaminsky)且将类型视为推动社会变迁的动力,不仅反映社会价值观,且含有教育的功能^⑤。汤玛士·梭兹(Thomas Schatz,内地译汤玛斯·沙兹)更认为类型电影提供了了解、分析和欣赏荷里活电影的最有效方法^⑥。一切类型电影,尽管题材各有不同,不约而同地都展现了相同的主题意识、相同的视觉风格,对人物事件的处理采取同一的手法。

研究类型电影,是探讨它的电影语言、形式和如何自我重复,以及一些规则的建立和发展,它的叙事模式、艺术元素、观众的审美心理和社会情感。同时,看清楚它的发展前景,究竟社会文化如何产生电影,电影如何回应,如何反映社会向前发展的需要,等等。

对类型片——通俗电影的研究——如作者论,初从法国的《电影笔记》开始,英国的《视与听》(*Sight and Sound*)随后加入,他们推崇美国的类型电影,对类型片导演进行巨细无遗的研究,挖掘了不少有价值的作品与作者。这无疑刺激了美国本土的评论界,给他们一个回头重新检视自己国家影片的机会。因为在这之前,美国的理论与评论界一向轻视自己的电影,认为只是通俗的文化产品,艺术价值不高。相反,推崇欧洲电影,誉之为有文学素质、文化根源、传统可供依循、艺术性高的影片。60年代的欧洲,特别是法国和英国评论人则反其道而行之,批评欧洲电影没有个人风格,偏偏爱好美国荷

里活的类型,称之为生气勃勃,电影语言锐利。巴辛特别强调,荷里活电影可贵的地方是它有自我期许、自我要求,能够自我完善。并且,在这些充满导演自觉性与个性的影像背后,蕴含了特别的社会价值与丰富的文化内涵。

本论文以作者论和类型论两种理论为基础,分析新浪潮各人的电影美学与内涵。事实上,人的思想复杂,在分析各人的作品时,必须两种理论同时并用,一些导演如徐克、谭家明,他们是作者,但同时透过某种类型影片去表达自己的思想。所以有必要在作者论之上,再加类型论去探讨。基本上,本文的研究方法是采用:1)文本分析,即以作品本身为对象,包括新浪潮各人在电视时期的根源、人生观、叙事手法,以及作品的特殊风格。2)个案研究,新浪潮本身可视为一个大个案,而在大个案之下,是每一位导演的个案分析。3)深度访谈,本人分别访问了十二位新浪潮导演,并作录影存档,目的是深入了解各人的过去、现在及未来的想法,他们对人生、社会及电影的看法等。再加上当时相关的文献阅读,诸如杂志、专刊与报纸等,将以上三种方法结合,引申出本论文。

而本论文研究的范围,为了连续性与完整的目的,故不限于新浪潮时期,而是延续到2000年为止。一方面由于新浪潮一些导演融入香港主流电影工业,继续发挥影响力,如许克、许鞍华、严浩和黄志强等;另一方面,将他们作品一并研究,包括新浪潮前期,即在电视时期的作品、新浪潮时期的作品,以及新浪潮后期的作品作一系统分析,更能对他们的作品和他们的一贯思想作全面彻底的掌握与了解。

论文所讨论的十二位新浪潮导演,分为核心作者和其他非核心作者两种。原因是在众多新浪潮导演中,有些拍了一部或两部影片后便退出电影界,不再拍片,如林权、吴小云等。有些则继续留在电

视工业,如单慧珠、黄志和李沛权等,不再拍片,影响力亦不再。有些则属新浪潮出现前较早出道的导演,如梁普智,他与新浪潮各人在理念上没有相通之处,又或是属于新浪潮边缘的人物,如麦当雄,故不将他们列入讨论。列入新浪潮的十二位导演,又因他们作品的实验精神以及影响力的不同而分为核心作者和其他作者两种。也就是说,前者的实验性较浓烈,且不停地创作,影响力较大,更重要的是他们的作品贯彻自己一脉相承的人生观;后者则作品的实验性较逊或后来不继,影响力不及前者,甚至有些拍了几部就停了下来,或者虽断断续续在拍,但作品的思想与风格杂乱,不能形成一贯的人生观。

注释:

① Astruc, Alexandre, "The Birth of a New Avant-garde: la Camera-style," in Peter Graham, ed., *The New Wave* (London: Secker & Warburg, 1968), pp. 17-23, first published in *L'Écran Français*, No. 14, 1948.

② Truffaut, Francois, "A Tendency on Film Director," *Cahiers du Cinema* No.3, in Jim Hillier, ed., *Cahiers du Cinema: The 1950s, Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985).

③ Hess, John. "World View on Aesthetic," *Jump Cut 1*, May/June, 1974.

④ "作者"强调内涵主题;"场面调度"则强调风格及场面处理。前者带有一种复杂电影符号,同时以一种前行的文体,如故事、书本或戏剧等来引导。见 Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (London: Seckert & Warburg, 1969), p.78。

⑤ Bazin, Andre, "On the politique des Auteurs," In Hillier, Jim, ed., *Cahier du Cinema* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985), pp.248-258.

⑥ Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968* (New York: Dutlon, 1968), pp.40-81.

10 香港新浪潮电影

⑦ 笔记派从美商业电影找到一些法国电影缺乏的东西,如个性、创意,甚至明快节奏、优良包装等优点。

⑧ Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema* (London: Secker & Warburg, 1969), p. 167.

⑨ 吴振明将华语片导演分为四个等级:第一线有三人,包括李行、唐书璇、廖祥雄。第二线有十二人。第三线有十一人。第四线则存而不论,有四十二人。

⑩ Nowell Smith, G., *Luchino Visconti* (London: Secker & Warburg, 1976), p.10.

⑪ 同注⑤, p. 255。

⑫ Ibid. p.257.

⑬ 李显立译,《电影批评面面观》, By Water, Jim & Thomas Sobachack, *An Introduction to Film Criticism*, 台北电影馆, 1997, p.123。

⑭ Bordwell, David, “Keynote Speech,” The 2nd International Conference on Chinese Cinema Organized by Department of Cinema and Television, Hong Kong Baptist University, March, 2000.

⑮ Kaminsky, Stuart, M., *American Film Genre Approaches to a Critical Theory of Popular Film* (Dayton, Ohio: Pflaum Publishers, 1974), pp.34-38.

⑯ Schatz, Thomas, *Hollywood Genre* (New York: McGraw-Hill, 1981), p. 1.

声 明

本论文第二章“电影与电视工业的互动关系”，曾以英文刊登在美国的学术期刊 *Post Script* Vol.19. No. I, Fall 1999, pp.10-27。第三章第五节“章国明的宿命观”部分曾刊登在第二十三届香港国际电影节专刊《香港电影新浪潮二十年后的回顾》（页110—113）。第五章部分文字曾刊登在香港电影资料馆1997年4月出版的《穿梭光影50年》专刊，页15—16。本论文的章节全部由本人撰写。另外论文所分析的电视及电影作品，皆由本人看过或反复观看多次。

卓伯棠

2003年5月