

论香港电视新浪潮的探索价值（1975—1980）

付 晓

摘 要：1975至1980年间的香港电视新浪潮是香港电视史上的一段空前绝后的探索期，它受益于当时尚未企业化和制度化的香港电视文化生态，以相对自由的创作空间，发挥新浪潮导演的作者个性，通过电视影片的创作，在探寻香港身份、探究性别权力和电影语言等方面取得了显著的成就，并在新闻传播伦理上体现了深刻的现代性的价值诉求。

关键词：电视；香港身份；性别权力；电影语言；传播现代性

作者简介：付 晓，男，讲师，博士生。（合肥工业大学 人文与素质教育中心，安徽 合肥，230009）

中图分类号：J905

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2016）03-0094-06

所谓“香港电视新浪潮”是用来描述香港电影新浪潮中的绝大部分导演在进军电影工业之前，暂寄于电视台从事电视影片创作的时期。笔者将此时期界定在1975至1980年间。^①对“电视新浪潮”的正式命名出现在影评杂志《大特写》1976年9月9日出版的第20期上。这期杂志的封面即以“新浪潮横扫五台山”^②为大标题，内有张田撰写的《新导演遗珠篇》一文，他写道：“香港三家电视台都在积极培育新人，正掀起一道新浪潮，迫使前辈导演去求进步，从远处看，新的电影人才迟早会取代现时那些‘占着茅坑不拉屎’的所谓大导演的”。^[1]新浪潮电视，实质是一种电影创作。从制作媒介来看，所有的新浪潮电视作品皆为可独立成篇的单元剧，而且绝大部分都以16毫米胶片摄制，采用实景、自然光和同步录音技术，时长从30至50分钟不等。所以，又称为“电视影片”。它与剧场内放映的35毫米宽银幕电影本质都是一样的，只不过，格局有大、小之分。不仅如此，新浪潮电视还是一种特殊的电影创作。它的“特殊”是因为发生在电视文化的背景下。当时的电视台尚未企业化、制度化，相较于“商业挂帅”、“市场至上”的电影工业，能赋予导演们很大的创作自由。这一点，如谭家明所言：“TVB（无线电视）那时候还未完全建立，我说的是它的头十年，整个建制还没确立的时候，你有很多空间去自由发挥。那时的高层有很多精英，都是有抱负，有能力的人，不是纯粹的管理者，整个氛围就很好。”^[2]不仅仅是在TVB，另外两家大台RTV（丽的电视）和RTHK（香港电台电视部）那时的情况也类似。凭借相对自由的创作环境，香港电视新浪潮在本土身份、性别权力和电影语言等方面做出了积极的有建设性的探索。

一、探寻香港身份

20世纪60年代末至70年代末，香港社会最重要的时代主题便是探寻“香港身份”。社会学家吕大乐曾指出此种身份的“两面性”：“一方面，它是对社会的认同，能够起着推动市民介入社会的作用；

基金项目：2013年度教育部人文社会科学研究青年基金项目“文化交汇视域下的香港电影新浪潮研究（1978—1984）”（13YJC760017）的阶段性成果。

①香港学术界一般以1975年谭家明参与导演的TVB的首套胶片单元剧集《群星谱》系列作为电视新浪潮的开端，但是对结束的时间，看法不一。因为新浪潮导演当年从电视台投身电影工业的时间并不一致，有的早，有的晚，所以，电视新浪潮的结束时间还不能单纯以电影新浪潮的开始时间（1978）为依据。笔者将新浪潮电视的结束日期划为1980年，是因为这一年有一部重要的电视影片《执法者之后海湾的一夜》，它是导演敬海林作为最后一位进军影坛的新浪潮导演在离开电视前的最后一部代表作。

②此处的“五台山”指代电视圈。因为当时香港的无线电视台、丽地电视、佳艺电视台、香港电台和商业电台等五家广播电视机构都坐落在九龙广播道小山上，所以称广播道为“五台山”。

另一方面，它也包含了保守和自卫的倾向，‘香港人’的身份便隐藏着对‘非香港人’的排斥，市民对大陆新移民和越南难民的态度，就清楚说明了这一点。”^[3]这里的“两面性”，实质指的是建构“香港身份”的正、反两面：自我与社会的认同以及自我与他者之间的认异。

新浪潮电视通过本土关怀来建构“身份认同”。首先是揭露和关注本土社会问题。20世纪60和70年代的香港电影，无论粤语片还是国语片，都有一个特定类型叫“社会问题片”。此类电影大多有明显的“说教”立场，像导演龙刚和桂治洪的作品，他们除了要编织一个震撼性的煽情故事来迎合观众之外，还要出于自己的社会责任感，在片中用“代言人”替导演发声，传播导人向善的大道理，以教化观众。这种建立在传统情节结构上的价值导向叙事在电视新浪潮中打破。谭家明在《C. I. D.》（1976）系列中执导的《失踪少女》《两飞女》和《晨午暮夜》都是讲各种犯罪问题，但是叙事却相当平淡，甚至缺少观赏性。原因在于，所有的故事都是由松散的事件组成，缺少因果关联，没有环环相扣的剧力，而且导演故意设计种种“缺陷”，用杂讯干扰故事的主线，造成阅读障碍。“现代电影的重要倾向之一，是脱离事先计划好的情节结构”^[4]，谭家明展现的是典型的现代主义倾向的反情节叙事观，以图让观众从故事的情境中走出来，自己去独立思考。其次是监督政府，质疑和批判公权力。这在当时的两岸三地，是最具“香港特色”的本土关怀。“政府”角色在二战后的香港电影中，有很长一段时间处于“缺席”状态。尤其是五六十年代的粤语片，存在着对殖民政府的普遍不信任感。典型者，如“中联”出品的粤语片，大多染有鲜明的“民粹主义”立场，聚焦于底层生活空间，并滥用左翼电影的“对比蒙太奇”传统来表现善良耿直的底层民众与虚伪狡诈的上层社会的对立关系。此种状况在新浪潮电视中得到了根本的改观。譬如，在许鞍华导演的《狮子山下之桥》（1978）里，围绕“拆桥”这一公共事件，导演摒弃“民粹”色彩，以局外人视角持平表现各方立场。在这部被舒琪称为“有史以来最尖锐敢言的官方剧集”^[5]里，有一段借局外人——外国记者之口道出的对事件的深刻观察：“富商巨贾与政府公仆，在会议室内妄下决断，毫不体察民情。市民形如散沙，即使偶然组织起来，亦毫无主见，受人控制。对政府态度及本地制度，我感到恶心；同时也对市民无动于衷地让这种态度继续下来的心态感到恶心，我决定辞职。”许鞍华不仅在运镜层面大量运用“变焦镜头”（zoom lens）来体现人物与环境的关系，更把“变焦”作为一种剧本结构，用以揭示事件中不同利益主体各怀鬼胎的“博弈”。“历史的实在性在于不断改变焦距时看到的各种景象的综合。新闻报道也同样如此，单方面的一种观点的解说，绝得不出真实的结论”^[6]许鞍华的手法，正是这种现代新闻思想的价值体现，这也是对左翼电影中那种道德化指向的“对比蒙太奇”蕴含的单向传播性的“纠偏”。在拍摄《桥》之前，许鞍华还在廉政公署导演过一个系列剧《I. C. A. C.》，其中头两部《男子汉》和《查案记》因为题材敏感，又适逢1977年10月爆发的“警廉冲突”，故而被廉署官方禁映。直到22年以后的1999年3月，才在“第廿三届香港国际电影节”上正式解禁公映。这两部“超级禁片”显示了许鞍华打破“神话”的勇气。在《查案记》中，廉署的探员用“钓鱼执法”构陷基层警察以获取指控的证据，同时廉署对英籍公务员往往网开一面，英国人即便被“请”进监狱，也跟度假一样。1975年8月独立制片人吴思远编导的“新闻电影”——《廉政风暴》上映，前半部分，他以写实的手法披露香港警队贪腐的日常化和体系化，具有很强的新闻揭露性；而后半部分，当“廉政公署”成立后，社会焕然一新，自此“阳光普照，欣欣向荣”，电影的基调也由意大利式的“新现实主义”突变为苏维埃式的“社会主义现实主义”。两相比较，许鞍华对“廉政神话”的祛魅，可谓难能可贵！

在“身份认异”上，电视新浪潮的探索更加多元化，且技巧更富现代性。首先，承续“他者参照”的对立模式。唐书璇在其电影《再见中国》（1974）里通过最后8分钟与前80分钟的情境对比，首创了“他者参照”的身份对立模式，即香港人以“文革”时期的大陆新移民为“他者”，通过身份的对比参照确立自身的主体性。新浪潮电视中有不少作品是承续“他者参照”的模式。许鞍华的《北斗星之阿诗》（1976）和《狮子山下来客》（1978）叙事出奇地平静，甚至比唐书璇还要疏离。《阿诗》

中的越南华侨阿诗在澳门和香港被形形色色的男人们欺骗、拐卖,以致沦落风尘,但她无怨无悔,顺天应命。以这样的方式叙述一个“逼良为娼”的故事,如果放在电影工业,那将是一件不可想象的事!与《阿诗》同一年,桂治洪也拍过一个“逼良为娼”的故事,叫《索命》,两者的故事结构基本相似,不过后者更强调“复仇”这个中国电影传统的母题之一。很显然,许鞍华不是在用传统的思维拍电影,而是在先锋地进行社会心理学上“斯德哥尔摩综合症”的叙事实验。章国明的作品则不那么平静。他导演的《年青人之过河卒》(1977)从三个大陆偷渡客(二男一女)成功上岸开始,像是紧接着讲述唐书璇没讲完的故事,而且在身份冲突上,加深了对立性。最后,始终无法融入香港社会的男主角死在回大陆的火车上。敬海林作品《执法者之后海湾的一夜》(1980)用新闻调查的体裁,现场实录偷渡与反偷渡的“猫鼠游戏”。采访中,那些被逮捕的偷渡客面对镜头不断地重复着一个论调:他/她们是为了“更好的生活”才冒险偷渡,而且这群人相信香港是一个只要努力,就一定能出人头地的地方。在章国明的故事里,那位死在归途的偷渡者当初也是这么想的。现实,其实比电影更像“电影”。其次,以“自我裂变”折射文化转型。20世纪70年代香港社会的文化转型,对本地知识分子的心态也造成了影响。严浩导演的《年青人》(1977)系列中的《艺术人生》和《1977》尽管在手法上还不够成熟,简单地用“左派话语”体系中的积极/消极的对立,来衡量人的价值观转变,而忽视了生活的丰富内涵。但是,它们对知识分子在香港社会本土化过程中的心理转变,还是有着深刻的体现。1974年之后,“由大众文化(特别是电视的普及化)所带动的本地化的普及文化逐渐成了文化的主流,过去对殖民地的抗拒和在寻找个人身份时的那份迷茫,甚至在学生运动的圈子里也开始淡忘了。”^[7]整个20世纪70年代对严浩那一批参加过社运的爱国知识分子来说,是个割裂的时代,从之前的“寻根”到之后的“本地化”,那种经历失落后,重新适应生活的叹息,相当沉重。最后,他者冲突下的夹缝处境。在“他者参照”、“自我裂变”之外,还有对“香港身份”的第三种描述——夹缝处境,也就是在两个“他者”冲突的夹缝中寻找自我定位。最先描述这一处境的其实还是唐书璇。在《再见中国》的结尾处,有一处独具匠心的镜头设计:画面从中环的希尔顿酒店移至竖立着“毛主席万岁”大型标语灯饰的中银大厦,一街之隔,两个世界。这是对当时“左”、“右”互搏语境下香港处境的含蓄说明。而到了谭家明的著名单元剧《七女性之苗金凤》(1976)中,这种“夹缝”描述更加鲜明。片中,卢远和两位女士在咖啡店里喝下午茶,他一面听着两位女士的谈话,一面翻着杂志。他不是翻一本杂志,而是用两只手同时翻阅两本不同的杂志。他用左手翻一本美国出版的时尚消费杂志,内页满是女模特的性感照;同时又用右手翻一本国内出的文革杂志,内页满是“防修”、“反修”、“继续革命”之类的斗争话语(应该是在“九大”前后发行的)。这种奇怪的右手/左派(社会主义)杂志,左手/右派(资本主义)杂志的错位设计,似乎在揶揄香港文化的某种错位性。海外学者周蕾认为:“香港最独特的,正是一种处于夹缝的特性,以及对不纯粹的根源或对根源本身不纯粹性质的一种自觉。”^[8]电视新浪潮探索香港身份的多元化视角,其实也是对香港主体身份多元性的一种自觉写照。

二、探究性别权力

两性关系是电影的永恒主题之一,同时权力化的两性关系也是电影剥削的重要资源之一。在商业电影的逻辑表征中,银幕作为生产欲望的影像机器,在诸多欲望显影中,对女性身体的展示是常态之一。它通常是用来满足男性观众的窥视欲,为他们的视觉快感提供宣泄的途径。可见,传统的带色情元素的商业类型片都是典型的男性霸权意识的体现。在商业化的上世纪70年代的香港电影中,体现“男性霸权”的类型片占据了统治地位,罕有对性别问题的异议,即便是楚原的经典异色作品《爱奴》(1972),看似是凸显“女性霸权”,其实还是刻画同性关系中女性化的“男权”。不过,在新浪潮电视中,由于没有“票房”的羁绊,对“性别权力”的探讨则呈现出多元化的丰富性,甚至同一个导演的作品,也有不同的性别立场。

新浪潮的研究者、本身也是新浪潮一员的卓伯棠对谭家明电影中的性别探索评价颇高：“新浪潮导演中，谭家明以擅写女性见称，特别是在探索女性心理方面，可以说无人能出其右。”^[9]在谭家明的视野里，女性被男性支配，同时她也可以支配男性。他的电视系列片代表作《七女性》中的头两集《廖咏湘》和《苗金凤》，恰恰表现了这两种相反的性别权力观。在《廖咏湘》里，开篇便一鸣惊人。廖咏湘作为一个女中学生，身着校服在大巴上公开看美国的色情刊物《playgirl》，把邻座一位中年大叔惊得直摇头。这里，谭家明塑造了一个“性开放”的少女形象，直接颠覆了传统男权对女性欲望的代言，女性开始自我表达欲望。然而，反传统的“性开放”并不足以描述片中廖咏湘形象的“突破”，她不仅有对身体的自觉，更有掌控男性的“霸权”。影片结尾处，她把两个男友召到一起，让他们互相认识，这种毫不避讳的心态，像是“女王”般的存在。对性别权力上的“女性霸权”的彰显，使这部单元剧在男权社会遭受了抵触性的舆论非议。片子播出后不久，便有论者当面表达对谭家明“道德意识”的不满：“我只看到那女学生陶醉于自己的滥交，你将一些不健康的故事纯粹以客观的态度揭发出来，有没想到它的后果呢，对于十三、四岁的学生会否产生不良影响？”^[10]更有正气凛然的女专栏作家撰文痛斥谭家明：“卖弄色情，把色情镜头带进家庭，丑化女学生”^[11]。引起争议的还有《苗金凤》。但是这部作品，却不是表现女性的霸权，相反，还是十分传统的委曲求全的“家庭主妇”思维——明知道自己的丈夫有外遇，只能睁一只眼闭一只眼，得过且过。该片之所以又引发道德争议，是因为剧中卢远与吴正元之间有一段“戈达尔”式的“美丽床戏”。当时的社会舆论，可以接受大电影中邵氏剥削片的色情暴力噱头，却无法容忍谭家明在电视里的“探索性实验”，主要是因为当时的政府“电检处”对尚未成熟的电视工业没有预审一说，“拍好了就以原定时间出来”^[10]，所以一些成人化的画面就会出现在千家万户不设防的电视屏幕上，由此招致舆论讨伐。当时电视政策之宽松，可见一斑。尽管有种种非议，但是谭家明在电视上对性别权力的探索还远不止于此。在《北斗星之离家少女》（1976）、《13之花劫》（1977）、《13之弑父》（1977）等三部剑走偏锋的“不伦”题材作品中，他关注的是“男权”的伦理化升级——“父权”失控的问题。“父权”因为汇聚了性别和伦理两大身份，对女性通常意味着双重压迫。但谭家明的重点不在表现“父权”的蛮横，从男性导演的视角出发，他揭示了造成“父权”非理性化失控的女性因素。《花劫》中朱江的病态心理根源于妻子的不忠对他的打击，为了寻找心理补偿，他把长相与妻子相仿、年龄却能当他女儿的黄杏秀作为猎杀的对象。《离家少女》中在离异家庭长大的廖咏湘患有“恋父情结”，她把对父亲的想象寄托在一个形象、气质与其父相仿的已婚商人身上，成为他的情人。廖父明知此事，却听之由之。后来因为“插足”，廖咏湘被商人的正室毁容。《弑父》中造成父亲理性崩塌、暴力侵犯女儿的根本原因在于妻子不甘贫困，离家出走对他造成的心理伤害。在上述这些人伦惨剧中，造成“父权”失控的原因，在于“女性选择权”的放纵或者“女性霸权”的强势。这尽管在客观上修正了当时香港影视中“男性霸权”统治的单维性，但是受制于性别立场，谭家明对性别权力上种种“女权”的探讨依然有其不足。他沉迷于一种畸形的两性关系，并流露出些许男性对女性的性别隔阂和恐惧。真正的“女权”在于追求性别权力上的平等相处，追求女性的独立和自觉，而非通过两性战争去争夺“支配权”。真正体现女性眼中的女权意识的作品，在电视新浪潮中只有单慧珠导演的《狮子山下之梅花》（1979）。此剧一开头就别出心裁地通过女主角梅花在人生不同阶段的自述，描写中国传统的封建意识对她的偏见，因为接连“尅死”公公、婆婆、丈夫，她被视为“妖孽”。之后在申请政府综援时，她又被政府公务员索贿。一切传统以及现代社会中的种种男权压迫和歧视像排山倒海一样朝这个拉扯着5个孩子艰难度日的寡妇扑来。不过，她顶住了压力，既以传统的农耕方式养活家庭，又以现代法治意识起诉贪污的公务员维护其合法权益，无论于传统，还是现代，她都是一个独立自强的女性，这才是真正“女权”意识的体现。

三、探索电影语言

巴赞在其经典论文《电影语言的演进》中把1920—1940年间的电影分为两大对立倾向：“一派导

演相信影像,另一派导演相信真实……这种简单化的批评只有相对的意义,我把这种划分主要是当作研究问题的假设,而非客观现实。”^[12]此种划分大致上也符合新浪潮电视在电影语言探索上的分野:一种是以谭家明为代表的重影像造型的形式/表现主义探索;另一种是以方育平为代表的重物质再现的纪实/现实主义探索。

前文中说过,谭家明在《C. I. D.》系列中的部分片集内尝试过反情节的写实主义探索,但这,并非他的“作者标签”。在大多数时候,他关心的不是故事、题材、人物,而是电影语言的形式,用他自己的话来说,就是“任何 art 最紧要都是讲个 form, formalism 是最好嘢嘅”^[13]。从哲学到音乐,作为一位精通现代西方文艺的知识分子,谭家明的形式主义倾向深受上世纪 60 年代美国“新批评”的影响,如桑塔格在《反对阐释》中说:“一切艺术皆趋向于形式,倾向于形式的充足而不是实质的充足”^[14]。在谭家明的新浪潮电视作品里,他的形式探索主要表现在对让·吕克·戈达尔的影像美学的模仿和创新。谭家明毫不掩饰他对戈达尔的仰慕,在其电视代表作《七女性之苗金凤》片头,有四个大字:谨献高达。谭家明从戈达尔上世纪 60 年代的经典代表作如《随心所欲》《已婚妇人》《我略知她一二》,以及《狂人皮埃罗》中吸取艺术营养,并将其中代表性的实验技巧运用到自己的作品中。譬如在色彩调度方面,戈达尔深受荷兰风格派画家蒙德里安(Mondrian)的影响,在他的彩色电影中,经常实验蒙德里安的三原色(红、黄、蓝)和三非原色(黑、白、灰)的组合。此种色彩组合实验的极致就是《我略知她一二》。在这部 60 年代末的彩色电影中,几乎每一个镜头中的色彩组合,仔细看的话,几乎都离不开红、黄、蓝三原色。谭家明就深受这种现代美术设计思维的影响,在《群星谱之王钊如》《七女性之苗金凤》和《北斗星之阿唇的故事》三部电视影片里做了自觉的模仿实验。譬如在《王钊如》的第一个段落,表现夫妻两人吃早餐时的就餐环境,画面上,镜头正对的背景墙是白色的,侧对镜头的是黄色的。镜头上方是黄色的吊灯,下方是白色的餐桌,桌子上摆着红色的烤面包机和黄色的牛油盒,旁边的椅子的靠背颜色是黑白相间,正对镜头的王钊如穿着一身浅蓝的睡衣,侧对镜头而坐的卢远穿着黑色的西服,白色的衬衫,并搭配灰色的领带。若从平面效果来看,就颜色搭配和线条的布局而言,这幅画面很像蒙德里安的名作《红黄蓝的构成》。此外,在构图上,戈达尔在《已婚妇人》和《我略知她一二》中有一种刻意的构图设计:人行走在连环广告画或巨大的广告牌下,其中广告的水平线占据了整个画面的三分之二,形成对人的压制。戈达尔以此批判资本主义社会中广告代表的消费欲望对人的控制和异化。对如此杰出的反资本主义的影像创意,谭家明心有共鸣,在《苗金凤》中他让主要人物从女性减肥广告或者汽车广告下走过,并让她/他们在特定消费空间内,如在超市和车行,显露被五颜六色、摆放整齐的商品环抱的快感。

“相信真实”的方育平,1976 年开始为 RTHK 摄制单元剧/电视影片。在他的两部最著名的代表作——1977 年的《野孩子》和《元洲仔之歌》问世之前,他拍过《学师仔》《解毒》《足球》《为了哥哥》《行》《公园》《非礼呀》《电单车》《路难行》《临记》等 10 部同属《狮子山下》系列的单元剧,但这些基本都是“命题作文”,直到 1977 年那两部代表作的出现,他才有了自己风格化的创作。方育平深受 20 世纪 60 年代美国“直接电影”(Direct Cinema)的影响,在其代表作中致力于探索电影叙事在剧情片(Drama)与纪录片(Documentary)之间的临界状态。尤其是《元洲仔之歌》和《野孩子》,所呈现之段落,都是经过长期的观察和资料搜集,从现实生活的素材中提炼出来的,而不是刻意编织的情节,相当于克拉考尔定义的从物质现实中“找到的故事”:“它们是被发现的,而不是被构想出来的……它的剧情——仿佛是从未经加工的日常生活中直接撷取出来的。”^[15]《元洲仔之歌》中的“钓老鼠”和《野孩子》中的“打山头”这两个段落,就是典型的“找到的故事”。方育平对纪实性的偏爱源于其早年的新闻理想,如其所言:“也许是因为我始终是读新闻与传播出身的,多少受了新闻工作者是社会的良心,要客观地揭露社会黑暗面等理想影响,所以在拍摄时就自然地流露出了这方面的关怀。”^[16]借助电视的媒介影响力,客观描述社会阴暗面的新闻理想有时也能在现实层面发挥“正能量”

的作用。像《元洲仔之歌》播出后，当地恶劣的生存环境让殖民政府蒙羞，迫使其采取行政措施搬迁元洲仔的艇户，让这一贫困社群上岸定居。有论者对此评论道：“艺术创作/大众媒体/官方立场，三者从未试过（是空前也是绝后）结合得如此美满，并发挥出如此力量。”^[17]新闻伦理在20世纪70年代末的香港社会，也有嗜血性的“负能量”的显现。方育平进军电影工业前的最后一部电视影片代表作《狮子山下之夜游人》（1978）就是对当时的报刊新闻追求的景观化的嗜血性的反思。与邵氏剥削片的卖座思路一样，当时的平面媒体也追求情色暴力的“新闻噱头”，《夜游人》展现的就是新闻记者的人性与新闻报道的冷血性的冲突。该剧在立意上可能受到了1970年的美国新浪潮电影《冷酷媒体》（Medium Cool）的影响，但是处理方法完全不一样。有意思的是，2014年的美国独立电影《夜行者》（NightCrawler，Dan·Gilroy作品）更接近于《夜游人》中的冲突格局。可见，方育平在近四十年前的探索，在今天依然有着深刻的回响。值得一提的是，无论是许鞍华、方育平，还是后来拍摄《螻劫》（1979）的冯意清，她/他们在新浪潮电视中对底层苦难的表现，都有着一种强烈的“为民请命”的使命感，而这种使命感作用下的电视作品之所以能够在官办的电视机构——RTHK的屏幕上正常播出，又是与当时港英当局在新闻自由方面的某种体现“殖民现代性”的宽容密切相关，尽管这一“宽容”也有其不可逾越的界线。无论怎样，有一点新闻的现代性，总比以“歌颂苦难”、“丧事变喜事”为代表的纯粹官本位的反现代性的宣传价值观要好得多。

综上所述，香港电视新浪潮作为香港电视发展史上一段空前绝后的电视探索潮，在以上三方面取得了显著的探索成就。这是之后的香港电影新浪潮（1978—1984）也未必能达到的高度。今天我们回顾香港电视新浪潮，更应看重的是当时的电视文化生态赋予新导演们的创作空间，以及他/她们在创作中体现出的传播现代性的价值诉求。

参考文献：

- [1] 张田．新导演遗珠篇 [J]．大特写，1976（20）：32.
- [2] 迈子．摩尼卡．新浪潮导演前传“叁”——天骄谭家明 [J]．香港电影，2010（5）：104-111.
- [3] 吕大乐．家在香港 [A]．李焯桃．第十二届香港国际电影节特刊——香港电影与社会变迁 [C]．香港：香港临时市政局，1998：87.
- [4] 斯坦利·梭罗门．电影的观念 [M]．北京：中国电影出版社，1983：384.
- [5] 舒琪．许鞍华的电视时期 [A]．第十二届香港国际电影节特刊——香港电影与社会变迁 [C]．香港：香港临时市政局，1998：45.
- [6] 杨师群．中国新闻传播史 [M]．北京：北京大学出版社，2007：2.
- [7] 吕大乐．那似曾相识的七十年代 [M]．香港：中华书局，2012：33.
- [8] 周蕾．写在家国之外 [M]．香港：牛津大学出版社，1995：101.
- [9] 卓伯棠．香港电影新浪潮 [M]．上海：复旦大学出版社，2011：156.
- [10] 杜杜，培昕．访谭家明 问七女性 [N]．大拇指，1976-12-03.
- [11] 孙宝玲．你拍电视，我不放心 [J]．大特写，1977（26）：46.
- [12] [法] 安德烈·巴赞．电影是什么 [M]．崔君衍译．北京：文化艺术出版社，2008：59.
- [13] 冯礼慈．谭家明：变奏（2） [J]．号外，1987（128）：15.
- [14] [美] 桑塔格．反对阐释 [M]．程巍译．上海：上海世纪出版集团，译文出版社，2003：229.
- [15] [德] 齐格弗里德·克拉考尔．电影的本性 [M]．邵牧君译．南京：江苏教育出版社，凤凰传媒出版集团有限公司，2006：331.
- [16] 卓伯棠，罗卡．十五位影视工作者的回顾 [A]．第二十三届香港国际电影节特刊——香港电影新浪潮——二十年后的回顾 [C]．香港：香港临时市政局，1999：132.
- [17] 章陶．从《狮子山下》看港台变迁 [A]．第十二届香港国际电影节特刊——香港电影与社会变迁 [C]．香港：香港临时市政局，1998：54.