

電影保存新紀元——資料館的角色

廿一世紀的電影資料館

雷·愛密遜

最初只有電影，而無資料館。儘管影音媒體在諸如通訊、資料儲存、藝術和娛樂等方面，對二十世紀產生了史無前例的影響，但要讓這份文化遺產的價值得到大眾的認同，卻也花上了不少的時間。一九〇〇年，人們被最早期的活動影像所震懾；一百年後的今天，影音媒體已經是無所不在，以至我們甚至不再注意到它們的存在。世界不斷在變，經濟、科技、政治、社會，無不皆然，在這瞬息萬變的環境中，電影資料館將何去何從？你的猜測大抵和我差不多，因為自以為是的預言往往是要落空的。（還記得電腦時代會給我們帶來無紙辦公室，或者，電視將會取代電影院這等說法嗎？）下面就讓我和大家分享一些我正在思考的問題吧。

第一，是菲林本身前景的問題。二十年後，我們會否仍然採用菲林？或者，我們屆時是否已經全面轉移至數碼製作、數碼發行、數碼放映，乃至數碼保存影片？又或者，是否要同時維持這兩種技術？但無論朝哪個方向發展，管理和財政方面都將面臨巨大的挑戰。資料館可以成為純粹意義上的電影博物館，它所保存的不只是電影的技術，還有紀錄影像的載體本身，在未來的日子裏，人們可以藉此感受到機械投映的、非數碼的攝影影像。而且保存菲林方面的相對優勢，即簡單、安全、成本效益高，也可得以繼續保持。

然而，擺在眼前的事實是電腦網絡將日益成為獲取數碼影像和音響，以至搜尋網上數據庫的途徑。網上資料庫的出現已非一日，而它將會變得越來越重要。同樣，如果要讓歷史遺產經久而常新，數碼技術在影片修復上的應用也將日益重要。應用數碼技術將可使成本下降，而具有鑑賞力和高要求的公眾，他們的期望亦會上升。大量儲存數碼影像和音響的可能性，已露端倪，但是，數碼化也正如從前的各種技術突破一樣，並非處理複雜的資料儲存問題的萬應靈丹。相反，它會使問題更加複雜。它帶來新的可能性，但也帶來新的問題。（它難以保持藏品的原貌，歷史因此也就容易失真。而倘受到病毒侵害，那便如何是好？）

其次，是關於菲林與其他影音媒體合流的問題。電影資料館收藏的電視和錄像與日俱增，到了二〇二〇年，「電影資料館」的意義是否還會和現在一樣？越來越多的資料館將網羅範圍伸延至整個影音領域——包括音響和廣播，隨着藏品日益增多，技術要求日漸提高，每個機構都將面臨戰略性的挑戰。有的機構將會拓闊工作範圍；相反，有的則會把工作範圍越收越窄，向縱深發展。

為甚麼會這樣？就是因為第三個問題，即全球化的效應！影音資料庫的全球性網絡在持續不斷的發展——尤以近年在亞洲最為顯著，而它們之間互相依賴、互為補充的需要，也日漸滋長。由單一的資料館包攬各種各樣的技術、器材和設施以追趕不斷推陳出新的規格，日益變得不可能，而資料館越來越需要運用它們的政治和經濟力量去影響諸如倉庫和器材生產商。我們除了相互合作之外，別無選擇。而在合作的大前題下，我們的全球性專業網絡將會更形擴大，更為協調，更少各自為政。

我所思考的第四個問題，是如何選取藏品。目前正在製作和未來將要製作的電影，數量急速上升，我們要保存哪些？哪些可以棄而不顧？我們怎樣作決定？怎樣使我們的決定與法定儲存電影和電視節目的重要原則相一致，以爭取眾多資料館長期爭取的確認？為了達到這個目標，國家電影／電視／影音資料館是否需要逐漸加強監察、協調和管理國內大小機構的工作，而非自己獨力承擔？

最後，為求克服未來面對的種種挑戰，我們要不斷返回到根本的問題：我們是甚麼？資料館的精髓是甚麼？我們的「核心業務」（請原諒我的管理人員口吻）又是甚麼？對於這些問題，大抵不少人會回答說：「我們的藏品！沒有藏品就沒有資料館！」

我並不同意。藏品是不會自己跑出來的。它們是一些產品：是銳意選取和搜求的結果。它們的存續和可獲取程度，端賴為它們度身訂造的技術設施。往後，資料館將會日漸打破現存框框，不再局限在自己的設施範圍之內服務自己的藏品；使用者也不會滿足於單一的藏品，他們將期望接觸更多的藏品，並會到服務最佳的地方去搜尋。

不，資料館的未來，也正如它的過去一樣，將取決於它的主要資源：它的工作人員！他們是技術、收藏知識、積極性和意念的活水源頭，能為使用者帶來附加價值。他們所維繫的各種關係，構成支持資料館的基礎。他們受過需求日益殷切的正規專業訓練，對於保護脆弱不堪的歷史遺產，也持有嚴肅的理念和專業操守。尤其重要的是，他們對電影這種媒體懷有滿腔熱誠，這對於開拓未來以及不斷更新舊觀念，永遠都是重要的。（譯自英文原文）



雷·愛密遜為東南亞／太平洋影音資料館協會創辦人及主席，現任澳洲影聲（前國家電影及音響資料館）副館長。

數碼科技對電影保存工作的影響

電影資料館推行的種種計劃及其所涉及的工序，都已離不開數碼科技，這些計劃和工序包括：電影和相關資料的編目和歸檔，以及根據這些材料建立一個全面性的資料庫；製作國家電影片目資料庫，網羅尚存的和散佚的電影，並且提供網上檢索服務；參與未來的國家文化遺產資料庫計劃等等。而有了更為先進的數碼科技、更為精良的電腦界面，這些任務和工作將可順利完成。

日本國會圖書館已經宣佈，自一九四八年起館藏的一百八十萬冊日文書和二十萬冊外文書的目錄資料，可望於二〇〇〇年三月起上網，供公眾檢索。該館亦計劃把所藏江戶時代物品中的二萬三千張圖像數碼化，並在不久的將來公之於眾，又將於二〇〇二年完成一個包括三百六十萬種期刊的刊名索引資料庫。既然其他的國家機構和博物館已經向數碼化的方向邁進，國立電影中心作為東京國立現代藝術博物館的電影部門和唯一的國家電影資料館，發展其全面性的電影資料庫——包羅約二萬部電影以及超過七十萬項相關材料——並盡快把它上網，也是理所當然的。可惜，我們的編目工作追不上我們所搜集的電影和相關的材料。尤可慮者，數碼科技日新月異，軟件硬件瞬即過時，往往給數據轉換造成困難。

國立電影中心對於在電影保存／修復方面應用數碼科技，仍然抱持審慎的態度，這並不是由於數碼科技成本效益不夠高或耗費時間，也不是由於自動化技術例如自動除塵不夠先進（諸如此類的問題早晚可以克服），而是因為在日本這樣一個高科技導向的國家，由模擬數據到數碼、由菲林到非菲林的技術轉移，可以是十分急速和巨大的，而這不但會僭越電影保存／修復工作的道德規範（例如彩色化或過份加工），也會對傳統的光化學技術、實驗室設施，甚至菲林的製作，帶來負面影響。

當然，數碼科技在電影修復方面可以比光化學技術做更多的事情（例如利用高質濕印技術去掉刮痕），其正當的運用是應該加以發展的。舉個例子，大約一年之前，由東京大學坂村健教授發起的一項電影修復計劃，引起了特別的關注，這項計劃是要將小津安二郎《東京物語》（五三，松竹）的三十五毫米拷貝其中一部份進行數碼修復（採用一部 3072x2048 解像度的圖片光碟掃描器，在 PGM 中每格儲存約 6.1MB 數據）。國立電影中心正打算與該計劃合作組織一個研究組。

無論如何，需要考慮的問題很多，包括選擇何種儲存媒體以及媒體的壽命，其中以二元數位儲存的資料理論上永遠不會變質。然而，最重要的，是堅持數碼科技系統按照菲林→數碼→菲林的方針構建；也就是說，修復工作最終至少應該保持三十五毫米拷貝的原有質素。不過，倘若一個三十五毫米拷貝的數碼掃描資料是用作輸入半吋格式錄像帶的話，那麼它的解像度便不會高於普通電視畫面的平均質素，人們也不會為平均質素只及於半吋格式錄像帶的影像花費更多的時間金錢。更糟的是，修復工作一旦完成，長久保存三十五毫米拷貝的工作可能

會被拋諸腦後。故此目前電影修復的最終格式依然應該是菲林。

電影這種文化形式的一個可能的定義，便是一群不知名的觀眾在黑暗的戲院中觀看大屏幕上的影像的經驗（由放映機器複製出來、遠大於觀眾自身的投射光影）。因此，電影資料館應該保持的便不單只是作為一種物質材料的電影——即高達所謂的作為「一種可以拿來拿去的東西」——也包括本身作為一種文化形式的整個電影經驗。保存和修復電影並不足夠，作為電影經驗一部份的放映／展示形式也須保存下來。

儘管從徵集材料、保存／修復、編目／入檔，到放映／展覽，電影資料館多樣而繁重的工作在在需要數碼科技，但最終的目標還是要盡可能保存真正的電影經驗。換一種說法：只有能放映二十呎高的三船敏郎影像的地方，才配稱為電影資料館。（譯自英譯，原文為日文。）



《東京物語》

岡島尚志為東京國立近代美術館國立電影中心主任研究官。

數碼影像儲存

陳素霞

數碼浪潮席捲資料館、圖書館、博物館。事實上，數碼化已涉及電影修復和保存方面的工作。修復方面，部份資源會分配給數碼化。在數碼化之中，最簡單的工作是掃描。數碼化材料與修復工作相輔相成：編寫狀況報告、重新包裝、檢視儲存狀況等等。目錄內容加上個別藏品的狀況資料，使整個系統變成一些有價值的工具，以供檢視和規劃保存工作之用。

數碼化可以製造兩種不同類型的影像資料庫。第一種是原影像的替代品，在這種資料庫中，掃描出來的數碼數據可以用作重建原來的影像。一般而言，陳舊的彩色攝影材料會褪色，在這種情況下，數碼影像便可供數碼還原或重建之用。負片尤其可以得益，因為我們能在掃描過程中從顯示器上觀看正片影像。很多陳年負片都是玻璃片負片，只須掃描一次便可減少在入檔和複製過程中損毀的危險。

第二種影像資料庫是為資訊科技而設的，例如富歷史價值的影像資料。這種影像資料庫中的數碼檔案，不會用來重建原來的相片或景物。但無論如何，必須緊記，即使是最理想的數碼影像也不能代替原件。

在數碼化的品質控制方面，最佳的方法莫過於主觀的視覺檢查，加上電腦軟件對數碼檔案的客觀測量。影像的品質控制應包含四種主要的品質標準——色調再造、細部和框邊再造、聲音，以及顏色。

在選擇存載物料方面，我們聽取物料科學家的意見。然而，當市場上找不到某種特定載體時，亦往往無法推薦使用，而電腦硬件的發展瞬息萬變，問題因此便更加嚴重。今天所用的載體，明天還會通行嗎？如果我們希望那些寶貴的資料能夠長此以往供人取用，那麼便不宜冒險倚賴任何唯讀光碟或磁帶。及時作出彈性處理，可以保證數據的長久保存和完整效能。為免費用昂貴，我們須選擇一種世界廣泛採用而且合乎成本效益的存載物料。

總言之，從電影保存的角度來說，數碼化／保存工作的目的包括：(1)修復原件；(2)製作符合認可標準的替代複製品；(3)重新整理不穩定的原本；(4)將具有歷史準確性的圖像資料入檔。合乎國際標準的電腦編目系統，將可為電影研究者在互聯網上提供影像的編目檔，進而連結到相應的數碼影像。據悉，在電腦上看過數碼影像的人，會有興趣再看原物料。數碼化的應用固然存在很多修復的原則性問題，但肯定有助於資料館、博物館和圖書館在資料保存和檢索方面的需要。（譯自英文原文）

陳素霞為香港電影資料館修復組助理館長。

《香港影片大全》第三卷（一九五〇至五二年）

資料館繼《香港影片大全》卷一和卷二出版後，即從事第三卷的編務工作。卷三詳錄了五百八十多部電影的資料，包括影片類型、語別、公映日期、出品公司、編／導／演名單、故事大綱及劇照，以嶄新的版面設計與讀者見面。全書中英對照，精裝印製，即將面世。

整個五十年代出產的香港電影較四十年代倍增，合共二千五百多部，只好分三卷出版，故此卷三只收錄了五〇至五二年合共五百八十多部影片的資料，除粵語及國語故事片外，五十年代為迎合東南亞華僑的需求，更添了廈語片的製作。

五十年代的香港社會漸趨繁榮，電影業亦踏上繁盛的階段，成為民間主要的娛樂消遣。一九五〇年末由於韓國內戰引發聯合國禁止出口菲林片，加上大陸對港片進行「思想性」審查，禁映部份港片，致令業界面對多方面的困難，影業的不景氣一度令幾間片場被迫關閉。

五二年是港片由艱苦走向復甦的階段，從英國、比利時及日本入口的菲林解決了「片荒」，中國的電影中心亦漸漸由上海南移到香港。上海南來的影人如張善琨、費穆、卜萬蒼等紛紛投入製作，加上東南亞市場的成功開拓，令五二年的影業發展蓬勃。

承繼着四十年代的傳統，神怪武俠片、文藝片和喜劇仍是香港電影的主要類型，其中更有不少改編自天空小說。享盛譽的電影包括蔡楚生監製的《珠江淚》、為華南電影工作者聯合會籌款購置會址的《人海萬花筒》、龍馬公司出品的寫實主義電影《一板之隔》及長城公司獲五二年賣座冠軍的《新紅樓夢》等等。

總括而言，港產片於五〇至五二短短三年間成就了不少經典之作，影片內容更接近現實生活，技巧亦普遍地提高了，攝影師何鹿影鑽研出重疊拍攝法、製片廠老闆鄺贊發明了「鄺贊通」電影錄音機、萬氏兄弟成功運用接景拍攝技術去設計場景。影片大全卷三以新的排版方式展示電影資料，亦加進更多有關歷史及背景資料，相片的質量大大提升，編排更富彈性，愛好香港電影的不容錯過。

（文：傅慧儀）



《人海萬花筒》



《天堂春夢》



《人之初》



《一板之隔》

《香港影人口述歷史叢書》第一冊〈南來香港〉

他們戰前活躍上海等地，戰後南來香港。透過他們的經歷，可見中國和香港電影發展中深厚的淵源。難得的是，他們相互間曾先後緊密合作，在時代的洪流中，共渡時艱；他們談及一己的親身經歷或舊友，教聽者感染到各人當日彼此互相扶持的深摯感情。他們是童月娟、錢似鶯、李麗華、岳楓、胡鵬、盧敦、陳蝶衣和何鹿影八位前輩影人，在《香港影人口述歷史叢書》第一冊〈南來香港〉中，就香港影業和個人事業提供寶貴的第一手資料。

本書的內文分別由朱順慈、何美寶、阮紫瑩、黃愛玲、鄭佩佩和郭靜寧執筆。除了影人訪談的紀錄整理，還配以百多張劇照、工作照和生活照等，部份由被訪者親自提供珍藏照片。此外，書頁兩旁的附註欄中，附以他們談及的一些重要的電影工作者的簡介。有興趣尋找更多有關資料或專題研究的朋友，可以參閱附列的參考資料。

在影業草創時期，怎樣製作一部又一部的電影、一門專業怎樣在技術和理念上蛻變、影人們怎樣承受時代的後擊和洗禮……跟多位前輩影人的接觸，令人深感原來觀影以外的電影世界是那麼的廣闊！在編輯的過程中，得到前輩們的提點，而館中的各組同事在搜尋配圖、編務和撰寫等方面，都提供不少幫助和意見，謝謝你們！

(文：本書特約編輯郭靜寧)

新增藏品

複製《碧血黃花》拷貝

有見於一些已無法在港找回的影片，有可能在鄰近地區尋獲，香港電影資料館一直留意各地有關港片的消息。港台兩地影業關係密切，而本館與各地的資料館之間向有聯繫，是以促成今次與台北電影資料館的交流合作。

製片家童月娟年前捐贈予台北電影資料館的《碧血黃花》，於一九五四年在港攝製完成公映，該片由卜萬蒼、馬徐維邦等大導演合導，黃河、葛蘭、于素秋等近三十紅星主演黃花崗七十二烈士的故事。本館在台北電影資料館的協助下，複製《碧血黃花》拷貝，並獲童月娟授權，讓影片得以在港保存和供放映及研究之用。

新增續續公司影片

影片除了製成菲林拷貝發行，很多時亦會製成錄像，這也成了我們搜尋影片的途徑之一。在七、八十年代，續續影業有限公司的製作路線以敢於試新見稱。珠城錄像有限公司約於十八年前買下「續續」數部影片的錄像發行權，發行權雖已逾期，當年「續續」提供的拷貝卻仍寄存「珠城」的片倉。「續續」早已結束，主事人亦已不知去向，「珠城」遂於去年底搬倉前把該公司的《牆內牆外》（七九，于仁泰、陳欣健導演）《天堂夢》（八〇，李釗導演）《123》（八〇，梁家樹導演）《文仔的肥皂泡》（八一，陳欣健導演），及其他公司的幾部三十五毫米拷貝交資料館保存。本館將會追查片主下落，以便處理版權問題。

狄龍翩然而至

一九九九年十二月八日，狄龍手執本館《通訊》到訪搜集組，特地到來贈予《傾國傾城》和《瀛台泣血》（七五）巨型幕後工作人員合照三張（每張約50厘米闊、40厘米高）。他當年在片中飾演光緒皇。

狄龍自去年三月接受本館口述歷史訪問後，便開始收到本館的《通訊》。他說：「我看到楊凡捐贈影片，又看到石琪在報章上提及缺乏過往美術指導的資料，想到李翰祥拍的大場面宮廷戲非常重要，便找出幾張當時拍《傾國傾城》和《瀛台泣血》的照片供資料館研究保存。」

「電懋」出品電影特刊

竇漢勳先生在五、六十年代曾任國際/電懋影業有限公司(簡稱「電懋」)粵語組製片主任，除了工作上所用的劇本、製作預算、分場表等，他年來亦收藏不少宣傳組製作的國、粵語電影特刊和《國際電影》雜誌。直至去年，他從電視看到有關香港電影資料館的介紹，便親自把珍藏多年的特刊和雜誌送到資料館來。當中有「電懋」黃金年代出品的電影特刊數十本，如《曼波女郎》(五七)《四千金》(五七)《龍翔鳳舞》(五九)等等。

作為捐贈者，竇先生說：「我很高興這些東西能保存下來，而又對大家有用。」

重要電影刊物的搜羅

除了急切地搜尋早年的電影拷貝和史料，資料館同時與各個現時活躍的電影團體聯絡，以紀錄當今的電影活動。最近，香港電影金像獎協會和香港電影評論學會分別慨贈他們近年來出版的刊物予本館。

本館特此向各位捐贈者致謝。



《碧血黃花》



《牆內牆外》



《123》



李翰祥(前排中)、狄龍(第二排中)與工作人員



澳紐之行滿載而歸

去年十一月，我獲派前往新西蘭和澳洲受訓，前後造訪過六個機構。此行目的有二：第一，藉此熟習 HORIZON 電腦系統的實際運作，這是香港電影資料館所採用的電腦資訊系統；第二，參考當地電影圖書館及其他圖書館的格局、佈置、職能，以及日常運作。

我訪問過新西蘭基督城的坎特伯雷大學圖書館、悉尼澳洲電影電視及廣播學院的澤西托布列茲圖書館（AFTRS），還有悉尼市圖書館。悉尼市圖書館採用的是中英雙語版 HORIZON，以配合其中文藏品目錄。上述機構的電腦系統管理員就編目、搜集、期刊、聯機公用檢索目錄（OPAC），以及網絡公用檢索目錄（Webpac）方面，給我詳盡介紹了 HORIZON 的功能和技術運作情況。

針對此行的第二個目的，我到過威靈頓的新西蘭電影資料館、坎培拉的澳洲影聲（前名澳洲國家電影與音響資料館）以及 AFTRS，瞭解它們的圖書館服務和設施。新西蘭電影資料館和澳洲影聲的運作，效果不俗，它們具備良好的儲存設施，修復工作達專業水平，藏品搜集系統完善，電影資料的傳遞工作也做得十分理想。至於圖書館的佈置和格局方面，以 AFTRS 為例，能為電影研究者和學生提供一個舒適和便利用者的環境。

此外，威靈頓的新西蘭國家圖書館給人留下非常深刻的印象，它是個供研究用的圖書館，藏有大批該國富有珍貴文物和文化價值的手稿，還有優良的電影修復設備，以及設有一個龐大的線上影像資料庫。館內的口述歷史錄音帶和文字稿，藏量豐富，記錄來自不同背景的專業人士和名人，對電影研究者甚為有用。此外，有豐富經驗的專業管理員會隨時協助使用者查找資料。

各個機構的工作人員皆友善真誠。非常令人鼓舞的，是我發現了香港電影資料館保存電影文物的努力，在海外樹立了十分良好的形象。例如，我們的中英雙語出版物和影人口述歷史記錄，均獲得很大的讚許。澳洲影聲的副館長雷·愛密遜說，香港電影資料館能與世界各地的電影資料館建立起良好的關係，實在是該館工作人員共同努力的成果。而這次行程於我，則是一次豐盛之旅。

（文：香港電影資料館圖書館助理館長邵寶珠）



邵寶珠(右一)與澤西托布列茲圖書館職員



新西蘭電影資料館

動之電影

張徹

照片可作幻燈片，幻燈片「動」了起來，就是電影，卡通被稱為「動畫」，電影也就是人演的動畫。

電影最初是紀錄片，沒有故事劇情，然後是默片，沒有對白音響，所以，可以有無故事的非劇情片，可以沒有對白音響而仍然是電影，誰會否認差利·卓別靈的默片是電影呢？但不「動」就不是電影，只是「呆照」。

「動」是電影首要，也是必要的因素。

因此，「動感」對電影很重要，是構成「電影感」的主要部份，差利的默片之所以為經典，就是充滿了喜劇的動感、舞蹈感，他本人原是舞蹈員。

劇情片源於戲劇，而超越了舞台劇成為戲劇的主流，其原因也在電影不受舞台空間的局限，時空之動有更大範圍。

一九八五年我初去大陸拍片，在我之前到內地拍片的香港重要導演則有李翰祥。我們遵守大陸電影事前分定鏡頭的習慣，把鏡頭連續交疊重複來拍，而上下移動剪輯；於內地拍攝的也引進了手提攝影，對其後香港的王家衛電影，影響也很大。當時有人問我：國內的導演重視畫面構圖，你的看法如何？

我說：畫面構圖當然重要，但那是靜態的，電影不同於繪畫，應是動態的，應該完成一個構圖後就打破它，再進行次一構圖的完成，再打破；如同音樂之有「不協和弦」及「解決」才能形成動靜相生的「節奏感」。相信李翰祥和我，其後還有香港優秀的動作片導演程小東，去拍了《秦俑》(1990)，由大陸導演張藝謀出演男主角，以及越來越多的港片、西片進入內地，會對內地導演技法有一定的影響。

電影是人演的「動畫」，動是主要因素，無論何種類型的電影皆然，並不僅限於動作片。事實上，電影藝術與技法的進步，脫離了舞台劇，成為獨立的藝術形式，也正因加強了動感。文藝片缺乏動感時，便可能成為「悶藝」，喜劇也如此，故而差利的默片成為經典，今之香港的周星馳的成功，也由於他有青春動感。

此所以無論西片、港片，動作片始終是主流片種之一。動作是世界性的語言，人人能懂，可打破地域和語言的限制，因而香港的動作片，始則影響東南亞，繼而歐、美，打進荷里活。香港以區域、人口和資源論，本難佔領國際電影市場。如今，靠的就是動作片。

當然，世事不會直線進行，常有迂迴曲折，高潮低潮交替起伏，動作片也是如此，過份泛濫會有低潮，也需要隨時創新求變，但因為合乎電影基本要求，不會消失。

荷里活因有美國本土及國際廣大市場，故活力充沛，始終不衰，也隨時能吸收新的因素加入。如西部片拍得多了，便有「意大利西部片」的變奏；隨着科技的進步，電腦技術的發展，就有科幻片拓廣了動作片的領域；近年又吸收了香港的動作片的人才和技法。反觀香港，人才流失，如成龍、吳宇森、李連杰、唐季禮、洪金寶等都去了美國，繼起乏人，形成斷層，實堪憂慮。

胡金銓已逝，我已年老。吳宇森在美國，給我的傳真信中說：「您應該寫些東西留給後來的人！」話是不錯，但我在香港的現實環境中，困難還頗不少。



於內地拍攝的《秦俑》

張徹，導演及編劇，與胡金銓引進「新派武俠片」的概念，提出「陽剛」的口號，拍攝了《獨臂刀》（六七）、《大刺客》（六七）等經典武打電影，更提拔了王羽、姜大衛、狄龍等一批武打明星。近年已經退休，閒時從事寫作。