



朴若木

Pan Lai

電影藝術指導、監製

個人經歷

▲ 朴若木 (Pan Lai)，出生於香港。

曾就職於光學公司。1982 年經友人介紹，於許鞍華導演之《投奔怒海》任劇照師，由此進入電影行業。1984 年於《傾城之戀》轉為美術助理。1987 年，他為關錦鵬導演作品《胭脂扣》擔任美術指導及服裝造型設計。豐厚的美學底蘊、典雅的風格和細膩的考據，令他獲得了第 24 屆金馬獎「最佳美術設計」榮譽。

三十多年來朴若木一直堅持只拍藝術片，不接商業片。1994 年後他基本暫停電影工作，在大學擔任多媒體講師。2006 年為李安導演作品《色，戒》擔任藝術指導，重新回歸電影界。

朴若木曾十一次入圍，五次獲得金馬獎和香港電影金像獎，並以電影《色，戒》提名第 61 屆英國電影學院獎「最佳服裝設計」。

參與電影

| 上映時間 | 作品 | 職位 | 出品公司 | 拍攝地 | 獎項 |
|--------|-----------------|------|------------------|------|----------------------------|
| 1987 年 | 《胭脂扣》(導演：關錦鵬) | 美術指導 | 嘉禾(香港)有限公司 | 香港 | 第 24 屆金馬獎最佳美術設計 (共同獲獎：馬光榮) |
| | | | | | 第 24 屆金馬獎最佳服裝設計 (提名) |
| | | | | | 第 8 屆香港電影金像獎最佳美術指導 (提名) |
| 1987 年 | 《書劍恩仇錄》(導演：許鞍華) | 美術指導 | 銀都機構有限公司 | 中國大陸 | 第 7 屆香港電影金像獎最佳美術指導 (提名) |
| 1987 年 | 《香香公主》(導演：許鞍華) | 美術指導 | 銀都機構有限公司 | 中國大陸 | |
| 1989 年 | 《人在紐約》(導演：關錦鵬) | 藝術指導 | 金采製作公司 學甫影業公司 | 美國 | 第 26 屆金馬獎最佳美術設計 (提名) |
| | | | | | 第 26 屆金馬獎最佳造型設計 |
| 1992 年 | 《阮玲玉》(導演：關錦鵬) | 藝術指導 | 嘉禾(香港)有限公司 | 中國大陸 | 第 12 屆香港電影金像獎最佳美術指導 |
| | | | | | 第 12 屆香港電影金像獎最佳服裝造型設計 (提名) |
| | | | | | 第 28 屆金馬獎最佳美術設計 (提名) |
| | | | | | 第 28 屆金馬獎最佳造型設計 (提名) |

朴若木

Pan Lai

| 上映時間 | 作品 | 職位 | 出品公司 | 拍攝地 | 獎項 |
|--------|-------------------------------------|------------|--|--------------------|--------------------------------|
| 1994 年 | 《紅玫瑰與白玫瑰》 (導演：關錦鵬) | 藝術指導 | 金韻電影有限公司 | 中國大陸 | 第 31 屆金馬獎最佳美術設計 |
| | | | | | 第 31 屆金馬獎最佳造型設計 |
| | | | | | 第 14 屆香港電影金像獎 最佳美術指導 (提名) |
| | | | | | 第 14 屆香港電影金像獎 最佳服裝造型設計 (提名) |
| 1998 年 | 《天浴》(導演：陳沖) | 藝術指導 | 好機器製作 Whispering Steppes L.P. | 中國大陸 | 第 35 屆金馬獎最佳造型設計 (提名) |
| 2007 年 | 《色，戒》(導演：李安) | 藝術指導 | 海上影業有限公司 安樂影片有限公司 | 中國大陸 馬來西亞 香港 | 第 44 屆金馬獎最佳造型設計 (共同獲獎：呂鳳珊) |
| | | | | | 第 44 屆金馬獎最佳美術設計 (提名) |
| | | | | | 第 61 屆英國電影學院獎 最佳服裝設計 (提名) |
| 2018 年 | 《無問西東》 (導演：李芳芳) | 藝術指導 | 上海騰訊企鵝影視文化 傳播有限公司 中國電影股份有限公司 北京太合娛樂文化發展 股份有限公司 | 中國大陸 | |
| 2022 年 | 《世間有她》 (導演：陳沖、張艾嘉、李少紅) [陳沖部分] | 藝術指導 | 亞太未來影視有限公司 北京聚合影聯文化傳媒有限公司 | 中國大陸 | |
| 待上映 | 《英格力士》(導演：陳沖) | 藝術指導 監製 | 北京嘉映影業有限公司 | 中國大陸 | |

訪問文稿

文念中：我想先問一下，我們這個行業以前只有美術指導和服裝指導，有些美指又造服裝又造景，有些只造場景，不知道從甚麼時候開始變成了美術總監和藝術總監呢

朴若木：我想應該是由我先發起的，我很早就察覺這件事了，我入行之前美術指導其實只是一個職位，我第一部戲已經出現了一個很大的難題，就是一些道具師跟我說（他們做不到）。因為他們全都不是我請來的，那時候美術指導只是一個職位，其他部門都隸屬於製片部，都是由製片部請的，出糧給他們的是製片部，所以就要聽製片部的話。他們（道具師）的理由很簡單，就是說沒有錢，製片部說沒有錢。

文念中：那就做不到了？

朴若木：那就沒有了。我不知道你入行是哪一年，你有沒有發覺這些問題呢？

文念中：當然有了。

朴若木：這些全部都是陋病。你知道電影後期一直有個最大的問題是甚麼呢？就是後期是沒有預算的，要用剩下來的錢做後期。其實所有部門都不專業。

文念中：但是管錢呢？他們（製片部）只是管錢而已。

朴若木：也不專業，這麼多年的經驗告訴我，最大的浪費就是行政失誤，製片部拼命節儉，省下來的錢也不夠行政失當浪費。我試過拍一部戲，一個月用了二十二張機票，全部都是去幫製片部補救的，比如找景也找得不好……

文念中：就是我們那時經常說的「慳粒糖，輸間廠」（因小失大）嘛。

朴若木：對的，我一直在想這個問題，因我一張機票，你要節省多少個飯盒呢？肯定花了不少在我穿梭城市的交通費以及去不同地方的酒店食宿費上，如果製片部要 on budget（合乎預算），那一定會剝削下面的人，他們會住得差一點。

文念中：你是怎樣提出（美術指導）在職能上，或者職位名稱上的改變的呢？

朴若木：我記得拍《胭脂扣》（1987）時，我的反應很直接，那時候年輕、個性很直接，我直接提出幫我換一個可以找到我要的道具的道具手足，結果換了「波仔」（鄭智榮），是當時一個很好的道具。「波仔」來了，因為是我選的、我要求的，他當然服從我多於製片部門，他經常會和製片部抗衡，反而事情順利很多。我就開始思考這個問題，當美術部門的人都是我選的、我請的、我面試的、我要求的，就完全不同了。

文念中：出來的效果或者工作流程會順暢很多。

朴若木：相差很遠，這是當然的，所以我就開始思考，美術應該是一個部門，一個獨立部門，拍戲之前應該談好我有一個預算，這個預算是大家說好的。你知道，比如拍一部戲的那些畫面效益——我稱為畫面效益，是關乎資源分配的。

文念中：是的。

朴若木：如果主角是窮人，他真的不用穿昂貴衣服，但要是配角是有錢人呢？製片部門分配服裝費的方法就是，主角佔服裝費二十萬，配角佔服裝費二千，是不是這樣呢？景也是的，他們給每個場景的預算……他們其實是不專業的嘛，場景是我設計的，我才知道哪些景需要花更多時間、更多金錢，而非根據場景是有錢人的景還是窮人的景（來計算），搭建窮人的景很有可能比有錢人的景更貴。

文念中：是的。

朴若木：因為多垃圾、多東西、多道具嘛。

文念中：而且那些質感、效果，全部都要做。

朴若木：是的，那做完《胭脂扣》之後我就覺得，美術應該是一個部門。過去做資料搜集是很重要的，尤其是拍年代戲，以前會交給副導演做，但是副導演不會幫你做美術需要的資料搜集，他們只會做好了……過去的美術，即使是阿叔（張叔平）也是，我介紹 Eddie 給他，他才有第一個助手，你知道嗎？

文念中：Eddie Wong（黃家能）嗎？

朴若木：Eddie Mok（莫均傑）。

文念中：哦，Eddie Mok，OK。

朴若木：我介紹他給阿叔，阿叔那時間為甚麼要有一個助手。他是自由慣、很瀟灑的那種，他覺得美術指導是這樣的，但我覺得這麼做是不行的，那時是副導演幫阿叔去買服裝的。

文念中：是的，他的錢不要過自己的手。

朴若木：是的，那就全部名不正言不順了，以 system（系統）來說，以效率來說，這個完全不是一件好事。之後開始我的美術組就很大了，例如《阮玲玉》（1991）那些戲，那個美術組的人數明顯就比其他戲多很多。

我剛剛想起一件事，我想是我先的，我會以月薪制養一群裁縫給自己造服裝。

文念中：你是月薪請他們這樣嗎？

朴若木：是的，例如《阮玲玉》，只是織毛衣。我在街上看到那些上海女人織的毛衣很漂亮，她們在街邊，坐在門口或坐在路上織毛衣，有些還是幫人織的，你買一斤毛線給她，她收你五十元幫你織件毛衣。最初是我發覺街上有很

多男人的毛衣很漂亮，我走去直接跟他們買，他們說不行，老婆織的，這件衣服不能賣給我。我以前初拍戲時，會追著人問……

文念中：……買件衣服給我。

朴若木：你知道有些衣服不是現在的 boutique（時裝精品店）可以買到的，可能是幾年前或者是不知道在甚麼地方買的，你沒可能買到的。如果看中了那件衣服，我甚至會追著人，求人家脫下那件衣服給我。

在上海時我發覺那些男人的毛衣是老婆織的，那我為甚麼不請幾位織毛衣很厲害的老婆回來幫我織毛衣呢？所以你看到《阮玲玉》、《紅玫瑰白玫瑰》有很多毛衣，那些毛衣很特別，都是找人來織的，那整個製作你就看到了。

以前的電影廠在後來（香港電影）「新浪潮」開始就沒有了，邵氏（公司）拍《傾城之戀》的時候我發覺，邵氏的廠其實不是沒有好處的，他們有鐵工、木工房、鐵工房、建築部門等等，很完整的。

文念中：對呀，他們置景組的工藝很好。

朴若木：「新浪潮」的戲當然是成本比較低的，以寫實、現實題材和實景為主，所以這些（工藝）就變成暫時被冷落了，但不代表它們在電影裡是沒有意思的，電影是一個製作。這些傳統沒有了就很難了，現在這樣拍戲是可以臨時組織的，例如《胭脂扣》我基本上沒有用置景師，我都是用建築工人來搭景。《阮玲玉》也是用建築工人搭景，當時我經過（上海）和平飯店看到有隊施工隊，我原以為和平飯店是古蹟，但看到有些施工隊在裝修，原來石屋檐那些都是後來做的仿古效果，我就直接找他們幫我搭《阮玲玉》的景。

文念中：那間玻璃鐵屋也是建築工人建的？

朴若木：是的，全部的窗花、鐵花，都是建築工人造的，他們當然比置景師更好，因為他們要求高。

文念中：但是當年沒有遇到這個問題嗎？即是《阮玲玉》（1991）也是在影廠拍的，上影廠（上海電影片廠）沒有說一定要用他們的人搭建，不讓外面的人來搭建嗎？

朴若木：沒有不行，因為是我帶錢過去的，是我這邊港資的投資，《阮玲玉》不是上海的資金，上影廠只是協拍，當時對上影廠來說，這還是一門很新的生意，他們當然很樂意了。我後來用了另外一個方法，例如我一直用的那個小奚（奚彩芬，服裝指導）當年就是上影廠的人，但我發覺上影廠給我的人他們的心不在，不是沒有能力。他們不願意做，雖然已經八幾年了，已經經濟改革，他們很多在影廠內做裝修、造景的人，跑去做裝修，幫餐廳、酒樓做裝修，比在上影廠賺得更多。因為是公職，理論上他們每年最少要還兩部戲給上影廠，那上影廠就會有這些工作派給他們，派給他們上影廠也是派給一把手，但是這些一把手在外面也有很多錢賺，他們根本就不願意幫你做。

文念中：是的，所以你就可以考慮找不是上影廠的人，而真的找……

朴若木：也不是，我是這樣的，我贖了他們出來，再私底下說，說我知道上影廠一部戲只給五百元補貼而已，誰願意做呢，那我就說我另外再給他們八千元一個月。

文念中：嘩！

朴若木：那就不同了。

文念中：他們就可以很用心地去做了。

朴若木：不同了的是，真的看到了他們的實力有多麼厲害。

文念中：我記得早期去上影廠拍，例如拍廣告那些，有很大限制的，材料也不許買外面的材料，甚至牆身那些油漆的做法、都有自己的習慣的。

朴若木：所以是看誰比誰大，像李安那樣他們分文不收，你說還會不會遲一天罰二十五萬？我經常都說我做廣告時思考關於名牌或者品牌，fashion（時尚）是甚麼，我會想關於這些品牌的一個很特別的東西。如果你的價值大於它，便是你賦予它價值，例如你是拍廣告的，例如你是名人，例如你是明星、模特兒，他們要給你錢的，是吧？

文念中：當然了。

朴若木：是的，Burberry 給我錢，我不會給 Burberry 錢，我不用穿 Burberry 的。

文念中：是的。

朴若木：但是你價值少於它呢？那就是它賦予你價值了，你要靠穿名牌來襯托自己身份的，便乖乖付錢。和這些廠合作也是如此，《阮玲玉》對當時的上影廠來說當然是一個……

文念中：品牌？

朴若木：希望，可以開拓一個新市場，所以他們硬塞一個人給我，我會換人——我最初是開除了人，那些製片主任就來求我，說我這樣會毀了他一生，因為他們是黨員那些……

文念中：差不多是終身事業了？

朴若木：是的，所以我說：「這樣啊？那我不開除人，換人好不好？我那架是貨車，你給我一個法拉利車軚是沒有用的，不可行的，車子走不動的……」

文念中：即是加人？

朴若木：我換一個車軚，讓他們換另外一個人給我。就是這樣，但是他們也沒有話好說，怎麼說呢？我覺得很多事情要情理化，每件事情都要看你怎樣處理，你明白了就不難處理。

文念中：但是有時有些情況，例如你剛才說，美術成為一個部門，所有工作可能系統化一點，比較有條理地達到你想做的效果，雖然你的架構改變了，但是製作的預算沒有改變，他說只有這麼多錢，那要怎樣辦呢？

朴若木：不會的，所以你要爭取。我經常都說有幾個問題，香港的美術我覺得不夠 professional（專業），不是當做一個項目、一個工程去談，我們是做項目的，我們是自由職業者，我們不是計月薪的，是不是？

文念中：是的，是的。

朴若木：我們的工作成就是以完成一個項目來算的，是不是？

文念中：是的，是的。

朴若木：那好了，如果明白了這個道理，我做一個項目要完成它，我經常說拍好了上一部戲就不用憂慮沒有下一部戲，這個是很重要的概念，因為那個就是你的 credit（信譽），你的項目做壞了、做爛了，為甚麼要由你來負責呢？你已經做爛了，拍壞了那部戲，你沒得解釋的。別人是看作品的，看完發現原來你是這部戲的美術，那就找你；原來他是這部戲的美術，我們千萬不要找他呀，也可以是這樣。

文念中：是的，就因為做壞了。

朴若木：我經常都想，我第一部戲是《胭脂扣》（1987），但是《胭脂扣》原本是唐基明導演的，奚仲文做美術，鍾楚紅是女主角，好了，這件事當年換了，那麼那部《胭脂扣》是不是現在這部《胭脂扣》呢？當然不是了，我不知道結果會是甚麼，當然《胭脂扣》成就了我和關錦鵬，我可以這麼說，但也是我們成就了《胭脂扣》，你這樣看就會知道第一部戲有多重要了，對我來說是很重要的。

文念中：你現在說第一部戲，我想說回最初你本來是先做劇照的。你的第一部戲，是本來已經想做美術，不過就先做劇照入了行再說，還是做了劇照之後覺得想轉做美術？

朴若木：當然不是了，我當然是想做電影（製作），我喜歡電影的。你知道八十年代電影有多蓬勃，我覺得在文化上也是一個走得很前的事情，當時我年輕，真的覺得電影行業就好像站在地球最高那一點。

文念中：但你的背景好像不是讀美術的？那怎樣可以……

朴若木：我不是的，我之前其實是做光學的。

文念中：光學即是？

朴若木：我在光學公司工作過，做鏡片、Lens（鏡頭）……

文念中：即是沖曬？

朴若木：不是，是鏡片，各種鏡片、鏡頭鏡片……

文念中：所以你對攝影本身是很有認識的？

朴若木：不是的，我也沒有學過的，我只是第一份工是光學，沒有辦法接受自己做這個行業。

文念中：（不想）做一個比較技術性的人？

朴若木：覺得很沉悶。

你知道那時巴西咖啡（室）¹是很重要的地方，是我嚮往的一個氛圍。我還未出來工作以前，其實也曾在尖沙咀路過巴西咖啡室，舊巴西咖啡（室），已經被那裡的氣氛吸引。那時那裡全部都是很頂尖的文人，比如羅卡、戴天，我那時候也不知道他們是羅卡、戴天，只是驚訝為甚麼氣氛這麼好，每個人都在咖啡室寫東西、看書……

文念中：怎樣也要帶本書去喝杯咖啡。

朴若木：我覺得我嚮往這種生活多一點。

文念中：是在東急（百貨店）那邊嗎？

朴若木：不是，巴西咖啡（室）更早一點，在尖沙咀海運（大廈）那邊，最初在海運二樓，露天的，後來在海運和 Ocean Centre（海洋中心）的走道那邊。其實那裡養活了很多人的，巴西咖啡室出了很多人。

文念中：例如呢？

朴若木：像是譚家明啦……（很多電影人）最初（從國外留學）回到香港，都坐在巴西咖啡（室），反而我是因為辭了工，不知道自己想做甚麼，而天天坐在巴西咖啡室。當然我在巴西咖啡室裡認識了很多朋友，那些都是大哥哥，例如 TVB（無綫電視）的編劇，那時舒琪也還在 TVB 做編劇。他們在咖啡室每天都會說很多關於文化藝術的東西，我每天去聽。那時候電影其實也是我其中一個興趣……那時我們一星期看五部戲，後來在巴西咖啡室認識了 Eddie Mok（莫均傑），他們那班人剛剛從法國回來。

文念中：阿鬼（黃仁達）那些有沒有去？

朴若木：有，阿鬼是上一代的「巴西友」，而我們其實已經是下一代的「巴西友」。上一代的「巴西友」已經去了拍戲，像譚家明已經做了導演，是不太出來的那種，又有新一代的「巴西人」和巴西咖啡室，比如陳耀成²，那些後來很出名的影評人，例如羅卡也去的。其實很多的，巴西咖啡室那時是一個文化上的聚腳點。

文念中：那你怎樣去了做劇照（師）？

朴若木：因為認識了 John Fung（馮建中，攝影師）。

文念中：哦，John Fung！

朴若木：John Fung 你記得吧？

¹ 巴西咖啡室（Café do Brazil）：六十至七十年代營運於尖沙咀海運大廈二樓，是香港文化記憶中較早的青年聚腳點，是文化人、創意分子的集散地。

² 陳耀成：香港導演、編劇，除電影外亦同時以中英文發表評論。

文念中：我認識他。

朴若木：John Fung 當然是最長情的「巴西友」，就在那認識了 John Fung。我辭掉光學公司那份工作後其實回過內地，1979 年回過內地，因為想當紅衛兵，我天天被那些中國銀行……

文念中：你也是理想主義者。

朴若木：是，我是理想主義者，我看到中國銀行放衛星……我去天安門想看大字報的時候，當然看到了很多真相，其實在火車上已經看到了很多真相，剛好遇上知青大回城，和那些知青聊過，當然很失望了，就回了香港。我又去歐洲走了一圈，但是兩邊我其實都不喜歡，社會主義和資本主義我都不喜歡，我就坐在咖啡室裡無所適從了。但是在這兩個過程中，我有帶相機的，去流浪在規矩上也應該帶相機，那就拍了很多照片，有人說很好，又認識了 John Fung，後來有人介紹我給阿 Ann（許鞍華），於是《投奔怒海》（1982）就成了我參與的第一部戲。我當然很想做電影，做甚麼崗位都無所謂，因為很想認知這件事。我喜歡電影，在我內心當然想做導演，但是先入行再說。

文念中：然後由劇照師轉了做副導演，是嗎？

朴若木：我沒有的，劇照後就轉了做美術。

文念中：《傾城之戀》那時候是將整個淺水灣酒店重新搭建出來的？

朴若木：是的，我們找到麥理浩³拿了張圖則，舊的圖則……

文念中：嘩，如果有張圖則，就能像建樓那樣建了。

朴若木：是的，那些門窗全部都是從英國博物館運過來的。

文念中：嘩！當時來說其實也算花費不菲了，那些錢花得很厲害。

朴若木：好，但問題就是這樣了，是不是用錯了力？

文念中：為甚麼呢？你覺得不需要嗎？

朴若木：形式大過甚麼呢……不能只是一個形式嘛，不是你做了些甚麼，而是你應該做好些甚麼。

文念中：是的，是的。

朴若木：那部戲令我開竅了，我看到很多他們做的東西，很大規模。今天我其實突然間想通一件事，教書對我來說很重要。我很感性的，以前用直覺去判斷一件事就可以了，我經常說，我去布市場看見一塊布，它會叫我的，一個 pattern（圖案）、一個線條、一個色彩，它們會叫我的，它們說：「是我呀，是我呀！」

³ 麥理浩（Sir Murray MacLehose, 1917-2000）：英國資深外交官及殖民地官員，1971 年至 1982 年出任第 25 任香港總督，他的任期前後長達 10 年半，先後獲四度續任，是香港歷史上在任時間最長的港督。

文念中：「過來啦，過來啦」這樣。

朴若木：是的，你也有這種感覺，是吧？

文念中：有時會有。

朴若木：你看見一個道具，看見一塊布，看見一個 pattern（圖案），就好像聽到它們在呼喚你「是我！是我！」，那我就覺得是了，但是教書時我就必須理通這些感覺，我不可以和學生說我是用直覺的。後來就理通了為甚麼會有這個共情，同一件物件產生一種共情，是因為你裡面早有一個理念了。

文念中：所以作為一個美術指導或者美術總監，你對這些物件的那種共情要很敏感才可以，是嗎？

朴若木：但其實你有基礎的。邏輯理論有一個這樣的說法，有個造餅師傅做了五十個馬形的餅，但是這些餅有些沒有了頭，有些沒有了身體，全部都是崩崩爛爛的，但一看就知道是馬，為甚麼呢？

文念中：是不是因為前面已有太多，看慣了？

朴若木：因為我們心中有隻完整的馬。

文念中：已經想到了它是一隻馬了。

朴若木：因為我們心裡有隻完整的馬。其實這是用來解釋「完美」這件事的，甚麼叫完美呢？我們每人心目中都有一個屬於自己的完美。我的造型其實一直很簡單，化妝、造型那些都很簡單，我是借化妝師的手，當畫畫而已，畫出來，畫到我心跳。

文念中：有心跳的感覺才行？

朴若木：其實就是你已經愛上對方，因為他是依照你心目中的形象畫出來的。

文念中：那要怎樣去找心目中的形象？例如有時你接觸了劇本，未必立刻有那個心中的形象，你怎樣去醞釀？

朴若木：審美對我來說，其實是在生活中的，例如我另外一次開竅——當然，因為我從事這份工作，我在大部分生活裡面都是以感應這種事物為主要的焦點——那時我住長洲的山上面，從山上走下來就有一個賣豬肉的攤檔，長洲沒有多少豬肉檔，因為人少，豬肉佬每天賣半隻豬而已，賣完就下班。那一天我走到差不多山腳的斜路那邊，就遠遠看到和聽到豬肉佬用刀拍打著豬肉，和一個師奶說：「你看看這塊豬肉多好。」他在讚美那塊豬肉，我當時有些驚呆的感覺，你知不知道為甚麼？他用刀在拍屍體，這個在共情裡大家都覺得是美的，我遠遠看到那塊豬肉真的很好，但理性告訴我，他用刀在拍打著死屍，那就是說，生活上的審美是另外一回事。

我今天突然之間想起，這幾天圍繞著我的就是，第一，張愛玲的電影有三部是我有份參與的，總共拍了六部而已。

文念中：《傾城之戀》（1984）。

朴若木：是的，《傾城之戀》。

文念中：《色，戒》（1994）。

朴若木：《紅玫瑰白玫瑰》、《色，戒》（2007），我已經佔了三部。

我在考慮的是，沒錯，大家都覺得張愛玲小說很難拍，那難在哪呢？突然之間我明白了最近爭論的關於審美的問題，無論角色、造型、景，都在說審美，為甚麼「張迷」（張愛玲書迷）那麼強調審美呢？我很早就已經明白了，我拍的戲其實都是殘忍的戲，像《胭脂扣》、《阮玲玉》都是殘酷的，其實我的心裡很早便隱約明白了甚麼叫殘酷，所有美麗的事物被暴力破壞都叫做殘酷。你看李安那部《少年 Pi 的奇幻漂流》（2012），是不是越美麗越殘酷呢？《天浴》（1998）也是的，越美就越殘酷。今天我想起張愛玲《傾城之戀》裡說的一句話：「生命是一襲華美的袍，上面爬滿了蚤子。」你記得這一句話吧？

文念中：是的。

朴若木：是不是殘酷的人生呀？是不是美麗的事物被破壞？其實我可以引用所謂暴力美學只是倒果為因而已，這些都是暴力美學，張愛玲絕對是文字上的暴力美學，那你認不認同呢？

文念中：認同，不過我在想，雖然你這麼說，你的審美除了是對生活日常有很多的觀察和體驗，所以也有很多是從文字理解出來的？

朴若木：（審美來源於）每個人的人生觀和價值觀。我說回關於創作人的另一個很重要的事，大家都是做創作的嘛，你（提綱裡）的那些問題，我覺得不符合邏輯的是「風格問題」。甚麼叫風格呢？其實沒有這東西的。戲裡面的演員有沒有風格呢？有的，怎會沒有風格呢？說到底，沒有風格也是一種風格，即使有一個人、有一個造型、有一個景，是沒有個性的，其實也是一種風格。我其實想說風格是一個不對的詞彙或者名詞，或者應該說是價值觀。

文念中：那也是的，例如有些人經常說阿 Ann 的戲沒有風格，我不同意。

朴若木：是一種價值觀，即是不認同的價值觀，但她的價值觀好像真的不適合張愛玲。價值是甚麼呢？價值是人賦予所有外在物的價值。

文念中：而且是相對的。

朴若木：所有價值都是人賦予的，外在的。鑽石值多少錢？鑽石可以不值錢的，鑽石對其他生物來說是沒有價值的。

文念中：是的，沒錯。

朴若木：這是一個價值觀，所謂美、審美，其實都是一種外在賦予的價值觀。

文念中：但是你要先給一個你的定義、你的看法出來，然後其他人才可以有相對不同的反應。

朴若木：其實我的價值觀也是來自我的認知而已，我拍張愛玲，當然是以我理解中的張愛玲的審美去做。張愛玲覺得美的，我告訴你我肯定覺得不美，但我知道她心目中甚麼叫做美。我們做這一行的應該很明白，在某一些人眼中所謂美是甚麼，不等於我們自己的審美。

文念中：那麼你當初拍《色，戒》時，湯唯給你甚麼感覺令你覺得這就是王佳芝了？

朴若木：湯唯對我來說是個胚胎，是個瓷器的胚胎。

文念中：即是她沒有甚麼包袱？

朴若木：我也沒甚麼包袱的，你明白我的意思吧？

文念中：是。

朴若木：對章子怡我是有包袱的，我有很多雜念的。別忘記張曼玉當年拍《阮玲玉》，對我來說也是個胚胎而已。

文念中：是的。

朴若木：她可塑性很高。

文念中：是的。

朴若木：但章子怡其實可塑性不高。

文念中：她已經成型了，是吧？

朴若木：是的，我經常說，好像她們這些演員，最大的價值反而是最初的價值，你塑造她的價值，她之後的價值其實是你賦予她的，你明白我的意思吧？

文念中：是。

朴若木：我最生氣的是，我拍《阮玲玉》時怕不夠衣服，就去邵氏借回《胭脂扣》裡一些我覺得可以用的旗袍，混入《阮玲玉》那裡，然後邵氏收我三百五十元一天。

文念中：租服裝費？

朴若木：我就和他說：「你知不知道我做的時候也只是三百五十元一件？你竟然租給我三百五十元一天？」他說：「你和別人說這些旗袍是拍過《阮玲玉》、拍過《胭脂扣》的。」那樣是可以，但這些錢不應該是我給的。

文念中：對的。

朴若木：我的意思是這樣，把這看法放回到演員身上，我當時是這樣和李安說的。李安因為自己是老闆，所以他很在乎這些。不要忘記是我們創造明星的，這也是我們工作的一部份，不是明星創造我們的。當然了，有些導演要靠明星來打造，但正當來說，是不是應該由導演創造明星呢？

文念中：是的。

朴若木：是的，所以我的理由很簡單，我當然要湯唯了。

文念中：那他當時也完全接受了你的意見嗎？

朴若木：其實他明白的，他後來也明白的，他後來也說對的，他覺得章子怡如果還是《臥虎藏龍》裡的那個章子怡就完美了。

朴若木：我是全香港第一個 Production Designer⁴，你知不知道原因是甚麼？

文念中：你說。

朴若木：我拍《人在紐約》（1989）的時候去 New York（紐約），請 Art Director（美術指導）請了兩個月也沒有人來，沒有人來面試，沒有人理我，然後 New York 的一個 Producer（監製）Nancy Tong（湯美如）和我說，請 Assistant Art Director（助理美術指導）不會有人來做的，我說那要怎麼辦，她說請 Art Director 就會有人來做了。請 Art Director，那我做甚麼呢？她說：「你升自己做 Production Designer 吧！不然你請不到人的。」我竟然真的改成請 Art Director，有幾千人來面試，因為他們也要 credit（署名）的，New York 有很多人也需要 credit 來進入這個行業，而 Assistant Art Director 職位太低了，沒有人理會的。連德國《Vogue》那個主編，做封面那個主編，也來面試做 Art Director，給我看 portfolio（作品集），嚇得我，我說不行，太大才小用了，所以我只好掛名做 Production Designer 了。

文念中：你做完這麼多資料搜集，再放到電影畫面上，究竟完全忠於這些資料史實重要一點，還是加入一些自己的想像，將它某程度上……

朴若木：不需要，那是一種精神，不同的年代確實有不同的社會氛圍，然後那個氛圍已經是一個……例如說現在香港那個氛圍，你能感覺到是一個悲劇的氛圍，人的心理狀態其實會影響外在，你知道每個潮流都有一個色彩，那是關乎整個社會民生的一種狀態。你想想 hippies（嬉皮士）——如果說線條的優美，當然是五十年代最優美了，在歐洲、美國，你記得赫本（Audrey Hepburn）的那些束腰裙，線條優美得不得了，但是一到 hippies，就全部爛牛仔褲、爛衣爛褲，那是一種自由狀態，因為美感是一種束縛，是一種格式。為甚麼八十年代人對衣著線條會……每個潮流都有一種線條，有一種色彩，這關乎一種生活氣息，顯示出在某一種生活狀態之下。我八十年代去巴黎那陣子，咖啡館裡的女人都戴著面紗，再過了幾年，我九十年代再去巴黎時，就發覺為甚麼那些人都變了樣？因為法國經濟衰退，那些人已經沒有心情、沒有錢穿衣打扮，就變得 casual（休閒）很多。

文念中：所以社會氛圍和當時人的心情是影響很大的。

⁴ 目前電影界對於 Production Designer 的中文職稱並未達成統一，而朴若木擔任該職位的電影，中文職稱皆譯為「藝術指導」。

朴若木：你想想九十年代東京的年輕人穿的爛牛仔褲，那條牛仔褲其實也頗整齊的，那一種爛是設計出來的爛，不是 hippies 那種真的破爛，那種做舊是一種設計，是一種高貴的東西。

文念中：現在所有電影都是拍數碼 4K（解像度），不知道將來會發展到多少 K 的解像度，作為一個電影美術人，你覺得在製作電影時，和以前菲林年代有沒有甚麼不同的感覺？

朴若木：沒有的，我很早就連學生也不讓他們拍菲林了，我告訴那些學生：「用甚麼菲林呢，你們除了污染地球，你以為你有甚麼貢獻呢？」即使當年我做劇照，我也是這一個想法，那個只是工具而已，只是一種用來表達的工具而已，一枝筆也好，一架鋼琴也好，一個相機也好，都是沒有分別的。

文念中：我曾經聽過，好像是 Sylvia（張艾嘉）說的，你們在拍《人在紐約》時不准大家在現場吸煙，是不是？因為會令那個空間感不同……

朴若木：我在試一樣東西——空氣的穿透性，是一個光學的理念。我那時很想有個感覺，就是「冷清清、一片埋愁地」⁵。「冷清清」這種氛圍怎樣拍出來呢？我發覺只要空氣很乾淨，那個穿透性會很強，紐約的光好像是很冷的，全部都是透過玻璃照射下來的，我不僅不准抽煙——這是 Sylvia（張艾嘉）去到現場才看到的事情，之前我還要「洗空氣」，用花灑噴那些空氣。

文念中：（笑）怎樣噴那些空氣？

朴若木：就是用花灑噴在空中，然後那些水霧就會把空氣裡的塵埃沉澱到地上，所以才會看到《人在紐約》的穿透性那麼強，無論層次、通透感、立體感以及黑白灰的 contrast（對比度），都那麼漂亮，就是因為那個空氣淨化得很好。

文念中：是的，是的，我在現今的 4K（解析度）電視上看新的數碼電影，就覺得有時好像真的看得太清楚，像你說的通透得很不真實。

朴若木：很不真實。拍《阮玲玉》我叫（攝影師）潘恆生用舊的鏡頭，用老舊的機器，用便宜的攝影機，這個可以控制的。那我不明白了，既然菲林也可以做到很通透，為甚麼數碼不可以做到很不通透呢？那就壓縮那些空氣吧，就像油畫經常呈現的那種油畫感，其實就是壓縮空氣。你想想打 snooker（桌球）時美國人一定是吸煙的，把這些煙放在三個聚焦燈下，是不是感覺煙霧瀰漫，所有空氣的粒子都很強？粒子強的時候，那個顆粒感是不是就很強？一樣能做到的，就加煙而已。加煙也分很多種，有重煙、輕煙、中重度的煙，例如能留在半空的或顆粒感強的，其實沒有分別的。

文念中：也就是說可以處理、可以調整的。

朴若木：一理通百理明，你說的那個其實是現在的數碼還不夠配套而已，李安失敗了就是因為他不知道。好像九十年代高清電視那樣，那些景全部穿幫，那些妝容也全部穿幫，但是你看我做的妝容，大部份男演員我都不給他們化妝的，女演員也只是打一個裸妝底，例如（張曼玉飾演的）阮玲玉其實是化了一個很美的裸妝，然後再用很便宜的那些甚麼，拜七姐誕的那種很粗粉粒的叫甚麼粉來著，螺仔粉嗎？用一個四方小盒子裝著的那些⁶。

⁵ 出自納蘭性德《金縷曲·亡婦忌日有感》（清代）。

⁶ 指海棠粉，七姐誕時供奉的祭品，因此也稱七姐粉。由二、三十年代至七、八十年代時興的女士化妝用品，能去除汗漬和油漬，舊時被用作粉底，亦可在「線面」（去除面部毛髮）時使用。現時除作為祭品外，還可用來清洗銀器。

文念中：那些胭脂嗎？

朴若木：那些粉（海棠粉）。然後妝底是常有的裸妝底，很美、很貼的，但是太貼就太現代了。我之前一直用的（化妝師）是在 New York《人在紐約》合作的 Nancy（Nancy Tong），是一個很好的化妝師、很頂尖的化妝師，很聰明的，其實現在很多妝都是她發明的，後來香港那些人才跟著用。她先化一個很漂亮的妝，之後再用這個最便宜的粉掃一層到臉上，那就有那種 classic（古典）感了

所以這個是傳統的漏弊。為甚麼我經常說規則，規矩是給要守的人守而已，其實沒有規矩的，你是不是應該跟隨這些技術上的進步呢？《阮玲玉》是用了 Zone System（區域曝光）的，用了七個灰階。其實你看到全部（演員）都戴頭套、髮網，沒有鬚的加鬚，有鬚的剃掉，因為我不想——裡面全部是大 cast（明星），太過演員化了戲不好看，會失真，沒有了生活感。

文念中：你可否多說點那七個灰階是怎樣應用？

朴若木：七個灰階就是當光圈 over（過度曝光）三分之一，細節就會消失，那些化妝術補不了的，你看其他戲那些髮網就會全部穿幫，而《阮玲玉》也是全部演員用髮網的，男主角沒有頭髮也要戴假髮，全部都用髮網，但只要 over（過度曝光）了三分之一光圈……

文念中：就看不到了？

朴若木：那個細節就會消失。但 over 帶來的問題是甚麼呢？出來的顏色就不是原本那個顏色了。

文念中：就會淡了。

朴若木：如果想要一道白牆，就應該是 5%的暖灰或冷灰。

文念中：即是做深一點。

朴若木：其實所有事情都是的，所有服裝也都是。要一個顏色的時候，只是塗個唇膏也好，你想用的是那個紅嗎？你不是要那種紅的，要再深三分一個色階的紅，所以那些顏色就是這樣出來的，全部顏色都是這樣組織出來的，是用 zone system 試調出來的。

文念中：《阮玲玉》有很多很 panorama（全景畫）的那些背景，那時你也是找當時工藝最好的上影廠（上海電影片廠）的師傅畫的嗎？

朴若木：你是不是在說（問題提綱裡）其中一個關於預算的問題？

文念中：是的。

朴若木：理論上《阮玲玉》的規模不是那個預算能拍到的，那要用甚麼辦法呢？如果要還原一個時代，其實上海已經沒有那些東西了，不是三十年代的海，全部都會穿幫的，那怎麼辦呢？我找到一個和聯華電影廠同年齡的電影廠，叫上海美術電影廠，在電影裡當成是聯華的那個電影廠，然後拆了那條樓梯，裡面整個也拆掉。

我初入行時其實一直有兩個 concept（概念），一個就是找現實世界裡真實的環境，但這個一定不是我們心裡面那個世界。

文念中：一定找不到了。

朴若木：心裡面那個世界如果是搭建出來又會假，沒有了生活氣息，不真實，那我便將兩件事融合在一起，用實景來改造成自己心目中的那個世界。但那個景周圍其實也都是穿幫的，那幢建築物本身是完美的，但周圍的環境都是穿幫的。

文念中：對呀。

朴若木：好了，我還有一樣東西，所謂還原真實，你推鏡頭去博物館，拍一件二千年前的衣服，是不是真實還原呢？不是的。

文念中：對，也不是的。

朴若木：所以我就開始想了，真實只是一種感覺而已。我很喜歡《真假公主》（《Anastasia》，1956），Ingrid Bergman（英格烈·褒曼）主演的那部戲，說她不知是真的俄羅斯最後一個公主還是假的、冒充的，其中有個大臣，見完她之後也分不出她是真的還是假的，她就引用了俄羅斯一個戲劇家的名言：「戲劇不是模仿真實，而是創造感覺。」

文念中：是的。

朴若木：我只是創造感覺而已。好的，問題來了，我們找到一個從三十年代走過來的專家，研究阮玲玉的，《色，戒》也找了他做顧問，他是唯一真的在上海活到現在的專家。我做了很多資料後發覺，真正在三十年代生活過的人，在九幾年時也七十八歲了，七十八歲，還入場看戲，還要是上海人，然後來指出你做的電影的錯處，那個意義不大。

文念中：是的。

朴若木：我們對三十年代的感覺是甚麼？我發覺我手上的資料全部都是黑白照片，然後我參考那些老電影，去看那個時代。當然要看老電影了，還有影像流傳下來的，除了老電影還有甚麼呢？紀錄片也不多。然後我發覺全部都是搭景的，對那個年代的感覺就是這些景片，於是我全部做成大景片，遮蓋住後面那些建築物，所以整個城市都是畫出來的。

文念中：是的。那你這個想法當時有沒有和攝影師溝通說你準備這樣表達那個城市的感覺？

朴若木：當然有，但是還有一個問題，你想想其實那個年代很多熱門的戲，例如九十年代（左右）的《Batman》（《蝙蝠俠》，1989）、《愛登士家庭》（《The Addams Family》，1991），很多大型製作的電影裡，都用了佈景畫。

文念中：是，都是畫的。

朴若木：是他們另外一種戲劇式的表現方法，在 Hollywood（荷里活），這種手繪佈景畫是天價的。

文念中：是。

朴若木：我在上海用了這個方法……那個年代如果用這種大佈景片的場景，一定是大製作來的，因為很貴，但是我用很少的錢就做到這個效果了，我當然是選擇這種方法，而且我找到一個人，上影廠說他是中國第二的畫佈景畫的大師，第一的那個已經死了。

文念中：已經走了。

朴若木：我很敬佩的，林福增（繪景師）我很尊敬他的。（當時）我租了個空置的籃球場，在裡面畫景片，然後有一天我想打開牆上的一道門，我想去洗手間，當我伸手去……當然籃球場上的光線不是很強，我想伸手去轉這個把手的時候，我才發現原來那道門是畫出來的，很好笑。我有些遺憾的，例如《阮玲玉》第一場那個浴室，記不得在哪裡洗澡？

文念中：是的，一開場那批男性……

朴若木：從浴室望出窗外其實是一個老上海，而換衣服的鏡頭全都拍到了窗外，但窗外其實全部都是 modern buildings（現代建築）。

文念中：是嗎？我記得那個光好像有點過高了。

朴若木：雖然畫了景片，但他們竟然懂得在煙囪上放煙，就是做個假煙囪，還有煙，一噴煙就逼真得不得了了。不過問題出來了，我有遺憾就是，很多都是畫出來的，例如阮玲玉家窗外的景，全部都是景片，太真了，真是太可惜了，我反而希望看到不足。《阮玲玉》那些門也是畫出來的。

文念中：你是想和畫佈景片的那個想法統一，還是甚麼？為甚麼那些門也要畫出來？

朴若木：不是想要哪個木紋就能買得到的，我想要個甚麼木紋的木門呢？你想想，因為我用了很多版畫的效果，版畫的門全部都是大樹眼紋的，但是真實世界裡面怎會找得到大樹眼紋的木門呢？《紅玫瑰白玫瑰》連廚房廚櫃裡面的罐頭、醬油也全部都是畫出來的，沒有人發覺是畫出來的。

文念中：《阮玲玉》其中有一個場面的設計，張曼玉那件服裝和她家裡牆紙的 pattern（圖案）是一樣的，是不是？她還走了過去。這個是導演的要求，還是你有甚麼特別的想法？

朴若木：拍了這麼多年戲，哪有導演要求過我的，我做不到他們要求的。

文念中：那你為甚麼有這樣的設計？這一個是甚麼想法？

朴若木：好了，你看看我為甚麼做美術但又沒有讀過美術，那個年代我看到大家都不專業的。杜可風加五塊 filter（濾鏡）在鏡頭前面，我走去問他：「你知不知道出來是甚麼結果？」因為我讀過光學，知道五塊 filter（濾鏡）互相抵消，可能變了沒有加，是的，他也是試試而已。

說回我第一部戲《胭脂扣》。《胭脂扣》是水彩、軟筆觸，最初我的概念是用繪畫的方法在菲林上畫畫，所以《胭脂扣》是軟筆觸水彩。而《人在紐約》是素描，《阮玲玉》則是版畫和油彩、油畫。這個過程算是我成長的三部曲，我

已經將處理筆觸、色彩，以及顏料在畫面上出來的那個效果運用在電影上。例如將國畫水彩或水彩墨畫在真絲上，它會反光的，那如果人與人之間全部都穿真絲呢？他們之間那個邊緣反光呢？會做到一個很柔和的軟邊效果。

八十年代香港大分搭景的那些人，我覺得像建築工人，處理服裝那些就全部都是做 fashion（時裝）的，其實他們都不專業，所以後來我堅持服裝和景要同一個人做，因為這樣才能統一，不然那些線條、色彩、顏料就沒有辦法統一。

好了，因為那些（處理方法），你便會很容易做出一個軟邊的氛圍，會有一種蕩漾的、很柔和的氛圍。我說回原因，八十年代無論看不看得到都是 monotone（單調）的，然後很輕飄飄的，玩了幾十年也還是敦煌壁畫那種「飛」來「飛」去很輕的感覺。所以《胭脂扣》很重的，《胭脂扣》不會「飛」的，《胭脂扣》那隻鬼不懂「飛」的，那些色彩也很重，但那麼多色彩是很難處理的，尤其是菲林年代，香港的 lab（沖曬房）又差，沖出來後很難做色彩管理，而我用這種軟筆觸方法，那些色彩會互相感染對方，變得混濁了，不是那麼純的色塊了，這就可以保障即使後期沖印沒有那麼好、那麼高清，也仍是好看的。為甚麼他們不用多色彩？因為多色彩很容易衝突，令畫面凌亂，所以我用了這種方法，然後我才試用那麼多顏色放在一個櫃裡。

文念中：那你在試完這三步曲後，如你剛才說的水彩、素描、油彩，完了之後又想試甚麼？你在之後的創作裡面又在試些甚麼呢？

朴若木：就不是試了，之後我就覺得自己是專業的，可以稱得上專業人士了。

文念中：我又想聊聊，也差不多尾聲了。在我們上次的對話裡，你說我們其實應該把握我們在這個行業裡面積累的一些經驗，或者你剛才說的那些專業，然後去別的地方繼續發展下去，你覺得香港電影人現在除了留在香港，回到內地繼續做電影還有沒有優勢呢？

朴若木：其實還有的，你知道現在很多幕後人員都是香港人，在一些專業位置，其實都是用香港人的。我的朋友，那些在內地做電影製片的朋友，他們都很清楚，香港的攝影師在技術上比內地好很多的。

文念中：表面上看，近年內地的很多技術人員其實好像也追得很快。

朴若木：追得很快。其實香港不是本位文化，每個國家的電影死亡都是有個週期性的，日本電影死亡完全是基於一件事，就是當你曾經成為過地球上的文化主流，所有焦點就會放在這個文化裡，例如現在的韓國電影、現在的中國電影，因為焦點放在了你自己身上。香港的優勢反而是文化熔爐，不是一個地域文化，所以我反而不贊成現在香港人說的那些，其實我沒有他們一直爭論的那些東西。第一我很少在香港拍戲，我除了《胭脂扣》之外，那些戲都不是在香港拍的，也很早就和其他不同國家、不同的人合作，以及涉獵不同題材，文革我也可以拍的，即是《天浴》我也可以拍，因此反而沒有一個地域文化，看得透徹一點，如果說有甚麼優勢的話，就是更容易和全世界接軌。沒錯，當你那個文化不再具備吸引力的時候，人家沒有興趣鑽研你的時候，你就沒有魅力了，但是香港其實是國際語言。例如在符號學來說，紅白藍代表自由民主，這個在法國才是，放到中國，紅白是喪事和喜事，這些不是國際語言，你不可以理解為全世界都是這樣。我一直不贊成那些說方言的電影，帶著那些口音是沒有意思的，除了香港人明白。

你將這個放到這麼大，別說離開了香港，就連新一代都不會明白，感受不到你想表達的東西。我經常都說，你用一種語言、一種符號去和別人溝通，對方要有和你相同的解碼庫，你可以用很深奧的詞彙，引用很深的成語或者詩，但是要別人也有相同的解碼庫才可以，不然不知道你在說甚麼。

文念中：你多不多留意內地的年輕新晉導演？你怎樣看中國電影接下來的發展？

朴若木：他們很難的，太難了，我教的學生很多都是內地的，他們太過有框架限制了。政治和教育，他們很難走出這個框架，等於你剛才和我說的很多技術問題，其實也是框架，像傳統化妝師的那些電影妝，其實是他們的框架，他們可能不會明白甚麼是 4K（解像度），他們不明白 4K 的那個成像效果是怎樣的，沒有辦法理解超高清的那個效果。

文念中：也是的，所以無論時代怎麼轉變也好，那個框架其實也一直在改變，有時只是我們不知道而已，仍然是……

朴若木：是的，每個人都受到框架的限制，但是其實有些東西理通了，一支筆和一部相機真的沒有分別的，都是用來表達的工具而已，都是外在的。所有創造都是外在行為，因為心靈鎖在一個身體裡面，你要表達心靈一定要透過外在行為。所以所有藝術都是靠行為去表達的，書寫是行為，彈琴也是行為，總是要透過一種行為。

我一直想說電影其實很簡單的，我最初看電影是這樣的，它只是用了我的感觀，視和聽而已，只是用了兩個感觀而已，很簡單，其他感觀一定是透過通感去達成的。通感即是說……錢鍾書有一篇文章寫通感，我覺得是做電影美術的人都應該看看的。你明白了通感後，例如聲音有色彩，聲音有軟硬，軟硬就是觸感，若我說聲音很硬，這個是觸感。我不說第六感了，我們先說五感、五官，我們有聽覺、視覺、嗅覺、味覺，在電影裡全部都要表達出來的，因為這是感受這個世界的載體，但是其他觸覺，比如觸感、味覺和嗅覺，必然是用通感去達成的，比如感受線條、氣候。

後來我明白了，拍《阮玲玉》那時，我為了 Maggie（張曼玉）噴那口氣，我找了一個很大的凍肉倉庫，清空了用來搭景，搭建 Maggie 那幾場雪景，其實只是為了要她噴那幾口氣而已，但是後來我發現沒有用，不要糾結在季節裡面了，因為觀眾其實沒有辦法去感受這個溫度的，穿冬天衣服就是冬天，這麼簡單就不用做到有多逼真，多逼真也沒有用。極寒下，零下六十度，觀眾是沒有辦法感受的，除非戲院放冷氣放到足夠冷或者足夠熱，不然沒有意思的。我只是想說，暫時來說也只能夠透過通感來達成味覺和嗅覺，我只是看到味覺成功的、嗅覺成功的很少，只有《Wild at Heart》（《我心狂野》，1990）。

文念中：《Wild at Heart》。

朴若木：《Wild at Heart》有沒有看過？

文念中：有，Nicolas Cage（尼古拉斯基治）主演的嘛。

朴若木：女主角不是懷孕了嘛，在 motel（汽車旅館）裡吐了一堆東西出來，幾天之後有堆蒼蠅圍著那堆東西，我第一次感覺到臭，這樣才表達出臭。還有那個《Sin City》（《罪惡城》，2005），有沒有看過《Sin City》？

文念中：應該有，很漫畫化的嘛，是嗎？

朴若木：是的，是的，那個壞人是不是像一陀屎那樣？做到像一陀屎那樣？

文念中：你覺得臭？

朴若木：你就感覺得到，這個是嗅覺。在電影裡面感受到嗅覺我當然覺得很難，我作為掌管這個模式或者這種感覺的人，我覺得嗅覺是比較難表達的。成功的例子就是《Wild at Heart》那個嘔吐物，有蒼蠅圍著，我就聞到臭味了。其他那些很簡單，給一塊爆了汁出來的檸檬，大家會都有通感，喉嚨會酸一酸，這個就是由視覺引起味覺的一種方法。

文念中：是的，我想說很認同你剛才說的，我們其實要經常提醒自己，不要掉進那個無形的框架中，有時太過想打破它，而那個框其實也一直在框著你。

朴若木：其實很難的，你要明白自己的那個位置為甚麼要管行政，我經常都說，你的技術人員是要你指導的，不然你怎麼會叫做「藝術指導」呢？你對化妝師沒有明確指示，他就會依照傳統的了。《阮玲玉》因為用了 Zone System，梁家輝半年沒有曬過太陽，因為演員的膚色要很接近，不然就慘了，梁家輝就要打很厚的粉底，那些膚色才會接近。化妝師是專業的，但是要有你指示他才懂做，沒有你指示他不懂做的。

文念中：或者就會跟了他自己的方法。

朴若木：或者聽演員說，某位演員覺得自己這樣化妝最美，就化了那個妝，那他便化了演員本人出來，沒有化那個角色出來。

有次化梁朝偉的妝，我拿張藝謀的照片給化妝師，他手抖了，我說加老人斑、畫掃把眉，然後他手在抖，幸好梁朝偉真的很專業，還安慰他，叫他放開膽子化，但是一般化妝師怎敢呢？那個是大卡士。如果你不撐……我的意思是你作為一個部門主管，你當然要幫他們爭取權利、福利和照顧好他們的生活，這個反而是應該做的。

我經常都說的，我會和製片部說：「你照顧好我的生活，我就照顧好你的工作。」是不是應該這樣呢？你還要我自己回房間洗衣服？我洗完衣服才幫你慢慢做，其他工作人員也一樣的，那你是不是有義務去照顧好同事的生活？我每部戲都是的，套房我不要，頭等機票我不要，但是把我頭等機票的錢和我的餐飲費、套房費，撥給我下面的工作人員，讓他們不用兩個人共用一間房。呂鳳珊那些，我最初全部都是分他們兩人一個房間的，但是我撥了花在我身上的錢出來，給他們每人一個房間，他們才願意做的。

我在拍《紅玫瑰白玫瑰》時，因為買了新疆指標，指標是新疆天山電影製片廠的，形式上也要派些工作人員來，所以就派了道具師給我用，但是我看那些道具師狀態很差。他們說他們住的那邊太冷了，我就覺得好笑，我說：「你新疆人怕冷？」他們說不是的，新疆是一定有暖氣的，而上海沒有暖氣。然後我就叫製片給他們每人發一個暖爐，那別人就會很接受你。我拍《英格力士》時，天山廠的人說：「我們知道你是誰，當年拍《紅玫瑰白玫瑰》的那些道具師回來，不停讚你，說你對人很好的。」這些很重要的。

文念中：一定要照顧好部門同事。

朴若木：當你投訴說他們不合作、不聽的時候，你有沒有理解過一些問題呢？

今天說完了嗎？

文念中：很謝謝你今天和我們聊了那麼久。