



黃家能

Wong Ka Nang, Eddy

電影美術指導

個人經歷

▲ 黃家能 (Eddy Wong)，出生於香港。

1979 至 1982 年曾於香港市政局娛樂事務處任職美術設計。1983 年於《文匯報》任職突發記者。1984 年至 1987 年於《明報》及《新報》任職美術編輯。1987 至 1992 年擔任《快報》之美術編輯主任。

1984 年，黃家能曾作為《貓頭鷹與小飛象》之美術指導馮元熾的助手參與電影製作。此後他繼續於報業就職，直至 1991 年因幫友人拍攝短片結識了製片人鄭振邦等多位電影人，在他們的介紹下作為美術助理正式加入電影行業，參與製作了黃志強導演作品《重案組》(1993)。

黃家能職業生涯早期曾於多部電影擔任著名美術指導馬磐超先生的助手。1999 至 2008 年他與美術總監及服裝設計師葉錦添先生密切合作，為其參與之電影擔任美術指導。其中二人合作的《臥虎藏龍》獲得了 2000 年奧斯卡金像獎「最佳藝術指導」殊榮。

2006 年，黃家能以《七劍》提名第 26 屆香港電影金像獎「最佳美術指導」。2012 年，他以《讓子彈飛》提名第 31 屆香港電影金像獎「最佳美術指導」。

參與電影

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
1993 年	《重案組》(導演：黃志強)	助理美術指導	嘉峰電影有限公司	香港	
1993 年	《東方不敗—風雲再起》 (導演：李惠民、程小東)	助理美術指導	電影工作室 龍祥影業有限公司 金公主電影製作有限公司	香港	
1993 年	《唐伯虎點秋香》(導演：李力持)	助理美術指導	永盛電影製作有限公司	中國大陸 香港	
1994 年	《滿清十大酷刑》(導演：林慶隆)	美術指導	王晶創作室有限公司	香港	
1994 年	《新英雄本色》(導演：王晶)	美術指導	新標準國際有限公司	香港	
1994 年	《疊影追兇》(導演：劉家榮)	美術指導	萬寶影藝製作有限公司	香港	

黃家能

Wong Ka Nang, Eddy

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
1994 年	《滿清禁宮奇案》(導演:黃靖華)	美術指導	永盛娛樂製作有限公司	香港	
1995 年	《夜半歌聲》(導演:于仁泰)	美術	東方影業公司	中國大陸	
1995 年	《慈禧秘密生活》(導演:劉偉強)	美術指導	王晶創作室有限公司 永盛娛樂製作有限公司	香港	
1997 年	《宋家皇朝》(導演:張婉婷)	執行美指	嘉禾(香港)有限公司	中國大陸 日本	
1998 年	《我是誰》(導演:成龍、陳木勝)	第二組 美術指導	嘉禾娛樂事業有限公司	荷蘭 非洲	
1998 年	《風雲雄霸天下》(導演:劉偉強)	美術設計	嘉禾娛樂事業有限公司 先濤數碼影畫製作有限公司	中國大陸	
1999 年	《紫雨風暴》(導演:陳德森)	助理 美術指導	寰亞電影有限公司	香港 菲律賓	
1999 年	《中華英雄》(導演:劉偉強)	美術指導	先濤數碼企畫有限公司 最佳拍檔有限公司 嘉禾電影(中國)有限公司	中國大陸	
2000 年	《雷霆戰警》(導演:唐季禮)	美術指導	中國電影合作製片公司 天星電影 中美國際影視娛樂有限公司	中國大陸	
2000 年	《臥虎藏龍》(導演:李安)	副美術指導	哥倫比亞電影製作(亞洲)有限公司	中國大陸	
2001 年	《不死情謎》(導演:劉偉強)	美術指導	電影動力有限公司 OZ Co. Ltd.	香港	
2002 年	《夕陽天使》(導演:元奎)	美術指導	哥倫比亞電影製作(亞洲)有限公司	香港	
2002 年	《雙瞳》(導演:陳國富)	美術指導	哥倫比亞電影製作(亞洲)有限公司 南方電影有限公司	台灣	
2002 年	《天下無雙》(導演:劉鎮偉)	美術	澤東電影有限公司	中國大陸	
2003 年	《老鼠愛上貓》(導演:陳嘉上)	美術指導	長春電影製片廠 寰亞電影有限公司	中國大陸	
2004 年	《戀愛中的寶貝》(導演:李少紅)	執行 美術指導	北京榮信達影視藝術中心 北京華頓時代投資有限公司	中國大陸	
2005 年	《七劍》(導演:徐克)	美術指導	北京慈文影視製作有限公司 寶藍電影製作公司 華映電影有限公司	中國大陸	第 42 屆金馬獎 最佳美術設計 (提名) 第 25 屆香港電影金像獎 最佳美術指導 (提名)
2005 年	《無極》(導演:陳凱歌)	美術指導	中國電影集團公司 二十一世紀盛凱影視文化交流有限公司	中國大陸	

黃家能

Wong Ka Nang, Eddy

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
2006年	《夜宴》(導演:馮小剛)	美術指導	寰亞電影有限公司 華誼兄弟太合影視投資有限公司	中國大陸	
2008年	《赤壁》(導演:吳宇森)	美術指導	中國電影集團公司 艾回娛樂有限公司 中環娛樂 橙天娛樂	中國大陸	
2009年	《赤壁:決戰天下》 (導演:吳宇森)	美術指導	中國電影集團公司 艾回娛樂有限公司 中環娛樂 橙天娛樂	中國大陸	
2010年	《讓子彈飛》(導演:姜文)	美術指導	中國電影集團公司 北京不亦樂乎電影文化發展有限公司	中國大陸	第31屆香港電影金像獎 最佳美術指導(提名)
2012年	《跑出一片天》 (導演:麥詠麟、李遠)	美術總監	歡瑞世紀影視傳媒股份有限公司	中國大陸	
2012年	《大武當》(導演:梁柏堅)	美術指導	中電傳媒股份有限公司 美亞長城傳媒(北京)有限公司 瀟湘電影集團有限公司 美亞電影制作有限公司	中國大陸	
2012年	《匹夫》(導演:楊樹鵬)	美術指導	光線傳媒有限公司 黃曉明工作室	中國大陸	第55屆亞太影展 最佳美術指導(提名)
2015年	《天將雄獅》(導演:李仁港)	美術指導	上海電影(集團)有限公司 華誼兄弟傳媒股份有限公司 深圳市騰訊視頻文化傳播有限公司 耀萊影視文化傳媒有限公司	中國大陸	
2015年	《王朝的女人·楊貴妃》 (導演:十慶)	美術指導	中影集團 春秋鴻文化投資有限公司	中國大陸	
2016年	《喜樂長安》(導演:竹卿)	美術指導	江蘇真慧影業有限公司 北京真善美慧影業有限公司 北京和靈匯投產業投資管理中心 北京量年輪資本管理有限公司	中國大陸	
2016年	《盜墓筆記》(導演:李仁港)	美術指導	上海電影(集團)有限公司 樂視影業(北京)有限公司 南派泛娛有限公司 世紀長龍影視有限公司	中國大陸	
2019年	《攀登者》(導演:李仁港)	美術指導	上海電影集團公司	中國大陸	第33屆中國電影金雞獎 最佳美術指導(提名)
2022年	《刺局》(導演:李仁港)	美術指導	樂視影業(北京)有限公司	中國大陸	

訪問文稿

製作組：想大概了解一下你是怎樣進入電影行業，做到美術指導的？

黃家能：其實都是機緣巧合，因為在香港，我們以前沒有一個電影學院，可以讀完書出來就做電影。在香港拍電影很多時候都是一些 freelance（散工），即是個人的工作來的。

我自己從小就喜歡美術，在學校時就不斷地做壁報、畫畫等等。去到中學時，接觸了一些新聞，學校有新聞學會，會製作一些新聞報紙，諸如此類。那時候很好玩的，學校的運動會，我們會在現場採訪，說誰跑了第一，誰怎樣怎樣。那時我們用油印機來印刷（報紙），在七十年代，嘗試著如何去掌握一件事實。從那時開始覺得做新聞很好玩，又因為我喜歡 graphics（平面設計），在做那份報紙的時候，我就慢慢做了總編輯。因為我自己有美術基礎，所以其實覺得我自己的職業應該也是走美術這條路的。

在市政局做了四年後，我覺得工作很重覆。因為市政局是每年一個 cycle（循環）又一個 cycle（循環），去到第二年你覺得已經很純熟了，因為去年和前年已經做過了，有很多 idea（點子）都已經想過了。去到第三、四年就開始覺得很乏味，所以想轉行，就轉了去做新聞。剛巧就去了《文匯報》當突發記者，覺得很過癮。

那時在七十年代，我們做新聞全都要靠自己，我們會去偷聽警察的頻道，知道哪裡有事發生，我們第一個就要去到現場。去到現場要掌握整件事，要觀察或去找回事實，我們經常比警察早到達。我們做任何事，都要自己想辦法去將整件事找出來，而且每一天都不知道將會面對甚麼事情。所以就在那個機會裡，訓練自己對（周圍的）觀察，或掌握新鮮的事物（的方法）。在那時的香港，那個年代其實有很多的事件，因為香港地方不是很大，很小的新聞也會報警，要去處理，所以很小或很大的新聞（我們都會去報導），甚至要在大嶼山坐直昇機把一些人運回來等等，我們搶去醫院做這些採訪，諸如此類。

其實這件事跟拍戲很像。我們要拍一個電影還比較富裕一點，我們有時間去籌備，做新聞是沒有時間的，你只可以去到現場，你自己應該怎麼做就怎麼做。

巧合之下，我自己做了一段時間的新聞後，我遇到了交通意外，所以就沒再做報紙新聞，接著就做了報紙的美術編輯。因為那時候我交通意外撞到眼睛。做報紙編輯的時候，其實以前做新聞，只是寫文字，最多拍張照片而已，但我們這些做 graphics 的就手癢，會畫出過程，畫出一個示意圖，會做這些東西。就變成慢慢地，我在報館裡，將那個報館的美術設計開發出來。因為最早期我在做突發記者時，我就已經去畫圖，去做這些事了。那時候的報紙哪裡會有人畫圖？後來我在《明報》時，就跟尊子（漫畫家）那班人開始畫漫畫，弄這些東西。

我（在報館工作的）最後階段是在《快報》，幫它開發了一系列的美術之後，在《快報》我訓練出來的那一班人後來就去了《蘋果（日報）》。《蘋果日報》就是用了我的那一班人，那時候是這樣的。

在九十年代，我剛剛正式入行做電影的時候，是做成龍（主演）的那部《重案組》（1993）。裡面有很多新聞性的東西，或是有些關於警察或香港社會事實的部分，這些全都因為我自己在報館工作過，所以了解得更多，掌握得更多一些。

我記得那部戲有一個位我覺得很奇怪，在設計的時候。因為《重案組》做到最後段，中途停了又說要換導演甚麼的之後，我們就沒再做了。那時是區丁平主要（負責美術工作）的，而我當時是幫區丁平，九龍城寨的那場戲我是有參與的，當時爆炸（場面）有二十多部機一起去拍，甚至是那些佈景我也要處理。但是最後有一場戲，（演員）掉進去了一個像攪拌器一樣的東西裡，我就覺得很奇怪。

在《重案組》（的攝製過程）裡，我認識到一些不同的美術經驗，因為黃志強導演他對美術方面的要求是很高的。有一場戲其實我沒有想過要這樣處理，但是他一提點出來，我覺得「嘩，很好！」是甚麼呢？這場戲講羅家英上天台看那班工人。那時我們和攝影師討論要怎樣拍，因為上到天台，我們那些地盤沒甚麼好看的，我們做美術設計要怎麼做呢？黃志強導演就提到：「這麼多東西，不如你們找些膠紙將它圍住，當作 protect（保護）裡面的東西。」他提到後，我們立刻造了出來，嘩，整個風格就不同了。因為那些透明膠布，在上面有大風，就能飄揚起來，有不錯的效果亦不超出寫實的情況。

我當時就覺得，一個好的導演，或者是一個有觀點的導演，是可以幫我們提升很多細節的，甚至我們也可以在過程中學習到很多新的東西。我覺得《重案組》真的提昇了 Jacky（成龍）（所主演的）戲的效果，因為（相較於）Jacky 之前那些戲，（例如）以《警察故事》為主的那個系列，《重案組》是有所突破的，而且將整件事拍得更加寫實。

製作組：剛才就想問你，你之前是做新聞的美術編輯，是由甚麼機會轉做電影呢？是有人找你嗎？

黃家能：是的。其實在七十年代，我們小時候，我對每件事都很好奇，自己喜歡美術之餘，七十年代時我參加過「火鳥電影會」。「火鳥電影會」當時是一班很有心的電影人，他們開了一些班，是以獨立短片為主的，那時我就特別崇拜那些每年都拿獨立短片獎的人，覺得他們很厲害。其實我報名時，主要是因為當時很有好奇心，讀完後也沒有任何事情發生，然後又回去做 graphics，但（在「火鳥電影會」）認識了一些朋友。

其實我八十年代還拍過一部戲，是洪金寶（導演）的《貓頭鷹與小飛象》（1984）。那部戲是因為馮元熾（美術指導）沒有助手，找不到人，機緣巧合之下我就進去幫忙。幫他拍完那部戲後，我也沒再做電影，我就回去了報館工作。因為電影行業很奇怪的，你在拍完一部戲後，你是可以完全人間蒸發的，完全沒有任何消息。

（後來）因為有一個朋友，他是做編劇的，他一直也很想叫我出來拍戲。我那時還在報館工作，以前他是我們報館的同事，甚至是再早期，他們舉辦「青年文學獎」時，我參與幫忙做了很多平面設計的東西。那時我在報館工作了八年，尤其是「六四事件」1989 年時，前前後後包括「沙漠戰爭」¹那些，我很多晚都是在報館睡覺，沒有回過家，是這樣去工作的，沒辦法。

所以在 1991 年左右，我拿到了兩星期大假。那時候為何要申請大假？是因為我的朋友他要去印度拍一條短片，他那條短片是拍一些和喇嘛有關的內容。所以我請大假出去做，做的時候就認識了後來（電影）行業內的人，包括鄭振邦阿 Paul（製片人）、木星（劇照師）、阿珊（呂鳳珊，服裝指導）……諸如此類的一班人。接著那條短片之後，就是那班人帶我加入了《重案組》，即是鄭振邦那班人。那時因為成立了嘉禾（電影公司），去到之

¹ 沙漠戰爭：即波斯灣戰爭，是指 1990 年 8 月 2 日至 1991 年 2 月 28 日期間，以美國為首的由三十四個國家組成的聯軍和伊拉克之間發生的一場局部戰爭。

後還認識了 Eddie Ma 馬磐超（美術指導），再認識了其他人。所以正式入行是在（拍完）那條短片之後，我銷假後直接不回去了，直接入了電影行，就這樣開始做電影。

雷楚雄：《重案組》之後就和馬磐超（合作）了？

黃家能：是的，那時候（拍《重案組》）是因為區丁平，但我（主要）是幫馬磐超，（不過）那段時間也還未正式……

那時中途還有一件事，就是區丁平做完《重案組》後，就接了《（武狀元）蘇乞兒》（1992），和陳顧方等幾個人一起。我那時在幕後幫他畫東西，當時文念中阿 Man 也在幫他，即是我和文念中兩個人幫區丁平，我畫圖，他（文念中）就幫他搜集布料等各種東西。（文念中買完）布料在晚上回來後，我就和他通宵畫圖，畫好了一些造型後，第二天早上他就拿去開會，是這樣子。

因為其實香港電影美術很奇怪，（美術指導們）有很多觀念很出眾，又或者有很多想法，但是又未必懂畫圖，未必願意去畫圖，或者說他（們）未必是用畫圖的技巧來表達一件事。所以其實在香港美術指導裡，畫圖的人沒有很多。但是反過來說，我們這班做美術的人，既要兼顧任何製作和畫圖，還要和導演溝通，我們這輩是（和之前不同的）另外一班。

我後來去內地拍戲的時候亦遇到同一個問題。內地做美術的一些人，他們會畫概念圖的，就不會畫施工圖；會畫 storyboard（故事板）的，就不會畫別的東西。他們的技術很單一。但我們在香港，你想想我們即使去到拍阿徐（徐克）（監製的）的《東方不敗（之風雲再起）》（1993），我們也只有兩位助手。兩位助手其中我負責製作和畫圖，麥國強負責跟場，以跟場為主。但是我們拍《東方不敗（之風雲再起）》，整艘船那麼大，跟場也只有他和兩位道具，就這麼多而已。我們回到內地，一大班人，完全是兩個概念來的。那時我們在做助手時，就永遠都是既要畫圖，又要去跟進其他東西，要去催促製作的事，還要幫道具去解決他們掌握不到的事，包括技術或是他們要的方向。造一個佈景，調整顏色、造效果……全都要我們自己落手落腳做。

我們這一班九十年代在電影行業做美術，從助手一路做到美術（指導）的這班人，其實是甚麼都要碰的，沒有事情是跟你無關的，但做任何事情都只有三、四個人。為甚麼需要一班合作（默契）的拍檔？因為如果沒有，你是做不到的，他（不配合的拍檔）跟你鬥，你又鬥不過他，或者你又不夠人手。

像我拍《夜半歌聲》（1995）時，最初只有我一個人而已，是馬磐超接的，但只有我一個人撐起所有事。和 Ronny（于仁泰）開完會，和 Peter Pau（鮑德熹）他們開完會後，我第二天就坐飛機去北京，我要去談搭景的事。談完後，把圖都出完，就要在談完的三、四天後飛回香港和他們匯報。確定了演員之後，（要確認）九十天內能搭完場景。因為之前北京（搭景的人）說要九十五天才能搭完，但是「哥哥」（張國榮）的檔期只有九十天，我要和他們談到一定要在九十天內完成搭景，所以我要來來回回地飛。飛了幾次後，發覺整件事推行不了，因此有些東西你要刪減，或者有些事要再斟酌怎樣處理，（這才最終）促成整件事可以做到。如果不是我們自己這樣去處理，這部戲就拍不成了，因為演員沒有期。

所以在那時，我拍完《夜半歌聲》之後，原本 Eddie（馬磐超）還有另一部戲是《宋家皇朝》（1997）。當時我主力是跟《夜半歌聲》的，而 Chris（黃海光）和 Ken（麥國強）就主力跟《宋家皇朝》。《宋家皇朝》一停機，那兩人就過來我這邊，嘩，我覺得全身都放鬆了。為甚麼呢？因為原本只有我一個人撐，當 Chris 過來後，他可以幫我造陳設的東西，而 Ken 過來就可以幫我處理現場，跟場那些事也可以多個人一起分擔。

很多時候我們做美術，跟現場是一個很關鍵的位置，對一部戲質量的控制是有很大的影響的。所以很多時候，我們現在在內地拍戲時，經常會遇到的問題是，有很多新入行的人不願意去跟場。不願意跟場的原因是他不懂，他亦害怕、擔心，甚至覺得跟場好像和美術、畫畫一點關係也沒有。但其實如果你不跟場，你永遠不知道哪些才真的是對的。因為很多事情的對與錯，不是一個絕對黑白的對與錯，而是需要有些彈性和空間，甚至是在實際環境中再去調節的，是一種（基於）事實的東西。

對我來說比較僥倖的是，我在報館裡學到了一些觀察能力，而在香港當時電影發展（的階段）裡，我們做美術基層工作的人，因為甚麼都要碰，這令我需要去掌握（工作中的）所有事情和各方面的細節。這些豐富了我自己，（開拓了）我在工作中的眼界，令我在處理事件時能比較鬆動一些，或者說更容易掌握一些。所以對我來說，進入（電影）這一行，從一個（新聞）行業轉到另一個（電影）行業，一路走到現在，如果沒有我之前接觸的行業，或之前所有認識的東西，也就沒有今天，我不會懂得做這麼多事。

好像做《夜半歌聲》，我設計那個劇院，是從零開始，我從來沒有設計過這些東西。如果以畫圖來算，因為我是讀 Graphics 出身，我畫圖是沒有問題的，甚至我們那個年代是用鴨嘴筆²畫的。去到（第一次要）畫一隻船，我畫《東方不敗（之風雲再起）》裡的第一隻船，然後搭出來，好像是在白石角還是早禾坑，搭了一隻船在山頂拍戲。拍攝時，拍「東方不敗號」，拍完後要改陳設、轉 packing（包裝）來造第二隻船，然後再這樣去造第三隻船。我們那段時期每天都在片場，在那隻船裡，基本上二十四小時，最多只有兩小時讓你在沙包上睡覺，其他時間全都在現場，是這樣去跟的。

那時畫了船之後，Eddie 相對來說也比較相信我。Eddie 對於畫圖是很講究的，因為他在美國是讀建築的，基本上畫圖的方法，或是我自己畫圖的時候，經過和他的對撞交流，我學到了很多東西。他未至於是一手一筆這樣（去教你），但起碼是他讓我知道畫圖的功能和重要性，甚至是一些技巧性的東西。例如「一比幾多」³（繪圖比例）那些，我以前是不懂的，我們做 graphics 不會面對這個問題，但在 Eddie 的手裡我們才學懂這些。所以我做《夜半歌聲》，或（後來）做其他戲，完全是因為我在《東方不敗（之風雲再起）》和他一起造了那隻船後，我所認識到的（知識和技巧）。所以是個人的僥倖，我運氣好，亦都學到很多事。

製作組：你剛剛有說到畫圖對於你來說是完全沒問題的，但是你覺得如果是從一個概念，再到畫圖，然後到真正製作出來，對你來說難度最高的部分在哪裡？

黃家能：其實對我來說，最難的永遠是獲取不到導演的要求，或者是我們最終要怎樣去造。如果是從畫圖來說，基本上我們是不應該遇到一些大問題的，因為我們做一個設計，正確的程序應該是怎樣的呢？

（首先）有一個概念，可能只是用鉛筆畫兩條線而已。畫出來後，如果導演是懂的，可能這件事已經完結了；但有些導演是看不懂的，他甚至會說：「你可不可以畫一個概念圖給我？要彩色的、立體的，要很真實的。」有些導演會要求這種的，有些就不需要。之後就我們要出施工（圖），施工（圖）要有所有細節、尺寸……各方面的東西。然後就去到製作了，製作時你要找一個適合的製作人，一般就是佈景師或道具師去製作。造的過程中，（重要的是）你是否可以堅持，能保留到多少你想造的東西。最後就是效果，效果其實是增加那件東西，無論是佈景還是道具，要去增加它的歷史感，將年份的效果加在裡面。

² 鴨嘴筆：又稱烏嘴筆，是一種用於製圖或漫畫的蘸水筆。其筆尖的寬度由一顆可調節螺絲固定，只要事先設定好寬度，就能畫出固定寬度的線條。缺點是上墨水非常麻煩。隨著計算機技術的普及、應用，大部分設計人員現已不用鴨嘴筆進行手動繪製，而改為使用電腦輔助設計。

³ 指繪圖比例，即圖形尺寸與實物尺寸之比。

所以從這些方面來說，在畫圖中最難的，是要通過導演那一關。有些是很簡單的，像是我和李安導演合作。我畫了佈景圖給他，可能他只會看「英制」（度量單位），我跟他說多少米，他是不明白的，他不知道是多少，我要在酒店裡和他一步步地走，（例如）三十米，「導演，就是由這裡去到那邊就是三十米的觀念。」那時候要搭鏢局，我們在北京的酒店裡，我就走步給他看……不是，那時好像是在新疆，應該是在新疆拍攝的時候，我在造佈景的時候，我就要在酒店裡和他說「這麼大，這麼大」這樣。所以有很多導演，你要知道他需要些甚麼，然後你再（找方法）怎樣去表達，讓他能明白。

又好像我們搭了個鏢局出來，我們要導演去驗收。在收景的時候，我就「懶叻」（自以為是）地說：「導演，我搭的時候覺得從二樓頂那裡望下來，深度和透視感很強。」因為是我自己畫的佈景，我知道哪個位置最好看。導演說：「這是誰的視點？」你當場好像被他打了一巴掌的感覺。在那件事之後，我會提醒自己，有很多事情你要先掌握導演在想甚麼，你如果亂拋一樣東西出來並不是他想要的，那你就「中招」了。

所以其實你造一件美術設計，做一個製作，無論是小到好像李仁港（導演）很講究的那些小道具，那些道具小到例如每一把刀，每一件物品他都要真的，要留給他自己，留一把真的，造一個盒子還是甚麼都好，他是很講究的。其實每個導演都有他自己的需求，我們做美術永遠是要去服務導演的。當然在過程中，我們有很多新的 idea（想法）可以去提昇一部電影，我們不一定只是給導演想法，我們是給電影的。我們始終是一個創作人，在這個團隊中，作為創作的一個核心位置，我們要盡可能多補充一點，用我們自己覺得是藝術的角度，或者是視覺方面的角度，（去看看）我們還可以（將這部電影）推向何處。

所以我做《盜墓筆記》（2016）時，我會造那一堆公仔，造多點東西，原因是希望可以幫到這部戲，甚至是幫到觀眾去理解更多的細節。

製作組：說起《臥虎藏龍》（2000），想了解一下那時你是怎樣會加入這部電影的？怎樣和葉錦添合作？以及合作模式是怎樣的？

黃家能：《臥虎藏龍》亦是很巧合的。當時突然接到電話，崔寶珠（監製）打電話來問：「有沒有空啊？有人叫你去喎！」我問：「是誰呀？」她說：「很多人說你比較適合。」我說：「好呀，要去多久？」她說：「不知道，總之你現在先飛來北京。」那時是 1999 年。我 1993、1994 年已經在北京拍過《倚天屠龍記》、《夜半歌聲》等一些戲了，我自己是很喜歡去北京的，一聽到是去北京，其實無論甚麼戲我都很願意去。當然後來聽到原來是阿 Bill（雷楚雄）介紹我去的（笑）。

我去到的時候，有點像空降的感覺，因為其實（原本）已經有一班人了，當時好像說之前（美術）是霍廷霄還是易振洲……（好像是）易振洲那班人做的。可能是導演和他合作得一般，所以就沒有繼續合作。我去到的時候，當時因為楊占家⁴楊老師，我和他合作了很多年，我由 1994 年左右已經開始跟他合作了，去到《臥虎藏龍》是第五年了，（期間）我們有不斷保持聯絡。當時楊老師跟我介紹：「這位是葉老師（葉錦添），（美術是他負責。）因為當時我和葉老師是不認識的，在那樣的環境下，在一個飯堂，「那個是劉二東，製片主任。旁邊那位胖胖的就是葉錦添了。」就是這樣認識的。

⁴ 楊占家：北京電影製片廠一級美術師，中國電影家協會會員。1963 年畢業於中央工藝美術學院（現清華大學美術學院）建築美術系，留校任教。1972 年調入北京電影製片廠任美術師。與黃家能合作參與過多部電影的美術設計工作，包括《夜半歌聲》、《宋家皇朝》、《臥虎藏龍》、《赤壁》、《天下無雙》等。

進去（劇組）之後，其實我空降也不是第一部戲了，有很多時候，哪部戲有需要或者突然有甚麼變化，我們就要去救場。又回到了做一個突發記者的身份，去到現場即刻去「執生」，處理各種事情，掌握整件事應該怎樣去處理。

我去到時原以為有很多東西已經造好了，要準備怎樣去推行或處理，但卻發覺原來是「零」。佈景沒確定，只是畫了一個貝勒府，楊占家畫了一張圖，貝勒府的整個製作圖是可以的，而且正在搭建，其他則是我們要去推行的，其他景要怎麼造。在那段時期，籌備了大概不足一個月，已經要去新疆開鏡了，在新疆天山那邊，拍張震和章子怡從帳幕出來的那一場戲。拍完後一路轉景去五彩灣、魔鬼城，拍張震和章子怡那些追追趕趕、打來打去的情節。

我還記得李安和「八爺」袁和平說：「章子怡可不可以從馬上跳下來，像游泳一樣落地？」其實導演他自己有很多要求，所以整件事你可以看到有很多細節。每個導演有每個導演的要求，他（李安）那個是更浪漫的武俠片，他是想要浪漫一點的。

雷楚雄：可否說說你怎樣去拿了一些真的古老建築的部分附件，來放入景中？

黃家能：因為我們出了一些圖交給北影廠（北京電影製片廠）造，但是北影廠（的相關人員）覺得這些工序太複雜了，而且他們一時三刻造不了。那時我們的大隊已在安徽拍攝了，我們正在拍攝那個……

因為找到了一個鏢局的外觀，導演很喜歡那個外觀，甚至是從外觀進入到門口的部分他也很喜歡。我們在拍攝的時候，他（導演）有這個要求，因為導演連那個（鏢局的）比例也很喜歡，我當時就決定先將施工圖畫出來。畫出施工圖後，想交給北影廠造，但是他們說造不到。我當時已經有了一堆尺寸，有些門窗等等，於是我就直接在安徽，找了一些人家拆了房子以後賣掉的部件，我買了三車貨櫃車的門窗、通花之類的東西，運去北影廠。

我要遷就那些尺寸再組合到佈景裡，所有細節全都是真的，稍假一點的我都去修改，令到它們更有真實感。因為真實有時是很「衰」（討厭）的，（例如）這條柱是真的，但有半截可能因為太陽照不到，或是常年有個櫃頂著，顏色相對較深⁵，像這樣的情況你就要再去修補。

所以有時很多真實的東西，未必一定可以用到它最真實（的樣子），我們還是要將它再提煉，像做 Scenic Artist（質感師）般再處理。

那時的那幾車東西，之後其實北影廠搭了很多後期的佈景，都是我用我買來的那批材料，因為三車有幾百件物品、幾百隻門窗。我估計（《臥虎藏龍》）用完之後，後面有其它戲也使用過，從之前（我買回的）這堆東西當中（找來用）。那時買回來後，北影廠把東西都收回了，因為北影廠當時好像也有份（投資）那部戲（即《臥虎藏龍》），所以就歸他們了。

製作組：談起這些細節和質感，我們就想起了《赤壁》⁶。我看了這部戲，很多場景是在船裡發生的，很多是演員站在船頭演戲，我們在大銀幕上看得很清楚，船頭的質感和細節造得好好。做這麼大型的戲，有這麼多船，好像每隻都不同，但質感又造得那麼好，你可否大概講解一下從設計開始至後面的效果，中間的一些經歷？

⁵ 此處受訪者口誤，將「顏色相對較深」說成「顏色變淺了」。

⁶ 《赤壁》是吳宇森執導的歷史電影，分為上、下兩部，上部《赤壁》上映於 2008 年，下部《赤壁：決戰天下》上映於 2009 年。是次訪問將上、下兩部統稱為《赤壁》。

黃家能：我造這批船的時候，當時是用最大力氣去做這件事的。最大力氣的意思是甚麼呢？我從來沒試過（這樣的做法）。我們直接找了一些建築專家、歷史專家去和他們碰面，先做了一個採訪。當時在北京找到有十位這種顧問式的人，去拜訪了每個人，自己從中組織到一些東西。我們在坊間還找到一、兩本書，有些線描的圖，是一些古船的資料，其實也是不多的。在那個過程裡，除了這方面之外，還有些物質文明（的資料）諸如此類，但古船的資料其實是很少的。我再去看日本畫的圖，有些古船的圖。是將多方面的資料拼合起來，自己掌握後再取其風格來造的。

得到一個大 format（樣式）後，我再定下一些（類別），（例如）36 米的船、24 米的船……或者是要多大的船，將它們分類，根據（不同的）scale（規模），以及每一個人物，即是要配合演員的性格去考慮。例如是曹操的船，那曹操的船應該是怎樣的呢？就有兩隻大的龍頭在船頭。然後周瑜的船是怎樣的？還有誰的船又是怎樣的……

其實那些船，我們要造那些真船，原本是沒有想過要找一些造船廠的人來造的。當時原本打算找北影廠的人，或者找些佈景（師傅）來造，但發覺造不到，所以我們找了一班真的造船的人。當時亦有很多其他方面的計算，而且在拍《赤壁》時，美國那邊有個製片盯著整件事，他是保險公司派來的，任何事情我們都要經過科學的核實，包括要給保險方面一個保證。所以我們造每隻船，（要保證）船的真實程度，或者說要保證每隻船都是可以行駛的，而且不會出意外，結果這堆船全都沒有出過意外。但是後來在拍攝時有發生了另一個意外。

我們（製作）這些船，是真的用鐵，像燒焊那樣燒出船體後，在船體上再包上木頭來造。而且我們包木頭時，因為美國那邊要求，例如這條鐵柱，要有一層防火的（材料）包住，然後再包木頭，避免萬一火燒的時候，它會燒到連框架都溶掉，是在各方面有這些要求的。甚至很多時候我們要將施工圖交給他們，先去申報，申報給保險公司那邊，然後我們才繼續造。

我們那一堆船，36 米那隻是最大的，有幾隻短一點的是 20 多米。因為我們是在水邊造，我每天都要去看他們的工作進度，看看造到哪裡，我們要怎樣處理。做完所有事情，最後那些船要下水時，就像嬰兒要出生一樣，嘩，我真的看到眼淚都流出來了。看著這幾隻船從零開始，造到可以下水，在水中漂來漂去，那時覺得真的好像生了個孩子一樣。

製作組：所以其實船的戲是真的在水上拍攝的？我以為有些是搭景然後在攝影棚裡拍的。

黃家能：後來有的，後來有部分是這樣的（即在攝影棚搭景拍）。為甚麼呢？有些戲是我們不能回去（原拍攝地）那邊，所以只可以用佈景來做某些事。在最後，2008 年奧運之後，我們補拍了一些戲，補了差不多一個多月、兩個月，那些就是在（攝影棚）用綠佈景拍了。以及我們搭了一個水池來做這件事，因為要造一個 gimbal（平衡環架），做各方面的事情來完成特效視景。

製作組：我想問如果這個船會動來動去，這些是否是美術部負責，然後去找人去造？

黃家能：如果以港產片來講，其實真的是歸美術部的。

我在拍《七劍》（2005）時被老徐徐克導演說了，是怎麼回事呢？因為劇本講我們要搭一個祠堂，祠堂是怎樣怎樣的。造完之後，都搭完了在拍攝了，突然有一天，（導演）那邊就說：「那個誰要怎樣出場才好呢？可不可以穿過那道牆呢？」穿過那道牆？如果在搭景前你先跟我說，我當然會造一個「活」的牆讓你穿出來了。但因

為這個景當時是用真石頭造的，用真泥、真石造的，你突然要這樣做，這場戲就變成沒法用這個想法，讓演員這樣（穿牆）出場了。後來導演就說一定要，於是只能拆了那道牆，隔了兩天才拍這個鏡頭。之後徐導演就說我搭的佈景太實了，實到拆都拆不掉。你現場要拆我怎麼拆？真石頭來的嘛。我就被徐導演這樣說了。

製作組：之前聽說拍《七劍》時過程好像是很艱難的，除了這件事還有沒有其他？是不是和徐克導演合作，他就是一個這麼天馬行空的人，會突然之間想要些甚麼？

黃家能：其實我覺得，每個人都有他的思考方法，其實他（徐克）也不是說故意要和我們作對，只不過他有時候是想撞擊一些新東西。

我們整部戲開鏡的第一個鏡頭，當時原本在一星期後開的，但突然說不行，明天要開了，提前了三天，佈景還沒搭完，甚至都沒擺好。接著徐導演來到現場，和所有人家找機位，設好了在這個位置，「明天我就拍這個位，那邊山頭上的東西全都搬過來，我們就先開這個鏡頭。」

他（導演）上午來，我們下午就收拾。做完後第二天，攝影師和所有人都來齊了，擺好了所有的機器。（攝影師說）：「導演昨天說是這個位置，我們放多一部機在那邊，多一個角度。」怎樣怎樣的，都擺好了，那時候金星是攝影師。放置好後等了半個鐘頭，導演到了，站在那兒望了望。那些攝影師都很「醒」的嘛，「導演，都擺好了，就等你了。副導演也排好演員了，要怎麼走下來，群眾要怎麼走過去……」導演站起身，扭轉面，即是說「除了這個角度，後面全部給我擺好，我要反過來拍。」

這是第一個鏡頭。我們當時在現場，當然是覺得昨天都談好了，怎麼你現在又變了？我們的情緒當然會是這樣。但是有時反過來我們應該想一想，會不會是當時那個陽光不好呢？又或者會不會是他昨天來的時候，還沒有這個劇情，還未掌握到那個故事，情節可能又變了，所以他才要反轉拍？我只可以這樣去理解他。

因為其實每個導演的思考方法，或是他們處理每件事，有很多時候要去到現場，可能才是一個最真實（的環境），（去思考 and 處理）他們將會面對的事情。如果你和他紙上談兵，很多導演未必能說得出他的要求給你聽。我想阿 Bill 在這方面應該很有經驗。

製作組：看到你的作品表裡還有一部是《天將雄獅》（2015），發現你接的戲都很大型，像是有很多船，像《天將雄獅》的機械裝置……是不是每一次你接這種類型的戲都要從零開始學起？還是你會找一個能幫到你的助手？如果是接和之前類型不同的戲，一般你會怎麼做？

黃家能：就像我說的，回過頭看其實都是要靠自己。你從小怎樣長大，在一個艱苦奮鬥的過程裡長大，做任何事情也就不會覺得艱苦。其實回望過去，我第一次面對徐克的《東方不敗（之風雲再起）》，我之前沒有造過船，我空降下來所以我要完成它。去到《夜半歌聲》我亦都未造過劇院，那時候和馬磐超也是第一次正式合作，我要把它造出來。去到《臥虎藏龍》又是一班新隊伍，要造的我就造。接著來到《赤壁》也是一樣的。

《天將雄獅》是後來我合作比較多的一位導演，李仁港導演。《天將雄獅》當時是我第一次和他合作。「天降」是將我「降」下去，（笑）其實他們是叫《天「將」雄獅》。去到後是沙漠，要怎麼弄呢？李導演其實很懂得用鏡頭去遷就很多東西，只不過有些細節他是一定要造的，要你一定要造到給他。其實沒甚麼的，因為他也是美術出身，所以對我們來說，要盡量遷就到「可拍攝」。那甚麼是「可拍攝」？就是拍出來是真的有質感的，要向這方面去發掘。

有些情況是，例如很早期程小東的一些戲，遠處山頭上站著的是黑膠袋就行了，不用穿甚麼了，套件黑膠袋就行，因為看不到嘛，因為以前沒有像現在有 IMAX（超寬巨幕），有 3D（立體投影）這些東西。以前真是這樣，用紙牌都能拍，現在我們這個年代是另外一種做法。但是說實話也可以用（以前）那招的，只不過看你用不用而已。（笑）

《天將雄獅》當時，是新的導演，第一次合作；新的道具，我們也是第一次合作；其他很多拍檔都是第一次（合作）的。但是第一次後，這班人就和我建立了一個關係，我們之後繼續合作了兩、三年，建立了這種關係。

我記得有一次李少紅導演曾經問過我一件事，因為她當時要找一個人，我介紹了一個人給她，那個人是美術（指導）來的。他去到她的拍攝團隊裡做得不是很開心，因為那班道具師做不到美術（指導）的要求。去到導演那裡，導演說：「是不是美術（指導）要求太高了，道具（師）才做不了這些東西？」你要求高是錯的嗎？是不是錯了？但問題是有時有些事情，對某些導演來說，可能覺得我只是要這種東西的效果，但我不一定要真的東西，不一定要這件東西，諸如此類，他們有很多這些理由的，也有些是他們估計不到的。但給了我一個啟示，是甚麼呢？一班不同的製作人，即是道具（師）或者置景（師），他們平時造的是甚麼樣的東西？你考慮用這班人時，要考慮他們的能力。只有兩件事（可以選擇）：要不你就換走這班人；要不你就安排一些他們能做到的事情給他們做。就這兩條路，如果不是那就自己別做了（笑）。

所以我們做每件事情時，要考慮對方能不能做得到，這是你自己閱人的經驗。接下來就是你是否能提升他們，在管理上，你（是否）可以幫到他們。

就像我們永遠都要面對的「效果」這件事。因為我出施工圖是很容易很簡單的，我標出來的尺寸是這麼多就這麼多了，你不能給我造少一分，但也不能給我造大一呎，這些是很簡單的。施工圖我出得清清楚楚，你不會錯的，除非你刻意造錯。但是你造的效果卻是很難去掌握的，你很難要他造到百分之一百。因為他的經驗和你的經驗是兩回事，造效果是永遠沒有一加一等於二的，而且效果會因不同的物料，有些不同的造法。

我舉個例子，我們要給一間屋做舊，但它是一間密室來的，我們造的時候能不能用青苔這種東西呢？我知道的是，曾經有人爭吵過。從科學角度來說，因為密室照不到太陽，又怎會有青苔呢？但是對某些導演來說，「我管你有沒有太陽，我就是那個效果而已。你不給我那些青苔，出來就沒有陳舊的效果。」會有這種情況。

我們造每件東西，「效果」是最後一步，等於你能不能把這件東西造出一份歷史感，把這件東西造出一份富裕感，或者是我們說的「厚度」。它除了是在框架下有個樣子之外，還有一份豐厚的歷史包裹著，一看就知道，看著它就覺得這件東西「是宋朝的吧！」我們要造到像這種效果，希望用這些影像去說服觀眾，讓觀眾去理解那件物件的個性。等於你做一個演員的服裝造型，你的包裝是否可以包裝得他更有趣呢？你要用甚麼細節來令到別人相信他是這個人物？所以我們造道具、造佈景也是這樣，我收到這個 order（指令），我要用甚麼方法將它表現出來？

我剛巧遇到這些比較大的戲，我是「膽粗粗」那樣去做的，甚麼我都有膽去做而已。其實我想很多人都做得到，只是我剛巧碰到了這些事。每件事都希望自己不會後悔，這是我工作的原則。做到自己覺得很後悔的那些，就很沒意思了。

雷楚雄：你覺不覺得自己有一個風格？或者你覺得美術（指導）是否需要個人風格？

黃家能：其實個人風格，我覺得這個是無可避免的。因為每個人都有自己的經驗和喜好，以及傾向，一定是離不開的，所以一定有。只不過這個風格是包容一些的，還是（劍）走偏鋒的呢？就好像葉錦添他早期拍《誘僧》（1993）那些戲，就是（劍）走偏鋒的，他想觀眾能看到和記住，整件事就和寫實拉得很遠，變得有點像一齣舞台劇。

我們要掌握我們的風格，應該要（讓風格）服務於那個故事。不是說是這個導演的故事還是那個導演的故事，只可以是這一個導演，而且是這一個故事。因為你和同一個導演拍同一個題材，也可以是兩種做法，但是這部戲就是應該用這個。所以這要你自己去把握，和導演可不可以找到一個方向，甚至他（導演）說不出來你自己也要和他定位，給自己去去做一個 guideline（指引），不是給他。如果我自己無法定位，我就沒有標準了。

很多時候說「這部戲，那個誰做適合嗎？」我們以前開玩笑，香港有很多美術（指導），導演帶我們出來找場景，即是外景，找一條街。看到街上，覺得這條街是 OK 的，但其中有一個位，可能有一個門面或者有一個建築有問題，不同的美術（指導）會怎麼處理呢？我們開玩笑，有的美術（指導）是可以和導演說：「拆了它！我們不要這個東西。」第一個說法是拆了它。第二個說法是，有些（美術指導）可能是建築手法比較強的，（會說）：「搭一個東西遮住它。」拆了它、遮住它，已經是兩個方法了。第三是有些美術（指導）他很善於和導演溝通，他會說：「避開它。」其實是同一件事，但這三個方法都是可行的，三件事情也都有可能發生。不同的美術（指導），我們說的風格就是在這裡會看到。有些美術（指導）是講究到，（例如）：「噢，那裡寫著 1945 年，這個東西不對，不可以見。」就不見了。

就像我們說《一代宗師》（2013），他們任何一件細節的東西，都一定要找到（符合）那個年代的，那些細節的東西。造「金樓」等等，他們講究的是要絕對造到百分百。但是在香港拍戲，有哪個導演，可以有這個條件，每件事情都做到這樣呢？只有某幾位導演又或者某幾位美術（指導）可以做到。

其實最多的反而是後兩種風格。搭一些東西遮住它，我們把這件事做對，它的年代不對，我們就做對的東西去遮蓋它，讓整條街能用到，這個是很常見的。另外還有更厲害的就是避開它，可以做到這件事。其實這三種都是我們做美術要堅持的，看看在甚麼情況下用哪一種方法。

所以我覺得風格是一定有的，因為這個風格其實就是代表了你的工作能力，你可以推到幾盡，這個就是一種風格。電影來說，我覺得需不需要建立自己的風格呢？我覺得這個風格應該是從客觀的角度來看，不是說要將它放進影像裡，而是影像需要哪些，就要提供哪些。

當然如果我做這件事，和別人做這件事，即是同樣做一件事，是有差別的，那這個差別是不是叫做風格呢？我不敢說。但我可以說的是，從大家推進的細節來講，你們都是為了那部電影的主題，如果你太風格化，反而會搶走了主題，我是這樣想的。因為你個人的風格已經去不掉了，你一定是這樣了，或者你做這個景可能會傾向是這樣的，太個人化我覺得就不是太合適。

當然有些戲是需要的，有些戲可以去到很舞台化，又或者各方面很有藝術效果。就像我做《夜宴》（2006），《夜宴》的東西就是去到最盡了，甚麼都去到最小，去到最大，去到最深……我搭的佈景，差不多有整整一公里長，由小湯山的一個養殖場，縱向深度有兩百多米，等於六百多呎，一個鏡頭一直這樣推過去，然後打開一道門，有很多細節。那部戲是我接《赤壁》之前，當時跟葉錦添，我們說拿這部戲來試一試所有效果，然後到《赤壁》時看看怎樣去運用這些東西，那時是這種心態。所以《夜宴》我們就推（嘗試）了很多新事物，我甚至在竹林裡搭了佈景，後來保留在了現場。其實很希望能多玩（嘗試）不同東西，那部戲是玩（發揮）得較多。

製作組：我想問其實這些戲是不是預算都很夠用？

黃家能：不是的，你現在看到那些是而已。

製作組：因為那些戲都很大，以及你其實可以做到很多東西，不是很多人都有這些機會。所以我想問問這些戲是不是其實也是不夠預算的，還是說預算很足夠呢？

黃家能：其實我覺得都是看導演的。有些導演他不需要太多製作上的東西，也可以拍到很有風格，或是很好看的戲。其實某程度上，我很喜歡內地的某些導演，例如賈樟柯或者婁燁，他們拍得很寫實，但是他們是否不需要美術呢？其實並不是，只不過美術方面，他們用力的位置不在這裡。他們要的寫實是，寫實到看不見你的設計，甚至你會覺得他花了的預算你都看不到，或者說他不用花錢也能做到。我覺得這樣的美術才是我自己最喜歡的，只是我沒遇到這種機會。

製作組：剛剛就想問你之後（接戲）會想接甚麼樣的？我看到你接的戲都很大規模，可能其他人會很期待接這種很大規模的戲，但之後如果有機會，隨你選，你會想選甚麼類型？

黃家能：其實我挺喜歡那些半紀錄片，能拍到很真實。因為很多時候如果是純紀錄片，那個環境是怎樣的，就是怎樣了。但如果是個有故事性的半紀錄片式，又或者拍到很像紀錄片，我們就要做到別人看不出來的那種設計，我反而很喜歡玩這種。

因為我們做美術經常很想做到一件事是：多一樣都嫌多。我希望能去到剛剛好，那種戲是最舒服的。因為甚麼都用同一個份量去做的話，我覺得沒意思。當然我已經做了很多沒意思的事，但在這個過程裡我看到，有時我們做電影美術，其實不一定要用量來衡量，而是要視乎你說的那件事的深度夠不夠。（美術）最重要的作用是你能幫這個故事，將它的形象引導出來，幫它把身份明確得清清楚楚，不會讓人將這個佈景誤會成是另一個佈景，將任何事情都做到最好是不會跳出來，讓觀眾能很流暢地看這個故事就是最好的。始於我們是為故事服務的。

雷楚雄：你在香港做過，也回內地做過，你覺得作為一個香港的美指，我們有些甚麼優點或缺點？有甚麼不足的地方，或是我們是可以好好處理的？

黃家能：我很慶幸在香港長大，剛剛接觸到香港電影時，香港電影本身是沒有一個系統的。我記得在九十年代正常拍戲之餘，是沒有工開的，還要看看有沒有其它事情做。那時候「沙龍」會接一些外語片和廣告，「沙龍」原本是一間租器材的公司，他們引入了很多外語片來香港拍，可能拍幾天，或者拍一個月諸如此類。我很慶幸早期碰過一兩次這些廣告和電影。他們來香港當然要香港特色，例如大排檔、街邊、街市等等，對我們來說不難處理，但是你看他們有一個 system（系統），你看他們怎樣工作，即使你只是造效果，做個 Scenic Artist（質感師），他們會找專人來做，或者是他們要做任何事，都會找一個專人來做。我碰到之後啟發了我自己，做甚麼都好，我身邊一定要訓練一兩個專做某樣東西的人，不同的事情我希望他能掌握到。

2000 年我幫劉偉強在大澳拍戲，整個佈景我們要幫它造得真實，造出舊時的效果。有很多細節，我們要造效果的那部分，去做 finishing（精加工），其他搭的東西不多，你要表現的都在效果方面。框架也很簡單，可能兩幅（佈景）片就造完了，但是效果要造到很像。我僥倖地在香港長大，碰到這些事情，但是我們那個年代沒有正式的，即是一個科班訓練。

我去到內地時，因為內地那一套制度是製片廠制度，當時學院派的情況也不明顯，是以製片廠為主的，做任何事情都要跟隨製片廠制度。例如搭佈景，你的一幅佈景片，即使最小去到三十公分也好，單獨一幅佈景片，是不能鋸的。即使搭一個景，我要一幅一呎四吋的（佈景片），（他們）沒有一呎四吋的給你，只能給你五呎，多出來的就任由它凸在外面，他們的材料是不能鋸、不能切的，因為他們要回收再用。在北影廠，我面對了（這樣）一個新的系統。

因為在香港時，我們是「無政府主義」的，個人單打獨鬥，然後我就看到了外國人的做法，純粹自己觀察。我記得好像是「威也龍」（李坤龍），他初學倒模，也是和外國人拍戲時偷師偷回來的。其實香港人是很實在，你想要這樣東西，你就自己去學懂它，學懂後你就繼續用。

內地那套制度是有點舊的一個系統，因為是製片廠制度，製片廠制度是「大鑊飯」，這些能做這些不能做，諸如此類，很多時候將整件事拖慢了。我拍《夜半歌聲》時，為甚麼能成功促使他們交場景出來呢？因為有些位我知道是一些情緒位，或者我知道哪些是能節省功夫的，和他們（搭景師傅）計算好了再要他們這樣去做，這件事才能完成。但如果是跟他們自己原本那一套制度去做，可能要多一個月才做得完，那是沒辦法的。

話說回來，香港人的香港精神去到內地，幫助推動、促進了內地的電影發展，並且加了一些元素令他們學懂更多東西。你想想我們剛回內地時，去跟場，在現場時他們經常說：「你們都不是在走路，你們是在跑步。」當然了，任何事情都要搶時間的嘛。對他們來說，他們會說出這樣的話，是因為他們平時都是慢悠悠工作的。

像我們小時候，那時候常常去看盧子英（動畫師）（的作品），去買 *Cinefex*（雜誌）來看，就是想知道外國是怎樣拍一部戲，怎樣製作的。知道有些會畫 Mask（遮罩）或者怎樣去造一樣東西，由施工圖去到製作，甚至有些道具作品，（我會）把它們拍下來，常看這些東西。

我做《赤壁》時，《夜宴》（的籌備）也已經開始了，我要推行畫概念圖這件事。在那之前，其實內地的概念圖還是比較落後的。在做《赤壁》時，我就推（發掘）到三、四個年輕人出來了，現在他們在國內教書，可以（繼續）推行這件事，將概念圖推動到能接近國外的水平。因為以前他們不會這麼畫，他們現在連造型服裝那些也要去到這種效果。

所以有時有些事情是，不是我個人的影響，而是香港電影人影響了中國電影，令到他們走快了一步。沒有香港人，其實中國電影到今天可能還像蘇聯電影那樣。

訪問日期：2021.09.26