



何劍雄

Ho Kim-hung, Cyrus

電影美術指導
香港電影美術學會名譽會長

個人經歷

▲ 何劍雄 (Cyrus Ho)，出生於香港。

曾修讀平面設計，入行前從事廣告工作。1988年3月8日邁入電影行業，於霍耀良導演之《公子多情》擔任美術助理。1993年於曾志偉、曹建南導演作品《一屋哨牙鬼》中，首次以美術指導身份參與電影製作。入行至今，何劍雄為超過四十部電影擔任美術總監及美術指導，曾五度提名香港電影金像獎、金馬獎及亞洲電影大獎。2002年，他以《蜀山傳》榮獲第38屆金馬獎「最佳美術設計」。

何劍雄曾於2007至2019年代表香港電影美術學會出任香港電影金像獎協會董事，他亦為香港電影美術學會名譽會長。

參與電影

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
1993年	《一屋哨牙鬼》 (導演：曾志偉 曹建南)	美術指導	長宏影視股份有限公司	香港	
1994年	《飛虎雄心》(導演：陳嘉上)	美術指導	全人製作社有限公司 誠冠有限公司	香港	
1994年	《賭神2》(導演：王晶)	美術指導	永盛電影製作有限公司	台灣 法國 香港	
1994年	《九品芝麻官白面包青天》 (導演：王晶)	服裝指導	永盛電影製作有限公司	香港	
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	
1995年	《廟街故事》(導演：劉偉強)	美術指導	王晶創作室有限公司	香港	
1995年	《迷魂黨》(導演：林慶隆)	美術指導	源基製作公司	香港	
1995年	《百變星君》(導演：葉偉民)	美術設計	永盛娛樂製作有限公司	香港	
1995年	《影子敵人》(導演：陳東村)	美術指導	寰宇電影製作有限公司	香港	

· 個人相片由何劍雄提供

人像攝影：Paul Tsang by U.N. Workshop

何劍雄

Ho Kim-hung, Cyrus

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
1996 年	《大內密探零零發》 (導演：谷德昭、周星馳)	美術指導	三和電影製作 永盛娛樂製作有限公司	香港	
1996 年	《古惑仔2之猛龍過江》 (導演：劉偉強)	美術指導	最佳拍檔有限公司	香港 台灣	
1996 年	《古惑仔3之隻手遮天》 (導演：劉偉強)	美術指導	最佳拍檔有限公司	香港 荷蘭	
1996 年	《飛虎雄心2傲氣比天高》 (導演：劉偉強)	美術指導	永展(香港)有限公司	香港	
1998 年	《風雲雄霸天下》 (導演：劉偉強)	美術指導	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 香港	第 18 屆香港電影金像獎 最佳美術指導 (提名)
					第 35 屆金馬獎 最佳美術設計 (提名)
2000 年	《笨小孩》(導演：王晶)	美術指導	中國星集團有限公司(香港)	香港	
2001 年	《少林足球》(導演：周星馳)	美術指導	星輝海外有限公司 寰宇娛樂有限公司	中國大陸	
2001 年	《蜀山傳》(導演：徐克)	美術指導	一百年電影有限公司	香港	第 38 屆金馬獎最佳美術設計 (共同獲獎：傅德林)
					第 21 屆香港電影金像獎 最佳美術指導 (提名)
2002 年	《當男人變成女人》 (導演：劉偉強、葉偉民)	美術指導	星展國際有限公司	香港	
2003 年	《大丈夫》(導演：彭浩翔)	美術指導	電影人製作有限公司 無休映像有限公司	香港	
2004 年	《精裝追女仔2004》(導演：王晶)	美術指導	電影朝代有限公司	香港	
2006 年	《父子》(導演：譚家明)	美術指導	北京保利博納電影發行有限公司 寬銀幕電影工作室	馬來西亞	第 26 屆香港電影金像獎 最佳美術指導 (提名)
					第 1 屆亞洲電影大獎 最佳美術指導 (提名)
2007 年	《七擒七縱七色狼》(導演：鍾澍佳)	美術總監	MVP影王朝有限公司	香港	
2008 年	《金瓶梅》(導演：錢文錡)	美術指導	名威影業有限公司 中寰傳媒(娛樂)集團有限公司	香港	
2008 年	《有隻僵屍暗戀你》 (導演：錢江漢)	美術指導	王晶創作室有限公司 影王朝有限公司 漢文化電影有限公司	香港	
2009 年	《金瓶梅II愛的奴隸》(導演：錢文錡)	美術指導	名威影業有限公司 中寰傳媒(娛樂)集團有限公司	香港	

何劍雄

Ho Kim-hung, Cyrus

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
2010年	《錦衣衛》(導演:李仁港)	美術指導	上海電影集團公司上海電影製片廠 天翔製作有限公司 新傳媒星霖公司 西部電影集團有限公司	中國大陸	
2011年	短片《背叛》(導演:Julien Carbon、 Laurent Courtiaud)	美術指導	日東影畫有限公司	香港	
2011年	《神奇俠侶》(導演:谷德昭)	美術指導	我們製作有限公司 星美(北京)影業有限公司	中國大陸	
2011年	《隱婚男女》(導演:葉念琛)	美術指導	英皇電影有限公司	中國大陸	
2011年	《畫壁》(導演:陳嘉上)	美術總監	北京光線影業有限責任公司	中國大陸	
2011年	《勁抽福祿壽》(導演:鍾澍佳)	美術顧問	銀都機構有限公司 電視廣播有限公司 新華展望傳媒有限公司 邵氏製作有限公司	香港	
2012年	《光輝歲月》(導演:熊欣欣)	美術總監	北京光線影業有限責任公司	中國大陸	
2012年	《四大名捕》(導演:陳嘉上、秦小珍)	美術指導	北京光線影業有限責任公司	中國大陸	
2012年	《我的狗狗我的愛》(導演:陳麗英)	美術指導	中國電影股份有限公司 驕陽電影有限公司	香港	
2013年	《2013 我愛HK恭禧發財》 (導演:鍾澍佳)	美術總監	電視廣播有限公司 邵氏影城有限公司	香港	
2013年	《完美假妻168》(導演:劉鎮偉)	美術總監	深圳市瓏藝影視有限公司	中國大陸	
2014年	《男人唔可以窮》(導演:鍾澍佳)	美術顧問	國藝影視製作有限公司 上海凱羿影視傳播有限公司 廣州中喜企業管理諮詢有限公司	香港 中國大陸	
2015年	《浮華宴》(導演:黃百鳴、邱禮濤)	美術總監	天馬電影出品(香港)有限公司 廣州大名娛樂經紀有限公司	香港	
2015年	《踏血尋梅》(導演:翁子光)	美術總監	美亞電影製作有限公司 美亞娛樂發展股份有限公司	香港	
2016年	《刑警兄弟》(導演:戚家基)	美術指導	銀都機構有限公司 電視廣播有限公司 華策影業(天津)有限公司 邵氏影城香港有限公司	香港	
2016年	《大話西遊3》(導演:劉鎮偉)	美術指導 監製	星光聯盟影業香港有限公司	中國大陸	
2020年	《家有囍事2020》(導演:黃百鳴)	美術指導	天馬影聯影視文化(北京)有限公司 東方影業出品有限公司	香港	
2022年	《七人樂隊》之《別夜》(導演:譚家明)	美術總監 監製	中影寰亞音像製品有限公司 寰亞電影製作有限公司	香港	

訪問文稿

劉天蘭：何劍雄先生，請問你在 1980 年代尾入行之前是做甚麼的？

何劍雄：其實我是做廣告的。我最初讀完書——其實也沒有讀完，開始正正式式做長工是做廣告的，我主修 Graphic Design（平面設計）。

劉天蘭：讀書的時候主修 Graphic Design（平面設計），明白。八十年代尾入行做助美，也有幾年的時間吧？

何劍雄：幾年吧。

劉天蘭：有沒有和哪一位導演合作，或者應該說是美指，當年你是助美，你跟哪一些美指工作？

何劍雄：嚴格來說，我的師父是方盈¹。那時候我為甚麼會入行呢？我有個朋友，是朋友的朋友，他剛巧那時候急需找一個助美，幫他的戲完成尾聲，因為之前那個助美合約到期，要去另外一個組。離拍完還剩下一個半月，然後他就問：「喂，找人過來幫忙做一個半月助美。」我剛巧在那時候離開了之前設計公司的工作，我有空，我朋友說一個半月就試試吧。既然才一個半月，反正我也有空，那便去試試。

劉天蘭：之前你有沒有拍過東西？

何劍雄：沒有。

劉天蘭：你完全是做 Graphic Design（平面設計）？

何劍雄：是的，之前所謂的拍攝都是拍 product（產品），product shot（產品拍攝），拍那些東西。（在第一次做助美的）那一個半月到中後段的時候，製片就說：「另一部戲的美指找助美，你有沒有接工作？沒有我就介紹給你認識。」於是就認識了方盈，正正式式由籌備開始做的第一部戲就是跟方盈。

劉天蘭：那部是甚麼戲？

何劍雄：那部是《公子多情》（1988）。

¹ 方盈（1948 -2010）：本名倪芳凝，祖籍貴州。1963 年加入邵氏電影公司，於處女作《七仙女》即擔任女主角，是六十年代邵氏力捧的玉女明星。1968 年結婚後逐漸淡出影壇，後於 1976 年應邀復出擔任電視節目主持人及參演電視劇。方盈自七十年代起接觸服裝設計和室內設計，八十年代中期在楊凡導演的鼓勵下投身電影幕後製作，曾為三十餘部影片擔任美術及服裝指導。此外方盈曾於 2007 至 2009 年擔任香港電影美術學會會長。2010 年 1 月 13 日方盈因胰臟癌逝世於香港。

劉天蘭：是哪位導演？

何劍雄：（導演是）霍耀良，（主演是）周潤發、梅姐（梅艷芳）。

劉天蘭：你一來第一部戲就是周潤發、梅姐（梅艷芳），那你也是系出名門了。

何劍雄：那一部很厲害，很多人，方盈姐主要造景，造服裝就是仲文（奚仲文）、Shirley（陳顧方）、Dora（吳里璐）、Bruce（余家安）。

劉天蘭：Wonderful，所以才說你是系出名門，好厲害。

何劍雄：那部戲也複雜，人多。

劉天蘭：人多但是你的見識也更多。

何劍雄：是的。

劉天蘭：我們藉著這個機會說說方盈，你介紹一下方盈。

何劍雄：方盈其實是六十年代的邵氏女星，如果我沒記錯的話，是「七公主」……（劉天蘭：「七仙女」。）「七仙女」²的其中一人。做了幾年（演員），在邵氏訓練班真的由零、白紙一張訓練學做藝人，得到邵氏力捧，沒多久就認識了她先生，嫁人息影，然後在若干年後，就出來開始幫人做一些室內設計，有些朋友開始找她拍戲，說她室內設計這麼好，拍戲也有經驗，不如試試做美術指導，於是開始了做美術指導。

劉天蘭：是的，我兩間屋都是她負責裝修的，另外她也有幫《號外》寫文章，其實是一個很有才能的人。

何劍雄：是的，很有才能。

劉天蘭：由演員轉做美術指導、服裝指導，而且曾是我們電影美術學會的會長。（何劍雄：是的，是的。）不過很可惜，六十多歲後就過世了。

何劍雄：十年了，走了十年。

劉天蘭：有十年了嗎？

何劍雄：有十年了，差不多。

劉天蘭：你很幸運，一個半月的時間，你的切入點就是一部由方盈做美術指導的電影，有那麼多名氣大的演員，還有這麼多服指，你當時的感受怎樣？

² 邵氏七仙女：六十年代邵氏電影公司將七位新人女演員（邢慧、李菁、方盈、張燕、于倩、秦萍、鄭佩佩）放在一起宣傳時打出的口號。（並非指方盈主演的電影《七仙女》）

何劍雄：那時的感受嗎？大開眼界，劉姥姥入大觀園。因為其實當時我也是白紙一張，只是跟頭跟尾拍了一個半月，甚麼也不懂。那部戲方盈姐教會了我很多東西，要怎樣籌備，怎樣和別人溝通。其實入行後學習怎樣做人，工作上怎樣做人，怎樣和別人溝通，態度應該怎樣，這件事是方盈教得我最多的。對於工作，拍戲這麼久，大家都是行家，大家都知道每個項目有不同的題材，沒有一種方法可以一直用的，每個項目都有不同的處理方法，但是電影行業是一種群體工作，和人溝通合作是很重要的一環。方盈姐那時候教我很多，怎樣去處理人事，怎樣去和別人合作，學習怎樣做人，這些都終身受用。

劉天蘭：即使不是在這行也是受用的。

何劍雄：是的，是的。

劉天蘭：好了，開始做助美之後，就一部接一部地拍戲了？

何劍雄：是的。

劉天蘭：那段日子有多少年？

何劍雄：其實我算幸運的，幫方盈一段日子之後，期間斷斷續續也幫過李景文（美術指導），還幫過阿 Bill（雷楚雄）半部戲。我由 1988 年 3 月 8 日第一天入行，如果我沒有記錯，到了 1993、94 年，1994 年左右，志偉（曾志偉）給我機會第一次自己擔正，那就大概（用了）四、五年左右的時間。

劉天蘭：擔正做了美指，那部戲是？

何劍雄：當然那段時間是有點浮浮沉沉的，在剛剛出來擔正做美指的時候，有時做美指，有時做回助美，在兩者之間輾轉。志偉（曾志偉）找我做的第一部戲，如果沒有記錯，名字叫《一屋哨牙鬼》（1993）。

劉天蘭：做了美指後，工作範圍、責任就和助美很不同了？

何劍雄：嚴格來說是的，但實際上中後段的很多戲都一樣是全部由我管理。我那些老大，每位都很信任我，很多事情都會放手交給我做，「阿郎（何劍雄），你做吧，你做吧！」老大不在，美指不在，就直接和導演溝通，直接做事，對我來說，變化其實不是太大。因為之前那段時間，如果大家沒有記錯的話，八十年代尾九十年代頭，香港電影行業是很蓬勃的，當時很多行家其實都會「騎戲」，可能同時做兩部戲。

劉天蘭：即是有幾組戲同時做。

何劍雄：那我的老大找我時，其實很多時候都很希望這樣：「阿郎（何劍雄），沒甚麼特別的你就不要煩我，有事你就舉手，你自己『自動波』去做。」所以經過那段時間，我很早已經訓練到全都自己做，又幸好志偉（曾志偉）給我機會，我便真真正正打正旗號，開始踏上美指那條路。

劉天蘭：這條路一走就走了幾十年了，阿郎。

何劍雄：做這一行好像吸毒那樣。

劉天蘭：為甚麼呢？

何劍雄：我拍過廣告，拍過電影，也拍過電視劇，我想我的工作中差不多百分之九十都是拍戲。拍戲有趣的空間就是，除了將喜歡的或者覺得合適的美術放進故事裡，其實同一時間也是在享受那個劇本，享受導演的手法，享受著攝影師拍攝，將我們陳設出來的、準備好的場景拍得美輪美奐，或者是恰到好處地講述故事，這是廣告、電視劇給不了的空間。

廣告的戲劇性不重，很大程度上是純視覺的東西，可能是視覺上傳達一個訊息、兩個訊息，只有這麼多而已。我其實是喜歡故事的，我喜歡看故事，喜歡看書，喜歡看 drama（戲劇性）的東西。而電影最少也有九十分鐘，現在一部好一點的或者鋪陳得詳細一點的，長達兩個小時，大部分的戲都有這麼長。在一個這樣的空間裡，處理一個自己也喜歡的故事，整件事便很圓滿。

電視劇的空間就因為電視劇始終工作量大，一集電視劇在電視台播放可能是一個小時，實質大概四十五分鐘的內容，但是我們拍四十五分鐘的電視劇所用的時間，相比拍四十五分鐘的電影所用的時間是少很多的。所以電視劇在處理執行上，它的事項性、功能性，以及它的空間都是緊湊很多、少很多的，沒有這麼多時間可以慢慢處理好一個鏡頭，或者慢慢處理好一個景才拍。因為一開始就是打仗的狀態，例如今天要拍這十二頁紙，就怎樣也要完成這十二頁紙去交差，所以它的空間沒有那麼好。

劉天蘭：所以你一頭栽進去電影之後，你喜歡那個闊度、深度、節奏、戲劇成份等等，於是就留了下來？

何劍雄：是的，可以這麼說。

劉天蘭：不作其他的打算了？你那時候也是年輕人。

何劍雄：其實中間我也有走出去一段時間。

劉天蘭：是嗎？

何劍雄：我做過一些上市公司的美術部門主管，去學習做行政；又機緣巧合因為有人相信我，也做過一段時間 F&B（Food & Beverage，餐飲業）的 Consultant（顧問）；還幫過一些 Hotel Management（酒店管理）公司做酒店的市場推廣。其實林林總總很多都做過，例如我和你一起辦過演唱會，那些籌款演唱會。

劉天蘭：籌款不同，是做慈善……

何劍雄：但達成其功能的過程其實也是一樣的。每樣事情都算有機會涉獵過，有些人給面子讓我去做，但最有興趣的、最能哄得我死心塌地的，真的始終還是電影。

劉天蘭：那麼我問你，在你心目中電影美術究竟是甚麼呢？是藝術、技術、工藝、設計、工作、創作，還是甚麼，那麼令你著迷？

何劍雄：其實你說的全部都有。以前有些訪問，問過我究竟是創作重要、執行重要還是甚麼重要，我覺得每一樣都重要，缺一不可，真的缺一不可。大家看過很多很多的戲，有很多的戲拍得美輪美奐但沒有深度，只是讓人看到很漂亮，只有表面上的一層糖衣而已。有些就是 concept（概念）很棒，但是看得出那個團隊或者那個項目不

夠錢，我就很心痛，「嘩，這個主意、這個想法，真的漂亮得不得了，但是真的不夠錢」，「這個杯如果不用不鏽鋼造，肯定美得不行，但是不夠錢，只能貼 3M 紙」。會形成這樣的落差，每一樣東西都對所有事情有影響。所以你剛才問我究竟是創作、概念、執行、工作還是甚麼，全部都需要，缺一不可。

劉天蘭：我也想探討一下你的工作方式，例如你收到劇本之後，由文字轉成畫面那個過程，你怎樣思考，或者以你這麼多年的經驗，你怎樣將你思考出來的東西和導演溝通？

何劍雄：怎樣思考就每個項目都不同，當然第一件事就是安定地坐著一天、兩天、三天或者一個星期，看透那個劇本，這個是必須做的第一件事。無論是寫實的、虛幻的或者甚麼題材都好，看透劇本是很重要的。劇本劇本，一劇之本，所有東西的原點、初心都是從劇本裡出來的，所以一定要看透劇本。看透了劇本之後——當然每一個劇本我可能會看兩次至三次，第一次就把自己當做最普通的觀眾，甚麼也不管，就這樣看，先了解整個劇本，接下來可能就是比較技術性一點的東西，一邊看一邊寫筆記，標注一些當時腦裡閃過的想法，然後就根據這堆想法去找參考資料，去刺激自己繼續想：這場景的環境會是怎樣？這整部戲的調子會是怎樣？顏色會是怎樣？燈光的感觉會是怎樣？甚至有些想過了頭，例如那個角色的演員應該這樣做，以這樣的身份背景、這樣的職業，這樣就會好看。

其實行家之間也分享過這個說法，美術指導或者美術總監，「美術」這兩個字有誤導，其實不是說漂亮，電影美術絕對不是只把它做漂亮，有很多東西未必要漂亮。其實是幫劇情，幫助（電影）說故事，帶觀眾進入這個故事的世界，說服觀眾相信這個故事裡所發生的事，這個才是最重要的事情。

劉天蘭：其實外國用 Production Design 這個名詞……

何劍雄：就對了。

劉天蘭：這個名詞就對了，製作的設計，製作可以美，可以不美，可以天馬行空，可以很有歷史背景，其實應該是 Production Design。

何劍雄：正是如此。

劉天蘭：那和導演溝通方面呢？你面對過各式各樣的導演。

何劍雄：其實入行這麼久，我覺得最難和最重要的一件事情就是和導演溝通。概念方面我覺得怎樣都能想到，調子也是怎樣都能想到的，這些事項性的問題一定能想到方法解決，即使是概念也可以想得到。但怎樣和導演溝通，這個是最重要的，不同的導演有不同的溝通方法，真的沒有一本通書可以看到老。像追求女生一樣，我今天是去追求一個很喜歡玩的，還是追求一個很文靜的，（方法是不一樣的）。不同導演的溝通方法是可以很不同的。

劉天蘭：我舉兩個例子，你來說說你的實際經驗好嗎？一位是王晶導演，一位是譚家明導演，你怎樣和他們合作呢？

何劍雄：晶哥（王晶）很好的，他對我很好，由我做助美開始，他已經對我很好。可能我做助美的時候，晶哥已經知道「都是捉阿郎（何劍雄）來做的了」，有理無理都是「捉阿郎來」。他也很信任我，他是我在行內其中一位很尊重的導演。他很坦誠，真的很坦誠，我和他做過這麼多項目，他都很坦誠。他一開始就會說：「阿郎，這個劇本，我的賣點是這個，我的主題要靠這個，你就按著這個主題幫我做。這個劇本有三個景、四個景，這三個景、四個

景我要靠它賣錢的，我要漂亮的，我要給觀眾看的，你幫我弄漂亮，其他那些，只要根據預算幫我處理好就可以了。」

劉天蘭：即是他拿了些重點出來？

何劍雄：是的，他說得很清楚的。

劉天蘭：但當他（王晶）「飛紙仔」（即場寫劇本）的時候怎麼辦？

何劍雄：「飛紙仔」那些就技術性解決。除了他，很多導演也都「飛紙仔」，所以我覺得只說他「飛紙仔」，好像對他不是很公道。

我覺得「飛紙仔」的事務性解決不是一個很大的問題，即使那時候我做助美，我自己到街上買東西，都是我去解決，我仍是那句，用事務性方法解決。另外晶哥（王晶）很公道，如果他「飛紙仔」，他知道你時間的話，會和你談：「喂，阿郎，今天『飛紙仔』，有這幾件道具是之前沒有說的，我想今天要，做不做得得到？做到的話幾點會有？我再編排時間。你兩點能交給我，我就兩點才拍，如果做不到，真的不行，明天才可以的話，我就改明天拍。」晶哥很公道，那就簡單了，他也很信任我，話不會多，那我弄好 Moodboard（氣氛圖），做好計劃，畫好圖，就跟他說：「喂，晶哥，這個景是這樣這樣……」「行了，行了……」有時他甚至放心到一個程度：「阿郎，你去看吧，你去看景就行了，你看完告訴我那個景大概是怎樣就可以了。我不去看景，我沒空。」所以和晶哥工作其實是很舒服的。

譚家明導演，就是好朋友，也是啓發我電影創作，（改變了我）對電影的態度的最重要的一個朋友。

劉天蘭：如果我資料沒有錯，你和譚家明導演開始合作是不是《父子》（2006）？

何劍雄：是的。

劉天蘭：那個是 2006 年，已經是你拍戲很多年之後。

何劍雄：有一番話我說過幾次。

劉天蘭：是嗎？我沒聽過，說的是甚麼？

何劍雄：我再說一次吧。《父子》這部戲，我其實是第四個美術指導，之前有三個人因各自的原因而分別離開了，但是我進去的時候，他（導演）只是拍了四分之一而已。當時要過去，我臨上飛機才知道原來那個導演……

劉天蘭：在哪裡拍的？

何劍雄：馬來西亞。說詳細一點就是某一天早上，志偉（曾志偉）打電話給我：「阿郎，在幹甚麼？」我說我在做些甚麼。他說：「可不可以給我十天？」我問：「為甚麼要給你十天？」「沒有呀，我現在在馬來西亞拍一部戲，美術部運作得不太好，有些疏漏，不太能交到貨給導演，我想你過來幫忙接管運作美術部，只要你十天而已。」「那好吧，我最快明天吧。」「好，就明天，你明天晚一點去我秘書那裡拿劇本，拿機票。」那時候還有機票的。他繼續說：「拿機票後明天過來馬來西亞，在怡保見。」

我到達後——當然我和志偉（曾志偉）很熟，也沒有問是一個甚麼項目，是哪位導演，我以為是一些「賣埠片」（外銷片），或者是諸如此類的他看不順眼的那些。我到他辦公室，他秘書給我劇本，我一打開看：「吓？譚家明導演？」我也愣了一愣，「不是吧？譚家明？」「對呀，志偉沒有告訴你嗎？哈哈……」行家都知道他（譚家明）是行內其中一個要求最高的導演，我也沒有和他拍過戲，甚至也不認識他。那時候我心裡真的是這麼想的：這十天我就當上一個課程，做學生上一堂課，把所有東西都放下。

其實我2001年已經拿了金馬獎³，我覺得自己已經是專業人士了，獎也拿了，但我那次去拍完《父子》才知道，原來我之前是不懂拍戲的——拍戲應該是一個怎樣的態度，應該用怎樣的眼睛、怎麼樣的心去面對。之後我對拍戲（的看法）是完全另一個世界。譚家明不會拿著書，用手指著來教你，在大家的合作上、工作上學，在工作上感受，原來拍戲對他來說是這樣的，他的態度是應該這樣做，這是我能感受到也認同的。所以那次之後，我和他真的好好像相逢恨晚那樣，成為了好朋友，一直到現在。所以在創作上、在態度上的各種事情，他對我的影響是最大的。

和他的溝通也是我最喜歡的一種溝通方式。我們經常碰面，喝下午茶、吃晚飯的時候談，談整個故事，這場戲聊聊，那個概念又聊聊，這個角色在那場戲裡拿著的那個杯子也會聊聊。一直聊，仔細地聊，聊到很通透，彼此摸透並達成共識，然後我們就分頭工作，他去做他導演的事情，我去找我覺得合適的東西，拿給他看。

我覺得我最喜歡用這個方法和導演溝通，當然也未必每一個導演都喜歡和我慢慢研究，開會的時候就要全都問完，開完會後就結束了，這也是一種方法，這個方法是很工作性的溝通方式。但我和譚家明的那種方式，就是很深入的，大家的結合很緊密，真的是事無大小都會拿出來談，例如那場戲他是不是不要喝咖啡呢，會不會試試換一杯紅酒給他，感覺那個氛圍會好一點。大家這樣一直研究、溝通，去琢磨那件事出來。

另一個我也很尊敬的導演，也接近是這種方法，就是徐克。我和他拍《蜀山傳》（2001）的時候，我和他的溝通也是這樣的。早上回公司籌備，早上十點多十一點回到公司，他也回來了，一坐下就圍繞著這個項目、這個劇本，拿一樣東西出來討論。「阿郎，你覺得鄭伊健那個角色，腳要不要著地？要不要走路？是不是每一個動作都要飛，不用走路？」只是這樣我們都可以聊一大段時間。

我覺得電影是一個合作的創作，是一班人合作的創作，溝通出大家的共識，是需要很透徹去溝通，去制定一個方向、拿出一個共識來。約好明天下午三點開會談，三點聊到六點，聊到七點、八點聊完，可以了，那就各自工作了，這不是不行，也是個方法，這個絕對是效率最快的方法。但是在我的角度，我覺得最理想的方式，就是好像剛才我說的，和譚家明、徐克的那種溝通方式，經常都會碰面，一碰面坐下就聊，一想到甚麼就拿出來談，哪怕是很小很小的東西，也拿出來談，談得很透徹。

再說和攝影師的合作，其實我是很喜歡很喜歡和攝影師溝通的，因為我們處理了一個環境，處理了一個背景、一個條件，怎樣將那個景、那件事、那個物件拍攝出來，是要靠攝影師的。我們出 Impression（概念圖）也好，現場的道具、燈、入鏡的道具燈要怎樣擺放出氛圍也好，結果其實都是需要和有關部門一起去協調、溝通的。拍每一個景，我在設計之前就會去和導演——導演是必須的——會和攝影師、燈光師談，例如：「我覺得這個景的燈光氛圍這樣會好一點，所以這裡會有頂光，這裡會放一盞檯燈，檯燈是不透光的，只有頂和底有光而已。」諸如此類，「這裡會放一個蠟燭給演員臉上打光」……相關的這些執行性、工作性、功能性的東西，必須和攝影師、燈光師去溝通。當然，和攝影師、燈光師除了有一個執行性的溝通之外，另一樣很重要的就是創作

³ 2001年何劍雄以《蜀山傳》榮獲第三十八屆金馬獎「最佳美術設計」。受訪者口誤，將2001年說成2000年。

性，大家覺得這場戲的燈光氛圍要怎樣才會好一點，這個就要溝通。所以我基本上和大部分合作過的攝影師、燈光師都是好朋友。

劉天蘭：這個其實和自己本身的性格很有關係。

何劍雄：可能是的。

劉天蘭：即是你的 EQ（情商），是不是？包括和別人相處、你的責任感等等。

何劍雄：我覺得 EQ（情商）是做這一行每個人都需要的，只不過我覺得，正如我所講，牽涉到那些部門時就有需要去尊重他們，有需要去和他們溝通，達致一個共識。有些東西或許是我想成這樣而已，但原來攝影師和燈光師有一個比我更好的主意，是不是？「阿郎，我覺得不如這樣弄，燈光氛圍可能會好一點。」（像這樣）大家談、大家溝通而已。

劉天蘭：日子走過了這麼久，原來你已經拍了四十多部戲了，你有數過嗎？

何劍雄：我沒有，我真的沒有數過。

劉天蘭：我們幫你數過，雖然一開始漏了一部，加進去也有四十多部，你想想，當中那麼多作品，有沒有哪些是你最滿意的？有哪些是最失望的？先說滿意的，純粹說自己那一部分，即是美術那一部分，以及為甚麼？

何劍雄：要說很滿意就沒有，如果是問我喜歡的，《父子》我是喜歡的，因為《父子》雖然我是第四個（美指），但是其實我也拍了四分之三。拍《父子》我和譚家明的其中一個方向，這部戲的美術方向是，做了所有美術的事而觀眾不覺得我們做了。觀眾覺得很簡單，去到現場擺好攝影機就可以拍，我希望是這樣。《父子》基本上大部分都做到了這樣，這個是我喜歡的。

劉天蘭：這其實是不容易的。

何劍雄：我自己比較喜歡的另外一部戲是 1997 年的《風雲》。我自己覺得，是自抬身價，我覺得那時候以香港古裝戲來說，《風雲》有很多地方算走得比較大步，例如所謂中國古裝，例如（戲中的）「雄霸堂」。「雄霸堂」的結構、形式其實是聖母院，是教堂聖母院，不是中國建築，那些柱子的設計、色樣，我是拿了上個世紀很出名的建築師 Frank Lloyd (Wright)⁴（弗蘭克·勞埃德·萊特）的一個……

劉天蘭：你很喜歡 Frank Lloyd Wright，我在不同場合都見你……

何劍雄：是的，其實那時候也不是純粹我個人喜歡，我覺得《風雲》這部戲說的是命運，我放了很多圖騰的元素在整部戲的設計上，像羅庚那個命盤，原著公仔書（漫畫書）、劇本都沒有這個羅庚。那時候劉偉強說：「阿郎，你想吧，那個東西看看怎麼飛出兩首詩來。」我最後就想到了用羅庚，因為其實我放了很多命理的元素進去。我覺得 Frank Lloyd (Wright) 的 pattern（圖案）和中國文化有點扣得上，另外放了很多圖騰文化那種東西進去。

⁴ Frank Lloyd Wright（弗蘭克·勞埃德·萊特）（1867 年 -1959 年）：美國建築師、室內設計師、作家、教育家，設計的建築物超過一千棟，其中有五百三十二棟已完成。Frank Lloyd Wright 認為建築結構需要和人性以及其環境協調，這種建築哲學稱為「有機建築」。他曾在 1991 年被美國建築師學會稱為「最偉大的美國建築師」，創意時期超過七十年。2019 年，他設計的八座建築同時被納入聯合國教科文組織（UNESCO）世界遺產名錄。

另外當時那些主要演員（的角色）除了雄霸之外，所有主要的男性角色不是貼頭套，而是在時裝髮型的基礎上駁髮，當時很少有這種做法。服指利碧君也溝通得很好，我不敢說整部戲在美術上做得非常好，但是在很多地方，我和阿君（利碧君）都希望傳統的中國古裝片走出一大步，那我覺得我們也算走了一大段。

《父子》和《風雲》這兩部戲都算比較喜歡，其實後面還有的，但是就……唉，有誰拍完那部戲會覺得很好，永遠都覺得差一點，唉，都是差一點。

劉天蘭：現在科技發達，技術革新快得很厲害，作為美術總監，你覺得要怎樣與時並進呢？

何劍雄：我覺得科技進步這件事是好的，絕對是好的，因為技術總是不斷提升的，而現在的CG特技可以把整件事的規模放得更大一點。很多我們以前想到但拍不到的東西，現在可以做得到，用CG可以幫忙做到很多東西，但也有一件事要考慮，就是要取其平衡。很多時候有很多東西不可能百分之百完全依賴CG，要憑經驗和導演溝通，去取得平衡，因為暫時來說，即使是荷里活，CG做出來的質感或者感覺，始終和真實現場做出來的東西會有落差。

劉天蘭：這個問題是別人交給我問的。《大內密探零零發》和《四大名捕》裡面都有很多小巧思，有趣的機關、場景設計，但是兩個戲的製作時間和規模都很不同——其實也不是相隔太遠，《大內密探零零發》是1996年，《四大名捕》是2012年。可不可以也分享一下你做這些比較有發揮空間的作品時，在創作思維方式上有甚麼不同？

何劍雄：其實創作思維方式沒有太大的不同，都是跟劇本，劇本在那場戲有一個這樣的空間，我可以放進去，就令整件事有更多趣味，所以創作上的原點都是一樣的。

當然《大內密探零零發》的時候就真的慘，我們當時是在香港製作，預算很少，人手很少，加上香港懂得做這些的人也不多，當時我的道具領班黃同很好，他基本上是每天做完現場後就回工場製作東西，我也去工場和他一起做，其實只有兩、三個人做，你在《大內密探零零發》所看到的那一堆東西，數來數去都是那兩、三個人做的。辛苦、時間少、資源少，可以用到技術的東西也有限，但是也很幸運，我覺得出來的效果也是土有土的味道，有那個感覺。

但是到了《四大名捕》，資源就有很多了，我們回內地拍，整個美術部、道具部的團隊人手很足夠，而且當時道具師的技術很好，能想得到的質感基本上都已經能夠做到，就差在能想到些甚麼，他們夠時間的話基本上都能做得到，資源、技術各方面很多東西都能做得到。

劉天蘭：不論那個規模大小，在你自己消化了劇本之後，再和同事去創造和研究，你是怎樣幫自己完成目標的？養份從哪裡來？靈感從哪裡來？

何劍雄：每樣事情都有機會成為養份或者靈感，最老生常談的就是上網胡亂地找資料，真的不是在說笑，是胡亂地找資料。

劉天蘭：怎麼胡亂呢？

何劍雄：例如說我要設計一個電話，如果只是找一堆有關電話的參考資料回來看，從中獲得啟發的話，有時候會走不出這個空間，所以有時候可能是去書店、圖書館隨手拿來，胡亂地找一些東西，能衝擊自己的東西，這是我喜歡用的一種方法。書店很重要，上網找就是現在最方便的，特別是回內地，不是每一個城市、每一個省市都有

很好的圖書館，有很多書可以找，也不會從自己的工作室搬一大堆書去備用，互聯網是必然會用的。另外是比較不太喜歡但有時沒有辦法也會用的，即是去看看其他戲做參考。

劉天蘭：為甚麼不是很喜歡但又有必要用而去看戲呢？

何劍雄：這是找到解決方法最「即食麵」的一種途徑，但始終是「即食麵」，一定或多或少有別人的影子這個包袱，原創性不是很好，我自己覺得不是很好。即使我改到完全不是那種東西，別人完全連那個味道也聞不出構思來自哪裡，我自己仍會覺得差一點。最好始終是找一些不是那樣東西，out of the box（打破既定思維）去找其他東西來啟發自己、衝擊自己，以此構思另一些東西出來。

劉天蘭：你有沒有收藏東西的習慣呢？

何劍雄：當然有。

劉天蘭：說來聽聽，在做了那麼多項目之後你收藏了甚麼？

何劍雄：我們這一行的行家都會有這種「不好」的習慣，就是收集不同種類的東西。我收集得最多的當然就是碟。

劉天蘭：甚麼碟？說清晰一點。

何劍雄：電影碟。

劉天蘭：電影碟？

何劍雄：我由 VHS 錄影帶到 LD、VCD、DVD、Blue-ray，基本上每一代的影碟都收集過，加起來一定有二、三千部戲，二、三千是少不了的。

劉天蘭：你剛剛告訴我們，你去找資料、找靈感的時候就最不喜歡在電影裡找，但是你現在告訴我你有三千藏品，在你心目中，你是怎樣處理這些物料的？

何劍雄：兩件事的分別是，我是因為喜歡電影所以收藏影碟，工作上的資料搜集和創作是另一件事，一定要分開。

劉天蘭：同意，同意，但是其實呢——當聊天，其實你那三千藏品已經輪進你的 data bank（資料庫）了，是吧？

何劍雄：這個當然是。

劉天蘭：其實那些靈感或者甚麼，是怎樣也有一粒種子在你那裡，當然就不是直接抄襲。我之前那個問題其實是在說，你拍完戲會不會收藏那些道具、圖，或者甚麼特別的陳設？

何劍雄：不會，我想我其實算是其中一個比較早用電腦畫圖的美術，Eddy Wong（黃家能，美術指導）也是其中一個。有了電腦畫圖之後，就會保存得好一點，那一堆資料都在硬盤裡就會保存得好一點，但是之前手畫的那些圖，基本上都保存不了。

劉天蘭：道具呢？那些特別設計……

何劍雄：道具也沒有說哪一件……因為其實工作上……

劉天蘭：你對自己創作出來的道具沒有感情嗎？我對我造的衣服是很有感情的。

何劍雄：其實做的時候有，做完就沒有了，做完就最好灰飛煙滅。其實道具，我們一定要歸還給製作公司的，所以我多數都不會保存，保存不了。

劉天蘭：太多了。

何劍雄：太多了，另外一個保存得最多的就是書。

劉天蘭：是，當然。

何劍雄：書，我想每個行家也都是這樣，有過千本書的行家比比皆是，一定的。

製作組：剛剛說起《蜀山傳》（2001），其實之前也有一部《新蜀山劍俠》（1983）。對於新的這一部（即《蜀山傳》），不知道導演（徐克）有沒有說，視覺上他想突破些甚麼？

何劍雄：沒有。

製作組：他有沒有想在新一部戲裡實現些甚麼，是之前沒有提過的？

何劍雄：沒有，完全沒有說……

劉天蘭：那部所謂新的是 2001 年的，舊的那一部是八十年代的，就是青霞（林青霞）演的那部（《新蜀山劍俠》），（新的那部）說的是張柏芝演的那部（《蜀山傳》）。

何劍雄：沒有，當時阿徐（徐克）完全沒談到。我想是因為他已經假定大家一定會選新的東西，大家一定不會重回舊的套路。而且新的這一部《蜀山傳》的故事和舊的那一部有很大不同，新的那一部是說另一件事，故事背後那個意義和舊的那部是不同的，所以當時完全沒有舊的那一部的負擔、影子。唯一有一個想取回舊的那部的感覺，就是張柏芝的那個造型，那個髻，因為阿徐覺得那個角色重拾那一種感覺會好一點，於是就用（林青霞的）那個（造型）來做參考，其他的全部都將過去推倒重來。

劉天蘭：你有沒有固定的班底？

何劍雄：有的。

劉天蘭：你怎樣管理？

何劍雄：其實是家人。

劉天蘭：其實是？

何劍雄：其實是一班家人，family，我不想用管理這個字眼……

劉天蘭：不會管理家人的嘛。

何劍雄：是的，大家那種信任、那種關照，大家互相協助的那個關係。例如現在有一個幫我的道具領班，他和我這十幾年合作無間，我有七成戲都是和他一起做的。我內地的道具團隊裡有幾個部門的領班，有漆工的領班，有幾個小部門的領班，十幾年前我們相識，他們進我們團隊工作的時候是白紙一張，天天被我罵，我每天回工場，看到做錯了就罵：「不是這樣！不是這樣！改！改！改！」十幾年後，今天他們已經是小部門領班，我到了只要說一句，連參考資料都不用給他們看，他們已經知道我想做甚麼，做出來後只要修改一點點就已經可以了。看著整班「家人」成長、成熟，是很開心的一件事。在合作上面當然會感受到，他是用心幫你做還是純粹來賺工資，還是胡混過日子，你會知道的，覺得不好的話下一個項目就換掉。有用心但差一點的，沒關係，我陪你一起，我教你，不懂教到懂，大家牽著手一起走。

劉天蘭：我猜你的團隊和你一起工作是很開心的。

何劍雄：我希望能是。

劉天蘭：可以留在你旁邊那麼多年，除了你願意教，大家一起成長，還有你會在拍戲的地方煮東西吃。（對製作組說）他會的，他去買菜回來煮東西給大家一起吃，他還煮得很好，也是一個「邊緣的利益」。

何劍雄：這個也不多了，始終大家工作都忙，煮東西吃是偶爾大家開心一下。

劉天蘭：開心，開心，我也吃過。

香港電影當然有它輝煌的日子，但是由盛轉衰的時候，你和你身邊的美術同業在這個階段的狀態是怎樣的，或者有沒有受到影響？

何劍雄：影響一定有的，絕對有，但是我算走運一點點。其實我這麼多年來，每一、兩年左右都會刻意去接一些小規模的戲，這樣我就會容易適應一點。做這一行是很奇怪的，一直做大片，合起來美術部十幾個助手，道具部一百幾十人，你習慣了運作這樣的規模，突然縮回做一個小規模的，會很辛苦。但我會每一年多、兩年左右接一兩部小規模的戲，訓練團隊或自己在比較「貼地」一點的工作環境裡工作，所以工作上的適應對我不算太困難。

當然現在是整個行業的低潮，很坦白，不用去含糊，低潮的時間其實是大家真的咬緊牙關，這次真的是咬緊牙關，我覺得最可惜的是一些現在剛入行或者剛可以再上一級的那些人，他們會慘一點。雖然以前我做了四年多就可以自己擔正，但現在十年也未必可以，因為沒有機會，沒有那麼多戲，晉升就會少了。在八、九十年代，當時大預算的戲我也做得多，所以無論大戲、小戲，怎樣用錢，怎樣用和用甚麼技術，都有很多實踐機會，但是現在的環境如此，大家都少了機會，我預想接下來開大片的機會也會少，只剩下一些小片，他們在技術上或者各樣事情的實踐機會變少，這對現在新入行或者年輕一輩來說，是沒有那麼好的，環境絕對沒有那麼好。

劉天蘭：但這個是現實。

何劍雄：是的，沒有辦法。

劉天蘭：沒有辦法，也真的希望有轉變或者突破，或者時與勢會有一種自然的變化。舉個例，當然我們都很愛電影，不過在電影裡學到的技術、知識，在現在這個自媒體、拍片、網上視覺製作那麼蓬勃的世代，其實也是能用的，也是另一種可能，我是這麼看的。

何劍雄：是的。

劉天蘭：香港電影美術人，你也是其中一位，我們大家都是，有很多，你覺得有甚麼特色，有甚麼優點呢？

何劍雄：我很引以為傲的是，我們香港電影人在整個東南亞中是很純粹的，我們是真的為了項目，而且只是為了項目，在項目之後的其他東西，我們就真的不想，我們也不懂。我們靈活性很高，（劉天蘭：靈活性？）我敢肯定地說，我拍了這麼多戲，和美國團隊、日本團隊、歐洲團隊和東南亞團隊都合作過，在這麼多團隊裡，香港團隊的電影人普遍來說是靈活性最高的。因為好像你所說，可能我們已經習慣了「飛紙仔」，或者條件很差，曾經試過很多條件很差的環境，要應對很多變化，要臨場即時想出解決辦法，我們香港電影人在這方面是很強的。

剛才說的很純粹，純粹才能做得出好東西。很多人有很多心機，想借這件事去達到某個目的，而不是心裡只有這件事本身，這樣是不會做得好的。但是香港電影人普遍很純粹、靈活性很高，我覺得這兩樣，加上能捱苦，我們非常能吃苦，我自己的最高紀錄是八天七夜（沒有睡）。我經常對自己內地的團隊說，無論今晚做到多晚，明天照樣是九點半（上班），當然也無論多晚，起碼是十二點（才下班）。

劉天蘭：今晚是做到明天九點，你仍然九點半開工。

何劍雄：我們香港團隊很刻苦耐勞，很多地方的人不夠我們這麼打拼。這幾種特性是我們最強的地方。

劉天蘭：沒有錯。