



張世宏

Cheung, Silver

電影美術總監、服裝指導
香港電影美術學會名譽會長 (2021-2023)

個人經歷

▲ 張世宏 (Silver Cheung)，1966 年出生於香港，祖籍江西南昌。

入行前並未接受過正式的美術設計訓練。1985 年作為製作助理進入電影行業，及後在美術指導陸叔遠介紹下，於《繼續跳舞》(1988) 首度擔任美術助理，並在製作中結識了電影美術創作總監、服裝設計師張叔平先生。此後六年，張世宏跟隨張叔平學習及參與電影美術工作。1992 年，張世宏正式擔任電影服裝指導。1995 年首次作為電影美術指導，參與製作了韋家輝導演作品《一個字頭的誕生》(1997)。

入行至今，張世宏參與超過七十部電影的美術創作工作，六度提名金馬獎及香港電影金像獎。曾與多位香港著名導演合作，電影風格亦涉獵多種不同範疇，尤其重視本土文化特色及支持香港新晉導演。

張世宏於 2017 至 2021 年度曾擔任香港電影美術學會會長。近年來致力於推動香港電影美術、港產片傳承及教育工作。

參與電影

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
1990 年	《阿嬰》(導演：邱剛健)	執行美術	高仕影業股份有限公司 馬可勃羅影業有限公司	台灣	第 28 屆金馬獎最佳造型設計 (提名)
1994 年	《等著你回來》(導演：張之亮)	服裝指導	電影人製作有限公司	香港	
1995 年	《百變星君》(導演：葉偉民)	服裝指導	永盛娛樂製作有限公司	香港 美國	
1995 年	《跟我走一回》(導演：劉國昌)	服裝指導	寰亞電影發行有限公司	香港	
1997 年	《一個字頭的誕生》(導演：韋家輝)	美術指導	嘉禾娛樂事業有限公司	香港	
1997 年	《兩個只能活一個》(導演：游達志)	服裝指導	銀河映像(香港)有限公司	香港	第17屆香港電影金像獎 最佳服裝造型設計 (提名)
1997 年	《恐怖雞》(導演：曾謹昌)	美術指導	永盛娛樂製作有限公司	香港	
1999 年	《星願》(導演：馬楚成)	美術、服裝 指導	銀都機構有限公司 嘉禾電影(中國)有限公司	香港	

張世宏

Cheung, Silver

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
2000 年	《夏日的麼麼茶》(導演:馬楚成)	美術指導	嘉禾電影(中國)有限公司 Red on Red	香港 日本 馬來西亞	第20屆香港電影金像獎 最佳美術指導 (提名)
2000 年	《藍煙火》(導演:勞劍華)	美術指導	嘉禾電影(中國)有限公司	澳門	
2000 年	《孤男寡女》 (導演:杜琪峯、韋家輝)	服裝指導	一百年電影有限公司	香港	
2000 年	《辣手回春》 (導演:杜琪峯、韋家輝)	服裝指導	銀河映像(香港)有限公司 中國星集團有限公司	香港	
2001 年	《九龍冰室》(導演:馬楚成)	美術指導	嘉禾電影(中國)有限公司	香港	
2001 年	《全職殺手》(導演:杜琪峯)	美術指導	銀河映像(香港)有限公司	香港 澳門 新加坡	
2001 年	《幽靈人間》(導演:許鞍華)	美術指導	寰亞電影有限公司	香港	
2002 年	《異度空間》(導演:羅志良)	美術指導	星皓電影有限公司	香港	
2002 年	《我老婆唔夠秤》(導演:阮世生)	美術指導	寰宇娛樂有限公司	香港 英國	
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	
2003 年	《失憶界女王》(導演:馬楚成)	美術總監	一百年電影有限公司	中國大陸	
2003 年	《無間道 II&III》 (導演:劉偉強、麥兆輝)	服裝指導	寰亞電影有限公司	香港	
2003 年	《炮製女朋友》(導演:葉偉民)	美術指導	寰宇娛樂製作有限公司	香港 中國大陸	
2003 年	《妖夜迴廊》(導演:李志超)	美術指導	純光影藝術機構有限公司	香港	
2005 年	《頭文字 D》 (導演:劉偉強、麥兆輝)	美術總監	寰亞電影有限公司 銀都機構有限公司	香港 日本	
2005 年	《情義我心知》 (導演:莊文強、麥兆輝)	美術指導	寰亞電影有限公司	日本	
2005 年	《AV》(導演:彭浩翔)	美術、服裝 指導	正在電影製作有限公司 美亞電影製作有限公司	香港	
2006 年	《雛菊》(導演:劉偉強)	服裝指導	基本映畫有限公司	荷蘭	
2006 年	《狗咬狗》(導演:鄭保瑞)	美術總監	藝博集團 同道製作有限公司	香港 泰國	
2007 年	《軍雞》(導演:鄭保瑞)	美術總監	藝博集團 Pony Canyon Inc.	香港 泰國	

張世宏

Cheung, Silver

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
2008年	《彈·道》(導演:劉國昌)	服裝指導	藍天映畫有限公司	台灣	
2008年	《深海尋人》(導演:徐克)	服裝指導	東方電影發行有限公司	香港 台灣 日本 中國大陸	
2009年	《游龍戲鳳》(導演:劉偉強)	美術總監	基本映畫有限公司	香港 澳門	
2009年	《意外》(導演:鄭保瑞)	美術指導	寰亞電影有限公司	香港	
2009年	《復仇》(導演:杜琪峯)	美術指導	寰亞電影有限公司 銀河映像(香港)有限公司	香港 澳門	
2010年	《為你鍾情》(導演:郭子健)	美術總監	寰亞電影有限公司	香港	
2010年	《李小龍》(導演:葉偉民、文雋)	美術總監	北京今典影業有限公司 上海電視傳媒有限公司 北京夢澤文化傳播有限公司 星際藝術傳播有限公司	香港 中國大陸	第30屆香港電影金像獎 最佳美術指導(提名)
2010年	《打擂台》 (導演:郭子健、鄭思傑)	美術、服裝 指導	映藝娛樂有限公司	香港	
2012年	《消失的子彈》(導演:羅志良)	美術總監	英皇影業有限公司 樂視娛樂投資(北京)有限公司	中國大陸	第32屆香港電影金像獎 最佳美術指導(提名)
2012年	《情謎》(導演:黎妙雪)	美術總監	歡樂電影(上海)有限公司	香港 中國大陸	
2015年	《暴瘋語》(導演:李光耀)	美術總監	銀都機構有限公司 博納影視娛樂有限公司	香港	
2016年	《三少爺的劍》(導演:爾冬陞)	美術指導	無限映畫電影製作有限公司 博納影業集團有限公司	中國大陸	第36屆香港電影金像獎 最佳美術指導(提名)
2017年	《指甲刀人魔》(導演:關智耀)	美術總監	驕陽電影有限公司	美國	
2017年	《非凡任務》 (導演:麥兆輝、潘耀明)	美術總監	北京完美影視傳媒有限責任公司 海寧君為天作影業有限公司 藍色星空影業有限公司 香港完美世界影視文化有限公司	泰國 中國大陸	
2017年	《俠盜聯盟》(導演:馮德倫)	服裝指導	夢造者娛樂有限公司	法國 捷克 烏克蘭	
2018年	《大師兄》(導演:闞家偉)	服裝顧問	星王朝有限公司 博納影視娛樂有限公司	香港 中國大陸	
2019年	《九龍不敗》(導演:陳果)	造型設計	天馬電影出品(香港)有限公司 大名娛樂有限公司	香港	

張世宏

Cheung, Silver

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
2019 年	《在乎你》(導演：畢國智)	美術及造型 總監	青年電影製片廠 合悅集團 承華傳媒(北京)有限公司 北京啟泰遠洋文化傳媒有限公司 博集工作室有限公司 國廣東方網絡(北京)有限公司 東京放送服務株式會社 晟帝文化傳媒(北京)有限公司	中國大陸 日本	
2019 年	《非分熟女》(導演：曾翠珊)	美術總監	英皇影業有限公司	香港	
2020 年	《除暴》(導演：劉浩良)	美術總監	英皇電影有限公司 北京聯瑞影業有限公司	中國大陸	

訪問文稿

張 蚊：你好，很開心來到這個地方，想了解一下你接觸電影的契機是甚麼，以及當時的心態如何？

張世宏：你好，即是入行？

張 蚊：是的，甚麼年份入行？

張世宏：我是 1985 年夏天入行，應該是正確的年份。當時我讀完中學，不知道自己可以做些甚麼，輾轉之間，有位朋友介紹說不如試一試做電影，我說我不懂做，又沒有學過設計，不知道能做甚麼，他說「不要緊，你先試一試」，那我就開始做電影了。從那時開始便不經不覺做到今天。

張 蚊：你沒有讀過設計，那你開始時是做……？

張世宏：製作助理，因為我不懂嘛，其實現在遇到的新人也是這樣，即是他們入行時也不知道最終會做甚麼，但開始時先試一試。我（入行）是十八歲、十九歲。

張 蚊：是甚麼崗位？

張世宏：製作助理，即是甚麼都做，在製作組，整個電影架構中，我差不多是從最低的職位做起，甚麼都做一些。我最初是跟製片部，安排一下這樣，安排一下那樣，因為甚麼都不懂，所以就甚麼都嘗試做做看，慢慢地做了幾個月。因為電影行業很複雜，即是有很多不同的部門，與很多人合作，那你作為一個新人時，你根本不知道自己該做甚麼，要慢慢尋找一下（方向），先做好份內事，其實也沒空去顧及整個行業或者整個架構是怎樣的。

慢慢的，我發覺自己不是特別喜歡（製作助理這個崗位），開始的一年其實也是嘗試著學習，整個第一年我都是做關於製作的事情。後來就有一個很奇怪的經歷、遭遇，我開始做美術助理。為甚麼這樣說呢？你知道拍攝時，例如攝影機是朝向這邊，即是現在機器是對著我，我這邊會很美、很整潔，但機器背後是亂七八糟的，會有燈腳，會有燈、機器箱、服裝、道具，很多雜物。那我最早期做製作助理時就負責跟現場，拍攝時沒事做的話你就要看著現場。有一次很奇怪，我就在攝影機後整理那些雜物，沒有人叫我這樣做的，但我會整理它們，令到那些物件看起來好像整潔一點，或者空間寬闊一些，有通道給其他人通過，所以我就會將機器箱、服裝、道具分類整理好。沒有人叫我這麼做，結果被當時的美術指導看見了，他發現有一個這樣的小朋友在做這些事，他覺得很奇怪就說：「你也挺有趣的，會整理這些物品。」我說我也喜歡整潔一些，那就整理一下。「那你有沒有興趣做美術？」「我不懂的。」「不要緊，可以試一試嘛！」「做甚麼呢？我沒正式讀過設計。」「試試吧，我下部戲不如找你試試。」就是這樣一個機會，我開始跟這位美術指導（工作），他就是陸叔遠先生，是八十年代很知名的、很出色的美術指導。我很感激他給予我這個機會，於是我就開始做美術助理了，第一部戲就是幫他的。

張 蚊：是哪部電影？

張世宏：《繼續跳舞》，1985 年。那部戲的演員陣容很厲害，現在也不會有了，女主角是繆騫人，男主角是新馬師曾¹，我想很多年輕人都不知道他，不過他是相當知名的前輩，所以這個組合很特別。這是八十年代中的事，後面還有一些事，即是我經常覺得自己有一個很特別的遭遇，經常會遇到（特別的事）。

這部戲開始拍，我幫他（陸叔遠）做美術助理，服裝、道具也要負責，但我還是不太懂，只能盡量學習，即是有甚麼就做甚麼，但做到一半，製作出現了問題，拍攝暫停了，導演、美術和某些工作人員都要換人。當時的監製是俞琤小姐，原本是梁普智導演，後來換成了甘國亮導演，但是這部戲還是要繼續拍的，那怎樣辦呢？

有一天，俞琤帶著我，她說我們的戲要繼續拍，她當時的公司在尖沙咀，她要帶我去見一個人，就是我師父張叔平。我印象很深，升降機門一開，很遠便看見他坐在辦公室裡吃著雞翼，喝著奶茶。因為是他接手做這部戲的（美術指導），俞琤帶著我去和他說：「阿叔（張叔平），有個新人之前跟了拍攝一陣子，你看要不要留下他幫你忙？」當時張叔平的戲……他 1981 年²做了《愛殺》後，其實所有電影都是他一個人做的，他沒有助手，只有服裝管理和道具，以前沒有助手這個崗位。那我很記得俞琤帶我走進去，接著他就回頭看了看我，喝了口茶說：「好吧，留下他吧，幫一下忙。」於是我就開始跟他工作了，這個是我人生一個……即是現在回想覺得這是一個神奇的旅程，自此我便跟著他工作了六年，我是他第一個電影美術助理。以前（電影美術）從來沒有助手這個崗位，我一直這樣跟著（張叔平）工作，所以我覺得，時至今日我所認識的關於美術、關於意念、關於一些實際的事情，都是從那個起點開始的。

我覺得很好的地方就是，雖然我沒有讀過設計的課程，或者大學專業的課程，我是在這個一對一的六年中，在這個深造班（學習）。我覺得世界各地任何電影大學、設計學院都無法與此比擬。因為我每天都跟著他工作，一個星期（工作）六天，我見他的次數多過見我的父親、母親。我們感情很好，當然他對工作上的要求很嚴格，我做得不好也會挨罵，但是六年間，他沒有特別教我，每天都是經過實戰，做這些、做那些，我就跟著他一起做。有時他會叫我去找一些東西，我就從不懂開始，當時還沒有智能電話，例如要我找一條牛仔褲，出去找完要怎樣呢？拍照，拍完後拿去曬相，一小時後（才能給到他），不能立刻給他，也不可以 WhatsApp 他，那我就從一個一無所知的小朋友，慢慢開始學懂。有一樣事情很重要，他一直會提醒，你一定要學懂怎樣去描述一樣事物，以前因為沒有電話，所以你要講得很清楚，究竟你找到了甚麼，或者那樣東西是甚麼感覺。我就是這樣子長時間受他的感染，好像感冒一樣，大家在一個房間，出現感冒便會慢慢傳染給你，你回家後，會開始頭痛、冒汗、不適、疲倦，我便是慢慢受到這種氣氛（的感染）直到今時今日，我覺得學到的東西是無窮無盡地好用。

因為隨著人長大，在不同階段遇到不同的電影或者製作時，你過去學到的東西會發酵。還有一樣事情也很重要，就是想像力和聯想力，我覺得這是所有人都需要學習的，特別是做電影的人。因為電影是在講故事，特別是做美術，其實每一樣東西都有其目的和作用，可以令到觀眾更加代入那個電影世界，所以所有東西都有一個符號，希望能達到某一個目的（而存在的）。（因此）在你（思考）怎樣設計的時候，就要考慮能否達致觀眾的感受，所以聯想力和想像力很重要。（通過）慢慢累積經驗，或者經歷成功和失敗的例子，達到今天的累積，我覺得這樣的想法很好用，無窮無盡，像太陽能一樣，即是好像可以無限地繼續用下去。

¹ 新馬師曾（1916-1997）：香港著名粵劇及電影演員，原名鄧永祥。童年時輾轉學藝後走紅粵劇界，有「神童」之稱。因模仿馬師曾出色，師父為他改名新馬師曾。成長後曾跟薛覺先學藝，又赴上海習京劇，唱腔自成一格，創出「新馬腔」。1936 年開始拍電影，首部作品為《美滿姻緣》（1936）。他除了將其首本名劇拍成電影，亦與鄧寄塵合演「兩傻」電影系列等眾多賣座喜劇，演出逾三百部影片。1960 年，他成立永祥唱片公司出版自己的作品。由於年少家貧，因此他一生熱衷行善，有「慈善伶王」的美譽。

² 此處受訪者口誤，將「1981 年」說成「1983 年」。

張 蚊：那之後到了你自己做美指，那個契機相同嗎？

張世宏：很不同的，因為以前是大樹好遮陰，有師父在，甚麼都是他做，你只是跟著他，但當你真的要做（美指）時，難得有一個機會找你做的時候，（心理上）又是很不一樣的，因為你要擔負責任，心態最重要。

港產片很奇怪，即是很多人都是用著不是特別專業（的心態），或是粗著膽子去做，唯有盡量去做。特別是八十年代的電影，很多是實驗性質的，即是很多類型都未試過，當我開始做美術的時候，碰巧有人找我的時候，我就盡力去試試看，將之前做助手的（經驗）或者學到的東西，盡量將其演變出來，看看能否帶給導演適合的東西，當然也是盡力而為。在開始的時候，有著很多實驗性（的嘗試），也有很多成功或者失敗的地方，都是盡量去做。

另外，我自己覺得有一個很有趣的點，我第一部做美術指導的戲是韋家輝導演的《一個字頭的誕生》（1997），這個戲又是後來……我經常是這樣，事情過了之後會回頭看，好像當時他們受到一些（好評），即是電影很受歡迎，因為韋先生是一個想像力很豐富的人，他的劇本整天被我們說是神級劇本，電影所涉及的命題或者採用的手法都是很大膽的。但是當時的我沒有足夠的能力跟隨他的步伐，我只能像是一個學生那樣，盡量做好功課，然後問他適不適合，覺得怎樣，之後我們再如何改進等等，我都是以這樣的心態開始。那是（我）第一次（做美指），和做助手的情緒、責任很不一樣，因為我是那個部門的負責人，即是所有看得見的東西，包括佈景、造型都要負責，所以在壓力上有些不同。不過我覺得很有趣的是，第一次擔任美指的時候，遇到一個這樣的導演，又開始了另外一個旅程。

張 蚊：那你是屬於哪個類型的美指呢？例如從概念到施工，到真的處理好場景可以拍攝，你是即興、臨場發揮，還是喜歡制定周密計劃的那種人？

張世宏：我是喜歡制定周密（計劃），但不告訴你的那種人（笑）。我覺得是這樣的，因為有些同行、朋友，很多做電影美術的朋友，都有很多不同的類型，有些人可能有設計系的背景，有些人可能有建築系的背景，有些人是很真實的，他們的東西充滿了科學，即是很真實的。但例如我跟師父（張叔平）工作的時候，我學到的就是一種意念，我經常說（意念）是一種感覺，怎樣將這種感覺令觀眾明白，是一種有點抽象的東西，但當你學懂時，感覺會很神奇，所以我很享受，或者說我很喜歡這種方法。

我現在會添加很多計劃在當中，去支持我這種比較抽象的意念，例如功課要做得很足夠，即是給導演看的概念圖、意念或者資料搜集，盡量靠近我想說的東西。雖然說起來有些抽象，因為可能除了我自己之外，我會假設其他人都明白你的抽象去到哪一種地步，例如你看抽象畫，不是每個人都明白畢加索的畫，所以你要用很多數據或者資料去支持你（的想法）。所以功課要做足夠，意念可以抽象，這是我現在做的事情。當功課做到位了，就會產生效果，而導演亦會覺得原來這樣東西是有意義的，他同意了我們的概念，即是concept，那他就不會（走偏方向），如果不是就你有你做，他有他做。拍電影最奇怪的地方就是，當某一種東西不協調，壞掉的時候，它會變成一個災難，你有你拍，他有他演，我有我做，他有他攝影、燈光，電影會變了一個三不像、四不像、五不像。

張 蚊：那我現在明白了，是你傳了「感冒」給我³（笑）。

³張蚊曾擔任張世宏助手（包括美術及服裝造型）。

張世宏：我記得（這個方法）你也用得很好，我經常也說，例如我們買衣服，我們走入美之（時裝入口店），我現在常常和一些年輕的助手玩一個遊戲，大家看完劇本，進去十分鐘，每人找五件衣服，輸了請下午茶。當然最後評判的是我，請客的也是我，但是透過這個過程，這樣的想法……你也有提過，如果你對角色有了解，你找的時候會不由自主地發現那件衣服，你會覺得那件衣服在「叫」你。

張 蚊：當年我不明白他說甚麼，等我長大以後發現我做得到。你以前這樣說過，很神奇！

張世宏：是的，很奇怪的，你不知道為甚麼，在翻找衣服中，你會覺得它在「叫」你：「Hello（你好）！」你就會把它拿走。

張 蚊：而且你不用猶豫……

張世宏：是的，你很肯定，當你猶豫的時候，你拿著它差不多要去付錢的時後，回頭再看看就覺得它不是很適合了。

張 蚊：一猶豫就已經不對了。

張世宏：就不是它了。當你找到那件衣服時，它已經是適合的那件，如果這樣的想法用得好，這個能力會變大，如果助手和其他人都懂得的時候，這種想法就會變成力量。

張 蚊：特異功能來的。

張世宏：很有趣。

張 蚊：你參與過很多大製作，也參與過小成本的戲，像獨立電影等等，你覺得不同類型的戲，美指的做法有甚麼不同，或者技術上、創作取向上有甚麼差異？

張世宏：大製作我做過，但其實大製作代表資源上有需求多一些，例如有很多場景，有可能有七十至八十、過百個場景，甚至要搭建很多場景，或是有很多（要）打爛的東西，即是動作戲用的東西，那只是在資源上、比例上，有這方面的需求，所以它是大製作。那小製作也是，即是可能場數少一點，要處理的景少一些，可能只有一至兩個主景。對我來說，大製作的戲需要更加實際一些，因為大製作關乎工作流程、工作管理，怎樣可以按照嚴密的排期表完成工作，我自己也是一邊做一邊學。

我試過做《三少爺的劍》（2016），爾冬陞導演的戲，我有三組美術（團隊），整個美術組有二十七個人，A組美術指導帶領八個助手，B組、C組加起來有二十七個人，我每天和他們開一次會，一天的時間就過去了，好像管理一間公司那樣，這和一些小製作的戲，例如《打擂台》（2010）或者以前做的《軍雞》（2007）、《狗咬狗》（2006）很不同，但我覺得起點是沒分別的。你所想的電影美術世界究竟是甚麼，然後你要具有將它變成做得到、可行、看得到、行得通的方法。當然大製作就多了很多實際的管理工作和考慮，因為預算相差很遠，或者有很多錢的事情要去管理。

製作組：好像很多人都提及《三少爺的劍》，可能因為團隊很大，和導演的溝通方面有些問題，你喜歡和甚麼樣的導演合作呢？也可以分享一下你在拍《三少爺的劍》時，遇過甚麼困難嗎？

張世宏：我覺得是這樣的，因為我做過很多不同導演（的戲），幾代導演、大導演或是很新的導演都做過，我覺得是有世代上的分別。大導演或者所謂老派一點的導演，他不是特別喜歡和大家溝通，這是一個慣性。導演習慣於想像自己的世界，很多時候他可能沒有作出決定，因為他要負責，而且是那麼大的製作，他更加要負責，所以其實壓力也很大。我覺得導演和演員，是整個電影行業中兩個最神奇的崗位，不是普通人能做的，普通人做不了。有些人以為導演只是叫「Camera」（開機）和「Cut」（停），就是這麼簡單，但這個世界哪有這麼容易的事情。

所以說回大導演，很多時候，他不習慣與所有人溝通，包括攝影、美術、動作、特技（部門的人員）……如果那樣事情他不熟悉，他更加不懂怎樣去溝通。但現在的新導演，例如現在很新的這一批，或者是最近這一批，這兩年的學院派導演，他很喜歡和你談，他很怕談的不夠，由早到晚地談，甚麼都談，音樂也談，攝影也談，美術也談，甚麼都談，總之談的好像太多了，所以就是很不同，世代很不同。

我覺得我沒有特別喜歡和不喜歡，因為導演都是難搞的，他一定要難搞才行，這個世界沒有易搞的導演，即使他多有禮貌、多溫和、溫馴，性格有多好，他的崗位是需要完成（拍戲）這件事情，所以他本來就不應該是易搞的。我覺得這個就是和導演相處的方法，即是拿出你工作的專業，最重要的是你做的事情適合他，或是適合那部電影，我覺得這件事重要一點。

張 蚊：那你比較喜歡天馬行空的電影，還是偏向有據可考的寫實電影多些呢？

張世宏：天馬行空當然好，但也是要看導演的世界，即是想講甚麼。我覺得特別是現在的世代，如果是完全天馬行空的，那究竟觀眾不明白呢？完全寫實的，觀眾會不會又覺得太慘呢？現在的世界已經足夠寫實，電影很多時候需要提供一个想像（假象），或是精神上的窗口，讓大家暫時離開這個世界，所以我覺得兩樣都需要。不同時候有不同的需要，或者是看導演的專長……還是以故事（為主）吧，看故事本來想講些甚麼，即是可能很寫實但有一個想像，或者有個瘋狂的聯想世界，我覺得也蠻好的。

張 蚊：如果是寫實的電影，你會如何平衡生活感和美術的設計感？即是美和現實，你會如何平衡？

張世宏：美術，好像黃仁達說的，我們不是只造「靚」的東西，即是我們（做）美術要造一些適合的東西，我覺得最好的美術就是（不被）察覺到的，我從小到大的訓練就是美術指導應該是退後的，不是走在前面的。因為你看到很多超前的，或者很亮麗的美術，它有時候會顯眼過電影本身，即是它會大過於電影本身或者演員的演出。如果你只會看到電影的美術，看到視覺風格，甚至乎看到攝影，但是與演員的演出不配合的話，那就不好看了。所以我覺得是反過來，退後一步說，寫實其實亦需要修飾，例如阿鬼（黃仁達）以前做的《籠民》（1992），或者是《癲佬正傳》（1986），其實都有一個美學，不過它是現實主義的美學，因為（美術）也是需要設計的，即是需要設計才符合劇情發展、機位、演員的演出，但應該做到沒甚麼痕跡。不過這些也要講階段，我覺得每個人都是這樣，或者是我自己經歷過（幾個）階段，最初做的時候，很怕別人看不見，（美術）走到很前面，做的東西把整個畫面堆砌得很豐富。隨著人長大，到了現在，我覺得最好的美術就是退後一些，好像一塊石頭磨得很光滑，但它仍然是在這裡的，我現在就比較喜歡這種寫實主義，不被察覺的美術，但它又是很適合那部戲的。

張 蚊：那你覺得美術在甚麼層面能幫上導演和演員呢？你講過如果電影本身劇情和表演都足夠好的話，是不需要美術的。

張世宏：是的，我由頭到尾都是這麼覺得，我們（美術人做的是）是輔助性的工作，我現在也是這麼說，即是如果真的沒有預算，不如請個好的攝影師，一個導演加上一個好的攝影師，就好像我們正在（採訪）一樣，完全不用開燈，選擇好一個機位，有一個好的光源，就已經可以拍了。如果多一個美術（人員）的話，可能在製作上不容許；如果只請了一個美術（人員），那誰負責掌機呢？所以其實最後還是要看演員的演出，他講的內容，他的表演是否到位，如果表演到位，而且和導演的配合能去到一个較高的層次，其實就沒有甚麼其他需要了，觀眾就會集中精神在演出上，而忘記其他事情。當然如果你有預算找我一起做，我當然很開心，但如果要取捨，我到今天也仍然覺得應該找一個好的攝影師，多過請一個好的美術（指導）。

張 蚊：那說回拍攝現場，你最多交手的部門是甚麼？或者發生意見衝突，或者當你遇到無理要求，你會如何應對呢？

張世宏：沒有啦，「爆」太多秘密不行的，即是我覺得是沒有衝突的，因為在拍攝現場即使是多大的團隊，多小的團隊，導演就是最後那個作主的人。我們經常說他是 end user（終端用戶），最終怎樣用那部戲他最清楚，所以所有的決定對與不對，都在他身上，我們只是提供選擇給他。當然我經常用一些「假民主」的方法，即是 ABC 方法，我選擇了 ABC，然後交給導演再選擇，其實他從 ABC 當中選，也都是我的選擇。那這個也不是甚麼秘密，每個（美指）都是這樣，但有些導演就要做判斷了，原來他要 D，但 D 那樣東西可能產生很多其他問題，那他就要決定，我會盡量解釋給他聽，究竟不可行，究竟有甚麼問題。因為最後（電影）是他的，他要負責，他要向監製負責，向老闆負責，他最後要負責，所以我覺得沒有特別的衝突，就讓他做選擇。我們從小的訓練就是，導演有一個絕對的 power（權力），他不需要對，因為他是導演，他不需要對或錯，沒有這個規則，但他是作主的那個人，所以不要和導演衝突，牽連太多了。

張 蚊：有沒有一個階段，你人生做電影美術這麼多年，也接近四十年了……

張世宏：嘩！那麼久，三十六年吧。

張 蚊：有沒有一個階段你想轉行？或者你不想再拍某一類戲，或是某一些人你不想再合作的階段？

張世宏：轉行就……我做了這麼久，在整個社會我遇過……例如金融風暴、SARS（沙士）病毒，即是遇到很大的衝擊，令整個行業差不多被摧毀，我遇到過很多次衝擊。稍稍年輕一些的時候好一些，我曾經考慮過（轉行），但最後呢……

張 蚊：SARS 病毒是 2003 年。

張世宏：我遇過 1999 年的雷曼風暴（金融海嘯），接著就是 SARS 病毒，還有一年是盜版，然後就是現在（新型冠狀病毒），遇到差不多三次或四次這種大浪。當然以前也試過發生這種情況，人的意志會弱一些，會有些灰心，為甚麼這麼慘呢？但我覺得拍電影的人很奇怪，每個人都只是嘴裡說著想轉行，除非（好像）你突然買了沙田第一城，又和你的小學同學結了婚，生了兩個小朋友，需要請一個傭人，即是你要供車、供樓，有很大負擔，沒辦法不轉行，（才會真的轉行）。

因為拍電影就是這樣的，要追求你喜歡的東西，換來了你有很大的自由度，但是我們很像小販一樣，「好天搵埋落雨柴」（未雨綢繆），即是你有錢是因為你昨天工作存起來的，如果你今天休息，是因為你選擇不工作，或者沒有工作做，你才（擁有）這個自由，所以如果你有太多負擔，太多所謂實際上的負擔，你就要考慮一下。但是我是沒有的，我從小到大都沒有這種負擔，很好。

另外，拍戲好像有一種（令人）上癮的情況，不管你嘴上怎麼說不做了，很忙，電話一響，你那個人就好像「撞鬼」一樣，突然間精神為之一振，會說「好，談一下談一下」，然後你就去和人家談了。接著就可能遇到人家說預算很少，或者資源不夠，你（張蚊）拍過最多這種戲了，永遠都說預算很少，永遠都是這樣，永遠都是一個月內拍二十五組，對吧？那你不也還是會做嗎？就是因為你發覺能從中得到精神上很大的滿足，就是這樣。每個人的滿足度和要求不同，我自己做的事情就是，最重要是我覺得自己能做好，我會做得開心，那預算的多少就不是終極問題，所以最後選擇沒有轉行，亦不知道還可以做些甚麼。

我也有做其他的事情，做一下博物館展覽，很幸運地別人又會找到我，我也會做一下室內設計，這個也是累積到（一些經驗）很久時間做一次，但我心中最喜歡的還是拍電影。這次 Covid-19（新型冠狀病毒）（對電影業）衝擊很大，但我還是希望可以繼續做，因為不同階段也有不同的想法。

張 蚊：如果要你講一部最喜歡的香港電影，你會選哪一部？

張世宏：最喜歡的香港電影？我自己最喜歡的香港電影有很多部，但我多數會選八、九十年代的，《秋天的童話》（1987）、《癲佬正傳》。

張 蚊：你自己做過的呢？

張世宏：自己做過的還未有。

張 蚊：你經歷過香港電影的不同階段，由黃金時期到低谷，再到合拍片興盛的時期，最後到現在的疫情，你剛才也講過有幾個階段停滯了，在這幾個階段中行業生態，從業人員構成部門、美術組和道具組的規模、一年接戲的數量、人員流動等方面，你可以講一講嗎？

張世宏：其實拍戲的方式都是一樣的，即是以前和現在都一樣，不過大概十多年前，開始多一些合拍片，港產片的進步（方向）有些變化，就是它開始靠近一些荷里活的方式，或者說比較有系統的方式。

張 蚊：2000 年左右？

張世宏：是的，2000 年或者之後。因為有些崗位是後來才有的，現在我們經常說的，譬如我和你都是在做美術總監這個崗位，但在八十年代我做（美術）的時候，叫美術指導。2000 年開始，我做的戲，例如《頭文字 D》（2005），以及之後的戲就有了「美術總監」這個崗位，因為（港產片的）戲種，或者整個戲的規模變大了，所以各部門分得仔細一些，分得精準一些，那個架構就更靠近荷里活模式了，整個工作團隊的人數也增加了很多，和以往不一樣了。不過（從）合拍片（時期）一直到最近這幾年又有一個大的轉型，例如港產片又慢慢地與合拍片產生一種脫離，好像純港產片的製作變多了，即是這幾年有很多新導演，小型製作好像和以往一樣，開始大規模出現，像以前一樣有一些小型的製作。製作上精簡了工作人員，（人數）沒有很多，變回最早期八十年代那樣，一個劇組只有七十人、八十人，和合拍片很不一樣，大一點的合拍片可能有三百人、四百人，（人數）比例很不一樣。

張 蚊：有的只有五十人、六十人，慶功宴連六十人也沒有。

張世宏：以前最早期就是這樣，真的很少。

張 蚊：在技術性上，由菲林轉數碼，電腦軟件的應用，我們的經歷就是現在很多都會用「淘寶」（採購），這個影響很大，你看著這個轉變，你覺得有甚麼挑戰，或者你是怎樣適應這些轉變的呢？因為很久之前是沒有這些東西的。

張世宏：其實是整個行業在一起學習，最明顯的分別就是……我第一次遇到最大的衝擊就是，我入行時電影是用菲林拍的，所有導演、動作指導，連演員也都（習慣於）菲林拍攝的時候，突然有一天，（攝影機）就開始由菲林轉數碼了，最初一兩年所有人都不懂怎樣反應。因為大部分的人都還沒有接觸過這樣東西，突然間去到這個層面，而且最早期的攝影機技術還不是今天這樣，從而產生了很多落差。

因為整個行業要繼續，當你真的要去拍時，出現了很多問題，大家覺得會不會太過於像錄影帶，太過於像電視台，在轉變期最早的一年多經常會出現這個問題。應該用多少燈，是否要用很多燈，（當攝影機可以）拍到那麼清楚的時候，演員那粒暗瘡會不會很清楚？要不要化個厚一點的妝呢？所有事情都有很大的關係，是真的影響到製作，直接影響到演員的演出。當時所有人，包括我也是，都要重新慢慢地學習。（在學習）究竟如何應付或者處理數碼攝影的時候，當事情慢慢開始的時候，所有人都在努力的時候，科技或者後期製作都開始進步到一個很高水平的時候，你要慢慢開始了解它有它的好處。

數碼時代有一個很大的好處就是，它能夠做很多以前沒可能做到的事，它可以幫助美術人，好像我最初講的那樣，如果你有足夠的想像力，其實是沒有甚麼做不到的，即是你可以一邊談天、喝茶，突然間外面地震也可以，暴風雨也可以。以前（所有東西）真的要拍出來，其實有時你也不會（將一些設想）說出來，因為不負責任地說，最後你又做不到，那就等於胡言亂語，是不行的。所以數碼有好處，好處在於能夠幫所有人，導演、編劇，甚至乎演員在內，令整體的想像（力）更加大一些。

數碼時代也有不好的地方，可能會有濫用的情況，所有事情都變得……有一個時期大家會說，做不到嗎？那（電腦）特技吧。很多時候會有一個這樣的慣性，甚麼都讓電腦特技去處理，但特技只是將我們眼前見到的問題掃到「檯底」下，將來再找人去解決而已，問題仍然是存在的，所以是有好，有不好。但在態度上你要知道，要跟著學，我覺得是很好玩的，電影好玩的地方就是每天都有新的事物要學習，令人可以繼續做下去。

張 蚊：在你以往的作品當中，有很多電影是和香港城市空間，或者就這個地域風情的特色設計的，你可以舉些例子嗎，你之前的作品和香港的關係？

張世宏：我覺得很實質的例子具體講起來很難，不過第一，我自己覺得香港人做的港產片，它本身已經有這種特質在，只是視乎會不會將它再放大一些。我印象比較深的，或者我覺得很有趣的是《打擂台》，為甚麼這樣說呢？因為它有一個情懷在當中，但它是由兩個（當時）很年輕的導演（郭子健、鄭思傑）拍攝的。這就是拍電影很神奇的一點，當不同的組合走在一起時，會產生不同的化學作用，一部我們以為向七十年代邵氏電影致敬的，稍微古舊的電影，怎料它是一部青春片。這是我覺得很有趣的地方，原因就是兩個瘋狂的年輕導演拍了一個我們所謂的古舊題材，這種撞擊就會出現這樣的創作。這種撞擊再加上來自泰羅賓瘋狂的演出——我的造型方面可能也提升了他的演出方法，因為我將他變了武俠片中的一個道士，好像一個住在深山中的「張三丰」那樣。我設計了一個髻，將他的頭髮漂白之後，再去駁髮，再梳了個髻，再穿上唐裝，這個造型可能也令他有一個喜感出現，他穿了這樣一件衣服，就會覺得應該這樣演，所以他是整部戲中很有能量的人。為何我說這部電影是一部青春片？就是因為他有一個這樣的演出，帶動了所有前輩產生了很大的化學作用。這和香港也有很大的關係，因為這個電影本身就好像致敬七十年代的邵氏電影，舊的香港片，這就是另一樣我覺得很神奇的地方。

張 蚊：那電影《李小龍》（2010）呢？即是你怎樣營造年代戲的氣氛和質感，你的美術元素如何融入真人真事呢？

張世宏：《李小龍》是另外一個神奇的旅程。我小時候，關於李小龍（的記憶）就是媽媽在玩具店買了兩支雙節棍（給我），可能和我差不多年紀的人都玩過，膠的、黑色的，寫著「我是中國人」。我媽媽買了兩支，我和弟弟就在電視機前模仿當時李小龍在戲裡玩雙節棍的樣子，邊玩邊叫，我還捉弄弟弟「你看那邊」，他轉過頭，我就一棍打在他頭上。關於李小龍的記憶，就是小時候的這些印象，人長大之後……其實我不是李小龍的 fans（影迷），不過在 2009 年的時候，我有機會做《李小龍》那部電影，讓我第一次接觸到那麼神奇的人。

電影是拍他年輕的時候，講他十多歲在香港長大的故事，於是我需要重新認識他，包括他的家人。他有一個很戲劇化的（家庭背景），爸爸是一位粵劇泰斗⁴，媽媽是一個豪門家族的後人，這本身已經很特別了，我就慢慢地重新認識他這個人。當然我對那個年代也感興趣，關於四十年代、五十年代我做了很多功課。在做資料搜集的時候，他的家人每個星期都會來和我們開會，談談他們一起生活的細節，我就慢慢開始認識他這個人，不再僅限於武打方面。

第二次，在電影之後，我有機會幫（香港）文化博物館做李小龍展覽⁵，是我第二次認識他。第三次就是美會（香港電影美術學會）的講座。現在又有第四次，（香港文化博物館）有一個新的館⁶（要做展覽），很有趣。這個神奇的地方在於，有四次工作上的關係我需要和他接觸，而這四次我都要重新認識一個朋友，而這個人就好像和香港人有一個很大的關係，即是我們心中當他是香港人。李小龍在我的人生裡是一個很特別的符號，曾經有四次——包括這次也是，在我有問題或遇到難題時，我在心中問他：「你可不可以幫助我？有些問題我還未能解決。」幾天過後，我會開始慢慢梳理出一些思緒，解決一些問題，整個工作也就慢慢接近完成。

所以李小龍對我來說，他在我整个人生或者創作當中，有一個很大的幫助，除了師父（張叔平）之外就是他，所以很有趣的。我經常強調，當他做電影那麼厲害的時候，但他只不過是一個未滿三十二歲的年輕人，所以我記得在美會講座時，我就以他是一個三十二歲的年輕電影人為切入點，來講李小龍。他只有三十二歲，你想一下我們三十歲的時候還不知這個世界天高地厚，但他在當時卻已經做到沒人想像得到的事情，所以他很有趣、很特別。

張 蚊：你剛才提到也有遇到困難解決不了的時候，你有沒有試過面對一些很離譜的要求，或者完成過一些不可能完成的任務？電影人經常有一句「Nothing is impossible」（沒有東西是不可能的）。

張世宏：是的，你能想到就可以了。不過我覺得很多時候在創作上，香港人拍電影，香港電影人的厲害之處就在於他們很大膽地去想，但亦都能去改變，即是想完之後，如果不行，他們很快會轉彎、轉身，去想另一些方法，所以其實沒有甚麼能難倒香港電影人。

只不過（講到）很大的難題……譬如我們外出拍戲或者遇到一些很惡劣的環境，我也試過感覺整個製作要癱瘓，或者是完成不了。那這就不只是自己的問題，因為例如你出外拍戲，你會和不同的團隊，即是世界各地的工作人員合作，因為文化差異、工作的習慣，譬如有些地方一個星期要放兩天假、放一天假，甚至乎（每天）只可以拍九至十個小時，這些事對香港電影人來說很奢侈。我們經常覺得一旦踏出香港，去到（另一個地方）

⁴ 李小龍父親李海泉（1901 年—1965 年），本名李滿船，是香港著名粵劇丑生。三十年代李海泉在香港以擅演「爛衫戲」而著稱。他多才多藝，武丑、網巾邊、二花面均表演精到。四十年代初，李海泉和廖俠懷、半日安、葉弗弱合稱「粵劇四大名丑」，他的表演幽默含蓄，唱腔雄渾質樸，深為粵劇觀眾所稱道。李小龍母親何愛瑜為何東爵士同母異父之弟何甘棠之養女。

⁵ 指香港文化博物館於 2013 年開幕的「武·藝·人生——李小龍」展覽。

⁶ 指香港文化博物館於 2021 年開幕的「平凡·不平凡——李小龍」展覽，張世宏參與創作及執導《我·武·無》數位藝術短片（光影裝置）。

就要二十四小時隨時工作，或者我們會很自然地進入那個模式。半夜三更我們想到一些想法，也會突然和大家溝通，也不會理會太多，可能（即使）明天是早班，（今天）「收工」（下班）之後還是會繼續開會，好像習慣了這樣，亦都覺得大家會這樣做，因為整個工作團隊都是這樣。但是其他（地方）的組別可能不是，即是你去到英國、日本、韓國，他們不是這樣的，他們所有事情要計劃好，跟著白紙黑字來做，你一旦要改內容就會引起他們的恐慌，或者他們要開會溝通，現場改就更是了。所以香港人的效率，香港電影人的效率是無人能比的，我覺得是這樣。

張 蚊：那創造力、執行能力、團隊管理能力，還有很多譬如預算的控制，對於一個美指來說，你覺得工作中哪一部分佔多少百分比？

張世宏：當然是創造力排第一了，先是想像力、創造力，我自己最弱的地方就是管理。我覺得如果要管理那麼多人是很累的，我大部分的精力都消耗在我的想像力上面，唯一要學會的就是想像之後，怎樣將其轉化為一種可以執行出來的東西，如果不能就意味著拍不到。你要想怎樣去安排人手，將你的想法具體執行出來，怎樣呈現給導演拍攝，用得到才可以，這個是需要學習的。

能否管理得好與不好，或者有多厲害，我覺得要經歷多一些訓練，當然也要經歷很多失敗的例子。但我很肯定的就是，如果你願意去做，願意去試，多一點機會說出自己的想法，就可以做得到。如果不行的話……有些人是不行的，那你就找個比較（擅長）管理的助手，好像一個「判頭」（承包人）一樣，分配給他去負責管理，你便負責創作多一些，或者（負責）和導演、攝影師溝通，分隔一下，特別是很大的戲，當然小的戲你一個人就要負責全部。

我亦都相信不會有一個人是樣樣都強的，總有一些管錢很弱的，我管錢就很弱，以前經常超支，那現在就要小心一些，早點開始計劃預算。但這不代表我不會超支，我會找一個強一點的人去管理這件事，或者在整個團隊管理中要分配重心，我就主要負責令導演、攝影師滿意。

製作組：我有一個問題，美術指導在美學風格上，首先想問一下你覺得美術指導是否需要擁有自己的風格呢？第二，剛剛談到《李小龍》，由於是真人真事，李小龍有他自己的審美，那你是做這部戲的美術指導，你可不可以舉例說一下，如果做這些真人真事的電影，你的風格和真人的美學風格，要怎樣平衡，或者怎樣用？

張世宏：好，兩個問題，先聊電影風格。我覺得美術指導（的創作）是（分）階段的，每個人在開始的時候會害怕別人不認識你，或者不知道（是你做的），很多時候你就會盡量去表現，我覺得是這樣。和人生一樣，即是你體能好的時候會跑快些，體力沒那麼好的時候就會跑慢一點，最後長跑也可以。你要懂得怎樣收，你慢慢會收的，你開頭的時候盡量去（用力表現），很少會反過來，一開始的時候就會淡淡的，或者很內斂的，沒有這樣的人。所以風格，在開頭的時候儘量去（表現），差不多的時候，以我為例，其他人我不能夠代表，我現在就覺得沒有風格就是我的風格。現在李小龍對我的影響，好像一灘水一樣，我現在最主要的事情就是倒掉杯中的水，現在試造型的時候，我將舊的想法先清空，才能夠去吸收新的，去做下一個項目，才能去參與新的事情，就一直保持你的「杯」是半滿，所以我覺得（保持）半滿是很開心的。

當你可以容納新事物，你的風格慢慢地就會多樣化。其實我是覺得（所謂）沒有風格，是那樣東西變成了很自然的反應，即是好像耍太極那樣，不用特別在意，你慢慢地不在意它，它就會沒了，但其實還存在著。但年輕的時候，你害怕看不到這個場景，所有角落都要堆得很滿，擔心鏡頭 pan（搖過來）拍到，這是一個階段，亦都不用介意，因為你遲一點就會慢慢覺得（心態）不同了。

說回《李小龍》，因為我研究了他一段時間，當然他也是一個很唯美的人，但是拍《李小龍》電影的時候，（美術上的想法在於）更大程度地還原一個五十年代的香港，是一個情懷。（當時的）李小龍也是一個小朋友，一個年輕人，他也還未成為一個國際巨星或者一個偶像，所以（美術方向）那個切入點，最大程度是體現在香港情懷上，以及家中的味道，還原出那個味道。我覺得永遠都是這樣，無論甚麼風格都好，做甚麼年代（的戲）都好，只要味道到位，就有了風格，如果沒有，那就只是一直堆砌而已，我覺得是這樣，不知道是否回答了你的問題。

製作組：也想你說得具體一些，例如整個李小龍的家都是以還原為主，還是你做了資料搜集後也會再加一些自己的東西？可以仔細講一下。

張世宏：最初，因為每個星期他的家人都來（和我們）開會，那我就知道了（他們居住的）地方是甚麼樣，就是在彌敦道 218 號，即是現在那個商場以前的地方，佐敦那個。

張 蚊：有地庫的那個？恆豐商場？

張世宏：對的，幾十年了，他以前就是住在那裡。他以前住的這個地方，因為爸爸是「大老倌」（粵劇中的主演），養了很多徒弟、親戚，家中有接近三十至四十人一起住，那我就大概知道了（他的居住情況），但也是靠想像而已。之後，根據他的資料，（美術創作）盡量靠近真實，家裡那張平面圖的佈局是真的，然後再加上一些攝影上的需要，戲劇上的需要，重新規劃。

所以，我們的工作就是要將一些東西融入在戲劇中，看起來像是察覺不到的。我有個朋友看完之後問我：「你那間屋蠻漂亮的，在哪裡找的？」但那個其實是搭建出來的景。當然我剛才也說過，找一個好的攝影師（很重要），當年是關智耀幫我們拍，他拍到那間屋像真的一樣，很多自然光，那種味道很舒服，和以往拍戲的氣氛很濃烈，或者燈光效果比較強烈的感覺很不一樣。所以（在美術上）還原到年代感或者自然感，那間屋就成立了，大概是這樣。

製作組：《李小龍》作為年代戲，場景各方面會不會有些東西很難找？在美術上。

張世宏：你這個問題最近有很多人問我，我最近在中環街市造了個米舖⁷，也是很有趣，又是五十年代。它是向公眾開放的，你見到所有東西都是真的，有收音機、電話、秤、米、所有用具。

其實每次找東西，拍不同年代的戲，你會遇到不同的需要，拍《李小龍》時用的東西也一樣，你唯有四處尋找。現在找道具比以前好找，八十年代的時候，最多就是去摩羅街，但是現在有「淘寶」，有 eBay，所有買到的東西，只要有足夠的時間運送過來，或者你付得起錢（就可以了）。其實現在選擇多了很多，以及現在很多人會儲存這些東西，多了一些人收藏。你看我們每個人都有三五七樣有趣的東西，相比以前我覺得現在找東西反而比較容易，只要你願意付錢給 eBay，貴一點買回來就好。現在有些戲，甚至會專門請一個人坐在那裡「買 eBay」（泛指網購），王家衛他們的戲，專門有三個人是「淘寶專員」或者「eBay 專員」，買那些很美的吊燈等等，都是（在網上）從英國、歐洲買回來的，不過也要看你的預算究竟夠不夠。

⁷ 指位於中環街市的金源米行。中環街市（三級歷史建築）2017 年起由市區重建局進行活化，於 2021 年重新開放，保留了十三個街市檔口開設老字號商店，其中創辦於 1946 年的金源米業在場內設立了舊米行概念店——金源米行，由張世宏及創作人朱祖兒共同打造，呈現五、六十年代舊米行特色及面貌。

我覺得找東西是需要一些時間的，而且最主要是用心。就像我之前說的，所有東西放在一起，那種氣氛到不到位。譬如剛才說到的米舖，我也找了很多不同的東西，但後來發覺，其實我最想做的是香港的米舖，有些西式的東西就不是很適合。這些事情也要判斷，或者說要一些經驗才能做判斷，不是弄完之後，你說是造了一間米舖，但原來它是賣古董的。其實很多時候都是一些很輕微的感覺，像還是不像，有沒有香港人的味道，有沒有低下層的味道，這些更重要一點。

張 蚊：《在乎你》（2019）這部戲，雖然我沒看過但我很喜歡，可能聽你說過吧，我喜歡你那個美術設計的方法，是和 landscape（景觀），不是很微觀的東西，全部都是和 space（空間）、landscape 和 architecture（建築）的一些元素融合在一起，這是取決於你選擇的地方，亦做到了你想做的氣氛，這當中也有很多大自然的東西，例如雪，雪地，這和你之前做過的電影比較不同，你這個概念，或者這個想法是怎樣產生的？

張世宏：我覺得這也是階段性的想法，這部戲應該是四年前拍的，當時我也過了五十歲，心理上也有不同的地方，我一直都想試一些不同的東西。做那部戲時，我也一樣希望將以往做過的事，或者特別的喜好拿走，試試可不可以找到另一個方法。

（我的美術創作）起點來自劇本，劇本一開頭就是大雪紛飛，北海道有輛火車（駛過）。看完劇本，消化完之後，我有很多想法上的組合，然後就要想如何選擇。我就想如果這部戲用白色行不行？這本身也是一個有點離奇的想法，即是整部戲都是白色，這對攝影師來說具有很大的挑戰。有時候攝影師是洋人，他們很怕白色的東西，很難拍出層次感，但我覺得這部戲應該是這樣的。

另外，因為故事是講在北海道一個北面對著海的酒莊，在一個很遼闊的地方，發生了一個愛情故事。正如你所講，那裡的 landscape，那個地方是很空的，而劇情亦是講一對母女的感情很空洞，媽媽失去了女兒覺得很空洞，那種空的感覺亦是我想做的事情，例如白色，很空、很闊，那些想法是我消化劇本後想像到的幾個最基本的元素。之後，就是要考慮怎樣將它們慢慢地組合在一起，怎樣變成一些資料，哪些是可行的，如何讓導演接受，讓攝影師也覺得可行，這樣才能轉化成最終的畫面。這也需要一些方法，像之前說的，不能只靠口說，你要多做一些功課說服他們。為甚麼整部戲想用白色，是因為我想純粹一點，單色調的，和以往做的（戲不同），以前我們會選擇一個主要的色調，或者將很多不同顏色混合起來，但這次應該不是，這部戲的劇情是純粹一些，所以連美術的風格也想純粹些，空一些。現場也是，我在另一個訪問中開玩笑地說「機器擺好，我會盡量將沒用的東西拿走」，以往我們是盡量填滿畫面中的角落，希望有些東西能佔用空間，但（這次）我不是，我盡量將一些東西拿走，令到它是一個很空的地方，所以這個方法和以往不同。但最重要的是，你要知道自己為甚麼這樣做，整部戲要有一個統一的方法、統一的想法，然後再試試說服他們（導演和攝影師）。拍了一段時間後，他們覺得這個方法很可行，那我就知道後面我可以很自由地發揮了，這部戲是這樣的，我覺得在美術上也算是頗為統一的，在視覺上是統一的一部戲。

製作組：最後一個問題，你也做了那麼多戲，有沒有哪部戲的道具或者是你覺得很有心思的東西，現在還保留著？

張世宏：其實每部戲我都有保留一些的，我們叫「餅佬」，即是好像拾垃圾一樣，每個人都有很多東西。拍戲很有趣，你會發覺很多時候，例如場景，你去勘景的時候，那個景是空的，在很短時間裡我們陳設完變得很美，拍完之後，譬如三天後就又要變回空的了，（整個過程）好像做夢一樣，只不過我們經常造夢，那些東西用完就沒有以後了，所以我們也常常會做一個紀念。例如《李小龍》的牌匾，原來已經是八年前拍的了，時間過的很快，這個牌匾以後也不會再出現，除非你看片（能見到）之外，所以你會留下一些物品作為紀念，這樣物品的確是存在的。但是做了那麼多年，一直儲存，會像 ABCDE 那樣儲存，每個人都有一堆一堆的紀念品、「戰利品」。

製作組：除了《李小龍》這個牌匾呢，還有甚麼？

張世宏：有很多的，服裝又有……以前會多留下一些服裝，這件是劉德華的皮褸。

製作組：《無間道》（2002）嗎？

張世宏：《全職殺手》（2001），（拍完）《全職殺手》應該也超過二十年了，反町隆史（主演），劉生（劉德華）當時演殺手，我做造型設計。當時我看見這件皮褸就很喜歡，買了下來，等電影拍完後便保留下來留念，一直留到現在。有很多這些例子，這部戲拍完應該真的超過二十年了，我偶爾會把它拿出來清潔一下，吹吹冷氣，有很多這些類似的東西，多不勝數，不過可能忘記放在甚麼地方了。

這件就是剛才說的《在乎你》裡面女主角的外套。

製作組、張蚊：好漂亮，造的嗎？

張世宏：是造的。當時造的時候也有些意思，因為那個景（的顏色）是黑白啡，所以它就是一個符號，我使用了一點點紅色，它一直好像一個 signature（代表性的）外套。有趣的地方是，女主角的這個女兒是一個日本人，她穿得那麼誇張，你也不覺得她（駕馭不了），但要是香港人就不同了。有很多這些例子，如果我們能夠保留下來，（電影）公司又同意可以給我們的，我就會保留作為紀念。我做了那麼長時間，累積下來確實有一些這樣的東西。

張 蚊：這件外套「很 Silver（張世宏）」（很有你的鮮明特質）！

張世宏：是的，我已經盡量避免了。

張 蚊：很經典的格仔布。

張世宏：是的，這種格仔布用了幾十年，即是一個 out-of-focus（失焦的）、不真實的感覺。

製作組：手作的？

張世宏：對的。

張 蚊：這塊布有兩個面？

張世宏：是的，裡布也是這種格仔，這些是四十年代風格的格仔。

製作組：很多謝。

張世宏：OK（好的）！

訪問日期：2021.10.02