



黃仁達

Wong Yan-kwai, Yank

電影美術指導、編劇
繪畫人、音樂人、寫作人

個人經歷

▲ 黃仁達 (Yank Wong)，人稱「阿鬼」，1955 年出生於香港，祖籍廣東梅縣。

1973 至 1974 年作為訪問學生就讀於法國普瓦捷美術學院 (École nationale des Beaux-Arts, Poitiers, France)。1975 至 1978 年於巴黎國立藝術高級學院 (École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris) 學習繪畫。1979 年於巴黎歐巴威畫廊 (Galerie du Haut-Pavé, Paris) 學習絲網版畫。

1979 年底返回香港，被任命為《號外》雜誌美術總監。回港後一直從事藝術創作，涉及繪畫、電影美術指導和佈景設計、攝影、寫作等多方面領域。他亦參與當代舞蹈和戲劇創作，此外還是樂隊 Mininoise (迷你噪音) 成員。

自 1978 年以來舉辦過眾多個人畫展和群展，作品被香港藝術博物館、沙田文化博物館及世界各地私人收藏。曾於《華僑日報》、《現代日報》、《新報》撰寫專欄，作品見於《明報周刊》、《香港文學》、《作家》等。著有散文集《放風》、《眼白白》。《放風》獲第 5 屆 (1997-1998 年) 香港中文文學雙年獎。

1980 年代加入電影行業，曾為四十餘部電影擔任美術指導。1987 年，他以《癲佬正傳》獲得第 6 屆香港電影金像獎「最佳美術指導」。1993 年，他以《籠民》獲得第 12 屆香港電影金像獎「最佳編劇」。

參與電影

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
1981 年	《撞板神探電子龜》(導演：黃志)	美術指導	尊信製作公司	香港	
1982 年	《花煞》(導演：黃志)	美術指導	運應有限公司電影部	香港	
1983 年	《田雞過河》(導演：沈月明)	美術指導	安樂影片有限公司	香港	
1983 年	《男與女》(導演：蔡繼光)	美術指導	邵氏兄弟有限公司	香港	
1984 年	《鬼戰》(導演：錢鳴章)	美術指導	富城影片發行有限公司	香港	
1984 年	《省港旗兵》(導演：麥當雄)	美術指導	寶禾影業有限公司 嘉峰電影有限公司 麥當雄製作有限公司	香港	

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
1984 年	《行錯姻緣路》(導演:霍耀良)	美術指導	玉郎影業(香港)有限公司	香港	
1984 年	《神勇雙響炮》(導演:張同祖)	美術指導	寶禾影業有限公司 嘉峰電影有限公司	香港	
1985 年	《智勇三寶》(導演:午馬)	美術指導	德寶電影公司	香港	
1985 年	《時來運轉》(導演:劉家榮)	美術指導	寶禾影業有限公司	香港	
1986 年	《奪寶計上計》(導演:陳欣健)	美術指導	德寶電影公司	香港	
1986 年	《癡心的我》(導演:高志森)	美術指導	德寶電影公司	香港	
1986 年	《癲佬正傳》(導演:爾冬陞)	美術指導	德寶電影公司	香港	第 6 屆香港電影金像獎最佳美術指導
1986 年	《皇家戰士》(導演:鐘志文)	美術指導	德寶電影公司	香港	
1986 年	《雙龍吐珠》(導演:葉榮祖)	美術指導	德寶電影公司	香港	
1986 年	《戀愛季節》(導演:潘源良)	美術指導	德寶電影公司	香港	
1987 年	《義本無言》(導演:陳會毅)	美術指導	新時代影業(香港)有限公司 奇寶影業製作公司	香港	
1987 年	《秋天的童話》(導演:張婉婷)	美術指導	德寶電影公司	美國	
1987 年	《美男子》(導演:姜大衛)	美術指導	鴻泰影業(香港)有限公司	香港	
1987 年	《人民英雄》(導演:爾冬陞)	美術指導	龍祥影業有限公司	香港	
1988 年	《七小福》(導演:羅啟銳)	美術指導	邵氏兄弟(香港)有限公司 嘉禾電影(香港)有限公司	香港	第 8 屆香港電影金像獎最佳美術指導 (提名)
1988 年	《慾慾濃情》(導演:何藩)	美術顧問	金星影片公司	香港	
1989 年	《飛越黃昏》(導演:張之亮)	美術指導	夢工場電影製作有限公司	香港	第 9 屆香港電影金像獎最佳美術指導 (提名)
1990 年	《亂世兒女》(導演:泰迪羅賓)	美術指導	嘉禾電影(香港)有限公司	香港	
1990 年	《廟街皇后》(導演:劉國昌)	美術指導	映之道製作公司	香港	
1990 年	《玩命雙雄》(導演:張之亮)	美術指導	寶祥影業有限公司	香港	
1990 年	《鶻線枕邊人》(導演:洪金寶)	美術指導	寶祥影業有限公司	香港	

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
1991年	《拳王》(導演:劉國昌)	美術指導	德寶電影公司	香港	
1992年	《哥哥的情人》(導演:劉國昌)	美術指導	中央電影事業股份有限公司	香港	
1992年	《籠民》(導演:張之亮)	編劇 美術指導	影幻製作有限公司	香港	第12屆香港電影金像獎最佳美術指導 (提名)
					第12屆香港電影金像獎最佳編劇 (共同獲獎:吳滄洲、張之亮)
1993年	《一刀傾城》(導演:洪金寶)	美術指導	萬里電影有限公司	中國大陸	
1993年	《情人知己》(導演:陳德森)	美術指導	城市當代舞蹈團有限公司	香港	
1995年	《女人四十》(導演:許鞍華)	美術指導 服裝指導	卡士有限公司	香港	第15屆香港電影金像獎最佳美術指導 (提名)
					第32屆金馬獎最佳造型設計 (提名)
1996年	《阿金》(導演:許鞍華)	美術指導	嘉禾娛樂事業有限公司 得心娛樂有限公司	香港	
1997年	《半生緣》(導演:許鞍華)	美術指導	東方電影出品有限公司	中國大陸	第17屆香港電影金像獎最佳美術指導 (提名)
					第34屆金馬獎最佳美術設計 (提名)
2003年	《西貢的童話》(導演:羅惠德)	編劇	中大電影創作室	香港	
2004年	《江湖》(導演:黃精甫)	美術總監	星美國際集團有限公司 映藝娛樂有限公司 寶亞電影有限公司	香港	第24屆香港電影金像獎最佳美術指導 (提名)
					第24屆香港電影金像獎最佳服裝造型設計 (提名)
2006年	《好奇害死貓》(導演:張一白)	美術指導	嘉聯娛樂亞洲有限公司	中國大陸	
2008年	《圍城》(導演:劉國昌)	美術指導	天下影畫有限公司	香港	第27屆香港電影金像獎最佳美術指導 (提名)
2008年	《無野之城》(導演:劉國昌、雲翔)	美術指導	高先電影有限公司	香港	
2010年	《酒徒》(導演:黃國兆)	美術總監	高先電影有限公司	香港	
2012年	《37》(導演:陳國新)	美術指導	星美傳媒集團有限 美納影視有限公司 香港電影發展基金	中國大陸 香港	

訪問文稿

劉天蘭：電影第一次在你生命中出現是在甚麼時候？

黃仁達：看戲算不算？

劉天蘭：當然算了，對於電影的第一次印象。

黃仁達：應該是長輩帶我去看粵劇的電影，大戲來的，不管你喜不喜歡看都要帶你進去看。

劉天蘭：是不是梁醒波、靚次伯（演的）那些？

黃仁達：那個時期吧，那個時代，余麗珍¹（演的）那些，應該是在灣仔的環球戲院。

劉天蘭：環球戲院我記得。

黃仁達：但是同時代也會看外語片，我不知道先看哪個。外語片就不是那些長輩帶我去看的，是哥哥帶我去的。

劉天蘭：阿達（黃仁達）？

黃仁達：是的，看工餘場的，不是首輪的外語片，看這些就高興很多。

劉天蘭：記不記得是甚麼感覺？小時候看過甚麼戲？

黃仁達：《瑞士家庭魯賓遜》（*Swiss Family Robinson*, 1960），是很開心的戲，雖然它未必是迪士尼的產品，但那個味道是的，是迪士尼那些一家大小看了都很高興的戲。還有一部叫《紅海盜》（*The Crimson Pirate*, 1952），有很多動作（場面）但又無傷大雅的动作片，它可以（拍得）很暴力，但（實際上）它所有暴力場面都不是暴力的，所有打戲都是好笑的東西，是關於海盜的戲。

劉天蘭：在你長大的過程裡，你還未離開香港之前，由童年到少年一直長大，電影重不重要？

¹ 余麗珍（1923-2004）：香港 1950 年代著名粵劇及電影演員。1947 年開始拍攝電影，直至 1968 年退出藝壇，期間參演電影達一百四十多部。1959 年，她與丈夫李少芸自資組織「麗士影業公司」，大量運用嶄新的攝影鏡頭調度、剪接和特技，製作出不少神怪粵劇戲曲片。余麗珍不吝於舞台與銀幕扮醜，演技往往以「狠」置換觀眾對正印花旦既有的「美」之想像，作品自有一套獨特風格和市場定位。

黃仁達：電影重要，但不及它在我認識的人心目中重要，我經常這樣覺得。那時認識的很多朋友——雖然我是畫畫的，但是我畫畫的朋友比寫文章的朋友少，他們全都是文青，文青全部都看電影，所以我對電影的第一個印象就是，電影會影響到這班人這樣處世及這樣寫東西，而他們喜歡的東西，實在又不是我身邊有的那些，而是（法國）新浪潮，很遙遠的嘛。

劉天蘭：講法文的。

黃仁達：對啊，講甚麼文也差不多，反正小時候甚麼文也聽不懂，但是讓我知道有另外一個世界在運作中，而那個世界是很厲害的，可以影響很多人，包括我的很多好朋友，於是我也很好奇甚麼事這麼厲害。因為看畫經常都會看得很感動，但不會有一群人成群結隊地對某張畫很感動，是沒有的，而且畫畫的人通常都不善辭令，我有些畫畫的朋友，我認識了他很多年才知道他不是啞巴，所有聚會都不吭聲，沒有說話，只是聽著，即使說話也不會說很多，通常畫畫的人就是這樣。文青就好一點，如果說對了一個題材，他有東西發表，他不不會吝嗇發表，會講很多東西，然後自然有些人會爭論，就會很好看，這類沒有火藥味的爭論是很好看的。

劉天蘭：由小到大，一直到你去法國學習，畫畫對你來說都是重要的，是吧？

黃仁達：一向都那麼重要，一直都覺得畫畫很好玩。

劉天蘭：現在也是吧？

黃仁達：是的，但畫畫本身對所有人都曾經或者仍然很重要，所有人入學讀書、學寫字之前都是學畫畫的，只是畫著畫著就有很多因素令他不畫了，如果我是小朋友，我就開始明白一些阻力或者令人感到沒勁的東西來自哪裡。對小朋友來說，畫畫是件很興高采烈的事，不只畫畫，所有創作都是，但是當他畫完一樣東西，大人問他：「很漂亮，畫的是甚麼？」那他就知道那個大人不明白。聽到別人說他畫得很漂亮，他是很高興的，但問他畫的是甚麼，他就知道對方（其實）不知道他畫的是甚麼，所以如此下來，估計大約四、五歲開始，他就會主動畫一些不用問也看得出是甚麼的東西，免得被人煩。

劉天蘭：那不就扼殺了另外一些可能？

黃仁達：一定，他會覺得當別人知道他畫的是甚麼時，（他的畫）才是成功的。小朋友喜歡掌聲嘛。

劉天蘭：但你不是。

黃仁達：我也喜歡掌聲，但沒有喜歡到不顧一切，我不覺得掌聲勝於一切，不是沒有它就不行。小朋友會覺得，如果畫一個任何人都知道是甚麼的卡通人物，那就所有人都知道是甚麼，而且如果他又畫得很像，那人家便會稱讚他，說他有天分。

劉天蘭：是一種條件反射，即是他畫了某些東西，別人要問了才知道他畫的是甚麼，（這件事）令他以後只畫一些別人能看明白的畫，他覺得這樣才是成功。

黃仁達：這是在培養他畫一些不用問便知道是甚麼的東西，對小朋友來說，如果他確實畫得挺好，那些人讚賞了他，他的虛榮心仍然會得到滿足。很少小朋友會說：「我喜歡這些，你不明白是你的事。」沒有這種小朋友的。

劉天蘭：如果有這樣的小朋友，也很有型啊！

黃仁達：除非家長有這個意識，如果家長有這個意識，也不會說很漂亮或甚麼，不會這樣的，會繞一個大圈打聽他究竟在畫甚麼，而不是問他究竟在畫甚麼，所以這個交往本身已經開始脫離了所謂的美術，即是大人和小朋友怎樣交往，小朋友和小朋友怎樣交往，諸如此類的東西，已經是倫理上的東西。

劉天蘭：這也是另外一個大課題。我看資料，阿鬼你在 1973 年去法國讀書，五、六年後，即是 1979 年才回來（香港）²，在那裡讀了兩間學校以及做了很多……是不是都在法國、都在巴黎？

黃仁達：都在法國，一開始不是巴黎，而是在中南部的一個城市（Poitiers，普瓦捷）。

劉天蘭：那你去之前是懂法文還是不懂的？

黃仁達：我現在也不懂（笑）。

劉天蘭：你現在怎會不懂？

黃仁達：你學的時候，就會知道自己是不懂的了。

劉天蘭：你在那裡住了六年，在生活上沒問題的？

黃仁達：一般生活上那些問題是可以解決的，但距離真正的「懂」是很遠的，老實說，法國人也沒有幾個真正懂法文的。

劉天蘭：那六年是集中學畫，那麼電影呢？電影在那六年裡和你的關係是甚麼？

黃仁達：求學時期有一段時間，我回想起來覺得實在是很蠢的，因為我想做事有效率，我是來學畫的，所有和畫沒大關係的都盡量不碰。我出街看畫展，看書也看和畫有關的書，甚麼都是畫，那段時間大約維持不少於兩、三年。但這樣實在是全世界最蠢的事，因為我很久以後才知道畫是一種輸出，有輸入才有輸出。很多我很放在心上、很喜歡的作品，那個畫家不是通過看畫得來的靈感，而是他在別的地方有些生活體會，或者看了一本很厲害的書，諸如此類，或者只是平時普通的日常生活，可能聽了一段很厲害的音樂，觸動到他一點東西，他整理好之後變成一幅畫，而不是去看了很多畫然後變成一幅畫。所以這個入口和出口的概念慢慢累積出來，我才知道，只以看畫來學畫是很蠢的，無效且浪費時間，而且相對會對很多東西麻木。

劉天蘭：變得狹隘了？

黃仁達：是的，即是對事物沒有反應。只是對畫有反應有甚麼用，是不是？

劉天蘭：那電影呢？

² 黃仁達於 1973 至 1974 年作為訪問學生就讀於法國普瓦捷美術學院（École Nationale des Beaux-Arts, Poitiers, France）。1975 至 1978 年於巴黎國立藝術高級學院（École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris）學習繪畫。1979 年於巴黎歐巴威畫廊（Galerie du Haut-Pavé, Paris）學習絲網版畫。1979 年底返回香港。

黃仁達：電影更加是這樣。例如一個人說他甚麼都不喜歡，只喜歡電影，如果已經喜歡到會拍的話，那就要甚麼都看一下、甚麼都注意一下，才知道要拍些甚麼。電影本身已經包容全世界你能想到的任何事情，這些都可能用得著，但是你不知道哪一樣會用得著，因為即使知道也不要這樣判斷事物，不要說只有用得著的才去學。你要去接觸、體會和感覺所有碰到的東西，將來如果電影用得著，就全倒進電影裡去，就是這樣。畫畫也是這樣，音樂也是這樣，任何事情都是這樣，所以如果一個作家只看文章學習寫作，不用看他的作品也大約知道會怎樣，不會厲害到哪裡去。

劉天蘭：不會厲害到哪裡去。

黃仁達：是的，消化了一大堆書，變成了一篇文章，最多是這樣而已，何況未必消化了。但是真正好的文章，我們看過的那些，未必是全部，是因為他（作者）在文章以外的世界有些體會，而那些體會，他有足夠的能力去調動字眼、章法描述出來。

劉天蘭：去表達、去表示。

黃仁達：所以是傳遞了一個感覺，而不是傳遞他看了多少書，不一樣的。

劉天蘭：對的，對的。

黃仁達：平時我們討論問題，不論任何場合、說的是甚麼，總有那麼幾個人會說一些大家能（用）Google（搜索）到的資料，當是他的知識。那些資料是任何人都能（用）Google 到的，不是他自己的主張，也不是他自己的判斷方法，也不是他的想法和體會。用現在的說法，說話只是想「刷存在感」而已，表示自己也懂，這樣的意思而已。

劉天蘭：Data（資料）而已，純粹是 data。

黃仁達：那些東西是可有可無的。真正的溝通，討論上的溝通，就是不管你見過甚麼，你見過那些東西以後有甚麼體會，再用甚麼方法表現出來，這個才是我想知道的。

劉天蘭：在法國待了六年左右就回到香港，以我所知，你就是那年和《號外》發生關係的。

黃仁達：回來一年之後才去《號外》，可能是 1980 年，可能是 1981 年，1980 年吧。

劉天蘭：1979、80 年左右吧。

黃仁達：因為 1979 年回來也已經年末了，十一、十二月才回來，回來一會兒已經過年了。另外要補充，我覺得我是一個反應很慢的人，所以我不想強調我去法國學到了甚麼，但我想強調一件事情。我帶著一堆我當時的經驗，十幾、二十歲的人生經驗去法國，而我在法國慢慢消化我帶去的那些東西，法國給我最大的幫助是提供了一個時空，容許我慢慢消化我帶去的那些東西是甚麼。

劉天蘭：本來你已經有的東西。

黃仁達：然後將我當時以為自己有的東西，去和法國比較，檢視一下我想的究竟是甚麼，而別人做的又是甚麼，他為甚麼那樣做，以及為甚麼沒有人涉及我正在思考的、很重要的東西，諸如此類，這種比較是重要的。而我離開法國回到香港，才慢慢消化我在法國經歷的事情。所以我是一個很慢的人，我不是白紙一張去到法國，然後「嘍」一聲吸收了很多東西，回來後又「嘍」一聲很法國。我不是這種人，我不 sell（賣弄）我的法國經驗。

劉天蘭：是過程而已，但過程對你也是有影響的嘛。

黃仁達：我發覺去之前的那十幾二十年決定了我吸收到甚麼。如果你的體質是這樣，你去到那裡也就這樣，你體質吸收不到，即使把你放進「補湯」裡泡，你也吸收不到甚麼。你是甚麼人，你就會吸收甚麼東西，尤其是回看我以前認識的那些從香港去法國很想做藝術家的朋友，我就真的知道這有多大的影響。

劉天蘭：刻意追求已經是一大因素，甚麼叫「很想」呢，是不是？

黃仁達：很想做藝術家，但老實說，本身是藝術家（的人）是不會想著做藝術家的，正如男人才會想做女人，世上哪有女人想做女人的？你不會想，你已經是了。

劉天蘭：想要自己沒有的東西。

黃仁達：有很多東西，其實比較接近真相的是，你很嚮往一種東西，例如看一張畫，那時候以我的接受能力，連它是根據甚麼判斷畫出來的也不知道，我只是知道我覺得很好看、很厲害，到底哪裡厲害就說不出來。我經常去看，經常去看那幾張畫，甚至同一張畫，但看作者自己的理論書，我覺得是寫得一塌糊塗的。他說不出他那張畫最厲害的一部分，他只是說一些很主流的、可有可無的知識，那我就知道，他畫畫能表現的那種東西轉去文字時就不行，或者是我能力不行，或者是他能力行但翻譯畫論的那個人不行，諸如此類，有很多原因。一個俄羅斯畫家，他畫東西的理論變成了法文、英文，如果不行也是應該的，有些東西是不知道怎麼譯的。連「美」這個字都被我們弄成這樣，同一個字而已。所有畫畫的人或者所有拍戲的人，或者所有做 Art Direction（美術方向）的人，我不相信他們都會先考慮「美」這件事，我真的不相信。

劉天蘭：多點和我們分享這個看法，這個「美」字在中文裡是很誤導的嘛。

黃仁達：是的，很先入為主，幫人決定了一些東西，但是日常生活中，這樣的混雜一直都是如此，沒有人覺得是個問題。一個家長稱讚一個小朋友畫的東西，或者一個老師稱讚一個學生畫的東西，都說「好靚（美）」，都會用「好靚」這個詞，所以「靚」就是（表面的）一回事，漸漸你會覺得「靚」就是（表面的）一回事，但實情是比「靚」更深刻的。

我記得《號外》那時有一個攝影師，楊凡，楊凡會放一些廣告進去《號外》，他那個廣告我到現在都記得，而且我是同意的。廣告裡說：「美就是好像皮膚般淺薄的東西，但不是我們對待你的方式。」當然他拍的都是「靚」照片，他也知道他的客戶來找他就是要拍「靚」照片，但標誌是「skin deep（膚淺的）」，但不是 the way we treat you（我們對待你的方式）」，那就不同了，即是說你美是一定的了，但我還很有心地把你的美呈現出來。實質上這個雖然是它（廣告）的口號（slogan），但實際上我覺得所有自命趨向美的人，都應該有這個概念。

劉天蘭：Beyond skin deep（超越膚淺）。

黃仁達：也可以是很膚淺的東西，美是瞬間而已。美就是美，但美到甚麼程度呢？是過後你回想起都覺得美，還是當時已「嘖嘖聲」的美，兩種美是不同的。現在買菜，阿嬤也說：「好靚啊，今日的芥蘭。」她也說這個字的，但怎麼靚法？塗了唇膏嗎？

劉天蘭：反光。

黃仁達：這個字包含了很多價值觀。

劉天蘭：好了，既然說到「美」字，我們跳進去說電影美術是甚麼，在你的眼中？

黃仁達：電影美術我覺得是……所有劇本都是文字而已，編劇用文字去描述一些文字以外的東西，他已經做了，寫了個劇本出來，輪到你，輪到導演，導演看完這個故事覺得很值得發展成一部戲，而一部戲本身就不止是文字，就有畫面了，美術要做的是怎樣把文字變成畫面上的東西，在這個過程裡選一些認為合適的畫面給攝影師去拍，或者把本身和角色性格不同的演員裝扮到符合角色性格，以及在甚麼時候呈現他甚麼樣的性格。例如他走出來是個大學教授，但實際是個賊，那你想他走出來是賊還是大學教授呢？這些是你要知道的，起碼導演要知道，他可能到第九本³戲才揭曉他是賊，但如果第一場他就已經是賊的樣子走出來，誰會相信那是大學教授？那就不行，造型錯了。

造型的對或錯，和美也是沒有關係的。我不會畫若干個美的賊和若干個美的教授再選一個，不是這樣的。要恰當的，選一個恰當的造型，要有說服力及能幫助故事發展，然後就嘗試把演員造型成這個樣子，放在場景裡，實際上場景也是你要一併造的，看看行不行以及效果有多好，如果不行，那是甚麼不行，諸如此類。

有時雖然可以，但對拍攝那班工作人員來說不方便，你現在想的東西很難做到，或者要調動很多東西才可以，那就不行了，等同你推動不了那個製作，只能很迂迴地發揮作用，即使出來好的東西，也不能夠填補浪費了的人力、物力，那是不應該去想的。你思考是可以，但在開會提出來談之前，你應該自己放棄這個想法。

在這個步驟之前有個更重要的步驟，如果你看完劇本並不打算花一個半小時去看這部戲，那你為甚麼要花三個月去做這部戲呢？你怎樣說服自己呢？當然也有些理由，例如急著用錢，那就可以了，不用問了，急著用錢又沒有別人找你做事，那就接受它吧。但這不等於說急著要錢就是一種美學取態，你要知道你做是因為急著要錢，而不是因為你的美學很厲害，你要心中有數，而且要讓導演知道，告訴他這個電影如非自己急著要錢，是實在沒有甚麼興趣的，拍完也沒有興趣看，看導演能不能和你聊到這個程度。如果和他是很好的朋友，那是可以的，但是有些導演就算了吧，真的算了。有些東西我做不來的，例如那些純為掙錢的電影，雖然我參與過的很多戲也是純為掙錢的，只不過我不知道，或者我知道但不介意。但是有些真的是介意的，要掙口飯吃，也不用這樣的。

劉天蘭：那你就寧願不參與了？

黃仁達：情願沒有。其實取捨也不是很困難，如果純粹是生活上需要，接了戲，已經開工了，那就不用賣畫給不喜歡的人；剛剛賣了張畫，那就不用去接一部不喜歡的戲，就這樣。如果你很需要安全感，例如某些我認識的人，存起一點錢，就不用怕了。如果既要賣畫給不喜歡的人，又要接些不喜歡的戲，那要到甚麼時候才有安全感呢？

³「本」為電影菲林底片計算單位，15-20分鐘為一本。

哪來時間花自己的錢呢？這個是個人喜好，每個人都需要安全感，不同程度的、不同形式的安全感，所有人都要，但是我不覺得安全感重要到可以不顧一切去追求，我不覺得是。

劉天蘭：怎樣入電影行的，阿鬼（黃仁達）？

黃仁達：我第一次參與的那部戲，其實我是沒有參與拍攝的，那部戲……

劉天蘭：那部戲是不是《花煞》（1982）？

黃仁達：不是。第一部我沒有參與拍攝但是有做事的……

劉天蘭：《田雞過河》（1983）？

黃仁達：不是。

劉天蘭：《男與女》（1983）？

黃仁達：徐克（做導演）的。

劉天蘭：徐克？

黃仁達：徐克有一部戲，是全香港畫過東西的人都參與過的……

劉天蘭：《（新）蜀山（劍俠）》（1983）！

黃仁達：《（新）蜀山（劍俠）》，是的。

劉天蘭：全香港？

黃仁達：（香）港、九（龍）、澳（門）、新界，所有畫畫的人都參與了一下。

劉天蘭：就快是省港澳了。

黃仁達：那我也參與了一下，但是他（徐克）開戲的時候就沒有找我，我也沒有找他。那段時間其實是醞釀時期，仍未組建劇組，劇本也仍在整理中，但是他想建立戲裡的視覺風格，找了很多來畫很多不同的東西去刺激他思考。如果畫得接近他的想法或者出乎他的意料，他就會鼓勵一下作畫的那個人：「挺好啊，挺漂亮啊！」那你就會想很久怎樣是挺漂亮。之後拍的時候我就沒有在場，沒有參與，我就去了拍一部黃志導演的，叫《撞板神探》。

劉天蘭：《撞板神探電子龜》（1981）？

黃仁達：是的，開戲的時候叫《撞板神探》。

劉天蘭：一開始是叫《電子龜》吧？

黃仁達：不是。

劉天蘭：不是嗎？

黃仁達：是《撞板神探》。後來因為戲中需要一個道具，有個角色的頭盔可以變成一隻電子工具爬來爬去，我就建議這個電子工具不如是一隻龜吧，想著想著就變成這樣了，所以出街時（戲名）就變成了《撞板神探電子龜》。

劉天蘭：我對這個有印象。

黃仁達：這個是尊信（電影製作）公司的戲，尊信實際是嘉禾（電影公司）的外圍公司。

劉天蘭：我知道，有岑建勳、陳欣健和在下，我那時有幫忙的。

黃仁達：好像劉亮華也……

劉天蘭：是的，（是嘉禾電影公司的）衛星公司……

黃仁達：但是沒怎麼見過真人，看戲的時候才知道後面有那些人。

劉天蘭：是的，是的，這部是整部都由你負責？

黃仁達：整部。有個很好的經驗就是，因為我和導演都是第一次拍戲，攝影師是第二次拍戲，而所有副導演都是導演在港台（香港電台）很聊得來的同事，於是有一種氛圍，我後期才想起來，這個就是類似學院的那種氛圍。

劉天蘭：大家一起做功課。

黃仁達：像一個兄弟幫，沒有人會跟你說電影不是這樣拍的，因為大家都沒有拍過戲，只有攝影師拍過一部這麼多。所以你有任何提議都沒人會說你笨，或者告訴你從來不是這樣做的，沒有人會像自以為很熟識製作的那些人那樣說話。現在可能我也掉進了那個陷阱，我和年輕一輩說話，對於我說的一些話，他們可能也會「嘩！還需要你說嗎？」可能會這樣。當時最大的收穫是，大家都是新丁，所以就甚麼都敢試，即使不該是這樣的也去試試行不行，諸如此類。

劉天蘭：那是在八十年代初期的一個階段，我們這陣子聊天的人很多都說當時在摸索，大家都不懂，正好都有機會去試，大家也都是年輕人，二十多歲，已經成為導演、指導，那時候是一個很特別的時間。

黃仁達：拍電影最接近遊戲的時段就是這個時段了，很珍貴的，對所有參與電影的人來說都很珍貴。你可以有遊戲時那種興高采烈的氣氛，每天都有這個氣氛，而沒有一個大人在旁邊和你說「戲不是這樣拍的」，沒有這樣的人。

劉天蘭：戲可以任你以遊戲的心態去拍，所以特別開心。

黃仁達：這個是很珍貴的經驗。無論那部戲出來後是怎樣（的效果），當然那部戲出來後可能有很多瑕疵，那些瑕疵是你自己也知道的東西，是過十年讓你再做一次也不會這樣去做的，太「戇居」（蠢）了，但是有段時間，你確實有條件做蠢事。（笑）我是這樣的，不行嗎？

劉天蘭：真高興，但這個階段的這種開心不是很長久。

黃仁達：慢慢消退，因為你自己慢慢長大了，你旁邊的人也長大了，然後有些人會比你更加知道製作的流程是怎樣的，怎樣節省錢，怎樣才不用……

劉天蘭：遊戲之外實際一點的東西出現了。

黃仁達：……（怎樣）不用做你說的那件事也能達到類似你說的效果，但當然是有分別的，諸如此類。成長是不是等於世故，就真的因人而異，有些人愈成長愈世故，但是有些人分不清世故和滑頭，那就不止是世故了。不只是電影，所有活動都會有這個轉變，有些畫畫的人是預訂了展覽場地才開始畫的，你在讀書時會覺得這樣太好笑了，是不是？

劉天蘭：是的。

黃仁達：但原來不是的，現在到處都是（這樣的人），不是（只有我）讀書那時才（有人）這樣想的。

劉天蘭：以目的為本。

黃仁達：他的目的就是去展覽，沒有展覽就不如不畫，多可怕。原本是你小時候興高采烈做的事情，現在要先預訂了展覽場地才會去碰一下，由預訂場地到展出也只有兩個月而已，用兩個月拼命做一個展覽出來，這樣也已經不是你小時候喜歡的那種東西了，已經是類似交貨的那種了。

劉天蘭：完全變了質。

黃仁達：我覺得挺慘的。

劉天蘭：不論是畫畫、拍電影、音樂創作，各樣形式的藝術創作，有些人可以有個人風格，而電影美術，我們以前聊過，是需要服務於劇本、服務於導演的，那你如何處理這兩者之間的衝突或者平衡？

黃仁達：沒有衝突啊！

劉天蘭：有沒有？你略略分享一下。

黃仁達：首先我不覺得風格很重要，而且我覺得風格不是能催生出來的東西，這個是常識。沒有風格的人才會追求風格，而風格也不是強化一番就能建立且又能給觀眾或受眾一個感覺的，不是這樣的。風格是你很努力也撇除不掉的一種東西，如果你真的需要風格的話，這就是風格了。一個「貪靚」的美指，其實即使多不追求美感，也總會有點美感的，風格就是那一層面的東西，而不是我「秣」（堆砌）到你也覺得美才算吧，不是這樣的。

劉天蘭：是拋也拋不掉的。

黃仁達：所以如果真的要風格，就要看清楚你究竟有些甚麼是自己想拋也拋不掉的，還有你是不是真的希望拋不掉，還是你其實想它在，這些是你要知道的。第二就是沒有人要求過我有自己的風格，即使要求我也說不會帶風格來，因為我沒有。如果導演說他需要我的風格，我也會問他我的風格是甚麼，他要告訴我。我沒有，我不希望有。

一個沒有風格的導演要求你有風格就更好笑了。好像我和學生說的——我曾經試過教畫，我在 Painting（繪畫）那一項給了一個學生 D 的評分。我之前和他們說過，教育不是打沉一個人，教育是扶持一個人去學習，但如果你連 D 的評分都沒有，其實這一科已經不合格了，那身為老師是做不出來的，所以如果你拿了 D，你真的要認真想一想，你的毛病到底出在哪裡，（甚至）你可能是不值 D 的，但你不值得 D 我也給你 D。然後有一個學生拿了 D 之後，就很生氣地來找我，他說：「為甚麼我拿了 D？你知不知道我 Drawing（素描）拿 A 的？」我說：「欸，給你 A 的老師有沒有拿過 A 呢？如果他沒有，他有甚麼資格給你 A？他憑甚麼給你 A？你讀書時已經拿 A，那將來怎麼辦？平時畫甚麼好呢？」這是不負責任的。如果我無緣無故讓你不及格，就是我不負責任，但我無緣無故給你 A，也是不負責任。我憑甚麼給你 A？

劉天蘭：我最近得知你的創作理念有十六個字：「一源多井，一井多源，交替互相，自給自足」，可不可以解釋一下？

黃仁達：如果你想學畫畫，那你就不要在畫裡學習，而是在任何事情上都要學習，深挖下去，把畫「挖」出來，這就是「多源」。甚麼水源都是源，它匯集在哪裡都無所謂，總之我拼命挖掘，挖到有水為止，那「水」我就一定拿來畫畫，這就是「多源一井」，就是我现在在做的東西。

「一源多井」就是說，我本身是畫畫的，我大部分的知識都來自畫畫這個經驗，我要把這個經驗放在另外一些創作上用。例如我把畫畫的體會、節奏感、詞匯的運用、段落的掌握放在寫作上，可不可以？試試而已，而我也真的是這樣做的。我通過畫畫體會到的所有，我認為的知識，我把它們都放進我接觸到的任何創作上，音樂、寫作或者電影美術，就是「一井多源，多源一井」。用一句話來說就是，你怎樣令你知道的東西流動去別的地方。

如果你受過的教養是只要你彬彬有禮，其他甚麼都不重要，那麼你的彬彬有禮可不可以用在寫作上、畫畫上，或者做音樂、拍電影中？一定可以的，看你怎樣領悟這個字眼包括了甚麼而已。有些導演真的是既能說會道又彬彬有禮，不用惡形惡相，Satyajit Ray⁴（薩耶哲雷）那些全部都彬彬有禮的，即使講一個貧窮地區的人也是彬彬有禮的，我指的是他們講故事的方式，不是指（戲中的）角色彬彬有禮。你感受最重的那樣東西，如果你願意的話，其實是可以放在另一個創作上去用的，而且會永遠對你有幫助。

劉天蘭：難道不是自然地放在別的創作上，而是要願意？

黃仁達：有些是不行的。

劉天蘭：為甚麼？我推測，我自己覺得，可能你的「多源一井、一井多源」互相交替運用，是一個挺自然的過程，因為到看東西或者想東西的時候，所謂創作一種東西的時候，所有 data 都是會（流）動的。

⁴Satyajit Ray（薩耶哲雷）（1921 年-1992 年）：知名印度裔孟加拉導演。他被公認是二十世紀最偉大的導演之一，是國際影壇上最受敬重的印度導演。Satyajit Ray 執導了三十七部電影，包括劇情片、紀錄片與短片。他也是位小說作家、發行人、插畫家、平面設計師與影評人。他以深厚的人文關懷見稱，在印度流行的歌舞商業片以外另闢蹊徑，專注拍攝孟加拉語電影。其電影生涯獲獎無數，包括三十二座印度國家電影獎，為數眾多的國際影展獎項，以及 1992 年的奧斯卡終身成就獎。

黃仁達：你不去想也會動，因為人除了理性還有一個潛意識。你怎樣裝扮電影，和你怎樣裝扮自己是一致的，是你不用想也一致的，因為你的內部有一種判斷是不需要用理性思維的，不需要用左腦或右腦先過濾一下，你自然就會這樣做出來。你（劉天蘭）的滷水蛋怎樣敲破那個殼，這些是 Art Direction……

劉天蘭：這個是「茶玉子」，對不起（笑）。

黃仁達：OK，「玉子」。

這個是 Art Direction，包括味學、味道上也都有直接關係，不單是好看。即使你真的要分門別類，分成滷水、玉子，你胡亂敲破殼也有那個味道，敲到像瓷器那樣好看，也有那個味道，但是你選擇像瓷器一樣，這個就是 Art Direction，只不過你不會寫出來說「這個是 Art Direction」，不用這樣的，是自然而然就已經進入你所有的創作中。

劉天蘭：我的確切意思就是這樣，自自然然就進去了。

黃仁達：但是有些人會防止自己的那些東西流去第二個井。

劉天蘭：會嗎？

黃仁達：後天的所有阻力大部分都來自本人。

劉天蘭：因為沒有足夠安全感和自信心，還是甚麼呢？

黃仁達：或者是這樣，你需要掌聲，那你就做些東西贏得多些人的掌聲，但是當全世界都拍手，你卻沒有拍手，那算不算是你喜歡做的東西呢？

就像是士司機，乘客說去哪裡就去哪裡，駕駛得很安穩很平靜，乘客還未感覺到車子動就已經到了，那不就可以了，以司機來說是非常成功了，乘客也稱讚他，他自己也很高興。問題是駕車到哪裡才會連自己也稱讚自己？如果你心中沒有這樣的一個目的地，那你便不算喜歡駕車，你喜歡接載乘客而已。真正喜歡駕駛的人，下班也駕著車子去兜風，「𨋖旗」（暫停載客），這些才是真正喜歡駕駛。

畫畫、拍戲那些，沒有人稱讚就不做，那你就不是喜歡做這些，只是喜歡被別人稱讚而已。先分門別類，（如果喜歡的是被人稱讚），就去找找看做些甚麼事能讓多點人稱讚你，可以去做一下資料搜集，這部分不困難的，但這部分不是美學，這個是資料搜集、大數據。你做甚麼都需要別人稱讚，那你就多做一點那樣東西，就能多點人稱讚你，做到你厭煩為止，做到你說「我不用你稱讚我，我自己喜歡就行了」，這樣就可以了，你到這個位置，就開始開悟了。

劉天蘭：開竅了。

黃仁達：但不是每個人都會開竅的，即使不開竅也死不了的。

劉天蘭：可不可以具體一點……阿鬼，其實已經很具體，不需要更具體。我想問的是，你是繪畫人，也是藍調樂手，也是寫作人、編劇和電影美術指導，這麼多不同的領域，或者跨界的創作，你覺得每一個範疇怎樣互相影響的？你的交替……

黃仁達：不知道，我不知道怎樣互相影響，我只是容許某個領域影響我，並沒有操控這個領域怎樣影響我。而且有些創作是不當成創作的，或者當成創作也不會寫在 CV（簡歷）裡的，例如「我是煙鏟」（煙鬼），是不會寫出來的嘛，但事實是我每天都在做。

劉天蘭：你喜歡喝湯，也不會寫出來。

黃仁達：對啊，那怎樣？看你怎樣分類，有些你當回事的便寫出來，例如你當寫作是回事，那你便當我是寫作的人，但我不是這樣考慮我自己的。學寫字是由小到大都在學，但要不要寫作是自己的決定。通常有些人會自己成為自己的阻力，覺得自己沒有天份，那就會停下來，但是為甚麼要有天份才可以寫作？誰說的呢？沒有人這樣說，是你自己害怕而已。而且何謂有天份呢？其實是聽得出他的意思的，可以讓他將來掙口飯吃，有人讚美，有社會地位，諸如此類，全部都是正面的效益，他覺得能得到這些就是有天份。但有些事情你是不是需要做，要比有沒有天份更重要。我抽煙沒有天份的，但我經常抽煙，不可以嗎？每個人都會吃飯，那吃飯有沒有天份？吃一輩子都不會變成一個食家，但我也吃，不會變成食家但也吃，可不可以？可以的。

劉天蘭：我想問以下這條問題，就會再聊聊你的電影作品。這個是甚麼問題呢？我認識了你這麼多年了，阿鬼，我其實真的很欣賞你。聽你說話，覺得你的思維邏輯和大部分人很不一樣，我覺得很自由、很靈活，而且一針見血，且有高度幽默感，我每次看到你都會很開心，一直笑。

黃仁達：謝謝。

劉天蘭：你甚至是創意非凡的，無與倫比，我欣賞阿鬼你這一點甚至到了這樣的程度，令我覺得如果我思想像你一樣就很開心了。我想問的是，你這種思考的邏輯或者方法，你覺得是天生的還是後天？

黃仁達：後天。

劉天蘭：為甚麼呢？

黃仁達：所有拍電影的人都會明白我現在說的話，就是說任何時間有任何意念，你（要像）是一場戲、一場電影那樣地去想，它怎樣發生、怎樣美、氣氛怎樣，如果有配樂，配樂是甚麼，溫度是甚麼，而不是去想編劇寫的那個字眼。你用文字去思考，就一定是「死咕咕」（死氣沉沉）的，要用場面去想像。如果我半夜三更想吃一碗麵，我不會去想那個「麵」字，我會去想一碗冒著煙、吃進去「嚕嚕聲」、有質感、很彈牙（的麵），我會想整個場面。所有拍戲的人都是這樣思考的，他會從整體上假想做出來會是怎樣的，在腦袋裡運作一次，就是這樣。

唯一一個不是這樣思考的就是編劇，編劇是思考文字的，但他的字從何而來？其實也經歷了先想像出一個場面，然後再翻譯成為文字，變成文字給人看。但是如果看的人沒辦法將這些文字變回一個場面，就是白看了。所以看劇本的時候，其實不是看他用字優不優美，而是思考他到底想說一個甚麼場景，然後把它還原成一場戲出現，這場戲光線如何、氣氛如何、節奏如何，誰從哪裡走到哪裡，為甚麼，諸如此類。彈跳式的思考，我想到的唯一方法就是不要用文字去思考，在任何情況之下，即使我現在和你對話也是在用文字對話，但我思考不是用文字的。

劉天蘭：很有趣！我選了幾部你的電影想聊一聊，都是印象深刻的電影，當然你做的很多部電影我都印象深刻，我選的第一部是《籠民》（1992）。關於《籠民》，我記得你告訴我場景是在清水灣片場搭的，那個過程是怎樣的？

黃仁達：很窮，沒有甚麼製作費。《籠民》有很多戲都是在室內發生，那麼搭景就是必須的，不會租一個真的籠屋，趕走那些人叫他們去住酒店，然後用來拍戲，沒有這個預算。而且即使有這個預算也不行，因為去量度過它的空間大小，籠屋裡每一條走廊都容不下機器通過。那時候的機器沒有這麼小，不是這麼輕巧的，最低限度也要二十二吋才容得下機器，但沒有一條走廊有二十二吋。

劉天蘭：真的這麼窄嗎？

黃仁達：是，僅僅能容許人側著身子走過，所以拍實景是不可行的。租廠棚搭景雖然技術上可行，但是沒有這個預算，因為如果租的話起碼要租一個月，最後情商（清水灣片場）他們給我們一個露天的停車場，當廠景拍。

露天停車場拍戲，任何天氣上的東西都有影響，大風就大風，下雨就下雨，全部都會影響，收音師一進去就會很煩惱。附近的山邊，任何會叫的蟲在夜晚同時都在叫，在那裡拍戲是很慘的。最後搭了一個景出來是沒有天花板的，只有很薄的木在上面擋著雨不要流下來，加上外面很嘈雜，所以就拿了清水灣（片場）的所有舊棉胎，蓋在上面吸音、吸水，甚麼都吸。但是白天很熱，所以傻人才會在天花板鋪這麼多棉胎，裡面每個人都熱得像狗一樣。不是拍戲就不會做這些事，所以拍戲做的傻事是很值得珍惜的，不是只有年輕才珍惜這些，而是無論多大年紀都應該珍惜，因為想拍一部戲而做的傻事是很好的回憶。

劉天蘭：《籠民》裡面有那麼多一格格床、鐵絲網，諸如此類，陳設方面多了很多東西，你當時怎樣做資料搜集，還是去觀察過真實的籠屋環境？

黃仁達：去看過幾次真的那些，我實在是有一些感受。如果沒有貧窮就沒有籠屋這回事，但籠屋是不是單純由貧窮而衍生出來的呢？我在做資料搜集的時候就知道不是。我去看了幾次真的那些籠屋，發現每一個人都需要一個很便宜的有瓦遮頭的地方。為甚麼要有瓦遮頭呢？為何睡在街上就不行？因為睡在街上就等於露宿街頭，住籠屋就不是了，有一點面子上的問題，在倫理上或者是對家的要求，諸如此類，從小到大接受的教育是，露宿街頭的是另一種人，我們是不能露宿街頭的。所以才衍生出了一個角色——他以前住籠屋，他受不了，就去了街上睡，就是 Joe Junior 演的那個角色。但露宿街頭的人偶爾做散工也能賺到一些錢，就會買一些燒臘回來給一些老友，一起喝兩杯。

劉天蘭：在天井那裡。

黃仁達：是的，這個就是華僑，他做的角色就是華僑。華僑在外面不是住大屋嗎？不是，比露宿街頭更慘，但是他沒錢是不會回來探親的，華僑回來當然要很大方地派送給街坊很多好處，誰都喜歡接收華僑，說是自己的親戚，從金山回來的。

劉天蘭：是，是，是。

黃仁達：這個其實是華僑和本土人的關係，總之他只要掙到點錢，即使花錢會心痛，但也買兩斤叉燒回來給街坊一點好處，那他回來就變成一個人物了。

劉天蘭：甚至是受歡迎的人物。

黃仁達：這個就是心理治療，對一個華僑來說是心理治療。他需要別人渴望他、見到他，但他在外面其實是睡大街的，比睡籠屋更慘。這些體會是做資料搜集時想到的，但是導演未必在意這些東西。

劉天蘭：籠屋的一些道具是真的有，還是你加進去的？

黃仁達：你看到的全部都是我們找回來的。

劉天蘭：不是，我意思不是這樣，例如那個倒轉過來放雞蛋的雀籠。

黃仁達：我們找回來的，沒有一個豪客會租兩個籠來打通，像開一間 7-11（便利店）一樣，沒有這回事的，是我的安排而已，全部都是我的安排。問題在於，資料搜集的其中一個目的是幫你了解事情的真相，而不是鼓勵你照抄，所以我不覺得我是一個寫實的美指。

劉天蘭：有人這麼形容你的。

黃仁達：不關我的事，隨人家怎麼想吧，我不是把真實的複製給你一次，而是我消化完那個真實，再想出另外一個我認為比真實更真實的東西，包括華僑那個角色的處理。真實的籠屋也沒有三層、四層的床位，在我的景裡面，因為我想呈現擠迫、多人，所以才把它變成四層，真實那個只有兩層。真實的籠屋曾經有三層，但因為被取締了，所以成了空置的第三層，有些拆掉了，住樓下那個覺得高樓底好點，所以就拆掉了。這是另一個倫理，怎樣才叫通爽，就是住的人覺得通爽，像大屋，雖然大家都是籠屋，但我這間比你那間厲害，這種較勁是很中國的。

另一種東西就是，窮人全世界都有，香港的窮人不是全世界最窮的，相比菲律賓、印度的那些貧民，他們的衛生環境未必很差，但確實是很窮。籠屋那個籠的鐵絲網也不是業主強迫弄上去的，是那些租客自費買回來，去隔開隔壁那一間，他這樣做是怕甚麼呢？他沒有東西給人偷，為甚麼會怕人偷東西呢？就是倫理上的問題，以此表示「這間屋子是我的」，但完全密封是法律不容許的，做一個網就可以。這個需求並不是來自業主，不是業主想人住在一個籠子裡面，是住籠屋的人想住在籠子裡面，原因就是第一要體面，第二就是不相信隔壁那個人，怕他偷東西。窮人之間的猜疑並不是全世界都有的，只是中國人會這樣。

劉天蘭：說說另一個人的家吧，《癲佬正傳》（1986）裡周潤發（飾演的那個角色）的家是怎樣設想出來的？

黃仁達：我們在還未搭景之前，劇本說有一間山邊木屋。

劉天蘭：山邊木屋？

黃仁達：總之是僭建的 Squat（寮屋）那些。

劉天蘭：劇本是這樣寫的？

黃仁達：對。我從報紙上看到有一個類似鑽石山木屋區的地方發生了火災，新聞圖片上的木屋，不論之前貼過甚麼牆紙、用甚麼木板也好，火災過後只有一種顏色，就是炭灰色，很好看的；原本很鮮豔的那些塑膠面盆之類，就

變成暗淡了的彩色，點綴在那些灰黑當中，很好看；那些電線桿燒完後成了一條很長的炭，而所有電線都像一朵花般，鐵線好像爪子一樣伸出去，有些妖氣，但是好看。於是我就跟導演說，不如我們找一個火災後的地方搭個景，那就很好看了，不用整條村，雖然曾經也是一條村，但是只要燒剩下的半間小屋就可以了，在那裡撿一些材料回來再建一間屋，不就可以了嗎？有一件事是導演確實抗拒不了我的，就是確實便宜，製片也幫忙說：「是啊，這樣很棒！」

劉天蘭：所以就做了？

黃仁達：就去做，但是我們決定去做的時候，又有別的地方火災，出來的畫面一樣這麼好看，而原本那個已經被收拾過很久了，收拾得差不多了，不是很好看了。那我就建議製片部不如我們搬去那個新的火災現場，我們以前說的就當沒有說過，idea（念頭）就是這樣來的，搬去新的火災現場。整體上來說，搭建那個景就是去了現場找個位置，這裡，多少呎乘多少呎，畫一個圖給所有木工就完成了。

劉天蘭：有「瓦遮頭」的那間（屋）是自己搭建的？

黃仁達：全部材料是現場撿的。

劉天蘭：全部都燒過的。

黃仁達：你想不統一也難。

劉天蘭：對啊，已經全部做舊了。

黃仁達：然後導演有一個很好的提議，這間屋全部都合用，不如主角不要推門進去，就爬天花板從上面下去，是不是好看一點？當然好看一點。

劉天蘭：當然了，沒有門。

黃仁達：要他（導演）說（好看）才行，如果不是就變成了你教導演拍戲，不會的，這樣超越了美術的職責。

劉天蘭：挺好，挺好，這個故事好。我又聽說《女人四十》（1995）喬宏 Uncle Roy 的那個造型與你有關，服裝是不是你負責？

黃仁達：服裝和美術，甚麼都是我。

劉天蘭：你全都兼顧了？

黃仁達：是的。

劉天蘭：有兩層褲中褲那件事是甚麼？

黃仁達：對啊，老人院是這樣的，老人院那些人會穿條西褲在外面，睡褲就在裡面，這樣穿著下康樂棋、出來會客，體面一點而已。他是一個 decent（體面）的人，本身是飛機師嘛，回到自己的床位就脫下西褲，只剩下睡褲了。

劉天蘭：就舒服了。

黃仁達：（老人院）裡面的人是這樣的，看裝扮確實能看得出他原本是甚麼生活環境，有沒有讀過書，也會知道他的意識有多清醒。有些人是完全不理會自己甚麼裝扮的，好像我現在這樣，那些穿著沒甚麼特別的意思，他們不在意別人怎樣看自己，但有些人會覺得，總之有外人在，就要體面一點，那些讀過書的會看報紙，無論是不是真的在看，擺出個樣子也是……

劉天蘭：表示自己是識字的。

黃仁達：是的，「我識字的，大哥，你不要說笑。」（笑）尤其是女的，女的識字一定會讓你知道，那個年紀不是個個都識字的。

劉天蘭：怎樣被你知道的？

黃仁達：看書。

劉天蘭：看報紙。

黃仁達：是的。

劉天蘭：《省港旗兵》（1984），你確認過，我（之前）問過你的，是真正在九龍城寨拍的，那時候還沒拆。那個環境那麼奇特，你怎樣發揮美指的作用？

黃仁達：他們為了動作上的需要或者鏡頭運用的需要，去看好了位置，知道哪一個街角是最好用的，這一個部分我就只是把它弄得很有犯罪感、很有罪惡感，弄成一個「無王管」（無法無天）的地方就可以了。如果你沒有進過城寨，會以為每條街都是「無王管」的，其實不是，城寨其實是另一個國家，是我們弄得它很有後巷的感覺，包括打燈所做的，令它有一種感覺。那些老鼠真的是買回來的，另外……

劉天蘭：老鼠是請來的演員。

黃仁達：買回來的那些老鼠很慘的，因為所有老鼠要裝一些爆炸彈，塞進去，然後駁條電線，好像是中槍的時候，按下按鍵，老鼠就整隻爆開，那些牆就慢慢……很可怕的。

劉天蘭：音效就是「嘩……嘩……」很可怕。

黃仁達：結尾的主景就是租城寨……不是，主景是嘉禾片場裡面的一個景，已經搭好了，任我甚麼時候回去拍。那個景參考了城寨裡面的特徵，但有一樣東西其實是當時的副導演偷懶，不過我覺得對我也有獲益。副導演說：「美術，我們需要一個城寨的平面圖，你畫出來吧。」擺明是找麻煩，但我因為要畫這個平面圖，就走了很多地方，所以幫助了我認識了多一點城寨。

劉天蘭：我從未進去過。

黃仁達：很厲害的。

劉天蘭：我聽說是很厲害的。

黃仁達：城寨裡面「無王管」（無人管轄），政府部門沒有規定哪裡不准建樓，所以任何地方只要有膽建就建。建完之後有沒有阻礙人呢？有，那怎麼辦？建樓的地方如果阻擋了人家的街道，那就開一道門，給人上你的樓梯，你的樓梯就忽然間變成了街，從樓梯上到某一層樓就屬於另一個 level（層級）的街，又在這個位置開一道門，給人走出去另一邊，那段路就成了公眾的，不用問你的意見。因為即使你不同意也沒用，你不開門別人也會替你開，所以裡面全部間隔都是很超現實的。有個很熟悉這個空間的，就是郵差，問他就知道怎樣走才能去到哪裡，但他說給你聽也沒有用，他也不懂怎麼講。

劉天蘭：他只懂怎麼走。

黃仁達：他懂得怎麼走，從哪裡爬出窗，哪裡要往下走兩級樓梯，到人家的天花板，諸如此類，全部都知道。如果不是拍戲，你就真的不會學習到這些，也不會見過，即使你有機會看也不會從這個角度去看，所以對於認識世界和認識自己來說，電影是一個很好的媒介。

劉天蘭：我很開心曾經和你合作過一部戲，2012年在內蒙古拍攝的，那部戲是《37》，之後，沒看到你有了新的電影作品，這個是……

黃仁達：有，不過是很久才一次，有是有的，例如《酒徒》（2010）。《酒徒》的導演（黃國兆）是我以前在法國時認識的，那時候他是讀電影的。他讀完電影回來，也在某些拍戲場合見過他，例如我拍《男與女》（1983）時，蔡繼光（導演）的《男與女》，他做副導演。相隔很久之後，他說他找到預算開戲，就叫《酒徒》。《酒徒》是劉以鬯寫的，他給我看原著小說，那本小說很厲害，沒甚麼理由不做的，《酒徒》啊，大哥，開會第一天已喝得倒了一地的人。

劉天蘭：很符合戲名。有沒有想過有甚麼戲很想拍？

黃仁達：有，不過是……如果拍戲不考慮院線，其實是海闊天空的，甚麼都可以。而且如果不考慮院線，就沒有片商、老闆，就不需要劇本。以前有劇本是因為有人要先看完，算好整筆賬看值不值得拍，如果沒有人需要看了劇本再算好賬，那劇本寫來幹甚麼呢？為甚麼不能一邊拍一邊想？當然也有些人是有老闆也一邊拍一邊想的，甚至還要想幾年。我覺得有些東西是很值得用電影去做的，或者有些事情是其他媒介做不到的，寫篇文也不行，彈首歌也不行，畫幅畫也不行，只有電影適合，有些東西是這樣的。有些事情，即使是一套 MTV（音樂影片）也比一首歌曲本身傳遞得更好，當然有些拍得很爛的不算，只說好的那種。所以我覺得有些東西是應該要用電影去做的，慢慢蘊釀一下，而且千萬別指望別人幫你發行，因為有發行就有掣肘，又有審查制度。不靠戲院去傳遞，是被人看見的唯一方法。

劉天蘭：只有這種方法？

黃仁達：只能夠是這樣。

劉天蘭：你覺得有些甚麼是香港電影美術人的優勢或者特點？缺點也可以。

黃仁達：就是沒有工會。當沒有工會的時候，就沒有一個人出來說拍多久才放人吃飯，以及吃飯起碼要吃甚麼，或者要坐在哪裡吃，甚麼都沒有人幫忙爭取，出來爭取的那人首先被解僱。漸漸地變成了一個優勢，等於說你們沒所謂的，「搓圓揸扁」（任人擺佈）都可以，其實是很慘的，但變成了一個優勢，就是甚麼都可以。連內地都不行，內地到了時間就放飯，皇帝來了也要吃飯，香港就不是，導演未放就不放。這當然是縱容出來的，也確實是窮，如果每次都有一架餐車，讓每個人上去吃飯，又有另一架車是沖咖啡的，那樣成本就高了，整部戲就開不成了，開不成又把責任推給工作人員，其實是不夠預算而已。所以如果拍部戲，是可以繞過這些雜七雜八的事情也拍得成的，就唯有網上了。

劉天蘭：怎樣唯有網上？Sorry，不明白。

黃仁達：網上就是不用院線上畫，不需要明星，也不需要另外一些人來招呼明星。

劉天蘭：所以預算就不需要這麼多。

黃仁達：是的，不需要一下子有很多錢，我有空就拍兩天，然後停下來等，像存錢一樣，我存到這部戲完整了就放映。放映也不用問別人，你說放映便放映，除非等錢用，那就要問別人了：「我的電影現在要公映了，有沒有人能幫補一下（預算）？」如果你不在乎，甚至不作公映，放出去給人自由看，不行嗎？

劉天蘭：現在不就可以了。

黃仁達：其實甚麼時候都可以的。有些人想入行不是因為想拍一部戲，而是想入行而已，怎會一樣呢？我和那些喜歡做藝術家的人說，你很想展出你的畫，不顧一切，那你不用訂場地的，放在街邊就可以了，就已經展出了，那你怕甚麼？你怕沒人知道是你畫的，對吧？好了，這樣子就不是為了展出畫作，你想展出自己而已。

劉天蘭：你拍了這麼多戲，有沒有一些紀念品、道具或者圖？你不保留的嗎？

黃仁達：我不保留東西的，尤其物件更加不會保留。

劉天蘭：為甚麼呢？覺得沒有需要、沒有價值？

黃仁達：因為道具部需要買很多東西，美術（人員）說買才要買，我和美術部門的任何人，不論有多喜歡其中的道具，都不可以拿走。

劉天蘭：應該不可以，當然。

黃仁達：即使你買走也不准，你回去那間店舖另外再買，不要在這裡買。任何會讓人以為我有私心的，都不用說，我沒有這些東西被人「抓痛腳（把柄）」。所以見到的任何東西都不能拿走，不論值不值錢。

劉天蘭：那如果拍完戲之後，你知道我們香港地方很小，那些衣服、那些東西拍完戲後沒有地方保存……

黃仁達：我不會（保存）的。

劉天蘭：會交回給電影公司。

黃仁達：給電影公司。

劉天蘭：是的，交回給電影公司，但有些東西，好像我自己有些衣服，會跟電影公司買回來。

黃仁達：我沒有。

劉天蘭：我喜歡自己保留，我是跟電影公司買回來保存的。

黃仁達：我不會。

劉天蘭：你沒有。

黃仁達：我部門的人也不會，除非我不知道，如果被我知道就很「大鑊」（嚴重）了……

劉天蘭：還在拍就當然不行。

黃仁達：被我知道原來你選一件東西回來是自己喜歡，看來是職業道德的問題了。圖就更加不會保留了，圖是功能性的東西，我畫完，畫給道具師看，他明白後就可以丟掉了，我不會覺得「嘩……」不用保留，真的不用。

劉天蘭：好的，好的。

黃仁達：要畫圖已經覺得很委屈了（笑），還要留下來，有沒有搞錯？

劉天蘭：還要保留這麼多年。

黃仁達：是的。

劉天蘭：電影美術工作在你現在的人生當中處於一個甚麼位置？

黃仁達：實際上沒有分別，但有時會干擾我看戲，而這是無可避免的。我看戲現在還好一點，以前先看美術，看那部戲怎樣用美術的方法去幫導演和編劇說故事，其實這樣的注意力是妨礙我看戲的。我很想可以像普通觀眾那樣，人坐在這裡，給我看甚麼呢？不要只看美術，應該所有東西都看，看演技、剪接那些東西，甚麼都看，但因為是行內人，所以我自然而然就會去看某一方面多一點。現在好一點，現在是過渡時期，第一次看沒得選，第一次看一定要看美術，然後我就同一部戲看第二次，就真的是作為普通觀眾由零開始看，不專注任何東西。但不是所有戲都值得看兩次的，對不對？

劉天蘭：對，大部分都……

黃仁達：有些一次也不值的（笑）。

劉天蘭：我才剛想說。

黃仁達：半次也嫌多！那樣很痛苦，所以漸漸就不了了之，有些戲確實是看頭十五分鐘已知道要翻看的，不論注意力是不是在美術方面，是想翻看的，這樣反而可以安安心心地慢慢看，反正都會翻看，不用刻意看美術，可以這樣，對吧？

製作組：我之前做場記時，如果那天遇到些甚麼問題，我會自己寫在場記單上，當成那天的小故事那樣。我看過「鬼 Sir」（黃仁達）的書⁵，看到你也寫了一些片場的小故事，我想問那個文字創作是你當天寫好還是過後再回想的？

黃仁達：事後倒帶吧。如果要先寫下才可以記得那些東西，表示有些東西你是會忘記的。我經常舉一個例子，就是意大利文藝復興時期有一位雕塑家，叫 Michelangelo（米高安捷羅），他有部戲很好看的，我昨晚才看——當然不是他拍的（笑），是一個俄羅斯導演拍的⁶。Michelangelo 說過一句話，不知真假，可能是以訛傳訛，他說：「一個雕塑做完之後，拿到山上再滾下來，所有會摔爛的部分都是多餘的。」我覺得記憶也是這樣，所有會忘記的東西都是不用記的，所以你做完事之後做筆記，是怕忘記事情，而你不用做筆記也能記得的東西，才是你應該記得的。

你做筆記也會錯失一些東西，你知不知道你在做筆記時有多少事情正在發生？全世界沒有等你，不過你在做筆記，不如全世界停下等你先把筆記做完才繼續運作，不是的。你無論如何都會錯失一些東西，無論你在做甚麼，無論你多專注或多心散，你都會錯過一些東西。

製作組：其實你寫的文章，文字都很簡煉，包括營造情緒，每樣東西都做得……你在（寫完）文章之後會再去斟酌那些字眼嗎？

黃仁達：這個就很重要了。我自己用一個很蠢的方法，寫甚麼照寫，不要理會寫多長，通常寫三、四百字就可以了，那寫滿一張紙有五百字，照寫，然後不斷地去謄正，寫完後再寫第二張，把第一張你認為多餘的字眼全丟掉，將它再「剪接」一次，然後寫第三張。任何一篇文，這樣的過程不要少於十次，最後一次就是所有可以丟的、夠膽丟的、捨得丟的全都丟掉了，唯一能夠做的就是「剪接」，調動你的文字。

有很多導演就是做不到這樣，NG takes（重拍片段）當然要丟掉啦，導演不丟掉副導演也會幫他丟掉。所有你認為很重要的 shot（鏡頭），拍出來怎樣排列呢？如果你不站在旁邊，剪接師立刻能作出選擇，因為很多沒用的鏡頭，太長了，或者很傷害之前的節奏；導演在就不捨得了，說這些很難拍的，怎樣怎樣，剪接師才不管你，總之不適合就剪走，所以剪接師工作時，導演不應該在場。

劉天蘭：客觀，主觀。

黃仁達：是的，他剪完也要交給導演看的嘛，何必那麼緊張呢。如果他剪完，明明是少了一個鏡頭但導演看了也不知道，那便可以了。

劉天蘭：對啊！對啊！

黃仁達：都想不起有那個鏡頭，看來幹甚麼呢？

⁵ 黃仁達著有散文集《放風》、《眼白白》。《放風》榮獲第五屆（1997-1998年）香港中文文學雙年獎。

⁶ 指電影 *Il peccato*（《罪：米開朗基羅》，2019），是一部由俄羅斯導演安德烈岡查洛夫斯基（Andrei Konchalovsky）執導的義大利歷史傳記電影。

劉天蘭：也不需要了。最後一個問題，你對現在想入行做電影美術或者服裝的年輕一輩，有甚麼忠告？

黃仁達：多點看東西，多點去感受。其實每天從睡醒開始，全世界就是一個課堂，都在教你一些東西。如果你立志做電影，那便是在教你做電影；如果你立志做配樂，那便是在教你配樂。甚麼都可以的，總之你立志做甚麼就教你甚麼，從你睡醒開始，到你再睡著之前，是一個課室。如果你著眼一點去感受所有東西，最後目的是甚麼？通過感受外面的東西，去知道多一點自己是個怎樣的人。你在外面「擺啲料」（吸取一些養分），其實最後不是在「擺料」（吸取養份），你是想打聽你自己到底是甚麼人，這樣而已。如果全世界都喜歡，但你卻不知道好不好，那你在幹甚麼呢？寧願有些東西是你不知道為甚麼喜歡，但你就是喜歡。也挺好的，起碼多知道了一件事情，就是你喜歡甚麼。

訪問日期：2021.11.06