



雷楚雄

Lui Cho-hung, Bill

電影美術總監
香港電影美術學會副會長 (2021-2025)

個人經歷

▲ 雷楚雄 (Bill Lui) ，出生於香港，祖籍湖南麻陽。

1978 至 1982 年就讀於英國栢克郡立藝術學院 (Berkshire College Of Art And Design) 影視美術設計系。畢業後進入英國廣播公司 (BBC) 工作，於 1980 至 1983 年擔任英國廣播公司倫敦總台美術設計師。1983 年回港後作為美術部主任就職於香港電台 (RTHK) 電視部。1986 至 1989 年擔任香港廉政公署 (ICAC) 電視製作宣傳主任。

1988 年應導演林德祿之邀，為其執導的電影《應召女郎 1988》擔任美術指導，從而投身電影界。入行至今參與製作了 107 部電影。1994 年，他以《重案組》獲中國珠海電影節飛龍獎「最佳美術指導」。

2004 年，他以《千機變》獲得第 23 屆香港電影金像獎「最佳美術指導」。2010 年，以《畫皮》獲得第 16 屆北京影視春燕獎「最佳美術指導」。

雷楚雄曾於 2011 至 2014 年擔任香港電影美術學會會長，近年來一直致力於推動香港電影美術的教育、推廣與傳承。

參與電影

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
1988 年	《應召女郎 1988》 (導演：林德祿)	美術指導	好朋友影業有限公司 East Asia Films Distribution Limited	香港	
1989 年	《我未成年》 (導演：林德祿、宋豪輝)	美術指導	高志森製作有限公司	香港 加拿大	
1989 年	《流氓差婆》(導演：劉鎮偉)	美術指導	香港第一影業機構 金韻電影有限公司	香港	
1990 年	《血洗洪花亭》(導演：柯星沛)	美術指導	利星電影製作有限公司	香港	
1990 年	《香港舞男》(導演：林德祿)	美術指導	德祿影業有限公司 新寶娛樂有限公司	香港	
1991 年	《聖戰風雲》(導演：林嶺東)	美術指導	新藝都娛樂有限公司	香港 波蘭 中國大陸	
1991 年	《女機械人》(導演：陸劍明)	美術指導	嘉禾(香港)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	《正紅旗下》(導演:何卓榮)	美術指導	浚昇影業有限公司 美亞電影製作有限公司	香港	
1991 年	《志在出位》(導演:葉成康)	美術指導	浚昇影業有限公司	香港	
1991 年	《雞鴨戀》(導演:唐基明)	美術指導	德祿影業有限公司	香港	
1992 年	《四大探長》(導演:林德祿)	美術指導	德祿影業有限公司	香港	
1992 年	《神槍手與咖喱雞》 (導演:張同祖)	美術指導	新影像電影製作有限公司	香港	
1992 年	《舞男情未了》(導演:錢永強)	美術指導	德祿影業有限公司	香港	
1992 年	《現代應召女郎》 (導演:林德祿、黃志)	美術指導	東方電影出品有限公司	香港	
1992 年	《雙龍會》(導演:徐克、林嶺東)	美術指導	嘉禾(香港)有限公司	香港	
1993 年	《白髮魔女傳II》(導演:胡大為)	美術指導	東方電影出品(星加坡)有限公司	香港	
1993 年	《李洛夫奇案》(導演:李英洛)	美術指導	東方電影製作有限公司	香港	
1993 年	《兩廂情願》(導演:陸劍明)	美術指導	東方電影製作有限公司 永高電影有限公司	香港	
1993 年	《青蛇》(導演:徐克)	美術指導	思遠影業公司	香港 中國大陸	第13屆香港電影金像獎 最佳美術指導(提名)
1993 年	《皆大歡喜》(導演:林德祿)	美術指導	東方綜藝產權有限公司	香港	
1993 年	《重案組》(導演:黃志強)	美術指導	嘉峰電影有限公司	香港	第1屆中國珠海電影節飛龍獎 最佳美術指導
1993 年	《廉政第一擊》(導演:林德祿)	美術指導	德祿影業有限公司	香港	
1994 年	《天與地》(導演:黎大煒)	美術指導	永盛娛樂製作有限公司	中國大陸	
1994 年	《昨夜長風》(導演:林德祿)	美術指導	東方電影發行有限公司	香港	
1994 年	《黃飛鴻之五龍城殲霸》 (導演:徐克)	美術指導	嘉峰電影有限公司	香港	
1995 年	《野性的邂逅》(導演:蔣家駿)	美術、服裝 指導	天洪電影製作公司	香港	
1995 年	《那有一天不想你》 (導演:陳加玲)	美術指導	永高電影有限公司	香港	

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
1995 年	《戴綠帽的女人》(導演:張堅庭)	美術指導	二友電影製作有限公司 神力有限公司	香港	
1995 年	《人間有情》(導演:高志森)	美術指導	高志森影業有限公司	香港	
1995 年	《偷錯隔牆花》(導演:高志森)	美術指導	春天影業有限公司 寰亞一系合股	澳門	
1995 年	《刀》(導演:徐克)	美術指導	電影工作室 嘉峰電影有限公司	香港	
1996 年	《伴我同行》(導演:高志森)	美術指導	寰亞電影有限公司	香港	
1996 年	《大三元》(導演:徐克)	美術指導	東方影業公司	香港	
1996 年	《孟波》(導演:袁俊文)	美術指導	EMC Motion Pictures Ltd.	香港	
1996 年	《黑俠》(導演:李仁港)	美術指導	永盛娛樂製作有限公司	香港	第16屆香港電影金像獎 最佳美術指導(提名)
1996 年	《虎度門》(導演:舒琪)	美術指導	嘉禾(香港)有限公司 高志森影業有限公司	香港	
1997 年	《基佬四十》(導演:舒琪)	美術指導	嘉禾娛樂事業有限公司	香港	
1997 年	《南海十三郎》(導演:高志森)	美術指導	嘉禾娛樂事業有限公司	香港	
1998 年	《殺手之王》(導演:董瑋)	美術指導	永盛娛樂製作有限公司	香港	
1998 年	《九星報喜》(導演:高志森)	美術指導	紫東影視出品有限公司 頌謙企業集團有限公司	香港 中國大陸	
1998 年	《9413》(導演:吳鎮宇)	美術、服裝指導	演藝社有限公司 東方電影發行有限公司	香港	
1998 年	《KO 雷霆一擊》(導演:徐克)	美術指導	電影工作室有限公司	香港	
1999 年	《真心話》(導演:爾冬陞)	美術指導	無限映畫電影製作有限公司 星霖電影	香港	
1999 年	《無問題》(導演:張堅庭)	美術指導	同道製作有限公司 Yes Visions Co., Ltd.	香港	
2000 年	《月亮的秘密》(導演:趙良駿)	美術指導	嘉禾電影(中國)有限公司	香港 澳門	
2001 年	《地久天長》(導演:杜國威)	美術指導	英皇電影有限公司	香港	
2001 年	《買兇拍人》(導演:彭浩翔)	美術指導	嘉禾娛樂事業有限公司	香港	

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
2002年	《黑俠II》(導演:徐克)	美術指導	電影工作室有限公司	泰國	
2003年	《無間道II&III》 (導演:劉偉強、麥兆輝)	美術指導	寰亞電影有限公司	香港	
2003年	《千機變》(導演:林超賢)	美術指導	英皇多媒體有限公司 大道有限公司	香港 泰國	第23屆香港電影金像獎 最佳美術指導
2004年	《重案竊仔Gun》(導演:林超賢)	美術指導	銀都機構有限公司 寰宇娛樂 青年電影製片廠	香港	
2004年	《千機變II花都大戰》 (導演:元奎、梁柏堅)	美術指導	英皇電影有限公司	中國大陸	
2005年	《情癲大聖》(導演:劉鎮偉)	美術總監	英皇影業有限公司	中國大陸	第25屆香港電影金像獎 最佳美術指導(提名)
2006年	《雛菊》(導演:劉偉強)	美術指導	基本映畫有限公司	荷蘭	
2006年	《天行者》(導演:阮世生)	美術總監	BMA電影製作有限公司	香港 泰國	
2007年	《老港正傳》(導演:趙良駿)	美術指導	銀都機構有限公司	香港	
2007年	《男兒本色》(導演:陳木勝)	美術總監	銀都機構有限公司 寰宇娛樂	香港	
2007年	《色,戒》(導演:李安)	美術指導	海上影業有限公司 安樂影片有限公司	香港 中國大陸	
2008年	《畫皮》(導演:陳嘉上)	美術總監	新傳媒星霖公司 寧夏電影製片廠 上海電影(集團)有限公司 香港泰吉影業控股有限公司	中國大陸	第16屆北京春燕獎最佳美術指導
					第27屆金雞獎最佳美術指導 (提名)
					第28屆香港電影金像獎 最佳美術指導(提名)
					第3屆亞洲電影大獎 最佳美術指導(提名)
2009年	《機器俠》(導演:劉鎮偉)	美術總監	樂視娛樂投資有限公司 美亞娛樂資訊集團有限公司	中國大陸	
2009年	《無聲風鈴》(導演:洪榮傑)	美術指導	Das Kollektiv	香港 北京 瑞士	
2010年	《越光寶盒》(導演:劉鎮偉)	美術總監	珠江電影製片公司 北京博納文化交流有限公司	中國大陸	
2011年	《關雲長》 (導演:麥兆輝、莊文強)	美術總監	星匯天姬(北京)影視傳媒有限公司	中國大陸	

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
2011 年	《東成西就 2011》(導演：劉鎮偉)	美術總監	大地時代文化傳播(北京)有限公司 發行工作室(香港)有限公司 北京金菲林文化傳媒有限公司 北京凱視芳華文化傳播有限公司	中國大陸	
2013 年	《四大名捕 II&III》(導演：陳嘉上)	美術指導	北京光線影業有限公司	中國大陸	
2023年	《風再起時》(導演：翁子光)	美術總監	美亞娛樂有限公司 大地電影有限公司	中國大陸	第 41 屆香港電影金像獎 最佳美術指導 (提名) 第 16 屆亞洲電影大獎 最佳美術指導 (提名)

訪問文稿

劉天蘭：Hello, Bill (雷楚雄)，請你簡潔地說說你是怎樣入行的。

雷楚雄：我去了英國讀書¹，然後轉讀 Film & TV Graphics (電視電影平面設計)，(畢業後)去了 BBC (英國廣播公司工作)，在 BBC 那裡遇到港台 (香港電台) 的高層，於是回來 (香港) 後就去了港台，之後又調職到廉政公署，做劇集《廉政先鋒》²的美術指導。在 (廉政公署) 我認識了林德祿，林德祿之後離開廉政公署出來拍電影，而我那時又重回港台電視部。我在港台簽的是政府合約，每兩年會換一次 terms (合約條款)，剛巧 (中間) 有一個月的假期，林德祿約我出去拍電影³，我就去拍了。政府公務員是不容許出外做兼職的，所以我用了 Bill Lui 這個英文名，他們翻譯成雷彪，但是全部人都知道是誰。

劉天蘭：即是這件事已經傳到高層那裡了。

雷楚雄：對，那我就離開了港台。

劉天蘭：你是 1983 年入港台的？

雷楚雄：是的。

劉天蘭：林德祿那個電影應該是 1988 年，所以前後有整整五年的時間。

雷楚雄：1988 年，因為我去港台之後接著去了 ICAC (廉政公署)，再從 ICAC 回港台，然後才出來。

劉天蘭：但都是做電視，有五年時間。

雷楚雄：是的，電視。

劉天蘭：1988 年就真正進入了電影圈，一直到現在也沒有停下來。

雷楚雄：是的，沒有停過。

劉天蘭：三十多年，拍了一百零七部電影，很厲害。

雷楚雄：是的。

劉天蘭：先問一些舊的事情，然後才說……今天聊天想講一些你經歷過的電影行業發展過程，第二就是看看你自己個人的作品，我們分開幾段來聊，好嗎？

¹ 雷楚雄於 1978 至 1982 年就讀於英國栢克郡立藝術學院 (Berkshire College Of Art And Design)。

² 香港廉政公署於 1976 年開始推出電視劇集系列，共製作了十六齣電視劇集，每集均以真實個案改編。其中《廉政先鋒》為 80 年代製作的系列，分為三輯 (1981 年、1985 年、1989 年)。

³ 指 1988 年上映的電影《應召女郎 1988》，導演林德祿，雷楚雄擔任美術指導，署名為雷彪。

雷楚雄：好的。

劉天蘭：我首先想問，因為你身在當中，例如八、九十年代是我們香港電影的黃金期，每年生產幾百部電影的蓬勃日子，你在當時也很活躍，會不會留意到電影美術怎樣跟著電影的一些發展或者類型化而變化，你可否跟我們分享呢？

雷楚雄：我覺得我入電影圈其實已經到香港（電影）黃金時代的尾段，因為我是1989年才真正進入電影行業，1988年聖誕節開始拍，那時已經開始接近那個年代的尾聲，但是我自己一直都很喜歡看電影。香港電影美術的確是1976年左右的那個階段，張叔平先生的《愛殺》（1981）則確立了美術指導這個職位。

劉天蘭：1976年嗎？

雷楚雄：是的。

劉天蘭：1981年吧？

雷楚雄：1976年開始有美術指導的崗位，去到張叔平那時，就確立了美術指導的位置。

劉天蘭：即是說這個職銜。

雷楚雄：是的，職銜，以及職權，變成會有很多人尊重你，職權也愈來愈大。我和仲文（奚仲文）談及過，當時有一班人投入了電影工業，因為那個階段，在七、八十年代的時候，是電影業最光輝的時期，很多大學畢業生或者其他人人都很想參與電影。早一個階段是電視，然後就是電影，再接著發展就變成了I.T. Man（資訊科技人員）那種，這個是社會趨勢。

當時很多人投入了電影工業，但是不等於大家都懂得做，所以有一個時間大家都在嘗試中。這不只是美術指導，導演也是，導演也不知道怎樣用一個美指（美術指導），大家都在摸索階段，但又覺得似乎每部戲都應該有個美術指導的崗位。那時也是香港電影出產很豐盛的年代，有很多製作，有很多機會給他們練習。

我們看到香港（電影）的美術發展是一個階段接一個階段的。最初的階段譬如《愛殺》，色彩是很鮮明，紅、白、藍這樣出現，通過處理很重的色澤去影響這部戲，於是就變得好像有一個風格；例如像《鬼馬智多星》（1981），也是很華麗、色彩很豐富的。那時大家都在玩色彩，好像練習畫一幅畫一樣，剛開始懂得用色彩的時候會雜色紛陳，每種顏色都想放進去，會有一個這樣的階段。之後慢慢過濾對顏色的偏執，大家開始認真地看劇本，（開始思考）我作為一位美術指導，是不是每次都要有一個「美指在此」的感覺，於是漸漸地，就會趨向平淡一點的風格，懂得運用色彩了，懂得善用色彩了，我覺得是一個必經的階段。

而導演也是一部又一部戲之後，知道怎樣用美術了。之前他可能全交給美術處理，但是之後他會有要求，因為有了上兩部戲的經驗。並不是說每個導演都有一個很高的藝術觸覺，但是他經過一部又一部戲之後，知道可以怎樣用人，從而獲得他想要的感覺，所以大家都是一步步成熟起來的。

劉天蘭：一直都在成長，一直都在成熟。（雷楚雄：是的。）例如我們以（香港電影）「新浪潮」作為一個階段，「新浪潮」的導演都是很年輕的，而和他們配合的也是一些很年輕的人，可能從外國讀完電影回來的，或者剛從（香港）理工（大學）畢業的一些新人，我們現在的一些同行兄弟姊妹都是那段時間走出來的……

雷楚雄：那個階段。

劉天蘭：但是像你剛才所說的，都是懵懵懂懂的，這條路是一起成長、一起走過來的。

雷楚雄：是的，現在我覺得香港電影美術是愈來愈成熟，有很多電影也是國際水平，不會相差太遠。

劉天蘭：當初你入行的時候是八十年代末了，那時的美術在香港電影裡的組織架構是怎樣的？

雷楚雄：那時候很慘的，一來沒有電腦，二來美術的位置剛確立了十年左右，雖然當時大家都重視你，但也不會有太多資源給你，所以早期我要造服裝和景，都是一個人負責的。多數時候會有一至兩位助手，如果有兩位助手，通常一個跟服裝、一個跟場景，而我就做「中間」，打理兩邊，經過了十一、二年，到九幾年拍《青蛇》（1993）時，大約 1992、93 年，我仍然只有兩個助手。

劉天蘭：這個是預算所限還是你覺得……？

雷楚雄：是制度問題。

劉天蘭：是制度沒有容許美術部門壯大？

雷楚雄：是的，沒有加人，因為是由製片決定給你請多少個助手，而製片做的上兩部電影只有兩個助手，所以這次也只有兩個助手。

劉天蘭：那如果你接到一部規模很大的戲，千軍萬馬又要建皇宮或者甚麼的，都是你「一帶二」？

雷楚雄：都是的，最厲害的那部戲也就兩個助手，我最厲害的那部戲《無間道（II & III）》（2003）也只有兩個助手而已。

劉天蘭：那麼可否看到一個甚麼趨勢，到後期應該不只一帶二的，可能是合拍片或者……

雷楚雄：這個其實是內地的影響，因為（香港人）開始到內地拍戲，一到內地拍戲，制度就不同。因為內地地方大，助手來自五湖四海，所以大家要住在一間酒店裡。我們從香港去的當然要住酒店，助手也住酒店，全部人都住酒店，而那時候內地的人工（薪酬）比較低，請一個香港助手等於請十個內地助手的價錢，所以愈來愈多內地助手。回到香港（拍戲）時就不習慣了，因為習慣了用這麼多人，會舒服一點，所以香港也開始多了些助手，我覺得是內地反過來對香港的一種影響。

劉天蘭：你認為下一代的美術工作者和你這一代相比有甚麼不同？

雷楚雄：如果是年輕的那些，他們採取意念的方式可能和我們有點不一樣，他們看的東西可能比我們更廣闊一點，可能和他們現在新生代的環境、科技和社會變化有關。我們這一代都很依賴書本，當然我們也會上網，但是他們上網可能會看 MTV（音樂台）、看其他資料，他們會有一些……另外我發覺現在的一些美術人員都挺喜歡看展覽，例如看裝置藝術那些，以前的香港社會在這些方面沒有太多養份給我們，沒有這麼多展覽。

劉天蘭：是近十年八年多很多。

雷楚雄：是的，那就將眼界打開了。

劉天蘭：甚至會飛去別的地方看。

雷楚雄：是的是的。

劉天蘭：那你和不同世代的美術人員一起工作，有沒有甚麼不同的感受？

雷楚雄：沒有的，我其實蠻依賴他們給我一些新的概念，因為我可以用我的經驗去取捨這些概念。我喜歡和一些年輕一點的人工作，一來我可以當作是傳承來帶領他們，二來是因為我們年紀比較大，我們需要社會年輕階層的想法和接受能力，我們可能和時代發展有少許隔膜，要靠他們去想一些東西來給我選擇和過濾。我挺喜歡和一些年輕人一起工作。

劉天蘭：好的，我們現在聊聊你個人。你通常在甚麼情況下或者怎樣形成一些設計的理念？好像你教書那樣，概念、意念那些都可以在這裡分享一下，將它們記錄下來是很有用的。

雷楚雄：首先我看完劇本，會暫時先不和導演討論。我看完劇本後，心裡、腦裡會有些畫面，這是很自然的，每個人都會有。譬如你讀一本小说，你會知道那個環境，你一直會有各種想像，我覺得這個想像是挺 raw（原始）的，也挺直接的，因為沒有考慮太多東西，只是想可能要一個這樣的環境，是這樣突然從腦海裡蹦出來的。然後我就開始做少許資料搜集，來構思我最原始的 idea（意念），我會拿一些圖和導演談。我當然也要聽導演說他到底想怎麼處理，或者他有些甚麼想法，但是我一直都堅持——跟我的助手也是這麼說的，作為一位美術指導，有需要幫助導演把空間打開。

因為導演可能要專注很多事情，要照顧很多方面，他未必很細緻地去想美術。譬如他看一個景，覺得這個門口對著一條河就很好了，他一直有這個概念，而你就應該告訴他，門口對著一棵樹也可以，對著一座山也可以。這就等於在一間屋裡面開幾扇窗，讓他看到不同的風光，然後他再去選擇，如果他依然堅持要一條河，那你就再去閱讀他的想法，為甚麼堅持要一條河。你要從他的思路去想，以此來配合他。我平時和導演開會，我想到甚麼就提出甚麼，你否決我，我覺得沒有所謂，因為這個是很直接的感覺，你否決就否決吧，大家一起 brainstorming（構思）的時候就是這樣，所以我經常亂提出一些東西，想到甚麼就說。

劉天蘭：你不是亂提出東西的，雷生，我認識你這麼多年，你哪有亂過呢？我剛剛想說，我們這麼多年朋友，我發覺你對中國文化、歷史的修養其實比我們這一代的同行稍高一點，有時令我覺得你是不是天天在家裡看書。你怎樣去搜集這些資料？例如朝代的東西，建築、傢俬、不同的地理，大江南北很多地方你都去過，我覺得這方面其實真的是你的一個特點，請你告訴我們為甚麼你會這麼厲害。

雷楚雄：我挺喜歡看歷史的，尤其是最近內地那邊出版了很多一些小朝代的歷史書。我們在中學時讀歷史大多是讀一些大朝代，而匈奴、鮮卑這些是很少提及的，內地現在出版了很多小朝代的歷史書，例如魏晉南北朝、五代十國都有很多專家把一些史實交出來，而且很好看，這樣便補充了我們以前的蒼白，因為以前我們都是看一些大朝代，一個朝代接一個朝代，但其實中間有很多細碎的……

劉天蘭：我們記的那些是用來考試而已。

雷楚雄：當我要去拍古裝片時，我發覺其實我們對於……因為以前的文人多數都是寫上層社會、官家、帝王的事，民間的事情就很少記錄。我曾經有想過去香港大學報一個 Master Degree（碩士學位），專門教授民間的民俗文

學，因為我在做資料搜集的過程中遇到很多這樣的情況，有時看到一些畫，有時看到一些文字，發覺這個在歷史上的記載是缺乏的，民間的事情很少有人記載，因為不是主視點。所以我很喜歡看這些小典故，像是《世說新語》，像這類的很多民間小故事，也有些真實的資料。我在拍《畫皮》（2008）時，就用了其中一個。

劉天蘭：例如呢？說得仔細一點。

雷楚雄：例如我們玩的「魚蝦蟹」那種，他們就是驢、雉和雞，像骰子那樣，他們也是過年時玩的。《畫皮》那時有一個場景，說他們在賭檯，我就拿了這個來做賭具，但後來整場戲都剪走了。

劉天蘭：拍了？

雷楚雄：拍了。另外，因為我覺得群眾演員很多時候不懂演戲，所以每到有群眾演員的場面，我多數會有些東西給他們玩或者做，他們就能投入，於是我就教他們玩這個，這個在《世說新語》叫「呼盧喝雉」⁴，我有沒有讀準發音，我忘了，上面是一個驢和一個雞，玩的時候擲骰子，那些人就呼喝：「盧啊！盧啊！盧啊！雞啊！雞啊！雞啊！」

劉天蘭：和買大小一樣。

雷楚雄：那樣整個場面就很活躍了，拍出來很好看的，但後來那場戲剪掉了，沒有播出來，歷史裡有像這樣的典故。

另外，有時會看一些畫作，例如我拍《青蛇》時，找了很多宋代的古畫，發覺很離奇，有些畫我在《青蛇》也有做的，他們有些賣藝的人……《青蛇》有一個片段是說端午節的，我去看一些史料，端午節以前在中國來說其實是個「毒月」，因為剛過了驚蟄，全部毒物開始出來活動；也是一個衛生月，所以喝紅黃酒、插艾草，這些是辟邪，其實也是衛生，能減少細菌，黴那些……（劉天蘭：防疫的。）防疫的，燒艾草那些根本到現在也是防疫的。所以有一個……（劉天蘭：現在應該燒艾草。）有一幅圖很有趣，是一個賣藝的江湖郎中，賣眼藥的，他有一個大的皮袋，裡面有一隻隻眼睛，我畫了在上面，他頭戴了一個這樣高的帽子，上面也有一隻眼睛，這是宋代的古畫，所以我就拿來放在《青蛇》的街道上。

劉天蘭：這個是活動廣告板。

雷楚雄：是的，沒想到古代的時候做廣告會這樣做，所以我當時就做了一些這樣的資料搜集。

有一次我拍阿徐（徐克）的一個廣告，是說三王、大禹治水那個年代的，我翻查了很多資料，當我傳送這些資料給合作的陝西（電影）製片廠時，說我要造一些服裝，大禹治水有很多群眾嘛，一上去他們就否決了，說因為他們剛剛拍完一個日本同一年代的戲，全部都是穿樹皮披草的，怎會有衣服穿？我找到的資料來自那時新出土的河姆渡文化⁵，而河姆渡文化是大禹前期的，是新石器時代，他們在陶瓷的碎片裡發現很多織布的紋理，這就印證了當時已有織布機，因為他們造完的陶瓷是用布包裹著的，就把布的紋理印了上去。我就拿這個資料寄給陝西那邊，他們沒有話說，我就說那時已經有衣服了，有布就代表有衣服。所以在電影拍攝的這些過程中，我經常找到很多這些資料，很有趣，我又很喜歡看歷史……

⁴ 古時用五木骰賭博，一面黑色，上刻牛犢；一面白色，上刻雉雞。一擲五骰若皆全黑為最大，稱為「盧」；四黑一白，次之，稱為「雉」。「呼盧喝雉」為擲骰子時的呼聲，後亦指賭博。

⁵ 河姆渡文化：是分布於中國浙江杭州灣南岸平原地區至舟山群島的新石器時代文化，因以浙江餘姚河姆渡遺址發掘最早，故稱作河姆渡文化。遺址中發現了大量紡織工具，亦出土了中國境內所發現最早的漆器，其陶器製作有一定的水準。河姆渡文化大約在距今 6000 年到 7000 年之前，「大禹治水」則源於三皇五帝時期的大洪水傳說，約在 4000 年前。

劉天蘭：如果你遇到些「飛紙仔」（臨時出劇本）的情況，應該會對美術部門造成很大的困擾，可不可以舉些例子，並且講講你如何解決？

雷楚雄：在九十年代有很多部戲都是半夜收到（消息說）改了劇本。例如有一次我和徐克在澳門拍的一部電影，剛開工的第一、二天，照著劇本做事，我比他們早一天去而已，我要把澳門主教山教堂裡的其中一間房間，改為戲裡張國榮的一間房間。我在那裡改，改完後回到酒店，大隊就到了。我回到酒店時還沒吃飯，那時是八點多，我洗完澡後就出去吃飯，在走廊遇到徐導演，他剛到，然後他問我去哪裡，我說去吃飯，還沒吃飯，他說：「哦，早點回來，要開會。」於是我急忙吃完飯去開會，一開會他就說劇本沒有了，加了些新的人物，明天的戲照開。加的人物是莫少聰那時的女友，我不記得是誰了，是個美女，加的這個角色是一個心理醫生。他說明天那場戲，那個心理醫生拿著一個大藥箱，藥箱裡有很多藥。我們開完會，他說完這個故事已經半夜兩點多，我問導演甚麼時候要，他說明天早上，其實就是四個小時後，六點半。我當時就想，糟了，我怎樣去找一個藥箱？尤其在澳門，人生路不熟。

劉天蘭：叫救傷車假裝生病……

雷楚雄：而且那時澳門連 7-11 也沒有，我說糟了，怎麼辦？不行了，還是要救急。那我就立刻連夜要了一輛車出去，到處逛。澳門沒有甚麼夜市，唯一的夜市就是酒店旁邊的一些小店，我逐間去找，買那些 Tic Tac 糖當藥，有些止痛藥也買，甚麼都買，但買來買去也只有五、六種。

幸好我們劇組裡有個演員是澳門當屆的「澳姐」⁶（澳門小姐），她有來開會，我有她的電話。我試著打去問問她，因為她也剛開完會，還沒睡，我問她家裡有沒有藥，可不可以借一些給我。她說有，她媽媽吃很多藥的，那我便立刻飛奔過去，找到另外十多種，加起來有二十種，但是我沒有藥箱，就再回酒店問道具有甚麼。我一看，看到有個道具箱，道具箱不是幾層打開的嘛，還挺新的，但有一點邋邋，我就立刻叫他們塗一層油漆，裡面就用紙皮間了幾格。

到第二天早上六點半，我拿著那個箱，導演看到後就那個表情，「你又搞定了」那種表情。我拍了八部徐克的電影⁷。他喜歡你的景時，就會是這樣的表情。他不會讚你，他只會這樣，撇著嘴的樣子。

劉天蘭：這樣已經是稱讚你了，「又搞定了」。

雷楚雄：是的，「挺好啊」這樣，會是這樣。在拍電影時，你要交很多東西，當你盡力去做時……導演明知道他自己是在苛求你，但是有時你也要理解導演，因為做創作，他到最後才想到這樣，他很希望你能幫助他，所以我們是責無旁貸的，要盡量去做。即使你做得不足夠，他也仍會 appreciate（感謝）你的，我覺得是這樣。

劉天蘭：所以有人說電影美術好像魔術一樣，可以變出那些東西來。

雷楚雄：是的。

劉天蘭：但是有時會令有些製片覺得你們甚麼都可以變出來，其實真的很慘，太厲害也不行，不厲害也不行。

雷楚雄：是的。

⁶ 指澳門本土選美賽事「澳門小姐競選」的勝出者。該選美賽事最早在 1972 年舉辦。

⁷ 雷楚雄與徐克合作的電影包括《雙龍會》（1992）、《青蛇》（1993）、《黃飛鴻之五龍城殲霸》（1994）、《刀》（1995）、《大三元》（1996）、《黑俠》（徐克監製，李仁港導演，1996）、《KO雷霆一擊》（1998）、《黑俠II》（2002）。

劉天蘭：你覺得你更喜歡做一些天馬行空的電影，或是偏向有根有據、可以考證、更寫實的電影？

雷楚雄：是兩種不同的處理，兩種我都喜歡。有根有據的，就鼓勵自己去看書，看了很多書後發現這個合用、那個也合用，是很興奮的。拍電影最享受的時段其實就是做創作，不用管預算，不用管時間，只要思考，思考時會很開心。天馬行空的電影就更是這樣，像拍劉鎮偉那部《情癲大聖》（2005）那樣，想像力完全可以走得很遠，都不知道走去了哪裡，可以胡亂地想，然後可以實踐出來。我覺得兩樣都是樂趣，但最主要的是我不想重複自己（做過的東西），所以我即使接一部普通的戲，也會思考怎樣和外面的其他東西不同，以及和我以前做的東西不同，這個是艱難的。

劉天蘭：最享受的是做創意的時候，那最不享受的是甚麼呢？

雷楚雄：最不享受的就是談預算的時候，「又要縮（減）嗎？又要縮（減）嗎？」，就會是這樣。但是即使這樣，到了執行階段我也仍是很享受的，因為執行過程中能看到自己的想法一步一步形成，怎樣可以去豐富它、怎樣可以變得更加好，是一個很大的推動力。

劉天蘭：以前沒有但現在有 CG 電腦特技，在天馬行空及寫實之間有了特技之後，其實好像甚麼都可以實現，美術和視覺總監的分工，你覺得要如何配合？是衝突還是和諧，你的經驗……（是怎樣的呢）？

雷楚雄：我是兩樣都有。我試過和電腦（特技）那邊爭拗得很厲害，但有時候大家可以互相遷就找到一個共通位，也會很開心。其實我覺得現在愈來愈需要電腦特技（部門），他們的進組時間和我們已經是同步了，我們簽約的時候，他們也到了，以前是後期一點才加入的，現在不是，有好幾部戲都是（同步的），他們也開始會幫忙構思概念。當然，他們想好的概念，我們能不能做得到也是一個問題，他們沒有我們那麼講求實際，我們知道自己想出來的東西能不能做到，而他們有些是想出來但做不到的，就要作出修正，當然也都是交給我來做一個統籌，所以我覺得這樣也不壞。別計較，好的想法就接受吧。

劉天蘭：是一加一等於三的。

雷楚雄：是的，你為甚麼要抗拒一個好的想法呢？像拍《千機變》（2003）那樣，（戲裡需要）有一本殭屍的《聖經》，談特技時，Eddie（黃宏顯，視覺特效總監）突然說，他那邊有年輕人畫了本《聖經》，叫我看看是否適合。我看了，覺得想法是好的，他畫了個蝙蝠是這樣的，我說這樣很不好看，我說將蝙蝠的翼改成這樣包著，滴了血後才打開，這樣便好看了。如果覺得那個想法好，為甚麼不用呢？你用了之後，出來的其實也是你的作品。

劉天蘭：科技現在發展得這麼發達、這麼快，加上觀眾年齡層也年輕了，因為歲月過去了，有新的一代、新的兩代，他們的品味也都有變化，在拍戲的時候對你的工作有沒有影響呢？

雷楚雄：沒有，我覺得沒有，而且我自己也是一個比較開放的人，我經常堅持這樣，即使是來自道具（師）的想法，我覺得好的也會用。因為最後最大的收益是屬於你的，因為你是總監，別人不知道想法最初來自於誰，好的為甚麼不用呢？所以我很鼓勵他們，我經常和助手們說，不要只跟我的指示去做，要反駁我，或者提出一些問題。如果經常都是我叫你做甚麼你就做甚麼，我會很沒勁、很悶的，要想想為甚麼要這麼做，應該問我為甚麼要這麼做、可不可以這樣做，大家互相切磋才可以改進。

劉天蘭：來談談作品，在過往作品當中，有沒有利用過香港城市空間的實景再作加工，去營造一些不同的氛圍？有些甚麼例子？

雷楚雄：有的，有很多，例如拍攝《南海十三郎》（1997）時，那時的預算很少，我要造景和服裝，好像只有十七萬還是多少，但是它橫跨……

劉天蘭：是哪一年呢？

雷楚雄：九幾年（1997年）。

劉天蘭：《南海十三郎》，看看是哪一年。

雷楚雄：很低的預算，但所跨越的年代由民初到七幾年，一九七幾年，所以那個變動是很大。有一場戲是說在廣州太史公的大宅，南海十三郎少年時，他父親是太史公。我們沒有預算搭景，後來找了元朗一個叫做軒轅古廟的地方。軒轅古廟現在翻新了，以前差不多好像廢墟一樣，它的兩邊放滿了神主牌，中間就是一個空位，是一個廟堂，我們把它改造成太史公的大宅，但是沒有預算，所以就想了很多方法。例如在上面的牆身畫了一些山水畫，用些紙貼著，變成一些磚畫，因為遠和高，所以不會太顯眼。然後我去邵氏租了一些大型、古裝的鶴（仙鶴裝飾）之類的東西，可以用來擺放作為陳設，但是邵氏的東西也很殘缺，所以只能夠找到幾件東西，那就又去清片（清水灣片廠）租了個很漂亮的酸枝桌椅。廳裡沒有預算造掛畫，後來我想起我媽媽以前在廣州時，去過南海十三郎父親的家，她小時候去那裡玩過。我問我媽媽他家裡有些甚麼，她說她沒甚麼印象了，只記得進到大廳那裡有一個好像家訓的牌匾。那我就想到用這個家訓，借用《顏氏家訓》⁸來當作他的家訓。我花了二百多元買了很漂亮的金箔紙，造了個很漂亮的畫架，就鑲起了這個在上面寫好了字的、很大幅的家訓，用來做背景。

劉天蘭：二百多元搞定了？你很厲害。其實聽你剛才說了幾件事情，美術指導既要創造又要管理，還要有執行能力，你覺得這些能力是不是一個好的美術指導都應該具備的？以及每項能力所佔的百分比最好應該是怎樣的呢？

雷楚雄：我覺得各佔一半。你出了一張好圖，有個很好的創意，但這個圖怎樣變成一個真實的實景，要靠你的執行以及你怎樣去推動。因為我們不懂得造的，我們要靠別人去造，能不能推動做到這件事是很重要的。你畫出多漂亮的圖都好，如果無法推動造出來，那都是假的；但是倒過來，一張不漂亮的圖，會不會造到一個很好的景呢？也不會的，所以其實是各佔一半。

劉天蘭：給那些對電影製作沒那麼熟悉的朋友（說明一下），你推動是推動甚麼人？

雷楚雄：我們要置景，置景完要陳設，有道具和其他的細節，每樣東西慢慢加上去，去豐富一個景。

劉天蘭：所以這些能力也是要有的？

雷楚雄：要的，要的。

劉天蘭：還有人事呢？

雷楚雄：作為一個美術指導，還有很多門路，有些甚麼要救急，怎樣快速地趕出甚麼來，你都要有些想法。

⁸《顏氏家訓》由北齊顏之推所著，於隋初成書，全書七卷二十篇，以傳統儒家思想為中心，也注重實學、工農商賈等技能，教育顏氏後輩關於修身、治家、處世、為學等學問。

劉天蘭：整個團隊的溝通呢？

雷楚雄：對的，對的，溝通能力……

劉天蘭：這些不簡單的。

雷楚雄：不簡單，絕對不簡單。

劉天蘭：因為有些不熟悉的人會覺得做美術當然是要「扮靚」（裝扮漂亮），把那些東西弄到漂漂亮亮的，其實真的不是這麼簡單的。

雷楚雄：當然不是了，其實做美術是服侍劇本的。我覺得一個好的美術指導，要做到一個好像自己不存在的角色。在一個場景裡，不會覺得你是賣弄，你應該做到好像和劇情同時高、同時低，好像呼吸一樣，大家一起有起起伏伏，糅合得天衣無縫就是最好的。

劉天蘭：那會不會有另外一種說法，有些人說美術指導是有自己的風格的，拍某些戲的時候會看得出；你剛才說的就是天衣無縫，甚至好像隱形那樣是看不出來的，你覺得矛盾嗎？

雷楚雄：我覺得每個人都有他們取捨的習慣，例如會有些喜好，可能不自覺地放進了設計中。但是不是每次都要風格化一部戲呢？那要看導演的要求是甚麼。如果不是，就不可以每次都將「美指在此」（的標籤）放在裡面。

劉天蘭：到此一遊。

雷楚雄：是的，動不動就要人留意到你，其實是把劇情的注意力吸引到別處，不對的。

劉天蘭：在你實現設計或者創意的過程中，一定遇到很多困難或者未必很順利的地方，例如時間、預算、人力和導演的一些要求，在某程度上這些都會有所妥協，你覺得底線在哪裡？

雷楚雄：我還算很幸運，我的東西很少被導演否決。因為……譬如我要和他談一個場景，我會做很多資料搜集，然後出圖，在圖的旁邊會放很多能幫助這幅圖的圖片，再自己練習好幾次，預備好他提出某些問題時我可以怎樣解答，對他可能提出些甚麼問題也要想得很透徹，所以我的圖多數是可以的。而且我還有一個習慣，我會想辦法影響導演，令他跌入我的陷阱。

劉天蘭：有甚麼例子說來聽聽。

雷楚雄：我會想好了一些……例如《四大名捕（II&III）》（2013）裡有一個地方，是一個放一些證物和貴重文件的皇家地方，它是警衛森嚴，那我便想怎樣警衛森嚴呢？放很多人進一個普通的建築裡是不好看的，我覺得沒有意思。後來我想了個設計，我只要在一個普通的地下挖深半層，搭建一個屋頂，有幾級石階下去，然後在廠棚裡建一個地牢，我只要幾個人站在那裡，已經能看守入口，別人就進不去了，那我不需要用那麼多人來表現它的嚴密。地牢是最嚴密的，我在地牢裡搭建了一個三層的資料庫，用來擺放重要文件，然後用了一個旋轉樓梯，這個是古代中國沒有的，而戲裡那時的年代設定是宋朝，但我覺得如果用木來造，可能當時有聰明一點的人，會想到用這個方法來節省空間呢？另外我的景也變動了、不同了，會挺好看的，於是我就做了一個這樣的概念圖。

另外一個（例子）就是，有一場戲要有一個停屍間，屍體擺放在那裡做幾天的研究，找出為甚麼會中毒、發生了甚麼事。我說屍體會發臭的，而古代停屍間是甚麼呢，劇本說好像義莊⁹那樣的。我就說義莊已經拍了很多遍了，怎麼構思也不好看，後來我就想到用冰窖的概念。古代的人們會儲存冰，他們冬天會挖掘一個地牢，往裡面注入水，然後變成冰，到夏天的時候用。於是我就用冰窖的概念，在那個停屍間造了一些假冰，而且假冰一打燈也漂亮。而藏屍體的東西，就變成是一架架車，要能推的，可以推下去，那保存屍體就變得合理了。我會把導演誘導到這些地方。

劉天蘭：成功了？

雷楚雄：成功的，每次都行的，因為想得很詳盡，而且我們其實幫他解答了那些問題。有時很平庸的東西，沒有設計意念，不好玩也不好看。

例如《畫皮》（2008）裡那個夢，那時我在銀川搭景，陳嘉上導演在香港改劇本，突然間有一天我收到他的訊息說：「阿Bill，我現在會做三個夢。」我很慌，我說：「你的夢是甚麼夢境，我要搭建給你的。」他說：「我現在沒空理這些，我只是要有夢。」後來我追了兩次，他說：「你給我一張大床，他（男主角）和那個狐妖在床上滾來滾去吧。」我說：「這樣不好看的！」（笑）

然後因為我有拍廣告，我就想到用廣告的概念。去銀川其實是我的提議，他們開頭是在江南找景的，我提議去銀川時說戲裡需要一些大山大水，才夠 grand（盛大），然後我就把他們那些漢軍（漢朝軍隊）拉去了大沙漠。我說既然這個男主角在沙漠三年，他做夢雖然是那個狐狸引誘出這個夢的，但作為一個在沙漠留了三年的男人，他做夢會不會回到沙漠呢？他會的，於是我就找了很多圖片，弄出了一個感覺，這個男人做夢時見到沙漠遠處有個穿著紫色紗的女人走過，他就跟上去，跟著這個女人進入了個小山洞，山洞裡有溫泉，然後她就不見了，之後她再從水裡冒上來，然後這個男人和她有曖昧的行為，在一塊平石上。

我用一幅幅的圖把這些畫出來，再約陳嘉上導演，我問導演甚麼時候有空，我飛回去香港。他說他明天會去上海開會，我叫他給我一個小時，我現在從銀川飛去上海。我在Starbucks（咖啡店）裡把這個概念告訴他，陳嘉上一看就說好，他說就用這個夢了。這個夢其實有個美中不足的地方，我希望男主角一醒來的時候，那個狐狸在旁邊熨那件紫色的紗，他一醒來的時候就和他在夢中看到的一樣，那樣他才有感覺。導演後來也安排了，但怎知拍攝的時候，泰哥（黃岳泰，攝影師）說房間太暗要拉出去花園拍，所以戲就斷了，接不上，氣死人了！

文念中：你已經不止是美術了，連劇本也創作了。

雷楚雄：我試過很多次了。

文念中：設計了整個夢境。

雷楚雄：是的。

劉天蘭：在床上滾來滾去。

文念中：你剛才說的複雜程度是已經有所有的內容了。

⁹ 義莊：古代中國社會風俗，早期是指宗族所有之田產，義莊設有義宅，供族人借居，後來演變為在後人準備充足移送先人到下葬墓地前的一段時間，義莊提供靈柩或遺骨暫時統一擺放的場所。

雷楚雄：是的。

文念中：這個已經不是只有美術了……

雷楚雄：我試過好幾次，我和阿徐（徐克）合作也是的。好像《刀》（1995）那樣，他的劇本就寫著「祭刀」，然後甚麼也沒有了，就兩個字，「祭刀」。阿徐就說：「祭刀啊，你要想想怎樣祭刀。」他叫我去想，我去翻查了很多上刀梯¹⁰、上些甚麼的，他說這些太普通了。

後來有一天我遇到一幅畫，看到好像是一些藏族或是朝鮮（族）婦女，幾個女生捧著一匹紗，樣子很莊嚴。我突然間靈機一觸，只要做到場面很莊嚴，就有「祭」的感覺了。於是我就從這兒開始想，想好了會放把斷刀在台上，當刀廠的那班男生到二十一歲時，就會到台上，用那把斷刀割一割手，染布，然後遞上去，作為一個刀神的獻禮，整個就是這樣。因為當時導演說不要顯示出在哪个地方，只要是一個古代的空間，也不要透露是甚麼朝代，所以也很好玩，玩得很瘋狂。

然後因為我們要用很多竹子來搭建東西，那我就覺得應該放在中國的西南。我拿了藏族的文化，他們吹一些很長的笛子，長到喇叭要墊在地上；又畫了些古代的鬼臉在大鼓上，這樣去做一場戲。阿徐全部都接受了。所以有些導演談劇本時會約我一起，會碰撞出一些東西來，作為一個美術人，我們想東西會瘋狂一點。

文念中：可不可以這樣說，一些好的美術場景也需要一些文化背景或者歷史資料去支持？

雷楚雄：這個是有幫助的。你看的東西、你的經歷或者你閱讀的東西多了，可能會提供多一點素材。

文念中：我不知道有沒有問過，可不可以多說一點和阿徐（徐克）的合作？你不是曾經說過和他合作是最多的嗎？

劉天蘭：是的，八部戲。

雷楚雄：是的，八部電影和一個廣告，好像……

文念中：因為他自己的美術底子也很強，你怎樣和他溝通呢？除了剛才說的。

雷楚雄：徐導演（徐克）的藝術修為很高，他的思維很跳脫，我們經常說他像火星人一様思考，他和你在談第一場戲，談著談著，會突然（跳去）說第七場怎樣怎樣，他會這樣的。所以有時和他談話，要準備前後的東西都看通一點再來說。

最初和他合作是惶恐的，因為他是「神人」嘛。我記得第一次和他合作的是《雙龍會》（1992），林嶺東和他合拍的，林嶺東負責武打那邊，他就負責文戲。當時我是戰戰兢兢的，因為第一次和他合作。那為甚麼會找我呢？就是我拍完林嶺東的電影，林嶺東挺喜歡找我，而《雙龍會》是（香港電影）導演會籌款的戲，我是減了人工去做的。到和老徐（徐克）做的時候，因為《雙龍會》也沒有很豐盛的預算，他們是用來籌款的，有一場戲是張曼玉和成龍在 Karaoke（卡拉 OK）的場面，這個 Karaoke 就沒有預算去搭建，而且又有打鬥的場面，又要地方大。正好仲文做《黃飛鴻》（1991）有個景，搭建了一個類似半島（酒店）那樣的經典景，我就把

¹⁰ 上刀梯：苗族人的傳統風習，又名爬刀梯或踩刀梯，是苗族傳統的民俗表演節目及重要的法事活動。做法是，在一塊平坦的地面豎起一根一丈八尺長的杉木柱，上面安裝有鋒利無比的二十四把飛刀（或三丈高木柱，三十六把飛刀），表演者用赤腳採著鋒利的刀刃而上，爬至梯頂時頭髮往刀上一攔，即斷成兩截。登梯者還要在刀梯上表演倒掛金鉤、大鵬展翅等節目以顯示高超的武動和過人的技巧。

那個景改造成一個 Karaoke。當時我又很想賣弄，因為在導演面前總是戰戰兢兢，很希望他能肯定我，那我就盡量……其實那個景只有九天時間造，我要將一個半古裝的景改造成現代，但有很多基本的東西不可以動，所以全部要包上一層，於是想了個方法。

當時歐洲有些意念是「inside out」（內搭外），在街上搭一個室內的景，或者將室內變成一個街道的空間，我就用了這個方法。然後我因為貪心，造了很多大雕塑，一些人體的石膏像及一些浮雕，在張曼玉唱歌的位置那邊造了整幅浮雕，我做了這樣的設計。巨型石膏像是找林仔（林瑞茂）造的。林仔很厲害，又懂畫畫，又懂寫字，又懂雕塑，甚麼都可以，但是他有很多很多工作，不督促他，他會永遠交不了貨。於是我早上去改景，晚上去他那邊看著他畫，但是我很累，因為那時我四天沒有睡過，到他造得差不多了，我就攔著門口不讓他離開，然後睡著了，我醒來的時候發現他跨過我的腳離開了，不見了，（幸好）後來也很勉強改好了這個景。

阿徐（徐克）來勘景時很高興的，因為我在石階那裡每一級都包了一層光管。他那時候不是很信我，會叫副導演每日拍下我的東西給他看，因為是用他們一個小的相機看，看得不是很清楚，他就覺得很有趣，看到樓梯那邊好像有些效果。他那天來看到實景就說：「那個效果呢？」我不知道他在說甚麼，我問甚麼效果？他說：「你那個樓梯好像漂浮起來一樣。」其實因為我在梯級之間隔了燈，所以遠看好像浮起來一樣，但是那天早上，那個叫黃甚麼（黃永恆）的攝影師，不記得他名字了，攝影師說那場戲要打鬥，用光管畫面會閃，所以要我拆掉。我說先等導演來勘景，他說不行，他拍不了，於是就只好拆掉它。所以導演來的時候，我跟導演說攝影師把它拆掉了，阿徐就很生氣，他說：「為甚麼要拆走？搭回去！」那個攝影師就說畫面會閃，但導演說隨便它閃，後來我又把它搭回去了。

接著有另外一場戲，講成龍（飾演的角色）結婚。當時找了兩個教堂，一個教堂在北角，一個教堂就在香港大學的一條斜路上，不知叫聖甚麼來著，一間很漂亮的教堂，我很喜歡。但那個教堂很高，攝影師覺得很難打燈，他喜歡北角那間教堂。北角教堂是基督教教堂，很平實的，沒邊沒線，甚麼都沒有，那些凳子也是筆直的，不好看，我就和攝影師爭論。那時阿徐已相當信任我，他不去勘景，叫我和攝影師去看，看完回來告訴他可不可以拍、怎樣拍。我堅持要去斜路那間教堂，攝影師就要去北角教堂，兩人爭拗時，拿照片給導演看，阿徐選不出來說兩個都不要了，接著就叫製片組立刻去會所找。我們那天晚上正在開戲，到八、九點時，那個製片拿了一些照片來，是九龍又一村的那個會所，外面有個挺漂亮的空地，導演看完後說就在那邊吧，打算後天拍，有一天空檔。我說他的婚禮在花園裡，很多東西都要造，還要有神父在那裡主持婚禮，怎樣也得有些帳幕，有戒指、蛋糕。這些我都要造，但只有一天時間，而且那天晚上我們拍通宵，到早上時我叫助手去睡半天，接著幫我去找一個結婚蛋糕，其他的東西我處理。我沒有睡，去了深水埗買布，我還記得我托著兩個五十碼的布，跟別人搶的士。

劉天蘭：還好你這麼壯。

雷楚雄：那時候比較壯，然後交給裁縫裁製帳篷，然後去造花燈、買戒指，就是那一天時間。

劉天蘭：很忙碌的一天。

雷楚雄：但是阿徐說了一句：「你要交概念給我看看。」於是我還要趕回家畫圖，畫完圖已經是半夜三點多了。阿徐不用睡的，他那時候在嘉禾（片場）拍《黃飛鴻》，我就摸上去嘉禾。我記得他在嘉禾的閣樓裡，他們正在拍攝，我不能過去，只能站在一邊，阿徐在遠處已經看到我。等他們拍完後我就走過去，我一爬上去就看到他微微笑著。他知道只有這麼少時間，但我依然可以做這個圖出來，以後就對我很信任了，就這樣破了之前和他的關係。

劉天蘭：建立了互信。

文念中：為甚麼你給助手睡半天只做一件事，而你自己不睡覺卻做那麼多事情呢？

雷楚雄：沒有，那幾天他也沒得睡，另外就是我叫他醒了去找結婚蛋糕。

劉天蘭：我又想問問，你是哪一種美指？你拍那麼多戲，一定接觸過很多有趣的道具、陳設，你會不會收藏東西？有些美術指導很喜歡收藏自己造的東西，有些是甚麼都扔掉，你是哪一種？

雷楚雄：我其實曾經有收藏過，那時候我在美孚的家比較大一點，我有一間小房間專門用來擺放。有很多東西最初找得很辛苦，所以拍完戲解散時就半價賣給我，後來我全給了「蕃薯明」（黃偉明），但是他那裡現在有多少我就知道了。

劉天蘭：那後來你不收藏了？

雷楚雄：沒有，這麼小的屋子怎麼收藏呢？

劉天蘭：圖呢？

雷楚雄：圖，現在存在電腦裡，以前也有幾幅實體的。

劉天蘭：有沒有一些珍藏？將來可否借一兩件給美會（香港電影美術學會）做展覽呢？你可以想想。

雷楚雄：沒有啊，這九個公仔就是拍《畫皮》的時候用過的，這個資料……

劉天蘭：曾經出鏡的？

雷楚雄：是的，而且很近的鏡頭。這個的參考資料就是古墓出土的木俑。

文念中：好漂亮啊！

雷楚雄：但是我不知道有甚麼用途，資料上沒有說用途，所以我就想將它的頭那邊網上絲線，把它當作擺線的。

劉天蘭：即是你給了它一個功能。

雷楚雄：是的，因為我只看到那個木俑。

劉天蘭：你覺得香港電影美術人的優點、特色在哪裡？

雷楚雄：我們在香港能接觸很多東、西方的東西，而且我們搜集資料、找材料或者去外面都相對容易，所以如果和內地比較，我覺得我們可能思維更活潑一點。另外是我們應變能力高一點，因為我們習慣了突然間「飛」兩頁紙來，突然間有變動，突然間改景……而內地（工作人員）則很多時候只是站在原地問為甚麼有變動，在慌張之中浪費了時間。這個是我們其中一個優點。

內地（人員）有內地（人員）的長處，他們對歷史、地域，譬如長江南和長江北的區別，是很清晰的，對朝代的更替也很了解。例如我拍《畫皮》時，假定了《畫皮》是在漢代，當時我在銀川置景中，同時橫店也在改景，然後我需要一對石獅子，鎮門的那種石獅，就叫助手找一些資料給我。我說記得要找漢以前的石獅，那他們…

劉天蘭：漢朝以前的石獅？

雷楚雄：是的，去到漢朝的石獅，他們找來一堆資料，說都是漢獅和漢以前的，我就選了一個造型古拙一點的，叫他去做。到半夜時，那位雕工打電話給我，他說：「雷老師，我不知道應不應該說。」我說：「你說吧，有甚麼事？」他說：「你給的資料是魏晉的。」我簡直完全呆住了，然後叫醒助手，問他資料是哪裡來的。他說：「不知道哪裡的，我猜是漢代的。」我說：「但是現在人家說是魏晉的。」他們很知道、很清楚朝代之間不同的事情，這是很好的優點。

劉天蘭：這是他們在這方面的知識。

雷楚雄：是的，而且因為他們整個工作上的薰陶，所以他們存了很多不同的資料，但我們香港的道具師未必可以這樣。我們的道具師是通才，內地的道具師是專才，他們的分工有木工、鐵工、玉石工……而香港的道具師，做電線又可以，修理哪裡都可以，但就不是一個專才。

劉天蘭：大家如果還有別的問題當然也可以問，我想問最後一個問題。在你的定義當中，其實電影美術是甚麼呢？是藝術、技術、工藝、設計、創作還是甚麼呢？

雷楚雄：這個問題我說過的，我覺得電影美術是介乎兩者之間。我們是一種設計，設計就會有 buyer（買手），有 client（客戶）。

劉天蘭：有用家。

雷楚雄：對，有用家，這個所謂「用家」就是導演。同時我們也是藝術的，當導演對你的信賴程度愈大的時候，你的藝術家身份就變得愈巨大；當導演對你信任少的時候，你就要做回設計師，導演可能會對作品有改動，可能有要求。電影美術是介乎兩者之間的。

訪問日期：2021.09.27