



鄭秀嫻

Cheng Sau-han, Miggy

電影服裝指導、造型總監

時裝設計師

香港電影美術學會執委 (2021-2025)

個人經歷

▲ 鄭秀嫻 (Miggy Cheng)，出生於香港，祖籍廣東佛崗。

1993 年以一級榮譽畢業於英國倫敦西敏大學 (University of Westminster, UK) 時裝設計系。曾旅居東京和紐約從事時裝設計及造型指導工作，並於兩地分別舉行個人品牌 Mith 之時裝發佈會。她的時裝藝術作品曾在英國、日本、新加坡等地的藝術節展出，2008 年於香港舉辦首個個人展「虹尋」。

2007 年回港後，在導演黎妙雪介紹下涉足電影服裝設計，為其執導的電影作品《地獄第 19 層》擔任服裝指導，這亦是她參與製作的第一部電影。

2013 年及 2014 年，她以電影《殭屍》分別提名第 50 屆金馬獎「最佳造型設計」，第 33 屆香港電影金像獎「最佳服裝造型設計」。

參與電影

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
2007 年	《地獄第 19 層》(導演：黎妙雪)	服裝指導	天下影畫有限公司	香港	
2007 年	《阿飛》(導演：葉偉民)	服裝指導	基本影話有限公司 星空傳媒發行製作有限公司 (香港)	香港	
2007 年	《兄弟》(導演：趙崇基)	服裝指導	中國電影合作製片公司 映藝娛樂有限公司 新傳媒星霖公司 保利博納電影發行有限公司	香港 泰國	
2012 年	《浮城》(導演：嚴浩)	服裝指導	東方電影出品有限公司 巨人娛樂有限公司	香港	
2012 年	《危險關係》(導演：許秦豪)	服裝總監	華夏電影發行有限責任公司	中國大陸	
2013 年	《殭屍》(導演：麥浚龍)	服裝指導	晉弘影業有限公司	香港	第 50 屆金馬獎最佳造型設計 (提名) 第 33 屆香港電影金像獎最佳服裝造型指導 (提名)

上映時間	作品	職位	出品公司	拍攝地	獎項
2015 年	Black Hat 《黑客特攻》 (導演：Michael Mann) [香港部分]	服裝管理 Costume Supervisor	Legendary Pictures (U.S.)	香港 (美國 印尼)	
2015 年	《20 比 16》(導演：呂烈)	服裝指導	中邁有限公司 上海華大影業有限公司	香港	
2016 年	Lady Bloodfight 《血鬥淑女》 (導演：Chris Nahon)	服裝設計	Voltage Pictures (USA) B&E Productions	香港	
2019 年	《天馬·警世錄》 (導演：金國釗、愉愉)	服裝指導	南海麒麟(北京)文化發展有限公司	香港 澳門	
2019 年	《深夜食堂》(導演：梁家輝)	造型總監	福星全亞文化傳媒(上海)有限公司	中國大陸	
待上映	《花明度》(導演：劉韻文)	服裝指導	Neon Beam Films Luz Production	香港 法國 中國大陸	

訪問文稿

張西美：我們從你入電影這行的背景開始，介紹下你自己在入行前是做甚麼的？

鄭秀嫻：我是 Miggy，2007 年入行拍第一部電影。未做電影之前，一直都是做有關時裝的工作，時裝設計、雜誌的 Stylist（造型師），也在電視台做了一段時間的造型、Image Design（形象設計）那些。

張西美：電影行業怎樣吸引你想加入？

鄭秀嫻：因為其實一直都很喜歡看電影，從小到大都喜歡，但本科就選了 Fashion Design¹（時裝設計），一直都沒有想過要拍電影。有次機緣巧合下，我朋友是黎妙雪導演，她 2007 年的時候在籌備一部戲（《地獄第 19 層》），那時候我家裡有點事就回來香港，之前我在美國紐約住。她不是找我做 Costume Designer（服裝指導），是找我一起去聊八卦，做資料搜集，因為我很喜歡一些比較 spiritual（精神上）的東西，我們一起研究催眠，因為那部電影是有關催眠的。我們一起參加了一些催眠班，因為這樣認識了那部戲的編劇，編劇覺得我很有意思，說我有這麼多想法，有沒有想過來造電影服裝。我不知道原來我是可以的，因為我覺得應該要（先）經過適當的訓練，又要跟師父，但當時她覺得我可以，所以我就試試。

張西美：你之前說你在電視台或者不同的媒體做 Styling（造型），其實那個也和造電影服裝很接近，你會不會也這樣覺得？

鄭秀嫻：我現在回想起來就覺得接近，但當時只不過是覺得和時裝相近。我一直都是做時裝設計的，突然間我會去做 Styling，同樣也是某一年偶然有個攝影師問我有沒有興趣。我一直覺得設計時裝和設計一個風格，其實是兩種東西，我到現在都經常會在某一個位置「卡住」，覺得本質上其實是不同的東西。

當時為甚麼會做 Styling？是因為我搬到日本住，因語言問題做不了時裝設計，唯一可以做到的就是造型，因為那個工作團隊比較國際化，不用會說日文，那些模特兒、攝影師也都是外國人，於是就無來由地入了行。

但在做的時候，我發覺原來真的很不同，因為 Fashion Photography（時裝攝影）其實很注重說故事，一個 Editorial（時尚大片）也是有故事想說出來的，哪怕只是一張照片或是一輯照片。所以那時開始覺得挺有趣，你可以走出來，而不是抱著看時裝設計的心態，即是看細節，看那個手袋擺在哪裡，衣襟有多寬……你突然走出來，從整體那樣看，看一件衣服在那個環境裡，當那個人穿上後會表現出甚麼氛圍，有甚麼故事，我覺得也挺有趣。所以現在你問我，我再回想起就覺得好像鋪了一條路，為電影工作做了一個準備。

張西美：可否說說第一次做的那部戲的經驗呢？既然你已經是服裝指導了，不是服裝助理，你是怎樣開始做這部戲的？導演會指示你，還是怎樣？

鄭秀嫻：我覺得本身和導演熟，大家有很多東西都可以說。其實她之前也找過我，但當時我沒有信心，所以就沒有做，但是這次這個機會因為很偶然，她又覺得適合，因為大家一起經歷了資料搜集的過程，其實有很多想法已經不需要再特別去談。既然編劇和監製又是同一個人，也覺得我適合，那我便試試。但是做的時候我就覺得有個

¹ 鄭秀嫻於 1993 年以一級榮譽畢業於英國倫敦西敏大學（University of Westminster, UK）時裝設計系。

問題，怎樣將 Fashion（時裝）和 Costume Design（戲服設計）去做一個分別？雖然沒有人要求要怎麼做，有很大的自由度，但剛巧那部戲是講幾個女大學生的故事，難免會想她們是時尚一點的，因為是年輕人，背景本身就容許你從那個角度切入，所以導演很贊成。導演覺得都要給這主要的四個女生一個風格，這部戲才會好看，所以我就可以義無反顧給她們一個風格，把她們當成是「公仔」一樣來做穿搭。因為她們都很年輕，二十歲出頭，每個人都有風格，而且是當時比較紅的女演員，有些是歌星，所以很容易切入，這部分不太有問題。反而最大問題是真正操作、拍電影時的執行，原來要準備 double（備用/替身衫）的？原來這件服裝要吊威也？

這個故事很好笑。導演很想女主角經常穿著很漂亮的裙子，每條裙也真的是特地去設計的，甚至刻意讓那些裙子有不同的顏色，去配襯不同的夢，因為電影在現實中穿插了很多超現實。我記得有一天我們要拍跳樓戲，要吊威也，我一直在旁邊聽到武術指導很生氣地說：「為甚麼要穿著裙子跳樓？」那場戲在那天是沒拍成的，那之後要怎麼辦呢，沒理由刻意在那一場戲（突然換成另外的服裝），因為要拍跳樓，女主角要穿一條裙子去跳樓，要明白（裙子）是會脫落的。最後是我當晚回家造了一條很漂亮的底裙，不論怎麼飛、怎麼跳也不會有意外，那就過關了。這個經常會令我想起，有時畫面上好看，但實際上有很多問題會在拍攝時發生，你一定要處理，不然就只能傻站著，其實有太多這些技術上的問題。

張西美：我會想像會不會可能還有其他角色不是你以前工作經驗中會遇到的？那些很不時尚的配角，或是另外一個階層的，那些對於你來說難不難呢？

鄭秀嫻：這個問題很好，你不說我也忘了，是的，應該是（難）的。

第一部戲時很多時候很專注於主角，尤其是導演已經認可讓你多點專注於主角。但一直拍攝的時候，自己的想法還挺清晰，就覺得角色始終都是學生，只是（不同場次在人數上有）多和少的分別而已，這個真的要感謝副導演教了我很多。因為副導演是很清晰，知道自己到底應該專注在哪裡，我要一直（跟他們）學。

當時的副導演很有經驗，是黃慶勳²導演，現在做了導演，我很感謝他，因為他教了我很多東西，而且他不會讓我感到驚慌，我不會覺得我不懂，他給了我很多資訊。我很記得他說過一句，他說服裝部是幫導演說故事，是他們需要我們的幫忙，而不是我們要造他要的東西。整個概念很清晰，於是我明白了我們的工作是要服務那個劇本及導演，但大家的關係是很平等的，不是說他命令你造甚麼就造甚麼。其實是將你最好的東西交給導演組，導演組就可以說一個故事來。

張西美：那美術（指導）呢？他是已經在行內（有經驗）的美術人還是新人？

鄭秀嫻：他是行內很有經驗的美術人，是很好的美術指導（霍達華）。

我記得我第一次做造型，我一直做，不是按照……現在我也未必會，我知道每個人的工作方法都不同，例如有一些人會很精準、很清楚，一做造型已經決定這場戲是穿哪件衣服。這樣其實很好，可以幫所有人很快決定哪一場戲穿哪一件衣服。當時我就覺得先憑感覺摸索一下，當時的美術指導和導演都很開放，加上那個題材本身也比較怪異，是有關潛意識的東西，所以空間其實很大，沒有對與錯，將潛意識裡的「我」用影像描繪出來而已，其實甚麼都可以，所以也算幸運，那部戲有很多空間容許我們一直摸索。

²黃慶勳：自 1990 年代中期起主要作為副導演參與電影製作，其中多為鄭保瑞導演電影，亦曾擔任製片，2018 年首次執導電影《麥路人》。

和美術指導合作是不難的，可能因為大家都是「Speak the same language」（想法一致），學到的反而是怎樣和他們配合。說回剛才時裝設計（的那個話題），我們的所謂自主性（似乎）是強一點，但想想其實並沒有，因為買了（設計的）衣服的人，你不知道他會在甚麼場合出現。到做 Styling 的時候，當然有一些既定的環境，可能是在樹林，又或者在工廠，都是有故事的。到電影的時候就更細緻了，即是場景與場景之間的分別，一個人由 A 去到 B 的過程，那些東西很多也要和美術指導一起配合，你慢慢去學習怎樣把這個人放在這個環境裡。其實那部戲（美術指導）幫了（我）很多，第一部戲已經有很多東西學。

張西美：第一次進電影界就做了這個項目是很難得的，你覺得會不會因此決定了你以後的方向呢？

鄭秀嫻：我當時入行，拍第一部戲時沒有一個預設，覺得反正也回來香港了，又暫時不能離開，不如先做著。坦白說那部戲殺青的那天，我是覺得「嗯……」這樣的。（張西美：嗯，夠了。）拍完後身體很差，因為我不懂得保存力氣，會拼盡全力，又經常拍夜戲，因為屬於比較像恐怖片的類型，經常要拍大夜班。我覺得不行，我記得殺青後我整個人都腫了，因為在現場又經常喝凍飲，整個生活習慣都改變了，我覺得是不適合我的。但是好像一個星期後又有一部戲來找我，很好笑，監製說：「我刻意先不找你的，我等你先拍完這一部。」他很貼心，看看你是否適合，因為之後的戲規模更大，牽涉的演員更多，所以在第一部戲裡也算是經過訓練了。

張西美：根據資料，2007 年你有三部戲，（鄭秀嫻：是的！）你的第二部戲是《阿飛》？

鄭秀嫻：《阿飛》其實是第一部，《阿飛》我不把它當成電影，因為事實上只是一部微電影。所以如果問第一次拍攝的經驗，其實應該是《阿飛》，但因為《阿飛》在當時叫微電影，現在可以叫做網絡電影或甚麼都好，拍十多組，那個就更加不用說了，更加混亂。為甚麼我不把它當成我的第一部電影？是因為我甚至不知道自己的位置在哪裡。你知道，誰都可以是「初戀」，那我就選擇了這樣說（即把《地獄第 19 層》當第一部電影）。

張西美：所以接下來那一部就是《兄弟》（2007）了？

鄭秀嫻：是的。

張西美：我看了一點預告片，我覺得是男人戲，（鄭秀嫻：是的。）有沒有一點東西可以說說？

鄭秀嫻：其實《兄弟》頗有趣的，因為這部戲最開始時是有另一位服指負責，但是因為有點事，在開拍前就要離開，他只做了一兩位演員的初步造型，但是我們已經要飛去泰國開拍了，我們交接得很倉促。而導演亦覺得已經快要開拍了，你也知道，大家拍電影，已經計劃好的事情不可以突然間就剎停，所以我們就繼續推進，去了泰國。去到泰國就拍了一些已經有（確定造型）的部分，大約是戲的五分之一左右，大約十幾二十分鐘、半小時左右，可能沒有半小時，然後再回來香港，就要從頭開始做了。

那部戲很有趣的，所以說有些事情如果一開始就這樣做，未必會碰撞出這些東西來，就是因為你已經沒有選擇了，那就必須推進。去泰國的時候一邊拍就一邊想，好像看著這班人去了解他們，然後再造服裝給他們，這是一個好的經驗，因為在（泰國的）那一部分我能以一個抽離的角色去看。

大量的男人（角色），也就有大量的風格，但是男人的風格來來去去又是些甚麼呢？尤其是一部講幫會的電影，警匪片類型的電影，其實香港的電影（在過去）已經建立了一個風格，還有些甚麼可以改變呢？以及是否要改變呢？當時導演是很明確，他要很風格化、更加風格化，但要是 elegant（優雅）的——他甚至是用了（這個詞），他要演員出來是有一種風度，哪怕他們是黑社會。當時是 2007 年，我不知道當時有沒有一些類

似的電影是這樣，但我自己的習慣是不理有沒有人做過，既然指示那麼清晰，而且導演其實也很敏銳，只不過他不是用一個服裝的語言和我說。無論如何，我就根據 elegant 優雅的那個方向去做。

讀 Fashion Design 有一個好處，可以將很多東西濃縮成一個關鍵詞，然後就開始做。我們讀書的時候，也是一個 theme（主題）、一個 brief（簡要介紹），按照那個 brief 無限地擴大，然後再縮小。我現在還經常用這個方法，都是根據一個關鍵詞先去做，然後再慢慢去蕪存菁，找出最適合的。

張西美：當年是 2007 年，有很多男演員，會不會也要處理大家在服裝之間互相比較？因為正如你說男裝那麼相近，那是否還有很多變數或者有各人的喜好需要處理？

鄭秀嫻：是的，但我又覺得很有趣。即使我本科也不是讀男裝（設計），但是我每次造男裝的時候，又覺得相對還挺容易的，為甚麼這麼說？因為你其實只需要把 silhouette（輪廓）造出來，細節不是那麼重要。做這部戲（《兄弟》）的時候，因為每一位演員其實都已經很獨當一面，加上本身角色亦很明顯，（譬如）忠就是忠，奸就是奸，或者這個是又不忠不奸，那個是又不正不邪，也有很多曖昧的成份，但這些都是我由小看到大的演員，會有一種情意結。和他們聊天的時候，只要得到他們的信任，其實他們反而能給你一些東西，給他（們）一件西裝，他（們）就懂得怎樣去站，怎樣去 slouch（低頭垂肩），我反而不覺得太難，只要能夠解釋給他們聽，令他們明白我的取向為甚麼會這樣。

例如「三哥」（苗僑偉），當時我說我需要你做到像一個 Capone³（卡邦，黑幫頭目）那樣，所有東西都是偏 stripe（條紋）的，都是 double breasted（雙排釦）的。他高大嘛，他說他平時很少穿「仔襟」（雙排釦）的，因為他覺得好像很老土。我就說給我一個機會證明不老土，他就哈哈笑，結果出來他很滿意，他也拿走了很多戲服。每次見到那些男演員拿走很多西裝，我就很有滿足感，因為他們應該是喜歡才會拿走。我想那個是很好的經驗，令到我覺得造男裝和造女裝，即使是以 Costume Design 取向，而不是以 Fashion Design 的取向，其實也有兩種不同的方法，因為人本身就不一樣，男士對服裝的要求和女士對服裝的要求其實是很不同的。

張西美：剛才說的都是時裝戲，到 2012 年有一部嚴浩的《浮城》，就偏向是年代戲了，也要做一些資料搜集，挺有趣的，是說香港的水上人家，可否說一說那個處理？

鄭秀嫻：這是我拍的第一部年代片，其實也不完全是年代片，因為它很有雄心，由 1950 年說到 2000 年，整個時間線是五十年。那五十年發生了很多事情，尤其是以香港做歷史背景其實已經有很多轉折，再加上是一個很特定的社群，就是蜑家人⁴。對蜑家人的生活我們的了解其實很少，所以我們的切入點，首先是以蜑家人的生命、生活以及歷史做背景，然後再將香港這個大舞臺放上去。人物是蜑家人，背景是香港這五十年來的轉變，其實就已經很紮實了。

這部戲全程在香港拍，我們的資源很少，想找回這些景其實很難，而且那部戲的資源也不是可以做很多電腦特技，其實規模很小，所以它的樂趣就是在全香港四處找一個角落去拍一場戲，不停找。例如在這個位置用軌道拍一個走位……（張西美：剛剛可以。）沒錯，（只能走）十呎就結束了。好處是要很專注，知道那場戲會

³ Capon（卡邦）：即 Alphonse Gabriel Capone，綽號「疤面」（Scarface），是一名美國黑幫份子和商人，活躍於 1920-1930 年代。Capon 是二十世紀最臭名昭著的美國黑幫頭目之一，是許多文章、書籍和電影的主要題材。他的個性和特徵從他去世以來，在小說中被用作犯罪頭目和犯罪策劃人的原型，而他的口音、習性、面部構造、身材和對他名字的戲仿也被用於眾多漫畫、電影、音樂和文學中，穿戴藍色細條紋的西裝和傾斜的費多拉帽（fedora）的黑幫形像就是基於 Capon 的照片。

⁴ 蜑家：中國沿海水上居民的統稱，曾分佈於華南各地，主要從事沿海港灣的漁業和水上運輸，他們祖祖輩輩浮家泛宅，以船為家，與水為伴。在香港未被英國割讓殖民地之前乃是小漁港開始，香港的水上蜑家人已經在香港生活多個世紀，他們講粵語蜑家話，只在船上生活以捕魚維生。香港的英文名稱 Hong Kong 正是粵語蜑家話的音譯。

擺五十個人，就專注那五十個人。有很多臨時演員，那些臨時演員的衣服全部要造，在那個漁村看到的所有漁民（的服裝）全部都要造，但資源其實很少很少，而那一部分也只不過是整部戲的三分之一而已，還有八十年代、九十年代，然後到最後（2000 年代），由頭造到尾。不是經常有這麼好的項目可以給你一個這樣的機會，做一個這樣的製作。我覺得我們的資料搜集也足夠，差不多有兩個多月的時間去做資料搜集。

張西美：包括導演自己的那部分他也做得很紮實吧？

鄭秀嫻：是的，劇本寫了幾年。因為那個劇本是基於一個真人真事，所以整個故事有很多背景資料你需要去實現。

張西美：我覺得最重要的是你每部戲都是有劇本的，是嗎？我沒有的。

鄭秀嫻：一定有劇本，但是更改的程度有多有少，每一部也不一樣，但好像沒有試過沒有劇本的情況。

張西美：有進步，從我的年代到現在是有進步的。

要提提《殭屍》（2013），因為這是一部很突出的電影，而且現在回看覺得很適合你，那些黑暗的東西。

鄭秀嫻：其實我不是很黑暗的。

張西美：是說你能處理，或者說這種恐怖片是特別需要一種感覺，說不出的那種感覺。

鄭秀嫻：也對。很奇怪，拍完《殭屍》之後有幾部戲也找我做類似的東西，不過都因為種種原因而沒有接，倒不是因為我抗拒。

張西美：我想回頭問，為甚麼《殭屍》會找你呢？當時心目中有沒有覺得自己做了幾部戲後已經在行內被定型？

鄭秀嫻：如果回看，其實是沒有定型的，主要是因為監製，之前兩部戲也是同一個監製，但是他找我不是因為拍了兩部戲合作愉快，或者考慮預算，並不是，而是因為在過程中他認識了我，了解到我原本的背景。他曾經說過他沒看過一個 Costume Designer 像我這樣思考，我不知道是褒還是貶，我說那即是怎樣？他說你做這個是對的。我記得那時我好像剛剛從上海回來，我不太記得了，總之我看了劇本後，坦白說當時不是很有感覺，因為劇本沒有呈現風格，沒有風格。我知道很難期望劇本有風格，但是我們看劇本很多時候會無形中有一個……（張西美：有畫面。）是的，有一個畫面，那一刻自己心裡可能也很抗拒，覺得都拍過了。接著監製就說你去見見導演，我就更加（抗拒），但也答應去見一見導演。坦白說，歷時六小時的見面改變了我（的想法），讓我想接這部戲，我覺得大家對於想要的東西其實很接近，我不知道我可不可以實現到，但是我相信如果導演給我空間而且彼此志同道合，其實可以做到一些有趣的事情出來，所以我就接了。

張西美：都見了六小時了，應該也頗肯定吧。

鄭秀嫻：是的。

張西美：這個是張蚊做美術（指導）？

鄭秀嫻：美術（指導）是張蚊，有趣的是張蚊比較遲才進來，我是一開始就入組，我應該是最早入組的主創之一。當時有另一位美術指導，那個不說了。在這個案例裡，導演是直接和每一位主創溝通的。我到目前為止自己的經驗

都是，美術指導很多時都給我很多自由，不知為甚麼。我未遇過一個美術指導是到了「你要這樣這樣」這種地步的，或許是我不容許它發生，我不知道。總之就是和導演一直溝通，坦白說沒有一次是說到服裝，我可以告訴你沒有一次是說服裝的。

張西美：是講感覺？

鄭秀嫻：是，每一次都是說感覺。

張西美：關於《殭屍》你還有沒有甚麼特別的想說呢？我就聽過你一些講課的資料，你有沒有覺得這部戲能給你更多發揮機會？

鄭秀嫻：我經常和學生或者助手說，其實不是每一部戲都能給予你這麼多空間和自由去做事的，我們永遠都要爭取，這是事實。那爭取不到的時候要怎取得那個平衡呢？即使這部戲有多自由，它也會有很多局限，每部戲都是有很多局限的。這部戲（《殭屍》）最清晰的就是剛剛你說的以感覺先行，真的要很相信自己的直覺。我們拍電影拍久了，好多時候會不相信自己的直覺，因為你有很多先入為主（的想法），你會想別人怎麼想，你會想觀眾怎麼看，很多時候你在中間迷失了，（會擔心）觀眾會不會不明白？但其實觀眾明不明白是你沒有辦法預計的，你不會知道觀眾怎麼想。電影有趣的地方是每一個人看的感覺都不一樣，離開戲院那一刻，他們的想法和對他們的影響是不一樣的。

我剛才看你的那些問題（提綱），其中有一個問題是，你覺得最困難的一個位置，以及怎樣去處理呢？我想了很久，後來想到是類似剛才我說的這件事，你一定有某一個位是很迷失的，你會坐在那邊卡住，不知道該怎麼辦，以及你會開始懷疑是不是可行，因為有太多事情發生。你也明白，造服裝好像每一個人都能有說法，即是路過的人也會覺得，為甚麼會這樣穿？我怎麼知道為甚麼會這樣穿，你可以說他完全不知道，但你可以說他完全知道。我今天出門選一件怎樣的衣服，怎會沒有想過，是不是？但是那種想，是花半小時去想怎樣搭配，還是昨晚臨睡前想的，這些都是一種想法。

所以慢慢地我經常會（提醒自己）記住初心，就是你要記住最核心的，當時是怎樣啟發到你，你不可以偏離，因為你一偏離就好慘，你的團隊所有人也會很迷失。即是他看著你，而你沒有說法，你想不到怎樣去處理那個問題的時候，是最令人擔憂的。最重要是找回那個 clarity（明確性），即是找回繼續推進下去的自信心，很難但是也要撐下去。

張西美：好的，那我們不如說說另外一個工作經驗，就是一部叫 *Black Hat*（《黑客特攻》，2015）的戲。（鄭秀嫻：是。）你是做 Costume Supervisor（服裝主管）的，那麼這個就是管理了，（鄭秀嫻：是。）說說這個經驗吧，這個也算是外語片吧？

鄭秀嫻：完全是外語片。

張西美：外語片和港產片（相比較），你的經驗是？

鄭秀嫻：很不同。雖然我們拍那部戲是大製作，而且導演是很出名的 Michael Mann⁵（米高·曼），但這部戲有百分之八十在香港拍，拍了差不多二十多天，大約三十天。我為甚麼會參與這個製作？因為我想知道荷里活電影是怎麼一回事，尤其是我這種很偶然進了電影圈的人，其實也很擔心一直摸索下來的方法，會跌入一個套路而不

⁵ Michael Mann（米高·曼）：荷里活知名導演、編劇及監製，曾執導 *Heat*（《導火線》，1995）、*Collateral*（《同行殺機》，2004）、*Miami Vice*（《邁阿密風雲》，2006）等電影。

懂得走出來看。然後有了這個機會，所以我就去參加，去做 Supervisor（即港方團隊服裝主管）。很幸運，那部戲的 Costume Designer 是非常有名的，以及她的 Supervisor（即外國團隊服裝主管）亦是很有經驗的，跟著這兩位姐姐學到了很多東西，我主要的工作純粹是配合她們。拍的時候我在服裝設計上是沒有參與的，我不是 Designer（設計師），我明白到的第一件事就是原來 Designer 和 Supervisor 是有分別的。因為香港電影裡沒有這個分野，我們有時也要做 Supervisor 的工作，我做完那部戲才知道原來我們是一人身兼幾職的。

在做 Supervisor 的工作中看到他們很認真，但在香港拍攝亦是有很多局限，我最記得拍完後我的上司 Supervisor 就去了馬來西亞，她傳 E-mail 給我說：「我好想念你們，我好想念在香港拍電影，原來真的舒服很多，原來你們是真的很專業。」我就覺得不錯，因為我們是配合她的，但是有很多東西在他們的認知裡，是會令她們瘋狂的。

舉個例，她說為甚麼我們不可以有一個 trailer（旅行拖車）？你知道，很多時候演員是需要 trailer 去預備、去換衣服。我記得我和她說：「Stacy，拍攝的那條街只有十八呎，你的 trailer 有二十呎，要怎麼拍戲呢？」她就哈哈地笑。慢慢就養成了這個習慣，知道一個 Supervisor 會遇到甚麼情況，到日後我自己去外地拍攝時，我就能理解他們的問題以及困難。

張西美：每個地方都有它的特色。

鄭秀嫻：沒錯，你問我個人經驗，荷里活電影的製作和內地拍攝的製作其實很像，他們分工很細微，每一個部門都有適當的人手去做適當的事情，但有時會有一些斷層，每個人只是知道自己份內的事情，人多的時候溝通反而有時會有一點錯亂。

之後 2018 年⁶的時候我有機會去巴黎，有一部戲是說三個地方的故事，香港、重慶和巴黎，所以我就有機會去巴黎拍了一部分。我發覺法國人拍戲好像香港人，團隊很小、很精，每個人就在他們的崗位上做他們的事情，但他們牽涉的範疇比較多，很集中，而且他們變通很快。

張西美：總之因為是規模較小的組，大家一起工作。

鄭秀嫻：是的，變通會很快，很快就可以得出一個結論，很快就可以做到轉變。我以前沒有想過，當然自己的經驗亦都不容許那麼快作出比較，之後就發現原來在法國拍戲時有另外一種感覺。

那部外語片帶給我最好的（得著）是，當你知電影分工原來可以那麼細微的時候，（你就會意識到）logistics（後勤）其實也很重要，能不能實現到最原本的創意和願景，其實也要靠很多流程上的配合。如果去幾個地方，不要說國家，只是城市，在內地走八個城市，怎樣在不同的城市運作，怎樣工作，這些如果在執行上（有部門同事）能協助到，雖然不用我做，但是我將這些工作（合理地）分配出去，我就可以比較專注在創作上，因為如果你不知道整件事怎樣運作，也就不知怎樣分配工作去給其他人做。

這個是很實際的經驗，但對創作有沒有甚麼特別的提昇就說不上，尤其是那部戲的類型，不是很容許有這些經驗。

張西美：還有（兩）部戲是《20 比 16》（2015）及 *Lady Bloodfight*（《血鬥淑女》，2016），你有沒有甚麼想說？

⁶ 此處為受訪者口誤，將「2018 年」說成了「2008 年」。2018 年鄭秀嫻參與拍攝的電影為劉韻文執導的《花明度》，於 2021 年上映。

鄭秀嫻：我可以說說 *Lady Bloodfight* (《血鬥淑女》)，因為這部戲是很 cult (邪典) 的，一開始的時候看著劇本，我說：「What (甚麼) ？！打功夫，全部女生？」其實它是 (翻拍) 一部經典電影，八十年代經典的功夫外語片⁷，是 Jean-Claude Van Damme (尚格雲頓) 演的，如果喜歡動作片，是人盡皆知，是很 cult 的。那為甚麼要拍一部女性版呢？拍攝時間很短，但真的是一個外國導演，導演是一個法國人，我們的 Producer (監製) 全部也都是外國人，來香港拍戲，有很多誤會。

張西美：可能以為還要人力車，是不是？

鄭秀嫻：那又不至於，但是當時的美術指導經常說是不是一定要放燈籠進去，我們經常這樣說笑。

因為我們這部戲是說女人打功夫，有一個位我們一直卡住，我也頗為痛苦，就是女人打功夫是不是一定要穿少一點衣服呢？這個很明顯是一個取向，很明顯是導演、監製對這部電影的定位已經放在那裡了，我其實是頗痛苦的，我「fight」(力爭) 得很辛苦，我都在那裡一起「fight」，每個人都是 warrior (戰士)。

每一位演員受到招募是因為懂功夫，我們有四十八種不同的功夫，不只有中國功夫，有 Israeli 那種 Military 的東西 (即以色列近身格鬥)，有巴西的柔術……每個人來的時候有些真的是懂功夫的，有些是不懂的，每個人我要去說服她穿 Bra Top (胸圍上衣) 來打，我很痛苦。最後我用甚麼方法去處理呢？就是我真的把自己也當作是一個 fighter (鬥士)，我和這幾十個女生一起去「fight」，找個最適合自己 (的方法)。因為我覺得你是將她 (們) objectify (物化)，但我不是，我當成是一種 empowerment (賦權)，即是我要賦予這些女士權利，而不是把她們當做 object (物件) 來看待，從而得到她們的配合。

其實最後她們穿上 Bra Top，不會覺得不舒服，我亦都不會覺得是被……你知道的。拍出來後我最初也沒有甚麼大的想法，因為很複雜，還要加古裝，還要加 Cosplay (角色扮演)，還要有 Manga Style (日本漫畫風)，有些我都說不上來了，出來之後我一直都不敢看。

張西美：我也只是看了一點點預告片。

鄭秀嫻：我也覺得這個是一個 Cult Movie (邪典電影)，很 cult。直至我遇到其中一個演員，她是 Muay Thai (泰拳) 的冠軍，一位比利時的女生，我偶遇到她，她說你去看吧，我問她你覺得可以嗎，她說「I love it！」，她說她喜歡，那我覺得可以去看，看了覺得也還可以，即是我的初心沒有被改變。更好笑的是，我無聊地上網看看，發現喜歡的人就會喜歡，Cult 片就是這樣子。

張西美：所以是不是完成了一個電影，可能也要隔了一段時間才有機會看到上映？

鄭秀嫻：是的。

張西美：經常都不敢看吧？

鄭秀嫻：有驚有喜，也會很想看，看的時候有時又沒法享受，因為我的性格是會不停地「哎呀！」，「哎呀，為甚麼會這樣……」有時看到穿幫，可能是那天恰巧沒有去現場就有穿幫，百辭莫辯，無可辯駁，因為已經拍了出來，但是最後你還要再次從中走出來，因為說真的，每一個故事、每一部戲都有自己的故事。

⁷ *Lady Bloodfight* (《血鬥淑女》) 翻拍自 1988 年由尚格雲頓 (Jean-Claude Van Damme) 主演的經典動作電影《拳霸天下》(*Bloodsport*)，該片曾在九龍城寨取景。

張西美：《深夜食堂》（2019）我就很詫異，以為是日本的，那個漫畫語言總之就很熟悉，（鄭秀嫻：是。）（日本）也拍過，為何拍中國版呢？有難度。

鄭秀嫻：是的，因為《深夜食堂》其實根本真的就是一個（日本電影《深夜食堂》的）中國版，內地也做過電視劇，但是這個項目其實「blue」（沈鬱）了很久，一直都想拍，但拍這種題材其實是要經過本土化的，因為它原本發生在東京，新宿某一個丁目的一個後巷。最後選了在上海拍其實是適合的，因為上海也有很多弄堂，而且它也很diverse（多元），住了很多不同的人，很多人是從不同城市來到上海工作，背景是很豐富的。而我自己也在上海住了好幾年，我就覺得有發揮的空間，也可以拍到一些……說是溫情也好，但其實到最後也是說人性的東西，那我覺得是挺有挑戰性的。

有些電影在外地取景，以一個外來人（的視角）去取景，像有時一些外國來的製作團隊去拍某一個城市，他們拍出來的氛圍完全不一樣，你會覺得為甚麼香港原來可以拍到那麼美，重慶為甚麼會和想像中不一樣。這個是電影的語言，但如果從服裝指導的立場，我們要拍上海人的生活，就要知道上海人怎樣生活，那個資料搜集其實……我想我被選中的一個原因，就是我在那邊住過，以及我亦在日本住了一段時間。我記得在當時也算是一個優點，因為我自己很八卦，我很喜歡坐在一個地方研究人，我相信每個美術或服裝指導都很喜歡觀察人的生活，我就是觀察人的衣服。這就是一個很好的經驗，有不同的階層、不同的背景，（張西美：小人物？）很多小人物，而小人物的（服裝造型）是很難做的。

對於小人物，多一個頭夾也是多的，而且很多人都有一個既定的想法。（例如）江西的一個農民來到上海，他會是一個怎麼樣的人？我不知道，因為我沒在江西住過，亦都不知道從江西來上海之後會變成怎樣，來了三年和來了十年也都會不一樣，我始終要找到一個著眼點，這就要透過和導演、編劇有一個很（深入的討論），（弄清楚）其實他們想怎樣。你想呈現出來這個女生是繼續土氣的，還是……

例如有一個角色是完全不土氣的，因為她做了模特兒，從農村出來，後來做了模特兒，那個變化可以很突然。但是（劇本）又說她本質沒有變，只是外形改變。可對我來說，本質沒變外形也是不會變的，你一定是經過了當地的浸潤，認識了一些人，你在上海生活的情況令你作出一些改變。你以前不會穿這種衣服，可能是有品牌贊助你的，那也要有品牌願意贊助給你穿。她是一個好例子，模特兒本身就是一個很另類的行業，是沒有既定規則的。

另外有個的士司機（的角色），還有一個賣魚的，然後有一個是裁縫，有一個是體育教師……很多有趣的人物，但是每一個人都很「小人物」，那怎麼辦？（造型）多一點就會嫌多了，只要妝濃一點，畫了睫毛膏，你都會覺得「嘩！這個護士怎麼會化那麼濃的妝？」這些其實都是常識，但最怕的又是，當所有東西都是那麼符合常識，又不好看。（張西美：又太淡。）沒有了那個賣點。

不過最後我們的取向其實也是以演員為主導，casting（選角）很多都是很出色的演員，他們其實給了我很多建議，他們會告訴我自己是怎樣理解這個角色的。他們演繹的時候，很多時候也一樣有問題。例如有一位演員本身也不是完全在上海長大，他只不過是在上海住了很多年，他說其實他現在也不知道甚麼是上海人。

張西美：有些人說上海沒有上海人。

鄭秀嫻：沒有上海人，他說上海人不當他是上海人，那上海人是甚麼呢？那個身份其實是很多樣的。我覺得到最後如果沒有一本「天書」的話，唯有以人物作發點，按著劇情和（角色的）思路去試。真的有些是試出來的，並不是說亂給演員衣服穿，而是有一個方向解釋給演員聽，和他們去研究。演員覺得可以、合理，那就去（執行），然後再微調，按場景來微調。

張西美：這部戲你自己敢看吧？

鄭秀嫻：反而未看過。

張西美：你剛才說因為認識了一個監製，就帶了你去做不同的項目，那你現在有沒有一個方向呢？是否依然很喜歡拍新導演（的戲），即是跟不同的導演去嘗試不同的類型，只要能溝通的你都會接拍？

鄭秀嫻：首先我覺得不是很有得選的……

張西美：但你也並非甚麼都接，你有甚麼是不接的？

鄭秀嫻：也有，看完劇本後沒有感覺，然後聊過也沒有感覺，那就不接了。沒有感覺就真的是沒有感覺，騙不了自己的。這個不是我很清高，而是覺得可能會有更適合的人，那我無謂拖垮那個（製作）。你要相信（才能做到）的嘛。

張西美：有沒有哪一類型的戲是你很想做的？

鄭秀嫻：我當然很想做科幻片。首先我覺得香港太少科幻片了，我經常都不明白，那麼多科幻片來香港取景，為甚麼香港自己拍不出一部出色的科幻片？科幻片的好處是……我也沒做過大的古裝片，年代片算參與了幾部，我覺得我也是喜歡做些沒有做過的（類型）。科幻片可以完全設定一個不存在的空間，可以憑空創造很多東西，但是在憑空之中又一定要知道自己所處的這個位置，才可以想像到未來。你要腳踏實地，才可以放眼展望即將會發生甚麼事，怎樣建構那個世界出來。我經常在想，二十年後的衣服是不是還要用縫紉機來縫製？其實現在也可以不是了，現在已經有 3D Printer（立體打印機）了。那 3D Printer 的材料是不是真的可以造到（科幻片的服裝）？

張西美：這些可以跟創科局拿贊助……

鄭秀嫻：所以科幻片可以在技術上有一個探討，回歸到整個社會去看，我覺得是很大的課題。應該這麼說，科幻片是可以很大的，去得很遠。

我試過做一部戲，是一個還沒上映的電影，其中一部分就是說 Virtual Reality（虛擬現實）。當時我們原本是想整個部分都用電腦合成來做，而不是進入虛擬現實後仍然用真人來演繹，甚至似乎已經製作出來了，所以那些戲服那時是完全不用考慮怎樣縫製了，因為就是（電腦）合成的。我記得我和我的助手都很興奮，我們甚至想到用 AI（人工智能）那個模式去考慮那件服裝會怎樣變化，但最後也是不行，不行是因為要這麼做就很貴。最後經過取捨還是找了真人來拍，我們的資源就不容許我們做到這件事了，也很可惜。那部戲到最後我也沒看過，就不知道（效果如何），但是那個經驗令我覺得，日後的技術可以令你這樣做。

當時那間做電腦特技的公司是巴黎很出名的遊戲開發商，做了很多 Sony PS4 的遊戲，我和他們開了很多次會，他們甚至來了香港開會。他們說其實他們的遊戲也需要 Costume Designer，因為開頭沒有，所以造出來的衣服很多時候沒有了那種生活感，以及人物角色的人性無法表現出來。最後他們就請了 Costume Designer 去做這些遊戲的服裝設計。他們那時也嘗試過招攬我，說如果日後怎樣怎樣，不過之後沒有再出現。我覺得如果有部科幻片又有這種技術支援，可以去得很遠。

張西美：可能是因為你能平衡到其他（領域）的工作。

鄭秀嫻：應該這麼說，我覺得電影是工作，亦是一個興趣，但是我的興趣又不止是電影。我只是覺得電影在很多時候，能在同一時間給我很多東西，拍攝期間是一個體驗，籌備也是一個體驗。作為一個設計師，籌備的時候和那麼多人「無中生有」，其實很有趣；到拍攝中處理問題又是另外一種有趣；拍完後那部電影能「名留青史」也好，立即出 DVD（影碟）或者不出也好，其實也都是一個經驗。

現在有時會教書⁸，即使是這一刻，像這樣（做訪問），我走出來看，就會覺得原來電影真的給予自己很多人生經驗。別的工作能否給予呢？我未遇到，沒有那麼豐富，你怎麼講也講不完的，因為實在牽涉太多東西了，我覺得只有這一個媒體是真的可以將所有的積累都融合到一起。另一件事是，合作的人全部都有創意，這也不是每一個行業都能給你的。

訪問日期：2021.10.04

⁸ 鄭秀嫻自 2019 年起於香港大學建築學院任客席講師。