
第58届金马奖 风物 深度

《日常》导演许雅舒：乱世之中，我们还需要什么样的电影？

“习惯于绝望，比绝望本身更加不幸。”



《日常》导演许雅舒。摄：林振东/端传媒

特约撰稿人 谢以萱 | 2021-11-25

日常 金马奖

凡经历 2019 年反修例运动的香港人，无一能以三言两语总括那一年在香港发生了什么事情。那过程之复

杂、痛苦、剧烈，与之关联者所感受到的对原有日常的冲击——无论是否身处其中，无论是身体或精神上的，皆对每一个个体，留下深浅不一的印记；那影响乃是永久的，至今仍在缓慢消化、余波回荡。对许多人而言，没日没夜地盯著手机萤幕上的直播画面，醒时看，看到睡，睡醒再看的日子，充填了 2019 年。各种毫不掩饰的暴力与现实的荒谬，更让观者感受到过往被视为能反应现实、作为抗争工具的影像之无力。

而 2020 年初爆发的新冠肺炎，则为原本已相当险峻、诡谲难测的情势增添更多变数。以防疫为名的各项措施下，人民的力量更难以在街头凝聚。暴政与瘟疫，两者不必然计划好携手同来，但两者一旦联手，暴政即瘟疫。因瘟疫而被封城的空间，身处在其中的人会如何面对？反抗，抑或走避？或者在这两tangshu者之间，有没有其他的可能？

独立导演许雅舒执导的电影《日常》（Decameron，2021）乃在前述的背景上，呈现她身为一位影像创作者、身为一位香港公民、作为“好燃钟意香港的艺术工作者”对其身处之时代与环境的思考，试图为这段时期的香港（人）留下记录。

“你可不可以告诉我什么是正常生活？”

当我们进行这场访谈时，瘟疫仍未远离，《日常》虽入选今年的金马影展，但因为疫情影响，导演许雅舒无法亲抵台湾出席影展，访谈也只能透过视讯进行。无论未来历史要如何指称现在的香港：后运动、后疫情，现在的香港情势都早已与一年半前，拍摄《日常》时的香港相当不一样——那是在国安法通过之前，疫情爆发之后的一段，被许雅舒称之感觉相当古怪的时期。



2020年2月，许雅舒看了蔡明亮导演的《日子》后备受启发，觉得这是种相对“容易”仿效的拍片方式，特别是在资源有限、受到许多外部限制的情况下，此种“把镜头放在一个地方，一直拍一直拍”的做法，让她能以极低成本、极简团队的方式拍电影。同时，经历2019年香港街头海量直播画面、纪实影像的冲击后，许雅舒也持续地反问自己：究竟在乱世之中，我们还需要影像吗？剧情电影中的剧情，或任何形态的影像，有可能替代那些直播影像所呈现的毫不掩饰的荒谬与暴力？

“2019年太复杂了，我觉得我应该拉开一个距离，把自己放在后面一点来看，才能知道我和它们之间的关系。”许雅舒高度自觉意识到那些来自社会现况的愤怒和悲痛，会让自己太陷入某种戏剧性的情绪里；街上发生的事情已经饱含够多情绪，人的状态没办法长期处在饱涨、满溢的情绪张力中，“我知道我不能拍剧情片，剧情片的角度太单一，我觉得剧情片无法处理我自己和这些事情的关系，也许其他人可以，但我无法。”这也是为什么许雅舒必须拍电影、且以纪实交织虚构的手法呈现《日常》的原因：“因为我想弄清楚我跟这些事情的关系。”

当“非常”活成了“日常”

《日常》从2020年2月开始计划，3月拍摄，一路拍到6月国安法生效。那短短的三个月，对许雅舒而言是一段很古怪的时间，“疫情爆发后，香港面临封城，生活方式产生巨大转变，所有事物都停摆，但街头的抗争还在继续。所以，我想说我们可以用自己的方式把当时香港的风景拍下来。”于是她便找了一群志同道合的友人参与，其中包括共同编剧陈子云。

“理大围城事件后，抗争似乎慢慢地停下来了，但其实一直到国安法生效前，街头依然有大大小小的抗争，那是个很奇怪的时间点，我们同时要处理两种事。”编剧陈子云口中的两种事即是：对抗暴政与瘟疫，这两种看似不同，但又有些相似之处的事。“但国安法生效后，就完全停下来了，像是冰封一样。那时间点很特殊，不是最激情的时刻，而是退场前的一点点波澜；不若2019年6月初的那种对运动充满激情、热烈的样貌，但依然还存在。”

两人开了个共用的云端表单，将各自想到可以拍的事物、场景，一一表列记下，再一一分类。许雅舒就这么把身边的朋友问了一轮：“你有兴趣来演电影吗？有空的话就一起来玩玩吧。”《日常》中的角色都是在过程中慢慢添加进来的——从事艺文工作的青年、一对情侣、有孩子的一家人。说是演员，但他们大多是舞台演出经验，从电影的角度来看，其实都是素人演员。



《日常》剧照。图：受访者提供

“我一直觉得我在拍纪录片。因为我把人物放在真实的状态，不少情节是奠基在演员自己的生活，他们在重演。”《日常》里的情节其实就是相当平凡的“日常”，只是这个“日常”在经历 2019 年反修例、2020 年疫情后，已成了“非常”，但当“非常”活成了“日常”，那又是什么样的光景？

“比如那位舞者，她平常在家的时候就是做瑜伽、喂猫，拍摄时就在她家，猫也是她的。有孩子的那家人，我们在她们家待了一整天，记录她们的生活。青年在街头抗争现场走来走去，那也是他平常会做的事情。很多事情都是他们在疫情期间会做的，我们就都放入电影了。”

国安法生效前，即使疫情当头，街头上的抗争虽未如先前那般具规模，但也颇规律地进行，“每个月逢21号、31号，都会有事情发生。所以我们通常会在这些日子出机拍摄。”这些时间点，分别指涉的是七二一朗事件与八三一太子站事件。

电影中青年被商场外警察拦下盘查的场景、于旺角街头遇上冲突，现场施放催泪弹，这些突发事件皆非事先排定，许雅舒和演员、摄影师在不预期的情况下捕捉现场的样貌，一如纪录片般。那些正是香港人的“日常”。

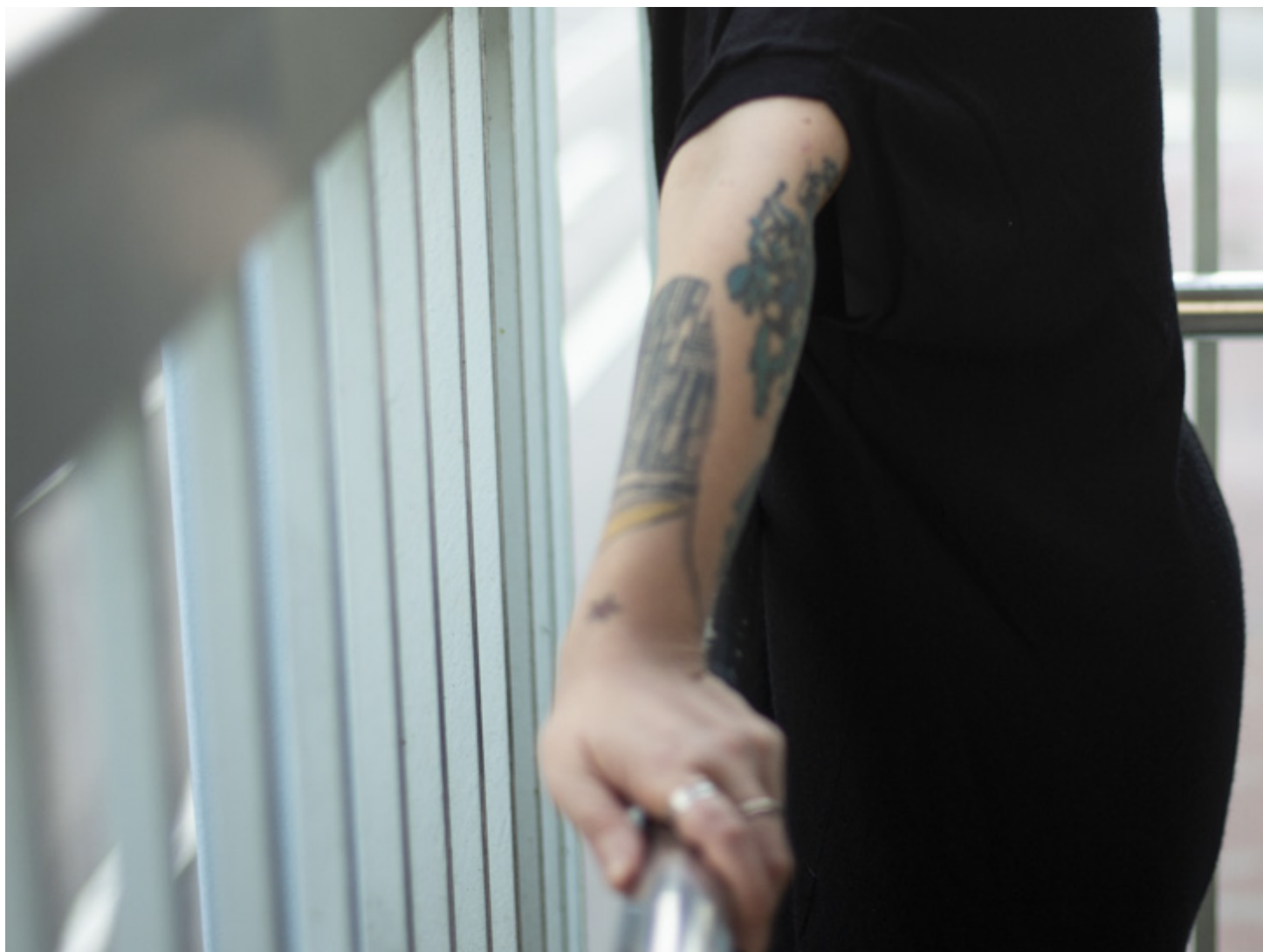
电影中唯一事先写好对白的“剧本”，乃是餐厅中两人一边用餐一边谈话的场景。这场戏，是许雅舒一开始就打定主意要拍的——香港人和陈同佳的对话。香港政府因为陈同佳一案而借机修订逃犯条例，成为后续反修例运动的导火线。“我们在电影中虚构陈同佳这角色，试图想像他和抗争者之间会产生什么样的对话。”

许雅舒在开拍前和两位演员讨论了很久，其中饰演抗争者的演员本身性格比较冲动，当他得知要拍这桥段时，当下的反应是：“我不跟他谈的。我要是见了陈同佳我会打他。”这是演员身为香港人的真实心情。在排练的过程，他其实要压下自己真实的情绪。

这一场在餐厅的戏，乍看简单：只有一台摄影机，一个镜位，两位演员；演员们坐在餐厅里靠窗的位子，许雅舒则和摄影师待在餐厅外，隔著玻璃让两位演员自行对话，没有介入。那场戏却拍了一整个晚上。虽然是整部电影唯一写了对白的戏，但演员在诠释、重演的过程中，其实修改了非常多，“现在看到的对话基本上是他们在剧本架构下重新消化、以自己的方式诠释出来的。我们拍了三、四个take，每个take都不太一样，边拍边调整，最后他们似乎自己找到对话的感觉。”许雅舒回忆拍摄当晚，街头依然有抗争在进行，附近有许多警察，现场情势有些紧张，两位演员对话时其实还一直看著直播的。

然而，这个“虚构”反修例抗争者与陈同佳谈话的过程，其实写实地记录下在发生过那些事情之后，香港人的真实反应，某种程度再现了反修例抗争的原因和参与者的心境。“说实在，对话的目的不是要解决问题，其实也无法解决问题。但我们想呈现，那对话可以如何发生。”而这过程亦促使人思考：为什么我要同他谈话、要谈什么。





《日常》导演许雅舒。摄：林振东/端传媒

为香港作记，成为未来的档案

香港作家黄碧云的小说《卢麒之死》在《日常》中扮演著相当关键的角色，不仅是许雅舒创作的灵感来源、试图对话的对象，亦是叙事形式上的精神内核。当聊到这本小说与电影的关联时，许雅舒拿出她手边那本绿色封面的书，“我当初读这本小说时一直在想，如果这本几乎都是档案、文献的书拍成电影的话，那会是什么样子？我一直在想这个问题。”

《卢麒之死》从一场香港的大雨展开，讲述六六暴动（天星小轮加价事件）之后、六七暴动之前，一位抗争青年卢麒那平凡无奇的死亡。黄碧云以大量档案拼贴、组织叙事，她以此形式书写并非为了厘清所谓“历史”或“真相”，而更是透过档案文献来谈大历史之局限、谈真相之不可能，试图建立如文学评论者李薇婷分析此书时提到的：情感历史（affective history）。

许雅舒的《日常》就创作精神与叙事手法而言，高度呼应著《卢麒之死》。纪实交织虚构，游走在纪录片与剧情片的拍摄之间，透过从现实生活撷取素材的方式再重新组织、重演、拼贴，拾取香港人们在当前生活中的日常片段，重新组合，创造新的意义。在创造的同时，亦是为此刻片中的香港作记，留下记录，成为未

活中的日常片段，有似记录，实则创造，创造的同时，亦是为此刻与未来的香港作记，留下记录，成为未来的档案。

此种既纪实又虚构的拍摄方式，对许雅舒而言还有个更实际的考量，乃是因著现实的限制，她不得不去思考如何在疫情与当前的政治情势下，以低成本（接近零成本）、游击式的独立姿态拍电影——影片开拍不久后，香港实行四人的限聚令，所以拍摄时通常只有四个人，包括演员、摄影师、导演和副导。而最根本的，仍是她试图回应身为香港创作者的核心命题：如何可能向外界传递经历 2019 年后的香港故事？

比恐怖片还恐怖

《日常》电影开场，那颗长达七分钟的“长镜头”，是许雅舒在 2019 年少数拍下的画面。她带两个孩子上学的路上，将 iPhone 放在车门上往外一路拍下无人的太子站，以及大学站。“当时妹妹都在喊，我觉得很可怕很可怕；哥哥就在后面说，妳不要再出声了。”许雅舒回忆著当时孩子们的反应。八三一当天发生在太子站的事情，透过网路直播画面直抵人们眼帘，在所有目击的香港人心中，留下无以抹去的伤痕。



《日常》剧照。图：受访者提供

这颗“长镜头”看似一镜到底，但实则对任何香港人或熟悉香港这座城市的人们来说，太子站与大学站在地理位置上绝不是彼此相连的车站，这颗镜头串接起的并非一个地志的图像，乃是港人经历 2019 年后的心像，更接近《卢麒之死》拼贴出的那种情感历史，且是透过影音编排出的，包含城市地景与音景 (soundscape)。

“剪接时我本来打算把 2019 年拍的影像蒙太奇，呈现我们经历过的那一年。但那一年我们看太多直播影像，太过爆炸了。我在想有没有可能反其道而行，透过无人的地铁站，太子和大学站，影像里什么事都没有，但是却可以呈现出 2019 年的状况。”许雅舒将两段空无一人的地铁站画面蒙太奇，并请自己的学生为这段画面制作声音，她以 2019 年抗争现场录下的许多声音为素材，并加上部分 2014 年占中运动时的录音，制作成这段七分多钟的音景。

这音景宛若地层般，标记著时间与事件，只是它是水平地攀附著时间轴延展，在音轨上形成各种高高低低、尖锐爆裂的线条形象；那线条转译成声音，而声音关联著记忆、唤起记忆，同时其视觉意象亦仿若述说著港人的心境。这音景呈现出的乃是许雅舒，甚至是许许多多香港人对 2019 的印象。

“2019 年的声音很古怪，很多声音是我们以前从没听过的。我们花了非常多时间制作，因为太困难了，2019 年对我们来说依然距离太近。”

编剧陈子云回忆当初看到开头这段影片时，他感到头皮一阵发麻，“很多香港人看到开场那段应该会觉得相当恐怖，比看一般恐怖片都还恐怖。有位朋友说他看了很想吐。”这段影片唤起人们透过新闻媒体、网路直播得知太子站当时情况的记忆，那交织著愤怒、恐惧、悲痛、不解、困惑、无力、郁闷等各种难以名之的情绪。

眼睛可以闭上，但耳朵没有盖子。声音可以唤起我们的回忆，有的时候很可能比影像更关键。声音的“满”，对应著影像里空间的“空”、“无”，包括那一片无名者的墓、青年在城市里以黄色胶带框线起的“空间”、大量的“被消失”和“死因无可疑”。鬼魅般强烈的缺席感，由空、缺、荒芜与沉默标示出的无人空间，反而让知道当时发生什么事的人们忆起更多恐怖的回忆。而当人事物不再可视时，记忆如何依存？关于那一年的痕迹被刻意抹除、遮掩，甚至很可能渐渐地被淡忘时，该如何让这些故事继续被传递？

因为疫情困在家的夜晚，一家人仍透过呼口号，和左邻右舍相互打气；她们抱著吉他自弹自唱，运动中讽刺黑警的歌曲〈肥妈有话儿〉就是改编自这首曲子，许雅舒以此段音乐搭配自己用手机拍摄的香港街头照片。

影片尾声有颗镜头正面拍摄这位母亲，她独自一人戴著口罩，怒视著镜头。那场景正是大学生周梓乐摔死的停车场附近，而这家人正好住在将军澳，于是许雅舒就和那位母亲一起到停车场附近纪念周梓乐的祭坛拍下了这个画面。那是一个“很凶”的镜头，之所以凶，是因为那犀利的眼神正直面著摄影机，脸部戴著口罩仍挡不住眼底的愤怒，似是要观众见证她凄厉的控诉。这些影像与声音，就像是种印记、索引，标志并牵引出香港人那段时间的记忆与状态。



《日常》剧照。图：受访者提供

《日常》有个场景是青年独自在街头走著，摄影机则在他正后方悄悄跟著，拍摄著他的后脑杓与上半身。突然之间，青年停下了脚步，仿若感觉到了什么，向后张望。而尾随在后的镜头则突然往后拉，向后方飘开、远去，如鬼魅一般。

又有一幕是青年因为疫情在家工作，远方隐隐传来一阵巨响与尖叫，青年起身走近阳台向外望，高楼灯火通明，什么也没有。然而，那声响却又如此真实存在、萦绕耳际。

“经过 2019 年后，我走在商场时常觉得自己听到抗争的声音。其实没有事情发生，但我觉得有声音，我甚至在想自己是不是妄听。我觉得当时许多香港人都有类似的经验，现场明明没有事情发生，但是我们总觉得有事情、有声音。”

那些镜头即呈现许雅舒切身的经验与感受，此种关乎后运动的身体感官记忆，反更与声音（听觉）、味道（嗅觉，例如催泪瓦斯的气味）连结在一起。

“别拍了，我们去吃糖水。”

《日常》中有一幕勾勒青年深夜返家的场景，家人似乎都已熟睡，他悄声地在门口褪去口罩、鞋袜、外衣、外裤——褪去衣物，不仅是因为防疫，也是为了要除去催泪瓦斯的气味；仔细以酒精消毒手部后，才蹑手蹑脚地走进浴室。在浴室里，他什么事也不做就这么呆站著，镜头只拍摄他的身躯，青年努力调匀的呼

息、些微颤抖的肢体状态在狭窄的空间里无从遁形。那场戏令人为之屏息，他触动了许多瞒著家人上街参与运动的港人心境。好似唯有在深夜的浴室、这窄仄的空间里，才能够稍稍释放自己的情绪与压力。

许雅舒和演员在讨论这场戏时，想的是：“过去这一年多，我们共同经历的伤痛之处在哪，我们的感觉是什么、在想什么，我们要哭吗、为什么哭，哭什么？我们最大的伤害是什么？”

拍这一场戏时，青年演到后来真的在浴室里情绪溃堤，“他把自己锁在浴室里很久很久，不开门。那场戏只有摄影师跟他在浴室里，其他人都在外面。我们都有点怕了。”

青年想起他在运动现场的一次擦身而过。许雅舒回忆道：“他遇见一位黑衣少年，大概国、高中年纪，他想起他，他说他不晓得那少年现在是什么样子、现在在哪里。他是想著那次在街头的擦身而过而落泪的。”

“不晓得当时那少年怎么了，会不会成为一个死因无可疑的浮尸？这种情绪是许多经历 2019 年的香港人普遍有的心情。可能在抗争现场匆匆一个照面，但会不断地回想或许当时有些机会能把少年带走、多讲一句话，也许能多做什么。”编剧陈子云补充著说。

“那天晚上本来还有其他场戏要拍，但拍完这场后我就跟他们说我们别拍了，我们去吃糖水。”日子依然得继续过。



许雅舒自承：“我自己因为没办法走到那么前线，所以没能体会这样的心情。但我想的是，如果我们在更早之前多做了其他什么的话，也许 2019 年不会是这样。好像是因为我们成年人对政治冷漠，过去许多时刻没有做出积极的反应、没有强烈的反抗，所以会有 2019 年。”这种遗憾甚至产生自责，觉得自己是不是要多做一点什么的心情，成为一整个世代的香港人普遍的心情。

1989年，六四时下大雨；1997年，七一也下大雨；2020年，六月也下了一场大雨。

《卢麒之死》开篇描述的那场暴雨，成为许雅舒思考当时处境的一个切入点。《日常》不仅勾勒当前的香港，电影里也交织了许多档案影像，特别是新闻资料、文献记录。当前的香港受到疫情侵扰，而 1895 年，香港爆发鼠疫，这场疫病流行影响当时许多华裔平民的生活。“当我把肺炎和鼠疫并置、对照的时候，发现每一次的疫病流行，都提供当权者很好的借口进行极权统治。”

“我隐约觉得历史上许多小事情都是有关连的，这些关联如果放在一起时，就会发现事件看似单一，但其实都不是单一的事件。放回历史后，会发现历史有其模式，有迹可循，它似乎一直在重复自身。而当我们发现历史是一再重复的时候，就可以理解眼下这些事件并非特例，我们其实没有那么寂寞。”

电影以一种相当符合“be water”精神的方式拍完了，这对一向以独立姿态创作的许雅舒而言，并非新鲜事。“其实对香港的电影工作者而言，要从国际影展找到资源本来就不容易，因为香港被视为已开发的地区，少有国际影展会投注资源。”然而，香港电影工作者当前面临的最大挑战是：拍完后没有地方放映。

“国安法通过后，仍有许多人在创作，但难题是该如何让这些电影被看到。”随著国安法通过，新的电影审查条例也随之推动。看不见底线的政治审查，如黑洞，没有尽头，也没有出口。

“这感觉像是分裂成两个香港。”编剧陈子云如此形容道，“你在商业片里看到的香港不是真的。虽然目前香港的商业片仍有点空间可以包容社会题材，可是那红线就是 2019 年。关于反送中的一切，是不可能在香港的大银幕上看到，只能在国外放映。这些在国外放映的，就形成另一种香港。那个香港只能在其他地方看到。”

不知道是历史的巧合，还是这就是历史的宿命，当天有异象时，总是会发生事情。《日常》片尾的那场天空呈现暗紫色的暴雨，多达八千次云对地闪电，雷声轰隆，雨滴倾盆地落下。



《日常》剧照。图：受访者提供

“香港的现况放在比较大的历史框架来看时，会发现其实在其他地方也出现过，它不是单一的点。这样想不是为了找到出口，而是当我们拉开一个距离，从历史的角度来看时，就会看到那历史会过去。”确实，许多事情当下并没有答案，也不会有出口，然而，许雅舒从拍摄《日常》的过程中，与一群“好燃钟意香港的艺术工作者”确认彼此的存在，知道彼此并不孤单，在乱世之中仍试图一同寻找安置彼此的所在与方式。

“习惯于绝望，比绝望本身更加不幸。”《瘟疫》作者卡缪曾如此说。

意识到“日常”的“非常”，不习惯，就是不放弃，就是继续抗争。

《日常》，英文片名取作 Decameron，与义大利文艺复兴时期作家薄伽丘的写实主义小说集《十日谈》书名一样。为了躲避瘟疫，十位男女逃到郊山上，连续十天每天每人轮流讲一个故事。这些故事成为乱世的档案，而讲述故事的过程成为逢难之人的心灵慰藉，它反映我们的心境，标记著我们身处的这个年代。就此而言，《日常》于当代的重要意义也在于此。