



许鞍华《天水围二部曲》叙事技巧探析

王丽琴

WONG LEE KIM

拉曼大学中文系
INSTITUTE OF CHINESE STUDIES
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN
NOVEMBER 2012

拉曼大学

中华研究院
中文系

许鞍华《天水围二部曲》叙事技巧探析

科目编号: ULSZ 3068

学生姓名: 王丽琴

学位名称: 文学士(荣誉)学位

指导老师: 莫德厚 师

呈交日期: 2012年11月23日

本论文为获取文学士荣誉学位(中文)的部分条件

目次

题目	i
宣誓	ii
摘要	iii
致谢	iv
第一章	绪论1
	第一节	研究动机与目的..... 4
	第二节	前人研究成果..... 7
	第三节	研究范围与方法..... 8
	第四节	研究难题.....10
第二章	从叙事角度看《天水围二部曲》 11
	第一节	从叙事学看《天水围二部曲》 12
	第二节	从话语叙事学看《天水围二部曲》13
	第三节	从电影叙事学看《天水围二部曲》15
第三章	“鞍式”纪实影像叙事风格17
	第一节	现实主义与形式主义17
	第二节	《天水围的日与夜》-日常生活影像诗意20
	第三节	《天水围的夜与雾》-家庭暴力社会问题22
第四章	“鞍式”《天水围二部曲》叙事技巧26
	第一节	女性主义叙事技巧-“鞍式镜头”下的女性26
	一、聚光灯下的平凡中年女性-《天水围的日与夜》贵姐28
	二、手腕下无止的叹息-《天水围的夜与雾》王晓玲31

第二节	回顾性叙事技巧	35
一、	《天水围的日与夜》-唤醒历史文化记忆	37
二、	《天水围的夜与雾》-留恋过去的美好往事	38
第三节	蒙太奇叙事技巧	40
一、	《天水围的日与夜》蒙太奇运用	41
二、	《天水围的夜与雾》蒙太奇运用	42
第五章	“鞍式镜头” - 电影表现形式	44
第一节	摄影机移动 (Tracking Shot)	47
一、	《天水围的日与夜》镜头叙事 (以 55 秒-88 分钟为例)	49
二、	《天水围的夜与雾》镜头叙事 (以 25 秒-120 分钟为例)	54
第二节	连续性镜头 (Cutting to continuity)	62
第三节	场面调度 (Mise-en-scène)	65
一、	《天水围的日与夜》场面调度分析	66
二、	《天水围的夜与雾》场面调度分析	68
结语	70
参考文献	72
附录 1	74
附录 2	78
附录 3	83
附录 4	84

许鞍华《天水围二部曲》叙事技巧探析

宣誓

谨此宣誓：此论文由本人独立完成，凡论文中引用资料或参考他人的著作，无论是书面文字、电子资讯或口述材料，皆已于注释中具体注明出处，并详列相关的参考书目。

签名：

学号：10AAB02013

日期：2012年11月23日

摘要

许鞍华是香港电影新浪潮旗手，从影三十余年矢志不渝地在影坛里创作。站在商业和艺术十字路口的她，以关怀女性命运意识和社会现实著称。她的银幕处女作《疯劫》引领新浪潮风气之先，代表作有《投奔怒海》、《客途秋恨》、《女人四十》、《男人四十》、《半生缘》、《天水围的日与夜》、《天水围的夜与雾》、《姨妈的后现代生活》及二〇一二年最新温情作品《桃姐》。许鞍华凭借其独树一帜风格之作，屡次斩获香港金像奖及台湾金马奖最佳导演和最佳电影奖项。而她的最新之作《桃姐》更是成为继《女人四十》后另一部在香港金像奖及台湾金马奖颁奖典礼中实现大满贯的电影。

本文将许鞍华电影作为研究对象，其中以《天水围二部曲》即《天水围的日与夜》（2008）及《天水围的夜与雾》（2009）作为研究文本，以安德烈·巴赞提出的电影美学理论为基础，综合其他电影概论和艺术形式等研究论点，以叙事学的角度对两部影片的叙事技巧进行全面阐释，探究许鞍华如何在电影创作中打破传统的叙事模式，秉持独特的叙事风格和镜头语言运用的呈现方式来“说故事”。

关键词：许鞍华 天水围 叙事 镜头语言

致谢

眼见毕业论文呈交日期经已迫在眉梢，我的心情感到异常忐忑。待在中文系整整三年，转眼间就已来到尾声了。这一份论文，是我在大学内对自己最后的交代。经过几个月的煎熬及努力，幸多得师友们的支持和鼓励，我的毕业论文终于顺利完成。

犹记得出外实习前的那几个星期，我见了论文导师，莫德厚师。他知道我对电影研究范围较有兴趣，并给了我很大的自由空间去发挥，他听取我对论文题目的概念，并乐意给予更多建设性的建议。从一开始对题目概念的懵懂，直到莫老师的指引明灯，我如梦初醒，才惊觉自己一直都躲在一个圆框内，无法寻求突破。待论文题目已选定，我很庆幸，因为自己终于有机会接触有关许鞍华的电影研究。

另外，我想感谢我的家人。在我最需要帮助的时候，总是给予我正面的力量，让我能继续往前走，永不言弃。此特别感谢我的弟弟，在我的电脑拿去修理的这段期间，愿意牺牲他玩电脑游戏机的时间而把电脑借给我，并鼓励我要继续努力做好论文。为此，我非常感谢这么懂事的弟弟。

第三，在赶论文的这段期间，庆幸有一群朋友的陪伴，在我需要空间歇歇或透透气时，陪伴我一起度过这难熬的日子。我会记得我们在快餐店互相鼓励对方的那一刻；以及一些结伴到其他学校图书馆的同志们。此特别鸣谢班上的一名同学，由于我的电脑出现了些问题，而他不加思索地答应替我处理有关电脑方面的问题，使到我可以在期限内顺利完成论文。感谢你们，曾经帮助过我的每一个人。

绪论

对于“香港电影”一词，应该以什么样的态度看待历史中形成的“香港电影”概念？香港电影作为香港最具特色的一种文化形式，其本身除了深层面地看作是对“九七后”香港的民族式认同，将中国内地也一併成为香港电影的新市场，真正实现历史上的归属和回归之外，也使电影成为“香港”文化属性的有效组成部分。在这种庞大的时代背景下，面对全球一体化，香港九七回归以后，香港电影本质的涵盖面也要求变以生存，并以另一种美学价值观主导，即是香港电影于二十世纪八〇年代进入繁荣时期，由“新浪潮”派正式拉开序幕的时代而始（参考自刘辉，2010，页62）。

学者刘辉针对当下香港合拍片电影引起的种种质疑，提出重新反思“香港电影”概念，并于二〇一〇年在《当代电影》期刊中发表一篇题为《“香港电影”概念新探中》的文章。该内容中提及“港片不港”的问题出处，香港电影在不同的时空情景下，呈现出不同的影像特质，使到电影达至跨地域和多元化的时代。

“香港电影”不再像以前仅仅以香港为基地生产的电影，而是成为了表达本土文化和身份认同感的载体，在对都市建筑和日常生活的影像中潜移默化地实现强烈的自我认同感，而“九七”问题或者“香港身份意识”的觉醒更是加深及唤起电影工作者关注电影的社会价值(刘辉, 2010, 页62)。

由于历史的缘故，香港电影在经历与内地电影的相互延伸直到建立独特风格的过程中，逐渐发展并形成鲜明的本土特色，在其他领域的电影史上确立“香港电影”的地位和价值。赵卫防在《香港电影史》中明确地把香港电影发展期分为六个

阶段，即：初创时期（1897-1945 年）、延续时期（1945-1955 年）、黄金时期（1956-1966 年）、过渡转型时期（1967-1979 年）、繁荣时期（1979-1993 年）以及风格化时期（1994-2006 年）。每个阶段发展的转变都放在当时的政治、经济与社会背景中加以阐述。他在书中提及：“近百年来香港电影的艺术发展史，亦是一部具有鲜明地域特色、文化特色和美学特色的电影史”。笔者认为，每个划时代变革基本上有意识形态地决定电影作品在审美和表现形式的转变，并在电影文化发展中注入另一种新电影气息和形态，进入主导香港影坛局面的时期(赵卫防, 2007, 页 7)。

香港社会的本土化在经过六〇年代的觉醒和七〇年代的发展，进入八〇年代之后愈加成熟。随着经济的增长，香港在政治、社会和文化结构更进一步地转型。赵卫防在《香港电影史》中提及，此时期更是促成中产阶级的形成与扩大，同时也造成了劳工阶层的分化和缩减。中产阶层是新观念的倡导者，同时也是影响社会思想文化的主导者。这从而标志着香港社会在思想文化上亦步入经济的后尘，进入现代社会，使香港社会文化自主性进一步增强(赵卫防, 2007, 页 272)。

这种自主性反映香港人的身份自觉和文化本土化意识更加成熟，对香港电影的影响更为强烈。这一时期，除了在电影语言方面摆脱旧上海电影¹的束缚，主题内涵上更是迈向本土化，逐渐形成具有鲜明本土特色的电影作品。七〇年代末涌现

¹《香港电影史》五〇年代初至六〇年代中期的香港电影在多种文化的夹击下依然保持着鲜明的中华文化脉络，富有深厚的中国传统底蕴。银幕上依然充斥着以恪守中国传统的人伦观、道德观和家庭观为主的思想内涵。在电影形式上承袭旧上海电影的模式（详见《香港电影史》，页 3-4）。

的“新浪潮”电影，大部分都是表现当下香港的社会现实、心理、文化以及新一代香港人的现实生活和体现他们的价值观(赵卫防, 2007, 页 292)。

关于“新浪潮”一词，是由七〇年代末的新闻媒体和评论界提出。一批由电视进军电影的新导演，凭着敏感的触觉和创新的概念，将西方现代电影观念与本土题材结合，以新颖的美学形态为香港电影注入新社会气息，开创一个崭新的形式局面。“新浪潮”作为一种新电影形态，成为香港电影阶段的转折点，并实现香港电影的本土化(赵卫防, 2007, 页 292)。

“新浪潮”电影体现的美学特色主要展现于内容方面的本土化，以五个方面简述“新浪潮”电影主题形态的本土化，即：一、对社会现实问题的敏锐触觉和反映，并展现多元化的香港社会现实和深入描摹社会形态及矛盾；二、对本土风貌的展示，深入全面地体现香港社会的现代风貌，并细致地展示都市人的生活心态；三、专注个人成长经验的书写与抒发同一代人的集体情怀；四、关注香港社会女性的命运，从现代视角和女性书写的方式出发，细腻地描述在社会中受到欺压及悲剧命运意识的女性群体；五、从香港人的视角出发，对国家、民族及海外华人的命运予以关注和同情(赵卫防, 2007, 页 293-294)。

另外，“新浪潮”的美学特色还表现在丰富的类型上和体现导演们在创作思想上的风格。前者提及的丰富类型可分为三类：文艺、武侠及喜剧，而许鞍华《天水围二部曲》则可被归入为文艺类型；后者则强调导演如何突破传统香港电影叙事模式和电影语言，运用独特的艺术技巧和现代电影形式叙事。“新浪潮”女将许鞍华擅于运用现代主义手法和时空交错式的多视点叙事，替代传统电影按时序进行的

单线和单一视点叙事方式，突出其个人独特的电影形式风格。许鞍华一贯式的风格，自其银幕处女作《疯劫》中就表现不同的人对凶杀案持有不同的陈述视角，或是另一部作品《撞到正》中巧妙安排影片中人与鬼的双重视点进行叙事。此外，画外音和蒙太奇亦是许鞍华在电影中擅用的转场技巧之一，突显影片的张力和交代剧情的需要(赵卫防, 2007, 页 296)。

许鞍华的电影，如一贯式地遵循“人文主义关怀主题及创新式叙事”的创作模式，通过镜头语言影像展示香港的风土人情、建筑街巷等明显的地域景观，体现港人独特的生活处境和社会状况。许鞍华电影中，所看到的影像应是能够展现“香港”的电影。

因此，笔者选择了许鞍华近年创作的电影作品《天水围的日与夜》和《天水围的夜与雾》，将两者构成并称为“姐妹篇”来深入探究，侧重于解析影片中的电影叙事技巧，从外部的叙事手法驱动至局内的镜头语言叙事，严格来说即是通过外部建构的情节叙事客观地呈现故事内容，再慢慢深入扩展至内部建构的电影镜头形式叙事，将隐藏在内的情节线索完整地体现出来。本文均由纵向和横向的叙事维度对《天水围的二部曲》进行研究。

第一节、研究动机与目的

许鞍华忆述《天水围二部曲》时曾说：“香港经常是我电影的主题。一切有关香港人的生活方式、感受、喜悦和痛苦都在我的关注焦点之内” (邝保威, 2010, 页 160)。“天水围”是许鞍华特意设置的主要场景，究竟天水围有何象征意义？或者它代表一个什么样形态的社会阶层？天水围作为位于香港新界西北的新市镇，与内

地边界咫尺之隔，居住人口一半以上为内地新移民。九七以后内地移民人数激增，香港政府为低收入家庭提供廉价屋，称作“公屋”。因此，天水围地区人口聚集了大陆内地移民。

天水围未必是香港新移民最多的地方，但这里的小社会却带着许多新移民的总体特征。其中以女性居多，她们通常以婚姻途径移民至香港。但大部分居住在天水围的家庭面对收入低或教育程度低等的问题，因此家庭社会问题无形中也比较多（炫风、曾明瑞，2011）。纵观许鞍华过往的影片作品如《女人四十》里的中年女性危机意识、《男人四十》里的中年男性危机意识及师生恋课题，直至最新之作《桃姐》里的老年人生命课题，可发现到关怀人文社会问题一直都是许鞍华的电影题材。因此，剧情是否能带给观众有关人文社会问题的讯息，对她而言固然重要。

《天水围的日与夜》主要贯穿三个人物和年龄层，即：张家安为少年、贵姐为中年、阿婆为老年。整部电影就像许鞍华在接受访谈时指出的那样：“这套戏好像 poem，全都是用食物来讲述，从头到尾由食榴莲，食月饼，到食好多次饭，买报纸送纸巾，听不听话，都是靠这些 motif 来穿插，贯彻地来讲人的关系”（邝保威，2010，页 154）。因而，观众看了之后总会出现两种极端的意见，一是很感动；二是看不懂。但许鞍华所要带出的是正面的“温情天水围”。《天水围的夜与雾》题材则是改编自真人真事，二〇〇四年于天水围发生一宗家庭伦常惨案，主角事先张扬其灭门，震惊全城。许鞍华藉以平铺写实的叙事方式记录并带出反面的“悲情天水围”，唤起社会人士的关注（邝保威，2010，页 157）。

笔者认为，每一个人都可能是许鞍华电影作品内所叙述的人物。在许鞍华电影叙事模式内，无论是影片中的主角还是咖喱菲，各个人物特色尽显，她选择普通人作为主要人物，主要是让观众能对片中人物增添多一份熟悉感，看电影的同时会有种似曾相似的感觉。这种贴近观众日常生活的形式，更让观众开始关注身边人物的大小事情，即使只是普通的起居生活、过马路、吃饭、看戏等等，许鞍华营造了一种“我懂你，你懂我”的氛围，表达了“人生就像一齣戏”的概念。

《天水围的日与夜》英文片名为“*The Way We Are*”及《天水围的夜与雾》的英文片名为“*Night and Fog*”。片面上已很明确地表述影片中的内容题材，即以叙述天水围居民生活为主。《天水围的日与夜》有着日与夜的节奏，整部影片的节奏像一首诗，富有独特的韵律与美感，故事背景以香港本土性社会为主，简单朴实地描写天水围居民的日常生活。片面上讲述母子之间相依为命的故事，内容中亦穿插其他角色，如邻居阿婆、老师、朋友及其他亲戚之间的关系；《天水围的夜与雾》有着夜与雾的节奏，预示灾难的渊藪。整部影片的节奏像一部小说的叙事速度，情节紧凑明快，画面跳跃性颇大，其故事内容涉及了中国内地新移民与香港社群之间产生的冲突，并藉由天水围一宗伦常惨案带出现实生活的残酷，关注社会的低下阶层。许鞍华通过这两部电影重现香港传统文化的独特性，并采用日常生活细节的“再现式”来表达人与人之间的关系。她擅长运用电影叙事手法，针对两部影片中种种张力关系的结构范式，呈现天水围的两面。单从主题层面上来看，其乃是充满生活质感的剧情或是文化身份问题的剧情。而许鞍华理想中的映像，全依靠她独特的“叙事手法”来尽情发挥。

本文希望通过许鞍华《天水围二部曲》中的文本分析，解读许鞍华在影片中所运用的叙事技巧，如何巧妙地呈现香港低层社会的缩影——天水围？另外，笔者旨在从纵向和横向的叙事维度中探索“许鞍华叙事风格”，试图从中寻找突破。

第二节、前人研究成果

关于许鞍华电影的研究，笔者所搜集的资料不多，其中包括陈娟的《许鞍华后期电影研究》，其内容集中研究许鞍华 1995 年以后的电影作品，并秉承比较的方式，详细分析作品中的人物形象建构、主题意蕴和女性意识(陈娟, 2011)。

另外，张成杰撰《映像“天水围”：许鞍华电影的跨地想象与主体建构》，试图通过分析和解读许鞍华近年创作的两部作品《天水围的日与夜》和《天水围的夜与雾》，揭示“后九七”香港电影中一种新的空间建构与身份想象的表意模式(张成杰, 2011)。

孙慰川的《论许鞍华电影中两性形象及其性别意识》，从关注女性群体的角度深入探究许鞍华对女性的精神面貌、人生处境，以及两性形象的塑造(孙慰川, 2008)。另一方面，姜韞霞的《论许鞍华电影的命运意识》以命运意识为切入点通过对许鞍华影片作品的主题、叙事策略、镜头语言和其个人分析，挖掘作品中所贯穿始终的精神内涵，揭示影片中浓厚的漂泊意识(姜韞霞, 2005)。

吉雅雯的《论许鞍华影片中人物身份认同的危机-香港市民社会演进过程在影片中的映照》，从客观的角度探讨许鞍华现实主义的独特性之外，还以个体的角度出发探究许鞍华影片中独特性和意义所在，并分析香港市民社会发展进程在影片中的体现形态(吉雅雯, 2004)。

贺小力和黄宇博的《论许鞍华电影的艺术特色》，针对许鞍华电影表现手法和其他艺术形式运用，反映导演在故事设置上的思想情感、创作意图和审美追求(贺小力、黄宇博, 2012年11期)。另外，邢成武的《论许鞍华“天水围两部曲”中的人文情怀》，探讨许鞍华“天水围的两部曲”，在空间形态与女性形象设置上的共通关系(邢成武, 2010第6期)。

纵观前人所研究的成果，笔者认为大部分的研究都只局限于许鞍华电影作品中的现实意义，或是将影片与香港社会发展形态联系起来作一个纵向对比研究。许鞍华影片中的关键点仍旧离不开女性命运意识题材，并试图透过影片中人物形象的身份危机认同，以社会学的角度阐述香港市民发展的进程。此外，有关许鞍华电影作品研究，较为著名及广为人知的都是《男人四十》、《女人四十》、《姨妈的后现代生活》等这几部影片，其中以影片中的女性形象作为主要研究对象。这无形中忽略了关注许鞍华对电影表现形式的运用，缺乏了探讨影片外表层面下所隐藏的本质。

第三节、研究范围与方法

什么是叙事？“叙事”一词，把镜头看作类似于一句陈述，这就允许像分析其他叙事一样地分析它。然而，当人们试图确定画面里存在着什么陈述句时，又将出现一些困难。任何镜头都不会说：“让²死去”（【加】安德烈·戈德罗【法】弗朗索瓦·若斯特, 2005, 页 23）。这表示，任何镜头也不会表面化地以一句陈述句作为叙述方式。

²主语“让”是法语人名。

看过这两部电影之后，笔者认为许鞍华擅长以“电影叙事手法”来说故事。在许鞍华镜头下的人物，无论是少年、中年、老年、小孩、女人、男人、甚至昆虫动物皆被特写放大各自的特征，就算他或她只不过是区区一个小人物，在镜头叙事下也会明确地呈现一名身为“小人物”的特色。

有关论文研究范围内，本文基本结构分为绪论、正文及结语。本文共分为五章：第一章为绪论，其中内容包括研究动机与目的、前人研究成果、研究范围与方法及研究难题。第二章以电影叙事理论为基础，从叙事角度去看《天水围二部曲》其中包括：（一）叙事学、（二）话语叙事学和（三）电影叙事学。第三章为“鞍式”纪实影像叙事风格，以现实主义形式探讨两部电影。

第四章为“鞍式”《天水围二部曲》电影叙事技巧，揭示香港本土社会现实的两面，以三个方面深入剖析，其中包括（一）女性视角叙事手法、（二）回顾性叙事技巧及（三）蒙太奇叙事技巧，而这些叙事形式都建立在安德烈·巴赞的电影纪实理论上。

第五章则为电影表现形式，简单来说即是“镜头语言叙事”。内容的每一节都与不同的镜头有关，其中包括摄影机移动、画外音、多视点叙事、或一些镜头专用术语如：长镜头、短镜头、定格、空间切换、特写镜头、远景镜头、鱼眼镜头、伸缩镜头、推拉镜头、俯仰镜头、固定镜头及场面调度等等。

第四节、研究难题

笔者研究此题目范围，首先要对香港电影史、社会文化和背景有一定的认识。在紧迫时间的催促下，除了需多次观看《天水围的二部曲》这两部影片，笔者也需抽出空档时间观看其他许鞍华的电影作品，以对该导演的叙事风格有更深层的了解。

笔者以影片叙事技巧作为研究范围，各个理论家对叙事一词的定义皆异。为此笔者在搜寻有关叙事学的理论资料时，需将各位学者提出的叙事理论逐一比对区分，针对《天水围的二部曲》这两部电影中所运用的叙事技巧，作出详细的论述。笔者将在本文中以纵向和横向的叙事维度，从三个方面展开论述：分别为女性叙事技巧、回顾性叙事技巧及蒙太奇叙事技巧。由于电影学者们提出的理论繁多，皆有可取之处，因此笔者需在短时间内将学者们提出的理论一一消化，并在学者们提出的理论基础下，继而提出自己的观点。

另外，笔者在本文第五章将提及有关镜头语言叙事理论，试图分析两部影片中所运用的镜头语言形式，再提出笔者的个人观点。笔者在资料匮乏中试图注入自身观点，对于笔者而言可算是一大考验。针对前人研究，大部分学者只是研究有关《天水围二部曲》中的女性形象，或是现实主义理论，鲜少研究关于叙事技巧这一范畴。为此，笔者更需鲜明地勾勒出叙事技巧的分类及特点，并藉此来表达《天水围二部曲》中所带出的讯息。

第二章 从叙事角度看《天水围二部曲》

现代学者一直在研究各种形式的叙述，大多数把重点放在文学、电影和戏剧上。这个新兴的跨学科领域在八〇年代被称之为叙述学³，研究情节如何起作用，或是如何弄懂素材的意义，并将这些素材捏合在一起形成一个连贯的整体。与此同时，它还研究不同的叙述结构、讲故事的技巧、美学的程式、故事的类型及其象征性的含义（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 207）。

究竟是叙事还是叙述？笔者认为，有关叙述学的定义多种，但其确切含义仍指作为对叙事作品的科学研究。而对于叙事一词，若按惯例人们同意只局限于文学表达领域，就不难给叙事下这样一个定义：叙事即用语言，尤其是书面语言表现一件或一系列真实或虚构的事件。这个正面的（和常见的）定义优点是简单明了，主要缺点或许恰恰在于它本身陷于、并使人们陷于一目了然的事实之中，在抹杀叙事界限及其存在条件的同时，掩盖了叙事本身存在的困难和问题。从正面给叙事下定义，即是-或许不无危险地使人相信下述想法和感觉：叙事合乎常情，讲个故事，或将一组行动编排成神话、故事、史诗和小说，这是最自然不过的事（张寅德, 1989, 页 297）。此章的内容将以叙事学、语言叙事学及电影叙事学的角度去探析《天水围二部曲》这两部影片。具体解析如下：

³ 法文中“叙述学”一词是由拉丁文词根 narrato（叙述）加上希腊文词尾 logie（科学）而构成的。七卷本《大拉露斯法语词典》这样解释“叙述学”一词：“人们有时用它来指称关于文学作品结构的科学研究”。新版《罗伯特法语词典》对该词所下的定义是：“关于叙事作品、叙述、叙述结构以及叙述性的理论”。两本词典关于“叙述学”一词的定义有所出入（详见《叙述学研究》，页 1）。

第一节、从叙事学看《天水围二部曲》

戴维·鲍德威尔曾言：“叙事的编排旨在符合、改变、阻抗或破坏接受者对连贯性的追求。”叙事的关键在于故事内容、题材、风格及观众反应。这一系列的研究对象常与叙事学紧密结合，其中包括研究对象之间的连续、发展、时序间断、空间及因果性等（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 205）。

术语“叙事学”一词，首先是由托多罗夫于 1969 年提出，但事实上叙事问题和一切有关“叙事性”的问题与研究早在术语提出以前就已经存在，并由克洛德·莱维-斯特劳斯推动结构主义思潮进程，另一方面也吸引了像阿尔贝·拉费、热拉尔·热奈特、格雷马斯、麦茨、罗兰·巴特、克洛德·布雷蒙等多位研究学者的兴趣（参考自【加】安德烈·戈德罗、【法】弗朗索瓦·若斯特, 2005, 页 2-3）。

在此叙事历史背景下，不同研究学者对“叙事”概念的厘定也不相同，其中包括文学叙事学、电影叙事学、新闻叙事学及现代叙事学等。笔者认为在探讨叙事学这门学科时，理应思考和采取有关符合叙事陈述的概念与目的。针对笔者选取许鞍华《天水围二部曲》作为研究对象，本文将采取电影叙事学作为基础理论。

叙事学先驱者之一阿尔贝·拉费曾在其专著《电影逻辑》里，对“叙事”与“世界”作出对比的定义：一、世界无始无终，相反，叙事是按照严密的决定论安排的；二、任何电影叙事具有一个逻辑的情节，这是一种“话语”；三、叙事由一个“画面操纵者”或“一个大影像师”安排；四、电影既表达又讲述，与仅仅存在着的世界不同（【加】安德烈·戈德罗、【法】弗朗索瓦·若斯特, 2005, 页 14）。

依照上述所列，拉费对叙事概念的说法与另一位叙事学者麦茨提出的概念不同。麦茨在其书《对于一种叙事现象学的看法》里，明确地倾向“叙事”是一系列画面或声音组合的说明，并肯定叙事“即使对幼稚的使用者而言，也是可以确认的一个真实对象，而且永远不会与非叙事之物相混淆”。在此条件下，理论家的任务在于“更加严格地阐明朴素的意识未经分析就已感觉到的东西”，而麦茨亦在此说法下提出识别叙事的五大标准：一、一个叙事有一个开头和一个结尾；二、叙事是一个双重的时间段落；三、任何叙述都是一种话语；四、叙事的感知使被讲述的事件“非现实化”；五、一个叙事是一系列事件的整体（【加】安德烈·戈德罗、【法】弗朗索瓦·若斯特，2005，页 17-23）。

从以上麦茨提出的五大标准与拉费提出的四大定义来看，笔者认为两位学者提出的说明都属于客观与实践性。笔者同意上述学者所提出的观点，并结合了两方的论点，针对许鞍华在《天水围二部曲》中所运用的电影叙事技巧提出个人观点。笔者认为，许鞍华在《天水围二部曲》中扮演一名“画面操纵者”或“一个大影像师”，这与拉费所提出的叙事第三点相符。许鞍华擅于运用严密的决定论进行叙事，《天水围二部曲》中各个情节有其独特的叙事进程，但实际上却是紧密结合。

第二节、从话语叙事学看《天水围二部曲》

另外，拉费与麦茨同时在其各自的论点中提及“话语”。这亦是笔者关注的焦点之一。拉费指出，任何电影叙事具有一个逻辑的情节，这是一种“话语”；而麦茨说明，任何叙述都是一种话语。不但如此，另一名学者热拉尔·热奈特也曾在其发表的《修辞卷三》（确切地列明，是在《叙事话语》部分）将托多罗夫于

1969年创造的术语“叙事学”称为“语式叙事学”（【加】安德烈·戈德罗、【法】弗朗索瓦·若斯特, 2005, 页10）。

热奈特提出的“语式叙事学”，以关注人们讲述所用的表现形式为主、叙述者的表现形式、作为叙事中介的表现材料（画面、词语、声音）、叙述层次、叙事的时间性、视点、诸如此类。因此，“语式叙事学”与“主题叙事学”不同。“主题叙事学”关注的是被讲述的故事、人物行动及作用之间的关系，或更确切地说，其倾向关注叙事的内容，一般而言是完全独立于表现形式（参考自【加】安德烈·戈德罗、【法】弗朗索瓦·若斯特, 2005, 页10-11）。

纵观上述而言，影片操纵者是一部影片的灵魂人物。一部影片的叙事方式，完全由这名操纵者所安排。下文将展开论述的，亦是本文的研究对象：许鞍华——《天水围二部曲》的操纵者，所涉及的范围则是有关“《天水围二部曲》叙事技巧”。

另一方面，笔者认同麦茨提出的两个基本直观：一、叙事确实存在，并且得到它的“消费者”的认可，逐以产生一个叙事性印象；二、影片属于叙事这一“人类想象的伟大形式”，既是画面有可能只展现，不叙述。不过，麦茨对叙事定义的分极化，首先将叙事与现实相互对立，画面特殊身份由此而来，并根据所提出的对立形式，将叙事当作一个完成的本文或话语来思考。笔者却认为，这与本文所要阐述的概念不同，故不多加说明。

纵观许鞍华过往的电影作品，其中包括奇案片、枪手片、古装武侠片、爱情片、亲情片、鬼片、政治动乱片、还包括喜剧和悲剧、亦拍过老人和小孩（石琪，

1979)。她的电影多型，但令人留下深刻印象的是，她作品中贯穿的“写实风格”。笔者称为“鞍式风格”。

第三节、从电影叙事学看《天水围二部曲》

什么是电影叙事？当人们把镜头看作类似于一句陈述，这就允许像分析其他叙事一样地分析它。然而，当人们试图确定画面里存在什么陈述句时，又将出现一些困难，任何镜头都不会说：“让死去（【加】安德烈·戈德罗、【法】弗朗索瓦·若斯特, 2005, 页 23)。

此说明，在影片中表达内容叙事，并不仅能单凭一句陈述句轻描简述，而更多地是有赖于一系列镜头或画面的组合加以叙事陈述。通过镜头中所包含的叙事信息，才能明确表达影片中所潜在的内容。若以另一个方式解读，则可当作叙事也是一种拼图。操纵者以独特的拼凑方式，将不同块状的拼图（此影射为镜头）结合起来，一步一步揭示拼图完成的模样。如同影片叙事，将镜头或画面相互连接，叙述故事进程的发展动脉。

在电影机诞生的同时，就产生了将影片首先用于讲述故事的想法。早期的 W·保罗和 G·韦尔斯提到：“用放映的活动画面讲述故事”。当时，叙事方式仍旧以非常简单的方式进行，大部分影片直至 1900 年仅有 1 或 2 分钟的长度，而且一般只包含一个镜头、一个时空单元或单视点。影片只有一个视点、摄影机固定地、不间断地拍摄一个场景，因此只有一个镜头，被称为单视点。几个镜头表现一个叙事或单一性的摄影，足以满足 1900 年以前的电影叙事需要（【加】安德烈·戈德罗、【法】弗朗索瓦·若斯特, 2005, 页 26-27)。

这种简单的叙事情景，回顾卢米埃尔兄弟⁴于 1895 年拍摄的影片《水浇园丁》⁵，该影片就只用了一个摄制场地和单一镜头，即是运用唯一的一个镜头拍摄一个简单的行动。当然，这并不能用以与现今影片镜头叙事手法相提并论。毕竟，如今电影叙事形式的发展远远超乎于早期影片叙事结构。从之前的单一镜头、地点与行动的一律性，直到现今常常拍摄超过数百个镜头，以呈现数十个不同的行为。因此，影片叙事不再像单一性构思那么简单，而是转变为层次化，并构成了系列事件构思的影片（参考自【加】安德烈·戈德罗、【法】弗朗索瓦·若斯特, 2005, 页 27）。

许鞍华在《天水围二部曲》中所采用的电影叙事技巧（下述第四章将提及）及镜头语言叙事（下述第五章将提及），已明确地表现其“新浪潮”的电影美学特征，不再依据传统的电影叙事结构，以单向形式表达故事内容。下述第三章将在学者安德烈·巴赞的现实主义理论基础下，对《天水围的日与夜》（2008）及《天水围的夜与雾》（2009）展开论述及探讨。

⁴法国卢米埃尔兄弟路易和奥古斯特，1894 年底发明了他们的“活动电影机”，并于 1895 年 12 月 28 日在巴黎向公众放映了他们的影片。这一天，亦被认作是电影的生日（详见《什么是电影叙事学》，页 27）。

⁵一位少年把脚踩在园丁正在浇水的水管上，园丁惊讶地发现水流停止了，去检查水管的喷头。就在这时，少年淘气鬼缩回他的脚。于是，园丁反即去追恶作剧者，抓住他并打了他的屁股（详见《什么是电影叙事学》，页 27）。

第三章 “鞍式”纪实影像叙事风格

在传统意义上，评论家们常把现实主义和“生活”联系在一起，把形式主义和“模式”联系在一起。现实主义被定为缺少风格，而形式主义者最关心的是风格。现实主义者不要艺术技巧，以“透明地”描绘物质世界，当中并没有任何歪曲或调和。相反地，形式主义者关心幻想的素材或抛开主题，以便突出想象的世界或为了美而美（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 215）。

实质上，当代评论家和学者亦把现实主义看成是一种“风格”，有一系列既复杂又不明显的程式，与表现主义者使用的程式一样是人为的（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 215）。本章的内容主要是对现实主义与形式主义两者作出论述，再试图从“鞍式风格”⁶中探析《天水围的日与夜》及《天水围的夜与雾》的纪实影像叙事风格。

第一节、现实主义与形式主义

早在上一世纪之末，电影已向两个主要方向发展，即现实主义和形式主义。法国卢米埃尔兄弟以日常生活为主题，拍摄一部题为《火车到站》的短片，广受观众欢迎。这一类型的影片是将实际生活中瞬息即逝的情景都记录下来。依这一方面看来，卢米埃尔兄弟可算是电影中现实主义传统的奠基人。同时，形式主义传统奠

⁶许鞍华对不同类型的电影都有兴趣，又敢尝试，还能找到机会获得投资者的信任去发挥。其中曾拍过的类型电影如奇案片、枪手片、古装武侠片、爱情片、亲情片、鬼片、政治动乱片、喜剧、悲剧、老人和小孩题材。许鞍华电影虽然多型，坦白说亦良莠不齐，有成有败，但始终保持许鞍华作风。或者她还谈不上确立了独特的个人电影风格，但始终明显的是，她每部作品都有点过客的感觉，片中人往往不安于室，到处追寻目的、找寻归宿，永远在过程之中（详见《导演许鞍华》，页 237）。“鞍式风格”一词，乃是笔者以许鞍华（Ann Hui）的影片写实风格所作出的代称。

基人乔治·梅里爱也创造了一系列纯属幻象的影片，其影片《月球旅行记》正是运用荒诞的故事和特技摄影混合而成（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 2）。

纵观以上而言，现实主义与形式主义这两个术语，并未能明确地使用在指出影片的倾向。毕竟一部影片的形式，很少完全是形式主义抑或是纯粹现实主义。安德烈·巴赞是法国电影评论家和理论家。他曾指出：“要更好地理解一部影片的倾向如何，最好先理解该片是如何表现其倾向的”（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 5）。以许鞍华《天水围二部曲》为例，笔者认为在这两部影片形式较倾向于现实主义风格，既是许鞍华一贯地写实风格，讲究重现表面的现实。但是，也不能忽略许鞍华在影片中如何以叙事技巧反映现实。

大多数现实主义者认为自己注重的是内容，而非形式或艺术技巧。现实主义的电影趋于极端就会近于纪实，只强调所拍摄的事件和人物。但在某个条件方面的需求下，内容与形式必须互相配合，譬如电影的主题如何拍摄，电影技巧如何显现故事内容，这样才能传达影片真正的内容（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 4）。因此，巴赞提出这一种有机构成的理论，并相信形式和内容是相互依存的，表示既注重电影内容之外，也不应忽略其表达形式。

巴赞曾在颇有影响的法国杂志《电影手册》里担任编辑多年。在该杂志上他提出了有关形式主义的影片美学，其中包括普多夫金和爱森斯坦等人的影片作品。巴赞注重和强调影片的现实主义性质，但亦不否认导演在创作影片时所运用技巧，或剪辑的画面为影片带来美学的效果。不过，路易斯·贾内梯在其书《认识电影》里提出，虽然巴赞称赞影片的剪辑效果，但在他部分写的文章中，仍是坚持认为

“蒙太奇”只是导演创作影片时可用的技巧之一，并认为在很多情况下导演的剪辑可能损害一个场面的效果（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 95）。笔者认同上述这点，若将许鞍华电影作品归纳入各种类别内，可发现她早期的作品都注重电影表现形式和现代主义，其中包括银幕处女作《疯劫》采用了多视点形式，描述各个视角所看到的凶杀案也不相同。直到后期，许鞍华的作品才转向对写实风格的探索。

巴赞概括现实主义为：“我们把力求在银幕上充分展示现实的一切表现体系和一切叙事手段称为现实主义的”（【法】安德烈·巴赞, 1995, 页 276）。现实主义这个词，大体上是被用来描述表现形式与表现形式之外的物理和社会“现实”之间的关系。

现实主义者一贯反对情节和纯粹虚构的故事，现实主义理论家切萨雷·柴伐蒂尼明确地表示，表现普通人和日常生活是电影的主要任务，应该不惜一切代价避免惊人的事件和特殊的人物。他心中理想的电影需包括一个人连续 90 分钟的实际生活，在现实和观众之间不应该有障碍，更不应由导演的艺术爱好来“改变”生活本身的完整性。艺术性应该是看不见的，素材应该是“发现的”，而不是塑造或安排的（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 287）。

柴伐蒂尼强调普通人生活的戏剧性，并认为电影导演应该关心对现实的“发掘”，不应强调情节，而应该强调事实和其一切“反响和共鸣”。按照柴伐蒂尼的看法，拍摄电影不是把“创造虚构的故事”强加给真实的生活素材，而是不屈不挠地力求揭露这些事实的戏剧含义。电影的目的就是要探索各种事件的“平凡性”，

揭露某些总是存在而从未被注意到的事实（【美】路易斯·贾内梯,1997,页 287)。以下将详细从《天水围的日与夜》及《天水围的夜与雾》展开论述。

第二节、《天水围的日与夜》-日常生活影像诗意

所谓的日常生活，指的是琐细的生活流程，同时又是人们的情感变化和反应的缘起。日常生活是流动着，倏生倏灭的，所引起的情感反应也是五味杂陈的，文学艺术作品中的情感因素，大多来自于对日常生活的体验（刘婷,2010,页 123)。

许鞍华在《天水围的日与夜》中采用琐碎轻微的日常生活来叙述，呈现一个返璞归真的生活。许鞍华将焦点集中锁定在底层人民身上，天水围居民和普通平凡人一样没有分别，繁复日常生活中的行、走、坐、卧，依附于人类原始的本能生活形态，这亦是常人所能理解的。影片一开始叙述贵姐一天的生活规律。从清晨一大早出外，镜头切换至超级市场，即贵姐工作的地方。贵姐吃力地搬着箱子，再从箱子内取出榴莲，制成包装。下班后，她到市场买菜和日用品。煮了晚餐之后，晾好衣服，一天又过去了。许鞍华以贵姐一天的生活作息作为开场叙述，再以简单基调的配乐带出主题“天水围的日与夜”(The way we are)这一概念（见图 1-1)。

许鞍华选择题材单调，以天水围小市民的日常生活为标准，不仅抛弃了考量商业角度的因素，少了大卡士制作；没有珠光宝气的照耀；没有编织豪门幻想的情节；更没有硝烟弥漫的打斗场面，有的仅是琐碎且典型的“真实生活”。在实际生活中，我们往往会将注意力集中在某些特定人物身上。但对于许鞍华而言，注重现实生活中的细节才是影片中的关键因素。即使在观众眼中是多么微不足道的情节，但许鞍华却用放大镜将各个大小事，无限地放大。

纵观上述所言，各大小情节体现在各个方面，譬如：贵姐买报纸送纸巾，和儿子张家安三言两语的对话（见图 1-2）、寿宴中各大小人物都聚集一堂，藉以谈话的方式把每位人物的角色体现出来（见图 1-3）、张家安参加团契的活动，藉以画画的方式带出家庭关系（见图 1-4）、阿婆吃完午餐后对着墙壁发呆，呈现出一种孤单的氛围（见图 1-5）、阿婆在超市买食用油（见图 1-6）、张家安替阿婆搬电视和安装电视（见图 1-7）、抽奖（见图 1-8）、丧礼（见图 1-9）、阿婆和女婿之间的对话（见图 1-10）、张家安和徐老师逛超市（见图 1-11）及贵姐邀约阿婆一起庆中秋（见图 1-12）等。

学者刘震云曾言：“生活是严峻的，严峻的是那个日复一日、年复一年的日常生活琐事，一切还是从排队买豆腐白菜开始吧”（徐春萍，2003）。有关文字里提及的豆腐白菜，衣食住行与一切和小市民生活有关的琐碎小事，本质上属于一种艺术回归的形式，就如上述第一节所提及，法国卢米埃尔兄弟以日常生活为主题的影片概念。许鞍华不仅将现实生活写照彻底地透视化，更关键地是将这毫不起眼的生活琐事作为主轴叙事方向。许鞍华笔下的人物，并不是按照逻辑精确设计的人物，展现的不是伪饰的生活，而是一种活于日常形态的自己。因此，许鞍华在镜头语言形式方面的运用也较为简单朴实（详见第五章）。

学者张晶曾言：“叙事的诗意和崇高往往是栖居于平淡无奇中的返璞归真”（刘婷，2010，页 123）。许鞍华的《天水围的日与夜》取材于普通不过的日常生活，生活中并没有高潮迭起，这群普通居民在平淡的叙事中渐渐显示其独特的身份。

第三节、《天水围的夜与雾》-关注家庭暴力问题

在经历人情冷暖的社会中，芸芸众生间的这群天水围居民是否能在强烈的诉求中得到关注？《天水围的夜与雾》题材改编自真人真事，二〇〇四年于天水围发生一宗家庭伦常惨案，男事主事先张扬其灭门，震惊全城。许鞍华藉以平铺写实的叙事方式记录并带出反面的“悲情天水围”，唤起社会人士的关注。

许鞍华在《天水围的夜与雾》中同样地采取纪实的叙事风格，即取材自真人真事，但拍摄手法却不像实况剧那样，带出的是一种令人心寒而非血腥的画面。许鞍华欲透过区内贫困孤独的低下阶层，适时地带出现实生活的残酷，而不是单纯的描写罪行（邝保威, 2010, 页 161）。影片偏重心理描写和环境氛围的设置，藉以这种方式抓住观众的情感。其叙事方式除了以纪实为主，更重要地是要引起社会人士对家庭暴力的关注。透过这部影片，讽喻当时社会人士对家庭暴力的忽视以及揭露人性险恶的一面。

影片一开始以倒叙手法揭露灭门惨案的结局。随后，通过警方向死者亲友、邻居、妹妹及男死者李森的儿子录口供的过程，透过不同人物的叙述，一步一步地揭示悲剧演变的背后原因。许鞍华在影片中大胆地采用倒叙形式，先将结局置前，再以多视点方式多个角度剖析，逐步地构筑李森原始一家幸福美满的关系。许鞍华安排的人物出场顺序，并非以直接讲述的方式交待人物的身份，而是通过影片内人物行为的力量呈现出来。影片的故事内容看似很零散，各个情节看似疏离，但实际上却是紧扣发展。

许鞍华在《天水围的夜与雾》中较注重叙事时间分析。叙事时间包括时序和时限，时序研究三种时间的运动轨迹，其中包括闪回，即是回头叙述先前发生的事情；闪前，即提前叙述以后要发生的事件；交错，即表示在叙述中将过去、现在和未来交织在一起（王先霏、胡亚敏,2005, 页 188）。影片中的时序结构发挥出灵活多变的技巧，其中在情节上以不同的时段加以衔接。许鞍华运用“闪前”技巧，特意将结尾置前，预先叙述未来将会发生的事件。影片还运用了闪回和交错的叙事技巧，以过去的美满婚姻作为叙述先前发生的事件，贯穿过去与现在的生活。影片来到尾声，镜头又再度回到开头的情节，达成一种前呼后应的效果。

纵观上述所言，《天水围的夜与雾》乃以纪实影像风格为主，但在叙事技巧上显得更加地紧凑复杂。许鞍华在影片中通过重建故事的时间，梳理故事发展的脉络，从影片中的时序变化处理，以求挖掘现实的残酷，寓意一种警惕性的讯号，从而带出被忽略的社会问题，如：中年失业、过埠新娘、老夫少妻、福利署和警员的疏忽等，令到整部影片的叙事结构，显得更具有凝聚力。

其中情节包括：李森疑非礼两个女儿（见图 1-13）、李森自虐崩溃（见图 1-14）、李森和王晓玲共卧在床（见图 1-15）、王晓玲被李森掐颈（见图 1-16）、王晓玲离乡背井（见图 1-17）、李森和王晓玉暧昧（见图 1-18）、李森杀狗（见图 1-19）、李森钓鱼（见图 1-20）、王晓玲夜间被李森性虐（见图 1-21）、王晓玲和李森仍处于甜蜜期（见图 1-22）、王晓玲遭殴打被安排入住庇护所（见图 1-23）及王晓玲寻求警员协助却遭拒绝（见图 1-24）。

《天水围的夜与雾》像一部纪实纪录片，大部分情节都是双重的：王晓玲两次回家乡、王晓玲两次入住庇护所、王晓玲两次报案、王晓玲两次需要帮助，都没有社工当值、李森夺命追魂电话、铁链多次上锁解锁等等。该影片以一桩真实且骇人听闻的案件为背景，大胆地叙述伦理惨案背后的详细情况（启发自【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 218）。笔者认为，随着剧情发展的脉络动向，许鞍华藉由情节的“双重式”反映出家庭悲剧的导因源自于社会的冷漠现象而铸成。剧中所提及的妇女庇护所，仅是为遭遇家庭暴力的妇女提供暂时性的保护，但并不代表能透过庇护所来解决家暴问题。为此，王晓玲二度被安排入住庇护所，只不过是短暂性地逃避家暴问题。

警员与社会福利署官员对家暴问题的忽视和怠慢，导致家暴问题仍未能获得明显的改善。在面对无奈现实的压迫下，李森的态度不但没有收敛，反而是变本加厉。王晓玲在惨遭李森残酷施暴下，曾多次寻求协助但却迟迟未获正视。许鞍华藉由情节双重式，藉故抨击社会对家暴问题的漠视引致悲剧形成，并加重强调“二度”或“多次”这两个关键词，喻示社会问题的存在并非一朝一日的事，并将矛头间接地指向这群对社会责任意识匮乏的漠视者。

另外，现实主义电影的叙述经常好像是一段一段的情节，各种事件的场景几乎可以互换。情节并非严格地“按计划形成”的，而是好像不知不觉地进入不一定推动故事发展的出人意料的场面之中。这些场面是自行出现的，就像“真实生活”中的怪事（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 216）。《天水围的日与夜》和《天水围的夜

与雾》虽属于许鞍华《天水围系列二部曲》，但在故事线索上和场景安排的时序上却极为不同。

依笔者看来，《天水围的日与夜》的故事线索较为松散，场景人物安排无序，以平淡的日常事件诗意化叙事，不求任何戏剧效果；《天水围的夜与雾》虽大量运用倒叙和闪回技巧，但较讲究故事连贯性，以不同人物出场顺序逐一构建和重整事件内容。但两部影片在拍摄风格上都趋向纪录片形式，当中对白皆使用街头语言，少了美化的剪辑画面，添加多一份自然的生活形态。

第四章 “鞍式”《天水围二部曲》叙事技巧

有关叙事一词，笔者已在上述第二章大略解析有关叙事学、语言叙事学及电影叙事学的理论，并针对《天水围二部曲》这两部电影的叙事角度展开论述。笔者将在此章进一步谈及有关《天水围的二部曲》影片叙事技巧，其中包括女性主义叙事技巧、回顾性叙事技巧及蒙太奇叙事技巧。具体分析如下：

第一节、女性主义叙事技巧—“鞍式镜头”下的女性

什么是女性？西蒙娜·德·波伏娃是当代法国著名的存在主义女权作家。1949年，波伏娃出版了《第二性》一书，主要精力放在妇女研究方面。她的著作《第二性》被誉为“有史以来讨论女人的最健全、最理智、最有智慧的一本书”，自此更成为西方女权主义的理论经典。书中主要提及：“女人并不是生就的，而宁可说是逐渐形成的，在生理、心理或经济上，没有任何命运能决定人类女性在社会的表现形象。决定这种介于男性与阉人之间的、所谓具有女性气质的人，是整个文明。只有另一个人的干预，才能把一个人树为他者”（【法】西蒙娜·德·波伏娃，1998，页309）。

许鞍华作为其一的影片叙事者，在处理《天水围二部曲》的故事时采取了一贯式的“女性主义视角叙事”，以女性为主导线贯穿全片，试图通过影片改变社会人士对女性地位的观点，呈现许鞍华心中的“女性形象”（下述将详细解析）。影片中的主导者分别是：《天水围的日与夜》里的贵姐（鲍起静饰）和《天水围的夜与雾》里的王晓玲（张静初饰）。支配主导者的其它角色为《天水围的日与夜》

中的阿婆、与贵姐相依为命的儿子张家安以及张家安的老师等；而在《天水围的夜与雾》中的影片支配者为妇女庇护所的女人。

事实上，人物形象的塑造，其中包括人物的性格和行为举止，乃是由编剧编写；而导演则是通过艺术或美学技巧去创作，企图把整个人物的形象呈现出来。

《天水围的日与夜》中的贵姐和《天水围的夜与雾》中的王晓玲被塑造为坚强、温柔、善良和不易服输的形象。笔者首先考量的第一点，究竟两部影片的女性形象在鞍式风格下，是否有相同的特质？而这相同的特质又呈现在什么方面？

许鞍华影片中的“女性”，多半描写的是生活困苦卑微，婚姻和家庭是她们最主要的生活目标，她们身上可体现一种坚韧不屈的个性。这次许鞍华选择了以“天水围”为主体研究对象，更是承继她一贯的风格，以“女性”为主轴。如研究动机所列，天水围的居民大多都是新移民，许鞍华将焦点锁定在这群“边缘人”身上，企图将她们的融入这个社会。

《天水围的日与夜》通过两条线索展开，反映了贵姐与儿子张家安相依为命的平淡生活以及老婆婆一人孤伶伶地安享晚年，展现当时社会生活的一面镜子，呈现两个主要的女性形象；《天水围的夜与雾》则是通过三条线索展开，除了反映王小玲移民到天水围后的生活，还有在她被丈夫虐待以后被安排入住妇女庇护所之外，影片还穿插一部分她仍住在四川时的生活，呈现了王小玲作为新移民的女性形象以及体现另一群暂住在妇女庇护所的弱势群体。

许鞍华在作品中对生活在这个特定环境中女性形象的塑造，极其力地展现导演对女性性格的倾向。其内容体现如下：

一、聚光灯下的平凡中年女性 - 《天水围的日与夜》贵姐

年纪轻轻就守寡的贵姐，丈夫早逝，和儿子张家安相依为命，在超市上班当卖榴莲女工。影片一开始细腻描绘她在思想意识、外表穿著和举止行为。场景一：导演特写贵姐穿鞋子，身穿简单的便服，接着再把镜头转向仍在熟睡中的张家安，简单地勾勒出贵姐日常的平淡生活。之后，贵姐在超市内熟能生巧地剥榴莲和包装榴莲，以及下班以后和其它员工打招呼的态度，表现她干练勤恳和友善的个性。

另一边厢，贵姐和张家安在客厅吃饭的时候，贵姐问了一句：“今天没买报纸吗？”张家安回应：“没有，都没有出街”。许鞍华利用此场景交待这类琐碎事情，显现贵姐平庸朴实的一面。影片中并没有任何华丽的场面，或是游艇香槟烛光晚餐的画面，相反地却是以贵姐为天水围居民的女性代表，尽显天水围一贯居民的生活。

另外，贵姐在和儿子对话有关买报纸的事情时，以很“安娣式”的口吻说：“哪家的卖报纸小贩很小气，买报纸没有送纸巾”。接着，轮到贵姐买报纸的时候，她选择了那家会送纸巾的报纸档。许鞍华刻意透过影片中人与人之间对话的小细节，形象化地流露出贵姐现实生活中普通女性的写照。

贵姐十四岁就出外打工供养家庭和两个弟弟，婚后又因丈夫早逝的关系，身兼父职独立抚养儿子。具体体现在以下方面：影片其中一幕，贵姐拿着牛仔裤回忆起当初丈夫逝世的画面，极为感人。贵姐睹物思人的这一幕，许鞍华使我们更能深刻体会到一个独立女人背后的辛酸（见图 2-1）。此幕以贵姐的叙事视角为出发点，由她的角色代入效应，藉由其呈现出的闪回画面，表现她失去挚爱的悲痛。许鞍华运用意识流手法描述贵姐的丧夫之痛，整个画面以黑白色为主，画面内的贵姐

失控地泪水直湧，使观众仿佛置身于当时的环境，令他们（尤其是感同身受的女性观众）产生代入感和认同感，不禁也感到心酸怜惜。笔者认为，对于身临其境的观众而言，可从贵姐身上看到自己的影子，唤起观众寻找情感共鸣，深深地敲击观众的心灵。经历了丧夫之痛后的贵姐，时隔多年后已学会坦然面对，在生活上也显得特别积极，与儿子的相依互靠是一种欣慰。依笔者看来，许鞍华欲表达一种正面的讯息，鼓励人们勇敢生活，引起深刻反思。

至于贵姐和张家安之间的母子情，在许鞍华笔下也仅是点到为止。甚至，看似他们之间的感情非常地疏离，话不投机半句多，言语中也只不过以“哦”、“明白”、“知道了”等简单字句轻描带过。但当张家安在团契聚会中画下和母亲贵姐之间的关系时，张家安画下一棵大树，树干写着“安”，而树中央写着“妈妈”，间接地营造出贵姐和张家安之间的关系并非是表面上看起来那么疏离，事实上俩人的关系非常亲密。张家安自幼丧父，为此他在缺乏父爱的成长经历中更加学会如何自立，而母亲则是他唯一的依靠和支柱。张家安个性上看似内向害羞，但他在其他方面却显现出成熟懂事的一面。在他的成长过程中，他代入了父亲的角色，在日常生活琐事上给予母亲极大的帮助，亦从不忤逆不孝。譬如贵姐的一通电话，张家安立即下楼替阿婆搬电视或是换灯泡、代替母亲拿粥到医院、准时回家与母亲过中秋或是帮母亲剥榴莲和柚子等。张家安在处理大小事务中，比一般同龄的朋友懂事，皆因他自小就明白自己失去父亲的事实，即使在中学时期经历叛逆期，也不容易学坏。

许鞍华除了勾勒出贵姐和张家安之间的关系之外，在其它方面如寿宴、丧礼、探病等，与亲朋戚友之间的联系看似疏远，但贵姐在亲友中却备受尊重。即使

贵姐的生活处境和其他亲友的背景不符，相较于其他亲友家庭能够送小孩到国外念书，对于居住在水围的低收入家庭，贵姐家庭可算是非常平凡。但往往在处理丧礼和其他家务事时，亲友们仍是寻求贵姐帮忙和意见，甚将她当成是一家之主。譬如寿宴中亲戚们都称呼贵姐为“家姐”以示尊重、贵姐出席丧礼时站在前排为代表、贵姐二弟媳拨电给贵姐问她有关女儿入大学的事情或是二弟媳替贵姐购买月饼券等，这可体现出贵姐在众人眼中举足轻重的地位，即使家境并不像其他人那样富裕，但贵姐表现出不屈不挠的精神，在各个场合内担正大旗，一家之主的风范，甚令人钦佩。

另外，贵姐和刚认识的阿婆，一见如故，非常投缘。贵姐怜悯年迈阿婆的处境，处处为她着想，甚至愿意将她视为自己人来看待。譬如贵姐担心阿婆安危，休假时特地陪同阿婆到沙田会见女婿、在超市内和阿婆合计买食油，还坚持不收钱、吩咐张家安替阿婆搬电视和换灯泡或是邀约阿婆一齐过中秋等。贵姐真诚待人，给予身边的人无限的温暖关怀。影片末尾中贵姐选择待在水围家中和儿子及阿婆一起过中秋。她知道阿婆的女儿早逝，留下一个外孙。之后女婿再婚，还刻意与阿婆保持距离。为此贵姐邀约阿婆一齐庆中秋，让年迈的阿婆在佳节中也能感受家的温情。影片通过贵姐的角色表达对人生态度的豁达，与他人之间的交谈关系，对生活积极的态度更是作为一种学习的借鉴。

二、手腕下无止的叹息 - 《天水围的夜与雾》王晓玲

王晓玲的悲剧，不仅仅只是她个人的悲剧或是家庭的悲剧，而是牵涉整个社会时代性的悲剧。造成王晓玲悲剧的直接原因是其丈夫的疑心重、不务正业、自卑心作祟和心理不平衡所致，皆因当时社会经济衰退导致很多人失业，而王晓玲的丈夫李森即是其中一位。

另外，王晓玲一口不正的粤语口音，听起来就是不折不扣的新移民，与纯正道地的香港人地位仍不相同。即使她持有身份证，作为新移民的香港居民，但其丈夫李森却频频讥讽她为“乡下妹”。其中一幕场景为：由于李森钟爱香味的食物，因此王晓玲将李森刚捕到的鱼下锅煎炸。李森为此感到愤怒，并责骂她不会做饭，还喃喃自语地说了一句“乡下妹”。显然地，在李森眼中的王晓玲并没有任何价值可言（见图 2-2）。

当一班妇女在公园跳健康操时，王晓玲露出羡慕的眼神，却碍于家庭经济困境的关系而无法融入与其它妇女的生活。甚至，连支付五十元的报名费也是问题。另外，对于女儿参加派对的生日费，仅仅五十元却拖延了一段时间，无能力缴付。许鞍华通过具体细节的真实生活，体现其恶劣的生活环境及精神上的双重匮乏。

许鞍华笔下的王晓玲个性坚韧、勇敢、独立自主、敢于反抗。虽然王晓玲视李森为强势者，但并不代表她甘于受李森的控制。在某一方面下，她仍旧抱持着传统女性文化的思想，妇随夫姓的心态，嫁了之后就连自己的姓氏名字也没有。如：当邻居妇女或是妇女庇护所的人问她叫什么名字的时候，她总是娓娓道出：“我先生姓李”（见图 2-3）。对于生活在传统民族社会中的王晓玲，自小在父权观念的小农家庭社会中长大，父亲是一家之主，女儿必需服从父亲的支配。对于婚姻，在

王晓玲眼中的丈夫李森更是成为了家里的主导者。其中情节中也大略描述王晓玲的家庭背景，她的母亲是个很典型的传统女人，在王晓玲被虐后她不仅未及时给予协助关怀，还以传统保守式的口吻对她声称：“在我们乡下，哪个村，哪个巷里头，都是男人打老婆的事啊”。此体现出生长在农业社会中的女人仍是处于卑微的状态，不敢怒亦不敢言，从来就没有属于自己的身份地位，最可悲的是，她们乃为男性的附属品。

但在另一方面，许鞍华塑造的王晓玲并不完全符合典型的传统女性形象。当李森面临失业之际，不愿出外工作，仅靠一份综援养活家庭时，王晓玲不甘于领取综援过一生，她声称：“我有手有脚，可以自食其力”，随即担当起一家之主的角色。这与上述所提及的妇随夫姓形象相反。

许鞍华试图将王晓玲的形象塑造成多元化元素。影片中以穿插镜头叙述方式，讲述王晓玲一路走来过着自力更生的生活。她自小就赤脚离家步行到外头赚钱养家，年纪小小就花了两年工资买了第一部彩色电视给家人。长大以后认识了李森，和李森结婚以后就生了两个小孩，随即还移民到香港，并定居于天水围。这一路走来的心路历程，展现王晓玲非一般传统女性的特质。

其中一幕，李森怒骂王晓玲“白衣服戴黑色胸罩，扭来扭去勾引男人”。此话多少都带种讽刺的意味，许鞍华是否要藉以这遮蔽下的若隐若现，试图隐喻王晓玲与李森之间的龌龊夫妻情？抑或是体现李森对王晓玲的鄙视？较后，王晓玲更遭李森性虐待，却无从反抗。许鞍华刻意安排这一情节，营造出他俩之间的感情不再像从前那样亲密，而王晓玲的身份从李森的“妻子”慢慢地成了“性奴”。

王晓玲遭到家暴后，频频遭到福利署的敷衍对待，仅是安排她和一对胞女入住庇护所即可。她为了申请综援，更向福利署声称有关李森非礼两个女儿的事情。究竟李森是否像王晓玲说的那样？曾非礼两个女儿呢？王晓玲也只不过是听信邻居所言，并非亲眼目睹。但她为了摆脱李森，用尽一切办法尝试改变困苦处境。她不是不愿拯救自己，而是无法从悲剧中挣脱自救。最终，下场证明了她仍是受制于父权社会下的羔羊，手腕下无止叹息的苦命女人。

影片中，王晓玲被安排入住庇护所后与其他相同命运的妇女谈及身世时，更一度感慨地表示自己永远都处于漂泊的环境，似乎哪里都是中途站一样，永远都找不到落脚处。这一幕的铺陈是否预示王晓玲的人生崎岖，无法得到幸福呢？而王晓玲自小离乡背井，待在不同的地方成长，这一番话更是显示她对人生安定的期望（见图 2-4）。

笔者认为，许鞍华在上述两部影片里集中对女性命运的关切，并惯性地牵扯到母爱这一课题，藉以母亲与孩子之间的关系，刻画母爱的伟大。许鞍华笔下的平凡女性不卑不亢，展现一种对生活的坚持和不屈不挠的精神。即使面对再大的困难，天塌下来也只会当作是一种考验。《天水围的日与夜》中的贵姐和《天水围的夜与雾》中的王晓玲，在成长背景有其共同之处，俩人都是在年少时出外打工养活家庭，自强不息的精神呈现女性坚强的一面。但俩人在际遇上的差异，也影响了她们一生。前者的温情与后者的悲剧，是一种对比。

作为影片其一的叙事者-许鞍华，笔者试图透过另一个角度去解析许鞍华在两部影片中所呈现的女性形象，与其早前执导影片作品中体现的女性有何异同之处？许鞍华的影片女角总是比男角强，以此看来《女人四十》（1994）里的阿娥（萧芳

芳饰)与《男人四十》(2001)的林耀国(张学友饰)自然可堪对照。前者被塑造为家庭老少一力独挑的中年妇女;后者则被塑造成退缩被动、畏首畏尾的男教师(邝保威,2012,页426)。这仅为其一例子。

在资讯发达的二十一世纪,社会意识形态不断地转变,政治经济亦不断地转型,生活在香港社会的女性,正面对着什么样的自我身份和社会身份呢?笔者将从这两个角度去探析贵姐和王晓玲在许鞍华叙事下体现的女性身份(启发自邝保威,2012,页373)。

《天水围的日与夜》中贵姐的自我身份是一个重视家庭和自强不息的传统女人,因丈夫早逝的关系而担起独立抚养儿子的责任。她的社会身份是一个集家务与工作于一身的单亲妈妈,白天在超级市场上班,夜间下班回家要做饭给儿子,但她却毫无怨言,对她来说这无比是一种人生的享受。剧中她对其母亲说:“做人,有多难?”单凭这句话,言语中透露贵姐对人生的乐观与豁达思想,显现出贵姐柔中带刚的女性特质;《天水围的夜与雾》中王晓玲的自我身份是一个独立自主、勇于为生活而奋斗的香港新移民。她的社会身份是一个茶餐室侍应员,虽在工作上极力表现得熟练敏捷和勤劳能干,但碍于其女性身份而引发种种问题。如:点餐时遭男顾客调戏、收拾餐碟碗筷时被男顾客盯着看或是面对丈夫的不信任和猜疑。这不全是王晓玲的问题,相反地观众应深入思考有关女性的社会地位(尤其是来自中国大陆的过埠新娘),至今其身份地位仍未获得平等的对待和认同,即便是在寻求政府官员协助中也遭到忽视。

针对上述所论,笔者看见许鞍华影片中女性身份的多种面貌,接近中年的女性-贵姐较保守传统,性格像一头牛似不停地耕耘;年轻一代的女性-王晓玲对婚前

性行为或是未婚怀孕都抱持无所谓的态度，甚至还很坦然地告知李森：“要就要，不要就……在深圳堕胎最方便”，一句如此不负责任的话，显现了王晓玲在婚前的女性形象乃是附属男性，没有自主权可言。婚后的她在遭到现实残酷的迫害下，逐渐地成为男权社会下的奴隶（此男权指“李森”）。

卢伟力在其撰写的〈人文光影-许鞍华电影艺术浅说〉指出，许鞍华在《天水围的日与夜》和《天水围的夜与雾》中直接探寻女性内心与外部环境的关联，这份探寻，并非人们一般常说的“女性主义”（Feminism）或“女性电影”（Female Film），通过这些女性可看到她们作为人的生存状态（邝保威, 2012, 页 371）。

由此可见，笔者透过许鞍华对影片中的女性叙事视角，清晰地看见女性身份的多元性及独特性。许鞍华试图通过女性一角来传达对生活深思的命题，藉以关注各个社区上的群体。许鞍华笔下的女性多被塑造为独立自主或坚强不韧，这仿佛是许鞍华电影中唯一不变的命题。或许对于部分观众而言，这是许鞍华刻意偏袒女性或试图抬高女性身份地位的做法，但凭着许鞍华独特的敏锐触觉，其笔下叙述的女性虽在个人际遇上难以自控，或是处于失落艰辛的环境，但许鞍华以其独特的女性叙事手法反映女性悲哀无奈中，添加一份对生命的希望，甚带有一种对社会现象反思的领悟。

第二节 回顾性叙事技巧

当被叙述事件过程在文本中呈现为先前事件，在观察之前已经完成，我们面对的显然就是叙事回顾，即对早先已然事件的重构，把早先的状态和事件组合成具

有统一结构和意义的总体。这表示，一切相关事实及其相互关系都已经存在(戴卫·赫尔曼, 2002, 页 93-94)。

行动的时间路线由开始阶段到结束阶段连接起来，叙述者对整个过程的或完整的了解。值得注意的是，叙述时的这种知情状态是一种选择，而在回顾性文学叙事中，甚有叙述者对过去发生的关键事件或性质表现得不知情或不确定。另一方面，回顾叙述的其中特征之一，为绝对的事实性声言得以支配和明确限定故事世界的唯一形式(戴卫·赫尔曼, 2002, 页 94)。

在回顾式叙述里，叙述者可能真的表述了对被叙述世界的愿望或义务，但是这种表述不会对被叙述世界产生任何影响，简单而言，一切有关已然之事的愿望和义务已经不可能对所论事件的过程施加或产生任何影响(戴卫·赫尔曼, 2002, 页 97)。

《天水围的日与夜》和《天水围的夜与雾》在情节中都展现回顾性叙事技巧，并运用闪回技巧(Flashback)为影片剪辑手法，即用一个或一系列描述过去的镜头插入描述现在的镜头中，旨在对往事的追溯和回忆，但实际上两部影片在形式上的细节却略有差异。

较上述所言，笔者提及的回顾性叙事技巧实质上是一种意识流手法。意识流的特点在于强调描写人物的内心世界及表现手法的跳跃性。有关意识流一词，吴中杰在《文艺学导论》一书中提及：“意识流，此名称最早见于美国动机派心理学家威廉詹姆士的《心理学原理》。詹姆士曾言：“意识本身并不表现为一些割裂的片段，像‘锁链’或‘列车’这样的字眼并不能恰当地描述它最初所表现的状态，它

并不是什么被连接起来的东西，它是在流动的”（吴中杰, 2010, 页 296）。为此，许鞍华在回顾性叙事技巧的运用，具体分析如下：

一、《天水围的日与夜》- 唤醒历史文化记忆

影片一开始淡入带有连续图片的黑白旧照，从花、蝴蝶、海浪、螃蟹、湖、蝉及荷花，再淡出淡入重叠呈现一片青绿色草地的景色和火车轨道，仿佛正运用放映机观看一张张静止的图片如何慢慢地变成活泼的影像。许鞍华在影片中将黑白老照设置在影片开端，刻意营造一种缅怀式的氛围，带出从容不迫的诗意情境叙述天水围居民的生活。

在贵姐家和阿婆家的墙壁上，悬挂着一幅幅旧照片，这些照片各自代表着她们人生的一段历史，映衬着过去与现在一段对比式的生活（见图 2-5）。在该影片中占主导线的中年妇女贵姐和老年妇女阿婆，无论是在年龄、背景、待人心态来看，她们各自代表着不同时代的阶层人物，标志着时代的变迁和发展。这一种回顾性叙事，许鞍华以一种很自然的方式，在日常生活中置放一些承载个人回忆的物品，如：墙上挂有框架的旧照片，藉此表达一种对昔日眷念的感慨。

当贵姐母亲入院时，一时感慨并叙述有关贵姐年轻时当女工的生涯。许鞍华巧妙地在影片中运用一幅幅黑白旧照叙事，配上淡淡忧伤的音乐，呈现旧时香港女工活劳的生活，略带悲凉和感慨的情怀。这一幕在叙事技巧上，营造一阵怀旧氛围，勾勒出观众对香港历史的记忆（见图 2-6）。

另一方面，张家安无意间翻出父亲生前穿的牛仔裤，向贵姐说裤子太窄无法穿得下。之后，贵姐拿起牛仔裤到楼梯口丢弃，一时感触追忆起往事。影片即插入

一幕黑白影音片段，叙述回旧时贵姐丧夫之痛，难忍泪水痛哭无止。影片在一开始并没有提及贵姐死去的丈夫，影片中段也仅是轻描带过有关父亲身型和遗留的衣物。这一幕的回顾性叙事，挖掘贵姐在心底深处蜿蜒且深刻的情感。

影片末尾，贵姐、张家安和阿婆三人一起在家吃月饼过中秋。许鞍华特意在影片中穿插一幅幅黑白图片，追忆香港人一起赏月过中秋，营造缅怀气息。当中还配上旧曲《明月千里寄相思》，颇为独具匠心的铺排。许鞍华并非刻意渲染出感人的画面，而是透过香港人曾经一起度过佳节的回忆片段，唤醒人民对传统文化的记忆。

二、《天水围的夜与雾》-留恋过去的美好往事

王晓玲入住妇女庇护所之后，频频回忆起婚前在四川和深圳的生活。第一次，王晓玲在被李森性虐后，独自走到组屋楼下透气，远望大陆闻湿地的草香，追忆起李森待她如珠如宝，还细心地帮她洗头，呈现他俩仍处于热恋期的甜蜜。这一幕的回顾性叙事，表达王晓玲内心对往日的眷恋和感慨，婚前婚后判若两人的李森，令王晓玲感到不胜唏嘘，盼望能回到过去但实际上却无能为力。

第二次，王晓玲在庇护所庆祝复活节时，在众人面前献唱。歌声萦绕的同时，追忆起她和李森在四川的生活。片段一开始，王晓玲离乡背井到外头干活，赚钱后买了一部彩色电视机，长大后在深圳结识李森，珠胎暗结后还携带他回家会见父母亲，直到后来李森还替她们盖了一间新房子。但始终，王晓玲并没有一个正式的名分。在王晓玲父母的半推半就强迫之下，李森终于和王晓玲结婚，铸就悲剧的开始。这一幕的回顾性叙事，除了是向观众交代有关李森和王晓玲婚前的甜蜜生

活，也藉此呈现一种缅怀式的追忆，表达王晓玲一路走来的心路历程及对过去美好往事的挽留。

另一方面，李森难忍内心悲哀而在巴士上啜泣，一时感触回忆起当初和王晓玲在深圳的生活。笔者认为，李森和王晓玲之间的感情，只不过建立在性爱基础上。李森是有妇之夫，这是众所周知的事实。王晓玲却一脸无所谓似地表示：“深圳堕胎最方便”。这一幕的回忆，挖掘李森内心对这段感情原先的憧憬。王晓玲在知情的情况下和李森发生性关系，却毫无怨言；李森在未失业前仍有能力上大陆“包二奶”，还能花钱如流水，信誓旦旦承诺为王晓玲一家盖新房子，来个“农村现代化”。当这一切与婚后生活不成正比时，李森的追忆也只不过是徒劳，仅是在残酷的现实中寻求一些幻想。

纵观上述看来，许鞍华运用回顾性叙事（或指意识流）作为两部电影的叙事手法之一，象征着她自身对逝去回忆的执着和坚持。影片中的贵姐在翻回丈夫的牛仔裤时，感慨地凝视手中的衣服，随即脑海中浮现过去的记忆，这也喻示贵姐在乐观豁达的生活中仍会存有一丝丝的感叹和不舍，未曾提及不代表经已放弃，偶尔些许的小事物亦很容易令当事者的心中泛起涟漪；《天水围的夜与雾》中的王晓玲惨遭李森性虐后，脑海中也时不时浮现俩人在恋爱时期的点滴，包括李森悉心地为她洗头或是俩人亲密地躺在床上聊天等。许鞍华欲藉以回顾性叙事添加情节中的层次感，令影片内容更加丰富。林俐颖在〈高空走索的艺人-许鞍华〉一文中提及：“一个人的记忆是不可复制也不可延续的宝贵财物。任何生活中的人物，都无法避免曾经的人生经历对自身的影响”（林俐颖，2012，页397）。以此话总结许鞍华在《天水围二部曲》中回顾性技巧的探析，亦颇为有理。

第三节 蒙太奇叙事技巧

蒙太奇⁷ (Montage) 一词，来自法文 Monter，意为装配。安德烈·巴赞在《电影是什么》一书中指出，“蒙太奇”在第二次世界大战前的美国经典影片中最常见。在这些影片中，镜头的分切无非是为了按照一场戏的实际逻辑或戏剧性逻辑来分解事件（【法】安德烈·巴赞, 1995, 页 76）。

安德烈·马尔侯在《电影心理学简论》(Psychologie du cinéma) 一书中指出，蒙太奇标志着电影作为艺术的诞生，这是因为，蒙太奇将电影和简单的活动照片真正地区分开来，使其终于成为一种语言（【法】安德烈·巴赞, 1995, 页 76）。对于蒙太奇的定义，各个理论家包括格里菲斯、库鲁肖父、普多夫金、爱森斯坦，各都诠释不同。

此以爱森斯坦的蒙太奇理论叙述。苏联形式主义者谢·爱森斯坦特别强调剪辑的艺术，相信蒙太奇是电影艺术的基础，并同意库鲁肖父和普多夫金的看法，认为一组镜头中每个镜头应当是不完全的，只应起部分作用而不是起全部作用。不过，爱森斯坦不认为连接起来的镜头是机械且无活力的，他相信两个镜头的冲突（正题和反题）将产生全新的思想，即为镜头 A 与镜头 B 的冲突所产生的是一个新质的 C（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 92-93）。

爱森斯坦的故事结构较为松散，多为用作探讨思想的纪实性情节。本文以爱森斯坦提出的蒙太奇理论作为基础，具体分析两部电影所运用的蒙太奇：

⁷快速剪辑形象的过渡连续，用来暗示时间的流逝和事情的经过。往往使用溶变和多次曝光等手法。在欧洲，蒙太奇是剪辑的意思。

一、《天水围的日与夜》蒙太奇运用

零情节的《天水围的日与夜》，以叙述天水围居民的日常琐事为主要内容。其中以贵姐和张家安的生活；阿婆孤苦伶仃过日子这两条主导线分别进行叙事。每一个镜头的叙述，以贵姐起身穿鞋出外（镜头 A）、张家安倒头呼呼大睡（镜头 B）、张家安一脸惺忪地看电视（镜头 C）、贵姐放工回家（镜头 D）、贵姐两母子吃晚餐（镜头 E）、贵姐晒衣服（镜头 F），所有镜头组合起来构成主题“天水围的日与夜”。贵姐和张家安一整天的生活，以交叉式蒙太奇叙事，将两个人物的行为举动放在镜头内交替叙述，带出一种既简单朴实又带有关联性的生活气息。

另一边厢，天水围组屋内住着一个孤独的梁姓阿婆。镜头的叙述，以阿婆到菜市场买牛肉（镜头 A）、缓缓走回家（镜头 B）、炒青菜牛肉（镜头 C）、吃了午餐后洗碗（镜头 D）、对着墙壁发呆（镜头 E）、再炒青菜牛肉（镜头 F），这六个镜头组合起来，叙述阿婆一整天沉闷的生活。

许鞍华以平行式蒙太奇（既贵姐和阿婆的的分别生活）和交叉式蒙太奇对她们的生活进行叙事。她们俩虽住在同一组屋内，但阿婆乃是新搬来的住客，因此她们从未碰面，各自过着自己的生活。直到阿婆到超市应聘卖菜，和贵姐逐渐从邻居变同事朋友，感情更胜亲人，而她们俩的生活更开始有了互动。在她俩未结识前，许鞍华在叙述阿婆炒菜时，穿插了一段贵姐在屋内看报纸的动作，藉故为后来她们俩的相识作出预先的铺排。

另外，上一节提及的回顾性叙事，以不同系列的黑白旧照穿插在影片内，藉以表达回忆过去的美好时光。实际上，这也是一种交叉蒙太奇的技巧。天水围居民

的日常琐事，日与夜的交替互动，通过不同时空和地域的交替连接镜头，交代故事前后意蕴，构成一种新的概念。但由于《天水围的日与夜》是一部几乎没有戏剧性情节的影片，因此所运用的蒙太奇技巧也没有太多抽象艰涩的比喻。

影片注重探讨人与人之间相处的关系，其中包括：贵姐在寿宴和亲戚的交谈、张家安和同学之间的相处方式、贵姐在姑婆丧礼上和表姐的谈话、阿婆和女婿之间的冷淡情谊、张家安和徐老师在超市的交谈等等。各个情节以不同的镜头组合叙事，在柴米油盐小细节中，体现人与人之间质朴真情的关怀，流露人间温情的精神。

二、《天水围的夜与雾》蒙太奇运用

《天水围的夜与雾》呈现一种沉默暴力的气息，影片中并没有太多残酷或血腥的画面，相反地，许鞍华较侧重刻画主人公的内在情绪和心理状态，其中包括：王晓玲被凌辱后的心理郁积、李森杀狗、王晓玲被虐后送院、李森和王晓玉之间的暧昧情等等，几个镜头组接起来，烘托情节氛围以表达故事寓意。

李森在烈日当空下钓鱼（镜头 A）、李森硬扯鱼钩（镜头 B）、一家四口吃晚餐，李森和王晓玲产生口角（镜头 C）、李森赌气不吃饭，首次扬言要同归于尽（镜头 D）、王晓玲梦见一片湖水清澈的竹林（镜头 E）、一个长发女人的背影（镜头 F）、王晓玲被李森性虐（镜头 G）、王晓玲思念家乡（镜头 H）。

上述镜头 A 至镜头 H 的组合连接，从一开始李森在钓鱼时所做出的粗暴举动，直到王晓玲梦见一个长发女人的背影（预示王晓玲自己），睡梦中惊醒却被李森用鱼线捆绑双手，对她进行性虐行为，种种镜头寓意李森的初始暴力行为，王晓

玲就如同鱼钩那样被强拉硬扯，任人主宰无从反抗。许鞍华设计的蒙太奇情节，正隐喻家庭暴力而引发的悲剧缘由或是李森的心理暴力倾向，皆因家庭经济拮据的现实所造成。几个镜头组合，预示着天水围灭门惨案的前奏。

另一方面，李森和王晓玲搬回四川老家之后，因李森支付的家用不足够承担一家饮食，李森岳母拒为他准备饭菜，而激怒起李森心中的怨气。随即，李森将王晓英（王晓玲三妹）所养的狗放进麻布袋里，并用木棍狠狠地把它打死。这一幕的虐狗蒙太奇情节，从王晓玲电话响起（镜头 A）、李森和王晓玲在四川屋子里等待（镜头 B）、王晓英激怒李森（镜头 C）、李森虐狗（镜头 D）、李森在河边露出狰狞的表情（镜头 E），这一系列的镜头 A 至 E，相互在影片中交替蒙太奇叙事，交代同一时间内在三个不同空间发生的事件，隐喻李森以虐狗宣泄内心的愤怒，预示骇人的灭门案渐渐逼近。

究竟李森和王晓玉（王晓玲二妹）之间是否有不寻常的关系？王晓玉背着竹筐走在路边（镜头 A）、王晓玉背着竹筐走到竹林（镜头 B）、清澈湖面（镜头 C）、李森凝望王晓玉微笑（镜头 D）、王晓玉口供室录口供（镜头 E）、李森抚摸王晓玉耳珠，为她戴上十字架型的耳环（镜头 F）、王晓玲父母亲向李森逼婚（镜头 G）、特写王晓玉耳珠上所戴的十字架型耳环（镜头 H）。镜头 A 至镜头 H 的组合系列，以隐喻式蒙太奇情节含蓄地勾勒出李森和王晓玉之间的暧昧情，描写王晓玉（服从者）不敢违逆李森（主宰者）的意愿，勉强接受李森的礼物，并显露出复杂矛盾的情感。其中，镜头特写“十字架型耳环”蕴含着王晓玉对李森的情感寓意。影片中并未有交代俩人的感情发展动向，仅以轻描叙事暗喻两人非比寻常的关系。

两部影片所运用的蒙太奇手法皆异，许鞍华在《天水围的日与夜》中采用交叉蒙太奇和平行蒙太奇，藉以系列镜头组合叙述人物与人物之间的关系和事件；反之在《天水围的夜与雾》中所运用的蒙太奇手法多是以隐喻蒙太奇示人，重点在于如何藉以系列镜头组合预示悲剧发生的缘由。笔者认为，适当的蒙太奇手法使影片的内容表达形式更为有层次感。

第五章 “鞍式镜头” - 电影表现形式

电影镜头是按照银幕框架之中所包含的主题来决定。在实际运用中，导演如何取景成为了考量的问题之一。为此，不同的导演以不同的方式取景，也会造成影片内容摄景呈现出不同的效果。一位导演采用中景，而另一位导演则可处理为特写。简单而言，镜头的远近取决于画面中人物的多少。摄影机和拍摄对象之间的距离并不必然决定取景，毕竟有时摄影机的镜头会使距离受到歪曲。因此，有时导演则选择使用望远透镜来产生近景的效果（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 6）。

电影镜头大致可分为六大类：（一）大全景⁸、（二）全景⁹、（三）全身镜头¹⁰、（四）中景¹¹、（五）特写¹²及（六）大特写¹³。而深焦距镜头实际就是全景或大

⁸大全景（英：Extreme long shot），摄制大全景时摄影机放在远处，有时竟远达四分之一英里。大全景常用于拍摄外景，用以显示现场的大部分。这种技巧还用来显示空旷的画面，与特写作对比。有时也称为基调镜头。若大全景镜头中出现人物，他们在银幕中也只是一个小小的斑点。这一类镜头在史诗片中常可看到。场景起重要作用的还有西部片、战争片、日本武士片和历史片。善于使用大全景镜头的最伟大艺术家大都拍摄史诗风格的影片，也不足为怪。这一类导演有：格里菲斯、谢尔盖·爱森斯坦、约翰·福特、黑泽明和斯蒂文·斯皮尔伯格（详见《认识电影》，页 6-7）。

⁹全景（英：Long shot）在电影中是一个最为复杂的名词，同时也是一个涵义最不确切的名词。通常情况下，全景的范围约等于剧院现场中观众与舞台之间的距离（详见《认识电影》，页 6-7）。

¹⁰全身镜头（英：Full shot），所摄范围刚可包含人的全身，即画面的上方为人的头部，底部为人的脚部（详见《认识电影》，页 6-7）。

¹¹中景（英：Medium shot）的人物只照到膝盖或腰部。这种镜头往往用于展示情节，作为过场，或两人对话时用。中景可分为几种：二人中景只到腰部，景中有三人就称三人中景，三人以上则往往

全景。有时也称广角镜头¹⁴，因为需动用广角透镜才能拍摄。这种透镜所摄的影像、特写、中景、远景都十分清晰，因为都在正确调焦范围之内。在深焦距镜头中，拍摄对象都必须仔细安排在一系列的平面上。导演通过分层次的技术，使观众的目光从一个层次转向另一个层次，一般是从特写引向中景和全景（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 6-7）。

摄影机在拍摄对象时的角度常被用来显示作者的意图。如果角度不大，感情色彩也就不甚强烈；角度如趋于极端，形象就会具有某种基调。角度是由摄影机的位置而并非由被摄的主体决定的。同一个人物，俯拍或仰拍，会产生两种相反的解释。在两幅画面中，主体虽只一个，但我们从中获得的两种信息清楚地表明，形式等于内容，内容也等于形式（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 8）。

拍摄电影是有五种角度可供采用：（一）鸟瞰¹⁵；（二）俯拍¹⁶；（三）平视¹⁷；（四）仰拍¹⁸；（五）倾斜¹⁹。在实际拍摄时，仍有其他中间角度可供使用。譬

使用全景，除非还有其他人处在后景。另外，还有所谓肩以上镜头，通常画面上只有二人，其中一人背向镜头，而另一人侧面向镜头（详见《认识电影》，页 6-7）。

¹²特写（英：Close-up）并不显示场景，只集中表现相对来说不大的主题，例如人的脸部。由于特写能将拍摄对象放大，因而能增加其重要性，常具备象征意义（详见《认识电影》，页 6-7）。

¹³大特写（英：Extreme close-up）则更进一步，它所表现的甚至不是整个脸部，而是某人的眼部或嘴（详见《认识电影》，页 6-7）。

¹⁴广角镜头（英：Wide angle lens）或称短焦镜头（英：Short lens）可以通过各种扭曲影像的方式来吸引观众的注意力。通过广阔的水平视野，广角镜头可以建立起大小和范围的感觉（详见《拍电影：现代影像制作教程（插图第 6 版）》，页 80）。

¹⁵从鸟瞰角度（英：Bird's eye view）拍摄能使观众如翱翔于场景之上，像全能的上帝一样，俯视一切。画面中的人物犹如蚁群，显得十分渺小。从某种意义上来说，这种角度具有极强的表现力（详见《认识电影》，页 8-10）。

¹⁶俯拍镜头（英：High-angle shot）角度取景时，摄影机是放在升降机上或某个自然高处，以观众为主的感觉并不突出。俯拍给观众的只是一个总的印象，并不暗示着命运和前景。对拍摄对象而言，俯拍镜头能使之降低高度，背景一般就是地面或地板。俯拍镜头不宜表现速度，但用来显示沉闷是有效的。背景和环境的重点突出了，场景会使人物失去光彩。俯拍镜头会降低主题的重要性。画面自高处拍摄，人物就不再突出，失去意义。这种角度用来表达人物的自卑感是有效的（详见《认识电影》，页 8-10）。

如在仰拍和超仰拍之间就存在着相当的差别，不过也只是程度上的不同。一般而言，角度愈是极端，拍摄的主题也就愈显得特别地引人注目。现实主义传统的导演倾向于不采用极端的角度，他们的场景大多是从人眼的高度摄取的，离地约五六英尺，和人们真正所见的高度差不多；形式主义导演并不在乎拍摄对象是否十分清晰，他们所要表达的是实质。虽然采用极端角度就会产生变形，但导演却认为对拍摄对象的表面加以破坏，反而获得一种更大的真实，即象征性的真实。现实主义者导演和形式主义者导演都清楚一点，观众的感受会随着摄影机角度的改变而改变。现实主义者企图使观众根本忘掉存在着摄影机这回事；形式主义者则经常希望观众注意到这一点（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 8）。

在《天水围的日与夜》和《天水围的夜与雾》影片中，许鞍华特别注重电影镜头语言叙事。在两部影片内，摄影机一刻不停地移动并试图窥探天水围的各个角落，纪录每一名小人物的面孔、行为和活动，藉以表达对影片主题、故事或结构的探索。许鞍华运用简洁平实的镜头，选择以实拍现场（即天水围）作为拍摄镜头场景，未经修饰的环境尽可能将故事的内在真实显现出来；而在人群中进行拍摄，角

¹⁷平视镜头（英：Eye-level shot）很少能产生强烈的戏剧性效果，因为它们的角度是正常的。事实上，所有导演或多或少使用平视镜头，特别是在拍摄常规的介绍性场景时（详见《认识电影》，页 8-10）。

¹⁸仰拍镜头（英：Low-angle shot）能产生与俯拍镜头相反的效果。这类镜头能增加高度，加强画面的垂直感。实际应用中，它能使身体不高的演员显得高些。运动的速度会加快，使狂暴的场面显得更为混乱。在仰拍镜头中，周围的环境缩小了，天空或天花板成了唯一的背景。仰拍镜头能使观众在心理上觉得拍摄对象高大。银幕上的形象会在观众心理上渐渐形成一种压力，并产生不安全感和压抑感。人物从低处拍摄会令人感到恐怖和敬畏。正是由于这一原因，宣传片和英雄片中就常常采用这种角度（详见《认识电影》，页 8-10）。

¹⁹倾斜角度（英：Oblique angle）是在摄制时故意将摄影机不放在平面上。这样，影片投射在银幕上时，地平线是倾斜的。用倾斜角度拍摄人物显得似乎站立不稳，将向一边倒下。这种角度常被用于拍摄主观镜头，例如可用来拍摄站立不稳的醉汉。倾斜镜头（英：Tilt shot）能使观众产生一种紧张不安，风雨欲来的心理。自然状态中的水平线和垂直线在倾斜时就变形为不平稳的对角线。倾斜角度一般不常使用，因为它能使观众心烦意乱。但在某些暴力场面中，它是有效的，因为符合观众视觉的需要（详见《认识电影》，页 8-10）。

色演绎方面一切以自然为主，力求营造真实的空间关系，达到剧情需要。具体以三方面着手：

第一节、摄影机移动（Tracking Shot）

大多数现实主义的理论强调电影艺术的纪实方面，包括对电影的评价主要是根据它们如何确切地反映外部现实。摄影机基本上被看成是一种记录机器，而不是一种有自身要求的工具。题材对于现实主义电影而言是至关重要的，技巧显而易见是起陪衬作用的东西（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 285）。

现实主义理论家切萨雷·柴伐蒂尼和西格弗里德·克拉考尔认为，电影基本上是摄影的延伸，在记录我们周围看得见的世界方面有着明显的“血缘”关系。不像其他艺术形式，摄影和电影往往不同程度地让构成现实的素材保持原样。艺术家只进行最低限度的干预和摆布，因为电影与其说是一种干预的艺术，不如说是一种“存在”的艺术（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 285）。

在本世纪二〇年代，茂瑙、杜邦等德国导演除了在形体上的需要，亦为了在心理上和主题上达到效果而开始在拍摄中间移动摄影机。通过使用移动摄影，能传达以前认为不可能传达的精细微妙的东西，切换镜头方面也较流畅。移动摄影的一个主要问题是时间问题。影片中使用移动摄影时往往显得缓慢，因为移入和移出一个场景比直接切换要费更多的时间。因此，导演需考量和决定的问题是：移动摄影所占的影片时间、所带来的技术、资金上的额外问题是否值得？若决定采用移动摄影，那应该怎样移动？（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 64）

每一种主要的移动摄影方式都具有明显或微妙的含义，其中有七种基本方式：（一）摇镜头拍摄²⁰、（二）俯仰拍摄²¹、（三）升降机拍摄²²、（四）摄影车拍摄²³、（五）变焦镜头拍摄²⁴、（六）手提摄影机拍摄²⁵及（七）空中拍摄²⁶（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 64）。上述七种方式中，如何具体地显现在两部影片内呢？在两部影片中，许鞍华皆运用了长镜头叙事将天水围的景色呈现出来，表达

²⁰摇镜头（英：Panning shot）拍摄即摄影机沿水平方向转动拍摄一个场面是将摄影机装在三脚架上从一个固定的轴点拍摄。这种镜头需花费时间，因为摄影机的转动必须平稳缓慢，以便使影像拍得清晰。摇镜头在某种意义上也是违反自然，因为当人眼环视一处场景时通常是从一点跳到另一点，而把各点之间的间隔略去。摇镜头最通常的用法是使拍摄对象保持在画面以内，当人物从一个位置移动到另一个位置时，摄影机便水平转动以使他始终处于构图的中心（详见《认识电影》，页 65）。

²¹俯仰拍摄是摄影机围绕一个固定的水平轴进行出垂直的运动。适用于摇镜头的那些原则，大多也同样适用于俯仰镜头：它们可以用来使拍摄对象保持在画面内，可以用来强调空间上和心理上的相互联系，可以用来表示同时性以及强调因果关系。俯仰镜头可以用于主观视点镜头，譬如可以用摄影机模拟某一人物仰视或俯视一个场景。由于俯仰镜头是在角度上的改变，所以常用来表示一个人物内心的心理变化（详见《认识电影》，页 66）。

²²升降机拍摄（英：Crane shot）实际上就是把摄影车升高到空中。它可以把摄影师连同摄影机升高送入或退出一个场景，也可以朝任何方向移动：向上、向下、沿对角线方向、推进、拉出，或把这些运动以任何方式组合在一起。由于具有这样的灵活性，升降机拍摄可以表达许多复杂的意思，能从高角度的远景推成低角度的特写（详见《认识电影》，页 70）。

²³摄影车拍摄（英：Dolly shot），有时又称跟拍或推拉镜头，是从移动着的车辆（摄影车）上进行拍摄。在拍摄一个场景时，摄影车可以推进、拉远或跟随移动中的人或物一起移动。有时需要在布景中铺设轨道，以便使摄影车能平稳地推拉-推拉镜头正是由此而得名。如果这种镜头拍摄的距离很长，就需要在摄影机推或拉的过程中把轨道接长或撤掉。无论把摄影机装在任何运载工具上移动都可称为摄影车拍摄（详见《认识电影》，页 66）。

²⁴变焦镜头（英：Zoom lens）是一组可以连续改变的透镜，它可以使摄影机从近距离的广角镜头几乎一下子就变成极远距离的摄远镜头（反过来也一样）。变焦镜头拍摄时的摄影机本身通常并不移动，但在银幕上的效果却非常像是极快的推拉或升降。变焦镜头的效果使人有一种突然深深进入某一场景或从某一场景中急速拉出的震惊感觉。由于变焦镜头常被用来代替摄影车或升降机拍摄，它可以比任何运载工具更迅速地推进或拉出一个场景。在人群拥挤的外景中，变焦镜头可以从远距离进行拍摄，从而避开过路人好奇的目光（详见《认识电影》，页 70）。

²⁵手提摄影机（英：Handheld shot）拍摄一般不如摄影车拍摄那样流畅，但更加引人注目。手提摄影机通常用皮带固定在摄影师肩上，本世纪五〇年代才完善起来，使摄影师可以更灵活快速地在场景中走入走出。手提摄影机拍摄的镜头往往是跳动和不严谨的。摄影机的摇摆很难不让人觉察，因为银幕会把这种摆动放大，尤其是较近的镜头。因此，导演经常利用手提摄影机拍摄主观视点镜头（详见《认识电影》，页 69-70）。

²⁶空中拍摄（英：Aerial shot）通常从直升机上进行，这实际上是升降机拍摄的变种。和升降机一样，直升机也几乎能做任何方向的移动，当在外景中不能使用升降机时，空中拍摄可以取得同样的效果（详见《认识电影》，页 71）。

出现场气氛的连续性，捕捉微妙的情绪反映细节(赵卫防,2007,页 297)。为此，笔者将抽取部分情节的移动镜头加以论述，从镜头叙事中探索导演的意图。

一、《天水围的日与夜》镜头叙事（以 55 秒-88 分钟为例）

《天水围的日与夜》场景设在几个地方，其中包括贵姐住家、阿婆住家、超级市场及学校等。场景（1）：草地。导演以伸缩镜头【变聚焦拍摄】推拉镜头，移向天桥，继而将聚焦点落在的一座组屋【以推进镜头摄远景】。场景（2）：贵姐家。导演将镜头切换并特写门锁，连人脸也看不到，只看到背影。接着，镜头切换至仍在酣睡中的张家安【固定镜头】，大约十一至十二秒镜头固定在他的“睡相”，以一种间接性地方式介绍影片人物，未提及名字，但告诉观众“注意这个睡觉的年轻人”。

场景（3）：超级市场。镜头切换至超级市场，主要是拍摄贵姐的工作环境。导演运用手提摄影机的形式跟拍，注视着贵姐日常工作的活动，如：搬箱子和包装榴莲。另一幕，镜头切换并将镜头固定在张家安刚睡醒的姿态。张家安悠闲地躺着并做出一连串的动作，其中包括按电视遥控器、健身、睡觉或起身回房间拿枕头。不过，即使影片主角离开了镜头视线范围内，但镜头仍未曾移动过保持固定镜头，任由人物自由进入影片画面内。

场景（2）与场景（3）相互穿插在影片中，以交叉蒙太奇进行叙事（上述第四章第三节已提及）。场景（4）：贵姐家客厅饭桌。镜头设在固定位置中，只有戏中人物能自由进入。当【音乐转换】，镜头转向正在晒衣服的贵姐，贵姐离开镜头后，镜头依然固定。镜头无限地延伸往前推移，直到推进至远方的全景。镜头前

的衣服开始呈现模糊形态，之后镜头再推进并呈现晾晒衣服的清晰画面。导演运用推拉镜头形式，隐喻地叙述天水围，总 7 分钟 12 秒镜头固定在《天水围的日与夜（The Way We Are）》的标题上。

场景（5）：酒楼。首先，导演运用特写镜头，放大张家安东张西望，接着发呆的模样。全景，贵姐坐在张家安前面，面无表情地看电视。张家安和贵姐的画面，形成了一种心情反映，将两个人物放在同一个镜头画面内叙事，继而产生一种画面交接的意思。当其他不知名的亲戚朋友出现在镜头内，或是直接经过镜头也没关系，反是制造一种真实未经修饰的感觉。因为，镜头处于固定形式状态中，人物可随意进出，不需交代任何事情。镜头切换，导演刻意以贵姐背影作为场景，目的是要突显其他亲戚的身份。迎面而来的一位男人称呼贵姐为“家姐”，另一名女孩称呼她为“姑妈”。紧接着镜头跳出，从另一个角度斜拍其他亲戚朋友，并刻意显现一个“寿”字。这时，观众才会清楚原来这是一场寿宴。

镜头推进牌桌，随着人物往前走进。同一个画面（场景）呈现两组人群，一班为四个人正在打牌；另一班为两个人，即寿宴主角和另一名女儿。其中还【镜头特写】寿宴主角（贵姐母亲）露出不耐烦的表情。镜头转至张家安的表弟妹正在玩扑克牌，其中更再度【镜头特写】张家安的样子，藉此突显各个亲属之间的家庭背景。虽然张家安不参与对话，但镜头固定在张家安的举动上，而其中人物表姐“阿怡”与表妹之间的空位刚好是张家安的样子。从对话中，反映出张家安沉闷的心情。张家安离开镜头范围，从他的位置走到刚才贵姐坐的位置【镜头固定】。另一

边厢，贵姐输牌以后又慢慢走向张家安，镜头缓缓移向左边。张家安坐着；贵姐站着，以固定镜头锁定在这两个人物身上。

场景（6）：阿婆家。导演以【俯仰拍摄-俯视镜头】拍摄在厨房的阿婆。镜头从高空往下拍摄，强调空间和心理上的相互联系，也表示一个人物内心的心理变化。拍摄角度上的变化运用，呈现阿婆处于一种孤寂的生活形态。导演以固定镜头拍摄阿婆炒菜和吃饭的过程，并将镜头置放在角落，以斜拍摄影（犹如窥探镜头）拍摄阿婆的日常生活。镜头切换，摄影机缓缓从右（阿婆发呆的模样和贴满了一整面墙的旧照片）至左（床、窗口、桌子和电话），强调环境空间和人物心理变化的作用。即使影片中未交代阿婆的家庭背景，但导演却藉以镜头叙事呈现阿婆孤单落寞的身影，别有一番纪实风格。

场景（7）：贵姐家。导演以【俯仰拍摄-俯视镜头】拍摄在客厅阅报的贵姐。导演擅长运用【俯仰镜头】拍摄主体对象，主要展现环境与人物的整体气氛。在贵姐欲出门前，镜头固定在贵姐穿鞋和开门出外那一刻，以平视（犹如窥探镜头）拍摄贵姐的举动。场景（8）：张家安朋友家。导演以【镜头特写】拍摄张家安每一位同学的样子。其中四个正在打麻将；张家安和另一个朋友正在房间玩游戏机。此时，导演【镜头特写】张家安的左耳珠戴着耳环（见图 3-1）。影片中并未清晰交代张家安的性格脾气，仅着重他的外表做个表面分析。为此，【镜头特写】张家安戴着耳环这一幕，可令观众对张家安这个人物有更多的想像空间，譬如：性格刚硬？热爱时尚？纯粹跟风？导演擅于运用镜头叙事，寓意日常平淡生活中的小插曲或对人物的思考。另外，导演以【斜拍角度】拍摄屋内的两组人群，即打麻将

（客厅）和玩游戏机（房间），以平摄手法呈现这组年龄层的意识形态，当中对话提及的“B-Box”或讨论有关学校的事物等，确切体现属于这组年龄层的个性特质。导演擅于运用平摄镜头手法，在单一画面（场景）中呈现两种情景。譬如，在场景（5）的寿宴场景中，导演亦藉以平摄镜头叙事介绍影片中的小人物。

场景（9）：学校。导演运用【镜头特写】拍摄每一名参加团契的同学。当话题提及有关与家人相处的方式时，镜头还刻意注重并【特写】放大每个人脸上的表情，藉以细腻地刻画和显现人物的心理。导演再以【俯仰拍摄-俯镜头】拍摄张家安画画的举动，再缓缓地推进直到【镜头特写】张家安手上那幅画，藉以画中的“树”表达张家安内心对母亲的感觉（见图 3-2）。导演以【镜头特写】叙事，旨在于突显事物的重要性，关注时下年轻人对亲情的概念。

场景（10）：阿婆家。导演以【俯仰拍摄-俯镜头】着重阿婆脸上的表情。当张家安替阿婆换好灯泡，阿婆仰望灯泡并露出欣慰的表情。导演以这种拍摄方式呈现阿婆内心对贵姐母子的感激，为此原本处于【俯镜头】底下的阿婆虽看似无助落寞，但当灯泡闪亮的那刻，即顿时照亮阿婆脸上露出的微笑，犹如看见希望。较后，阿婆从橱柜拿出包装冬菇，【镜头特写】包装上显现 320 的价钱贴标，预示和交代阿婆稍后的行为²⁷。导演以【俯仰拍摄-仰镜头】拍摄月亮与太阳交接的画面，再以【远景】拍摄一片大地。

场景（11）：丧礼。导演以【俯仰拍摄-俯镜头】拍摄贵姐一众亲戚上楼的举动，再【镜头特写】贵姐和其表姐折金子时的对话举动。场景（11）：沙田区茶

²⁷阿婆为了感激贵姐母子替她搬电视和换灯泡，即赠送了一包冬菇给贵姐，从而也得知贵姐丈夫早逝的事。（摘自《天水围的日与夜》45 分钟 04 秒-45 分钟 56 秒）。

馆。贵姐陪同阿婆到茶馆会见前女婿，导演以【平视镜头】（犹如窥探形式）摄下三人对话，同时，呈现出三人的表情，包括前女婿的无奈；阿婆的失落感及贵姐的不知所措。场景（12）：贵姐家。导演以【镜头特写】拍摄浸在水中的冬菇和庆节材料（喻示庆佳节）。影片的结尾以【镜头推进】拍摄，从张家安的背影缓缓地推进到远处的夜景。

笔者认为，《天水围的日与夜》的故事情节属于淡淡的平铺直叙，导演在处理镜头叙事时尽量避免采用极端角度或过于夸张镜头拍摄，而在镜头构图方面也比其他电影更加简洁平实。由于拍摄的题材乃是以天水围居民的日常生活为主线，在拍摄程度方面也以纪实影像艺术作为反映现实的关键点。

导演通过平视镜头来呈现天水围的场景，时而以俯仰镜头由上往下或由下往上呈现人物与环境之间的关系，时而又以镜头特写关注人物自然的表情。但这一系列的移动镜头都是一种真实的显现，或保持现实素材的原样层面。一切以自然为主的镜头叙事甚至令观众忘掉摄影机的这一回事，尽其量让观众成为影片中的一份子，确切地感受影片中所带出的氛围。

另外，笔者在《天水围的日与夜》中也发现导演擅于运用一些未曾雕琢或修饰的镜头，虽看似粗糙但却极为真实。譬如：导演运用【摇镜头】拍摄阿婆到菜市场买牛肉的情形，当她取出口袋中的零钱时，镜头还刻意特写那一枚枚硬币。当对方要求阿婆更换一枚新的硬币时，镜头再度转向拍摄阿婆对小贩露出的无奈表情，再从口袋中拿出一枚硬币。此幕所要呈现一种自然式的买卖活动，即使是镜头中不

专注拍摄人物，仅注重拍摄人物的举动，因此“摇晃”或“不严谨”对观众而言也不会有太大的影响。

在团契那一幕，导演在【镜头特写】方面刻意放大显示每一名学生的样子，在问及他们有关与家人之间的关系时，更是以“访问式镜头”作为问答形式，从而营造一种街头访问的感觉。笔者认为，以特写镜头拍摄每一名受访的学生，可从他们各自的神情表态去带出他们内心对家人的想法，并藉此呈现出他们各自的性格态度。因此，笔者在《天水围的日与夜》中能感受到那一丝丝真诚及未经修饰的感动。

二、《天水围的夜与雾》镜头叙事（以 25 秒-120 分钟为例）

场景（1）：妇女庇护所。影片开始以全景拍摄，透过移动摄影呈现妇女庇护所周围的环境。当庇护所的妇女透过电视获知王晓玲遭遇的新闻，导演以【画外音²⁸】手法，呈现妇女对警方推卸责任的愤怒。导演以【俯仰拍摄-仰视镜头】拍摄天水围组屋，再以【平视镜头】从左至右拍摄全景（道路至湖水倒影），再以【中景镜头】拍摄影片主要人物-王晓玲。此带出一种淡然的缅怀气息，从平静的镜头中呈现出一种感伤氛围。

场景（2）：幼儿园。导演以固定镜头方式拍摄李森和校务书记之间的对话。镜头内的俩人是以【全身镜头】（范围包括人的全身，从头部至脚部）示人。这样

²⁸画外音（英：Voice Over）指的是一部影片中非同期录制的评论，往往用来说明人物的思想或回忆。

的拍摄手法（犹如窥探形式）带出一种人与人之间的距离感，藉以呈现李森逃避校务书记追讨生日会费用的心理感受，为此刻意将两人的距离拉远，表示陌生。

场景（3）：茶餐室。导演以【手提摄影机-摇镜头】手法跟拍王晓玲工作时的情况。从一开始收拾碗碟，点餐直到休息，镜头中稍微的摇晃并不会令到影片呈现一种昏眩或反效果的情况，反而制造一种身入其境的错觉，添加更真实的环境氛围。随即，镜头切换转至李森。王晓玲违逆李森的意愿，为了省钱而不让李森点餐-“黑胡椒煎猪扒”，之后【镜头特写】餐单，写着-“炸酱捞面”。【镜头特写】带出背后涵义，即初始王晓玲举动上的反抗和李森内心积累的愤怒，预示未来悲剧发生的前因。

场景（4）：李森家。导演以镜头固定拍摄李森一家吃晚餐的时候，以侧面拍出李森全家人的样子。在拍摄角度上的拿捏，呈现屋子的不宽敞。当李森和王晓玲吵架后，李森一人坐在窗口前喃喃自语，导演以【平视镜头】将俩人放在同一画面中，为了呈现李森清晰的样子而刻意将王晓玲的脸孔朦化，强调李森不屑的神情和王晓玲内心的无奈。夜间，李森霸王硬上弓，用鱼线绑着王晓玲双手，强行对她施虐。镜头切换，导演以【俯仰拍摄-俯镜头】拍摄王晓玲落寞无助的身影。

【俯镜头】下的王晓玲显得脆弱无奈，【镜头特写】王晓玲内心的悲痛，随即【镜头推近】至远景一片大地，从虚化至清晰的远方景色，表达王晓玲想家的思念。

场景（5）：天水围组屋。导演以镜头固定形式拍摄李森赶走王晓玲和两个女儿的情景。导演如常一贯式地以【平视镜头】从远处拍摄(窥探形式)，将王晓玲和

李森的全身摄入镜头内，导演选择以【全身镜头】拍摄，不刻意以【镜头特写】拍摄人物的表情，旨在于强调环境和人物之间相互联系的叙事。当邻居欧太太经过李森家时，李森怕得立即躲进屋内。导演以【俯仰拍摄-俯视镜头】从高往下拍，镜头下的李森显得多么地胆小怕事。

场景（6）：福利署。导演以【俯仰拍摄-俯视镜头】从高处往下拍，同一画面内摄下三人身影，其中包括：洪议员、欧太太和王晓玲。镜头切换，导演以【镜头特写】拍摄王晓玲脸上的伤口，再以【平视镜头】拍摄三人的对话过程。在王晓玲和洪议员的谈话中，秘书一共敲了四次门，示意义员要准备离开出席下一场会议。【俯视镜头】下的王晓玲显得特别地无助，但眼神只能流露无奈的表情。镜头切换，场景转至妇女庇护所外，导演同样地以【镜头固定】平摄王晓玲母女和庇护所监护人的侧脸，以镜头窥探形式远处摄影，呈现一种距离感，呈现一种自然式镜头，不愿曝露观众的存在，仅让观众以远距离观察王晓玲。

场景（7）：妇女庇护所。导演以【平视镜头】移动拍摄每一间房间内的宿友，再以【俯仰拍摄-俯视镜头】从高处往下拍摄其中一位宿友阿琼患上羊癫症情况。【俯视镜头】下其他宿友合力帮助阿琼，此幕与第一幕前呼后应。导演尽其量地将每一名宿友都摄入同一画面中，传达宿友之间的合群精神。同时，导演以【镜头特写】拍摄王晓玲脸上流露的恐惧感，镜头切换后，再度【镜头特写】王晓玲背部的伤口。导演的二度【镜头特写】强调人物在受到外伤后所产生的心理压力。另一边厢，其中一位宿友小莉替王晓玲占卜算命，导演运用【俯仰拍摄-俯视镜头】

从高往下拍摄五名宿友的身影，每个人的姿态皆是稍微倾斜向前，呈现一种期待的心态。

场景（8）：街道。导演以【平视镜头】跟拍李森骑脚踏车的表情，并以【镜头推进】缓缓地【特写】及【放大显示】李森阴沉的脸色。导演慢慢地将画面拉近至李森的侧脸，镜头跟拍随着影片人物的举动移动，李森（人物）依然在镜头视线范围内出现，直到慢慢李森（人物）自动离开镜头内。导演擅于让人物自由进入镜头内，从不限或阻止人物的行为举动。

场景（9）：福利署。导演以固定镜头拍摄社工、李森和王晓玲三人的对话。镜头以李森和王晓玲的背影为主，藉以突显该名社工敷衍处事的方式（正面）；李森在桌底下偷捏王晓玲的大腿，以行动威胁王晓玲（背面）；王晓玲默不出声地颤抖（背面）。导演以【镜头特写】李森和王晓玲互望对方的眼神，李森脸上的紧蹙浓眉流露疑惑的表情，直透他内心对王晓玲无声地威吓；导演对王晓玲的侧脸特写，表达她内心即不安又恍惚的心理感受。路易斯·贾内梯在《认识电影》一书中提及，从侧面拍摄似乎不知被拍摄下来的人物，他们面向画外左侧或右侧，观众有充分的自由去凝视或分析。与正面或大侧面镜头相比，侧影缺少了亲切感和感情色彩。为此，观众乃是以中性视点打量人物（参考自【美】路易斯·贾内梯，1997，图 2-24）。

场景（10）：李森家。导演以固定镜头平摄李森在厨房磨刀的情景。这一幕镜头乃是以镜头窥探形式拍摄李森在王晓玲离开后，其内心产生的反应，从而制造观众与影片人物之间的距离感，呈现一种冷漠的氛围。导演透过玻璃桌【俯仰拍摄

-仰视镜头】从下往上拍摄，反映李森内心交织复杂的情绪。镜头切换，导演再以【俯仰拍摄-俯视镜头】从上往下拍摄李森卧床的情景，反映他落寞孤单的身影。以此看来，以【仰视镜头】拍摄，主要是增强人物散发的内在力量，从而形成环境与人物之间的联系不再是唯一主要探索的层面；同时再以【俯视镜头】拍摄，将人物内心感受放大显现。这里以两种镜头语言叙事互相交替，达致内外层次的效应。

另一边厢，李森回到深圳旧家。导演以【俯仰拍摄-俯视镜头】拍摄在高楼俯视往下的二妹（王晓玉），而将背景（底楼仰视往上的李森）虚化。镜头切换，导演以【俯仰拍摄-仰视镜头】拍摄底楼仰视往上的李森，再将二妹的身影从虚化慢慢转至清晰。导演运用同一镜头形式(如上述)拍摄，呈现一种里外层次的交接镜头。当李森以死相胁，用利刀割伤自己的肚子。导演以【镜头特写】王晓玲的恐惧表情，再以【平视镜头】摄下李森的背影。当李森选择离开时，导演运用固定镜头拍摄李森的背影，同样地由人物缓缓地退出画面。

场景（11）：深圳。导演以固定镜头平摄李森和王晓玲对话的情景。导演选择拍摄镜子内人物的行为互动，藉此呈现镜子的寓意：“镜子能反映出人的表面和内心，犹如平时照镜子那样，作为对自己的借鉴”。导演特意将镜旁的木框朦胧化，反将镜内的人物清晰化，制造虚幻和现实的结合效果。

场景（12）：李森家。导演以【手提摄影机】跟拍李森二度对王晓玲施虐的行为。【手提摄影机】制造一种摇晃与不严谨的拍摄方式，刻意呈现潜藏于李森内心狂妄暴力的一面。例：镜头跟拍李森打破玻璃、电话、熨斗板的行为等，再以【摇镜头】与【镜头特写】拍摄李森双手掐着王晓玲的举动。在王晓玲被施虐后受

伤被送院，导演以【推进镜头】拍摄，从地上的玻璃碎片直至李森呆坐的姿势缓缓推进，交代事后发生的情形。以【镜头特写】着重刻画李森凝重的神情，喃喃自语并不断地重复相同的话语，预示悲剧即将发生。

场景（13）：四川。王晓玲少年时离家出外工作养活家庭。镜头缓缓地向上移动（作为一种时间转换），随即以【高空俯镜头】斜拍远景拍摄王晓玲和李森回家途中（小时候与长大后）。这种转换方式极为流畅，当中并没有太多繁琐的过程，导演只运用摄影机移动（镜头缓缓向上制造一种时间交替的现象）。同样地，人物在镜头下可自由退出，不需要交代任何事情。这亦是导演给予影片人物无限地自由空间，可擅自离开或进入镜头画面内。

影片末尾，导演以【俯仰拍摄-俯镜头】缓缓推进直至组屋内的闭路电视（这乃是李森一家最后一次出现在闭路电视），再以【俯仰拍摄-仰镜头】从下往上拍摄屋外已解开的门锁（门锁打开，隐喻悲剧即将发生）。导演以【慢动作镜头】拍摄李森弑妻女的行为。慢镜头²⁹会延长时间，当李森冲过来刺杀王晓玲时，手持利刀，面对着摄影机，前后景一片模糊，无声地悲剧就此上幕（见图）。

《天水围的夜与雾》故事情节改编自真人真事的灭门案，在题材方面明显地是以纪实叙述作为关键点。同样地，导演通过平视镜头呈现天水围场景，但在故事情节的安排中却是多以穿插方式进行。导演擅于运用镜头特写来刻画男主人公和女主人公的心理活动，并藉由人物所表现出来的性格和心理情绪揭示悲剧造成的原

²⁹ 慢镜头（英：Slow motion），以超过每秒 24 格的速度拍摄的镜头，在以标准速度放映时，被摄对象的动作便轻柔缓慢得像舞蹈一般。

因。导演在系列移动镜头中也试图地保留现实素材的原样，而采用如上述所说的固定、平视、特写及俯仰等镜头，尽量带出一种真实的性质层面。

纵观上述而言，笔者认为许鞍华在《天水围的夜与雾》中常运用到【俯仰镜头】作为摄影机移动镜头的主要形式之一。无论是在描绘人物的心理活动或人与人之间的关系时，导演在镜头安排中都会选择以俯视、仰视或两者相互结合叙事。笔者试图去思考此问题。

在影片中（以 60 分钟 19 秒-60 分钟 37 秒为例），当楼上的王晓玉与楼下的李森互相对望时，此以【俯仰镜头】相互结合，先将镜头转为从王晓玉的主观视点【俯视】李森，之后再转为从李森的主观视点【仰视】王晓玉（上述提及，俩人曾有一段暧昧情）。因此，笔者更能够确定导演特意以俯仰镜头来拍摄王晓玉和李森对望这一幕，藉此隐喻俩人之间仍有暧昧情谊存在。虽然李森处于仰视位置（即被俯视），但他所散发出的力量却不是懦弱或无助，反倒是充满一种怨气和暴怒。至于王晓玉，她虽然处于俯视位置（即被仰视），从高处往低处看，但她却显得格外的恐惧及担忧。因此，俩人所处于的位置在同一画面内出现，呈现出两种截然不同的心情。

另外，导演还刻意在影片末尾中，营造李森杀人的“慢动作”。其目的是要观众将所有注意力放在这些人物身上。这一幕的无声画面增添了一份令观众窒息的感觉。即使画面中并未呈现任何非常血腥的画面，但仅仅以“无声画面”更能带出惊悚的氛围。为此，无声的慢镜头叙事远远比有声的血腥画面来得更具有效果作用。笔者认为，这也是许鞍华叙事技巧的特征之一，擅于从朴实的叙事技巧中寻找变化。

依笔者看来，许鞍华在《天水围二部曲》中惯性地运用相同的拍摄镜头叙事，其中包括镜头特写、俯仰镜头、平视镜头和固定镜头。笔者针对两部电影进行探析，发现导演许鞍华擅于以细致的情节叙述来描绘人物的心理活动，或是侧重于人物与环境之间相互关系的构成。在内部镜头语言叙事结构中，许鞍华尽其力地做到“细致”这个层面，以一系列不同类型的移动镜头展示人物与人物的关系或对某些具体事件和情境加以呈现描述。

詹尼弗·范茜秋在《电影化叙事：电影人必须了解的 100 个最有力的电影手法》一书中指出：“在一个场景结束而另一个场景开始之间的时刻叫做转换。每个场景转换都给编剧和导演提供了利用场景组接的特性来传达故事信息的机会。场景可以在没有明确意图的情况下简单地接在一起，也可以通过建构增加故事元素”（【美】詹尼弗·范茜秋，2009，页 169）。譬如：在《天水围的日与夜》中，贵姐和阿婆的家分别是两个不同的场景，但镜头切换时却很自然地将两者所处的场景互相结合，并流畅地将俩人的日常活动叠层在一起，导演试图通过此转换方式表达在未相识前的贵姐和阿婆即将会在日后相识，并以此“转换场景”作一个情节铺陈；在《天水围的夜与雾》中，由于导演运用大量的插叙技巧，场景不停地转换又转换，难免会使到观众感到有些许的混淆。但导演恰恰就是要运用“场景的转换”，一步一步地揭示灭门案发生的导因。

许鞍华通过《天水围二部曲》的电影艺术形式呈现出个人的社会价值。透过影片人物所呈现的性格、背景、文化及自身的实践活动中，将其与社会作出相互联系，并试图通过人与社会之间的关系，表现出人与社会是互相依赖及需要。换言之

之，个人的自身地位或多或少都是受赖于社会给予的价值。住在水围区的居民，早以被冠上为一群香港低层居民的缩影，但许鞍华欲藉以《天水围二部曲》这两部影片，带领观众深入探索及窥析“天水围”的风貌。

第二节 连续性镜头 (Cutting to continuity)

电影由一些全景镜头的简单情节组成。镜头和情节持续的时间一样长，然后由影片导演开始讲故事。故事很简单，但需要的镜头却不一样。20 世纪初，导演已发明一种功能性的剪辑法，后人称作分镜头剪辑。若仅就展示情节而言，这种剪辑甚至今日仍是大多数故事片所用的技术。从本质上来说，剪辑是一种由久经考验的常用方法构成的压缩法。分镜头剪辑是为了保持情节的流动性，而不是一丝不漏地把它表现出来(【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 80-81)。

为了使活动依次地连续进行，决不能在一个经过剪辑的连续场景中插入引起混乱的东西。为了避免混乱，整个活动通常是在银幕的同一方向进行。在这种剪辑形式中要尽量把实际的时间和空间的分镜头剪接得均匀自然，使观众对连续活动有一个清楚的认识。否则，剪辑的变化可能使人晕头转向，跳切（亦是跳跃式剪辑）会造成时空的混乱。导演为了使这种变化平稳自然，通常在故事开头或叙述情节的开头采用基调镜头³⁰（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 81）。

场景确定后，导演就可以把动作剪成一些较近的镜头。若一段戏需要剪成几段，导演可以安排一个再定位镜头，也就是回到开始时的远景镜头。用这种办法向

³⁰ 基调镜头（英：Establishing shot）通常是在一段戏开始时的大全景镜头或全景镜头，使观众了解后来的近景镜头的背景。

观众提示这些相邻镜头的空间场所。在这些不同的镜头“之间”，可以细致扩展或压缩时间和空间。

在《天水围的日与夜》（从 11 分钟 38 秒-12 分钟 20 秒）中，导演运用连贯剪辑将阿婆日常活动压缩成数个短镜头，并用联想将每个镜头连接起来。（1）阿婆缓缓走下楼梯；（2）沿途走路到菜市场；（3）买牛肉；（4）卖肉贩要求阿婆更换另一枚新硬币；（5）阿婆离开。这全部活动在影片内以 42 秒钟的时间呈现，当中并没有省略任何重要情节，这是一种不令人注目的压缩（参考自【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 81）。

另一幕（从 14 分钟 45 秒-18 分钟 05 秒），导演同样地以连续性镜头拍摄阿婆在家的活动。譬如：（1）关门；（2）开火煮食；（3）洗菜；（4）把牛肉切成块状；（5）炒菜；（6）吃饭；（7）发呆；（8）炒菜。这一系列的活动在同一银幕内进行，主要是让活动能依照顺序连续进行，在剪辑中也不随意添加任何穿插性的事件，保留故事的流畅性，使观众对该连续活动有个清楚的认知。导演以【摇镜头】拍摄阿婆的表情和举动，藉此传达一种生活常态的纪录之余，也让情节的铺陈更加自然。

相较上述所言，导演在《天水围的夜与雾》中所运用的连续性镜头并不明显。影片大量运用倒叙、插叙和闪回叙事技巧，将不同人物顺序安排出场，逐一构建和重整事件内容。影片以（跳切）跳跃式剪辑叙述故事内容，时序和空间互相穿插，虽造成时空上的混乱，剪辑上的变化亦会造成不规律，但始终不能忽略地是导演仍会在影片叙事中加入一些连续性镜头，保持纪实常态的风格。

在《天水围的夜与雾》中，导演对李森的行为举动进行连续性镜头拍摄（以 69 分钟 36 秒-72 分钟 51 秒为例）：（1）在车站等候；（2）接送王晓玲妻女；（3）经过游乐场；（4）往组屋方向走去；（5）开门；（6）开始施虐；（7）呆坐屋内喃喃自语。这一幕长达约 2 分钟的镜头剪辑，主要是叙述李森心理变化从平静缓缓转变成恼怒，以攻击性行为和抛扔物品宣泄内心不满情绪。整个活动依次连续进行，从车站沿途返回组屋，直至进到屋内都是在银幕的同一方向进行。导演在镜头中的安排都是将李森置放从左向右运动，并未在连续场景中插入引起混乱的东西。

另外，导演运用将李森在弑妻女前所进行的一系列动作，并将其压缩成数个镜头（以 107 分钟 56 秒-111 分钟 39 秒为例）：（1）李森在河边呆站；（2）王晓玲往河边方向前去；（3）李森和王晓玲在河边对话；（4）李森一家人往组屋走去；（5）李森一家人在升降机内；（6）李森一家人进屋内。导演在这数个镜头内并未穿插任何闪回或跳跃式的剪辑变化，以连续性的镜头将李森弑妻女前的心理活动一一叙述。导演以此安排进行叙事，可以保持情节的流畅性，篇幅跳跃性亦不会太大。不过，《天水围的夜与雾》中所运用的连续性镜头不多，较注重跳跃式叙事技巧。

笔者认为，连续性镜头剪辑主要是为了保持情节的流动性，不让情节叙述表现中看起来过于冗长。通常人物在戏中的活动都是依次序连续进行，譬如人物从上班至下班回家的途中、人物的日常生活中或是人物起床至出外的这段时间内，若在这些镜头剪辑中随意插入任何引起混乱的事件，很容易造成反效果的作用。因此，

在这种剪辑形式中首先需要考量的因素是-情节流动性。另外，若导演试图在故事中加入跳跃式剪辑，则需运用得适中和恰当自然。毕竟，笔者认为在某些特定影片内，剪辑形式仍需保留连续性镜头，为此才不会显得剪辑变化过于极端混乱，使观众对人物活动的概念也比较明确。

第三节 场面调度 (mise-en-scène)

场面调度 (mise-en-scène) 出自法语，为戏剧专用名词，意为“放在场景中”，指某一特定表演场地即舞台上戏剧构成中的视觉因素。场面调度在电影艺术中较之舞台剧更为复杂，是舞台剧和造型艺术的一种混合体。电影导演和舞台剧导演一样，也是将演员、布景及道具安排在一个特定的三度空间内。然而，一旦对这种安排进行拍摄，存在于空间的实体也就转变为二度空间的“影像”。电影中的“世界”的空间不同于观众所处的空间，原来的实在空间中只留下了形象，有如画廊中的一幅画。电影的场面调度与绘画相仿，都是在画面上呈现为形和色的形象（【美】路易斯·贾内梯，1997，页 26-27）。

画面是电影构图的基础。画家或图片摄影师以画面适应构图，而导演却是以构图适应画面。影片画面的水平与垂直的比例称宽高比，在一部影片中是不变的。放映影片的银幕宽高比多样化，自五〇年代早期就使用宽银幕以来尤其如此，在那之前大多数影片均按 1: 1.33 的宽高比³¹拍摄（【美】路易斯·贾内梯，1997，页 27）。

³¹宽高比指银幕宽度和高度的比例。远在默片时代，导演们就经常试用各种规格的银幕。目前，多数影片按以下两种宽高比摄制，即 1: 1.85 的常规片和 1: 2.35 的宽银幕片，但往往在商业性放映后重印拷贝时却改为常规比例。这种不高明的做法，在制片界被视为常规。因为 35 毫米的胶片缩减为 16 毫米，这就是在大学和博物馆非商业性放映中常用的那种规格。当宽银幕影片宽高的差别愈大，按常规宽高比制的拷贝所受的危害就愈大（详见《认识电影》，页 27）。

画面作为一种美术设计，有几种表达方法。敏感的导演对画面中所省略的画面内容给予同样的关注，对拍摄对象有所选择，删除无关紧要的部分，留下的只是现实的“一鳞半爪”。导演在处理画面上，实质是一种独立的设计和技巧。凭借这种技巧，导演得以对剧情发展中可能忽略的问题给予特别注意。画面内某些特定的部位能表达象征性的意思。一件道具或一个演员被置于画面内某一特殊位置，导演便可对该物或该人作出完全不同的解释。画面中的安排再次说明“形式实际即是内容”。画面上每一重要部分如中央、顶部、底部以及边缘皆能制造出象征性或隐喻性的效果（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 29）。

分析场面调度有十五个元素，其中包括主体、光调、镜头与拍摄的距离模式、角度、色彩的涵义、透镜或滤色片或胶片、次要对比、密度、构图、形态、画框、景深、人物定位、表演位置及角色距离。大多数人在看电影时，顾不上用分析场面调度的 15 项内容去探究每个镜头，或许能运用这些原则，针对影片中的其中一个镜头进行分析（【美】路易斯·贾内梯, 1997, 页 49）。

一、《天水围的日与夜》场面调度分析

以《天水围的日与夜》（图 3-3）一片中的图像为例，影片即将结束的一个镜头，贵姐、阿婆和张家安三人在客厅内共庆中秋，喝茶吃柚子。在这个场景中，三人坐在同一桌上，贵姐和阿婆正等待张家安剥开柚子。张家安的背影、贵姐的左侧脸及阿婆的正脸面向荧幕。画面包含下列因素：

（1）主体。电灯是画面中最明亮的物体。剧中所体现的是中秋节，但在荧幕内未呈现如似月亮的物体，因此导演以电灯作为隐喻的主体，还设计在窗口上反映

出电灯的倒影，制造一轮明月在空中高挂的气氛。（2）光调。场景中的光调与电灯和三人的反射光并未形成强烈反差，只是在光线下的运用较偏向于客厅中央，引致客厅周围的光线略显阴暗。（3）镜头与拍摄的距离模式³²。镜头与人物半身镜头距离不远，拍摄距离范围是私人距离，其范围大致为 18 英寸到 4 英尺，就这样一臂之遥的距离内，如有必要可伸手触摸对方。譬如：阿婆、张家安和贵姐齐坐在同一桌上，阿婆还示意要替张家安剥开柚子。导演以中景特写镜头拍摄张家安剥柚子的过程，再以中景的范围将三人摄入同一画面中，营造家庭式的温馨。

（4）角度。摄影机是平视的（即放在视平线上），亦是影片最常用的拍摄高度。（5）色彩的涵义。影片采用色彩片，以人物的服装、桌上的食品及电灯营造出来的彩色调度，别有一番中秋佳节气氛。（6）形态。开放形态³³和封闭形态³⁴。导演在影片中采用开放形态，技巧较为简单，可能表现实际生活中一些突然发生的、人们熟悉并因此感到亲切的真实场景。在开放形态的影片中，美的形象被视为某种罕见的坦率表情或霎那间杂乱无章的生活真实。影片的场景设在水围（贵姐家），镜头画面内只有三人齐坐庆中秋，并未有任何惊人的镜头，为此亦忽略了影片的形象美。（7）表演位置。贵姐、阿婆和张家安占画面 1/2 的位置，导演将阿婆和贵姐的位置安排为面向观众，以张家安的背影示众，实质上是想突显贵姐和阿

³²距离模式会受外部条件的影响，譬如气候变化、噪音大小、光的亮度等等都可以改变人们之间的空间位置。人类学学者爱德华·T·霍尔将距离模式进一步细分为 4 种：（1）亲密距离；（2）私人距离；（3）社交距离；（4）公共距离（详见《认识电影》，页 42）。

³³开放形态是现实主义电影艺术家常用的形态，在风格上显得含蓄、不事张扬，强调非形式的、朴素的构图（详见《认识电影》，页 46）。

³⁴封闭形态表现人们不熟悉的事物，在场面调度上过于强调精确的控制和形式美，因而时常有种刻意追求的矫饰之态。这种感觉的发生，是因为从时刻变化的现实生活中不大可能有那种情态出现（详见《认识电影》。页 46）。

婆之间的感情，交代她俩关系的融洽和亲密。虽然阿婆和贵姐的关系并非亲人，但相处的方式却远远超越一般亲人的关系。至于张家安，则是作为衬托她们的配角。

二、《天水围的夜与雾》场面调度分析

再以《天水围的夜与雾》（图 3-4）一片中的图像为例，影片一开始以妇女庇护所作为场景，以倒叙的手法将结局置前。数名宿友在获知王晓玲遇害后，宿友背部面向屏幕，纷纷对着电视哭泣。（1）主体。该镜头以电视机为主体。电视屏幕上报导有关天水围灭门案的新闻，播出李森生前的全家福，藉以带出影片中的重点人物-李森和王晓玲。（2）光调。影片中运用的电灯和主体（电视机）所反射的光线将庇护所内的各个人物照亮。

（3）镜头与拍摄的距离模式。镜头内的人物坐姿距离甚近，可算是私人距离，其范围大约是一臂之遥的距离内。但若以镜头人物与拍摄主体（电视机）距离而言，拍摄距离范围是社交距离。其范围是从 4 英尺到 12 英尺左右，这个范围在大多数情况下是友好的，但比私人距离多少显得正式一点，社交距离通常在三人以上的圈子里才有必要（【美】路易斯·贾内梯，1997，页 42）。导演以此范围作为主体和镜头人物之间的距离，让观众可以清晰看到电视报导播出的全家福，亦能身临其境感受宿友们对命案的悲痛，对时光流逝的感慨。此氛围营造出一种对悲剧无能为力的哀叹，爱莫能助的辛酸。

（4）色彩的涵义。主体（电视机）屏幕上播出的照片在色彩上略显带点灰暗，老旧朴素的色调呈现一种现实普通气息。（5）角度。导演以平摄镜头将数名宿友一併摄入同一画面内，但却是在不起眼的角落以窥探形式从背后摄镜，让观众有一

种感同身受的知觉。影片人物并不察觉自己正被摄影中，为此营造的效果更加迫近现实感。（6）画框。是密还是疏？人物在里面能否能自由移动？导演将各个人物安排坐在一起，看似紧密，实质上周围的空间宽敞，能让人物自由进入走动。主体（电视机）和宿友在同一画框内，画面中央通常都是作为居中焦点，为此将主体置放在取景框的范围内，可让观众集中注意力于主体所要呈现的主题意识。（7）景深。影像在两个层面上：一是背对着镜头的宿友们；二是面对着镜头的主体（电视机）。电视机播出的全家福（正面）与宿友们（背面）形成一种心情反映的写照。照片中留下美好的回忆，体现出宿友们的悲痛心情。（8）人物定位。人物占据画面空间的什么部位？影片中人物所占的位置不多，仅以头顶部示众，而将所有的焦点集中于主体（电视机）。毕竟，在此镜头中宿友们的定位只是处于支配的位置，电视屏幕所显现的照片才是重点。因此，观众看到的也只是宿友们的头顶部或是半身镜头（侧面）。

笔者认为，通过分析上述镜头场面调度来看，仅仅是以镜头画面的场面作为研究对象，并运用场面调度的理论原则对这一幅静止画面的图像做一个评判。笔者在所选取的镜头画面中明显地看出，导演如何将人物与周围的环境关系相互联系起来，并通过某些物品（视为主体）试图带出该镜头所要传达的讯息内容。实际上，笔者仅是对场面调度作出片面分析，若是以全面角度探析上述镜头的场面调度，其中还要包括人物的服装或布景分析，想必是复杂得多，为此笔者不多赘述。

结语

如绪论所言，笔者希望通过许鞍华《天水围二部曲》中的文本分析，解读许鞍华在影片中所运用的叙事技巧，如何巧妙地呈现香港天水围底层居民的缩影，并在纵向和横向的维度叙事中探索“许鞍华影片叙事风格”。

《天水围的日与夜》（2008）和《天水围的夜与雾》（2009）皆属于现实主义电影，但却呈现出不一样的社会意识形态。前者的温情故事与后者的悲情故事，表达一种人文情怀的寓意，许鞍华藉由关注现实事件作为影片题材，反映及呈现自身对社会常态的表述。《天水围的日与夜》呈现一种普遍常态的生活，所进行的活动几乎是每天不可或缺的一部分，但许鞍华仍将这司空见惯的情景搬上荧幕，通过对天水围居民日常生活的展示，企图将人性美好的一面再现化。《天水围的日与夜》中的贵姐以单亲妈妈示人，在待人处事方面都是以“善”为出发点，甚至在面对素不相识的阿婆时也可以给予热情的协助。笔者思考，许鞍华是否欲藉由影片人物所呈现的态度作为当下社会人士行为的一种启发呢？透过《天水围的日与夜》中细致的情节叙述，让笔者能从中体会到什么是人间有爱。

另外，《天水围的夜与雾》呈现一种警惕性的预知，藉由真人真事的灭门案为影片题材，对社会进行批判。如上述所言，李森的残暴和王晓玲的悲剧，实质上多因外部因素（如，社会经济衰退、社会人士的冷漠或是怠慢）而造成，从而影响俩人的关系，引发悲剧。虽然许鞍华在该影片中仍是以日常生活示人，但更多地是侧重于刻画人物的心理活动，此外也多次描述社会人士（福利署官员及警员）的漠视，引致悲剧人物在残酷的现实中牢牢地被栓着，无法自救。透过影片中所传达的

讯息，不仅能带出对社会各个群体的反思和启发，亦能让笔者从中体会到什么是人间有恶。

身为新浪潮派代表的女将-许鞍华，在电影艺术的本性上仍是坚持自我的风格，藉由现实题材来关注社会问题，并以平实叙说的方式客观地去呈现两部影片中所存在的价值。通过许鞍华独特的影片叙事手法，笔者认为这的确是一种嘉许。许鞍华以影片叙事技巧和镜头语言叙事（即外至内）推动情节发展，通过细节的展示向观众传达了引人深思的讯息。笔者能从外部的叙事手法，缓缓地驱进内部的镜头叙事，显现影片整体的完整性。

《天水围的日与夜》和《天水围的夜与雾》勾勒出“人间有爱”及“人间有恶”这两个对比式的讯息，试图对观众进行启发性的引导。另一方面，笔者认为许鞍华巧妙地捉住“细节”这一点，可谓是其影片的一大特征。通过细微的情节展示，更能呈现出故事所要带出的意蕴。许鞍华一向注重香港的生活和人情感，亦是因为她的一份坚持，这类型的纪实电影才会陆续在香港影坛出现，甚受到广大群众支持。许鞍华誉为新浪潮派女将之首和标志之一，其努力和成果可说是为影坛添色不少，亦得到广众的肯定和认同。

参考文献

1. 【加】安德烈·戈德罗、【法】弗朗索瓦·若斯特(2005)，《什么是电影叙事学》，北京：商务印书馆。
2. 【法】安德烈·巴赞（1995），《电影是什么？》（崔君衍译），台北：远流出版事业。
3. 戴卫·赫尔曼（2002），《新叙事学》（马海良译），北京：北京大学出版社。
4. 邝保威（2010），《许鞍华说许鞍华》，上海：复旦大学出版社。
5. 邝保威（2012），《导演许鞍华》，香港：甘叶堂（香港）有限公司。
6. 【美】路易斯·贾内梯（1997），《认识电影》（胡尧之等译），北京：中国电影出版社。
7. 王先霏、胡亚敏（2005），《文学批评导引》，北京：高等教育出版社。
8. 吴中杰（2010），《文艺学导论》，上海：复旦大学出版社。
9. 【法】西蒙娜·德·波伏娃（1998），《第二性》，北京：中国书籍出版社。
10. 【美】詹尼弗·范茜秋（2009），《电影化叙事：电影人必须了解的100个最有力的电影手法》（王旭锋译），广西：广西师范大学出版社。
11. 张寅德（1989），《叙述学研究》，北京：中国社会科学出版社。
12. 赵卫防（2007），《香港电影史》，北京：中国广播电视出版社。

参考期刊

1. 陈娟（2011），〈许鞍华后期电影研究〉，硕士论文，湖北：华中师范大学。
2. 贺小力、黄宇博（2012），〈论许鞍华电影的艺术特色〉，《电影评介》，2012年第11期。
3. 姜韞霞（2005），《论许鞍华电影的命运意识》，硕士论文，广州：暨南大学。
4. 刘辉（2010），〈“香港电影”概念新探〉，《当代电影》，2010年第11期，页62-66。
5. 刘婷（2011），〈日常生活的影像诗意〉，《当代电影》，2011年3月第180期，页122-124。
6. 孙慰川（2008），〈论许鞍华电影中两性形象及其性别意识〉，《南京师范大学文学院学报》，2008年第4期。
7. 邢成武（2010），〈论许鞍华“天水围二部曲”中的人文情怀〉，《电影评介》，2010年第6期。
8. 徐春萍（2003），〈我眼中的历史是日常的-与王安忆谈《长恨歌》〉《茅盾文学奖》，2003年12月29日阅自
<http://www.cctv.com/culture/special/C11494/20031229/100466.shtml>。
9. 炫风、曾明瑞（2011），〈“悲情市镇”天水围〉，《南都周刊》，2005年7月15日阅自 <http://www.nbweekly.com/news/special/201107/26775.aspx>。
10. 张成杰（2011），〈映像“天水围”：许鞍华电影的跨地想象与主体建构〉，《当代电影》，2011年第12期。

附录 1：《天水围的日与夜》



(图 1-1) 主题“天水围的日与夜”
(The Way We Are)



(图 1-2) 贵姐和儿子张家安三言两语的对话。(13:20)



(图 1-3) 寿宴中各大小人物聚集一堂，以谈话的方式将每个人物的角色体现出来。(28:47)



(图 1-4) 张家安参加学校团契的画面。(28:10)



（图 1-5）阿婆吃完午餐后对着墙壁发呆，体现一种孤寂感。墙上贴着阿婆年轻时候的旧照（16:53）



（图 1-6）阿婆在超市为了买食油一事感到懊恼，幸有贵姐协助。（24:59）



（图 1-7）张家安替阿婆安装电视。（37:25）



（图 1-8）贵姐在超市内参加抽奖游戏，但却未获中奖。（55:34）



（图 1-9）贵姐与弟媳们一同出席丧礼。（1:04:44）



（图 1-10）贵姐陪同阿婆到沙田和女婿见面。女婿表现冷淡，不多说话。（1:13:36）



（图 1-11）张家安和徐老师一同逛超市，徐老师叮嘱他明年回学校辅导处帮忙。（1:22:25）



（图 1-12）贵姐邀约阿婆一起过中秋。气氛乐也融融。（1:27:10）



(图 2-1) 呈现回顾性叙事技巧，闪回当初贵姐丧夫之痛。(59:35)



(图 2-5) 阿婆家墙壁上悬挂着一幅幅旧照片，这些照片记载着她人生的一段历史，映衬着过去与现在一段对比式的生活。(14:48)



(图 2-6) 影片中运用一幅幅黑白旧照，呈现旧时香港女工活劳的生活。(28:10)



(图 3-1) 镜头特写张家安戴着耳环，藉由此幕对他的外表作出表面的分析。(22:44)



(图 3-2) 镜头特写张家安手上那幅画，藉以画中的“树”表达张家安内心对母亲的感觉。(53:39)

附录 2：《天水围的夜与雾》



主题“天水围的夜与雾” (Night and Fog)



图(1-13)为李森疑非礼两个女儿。镜头呈现闪回画面，当时李森和两个女儿待在家，李森裸着上半身和小女儿说话，还揶揄她为“叉烧妹”。他知道小女儿反应较为迟钝，因此李森教她得要听姐姐的话，训练她回答：“姐姐说得对”这一句话。(48:48)



图（1-14）描绘李森自虐崩溃的状态。王晓玲不甘受虐而决定返回深圳躲避，李森因开罐头而割破嘴唇，吃饱后则独自躺在床上对着天花板发呆。（55:23）



图（1-15）当时李森在香港仍有家室，但却耐不住诱惑而到深圳寻欢。在这过程中，李森结识了王晓玲，并和她发生了关系。之后，王晓玲对李森声称她怀孕了，还表示即使不要肚子里的孩子也无所谓。李森二话不说，就豪爽地答应与王晓玲回四川拜见其父母。

（1:07:31）



图（1-16）王晓玲从深圳返港，跟随李森回家却惨遭虐待，王晓玲与李森争执中不小心割伤脚尾。（9:41）



（图 1-17）王晓玲家境贫困，自小就离乡背井，出外打工养活家庭。

（1:19:46）



（图 1-18）李森在四川时王晓玲的二妹戴上耳环，隐喻他俩之间的暧昧情。（1:33:19）



（图 1-19）李森以杀狗来宣泄内心不忿。（36:10）



（图 1-20）李森靠领综援为生，在空余时间都会到河边钓鱼。（10:38）



（图 1-21）王晓玲夜间被李森性虐，却无从反抗。（15:41）



（图 1-22）王晓玲忆起当初俩人仍处于甜蜜期的时候，李森待她如宝，悉心地为她洗头。（18:05）



（图 1-23）王晓玲被安排入住妇女庇护所，其脸上还有明显的伤痕。（35:19）



（图 1-24）灭门案发生前的数小时，王晓玲曾到警局向警员求助，并要求警员陪同她一起返家。但不负责的警员却拒绝了，导致悲剧发生。（44:08）



(图 2-2) 在李森眼中的王晓玲只不过是个乡下妹, (11:22)



(图 2-3) 王晓玲在妇女庇护所初次结识来自同一家乡的女儿, 陈莉。她自我介绍时总是抱着妇随夫姓的心态, 娓娓道出: “我先生姓李”, 相反地, 王晓玲这个名字仅是附属而已。(34:39)



(图 2-4) 王晓玲被安排入住庇护所, 感慨地与一众宿友表示有关自己对人生安定的期望。(36:40)

附录 3：场面调度（选取镜头）



《天水围的日与夜》（图 3-3）



《天水围的夜与雾》（图 3-4）

附录 4：移动镜头分类



俯视镜头



仰视镜头



镜头特写



平视镜头（窥探形式）



大全景



中景



侧面镜头



慢镜头