

## 拷問真實：蔡明亮電影詩學的創傷性絕爽\*

楊小濱\*\*

中央研究院中國文哲研究所

### 摘 要

本文從拉岡 (Jacques Lacan, 1901-1981) 的精神分析理論出發，論述蔡明亮電影對於難以蠡測的真實域的持續關注。蔡明亮致力於呈現世界的廢墟面貌，生活的失敗及生命的破碎經驗，揭示符號大他者（特別是現代性符號秩序）的內在匱乏。蔡明亮近期電影中對時間之「慢」的獨特表達，也突出了他對不可忍受的創傷性真實的大膽探索。同樣值得注意的是，這種創傷性體現在對於痛感與快感的極端表現中，無論是疾病還是瘟疫或者亂倫，蔡明亮都以其風格鮮明的影像與敘事形式淋漓盡致地鋪展出令人不堪的真實。從蔡明亮電影所涉及的性愛、死亡和幽靈主題來看，主體欲望往往成為一種朝向絕爽 (jouissance) 的不懈驅力，在享受徵兆的過程中穿越了符號化的幻想，體驗了抵達創傷性真實的心靈震盪。

**關鍵詞：**蔡明亮，拉岡，真實域，創傷／絕爽，（死亡）驅力

---

\* 本文為科技部計畫「拉岡理論視野下的臺灣新電影 (NSC 100-2410-H-001-051-MY3)」的階段性成果。本文為〈你想要的臺灣新電影（但又沒敢問拉岡的）〉一文中論述蔡明亮的章節擴寫而成，文中約四分之一篇幅的文字與我的專書《欲望與絕爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》（臺北：麥田出版，2013）第七章〈你想要的臺灣新電影（但又沒敢問拉岡的）〉第三節的部分文字有重合之處。

\*\* 作者電子郵件信箱：yangxb@gate.sinica.edu.tw

## 一、前言

蔡明亮早期的電影視域與楊德昌有部分的重合。作為符號他者的現代社會被揭示為充滿了創傷性絕爽 (traumatic jouissance) 的所在，往往是楊德昌電影的主題。在《青少年哪吒》裡，小康（李康生飾）的補習班、西門町的遊戲房和溜冰場、甚至摩托車駛過的馬路，表面上都呈現出規則化現代社會的井然有序，實際上都暗含著各種混亂和不測，有的深藏不露，有的一觸即發。《愛情萬歲》裡的阿美（楊貴媚飾）和小康（李康生飾）各自回到他們的公司（都是室內場景）時，那種無聊的嘈雜，人與人之間的疏離，個體與環境的錯位，也被展示得十分顯見。阿美收納鑰匙的盒子裡找不到她想要的鑰匙，小康聽到電話鈴響，嘗試接了幾次都接錯，透露出體制化社會環境的荒誕，或者說，貌似有序的符號秩序掩蓋不住的無序面貌。電話作為現代化的通訊設備，也無法建立起真正的人與人之間的理想交流。《愛情萬歲》中的阿美和阿榮（陳昭榮飾），本來只有通過電話才有對話（見面和做愛時都喪失了語言功能），但似乎這種交流也障礙重重，阿美甚至不知道電話另一端是誰在說話。如果說楊德昌電影中的符號他者往往變異為代表了創傷性絕爽的小它物 (objet petit a)，並且成為主體欲望不可遏止的對象，蔡明亮則從描繪「他者絕爽」(J(A))<sup>1</sup> 開始，從而進一步直接觸及真實域所體現的創傷性絕爽內核。<sup>2</sup> 在論述《郊遊》時，孫松榮也對此作了相應的辯證思考：他一方面提到這部影片「致力描述當代臺灣社會底層人民的生命政治，並隱含地批判都市現代化、豪宅化及土地商品化」，另一方面更論及了其「政治寓言」的向度，那「似曾相識、徘徊的歷史遊魂——那流動著不同影像物質的圖像身世」，<sup>3</sup> 也就是深藏於歷史記憶中幽暗的創

<sup>1</sup> 拉岡的 J(A) 概念指的是被劃除的大他者 (A=barred Autre) 的絕爽 (J=Jouissance)。在蔡明亮的電影中，作為符號他者的社會場域每每呈現出創傷性快感的面貌——從《青少年哪吒》的青年亞文化，到《天邊一朵雲》的色情商業，到《黑眼圈》和《郊遊》的底層生活，都顯示了這一特徵。

<sup>2</sup> 孫松榮對蔡明亮與「臺灣新電影」的關係曾作過頗為恰當的定位，認為蔡明亮「在『新電影』時期即投身編劇創作，……其電影創作路徑及影像形式風格的養成，與『新電影』所塑造的『臺灣成長經驗』不謀而合，……被譽為『臺灣三部曲』的系列影片：《青少年哪吒》、《愛情萬歲》、《河流》……是直接對侯氏與楊氏的『新電影』遺產的繼承及提煉」，見孫松榮，《入鏡／出鏡：蔡明亮的影像藝術與跨界實踐》（臺北：五南圖書，2014），頁 55-56。不過，我以為蔡明亮早期電影對都市經驗的批判性審視，更接近於楊德昌，而異於鄉土美學色彩較為明顯的侯孝賢。

<sup>3</sup> 同前引，頁 178。

傷性真實。

## 二、廢墟視景與失敗體驗：現代性的黑暗之心

有關「錯失」的主題在蔡明亮電影中時常出現，但與現代性社會背景的聯繫或密或疏。不少情形既有現代的都市背景，但又抽離出了具體確定的社會意義。比如《愛情萬歲》的開頭，房屋仲介阿美把鑰匙忘在她帶客戶看屋的門上，或者在《河流》的開頭，湘琪（陳湘琪飾）與小康（李康生飾）在電扶梯上擦身而過，幾秒鐘之後湘琪才想起那是她的舊相識。類似的場景幾乎又重複出現在《天橋不見了》中，只是電扶梯換成了普通的地下通道樓梯：這次是小康（李康生飾）在擦身而過後發現了湘琪（陳湘琪飾），但他回頭猶豫了很久，最後還是沒有招呼湘琪。另一個例子是在《你那邊幾點》中，湘琪（陳湘琪飾）在夜幕裡急速走回旅店，因為過於急迫以至於走過了頭，走出了畫面之外才又回頭走回來。假如說前兩個例子至少與現代都市的物質符號體系不可分割，後兩個例子則幾乎沒有對於都市現代性特質的強調。那麼，「錯失」的意味便不僅在於現代性秩序的裂隙，也在於他者符號秩序本身的裂隙。

可以說，蔡明亮早期電影裡觸及的楊德昌式的現代性批判在《愛情萬歲》就基本消失了，儘管他對現代性的關注卻並未休止。也可以說，蔡明亮與楊德昌的不同在於蔡明亮的目標並不指向楊德昌式的社會批判，而是著迷於作為符號他者的現代社會（包括家庭）所呈現的具抽象意味的某種（反）形式感，其中現實與社會的關懷是落實到鮮明的美學形式上的。（正如《黑眼圈》和《郊遊》觸及了底層的議題，但並不是現實主義電影；或者《愛情萬歲》、《河流》、《臉》觸及了同志議題，但不是酷兒（queer）電影。）在蔡明亮那裡，原本建立在現代性的符號秩序上的文明社會總是呈現為創傷性的廢墟。<sup>4</sup>

不難發現，蔡明亮的都市視域往往偏向於一種破敗的樣貌。從拉岡（Jacques Lacan, 1901-1981）的理論角度來看，如果都市標誌著現代文明的符號域，那麼蔡明亮致力於揭示的是這個符號域試圖遮蔽的，難以忍受的真實域。無論從外在景觀

<sup>4</sup> 蔡明亮本人也相當意識到自己對廢墟景觀的愛好，以及廢墟的「真實」性。他在與李康生的一次對談中就說：「我一直喜歡廢墟就是這樣，……最真實就是廢墟啊！……好喜歡廢墟，我們的電影都是廢墟。」蔡明亮，《郊遊》（臺北：印刻文學，2014），〈那日下午——蔡明亮對談李康生〉，頁302。

還是從內在情節而言，蔡明亮的電影鏡頭都充滿了對不堪的生活及其環境的強烈關注，而背景往往是當代都市。《黑眼圈》裡的吉隆坡外勞住在極為髒亂的房屋裡，《郊遊》裡的一家三口（父、子、女）也居住在臺北一個極為簡陋破舊的狹隘空間，與父親小康（李康生飾）舉廣告牌宣傳的華美公寓形成了強烈對照（他在乾淨白暫的大床上暫時躺下休息，也令人想起《愛情萬歲》裡小康和阿榮偷偷占據的待租空屋）。同樣令人喟嘆的是小陸（陸弈靜飾）餵食流浪狗的場地，也就是片尾男女主人公久久站立的廢棄的場地。甚至在《臉》中，藝術殿堂羅浮宮也難逃「厄運」：光鮮亮麗的明亮展廳讓位給了幽閉的地下水道、陰暗的逃生梯或工作梯、布滿管線的夾層和通道，以及展品畫框底下的秘密地洞。

《黑眼圈》裡的吉隆坡外勞從垃圾堆裡撿來一張骯髒不堪的床墊回家使用，這種拾荒式的行為在蔡明亮電影中比比皆是。《愛情萬歲》裡的阿美爬進臺北一個破敗的工地護欄拿石頭當售屋廣告牌的「鎮紙」，而她在守株待兔地出售的空屋也展示出破壁殘垣的背景。這些都市中的破敗無疑暴露了文明符號秩序中的真實性創傷。臨近結尾處，阿美漫長步行穿越了尚未建成的大安森林公園：這個混雜著泥地、灰土、石渣、積水和汙跡的景觀，絲毫沒有帶來希望感。在《河流》裡，小康的父親（苗天飾）和《愛情萬歲》裡的阿美一樣，從一個荒廢的、尚未施工的臺北建築工地裡撿了一塊塑膠板回家自製為擋漏水的裝置。那具河裡漂浮的假屍體（都市中的廢棄身體）預示了影片的陰沉基調。嚴重漏水的房間也給人以文明大他者無法依賴的絕望感。在這個背景下，小康頸部歪扭疼痛，不斷騎車跌倒，顯露出創傷性的黑暗核心——而這個創傷恰恰是無法確知其根源的。《河流》的第一個鏡頭展示的是臺北新光三越站前店的冰冷外貌以及電扶梯的機械性單調聲響，突出了符號化文明秩序的背景——但這似乎是影片唯一展示出一個現代化都市面貌的段落，卻成為整部影片裡後續的廢墟場景與災禍情節的反襯。在蔡明亮的鏡頭裡，這個臺北車站前代表了最繁華都市的街區也出現在《你那邊幾點》中，更是《天橋不見了》全片基本的空間背景（甚至新光三越站前店與《河流》片頭視角相同的場景再度重現）。不過這個背景在《天橋不見了》裡主要強調了紛雜的人流與車流，也可以說是都市符號化秩序內的各種失序——被警察認為是違反交通規則的亂穿馬路，以及警察檢查完身分證後身分證的丟失。《天橋不見了》的空間秩序本身就是建立在一種空缺狀態之上的：在《你那邊幾點》中湘琪遭遇小康的那座人行天橋遭到了拆除，意味著符號他者的匱乏或缺失不再能夠為主體提供依賴。

而《洞》則以整部影片集中展演廢墟性和災難性：在都市大樓的體系內，這個地板／天花板上的「洞」也無疑代表了真實域黑暗的創傷內核（traumatic kernel）

（它出現在現代性符號化構築的中央）。這部電影寓言化地營造了一個世紀末的（源自無名病毒的）瘟疫，<sup>5</sup> 以及連綿大雨的外部空間：公共播報的背景聲音無論如何堂皇，也掩蓋不住不堪忍受的社會生活境遇。樓房作為一種符號化的構築一再暴露出真實的內在危險：如果說《河流》中的漏水是一種外來的侵襲，那麼《洞》裡被挖出的那個地板／天花板上的洞則是從內部瓦解了原本構造分明的空間秩序。

更為破敗的建築出現在《黑眼圈》裡那棟袒露凌亂鋼筋的，看上去已被廢棄的爛尾樓——流浪漢（李康生飾）在樓內的積水潭裡垂釣，而茶室老闆娘（蔡寶珠飾）則失足跌落在樓梯間的積水裡。儘管空間背景從臺北移到了吉隆坡，都市的敗落景觀依舊是蔡明亮關注的焦點。據蔡明亮的自述：

我們在吉隆坡的市區裡很有歷史性的半山芭監獄 (Pudu Jail) 旁找到一個很特別的場景，那是一座巨大的廢棄工地大樓。90 年代初，大馬因應經濟發展政策，輸入大量外勞興建各種大樓，其中包括了當時標榜世界最高的雙峰塔，90 年代末，又因亞洲經濟風暴，導致許多建設無法完工，而那些來自其他貧窮國家的外勞，一瞬間進退維谷，大部分變成了藏匿、流竄、沒有身分的非法苦力。而這棟在半山芭監獄旁邊廢棄的龐然大物，就是當年遺留下來的。<sup>6</sup>

可以說，《黑眼圈》裡這棟廢棄的大樓直接展示了現代化符號域——甚至是符號化過程中——無法遏制而令人不安的真實域空間。在這個以雙峰塔為標誌的都市符號結構內部，這個建築廢墟中的水潭正意味著那個深不可測的真實域黑洞，一不小心就會像老闆娘一樣跌落其中，發出驚恐的叫喊。作為真實域，它也代表了意義的陷落。假如說「姜太公釣魚」尚有外在的目的，是符號秩序的有效環節，那麼流浪漢的垂釣姿態則放棄了這樣的弦外之音，而僅僅顯示出純粹空洞的意義塌陷。

現代空間的廢墟狀態與現代生態的廢墟狀態是相應的。在《河流》裡，控制不住的天花板漏水和連綿的霪雨交合在一起，營造出一種註定無法逃脫的絕望氛圍。這個霪雨的環境也出現在《洞》裡：《洞》把《河流》的雨季背景拉伸到全片的從頭至尾，樓上男人和樓下女人的生活始終被窗外的雨聲所包圍。同樣，《不散》整部電影的情節也發生在一整夜的雨中。儘管大部分鏡頭都集中在電影院內，室外的

<sup>5</sup> 影片拍攝於 1998 年，電影的時間背景設定在尚未到來的 1999 年，離千禧年尚有七天。

<sup>6</sup> 蔡明亮，〈導演的話〉(<http://blog.sina.com.tw/sleepalone/article.php?pbgid=35117&entryid=285611>)，2017 年 4 月 11 日下載。

雨天主要呈現於片頭和片尾，但室內的場景也時有出現雨打窗戶的影像和聲音。

水患，尤其是雨水的侵襲，成為蔡明亮電影中反復出現的情節要素。他的第一部電影《青少年哪吒》一開場就是阿澤（陳昭榮飾）和阿斌（任長彬飾）在一個暴雨傾盆的夜晚到公用電話亭裡去竊取硬幣。這個雨夜的背景延續到接下來的平行線索——小康在雨聲中坐在窗前複習功課（隨後發現了屋裡的蟑螂）。雨夜也成為本篇幾個戲劇性高潮的背景：小康在一個雨夜狂歡式地砸毀了阿澤的機車；阿澤把被毒打的阿斌扶上小康父親（苗天飾）的計程車後，途中也下起了大雨，直到阿桂（王渝文飾）冒雨來探望傷重的阿斌。在《郊遊》裡，雨更是全篇高潮部分不可或缺的背景：小康在疾風驟雨中緊握廣告牌，含淚清唱《滿江紅》的場景是這部影片最令人難忘的場景之一。同樣令人揪心的是在河邊樹林的暴風雨中小康與小陸搶奪子女的場面。貫穿著蔡明亮電影創作生涯的雨，始終與生活困境（甚至是絕境）相關聯，也可以說是現實的符號秩序必須承受的侵襲，它來自作為真實域的多變而無法控制的自然界。從最早的《青少年哪吒》到《河流》、《洞》、《不散》，一直到最新的《郊遊》，代表了現代性符號都市總是不得不承受來自難以阻擋的真實域的侵蝕。

不過，水患在蔡明亮的電影裡也不僅僅限於雨水。在《河流》裡，屋內的漏水以為是天花板漏雨，後來發現是因為樓上的水龍頭一直沒關。《青少年哪吒》在影片剛開始時就有廚房（因為下水道堵塞而）水漫為患的段落，這個背景也成為阿澤的青春慾望（性和暴力）無法排解的隱喻。在影片的中段，廚房積水的場面再次出現，鏡頭以特寫來呈現水面上漂浮著的拖鞋、菸蒂和啤酒罐（圖一），令人想起塔爾科夫斯基（Andrei Tarkovsky, 1932-1986）的電影《潛行者》（*Stalker*）中呈現水面下廢棄物與沉積物的著名片段（圖二），但我們可以看出蔡明亮的空間性慾望隱喻與塔爾科夫斯基的時間性精神隱喻之間的根本差異。



圖一：《青少年哪吒》



圖二：塔爾科夫斯基《潛行者》

這個廚房裡水漫金山的場景在《臉》裡再度出現並且愈演愈烈：小康（李康生飾）一打開水龍頭就遭遇噴水，隨後水槽下的水管似乎也爆裂，更多的水噴湧出來，不可遏止——這個持續了三分半鐘的段落成為影片一開始就營造的高潮。隨後，屋內的積水漸漸高漲，鍋碗瓢盆漂浮在水面上，與早年《青少年哪吒》的場景相呼應（圖三）。而接下來的鏡頭——小康母親（陸弈靜飾）躺在積水房間的床上（圖四）——則令人想起《黑眼圈》尾聲時的場景——茶室女傭（陳湘琪飾）、流浪漢和拉旺（Norman Atun 飾）三人並排睡在漂在水面的床墊上（圖五）。漂在水面上的場景也在《臉》中出現，Norman Atun 飾演的裸男躺在漂浮於巴黎下水道的木板上（圖六）。在前一個場景裡，導演母親（陸弈靜飾）的幽靈提著箱子出走，導演手握一束點燃為祭奠用的香追索到了下水道裡，看到了躺在木板上的男人和對他歌唱的女人。值得注意的是，《黑眼圈》和《臉》這兩個躺著漂浮的場景裡的水都不是浪漫的湖面或海面，而是汗水或積水——在廢棄的樓房裡或者處理廢水的坑道裡。這裡，水雖然沒有形成災難性的後果，卻同樣設置了創傷性深淵的隱喻背景。



圖三：《臉》



圖四：《臉》



圖五：《黑眼圈》



圖六：《臉》

《天邊一朵雲》承襲了《洞》對災害背景的設置，只不過這次是旱災<sup>7</sup>（即使如此，《天邊一朵雲》仍有鑰匙從柏油馬路挖出後，馬路開始滲水的頗具情色隱喻的場景）。當然，「旱」也意味著慾望所面臨的「乾涸」，與商品化的、非自然的性「滋潤」形成了寓言化的對照並置。換句話說，在影片中，這個乾旱的背景一方面應和了故宮解說員（陳湘琪飾）的性飢渴，另一方面則應和了以色情片男優（李康生飾）為代表的，虛假潤澤之下同樣的無法滿足。影片裡有一個段落就呈現了這種虛假潤澤，就是當男優和女優在浴缸裡拍色情片時，導演讓手下在他們的身體上灑水，營造潮濕的效果。而實際上，男優不僅遭遇不舉的窘境，試圖靠裸女圖片來引發勃起，他在性活動過程中其實根本無法真正獲取快感，最後必須經由故宮解說員才抵達高潮。

《黑眼圈》的後半部分同樣設置了一個自然災害的背景：煙霾。在煙霾的侵襲下，人們不得不戴上口罩；以至於流浪漢和茶室女傭摘下保麗龍自製的口罩來擁吻愛撫時，因為嗆得咳嗽而無法繼續。可以說，無論是《洞》、《天邊一朵雲》，還是《黑眼圈》，都探討了倖存的主題：在極端不堪的處境或困境下的存活，體現了社會符號域崩裂狀態下的絕望真實。在自然災害（往往來自人類與文明無法控制的領域）的背景上，蔡明亮不斷探問當代社會所面臨的生存絕境。

在蔡明亮的電影裡也經常出現其他各類難以逃避的危害或威脅。與災害或瘟疫相關的是蟑螂——一種令人反感甚至恐懼的昆蟲——在《青少年哪吒》、《洞》、《你那邊幾點》裡多次現身。蟑螂的意象在蔡明亮的第一部影片《青少年哪吒》的片頭部分就已出現：小康用圓規的尖腳刺中了地上的一隻蟑螂並甩出窗外，但之後不久蟑螂又爬回到黑黢黢的窗玻璃外面驅之不去（暗示著這種幽靈般顯現的不可遏止），以致小康在拍打玻璃窗時打碎了窗戶，血流如注。在《洞》裡，樓下的女人（楊貴媚飾）正在臉上抹護膚品時，一陣白粉從天花板上不偏不倚撒到頭上，再抬頭看，便驚悸地發現一隻蟑螂從天花板上的破洞裡幽然爬出。在這兩個段落裡，蟑螂都引起了極大的不安，可以說是從真實域滲漏的「小它物」的靈光閃現。在《你那邊幾點》裡，小康在廚房抓了一隻蟑螂，但母親警告千萬不能殺死牠，因為很可能是剛死的父親轉世而成的（但小康將牠扔進了魚缸餵魚）。蟑螂仍然扮演了某種

<sup>7</sup> 《天邊一朵雲》可以看作是短片《天橋不見了》的續篇，不僅是因為小康在《天橋不見了》的末尾應徵 A 片演員的工作，到了《天邊一朵雲》裡正式成為了 A 片演員，還有《天邊一朵雲》裡的乾旱似乎也是延續了《天橋不見了》裡的停水（湘琪在餐廳裡因為停水而點不到咖啡，小康在公廁的洗手臺上也開不出自來水）。《天橋不見了》從頭至尾的藍天白雲背景上的停水似乎是《天邊一朵雲》旱災的前兆。



靈界的、神秘的「小它物」，以其不可捉摸而令人驚恐的特性顯示出創傷性真實域殘渣的面貌。我們不得不把蟑螂理解為來自真實域的某種「凝視」(gaze)，它致命地吸引了我們。在拉岡那裡，凝視自然是「小它物」的一例，它處於客體而非主體一邊；<sup>8</sup> 換句話說，主體的幻想來自於與客體凝視的遭遇。

蟑螂也常常暗喻了人自身的處境。《洞》的災難視域也從自然界關聯到人自身的生存處境：片中出現了一個不知名的感染了瘟疫的病人（呈現出蟑螂的習性），他先是在空蕩的市場裡爬行，然後爬進了牆上的另一個黑「洞」內，最後被執法人員拖出來強行抬離。臨近片尾，樓下的女人也幾乎變異成蟑螂般的爬蟲，在濕透的地板上爬進爬出，然後鑽進床底，無聲無息。

更具「凝視」意味的當然是《洞》中那個地板／天花板上的洞。對於樓上和樓下的男女而言，這個洞就像是死盯著看的一隻獨眼，又似乎具有一種致命的吸引力，隨時都會吞噬被它捕獲的獵物。影片中，樓下的女人在與水管工的電話裡說「我看到你挖的那個洞……你的眼睛在看我」也恰好佐證了這一點。水管工挖出的洞代表了某種破壞力與摧毀力，是廢墟與災難的來源之一。在臨近結尾時，樓上的男人毫無來由地嘗試著把腿伸進洞裡，可以說是死亡驅力 (death drive) 某種突襲。有意思的是，這個洞的致命吸引力來自它作為符號化建構的壞損而顯露的，是符號秩序在整合過程中失敗的對象。如果說「在這一幕中，個人的身體已經『進入』到另一方的『身體』中，性指涉的意味不言而喻」，<sup>9</sup> 那麼這個場景甚至體現了拉岡「性關係並不存在」的著名論斷，<sup>10</sup> 因為性的體驗在這裡是創傷性的——小康必須痛苦地把腿從洞裡拔出來或者無意義地擺盪——性的嘗試意味著一種失敗，一種真實域意義上的錯位（除了最後一幕歌舞中和諧的幻想）。

在蔡明亮電影裡，「壞掉」的狀態始終占據著相當重要的地位。在破敗和廢墟之外，從除卻經常失靈的水龍頭（《河流》的漏水、《臉》的噴水和《天邊一朵雲》的不出水），往往還有一些具體事物的偶發或意外壞損，暴露出符號構築的內在裂隙。從《青少年哪吒》開始，除了廚房的地漏失靈造成積水之外，還有一個場景是阿澤住家大樓的故障電梯，每到四樓都要錯停開門。《天邊一朵雲》裡，故宮

<sup>8</sup> 紀傑克 (Slavoj Žižek) 說：「拉岡在研討班 11 期上提出了眼睛與凝視的相悖：也就是說，凝視是在客體這一邊的。」Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out* (New York: Routledge, 1992), p. 228.

<sup>9</sup> 謝世宗，《電影與視覺文化：閱讀臺灣經典電影》（臺北：五南圖書，2015），頁 178。

<sup>10</sup> Jacques Lacan, "God and the Jouissance of the Woman," in Juliet Mitchell and Jacqueline Rose (eds.), *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne* (London: Macmillan, 1982), p. 141.

解說員的鑰匙丟在窗外被壓進柏油路裡，被挖出後，路上便出現了一個滲水的破洞。作為都市符號化秩序的道路和建築，無不暴露出其黑暗內核中星星點點的創傷性真實。同樣，《天橋不見了》描繪的本來應該是符號化過程對都市的整飭，但實際上拆除天橋造成了行人的莫大困惑，成為現代性符號秩序中的罅隙。

身體的壞損也多次出現，我指的當然主要不是《青少年哪吒》末尾阿斌被打傷的身體，而是更具隱喻意味的壞損狀態。《河流》中小康脖子的歪扭似乎並無一個確定的來由（可能與在河裡扮演浮屍有關，也可能與激烈的性愛動作有關），《黑眼圈》裡的植物人更沒有交代任何前因後果，《不散》中的女售票員（陳湘琪飾）也無來由地塑造成跛腳。在《臉》裡，Antoine（Jean-Pierre Léaud 飾）坐在鏡子前沮喪地觀察受傷後貼著 OK 繃的鼻子，直到製片人（Fanny Ardant 飾）替他揭掉後露出紅色的傷痕。《臉》還出現了一個頭上纏滿了紗布的神秘形象（無表情的白色輪廓形似於波依斯（Joseph Beuys, 1921-1986）在其行為藝術《如何對一隻死兔子解釋繪畫》（*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*）中貼滿金箔的臉部形象），暗示了內在的、看不見的傷殘。蔡明亮試圖通過身體的病態或傷殘來表現對去勢（castration）的「象徵性替代」（symbolic substitute）：身體的缺憾或壞損也對應著的符號世界的廢墟狀態。<sup>11</sup>

### 三、生命中不能承受之慢

任何有蔡明亮電影觀影經驗的觀眾都會感受到蔡明亮電影中難以忍受的、特有的「慢」——從《愛情萬歲》裡阿美在公園裡走了四分鐘的鏡頭開始，蔡明亮一發不可收拾，逐漸將「慢」的美學發展到了一個巔峰。<sup>12</sup> 於是我們又在《不散》中觀察到跛腳的影院售票員上下樓梯的漫長時間，《郊遊》中的小康和湘琪（陳湘琪飾）無盡的靜立，以至所有「行者系列」的短片（《無色》、《行者》、《金剛

<sup>11</sup> 對於這一點，蔡明亮本人也不無體會。他曾說：「全部東西都會變成廢墟啊，人也是這樣啊。以前多好的皮膚。」蔡明亮，〈那日下午——蔡明亮對談李康生〉，頁 302。

<sup>12</sup> 《愛情萬歲》臨近結尾處阿美在大安森林公園獨自的大段行走顯然受到了蔡明亮最心儀的歐洲導演楚浮（François Truffaut, 1932-1984）電影《四百擊》（*Les quatre cents coups*）結尾場景的影響——少年 Antoine 逃離教養所後慢跑至海灘的長鏡頭。在《你那邊幾點》和《臉》裡，我們也可以發現大量蔡明亮向楚浮（特別是《四百擊》）致敬的影像片段：包括《你那邊幾點》裡小康觀看《四百擊》的錄影；而《臉》則乾脆邀請已經年邁的當年主演《四百擊》中少年 Antoine 的 Jean-Pierre Léaud 來出演（在片中的角色仍叫 Antoine）。

經》、《夢遊》、《行在水上》、《西遊》、《無無眠》）中李康生扮演的角色往往是從頭到尾的慢走（例外有《西遊》的開頭部分和《無無眠》的後半部分）。如果說《愛情萬歲》裡阿美的行走，甚至《天邊一朵雲》裡故宮講解員捧著西瓜上下樓梯，都還是以正常的速度，那麼以「行者系列」為代表的強烈風格化的慢走則無疑是蓄意地考驗觀眾的忍耐力和專注力，或者說，是直面生命中難以忍受的時間性壓抑。可以說，蔡明亮把侯孝賢的長鏡頭和固定機位風格推到了一個極端，侯孝賢的攝影機及所代表的靜止而有距離感的主觀視角在蔡明亮那裡變得更加冷峻，甚至帶有某種強迫性自律的快感。

張小虹在〈臺北慢動作：身體—城市的時間顯微〉一文中提到了蔡明亮電影中的「真實時間」。<sup>13</sup> 張小虹否認了「『真實時間』」等同於「『實際時間』」，並指出「『真實』(real) 不等同於『現實』(reality)」。<sup>14</sup> 我以為，這裡意在「維持『時延』的連續流動」<sup>15</sup> 的「真實」概念儘管源於伯格森 (Henri Bergson, 1859-1941) 和德勒茲 (Gilles Deleuze, 1925-1995)，卻也有意無意暗示了拉岡意義上的「真實域」(the real) ——這個「真實」在拉岡看來是符號化的「現實」試圖掩蓋的黑暗之核。如果說楊德昌電影呈現的符號秩序中不時顯露出真實域的殘渣——小它物，蔡明亮的電影則更直接地與真實域展開了直面的博弈——這個拉岡意義上的「真實」是符號化的「現實」試圖掩蓋的黑暗之核。拉岡認為「真實域是不可能的」，<sup>16</sup> 它只能以否定的特性被定義。

蔡明亮在一次訪談裡曾說：「我覺得我比較願意去面對真實，可是很難要去面對它，比如說死亡，或者失去。」<sup>17</sup> 我把這個「真實」理解為剝離了符號化偽飾之後難以面對的真實域。蔡明亮電影中較早出現冗長時間的是《不散》，比如女售票員在樓梯間的行走由於腿疾造成了超常的慢速。於是，創傷化的身體使得伸長的時間也具有了某種創傷的特性：在蔡明亮電影中，「慢」每每是身體及其行為無法被符號化過程徹底規整的創傷性狀態。在「行者系列」中，李康生行走的時間不屬於現實中符號化的時間模式：慢走的时间往往是與被社會符號秩序規整的時間相對照（即使不是對立）的。也可以說，蔡明亮從符號律法所建立的時間規劃中死命挖

<sup>13</sup> 張小虹，〈臺北慢動作：身體—城市的時間顯微〉，《中外文學》，36.2（臺北：2007），頁132。

<sup>14</sup> 同前引，頁132-134。

<sup>15</sup> 同前引，頁135。

<sup>16</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire XVII: L'envers de la Psychanalyse*, ed. Jacques-Alain Miller (Paris: Seuil, 1991), p. 143.

<sup>17</sup> 蔡明亮、楊小濱，〈每個人都在找他心裏的一頭鹿——蔡明亮訪談〉，《文化研究》，15（新竹：2012），頁485。

掘出某種創傷化的真實時間。在許多片段——尤其是《行者》和《西遊》裡——李康生異乎尋常的刻意慢速與背景上川流不息（甚至有時是熙熙攘攘）的快速行走或行駛形成了鮮明的對比。比如《行者》中香港街頭的場景——天橋上、階梯上、鬧市的步行街上、流動餐車旁——周遭的行人們都以商業大都會的時間形態來安排行走的速度（以及有軌電車或汽車駛過的場面也時有穿插）。在這樣的處理下，正如有論者所言，「場景中正在發生的其它行動和元素反倒被行者身體的遲滯所放大」，<sup>18</sup> 換句話說，符號秩序會更加嘈雜紛亂，暴露出其無序的內核。林松輝 (Lim Song Hwee) 在他論述蔡明亮「慢速電影」的論著中認為：「假如遲緩可以看作一種抵抗的形式……，它所抵抗的是一種加速的時間性，其物質形式是主流電影，其美學建立在緊迫的延續性前提上。」<sup>19</sup> 我以為對於「抵抗」的理解還可以拓展到電影藝術的領域之外，拓展到對現代時間的整體範圍內來觀察。在這個意義上，可以說蔡明亮以創傷化的慢速影像來抵抗以「加速的時間性」為特質的現代性符號秩序。

《行者》開始的第一個鏡頭是李康生從室內樓梯上走向室外，然後接第二個廣告牌的鏡頭。這個處理頗為類似於《青少年哪吒》的片頭（片名出現後），先是從室內往室外的鏡頭角度：阿澤和阿斌摩托車駛過，然後鏡頭跟隨摩托車的移到室外拍街景和店招（圖七、八、九、十）。這樣的處理都對照了前後兩個不同的空間（以及不同空間所帶來的不同的時間感）：首先是缺乏動感的室內部分（而室外的背景則是具有動感的街道及其交通），然後鏡頭接到室外，猶如觀察主體從昏昧混沌的真實域被擲入了（表面井井有條但可能更加紛雜的）符號社會中。很顯然，至少在《行者》中，李康生仍然代表了符號化的都市無法消化或整合的真實域鬼魅：他低著頭（面目模糊不清），赤著腳（不在現代文明的行為框架內），基本是無目的地走在街上（行走並非抵達終點的工具式行為或過程）。繽紛斑駁的租售及物業的廣告牌顯然與純粹、孤絕的李康生形成一種對應：一邊是試圖建立或納入符號秩序的努力（卻掩蓋不住雜亂的視效快感），另一邊則是無法配置到符號秩序中去的創傷性內核。這樣的對照結構在《西遊》中也有出現：儘管空間背景移到了法國馬賽（並非典型的商業化大都市），仍有相關於旅遊業、時裝業的種種當代社會能指與慢走行為形成了錯裂。

<sup>18</sup> David Eng, "Slowness as an Act of Rebellion: On Tsai Ming-liang's Walker" (<https://entropymag.org/slowness-as-an-act-of-rebellion-on-tsai-ming-liangs-walker>), downloaded on 22 May 2014.

<sup>19</sup> Lim Song Hwee, *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2014), p. 42



圖七：《青少年哪吒》



圖八：《青少年哪吒》



圖九：《行者》



圖十：《行者》

在《行者》中，李康生走過一張有郭富城形象的健身廣告牌；在《西遊》中，他走過一個時裝店櫥窗模特（假人）——蔡明亮每每通過這樣的並置來對照商品化的人物形象與苦行僧的人物形象。有意思的是，苦行僧的人物形象儘管行走緩慢，仍然有所移動，而商品化的人物形象卻反而處於完全靜止木然的狀態。從這個意義上說，「色」與「空」的位置，絕爽與欲望的端點，似乎都是完全可以互相轉換的莫比烏斯帶 (Moebius strip) 兩面。

的確，在「行者系列」裡，李康生的角色總是身穿紅色僧袍，或多或少使得這個形象染上了佛教的色彩。《行者》中光頭的李康生雙手托著快餐塑膠袋和麵包赤腳前行，呼應了傳統托鉢僧的形象。「行者系列」的片名也大多與佛教相關。《金剛經》片名自不用說，《無色》的片名來自《心經》中的「是故空中無色無受想行識」之語，而《無無眠》的片名，按蔡明亮自己的說法，則是取自《心經》中另一語「無無明亦無無明盡」，<sup>20</sup> 可謂均與佛經相關。《西遊》的片名當然呼應了講述唐玄奘西天取經故事的古典名著《西遊記》。

<sup>20</sup> 蔡明亮表示：「這部叫《無無眠》，是無無明（《心經》）轉過來的。」〈蔡明亮：拍電影像寫生，想到什麼拍什麼〉，《新京報》（北京），2015年4月9日，第C09頁。

不過，我們必須注意到的是，蔡明亮「行者系列」裡的李康生除了慢走這個行為本身之外並無任何符號性的外在目的（無論是宗教的還是現實的），既不是為了取經，也不是為了化緣。<sup>21</sup> 只有《無色》的末尾似乎有一個終結點——純白色甬道盡頭的黑洞，儘管並沒有任何提示說明全部慢走的終極目標就是這個黑洞。但的確這個黑洞處在一個凝視主體的位置上，成為一個小它物，即欲望的原因—對象。面對小它物凝視的主體在貌似遠征的行走（表面的符號化行為）與毫無意義難以忍受的緩慢（真實的創傷性內核）之間產生了分裂。也可以說，這個貌似為終極而不過是事實上終結的黑洞反而使得之前的行走都變得也喪失了任何符號意義，無論是宗教的，還是世俗的。每一步慢走，都摹擬了行走的艱難；但問題在於，所有的艱難都沒有一個預設的目標，也沒有意外抵達一個理想的終點。甚至到終點到來的時候，那只是一個不可測的，難以承受的黑暗深淵。甚至，當這個黑洞的表面對主體而言差點被當作鏡面的時候，鏡像關係完全失敗了。電影鏡頭捕捉的是李康生在黑洞口探頭，那裡不僅沒有完整映射的理想自我 (ideal ego)，而且甚至沒有任何可以仰賴的自我理想 (ego-ideal) ——大他者——的存在，有的只是無邊的黑暗（在片尾的李康生臉部特寫後有大約 17 秒鐘布滿整個畫面的純粹黑色）。《無色》的主要部分是以幾乎純白色的樓道和甬道為背景的，即使在片頭的士林夜市部分，也沒有出現任何廢墟視景。它幾乎再次出現了《洞》的主題：在貌似完美的符號構築中必然有真實域的鬼臉以黑洞的樣式凝視著主體，透露出創傷性的神秘深淵。可以說這是蔡明亮最直接面對真實域的一次嘗試。<sup>22</sup> 如果慢走本身也體現了創傷化真實的漫長歷程，那麼黑洞本身的出現把這個創傷展示為一種絕對的空無或喪失，呈現為「原物」(Thing) 的不可能與不可觸及。

在最新的短片《無無眠》中，蔡明亮用固定的長鏡頭分別拍攝安藤政信和李康生飾演的角色躺在膠囊酒店的單元裡，基本上靜止不動的場景。《郊遊》接近尾聲的段落裡，14 分鐘左右的固定鏡頭拍小康和湘琪沉默無言，前後站立（甚至並未對視）的場景。蔡明亮鏡頭下的靜默場景往往產生出「此時無聲勝有聲」的效果：在一種對後續行動的期待與行動無限推遲的張力中，觀眾被迫浸沒在看不到未來的時間延續中，經歷並體驗時間的虛無內核。<sup>23</sup> 如果說這個真實的空洞內核是符號

<sup>21</sup> 從這個意義上說，蔡明亮的「行者系列」與湯姆·提克威 (Tom Tykwer) 的電影《疾走羅拉》(Lola Rennt, 1998) 所呈現的行為模式正好相反，後者中的羅拉因為迫於時間的壓力必須以最快速度奔跑在目標明確的路途中，體現了被大他者支配的，充分符號化的主體（儘管能指化過程中也有其分裂的所指）。

<sup>22</sup> 蔡明亮電影中其他試圖直接面對真實域原物的場合還有《臉》中女星撕黑色封條貼窗的段落等。

<sup>23</sup> 在論述蔡明亮電影中的靜默因素時，林松輝提到了老子的「大音希聲」和凱吉 (John Cage, 1912-

化的日常生活不斷試圖以各種要務或瑣事填充，以便構築起一個符合大他者欲望的幻想框架，那麼蔡明亮則無情地把它們（無論是金玉還是敗絮）重新挖空，迫使我們穿越幻想，回到創傷性的源頭，並且享受那個無法忍受的真實絕爽。

#### 四、絕爽或痛快：痛感與快感的雜糅

在蔡明亮電影中，各種不可確知的險境讓人不時感受到真實域的閃靈。比如《你那邊幾點》裡，湘琪正在路邊電話亭裡打電話時，隔壁電話亭裡的男人突然一邊對著電話大叫一邊猛敲隔間的玻璃。在《天邊一朵雲》中，AV 女優突然在電梯裡驚叫抓狂，脫光上衣，無法自制地拍打自己的身體，但始終沒有展示任何確定的原因。另一個場景是陳湘琪被突然進入電梯的一個男人所驚嚇，那人只是擋了一下正在關閉的電梯門，進入電梯後背過身去按樓層的按鈕也沒有異樣，但陳湘琪始終處於莫名的驚懼中。這些可看作來自真實域的創傷性突襲，常表現為難以掌控的威脅，比如在《天邊一朵雲》中，面對地板上張牙舞爪的螃蟹，李康生和陳湘琪不得不一邊搏鬥，一邊躲避。<sup>24</sup> 顯然，蔡明亮的電影以各類視像來展示出符號域的失序。滲漏出的水也在蔡明亮電影裡時常出現，以隱喻的方式迫近真實域無法控制的滲漏。比如《青少年哪吒》起始部分就是大雨傾瀉和廚房積水，《河流》中天花板水流如注，《洞》裡的霪雨不斷淅淅瀝瀝直到雨水侵蝕到臥室，甚至背景為旱季的《天邊一朵雲》也有 A 片拍攝時噴灑汗水，而《臉》中則出現了水管突然爆裂以至於噴湧的水流完全無法堵住。到處瀰漫的水標誌著作為符號秩序的固態構築的陷落。作為符號秩序陷落的另一個標誌，《河流》中父親功能的變異意味著父親的形象不但不能使符號世界成功運作（也就是無法通過現存文化構成的任何法則來治癒小康的頸病），反而不可預料地陷入了與兒子的性關係中。這裡，「亂倫」意指了作為符號秩序的倫常體系的紊亂。在論述這個父子亂倫的場景時，張小虹強調了它的「『不可再現性』，在文化與心理層面上『最陰暗的部分』」。<sup>25</sup> 無疑，此處

1992) 的音樂作品《4 分 33 秒》(4'33'')。Lim Song Hwee, *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*, p. 119. 儘管未作細緻的分析。但我認為蔡明亮的靜默並不指向具有道家意味的逍遙與超越；相反，蔡明亮透過發聲的不可能探索了不可觸及的創傷性真實域（《郊遊》臨近結尾時小康與湘琪的無聲站立當然充滿了緊張和傷痛，而《黑眼圈》中迫近死亡的植物人也許是更極端的一例）。

<sup>24</sup> 值得注意的是，在這幾個例子裡，男性的感官反應與女性不同，往往顯示出相對的冷靜。

<sup>25</sup> 張小虹，〈怪胎家庭羅曼史：《河流》中的慾望場景〉，《性／別研究》，3/4（中壢：1998），頁 170。

所言之「不可再現」的、「最陰暗的部分」正是拉岡的真實域：那個隱藏著創傷內核的隱秘處，在蔡明亮的晦暗鏡頭下試圖觸碰和掩蓋的，恰恰是不堪入目的，甚至無法精確再現的真實域。這裡，真實域的深淵來自創傷性絕爽：大他者不再具有符號化的功能，原先作為符號他者的父親變異為淫穢的父親，他的猙獰面目超出了主體的心理承受力。<sup>26</sup>《河流》裡的小康父親與紀傑克分析過的凡提柏格 (Thomas Vinterberg) 的影片《那一個晚上》(*Festen*, 1998) 中強暴女兒的父親形象相類似，成為「處在(符號)法則約束之外的父親，享受著通往徹底快感的路徑」。<sup>27</sup>

符號域的脫序在蔡明亮電影中往往也經由形式美學來暴露真實域汙點的滲透，通過無序與失衡標明符號域完整的不可能。蔡明亮的電影美學迫近了紀傑克所謂的「醜的本體論主導性」：「醜的東西終究是(真實域的)存在本身這個殘酷事實」。<sup>28</sup> 美學變異為醜學，充斥了符號秩序無法遮蔽的殘渣餘孽，原初的符號化形象及其空間都染上種種汙點：如《愛情萬歲》中的擱屁股搬石頭(圖十一)、嗑瓜子撿瓜子殼(圖十二)、掛廣告牌的窘態(圖十三)、摳牙縫(圖十四)、打蚊子(圖十五)。



圖十一：《愛情萬歲》



圖十二：《愛情萬歲》

<sup>26</sup> 周蕾在論述《河流》時說「蔡明亮粉碎了(迄今已成為空殼的)父子關係的神聖性」，這個「神聖性」當然是建立在符號法則基礎上的。見周蕾著，王穎譯，〈頸痛、「亂倫」場景、及寓言電影的其他謎團：蔡明亮的《河流》〉，《中外文學》，33.8(臺北：2005)，頁186。

<sup>27</sup> Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway* (Seattle: The Walter Chaplin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, 2000), p. 31.

<sup>28</sup> Slavoj Žižek, *The Abyss of Freedom* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), p. 21.





圖十三：《愛情萬歲》



圖十四：《愛情萬歲》



圖十五：《愛情萬歲》

這種醜態或窘態，可以說是真實域所流露出來的部分，而真實域的核心便是絕爽，即剩餘快感。絕爽意味著快感的盈餘，由於過度而變得超出了快感的範疇。這種絕爽在《愛情萬歲》中顯示為蔡明亮自稱為「做得甚至有點誇張」的「性愛場面」。<sup>29</sup>

而極度誇張的性愛場面在《天邊一朵雲》中達到了極致，以至於展示出快感自身的反面：性行為成為強迫和勞役，快感變成了責任。這就是為什麼拉岡認為絕爽是超我對「去爽！」的指令。<sup>30</sup> 蔡明亮對真實域的關注是不遺餘力的，迷戀於與「愉悅」(pleasure) 相對立的「絕爽」或「痛快」(enjoyment，糅合了痛感與快感)。「絕爽」由此接近於巴塔耶 (Georges Bataille, 1897-1962) 在描繪一張 1905 年清末北京的凌遲酷刑照片時所描述的：「受刑人面部表情的狂喜……」（圖十

<sup>29</sup> Daniele Riviere, 〈定位：與蔡明亮的訪談〉，收入 Jean-Pierre Rehm, Oliver Joyard, Daniele Riviere 著，陳素麗、林志明、王派彰譯，《蔡明亮》（臺北：遠流圖書，2001），頁 79。

<sup>30</sup> Jacques Lacan, *Encore: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge, 1972-1973*, Book XX, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Bruce Fink (New York: W.W. Norton & Company, 1998), p. 3.

六)。<sup>31</sup> 這種狂喜恰恰不是真正的「喜悅」或「欣喜」，而是酷痛的強烈刺激所帶來的創傷性絕爽。



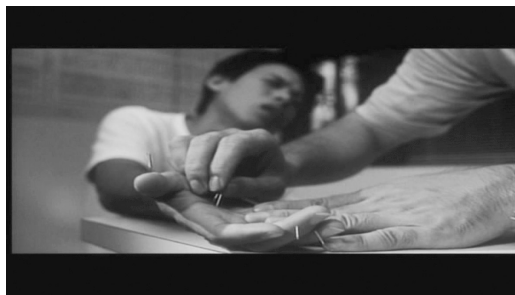
圖十六：1905 年清末北京的凌遲酷刑<sup>32</sup>

在《河流》中，小康脖頸扭傷的病痛便體現出這種痛感（或痛快）。脖頸扭傷或許來自他與湘琪性愛的扭曲體態，這就使得病痛與快感在起源上產生了密切聯繫。<sup>33</sup>

再者，影片中多次展示小康的扭曲表情：推拿治療時（圖十七）、針灸治療時（圖十八）、用按摩棒自療時（圖十九）、三溫暖裡父子亂倫的性愛場面中（圖二十）一致的扭曲表情顯示出痛感與快感之間的曖昧地帶，折磨與享受的表情無法分別。值得指出的是，父子性愛的場景是在三溫暖的幽暗背景上進行的，表明了這種創傷性絕爽在真實域中的隱晦。



圖十七：《河流》



圖十八：《河流》

<sup>31</sup> Georges Bataille, *The Tears of Eros*, trans. Peter Conner (San Francisco: City Lights, 1989), p. 206.

<sup>32</sup> Ibid., p. 204.

<sup>33</sup> 不少評論將小康的頸病歸於在河水飾演浮屍的結果，但顯然並無必然邏輯連繫。



圖十九：《河流》



圖二十：《河流》

除了痛感之外，蔡明亮電影中也每每呈現對傷感的表達。比如，《愛情萬歲》（圖二十一）、《洞》（圖二十二）、《你那邊幾點》（圖二十三）、《天邊一朵雲》（圖二十四）、《郊遊》（圖二十五）及短片《無色》（圖二十六）的臨近結尾處都有哭泣或流淚的場景。不過，在蔡明亮那裡，正如痛感與痛快感密不可分，傷感也和受傷感緊密相連而絕非廉價的感傷（儘管受傷的來源往往難以確認）。我們並不確知《愛情萬歲》中的阿美在與阿榮一夜情之後為什麼坐在公園的長椅上痛哭，《你那邊幾點》裡的湘琪為什麼在巴黎的湖邊獨自涕淚交零，《洞》的結尾處小康痛哭是因為地板上無法修補的洞還是令人絕望的瘟疫，以及《天邊一朵雲》裡湘琪最後流下一行淚水是同情還是悲傷。原因不明恰恰表明了真實域的難以捉摸：滴下的淚正如同《天邊一朵雲》中馬路上滲出的水，源自深層的、無法言說的創傷內核。



圖二十一：《愛情萬歲》



圖二十二：《洞》



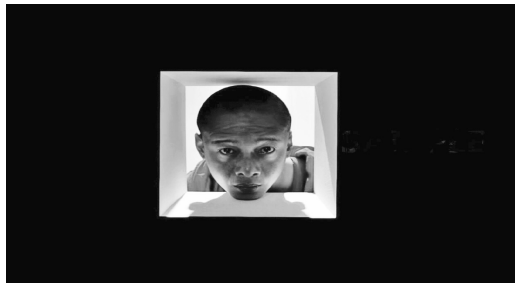
圖二十三：《你那邊幾點》



圖二十四：《天邊一朵雲》



圖二十五：《郊遊》



圖二十六：《無色》

## 五、沉默的（死亡）驅力

在《你那邊幾點》和《臉》這兩部電影裡，都出現了拒絕光亮的情節：《你那邊幾點》裡的小康母親不顧小康的勸阻，堅持要用膠布封死窗戶上一點點透光的縫隙；《臉》裡的女星（Laetitia Casta 飾）漸次撕下黑色的封條來貼透光的小窗，試圖擋住外面的光亮。對於《臉》的這個片段，蔡明亮自己的說法是「……貼窗口，她貼到最後是死亡」，<sup>34</sup> 而《你那邊幾點》裡的母親也是為了保護屋內的亡靈不受外來亮光的刺激，將死亡的氣息密閉在房間裡。其實，蔡明亮的不少影片中都出現了死亡的元素，包括《愛情萬歲》裡小康兜售的靈骨塔，《河流》裡的（假）浮屍，《你那邊幾點》裡父親的突然死去，《臉》裡母親的去世及其後事以及 Antoine 愛鳥的死去與埋葬，《黑眼圈》裡的植物人（貌似是對死亡的模擬）……。探究死亡的是蔡明亮探究真實域的一部分——死亡作為一種不可言說的驅力形態成為黑洞般的致命深淵，無時不以生存的陰影浮現出來。

<sup>34</sup> 蔡明亮、楊小濱，〈每個人都在找他心裏的一頭鹿——蔡明亮訪談〉，頁 485。

幽靈的不散也是蔡明亮的主題之一，但這個幽靈就不僅是真實域的直接體現，同時也是符號他者本身的真實面貌。《你那邊幾點》裡，亡靈般的父親（苗天飾）出現在片尾，漫步在遠離臺北的另一個世界巴黎，令人想起伯格曼（Ingmar Bergman, 1918-2007）《芬妮與亞歷山大》（*Fanny och Alexander*）裡亞歷山大在地窖裡瞥見已故父親的身影。這便是拉岡所稱的「陽靈」（phallopny）：「陽具……是一具鬼魂」。<sup>35</sup> 紀傑克在談到「活著的死者，《哈姆雷特》中的父親鬼魂」時指出，鬼魂總是意味著拉岡意義上的「符號死結」（symbolic deadlock）。<sup>36</sup> 也就是說，在鬼魂身上，以父之名為代表的大他者遭遇到了絕境——在已死的大他者形象那裡，符號秩序並沒有消失，但是以失敗的樣貌呈現的。《你那邊幾點》裡的父親在影片開始沒多久就離世而去，但苗天飾演的這個父親形象實際上是《青少年哪吒》、《河流》等蔡明亮早期電影的延續，特別因為他通常出現的空間背景——小康家的飯廳——始終不變。那麼，在《青少年哪吒》中扮演了小康（哪吒）之父（托塔李天王）角色的父親（假設觀眾沒有忘記在《青少年哪吒》裡，當小康佯裝哪吒附身時，執行父法功能的父親用一個飯碗丟過去，制止了小康的表演——這個飯碗也可以看作是李靖所擎寶塔的變體），在《你那邊幾點》裡便成為了「陽靈」——在同一個空間內，他的肉身不再出現，幽靈卻無時不在（母親相信他撥動了時鐘，喝過了供桌上的陰陽水，變身為蟑螂或魚缸裡的魚……）。這裡，《哈姆雷特》（*Hamlet*）劇中的三角關係重新浮現：父親的幽靈成為大他者空缺的能指，主體的焦慮來自對於母親欲望的誤判，但母親欲望的空缺陽具始終指向父親。像哈姆雷特一樣，小康試圖與母親（他者）的要求分離，實現自身的欲望，但他在與湘琪的關係中只能通過對另一個時間的假定式攫取來迫近時間錯位的真實域。因此，母親所相信的符號化時間（父親陽靈的時間）實際上卻恰恰是小康的欲望深淵（臺北與巴黎的時差）所體現的不可能的時間（不是父親，而是小康撥動了時鐘）。湘琪當然是一個奧菲利婭（*Ophelia*）式的小它物，以空缺的形態才成為小康欲望的原因——對象。<sup>37</sup> 而小康對湘琪的欲望則成為一種驅力，永遠環繞著時間錯位的黑洞而無法抵達——或者說，小康的目的似乎不在於冀望真正彌合這個時間的裂隙，而在

<sup>35</sup> Jacques Lacan, "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*," in Shoshana Felman (ed.), *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982), pp. 48-50.

<sup>36</sup> Slavoj Žižek, *Interrogating the Real* (New York: Continuum Press, 2005), p. 64.

<sup>37</sup> 拉岡認為奧菲利婭是小它物，是「陷阱中的誘餌，但哈姆雷特並不墜入，首先因為他已受警告，其次因為奧菲利婭自己拒絕任何參與」。Jacques Lacan, "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*," pp. 11-12.

於試圖填補這個裂隙的無盡過程，在於不斷與真實域若即若離的體驗。

主體總是為慾望他者所異化而成為慾望主體。拉岡曾說：「哈姆雷特面臨的是一種慾望。……這種慾望遠非他自己的。那不是他對母親的慾望，而是他母親的慾望。」<sup>38</sup> 在《臉》中，衰老的母親最初躺在水面的病榻上時，小康用手撫摸她的小腹，她抓住小康的手往下身移。在蔡明亮的影片系列裡，小康母親的形象總是和慾望緊密相連：除了《臉》之外，在《河流》裡她勾引冷淡的情夫（一邊觀看她盜錄的 A 片），在《你那邊幾點》裡她用枕頭在亡夫的照片前自慰……。《你那邊幾點》裡的小康在車裡狂飲大啖和召妓車震，與母親在家中穿上盛裝在餐桌上和假想的父親對飲然後在床上和假想的父親做愛，是完全相應和的。正如哈姆雷特遭遇到的是他者空缺（慾望）的能指，小康（尤其是在《你那邊幾點》和《臉》中）也只能以主體的慾望來回應母親（他者）的慾望——這便是拉岡「分離」(separation) 概念的所在。《你那邊幾點》臨近結尾處，小康清晨回到家中，帶著空虛的肉體（更不用說失竊的手錶箱），躺到同樣失落的母親身邊，可以說是一個出色的隱喻：分離的概念恰恰意味著「主體試圖以自身的缺失來填補他者的缺失」。<sup>39</sup> 可以看出，母親不僅是缺失的他者，更是絕爽的他者。在《河流》與《你那邊幾點》裡，母親的絕爽作為對慾望的虛擬填補，表明了快感的創傷特性（《河流》裡以翻製 A 片為業的情人用死亡般的閉眼打盹與沉默回應她的挑逗，而《你那邊幾點》裡的父親更是無法從遺照上走下來），與死亡的深淵緊密相連。

在《臉》中，這種創傷性絕爽與母親的死亡直接相關：彌留之際的性暗示將快感置於真實域的黑暗。之後，死去的母親也幽靈重現，坐在自己的牌位邊吃供品（另一邊是 Fanny Ardant 飾演的製片人在翻閱一本楚浮的圖冊，也可以說是作為遺孀的身分在與亡靈／陽靈對話），直到在兒子燒紙錢時才提著行李箱離開，緩緩走下大樓的樓梯。鬼魂享用供品（也令人想起《你那邊幾點》裡父親的鬼魂被母親認定喝了陰陽水），再一次顯示了蔡明亮對死亡與快感的奇特興趣。Fanny Ardant 與楚浮的關係（對蔡明亮而言，楚浮當然是一個父親大他者）暗合了小康母親與父親的關係。鬼魂也凸顯了作為符號自身的真實性創傷，以至於我們陰間和陽間的區分變得模糊。母親鬼魂的出走則意味著大他者鬼魂的最終退場（儘管依舊穿著雍容華貴的盛裝）。

<sup>38</sup> Jacques Lacan, "Hamlet: Le Désir de la Mère," *Ornicar?*, 25 (1982), p. 20.

<sup>39</sup> Bruce Fink, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance* (Princeton: Princeton University Press, 1995), p. 54.

反覆出現的死亡與性愛的交糅，體現了絕爽主體在蔡明亮電影中普遍意義。在《洞》的後半部，楊貴媚身處一片腐爛氣息的房間裡，一邊撕下早已剝落的牆紙並躺到囤積的衛生紙堆裡，一邊跟水管工打著性愛電話，把撕落牆紙的聲響說成是在脫衣服。甚至，她說「我看到你挖的那個洞」時，也不無挑逗意味的性指涉。不過，緊接著說「你的眼睛在看我」則暴露了對陽具的想像變幻為對空缺小它物凝視的捕捉：性愛也不再體現為對陽具的拜物，而是符號大他者的消解。

在《黑眼圈》裡則出現了流浪漢與茶室女傭失敗的性愛過程：他們在濃密的煙霧裡擁吻，最後卻喘得咳嗽不止，不得不各自以衣物和口罩掩鼻而中斷。這裡，病態甚至迫近死亡的生存環境儘管是性愛行為的極大障礙，卻在某種程度上也不無表現出外在刺激所引起的諸如喘息、扭動、翻滾等多重效果的身體反應，以至於某種瀕死的氣息與性愛的激烈混合在一起難以分辨。這部影片裡還出現了植物人的形象，從某種意義上也是死亡形象的體現。蔡明亮安排了一場茶室老闆娘拉住女傭的手為植物人手淫的場面，把真實域的不可能性推向了一個高潮。

《臉》中的施洗者約翰形象，在莎樂美的原型故事中本來就與暴力、血腥、性愛有密切關聯（莎樂美要求賜死施洗者約翰之後，親吻他被割下的頭顱）。在影片中，飾演莎樂美的 Laetitia Casta 為浴缸裡小康蓋上透明塑膠布，潑上摹擬鮮血的番茄醬，在沉默中跳起七重紗衣之舞。儘管沉默並不意味著絕對的無聲，但蔡明亮提供的版本不同於理查·施特勞斯 (Richard Strauss) 歌劇《莎樂美》(Salome) 中著名的〈七重紗衣之舞〉(“Tanz der sieben Schleier”) 樂曲之處在於音響效果是以鎖鏈的嘩啦啦碰撞聲為背景的。對透明塑膠布與番茄醬的使用則令人聯想起費里尼 (Federico Fellini, 1920-1993) 在《我記得，想當年》(Amarcord)、《卡薩諾瓦》(Casanova)、《揚帆》(E la Nave Va) 等電影中，刻意用塑膠布鋪展覆蓋並摹擬波浪起伏，以代替真實的海面。番茄醬對鮮血的模擬同樣避免了寫實的窠臼，加上沒有音樂的舞蹈，一同強化了布萊希特式的疏離美學效果。甚至可以說，鎖鏈的聲音更加強化了冷凍庫的寂靜空間——有如王籍〈入若耶溪〉詩中所言的「蟬噪林逾靜／鳥鳴山更幽」。靜默和無言也成為蔡明亮電影中十分顯見的對於真實域的迫近。

儘管《不散》是對武俠片的一次致敬，但也表達了蔡明亮的空間美學與主流武俠片空間美學之間的對話與差異。<sup>40</sup>《不散》中的影院裡，大屏幕在放映舊武俠片

<sup>40</sup> 孫松榮用「『後電影』的影像動能」來概括《不散》在蔡明亮創作系列中的地位，敏銳地指出了這部影片「開啟了臺灣電影也是華語電影在當代全球藝術電影的一種嶄新視域與範式」。《不散》對新的範式的建立，首先是對經典範式的重寫，將一般意義上的電影與具有當代藝術特性的裝置展示嫁接到一起：「蔡明亮重新模塑與調製《龍門客棧》的一件影像成品」，「是在異質時

《龍門客棧》，片中乒乒乓乓的打鬥聲與戲外空間的靜默形成了強烈的對照。《龍門客棧》裡充滿了武器與肉身的直接搏擊，形成了某種具有互動姿態的身體美學；而在銀幕外，陳昭榮飾演的臺灣觀眾與三田村恭伸飾演的日本觀眾在影院的狹小走道裡互相遭遇、面對、閃躲、錯開、迂迴、擦身而過……，體現出一種另類的具有互動姿態的身體美學。<sup>41</sup> 這也令人想起拉岡在研討班 11 期（《精神分析的四個基本概念》）上曾經舉到過的一個例子：

京劇十分出色的地方——不知道你們是否看了他們最近的訪問演出——在於武打的表述方式。……在他們的芭蕾般的舞姿中，沒有任何二人互相碰觸，他們運動於不同的空間，並在其中展開一系列姿態——這些姿態在傳統的打鬥中是持有武器的，意味著作為威脅性工具的效用。<sup>42</sup>

拉岡在這裡（1964 年 3 月 11 日的研討班上）提到的京劇很可能是類似《三岔口》這一類的傳統武戲。1964 年 2 月，中國藝術團為慶祝中法建交赴巴黎演出，劇目包括多種傳統京劇，包括與拉岡的上述描述較為接近的《火鳳凰》、《雁蕩山》等（圖二十七）。更早些時候，1955 年 6 月，中國藝術團參加巴黎第二屆國際戲劇節，在巴黎舉行首次演出，張春華、張雲溪、葉盛蘭、杜近芳等演出了京劇《三岔口》等劇目。《三岔口》中最著名的段落就是劉利華與任堂惠摸黑打鬥的場面，通過一系列近在咫尺卻又擦身而過或失之交臂的武打動作，展開了某種欲望般的張力空間。打鬥過程只有程式化的鑼鼓音響，並無其他音樂或臺詞；在最緊張的段落，甚至鑼鼓聲也停息了，只剩下靜默與純粹的動作表演。拉岡意圖說明的是，在這缺乏「互相碰觸」的運動空間裡，形成了一種欲望般空缺的神秘魔力，有如凝視一般抓住了觀眾的注意力（圖二十八）。之所以說是欲望般的張力空間，是因為京劇武戲的秘密在於那種咫尺之間錯失的武打效果，使得成功擊打的欲望與擊打過程中的實際偏差之間形成了一道無盡的縫隙。正如《三岔口》的高潮部分的寂靜一樣，在《不散》的這個段落裡，只有偶爾的腳步聲和兩三句言語打破沉寂。很顯然，聲音的虛空間隙與身體之間具有欲望張力的虛空間隙（無論是在《不散》中還是在《三

---

空裡衍生出的另類異質時空」。見孫松榮，《入鏡／出鏡：蔡明亮的影像藝術與跨界實踐》，頁 100-103。

<sup>41</sup> 類似的雙人之間微妙的身體（包括眼神）關係最早出現在《愛情萬歲》中阿美與阿榮在街頭互相勾引的場景（圖二十九）。

<sup>42</sup> Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (New York: Norton, 1978), p. 117.



岔口》中)同樣具有小它物的致命吸引力(《不散》中二人拿的香菸也與《三岔口》中二人拿的刀劍遙相呼應)。



圖二十七：中國藝術團 1964 年 2 月赴巴黎演出，此為京劇《雁蕩山》排練場面<sup>43</sup>



圖二十八：《不散》

《愛情萬歲》中，阿榮與阿美從邂逅到勾引到同行和上床，也都靠肢體和眼神，不依賴任何語言(圖二十九)。而小康由於對於阿榮的同性情愫則是因為同性戀無法融入公共的語言體系中，埋藏於符號秩序之外的真實域，故基本處於失語狀態。而在《河流》中，語言的失效更為凸顯，無論是夫妻、父子、還是情人之間，都出現了語言交流上的嚴重障礙。例如，小康母親坐在沙發上挑逗情人，後者向內側躺著，幾乎沒有回應。在父親找母親一起去醫院看小康的片段裡，父親等在電梯裡，母親跑進電梯時二人既無語言交流，亦無眼神交會，同時面朝外，始終互相疏離，直到電梯關門(圖三十)。更突出的，還有父子之間被隔絕的語言聯繫。在《河流》中，小康有兩次騎機車跌倒，都被父親看到，父親的關懷方式習慣於嗔

<sup>43</sup> 〈老照片：64 年中國京劇登臺巴黎〉(<https://kknews.cc/world/468mz9g.html>)，2017 年 7 月 17 日下載。

怪，而小康則沉默以對，直至第二次最後被惹煩了，埋怨道：「不要管啦！」父親作為大他者話語試圖建立的是某種符號權威，但對符號體系的建構中暴露出難以修復的裂痕，這也正是符號域無法掩蓋的小它物。失語意味著在語言體系中形成的人際鴻溝（或甚至深淵），凸顯出對真實域的探索在蔡明亮電影中的關鍵作用。



圖二十九：《愛情萬歲》



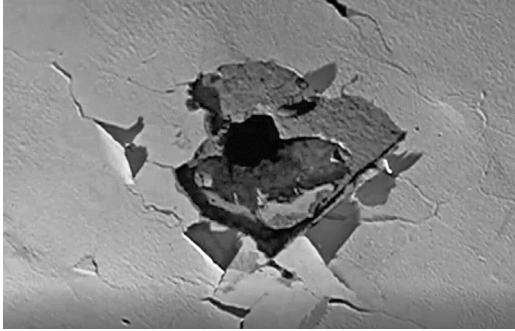
圖三十：《河流》

在另一些情形下，人際的語言交流僅限於商業行為的過程。在《愛情萬歲》中，阿美雖然跟阿榮的關係中保持無語（除了對阿榮匿名電話的簡短回應），但在電話裡或當面推銷住宅時卻進行了主動進取的言說，說話聲在空蕩的屋內顯得特別響亮。小康帶阿榮到靈骨塔去參觀時，也有另一位靈骨塔銷售員在喋喋不休、花言巧語地推銷。這樣，語言構成了作為符號域的商業體制，用來推銷活人或死人的空間。而人與人之間的現實交往，則暴露出符號域無法整合的心靈幽閉。因此，蔡明亮電影中的符號秩序與楊德昌電影中的不同，散發出濃郁的反諷意味，自身就不斷被隱在的真實域所侵襲，無法保持完美。例如，《愛情萬歲》中阿美的房屋推銷其實是滯銷；《河流》中治療小康頸病的醫術其實和法術沒有什麼直觀差別，都瀰漫著幽靈般的氣氛；《洞》和《天邊一朵雲》中，修繕管道或修築道路實際上引向了毀壞，地板上的洞和道路上拔出鑰匙後形成的洞，以拉岡意義上的凝視呈現出小它物的神秘鬼臉，可理解為通向真實域的陰暗入口。

那麼，《洞》裡從天花板的破洞中爬出的那隻蟑螂（圖三十一），或《天邊一朵雲》中小康從馬路上拔出鑰匙後留下的洞裡滲出的那一股水（圖三十二），亦如大衛·林奇 (David Lynch) 電影《藍絲絨》(*Blue Velvet*) 開頭從草叢中拱出的爬蟲對紀傑克來說意味著真實域的洶湧（圖三十三），<sup>44</sup> 隱喻了真實域的暗流湧入或

<sup>44</sup> Slavoj Žižek, *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality* (London: Verso, 2005),

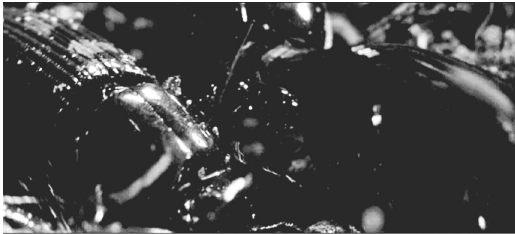
侵入了符號化的現實。



圖三十一：《洞》



圖三十二：《天邊一朵雲》



圖三十三：林奇《藍絲絨》

在影片《洞》裡，真實域的創傷內核獲得了最集中的表達。這個出現在地板或天花板上的洞無疑是關於真實域的隱喻；不過，真實域深藏其中，洞僅僅是以凝視的方式讓我們感受到小它物的致命吸引：這個誘惑與威脅並存的洞具有真實域潛在的吞噬力量。因此，《洞》展示的是片中角色圍繞著真實域黑洞重複運動的驅力 (drive) ——驅力意味著永無滿足的欲望，失敗的欲望。<sup>45</sup> 我們可以在這裡看出，蔡明亮的後現代主義美學展示出主體與真實域黑洞之間有著紀傑克所謂「『不可能』關係的極端含混性」，相對於現代主義的「直接到終點」的不妥協態度，「後現代態度則是由主體和原物之間的『不可能』關係的極端含糊性所標誌的」。<sup>46</sup>

在揭示驅力永無止境地圍繞但無法抵達真實域黑洞的同時，蔡明亮的電影也展

p. 115. 另外，紀傑克在電影《變態者電影指南》(*The Pervert's Guide to Cinema*) 中也論述了這個片段。

<sup>45</sup> 有意思的是，《洞》裡出現了一個在地上亂爬然後鑽入菜市場牆壁黑洞中的瘋子（最後像野獸一樣被縛住抬走），顯示了直接進入真實域的後果——瘋狂。

<sup>46</sup> Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* (London: Verso, 1997), p. 239.

示了另一種對黑洞的填補——幻想。《洞》在其主要情節中間穿插了以葛蘭歌曲為音樂背景的五段歌舞場景。這些場景與電影的主要情節形成了鮮明對照：華麗的、浪漫的或興高采烈的人物一舉超越了現實的困境。然而，幻想正是以幻想的形態展示的，歌舞片段由於同現實場景的過於明顯的衝突而形成巨大的反諷。蔡明亮在這裡所做的，用紀傑克的話來說就是「將通常由幻想支撐的現實感解體為一方面是純粹的、冷漠的現實，另一方面是幻想：現實和幻想不再垂直地相聯繫（幻想在現實之下支撐它），而是水平地相聯繫（並列）。」<sup>47</sup>

《天邊一朵雲》中的歌舞本身就是喜劇甚至鬧劇型的，這和《洞》的歌舞片段有非常大的不同。《洞》的歌舞通過與歌舞片段之外的現實場景相對照時才顯出它們的反諷意味，而《天邊一朵雲》中的歌舞自身就是誇張搞笑的、通過艷俗的場面來進行戲仿。比如在蔣介石雕像前的那段艷舞，解構了性—政治符號的權威意涵：作為形似的陽具符號，光頭挺立的領袖銅像的權威感在「這就是我倆愛的開始，就是我倆愛的關係……永遠難忘記……要什麼都給了你」的歌聲裡，在眾多小型陽具模型（去勢的能指）的包圍下，在艷舞女郎的挑逗撫摸下，顯示出可笑的無能面目。而訴說著「這就是我倆愛的開始……永遠難忘記」的歌詞，也讓我們困惑並思索：「難忘記」的究竟是什麼？是威權統治的歷史還是深藏在真實域中的創傷記憶？對領袖傾訴的「我倆愛的關係」指向的是什麼樣的主奴關係？而對領袖表示「要什麼都給你」的表達是處於什麼樣的荒誕社會情境下？

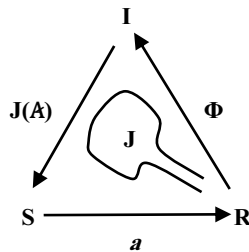
影片《洞》末尾的雙人舞則在極度非現實的衣著與空間的背景下展示了某種幻想式的認同。如果地板上的洞可以被當作是鏡面，那麼孤獨無助的李康生也就彷彿是將另一端同樣孤獨無助的楊貴媚視為自我的鏡像。結尾處李康生將楊貴媚穿過洞拉上來，也就表現為對鏡像自我的想像性同一。拉岡的RSI三角圖式圖示了從真實域向想像域的回歸，即 $\Phi$ （陽具符號）穿過壓抑，抵達自我同一（圖三十四）。女人身體作為陽具符號也是拉岡理論中的重要環節，因為「她整個的身體成為陽具以補償生殖器官的『缺失』」。按紀傑克的解釋， $\Phi$ 所依附的矢量從R（真實域）到I（想像域）體現了「真實域的想像化」，是「實現了噁心的快感」<sup>49</sup>的奇觀意象。在《河流》的結尾我們看到類似的情景：脖頸歪扭的小康穿越類似鏡面的門，

<sup>47</sup> 紀傑克這段話評述的是大衛·林奇的電影《妖夜荒蹤》(Lost Highway)。Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, p. 21.

<sup>48</sup> Elizabeth Grosz, *Jacque Lacan: A Feminist Introduction* (London: Routledge, 1990), p. 133.

<sup>49</sup> Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991), p. 135.

意味著穿越黑暗的孤獨而迫近鏡像自我。之所以門外可以看作鏡像的另一端，是因為小康走向門外意味著與自己取得了某種妥協，獲得了某種安定與完整。同樣，《天邊一朵雲》的末尾，李康生飾演的 A 片男優以性器穿過窗孔的口交場景也意味著與鏡像的想像化認同：窗孔可理解為符號域的缺口，提供了突破符號域進入真實域的可能；不過，男女主人公的身體交合卻並不旨在開啟黑暗的創傷內核。換言之，儘管經歷了種種挫折感，這個高潮場面終究是一種陰陽交會。但因為有了窗的隔絕，這個場景才提供了另一面向：無論如何，李康生對窗外陳湘琪的久久凝視有如從鏡面久久凝視自己，這個鋪墊使得最後的場景完成了理想自我的完整。



圖三十四：拉岡的 RSI 三角圖式

這種「真實域的想像化」在蔡明亮的電影中是以反諷式的和諧顯現的。毫無來由、突如其來的「團圓式」解決，並不翻轉全片的氣氛，反而凸顯了回歸想像域的荒誕。也就是說，對「真實域的想像化」的反諷式處理更強化了真實域令人恐懼的險境，甚至它的不可能性。蔡明亮影片中所表達的拉岡意義上的不可能性，也就是阿多諾 (Theodor W. Adorno) 在闡述貝克特 (Samuel Beckett) 戲劇時所論及的「無意義性」<sup>50</sup>——亦即現實符號秩序所規定的意義的缺失或喪失——符號化失敗的瞬間，便是真實域的創傷內核外泄的瞬間。比如《愛情萬歲》中小康的割腕，並不提供任何符號化的意義，或者說，不具有任何符號性的敘事邏輯或前因後果，僅僅透露出無以名狀的精神創傷感。在蔡明亮電影中，這樣的例子不勝枚舉：《你那邊幾點》結尾處飄在杜樂麗花園湖面上（後來被小康父親用傘柄勾起）的箱子是怎麼回事？<sup>51</sup>《臉》臨近末尾 Antoine 怎麼會從畫廊下方的牆洞裡爬出？……蔡明亮並不

<sup>50</sup> Theodor W. Adorno, "Trying to Understand Endgame," in Brian O'Connor (ed.), *The Adorno Reader* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2000), p. 322.

<sup>51</sup> 這個來歷不明的神秘箱子令人聯想到紀傑克在詮釋「小它物」概念時引用西區考克 (Alfred Hitchcock, 1899-1980) 對「麥高芬」(MacGuffin)——電影中推動情節的某種手段或元素——的一

把這些段落有機地綴入符號化的邏輯脈絡中，而是通過破碎或斷裂的能指網絡，凸顯了其電影美學的基本要素：直接呈現創傷性的「不可能」或「無意義」，從而體現出真實域原物的永恆謎團。

（責任校對：廖安婷）

---

個故事。在列車上，旅客甲問旅客乙：行李架上那個旅行袋是什麼？旅客乙答道：是「麥高芬」。旅客甲又問：什麼是「麥高芬」？旅客乙回答：是用於蘇格蘭高地的捕獅器。旅客甲說：蘇格蘭高地沒有獅子啊。旅客乙回答：那它就不是麥高芬。Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), p. 183. 那麼，旅行袋也好，「麥高芬」也好，也可以甚至什麼都不是。

## 引用書目

- 〈老照片：64 年中國京劇登臺巴黎〉“Lao zhaopian: 64 nian Zhongguo jingju dengtai Bali”，<https://kknews.cc/world/468mz9g.html>，2017 年 7 月 17 日下載。
- 〈蔡明亮：拍電影像寫生，想到什麼拍什麼〉“Cai Ming-liang: pai dianying xiang xiesheng, xiangdao sheme pai sheme”，《新京報》（北京）*Xin jingbao* (Beijing)，2015 年 4 月 9 日，第 C09 頁。
- Riviere, Daniele，〈定位：與蔡明亮的訪談〉“Dingwei: yu Cai Ming-liang de fangtan”，收入 Jean-Pierre Rehm, Oliver Joyard, Daniele Riviere 著，陳素麗 Chen Shu-li、林志明 Lin Chi-ming、王派彰 Wang Pai-zhang 譯，《蔡明亮》*Cai Ming-liang*，臺北 Taipei：遠流圖書 Yuanliu tushu，2001，頁 60-101。
- 周蕾 Chow Rey 著，王穎 Wang Ying 譯，〈頸痛、「亂倫」場景、及寓言電影的其他謎團：蔡明亮的《河流》〉“Jingtong, ‘luanlun’ changjing, ji yuyan dianying de qita mituan: Cai Ming-liang de Heliu”，《中外文學》*Zhongwai wenxue*，33.8，臺北 Taipei：2005，頁 177-192。
- 孫松榮 Sing Song-yong，〈入鏡／出鏡：蔡明亮的影像藝術與跨界實踐〉*Rujing/chujing: Cai Ming-liang de yingxiang yishu yu kuajie shijian*，臺北 Taipei：五南圖書 Wunan tushu，2014。
- 張小虹 Chang Hsiao-hung，〈怪胎家庭羅曼史：《河流》中的慾望場景〉“Guaitai jiating luomanshi: Heliu zhong de yuwang changjing”，《性／別研究》*Xing/bie yanjiu*，3/4，中壢 Zhongli：1998，頁 156-178。
- ，〈臺北慢動作：身體—城市的時間顯微〉“Taibei man dongzuo: shenti-chengshi de shijian xianwei”，《中外文學》*Zhongwai wenxue*，36.2，臺北 Taipei：2007，頁 121-154。doi: 10.6637/CWLQ.2007.36(2).121-154
- 蔡明亮 Tsai Ming-liang，〈青少年哪吒〉*Qingshaonian Nuozha*，臺北 Taipei：中央電影公司 Zhongyang dianying gongsi，1992。
- ，〈愛情萬歲〉*Aiqing wansui*，臺北 Taipei：中央電影公司 Zhongyang dianying gongsi，1994。
- ，〈河流〉*Heliu*，臺北 Taipei：中央電影公司 Zhongyang dianying gongsi，1997。
- ，〈洞〉*Dong*，臺北 Taipei：中央電影公司 Zhongyang dianying gongsi，1998。

- \_\_\_\_\_, 《你那邊幾點》 *Ni naban jidian*, 新北 New Taipei: 泓沄霖電影有限公司 Honggelin dianying youxian gongsi, 2001。
- \_\_\_\_\_, 《天橋不見了》 *Tianqiao bujianle*, 新北 New Taipei: 泓沄霖電影有限公司 Honggelin dianying youxian gongsi, 2002。
- \_\_\_\_\_, 《不散》 *Busan*, 新北 New Taipei: 泓沄霖電影有限公司 Honggelin dianying youxian gongsi, 2003。
- \_\_\_\_\_, 《天邊一朵雲》 *Tianbian yiduo yun*, 新北 New Taipei: 泓沄霖電影有限公司 Honggelin dianying youxian gongsi, 2004。
- \_\_\_\_\_, 《黑眼圈》 *Heiyanquan*, 新北 New Taipei: 泓沄霖電影有限公司 Honggelin dianying youxian gongsi, 2006。
- \_\_\_\_\_, 《臉》 *Lian*, 新北 New Taipei: 泓沄霖電影有限公司 Honggelin dianying youxian gongsi, 2009。
- \_\_\_\_\_, 《行者》 *Xingzhe*, 北京 Beijing: 優酷出品 Youku chupin, 2012。
- \_\_\_\_\_, 《無色》 *Wuse*, 新北 New Taipei: 泓沄霖電影有限公司 Honggelin dianying youxian gongsi, 2012。
- \_\_\_\_\_, 《郊遊》 *Jiaoyou*, 新北 New Taipei: 泓沄霖電影有限公司 Honggelin dianying youxian gongsi, 2013。
- \_\_\_\_\_, 《西遊》 *Xiyou*, 新北 New Taipei: 泓沄霖電影有限公司 Honggelin dianying youxian gongsi, 2014。
- \_\_\_\_\_, 《郊遊》 *Jiaoyou*, 臺北 Taipei: 印刻文學 Yinke wenxue, 2014, 〈那日下午——蔡明亮對談李康生〉“Nari xiawu: Cai Ming-liang duitan Li Kang-sheng”, 頁 260-307。
- \_\_\_\_\_, 〈導演的話〉, “Daoyan de hua”, <http://blog.sina.com.tw/sleepalone/article.php?pbgid=35117&entryid=285611>, 2017 年 4 月 11 日下載。
- 蔡明亮 Tsai Ming-liang、楊小濱 Yang Xiaobin, 〈每個人都在找他心裏的一頭鹿——蔡明亮訪談〉“Meige ren douzai zhao ta xinli de yitou lu: Cai Ming-liang fangtan”, 《文化研究》 *Wenhua yanjiu*, 15, 新竹 Hsinchu: 2012, 頁 474-497。
- 謝世宗 Shie, Elliott Shr-tzung, 《電影與視覺文化：閱讀臺灣經典電影》 *Dianying yu shijue wenhua: yuedu Taiwan jingdian dianying*, 臺北 Taipei: 五南圖書 Wunan tushu, 2015。
- Adorno, Theodor W. “Trying to Understand Endgame,” in Brian O’Conner (ed.), *The Adorno Reader*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2000, pp. 319-352.
- Bataille, Georges. *The Tears of Eros*, trans. Peter Conner. San Francisco: City Lights, 1989.



- Eng, David. "Slowness as an Act of Rebellion: On Tsai Ming-liang's Walker," <https://entropymag.org/slowness-as-an-act-of-rebellion-on-tsai-ming-liangs-walker>, downloaded on 22 May 2014.
- Fink, Bruce. *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Grosz, Elizabeth. *Jacque Lacan: A Feminist Introduction*. London: Routledge, 1990.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: Norton, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*," in Shoshana Felman (ed.), *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982, pp. 11-52.
- \_\_\_\_\_. "God and the Jouissance of the Woman," in Juliet Mitchell and Jacqueline Rose (eds.), *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*. London: Macmillan, 1982, pp. 137-148.
- \_\_\_\_\_. "Hamlet: Le Désir de la Mère," *Ornicar?*, 25, 1982, pp. 13-25.
- \_\_\_\_\_. *Le Séminaire XVII: L'envers de la Psychanalyse*, ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Encore: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge, 1972-1973, Book XX*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Bruce Fink. New York: W.W. Norton & Company, 1998.
- Lim Song Hwee. *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2014. doi: 10.21313/hawaii/9780824836849.001.0001
- Lynch, David. *Blue Velvet*. Wilmington, North Carolina: De Laurentiis Entertainment Group, 1986.
- Tarkovsky, Andrei. *Stalker*. Moscow: Mosfilm, 1979.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge, 1992.
- \_\_\_\_\_. *The Abyss of Freedom*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Plague of Fantasies*. London: Verso, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: The Walter Chaplin Simpson Center for the Humanities, University of Washington, 2000.

\_\_\_\_\_. *Interrogating the Real*. New York: Continuum Press, 2005.

\_\_\_\_\_. *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*. London: Verso, 2005.

## **Interrogating the Real: Traumatic Jouissance in Tsai Ming-liang's Films**

**Yang Xiaobin**

Institute of Chinese Literature and Philosophy  
Academia Sinica  
yangxb@gate.sinica.edu.tw

### **ABSTRACT**

From the Lacanian perspective, this essay discusses Tsai Ming-liang's 蔡明亮 constant concern for the unfathomable real in his filmic oeuvre. Tsai strives to demonstrate ruins, failures and fragmented experiences of life through his lens, revealing the inner lack of the symbolic Other (especially the symbolic order of modernity). His expression of slowness in his recent works boldly explores the unbearable traumatic real. It is also notable that his intense presentation of disease, plague or incest simultaneously touches upon pleasure and pain with his unique style. Within his favorite themes such as sex, death and ghosts, the subjective desire usually becomes the drive towards jouissance by traversing the symbolized fantasy through the enjoyment of the symptoms, thereby experiencing the spiritual tremor that interrogates the traumatic real.

**Key words:** Tsai Ming-liang 蔡明亮, Lacan, the real, trauma/jouissance, (death) drive

(收稿日期：2016. 5. 3；修正稿日期：2016. 12. 29；通過刊登日期：2016. 12. 15)

