



壹.

／ 覆蓋在七紗下的臉

什麼是「臉」？

為什麼是達文西的《施洗者聖約翰》盯上蔡明亮？

什麼原因讓《臉》的敘事如此破碎？

拍攝《臉》的2006年，那年尚一皮耶·李奧（Jean-Pierre Léaud）六十二歲，導演楚浮去世二十二年。我們很難想像蔡明亮拍攝一部電影的初衷是如此簡單的理由，只為拍一張臉，他甚至形容其創作歷程宛如是「追尋這張臉」，慢慢地，他與這張臉的距離越來越近了。有天，他說出這個想望：

當時羅浮宮來找我的時候，問我想拍什麼，我毫不猶豫就回答了。而且是個奇怪的機緣，他們找我的時候，我正在參加楚浮20年的回顧展，在巴黎近郊的一個戲院。全部的人都一起看《日以作夜》（*La nuit américaine*, 1973）那部電影，「全部的人一起看」實在太奇怪了，這電影我那麼熟悉、那麼喜歡，而這些人都坐在我旁邊，到底哪個是真的。所以當天晚上在旅館，羅浮宮問我想拍什麼，我說我想拍尚一皮耶·李奧的臉，這個念頭不是突然間冒出來的，它是生在那邊，所以我說這電影的過程很像自畫像，尤其是《臉》。……其實我就是一直追尋這張臉孔，才來到《臉》這個影像，也等於是它把我帶進羅浮宮。¹

李奧飾演的法國導演楚浮（François Roland Truffaut）在《日以作夜》的片場中，反覆夢到同一個夢。一次又一次，年幼的他拿著拐杖，走在一條斜坡道上，不知要去哪，只覺得小孩在半夜裡，身著西裝，手拿拐杖相當怪異。漸漸的，來到最後一次的夢境，那根預備的拐杖才從電影院的鐵門縫隙伸了進去，把整幅《大國民》（*Citizen Kane*, 1940）劇照從裡頭拖了出來。一定要得逞的，不管幾次一定要得到手的，用夢的達成性達到妄想。對於蔡明亮來說，他也有一張臉要弄到手，無法善罷甘休、冒各種風險也要拖拉出來的這張臉，就是楚浮的演員——李奧的臉，錯失這張臉的遺憾可能會在夢裡糾纏一輩子，這是個不斷找上來的夢。

於是，這部在羅浮宮拍攝的影像就命名為《臉》（*Visage*），這名稱切題地描述著遠方的引力，這張臉是來自世界另一頭的注視。一張臉具有什麼魔力，從鏡子的發明與使用即可顯露，光線的完美反射需等到玻璃與金屬找到彼此，結合成正反兩面，我們才有機會「照見」自己。1450年，在義大利穆拉諾島（Murano）發現含有豐富氧化鉀和磁鐵的海草灰，可以燒製出一種極其清亮的水晶玻璃，工匠因為發現這祕密，被終生囚禁於小島上。五十七年後，另一位工匠發現將汞合金附著在玻璃的技法，人的臉終於無所遁形地映在鏡面了，我們很難相信十六世紀的人願意花八千英鎊

去購買一面鏡子（在製鏡方法還是個商業機密時，一面鑲有精美銀框的威尼斯鏡售價幾乎是當時拉斐爾繪畫作品的三倍。在當局頒發給戴爾加洛兄弟〔Domenico d'Anzolo del Gallo〕二十年的專利之後，人們對穆拉諾鏡子所產生的熱情，讓瘋狂採購潮延續兩世紀之久）。

付出昂貴代價的買鏡人不是為了看到物理光線的反射，買鏡人購買的是——可以凝視一張臉的媒介，他們希望無時無刻都能獲得一張視像穩定的臉，這欲望等待了好幾世紀才由威尼斯人滿足了。散發出誘惑的是出現在鏡中的那張臉，所有鏡子的懸掛高度都是以照映臉的完整性為基準。為什麼鏡子會被用來映照一張臉？我們甚至可以說，是這張臉邀來鏡子的發明。這個我們喚為「臉」的地方到底有什麼特殊之處？它區別你與我的面容，是我們讀取一個人情緒的地方，也是會洩漏最多訊息的地方。它會說出我是什麼樣的人、從事什麼職業、生長在什麼環境等訊息，沒有人請它述說，它卻自行表露，且不知是什麼樣的力量在臉上刻出這些語言。它展示心靈，我們卻找不到背後有什麼連結管道，總之，它就是個顯形。人不能沒有鏡，人隨時需要從鏡子審核這張臉所給出的訊息。且浮現在這面鏡子上的臉不是別人——是自己，在鏡子前，人與自己的目光對視。

《臉》，2009，攝影：William Laxton



¹ 2013年5月25日，蔡明亮「美學專題」之課堂講稿。

影像作者與演員共用的一張臉

發問只會對著一張臉問，而這組五官往往又會喚來濃厚的好奇，蔡明亮認識李奧這張臉的時間點是在大二時看到《四百擊》（*Les quatre cents coups*, 1959）那張十五歲之臉，他追尋這張臉的日子好長，二十幾個年頭過去，這張臉與蔡明亮的電影事業有什麼關聯？他迫的是演員李奧還是導演楚浮？拍攝這張臉的渴望是什麼？蔡明亮作品《臉》或許可解答一些疑惑。第一幕，巴黎的某間咖啡館，從窗外凝視桌上的一只咖啡杯，白色的，座位上沒有人，但有交談聲正打聽著某位離去的客人（李奧）。一會兒，穿著正式的小康臉色凝重地坐在杯子前，鏡頭外的助理還在追問客人的去向。小康（本片飾蔡導演）從地面拾起了一根白色羽毛，發楞許久。鏡頭轉到街上的電線，電線上沾黏著羽毛與大便，背景有咕嚕咕嚕的鴿子聲，空杯主人可能剛走過這兒。下一個鏡頭已是台北老家，小康母親在廚房砧板剝著一團絞肉。巴黎咖啡廳的那一幕，輕描淡寫的，從窗外看進去，看不出那杯子有什麼灼熱感。是課堂上聽蔡導演的講述，才知道望杯的心情如此忐忑：



《臉》，2009，攝影：William Laxton



那天我沒有趕上約定好的時間，抵達時只剩下一只空盪盪的杯子，靜置桌上，心想……這樣也好。他已不是十五歲的尚—皮耶·李奧，是六十幾歲的李奧。我甚至不敢面對它，面對它要經過很大的決心，才能接受這殘酷的現實……。

等最後見著李奧本人時，他的確累了、老了，他有兩張臉，一張是十五歲，一張是六十幾歲，兩張臉重疊。²

蔡明亮用記憶中熟悉的臉（從《四百擊》影像擷取出的安端〔Antoine〕），去核對現實中的臉——即將成為他演員的老臉。記憶中那張十五歲的臉，活成一個想像的樣子許久了，那是楚浮當時眼中所見的李奧，模樣機靈、防備的孩子，這臉停在某時間點，歷久彌新。等到這對相約人碰面時，眼前已是完全脫離影像的現實，蔡明亮在這張六十二歲的臉上尋了許久，最後這老臉才和劇中人安端重疊了。這種指認一張臉的過程，是文字根本無法敘述的，我們無法清楚告訴另一個人我在臉上看到什麼，什麼讓我確認那是我的父親、那是我的情人，臉就是臉，上面沒有隱喻或修辭。所以，一個導演刻意在影像中選用一張臉時，也意味著他要用「臉」來述說語言所不能及的東西，或不言而喻的東西。當我們讀取一張臉，不是憑藉知識，而是人生閱歷。一個人可以讀另一個人的臉（目前還找不到一個比「讀」更貼近的動詞，但「讀」這個字無法顯示情感的瞬間傳導），只要盯著它，就瞬間意會了，不管是哪個國籍、性別、年齡，沒有人可以教會我們這件事，其他生物也無法互讀對方的臉。這是一張「人臉」特有的飽和度與溝通性。

臉上那個不言而喻的東西是什麼？法國文學批評家羅蘭·巴特（Roland Barthes）曾設法說出這個指認出他母親的憑藉，他說：

這不可名狀之物，即為氣質（*l'air*）。一張臉的氣質是不可分解的（一旦我能分解，我便可證明或否認，總之，我可懷疑，可偏離攝影。而攝影的本性是完全明顯：明顯，即不願被分解的）。氣質不像側寫，並不是概括的或智性的組成。……氣質是個過渡的東西，由身體導向靈魂——*animula*。氣質（我如此稱呼真相的表情，因沒有其他更好的字眼）有如身分的固執附加物，天賦所得，毫不「自負」：氣質所以能表現主體，因主體不自以為是。（巴特，1997：125-126）

2

2013年5月25日，蔡明亮「美學專題」之課堂講稿。

臉同攝影，是一個完全「明顯」的物質，它的明證力已將自個兒全盤托出，屬於不願被分解的物質，臉無法進一步用運算來驗證。巴特進一步逼近臉的獨特性，指出這張臉的隆起是由完全不自知的氣質所形成，氣質是那層皮囊的主要支撐物，它是無能為力去更改的物質，也沒辦法分析出成分。一個導演選擇一個固定的演員，即選擇了一張影像創作的「臉」。對於這張臉的「面容」，他無能為力，導演必須認知到自己的無能為力，才算深刻的理解了氣質。如果夠透徹的話，他會進一步意識到影像作者與演員其實是「共用一張臉」。臉的先驗可質疑語言是否造假，因為臉的滿盈會讓語言變得言不由衷。意識到一張臉是什麼的作者，會慢慢地放棄會話的語言。為求這「真相的表情」，導演必須對自己的欲望下禁令，這張臉才會如其所是地存在，百分之百地由一張單純的「臉」去喚起另一個人的情感，因為，由身體導向靈魂的「氣質」會說出不受質疑的話。2012年的短片《無色》最後一幕，演繹的就是這真理，蔡明亮安排身著紅袈裟的玄奘走過摩肩擦踵的市集，穿過人聲鼎沸的人群，慢慢地，前方的路縮減為一條狹長淨白的通道，這個沒有任何一句對白的影像最終能說出什麼，只能完全託付給那張臉。紅僧在階梯的末端，走向一個窗口，最後被蔡明亮放入引號內強調的，只有臉，只有這張真相的表情，其他，別無所有。

蔡明亮核對李奧這張臉的過程，就如同巴特在一張五歲大的孩童照片找到母親的臉，他說這「吻合過程彷彿變形，十分神秘」，是最後她才逐漸像她自己，核對過程不是依靠形體，而是某種氣質讓他們辨識出「那是他（她）」。楚浮與蔡明亮這兩個導演，都從一個叛逆少年的故事開啓創

《青少年哪吒》，1992



作之門，都在第一部長片就挑選出一張青少年的臉，並長期讓這個演員之臉成為影像的五官。那麼蔡明亮覺得小康時，他在這張臉上看到什麼？這成天混跡電玩店的重考生能浮現什麼氣質？對照著《青少年哪吒》中小康那張十七歲的臉，小康的氣質竟如此類似巴特對母親照片的描繪：「柔順地站在她的位置，既不自炫也不躲掩，她不與自己的形象爭辯」（巴特，1997：85），這也是小康的樣子，由倔強與倦怠、無辜與韌勁所混成的形體，這氣質是強求不來的。只是，去法國尋找一張過氣的老臉來拍戲會不會太勉強，李奧能給他什麼？蔡明亮說：

你跟李奧聊天，他跟李康生非常像，他們不是被打扮的，他沒有被掩飾，它是被楚浮萬中選一變成電影裡的一張臉。小康是我選了他做這張臉，我願意讓這張臉老，讓這張臉衰敗，因此電影產生一個觀看生命的視點。當然楚浮也許沒有我說的那極致，他做了許多其他的影片，但他這幾部電影對我來說非常重要。……我很感謝他死了之後，李奧繼續存在，但我認為他活在一種困惑裡。他遇到非常多好的導演、好的作品，但是他後期是很落寞的，因為大家還是覺得他是楚浮的。我看到他時，覺得是楚浮把他留給了我，來拍那張老的臉。³

當我們可以聽到有個聲音在回應問題，那個他者也就誕生了，蔡明亮覺得「是楚浮把李奧留給了我」，宛如從鏡子聽到一個回音，童話中的魔鏡不就是如此構思出來的嗎？魔鏡情節就是讓「想像的他者」具象化了，不管它回應最美麗的女人是不是我，答案都可以形塑出新的我，成分不再單純的我。蔡明亮看到的李奧形體也不單純，它把濃濃的述說之欲投射在這個形體上，兩個導演無法展開對談的遺憾，透過李奧的一張臉來彌補，所以他會聽到鏡像回答「這張來不及拍的老臉就交給你來處理了」。一張「臉」變成兩個主體的交會場所，李奧的臉變成蔡明亮與楚浮的交會地。

楚浮根植在蔡明亮的記憶已有一些時間，其影像所形成的衝擊讓他如此直言：

我只是隱隱約約覺得《臉》是一個個人的、透過創作長期的一種牽引，抵達的一個表達的方法。怎麼說呢，我從看電影的經驗開始，一直看到楚浮的電影，我已經是大學了，我就找到了一個門，透過楚浮的《四百擊》。那個門很奇怪，它跟別的電影好像沒有什麼兩樣，但它似乎告訴我，這門你把它打開就會看到自由，其他電影沒有。所以

³ 2013年5月25日，蔡明亮「美學專題」之課堂講稿。

4
2013年5月25日，蔡明亮「美學專題」之課堂講稿。

我用楚浮電影裡李奧的那張臉，它好像一個窗口，它讓我看到我在其他電影看不到的自由度。小時候那張臉對我是陌生的，但它就烙印在電影事業中，我就是在追尋這張臉。它跟李康生沒什麼關係，也可能有關連，很內在的，追到這張臉的時候，他已經老了。⁴

蔡明亮讓這張老臉在公園的椅子上睡著了，在《臉》的影像中，我們可以在特寫中看到皺紋、鬍渣、細細的髮，飛著雪。一時間，聯想不到這張睡臉就是那個翹課的孩童。爲了讓觀者可以意識到這張臉的歷史，蔡明亮在小康房間中藏了一組照片，飾演製片的芬妮·亞當（Fanny Ardant）隨小康回台服喪時發現了這組照片，這疊照片被她（楚浮最後一部片的女主角）翻閱把玩時，十五歲的李奧重新在記憶的海灘上跑了起來。蔡明亮重新展示了他收藏的那扇門，讓他瞥見自由形體的一扇門。蔡明亮在追臉的同時，也在這尋找開啓這扇門的方法，雖知道門後是另一種風景，但開門的方式需要經過摸索。且他也察覺到李奧與李康生之間的關係，但蔡明亮說不清這隱微的聯繫。

《臉》，2009，攝影：William Laxton



5
引自2013年3月30日，蔡明亮「美學專題」之課堂講稿。

尋到自由的方法需要摸索，是因為我們沿途會遇到類似巴特尋找真相表情時的阻礙——假面；在巴特的解釋中「假面」即是意義，是社會歷史製造的產物，它朝向一種普遍性（巴特，1997：44）。在拉岡那裡，假面則是一種大他者的期待，也可說是群體的價值觀、符號秩序、語言和父法，或是構建言語的場所。假面從不輕易消失，尤其你心裡存在著觀眾時，他們會在影像之臉戴上千千萬萬個假面，蓋住真面目的假面。這假面的貼合度與透氣性讓眼球無法辨識，與它周旋就是打長期戰。某次課堂上蔡明亮提到自己《郊遊》的剪接工作，聽起來就是在與這張假面搏鬥：「這幾天很累，剪了太多次，昨天是最後一次了，做最後的檢查，我這次的檢查是放棄全部的人對我的期待，我只想作我自己的電影。」⁵ 被他剪掉的劇情是女兒拿高麗菜塗鴉的鏡頭，小孩用口紅把蔬菜畫成一個女人的臉，穿上媽媽留下來的衣物，伴睡一旁。這一幕已拍攝完成的影像，沒什麼漏失之處，事後卻覺得它是多餘的，但已花上四、五個月的時間。真相表情的浮現這麼困難，假面的穿戴卻這麼容易，誰幫忙戴上的？

那個「有溫度」的畫面其實是蔡明亮已經內化的良知，他不自覺地聽從他者的召喚，遵守著「你應該」的道德律令拍出溫馨感人的畫面。突然，蔡明亮驚醒地剪掉畫面，他察覺這只是符合大眾期待的假面。假面從何而來，嚴格來說是自己喚來的。站在魔鏡前的主體經常是幻聽的，聽到它說演員不上相，聽到它說劇情太平淡，聽不完的建言讓鏡子變得聒噪。剪接室所見的底片也可能是誤認，這種幻見的材質透氣含水、親膚，配戴於眼前完全沒有不適感。等你發現它是不需要的東西時，已消耗巨大的時間，這裡列舉的四、五個月，只是滄海中一粟。

那麼讓蔡明亮開懷的偉大作品是怎麼來的，以他的語彙是「放棄所有人的期待」、「當你可以勇敢的丟棄它時，作品會產生一個新的面貌。」那個被丟棄的「它」，就是假面。我們沒有機會看到那些被剪掉的片段，但剪接室是一個值得駐留的點，一個導演最後啟動的檢查是在「檢查」什麼？仔細琢磨，有哪种影像會抗拒他的檢查（讓蔡明亮最終仍沒把握地說：「我不知道有沒有丟得徹底」）。假面旺盛的生命在創作場域闢出一個不可見的戰場，這些作者是與數不盡、分不清的假面纏鬥著。思想家亞歷山大·科耶夫（Alexandre Kojève）在談到人與其他動物的差別時，他提及人的存在本身必須以「欲望」為前提，且這種欲望又與得到「承認」的

6
亞歷山大·科耶夫1933年到1939年間於巴黎高等學校講解黑格爾《精神現象學》的課程。而拉岡從科耶夫式的黑格爾欲望辯證法，體驗到「自我意識根本上就是一個欲望主體」，「人的欲望就是他者的欲望」，拉岡的欲望理論受惠於黑格爾、科耶夫的地方要多於佛洛伊德。

7
巴特在《明室》中如此解說拉丁文知面（*studium*）與刺點（*punctum*）的差異：知面即屬於喜歡（to like）之列，不屬於愛（to love），帶動的只是半調子欲望、半調子意願，與平常覺得某人、表演、服裝、書本「還不錯」，同是一種浮泛、平滑、無關痛癢、不帶責任的興趣。辨識知面，即註定要迎合攝影者的意圖，要與之合諧共處，或者贊同、或者反對，但可以了解、在心中思辨，因為（知面所依賴的）文化即是創作者與消費者之間的一項合約。……知面是一種教養（知識和禮儀），教我能夠認出操作者，體驗其創作的動機目的（巴特，1997）。

需求有關：

歸根結柢，欲求另一個人的欲望，就是希望我所是的價值或我所「代表」的價值是另一個人所欲求的價值：我希望他「承認」我的價值就像承認他的價值，我希望他「承認」作為自主的價值的我。換句話說，人的每一個欲望，人類發生的，源於自我意識和人的實在性的欲望，最終和「承認」的欲望緊密地聯繫在一起。⁶

人只有被另一個人承認的狀態下，才能算是個人，就是這強烈欲望讓我們不能自己，因希望獲得他人的承認，我們不自覺地配戴許多款式的假面。在已經完成的最終影像我們看不到這戰場，但是如果可以在剪接室看到那些被剪下的底片，便能看見那座宏偉的他者之墳，它是創作主體與之廝殺後的假面之墳。

在剪接室這個斷頭台上，假面與真相會被錯殺，所以需要一再檢查，作者需要一次次從無意識狀態中設法清醒。如果被剪掉的畫面是世人所認為最遙遠的影像，如巴特尋獲的「冬園相片」（照片中是巴特當時五歲的母親與她七歲的哥哥，一起站在有玻璃屋頂的溫室花園中。巴特將這張四角破損的淺赭色照片稱為「冬園相片」），那麼唯一契合母親生命本質的段落就被剪掉了，留下的僅是具有類似性的影像，只能用來說明身分的影像。如果蔡明亮留下來的的是小孩天真的塗鴉，剪去了小康為消滅這無邪舉止的悲慟吞嚥，一個新的作品面貌就不會產生。市場流行的是假面，是看起來符合逝去母親年齡與身分的照片。大眾不追究本質或本性，不在乎面容的真相是什麼，因為真相往往只跟單一個體有關，沒有人教我們去欣賞一個生命的顯形。我們活在象徵秩序所組成的世界中，大他者站在我們的位置替我們決定一切，如魔鏡的話語用一種幻覺在結構我們的真實性，那千篇一律的假面即是象徵界認同的統一模樣。你也可以說它是個「汙點」，是汙點的運作模糊了觀看意象的透明性，我們無法看見全面涵蓋的視覺整體。所以沒有人在蔡明亮身邊咬耳朵，他就拍了全部人所期待的溫情畫面（小孩塗鴉高麗菜）。假面無所不在，它無時無刻在誘惑我們，集體薰陶出來的知面教養，讓我們輕易地獲得理解假面的成就感。⁷

所以，只要作者一陷入無意識，真相的表情就立即被覆蓋了，因為「他者」正是無意識主體誕生和存在的重要場所。可憐的主體總是問著：

「你究竟想要什麼？」「我在你眼裡究竟是什麼？」「我還欠缺什麼？」只有喊出「我只想作我自己的電影」時，假面才破了，汙點才不再干擾他完成自我認同，蔡明亮的眼才重新分辨出哪個畫面是不需要的。「臉」的現身不是偶然，它必須一次次掙脫假面，在每個疑惑的當下抑住呼喚魔鏡的衝動，這張「臉」最後才能順利現身，一張真相之臉的珍貴即在此。當我們看著小康在《郊遊》中唯一能做的只能是吞食，這個爸爸只能吃掉這創傷對象，沒辦法做其他掙扎時，這張臉讓人不忍目睹，這張「臉」可以完全地喚起另一個人的生命經驗。沒有對白，只有吞嚥、銷毀對象的衝動，這張臉的表情比小孩子的塗鴉更具力道，生菜的吞嚥不合常理，但這是一張呈現欲望形骸的臉。

看到臉的滿盈與明證力，蔡明亮寫下的台詞越來越少了。他逐漸學會不覆蓋、不掩藏，小康就越來越完全吻合他自身。假面逐漸蒸發，心靈便能留下。李康生的臉要能如其所是映在銀幕上，必須由蔡明亮從這臉讀到不可取代性，並重視這氣質與面容共存的事實，因為……或許生命價值的神秘就映在這張臉上，這將會是其創作生涯的最大回饋。

《郊遊》，2013，攝影：William Laxton



達文西、王爾德、蔡明亮三人的聖約翰

2006年法國羅浮宮主席羅荷特（Henri Loyrette）透過「羅浮宮獻給導演」的計畫，由全世界兩百多位導演候選名單當中，挑選了蔡明亮導演，其拍攝作品將成為羅浮宮的第一件典藏影片（這類計畫往往是限地製作模式，且內容需呼應某件典藏作品）。《臉》整整花了三年的漫長籌備時間，蔡明亮在眾多藏品中挑選了達文西油畫《施洗者聖約翰》（*St. John the Baptist*，約1513-16）。這是一個很特別的選擇，這畫作尺幅雖然不大，卻暗藏許多玄機，所以《臉》的發想與文藝復興巨擘達文西生前的最後一張畫作有關。依此作，蔡明亮建構出一個正在拍攝《莎樂美》（*Salome*）的片場，這片場就位於羅浮宮拿破崙廳與館內外的各個空間，芬妮·亞當飾演製片，李奧飾演當中的希律王，利蒂希婭·卡斯塔（Laetitia Casta）飾演莎樂美。

李康生的部分比較複雜，他一人分飾兩角，是《莎樂美》劇的導演，也是劇中劇的約翰。坐在外接螢幕監視器前檢視影像的是導演，與化妝師溝通女主角妝容的是導演，但是在卡斯塔的情慾前，他的身分就開始模糊，他會在女主角的注視下成為約翰。例如前去協助被樓梯絆住戲服的卡斯塔時，窄梯上只有獨處的兩人，導演爬上爬下地忙著把鑲滿銅片的裙襬從縫隙抽出，卡斯塔趁機對貼近的導演說：「你幹嘛不看我，約翰，你怕我嗎？你不看我，你從來不看我，只要看過了，你就會和我墜入愛河。我正看著你呢！……你為什麼不看我。」透過台詞表白好像不那麼窘迫，卡斯塔正利用著《莎樂美》的劇情與角色。演員突然盜取劇本上的詞句，用在私己欲望。小康在為女主角脫困之後，卻利用導演的身分順勢讓自己從尷尬處境中逃走，這次他沒有在呼喚下進入約翰的位置。



《臉》，2009，
攝影：William Laxton

蔡明亮運用《莎樂美》的方式非常特殊，戲服與台詞是兩個重點。戲服暗示了工作中的演員身分，他們是一群正在排演某戲劇的演員。台詞則被蔡明亮設計成一種精巧裝置，散落的鴛鴦譜被亂點一通，風馬牛不相及的情境就接榫了。另一段亂針繡的台詞出現在李奧與芬妮·亞當的對手戲，製片為了找一頭鹿疲於奔命，在旋轉梯遇上情緒擱淺的希律王（李奧飾），這鼻子受傷的演員正懊惱地看著化妝鏡中的自己，女製片停下手邊的事前來撫慰，她說服李奧撕去繃帶，輕柔細膩地在鼻樑的傷口上上妝（使之更為醒目）。這時希律王緩緩地演練起劇中的對話：「我和許多女人一起共事過，我愛過很多女人，但這次很特別，很難說清楚。」（神情迷茫的李奧突然中斷亞當的動作，抓著她的手）接著說：「我覺得好像你是……，你跟我不是同一個世界的人。」語畢，他們一起審視著鏡中李奧的臉。

亞當看著鏡中的李奧說：「你很有魅力。」

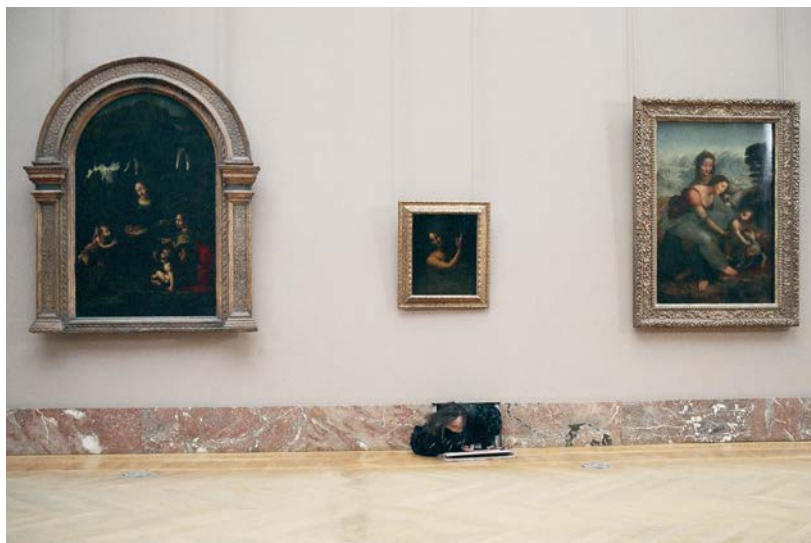
李奧：「不好看。」（沮喪地指著鼻子，滿臉無奈）

亞當：「我覺得很好啊，非常好看，與其掩飾，不如大方地告訴別人你擁有傷疤。」

重新接納鏡中形體的李奧屈身向前，貼近鏡中的自己，詮釋出《莎樂美》最經典的台詞：「莎樂美，請為我翩翩起舞，今晚的我很難過，請為我翩翩起舞，求求你，請為我翩翩起舞，如果你為我跳舞，無論你想擁有什麼，我都會傾力相授，即使你要的是我的半個王國，我以我的性命、我的皇冠、我的上帝起誓。」霎時，演員完全進入被欲望驅使的希律王，但引發此對白的是劇情外的對象。這兩次台詞的挪用都發生在樓梯，屬於不上不下的曖昧地帶。這些語句不是為了銜接出流暢的邏輯，而是試圖在錯中另闢出荒謬的夾層。



《臉》，2009，攝影：William Laxton



《臉》羅浮宮拍片現場，李奧從達文西的畫作《施洗者聖約翰》下破牆而出。
攝影：William Laxton

《臉》結尾處，鏡頭對準一面展牆，牆上掛著三件達文西作品，這空間在蔡明亮的凝視下，破洞了，「碰」一聲，一面完整展牆當場出現一個洞。在鏡頭前、世界名畫下、肅穆的展廳當中，他讓李奧穿著戲服從洞裡爬出來。洞口不大，李奧費了好些力氣才爬出來。每個時代都有不同的藝術家以不同的媒材處理聖約翰這題材，蔡明亮為何挑上這一幅（館內珍藏的達文西的名畫共有二十二幅，唯這件作品出現背於常理的風格表現？他曾在訪談中描述遇到這幅畫作的經歷：

我在羅浮宮那些長廊裡，來來回回走了三年，開始時完全迷失在數量龐大的西方繪畫和雕塑裡，沒有方向，沒有焦點。每次來巴黎的行程總被安排逛羅浮宮，每次逛都想逃。

有一天我忽然發現了一個人物，在那些關於宗教的繪畫裡，無處不在，以各種樣貌出現在耶穌身旁的聖約翰。……達文西的一幅傑作也是畫他——年輕俊美的聖約翰，食指指著天，謎一樣的微笑。我停在這幅畫前很久，被這個曾經為耶穌施洗的聖人迷住了。⁸

想逃離的蔡明亮，某天在這幅畫前面停下來了。莎樂美受到聖約翰吸引，蔡明亮則被眼前這個年輕的約翰形體迷住，他決定要把這段劇烈血腥的愛情放到《臉》的劇本裡。

約翰原本有個公認的形象，十七歲時還是個學徒的達文西曾協助老師完成《耶穌基督受洗圖》（*Baptism of Christ*，約1475年），左下角跪於河流邊的兩位天使被認為出自年輕的達文西之手。⁹ 約翰使徒的形象原本應該如同這張圖勾勒的場景，以約旦河、鴿子、聖靈喚起這位聖人在宗教所佔的特殊位置，這樣的形體才是轉譯馬太福音的最佳圖式，用具體而微的



安德烈·德爾·委羅基奧《耶穌基督受洗圖》，約1475

達文西《聖傑若像》，1480

情境表明約翰的神聖任務「為世人施洗禮，洗輕眾人之罪」。1480年達文西的《聖傑若像》（*St. Jerome*，約1480）已完全顯露他對苦行身體的刻畫遊刃有餘，骨骼與肌肉的牽動在在顯露他在解剖學所掌握到的知識。但是這樣的達文西，卻在六十四歲做了一個背道而馳的演繹，沒有看到《施洗者聖約翰》題名時，我們很難想像這形體就是約翰，唯一能暗示其身分的是幾乎不可辨識的十字架，此形體反而如蔣勳所解析，具有挑逗肉慾的成分：

「施洗」是一種儀式，但對達文西而言，他彷彿一直思考著：「什麼是罪？」「罪可以用水洗嗎？」……畫中的男子好像戴著假髮。一鬢一鬢的金髮在黑暗中發亮。這是施洗約翰嗎？……這樣豐腴滑膩如女性般的胴體，左手撫摸前胸，似乎完全不是苦修殉道者乾瘦的肉體，這個肉體充滿俗世的欲望，充滿愛與被愛的渴望。……在羅浮宮看原作，十字架的部分是非常不明顯的，隱藏在暗黑的背景裡，大部分印刷品（都將）十字架做了強調。達文西在聖潔的殉道圖像裡隱藏著俗世的沉淪，「罪」好像無法洗淨，「天國」只是曖昧的眼神與手勢而已！（蔣勳，2006：14）

蔡明亮挑選的就是這樣一件題材聖潔，骨子裡卻有沉淪意涵的作品。1516年，達文西對「施洗者聖約翰」這瓶子注入了世俗的內容，留下謎一樣的神秘手勢在黑暗中，朝天的手指與微笑濃縮成一組暗號。

在聖經原典中，約翰與莎樂美沒有什麼交集，聖經記載的約翰蒙難過程中沒有出現莎樂美的名子。《聖經新約》提到約翰曾對希律王說：「你娶這婦人〔希羅底Herodias〕是不道德的。」¹⁰ 希律王因被指責娶兄弟之

⁸ 引自《開眼電影網》中〈導演的話〉<http://app2.atmovies.com.tw/film/extend/fftw1126242001/>

⁹ 《耶穌基督受洗圖》為義大利文藝復興時期畫家安德烈·德爾·委羅基奧（Andrea del Verrocchio, 1435-1488）的畫作，主題是施洗約翰為耶穌施洗的場景。

¹⁰ 《聖經新約》〈馬太福音〉14章1-12節與〈馬可福音〉6章10-29節中記錄約翰之死。

¹¹
1895年，昆斯貝里侯爵（Marquess of Queensberry）指控王爾德和自己的兒子阿爾弗來德（別名「波西」〔Bosie〕）有染，一狀告上法庭，並且公然指責他是「雞姦者」。這場審判成為著名史上著名的同性戀案件，王爾德上訴失敗，更被反告曾「與其他男性發生有傷風化的行為」。當局以性悖軌罪及嚴重猥褻的罪名對王爾德發出逮捕令，王爾德最後入獄兩年。

妻而興起想殺約翰的念頭，但礙於其先知的名望只能藉故將他囚禁起來。到了希律王生日那天，希羅底的女兒（莎樂美）在眾人面前跳舞，使希律王歡喜。希律就起誓，將應許她所有的願。莎樂美受母親唆使，就說：「請把施洗約翰的頭放在盤子裡，拿來給我。」很簡短的聖經故事，文中未提到莎樂美這個名字，只以「女兒」稱之，但《莎樂美》歌劇卻創生了莎樂美的肉身。也許我們可以說這肉身是施洗約翰召喚來的，這位在曠野穿著駱駝毛、吃著蝗蟲與野蜜的先知，招來了各種意義的縫合。

1893年，愛爾蘭作家奧斯卡·王爾德（Oscar Wilde）改編聖經對先知約翰的紀載，以法文寫下《莎樂美》一劇，這部唯美主義藝術名作衍生出一個誘惑的代表——莎樂美，劇中的約翰因拒絕莎樂美的愛，使她在演出七紗舞後向父王要了約翰的頭。殉道犧牲的施洗約翰在這裡轉變成抵抗誘惑的意涵。這充滿危險、頹廢、性暗示的《莎樂美》雖以聖經為藍本，卻顛覆了以往基督教傳統的莎樂美形象，蔡明亮的《臉》詮釋的是王爾德的劇作。為什麼這三人皆把殉道犧牲的施洗約翰改寫成一個誘惑的形體？是什麼客體在凝視著蔡明亮，讓他在三萬五千多件館藏中挑上了這張畫？

1895年4月26日，王爾德因同性戀案件被起訴時，¹¹被盤問到證據之一的信件內容中，什麼是「不敢說出名字的愛」？猶豫片刻後，他答辯：

不敢說出名字的愛，在本世紀，是年長男性對年輕男性的偉大的愛，如同大衛和約拿單之間的，如同柏拉圖為他的哲學而做的根本，如同你在米開朗基羅和莎士比亞的十四行詩中找到的。正是那般深深的心靈的愛才如完美一般純淨。它支配並滲透了偉大的藝術，比如米開朗基羅和莎士比亞的，以及我的那兩封信。這愛在本世紀被誤解了，以至於它可能被描述成「不敢說出名字的愛」，並且由於這個誤解，我現在站在了這裡。

這愛是美麗的，是精緻的，是最高貴的愛的形式，它沒有一絲一毫不自然，它是智慧的，並循環地存在於年長男性與年輕男性之間，只要年長者有智慧，而年輕者看到了他生命中全部的快樂、希望及魅力。以至於這愛本該如此，而這個世界卻不能理解，這個世界嘲笑它，有時竟然讓這愛中之人成為眾人的笑柄。（Ellmann，1988：435）

王爾德的罪名是性悖軌及嚴重猥褻，對他來說最不可理解的對象是愛情與情慾，其神秘比死亡更甚，當有「不能說出名字的愛」存在，這樣的王爾

¹²
此圖目前收藏於羅浮宮。

德會看見什麼？會看見無法被七紗舞引誘的約翰，會看見盛裝在銀盤上的斷頭。1897年，他出獄那年，《莎樂美》劇上演了。這改編後的約翰強調出幾個特質，他具有令人喪失理智的魅力，情操高潔，命運遭受迫害。

達文西則在另一張1515年左右的手稿《肉身天使》（*Angelo Incarnato*），畫了一個幾乎與《施洗者聖約翰》構圖一樣的人物素描，創作時間相當接近。¹²這張人物畫手稿中，在駱駝皮毛之下有男性的勃起陽具和不明顯的女性乳房。如果此手稿是構思《施洗者聖約翰》所留下，那麼達文西思索的已不是傳達教義的問題，肉慾或同性愛慾可能更是一個揮之不去的意念，而這些「不能說出的」都只能隱藏在畫作下，覆蓋在宗教人物的標題下。有個「無辜」的部分將達文西、王爾德、蔡明亮這三個不同時代的藝術家串連起來了，妨害風化、違反善良風俗、性悖軌……等咎責，都讓這三人不敢說出某個名字。在《臉》有這樣一幕對比，女主角卡斯塔在樓梯對導演的示愛沒有得到任何回應，但是在暗夜的樹叢裡，導演卻熟識地走進林裡，沙沙的樹叢聲中，有個男人等著。兩個依約相會的男人面對面站著，沒有言語，只有湧出的情慾在夜黑中野合。

當鏡頭對準的是小康這個客體，可發現蔡明亮幾乎是致力於移除各種中介，希望那張臉可以如其所是的全盤托出。他設法利用臉的直譯性給出真相的表情，彷彿遇到一個罕見的美麗物種，希望他人也能瞧瞧這獨特的生物。蔡明亮打造的影像空間是一個適合小康生存的氣候條件，可以不改變其本性地保住他完整的基因序列。但是當蔡明亮嘗試藉由創作來審視自



達文西《肉身天使》，1515



達文西《施洗者聖約翰》，約1513-16

13

《夏日之戀》(Jules et Jim, 1962) 的珍妮·摩露 (Jeanne Moreau)，《日以作夜》裡的賈桂琳·貝西 (Jacqueline Bisset) 和娜塔莉·貝雅 (Nathalie Baye)，以及從《隔牆花》(La Femme d'à Côté, 1981，一譯《鄰家女》) 到《情殺案中案》(Vivement dimanche, 1983) 的芬妮·亞當。這些楚浮的女主角們全被蔡明亮邀到《臉》的拍片現場，盛裝列位在羅浮宮的拿破崙大廳中，舉杯共祝「我們的愛」。

己事業時，鏡的反射現象相對地變得非常複雜。蔡明亮參加楚浮回顧展的那一晚，影展上放映的《日以作夜》彷彿也跟著他進入下榻的旅館。因為在《臉》的創作中，他也勾勒出一個隨時會遇到突發狀況的片場：製片弄丟了高跟鞋；拍攝一半的鹿突然失蹤；演員的鼻樑撞斷了；在這人仰馬翻的現場還有人惡作劇地把楚浮的女主角們全邀來拿破崙廳團聚，¹³ 一聲天殺的手機鈴聲闖入；越洋傳來母親過世的消息；隨導演飛往台北的女製片在國宅中遲遲等不到工作接軌的時機……。如果蔡明亮的自畫像是盯著一面鏡子勾勒的，這面鏡肯定是碎裂的。

《臉》從一開始就設計了一個非常大型的鏡面裝置，蔡明亮在杜樂麗花園以五十面長鏡巧製出夢境的虛幻效果。拾到遇難之鳥 (迪迪) 的李奧，在椅子上入睡後，就是進入這片迷幻森林，林中有精靈們在跳舞，有一頭迷路的麋鹿，麋鹿不停地撞上鏡子，鏗鏘鏗鏘。此切割畫面同瑪格麗特 (René Magritte) 的畫《空白簽名》(The Blank Signature, 1965) 現實與夢境有相互穿插、反轉的效果。整個《臉》就是個碎片的叢聚，有劇中劇、片場實境、真實生活、夢境的穿插，鏡越多，就越適合用來隱藏一些訊息。

《臉》，2009，攝影：William Laxton

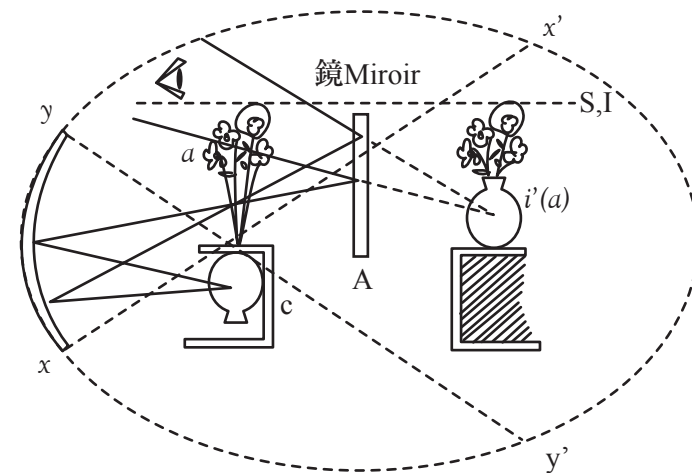


14

花束倒置的鏡子裝置的圖示左邊是一面凹面鏡，右邊是一個盒子和一個花瓶。花瓶放在盒子上，盒子面對著凹面鏡的一面是敞開的，裡面隱藏著一束倒置的花。花束投射到凹面鏡的光線被反射回來，並在花束的對稱點上會聚；這樣，當我們進入眼睛的範圍內時，就可以看到花束插在花瓶中的景象；其實花瓶裡什麼也沒有，「你根本看不到真實的花束」，我們看到的只是花束的實像——因為「光線以會聚的形式刺激眼睛的特徵就是它們產生了一個實像」——拉岡稱這個實像是一個「想像的花束」。(吳瓊，2010b：408)

在蔡明亮所有作品中，《臉》可以說是構造最複雜的，因為這是蔡明亮再度逼近自己的一次嘗試，沿途設置的幢幢折射讓觀眾無法直視隱藏的核。這核不斷出現防衛機制，讓我們只看到《莎樂美》劇中劇，以及羅浮宮畫作的表面，其實這些畫面都被動過手腳，裡頭的「約翰」根本是一個虛設的空位，它不曾實際地參與到達文西、王爾德、蔡明亮任何一人的關係中。拉岡在第一期講座為講解「認同機制」引入了花束倒置的鏡子裝置，平面鏡裡的「像」是分別從他們力比多 (libido) 所投射出來，是他們對約翰的理想化。這光學的特殊設計可偽造出一個花束插在瓶子的假象，拉岡稱這個假像為一個「想像的花束」。¹⁴ 只要透過一面凹透鏡與一面平面鏡的組合，它可以把現實中分處桌上與桌下的兩元素，在想像界平台上融合出花開滿瓶的效果。

約翰只是個幌子，但這幌子又是作者所需的媒介，需透過媒介來建立對自我的想像關係，透過這媒介不斷把對象的某些屬性吸收進來，再把自己的渴望投注進去。這三人全部偏離了正統，只有那樣的達文西會看到那樣的《施洗者聖約翰》，只有王爾德的眼會看到《莎樂美》裡的約翰，這是一種想像的看。達文西、王爾德、蔡明亮把自我力比多投入之後，分別以繪畫、戲劇、電影呈現的三種「理想自我」(ideal ego)，透過創作擁有欲望的滿足，這也是對「不能說出的名字」的想像認同。



花束倒置的鏡子裝置圖示 (Lacan, 2006: 565)

「理想自我」和「自我理想」為佛洛伊德討論認同時提出的兩個概念，如果要把它的運用做一個簡單的歸納，不妨說，理想自我是自我力比多外投的結果，而自我理想則是社會力比多內投的結果，前者認同的理想形象是「曾經的我」的形象，是「我」曾經擁有的欲望滿足，後者認同的則是「未來的我」，是社會所召喚的「我」。（車文博，1998：668）

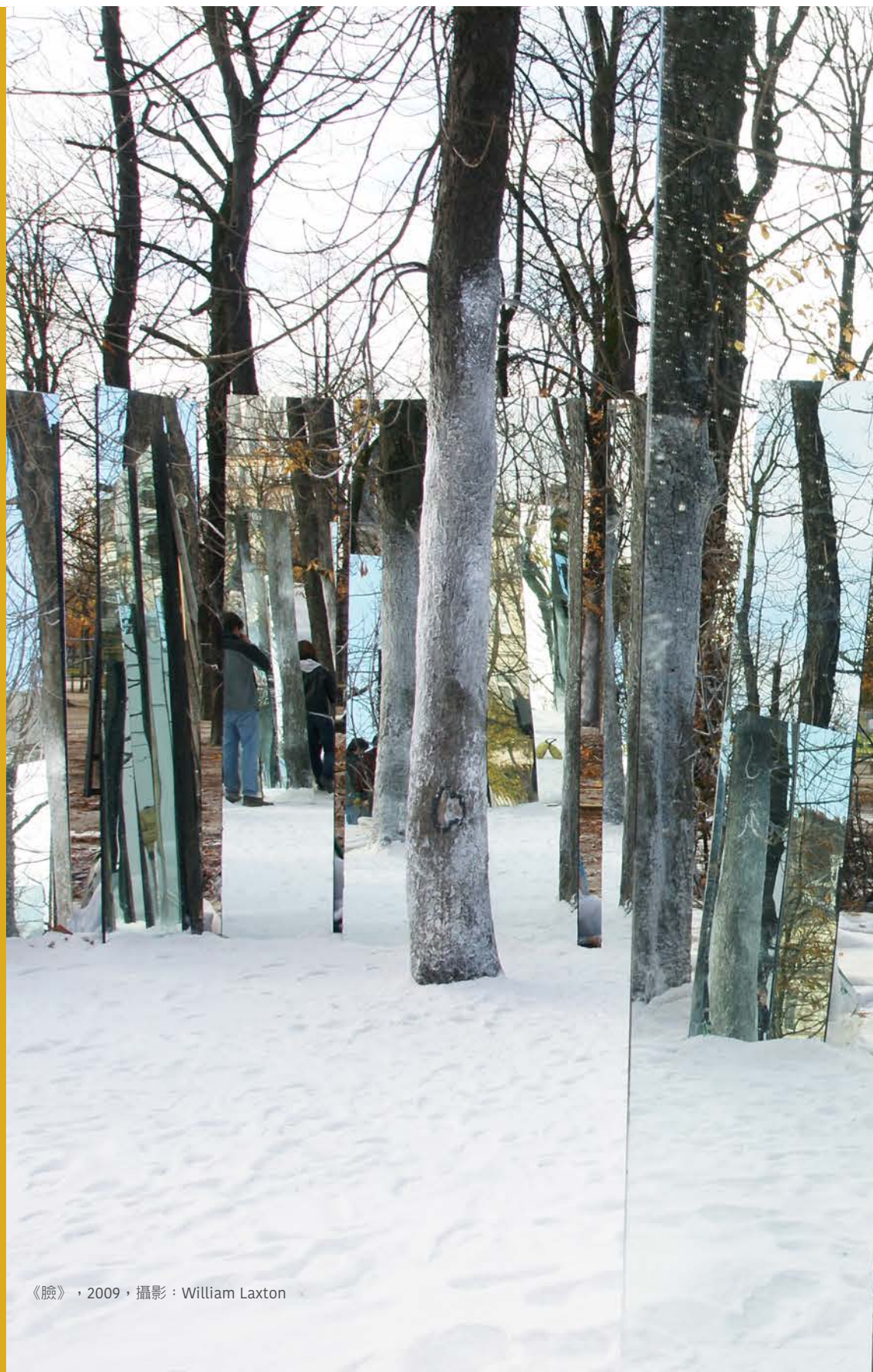
但是，另一方面他們也受社會召喚，要取得象徵性的認同必須挑選他人能接受的「形象」，於是他們紛紛找上了約翰這個合法的交換介面，把它視為自我理想（ego-ideal）的形象。¹⁵這就是為什麼一個神聖的約翰會變成曖昧的、肉慾的、世俗的怪異形象，經歷了想像認同與象徵認同所接合（articulated）的形體即是新的施洗約翰。

在眼前跳著七紗舞的幻象，讓我們緊盯著平面鏡，忘了質疑這艷舞是否為鏡中鏡的反射效果。而精神構造的複雜程度就是必須透過這種多重鏡的反射才能詮釋，是兩個維度以上的結構力量讓人變得不單純。這三人急著讓自己消隱，因為想佔據一個位置就必須犧牲部分的欲望，只有把他人熟悉的意義（如「施洗約翰」的意涵）縫合到自己身上，才獲得某種身分的存在。達文西、王爾德、蔡明亮的創作過程就類似這光學裝置的結構，有某個元件被隱匿了或接合了。他們的欲望都經過轉喻的運作，而藝術迷人的地方就是在這種隱匿。在花束倒置的鏡子裝置圖示中，「\$」是一個無意識主體的位置，如果眼睛可以從七紗舞的影像挪開，專注於那個怪怪的接合之處，或許就有機會看到這些花束的共通構造。「不敢說出名字的愛」就藏在《施洗者聖約翰》、《莎樂美》、《臉》的核心。如果有一發子彈像《上海小姐》（*Lady from Shanghai*，1947）中那樣直接射穿藏匿的鏡迷宮，叢鏡破碎的霎那，即可發現那個脆弱的核，上萬件藏品中能喚來蔡明亮拍攝的，就是這發亮的核，是它在凝視著蔡明亮。

《臉》，2009，攝影：William Laxton



《臉》，2009，攝影：William Laxton



《臉》，2009，攝影：William Laxton

壹·

畫外音

瞬間坍塌的
敘事意外

16

佛洛伊德認為性是人的一切思想和行為的原動力，性慾，成為證明一個人魅力的最主要表達與展現方式。他還把性稱為libido，即力比多（性的欲望）。一個人的力比多是有限的，如果他（她）將力比多用在一個人身上，那麼用在另一個人身上的份量就會減少。在實際生活中，人們的欲望不能直接觀察，只能借助於人們的行為才能發現力比多的效用。

17

拉岡以「熵」來形容內部力比多的狀態，是因為熵（entropy）希臘語原意為「內向」，亦即「一個系統不受外部干擾時往內部最穩定狀態發展的特性」。同時它也被視為一種「混亂程度」的度量。

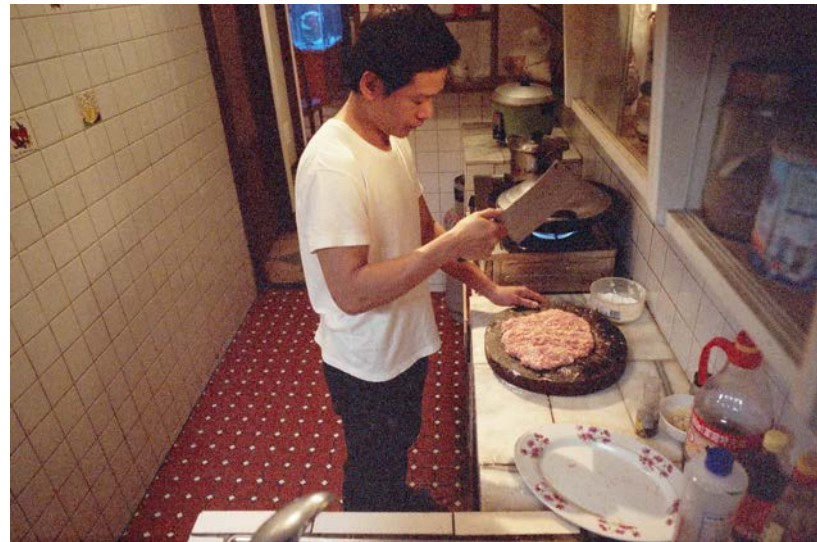
達文西的《施洗者聖約翰》與王爾德的《莎樂美》皆是蔡明亮認同的形象，在愛之結構引入的同時，也引入了一種侵凌的力量。在現實中需要、欲求、欲望根本不可能有成功疊合的時刻，如花束與花瓶分處兩地，無法結合，種種衝突會讓自己對在鏡中創造的那個自戀形象，產生一種既愛又恨的矛盾心理。《臉》出現了這樣一個橋段，在某個花好月圓的夜裡，小康與《潛水鐘與蝴蝶》（*Le scaphandre et le papillon*，2007）男主角馬修·亞瑪希（Mathieu Amalric）私會在野林，好一個良宵。正當小康的頭往下方探去，唐突的手機響起，這鈴聲就像李奧破牆的動作一樣，魯莽至極，一次又一次地干擾興致，小康被迫接起這冒失的電話。蔡明亮在纏綿時刻硬生生截斷敘事，下一秒，小康已穿著喪服站在法會中，身旁供桌立著母親遺照。道士搖鈴誦經，巨大的焚化爐中堆滿紙紮屋，一把火燒得措手不及。爐火映紅時刻，兩壯丁已把兩扇厚重的鐵門闔上，爐外揚起滿天灰燼。攔腰折斷的錯愕，戛然而止的破壞性，是《臉》影像中一再出現的斷裂。台北老家的夜裡，小康起身到廚房煮一壺水，突然被暴衝的水柱噴射，無預期的水柱從損壞的水龍頭噴發，一個暴力的故障時間。巴黎羅浮宮敘舊寒暄的晚宴上，桌底突然鑽出一個撿拾耳環的人。這些中斷從化外之地隨意闖入，蔡明亮讓這些冒失的干擾反覆出現，這是此影像與早期作品的一個顯著差異，時間不再是綿延的擴展狀態，在《臉》的場域四處都有瞬間坍塌的敘事。

如自畫像一般的《臉》，比描繪一張椅子或對李康生速寫難多了，在銀幕上所投射的是一個欲望的界域，它是與「像」之功能緊緊聯繫的結構機制，這種自戀性的完滿與社會文化的常規存在著衝突。曾對人類鏡像階段進行深入闡釋的拉岡將主題圍繞在鏡像認同與自我的形成，「鏡中的形象」不僅指個體在鏡中映射出來的光學或物理可見形象，它更是此個體通過自己的力比多投射在鏡像中，所想像出來的理想「形象」（image），亦即所謂的「意象」（*imago*）。¹⁶於是，在一個人的自我認同過程中，「形象」是和「意象」、「情結」彼此緊密牽連著。在拉岡的認知中，統一體的自我並不是一開始就存在的，它是發展而來的，而自體情慾的欲力則是自始便存在的。這裡的自體情慾就是「性欲力比多」。他說：「在自戀的背後，你已經發現了自體情慾，即有機體內部由力比多所投注的能量塊，其內部關係，我認為，就像熵一樣是我們根本無法確知的。」（Lacan，1991b：95）¹⁷

這也是為什麼蔡明亮的鏡頭鎖定自己時，就引來一層又一層的覆蓋物，因為自體情慾就是不受外部干擾的系統，其混亂程度只會不斷增加，自己卻無法確知。我們只知道侵凌性的累積與自戀程度成正比，這兩個東西是共生的，此侵凌性並不一定只是指向他人，許多時候它恰恰是對自我本身的攻擊。它常常會在認同之後，又急於否認，如拉岡1953年於《國際精神分析雜誌》上的發表：「自我的本質功能幾乎就是系統地拒絕承認現實。」（Lacan，1953：12）所以就《臉》自傳性的內容來看，發生在影像中的裁切就是以無理裁斷來「否定」正在發生的事，或是以冒失行為破壞敘事的完整構造，它正以否認（*Vernehmung*）的語氣轉移到下個話題。

那是「拒絕承認現實的自我」發揮作用了，這反應不是自己能控制的，解裂的影像正在說「事情不是這樣」。這種被否定機制所彎曲的鏡面，不同於《你那邊幾點》以強迫行為轉移的創傷，強迫症的抵賴（*disavowal*）比較接近一種發明，它發明了某替代形式來彌補欠缺。而《臉》的否定則是為了維持內在環境的穩定，為防止有個不光明的願望不小心洩漏出去，戛然而止。以為自己從沒這麼說過的自動機制，將自體情慾或同性之欲全否認了。所以，《臉》不只是在形式上模擬捉摸不定的片場氣氛，有更大的原因是發生在內部的侵凌性外顯了。這部作品涉及的已不只是運動影像或時間影像的問題，而是統一體內部的侵凌力量跑出來了，或是為隱藏某秘密所發動的一連串隱喻措施出現了。這樣的「藏匿」在《臉》裡頭是一個重要的觀察之處，它反映了當蔡明亮成為影像討論的主題時，這影像會莫名的防備起來，不斷地衍生出多重代理人。

雖然我們知道2009年的《臉》與1973年的《日以作夜》一樣，都設定了一個計畫永遠趕不上變化的片場，蔡明亮要片場的所有元素「失控」，



《臉》，2009，
攝影：William Laxton

藉此製造出難以收拾的混亂。有些劇情是編造的，有些卻是從現實生活介入的巨變，比劇本的突發事件更令人錯愕——他看到了比戲劇更荒唐的外力（因為蔡明亮把現實服喪的經歷也加了進來）。他察覺到劇情已有自行繁殖的生命力，並坦承一度不知怎麼劃下句點。在接受孫松榮的訪談時，他說：「到最後我覺得我真的也不太知道要怎麼收場，所以就想回到那隻鹿，在水池那邊。這也是拍攝過程中決定的。突然間覺得讓我自己出場好了，收拾一下。」（孫松榮，2014：214）杜樂麗花園有個很大的圓形水池，在鏡頭的俯瞰下，有一大群鴿子飛起，盤旋在湖面上空。雙手拿鍋的蔡明亮，哼著歌，沿池畔走了出來。在李奧穿戲服破牆而出之後，《莎樂美》的戲中戲已崩解，加上水池这一幕，又把《臉》的劇情往外推到了現實層。

前面出現的「真相」與「假面」之詞，是用來說明一位導演如何在剪接室辨識那張影像之臉。假面就是那個阻礙真相表情浮出的介質。當蔡明亮在最後檢查著拍攝的影像內容，就是經歷把渾沌碎片整出統一形體的過程，這是所謂的在他者之臉尋找真相表情。每個人都是最不純的虛設複合體，每個人都關在一個巨大的洗衣機裡，只要有一張遺忘在口袋的衛生紙，在洗衣機的攪動、旋轉、翻滾、甩脫之後，每寸肌膚都可以找到白色紙漿的懸浮粒，它是如此徹底地遍布在每寸纖維。這巨大翻攪機把每個人混成「最不純的」複合體，沒有一個自我是百分之百的自我，每個人的血液裡都流著他人的血，人是混血的、不純的，這也是為什麼一個導演會無法立即判斷出何者必要、何者多餘，這樣的假面是不自覺覆蓋上的。

在《臉》這裡又出現另一種特殊之面紗，它的特質剛好與七紗舞相反，七紗舞是一層層脫去衣物，形成誘惑，蔡明亮的臉則是一層層遮上面紗，面紗下始終是隱微的樣貌。等到萬不得已需要攤牌的時刻，才像福樓拜（Gustave Flaubert）無奈地供出「包法利夫人就是我」，如小津安二郎坦承「原節子就是我」，他們都需要一個庇護的形體或代理人。而《臉》這部影像更為棘手，因為裡頭的代言人是雙重的，一個是李康生，一個是遭受迫害的施洗約翰。直到蔡明亮在池畔停住腳步，轉頭喚小康看湖的對面時，「康」的這聲叫喚，讓飾演導演的小康回到他自己，自畫像的主角（蔡明亮）此刻才走入畫中。七層紗，到最後一幕才整個掀起——「小康就是我」。這兩人處在船過水無痕的平靜中，一個誘喚著逃跑的鹿，一個放下鍋，淡淡看著眼前的一切。



《臉》，2009，攝影：William Laxton