

# 何處是我家？---關於郭維國作品中流蕩的自我與再現

Where is my home?

---The ego roams through and reappeared in Kuo Wei-Kuo's pictures.

國立台灣藝術大學造形藝術研究所班研究生 林祝安 Lin, Chu-Ann

## 摘 要

此篇文章中，聚焦於了解郭維國繪畫中重複出現的自我形象意義，於文章一開始先定義何謂自我意涵，同時並分析出郭維國作品，繪畫過程中所製造出的三個自我，重複呈現的自身形象。

在圖像中分析重複呈現的自我形象，並稍微提及圖像中所具有的四大類變相型態；再來，研究上的方向將會延伸至自戀與拉岡的鏡像理論並且將和影響藝術家甚深的家庭背景和圖像再做更細膩的雙向交叉比對與詮釋，試圖運用佛洛伊德學說中自戀、戀父(是否有弑父)、戀母、戀物理論在郭維國的作品中產生的走向與轉換過程，呈現郭維國於作品中反覆出現的自我形象意義和以自我身體為創作作品的思想狀態。

**【關鍵字】** 郭維國、自我、扮裝、自戀、戀父母、戀物、鏡像理論

## 一、前言

觀看郭維國之畫作，他圖像中物件所隱藏的象徵性，神祕且吸引人，而他所表現在觀者面前的姿態和攝像寫實的技術令人彷彿身歷其境，身處於他所製造的氛圍中，除了寫實的繪畫技法外，還有著現實物件在畫面上超現實的虛構情境與像是道具場布的戲劇張力，那種衝突性和對比風格特性使得我開始於郭維國這位藝術家的研究。端看他暴喜圖的系列作品，並在當中發現畫中的男主角永遠都是藝術家本人，且畫作中表情的睥睨和嬌媚或是孤獨等等，都使得人們更想探究畫作背後郭維國意圖呈現的自我意義或者是更深一層的藝術家計謀，所以藉由研究探討這位藝術家的作品，也同時了解他繪畫當中刺中觀者的”刺點”又是什麼。

郭維國出生 1960 年於台灣台北，小時居住三重，十七歲復興美工二年級時便搬到石牌居住，之後繼而就讀文化大學美術系西畫組，1985 年和文化大學美術系的校友組成了台北畫派，這期間因經濟上的顧慮，而暫時停止創作三年，成立一間工作室轉而繪製建築透視圖賺錢。之後，郭曾說吳天章在這段期間給予他的刺激非常的重要，導致他開始重拾繪筆創作的重要影響者。在初出重回創作之時的個展作品以剛硬、黑色建築骨架、紅綠色鮮豔條狀物為風格，承襲自當時繪製的建築透視圖風格，而與暴喜圖相同的即是一貫的黑紫紅色調，在這系列中繪製了多幅探討台灣的作品，細數就有五幅---1993 年《台灣島》、1994 年四張《台灣春秋》。1996 年於北美館展出《夜慾風景》脫離之前的平面繪畫，轉而以當時新興的影像輸出和多媒材來創作，並以當時喧嘩流行的「情慾」主題為風格，創作了像是女性陰戶形狀的菱形結構--《新樂園》，但郭自己卻說這時期的作品他認為非常糟糕，跟隨著潮流根本沒有自己的定位。在困頓與焦慮中，又停止創作兩年，直到 1997 年看著鏡中的自己，突覺茫然繪製出的自畫像帶給了他另一種

思維和激發，開啟了柳暗花明---『暴喜圖』的系列。1998年進入「悍圖社」並任首屆會長，2000年於台北藝術大學美術系美術創作碩士班畢業。

本文以『暴喜圖』全部作品為一主軸來分析，非以自傳式脈絡來探討，文章一開始先以自我這個觀念切入，企圖於郭維國的繪畫中找出真實的郭維國自我，在文中先分析作品製作過程中出現的三個自我：肉體我、攝像我，圖像我外，並同時將圖像作最初的變相四大分類：(1)以本我裸體身軀的變相（沒有任何附加物）、(2)加入軀體變形（有變形附加物）的變相，像是精靈耳朵/天使羽毛/紅色毛皮/翅膀/尾巴、(3)含互文性質的變相，以童話故事/歷代藝術作品的挪用模仿、(4)斷裂、破碎的照片自我的變相，但因本文主要探討郭維國自戀與戀物的部份，所以只在此稍微提及。文中主要分析郭維國扮妝下的自戀因素或是擬態所產生的防衛機制和圖像畫面所形成的鏡像理論，將會引述影響郭維國許多的家庭背景和對於父親母親的依戀，同時與圖像再做更細膩的雙向交叉比對與詮釋，試圖運用佛洛伊德學說分析出郭維國潛意識中自戀、戀父(是否有弑父)、戀母、戀物的走向與轉換過程，最後將郭維國的「自我」逐漸攤展開來。

## 二、文獻回顧

提及關於郭維國這位藝術家的文章，搜尋出 20 多篇的期刊，而目前已有三本關於探討《暴喜圖》作品的論文已收藏於國家圖書館中，最特別的，則是藝術家自己本人也曾於論文和期刊中深入討論自己的作品<sup>1</sup>；期刊部分有些以藝術家訪談為主；有些部份則是關於郭維國作品於藝術市場高度注目報導；還有部份則是稍稍提及以前的作品或是台北畫派潮流下的作品風格；另有一部份則是以超現

---

<sup>1</sup>郭維國：〈郭維國「暴喜圖」(3)--記憶與情境的堆疊〉，《藝術家》，55 卷 6 期，516-517 頁，2002 年 12 月。郭維國，〈2006 暴喜圖--柳暗與花明〉，《現代美術》，126 期，頁 66-69，2006 年 06 月。郭維國，《暴喜四十：自畫像中自我形象之探討》，台北，臺北藝術大學美術學系美術創作所碩士論文，2004。

實、超寫實的方向來對郭維國圖像進行分析；筆者我則將文章稍作揀選，選取討論較為深入且與本文相關的三篇文章進行討論，此三篇文章分別為：

顧正懿，〈物件裡的逝水年華--「暴喜圖」裡的物質與記憶〉

張晴文，〈世俗之難--郭維國 2005 年的「暴喜圖」系列與其後作品〉

賴九岑，〈構築於地下室的舞台--談郭維國「系列」作品中自我與情慾的確立與轉變〉

顧正懿於文中先援引普魯斯特的扇貝小糕點---馬德萊娜來開場，運用了物件使人勾起回憶的例子，將郭維國繪畫中的物件解釋為記憶的乘載物，藉由物件傳達私密的記憶與意涵，來解釋郭維國圖像中充斥的象徵性物件。同時文中將『暴喜圖』做四期的時間歷程分類並做風格轉換上的分析，各自為(1)實驗期(1997-1998)、(2)暴喜圖(1998-2003)「記憶與情境的堆疊」、(3)暴喜圖四(2003-2005)「柳暗花明」、(4)暴喜圖 2006「柳暗與花明」<sup>2</sup>；顧正懿於文中有發現郭維國圖像上物件的特點，但還是以時間歷程去分析，筆者我則是針對圖像作四大分類，企圖分析圖像當中屬於自我、本我、超我或者潛意識的部份並同時與佛洛伊德的自戀、戀父母與戀物來比對分析，這樣的處理將會更貼近郭維國的真實自我，而這部份將在論文中詳細展現。

顧正懿於結尾引用班亞明的話語：

「…因而不同時空的記憶化成了視覺圖像，共時的呈現在畫面中。在物件與物件之間，時間以一種不連續、片段，甚至是裂斷的方式並置於畫面中，而物件間不同的記憶迴圈彼此交織、穿透，摺皺在一個非此非彼的封閉空間中。這種非連續性、片段的主體描述，並非霧裡的線

<sup>2</sup>顧正懿，〈物件裡的逝水年華—「暴喜圖」裡的物質與記憶〉，《現代美術》，126 期，60 頁，2006 年 06 月

性時間可以概括，相反的，它可能更接近於班亞明(Walter Benjamin，1892-1940)在《柏林童年》中所說的：『自傳必須同時間、順序性以及形成連續的生活之流的因素一致。而我的寫作只涉及空間、瞬息和非連續性』。這種『空間』、『瞬息』和『非連續性』的描述方式，將主體生命中微不足道的細微情感展現地淋漓盡致，也最接近藝術家真實的生命情境…這樣的創作語彙，卻也使得物件的意義曖昧不明…」<sup>3</sup>

透露了郭維國畫作的最大特點就是不連續、片段、斷裂、瞬息、曖昧不明的特性，而最終回憶會記錄於停止的畫布上，等待更多的詮釋與撰寫；文章點出郭維國作品的風格特色，同時這也將是讓渡主導，給予再分析與再詮釋的要點：筆者認為郭維國的圖像作品並非單一特點可述說完全，他試圖說出許多聲音包含個人私密慾望或壓力也包含對於世俗的涉入與期待，而這也將會使得分析與詮釋他的作品時，帶有更多複雜性、難以統一性與片段性。

張晴文的文章則像是訪談收錄一般，侃侃而談與郭維國的對話與他的生活歷程，較屬於藝術家傳記式訪談的書寫，對於郭維國的家庭、生活與創作多有探討。文中提及郭維國家庭中男性的早逝：

「…家庭記事對於郭維國是重要的，…『家族裡的男丁，祖父、伯父、自己的父親，無論是生病或者意外總是早逝…』或許這也成為他心中隱藏的壓力，…」<sup>4</sup>

這使筆者認為郭維國潛意識中認同了被閹割的命運，文中也將其作品圖像的分析

<sup>3</sup>顧正懿，〈物件裡的逝水年華—「暴喜圖」裡的物質與記憶〉，《現代美術》，126期，64頁，2006年06月

<sup>4</sup>張晴文：〈世俗之難--郭維國2005年的「暴喜圖」系列與其後作品〉，《現代美術》，126期，52頁，2006年06月。

引至向父權依偎的狀態：

「…，心臟、臍帶、骨與肉象徵著與親情的關聯，畫中人物攀附的豆莖或葦柄，也有向父權依偎的含意。無論如何，對於上一代情感的投射，成為中年的郭維國需要審視與整理的內在情結。他曾說到父親在他心中總是個侷儻的讀書人形象，而母親從小就是嚴格要求自己與孩子們的鐵血管家。已逝的父親來不及成為他談心的對象，做為人子也為人父，中年孤兒是心境上的疲憊，化身成為『暴喜圖』裡每一張努力微笑的臉。」<sup>5</sup>

文中同時提及了郭維國作品對於涉入世俗與隱世的矛盾心態，而這也正是此種極端性，正與負同時出現的雙重編碼，所產生的曖昧性，這樣的意圖就像是以污蔑自身來達到純潔與崇高，以裝扮清高脫俗來嘲弄嬉笑體制之可笑。

賴九岑文章中對於郭維國的「自我」有非常多的討論，一開始他先引述了《地下室手記》的一段年約四十的卑微公務員的喃喃自語來開場，述說社會中普遍身而為人的欲求與渴望。接著他從自畫像開始，分析郭維國創作過程中藉由鏡子觀看自我直至之後使用攝像技術轉換的觀看過程，在這裡他就點出了關於鏡子轉換到照片上所導致的主體變成客體的觀視。

「…，雖然畫中人事注視著觀者，但其作畫當時，因為是面對著鏡子作畫，所以這神態是經過他選擇後，作為決定以這樣的樣態讓自己（以及觀者）觀看與描繪的，意即，他認同當時鏡中自己的樣貌情緒。但是從『自畫像』之後，這個鏡中我被照片我所取代，且在這作品之

---

<sup>5</sup>張晴文：〈世俗之難--郭維國 2005 年的「暴喜圖」系列與其後作品〉，《現代美術》，126 期，55 頁，2006 年 06 月。



後出現的『我』均帶有某種自我認同上的平衡與替代(變身或變裝)，  
換言之，在這件作品之後，他對於自己現實中自我形象的認同已有所  
改變」<sup>6</sup>

並且發現郭維國的作品圖像中都有著幾乎相同或類似的臉，賴認為郭維國因照片  
拿取方便而無需費時透過鏡子凝視自己，而使得臉部表情只是一種普遍與重複的  
形式反覆而已。接著賴轉換主題至郭維國作品圖像上的人物姿態：

「通常，『我』必須先意識到他人的存在，再由客體（自己或他者的  
目光）來建立主體（我）的意識，如此，這自我才能確立。」<sup>7</sup>

賴藉由這樣的定義自我來指出郭維國在畫布上創造的「畫中我」(他者)來面  
對觀者，將真實自我隱藏於幕後。同時賴認為郭選擇於作品中又戴上了另一個自  
己臉孔的面具，內文舉例〈芭蕉樹下〉，遮蔽了他真實的面貌表情外，也遮蔽了  
他籲求讓人瞭解的「自我」，他將自我轉化、躲避成另一個形象和角色，如同神  
話故事當中的模特兒一般，使得大家關注的焦點放在郭維國扮演的角色上而不是  
郭維國的自我上，直指郭維國的自我被扮裝的角色稀釋且模糊、曖昧化，而成就  
了疏離的臉孔。

賴進而將水、鏡子、照片與自我分析代表為認知自我的元素再次和郭作品比  
較，得出了藝術家的自戀典型，但因藝術家皆透過扮裝、有所遮掩所製造出的自  
我也是破碎不完全的，指出郭維國他自我排斥、拒絕承認的軀體；後期作品中撕  
碎拼湊的照片我也更透露出郭維國符號化的臉，而文章的結語將其重複出現的自

<sup>6</sup>賴九岑：〈構築於地下室的舞台--談郭維國「系列」作品中自我與情慾的確立與轉變〉，《藝術家》，  
57卷2期總號339，259頁，2003年08月。

<sup>7</sup>賴九岑：〈構築於地下室的舞台--談郭維國「系列」作品中自我與情慾的確立與轉變〉，《藝術家》，  
57卷2期總號339，262頁，2003年08月。

我解釋為大環境媒體影像的循環再生與消費性並批評郭之自我僵化樣板式，重複的消耗下致使作品表面化，只剩形式主題的堆砌而已，與文初的地下室公務員互為呼應。

在賴九岑這樣的觀點下，筆者我與他具有不同的意見，本文我除了仔細去探究真實的郭維國「自我」的出現與消逝外，也針對其自戀、父母親給予的家庭影響(戀父、戀母)、圖像上的自我(圖像分析)和哲學詮釋來互做比對；而對於照像和鏡子的異同處在此也做一番分類：相機與鏡子的功能有某些相似性存在的，它們的共同性就是都可將人們意圖或無意的動作、姿態、表情、樣貌全部收入呈現，但最不同的是鏡子只能讓人們觀察到他們想觀察到的部份，觀看的細節也有所限制，且鏡子無法保留、暫停或時間停止的那一時刻，所有依著鏡子觀看描繪的物象會依隨著時間而變動，不管色調、動作、表情、心態...等等都浮動不定；而相機產生的攝像會將一瞬間停格，使人們對於那一瞬間的不經意和經意趕到得意或詫異，有某種驚喜和自戀存在，它並非代表著照片就是完好、完美和擺設出的道具和規格制式的形模，其實在這一瞬間的喀嚓聲中，也許動作就稍微移動了，表情僵了或者任何的情況都有可能，在這裡筆者我所要說的是：裸體本身就是一種目的，扮裝或者表情、形式等等所選取的素材與表現形式都再再提醒著我們藝術家意圖與欲望所想要呈現的狀態和效果，絕不可輕忽任何媒材、手法、形式、和圖像上的細節與意義，對於郭維國選用的形式和表現手法，筆者認為都需經過重重探究才能揭開郭維國私密隱藏的「自我」而不是評論性的認為這樣的重複意像只是巧合與照片拿取方便所致。



### 三、多變的裸身(多重角色到自我)

#### (一) 創作過程出現的三個自我

「希臘神話中，萬能的普羅特世能夠隨時換化變形，從野牛變作雄獅，...變作巨龍，...又化為火焰或洪水，不過，他最困難的化身，乃是使自己變成一個簡單的身分，那就是-----自己的形狀。」<sup>8</sup>

---出自葉頌壽 著《失去影子的現代人》九大文化出版

當談論到自我，就必須要知道”自我“究竟是什麼？這裡，我們先回到郭維國的圖像上，郭維國自 1997 年觀看鏡中形象繪製自我開始，就將其自我形象放置於作品中，其形象為使用攝影這個機械複製的媒材將擺置出來的姿態動作和表情暫時保存記憶於照片中，這裡所說的”暫時“，是因郭強調其不使用攝像直接呈現作品的原因在於他會於拍攝照片後在根據繪製的內容畫面做一些修改而成品：

「...把預想好的姿態與眼神，經過攝影的過程把自我形象的基本樣態固定在照片之上，方便於對自我形象做長時間的觀察與描繪。接著我單純的先把裸露的自我形象畫出，再逐一的把裝扮的物件加上，以利於長時間的思考身上裝扮物件的選擇，並且賦予他們象徵性或隱喻性的意義。」<sup>9</sup>

攝像部分和其繪畫一樣是重覆再重覆自我形象的呈現，分析了解郭維國他的作品幾乎都先以鉛筆打過基本的草稿，模擬自我的形態、表情、姿勢外，再使用

<sup>8</sup>葉頌壽著，《失去影子的現代人》，頁 3，台北，九大文化出版，民國 77。

<sup>9</sup>郭維國《暴喜四十:自畫像中自我形象之探討》，2003，頁 21。

照相機拍攝出一張張的自我，並將它轉換改造並繪製於畫布上，在郭維國的作品中，我們可以發現許多的「他」，許多的「自我」，而筆者我將他的自我以呈現的方式不同分類出了他四個自我，但在此筆者將只談論藝術家的”作品圖像“部份，所以將以三個自我為主---其中一個是藝術家現實世界的肉身；(有一個自我是出現在草稿中的藝術家自我)；第二個是被攝像照出的自身；第三個是繪畫圖像上那個裝扮的藝術家自我。郭自己也曾說這是真實面對自我的創作，那麼在這一系列的自傳式創作中，我們該如何找到或者了解郭他意圖呈現於我們的自我是什麼樣貌呢？

在這裡我援引了精神分析大師佛洛伊德的本我、自我與超我作為一定義；佛洛伊德曾經在《自我與本我》中對於人的人格中，分析出了本我(id)、自我(ego)、超我(super-ego)，且人的人格就由這三部份所組成：

「本我(又稱為伊底，原我，它我，私我，潛我，獸我)---為最原始的與生俱來的潛意識結構部份…依循快樂原則，一味追求滿足。」<sup>10</sup>

本我其實就是人類欲望和本能的組合，尋求安逸快樂，且源源不斷，像是人類基本的本能，比如吃、喝、慾望、痛等。

「自我，指人格中的意識結構部份，是來自本我經外部世界影響而形成的知覺系統。它代表理智與常識，處於本我和超我之間，按照現實原則，充當仲裁者，監督本我，適當滿足。它的大部分精力消耗在對本我的非理性衝動的控制和壓抑上。」<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup>佛洛伊德 著/汪鳳炎，郭本禹等譯，《精神分析新論》，17-18 頁，台北，胡桃木文化出版，2006。

<sup>11</sup>同上。

文中作者提及佛洛伊德他打了這樣一個譬喻：

「本我是匹馬，自我是騎手。動力是馬，騎手能給馬指出方向。自我駕馭本我，但馬也許不聽話，這說明本我的潛力是很大的。他有一句名言：『本我過去在那裡，自我即應在那裡！』自我具有防禦職能和中介職能。自我常是『三個暴君』---外部世界、超我和本我的僕人。就是說，自我是外部東西與內部東西之間、本我與超我之間的過慮器。」<sup>12</sup>

對於佛洛伊德的自我定義來說，自我具有本我和超我之間的特質，它像是黑和白之間的灰色地帶，是一個極端之間的緩衝或是暫且，也像是本我和超我的領隊長，領隊長倒下後，超我和本我就將放肆逃出亂竄，過與不及都是自我不斷在掌控，達到一種平衡、均質的狀態。而佛洛伊德對於超我的解釋是：

「超我，指人格中最文明、最道德的部份。它代表良心、自我理想，處於人格的最上層…」<sup>13</sup>

在上面的引用中，對於自我有了最初步的了解，自我(ego)是屬於現實意識層面，並管理處理現實世界平衡的中心，但卻會被外界世界、本我和超我互相拉扯著，自我將會試圖去平衡這三者之間的拉扯，但前提是本我在哪，自我就應該在那。

而另一方面，自我這個概念也是哲學一直以來所持續探討的問題，像是笛卡兒提出的「我思故我在」就是一個例子。而更重要的，藝術在每一年代時代潮流當中，探索不變的永遠就是自我。表現自我、表達自我的思想、感情、世界觀、

<sup>12</sup>同上。

<sup>13</sup>佛洛伊德 著/汪鳳炎，郭本禹等譯，《精神分析新論》，17-18 頁，台北，胡桃木文化出版，2006。

社會觀、生命等等，對於我們來說，自我是個永遠持續讓我們探討不斷的話題。觀念藝術家 Joseph Kosuth 科史斯〈One and Three Chairs〉(1965) 一或三張椅子這件作品講述的是關於椅子的定義,文字意義上的椅子，或真實呈現在大氣中的椅子實體，或者是出現於圖片上的虛幻椅子像。這邊提及的這個觀念，張晴文於2006年〈世俗之難--郭維國2005年的「暴喜圖」系列與其後作品〉文章中也有提及此觀點<sup>14</sup>，而恰巧地，本文中提及的藝術家三種自我和佛洛伊德的本我、自我、超我，和椅子的理型-工匠物-擬仿物之間巧妙的連結，是否將可更深入的剖悉郭維國作品中的自我？！

運用佛洛伊德的理論來分析剛剛談到的，藝術家創作過程中出現的三個自我，呈現了：第一個真實世界的郭維國肉身就像是本我，具有處於這世界基本的需求與本能慾望；而第二個照片中的藝術家形象就像是一面鏡子反射著所有規則與定律，沒有變化只有剎那間的永恆，象徵著超我中所強調的道德操守與自我理想；而畫布上圖像中那裸露的郭維國軀體代表著許多關於本我與超我間的拉扯與糾結，它代表的就是自我這個嚮導，在郭維國不斷扮裝的圖像中我們將觀看到藝術家的自我拉扯出的本我和超我是什麼狀態。

## (二) 圖像中的四種變相

觀看郭維國「暴喜圖」作品中的圖像，雖都以藝術家本身形象和軀體入畫，但筆者則依據其變相的不同，分類出明顯的四大類變相：(1)以本我裸體身軀的變相（沒有任何附加物）、(2)加入軀體變形（有變形附加物）的變相，像是精靈耳朵/天使羽毛/紅色毛皮/翅膀/尾巴、(3)含互文性質的變相，以童話故事/歷代藝術作品的挪用模仿、(4)斷裂、破碎的照片自我的變相。

<sup>14</sup>張晴文：〈世俗之難--郭維國2005年的「暴喜圖」系列與其後作品〉，《現代美術》，126期，56頁，2006年06月。

在這四種選擇中，他都借用平面繪製的圖像和圖像中的各種手法、布幕背景和道具，營造了虛幻且不存在的場景，主角皆置於畫面焦點位置，使觀者沒有辦法轉移對於主角的注意力，彷彿這場戲只為了他演出，而他是唯一的主角。主角所存在於圖像上的角色異換更迭，沒有固定、連續播放，就像是一場又一場接連不斷的瘋狂戲劇，充滿著狂歡似的嘉年華氣息；但整個畫面的紅黑色調又充滿死亡祭奠的氣氛，場景裡出現的紅絲帶、白絲條、黃花、紙船、黑傘…等物件象徵著這是一場死亡的嘉年華慶典，郭維國他用這些角色嬉戲、祭祀著以往和自我，在一幕幕像是場景劇照的圖像中，郭維國時而坦蕩的裸露出現，時而消逝無蹤，時又化身成照片上的回憶然後又煥化成天使，像個調皮的孩子，郭維國眨著眼睛自信的袒露著 40 多歲的軀體，自戀又戲謔的看著我說：「猜猜看，我到底在哪兒？」

## 四、自戀與戀物

### （一）水仙花情結

水仙的古希臘語為 Νάρκισσος，即為納西瑟斯 Narcissus，他是希臘神話中俊美且自負的美男子，有這麼一個故事述說著納西瑟斯著迷於水中倒影的過程，而歷代繪畫上，也幾乎汲取水仙的形象題材來創作，這裡會提及水仙花的故事得要先分析郭維國的畫作來說：

郭維國暴喜圖系列作品全都以自己形象入畫創作，每一張圖像當中全人或半人半獸或裸體的形象，全部都是郭維國自己本人，為尋求繪畫上的便於仔細描繪細節動作，他將擬好的草稿將之複製成現實，並使用相機將擺設出的表情動作皆

固定停止於照片上，而再轉換繪製於大幅尺寸的畫布時，再與以稍作修改，儘管是系列作品當中有少許作品是以照片形式來呈現自我形象，但依舊是”他”，一個出現在照片的他，出現在畫作的他，出現在畫作中照片殘骸的他，這樣的支離破碎和重覆影像，不免讓人搞混或懷疑，他是”他“嗎？

西洋史上有許多以納西瑟斯倒影的湖中影像為題材的畫作，湖水在這裡被當作像是現代---鏡子一樣的功能，照映自身也同時代表著對於自我的一種欣賞與愛戀，在郭的圖像當中，除了他時常擺設的鏡子道具外，還有不斷出現的湖水場景，我們同時也很清楚的觀看到他的身軀和樣貌表情，他直視著觀者，與觀者的視線交相互動著，進一步，讓畫布好似變成一面鏡子，畫中的他扮妝下的狀態變成了我們自身的狀態，在觀視的過程中，他變成了我們，我們變成了他。

佛洛伊德曾在他的論述中提及此種”自戀<sup>15</sup>”狀態，愛戀客體將以負責餵食照顧，嬰兒依附對象的母親為主或是以另一種客體也就是他們自己本身為典範，呈現的症狀為戀母情結中的閹割情結或是轉化成的性倒錯或者是同性戀；佛洛伊德的理論裡，說到任何小男孩要長大必須經過一段閹割情結<sup>16</sup>的威脅。成功的，將認同「父親」的律法，脫離伊底帕斯期弑父戀母的亂倫禁忌，轉而慾望其他女性；而戀物癖產生的原因，則是因為男孩無法成功渡過此期的一種反應機制。小男孩因為認同母親也欲求母親，一方面認為母親應該像他一樣有陽具，一方面認為是父親閹割了母親的陽具，因為害怕自己「不聽話」也被閹割，所以放棄對母親的欲求，轉而承認母親是父親的而不是我的；而戀物癖者乃因為心裡調合不了那所欲與事實的矛盾---發現母親沒有陽具但不願接受，轉而尋找一個替代品來補償那失落的母親的陽具。

---

<sup>15</sup>佛洛伊德著 /李俊毅譯，《佛洛伊德的論自戀:一篇導讀》，19 頁/ 24 頁，台北，五南出版，2009，。

<sup>16</sup>佛洛伊德 著，林克明譯，《性學三論 愛情心理學》，78 頁，台北，志文出版，1994，



根據上面的論述而重新觀看郭之畫作，在這重覆性、強迫性反覆出現的自我中，郭維國是太過自戀而重覆繪製自我呢？還是他想從中藉由反覆的再現形象得到自我的認定和定位，這樣的行為不斷的出現於暴喜圖系列中，扮裝的郭維國在畫中出現與消逝，他的自我則在圖像中虛虛實實浮動。

## （二）作品作為鏡像下的戀物情節

「被重覆的偶然性與遮蔽的意義----這是真實的現實，能把我們引向本能。」

---拉岡

繼續端看畫面(圖片一、二、三、四)中主角的動作，都帶有濃厚的陰柔特質，手或姿勢皆充滿女性婀娜之姿，且動作皆巧妙地隱藏下體男性私密器官，恰巧的其姿勢都呈現女性陷落的三角縫隙：像是《紅蘋果》(圖片一)半人獸彎曲的雙腿和腹部所凹陷的三角地帶或是《黑傘》(圖片二)當中雖裸露軀體卻將私密處處理成曖昧的三角皺摺而《盪鞦韆》(圖片三)則讓人聯想到 Fragonard 的《The Swing》盪鞦韆時那種偷窺的情色慾望。最為重要的則是《紅棉被》(圖片四)郭自稱其紅色棉被部分為象徵女性私處形狀：

「...，把原先是白色的棉被改畫成紅色。紅色是濃烈情慾與死亡危機

的隱喻。棉被的形狀與造型是女性生殖器的象徵，...」<sup>17</sup>

細數其他畫作當中樹幹的狹縫、水面的漣漪,手指的施力，姿勢上的婀娜，微笑的表情等等都表現著陰性氣質，而更特別的是在每張裸露的圖像當中,都沒有暴

<sup>17</sup>郭維國，《暴喜四十:自畫像中自我形象之探討》，34 頁，台北，國立臺北藝術大學美術學系美術創作研究所，2003。

露，應該說刻意隱藏住男具(Phallus)<sup>18</sup>：同時代表陽具卻又同時象徵著父親/男性的權威，或代表象徵著禁止、侵占、剝奪的主控力，這更說明了郭維國呈現出雌雄同體的曖昧擬態和一種偏向於陰性情結的表現。

根據郭維國於自己的碩士論文中提及了有關父親於 1984 年中老年癌症過世所帶給他的打擊，和從小到大母親給他的嚴厲教誨顛覆他心中對於溫柔慈母形象的影響，再反過來觀看郭之圖像，就會有所呼應。

觀賞郭之作品，給人自戀的形象，閱讀其自身經歷後，其深受父親母親的影響，在其暴喜四十論文中就提及：

「我身體結構的性象徵是『陽性』但在我的內心深處，隱藏著一個必須遵循社會的道德觀念，而被壓抑不允許肆意彰顯的『陰性特質』，它是男性心靈陰性的部份，影響他陰性特質最深遠的則是來自於母親塑造…，尤其是母親對我內心『陰性特質』部分影響最深。」<sup>19</sup>

郭所特意呈現的陰性特質是不容置喙的，而他重複性的反覆繪製自我這種行為，就像是佛洛伊德指出的強制(Zwang)，自動重複機制(wiederholungszwang)<sup>20</sup>的症狀，小男孩於幼年時因母親(愛戀對象)的：失去---回來感到焦慮害怕，在這樣的情況下他發展出了一種行為模式：取來---取回(To haul, to draw)藉由取來和取回物件或行為動作的重複性來彌補或是遮蓋掉對於母親(愛戀對象)失去的欲求，因其對於母親愛戀的缺乏，產生的補償作用，使得郭在繪製圖像時希

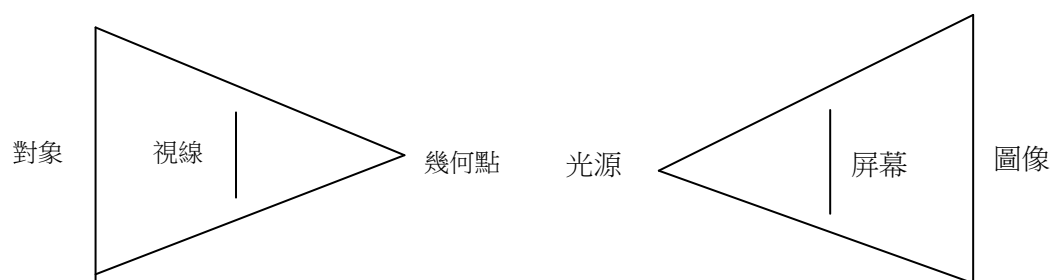
<sup>18</sup> 杜聲鋒，《拉岡結構主義精神分析學》，138-141 頁，台北，遠流出版，1998。

<sup>19</sup> 郭維國，《暴喜四十：自畫像中自我形象之探討》，11 頁，台北，國立臺北藝術大學美術學系美術創作研究所，2003。

<sup>20</sup> 拉岡 著，吳琮譯，〈鏡像階段：精神分析經驗中揭示的“我”的功能構型〉收於《視覺文化的奇觀》，10 頁，上海，中國人民大學，2005 (1949 初版)。

望藉由陰性特質的呈現來彌補對於母愛的依戀；而另一方面又因對其父親風流倜儻的言行舉止和優雅愛好文藝的學習崇拜，而產生圖像中自信挑釁的眼神和莫不在乎、傲慢之模樣，這樣矛盾相對的情緒促使觀者感受到一種諷刺和對比效果。但在這相互一來一往中，陰陽互相交替下，郭維國冀望可以達到表現真實表現自我的誠實。

運用重覆的手法，使觀者產生誤認鏡中像的錯覺。我們好似變成畫中的”他”（他者）做著造作嬌媚的姿態和曖昧的微笑，這樣的錯覺和拉岡所說的：嬰孩透過鏡子確認自我存在的樣貌過程一樣，<sup>21</sup>某種程度上呈現了他欲求希冀被觀看的渴望（視淫）和欲求觀看別人的快感（窺看），藉由眼神上的對恃和他意圖暴露的身軀還有他躲藏於畫作後的真我，拉開了三面屏幕，而這三面屏幕就如同拉岡所提到的屏幕與異形，透過對象—視線—幾何點轉化成圖像—屏幕—光源。透過眼睛將可以試圖引導人們到達遙遠的探索，在這三階段中，藉由屏幕我們觀看到郭維國的自身和欲望而小隊形引領我們到達光源也就是幾何點。穿過屏幕和視線，我們將可看到郭維國的目的與意識發出的光源。（圖片引用拉岡 著，吳琮譯〈鏡像階段：精神分析經驗中揭示的”我”的功能構型〉收於《視覺文化的奇觀》。頁 33）



拉岡用擬態的例子來說明人類自我形塑的過程。當主體意識到他正在被觀看的同時，他就展現出他看自己的方式。有拍過照的人一定知道，當快門按下的剎

<sup>21</sup>拉岡 著，吳琮譯，〈鏡像階段：精神分析經驗中揭示的”我”的功能構型〉收於《視覺文化的奇觀》，2-3 頁，上海.中國人民大學，2005 (1949 初版)。

那,鏡頭前的那個我絕對不是平時那個「我」,而是經過設計的,<sup>22</sup>

「我往往知道有人正為我拍照,可是一旦我察覺自己被鏡頭盯著,一切都變了!我會自動『擺起姿勢』,轉瞬間為自己製造另一個身子,率先變為『影像』」。<sup>23</sup>

而這也就說明了郭維國在創作過程取得的自我其實只是”暫時我“,那是另一個自我。就像圖像中、攝像中,或是鏡中等等反映的自我都是一種表現而已,藉由許許多多重覆性的消逝與再現,或是自身形象性別的不斷轉換交替中獲得了一種儀式性的治療或是滿足,在這當中就像是擬態一般,虛擬許多種角色和位置,扮演不同的人生來尋找自我的定位和意義,而這也讓筆者我想到了拉岡文章中提及擬態之原因三:「…凱洛伊斯突出了三個標題,他們實際上是擬態活動得以展開的重要維度——效顰(travesty)、偽裝(camouflage)、恫嚇(intimidation)…」<sup>24</sup>

這三種或更多的行為動作都是為了擬態而發生,使用模仿、假裝和嚇阻方式來達到生存下來的條件,在這三種模式中都再再顯示著現實生活中殘酷的生存擂台賽。而在這當中,觀看(偷窺)和被觀看(視淫)之間,郭轉而藉由強迫性的暴露自身身體給予被觀看來獲得恫嚇或者高潮和快感,得到一種滿足,但卻又遮掩自己的男具害羞而又靦腆。對於扮裝或是模仿轉換角色之間的這種樂趣,也就是他對於戀母情結並試圖承認父親權威下所產生出的戀物傾向,藉由畫面上種種寫實的物件來巧妙掩蓋情緒上的矛盾、交錯和失去愛戀對象的失落。

<sup>22</sup>顧正懿:《我和我的影子之間—郭維國《暴喜圖》系列研究》,142頁,高雄,高雄師範大學美術學系碩士研究論文,2008。

<sup>23</sup>羅蘭·巴特(Roland Barthes)著,許綺玲譯,《明室·攝影札記》,20頁,台北,台灣攝影出版,1997。

<sup>24</sup>拉岡著,吳琮譯,〈鏡像階段:精神分析經驗中揭示的”我”的功能構型〉,收於《視覺文化的奇觀》,42頁,上海,中國人民大學,2005(1949初版)。

郭的生活也許並不難過，但對於藝術家而言，無法創作可能才是最大的痛楚，如何在藝術圈找尋到自我風格的走向，如何創作出更新的作品，如何繪畫出吸引觀者或市場的圖畫，不能夠只為自己而創作嗎？等等問題都會不斷的出現，這就是殘酷的生存擂台賽。而『暴喜圖』的結局終歸何處呢？也許就像是《告別暴喜》中的自我，攜帶好了所有的道具和象徵終結的棺材回到最初沒有停止，揮揮手還是要繼續接下來的旅途，而這也同時顯現了郭從 1994 年台灣春秋等作品轉換成『暴喜圖』的自我過渡和『暴喜圖』希冀尋求的自我定位。

## 五、結語

「昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也。自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為胡蝶與？胡蝶之夢為周與？...」

---《齊物論》

此篇引文大概的意思是，莊周有一天做夢，夢見自己變成了一隻蝴蝶，拍拍翅膀就翩翩飛舞，逍遙自在！根本忘了自己是莊周。突然醒來，發覺自己仍是莊周。不知道是夢到莊周是蝴蝶？還是蝴蝶是莊周？在這裡，莊周夢蝶這個哲理就恰巧的提出了一個想法---哪個才是真實的莊周？哪個才是真實的自我？恰巧的在拉岡著，吳琮譯〈鏡像階段：精神分析經驗中揭示的“我”的功能構型〉文章中也提及此例子<sup>25</sup>，「在夢中，他變成了一只蝴蝶。這是什麼意思？這意味著，他在他的作為凝視的現實中看到了一只蝴蝶…」這說明了凝視的最初性質，即是快樂的天堂。蝴蝶那絢爛奪目的翅膀顏色就象徵著郭維國多變的扮裝角色，在天空(畫布)翩翩飛舞，以自己絢爛斑斕的色彩來裝扮自我；但哪一個莊周才是真實的

<sup>25</sup>拉岡著，吳琮譯，〈鏡像階段：精神分析經驗中揭示的“我”的功能構型〉，收於《視覺文化的奇觀》，20頁，上海：中國人民大學，2005（1949 初版）。

呢？是在夢中莊周變成的蝴蝶還是夢醒後夢見蝴蝶的莊周呢？其實夢境中的實感：拍拍翅膀翩翩起舞，逍遙自在的感受對於莊周才是最大的真實吧！相對於郭維國，雖然他的自我就像夢醒後的莊周令人感到模糊不清，但其作品圖像中潛藏的自我卻躍然而出變成了主體，張牙五爪、反叛著現實生活中親近可親的郭維國。外部的世界有可能是真實也有可能是虛假，但郭維國的真實自我袒露於圖像-他與觀者的凝視之中。



## 參考書籍資料

- 1、拉岡 著，吳琮譯：〈鏡像階段:精神分析經驗中揭示的”我”的功能構型〉，收於《視覺文化的奇觀》，上海:中國人民大學，2005 年。
- 2、葉頌壽 著：《失去影子的現代人》，臺北，久大出版，1988 年。
- 3、蘿拉•穆薇作/林寶元譯：〈視覺快感與敘事電影〉，電影欣賞，頁 21-31，1989 年。
- 4、德希達 著，張弘譯：〈延異〉收於《二十世紀西方美學經典文本第三卷》，上海，2000 年。
- 5、佛洛伊德 著，林克明譯：《性學三論 愛情心理學》，台北，志文出版，1994 年。
- 6、佛洛伊德 著，李俊毅譯：《佛洛伊德的論自戀:一篇導讀》，台北，五南圖書出版，2009 年。
- 7、劉瑞琪 著：《陰性顯影:女性攝影家的扮妝自拍像》，台北，遠流出版，2004 年。
- 8、李昱宏 著/攝影：《冷靜的暗房》，台北，書林出版，2008 年。

## 參考論文資料

- 1、張庭榮：《諧擬式扮裝與後現代藝術的挪用手法》，台北，銘傳大學設計創作所碩士論文，2008 年。
- 2、顧正懿：《我和我的影子之間—郭維國〈暴喜圖〉系列研究》，高雄，高雄師範大學美術學系碩士論文，2008 年。

- 3、吳家綺：《郭維國〈暴喜圖〉系列之研究》，台南，成功大學藝術所碩士論文，2006年。
- 4、郭維國：《暴喜四十：自畫像中自我形象之探討》，台北，臺北藝術大學美術學系美術創作所碩士論文，2004年。
- 5、陳琬雯：《聯想力如何應用於繪畫創作—當代藝術家郭維國個案研究》，台北，臺灣師範大學設計所碩士論文，2009年。

## 參考期刊資料

- 1、滕淑芬：〈「暴喜圖」裡的哀樂中年--郭維國〉，《臺灣光華雜誌》，33卷6期，116-123頁，台北，2008年06月。
- 2、藝術家雜誌訊：〈中誠秋拍·郭維國〈臺灣島〉為最大亮點〉，《藝術家》，66卷1期總號392，234頁，2008年01月。
- 3、張晴文：〈世俗之難--郭維國2005年的「暴喜圖」系列與其後作品〉，《現代美術》，126期，52-57頁，2006年06月。
- 4、賴九岑：〈構築於地下室的舞台--談郭維國「系列」作品中自我與情慾的確立與轉變〉，《藝術家》，57卷2期總號339，256-267頁，2003年08月。
- 5、藝術家雜誌訊：〈擁抱繪畫·無限歡喜--大未來畫廊郭維國個展「暴喜圖3」〉，《藝術家》，56卷1期總號332，582頁，2003年01月。
- 6、江衍疇：〈隱喻情境中的真實〉，《典藏今藝術》，123期 64-65頁，2002年12月。
- 7、郭維國：〈郭維國「暴喜圖」(3)--記憶與情境的堆疊〉，《藝術家》，55卷6期總號331，516-517頁，2002年12月。

- 8、李維菁：〈郭維國--畫出自己的內在〉，《藝術家》，55 卷 4 期總號 329，380-385 頁，2002 年 10 月。
- 9、黃茜芳：〈水窮處見真我--郭維國的藝術創作歷程〉，《典藏藝術雜誌》，84 期，144-149 頁，1999 年 09 月。
- 10、陳瑞文：〈結構緊密與非結構緊密:郭維國繪畫的一些訊息〉，《現代美術》，68 期，33-35 頁，1996 年 10 月。
- 11、陸先銘：〈禁錮空間--蠕動的心靈狀態[郭維國]〉，《藝術家》，37 卷 6 期總號 223，429-431 頁，1993 年 12 月。
- 12、顧正懿：〈物件裡的逝水年華—「暴喜圖」裡的物質與記憶〉，《現代美術》，126 期，58-65 頁，2006 年 06 月。
- 13、郭維國：〈2006 暴喜圖--柳暗與花明〉，《現代美術》，126 期，頁 66-69，2006 年 06 月。
- 14、游崑：〈以他人的身體前進--臺灣當代藝術中的身體扮裝與擬仿〉，《典藏今藝術》，167 期，134-141 頁，2006 年 08 月。
- 15、張筱珍：〈身分的表明或掩飾--談西方繪畫人物的寫真扮裝〉，《典藏今藝術》，166 期，114-119 頁，2006 年 07 月。
- 16、楊茂林：〈從「臺北畫派」到「悍圖社」〉，《現代美術》，142 期，34-39 頁，2009 年 02 月。
- 17、盧怡仲：〈城市性格的新秩序--臺北畫派 90 年代的探索〉，《現代美術》，142 期，40-41 頁，2009 年 02 月。
- 18、盧天炎：〈語言功能的時代需求--臺北畫派新語言拓展之探索〉，《典藏藝術雜誌》，40 期，209-212 頁，1996 年 01 月。

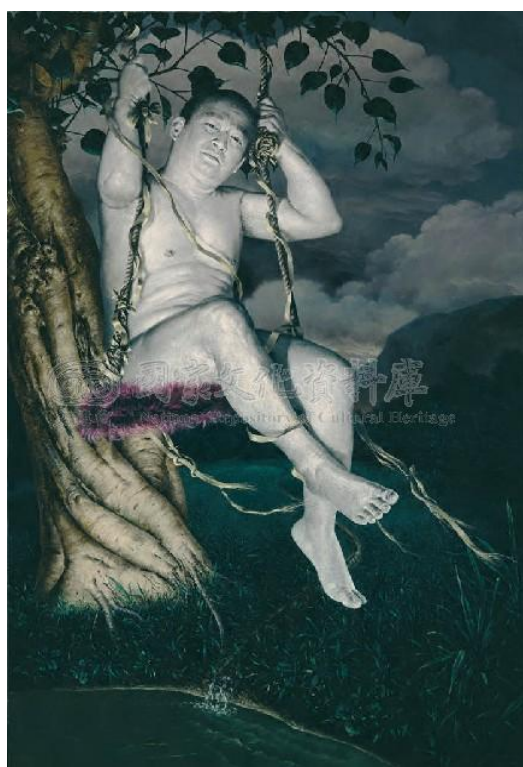
## 參考圖片



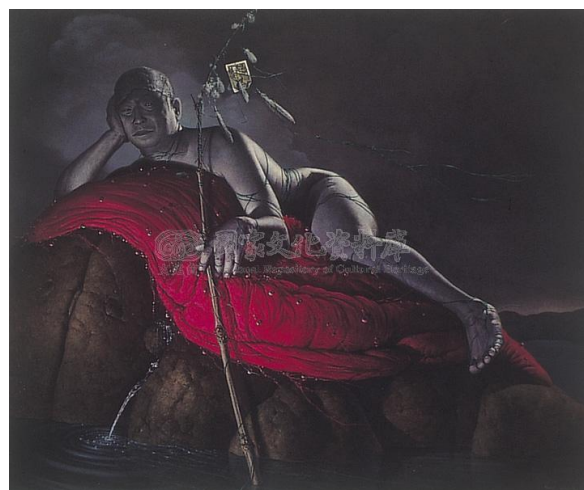
圖片一 1999《紅蘋果》



圖片二 1999《黑傘》



圖片三 2000《濕鞭》



圖片四 2001-2002《紅棉被》