

# 那麼遠，那麼近：韓湘寧的心象風景

——寫於「韓湘寧個展—再現一九六〇／不是山水」

文／陳曼華

……馬可孛羅剛到不久，還不懂得地中海東岸的語言，他只能從行李中拉出物件來表達自己——鼓、鹹魚、疣豬的牙——然後指著物件，配合手勢、跳躍、驚異或恐懼的呼喊、模仿胡狼的低吠，貓頭鷹的梟叫。

故事中不同要素之間的連結，對於皇帝來說不總是清晰的。物件可能有各種意義：一個裝滿箭的箭筒可能表示戰爭將至、豐盛的狩獵或是兵器店；一個沙漏可能代表時間正在流逝、昔日、沙礫或製造沙漏的地方。

但是，在這個口齒不清的使者所報導的事件或新聞中，真正吸引忽必烈的，是環繞於周圍的空間，那未被文字填滿的空白。馬可孛羅敘述他曾造訪的城市都有這樣的優點：你可以在思緒中漫遊其間、迷途、停下來享受涼爽的空氣，或是離開。

——卡爾維諾《看不見的城市》

作家卡爾維諾在小說《看不見的城市》中，以義大利威尼斯商人馬可孛羅曾經於十三世紀到達中國的史實為基礎，虛構了一個旅人版的一千零一夜故事。在故事中，馬可孛羅向元朝皇帝忽必烈描述了一座又一座既可能實存，又可能是想像的城市，提供未能踏足帝國每一吋領土的王，勾勒其帝國輪廓。

如同小說中的馬可孛羅，韓湘寧透過畫布與畫紙，將行旅所見，以現實交會虛構的方式，對著觀者敘述一幕幕的故事，並在其中形構他的藝術世界。

1939 出生的韓湘寧，到今年已是生理年齡八十。從一般的地球眼光，這無疑是個長者。然而，他的生活與生命形態卻始終是年輕的。他常年穿梭在台灣台北三峽、中國雲南大理與美國紐約之間，地理距離從來不曾限制他的肉體移動。地理區域的轉換，帶給他的，是創作題材的養分。

在悠長的創作歷程中，韓湘寧從不畏懼嘗試不同的創作風格與媒材，從 1960 年代非具象繪畫起始，1970 年代發展使他廣為人知的照像寫實城市風景，1970 年代後期到 1980 年代間更多關注人物題材，從寫實再轉向線條的抽象化。1990 年代之後，他開始創作一系列山水作品，近幾年則嘗試將所攝影像輸出再以圖繪修飾。從油彩、壓克力顏料、製圖墨水、噴槍、滾筒、畫筆、照相機，他穿梭在不同媒材與工具之間，以各種視覺語彙表達心之所向。其中，韓湘寧於城市與山水景觀作品中所呈現的哲學，是尤其耐人尋味的。

### 一、此城，那麼近又那麼遠

1967 年，韓湘寧從台北移居紐約。初到一個新的場域，他的眼光首先投向了城市的微觀地景。

在 1971 年的多幅〈布魯克林橋〉、〈紐澤西橋〉作品中，他以仰望的角度，描繪橋——這個乘載人們移動於大都會各區之間的通道，在他的筆下呈現如聖殿一般的宏偉感，他將視覺焦點座落於撐起橋面的支架，岩與水泥塑成的橋墩、金屬拱樑的幾何線條，在泛白的色調處理下，猶如過度曝光的影像，聖潔而寧靜，雖是尋常的紐約風光，卻似遙遠的天上景致，彷彿可望卻難及的他方。同時期幾幅描繪紐約 Soho 區典型建築樣貌的〈蘇荷王子街〉(1972)、〈紐約蘇荷〉(1973)、〈西百老匯王子街附近〉(1973)，亦維持著仰望的角度，呈現建築各種筆直線條交錯的光影，以微觀的視角探索著陌生城市的細節。

1970 年代的他開著車，移動於紐約與其周邊的區域之間，並逐漸以全觀視角去理解城市的樣貌。他以平視的角度，展現新大陸的工業文明與都市文明，如〈巴爾的摩工廠〉(1972)、〈新車集中場〉(1973)、〈八根煙囪〉(1973)、〈BASF 工廠〉(1973)、〈煉油廠及橘色辦公室〉(1973)、〈儲油廠〉(1973)、〈史特蘭發電廠〉(1973)、〈新紐澤西化工廠〉(1973)等作的工業廠房景觀；或是勾勒都會天際線，如〈紐約西側摩天景〉(1976)、〈紐約聯合國大廈〉(1978)、〈日落紐約摩天樓景〉、〈芝加哥湖畔〉(1979)、〈密西根湖景〉(1979)等作的摩天大樓景觀。

他也採取俯視角度重新理解他所居住的紐約，如〈第五街〉(1974)、〈艾維斯〉(1974)、〈美國最大的〉(1975)、〈加拿大皮夾〉(1975)、〈熨斗大廈〉(1975)、〈紐約高速公路〉(1975)、〈梅西百貨廣告〉(1975)、〈時代廣場〉(1977)，以旅

人之眼紀錄了紐約市的重要建築與街廓景點等。

由於使用噴槍作畫，那些粗顆粒的色點以及偏黃的色調，讓當下的目擊紀實，宛如懷舊的歷史現場。更值得注意的，紐約的市聲喧囂、街道的紛亂髒汙、人種的各色紛陳，在韓湘寧以紐約為題的作品中從不曾見，取而代之的是清潔齊整的街廓，而畫面中的人物則如同五線譜上的音符，和諧地安排於唯美的構圖中，流瀉出靜謐的詩意。那既是紐約，也不是紐約，那是畫家想像中的城市。他挪用了這個城市的代表符號，形塑心中的紐約氛圍。畫家與眼前之景保持著距離，雖身於該處紀錄所見，心卻在想像的他方，畫筆下的都市與工業文明，既是謳歌，也是感懷。

## 二、彼山，那麼遠又那麼近

從城市地景，到山水風景，韓湘寧的作品一直是寫意的。

1989 年到 1991 年之間，他畫了一系列黃山，以水彩筆沾墨，點染出氤氳的山色。同年他也作了一系列臨摹之作，如〈仿郭熙早春圖〉(1991)、〈仿李唐萬壑松風圖〉(1991)、〈仿范寬谿山行旅圖〉(1991)、〈仿韓幹牧馬圖〉(1992)，他在每幅作品的頂端，以打字的字體留下英文畫題及落款。如臨摹萬壑松風圖之作，記「李唐之後 韓湘寧 1991 於美國製造」，臨摹谿山行旅圖之作，則記「范寬之後 韓湘寧 1991 於美國製造」。這樣的畫側標記，除了是向原作致敬，同時也讓臨摹的意義作了翻轉，提醒觀者，眼前的畫是重製品，不要輕易相信所見為真。

這幾乎是畫家獨有的詩意修辭：以遠觀、以模糊、以似真又假、以似臨摹又獨創的視覺語彙。他的畫筆下的世界，始終不全然是真實的，但又穿著真實的外衣。如初到紐約的極淡系列，畫面如有薄霧籠罩於橋墩，似揭露事物之狀，又遮隱其原貌。其後被定義為照像寫實的作品，噴點的粗粒子也始終清晰地提醒觀者，那是畫筆所為，而非真實世界。

他持續地在作品中以似真又假、似是而非的弔詭，辯證人生哲學。如〈雨水非水墨〉(2016)系列，以雨水為墨、地刷為筆、水泥地面為紙，做出僅存於雨水未乾之際的即時畫作。那是菩提本無樹、明鏡亦非台的禪意，山不是山，水不是水，而山又是山，水又是水。

2000 年開始，至今仍持續創作的〈行旅圖〉系列，是這個修辭的長篇演繹。韓湘寧以〈谿山行旅圖〉的構圖為本，先在聚乙烯纖維紙上打底稿，再於畫家在行跡所至的紐約、台灣及中國各地，以油墨滾筒拓印地面紋路、圖像及字樣於紙上，最後再於工作室的地板上做最後修飾。

現存於台北故宮的范寬原作，為長約 206 公分、寬約 103 公分的尺幅，韓湘寧的〈行旅圖〉系列皆大於原作，2012 年的〈行旅圖—紐約〉，更大過原作尺寸的兩倍。作品尺幅的放大，讓畫面更有行路的現場感。而范寬筆下濃密渾實的雨點皴，到韓湘寧的畫面中，成了放逸瀟灑的油墨滾刷痕。

這一路行旅，從台灣的鶯歌、新竹、台南、高雄、屏東，到中國的天津、青島、上海、長沙、成都、溫州、寧波、蘇州、杭州，再到紐約、巴黎，至今未曾停歇。原作裡挺立的山中樹石，成了始於足下的千里之行，有著各個城市的符號，是旅人腳底踏平的無數他方，是公路電影。山水不再是山水，不再只是遠望的風景，而是足下的日常生活。

如此始終發自旅途中的視角，在他青春正盛之際拍攝的八釐米實驗影片中即已顯現。例如 1965 年的影片〈今日開幕〉，沙灘上不知何處漂流而來的裸體人偶，悠悠經歷了潮浪起落的時間旅程。而 1966 年的影片〈跑〉中，四分多鐘的影像時間裡，畫家席德進在台北街頭不停歇地奔跑著，經過了平房、高樓、電線桿、路樹、天空，穿越了仁愛路圓環附近的市區公車與摩托車陣，視線時而朝向不定點的遠方，時而顧盼左右。當畫面最後停格於跑者略顯徬徨的臉部特寫，觀者於是體會到，那是一個尚不知終點於何處的征途。而手執攝影機的拍攝者，正以旁觀的姿態記錄著跑者在旅程之中，內心與外境的風景流動。

韓湘寧，即是執畫筆、執滾筒、執噴槍、執攝影機的說書人，向觀者敘說一個個關於旅途中的城市故事。以圖像，凝結那些又遠又近的，生命中曾經的記憶。