

與物質排練的痕跡——關於楊寓寧的繪畫創作

文 | 沈裕昌



對於第一次見到原作的觀者而言，楊寓寧的畫作中格外引人注目，也最令人過目難忘之處，或許在於其墨色。寓寧的畫作中，經常出現大面積的深沉墨色。其中至濃黑者，表面並無任何因動物膠過重所產生的反光，而是彷彿能吸納一切光線與聲音的厚實絨布般的深沉黑色。觀者親臨原作，目光為畫中之黑所攫獲。或許受到墨痕湮沁的影響，畫中之黑，似乎在冷暖色調之間徘徊，終又維持不偏不倚。感官在度量的過程中迷失方向，逐漸褪去所有差異，使意識鬆弛直至渙散——原作中所見的，正是如此吸納所有反光，混融一切色彩，也消弭各種分歧的絕對黑色。待目光逐漸適應了黑色，視線從深沉的墨塊移開，隨即被引往與之相比鄰的留白處，所見即紙張的原色。寓寧在選擇紙張方面，更偏好白淨光潔者，而甚少用黃泛粗糙者。白淨紙色，能與濃黑墨

色形成鮮明反差。光潔紙面，則能清楚保留完整運筆痕跡。然而，這些牽引視線的運筆痕跡，其實並不見於畫面中至黑與至白處，只得見於介乎其間，明暗色調豐富，卻又層次鮮明的灰色區域。觀者在此，終於得以見到某種幾乎不可辨識的色彩，或恍似色彩之物，即冷調的灰階。墨取於煙，所取不同，色相亦有分別，冷者近於青，暖者近於茶。然而，寓寧畫作中的冷調灰階，卻非來自松煙或調色青墨，而是來自宿墨。

隔宿之墨，因脫膠沉澱而益黑，前人用之點染畫面中至濃黑處，以增加墨色層次。寓寧不然，整張畫作從濃至淡皆用宿墨，卻非為了層次，而是與她對墨色分階的思考有關。傳統調墨色，乃以筆蘸濃墨，在白磁碟上兌水調出理想濃淡。然而，墨之濃淡色階，並不總隨兌水量遞增而穩定遞變。某些色階之間，僅需相對少的水量，即可產生視覺可見的明顯變化，某些則反之。寓寧發現這種調墨色的方式，需要隨時關照畫作整體墨色變化，留意拉開濃淡層次，否則稍不留神即容

## MUMU GALLERY

易使墨色落在不濃不淡的狹窄灰階之間，而使畫面顯得沉悶。因此，寓寧決定先將濃墨兌水，按照定量遞增，由濃至淡繪製出色票後，擇取八個層次分明的色階，再依所記錄之比例，調製八罐墨水。此後每作畫，即從罐中直接蘸取墨汁，並留意使色不相混，以免破壞濃淡比例。墨汁預先調好濃淡，數月中間歇取用，意外成為宿墨。她進一步發現，八罐墨脫膠的程度，沉澱的速度，與畫面上呈現的顆粒感，竟也因兌水比例不同，而有明顯差異，無意中使墨色層次更為分明。通過寓寧先分濃淡而後使其各自宿墨化的調墨方式，我們才得以發現，原來不同濃淡的墨色之間，並不只存在明度上的差異，而是如不同礦物色之間，各自具備著質地上的差異。然而，更令人感到驚訝的是，過去我們總是認定，色階既然是連續的，調色也必然是連續的。寓寧卻通過其實踐指出，色階的連續性，在調色時是通過離散採樣創造出來的。換句話說，寓寧使用墨色的邏輯，其實更接近於電腦繪圖或套色版畫，而非水墨或油畫。在這些通過離散採樣所調製的墨色之間建構連續性的，則是其風格鮮明的筆刷痕跡。



寓寧畫作中的墨法，實與其筆法互為表裡。因此，觀者或可想見，其畫既無一處不用宿墨，則必無一處不見筆刷痕跡。事實上，寓寧的畫作中，確實既無框定輪廓的線條勾勒，亦無填實色



域的塊面塗染，有的只是寬窄、濃淡各有不同，但卻同樣悠緩有致地盤繞成形的各式筆刷痕跡。熟悉傳統書畫史的觀者，似乎難以在這些痕跡中，閱讀出任何以漢字書寫技巧及其發展歷史為基礎的用筆邏輯。然而，寓寧並沒有開發任何新異的作畫工具，她仍選擇使用傳統的書畫用筆具，只是改變了使用的方式。她作畫時最常使用的是寬幅的羊毫連筆，尤其是五連筆和七連筆，此外亦間用羊毫大筆與羊毫排筆，但是幾乎不曾使用狼毫筆和小筆。選擇使用連筆，則與筆具的形狀和蓄墨的量有關。寓寧喜歡使用飽蘸宿墨的寬幅筆刷，在紙張上輕靈而徐緩地拖曳前進，以刷具的痕跡直接建構物象存在，在描述完其選定的對象局部範圍之前，盡可能不停筆產生間斷，因此其筆刷痕跡多寬緩而綿長。排筆因其結構使然，筆身較為單薄，故其蓄墨量小，且遇筆跡彎折處時，筆痕較為方硬，而難使轉自如。羊毫大筆亦因結構使然，筆身較為圓

## MUMU GALLERY

實，其蓄墨量雖大，卻需重按始能產生寬幅筆跡，但重按後所蓄墨量已剩無幾，且其鋒痕明顯，濕墨重按行筆，則易使紙破損。



由此可見，寓寧並無意改變傳統筆具的運筆方式，她只是選用最適合其運筆方式的傳統筆具。傳統多用羊毫連筆烘染畫面。烘染講求不著痕跡，最忌筆痕。寓寧卻反其道而行，以羊毫連筆在紙上留下寬窄不同，但邊界卻同樣分明的拖曳痕跡。此一運筆方式，則似非畫，而更近於寫，尤其是飛白書。飛白書須以散筆鋪毫寫就，故其所用筆形近似於連筆。唯飛白書必用渴筆，始能飛白相當。寓寧雖用濕筆，卻不使飛多白少，關鍵則在於其乃以宿墨寫就。宿墨的顆粒感，取代飛白書的乾擦，兩者皆清楚紀錄了運筆的痕跡，但是在畫面質地與視覺感受上，卻又截然不同。羊毫連筆與分色宿墨，兩者共同在寓寧的畫作中，塑造出獨特的視覺語言，無論描繪任何題材，其風格皆清晰可辨。事實上，對寓寧而言，題材之間的差異，主要亦不落在對象的內容意義，更重要的毋寧是對象的形式結構，如何引導畫者以其繪畫語言進行不同的造形詮釋。舉例而言，從八方向中心集聚盤繞的團狀筆跡，既見於人物的鬚髮，也見於花卉的苞瓣，和風景的雲層；同方向反覆周折堆疊的帶狀筆跡，既見於人物的衣袍，也見於花束的飾帶，和風景的水域。觀者亦可據此推知，寓寧畫作的尺幅，並不受題材的內容影響，而是由其造形結構的複雜度決定。值得注意的是，儘管筆具的寬窄可調整，手臂的長短卻無法改變。因此，在這些畫作中，寓寧的身體成為衡量尺幅的基準尺度，她必須依照身體運動的幅度和造形結構的複雜度，來決定其大小。隨著畫面愈趨複雜，她的畫作尺幅也愈巨大。

由此可見，寓寧在作畫時，並不將其意識完全集中在繪畫材料上，而遺忘其身體。她的意識更多地集中在自己的身體上，因此她的作畫方式，其實更接近於肢體展演，而非物件製作。她重新分配了意識、身體、材料之間的關係，同時也改變了草圖的製作方式和意義。她並不會為每一件作品製作草圖，但是即便沒有草圖，她也不會臨場發揮，而是像一位編舞家，在演出之前構想舞碼。她會透過身體記憶，仔細想像筆行走的方向和順序，製作或不製作草圖，然後開始作畫。

## MUMU GALLERY

若對結果不滿意，她會棄掉成品，在新的紙面上重來一遍，像舞蹈家按照舞譜重新演出一首舞碼。因此，她所製作的，毋寧說是身體的草圖，而非作品的草圖。她的草圖是對動作順序的預想，而不是對作品完成的預視。此外，寓寧作畫亦不反覆積墨。她更喜歡紙張未受墨時，輕透鬆軟的質地。因此，她總是在紙張第一次因受墨而濕潤的階段，就完成所有的描繪。待紙張乾燥後，通常便不再補筆。她將此比喻為影像在感光膠片上逐漸顯影的過程。儘管寓寧的畫作，常被直觀地理解為水墨，但是從上述的談論可見，她對於媒材的界定並不感興趣，而是經常以跨媒材的邏輯來思考創作。事實上，一直到二〇二〇年後，寓寧才陸續發表其繪畫作品，並進入公眾的目光。此前，她的作品皆為空間裝置，且經常以限地製作的形式，創作並發表於駐村單位所提供的展演場域。



寓寧在過去的作品中，特別關注如何透過創作，在看似無生命的物質之中，發掘出如生命般易變與脆弱的面向。然而，儘管關注物質，但她卻沒有特別偏好的創作材質，反而有意避免重複使用單一材質進行創作。這是因為，她並打算跟材質發展出某種因為熟練而產生的駕馭關係。相較之下，她更享受的是在探索新材質時，因為陌生而引發的驚奇感受。也唯有當她在陌生的新材質中，通過把玩發現驚奇感時，才會選擇此一材質，發展新的創作。她面對物質時，似乎抱持著某種獨特的倫理態度，這使得她手中的物質，不再能被視作材質。過去，材質經常被理解為形式的相對概念，並被想像為某種可以通過外力塑造，被任意改變其外形的惰性存在。然而，寓寧卻從來不如此面對她手中的物質。她希望跟物質之間，維持著彼此獨立且自由的關係。如果素描意味著某種自由無拘束的操演，那麼在把玩的過程中與物質戲耍，或許即可視作她的素描。這也意味著，她並不以辯證的方式選擇材質——如果材質總是被其功能與意義所限定的話。與此相反的是，在把玩與戲耍的過程中，物質會選擇它感興趣的其它物質，在某種獨特的邂逅和際遇中，發現令彼此感到驚奇的有趣之處，並締造出包含人但卻不以人為中心的倫理網絡。寓寧的繪畫創作，儘管可以被置放在繪畫的脈絡下討論，也可以在跨媒材的脈絡中辯證，但是對她而言，在過去的空間裝置與近年的繪畫創作之間，並不存在任何斷裂。她在創作中所實踐的物質倫理，則可以被視為其不同作品所共同體現的核心價值。