



3.

優游國際當代藝壇

1970年代是陳正雄藝術創作生命的沉潛與轉折時期。他在畫面上逐漸增大虛靈空間，而將筆觸集中在畫面中心或一隅的作法，似乎也是當時世界性的一種趨勢；只是他有意無意間突顯了海洋的意象，正好將他和那些凸顯山水意象的主流風格，明顯地區隔開來。似乎此時的他已對自我身處的土地——海島臺灣，有了些初步的認識與思考。

1980年代則是其作品真正邁入成熟的重要時期，其關鍵主要來自兩方面的滋養和挹注；一是歸功於他對臺灣原住民藝術的深入接觸與研究；二是他對新興媒材壓克力顏料的靈活運用。



【本頁圖】1991年，陳正雄與美國抽象畫大師山姆·法蘭西斯（右）於其居所合影。

【左頁圖】陳正雄，〈高高〉，1989-1990，壓克力、畫布，130×97cm。

中日現代美術交流展

陳正雄先是1960年，作品〈心泉〉曾受邀參展第6屆「中日美術交流展」，1965年，再獲聘為「中日美術協進委員會」委員，同時，他又代表臺灣出席並參展「中華民國美術展」於東京都美術館；1966年，再應邀參展「中華民國現代美術展」於東京都美術館。

1967年，除應邀赴日訪問，並出席「中日現代美展」揭幕式於日本東京都美術館外；隔年（1968），更應日本藝評家朝日晁（1928-）之邀，與楊英風（1926-1997）舉行雙個展於東京保羅畫廊；同年，也首度赴美、英等國旅行訪問，並入美國馬里蘭大學（University of Maryland）進行短期研究。

1970年，則與日本藝評家植村鷹千代（1911-1998）共同創辦「中日現代繪畫十人美展」，在臺灣國際局勢日漸緊張、不利的情形下，促進中日現代藝術的交流；而多年參與的「中日現代美展」則一直持續到1976年。

由於和日本藝壇的密切交流，也讓陳正雄結識許多日本重量級的藝術家與藝評家，並成為終生好友；這些人包括：日本當代版畫大師、也

1968年，陳正雄（中）與楊英風（左1）應邀在東京保羅畫廊舉行個展，與畫廊主人保羅·渡邊及其夫人（右1、2）交談。



〔左圖〕
1991年，陳正雄（右）與日本當代版畫大師池田滿壽夫合影於熱海畫室。

〔右圖〕
1989年，陳正雄與日本留法抽象畫家菅井汲（左）合影，攝於巴黎畫室。

是大文豪的池田滿壽夫（1934-1997）、雕刻家池田宗弘（1939-）、日本當代藝術巨擘菅井汲（1919-1996）、今井俊滿（1928-2002），和知名評論家植村鷹千代、朝日晁等人。1974年，植村鷹千代也為文論述陳正雄的作品。他寫道：

陳君的作品泰半是使用濃麗、新鮮且感覺強烈的藍或紅為中心，來構成其動人之畫面。為了增強藍與紅之氣韻生動，所使用的調和色彩，確實極富韻律感，並且很巧妙地在構圖上塑造了色、形的流動感與色彩濃淡的襯托，來表達他那獨特的個性和色彩之交響樂。

他的畫面雖屬抽象，然其主題大多取自山、海、空等風景之神韻，而表達了心象中的風景。其造形，雖是抽象，然其意象卻與自然或現實緊密地結合，故我們不得將其作品視為單純而形式上的抽象繪畫。當我們觀賞陳君的藝術作品時，其所以會感受到自然之空間、音響或律動感者，即基於此。

這種繪畫的意象，與表現的技法，正與我們東方藝術之資質有密切的關係。聞名於世的東方書法，給現代抽象繪畫帶來莫大的影響，我們當然會明白，陳君這種獨一無二之抽象風格係將東方獨特之傳統技法，把握自然之精神，加上固有之象徵主義之特色等結合而成。

（採自〈陳正雄的藝術〉）

【右頁上圖】
陳正雄，〈藍的構成〉，
1974，油彩、畫布，
86.5×106cm

【右頁下圖】
陳正雄，〈花開的天空〉，
1975，油彩、畫布，
89×130cm。

陳正雄，〈志在四方〉，
1973，油彩、畫布，
80.3×100cm。

山海美學的塑成

儘管許多藝評家，甚至包括畫家本人，都認為：1970年代的作品，深受中國山水繪畫的影響，在畫面上，保留大量的空白（其實是有顏色的大片空間），以追求一種虛靈的山水意境。然而，從實際的作品仔細檢視，其實這個時期的陳正雄，在走向純粹抽象的同時，並未受到當時國內「抽象式山水」的風尚制約，技巧上，也並未追求水墨渲染的美學韻味；其作品，與其說是中國式的山水，不如說更接近於熱帶的草原和海洋。如1973年的〈志在四方〉、1974年的〈藍的構成〉，及1975年的〈花開的天空〉等等，不論是藍色澎湃的激動，抑或花開遍野的喜悅，事實上並沒有山勢起伏的意象，而更多的是一種平闊千里、視野浩瀚如海洋般地舒朗。或許在筆觸或構成上，固然有借鑑自中國書法的線



條，以及山水繪畫的虛靈布局，但呈現的內容，顯然並非山水意象的再現。

1970年代，也是陳正雄創作生命的一個沉潛與轉折的時期。那些在畫面上逐漸增大的虛靈空間，而將筆觸集中在畫面中心或一隅的作法，似乎也是當時世界性的一種趨勢；只是，陳正雄有意無意間突顯了海洋的意象，正好將他和那些凸顯山水意象的主流風格，明顯地區隔開來。海的靈動、蕩漾，與浩瀚、開放，是一種不同於大陸性文化的思考；似乎此時的陳正雄已經對自我身處的土地——海島臺灣，有了一些初步的認識與思考。這或許也正是1970年代臺灣鄉土運動，包括文學與美術、音樂的一種集體意識之展現；但能夠脫離當時刻意強調農舍、村莊的狹隘拘限，而從海洋的精神面出發，正是陳正雄敏銳且成功的地方。

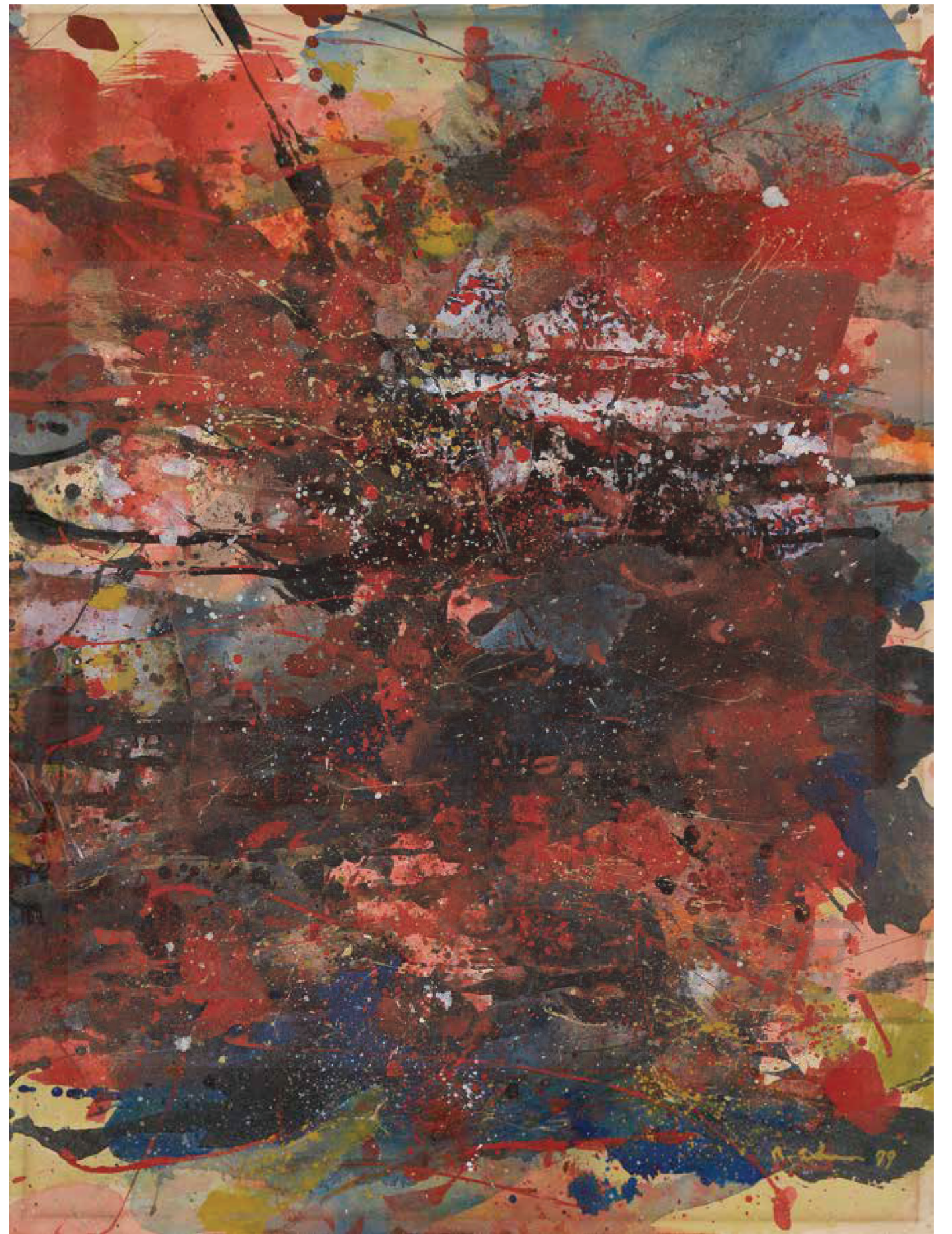
1975年，沉思中的陳正雄。



不過，嚴格而論，這種從海洋出發的思考，或許因自覺性尚猶不足，也或許是議題過於廣大，1970年代的陳正雄，作品固然深受推崇和喜愛，但似乎仍不足以真正展現他強勁有力的個人特色；這也或許正是為什麼許多藝評家或個人，會將他這些根本上是源自海洋、原野意象的作品，歸納為「山水意象時期」的可能原因。

1980年代是陳正雄作品真正邁入成熟的重要時期。這種轉變與跨越，固然是藝術生命本身不斷自我顛覆超越的結果，但其關鍵，則主要還是來自兩方面的滋養和挹注；一是歸功於他對臺灣原住民藝術的深入接觸與研究；二是他對新興媒材壓克力顏料的靈活運用。

陳正雄對原住民藝術的接觸，起於1966年之間，一種幾近痴狂的熱情和喜愛；為了瞭解，他深入山區，進行田野調查研究，甚至不惜

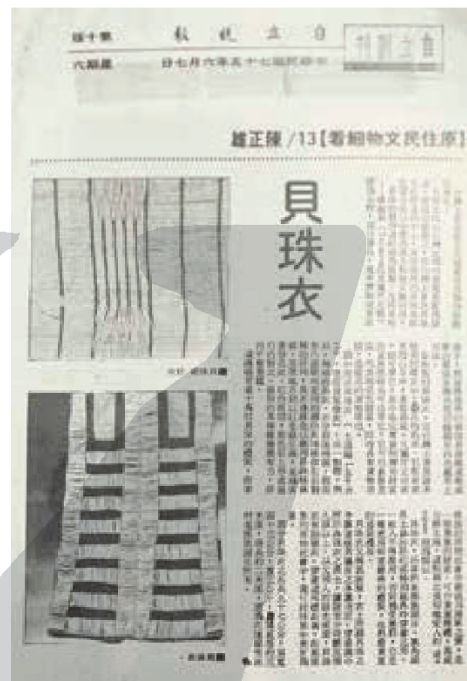


陳正雄·〈「花季」系列一〉，1979，複合媒彩、紙本，80×60cm。

【左圖】
1976年7月27日，陳正雄創辦的「臺灣原始藝術館」假臺北市中山北路一段民生大樓揭幕。



【右圖】
1985年5月起，應邀為《自立晚報》撰寫「原住民文物細看」專欄至1989年。



變賣臺北的樓房來收藏、保存這些正在快速流失的文化資產。1976年，他的收藏已經多到足以在臺北開設「臺灣原始藝術館」。1985年開始，他更以「原住民文物細看」為題，為報紙撰寫學術性專欄，時間長達四年，累積的圖像及文字，至今仍為臺灣原住民藝術研究的珍貴參考資料。

陳正雄對臺灣原住民藝術的吸納，既非徑取各種圖騰、象徵的表象借用，也非山林野地景致的暗示或變形，而是對那些原始又大膽的色彩之敏銳領略及運用，再加上對孕育這些藝術的熱帶叢林，光影交映、水氣流暢、生機勃發的自然特質的深刻體驗與掌握。美國知名藝評家、也是紐約創造藝術基金會董事長的邁可·賈利曼（Michael Jaliman, 1938-），就極敏銳地指出：

他（陳正雄）對生命的躍動，係從臺灣原住民藝術中汲取靈感與啟示；因為原住民藝術的色彩強烈，富有節奏與創造自由的特質。從原住民藝術中，陳正雄承繼了大紅、大黑、大藍等用色之薪傳天分。自此之後，他的畫作開始染上一股歡悅的色彩。

（採自〈陳正雄的本質藝術〉）

【右頁圖】
陳正雄，〈火舞〉，1988，
壓克力、畫布，
61×45.5cm。



結識美國抽象大師

在從臺灣原住民藝術吸納養分的同時，陳正雄也因和西方抽象大師的交往，而獲得益處；尤其和美國抽象繪畫大師山姆·法蘭西斯（Sam Francis, 1923-1994）的相識，兩人惺惺相惜，互為欣賞，日後並交往密切，結為莫逆。

陳正雄和山姆·法蘭西斯的相識，也是結緣於前往日本的展出。1975年，陳正雄率領一個臺灣現代畫家代表團前往東京都美術館舉辦「中華現代繪畫十人展」，正巧山姆·法蘭西斯也在東京的「南畫廊」個展。後經畫廊老闆介紹，兩人相識，一見如故，成為終生好友，彼此欣賞，更互換作品、互相學習。

山姆·法蘭西斯從陳正雄處，知覺到畫面虛實空間的運用，以及東方式哲學思想的精髓；而山姆·法蘭西斯給予陳正雄的啟發，則是一種活潑開放的色彩運用和技法的開拓。至少從1984年開始，陳正雄已從油彩的使用完全轉為壓克力顏料的使用；更為多樣活潑的媒材特性，也提供了陳正雄更為多樣活潑的色彩表現和風貌。為了澈底習得這種新興媒

1975年7月，陳正雄（前排四人中左2）率團赴日主持「中華現代繪畫十人展」開幕式於東京都美術館，並與日本第一美術協會主席田久之助（前排右2），駐日公使林金華（前排右1）共同剪綵。



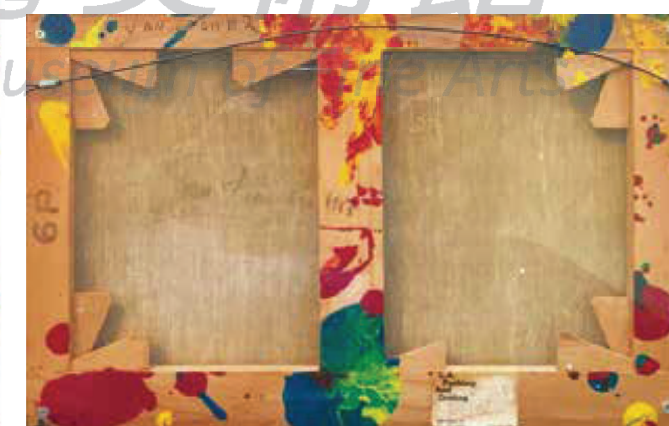
陳正雄以〈花開出水〉與山姆·法蘭西斯交換畫作。

材的材料特性與機能，陳正雄甚至不惜花費巨資，專程前往美國向專業的化學專家學習請益。

陳正雄說：

壓克力顏料是乳狀液的丙烯聚合物，能溶于水，質料細緻、透

【下二圖】
山姆·法蘭西斯與陳正雄交換畫作的正、反面。
山姆·法蘭西斯，〈梵谷頌〉，1985，壓克力、畫布，45.5×53cm，
圖片來源：王庭玫攝影提供。



明。既可如古典水彩畫般地薄薄上色，也可用油畫那樣的直接厚塗，能產生和油畫一樣的厚實感。壓克力顏料的彩度很高，可以畫得非常明快、亮麗。在調製壓克力顏料時，不僅加水，還要加樹脂。樹脂可以粘著於任何物體上，而且粘著力強。這時就能加入石膏粉、矽粉、砂子、綠松石，甚至瓷，做成複合媒材，拼貼提供了技術基礎。油畫顏料乾得太慢，而壓克力顏料幾小時就乾了，大大提高了效率，有一氣呵成的暢快淋漓感。我從美國化學工程師那裡得到一個訣竅，壓克力顏料中的加水要用蒸餾水，效果極佳。山姆用的是德國顏料調製的壓克力。我發現法國的壓克力也不錯。阿雷辛斯基用的就是法國壓克力。現在，國際上的繪畫大師80%以上都改用壓克力了。1978年，是我繪畫歷程上的一個大的轉折點：開始改用壓克力，表現生命的新疆域。生命是水性的，那樣的活泛，具有無限的豐富性；而我恰好找到了水性而非常活泛的壓克力，非常匹配，非常及時，非常幸運！

1975年，陳正雄留影於臺北重慶南路畫室。



在濃稠與透明之間、在揮灑與流瀉之間、在甩點與刻劃之間，陳正雄像一個拿了仙人棒的色彩魔術師，幻化出時而隆重、時而輕靈、時而高亢、時而深沉的曲調；但基本上永恆的歡愉，始終不曾讓悲愁有一絲出現的機會，即使表現冬天的嚴寒，青藍的色彩間，始終透露著一股隨時迸發的生機氣韻。陳正雄的作品，洋溢著色彩、充滿了旋律，有著貝多芬「命運交響曲」般雄渾的壯闊之氣，也有著韋瓦第「四季」中流轉蕩漾的無限生機；然而靈魂底層，卻是來自臺灣高山叢林，綠蔭與陽光交迭的精靈氣息。

誠如畫家的自述所示：「我的藝術是屬於『召喚的』，而非『描繪的』。它如同音樂，旨



2004年，法國藝評家蘇瑞哈（左2）與法國藝術家們觀賞陳正雄（中）的畫展。

在激發作者內在情感，而非述說故事，它是情緒、心境或感情的一種強烈表徵。」（1988）

而日後和他成為好友的法國藝評家傑拉·蘇瑞哈（Gérard Xuriguera, 1936-）也肯定他的創作說：

……透過建立一種自主性的抽象系統，亦即去除景物的具體描繪，陳正雄可以算是臺灣最早與傳統教條決裂的藝術家之一。雖然他說：「我的作品一幅幅都用色彩表現出生命在自然中的躍動和歡愉」，不過，當我們細看其畫作時，卻會發現畫面中最重要的是形體之間的互相對應，除了在觀者身上可能引發的情感之外，真正的作者永遠是觀眾，誠如杜象（Henri-Robert-Marcel Duchamp, 1887-1968）所強調的。儘管如此，不論陳正雄的畫作採用何種風格，他傳達的從來就不是眼睛所見的世界，而是他所感覺的世界，至於他所畫的抽象畫就更不用說了。他作畫時所參照的對象當然是內在的主題，以及由衝動所生出的，即時的創作方式。而此內在的參照，也是他安排畫作中的符號與他的感官察覺時所環繞的主軸。不過，他的安排並非僅源自於單純的直覺，也與某種主觀的、熱切的對話有關，如鏡子般映照出他的思想和他所屬的環境，因為藝術基本上是一種投射。

（採自〈存於永恆、源於歷史——陳正雄的活力抽象〉）

【 1980年代中期至1990年代初期陳正雄創作欣賞 】

1980年代中期之後的陳正雄，創作力達於高峰，佳作湧現，如：1984年的〈市夜〉、〈綠林〉、〈萬紫千紅〉、〈映〉，1985年之後的「紅林」系列，1988年的〈皚皚〉，1989年的「海舞」系列、〈被紫色環抱的地圖〉和〈春芽〉，乃至1990年的〈生之源〉、〈崇高〉、〈咖啡時光〉，以及「根」系列、「青春之火」系列、「春之竹林」系列，1992年的〈大自然之月經〉、〈風景之喜餅〉、〈突破〉，以及「綠野香頌」系列和1994年的〈藝術漢堡〉等。



陳正雄，〈市夜〉，1984，壓克力、畫布，130×194cm。



陳正雄，〈綠林〉，1984，壓克力、畫布，97×145.5cm，臺原藝術文化基金會典藏。



陳正雄，〈萬紫千紅〉，1984，壓克力、畫布，130×194cm。



陳正雄，〈映〉，1984，壓克力彩、畫布，91×65cm。



陳正雄，〈生之源〉，1990，壓克力、畫布，53×46cm。



陳正雄，〈瞻瞻〉，1988，壓克力、畫布，50×65cm。



陳正雄，〈「海舞」系列三〉，1989，壓克力、畫布，65×91cm。



陳正雄，〈咖啡時光〉，1990，複合媒材、畫布，80×100cm，英國牛津大學亞細亞博物館典藏。



陳正雄，〈大自然之月經〉，1992，壓克力、畫布，61×45.5cm。



陳正雄，〈「青春之火」系列一〉，1990，壓克力、畫布，53×46cm，臺灣創價學會博物館典藏。



陳正雄，〈「突破」系列一〉，
1992，複合媒材、畫布，
17.5×22.5cm。



陳正雄，〈「風景之喜餅」
系列一〉，1992，
壓克力、畫布，
65×65cm。

[右頁左上圖]
陳正雄，
〈「春之竹林」系列五〉，
1990，壓克力、畫布，
192×130cm。

[右頁右上圖]
陳正雄，
〈被紫色環抱的地圖〉，
1989，複合媒材、畫布，
91×65cm。

[右頁左下圖]
陳正雄，〈藝術漢堡〉，
1994，壓克力、畫布，
53×45.5cm。

[右頁右下圖]
陳正雄，〈春芽〉，1989，
壓克力、紙本，
76×56cm。

