

# 5.

## 文物蒐研與理論著述

我的藝術旨在探索和傳達我所確信的唯一真實——即內在經驗（情緒、心情）的真相，並藉助繪畫的基本元素和美感形式，探尋內在世界的奧秘，將不可見的內在經驗化為可見的視覺存在。

我的作品一幅幅都用色彩表現出生命在大自然中的躍動和歡愉。我的每幅畫都是在不斷冥想的過程中隨機完成的。

我從本質藝術 (essential art)，即從色彩、造形出發，讓色彩成為觀者與畫家間視覺與精神的橋梁，讓觀者能跨越門檻，進入那五彩繽紛、燦爛奪目的世界，並把繪畫提昇到精神層面。

——採自《陳正雄畫語錄》

# 國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts



【本頁圖】  
2013年陳正雄新書發表會上，藝評家王秀雄（右）侃侃談其創作與研究的心路歷程。

【左頁圖】  
陳正雄，〈「窗」系列十〉，1999，複合媒材、畫布，145.5×99cm。

## 臺灣原住民文物的保存與研究

陳正雄「文化基因」理論的成型，或許是1990年代之後逐漸發展清晰，但對各種文化基因的接觸、吸納，乃至收藏、研究，則早在1960年代後期即已展開。

1966年，也是三十一歲那年，陳正雄毅然辭去臺北美援機構的高薪工作，全力投入專業的創作生涯。為了豐富自己的創作內涵，也是受到現代畫家畢卡索由非洲原住民木雕獲得創作靈感的啟發，陳正雄也試圖從臺灣原住民族的藝術中獲得養分。他開始離開臺北，進入臺灣南北各地的原住民部落，進行田調，也近身接觸臺灣原住民族文物，從事研究與理解。此時，他發現也有許多外國人，特別是日本人，帶著大批金錢，前來大量收購這些文物；這些精美、稀有，且深具時間紋理的文物，一旦離開這塊土地，就幾乎不可能再回來。他深受震撼，立下宏願：「要讓這些東西留在這塊土地上！」於是他展開了這條漫長而艱辛的收藏之途。

由於學習美術的背景，陳正雄的收藏，除了要具時間的久遠度，更要具藝術的精美度，他說：歷史性、藝術性、稀有性、完整性，缺一不可；甚至一度他堅持非真正屬於頭目階層擁有的東西不可。因此，人類學家、也是臺灣文建會首任主委的陳奇祿教授就推崇說：「陳正雄的收藏，不只是民族學的標本，更是臺灣原住民的藝術精品」。

為了收藏這些一錯身就可能佚失的文物，陳正雄耗費了大量的心力與財力；五十餘年間，他先後賣掉了臺北的四幢房子，那都是當年最精華地段，包括：中山北路、重慶南路、延平南路、仁愛路的房子。有一次，為了搶購一件排灣族頭目的古陶壺，藏家開價不菲，幾乎就是當年臺北一幢房子的價格，陳正雄想盡辦法標會籌錢，但沒有標到，還差三十萬；左思右想，只好求救於父親的一位

1970年代，陳正雄肖像照。



好友，也是當時第一銀行的董事長。這位前輩問明原委後，立即核准他向銀行借貸三十萬元，並破例延緩他還款的時限。

後來，陳正雄的父親和這位好友聚餐，擔憂地問起兒子為了收藏而耗盡大量財力的問題；這位董事長好友安慰陳父說：「原住民的文物我不懂，但我知道許多瞭解原住民文物的朋友，他們想買的最好的東西，都被你兒子買走了！」

陶壺、青銅刀柄、琉璃珠，並稱「排灣三寶」，是排灣族社會常見的物品，自古以來就保有神祕的色彩；族人深信：這些都是歷代祖先傳下來的寶貝，也是貴族階級才能擁有的文物。

排灣族社會有嚴謹的階級制度，因此陶壺也是「分等級、定尊卑」的重要憑藉。依著陶壺壺身的紋飾、形制、大小，可區分為七個等級。這些不同的等級，又依紋飾的內容，而有：陽壺、陰壺，與陰陽合體壺三種。

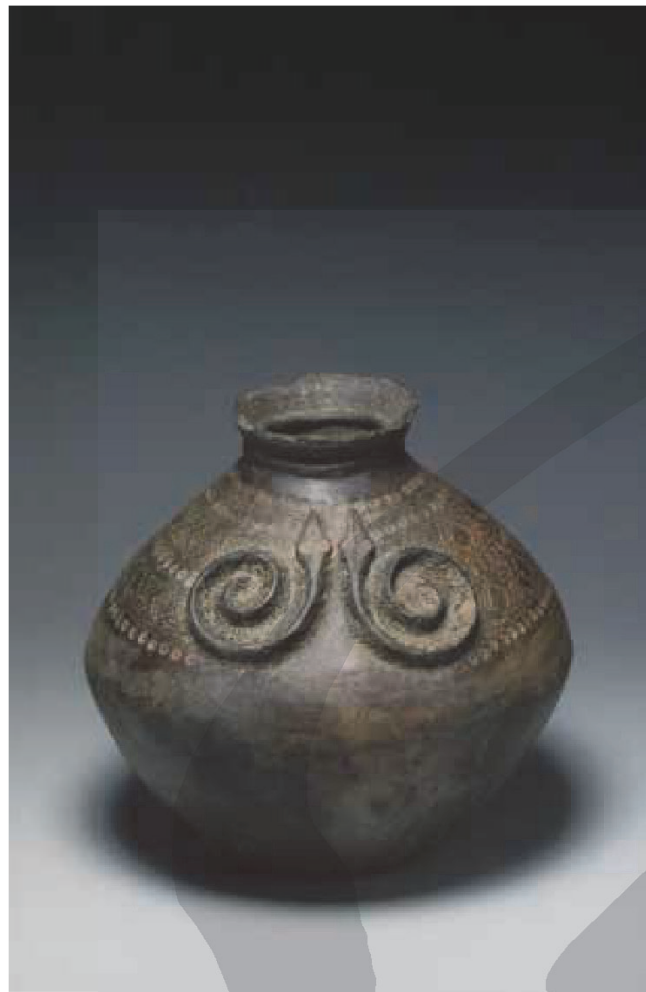


【左圖】排灣族青銅刀，採集地：屏東縣來義鄉，37.8×3.5cm（左），12.5×5cm（右）。

【右圖】排灣族琉璃珠串，37×24cm。

【下二圖】排灣族琉璃珠串（局部和全圖），採集地：屏東縣泰武鄉，36×18cm。





陳正雄收藏的這件古陶壺，是目前世上可見最大的陽壺，高36.5公分，口徑14.3公分。壺身作圓菱形、無足、無耳、圓底；以低溫素燒而成，陶質細緻，呈褐色，稍帶光澤，短頸圓口。紋飾集中在上半身的頸部至腰部，計有陰刻四圈雙環圓圈紋；雙環圓圈紋間，由上而下分別摻以一圈陰刻圓點紋及兩圈菱形紋。另再以四尾浮雕蜷曲百步蛇，分兩組，黏附於壺身兩側；蛇身亦陰刻細緻菱形紋，頗有「王者之風」的氣度。

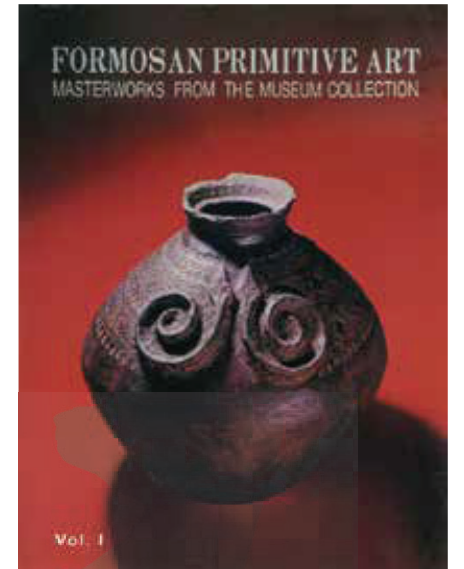
目前全世界可知的這種大型古陶壺，僅存兩件，一件由日本大阪近郊的天理大學博物館所藏，另一件即為陳正雄所有；而陳正雄所藏這件，形制規整，壺身完好，完全沒有破洞修補之缺憾。至於壺口口沿的缺損，並非保存上的不慎，而是排灣特殊習俗的遺存。原來排灣族人每生一兒子，或女兒出嫁，大頭目就會在壺口折下一小塊陶片，作為一種信物與紀念。

陳正雄對原住民族文物的收藏，並不像一般賺取價差的古董商，右手進、左手出，而是一種真心的珍愛保藏與細心的研究，幾乎只進不出，且件件都進行詳實的調查、記錄與分析。1976年，他在臺北創辦了臺灣第一家「臺灣原始藝術館」。開幕當天，貴賓雲集；開幕之後，也成為外賓參觀的重要景點。同一年，陳正雄將所藏文物，擇精出版《臺灣原始藝術精選輯》；1985年5月起，又在《自立晚報》連載「原住民文物細看」，前後四年之



【上圖】排灣族古陶壺，採集地：屏東縣泰武鄉舊庄，高36.5×口徑14.3cm。

【下圖】1976年，陳正雄與母親（右2）、夫人（左1）及長子洛沂（右1）出席「臺灣原始藝術館」開幕式。



【左圖】1976年，陳正雄創辦的「臺灣原始藝術館」一角。

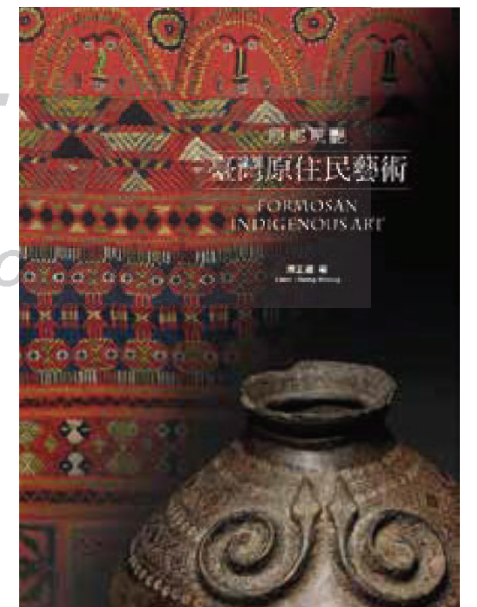
【右圖】1976年，「臺灣原始藝術館」出版的《FORMOSAN PRIMITIVE ART》（臺灣原始藝術）精選輯的封面。

【左、中圖】2002年3月起，陳正雄為《聯合報》副刊撰寫專欄「原鄉藝術博物館」，持續年餘。

【右圖】2017年出版的陳正雄著作《原鄉驚艷——臺灣原住民藝術》封面。

久；其間，1986年應邀出席第3屆「國際服飾學術會議」於韓國漢城，曾以「臺灣原住民的飾物」為題發表論文。2002年3月，在《聯合報》開闢專欄「原鄉藝術博物館」，持續年餘。2017年，陳正雄在近千件的收藏中，擇選精美者三百餘件，以「原鄉驚艷——臺灣原住民藝術」為名，在國立歷史博物館展出，並出版巨型專輯，那是陳正雄一生對臺灣原住民族文物收藏、研究的總集成，既是對自己的一個交待，也是呈現給故鄉臺灣最珍貴的一項禮物。

服飾織繡是最能展現臺灣原住民色彩天分的一項產品，他們善用大紅、大黑、大藍等鮮明的原色，充滿生命力，卻又協調且豐美；陳正雄坦承：自己的創作，就深受這些色彩運用的影響。





陳正雄，〈山在流血〉，1992，壓克力、畫布，91×65cm，北京中國美術館典藏。



陳正雄，〈「紅林」系列五〉，1989，壓克力、畫布，97×145cm，臺北市立美術館典藏。



陳正雄，〈花的故鄉〉，1990，壓克力、畫布，65×91cm。



陳正雄·〈「紅林」系列六〉·2011·壓克力、畫布·150×230cm。





所謂「服飾」，是包括衣服和飾物，臺灣各族群都有不同的色彩喜好和紋飾象徵。臺灣原住民的衣服，早期以「方衣」系統為主，之後受到漢人影響，而有了衣袖、衣領和披襟的形式，但紋飾、色彩總是保留他們原有的特色。衣服的製作，主要是織和繡的技巧，乃原住民女性最重要的工作。根據臺灣原住民族的習俗，男人的職守是狩獵，女人則必須精於織布和刺繡；因此，臺灣原住民族的織繡藝術自古即相當發達。近代則加入新的媒材，如：毛線、銅鈴、鏤幣等，更顯得華美、活潑。

在陳正雄收藏的服飾中，有幾件特具典型，值得觀眾特別留意觀賞。如：一件〈泰雅族男子無袖貝珠長衣〉，泰雅族人稱為Luks-Kaha，意為「貴重金衣」，又稱「首功裝」，是專供勇士、頭目、族長等參加祭祀慶典時所穿的禮服。依泰雅族的傳統，斬取敵人項上人頭的勇士，才有資格穿它，所謂「斬敵十首，方得一衣」。這件長衣，以超過十萬顆的貝珠串成，長達97公分；成串的貝珠，以橫、直排列，白色搭配空隙間的紅色織布，顯得極為高雅、莊嚴，是臺灣原住民族諸多精美絕倫的服飾中，最具特色者。

另有一件排灣族的〈珠繡雲肩〉，是受漢人影響而有的產物。在黑色環形的麻布上，以橙、黃、綠三色小琉璃，綴繡成頭上戴帽的連續人頭紋；外圍珠繡以百步蛇演變而成的菱形連續紋。兩道菱形紋間又夾以一道飾釘和細小



鍊條；最外圍則環繞兩道橙、黃相間的小珠串。但更引人注目的，是環形麻布下端，總共墜掛了四十二條穗飾流蘇；這些流蘇的材質，包括：鏤幣、小銅鈴、花蕾形鏤片、小珠串，和鍊子等。披戴在女子肩上，走路、跳舞時，流蘇在陽光的照耀下閃閃發亮，銅鈴、鏤幣相互撞擊而發出清脆、悅耳的聲響；甚至旋轉時，流蘇的飛揚起伏……在在給人一種「春和景明、芳意綿綿」的生命愉悅感。

雕刻也是臺灣原住民族藝術的大宗，雕刻的表現範圍極廣，大到建築的簷桁、立柱，小到婦女用的針線板，其他如：木枕、壁板、木盾、門板、木偶、竹杯、木桶、木盆、刀鞘、占卜箱、連杯、木匙、木盤、菸絲盒、菸斗、木梳、珠寶盒等，幾乎和生活相關的器物，無所不包，也都在陳正雄的收藏之列。

臺灣本來就是多山多林木的地區，林木提供雕刻必要的媒材，也是理所當然；但臺灣原住民族以自由活潑又富創意的心靈，將這些生活器物予以藝術化、精美化，則處處有著令人驚艷稱奇的表現。試問：今天即使五星級的大飯店中，使用的湯匙，能比得上臺灣原住民族木匙雕刻的精美嗎？

在早年收集臺灣原住民文物的時期，陳正雄曾將一些買自排灣族人的木雕菸斗，贈送給美國的朋友；未料，竟獲得他們極大的珍愛與欣賞，陳正雄這才發現這些東西的魅力，開始盡力收藏。臺灣原住民族木

【左頁上圖】  
泰雅族男子無袖貝珠長衣。

【左頁下圖】  
排灣族珠繡雲肩。

【左圖】  
排灣族占卜道具箱。

【中圖】  
左：卑南族木匙；  
右：排灣族木匙。

【右圖】  
左、右：排灣族木匙。



雕藝術的精美，發揮了他們對祖靈的尊崇、對生命的尊重，以及對生活的樂觀面對；在細微處講究，處處有生機、時時有創意。

【上圖】  
清朝光緒年間大紅絲地繡蝶戀  
花紋氅衣。

【下圖】  
清朝中中期明黃緞繡十二章紋龍  
袍。



陶器和編器，也是生活中必要的物品，都在實用的功能取向中，以高度的美感，讓生活的實用，提升到藝術的層次，豐富了生活，也充實了精神。

面對這數以千件的龐大收藏，如何保存、維護？本身便是一個巨大的工程；半世紀的心血，成就了自我的藝術創作，也圓滿了為社會保存住文化資產的初衷；但被問道：未來如何處理這些珍貴的文物？

陳正雄希望這些東西，能留在創造、生產它的這塊土地上。或許有一天，哪個有心的企業，願意為它蓋一座博物館，就叫做「臺灣原住民藝術館」。

## 中國宮廷服飾與織繡研究

在臺灣原住民藝術之外，或許是夫人學習服裝設計的影響，陳正雄也一直對織繡藝術有著獨特的喜愛，更成為國際服飾研究的專家學者，多次參與國際服飾學術會議，包括：1986年在漢城舉行的第3屆「國際服飾學術會議」，及1995年在日本東京舉行的第5屆會議等，而其間的1990年，他也專程前往東歐及中國大陸西南，從事中國少數民族文化的田野調查和研究，尤其專注於他們的織繡服飾。

1993年，陳正雄前往北京故宮博物院、瀋陽故宮博物院以及大英博物館參觀，驚見他們所展

列的宮廷服飾之美，深受震撼，開始興起對宮廷服飾研究的興趣。原臺北國立歷史博物館館長、也是中華服飾學會理事長王宇清提供了他有關龍袍、袞服等專業著作；中國宮廷服飾權威、前瀋陽故宮博物院研究員王雲英也贈送了她本人所撰寫的滿族服飾經典著作及相關文獻資料，讓陳正雄得以進入這個領域的研究。但更關鍵性的發展，則是留學美國紐約大學學習財經的長子洛沂，有一次看見佳士得拍賣中的一件慈禧太后的大紅絲地氅衣，驚艷於其紋繡之細緻美麗，立即打電話回臺灣，陳正雄和夫人於是飛去美國，將這件氅衣拍下。此後，更透過國際拍賣及海外收藏家的割愛，陳正雄逐漸累積並豐富了他相關的收藏；加上長子的資金投入和夫人的協助整理，奠定了宮廷服飾收藏的驚人成果。

1999年，他榮膺「中華服飾學會」名譽理事，並在2000年，應邀出席第18屆「國際服飾學術會議」，以「紫禁城的宮廷服飾」為題，發表專題演講，震驚全場。

2008年，陳正雄將他所收藏的八十餘件精美清代宮廷服飾，在臺北國立歷史博物館展出，並出版專輯，每件作品均由陳正雄親自撰寫相關說明。震撼了學術界與藝文界，專輯銷售一空，旋即再版。

「清代宮廷服飾」指的是生活和服務於清朝宮廷人士所穿戴的冠服，包括：皇帝、皇太后、皇后、貴妃、嬪妃、貴人、常在、皇子、皇孫、公子、福晉，以及顯宮、貴戚、王公大臣、太監、侍衛等等階層，在宮廷內、外活動時所穿戴的各種冠服，可謂是中國服裝史最具特殊風格的時代，不但展現出精緻細膩的服飾工藝水平，更反映出清代融合滿漢、階級龐雜、禮法完密的文

2000年，陳正雄在第18屆「國際服飾學術會議」上發表演說。





化特色；而對陳正雄而言，更大的意義是擴大了他藝術創作的文化基因。2001年，陳正雄二度獲得「佛羅倫斯國際當代藝術雙年展」終生藝術成就獎的〈「數位空間」系列一〉(P.70下圖)，畫面上半部的正黃和青色，正是來自清代宮廷服飾的色彩啟發：黃代表土地、青是海洋，這也是地球上最重要的兩種色彩。知名詩人，也是後現代水墨畫家羅青，就稱美陳正雄的這些作品，是「具文化歷史感的抽象畫」。

【左圖】  
2001年，陳正雄獲義大利「佛羅倫斯國際當代藝術雙年展」終生藝術成就獎，在作品〈「數位空間」系列一〉前留影。

【下圖】  
陳正雄，〈「數位空間」系列三〉(三聯畫)，2002，複合媒材、畫布，130×192cm，臺灣創價學會博物館典藏。



陳正雄，〈藍天之兩岸〉，1993，壓克力，畫布，130×89cm。



## 抽象藝術論與畫語錄

陳正雄對抽象理論的接觸，從大學時期經典原著的閱讀出發，到1960年代在報章、雜誌上的文章介紹，概如前述；1980年代，也為甫成立的臺北市立美術館館刊《現代美術》撰寫〈20世紀抽象藝術的精神〉（58期），及為《自立晚報》撰寫〈新空間觀念的探討〉（1985.7.10）。1991年，即為臺灣省立美術館撰寫《抽象畫》一書；隔年（1992），又著《抽象藝術的誕生與發展》一書，由臺北市立美術館出版。到了1990年代後期，出面搶救幾臨流產的「法國當代藝術大展」，又撰〈哈同的抒情抽象與東方書法〉（1997.4.27《自立晚報》）一文。隔年（1998），朱德群「遠東巡迴畫展」第一站在北京中國美術館揭幕，陳正雄恰巧人在北京，躬逢其盛，特為老友再撰〈曙光與朦朧——論朱德群的抽象繪畫〉（1998.7.23《自立晚報》）為之推介。在此前後也為中國大陸美術期刊先後撰寫〈從具象到抽象〉（1994.6《藝術世界》）、〈抽象畫欣賞的美學原則〉（2009.7.10《中國藝術報》）。2005年也應北京清華大學邀請，撰就出版《抽象藝術論》一書，成為中國藝術學院重要教科書。

事實上，自1970年代以來，陳正雄的藝術足跡，遍及亞洲的日本、

【左圖】  
陳正雄編著的《抽象畫》一書封面。

【中圖】  
陳正雄撰著的《抽象藝術論》封面。

【右圖】  
1980年，陳正雄（左）與眼鏡蛇畫派大師彼爾·阿雷辛斯基在其巴黎畫室合影。



【左圖】  
2003年，陳正雄（左）拜訪羅伯特·馬塔巴黎畫室。

【右圖】  
2013年9月，藝評家蘇立文（右）拜訪陳正雄臺北畫室。

歐洲的巴黎、義大利、美國的紐約、舊金山、夏威夷等地，也會晤了許多世界知名的當代藝術大師，如：法國的彼爾·阿雷辛斯基（Pierre Alechinsky, 1927-）、柯奈荷（Guillaume Corneille, 1922-2010）、德培·馬塔（Roberto Matta Echaurren, 1911-2002），美國的山姆·法蘭西斯、卡雷爾·阿貝魯（Karel Appel, 1921-2006），以及知名藝評家和藝術史家如：英國牛津大學的蘇立文（Michael Sullivan, 1916-2013）、法國的龍柏、傑拉·蘇瑞哈、義大利的皮耶·雷斯塔尼、美國的約翰·史派克，以及日本的菅井汲、池田滿壽夫、池田宗弘、今井俊滿等。而多年來，先後造訪陳正雄在臺北市仁愛路畫室的藝評家和藝術家，則有：蘇立文、蘇瑞哈、龍柏、馬塔、德培、宋漢西（Dr. James H. Soong）、趙無極、朴栖甫、日本的植村鷹千代、朝日晃、今井俊滿、池田宗弘、佐藤達，及大陸的邵大箴、水中天、范迪安、王林等不計其數。面對這些



1994年，「兩岸現代藝術研討會」與會人員：陳池瑜（左1）、范迪安（左2）、王林（右1）、水中天（右3）、邵大箴（右4）等人蒞臨陳正雄（左3）臺北住家。



【左圖】  
2013年，《陳正雄畫語錄》新書發表會現場場景。



【右圖】  
《陳正雄畫語錄》封面。

當代巨擘和藝壇同好，對陳正雄藝術理論的吸納及透析，都有相當的幫助；他也隨時以筆記的方式，將這些心得，採語錄的方式記錄下來，累積數十年，終於在2013年，以《陳正雄畫語錄》為名，結集出書，成為臺灣本地畫家的第一本畫語錄。這是畫家學習、思索、創作藝術的思維紀錄，對藝術家個人而言，是一種學理的整理與呈現，對關懷、學習藝術，尤其是抽象藝術的同好或後輩而言，則是一項極佳的引導與啟蒙。

該書計分藝術理念、藝術家、藝術作品、我說我畫、抽象畫、中西藝術、藝術教育等七個大項，在每個大項中，都收錄二十至三十條左右的語錄，每一語錄的字數，短則一、二十字，長則不過百餘字，簡明扼要，且充滿啟發性。如「藝術理念」乙項中，開宗明義，即謂：「藝術不在表現第一層面的經驗，而在表現第二層面的真實。因為這深層的真实，更純粹、更直指人性。」直探藝術本質的核心，對那些終日以描繪物象表面為目標的「畫家」，予以直接的棒喝。

又謂：「我的藝術旨在探索和傳達我所確信的唯一真實——即在經驗（感情、情緒、心情）的真相，並藉助繪畫的基本元素和美感形式，探尋內在世界的奧秘，將不可見的內在經驗化為可見的視覺存在。」



陳正雄，《青春年華》，  
1999，壓克力、畫布，  
60×50cm。

有人認為：「藝術沒有絕對的定義」。這話或許真確，但藝術如果沒有了內在經驗的探尋與呈現，徒然落入固定技巧的搬演，藝術也就不可能在人類的文明中扮演如此重要的角色。此外，或許藝術可以有多元的見解或定義，但就一個嚴肅的藝術家而言，其見解或定義，必形成一種完整的體系，不至紛亂乃至矛盾。



【左頁圖】  
陳正雄·〈無盡的愛〉，1992，  
壓克力、畫布，91×65cm。

陳正雄的畫語錄，就是陳正雄的藝術見解與定義，同時也是20世紀抽象藝術的主流思想與定義。固然，抽象不是藝術唯一的形式標準，但由抽象引導、開展的各種藝術見解與視野，卻是人類在20世紀最偉大的文明成就之一。陳正雄立基於這個人類共同的文明基礎，發展出自我藝術的思想體系，有些或許是個人的，但絕大部分則是人類足可共享的經驗與方向。比如他在「藝術家」乙項中，有謂：「『風格』是表達畫家個人特性和思想的一種方式，是畫家的標誌，它能使作品帶有明顯的個人色彩。一個藝術家建立自己繪畫的風格，也就是有了自己的繪畫語言，有了自己獨特的面貌。從這個角度來看，一位優秀的畫家同時也將是一位繪畫語言藝術家。」又謂：「建立自己的風格難，突破或顛覆已建立的風格更難。藝術家最艱難的工作在於如何不斷地超越自己，尋求突破、顛覆，並不斷地以新面貌展現自己的藝術內涵。一個藝術家的創作風格停止變化，不能突破，就意味著藝術生命的死亡。」這樣的見解，不論是對抽象或具象風格的藝術家而言，都是不移的真理。

對「抽象畫」這一主題，也是全書相當精華的一個部分。很多人常有「看不懂抽象畫」的困擾，陳正雄也以簡明易懂的語言加以闡述。他說：「寫實畫就如譜上唱詞的歌，美則美矣，然意境有限，雙重限制了創作者和接受者的想像力。抽象畫則若無詞的樂曲，乃是一首色彩交響樂，涵蓋著無限豐富的生命。意境猶如不斷膨脹著的宇宙，無論創作者和接受者，都可駕馭著想像乘風而去，它是『視覺的音樂』。」又說：「人生是不自由的，但是抽象藝術能給心靈以『接受美學』上的審美自由，能給人一種天馬行空的境界。」因此他建議：「提昇欣賞抽象畫能力的良方，是營造學習欣賞抽象畫的生活環境。在家中或辦公室裡掛上幾幅優質的抽象畫，和它們生活在一起、工作在一起，營造耳濡目染的審美氛圍。易言之，就是要浸淫在抽象畫的環境裡，這將有助於提升美感品味與對現代藝術的邏輯思考力。從熟悉中體會抽象畫的內涵，不失為了解和欣賞抽象畫的良方。這就如同在家裡經常聽古典音樂一般，能培養對音樂美感的感受力。」



陳正雄·〈蝶戀〉·1993·壓克力·畫布·60.5×45cm。



陳正雄·〈愛的回流〉·1993·壓克力·畫布·53×45.5cm。



陳正雄，〈「飛揚」系列六〉（三聯畫），2006，複合媒材、畫布，130×130cm，美國維吉尼亞洲莫斯科雷美術館典藏。



〔右與圖〕  
陳正雄，〈福爾摩沙頌〉（三聯畫），2006，複合媒材、畫布，192×130cm。



陳正雄，〈蘭西頌〉（四聯畫），2006，複合媒材、畫布，163×130cm。

對於自己的創作，他在「我說我畫」項下，指出：「我的作品一幅幅都用色彩表現出生命在大自然中的躍動和歡愉。」他說：「我的每幅畫都是在不斷冥想的過程中隨機完成的。米開朗基羅對著大石頭冥想，待看到石頭中的激動，他才開始動刀。我在動筆前，像日本茶道那樣靜靜坐在畫布前，凝視著空白的畫布，冥想出意境，再由意境構想出造形和色彩。這時嘴裡念念有詞說：『啊！我要這樣畫！』立即動筆，急切地把那藏匿的內在經驗投射到畫布上。所以我在空白畫布前冥想的時間，有時會超過實際作畫的時間。」他解釋：「我畫畫從來不打草稿，一向採取『自然生育』的方式。我直接把顏料潑灑在畫布上，把內在生命與情感直接訴諸作畫行動，就像女人的『自然生育』一樣，不是『剖腹生產』。如此，畫家內在的生命與情感才不會被減弱或歪曲，而產生了不自然的『人工生育』。我認為，若透過草圖小心翼翼地作畫，難免會減弱內在的生命力。」因此，他總結自己的創作說：「我從本質藝術（essential art），即從色彩、造形出發，讓色彩成為觀者與畫家間視覺與精神的橋梁，讓觀者能跨越門檻，進入那五彩繽紛、燦爛奪目的世界，並把繪畫提昇到精神層面。康丁斯基說過，抽象畫就是色彩與形象的一種安排與組合，所以如果能夠從本質藝術出發的話，那麼色彩與形象可以發揮得更生動、更完美。」

總之，這些看似瑣碎獨立的語錄，其實有著藝術家長期思考、實踐的心得與經驗為基礎，形成了一個完整的思想體系，稱之為「陳正雄的藝術觀」

2015年，陳正雄於臺北畫室作畫一景。





陳正雄，〈「飛揚」系列五〉  
(雙聯畫)，2006，  
複合媒材、畫布，  
130×384cm。

或「陳正雄的藝術思想體系」，亦非過語。其中，有許多帶著現代科學思維的說法，尤具獨創性和啟發性。

藝術創作是一項艱鉅的文化工程，每位創作者如何界定自己的定位，也影響到藝術家自我要求及自我努力的標準。陳正雄說：「如果把藝術創作的層次比喻成金字塔的話，大致上可概分為三個層次。金字塔的頂端是極其少數，能跨時代建立起新藝術價值觀者，包括各主義畫派的拓荒者與先驅者，如畢卡索、馬諦斯、康丁斯基、杜象等人，他們像科學上的牛頓、愛因斯坦，不但建立了新的藝術價值觀，開創藝術新視野，且其藝術觀深深影響了以後的藝術發展，居功厥偉。第二個層次為已建立了自己風格的藝術家，他們能建立自己獨特



的藝術語言與面貌，已屬不易，可算是相當成功的藝術家。如果他們能不斷地突破既有之風格，並不斷地以新面貌展現自己新的藝術內涵，則將更難能可貴了。底層則為絕大多數未能建立自我風格的一般畫家。」又說：「真正藝術家的創作並不在乎觀者能否了解或欣賞。若畫家為了迎合世俗，畫一些迎合繪畫市場導向的畫作，雖然能賣畫，解決畫家生活的問題，但那只是出賣技巧而已。如此只會抹殺其藝術價值和前途。所以，藝術家要淡薄名利，視富貴如浮雲，才能創作好的作品。真正有成就的藝術家都是專職創作的專業畫家，他們均以創作為職業，並引以為榮。」顯然陳正雄正是以這樣的標準自我定位、自我要求，也不斷努力。