

# 洞·動·天井：陳其寬先生對 「實中有虛，虛中有實」空間的探索與實踐

薛孟琪

東海大學建築系

mchsueh@thu.edu.tw

## 摘要

本文探討陳其寬先生如何透過繪畫與建築設計等不同媒介思考共通的空間議題，嘗試解答他眼中「太湖石一猴畫一立體派」之間的關聯，及對其在實體中「開洞」、呈現「動態」的啟發。本文結合圖像分析及空間的形式分析，採比較性和脈絡式的研究方法，依序探討「太湖石群山」、「荷葉蝕洞畫」和「幻想建築畫」系列創作中實／虛相生的空間呈現及其象徵意涵，論述陳其寬先生如何挑戰採用正方形畫幅、藉助動態視點法達成立體派所追求的多視點並存，又不致使空間變形，亦關注他在不同階段的嘗試，修正「框景」的過往談法。以畫作探討為基礎，本文後半部解讀陳先生在建築中設計的窄天井虛空間，著重於多元路徑所創造的動態感以及從孔洞中體悟的時間感等面向來理解。

關鍵詞：陳其寬、實／虛相生、孔洞、動態、窄天井

論文引用：薛孟琪（2023）。洞·動·天井：陳其寬先生對「實中有虛，虛中有實」空間的探索與實踐。

*設計學報*，28（2），43-66。

## 一、前言

陳其寬先生（1921-2007）既是建築師也是畫家。他曾任東海大學建築系系主任（1960-65 年），曾獲中華民國首屆十大優秀建築師獎（1967 年）、首屆傑出建築師獎（1995 年）等殊榮，也曾獲頒國家文藝獎（美術類）；其實自 1952 年初次在美國舉辦個展以來，他的畫早已蜚聲國際。儘管他在兩個領域都有獨特的貢獻，可惜既有研究鮮少論及陳其寬先生的建築與繪畫創作兩者之間的關聯或可能的相互闡發，對他如何透過不同媒介思考共通的空間議題，尚缺乏深入的理解。

實際上，他曾自言其繪畫受到書法訓練及建築教育等雙重背景的影響（趙家琪採訪、林付姜整理，1991，頁 77-78），其建築作品別具巧思且富含畫意。知名建築師暨建築教育、藝術教育家漢寶德先生（1934-2014）基於曾與陳其寬先生共事的經歷，指出他「向來是把建築與繪畫一體看待的」，「建築的構思與繪畫的構思並無分別」（漢寶德，2007，頁 77）。儘管陳其寬先生的建築與繪畫確實存在關聯性，但它們究竟如何被一體看待，尚未有學者透過作品進行具體和系統性的分析。

筆者觀察到陳其寬先生所擅長的書法、繪畫和建築設計等領域看似相異，實則同樣關注實／虛關係，可作為研究其建築與繪畫間之關聯的切入點。實／虛關係在書法上表現為疏密、行氣、章法、計白當黑，在繪畫中聚焦於留白的處理；實／虛更是建築設計的根本，除了真正可用的空間為虛、由實體來界定之外（陳其寬先生曾引老子言「當其無，有室之用」；見陳其寬，1962，頁 21），如何在連續的室內空間中置入戶外空間（例如：毗鄰建物間的虛空間、建物內的中庭、天井）、如何在牆面上開口，都涉及「實中有虛」、在實體中挖設虛空間的思考。

「窄天井」<sup>1</sup>這類虛空間經常出現在陳其寬先生的建築設計中，可惜鮮少為人留意。一般建築師不會在低密度的設計案中設置窄天井，又使臨接的牆面封閉、不借景；他卻在 1962 年為東海大學招待所設計了四個 1 米乘 4.3 米的封閉天井；後人因不理解他的設計，便將其改為儲藏室。這並非單一案例（詳見後文圖 14B、圖 15）。何以如此？建築界或許因其意難解而置之不理，但筆者認為既然是刻意設計，便值得探討。陳其寬先生的同鄉好友、知名藝術史學家暨策展人 Joan Stanley-Baker（徐小虎）曾評述「陳其寬先生的畫就像他的建築，裡面每個新空間、每個新『開口（opening）』都提供了新的情感和精神經驗」（2003, p. 65）；可惜她未對此種可能是物理環境上的、也可能是精神層面上的「開口」虛空間進行更多討論。如何理解這種開口部設計的無用之用是本文欲探討的第一個議題。建築設計顯然不如畫畫自由，因此，從建築入手甚為難解的課題，或許能自繪畫上的空間實驗得到啟發。這是跨領域研究得以相互借力之處。

從陳其寬先生留下的大量繪畫與建築作品中可見他對於如何在實體上開口／挖洞十分著迷，筆者將藉此「開洞」試驗詮釋其對空間觀念的探索。他擅長操作牆面上各種形式的開口，在迴廊與建物牆面上開設之月洞門，隨著人的步伐遊移而形構多層次的動態交疊；一道道牆面或遠或近、在開口部的精妙安排中或隱或顯，為空間創造出深度感、欲言又止的神秘與詩性，建築案例如：東海大學女白宮（1962 年，圖 1A）、僑生大學（1984 年，圖 1B）。



圖 1A. 東海大學女白宮層層牆面上的開洞  
（圖像來源：筆者攝）



圖 1B. 僑生大學之多重月洞門  
（圖像來源：筆者攝）

層層交疊的牆面與開口部亦是貫穿陳其寬先生一生中「幻想建築畫」（此指非以實景為寫生或憶想對象之建築場景畫作，見後文圖 9、圖 10、圖 12 系列）的恆常母題，其作為銜接建築與繪畫的橋樑，為本研究提供了顯而易見的線索。直觀可見，他的幻想建築畫與其建築設計具有高度一致性，皆著重於表現白牆上的月洞門，從圓洞中又可見後方一層又一層有著扇形、八角形、海棠形、漢瓶形……等開口的白牆。對於這樣的空間表現，習見的觀點是以「框景」來談論；但他終其一生光是已公諸於世的幻想建築畫便有 50 幅左右，難道一個「框景」的概念便足以涵蓋他所有的嘗試嗎？更何況流於形式元素層次的討論與他具有深度的思想並不相稱。陳其寬先生總是有計畫、有意識地設計他的畫作，藉以表達、溝通觀念。他透過這些元素費心經營的不只是層層深入的空間與前後關係，亦在不同的試驗階段中，探索空間延展、映射與穿透、營造動態感等可能性。分析他在幻想建築畫中企圖挑戰的空間議題為本文的第二

個關注點，顯然有必要超越框景的談法。

筆者探索陳其寬先生以建築與繪畫為媒介試驗「實中有虛」之切入點，是他屢次提及、卻未詳盡說明的自「太湖石」發想，至「立體派 (cubism)」總結的一連串創作概念。陳其寬先生曾寫下「太湖石—Henry Moore—童心 (猴)—Space—立體派」的策展主題筆記 (年份不詳，由林芙美女士提供)；有關這五者之間的關聯性，他曾說明過前半部份，但後半聯想至「立體派」的部份則仍待解謎。本文擬徵引他曾經提出的論述，並透過對作品的解讀，以合乎邏輯的方式補足、連接其中遺失的詮釋環節。

以下先針對涉及陳其寬先生之建築與繪畫研究的既有成果進行文獻探討、說明本文的研究方法，接續梳理其將猴畫視同太湖石之實／虛關係的思考，再依序探討「太湖石群山」與「荷葉蝕洞畫」系列創作中實／虛空間的呈現及其象徵意涵，論述「幻想建築畫」系列作品如何透過實／虛的安排、並藉助中國繪畫固有的動態視點法，改良立體派在呈現「同時性」時造成的空間變形，從中分析陳其寬先生採用正方形畫幅的新挑戰、及其在幾個階段的不同嘗試，作為對過往「框景」談法的修正和補充。本文最後在畫作探討的基礎上解讀陳其寬先生建築設計中的窄天井虛空間，著重於多元路徑所創造的動態感、向天的空間感、以及從孔洞中體悟的時間感等面向。

## 二、文獻回顧

從陳其寬先生的成長和學習經歷可一窺他何以在建築與繪畫創作中皆能兼容中國傳統與現代創新。他自幼學習書法，在繪畫上的啟蒙則是西畫；赴美期間跟隨包浩斯 (Bauhaus) 現代建築教育奠基者 Walter Gropius (1883-1969) 並在其開辦的聯合事務所工作 (1951-54 年)，奠定了他在建築與繪畫上的基本立場：在骨子裡絕對的傳統，在形式上完全的創新 (漢寶德，1996，頁 78)，擅長以中國書畫的筆墨線條表達現代的時間與空間關係。

現代建築設計教育強調各藝術領域間的交流，提倡向時興的抽象派繪畫和雕塑藝術學習。陳其寬先生在紐約時常去現代美術館看抽象表現主義的畫 (葉維廉，1987，頁 72)，他特別留意立體派乃因這是首度打破時間與空間觀念的畫派，自立體派衍生而出的義大利未來派 (Futurism) 更啟發他「表現多視點同時觀察事務 [物] 的方法」 (李鑄晉，1991，頁 11)。有關現代繪畫與建築之間的互動關係，在對他影響至深的《Space, time and architecture: The growth of a new tradition (時間·空間·建築：一個新傳統的成長)》這本書中，Sigfried Giedion (1941, p. 26) 曾剖析巴黎立體派畫家們對於「時空新觀念」的探索 (即空間的多面性和動態) 如何啟發建築師將現代的感覺具體化，並以客觀的手法組織空間，此種空間新觀念革新了自文藝復興時期以來單消點透視的靜態感。

由於陳其寬先生在現代水墨畫領域別樹一幟的創新深獲讚譽，既有文獻多偏藝術賞析或評論的性質，如鄭惠美 (2004) 對畫作或建築思潮僅止於描述、簡介的層次，較難對其建築設計進行鞭辟入裡的分析。潘潘 (2007，頁 58) 描述陳其寬先生如何以建築師特有的「看」的本領，變形、重組及轉化所見的世界。王嘉驥 (2009) 則著眼於他山水畫中的空間、視點與建築空間感。洪文慶 (2009a，頁 9) 自空間美學的角度切入，討論陳其寬先生畫作中視點的變換，指出垂直俯視、平視相當於建築平面圖和立面圖的綜合體。洪文慶觀察到他在靜態的定點透視之外還加入時間因素，靠移動視點表現動態。這些觀點深具啟發意義，但洪文慶的討論僅限於陳其寬先生採用長形畫幅的創作，如 1963 年的《重慶山城》，以及正／反顛倒並陳的寰宇式建築園林畫，如 1992 年的《雙境》；他雖曾為正方形畫作《步移景動》 (1994 年，圖 12B) 寫下有關「動」的畫作說明 (洪文慶編，2009b，頁 190)，卻未進一步比較在長形或方形畫幅中

呈現「動態感」的差異與挑戰。畫幅比例實為視覺實驗中的關鍵要素；學者們普遍認知陳其寬先生偏愛 1:7 的長形畫幅（葉維廉，1987，頁 80），卻未曾留意他亦大量採用正方形畫幅的不尋常偏好（尤其幻想建築畫絕大多數為正方形），本文欲補足此既有研究的闕漏。對於陳其寬先生的繪畫研究最常從主題或技巧來分類；然而，過於關注技巧與表現形式的談法（例如：黃梅香，1996；潘潘，2007，頁 36-91）卻造成無視陳其寬先生在不同時期對同一主題之表現方式存在明顯的變化。例如同樣描繪荷塘，1952 年的《一息》仍是傳統水墨畫法，1959 年的《影》則與他 50 年代其它作品同樣顯見 Mark Tobey 和 Jackson Pollock 之抽象表現及 Oscar-Claude Monet 之印象派畫風的影響，1965 年的《立荷》與《橫塘》在傳統墨韻之外還展開了對點線的嘗試，1979 年的《荷》更大膽地超脫窠臼、以大量的莖幹線條分割畫面，1986 年的《紅絲雨》及自 1989 年開始的系列嘗試又展現出好幾種多變的新氣象（詳參後文對荷葉蝕洞畫的分析）。對陳其寬先生在同一主題系列畫作中創作思維的推陳出新、以及不同主題系列畫作間之共通探索，還有待更進一步的深入研究，如此才可能確切掌握他在空間與視覺藝術領域的真實貢獻。未探究陳其寬先生在相同主題的系列畫作中所進行之不同嘗試的缺憾顯而易見，如黃梅香（1996，頁 305）、鄭惠美（2004，頁 159）對於幻想建築畫的討論僅限於「框景」與「層疊」或「鄉愁」。此亦為本文欲補足與突破之處。Stanley-Baker（2003, p. 71）曾觀察到陳其寬先生會就一個特定的、讓他感到愉悅的構想，在數年之間反覆創作許多不同的版本，而且「新發現沒有令舊有的變得無用」，同一主題的不同版本之間既存在沿續的部份、也呈現出試驗過程中新萌生的想法。李鑄晉（1996，頁 392）亦曾指出，雖然陳其寬先生在建築與繪畫方面向來「以實踐為主，很少去談理論，……不過我們可以肯定的說他是注重理論，只不過他所注意的不是大套的哲學體系，而是不斷地去探索」。有鑒於此，本文先從大量畫作中篩選、歸納出數個主題系列，再對各主題進行脈絡性演變的梳理（依時序排列、比較不同年份之系列作品的發展），分析他在不斷探索過程中留下的軌跡。

目前在共同探討陳其寬先生之空間與繪畫創作的研究中，觀點最精闢、並對筆者深具啟發的研究成果分別出自漢寶德與 Jason Kuo（郭繼生）兩位學者。漢寶德（1996，頁 69-74）從計劃性、時代性和技巧性等角度討論陳其寬先生畫作中的建築設計性，並透過比較建築圖與繪畫的異同，剖析建築訓練對其繪畫創作的影響，其中的關鍵在於「建築家永遠有一個『意眼』能畫出透視圖、鳥瞰圖、剖面圖等圖面，既有能力呈現肉眼所見的景象，也可呈現肉眼不能看到的景象」（漢寶德，1996，頁 74），這需要無中生有的抽象思考與圖像表現能力，正是建築學的訓練使其繪畫獨樹一幟。Jason Kuo（1991, pp. 41-43）除了耙梳陳其寬先生所受西方建築與藝術的影響、指出其中國文人畫和書法的根源，更重要的是探討他的書法和繪畫間解不開的關係，及其如何將陰／陽的觀念、虛／實關係與黑／空白的相互作用應用在書法和繪畫上。Kuo（1991, p. 44）認為陳其寬和石濤一樣強調「虛實中度（proper measure between emptiness and reality<sup>2</sup>）」，亦是「回歸向古代中國虛實交融（the fusion of the duality of void and solid）的美學原理訴求」，以並置的虛、實回應時間與空間二元性的議題。

### 三、研究方法

以相關文獻給予筆者的啟發為基礎，本文擬定採用以下三種研究方法。

1. 以繪畫及建築設計作品為直接分析的文本。在建築空間的形式分析方面，筆者以文獻檔案耙梳、建築設計圖面分析結合實地調查的方式來進行。文獻、圖面等資料出自自己公開發行之出版物或由東海大學、陳其寬遺孀林芙美女士提供。在畫作的圖像分析方面，針對主題、內容、畫名、構圖等面向進行歸類與探討，資料來源於已出版的多部畫冊。陳其寬（2008，頁 175）曾批評現今台灣的建築教育少了直

感、情與妙悟的成份，缺乏統觀的概念；承蒙其提點，研究他的作品顯然必須透過直感、統觀尋求對設計的妙悟。誠如 Joan Stanley-Baker 所言，他追求每件創作都充滿意義、內涵（2003, p. 71），畫中富含深意的「故事總是清晰、讓人可理解（intelligible），就算得多看幾次」（2003, p. 75）。筆者於是採取反覆讀畫、直觀感受的方式來增進對其作品的理解。

2. 進行比較性研究，比較的視角包括：同一主題系列畫作之間歷時性的演變、相關但屬不同主題系列畫作之間的比較、建築與繪畫創作之共通旨趣的比較。具體而言，本研究先依歸納出的畫作主題，分析陳其寬先生以繪畫為媒介所進行的空間試驗，再將分析所得用於對其建築作品的比較性探討。筆者採取先探討畫作、再分析建築作品的方式，而不直接比較特定的建築與繪畫作品，因為其間的單一對應關係並不存在；數件密切關聯的畫作也不宜獨立視之，必須以陳其寬先生所言之「統觀」的概念為基礎，萃取出其中的空間試驗意圖，再以此連結對其建築作品的討論。簡言之，分屬不同範疇的建築與繪畫本身無法相比，能比較的對象確切而言是他在「建築作品中的空間試驗」和他在「繪畫創作中的空間試驗」。本研究在反覆直觀作品並深入分析後歸結出的空間試驗包括「實中有虛」、「動態感」和「同時性」。
3. 脈絡性的思考：亦即將陳其寬先生的創作放回啟發他的現代建築與藝術思潮（尤以 1940-50 年代，他在美國讀書、工作、辦畫展的時期為主），分析他所受到的影響及其回應方式。其中，以立體派對空間的試驗最為關鍵。

#### 四、「太湖石—Henry Moore—童心(猴)—Space—立體派」 五聯詞組之關聯性初探

陳其寬先生為人謙和、不喜雄辯、著述有限，公開發表的建築設計說明又往往十分簡略、只有理性陳述，許多概念只可意會，不可言傳，要探究他的設計思維著實不易。他有一個引人好奇的聯想首次出現在與葉維廉的對談中。陳其寬先生自言其水墨創作《母與子》這幅猴畫（圖 2A）受到亨利·摩爾（Henry Moore, 1898-1986）之雕刻（圖 3）的啟發，並表示這很接近中國的太湖石與書法。

陳：摩爾的雕刻很接近中國的太湖石，裏面是水挖空的空間，也有實的東西。我自己則用中國書法的空實來表達，……

葉：這個說法很有趣，但摩爾的沈重和太湖石終究不同。

陳：中國美學是很重視虛實與陰陽的。

—內容引自葉維廉（1987，頁 73）。

由於訪談者似未表達出共鳴或興趣，關於太湖石的話題便到此為止，陳其寬先生只在稍後談書法時再次提及《童心》猴畫（圖 2B）「可以說是書法的虛實和太湖石給我的虛實感共同啟發下的產物」（葉維廉，1987，頁 76）。葉維廉擅長抽象理論的思考，或許不易接受乍看之下缺乏邏輯的聯想與跳躍式的思考，性格木訥的陳其寬先生則未多作解釋。

受到太湖石啟發並非陳其寬先生偶然、一時興起的說法，他在後續受訪或辦畫展時，經常提及此概念。李鑄晉（1991，頁 12）在訪談後寫道陳其寬先生認為摩爾的雕塑與中國的太湖石十分相似，「有一種兼顧空間，虛實及陰陽的造型，變化多端，既是抽象的結構，又具人體，動物造型的生氣」。Jason Kuo（1991, p. 50）亦認同陳其寬先生的猴畫與摩爾《母與子》雕刻的相似處在於凹／凸、虛／實間的交互作

用，他同時指出「做為一位建築師，陳其寬一定很清楚中國文人園林中奇石之虛實相生（symbiosis of the void and the solid）的複雜性和它的意義」。鄭惠美（2004，頁 47-49）訪談陳其寬先生後簡介摩爾的《側臥像》、《母與子》及《頭盔》系列鑄銅雕刻「形體中又有形體，既實且虛，內外空間相互依存」，這深深感動並啟發他用毛筆線條創作《母與子》，勾勒擁子入懷的慈母。摩爾在實體上鑿洞和挖空，他以《頭盔》為主題的創作「在巨大的圓形體中，含藏著形體，實中有虛，虛中有實。……那種追求結構、量感，或鑿洞或挖空，虛實並重而具節奏感的有機形體，那不正是中國漏[鏤]空的太湖石嗎？」（鄭惠美，2004，頁 47）。《意：陳其寬 90 紀念展》亦重申「摩爾的雕塑都留有空洞，此觀念恰和中國庭園裡配置的太湖石相通，是以陳其寬將充滿躍動的群猴聚在一起，就像一個太湖石，表達了中國文化裡所謂的『虛、實』思想」（洪文慶編，2009，頁 148-149）。這幾個關鍵字的組合亦見於陳其寬先生的手稿中，他曾分別寫下「拜石、太湖石、Henry Moore」以及「太湖石—Henry Moore—童心（猴）—Space—立體派」等詞組。



圖 2A. 陳其寬《母與子》局部，1952 年（圖像來源：鄭惠美，2004，頁 49）



圖 2B. 陳其寬《童心》，1979 年（圖像來源：洪文慶編，2009b，頁 149）



圖 3. 亨利·摩爾《側臥像 (Reclining Figure)》，1939 年（圖像來源：維基視覺藝術百科全書網站／公共使用<sup>3)</sup>）

雖然葉維廉（1987，頁 73）直覺上認為「摩爾的沈重和太湖石終究不同」，但這樣的聯想確實是陳其寬先生的靈感泉源。就空間的角度而言，太湖石、摩爾的《母與子》、以及陳其寬先生創作的《母與子》和《童心》猴畫之間存在明確的共通性：厚重的實體（量體／軀體）因虛體的介入（留白／開洞）而頓時顯得輕盈、通透，這是輕與重的交相辯證，也是寓實於虛的體現。陳其寬先生顯然不在意柔軟的肉體與堅硬的石頭之間質感的差異，吸引他的總是形體的虛／實本身。

至此已可明瞭陳其寬先生為何將太湖石與 Henry Moore 以及童心（猴）聯想在一起；但是，在他的筆記中，太湖石與 Space 甚至是立體派的關聯為何呢？他並未明言，而將謎團留給後人。在嘗試解謎之前，有必要先仔細審視他如何畫太湖石。

## 五、三個主題系列畫作中的「實中有虛」空間試驗

### 5-1 陳其寬先生筆下的「太湖石／太湖石群山」

陳其寬先生在南京和鎮江唸初中，對江南的靈山秀水和園林中的太湖石毫不陌生（圖 4A）。他對太湖石的多孔和通透特性感興趣，但在他的畫中以寫實面貌出現的太湖石實則不多；若略去作為點景之用、在畫面上無足輕重者不談（如 1985 年的《陰陽》及 1992 年的《湖》），完整描繪太湖石的畫僅有一幅《春》（1987 年，圖 10C）。若將建築圖也納入討論，則他所繪之東海大學文學院鳥瞰圖（圖 4B）、女生宿舍透視圖（圖 4C）均有為庭院畫龍點睛的太湖石。



圖 4A. 以瘦、漏、皺、透為審美標準的太湖石，圖為蘇州留園岫雲峰（圖像來源：筆者攝）

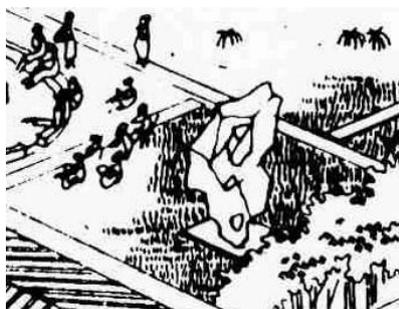


圖 4B. 東海大學文學院鳥瞰圖中的太湖石（底圖來源：東海大學）

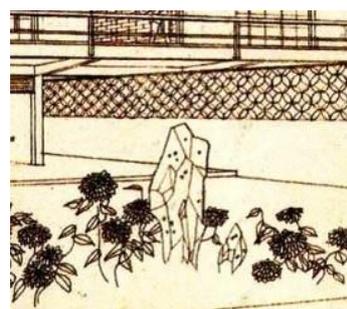


圖 4C. 東海大學女生宿舍透視圖中的太湖石（底圖來源：東海大學）

相較於寫實的太湖石，陳其寬先生更常創作的是趨於寫意表現與探索實／虛觀念的山石畫。在 1963 年（一說創作於 1950 年代末）的《石》中（圖 5A），一氣呵成的簡單線條不只勾勒外形、更向石內延伸；配合渲染上色，實體／石山中的虛空／孔洞便突顯了出來。《幻遊》（1955 年，圖 5B）也以線條描寫山石，特別之處在於將背景塗黑、線條留白，一反黑／白與實／虛的傳統認知；另外，墨黑的地景細節從外部延展至山石輪廓的內部，突破輪廓所界定的內／外界線，給人雙重解讀這究竟是「體狀山石」抑或「骨架狀鏤空山石」的曖昧空間。1956 年的《出世》（圖 5C）中，漂浮在一片虛空中的山體被白色的洞刺穿、彷彿可直接看透至背景，這種「對虛體的正面運用」亦讓 Jason Kuo (1991, p. 44-45, 58) 聯想起中國園林裡多孔的太湖石；他指出《出世》和《幻遊》中的空間曖昧性 (spatial ambiguity) 是陳其寬先生企圖解決時間與空間雙重性 (time-space duality) 的表現形式，後文將再討論之。



圖 5A. 陳其寬《石》，1963 年；本圖出版時左右顛倒，筆者將之轉正（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 218）



圖 5B. 陳其寬《幻遊》(Rock Garden) 局部，1955 年（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 213）



圖 5C. 陳其寬《出世》局部，1956 年（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 214）

除了用筆勾勒之外，陳其寬先生還經常使用粗海綿沾墨壓印，如此造出來的山石便自然佈滿許多不規則又帶有抽象意味的大、小孔洞，《出世》是一例、《細水長流》（1980 年，圖 6A）亦屬之；除了實／虛效果很像太湖石之外，或許也給予他在《太湖石群山》系列畫作鑿設更多孔洞的靈感。他在 1989 年的《千山-1》、1990 年的《晴川》、《谷》、《山》、《千山-2》、《崖-2》和 1991 年的《源遠流長》（圖 6B）中將太湖石層層疊疊成群山；這些畫作的構圖雖然類似，隨時間推移仍呈現出陳其寬先生屢屢

嘗試轉變，從只在山體上部留空（看似山間峽谷）或在山體的邊緣鑿洞，進展到在山體內部和下部挖更多、更大的洞，使原本厚重的石山更形輕盈、通透（因奇異而更顯超脫塵世），山洞中透露出更多遠景的群山、河流、雲霧和星體。纖細的山體或許不符現實，但他想藉此表達的觀念才是最重要的（黃梅香，2003，頁 46）。此後還有幾幅更趨於幾何、意象化的石山如 1992 年的《遊》、《日月》、1994 年的《山之靈泉》和《日月同昇》（圖 6C）等，同樣不忘開洞、留設縫隙的趣味。



圖 6A. 陳其寬《細水長流》局部，1980 年（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 113）



圖 6B. 陳其寬《源遠流長》，1991 年（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 236）

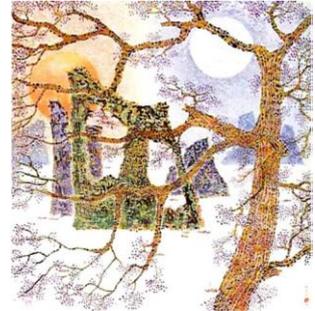


圖 6C. 陳其寬《日月同昇》，1994 年（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 239）

陳其寬先生曾提及多數人第一眼大多看到東西的實體部份，而忽略其負的、虛的、空白的部份，也容易忽略介於物與物之間的空氣空間（陳其寬，1962，頁 21-22）；他的畫似是對其論述的補充，常以挖出孔洞（無論是在山石、荷葉、或牆體上）、留設物與物之間的空隙、拉開層與層之間的深度，來提醒觀者留意虛的部份。為達成此目的，他刻意對山體施以平面化的處理，削弱觀者對山之實體細節的關注，轉而將焦點放在開孔處的虛空間，亦即可望見遠方的孔洞或縫隙。無論是太湖石群山系列畫作或更早期的《朱顏》（1957 年，圖 7），石山的實體部份都如同其幻想建築畫中扁平的牆面，不加陰影或作明暗表現，僅強調面積／量體感而不試圖創造立體感。《朱顏》乃在日本金花紙上燒去若干孔洞，再將其拼貼於山水畫之上（圖 7）。這正是從江南園林常見的石室洞府內部向外窺探的畫面，足以喚起中國人對於洞穴石室之神話傳說意蘊上的文化記憶。



圖 7. 陳其寬《朱顏》局部，1957 年（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 215）

中國人傳統上認知「洞」即「通」。東晉後期，各地發現的洞窟使它們被想像為藉由地脈相互連結；洞穴被構思為既是通往已知世界、也是通向未知世界的轉換空間。六朝至唐代間形構的「洞天福地」說「一方面將幾乎所有的名山勝境納入名冊，另一方面又將真實洞穴的物理性質抽象化」，使得仙境更具現實性，自然洞穴也向人文洞府轉變（王懷義，2016，頁 429-430、434）。由於現實化和特定化，往後

洞天福地或成為文人墨客清遊之地的代名詞，或成為文人園林中、几案邊的假山（三浦國雄，2000／王標譯，2017a，頁 358），供士大夫們藉此「神遊巍峨的山嶽和深邃的岩穴，試圖使自己的日常世界洞天化」（三浦國雄，2000／王標譯，2017b，頁 380）。John Hay（韓莊）認為「太湖石也許是中國人心靈最真實的圖像。太湖石的孔洞召喚我們向內（invite us inward）。有孔的結構不但提供我們向內（探索）之路，它作為內部性作用（function of interiority）的例證，因此是現實（reality）本身的隱喻」（Hay, 1987, p. 17）。就拓撲學（Topology）的觀念而言，「太湖石就是微型洞窟，唯一的不同之處是洞窟的內壁在這裡成為外皮，這是因為內部世界豁然向外反轉的緣故。不僅如此，那裡還開著很多孔竅，其中又包含著內部世界，具備『內—外—內』的複雜結構」（三浦國雄，2000／王標譯，2017b，頁 380）。若再往更深的六朝道教世界觀談，「宇宙在空無之中包圍著山，擁有洞窟的山在空無之中包圍著道士的身體，相互嵌套在一起」（三浦國雄，2000／王標譯，2017a，頁 348），共同呈現出實中有虛、虛中有實的空間關係。前文述及 Kuo (1991, p. 44-45) 認為陳其寬先生畫中與太湖石相仿之刺穿山體的白色斑塊（patch）意味著內在的精神，而且是他解決時間與空間雙重性的表現形式，可惜 Jason Kuo 未細說此內在精神、時空雙重性所指為何；如鏡像般與現實世界相似、時間運轉速率卻完全超脫外界的洞天、桃花源或可作為理解的註腳。太湖石所構築的空間不但在實質面向上虛／實互見，還因歷史、文化所賦予的獨特意涵而與精神意義上多層次的複雜內／外反轉、套疊勾連。

## 5-2 與「太湖石群山」異曲同工的「荷葉蝕洞畫」

陳其寬先生自 1989 年開始大量創作的除了「太湖石群山」之外，還包括「荷葉蝕洞畫」；兩個系列的作品同樣有助於我們理解他對開洞的嘗試。較之龐大的石山，荷葉在佈局上有更高的靈活度，有助於陳其寬先生盡情試驗空間穿透、層疊的效果。

荷葉蝕洞畫系列同樣存在階段性的演變：從孔洞只是偶然、隱約出現，到孔洞的邊界越來越明確，開孔越來越大，一如他在「太湖石群山」系列探索中的轉變。荷葉上之蝕洞還若隱若現、似乎只是筆墨濃淡所造成之變化者，可以 1989 年的《雨荷》和《生態》為代表；明確在荷葉上開孔的則有 1989 年的《雨-2》（圖 8A）、《荷山》（畫名已點題，遠山從葉面孔洞中透出）、1990 年的《秋葉》、《一葉扁舟》、《漁雨》、《荷遊》、1991 年的《生生不息》、1992 年的《勁荷》、《風勁荷柔》、1996 年的《光陰過隙》、2001 年的《蓮雨》、《驟雨》、《荷風》（圖 8B）等。值得注意的是陳其寬先生在一幅草圖中特別以色鉛筆加重、強調荷葉上的「洞」（圖 8C）。

葉面（實體）部份以帶有質感、但相當扁平的方式處理，與他在太湖石群山和幻想建築畫系列中的嘗試如出一轍。而且比起荷葉本身，陳其寬先生對葉面之間、以及葉上的孔洞似乎更感興趣。有些畫中挖洞的面積超過葉面的一半，高穿透性讓他得以在孔洞中揭露退隱後方的世界，可能是另一片佈滿孔洞的荷葉、一葉扁舟、日／月，也可能是一片生機盎然、活潑的動物世界，這正是「實中有虛，虛中有實」的表現。他曾表示《荷風》（圖 8B）乃回憶他幼時曾在南京玄武湖畔從蓮花的枝葉間看人泛舟於湖上的印象（洪文慶編，2009b，頁 229）。透過這些孔隙，他觀賞著大千世界中一幕幕生氣勃發的戲碼。對虛的重視遠勝於實正呼應他自道家哲學體悟而得之「虛比實有用」的觀念（陳其寬，2008，頁 171）。在策展筆記中，他也在與前述太湖石五聯詞組同一頁的下方，接著寫下中國「求意不求真」的主題，內容包括「空、無的部分代表眼見千里；建築一院空的部份；詞一白居易一無聲勝有聲；舞台一空無一物」（林芙美女士提供）等，在思考中呈現出他對空、無（虛）的看重。



圖 8A. 陳其寬《雨-2》，1989 年（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 145）



圖 8B. 陳其寬《荷風》，2001 年  
（圖像來源：洪文慶編，2009，頁 229）

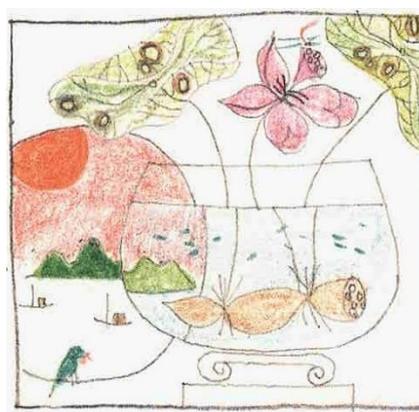


圖 8C. 陳其寬，草圖，年份不明，完成作即 1989 年的  
《迷宮》（圖像來源：洪文慶編，2009，頁 279）

### 5-3 「幻想建築畫」中的洞：有關「動態感」和「同時性」的空間試驗

#### 1. 藉助中國固有之「動態視點法」改良立體派在「同時呈現多面向和動態」時造成的空間變形

陳其寬先生關注立體派、未來派如何同時呈現事物的多面向和動態，認為「動感」的表現是 20 世紀的時代特點，是他也想在畫中表達的新的時空觀念。但他對立體派畫家流於機械化、喪失意境的作風感到失望，他認為畢卡索為了表現動態而把物品打碎、解體、重新拼回，已改變原物的形狀、失去溝通性（李鑄晉，1991，頁 11-12；黃梅香，2003，頁 50）。反觀《清明上河圖》在引入動態、呈現事物之多面向時並未喪失本來的形狀，「讓人感到很親切」（胡懿勳、郭暉妙編，2008，頁 96），促使人「不斷移動地看」的多視點畫法，啟發陳其寬先生思考「『時間』與『動』如何在平面上表現」的可能方式（葉維廉，1987，頁 51）；中國畫獨特的長形畫幅是其中的關鍵。

結合時間與空間的「動態視點」畫法（即多消點透視、游動視點）是古代中國畫家無意識的發明，對陳其寬則是一生有意識地充分利用的觀念。以《清明上河圖》為靈感的泉源與範本，長幅捲軸畫在呈現動態視點方面確有其優勢；但問題是，鑽研如何營造畫面動態感的陳其寬先生不只愛用長形畫幅，也同時以正方形的畫幅大量進行試驗。漢寶德曾指出自民初以來新中國畫的大將們放棄了傳統的動態視點觀念，換上了西洋的眼睛，他們喜歡的畫幅比例「逐漸接近西洋畫，以長方形或方形最為流行」，這樣的畫幅比例「是為單視點而設計的」（漢寶德，1996，頁 72）。陳其寬先生也曾明確表示不喜歡死板的

西方透視畫法<sup>4</sup>。他試著突破方形畫幅比例的先天限制：由其畫作可知，他即使採用正方形畫幅，也著力引導人的眼睛、身體在多視點、多層次的空間中遊走。此現象目前未有其他研究者發現或探討，陳其寬先生也未留下隻字片語說明此傾向，但從大量作品判讀，他顯然是受到《清明上河圖》的啟發而非限制。

## 2. 「正方形」畫幅的新挑戰：超越《清明上河圖》動態視點法之幾個階段的不同嘗試

陳其寬先生在 1978 年首度創作幻想建築畫，也自此開始明確地經常採用正方形的畫幅比例（至少 27 幅，約佔總數的六成）。早期幻想建築畫著重的是景深的表現，1986 年之後畫作的動態感越趨強烈。

他最早的兩幅幻想建築畫《山門》和《昇》（1978 年，圖 9A）刻意採用正方形畫幅來呈現「高遠」的視野（詳參北宋畫家郭熙在其畫論《林泉高致》中的定義，傳統經典作品往往採用豎長畫幅），亦即自山頂順勢俯瞰，讓目光沿著山坡佈置的一重重開著各式洞門的牆一路下望（前者以階梯明示、後者以依序縮小並降低的牆與洞門來暗示）直到江濱，再順著水面、島嶼、小舟讓視線向上游移，在一道道門、牆的間奏中，將江面風光和遠方高懸天際的日月星辰盡收眼底。此類上下拉開的視野在傳統中國山水畫中很常見、但用的都是直幅，陳其寬先生破格地挑戰用正方形畫幅來表現，可謂是創舉。《山門》雖採正方形，但突破單消點透視的侷限（黃梅香，2003，頁 49），頗具新意之既往上、又往下的視線，已初具引人入勝的動感。

陳其寬先生接下來的作品更著意於探索層進的「深遠」效果（同樣借用郭熙的概念），例如 1979 年的《探幽》和《深遠》（圖 9B）利用室內多重月洞門的交錯排列，強化各層空間的深度表現。陳其寬先生曾表示多加幾重窗、門、院子或安排近景都能創造空間的深度感（胡懿勳、郭暉妙編，2008，頁 85-86）。類似的嘗試持續至 1985 年的《瓶（和平）》。這些作品的共同特點是將最接近觀者的圓洞門完整置於畫面正中央，洞框與圖紙幾乎共享相同的幾何中心，畫面因而顯得靜態、穩定。

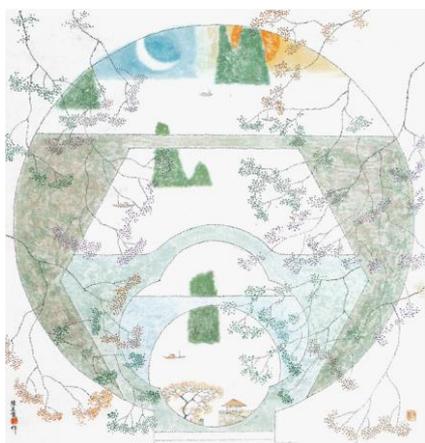


圖 9A. 陳其寬《昇》，1978 年  
（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 135）



圖 9B. 陳其寬《深遠》，1979 年  
（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 136）

陳其寬先生在 1986 年創作的多幅幻想建築畫，別開生面地展開了對於「同時性」和「動態感」的嘗試。以《夕鄉》和《境》（圖 10A）為例，前景一大、一小的洞門、洞窗不對稱地分置畫面兩側，層層交疊的開口清楚揭示後方多條可能的路徑。《透》（圖 10B）和《春》（1987 年，圖 10C）雖採取近乎對稱的構圖，但引入「透明性」的表現：前景圓框交疊的部位只剩下線條，甚至略為抽象地在天、地兩方也開了圓洞，讓視線穿透原本不可見之處。這些單薄到像是沒有厚度的牆面、以及從層疊的開口部透出的中景、遠景，與前述太湖石群山與荷葉蝕洞畫系列何其相似，皆「寓實於虛」，只不過在幻想建築畫中採用更為幾何化的洞形。

幻想建築畫中一重又一重的牆面因開洞而變得局部透明<sup>5</sup>，無論室內外的遠、中、近景全都同時可見。陳其寬先生對牆面元素以及在牆上開孔的試驗，與 Sigfried Giedion (1941, pp. 489-491) 在現代藝術、建築、橋樑工程和家具設計中發現的共通意圖（對於平面性／版構造的創新嘗試）可謂如出一轍。在這部深刻影響陳其寬先生的著作中，Giedion 從立體派畫家的探索發覺到新萌發的時間—空間觀念：他類比橋樑設計中的版 (slab) 構造與現代繪畫中的面 (surface)，也類比畢卡索 (Pablo Picasso, 1881-1973) 的《阿萊城的姑娘》畫作 (L'Arlesienne, 1911-12 年) 與 Walter Gropius 所設計採用玻璃帷幕牆的德國包浩斯校舍 (The Bauhaus building in Dessau, 1925-26 年)，指出兩者共同具備懸浮、透明與重疊的特質；「懸浮在空中的垂直面的組合」以及「使裡／外、正面／側面同時可見的透明性」正是現代建築師、藝術家共同努力的兩個方向。Giedion (1941, pp. 458-463) 同時指出這個在繪畫、建築、工程方面共通的探索並非偶然巧合，而是方法上必然發生的並行現象；如此不謀而合、廣泛發展的先兆實則來自社會的反響。「太湖石群山」、「荷葉蝕洞畫」和「幻想建築畫」系列都是陳其寬先生在「面」上「開孔」，使內／外、前／後、遠／近「同時」可見的嘗試，既回應立體派思潮，卻有意不採取過於抽象的形式，確保與觀者溝通的能力，並更進一步藉由情境的營造、渲染引人入勝。

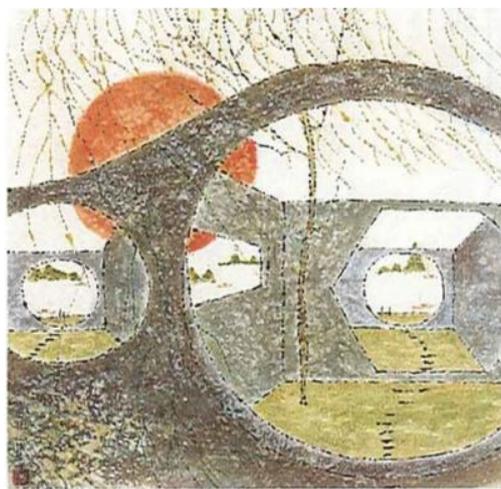


圖 10A. 陳其寬《境》，1986 年（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 229）

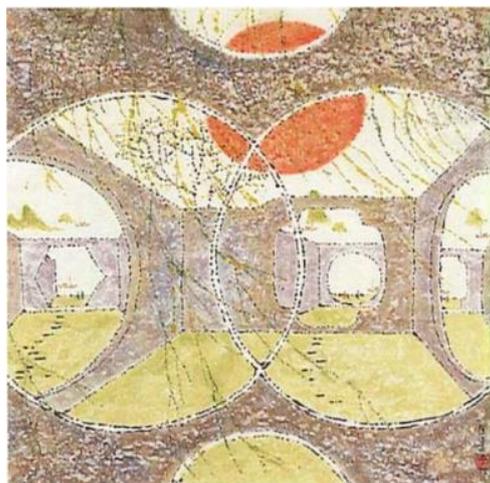


圖 10B. 陳其寬《透》，1986 年  
（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 229）

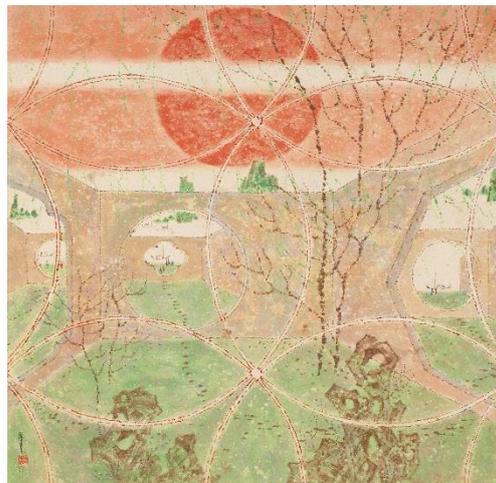


圖 10C. 陳其寬《春》，1987 年  
（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 230）

《夕鄉》、《境》、《透》和《春》還有一個共通的特質使其有別於陳其寬先生在 1985 年之前的嘗試：先前的作品明確地引導觀者走向畫面深處唯一的路徑；1986 年的這四幅畫卻安排了多種選擇的可能性。多條動線的穿越增加了畫面的不穩定感，也像許多超現實（Surréalisme）畫作般引發緊張思緒。一般來說，傳統園林設計以導引觀景為主，鮮少讓遊園者陷入抉擇的情境。陳卻反其道而行，其畫作中故佈疑陣、曖昧模稜的設計，或許可從 Rowe 以及 Slutzky（1955）衍生自立體派、進而提出之「現象的透明性（phenomenal transparency）」的觀點來解讀；在以此為基礎所發展出的建築設計教程中，Bernhard Hoesli（1968, pp. 61, 63）透過多種建築元素與幾何秩序的疊加，創造平面各位置上的多重歸屬、多義解讀，「觀者會發現自己同時身處於好幾套空間秩序之中，並在不同分類之間抉擇進入哪一套幾何組織體系，感知自己與這個或那個空間系統發生關聯，由此而生的張力使人不斷反覆解讀並存的空間秩序」（筆者曾在另一篇論文中探討過陳其寬先生之建築與繪畫作品中呈現出的「透明性」，詳參薛孟琪，2021）。這是既可透過建築設計實踐、亦可藉由繪畫創作進行的時間—空間試驗，陳其寬先生便是以此種方式將各種多變的空間集錦式地剪輯、同時拼貼在畫面中。

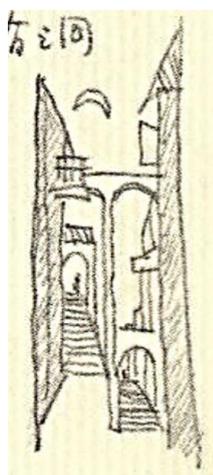


圖 11. 陳其寬，手稿局部，年份不明  
（圖像來源：洪文慶編，2009，頁 276）

陳其寬先生曾將其欲藉由畫作來表達的時空新觀念寫在手稿中（見洪文慶編，2009，頁 278），內容包括：「anamorphic lenses」（即電影寬螢幕變形鏡頭）下接「變形」，另一處寫道「synch...」（後面的字跡雖無法辨識，但 synch- 的字首即有「同時」之意）。配合文字另有幾張草圖，其一描繪充滿孔洞的葉面，孔洞中透出遠山，應屬前述荷葉蝕洞畫主題。其二為街景素描，窄街上出現了由多重拱圈構成的長拱門／窗洞，分別將視線引導至上行、下行的階梯和街道盡端（圖 11）。此素描與前述 1986 年那四幅畫有著相近的概念：將各式景觀小品安排在多處洞框中，既可獨立賞玩、亦可視為一連續景觀的不同片段，在多視角呈現景象的同時又不致變形。

### 3. 對「框景」談法的修正：藉畫面切割、障景手法促成步移景動之畫中遊

從陳其寬先生的幻想建築畫中可發現，他為明確景物的前、後關係，經常將近、遠景相疊；如此一來雖造成遠景的割裂與不完整呈現，卻也同時使得被前景分隔出的數個洞框彼此之間有了共同物的連結。例如在《山門》和《昇》（圖 9A）中，山體疊壓在洞門之後，《夕鄉》、《境》（圖 10A）、《透》（圖 10B）和《春》（圖 10C）中被疊壓、切割的則是巨大的太陽；後三幅畫甚至呈現了三、四或五個圓形相互交疊的複雜關係。

如果說「框景」的定義是藉由有意識地框限、遮蓋部份景象以突顯（highlight）特定景物，使觀者聚焦，那麼，陳其寬先生恐怕未必總是以框定景象為主要考量。儘管從少數作品或局部來看可謂存在「框景」（意指在洞框內以完整構圖組織小舟、拱橋等觀覽對象），但他有時更著重以近景元素切割、障蔽中景及遠景；這樣的試驗在其九〇年代的畫作中越趨明顯。例如在 1992 年的《通景》和 1993 年的《遠眺》（圖 12A）中，前景框不偏不倚地切過中景框的正中央，造成閱讀後方景物的困擾而非助益，明顯並非意在「框景」。遮蔽部份景觀的原意是為突顯欲引人關注之景物，實體的部份必須充足、減少對觀景的干擾；也就是說，框景的目的是要讓人觀「景」而不是看「框」本身。然而，陳其寬先生欲製造的

效果卻是後者。洞窗、洞門、山洞本身固然皆有製造框景的能力，但當開洞過多，便無法有效框定景物，而是割裂、阻礙對景物的觀賞。

陳其寬先生為何如此吊人胃口，在精心佈置了景象之後又不讓人觀賞？他以《步移景動》（1994年，圖12B）來說明，刻意「用不同的牆體和門洞阻隔視線」，將景物裁切得殘缺不全、製造局部視野（partial view），以「誘導觀者移動腳步穿越門洞去欣賞不一樣的景致」（洪文慶編，2009b，頁190）。也就是說，正因為從畫面中所提供的視角無法適切地觀賞景物，才特別勾動觀者以自己的身體走入畫中、在想像中遊走的慾望，藉由轉換視點以遍覽全貌。1993年的《景外景》和1995年的《野渡無人舟自橫》（圖12C）也出於類似的構思，特別有畫中遊的意味。「步移景動」這樣的畫名本身即點出園林營造的關鍵手法，正是景象導引、組織園林景象元素的要義（楊鴻勳，2011）：透過「障景」的設計迫人起身繞行，循著迂迴的動線流轉多次變換方向、望見精心安排的不同場景，因方寸之地便有高密度佈置的豐富景觀、無法一眼看盡，而能收小中見大、欲揚先抑之效。可以想見，「遮蔽視線」這種不尋常的畫法，應出自陳其寬先生身為一位建築師、空間專業者的思維，而非畫家的思維，因他最關心的是如何創造出人在空間中遊走的豐富體驗，所繪對象的完整性反倒是其次。



圖 12A. 陳其寬，草圖，年份不明，完成作即 1993 年的《遠眺》（圖像來源：鄭惠美，2004，頁 157）



圖 12B. 陳其寬《步移景動》，1994年（圖像來源：洪文慶編，2009，頁191）

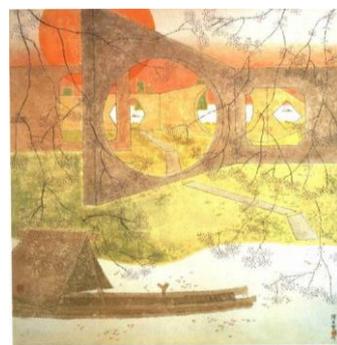


圖 12C. 陳其寬《野渡無人舟自橫》，1995年（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁165）

若說畫作只能讓人神遊，建築物便是可供親身體驗的場所；陳其寬先生的建築設計也呈現出與前述畫作相同的意圖：不在意外觀立面的壯麗、完整、甚至是自明性（identity），而將重點放在引人穿梭、遊歷他在室內外之間費心鋪陳的各種曖昧的、過渡的、忽明忽暗的、時而壓縮時而開展的、充滿戲劇性變化的、以動線組織起來的空間序列。可惜過去從未有研究者從此角度重新認識其建築設計，筆者以下欲進行初步的嘗試。下文將論及的僑生大學活動中心與中央警官學校教學大樓都是相當特異的建築案例，很遺憾過往的建築專業者若非忽視、便是低估了這些作品的價值。這兩件作品都不強調完整的立面設計，前者被橫亘其前的整圈迴廊和大片水平雨遮切割、後者退隱在密林樹陣後方（一如其畫作），幾乎讓人無法對它們的外觀形貌留下印象；再加上兩個案例的入口都刻意處理地相當隱晦，易讓初次造訪的人摸不著頭緒、十足吊人胃口，直到遊人為好奇心驅使、循著線索的引導徐徐前行、層層向裡走才終於能一窺堂奧，驚覺這幾個重點在「藏」不在「露」的作品試圖營造的竟然是宛如乍入桃花源般的空間經驗。陳其寬先生顯然相當熟稔「障景」的設計之道，也深諳中國傳統院落空間虛實交錯的空間秩序，但是這種著重身體經驗的設計確實很難以單張照片清楚呈現，正如其所言：「必須走進去，才能體驗空間感覺。……院落須在其中穿梭往來，才能體會到空間的流動與變化，不是一張照片可描述的。中國的庭園空間講虛實」（陳其寬，1979，頁17）。早期他在東海大學設計的景觀是如此，後期設計的僑生大學、中央警官學校亦是如此。儘管有極高的難度，筆者以下仍將盡力嘗試對陳先生不尋常、乍看之下難解的設計思維提出可信的詮釋。

## 六、建築中的空間試驗：解讀陳其寬先生設計的窄天井

回到本文開篇所提的第一個問題：陳其寬先生何以常在建築設計中特意留設「縫隙」或「窄天井」？舉例來說，僑生大學（1984 年，簡稱僑大，圖 13 系列）與中央警官學校（1977 年，簡稱警大，圖 14 系列）連貫校園的獨立迴廊均與各棟建物脫開，形成比例窄而深的天井。如果說各量體間互不相連是陳其寬（1979，頁 83）自中國建築傳統中習得的觀念，他在量體內部切挖出的窄天井則還需要進一步的解釋。

在進入建築案例的討論之前，筆者認為有必須先簡述天井／窄天井在中國傳統民居中的意義。蔣高宸（1997，頁 355-356）曾指出天井的運用是合院式民居的生命與活力所在，基於「不為大室，以免多陰」的指導思想，分散配置的天井實現了陰陽相適、相生的目標；家庭生活不停地在實的住屋與虛的天井等兩種性質的空間中流轉，以順四時、適寒暑，人對時間、農耕文化生命節律的感受由此塑造出特有的陰陽時空觀。陳其寬先生對中國自古產生的這種由「陰陽二種力量相輔相成的宇宙觀」也知之甚詳，他多次強調建築中虛空間、院落的重要性（陳其寬，1985，頁 25），辯證實體／空間、陽／陰、正／負的關係（陳其寬，1962，頁 21），甚至直指東海校園設計真正的精神並非房子本身，而是在於「房子與房子之間（虛的部份）——院子的部份」（陳其寬口述，1995，頁 178）。天井之於有明確實質用途的室內空間，一如傳統水墨畫中的留白，予人喘息與想像的空間。或寬或窄的庭院／天井為室內空間調節通風或採光，可作為室內活動的延伸或塑造間歇性的景，創造一進又一進室內外、實虛交錯的空間序列。蔣高宸（1997，頁 355）提及：「中國畫畫家有句行話，叫做『無墨處並非無畫處』。合院式住屋中的天井，好比『無墨』處，卻是並非『無畫處』」，正是此意。實與虛相互定義，缺一不可。步移景異、柳暗花明的戲劇性空間營造不能沒有界定、導引虛空間的實體，更不能少了穿插在實體中的虛空間序列，而且有時就必須是狹小到極致的虛空間／天井，才能強化空間情境的跌宕起伏；例如蘇州留園著名的入口空間序列：在幽暗、逼仄的路徑中安排幾處迂迴轉折，搭配著因極小而得名的蟹眼天井點染生氣，空間頓時變得靈動。

### 6-1 窄天井創造的動態感、同時並置的多元路徑

在僑大的活動中心（圖 13A）設計中，四面量體圍合中庭的配置因井字形通道的存在而被切分為四邊（主要空間）和四隅（服務空間）等八個量體。井字形虛軸為這個四合院的封閉量體切挖出八個窄而高的狹縫，其中四處設置側門，另四處為廊道盡端的開口部（見 13A 中的單向箭頭）。建物雖然不大，卻在東邊的主入口外又設了四個側門（見 13A 中的雙向箭頭）；這麼多的出入口似乎很難說是出於機能需求，即使考量其位於校園樞紐也不足以提供充分的解釋。中庭的處理也非同一般，陳其寬先生取消了四隅的柱位，反而在中庭四邊的正中央設置開有各式洞窗的牆體。

站在活動中心中庭，看到的彷彿是陳其寬先生在幻想建築畫中佈局的動態空間：舉目環視可見四面洞窗、四條通向側門的路徑、天光則從另外四個廊道盡端的棟間縫隙隱隱透出。整個中庭為多方向的動線、視線所穿越（詳參圖 13B）。當然，最顯著的天光仍來自向天開敞的中庭。環繞中庭、向八方開展的量體亦讓人聯想起他 1969 年的《午》、1989 年的《紫陽》和 1995 年的《午陽》（圖 13C）。這些畫作皆採向天仰視，數座山峰向心地朝畫面中央的太陽集中，谷間狹縫介於筆直的山峰量體間，形成如時鐘面般的放射狀虛空間，與僑大活動中心的平面圖十分相似（圖 13A）。

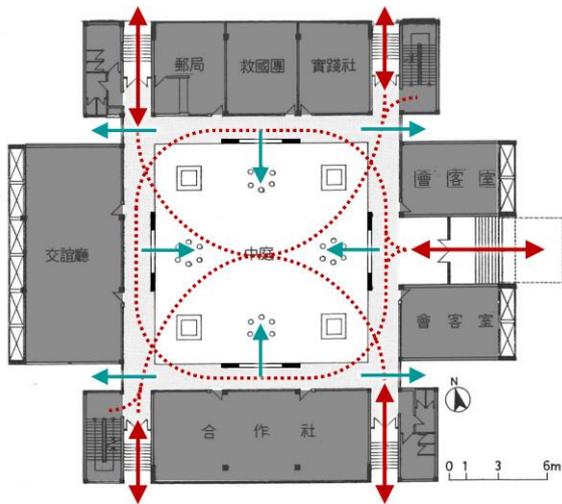


圖 13A. 僑大活動中心一樓動線分析圖；筆者以中灰底色強調室內空間、雙向箭頭標示出入口、虛線示意動線、單向箭頭為視覺通道。（圖像來源：本研究根據已公開的建築平面圖，在底圖上自行繪製分析內容<sup>6</sup>）

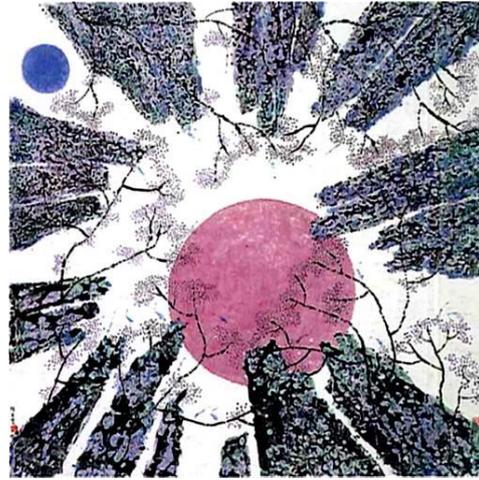


圖 13C. 陳其寬《午陽》，1995 年  
（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 239）



圖 13B. 僑生大學活動中心中庭為多方向的動線、視線所穿越（圖像來源：筆者攝）

## 6-2 入口窄天井所創造之向天／一線天的空間感

警大教學大樓的長方形封閉量體同樣被井字形的動線切割（圖 14A 淺灰色部份；此設計乃四向對稱，故本圖僅截取東半棟平面圖，西半棟乃其鏡像）。值得注意的是，在井字形的出入口（圖 14A 直線箭頭）之外，陳其寬先生在面對校園主廣場的東側又安排了另一處不尋常的路徑（圖 14A 曲線箭頭、圖 14B）。這條秘徑隱蔽在樹陣後方，穿越開放綠地、行至建物時，他戲劇性地在兩層樓量體的正中央切挖出一道窄天井，以此狹縫創造宛如桃花源般的入口。這條刻意縮窄的通道兩側是封閉實牆，行於其間彷彿走在高深縱谷間，舉目可望一線天。若僅從機能觀之，勢必難以理解設計此路徑的詩意、精神性與無用之用。校方顯然未明其意，現於此窄天井植樹、不再供通行。

窄、高、深的空間常見於陳其寬先生的繪畫創作，1983 年的《始》（圖 14C）和 1991 年的《北辰》各自以平視和仰視呈現介於峭壁谷地間的狹縫狀虛空間；陳其寬先生在路思義教堂的透視效果圖中也以超乎肉眼直觀經驗的單消點透視變形刻意強化其一線天的空間感（圖 14D）。

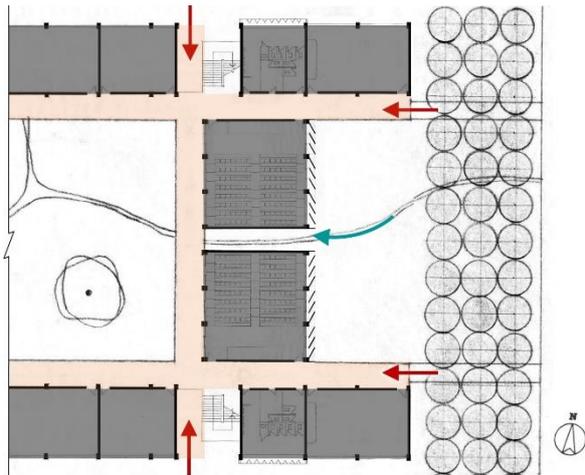


圖 14A. 警大教學大樓入口動線分析圖：為清楚表達空間感，筆者以中灰底色強調室內空間、淺灰色為半戶外走廊、箭頭標示出入口。（圖像來源：本研究彙整已公開的相關建築圖說，製作底圖後自行繪製分析內容<sup>7</sup>）



圖 14B. 照片正中央的棟間窄縫原為入口路徑（對照圖 14A），現已廢止不用，植栽的配置也與原初設計不同。（圖像來源：筆者攝）

將窄天井用在入口無助於創造明確的入口意象，卻賦予這段過渡空間一種神秘、孤隱的與世隔絕之感，彷彿桃花源的入口。在此值得將陳其寬先生的好友王大閔建築師設計的虹廬（1964 年）和良士大廈（1970 年）一併納入比較。虹廬以大面積的封閉實牆面向街道，僅在正立面中央凹退一窄天井虛空間作為集合住宅的入口；此舉有助於降低都市喧囂的干擾，提供住戶大隱隱於市的可能性。高 12 層樓的良士大廈臨台北市的大動脈敦化路，更有必要費心經營一轉換心境、降低都市衝擊的入口過渡空間。王大閔再次於正立面切開一個縫隙，使人行經挑高兩層的騎樓半戶外空間之後，戲劇性地轉入窄、高、深的戶外天井，由此進入梯廳。待抵達特定樓層、走出電梯後，迎接住戶的是回望來時路的縫隙狀景觀：如同陳其寬先生慣用的長形掛軸，敦化路的林蔭、都市環境、天空依次開展。王大閔的良士大廈、陳其寬的警大教學大樓入口窄天井側邊的兩道高大實牆，從今日橫行台灣、標準化的房地產開發邏輯看來特別引人深思，看似徒增成本之舉，卻讓人在「啊！」一聲驚歎後還想回頭確認、出人意表的空間序列，其間的轉折與詩意情境，早已遠遠超乎機能或坪效等詞語所能估量的範疇。



圖 14C. 陳其寬《始》，1983 年（圖像來源：鄭惠美，2004，頁 164）

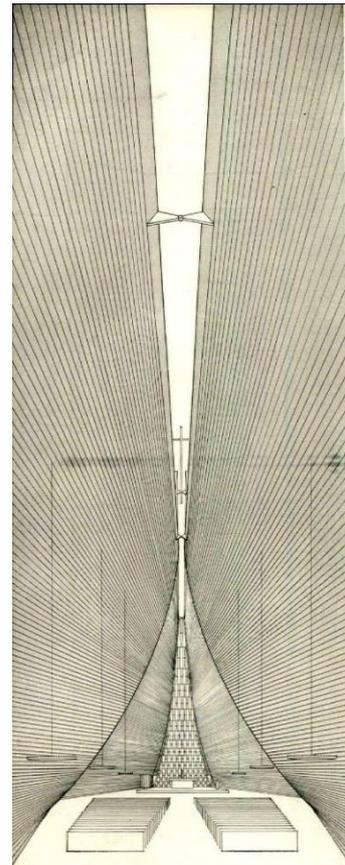


圖 14D. 陳其寬，路思義教堂透視效果圖，1957 年（圖像來源：Anonymous, 1957, p. 118）

### 6-3 「光景」：從孔洞／縫隙中體悟的時間感

除了將窄天井用於出入口，陳其寬先生更常將其置於建築內部，例如東海大學招待所（1961年，圖15）和女白宮（即單身女教職員宿舍，1962年建，圖16系列）；在這些低層住宿空間中，窄天井皆位於公共／私密、主／次之間轉換的介面。這兩個設計最讓人疑惑之處莫過於天井周圍均設實牆、僅留縫隙，絲毫沒有朝向天井借景的意圖。常見的天井設計乃將周邊牆體虛化、留設大面積的開口，以利觀景與風、光的流動（如草山行館），招待所和女白宮卻非如此。

招待所的窄天井四圍都是實牆，僅在北牆留有縫隙。住客自交誼廳轉身步入住宿區前，需經過窄天井旁、如橋一般的過渡空間，關於此處的狹縫是住客唯一能感知到天井、望進天井的機會（圖15）。

女白宮臨天井的走廊側同樣設實牆，僅在牆頂與牆腳留設水平窗帶，遮蔽所有面向天井的視線（圖16B），唯一的例外乃開在長形天井短邊的一處長窗（圖16A紅圈）。這扇長窗寬60公分、最高433公分（因順著斜屋面而呈梯形），比例接近1:7，一如陳特別喜愛採用之1呎乘7呎的掛軸比例（葉維廉，1987，頁80）。天井裡，陳其寬先生特別選種了一株滿足他懷鄉之思的桑樹。站在1.5層樓高的長窗前觀覽天井裡的風光，人的目光不由得上下遊移（組圖16C），與看他的宇宙迴旋系列畫作並無二致（圖14C）。

陳其寬先生為何設計如此反常的天井？特意留設了天井，卻避開多方觀景的可能，將覽景冥思的場所限縮於唯一的狹縫前。若言為採光，細窄的開口部實際上僅帶來幽微的光線；若為改善通風換氣條件，收效其實甚微。

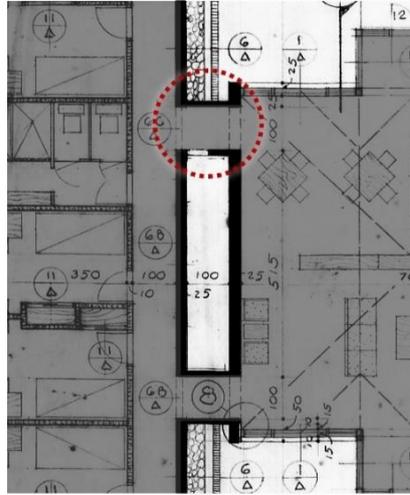


圖 15. 東海大學招待所平面圖局部：底色等標註同圖 14A。本圖以圓圈標示橋狀過道的位置，環繞天井均為實牆，唯一的縫隙見紅圈內左下方。（圖像來源：本研究根據已公開的建築平面圖，在底圖上自行繪製分析內容；底圖由東海大學提供。）

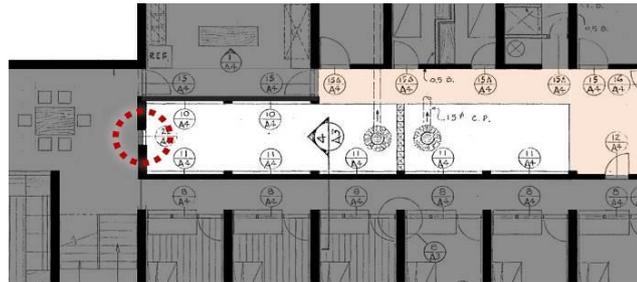


圖 16A. 東海大學女白宮平面圖局部：底色等標註同圖 14A。虛線圓圈為長窗的位置。（圖像來源：同圖 15）



圖 16B. 女白宮的走廊  
臨天井側仍設實牆（圖  
像來源：筆者攝）



組圖 16C. 女白宮的長窗，左圖乃自餐廳  
望向天井、右圖為自天井望向室內（圖  
像來源：游筱嵩攝，感謝慨允授權）



圖 17. 陳其寬《光陰過隙》，1996 年（圖像來源：洪文慶編，2009，頁 251）

或許他的畫能提供一些暗示。孔洞大量出現在陳其寬先生的太湖石群山、荷葉蝕洞畫與建築幻想畫中並非偶然，三者都潛藏「時間」的意蘊。他將一幅荷葉蝕洞畫命名為《光陰過隙》（圖 17），傳達他在老、莊的影響下對時間的體悟：「畫上每一片荷葉都有破洞，洞口透著光，代表時光的流逝；生命經過成長、凋萎、腐敗，乃是時間的傑作」（洪文慶編，2009b，頁 250）。潘潘（2007，頁 105）進一步解釋：「莊子在《知北游》中以『白駒之過卻』來形容光陰的流逝。『卻』相當於隙，表示門縫。人生在天地之間，時間的飄逝如同白駒穿越門戶的縫隙，迅速而難以掌握……。天地迴旋，一切時間也從荷葉細〔隙〕縫中飄逝」。儘管再華麗璀璨之物終有消逝的一天，陳其寬先生以其自身可比擬《浮生六記》作者沈復之觀察、描摹日常生活事物的精微眼力與洞察力，在芥子中見須彌，超然地應對歲月的本質。定睛細看，在重重荷葉蝕洞掩映下，款款飛舞的蜻蜓、自在游集的魚群和舟船所呈現的不正是一派活潑、盎然的生機嗎？正如他的另一幅《生生不息》（1991 年）畫名所示，各種孔洞為不易察覺的時光之流提供了空間的參照座標，透過範圍有限的孔隙觀測物體在時間、空間中的位移，難以捉摸的時間便有了可感知的刻度。

一線天、窄天井是否也可充作可見、可感知的時光沙漏呢？女白宮封閉的白牆上開著高、窄的長窗，有時透過如畫的長窗，人們意識到後方既深又狹長的天井，天井中的桑樹兀自繁茂、開花、結果，呈現四季的遞嬗。一天之中總有那麼幾個時刻，一束光線自窄縫中傾洩而下、曳地而行，光帶流淌過地面、白牆、桌椅等日常事物，以自身行走的軌跡在空間中劃下時間的刻度，一分一寸記錄著流逝的光陰。看來，在一線天、窄天井中流動的不只是人，還有光影與光陰。

## 七、結語

本文著眼於陳其寬先生之建築與繪畫中共通的空間探索，闡釋他對「太湖石—Henry Moore—童心（猴）—Space—立體派」的聯想及其所受啟發（實中有虛、動態感和同時性），並分析他在繪畫上的不斷創新，補足以「框景」觀點籠統論述其畫作的闕漏。奠基於對畫作的解讀，筆者嘗試指出陳其寬先生在特異的窄天井虛空間設計中欲傳達的哲思。

有鑒於結合繪畫與建築的研究成果尚不多見、本身亦有其難度，筆者希望能在文末對本研究特別採取的研究方法之優勢、限制、以及未來可能的應用方式提出淺見。本研究採用了以繪畫及建築設計作品為直接分析的文本、主題性的比較研究和脈絡式研究等三種研究方法。後兩者是歷史與理論研究領域常用的方法，筆者毋須贅述；唯獨「直接分析設計作品」此種方法因為涉及非文字語言內容的分析，有其在應用上必須謹慎留意之處。首先，眾人普遍同意繪畫、建築、音樂等藝術創作本身就應該具備感動人心的力量，否則再多額外的文字說明解釋也無濟於事。以繪畫、建築設計作品為主題的研究，自然必須直接面對作品本身、與之對話。這對研究陳其寬先生這樣一位講求直觀感受、重視畫作與觀者溝通能力的創作者來說尤其必要。如此，才有可能不為後人詮釋的觀點所侷限或誤導，讀出他真正欲藉作品傳達的訊息，也有助於突破「過度依賴文字」的研究限制（無論是文字記載的缺乏抑或對二手文獻的輕信），

回歸藝術類作品研究的本質。然而，作為分析文本的繪畫、建築作品顯然不同於文學研究範疇的文本，在沒有大量、成篇文字可依賴的情況下，研究者在形塑觀點時如何避免流於主觀臆測、陷入自說自話的窘境？對此，筆者秉持越謹慎越好的態度。筆者認為在直接面對繪畫、建築作品時產生的所有看法，除非能與創作者所留下的隻字片語相互印證，否則仍應僅僅視為研究者個人的主觀詮釋而非定論，畢竟繪畫／建築設計之歷史與理論傾向的質性研究不同於藝術評論或建築設計論文，並非奠基於繪畫、建築作品的再次創作。幸運的是陳其寬先生並非完全不立文字，而且時常接受訪談，儘管往往點到為止、意有未盡，但對照他的繪畫與建築作品，仍有機會能找出他在「言說」與「實作」之間的連結，並藉由觀察實作來補足對言說的理解。建築人、藝術家原本就是透過作品與世人溝通，感動人心的作品也總是真誠的，因此筆者主張研究時應「以作品為主、文字為輔」而非相反。

## 誌謝

本研究的起點是台北市立美術館為陳其寬先生出版之《雲煙過眼：陳其寬的繪畫與建築》畫冊後所附按年份編輯的圖錄。筆者感謝陳師母林芙美女士慨允筆者基於學術研究使用的圖片授權，同時感謝主編及兩位匿名審查委員的鼓勵與指教，督促筆者將若干論點闡述得更為清楚。本研究承蒙國科會專題研究計劃的補助（NSTC 111-2410-H-029-037），對人一地關係和石室洞府的研究則受惠於更名前之科技部補助專題研究計畫（MOST 107-2410-H-029-037-MY3），特致謝忱。

## 註釋

- <sup>1</sup> 實則天井和庭院在規模上有所不同，陳其寬先生在指導碩士生撰寫論文時，將狹長的天井稱為夾院（文毓義，1985），但考慮到夾院並非通用的詞彙，本文仍以容易從字面上理解的窄天井稱之。
- <sup>2</sup> 此語出自 Coleman（1978, p. 128），意指在虛、實之間求得平衡，從內到外都有合適的控制。
- <sup>3</sup> 圖像來源：維基視覺藝術百科全書網站，<https://www.wikiart.org/zh/heng-li-mo-er/reclining-figure-1939>。依著作權法相關規定，由於本圖像在網際網路上很容易獲得，而且是原始藝術品的低解析度副本，不適合商業用途，使用上不會對作品的市場價值造成影響，再加上筆者的使用乃基於學術研究、教育目的，並清楚標註圖像出處，屬於可允許的合法、合理使用。
- <sup>4</sup> 陳其寬先生曾說：「我們不講透視，他們西方講透視，透視一來，畫就死掉了，我覺得看得很死板板的」（徐蘊康，2004年6月5日，公共電視《以藝術之名：台灣視覺藝術》紀錄片第三集《輕與重的對話》，取自 <http://web.pts.org.tw/~web02/artname/17-1.htm>）。
- <sup>5</sup> 本文所關注的開洞設計手法確實亦可從透明性的角度來理解，這是筆者另一篇論文的主題（薛孟琪，2021），而本文則希望在此提出其它別開生面的新看法。
- <sup>6</sup> 底圖來源：陳其寬·董家範·石企孟聯合建築師事務所，1984，頁 111。底圖上的所有分析內容、色彩註記均為筆者所加。
- <sup>7</sup> 底圖來源：由筆者整合國立台灣博物館收藏之相關圖面而成，以下列出典藏號資訊：以本設計案發展階段較為成熟的後期階段圖面 CCCK23025007、CCCK37525016、CCCK43025010 為基礎，參酌較早

期的構想草圖 CCCK31421015、景觀配置圖 CCCK40223019 整併之。底圖上的所有分析內容、色彩註記均為筆者所加。

## 參考文獻

1. Anonymous (1957). Chapel for China. *Architectural Forum*, 106(3), 118-121.
2. Coleman, E. J. (1978). *Philosophy of painting by Shih-T'ao: A translation and exposition of his Hua-P'u (Treatise on the Philosophy of Painting)*. Boston, MA: De Gruyter.
3. Giedion, S. (1941). *Space, time and architecture: The growth of a new tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
4. Hay, J. (1987). Structure and aesthetics in Chinese rocks and art. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 13, 5-22.
5. Hoesli, B. (1968). Commentary. In C. Rowe, & R. Slutzky (Eds.), *Transparency* (pp. 57-83). Boston, MA: Birkhäuser Verlag.
6. Kuo, J. (1991). The art of Chen Chi-Kwan. In Taipei Fine Arts Museum. (Ed.), *Chen Chi-Kwan retrospective* (pp. 37-63). Taipei: Taipei Fine Arts Museum.
7. Rowe, C., & Slutzky, R. (1955). Transparency: Literal and phenomenal. In C. Rowe, & R. Slutzky (Eds.), *Transparency* (pp. 21-55). Boston, MA: Birkhäuser Verlag.
8. Stanley-Baker, J. (2003). Architecture and art in the life of Chen Chi-Kwan. In Department of Architecture, Tunghai University (Ed.), *The mind of architecture* (pp. 39-79). Taipei: Garden City Publishers.
9. 三浦國雄 (2017a)。論洞天福地 (王標譯)。載於氏著, 不老不死的欲求: 三浦國雄道教論集 (頁 332-359)。成都: 四川人民出版社。(原作出版年: 2000)  
Miura, K. (2017a). Luen dong ting fu di (Biao Wang, trans.). In *Bu lao bu si de yu qiu: San pu guo xiong dao jiao lun ji* (pp. 332-359). Chengdu: Sichuan Renmin Publications. (Original work published 2000) [in Chinese, phonetic translation]
10. 三浦國雄 (2017b)。洞庭湖與洞庭山——中國人的洞窟觀念 (王標譯)。載於氏著, 不老不死的欲求: 三浦國雄道教論集 (頁 360-387)。成都: 四川人民出版社。(原作出版年: 2000)  
Miura, K. (2017b). Dong ting hu yu dong ting shan: Zhong guo ren de dong ku guan nian (Biao Wang, trans.). In *Bu lao bu si de yu qiu: San pu guo xiong dao jiao lun ji* (pp. 360-387). Chengdu: Sichuan Renmin Publications. (Original work published 2000) [in Chinese, phonetic translation]
11. 文毓義 (1985)。台灣傳統式廟宇的空間系統及其轉變之研究: 以鹿港廟宇實調為例 (未出版之碩士論文)。東海大學, 台中市。  
Wen, Y. Y. (1985). *Taiwan chuan tong shi miao yu de kong jian xi tong ji qi zhuan bian zhi yan jiu*. (Unpublished master's thesis). Tunghai University, Taichung, Taiwan. [in Chinese, phonetic translation]
12. 王嘉驥 (2009)。乾坤意遊—陳其寬山水畫中的空間意識及其歷史貢獻。《故宮文物月刊》, 316, 18-27。  
Wang, J. J. (2009). Qian kuen yi you: Chen Chi-Kwan shan shui hua zhong de kong jian yi shi ji qi li shi gong xian. *The National Palace Museum Monthly of Chinese Art*, 316, 18-27. [in Chinese, phonetic translation]

13. 王懷義 (2016)。《中國史前神話意象》。台北市：里仁。  
Wang, H. Y. (2016). *Zhong guo shi qian shen hua yi xiang*. Taipei: Liren. [in Chinese, phonetic translation]
14. 李鑄晉 (1991)。時間、空間、人間—記陳其寬繪畫的發展。載於台北市立美術館展覽組 (編)，*陳其寬七十回顧展* (頁 6-35)。台北市：台北市立美術館。  
Li, C. T. (1991). Time, space, and the human world: On the development of Chen Chi-Kwan's painting. In Taipei Fine Arts Museum (Ed.), *Chen Chi-kwan Retrospective* (pp. 6-35). Taipei: Taipei Fine Arts Museum. [in Chinese, semantic translation]
15. 李鑄晉 (1996)。陳其寬的意眼。《藝術家雜誌》，259，384-394。  
Li, C. T. (1991). Chen Chi-Kwan de yi yan. *Artist Magazine*, 259, 384-394. [in Chinese, phonetic translation]
16. 洪文慶 (2009a)。陳其寬繪畫中的建築空間美學。《故宮文物月刊》，316，4-16。  
Hung, W. C. (2009). Chen Chi-kwan huei hua zhong de jian zhu kong jian mei xue. *The National Palace Museum Monthly of Chinese Art*, 316, 4-16. [in Chinese, phonetic translation]
17. 洪文慶 (編) (2009b)。意：陳其寬 90 紀念展。台北市：陳其寬文教基金會。  
Hung, W. C. (Ed.) (2009). Chen Chi-kwan: The mind's eye, commemorating the 90<sup>th</sup> anniversary of his birth. Taipei: Chen Chi-kwan Education & Cultural Foundation. [in Chinese, semantic translation]
18. 胡懿勳、郭暉妙 (編) (2008)。《陳其寬：構築意繪》。台北市：國立歷史博物館。  
Hu, Y. H., & Guo, H. M. (Eds.) (2008). *Chen Chi-Kwan: Gou zhu yi huei*. Taipei: National Museum of History. [in Chinese, phonetic translation]
19. 陳其寬 (1962)。貢獻一磚。《建築雙月刊》，2 (6)，21-25。  
Chen, C. K. (1962). Gong xian yi zhu an. *Architecture Bimonthly*, 2(6), 21-25. [in Chinese, phonetic translation]
20. 陳其寬 (1979)。中國建築的新方向。《成大建築系刊》，16，78-87。  
Chen, C. K. (1979). Zhong guo jian zhu de xin fang xiang. *Cheng da jian zhu xi kan*, 16, 78-87. [in Chinese, phonetic translation]
21. 陳其寬 (1985)。參與東海生命的醞釀、規劃東海景觀的成長。載於東海大學 (編)，*東海三十年* (頁 25-26)。台中市：東海大學。  
Chen, C. K. (1985). Can yu Tunghai sheng ming de yun niang, gui hua Tunghai jing guan de cheng zhang. In Tunghai University (Ed.), *Tunghai san shi nian* (pp. 25-26). Taichung: Tunghai University. [in Chinese, phonetic translation]
22. 陳其寬口述 (1995)。我的東海因緣。載於東海大學創校四十週年特刊編輯委員會 (編)，*東海風：東海大學創校四十週年特刊* (頁 176-188)。台中市：東海大學。  
Chen, C. K. (1995). Wo de Tunghai yin yuan. In Tunghai te kan bian ji wei yuan hui (Ed.), *Tunghai feng: Tunghai University chuang xiao si shi zhou nian te kan* (pp. 176-188). Taichung: Tunghai University. [in Chinese, phonetic translation]
23. 陳其寬 (2008)。天道、物道、人道。載於胡懿勳、郭暉妙 (編)，*陳其寬：構築意繪* (頁 170-177)。台北市：國立歷史博物館。  
Chen, C. K. (2008). Tian dao, wu dao, ren dao. In Y. H. Hu & H. M. Guo (Eds.), *Chen Chi-kwan: Gou zhu yi huei* (pp. 170-177). Taipei: National Museum of History. [in Chinese, phonetic translation]
24. 陳其寬·董家範·石企孟聯合建築師事務所 (1984)。國立僑生大學先修班活動中心。《建築師》，115，109-112。

- Chen, C. K., & Associates Architects & Engineers. (1984). Guo li qiao sheng da xue xian xiou ban huo dong zhong xin. *Taiwan Architect Magazine*, 115, 109-122. [in Chinese, phonetic translation]
25. 黃梅香 (1996)。陳其寬的繪畫藝術之研究 (未出版之碩士論文)。中國文化大學，台北市。  
Huang, M. H. (1996). *The research on the art of Chen Chi-Kwan's paintings* (Unpublished master's thesis). Chinese Culture University, Taipei. [in Chinese, semantic translation]
26. 葉維廉 (1987)。物眼呈千意，意眼入萬真——與陳其寬談他畫中的攝景。載於氏著，*與當代藝術家的對話：中國畫的生成* (頁 46-84)。台北市：東大出版。  
Yip, W. L. (1987). Wu ya cheng qian yi, yi yan ru wan zhen: Yu Chen Chi-kwan tan ta hua zhong de she jing. In *Conversations with nine artists: The becoming of Chinese painting* (pp. 46-84). Taipei: Dong Da Publications. [in Chinese, phonetic translation]
27. 楊鴻勛 (2011)。江南園林論。北京：中國建築工業出版社。  
Yang, H. X. (2011). *Jiang Nan Yuan Lin Luen*. Beijing: China Architecture & Building Press. [in Chinese, phonetic translation]
28. 趙家琪採訪、林忞姜整理 (1991)。建築・繪畫—訪學貫中西陳其寬建築師。《建築師》，11，76-80。  
Chao, J. C., & Lin, C. J. (1991). Jian zhu, hui hua: Fang xue guan zhong xi Chen Chi-kwan jian zhu shi. *Taiwan Architect Magazine*, 11, 76-80. [in Chinese, phonetic translation]
29. 漢寶德 (1996)。自眼界到境界——看陳其寬的藝術。載於名家翰墨 20：陳其寬特集 (頁 66-78)。香港：翰墨軒。  
Han, P. T. (1996). Zi yan jie dao jing jie: Kan Chen Chi-kwan de yi shu. In *Han Mo 20: Special study on Chen Chi-kwan* (pp. 66-78). Hong Kong: Han Mo Xuan Publishing Co. Ltd. [in Chinese, phonetic translation]
30. 漢寶德 (2007)。東海建築的陳其寬時期。《建築師》，10，76-79。  
Han, P. T. (2007). Tunghai jian zhu de Chen Chi-Kwan shi qi. *Taiwan Architect Magazine*, 10, 76-79. [in Chinese, phonetic translation]
31. 廖春鈴 (編) (2003)。雲煙過眼：陳其寬的繪畫與建築。台北市：台北市立美術館。  
Liao, C. L. (Ed.) (2003). *Painting and architecture of Chen Chi-Kwan*. Taipei: Taipei Fine Arts Museum.
32. 蔣高宸 (1997)。雲南民族住屋文化。雲南：雲南大學出版社。  
Jiang, G. C. (1997). *Yunnan Min Zu Zhu Wu Wen Hua*. Kunming: Yunnan University Press. [in Chinese, phonetic translation]
33. 鄭惠美 (2004)。空間・造境・陳其寬。台北市：雄獅美術。  
Cheng, H. M. (2004). *Kong Jian, Zao Jing, Chen Chi-kwan*. Taipei: Lion Art. [in Chinese, phonetic translation]
34. 潘潘 (2007)。陳其寬：東西美術交會的水墨畫先知。台北市：藝術家。  
Pan, F. (2007). *Chen Chi-Kwan: Dong Xi Mei Shu Jiao Hui de Sheui Mo Hua Xian Zhi*. Taipei: Artist Publishing Co. [in Chinese, phonetic translation]
35. 薛孟琪 (2021)。圖、底與透明性：試論陳其寬先生建築與繪畫中共通的空間探索。《建築學報》，118，27-52。  
Hsueh, M. C. (2021). Figure, ground, and transparency: Theorizing shared spatial experiments in Chen Chi-Kwan's architectural and visual creations. *Journal of Architecture*, 118, 27-52. [in Chinese, semantic translation]

# **Cavities, Dynamics, and Small Patios: Exploring Chen Chi-Kwan's Contemplation and Practice on the Idea of “Symbiosis of Solid and Void” Exemplified in His Paintings and Architectural Designs**

Meng Chi Hsueh

Department of Architecture, Tunghai University  
mchsueh@thu.edu.tw

## **Abstract**

This interdisciplinary research delves into how Chen Chi-Kwan contemplated on the common spatial issue through his paintings and architectural designs. His distinguished paintings on monkeys were inspired by Henry Moore's sculptures and Chinese foraminate garden rocks. He was obsessed with the solid/void similarities among them. He even mysteriously co-related these ideas with Cubism yet without further elaboration. Combining analysis on graphical and architectural forms, comparative and contextual research methodology, this article examines how Chen positively utilized cavities/voids, both visually and connotatively, in his themed paintings of foraminate-rock mountains, worm-eaten lotus leaves, and imaginative architectural scenes. This article elaborates on Chen's deliberate choice of square proportion and how he simultaneously represented multi-angle views without distortion as an amendment to what Cubism pursued. An alternative thinking of Chen's paintings beyond “framing” is also proposed. Based on the discussion on paintings, the second half of this article interprets the small patios in Chen's architectural designs. To understand the meaningful design of these void spaces, this article argues to approach it from the perspectives of our perception of time and dynamics.

**Keywords:** Chen Chi-Kwan, The Symbiosis of Solid and Void, Cavity, Dynamics, Small Patio.