

主義」，使其為中國現代藝術所用。

二十世紀是中國藝術為了追求現代化，為了促進「中國文藝復興」，積極展開與西方交會，進而「輸入西方藝術」的年代。在此脈絡之中，徐悲鴻與林風眠若屬第一個世代的藝術家，陳其寬則是第二代。與陳其寬年齡相近，一生經驗亦頗接近的藝術史學者李鑄晉（一九二〇—）指出，陳其寬在南京讀初中的時期（約一九三三—三五年期間），「首次受到西洋

美術教育，作了不少素描水彩」。陳其寬於一九四〇年考入國立中央大學建築系，當時知名的教授多是從美國或英國學成歸國的建築設計者暨學者。在中國教育史裡，建築作為高等學院重要的科系或學門，沒有例外地起始於一九二〇年代末期。特別值得一提的是，當時的中央大學建築系還聘請了留學英國，後來被尊為「中國水彩畫之父」的李劍晨（一九〇〇—二〇〇二），自一九四一年起，受聘於該系教授繪畫。據李鑄晉指出，李劍晨是陳其寬在大學時期，對他影響最大的老師之一。陳其寬目前傳世最早的一件一九四〇年之作，是以「嘉陵江」為寫生對象的水彩畫。陳其寬在畫中再現了從較高視野向遠處瞭望的景觀，其中運用了與空間透視學相關的知識。有關「透視」的掌握，不但是當時建築系的基本學程，更是推展寫實主義不遺餘力的徐悲鴻極為重視的基本訓練。據了解，陳其寬在重慶中央大學求學期間，也經常到藝術系去看畫。當時，徐悲鴻連同受其啓蒙的留法弟子呂斯百（一九〇五—



陳其寬 嘉陵江 1940 24×32公分

乾坤意遊

陳其寬山水畫中的空間意識及其歷史貢獻

王嘉驥

陳其寬（一九二二—二〇〇七）出生於「五四運動」之後的中國。當時是中國面對西方強權不斷進逼的年代。愛國主義與民族自救的情緒混合了文化自信潰散的危機。知識界雖有擁護西方民主（德先生）與科學（賽先生）的「新文化運動」聲浪，但是，鞏固國故，反對西化的主張與行

動，卻也同樣針鋒相對。表現在對待中國藝術傳統的態度上，陳獨秀於一九一八年一月提出了「若想要把中國畫改良，首先要格王畫的命」，極端地認為「斷不能不採用洋畫的寫實精神」。

一九二〇年代是中國知識青年響應教育部長蔡元培（一八六八—一九

四〇）所提倡的「勤工儉學」方案，大量留學法國的年代。中國藝術亟需改革的看法，也贏得有心赴海外留學的青年藝術家的普遍認同。徐悲鴻（一八九五—一九五三）於赴法之前，也在一九一八年間響應陳獨秀之說，發表〈中國畫改良之方法〉，主張可以採用「西方畫」，將其融入中

國畫之中。一九二六年，他更針對如何提振中國藝術，具體點名：「欲救目前之弊，必採歐洲之寫實主義……。」並認為唯有如此，中國藝術「乃能大放光明於世界。」同樣留學法國的林風眠（一九〇〇—一九九一），則是在返國之後的一九二六年提出「調和東西藝術」之說，主張在西方以模擬自然為主的「寫實」與東方以想像為主的「寫意」之間，走出折衷之道。所不同的是，在創作的取徑上，相較於徐悲鴻堅持以「寫實主義」救中國藝術之弊，林風眠更嘗試調和「印象主義」，或乃至於「立體

水彩畫之父」的李劍晨（一九〇〇—二〇〇二），自一九四一年起，受聘於該系教授繪畫。據李鑄晉指出，李劍晨是陳其寬在大學時期，對他影響最大的老師之一。陳其寬目前傳世最早的一件一九四〇年之作，是以「嘉陵江」為寫生對象的水彩畫。陳其寬在畫中再現了從較高視野向遠處瞭望的景觀，其中運用了與空間透視學相關的知識。有關「透視」的掌握，不但是當時建築系的基本學程，更是推展寫實主義不遺餘力的徐悲鴻極為重視的基本訓練。據了解，陳其寬在重慶中央大學求學期間，也經常到藝術系去看畫。當時，徐悲鴻連同受其啓蒙的留法弟子呂斯百（一九〇五—

九七三）、吳作人（一九〇八—一九七七），以及受徐悲鴻資助留日的傅抱石（一九〇四—一九六五），也都在該校藝術系任教。

陳其寬幼承庭訓，受傳統四書五經啓蒙，對於中國書畫文物耳濡目染；在進入青年時期以後，因為學校教育的薰陶，也受西方文化思潮的啓迪。因此，如何在學習西方知識與技術的過程中，調和中西，走出具有中



陳其寬 球賽 1980 178.8×32.5公分
台北市立美術館藏陳其寬 歌樂山與重慶 1952
186×32公分

年代前期，多數均以單色水墨為主，尤其側重「筆法」的運用。同樣作於一九五二年的〈歌樂山與重慶〉，以及從一九五二年開始練習的〈足球賽〉（或〈球賽〉）系列，大致透露了陳其寬在創作道路上的兩大方向。

〈歌樂山與重慶〉融入較多的形象寫實，屬於昔日記憶的再現。陳其寬利用中國自明代「吳派」以降所習見的窄長畫幅，甚至使其更窄或更長，以白描式的用筆，融入了建築性

國主體性的個人之風——這是陳其寬早年成長過程的基本存在結構（framework of being）。

陳其寬於一九四四至一九四五年間，曾受軍事徵召，奉命前往緬甸與印度擔任翻譯官。期間，他留下了許多記錄雲貴土著、滇緬以及印度風土的小幅水彩畫作。雖然是在大戰期間，他仍不忘以繪畫留下時代記錄，由此可見他對藝術的熱愛。這批作品大致不脫隨筆的速寫和寫生，類似采風錄，而且頗富異國風情。畫幅多以三十二×二十四公分的開本為主，畫面採取固定視角的再現方式。

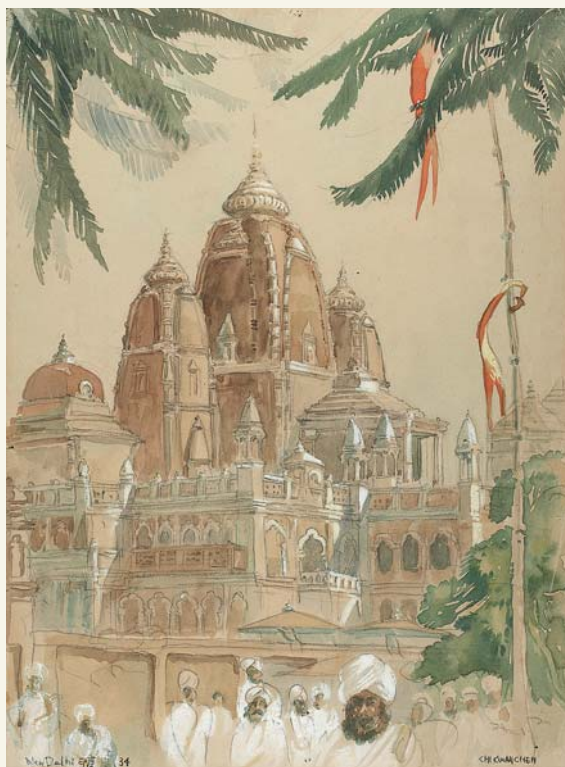
一九四八年八月，陳其寬赴美深造，從此居住美國多年，並以所學的建築設計為業。陳其寬晚年的口述指出，他真正開始「業餘繪畫」是在一九五一年。當時，他受葛羅匹斯（Walter Gropius，一八九三—一九六九）青睞，進入後者在美國麻州康橋（Cambridge）所設立的「聯合建築師事務所」（The Architects Collaborative）工作。對比他稍早在中國期間所作的水彩習作，陳其寬以

「業餘繪畫」的身分重拾畫筆之後，反而回歸至水墨的創作。寫生式的采風再現，不再是他觀照的重點。若就「業餘繪畫」的概念而論，陳其寬展現了傳統文人繪畫所自許的戲筆與墨趣的概念。這種以自娛作為出發點的美學表現，展現了一種筆墨的自足性與純粹度。筆墨作為藝術家主觀心性的痕跡書寫，也與美國戰後盛極一時的「抽象表現主義」有著異曲同工之趣。陳其寬雖保有「業餘繪畫」的意識，卻也受到波士頓與紐約部份畫廊的注意與青睞，並於一九五〇年代至一九六〇年代期間，舉辦過多次個展。

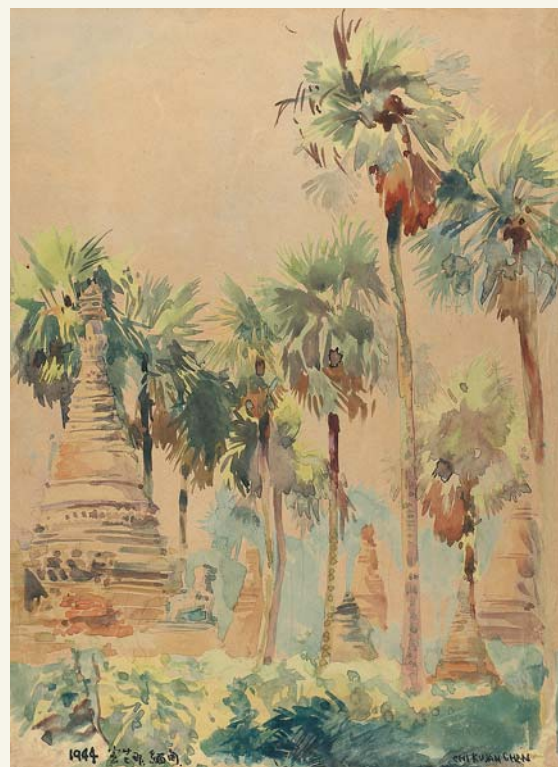
何懷碩（一九四一—）曾在一九八〇年的一篇短論當中，以「簡」、「諧」、「小」、「長」、「奇」等五項特點，歸納了陳其寬自一九五〇年代以來的形式與風格表現。陳其寬也曾提及自幼勤習書法，不但從中取得了「心性、耐性，以及眼力的訓練」，更對他日後的建築與繪畫成就，深有助益。以目前可見的作品而論，陳其寬在重拾水墨創作之初，亦即一九五〇

人汲水」的處理，來得更為細緻且高明許多。

〈足球賽〉系列則是以抽象的書法用筆連綿構成，屬於純粹「寫意」的動感聯想。雖然抽象，〈足球賽〉系列卻是陳其寬在一九五〇年代期間最具創意與力度的傑出代表作。〈足球賽〉不僅有意將書法轉化為一種視覺性的語言，超越其原定的文字表意識，同時，更融入了高度的時間與空間意識。表現在時間的向度上，書



陳其寬 新德里街景 1945 38×28.1公分



陳其寬 密芝那風光 1944 37.5×27.7公分



陳其寬 少則得 1977 32×62公分

無窮盡的山河。這種日月山河共時並存的廣袤景觀，跳脫了物眼的極限，而轉化為富於哲思的宇宙論視野。陳其寬在晚年的口述當中，不但觸及「動」的哲學，也探討「虛／實」的空間觀念，更以《易經》的乾坤義理變化，表白他以「少則得」自奉的「簡易」美學。陳其寬一九八〇年代中期以後的山水畫作，幾乎沒有例外地體現為一種以「圓」為依歸的環形世界。在此，山水已悄悄地轉化為一種高度象徵性的實字意識，其中承載了中國傳統的自然觀和宇宙意識。

同為畫家的席德進（一九三二—一九八一）在一九七一年的一篇文章當中，引述了陳其寬本人的說法：「我的山水繪畫，著重觀念、構思，尤其強調不同的視點，來表現一種特

殊的看法。」對於陳其寬所說的「視點」，漢寶德（一九三四—）曾經從兩個方向加以探討。首先，他從藝術史發展的角度，比較中西傳統繪畫在「透視」表現上的差異性，並指出中國自二十世紀初期以來，包括徐悲鴻、林風眠，或乃至於傅抱石等人，幾乎都放棄中國「傳統的動態視點的觀念」，而去將就西方自文藝復興所發明的線性透視法。就此而論，他對於陳其寬「以其建築的背景」，回過頭來「開發動態視點」的做法，表達高度肯定。另一方面，他也針對陳其寬的建築專業，指出陳其寬對於透視法與建築「投影幾何學」（descriptive geometry）的熟稔，以及他如何將建築工程圖常見的「平面圖」、「立面圖」與「剖面圖」的透視技巧，應用



陳其寬 北辰 1991 184×30公分



陳其寬 迴旋 1997 186×32公分

法性的中鋒用筆在紙上留下的痕跡，固然凸顯了時間的流動，其行進間的速度感更塑造了球員在場上快速移動與運球的想像。留白的畫面成了球場自身，觀者透過藝術家流暢的筆勢，彷彿即時地（in real-time）觀賞了一場現場的球賽。這種表現速度，嘗試將時間與空間同步收攏在單一畫面的做法，亦頗有一九一〇年代歐洲「未來主義」藝術家所歌頌的速度美學之趣。

如何在畫面當中，透過空間的構成與表現，創造出一種同步的時間連續感，或乃至於運動感——這是陳其寬自一九五〇年代初期以來的基本關懷。就技法而言，陳其寬主要藉著筆法的線性流動，營造出時間在空間中的遷徙或變換軌跡。表現在多數的山水繪畫當中，陳其寬對於超越肉眼視

野的高空透視，明顯有其個人偏好。一九六二年，他曾經以「抽象畫」為討論對象，探討繪畫與視覺（optics）的關係，分梳「肉眼」相對於「物眼」與「心眼」的差異性。對陳其寬而言，「物眼」指涉現代科技所帶來的視覺革命，尤其是光學技術所帶來的視覺革命。人們透過各種儀器或機具的放大及顯微作用，得以見到肉眼平常所不能及的物象。「心眼」則是肉眼結合科技的物眼之後，藝術家在精神上或情感上，理性上或情感上，所提出的共鳴與想像。就以「肉眼」、「物眼」和「心眼」的脈絡論之，陳其寬在山水畫中所展現的高空透視，明顯是「物眼」與「心眼」的雙重結合；更具體地說，藝術家以主觀的視覺想像，結合了高空攝影或望遠的鏡頭。同樣值得一提的，陳其寬在晚

年的口述當中，特別提到一九四五年的口述當中，特別提到一九四五年受軍事徵召前往印度的過程中，飛機在轉彎下降時，他所目睹的天地隨之轉向的奇特景觀。就在一九六七年的〈迴旋〉系列當中，他具體再現了這樣的視覺印象。畫中展現山形與山脈的方式，也成為一種創舉。地景中的長河展現為連續的S形構圖，既是地形的構成，也象徵著源遠流長的時間之形。藝術家的「心眼」轉化了「物眼」之下的高空透視，山的形體突破了垂直的向地性，而隨著「心眼」的視角變換，搖曳生姿地凸顯出向左斜或向右傾的動態感。

卻又不能過度設計，而造成匠氣，這些都是陳其寬必須面對的基本課題。中國園林建築經常利用門洞或窗框的巧思，藉以在視覺上收攬自然之景，營造出「如畫」的效果。同樣地，陳其寬也琢磨著如何利用方與圓的相生相應，以建立連綿而不呆板的視覺縱深感。就從一九七八年之後的二十年間，陳其寬經常以六〇至六五公分左右的正方形尺幅，利用園林建築常見的方、圓、五角、六角與折扇形的門洞或窗框造形，使其呈現出層層交疊與相互掩映的景深透視效果。這一類型的作品吸收了園林建築的空間暨觀賞美學，一方面刻意不讓觀者一覽無遺，同時，又要讓觀者享受在空間中移動的視覺樂趣。以一九七九年的〈昇〉、〈深遠〉、一九九三年的〈內

外交融〉、一九九四年的〈步移景動〉，以及一九九七的〈徑欲曲〉為例，無論是在空間結構的安排，或是對於作品的命名，陳其寬都表達了想要以有形的結構，勾喚出無窮的想像。如此，就在虛實相應的建築透視之中，陳其寬創造了一種空間悠遠且餘音繚繞的畫中詩意。

以建築作為再現對象的繪畫，中國繪畫史慣以「界畫」稱之。然而，界畫在畫史的傳承之中，從未居於主流。明末清初（十七世紀）的作者徐沁在其《明畫錄》中，特別針對「宮室」的題材，描述此類作品「一點一畫，皆有規矩準繩，非若他畫，可以草率意會也。」根據徐沁的觀察，界畫到了明代期間（一三六八—一六四三）「擅場者少」；而且，文人繪畫

在元明兩代蔚為風氣，「界畫」被「鄙為匠氣」，因此，「此派日就漸滅矣。」反倒是到了清代，界畫的製作受到了滿清皇帝的重視，尤其結合了歐洲傳教士所引進的線性透視法，成爲一種新的畫風。

漢寶德在論及陳其寬對於技巧的重視時，指出陳其寬畫直線有時「是用木匠的工具——墨線彈出來的」。此一手段與傳統「界畫」以「界尺」作為引線工具的做法雖有不同，卻可見陳其寬積極轉化傳統，希望能爲現代所用的根本態度。

對比陳其寬的建築山水與中國傳統以宮室或亭台樓閣爲對象的「界畫」，後者主要是爲了「再現」的目的，有時更爲了實景的寫真或記錄而作。再者，「界畫」的命名也意味著



陳其寬 徑欲曲 1997 186×32公分



陳其寬 步移景動 1994 62×62公分



陳其寬 深遠 1979 62×62公分

於繪畫之中，從而造就了陳其寬在山水畫中所見的「不同」而「特殊」的「視點」。

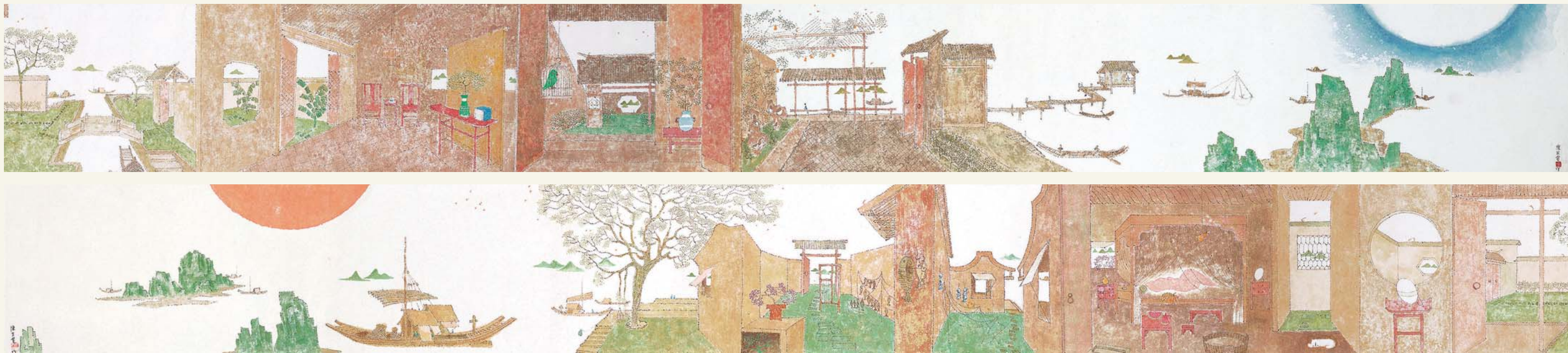
吊詭的是，建築圖學所慣用的平面、立面與剖面等圖樣，仍然都是關於線性透視法的應用。而這種以單一消失點（vanishing point）作為視覺「再現」基礎的空間觀念，在本質上乃是與中國傳統結合時間與空間的「游動視點法」相互扞格的。也因此，如何將中西這兩套不同的空間透視觀點收攏在同一個畫面之中，或是使「物眼」得以爲「意眼」所用，也成爲陳其寬自一九五〇年代以來在繪畫創作上極爲自覺的實踐。一方面，陳其寬爲中國傳統的山水繪畫引進了「投影解何」的視覺觀點；另一方面，他又希望突破線性透視法在單一消失點上的侷限。換句話說，他堅信中國傳統山水繪畫在空間中呈現時間的概念，仍然有著西方藝術所不能取代的優越性。對此，他提出了「動著看」的說法，嘗試在自己的作品當中，既調和中西，融物眼於意眼之中，並且讓時間之形成爲空間再現的

一環。表現爲具體的創作，陳其寬從傳統山水畫的形式體系之中，延伸出了一條支線。他嘗試將建築融入山水之中，使觀者透過建築物的空間變化，看向外面的天地自然，如此，增加了觀者的視野變化與空間審美樂趣。

陳其寬自一九五三年開始多方嘗試具有建築空間感的山水繪畫。最早的作品，譬如〈風帆入室〉（一九五三—五四）以及〈窗上行舟〉（一九五四）的形式策略，主要以製造室內和室外空間的視覺曖昧效果爲手段。他在白描的畫面當中，塑造了一種既平面卻又帶著立體景深的雙重視覺。

一九七八年之後，陳其寬更直接地將中國傳統園林建築的造形結構，引進山水繪畫之中，從此更成爲他最具個人獨創性的視覺創造。

爲了將建築引進山水之中，陳其寬預先做了各種速寫的設計線圖，而且，絕大多數都是關於構圖的配置與視點的安排。如何將中國傳統建築所慣見的方圓結構，置入畫中，既要創造出視覺的連貫感與空間的變化性，



陳其寬 陰陽II 1985 30×540公分 台北市立美術館藏

一種作畫的技術，亦即透過器具——「界尺」的輔助而得以完成。陳其寬畫中對於建築造形的運用，則與實景無關，更不是為了記錄而作。陳其寬重視的不是建築物的再現，而是空間意境的創造。這種「造境」的意識更接近傳統中國詩人或文人繪畫推崇的審美觀。

本身也是建築設計師的陳其寬，對於人與空間的具體關係，比起一般畫家都來得更加自覺。除了揣摩觀者看畫的「視點」之外，他更著墨於觀者在進入畫中的世界之後，如何隨著身體的行進，而產生可能的視野移動，雖然他甚少在山水畫中添繪人物。表現在陳其寬的建築山水之中，一九八三年的〈陰陽〉與一九八五年的〈陰陽II〉堪稱企圖心最為宏大的傑作代表。陳其寬將原先在表現建築空間時，較常使用的正方形畫面，大幅度地向左右連綿擴展，形成了高度只有三十公分，橫向卻長達五百四十公分的手卷形式。在此，中國傳統園林的建築空間經過藝術家的巧思構成，轉化為一種與日月共存的永恆時

陳其寬終其一生的創作思想及形式課題，並未脫離中國自二十世紀初期以來的「現代化」議題。陳其寬沒有例外地引西潤中，意圖走出屬於中國現代藝術的一家之言。不僅如此，至少從一九八〇年代中期以降，他也和二十世紀眾多的藝術家一樣，有意藉繪畫體現中國文化的哲思，甚至走向以陰／陽、日／月、方／圓為主的二元形式體系。就此而論，陳其寬或許稱不上最早的先行者。但是，若以形式的開展而論，陳其寬在山水畫中融入了具有現代科技感的動態視點構成，以及將園林建築的空間美學成功地營造為觀者具體可遊的「建築山水」，這些都堪稱史無前例的獨創。

放在中國山水畫史的脈絡來看，陳其寬儘管沒有具體的師承，亦無明確的後繼者，他所完成的集微型與宏觀於一體的「寰宇山水」，卻已足以名列青史，值得史載。同等重要的是，陳其寬早自一九六〇年即在台定居，雖然其藝術思想的養成並不源於台灣現代藝術發展的脈絡，然而，不能否認的是，他一生中最重要的建築

間意識。觀者的視點漫步在建築的地景之中，穿越了時間的象限，最終體現了一趟具有高度精神性且令人心曠神怡的「意遊」。

無論稱之為寰宇山水，或是建築山水，陳其寬畫中的空間總有時間之形，兩者匯流且並行不悖。陳其寬的山水既是造境，也是意遊；不但注重觀者視點如何在具體的空間中移動，更有意將山水的形式昇華為一種自然觀的實踐。透過藝術性的巧思，陳其寬的山水展現為自成宇宙的有機體，其內在是以傳統儒家和道家為主體的哲學印證。因此，陳其寬的繪畫語言也可以理解為一種象徵性的圖象表意系統。

蘇立文 (Michael Sullivan, 一九一六—) 在《二十世紀中國藝術與藝術家》一書當中指出，陳其寬自一九六〇年代起，雖然長住台灣，「他的藝術卻絕非台灣前衛藝術的產物。」陳其寬的藝術訓練起始於在中國成長的期間；之後，他到美國發展建築專業時，即已開始發展自己「作為畫家的創作主題與風格。」更進一步說，

與繪畫創作，卻都與台灣息息相關。就此而論，陳其寬對於台灣現當代水墨藝術的歷史書寫，也有不可抹滅的貢獻。

作者為藝術家／策展人

參考書目

1. 朱樸編著，《林風眠》，上海：學林出版社，1988。
2. 徐伯陽與金山合編，《徐悲鴻藝術文集》上冊，台北：藝術家出版社，1987。
3. 康有為，《萬木草堂藏中國畫目》（1917年），蔣貴麟釋文。台北：文史哲出版社，1971。
4. 《林風眠百年紀念專輯》，台北：大未來畫廊，1999。
5. 《雲煙過眼：陳其寬的繪畫與建築》，台北：台北市立美術館，2003。
6. 國立歷史博物館編輯委員會編輯，《陳其寬：構築意繪》，台北：國立歷史博物館，2008。
7. 《陳其寬畫集》，台北：藝術圖書公司，1981。
8. Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth Century China*, Berkeley and Los Angeles: University of California, 1996.
9. 《須彌芥子：陳其寬八十回顧展》，台北：財團法人沈春池文教基金會，2000。