

從構圖形式特性  
看陳其寬繪畫的求變與創新

**Study on the Inventiveness and Changeableness  
Through the Character of the Composition in  
Chen Chi-Kuan's Paintings**

黃梅香

HUANG, Mei-Hsiang

中國文化大學藝術研究所碩士、現職自由寫作

Master of Art, Graduate Institute of Art, Chinese Culture University, Freelancer

## 摘要

具建築專業背景的陳其寬，躋身中國水墨畫領域的初衷與目標，是要開拓中國水墨的嶄新面貌，其中，獨特的構圖形式，是陳其寬繪畫作品中最吸引人與創新的關鍵所在。他的繪畫構圖形式特性，依筆者的研究發現，包括：(一)狹長形結構的畫幅、(二)高空鳥瞰式的轉動造景、(三)對稱反置的構圖、(四)建築造型與空間。

本論文研究，主要透過陳其寬在世時第一手的珍貴訪談記錄，輔以相關之美術心理學、美學與風格分析等方法，進行研究論述。

關鍵詞：狹長形結構的畫幅、高空鳥瞰式的轉動造景、對稱反置的構圖。

## Abstract

Equipped with Professional Architectural training and practice, Chen Chi-Kuan had painted Chinese Ink painting in order to explore the boundary of Chinese Ink Painting. The key point and the most appealing element among his invention is his unique form of composition. This study analyses his forms of the composition as follows:

1. Narrow but Long Rectangular
2. Dynamic and Bird-eye View
3. Symmetrical and Contrast
4. Architectural Form and Space.

This study is accomplished through interview with the artist before the artist had passed away. The methodology of Psychology of Art, Aesthetics and Analysis of Artistic Style are employed to discuss the topic.

Keyword: Narrow and Long Rectangular Composition, Dynamic and Bird-eye View, Symmetrical and Contrast Composition

## 前言

陳其寬，1921年出生在人文薈萃的古都北平，從小是在傳統私塾背經書與寫書法中完成童年教育；1944年自大陸中央大學建築系畢業後，於1948年遠渡美國伊利諾大學建築研究所攻讀碩士學位；之後因緣際會，進入包浩斯創辦人葛羅匹斯(Gropius)的建築事務所工作，此時開始拿起毛筆作畫，並密集接觸西方現代藝術；1954年應貝聿銘之邀，參與台灣東海大學校園的規劃與設計，因表現深獲肯定，於1960年，被校方延聘為該校籌設創辦建築系，自此落腳台灣。

歷來討論陳其寬繪畫作品的文章，對其創新表現，都有極高評價，然而對其構圖形式的特質，並未見完整而深入的探討。有鑒於此，筆者透過親身訪談陳其寬，經過研究與比對，發現他畫作中的四項構圖形式特性：(一)狹長形結構的畫幅、(二)高空鳥瞰式的轉動造景、(三)對稱反置的構圖、(四)建築造型與空間表現，正足以證明他繪畫作品的獨出心裁之處，以及開創中國水墨現代化的決心與成就。

### 一 狹長形結構的畫幅

傳統中國畫幅的形式規格，一般可分立軸、橫披、長卷、冊頁和扇面五種。它們的基本結構，分別是：立軸、橫披—長方形，手卷—狹長形，冊頁—長方或正方形，扇面—扇形或圓形，五種形式中又以立軸和橫披最為常見。西洋繪畫的畫布規格則以人物型、風景型、海景型等長方形結構為典型；畫面縱、橫比例多半接近1:1.618的黃金律，較少超過1:2以上的長形結構。

陳其寬大學時受過西方建築教育訓練，因此，一開始拿筆畫水彩，便是畫在接近黃金律的畫幅上；然而，當他正式使用毛筆畫中國水墨畫時，卻對狹長形結構的畫幅情有獨鍾，給人一種刻意追求的形式感。他常用的狹長形畫幅，除橫式的手卷，大多採縱向的立軸形式。而比起傳統立軸的長方形結構，他所採取的縱、橫比例，差距較大且尺寸偏小，因而形成一種特有的狹長形立軸結構。

促使陳其寬特別偏愛狹長形畫幅的催生源頭，是北宋張擇端的「清明上河圖」。接受葉維廉專訪，談到如何與傳統對話時？陳其寬說：「在我觀賞傳統畫時，覺得有些很重要、很特別的東西應該保留下來。我畫的畫，很多都是長的，不是豎的，便是橫的。長的選擇，和我對『清明上河圖』的認識有關。『清明上河圖』提出了“時間”與“動”如何在平面上表現。用現代畫的角度來看，『清』圖用了很多視點，不斷移動地看的視點。這跟西方，尤其現代前的西方，完全不一樣，西方的畫用我們建築的術語來說，便

是一點透視，一個人站在一點看，並沒有把人放在許多點看。」<sup>1</sup>再者，筆者認為陳其寬對「清明上河圖」感受特別深，又與其建築出身有關。因為一般人看「清明上河圖」，大多關注於畫中的情景，而他卻從該圖中體會到時空的發展與動勢的表現，這應與其自建角度捕捉畫中特質有關。陳其寬與林明哲對談時，曾表示：「利用空間的游移，擴展更豐富的意象表達的建築精神，的確同樣顯現在中國繪畫上。中國畫不表現透視，不講究黃金分割的比例，而屬於中國畫特有的長條、橫幅，就是在吸引你用時間緩慢移動目光在空間中游移欣賞。」<sup>2</sup>因此，從 1952 年開始，陳其寬在「山城泊頭」(圖 1)中做一個試驗，他一反「清明上河圖」由右往左的橫向發展，而將自己對重慶山城的回憶，描繪在由下往上發展的立軸畫幅中，此一試驗，的確使其對狹長形結構的表現特性，有了更具體的認識與了解。

此外，陳其寬如此鍾愛狹長形結構的畫幅，另有其特殊理由。他曾告訴筆者：「因為只有在長的畫軸中，我才能表現長的轉動，假如我畫的是西方黃金律，就幾乎無法表現轉動的感覺。」<sup>3</sup>據此可知，藉由狹長形結構來表現連續的轉動感，正是陳其寬採取此一結構畫幅的關鍵所在。以「飛」(圖 2)為例，在狹長形結構的畫幅中，觀者視線隨著 S 形的長河導引，自左下轉向右上，再轉向左上、右上…直至地平線的盡頭，然後由一群展翅飛過落日的鳥兒，飛向畫面的左上角，而結束畫中的動感表現。在這件作品中，狹長形結構的畫幅，確實提供陳其寬在連續動感表現上，有更大的揮灑空間；同時，筆者也認為藉由狹長形結構畫幅，進而將畫中動勢，分別帶往上、下或左、右兩端的發展，使視覺思維導向更寬闊的想像空間，從而營造出一種無始無終與天人合一的中國傳統自然觀與宇宙觀的創作思想，則是陳其寬偏愛狹長形結構畫幅的另一要因。從 1994 年的「趕集」(圖 3)等作品中，他在畫幅結構的上下或左右，同時描繪日、月的作法，均可見陳其寬選擇此一結構畫幅的用心。

對於陳其寬的長形結構畫幅，漢寶德也曾指出：「陳先生偏愛長幅，正是因為長幅是中國畫在時、空表現上最具特色的一種發明。在這種狹長的天地裡，他所構思的時空可以有所發揮的。」<sup>4</sup>羅青也說：「就構圖而言，陳先生的畫不是『立的長』就是『橫的長』。他認為，『長』是中國畫的特色，能夠表現一長串的動感。例如立軸山水，表示者是以動的態度來看風景的，較易表現不同層次的景觀。」<sup>5</sup>兩人之說，都點出畫幅的形態，確實是足以影響畫面的表現內容。

1 葉維廉，〈物眼呈千意，意眼入萬真——與陳其寬談他畫中的攝影〉，《藝術家》，第 130 期，1986：3，頁 92。

2 吳慧芳（整理），〈以毫末之筆塑寰宇之妙——陳其寬、林明哲對談節錄〉，《炎黃藝術》，第 24 期，1991：8，頁 35。

3 黃梅香，〈陳其寬訪談錄〉，《陳其寬的繪畫藝術之研究》，中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文。1996：12，頁 278。

4 漢寶德，〈自眼界到境界——看陳其寬的藝術〉，收錄於《陳其寬七十回顧展》，頁 69。

5 羅青，〈一隻毛筆再造乾坤——陳其寬先生訪問記〉，《藝術家》，第 19 卷第 3 期，1984：8，頁 94。

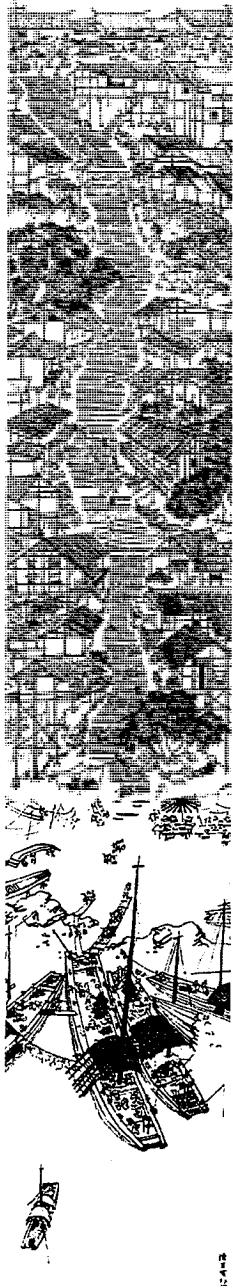


圖 1  
陳其寬 山城泊頭，1952 年，  
紙本、水墨，170x25cm，  
圖片來源：畫家提供。



圖 2  
陳其寬 飛，1983 年，  
紙本、水墨，182.5x30.7cm，  
圖片來源：畫家提供。

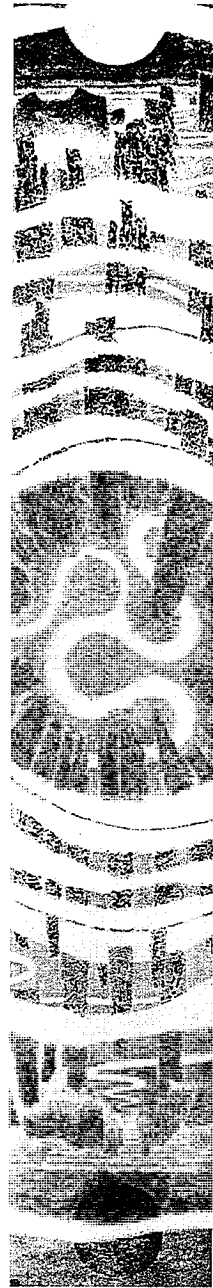


圖 3  
陳其寬 趕集，1994 年，  
紙本、水墨，186x32cm，  
圖片來源：畫家提供。

雖然，陳其寬採用的狹長形結構畫幅，承襲自傳統中國畫幅的立軸、橫披或手卷形式，但在縱、橫比例運用上，陳其寬卻因應創作上的需要，採取更為懸殊的狹長形比例結構，並且畫幅尺寸極小。對此李鑄晉曾表示：「陳其寬的畫一向是以小見大，他雖然畫了不少以宇宙“宏觀”為題材的畫，但他的小品，多半是二尺平方，他的長幅手卷，最長也不過五六尺左右。他未曾作過如壁畫般巨型的作品，這是他一向保持著的“小是美”的觀念的結果。他的畫雖小但卻包羅萬象。乍看之下只是普通山水，細品之則見許多微小的人間百態，真是美不勝收，都充滿了生機盎然，予人一種青春喜悅之感。因此陳其寬的畫是在浩瀚的宇宙“宏觀”中，還有尋求細小萬物和諧情趣的“微觀”，充滿了無限的人間味，這是他畫中潛藏的動力。」<sup>6</sup> 因此，畫面雖小卻能營造出宏觀的視域時空感，這正是“狹長形結構的畫幅”的成功處，同時，也成為陳其寬繪畫構圖形式的特性之一。

## 二 高空鳥瞰式的轉動造景

處理畫面空間的靈活性，本是中國繪畫的特點之一，此一特點充分顯現出中國畫家綜合及掌握描繪物象的能力。陳英德在〈彩墨畫的新境界〉一文中曾指出：「中國古來畫家以宏觀和微觀的態度看自然，單視點因此不足用。所謂三遠：平遠、高遠、深遠可以在一畫上同時出現，視角被發展到極大的可能。至於對象則以小觀大法，濃縮在立軸或極長的開展式手卷上。」<sup>7</sup>

論及“三遠”之說，最早出現在北宋郭熙的《林泉高致》中，他說：「山有三遠：自山下而仰山巔謂之高遠，自山前而窺山後謂之深遠，自近山而望遠山謂之平遠。…高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹緲。」<sup>8</sup> “三遠”說，用西洋透視學的角度觀之，均符合定點透視的原理。基本上，高遠即仰視，平遠即平視，深遠即俯視；只不過中國畫採用的是綜合不同視點的移動視點透視法，而非西畫的定點透視法。

至於，陳其寬畫中的“高空鳥瞰式的轉動造景”構圖形式特性，則是中國傳統繪畫中的“深遠”原理或俯瞰構圖形式的延伸。漢寶德曾比較民初以來新中國畫的幾位大師與陳其寬在改革國畫上的差異，他表示：「很可惜，自民初以來新中國畫的大將們，如林風眠、徐悲鴻、甚至包括傅抱石，改革之處都是放棄傳統的動態視點的觀念，換上了西洋的眼睛。因此他們的作品，不論在技巧上有多高明，內容有多麼動人，並不予人以國畫的感覺。陳先生體會到這一點，以其建築的背景，具有想像力的天賦，就回過頭來，開發動態視點的寶藏，古代在中國畫家是無意識的發明了結合時間與空間的游動視點法，

6 李鑄晉，〈時間、空間、人間——記陳其寬繪畫的發展〉，收錄於《陳其寬七十回顧展》，頁21。

7 陳英德，〈彩墨畫的新境界——陳其寬七十回顧展觀後〉，《雄獅美術》，第254期，1992：4，頁90。

8 郭熙、郭忠恕，《林泉高致》，收錄於《中國畫論編》(上)，頁639。

對陳其寬，則是一生中有意識的充份利用的觀念了。」<sup>9</sup> 陳其寬在“高空鳥瞰式的轉動造景”的構圖特性中，特意將俯瞰視點，往上升至高空，並在空中盤旋轉動，同時鳥瞰地面景物，形成一種極為特殊的造景方式，因此，筆者稱之為“高空鳥瞰式的轉動造景”。

此一“高空鳥瞰式的轉動造景”構圖形式的形成，並非一蹴可幾，自有其發展的軌跡可循。最初，只是“高空鳥瞰式的造景”而已，尚未加入“轉動”的元素。以1952年的「足球賽」(圖4)為例，即可見陳其寬將畫中視點置於球場正上空，然後透過抽象、連續的草書線條，來呈現橄欖球隊的雙方人馬，在球場上奔跑競賽的情景。談及此作，陳其寬表示：「畫『足球賽』時還未感覺出“轉”，這時我等於是從上往下看，而且看到兩面去，但沒有把它更往外延伸，如果再延伸出去，就會跑到地平面，然後，看到地平面那邊有個太陽，另外一邊則有個月亮。」<sup>10</sup> 同樣騰空直視地面景物的構圖形式，亦見於1952年的「街景」(圖5)。值得一提的是，這兩件作品的構圖形式與李可染的「紹興城」(圖6)有相似表現，均採立軸格式，並以運河或路面來隔開兩邊的屋舍村落，雖然都採俯瞰的視點表現，但李可染採取的是中國繪畫中傳統的俯視角度，畫家似乎立身於畫面前方的山頭來描寫紹興城景，而陳其寬所採取的觀看角度，卻是自高空直視地面景物，令人有耳目一新之感。難怪高居翰也對此一構圖特性提出看法，他說：「早期的畫家，採取的是一種登高望遠的角度，而陳氏卻能升空直視地面，以令人意想不到鋪平和縮小的手法，勾出近乎抽象的畫面。」<sup>11</sup> 古代中國畫家受制於登高的極限，因而在俯瞰式的空間表現上仍有其極限，當然，藉由畫家想像力的發揮，仍可突破肉眼所見之限制，可是，到底無法如現代人，親身體驗坐飛機或透過科技文明的報導，來得真實而深刻。事實上，陳其寬在“高空鳥瞰式的造景”中加入“轉動”的元素，正是源自坐飛機的經驗。

1967年突發的靈感，出現在陳其寬的作畫過程中。他一如往常，鋪好紙、拿起筆，想畫一幅山水畫，他先畫了一座山，再畫另一座時，卻把這座山給畫歪了，這時他腦中突然浮現出一個影象，他說：「二次大戰的時候，我被征去做翻譯。由重慶派到昆明受訓，再從那裏坐軍機到印度的雷多。當時坐的飛機條件很差，大家等於坐在地板上。飛機飛過了駝峰到雷多附近的飛機場，在下降時轉得很快，它一轉，簡直和地景垂直。那時從飛機窗口向外面看，茶田都變成立的。很妙的是，看到的是茶田立面的景致，但不是立的，而且飛機在轉，立景便一直的變動。這個印象很特殊、很深。我畫那張山水時，這個印象突然回來了。我由是順著我錯落的一筆發展下去，索性把山畫得歪下去，而且越歪越多。如此便發展成這樣一張畫。」<sup>12</sup>

9 同註4。

10 同註3，頁278—279。

11 高居翰，〈陳其寬的畫〉，收錄於《陳其寬畫集》，頁15。

12 同註1，頁94。



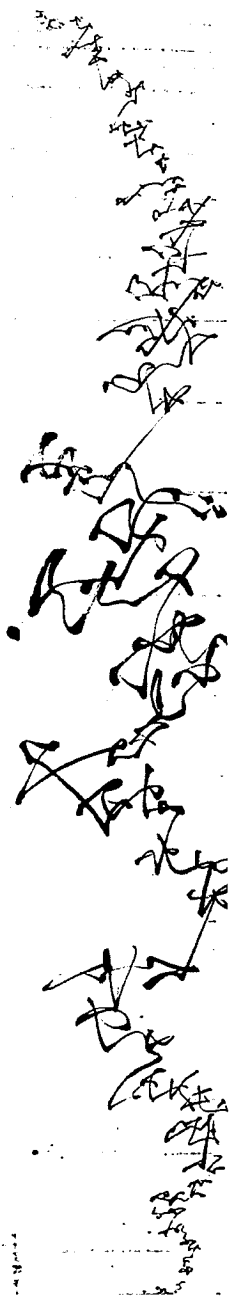


圖 4  
陳其寬 足球賽，1952  
年，紙本、水墨，  
186x32cm，  
圖片來源：畫家提供。



圖 5  
陳其寬 街景，1952 年，  
紙本、水墨，120x25cm，  
圖片來源：畫家提供。

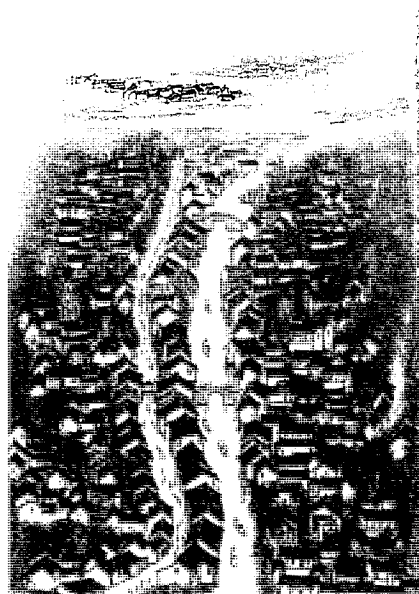


圖 6  
李可染 紹興城，1962 年，紙本、水墨，  
62x45cm。

廿世紀得天獨厚的飛行經驗，竟使得一張原本以為是畫壞或要作廢的畫，卻變成陳其寬山水畫中，空間表現的突破與轉捩點。這件作品就是「迴旋#1」（圖7），也是他在“高空鳥瞰式的造景”中加入“轉動”元素的開始；距離1952年首次出現“高空鳥瞰式的造景”表現，其間相隔了十五年。陳其寬認為如此的構圖形式，其實是慢慢演變出來的，而「迴旋#1」在視點表現上所代表的意義，不僅將中國畫中移動視點的表現更向前推進，並且開創出前所未有的視域空間感受。

在“高空鳥瞰式的轉動造景”中，陳其寬同時結合仰視、平視與俯視的觀看角度，只不過，整體看來仍以高空俯視作為主軸。針對此一構圖形式特質，吳納遜則說：「『迴旋』裏沒有飛機，而是我們的畫家在飛；他帶了我們的文化，我們的心去飛，他借給我們他的畫眼去看。他在一旁也不多嘴，也不叫好，更不絮絮念觀光指南。」<sup>13</sup> 自此以後，“高空鳥瞰式的轉動造景”的構圖特性，就經常出現在陳其寬的繪畫作品中。

談及自己畫中的動感表現時，陳其寬說：「中國早期的畫，當然也有動感，所謂行萬里路，但是，不管他們怎麼行萬里路，還是沒有我們從飛機上得到的感受。」<sup>14</sup> 又說：「我覺得我畫中的動感表現和中國傳統的動感表現有點關聯；不過，這種“動”和西方的“動”的表現方法不太一樣。西方的“動”往往打碎整體再加以重組，譬如畢卡索畫個女人或畫支小提琴，都是利用許多不完整的片面來重組，到最後已經看不出女人或小提琴的完整形體。可是，中國的“動”還是保持原狀，只是，我把它畫得長一點，我並沒有改變原形。」<sup>15</sup>

唐德剛對於陳其寬畫中的“動感”表現，則有極佳的評論，他認為：「我們的儒、釋、道三教，都主『靜』，所以畫師們對萬物變幻，都主張『靜觀』。其寬挾其西方影響，則是中國畫論家中第一個提出『動感』的；他也是把動感引到『山水之間』的第一位中國畫家。國畫中只有『動』的畫面，如板橋之竹、悲鴻之馬。佛家論『動』，只有『旗動』、『風動』、『心動』之別。但這都是靜觀自得的場面。而飄逸於山水之上，人動物不動的『動感』，就只此一家了。」<sup>16</sup>

誠然，在筆者所搜集的陳其寬繪畫作品中，此一構圖特性，主要都用來描寫山水題材。筆者以為，這一方面與其乘坐飛機的體驗有關，另一方面更與其創作思想息息相關。基於對易經、老莊思想的推崇，陳其寬經常藉由此一構圖特性，傳達他對中國古代哲思的深刻體會，如「返」（老子：大曰逝，逝曰遠，遠曰返）（圖8），即可見其用心之至。因此，論及其空間表現的內涵時，郭繼生就表示：「陳其寬所企圖達到的：從宏觀宇宙也從微觀宇宙的觀點，提出一條人與世界的關係之通路，這條通路是基於對我們宇宙的現代的瞭解，也是基於他本身對易經所說的『仰則觀象於天，俯則觀法於地』的瞭解。」<sup>17</sup> 對此，陳英

13 吳納遜，〈陳其寬畫集序〉，收錄於《陳其寬畫集》，頁11。

14 同註3，頁278-279。。

15 同註3，頁271。

16 唐德剛，〈陳其寬畫學看記——兼論國畫現代化〉，《藝術家》，第19卷第3期，1984：8，頁66。

17 郭繼生，〈陳其寬的藝術〉，收錄於《陳其寬七十回顧展》。



圖 7  
陳其寬 迴旋#1, 1967  
年, 紙本、水墨,  
183x23cm,  
圖片來源: 畫家提供。

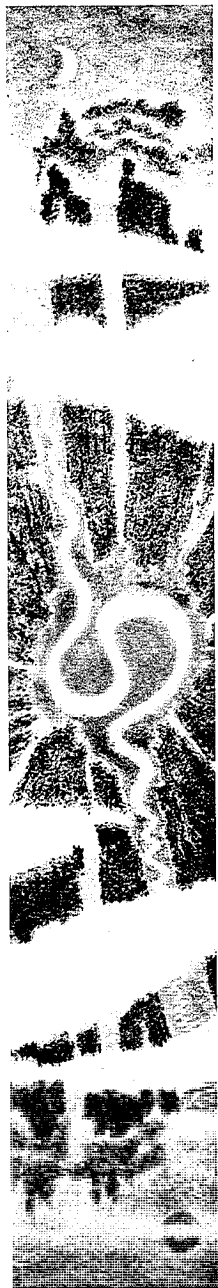


圖 8  
陳其寬 返, 1984 年,  
紙本、水墨, 186x30cm,  
圖片來源: 畫家提供。

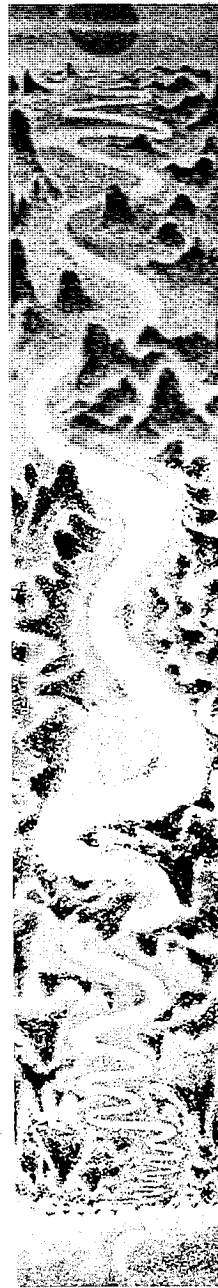


圖 9  
陳其寬 大地, 1983 年,  
紙本、水墨, 182x31cm,  
圖片來源: 畫家提供。

德也曾提出他的看法，他說：「陳其寬先生以老子莊子那種無遠弗屆的心眼，把星體的兩極置在我們視點的上與下。天涯頓成咫尺又若比鄰。渺小的個人，似乎一下子便成了我們星體的主神，君臨俯視天下，成為世界的中心。」<sup>18</sup>

自「迴旋#1」開創出九十度的“高空鳥瞰式的轉動造景”後，陳其寬就由此繼續發展下去，由一百八十度如「大地」(圖9)，轉到三百六十度如「遙」(圖10)，再至難以度量的幻想空間如「方壺」(圖11)，完全超越人類視覺的經驗，他說這是一種想像的空間，要將自己的想像力無限延伸，不要局限在一點上，使空間感覺更加遼闊。漢寶德也曾清楚分析陳其寬繪畫視點表現的演變過程，他表示：「自最早期，描寫重慶山城的，單純的上下觀點的移動，描寫足球場上距離變動的，類似高速攝影機下的動點軌跡紀錄的作品，到近年來俯觀天地的，強力扭轉觀點的作品，陳先生一直在開發他的『意眼』。這是高速飛機與太空船時代的意眼，是與中國畫一脈相承的。他的意眼在不斷打開我們的眼界，帶我們到一個新的視覺領域。」<sup>19</sup>

筆者十分同意漢寶德的說法，因為自從1962年陳其寬在《作品》雜誌發表〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉一文後，他在繪畫中始終強調物眼（科技之眼）與意眼（畫家內在的心眼）結合的表現特質；尤其自1983年開始，陳其寬在其山水畫作中大量採用“高空鳥瞰式的轉動造景”構圖方式，更顯見他經營畫面空間的獨特之處。

“高空鳥瞰式的轉動造景”的構圖形式，其實兼具居高臨下的距離感與畫面富動勢兩大特點，深究之亦有其原理依據。首先，是居高臨下所形成的高空與地面之距離感的表現。依據巴肋買斯(F. Balmes, 1810—1848)對“空間”研究所得的結論，空間的距離乃因中間物的放置，中間物一旦消失，距離也隨之消失，會造成空間的連接，因此，如果宇宙之間只有兩個物體，由形上學觀點看，彼此間不可能形成距離<sup>20</sup>。依此分析，陳其寬在“高空鳥瞰式的轉動造景”中，經常藉由圖案化或渦旋式的留白雲彩，做為高空與地面間的區隔物，以形成上、下空間的效果，是有其原理依據的，如「巽」(圖12)。筆者曾就此類畫中的圖案性留白雲彩表現，請教過陳其寬，他坦承是想藉此來轉換上、下空間的關係，並表現出動感，有時表現的太過規律性，連他自己都覺得不滿意，但或許這樣更能強烈地表達他的想法；當年訪談時，他也強調一切都在試驗中，或許未來可能會改以其它形式表現。

其次，是“高空鳥瞰式的轉動造景”中畫面富動勢的表現。郭熙在《林泉高致》中說：「山以水為血脈，以草木為毛髮，以煙雲為神彩。故山得水而活，得草木而華，得煙雲而秀媚。」<sup>21</sup>這段文字明白點出流水、草木與煙雲在山水畫中的作用與重要性。為了使畫面更富動感，陳其寬畫中的河流，經常呈現出彎延的蛇狀，如「返」(老子：大曰逝，

18 陳英德，〈彩墨畫的新境界——陳其寬七十回顧展觀後〉，《雄獅美術》，第254期，1992：4，頁91。

19 同註4。

20 李震，《宇宙論》，台北：台灣商務印書館，1994，頁101。

21 郭熙、郭思，《林泉高致》，收錄於《中國畫論編》(上)，頁638。



圖 10  
陳其寬 遙，1988 年，  
紙本、水墨，181×31cm  
圖片來源：畫家提供。



圖 11  
陳其寬 方壺，1983 年，紙本、水墨，179×60cm  
圖片來源：畫家提供。

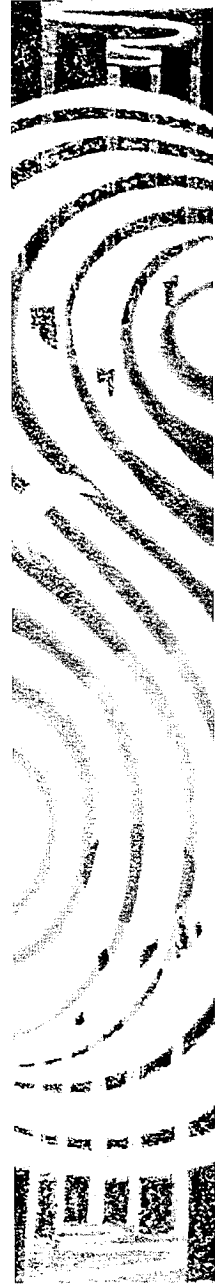


圖 12  
陳其寬 巽，1986 年，  
紙本、水墨，187×30cm  
圖片來源：畫家提供。



圖 13  
陳其寬 翔，1985 年，  
紙本、水墨，86x31cm，  
圖片來源：畫家提供。

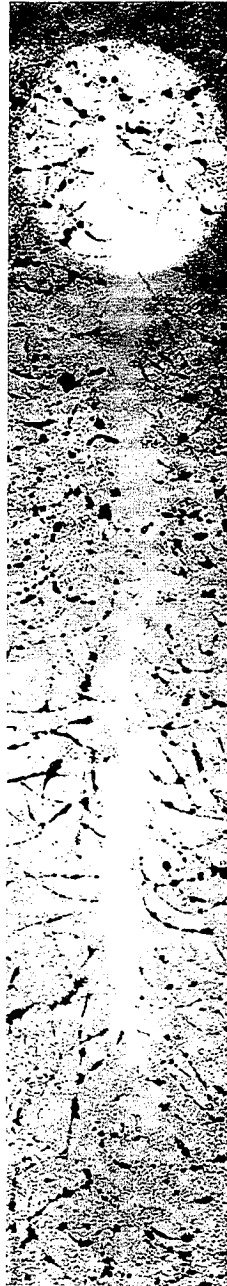


圖 14  
陳其寬 金烏玉兔，1969 年，  
紙本、水墨，115x23cm，  
圖片來源：畫家提供。

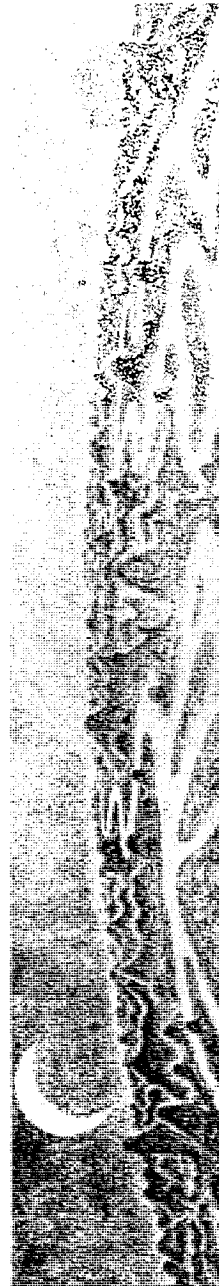


圖 15  
陳其寬 虹，1983 年，  
紙本、水墨，183x30cm，  
圖片來源：畫家提供。

逝曰遠，遠曰返) (圖 8)；或畫上有圓形軌道可循的渦旋式的留白雲彩，如「遙」(圖 10)，都充分應用視覺心理學上，以彎曲線條或造型來製造畫面動感的作法。另外，有些作品則直接採取傾斜的構圖表現，如「翔」(圖 13)，也是極易產生動感的要因。王秀雄在《美術心理學》中說：「斜向之傾斜，大概是造出『定向之張力』(動勢)最有效的方法吧！…斜傾，映在觀者的眼光裏，有從水平與垂直的基本之空間準框 (Framework) 離脫的感覺產生，因而在離脫之位置與正常之位置間，就會產生心理與視覺之緊張出來。」<sup>22</sup> 雖然，陳其寬的“高空鳥瞰式的轉動造景”靈感源自坐飛機的視覺經驗，但無形中又與美術心理學的斜向之力動效果，有不謀而合之處。

石濤在《大滌子題畫詩跋》卷一中說：「筆墨當隨時代，猶詩文風氣所轉。」<sup>23</sup> 時代在變，人的生活情感也在變，透過新的生活感受，畫家應對新時代賦予新生命，開創新的繪畫觀和表現法，如此，才不致脫離時代而被淘汰。為了避免重蹈覆轍，陳其寬在畫中選擇自己的觀察角度——高空鳥瞰，並加入轉動感，此一慧眼獨具的觀察方式，不僅為觀賞者開闢新視野，同時也為中國畫的造景空間另闢新徑。難怪羅丹會說：「美是到處有的。對於我們的眼睛，不是缺少美，而是缺少發現。」<sup>24</sup>

### 三 對稱反置的構圖

繪畫是在二度平面空間中，試圖開創出三度立體空間或四度空間 (時間) 的一種視覺藝術。為了呈現無遠弗屆的空間觀與無始無終的時間觀，陳其寬經常在狹長形結構的畫幅中，採取“對稱反置的構圖”形式。所謂“對稱”是美學上的名詞，一般是指「就某物體或圖樣之中央，假想一縱線，其左右或上下之形式完全相同者，稱為對稱。」<sup>25</sup> 而“反置”，“反”之相對為“正”，即指陳其寬在狹長形結構畫幅的上下、左右或對角線空間，安排了相反方向的構圖形式，因此，“對稱反置的構圖”是一種相反方向的相對稱構圖形式。

在陳其寬的繪畫作品中，典型的“對稱反置的構圖”形式，幾乎都用於描寫山水題材，而且，多以狹長形結構的立軸幅式來呈現，畫面視點則採高空鳥瞰或地面仰視居多，再以日、月分置於立軸幅式的上、下或對角線兩端，而日、月之間的山水景致，則以立軸的中央作為中心點，然後分別朝向上、下或做圓式旋轉的發展，形成一種極為特殊的全景構圖形式。

“對稱反置的構圖”形式中，日、月的描繪是相當重要的構成元素。在陳其寬的繪畫作品中，日、月同時出現的構圖形式，最早見於 1969 年的「金烏玉兔」(圖 14)。他說：

22 王秀雄，《美術心理學》，台北：台北市立美術館，1991，頁 289。

23 石濤，《大滌子題畫詩跋》卷一，收錄於《美術叢刊》，頁 505。

24 羅丹 (口述)，葛賽爾 (筆記)，《羅丹藝術論》，頁 88。

25 參見台灣中華書局辭海編輯委員會 (編輯)，《辭海》(上冊)，頁 1484。

「金烏代表太陽，玉兔代表月亮，這件作品是想表現出人在森林裏抬頭往上看，所以映入眼簾的第一層景物是樹林的景，然後，把頭轉一轉，就看到日和月，不過，那時對同時出現日、月，還未有明顯的感受。」<sup>26</sup> 由這段自述，可知畫家的立身之處是在立軸格式的正中心，然後，分別朝兩端觀賞天空景象。

回憶此一構圖形式的緣起，陳其寬表示：「1967年，我畫了一幅『迴旋#1』，就是把立的山水斜過來到九十度來觀看，之後，再將九十度轉變成一百八十度，到最後我把上、下兩端的山再斜一下，就變成對立的、相反方向的。我就想如果把相反方向的山再往外擴充，山看過去更遠的地方可能有個太陽，另外一邊的山看過去則是月亮，所以，我就把太陽和月亮同時畫出來，就等於看到一種想像的景象。因為我的畫是長條形的，可以這麼做，如果是方的，就不太容易表現這種想像。」<sup>27</sup>

其實，日、月同時出現的景象，《漢書·律曆志》早有記載：「日月如合璧，五星如連珠。」其注又云：「太初上元甲子夜半朔旦冬至時，七曜皆會聚斗牽牛分度，夜盡如合璧連珠也。」<sup>28</sup> “日月如合璧”即日月同升之意，在古代被視為一種祥瑞的天象，但不易見到。可是，一九七〇年代陳其寬因小孩到夏威夷受教育，以致經常往返夏威夷與台灣兩地。陳其寬表示住在夏威夷期間，他幾乎每天都看到“日月合璧”的自然景象，這讓他在畫中同時出現日、月的想法，得到了真實的應證。他說：「在夏威夷時，我住在很高的樓層，房子朝南，幾幾乎每天都看得到“日月合璧”。我站在陽台看太陽剛剛要下山，月亮已經升起來了，都是從東邊升上來西邊落下去的，一個剛剛升上來，一個正好要落下去，同時都可以看到。所以，我的畫裏有很多都是這樣畫的，我覺得這是自然的現象，把頭轉一轉，就都看得到兩邊的景象，我等於可以看到地球是圓的。所以，我真正體會到“日月合璧”是在夏威夷，不過，在那之前我已經開始在我的畫裏，同時畫出日、月。」<sup>29</sup> 真實而深刻的生活體驗，確實使他對“對稱反置的構圖”的表現，更有概念，也更具信心。

1983年他畫「虹」(圖15)，除畫出反置的日、月，同時，還畫出半露的圓狀地球形體，展現出他對宇宙、自然的觀察與體會；同年度的「方壺」(圖11)，就完全進入一種冥想的境界，他幻想自己在太空中，看到一個山水的景，再從這個山水的景往兩邊看，以致，整個山水景致呈現對稱的弧狀變化；1985年在「翔」(圖13)中，他則將立軸幅式中，常用的上、下對稱形式，轉變成對角線的傾斜構圖，然後把日、月安置於對角線的兩端，顯現出他開始靈活運用“對稱反置的構圖”形式；1988年在「園」(圖16)中，他進而將中國建築的門框景致，也融入“對稱反置的構圖”中；到了九〇年代，他更大膽地取材花卉與人體造型，相繼帶入此一構圖形式中，如「地景」(圖17)，因而讓此一構圖形式特性，呈現出更加多元且獨樹一幟。

26 同註3，頁300。

27 同註3，頁277。

28 兩段引文均見班固(撰)，顏師古(注)，《漢書補注》，收錄於《二十五史》，頁381。

29 同註3，頁300。





圖 16  
陳其寬 園，1988 年，  
紙本、水墨，186x30cm，  
圖片來源：畫家提供。



圖 17  
陳其寬 地景，1994 年，  
紙本、水墨，186x32cm，  
圖片來源：畫家提供。

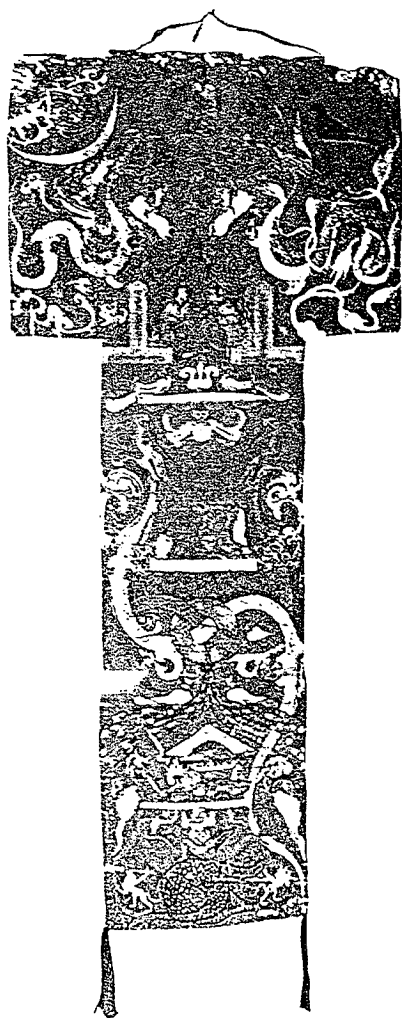


圖 18  
升天圖，西漢，帛畫、重彩，  
圖片來源：湖南博物館藏。

針對陳其寬在其山水畫中描繪日、月形象，所呈現出的宇宙觀與生命觀，漢寶德曾說：「中國人的宇宙觀大多與日月星辰的流轉有關。自日月到山水的脈動，到人類的命運，古人併之稱為三才，因有天、地、人一體的生命觀。我看陳先生近年來的山水畫，就感到濃厚的中國式的生命體認的信息。這種感受通常並不出現在文人畫中，卻不時在民間的裝飾藝術中看到。我在一些長條形的民間裝飾物中，常看到左右角有日、月之形象，代表人之一生的朝夕，中間刻著或繡著某歷史傳奇人物一生際遇的故事，間以山水雲氣。民間的匠人無形中把中國人的生命觀表現出來了。」<sup>30</sup>誠然，此一同時畫出現日、月的作法，在湖南長沙馬王堆一號漢墓出土的「升天圖」(圖 18)帛畫中，早已有之；不過「升天圖」中的日、月，是畫在 T 字形掛軸上方的左右兩端，且日中有金烏，月中有蟾蜍，並繪有神獸與仙禽等，以象徵天上的神仙境界，其下，則有人間與陰間的描寫，充分顯露出靈魂升天的祈求願望。因此，雖同為對日、月的描繪，在陳其寬筆下似乎更富哲思，也更具賞心悅目的視覺效果。

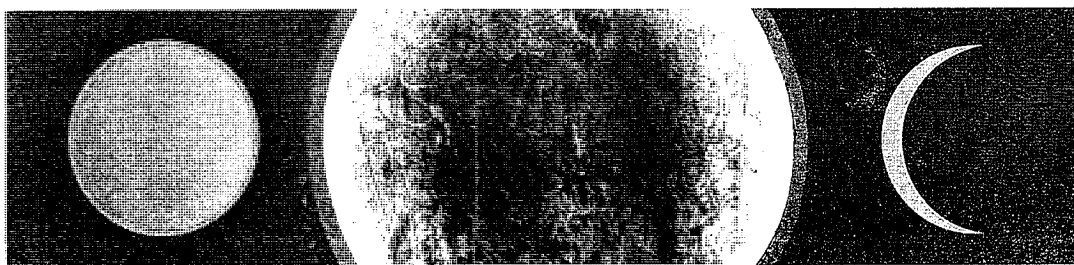


圖 19  
劉國松 陰陽之三，1973 年，紙本、水墨，圖片來源：畫家自藏。

現代水墨畫家中，劉國松的太空畫時期（1969—1973）作品，也有日、月同時出現的構圖形式。以「陰陽之三」(圖 19)為例，雖然，這件作品採橫披幅式，但對日、月題材的選擇與對稱的構圖形式，都與陳其寬的“對稱反置的構圖”表現有暗合之處；然而，也有不盡相同之處，比如畫面的構成，劉國松是採幾何造形且構圖較為簡練，而陳其寬的描繪則較為精細繁複；至於，此一圖式的靈感，劉國松曾表示是受到 1969 年美國阿波羅七號太空船登陸月球報導的啟發，再結合美國“硬邊藝術”與“色面繪畫”的某些造型要素綜合而成<sup>31</sup>，因此，與陳其寬兼融親身的觀察體驗及蘊含中國哲思想象的表現，是有所不同的。

比較特別的是，除了描寫日、月外，在少數的“對稱反置的構圖”中，如「北辰」(圖 20)，會發現在日與月之間，出現了一顆十字形的發亮星辰。據陳其寬表示，這是金星(亦

30 同註 4，頁 71。

31 參見王秀雄，〈台灣現代中國水墨畫發展的兩大方向之比較研究—劉國松、鄭善禧的藝術歷程與創造心理探釋〉，台灣省立美術館 1994 年 3 月 25 日—27 日“現代中國水墨畫學術研討會”，未刊稿本，頁 8—9。

名長庚、太白、明星、啓明)，由於其軌道靠近地球，從地球觀之，自然極為明亮，他說：「小時候，我住北平時，我的家人就常告訴我，這顆星是每天太陽下山後，天上最亮的一顆星，那時我就有這個印象。後來，我去查天文書，確實有這顆星存在，所以，現在我的畫裏就出現這顆星。因此，我畫日、月、星星，也與天文的觀察、看天文學的書，都有點關聯。」<sup>32</sup>

陳其寬的山水作品，兼具宏觀與微觀的視覺效果。對此，漢寶德曾表示：「陳先生的畫必須在數公尺之外看，才能掌握他的觀念。然而你不斷的接近這幅畫，會發現在數尺之外所看到的一些墨跡，都是近乎工筆的山石。到你接近畫面僅幾十公分的時候，會發現樹端有飛鳥，水中有游魚，而這也許是這幅畫的主題。自技巧上創造深度，為觀畫者帶來驚喜的興味，陳先生是首創一格的。」<sup>33</sup> 在許多“對稱反置的構圖”作品中，如「返」(圖 8)中的房舍、漁船、人群，以及「把酒臨風」(圖 21)中，分散在荷葉之間的游魚、蜻蜓…等，都使我們在觀賞這類型作品時，不時會有意外的發現。在世時，陳其寬曾告訴筆者，這些細密的微觀世界，都是他運用細筆精心刻劃出來的，他說：「細小的部分，都是用很細的毛筆畫出來的。我的視力本來很好，不過，今年初有個眼睛視力不大好，開過白內障，現在醫生給我配個眼鏡，還是可以畫細小的部分。」<sup>34</sup>

由以上探討，便可發現陳其寬的“對稱反置的構圖”特性，一方面得自自身的觀察體驗，另一方面則來自於對天文知識與中國古代哲思的啟發。他以身為宇宙一分子的觀點，加入豐富的想像力，試圖揭開隱藏在日、月形體背後的時間交替與長河、曲徑、山石流轉的空間變化奧秘，雖然畫幅尺寸不大，平均多為 180×30 公分左右，但兼具宏觀與微觀的構圖處理，卻讓我們感受到他畫中世界的博大深遠。

#### 四 建築造型與空間表現

身為專業建築師兼跨繪畫領域，難免令人想到陳其寬的繪畫與建築間的關聯性。繪畫與建築雖同為美術史研究的範疇，但之間仍有其差異性。首先，建築屬於一種與人類生活環境緊密結合的實用美術，必須具備專業的科學知識與技術，無法閉門造車；另外，建築的完成，必須經過理性的計劃過程，其結果亦需符合實際之要求。反觀繪畫，則屬於一種培養美感經驗或陶冶性情的純粹美術，雖然，它的創作思想與商業化行為，足以和社會發生密切關係，但畫家的自主性極高，是允許隨興且率性而為的，並無一定之理法可循。以致，當席德進請問陳其寬，作建築師與作畫家有何不同時？陳其寬的回答是：「作建築師，是作一個社會人，我們與現實接觸，同人與人之間發生密切的關係；畫畫

32 同註 3，頁 277。

33 同註 4。

34 同註 3，頁 271。

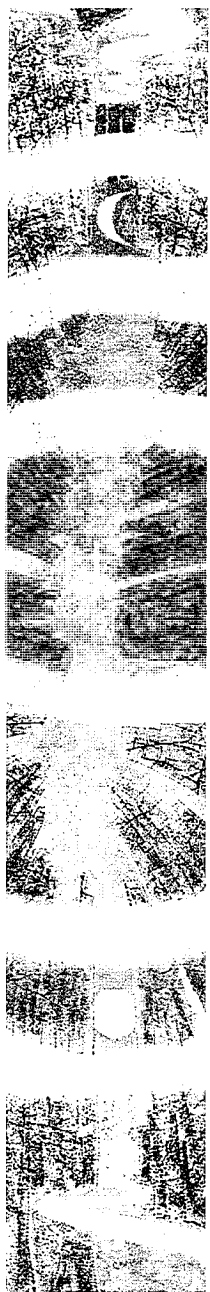


圖 20  
陳其寬 北辰，1991 年，  
紙本、水墨，185x30cm，  
圖片來源：畫家提供。



圖 21  
陳其寬 把酒臨風，1993 年，  
紙本、水墨，186x32cm，  
圖片來源：畫家提供。

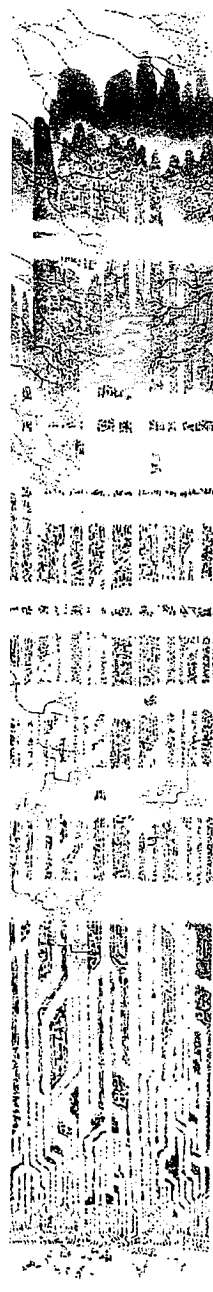


圖 22  
陳其寬 自然與科技，  
1990 年，紙本、水墨，  
181x30.5cm，  
圖片來源：畫家提供。

比較單純得多，屬於個人的。」<sup>35</sup>

儘管如此，可是當陳其寬從事繪畫創作時，真的與所受的建築教育及訓練，毫無關連嗎？他認為無形中還是有影響的，他有點無奈地表示：「有人說我的畫是受建築的影響，當然，是有一些，不過，我儘可能避免。可是，別人一定要這麼說，我也沒辦法，因為我是學建築的。」<sup>36</sup> 在許多討論陳其寬畫作文章中，確實出現不少相關的評論，筆者將在本節中，綜合整理這些論述，並加入自己的觀察與心得，逐一探討。

首先，就建築設計的觀點看。席德進曾直截了當請問陳其寬，建築對其繪畫創作，究竟有何影響？陳其寬表示：「譬如建築講究設計，所以，我在構圖上，最下功夫，與你們畫一幅風景畫，描繪著直接感受不大相同。」<sup>37</sup> 高居翰在〈陳其寬的畫〉一文中也指出：「雖然他作畫與建築設計這兩種創作生涯未必相依相賴，但我們卻能從他畫裡看出一些建築學的影響：一種確切的設計意識，一種以大手筆總合細節的能力，一份注意各部關係平衡，張力的細心——任何一位建築師為了使設計的架構不會崩塌的話，便都得注意到這些。」<sup>38</sup> 何懷碩則說：「設計的特色，無疑的，其寬先生是將他建築專業的手法，運用到水墨的經營中，形成他的畫在風格形式上的特點。」<sup>39</sup>

此一設計意識的培養，最先來自他的建築教育。陳其寬表示：「在中央大學唸建築系時，有一科“設計課”，老師出題目讓我們來設計。有時規定兩個月完成，另一種是快速設計，必須在一天之內完成，同學們都絞盡腦汁，想做出不尋常的設計，創造出新觀點。這種建築教育上的訓練，可能影響了後來我在繪畫上，要求自己表現新畫法與新的可能性。」<sup>40</sup>

在繪畫創作中，設計的意識最先反映在他的作畫過程。陳其寬的作畫方式大致分成三種：一是意在筆先、胸有成竹的作畫方式，不先畫草稿，直接畫於宣紙上，如畫動物題材作品；二是畫草稿但不仔細；三是先畫草稿，經過深思熟慮、一再修改，直到滿意才畫在宣紙上，如畫山水題材作品。第三種作畫方式，雖然一般水墨畫家也會採行，但未像他做得如此徹底。他認為：「學建築和學繪畫的人是不同的。因為我們所學的很多方法，是學純繪畫的人沒學過的，因為沒學過，所以，無法像我們一樣，打稿後一次、兩次、三次……不斷地修改。好像學純繪畫的人較缺乏這種能力。」<sup>41</sup> 類似經由一再構思，再將創作想法或理念，具體呈現在畫作中的作法，在陳其寬的繪畫創作過程中，似乎屢見不鮮。以「自然與科技」(圖 22)為例，據他自己表示，為了呈現出自然與科技間的互補與對立關係，這件作品前後花了兩年時間，他反覆地思索與修改草圖，直到認為能夠

35 席德進，〈中國畫新傳統的開拓者——陳其寬〉，《雄獅美術》，第8期，1971：10，頁41。

36 同註3，頁284。

37 同註33。

38 同註11。

39 何懷碩(1980/1/25)，〈納須彌於芥子〉，《聯合報》。

40 同註3，頁264。

41 同註3，頁277。

傳達此一想法時，他才動筆畫在宣紙上。所以，漢寶德論及其創作過程時，也曾指出：「陳先生的畫是先從構思開始。構想包括題材與構圖，其目的在呈現一種思想與觀念。因為要經過這樣的程序，必須先有內涵：要表現甚麼？因此足以保證完成的作品是言之有物的。如果一個初步的構思不能在作品中表現出來，那就是構圖有問題，可以先修改。陳先生以其設計家的背景，可以細心的、反覆的去考慮構圖，直到完全滿意後才呈現出來。為甚麼有那麼多藝評家對他的畫感到驚訝呢？就是因為他的畫是以成熟的技法，表現了一些觀念的緣故。」<sup>42</sup> 因此，深思熟慮的目的，在於傳達內在的創作思想與理念，這就是陳其寬將現代設計的觀念，運用於繪畫創作的第一步。

設計的意識，也同時呈現在陳其寬繪畫構圖中的建構性特點。建構性是一種空間與結構的關係，在繪畫與建築中均有之。繪畫上的建構性，是指平面空間中的形式結構而言，亦即點、線、面的組織關係與色彩的互動關係；建築上的建構性，則指立體空間的造型結構，即形狀、大小、尺寸、數量、排列與力學等相互關係。而陳其寬的繪畫，尤其是山水畫，則兼融了繪畫與建築的建構性。一般而言，中國山水畫主張追求自然而非人為的視覺效果，即使經由畫家想像所營造之胸中丘壑，最後仍需回歸到符合自然的造型結構。然而，在陳其寬的繪畫中，尤其是山水畫，基於建築上的專業體驗，卻經常顯露出其結構的特性，諸如規則性或幾何化的造型組合，重視力學上的均衡、對稱與分割等關係，或是將建築形體結構，直接融入山水之中等。以「夕舟」(圖 23)為例，陳其寬就採用簡化、幾何化的造型，來描寫飄浮在夕陽下橙紅色水面上的船隻，且船隻的空間排列，自上而下由小逐漸變大，船隻所在位置也都經過刻意安排；此一作畫方式，就如同規劃設計建築一般，理智成分居多。另外，在山水畫中所融入的建築造型結構，更直接反映出建構性的特點，如「探幽」(圖 24)，規則性、幾何化的造型組織，以及求對稱、均衡、分割等關係，都使人對其建構性的設計意識，留下深刻印象。

再者，建築規劃設計中，用於說明或圖解的建築畫，也被陳其寬巧妙運用於繪畫中。針對陳其寬的繪畫表現形式與建築畫的關係，與陳其寬同出身建築又是好友的漢寶德，就此曾提出精闢的剖析，漢寶德指出：「建築畫大體說來有兩種，其中的一種比較接近繪畫，那就是透視畫。透視是根據投影幾何學的原理，用完全合乎科學的方法，把尚未建造的建築在視覺上建造起來。…由於透視畫是無中生有，根據科學方法推算出來，與寫生畫之間就有不同。寫生畫一定是藝術家肉眼中所看到的世界，而透視畫則可以顯現肉眼可能看到的景象，也可以呈現肉眼不能看到的景象。畫一張透視畫先要定視點的位置與高度，建築家可以利用科學的方法把視點定到常人所不能到的位置，因此呈現建築的外貌是常人所少見的。也可以故意移動消失點，呈現變形的建築體。建築家永遠有一個『意眼』，最常見的鳥瞰圖就是意眼的產物。這個觀念略加推廣就可以使用在繪畫藝術上，創造新鮮的形象，而這是通常不為一般畫家所重視的工具。」<sup>43</sup> 誠然，在 1952

42 同註 4，頁 68。

43 同註 4，頁 70。



圖 23  
陳其寬 夕舟，1956年，  
紙本、水墨，120x23cm，  
圖片來源：畫家提供。

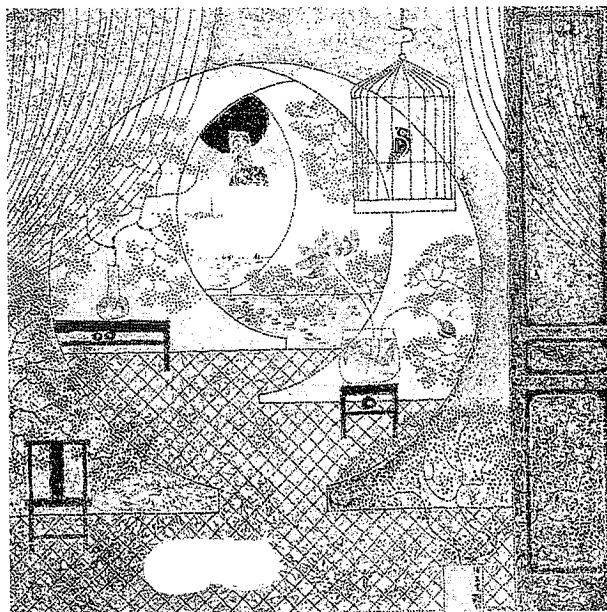


圖 24  
陳其寬 探幽，1979年，紙本、水墨，62x62cm，  
圖片來源：畫家提供。

年剛開始畫中國水墨畫時，陳其寬便已出現“鳥瞰圖”的構圖形式，如「足球賽」(圖4)、「街景」(圖5)，足見陳其寬對此一構圖形式的熟悉。不過，陳其寬並未因此而滿足，反而繼續往前探索與開發，進而創造出更具獨特風格的“高空鳥瞰式的轉動造景”，此一發展終究與建築家的“鳥瞰意眼”有所分別。

漢寶德又指出：「第二類的建築畫是純工程畫，通常以平面圖、立面圖與剖面圖表示之。平面圖是自上而下看的解剖圖，立面圖是沒有透視消失點的建築外觀圖，剖面圖則是把建築切開看到內部的解析圖。自表面看來，這樣的圖樣無論如何與繪畫藝術連不上關係。通常的畫家看不懂這種圖樣。當然不了解其價值，工程師使用這種圖樣卻視為工程藍圖。但是這些工具放在一個具有意眼的藝術家手中，就成為一個可以開關的新世界了。平面圖就是自上而下平視的世界，陳其寬早年的名作，使藝評家讚賞不已的，如五〇年代的『運河』與『碼頭』與『街景』等，就是這種手法的充份運用。立面圖就是向前平視的世界，陳其寬早年的山水，如『西山滇池』，就是立面圖手法的運用。到了八〇年代，陳先生使用建築表現手法於繪畫上，越來越大膽，甚至剖面圖也拿來用，而創造出令人驚異的作品，如『陰陽』。」<sup>44</sup> 這段析論，由同具建築素養的漢寶德提出，著實深入而具體。筆者也曾就這類作品請教過陳其寬，他表示：「1952年的『街景』和建築平面圖是有點關係的，可是，我並不想畫建築圖；同年的『運河』(圖25)也一樣，主要因為中國畫裏沒有這種畫法，我是在做試驗，開拓可能性，我想這樣也可以變成一幅山水畫，不一定要像傳統山水畫那樣。」

對於「陰陽」(圖26)，他則表示：「1985年畫『陰陽』時，我幻想自己是在中國雲南的滇池，滇池旁有戶農家，農家裏有個打漁的人，事實上，我是在編一個故事。我所要編的故事是，人從外面進來，進來後到客廳、院子，又經過旁邊的一扇門，然後，進去轉個彎又到臥室，又出來到院子，再出去，好像有很多曲折，有花園在裏面，其實，都是想像、虛構的。裏面有些門的屋頂是受到日本建築的影響，也有中國的影響，是七拼八湊湊在一起的。『陰陽』的取景，是從低的開始，慢慢放大、放大、放大，又縮小，又放大、放大，到最後再慢慢縮小，它有起伏、有進出的觀念，院子有時開闊有時窄小，一直在變化。」<sup>45</sup> 雖然，在第二段敘述中，陳其寬並未提到「陰陽」與建築圖的關聯，但從漢寶德對建築剖面圖的解釋「是把建築切開看到內部的解析圖」來看，顯見陳其寬確實採用了建築剖面圖的特點，來展露畫中建築內部空間的結構與故事情節；然而，兼融中國繪畫長卷的幅式與移動視點的描寫，以及畫家豐富的想像力，又使得「陰陽」的構圖形式有別於建築剖面圖的表現，這可說是陳其寬擅用建築表現手法於其繪畫之中的高妙處。所以，漢寶德在總結建築圖在陳其寬繪畫中的表現與看法時，他不諱言地指出：「陳先生有很多作品是建築的表達技巧的產物。早期比較直接，建築畫的感覺濃厚，後期則更深入

44 同註4，頁70。

45 兩段引文均見同註3，頁285-286。





圖 25  
陳其寬 運河，1952年，  
紙本、水墨，120x25cm，  
圖片來源：畫家提供。

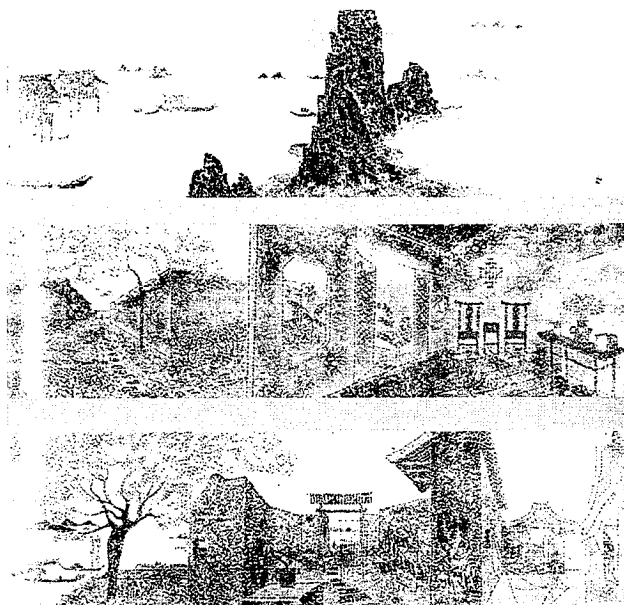


圖 26  
陳其寬 陰陽(局部)，1985年，紙本、水墨，540x30cm，  
圖片來源：畫家提供。

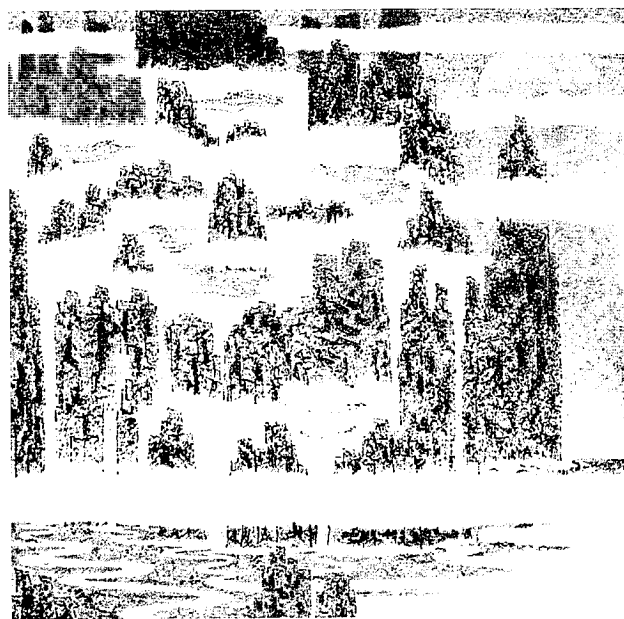


圖 27  
陳其寬 天、地、人，1989年，  
紙本、水墨，61.5x61cm，  
圖片來源：畫家提供。

繪畫世界，不易察覺。這種把工程畫發展於藝術的，恐怕真是前無古人了。」<sup>46</sup>

另外，在建築圖描繪中，極為講究比例的關係，此一特點也出現在陳其寬的繪畫中。他表示：「學建築的人比較關心比例的關係，中國畫比較不重視比例，譬如在中國山水畫中，常在大山大水之中冒出一個大人，且人頭特別大，表示這個人有思想，這麼一畫，山水就變小了，比例就不對了。學建築的人，對比例最敏感，一張建築圖中畫間房子，為了襯托房子的大小，就必須在旁邊畫個小人、小樹或小車子，來對比房子的大，畫家往往不會特別注意這種比例關係。」<sup>47</sup> 因此，若將陳其寬的「天、地、人」(圖 27)中的山水與屋舍、船隻或人物點景的大、小懸殊比例，對照金代武元直的「赤壁夜遊圖」(圖 28)中的相關景物大小比例，便可看出陳其寬在經營描繪物象比例上的用心。此一以小顯大的原理，在中國歷代畫家中並非不重視，只是不像陳其寬因受過建築專業訓練，所以特別在乎與講究。

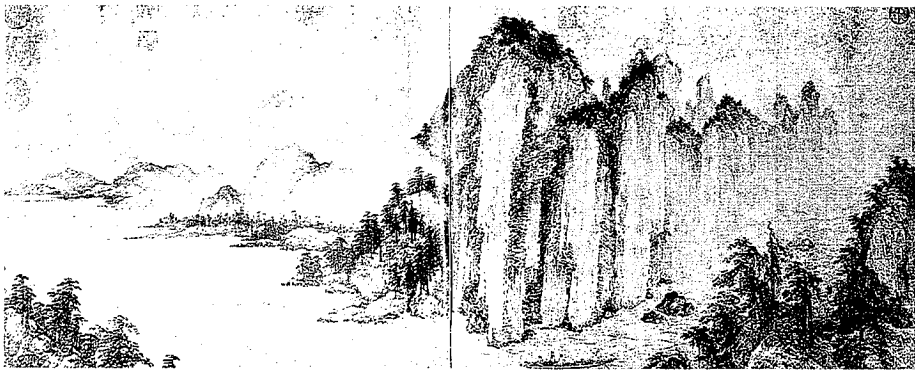


圖 28  
武元直 赤壁夜遊圖，金代，紙本、水墨，50.8x136.4cm。

還有，陳其寬的山水畫中，常會加入許多建築題材的元素，由於這直接觸碰到建築領域，最易讓人聯想到他出身建築的背景。以描寫建築題材為主要的作品，在中國繪畫文獻中一般稱為「界畫」，是指運用界筆直尺劃線來組成建築的形體。宋代《宣和畫譜》中，將繪畫種類分為十門，其中一門「宮室」即指「界畫」，《宣和畫譜》說「宮室」：「雖一點一筆，必求諸繩矩，比他畫難工。」<sup>48</sup> 元代湯垕的《畫論》也說：「世俗論畫，必曰畫有十三科，山水打頭，界畫打底，故人以界畫為易事。不知方圓曲直，高下低昂，遠近凹凸，工拙纖細，梓人匠氏有不能盡其妙者。況筆墨硯尺，運思於縑楮之上，求合其法度準繩，此為至難。」<sup>49</sup> 所以，傳統界畫講究工整纖細之筆法與精確之造型，且極重視法度準繩之要求。反觀，陳其寬伴隨於山水畫中的建築造型，多採積點成線的形式，來描

46 同註 44。

47 同註 3，頁 268。

48 宋代，《宣和畫譜》，收錄於《畫史叢書》，頁 455。

49 湯垕，《畫論》，收錄於《美術叢刊》，頁 156。

繪建築造型的輪廓與組織，其主要目的並非著眼於對建築結構的精心刻劃，而是想藉此表現融通與透明感等創作理念，進而營造出天人合一的宇宙觀與生命觀。

至於，陳其寬對建築題材的空間處理，則突顯出框景的構圖形式。此一構圖形式，主要運用敞開的窗戶或各式洞門，來區隔出空間的變化，創造出更豐富的空间層次，對此，漢寶德也曾表示：「陳先生喜歡小，可以自他『畫中有畫』的作品中看出來，他喜歡框景，在一幅較大畫幅中，用門、窗的開口把它框一些小畫。」<sup>50</sup> 以窗式框景而言，在陳其寬的觀念中，窗子好比房子的眼睛，是室內與室外空間的主要溝通管道，此一觀念主要來自建築設計的概念。清代文學家李漁在《閒情偶寄》卷四〈窗欄第二〉曾提出：「開窗莫妙於借景。」<sup>51</sup> 的中國古典園林處理手法之一。這種將借景觀念充分落實於開窗的作法，正是陳其寬採用窗式框景的主要意趣。他最早的窗式框景構圖，出現於1953年的「風帆入室」(圖29)中，他利用一扇敞開的窗戶，來分隔室內與室外空間，並框出室外富變化的景致。

值得注意的是，在窗式框景構圖中，陳其寬常會在窗景中加入透明的垂簾或薄紗，如「靜」(圖30)等。對此，陳其寬表示：「當然你從室內看到室外，不一定完全看到窗戶，有了簾子，就感覺有點隱隱約約，好像看到又看不到，會比完全看到來得有趣。這好比月下看美人，感覺迷迷濛濛的才覺得美，越看不見越想去看，這種味道、這種含意很難說清，是中國的含蓄吧！還有，當然也與構圖有關，不一定要畫個很實在的窗子，就是不直截了當告訴你就是這個東西，我覺得這種真真假假的感覺，就是要讓觀者自己慢慢去發現。」<sup>52</sup> 此一含蓄性的處理手法，確實使人在觀賞他的作品時，增添了一份耐人尋味的詩意感。

其次，運用各式洞門以區隔空間變化的框景構圖，則多採洞門層層相間，然後利用洞線的導引，進而營造出空間的深度。門式框景的產生，始於1955年的「靜觀」(圖31)，陳其寬指出：「門式框景的構圖，就是從這裏演變出來的，然後，就到1982年的『憶』」(圖32)，這是一點透視，可以看得很遠。」<sup>53</sup> 其實，在1955年到1982年間，還出現過「夕夢客別」與「約」等門式框景作品。直至1988年，門式框景開始出現在「對稱反置的構圖」中，如「園」(圖16)，

不過，此時仍然強調洞門層層相間的深度感表現。然而，到了九〇年代，對稱反置的門式框景，不再只是著眼於洞門層層相間的描寫，而是將各式造型的洞門，自然安置在山水景物間，並強調洞門內外的點景造型，因此構圖形式顯然更加豐富，空間感覺也更為遼闊，如1993年的「內外交融」(圖33)。

針對以上的討論，可以發現確切的設計意識與手法、建築畫的擅加運用，以及框景的構圖形式，都使得陳其寬的水墨作品，尤其是山水題材的創作，顯露出建築造型與空

50 同註4，頁72。

51 李漁，《閒情偶寄》，收錄於《李漁全集》，第三卷，頁170。

52 同註3，頁281。

53 同註3，頁305。

間表現的構圖特性。此一構圖特性，不僅別出心裁，同時，也開創出中國現代水墨畫在空間經營上的嶄新視野，對於現代水墨畫的發展具有開拓性的意義。

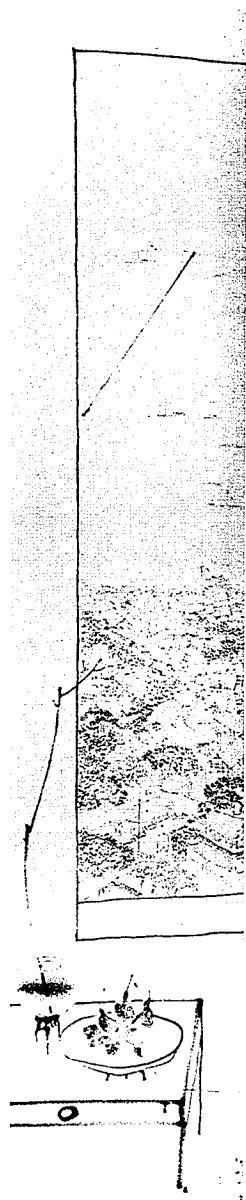


圖 29  
陳其寬 風帆入室，1953  
年，紙本、水墨，120x25cm，  
圖片來源：畫家提供。

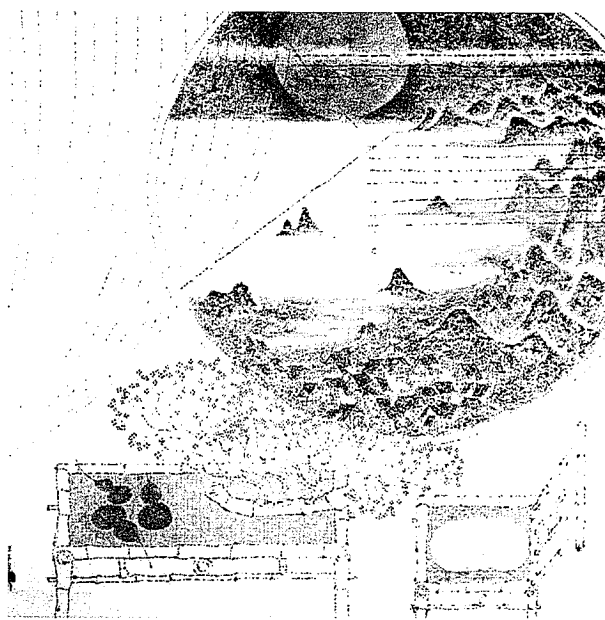


圖 30  
陳其寬 靜，1987 年，紙本、水墨，62x62cm，圖片來源：畫家  
提供。

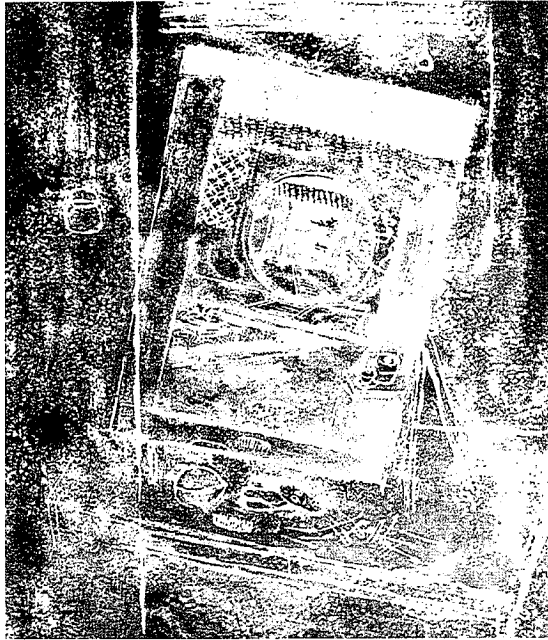


圖 31  
陳其寬 靜觀，1955 年，紙本、水墨，60x50cm，圖片來源：  
畫家提供。

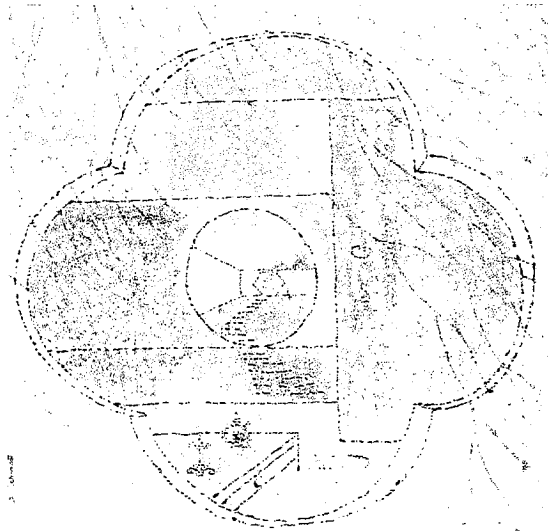


圖 32  
陳其寬 憶，1982 年，紙本、水墨，44x46cm，圖片來源：  
畫家提供。

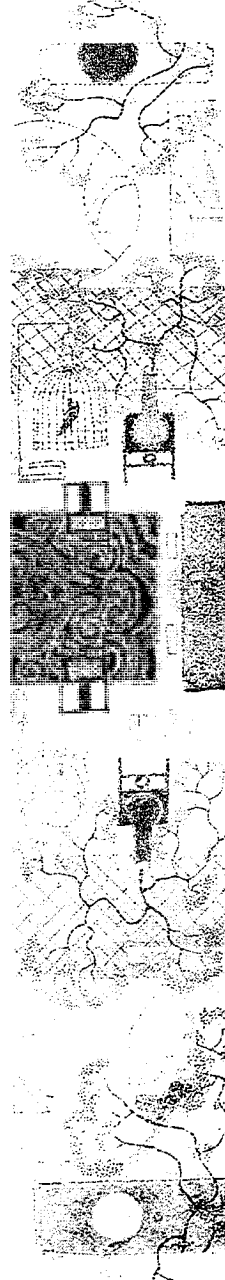


圖 33  
陳其寬 內外交融，1993 年，  
紙本、水墨，186x31cm，  
圖片來源：畫家提供。

## 五 結論

陳其寬於 1951、1952 年間在美國開始水墨創作，他的畫名也發端於美國。

1959 年英國著名的藝術史學者蘇利文 (Michael Sullivan) 在其著作《二十世紀中國藝術》(Chinese Art in the 20th Century) 中，將陳其寬評為：「在美國最具獨創性的中國畫家(註 1)。」1960 年代，美國知名的中國藝術史學者高居翰 (James Cahill) 在〈陳其寬的畫〉一文中也表示：「事實上，陳其寬正和當今其他幾位中國畫家一同致力於一項非常嚴肅的工作——為中國繪畫尋求一個新方向，這個方向即非孤芳自賞的脫離當代藝術主流，也非完全西化到完全沒有中國味。陳其寬的藝術給這項追尋工作注入了豐富的想像，精巧靈活的設計和似乎永遠不竭的技術創新。」在美國率先對陳其寬畫作，給予極高評價的中國學者吳納遜 (筆名鹿橋) 在〈陳其寬畫集序〉則認為：「陳其寬的畫名在國外遠比在國內為高。在國外是美術史學者們領先介紹陳其寬，在國內則是愛好文藝美術的大專學生，青年們自己發現了陳其寬。」即便如此，在 1960 年他放棄美國優渥的建築工作條件，毅然來台定居，在致力於建築教育與建築事務之餘，他始終默默作畫。

直到 1980 年經由藝術圖書公司發行人何恭上、何政廣與藝文記者陳長華的推薦，他在國立歷史博物館舉辦首次個展；其後，相隔十一年，1991 年他才在台北市立美術館辦了第二次的在台個展。比較特別的是，第二次個展的緣起，竟是因為藝術史學者郭繼生於 1990 年台北市立美術館主辦的「中國·現代·美術」國際學術研討會中，發表一篇名為〈傳統的變革——陳其寬的藝術〉的論文，不料卻引起與會人士對陳其寬是否具有畫家資格的爭議，最後，該場論文發表會的講評人李鑄晉教授乃提議說：「從四〇—五〇年代一直到最近的發展；從早期新的時空觀念和中國書法到近期關於宇宙、太空的觀念裏，陳其寬的畫的確有一個很有意義的發展。我覺得可以就此為他個人辦個回顧展，做個較為完整的介紹。」於是才有〈陳其寬七十回顧展〉的誕生。

因此，與陳其寬同出身建築又是好友的漢寶德，才會在該次展覽的介紹文中，語重心長的表示：「陳其寬是一位體制外的畫家，在藝術界是很孤獨的。他是一位潛心於獨創的畫家，既不歸於流派，也不受風潮影響，甚至很少去關心繪畫界的動向，當然也不會收過任何學生。前些年，中國繪畫界不知道這個人，這幾年，畫界知道他，但視他為獨行俠，而不加注意，甚至懷疑他是不是畫家。在這種情況下，要使體制內的藝評家對他的地位加以肯定，甚至推廣他的思想與觀念，形成一股風氣，是很不容易的。」

從中國、美國到台灣，從傳統到現代，古今中外豐厚的人文素養與生活閱歷，不僅使陳其寬的人生多采多姿，更成為他創作的靈感泉源；再加上他未曾受過專業的中國畫訓練，也沒有傳統中國水墨的包袱，同時又兼具勇於嘗試與突破的創新精神，這種種條件都有助其達成開拓中國水墨新境界的目標。

在現代水墨畫力求創新與求變的路途上，開發新的表現形式，始終是現代水墨畫家

探求的方向之一，透過本文所論述的陳其寬四大構圖形式特性：狹長形結構的畫幅、高空鳥瞰式的轉動造景、對稱反置的構圖與建築造型與空間，我們可以清楚發現陳其寬在現代水墨領域中所做的努力與貢獻。

2007年6月5日，陳其寬不幸因病在美國過世，享年八十七歲，至今已屆週年，希望藉由這篇文章，能讓更多人認識他繪畫作品中的獨特之處與藝術成就，並在此致上筆者對他最深摯的謝意與敬意。

## 參考書目

### 一、書 籍

- 1 黃梅香(1996/12)，《陳其寬的繪畫藝術之研究》，中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文。
- 2 李震(1994)，《宇宙論》，台北：台灣商務印書館。
- 3 李漁(1992)，《李漁全集》第三卷，浙江：古籍出版社。
- 4 台北市立美術館(編輯)(1991)，《陳其寬七十回顧展》，台北：台北市立美術館。
- 5 許禮平(總編輯)(1991)，《名家翰墨—陳其寬特集》，香港：翰墨軒出版公司。
- 6 王秀雄(1991)，《美術心理學》，台北：台北市立美術館。
- 7 薛宣林(1989)，《中國畫觀念更新與技法新探》，遼寧：瀋陽出版社。
- 8 虞君質(選輯)(1986)，《美術叢刊》(一)、(二)，台北：國立編譯館，第2版。
- 9 康丁斯基(著)、吳瑪悌(譯)(1985)，《點線面》，台北：藝術家出版社。
- 10 俞崑(編著)(1984)，《中國畫論類編》(上)、(下)，台北：華正書局。
- 11 中國書畫研究資料社(編著)(1983)，《畫史叢書》，台北：文史哲出版社，2版。
- 12 安海姆(著)，李長俊(譯)(1982)，《藝術與視覺心理學》，無出版者。
- 13 何恭上(主編)(1981)，《陳其寬畫集》，台北：藝術圖書公司。
- 14 羅丹(口述)，葛賽爾(筆記)(1981)，《羅丹藝術論》，台北：雄獅圖書公司。
- 15 班固(撰)，顏師古(注)(1975)，《漢書補注》，收錄於《二十五史》，台北：新文豐出版公司。

### 二、期刊論文

- 1 郭繼生(1995)，《中國巨匠美術週刊—陳其寬》，台北：錦繡出版公司。
- 2 李鑄晉(1994/3/25-27)，〈「水墨畫」與「現代水墨畫」〉，“現代中國水墨畫學術研討會”，台中：台灣省立美術館，未刊稿本。
- 3 王秀雄(1994/3/25-27)，〈台灣現代中國水墨畫發展的兩大方向之比較研究—劉國松、鄭善禧的藝術歷程與創造心理探釋〉，台灣省立美術館“現代中國水墨畫學術研討會”，未刊稿本。
- 4 陳英德(1992/4)，〈彩墨畫的新境界—陳其寬七十回顧展觀後〉，《雄獅美術》，第254期。
- 5 吳慧芳(整理)(1991/8)，〈以毫末之筆塑寰宇之妙—陳其寬、林明哲對談節錄〉，《炎黃藝術》，第24期。
- 6 劉天課(等編輯)(1991)，《「中國·現代·美術」國際學術研討會論文集》，台北：台北市立美術館。
- 7 賴素鈴(1990/8/28)，〈陳其寬是不是畫家？〉，《民生報》，第14版。



- 8 葉維廉(1986/3),〈物眼呈千意·意眼入萬真—與陳其寬談他畫中的攝景〉,《藝術家》,第130期。
- 9 唐德剛(1984/8),〈陳其寬畫學看記—兼論國畫現代化〉,《藝術家》,第19卷第3期。
- 10 羅青(1984/8),〈一隻毛筆再造乾坤—陳其寬先生訪問記〉,《藝術家》,第19卷第3期。
- 11 陳其寬(1980/5/31),〈為中國繪畫藝術現代化探路〉,《民生報》,第7版。
- 12 何懷碩(1980/1/25),〈納須彌於芥子〉,《聯合報》。
- 13 席德進(1971/10),〈中國畫新傳統的開拓者—陳其寬〉,《雄獅美術》,第8期。
- 14 陳其寬(1962/4),〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉,《作品》,第3卷第4期。
- 15 劉國松(1961/8/29-30),〈為什麼把現代藝術劃給敵人?—向徐復觀先生請教〉(上)、(下),《聯合報》,第10版。

