

國立成功大學
建築學系
博士論文

超越現代主義的臺灣想像：陳其寬的建築與繪畫
Taiwanese Cultural Imagination Beyond Modernism:
Architecture and Paintings of Chen Chi-Kwan

研究生：蔡 寧
指導教授：吳光庭
中華民國一一四年三月

國立成功大學

National Cheng Kung University

博士論文合格證明書

Certificate of Approval for Doctoral Dissertation

題目：超越現代主義的臺灣想像：陳其寬的建築與繪畫
Title: Taiwanese Cultural Imagination Beyond Modernism:
Architecture and Paintings of Chen Chi-Kwan

研究生：蔡寧

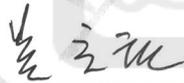
本論文業經審查及口試合格特此證明

This is to certify that the Doctoral Dissertation of NING TSAI

論文考試委員：

has passed the oral defense under the decision of the following committee members

吳光庭



陳啓仁



羅時瑋



宋立文



蔣雅君



指導教授 Advisor(s) :



單位主管 Chair/Director :



(單位主管是否簽章授權由各院、系(所、學位學程)自訂)

(The certificate must be signed by the committee members and advisor(s). Each department/graduate institute/degree program can determine whether the chair/director also needs to sign.)

2025/3/22

摘要

臺灣戰後的現代建築發展，是在國際現代主義、美援體制、經濟奇蹟、本土文化動能與後殖民經驗的交織下逐步形成的複數過程。其歷程難以簡化為「傳統／現代」的二元對立框架，亦不能以單一中心的現代性觀點加以涵蓋。為此，本研究提出「超越現代主義的臺灣想像」作為批判性主軸，強調在錯置歷史與多重文化條件下重新認識臺灣現代建築的必要性。本研究以建築師暨藝術家陳其寬（Chen Chi-Kwan, 1921–2007）為核心，從其建築與繪畫作品的互文關係出發，探討其如何在全球性與在地脈絡之間，開展出具有文化主體性的創作實踐，進而揭示戰後臺灣現代性的多元樣貌。

立足於當代的後見性（retrospective）視野，本研究回望 1950 至 1980 年代陳其寬的創作軌跡，考察時代背景、教育養成與專業實踐如何交織形構其創作觀。研究以陳其寬個人為核心，輻射狀蒐集史料，整合建築圖說與文獻調查、實地踏查、人物訪談及繪畫分析，建立一套跨媒介、跨時期的分析架構，聚焦於三組對應範疇：「薄殼建築」與「意象山水畫」、「質感皮層建築」與「佈滿畫水墨」、「後東海時期大學校園」與「疊景式水墨畫」。這些對應關係揭示陳其寬如何透過結構語彙與視覺層次進行文化轉譯，並在建築空間與繪畫構圖中，重構對場所感、歷史記憶與臺灣文化主體性的感知與表述。

在理論面向上，本研究導入並交織多種當代表述工具，以開展對非西方現代性之批判性理解。首先，「移植的現代性」（Transplanted Modernity）提供理解臺灣現代化進程中外來結構輸入與在地文化轉譯之間張力的基礎框架；其次，「批判性地域主義」（Critical Regionalism）指出建築應回應地方氣候、地景與文化感知，然而其作為北方論述的理論限制亦須被補充；「全球南方」（Global South）進一步凸顯臺灣作為邊陲位置的文化能動性與知識生產潛能，挑戰知識霸權與美學中心論；「多元現代性」（Multiple Modernities）則肯定文化現代性的非同步進程與歷史重構；而「離現代」（Off-Modern）則從懷舊與詩性出發，重視歷史錯置與未竟現代性的想像力，在陳其寬的作品中得以見其文化位置的浮現與延展。

綜合而言，本研究不僅藉由陳其寬的建築與繪畫作品重構臺灣戰後現代建築發展的文化脈絡，也回應當代學術中對全球與在地、傳統與現代、核心與邊陲之間張力的關注。其創作提供我們一種介於技術、詩性與歷史之間的實踐模式，也召喚我們以「超越現代主義的臺灣想像」為起點，重新思考建築史的書寫方式與臺灣當代建築文化的思想根基。建築不僅是形式的組構，更是歷史與文化對話的場域；而陳其寬，正是那位在錯置與轉譯之間，構築出非典範現代性敘事的關鍵角色。

關鍵詞：陳其寬、建築與繪畫、移植現代性、全球南方、批判性地域主義、多元現代性、離現代

Extended Abstract

Taiwanese Cultural Imagination Beyond Modernism: Architecture and Paintings of Chen Chi-Kwan

Author: Tsai, Ning

Advisor: Wu, Kwang-Tyng

Department of Architecture, College of Planning and Design

SUMMARY

This research centers on the creative practices of architect and artist Chen Chi-Kwan (1921–2007), proposing the concept of a "Taiwanese imagination beyond modernism" to reinterpret the developmental trajectory of postwar Taiwanese architecture and art. It traces Chen's creative path from the 1950s to the 1980s, integrating architectural drawings, paintings, field investigations, and interviews to explore the intertextual relationship between architecture and visual arts. The research focuses on three thematic pairings: "thin-shell architecture" and "abstract landscape painting," "textured envelope architecture" and "over-all ink paintings," and "post-Tunghai University campus designs" and "layered landscape ink paintings." The study incorporates theoretical frameworks such as Transplanted Modernity, Critical Regionalism, Global South perspectives, Multiple Modernities, and Off-Modern thought to reveal the cultural adaptations, historical displacements, and alternative modernities manifested in Chen's work. His architectural projects synthesized Western structural techniques with Eastern spatial aesthetics, while employing local materials to respond to Taiwan's subtropical climate. Simultaneously, both his architecture and paintings engaged in nostalgic reflections on the loss of homeland. Ultimately, Chen Chi-Kwan constructed a culturally rooted, non-paradigmatic narrative of Taiwanese modernity, offering an innovative modernization path for contemporary architectural historiography and Taiwan's architectural culture.

Key words: Chen Chi-Kwan, Architecture and Painting, Transplanted Modernity, Global South, Critical Regionalism, Multiple Modernities, Off-Modern

INTRODUCTION

The development of modern architecture in postwar Taiwan was a complex and multifaceted process shaped by the intersections of international modernism, the Cold War framework, U.S. aid programs, economic miracles, local cultural dynamism, and postcolonial experiences. This trajectory resists simplification into a binary framework of

"tradition/modernity" and cannot be encompassed within a single-centered view of modernity. In response, this study proposes the concept of a "Taiwanese imagination beyond modernism" as its critical axis, emphasizing the need to reinterpret Taiwanese modern architecture in light of historical displacement and cultural multiplicity. Focusing on architect and artist Chen Chi-Kwan (1921–2007), the research examines the intertextual relationship between his architecture and paintings, exploring how his creative practice navigated global and local contexts to construct a culturally grounded subjectivity, thereby revealing the internal fractures and innovative energies within Taiwan's postwar modernity.

MATERIALS AND METHODS

This study retrospectively traces Chen's creative trajectory from the 1950s to the 1980s, analyzing how historical context, educational background, and professional practice shaped his architectural philosophy. Employing a comprehensive archival approach, the research integrates architectural drawings, documentary surveys, field investigations, personal interviews, a systematic review of his paintings, and comparative studies across architecture and visual arts. It focuses on three major thematic pairings: "thin-shell architecture" and "abstract landscape painting," "textured envelope architecture" and "over-all ink paintings," and "post-Tunghai University campus designs" and "layered landscape ink painting." These correspondences reveal how Chen translated structural vocabularies and visual layering into cultural expressions, reconstructing perceptions of place, historical memory, and Taiwanese cultural subjectivity within architectural and pictorial compositions.

RESULTS AND DISCUSSION

Theoretically, this research integrates multiple contemporary interpretive frameworks to develop a critical understanding of non-Western modernity. "Transplanted Modernity" provides a foundation for examining the tension between imported structures and local cultural adaptations in Taiwan's modernization. "Critical Regionalism" emphasizes the importance of responsiveness to climate, landscape, and cultural perception, while also exposing its limitations as a discourse centered on the Global North. Perspectives from the "Global South" highlight Taiwan's peripheral agency and knowledge production, challenging existing epistemic and aesthetic hegemonies. "Multiple Modernities" affirms the asynchronous progression and historical reconstruction of cultural modernities. Finally, "Off-Modern" valorizes historical displacement and the imaginative potential of unfinished modernities, which are vividly manifested in Chen's work.

Empirically, the study illustrates how Chen's architecture and paintings reflect various aspects of Taiwan's postwar modernity.

In the 1950s and 1960s, Chen synthesized Western thin-shell structural techniques with Eastern aesthetics of spatial imagination in architectural projects such as the Tunghai University Art Center (1962), Kaohsiung Gospel Village (1963–1965), and Linkou Golf Club (1968). This approach established a profound intertextual relationship with his contemporaneous abstract landscape paintings.

In the 1960s and 1970s, through the lenses of Global South and Critical Regionalism perspectives, Chen developed textured skin architectures. His notable works include the white-walled buildings at Tunghai University (1959–1963), the Kaohsiung Export Processing Zone Administration Building (1968), the Labor Insurance Bureau Building (1972), and the Changhua Bank Headquarters in Taipei (1979). Chen adapted Western modernist forms to Taiwan's subtropical climate by utilizing local materials and shading techniques. Concurrently, his densely layered ink paintings employed wax-resist techniques and ink drips to merge Western abstraction with Eastern imagery, presenting a localized expression of Taiwanese modernity in visual art.

In the 1970s and 1980s, his campus projects, such as the Central Police University (1977) and the Overseas Chinese University (1984), along with his multi-perspective ink paintings, engaged in a dialogue with the Off-Modern ethos of nostalgia and reflection. Through displaced and layered spatial layouts, Chen blurred spatial and temporal perceptions, responding to the fading memories of his homeland and the imagination of unfinished modernities. These works signify his progression from technical experimentation to a more profound articulation of cultural subjectivity, offering a significant alternative to the linear narratives of Western modernization in the architectural and artistic history of Taiwan.

CONCLUSION

In summary, this research reconstructs the cultural context of Taiwan's postwar architectural development through Chen Chi-Kwan's architectural and artistic practices of Chen Chi-Kwan. It addresses contemporary academic concerns regarding the tensions between the global and the local, tradition and modernity, as well as center and periphery. Chen's creative practice serves as a model that intertwines technology, poetics, and history, inviting a reevaluation of architectural historiography and the intellectual foundations of contemporary Taiwanese architecture through the lens of a "Taiwanese imagination beyond modernism." Architecture is not merely a composition of forms; it is a dynamic site for historical and cultural dialogue. Chen Chi-Kwan emerges as a pivotal figure who, through displacement and translation, constructs a non-paradigmatic narrative of modernity.

誌謝

進修博士是我建築職業進修旅程上的一場偶然與意外，雖然孤獨，但不孤單。能夠完成這本博士論文必須感謝不少人們與機緣。

誠摯感謝我的指導教授吳光庭老師，在本論文未竟之時，仍揭開其中的微光，讓我得以無畏前行，走向更遼闊的遠方。

感謝這本論文的主角——陳其寬先生。雖然從未見過您一面，但是在多年的研究期間已讀遍了所有與您建築與繪畫有關的第一手文獻、傳記、訪談、畫冊，您的思想與創作觀已內化成為我對當代臺灣建築設計的隱形指引。感謝師母林芙美女士，接受我的訪談，並且借閱 Jui-Hsuan Tan 的論文 *Tunghai University in Taiwan (1988)* 予我，這本陳先生親自審閱過的碩士論文蘊含不少重要史料。

感謝所有接受訪談的人士——羅時瑋教授、江美琪女士、陳世龍先生、吳威廉先生、杜希聖先生、游明國先生、曾成德教授、劉惠媛女士，感謝您們從不同的角度與觀點述說，讓文字史料中的陳其寬變得立體且真實，宛如生活中的人物，並揭示更多後東海時期陳其寬在主持建築師事務所被忽略的設計努力與思維。

感謝中原大學黃瑋庭老師的協助，不僅幫忙聯絡吳威廉先生，更促成我得以參訪中央警官學校，深入理解其空間規劃與歷史脈絡；亦感謝東海大學衛理會館的 Wennie 與 Joyce，您們溫暖而細緻的接待，使我得以親身居住於陳其寬先生所設計的建築中，從實際體驗中感受空間所營造的氛圍與感知層次，進而將這份深刻的體感轉化為文字，躍然紙上。

感謝我在成功大學建築研究所博士班選修課程的老師們，包含：「當代木構造設計特論」與「建築構造性能評估」的葉玉祥老師、「建築資訊模型」的鄭泰昇老師、「歷史建築保存調查與實務」的蔡侑樺老師、「神聖空間專題討論」的黃恩宇老師、「1945 年後台灣當代建築專題討論」的吳光庭老師，您們的課程為我打開建築工程與材料性能、建築資訊模型、文化資產保存、東南亞與伊斯蘭建築、戰後臺灣建築歷史與現代性等建築的各種專業面向的深層知識與研究視野。亦感謝葉玉祥老師、蔡侑樺老師、黃恩宇老師與吳光庭老師，擔任我的博士候選人資格考試的出題與評分老師。

感謝所有出席我論文口試的口委：清華大學吳光庭教授、東海大學退休教授羅時瑋建築師、高雄大學陳啓仁校長、成功大學建築學系宋立文教授、中原大學建築學系蔣雅君教授，您們在口試中的建議與指正，讓這本博士論文的架構與內容更加進步。另外，也要感謝成功大學的行政單位，建築學系的行政人員尤琦與洪岱君小姐，協助我辦理論文口試與離校畢業的各項行政程序。

感謝在博士論文撰寫過程中，高雄大學與成功大學建築學系的所有師長、同事、學生。大學教職的工作提供了支持這份研究得以持續推進的經濟基礎，而教學過程中的每一次互動與討論，也激發了我對於研究與教學如何如兩條平行線般相輔相成、彼此映照的深層思考。

感謝我的父母、姊姊兩辰，以及朋友緯華，由北到南陪伴我實地走訪陳其寬的眾多建築作品，多次前往東海大學，分享沿途的風景，讓這段探索不只是學識上的追尋，更成為心靈上豐厚而溫暖的旅程。

目錄

摘要.....	I
EXTENDED ABSTRACT	II
誌謝.....	V
目錄.....	VI
表目錄.....	VIII
圖目錄.....	IX
第 1 章 、 緒論.....	1
第一節 、 研究緣起：研究對象之鎖定—陳其寬	2
第二節 、 回顧臺灣戰後建築現代性之研究	4
第三節 、 陳其寬建築與繪畫的前行研究進路	8
第四節 、 研究提問	14
第五節 、 研究方法	16
第六節 、 建構分析性提綱	21
第 2 章 、 陳其寬的的創作觀與當代建築理論.....	25
第一節 、 雙重視界：建築師與畫家的雙生	25
第二節 、 回顧陳其寬一生的建築與繪畫創作歷程	26
第三節 、 回顧影響陳其寬的現代主義著作	33
第四節 、 建構陳其寬的創作觀	35
第五節 、 從當代建築理論回看	39
第六節 、 小結：理論視野的選擇與可能的詮釋方向	42
第 3 章 、 現代性的移植與轉化：陳其寬的薄殼建築與意象山水畫.....	44
第一節 、 戰後臺灣的現代性渴望	45
第二節 、 現代建築與繪畫：從基提恩（SIGFRIED GIEDION）到陳其寬.....	46
第三節 、 現代性的臺灣移植：薄殼結構與抽象繪畫	48
第四節 、 疊合陳其寬的薄殼建築與意象山水	51
第五節 、 中國意境的平面組構	54
第六節 、 詩意傳統的現代轉譯	70
第七節 、 虛體留白的景觀構成	79
第八節 、 小結	86
第 4 章 、 現代性的吸納與抵抗：陳其寬的質感皮層建築與佈滿畫水墨.....	87
第一節 、 以「全球南方」與「批判性地域主義」視野重構臺灣戰後建築與繪畫知	

識論	88
第二節、全球南方、臺灣與陳其寬.....	91
第三節、回顧陳其寬的質感皮層建築與佈滿畫水墨.....	96
第四節、戰後建築皮層的轉向：東海校舍作為立面語彙的前導者.....	99
第五節、南方工業的抽象浮影.....	107
第六節、沉重物質性的輕靈轉化.....	108
第七節、文化意象的映射機構.....	115
第八節、小結.....	121
第 5 章、現代性的懷想與反思：陳其寬的後東海大學校園空間與疊景式水墨畫. 124	
第一節、探索另一種臺灣戰後大學校園與水墨畫的懷舊現代性.....	125
第二節、由離現代（OFF-MODERN）到陳其寬的夢境與現實	128
第三節、回顧陳其寬的疊景式水墨畫與大學校園.....	131
第四節、校園原型的延異與回望：從後東海視角重探空間轉譯.....	133
第五節、時序感的擷取與重構：迴廊空間中的另類時間.....	154
第六節、空間語言的創新挪用：作為邊界與過渡的月門.....	170
第七節、水平延展與垂直滲透：校園合院建築的空間特質.....	181
第八節、小結.....	189
第 6 章、結論：重構對話，當代建築理論視域下的陳其寬詮釋..... 191	
第一節、回顧.....	192
第二節、從中國走向臺灣，由臺灣思索世界.....	195
第三節、尋找臺灣建築的文化主體性：超越現代主義的臺灣想像備忘錄.....	197
參考文獻..... 199	
附錄一、羅時瑋教授訪談節錄..... 207	
附錄二、吳威廉先生、陳世龍先生、江美琪女士訪談節錄..... 222	
附錄三、杜希聖先生訪談節錄..... 236	
附錄四、陳世龍先生、江美琪女士、杜希聖先生訪談節錄..... 244	
附錄五、曾成德教授訪談節錄..... 255	
作者學術著作發表..... 262	

表目錄

表 1-1 本研究實地考察建築列表.....	18
表 1-2 本研究訪談列表.....	19
表 1-3 各前行研究對陳其寬一生創作的分期.....	26
表 2-1 陳其寬的薄殼建築與山水畫的對照年表.....	52
表 3-1 陳其寬的質感皮層建築與佈滿畫水墨代表對照年表.....	97
表 4-1 陳其寬的大學校園建築與疊景水墨畫作代表年表.....	132



圖目錄

圖 3-1 陳其寬所繪藝術中心平面草圖	55
圖 3-2 藝術中心平面圖	55
圖 3-3 藝術中心雙面舞台空間使用情境	55
圖 3-4 1970 年東海大學建築系於藝術中心評圖情景	55
圖 3-5 藝術中心入口鳥瞰	58
圖 3-6 藝術中心入口	58
圖 3-7 藝術中心入口前院	58
圖 3-8 藝術中心入口往下之階梯	58
圖 3-9 藝術中心入口月洞與門廳	58
圖 3-10 藝術中心中庭與相思樹	58
圖 3-11 藝術中心中庭白牆樹影	59
圖 3-12 藝術中心中庭往外望門廳	59
圖 3-13 藝術中心門廳往外望看見舊圖書館山牆	59
圖 3-14 藝術中心門廳往外望	59
圖 3-15 藝術中心空間序列合成	59
圖 3-16 乙式住宅單元標準平面、立面、基礎剖面圖	61
圖 3-17 住宅部份牆斷面詳圖	61
圖 3-18 2006 年拍攝福音新村住宅單元室內屋頂	62
圖 3-19 高雄福音新村配置草圖	64
圖 3-20 高雄福音新村配置草圖，1962.10.20 繪圖	64
圖 3-21 高雄福音新村配置草圖	65
圖 3-22 高雄福音新村配置圖	65
圖 3-23 高雄前鎮福音新村難民住宅群體外觀（引自東海建築研究室，1963：27）	67
圖 3-24 高雄前鎮福音新村道路空間	67
圖 3-25 高雄前鎮福音新村中庭空間	67
圖 3-26 高雄前鎮福音新村幼稚園	67
圖 3-27 陳其寬，〈山城泊頭〉（MARKET DAY, 1952）	69
圖 3-28 陳其寬，〈街景〉（STREET, 1952）	69
圖 3-29 陳其寬，〈迴旋 2〉（VERTIGO#2, 1967）	69
圖 3-30 陳其寬，〈金烏玉兔〉（SUN AND MOON, 1969）（引自廖春鈴編，2003）	69
圖 3-31 陳其寬，〈大地〉（EARTH, 1983）（引自廖春鈴編，2003）	69
圖 3-32 傘形結構與中國傳統木結構斗拱，型態與力學傳遞的對照。	71
圖 3-33 1970 年林口高爾夫球俱樂部外觀	75
圖 3-34 林口高爾夫球俱樂部外觀舊照	75
圖 3-35 林口高爾夫球俱樂部壹層平面圖	75

圖 3-36	林口高爾夫球俱樂部貳層平面圖.....	75
圖 3-37	林口高爾夫球俱樂部餐廳 2021 年內部空間景象.....	75
圖 3-38	林口高爾夫球俱樂部迴廊，圖中為陳其寬先生.....	75
圖 3-39	東海大學學生活動中心倒傘計畫案（1958）貳層平面圖、剖面圖.....	76
圖 3-40	故宮博物院競圖案（1961）三層平面圖、頂層平面圖、立面圖.....	76
圖 3-41	臺灣大學農業陳列館（1963）壹層平面圖、貳層平面圖、剖面圖。.....	76
圖 3-42	高雄加工出口區辦公大樓草案（1965）壹層平面圖、貳層平面圖、立面圖.....	76
圖 3-43	林口高爾夫球俱樂部（1968）二層平面圖、長向剖面圖、南向立面圖.....	77
圖 3-44	陳其寬〈西山滇池〉(TIEN LAKE, WEST MOUNTAIN, 1953).....	79
圖 3-45	范寬，〈宋范寬谿山行旅圖 軸〉，北宋（10 世紀末—11 世紀初）.....	79
圖 3-46	陳其寬〈燈節-1〉(LANTERN FESTIVAL (I), 1953).....	79
圖 3-47	陳其寬〈仙源何處〉(WHERE IS ACRADIA, 1962).....	79
圖 3-48	約旦安曼工業區(1984)配置圖.....	81
圖 3-49	約旦安曼工業區（1984）模型.....	81
圖 3-50	東海大學中正文化活動中心規劃案（1981-86）配置圖.....	81
圖 3-51	東海大學中正文化活動中心規劃案（1981-86）透視圖.....	81
圖 3-52	青年中心（1956）平面圖.....	81
圖 3-53	1977 年現代舞節目單內頁.....	81
圖 3-54	約旦安曼工業區（1984）西、東、南、北向立面圖.....	83
圖 3-55	東海大學中正文化活動中心規劃案（1981-86）剖面圖、東向立面圖.....	83
圖 3-56	陳其寬，〈巽〉（易經，兩風相隨）(WIND, 1986).....	85
圖 3-57	陳其寬，〈泰〉（易經，天地交而萬物生）(INTERPLAY, 1986).....	85
圖 3-58	陳其寬，〈顛〉(WATERSHED, 1986).....	85
圖 3-59	陳其寬，〈遙〉(AFAR, 1988).....	85
圖 3-60	陳其寬，〈自然與科技〉(NATURE AND TECHNOLOGE, 1990).....	85
圖 4-1	東海大學舊圖書館（1956）第二進建築的金錢磚牆與素燒陶管牆.....	102
圖 4-2	東海大學單身女教職員宿舍（1962）室內的花格磚牆.....	102
圖 4-3	東海大學招待所（1960）的陶管透空漏牆.....	102
圖 4-4	東海大學校長公館（1959）正面的瓦筒花牆.....	102
圖 4-5	東海大學學生活動中心倒傘計畫案（1958）.....	102
圖 4-6	臺灣大學農業陳列展示館（1959-62）.....	102
圖 4-7	史坦住宅二樓平面圖.....	105
圖 4-8	史坦住宅外觀.....	105
圖 4-9	約瑟夫·費爾南德·亨利·萊熱畫作《三個面孔》（1926 年）.....	105
圖 4-10	東海大學校長公館一樓平面圖.....	105
圖 4-11	東海大學校長公館正立面全貌.....	105
圖 4-12	陳其寬畫作〈燈節〉局部（LANTERN FESTIVAL, 1961）.....	105

圖 4-13	東海大學校長公館立面圖	105
圖 4-14	東海大學校長公館由正入口望向後院，視覺層層穿透	105
圖 4-15	東海大學校長公館剖面圖	106
圖 4-16	校長公館花牆細部大樣圖	106
圖 4-17	陳其寬畫作〈泛舟〉(AFLOAT, 1962)	107
圖 4-18	在東海大學校長公館由一樓客廳望向入口玄關	107
圖 4-19	陳其寬畫作〈深遠〉(DEPTH, 1979)	107
圖 4-20	高雄加工出口區管理處辦公大樓	108
圖 4-21	高雄加工出口區管理處辦公大樓(1967)	108
圖 4-22	高雄加工出口區管理處辦公大樓(1967)正面外觀	108
圖 4-23	高雄加工出口區管理處辦公大樓二層平面圖與正立面圖	108
圖 4-24	勞保局勞保大廈整體立面外觀	111
圖 4-25	勞保局勞保大廈外凸量體與垂直遮陽板	111
圖 4-26	勞保局勞保大廈立面圖	111
圖 4-27	勞保局勞保大廈六、七層平面圖	112
圖 4-28	勞保局勞保大廈外牆剖面大樣設計圖	113
圖 4-29	丹下健三，香川縣廳舍(1958)	114
圖 4-30	張肇康與沈祖海建築師事務所，嘉新大樓(1968)	114
圖 4-31	陳其寬〈溪〉(SHADE OF PEBBLES, 1963)	115
圖 4-32	陳其寬〈立荷〉(LOTUS, 1965)	115
圖 4-33	陳其寬〈暗流〉(CURRENT, 1966)	115
圖 4-34	陳其寬〈夢遊〉(1967, VISION)	115
圖 4-35	陳其寬〈生〉(LIFE, 1983)	115
圖 4-36	彰化銀行外觀	118
圖 4-37	彰化銀行屋頂花園	118
圖 4-38	彰化銀行建築配置圖	118
圖 4-39	彰化銀行屋頂花園設計草圖	118
圖 4-40	彰化銀行一層平面圖	118
圖 4-41	彰化銀行標準層平面圖	118
圖 4-42	彰化銀行西向立面圖	119
圖 4-43	彰化銀行外觀發展過程草案	119
圖 4-44	彰化銀行剖面圖	119
圖 4-45	陳其寬〈午〉(NOON, 1969)	121
圖 4-46	陳其寬〈谷〉(VALLEY, 1990)	121
圖 4-47	彰化銀行外觀設計草稿	121
圖 4-48	科比意〈光輝城市〉(VILLE RADIEUSE, 1933) 手稿	121
圖 5-1	陳其寬位於北京王大胡同之故居合院	136

圖 5-2	美國維吉尼亞大學平面圖.....	136
圖 5-3	美國青年中心 (YOUTH CENTRE) 平面圖.....	136
圖 5-4	密斯·凡德羅 (LUDWIG MIES VAN DER ROHE), 有三個庭園之住宅 (HOUSE WITH THREE COURTS, 1934).....	136
圖 5-5	華東大學全區配置圖.....	143
圖 5-6	華東大學建築模型.....	143
圖 5-7	華東大學核心教學區平面配置圖.....	144
圖 5-8	華東大學宿舍區配置圖, 由貝聿銘繪製.....	144
圖 5-9	華東大學宿舍區透視圖.....	145
圖 5-10	華東大學宿舍區透視圖, 由貝聿銘繪製.....	145
圖 5-11	貝聿銘繪製華東大學廊道.....	146
圖 5-12	貝聿銘繪製華華東大學廊道.....	146
圖 5-13	東海大學全景圖 1954.9.15.....	146
圖 5-14	1954 年東海校舍平面圖.....	146
圖 5-15	1957 年東海大學平面配置圖.....	147
圖 5-16	1962-63 東海大學平面圖局部.....	147
圖 5-17	東海大學文學院鳥瞰透視圖.....	147
圖 5-18	東海大學文學院平面圖.....	148
圖 5-19	游走於東海大學文學院之空間氛圍與情境.....	148
圖 5-20	台北故宮博物院配置圖, 1965 年, 黃寶瑜.....	148
圖 5-21	國立中央大學科學館配置圖, 1968.8.8, 署名陳其寬、劉應昌、黃寶瑜建築師.....	148
圖 5-22	國立中央大學地盤圖.....	149
圖 5-23	國立中央大學校區鳥瞰圖.....	149
圖 5-24	國立中央大學透視模擬圖.....	149
圖 5-25	國立交通大學光復校區未實現草案模型鳥瞰, 綠色為林蔭道, 紅色為獨立迴廊.....	150
圖 5-26	國立交通大學校門新建工程.....	150
圖 5-27	國立交通大學校門新建工程, 原圖為北方朝下.....	150
圖 5-28	國立交通大學校區配置剖面圖.....	151
圖 5-29	陳其寬建築師事務所國立中山大學配置構想圖.....	151
圖 5-30	陳其寬建築師事務所國立中山大學交通系統圖.....	152
圖 5-31	陳其寬建築師事務所國立中山大學競圖案配置圖.....	153
圖 5-32	國立中山大學競圖案透視模擬圖.....	154
圖 5-33	中央警官學校校園配置圖.....	158
圖 5-34	中央警官學校庭園配置草圖, 江美琪繪圖, 1977.1.....	158
圖 5-35	中央警官學校校園軸線分析圖.....	159
圖 5-36	1979 年的《建築師》雜誌所刊載中央警官學校的照片, 其拍攝位置分析圖.....	159
圖 5-37	中央警官學校集合廣場周邊空間場景序列.....	160

圖 5-38	中央警官學校集合廣場當年甫施工完成照片，中間佇立者為陳其寬.....	160
圖 5-39	中央警官學校集合廣場旁迴廊廊下空間	160
圖 5-40	在中央警官學校集合廣場望向大禮堂	160
圖 5-41	在中央警官學校集合廣場望向行政大樓	160
圖 5-42	在中央警官學校集合廣場望向體育館	161
圖 5-43	在中央警官學校集合廣場望向行政大樓與體育館之轉角.....	161
圖 5-44	中央警官學校集合廣場及迴廊平面圖	161
圖 5-45	中央警官學校廣場鋪面大樣、迴廊剖面、花壇銅像基座平面、剖面圖.....	162
圖 5-46	陳其寬建築師事務所僑生大學模型	164
圖 5-47	陳其寬建築師事務所僑生大學模型	164
圖 5-48	陳其寬建築師事務所僑生大學模型	164
圖 5-49	僑生大學升旗廣場空照圖	164
圖 5-50	僑生大學校舍空照圖	164
圖 5-51	僑生大學校園配置圖	165
圖 5-52	僑生大學軸線分析圖	165
圖 5-53	僑生大學軸線分析圖	166
圖 5-54	僑生大學有頂迴廊分析比較圖	166
圖 5-55	僑生大學迴廊與轉接處月洞	167
圖 5-56	僑生大學教學區迴廊	167
圖 5-57	僑生大學中庭迴廊	167
圖 5-58	僑生大學迴廊轉接處	167
圖 5-59	〈陰陽 2〉(YING YANG NO.2, 1985)	169
圖 5-60	〈陰陽 2〉局部之一	169
圖 5-61	〈陰陽 2〉局部之二	169
圖 5-62	〈陰陽 2〉局部之三	169
圖 5-63	〈陰陽 2〉局部之四	169
圖 5-64	僑生大學廊道與月門	170
圖 5-65	中央警官學校大禮堂的大型圓洞	172
圖 5-66	中央警官學校的大型圓洞	172
圖 5-67	中央警官學校大禮堂的大型圓洞	172
圖 5-68	中央警官學校體育館的菱形開口	172
圖 5-69	〈江南〉(RIVER SOUTH, 1988)	172
圖 5-70	〈境〉(MOOD, 1989)	172
圖 5-71	陳其寬思考如何以局部的月洞切割空間的草圖手稿，推測最後影響了〈江南〉	173
圖 5-72	陳其寬手稿，研究物件與門洞之間的切割、疊合關係。	173
圖 5-73	〈步移景動〉(MOVING SCENERY, 1994)	173
圖 5-74	〈野渡無人〉(TRANQUILITY, 1995)	173

圖 5-75	〈遠眺〉(VIEW AFAR, 1993)	174
圖 5-76	〈景外景〉(OUTSIDE THE VIEW, 1993)	174
圖 5-77	衛理會館月洞穿透的月洞	174
圖 5-78	衛理會館客廳的雙月洞	174
圖 5-79	東海大學原藝術中心與入口月洞 (引自鄭惠美, 2004)	175
圖 5-80	東海大學原藝術中心入口月洞 (引自鄭惠美, 2004)	175
圖 5-81	僑生大學雙迴廊以及轉接空間平面圖。	175
圖 5-82	廊道轉接處的月洞門	176
圖 5-83	廊道與轉接處空間	176
圖 5-84	月洞門與廊道	176
圖 5-85	兩個環型迴廊之間的轉接空間	176
圖 5-86	重疊的月洞	176
圖 5-87	重疊的月洞以及後方樹木	176
圖 5-88	僑生大學學生活動中心中庭的圓洞	177
圖 5-89	僑生大學學生活動中心中庭的圓洞	177
圖 5-90	僑生大學人工湖涼亭	177
圖 5-91	僑生大學人工湖涼亭	178
圖 5-92	僑生大學人工湖涼亭	178
圖 5-93	僑生大學人工湖涼亭	178
圖 5-94	僑生大學人工湖涼亭	178
圖 5-95	僑生大學人工湖涼亭	178
圖 5-96	僑生大學人工湖剛完工時照片, 可見月洞涼亭側面	179
圖 5-97	僑生大學人工湖剛完工時照片, 可見月洞涼亭正面	179
圖 5-98	月亮門作為北京皇家住宅庭院建築的入口。	180
圖 5-99	透過月洞門觀賞拙政園的景色 (蘇州, 16 世紀): 建築靈感來源於自然形態, 與自然融為一體。	180
圖 5-100	菲利普斯埃克塞特學院圖書館中庭(PHILLIPS EXETER LIBRARY, 1972) ATRIUM	180
圖 5-101	印度管理研究所(INDIAN INSTITUTE OF MANAGEMENT, 1974)	180
圖 5-102	中央警官學校廊道 1970 年代施工時照片	183
圖 5-103	中央警官學校廊道現況	183
圖 5-104	僑生大學行政大樓出入口通往廊道	183
圖 5-105	僑生大學學生活動中心通往廊道	183
圖 5-106	〈臥遊〉(TOUR, 1957)	183
圖 5-107	〈臥遊嘉陵〉(SPIRITUAL TRIP TO JIALING, 1958)	184
圖 5-108	〈把酒臨風〉(BREEZE, 1985)	184
圖 5-109	石版畫〈把酒臨風〉(BREEZE, 1996)	184
圖 5-110	陳其寬手稿	186

圖 5-111	〈園〉(GARDEN, 1988)	186
圖 5-112	〈雙境〉(ANTIPLÉ, 1992)	186
圖 5-113	〈徑欲曲〉(PATH TENDS TO BEND, 1997)	186
圖 5-114	〈趕集〉(MARKET DAY, 1994)	186
圖 5-115	陳其寬先生仰望所設計的僑生大學餐廳空間	187
圖 5-116	現今模擬相同角度拍攝僑生大學餐廳空間	187
圖 5-117	中央警官學校科學館中庭	187
圖 5-118	中央警官學校科學館中庭	187
圖 5-119	僑生大學學生活動中心	188
圖 5-120	中央警官學校教學大樓與中庭	188
圖 5-121	僑生大學廊道夜景	188
圖 5-122	僑生大學圖書館挑空	188
圖 5-123	中央警官學校教學大樓與中庭	188
圖 5-124	中央警官學校教學大樓	189
圖 6-1	陳其寬，〈獨立共存〉(COEXISTENCE, 2001)	195



第1章、緒論

所有真實的歷史都是當代史。¹

——貝尼德托·克羅齊（Benedetto Croce）（1915），
《歷史的理論與實踐》（History, Its Theory and Practice）

事實上中國的文教歷史在「周」以前注重禮、樂、射、御、書、數，周以後，射、御、樂、數都漸被忽略，只剩了以科舉取士的讀書，只著重於仕，所以國父也曾說過，中國文化自周以後就一直在走下坡，今天當我們經過了這一波三折之後，先是蔑視西方，排外，再是畏外，繼之以媚外，現在則是認清西方的缺點，應該漸漸認清自己與西方文化的優劣，重新拾起以前的一切優點，發揚光大，我們應該在東西思想的知性與感性中找到一種平衡。而取法自然的心性，則是更重要的一環。²

——陳其寬（1995），〈天道、人道、物道〉

「多元現代性」的概念認為，要理解當代世界，甚至解釋現代性的歷史，最好的方式是將其視為一個持續建構與重塑多種文化計畫的過程。

這些制度與意識形態模式的變遷，主要由特定的社會行動者推動，他們與社會、政治、知識界的運動者密切合作。此外，不同的社會運動也在實踐各自的現代性計畫，並對「什麼構成現代社會」持有截然不同的觀點。透過這些行動者與更廣泛的社會群體互動，各種獨特的現代性表達方式逐漸形成。³

——艾森斯塔特（S. N. Eisenstadt）（2000），《多元現代性》

¹ 原文為：all genuine history is contemporary history.

² 陳其寬，〈天道、人道、物道〉，《陳其寬構築意繪》（台北市：國立歷史博物館，2008），頁 177。

³ 筆者中譯，原文為：The idea of multiple modernities presumes that the best way to understand the contemporary world--indeed to explain the history of modernity---is to see it as a story of continual constitution and reconstitution of a multiplicity of cultural programs. These ongoing reconstructions of multiple institutional and ideological patterns are carried forward by specific social actors in close connection with social, political, and intellectual activists, and also by social movements pursuing different programs of modernity, holding very different views on what makes societies modern. Through the engagement of these actors with broader sectors of their respective societies, unique expressions of modernity are realized. Eisenstadt, Shmuel N. 2000. Multiple Modernities. Daedalus 129 (1. Winter): 1-29.

第一節、研究緣起：研究對象之鎖定—陳其寬

第二次世界大戰之後，全球社會經歷了劇烈的變遷，建築領域也面臨著本質性的轉變。戰後的社會重新評估建築的功能、形式及其背後的意涵，建築師開始以更積極的態度探討建築設計的意義，追求建築專業的自主性，並追隨現代化規範與技術。於此時期，建築不僅是一種空間與功能的實踐，更是一種社會文化和歷史脈絡的回應。

1920 年代興起的現代建築運動，以理性、功能性及簡潔的形式語彙為基礎，成為了當時前衛藝術思潮的一部分。現代建築試圖擺脫傳統歷史主義的束縛，透過機械美學、技術進步和社會改革的理想，勾勒出一個理想的未來。追求進步與前衛的精神，也在戰後的台灣社會逐漸萌芽，成為建築專業意識形態的參考標竿。然而，在台灣這樣一個獨特的地理和文化環境中，現代建築的發展並非簡單的西方模式移植複製，而是經歷了在地化的改造與轉化，呈現出不同於歐美現代主義的特色。

在日本殖民時期，臺灣人作為被殖民者，無法擔任建築師，亦缺乏設計意志的文化發聲主權。⁴然而，隨著 1949 年中華民國政府遷台，一批曾在中國開業的著名建築師與具有實務經驗的工程師來台，填補了日本撤離後的建築專業人才空缺⁵。1950 至 1970 年代，在台灣經濟快速發展、房地產尚未全面商業化之際，第一代現代建築師肩負起「制度性移植」的角色，成為現代建築在台灣落地的重要推動者。根據夏鑄九對台灣現代建築發展的四個分類之一，知識菁英透過現代空間文化的移植與折衷⁶，展現出台灣建築文化的自明性。其中，兩條關鍵路徑尤為重要⁷：一是王大閔提出的「現代建築實驗」，另一則是東海大學早期校園⁸規劃的經驗。而在這場現代建築的變革中，陳其寬（1921-2007）扮演了關鍵角色。他與貝聿銘與張肇康合作設計了台灣第一所現代主義大學校園——東海大學，並於日後創辦東海大學建築學系，奠定台灣建築教育的基礎。離開東海後，他持續開業，留下大量現代建築作品，成為台灣戰後建築發展的重要推手。

除了在建業領域的貢獻外，陳其寬同樣在台灣現代水墨畫的發展上具有先驅性的地位。他於 1980 年首次在台灣國立歷史博物館舉行畫展，然而在國際藝術圈，早已於 1950 年代被視為中國現代最具創意的畫家之一，並曾多次在紐約等現代藝術重

⁴ 夏鑄九，〈書評〉，《臺灣戰後第一代建築——粗獷與詩意》（新北市：木馬文化，2017），頁 229。

⁵ 吳光庭，〈1945 年後臺灣當代建築發展綱要〉，《國立成功大學建築學系 1945 年後台灣當代建築專題討論課程簡報》（臺南：國立成功大學建築學系，2019）。

⁶ 夏鑄九，〈競爭現代性：1950-70 年代臺灣的現代建築移植〉，《異質地方之營造：理論與歷史》（臺北：唐山出版社，2016），頁 350。

⁷ 徐明松，〈怎樣的現代？陳其寬早年建築雜思〉，《臺灣的建築文化》（台北市：中華民國全國建築師公會雜誌社，2015），頁 48。

⁸ 「東海大學早期校園」已成臺灣建築史上之專有名詞，其於 2021 年 5 月 3 日登錄為文化景觀。

鎮展覽。相較於台灣畫壇仍以傳統水墨為主流的環境，陳其寬的繪畫風格融合了建築專業的視角，透過拼貼、蠟染、滴彩、墨拓等新技術，打破水墨傳統媒材的限制，並結合鳥瞰圖、平面、立面、剖面圖等建築圖學語彙，創造出嶄新的時間與空間觀。他不僅是台灣現代建築的重要奠基者，同時也是現代水墨藝術探索的重要代表人物，為台灣的美術現代化開拓了新視野。

據此歷史脈絡，陳其寬的建築實踐不僅代表了台灣 50 到 80 年代建築專業現代化運動的核心轉變，也展現了其作為建築師與藝術家雙重身份的獨特影響力。他的作品不僅蘊含著對現代主義的深刻理解，亦融入了東方文化與科技進步所帶來的視覺語彙，在戰後台灣建築思潮仍處於探索階段的背景下，開創了一條具在地特色的現代主義路徑。從 1950 年代東海大學包含現代簡化中式與白牆詩意的規劃設計，到其後東海時期⁹的大學校園規劃與設計、辦公建築、薄殼結構建築與各式各樣的私有與公共類型建築，再到其橫跨 1950 年代至 2000 年的水墨畫創新實踐，陳其寬的創作歷程，亦如同時代具有「現代中國」傾向的建築師們，無不呼應著台灣建築從「營造」(Construction & Craftsmanship) 走向「建築」(Architecture as a Profession and Discipline) 的現代意涵、從殖民地邁向「自由中國」(Free China) 的發展脈絡。¹⁰因此，透過對陳其寬在台灣現代建築與美術運動中的雙重實踐進行剖析，本研究將進一步探討其如何在建築與繪畫領域交織出一種獨特的現代性論述。此種論述不僅回應了戰後台灣的現代建築發展，也映射出台灣文化在全球現代化浪潮中的自我定位與轉譯歷程。

本研究錨定於「**陳其寬的建築與繪畫**」作為主要研究對象，探討他如何在戰後台灣社會中，運用現代主義的設計理念和藝術表現手法，來詮釋並重構台灣的現代建築與藝術史。研究陳其寬的創作，不僅有助於理解台灣現代建築的發展脈絡，更能見證台灣在面對全球現代性浪潮時，所展現出的獨特在地性與文化韌性。這將為台灣的建築史與藝術史研究提供新的視角，進一步深化我們對現代性、文化身份與空間表現的認識。

⁹ 本用語延續自徐明松與黃瑋庭的論文〈游藝化境：後東海時期的陳其寬〉，2020 年。

¹⁰ 蔣雅君，《移植現代性，建築論述與設計實踐——王大閔與中國建築現代化論戰，1950-1970s》，國立臺灣大學建築與城鄉研究所博士論文，2006 年，頁 2。

第二節、回顧臺灣戰後建築現代性之研究

建築是我們生活的一種容器。建築與生活文化的關係是互為辯證的，也就是說，建築呈現了一種我們的生活文化，可是我們的生活文化也塑造了我們的建築的發展。

『摩登生活』(Modern Life)所代表的意思，是我們對於生活現代性(Modernity of Everyday Life)的追求，我們從1949年以來，對於所謂的「現代建築」這四個字的追求可說是不遺餘力；可是當現代建築輾轉來到臺灣的時候，它參雜了很多我們自己對中國文化的需求，與我們的自覺，也就是說我們刻意的要去把它轉譯成是自身的(Self's)現代，而非他者的(other's)現代。¹¹

——吳光庭，2024年《摩登生活：臺灣建築1949-1983》

「臺灣戰後建築的現代性」一直是建築史學界關注的核心議題。無論是文化轉譯、國族認同，或是都市發展，「現代建築」在臺灣的演變不只是形式上的移植，更是一種內在的選擇與調適。2024年3月展開的《摩登生活：臺灣建築1949-1983》展覽，正是對這段歷史的一次回顧，強調現代建築如何在本土脈絡中被詮釋與重塑。這樣的探討不僅回應了戰後臺灣如何擁抱「現代」，也延續至今日，成為理解臺灣建築發展的重要座標。

什麼是臺灣當代建築歷史？如何看待臺灣由戰後以降建築的現代性，以啟發未來的臺灣建築之去向？臺灣建築如何在全球現代化與在地文化之間調和？陳其寬的建築與繪畫如何回應這一議題，並啟發未來臺灣建築的可能性？這一系列的問題意識，在本論文的撰寫期間延展開來。

「現代性」(Modernity)是切入討論當今臺灣建築歷史研究的重要關鍵字。近年以來，眾多關於戰後現代建築的著作，開展出對於「臺灣戰後建築的現代性」之探索。歷經了多重時代變遷，臺灣戰後建築的現代性發展，從1950年代的現代建築移植、1970年代的本土論述興起、1980年代市場經濟導向的轉變，再到1990年代後解嚴時期的地域與社區論述。近年以來，學界對於臺灣戰後建築的研究逐步深化，從早期的個案研究逐漸拓展至對整體建築文化與社會結構的分析，並且對「現代性」的概念進行更細緻的討論。這些研究透過建築專業體系、國族認同、都市發

¹¹ 參考吳光庭，《摩登生活中的建築自由》，藝術很有事，EP.102，公共電視台，2024年，0:55-1:37。文句經過筆者潤飾並且局部調整過詞語，目的為使其理念更加清晰。

展與市場機制等面向，探討戰後臺灣現代建築如何形塑自身的論述，並回應全球現代建築的發展趨勢。

王俊雄與徐明松撰寫的《粗獷與詩意：台灣戰後第一代建築》（2008）¹²主要關注 1950 至 1970 年間在臺灣發展的戰後第一代建築師群體，並依據建築師的背景區分為三大類：從中國大陸來台的建築師、在臺接受日治教育的本地建築師，以及來臺執業的外國建築師。本書以個案研究為主，透過三十件代表性作品，呈現戰後臺灣建築的多重來源與文化影響，並強調這一代建築師如何在全球現代建築與地方條件之間調適與創新。這些研究為臺灣戰後現代建築提供了具體的實例，但在建築理論與現代性發展的脈絡上，仍有較大的討論空間。

夏鑄九在〈競爭現代性——1950-1970 年代臺灣現代建築的移植〉（2014）¹³一文中，進一步探討了戰後臺灣現代建築如何透過建築學院、建築專業體制、國家建設計劃與市場機制逐步發展。他提出「競爭現代性」（Contesting Modernity）的概念，強調臺灣的現代建築並非單向度的進步歷程，而是多種論述與權力結構競爭下的結果。他分析 1950 至 70 年代現代建築的移植模式，包括外國建築師的引進、知識菁英的現代空間文化折衷、巴黎美術學院體系對建築語彙的影響，以及學院式現代建築如何回應國族認同的需求。這種分析框架使臺灣戰後建築的發展不再只是技術層面的討論，而是與國家政策、社會結構、學術機制密切相關，並為理解現代建築如何在臺灣發展提供了更完整的學術視野。

吳光庭的〈意外的現代性〉（2015）¹⁴一文則關注臺灣戰後建築如何在 50 年代至 90 年代從「形式的傳統」轉向「生活的傳統」。他認為，隨著社會變遷與政治轉型，臺灣的建築現代性逐步從對西方現代主義的依賴，轉向對地方文化與公共性的思考。他特別強調「重塑公共」的概念，認為建築不僅僅是風格與技術的展現，而應是能夠促進社會互動與公共參與的場域。這一論述不僅回應了臺灣解嚴後的社會變遷，也與國際間對「公共空間」與「社會參與式設計」的討論相互對話。「意外的現代性」這一標題，或可解讀為源自吳的以下論述：

相對於之前以「形式」來形容我們的傳統，而如今是以「生活」來形容我們的傳統，看似兩極的光譜，反而使得我們認清面對差異裂縫所可能獲取的超越，將可能因「去形式化」的存在，使得面對建築之時，我們的創造

¹² 王俊雄與徐明松《粗獷與詩意：台灣戰後第一代建築》

¹³ 夏鑄九，〈競爭現代性——1950-1970 年代臺灣現代建築的移植〉《世界建築》，頁 17-25，2014 年。

¹⁴ 吳光庭，〈意外的現代性〉，《意外的現代性：臺灣現代建築論述文集》（台北市：田園城市，2015）

力獲得真實的解放，而這原本並非歷史的必然，而是偶然，是意外。¹⁵

這段話說明了臺灣在歷史與文化脈絡中的複雜與偶然性。從 1945 年到 1949 年，中華民國的政治主權自中國遷移至臺灣，形成了退居南方的特殊歷史背景。這一偶然性的歷史進程，也促成了臺灣建築現代性的獨特發展。吳光庭的觀點提供了一個新的視角，使我們不僅關注建築形式的演變，更能思考建築如何回應社會變遷。從 1950 年代的現代主義輸入，到 1970 年代的本土思潮，再到 1990 年代之後對公共性的強調，臺灣的建築現代性並非「模仿—變異」的單向發展，而是一個「再詮釋—再發明」的過程，在西方理論與在地實踐的張力之間，逐步形塑出自身的特質。

殷寶寧的《現代性的魅惑：修澤蘭與她的時代》（2019）¹⁶探討了修澤蘭作為戰後臺灣現代建築的代表性女性建築師，其建築實踐如何回應當時的現代性挑戰。修澤蘭的作品高度雕塑性，設計類型涵蓋學校、教堂、住宅、宮殿式建築等，從陽明山中山樓的權力象徵，到花園新城的前瞻性住宅設計，再到眾多學校建築的規劃，展現了她如何在國家現代化與建築專業體系中尋找自己的位置。本書的貢獻在於將性別視角納入戰後建築現代性的討論，並透過建築風格、表現形式與社會脈絡的分析，檢視戰後臺灣建築文化的多層次發展，補充了傳統以男性建築師為主的論述框架。

許麗玉的《末年：戰後台灣現代建築與移植現代性》（2020）¹⁷則將「移植現代性」的討論擴展至更大的政治與社會層面。她認為，戰後臺灣的現代建築不僅是技術與風格的轉變，更涉及全球冷戰格局、經濟發展政策、土地制度與市民社會的成長。她透過 1970 年大阪博覽會的「中華民國館」作為切入點，分析現代建築如何成為一種國際政治競爭的象徵，並進一步探討臺灣都市發展與建築專業體制的變遷。這一研究顯示，臺灣的建築現代性不只是專業領域內的轉變，而是與更廣泛的社會、政治、經濟結構緊密相連。

阮慶岳與王增榮的《建築的態度：戰後臺灣建築師群像》（2021）¹⁸則從個體建築師的角度，回顧戰後臺灣建築的發展。他們透過十三位代表性建築師的作品與思維，呈現戰後建築現代性的多樣性，並探討不同世代的建築師如何在現代化進程中尋找自身的定位。這一研究雖然著重於建築師個人，但也能夠從中觀察建築現代

¹⁵ 同前引，頁 34。

¹⁶ 殷寶寧，《現代性的魅惑：修澤蘭與她的時代》（台北市：典藏藝術家庭，2019）

¹⁷ 許麗玉，《末年：戰後台灣現代建築與移植現代性》（台北市：田園城市，2020）

¹⁸ 阮慶岳、王增榮，《建築的態度：戰後臺灣建築師群像》（台北市：田園城市，2021）

性的發展趨勢，並補充更細緻的歷史脈絡。

徐明松、邵文政與黃瑋庭的《臺灣戰後經典建築手繪施工圖選》（2023）¹⁹則關注戰後建築師如何透過手繪施工圖來轉化現代建築語彙，並呈現設計過程中技術與工藝的細緻層面。該書蒐集九件公共建築的施工圖，並強調手繪圖紙如何記錄建築師的設計思考、現實條件的妥協，以及建築技術的發展。這類研究彌補了過去學術界對建築設計過程與技術實踐的關注不足，但在建築現代性的論述層面仍需進一步拓展。

蔣雅君的《圖說臺灣宮殿式建築 1949-1975》（2024）²⁰延續了對臺灣現代建築文化語彙的討論，特別針對 1949 年以後國民政府主導下的大型宮殿式建築，分析其如何在戰後臺灣建築發展中形成獨特的現象。她認為，這些建築既是一種國族認同的象徵，也代表了一種文化傳統與現代建築語彙的衝突與折衷，顯示出台灣建築現代性在「中國性」與「國際現代主義」之間的多重調適。這一研究為理解臺灣建築現代性的發展提供了另一種視角，即在全球現代建築語境下，國家如何透過建築語彙來建構自身的文化認同。

既有文獻對於臺灣戰後建築的發展，已經鋪展了一個廣闊的背景，涵蓋戰後建築師群體、建築論述、國族建構、都市發展、技術工藝與社會文化等不同層面，形成一個完整而多向度的學術討論。相較於僅以建築形式探討現代性的論述，陳其寬的建築與繪畫提供了另一種可能的解讀方式。他的建築不僅受現代主義技術與材料的影響，更透過空間構成的語言回應中國傳統與地域環境；而他的繪畫則試圖以建築思維重新組構視覺空間，在抽象與具象之間遊走。這種跨媒材的思考方式，使他的作品超越單純的建築形式論述，而能夠在時代的更迭中，不斷適應、轉化，並與不同的文化層次對話。

如此的視角，使我們得以從更寬廣的視域重新審視臺灣的現代性發展：不僅是西方現代主義的簡單延續或移植，也不僅是國族建構下的文化策略，而是一種持續交錯、多層次展開的動態過程。從 1950 年代至 90 年代，透過陳其寬的建築與繪畫交織出的現代性脈絡，我們或許能夠捕捉到一種不同於單一線性敘述的現代性形態，進而在後續章節中，深入解析其可能的多重意涵。

¹⁹ 徐明松、邵文政與黃瑋庭，《臺灣戰後經典建築手繪施工圖選》（台北市：木馬文化，2023）

²⁰ 蔣雅君，《圖說臺灣宮殿式建築 1949-1975》（台北市：PCuSER 電腦人文化，2024）

第三節、陳其寬建築與繪畫的前行研究進路

本研究首先回顧既有文獻，探討陳其寬的建築與繪畫實踐是如何與臺灣現代化發展緊密相連。藉由分析這些研究中所運用的認識論工具，本文將嘗試找出其形塑歷史圖景的方式，並進一步提出新的研究問題，以填補研究空缺。

本研究的核心在於以「陳其寬的建築與繪畫」作為聚焦主體，故從結合研究陳建築與繪畫的重要文獻切入討論，包含漢寶德（1996、2003）、徐小虎（2003）、羅時璋（2004）、鄭惠美（2021）、黃瑋庭（2021）與薛孟琪（2021、2023）較具有代表性。並且隨著時間推演，能夠看出學者研究之間的相互啟發關係。

漢寶德的〈自眼界到境界——看陳其寬的藝術〉（1996）²¹從「傳統與現代」、「繪畫與設計」、「宇宙觀與生命觀」等三個主題切入討論陳其寬的藝術。其中較為特別的是以建築設計的觀點來理解陳如何構築他的繪畫世界，提出「計畫性、時代性、技巧性、建築圖之影響」等四個要點，來理解繪畫中的建築設計性質，因為陳受建築設計的教育養成，自然而然地將一位建築師的觀點與手法，包含：構圖與題材的構想計畫、西方抽象藝術「空間—時間」（Space-Time）的思維、多元技巧的實驗、建築圖學表現，融合入他的水墨世界畫中。此文的最大貢獻在於打破了傳統上對繪畫和建築之間的學科界限，指出陳其寬在「繪畫中的建築設計性質」。它強調，陳不僅僅是一位受過建築訓練的畫家，而是通過其建築教育背景，將空間規劃、時間思維和建築圖學融入繪畫，使他的作品呈現出強烈的設計感。這種跨學科的視角，讓我們看到了陳的藝術創作中獨特的計畫性和形式探索，並闡釋了他的作品如何在傳統與現代、繪畫與設計之間取得平衡。本文主要以建築的觀點論述陳的繪畫作品，因此對於其建築設計本身的理念、技術以及他在不同時期的建築實踐著墨較少，也並未做深入分析。

2003年11月，台北市立美術館為陳舉辦大規模回顧展，名為「雲煙過眼：陳其寬的繪畫與建築」，漢寶德撰寫〈空靈的美感：陳其寬的建築與繪畫〉（2003）²²一文，將對於陳建築與繪畫的看法合併書寫。文章開門見山指出：「要了解陳先生的繪畫，必須了解他的建築，要了解他的建築，必須了解他的文化背景；要把他的文化背景、建築背景與繪畫疊在一起，才能真正了解他的創作風格」²³。文中核

²¹ 漢寶德〈自眼界到境界——看陳其寬的藝術〉《須彌芥子——陳其寬八十回顧展》（台北市：財團法人沈春池文教基金會，2000）頁32-43。

²² 漢寶德〈空靈的美感：陳其寬的建築與繪畫〉《雲煙過眼：陳其寬的繪畫與建築》（台北市：台北市立美術館，2003）頁31-35。

²³ 同上，頁31。

心理念著墨於陳所提出的「意眼」，是自中國繪畫與園林傳統中，結合西方視覺理論，自然發展而成的。文中指出東海大學女生宿舍（1956）的建築配置圖不僅是工程圖樣，也是一幅繪畫創作，結合了現代主義的簡潔、合理的構造原則、流通的空間觀念與中國建築的秩序與園景的變化，與早期成名的〈歌樂山與重慶〉（1952）屬於同一階段的作品。再者，文中亦將路思義教堂的薄殼勘諾伊（Conoid）雙曲面與他的女體畫作〈秀色可餐〉（1979）的曲線相互比較，指出曲線不僅呈現出中國建築的「氣韻生動」，並以極簡的方式表現出空靈的美感。然而，該文章對於陳其寬後期建築與繪畫作品的分析相對漏缺，雖然文中提及了〈秀色可餐〉（1979），但並未深入探討他晚期作品中所展現的哲學思考與空間意識，如何在更廣泛的藝術和建築語境中產生共鳴。因此，進一步的研究可以考慮將陳其寬的作品放置在當代視角下，探索其在現代性、文化傳統與全球化背景中的新意義，並對其後期作品進行更補足性的分析。

2000年，東海大學建築學系舉辦陳其寬先生學術研討會，藝術史學者徐小虎（Joan Stanley-Baker, 1934-）在其研討會文集《建築之心—陳其寬與東海建築》發表〈陳其寬生命中的建築與藝術〉（2003）²⁴一文，以感性的筆調，從情感與精神層面深入探討陳其寬的建築和繪畫，為詮釋其作品提供了一個獨特的視角。文章強調，陳的建築和繪畫並非只是為了吸引注意力，而可視為一個「框架」（Frame），通過這個框架，人們可以更充分地體驗自然與生命²⁵。徐小虎指出，陳其寬的作品傳遞了一種愉快而友善的空間經驗，這種經驗在東海大學校園的建築與景觀空間中得以充分體現。她認為，這是理想的建築狀態：物質本身消失了，只留下幸福安寧的感覺，這種「自由之感」（liberation）正是好建築的精髓。陳其寬的繪畫也具備這樣的特質，每個新空間與新「開口」（opening）都帶來新的情感和精神經驗²⁶，反映了他對社會和自然環境的深刻責任感。

徐小虎的文章以一種人文關懷的視角，將陳其寬的建築和繪畫作品與他的個性、道德觀和生命經驗相連結。她強調陳在作品中所展現的內在靈性空間，揭示了他如何通過創作表達對自然、生命以及社會道德的關注。這一觀點提示研究者在探討陳其寬的作品時，不僅要關注其形式和技術層面的創新，更應深入理解他作品中

²⁴ 徐小虎著，邱博舜譯〈陳其寬生命中的建築與藝術〉（Architecture and Art in the Life of Chen Chi-Kwan）《建築之心—陳其寬與東海建築》（台北市：田園城市，2000）頁 31-35。

²⁵ 原文為：Precisely as in his paintings, Chen Chi-Kwan's architectural details serve not to call attention to themselves as in the buildings of Taiwan's famous but more egoistic architects, but to provide a "frame" through which better to view aspects of Nature or living activity.

²⁶ 原文為：Chen's paintings are like his architectural space where each new space, each new 'opening' offers a new emotional and spiritual experience, (instead of physical discomfort or oppression). It is not that each space or each painting must be an entirely different original concept or innovation.

的情感內涵和人文價值。這也提供了一個新的切入點：可以從陳其寬的個人生命經歷、道德理念以及他對自然與社會的態度，來探索其建築與繪畫作品的意義。陳的建築設計追求一種消解物質、強調自由感的空間體驗，這種設計哲學與他的繪畫理念相互呼應。未來的研究可以沿續此方向，進一步探討陳其寬如何在建築和繪畫中實現這種「無形」的空間營造，並如何傳達其內在的情感世界和精神追求。

羅時瑋於 2004 年在《現代美術》期刊發表〈多樣的統一——陳其寬 2003-2004 北美館展覽觀後感〉²⁷一文，寫於前述台北市立美術館為陳舉辦「雲煙過眼」的繪畫與建築展。雖然文中並未明說，但文章題目「多樣的統一」回應了陳自述對於美的看法，是「變化中求統一，統一中求變化」，陳說此概念來自於初中時看到豐子愷²⁸的文章，人類就是在這種環境中形成的，自然的大法則是節奏、規律、變化、週期性²⁹。羅以陳其寬作品中「多」的特質作為論點，指出他的藝術不僅具有「質」的突破，更兼具「量」的衍異。在繪畫方面，羅從陳的寫意簡筆畫為起始，而後到天旋地轉的山水系列，以及內外交融的廳堂系列，都發展出更多具象的、意象絢麗的「多」。在建築方面，則以東海校園建築為例，是基本房屋單元與合院單元的重複錯落配置，三學院是基本合院，男女生宿舍則是長短單元的組合，而路思義教堂則透過薄殼結構的格子樑單元不斷自體重復且在重複中作微分和積分的衍異，呼應了萊布尼茲認為「空間是複數的」主張。透過對陳其寬繪畫與建築作品的分析，指出其藝術實踐在「質」的突破與「量」的衍異之間達成動態平衡，並從東海大學的建築設計中揭示陳如何透過單元變異與重複來展現「多樣的統一」。

羅時瑋指出，陳揭示的正是當代思想家德勒茲（Gille Deleuze）批判西方垂直型思想後，反身追尋萊布尼茲（Gottfried Wilhelm Leibniz）式心靈的水平新向度。德勒茲所批判的「垂直性」，可理解為西方傳統哲學中的階層化、中心化與絕對性思維模式，這種模式往往建立在對單一真理的追求、主體與客體的區分，以及權威性的價值判斷之上。在此批判之後，德勒茲轉向萊布尼茲式的哲學，特別是其關於「單子」（monad）與心靈的概念，試圖尋找一種新的思維方式——即在去中心化與多重關係的基礎上，強調內在的聯繫、流動與生成，這種水平的新向度，體現了

²⁷ 羅時瑋，〈多樣的統一——陳其寬 2003-2004 北美館展覽觀後感〉，《現代美術》112 期，2004 年，頁 42-55。

²⁸ 豐子愷（1898 年 11 月 9 日—1975 年 9 月 15 日），浙江省石門縣（今嘉興桐鄉市石門鎮）人，中國散文家、畫家、文學家、美術家與音樂教育家。師從弘一法師李叔同，以中西融合畫法創作漫畫及散文而著名，是中國漫畫藝術的先驅。他的漫畫造形簡約，畫風樸實，饒富童趣，在眾多畫家中，獨樹一格。

²⁹ 陳其寬，〈1950 年代繪畫論點手稿〉，《陳其寬：雙曲交響》（台南市：台南市立美術館，2024），頁 180。

一種動態、開放且非固定的思維方式。而此種心靈就在我們的文化根本處，陳以「或少或多，又多又少」的筆墨點畫出雲煙之外的新意與新象。這種視角有助於我們理解陳的設計策略如何體現其對「中國性」與「現代性」的辯證關係，也為後續研究提供了方法論上的啟發，特別是在分析建築與繪畫的跨領域關聯時，羅的研究展現了如何從作品的形式語言與空間組合中尋找其核心思想——「類型演化」的特質。

鄭惠美，撰寫了陳其寬的傳記《一泉活水：陳其寬》，在 2006 年發表的〈包浩斯精神在臺灣——陳其寬的建築與繪畫〉³⁰，主要探討陳其寬在美國留學和工作期間受包浩斯思潮影響，以及他如何將現代主義精神融入自己的建築設計和繪畫創作。文章闡述了陳其寬在美國現代主義背景下的創作特點，並分析了他如何將西方現代主義與自身的文化經驗相結合。鄭惠美選取了陳其寬的代表作品——如路思義教堂、東海大學藝術中心、以及白牆建築等，詳細探討其建築設計中體現的現代主義特徵。同時，文章也關注陳其寬的繪畫創作，指出其藝術實踐中的幾個特色：首先，他嘗試新的技巧與媒材，展現了對多元藝術形式的探索；其次，他在繪畫中運用多視點和空間層次，呈現出豐富的空間感；最後，他運用狹長的畫幅表現時間的動態性，以及小而短的畫幅來呈現寓意象徵，表現出對萬物的洞察。

鄭惠美的文章從「包浩斯精神」的視角出發，強調陳其寬如何延續現代主義的思潮，並在臺灣的建築和藝術領域中加以實踐。然而，該文章主要從現代主義的角度切入，聚焦於陳其寬與包浩斯精神的關聯，較少涉及建築與繪畫之間在空間表現上的共通點或差異。換言之，文章側重於陳其寬作品的現代主義特徵，而較少提出作者個人的主張與觀點，對建築與繪畫之間在空間呈現上的對話性缺乏更深入的分析。因此，該研究為後續探討陳其寬作品的空間特質及其建築與繪畫之間的互動提供了基礎，但也顯示出深入分析兩者之間空間關係的研究空缺。

黃瑋庭的碩士論文〈陳其寬建築中的「游」與「留白」〉（2021）³¹從陳其寬的生平經歷、建築與繪畫作品、職業生涯以及其所受到的中西文化影響出發，綜合性地回顧和分析他的創作實踐。黃的研究特別聚焦於陳其寬在建築設計中的「游」和「留白」兩大創作取徑，指出他善用中國園林的「步移景異」手法，強調「虛」空間的處理，創造出可「游」的意境。同時，黃瑋庭還討論了陳其寬的創作哲學，將其置於儒道易思想的背景中進行分析，揭示其作品的文化深度。該論文的貢獻在於將陳其寬的建築與繪畫作品置於廣闊的文化脈絡中，探討其作品中的虛實相涵、

³⁰ 鄭惠美，〈包浩斯精神在臺灣——陳其寬的建築與繪畫〉，《一泉活水：陳其寬》（台北市：印刻，2006）

³¹ 黃瑋庭，《陳其寬建築中的「游」與「留白」》，銘傳大學建築學系研究所碩士論文，2021 年。

游於空間的特色；但是，本文未充分探討他與全球建築現代主義的互動。陳其寬如何在台灣的本土文化脈絡中，與全球現代建築潮流對話並呈現獨特的風格，是一個可以進一步挖掘的方向。

薛孟琪的〈臺灣戰後現代建築的地域性轉化：從東海校園住宿設施的設計演變看陳其寬先生的地方性探索〉（2021）³²一文雖然未觸及陳其寬的繪畫，但是對於從新的觀點—「地域性」來進行研究，具有一定的啟發性。她透過對 1950 年代中後期至 1960 年代初東海校園住宿設施的梳理與分析，指出陳其寬在初期設計中運用了現代主義風車狀配置，但隨著對台灣傳統民居的理解，他的設計逐漸轉向更具閩南特色的空間組織。薛孟琪透過「空間觀念」、「人倫關係」及「使用行為、生活模式」等多重視角，挖掘出陳其寬建築作品中隱含的台灣地域文化特徵。她特別強調了建築中的橫向通道，作為台灣傳統民居的象徵，並將其視為台灣移民社會在歷史、文化和社會關係中的具體呈現。

然而，從地域性的觀點延伸到當代全球南方（Global South）視角，可以進一步探討台灣在現代性議題中的獨特處境。台灣既是相對於中國大傳統中原文化的「南方」，又處於美國現代主義、日本後殖民與中國傳統華人文化的夾擊之中。因此，對台灣現代性的探索，便成為在這種多重文化力量碰撞下的關鍵問題。

陳其寬在 70 年代以後的作品，或許正是理解這一問題的關鍵所在。薛孟琪的研究提供了早期地域性探索的基礎，但尚未深入探討陳其寬在全球化背景下如何融合不同文化，找到屬於台灣的現代性。70 年代以後，台灣社會在經濟迅速發展的同時，也面臨著身份認同的挑戰，陳其寬的建築作品體現了他對現代性和台灣地域性的多元思考。從這個角度來看，陳其寬的後期作品不僅是對台灣傳統空間的延續與轉化，更是對全球南方視角下的現代性問題的積極探索。他在立面設計、材料選用以及構築方式上，如何在現代主義與傳統文化間取得平衡，找到一種屬於台灣的建築語彙，是值得進一步研究的方向。

薛孟琪於 2021 年所發表的〈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〉³³，以「圖—底關係」和 Colin Rowe 和 Robert Slutzky 提出的「透明性」為切入點，以陳其寬於 1950 年代東海大學的校園建築四件作品為主要案例，探討建築與繪畫中如何探索空間的新觀念。本文結合 20 世紀前半葉的視覺藝術與現代建築思潮，特別是《空間·時間·建築：一個新傳統的成長》（Space, Time and

³² 薛孟琪，〈臺灣戰後現代建築的地域性轉化：從東海校園住宿設施的設計演變看陳其寬先生的地方性探索〉，《建築師》，頁，2021 年。

³³ 薛孟琪，〈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》，頁 27-52，2021 年。

Architecture)、《視覺語言》以及〈透明性〉等著作，來分析陳的作品。薛的研究指出，陳透過「圖」與「底」的交互疊合，創造了空間的延伸感，同時運用「現象的透明性」(Phenomenal Transparency)來構築模糊而多義的空間。論文強調陳其寬在設計中並非單純受西方建築與繪畫的影響，而是結合自身文化底蘊，發展出嶄新的視覺語言。薛孟琪的貢獻在於提出建築與繪畫是陳用以探索同一種空間觀念的兩種媒介，並展現其設計思維的創新性。然而，該研究主要聚焦於 20 世紀現代性理論對陳的影響，缺乏了從更接近當代的思維與觀點來解讀他的作品。

在另一篇論文〈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〉(2023)³⁴中，薛孟琪進一步探討陳對空間的虛實探索，並分析他在繪畫和建築設計中的實踐。作者採用圖像分析與空間形式分析的方法，梳理陳的太湖石、荷葉蝕洞畫、幻想建築畫系列，揭示他如何以「開洞」和「動態視點」達成立體派所追求的多視點共存。接著，論文聚焦於陳在建築中設計的窄天井虛空間，探討其動態感和時間感的表現。薛的切入點在於強調陳如何在虛實相生的空間概念中進行創作，並將此理念轉化為建築和繪畫的實踐。這篇論文的貢獻在於深化了對陳其寬作品中空間意境的理解，並展現了其創作對傳統「框景」概念的修正。然而，這篇論文依然主要立足於 20 世紀初期現代性和中國傳統思想，為上一篇論文的延續，對於陳其寬作品的當代意義詮釋挖掘不足。

目前文獻回顧顯示，大多數學者在探討陳其寬的建築和繪畫時，主要從以下幾個共通觀點、角度和題材來切入討論：

1. 中國建築的現代化與中西融合

學者們普遍認為，陳其寬的創作體現了中西文化的交融，特別是在現代主義背景下，如何將中國傳統美學融入現代建築與藝術之中。例如，鄭惠美將陳其寬的作品置放於包浩斯精神的框架下，強調他在美國受教育期間深受現代主義影響，並將其融入自身的母體文化。而黃瑋庭則以「游」和「留白」探討中國文化中的空間觀念如何在陳的作品中得以實踐。這些研究都側重於陳如何在建築和繪畫中體現「中國建築之現代化」的理念。

2. 建築與繪畫的共通性

³⁴ 薛孟琪，〈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》，頁 43-66，2023 年。

許多學者都指出，陳其寬的建築設計與繪畫創作之間存在著共通性。例如，漢寶德在〈自眼界到境界〉中強調陳其寬將建築設計的觀點融入繪畫中，並指出其作品在空間規劃和形式探索上的相似性。薛孟琪的研究更進一步討論建築與繪畫中對「透明性」、「圖—底關係」、「虛實相生」、「時間與動態」等概念，為二十世紀初期前衛藝術觀念的探索，指出建築與繪畫是陳其寬用來創作新觀念空間的不同媒介。

3. 東海大學時期的現代性探索

大多數文獻都著重於陳其寬在東海大學時期的建築創作，認為這是他將「現代主義」和「中國傳統文化」互相結合的重要階段。例如，鄭惠美聚焦於東海大學藝術中心和路思義教堂，強調其現代主義特徵與中國文化背景的融合。漢寶德則從中國繪畫、園林傳統、氣韻生動的視角出發，探討陳其寬在東海大學的女生宿舍、路思義教堂的空間表現手法，與現代繪畫之構成、減筆水墨、疊景式構圖的展現有精神上面的一致性。

第四節、研究提問

臺灣的現代建築不應僅被視為西方現代主義的延伸，而應理解為一種「協商」的歷程，融合了全球與在地、傳統與現代的建築語彙。陳其寬（Chen Chi-Kwan）作為戰後臺灣最具代表性的建築師之一，他的建築與繪畫不僅反映了臺灣在現代化進程中的多重影響，更提供了觀看臺灣現代性的獨特視角。

為進一步探討陳其寬的建築與繪畫如何展現臺灣的現代性的複雜與多元，本研究將從「移植的現代性」（Transplanted Modernity）、「全球南方」（Global South）及「離現代」（Off-Modern）等視角出發，提出以下核心研究問題：

1. 陳其寬的建築與繪畫如何移植來自西方的現代主義，轉化出具有中國內涵的現代性？

現有研究多集中於陳其寬東海大學時期的創作，而較少涉及他在 60 年代中葉以後的作品，以及這些作品在全球現代與後現代建築潮流中的角色與貢獻。陳其寬如何在離開東海烏托邦式的創作環境以後延續或改變早期東海時期的現代性特質，並在全球化背景下呈現嶄新的風格？這一點尚未被充分探討。陳的薄殼建築與山水畫可能是很好的研究對象。東海時期，陳其寬在建築創作中融入西方現代主義的薄殼結構，特別是傘形結構，體現了對材料經濟與結構力學美感的追求，並在校園建築中營造出輕

盈流動的空間感。同時，他的山水畫受到西方抽象表現主義的啟發，結合現代攝影視角與傳統筆墨技巧，創造出具有「幻境」特質的空間。然而，進入後東海時期，陳其寬更多元地運用傘狀薄殼，例如工廠、市場、高爾夫球俱樂部、研究中心、其他大學校園等不同建築類型；山水畫方面，則從抽象表現轉向更多變的探索，由傳統的平視、俯視、仰視轉變為與地球和宇宙相關的轉視、環視，同時兼具了宏觀與微觀的視野。現代性的移植與轉化，隨著時代的推移，從 50 年代至 80 年代，本研究將以陳其寬為例探索臺灣的多元現代性。

2. 陳其寬的建築與繪畫如何在不同文化脈絡交織下，形塑出具有地域特質的現代性？

從二戰後冷戰時期的「三個世界」（Three-World Model）轉變至 90 年代的「南北分歧」（North-South Divide）世界局勢，全球南方國家受到全球北方強勢的戰爭、殖民、貿易、技術的推進，但也以自身獨特的氣候、地理和文化加以抵抗。台灣作為全球南方的一部分，陳其寬的建築創作反映了對於現代主義的在地化回應。過去的研究多集中在他如何融合中國傳統與西方現代主義，但對於他作品中所展現的全球南方視角尚未充分討論。引用法蘭普頓（Kenneth Frampton, 1930-）的批判性地域主義（Critical Regionalism）觀點，陳其寬的建築作品可被視為一種全球現代主義與在地文化之間的影响與抵抗。他在建築中順應台灣亞熱帶的氣候特性和社會關係，呈現出一種獨特的地域風格，並思考這種風格如何成為台灣對西方強勢文化的一種反動和本土文化的探索。通過這一視角的分析，研究將揭示陳其寬如何以建築作為一種媒介，在全球現代性與本土文化之間進行對話。

3. 陳其寬的建築與繪畫如何透過空間與記憶的重構，展現對現代性的反思與再詮釋？

藝術史學者徐小虎在其文章與訪談不斷談及陳其寬的感性與靈性特質，他透過建築與繪畫創作表達出對國家、民族、文化的深沉懷念與反思，並傳達出對自然、生命與社會道德的關懷。21 世紀初，俄裔美籍學者史維特蘭娜·博伊姆（Svetlana Boym）創造「離現代」（Off-Modern）之概念，意圖探索現代性計劃中未經開發的潛力；它試圖回溯那些未曾預見的過去，進入現代歷史中位於主流哲學、經濟和技術敘事邊緣的「錯誤」與側邊路徑。博伊姆曾言：「在二十一世紀，「現代性」就是我們的古代性（Antiquity）。我們與它的廢墟一起生活，我們將其融入我們的現

在，刻意留下傷疤，或用令人振奮的遺忘來掩蓋我們的痕跡（Boym，2010）。³⁵」陳其寬晚期繪畫與建築作品中纏繞著中國故土與東海大學的殘影，並且在中央警官學校與僑生大學校園中反覆著獨立的廊道與重新詮釋的月洞門，難以簡單地以後現代（Post-Modern）來加以解釋理解。

透過以上三個研究提問，論文將有意識地選擇並探討陳其寬的建築與繪畫創作，從移植的現代性、地域性和離現代的視角出發，為他在台灣現代建築史中的角色以及台灣現代性的獨特表現尋找新的解釋途徑。

第五節、研究方法

本研究旨在探究時代與社會、個人學識與歷練養成如何影響陳其寬的作品，以陳其寬個人為核心，輻射狀地蒐集與梳理相關資料。研究方法涉及：1.建築圖說與文獻調查、2.繪畫作品蒐集與分析、3.實地考察、4.人物訪談、5.建築與繪畫的比較性研究。

5-1 建築圖說與文獻調查

本研究為建築歷史與理論之範疇，理解陳其寬的出生背景、教育養成、職業發展與時代動態，研究者盡可能地蒐集了關於陳的初級資料（primary source）與次級資料（secondary source），並且進而去閱讀理解陳橫跨東海至後東海時期的建築作品。本研究蒐集陳一生的建築與繪畫作品，製作年表，加以互相對照，建構時間斷代分期，從中選擇代表作品。筆者使用的資料類別如下：

(1) 陳先生所撰寫的文章，用以理解創作背後的设计思想，包括已經出版的〈非不能也，是不為也！〉、〈貢獻一磚〉、〈貢獻一磚（續）〉（1962）、〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉（[1962]2003）、〈街景〉（1974）、〈龍柏與相思樹〉（1976）、〈中國建築的新方向〉（1979）、〈天道、人道、物道〉（[1995]2008），以及近期最新出版的陳其寬手稿〈1950年代繪畫論點〉、〈1980年代繪畫論點〉、〈影響我的一些西方畫家〉、〈建築與景觀概念筆記〉³⁶……等。

³⁵ 原文為：In the twenty-first century, modernity is our antiquity. We live with its ruins, which we incorporate into our present, leaving deliberate scars or disguising our age marks with the uplifting cream of oblivion. THE OFF-MODERN CONDITION, Excerpt from The Off-Modern Condition, See also “Nostalgic Technologies: Notes for the Off-Modern Manifesto” at www.svetlanaboym.com.（檢索日期：2025年1月26日）

³⁶ 收錄於余青勳主編，《陳其寬：雙曲·交響》（臺南市：臺南市美術館，2024）

(2) 現今亦留存不少對於陳先生的訪談紀錄，例如：〈從建築學談都市發展—訪名建築師陳其寬教授〉（1968）、〈薄膜結構—建築界的新猶：陳其寬建築師訪問記〉（1968）、〈建築·繪畫——訪學貫中西陳其寬建築師〉（趙家琪採訪、林忖姜整理，1991）、〈陳其寬訪談錄〉（黃梅香，[1996]2003）、〈鄭仁杰訪談陳其寬記錄〉（鄭仁杰，2003）……等。

(3) 未正式出版的陳其寬建築師事務所作品集（由中原大學建築學系圖書館收藏）。

(4) 東海大學圖書館特藏組與建築學系所掃描建檔的東海大學校舍圖說。

(5) 國立台灣博物館所收藏的「二次戰後台灣經典建築設計圖說」中，陳其寬建築師事務所的部分建築圖面。

(6) 專書、建築雜誌等出版物中所刊載之陳先生作品資料，例如：建築雙月刊、建築師雜誌、《臺灣建築》（1995）等。以及散見於舊雜誌、座談會中陳所參與的討論紀錄。

5-2 繪畫作品蒐集與分析

關於陳其寬的繪畫作品，主要參考歷年重要的回顧展所集結的畫冊，包含：《陳其寬畫集 1940-1980》（1981）、《陳其寬七十回顧展》（1991）、《須彌芥子：陳其寬八十回顧展》（2000）、《雲煙過眼：陳其寬的繪畫與建築》（2003）、《意：陳其寬 90 紀念展》（2009）、《陳其寬：雙曲·交響》（2024）。以及美術類叢書為陳其寬所推出的特集專書，包含：《名家翰墨：陳其寬特集》（1996）、《中國近代名家書畫全集(14)：陳其寬／晴川》（1996）、《空間·造境·陳其寬》（2004）、《台灣近現代水墨畫大系 陳其寬—東西美術交會的水墨畫先知》（2007）。另外，許多碩士論文都以陳及其繪畫作品為主要研究對象，例如：耿建興（1996）、黃梅香（1996）、陳瑋鈞（2005）、洪文慶（2006）、洪美玲（2011）、鍾博霖（2013）³⁷。

³⁷ 研究陳其寬的碩士論文不少，包含：耿建興，《陳其寬繪畫之研究》（1996）國立中央大學藝術學研究所碩士論文、黃梅香，《陳其寬的繪畫藝術之研究》（1996）中國文化大學藝術學研究所碩士論文、陳瑋鈞，《隱藏在現代性下的鄉愁—陳其寬繪畫作品研究》（2005）國立高雄師範大學美術學系研究所碩士論文、洪文慶，《陳其寬繪畫中的建築空間美學》（2006）東海大學美術學系碩士論文、洪美玲，《陳其寬藝術創作之線條與墨韻研究》（2011）國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文、鍾博霖，《陳其寬水墨繪畫的現代藝程》（2013）國立成功大學藝術研究所碩士論文。

5-3 實地考查

在研究初期，首先廣泛地訪查陳其寬於臺灣各地所設計的建築，尤其以東海大學早期校園為核心，藉以思考由東海時期跨越至後東海時期的延續與轉變；而在確立研究觀點與範圍之後，主要集中於三種建築類型，分別為：薄殼建築、質感皮層建築以及大學校園建築，藉以對應其繪畫，尋找其中的關聯性。透過親身體驗其空間，期望能夠獲得不同於既有文獻所描述的身體感知，並與建築圖面相互參照。實地調查的建築如表 1-1：

表 1-1 本研究實地考察建築列表

建築類型	建築案例
薄殼建築	東海大學舊建築系館（1961）
	東海大學藝術中心（1962）
	東海大學路思義教堂（1956-1963）
	高雄聖保羅教堂（1964）
	林口高爾夫球俱樂部（1968）
	臺北萬華第一魚果菜批發市場（1976）
質感皮層與辦公建築	東海大學校長公館（1959）
	東海大學招待所（1960）
	東海大學單身女教職員宿舍（1962）
	高雄加工出口區管理處辦公大樓（與虞日鎮共同設計，1967）
	嘉義土地銀行（與林建業共同設計，1968）
	臺北勞保局勞保大廈（1972）
	臺北彰化銀行（與沈祖海共同設計，1979）
	臺北中央銀行第一大樓與第二大樓（與楊卓成共同設計，1979）
	臺北臺灣產物保險公司大樓（1979）
	臺北仰德大樓（與楊卓成共同設計，1982）
高雄區漁會漁業大樓（1985）	
臺北中央聯合辦公大樓（1991）	
大學校園建築	臺中東海大學早期校園（1955-1963）
	桃園中央大學早期規劃（1968-）
	新竹交通大學光復校區（1976）
	中央警官學校（今中央警察大學）（1976-77）
	林口僑生大學先修班（今師範大學林口校區）（1979-1984）

嘉義農業專科學校（今嘉義大學）³⁸

屏東農業專科學校（今屏東科技大學）³⁹

5-4 人物訪談

目前前人研究與文獻資料多著重於東海大學的規劃與建築，對於後東海時期建築作品的相關介紹與論述極為稀少，因此透過訪談曾於陳其寬建築師事務所的建築師，以獲得第一手關於建築設計的構思概念與創作歷程。並且，透過訪談不同時期與陳有所交集的人物，包含陳的妻子、學生、同事、事務所職員...等人物，能夠更立體化陳的人格特質與生活往事，並且理解陳的創作心靈狀態隨時代的推移與臺灣社會的進步而所影響的轉變。訪談名單如表 1-2 所列：

表 1-2 本研究訪談列表

人物	時間	地點	與陳其寬的交集
羅時璋	2022/7/15	東海大學丹堤咖啡	1971 年就讀東海大學建築學系 1991 年回母校任教 2000 年舉辦陳其寬教授建築作品及其思想研討會
吳威廉	2022/7/18	臺北	吳 1985-1991 年於陳其寬建築師事務所工作
陳世龍、 江美琪	2022/7/18	臺北	陳 1971-1975 年就讀東海建築系 陳 1976-1980 年於陳其寬建築師事務所工作 江 1975-1980 年於陳其寬建築師事務所工作
游明國	2022/7/19	游明國建築師事務所	1960-1964 年第一屆東海建築系學生 1980-1986 任東海大學研究所所長

³⁸ 原嘉義農專體育館（1981）、原嘉義農專畜牧獸醫館（1982）為陳其寬建築師事務所設計。

³⁹ 第一、第二學生餐廳（1986）游泳池觀眾臺（1986）、司令台、運動場、球場（1987）、玉崗紀念圖書館、綜合大樓、男女生宿舍群為陳其寬建築師事務所設計。

杜希聖	2022/7/29	線上訪談	杜 1979-1980 年於陳其寬建築師事務所工作
曾成德	2023/6/14	臺南高鐵站 星巴克	赴美國哈佛大學求學的推薦信為陳其寬所撰寫 曾於 1998 年至 2008 年間於東海大學建築學系任教。
劉惠媛	2023/6/30	線上訪談	2002-2004 年因製做路思義教堂模型相關的工作，漢寶德引介，所以與陳其寬有所接觸 發表《現代文人畫家—陳其寬》一文刊登於《幼獅文藝》591Vol (2003.3)
陳世龍、 江美琪、 杜希聖	2023/8/27	臺北民生社 區路易莎咖啡	同上
林芙美	2024/6/25 2024/9/23	線上訪談 實體訪談	陳其寬遺孀

5-5 建築與繪畫的比較性研究

陳其寬的建築與繪畫之間的關係，正如前人學者所論，雖然顯而易見，卻也難以直接描述，因此，研究者的詮釋觀點格外重要。本研究採取並置對照的方式，首先回顧陳其寬本人關於他創作理念的文章、手稿，並蒐集他所接受的訪談紀錄，以及鄭惠美撰寫的陳其寬畫冊傳記。此外，根據各類型文獻研究，全面整理了陳其寬一生的建築與繪畫作品，製作年表，進行疊合對照，試圖對其作品進行分期斷代分析。

「類型」，是研究陳其寬繪畫作品時常見且有力的討論著力點，也是他的畫展中常用的分類主題方法。因此，本研究有意識地從東海時期跨越至後東海時期，選擇特殊的建築類型與繪畫類型進行對照，並選擇以現代主義以後的建築理論作為分析視角，以挖掘陳其寬作品中的多重意涵與內在關聯，期望為其建築與繪畫的互動關係提供新的詮釋。

案例研究的核心方法是建築與繪畫的並置與比較，旨在發覺陳其寬如何在兩種創作形式之間，呈現出空間語彙的關係，此關係可能為互相關聯、互相矛盾、互相平行並行。首先，在「山水畫、佈滿畫水墨、疊景式水墨畫」等三種類型之下，將陳的繪畫作品依照創作時期與創作內容的主題類型進行分類；同時，針對陳的「薄殼建築、質感立面建築、大學校園」等建築類型進行分期斷代以及特徵歸納。在這些基礎上，有意識地挑選出特別的作品案例；除了整合陳自身的訪談與他所撰寫或繪畫的手稿、文章，以及這些建築與繪畫作品的相關史料，在當代的理論視角之下，本研究在反覆地來回辯證之下得以歸納出陳建築與繪畫相互沉潛的空間性。

第六節、建構分析性提綱

為了清楚建構本論文的整體論述架構，並有效串聯陳其寬的建築與繪畫作品於臺灣戰後現代性語境中的意義，筆者在本節提出分析性提綱作為核心綱要。本提綱不僅從時間脈絡與思想系譜切入，更結合當代建築理論與文化批評觀點，嘗試透過系統化的章節安排，層層揭示陳其寬創作背後所蘊含的現代性張力與文化辨證。透過此提綱的建立，本文從總論到分論，從理論觀點到作品實證，鋪陳出一條既批判又詮釋的研究路徑。

疊合陳其寬先生建築與繪畫的創作歷程，陳生命不同階段其中空間的共通性，建築與繪畫是他探索新空間創造的兩種媒介，是陳其寬創作的一體兩面，繪畫作品是對其境遇、情感、理想的投射與紀錄，類似一種非文字的宣言或自白；而建築作品是個人意志的完成與環境時代的妥協。透過陳其寬為縮影，可以間接地理解臺灣的建築與藝術在戰後的現代化歷程中，其現代性的多重面向。

因此，若從陳其寬的創作歷程切入，亦可映照出台灣整體建築與藝術的現代化演進。以下簡述 1949 年以後台灣建築發展的歷史脈絡，作為後續分析的基礎背景。1949 年後，台灣近代建築逐漸朝向中國的大傳統方向發展；到了 1960 年代，開始轉向中國的傳統思想；1970 年代則呈現出中國傳統與台灣意識的融合；1980 年代進一步提出了台灣本土的觀念；而至 1990 年代，建築風格逐漸轉向地域主義。臺灣現代建築的發展經歷了從中國傳統到西方現代，再到臺灣本土化的多次轉向，形成了一個「既非傳統、又非現代，而是兩者的混合雜交體」的獨特體系。

本論文提出以下的分析性題綱，也形構出第二章、第三章、第四章與第五章，宛如一組透鏡，透過不同視角觀看陳的建築與繪畫，使其多重的面向逐步浮現。

第二章、陳其寬的創作觀與當代建築理論

本章內容主要分為四個部分，分別為：回顧陳其寬建築與繪畫的創作歷程、回顧影響陳的現代主義經典、建構並解析陳其寬的創作觀、選擇當代建築理論為出發點。

首先回到陳其寬與他的時代，回顧與疊合他的一生與建築及繪畫創作歷程。陳其寬生於 1921 年，卒於 2007 年，經歷戰後遷台、冷戰格局下的現代化建設，以及臺灣本土文化逐步覺醒、建築逐漸商品化與高層化的歷史進程。他的創作活動橫跨建築與繪畫兩個領域，呈現出階段性的風格變化與思想深化，映照出臺灣現代性發展的歷史軌跡。

再者，回顧 20 世紀前半葉視覺藝術與現代建築思潮的重要文獻，特別是陳其寬於 1950 年代美國留學期間接觸、並深受影響的《空間·時間·建築》(Space, Time and Architecture, 1941)、《視覺語言》(Language of Vision, 1944) 與整體建築總論 (Scope of Total Architecture, 1954)。這些文本表徵著當時現代主義關於空間形式、視覺構成與社會功能的集體想像，也提供陳其寬轉化中國傳統文化的現代性工具。

接著，透過陳其寬的著作、個人訪談與團體論壇記錄，釐清其創作觀如何融合中國文化傳統、個人生命經驗與現代性思維，並於建築與繪畫領域中行之有自地展現出來。他對中國傳統空間語彙的轉譯，對於自然、氣候、地形的敏感回應，以及對視覺與情感的掌握，構成其獨特的美學立場與設計語言。

最後，建立在上述脈絡的基礎上，進一步引入 1980 年代以降興起的相關理論觀點。例如全球南方、批判性地域主義、多元現代性、以及「離現代」等後現代變異思潮，試圖對陳其寬創作中的內在特質進行再詮釋，開啟重新理解其作品的新可能。作為重新閱讀陳其寬創作的詮釋框架。這些當代理論不僅補足傳統現代主義視角的侷限，更有助於凸顯陳其寬在文化混雜性、歷史感、主體性建構等層面的實踐意義，進一步回應臺灣戰後建築與繪畫發展中所面對的知識轉譯與文化認同課題。

以上論述建立了理解陳其寬創作觀的歷史脈絡與理論基礎。接下來的第三章至第五章，將透過具體的建築與繪畫作品分析，分別聚焦於結構技術與筆墨技法、質感表現與文化抵抗、空間記憶與懷舊想像等面向，進一步揭示其作品所蘊含的文化張力與現代性辯證。

第三章、陳其寬的薄殼建築與意象山水畫

延續第二章對陳其寬創作觀與現代主義思想根源的探討，第三章聚焦於 1960 年代陳其寬建築與繪畫作品中對「技術」與「視覺語言」的探索與轉化，分析其在臺灣現代性移植 (Transplantation) 與轉譯 (Transformation) 過程中的角色。

本章將從兩個主要面向展開分析：首先，討論陳其寬在建築設計中對西方薄殼結構的引用，特別是傘狀結構在形式與力學上的表現，如何回應當時對結構美學與建築現代化的追求；其次，聚焦其繪畫中受到抽象表現主義啟發的實驗性技法，如墨拓點描、散角攝影構圖、留白構圖等，如何重新詮釋中國山水畫的傳統空間邏輯，形塑出一個「幻境的、建築的、超時空的」山水語彙。

透過並置建築與繪畫的分析，本章將指出兩者在形式上的類比關係與技術實驗中的互補性，並揭示陳其寬如何在現代主義框架下創造出一套帶有東亞文化感性的視覺構成體系。

第四章、陳其寬的質感皮層建築與佈滿畫水墨

在第三章對結構與技法的分析基礎上，第四章轉向探討 1950 年代以降陳其寬對「質感」的強調，作為建築與繪畫中對現代性吸收與抵抗的具體策略。本章以「質感皮層建築」與「佈滿畫水墨」為雙重對應的分析對象，重新審視其作品在臺灣特殊文化地理脈絡中的形式操作與文化表述。

在建築層面，陳其寬面對台灣高溫多雨、強烈陽光的氣候條件，表現出因應環境的立面設計策略，透過對開口與遮陽的設計展現其對西方形式的再詮釋與在地化調整。在繪畫方面，他以多重墨色堆疊、拓印、水拓與錯視構圖技法，營造出畫面上的「佈滿性」(over-all)的質感，形成對空間、視覺與身體感的複合表現。

本章將論證「質感」作為陳其寬創作的關鍵語彙，不僅是技術與形式的回應，更是對西方現代主義形式霸權的文化回應，體現其在「全球南方」條件下對現代性的批判與重構。

第五章、陳其寬的後東海大學校園與疊景式繪畫

在前兩章對於結構技術與質感形式的探討之後，第五章將視角移向更為內在與詩性的層面，聚焦陳其寬在 1970 年代以降創作中所展現的空間記憶、文化認同與懷舊情感。

本章將從兩個層面展開分析：一方面，討論其後東海時期的大學校園設計，特別是中央警官學校、僑生大學等兩所大學校園中如何延續並轉化傳統中國迴廊與合院空間，建構出一種具有空間深度與行走節奏的現代書寫形式；另一方面，分析其「疊景式水墨繪畫」從穩定式構圖、錯位分割式構圖到上空俯瞰與倒置日月的發展過程，呈現出對記憶與歷史的陌生化處理。

援引俄裔美籍學者博伊姆 (Svetlana Boym) 「反思型懷舊」(Reflective Nostalgia) 與「離現代」(Off-Modern) 的理論觀點，本章指出陳其寬從 70 年代以

降的建築與繪畫中，開展一種非線性、去中心、詩意化的空間想像與文化歸屬感，呈現其從「中國」到「臺灣」文化身份轉換的歷程。

綜上所述，本論文藉由第二章至第五章的論述安排，從創作觀的建構與理論分析出發，逐步深入至具體作品在形式、材料、技術與空間記憶上的詮釋操作。此四章如同一組連續的透鏡，分別對應陳其寬創作中的現代性移植、技術轉譯、文化抵抗與懷舊書寫，建構出一種批判性觀看戰後臺灣現代建築與藝術發展的視角，為理解陳其寬在臺灣現代性歷程中的關鍵地位，奠定堅實的理論與實證基礎。



第2章、陳其寬的創作觀與當代建築理論

以中國台灣為世界中心觀的想法，而不是以什麼紐約或是巴黎為世界中心的觀念，但是我們的確是沒有這種自信，甚至這一點想都不敢想。

……我希望我們都應有種信心做出進步現代的建築，更進一步的對自己的作品自豪於世界。⁴⁰

——陳其寬，1962，〈非不能也，是不為也！〉

談建築的方向，一是都市，一是建築本身的問題。我個人的看法是，由於交通的發達，文化的交流，目前的趨勢是會走向世界文化的路線，不再是純中國式或純西方的方向，這就像交通擁擠現象是全世界都有的問題。

……像「人車分道」的計劃、公園綠地的增加、土地分區時不過於分得太細，這都是西方建築研究方向。事實上西方正方在改良的方向是逐漸接近東方的。我覺得做為一個東方人應藉此機會，想到如果把西方優點吸收之後，能否應用在我們都市中？⁴¹

——陳其寬，1980，〈如何表現中國建築的特質〉

我覺得這些東西（本研究註：指抗戰時期曾經走過、留下印象與記憶的地點。）好像在我的身體裡面，有人說記憶力並不完全靠腦子，連皮膚、肉體、細胞都存有記憶力，所以，有時候我們在做某一件事時，會發現有很多因素進來，進來後就會形成另外一件事物。⁴²

——陳其寬口述，黃梅香訪談，1994

第一節、雙重視界：建築師與畫家的雙生

陳其寬身兼建築師與畫家的雙重身份，使其創作觀在兩種迥異的媒介與工作條件中不斷轉化與深化——建築是一種集體生產的結果，涉及建築設計者、業主、繪圖師與營造單位之間的協商與制衡；而繪畫則是其純粹個人意志的延伸，能更自由地呈現

⁴⁰ 陳其寬，〈非不能也，是不為也〉，《建築雙月刊》第一期，1962年4月。

⁴¹ 宋晶宜、陳小凌、李慧娜整理，〈如何表現中國建築的特質——中國建築現代化座談會記錄〉1980.8.25 民生報

⁴² 陳其寬口述，黃梅香訪談，〈陳其寬訪談錄〉，《陳其寬的繪畫藝術之研究》1994

其內在世界的構想。因此，陳的建築與繪畫並非兩個分裂領域，而是構成互為鏡像、彼此映照的創作視界。

本研究將首先重構陳其寬的創作觀之思想根源，並自覺地意識到研究者在歷史建構中的位置與視角，進而思考：身為當代建築史的書寫者，如何以反身性(reflexivity)的歷史觀重新理解這些「最接近我們的過去」的作品？陳其寬的創作，不僅反映了其個人風格的發展歷程，更深刻地回應了臺灣戰後現代化進程中所面臨的文化轉型與身份建構問題。透過本研究的探討，期望能將這些曾被視為邊緣或模糊的歷史斷面重新帶回建築史與藝術史的敘事核心，並轉化為對當代與未來建築文化的啟發資源。

第二節、回顧陳其寬一生的建築與繪畫創作歷程

為了理解陳其寬建築與繪畫發展的軌跡，本研究試圖分期斷代以理解他的人生與作品轉變，而如何分期？為數眾多的書籍、論文與文章提供了線索，宛如眾多拼圖的碎片，從各個角度可以拼湊出陳其寬一生的建築與繪畫。

關於陳其寬一生創作的分期，本研究梳理各篇重要文獻，如表 2-1：

表 2-1 各前行研究對陳其寬一生創作的分期

發表時間	作者	文獻名稱	繪畫與建築創作分期
1991	郭繼生	〈陳其寬的藝術〉	第一期為 1940 到 1950 年代的早期作品，其受西方水彩畫的影響；第二期為 1950 到 1960 年代，陳先生開始顯著地發展個人風格，在各種已有的風格去試驗；第三期則為 1970 到 1980 年代，他的作品更加圓熟而又創新，運用實際的景象卻創造出想像世界，蘊含陰陽互補的中國宇宙觀。
1991,2000, 2003,2009	李鑄晉	〈陳其寬——一個貫通中西的天才〉、 〈時間、空間、人間——記陳其寬繪畫的發展〉	1.童年時代(1921-1940)、2.大學時代(1940-1944)、3.遠征印緬及勝利還都(1944-1948)、4.留學美國(1948-1951)、5.劍橋三年(1951-1954)、6.新的開展(1954-1960)、7.東海時代(1960-1980)、8.兼具宏觀微觀的畫家(1980-1991)

2004,2006	鄭惠美	《一泉活水陳其寬》 《空間·造境·陳其寬》	1.渾沌少年與流離歲月、2.中美聯合遠征軍生涯、3.飛越千里美國夢、4.東海山居歲月、5.路思義教堂之役、6.雲煙過眼與藝術千秋
2007	潘禧	〈陳其寬風格發展與變遷〉	1.萌芽時期—西潮下的繪畫體驗(1921-1947)、2.融合時期—新視野下的摸索(1948-1959)、3.創化時期—宇宙時間的洞悉(1960-1985)、4.圓熟時期—小國寡民的共存世界(1985-2007)
2008	胡懿勳、郭暉妙	上篇—生活歷程， 《陳其寬—構築意繪》	1.童年時光、2.抗戰時期、3.翻譯官的機遇、4.前進印緬、5.美國時期、6.路思義教堂始末、7.定居臺灣之後
2021	黃瑋庭	陳其寬建築中的游與留白	1.出生養成(1921-1940)、2.大陸時期(1940-1948)、3.留美時期(1948-1954)、4.東海時期(1954-1964)：分為東海校園規劃(1954-1959)與白牆詩意(1960-1964)、5.後東海時期(1965-2007)：無明確的分期，重要的時間點如：傘狀薄殼建築 1960-70 年代、大學校園規劃、都市建築、第一次國內個展 1980、擔任東海大學工學院院長 1980-86、1985 以後

關於陳其寬一生創作的演變，結合繪畫與建築作品，本研究依照既有的重要文獻可以歸結為四個分期：

- (1) **第一時期 (1948-1959)**：赴美國的十二年，陳受到西方抽象表現的啟發，繪畫開始探究多元技法、時間性、質感等。陳其寬的繪畫主要從 1952 年於美國麻省理工學院舉行生平首次個展開始受到矚目，也在此時開始出現以書法筆法為主的抽象畫作，而被葉維廉稱作基本風格的形成⁴³；而建築則以 1954 年開始參與東海

⁴³ 葉維廉，〈物眼成千意，意眼入萬真—與陳其寬談他畫中的攝影〉，《與當代藝術家的對話—中國現代化的生成》（臺北：東大圖書，1987），頁 70。葉在訪談中說：「從我自己替你重編的畫作年表看來。一九四〇至一九四五年間畫過些水彩畫，學生時代的，沒有什麼特色。中間有一段空檔。突然在一九五二、一九五三年間開始一大堆以書法筆法為主的畫（如〈母與子〉等），同時也開始了建築

大學校園規劃，此後的建築作品開始成熟。1957年9月，因東海大學景觀工程首次來到臺灣。

- (2) **第二時期 (1960-1964)**: 1960年9月遷居東海大學，來到臺灣對於陳其寬是一個生命中重大的轉折，而他再也沒有返回中國長住。籌辦建築學系，設計東海眾多校舍，包含：校長公館、學生活動中心、招待所、舊建築系館、藝術中心、女單身宿舍等。路思義教堂與1962年11月開工，1963年11月完工。⁴⁴
- (3) **第三時期 (1965-1979)**: 赴台北開設陳其寬建築師事務所，直到1980年代，延續了前期的實驗與創新，在簡筆墨趣、水光倒影、大地風景、空間幻境等各種類型上探索。
- (4) **第四時期 (1980-2007)**: 1980年代中期以後，清楚地意識到宇宙時間與傳統思想之間的關聯，將道家思想融合於畫，並在晚期畫作中表現出老子的理想國世界。

因此本研究從陳其寬至美國求學的1948年開始，參照李鑄晉(2009)、鄭惠美(2004)、郭繼生(1991)、潘禧(2007)、胡懿勳與郭暉妙(2008)對於其繪畫的分期方法，將他的創作生涯劃分為四個時期，接下來也開始詳述，在每個階段追溯同一時期的建築與繪畫，藉以對照兩者之間可能相互關聯的關係，解讀埋藏在背後的意眼。

2-1 發軔時期—實驗性的開展 (1948-1959)

1948年至1959年，陳其寬離開中國，在美國學習建築與藝術、工作與任教，這十二年時間可以視為他藝術創作的實驗開展時期。陳其寬於1948年前往美國伊利諾理工大學學習建築，經歷一年取得碩士後，轉往洛杉磯加州大學學習工業設計、室內設計、陶瓷和繪畫，奠定起建築與藝術的學習基礎。1951至1953年，他在葛羅培斯的TAC工作，並於工作之餘時常到紐約現代美術館看展，並且也在麻省理工學院任教，他的繪畫作品逐漸增加，開始進行許多實驗，技巧結合傳統與現代，以西方的觀點詮釋東方的題材，例如1952年的〈母與子〉與1953年的〈草原〉將母子親情、草原奔馬等題材簡化為書法般的純粹線條，〈足球賽〉使用草書來表現足球場上球員的運動軌跡；1952年的〈山城泊頭〉與〈歌樂山與重慶〉將俯視、平視、仰視等動態視

藍圖式的畫和窗景的畫。事實上，像《西山滇池》這樣突出的畫，在一九五三年都已出現。我的感覺是，你一下子成熟了，你的基本風格已經形成。」

⁴⁴ 胡懿勳、郭暉妙主訪編撰，《陳其寬—構築意繪》(臺北：國立歷史博物館，2008)，頁69-71。

點融合於中國式的長軸中，來描寫從江上望重慶山城的回憶；1953 年的〈西山滇池〉與〈燈節〉開始嘗試創新的「質感」來表現中國的山石皴法與節慶燈光⁴⁵。

1954 年，則可視為這段時期的分界點，陳其寬於此年來到紐約開始與貝聿銘合作東海大學校園規劃。當時自由揮灑的抽象表現主義繪畫大行其道，他也開始嘗試蠟染、背面上色的手法，畫出異國旅遊見到的風景意象，例如 1956 年的〈聖馬可廣場〉、1957 年的〈巖島神社〉與〈威尼斯〉；另外也有超現實主義所轉化出的拼貼手法，例如 1957 年的〈慾〉、〈貼紙工〉與〈朱顏〉；1957 年的〈縮地術〉呈現出望遠鏡與廣角鏡等現代物眼的視覺影響；1956 年的〈暮雲春樹〉、1957 年的〈郊遊〉、〈猴戲〉與〈除夕〉在小幅的畫作中採用蠟染墨拓的繁複技巧，呈現斑駁的相片感，傳達帶有思鄉情緒的傳統生活美感。在這段時間所表現的作品題材與媒材都呈現多元性，以及形式上的創新求變。

而此時期，陳其寬開始在建築上嶄露頭角。東海大學校園規劃於 1954 年開始，並先後設計了文學院（1955）、女生宿舍 1-10 棟、男生宿舍餐廳、教師宿舍 House A、銘賢堂（1959）、學生活動中心等東海校舍。1956 年獲得建築論壇雜誌「青年中心建築」競圖首獎，1956 年八月開始設計路思義教堂，發表於 1957 年三月號的建築論壇雜誌，並於同年九月來臺主導東海大學的景觀規劃。相對於繪畫的多元嘗試，東海校園則因為是與貝聿銘、張肇康的團體合作，而整體校舍在共同建築構成原則下發展：柱牆分離、混凝土結構框架、木構屋架、清水磚牆、卵石基座。其中陳其寬展現出三個特色：

第一、中國式的平面組構：廊道與建築實體脫離，青年中心建築競圖案與文學院皆為獨立的正方形廊道，串連或於內於外的建築量體，創造豐富的空間內外層次。

第二、結構理性：對於三鉸拱結構的運用，如銘賢堂與男生宿舍餐廳，展現結構理性的趨向。

第三、景觀虛實：對於植樹與景觀的重視，從 1954 年所繪製的東海大學遠景圖表現實虛相間的空間，到 1957 年實際執行整地、植草、種相思樹林、設計文理大道等校園景觀。

貫通中國園林與現代主義的流動性是此時期建築與繪畫的共通性⁴⁶。以陳先生所繪東海大學女生宿舍的鳥瞰圖為例，不僅是工程圖樣，也是一幅藝術畫作，以長短錯

⁴⁵ 李鑄晉，〈陳其寬——一位貫通中西的天才〉《雲煙過眼：陳其寬的繪畫與建築》（台北市：台北市立美術館，2003），頁。

⁴⁶ 漢寶德，〈自眼界到境界——看陳其寬的藝術〉《須彌芥子——陳其寬八十回顧展》（台北市：財團法人

落的建築單元組成三個簇群座落於坡地上，在入口處以牆圍成院子，再以廊道連接，其空間融合了現代主義的簡潔、流動的空間觀、中國園林的曲折變化；而〈歌樂山與重慶〉以中國山水畫的手法，以動態的視點描述重慶山城的印象；漢寶德先生曾指出陳其寬的意眼是自中國繪畫與園林傳統，結合西方現代視覺理論，是把一連串的視覺空間經驗在文人的心意中做綜合的表現。

2-2 臺灣東海時期—轉抽象為意象（1960-1964）

1960 年代，臺灣政局從動盪逐漸走向穩定發展，東海校長吳德耀邀請陳其寬擔任建築系主任，因此他於 1960 年九月遷居東海大學，張肇康的離去以及貝聿銘對於東海校園規劃告一段落，陳其寬開始展現個人對於建築的看法，開啟校園中「白牆詩意」的建築時期⁴⁷，包含：校長公館（1959）、招待所（1960）、舊建築系館（1961）、女性單身教職員宿舍（1962）、藝術中心（1963）。相較於文理大道上混凝土框架結構與清水紅磚的學院建築，這一系列建築為白牆圍塑形式，較為經濟簡約，彷彿融合了現代主義的白色方盒與江南民居的白牆黑瓦。

在此一時期，陳其寬曾於 1962 年發表〈非不能也，是不為也〉、〈貢獻一磚(一)〉、〈貢獻一磚(續)〉等文章，闡述其建築設計理念與設計教育的引導，其深受現代主義的影響，著重空間、結構、材料和質感，即三度空間的支解(articulation)、結構的拉力與壓力、材料的性質與感覺。於同年，他也發表了為支持五月畫會而寫〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉，強調身在科學的世紀，物眼如 X 光、顯微鏡、望遠鏡、相機的發明，將我們的視覺在空間、時間、型態、色彩與質感引領到新的境域，因而在心靈上也產生新的想法與看法，稱之為「意眼」⁴⁸。

在建築與繪畫上，陳其寬積極地採用創新的技術，在建築採用傘形薄殼結構，如舊建築系館和藝術中心，尤以藝術中心重新詮釋了室內外可互相融合的合院空間；在繪畫採用墨拓、紙背上蠟或礬等特殊技法，如 1960 年的〈教堂〉、〈燈節-2〉、1962 年的〈仙源何處〉，來表現水上倒影、雨中煙霧、山石褶皺。

2-3 創化時期—質感的皮層、流動的校園（1965-1979）

1965 年，陳其寬在臺北成立建築師事務所，次年他結婚生子，結束了遊子隨遇而安的飄泊生活，其美滿的家庭生活反映在畫猴的簡筆畫中，例如 1966 年的〈如膠似

沈春池文教基金會，2000）頁 32-43。

⁴⁷ 「白牆詩意」一詞引用自羅時璋〈東海校園早期白牆建築的構造詩意〉（2003）一文。

⁴⁸ 陳其寬，〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉，《作品》三卷四期，1962 年。

漆》和《團聚》、1967 年的《吾子》。此一時期，陳其寬也逐漸從漂泊的中國人在心境上面逐漸成為臺灣人，其安逸富裕的生活氛圍反應在 1970 年代開始的疊景式畫作⁴⁹。疊景式的構圖最早出現在 1953 年的《風帆入室》與《窗上行舟》，以白描的畫法呈現室內擺設與室外風景。1961 年的《今夕是何夕》與 1965 年的《夕夢客別》開始帶入顏色，以點構成線，帶有虛幻與文學意境。而從 1970 年代開始，這類型疊景式水墨畫具有更多淡雅的色彩，使用裝飾性的手法，幻化中國園林空間，例如前景有細密的樹枝、中國風的垂簾、金魚缸、荷花、睡貓或鳥籠⁵⁰，構圖為從室內往窗外望出去，看到層疊的、掩映的、富有中國情調的風景，有江南水景，也有詩詞的遠山意境，例如 1978 年的《昇》、1979 年的《深遠》。

自 1970 年代起，臺灣經濟起飛成長，陳其寬建築師事務所出現許多都市中的高層辦公建築作品，如臺北勞工保險局大廈（1972）、臺灣產物保險大樓（1979）、臺北彰化銀行大樓（1979）、仰德大樓（1982）、高雄漁業大樓（1985）、中央聯合辦公大樓（1991），這些作品謹慎地處理建築立面的開口，以細長的垂直遮陽板分割成為立面語彙的節奏與秩序，在臺灣庸俗的資本社會環境中，形成一種低調簡潔的美感。1978 年的成大建築系刊，曾刊登陳其寬所寫的《秩序與美的考察——改善臺北市容之我見》⁵¹一文，指出臺北都市景觀的問題在於常民生活的外加物嚴重影響建築物的外觀，包含凌亂的招牌、鐵窗、冷氣機、屋頂的違章加蓋物；然而陳其寬在臺北都市裡設計的建築，就是在對抗這種混亂，建立一種低調簡約的秩序，一種都市繁榮生活裡的背景；其不張牙舞爪地表現，而是以建築處理生活中最基本的通風、採光與遮陽。

在此時期，陳其寬的繪畫也延續探究時間與空間的流動性，更加突破地發展，例如 1967 年的《迴旋》表現了飛行所見的迴旋式風景，突破了過去幾千年平視的山水畫；1969 年的《金烏玉兔》是由天空一端看到太陽到另一端見到月亮；1983 年的《大地》結合了《迴旋》與《金烏玉兔》的想像性，到達一種宏觀的境界；而在 1984 年的《返》找到老子思想與當代物理的接觸點，所謂「大曰逝，逝曰遠，遠曰返」⁵²，

⁴⁹ 參考本研究附錄一、羅時瑋訪談節錄。

⁵⁰ 洪文慶在訪談中提及畫作中與北京的關係：他是家裡頭的長子，特別受寵。像他畫裡的魚缸、家具擺飾等都是他北京四合院住家中常見的東西，是北京好家庭才會有的，如養金魚在北京是明清以後才盛行的一種生活風，尤其在清朝，是一種裝飾，且魚還要比品種等。這就是傳統生活的一部分。（黃瑋庭，2021：206）

⁵¹ 陳其寬以筆名木訥所寫《秩序與美的考察——改善臺北市容之我見》一文，收錄於 1978 年的《成大建築系刊》。

⁵² 葉維廉，《物眼成千意，意眼入萬真——與陳其寬談他畫中的攝景》，《與當代藝術家的對話——中國現代化的生成》（臺北：東大圖書，1987），頁 63。陳其寬在訪談中說：老子說：「大曰逝，逝曰遠，遠曰返」。就是說大到後來就看不見，遠到後來就回來。他當時可能已經想像到地球不是平的，可能是圓的，他並且可能意想到時間與空間的連帶關係。從我們現代的立場來看，可能還牽涉到不少天文

從巨觀的角度達到肉眼難以見到的世界，最終則又回到原點。在此一時期，一系列的大學規劃作品中也可看到「時間—空間」(Space-Time)的中國式探索：如中央大學規劃案(1968)、交通大學規劃案(1976)、中央警官學校(1978)、中山大學競圖案(1980)、僑生大學先修班(1979-1984)。他的校園規劃設計有一些共通特質：以大圈圈(車道系統)包圍著小圈圈(人行系統)，在校園內透過建築量體的平面佈局，來控制實虛空間變化的節奏，其虛空間複合東西方的景觀元素：廣場、綠蔭道、庭園、樹林、草坪……。動線系統，是將時間展現的重要元素，尤其特別的是獨立廊道在校園空間的運用，將各棟獨立建築串連起來。

2-4 圓熟時期—臺灣的中國懷想(1980-2007)

1980年代，臺灣社會逐漸由封閉邁向開放，政治由威權瓦解走向多元，後現代主義建築在西方流行風靡也流傳到臺灣。1982年，陳其寬事務所更名為「陳其寬、董家範、石企孟聯合建築師事務所」；1985年，陳其寬從東海大學工學院院長的職務退休。在此時期，陳其寬的建築與繪畫出現許多從中國傳統語彙與符號轉化的作品，其開端似乎從中山大學競圖案(1980)開始，其競圖說明中提及：「建築多數採用斜屋面，上覆具有中國色彩之面磚，以保持中國傳統建築之色彩。」⁵³此案雖為紙上建築，但這種斜屋頂形式在往後校園建築中以不同尺度被實現，例如僑生大學餐廳與體育館(1984)、屏東農業專科學校第一與第二學生餐廳(1986)。

而中國大屋頂意象在事務所的大型公共建築案，以更明顯的形式引導建築外觀主體，例如基督教浸信會懷恩堂(1985)轉化明朝讀書人帽子與山地草房的意象⁵⁴、東海大學中正紀念堂(1987)的正立面轉化路思義教堂的曲面呈現現代化的中國屋頂、臺北車站(1989)轉化了中國的傳統屋頂(仿盞頂仿古屋頂)等。這種挪用中國傳統的符號，「在臺灣想像中國」，再現陳其寬的懷鄉情緒，也反應臺灣的政治環境，成為與社會大眾更容易直接溝通的語言。前階段門裡窗外的構圖畫作在此階段繼續演化，疊砌了中國的器物如瓶花、竹簾、明式家具、花窗，例如1988年的〈江南夜〉、1989年的〈迷宮〉、1992年的〈湖〉、〈雙境〉、1993年的〈內外交融〉，如此的發展

的理論，比如有人說宇宙由膨脹再收縮，收縮再膨脹，那種周期性的情形。不管怎樣，我覺得老子那幾句話很奇特。我有一張畫便是由這句話而來。本段話即是指1984年的〈返〉。

⁵³ 王秋華所著，〈高雄中山大學競圖評審報告〉，《建築師》陳其寬建築師事務所於此競圖中獲得第三名，此段文字引述自其提案的建築設計構想。

⁵⁴ 參考自懷恩堂官方網站之建築說明，懷恩堂早期從學生福音工作開始，所以使用明朝以前讀書人帽子的型態來作為屋頂的造型。

讓陳先生晚期的作品具有大眾性和民族性，甚至他的繪畫印製成版畫，供中產階級可以購買收藏。

1980 年代末期，陳其寬在建築與繪畫中逐漸發展出道家思想小國寡民、理想世界的情境。繪畫如 1988 年的〈和平共存〉在群山峭壁間有瀑布川流，細小的動物悠遊在環境中；1990 的〈天·地·人〉畫出 1944 年陳其寬從軍，從重慶坐車到昆明，沿途所見的山川勝景回憶；2001 年的〈獨立共存〉與 2002 年的〈世外桃源〉不僅是優美的風景畫，畫面中的猿猴、麋鹿、白鶴等動物祥和地在畫面的環境中，日月並存，畫面往圖紙邊界的兩邊延伸。

而這種空間氛圍也呈現在陳其寬此時期的群體建築中，其建築群都有環狀的動線串聯彼此，或是獨立廊道，或是建築的檐下空間，中央的虛空間有廣場、樹林、或被景觀化的傘形薄殼結構；例如：新竹科學園區行政區規劃案（1983）、僑生大學先修班（1979-1984）、約旦安曼工業區（1984）、東海大學中正文化中心提案（1981-1986），以上建築群有的真實落成，有的成為紙上提案；尤其以僑生大學先修班為代表，具有邊緣性的烏托邦意義。

第三節、回顧影響陳其寬的現代主義著作

要深入理解陳其寬的創作觀，必須追溯其早年留學與職業歷程中接觸的重要現代主義思想著作。1948 年至 1952 年間，陳其寬於美國伊利諾理工學院就學，而後進入現代主義大師葛羅培斯（Walter Gropius）創立的聯合建築師事務所（The Architects Collaborative, TAC）工作。這段時期，不僅讓他親炙現代建築運動的核心人物，也讓他深入接觸多部影響深遠的現代主義經典文本，其中尤其以基提恩（Siegfried Giedion）的《空間·時間·建築》（1941）、喬治·凱培斯（György Kepes）的《視覺的語言》（1944），以及葛羅培斯的《整體建築總論》（1956），對其思想中的現代性最具關鍵意義。

3-1 空間·時間·建築（Space, Time and Architecture, 1941）

《空間·時間·建築》是瑞士建築史學者基提恩受葛羅培斯之邀，在哈佛擔任 Charles Eliot Norton 講座期間所發表演講的結集，意圖為現代建築運動建立歷史與理論的根基，將現代建築的來源與時代性，連同現代繪畫與雕塑，建立一個理論框架，亦指出現代建築結構美學與現代藝術的連結關係。書中強調現代建築並非斷裂於傳統之外，而是在科技發展、社會轉型與現代藝術實驗中自然生長的結果。

陳其寬在伊利諾理工大學修習建築史課程時，曾以此書為主要教材，深受書中對「空間—時間」(Space-Time)觀念的啟發。基提恩以梅耶爾(Robert Maillart)的橋梁設計為例，指出其結構上的創新，例如薄殼與版構造(Slab)，不僅具有技術價值，也與立體派等現代繪畫中互相懸浮、貫通、進退的「平坦面」(the planes)，在空間建構上的理念相互呼應⁵⁵。這種將空間視為時間流動中之感知場域的觀點，與陳其寬日後在建築與繪畫中對「流動性」、「透明性」與「深度感」的表現，具有明顯的關聯。

此外，基提恩於1954年在《Architectural Record》所發表〈現代建築管窺〉(The State of Contemporary Architecture)中，強調現代建築對「新空間概念」的追求，需借助立體派(Cubism)、荷蘭之風格派(De Stijl)、未來派(Futurismo)等藝術運動之視覺想像，並結合帷幕牆、薄殼、空間桁架等建構技術⁵⁶。這些觀點與陳其寬對建築現代結構系統的運用，光影、質感與流動空間的感知設計，呈現出強烈的思想共鳴。

3-2 視覺的語言 (Language of Vision, 1944)

匈牙利藝術理論家凱培斯(György Kepes)於1944年出版的《視覺的語言》，是現代視覺設計與感知教育的經典之作，奠基於格式塔心理學(Gestalt psychology)與包浩斯視覺教育理念，主張透過形式組織、圖底關係(figure-ground relationship)、光與色的心理作用、動態意象學(Towards a Dynamic Iconography)，建立一套跨文化、普世性的視覺語言⁵⁷。

於麻省理工學院擔任講師的期間，陳其寬對此書所強調的視覺感知與構成原理深有體會。凱培斯在書中探討玻璃、塑膠等新材料的透明性與光影關係，開啟陳其寬對「多層次空間」與「視覺滲透」的建築語彙思考。而書中呈現的水紋、閃光、幾何構成影像，不僅激發他對攝影媒材的興趣，也對其繪畫中不斷實驗的色塊構圖與流動線條形成啟發⁵⁸。凱培斯認為藝術與科技應交會於感知的層面，而非彼此對立，此一理念也正與陳其寬後期融合文化意識與感官經驗的創作思維高度契合。

⁵⁵ 基提恩(Sigfried Giedion)著，王錦堂、孫全文譯，《空間、時間、建築》(台北市：臺隆，1964)，頁450-465。

⁵⁶ Sigfried Giedion. "The State of Contemporary Architecture" Architectural Record, (Feb 1954): 186-191.; 方汝鎮中譯，〈現代建築管窺〉，《今日建築》，頁2-5，1954年。

⁵⁷ György Kepes. Language of Vision. P. Theobald. 1944.

⁵⁸ 鄭惠美，《一泉活水——陳其寬》(台北市：印刻，2006)頁116-117。

3-3 整體建築總論 (Scope of Total Architecture, 1943)

作為包浩斯創辦人之一，葛羅培斯的建築思想強調藝術與工藝的整合，並提出「整體建築」(Total Architecture) 作為面對現代工業社會的設計回應。在《整體建築總論》一書中，他以堅定的語氣批判復古主義思潮，主張建築應不斷前進、革新，並在技術進步與社會理想之間尋求平衡。

陳其寬於 TAC 事務所工作的期間，直接接觸到葛羅培斯所提倡的整合性設計觀。此外，葛羅培斯在書中對「傳統」的重新定義：「我們不能再無盡無休地復古，……建築沒有終極，只有不斷地變革。」又說：「真正的傳統是不斷前進的產物，它的本質是運動的，不是靜止的，傳統應該推動人們不斷前進。……現代建築不是老樹上的分枝，而是從根上長出來的新株。⁵⁹」作為不斷運動與創新的精神傳承—亦深刻體現在陳其寬將中國傳統美學與現代設計語言融合的創作策略中。

第四節、建構陳其寬的創作觀

本研究認為，與建築作品相比，建築師自身撰寫的文字更能直觀傳達其思想與觀點。建築作品常受限於現實條件，例如業主需求、預算限制與施工技術，未必能完全呈現建築師的原初構想；而文字書寫則相對自由，能更忠實反映創作者內在的精神世界。對陳其寬而言，這樣的差異尤為顯著。作為建築師，他的設計實踐需在眾多協作者與現實條件間取得平衡；作為畫家，他則可藉由個人之筆自由地構築心中的世界。因此，對於創作觀的理解，本研究不僅聚焦於其建築實作，更重視其文字創作所透露出的深層思想結構。主要研究的文本如下：

(1) 東海時期

- 非不能也，是不為也！（陳其寬，1962）
- 貢獻一磚（陳其寬，1962）
- 貢獻一磚（續）（陳其寬，1962）
- 肉眼、物眼、意眼與抽象畫（陳其寬，1962）

(2) 後東海時期

- 新建築·古董與風格—訪建築學教授陳其寬（王廣滇，1966）
- 薄膜結構—建築界的新猶：陳其寬建築師訪問記（《建築與藝術》記者訪談，1968）

⁵⁹ 同上引，頁 115-116。

- 從建築學談都市發展—訪名建築師陳其寬教授（顏振訪談，1968）
- 街景（陳其寬，1974）
- Chats with Chen Chi-Kwan（徐小虎訪談，1977）
- 訪陳其寬（《成大建築系刊》，1978）
- 中國建築的新方向（陳其寬，1979）
- 怎樣美化我們住的環境—〈建築與藝術〉座談會紀要
- 物眼成千意，意眼入萬真：與陳其寬談他畫中的攝景（葉維廉訪談，1987）
- 建築·繪畫——訪學貫中西陳其寬建築師（趙家琪採訪、林付姜整理，1991）
- 天道、人道、物道（陳其寬，1995）
- 陳其寬訪談錄（黃梅香訪談，1996）
- 陳其寬—構築意繪（胡懿勳、郭暉妙訪談，陳其寬的口述歷史叢書，2008）
- 1980年代繪畫論點手稿、1950年代繪畫論點手稿、影響我的一些西方畫家、建築與景觀概念筆記（陳其寬手稿，年代不詳）⁶⁰

本節將依時間軸探討陳其寬在相關文獻中所表達的建築與繪畫創作觀點。陳最活躍的創作時期為 1950 年代中期至 1980 年代，其最著名的作品——東海大學單身女教職員宿舍、原藝術中心、路思義教堂——於 1962 至 63 年完工，於 1964 年陳其寬離開東海大學建築學系主任職位，於臺北開設建築師事務所，而至 1980 年，陳被聘請為東海大學工學院院長，並且於國立歷史博館在臺灣首次舉辦畫展，其畫風也於此年開始有所轉變，加入「轉動式」的宏觀視點⁶¹。因此，本研究以 1964 年與 1980 年作為時代的切分點，分成三個時期討論陳的創作觀。

4-1 1964 年以前：現代主義思潮的內化與文化轉譯

在 1964 年以前的創作階段，陳其寬的建築觀念深受西方現代主義思潮的啟發，展現出對空間本質、幾何造形、光線變化、材質質感與色彩關係的高度關注。他在〈貢獻一磚〉（1962）一文中提出「三度空間肢解」（articulation of three dimension space）的概念，強調建築空間需透過「面、線、點、體」等基本元素的操作，藉由「交錯、引伸、進退、重複、重點」等設計手法來組構複層的關係系統⁶²。這樣的空間構成語言，不僅回應了 20 世紀建築理論對於動態構成的追求，也隱含了老子「少則得」的

⁶⁰ 收錄於林秋芳總編輯，《陳其寬：雙曲·交響》（台南市：台南市美術館，2024）頁 178-187。

⁶¹ 引述自陳其寬手稿〈1980 年代繪畫論點手稿〉。

⁶² 陳其寬，〈貢獻一磚〉，《建築雙月刊》第一期，1962 年。

哲學思維，強調相對性與簡約之美的價值。他亦指出，當空間與時間結合時，速度感隨之產生，而如何以靈活手法掌握空間，正是現代性的回應之道。

然而，陳其寬的創作觀並未僅止於現代主義的單向輸入。他在〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉（1962）一文中首次提出「意眼」（Mind's Eye）一詞，作為對傳統觀看方式的超越。他認為，隨著現代視覺經驗的變化，「意眼」成為一種能夠將「心理上、精神上」共鳴化的感知器官，透過它，創作者得以進入一種「連物眼都看不到的幻想之國」。此觀點不僅體現了現代藝術對主體感知的重視，也帶有濃厚的東方思想色彩，尤其與儒釋道傳統中對「胸有丘壑」與「意境」的追求有所呼應。

陳亦特別強調「自由」對創作的重要性，讚賞那些無任務、無功利目的的週末畫家，將其比擬為傳統士大夫作畫的精神狀態。他主張藝術應該是無拘無束、源於個人內在的自然流露，這不僅是對現代工業社會與政治體制的批判，也是一種對個體創作自主性的深刻表述。⁶³

4-2 1965 年以後至 1970 年代：都市化、離散鄉愁與中國文化的再發現

進入 1965 年之後，隨著臺灣都市化進程的加速與社會結構的劇烈轉變，陳其寬的創作觀亦呈現新的轉向。他在〈街景〉（1974）一文中針對都市空間提出深刻觀察，指出人們往往「只注重建築物而不重視由建築物所形成的空間——街，只見到建築物而忽略了影響氣氛的環境⁶⁴」。他主張應重視建築與建築之間所構成的街道、氛圍與整體環境，這種關注超越了單體建築的形式美學，強調空間經驗中「虛」的力量，其觀點已開始從早年對建築內部構成的專注，轉向更宏觀的都市尺度。

1970 年代，藝術史學家徐小虎⁶⁵（Joan Stanley-Baker, 1934-）以加拿大維多利亞美術館東方部策展人的身分來台，邀請陳其寬舉辦個展。1977 年，「小即是美」（Small is Beautiful）在加拿大維多利亞展出，出版名為《陳其寬的心靈之眼》（The Inner Eye of Chen Chi-Kwan）的展覽目錄，收錄了陳與徐小虎——兩位流浪異鄉的遊子回憶故國的對話錄⁶⁶。陳在訪談中談及為何對水墨畫開創新的道路，說：「遠離中國造成了更加想念它。⁶⁷」這份「離散者的鄉愁」使他在水墨創作中不斷回望過往記憶中的中

⁶³ 陳其寬，〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉，《作者》三卷四期，頁 37-38，1962 年。

⁶⁴ 陳其寬，〈街景〉，《房屋市場月刊》第 16 期，1974 年 11 月。

⁶⁵ 徐小虎(Joan Stanley-Baker)1934 年生於南京，具有中德雙重血統，小學和初中學業分別完成於羅馬、重慶和上海。大學就讀於美國班寧頓學院，之後在美國普林斯頓大學鑽研中國藝術史，五十歲前往英國牛津大學東方研究所學習，獲碩士、博士學位。

⁶⁶ 徐小虎著，黃捷瑄譯，〈我所認識的陳其寬〉，《游藝化境—懷念陳其寬教授》（臺中：東海大學建築研究中心，2007），頁 34-36。

⁶⁷ Joan Stanley-Baker. "Chats with Chen Chi-Kwan." *The Inner Eye of Chen Chi-Kwan*. 1977. p.12. 原文為：Another factor was the long distance from home. Being away from China made one miss it all the more.

國山水風景與文化意象。他指出，「每當我想畫出我記憶中的中國時，傳統山水的畫面就會浮現在我的腦海裡……一方面我想家，另一方面我有了新的視角來審視我的遺產。⁶⁸」這種透過距離產生的文化凝視，讓他得以從更宏觀的視野重估自身的文化資源。

1977 年與徐小虎的訪談中，他也提及北京四合院的空間經驗如何創造「被包裹的生活方式」，並將其與他個人內在思維相對應，顯示出他對傳統中國建築精神的高度體認。他描述：「中國建築是這樣的，所有建築物都是獨立分開的，只有一條沿著軸線設置在一側的長廊，其餘的建築全都是彼此分離的。整個院落被一堵方形的牆圍起來，形成一個單位。這個單位與下一個有牆圍起的家庭單位之間由一條窄巷分隔。在北京，每個家庭都擁有隱私。所有的住宅都被高大堅實的圍牆圍塑著。⁶⁹」這種對中國傳統空間單位構成與生活模式的理解，自然地轉化於他的大學校園空間營造中。

4-3 1980 年代以後：東西方文化的融合與世界文化

在 1980 年代之後，陳其寬的山水畫發生了顯著的轉變，其水墨畫作不再局限於傳統山水的構圖與視角，而是發展出一種結合「轉視」與「環視」的觀看模式⁷⁰。他不僅打破平視與仰俯視的界線，進而在畫面中營造出能同時觀照宇宙與地球、日與月、山與人之間關係的多重視野。這種「宏觀中的微觀」特質，使其繪畫能在一張立軸上呈現出宇宙天象與地表生態，體現葉維廉所稱的「解距離」觀看方式——一種能穿越尺度、跨越時空的觀看與再現。

這樣的轉向，實則回應了中國哲學中「天、地、人」三才合一的宇宙觀⁷¹。在陳的畫作中，自然與人文不再對立，而是共構一個充滿生機的整體世界。他筆下的山水不僅展現了自然的壯闊，更納入了微小生態的活動，畫面蘊含著時間（天）、空間（地）與人間（人）的交織，反映出一種有機、整體的世界觀。

在設計創新與獨特風格的層面上，陳其寬強調建築應具有新穎但不浮華的設計思維。他反對以現代材料簡單模仿古代木構結構，或以片面、浮誇的形式操作所謂

⁶⁸ 同上引，p.13。原文為：Every time I wanted to paint the China I remembered, images of traditional landscapes would float up in my mind. I thought of many things and occasions at home, in Chungking, Peking and Nanking... of things I'd seen. On the one hand I was homesick, on the other I had a new perspective in which to review my heritage.

⁶⁹ 同上引，p.11。原文為：Chinese architecture is like this. All the buildings are independent and separate. There is one long covered walkway along the axis, to one side, but all the rest of the buildings are separate. Now the entire compound was enclosed in a rectilinear wall, comprising one unit. This unit was separated from the next walled family unit by a narrow road. That is why in Peking every family had privacy. All homes were enclosed within tall, solid walls.

⁷⁰

⁷¹ 引述自陳其寬手稿〈1980 年代繪畫論點手稿〉。

「中國風」，而是提倡從文化精神中提煉抽象意涵，以創造出具有中國情調、卻不落入複製或造假的新型態建築語彙。其設計關注是否「實際可行」與「理念正確」，並重視空間形式的原創性與在地性⁷²。他在景觀創作上亦強調對地形水文的精巧利用，庭園不僅是美化元素，更是促成整體空間協調與文化象徵意涵的策略性介入。⁷³

因此，陳其寬晚期的建築與藝術創作展現了從中國傳統哲學出發，經由當代轉譯而產生的深層文化思維。他不僅關注形體與技術，更在意意境與關係——建築與環境的關係、空間與歷史的關係，以及人與文化之間的關係——這種多層次、非再現式的創作觀正是其「現代中國」建築與藝術思想的獨特標誌。

第五節、從當代建築理論回看

在回顧了 1940 至 1950 年代對陳其寬產生深遠影響的現代主義建築與藝術理論，以及其創作觀的思想之後，本節將時空視角拉回至研究者所處的當代，嘗試透過現代主義以後多元轉向的理論視野，反思並重構陳其寬建築與繪畫作品中被歷史敘事所忽略、但具有重要啟示性的文化特質與現代性內涵。

在當代建築史與藝術史的研究中，「回望」過去已不再僅是歷史追溯，而是對當代處境的批判性回應。面對全球化、地方性復甦、知識去中心化、以及文化混雜與邊緣化經驗的再認識，過去被歸類為「地方變體」或「邊陲案例」的作品，愈發顯現其作為另類現代性實踐的潛力與價值。

因此，本章選擇批判性地域主義（Critical Regionalism）、全球南方（Global South）、多元現代性（Multiple Modernities）與離現代（Off-Modern）四個相互關聯、卻具獨特焦點的當代表述框架作為理論基底，並非為提供單一詮釋模型，而是欲開展一種多點交織、具有批判意識與文化敏感性的歷史觀看方式，以重新辨識陳其寬作品在非西方現代性語境中的位置與文化意義。

5-1 批判性地域主義（Critical Regionalism）

批判性地域主義最初由亞歷山大·楚尼斯（Alexander Tzonis）與利亞納·勒費夫爾（Liane Lefaivre）於 1981 年提出，並在肯尼斯·法蘭普頓（Kenneth

⁷² 引述自陳其寬手稿〈建築與景觀概念筆記〉建築部分。

⁷³ 引述自陳其寬手稿〈建築與景觀概念筆記〉景觀（庭園）部分。

Frampton) 於 1983 年發表的〈Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance〉中加以系統化，進而廣為人知。該理論主張在全球化背景下，建築應避免成為「國際風格」的空洞形式複製，而是必須根植於在地文化、地景、氣候與歷史條件中。其核心關懷是如何在全球普世形式與地方文化之間尋求批判性調和。

法蘭普頓進一步指出，建築的感知層次與身體經驗是構築場所意義的關鍵，空間不應只是視覺形式的堆疊，而是與文化脈絡密切相連的存在。這種思想既延續現代主義對理性與功能的重視，又融合了對多元文化與地方認同的尊重，形成一種具批判性的後現代實踐策略。

這一觀點為理解陳其寬的建築創作提供了重要視角。尤其是在 1950 至 60 年代東海大學校園規劃中，陳所展現出的對地形、氣候與傳統木構與院落空間型制的敏感回應，便體現了批判性地域主義的潛在特質。例如，他利用地勢高差、強化通風與光照條件，展現對自然環境的尊重；而其空間組構手法，如連續廊道與院落演化，亦呼應中國傳統建築中空間與身體移動的互動關係。雖然批判性地域主義尚未在當時成形，然從當代表述觀點回望，可揭示陳其寬作品中對現代性與地方文化之間關係的創造性協商。

5-2 全球南方 (Global South)

「全球南方」(Global South) 作為一個地緣政治與文化研究上的關鍵術語，其歷史發展與語義演變可追溯至 20 世紀中葉。最初，該詞語由美國新左派作家卡爾·歐格斯比 (Carl Ogelsby) 於 1969 年提出，用以描述全球北方對南方的結構性支配關係。此一概念逐漸取代冷戰時期盛行的「第三世界」(Third World) 用語，後者因帶有貶抑意味且與意識形態掛鉤，在冷戰結束後逐步淡出學術與政策論述。相比之下，「全球南方」提供了一種政治較為中立、並強調南方知識與文化主體性的概念框架⁷⁴。

1980 年，由前西德總理威利·布蘭特 (Willy Brandt) 主持的國際委員會所提出的《布蘭特報告》(Brandt Report)，進一步鞏固了全球南方概念在國際政策領域中的使用。該報告以「布蘭特線」區分南北不平等的經濟格局，凸顯全球資源與機會分配的不均。自此之後，「全球南方」逐漸成為發展中國家、後殖民國家與非西

⁷⁴ Andrea Hollington, Oliver Tappe, Tijo Salverda, Tobias Schwarz. Introduction: Concepts of the Global South. 2015. Global South Studies Center, University of Cologne, Germany.

方世界在國際秩序中發聲與批判全球體系不正義的重要語彙，並形成包括「77國集團」（G77）與「南南合作辦公室」等制度性組織的思想基礎。

當代學術對此概念的再思考，則已從地理分類進一步轉向作為批判性知識框架。學者如 Walter Mignolo、Raewyn Connell 與 Achille Mbembe 皆主張，全球南方代表的是一種對單一現代性敘事與西方知識霸權的反思，進而揭示邊陲地區的文化創造與認知能動性。此一理論亦與「多元現代性」、「批判性地域主義」與「後殖民城市」等理論形成交織，擴展出一種非西方主體性的多重視角。

在此理論脈絡下，陳其寬的作品亦可被重新定位為來自「南方」的現代性實踐。作為身處冷戰邊陲、文化身份錯置的臺灣創作者，他的建築與繪畫作品反映出對現代建築形式的選擇性吸收與文化再詮釋。其對中國文化與空間記憶的內在召喚，以及對地方素材與構法的靈活運用，皆可與全球南方的去殖民性、美學策略與知識位置產生對話。這種來自邊緣的現代性理解，為重新評價臺灣戰後建築與藝術創作提供了不同於中心視角的觀點。

5-3 多元現代性 (Multiple Modernities)

「多元現代性」(Multiple Modernities) 一詞由以色列社會學家艾森斯塔德 (S. N. Eisenstadt) 於 2000 年在《Daedalus》期刊中提出⁷⁵，作為對以西方為中心的現代化理論的根本挑戰。該理論主張，雖然現代性發源於歐洲，但在全球各地皆發展出其獨特形式與文化詮釋方式。非西方地區的現代性並非單純模仿，而是在吸納、轉化與抵抗的過程中，形成多樣且具主體性的現代性實踐。隨著世界各地現代性的擴展，來自西方、北歐、歐洲，及後來的美洲與亞洲，包括伊斯蘭文明、印度文明、佛教文明、儒教文明及日本文明等，不同文明在文化前提與制度結構上產生了激烈碰撞。而這種碰撞的結果，必然導致現代性在不同的文化傳統中不斷得到重塑。⁷⁶

艾森斯塔德強調，這種多樣性不只是表層形式的差異，而是深層文化結構與社會認同的重構。在此概念下，臺灣作為一個經歷日本殖民、戰後威權統治與冷戰格局影響的複合社會，其建築現代化歷程正展現出文化交錯與多元調適的特徵。日治時期引入的都市規劃技術、戰後美援建築資本的導入、以及本土空間記憶的延續，共同構築出臺灣現代建築發展的多向軌跡。

⁷⁵ S. N. Eisenstadt. *Multiple Modernities*. *Daedalus*; Winter 2000; 129, 1; Research Library Core, p.1-29.

⁷⁶ 方朝暉，〈多元現代性研究及其意義〉，《文明的毀滅與新生》（中國北京：中國人民大學出版社，2011）

陳其寬的創作可能是臺灣的多元現代性的具體實踐。他在接受現代建築教育的同時，並未全盤接受西方現代主義的形式與標準化，而是在其建築語彙中融入中國傳統建築的空間層次與文化象徵。其繪畫創作亦呈現出高度的文化轉譯特質：在抽象的構圖中融合書法性的筆勢、氣韻與留白。這種非線性、去中心化的創作邏輯，是對文化轉譯與認同重構的具體回應。

5-4 離現代 (off-Modern)

「離現代」是俄裔美籍學者斯維特蘭娜·博伊姆 (Svetlana Boym) 於 2001 年出版的著作《懷舊的未來》(The Future of Nostalgia)⁷⁷中提出的重要概念，作為對主流現代化線性歷史觀的詩性批判。她區分了兩種懷舊形式：修復式懷舊 (restorative nostalgia) 與反思式懷舊 (reflective nostalgia)，其中後者更具批判性與創造性，重視歷史的不可回返性，並鼓勵透過記憶的斷裂與時間的位移，重構文化想像。

在此基礎上，博伊姆提出「離現代」(Off-Modern) 一詞，指涉一種游離於現代主義正統敘事之外的創作實踐與美學姿態。她在 2008 年出版的《離現代的建築》(Architecture of the Off-Modern)⁷⁸中，以塔特林塔 (A Monument to the Third International) 作為象徵，詮釋未竟之夢、烏托邦廢墟與另類未來在建築與文化中的幽靈般殘影。離現代的思維強調詩性、暫停、殘缺與歷史錯置的感知，是對單一路徑現代化的文化質疑與美學對抗。

「離現代」的時間觀點與情感結構，使我們得以將陳其寬視為一位在現代性邊界中探索第三條路徑的創作者。其創作並非直接回歸傳統，也非全然擁抱現代化標準，而是透過形式重構與詩性語彙，回應記憶、地方與未來之間的不穩定關係。這種創作取向，正是對主流建築史與藝術史視角的一種挑戰與延伸。

第六節、小結：理論視野的選擇與可能的詮釋方向

本章節的目的，在於為後續的分析鋪設理論基礎，進一步說明為何選擇批判性地域主義、全球南方、多元現代性與離現代等相互關聯但各具焦點的理論觀點，作為重新觀看陳其寬建築與繪畫作品的切入視角。這些理論並非單一詮釋工具，而是

⁷⁷ Svetlana Boym, *The future of nostalgia*. Basic Books, New York, U.S.A., 2001.

⁷⁸ Svetlana Boym, *Architecture of the off-Modern*. Princeton Architectural Press, 2008.

希望透過彼此之間的互文與張力，建構一種具有批判性與文化敏感性的分析框架，用以探討其作品中潛藏的現代性意涵與文化位置。

這四個理論視野雖來自不同的學術脈絡，然而皆具有對「單一線性現代性敘事」的質疑，以及對非西方創作實踐所蘊含文化主體性與認知能動性的關注。「批判性地域主義」提醒我們思考建築應如何在全球化語境中保留地方文化與空間感知，「全球南方」則突顯了知識生產與政治經濟結構中的權力不對等，提出來自邊陲的觀點與對抗策略；「多元現代性」強調文化現代性的多樣歷程與非同步發展；而「離現代」則從懷舊、反思與詩性出發，質疑現代化進程的普遍路徑與結構時間觀。

儘管彼此關注的焦點略有不同，例如：批判性地域主義偏重空間實踐與物質感知，全球南方聚焦於文化與地緣政治結構，多元現代性則偏重歷史分析與社會轉譯，而離現代則特別強調感性、情感與未竟歷史的殘影，但它們共同構成了觀看「非西方現代性」的多維透鏡，並能互補彼此在尺度與方法上的限制。這種多點交織的理論佈局，為進一步探討陳其寬作品中「如何身處於現代性內部，同時又對其保持距離」的張力與策略，提供了豐富的詮釋潛力。

因此，接下來的分析章節將以這四種理論視野為對話基礎，逐步探討陳其寬如何透過建築空間與繪畫意象，表達其對地方性、歷史記憶、文化認同與現代性的多重回應。這些理論不僅能協助我們辨識其創作中複數而動態的思想結構，也有助於鬆動過去以西方為主體所建構的現代建築與藝術史敘事，從而開展出一種來自南方視野的歷史重構與文化批判。

第3章、現代性的移植與轉化：陳其寬的薄殼建築與意象山水畫

如果體是陽，空間就是陰，如果體是正，空間就是負，在通常當我們看一件東西時，第一眼看到的多是體的部份，空間的一部份，也就是負的一部份多半被忽略。當我們看到兩件或幾件東西時，我們只看到東西，而忽略了那東西與東西之間的那部分空氣空間。當我們看一張國畫時，我們發現中間有很多空白的地方，與西畫迥然不同，我們由這裡發現了空氣、遠近、高低，也就是空間。這是我們國畫中最值得發揚的優點之一。⁷⁹

——陳其寬（1962），〈貢獻一磚（一）〉

即使因戰爭改變了臺灣原來恬靜的社會，臺灣仍然在六〇年代坦然的接受了鉅來文藝—現代主義，繪畫如東方、五月畫會的成立，文學如臺大外文系主辦的《現代文學》雜誌等，基本上還是在『現代』、『抽象』的概念中遊走，建築也不例外。其目的不在於抄襲模仿西方的現代，而是試圖以西方的現代為文本（Text），發展或改善中國的文化想像。⁸⁰

——吳光庭（2003），〈現代與傳統的融合——論六〇年代的臺灣現代建築〉

假如現代性真是一個不可避免的歷史過程，也必須是批判的現代性(Critical Modernity)建構。現代建築對文化無言，對形式抽象，對意義空白，即使不能在現代性的理論層次，對現代建築論述進行反省與質疑，但至少，我們的先行者在後現代建築論述之前，就將現代建築形式進行文化改造或折衷。⁸¹

——夏鑄九（2016），〈競爭現代性：1950-70 年代臺灣的現代建築移植〉

⁷⁹ 陳其寬，〈貢獻一磚（一）〉，《建築雙月刊》第二期，1962年。

⁸⁰ 吳光庭，〈現代與傳統的融合——論六〇年代的臺灣現代建築〉，《建築之心—陳其寬與東海建築》（臺北：田園城市，2003），頁128。

⁸¹ 夏鑄九，〈競爭現代性：1950-70 年代臺灣的現代建築移植〉，《異質地方之營造：理論與歷史》（臺北：唐山出版社，2016），頁361。

第一節、戰後臺灣的現代性渴望

1950年代末至60年代初期，對於臺灣而言，是一個從新而起的時代。建築作為時代價值觀的投射與日常生活的容器，歷經過日治時期西洋歷史式樣、折衷式樣、興亞帝冠式的洗禮，臺灣的建築在二次世界戰後迎來新的演變階段，對於西方「現代主義」的到來充滿憧憬。

臺灣戰後第一代現代建築師，可以說是現代建築移植的制度執行者，亦是早期的建築專業者⁸²。從現代建築的歷史移植，可以看到現代性的競爭，夏鑄九將此時期現代建築的移植區分為四種類別：1.外國建築師的現代移植、2.知識菁英移植的現代空間文化折衷措辭、3.西方古典建築論述與東方宮殿建築空間措辭的結合體、4.1970年代末特定政治空間時間中的學院式現代建築。

其中，陳其寬是60年代臺灣現代建築發展過程中的主力建築師之一，亦是二次戰後現代水墨的代表畫家。1921年出生於中國北京，1948年至59年在美國留學、工作、教學，他於1949年獲得美國伊利諾大學建築碩士學位，並於隔年在美國加州大學研究繪畫、工業設計與陶瓷，尤其自1951年親炙現代主義巨擘華特·葛羅培斯（Walter Gropius），進入他所主持的建築師合作社事務所（TAC, The Architects Collaborative，簡稱TAC）工作，現代主義的血液注入這位生於中國的文人建築師，混生中國傳統與西方現代。而陳於1952年就首次於美國麻省理工學院藝術館舉辦繪畫個展，開始在美引起注意與好評，他成功地將中國傳統元素創造性地轉變為明顯的現代作品，促成當代中國繪畫中現代感的發展⁸³。自1954年起，他與貝聿銘、張肇康規劃設計出臺灣最重要的現代主義大學校園——東海大學，1960年因擔任東海大學建築系首屆系主任踏上臺灣，而在1961至63年間以當時風靡國際的薄殼結構，設計出東海大學的三座建築：建築系館、藝術中心與路思義教堂；而在往後的建築生涯中，他是臺灣薄殼結構的推廣者，尤其於70年代設計了三萬多坪的薄殼建築。⁸⁴

夏鑄九論及現代性在臺灣的移植與轉化，曾提及在臺灣現代化的過程中，現代建築論述（discourse of modern architecture）的「新知識」建構，經由學院而移入，

⁸² 夏鑄九，〈競爭現代性：1950-70年代臺灣的現代建築移植〉，《異質地方之營造：理論與歷史》（臺北：唐山出版社，2016），頁350。

⁸³ 郭繼生，〈二十世紀中國水墨畫之常與變〉，《藝術史與藝術批評的探索》（臺北：國立歷史博物館，1996），頁69。

⁸⁴ 鄭仁杰訪談，陳其寬口述，《現代建築構築性之臺灣經驗—陳其寬薄殼建築作品》。國立臺灣科技大學建築研究所碩士論文，頁附錄2，2003年。

最後真實地營造空間，進而支配、翻攪、改變了臺灣的地景。⁸⁵本章嘗試以 1960 年代背景為出發，以陳其寬的建築與繪畫作品為縮影，來理解現代性在臺灣的移植（Transplantation）與轉化（Transformation）。

在藝術創作上，陳其寬著重「技術」的試驗與革新，建築的「結構技術」對應到繪畫的「筆墨技巧」；在建築方面，本文關注陳其寬引用來自西方的薄殼建築，尤其是傘形結構⁸⁶除了節省材料、也忠實反映結構力學之美；而在繪畫方面，陳其寬則從西方 20 世紀初期抽象表現主義（Abstract Expressionism）繪畫的觀念得到啟發，將現代攝影的視角、點描、墨拓、水拓、滴色、用蠟用礬等實驗技法融入中國筆墨，而將水墨畫演化到一種「幻境的、建築的、超時空的、輕靈的、純粹的想像世界」⁸⁷。在繪畫作品中，筆者更試圖聚焦於他的山水畫，其原因有二：第一、山水畫是中國傳統水墨畫中的典型代表，而陳其寬以創新技法來重新詮釋，與他以「薄殼結構」來詮釋中國「合院與迴廊」的空間類型有可對照性，能夠討論傳統與現代的融合；第二、陳其寬的山水畫有非常豐富的表現形式，並隨時代更迭可梳理其發展演變脈絡；他的山水畫幾乎都不是摹寫式的寫生，而是投射出回憶與再造的山水，展現其對於新空間觀念的探索，與他所設計的建築空間有隱然的關聯性。

因此，本章在研究範圍上，聚焦於陳其寬先生的薄殼建築與意象山水畫，藉以理解和詮釋臺灣戰後建築與繪畫在結構理性和抽象思想上的探索。

第二節、現代建築與繪畫：從基提恩（Sigfried Giedion）到陳其寬

如何理解現代建築與現代繪畫之間的共通性？

陳其寬於 1948 至 52 年在美國伊利諾理工大學求學及聯合建築師事務所（TAC）工作期間，與葛羅培斯相熟的那幾年，深受現代主義的影響，其中有一本

⁸⁵ 夏鑄九，前引〈競爭現代性：1950-70 年代臺灣的現代建築移植〉，頁 377。

⁸⁶ 陳其寬於 1968 年的〈薄膜結構—建築界的新猷：陳其寬建築師訪問記〉一文中，將此類形薄殼建築稱為「傘形結構」，其是雙曲拋物面薄殼結構中的一種，由四個雙曲拋物面拼合成一個倒置傘，形成建築的屋面，雖是曲面，卻由無數直線所構成，通常用粉板條釘製成模板，施工簡單，用料節省經濟，而受陳推廣大量使用。故本文大多採用陳所稱的「傘形結構」來指稱此種薄殼類型。

⁸⁷ 陳其寬獲得第八屆國家文藝獎（美術類）的得獎理由：「具備建築師的美學視野，融合抽象觀念，使用水墨素材，創造出一種新繪畫藝術，用以表現某種幻境的、建築的、超時空的、輕靈的、純粹的想像世界，作品深具創造力和自由特質。融合了追憶和虛擬，加上強調此時此刻的「新」之探索，作品演變呈放射的、並置的和多次元的擴張狀態，在藝術創作上深具獨特性。畫作具有裝飾性色彩、建築的線條和迷幻的空間，啟發了我們對週遭環境一種新看法，風格深具啟示性與累積性成果。」引用於國家文化藝術基金會文藝獎官方網站：

<https://www.ncafroc.org.tw/artsaward/winnerDetail@1236>

現代建築的理論經典，即基提恩（Siegfried Giedion）於 1941 年出版《空間·時間·建築》（*Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*）（漢寶德，2000：37-38），本書為他受葛羅培斯（Walter Gropius）的邀請在哈佛大學 1938 至 39 年間擔任「Charles Eliot Norton Chair」所發表的演講集結，將現代建築的來源與時代性，連同現代繪畫與雕塑，建立一個理論框架，亦指出現代建築結構美學與現代藝術的連結。基提恩曾言：現代藝術家就宛如發明家或科學上的發現家，他們都在尋求人類與世界之間的新關連，有創造能力的藝術家，讓大眾透過他的眼睛來觀看世界的事物，就像一面鏡子，去觀看那些大眾未能體認到的東西⁸⁸（S. Giedion, 1986：430-432）。

基提恩以瑞士工程師梅耶爾（Robert Maillart, 1872-1940）為例，來闡述其橋樑作品與現代藝術不謀而合的美學呈現。梅耶爾的眾多橋樑設計，將「版構造」（Slab）轉變為主要結構系統，能承受各種形式的應力；其正如立體派的藝術家，以互相懸浮、貫通、進退的「平坦面」（the planes）來組構繪畫的畫面，面常常是透明的，並無固定在寫實的位置上，其揚棄了文藝復興以來各線條輻集於單一消點的定點觀看方式（S. Giedion, 1986：450-465）。梅耶爾所設計的沙基納托貝爾橋（Salginatobel Bridge, 1929-30），在斷層的兩岩壁的空間中，橋身纖細單薄，輕盈有彈性的姿態，與其豎立的版結構和諧韻律，渾然一體；其就如立體派的繪畫中，懸浮的平坦面不規則地互相貫穿與融合，來呈現新的空間概念：空間—時間（Space-Time）。

基提恩在 1954 年發表於 *Architectural Record* 的文章〈現代建築管窺〉（*The State of Contemporary Architecture*），同年五月亦被翻譯刊登於《今日建築》第三期，文中提及在現代新建築運動中，都在追求一種「新的空間觀念」（*New Conception of Space*），迫切地需要超凡的想像力，其想像架構在現代藝術與建築結構技術之上，藝術如立體派（Cubism）、荷蘭之風格派（De Stijl）、未來派（Futurismo）；而新興結構則如帷幕牆、薄殼、空間桁架，越來越傾向輕量纖細的構造方式，創造出令人耳目一新的空間⁸⁹。

黃寶瑜於《今日建築》第四期所發表的〈新宇宙觀導臆〉一文，亦明顯地受到基提恩的著作理論所影響。文中分為八個部分，分別為：宇宙觀、新與舊、藝術與工程、透視術之失色、立體派的成就、未來主義與運動美、實體展開與空間之獲得以及結語。文章從 1908 年數學家赫爾曼·閔考斯基（Hermann Minkowski）所提出

⁸⁸ Siegfried Giedion. "The State of Contemporary Architecture" *Architectural Record*, (Feb 1954), p.186-191.

⁸⁹ Siegfried Giedion. "The State of Contemporary Architecture" *Architectural Record*, (Feb 1954): 186-191.; 方汝鎮中譯，〈現代建築管窺〉，《今日建築》，頁 2-5，1954 年。

的空間與時間的結合體切入，而科學與藝術亦有相通的看法，以相對性（Relativity）和共時性（Simultaneity）等理論，企圖揚棄事物外在形象的重寫，而是掌握內在性質的變化，進而於結論中，從對於質量（mass）、建築平面、表面（surface）、附屬藝術等面向的處理，建議學生從此切入建築設計⁹⁰。由此可見，基提恩實為台灣戰後現代主義觀念的重要引介人。

基提恩認為藝術家具有格外敏銳的觀點，來理解人類與當下的新世界；置放於陳其寬先生身上，就如同他所提及創作觀的「意眼」（the Mind's Eye）⁹¹。本章提出以下三個觀點來自於陳其寬先生的文獻與訪談，用以詮釋陳先生的傘形薄殼建築與意象山水畫：

（一）**抽象傳統**：臺灣建築的現代主義拓荒者面臨的問題，是民族主義和合理主義的鬥爭。「抽象化」傳統，成為建築師追尋「現代中國建築」的解方。

（二）**組構**：來自於中國建築的院落組構與變化，也延伸至「步移景易」的變化觀在內，而對應到西方現代繪畫立體主義與未來主義的時間與空間融合觀（Space-Time）。

（三）**留白**：來自於中國的水墨山水畫以及陰陽、虛實的觀念。

第三節、現代性的臺灣移植：薄殼結構與抽象繪畫

1960年代，臺灣正值戰後重建與經濟起飛的轉型期，政府積極推動工業化與現代化建設，在大量公共設施、工廠與倉儲設施的需求下，建築界迎來一波結構技術的實驗與創新高峰。正是在這樣的歷史時機中，以薄殼（shell structures）與傘狀結構（umbrella structures）為代表的空間結構設計，迅速成為建築實務與工程界的焦點，其形塑空間、節省材料、展現現代主義美學的特質，充分呼應當時社會對「新技術、新形象、新秩序」的渴望。

其中，被稱為「傘形結構」的設計，實際上屬於雙曲拋物面薄殼結構（Hypar—Hyperbolic Paraboloid Membrane Structures）的一種，由四個對角拉力與推力交錯的雙曲拋物面單元拼合而成，呈現如漏斗倒置般的輕盈天幕。這種張力—彎曲混合的形構策略，在結構力學中可將屋頂荷載有效分散至四周支撐點，同時形成張力與壓力交錯對應的平衡系統。這種結構源遠流長，可追溯至人類早期游牧帳篷的形式，以拉張獸皮覆蓋輕木結構，形成可移動的庇護空間，乃最早的薄膜建築原型。雖然此類張力結

⁹⁰ 黃寶瑜，〈新宇宙觀導臆〉，《今日建築》第四期，頁 8-11，1954 年。

⁹¹ 參考：陳其寬，〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉，《作者》三卷四期，頁 37-38，1962 年。

構曾長期被主流建築實踐忽視，然而自 20 世紀中葉起，隨著西方建築師如菲利克斯·坎德拉 (Félix Candela, 1910-1997)、皮耶·路易·吉奈維 (Pier Luigi Nervi, 1891-1979) 等人對幾何結構與材料力學的再探索，張力結構的潛能重新被發掘，並成為現代主義建築語彙中的重要構成。

臺灣在引進雙曲拋物面混凝土薄殼結構時，技術並非完全由外國技師主導，而是建築師、結構技師（例如鳳後三先生）與本地營造廠共同參與，展現出結構合理與施工可行的協作成果。薄殼結構在臺灣的移植，可以分為：1. 建築刊物的傳播、2. 外國建築師的協助以及 3. 臺灣建築師案例的實踐等面向。

1954 年，臺灣戰後第一本建築專業刊物《今日建築》刊登翻譯貝魯奇 (P. Belluschi) 的〈新建築的新精神〉一文，以及編譯〈空間架構的概念及其可能性〉，其中定義新的空間架構，分為空間架構 (Space Frame) 和應力膜構造 (Stress Skin Structure)，其中引介了 Walter Gropius、北卡羅來納州大學建築系主任 Eduardo Catalano 對於現代結構的主張與實驗⁹²。而漢寶德創辦的《百葉窗》刊物，1958 年第六期翻譯《垂懸屋頂簡介》一文，1960 年第六期更訂為「殼形結構專輯」，刊登漢寶德所寫《殼形建築的審美觀》、方紓著《殼的發展》、Mario G. Salvadori 著、成影節翻譯的《薄殼結構簡介》。內容提及了義大利的結構技師暨教授 Giorgio Baroni、墨西哥建築師 Felix Candela……這些國際上建築創新結構的實踐者。

在建築案例的實踐上，雙曲拋物面混凝土薄殼結構在臺灣首推路思義教堂，也因為本案的設計推展，許多位國外建築師對臺灣有所幫助。首先是北卡羅來納州大學的 Eduardo Catalano 和 Horacio Camino，陳其寬自述在發展路思義教堂時，曾去訪問他們，兩位南美洲的建築師說此種雙曲面由德國數學界發展出來，南美洲進行各種薄殼薄膜的實驗，在這熱潮下陳其寬決定採用薄殼來實踐教堂，貝聿銘也並不反對。⁹³再者，是義大利的結構技師暨教授 Giorgio Baroni，他是除了鳳後三以外，在路思義教堂設計上另外一位結構技師，在 1957 年 3 月《建築論壇》(Architectural Forum)、1957 年 8 月《建築實錄》(Architectural Record)，以及教堂落成之後刊登於 1964 年 3 月《建築論壇》(Architectural Forum) 的教堂作品介紹，皆有提及結構顧問公司 Roberts and Schaefer Company engineers，Giorgio Baroni 於 1955 年進入本公司，並且與同事德國裔美籍工程師安東·特沃索 (Anton Tedesko, 1903-1994) 共

⁹² 金長銘與今日建築研究會編輯組編譯，〈空間架構的概念及其可能性〉，《今日建築》第 2 期，頁 11-16，1954 年。

⁹³ 陳其寬口述，黃文興、林載爵整理，黃文興、林載爵、張志遠訪問。〈我的東海因緣〉。《東海風—東海大學創校四十週年特刊》，頁 185，1995 年。

同協助貝聿銘兩個建築案：一是路思義教堂，二是貝聿銘在地產商齊肯多夫（Webb and Knapp）位於麥迪遜大街 385 號的雙曲面摩天辦公大樓(1954-56)。再者，張肇康先生的哈佛大學老師 Marcel Breuer，與 Eduardo Catalano 合作設計的亨特學院圖書館（Library Building at Hunter College, 1960），其中有獨立的倒傘形結構，大面玻璃幃幕是外牆，並有空心磚孔隙的皮層，與往後戰後臺灣建築師的傘形結構建築構成方式，非常相似。⁹⁴貝聿銘於 1946 年於哈佛大學畢業，在他的回憶錄中，似乎為這段雙曲拋物面薄殼結構熱潮時期，寫下生動的註記：「那是一段非常令人興奮的時期……當時學校都是女人與像我這樣的外國人……再加上許許多多的南美洲人……而我們與葛羅培斯、布魯爾等教授關係相當熟稔，不只是師生，更是朋友。」⁹⁵

而在同一個時代，1950 年代末至 1960 年代初期，臺灣戰後美術的現代繪畫運動，也徹底改變了臺灣的創作氛圍，以「五月畫會」和「東方畫會」為代表。1957 年五月與十一月，兩個畫會分別推出首展。五月畫會在第三屆以後，逐漸形成一個以抽象繪畫為追求目標的前衛激進團體，帶動戰後臺灣畫壇的抽象風潮與水墨創新；而「東方畫會」在首展便呈現出明確的現代藝術傾向，尤其數次邀請歐洲現代藝術原作來臺參展。1950 年代末期，東方畫會的成員如蕭勤、蕭明賢、夏陽、歐陽文苑等人，已開始嘗試以中國的水墨，創作抽象作品。1964 年初，劉國松與于環素等人發起倡組「中國現代水墨畫會」，企圖將現代水墨帶進全社會的層面。而 1966 至 1968 年，旅美藝術史家李鑄晉所策展的「中國山水畫的新傳統」，在美國巡迴展覽，本展第一次匯集了臺灣與海外對「現代水墨」探索的具體成果呈現於世人眼前。參展成員包含：五月畫會成員劉國松、莊喆、馮鍾睿、在美國的王季遷、余承堯、以及陳其寬。關於此展覽的意義與價值，蕭瓊瑞有精闢的說明：

從這些參展成員的作品及其成藝歷程觀察，我們可以發現：基本上這是脫離中國大陸『傳統至革新』一路思考，從而在一些更具個人化的試驗中去進行一條新創路向。更具體的說：這些人即使都有相當的傳統文化素養，但在創作的路徑上，走得卻都不是從傳統的筆墨語法中出來的路子，而是直接以一

⁹⁴ 徐明松、黃瑋庭，〈東海大學學生生活動中心倒傘計畫案〉，《狂喜與節制—張肇康的建築藝術》，（新北市：木馬文化，2022 年），頁 77-80。

⁹⁵ Michael Cannell 著；蕭美惠譯。《貝聿銘：現代藝術泰斗》(I.M. Pei: Mandarin of Modernism)。（臺北：智庫，1995/1996），頁 84-85。

種與中國傳統不相干的形式語言，去重新塑造一個在精神上企圖契合於中國傳統的藝術新貌。⁹⁶

在這樣的論述脈絡下，陳其寬的創作實踐可視為上述觀點的具體體現。雖然他以中國水墨為媒材，但其創作思想與形式觀念則明顯受到西方抽象表現主義的影響。陳透過抽象的構圖與筆觸語彙，企圖在空間意境的建構中重新接合對中國傳統文化的精神回應。

從上而論，可以看到西方的抽象畫影響了臺灣的西畫與水墨畫，每位畫家對傳統的認識有所不同，創作手法也各有千秋，但是將水墨從傳統國畫的框架掙脫出來的意志卻相當一致。1960年代初期，因現代繪畫運動的興起，大量藝術論述湧現；1962年，面對當時畫壇掀起的「現代畫論戰」，陳其寬發表了〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉一文，表達其對抽象繪畫的理解與創作觀點，為其美術思想留下珍貴紀錄。文中，陳其寬指出：

由於肉眼，物眼所見在這個世紀中起了變化，因之心理上，精神上起了共鳴，新的想法產生了，新的看法產生了，姑名之為意眼。這種由意眼所產生的畫派也是罄筆難書。一方面是畫家根據了物眼所見，更進一步發展下去而成了一種畫，可能是連物眼都看不到的幻想之國。⁹⁷

這一「意眼」的創作理念，強調藝術創作應超越感官所見，透過抽象形式建構屬於精神層次的意象世界。此觀點不僅有助於理解陳其寬如何運用現代繪畫語彙拓展水墨創作的視野，也可進一步應用於詮釋他在建築設計中，如何藉由現代結構技術與空間形式，創造出具有傳統文化意涵的當代表達。

第四節、疊合陳其寬的薄殼建築與意象山水

綜觀陳其寬的薄殼建築作品，可以分為四個時期與代表建築類型：一為東海校園與教堂（1960-65）、二為休閒建築（1966-69）、三為廠房、市場、倉庫與研究中心建築（1970-79）、四為競圖提案與亭臺建築（1980-90）。而本研究於第二章

⁹⁶ 蕭瓊瑞，《臺灣美術史綱》，三版。（臺北市：藝術家出版社 2013）。頁 369-406。

⁹⁷ 陳其寬，〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉，《作者》三卷四期，頁 37-38，1962年。

亦將陳其寬先生一生的建築與繪畫疊合討論，將其創作分為四個時期：1.發軔時期：實驗性的開展（1948-1959）、2.臺灣東海時期：轉抽象為意象（1960-1964）、3.創化時期：質感的皮層、流動的校園（1965-1985）、4.圓熟時期：臺灣的中國想像（1986-2007）⁹⁸；其中在此四時期之中，也可以看到他的山水畫轉變：首先是1952年的〈山城泊頭〉融合了多重視點，奠定水墨現代化的先知地位；1953年的〈西山滇池〉則開始採用抽象的質感應用於山石；1957年的〈縮地術〉展現了現代物眼下的山水；而1967年的〈迴旋〉開啟展現出飛翔轉動的視角，1969年的〈金烏玉兔〉融入時空的流轉於同一畫面之中；再到1980年代的〈大地〉、〈返〉、〈巽〉表現老莊思想的宏觀宇宙，呈現一個沒有重力感的世界。

以上薄殼建築與山水畫的代表作依照時期整理如表 3-1⁹⁹。

表 3-1 陳其寬的薄殼建築與山水畫的對照年表

年代	建築 類型	陳其寬的薄殼建築	陳其寬的山水畫作代表
1950- 1959			<p>■ 多重視點山水 〈山城泊頭〉(1952)、〈歌樂山與重慶〉(1952)</p> <p>■ 抽象質感山水 〈西山滇池〉(1953)、〈出世〉(1956)、〈縮地術〉(1957)、〈雲低〉(1958)</p>
1960- 1965	東海 校舍	東海大學舊建築系館 (1961)、東海大學藝術中心 (1962)	〈仙源何處〉(1962)、〈龍門〉 (1963)、〈移〉(1964)

⁹⁸ 蔡寧，〈空間造境的現代性：論陳其寬先生建築與繪畫聯繫的意眼〉，《中華民國建築學會第三十五屆建築研究成果發表會論文集》2023年，頁469-474。

⁹⁹ 本年表將陳其寬的薄殼建築與水墨山水畫並置，試圖對照兩者之間的潛在關係。然而建築從構思設計到完工落成往往歷時甚久，繪畫則可能一揮而就，雖兩者具有創作到實現的歷時差距，但綜觀來看仍可見作者創作思維的遞嬗、時代氛圍的轉變以及建築與繪畫之間的關係。筆者盡可能考察表中所列建築作品的構思起始到完工落成時間，並以*標註，若未標註*者則表示為完工年份。

	教堂	東海大學路思義教堂(1956-1963)*、高雄聖保羅教堂(1964)	
	社會住宅	高雄福音新村(1963-1965)*	
1966-1969	休閒建築	林口高爾夫球俱樂部(1968)	<p>〈咫尺千里〉(1966)、〈澗〉(1966)</p> <p>■ 動態山水</p> <p>〈迴旋#1〉(1967)、〈迴旋#2〉(1967)、〈九十度迴旋〉(1967)</p>
	倉庫工廠	<p>華夏公司倉庫(1965)、中華貿易開發公司倉庫(1967)、德高公司高雄廠(1968)、開達公司高雄廠(1968)、楊梅利東公司紡織廠(1968)、臺灣大學牧場牛奶加工廠(1968)、高雄前鎮漁港卸貨棚架(1969)</p>	<p>〈雪峰夕照〉(1968)、〈金烏玉兔〉(1969)</p>
1970-1979	廠房市場研究中心	<p>中壢裕豐公司紡織廠(1971)、台北萬華第一魚果菜批發市場(1976)、泰國曼谷亞洲理工學院區域實驗研究中心(1975)</p>	<p>〈孿〉(1973)、〈凍港〉(1977)、〈河套〉(1977)、〈鶴〉(1979)</p>
1980-1990	大型規劃亭臺建築	<p>約旦安曼工業區(1984)、東海大學中正文化活動中心規劃案(1981-86)*</p> <p>林口僑生大學先修班司令台(1979-1984)*、嘉義體育運動公園暨體育館工程之涼亭(1994)</p>	<p>■ 宇宙宏觀的山水</p> <p>〈大地〉(1983)、〈飛〉(1983)、〈方壺〉(1983)、〈返〉(1984)、〈一元論〉(1984)、〈候鳥〉(1986)、〈泰〉(1986)、〈巽〉(1986)、〈顛〉(1986)</p> <p>■ 理想的和平世界</p> <p>〈和平共存〉(1988)、〈天、地、人〉(1989)、〈自然與科技〉(1990)</p>

本章試圖指出陳其寬先生傘形結構建築與意象山水畫的共通性，並且論述原為理性數學與工程技術出發的薄殼結構，如何透過陳其寬先生「意眼」的詮釋，來植入中國文化的意涵在其中；而透過陳先生山水畫中的創作觀點，可用以理解陳先生對於薄殼建築的創作，是極具開創性以及文化特質，分為三點論述，並且選擇代表性的建築案例與山水畫論之。

第五節、中國意境的平面組構

東海校園的設計，真正的精神並不是在房子本身，而是在房子與房子之間——院子的部分。中國人在建築上最大的發現，就是三個房子或四個房子合在一起，圍成一個院落，這是中國最大的發明之一。……中國人引申出兩進、三進，可以一直延伸下去，像北平紫禁城一套一套、一圈一圈等的大院落，所謂大圈圈中有小圈圈，這種規劃是中國建築的特色。¹⁰⁰

如何以現代的方式詮釋中國性的空間？陳其寬擅長於空間關係的組構，其觀念來自於中國建築的院落，透過簡潔的單體建築，來圍塑出空間的虛實變化。然而在其他臺灣戰後建築師手法上少見，而顯創意獨具，陳其寬也將此觀念應用在傘形結構建築的空間組構，而形成富有詩意、融合傳統與現代的空間，其中以東海大學原藝術中心（1962）和高雄福音新村（1963-65）為代表。

5-1 東海大學原藝術中心（1962）

相較於前述的林口高爾夫球俱樂部以單體建築為表現，東海大學原藝術中心則以四個建築量體圍塑出合院空間。1961年12月19日東海校內財務 Mr. Lovejoy 與美國基督教聯董會秘書長芳威廉往來信函中¹⁰¹，可見陳其寬先生所繪最初的草圖（圖 3-1）：其選址位於路思義草坪南端的坡地，小型畫廊與畫室、教室與音樂練習室呈U字型排列，小型音樂廳居高臨下採取「插入」形式，此四個量體形成具有中軸線的四合院，小型畫廊與畫室及音樂練習室量體大小相等，彷彿傳統建築之護

¹⁰⁰ 陳其寬口述，黃文興、林載爵整理，黃文興、林載爵、張志遠訪問。〈我的東海因緣〉。《東海風—東海大學創校四十週年特刊》，頁 178-180，1995 年。

¹⁰¹ 關華山、林婉婷、蕭雅菁，《東海校園迷思—自由中國的現代傳奇》，（臺中市：東海大學建築學系，2020），頁 110。

龍，而小型音樂廳的舞台則宛如廟宇中的戲台，其面對中埕空間連成一氣。原始草案中音樂廳與中庭之間沒有廊道，將虛空間與實空間直接相連，視為同等重要。

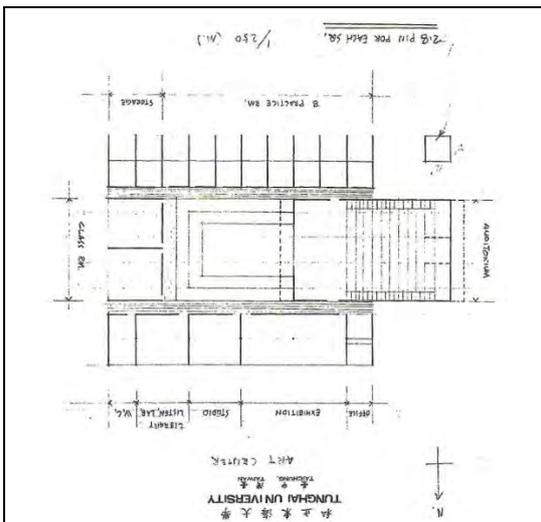


圖 3-1 陳其寬所繪藝術中心平面草圖
(引自關華山，2020；原圖來自於 1961 年 12 月 19 日 Mr. Lovejoy 與 Dr. Fenn 往來信函)

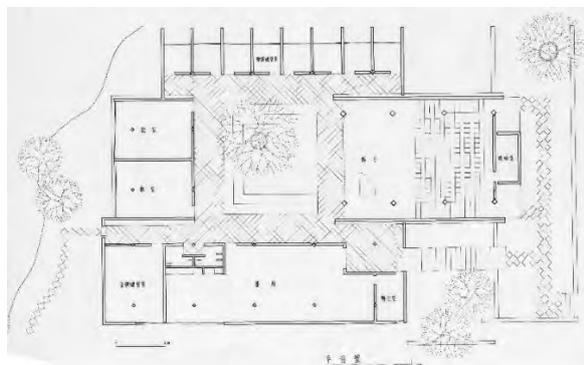


圖 3-2 藝術中心平面圖
(引自東海大學建築學系)



圖 3-3 藝術中心雙面舞台空間使用情境
(引自東海大學校史編輯委員會，2006)



圖 3-4 1970 年東海大學建築系於藝術中心評圖情景
(引自漢寶德，2012)

而最終落成的方案，從 1962 年 6 月的建築圖面（圖 3-2）與草圖彼此對照，發現經過修改更強調虛空間的經營：入口戶外庭院、門廳與中庭等三個戶外與半戶外空間呈對角線排列，形成一序列性的虛體組構，也是參訪者體驗空間的主要路徑。這彷彿是先從四合院的傳統原型出發，再以現代性的手法打破，引入時間的要素，如康乃爾大學建築系教授希米奇（Andrea Simitch）與渥克（Val Warke）所敘述，在具中軸的實量體構成中引入斜角的虛空間動線，以創造視覺穿透過層層空間的深度感：「傳統建築通常會按照中軸線組織空間，引導我們進入某空間；不過現代建

築卻常常把我們帶進空間中的角落，好讓我們第一眼看到的空間是斜角的。為了強調這種空間深度的概念，諸如科比意之類的建築師，經常會利用長邊(long dimension)，以斜線視角穿透一個空間。¹⁰²」刊登於《建築》雙月刊第五期作品介紹和傳記叢書《空間·造境·陳其寬》中，有一系列藝術中心的空間照片，即在此虛空間遊走體驗，推測應是剛完工不久由陳先生所拍攝，提供了從設計者的視角來理解藝術中心的空間營造。筆者選出四個主要場景描述遊歷時體驗到的空間變化：

(1) 入口：因為基地本身的高低落差，讓進入藝術中心是由上往下走的歷程，以雁行排列的三道低矮卵石牆圍塑出前庭，從此處可看到左側路思義教堂曲牆，以及位於低地藝術中心的漂浮感屋頂（圖 3-5、圖 3-6、圖 3-7）。王鎮華曾評論藝術中心的入口，藉由矮牆銜接地形的變化並且圍塑出一個戶外的院：「我很欣賞藝術中心的入口那幾堵矮牆與地形的銜接，如果草坪上只是光禿禿的一個合院就太沒意思了，那幾堵矮牆雖然動作很少，但已經交代了合院和地形的銜接。¹⁰³」

(2) 門廳內望：逐級而下，透過主入口月洞門的框景，可以看到中央為一把倒傘的門廳空間，以及更遠處露出一角的中庭，左側則可看到畫廊的入口（圖 3-9）。這種視角形成空間層層套景，與陳其寬門裡窗外畫作的構圖方式非常相似。

(3) 中庭：穿過較暗的門廳，進入明亮的中庭有豁然開朗之感。中庭低處東南角植相思木，地面有如以樹為核心擴散漣漪般的紋理，成為游走迴廊時的視覺焦點（圖 3-10）。素淨的白牆與地面形成畫布一般，讓相思木的樹影隨著光線成為變動的筆觸，如陳其寬所拍攝的照片（圖 3-11）。而漢寶德也曾說中國白牆的美學：「丟開板起臉來的中國文化，中國建築的精華其實就是白壁。世界上沒有任何其他民族，使用牆壁出神入化到如中國人的程度。因為它是隔斷空間的工具，同時是一張畫紙，可以任文人去揮灑。¹⁰⁴」

(4) 門廳外望：要從入口月門離開時，往外望又可看見階梯往上的消點透視，而端景是舊圖書館細緻的山牆，是再一次的借景（圖 3-12、圖 3-13、圖 3-14）。趙建中也曾回憶過這個空間的視覺景觀：「這個我們不知出入多少次的圓洞門及寬大階

¹⁰² 安德魯·希米奇 (Andrea Simitch)、瓦爾·渥克 (Val Warke) 著，吳莉君譯，《建築的語言》，(臺北市：原點，2017)，頁 105。

¹⁰³ 王鎮華，〈一條健康而未開展的路—談前期東海風格與陳其寬〉，《建築之心—陳其寬與東海建築》(臺北：田園城市，2003)，頁 145。

¹⁰⁴ 漢寶德，〈情境的建築〉，《建築之心—陳其寬與東海建築》(臺北：田園城市，2003)，頁 20。

梯，不論從內向外看，或者反之，都會得到一個三向度的優美構圖；這也是當年畢業生或訪客總要留影的地點。¹⁰⁵」



¹⁰⁵ 趙建中，《大度山林》（臺北：田園城市，2012），頁 43。

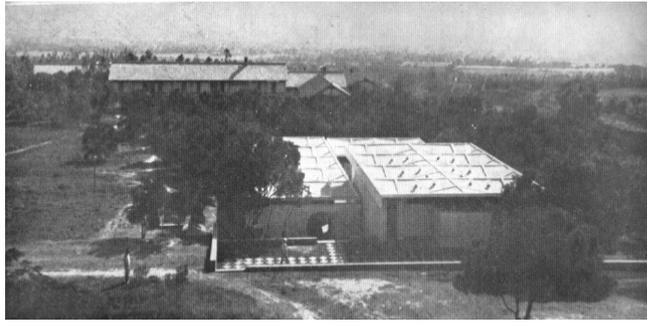


圖 3-5 藝術中心入口鳥瞰
(引自陳其寬, 1962)



圖 3-6 藝術中心入口
(引自鄭惠美, 2004)



圖 3-7 藝術中心入口前院
(引自鄭惠美, 2004)

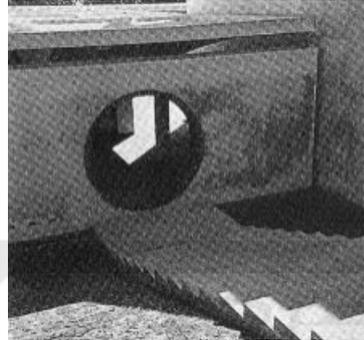


圖 3-8 藝術中心入口往下之階
梯
(引自鄭惠美, 2004)

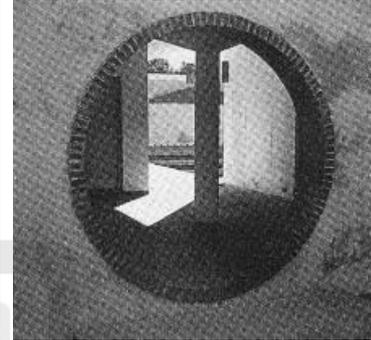


圖 3-9 藝術中心入口月洞與
門廳
(引自鄭惠美, 2004)



圖 3-10 藝術中心中庭與相思樹
(引自鄭惠美, 2004)



圖 3-11 藝術中心中庭白牆樹影

(引自羅時瑋，2003。照片為陳其寬拍攝)

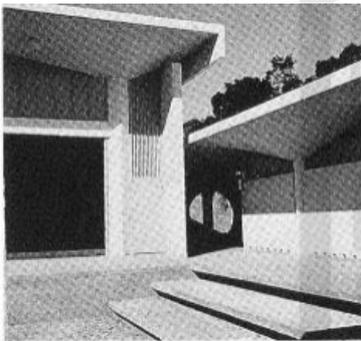


圖 3-12 藝術中心中庭往外望
門廳

(引自鄭惠美，2004)



圖 3-13 藝術中心門廳往外望
看見舊圖書館山牆

(引自鄭惠美，2004)

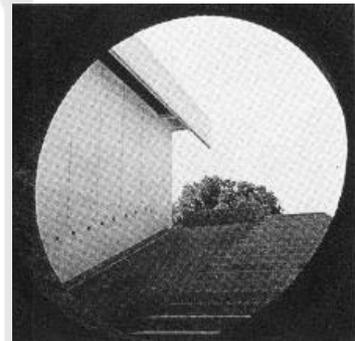


圖 3-14 藝術中心門廳往外望
(引自鄭惠美，2004)



圖 3-15 藝術中心空間序列合成

(底圖照片引自陳其寬，1962、鄭惠美，2004、羅時瑋，2003。筆者拼接)

綜觀以上場景序列(圖 3-15)，東海大學原藝術中心雖然僅為四座傘形結構建築量體所構成的合院，卻因為與周遭環境與建築的視線安排，以及虛空間的細心營造，而產生非常豐富的空間體驗。

5-2 高雄福音新村（1963-65）

高雄福音新村為臺灣基督教衛理公會根據「布倫茂」基金會捐款，從國產局購買高雄市前鎮區民權路、廣西路、光華路和梧州街等交界處的土地，供戰後隨國民政府來臺的人民、難民與貧民暫時性居住。其動機為慈善性的施捨以及教育和宗教性目的，是臺灣 1960 年代充滿烏托邦色彩的自治社區，也是臺灣「社會住宅」發展的重要代表案例。本案由陳其寬先生帶著時任試用講師的漢寶德與華昌宜一起設計，建築主要由漢執行，起因來自於首次運用傘形結構的東海建築系館甫完成，而福音新村居住單元需求大量又求經濟，自然地採用同樣的結構。漢寶德構思將薄殼倒傘改為正傘，來符合住宅的斜屋頂意象，宛如白色帳幕，而結構圖則由華昌宜繪圖簽字¹⁰⁶，建築使用執照上設計技師則登錄為陳其寬¹⁰⁷。

住宅單元將傘形倒過來成為正傘，做了不同的結構試驗：將傘形屋頂以 1B 紅磚外牆支撐，但因為熱漲冷縮造成屋頂與牆面產生裂縫而開始漏水，最後增列五支柱子取代原有承重牆才解決問題¹⁰⁸。在臺博館所收藏的衛理公會平民住宅的標準住宅平面、剖面圖（圖 3-16）以及牆剖面大樣圖（圖 3-17）中，的確可見原始設計並無柱子，也仔細設計牆面與傘頂的交接界面；而於 2006 年所拍攝的照片（圖 3-18）可見，後來於室內正中央加入柱子以支撐正傘屋頂。有別於 Giorgio Baroni 於 1949 年申請專利以柱支撐的傘形薄殼結構與柯比意 1914 年框架分明的多米諾系統（Domino），加強磚造是日治時期由日本傳入臺灣，限於臺灣早期的材料構法，有別於國際式樣的平屋頂，反應出第三世界國家邁向現代性而產生一種特殊的構造演繹風情，而產生混合中國攢尖頂、地中海白牆、蒙古包帳幕屋頂的新建築。而這正方形的居住單元更以幾何化的排列組構關係，抽象化中國的院落，置放於 1960 年代臺灣高雄之基地上。

¹⁰⁶ 漢寶德，《築人間—漢寶德回憶錄》，二版一刷。（臺北市：天下遠見，2012），頁 93-94。

¹⁰⁷ 蔣雅君、張馨文。〈從高雄福音新村談現代主義社會住宅規劃的在地書寫經驗〉。《建築師》，頁 98-103，2008 年 10 月。

¹⁰⁸ 鄭仁杰，前引《現代建築構築性之臺灣經驗—陳其寬薄殼建築作品》，頁附錄 5-6。

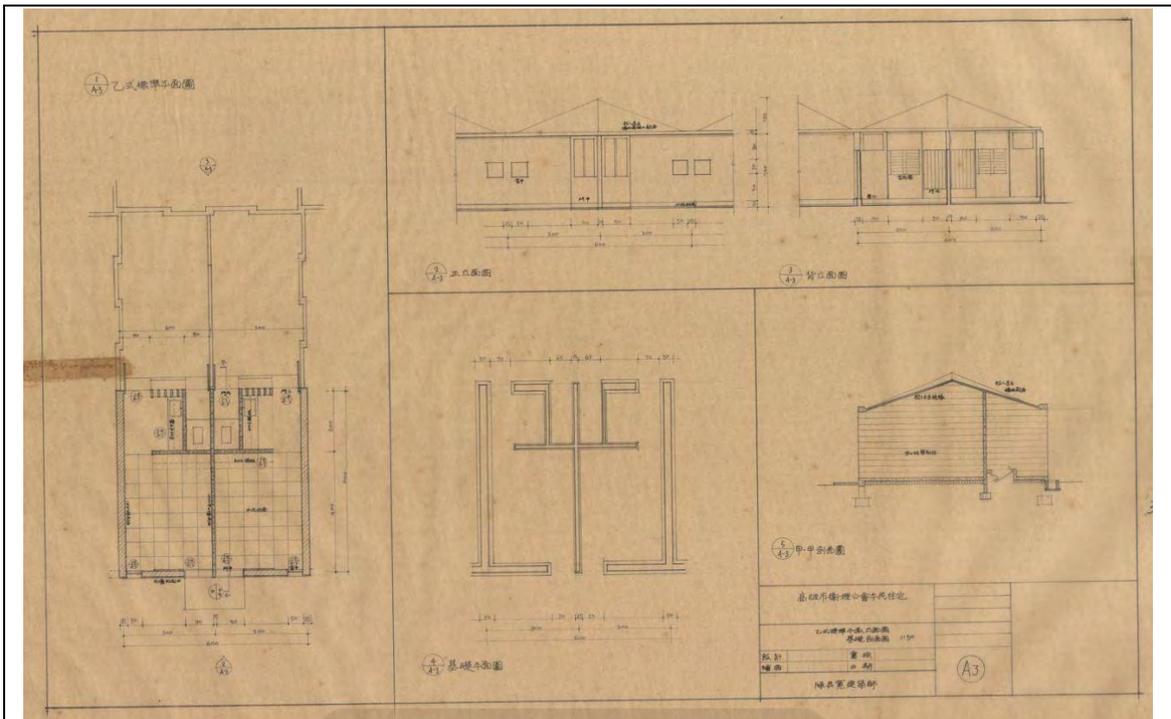


圖 3-16 乙式住宅單元標準平面、立面、基礎剖面圖
 (引自國立臺灣博物館, CCK36223006)

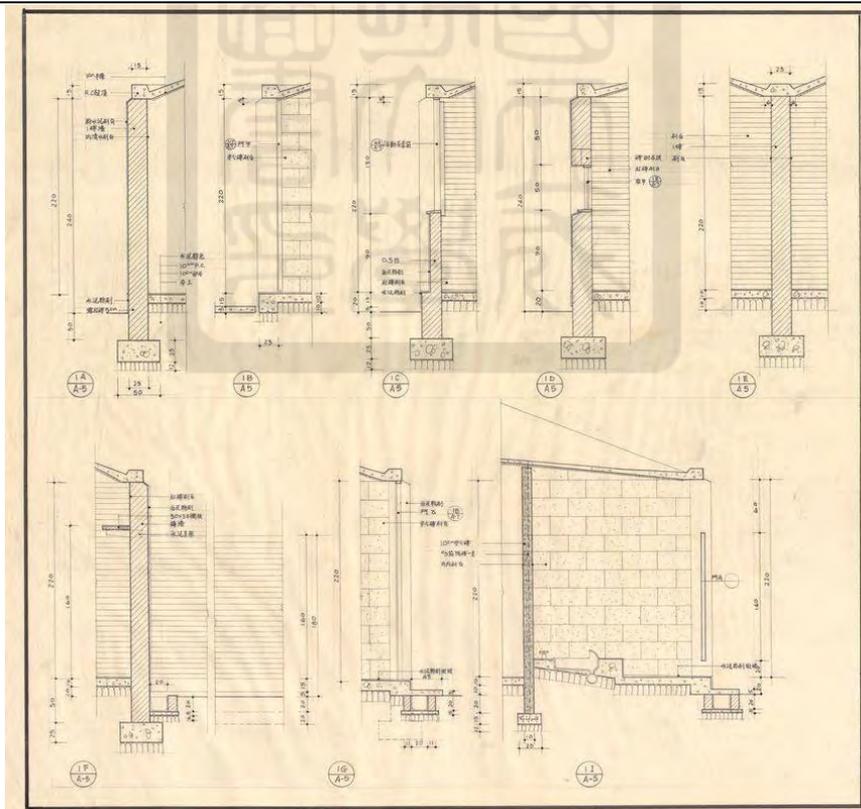


圖 3-17 住宅部份牆斷面詳圖
 (引自國立臺灣博物館, CCK36223010)



圖 3-18 2006 年拍攝福音新村住宅單元室內屋頂
(引自張馨文, 2010)

基地座落於高雄市前鎮區的一個矩形住宅區，由於國防的原因被截開，所保留的一個不規則型土地。這塊大約九千坪的土地，有很多不規則棋盤狀的計畫道路分割，而每一個分割後的小矩形，大約為二十四米的寬度。原本道路的分割方式，似乎計畫配置成背靠背模式的連棟住宅；然而若從鄰里互助和諧關係的角度思考，此種連棟住宅最不適宜；本案計畫是從互助氛圍的空間塑造來切入，因此，在設計配置的發展上，一開始構思全部的計畫道路取消，重新規劃內部交通的脈絡。歷經無數次的修改，最後在更動計畫道路最少的情形下，花費一年多的時間，才完成修改法規¹⁰⁹。

如今，在國立臺灣博物館所收藏衛理公會平民住宅設計圖中，可以找到三張發展的配置草圖，可以閱讀出以上描述的設計歷程。第一張圖名為 Plot Plan (圖 3-19)，建築單元皆為 6 乘 6 公尺的正方形，分成三種類型：Type A 為家庭型，兩戶並置，共享三個居住單元，自家庭院是 6 乘 18 公尺從中對分；Type B 為基本型，居住和庭院各佔 6 乘 6 公尺的面積；Type C 為單人居住型，一個居住單元一分为二，兩戶共享一個 6 乘 6 公尺的庭院。¹¹⁰此方案基地面積最大，為不規則形，沒有穿越整個基地的道路，只有兩條囊底路，一條為 6 公尺寬，一條為 9 公尺寬，其它則是大約 2 公尺寬的巷弄。三種單元看似隨機排列組合圍塑出十幾個大小不一的庭院，但仔細閱讀之下，有 24 個單元集結成的組團複製了三組，組團的邊界東西南北四方位形成四個庭院，並與相鄰的團塊組合而成更大的庭院。

¹⁰⁹ 東海建築研究室，〈帳幕式難民住宅區〉，《建築雙月刊》1963 年第 11 期，頁 27-31。

¹¹⁰ 黃瑋庭，《陳其寬建築中的「游」與「留白」》。銘傳大學建築研究所碩士論文，2021，頁 135。

而第二張（圖 3-20）與第三張配置草圖（圖 3-21），建造範圍則與最後落成
大略一致，西區現今梧州街的位置有一約 4 公尺寬的巷弄穿過。由 20 個住宅單元集
結成組團，組團邊緣四至六戶圍繞出一院落，與相鄰的組團再形成更大的院落，組
團之間留設有約 2 至 3 公尺寬的細小巷弄。而住宅單元類型，也簡化為兩種類型：
甲種住宅為一個單元一戶，乙種住宅為一個單元分為兩戶。

而最終落成，作品刊登於 1963 年 12 月的《建築》雙月刊（圖 3-22），其內文
具體說明了住宅單元配置的概念：

基本觀念是形成一種『衚衕』式的狹窄交通道，而用開闢的共同院落為空
間變化之高潮。但經數次修改，這些最初的構想大都放棄。目前實施的情
形，是由十六戶組成一大單元，中央八戶共享一院落，其餘八戶則自較寬
之街道上進入。大體上，尚能看出原始設計之意趣。¹¹¹

概念提及「衚衕」，令人聯想到陳其寬的出生：陳其寬 1912 年出生於北平，兩
歲時舉家遷往江西南昌，四歲遷回北平，住進東城雍和宮南近北新橋「王大人胡
同」裡，為清朝王府改建成的五進院落，由正廳、廂房、月門、垂花門、洞門圍塑
出五個院子，內有柳樹、槐樹、桑樹、榆樹等植栽。¹¹²本案的建築單元極為簡潔，
依憑著虛實空間的組構關係創造變化。

¹¹¹ 東海建築研究室，前引〈帳幕式難民住宅區〉，頁 31。

¹¹² 鄭惠美，《一泉活水—陳其寬》。（臺北：印刻，2006），頁 72-73。

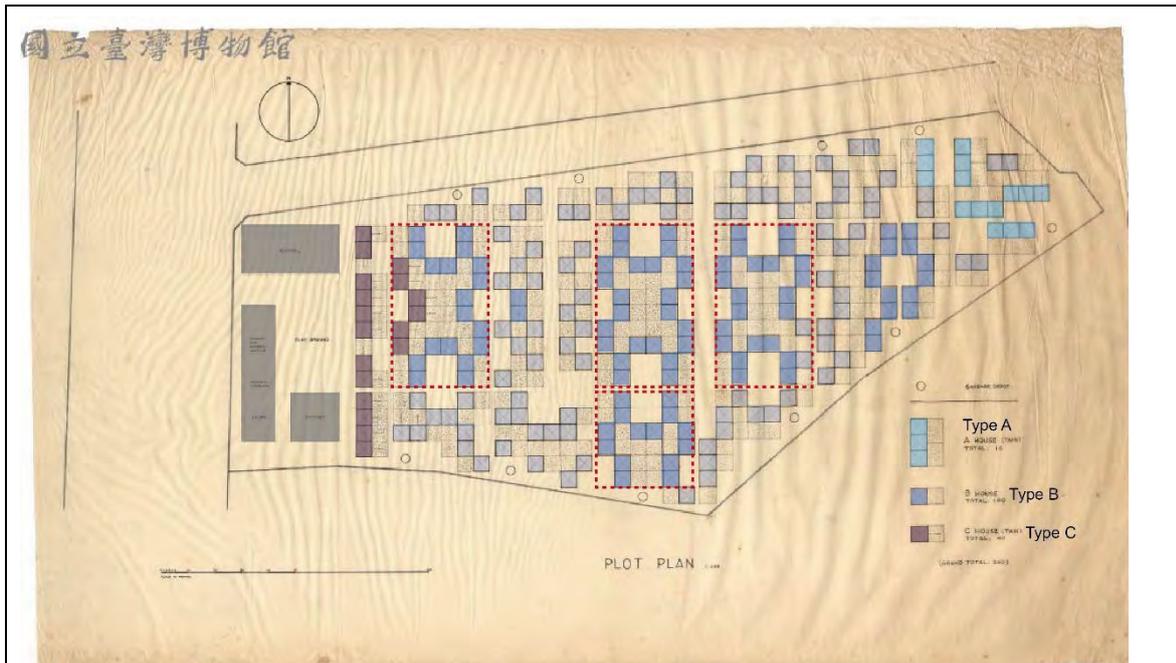


圖 3-19 高雄福音新村配置草圖

(引自國立臺灣博物館，CCCK36221001，顏色為筆者上色，用以分析理解單元分類與構成)

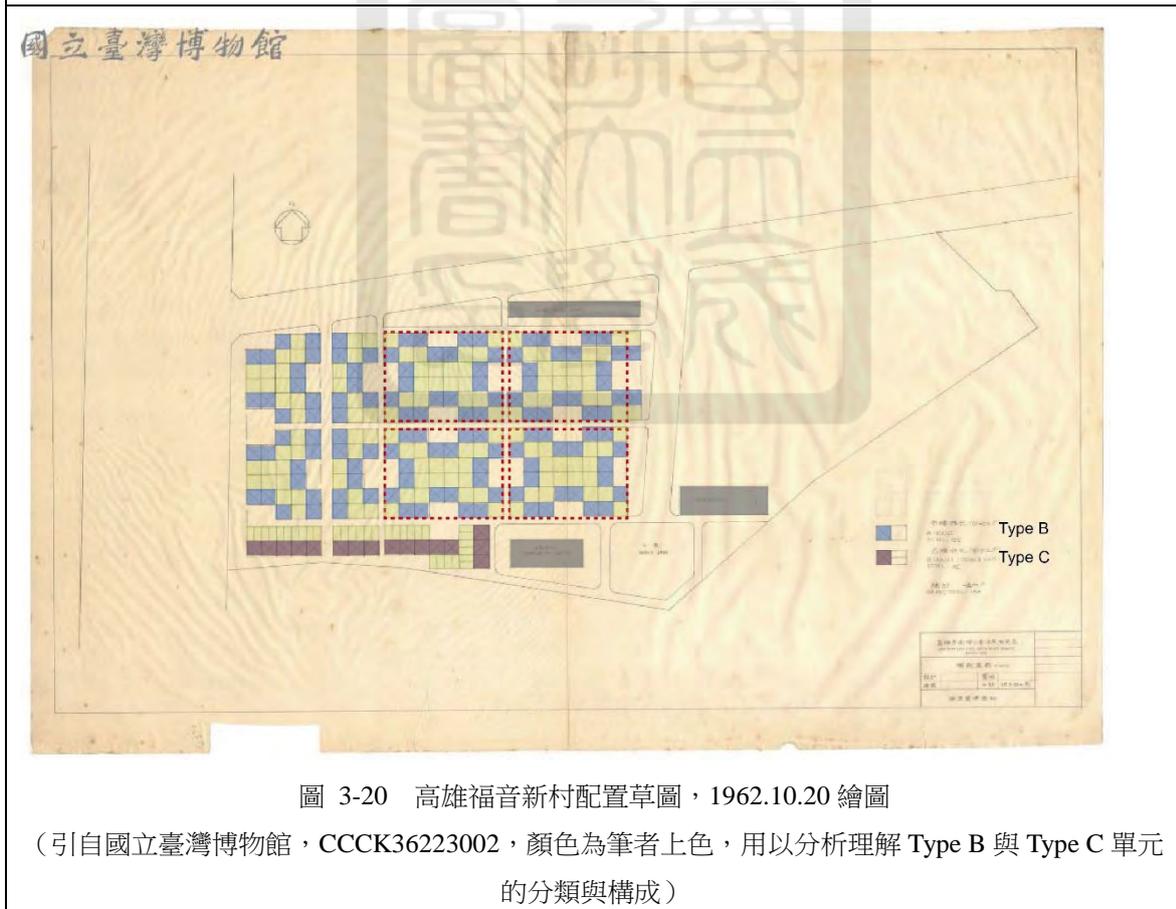


圖 3-20 高雄福音新村配置草圖，1962.10.20 繪圖

(引自國立臺灣博物館，CCCK36223002，顏色為筆者上色，用以分析理解 Type B 與 Type C 單元的分類與構成)

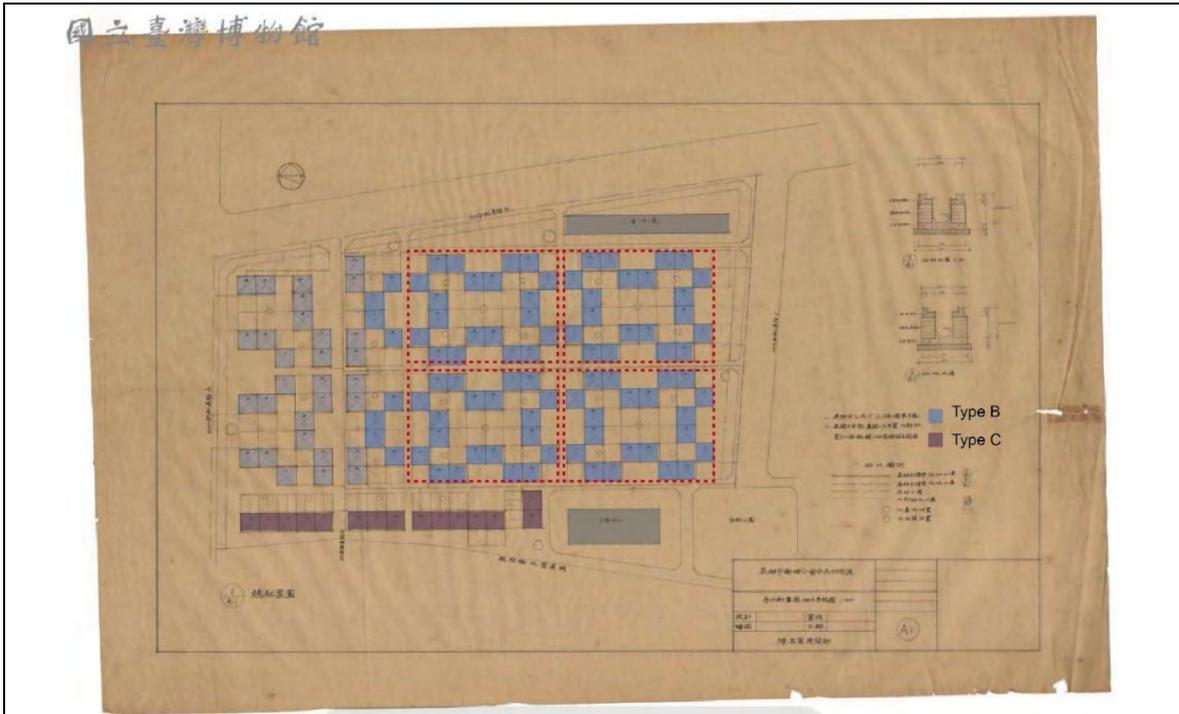


圖 3-21 高雄福音新村配置草圖

(引自國立臺灣博物館，CCCK36223003，顏色為筆者上色，用以分析理解單元分類與構成)



圖 3-22 高雄福音新村配置圖

(引自東海建築研究室，1963)

從草案到正式定案，可以看到一個簡化的過程，團塊從 24 單元縮減為 20 單元，再至 16 單元，公共院落從朝外移轉到向內，計畫道路寬度也拓寬至約 6 公尺，可以看到本案是陳其寬先生脫離東海校園這個自由的創作環境之外，受到臺灣的法規限制之下而妥協的結果。因此最終落成的虛實空間變化不似第一個草案多樣，胡同與合院尺度的懸殊也較小；但整體結果也較為理性且可行性高，可以看到東西向的巷弄彼此錯開，以避免視線一眼望穿，與中國園林所強調的曲折掩映的視覺觀念吻合。

1973 年，福音新村落成的十年後，《境與象》雜誌刊登〈高雄市福音村難民住宅檢討〉一文，記錄了這個烏托邦式的社會住宅使用了一段時光之後的景象，從圖文中可以更具體地理解福音新村的量體組構之間所形成的空間變化，筆者分為以下場景：

(1) **外觀**：住宅單元四片雙曲面組成的屋面，似中央有支柱撐起，四面下垂，遠望去宛如白色營帳，有地中海沿岸村落的異國感覺。（圖 3-23）

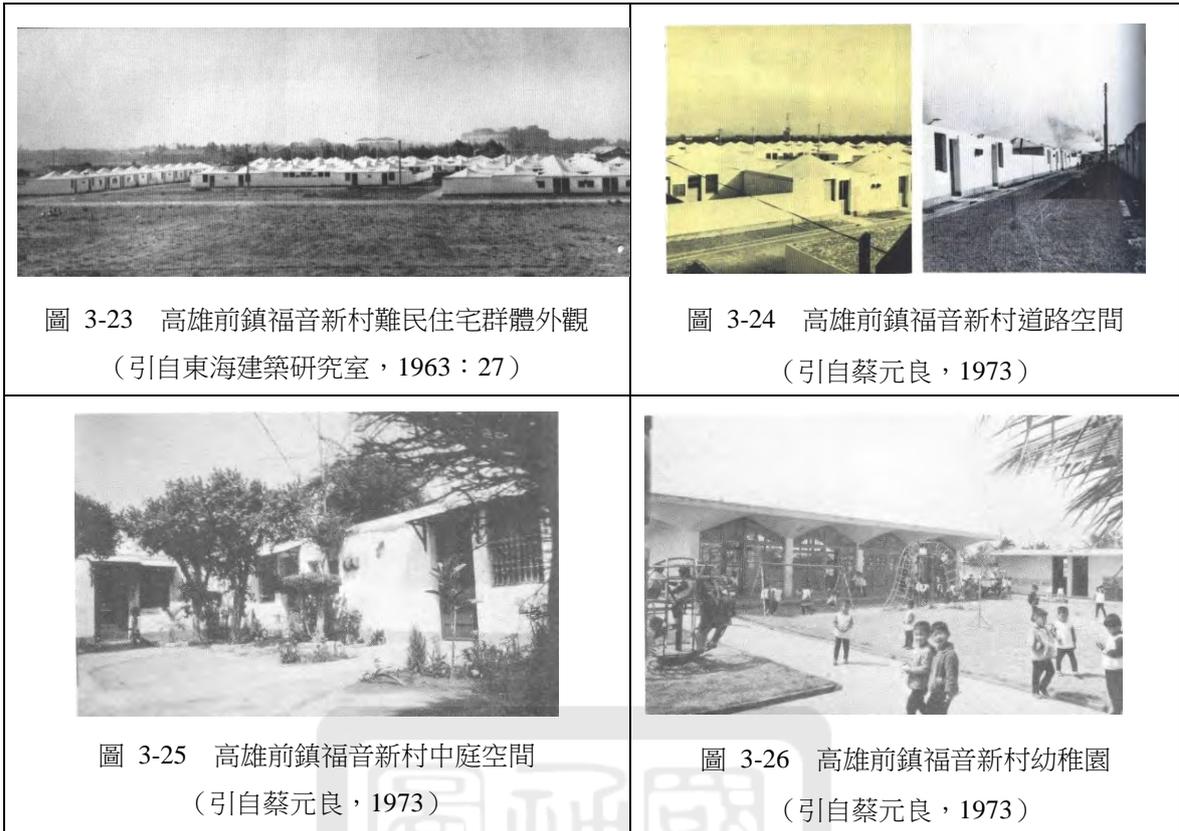
(2) **巷弄**：以正傘屋頂量體和私家庭院的圍牆，所圍塑出寬度約 4 至 6 公尺寬的巷道，建築簷高為 2.25 公尺，其親密的尺度感確實有胡同的空間意象。（圖 3-24）

(3) **中庭**：簇群之間，朝內的八戶圍塑相對開闊院落，則是行走在村子中空間變化的高潮，蔡元良對空間使用與氛圍上有生動的書寫：「面對中庭的八戶人家，很自然地享有了這塊天地，這裡是居住行為最豐富的地方：早晨推車小販的叫賣聲，主婦們架起竹竿晾衣服，放學後小學生們在這裡嬉耍，晚飯後乘涼、聊天……而且，有了綠意，也就有了生命。從外邊的巷道進入中庭，是兩種不同的感覺。¹¹³」（圖 3-25）

(4) **幼稚園**：在東邊的街廓中，有三棟量體圍合成三合院，是福音新村的幼稚園，教室使用了倒傘結構，彷彿東海大學舊建築系館的翻版：「三幢平房圍著當中的空場，整體看來仍清新可愛。小朋友們來自村裡及附近的人家，遊戲場內熱鬧而生動。右邊的一幢大教堂採用倒傘形結構，與住宅的屋頂成一有趣的反覆。¹¹⁴」（圖 3-26）

¹¹³ 蔡元良整理，夏鑄九、黃接明、陳素芬、許南雄、吳宇平、蔡元良調查，〈高雄市福音村難民住宅檢討〉，《境與象》1973 年 2 月，頁 33。

¹¹⁴ 同上，頁 33。



陳其寬在建築上以傘形結構建築單元來組構虛實空間，在意象山水畫中也組構出空間遊歷的動態性。陳先生的山水畫，多以長軸為主，其精神與「清明上河圖」是類似的，即在平面上來展現「時間」與「動態」。從早期 1952 年的〈山城泊頭〉（圖 3-27）融合了多重視角，同年的〈街景〉（圖 3-28）將俯視的建築平面圖融合入畫，到 1967 年的〈迴旋〉（圖 3-29）開啟飛翔動態的山水，1968 年的〈金烏玉兔〉（圖 3-30）將透過樹枝仰望天空，從白日到夜晚的視線呈現出來，到後期的〈虹〉、〈方壺〉、〈翔〉、〈大地〉（圖 3-31），其畫面構圖中都經營著流動的「視覺動線」，畫作裡的空間無法一眼望盡，而是須依循著畫面中的路徑、水道、雲霧的留白之處，來追隨徜徉在畫境之中。

關於山水畫，羅時瑋曾於 2015 年東海大學的通識講堂¹¹⁵，對於山水畫有精闢的描述。他引述史作檉先生的觀點來觀看中國的山水畫：北宋的山水畫以山為主體，到了南宋則以水為主角，山與水之間互為「實虛」、「有無」之關係，山是空

¹¹⁵ 參照羅時瑋教授於 2015 年之講座〈陳其寬先生的藝術與東海大學校園建築〉，東海通識工作室將其錄影紀錄。（網址：<https://www.youtube.com/watch?v=Tpqzov41MEI>，檢索日期：2025 年 1 月 15 日）

間，水即時間，諸如中國之成語：山高水長、山明水秀、黑山白水等詞彙都表達出這種辯證關係。¹¹⁶

若引用史作樑對中國山水畫的觀點，對應到基提恩的「空間—時間」觀（Space-Time），來體驗陳先生動態山水畫中的空間，其水道、煙霧的留白之處，就如藝術中心的廊道，以及福音新村中的巷弄和中庭，其宛如建築平面圖的動線經營，在陳先生無意之間融合進山水畫中的視覺動線，而群山的簇群變化，就宛如建築單元的組構關係。



¹¹⁶ 史作樑，《水墨十講 哲學觀畫》，（臺北市：典藏藝術家庭，2008）。頁 110。



圖 3-27 陳其寬，〈山城泊頭〉(Market Day, 1952) (引自廖春鈴編，2003)

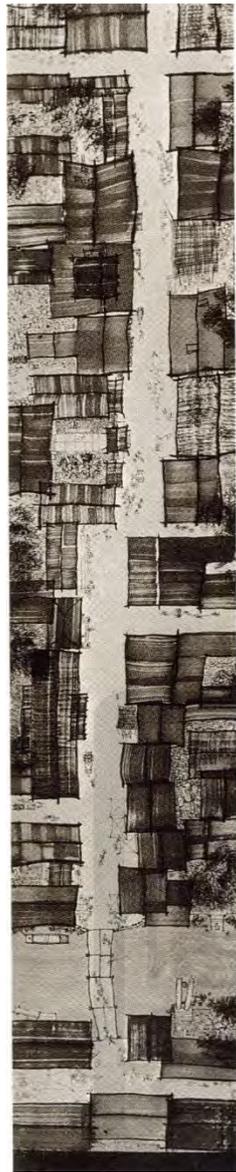


圖 3-28 陳其寬，〈街景〉(Street, 1952) (引自廖春鈴編，2003)



圖 3-29 陳其寬，〈迴旋 2〉(Vertigo#2, 1967) (引自廖春鈴編，2003)

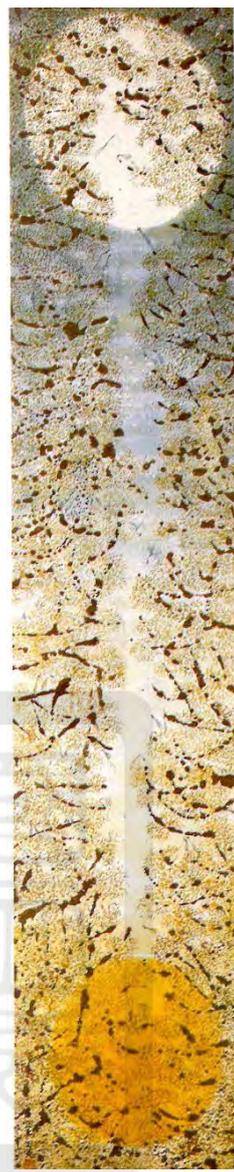


圖 3-30 陳其寬，〈金烏玉兔〉(Sun and Moon, 1969) (引自廖春鈴編，2003)



圖 3-31 陳其寬，〈大地〉(Earth, 1983) (引自廖春鈴編，2003)

第六節、詩意傳統的現代轉譯

如何再現新時代的中國文化轉化為藝術創作？似乎是西方現代主義影響之下，1960年代臺灣的建築與美術界的重要提問。

1949年，國民政府退守臺灣，海峽兩岸對立，中華文化道統的延續是國民政府自許的重責大任，而中國古典式樣新建築乃成為中央與地方機關意象的有力工具¹¹⁷。然而，幾位對於「中國建築現代化」的年輕建築師¹¹⁸，卻積極地追尋更抽象化、更具現代性的方式創造有革命性的新中國建築，拒絕一味地復古，王大閎於1965年所寫的「國父紀念館設計立意」一文彷彿是其響亮的宣言：「我們唯一能走的方式是走向一種能表現國父偉大性格及革命創造精神的新中國式建築……這次修正設計是用現代建築手法，表現我國建築傳統精神，和中華民色特有的文化……¹¹⁹」

薄殼屋頂具有新結構與新技術的特質，並可解決現代建築平屋頂沒有民族特色的窘境，成為這些青年建築師在文化形式上折衷的現代空間措辭，亦是1950至70年代臺灣現代建築論述移植，競逐現代性的重要代表之一¹²⁰。陳其寬於訪談中如是說：

「傘形結構雖是新興的結構學理，但與我國的建築精神有許多符合的地方。例如雙曲面屋頂，挑簷大，側視為一曲線，其造型係反映屋頂重量下導所形成的自然結果，很符合我國木結構挑簷斗拱表達表現靜力轉導的求真精神，與反宇向陽有異曲同工之處，雖是現代結構，而又具中國傳統的風格¹²¹。」(圖 3-32)

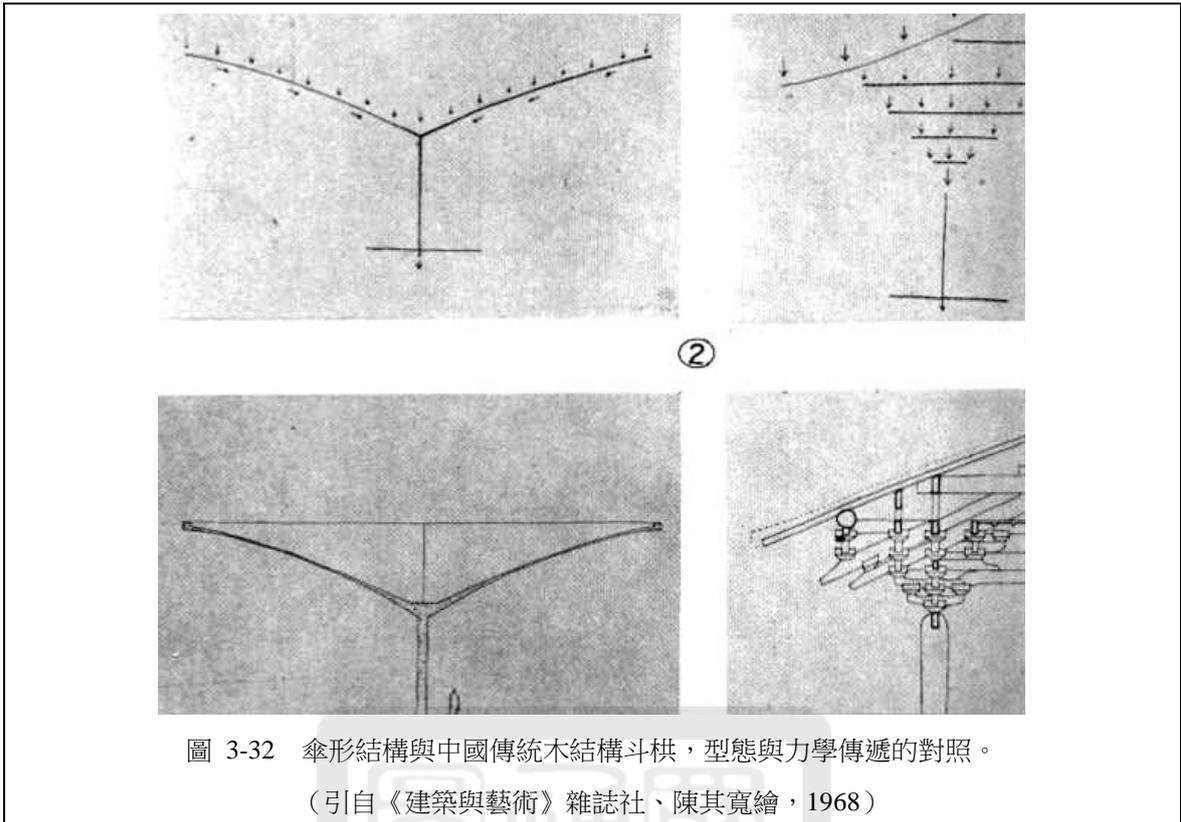
¹¹⁷ 傅朝卿，《中國古典式樣新建築》，(臺北市：南天書局，1993)。頁227。

¹¹⁸ 代表人物即為：陳其寬、王大閎、張肇康，亦即夏鑄九所言之知識菁英所移植的現代空間的文化折衷措辭。

¹¹⁹ 1965年12月3日舉行國父紀念館設計圖樣修正圖案研討會第一次會議，會中針對大會堂用途、造型外觀、結構等提出修改意見，其中關於「增加中國風味」的討論最多。對此，王大閎以〈國父紀念館設計立意〉一文答辯。其原文為：我國現代建築有三個方向可走。我們可以追隨現代西方建築，也可以抄仿我國古代宮殿式建築，或者創造有革命性的新中國式建築。...為國父紀念館設計的準繩，假如採用現代西方建築是很明顯的用不得體。如果抄仿我國古代（尤其是清代）宮殿式建築，則更不適宜，因為孫中山是推翻這類建築所象徵的滿清政治制度。我們唯一的方向是走向一種能表現孫中山偉大性格及革命創造精神的新中國式建築。國父紀念館初步草圖承蒙諸住先進指教良多所以這次修正設計是用現代建築手法表現我國建築傳統精神和中民族特有的文化所擬是否有當懇賜予指教。

¹²⁰ 夏鑄九，〈現代建築在臺灣的歷史移植—王大閎與他的建築設計〉，收錄於徐明松編，《王大閎：永恆的建築詩人》。(臺北市：木馬文化事業有限公司，2007)，頁6-9。

¹²¹ 陳其寬口述，《建築與藝術》記者記錄整理，〈薄膜結構—建築界的新猷：陳其寬建築師訪問記〉，《建築與藝術》，1968第3期，頁10-13。



在臺灣的一九五〇年代末至六〇年代初期，這些具有中國建築現代化傾向的建築師，設計出具有傘形結構屋頂的建築作品，試圖建構新的現代建築語彙。最早為張肇康先生設計的東海大學學生活動中心倒傘計畫案（1958）（圖 3-39）、接續有王大閔先生的故宮博物院競圖案（1961）（圖 3-40）、陳其寬先生所設計的東海大學舊建築系館（1961）、藝術中心（1962）、高雄左鎮區福音新村（1963-65），陳其寬先生與有巢建築師事務所合作的高雄加工出口區辦公大樓（1965）（圖 3-42）也曾出現具有薄殼屋頂的草案，以及陳其寬所設計的林口高爾夫球俱樂部（1968）（圖 3-43），以上建築設計僅有陳其寬先生的作品多半有真實落成，而成為戰後臺灣薄殼建築的代表推廣者。本小節以林口高爾夫球俱樂部為主角，來論述陳先生如何以傘形結構為抽象性的語言，來再現中國性的空間。

林口高爾夫球俱樂部（圖 3-33）是陳其寬先生離開東海大學成立建築師事務所以後，除了中央警官學校以外，較為滿意的建築作品之一，亦是他口中三萬多坪的薄殼建築作品中，空間變化較多的一個¹²²。林口高爾夫俱樂部於 1963 年春天由吳三連先生發起籌設，選定在林口興建球場，1964 年四月成立俱樂部，球場開工興

¹²² 鄭仁杰，前引《現代建築構築性之臺灣經驗—陳其寬薄殼建築作品》，頁附錄 10。

建，於同年八月一日完工啟用，而俱樂部會館建築則於 1968 年興建完成¹²³。會館基地正前方配置停車場，位在較低的地勢；而會館本體位在抬高一層樓的地形之上，因此整體建築雖然只有一層樓高，若從停車場的低處望向建築仍顯露氣勢（圖 3-34）。

整座建築由傘形結構單元所構成，模型方案為長邊四座傘、短邊七座傘，實際落成方案則為長邊八座傘、短邊五座傘，組構成矩形的平面。陳先生並非矩陣式的排列出四十座傘，而是配置三十五座傘創造出空間變化（圖 3-43），其變化方式有二：其一、二樓景觀餐廳的區域將九座小傘改為四座偏心大傘，並且抬高，光線得以從傘的高低差之間傾洩而入，以創造出更挑高寬敞、輕盈通透的空間感（圖 3-37）。其二、有二十二座傘都位於戶外空間，環繞著室內空間四邊外圍，牆面內縮，形成迴廊空間。而這種傘面外露的方式，與環繞著東海大學原藝術中心中庭的廊道有異曲同工之妙，其強調傘形屋面的獨立性，廊道上的薄殼傘單元彼此還以樑連接，最外圍的樑微微突出，抽象化斗拱的意象（圖 3-38），陳其寬如是說明：

「如果樑具有結構的意義，它必須與其他的柱結合，但由圖面上的表現並非如此。傘面下的小樑其實不具結構性的意義，我主要企圖傳達傳統中國建築中象徵性的意義，傘面是傳統屋頂的抽象化表現，小樑則代表類似斗拱的象徵意義，主要是表現性的元素。¹²⁴」

將林口高爾夫球俱樂部與東海大學學生活動中心倒傘計畫案（1958）、故宮博物院競圖案（1961）與高雄加工出口區辦公大樓草案（1965）置放在一起互相比較，有許多相似之處，自然是因為陳其寬與這些案子都有一些關聯：陳與貝聿銘和張肇康共同規劃東海大學校園，並曾擔任故宮博物院遷建工程評審委員及建築顧問，陳勢必有看過這些未完成的紙上建築。而在這些案子之間，又有臺灣大學農業陳列館（1963）（圖 3-41），雖無傘形結構屋頂，但是其為張肇康與有巢建築師事務所共同合作，似乎完成了東海大學學生活動中心倒傘計畫案未落成之憾，其量體構成與立面分割設計非常相似，並與高雄加工出口區辦公大樓（1965）在外觀構成上也異曲同工。故將這些案子合併討論，歸結其以抽象語言所呈現出的傳統空間意象，以下提出三個要點，共同互相比較這些接近於同一時期的傘形薄殼建築。

（1）水平延展的懸浮空間：這系列獨棟的傘形結構建築，似乎抽象地融合了中國傳統合院正身的一條龍、西方現代主義柯比意薩伏瓦別墅（Villa Savoye, 1931）

¹²³ 引自林口高爾夫球場官方網站之球場簡介。（網址：<https://www.linkougolf.com.tw/about-the-course.html>，檢索日期：2023 年 5 月 29 日）

¹²⁴ 鄭仁杰，前引《現代建築構築性之臺灣經驗—陳其寬薄殼建築作品》，頁附錄 7。

的底層架空以及密斯·凡德羅的開放性平面（Open Plan）。平面皆為空間單元水平地並置排列：東海大學學生活動中心倒傘計畫為五開間，林口高爾夫球俱樂部與臺大農業陳列館為七開間，故宮博物院競圖案為十一開間，高雄加工出口區辦公大樓草案為十三開間，其中除了東海大學學生活動中心與林口高爾夫球俱樂部，以上建築主入口都位於正中央開間，平面格局較為對稱嚴謹，隱喻了中國傳統建築格局的倫理層級；而林口高爾夫球俱樂部為休閒性建築，其平面配置則為左右分割，一側為入口與服務空間，另一側為開闊的餐廳空間，空間配置顯得較為輕鬆自由。從立面外觀來看，底層有臺基，屋身皆強調柱位的垂直分割，似乎再現了中國傳統簷廊立面的柱列，臺大農業陳列館有細緻的設計說明：「此作雖為矩形，但格局上不無傳統色彩，如在地面用料上用方型紅缸磚鋪砌，迴廊白水泥斬假石臺基之使用，琉璃之裝飾，紅壓克力長條窗暗示柱子，幕牆樞鑲暗示支摘窗，厚重屋面下之過渡空間，以及木作裝飾之油漆，顏色上之調配等，都富於中國傳統色彩。¹²⁵」而林口高爾夫球俱樂部的陽台，更因柱列而切開留縫，讓外觀能夠突顯柱列的垂直分割；而這些建築，二樓以上的樓板大都往外懸挑，製造出陰影，以呈現出懸浮性的現代語彙。

（2）傘形結構屋頂曲線的強調：此五案除了臺大農業陳列館，皆為表現傘形結構屋頂的曲線，彷彿倒置的中國傳統屋頂。其中皆有一個共同性：透過量體脫開、玻璃帷幕等方式，來強調傘形的曲線必須外顯在視覺上。例如故宮博物院競圖案的屋身與薄殼屋頂完全脫開，形成平屋頂的水平量體之上有一層更大面積的傘形結構，頗具氣勢；而東海大學學生活動中心倒傘計畫案與林口高爾夫球俱樂部在立面則皆以大面玻璃的通透感來接合屋面的雕刻感實體；高雄加工出口區辦公大樓草案則是在二樓局部的特殊核心公共空間使用傘形結構屋頂，其空間的照明與音響皆作特殊設計，與林口高爾夫球俱樂部在景觀餐廳使用局部抬升的屋頂手法相似，達成更加明亮挑高的空間感。

摺版屋頂亦是薄殼結構的原型之一。其特徵為連續的摺線在末端上揚，隱喻起翹的屋頂，此時期亦有王大閎建築師所設計的臺大學生活動中心（1961）、沈祖海建築師事務所的臺大醫學校區的英語訓練中心（1962）頂層的餐廳屋頂，華泰建築師事務所的外交部北投致遠新邨（1962）建築群的禮堂大廳也採用摺版屋頂，高出四周屋頂，獲得較挑高的室內空間，增加天花板面的雕塑性。而王大閎與大宇建築

¹²⁵ 虞日鎮、張肇康，〈國立臺灣大學農業陳列館〉，《建築雙月刊》，1966年第20期，頁51-53。

師事務所的臺北車站競圖提案（1985）也是此種想法的重現，在設計說明中比喻為連續倒置的馬背屋頂，創造車站建築律動之語彙，只可惜並未獲得設計權。

（3）**環繞廊道**：最後，在東海大學學生活動中心倒傘計畫案與林口高爾夫球俱樂部都出現了環繞建築室內空間一周的廊道，讓薄殼傘面伸出牆外，以創造出中國傳統建築木結構挑簷斗拱的空間感。正如陳其寬先生的設計理念描述：

「當時我是希望將迴廊的概念引入建築作品當中，讓人能夠在迴廊之中與週遭的大自然景緻相互融合，所以外部空間上加入了廊道；而內部空間上主要的特色在餐廳的屋頂上，將四片大屋頂提高，藉此引入側面光線，使光線灑入餐廳之中。餐廳也期望空間更加寬敞，因此只有四根柱子支撐傘面。¹²⁶」



¹²⁶ 鄭仁杰，前引《現代建築構築性之臺灣經驗—陳其寬薄殼建築作品》，頁附錄7。



圖 3-33 1970 年林口高爾夫球俱樂部外觀
 (引自
<https://shulinkou.tripod.com/dawg2.html>，檢
 索日期：2025 年 2 月 6 日)



圖 3-34 林口高爾夫球俱樂部外觀舊照
 (引自徐明松，2020)

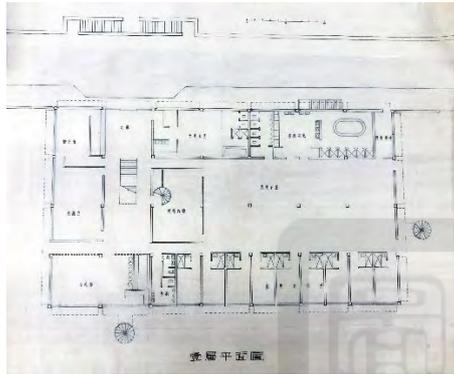


圖 3-35 林口高爾夫球俱樂部壹層平面圖
 (引自東海大學圖書館特藏組)

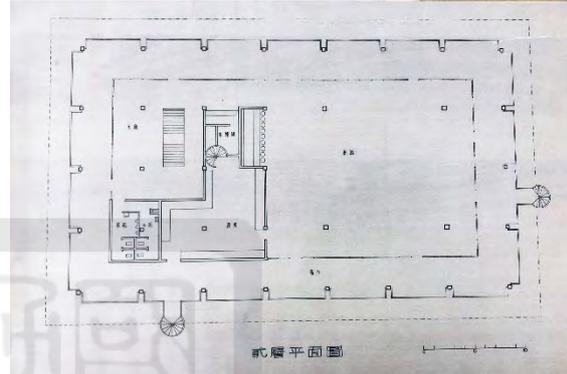


圖 3-36 林口高爾夫球俱樂部貳層平面圖
 (引自東海大學圖書館特藏組)



圖 3-37 林口高爾夫球俱樂部餐廳 2021
 年內部空間景象
 (筆者拍攝，2021)



圖 3-38 林口高爾夫球俱樂部迴廊，圖中為陳其寬
 先生
 (引自藝術家雜誌，1984)

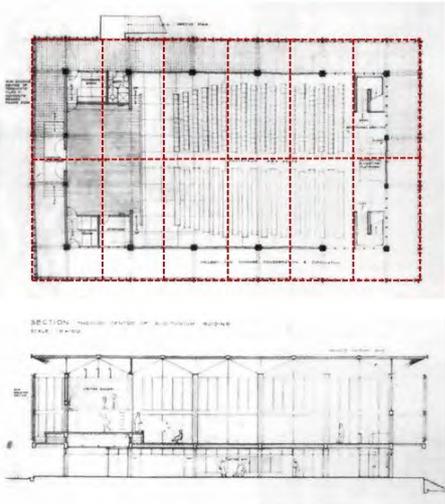


圖 3-39 東海大學學生活動中心倒傘計畫案（1958）貳層平面圖、剖面圖
（引自徐明松、黃瑋庭，2022，虛線為傘形結構屋頂投影線，筆者所加。）

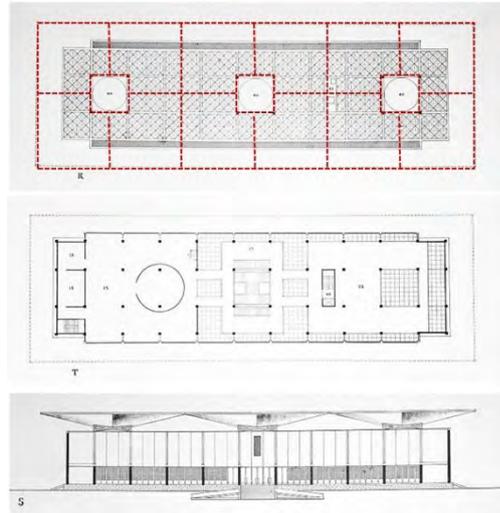


圖 3-40 故宮博物院競圖案（1961）三層平面圖、頂層平面圖、立面圖
（引自 <https://www.archiposition.com/items/20180601113735>，2025 年 2 月 6 日檢索，虛線為傘形結構屋頂投影線，筆者所加。）

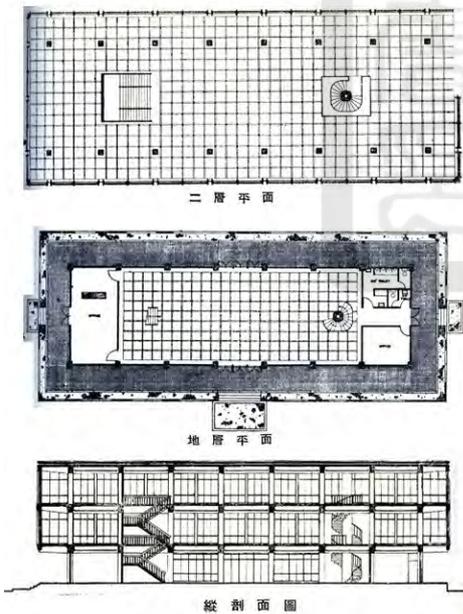


圖 3-41 臺灣大學農業陳列館（1963）壹層平面圖、貳層平面圖、剖面圖。
（引自虞日鎮、張肇康，1966）

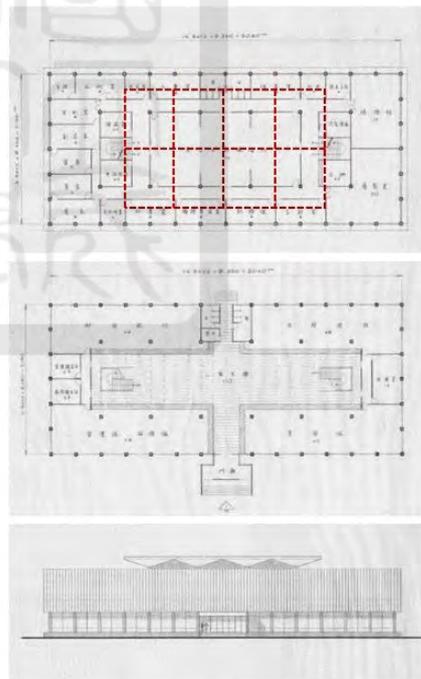


圖 3-42 高雄加工出口區辦公大樓草案（1965）壹層平面圖、貳層平面圖、立面圖
（引自國立臺灣博物館，CCCK14721011，虛線為傘形結構屋頂投影線，筆者所加。）

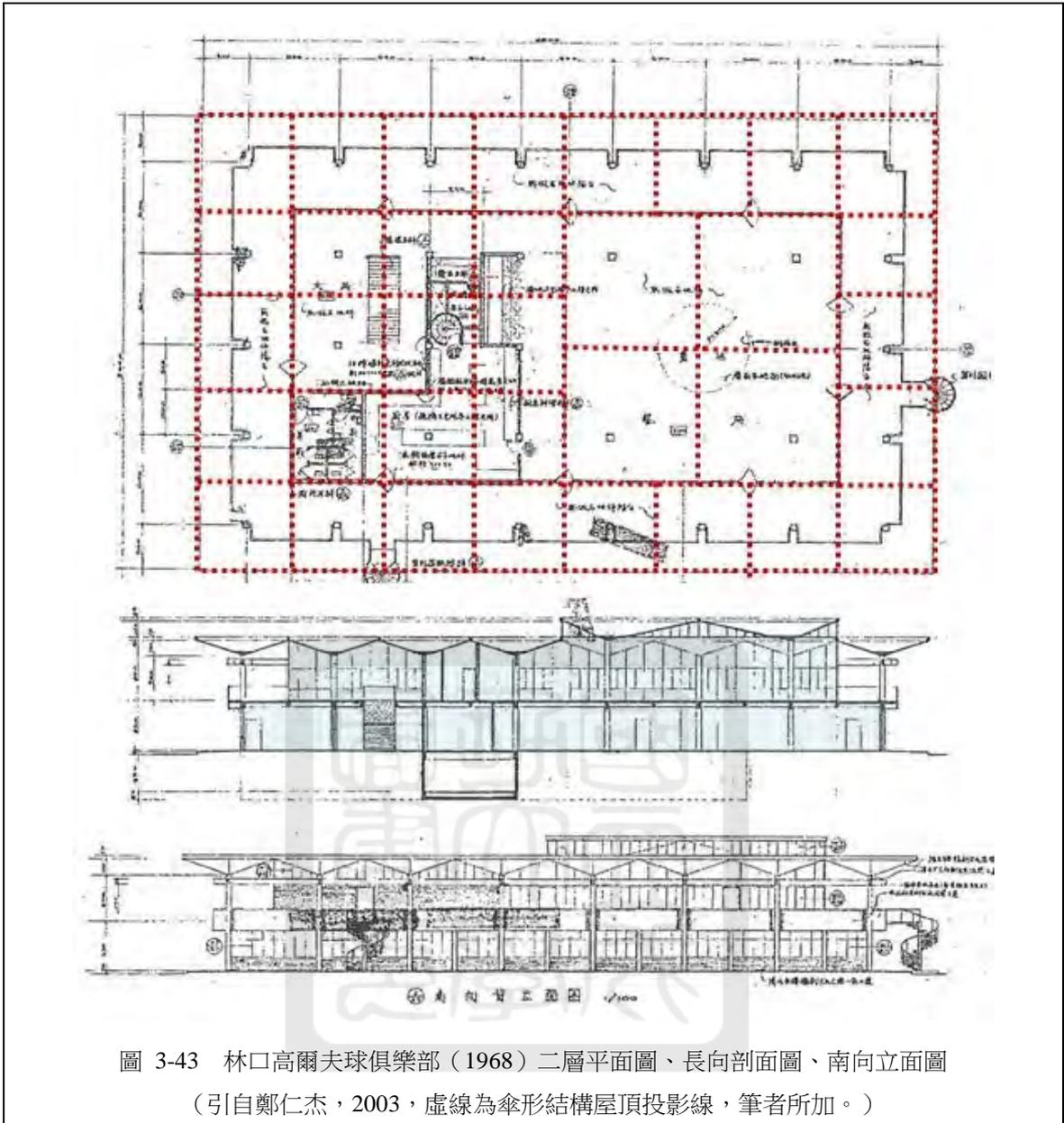


圖 3-43 林口高爾夫球俱樂部（1968）二層平面圖、長向剖面圖、南向立面圖
（引自鄭仁杰，2003，虛線為傘形結構屋頂投影線，筆者所加。）

傘形結構，是現代性的建築語彙；而轉為在繪畫上，陳其寬先生於 1950 年代初期也發展出抽象的繪畫語法——山水畫的抽象質感。皴法，是中國水墨畫山石、峰巒與樹身表皮的脈絡紋理技法，1960 年代，劉國松即提出要革中鋒的命、革皴法的命。而陳來興亦指出：皴法是古代畫家學徒制下的產物，它的表現方式固定，已失去了個人對山水體會的活力¹²⁷。1951 至 1953 年之間，陳其寬於美國劍橋葛羅培斯的 TAC 工作，在閒暇時間飽覽現代美術館的展覽，此時正是抽象表現主義盛行的時候，他以 1953 年的〈西山滇池〉（圖 3-44）為代表，畫出創新筆法的山水畫。此

¹²⁷ 林濁水，《掙扎的社會與文化》。（臺北市：前衛，1991）。頁 155。

畫主題為雲南昆明的奇景，滇池位於昆明附近的湖泊，湖邊有西山高聳矗立，陳其寬使用不同創新的技法相互運用而成，有抽象的滴墨、墨拓、飛白，有滿山亂石又夾雜樹木，變化無窮，產生了新的皴法；雖然是創新技法，卻讓觀者立即會聯想到北宋時期立軸山水畫的主流——巨碑式山水，代表作即為范寬的〈谿山行旅圖〉

（圖 3-45）¹²⁸，一種傳統與非傳統的融合感油然而生。而此種技法更於往後不斷出現，例如〈仙源何處〉（1961）（圖 3-47）與〈龍門〉（1963），也在陳先生的妙筆之下，應用於現代的燈光與空間，如〈燈節-1〉（1953）（圖 3-46）；在這輕快的筆法下，沉重的傳統與歷史被拋下，抽象性充滿能量，將山舉向天空。這樣的空間感與薄殼建築的意義非常類似，以純然抽象的、數學的、忠於鋼筋混凝土材料特性的傘形結構，對應到回歸筆墨本質的滴墨與墨拓技法，來再現中國反曲向陽的屋頂以及山石意象。如此建築與繪畫的對應性，也正回應到前述的瑞士工程師梅耶爾使用「版結構」語彙來對應到立體派畫家使用「平坦面」，來形成現代性的空間語言，都共通地呈現出「懸浮的透明性」¹²⁹。



¹²⁸ 郭繼生，〈論陳其寬〉，《藝術史與藝術批評的探索》（臺北：國立歷史博物館，1996），頁 211。

¹²⁹ Sigfried Giedion. *Space, Time & Architecture: The Growth of a New Tradition. Fifth Edition, Revised and Enlarged.* U.S.A., Harvard University Press, 1967. P. 450-465.

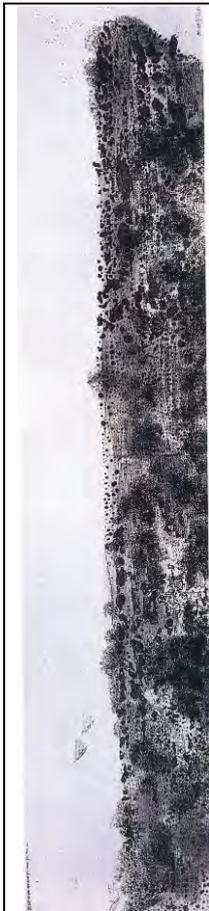


圖 3-44 陳其寬
〈西山滇池〉
(Tien Lake,
West Mountain,
1953)
(引自廖春鈴
編, 2003)



圖 3-45 范寬,〈宋范寬谿山行旅圖
軸〉, 北宋 (10 世紀末—11 世紀初)
(引自
<https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/1195?dep=P>, 2025 年 2 月 7
日檢索)



圖 3-46 陳其
寬〈燈節-1〉
(Lantern
Festival (I),
1953)
(引自廖春鈴
編, 2003)



圖 3-47 陳其寬
〈仙源何處〉
(Where is
Acradia, 1962)
(引自廖春鈴編,
2003)

第七節、虛體留白的景觀構成

陳其寬先生曾不斷地論及「虛空間」的重要性往往被人所忽略。在環境中，人們通常第一眼見到實體的建築，而忽略了建築與建築之間的空氣空間；在水墨畫中，往往只注意到山、石、樹、人，而忽略了空白之處；然而是在留白之處，時常才具有空氣、遠近、高低，也就是「空間」的存在。¹³⁰這種實虛空間的對應關係，

¹³⁰ 陳其寬,〈貢獻一磚(一)〉,《建築雙月刊》第二期,頁 21-22,1962 年。

是陳先生認為國畫中最值得發揚的精華之一；也與二十世紀初期，現代繪畫在畫面上「圖底關係」（Figure-Ground）的重新詮釋有所對應，傳統西方繪畫中的「圖」—人物或靜物作為主角，背景則是作為配角的「底」；立體派畫家表現新的時空觀改變了畫面與背景的關係，透過互相滲透、交疊、壓縮處理形體與色彩，讓作為虛空間（negative space）的背景，和擺放其上作為實空間（positive space）的圖像，具有同等的潛能¹³¹。而這種「虛空間」的觀念，共同展現於陳先生晚期的薄殼建築與山水畫中。

1960 至 1970 年代，陳其寬於臺北的建築師事務所仍不斷地運用薄殼傘形結構於設計案，其中以工廠建築為最大量，此類型建築以解決機能為主，較少論及文化的象徵意涵。而至 1980 年代以後，隨著材料工法的進步，工資的提升，鋼結構逐漸大量採用，薄殼建築在台灣逐漸減少，陳其寬在此時期於傘形結構的運用以小規模構造物為主，例如校園司令臺、亭臺構造。其中，有兩個規劃案對於傘形結構的運用吸引筆者的注意，分別為約旦安曼工業區（1984）（圖 3-48、圖 3-49）與東海大學中正文化活動中心規劃案（1987）（圖 3-50、圖 3-51）。

此兩案都是群體建築，在空間組構的語言上非常相似，都是數個建築單元環繞著矩形的動線系統，中央為留白的庭院：安曼工業區的環狀動線為建築物延伸出的半戶外空間，而東海大學中正文化活動中心規劃案則是獨立廊道，與中央警官學校（1977）和僑生大學先修班（1984）的廊道設計非常類似；最為耐人尋味的是，留白的中庭裡都置放了數個規整排列的傘形結構，彷彿是人造的樹林。此一配置模式，令人立刻聯想到陳其寬先生於 1956 年獲獎的青年中心競圖案（圖 3-52），其也是獨立的廊道來連結離散的建築量體，中庭中央有九棵樹木；若將此三案的平面圖並置比對，傘形薄殼構造就是庭中的樹林。

¹³¹ 基提恩（Sigfried Giedion）著，王錦堂、孫全文譯，《空間、時間、建築》（台北市：臺隆，1964），頁 41。

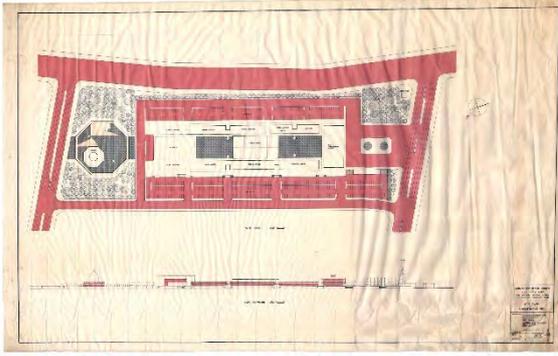


圖 3-48 約旦安曼工業區(1984)配置圖
(引自國立臺灣博物館, CCCK42923004)



圖 3-49 約旦安曼工業區 (1984) 模型
(引自徐明松、黃瑋庭, 2021)

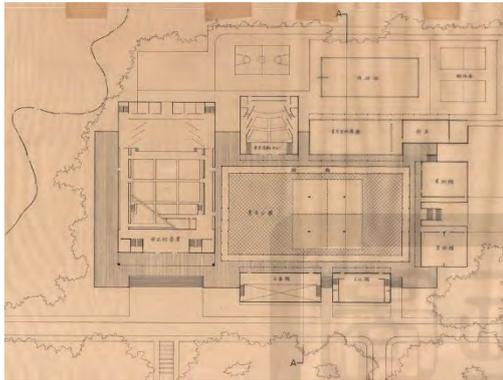


圖 3-50 東海大學中正文化活動中心規劃案
(1981-86) 配置圖
(引自國立臺灣博物館, CCCK38703001)



圖 3-51 東海大學中正文化活動中心規劃案
(1981-86) 透視圖
(引自東海大學校史編輯委員會, 2006)

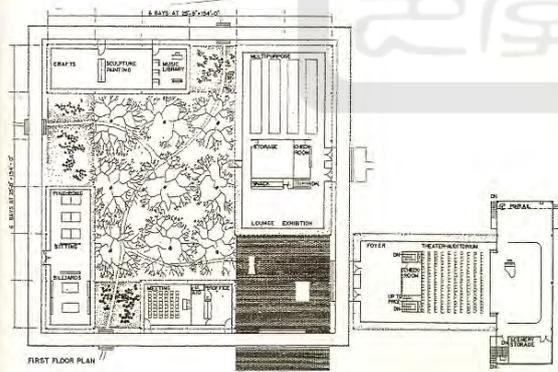


圖 3-52 青年中心 (1956) 平面圖
(引自鄭惠美, 2004)



圖 3-53 1977 年現代舞節目單內頁
(引自趙建中, 2012)

若以結構單元來看，傘形薄殼以一支柱子可以撐起大跨距的屋頂，雙曲拋物面優雅斜面的屋面，正如樹木開枝散葉所形成的樹冠。這種特殊結構單元與樹林比擬的意象，往前可追溯聯想到萊特的美國嬌生總部（Johnson Wax Headquarters, 1936-

1939），至當代可連結至日本建築師伊東豐雄的作品，如岐阜縣冥想之森市立齋場（2002）、多摩大學圖書館（2007）、臺灣大學社會科學院圖書館（2013），都有類似的表述。然而在臺灣戰後第一代建築師中，僅有陳其寬如此運用詮釋傘形結構。

追溯更前，其實在東海大學原藝術中心的空間使用中，傘形結構就曾被詩意地景觀化詮釋。東海大學建築系友趙建中在其回憶錄《大度山林》中曾提及，藝術中心是他於東海校園中最喜愛的建築，藝術中心的中庭融合了室內與戶外的穿透性；在趙先生回憶中 70 年代的現代舞展，其節目單的插圖也再現了當時學生腦中藝術中心空間的概念意象（圖 3-53）。圖面為地形與結構體的剖面圖，牆體被省略不畫而只有傘形結構單元，建築彷彿是人造的樹林（表演舞蹈的名字也為「樹下」），舞者在樹下自由地起舞¹³²。室內的音樂廳和戶外的中庭，若從平面圖和剖面圖來觀察，其空間面積與體積大致相等，其一實一虛，一陽一陰，是室內的劇場與戶外的劇場，亦有人造的樹林（傘形薄殼結構）與自然的樹木（相思樹）之比擬，兩者空間互補互融，彼此互相穿透，產生極富詩意的彈性空間。

陳先生曾言，中國的建築全是簡單的獨立個體；不簡單的是房子之間的關係變化，到了庭園，這個關係變化就更多了，它不但有房子，還有牆、廊與樹，圍塑出空間¹³³。約旦安曼工業區與東海大學中正文化活動中心中庭中央的傘形結構，筆者認為必須從量體之間的組構關係理解其傘形結構與周圍空間之變化，從剖面圖與立面圖（圖 3-54、圖 3-55）閱讀其空間，三至四層樓高的傘形結構與周圍水平的一層環廊和低矮建築彼此搭配，顯得特別高大，具垂直性，獨立柱落地的傘形薄殼保留了低層空間的穿透性，卻製造出地面的陰影與頂蓋高度的界定，而讓中庭的虛體空間顯得更有層次性。也就是若游走在圍繞的單體建築中往中庭觀望，視野會被水平的廊頂壓縮為橫向的畫面，又被仿樹傘頂立柱所垂直分割，拉出虛空間的高度感；人們在環廊中遊覽的過程中，視覺不斷地被傘形結構所介入，以作為迴廊動線

¹³² 趙建中先生於《大度山林》一書中，〈現代舞〉之章節，提及在藝術中心表演現代舞的回憶，其中提及演出與藝術中心的空間相互結合：前半場為庭院之舞，後半場為戲台之舞（趙建中，2012：100）。對於藝術中心中庭空間的回憶他亦有極為生動的描述：「在夏秋之夜的夜間，將演奏廳面對戶外劇場的寬大鐵捲門拉開，頓時形成一個室內、外合而為一的絕妙空間組合，裡外都可以坐人。每來此聽一段獨奏或是室內樂，總覺是心靈上莫大的享受。白牆外樹梢輕微擺動，微風吹入中庭，與樂器的發音形成一種空靈般的和諧。在這種時候，建築的精緻度提升了音樂，而音樂的美感也提升了建築（2012：46）。」而趙先生在文中也有提及藝術中心當年是全校的藝術館，出入其中，心態上自然又愜意，其空間上有高度公共性，建築系也常借用中庭空間來評圖，其空間模式甚至被移植轉化到後來所興建的東海建築系大評圖室空間。

¹³³ 陳其寬，前引〈我的東海因緣〉，頁 178-180。

上的觀景參照，延伸了觀者對於周圍環境的感知，比空無一物的留白更具層次與動態。

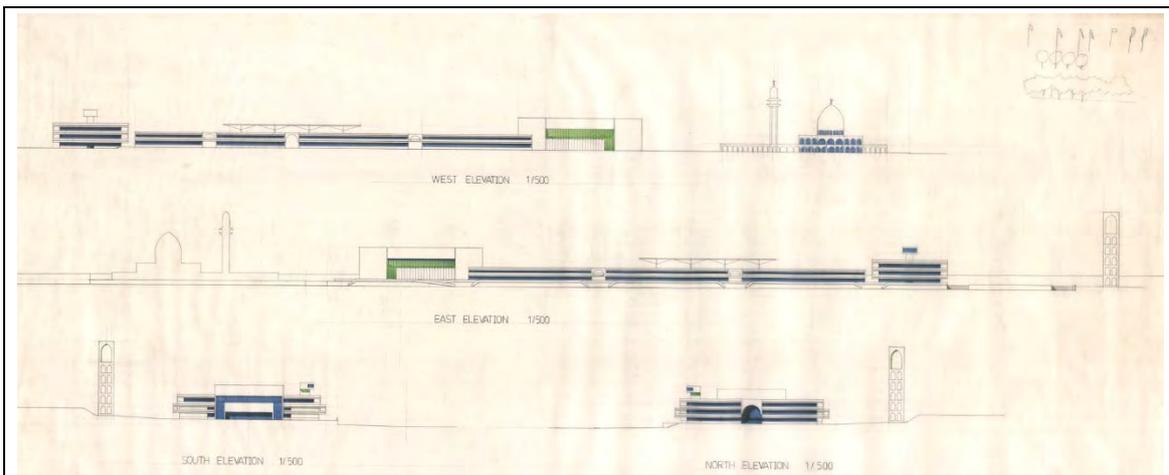


圖 3-54 約旦安曼工業區（1984）西、東、南、北向立面圖
（引自國立臺灣博物館，CCCK42921002）

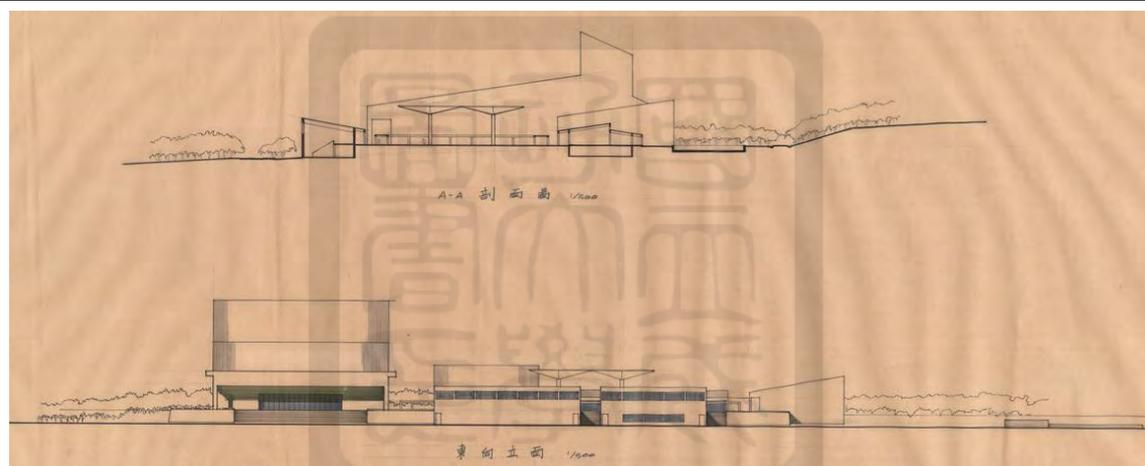


圖 3-55 東海大學中正文化活動中心規劃案（1981-86）剖面圖、東向立面圖
（引自國立臺灣博物館，CCCK38703001）

1980 年代的陳其寬先生，似乎不再強調傘形結構建築必須肩負抽象化中國屋頂的重任，而是輕鬆寫意地讓薄殼與戶外空間融合在一起；在山水畫中，到了晚期開始出現「以虛為重」的傾向，「留白」反而成為視覺的主角，例如 1985 年的〈轉〉、1986 年的〈巽〉（圖 3-56）、〈泰〉（圖 3-57）、〈顛〉（圖 3-58）、1987 年的〈分水嶺〉、〈騰〉、1988 年的〈遙〉（圖 3-59），以巨大的 S 形、長條形、放射狀的雲彩、煙霧成為構圖的前景，並形成規整化的圖案模式，背後才顯露出山景、河流、日月和天空。這似乎也與陳其寬自 80 年代起，開始論及老子的思想有所關連，例如 1984 年所畫的〈返〉，即來自老子所言「大曰逝，逝曰遠，遠曰

返。」老子形容自然之道在天地未成形之前，便已存在，虛無寂寥，在時間上綿亙無窮，在空間上廣袤無垠，可說是天地萬物的源頭。陳先生晚年具有宇宙觀的山水畫，構圖常以迴圈狀的留白雲煙在中央，宛如同約旦安曼工業區與東海大學中正文化活動中心群體建築所圍繞的中庭核心，是一片空曠的公園或中庭，而傘狀薄殼安置於此，是視覺參照的焦點，也是非室內亦非戶外的虛無空間，其是空間上的穿透，亦是道家思想上的看透，空間觀並列地展示於建築與繪畫之中。

1990年的畫作〈自然與科技〉（圖 3-60），在煙雲群山之間有一瀑布傾瀉而下，而水流往下形成無數的分支留白，宛如自然的山水逐漸變成積體電路板上的線條圖騰，畫意為思考自然與科技的對立與平衡關係，畫中留白亦是背景亦是主體的雙重關係，如同陳其寬賦予傘形薄殼亦是建築構造亦是景觀留白的多義空間。





圖 3-56 陳其寬，〈巽〉（易經，兩風相隨）（Wind, 1986）（引自廖春鈴編，2003）



圖 3-57 陳其寬，〈泰〉（易經，天地交而萬物生）（Interplay, 1986）（引自廖春鈴編，2003）



圖 3-58 陳其寬，〈顛〉（Watershed, 1986）（引自廖春鈴編，2003）



圖 3-59 陳其寬，〈遙〉（Afar, 1988）（引自廖春鈴編，2003）



圖 3-60 陳其寬，〈自然與科技〉（Nature and Techologie, 1990）（引自廖春鈴編，2003）

第八節、小結

從 1950 年代末至 1960 年代初，臺灣的現代主義建築師們熱切地嘗試運用西方流行的薄殼結構，探索重構中國性的新可能。同時，美術界也受西方抽象表現主義影響，為傳統水墨帶來觀念上的深刻革新。陳其寬正是這兩股思潮的交會者，他在建築與繪畫的雙重實踐中，展現了對於現代性與中國文化之間關係的敏銳感知與積極回應。

本章回顧陳其寬在薄殼建築創作上的嘗試，並對照其意象山水畫，試圖探索兩者之間在空間感知與表現技法上的共通性。筆者將建築中的「結構技術－空間原型」對應於繪畫中的「繪畫技巧－題材母題」，討論來自西方的薄殼結構與實驗性繪畫技術如何經由陳其寬靈動而深刻的「意眼」，轉化為屬於臺灣現代性的文化資產。

面對戰後西方現代主義與藝術運動的衝擊，陳其寬既不全盤接受，也非單純對抗，而是選擇性地吸收。他在 1940 年代末至 1950 年代初留學美國期間，沉浸於現代建築教育與設計實務，並常流連於紐約現代美術館，感受抽象表現主義藝術的自由精神。抽象畫不依賴具象形象卻能變化萬千，使他深受啟發，進而以中國毛筆重新探索繪畫的表現力，開啟了藝術生涯的新轉向。

在建築創作上，陳其寬以大膽的結構創新，將薄殼技術轉化為詩性空間的語彙。他不僅使用傘形結構展現出水平延展、懸浮與穿透感的空間經驗，突破了傳統屋頂的繁複木構，同時呼應了他在水墨畫中以墨拓、滴色、上簪用蠟等技法所追求的抽象質感。其次，陳其寬將薄殼單元組構視為中國合院建築組構精神的當代延續。單元之間步移景易、虛實轉換的空間經驗，正如他山水畫中自由組構虛實的畫面布局。而後，到了 1980 年代，陳其寬更進一步，將傘形結構置放於留白的中庭之中，使結構本身景觀化與虛空化，轉化為一種減法式的空間哲學，呼應了東方藝術中以留白為主體的美學觀念。

二十一世紀以來，建築設計界仍然以「輕盈」、「透明」、「流動性」作為重要的核心語言。2010 年普立茲克獎得主妹島和世與西澤立衛，正是以穿透性與流動感的建築設計廣受國際矚目。當代建築中減法設計哲學的復興，也與陳其寬所強調的留白與景觀意識互為呼應。回望陳其寬的作品，可以清楚感受到他以開放態度引介西方技術，同時不失自身文化根源的深度自覺。他以靈活自由的手法，演繹中國母題，縫合西方的結構理性與東方的詩性感知，使中國性從傳統走向現代，成為具有當代意義的文化語彙。

第4章、現代性的吸納與抵抗：陳其寬的質感皮層建築與佈滿 畫水墨

在中國的藝術語境中，繪畫的工具亦助益良多——柔軟而富有吸水性的紙張、濃淡相宜的墨汁、靈活自如的毛筆，這些皆使創作者能夠迅速將心中所思所感，轉化為紙上的形象。幾筆揮灑之間，意象已然成形。這是一種迅捷而即時的媒介。在這個過程中，你會感受到心靈與身體的完美協調，彷彿創作的瞬間，精神與肉體合而為一——思緒運行的同時，手臂與肌肉得以即時回應，借助中國紙筆等靈活的媒材，將那稍縱即逝的靈感即刻呈現於紙上。

……而這，正是我最終放棄西方油畫的原因。西方油畫的創作，往往在構思完成後仍需耗費大量時間，層層疊加油彩，混合顏色，不斷補填畫面，一筆一筆地堆砌，過程繁瑣而冗長。這樣的技法，卻使最初的靈感與精神逐漸流失。¹³⁴

——陳其寬口述，徐小虎訪談（1977），
〈陳其寬的心靈之眼〉（The Inner Eye of Chen Chi-Kwan）

批判性地域主義作為一個文化戰術乃是世界文化的搬運媒介，也是共相文明的傳輸媒介，兩者的作用旗鼓相當。設想我們承傳世界文化正意味著我們全都是共相文明的繼承人，這顯然是誤解，然而明顯不過的是，既然我們，在大體上，難免於這兩者的衝擊，我們當今除了觀察它們的互動，別無選擇。就這一點而論，批判性地域主義的實踐取決於雙重調和的過程。首先，得要「解構」它無可避免要承襲的世界文化的全光譜；其次，藉由綜合矛盾

¹³⁴ 筆者中譯，原文為：In the Chinese context one is helped by the tools: the soft, absorbent paper, the ink and flexible brush. You can represent what you think almost as quickly as it is conceived, in a few strokes. It is a medium for quick work. At this time you feel that your spirit and your body can cooperate fully and unite: that while you are creating mentally, totally and spontaneously, your hand, through your muscle, aided by these flexible materials as Chinese paper, etc., can respond instantly to a moment's inspiration. I feel this is a very natural motion, to paint this way, the creative process summons one's entire being into one, concentrated and totally absorbed, single effort. There is no time-lag such as in Western oil painting, and that is why I gave it up. You stand there long after the image has been conceived, adding layer after layer of oil, mixing the colours, and doing much "filling" work, daub by tedious daub. Meanwhile the original spirit and inspiration are lost. Joan Stanley-Baker. Chats with Chen Chi-Kwan. The Inner Eye of Chen Chi-Kwan. Art Gallery of Greater Victoria, 1978.

(synthetic contradiction) ，得要達成批判共相文明的目標，讓人一目了然。

135

——肯尼斯·法蘭普頓（1983），

〈朝向批判性地域主義：抵制性建築六大要點〉

非西方社會吸納了西方現代文明的不同主題和制度模式，並不意味接受了其原始形式，與之相反，非西方社會需要不斷地選擇、重新解釋和重新制定這些主題，令新的現代性文化和政治規劃不斷組合結晶，發展和重建新的體制模式。這些社會不斷發展文化和制度規劃，對現代性文化和政治規劃的不同部分、不同的緊張關係，以及不同的矛盾有著不同的強調；它們認為自己是現代世界的一部分，對現代性，特別是對西方的矛盾態度，構成了這些概念的基本組成部分。¹³⁶

——艾森斯塔特（2024），

〈多元現代性，理論框架和基本問題〉

第一節、以「全球南方」與「批判性地域主義」視野重構臺灣戰後建築與繪畫知識論

當今對於台灣戰後第一代建築師的研究，多數聚焦於探索「現代」與「傳統」之間的相互作用，特別關注於如何在現代化進程中重新詮釋中國建築的文化與形式。而前行研究對於陳其寬的建築與繪畫的共同探討，主要集中於其空間語彙的「中國文化傳統性」與「西方現代性」兩條路徑。一者，以「中國理念的現代化」來加以詮釋，例如漢寶德以「中國園林」與「空靈」來理解其建築與繪畫的空間流動性與輕盈的美感特質¹³⁷，或者黃瑋庭以中國式的「游」與「留白」來探討傳統哲學在陳的作品中再現¹³⁸；二者，薛孟琪運用 20 世紀初期現代藝術的理論進行解析，例如：透明性（Transparency）、圖—底關係（Figure-Ground）¹³⁹、虛實相生、時間感與動態感¹⁴⁰

¹³⁵ 肯尼斯·法蘭普頓著，呂健忠譯，〈朝向批判性地域主義：抵制性建築六大要點〉，《反美學：後現代論集》，（新北市：立緒文化，2013），頁 34-35。

¹³⁶ 艾森斯塔特（S. N. Eisenstadt），楊建國譯，〈多元現代性，理論框架和基本問題〉，《多元現代性》（南京：南京大學出版社，2024）頁 52。

¹³⁷ 漢寶德，〈空靈的美感：陳其寬的建築與繪畫〉，《雲煙過眼—陳其寬的繪畫與建築》（臺北：臺北市立美術館，2003），頁 31-35。

¹³⁸ 黃瑋庭，《陳其寬建築中的「游」與「留白」》，銘傳大學建築研究所碩士論文。

¹³⁹ 薛孟琪，〈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》，頁 27-52，2021 年。

¹⁴⁰ 薛孟琪，〈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

等概念，解釋其建築與繪畫作為探索新空間觀的重要媒介。然而，這些前行研究多集中於傳統藝術史觀的形式與風格分析，難以全面揭示陳其寬在當今的全球視野之下，其中文化抗爭與身份建構的深層動力。

本章試圖補充傅朝卿在〈戰後臺灣地域主義建築〉¹⁴¹中未及陳其寬的地域性貢獻，並且延續蔣雅君關於「現代主義者的地域主義」¹⁴²的討論。傅論及臺灣戰後的 1950 至 70 年代，提及賀陳詞、張肇康與陳仁和等三位建築師，他們以專業者的角度與方法，創造一種新的帶有中國風格的現代建築，但文中獨漏缺了陳其寬，臺灣建築史論述上少見以「地域性」或「臺灣的文化自主性」的角度切入談論陳的作品。而蔣雅君曾以國父紀念館、教育部、東海大學校舍等案例，來論述「現代主義者的地域主義」在臺灣的發展；而本章試圖延展此觀點，陳其寬將東海大學校舍立面的地域特質深化到 1970 至 1980 年代的辦公建築設計，他改寫了西方現代主義的光滑玻璃帷幕，採用台灣當時常見之材料如陶管、瓦筒、混凝土與小口馬賽克，創造多孔隙、深遮陽的建築表皮，既回應濕熱氣候需求，也彰顯了文化主體性。

進一步，本章以「全球南方」（Global South）與「批判性地域主義」（Critical Regionalism）作為理論背景與框架，回應後殖民條件下台灣建築如何在現代性、地方性與文化身份之間達成平衡。「全球南方」作為近年來學術與政治議程中的重要關鍵詞，提供了理解戰後建築與藝術實踐如何反映全球權力結構與地方文化回應。自 16 世紀以來，西方透過殖民擴張和全球航海征服，掠奪資源並建立全球經濟體系；在 17 至 19 世紀，奴隸制度和帝國主義進一步剝削非西方世界，鞏固了西方的經濟與文化霸權；二戰後（20 世紀中期），亞洲、非洲與拉丁美洲國家在去殖民化運動中爭取政治獨立，但經濟和知識體系仍然受到西方的主導；20 世紀後期至 21 世紀，全球化進一步深化，西方的金融和話語權加劇了不平等。這些歷史發展階段共同塑造了「全球南方」，使其成為反抗西方霸權與宣揚多元化的象徵性場域。

「全球南方」不僅僅是一個地理概念，亦是一個象徵性的隱喻，代表非西方世界在全球體系中的複雜角色。這包括對其歷史、文明和知識體系的重新肯定，持續反抗

報》，頁 43-66，2023 年。

¹⁴¹ 成功大學建築系退休教授傅朝卿發表於《成功大學建築系 93 學年度第 2 學期》（2005），原標題為《戰後臺灣地域主義建築》。

¹⁴² 參見：蔣雅君，〈民族形式與紀念性——台灣現代主義建築之「地域性」表述〉，《城市與設計學報》，2008 年。

西方殖民話語與權力結構的鬥爭，以及作為推動全球多極化、去殖民化和社會正義的重要力量。¹⁴³

而批判性地域主義最初於 1981 年由亞歷山大·楚尼斯 (Alexander Tzonis) 和利亞納·勒費夫爾 (Liane Lefaivre) 在其文章〈格子與通道〉 (The Grid and the Pathway) 中的論點所衍伸出來，並由肯尼斯·法蘭普頓 (Kenneth Frampton) 於 1983 年以後的論文與著作加以發揚光大，作為對抗現代主義國際風格的全球化趨勢與地方文化被邊緣化的回應。其核心在於強調建築設計中的地方性特質與文化根基，同時避免單純的歷史復古或過度迎合地方情感，而是在全球化背景下，尋找普遍性與地域性之間的平衡。

批判性地域主義與現代主義和後現代主義之間的關聯性是複雜而晦澀的。一方面，它拒絕了後現代主義中眾所周知的陳腔濫調、膚淺的形式主義以及犬儒主義，轉而支持一種與現代建築理想狀態相似的社會意圖；另一方面，它吸收了後現代主義強調多元化主體認同的觀點，並對全球範圍內席捲而來的現代主義單一化形式進行批判。¹⁴⁴在此基礎上，批判性地域主義試圖在文化與場所的語境中重建建築的意義，既保持對全球現代性價值的開放性，又透過地域文化的轉化形成獨特的建築語言。

「全球南方」與「批判性地域主義」分別代表後殖民理論與當代建築理論中的重要觀點，強調對西方主導的全球不平等與文化邊緣化的批判，以及地方文化與現代性平衡的探索。雖然「全球南方」的概念在 1990 年代後才被廣泛使用¹⁴⁵，而「批判性地域主義」則由肯尼斯·法蘭普頓於 1980 年代推廣，但這兩者的核心思想——反思全球化進程對非西方地區的壓迫與回應——可以作為後見性工具，重新審視陳其寬的建築與藝術實踐。這些理論幫助我們理解陳其寬如何在設計中結合在地材料、氣候回應與文化符號，呈現台灣在全球化條件下的文化身份張力。特別是 1950 至 60 年代的東海校園設計，已經顯現出他在地方性與全球現代性之間尋求平衡的潛力，而這種潛力在其 1970 至 1980 年代的辦公建築中進一步深化，展現了「跨文化轉譯」的設計語言。

¹⁴³ Walter D. Mignolo. *The Global South And World Dis/Order*. *Journal of Anthropological Research*, Vol. 67, No. 2, 2011, pp. 165-188.

¹⁴⁴ 凱斯·艾格爾 (Keith L. Eggner) 著，孫志健譯，〈抵抗的地域：批判地域主義的批判〉，《裝飾》，2021 年，頁 21。

¹⁴⁵ 「全球南方」 (Global South) 這個詞彙最早出現於 1969 年，由政治活動家卡爾·奧格斯比 (Carl Oglesby) 在自由派天主教雜誌《Commonweal》的越戰特刊中首次提出，其中寫道：「越南戰爭是全球北方對『全球南方』統治的歷史終結」。然而，這個術語直到 1991 年蘇聯解體後，隨著「第二世界」的結束才逐漸普及，並成為描述全球不平等的關鍵概念。

第二節、全球南方、臺灣與陳其寬

2-1 全球南方與臺灣

從 1945 年到 1954 年短短十年裡，臺灣從日本的一塊殖民地，成為戰後中國的一個省，再從中國邊陲島嶼，轉變為幾乎潰亡的中華民國最後一塊領土根據地，以及國民黨政府最後的權力據點，臺灣成為中華民國反共中樞的歷史過程，是意外、偶然、極富戲劇性與不確定性。¹⁴⁶

本研究並非將臺灣簡化為一個「全球南方國家」；而是透過「全球南方」作為批判性概念的視角，來重新思考臺灣在世界地緣政治與知識體系中的位置，並探索其與中國的歷史、文化與政治經驗所展現出的差異性。臺灣雖位於北半球東亞區域，在傳統地理認知上難以與「全球南方」畫上等號，然而透過歷史情境與論述建構，我們可以理解臺灣在文化、政治與經濟多重層面與「全球南方」形成具有穿透力的對話關係。

「全球南方」作為一個批判性概念，並不單指地理上的「南方」，而是一種聚焦於被殖民經驗、邊陲知識生產與跨國連帶的批判性理論位置。根據「文學與批判理論－牛津文獻目錄」（Literary and Critical Theory - Oxford Bibliographies），具有三個主要層面的定義：

- (1) 首先，傳統上該詞由不結盟運動所啟發，指代經濟上處於劣勢的國家，並在冷戰後作為「第三世界」一詞的替代說法。
- (2) 其次，近年來該詞超越了地理和國家範疇，用於描述那些受到當代資本主義全球化負面影響的空間和人群，形成「地理北方」中的經濟「南方」以及「地理南方」中的經濟「北方」這一非地域化的地理現象。這種用法強調，南方象徵了一種內部的邊緣性和從屬地位，並通過「全球」的概念解構了南方與地理位置的一一對應關係。
- (3) 最後，「全球南方」也被用來指代一種跨國政治主體的抵抗想像，這一主體基於對當代全球資本主義壓迫經驗的共識而形成，強調多重南方之間的橫向連帶和集體意識¹⁴⁷。

¹⁴⁶ 林孝庭，《意外的國度：蔣介石、美國、與近代台灣的形塑》（新北市：遠足文化，2017），頁 31。

¹⁴⁷ Mahler, Anne Garland. "What/Where is the Global South?" *Global South Studies*. November 11, 2017.

身處北半球東亞的臺灣，地理位置上並不直接對應「世界地圖的南方」的傳統概念；然而，透過歷史脈絡與論述建構，臺灣在文化、政治與經濟等多個層面深刻聯繫著「全球南方」。首先，臺灣自明清以來作為東亞邊陲的殖民地性質，經歷了多重殖民政權（荷蘭、西班牙、清朝、日本）的統治更迭，並在二戰後成為國民黨政權的「流寓南方」之地¹⁴⁸。台灣被視為暫時的南渡偏安之地，以及反共復國的基地。這一敘事結合了遺民情懷、離散經驗與境外流徙的象徵意涵，試圖以中國式的南方論述為台灣賦予特定的歷史與文化定位¹⁴⁹，與「全球南方」中關於殖民遺產和文化混雜的敘事產生共鳴。

其次，在冷戰的地緣政治框架中，臺灣被塑造成反共前線的「自由中國」（Free China），但同時因為國際承認地位的缺失而長期處於國際體系的邊緣地帶。這種邊緣地位使臺灣具備了與「全球南方」相似的從屬性質，成為國際權力結構中非中心的象徵。臺灣在經濟全球化過程中，扮演勞動密集型製造業基地的角色，經歷了資本主義的快速發展，卻也面臨勞工剝削與環境壓力等典型的全球南方議題。

最後，臺灣的文化與政治實踐展現了跨國連帶的南方性特質。例如，臺灣在全球化進程中積極與其他亞洲、非洲、拉丁美洲國家進行文化與經濟交流，並參與全球人權與民主倡議，試圖突破國際體系中的結構性不平等。這些實踐體現了「全球南方」強調的多重南方之間的橫向連帶，以及在當代全球資本主義壓迫下的集體意識建構。

2-2 陳其寬的「南方性」

在前小節中，論證了台灣與全球南方概念的互動關係，本節進一步提問：如何將陳其寬的個人與文化背景置於全球南方的框架下解釋？

從全球南方過渡到臺灣這樣一個由邊陲意圖轉向中心的島嶼，筆者意圖將「南方」置放到中國的語境下解讀。「南方」在中國文化中，除了作為地理上的區位指稱外，還承載著自然、隱逸、庶民、邊陲等多重意義。南方在中國的歷史敘事中既象徵富庶與詩意，如江南的園林美學與民間文化，又因其遠離中原的權力中心，被賦予邊緣化的特質，成為隱逸文人避世、官場失意者退隱的象徵地。同時，南方也象徵多元、混雜與跨文化的活力，成為與中原中心對抗的文化烏托邦。從歷史的空

¹⁴⁸ 林育世，〈南方性？離散意識與認同生產中的新南方〉，《藝術觀點 ACT》，第 77 期，頁 73-79，2019 年。

¹⁴⁹ 呂佩怡，〈製造南方：「南方」作為台灣當代策展之方法〉，《現代美術學報》，頁 75，2021 年。

間政治經濟學視角來看，「南方」與「北方」之間呈現出結構性的互補關係，形成了如「邊緣與中心」、「貿易與權力」、「輸入與輸出」等相互依賴的動態架構。

由陳其寬的人生際遇與建築和繪畫創作之中，也表現出這種「邊緣性」的特質。陳其寬於 1921 年出生於中國北京的一座清代王府院落，但因 1931 年九一八事變日本發動侵華戰爭，隨家人南遷。在南京與鎮江完成初中教育後，考取遷至重慶的中央大學建築系。畢業後，他隨軍隊輾轉四川、雲南、貴州、廣西等西南諸省，親身經歷了動盪時局中的江南山水風光之美¹⁵⁰，而這些南方的生活經歷與回憶，往後都成為他建築與繪畫創作的重要養分。1948 年，陳其寬赴美留學，學習建築並浸潤於現代主義思潮與抽象表現主義的藝術氛圍之中。在 1960 年代回到台灣後，他的創作開始展現東西方文化語彙的雙重回應。

1962 年 4 月，陳其寬發表文章〈非不能也，是不為也〉，這篇文章寫於他回到流寓南方的臺灣定居三年之後，表達了以臺灣為基地發展建築設計的宏大抱負。文中，他指出臺灣位居南方，擁有許多有利條件：思想自由、營造環境能根據需求特別訂製材料、建築作工精細且工資相對低廉，而溫和的氣候則使建築平面設計得以將室內與室外自然連接¹⁵¹。儘管戰後的臺灣百廢待興，建築的發展始終限於低度開發的狀態，然而陳其寬在文中卻流露出將台灣視為「**逃離極權治理、具有自由與創造之地、資源充沛**」的觀點，臺灣不僅是中華民國政權的南渡之所，亦是這一位青年建築師在流離於中國和美國各地以後，期待發展建築與繪畫創作長才的南方之地。

在建築設計上，這種「南方性」影響陳其寬在 1950 至 60 年代的台灣有其特殊的表現形式。當時臺灣北部推動復古建築運動，旨在鞏固中華正統，代表性建築如圓山飯店（1961）、歷史博物館（1964）與故宮博物院（1965），均以中國北方傳統宮殿與寺廟的木構為範本。相較之下，陳其寬從中國南方的文化特質中汲取靈感，在東海大學校園設計了五座「白牆」建築：即校長公館（1959）、招待所（1960）、舊建築系館（1961）、女白宮（1963）與原藝術中心（1963）。東海大學的陳其寬時代是白牆壁的時代，融入中國南方園林的空間美學，白牆形成富於變化，與藝術結合的休閒空間¹⁵²，亦對接了西方現代主義的白色方盒建築。

這系列與北方復古建築風格相異的創作取向，也呼應了臺灣建築師吳明修（1934-2014）先生對戰後三位代表性建築師風格的見解。他指出：「大閩先生作品

¹⁵⁰ 林詮居，〈全新時空 全新境界—訪當代水墨畫家陳其寬〉，《名家翰墨叢刊，中國近代名家書畫全集，陳其寬／晴川》（香港：翰墨軒，1996），頁 84。

¹⁵¹ 陳其寬，〈非不能也，是不為也〉，《建築雙月刊》第一期，1962 年。

¹⁵² 漢寶德，〈情境的建築〉，《建築之心—陳其寬與東海建築》（臺北：田園城市，2003），頁 20-21。

是北方貴冑型、陽剛型的建築；肇康先生則似閩廣南方民庶型，重視細節的建築；其寬先生則為江南富庶型，呈現出較為務實、自由、飄逸的建築風格。¹⁵³」這段觀察不僅點出陳其寬建築語彙中蘊含的地域文化屬性，更讓我們看見一種與「中國北方宮殿式權威空間」相對的「南方江南」式審美傾向——它更接近自然與日常，重視靈活流動的空間使用，以及材料與氣候的和諧對話。這種江南型的建築性格，不僅具「富庶」與「詩性」的意涵，更展現出一種嵌入日常生活、淡化紀念性、強調實用與感性並存的南方精神。羅時璋亦初步指出這些作品合理地解決在地問題，承接現代主義的抽象性，但也提示了傳統的類型與圖喻元素，是同化與再詮釋的過程，亦是向世界開放而不忘再詮釋自己的文化根源，更是朝向未來的批判性建構¹⁵⁴。

而薛孟琪進一步指出，這些東海白牆建築的空間設計中，隱含南方移民社會關係中的「人倫觀念、使用行為與生活模式」。她推測陳其寬可能受到臺灣傳統民居的影響，特別是臺灣南方移民社會中「聚族而居」的生活實踐，這種空間配置不僅反映了集體防禦的現實需求，也體現了社會關係中的人倫秩序與共用理念。這使得陳其寬的設計不僅是對中國南方文化的回應，更是對臺灣地域建築語境的開創性探索。¹⁵⁵

陳其寬的「邊緣性」不僅體現在建築上，也延伸至他的藝術實踐。他以「假日畫家」的身份，透過水墨這一源自中國文化的媒材，展現對西方現代前衛藝術的抵抗，以「小」的畫幅對抗美國冷戰時期象徵著消費文化與巨型化現象的巨畫。¹⁵⁶這種創作，宛如現代文人試圖在全球霸權的框架下尋找微小但具有深遠反思的文化空間，體現了南方所蘊含的翻轉既定現實的潛能與解放意識。

2-3以「質感」再現批判的地域性：質感皮層建築（Textured Envelope Architecture）與佈滿畫水墨（Over-all Ink Painting）

由陳其寬本人所撰寫的論述，引導本章關注他以「質感」（Texture）為關鍵，共同地展現在建築立面與繪畫表面上。回顧其一生，陳自我表述建築與繪畫創作理

¹⁵³ 吳明修，〈從其寬先生想起〉，《游藝化境—懷念陳其寬教授》（臺中：東海大學建築研究中心，2007），頁 43。

¹⁵⁴ 羅時璋，〈東海校園早期白牆建築的構造詩意〉，《建築之心—陳其寬與東海建築》（臺北：田園城市，2003），頁 186。

¹⁵⁵ 薛孟琪，〈臺灣戰後現代建築的地域性轉化——從東海校園的住宿設施的設計演變看陳其寬先生的地方性探索〉，《建築師》，頁 104-111，2021 年。

¹⁵⁶ 徐小虎，〈我所認識的陳其寬〉，《游藝化境—懷念陳其寬教授》（臺中：東海大學建築研究中心，2007），頁 43。

念的文獻並不多，尤其以 1960 年代初期為主。1962 年 12 月，陳其寬在《建築雙月刊》發表〈貢獻一磚（續）〉一文，論述「質感」在現代藝術與建築中共通的重要地位。他批判現代建築中為了掃除裝飾而粉白牆面或採用大片玻璃的做法，認為這種形式帶來冷酷無情之感，並提倡以「具有不同質感、有生命、有內在美的面」取代無謂的裝飾¹⁵⁷。質感於藝術層面上，是表面感知的品質，他認為現代藝術中的質感表現，從立體派的多面視角到抽象表現主義的表面層疊，無不在追求一種視覺上的動態張力。而在建築上，質感則是材料本質與建築語彙的核心構成之一，例如木材、藤編、清水混凝土等材料的光滑程度與觸覺特質。質感的尺度從微觀至宏觀，涵蓋了表面細膩的紋理、整體圖案（Pattern），以及立面上重複的開口、遮陽板與第二皮層等建築全觀性的表現。

而後於〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉一文中，陳其寬指出嶄新的科學工具如 X 光、顯微鏡、望遠鏡、照相機所創造改變的視覺經驗：「把我們的眼力擴張了，把我們的視域在空間上、時間上、形態上、色彩上、質感上，都引到一個新的無限境域。¹⁵⁸」例如視覺中影像互相重疊的透明感與深度感，或者當代西方藝術家以微觀的視距將花蕊、昆蟲頭部觸角、結晶斑紋放大數十倍數百倍，陳認為如此創造出的當代視覺質感與中國畫的表現非常相似，就是把遠近事物都縮小在咫尺範圍內，創造所謂「咫尺千里」的質感與空間效果。

本研究察覺到，陳其寬在東海大學的校舍設計中，透過使用在地性材料建構表皮，展現臺灣的地域特徵；而後東海時期的辦公建築則以簡約洗練的形式，進一步回應氣候與文化語境的需求，並與其水墨畫作品中的「佈滿性」特質形成互文關係。本文指出，富地域性的「質感」（Texture）是陳其寬回應全球北方文化霸權的核心策略，也錨定出本文的研究範圍。在建築領域，本文定義為「質感皮層建築」（Textured Envelope Architecture），他細緻考量臺灣亞熱帶氣候條件，由東海大學的校舍到後期之辦公建築，通過表面處理與材料選用，設計建築立面的第二皮層、開口與遮陽構件，表達對濕熱氣候的調節與回應。在繪畫方面，陳結合中國傳統書畫的筆觸與現代抽象表現主義，創造出既延續傳統又回應當代的藝術形式。

本研究將此種繪畫類型定義為「佈滿畫水墨」（Over-all Ink Painting），其借用視覺藝術評論家克萊門特·葛林伯格（Clement Greenberg）對美國抽象表現主義中的「佈滿畫」（Over-all Painting）概念，其特徵為統一處理整個畫面，去除層級差異，呈現「去中心化、複調、等價、無起始點」的視覺特質¹⁵⁹。陳的水墨作品在此

¹⁵⁷ 陳其寬，〈貢獻一磚（續）〉，《建築雙月刊》第五期，1962 年。

¹⁵⁸ 陳其寬，〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉，《作者》三卷四期，頁 37-38，1962 年。

¹⁵⁹ 葛林伯格（Clement Greenberg）著，張心龍譯，《藝術與文化》（台北：遠流，1993）。

基礎上，融入東亞書法的連續性筆觸與中國山水畫的流動性空間。本研究引用曾冠樺之定義：與傳統水墨的聚焦構圖不同，佈滿畫水墨強調畫面一致性與視覺密度，呈現出「沒有明顯的景深、也沒有虛實變化、位置經營，只是讓畫面充滿細碎的筆觸、或是分散零碎的物件，追求佈滿畫面空間的效果。¹⁶⁰」然而，相對於葛林伯格的佈滿畫指涉的是純粹的抽象畫，陳其寬的「佈滿畫水墨」受到此種風格影響，還是保有一定的具象程度，他將形體肢解後再重構後，可能是碎片化的、平面層疊的，對於形象遊走於似與非似之間，有更加靈活的多樣性。

第三節、回顧陳其寬的質感皮層建築與佈滿畫水墨

陳其寬的繪畫表現與他的建築設計有著密切的關聯，然而相對於柯比意（Le Corbusier 1887-1965）或史蒂芬·霍爾（Steven Holl, 1947-）等建築師，陳其寬並非以他的水墨畫來做為建築的草圖，兩者之間沒有直接的生產鏈關係；反之，「畫家」的身份成為他作為「建築師」另一個重要的文化角色，他的建築與繪畫就像一對平行線，展現出一種並行不悖、互相交響的特質，需要後世對於兩者共同研究，而加以理解與詮釋。本章將陳的質感皮層建築與佈滿畫水墨並置在一起，並非要指出陳將平面式的繪畫直接應用於建築的立面設計；而是兩者都自由地引用了來自世界的文化，自然而然地經過筆者的解讀形成隱約的共通空間性，創造了一種臺灣建築與繪畫的新方向。其呼應了法蘭普頓所論及的批判性地域主義：我們應把地域文化看作一種不是給定的相對固定的事物，而恰好相反，應是必須「自我培植」的，地域和民族文化在今日最終構成一種「世界文化」的地方性折射。¹⁶¹

根據傅朝卿（2019）¹⁶²與林祺錦（1998）¹⁶³對臺灣戰後辦公建築發展的研究分期，以及蕭瓊瑞（1994）¹⁶⁴對於臺灣戰後水墨畫發展歷史的回顧，本文將陳其寬的

¹⁶⁰ 曾冠樺，〈佈滿空間的碎片：水墨畫的「佈滿畫」形式〉，《台中教育大學學報》，頁 72，2023 年。

¹⁶¹ 肯尼斯·法蘭普頓（Kenneth Frampton）著，張欽楠等譯，〈批判的地域主義：現代建築與文化認同〉，《現代建築：一部批判的歷史》，（北京：三聯書店，2012），頁 355。

¹⁶² 傅朝卿於《臺灣建築文化史》書中〈戰後的房地產現象：1960 年代至 1990 年代初商品化建築的崛起與發展〉一文以 1960 年代下半至 1970 年代、1980 年代至 1990 年代中期等兩個斷代，來討論臺灣的辦公建築與商業建築發展。

¹⁶³ 林祺錦於碩士論文《臺灣商業辦公大樓樣式發展之研究（1945-1997）》中，將臺灣的商業辦公大樓的發展史，分為：第一階段（1945-1965）光復後至美援結束、第二階段（1966-1978）美援終止至中美斷交、第三階段（1979-1987）中美斷交至宣佈解嚴、第四階段（1988-1997）解嚴後的多元化等四個時期。

¹⁶⁴ 蕭瓊瑞於〈現代水墨在臺灣的生成、開展與反省〉一文中，以 1950 年代末 60 年代初「現代水墨」觀念被提出、1971 年中華民國退出聯合國，鄉土意識崛起、1980 年代台北市美術館成立等三個時代分期，鋪展出現代水墨在臺灣的發展歷史。而陳其寬在 1960 年代「中國山水畫的新傳統」美國

質感皮層建築與佈滿畫水墨作品從二次戰後至 80 年代末期，拌合臺灣現代運動的發展脈絡，以臺灣光復後（1945）、美援終止（1965）、中美斷交（1979）、解嚴（1987）等政治重要事件作為時代的斷代點，疊合陳個人的建築與繪畫事業發展，並結合臺灣社會與經濟狀態的轉變，本文將陳的作品整理為三個時期（見表 4-1），以揭示臺灣時代對其的影響，以及建築與繪畫之間的相互對照關係。

表 4-1 陳其寬的質感皮層建築與佈滿畫水墨代表對照年表

分期	年代	陳其寬的質感皮層建築代表	陳其寬的佈滿畫水墨代表
第一時期	臺灣光復後至美援（1945-1965）	<ul style="list-style-type: none"> 東海大學舊圖書館（1959） 東海大學校長公館（1959） 東海大學招待所（1960） 東海大學單身女教職員宿舍（1962） 	書法筆觸的佈滿 〈足球賽〉、〈大雨如注〉、〈草原〉（1953）、〈日光浴〉（1957） 山石質感的佈滿 〈西山滇池〉（1955）、〈縮地術〉（1957） 水波倒影的佈滿 〈巖島神社〉（1957）、〈聖馬可廣場〉（1957）、〈威尼斯〉（1957）、〈教堂〉（1960）、〈泛舟〉（1962）
第二時期	美援終止至中美斷交（1966-1978）	<ul style="list-style-type: none"> 高雄加工出口區管理處辦公大樓（與虞日鎮共同設計，1967） 嘉義土地銀行（與林建業共同設計，1968） 勞保局勞保大廈（1972） 	創新質感的佈滿 枝葉山石：〈山水之間〉（1966）、〈澗〉（1966）、〈夢遊〉（1967） 滴色的佈滿 〈暗流〉（1966）、〈鬧溪〉（1966）
第三時期	中美斷交至宣佈解嚴及以後	<ul style="list-style-type: none"> 彰化銀行（與沈祖海共同設計，1979） 	山巒的佈滿 〈細水長流〉（1980）、〈和平共存〉（1988）、〈長庚〉（1988）、〈高原〉（1988）、

巡迴展露面，並於 1980 年於國立歷史博物館首度在臺灣舉辦首次個人展覽。

	<p>(1979-2007)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 臺北中央銀行第一大樓與第二大樓（與楊卓成共同設計，1979） • 台灣產物保險公司大樓（1979） • 仰德大樓（與楊卓成共同設計，1982） • 高雄區漁會漁業大樓（1985） • 高雄華運大樓（1987） • 臺北中央聯合辦公大樓（1991） 	<p>〈伊甸園〉（1989）、〈千山-1〉（1989）、〈千山-2〉（1990）、〈山〉（1990）、〈晴川〉（1990）、〈穀〉（1990）、〈涯-2〉（1990）、〈源遠流長〉（1991）、〈紫氣東來〉（1992）、〈柏溪〉（1995）、〈獨立共存〉（2001）</p> <p>轉動視角山水與煙霧的佈滿</p> <p>〈轉〉（1985）、〈曦〉（1985）、〈泰〉（1986）、〈候鳥〉（1986）、〈顛〉（1986）、〈巽〉（1986）、〈遙〉（1988）</p> <p>荷葉枝幹的佈滿</p> <p>〈荷雨-1〉（1990）、〈風勁荷柔〉（1992）、〈把酒臨風〉（1993）、〈光陰過隙〉（1996）</p>
--	--------------------	--	---

相較於傳統西方抽象表現主義的佈滿畫，陳其寬的作品發展出更豐富的多樣性，兼具技術性的抽象表現與意境性的主題意象。回顧過往的研究與著作，對於陳其寬繪畫之分類¹⁶⁵，並無「佈滿畫水墨」此一類型。為了將其畫作中的「佈滿性」特質與他的質感立面建築空間加以平行對照，本研究特別指出並且創造此一分類，主要將其「水影」、「抽象書法式減筆」、「荷葉」、「宇宙觀山水」、「理想世界」等題材與類型納入，其共通特質在於無論是抽象的筆觸或具象的自然物件，都打破單一視點的三度空間，陳打破傳統的視覺習慣，將空間水平化，自由延展，物件舒張分散構圖，為

¹⁶⁵ 代表性的陳其寬作品分類方法有，潘禧在《臺灣近現代水墨畫家大系：陳其寬》一書中的〈陳其寬作品賞析〉，將其作品分類為：水彩、女體表現、水影、畫荷、減筆墨趣、大地風景、幻境等（潘禧，2007）。而在陳的90誕辰紀念展中，畫冊專刊目錄則以畫中題材分為：烽火足跡、人間有愛、空間造境、意眼觀景、迴旋宇宙、工精色美等類別（洪文慶主編，2009）。

佈滿畫水墨開拓了新的可能性¹⁶⁶。將陳的「佈滿畫水墨」依照時間分期：於第一時期 50 年代至 60 年代中期較為接近西方的抽象表現主義，陳以抽象的書法筆觸、拓墨山石、水波倒影，層疊地佈滿整張畫紙，其抽象性較為強烈，色彩也以黑白為主；而至第二時期 60 年代末至 70 年代末繼續演化，以山石、荷葉水景為題材，描繪更加複雜、更多層次的山水質感變化，以及嘗試更多豐富的色彩；而後到 80 年代以後，使用更多具象的素材與景物佈滿畫面，並且在全觀式、多變視角的山水畫中也出現佈滿特質，例如拉長的山巒、旋轉形式的煙霧和風勢、荷葉與雨絲，以水平延展、轉動遍佈、前後層疊等方式，在畫布上創造出沒有起點與終點、多重視點的空間效果。

而在「質感皮層建築」類型，以 1964 年陳辭去東海建築系主任，開設陳其寬建築師事務所為切分，分為東海時期與後東海時期。東海時期以校長公館（1959）與招待所（1961）為代表，以筒瓦及陶管形成建築的第二皮層；而後東海時期本章有意選擇「辦公建築」為主，因為其建築量體較為垂直發展，立面設計規整且充滿韻律，宛如一張平面的畫布創造出面對基地環境的外在表情。

在此三個分期中，本章經回顧以後選擇代表性的建築案例以及佈滿畫水墨中的特殊類型，提出建築與繪畫共同表彰出的三種空間特質，將在接下來的三個小節分別進行案例分析與比較討論。

第四節、戰後建築皮層的轉向：東海校舍作為立面語彙的前導者

二次世界大戰後，臺灣從日本殖民統治中解放，但隨即進入中華民國接管與內戰動盪的歷史階段。1949 年，國民政府遷台，臺灣成為全球冷戰格局下的重要地緣政治節點，構成典型的全球南方政治與文化情境。在這樣的背景下，臺灣的建築實踐呈現了雙重張力：一方面受到西方現代主義的國際樣式影響，另一方面又在中華文化復興運動（1967 年）的推動下，試圖重新構建「中國性」的建築語彙。

在 1950 年代末至 1960 年代初期，「現代水墨」的觀念被提出，由李仲生所指導的東方畫會和以劉國松為中心的五月畫會，以「抽象繪畫」作為「現代水墨」表現靈感的指引；1966 年中國引發的文化大革命，促使遷移到臺灣的中華民國政治主體發動「中華文化復興運動」，這樣的大環境促使藝術家們思考「中國畫」如何「現代化」。而陳其寬於 1940 年代末至 50 年代初期在美國求學而後進入葛羅培斯的建築合作社（TAC）工作，抽象表現主義在藝術界大行其道，他的建築與繪畫觀

¹⁶⁶ 參考曾冠樺，〈佈滿空間的碎片：水墨畫的「佈滿畫」形式〉，《台中教育大學學報》，頁 81，2023 年。曾指出陳其寬多變視角的構圖為水墨創造出新境。

念深受現代主義思潮史家基堤恩（Sigfried Giedion, 1888-1968）的著作《空間·時間·建築》（*Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, 1941）影響，書中指出葛羅培思設計的包浩斯校舍（*Bauhaus*, 1925-26）透過寬廣的玻璃立面消解了建築的物質性，同時展現出建築外觀與室內空間的層次感，正好對應於立體派繪畫，例如畢卡索的〈阿萊城姑娘〉（*L'Arlesienne*, 1911-1912）畫作中表現出面的重疊和懸浮關係。1950年代，陳其寬開始嘗試各種創新的方法：以中國書法簡化的線條再現動態的人體，例如〈足球賽〉（1953）、〈日光浴〉（1957）；以墨拓、水拓或紙背上色取代傳統山水畫中用於岩石和山脈的皴法造型筆觸，例如〈西山滇池〉（1953）、〈仙源何處〉（1962）；並且以實驗性技法創造異國風景的水波倒映，例如〈聖馬可廣場〉（1956）、〈嚴島神社〉（1957），這種「無筆無畫」的創作嘗試是過去中國傳統水墨不曾出現的創意，並且反映了現代忙碌生活中的快速與便捷，藝術家以新的技術擴大創作的可能性。¹⁶⁷

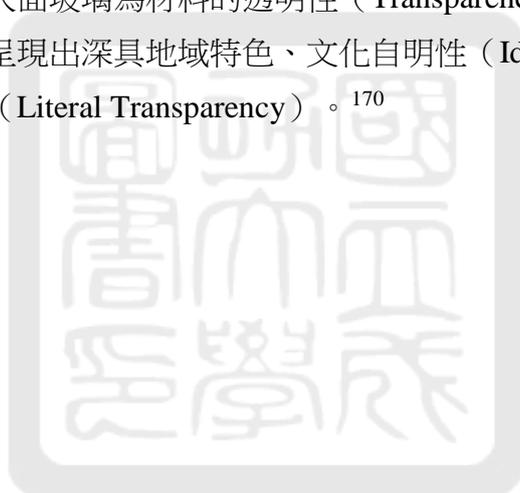
在全球南方的視角下，臺灣建築不僅面對現代主義帶來的國際化影響，還回應在地氣候、文化和材料的需求，以探索出具有地域性辨識度與文化深度的建築語彙。東海大學早期校園即是這一挑戰的最佳範例：作為臺灣第一所於設計上融合現代主義與中國傳統精神的大學校園，其設計在全球現代化進程中突顯了地域性的文化主體性。1960年代開始，由於合作建築師張肇康的離開、開明的業主美國基督教聯董會，而使設計意志主權更加自由，面對北方中國傳統，陳其寬選擇了更貼近中國江南民居白牆黑瓦的「白牆建築」，正如漢寶德所說：「在中國傳統中，白牆壁形成的是休閒空間，柱樑形成的是儀典空間。前者是富於變化的，與藝術相結合的空間；後者是嚴肅的，有制度的，有吉凶之辯的，與禮儀結合的空間。¹⁶⁸」在這些

¹⁶⁷ 陳其寬很少談及為何他要使用創新的技法來表現山石的質感，但是在1977年與徐小虎的訪談中有了明朗的表述，他說：「我想我是第一個轉印紋理印象，來取代傳統上在山水畫中用於岩石和山脈的造型筆觸的人。也許我是第一個使用這種技術的人，我沒有見過早期人有這樣的作品。因為傳統上這種無畫、無筆的方法在繪畫中是不恰當的、不允許的。」然後，他又說：「我提出這一點並不是為了誇耀我有多棒。相反，我想說它反映了當代的狀況：缺乏時間。我們都很忙碌，都希望能夠在比過去短得多的時間內完成一些事情。當然，另一個方面是發現一種新的方式來描述岩石和山脈的質感。一種新技術。過去我們只使用毛筆，現在我們已經擴大了可能性的極限。（筆者中譯）」原文為“Take the printed texture impressions. I think I was the first to print texture impressions as a substitute for the modeling strokes traditionally used on rocks and mountains in landscape paintings. Perhaps I am the first person to use such a technique. I have not seen such works by earlier people. Because traditionally such non-painted, non-brush methods were not proper, not permitted in painting.” “I bring up this point not so much to boast and say how great I am. Rather, I would like to say that it reflects a contemporary condition: the lack of time. We are all very busy, and hope to be able to accomplish something, within a relatively much shorter time than in the past. Another aspect is of course, to discover a new manner in which to describe the textures of rocks and mountains. A new technique. In the past we used only the brush. Now we have expanded the limits of possibilities.” Joan Stanley-Baker. *Chats with Chen Chi-Kwan. The Inner Eye of Chen Chi-Kwan. Art Gallery of Greater Victoria*, 1978.

¹⁶⁸ 漢寶德，〈情境的建築〉，《建築之心—陳其寬與東海建築》（臺北：田園城市，2003），頁20-21。

白牆建築的外牆與內牆中，陳其寬強調在地材料的使用與創新的表皮表現技術。一如《建築雙月刊》對東海校舍「牆」的描述：「創造出半通透的牆面，兼具封閉之形、通風採光以及視覺上的穿透感。¹⁶⁹」

陳在東海大學校舍中展開了質感立面試驗：從東海大學男女生宿舍（1954-59）之空心磚漏牆開始，接續舊圖書館（1956，圖 4-1）第二進建築的金錢磚牆與素燒陶管牆，延續到東海大學校長公館（1959，圖 4-4）正立面的懸瓦皮層、招待所（1960，圖 4-3）入口的筒瓦透空漏牆以及單身女教職員宿舍（1962，圖 4-2）室內的花格磚牆與天井中的陶管隔牆。其中，校長公館的北向正立面二樓陽臺外運用了整面的瓦筒花牆，與同時期的其他具有現代中國傾向的臺灣建築師之作品，例如學生活動中心倒傘計畫案（張肇康，1958，圖 4-5）與臺灣大學農業陳列展示館（張肇康與有巢建築師事務所，1959-62，圖 4-6）都有類似的設計手法，形成現代主義的建築表情：底層挑空或內縮，二樓懸臂展現出懸浮的質感立面。陳其寬修改了西方高緯度國家以大面玻璃為材料的透明性（Transparency），以更適合臺灣氣候的本土材料與孔隙，呈現出深具地域特色、文化自明性（Identity）和中國情境的「字面上的透明性」（Literal Transparency）。¹⁷⁰



¹⁶⁹ 佚名，〈牆〉，《建築雙月刊》，原文為：「牆的任務是垂直向的分隔，是建物內外空間封閉面，也是連接內外空間的開放面。牆因時、地、方位的不同有不同處，在此我們選用的圖片介紹它半開放面。在義大利的古老民房中就有很多實例，利用最普通的建材，獲得許多不同的意味。但它們的主要用處是此牆除了具有封閉形外，又具有通風性，且半採光又可阻礙視覺上看穿透。東海大學的牆面依此原理處理之例甚多，甚佳。」

¹⁷⁰ 薛孟琪，〈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》，頁 45，2021 年。



圖 4-1 東海大學舊圖書館（1956）第二進建築的金錢磚牆與素燒陶管牆
（本研究拍攝）



圖 4-2 東海大學單身女教職員宿舍（1962）室內的花格磚牆
（本研究拍攝）



圖 4-3 東海大學招待所（1960）的陶管透空漏牆
（本研究拍攝）



圖 4-4 東海大學校長公館（1959）正面的瓦筒花牆
（引自陳國偉主編，1991）

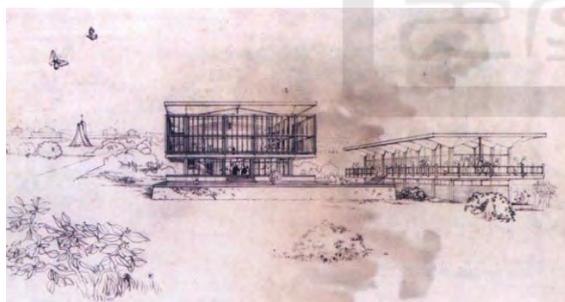


圖 4-5 東海大學學生活動中心倒傘計畫案
（1958）
（資料來源：徐明松、黃瑋庭，2022）

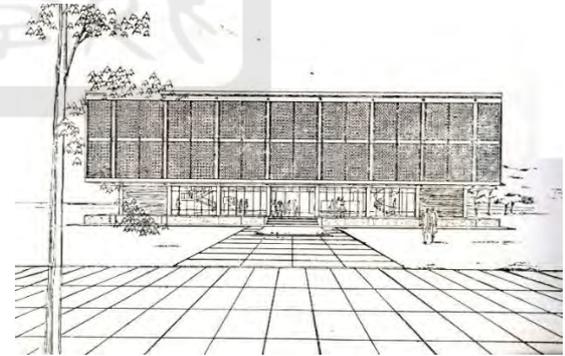


圖 4-6 臺灣大學農業陳列展示館（1959-62）
（引自建築雙月刊）

東海大學校長公館（1959）的設計，展現了陳其寬對「淺空間」（Shallow Space）的地域轉化，這種空間觀與他 1950 年代末至 60 年代初創作的一系列水波光影繪畫形成了緊密的互文性。淺空間這一概念，可追溯至柯林·羅（Colin Rowe）與羅伯特·斯拉茨基（Robert Slutzky）對加歇別墅（Villa Stein-de-Monzie, 1928 圖

4-8) 中「現象的透明性」(Phenomenal Transparency) 的描述。透過水平窗帶後方的層疊空間(圖 4-7)，加歇別墅呈現出「相互滲透但不在視覺上彼此破壞」的曖昧性，這種特性與萊熱(Fernand Léger)的繪畫《三副面孔》(The Three Faces, 1927, 圖 4-9)所展現的空間層化系統(Spatial Stratification)相呼應，創造了一種將三度空間壓縮為平面的特殊效果。

然而，陳其寬在東海大學校長公館中的空間處理，並非單純模仿現代主義的透明性，而是將其轉化為具有台灣在地性與東亞文化特質的設計策略。校長公館為一座北朝南的矩形量體，正面朝向北方，因臺灣冬天寒冷的東北季風而較少開口，朝南則是落地玻璃門窗，面向後方的花園。公館向北的二樓陽台，陳運用了台灣民間建築常見的筒瓦材料，透過鐵管作結構骨架將筒瓦拼接成花牆，並安置於陽台外側，由正面來看，彷彿一幅懸浮於空中的橫軸畫(圖 4-8)。此設計不僅降低了陽光的直射，還創造了豐富的光影效果。此外，在圍牆運用陶管，側面窗戶運用花磚做垂直遮陽板，面對南向的花園的露臺設置花架，將生活場域融入氣候條件的考量，使建築表皮成為具有多孔隙特徵的呼吸性介面¹⁷¹。在一樓平面的空間組織上，校長公館透過水平的層層遞進，展現了「淺空間」的序列感。從入口平台進入玄關，穿過月洞門抵達起居室，最後以落地拉門連接到後院的綠意，空間中的每個門洞都被對位於同一條軸線上(圖 4-10)。當所有門洞敞開時，視線可穿透所有空間，呈現出層層疊合的深度效果(圖 4-14)。這種壓縮與穿透的空間處理，與陳其寬在水波光影繪畫中的技法具有相似性。

陳其寬的水波光影繪畫透過層層塗染的技法，營造出壓縮空間的視覺效果。代表作品例如〈夕舟〉(1957)、〈教堂〉(1960)、〈燈節〉(1961, 圖 4-12)、〈泛舟〉(1962, 圖 4-17)，他在紙張上先塗蠟或礬，然後分層上色，形成深淺不一的色調變化。畫作中的水面、倒影、水下空間被壓縮為同一個平面，模糊了視覺的距離感，創造出一種扁平而迷幻的空間特質。亦如同他疊合多層空間的繪畫，在室內透過一層層的月門往外界觀看，例如〈深遠〉(1979, 圖 4-19)，將前景、中景、遠景的深度感被平行地壓縮在畫布的水平面上。這種「淺空間」既承襲了中國傳統山水畫的「平遠」構圖法，又結合了現代抽象藝術的層化技法。其質感可與重複堆砌的孔洞材料的建築立面互相比擬，使視覺上統一中有變化，在繪畫與建築之間形成空間氛圍上的相似。

¹⁷¹ 陳國偉主編，〈東海大學校長宿舍〉，《臺灣的住宅建築 1976-1990》(臺北：中華民國建築師公會，1991)，頁 42-43。

校長公館的設計不僅體現了「淺空間」的美學特質，也從全球南方與批判性地域主義的視角出發，回應了台灣的自然環境與文化身份。陳選用台灣特有的瓦筒與花格這類地域性材料，打造多孔隙的表皮，既符合台灣炎熱氣候下的遮陽與通風需求，又保留了傳統建築的材料特徵。這種設計不僅實用，更展現了一種對地方文化的尊重與再現。此外，校長公館融合了中國傳統建築的窗櫺意象與美式獨棟住宅的空間組織方式，將中西建築語彙有機結合。在遮陽設計中，瓦筒與花格的光影交錯呼應了水波光影畫的層疊效果，形成了建築內外的視覺連續性與文化深度。



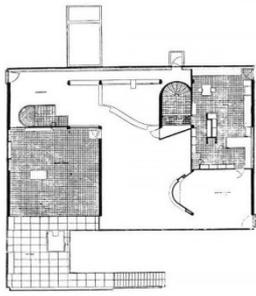


圖 4-7 史坦住宅二樓平面圖
 (引自 Colin Rowe, and Robert Slutzky, [1955]1997)



圖 4-8 史坦住宅外觀
 (引自《透明性》)
 (引自 Colin Rowe, and Robert Slutzky, [1955]1997)

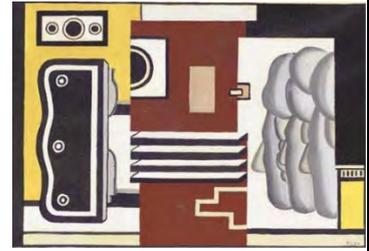


圖 4-9 約瑟夫·費爾南德·亨利·萊熱畫作《三個面孔》(1926年)
 (引自 Colin Rowe, and Robert Slutzky, [1955]1997)

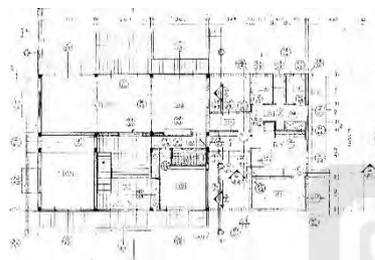


圖 4-10 東海大學校長公館一樓平面圖
 (資料來源：東海大學建築學系)



圖 4-11 東海大學校長公館正立面全貌
 (資料來源：本研究拍攝)



圖 4-12 陳其寬畫作〈燈節〉局部 (Lantern Festival, 1961)
 (引自廖春鈴編, 2003)

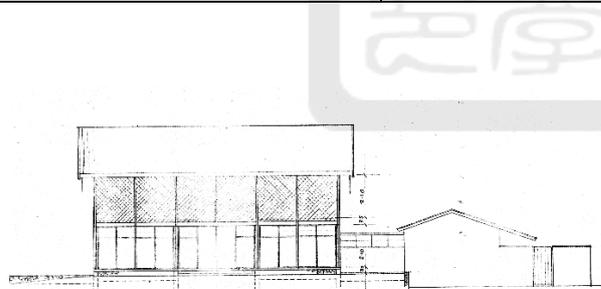


圖 4-13 東海大學校長公館立面圖
 (資料來源：東海大學建築學系)



圖 4-14 東海大學校長公館運用了大量的臺灣民居材料，以在地工藝作為建築物開口之外的第二皮層
 (資料來源：本研究拍攝)

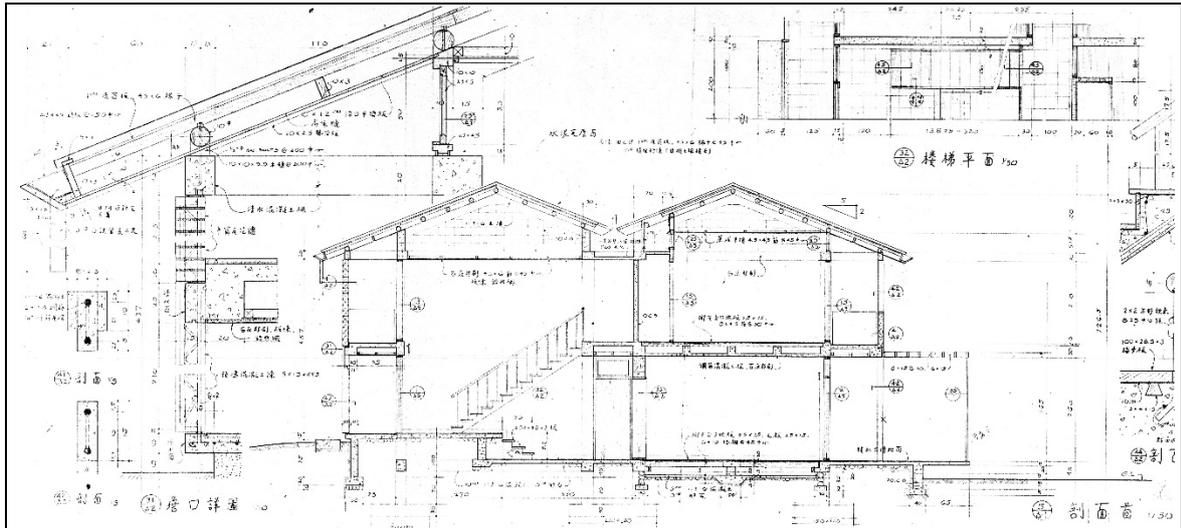


圖 4-15 東海大學校長公館剖面圖

(資料來源：東海大學建築學系)

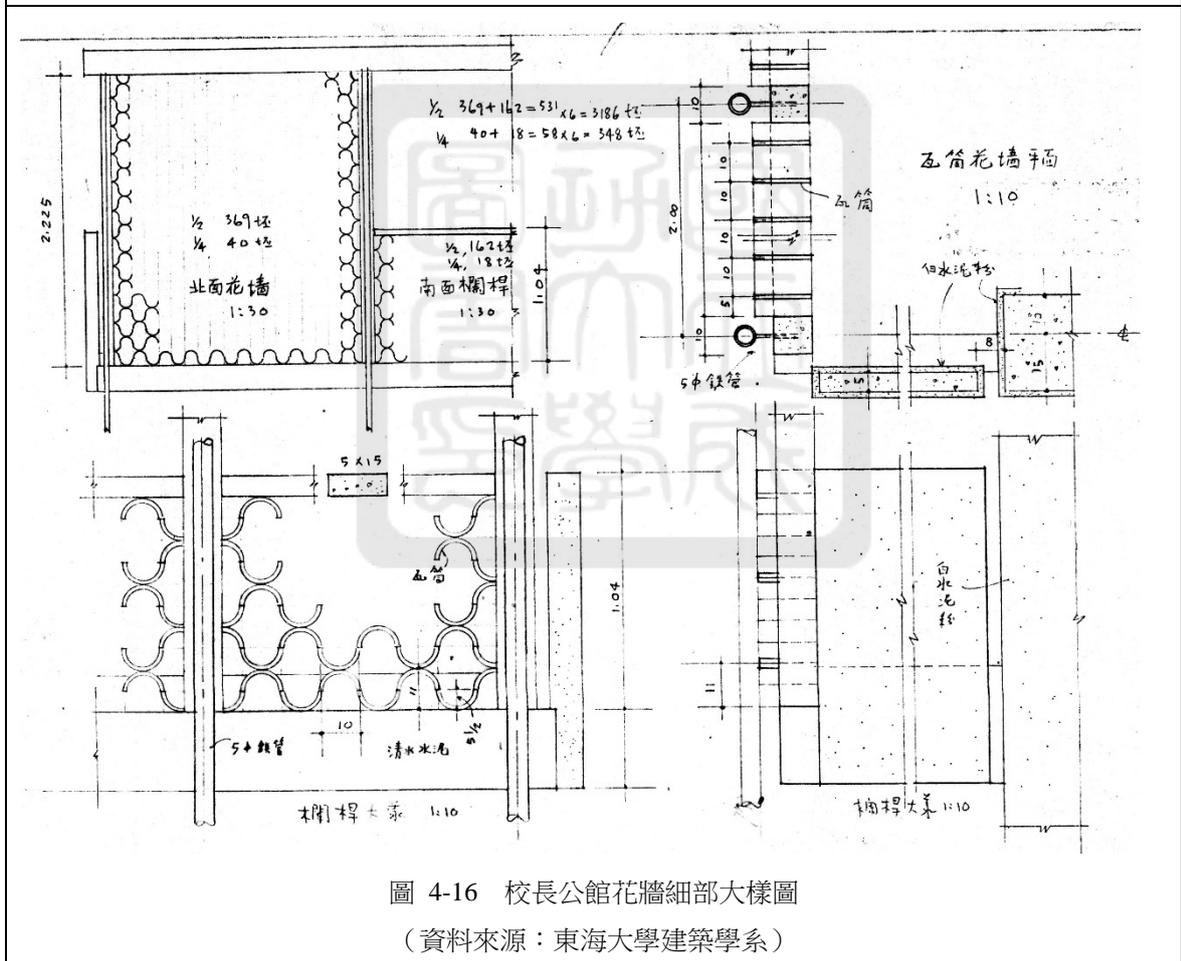


圖 4-16 校長公館花牆細部大樣圖

(資料來源：東海大學建築學系)



圖 4-17 陳其寬畫作〈泛舟〉(Afloat, 1962)

(引自廖春鈴編，2003)



圖 4-18 在東海大學校長公館由一樓客廳望向入口玄關

(資料來源：本研究拍攝)



圖 4-19 陳其寬畫作〈深遠〉(Depth, 1979)

(引自廖春鈴編，2003)

第五節、南方工業的抽象浮影

高雄加工出口區管理處辦公大樓（1967，圖 4-20、圖 4-21）是台灣經濟轉型的里程碑建築，也是戰後美援經濟政策在台灣實施的見證。高雄加工出口區作為台灣第一座加工出口區，標誌著台灣經濟從以農業為主轉向工業化的開端，成為台灣出口導向經濟政策的試驗田，帶動了台灣的工業化進程。辦公大樓由陳其寬與有巢建築師事務所共同設計，是該區域核心的行政與服務中心，功能涵蓋行政辦公、海關、稅務、銀行、醫療等設施，不僅具有服務工業發展的實用性，更反映了台灣當時融入全球經濟體系的努力與文化身份的探索。陳其寬在設計中充分運用了現代主義的簡潔與理性，但同時賦予建築獨特的文化意涵。大樓採用鋼筋混凝土結構二、三層量體向外懸挑，增強了整體建築的輕盈感，打破了混凝土材料固有的沉重印象，創造了一種漂浮於地面的視覺效果。外立面以水泥壓花磚作為遮陽板，並以刷白水泥處理¹⁷²，形成外牆上一片片獨立突出的皮層（圖 4-22、圖 4-23）。這些遮

¹⁷² 佚名，〈經濟部高雄加工出口區綱要計劃〉，《建築雙月刊》，頁 29-34，1968 年。

陽板比例協調，彷彿是中國傳統窗櫺的放大化，既延續了東方建築符號的脈絡，又透過抽象化的形式表現，融入現代主義的設計語言。

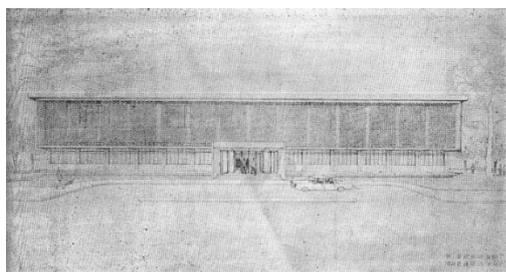


圖 4-20 高雄加工出口區管理處辦公大樓
(資料來源：《建築雙月刊》)



圖 4-21 高雄加工出口區管理處辦公大樓 (1967)
(引自趙家琪總編輯，1995)



圖 4-22 高雄加工出口區管理處辦公大樓
(1967) 正面外觀
(資料來源：作者拍攝)

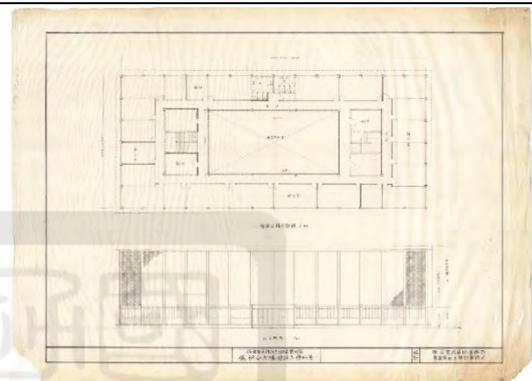


圖 4-23 高雄加工出口區管理處辦公大樓二層平面
圖與正立面圖
(資料來源：國立臺灣博物館)

第六節、沉重物質性的輕靈轉化

批判性地域主義注重如何將當地的光線變幻性地照耀在結構物上。它把光線視為揭示其作品的容量和構築價值的主要介質。與此相輔的是對氣候條件的表達反應。批判的地域主義反對「普世文明」試圖優化空調之類的做法，它傾向於把所有的開口處理為微妙的過渡區域，有能力對對場地、氣候和光線作出反應。¹⁷³

1960年代，臺灣經歷一連串的國際外交挫折，1965年7月美援終止，1971年台灣退出聯合國，外交孤立的局面加劇。社會與經濟結構開始轉變，農業逐漸式微，島內的經濟卻呈現相反的態勢，政府一連串的經濟四年計畫加上跨國性外資公司的湧入，產業開始由農業進入以加工出口為主的加工型製造業，對外貿易的持續升高，使臺灣在國際上的經濟地位大於政治地位。1960年代末期，臺灣眾多企業為塑造形象並因應業務擴充，紛紛建立總部大樓，採用國際風格，並將建築的結構

¹⁷³ Keneeth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*. (Thames & Hudson, [1980]2007)

系統忠實地反映在立面分割上。1964年，陳其寬離開東海大學，來到臺北成立建築師事務所，進入更現實的臺灣建築執業環境。此段時期陳的辦公建築代表作品有：高雄加工出口區管理處辦公大樓（1967）、嘉義土地銀行（1968，與林建業共同設計。）、濟南路勞保局勞保大廈（1972）等。

1971年，台灣發生釣魚台事件，同年10月退出聯合國，外交的挫敗激發了台灣本土意識的抬頭，藝文界展開「鄉土運動」。然而，不像其他臺灣畫家，陳其寬很少以「寫生」的方式直接摹寫台灣的風景，而是從意識形態上無意地流露出臺灣與中國實體分離又在精神上相連的關係。例如，1967年的〈可望而不可及〉

（Untouchable）與1976年的〈少則得〉（Less is More），他以分隔的透明魚缸中相離且相望的金魚暗喻兩個政治主體。自1965年以後，陳持續地發展出抽象與簡化的佈滿式水墨，不像波洛克（Jackson Pollock）的「滴畫法」大都是純然的抽象表現；陳則以實驗性的技法，重新詮釋中國水墨畫中的主題意象。他畫山石，例如1966年的〈澗〉（Gorge）與〈山水之間〉（Monkeyscape）表現山巒與樹林空間無限延伸的意境，留白處點綴的動物群體營造祥和理想世界的氛圍；1967年的〈夢遊〉（Vision）試驗色彩的濃度與複雜內涵，改變傳統中國畫的色彩單調；1977年的〈河套〉（River Bend），使用更複雜的技巧描寫山水紋理的變化。

藝術家徐小虎在1960年代來到臺灣，遇見同樣兒時都曾居住在中國重慶的陳其寬，彼此一見如故，她在回憶陳的文章中指出，當時邁向都市化的臺北市空間灰暗、吵雜、悶熱、油膩，私人物件在騎樓等公領域紛亂地佔據，難以置信的緊張、喧鬧與壅擠，臺北市的視覺景觀讓人沮喪¹⁷⁴。然而陳其寬在訪談中，他提出建築師應該以「質感美」來回應市容的擁擠與混亂。他認為臺北市所有的建築都應該發揮建築材料本身所形成的美感，以創造景觀的變化達到都市美化的地步¹⁷⁵。1960年代，世界現代主義建築思潮主要來自密斯·凡德羅與柯比意。密斯的玻璃帷幕方盒代表了美國60年代的高層建築；而柯比意則以粗獷主義式的雕塑風格造型自由，施工簡易，顯然更被臺灣的設計與營造端所仿效，在臺灣形成了著重建築外表的雕刻單元與光影效果，被稱為「雕琢風格」。¹⁷⁶60年代的「雕琢風格」雖與「仿粗獷風格」同樣採用混凝土為主要構造材料，但其外表處理上展現了截然不同的特徵。「雕琢風格」常使用馬賽克、面磚或斬石子等表面材質，取代清水混凝土或洗石子的粗糙質感，透過這些材質營造出更加精緻的外觀。同時，在造型上，「雕琢風

¹⁷⁴ 徐小虎著，黃捷瑄譯，〈我所認識的陳其寬〉，《游藝化境—懷念陳其寬教授》（臺中：東海大學建築研究中心，2007），頁43。

¹⁷⁵ 顏振，〈從建築學談都市發展—訪名建築師陳其寬教授〉，《臺北畫刊》，頁28，1968年。

¹⁷⁶ 郭肇立，〈光復後的臺北建築〉，《臺北建築》（臺北：臺北建築師公會，1985），頁42。

格」不特別強調建築活動路徑如樓梯間或梁柱結構的展示，而是注重建築外表的單元式雕刻，藉由結構與陽光的互動形成獨特的陰影效果。這些設計手法可以在柯比意的馬賽公寓（Unité d'Habitation）中找到雛形，布魯耶（Marcel Lajos Breuer）、納威以及貝聿銘的作品也有類似表現。在這樣的國際建築思潮中，陳巧妙地借用了「雕琢風格」的特徵，並通過對混凝土材料的重新詮釋，使其成為傳達中國文化意象的載體。

陳其寬的建築作品與水墨畫創作，無論在形式上還是內在意涵上，都展現出對「將沉重的物質性轉化為輕盈懸浮」空間概念的共同追求。此一概念體現在他對材料本質的抽象化與重構中，亦隱含了傳統文化與現代精神之間的融合。從高雄加工出口區管理處辦公大樓（1967）與勞保局勞保大廈（1972）到他的滴墨式佈滿畫，陳的創作在全球南方與批判性地域主義的視角下，實現了現代主義語彙與中國文化意象的融合。

在建築中，陳其寬將混凝土這一具有沉重感的材料重新賦予輕盈的特質。

臺北市濟南路的勞保局勞保大廈（1972，圖 4-24）是台灣戰後勞工保險制度下第一座量身打造的專屬辦公建築物¹⁷⁷，勞保局於 1972 年 10 月搬入，標誌著台灣公家機關建築現代化的里程碑。該大廈位於台北濟南路二段繁忙的都市環境，正面朝北，是一座六層樓高的建築。其服務核心配置於建築平面（圖 4-27）的正中央與東西兩側，使主要使用空間朝南北方向，減少了太陽直射對室內環境的影響。建築四向立面（圖 4-26）的每個窗戶上方均佈滿外凸 45 公分、高度 170 公分的混凝土塊體，從外觀來看，這些外凸的長方形量體以模數化的排列方式，搭配兩側垂直的細長遮陽板，構成了立面簡潔而有序的韻律感（圖 4-25）。這些混凝土塊體與遮陽板不僅有效過濾了陽光，還抽象地再現了中國傳統木構建築簷下椽子的意象，賦予建築立面文化的象徵意涵與現代的美感表現，相近時期的丹下健三的香川縣廳舍（1958，圖 4-29）與張肇康的嘉新大樓（1968，圖 4-30），也是使用混凝土表達出這種傳統建築的木質性（woodness）。此設計將功能性與裝飾性巧妙結合，展現了現代主義建築語彙與台灣文化符號的融合。雖然混凝土因其物質性常被視為沉重的象徵，但在此建築中，透過光影的變化與結構的層次設計，混凝土展現出一種動態的輕盈感，仿若漂浮於空間之中。這種輕盈性並未削弱混凝土的存在感，而是使其成為文化記憶的載體，在實體與抽象、傳統與現代之間建立了一個微妙而和諧的平衡，成為台灣現代化的行政機關建築的典範之一。

¹⁷⁷ 羅五湖召集編輯，〈勞保黃金年代〉，《甲子紀事—勞工保險 60 年》（臺北：行政院勞工委員會勞工保險局，2010），頁 91。



圖 4-24 勞保局勞保大廈整體立面外觀
 (引自行政院勞工委員會勞工保險局，
 2010)



圖 4-25 勞保局勞保大廈外凸量體與垂直遮陽板
 (資料來源：作者拍攝)

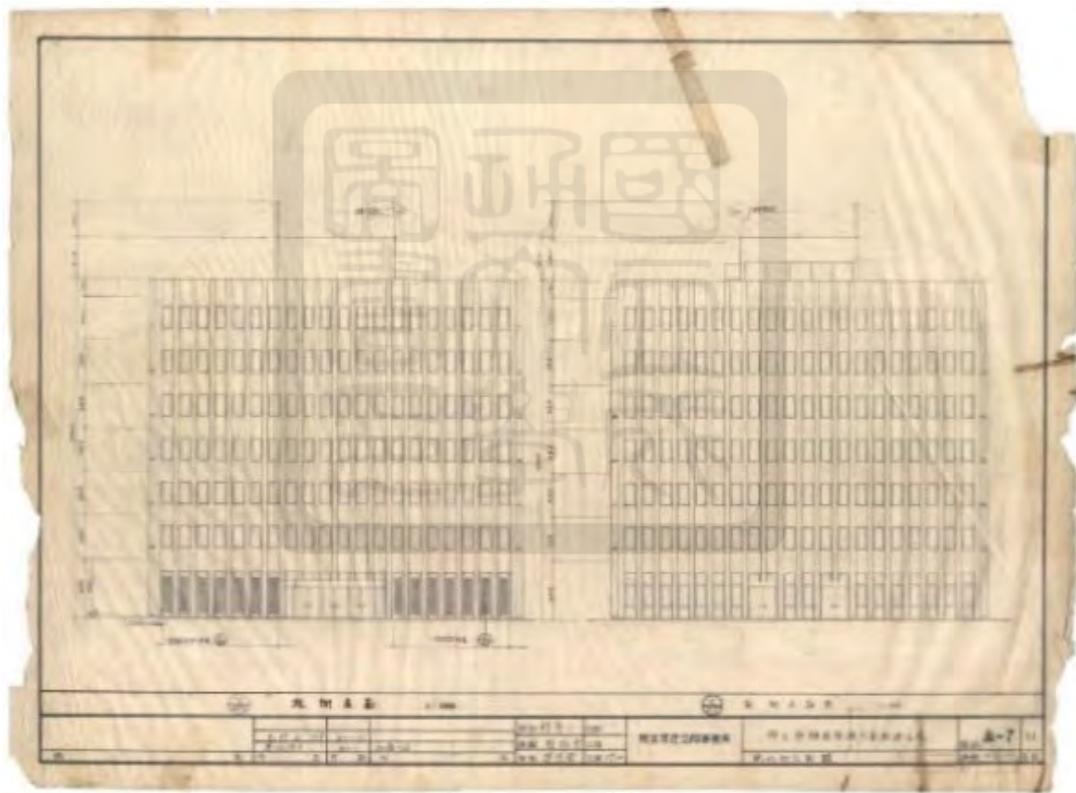


圖 4-26 勞保局勞保大廈立面圖
 (資料來源：國立臺灣博物館)

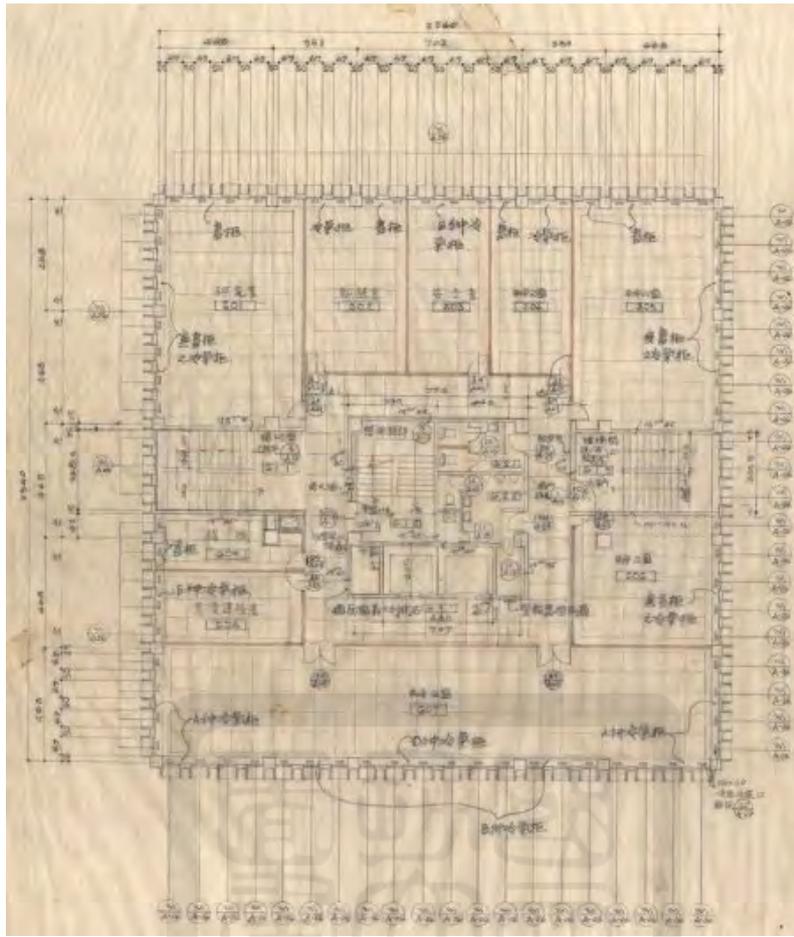


圖 4-27 勞保局勞保大廈六、七層平面圖
(資料來源：國立臺灣博物館)



圖 4-29 丹下健三，香川縣廳舍(1958)

(資料來源：

[https://docomomojapan.com/structure/香川県庁舎\(香川県庁舎東館\)](https://docomomojapan.com/structure/香川県庁舎(香川県庁舎東館)) / 2025年2月8日檢索)



圖 4-30 張肇康與沈祖海建築師事務所，嘉新大樓

(1968)

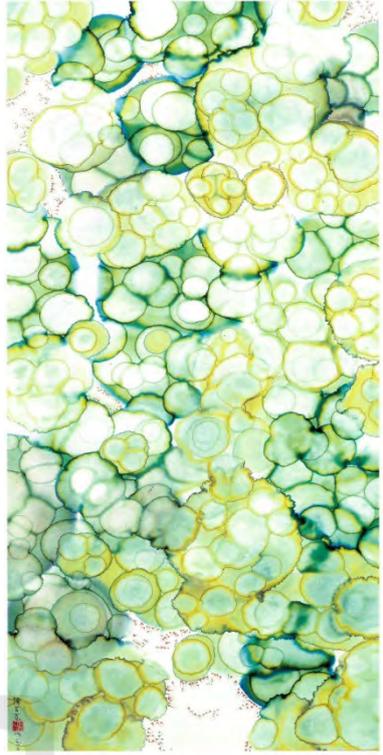
(引自趙家琪總編輯，1995)

陳其寬的滴墨式佈滿畫則在筆墨的層疊與暈染中呈現出類似的空間觀念。「游魚圖」是中國水墨畫中常見的主題，他以濃墨滴灑於紙面，創造出大小不一、交疊滲透的圓形色點，構成了一種由點、線、面建構的抽象空間。畫作如〈溪〉(Shade of Pebbles, 1963, 圖 4-31)、〈立荷〉(Lotus, 1965, 圖 4-32)、〈暗流〉

(Current, 1966, 圖 4-33) 與〈生〉(Life, 1983, 圖 4-35)，都是此類型的佈滿畫水墨，然而在墨色的縫隙間穿插遊魚，就把荷葉重新摹寫出來，利用一點點寫實的細節，讓觀者進出於具象與抽象之間¹⁷⁸。此種手法既突破了中國水墨畫的技法，又吸收了現代主義的抽象語彙，將傳統意象提升為輕盈而細膩的現代表達。

在全球南方與批判性地域主義的框架下，陳其寬的建築與繪畫共同體現了霍米·巴巴(Homi K. Bhabha)的混雜性(hybridity)概念：文化並非靜態的存在，而是在全球化進程中進行著持續的轉譯與融合。在高雄加工出口區管理處辦公大樓與勞保局大廈中，混凝土既是西方現代主義的象徵，又被陳轉化為具有中國木構文化意涵的材料；在滴墨畫中，墨色的層次與形式的純粹性，則是中西藝術融合的結果。這些作品不僅展現了傳統與現代、具象與抽象的共存，也以其輕盈的視覺語言回應了台灣文化身份的重新建構。

¹⁷⁸葉維廉，〈物眼成千意，意眼入萬真——與陳其寬談他畫中的攝景〉，《與當代藝術家的對話——中國現代化的生成》(臺北：東大圖書，1987)，頁 91。

				
<p>圖 4-31 陳其寬〈溪〉 (Shade of Pebbles, 1963) (引自廖春鈴編, 2003)</p>	<p>圖 4-32 陳其寬〈立荷〉(Lotus, 1965) (引自廖春鈴編, 2003)</p>	<p>圖 4-33 陳其寬〈暗流〉 (Current, 1966) (引自廖春鈴編, 2003)</p>	<p>圖 4-34 陳其寬〈夢遊〉(1967, Vision) (引自廖春鈴編, 2003)</p>	<p>圖 4-35 陳其寬〈生〉(Life, 1983) (引自廖春鈴編, 2003)</p>

第七節、文化意象的映射機構

1979 至 1987 年間，隨著台灣進入都市化與現代化建設的高峰期，辦公建築的設計形式與材料技術迎來重大轉變。地下室連續壁、鋼骨構造與帷幕牆等新技術的引入，使得台灣的高層建築逐漸呈現出後現代主義與晚期現代主義的風貌，並成為資本主義快速發展的象徵。此時期台灣的都市快速繁榮成長，高層建築的規模也越來越巨大。這些議題從建築本身的美學觀擴展到都市中的公共空間與公眾生活，表徵了全球南方國家從初開發邁向都市化的過渡階段。陳其寬參與了眾多《建築與計畫》雜誌舉辦的都市設計相關座談會，主題包括〈如何美化我們的都市〉

(1971)、〈騎樓問題面面觀〉(1971)、〈高樓建築問題知多少〉(1972)¹⁷⁹。

¹⁷⁹ 《建築與計畫雙月刊》舉辦了幾場主題為都市設計的座談會，陳其寬皆有參與，其會議記錄收錄

在這些討論中，他特別關注建築如何與都市環境產生積極的對話，將建築視為都市空間整體的一部分，而非孤立的結構體。這種整體視角反映了陳其寬試圖以建築回應都市化進程中多層次的文化需求與空間挑戰。此時期中，陳的辦公建築作品有：彰化銀行臺北總部（與沈祖海共同設計，1979）、臺北中央銀行第一大樓與第二大樓（與楊卓成共同設計，1979 與 1984）、台灣產物保險公司大樓（1979）、仰德大樓（與楊卓成共同設計，1982）、高雄區漁會漁業大樓（1985）與高雄華運大樓（1987）。

陳其寬認為，世界文化的本質在於東西方文化的融合，而非局限於單一文化視角。他的空間設計展現了一種動態的平衡美學：既汲取西方現代主義的理性結構與形式秩序，又融入東方傳統山水美學的哲學意涵，尤其是道家思想中對虛實相生、天地合一的探索。在這種空間觀中，虛實的相互依存不僅僅是形式上的對比，更是一種通過留白與層次構建出的精神與物質的和諧狀態。在全球南方的語境下，這種理念成為一種抵抗單一化現代性霸權的實踐策略，展現了地方性與全球視角交織下的創新文化框架。

批判性地域主義倡導在形式與技術層面保持開放性，同時以地域特質為核心，發展出具有全球視野的文化形式。這一理念傾向於悖論式地創造出基於地方性的「世界文化」。¹⁸⁰1981年，陳其寬在民生報、「摩登家庭」雜誌與建築師公會共同舉辦的「建築與藝術」座談會上，對臺灣都市環境的美化提出自己的看法：

我的看法是，今天我們處於世界文化大融合的時期，在世界文化大融合的時期裡，會有矛盾衝突甚至戰爭，最後如能到達世界大同的地步，就可以走向世界文化。世界文化簡而言之，就是東方文化和西方文化的綜合體。世界文明不再有國的界線，應該是哪個方便就用哪個，很多人以為我們在學西方，其實西方也在學我們。將來資訊日益切，走上各取所長的道路。今天的地理環境就是地球，文化融合的速度越來越快，這很難說是進步，還是改變？我認為，今天不應再是一點一滴的做法，而是整體的、世界性的¹⁸¹。

於《建築與計畫》第12、13、16期中。

¹⁸⁰ 肯尼斯·法蘭普頓（Kenneth Frampton）著，張欽楠等譯，〈批判的地域主義：現代建築與文化認同〉，《現代建築：一部批判的歷史》，（北京：三聯書店，2012），頁370。

¹⁸¹ 陳其寬口述，宋晶宜、盧蕙馨整理，〈怎樣美化我們住的環境？環境與藝術座談會紀要〉，《民生報》1981.3.30

臺北彰化銀行總部（1979）位於中山北路二段與長春路的交叉口（圖 4-36），這條日治時期的敕使街道不僅連結台北車站與圓山神社，也承載著現代化的都市發展記憶。相鄰在這條臺北市重要的綠蔭大道旁，設計初衷希望對都市景觀的美化有所貢獻，因此突破市區內單調方匣式的大樓造型，以 L 型配置，將虛空間留設於都市轉角（圖 4-38）。營業廳量體上部完全留設虛空間，設置有屋頂花園（圖 4-37），以供周圍其他高層建築建滿後，提供一個共同欣賞的戶外空間¹⁸²。建築外觀由辦公大樓與營業廳兩部分構成。辦公大樓沿馬路退讓，設置無柱騎樓，使量體顯得輕盈而富有穿透感。騎樓延續了台灣自日治時期以來的華南地區建築特徵，既能遮蔽風雨，亦促進了人行活動與商業互動¹⁸³。而屋頂花園則以中國古典圖騰（圖 4-39）為靈感，透過噴水池、植栽與座椅排列組合，形成了一幅供高樓層俯瞰的平面化視覺圖示，展現了中國傳統文化現代化的空間美學。

在全球化帶來的快速都市化與建築標準化趨勢中，陳其寬透過彰化銀行的設計，將在地文化元素與環境適應性相結合，實現了對西方建築形式霸權的解構與在地化的再創造。彰化銀行在立面設計上均勻分佈的窗戶與混凝土遮陽板，兼具功能性與美學效果，遮陽板的纖細凹凸設計緩解了都市中高層建築的壓迫感，營造出細膩而節奏感強烈的立面視覺效果。這種對細節的關注與虛實之間的巧妙平衡，不僅強化了建築的環境適應性，也體現了陳其寬對「虛實共存」理念的空間詮釋。

¹⁸² 陳其寬建築師事務所，〈彰化銀行臺北大樓〉，《建築師》，頁 47，1979 年。

¹⁸³ 陳其寬曾於〈如何美化我們的都市〉討論會中，提及「騎樓」對於臺灣都市空間的優點以及其地域性特質，他說：「這道倒是個見仁見智的問題—在我看來，騎樓可說是台灣本身的一個特色，有其「地域性」的特殊風味。而且台灣一到夏天雨來得很快，尤其颱風季節，這時騎樓就發揮了更大的功用。」



圖 4-36 彰化銀行外觀
 (資料來源：本研究拍攝)

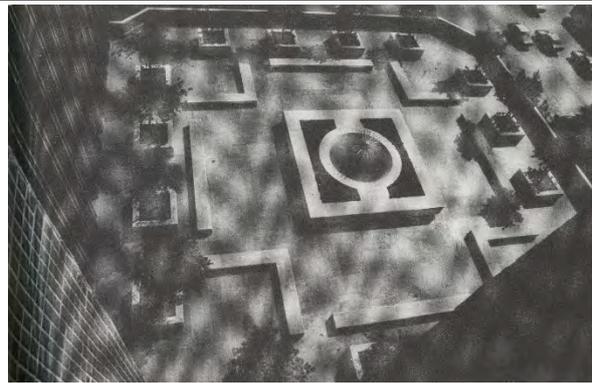


圖 4-37 彰化銀行屋頂花園
 (資料來源：《建築師雜誌》)

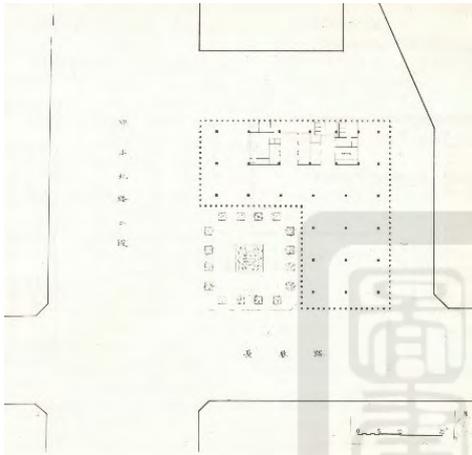


圖 4-38 彰化銀行建築配置圖
 (資料來源：《建築師雜誌》)

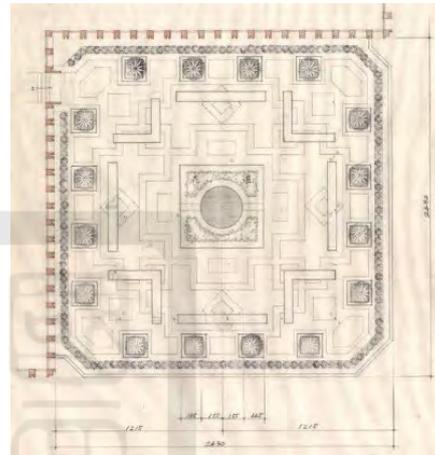


圖 4-39 彰化銀行屋頂花園設計草圖
 (資料來源：國立臺灣博物館)

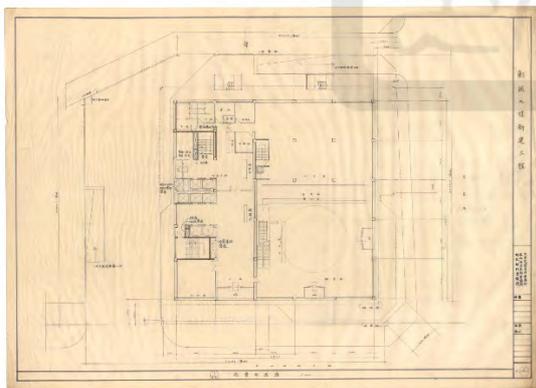


圖 4-40 彰化銀行一層平面圖
 (資料來源：國立臺灣博物館)

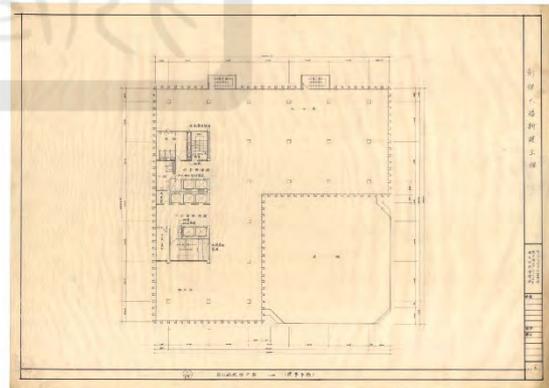


圖 4-41 彰化銀行標準層平面圖
 (資料來源：國立臺灣博物館)

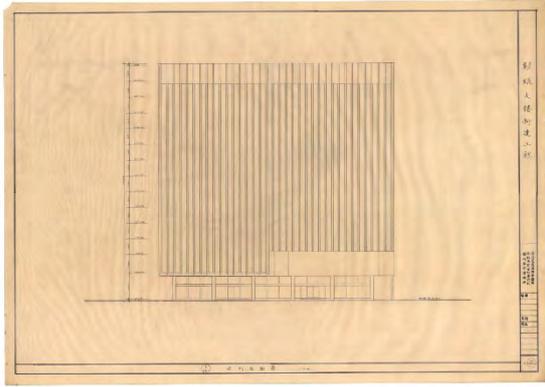


圖 4-42 彰化銀行西向立面圖
(資料來源：國立臺灣博物館)



圖 4-43 彰化銀行外觀發展過程草案
(資料來源：國立臺灣博物館)

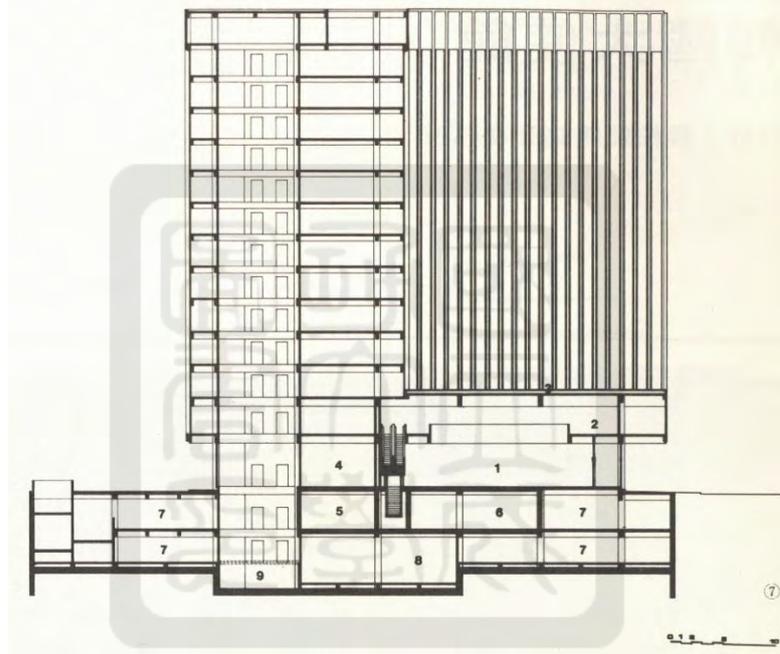


圖 4-44 彰化銀行剖面圖
(資料來源：建築師雜誌)

陳其寬的山水畫延續了其建築設計中虛實共存的語彙，展現出一種結合中國南方山水特徵與現代都市意象的獨特美學。陳其寬曾經將他畫中筆下的山巒比擬為建築，最早出現在 1969 年的作品〈午〉（圖 46）中，視角很低，視點垂直向上傾斜，他將廣角鏡頭仰望紐約摩天高樓的視覺經驗潛移默化地轉化成在正午時分仰望中國山谷與太陽的意境¹⁸⁴，山巒異常地高聳，猶如高樓的建築立面，在透視視角中形成消點的聚合效果。自 1980 年代開始，他發展出一種「理想世界」與「世外桃

¹⁸⁴ Joan Stanley-Baker. Chats with Chen Chi-Kwan. The Inner Eye of Chen Chi-Kwan. Art Gallery of Greater Victoria, 1978. P.15.

源」的山水空間情境，例如：〈細水長流〉（1980）、〈和平共存〉（1988）、〈晴川〉（1990）、〈谷〉（1990）、〈紫氣東來〉（1992），構築了一個理想化的精神世界，以拓墨山巒的流動曲線為核心，透過留白塑造蜿蜒的道路與河流，並融入活動其中的人群與動物。這些作品不僅再現了自然之美，更蘊含陳的心靈上對理想社會的深刻渴望¹⁸⁵。

這系列的畫作中，山巒的形象被幾何化，陳其寬解釋道：

這種山根本已經抽象化了。事實上，怎麼有座山像根柱子一樣？但我為了要表現我的觀念，我必須把山畫成這個樣子。事實上，我覺得山要怎麼畫都可以，這世界上的山太多了，總會有像你畫的，所以，我不必說我這是畫張家界的山，這是畫廬山，或者這是畫峨眉山，我只有早期畫雲南昆明湖的山有點特別。¹⁸⁶

陳的畫作靈感來自中國南方桂林山水及張家界的地貌特徵，這些「平地拔起」的山峰以一種詩意的方式隱喻現代的都市摩天大樓。他曾表示：「傳統中國山水非常講究脈絡的，有主峰，主峰下有餘脈，要連下來，有脈絡可循的。可是，在桂林山水就不大容易找到，我畫很多山水都是桂林山水的景象，雖然，我沒去過桂林，但我很早就在畫桂林山水¹⁸⁷。」他曾提到，張家界的山水如同都市中的摩天樓，獨立卻彼此對景，這種視覺效果不僅賦予作品動態的秩序，也構建了自然與人造空間之間的對話。

在全球南方的背景下，陳其寬的山水畫隱喻了臺灣都市化過程中的建築發展。畫中桂林山水與張家界山峰的形象，透過對摩天大樓的投射，展現了自然與人造空間之間的文化對話，並為快速都市化進程提供了另一種空間視角。投射到陳所設計的彰化銀行，他打破了傳統方盒子建築形式，創造出一個既融入都市環境又超越地域限制的空間，巧妙地將「世界文化」的概念融入建築設計中。這座建築將街角挖空，形成了一個開放的虛空空間，呼應了他的山巒佈滿畫中的空間觀念。建築的垂直結構與水平的屋頂花園，猶如他的水墨畫作中垂直山巒與蜿蜒河流或綠地的空間對比。在建築透視草圖中，他以重複的垂直線條表現高層建築的遮陽板與開窗（圖），如同他以簡化的墨印來呈現山水畫中山巒的肌理。

¹⁸⁵ 潘禧，《臺灣近現代水墨畫家大系：陳其寬》（臺北：藝術家出版社，2007），頁 60。

¹⁸⁶ 陳其寬口述，黃梅香訪談，〈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碩士論文，頁 281，1996 年。

¹⁸⁷ 陳其寬口述，黃梅香訪談，〈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碩士論文，頁 311，1996 年。

此外，陳的理想世界佈滿畫水墨承接了現代主義都市計畫的精神，如同柯比意在其光輝城市（*Ville Radieuse*, 1933，圖 49）草圖中所構想的未來都市情境。這些拉高的大樓結構不僅為都市生活提供了陽光與新鮮空氣，還創造出充滿綠樹與開放空間的公園式城市環境。陳在作品中透過對垂直與水平空間的精緻安排，實現了藝術與建築的高度結合，既回應了台灣都市化的現實挑戰，又以藝術形式重新詮釋了中國南方地貌在全球南方語境中的文化意涵。陳不僅在地再現了自然與建築的共生關係，亦啟發了對快速都市化進程中人類生活與自然平衡的深刻思考，展現了建築與繪畫如何共同回應現代都市的社會需求與文化內涵。



圖 4-45 陳其寬〈午〉(Noon, 1969)
(資料來源：許禮平主編，1991)



圖 4-46 陳其寬〈谷〉(Valley, 1990)
(資料來源：許禮平主編，1991)

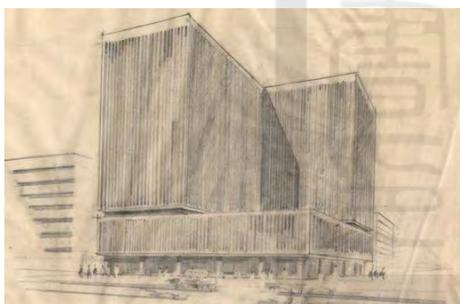


圖 4-47 彰化銀行外觀設計草稿
(資料來源：國立臺灣博物館)



圖 4-48 科比意〈光輝城市〉(Ville Radieuse, 1933) 手稿
(資料來源：<https://all-drawings.livejournal.com/648817.html>，2025 年 2 月 8 日檢索)

第八節、小結

本章節從全球南方與批判性地域主義的視角為起點，探索陳其寬的建築與繪畫實踐在東海大學時期以及後東海時期的轉變，嘗試超越對於陳其寬「中國建築現代

化」、「傳統與現代二元之融合」、「前衛藝術與現代時空觀之轉化」的既定解讀，揭示其作品在不斷變遷的台灣時空背景下的多重面向與文化意涵。

8-1 全球南方視角下的臺灣建築身份形成：殖民與去殖民的雙重糾葛

從全球南方的視角來看，臺灣在戰後經歷了複雜的政治與文化轉型。日本殖民者的撤離並未真正完成去殖民化，而是伴隨著國民黨政權的接管，開啟了另一種殖民式的治理形態。在美國援助與冷戰架構的支持下，國民黨政權一方面試圖鞏固對臺灣的統治，另一方面則透過「中國正統性」的敘事，推動中華文化復興運動，以及復古風格的官方建築來形塑文化認同，意圖競逐與主導臺灣建築之現代性。

然而，部分來自中國，並曾赴美留學的建築師，例如陳其寬為代表，則在這樣的歷史轉折點上，提出了不同於官方主流的建築實踐。他們所追求的「現代中國」建築，融合了現代主義語彙與在地文化記憶，展現出相對開放且富有實驗性的轉譯態度，也形構出台灣現代建築中多元而複雜的競爭現代性景觀。

陳的建築實踐不僅回應了國民黨政權所主導的「中華性」敘事，更在現代主義的框架下，透過對地域文化與自然環境的敏感回應，形成了新的台灣主體性。這種主體性並非僅屬於中國傳統的延續，而是一種批判性的再創造，將臺灣的地域特色與現代建築語彙結合起來，為臺灣建築尋求更為開放與多元的身份認同。

8-2 後東海時期：從「中國建築的現代化」到「世界文化的地域性」

本章提出陳其寬在後東海時期的貢獻，他的建築實踐從「中國建築的現代化」逐步轉向「世界文化的地域性建築」，展現了對台灣氣候、都市需求及全球文化交融的敏銳回應。他的作品不再僅只執著於形式上的中國性，而是注重建築與環境的互動以及空間的開放性。

在東海大學校長公館（1959）中，陳運用瓦筒、陶管等本土材料構築多孔隙的表皮，以回應濕熱氣候，並展現了視覺層疊與連續性的「淺空間」，與其水墨畫中以層疊筆觸創造的流動質感形成呼應。進入高雄加工出口區管理處辦公大樓

（1968）與勞保局大廈（1972）等辦公建築的設計階段，他將沉重的混凝土通過遮陽板、立面分割與懸挑結構賦予輕靈感，同時借助簡潔的設計語彙形塑出低調而現代的都市表情，呼應了其滴墨式水墨畫中以層層暈染展現動態空間的創作特質。此設計理念在彰化銀行臺北總行（1979）中進一步深化，建築以開放的 L 型配置與屋頂花園強調虛實交錯的空間感，延續了理想世界山水畫的哲學意象，並賦予都市角落一種文化與自然交融的詩意。

陳其寬在後東海時期的建築實踐，不僅是對台灣快速都市化進程的空間回應，也是一種跨越地域與全球視角的建築創造。他的作品將現代主義的理性結構與地域文化的柔性特質相結合，如同其水墨畫在吸納西方抽象表現主義的基礎上實驗性地創新中國技法，形成一種輕巧而簡潔的地域特質，為台灣建築文化注入了獨特的深度與生命力。

8-3 重構陳其寬的文化意義與理論貢獻

綜觀本章分析，陳其寬的建築與繪畫創作，既非對中國傳統的一廂情願延續，亦非對西方現代主義的被動挪用，而是一種深植於後殖民邊陲、立基於全球南方語境中的文化轉譯與形式實驗。透過引介「全球南方」與「批判性地域主義」兩大理論視角，本文不僅揭示陳其寬作品的文化多重性，也嘗試重新定位其在台灣戰後現代性歷程中的歷史意義，進一步回應既有研究過度聚焦於形式與風格、而相對忽略其知識位置與歷史語境的侷限。

方法論上，本章提出一套結合建築語彙分析、繪畫美學詮釋、歷史脈絡重構與後殖民批判理論的跨學科詮釋策略，突顯建築與藝術實踐背後所承載的社會結構與文化權力關係。本研究關注的不僅是風格形式的表象，更是這些形式如何作為文化位置的實踐工具，在空間中折射出國族敘事、殖民歷史與主體建構等多層次動能。

更重要的是，在這樣的後見性分析框架下，陳其寬不再僅是戰後現代建築歷史中的代表人物，更可視為重新思考臺灣建築如何在邊陲位置上協商全球現代性、形塑文化主體性的理論節點與批判資源。他所體現的，不僅是形式的融合與調和，更是一種鬆動中心／邊陲二元對立、積極建構多重認同與文化策略的空間實踐。期許這樣的閱讀，不僅能為陳其寬的創作提供新的詮釋視角，也為亞洲建築史中長期被邊緣化的語彙與主體，開啟更多跨地域、跨理論的對話空間，並促進當代建築研究在知識解殖與批判實踐上的持續拓展。

第5章、現代性的懷想與反思：陳其寬的後東海大學校園空間 與疊景式水墨畫

另一個因素是離家很遠，遠離中國造成了更加想念它。
每當我想畫出我記憶中的中國時，傳統山水的畫面就會浮現在我的腦海裡。
我想起了在家園、在重慶、北京、南京的許多事物與場景……我曾經見到的
事物。一方面我思念家鄉，另一方面我有了創新的視角來審視我的遺產。¹⁸⁸

——陳其寬，1977.3，〈Chats with Chen Chi-Kwan〉

除了一些他很想念的……他的大陸，他知道再也回不去了是吧，家鄉早已物
是人非，再也回不到以前的樣子，這讓他很傷心。可是平常他……我在想，
他就是畫畫，把房間的門一關，他就整個回到自己心靈裡頭的最深處。¹⁸⁹

——徐小虎，2024，《陳其寬：雙曲·交響》陳其寬紀念展訪談

那些消逝了的歲月，
仿佛隔著一塊積著灰塵的玻璃，
看得到，抓不著。
他一直懷念著過去的一切。
如果他能衝破那塊積著灰塵的玻璃，
他會走回早已消逝的歲月。¹⁹⁰

¹⁸⁸ 原文為 Another factor was the long distance from home. Being away from China made one miss it all the more. Every time I wanted to paint the China I remembered, images of traditional landscapes would float up in my mind. I thought of many things and occasions at home, in Chungking, Peking and Nanking... of things I'd seen. On the one hand I was homesick, on the other I had a new perspective in which to review my heritage. Joan Stanley-Baker. Chats with Chen Chi-Kwan. The Inner Eye of Chen Chi-Kwan. Art Gallery of Greater Victoria, 1978.

¹⁸⁹ 本段文字引述自 2024 年台南市立美術館舉辦之「陳其寬：雙曲·交響」紀念展，徐小虎(Joan Stanley-Baker)，1934 年生於南京，具有中德雙重血統，小學和初中學業分別完成於羅馬、重慶和上海。大學就讀於美國班寧頓學院，之後於美國普林斯頓大學鑽研中國藝術史，五十歲前往英國牛津大學東方研究所學習，獲碩士、博士學位。1977 年，她以加拿大維多利亞美術館策展人的身分邀請陳其寬舉辦個展，展名為「小即是美」(Small is Beautiful)，出版名為《陳其寬的心靈之眼》(The Inner Eye of Chen Chi-Kwan) 的目錄。

¹⁹⁰ 《花樣年華》(In the Mood for Love) 是一部於 2000 年上映的愛情電影，為當代香港導演王家衛 (1958-) 導演的第七部電影，靈感來自劉以鬯的小說《對倒》。《花樣年華》在鏡頭畫面運用了非常多前景局部遮蔽與框架式的構圖模式，使觀眾必須隔著一層介面來觀看影中的人物，其與劇情中的「戲中戲」有所呼應，也隱喻了劇中人物被道德的框架所束縛。周揚在其文章〈「作者電影」理論視

第一節、探索另一種臺灣戰後大學校園與水墨畫的懷舊現代性

陳其寬的畫作，是通往建築師內心世界的一扇窗口。

透過江南庭園般的構圖與層層疊合的畫面空間，觀者可見他筆下所構築的理想山水，其所蘊含「跨越時代的鄉愁」。即便身處戰亂、離散、與家人長期分隔兩地的生命經歷中，並在職涯中歷經挫折與邊緣化，他卻從不將苦澀帶入畫作之中。正如2004年第八屆國家文藝獎紀錄片所指出：「他要美，要淨化人心的理想山水，山水畫裡沒有煩憂的小猴子，或許，就是那體會莊子坐忘精神的藝術家本人。¹⁹¹」這種抽離現實苦難、轉向內在靈性的創作傾向，也揭示出另一種特殊的「南方性」——非關地理方位，而是指向一種柔軟、感性、帶有文化記憶與空間詩性的創作態度，亟需被更深入地辨識與討論。

因此，本章主張：陳其寬作品中這種未被充分意識的懷舊情懷、文化記憶與精神性，不僅構成其繪畫與建築間共通的美學基調，也對臺灣戰後「現代性」的多樣性提供了另一種視角，具有高度的研究必要。

2024年4月25日，臺南市美術館為臺灣建築與水墨先驅陳其寬策劃的紀念展「陳其寬：雙曲·交響」盛大開幕。同日，中央大學舉行「陳其寬小行星」（236851 Chenchikwan）頒贈儀式，以紀念他在建築與藝術領域的卓越貢獻。這位出生於中國北京的「現代文人畫家」，在其建築與繪畫創作中流露出深厚的傳統文化素養；2007年6月5日，他於美國舊金山辭世，同年9月15日，臺灣鹿林天文台發現並命名了一顆位於行星帶的小行星，以他的姓名為名，使他以另一種形式永存於浩瀚的宇宙，彷彿實現了一種「懷舊的未來」（*The Future of Nostalgia*）。¹⁹²

陳其寬（1921-2007）是臺灣戰後建築與藝術領域的獨特人物，身兼建築師與畫家的雙重身分。大眾對他的認識多聚焦於東海大學校園的規劃與現代水墨畫的創

域下王家衛電影的畫面構圖風格探析）（2019）中指出從《東邪西毒》（1994）與《墮落天使》（1995）中，王就以獨到的框架結構畫面將時代中糾結壓抑的人物感情和孤獨封閉的心理狀態，以強而有力的鏡頭語言來呈現。與陳其寬的疊景式水墨畫對照，框架式的構圖竟有形式上的相似性；然而陳畫作的內涵反而不是封閉與壓抑，而是疊合室內的空間與室外具中國意境山水，身在臺灣懷想中國性。兩位華人藝術家對於已逝去年華及時代的重新詮釋，為筆者關注到其中的關聯性。

¹⁹¹ 陳其寬，《第八屆國家文藝獎紀錄片》，國家文化藝術基金會，2004，DVD。

¹⁹² 引述俄裔美籍學者博依姆於2001年出版的著作名字《懷舊的未來》（*the Future of Nostalgia*）。博依姆認為，懷舊不一定總是和過去聯繫在一起；懷舊可能是回顧性的和前瞻性的。我們對於過去的種種幻想直接影響我們未來的現實，而對於未來的思考又使我們感覺到必須為我們的懷舊故事負責。

作，他在建築實踐中引入現代主義思潮，並將其展現在水墨畫的語彙中。現代主義總是與進步、透明、理性等正向價值相連結，然而陳其寬的作品是否僅限於這樣的敘事？或者，他的現代性蘊含著更為複雜的情感與文化記憶？

作為畫家，他早在 1950 年代即於美國嶄露頭角，然而因其低調內斂的個性，直至 1980 年代才首次於臺灣歷史博物館舉辦個展，導致其繪畫成就長期未能在本土藝術界獲得足夠的重視。即便後來作品於台北市立美術館展出，仍有藝術界人士質疑其作為建築師的身分，甚而可能有人認為他的作品「被視為只是建築師所畫的空間表現法」，而非真正的藝術創作¹⁹³。這種評價反映出傳統藝術界對跨領域創作的偏見，亦使他的藝術地位處於曖昧不明的狀態。

同樣地，作為建築師，他在東海大學的建築設計成就受到歷史肯定，特別是路思義教堂更成為臺灣現代建築的重要象徵。然而，在離開東海大學後，儘管他的建築事務所作品遍及臺灣乃至於國際，卻鮮少有學術研究深入探討其建築實踐，使其後期建築成就未能在臺灣建築史上獲得應有的評價。這種被忽視的狀態，使他在晚年獲頒國家文藝獎時，內心充滿感慨，甚至落淚，這淚水之下，可能是感動？也可能是遺憾？也許，百感交集。正如陳其寬建築師事務所的建築設計師江美琪女士所言，陳其寬表面上從不與人辯解，但「內心其實是受傷的」¹⁹⁴，這種沉默的姿態正映照出他在雙重身分下的「邊緣性」¹⁹⁵。

陳其寬對於後世的貢獻並未止步於東海大學。在離開東海後，他投入多座大學校園規劃，其後期建築實踐值得重新檢視，尤其是其建築設計與繪畫創作之間。1953 年，他開始發展出了貫穿一生的一種構圖類型——將室內物件與窗外風景以平面方式層層疊合，形成獨特的「疊景式水墨畫」。¹⁹⁶而自 1964 年離開東海大學建築

¹⁹³ 請參見附錄二、吳威廉先生、陳世龍先生、江美琪女士訪談節錄。

¹⁹⁴ 同上引述。

¹⁹⁵ 「邊緣性」一詞出自徐明松與黃瑋庭論文之用語，既是建築師也是畫家，但是相對地在世俗的眼光中，也可能兩個身分並未完全被社會所正視。參考：徐明松、黃瑋庭，〈1962 年前的陳其寬「游」與留白的藝術〉，《時代建築》2020/4，頁 172。原文為：陳其寬的整個生命狀態呈現出一種「邊緣性」，離開東海大學後，這種感覺逐漸強烈，他幾乎是活在業餘繪畫創作的美好世界裡，那裡的「虛幻」是可以充分補償「真實」的無奈與困窘，有時候我們都懷疑他經常出入在兩者之間，不知今夕是何年。這可以解釋他在臺灣建築界的奇特狀態，我想有些世俗的應對、批評他是不那麼在意了，就像王大閔他們都繼承了華人典型的文人氣質，「出仕退隱」，如果不想當個憤世嫉俗、振臂疾呼的人，就只好自己經營一個不受外面干擾的美好世界。

¹⁹⁶ 本文將陳其寬框景式構圖的繪畫類型稱作「疊景式水墨畫」，是引述自耿建興於 1996 年的碩士論文《陳其寬繪畫之研究》中的名詞。取「疊景」二字，係因為筆者認為陳的此類型畫不僅疊合了兩個空間的景致，亦可能將兩種時間置放於同一個畫面之中。山水風景與室內生活，中國與臺灣，過去與現在，懷想與當下，「疊景」與懷舊的現代性不謀而合。

系主任一職後，他在臺北成立建築師事務所，陸續主持多項大學校園規劃，包括：中央大學（1968，與黃寶瑜合作）、交通大學光復校區（1976，與宗邁建築師事務所合作）、中央警官學校（1977）、中山大學競圖案（1980）及僑生大學先修班（1984）。其中，中央警官學校與僑生大學是較完整落成的校園建築，他在此延續東海校園的「合院與廊道」與「九宮格模式」，並進一步發展出更為豐富且多變的類型演化。

然而，面對 1970 至 1980 年代的陳其寬作品，筆者不禁感到困惑：為何自 1970 年代末期開始，他的疊景式水墨畫逐漸地充滿裝飾性色彩與迷幻的空間？為何中央警官學校（1977）具有綿延不絕的獨立迴廊環繞整個校園？為何僑生大學（1984）的校舍更具傳統中國建築的斜屋頂與迴廊？為何離開東海大學這個現代主義的實驗場域以後，陳其寬並未繼續沿著技術理性的建築路徑發展，而是在 70 年代的建築與繪畫中轉向懷舊，甚至帶有對過往的留戀與殘影？這些問題促使筆者重新審視其建築與繪畫中的「現代中的傳統特質」，並從他的視角理解這份懷舊所承載的文化與現代性意涵。

這樣的轉向是否與他的個人生命經歷、建築與藝術界對其雙重身分的質疑，以及他在職業生涯中受到的邊緣化待遇有所關聯？或者，在他的建築與繪畫交錯之間，隱藏著一種不斷調適、融合與再詮釋的現代性語言？這將成為筆者接下來進一步探討的核心課題。

從當代二十一世紀的觀點來看，本研究認為無論建築與繪畫，「懷舊的現代性」都是陳創作中極為重要的母題，卻被眾人所忽略與遺忘。面對 1970 及 80 年代，臺灣戰後藝術史提及的「鄉土運動」或「美術館時代」¹⁹⁷，以及臺灣建築史主要論述的「本土概念」、「鄉土建築」、「地域建築」抑或「後現代主義」（Postmodernism）¹⁹⁸，都漏缺了這種揉合過往、當下與未來的懷舊感性特質。陳將「傳統」視為某種「喪失與位移」，也是個人與自己想像的浪漫糾葛¹⁹⁹，他實為透過對於過去的懷念與反思來想像未來。

¹⁹⁷ 劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞，《臺灣美術史綱》（臺北：藝術家，2009），頁 25。

¹⁹⁸ 傅朝卿於《臺灣美術史綱》一書中以地域主義和後現代建築作為臺灣 70 與 80 年代的建築代表，地域主義分為復古與折衷步趨、裝飾與抽象步趨以及準批判性步趨。後現代建築包含了西方歷史主義、校園涵構主義、新形式主義趨向與新高層建築等類別。陳其寬在此時期已經遠離東海大學早期校園時代，他的建築作品在建築史上極少被提及，也未被歸類在上述的分類當中。

¹⁹⁹ 引述博依姆對於懷舊的定義，用以理解陳其寬。參考：斯維特蘭娜·博依姆（Svetlana Boym）著，楊德友譯，《懷舊的未來》，（南京：譯林，2010），頁 6。

第二節、由離現代（Off-Modern）到陳其寬的夢境與現實

二十一世紀初，俄裔美籍學者斯維特蘭娜·博伊姆（Svetlana Boym）出版《懷舊的未來》（*The Future of Nostalgia*, 2001），剖析全球化時代的懷舊情緒及其對現代社會的影響。博伊姆認為，懷舊並非單向回顧，而是可能具有前瞻性的，她據此提出「離現代」²⁰⁰（Off-Modern）的概念，強調懷舊可以成為對現代性的批判性反思：「事實上，有一種對現代狀況加以批判性反思的傳統是包含了懷舊的，我稱這一傳統為『離現代』。」²⁰¹。她認為，現代社會對過去的嚮往源自現代性的需求，並對未來的現實產生直接影響。²⁰²此一理論為理解陳其寬的疊景式水墨畫與大學校園建築提供了關鍵的視角。

懷舊—英語詞彙 *nostalgia* 來自兩個希臘語詞：*nostos*（返鄉）和 *algia*（懷想），是對於「某個不再存在或者從未存在的家園的嚮往」。《懷舊的未來》以「心靈的疑病：懷舊、歷史與記憶」、「城市與重新發明的傳統」、「流亡者與想像中的故鄉」三個章節鋪展論述，並以「懷舊與全球文化：從外層空間到網路空間」作結，建構當代如何理解懷舊之現代性譜系。

博伊姆將懷舊區分為「修復型」與「反思型」兩種模式。修復型懷舊（*restorative nostalgia*）關注對失去家園的重建，企圖彌補記憶的空缺，如臺灣戰後「中華復興運動」所推動的中國復古式建築，試圖複製北方宮殿的形式，以再現傳統帝王氣派。反思型懷舊（*reflective nostalgia*）則關注懷舊過程本身，意識到回歸過去的不可能性，並試圖在回憶與現實之間建立新的詮釋。²⁰³例如，陳其寬、王大閎、張肇康等人提出的「中國現代」建築策略，並非復刻歷史，而是試圖在傳統與現代間尋找新的可能性。他們理解到，故土已成廢墟，或已被過度修葺、美化得面目全非，這種距離感與陌生化驅使他們重新建構建築語言，以敘述自身對於過去、現在與未來的關聯。²⁰⁴「中國復古」（*Return to Chinese Retro*）與「中國現代」

²⁰⁰ 《懷舊的未來》簡體中文版譯者楊德友將 *Off-Modern* 翻譯為「外現代」，然而本研究採取黃資婷的博士論文《抒情之後，離現代—以林徽因、王大閎為起點談建築與文學相遇論》的翻譯為「離現代」。

²⁰¹ 同上，頁 9。

²⁰² 博伊姆，前引《懷舊的未來》，頁 9-10。

²⁰³ 同上，頁 46。

²⁰⁴ 同上，頁 49。

(Emergence of Chinese Modern)²⁰⁵皆在競爭現代性 (contesting modernity)²⁰⁶，卻選擇了不同的懷舊路徑以及空間設計敘事。

博伊姆 2008 年的著作《離現代的建築》(Architecture of the off-Modern) 是對弗拉基米爾·塔特林 (Vladimir Tatlin, 1885-1953) 傳奇但從未建成的 1920 年「第三國際紀念碑」(Monument to the Third International, 亦稱塔特林塔) 的歷史與其後續影響的想像之旅。書中從以下章節與角度，開展出對於塔特林塔歷史的追溯與論述：1. 冒險的建築與離現代 (Architecture of Adventure and the Off-Modern)、2. 塔特林的技術與革命的廢墟 (Tatlin's Techne and Revolutionary Ruins)、3. 疏離的建築與自由的曲線 (Architecture of Estrangement and the Curve of Freedom)、4. 懸浮建築與項目詩學 (Architecture of Suspension and Project-Poetics)、5. 裝置建築與當代的廢墟迷戀 (Installation-Architecture and Contemporary Ruinophilia)²⁰⁷。並且，也帶給本文各種解讀路徑的啟發。

塔特林塔被認為是建築「構成主義」(architectural constructivism) 的代表性之作，被設想為一個現代性的高聳象徵之塔，以及一個為紀念性和媒體中心的扭曲、旋轉的紀念碑，將超越艾菲爾鐵塔的高度。博伊姆在書中追溯了塔特林塔從 1920 年代的接受情況到蘇聯時期在「非官方烏托邦夢想庫」中的重要地位。她提供了一種現代主義的替代歷史，將「冒險的建築」(Architecture of Adventure) 設想為關於技術、歷史和美學文化的「第三條道路」(Third Route) 思維的詩意模型。博伊姆認為，烏托邦式的塔特林塔已經在歷史的洪流中漂泊：一方面，它喚起了巴別塔和比薩斜塔的記憶；另一方面，塔特林所設想的未來不是那種為後人永存的辯證法。這座紀念碑「既超前又滯後於它的時代」，它體現了一場永久的藝術革命。正因如此，它作為概念性廢墟的餘生，成為俄羅斯後續藝術和建築的重要觸發點。

塔特林塔作為未竟之物，它的存在既承載著烏托邦的未來性，也呈現出一種歷史的斷裂與懷舊特質。博伊姆對塔特林塔的詮釋，揭示了「離現代」如何透過對未實現願景的追憶與再解讀，來挑戰單線發展的現代性敘事。這種關於「未竟之物」的思考，不僅適用於理解塔特林塔的歷史命運，也能成為探討陳其寬建築與繪畫的切入點。

²⁰⁵ 此兩名詞引用自 2024 年由吳光庭、王俊雄和王增榮共同研究策劃的展覽「摩登生活：臺灣建築 1949-1983」，展覽由六個子題展開：包含「美援」、「中國復古」、「中國現代」、「在地現代」、「非典型」以及「新生活」。「中國復古」為戰後初期國民政府為塑造國家意象積極推動的建築風格；「中國現代」對「中國復古」的仿古或者復古風格進行批判，但是也不追隨西方現代建築，提倡對中國各地的鄉土建築進行研究，靈感取自地方環境氣候、地理資源，以及精神文化。英文翻譯亦採用本展之用法。

²⁰⁶ 引用自夏鑄九描述：1950 至 70 年代臺灣的現代建築移植，我們可以看到現代建築的意義競爭。(夏鑄九，2016：355)

²⁰⁷ Svetlana Boyrn, Architecture of the off-Modern. Princeton Architectural Press, 2008.

塔特林塔的「冒險的時間性」(Architecture of Adventure)與「革命的廢墟」(Revolutionary Ruins)概念，開啟了我們對博伊姆「離現代建築」空間性的理解。而「第三條道路」與「疏離的建築」(Architecture of Estrangement)則讓我們進一步思考當代藝術家如何抵抗無法復返的時間性。這些啟發性的概念，提供了一種觀看陳其寬的可能視角——他的疊景式水墨畫與後東海大學校園的建築實踐，或許正是以不同的形式回應同樣的懷舊情感與時間的流變。

近年來，關於陳其寬建築與繪畫的並行研究逐漸受到關注。本章作為對陳的建築與繪畫研究的第三塊拼圖，試圖透過當代理論，提供一種創新的閱讀與詮釋。過往研究多認為陳其寬的建築與繪畫是他探索相同空間觀念的兩種媒介，然而，建築與繪畫對陳而言，僅具有相通的關係嗎？

本研究曾經對於陳建築與繪畫之間的關係進行詮釋：「繪畫作品是陳其寬先生對其境遇、情感、理想的投射與紀錄，類似一種非文字的宣言或自白；而建築作品則反應出個人空間設計理念的達成與時代環境的妥協。」²⁰⁸過去畫家席德進詢問陳的建築與繪畫有何不同？陳回答：「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；畫畫比較單純得多，屬於個人的。」²⁰⁹當陳進行繪畫創作，是否與曾接受的建築訓練有所關連？陳其寬反而回答：「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。」²¹⁰陳其寬的夫人林芙美女士曾經說：「在這幾十年以後，我才進入他的內心，才瞭解他這個人，其實他生命中最重要的是『藝術』，超過建築。他在建築上不能發揮，所以他把不能發揮的部分可以隨心所欲地放在畫作裡面。」²¹¹建築與繪畫，對陳而言還是充滿許多差異與距離，在建築中不能盡情發揮的部分，他以繪畫還之。

相對於討論陳的建築與繪畫的共通連貫性，本章主張疊加陳其寬建築與繪畫的另一層理解：「陳其寬的建築與繪畫並非相互直接地轉化，甚而，兩者之間可能具有彼此矛盾與背道而馳的關係，猶如『日常』與『夢境』，其共同追尋著懷舊的夢土，兩者互相補償。」這樣的對應，使我們能夠從「理智—情感」、「真實—夢境」的角度來對應陳的「建築—繪畫」。佛洛伊德曾經主張，所有的夢都是潛抑的(repressed)

²⁰⁸ 蔡寧，〈空間造境的現代性：論陳其寬先生建築與繪畫聯繫的意眼〉，《中華民國建築學會第三十五屆建築研究成果發表會論文集》2023年，頁469-474。

²⁰⁹ 席德進，〈中國畫新傳統的開拓者〉，《陳其寬畫集》(台北：藝術家，1981)，頁25。

²¹⁰ 陳其寬口述，黃梅香訪談，〈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碩士論文，頁284，1996年。

²¹¹ 引述自陳其寬2004年第八屆國家文藝獎紀錄片，。

願望，以偽裝的形式來滿足。再者，對佛洛伊德來說，任何對夢的研究都必須考慮夢的顯意（夢的內容 *dream content*）與夢的隱意（夢思 *dream thought*）之間的距離，必須分析夢的隱意是如何經過一系列複雜但有原則可循的步驟，轉化成夢的顯意，來讓夢者經歷。換言之，夢與其意義之間的關係不但不簡單，也非任意的，而是一連串「偽裝」及「扭曲」的改造過程之結果。²¹²同樣地，陳的建築與繪畫之間的關係，並非簡單的共通，而是透過「偽裝」與「移情」的方式，形構出對現實的回應與對懷鄉的追憶——而這正是「離現代」精神的體現。

第三節、回顧陳其寬的疊景式水墨畫與大學校園

「疊景式水墨畫」是陳其寬水墨畫特有的構圖類型，運用「面」來處理畫面中空間深度的構圖方式，類似瑞士藝術史學家（*Heinrich Wölfflin*）的藝術理論「平面與倒退」與美術史學家方聞的前、中、後景理論：每一個「面」代表一個「景」，一幅作品中的景物，如果只分佈在兩個面上，稱為「兩層疊景式構圖」；如果分佈在多個平面上，稱為「多層疊景式構圖」²¹³。回顧並且重整前人（耿建興，1996、黃梅香，2008、朱正卿，2017、薛孟琪，2023）對於陳疊景式水墨畫的歷史研究，融合本研究曾將陳其寬先生一生的建築與繪畫分期討論²¹⁴，本文將疊景式水墨畫分為四個時期，並且將其與陳其寬的大學校園以及獨立廊道群體建築加以相互對照，整理於表 5-1。

此四段分期疊景式水墨畫的發展演變為：

1. 發軔時期（1948-1959）：陳的疊景式繪畫最早可追溯至 1953 年的〈風帆入室-1〉，在這之前他已經畫了描繪重慶山城的〈山城泊頭〉與〈歌樂山與重慶〉，而〈風帆入室-1〉就如同退後更將室內的茶几與靜物進入畫面，將窗外俯瞰的屋宇和水景並置在同一個畫面。延續著這樣的構圖，有長軸直幅亦有橫披，畫中大多以中國回憶的風景為主，例如在嘉陵江上搭船的追憶。

2. 臺灣東海時期（1960-1964）：此時期的疊景式風景畫作品不多，大致為延續上一時期，〈夕夢客別〉較為特殊的是開始嘗試兩層水平月洞的套疊與一道垂直牆面的運用，在畫面產生更多空間的層次感。

²¹² 西格蒙德·佛洛伊德（*Sigmund Freud*），呂俊、高申春譯，《夢的解析》（台北：五南圖書，2020）。

²¹³ 耿建興，《陳其寬繪畫之研究》中央大學藝術學研究所碩士論文，1996 年，頁 71。

²¹⁴ 蔡寧，前引〈空間造境的現代性：論陳其寬先生建築與繪畫聯繫的意眼〉，頁 469。

3. 創化時期（1965-1985）：自 1970 年代末期開始，陳開始將疊景式水墨畫發展往更多元化的表達方式，包含：正方形畫作的穩定構圖、靜態構圖、多重路徑、多重視點、長幅空間序列、以框切割畫面等多種的樣貌。其中值得注意的是「時間與動態」與「共時性」是陳演變其疊景式構圖的思考概念。

4. 圓熟時期（1986-2007）：1980 年代陳開始發展宏觀式的轉動式山水畫，而這種長軸直立式、對稱反置構圖也開始與疊景式水墨畫互相結合。原本「室內—窗外」的對應關係被打破，而將洞牆自由地置放於高空鳥瞰的山水畫情境中，打破傳統的中國園林空間，而形成陳腦海中追尋的返鄉夢土。

本章以兩座實際落成的大學校園作為建築案例分析的主角——中央警官學校（1977）與僑生大學（1984），並且以上述各種類型轉化的疊景式水墨畫中，選擇代表性的畫作類型，將建築與繪畫並行討論。

表 5-1 陳其寬的大學校園建築與疊景水墨畫作代表對照年表

年代	陳其寬的大學校園建築	陳其寬的疊景水墨畫作代表
發軔時期 1950-1959	東海大學文學院(1956) 美國青年中心競圖(1956) 東海大學文理大道(1957) 東海大學招待所(1959)	兩層疊景式：風帆入室-1(1953)、風帆入室-2(1954)、窗上行舟(1954)、靜觀(1955)、臥遊(1957)、貼紙工(1957)
臺灣東海時期 1960-1965	東海大學藝術中心(1962) 東海大學單身女教職員宿舍(1962)	兩層疊景式：今夕是何夕(1961)、冰封(1965)、 多層疊景式：夕夢客別(1965)
創化時期 1966-1989	中央大學早期規劃(1968) 交通大學規劃案(1976) 中央警官學校 (1976-77) 林口僑生大學先修班 (1979-1984)* 約旦安曼工業區(1984) 東海大學中正文化活動中心規劃案(1981-86)*	正方形畫作穩定構圖：山門(1978)、昇(1978)、探幽(1979)、深遠(1979) 橫披空間序列：陰陽 2(1985) 靜態構圖：約(1982)、憶(1982)、內海(1983)、夕思(1984)、海月入室(1985)、門(1985)、靜(1987)、宴-3(1988)、宴-4(1988)、橋(1988)

		多重路徑：夕鄉(1986)、境(1986)、透(1986)、透-1(1986)、景(1987)、春(1987) 多重視點：夕(1984)、蘆(1985) 超現實：慾(1986)、仙(1987) 以框切割畫面：江南之夕(1987)、江南(1988)、境(1989)
圓熟時期 1990-1999	嘉義體育運動公園暨體育館工程(1994)	以框切割畫面：遠眺(1993)、景外景(1993) 靜態構圖：透-2(1990)、歸舟(1992) 超現實：步移景動(1994)、野渡無人舟自橫(1995)、思凡(1998) 長軸對稱反置構圖：園(1988)、庭(1991)、雙屏(1992)、雙境(1992)、室(1992)、內外交融(1993)、徑欲曲(1997)

第四節、校園原型的延異與回望：從後東海視角重探空間轉譯

4-1 反思型懷舊

反思型懷舊（Reflective Nostalgia）提供了一種理解建築如何在歷史、記憶與現代需求之間取得平衡的視角。相較於試圖復原理想化傳統的修復型懷舊（Restorative Nostalgia），反思型懷舊意識到過去已經不可復返，並在歷史與現代之間進行批判性對話，透過轉譯與再創造，使文化記憶在當代空間中獲得新的詮釋。²¹⁵

從博依姆的觀點出發，陳其寬的建築創作可被視為對於「反思型懷舊」的一種東亞實踐。他在規劃大學校園時，並未將傳統中國建築視為靜態的歷史符號，而是自由地運用記憶中的故鄉空間元素，例如遊廊、合院、單體建築等，轉譯為現代校園的空間語彙。這些元素既來自他的成長經驗，也與其對中國建築文化的思考息息相關。然而，他並未以復古的方式呈現傳統合院，而是將這些空間特徵與現代建築理論與原則結合，使其適應新的功能需求與環境脈絡。

²¹⁵ 博依姆，前引《懷舊的未來》，頁 56。

陳其寬對傳統建築的詮釋方式，展現了一種時間與空間的靈活運用。他的設計不僅回應個人記憶，也試圖在全球化現代性的背景下，找到中國傳統空間的當代表達。因此，若要理解他的大學校園設計，首先需要探究其原型來源，並分析他如何透過不同案例，不斷調整與發展這些設計策略，以回應基地條件與時代需求。

接下來，本章將從陳其寬校園設計的原型出發，進一步討論他如何在一系列校園規劃案中，透過「遊廊串聯、院落構築、單體建築組織」等手法，建構出既具有文化記憶，又符合現代校園需求的建築語彙。這些案例的比較分析，將揭示他如何在不同尺度與脈絡下，呼應反思型懷舊，使傳統建築元素在當代校園規劃中持續演變，並最終發展出一套靈活且具適應性的大學校園建築模式。

4-2 原型：混成多元文化

陳其寬的大學校園設計並非單純地再現某一建築傳統，而是在多種文化影響下，透過轉譯與調適，創造出適應現代校園需求的空間語彙。他的設計融合了美國大學校園的動線規劃、中國民居的合院組織模式，以及北京城市規劃的圈層關係，使得東海大學的空間佈局既具有現代性，也呼應傳統建築的核心精神。

美國維吉尼亞大學（University of Virginia）的學術村落（Academic Village）模式（圖 5-2）是陳其寬校園設計的重要參考之一。在 1995 年的訪談中，他回憶起設計東海大學時，曾受到湯瑪斯·傑佛遜（Thomas Jefferson）所規劃的維吉尼亞大學中央草陌（lawn）的啟發，並在此基礎上導入「外環道路、人車分道」的構想。維吉尼亞大學的校園組織方式，在中心草坪周圍配置院館建築，以迴廊串聯，內部形成連續的人行空間，而外圍則安排學生宿舍、餐廳及車行道，使動線區隔清晰，避免人車混雜。這種內外分層的規劃方式，與中國傳統合院層層圍合的空間結構不謀而合。

陳其寬在談及東海校園時，強調其設計核心並不僅限於單體建築，而是院落的整體營造。他指出：「中國人在建築上最大的發現，就是三個房子或四個房子合在一起，圍成一個院落，這是中國最大的發明之一。……中國人引申出兩進、三進，可以一直延伸下去，像北平紫禁城一套一套、一圈一圈等的大院落，所謂大圈圈中有小圈圈，這種規劃是中國建築的特色。²¹⁶」這種「院落組織」的概念，從住宅建

²¹⁶ 陳其寬口述，黃文興、林載爵整理，黃文興、林載爵、張志遠訪問。〈我的東海因緣〉。《東海風－東海大學創校四十週年特刊》，頁 178-180，1995 年。

築延伸至大型建築群，甚至在北京城市的空間組織中亦可見其脈絡：紫禁城、皇城與內城的關係，構成了一種「大圈中有小圈」的結構層級，而這種圈層圍合的規劃邏輯，也在東海大學的校園組織中得到體現。

若進一步對比中國的傳統民居形態，則可發現東海大學的文、理、工學院在平面構成上，與北京四合院及雲南「四合五天井」有著相當程度的相似性。陳其寬 1921 年 8 月 20 日出生於北京，幼時居住於王大人胡同的五進院落中（圖 5-1）。薛孟琪曾指出，四合院的構造特徵，尤其是「漏角天井」，對陳其寬的校園設計影響深遠。²¹⁷在四合院中，建築的轉角處通常不會完全封閉，而是透過退縮或留空的方式，形成一個內部的天井，提供通風與採光，同時維持院落的開放性。這種空間策略，在東海大學的文、理、工三早期學院建築配置中亦可見端倪——各學院的建築群落皆保有一定的間距，避免建築單體過於緊密相連，使整體空間保持適度的開放性。此外，在合院結構的轉角處，亦採取與四合院相似的「四隅留空」設計，使建築之間的關係更具層次感，避免形成封閉的、壓迫性的佈局。

除了四合院的影響，東海大學校園還透過「遊廊」的設計，使空間組織更具靈活性。北京四合院的獨特之處，在於透過迴廊連接各建築單元，形成連續且可貫通的移動路徑，而這一特徵亦成為陳其寬校園規劃中的關鍵元素。在東海校園，早期各學院的建築單體並未完全緊密連接，而是透過「獨立迴廊」串聯，使得人行動線與建築量體相對獨立，維持視覺與空間上的開放性，並提供靈活的通行方式。這種獨立迴廊系統，不僅在東海校園中得到實踐，亦出現在陳其寬後續的多個校園規劃案例中，成為其建築語彙的重要特徵。

值得注意的是，陳其寬對於「獨立迴廊」的探索，並非始於東海大學，而是在更早期的設計實踐中已見端倪。1956 年，他在美國《建築論壇》（Architectural Forum）雜誌競賽中獲得首獎的「美國青年中心」（Youth Centre，圖 5-3）設計，即已經體現了這一概念。該建築由一座正方形的獨立迴廊框住四座風車狀排列的建築，迴廊外圍則連接 T 型配置的大禮堂，透過動態錯落的建築與迴廊關係，創造出靈活的庭園空間。研究者徐明松與黃瑋庭指出，這一設計與密斯·凡德羅（Mies van der Rohe）於 1934 年提出的「有三個庭園之住宅」（House with Three Courts，圖 5-4）有相似之處²¹⁸，然而陳其寬進一步將薄牆轉換為具實體感的迴廊，並在建

²¹⁷ 薛孟琪，〈大學校園規畫設計中的傳統與現代：追溯東海大學早期學院以「獨立迴廊」組織「漏角合院」的設計原型〉，《設計學報》，29（3），49-72。

²¹⁸ 徐明松、黃瑋庭，〈1962 年前的陳其寬「游」與留白的藝術〉，《時代建築》2020/4，頁 166。

築與迴廊之間保持適當距離，使兩者相對獨立。這種設計手法後來被應用於東海大學校園，成為陳其寬建築語彙的核心特色。

闡述完其多元文化混成的大學校園空間原型之後，以下就與陳其寬相關的各大學校園空間構成作探討，包含：華東大學提案（1948）、東海大學早期校園教學區（1955-63）、中央大學規劃案（1968）、交通大學規劃案（1976）、中山大學規劃案（1976），以呈現其發展的脈絡；而後，再於下一小節再進入本章的兩個主角案例——中央警官學校與僑生大學。

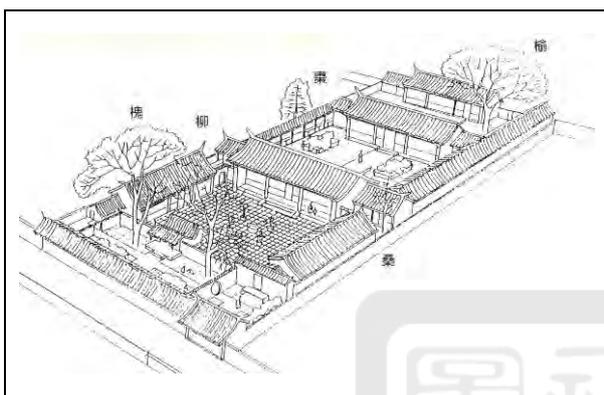


圖 5-1 陳其寬位於北京王大胡同之故居合院
(陳其寬繪，引自鄭惠美，2004)

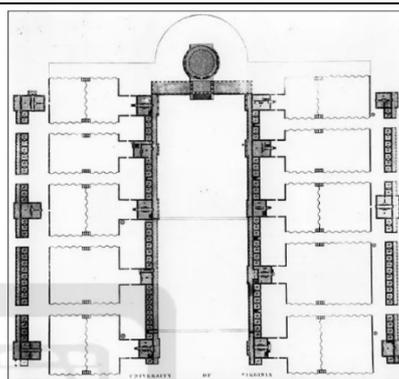


圖 5-2 美國維吉尼亞大學平面圖
(引自 The Papers of Thomas Jefferson, The Albert & Shirley Small Special Collections Library, University of Virginia Library)

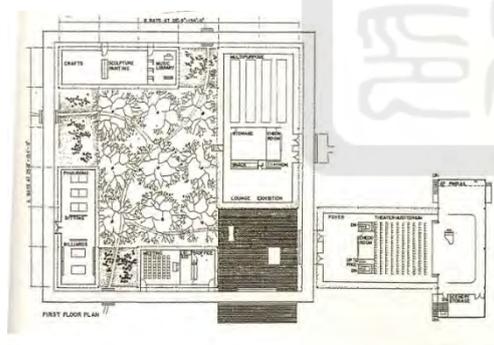


圖 5-3 美國青年中心 (Youth Centre) 平面圖
(引自鄭惠美，2004)



圖 5-4 密斯·凡德羅 (Ludwig Mies van der Rohe) 有三個庭園之住宅 (House with Three Courts, 1934)
(引自 <https://www.moma.org/collection/works/715>，檢索日期：2025 年 2 月 2 日)

4-3 華東大學的「現代主義與中國地域之融合」

華東大學雖然並非陳其寬所設計，但卻有其討論之必要，因為其是東海大學的重要前身。本案設計於 1946 至 48 年，葛羅培斯（Walter Gropius）與建築合作社（TAC, The Architects Collaborative）主導，並且由葛羅培斯邀請其學生貝聿銘共同合作。

面對現代主義與中國地域性如何共存的課題，「中國園林」成為中國教會大學校園景觀設計的重要靈感來源。以「現代主義的地域化」為進路，華東大學校園規劃配置（圖 5-5、圖 5-6）以人工曲湖為核心，環湖配置四個建築簇群，分別為核心的教學區與三處男女宿舍區，模擬自然景觀並結合理性模矩化的校舍，展現西方人為與自然二元並存的觀念。校園選址於上海南部的池沼地帶，臨近人工湖，規劃上刻意避免大尺度垂直建築，改採水平構成，以符合中國人對宜居環境的需求。宿舍區（圖 5-8）規劃延續中國傳統建築強調庭院的概念，平房式宿舍群透過獨立廊道相互串聯，圍塑開放庭院，促進人與自然的交流，並回應中國人重視戶外生活、熱衷散步與交談的文化習慣，有效提升空間的舒適度與適應性。²¹⁹葛羅培斯描述其設計理念為：

該設計旨在結合具有經濟效益的當代建築技術與中國傳統構成中歷經數個世紀所展現的基本設計元素：平衡量體與空間、土地與水域、建築與樹木。每一位中國人對於具有景觀庭院的空間都不陌生，這些庭院具有不同的尺度，並在實牆與漏牆、露台與開放式迴廊之間形成對比與並置。此外，建築及其細部劃分皆展現出親密而適宜的尺度感，無論是建築本身的輪廓，抑或其空間分割，皆是如此。本設計並未直接模仿傳統風格，而是試圖表達中國古老的哲學思想以及對自然的熱愛。²²⁰

華東大學的建築設計展現了「廊道」作為核心結構元素的獨特性。設計透視圖中（圖 5-9、圖 5-10），有頂廊道不僅作為連接不同建築量體的交通路徑，更成為框構空間、引導方向的關鍵語彙。兩層與三層建築錯落排列，透過廊道的串聯與親近人體尺度庭院的穿插，形塑出開放與內斂交錯的空間節奏，創造出具有層次感的景觀體驗。廊道系統不僅僅是現代建築的結構策略，更是一種建構現代中國空間情境的文化回應。

²¹⁹ 今日建築資料室，〈大師小傳貝聿銘先生〉，《今日建築》第 2 期，台南：成功大學建築學系，1954 年，頁 23。

²²⁰ Walter Gropius: 'Université de Hua-Tung' in *L'Architecture d'aujourd'hui*, February 1950, p. 28. 原文為：This design, therefore, aims at a combination of economically efficient contemporary building techniques with basic Chinese design elements so apparent through many centuries in their traditional compositions: balancing volumes and space, land and water, buildings and trees. Every living Chinese is familiar with landscaped courts of varying sizes with a juxtaposition of unperforated wall parts and window walls, with terraces and open galleries, and last not least (sic), with an intimate scale for the size of the buildings and their silhouettes as well as of their architectural subdivisions. ... Avoiding outright imitation of the old style, it tends to express the ancient philosophy of the Chinese people and their love of nature.

它巧妙地融合了現代主義的理性規劃與中國傳統的庭院意象，藉由水平延展的空間與景觀滲透的界面，重新詮釋了人與自然、建築與場所之間的關係。

4-4東海大學的「現代自由中國」

東海大學成立於 1955 年，是臺灣首座以大學建制成立的私立學校。其校園規劃可追溯至 1954 年，由亞洲基督教高等教育聯合董事會委託貝聿銘主持設計。貝聿銘曾經與葛羅培斯合作華東大學設計案（1948），而此次他則擔任領導，邀請陳其寬與張肇康共同設計規劃。

東海大學的基地為大度山面東之緩坡地，呈一大梯形，原地貌為旱作梯田，以一野溪為南界，北界則是台中往沙鹿的公路，有一野溪由西北至東南穿過校地。從 1954 年的規劃設計圖（圖 5-14）來看，建築師拓寬了基地內的既有路徑，做為將校園分成四個主要區域的主要道路，核心區域為教堂與學生活動中心，西南邊為教學區，北邊為運動場與男生宿舍，東邊為教職員宿舍，南邊則為女生宿舍。建築師尊重基地上既有的野溪與水渠，自然地形成校園對外的邊界以及內部的分區界線。同年陳其寬也畫出著名的「東海大學全景圖」（圖 5-13），以遊歷的視點，迤邐展開中國園林式建築，並描繪臺灣層層遠山與面狀分佈的相思樹林，成為來自美國的現代中國文人書院的想像。

1957 年 9 月，陳其寬來臺負責東海大學景觀的規劃，山坡地上的首要工作是整地，其原則是不使用挖土機，避免大駁坎；首先將地形先整成緩坡，將校園坡地整成利於行走、適於建築營建以及合於水土保持的地形，並栽植蜈蚣草，而後種植大量的相思樹（圖 5-15）。從 1962 至 63 年的校園規劃圖（圖 5-16），可以看到外環的車道已經成形，文理大道以「人」為主，其取法世界文化的空間概念，融合了美國維吉尼亞大學校園中央草陌學術村落的概念、日本日光二荒山神社參道的平台坡道以及 50、60 年代延展性大學的空間模式，構成今日著名的文理大道，教堂退讓開其軸線的端點，而是指向台中市景與中央山脈，設計者有意將校區與遠景融為一體。

東海大學的學院區與宿舍區，分別塑造了兩種截然不同卻又相互呼應的院落氛圍。文學院的建築（圖 5-17）以獨立的量體與正方形平面的迴廊組合構成，成為陳其寬日後在其他大學校園配置中常見的原型之一。其配置（圖 5-18）由中央二層樓的主體建築，搭配兩側一層樓的護龍，圍塑出約 30 公尺見方的合院空間，展現出細緻而安靜的氛圍，暗示著一種適合學術研究與思考的寧靜環境（圖 5-19）。相較之下，男女生宿舍區則延續了華東大學的特色，採用量體垂直與水平錯落、不對稱的配置方式，並依循地形高低組合出多個簇群建築，圍塑成不同大小、層次分明的內院。在這些宿舍

區中，可以看到中國庭園中特有的牆體與建築相互交錯組合，巧妙地界定內外空間，營造出富有變化的景觀視覺效果。牆的存在不僅作為空間的分隔，更成為景觀構成的一部分，透過開窗、洞口與轉折，形成層層遞進的空間體驗，達到「步轉景遷」的效果。

本研究認為，東海大學校園的平面佈局與空間塑造，實際上成為陳其寬日後大學校園設計中各種空間原型的起源。然而，正如反思型懷舊的核心思想所揭示，陳其寬並非試圖回到東海，因為東海所承載的歷史經驗已無法被複製或重現。面對臺灣不同時期的社會變遷與時代發展，陳在秉持「平面佈局」與「虛實變化」的核心理念下，不斷於後續的大學校園設計中進行創新與演化，展現出他對空間語彙的持續探索與再詮釋。

4-5 中央大學的「中國新古典」

國立中央大學的前身可追溯到 1902 年創建的三江師範學堂，其校址的變遷顛沛流離：1928 年創立於南京，1937 年因抗日戰爭爆發而西遷重慶沙坪壩，也在 1944 年，陳其寬畢業於中央大學建築系；而在 24 年以後，戴運軌等校友籌備努力遷建中壩，在臺復校經的設計，由喬一凡介紹陳其寬、黃寶瑜和劉應昌三位建築師聯合設計²²¹，而於 1968 年恢復大學部並改名為「國立中央大學理學院」。

相較於東海大學的自由形象，中央大學的規劃更顯得古典、對稱與嚴謹，並且可以連結至 1965 年的中國古典式樣新建築的代表——故宮博物院，這其中自然與同是中央大學建築系畢業的黃寶瑜有關。陳其寬於 1960 年擔任故宮博物院遷建工程評審委員與建築顧問，並於隔年擔任故宮博物院遷建工程顧問；而黃寶瑜於 1961 年成立大壯建築師事務所，在 1964 年故宮博物院的設計方案獲選。雖然無第一手文獻證明陳參照故宮的佈局設計中央大學，或者是由黃寶瑜操刀中央大學之規畫構想，但就配置形式而言，兩者的關連顯而易見：中央大學規劃與故宮的相似之處在於「九宮格與長軸線」的佈局（圖 5-20、圖 5-21），故宮反應了古代明堂器字形的建築量體佈局，而中央大學則表現在車行與人行道路的劃分。且看黃寶瑜描述故宮博物院的設計概念說明：「室內空間發展之結果，頗似我國古代五室制之明堂，按彘崇義三禮圖稱：『明堂為同大之五室形，象五行』……此種五室之平面反應在外觀上四邊中央均可獲得延

²²¹ 戴運軌，〈在臺復校的回憶〉，《中大在臺第一個十年：地物所 1962》，國立中央大學，2012.5，頁 43。

縮空間，有助於立面之變化，當陽光自左上方入射時，則可獲得 45 度之陰影，人在影中，可得如北平午門前之感覺。」²²²

而中央大學校史館說明早期中央大學校園規劃時，則說陳其寬「象徵性的引用了中國殷周時代「井田制度」的架構，掌握了空間的虛與實，所形成的多變又井然有序的安排。並有『天、地、人』三進的觀念……」²²³端看國立臺灣博物館典藏的中央大學校舍地盤圖（圖 5-22、圖 5-23、圖 5-24），外環道路形成九宮格的外框線，框出校園的核心區域，較細的井字形道路則是人行動線，位於正中央的軸線由外至內排列校園核心的公共空間：從中大路延展進入校園的長軸線，而後是圓環、行政大樓、廣場、中正圖書館、體育館與大禮堂一字排開；座落於九宮格四個角落的則是文、理、工、商四個學院與科學館，在框內的建築較為嚴謹整齊，在框外則配置風車狀排列的女生、研究生宿舍與地球物理研究所，以及獨棟分佈的男生與教職員宿舍。不同於前述的華東大學，也有別於日後的中央警官學校與僑生大學，中央大學並未設置獨立的迴廊，但其井字型大道兩側，以樹廊巧妙串聯各棟校舍建築。此種空間配置雖展現出相似的結構模式，卻更具嚴謹與古典的氛圍，體現出秩序分明且內斂穩重的設計語彙。

從東海大學到中央大學，中國《周禮·考工記》的城市觀明顯地主宰了校園的軸線與秩序，退卻美國現代主義式自由平面的空間觀，而呈顯出一種較為古典而對稱平穩的空間氛圍。

4-6 交通大學規劃案的「中央草陌紀念性」

交通大學發祥於博愛校區，自 1959 至 1978 歷經約二十年始有今日之規模，為因應交大的成長，從 1976 年開始具體研討光復校區的整體建設，而至 1977 年七月，光復校區第一期校區擴建計畫規劃報告由宗邁與陳其寬建築師事務所聯合規劃完成²²⁴，其設計構想於建築師雜誌第 123 期大學校園規劃特輯（1985）與《百年樹人—交大世紀之慶特刊》（1996）有所記載。

臺灣博物館所收藏陳其寬建築師事務所的原始規劃提案圖面草案，似乎未被學校採納，也未有文字解說；但是透過互相對照草案與第一期規劃定案，能夠更加理解本案的設計思維脈絡。草案配置圖共有兩張，一張未標示比例（圖 5-26），另一張為比例為 1:1500 且有標示空間名稱（圖 5-27），可以閱讀到依照原始基地地形的變化，

²²² 黃寶瑜，〈中山博物院之建築〉，《故宮季刊》第一期，1966 年，頁 71-72。

²²³ 參考：《國立中央大學校史館導覽手冊》頁 29。

²²⁴ 百年樹人-交大世紀之慶特刊編輯委員會編輯，《百年樹人—交大世紀之慶特刊》（新竹：交通大學，1996），頁 153。

將建築配置在較為平坦的東西兩區：西邊為行政、教學與運動區，東邊則為住宿區，中央偏東則保留了既有之道路與低窪的地形，有一偌大的有機形狀水池，東西之間以人行步橋連結。主要車道不穿越教學與行政區，從中央主道延伸出支道通達各區建築；而人行動線則回到維吉尼亞大學的模式，以單軸（Mall）與廣場形式，主要建築座落兩側，並以「環狀的有頂迴廊」串連；在中央的長軸上，分別是行政大樓、圖書館與體育館，圖書館位於大草坪的正中央且旋轉 45 度，其正方形的平面與中央中庭令人聯想到路易士·康的菲利普斯埃克塞特學院圖書館（Phillips Exeter Academy Library，1972），透過旋轉也延展出另一垂直的短向軸線，通往共同科目教室大樓（圖 5-25）；另一側非對稱地拉出一短軸通向普通科學教室大樓，宛如東海大學文理大道上理學院前的留白空地，在嚴謹的中軸創造出變化。

從全區剖面圖（圖 5-28）來看，草陌兩側的系館建築呈面向核心依次遞增樓層，細長的建築量體夾著狹長的庭院，而建築體與草陌間有一懸浮的頂蓋形成迴廊，宛如 1956 年青年中心獨立廊道的再現，這道細長的環廊從行政大樓建築體穿出，橫亙在系館與草陌之間創造了一個奇特的中介空間，在環廊與圖書館之間又有南北側各一條林蔭道，因此若在系館往草陌看其層次是非常豐富的，前有迴廊屋頂，後有林蔭與草地，陽光與樹蔭在此之間灑落，形成一種流動而清新的空間氛圍。

4-7 中山大學規劃案的「中國式長軸紀念性」

中山大學的前身是 1924 年由孫中山先生為培育現代化國家人才，將廣東高等師範學校、廣東公立法科大學及廣東公立農業專門學校合併成立的國立廣東大學。1926 年，為紀念孫中山先生，學校更名為國立中山大學，並在廣州石牌建立新校區。1979 年，因應臺灣高等教育需求，政府在高雄西子灣設立中山大學籌備處，並於同年九月確定校址後，即決定以邀請競圖方式選聘校區規劃設計。競圖時間為 1979 年十二月十日至隔年三月三日，參加作品共有 12 件。陳其寬建築師事務所最終獲得第三名。²²⁵

陳其寬建築師事務所採取「對稱中軸布局」的規劃方式，展現出莊重且剛健中正的空間氣勢（圖 5-29）。設計中以校區平地部分的中軸線為核心，配置各項重要建築物並串聯主要廣場，形成層次分明的空間秩序。²²⁶此中軸線不僅為視覺焦點，更是整個校園動線的核心結構，強化了空間的縱深感與儀式感。為避免「一眼望穿」的單調視覺效果，設計特別將進入校門的道路軸線與校區中軸錯開，並於行政

²²⁵ 佚名，〈高雄中山大學評審報告〉《建築師》67 期 7 月，1980 年，頁 51。

²²⁶ 同前引，頁 60。

區廣場處轉折匯入中軸線，創造出視覺遮擋與空間轉換的層次，呼應中國傳統園林中「步移景異」的設計手法。²²⁷

校園動線系統的規劃充分考量人流與車流的分流設計，旨在提升校園內部的使用效率與環境品質（圖 5-30）。一樣是「迴路中的迴路」的模式，外環是環校幹道，可以通達各個學院；然而內部的人行動線則顯得較為曲折迂迴，除了環校車道旁邊設置有人行道，相較於前幾案皆有明確的有頂迴廊或是綠蔭大道，中山大學案的步行動線則是穿梭於各棟建築物之間（圖 5-31）。因此，也受到了評審的批評：「教學單元太多，形成零碎之戶外空間而步道系統不理想，至使通達每一教學單元時常須穿過其他單元。」²²⁸然而，競圖評審亦指出其設計的優點為：「整體配置良好，造型有一致性，中國風格，建築物多採單面廊設計，可利用天然通風。」²²⁹

國立中山大學競圖方案的建築量體，皆以斜屋頂構成（圖 5-32），覆以具有中國色彩的面磚，與基地周圍的山景形成呼應。根據訪談內容，陳其寬建築師事務所的設計師指出，此案在設計理念上與僑生大學及東海大學存在密切關聯²³⁰，特別是在斜屋頂的運用上尤為顯著。若將中山大學的透視模擬圖與今日僑生大學的建築外觀並置比較，可以發現兩者在形式上具有高度相似性。雖然僑生大學於 1984 年才竣工，但其實早於中山大學規劃案便已完成設計。從中央警官學校到僑生大學先修班，再到中山大學的發展脈絡，設計理念始終一以貫之，陳其寬根據不同基地的特性進行適當的調整與變化，以回應各自的環境條件。²³¹

綜觀本案，其對稱的長軸使整體校園更顯古典，一樣營造著由大到小的虛空間；然而明顯的相異之處在於沒有獨立的有頂迴廊，似乎也就少了更明確的人行動線，以及陳所擅於營造的步行體驗空間。

²²⁷ 同前引，頁 60。

²²⁸ 同前引，頁 54。

²²⁹ 同前引，頁 54。

²³⁰ 請參見附錄四、陳世龍先生、江美琪女士、杜希聖先生訪談節錄。

²³¹ 同前引。



圖 5-5 華東大學全區配置圖
(引自 Interiors, January 1952)

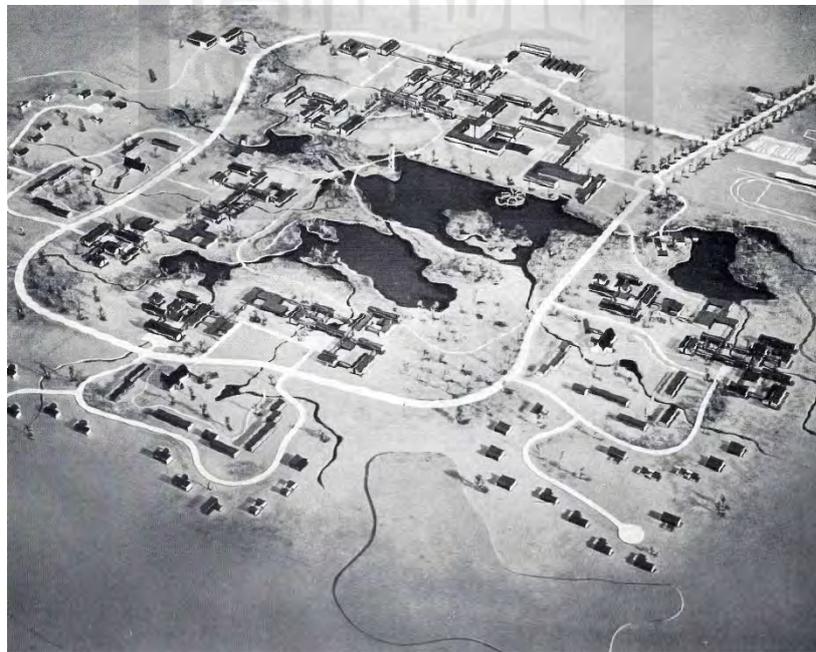


圖 5-6 華東大學建築模型
(引自 Interiors, January 1952)

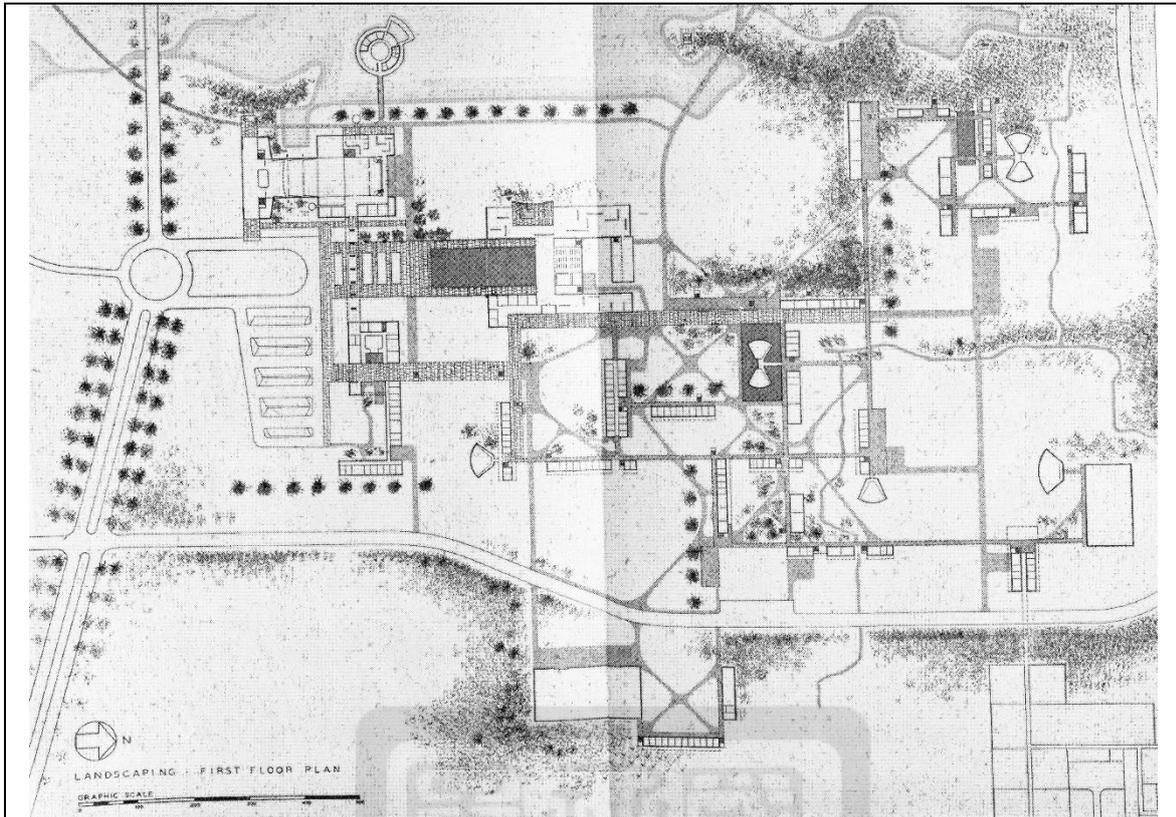


圖 5-7 華東大學核心教學區平面配置圖
 (引自 Interiors, January 1952)

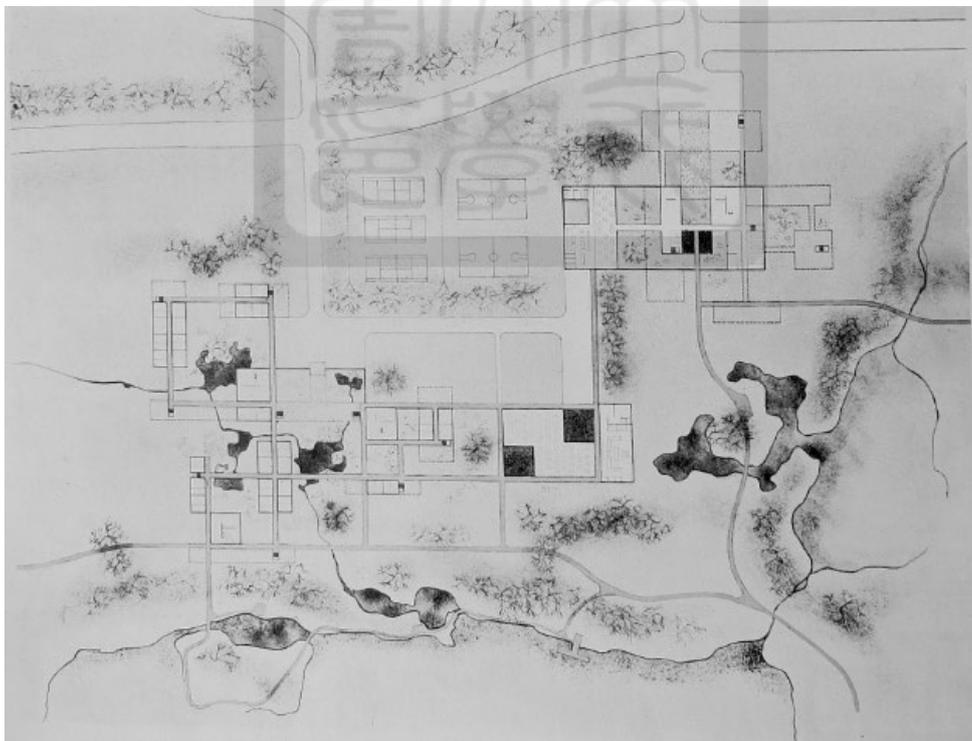


圖 5-8 華東大學宿舍區配置圖，由貝聿銘繪製
 (引自 Interiors, January 1952)

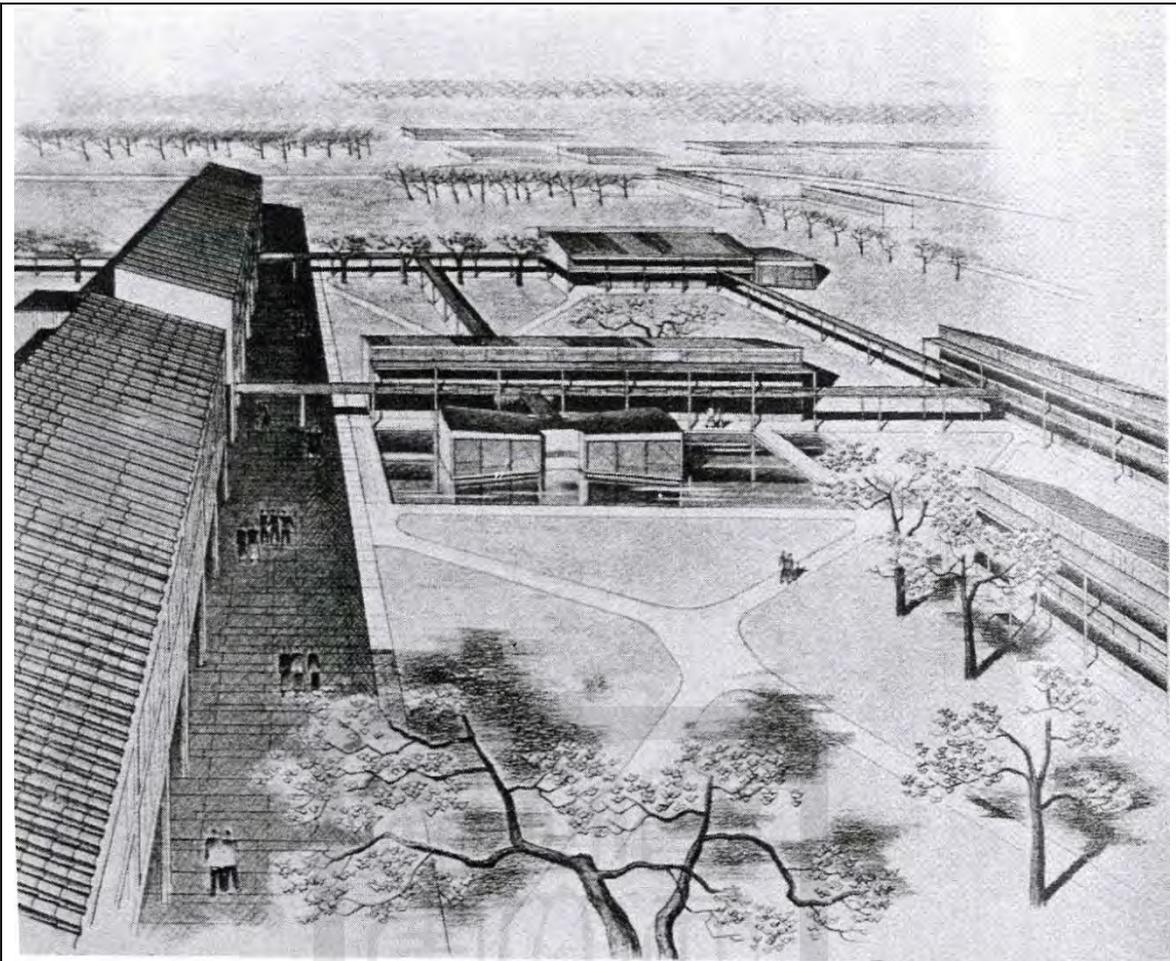


圖 5-9 華東大學宿舍區透視圖
(引自 Interiors, January 1952)



圖 5-10 華東大學宿舍區透視圖，由貝聿銘繪製
(引自 Eduard Kögel, 2018)

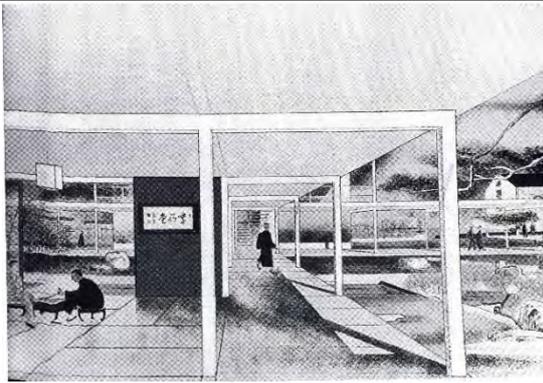


圖 5-11 貝聿銘繪製華東大學廊道
 (引自 Eduard Kögel, 2018)

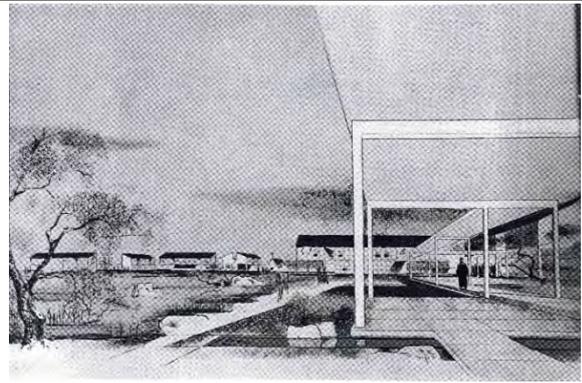


圖 5-12 貝聿銘繪製華華東大學廊道
 (引自 Eduard Kögel, 2018)

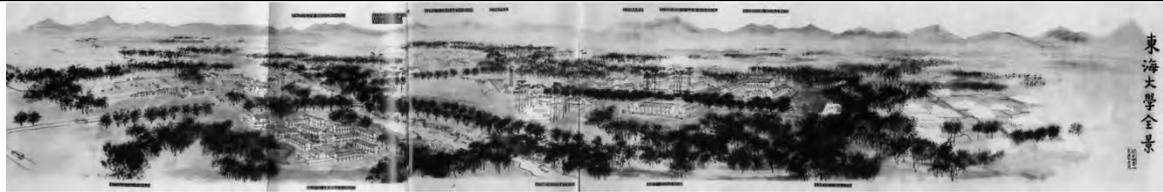


圖 5-13 東海大學全景圖 1954.9.15
 (引自東海大學)

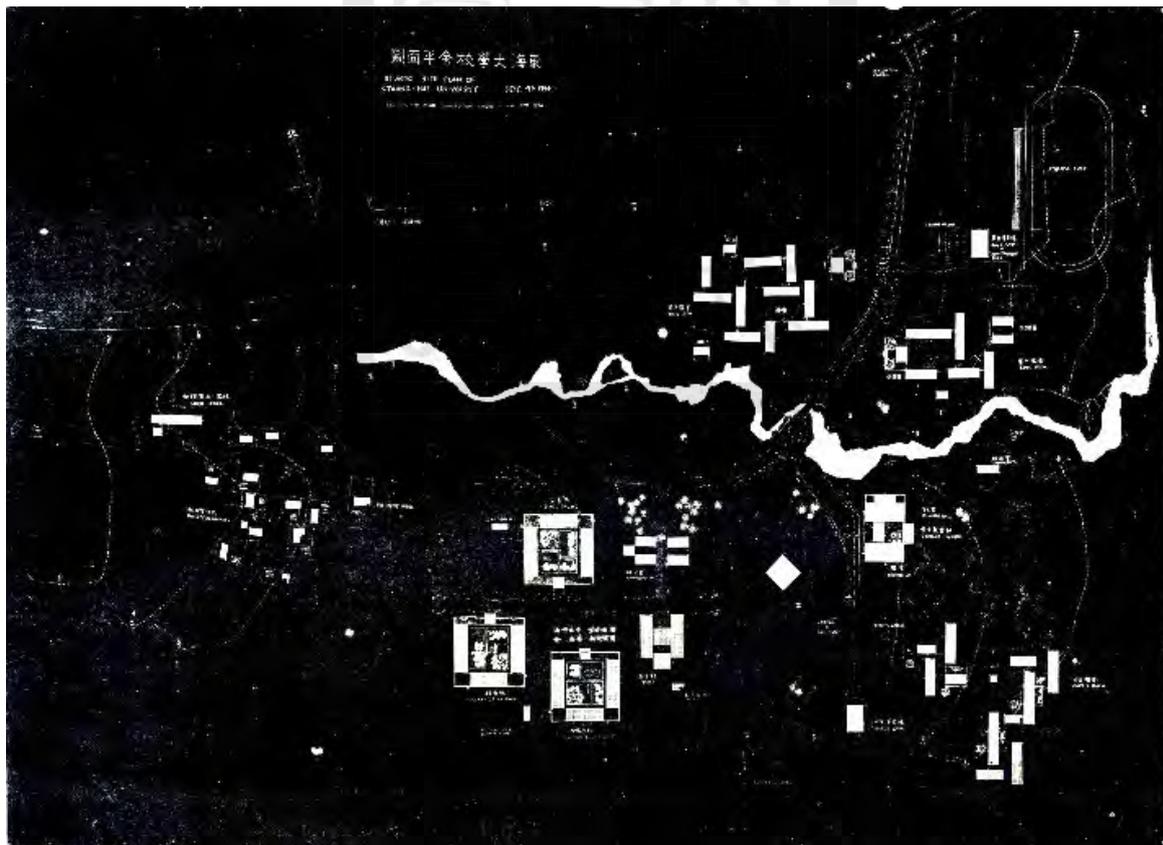


圖 5-14 1954 年東海校舍平面圖
 (引自《今日建築》第 8 期，1955)

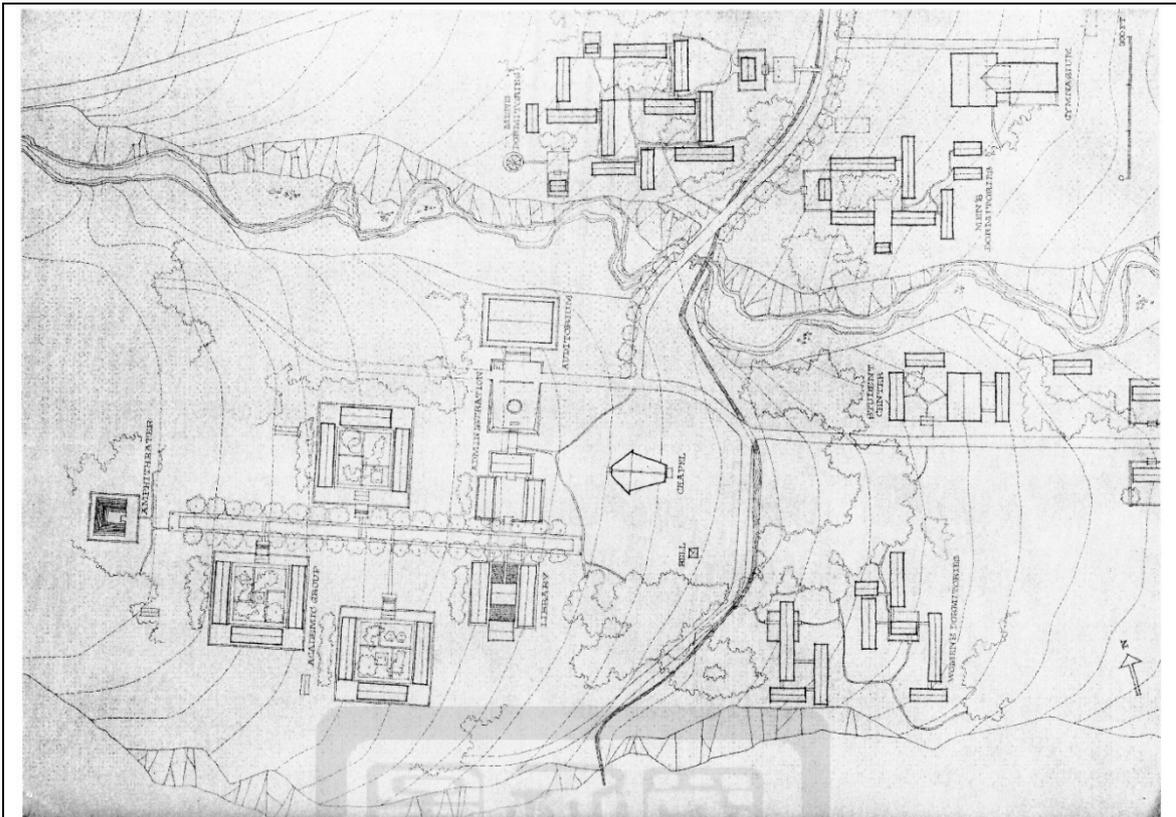


圖 5-15 1957 年東海大學平面配置圖
 (引自 Architectural Forum, 1957)

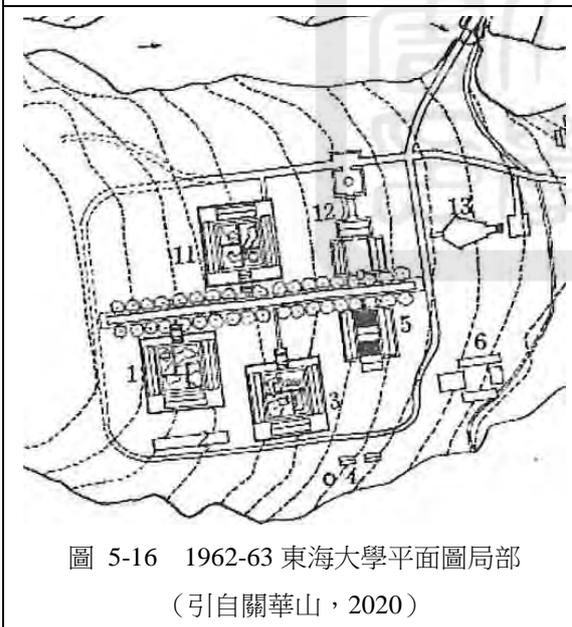


圖 5-16 1962-63 東海大學平面圖局部
 (引自關華山, 2020)



文學院鳥瞰圖
 BIRD'S-EYE VIEW OF SCHOOL OF ARTS (OTHER SCHOOLS SIMILAR.)

圖 5-17 東海大學文學院鳥瞰透視圖
 (引自《今日建築》第 8 期, 1955)

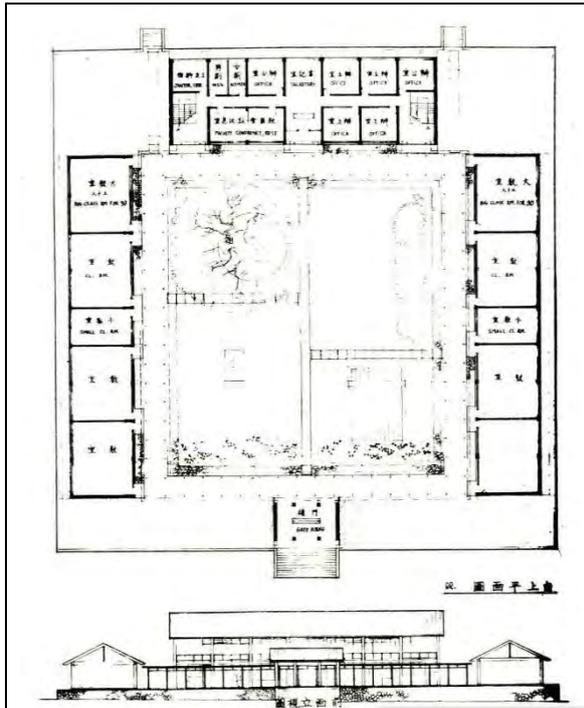


圖 5-18 東海大學文學院平面圖
(引自《今日建築》第 8 期，1955)



圖 5-19 游走於東海大學文學院之空間氛圍與
情境
(本研究拍攝)

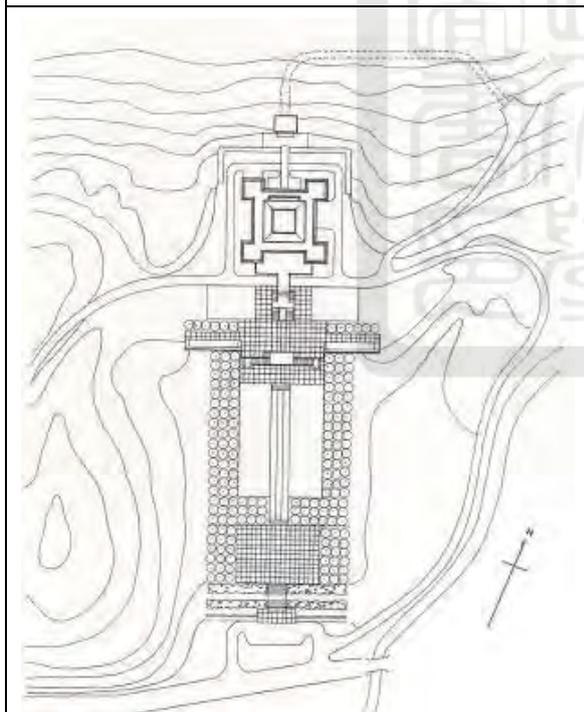


圖 5-20 台北故宮博物院配置圖，1965 年，黃
寶瑜
(引自傅朝卿，1993)

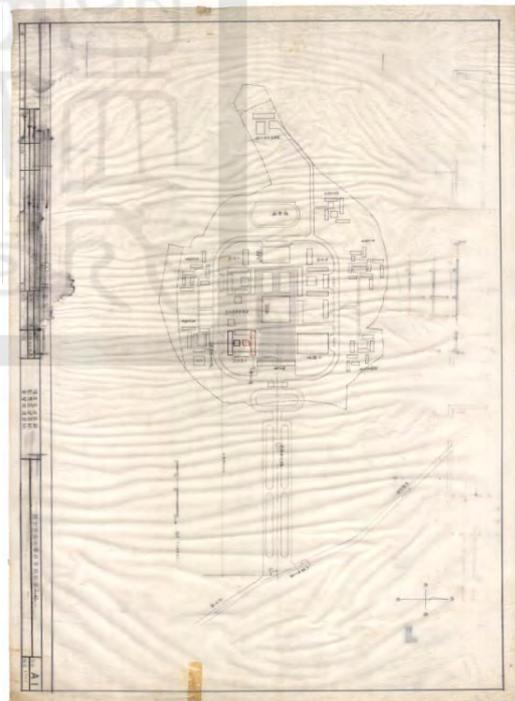


圖 5-21 國立中央大學科學館配置圖，
1968.8.8，署名陳其寬、劉應昌、黃寶瑜建築師
(引自國立臺灣博物館圖 CCK28323001)

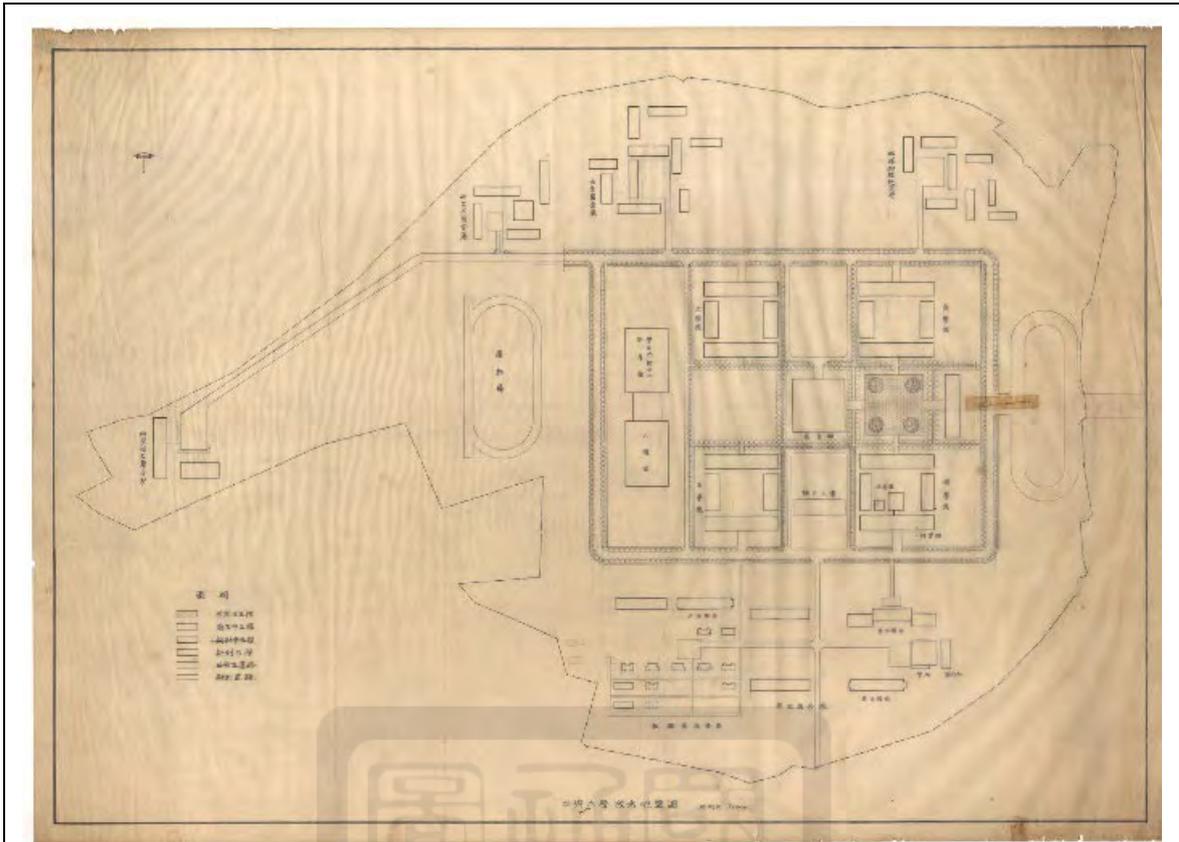


圖 5-22 國立中央大學地盤圖
 (引自國立臺灣博物館 CCCK19123002)



圖 5-23 國立中央大學校區鳥瞰圖
 (引自國立臺灣博物館 CCCK19122001)



圖 5-24 國立中央大學透視模擬圖
 (引自《國立中央大學校史館導覽手冊》)



圖 5-25 國立交通大學光復校區未實現草案模型鳥瞰，綠色為林蔭道，紅色為獨立迴廊
(引自徐明松、黃瑋庭，2021)

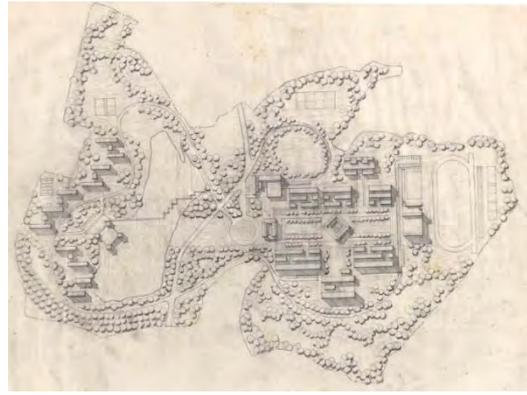


圖 5-26 國立交通大學校門新建工程
(引自國立臺灣博物館 CCK27821022)

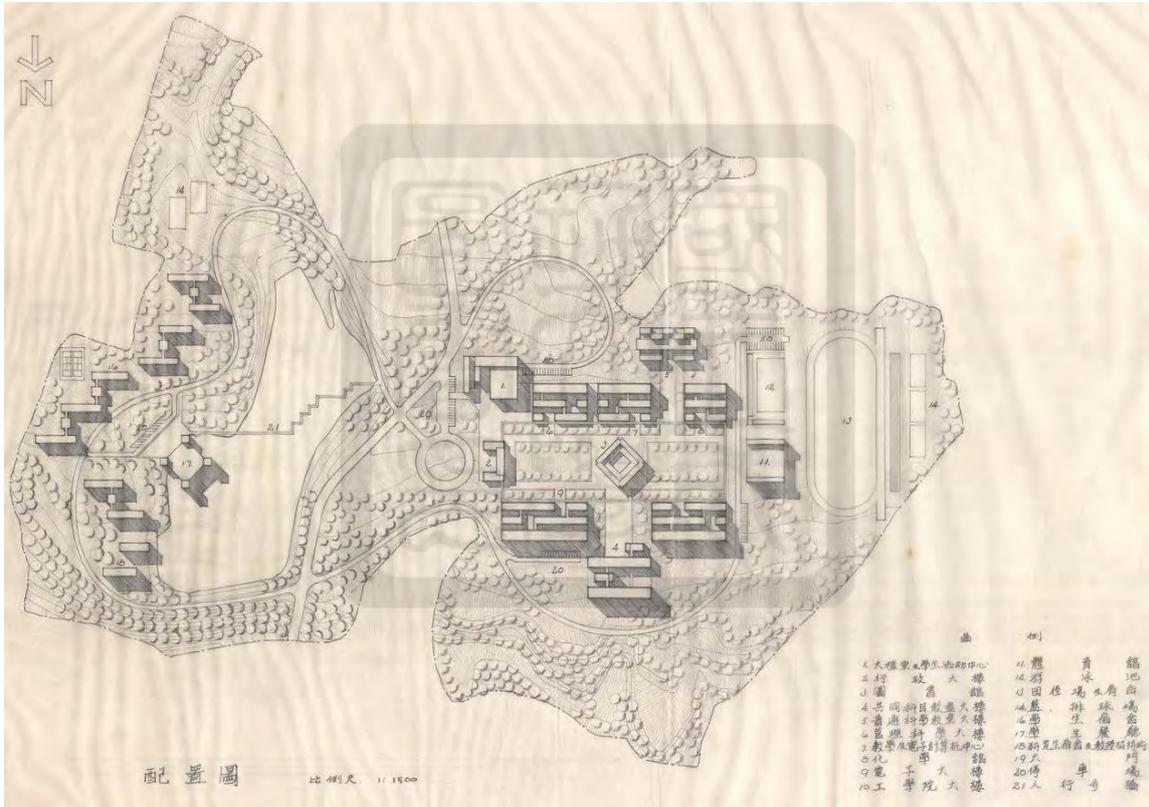


圖 5-27 國立交通大學校門新建工程，原圖為北方朝下
(引自國立臺灣博物館 CCK27821023)

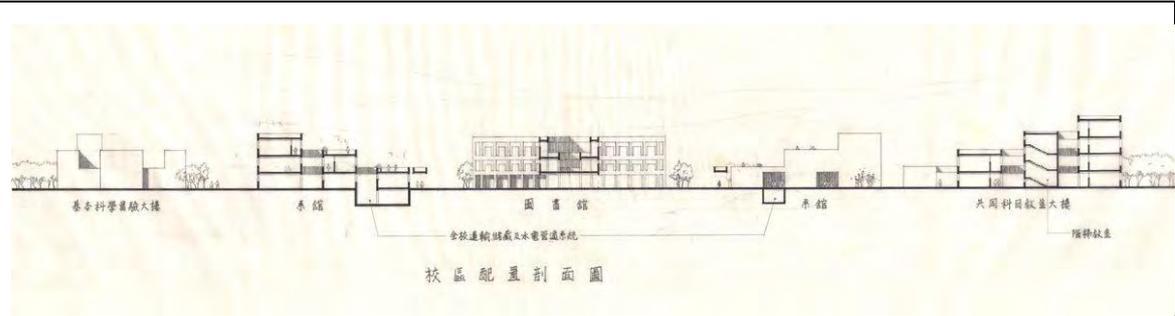


圖 5-28 國立交通大學校區配置剖面圖

(引自國立臺灣博物館 CCCK27821027)



圖 5-29 陳其寬建築師事務所國立中山大學配置構想圖

(引自國立臺灣博物館)



圖 5-30 陳其寬建築師事務所國立中山大學交通系統圖
(引自國立臺灣博物館)

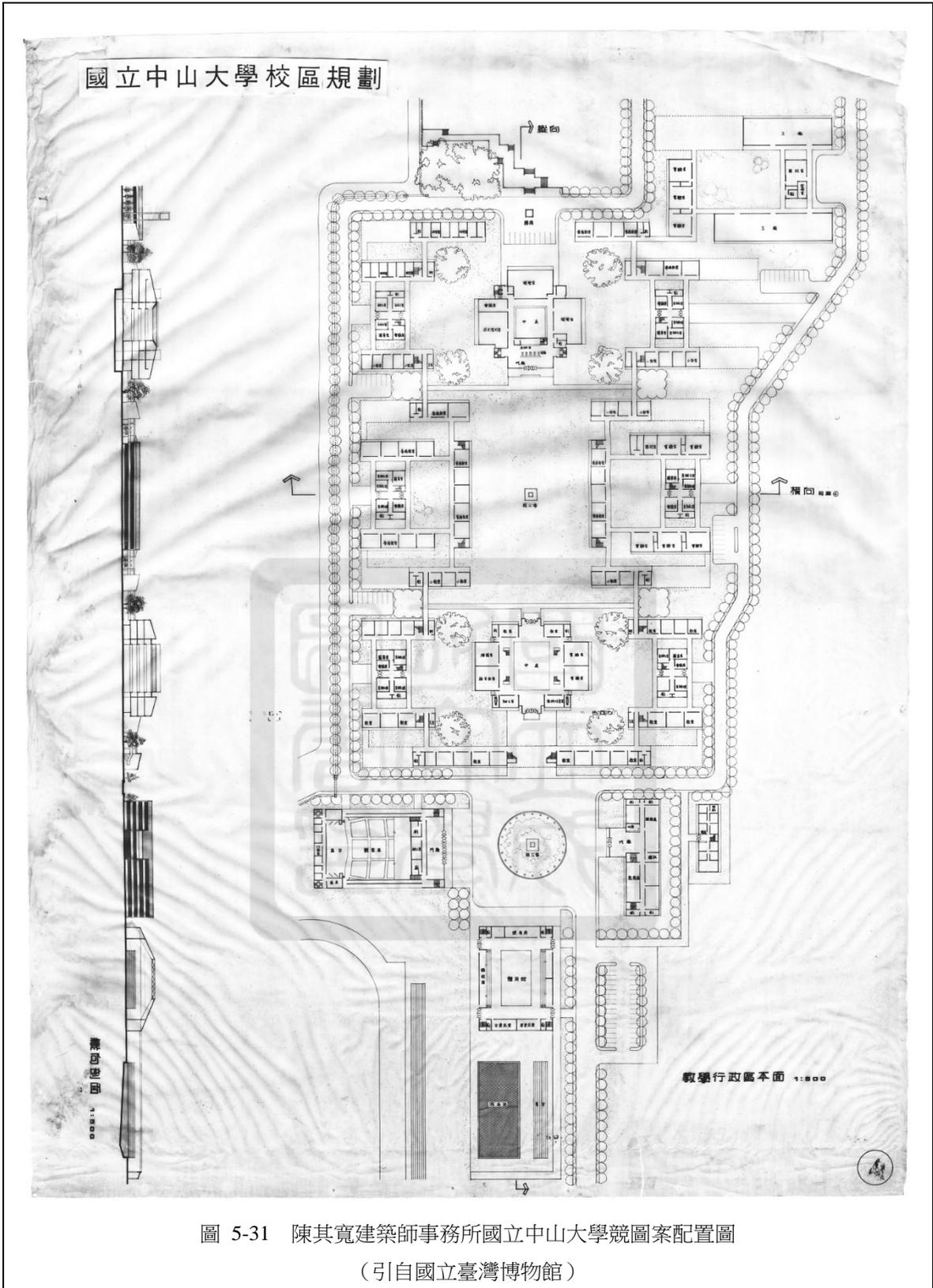




圖 5-32 國立中山大學競圖圖案透視模擬圖
(引自國立臺灣博物館)

第五節、時序感的擷取與重構：迴廊空間中的另類時間

5-1 另類時間 (the other time)

在我的理解中，離現代(off-modern)的建築就是冒險的建築(the architecture of adventure)。冒險字面上指的是即將發生的事(à venir)。但它不是通向某個災難性或終極救贖性(彌賽亞式 messianic)的未來，而是引導向當下不可見的時間維度(invisible temporal dimensions of the present)。²³²

博伊姆在《離現代建築》(Architecture of the Off-Modern, 2008)一書中以「冒險的建築與離現代」章節拉開序幕，以「冒險」(Adventure)為名，點出離現代建築的空間特質。關於「空間結構」，冒險的建築著重於過渡空間、孔隙、門、窗和橋這些

²³² Boym, 筆者中譯，前引《Architecture of the Off-Modern》，頁6。

元素，它們象徵著進入和退出、內部和外部之間的過渡。這些元素不僅是物理上的轉換點，也代表著從一種狀態到另一種狀態的轉變。它關注的不是崇高（sublime）的體驗，而是處於臨界狀態（liminal）的經驗。冒險的時間性與其空間結構相呼應，冒險是一種「超越時間的時間」（time out of time），雖然它有開始與結束，但卻揭示了生命無限的力量與潛能。冒險者「焚橋而行」（burns bridges）、「斷絕退路」，像夢遊者般帶著某種確定性走入迷霧，卻從未真正抵達彼岸。²³³而這樣特殊的「冒險的時間性」，本研究認為與文化評論家周蕾在〈懷舊新潮：王家衛電影《春光乍洩》中的結構〉一文中所稱呼的「另類時間」（the other time）不謀而合，筆者引用其來指稱這種「冒險的時間性」。

而何謂「另類時間」？《春光乍洩》（1997）²³⁴在表象上，是一個愛情故事，敘述主角為一對來自香港，但是漂流至阿根廷布宜諾斯艾利斯的男同性戀伴侶；然而，周蕾卻將這部作品解讀為「懷舊」電影，她以獨到的觀點與巧妙的文筆帶領我們重看這部電影。不同於許多當代中國電影，《春光乍洩》在情感上未關注常見的懷舊地點，例如中國的鄉村生活或邊遠地區；就題材而言，王家衛的作品亦未涉及意識形態上視覺畫面上壯盛炫目的中國文化傳統。如此的電影怎能夠被稱為一部「懷舊」電影呢？周蕾認為王家衛電影中所表達的懷舊不單單只是嚮往某個特定的歷史過去。相反地，王家衛電影中懷舊的對象，可能是人與人之間所謂無瑕的結合、情感和經驗現實上完美的交結、或是多重意義下的聚合²³⁵（togetherness）狀態。²³⁶電影中的兩名香港男同性戀者移位到布宜諾斯艾利斯，在情愛關係反覆試圖「重新開始」的關係歸返。在電影的敘事結構中，男主角黎耀輝旁白不久，出現了一段黑白片拍攝兩位男主角裸身交媾的場景，也是電影中唯一的一段，而周蕾訴說：

這些激情交合的影像究竟是過往真實的回憶？或者它們是某種幻想，出自於對從未發生過的事件的形而上虛構？我們無法得知。因此，就本片敘事結構而言，這些媾和的影像不僅構成一個被記憶喚生的時間，亦形成一種謎樣的

²³³ Boym，筆者中譯並且加以意譯，前引《Architecture of the Off-Modern》，頁 6-7。

²³⁴ 1997 年，電影《春光乍洩》上映，同年香港回歸中國大陸。王家衛以此電影來隱喻的政治歸屬與文化認同不言而喻，亦有許多前行研究以此切入討論。

²³⁵ 周蕾在這裡使用聚合 togetherness 有其意義，因為《春光乍洩》的英文片名為 Happy Together。聚合不僅是兩人的情感關係在一起，也是一種返鄉，更大意義指涉政權的回歸以及國民身分的復返。

²³⁶ 周蕾、蔡青松，〈懷舊新潮：王家衛電影《春光乍洩》中的結構〉，《中外文學》，頁 49，2006 年。

『另類時間』(the other time)，成為一種非現世的存在。這些影像令人難忘，因為嚴格說來，它們的本體狀態無法被決定。²³⁷

周蕾對於《春光乍洩》的解讀給予筆者極大的啟發，同樣處於華人世界，陳其寬無論建築與繪畫，皆重視其「時間性」。時間轉換於建築空間，在陳的大學建築空間語彙裡，便是「廊道」，在中央警官學校與僑生大學裡綿延不絕的獨立廊道，不僅是實質的物理空間，更是形成通往「另類時間」的不可能返鄉路徑。

以下就中央警官學校與僑生大學校園設計中的獨立廊道，以及陳獨特的疊景式水墨畫作品〈陰陽 2〉，來探索其空間中呈現不同的樣態，追尋其不可能返鄉的返鄉路徑之另類時間。

5-2 中央警官學校的獨立廊道：融合西方現代與東方氣韻的時空流轉

中央警官學校，現今為中央警察大學的前身，於 1936 年成立於中國南京馬群鎮。1950 年代，隨著國民政府遷臺，學校與台北市廣州街的台灣警官訓練班合併並接訓學生。1954 年 10 月 16 日，學校在台北廣州街復校。1975 年，學校選定桃園縣龜山鄉大崗村的公有地作為新校地，佔地 10.7846 公頃，地勢高亢平坦²³⁸。1976 年 3 月，中央警官學校桃園龜山校區由陳其寬建築師事務所獲得設計權，並於 4 月初開始設計。第一期工程設計僅用四個月完成，隨即辦理建築執照申請與發包程序。同年 10 月 31 日，為紀念第一任校長蔣中正先生校區舉行破土典禮，並於 10 月 1 日正式開工。隔年 10 月 31 日完工，第一期工程完工且正式啟用，第二期工程則接近完成，全部設計與施工僅用一年半時間²³⁹。於 1979 年 11 月的《建築師》雜誌刊登本案(圖 5-33)，與 1977 年 1 月由江美琪女士所繪製的庭園設計配置圖(圖 5-34)非常相似，僅部分植栽相異。而文中的建築作品說明，更深入淺出地說明本案規劃配置的設計構想，其中指出六個設計說明要點：1.四個使用分區：行政區、教學區、宿舍區與體育活動區、2.內環步道與迴廊、3.外環車道、4.獨立建築個體、5.建築造型的統一與變化、6.庭園草樹的盡早種植。

中央警官學校的校園核心區域為一矩形，車道環繞外圍，內部為西寬東窄、不對稱的九宮格人行動線劃分模式。建築配置於格線之中，有十字軸線組織建築(圖

²³⁷ 周蕾，前引〈懷舊新潮：王家衛電影《春光乍洩》中的結構〉，頁 49。

²³⁸ 李顯裕主編，《中央警察大學校史》，(桃園：中央警察大學出版社，2016.8) 頁 46。

²³⁹ 陳其寬建築師事務所，〈中央警官學校〉，《建築師》十一月號，頁 56，1979 年。

5-35) ，南北軸線由入口至校內為校門、行政大樓、蔣公銅像和大禮堂，是一條較正式的軸線；東西軸線由東而西有體育館、圖書館、科學館，則是活動與教學的軸線；東方中央為留白的集會廣場，西方在圖書館與科學館之間亦留設空地。有一平面呈「日」字形的獨立環狀廊道串連起這兩個虛空間與環繞的建築群，剖面形式為 3.25 公尺寬、2.8 公尺高的平屋頂柱廊，圍塑出 54.4 公尺見方的清水紅磚地坪廣場。

這座集合廣場與環繞的建築群體，透過「廊道」這一關鍵性空間元素，構築出一種多層次的時空關係。廣場四周的四座建築，各自擁有不同的立面與開口形式，形成虛實交錯的視覺體驗。行政大樓的柱列迴廊、圖書館的陽台女兒牆所創造出的平行語彙、體育館與大禮堂的巨大的圓形和菱形開口，皆透過不同的方式回應光影變化與流動的空間感，讓行者在穿行於廊道之間時，產生「另類時間」的感知（圖 5-39、圖 5-40、圖 5-41、圖 5-42、圖 5-43）。

1979 年《建築師》雜誌介紹中央警官學校，刊登的照片帶領觀者在環繞廣場的廊道中游移，時而在廊道下，時而在大禮堂的戶外大階梯上，時而在建築角隅停佇，給予人空間不斷變化的感受，從建築角隅的圓形或菱形大開口之間互相張望，穿過廣場再到對面建築的廊下或開口，產生現代性的空間流動感（圖 5-36）。這樣的經驗，透過開放的框景、層層疊加的視角，讓觀看者的視線與感知遊走於不同的空間層次之間（圖 5-37）。正如陳其寬所描述：

我覺得平面配置發展院落的問題，必須走進去，才會體驗空間感覺。如到東海和中央警官學校，一下子也無法感覺到中國的精神，即使照相也無法照出。院落須在其中穿梭往來，才會體會到空間的流動與變化，不是一張照片可描述的，中國的庭院空間講虛實。²⁴⁰

此種「虛實空間的流動變化」，正是「另類時間」的不可能返鄉路徑概念在空間上的具體展現：行者並未依循固定的時間軸線，而是在視覺的框限、空間的轉折與步行的流動中，進入一種似真似幻、超脫日常的時空體驗。

²⁴⁰ 陳其寬，〈中國建築的新方向〉，《成大建築系刊》，（台南：國立成功大學建築學系，1979）

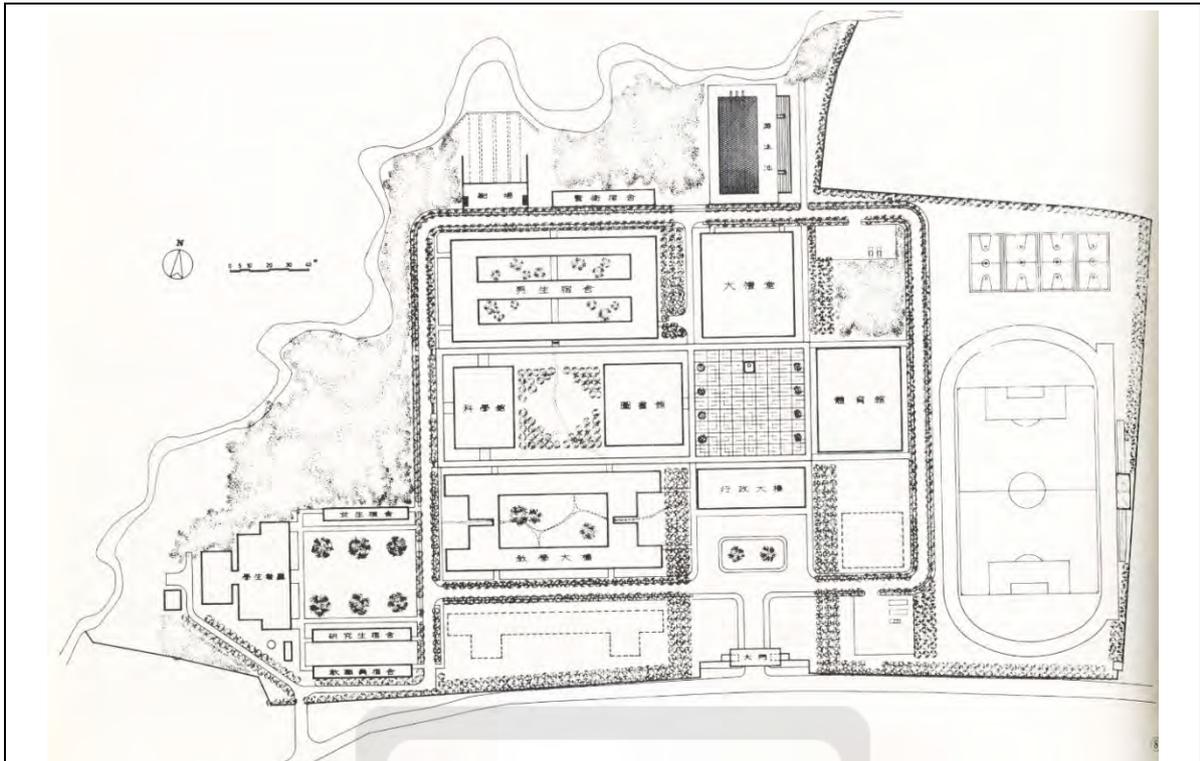


圖 5-33 中央警官學校校園配置圖
(引自建築師雜誌，1979.11)

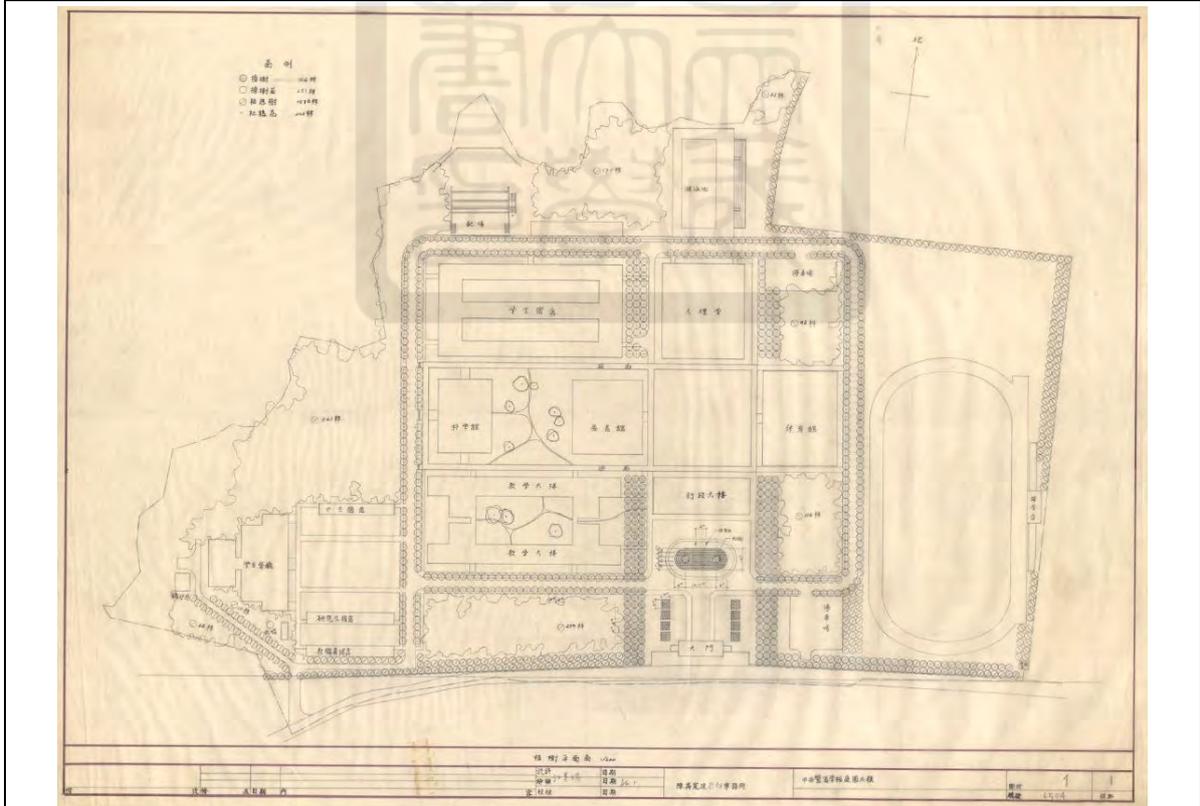


圖 5-34 中央警官學校庭園配置草圖，江美琪繪圖，1977.1
(引自國立臺灣博物館 CCCK40223019)

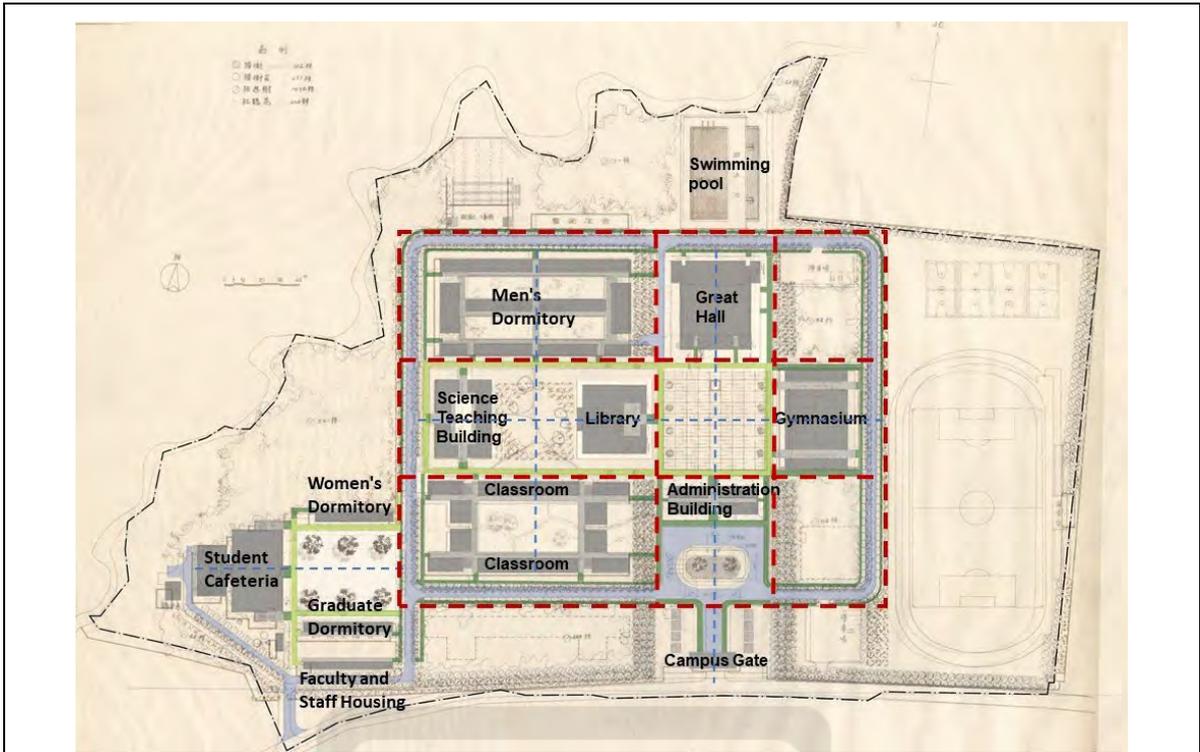


圖 5-35 中央警官學校校園軸線分析圖
(底圖引自國立臺灣博物館，分析圖說為本研究所加)

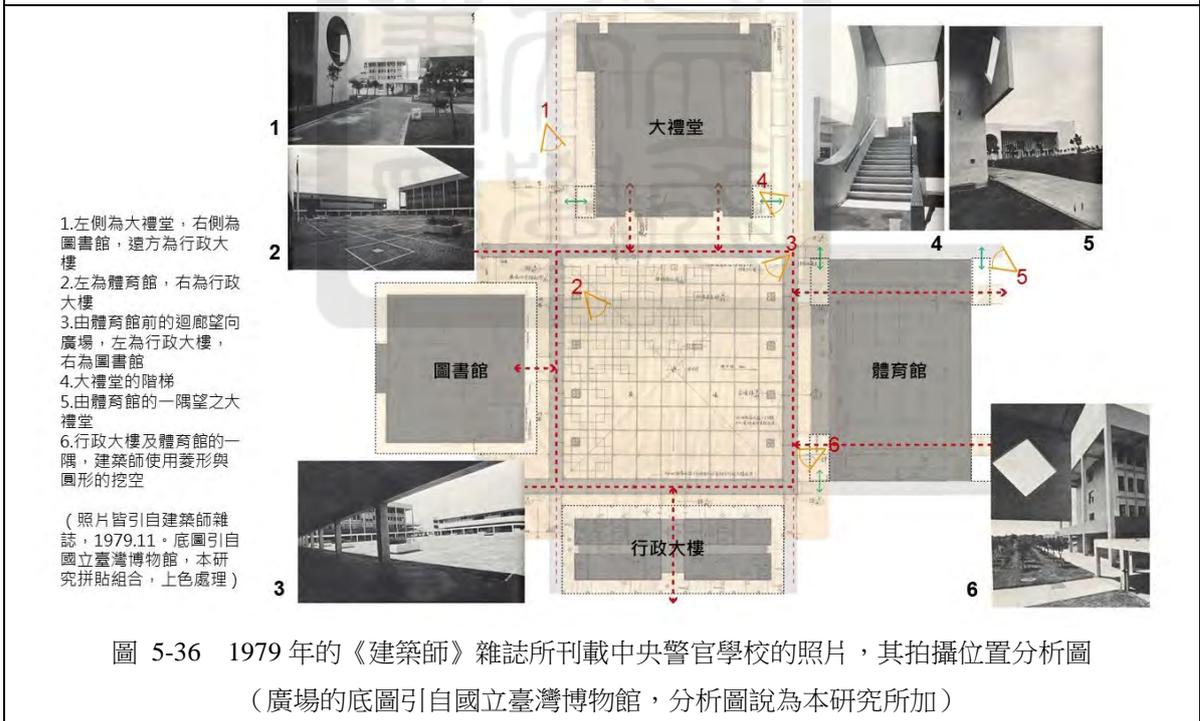


圖 5-36 1979 年的《建築師》雜誌所刊載中央警官學校的照片，其拍攝位置分析圖
(廣場的底圖引自國立臺灣博物館，分析圖說為本研究所加)

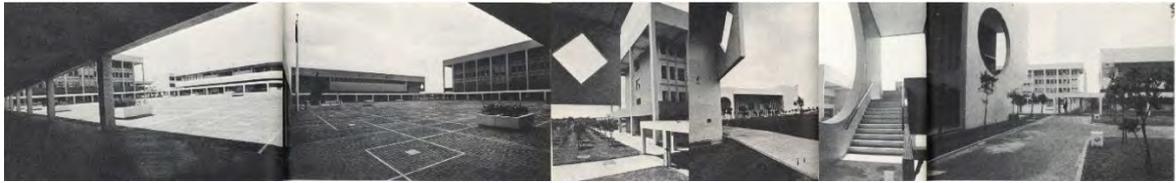


圖 5-37 中央警官學校集合廣場周邊空間場景序列
 (照片皆引自建築師雜誌，1979.11，本研究接合。)



圖 5-38 中央警官學校集合廣場當年甫施工完成照片，中間佇立者為陳其寬
 (江美琪女士提供)



圖 5-39 中央警官學校集合廣場旁迴廊廊下空間
 (本研究拍攝)



圖 5-40 在中央警官學校集合廣場望向大禮堂
 (本研究拍攝)



圖 5-41 在中央警官學校集合廣場望向行政大樓
 (本研究拍攝)



圖 5-42 在中央警官學校集合廣場望向體育館
(本研究拍攝)



圖 5-43 在中央警官學校集合廣場望向行政大樓與體育館之轉角
(本研究拍攝)

國立臺灣博物館

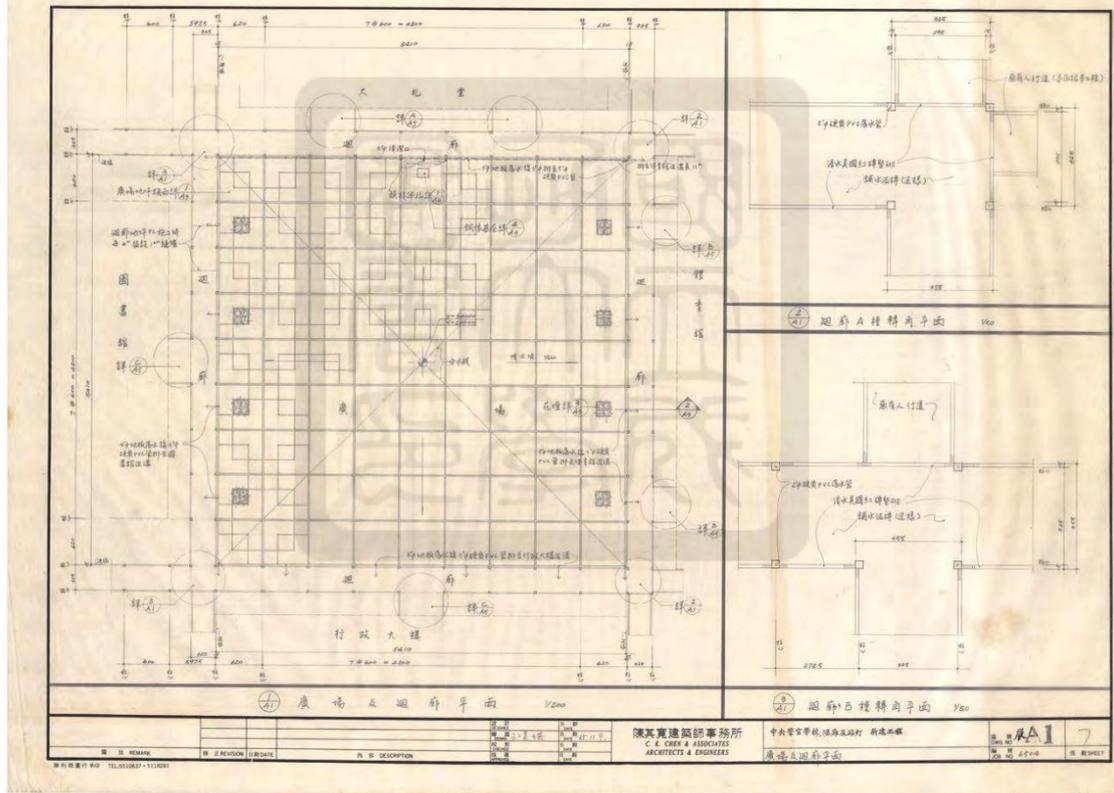


圖 5-44 中央警官學校集合廣場及迴廊平面圖
(引自國立臺灣博物館)

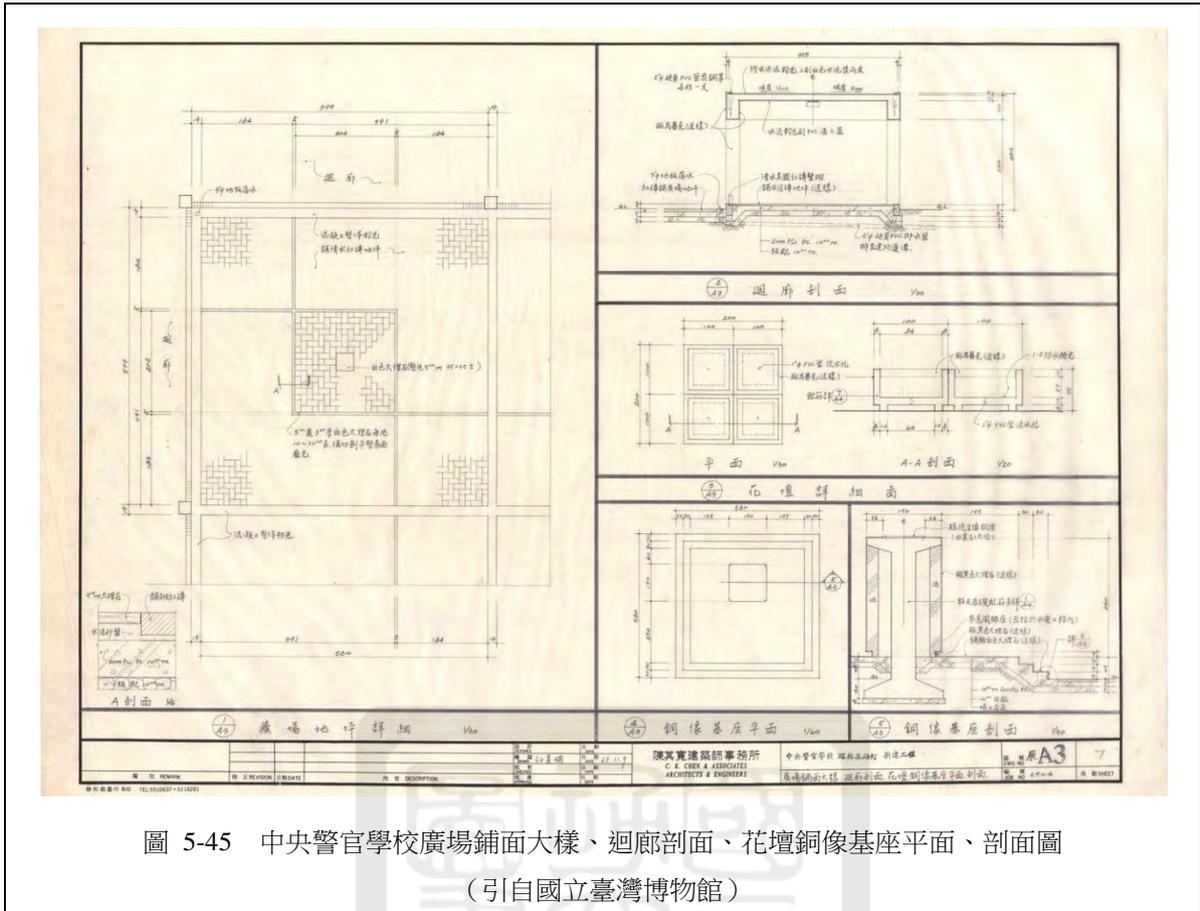


圖 5-45 中央警官學校廣場鋪面大樣、迴廊剖面、花壇銅像基座平面、剖面圖
(引自國立臺灣博物館)

5-3 僑生大學的雙對角迴廊：緩慢曖昧的時空散步

僑生大學的前身則可追溯至 1955 至 1959 年間，與板橋國立華僑實驗中學合設四年；隨後在 1959 至 1962 年間，分設於臺大、成大、師大與政大四校三年。1962 年至 1984 年間，僑生大學獨立設校於蘆洲；然而，由於該校址連年淹水，1979 年學校選定台北縣林口鄉作為新校址，佔地約 23 公頃。經過六年的籌劃與興建，1984 年 8 月學校遷至林口鄉現址，是臺灣唯一辦理僑生大學先修教育的學府。²⁴¹僑生大學林口校區由陳其寬建築師事務所規劃與設計，校舍面積達五萬四千平方公尺，根據台南市美術館《陳其寬：雙曲·交響》展覽記載，本案至少從 1979 年已經開始設計規劃，²⁴²而據訪談所知，江美琪女士表示本案的設計時間早於中山大學競圖案（1980），陳其寬設計本案明顯地在校園配置上與中央警官學校有傳承關係，因為

²⁴¹ 郁漢良，《華僑教育發展史》，（台北：國立編譯館，2001），頁 604-606。

²⁴² 請參見：陳其寬的世界足跡 World footprints of Chen Chi-kwan：陳其寬 x 南美館（網址：<https://kwan-map.vercel.app/>，2025 年 2 月 4 日檢索）

在不同的案子之間，若創作者的概念在某一個作品中沒有被實現，會延續到下一個案子再被展現出來。²⁴³

僑生大學基地位於林口東南側的台地邊緣，校區西側與東南側有橫窠溪，其餘地勢大致平坦。校門設於校園西南側，在台地邊緣以綠蔭車道導入校園南側，此車道環繞整個校園，成為外圍迴路。順應著基地的不規則形狀，校園內的建築量體整體以及留白廣場佈局上呈對角線的斜向排列，不禁令人聯想起日本桂離宮書院群由古書院、中書院、樂器間、新御殿所組成的建築序列。

僑生大學校園建築的配置佈局結合了現代主義大學校園的有機自由和中國建築院落的嚴謹對稱，車道迴路的內部由兩個「九宮格」的佈局以對角線疊合在一起（圖 5-52），但又極具創意地將兩個性質對立的虛空間以對角線相接，之間以一組由西南往東北斜向的 8 字型迴廊串連起人行動線，其佈局有前述華東大學規劃案在廊道配置的有機發展，並且複合了中山大學規劃案的嚴謹軸線（圖 5-53、圖 5-54）。兩個廣場一陽一陰，在前方的是硬鋪面的升旗廣場，為一邊面寬約 45 公尺、進深 87 公尺的矩形，圍塑著行政大樓與六座長條形的教學大樓；而在後方的是自然綠化的中庭，為一邊長 47 公尺的正方形，環繞著學生活動中心、學生餐廳、圖書館與教室群。具有巧思的是兩個迴廊並非直接對齊連接，而是以一個旋轉 45 度斜向的矩形雙坡屋頂作為中介空間，使原本會對齊的兩個廊道錯開，漫步在長廊上的視線不會一眼望穿，符合了陳其寬常說的漫步於中國園林的變化體驗。

觀者游走在廊道空間時，會感受到一種與眾不同的時間性，是超脫於日常生活的心靈時間（圖 5-55、圖 5-56、圖 5-57、圖 5-58）。校園中迴廊寬度為 400 公分，35 公分邊長的正方形柱列以 7 公尺左右的跨距排列，廊道中樑下高度為 240 公分，貼近人體高度，視覺自然被微微傾斜的雙坡屋頂所限縮，眼中所見皆為水平壓縮的景緻與建築線條。漫步在迴廊中，感覺是輕鬆而愜意的，彷彿忘卻世俗的時間感。當觀者在校園內從一座建築穿梭到另一座建築時，必定會經過這低矮的迴廊，給人一種身處室外空間卻如同在室內的圍蔽感，體驗水平壓縮的空間，也具有音樂的節奏性。尤其是環繞正方形平面的綠化中庭，四邊長度等長，步行距離相等，在廊道屋頂遮掩之下看不清楚相鄰建築的全貌，紅色斜屋頂與米黃色牆面相似，模糊了方向感，使人產生一種「另類時間」的停滯與緩慢感。

²⁴³ 請參見附錄二、吳威廉先生、陳世龍先生、江美琪女士訪談節錄。

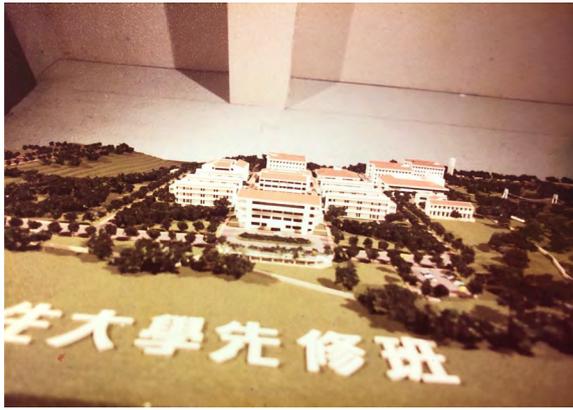


圖 5-46 陳其寬建築師事務所僑生大學模型
(江美琪女士提供)



圖 5-47 陳其寬建築師事務所僑生大學模型
(江美琪女士提供)



圖 5-48 陳其寬建築師事務所僑生大學模型
(引自黃璋庭，2021，原圖為陳其寬遺孀林芙美所提供)

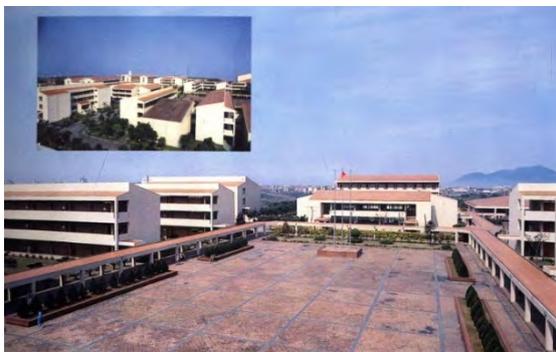


圖 5-49 僑生大學升旗廣場空照圖
(引自國立僑生大學先修班，2005)



圖 5-50 僑生大學校舍空照圖
(引自國立僑生大學先修班，2005)

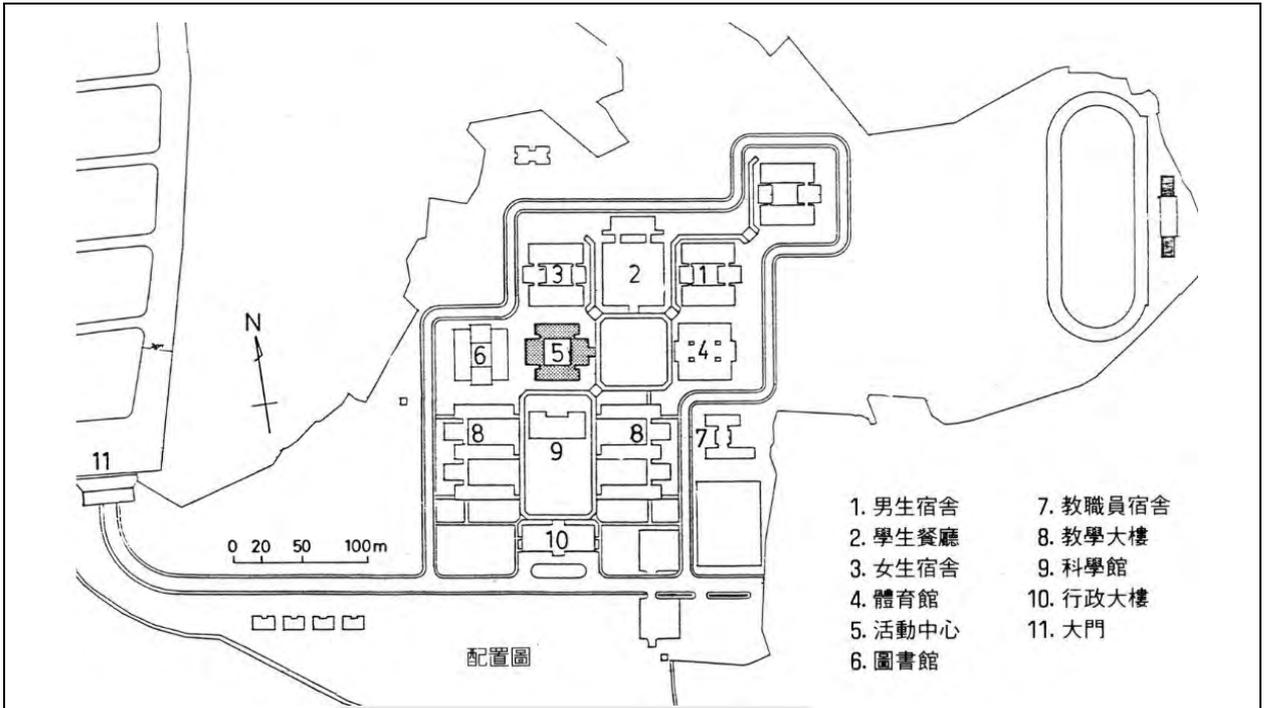


圖 5-51 僑生大學校園配置圖
(引自建築師雜誌，1990.5)

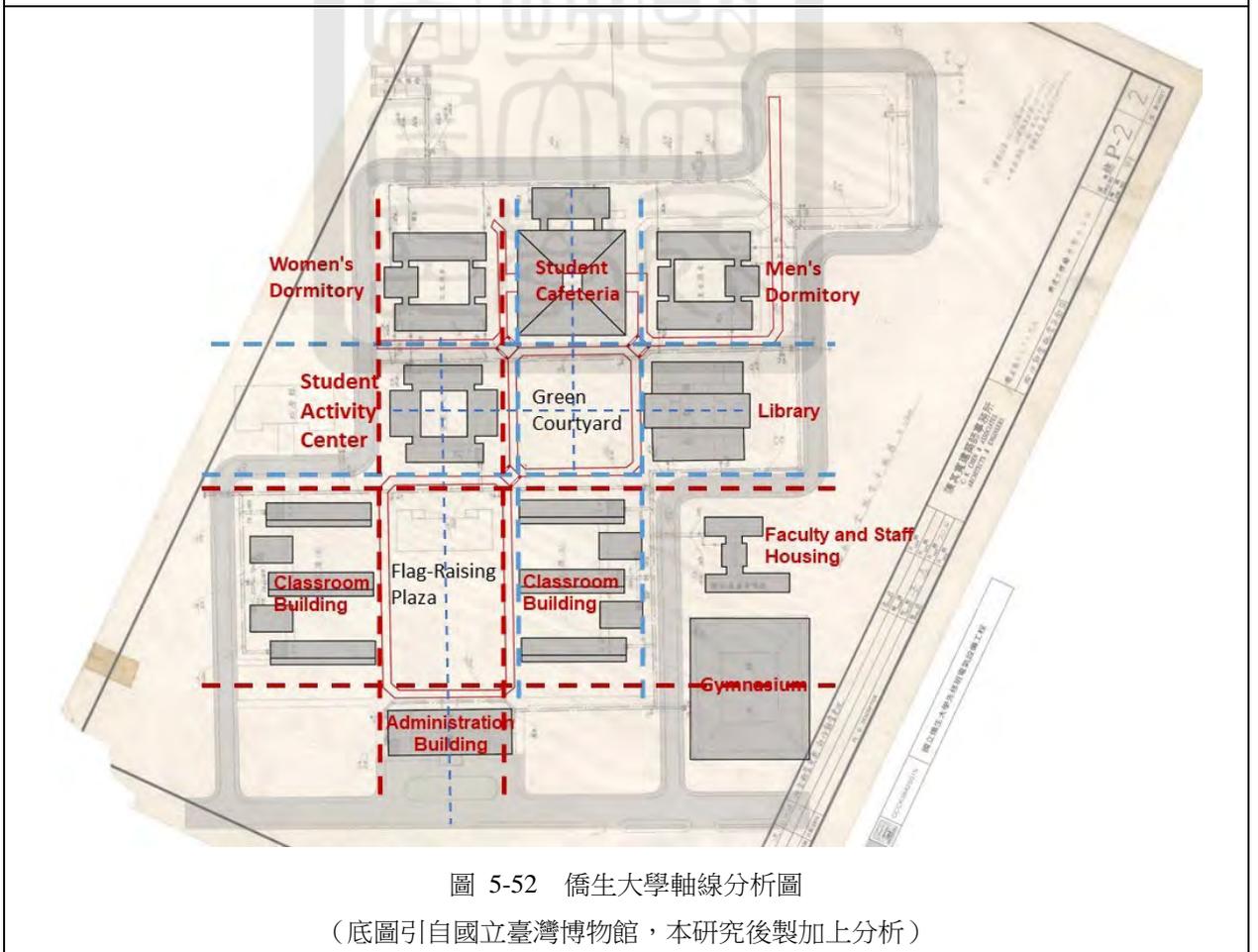


圖 5-52 僑生大學軸線分析圖
(底圖引自國立臺灣博物館，本研究後製加上分析)

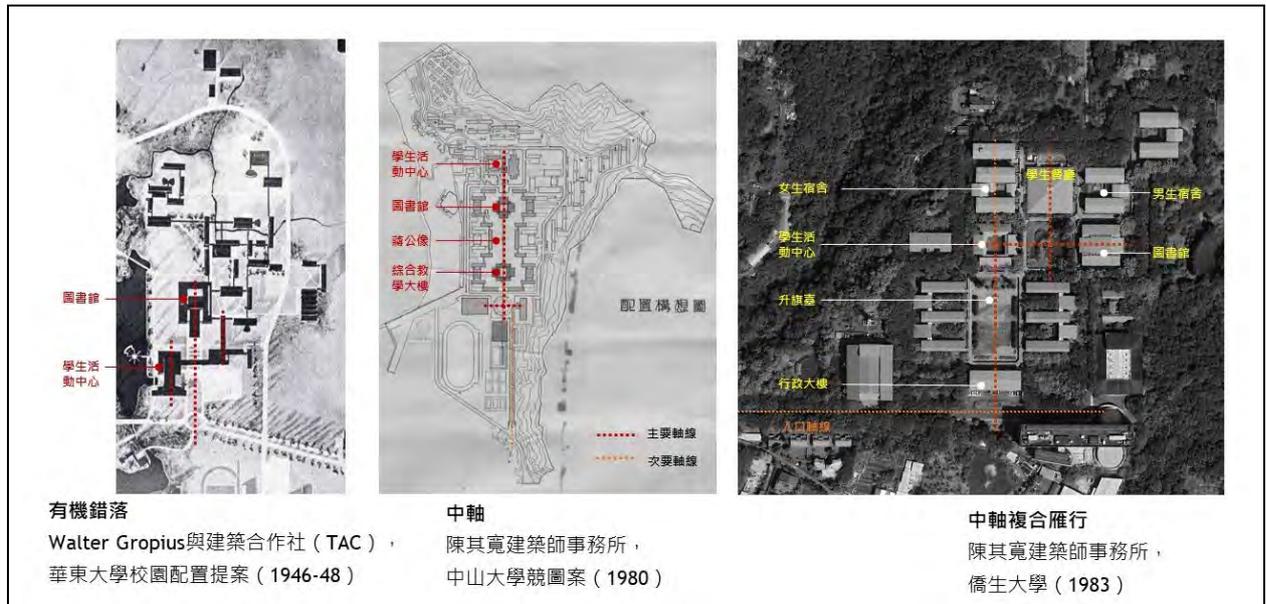


圖 5-53 僑生大學軸線分析圖
(底圖引自國立臺灣博物館，本研究後製加上分析)

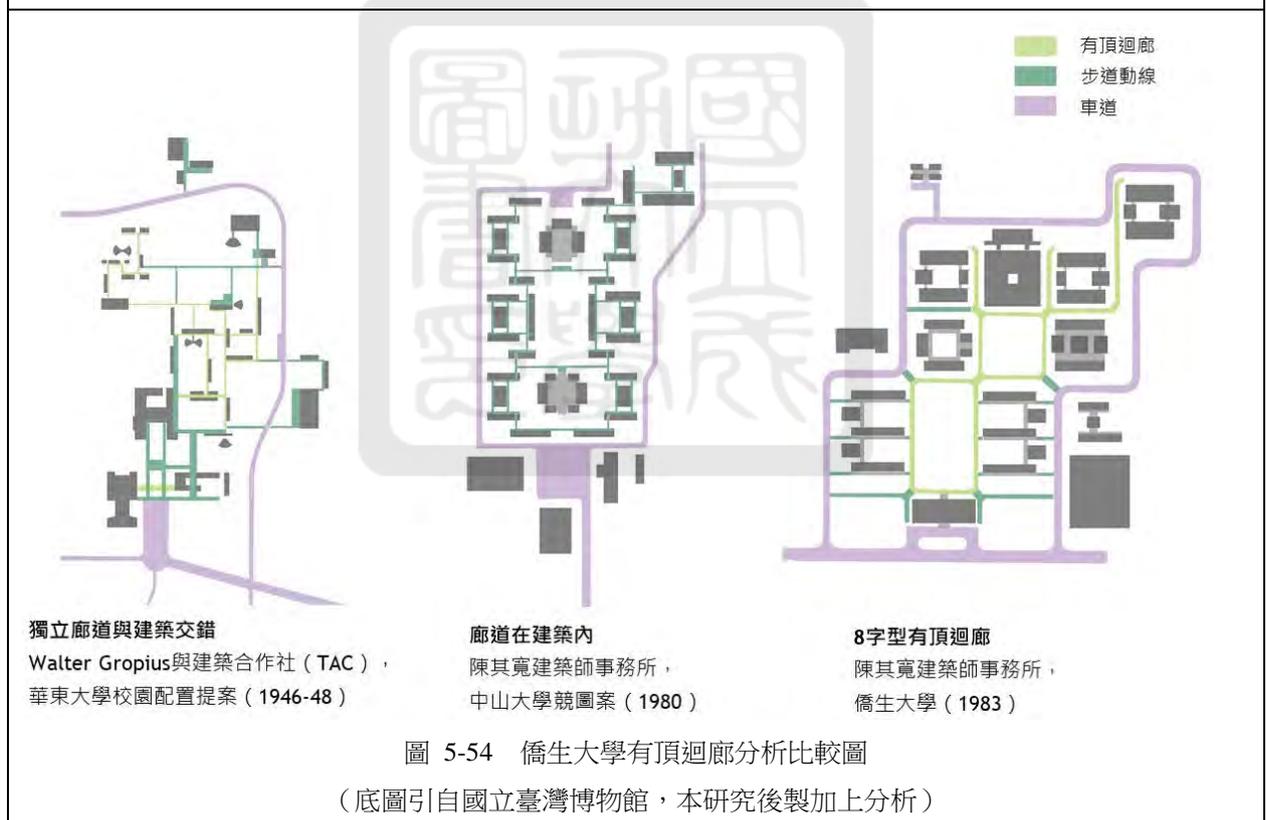


圖 5-54 僑生大學有頂迴廊分析比較圖
(底圖引自國立臺灣博物館，本研究後製加上分析)



圖 5-55 僑生大學迴廊與轉接處月洞
(本研究拍攝，2024)



圖 5-56 僑生大學教學區迴廊
(本研究拍攝，2024)



圖 5-57 僑生大學中庭迴廊
(本研究拍攝，2024)



圖 5-58 僑生大學迴廊轉接處
(本研究拍攝，2024)

5-4 疊景式水墨畫中的另類時間：〈陰陽 2〉

陳其寬在疊景式水墨畫中的空間序列和僑生大學的廊道空間體驗，都呈現出這種「另類時間」的超寫實感知。以 1985 年的〈陰陽 2〉²⁴⁴（圖 5-59、圖 5-60、圖 5-61、圖 5-62、圖 5-63）為代表，這是一幅長達 540 公分的長卷，由約 8 個空間序列場景所接合構成，陳以雲南昆明的滇池為環境背景，幻想了一座空間體驗曲折的中國宅院，建築為西南地區雲南板築土牆屋舍，畫面以六個單消點透視空間場景串接在一起，呈現了庭院、廳堂、小橋流水、臥室、內埕等的空間變化，從室內、半室外到戶外，從水域到陸地，從白日到夜晚，充分展現出空間的流動性與通透性。

²⁴⁴ 陳其寬口述本畫作的創作構想：「陰陽」那件作品，是突然想到在雲南的一個漁村裡面，從海裡打魚回到村子裡的過程，想看看是什麼樣的感覺，事實上可以一直畫下去。我想到雲南昆明那有一個很大的水池叫天池，昆明那個湖太大了，大的有點像海一樣，在那種情況之下，我有很多魚可以抓，也有很多漁村在那裡。那麼我就好像跑到裡頭，等於登堂入室，跑到他們家裡面去，曲曲折折的，等於是編一個故事。那麼畫裡就很有趣，等於在裡面做了很多事情，事實上很多人住在裡面，你跟他們講話，我想裡面有各種東西，是很有情調的。引自公視《以藝術之名》（2007.9.18）

這不是實質的返鄉，而是在畫境當中精神神遊的歸鄉，忘卻了真實的時間，而進入了「另類時間」，陳曾言：

我在工作中感受到了時間和空間的壓力。但由於繪畫是我獨特的釋放方式，所以我在繪畫時忘記了日常世界，漫步在自己創造的私密風景中，欣賞山水，沒有時間觀念。由於中國的捲軸格式很長，因此內建了一種時空感。你穿越山峽，行走夾縫中的狹長路徑，心靈隨著眼睛慢慢地從畫卷的一端移動到另一端。²⁴⁵

這幅長軸水墨畫〈陰陽 2〉套疊了多重的室內外風景，展現空間中無窮的變化。拌合了不同場景之間的轉換，代表過渡空間的概念。畫中場景的無縫連接和流動，不僅是物理空間的轉換點，也象徵了從不同狀態之間變化。中央警官學校的環狀廊道與僑生大學的以對角線相接迴廊，透過豐富的過渡性空間，例如：開口、屋簷、植栽、留空等軟化的元素，使人在移動中感受到周遭建築的連續與變化。其中，「深度感、流動感、層疊的透明性」都是現代主義與繪畫的核心觀念，陳加以轉化為具有中國性的東方實踐。

相對地，中央警官學校與僑生大學的迴廊設計，因為真實世界與基地環境的限制，反而出現了較為一致的空間營造，例如相同的柱距、正方形平面的迴廊、周遭統一中有變化的建築語彙，讓人在行走中反而感受到時間的停滯與延展。校園隔離於外界紛擾的寧靜環境，使人在校園內漫步時，感受到一種心靈的內向性，超越了日常的時間感。

現代主義建築和現代繪畫中的「空間—時間」(Space-Time) 思想，強調的是時間與空間的統一性和相互影響，尤其是在物理學中相對論對時間和空間的新理解之下，強調四維時空的概念。而陳其寬的作品，則更多地關注於個人主觀體驗中的時間和空間。陳的「另類時間」不僅僅是對時間和空間的抽象理解，更是通過具體的藝術表現手法，創造出一種詩意的、情感上的時間和空間體驗。他的水墨畫和建築設計，帶有強烈的個人色彩與文化背景，融合傳統與現代，並在此基礎上進行革新。

²⁴⁵ 筆者中譯，原文為：Certainly I feel the pressure of time and space in my work. But since painting is my unique form of release, I forget my daily world when I paint, and stroll in my private landscape, enjoying the mountains and rivers with no sense of time. Since the Chinese scroll format is a long one, **a sense of time-space** is built in. You travel through mountain gorges, walk on narrow paths, etc., and the mind travels with the eye, slowly, from one end of the scroll to the other. Joan Stanley-Baker. Chats with Chen Chi-Kwan. The Inner Eye of Chen Chi-Kwan. Art Gallery of Greater Victoria, 1978.



圖 5-59 〈陰陽 2〉(Ying Yang no.2, 1985)

(引自台北市立美術館，

<https://www.tfam.museum/Collection/CollectionDetail.aspx?CID=3922&ddlLang=zh-tw>，2025 年 2 月 8

日檢索)



圖 5-60 〈陰陽 2〉局部之一

(引自潘潘，2007)



圖 5-61 〈陰陽 2〉局部之二

(引自潘潘，2007)



圖 5-62 〈陰陽 2〉局部之三

(引自潘潘，2007)

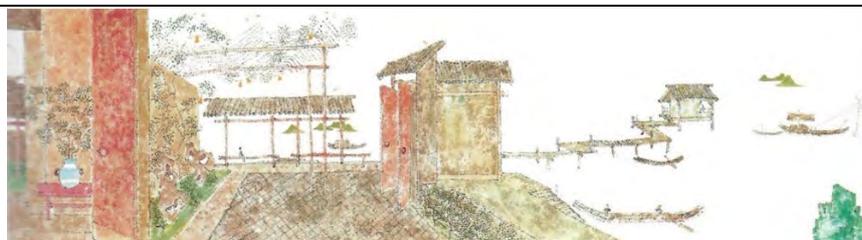


圖 5-63 〈陰陽 2〉局部之四

(引自潘潘，2007)



圖 5-64 僑生大學廊道與月門
(本研究拍攝)

第六節、空間語言的創新挪用：作為邊界與過渡的月門

「月門」(圖 5-98)原用於中國古典園林，為圓形的門洞，圓形如月而得名。用在主屋兩側通廊、圍牆或庭園上，既作為院與院之間的出入通道，又可透過門洞引入另一側的景觀。常具有區隔空間之功能，同時對主屋有扶壁結構之穩定作用，圓月造型則象徵圓滿。然而，在 80 與 90 年代陳其寬的疊景畫中以及中央警官學校與僑生大學的校園空間，都呈現出異質化的表現。

1988 年的〈江南〉(圖 5-69)與 89 年的〈境〉(圖 5-70)呈現出以畫框局部裁切畫面的美感。畫中所有的「圓」，月洞與拱橋只出現一半，或透過水面倒影，或透過觀者的腦海中想像，補足剩下的另一半。由陳所留下的手稿(圖 5-71、圖 5-72)可以看出，這些局部月洞的圓弧更與正方形畫框互相切割與對話，形成第二層的意涵，例如〈江南〉畫中的雙圓弧與遠處的拱橋構成「眼」的意象。而 1994 年的〈步移景動〉(圖 5-73)與 1995 年的〈野渡無人〉(圖 5-74)，更形構出一種宛如未來的超現實之境，薄得如紙般的高牆，開了巨大的圓洞、六角形洞等，其孔洞的目的不在於傳統園林式地框景，而讓空間之間彼此穿透，背後藍紫色的天空同時出現了太陽與月亮，這是藝術家腦海中的歸鄉路徑，形構通往未來之境。

中央警官學校的月門運用在校園中的大禮堂與體育館(圖 5-65、圖 5-66、圖 5-67、圖 5-68)。陳其寬改寫了西方現代主義建築的角隅玻璃帷幕的通透性，通過這些被巨大化的月洞與開口，融合了中國風情與西方理性的幾何簡潔，使建築內部體積與外部環境相互滲透。不僅呼應了現代主義的時空概念(Space-Time Conception)，更召喚了東海大學的空間記憶，例如東海大學衛理會館客廳內重疊的月洞(圖 5-77)與藝術中心的入口月門(圖 5-79、圖 5-80)，翻轉了空間體驗，從室內延伸至戶外；放大了建築尺度，使原本供人體穿越的門洞轉化為圍塑廣場立面的巨大開口。此外，陳其寬事務所的建築師也曾指出，這種空間語彙亦受到 1970 年代現代主義宗師路易·康(Louis Kahn)所設計的菲利普斯埃克塞特學院圖書館

(Phillips Exeter Academy Library, 1972, 圖 5-100) 的影響，形成一種跨文化的空間語彙。陳其寬透過「陌生化」的空間，重新思考過往記憶，並以創新的方式講述新的故事。

僑生大學在獨立迴廊轉角處對於月門的創新運用(圖 5-82、圖 5-83、圖 5-84、圖 5-85)，讓我們重新思考這項建築元素。首先它位於中庭綠地周圍不同廊道的轉接處，旋轉 45 度對角相接，形成一個屋型量體。走在迴廊上，視覺聚焦自然地在盡頭斜牆上的圓洞；但是走近之後，發現這並不是意圖讓人穿越的門，而是圓窗，其圓的底部距離地面約 45 公分，恰巧是座椅的高度，常可看到學生坐在此處休憩。在學生餐廳入口前廳亦有月門，活動中心入口則為敞廳式，在建築外部可以看見中庭的照壁亦有圓洞，因此站在廊道的轉角處，隨著腳步的移動可以看見兩條廊道的消點透視，重疊且遠近的月洞在視覺中變化著。

僑生大學校園內，於主要的校舍區與運動場之間，有一巨大的人工湖，湖畔有兩座涼亭之設計，特異地運用了月洞之設計，可惜被多數人所遺忘。此涼亭在校園甫完工時，即出現在照片當中(圖 5-96、圖 5-97)，並且其牆面的磁磚與前述迴廊的一致，皆為小口馬賽克，因此推測應為陳其寬建築師事務所設計。其中一座涼亭靠近游泳池，為一簡化式歇山頂，除了以柱支撐外，中央有兩面平行的牆開月洞，宛如蘇州拙政園中可見的涼亭(圖 5-99)，亭的絕妙之處在於四周白牆開了四個圓形洞門，洞環洞，洞套洞，在不同的角度可看到前述之「大圈圈中有小圈圈」。而另一座涼亭位置則靠近教學區(圖 5-93)，其空間特質特殊之處在於融合了「廊」與「亭」的空間，整個量體依附在高低變化的緩坡上，彷彿一座「戶外化的女白宮」，其平面呈現一個不規則形，有數條路徑都交會於此。整座亭開了 4 個圓洞，洞有的並排，有的前後對位，而讓人流連在亭中時處處都出現了充滿變化的風景(圖 5-94、圖 5-95)。

〈野渡無人〉與〈步移景動〉呈現出月洞的殘缺與荒涼之感，而僑生大學的月洞則是表現出其曖昧且模稜兩可的空間特質。兩者並非追求一種相同的空間感；但是我們可以看到陳如何轉化月洞這項中國傳統空間元素，變成了一種鄉愁符碼的重新反思，透過對不完美與不完整的美學探索、空間的多層次與穿透性和烏托邦與現實的辯證關係。這些陳其寬的晚期創作展示了藝術和建築在突破傳統、探索新可能性方面的革命性創新，體現了現代建築和藝術中對於變革和未來的深刻思考。



圖 5-65 中央警官學校大禮堂的大型圓洞
(江美琪女士提供)



圖 5-66 中央警官學校的大型圓洞
(江美琪女士提供)

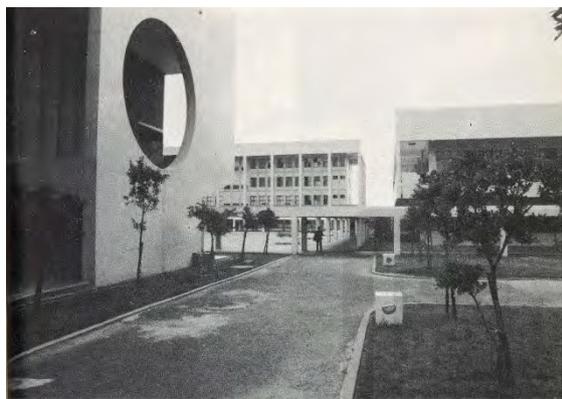


圖 5-67 中央警官學校大禮堂的大型圓洞
(引自建築師雜誌，1979)

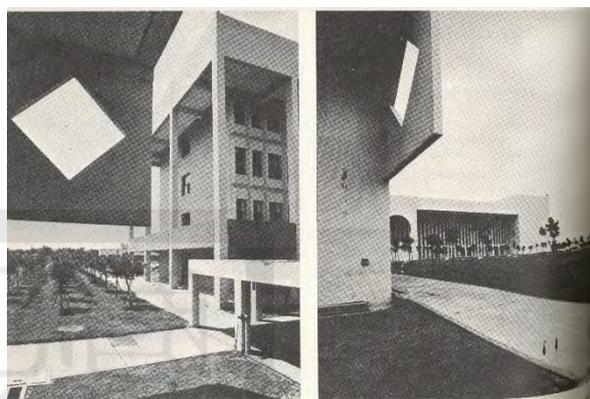


圖 5-68 中央警官學校體育館的菱形開口
(引自建築師雜誌，1979)

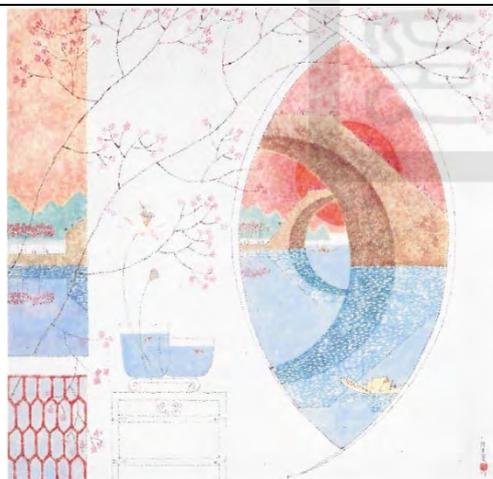


圖 5-69 〈江南〉(River South, 1988)
(引自廖春鈴編，2003)



圖 5-70 〈境〉(Mood, 1989)
(引自廖春鈴編，2003)

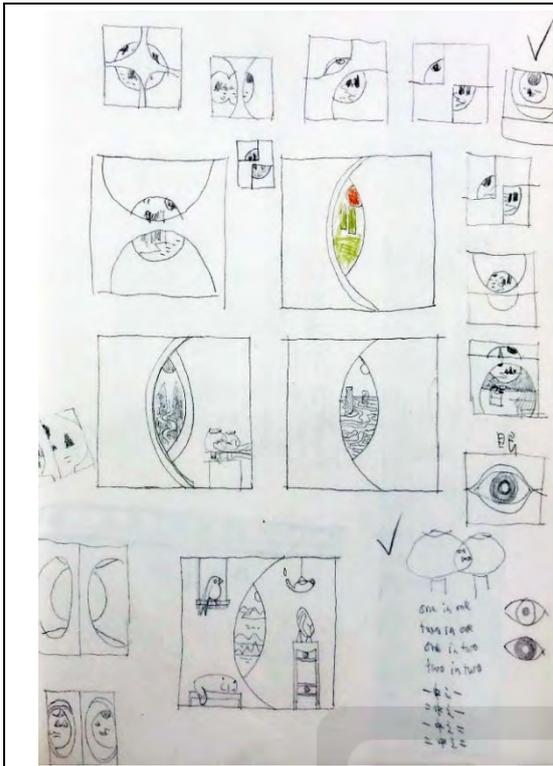


圖 5-71 陳其寬思考如何以局部的月洞切割空間的草圖手稿，推測最後影響了〈江南〉
 (引自陳其寬，2014)

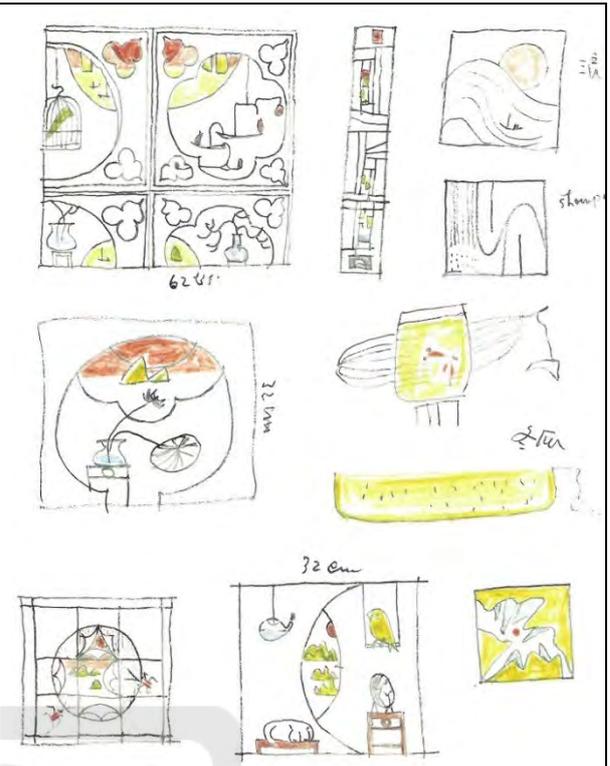


圖 5-72 陳其寬手稿，研究物件與門洞之間的切割、疊合關係。
 (引自陳其寬，2014)



圖 5-73 〈步移景動〉(Moving Scenery, 1994)
 (引自廖春鈴編，2003)



圖 5-74 〈野渡無人〉(Tranquility, 1995)
 (引自廖春鈴編，2003)

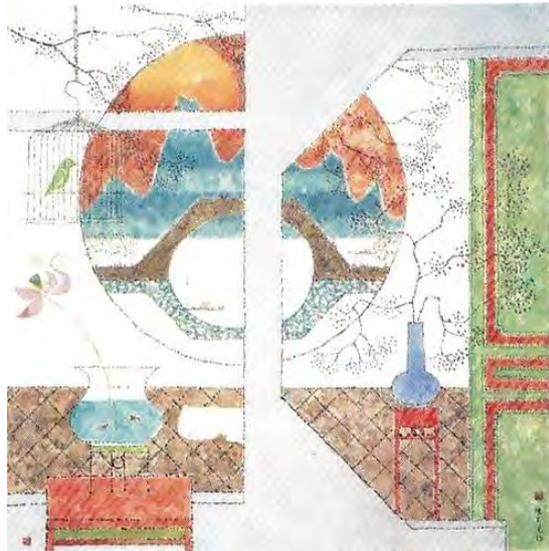


圖 5-75 〈遠眺〉(View Afar, 1993)
(引自廖春鈴編, 2003)

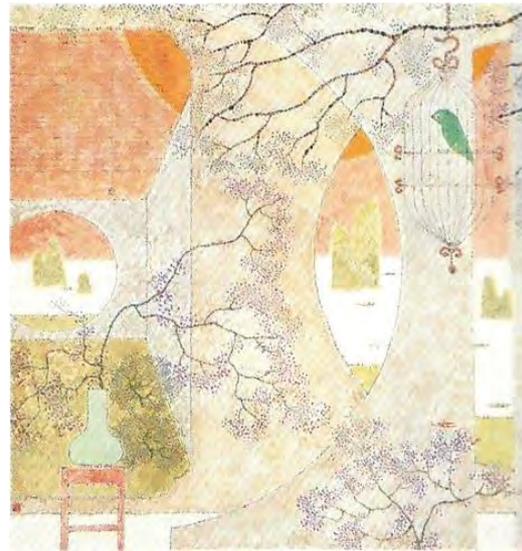


圖 5-76 〈景外景〉(Outside the View, 1993)
(引自廖春鈴編, 2003)



圖 5-77 衛理會館月洞穿透的月洞
(本研究拍攝)

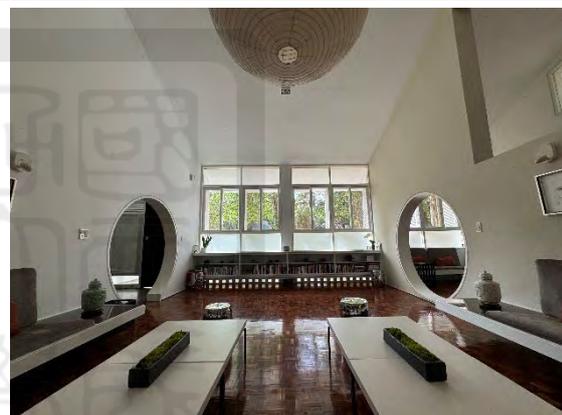


圖 5-78 衛理會館客廳的雙月洞
(本研究拍攝)

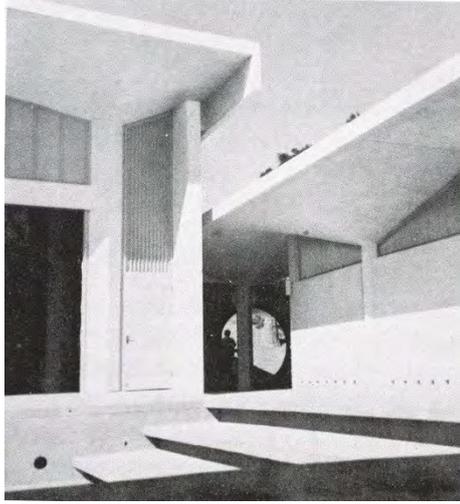


圖 5-79 東海大學原藝術中心與入口月洞
(引自鄭惠美, 2004)



圖 5-80 東海大學原藝術中心入口月洞
(引自鄭惠美, 2004)

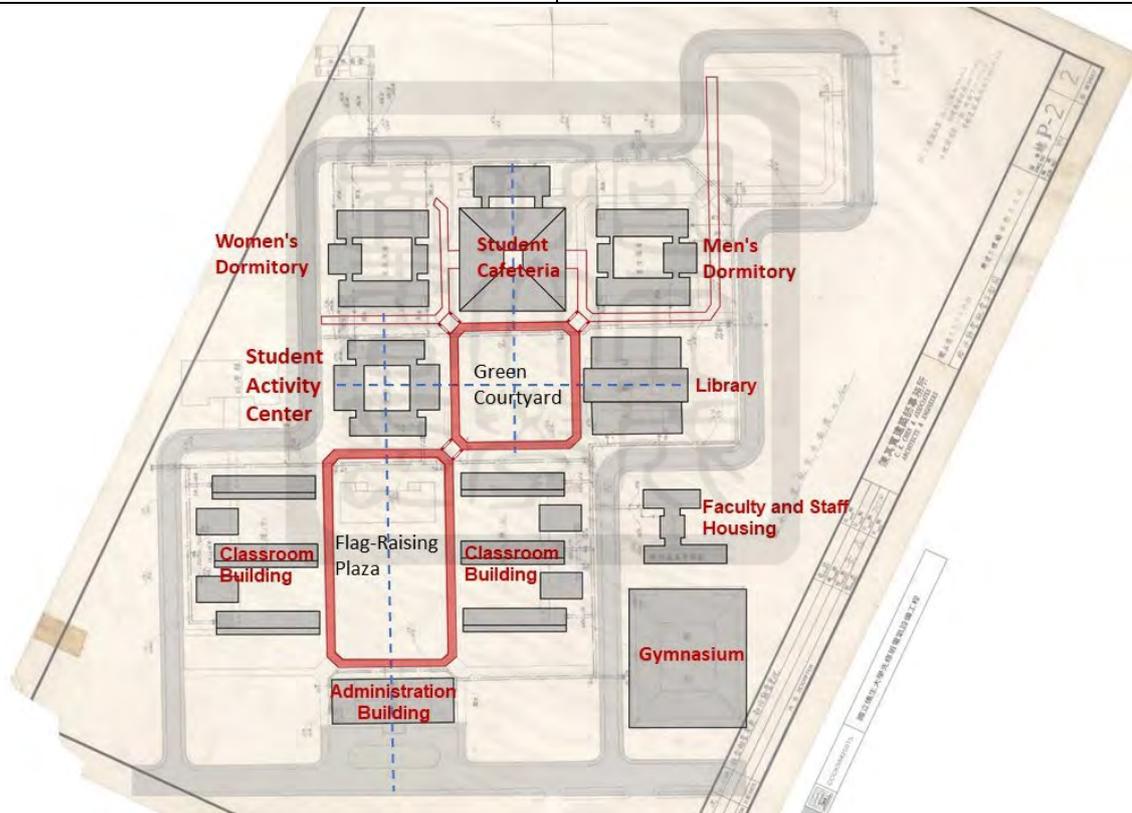


圖 5-81 僑生大學雙迴廊以及轉接空間平面圖。
(底圖引自國立臺灣博物館, 本研究後製加上分析)



圖 5-82 廊道轉接處的月洞門
(本研究拍攝, 2024)



圖 5-83 廊道與轉接處空間
(本研究拍攝, 2024)



圖 5-84 月洞門與廊道
(本研究拍攝, 2024)



圖 5-85 兩個環型迴廊之間的轉接空間
(本研究拍攝, 2024)



圖 5-86 重疊的月洞
(本研究拍攝, 2024)



圖 5-87 重疊的月洞以及後方樹木
(本研究拍攝, 2024)



圖 5-88 僑生大學學生活動中心中庭的圓洞
(本研究拍攝, 2024)



圖 5-89 僑生大學學生活動中心中庭的圓洞
(本研究拍攝, 2024)



圖 5-90 僑生大學人工湖涼亭
(本研究拍攝, 2024)



圖 5-91 僑生大學人工湖涼亭
(本研究拍攝，2024)



圖 5-92 僑生大學人工湖涼亭
(本研究拍攝，2024)



圖 5-93 僑生大學人工湖涼亭
(本研究拍攝，2024)



圖 5-94 僑生大學人工湖涼亭
(本研究拍攝，2024)



圖 5-95 僑生大學人工湖涼亭
(本研究拍攝，2024)



圖 5-96 僑生大學人工湖剛完工時照片，可見月洞涼亭側面
(引自國立僑生大學先修班，2005)



圖 5-97 僑生大學人工湖剛完工時照片，可見月洞涼亭正面
(引自國立僑生大學先修班，2005)



圖 5-98 月亮門作為北京皇家住宅庭院建築的入口。
(引自 Werner Blaser, [1996]2001)



圖 5-99 透過月洞門觀賞拙政園的景色（蘇州，16 世紀）：建築靈感來源於自然形態，與自然融為一體。
(引自 Werner Blaser, [1996]2001)

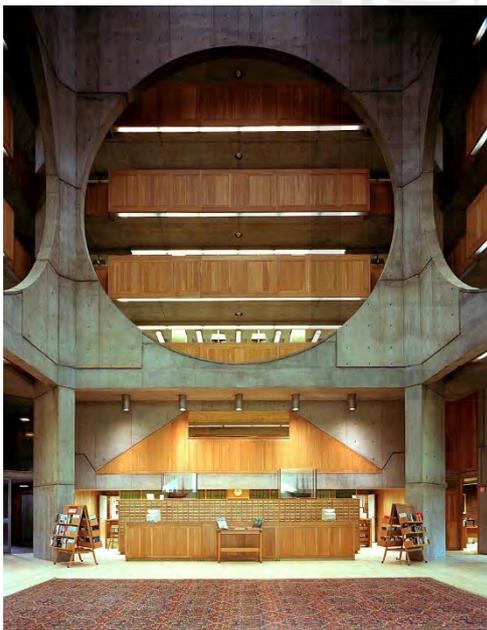


圖 5-100 菲利普斯埃克塞特學院圖書館中庭 (Phillips Exeter Library, 1972) atrium
(引自：
https://en.wikipedia.org/wiki/Phillips_Exeter_Academy_Library，2025 年 2 月 5 日檢索)



圖 5-101 印度管理研究所(Indian Institute of Management, 1974)
(引自：
<https://www.flickr.com/photos/poetarchitecture/24618887834>，2025 年 2 月 5 日檢索)

第七節、水平延展與垂直滲透：校園合院建築的空間特質

7-1 陌生化 (Architecture of Estrangement)

「流亡的藝術家不去醫治異化感，而是使用異化感本身當作抵禦思鄉感的個人抗生素。²⁴⁶」博伊姆在〈流亡者與想像的故鄉〉章節中，探討俄裔美國作家納博科夫 (Vladimir Vladimirovich Nabokov, 1899-1977)²⁴⁷、俄裔美籍詩人布羅茨基²⁴⁸ (Joseph Brodsky, 1940-1996) 和藝術家卡巴科夫 (Ilya Kabakov, 1933-2023)²⁴⁹，與主流藝術截然不同的，他們把「疏離」的做法變成生存的策略。三位藝術家都著迷於家園與回家，但是誰也沒有返回俄國；尚未返回故鄉變成了他們的藝術的一股推動的力量。²⁵⁰這三位藝術家都懷有某種記憶的大流散，這樣的記憶不再在故鄉的城市具有單一的錨定之處，而是透過「故鄉與異地的疊合」來開展。

俄羅斯文學理論家維克多·什克洛夫斯基 (Viktor Shklovsky, 1893-1984) 提出的異化概念強調透過「使事物變得陌生」來恢復我們對日常生活的感知，這在建築設計中為通過獨特的設計和佈局來引發新的感知和思考。異化的建築不僅僅是功能性的建築，更是一種藝術表達和哲學探討，它在設計上探索空間的深度和複雜性，並在歷史和文化的交錯中尋找新的可能性。異化的建築是一種挑戰傳統建築理念的建築形式，它通過使熟悉的事物變得陌生，激發觀察者的感知，讓他們重新體驗和思考空間。這種建築設計強調過程和體驗，而不是僅僅追求實用性和功能性。異化的建築通常利用非傳統的材料、形式和結構，打破常規的建築規範，創造出具有詩意和哲學意涵的空間。

臺灣流行音樂歌手艾怡良於 2018 年發行的專輯《垂直活著，水平眷戀著》²⁵¹蘊含「失去」、「緬懷」以及「生離與死別」的意涵。其標題在語言學上呈現出對仗

²⁴⁶ Boym, 前引《Architecture of the Off-Modern》，頁 287。

²⁴⁷ 俄裔美國作家，同時也是 20 世紀一位文體家、批評家、翻譯家、詩人、教授以及鱗翅目昆蟲學家。1899 年出生於俄羅斯聖彼得堡。他在流亡時期創作了大量俄語小說，包括俄語文學《天賦》，但真正使他獲得世界聲譽的是他用英語完成的《蘿莉塔》。

²⁴⁸ 俄裔美籍詩人布羅茨基 1940 年出生於列寧格勒（今聖彼得堡），曾多次入獄，1964 年以「寄生蟲」罪名被提起公訴，被判五年徒刑，流放北方。1972 年，蘇聯當局告知他，「強烈建議」他離開蘇聯，將其驅逐出境。在威斯坦·休·奧登和其他支持者的幫助下定居美國。

²⁴⁹ 伊利亞·卡巴科夫 (Ilya Kabakov) 1933 年出生於蘇聯第聶伯羅彼得羅夫斯克。他是莫斯科概念藝術家團體的一員，他們在蘇聯官方藝術體系之外工作。1985 年，他在巴黎 Dina Vierny 畫廊舉辦了第一次個展，兩年後移居西方，在奧地利格拉茨藝術協會駐留了六個月。1988 年，卡巴科夫開始與他未來的妻子艾米莉亞一起工作。從那時起，他們的所有工作都是協作的，根據涉及的具體項目以不同的比例進行。如今，卡巴科夫被公認為 20 世紀末最重要的俄羅斯藝術家。他的裝置作品既講述了後斯大林主義俄羅斯的狀況，也講述了人類的普遍狀況。

²⁵⁰ Boym, 前引《Architecture of the Off-Modern》，頁 287。

²⁵¹ 本節標題引用臺灣流行音樂文化的專題名稱來詮釋陳其寬建築與繪畫空間的懷舊現代性。《垂直

結構，並透過「垂直」與「水平」的身體姿態對比，隱喻生死之間的轉換與記憶的流變。垂直的姿態象徵人活著時對世界的感知，而水平的姿態則象徵生命終結後，僅能透過回憶眷戀已逝的時光與情感。

而這種「垂直性」與「水平性」與陳觀看世界的框景視角竟不謀而合。或許受到陳喜愛用長幅的畫軸來進行水墨創作的影響，而這樣長幅的畫框也為陳的意眼框出新的視角。

7-2 水平眷戀著：空間的壓縮橫臥

陳其寬的眾多繪畫題材都根據故鄉的追憶而生，陳在美國的 1950 年代，繪畫了許多抗戰時期搭乘嘉陵江上的木船由北涪到柏溪上課的回憶，尤其是〈臥遊〉

（1957）（圖 5-106）與〈臥遊嘉陵〉（1958）（圖 5-107）等畫作。從船內往江上眺望，片片風帆形成與門窗同樣效果的框架，把江上的山川視野壓縮成水平。而〈把酒臨風〉（1985）（圖 5-108、圖 5-109）亦是陳的繪畫中一再出現的題材，回憶兒時在南京玄武湖所見的風景，陳個子小，蹲在高大的荷葉看出去，戀人們在夕陽中划船、談情說愛的情景，此時掩映的荷葉也成為前景的框。透過水平壓縮空間，而將現實轉化為抽象的水平線條之組構，在僑生大學的迴廊中游走的情境中，於建築出入口與廊道的交接處，亦具有類似的空間體驗，從門洞上方延伸出懸浮的水平雨遮，連接到迴廊，而視覺遠景的庭院花臺亦是以懸浮的水平線條為主（圖 5-104、圖 5-105）。

活著，水平眷戀著》講的是，如何面對「失去」，如何面對「記憶」，歌詞中多次提及生死，「人，活著，所以能站立並垂直於這個世界，當要離開了，便與地面水平，因而留戀。」



圖 5-102 中央警官學校廊道 1970 年代施工時
照片
(江美琪女士提供)



圖 5-103 中央警官學校廊道現況
(本研究拍攝，2023)



圖 5-104 僑生大學行政大樓出入口通往廊道
(游筱嵩拍攝)



圖 5-105 僑生大學學生活動中心通往廊道
(游筱嵩拍攝)



圖 5-106 〈臥遊〉(Tour, 1957)
(引自廖春鈴編，2003)



圖 5-107 〈臥遊嘉陵〉(Spiritual Trip to Jialing, 1958)

(引自余青勳主編，2024)

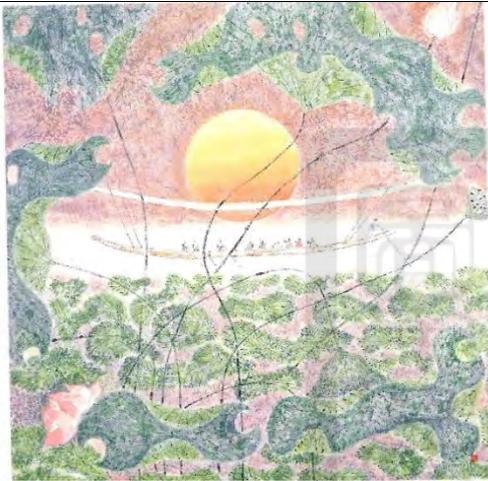


圖 5-108 〈把酒臨風〉(Breeze, 1985)

(引自洪文慶編，2009)



圖 5-109 石版畫〈把酒臨風〉(Breeze, 1996)

(引自廖春鈴編，2003)

7-3 垂直活著：空間的垂直層疊與穿透

1980 年代末期以降，陳其寬在他的畫作中結合了疊景式風景和對稱倒置的構圖，創造出多層次的視角轉換和空間流動感。例如他的作品〈園〉(1988) (圖 5-111) 展示了從高空俯瞰到平視遠望的視角轉移，表現出垂直空間的流動和自由奔放的表現力。這種繪畫風格打破了傳統的視覺規範，使觀察者在不同的視角中感受空間的深度和層次，構成一種異化的藝術表現。接續有〈雙境〉(圖 5-112)、〈徑欲曲〉(圖 5-113)、〈趕集〉(圖 5-114) 等作品，都以類似的構圖方式來形塑空間，其打破了疊景式水墨平視遠望的體驗，而試圖與天空、日月與宇宙直接連結。

陳其寬在僑生大學校園中呼應了陌生化的建築理念。校園佈局借鑒了北京的都

市規劃，所謂「大圈圈裡頭有個小圈圈，小圈圈裡頭有個黃圈圈」，創造出環環相扣的空間結構：環繞的車道包圍著校舍，校舍包圍著雙環形有頂迴廊，迴廊再圍塑著一陽一陰的廣場，正如疊景畫中，一層層套畫的空間關係。這種環繞的設計打破了傳統建築的嚴謹，使校園空間具有獨特的層次感和秩序感，其中有中國傳統之軸線性，亦有現代繪畫的自由與錯動。各個校園建築在核心區域經營不同的「虛空」，例如僑生大學的學生活動中心（圖 5-119）和學生宿舍的中央戶外中庭，以及學生餐廳（圖 5-115）和圖書館（圖 5-122）的垂直向上挑空，再如中央警官學校的科學館（圖 5-117、圖 5-118）、教學大樓中庭（圖 5-120、圖 5-123）也曾出現相似的空間經營，這些設計元素創造出異化的空間體驗，讓人們在垂直性的虛空中感受光影和空間的變化。

陳在挑空設計中強調幾何規整和垂直重複，水平素白的女兒牆圍塑出強烈的空間感和封閉感，此種手法使建築空間既具現代感又保留了傳統合院的精神。他的建築既是功能性的，又是詩意的，為人們帶來新的感知和體驗。



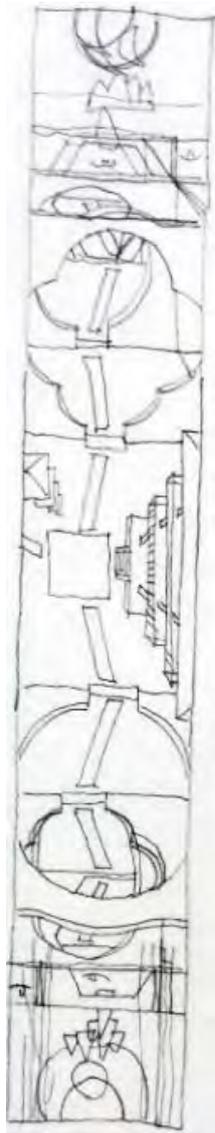


圖 5-110 陳其寬
手稿
(引自陳其寬，
2014)



圖 5-111 〈園〉
(Garden, 1988)
(引自廖春鈴
編，2003)



圖 5-112 〈雙
境〉(Antiple,
1992)
(引自廖春鈴
編，2003)



圖 5-113 〈徑欲
曲〉(Path Tends
to Bend, 1997)
(引自廖春鈴
編，2003)



圖 5-114 〈趕
集〉(Market Day,
1994)
(引自廖春鈴
編，2003)



圖 5-115 陳其寬先生仰望所設計的僑生大學學生餐廳空間
 (引自藝術家第十九卷第三期，1984)

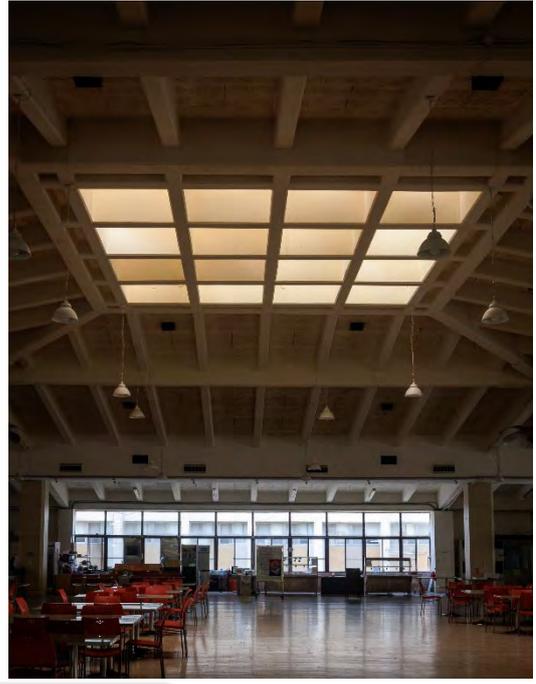


圖 5-116 現今模擬相同角度拍攝僑生大學學生餐廳空間
 (本研究拍攝，2024)



圖 5-117 中央警官學校科學館中庭
 (本研究拍攝)



圖 5-118 中央警官學校科學館中庭
 (本研究拍攝，2024)

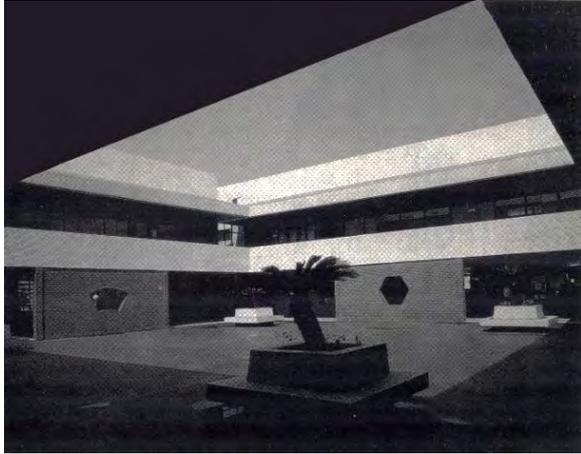


圖 5-119 僑生大學學生活動中心
(引自國立僑生大學先修班，1991)



圖 5-120 中央警官學校教學大樓與中庭
(引自建築師，1979)



圖 5-121 僑生大學廊道夜景
(引自國立僑生大學先修班，1991)



圖 5-122 僑生大學圖書館挑空
(引自國立僑生大學先修班，1991)



圖 5-123 中央警官學校教學大樓與中庭
(江美琪女士提供)

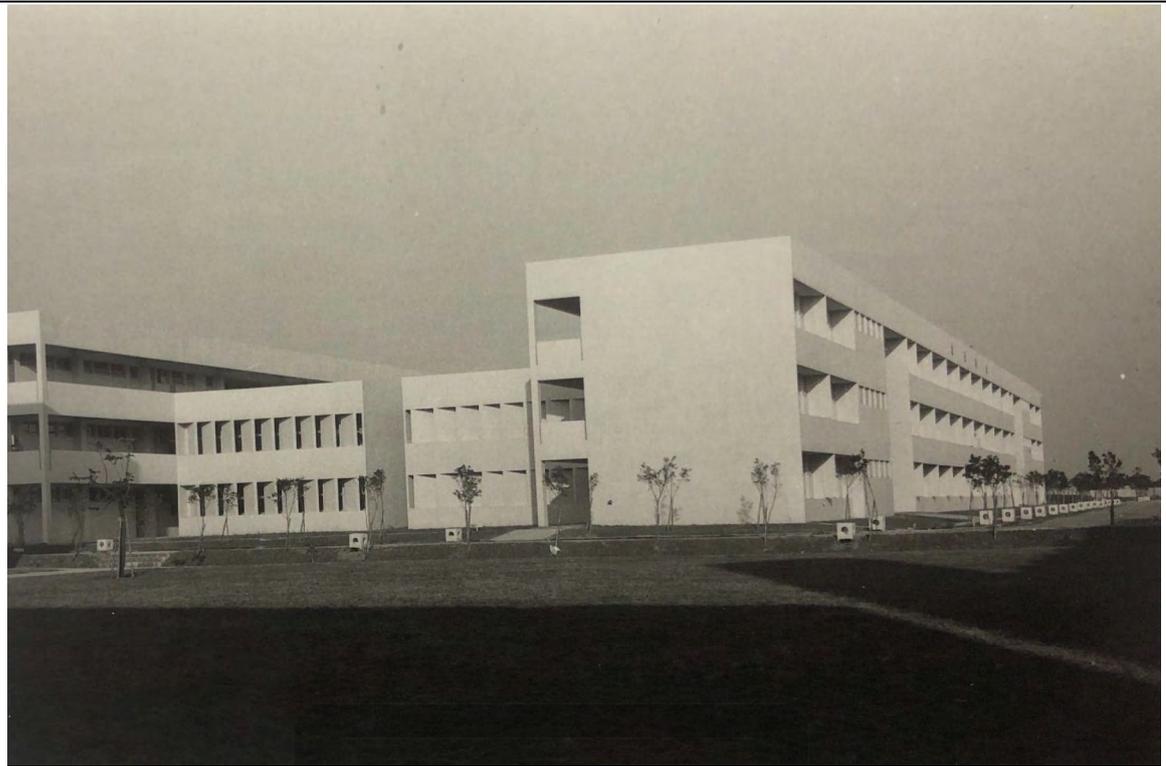


圖 5-124 中央警官學校教學大樓
(江美琪女士提供)

第八節、小結

本章並不旨在以博伊姆的離現代理論直接詮釋陳其寬的創作，亦非將其作品視為該理論的實例應證；而是試圖透過陳其寬在 1970 至 1980 年代的建築與繪畫實踐，與「離現代」(off-Modern) 思維展開對話。

陳的創作體現了一種深層的懷舊感知，這種懷舊並非對過去的簡單復原或複製，而是一種對於失落經驗、文化記憶以及人際關係的精神性召喚，進而轉化為創作意志上的空間與形式探索。這份懷舊不僅指向他對傳統空間類型的再想像，也蘊含著對人與人之間溫暖關係的追憶，以及對中國文化的美好想像。正如其畫作中不見煩憂、只存靜謐的山水意境，他的校園建築亦透過有頂迴廊、合院虛實與光影明暗變化之間，創造出一種超越功能性的詩意空間。這些空間不僅模糊了時間感與方向性，更釋放出如夢似幻的「另類時間」，形成一種建築與心理、記憶與未來交織的懷舊場域。

陳其寬的作品可被視為對主流現代性線性進程的溫和質疑。他所建構的，並非一種意圖回復傳統的「修復式空間」，而是一種將回望與前行並置的精神風景，一種在現代條件下展開的懷舊創作實踐。他為「現代鄉愁」釋放出心靈中的「另類時間」——不追求實質的返鄉，而是透過創作意志上的自由神遊，將中國文化轉化為

一種生活的品味與情調，成為安居於臺灣、可以遙望的風景。這種風景，提供了一種介於現代與傳統之間的生存策略，也是一種在無法返鄉的現代處境中，重新賦予「歸途」意義的創作方式。

面對 1970 至 80 年代，臺灣藝術史與建築史中的主流論述，如美術史上的「鄉土運動」與「美術館時代」，以及建築史中的「本土概念」、「鄉土建築」、「地域建築」或「後現代主義」等關鍵詞，往往傾向於聚焦於建築形式或文化符號表徵的本體論詮釋，卻忽略了陳其寬作品中那種揉合過往、當下與未來的懷舊感性特質。

對陳而言，「傳統」既是一種文化上的喪失與位移，也是一場個人與記憶、家國與異鄉之間的浪漫糾葛。他的創作所揭示的，是一種尚未被充分辨識的臺灣現代性路徑——既不屬於地域論述中的地景實驗，也不同于純粹的後現代符碼遊戲，而是一種關於精神、情感與文化想像的深層回應。



第6章、結論：重構對話，當代建築理論視域下的陳其寬詮釋

我愛建築的複雜和矛盾。

建築師再也不能被所謂「正統現代主義建築」的說教嚇唬住了。我喜歡基本要素混雜而不「純粹」，折中而不「乾淨」，扭曲而「直率」，含糊而不「分明」，既反常又無個性，既惱人又有趣，寧可平凡也不造作，寧可遷就也不排斥，寧可過多也不簡單，既傳統又創新，寧可不一致和不肯定也不直截了當。我主張雜亂而有活力勝過明顯的統一。²⁵²

——羅伯特·文丘里，（1977）

〈錯綜複雜的建築：一篇溫和的宣言〉《建築的複雜與矛盾》

一個地方或民族文化的概念是個悖理命題，不僅因為當前明顯存在著固有文化與普世文明之間的對立，也是由於所有文化，不論是古老的還是現代的，其內在似乎都依賴於與其他文化的交融。里克爾在上面的引文中似乎在提示：地域和民族文化在今天比往常更必須最終構成為「世界文化」的地方性折射。並非偶然的是這個悖理命題的興起是在全球文明正在繼續並且日益變本加厲地瓦解各種形式的、傳統的、以農業為基礎的、原地生成的文化的時刻。從批判理論的角度看，我們應當把地域文化看作一種不是給定的、相對固定的事物，而恰好相反，是必須自我培植的。里克爾建議，在未來要想維持任何類型的真實的文化，就取決於我們有無能力生成一種有活力的地域文化的形式，同時又在文化和文明兩個層次上吸收外來影響。²⁵³

——肯尼斯·法蘭普頓，（1992）

〈批判的地域主義，現代建築與文化認同〉《現代建築，一部批判的歷史》

²⁵² 原文為：Architects can no longer afford to be intimidated by the puritanically moral language of orthodox Modern architecture. I like elements which are hybrid rather than "pure," compromising rather than "clean," distorted rather than "straightforward," ambiguous rather than "articulated," perverse as well as impersonal, boring as well as "interesting," conventional rather than "designed," accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear. I am for messy vitality over obvious unity. I include the non sequitur and proclaim the duality. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art, 1977, p.22. 羅伯特·文丘里著，〈錯綜複雜的建築：一篇溫和的宣言〉，《建築的複雜與矛盾》（中國：江蘇科學技術出版社），頁 20。

²⁵³ Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*. New York: Thames & Hudson. [1992]2007.

這種多元現代性觀念蘊涵著有關現代性的性質的某些假定。首先，現代性必須看作是一種獨特的文明，有著獨特的制度特徵和文化特徵。據此，現代性的核心乃是關於這個世界的一種或多種闡釋模式的結晶和發展，或者用卡斯托里亞迪（Comelius Castoriadis）的話說，是有關一種獨特的社會「想像體」（imaginaire），當然屬於「本體論觀點」，屬於一種與一系列或多個系列的新制度構成又相結合的獨特文化規劃的一種，或多種闡釋模式的形成與發展——如我們後面將更詳細地看到的，這一核心既空前的開放，又空前的不確定。²⁵⁴

——艾森斯塔德（S. N. Eisenstadt），〈對多元現代性的幾點看法〉

發祥於西方的現代主義建築，影響著我們臺灣當代的建築，也順應著時代的發展，蔓延到世界各地，而發展並轉化出多樣的面貌。本論文試圖從「建築與繪畫的互文視角」，重新審視陳其寬的創作如何體現屬於臺灣的多元現代性。文丘里的「建築的複雜與矛盾」提醒我們，建築不應拘泥於單一純粹的現代主義教條，而應擁抱折衷與多元共存的可能性；法蘭普頓的「批判性地域主義」則強調，地方文化既不是封閉的，也不應被全球化潮流所吞噬，而應透過內部調適與外部對話來生成新的文化形態；艾森斯塔德進一步拓展了現代性的創新視野，使我們意識到現代性並非單一的西化路徑，而是透過不同社會文化脈絡所形塑出的多元形態。

本論文的特殊之處，在於不僅從建築史的角度來分析陳其寬的作品，更藉由建築與水墨畫的並置與對讀，探索現代性如何在技術與美學、全球與地域、懷舊與反思之間流動與轉化。

第一節、回顧

本研究試圖解析「戰後代表性畫家暨建築師陳其寬的創作實踐在臺灣現代建築與藝術運動中的意義」，以陳的建築設計與繪畫創作互相為研究之主體，從「移植的現代性」、「批判性地域主義」、「全球南方」、「多元現代性」、「離現代」等多重的當代視角切入，試圖補足在當今學界論及戰後第一代建築師大多侷限於「傳統與現代」的二元辯證觀點以外，臺灣戰後現代性的多元、複雜，甚至與矛盾性。選擇三種陳其寬最具代表性的建築與繪畫類型作為研究範圍：薄殼建築與意象

²⁵⁴ 艾森斯塔德著，郭少棠、王為理譯，〈對多元現代性的幾點看法〉，《多元現代性的反思：歐洲、中國及其他的闡釋》，（香港：中文大學出版社，2009），頁 30。

山水畫、質感皮層建築與佈滿畫水墨、後東海時期大學校園與疊景式水墨畫，其中選擇的建築與藝術案例皆由「東海時期」橫跨至「後東海時期」，從 50 至 60 年代作為時代背景，以臺灣戰後第一所以現代主義為設計原則的美援大學校園作為代表，而到 70 至 80 年代逐漸資本主義經濟導向的臺灣社會，畫出本論文的時間向度。

透過這些研究視角的啟發，與建築、繪畫的對照分析，本研究試圖揭示臺灣現代建築的特殊性——臺灣的現代性不等同於西化，現代性的西方模式並非唯一的現代性，雖然它們可能是其他現代社會的參照點。今日的台灣由多重而複雜的因素逐步形塑出來，在不斷的折曲、適應與調整中發展出自身的特質。這樣的現代性是歷史、文化與技術多重作用下的產物。

以下，分別就本論文中三個核心章節的內容進行回顧。

1-1 現代性的移植與轉化：薄殼建築與意象山水畫

第三章探討現代性的移植與轉化，時代背景由 1950 年代末期至 60 年代初期的臺灣出發，傘形結構可謂「現代中國」陣營的建築師將西方結構理性與中國空間氣韻完美結合的重要建築元素，本章將陳其寬建築中的「結構技術—空間原型」對應到繪畫中的「繪畫技巧—題材母題」，選取東海大學原藝術中心（1962）、高雄福音新村（1963-65）、林口高爾夫俱樂部（1968）、約旦安曼工業區（1984）與紙上建築提案東海大學中正文化活動中心規劃案（1987）等作為核心案例，並且相互輝映他同時期的水墨山水畫作的代表類型——抽象質感山水、動態山水、宇宙轉動視角的留白山水。

陳其寬在吸收西方薄殼結構技術的同時，在空間形式上亦展現出東方的意境美學，特別是水平延展的懸浮性、反曲向陽的屋頂、步移景易的空間組構，並在創作生涯晚期 80 年代進一步發展出將傘狀薄殼景觀化與虛空化的特質。這些作品呈現了一種對西方現代建築語彙的調適與轉化，使臺灣的現代建築與繪畫在技術與形式之外，也蘊含著深厚的文化意涵，形成一種知識菁英移植的現代空間文化折衷措辭。

1-2 現代性的吸納與抵抗：質感皮層建築與佈滿畫水墨

第四章分析現代性的吸納與抵抗，透過「全球南方」（Global South）與「批判性地域主義」（Critical Regionalism）的共同視角重新解讀陳其寬的質感皮層建築與佈滿畫水墨。陳的建築在臺灣亞熱帶氣候條件下，修改了西方封閉而光滑的玻璃帷幕的字面透明性（Literal Transparency），由東海校園校舍建築為起始，從早期東海

校園的學術領袖住所—校長公館（1959），到象徵臺灣經濟向外輸出的產業現代化標誌—高雄加工出口區管理處辦公大樓（1968），再到國家社會福利制度建立的—勞保局大廈（1972），以及私人金融企業崛起的本土金融機構—彰化銀行臺北總行（1979），這些建築依其時代背景與功能性，清晰地反映出臺灣從美援大學校園建設階段逐步轉向自主經濟發展與現代化進程的轉折。陳早期運用了陶管與筒瓦等臺灣民間材料來創造遮陽與通風之建築皮相，以南方白牆建築的「小傳統」來對抗北方宮殿式的「大傳統」；而後自 60 年代末期開始，在高雄加工出口區管理處辦公大樓、勞保局大廈、彰化銀行則以混凝土為主要建築材料，以西方理性的服務與被服務空間的關係妥適配置平面，以簡約分割、深開口、懸浮體塊、纖細比例的遮陽板作為立面表情，在逐漸都市化與高層化的臺灣都市中，發展出一致而簡鍊的現代建築表達方式。

他的佈滿畫水墨則進一步在視覺藝術領域發展出台灣現代性的特殊表達。他透過礬蠟層疊創造出水平壓縮的淺空間；滴墨式佈滿畫則遊走於西方抽象與東方意象之間，呈現輕盈而動態的氛圍；而在理想世界的山水佈滿畫中，陳透過筆墨技法與空間形式的交錯，展現了一種普同化與地域性的世界文化，回應了建築語彙中對於現代性與在地性的對話。這些建築與繪畫作品的累積，使陳的創作不僅是技術的實驗，更是台灣文化身份的視覺與空間表現。它們標誌著台灣在後美援時期，逐步邁向自主經濟發展與現代化進程的過程，同時也提供了一種不同於西方現代主義線性發展的現代性。

1-3 現代性的離散與反思：後東海時期大學校園與疊景式水墨畫

第五章則從俄裔美籍學者博依姆（Svetlana Boym）的離現代（Off-Modern）視角出發，分析陳其寬在 70 至 80 年代的後東海大學校園設計——中央警官學校（1977）與僑生大學（1983），以及疊景式水墨畫，如何反映出懷舊與革新的雙重性。陳的作品充分體現了反思型的懷舊，透過對於傳統元素的重新詮釋與創造，開啟對未來的探索。

陳其寬的極長橫披作品《陰陽 2》，以中國雲南滇池與四合院為藍本，創造出詩意且變化豐富的時間與空間體驗。中央警官學校的日字型迴廊套疊在方正幾何的角隅挖空量體之間，僑生大學則透過對角線銜接的雙環形廊道，刻意模糊方向感與停滯時間感，挑戰傳統建築的規範。這些設計彷彿「現代園林」，組織校園空間的游走體驗，潛移默化家園記憶的消逝——北京四合院和雲南的四合五天井存在於過

往的美好記憶，空間已移位至台灣；於是陳其寬以反思的方式述說新的故事，體現出「另類時間」的空間感受。

在建築與水墨畫的並置之中，陳其寬如《江南》和《境》中的殘缺月洞，展現不完美的殘缺之美。中央警官學校大禮堂的大型圓洞，以及僑生大學中廊道轉接空間的月洞設計，創造出流動與連續的空間，強調層次變化與動態性，將傳統建築的語彙轉化為一種具批判性的當代表現。

此外，陳其寬的水平性與 80 年代的垂直性疊景畫，與中央警官學校、僑生大學的合院建築空間共同展現了一種創新而簡潔的空間感，來自對傳統的挑戰與對現實的重新審視。他透過水平壓縮空間與垂直性虛空中的光影變化，展現其如何在記憶的世界裡垂直活著，水平眷戀著。這種對傳統建築語彙的陌生化處理，使其建築不僅是一種物理的空間實驗，更成為一種關於歷史、記憶與文化身份的詮釋。

第二節、從中國走向臺灣，由臺灣思索世界



圖 6-1 陳其寬，〈獨立共存〉（Coexistence, 2001）

（引自廖春鈴編，2003）

在 2003 年出版的《雲煙過眼——陳其寬的建築與繪畫》展覽專輯中，策展團隊精心整理了陳其寬一生的繪畫作品索引，完整呈現他在臺灣繪畫史上留下的珍貴遺產。其中，畫冊最後收錄的作品——〈獨立共存〉（Coexistence, 2001，圖 6-1），是一幅長達 217 公分的橫披畫作。在遼闊的畫紙上，十四座拓墨山巒宛如起舞般舒展，高低起伏地交錯於流動的空間之中，彷彿映照著他對世界的深層思考與文化觀點的昇華。在這幅作品中，陳其寬已不再只是探討傳統與現代的對立，而是思考如何在全球化的交會點上，尋找文化共存與融合的可能性。他於 1979 年曾經寫下：

世界是越來越小，交通縮短了距離，世界文化是會漸漸形成的。

美國有嬉皮士，乃是他們覺得自己文化有許多缺點，他們想到東方來找，而我們却只想去西方找。今日正值交會點，我們今天該想到如何利用西方

這段話展現出陳其寬對於文化交流的深刻洞見。他不僅關心東西方文化的對比與轉化，更關注世界如何在科技發展與文化交流的推動下，逐步走向更開放的共存關係。這種觀點已超越了單純的傳統與現代、東方與西方的對話，而轉向更宏觀的視角，思索如何在多元文化的碰撞與交融中，開創出新的文化形態。在他的晚年創作裡，無論是建築或水墨，他都致力於探索這種「共存」的可能性，並試圖在時間與空間的流變之間，形塑一種跨文化的現代性。

2007年6月5日，陳其寬於舊金山辭世，享年八十七歲，最終安息於夏威夷。他的一生跨越不同文化與地域，從中國到美國，再安居於臺灣，建築與繪畫始終是他探索世界的方式。

2009年，適逢他九十冥誕，故宮博物院舉辦「意·陳其寬 90 紀念展」，試圖透過他的建築與水墨作品，呈現他如何在理性與感性之間尋找平衡，如何在現代性與傳統之間建立對話。

十五年後，2024年4月25日，臺南市美術館推出「陳其寬：雙曲·交響」展覽，延續這場對他的重新理解。這不僅是對一位建築師的致敬，更是對臺灣建築與藝術史如何書寫自身的再思。

什麼是臺灣的建築當代史？我們為何需要一再回顧這段距離我們如此接近，卻仍模糊不清的歷史？在戰後臺灣建築知識的發展中，有哪些觀點與方法仍待深化與重構？這些問題不只是理解陳其寬的起點，更是我們建構臺灣建築知識體系、發展文化主體性的重要基礎。

臺灣的戰後建築發展，長期處於殖民記憶、冷戰政治、全球化現代性的交會點之中，無論是來自日本殖民時期的建築影響、戰後美援時期的現代化建設，抑或是自70年代逐步發展出的地方主體性，臺灣的建築史並非單一線性演進的過程，而是一種多層次的折曲與調適。正因如此，戰後建築史的研究，不能僅僅依循西方現代建築史的框架，而必須重新考量臺灣在地的文化動態與歷史條件，才能更貼近我們所處的建築現實。陳其寬的創作，正是這一歷史脈絡中的關鍵案例，他的作品既承載了中國傳統的空間意識，也回應了全球現代建築的發展趨勢，並在其中逐漸建構

²⁵⁵陳其寬，〈中國建築的新方向〉，《成大建築系刊》，（台南：國立成功大學建築學系，1979），頁16。

出一種屬於臺灣的建築語彙。

第三節、尋找臺灣建築的文化主體性：超越現代主義的臺灣想像備忘錄

臺灣建築的文化主體性，從來不是一套可被預設、複製或繼承的固定範式，而是一場持續生成的文化實踐過程。正是在這種尚未定型、持續演變的歷史現場中，本論文回望陳其寬的建築與繪畫創作，旨在重新定位一位創作者於戰後現代性糾葛中的文化立場，並以此為契機，開啟對「超越現代主義」之臺灣想像的知識對話。

本節所指的「文化主體性」，乃指地方文化在全球現代性邏輯中，透過自我回應、轉譯與混成，所展現出的歷史意識與實踐能動性；而「超越現代主義」則不被理解為對現代主義的單純否定或斷裂，而是作為一種跨越、轉譯與昇華的歷史動態。

陳其寬的作品，體現了這種介於現代性與本土文化之間的中介地帶。他既未完全認同西方現代主義典範，也未退回傳統復古主義，而是以空間與圖像交錯的創作語彙，在歷史的不穩定地基上，實踐出一種策略性混成（*strategic hybridity*）的文化回應。其作品中融合了人尺度的空間感知、詩性的抽象表現與地方記憶的轉譯，展現出既批判又建構的文化策略，超越了單一線性發展的現代主義敘事。

在此脈絡下，批判性地域主義（*Critical Regionalism*）雖試圖調和全球與在地的緊張關係，然而其理論本體仍多根植於全球北方的反思脈絡；而全球南方（*Global South*）的理論視角，則使我們得以重新理解臺灣如何在冷戰邊緣性、知識不對稱與文化錯置中，展現出具有韌性與創造力的文化能動性。此外，離現代（*Off-Modern*）觀點提醒我們，現代性並非線性進步的歷史演進，而是一場充滿延宕、錯位、未竟與幽靈化的文化過程。臺灣建築的現代性想像，正是在這些多重張力與歷史縫隙中被不斷生成與變形。

因此，我們今日所要尋求的，不是對某一種「臺灣建築風格」的再確認，而是對「臺灣建築文化主體性」的重新開展：

這不僅是一種形式的問題，而是一個關於歷史位置、文化認同與創作倫理的深層提問。

而「超越現代主義的臺灣想像」，不應被理解為對既有理論的全盤否定，而是一場對其潛藏地緣結構與美學預設的積極超越與再詮釋。

本論文的結語是一則寫給當代與未來臺灣建築設計創作者的備忘錄，也是一場對「設計即文化行動」這一命題的重新思索——
當你面對建築設計，不妨先問自己：

你所理解的現代性，是誰的現代性？

你所引用的形式語彙，是在地記憶的召喚，還是無意識的繼承？

你所建構的空間，是為誰發聲？

又是否能夠承載臺灣自己的歷史重量？

陳其寬未曾為我們留下任何標準答案，但他以其作品示範了一種方法：
以歷史為場域、以文化為材料、以情感為內涵，召喚那尚未命名的臺灣建築想像。

臺灣建築的文化主體性，不僅在過去已完成的經典之中，也不在全球建築理論的主流語彙之下，而存在於那持續生成、尚未命名、永不安於單一敘事的實踐現場中——那是一種潛在的可能，一場尚未完成的對話，一項由我們共同參與的思想工程。



參考文獻

外文文獻

- Colin Rowe, and Robert Slutzky. *Transparency*. Birkhäuser Architecture., 1965.
- Frampton, Kenneth, et al. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Mit Press, 1995.
- Eisenstadt, Shmuel N. 2000. Multiple Modernities. *Daedalus* 129 (1. Winter): 1-29.
- Eduard Kögel. "Modern Vernacular : Walter Gropius and Chinese Architecture," 2018. <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/343/modern-vernacular>.
- Joan Stanley-Baker. *Chats with Chen Chi-Kwan. The Inner Eye of Chen Chi-Kwan*. Art Gallery of Greater Victoria, 1978.
- Mahler, Anne Garland. "What/Where is the Global South?" *Global South Studies*. November 11, 2017.
- Sigfried Giedion. "The State of Contemporary Architecture" *Architectural Record*, (Feb 1954), p.186-191.
- Sigfried Giedion. *Space, Time & Architecture: The Growth of a New Tradition*. Fifth Edition, Revised and Enlarged. U.S.A., Harvard University Press, 1967.
- Sigfried Giedion. *Walter Gropius*, New York: Dover Publications, INC.
- Svetlana Boym, *Architecture of the off-Modern*. Princeton Architectural Press, 2008.
- Svetlana Boym, *The Off-modern*. Bloomsbury USA Academic, 2017.
- Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2008.
- Walter D. Mignolo. *The Global South And World Dis/Order*. *Journal of Anthropological Research*, Vol. 67, No. 2, 2011, pp. 165-188.
- Walter Gropius: 'Université de Hua-Tung' in *L'Architecture d'aujourd'hui*, February 1950, p. 28.

中文文獻

- 今日建築資料室，〈大師小傳貝聿銘先生〉，《今日建築》第2期，台南：成功大學建築學系，1954年，頁23。
- 今日建築編輯部，《今日建築》創刊辭，第一期，頁1。
- 公共電視台《以藝術之名》（2007.9.18）。
- 王俊雄、徐明松，《粗獷與詩意：台灣戰後第一代建築》（台北市：木馬文化，2008）
- 王秋華著，〈高雄中山大學競圖評審報告〉，《建築師》。
- 王鎮華，〈一條健康而未開展的路—談前期東海風格與陳其寬〉，《建築之心—陳其寬與東海建築》（臺北：田園城市，2003），頁145。
- 史作檉，《水墨十講 哲學觀畫》，（臺北市：典藏藝術家庭，2008）。頁110。

- 安德魯·希米奇（Andrea Simitch）、瓦爾·渥克（Val Warke）著，吳莉君譯，《建築的語言》，（臺北市：原點，2017），頁 105。
- 百年樹人-交大世紀之慶特刊編輯委員會編輯，《百年樹人—交大世紀之慶特刊》（新竹：交通大學，1996），頁 153。
- 西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud），呂俊、高申春譯，《夢的解析》（台北：五南圖書，2020）。
- 何恭上，《陳其寬畫集》（台北市：藝術圖書公司，1981）
- 余青勳主編，《陳其寬：雙曲·交響》（臺南市：臺南市美術館，2024）
- 佚名，〈高雄中山大學評審報告〉《建築師》67 期 7 月，1980 年，頁 51。
- 佚名，〈經濟部高雄加工出口區綱要計劃〉，《建築雙月刊》，頁 29-34，1968 年。
- 佚名，〈牆〉，《建築雙月刊》。
- 佚名，《國立中央大學校史館導覽手冊》，頁 29。
- 吳光庭，〈1945 年後臺灣當代建築發展綱要〉，《國立成功大學建築學系 1945 年後臺灣當代建築專題討論課程簡報》（臺南：國立成功大學建築學系，2019）。
- 吳光庭，〈現代與傳統的融合——論六〇年代的臺灣現代建築〉，《建築之心—陳其寬與東海建築》（臺北：田園城市，2003），頁 128。
- 吳光庭，〈意外的現代性〉，《意外的現代性：臺灣現代建築論述文集》（台北市：田園城市，2015）
- 吳光庭，《摩登生活中的建築自由》，藝術很有事，EP.102，公共電視台，2024 年，0:55-1:37。
- 吳明修，〈從其寬先生想起〉，《游藝化境—懷念陳其寬教授》（臺中：東海大學建築研究中心，2007），頁 43。
- 呂佩怡，〈製造南方：「南方」作為台灣當代策展之方法〉，《現代美術學報》，頁 75，2021 年。
- 李鑄晉，〈陳其寬——一位貫通中西的天才〉《雲煙過眼：陳其寬的繪畫與建築》（台北市：台北市立美術館，2003）。
- 李顯裕主編，《中央警察大學校史》，（桃園：中央警察大學出版社，2016.8）頁 46。
- 阮慶岳、王增榮，《建築的態度：戰後臺灣建築師群像》（台北市：田園城市，2021）。
- 周揚，〈「作者電影」理論視域下王家衛電影的畫面構圖風格探析〉（2019）。
- 周蕾、蔡青松，〈懷舊新潮：王家衛電影《春光乍洩》中的結構〉，《中外文學》，頁 49，2006 年。
- 東海建築研究室，〈帳幕式難民住宅區〉，《建築雙月刊》1963 年第 11 期，頁 27-31。

- 林孝庭，《意外的國度：蔣介石、美國、與近代台灣的形塑》（新北市：遠足文化，2017），頁 31。
- 林育世，〈南方性？離散意識與認同生產中的新南方〉，《藝術觀點 ACT》，第 77 期，頁 73-79，2019 年。
- 林祺錦，《臺灣商業辦公大樓樣式發展之研究（1945-1997）》，臺灣科技大學建築研究所碩士論文。
- 林詮居，〈全新時空 全新境界—訪當代水墨畫家陳其寬〉，《名家翰墨叢刊，中國近代名家書畫全集，陳其寬／晴川》（香港：翰墨軒，1996），頁 84。
- 林濁水，《掙扎的社會與文化》。（臺北市：前衛，1991）。頁 155。
- 肯尼斯·法蘭普頓（Kenneth Frampton）著，張欽楠等譯，〈批判的地域主義：現代建築與文化認同〉，《現代建築：一部批判的歷史》，（北京：三聯書店，2012）。
- 金長銘與今日建築研究會編輯組編譯，〈空間架構的概念及其可能性〉，《今日建築》第 2 期，頁 11-16，1954 年。
- 洪文慶，《陳其寬繪畫中的建築空間美學》（2006）東海大學美術學系碩士論文。
- 洪美玲，《陳其寬藝術創作之線條與墨韻研究》（2011）國立臺灣師範大學國文學系在職進修碩士班碩士論文。
- 郁漢良，《華僑教育發展史》，（台北：國立編譯館，2001），頁 604-606。
- 夏鑄九，〈書評〉，《臺灣戰後第一代建築——粗獷與詩意》（新北市：木馬文化，2017），頁 229。
- 夏鑄九，〈現代建築在臺灣的歷史移植—王大閎與他的建築設計〉，收錄於徐明松編，《王大閎：永恆的建築詩人》。（臺北市：木馬文化事業有限公司，2007），頁 6-9。
- 夏鑄九，〈競爭現代性：1950-70 年代臺灣的現代建築移植〉，《異質地方之營造：理論與歷史》（臺北：唐山出版社，2016）。
- 夏鑄九，〈競爭現代性——1950-1970 年代臺灣現代建築的移植〉《世界建築》，頁 17-25，2014 年。
- 席德進，〈中國畫新傳統的開拓者〉，《陳其寬畫集》（台北：藝術家，1981），頁 25。
- 徐小虎著，邱博舜譯〈陳其寬生命中的建築與藝術〉（Architecture and Art in the Life of Chen Chi-Kwan）《建築之心—陳其寬與東海建築》（台北市：田園城市，2000）頁 31-35。
- 徐小虎著，黃捷瑄譯，〈我所認識的陳其寬〉，《游藝化境—懷念陳其寬教授》（臺中：東海大學建築研究中心，2007），頁 43。
- 徐明松，〈怎樣的現代？陳其寬早年建築雜思〉，《臺灣的建築文化》（台北市：中華民國全國建築師公會雜誌社，2015），頁 48。

徐明松、邵文政與黃瑋庭，《臺灣戰後經典建築手繪施工圖選》（台北市：木馬文化，2023）。

徐明松、黃瑋庭，〈1962年前的陳其寬「游」與留白的藝術〉，《時代建築》2020/4，頁166。

徐明松、黃瑋庭，〈東海大學學生活動中心倒傘計畫案〉，《狂喜與節制—張肇康的建築藝術》，（新北市：木馬文化，2022年），頁77-80。

殷寶寧，《現代性的魅惑：修澤蘭與她的時代》（台北市：典藏藝術家庭，2019）

耿建興，《陳其寬繪畫之研究》，（1996），國立中央大學藝術學研究所碩士論文。

基提恩（Sigfried Giedion），“The State of Contemporary Architecture” *Architectural Record*, (Feb 1954): 186-191.；方汝鎮中譯，〈現代建築管窺〉，《今日建築》，頁2-5，1954年。

基提恩（Sigfried Giedion）著，王錦堂、孫全文譯，《空間、時間、建築》（台北市：臺隆，1964），頁41。

許麗玉，《末年：戰後台灣現代建築與移植現代性》（台北市：田園城市，2020）。

郭喜斌，《國立僑生大學先修班建校三十年紀念特刊》（臺北市：國立僑生大學先修班，1991）。

國立僑生大學先修班，《國立僑生大學先修班五十周年校慶特刊》（臺北市：國立僑生大學先修班，2005）。

陳國偉主編，《臺灣的住宅建築》（臺北市：中華民國建築師公會全國聯合會出版社，1991）。

徐明松、黃瑋庭《狂喜與節制：張肇康的建築藝術》（臺北市：木馬文化，2022）

柯林·羅、羅伯特·斯拉茨基著，金秋野、王又佳譯，《透明性》（北京：中國建築工業出版社：2023）。

廖春鈴編，《雲煙過眼：陳其寬的繪畫與建築》台北市：台北市立美術館，2003。

趙家琪總編輯，《臺灣建築》（臺中市：台灣省建築師公會，1995）。

行政院勞工委員會勞工保險局，《甲子紀事—勞工保險60年》，（臺北市：勞動部勞工保險局，2010）。

許禮平主編，《名家翰墨：陳其寬特集》（香港：香港商翰墨軒有限公司台灣分公司，1991）。

Andrea Simitch, Val Warke 著，吳莉君譯，〈柯比意空間裡的現象透明性〉，《建築的語言》（台北市：原點，2015），頁103。

郭肇立，〈光復後的臺北建築〉，《臺北建築》（臺北：臺北建築師公會，1985），頁42。

郭繼生，〈二十世紀中國水墨畫之常與變〉，《藝術史與藝術批評的探索》（臺北：國立歷史博物館，1996），頁69。

郭繼生，〈論陳其寬〉，《藝術史與藝術批評的探索》（臺北：國立歷史博物館，1996），頁 211。

陳其寬，〈中國建築的新方向〉，《成大建築系刊》，（台南：國立成功大學建築學系，1979）。

陳其寬，〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉，《作者》三卷四期，頁 37-38，1962 年。

陳其寬，〈東海大學藝術中心〉，《建築雙月刊》第六期，1963 年 2 月。

陳其寬，〈非不能也，是不為也〉，《建築雙月刊》第一期，1962 年。

陳其寬，〈秩序與美的考察——改善臺北市容之我見〉，《成大建築系刊》，1978 年。

陳其寬，〈貢獻一磚（一）〉，《建築雙月刊》第二期，頁 21-22，1962 年。

陳其寬，〈貢獻一磚（續）〉，《建築雙月刊》第五期，1962 年。

陳其寬，〈街景〉，《房屋市場月刊》第 16 期，1974 年 11 月。

陳其寬，〈龍柏與相思樹〉，《房屋市場月刊》，1976 年 12 月。

陳其寬，《陳其寬繪畫手稿(部份)》，（臺北市：臺北市立美術館，2014）。

陳其寬 2004 年第八屆國家文藝獎紀錄片。

陳其寬口述，《建築與藝術》記者記錄整理，〈薄膜結構——建築界的新猷：陳其寬建築師訪問記〉，《建築與藝術》，1968 第 3 期，頁 10-13。

陳其寬口述，宋晶宜、盧蕙馨整理，〈怎樣美化我們住的環境？環境與藝術座談會紀要〉，《民生報》1981.3.30。

陳其寬口述，黃文興、林載爵整理，黃文興、林載爵、張志遠訪問。〈我的東海因緣〉。《東海風——東海大學創校四十週年特刊》，頁 178-180，1995 年。

陳其寬口述，黃梅香訪談，〈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碩士論文，頁 281，1996 年。

陳其寬的世界足跡 World footprints of Chen Chi-kwan：陳其寬 x 南美館（網址：<https://kwan-map.vercel.app/>，2025 年 2 月 4 日檢索）。

陳其寬建築師事務所，〈中央警官學校〉，《建築師》十一月號，頁 56，1979 年。

陳其寬建築師事務所，〈彰化銀行臺北大樓〉，《建築師》，頁 47，1979 年。

陳其寬獲得第八屆國家文藝獎（美術類）引用於國家文化藝術基金會文藝獎官方網站：<https://www.ncafroc.org.tw/artsaward/winnerDetail@1236>

陳國偉主編，〈東海大學校長宿舍〉，《臺灣的住宅建築 1976-1990》（臺北：中華民國建築師公會，1991），頁 42-43。

陳瑋鈞，《隱藏在現代性下的鄉愁——陳其寬繪畫作品研究》（2005）國立高雄師範大學美術學系研究所碩士論文

傅朝卿，〈戰後的房地產現象：1960 年代至 1990 年代初商品化建築的崛起與發展〉，《臺灣建築文化史》

- 傅朝卿，《戰後臺灣地域主義建築》，《成功大學建築系 93 學年度第 2 學期》（2005）
- 凱斯·艾格爾（Keith L. Eggner）著，孫志健譯，〈抵抗的地域：批判地域主義的批判〉，《裝飾》，2021 年，頁 21。
- 斯維特蘭娜·博依姆（Svetlana Boym）著，楊德友譯，《懷舊的未來》，（南京：譯林，2010），頁 6。
- 曾冠樺，〈佈滿空間的碎片：水墨畫的「佈滿畫」形式〉，《台中教育大學學報》，頁 72，2023 年。
- 黃梅香，《陳其寬的繪畫藝術之研究》（1996）中國文化大學藝術學研究所碩士論文
- 黃瑋庭，《陳其寬建築中的「游」與「留白」》，銘傳大學建築學系研究所碩士論文，2021 年。
- 黃寶瑜，〈中山博物院之建築〉，《故宮季刊》第一期，1966 年，頁 71-72。
- 黃寶瑜，〈新宇宙觀導臆〉，《今日建築》第四期，頁 8-11，1954 年。
- 葉維廉，〈物眼成千意，意眼入萬真—與陳其寬談他畫中的攝景〉，《與當代藝術家的對話—中國現代化的生成》（臺北：東大圖書，1987）。
- 葛林伯格（Clement Greenberg）著，張心龍譯，《藝術與文化》（台北：遠流，1993）。
- 虞日鎮、張肇康，〈國立臺灣大學農業陳列館〉，《建築雙月刊》，1966 年第 20 期，頁 51-53。
- 漢寶德，〈自眼界到境界—看陳其寬的藝術〉《須彌芥子—陳其寬八十回顧展》（台北市：財團法人沈春池文教基金會，2000）頁 32-43。
- 漢寶德，〈空靈的美感：陳其寬的建築與繪畫〉，《雲煙過眼—陳其寬的繪畫與建築》（臺北：臺北市立美術館，2003），頁 31-35。
- 漢寶德，〈情境的建築〉，《建築之心—陳其寬與東海建築》（臺北：田園城市，2003），頁 20。
- 漢寶德，《築人間—漢寶德回憶錄》，二版一刷。（臺北市：天下遠見，2012），頁 93-94。
- 漢寶德〈自眼界到境界—看陳其寬的藝術〉《須彌芥子—陳其寬八十回顧展》（台北市：財團法人沈春池文教基金會，2000）頁 32-43。
- 漢寶德〈空靈的美感：陳其寬的建築與繪畫〉《雲煙過眼：陳其寬的繪畫與建築》（台北市：臺北市立美術館，2003）頁 31-35。
- 趙建中，《大度山林》（臺北：田園城市，2012），頁 43。
- 劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞，《臺灣美術史綱》（臺北：藝術家，2009），頁 25。
- 潘潘，《臺灣近現代水墨畫家大系：陳其寬》（臺北：藝術家出版社，2007），頁 60。

蔡元良整理，夏鑄九、黃接明、陳素芬、許南雄、吳宇平、蔡元良調查，〈高雄市福音村難民住宅檢討〉，《境與象》1973年2月，頁33。

蔡寧，〈空間造境的現代性：論陳其寬先生建築與繪畫聯繫的意眼〉，《中華民國建築學會第三十五屆建築研究成果發表會論文集》2023年，頁469-474。

蔣雅君，〈民族形式與紀念性——台灣現代主義建築之「地域性」表述〉，《城市與設計學報》，2008年。

蔣雅君，《移植現代性，建築論述與設計實踐 王大閎與中國建築現代化論戰，1950-1970s》，國立臺灣大學建築與城鄉研究所博士論文，2006年，頁2。

蔣雅君，《圖說臺灣宮殿式建築 1949-1975》（台北市：PCuSER 電腦人文化，2024）

蔣雅君、張馨文。〈從高雄福音新村談現代主義社會住宅規劃的在地書寫經驗〉。《建築師》，頁98-103，2008年10月。

鄭仁杰訪談，陳其寬口述，《現代建築構築性之臺灣經驗—陳其寬薄殼建築作品》。國立臺灣科技大學建築研究所碩士論文，頁附錄2，2003年。

鄭惠美，〈包浩斯精神在臺灣——陳其寬的建築與繪畫〉，《一泉活水：陳其寬》（台北市：印刻，2006）

鄭惠美，《一泉活水—陳其寬》。（臺北：印刻，2006），頁72-73。

蕭瓊瑞，〈現代水墨在臺灣的生成、開展與反省〉

蕭瓊瑞，《臺灣美術史綱》，三版。（臺北市：藝術家出版社2013）。頁369-406。

戴運軌，〈在臺復校的回憶〉，《中大在臺第一個十年：地物所1962》，國立中央大學，2012.5，頁43。

薛孟琪，〈大學校園規畫設計中的傳統與現代：追溯東海大學早期學院以「獨立迴廊」組織「漏角合院」的設計原型〉，《設計學報》，29（3），49-72。

薛孟琪，〈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》，頁43-66，2023年。

薛孟琪，〈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》，頁27-52，2021年。

薛孟琪，〈臺灣戰後現代建築的地域性轉化——從東海校園的住宿設施的設計演變看陳其寬先生的地方性探索〉，《建築師》，頁104-111，2021年。

邁克爾·康奈爾（Michael Cannell）著；蕭美惠譯。《貝聿銘：現代藝術泰斗》（I.M. Pei: Mandarin of Modernism）。（臺北：智庫，1995／1996），頁84-85。

鍾博霖，《陳其寬水墨繪畫的現代藝程》（2013）國立成功大學藝術研究所碩士論文

顏振，〈從建築學談都市發展—訪名建築師陳其寬教授〉，《臺北畫刊》，頁28，1968年。

羅五湖召集編輯，〈勞保黃金年代〉，《甲子紀事—勞工保險 60 年》（臺北：行政院勞工委員會勞工保險局，2010），頁 91。

羅時瑋，〈東海校園早期白牆建築的構造詩意〉，《建築之心—陳其寬與東海建築》（臺北：田園城市，2003），頁 186。

羅時瑋教授於 2015 年之講座〈陳其寬先生的藝術與東海大學校園建築〉，東海通識工作室將其錄影紀錄。（網址：<https://www.youtube.com/watch?v=Tpqzov41MEI>，檢索日期：2025 年 1 月 15 日）

關華山、林婉婷、蕭雅菁，《東海校園迷思—自由中國的現代傳奇》，（臺中市：東海大學建築學系，2020），頁 110。



附錄一、羅時瑋教授訪談節錄

訪談時間：2022 年 7 月 15 日 14:00-17:00

訪談地點：東海大學校園丹堤咖啡

受訪者：羅時瑋

訪談者：蔡 寧

羅時瑋教授

1971 年就讀於東海大學建築學系

1991 年回母系任教

1998 至 2001 年、2007 至 2008 年擔任東海大學建築學系系主任

與陳其寬先生的交集：

- 1974 年大學時大四建築設計課給陳先生指導
- 1997 年開設「當代建築構造研究」，指導賴人碩建築師碩士論文《東海大學路思義教堂的構築性探討》
- 2000 年舉辦陳其寬教授建築作品及其思想研討會
- 2004 年北美館舉辦建築與繪畫回顧展覽撰寫畫冊專文

羅時瑋著陳其寬相關研究論文

1. 羅時瑋（2002）。東海校園建築的型式理念與空間形式
2. 羅時瑋（2003）。東海校園早期白牆建築的構造詩意(The Poetic Construction of the Early White-wall Architecture in Tunghai Campus)
3. 羅時瑋（2004.02）。多樣的統一：陳其寬 2003-2004(繪畫與建築)北美館展覽觀後感。現代美術
4. 羅時瑋（2007.10）。大開眼界看建築—陳其寬教授的點線之外與形象之間。建築師

蔡：第一個想要問，因為我其實都看過老師的資料，然後我看老師，好像大學的時候，大四的設計課，有給陳先生曾經教過，我很好奇當時陳先生對於您的建築設計教學如何？

羅：我那時候，他不講話的。應該設計課，每個禮拜有兩天吧，那時候他已經是兼任的，他那時候大概都會在台北事務所。然後大概每個禮拜下來看，他不講話，評圖他也不講話，所以你說，大學時候其實滿疏離的，他大概認為完成他的階段，你看，他是，應該是

是我想那一陣子大概也沒有什麼特別去邀到陳先生回來，那張樞那一段，張樞 4 年，更不會去想到這些老的，所以他有一段可能是和東海滿淡的一段。

那譬如說，從 1995 到 2000 年，2000 年，我那時候就推東海創系四十週年，中間跟他互動就滿不少，那我們那時候，有一次我們畢業設計評圖，邀請吳明修、王昭藩，二位老先生，整天有說有笑，整天就是舉重若輕，游刃有餘，在那邊看一下學生評圖，然後他們兩個嘻嘻哈哈，那我跟關先生在後面看了，就有感覺就是說要幫這些前輩們，來整理整理他們的東西，我們就開始辦這個講座。

第一個是邀漢先生回來講，漢先生很會講，所以讓他講沒有問題。他講了大概 4 次，後來邱博舜整理完變成一本書，漢先生完了以後，我們就去邀王大閔，所以大概是 1996、97 那一段，到了 2000 年我們就是辦陳其寬，因為他那年正好 80 歲，所以我們就幫他祝壽，辦了一個研討會，後來陳格理老師就出了一本「建築之心」，所以在這一段裡面，我們跟陳先生互動就很多。那時候你說的「當代構造研究」的課，也把學生帶去跟他訪談，那堂課也訪問了施工的營造廠吳良宗，我記得那一陣子，常常去臺北找他，跟陳格理，可能陳格理比較多，後來可能有關華山，就是我們這幾個，反正講座就是我們幾個在辦，中間哪一年我也忘記了，那陳先生他事務所所有的圖，就說要送我們，所以我跟陳格理有一次就跟著一輛車到三重的一個倉庫去，把那些圖全部搬回來，然後在總圖書館，有一間研究室堆在那邊。那個圖就是東海的圖，然後整個後來事務所的一些圖，然後有的藍晒圖什麼的、原圖，中間有個台科大的，施植明指導的（應該意指鄭仁杰），有做一個倒傘狀結構的、工廠的那個部分，所以他去看那些資料，那後來我有整理東海早期的建築的原圖，我們就把它收藏在總圖，其他的一直都沒有去動，可能都 10 年了，10 年前大概總圖也沒有空間，後來好像陳格理老師，後來在外面做的就捐給吳老師臺博館的檔案，所以那一陣子我們常常會去陳先生在濟南路的那個家。

陳其寬的人格特質

羅：那你說他的人格特質，我們就是後來當老師以後再去接觸他比較多，他應該屬於才子型的人，可是他不是很霸氣的人，溫文儒雅，才子型的人。那他有他的天賦，一直到 80 幾歲，眼睛不會花，不必戴老花眼鏡，手也不會抖，所以他是有所天獨厚的部分。

你從這裡來看，他其實是一個滿可愛的，就是有個童心的，他就是藝術家，滿單純的。這方面，我們也從其他老師，不是每個老師都這樣認為啦，我想人跟人接觸大概有那麼誤差，然後基本上應該是這樣子，你從他的畫裡面也反映了某種程度的，他能夠看到一些某種幽默的趣味，而且因為他不是那種流汗到汗流浹背去完成東西，他是一副好像沒有做什麼，他是中國式的文人，東西感覺起來全來不費功夫的樣子，可是背後做很多功夫。

所以他過世前在故宮，我看應該是過世後，在故宮有一個也滿大的展，然後就展出很多 sketch，所以其實他每一幅畫，都有鉛筆稿，都先打好稿，然後再這樣毛筆之類的，那他當然有他的功力跟他的天分，運筆是非常自在，爐火純青，可能是幾筆功夫，可是背後大概都有一些 study。那他生前在台灣最後一次展在北美館，也非常完整的一個展，當然以畫為主，美術館以畫為主，可是它有一個角落，大概三、四米見方的一個空間，就有他的建築，主要還是以他的畫為主，那時候他行動已經不是很方便，那個北美館的展覽滿完整的，好多展間，他就一個一個畫作這樣去看，我那時候跟著他，他的腳步要碎步、沒辦法跨大步，慢慢地，可是他就是每一幅、每一幅整個巡一遍，那對我印象很深，這個藝術家對他的創作，儘管他行動不便，他還是都不會累，整個大概兩層樓他都一一看過一遍。

陳其寬的創新性

羅：另外，我會覺得他其實是滿創新的人格。就是說當年作三角拱、或倒傘狀的這個東西，是前面還很少先例，國外有一些，他在這邊就自己搞起來了，那這些東西其實是有很大的問題。我們的建築系館不是他做的，是漢寶德的弟弟的結構設計，也是倒傘的，它不是讓你一個單位的曲面，它是整個倒傘的，然後反樑，東海樹那麼多落水口全部都塞住的，下雨的時候，我們專任有個老師，專門颱風來的時候他爬上去，把落水口全部清好。那陳先生設計的藝術中心，後來做音樂系館，音樂系館那邊每一個傘，音樂系當年的系主任就上屋頂去，要載潛水鏡，因為那個最深是一米八，要把它掏乾淨水才洩得掉，有很大的風險。那陳先生我聽說，出處在哪裡我也忘掉，他設計的那個倒傘狀的工廠出過大問題，整個上面屋頂都是裝滿了水，所以這個結構有水的問題要克服。

那有一個有趣的案例是，那時候陳先生接到高雄是福音教會吧，福音新村的設計，華昌宜那時候都還在，漢寶德也還在當試用講師還沒出國，他們兩個一起玩那個設計，結果他們兩個想說，倒傘狀，很好玩，把它倒過來，更好，應該更穩，水就洩掉；結果卻出大問題，倒過來的結構作用不一樣，大概裂啊，還是水啊，出了大問題，我去訪問漢先生，漢先生笑得像頑童一樣，華昌宜先出國，那漢先生跟著進去哈佛。

所以你說，陳先生是文人，他滿才子的身分，可是他也滿大膽的，這個倒傘狀結構，他那個階段有這個新的東西他就在用。薄殼、曲面、灌 RC，而且說起來他跟張肇康是很不一樣，張肇康是鎖螺絲那一型，越鎖越緊；陳先生相對是鬆的，他的東西就是清清淡淡的，然後好像沒有做，可是很多東西都恰到好處的那種感覺，就像是他的畫，他會留白，他條線不會畫滿，他就用點，可以點點點，這邊沒點但你知道那條線就到那裡去了，所以這就是很不一樣的態度，那張肇康他們在這邊留的每一個作品都是很經典的，你就知道他多龜毛，每一個細部都在講究，陳先生大概就是比較大而化之。

關於貝聿銘先生

羅：那其實我們一直都在看到很多爭議說，這個教堂到底是誰的 credit，最早的開始，就是貝找他兩個有一天到他家裡去喝香檳，看構想，從船的龍骨倒過來，那後來陳先生在事務所在幫忙發展，然後一些同事會跟他講，其實陳先生後來，我們這樣慢慢推，陳先生說的在事務所的工作同事來說，為何不開個一線天，側面也拉開來，那個事務所應該是貝還沒有獨立跟他那個房地產的事務所。

因為貝會接東海，我們聽在貝事務所待了幾年的李瑞鈺，李瑞鈺是說，當年貝去美國念書大概中間又發生內戰，然後他爸爸算是資本主義的，對共產主義當然就要避開，到香港那邊去，那他爸爸在 1950 年代初回到台灣，貝就來台灣跟他爸爸會合，然後他爸爸就帶著他去跟老蔣夫人宋美齡討論銀行方面的事，宋美齡希望他能夠回來，幫國家多做點事情，前面有一段原因，後來東海也要復校，東海要復校又是一段故事，本來聯董會也很挫折，因為他們經營的大概半世紀的教育事業斷掉，當然可能不只半世紀，在 19 世紀末就一直做的教會大學，可是他們後來發現說，亞洲的年輕人口比例還是很高，高等教育應該是還是有意義的事，還是要重新再建一個，他們希望在華語區，找來找去還是台灣，那他們不要在台北，因為有台大，台大概就是北大那一群，拼不過，那南部臺南神學院長老會使用，這大概是裡面有很多考量，不然就在台中，台中就是找了貝聿銘，在美國大概那時候還年輕，可是他已經冒出頭角，貝在設計東海之前已經在美國有做清水混凝土的高樓，而且清水混凝土品質還得獎，這是李瑞鈺來東海，好像有開了一學期專門講東海校園還是講貝聿銘的課，所以李瑞鈺對於貝聿銘前面那一段其實滿清楚的，所以其實貝聿銘那時候是跟一個地產公司裡面做設計，但他已是非常優秀，他做了一些前面沒有人做的，然後空間上也做的非常細膩，然後讓這個作品還得獎，而且他還把價格 down 下來，所以那個東西之後才有東海。

東海貝沒有拿費用，因為蔣宋美齡曾經拜託他幫忙，所以貝是沒有拿費用。可是他說我是光棍，我上面還有老闆，我要幫手，所以他去找到陳其寬和張肇康，對董事會說，他們兩個薪水要你付。

所以對陳其寬來說，我不是貝聿銘的手下，我的薪水不是他付的，是聯董會直接付錢給他，所以這個教堂的這個 credit，我是一份，因為貝來找我的時候，意思是我們當 partner，不是當他的 employee。所以我們是合作，可是當你搞清楚這背後，其實貝是義務幫忙的，可是他要幫手，但陳先生張肇康可能覺得說我是 partner，可是對貝來說：你不是拿我的薪水，可是我也沒拿費用，聯董會也是找我來幫忙，然後他們雇你們工作。

路思義教堂

羅：那另外一個，陳先生過世後師母有把他那邊的一些信件捐給我們，我記得那時候拿了八封信，我展覽就展出來，有一封信是貝聿銘寫的，那封信前面是陳其寬寄教堂上面貼磁磚的 sample，貝聿銘回信寫了一整頁，第一個這個磁磚不行，太薄，至少要一公分厚，然後磁磚跟磁磚之間，大概多少，整頁都交代細的東西，從那封信你可以了解貝聿銘其實管到很細，磁磚要怎麼貼，這個材質要多厚，他都管，那其他的，我是沒有直接的證據，我的推測大概所有陳其寬在幫東海做的建築如教堂，假如是掛貝聿銘的，他們三個的話，都是貝聿銘要同意，聯董會那邊才會定案，他們關係就是這樣，所以貝聿銘會一直覺得我就是老大，我說了算，那陳其寬做很多事情，包括做模型，發展這個案子，陳先生到台灣就發現說木結構不行，當初說要龍骨木造，台灣多雨很熱；就說要鋼，那鋼骨的話，當初那時候大概也已經想到一個程度，然後也去鋼廠已經在討論，後來發現我們教堂高 19 公尺，那個弧彎下來，彎的長度，車運送過山洞不行，沒辦法過當時的山洞，所以鋼有問題，後來想到鳳後三，鳳從法國回來，那個時期 1937 年在大概法國的 RC，混凝土，鋼筋混凝土的技術大概怎麼進行，吳老師應該很清楚，有一說是，鳳後三是王大閎介紹進來的，所以後來才確定，鳳後三也很天才，鳳後三薄殼還加了格子樑，這個是很天才的，而且它是菱形交叉的，內部有格子樑的深度與陰影，同一個時間你看丹下健三在東京的聖瑪麗亞大教堂也是曲面的，可是你到裡面就像洞窟，就沒有那種很輕巧的光影效果，而且菱形格子的曲面，每次陳其寬就把人帶到教堂的最寬的角度去看，看他雙曲面的秘密，就會看到教堂是往外鼓出去的，所以他的雙曲面不會只有一個面，它有蛋殼的部分，蛋殼就是形抗，所以這個格子有一邊往下垂，另外一邊往外鼓出去，這是非常天才的，後來施工，陳其寬天天在看，1962 年動工，1963 年完成，所以陳其寬付出很多，可是 original 的這個東西到底是誰的？陳先生一定有他的貢獻，可是老大哥沒有那麼客氣，所以這背後我們所知道的。

那這裡面有一個傳說，從我當學生開始，到目前還是有老師說，這個房子的鷹架很複雜，鷹架要調高度要有很多木實子，在地板有墊料來調整水平，到整個灌好以後要拆模板，沒有人敢去拆，傳說是陳其寬和鳳後三，和營造廠老闆吳良宗三個進去教堂裡面把第一個木實子敲下來，教堂碰的一聲後就穩定下來，後來我請吳良宗到我們課堂上來講，吳良宗說：哪有，建築師就在外面遠遠的。所以我們聽了很多傳說，不知道是否是真的。

陳其寬與漢寶德之間的關係

我有一個同屆的同學，他後來轉系了，他慢了一些，他畢業後到陳先生事務所去，他覺得他沒有受到陳先生的重視。他會感覺說，好像陳先生把他當作是漢的學生。他有這種感覺，那當然他作為漢先生的學生，他就一直在發展設計，陳先生的想法是什麼事都很簡單，沒有那麼多可以做的，你在建築做久的話，有更多重要的事情，可是我剛剛才回來，拼命做設計，唯恐沒有做到設計，所以陳先生與漢先生他們是不同的 generation，而且隱隱約約覺得會被分作漢的學生與陳的學生，姚仁喜、姚仁祿是漢的學生；游明國是陳的學生，這是我們模模糊糊的感覺。

可是我們後來接觸陳先生，譬如說有一年我在幫漢先生辦慶生，70 歲生日，那我們會覺得陳先生是他的老闆，比他年紀大一輪，等於陳先生說過 80 多歲也過了好幾年，大概過了三、四年，他是 2004 吧，我們 2000 年幫陳先生辦 80 歲，2004 年幫漢先生辦 70 歲，他們差了 14 歲，我們覺得他是長輩，我們也不好驚動他，後來居然說是我們都沒有通知他，陳先生說他一定要來。

可是我們晚輩覺得滿驚訝的，陳先生還是搶著要來漢先生的場子，他也不覺得他是長輩。反而他覺得說，欸你們怎麼沒通知我，所以說他們兩個有什麼芥蒂，有分你的學生怎麼樣，我的學生怎麼樣，實際上，也不是只是這樣，就像他跟 I. M. Pei，怎麼樣，怎麼樣，可是他去紐約還會去找他，I. M. Pei 還是去招待他，很熱絡啊，很多照片。

蔡：會不會有時候就是一些誤會，還是什麼的？或是別人的感覺的傳言？

羅：這個我們覺得 Credit 的爭議上是有的，可是那個在一起某種程度的革命情感，還是有的，可是我常聽到的，陳先生對張肇康是很負面，他們兩個個性可能真的是很不相容的。陳先生對於這個體育館批評很多的：莫名其妙就房子一定要挖下去，那麼深，挖土的費用就要多少錢，陳先生會用倒傘狀的這個東西，其實是很大原因是預算，或者學校聯董會那邊的預算不是那麼充裕。

蔡：請問為什麼您寫陳先生的論文都是以東海的建築為主，那譬如說像你的話，你有想過要討論他在台北開業後的建築嗎？

羅：我沒有，的確。我一個同班同學都是在陳先生事務所，滿久的，他那個時候做的就是中山北路彰化銀行，那個還算認真，一些也還可以，可是沒有東海的那個 feel 了，東海有某種空間的，你說，這些漢先生說的「氣韻」，那種東西，可是他離開東海，就沒有這些東西了。

中央大學（經過後面對話澄清應指的是中央警官學校），我沒有怎麼去看，看到一些照片，雖然那邊應該有些還不錯，可是好像，東海很特別是真的有那個味道，東海校長公館，我就記得給我們這群學生，感覺他客廳的窗戶窗台、高度，窗戶的比例，沒有氣窗，

一條推拉窗，這麼漂亮，跟構造木工抓的的線條，或者是那個厚度，對啊，你看他都是很棒的，而且東西一點都不複雜，很簡單，兩個房子就在這邊，中間走廊降低前面氣窗空氣就對流了。然後裡面的這個比例什麼的都很動人，對面的招待所，前後扇都是落地的，木作的，也都是很精緻。

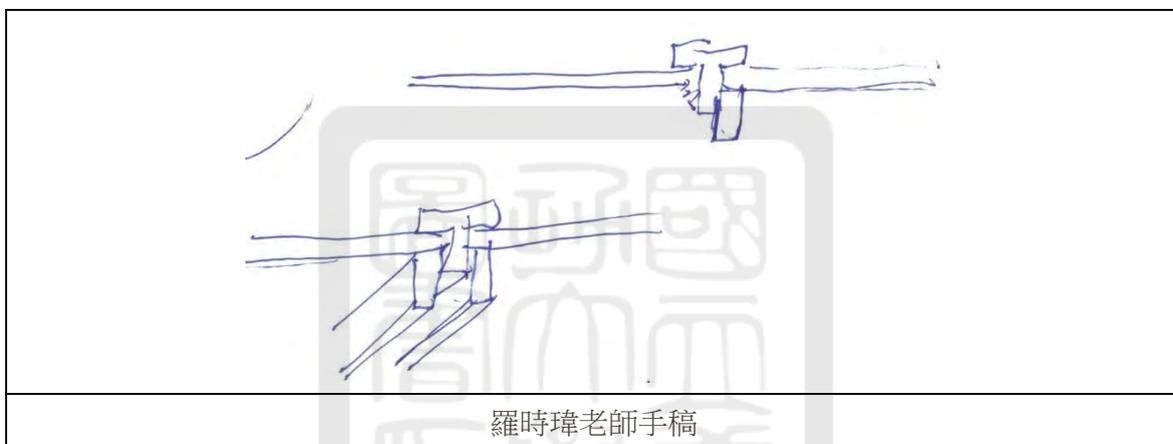
女白宮也是，我記得我在念書的時候，修漢先生的環境設計概論，漢先生出的第一個作業，做的是「質」（quality）的研究，第二個作業是做「量」（quantity）的研究，那時候還剛一年級，剛剛上課，在學校亂逛，逛到女教職員宿舍，那個時候真的是開了眼界，上下半層，這邊一個空間，然後屋頂一下去，又是一個餐廳，這邊一個圓洞，裡面又有一個小空間，上面還挖個洞的，那時候第一次看到這種空間，印象很深，現代建築的空間流動性。

然後女生宿舍的，有一些聽說是他設計的，整個跟基地都有融合，很有味道的，陳先生提到，他第一次來到東海校園，行政大樓大概蓋好了，文學院在這邊，工人正在整兩個建築中間緩緩的坡地，他說：不行啦，不能挖土機挖，只能用鋤頭，小小地修，背後是有一個很素樸的那種自然觀，所以他的東西，應該是成分天然，雖然巧奪天工，可是也要像天然的那樣，渾然天成，也就是說，你的斧鑿味不能太顯露，這個我印象很深，親自聽他講的，大概是 40 週年，那次有一個請他講的是到文學院的教室，他大概就不用講，不能講出來，只能讓工人慢慢的去修，你再看女生宿舍，就像剛剛說女白宮，進來餐廳下半層，然後又走上去半層第二樓，這東西大概都是地形有關，很簡單的，看起來根本不是那種讓人想破頭的，點一下的，就是背後大概有一些他的功力，他的價值觀。所以其實我念書的時候，東海大概草地間的走的路，放個水泥板，菱形的這樣，兩塊、兩塊，很難走，走幾步你要調整步伐，左右走，它這個規格更你的腳的尺度不一樣，我後來回來學校，有些改了，有裂，慢慢改，慢慢的，女生穿有根的，腳踝會扭到，所以後來很多水泥就鋪起來了，甚至全部都不行，後來又有無障礙的，這樣出來一定要有欄杆。其實陳先生當時的建築是輕輕地去跟地接觸、輕輕的挖；不能深挖下去，然後拼命地蓋，所以陳先生不喜歡體育館，把一片天然的草坡挖下去，然後把房子蓋在那邊，張肇康是說，不然房子是太高，感覺他們兩個都互相碰到對方的紅線，他這個把一塊山挖掉。

所以陳師母留下來的一些紙頭啊，他不斷地想一些「自然」的東西，以我們現在的自然有點形式，太鬆的自由，當年他基本上是這樣想事情，他也不會去講乾坤這個東西，他也不會去講陰陽、正負，他就是一個自然，那自然，大概就是：你不要做太多，你不要過度介入，這個三個點，對，感覺線會出來了，你就不要點太多點，好像他的「自然」，大概應用到他的藝術上面，跟他的空間上面大概都有關聯，背後大概就說：人不必做太多，

可是人要做到也讓人感覺精準。有一些材料，收頭，那他也做了一個醫務室，很小的房子，那個木工，覺得很有意思。

我想這個我跟吳光庭老師，大概也應該都有一些討論過，比方說，陳先生在做東海校園的時候，老的工匠的東西都在，日本人留下來那一套，怎麼做木造的窗，怎麼做壓條，怎麼做窗框，怎麼做窗框跟磚牆的關係，這個東西大概都有基礎，又有美式的帶回來，其實陳其寬、張肇康 I. M. Pei，大概最重要的意思是說，美式的那一套東西，怎麼蓋房子那一套帶回來，這個東西很重要，他那一套和日本人是不一樣的，很多規格，然後有些做法，在東海呢，版在這邊，梁這樣下來，這邊向下，然後紅磚牆會從這邊上去，然後，這個是磚牆，磚牆這邊會落下來，你的磚牆裡面是有一個轉角，那水即使滲進來也上不來，我這個梁掉下來，剩下的這個梁漏出來，會感覺這個梁很淺，不會像從上面掉下來，漏那麼深，所以這是很棒的手法。



羅時瑋老師手稿

你看東海的走廊，外面的梁掉下來，梁從這邊，RC 從這邊露出來，所以它會把這一塊的顏色，擦紅色的，就看到有紅色的版落在一個清水的混凝土樑上，混凝土梁很淺，很挺，很有力，淺淺的，可是，很 sharp，不會笨笨的。那陳邁先生，他曾經在瑞士待過幾年，聊到這個，他在瑞士的時候施工圖都是這樣畫的，所以這套大概在歐洲同一個時間點，大概是他們的一個 typical 的一個做法，上面這個水，滲水的室內跟室外的交界面是有落差，另外，我的磚牆落下來，我的梁可能就變得比較有力，比較輕快。所以其實不只這些啦，大概有還有一些美國式的圖的參照方式，工地的標準什麼的？這些東西才是他們具有意義的，那個階段的輕很多，日治以後，一個新的美國，所以他整套圖的畫法都是美國式的。

我念書那個年代，因為我念書到畢業，四五年前，台灣就開始興起房地產，中原畢業的葉條輝，房地產爆發，華美建設的張克東，大概到 1970 年後半，這個就是一個大的景氣，這一個景氣在 80 年代，工匠的那個東西，你做這個東西，可能三天做一扇窗，房地產

沒辦法等，經過那一次經濟大爆發，房地產錢比較好賺，帶來的影響就是說，可能年輕的就不會做了。

日式的跟美式的施工圖，當初這個王大閱手下有個洪一鶴，施工圖那時候是第一把交椅，所以我們 7、80 年代在外面事務所，假如能夠拿到他的施工圖的話，像聖經一樣，都是洪一鶴在畫。東海的也有一位是姓江（註：江德通），都是那個時代，裡面可能沒有名，你房子要蓋出來，中間有一個很重要的就是施工圖的，能夠把設計一道工務的搭起來的。

那陳先生因為他離開東海，到外面，再來就碰到這個房地產，都市化，那這個東西呢，在東海可能有很好的營造廠，認真的去做。外面就不一樣，當然那時候條件很高，東海是一個時代的傳奇，聯合董事會要來這邊辦一所教會大學的是背後有十三所大陸的教會大學的智慧。這個都是用美金在蓋，教堂是亨利·路思義（Mr. Henry R. Luce），Times 和 Life 雜誌的老闆，捐了十萬美金，以前 400 萬台幣，其他的大概就聯合董事會這一群，聯合董事會是有很大的意志要延續教會大學的使命，對亞洲的未來年輕人的高等教育要做出貢獻，而且他們覺得要避開台大、北大的系統，他們要在這邊做一個實驗的，不是只是專業而已，訓練一個成熟的人，我念書的時候，就有勞作制度。

所以他們就說，東海要一個實驗性的，而且是現在把它稱為博雅教育，貴族教育，有點像是領導人接受的一種基本素養的訓練。

我是很感慨的說，當年的創校是世界最強的國家，當時全世界最富有的、最強的國家，用最高的理想來辦這個東西，是全世界當年最強的、其他國家都已經戰後都垮掉了，要復興要靠它不行，台灣人那時候都已經整個撤退回來差點就沒有了，然後我們小時候，教會要發麵粉，我們搶回來，那個時代，我們蓋房子的時候，真的牛車在搬運，所以一套美國的那個，對你這邊一個理想的想像，可是當時整個是在那個階段，農業社會的台灣，也是滿特殊的，以後不會有了，而且那個規格，說起來台灣就是辦不起來，台灣是沒有條件去辦一個六、七百人的大學，漢先生去接南藝大，也是想要辦這樣的效果，大概也沒辦法成功。

那你看貝聿銘、張肇康、陳其寬，後面幾乎沒有斜屋頂，陳其寬還有台北火車站、松山機場一點點的斜屋頂，可是跟東海的就是完全不一樣，而且是灰瓦的，他們三個呢，後來完全沒有這個東西。

那我跟陳先生後來好幾次這樣子接觸他，一個感覺是說，所以那個時代，他從中國大陸出去美國留學，他可能會想要回大陸，可是戰勝，他回不去了，他在美國過得還不錯，開了幾次畫展，他的這些畫，在美國是可以有市場的。

關於陳先生的繪畫表徵出 80 年代的臺北

他應該在 80 年代，他的畫就有受歡迎，他的畫，我也是覺得很特殊，代表很特殊的意義，也就是說在 1980 年代，臺灣慢慢的累積財富，大概是所謂的中國人在經過了相當一段時間，清朝末年的腐敗，然後八國聯軍，然後內戰、軍閥、日本來，內戰，經過那麼多難關，好像到了 1958 年金門砲戰告捷，60 年代慢慢的一些經濟政策一直在推，70 年代慢慢有點樣子，可是也很糟糕，退出聯合國，中美斷交，可是至少十大建設都在進行，高速公路、港口、中鋼、中油、台電、核電廠，到了 80 年代，整個感覺突然有錢了，到了 80 年代，台灣錢淹腳目。我 1989 年從歐洲回來，待半年後又再出去，我回來時股價狂飆，到 12000 點，第二年摔破 2000 點，所以 1990 年代初，有一個摔下來。在 1980 年代，整個台灣的錢，大家都有感覺，然後房子也開始，李祖原設計的東西，用歐洲的名字，很洋派的名字，後來李祖原覺得不太對，所以他前面做的時候是古堡型，後來就變成閩南式、江南式。

陳先生的畫，不管是他很簡筆的畫，到有點比較有色彩的室內的畫，很多層 layer，他都是在台北才畫得出來。同個時候，在大陸的林風眠，還有一個大師（應該意指李可染），有一次在歷史博物館展，他畫一片紅色的山水，他說：「要用最大力氣，打進傳統，然後也要有最大的勇氣，從傳統打出來」（編者按：原文應為「**用最大的功力打進去，用最大的決心打出來**」，李可染所說），你去看同時的大陸，還在黨的意識形態那邊去發展中國的現代畫，陳其寬是在台北，剛剛有一點繁榮的，好像中國一種社會有點富裕的樣子，他的畫就代表那個時代，中國歷史上有沒有那種畫？傳統的國畫、水墨畫，也不太承認陳先生的畫，他們覺得陳先生的畫，有透視，可是我覺得很好玩，它那個東西真的是一個繁華的台北，在台北養尊處優，才畫得出來。畫一個裸女的曲線、金魚缸、背後有什麼窗戶，外面又從遠遠的有淡淡的山水，幾條船，我覺得之前他的畫，那個階段是很好，他畫出了在台北，那群戰亂過來，慢慢地平靜下來，然後保暖以後，一種...那個東西不是那麼文人畫，他的猴子是很文人畫，可是他畫了那些，不管是西瓜，或者是女體，我覺得只有在台北才畫得出來的畫。

所以我覺得陳先生，他應該是有這個位置。他是一種非常 secular、世俗性的藝術家，他畫出了這種東西。就是象徵了那個時代台北。

晚年的力不從心？關於陳其寬的「類型轉化」試驗

羅：你提到陳先生的建築晚年力不從心？

蔡：我看到的是，是王鎮華先生在《建築之心》裡面寫的，然後，因為我不是出生在這兩位老師那個時代，所以我只能從這些文獻去寫我的感覺。我會這樣子寫，是因為尤其陳其寬先生，我們現在可以看到的，評論或討論都是東海時期的建築比較多，那東海之後就是

最近徐明松老師跟他的學生有試圖想要去討論一些他離開東海之後的建築，然後我自己，因為如果身為一個博士生，我自己是覺得，講比較明白，就是陳先生的東海時期的建築研究已經像老師和關先生都很多討論了，那我做為一個後輩，我覺得我好像能夠寫的也是東海之後的建築。但我自己在寫過程當中，我其實也去閱讀台博館的那些圖面，然後我親自去看那些建築物，我其實也目前為止，覺得好像還是東海時期的建築比較好，就是以一個建築設計者的觀點來說。

但是我其實隱然有看到一些，譬如說他離開東海之後，它還是有很多這種斜屋頂的形式。然後，我有看到一些這樣形式的建築，或者是這種大屋頂，台北車站，或者是他在那個屏東農專所設計的學生餐廳、僑生大學的學生餐廳。

另外，有許多後東海時期的校園建築，與東海的男白宮十分相像：由兩個斜屋頂所構成，中間下凹，形成中走廊，兩側是房間；陳先生離開東海以後，相似的建築語言持續地被延續下去，但是尺度被放巨大化。

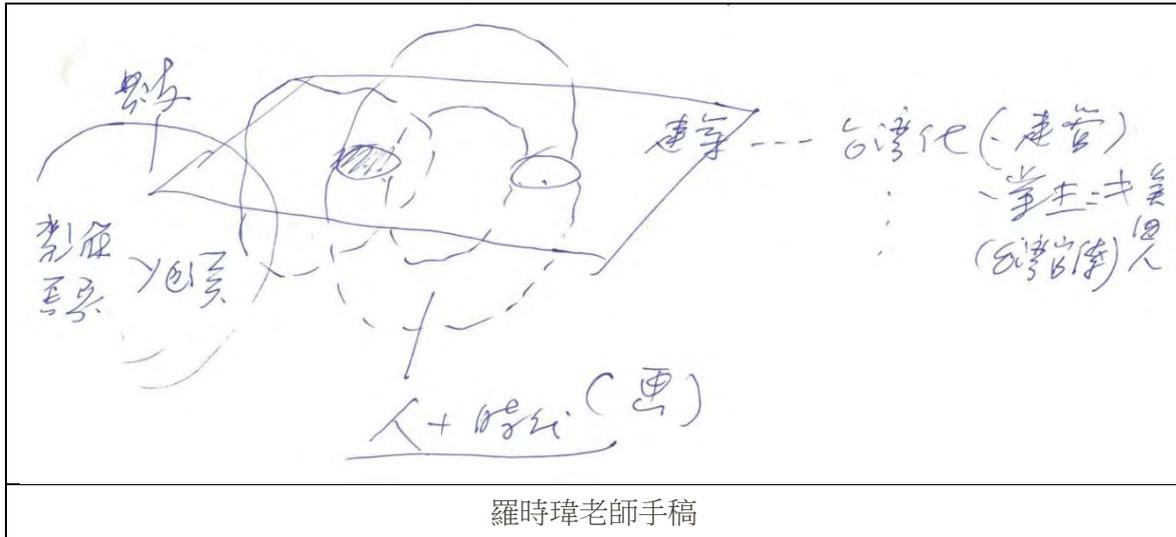
羅：那你從這個角度來看，我覺得不管是合院，或者像老圖書館的前院，校長公館是兩個房子拼在一起，招待所也是廂房和正廳複製了一次，女白宮是比較現代。他在東海主要早期的這些房子，不管是文理大道，或者陳其寬後來蓋了這個，都有合院類型，包括像藝術中心精彩的，真正完全跳脫類型的就是教堂，然後，老的建築系館，新的漢先生的那個東西，大概也是哈佛的建築系館的改造版，早期的校園其實是很有意思的，一個類型轉化，其實，我覺得這裡面可能有一個可以深入來看，前面沒有人來提這個東西，也就是說，陳先生，其實就像我剛剛講的，他這個人，好像應該在美國就過一輩子，因為他在美國生活可以用他喜歡的方式，有案子的時候，高興就來做一下，其他大部分時間在創作他的畫。也會成一個時代一代的人物，他完全沒問題，可是時代因緣際會來到台灣，他可能一輩子沒有想過會來台灣，甚至在腦袋裡從來沒有台灣這個地方，因為有一個東海大學，又把他留下來當主任，你來想他，他本來可以是完全不一樣的人生，可是莫名其妙被丟到台灣，他在東海做的這個東西，離開東海是另外一個事情，你從類型轉化這個角度來看，他是中國人，在那個動亂時代沒有根，他在美國也可以過一輩子，那很奇妙地，他來到台灣，可是他在東海的時候還是很中國的，離開東海到台北，他自己開事務所，那就很不一樣，他開事務所，他是老闆，他要付薪水，他要繳稅，他要通過建管，他要請執照，東海都不必請執照，東海當年非都市計畫區，高興怎麼蓋就怎麼蓋，沒有送審的。

所以其實，你可以看到一個那時代有才氣的一個建築師，他其實在美國，他的才華也會發展出來，不太一樣，可是他的才華就丟到台灣，可是他前面，還是：我是中國文人，所以這個東西，你可以看他建築，也可以看他的畫，你會看到他原來的畫，有現代的；可是後來慢慢地，他的畫顏色就多了，繁華感就出來了，這裡面有一個，我覺得我們台灣建

築史滿重要的那一段，你可以說人類學上的土著化，台灣定著化，其實台灣前面也是中國，他在聯合國位置上是中華民國，領導人是老蔣，以前在大陸當過領導人，大江南北，打戰打過來，這個人他是拒絕美國的。那是一個中國的東西，臺灣人，最熟悉被日本殖民 50 年，根本是什麼都沒有，因為沒軍隊，沒有管理自己的那一套東西，來了一套政府的這個東西，軍隊也來了，我以前就會說台灣第一次從清朝末年，或者是荷蘭時期，第一次有一個在地的中央政府，以前的中央政府不是在阿姆斯特丹，或者在西班牙首都馬德里，或者在北京，政府慢慢著地下來，前面大概有一段大家腦袋，還是那樣子。可是你在這邊，你要生活，而且你又不是馬上回去，然後慢慢地發現回不去了，慢慢地你要變成台灣人，你要努力變成台灣人，你以前被趕出聯合國了，國際跟你斷交了，可是你要變成一個人家看得起的台灣人，我的爸爸那一代都說很辛苦，根本沒日沒夜地在想辦法存活，他為什麼他離開東海後就一副沒什麼，因為他離開東海後就進入台灣的那個 cycle 裡面去了，對中國的需求就沒有了，中國的東西在這邊是一個特殊的 situation。這個情況局勢是沒有建管，只有董事會，所以他想要做什麼就做什麼。他是很勇敢，他雖然很斯文，可是他離開東海後他沒有機會。

不知道中央警官學校要不要建照，可能也沒有，學校裡面，大概除非他在很都市計畫區內，你把他當作是中間有一段時代的，突然間插進一個奇怪的，突然間的插下去，把整個曲調全變，然後再過來，你發現，你已經回不去原來的調子了。

這裡面有一個掙扎，陳先生在這個掙扎裡面，建築可能是比較黯淡；藝術上，他的畫，現在來看，沒有人畫出一樣的東西，張大千的還不是台北，很台北的就是床上躺的美女、簾子、金魚缸，然後，我們遠遠的看，有船和帆。所以陳其寬不一定是把它放在那麼狹窄的建築上面在看，看起來這是兩個東西，在一個平面上，兩個東西，可是你假如有一個新的觀念，這裡面有一個甜甜圈，下面也是甜甜圈，他們其實是同個東西，只是你的切面切出來是兩個不一樣的，所以你怎麼幫陳其寬把這個東西找出來，這兩個東西，你光是建築，這個平面上看到什麼樣的形象，他在時代中，是非常清楚你這個面是建築，這個是人和時代，那你看建築看不出什麼，可是這裡面透露出他的畫，好像隱隱約約會再讓你帶出那個重要的東西。



羅時璋老師手稿

蔡：那我們可以這樣子說嗎？他的繪畫是一個他的理想，就是他想要的東西。然後他的建築是有一點有他自己的意志，可是很大部分被臺灣的建管、業主所束縛。

羅：業主就不是美國人，出手沒有那麼大方，也沒有那麼有理想，甚至有些是臺灣的觀念。所以它不只是想像從建築拉到這裡，繪畫是一個影子，隱隱約約，他這個人不只是這樣，從建築一切，好像切出了東海和非東海。

陳先生，在這裡，他從中國人變成台灣人。

這些都是身為台灣人要去面對，東海這個時候，有一個美國人的理想，跟他們的想像，這裡面營造了一個圈圈，外面管不到，他也不會管外面，他就可以在圈圈裡面發展一些東西。可是他離開這個美國人的圈圈，東海，來到台北，有很大的差距。相對來說，張肇康他雖然離開東海，他的專業（professional）還是被需要的，張肇康沒有美國人，台灣的資本家大概像嘉新大樓還是給他機會去完成，嘉新大樓是很都市的案例，有他很清楚的構成的邏輯，你能夠發揮的，我去到它的側面，開窗可能小於 30 度，可是我覺得張肇康的專業我覺得是全球化(universal)的，可是陳先生他有某種所謂的一種韻味那個東西，可能比那個專業脆弱，他要某種的養分，某種的寬容，才會出來。

東海大學與中國園林

羅：園林，我覺得是跟陳其寬剛剛所說的那個「自然觀」這方面。它就是盡量不要斧鑿太深，盡量渾然天成那種感覺。

可是園林觀，我覺得女生宿舍是很清楚的。女生宿舍可以自由通行以外，它有一個很有趣的是說，它的房子在這邊，另外一棟是在這邊，他會很巧妙的圍牆圍到這邊，下面這邊是沒有房間，拉出來，這邊有個圍起來，這個圍牆裡面，女生的樓梯大概就會進到下面

那個可能這邊推出來是曬衣服，上面可能有一間、兩間房間，而且它外面是可以完全不要房間，男生是可以通行過去的，可是他不會進來，這個圍牆我記得是東西向是白牆，南北向都是透空的，通風的，這個是不讓你看到的，動線會在這邊，你看不進去，那這個關係是有時候碰到高差，會它圍起來的那個東西在這邊，可能一條橋，這邊高差就過來了，所以這棟的這層樓二樓可能是另一棟的一樓，這邊又掉下來一層樓，裡面很有趣的，基本上還是正交的，可是他會錯落。

另外一個，就是它裡面有你可以觀察到園林的一些原則，有時候可能遮擋一下，有時候錯開來，有的很巧妙地讓視線看不過來，然後女生宿舍它只有一個剪刀梯，其它就是直通梯，所以你闖進去，沒有死角，除了基本上，對視覺而言死角很少。所以我那時候，早期常常帶學生去逛女生宿舍，它是非常防禦空間（defensible space）。欄杆幾條，通透的，然後連他就一條樓梯都是直通的，這其實很簡單，可是就是讓你感覺蠻安心的，有任何事讓你一眼就看到，這個東西我覺得是蠻有趣，剛剛說的那個圍，至少我印象有三道圍牆，去圍下面可以通，可能有些現在已經沒有了，有些可能有更大的圍牆圈起來，把原來的拆掉。要我去其他的說，園林建築，像藝術中心，他也是跟坡很緊密的卡在一起的，甚至後面就做到階梯教室的觀眾席，那個也是滿經典，類型轉化的 model，所以就是很看起來，很簡單的設計，可是好像也不是我們隨便想得到，這種感覺，而且它還有一個模矩的運用，滿靈活的，譬如說我們的宿舍，他的門不會在中間，門偏一邊，下面留一個是 90*180 的床可以轉向這樣放，這邊剩下來就是 180，床是可以長向這樣放，所以它這邊就很好玩，他不會很僵化，所以我們以前住每個學期，學期末就要把東西拿掉回家，反正回來，大家就剪剪貼貼，大概就一張桌子兩個人用一個桌子，一個櫥櫃也是兩半，所有的寢室沒有是擺一樣，他就容許彈性。

當年這個傢具全部都實木的，那就是東海它的造價是外面一般台灣蓋房子的五倍，你看那個窗戶用檜木，磚是清水紅磚，法國式砌法，一定要 4 分之 3，七五磚，要算好數量，特別燒的，很貴，每個東西都很貴，可是看起來很平實，那我會發現全東海，這個斜屋頂的全校統一，小房子、大房子到體育館，特大號的房子，其實都是那個 30 度、60 度、90 度，它的坡度 30 度的，你在東海看，都同一個斜度，這個很厲害，現在是做不到，當年有陳其寬、張肇康、蕭梅、方汝鎮，都是高手，山牆一定是側面，有很清楚的原則，中國的承重牆，中間就會開窗，所以看它有一個很強的這個全校的整個人跟空間的關係，讓人在這邊是很自在，房子構成、山牆構成、砌磚牆的原則，校園有一個共同的核心，可是現在看起來是現代的觀念，在那個時候都已經發生。

屋有屋型，院有院型，現代建築貫穿在裡面，看起來是老房子，但是現代的，這個好像不容易再出現在台灣了。

附錄二、吳威廉先生、陳世龍先生、江美琪女士訪談節錄

訪談時間：2022 年 7 月 18 日

訪談地點：臺北市松山車站，社團法人台北市不動產教育發展協會（台北市危老重建工作站）

受訪者：吳威廉先生、陳世龍先生、江美琪女士

訪談者：蔡 寧

受訪者簡介

江美琪女士

1975 至 1980 年後半（民國 64-69 年）在陳其寬建築師事務所，工作四年多

參與建築案例：中央警官學校、中山大學規劃競圖案、約旦老王紀念教堂

陳世龍先生

1976 至 1980 年（民國 65-69 年）在陳其寬建築師事務所，工作三年多

參與建築案例：中山大學規劃競圖案、彰化銀行室內裝修、中國物產公寓住宅（趙建中主導本案）、仰德大樓（勞保局，羅斯福路口）

吳威廉先生

1985 至 1991 年（民國 74-80 年）在陳其寬建築師事務所，工作六年

參與建築案例：台北車站（1989）、中央聯合辦公大樓(1991)、交通大學學人宿舍、新竹科學園區活動中心、審計部大樓、捷運局辦公大樓比圖

與陳其寬先生認識的因緣、進入陳先生建築師事務所工作的原因

江美琪女士

民國 64(1975)年進入陳其寬建築師事務所，69(1980)年後半離開事務所。

江美琪女士先在白省三先生的三門建築師事務所工作了一年半，後來毛遂自薦主動詢問陳其寬先生可否去工作，當時事務所位於懷寧街。陳其寬先生主動至台南江美琪女士的家拜訪，但江女士剛好不在，遂在信箱中留下紙條（推測可能為南下看工地，順道路過），而

她感受到陳先生的真誠，江女士後來旋即到陳先生事務所工作（以上回憶，江女士與陳先生書寫於〈斯人二三事，典型在夙昔〉一文中，收錄於《游藝化境：懷念陳其寬教授》，2007）。當時有三位老闆：陳其寬、劉應昌、杭立慈（杭立武的弟弟）。江女士覺得陳先生個性很天真純真、有童心，她說：「他是我所遇過的老闆裡面，最不同的一個，他真性情的表達就是這樣子。」

陳世龍先生

民國 65(1976)年進入陳其寬建築師事務所，69(1980)年初離開事務所。

陳：「因為一直在東海校園裡面，還有教堂。我曾經參加外面的一個管弦樂團，那我們那個樂團在東海教堂裡演出過，所以感覺很深刻。就覺得設計這個教堂的人很厲害，在教堂內部空間的感覺，薄殼曲牆往上延伸。在文、理、工學院，當年就是很純粹的、合院式的空間，到處都是合院式的四合院、三合院。所以後來知道是陳其寬先生所設計的校園空間，會想去他的事務所工作。我在東海的那五年，陳先生不在東海教，也沒有給陳先生帶過建築設計。我們這一班是給漢寶德先生帶過最多的。」

陳：「我記得我進去是先從施工圖畫起，進入陳先生事務所是畢業後的第一份工作。然後過一段時間沒多久，趙建中就帶了青田街七層樓的住宅，那個案子陳先生管的不多，大概都是趙建中為主。這個外觀立面都是趙建中的想法。那我們那個時候很有趣，這是在事務所成長的最好一個過程，這個時候，其實我還沒有畫整套施工圖的經驗，所以那個時候他找了一位叫楊劍芬，成大的一個女孩子，比我高好幾屆，那段時間她跟我兩個人把這一套的施工圖、包括結構圖畫出來，然後我接下來就去監工，所以這個案子是我真的從頭到尾參與。」

蔡：「請問圍牆造型的構想也是來自趙建中先生？」

陳：「這些構想幾乎都是趙建中，我們就是幫他執行出來。頂多就是有一些細節，我們就畫施工圖的時候跟他討論。」

關於陳其寬建築師事務所基本資訊

根據江美琪女士的敘述，當時事務所規模人數不到 20 人(不含工地監造)，感覺當時的事務所中沒有專案建築師(Chief)，感覺上有 Chief 的是梁悅問先生。梁先生在江女士與陳先生任職前，曾在陳先生事務所工作，他的圖面畫得極好，而成為事務所流傳的參考典範；但江女士和陳先生任職時，並未與梁悅問先生在事務所的時期重疊。梁先生的畫圖方式、設計手法、以及他所寫的文字（例如董家範先生的字與他的字很相像）、細部詳圖的畫法，成為陳先生事務所流傳的一套典範標準。

吳威廉先生

1984 年底進入陳其寬建築師事務所

進事務所時，先看過去事務所繪製的建築圖面，梁悅問帶他看圖，董家範在旁補充，吳：「墨要吃進紙張裡...梁悅問多一個是鐵骨銀鉤，他的線條尾巴吊起來，旁邊還抹一黑，有的時候尾巴帶鉤了，他的東西特別有力量.....我相信梁悅問即使寫書法也一定寫得很好。可能從書法裡頭領悟的，等於是鋼骨書法。」

吳：「其實梁悅問要求的 Detail 是很簡單的，但是很清楚，其實在事務所進去的時候，我們外人進來看一個台灣的事務所，好像跟德國不一樣，德國我們都是參考書上面的 Detail 畫法，而在陳先生事務所是看到真正在發生的 Detail，它比歐洲簡單的多，它畫下去，就可以用。後來我去看彰化銀行蓋好了吧，我說，也都可以做成這樣子了，他的圖面之間都能夠交代，剩下工地補一補就好。所以這是他跟別的事務所不一樣的地方，我們沒有什麼生產部，一個人接了一個案子，你就一直跟著那個案子成長，雖然中間很多元老的這些知識、規矩會進來，你把它 modify，然後你的前輩會跟你講為什麼他要這樣畫。」

江：「我是覺得說，陳其寬大概都會知道工地有什麼問題，還有設計上面有沒有大問題要改，因為我們畫圖的中間，陳其寬會隨時過來看一下。他不一定會要跟你花很多時間討論，但是他會來看，現在做到什麼程度，那是後來你畫施工圖的時候，他可能是這個樣子。前面建築設計要討論什麼的，不是他來找你就是你要去找他，他還是會過問，只是說不像有一些建築師，他自己有一個圖桌，他在那邊一直做，做好的設計給你。他大概都是用講的，然後都用 free hand，就跟他畫畫一樣。如果他講了好幾遍，你如果還沒有辦法抓到他的意思，他講東你始終做西，他其實會不高興。我只有看過有一次，他忍不住跑出來，難免會有不對盤的時候。」

陳：「我真正的從設計開始，比較多的就是做中央大學比圖的時候（訪談者推測應該意指中山大學）。這是真的是跟他在討論，感覺說他到底設計要什麼。我記得我那時候比圖，我們就分開來，除了 master plan 之外，分配那時候每人負責哪一棟的設計。那時候我記得我是做學生活動中心。這個競圖我們沒有拿到，可是後來有分幾棟是陳其寬做的。我那時候起先的一開始的一些方案陳先生一直覺得不對，他也不講為什麼。後來我才想到說，啊！我在東海生活的空間那麼久，就是合院的那種感覺，可能他要的是那個，合院的感覺就是有一些虛實空間，好像斷開又好像連起來。結果一做，他說：這就對了。.....因為他也沒有告訴我們說，他要的感覺大概是什麼，他都沒講，所以變成說，你要去看、去試，比方說，去看他大概 master plan 做出來的調子，從這個大的再到小的，各棟的整個感覺是什麼。我後來想到好像是類似

合院的那種感覺。我在事務所跟他有接觸，討論設計這是最深入的一次，我印象很深刻，其實很多事情幾乎都忘了，太久了。」

陳：「還有另外一個就是說，我也是中國物產大樓正在監造差不多，那個時候我就做彰化銀行總行大樓的室內裝修。他也很大膽，他就把室內裝修給我弄，後來實習生來幫忙我，他比我晚幾屆吧，不是東海，他好像中原的。那個案子是早年，好像梁悅問有畫一點，室內的部分，我就照那樣子，包括全部一樓櫃台，詳圖什麼的。」

江：「提到彰銀一樓櫃台的我要講一件事情，就是彰銀那時候，現在去看那個時代，正好是銀行界他們作業有變動的時代。以前是高櫃檯。所以它會影響到你這個設計，那時候的作業從前我們沒有電腦，他有很多那個表，所以你是辦定存的、活儲提款的、匯款的，它是個別櫃檯，所以常常進去的人排隊先辦這個，再匯款，要辦定存，又要換一個櫃台。所以辦事情，我去三個櫃台的話要排隊三次。那後來那時的一個轉變是，一個櫃檯可以辦所有的事情。他們裡面的作業就要重新分配，他所有的表格在這個櫃台以後都要能一次處理，可是沒有電腦，所以那時就變成一個櫃台降低，每一個都是一個島。你這樣開，每一個櫃台就可以辦很多種事，那這是哪一個銀行先開始做？華南銀行。陳其寬也有拿華南銀行，他們設計的系統的那個櫃台來給我們看，所以我沒有做彰化銀行，但是我先去消化過華南銀行的系統；後來你們做彰化銀行所，事務所就有這個東西，他自然而然就要改成這種新的系統，我記得是高低櫃台，整合在一起，所以這就牽涉到室內裝修，因為你每個櫃檯要改，一定要讓你前面的大廳的那個櫃台通通改掉，然後它裡頭作業系統的流程就跟著改了。」

吳：「我在臺灣兩個啟蒙：一個就是楊卓成所體會的臺灣建築，等於是中國建築，那時候我們是大中國主義，中國政府在台灣。那另外一個就是陳其寬，因為我們在東海就已經被東海影響最深，東海最壞，你進去就被東海校園影響，從德國回來以後，我怎麼樣我也只會選陳其寬，不會選楊卓成，因為我去楊卓成事務所，大中國什麼宋美齡那些人，復興中華文化，那些大旗子；但陳其寬這邊，他是文人、藝術家、建築師，而且是國外的那種建築師，楊卓成比較像一種是北京大中國或傳統的生活經驗；但是陳其寬，他就是像有一點洋派的文人，比較像國外的建築師事務所。」

吳：「體會中國文化的意思，在中國傳統的意涵裡面，你找元素出來，然後第二個是，我體會到，他跟我講，比如說什麼事情畫圖用一筆能交代，就不要兩筆。他是簡，精簡的。他說，我以前開始 sketch 用了很多線條，像炭筆畫，來去找答案；但他說，你想好，要，就一條線就好。他其實看到的大千世界和我們看起來是一樣的，但是作為一個畫家的眼睛，他要找一個代表，就是一條線就好，所以他的畫是一條線可以交代很多 Form 的意義在裡面。他希望能夠做到這一點，所以他為什麼圖畫得好？他一筆，就通通交代清楚。」

關於大屋頂形式：臺北車站的大屋頂

吳：「台北車站的屋頂是我模型做出來的。原本只做四層，後來做了七層。加大屋頂後裡面有各個房間，可以到九層、十層。就把大集會堂放在裡面。他們在做設計，我在做模型，我那時候在沈祖海事務所做這個模型，我做了四分之一的模型，梁悅問本來畫了一個看起來很大的屋頂。」

江：「在這個屋頂上面，我曾經聽過陳先生，我當時沒有辦法完全接受他的講法，也就是我們曾經有做，那是沒有成的案子，寧波同鄉會的墓園，從前做墓園很多都是中國式的作法，門口牌樓就是中國式的，內部有祭祀、公祭的空間，很自然地就會用中國式的屋頂。我記得立面圖畫出來上下的比例像這個樣子，陳先生就說，那屋頂就是要挑起來，那時候還沒有做懷恩堂，還差很多年，他就是要加高，我說：那帽子太大太重了，但陳先生說：你不要怕，屋頂是斜的，他說：我們就是要看到屋頂，實際人在下面，看不到屋頂，所以他就是要看到這個斜屋頂。但我立面畫起來，我就覺得那個比例不好，上下的比例不好。所以那個時候，我一直都沒有接受。後來，再看到懷恩堂，他真的做的更誇張，那麼大一個屋頂，那是他一直有的觀念。」

吳：「我還記得有一次我看過一張照片，在一個廬山的古剎，兩邊都是直立的樹，它（古剎）躲在最遠端，下面有一個小門，有一個老和尚，那種調調。王維詩的意境，山中見到古剎的那種感覺。」

吳接續談臺北車站：「台北車站土地大，怕浪費，建築設計把它拉高，增加幾層樓，就變成剛剛那個一比一的比例，一比一的話，屋頂太窄，屋頂的份量不夠，我們就在這邊做漸層往下，仿斗拱，就像南方的吊腳樓，這是我翻國外有一本老書叫 China...，去看中國南方古鎮的那些吊腳樓，我和梁悅問討論，大屋頂加二到三層樓的吊腳樓，仿斗拱的意象，讓建築語彙豐富一點。最後模型送出去，陳其寬看了接受，沈祖海看了很高興，後來就這樣做。」

吳：「那時候就是受到中華文化復興運動的毒影響，那時候我們在兩蔣之下，一直到我們做捷運站，賴世聲還在強調，國父紀念館、小涼亭、頤和園遊廊的建築語彙.....但我會想說，不行，我幫陳其寬做，我應該有陳其寬的精神；後來我看孫全文，他在德國的博士論文講，符號，中國建築可能就是這麼一個符號，我就想說陳其寬他設計很多建築，他最後也是用符號。所以我做捷運，從市政府站發展 Prototype(原型)，後來就幾個站，就按這個形狀和語彙

發展下去，用那個符號與弧線。所以你建築一看，就是一個屋頂，幾根柱子撐著，陳其寬說，對，簡單就好。他說，那個車站就是一堆人在那邊走來走去的地方，根本沒有什麼，你不要把每一個小建築物都做得有頂、有面、有脊、有牆。他說，你就簡單就好，一筆能，就不要兩筆，我們就去複製他的精神，來設計車站，等於是一種設計的文化性。」

吳：「陳其寬不要厚重，要不就單純簡單，要不就輕巧。例如中央聯合辦公大樓，我做設計時強調樓梯間的高聳，現代主義的精神；但陳先生說：樓梯間有什麼重要？讓它消失。最後是用四個立面看起來都是一樣的洞洞窗，連樓梯間也是洞洞窗，一部分隱藏在裡面。陳先生說：你的東西要單純到剩下一個，你不要又是兩牆夾一體，不要什麼事情都是有體有面，既然做兩棟，兩棟秀氣一點，結果後來我正立面有做兩個柱。我把柱子原本是長方形，把它改成這樣子，面對外面是窄的，這樣削進來。柱子加上縫隙，把一根柱子變成兩根柱子；柱子不是方的，是這樣梯形斜的。我後來問陳先生：這是不是『吳帶當風』？他說：對，大概是這個意思，就是你不要去強調說，這兩根柱子會撐住這個建築。不要去強調剛強性，要把它與建築融為一體。古人的帽子有兩條帶子，會飄逸，他意思是說你不要有重量感，像彰化銀行、仰德大樓，他要求垂直的東西都不要太剛強。那時候他就改這些東西。其他這個小洞開窗本來是輕的沒有問題。然後旁邊這個樓梯間太強了，這不好，要看起來很像一個罩頭，很輕，就像古人穿的衣服，風一吹還會搖曳，但是它站在那邊有它的一個樣子。那比例還是一樣就可以了，可以讓整個看起來就是一個口，然後垂一點小的，好像過節掛整排的燈籠一樣。」

吳：「陳其寬建築師事務所文化，就是體會對了，到的時候，就是那個東西。什麼叫設計？這就是設計。而不是陳其寬每天在前面拉直線橫線才是設計。就有很多人說，陳其寬好像不做設計了；他其實在控制設計。」

江：「因為有的建築師，他是我設計好了，你再去發展。他不是，你設計，你先做沒關係，我大概講我的概念。然後看，我們中間討論的能不能夠越來越遠，所以他沒有說我就交給一個 Chief 去做。每一個跟他配合做設計的，都是從頭開始，這種方法只能從頭開始，他用新人直接丟進去，就開始就發展了，這個案子成形了，你也成形了，他也成形了。」

吳：「所以要能夠跟他配合的，想法上能夠配合的人才會做得下去。他會覺得，如果不行的話，大概也做不下去。」

關於辦公大樓的垂直線條

蔡：「為什麼七零年代陳其寬很多辦公建築，都採用垂直線條遮陽版的立面分割？」

江：「剛開始，台灣台北的辦公大樓蓋完，很亮的一個點，那個時候很多建築師很自然的就會受它影響的，就是國際大樓（1972），他是一個正方形，一個方的很簡單，全部立面就是這樣一條條。」



國際大樓（引自張哲生 Facebook，網址：<https://reurl.cc/G5LNVA>，檢索日期：2025 年 1 月 21 日，對於此張照片的說明為：1972 年，台北市敦化北路，南往北望。畫面左側的高樓為 1972 年 4 月完工的國際大樓（地下 1 層、地上 11 層），當年位處台北市立棒球場（今小巨蛋）的正對面，地址為台北市敦化北路 6 號與 8 號。）

吳：「陳其寬有談到這個事。他說，仰德大樓那個線條，董家範說，他那個線條就是你們東柏林，那時候蓋一片商場全部都是垂直線條。雖然那個時候台灣有國際大樓，它那個線條是上面帶封頂；德國的封頂很小，幾乎都是強調垂直線條。當我在畫透視圖的時候，我對遠方的房子不交代的時候，使用很多直線去修飾那個立體的感覺，他說就是那個感覺，也就是說好像是沒有五官的人，看起來就不沉重，而不是遠方一個大方塊體的感覺，就是讓重量消失。就像包浩斯這個造型藝術，教學課程裡面所教的。」

關於薄殼結構

陳：「東海，其實就兩個東西：一個是合院，一個就是薄殼。薄殼可以把陳其寬的想法，像你（吳威廉）講的，『可以一條線就不要兩條線』，發揮出來。形體變成雙曲面以後，它本身就有結構作用。當你的薄殼，只是一個的時候，沒有什麼結構力量，那你光是單曲面力量

也不夠；雙曲面一扭了以後，它本身就具有結構作用了，然後只要把它撐起來，所以就可以達到很輕巧的空間感覺。」

江：「薄殼，版上面所有的力都是到最後歸零。所以張憲忠他們說，真正施工期間，他們很擔心怕的是什麼？傘狀薄殼往中間洩水，但是它本身不可以變成一個水池。所以施工當中，很怕颱風一來，上面積水，如果說排水沒有通的話，還有積水，它會垮的。他們颱風一來，馬上就打電話叫工地，一定要去看這個地方。他說，曾經有過那個工地，排水溝在很遠的地方堵住了，結果他們爬上去上面，看傘狀薄殼屋頂上都是水，後來發現是好遠的地方排水溝堵住，所以後來變成每一次他們有這種結構要設計，施工期間，工地都會非常小心。」

關於三角形幾何量體切割風潮

江：「照理講他（陳其寬先生的事務所）應該是東海去的人多，但是我覺得東海去的人很少，為什麼？有一陣子，這個陳其寬有講過，日本的大阪博覽會，我們這邊是請貝聿銘來作為定案的建築師，所以後來講說大阪博覽會是貝聿銘設計的，貝聿銘很多建築物設計都是這邊當地的人做了，其實不是他的想法，但是他做決定的，我覺得像東海也是，他做決定就變成他的。李祖原設計的中國館還記得嗎？兩個三角形的量體，那之後那一陣子我們建築界，大家都會注意這些案子，在台灣那個時候，沒有人敢這樣去設計一個三角形的東西。那個時候東海，有一陣子漢寶德的學生很喜歡切割量體，啪，一刀切過來，啪，一刀切過去，陳其寬很傷腦筋就跟我講說：現在的東海學生我沒辦法教，每個人拿出來的圖，不管什麼基地，就給你一條線切過去，一條線就切過來，所以那一陣子，他其實對東海的學生那一段時間他不是很想教。」

關於陳其寬事務所的文化

吳：「陳其寬事務所的管理方式應該跟貝聿銘很像，只是美國的大到一個程度，確實是有施工組的人，在做細部設計，就跟日本一樣，日本人真的是施工圖也很強。」

江：「很多人覺得說，我進去大事務所，大歸大，是做一個小螺絲釘，我始終沒辦法獨立作業；那我覺得陳其寬這邊是可以獨立作業。」

吳：「對，他不夠大，因為還沒大到要管理。陳其寬比較像師徒制的感覺，但是又沒有很強的師徒感覺，有點像是一種...『文化現象』。」

江：「不過，事實上，我覺得他不太像那種所謂做商業建築的事務所，就像那個仰德大樓好了，它是受很多法規限制，這麼多瑣碎的法規把他限制出它做出來的東西綁手綁腳的，他（陳其寬）就會不太在意。有關法規的通通都交給董家範，因為這個東西限制很多，他也曉得是受限制，他受限制，那我就不能說像做校園這樣子，一個什麼概念出來，你就照這樣做，因

為那些所謂商業建築受法規限制很多，它出來的東西可能不是他很喜歡的，他也就算了，他會躲遠一點吧，他會少管一點。」

吳：「劉應昌是一個很讀書人，很君子，甚至像個書生的感覺，劉應昌從來不管設計的。」

江：「劉應昌也很好。所以我說他們三個人真的配合的很好，劉應昌幫他也是盡心盡力的，幫他維持所有的這些東西都不會出問題。估價方面、施工方面、監工、其他行政的，他去管這些，他是陳其寬這麼好的同學啊。」

蔡：「所以最為在意設計的，還是陳其寬？」

吳：「對。」

江：「他是很謙遜的，他不會像某些人說我已經成一個獨家的一個理念，我就打一個主義，要講一個什麼想法，他其實沒有很明顯的說，我一定是一個標榜的創造一個名詞，來發揚自己的理念。」

關於中國合院與屋頂

吳：「他那個中國園林，他沒有用園林，這個字從來不講，我還沒有聽過這個字，但是他會說做個合院啊。」

只要是中國建築裡有的元素，他都活用，但是他的園林絕對不是中國傳統蘇州的那種，因為貝聿銘他的家庭，他是獅子林，他是那邊的後代；那陳其寬不是，是北京的那個大合院的、四合院的住宅出來的，方向不同，所以他從小的背景不一樣，他大概在北京。他當時跟我講，不是台北車站，我幫他做市府站的時候，我這樣做個模型，我們畫了以後，他還特地跑來看看，以後他跟我說，他拿個筆說，人家北京的房子不是像一個弧的，他說，北京的房子是一個直的到兩邊這樣翹起來，我跟他講說，陳先生現在改來不及了，已經送到審查會去了，因為我做的是就這麼一個弧，他是要北京的。

如果你到北京故宮去看的時候，明朝的他也是這樣，他尾巴才上來。上來之後，一段尾巴的是上來的，但是我做的是一開始，就是一個上來，就是兩邊一個弧就去了，所以中間沒有過渡的平的過程，到後來我跟他說：我們做的捷運，它有那麼多的蓋子，有大的、有小的，我不可能每一個都畫平，後面一個翹，尺度很難抓，後來我說這個送出去了，就這麼一樣，就好了吧？他說，好啊。他跟你有一個過渡說你到底要講什麼他想講什麼，你有沒有辦法改？你沒有辦法改，那就算了，就是他的個性是不會說很強求，因為他自己也說不出來，他要怎麼解決，我跟他說送出去是這樣子，像台北車站就是根本是平的，有頂的是升上去的，這樣推升上去，我們說那個東西是到蘇州去的，看到這個弧很多，一直到日本的唐式建築，也是這樣的，所以說這樣的弧的那個東西，陳其寬的圖裡，以前沒有，他的弧，是那樣子上去推上去的，他們沒有這樣子南方的弧，但是我說我們這個地方只夠時間去做個弧，這個我做了，

緩一點就是了，我只能跟他這樣講，說成一個弧到底怎麼成，這個理由，他都要跟你問一下說，你為什麼說這個弧怎麼不像我以前那種，他等於有跟你在討論，那我就跟他說來不及。」

關於東海大學中正紀念堂的屋頂

吳：「我們那個時候不是有一個外文系館，他先做了幾節黃顏色的琉璃瓦的這個斜面去假屋頂，後來到了這個中正堂，那或者是東海北邊的圖書館，上面都是很窄的一個屋頂，然後是黃顏色的，然後他有的做起來兩邊還翹一下，就好像兩個那個小丑的耳朵，這樣起來，在事務所裡面，我們都在，有人就在取笑，那陳其寬說你也不要笑，那不知道是誰做的，但梁悅問肯定跟那個有點關係，因為是在梁悅問手下出去。」

東海大學這兩個耳朵，結果後來陳其寬回來做一個官帽，跟我們吃飯的時候，陳笑，他說我今天去看那個東海落成，有人跟我說那怎麼像一個豬啊，兩個耳朵這樣，結果那天那時候我剛進事務所，我在吃飯，我說陳先生這樣子效果也不錯啦，原來反正是梅可望校長剛上任的，你給他掛個豬頭也沒不好，結果陳其寬哈哈哈哈哈大笑就過去了，他自己也不滿意，而那個時候事務所還真的沒有人抓設計，而有一段時間梁悅問也不在，那個時候梁悅問大概有一段時間也出去自己開事務所，那我進陳其寬事務所是梁悅問又重新回來主掌圖桌，因為陳其寬說一句話，還是要梁先生來這邊做，沒那個不行，東西出去不能看，我在私下講你這個時間巧你去看梁悅問再回到事務所的那個時間點之前，東海這幾個都是小片耳朵很多，到處這樣長，好像陳其寬也不滿意。」

陳：「像這種東西照理講應該要做模型來才對？」

吳：「陳其寬說，那幾個小透視就可以解決，幹嘛要模型？問題是陳其寬有立體的腦袋，別人...其他的人我不好講，不然的話，董家範為什麼後來不做設計了，不玩了，然後石企孟，很早就離開設計，根本就他們都掌握不住陳其寬的要求。」

江：「董家範後來好像他也不是很滿意跟陳其寬合作，因為他認為說，我想，人都是這樣子吧，我變成我完全就要照你的意思，我沒有辦法照我的意思，他就覺得沒甚麼發揮了，他就覺得其實他有一段時間，我覺得他一直在想說要離開，他在那邊那麼久，他想要離開，人都是這樣，他一段時間想說我如果離開的話會是怎麼樣，他後來，你看，他離開了，好像他們兩個都跑到大陸去。」

吳：「石企孟去開，跟營造廠去 handle 雙喜營造，他變成總經理、副總，現在還在台灣，應該還在台灣，董家範後來開一個顧問公司嘛？跟國民黨、鼎翰什麼合開一個顧問公司，他負責設計部門，那後來他就事務所也不開了，然後公會也退出了，就在台灣就沒有聽到消息了，因為他們自己離開，陳其寬他根本沒有辦法拿案子。」

江：「然後他們都離開以後，我看陳其寬就有一點想把游明國給找回來，事務所要收，然後他太太到最後有問我說，你能不能回來？我說，我沒有辦法說再回去幫游明國他們一起弄事務所，你說他尾巴的這一段時間，他確實事務所還沒有辦法弄，還有另外一個，那中間，那個會計的事情。」

江：「還有我一直覺得陳其寬，如果不是他因為畫賣那麼多錢，他要維持像他那種經營方式，要維持這個事務所很難。」

吳：「我那個時候他是完全要巴望我那個中央聯合辦公大樓，最好就蓋一大棟，馬上收到設計費，把這個財務，結果政府決定先蓋一棟，他的財務就有開天窗。後來我離開以後，他們又第二棟照第一棟完全畫圖就畫了，再蓋，錢才有一點進帳。」

江：「建築師，有的時候，你不是像做生意的，財務上面要提前做好虛功。根本維持不了，他是正好他的畫是老早有名了，所以人家都認為說他，他當然他也不在意他的錢財怎麼樣；他在意的還是建築上面的，因為他在意他的畫，在意他的建築，不是在意他的錢財，那不會他被偷了那麼多錢他都不知道。」

吳：「基本上講都是謀生啦。我認為他是謀生的，他不是聚財。我們講說畫畫要賺很多錢，不是這個意思，他這個東西對他來講都是創作，那邊能夠做了，有人要能夠換錢，那就換錢吧。大概是這樣一種，我認為是一種文人謀生，他看得比較整體看事情。」

關於陳先生的繪畫

江：「所以他前面那一段時間，他根本很多人都不知道，他在國外已經是畫畫有名的，然後，他也不拿他的畫出來給人家看。我在那裡的時候，我就發現有一天那個徐小虎來找他，徐小虎說我是從美國那邊一直找你們這個建築師找到台灣來的，那我們才曉得說他在美國米舟畫廊還是什麼的，他年年展覽什麼的，他早就是有名的，然後那個徐小虎從那邊是看到這個建築師，這個畫家她就慢慢找到台灣來以後，然後他才跟那個畫畫界何政廣（編按：藝術家雜誌社發行人）什麼，這些才有一些聯繫，他們文藝界的才有聯繫，所以那個時候我記得在事務所還看到席德進，反正就是藝術家的，那樣子跑來找他。我們都看不到他的畫，然後甚至到他家也看不到。」

江：「他的畫都是在房間裡面躲著躲著畫的，我們後來看到說因為有藝術家來找他，然後才知道他曾經展覽過的畫是什麼樣子的畫，然後我還以為說那個畫都很大，後來才曉得他又這麼小一幅畫，然後杭立慈就講陳先生的畫一條線是細細的，一條多少錢，500 塊美金，你會多大？就那麼一點點。」

陳：「還不是有個故事，講說一個老太太買了他一幅畫，一個魚缸，裡面一個金魚。後來那條金魚顏色很淡，不見了，要再幫她補回來。」

江：「所以他那個時候是講說他不希望台灣的建築界認為他是畫家來搞建築，所以他不要有這種誤會。他說，他是建築師，是建築師做建築，不是畫家來搞建築，怕混淆，所以他那個時候其實是很低調，然後一般的人都不太了解，所以他很多都是到後來人家知道。」

江：「徐小虎那時候是因為加拿大那邊的，那個亞洲美術的什麼館，所以一直要邀請陳其寬去那邊開巡迴展啊。所以後來台灣的藝術界慢慢都知道了，以後他在台灣，反而是那個畫畫界的，人越來越出名，就覺得是對他的肯定，讓他感覺上比建築界給他的感覺舒服，而且好像讓他比較感慨一點，然後建築界這邊的，我是覺得說，好像再加上很多，不管是你是內行、外行的，讓他有很多誤解，他沒有辦法去解釋，就好比說到底建築界說那個，根本東海教堂是貝聿銘設計的，為什麼老說是你設計的？那有的人就認為說你是跟他合作，等於說是你是幫他做的，你只是監工，就有很多種不同的那種聲音，讓他會覺得不舒服，他也不去解釋，對不對，那所以說到最後 80 幾歲，他那個時候，不是他們說他得獎。我忘了，那時候是誰電話跟我講他說陳先生一直哭，然後後來有跟那個歷史博物館都有跟他開過展，裡面的人還跟我講說，有什麼好哭的，藝術界也有人不認同他，認為他不是科班的，他是建築師來作畫，畫家隨便畫，就是畫畫小花那樣。事實上，最後，他在那個台北美術館展覽的時候，你看他有很多，我們看就是建築師會畫的那種空間表現法，對不對？所以美術界不一定全部的人，那個任何一個行業都是這樣，說，文人相輕，這是免不了的，對不對？總有人不認同的，所以變成兩界的，建築界也好，藝術界也好，對他的批評什麼，他不是耳朵沒有聽到，他都知道，表面上，你看他都不會辯解，他不會去說什麼，他心裡上是其實是有受傷，好不容易等到國家文藝獎頒給他，他那個時候已經 80 幾歲，他很感慨，所以就不只一次，他就會自然就會有，誰就講說，這有什麼好哭的，意思是說，本來就一直有一點浪得虛名的啦。所以我也覺得說這一點，我是很為他打抱不平，他如果是那種很會去標榜自己的人，反正大家都講表面話嘛。沒有人會真正去說你是在什麼地位，他可能他的地位比現在別人給他的，讓他的感覺可能還要高一點。他就不是啊。對不對？所以我是覺得說國內也好、國外也好，這種給他其實是滿多委屈的，他最後他會老的時候老淚縱橫，真的是他是委屈的。」

吳：「但是這一團問題，博士論文不必解答。你就把它留著當一個謎團，因為這種事情講不清楚，才是清楚；講得清楚才怪。」

中央大學規劃案的校園配置模式

蔡：「還有一個問題是中央大學當時的配置，它是這種九宮格的校園配置，九宮格的這種，我看到的資料，有論文講說是好像跟中國的周朝，就是以前的井田制度有關，但我想請問當時規劃設計上這個配置方式是怎麼來的？」

陳：「我不曉得，我沒有印象。」

吳：「陳其寬以前在美國的畢業那個碩士論文的畢業作品，看一下，他也是做一個類似校園的東西，有沒有？那裡面是不是就有合院的還是什麼？還是說九宮格有沒有這個東西，我不知道，我記得他很早就在美國就做合院的這個設計。」

但是做東海的那個時候真的是合院，但是用井田方格，或者是用，倒不一定是統一的啦。也不一定要用到周朝的井田概念，因為這個好像你到了北京，或者你到...最近有個平遙古城的那個空照圖，你去看也不都是這樣嗎？對不對？最近那個網路突然看到一個平遙古城的空照圖，哇！好漂亮，整個城都有整個影片，你去查一下，回頭看你可以呼應，也許在他們那個文化裡面成長的人，對他來講，他是一個稀鬆平常的事，不然他為什麼校園設計都設計跟城市很像，很像一個城市。」

江：「僑大先修班跟中央大學哪個先哪個後？我覺得好像是僑大先修班先耶（編按：可能意指中央警官學校）。」

蔡：「可是落成是僑大先修班是最後，僑大先修班是 1983 年才蓋好的，然後中央大學是 1968 年就出來。」

江：「僑大先修班先，所以他可能有的時候會有這種情形，就是說他可能某一個案子裡面，到後來他覺得這個案子死掉了，或者是他沒有辦法繼續下去，馬上是他下面，一個案子類似的，他會把那個概念再去弄到那個上面去。我反而會覺得說它僑大先修班的那個案我不曉得是成不成，但是他那個概念他已經設計過了以後，所以他後來會在中央大學、中央警官學校的時候，他會把那個概念用到那個上面，去的時候是這樣子啊。我不是說這兩個有關係，我是說類似這樣子，所以他們某一些觀念有可能只是其中的一部份的概念，可是這些都在他腦子裡頭了，他就可以可能會跳到別的地方去，他中山大學的那個校園設計，好像也有這個影子，那個中山大學的那個競圖，我們這個是競圖。」

江：「但是中山大學這個跟那個僑校的也有一點關係，有沒有？對不對？但是他這個沒有得。」

關於中山大學競圖案

江：「他是好像是那個顧問公司，他們主要那個時候，我們在做競圖的時候，交件之前就是說大家都知道是哪幾家會去競，然後也知道說他們有關係，就等於說應該會得是哪一個，然後他們也知道我們這些下面做設計畫圖的人都會有同學，他就開始他們就防著，我們會就是說認識的朋友會去他那個事務所，當間諜一樣，我看看你們做什麼樣的。所以，他就把他們

的那個做競圖的這一組人就等於看管起來。所以我們是聽到抱怨，我們是不會，但是聽到他們那邊抱怨說因為怕，別人會跑去看，或者是說透露消息給他同學認識的人，所以呢，他們就晚上也競圖都有，晚上都是加班的嘛，他就說不能跟外面有接觸，那這些人做的很辛苦，然後又被這樣子去防，當然心裡會抱怨很多。等到一發表出來，果然他們得，所以以前不是常常講的，第二名的就是第一名，第一名的都不是真正第一名，那所以後來我們就知道說我們這個絕對不是第二，就是第三，不可能是第一了，就不會有的，那這樣的話，他就是頂多是說反正到最後的，你得了名以後他再改啊。所以都不是競圖時後的那個樣子嘛。然後呢，你們這個第二名第三名的，都會分到有一棟，會是你們蓋。那我不曉得，我只是講說那個時候的現象，然後，我做完這個以後我就走了。

所以台灣的這種生態，我跟你講，後來陳其寬，他嘴巴不講，其實他慢慢久了，他最初的那個很多理想到後來其實不是他所想的那個樣子，你說為什麼他也覺得比較沒有熱誠？那麼已經年紀也大了，你也不覺得說還要再那個。」

關於審計部

吳：「那個審計部的，那不過是我在做的時候一個競圖而已，我們那個時候是我還記得是拿了第一名跟第三名，結果我們把第三名那個案子拿到當第一名做，因為第一名那個案子是我們做的，那時候是我們有參加了，但是後來是第三名這個東西比較好實現。就拿第一名、第三名，第三名拿來當第一名的來做，大概就是這麼回事，但這是事務所一個小競圖啦。」

附錄三、杜希聖先生訪談節錄

訪談時間：2022 年 7 月 29 日 10:00-12:00

訪談地點：Google Meet

受訪者：杜希聖

訪談者：蔡 寧

杜希聖先生簡介

成大建築研究所 71 級，在進成大研究所以前在陳先生事務所工作過
1979 年(民國 68 年)進入陳其寬建築師事務所，工作約一年多

蔡：請問可以了解一下您的基本資料嗎？

杜：我的基本資料，那就是逢甲畢業 64 年退伍，然後大概在三門建築師事務所做了兩年的事，然後那個時候都在準備考試，所以就辭職了，其實陳世龍的太太江美琪以前在三門待過，然後那個時候知道我從那邊辭職，陳其寬那邊缺人，所以我大概 68 年的 9 月吧，高考考完了以後，我就去上班了。

新竹科學園區行政大樓

蔡：我聽陳世龍先生說您是在那邊工作一年多嗎？

杜：對，然後在陳其寬那邊服務的時候，一邊工作一邊準備要考高考，所以那個時候也有成大研究所的同學，跟我講說，那你可以先來成大研究所考研究所，然後順便看看題目，在陳先生那邊做事的時候，那一年，69 年我就成大研究所就考上了，而且是考第一名。就是因為其實在陳先生那邊，也學了很多，等於是一開始到他事務所，就是 68 年 9 月去那個時候，他正好有新竹科學園區行政大樓的案子，就找我去負責，他指導，除了平面，跟業主討論做完了以後，當然，有關立面的部分，那他就叫我做了好多個 type，從格子、豎直的立面，就是用遮陽來處理，放手讓我去磨立面，過了一陣子以後，他就叫我說，那你從剖面看看，把室內的各種家具、天花板、空調、採光的東西通通都去研究了以後，最後決定是用水平的方式來處理。

蔡：那請問一下，所以我們現在看到最後的完工的，這個就是當時的設計嗎？還是現在看到的，是後來有再改過嗎？

杜：玻璃帷幕牆好像有找人家再拉皮過，架構可能是差不多的，對，房子也都 30 幾年了，他可能之前的帷幕牆有漏水，整個的架構是沒有變，前面的帷幕牆的部分有拉皮過，進口兩底也還是一樣，整個的架構一樣。

蔡：那我想問我發現陳先生事務所，好像很喜歡把樓梯，拉出來放在那個角落，或是說在旁邊，那這個構想是怎麼來的？

杜：他其實也是都是比較規矩、方正，然後造型也很簡潔，當時也是就想說造型上面怎麼樣會比較好看。

蔡：那樓梯拉出來是那時候是您的嘗試嗎？還是陳先生的意思？

杜：陳先生有指導，兩邊各有一個，另外還有一個貨梯進出的部分。

蔡：陳先生他會強調說比較簡潔的量體設計嗎？

杜：對，所有的柱子有沒有，他的牆其實都是突出去柱子，那這樣的話，水平遮陽就是開口的部分都會比較簡潔，不會有柱子，就是你想要做格子的話，牆就會跟柱子結合，那你假如做水平，或是做其他的處理的話，那可能牆就是突出柱子這樣，他比較喜歡這種形體簡潔。

蔡：那因為我在另外一位碩士生他的論文，然後因為師母有提供一些過去的作品集，找到這張圖片，所以這張圖面我看到好像前面是行政大樓，後面是活動中心。

杜：這張是原始的。所以原始的前面入口廣場也都改了，本來旁邊也有一些是廠商來當做育成中心的空間。

蔡：那所以到後來就是只有兩棟這樣子？

杜：我做的時候就完成行政大樓。至於後面的活動中心，我就不曉得。

蔡：了解，所以後面的活動中心，你就沒有參與到？

杜：對，前面的配置，植栽景觀都跟原來的很像。

蔡：只是看起來好像就是少了旁邊兩排比較低矮的，您說的育成中心的部分？

杜：對。

蔡：瞭解，所以像因為我找到的，這個是台灣博物館所蒐集的施工圖，可能是師母捐給臺灣博物館。所以像這張圖你有看過嗎？還是您畫的時候就直接畫行政大樓那一棟？

杜：我有看過，但是我只有畫行政大樓跟前面的植栽。

蔡：我想問一下植栽的部分。因為我之前有訪談吳威廉建築師，他後來比較晚才進去陳先生的事務所，他有提到說，陳先生在建築物設計上面很重視種樹，不曉得他有沒有跟您說過，比如說，他種樹注意什麼，或者是你在畫圖的時候提到？

杜：那個時候只是想說前面有一些花圃合一的座椅，然後種樹，其實後來我是我已經離開了，但是其實他比較喜歡種樟樹。

蔡：他有說原因嗎？

杜：沒有。因為樟樹的型，他比較喜歡，枝幹比較乾淨一點。

蔡：我有去看僑生大學先修班，就是現在的師大林口校區，有發現那個校園裡面也滿多樟樹。

杜：僑大先修班也差不多也是同時，在我後面，好像有一位，董家範在負責。

蔡：了解，那我先給您看一下，我收集到的圖面，我這邊的圖面好像是活動中心的，就剛好找到比較多這樣。

杜：我就沒有參與到了。

蔡：瞭解，所以這個活動中心是跟您同一時期在做的嗎？還是比較後面？

杜：比較後面，原先只有一個配置的位置，構想而已，至於裡面要擺什麼東西，並沒有很詳細的規劃。

蔡：所以我找到的這張平面圖是您畫的嗎？

杜：是我畫的。

蔡：瞭解，因為我在行政中心，就只找到這一張平面圖，其他的圖，我可能要再找看看，從設計到施工都是您畫的嗎？

杜：大概畫了施工圖，我就離開了。我在那邊待的時間不長，一年的時間，光是立面，大概就跟他討論有一兩個月，一邊做平面，一邊討論立面。後來從剖面，研究室內的家具、窗台的櫃子、冷氣風管、天花板的位置，就把一些高度都訂出來，就覺得做水平的東西比較好，另外陳先生很在意，你有沒有覺得他的女兒牆特別高？

蔡：有，還滿高。

杜：因為他其實在做設計的時候，一定會做視覺修正，平常我們不是畫立面就畫完了，他就跟我們講說，實際蓋起來的時候，我們不是讀希臘神殿，等於是上面的那個會加大，事實上它看起來的比例並不會很大。

蔡：所以他在做設計，他有把女兒牆特別去加高就對了，就是因為我們從地面的角度去看，並不會覺得它好像看起來很高。

杜：但是一般普通房子的女兒牆是一米二、一米半；這個女兒牆有三米高。

蔡：他真的很高。

杜：大概一層樓高。

蔡：他這樣也可以順便把一些設備，遮擋住的意思嗎？

杜：對，也有，冷卻塔通通在屋頂上，天空線看起來就很乾淨這樣。

蔡：因為我找到的滿多資料，也是說陳先生好像滿注重設計的簡潔。

杜：對。

蔡：那我還有一個問題是，因為我發現他滿多量體有雕刻的感覺，好像把東西挖空，譬如說像它的入口，這個入口也是挖掉，然後再把那個水平的版再嵌進去，所以這個也是他在設計的時候，會希望這樣的方向嗎？

杜：對。

蔡：瞭解，因為陳先生，好像滿多那個薄殼類的建築，不曉得您有參與到嗎？

杜：我是沒有，那個都在我去事務所之前做的案子，譬如說：林口高爾夫球場，還有環南市場那邊的果菜市場，是跨距比較大，然後他就用傘狀結構來做，那時候，他也特別跟我們講傘狀結構，就是做完了以後它的中間的那個排水管要特別大，而且要加高才不容易堵塞。

蔡：我有聽陳世龍先生說，它排水管阻塞的話就會產生很多問題。

杜：要清的時候，突然阻塞物清掉，會有吸力。因為那個傘狀結構，其實他是做薄殼，我好像聽說結構是漢寅德算的，你有聽過嗎？

蔡：沒有欸，漢寶德的弟弟是結構技師？

杜：建築師。

蔡：是他算的結構是嗎？

杜：好像是。還是還有別的人，我就不是很清楚，因為這個的結構是找亞興工程顧問裡面有一個算的結構。很多案子都是跟陳其寬跟沈祖海合作，陳其寬來負責執行。

蔡：所以竹科的這個也是跟沈祖海建築師合作？

杜：對。

蔡：但是那個像是設計，還有施工圖，都是陳先生的事務所做的？

杜：對。

蔡：那沈祖海的事務所，他們主要是負責哪一個部分？

杜：我就不清楚了。

彰化銀行、仰德大樓、由點構成線

杜：陳先生那個時候很喜歡用這個很小塊的馬賽克，貼了這樣好像有「面」的這種感覺，彰化銀行，而且他有的時候畫圖喜歡都是用點的，植栽也是用點，點上去的，有一點，他哪裡需要密一點，就是就再多加幾點這樣。

蔡：就是像他畫畫一樣嗎？因為我看他的水墨畫很多，也是用點去把它連成線這樣。

杜：先畫幾根樹幹，然後上面的葉子全部都是點。

蔡：那像彰化銀行還有這個案子像這個行政大樓，他都是它的分割，都是比較垂直水平的，都是比較簡潔的，我想問一下這是當時那時的一個流行嗎？我發現好像台灣同一個時

期就是不只陳先生事務所，好像蠻多的辦公大樓也都有出現類似這樣做法，我只是好奇說那時是否這樣的風格？

杜：也差不多，你看那個仁愛路仁愛醫院對面鴻霖大樓，好像是王大閔做的，陳其寬、沈祖海、王大閔，他們常常會合作案子。

蔡：他們的風格就會互相影響？

杜：對。那個可以遮陽。因為那個時候會考慮一些遮陽的處理，變成細細的一條，他那個時候就會用馬賽克來做。那時候同時也有做，有一棟叫做仰德大樓，那就是台灣土地開發公司，在羅斯福路跟南海路，跟後面的南昌什麼路，整個街廓。那棟我有參與到，那棟其實就是說，因為台灣的法規，那個時候等於是，商業區，然後從建築線退了4米以後，然後他房子蓋的深度大概25公尺，然後臨羅斯福路這邊長大概100公尺，南海路那邊長也是100公尺，它等於是一長條25公尺跟25公尺，25公尺乘100公尺的一個量體。

蔡：那你負責仰德大樓，主要是那一個？比如說是施工圖，還是設計的時候？

杜：施工圖，後面兩棟房子連接的有一個伸縮縫，那時候就在研究這個伸縮縫，那個房子那麼大，而且那麼扁，然後這兩個軸向都不一樣，所以那個時候就跟事務所其他的建築師一起研究，就覺得說，把它做成像火車一節一節中間那個封箱的那個樣子，伸縮縫的這個尺寸滿大的，跟一般的伸縮縫不太一樣。好像有四、五十公分吧，那因為這個滿大的。然後它地板是用那種銅板去接合的。然後兩邊的側邊好像就是用鋁板去折，有點像做成封箱的樣子，這樣才會防水。

蔡：那我想問一下就是他的立面，他會做一些這個很細的那個分割，所以它這個細的分割就是水泥的遮陽板。

杜：對，用的材料都是馬賽克。他馬賽克貼了，就是一個量體的感覺啦，跟磁磚的感覺不太一樣。

蔡：馬賽克主要是陳先生的意思？

杜：對，他喜歡用這種很小的東西，但是看起來是變成是量體。

蔡：這個分割其實還滿細的，他一米就有一個10公分的，所以像這種密度是怎麼樣決定？

杜：他其實有的時候也是從遮陽的角度去考量的，而且那個時候，臺灣也沒有帷幕牆，都是一個一個窗子去拼起來，看起來像帷幕牆的感覺。

蔡：所以那個時候有一點是想要像帷幕牆嗎？所以才會把它分得比較細嗎？像竹科行政大樓，他原本其實不是帷幕牆嗎？

杜：其實本來也是一個一個去拼起來的，後來這個好像改成用鋁板去包，那個時候還沒有鋁板。

交通大學體育館

蔡：那我想問一下就是交大體育館您參與到的是設計的部分？還是施工圖的部分？

杜：我只做設計的部分。

蔡：所以這些圖是您畫的嗎？

杜：最主要是他的立面，進口的部分有斜板的設計。陳先生那個時候說，這個下面的這個斜角的側板，他就講說，這個尺度要放大，你在立面上畫的時候看，但是實際上，你要把這個斜面尺度再放大。

蔡：所以像交大體育館，他外型的造型，那時候是您負責的嗎？

杜：我畫了最後給陳先生定奪的。

蔡：那他四個角落它也是樓梯？

杜：對。

蔡：我有注意到說，很多的案子有一些細部的那個縫隙。就是去做一些分隔，把量體切割開來，就是我覺得好像還滿好的，就是會讓人覺得它有細節在裡面。

杜：他那個時候也是希望說把這個斜面加大，那個時候我已經有把它加大，但是看起來還是不太夠大。

蔡：那他的這個材料也是像剛剛講的，也是小的馬賽克嗎？

杜：也是小馬賽克。他喜歡那個椅子有沒有，椅子就是花台可以種樹，有人可以在上面坐，這個做成方型，科學園區行政大樓做成 4 個圓形，可以讓人坐在那邊交談聊天。

蔡：我還有一個問題，就是因為看到這些量體，比較有這種切割的感覺，我會想到貝聿銘先生的那個東廂美術館，有受到它的影響嗎？像這套施工圖，那時候您有畫到嗎？

杜：好像沒有。

蔡：所以你們大概就是會從那個案子會從設計的發展，那所以像那個建築執照圖，也是你們要畫嗎？大家就會從設計、建照圖再到施工圖一路做下來？

杜：對，還要自己去跑執照。

蔡：您有接觸到梁悅問先生嗎？

杜：有，是後來啦，我們都叫他 Hali（梁） San（梁さん）。

蔡：為什麼會用日文稱呼？

杜：我也不曉得，而且那個時候陳其寬事務所跟王大閎事務所有三個大 Chief，梁先生是陳其寬這邊的大 Chief，我們那個時候畫圖寫的字是跟他學的，那你有沒有看陳其寬事務所這個字體，大家都畫完了都很相近？

蔡：有。

杜：王大閔的大 Chief 叫邱啟濤，好像那個國父紀念館，王大閔作品展，他有一些圖就是邱啟濤簽名的。

蔡：那沈祖海先生，那邊也會有一個 Chief？

杜：好像是黃景芳。

蔡：您接觸到梁先生的時候是何時呢？你們在陳先生事務所工作時間有重疊嗎？

杜：他已經離開了，我那時候 Chief 算是董家範，然後外面工務負責的是石企孟，也是建築師，他們兩個是文化的同學。

蔡：他們是後來才跟陳先生變成合夥事務所嗎？

杜：在的時候還沒有，我走了之後才合夥。他們那個時候做財政部的聯合辦公大樓，因為陳先生大概就交給他們去負責。

蔡：因為我看到的一些資料很多會寫說好像陳先生，就是到後來比較都在畫畫，因為他也是畫家，但是有訪問陳世龍先生他們，他們會覺得說，其實並沒有。他們是說，他還是有在事務所上面滿用心的。

杜：有啊，陳先生都會一張桌子、一張桌子去看看你畫什麼東西，然後叫你畫圖的圖就放在桌上，他有的時候晚上會來翻一翻你的圖。

蔡：那他會直接改圖嗎？還是不會？ he 會用講的？

杜：用講的，他其實滿客氣的。

蔡：您還有參與到，陳先生事務所其他的案子嗎？

杜：我後來還有在交大的學生宿舍，U 字型的空心磚，兩塊兩塊疊起來，然後可以通風，那個是一位叫張憲忠在負責的。他在事務所的資歷很久，他也是成大畢業的僑生。

我是考成大研究所，有一個大設計、一個小設計，我們研究所那時候考設計，一個是住宅設計，一個是敷地計劃，從陳先生這邊就學到很多大尺度設計的這種觀念，那個時候去成大研究所，一個考 80 幾分，一個考 60 幾分，差不多等於兩科建築師都可以錄取了，陳先生這邊會比較多這種空間互相怎麼來組合，影響我有做設計都滿多的。

蔡：您覺得陳先生的事務所，那時候你們在設計裡面比較注重的會是什麼？除了要合乎法規之外，我看到的，覺得好像虛實的空間的變化，就是一些虛空間，量體怎麼接合？怎麼樣分割？還有比例上的問題，滿重視視覺上看起來的呈現。

杜：對，剛剛講那個虛的空間，對環境，從室內、室外這樣的，都讓他能夠從室內看到室外的虛空間，讓整個環境感覺很好。

蔡：所以那時候陳先生會在事務所畫畫嗎？

杜：一些小的草圖。

蔡：至於它的水墨畫，那些他是不會在事務所畫就對了？

杜：對。

蔡：那時候他跟你們討論設計，是否會提到中國園林，或者是傳統的中國元素？

杜：他就很喜歡做中軸線，有迴廊，迴廊去串連起來，像中央警官學校就是，有一個中軸線，看基地，有的時候是斜的，有的會反折，但是他都會有迴廊去接起來，迴廊延伸到各棟的空間。

蔡：所以像那個僑生先修班，也有迴廊，所以設計迴廊，主要還是陳先生的意思？

杜：對，就像中國園林。

蔡：那最後您覺得還有什麼陳先生的設計，或者是當時你們事務所，建築設計上面大家會重視的事情？

杜：事務所同仁之間相處的很好，東西都會大家一起討論。那個時候還有一個人在事務所待過：謝英俊。



附錄四、陳世龍先生、江美琪女士、杜希聖先生訪談節錄

訪談時間：2023 年 8 月 27 日 14:00—17:00

訪談地點：臺北市民生社區路易莎咖啡門市

受訪者：陳世龍先生、江美琪女士、杜希聖先生

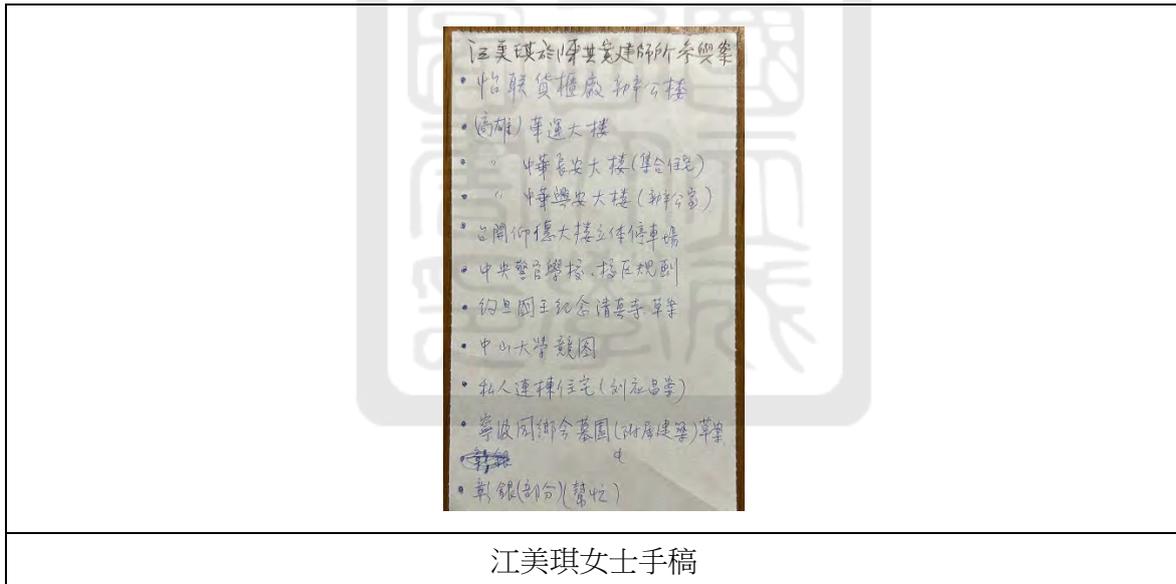
訪談者：蔡 寧

基本資料

江美琪女士

1975 至 1980 年後半（民國 64-69 年）在陳其寬建築師事務所，工作四年多。

參與建築案例：怡聯貨櫃場辦公室、高雄華運大樓、中華長安大樓、中華興安大樓、台開仰德大樓立體停車場、中央警官學校校園規劃、中山大學規劃競圖案、約旦老王紀念教堂草案、寧波同鄉會墓園（附屬建築）草案、彰化銀行（部份協助）



陳世龍先生

1976 至 1980 年（民國 65-69 年）在陳其寬建築師事務所，工作三年多。

參與建築案例：中山大學規劃競圖案、彰化銀行室內裝修、中國物產公寓住宅（趙建中主導本案）、仰德大樓（勞保局，羅斯福路口）

杜希聖先生

成大建築研究所 71 級，在進成大研究所以前在陳其寬先生事務所工作過。

1979年（民國68年）進入陳其寬建築師事務所，工作約一年多。

陳其寬建築師事務所地址轉變

1. 懷寧街
2. 延平南路37號4、5樓
3. 開封街
4. 重慶南路一段147號（東華大樓，位於七樓與八樓）《藝術家》主編何政廣邀請搬入。辦公室設計介紹刊於1987年11月第156期《建築師》〈陳其寬、董家範、石企孟聯合建築師事務所〉：91-92、1995年7月《房地產市場與行情》〈不鋪張不浪費的實用精神—建築師暨畫家陳其寬的辦公室〉。

中央警官學校的植樹理念

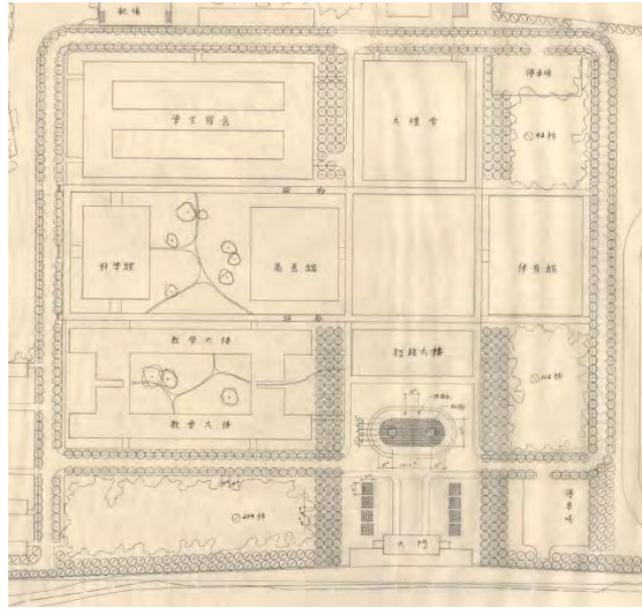
江：他喜歡有一大片的草地，為什麼他那麼喜歡？他不是盆栽那樣放的，而且也不是專門景觀設計，後來的景觀設計都是我們配合建築。

他很在意，就是這裡一棵樹、那棵樹，他有他的想像...我們沒有辦法想像他的想像是怎麼樣，但是他很在意，那一棵樹要種在哪一個地方，是什麼樹種。那個時候樹種下去，一定不是後來你看到的樣子，因為要過好多年，他想像中可能是很多年以後，樹會對他的建築物影響，常常就會在那個建築物的直線、很完整的、一個具體的形象，他需要去破掉一些地方的，他會要樹，那是什麼樣的樹木？我們沒有辦法想像，他也沒有形容給我們，不是我們原來圖面上面所標示的，圖面上是示意這裡有一棵樹，可是他現場的話，他就很在意去定那個點。

所以後來施工的時候，他在中庭看了半天，說就是要那個，我們要把位置訂出來，那我們就不知道他的想像到底是什麼，因為剛種的樹常常沒什麼葉子，他的樹想像中是什麼樣？是五年後還是十年後.....所以我後來再看中央警官學校的樹，如果說那一個一個盆栽的那種，你可以忽略。

當年在東海，他當初可能也是這樣種樹，樹跟房子的疏密、比例、有的是拉開、有的是靠近.....可能他的腦海裡有原來的想像，所以透視圖畫起來，你會覺得畫很漂亮，可能他腦海都有想像樹與建築彼此搭配的關係，所以建築物不會那麼死板板的。

中庭裡的路徑，人自由走，不要四四方方，或者有一種固定的、規則的路徑，他手畫，就很free。他說：草坪上人家你叫他走哪裡，他不走啊，他就是要到處自由亂走。那真正到最後是不是一定到現場蓋出來是這樣？因為比例上不一樣了，還有用的材料是什麼？這些都不是當初原來圖上完全標示出來，真的要把放樣出來的曲線，那還要他看的順眼啊。



中央警官學校庭園工程圖，江美琪繪，1977.1

蔡：那請問教學大樓南棟和北棟之間的縫隙空間，圖面上有畫了一條路徑，設計的意圖是？

江：這也是當初的示意，他意思是這裡要有路、有綠籬，但實際到底多寬、多大、多高、多矮……都不是當初一開始很明確的。尤其是競圖的話，更是不可能做到那麼明確。我就記得僑大先修班的配置，跟中央警官學校的配置跟中山大學的配置，那時候配置，這些就是在比較接近的一段時間，所以我一直覺得還是僑大先修班先有，然後才有中山大學。

中山大學做配置，我印象最深刻的是一開始的時候，他看一看說：差太多了，他突然把僑生大學的配置放到中山大學的地圖上，我那時候就覺得怎麼又把僑生大學搬來，因為兩個基地完全不一樣，可是我後來才發現他就當作是一個概念。

他到時候一定會去調整、變化，尤其是建築的變化，就會變得很自由的，不會像我們看的方整，他其實腦裡所想的是，最後他根據這個原則，雖然好像把平面的東西放到地形上，可是以後的變化就會有很多了。

還有一個，他在某一個案子裡面他沒有辦法達到原來想像的東西，他就很想在另一個案子裡面再達到。

江：我記得仰德大樓做的時候，其實我進去沒多久，仰德大樓說要開始畫施工圖了，董家範說，其實它已經是七年前就已經設計完成的，擺了七年才開始畫，所以陳其寬那時候還跟我們講說，建築師要長命。

中央警官學校的獨立廊道

江：他如果是個平面，還有警官學校有一點軍事化。你看哪個學校會像它那樣的，它有一個中央這麼大的集會升旗場，從前的中央警官不像現在的警察，就是完全軍事化的，所以會不一樣。

然後最記得他做脫離的廊道，一般既然房子都已經圍起來了，我們很自然的中間就這樣子去連，就是直接走房子。他不要，一定破開，廊就是廊，廊再去接，所以那個感覺是完全不一樣的，他就是一脫開以後的，那個感覺就是不把房子箍得那麼死。我覺得他鬆緊疏密的拿捏，是隨時再讓它線條自由化、軟化。

所以他在變化一遍了以後，就不像直接套用每一個都一樣，他只是觀念上相通；你會覺得它的觀念，他中軸還是有，然後他把建築圍起來去團聚。

可是他真正做的時候，如果它全部從頭設計到尾施工完成的話，他可能就已經變化很大了。然後疏密感覺會自由很多，看見房子就有的掩映，看到一個角落，不會看到完整的，這是我的瞭解。

蔡：請問中央警官學校，您當時負責的是哪個部分？

江：那我應該是幫忙的，所以很多是在某些施工圖。有一些設計上的構想，主要還是董家範。

蔡：像他會在中央警官學校大禮堂的室外樓梯開圓洞，或者是體育館的旁邊開菱形的洞口，請問設計構想是什麼？

江：其實我覺得他就是不要那麼大一片，他就是不要那麼大的，就有點像東海女生宿舍、女白宮。你如果沒有這個圓洞，它怎麼會有這種空間的景深？他一定要破掉量體，我要做一道牆，但是其實是可通的。

陳：那他有一點路易斯·康（Louis Kahn）的那個圖書館（意指 Exeter Library, 1972），還有印度的那個作品（意指 Indian Institute of Management, 1974 或是類似於 National Assembly Building of Bangladesh, 1964-1982），有一點那種味道。

蔡：所以路康在這個時期，在建築界，是大家會很風靡的嗎？

陳：對啊。那個時候正好大家都是從學校學出來的時候，那所謂的流行嘛。

陳：我當然待的時間沒那麼長，通常他不太會跟你講，一開始這個設計就告訴你我們大概是要怎麼樣。現在那個圖就很清楚，中山大學競圖，丟給我一個學生活動中心的設計，起初做的方向都不太對，可是後來我想到說其他的區域。就比方說彰銀的裝修，其實他也沒有講過他的想法，因為我的印象中，他對彰銀那個案子的想法，主要就是外觀立面上的長條的遮陽版，上下都有收頭，一個一個的排起來；那另外一個就是屋頂花園，因為他把都

市空間讓出來，這樣比較不會太緊迫。大概主要的設計構想，就是這幾個，退出角地空間，讓它降下來，然後對樓上來講，也提供一個往下看的視野；那另外一個就是水晶吊燈，一開始那個想法對他就很特別。

江：東海大學用過的觀念，他處理到那個角落，他很自然會把那個手法用上去。

陳：你看像這一棟（編按：意指中央警官學校大禮堂），他禮堂這邊是沒開窗的大牆，但是這一側就可以有開口，所以他這邊就做了很多層次，這邊開一個方形的，這個圓形，從這邊可以看到那個圓洞。

江：那個空間就流通了，空間也就變成虛掉了，不會說都是實的。

陳：兩邊是入口進去那個，那這中間是禮堂，內部就沒有採光了。



中央警官學校大禮堂面向升旗廣場外觀（筆者拍攝，2023）

中央警官學校科學館的中庭



中央警官學校科學館中庭（筆者拍攝，2023）

江：我感覺是，他想像中當初在這個中庭，他去選那個位置種樹，但這個大樹應該是要長得很大很高，這個女兒牆的白牆背景會被它破掉，然後再加上有樹影，這個牆壁上面有一些陰影的，那結果後來是不是沒有大樹，沒有長大，還是搞不好被換掉了，或是沒種活。

陳：我覺得是採光光線不夠，那個距離不夠寬。

江：就把它柔和掉了，不會這樣硬梆梆，我覺得這個照片不是他要的，應該他要的是用樹去破掉這個線條。

江：我覺得他的中國的很多想法概念，很自然的，他就會表現在他一些空間的運用上面。要通透，要這個地方有一個很狹窄的巷道，那個轉折，然後再柳暗花明。我想這種基本上的中國想法，他一定在腦子裡面根深蒂固了。適時的去運用，那一般運用到怎麼樣叫成功？他有他自己的一個看法，也許不是很傳統的，但是我們覺得說滿妙的。

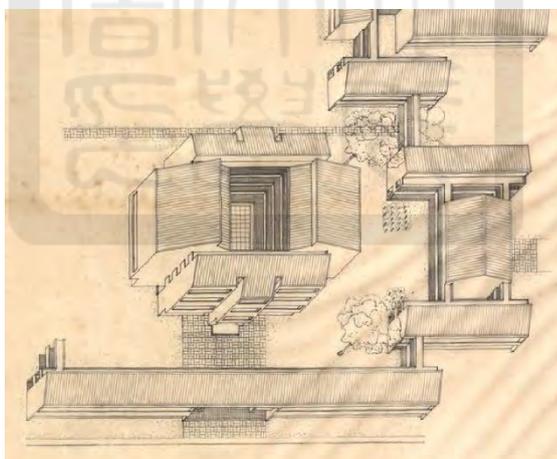
中山大學規劃案

蔡：請問您有做到中山大學規劃案嗎？

杜：有，我有做到，就是大家在那邊畫圖，最後陳其寬說，這個圖不是都素白的？他是叫我們用點、點、點。

陳：點樹嗎？

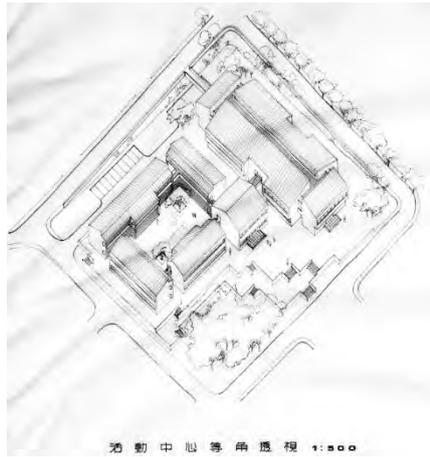
杜：不是，就是黑點這樣，讓陰影的地方看起來比較豐富。



中山大學競圖教學區透視圖圖面

杜：它（編按：中山大學規劃）其實就是一個主軸，過來這邊一個主軸，然後就是像以前那個美國什麼大學（編按：推測是維吉尼亞大學），那個大學就是一個中庭，然後一個學院、一個學院，學院裡面自己也有個小中庭。

陳：其實這樣講，就有點像東海的感覺，然後過了圖書館後面，這個就開始是活動中心。然後這個是教職員的宿舍。我那個時候就是畫學生活動中心，這一區過來就是住宿區。



中山大學競圖 活動中心等角透視圖

江：這個屋頂的概念很明顯的，就是把僑大先修班的拿過來的。

陳：但是我畫的時候，他（陳其寬）並沒有跟我講說要怎麼做，像這個單斜屋頂，我就這樣畫，他這樣可以，那這個也是一棟一棟這樣子，其實我跟你講，很多事情都有相關的，這其實影響我滿大的，因為我在活動中心想了很久，後來看到前面都是合院，所以我想應該也是這種感覺，那整個配置一貫性就很好。居然我建築師考試的時候，我只考一次，考題就是女生宿舍，我也是這樣畫，然後就考過，很有意思喔，我覺得這個人生喔……我畫的也是，那時腦子印象很深刻，你看我這邊也是開口，這側面就是有開口，這個圓洞。

江：這個就是耳濡目染。

陳：你在東海就看到這些東西，這個路口的地方，你可以看這兩邊入口。

蔡：所以當時設計時有特別去想東海大學嗎？還是沒有？

陳：其實沒有，那時候就是想到那個院落，然後都是類似這樣子，用廊連起來，它其實是分開，圍一個中庭，但是它們彼此是靠廊連的，我們這個也是這種想法，這個配置都很整體性，圖書館也都是這樣圍一個中庭。

蔡：杜先生，您記得中山大學競圖案，當時還有沒有什麼設計上的構想？

杜：當時其實大都是陳先生決定的，我們就跟著，就把比圖的資料給他整理好了，反正整個事務所都在動起來。

蔡：所以建築物要那樣子配置，是他決定的？就是有一個中軸，然後進去的道路跟中軸是錯開來的？

杜：那是地形的關係，假如是他做的話，一定是中間是直的過去，但是因為你剛剛看配置從西子灣這邊過來，那條路就是跟它的裡面基地有點偏了一點。

江：事實上，真正他在做的時候，他一定會改的，那只是說觀念上面，他那個中軸還有群落，這種觀念他一開始的時候就是這樣加上去的，所以你就覺得說怎麼這個也是這樣的想法，那個也是這樣的想法，做到後來一定會有變通的，發展出來就不太一樣。

杜：其實他這個東西從警官學校，到僑大先修班，到中山大學的都一路下來的，想法都是一樣的，只是他配合基地的型，怎麼樣去調整而已。

陳：這些應該也都受東海校園的影響。

杜：因為在那邊，我是比較看東看西。人家整捲的施工圖就拿來翻一翻這樣。

蔡：所以等是中山大學在做的時候，僑大都已經做的差不多了？

杜：僑大都差不多了。

杜：因為這牽涉到各個機關的經費，假如是開始設計，可能同時設計，或許是警官學校的經費感覺比較充裕，就蓋得比較快。

江：僑大先修班，我覺得它也是時間上拖得比較長的，所以我才說你如果能夠問到張憲忠是最好的。

蔡：中央警官學校都是平屋頂的，所以是到等於是僑大才出現斜的，那你們知道為什麼會出現斜屋頂？

江：中央警官大學能夠用到斜屋頂不可能，因為軍校的那種，所以他的建築比較方整、規矩，很拘束的，你看它的平面配置，理論上好像相同，可是感覺上完全不要軟化的是不一樣。

杜：可能這邊，因為配合山勢，他才會做斜的，因為這邊跟中央警官學校不一樣，它是平地，這個是有點山，然後運動場跟這個還高低落差很多。

陳：我印象很深刻的是，在做中山大學的時候，大家在那邊一直磨，像我那個活動中心一直搞來搞去的，我自己都不滿意。他有一天突然講一句話，就是我們事務所的人做設計，是說設計能力不太合，他的意思還是什麼，就是這一類的意思，這些人好像設計能力做不出來他想要的東西。我這個印象很深刻，所以我後來想通了，有突破，我就很高興，他也是。

彰化銀行大樓屋頂花園設計

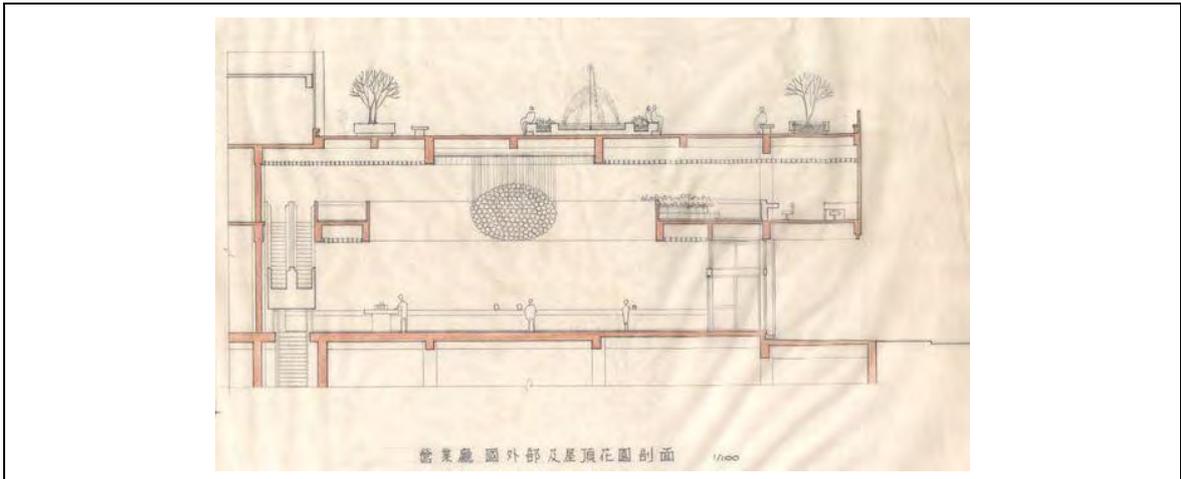
江：它的這個性質上面來講，它不是像中庭讓你進去走隨時有人，所以他就是要做一個 Pattern，每一層樓都可以看到，然後它出口也很少，只有一個出口。他不會去做我們一般認為的屋頂花園式的用法，花園其實使用的不大，因為大家上班都很忙，你可以看到它就變成一個很規則的圖案，那個圖案有八卦的形式。

陳：這個大廳有一個水晶吊燈，這個設計比較特別的，我們弄一個水晶吊燈，從國外進口進來的，他還去現場看，那這個中間有一個噴水池，那詳圖就是這樣，這張圖是我畫的，那這個地方有隱藏的燈，這個是間接的，就看到水池的邊緣，這個是底下亮暈出來的光線，暈到地上，那他是一個盤子一樣的，這個圓形的跟水池。

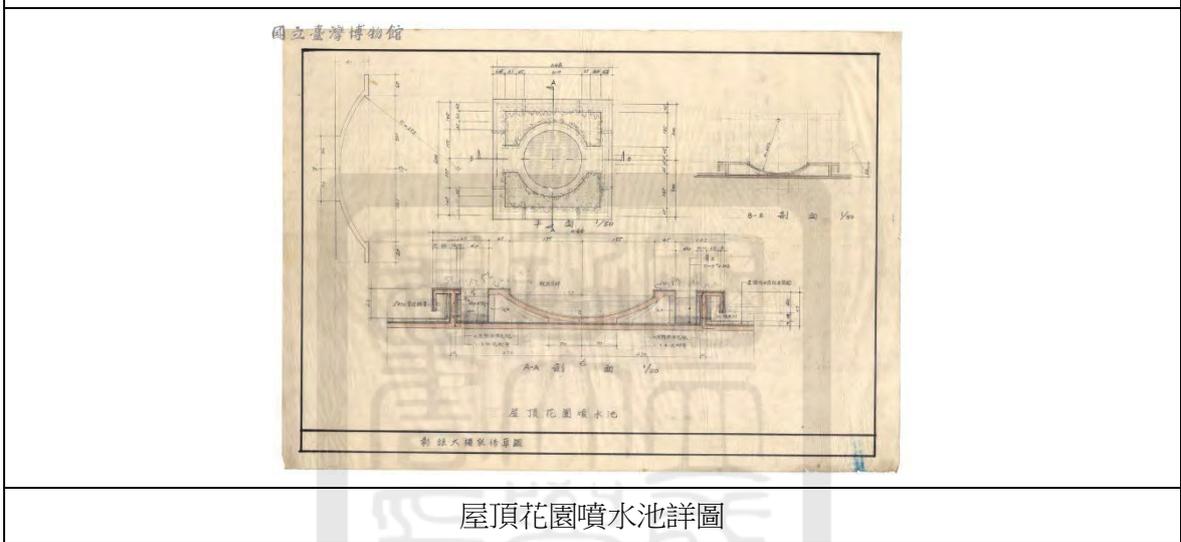
觀念不是要做那種庭園，也不是很多人去活動的，然後就是一個圖案式的，從上往下看，它中間當然還有座椅，有高低，可是這個座椅跟樹都沒有關係，樹和花台是在邊緣，那座椅其實都不遮陽。

你看到的都是有顏色、高度不一樣，太陽照到座椅有一些陰影，不是貼在地上的圖案，它是提起來的。白色的是椅子，周圍一圈就是花台，也都是點綴的。你看到的都是圖案。

<p>彰化銀行屋頂花園平面圖</p>	<p>彰化銀行屋頂花園平面圖草案</p>
<p>彰化銀行屋頂花園平面圖草案</p>	<p>彰化銀行空拍圖</p>



營業廳外部及屋頂花園剖面



屋頂花園噴水池詳圖

彰化銀行：垂直線條從立面到室內裝修

陳：彰化銀行外觀一條條的，其實有反應在裝修裡面，當然也是為了施工，不可能那麼大一片，中間一定會有分割，分割的 detail 其實就是有一點那個調調，木頭去做出來的，每隔一段就有一個凹一條，蓋這樣去收這個版跟下一塊版，那踢腳跟上面接天花的地方一樣，就是收頭，其實主要精神很多，但做法擺在這個裝修的每一個地方都是這樣，包括大禮堂，也是類似這個想法的一些變化。

可是陳其寬大概就覺得說沒有什麼不對，所以他也沒講說你要修改，都沒有，就整套圖這樣一路畫，整套圖花滿多時間，那當然也都有跟彰銀的營繕課討論。

彰化銀行的建築外觀

杜：彰化銀行材料都是小馬賽克，也是感覺上是整條的那種感覺，他很喜歡那種文人畫就是點、點、點，但是他在點的過程裡會把它變成面。

然後這一棟也是這邊上面好像是大禮堂，然後這邊是一個電梯，只到下面，因為它的設計就是希望這個屋突不要特別有個造型突出來，所以這裡只到電梯，上面是機房或是設備，然後這邊上面是兩層樓的一個大禮堂，所以他用一個很厚實的收頭，把那個造型給它收起來，你就不會看到屋突，我是後面幫忙裝修一點點。

陳：而且陳其寬也很看重那個水晶燈，國外進口進來，掛在那邊調整，他自己到現場去。最後起來一個大圓球，很有意思，高高低低的，然後整個組成一個球。



附錄五、曾成德教授訪談節錄

「陳其寬先生 Chen Chi-Kwan 的亞洲理工學院 (AIT) 區域實驗研究中心, 1975。

陳先生建築的過人之處也許就在結構與空間的結合, 同樣驚人的是作品都成就在相當嚴苛的經濟與效率條件下。東海大學的原藝術中心 (舊音樂系館) 與路思義教堂都是如此。東海大學建築系的檔案裡, 陳先生出題的設計題目都跟空間/結構/構法/幾何有關。Old school? Not at all! 我極佩服!

台灣國民政府贈與給 AIT 的這棟研究大樓在柱子與大傘的關係上雖然不及東海大學藝術中心來得細膩成功, 但是氣勢龐然。」

— 曾成德老師 C David Tseng

陳其寬先生於 1980 至 1986 年之間擔任任東海大學工學院院長。

曾成德先生 2001 年至 2004 年間擔任東海大學建築系系主任。

訪談時間：2023 年 6 月 29 日 10:00-12:00

訪談地點：臺南高鐵站星巴克咖啡

受訪者：曾成德教授

訪談者：蔡 寧

與陳其寬先生的認識過程

蔡：請問您如何開始認識陳其寬先生？接觸的期間是從幾年到幾年呢？您曾提及陳其寬先生曾與您分享 1983 年當時美國建築的現況，能夠回憶更多當時所談到的內容嗎？

曾：陳先生當然是我的貴人，他為我寫了當年去哈佛的推薦信，不過嚴格來說，我跟陳先生的淵源是我從不認識他，但是看到他的作品，而感覺到陳先生建築作品的力量。那第一個是我小一的時候，路思義教堂剛蓋好的第一年，感覺到這個建築的特別，那其實是對我幾乎是第一個建築啟蒙，另外一個是幾乎同時的國家正在蓋房子。所以陳先生的作品，那再大一點看到藝術中心，覺得也是很特別的建築，很小的時候，總是會到東海去，那麼感覺到藝術中心，因為他的傘狀的架構跟中庭的關係，所以這些都是非常早跟陳先生的認識。

但是真的面對面的，而不只是建築物，的確要到 83 年以後，也就是他跟我的這個後面，跟 85 年、84 年，你想想看的，寫推薦信的時候，他非常的 kind，那我在美國也寫過一

些信給他，那他也曾經回過我一些信，還把我很粗淺對建築的看法，他跟我說，他把他貼在，那時候他在當工學院院長貼在建築系的公告欄，給他的研究生看，我看到的一些當時美國建築界的一些狀況，這個我是他信裡面寫的，我從來也沒有證實過，不過顯然在看建築上面，他覺得可能我的觀點還可以，但是可能很重要的是，他會這樣鼓勵後輩，等於是他也會說這小朋友念完大學，都還沒念去哈佛，我寫的一些東西，我在美國，他就跟他的研究生分享，所以可能是感覺到長輩的鼓勵，對後面的人來講不害怕，那個對我的鼓勵非常大。

接著就一直要往前，幾乎快轉 10 年，那麼我在 94、95 回到台灣。其實中間還回來過一次，89 年，那時候有一陣子，陳其寬先生以外，還有李承寬先生也在東海，我恰巧就在那個時候會聽到他們兩個有趣的對話，李承寬先生非常的活潑，談起當時後現代主義跟正在轉型為解構主義的時代的建築，眉飛色舞，那陳先生就比較安靜許多，但是即使是在行政事務上，你也可以感覺，當時他們在研究所會有一些性格上的差異，我現在都還沒有很學術的，我就在談我個人對他們的印象。

那大概在真的正式回到東海建築系，也就是 1998 年，我回東海建築系任教，後來總共 10 年，1998 到這個 2007、2008，總共 10 年，在這個過程當中，跟陳先生也有幾次的接觸，那大部分的時候，他提醒我兩件事情：

第一個事情，就是希望東海教堂能夠整修為原來的樣子。也就是說，他很在意、很在意、很在意教堂，那因此有非常多的討論，關於這個教堂的作者是誰，他不跟我談這個事情，他從來沒有在我面前說：成德，教堂是我做的；可是他所表現的，對教堂的每一個細部的這個關心，那個天窗沒修對、沒修好，光線落到教堂裡面的感覺不對了（後來都修好了），這個琴啊上面增加的三角形而去遮住那個當時的兩個 speaker，他反對的，他一直要求那個木做琴的木頭要低矮水平，現在修了，然後但是還是加了一小段，他一直希望那個東西矮，他跟我解釋是因為教堂的形狀是往上的，光線灑下來的，他認為應該是很低矮，很水平，水平線條是絕對重要的，跟這個槌子灑下來的光，然後這個雙曲線的、Canoid 雙曲線的美，這三個之間的對比，所以他，一直要告訴我說：成德，把它修好、把它修好、把它修好，因為他知道我在乎他的建築。當然要在非常多年後，在 2008 以後、2009 才第一次，把他開始整修，你應該知道更確切的整修的日期，所以第一個，就是他非常在乎教堂，所以我跟他相處的時候第一個感覺就是他非常愛護教堂，對建築有非常精準的看法，再一次就是關於那些線條該怎麼樣、怎麼樣、怎麼樣。

那另外一個就是他在談建築的時候給我的感覺是非常的「構法」，這個以建築本身的構造跟結構的這個構法，包括在我 1985 年 84、85 年左右跟他的通信裡面的所顯露出來的，他非常的不能接受後現代主義的美國後來的拼貼，然後那種紙板捏成的大家詬病的後

現代主義建築的不粉飾的，不露出這個材料或構造的反對，在 85 年、84 年的通訊裡面就顯露出來，回來台灣以後，再短暫的跟他接觸，他因為在東海擔任系主任，還有其他關係當中，也可以在他講話當中可以非常清楚的感覺他在乎建築的構法，所以你從薄殼或傘狀建築來切入，我可以第一手的跟你說，絕對沒有錯，因為他在乎這個事情，那我也記得他過世前一些小事，身體比較不好，然後走路，那個可能肌肉不是很好，然後他永遠穿勃肯鞋。你知道嗎？

蔡：之前去訪談事務所以前的員工，他有說假日的時候會穿得比較休閒一點。

曾：在他的生活裡，這個很有趣，我到過他辦公室一次，在他當院長的時候，也就是去拜訪他，請他為我寫推薦信的時候，非常的乾乾淨淨，收拾得很乾淨，所以大概是 1983、1984 之間，因為我認識他，在 1983，透過某一個長輩，然後我 1984 出國就是大概是在那個時候還是 85，我已經忘了，但是總之，他在當工學院院長的時候，在東海的辦公室，在工學院的辦公室，因為他當時擔任東海工學院長，我忘了到底是 83、84、還是 85？從美國回來的暑假的時候，我已經不是很清楚，但是我的意思是，重點在於，我拜訪過他的辦公室，窗明几淨，乾乾淨淨，就他對這個生活的調理是清楚的。

那後來在他的告別式上，他的孩子曾經談過一些有趣的趣事，我不知道你有沒有聽過，就是他永遠穿幾乎一樣的衣服，打一樣的這個帶，他永遠燒水燒完以後，會把那個水壺收起來，但是爐子上永遠乾乾淨淨的，他的孩子在回憶他的個性上面就提到，爸爸的生活就很簡潔，合乎現代主義那種，對線條、對環境還有對這個空間的看法，那我那個時候聽的時候也是突然想起來，我去他的工學院辦公室拜訪他的時候，看到的也是相同的印象，這個是很有意思的一個點。

1980 年代與陳先生書信論及後現代主義建築

蔡：您曾提及陳其寬先生曾與您分享 1983 年當時美國建築的現況，能夠回憶更多當時所談到的內容嗎？

曾：那我跟他的對話，然後關於對後現代主義的看法，對後現代主義這種形式歷史的形式，然後當然是假的，歷史是薄薄的，用這種裝石膏板等等做出來的東西的看法，我記得在信裡面他特別不滿意 Michael Graves 當時的波特蘭大樓，我可能要想辦法找出當時的信，大概就是這樣，是他給我的信，我給他的就在他那一邊了。

蔡：所以他當時有批評後現代的那一種不是忠於結構，是一個表面式的？

曾：應該是這樣講，我這樣想，我說我看到的，這個後現代建築漸漸起來了，我看到我在紐約看到飛利浦強森的 AT&T（美國電報電話公司紐約總部大樓），然後後現代主義等，那他的回信，如果我記的沒有錯，他回信的，你對這個美國的建築的看法還算是還蠻準確

的，後現代主義建築是一個屬於歷史形式的，並不能夠真的表現建築就這樣，他寫的很簡單，那是我寫給他的時候，我在說這些歷史，我的記憶當中是這樣。

陳先生的建築教育理念

曾：那我們在一些，另外的，你可能也都看到過，我們在一些東海的舊的文獻上面，當時是因為東海 40 週年，你有東海 40 週年的某一些出版品嗎？我建議你可以去找一下，我應該是在那裡看到過陳其寬先生當年出的設計題目，一年級的題目。

蔡：我有看到他寫那個文章，然後裡面有提到建築設計教育的重點，但是沒有看到具體的題目。就我看到的就是，大概他有帶學生有做一些拉力張力，還有相關的富勒圓頂結構的東西的照片。

曾：哪裡看到的？

蔡：我在羅時璋老師有幫他出一個叫做《游藝化境》，就是他過世之後，他有邀請很多親朋好友幫他寫一個文集，然後在那個文集最後面他有附他當時在建築雙月刊裡面在談說他對建築設計的想法，所以他講那個建築設計的想法，他裡面有一點提到，就是帶設計的東西，但是他沒有很具體到，像我們現在說讓學生做設計的題單。

曾：對，他只有講到一些蓋，應該不是題單，那個我還要再仔細去追索，也抱歉，我比較忙，也應該是因為東海建築系 40 週年，羅時璋時代有辦的，那也應該是在羅時璋找到的資料裡面，或者是在當時的出版品裡面，或者是當時在編輯的時候，我有稍微看到，我已經不太記得了，但是有看到過類似的資料。那當時的感覺，非常清楚的就是陳先生對於建築的看法永遠是跟幾何，我不能用永遠這個字啦，絕對是跟「幾何」，還有「結構、構造」有相當密切的關係，所以這也是我了解的，他對建築的看法，那應該可以在我跟他的這個 83、84 年左右的通訊裡面，我們在當提起這個後現代建築我的不滿意的時候，可以感覺在這上面，我們可以證實他對建築的看法。

關於陳先生的建築的理念與繪畫的特質

曾：剛剛都是記憶當中，所以接下來就是我個人，然後去抓我個人覺得陳先生的建築有趣的地方，就建立在有形的物質上面，對於構造與結構本身的興趣、他的精準，以及在無形中的空間的掌握；我不知道能不能夠這樣說，但是生長在那樣的年代，在中國大陸受教育，然後又因為要到美國去，替 Gropius 做事，在教育當中，美國的建築形塑了他在幾何材料跟結構上的精準度，然後屬於他，中國的性格的部分，就是那個無形的空間。

曾：這是我個人在跟他接觸，有注意到他對於有形物質的精準跟幾何跟構造之間、材料、構造、結構之間的，直接的、誠實的現代主義裡面，他的性格裡面屬於，讓我們說華人世界、把文人的那種空虛空間，所以他的作品裡面，你講那個文學院的中庭跟文學院本身的這個物質的性質之間，那即使是文學院本身跟張肇康先生的理學院，你一定也聽羅時瑋說過，他的細部都是更簡單的、更直接的。

我從這裡面的有興趣的事情就是，那我們在東海，都會覺得就很像 85 年以後，他在事務所裡面把他對建築的看法，都變成他的畫，因此他的畫裡面的虛實關係，特別的明顯，我想所有的人都會這樣說。陳先生性格裡面還有，說到這個話，陳先生性格裡面還有一些些幽默，平常不特別看得出來，可是他畫猴子，然後東海有一幅畫，羅時瑋有沒有跟你說是畫哪一位先生過生日，然後一堆猴子跟一隻老猴子，師母一直想把那幅畫要回去。

還有就是那個魚缸裡面的金魚，看到外面的世界，他的性格裡面的某一種幽默、悄悄的潛藏在他的畫裡面，沒有辦法在建築上呈現的，平常你也不覺得，那私底下偶爾會有一些一兩個有趣的對話，但是有趣的就是在畫裡面看的到。

蔡：他的很多簡體繪畫裡面，他還滿喜歡畫動物的。

曾：對，就是然後猴子是最多的，但是他的畫，我認為那個成就，包括他繪畫的方式，繪畫裡面透露的一些有趣的世界觀跟鋪陳，他能夠畫很微小的東西，他也能夠畫很巨觀的。

關於陳先生與貝聿銘先生

蔡：老師，我其實想要問你一個事情，就是，這是我自己的觀察。我覺得他在台北開事務所之後，他在 1970 年或 80 年代，他有跟你提過，他對貝先生作品的看法嗎？

曾：沒有，沒有。我還是必須說一件事情，外面的人在談他們兩個，然後我也可以感覺得出來，陳師母啦。陳先生就都不講話，陳師母就在旁邊講，我可以感覺得出來陳師母，電話裡面應該有跟你講他，這也不是秘密，就是當年有一封信，是貝先生寫給陳先生，要他回來台灣一起做東海，陳先生個人的詮釋跟陳師母的說法是，這指的是合夥人，而沒有上下的關係，因為陳先生的薪水，是聯董會給的，所以他們並沒有上下彼此的僱用關係，那陳先生反而都不跟我提這些，甚至我聽到的是貝先生在 80 年代底，90 年代初吧，80 年代肯定偶爾回台灣，才會去找陳先生，貝先生的事務所在 90 年代初曾經在台北有一個案子，當時有一些員工，他的事務所，如果回來台灣要做這個案子，也是直接進陳先生的事務所提供空間，或是在那邊開會，據我知道，聽說的，我並沒有直接。

蔡：但他們並沒有合作？，只是借用辦公室？

曾：對。這個誰可以證實這個事情？林洲民，還有一位叫董國男，好像在負責他當時在台北的案子，所以林洲民跟董國男可以更清楚的說明，陳先生跟貝先生，但是我必須說一句

話，陳先生的特質是，我從來沒有聽他說過一句埋怨貝先生的話，沒有，因為我尊敬陳先生，我也尊敬貝先生，但是如果有彼此，這樣的，我一定會記得，但是我可以知道他對張肇康的建築很花錢，材料也花錢，細部也花錢，是比較不以為然，他認為好的建築其實可以用很簡單的方法達到，這個，在文學院跟理學院兩個不同的學院建築上，你也可以看的到，因此我應該可以證明，我應該可以說明，就是他也許對教堂所有的細節都很在乎，他也許對張肇康先生的某一種建築觀，跟他是不太合的，看法是不一樣的，這個他都有表明，但是對貝先生，我從來沒有聽過他有抱怨。

蔡：那他在談教堂那個時間是哪一個時間點？是你已經回到東海任教？

曾：他要我修，所以就是在 2001 到 2004 之間，就是在那個時候在談教堂，所以他對於每一個 detail 他應該要怎麼樣，他都非常的清楚，他腦中都有那個畫面。

蔡：我覺得那也蠻有趣的，就好像跟他是一個畫家有關。

曾：對，就是對線條的敏銳，他對那個光影，其實在教堂怎麼修，都可以感受出來。

關於吳建盤

曾：我還要跟你講一件事情，臉書上有一個人叫吳建盤。

蔡：有看到。

曾：我昨天在臉書上看到，剛剛過來，那吳建盤，常常去，吳建盤是那個吳良宗的小孩，我有一次在演講當中，不曉得是不是，因為我那時候還沒有臉書非常多年前，我應該是在當系主任的時候，我有一次演講，我在講東海，有一個人來跟我說，他說在他心裡面，我不確定是不是吳建盤，有一個人跟我說，他跟我說他爸爸當年，在處理教堂的時候，每天看到的都是陳其寬，這個陳其寬先生每天都在工地，他爸爸永遠一起工作的就是陳其寬，他在跟我說他覺得教堂的 credit 好像多給陳其寬一點。

個人觀點：價值最高的陳先生設計的東海校園建築

蔡：您覺得價值最高的陳先生所設計的東海校園建築為何？為什麼？（在「建築的態度」一書，王增榮曾提及：藝術中心、衛理會館、路思義教堂）

曾：我認為那個陳先生自己的作品非常清楚，就是藝術中心、路思義教堂，那個衛理會館也不錯，也很好，但是我自己認為是這兩個。

因為這兩個很清楚的都是建立在結構跟幾何上面，這個當然也是，但是藝術中心能夠再從原來的建築系，也就是後來的工工系的那個實驗室，然後柱子轉 45 度，把傘的幾何解

決，完全沒有需要附加的東西，那個傘狀結構，尤其是在做藝術中心的燈一打，然後兩邊的牆跟那個傘之間的漏縫的關係，美！傑作！那個應用坡度的 **positioning**，然後讓這整個房子從上面看簡單到，往下走的樓梯正好跟坡度一樣，可以把舞台打開變成前後，都是極了不起的，也就是說路思義是一個物件 **monument** 給路思義的，就給他爸爸威廉那個什麼等等這個。

因為藝術中心肯定，是呈現這樣的所以在 **position** 上面沒有的永遠不需要爭辯的同時，他在這種平屋頂，可以看到構造，傘狀的，跟建築元素之間的關係，這個牆這個頂之間的漏縫、每一個元素之間的清楚、運用坡地的關係，那當然每一個人都會說，張肇康的體育館也運用了坡地，使得整個量體變低矮，但是我認為這邊用現代主義的語言更準確而清楚的，空間裡面的構造的關係，大的、圍繞的、前後的，讓我們說，如果他對於空間的概念，就很像那個金魚缸裡的金魚，看著外面的世界，這個跟後面的之間的關係，美麗的傑作！然後那一棵樹跟自然跟人造之間的東西，然後就進入月洞。我認為，這兩個絕對我要挑。首先就挑這兩個。



作者學術著作發表

研討會論文

- the Exile's Imagination of China: Interpreting the Nostalgic Creations in Chen Chi-Kwan's Architecture and Paintings from the "Off-Modern" Perspective 發表於 14th International Symposium on Architectural Interchanges in Asia (ISAIA), Kyoto, September 10 to 13, 2024 年。
- 〈未來中的懷舊：以「離現代」解讀陳其寬疊景式水墨畫與僑生大學的空間意涵〉現代中的傳統—2024 臺灣藝術史學術研討會，發表於臺南市立美術館，2024 年。
- 〈「離現代」觀點的臺灣戰後大學校園空間：解讀僑生大學的懷舊性創造〉中華民國建築學會第三十六屆建築研究成果發表會，發表於國立聯合大學，2024 年。
- 〈陳其寬先生大學校園規劃的設計脈絡與文化內涵研究：以中央警官學校為例〉，2023 台灣文化資產學會年度研討會，發表於國立台灣藝術大學，2023.11.17
- 〈空間造境的現代性：論陳其寬先生建築與繪畫聯繫的意眼〉《中華民國建築學會第三十五屆建築研究成果發表會論文集》：469-474。本論文獲第三十五屆建築研究成果發表會優秀論文發表獎，2023 年。
- Ning Tsai (2022) "Modernization of Chinese Garden concept in University Campus Landscape Design: From Hua Tung university to TungHai university" Docomomo 17th International Conference 2022, València, Spain, 6th to 9th September, 2022.
- 〈轉抽象為意象：陳其寬薄殼建築與現代水墨的空間共通性〉《中華民國建築學會第三十三屆建築研究成果發表會論文集》：780-798，2021 年。
- 〈建築初始教育的轉變與恆久—以成大建築系一年級設計課程教學為例〉《中華民國建築學會第三十二屆建築研究成果發表會論文集》：629-324。

期刊論文

- Urban Textured Paintings: Exploring Chen Chi-Kwan's High-Rise public Architecture and Over-all Ink Paintings from the 'Global South'發表於 18th DOCOMOMO CONFERENCE-Modern Futures: Sustainable Development and Cultural Diversity, Proceedings (EI, Engineering Index Compendex)，頁 627-634，2024 年。
- 〈現代性的移植與轉化：論陳其寬的薄殼建築與意象山水〉發表於《現代美術學報》(Journal of Taipei Fine Art Museum)，第 46 期，頁 85-131，2023 年。
- Modernization of Chinese Garden concept in University Campus Landscape Design: From Hua Tung university to TungHai university 發表於 17th DOCOMOMO CONFERENCE-Modern Design. Social Commitment and Quality of Life, Proceedings (EI, Engineering Index Compendex)，頁 1166-1175，2022 年。