

異視界——陳其寬風景畫中的生命表述

朱正卿

A Peculiar Horizon—The Representation of Life in Chen Chi-Kwan's Landscape Paintings /
Chu, Cheng-Ching

摘要

1948年8月，陳其寬赴美留學，1951年至葛羅匹斯（Walter Gropius, 1883-1969）的聯合建築師事務所 T. A. C.（The Architect's Collaborative）工作。在此期間，他拾起畫筆，以中國傳統的筆墨為媒材進行繪畫創作。陳其寬雖然在幼年時曾於私塾學習過古文與書法，但卻不曾接受過正統的水墨畫訓練。有趣的是，這延續了一輩子的「業餘」，在吳訥遜（Nelson Ikon Wu, 1919-2002）的口中卻成了「三百年來第一人」。

為什麼吳訥遜對陳氏的評價如此之高？陳瑞文認為，在論述臺灣藝術發展史時，常常被遺漏的陳其寬的作品不與世界藝術同步，又疏離於臺灣藝術的發展。他的作品營造出了一個「幻境的、建築的、超時空的、輕靈的、純粹的想像世界。」陳其寬的風景創作題材汲取於生活，源自於自然，然後再根據自己獨到的眼界，完成一件件「不執著於主體」，且「異化客體對象」的作品。據此，本文發現，無論就藝術家觀察世界的模式或創作形式的結果而言，陳其寬風景畫的特點均展現了一種「異樣視界」。而且，此「異樣視界」還以不同的風貌被築構起來。是以，本文將陳氏前往美國之後（1948年）的作品為核心，將其風景畫的風格分為三種圖式：

- 一、理性規畫、感性表現的工程圖樣繪畫
- 二、天旋地轉、日月並存的鳥瞰迴旋式山水
- 三、門裡窗外——園林造景的套用與層層鄉思的漫遊

可以發現，雖然陳其寬風景畫的三種形式存有差異，但他所製造的藝術世界始終由「客體與心靈的統合」而成——鄉情意象——在卡西勒（Ernst Cassirer）「雙重實在」（自然的實在與人生的實在）的對話中傾訴出來。繼而，本文再檢視卡西勒言說與上述三種風景畫風格之對應，並試圖討論陳其寬是如何地將生命境遇注入他的作品之中。

關鍵字：陳其寬、卡西勒、鄉情意象、異視界、符號活動

壹、前言

1957年11月，¹任教於耶魯大學的吳訥遜（Nelson Ikon Wu, 1919-2002，筆名鹿橋）在《藝術新聞》（*Art News*）中敘述了陳其寬（1921-2007）風景畫作的特性：「他所創造的ideograms『意象』是源於傳統，取之於自然的。他心中的眼可從各種角度來觀察事物，時而由上往下瞰覽，時而如坐直升機一般上下移動欣賞一座峭壁。」²並認為陳其寬是「三百年來第一人」。³根據前引來看，吳氏的讚譽應該來自於陳其寬觀察世界的視野迥異常人，致使風景畫的構圖饒富異趣。顯然，伴隨航空時代的來臨，陳其寬拓展了另一扇觀察世界的窗口，其創作因而與傳統中國水墨畫大相逕庭且受人矚目：⁴

從西方的眼光來看，的確是他的繪畫在觀念上、在處理的方式跟技巧上，完全跟當代的台灣或是在中國本土的這些藝術是比較不一樣的，顯得非常地特別。……他某個旋轉的系列作品裡面，又有那種宇宙豪放的天際，或說是一種宇宙冥冥之間運轉體系的關係，他又把它融進來了。所以我想，這是中國文人畫裡面，又有一種西方的味道，然後又把傳統的、東方的思想接合在一起。⁵

1990年8月27日，臺北市立美術館舉辦「中國·現代·美術」國際學術研討會，郭繼生發表《傳統的變革——陳其寬的藝術》論文後，與會人士對陳其寬「究竟是畫家，還是建築師」起了議論。⁶關於這一點，李鑄晉說：「我們發現其中有一個特殊的現象——做為一個畫家，他在國外的名聲似乎大於國

¹ 陳其寬真正開始業餘繪畫是在1951年到了臨近波士頓的康橋的時候，而他在美國東部各地舉辦畫展始於1952年。參見胡懿勳、郭暉妙主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《陳其寬：構築意繪》，臺北，國立歷史博物館，2008年，頁48。

² 轉引自郭繼生，《陳其寬 中國巨匠美術週刊 064》，臺北，錦繡出版社，2002年，頁3。

³ 參見漢寶德，〈自眼界到境界——看陳其寬的藝術〉，《陳其寬 / 晴川》，香港，翰墨軒，1996年，頁66。

⁴ 1952年，他在麻省理工學院藝術館首開個展，開個展的原因，據他自己說：「我在紐約、波士頓等地，常到藝廊看畫展，中國畫看來去都是傳統的東西，不是山水，就是花鳥，構圖或畫法也差不多一個樣子，幾乎沒有新意。」陳氏始在波士頓卜郎畫廊展出時，被波士頓《基督教科學箴言報》（*Christian Science Monitor*）評為具有中國傳統與新表現的畫家。1954年在紐約的懷伊畫廊展出時，又被《紐約時報》（*The New York Times*）評為具有新的創意，與千篇一律的中國不同。參見洪文慶，〈意·陳其寬——將傳統國畫現代化的先驅〉，《典藏古美術》，2009年8月，頁93。

⁵ 引自2003年12月2日黃海雲訪談稿，參見胡懿勳、郭暉妙主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《陳其寬：構築意繪》，臺北，國立歷史博物館，2008年，頁50-51。

⁶ 參見鄭惠美，〈包浩斯精神在臺灣——陳其寬的建築與繪畫〉，《現代美術》111期，2003年12月，頁29。

內。在臺灣，一般人認為他是一位建築師，知道他是畫家的人反而不多。」⁷追根究柢，此現象的導因可能是陳其寬和臺灣的關係，較明顯地建立在他的建築事業上。⁸陳氏不曾收過學生，他的繪畫潛心獨創，既不歸屬流派，亦不受風潮影響。因此，不只是他的繪畫讓人感到耳目一新，甚至其角色定位與創作類屬的跨域與游移特質，都不為臺灣深入理解。陳瑞文如此說道：

評論界在論述台灣藝術發展史時，陳其寬常常被遺漏，或者不知如何定位，尤其在本土化高漲的今日，陳其寬的作品似乎也顯得尷尬，然而，「被遺漏」、「不知如何定位」和「作品處境的尷尬」等問題，卻可能是他作品的最大特色。「被遺漏」，這是他與台灣外在的藝術運動保持距離所致；「不知如何定位」，這是因為他的藝術探討介入到一個大家所陌生的範疇；「作品處境的尷尬」，則是因為他的作品所涉及的，無關乎外在世界和本土議題，而是一個幾近「非此非彼」（不固執於主體，也非依據客體對象）的虛擬介面，某種幻境的、建築的、超時空的、輕靈的、純粹的想像世界。⁹

漢寶德認為，在這種情況下，要使體制內的藝評家對他的地位加以肯定，甚至推廣他的思想與觀念，是不容易的。¹⁰相較於眾人對陳其寬的身分認知，藝術家的自我剖析，則顯得別有趣味：「如果在建築與繪畫上只能擇其一，會選擇繪畫！」（陳其寬晚年自述）這不難看出，陳其寬對自己在繪畫上的表現，要比對建築更有自信，更加滿意，更加熱愛。¹¹他說：

畫畫可以逃離建築工作的現實環境，建築工作被拘束、壓抑，限制很多，要面臨業主、預算、法規、結構、水電、尺寸精準、建築職照、包商、監工、施工等說不完的問題；而畫畫卻很自由，沒人管你，創作空間很

⁷ 鄭惠美，〈包浩斯精神在臺灣——陳其寬的建築與繪畫〉，《現代美術》111期，2003年12月，頁29。

⁸ 陳其寬於1948年進入美國伊利諾州立大學深造，1954年與貝聿銘合作設計東海大學，1957年主持東海大學建築事宜，1960年返臺擔任東海大學建築系主任，……1963年路思義教堂落成，1967年當選臺灣十大建築師，1980年任東海大學工學院院長，……。主要參考〈陳其寬教授生平與建築創作年表〉，《建築師》，2007年10月，頁105-106。

⁹ 陳瑞文，〈非此非彼的藝術世界——關於陳其寬的作品特色〉，《典藏今藝術》，2004年8月，頁54-55。

¹⁰ 參見漢寶德，〈自眼界到境界——看陳其寬的藝術〉，《陳其寬／晴川》，香港，翰墨軒，1996年，頁75。

¹¹ 參見潘禧，〈陳其寬：東西美術交會的水墨畫先知〉，《藝術家》，2008年1月，頁396。

大，畫山水畫時好像自己在遊山玩水，有很大的快樂。¹²

在陳氏的生活中，建築工作屬於現實的實在，而畫畫當為一種超越現實的實在，是一個可以跳脫現世的捆綁與不可割捨的桃花源。

陳其寬 1921 年生於北平，小學至高中分別於北平、南京、安徽、四川就讀，之後隨著政府到達重慶，1940 年就讀中央大學建築系。二戰末期被徵召到印緬戰區，抗戰勝利後，回南京工作。1948 年 8 月赴美留學，再至葛羅匹斯 (Walter Gropius, 1883-1969) 建築事務所工作，並被推薦到麻省理工學院去兼課。1954 年回臺參與東海大學校園規劃，1960 年 9 月回臺定居臺灣，2005 年移居美國舊金山。陳其寬藉由創作所遊玩的「紙上山水」，多半就是他青少年時期曾經遊歷的故國山河。那些歷歷在目的直觀或魂縈夢牽的記憶，造就了一種「鄉情意象」，並以感性形式顯現出來。恩斯特·卡西勒 (Ernst Cassirer, 1874-1948) 作為 20 世紀德國新康德主義馬堡學派 (Marburger Schule) 的代表，從「人」——藝術創作——「人生」的存在機制中提出見解，他說：

藝術並非是對「空疏」的形式的顯示和享用，我們在藝術之媒介和藝術形式中所直觀到的東西是一種雙重實在：即自然界的實在和人生的實在。任何傑出的藝術作品，都為我們提供了對自然和人生的一種嶄新切近的解釋。不過，這種解釋只有以直現的方式而不是概念的方式才有可能；只有以感性形式的方式而不以抽象記號的方式才有可能。¹³

結果，引文所揭示的，正說明畫家以「自然的實在」憶寫出「人生的實在」，並以獨特之點、線、面譜成其藝術生命。在卡西勒的哲思中，藝術創作是一種「勞作」(work)，並可作為上述二種「實在」之中介。「就是人的『符號活動』，人性的『功能統一性』的展現。符號的活動是多元的，是一有機的整體的文化創作。」¹⁴人唯有通過符號形式化的自我冶鍊，才能走向意義的光照。總而言之，人之符號化活動所體現的「自發性和創造性，就是一切人類活動的核心所在。它是人的最高力量，同時也標示了我們人類世界與自然界的天然分界線。

¹² 參見典藏今藝術編輯部，〈第八屆國家文藝獎得主陳其寬〉，《典藏今藝術》，2004 年 8 月，頁 52。

¹³ Cassirer, Ernst (卡西勒) 著，于曉等譯，《語言與神話》，北京，生活·讀書·新知三聯書店，1988 年，頁 103。

¹⁴ 伍至學，《人性與符號形式：卡西勒〈人論〉解讀》，臺北，臺灣書店，1998 年，頁 40。

在語言、宗教、藝術、科學等符號王國之建構中，人所努力從事的不過是建造他自己的宇宙——一個使人類經驗能夠被他所理解和解釋、聯結和組織、綜合化和普遍化的符號的宇宙。」¹⁵

援引卡西勒言說，將陳其寬風景繪畫作為「自然界的實在」和「人生的實在」之中介，則當以感性形式——「符號」——成為一種「印記」。印記不是瑣碎片斷的總合，「記憶包含著一個認知和識別的過程，包含著一種非常複雜的觀念化過程。以前的印象不僅必須被重複，而且還必須被整理和定位，被歸在不同的時間瞬間上。」¹⁶如果，陳其寬的記憶可以被概念化、重整化，那麼，其所創造的風景印記又如何歸納分類？各階段的印記之內涵與特質為何？其所造就的「異視界」如何反照陳氏的生命樂章？是以，本文以畫家前往美國（1948年）之後創作的風景畫為主，將之分為三種圖繪範式，以討論卡西勒「符號活動」言說與藝術家生命況味之間的關聯。

貳、理性規畫、感性表現的工程圖樣繪畫

陳其寬畫風的形成，來自長時期的摸索和無數系列的形塑，其關鍵性的轉折必須提到 50 年代歐美如火如荼的抽象繪畫運動。……在 1949-1950 年間，他就讀的伊利諾大學和加州大學建築系，便與德國包浩斯（Bauhaus）學派關係密切，而 1951-1954 年間他所任職的葛羅匹斯建築事務所，主持人葛羅匹斯更是二次世界大戰前被迫流亡美國，任教哈佛大學建築系、包浩斯學派的主要領航者之一。¹⁷

陳其寬赴美學習的是建築，受到包浩斯教育的薰陶及影響：

一切視覺藝術努力的最終目標乃為建築物。……建築師、畫家、雕刻家，對於建築自體底性格，不得不有新的認識。……建築師、畫家、雕刻家，必須要成為技能者。藝術不是「職業」，藝術家與技能者之間，在本質上不應有差異的存在。藝術家的本質應該是技能，技能就是創作底構想力

¹⁵ Cassirer, Ernst (卡西勒) 著，甘陽譯，《人論——人類文化哲學導引》，臺北，桂冠出版社，1991 年，頁 320。

¹⁶ 同上註，頁 75。

¹⁷ 陳瑞文，〈非此非彼的藝術世界——關於陳其寬的作品特色〉，《典藏今藝術》，2004 年 8 月，頁 53。

的泉源。¹⁸

在建築專業的培養與繪畫審美的認識之下，陳其寬自白：

我是建築系科班出身。在抗戰時期考入中央大學建築系攻讀西方工程，建築系是全盤西化的教學方式，非常注重美育培養。爾後完成伊利諾大學建築碩士學位、加州大學洛杉磯分校研習工業設計、陶瓷及繪畫。所以，建築師本身必須具備藝術家素養。在國外，有許多收藏家反而蒐集建築師的草圖，認為草圖本身就是一種藝術品。其實，許多事實證明，建築師是可以當畫家的。例如：齊白石，就是木匠出身。¹⁹

奠基於學院訓練上，西方式的工程學涵養並不避諱地滲透到他的水墨風景畫中。迥異於繪畫，建築必須經過計劃，整個過程充分呈現理性計算，它從構想開始，而構想包括題材與構圖，其目的在呈現一種思想與觀念。建築設計的構圖是為建築圖，其為工程圖的一種，目的在於說明（to-illustrate），而非表現（to-express）；是為建造過程而產生的一種工具，並不是藝術。它的依據是投影幾何學，²⁰是不能有尺寸上的差誤的。建築畫大體說來有兩種，第一種是透視畫，它比較接近繪畫；第二種是工程畫，通常以平面圖，立面圖與剖面圖表示之。平面圖是自上而下看的解剖圖，立面圖是沒有透視消點的建築外觀圖，剖面圖則是把建築切開看到內部的解析圖。²¹回顧陳其寬 1950 年代的《街景》（圖 1）、《運河》（圖 2），長幅立軸的畫面兩側，配置著大小不一、錯落有緻的屋頂，舢舨或人物點綴中央，這即是平面圖手法的充分運用與冒險實驗：

1952 年的《街景》和建築平面圖是有點關係的，可是，我（陳其寬）並不想畫建築圖；同年的《運河》也一樣，主要因為中國畫裡沒有這種畫

¹⁸ 參見 Hilberseimer, Ludwig, Rowland, Kurt 著，劉其偉編譯，《近現代建築藝術源流》，臺北，六合出版社，1996 年，頁 229。

¹⁹ 參見吳慧芳整理，〈以毫末之筆，塑寰宇之妙——陳其寬、林明哲對談節錄〉，《陳其寬 / 晴川》，香港，翰墨軒，1996 年，頁 88。

²⁰ 投影幾何是透過正投影、斜投影、透視投影等各式投影的基本原理，探討點、線、面、體在空間的位置、構造、大小及相對比例，進而表現在平面上的一種應用科學。其所涉及的「工程圖學」，是工程科系學生的基礎。參見胡懿勳、郭暉妙主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《陳其寬：構築意繪》，臺北市，國立歷史博物館，2008 年，頁 93。

²¹ 參見漢寶德，〈自眼界到境界——看陳其寬的藝術〉，《陳其寬 / 晴川》，香港，翰墨軒，1996 年，頁 74。

法，我是在做試驗，開拓可能性，我想這樣也可以變成一幅山水畫，不一定要像傳統山水畫那樣。²²

李鑄晉說：

《街景》及《運河》，陳其寬把江南生活的回憶，飛行的眼界與建築學上所用的「投影幾何」(descriptive geometry)一類的技巧應用到他的畫中。畫面中佈滿造形結構抽象的屋頂及院落，與之對比的是市街上活動的車輛、行人，……如果我們拿他的畫與廿世紀初期的西方大師蒙特利安(Piet Cornelies Mondrian 1872-1944)做一比較，則蒙特利安以西方純理性哲思的精神，對畫面採過於理性化的解析，簡化直至最簡單的橫、直、有色線條結構；相對地，陳其寬在抽象與寫實之間尋得了一種和諧感，兼具理性而又極富人情味。²³

從李氏的敘述中，或許可以看出陳其寬的個人風格在此系譜中的演譯分歧：這樣的構圖與造形絕非單一的「水墨平面配置圖」。

再就作品主題內容而言，這時期的表現意味著陳氏對其早期生命階段的遙想和織補。這樣的創造活動，在卡西勒的視野裡，是一種畫家想望的「現實的實在」(理性)與傳統東方人情餘韻的「心靈的實在」(感性)交織糾纏後的結果：

現實的真正概念不可能被表達成一個存在的簡單和抽象的形式。它實際上包含了全部豐富多樣的精神生活……在這個意義上，任何新的「符號形式」——不僅指認識的概念和體系，而且包括藝術、神話和語言的直覺世界——都再現了一個由內至外的內容，「一個世界和心靈的綜合」，它獨自為我們創造了一個二者真正的統一體。²⁴

陳其寬從小即嘗盡搬遷之苦（在江西、北京、南京之間來回搬移）。1931

²² 引自黃梅香，〈與陳其寬先生談他的繪畫創作〉，《現代美術》111期，2003年12月，頁49。

²³ 李鑄晉，〈陳其寬的意眼〉，《藝術家》，1996年12月，頁387。

²⁴ 參見劉大基，《人類文化及生命形式：恩斯特·卡西勒、蘇珊·朗格研究》，北京，中國社會科學出版社，1990年，頁9。

年9月，日本發動「九一八」事變，佔據東三省，前進華北，直逼北平。1933年，陳氏舉家由北平遷返南京，就讀南京中學、鎮江中學。當時的他已經搭乘津浦鐵路，在北京、南京之間來來回回4次，流離歲月中的所見所聞都成為他日後創作的重要素材。²⁵由此可以理解，六朝古都（南京）的生活與學業啟蒙階段是他生命歷鍊與考驗的起始，亦沉澱出他的生命底蘊與創作條件。卡西勒所謂「一個世界和心靈的綜合」在陳其寬「工程圖樣」繪畫的表現中，反倒生成一種別於文人墨戲的嚴肅性。潘禧認為此舉不啻是為「自我醫療」²⁶的良方——投以江南景致用工程平面圖的構成，環扣出錯落又連貫的記憶之鍊，統一沖融了陳氏的現世與過往，呈現一個新的「符號形式」。

叁、天旋地轉、日月並存的鳥瞰迴旋式山水

1960年代，陳其寬在東海大學教書並從事建築事務。此時期的《午》（圖3）畫的是一個紅日當中，四邊各一個山頭向著它高聳，所使用的視點全然不同於中國傳統的角度。其靈感得自1966年在花蓮的環島公路仰首觀望，並受到由下往上拍攝摩天大樓仰視的影響。²⁷在1967年的《迴旋》（圖4）裡，當觀者注視畫軸底部，很可能會認為這只是一幅常見的直立山景，但是當目光往上移動時，便可發現垂直的視點變成水平的視點。這種天旋地轉、左擺右晃的觀看方式，和飛機起降與轉彎時看到的景致非常類似。根據陳其寬本人回憶：

第二次世界大戰的時候，我被征去做翻譯，由重慶派到昆明受訓，再從那裡坐軍機到印度的雷多。……在下降時「飛機」轉得很快，它一轉簡直和地景垂直。那時從飛機窗口向外面看，茶田都變成立的。很妙的是，看到的是茶田立面的景致，不但是立的，而且飛機在轉，立景便一直在變。這個印象很特殊，而且深刻。²⁸

由於科技的進步，使人們得以經驗飛行的驚奇，而這種普適體驗形成了陳其寬許多類似作品的重要基礎。²⁹他將這種觀照所得稱作「物眼」³⁰：

²⁵ 參見鄭惠美，《第八屆國家文藝獎得主——陳其寬》，http://www.ncafroc.org.tw/Content/award-prize.asp?ser_no=39&Prize_year=2004&Prize_no=%A4K&prize_file=Prize_Desc（瀏覽日期：2012年9月4日）

²⁶ 參見潘禧，《臺灣近現代水墨畫大系——陳其寬》，臺北，藝術家出版社，2007年，頁47。

²⁷ 參見李鑄晉，〈陳其寬的意眼〉，《藝術家》，1996年12月，頁391。

²⁸ 參見郭繼生，《陳其寬 中國巨匠美術週刊064》，臺北，錦繡出版社，2002年，頁18。

²⁹ 2003年3月20日陳其寬訪談稿：「我對科學這方面的興趣，是源起於赴印度當翻譯官的那

跟科學有關係的則是「物眼」。……20世紀初科學慢慢發達，望遠鏡、顯微鏡、還有照相機紛紛出現，這些都是因為科學發達所產生的衍生物，甚至包括飛機，好比你現在可以坐在飛機上看東西，與你從前只能走路看東西就不一樣了。³¹

由於如此，人的視界大幅提升與改變，創作與審美活動亦隨之革新：

將山水轉成 180 度，看看是什麼樣子？最後，月亮、太陽都出現了，整個作品畫面就出來了。在中國畫裡從來沒有這種的表現，因為我同時把「動」與「時間」的觀念放進了畫作中。……我有一幅作品《遙》(1988)，我想像一個太空人從外太空看地球的樣子，他往下看到地球，然後看到兩邊的地平線，從地平線可以聯想到這邊有太陽，那邊有月亮，所以，很多現象都可以想像得出來，這種現象是與科學息息相關的，當你從顯微鏡或望遠鏡看出去，也是可以看到很多不同的現象。顯微鏡可以幫助我們看到平常肉眼看不見的東西，使用天文望遠鏡可以把宇宙的深度更擴大，現在進步到電子類產品都有這樣的功能，讓我們明白原來看東西是可以如此多角度、多變化。³²

作品裡，「空間」擺盪，「時間」則隨之延展。高居翰認為此即所謂「時空二重性」，它暗示空間的移動與時間的推移，這樣時空交錯的手法，含蓄地烘托出現實。³³高視點飛旋的想像，天地並置又顛倒的自由，日月同出且對立的構成，

段旅程（按：1945年，25歲）。當時，我搭飛機前往印度，快要抵達之際，飛機是側著飛轉彎下降。當飛機側著飛的時候，我從窗裡看到的景致也就跟著飛機斜飛的角度傾斜，而原來風景的景象經過飛機一斜轉之後就變樣了，所以看起來反倒像是窗前掛了一幅畫一般。但是，這張畫並不是掛在那兒不動的，因為飛機仍不停地在轉，所以畫也跟著動。那種奇妙的感覺就像是有張畫在空中，上下都在轉，下面轉的慢一點，上面轉的快一點。」參見胡懿勳、郭暉妙主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《陳其寬：構築意繪》，臺北，國立歷史博物館，2008年，頁80。

³⁰ 〈肉眼、物眼、意眼與抽象畫〉一文原刊於《作品》3卷4期，臺北，1962年。「科學上發現的工具把我們視界的範圍擴展到無窮，換言之，我們有了『物眼』；由『肉眼』、『物眼』所見，心理上，精神上產生共鳴，新的想法與看法產生，名之為「意眼」。」參見胡懿勳、郭暉妙主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《陳其寬：構築意繪》，臺北，國立歷史博物館，2008年，頁166-168。

³¹ 引自2003年3月20日陳其寬訪談稿，參見胡懿勳、郭暉妙主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《陳其寬：構築意繪》，臺北，國立歷史博物館，2008年，頁79。

³² 引自2003年3月20日陳其寬訪談稿，參見胡懿勳、郭暉妙主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《陳其寬：構築意繪》，臺北，國立歷史博物館，2008年，頁82。

³³ 參見高居翰，〈陳其寬的畫〉，《陳其寬畫集》，臺北，藝術圖書出版社，1981年，頁14。

婉延穿梭在叢山中的河流，……使人感受到「在『高空鳥瞰式的轉動造景』中，陳其寬同時結合仰視、平視與俯視的觀看角度，只不過，整體看來仍以高空俯視作為主軸。……《迴旋》裡沒有飛機，而是我們的畫家在飛；他帶了我們的文化，我們的心去飛，他借給我們他的畫眼去看。」³⁴卡西勒提示我們：

人類不但是一種受外在豐富的印象所吸引的生物，他還能以確定的形式，加諸這些印象而控制之。而他所用的形式，分析到最後，乃是由思想的、感覺的、意願的主體自身所引伸而來的。換句話說，人自己的內在心靈就有提供「形式」的潛力，可以以各種方式把符號表現成具體的文化內涵。³⁵

吳納遜所說的「高空鳥瞰式」的旅行經驗和「轉動造景式」的視覺體驗，是每一個坐過飛機的人、看過相關動態影片的人所能理解的，甚至他們可因此產生生理刺激而印象深刻（尤其對初試者），所以，陳其寬所掌握的是人們能被外在豐富印象所吸引的普適特性。這種藝術形式「帶有強烈的主觀色彩，是藝術家對人類經驗、人生哲理所做出的組構。但是這種組構形態卻又要借助於客觀自然形態，以期構成一個能夠調動廣泛感應力的層面。於是，這就為心靈的體現和傳達，創構了『第二自然』……藝術形式，是對藝術直覺的提煉，也是對藝術直覺的允諾。是對藝術直覺的耗用，也是對藝術直覺的保存。」³⁶而「構成一個能夠調動廣泛感應力的層面」正指出陳氏「鳥瞰迴旋式」的「能動性」（agency）——驅策觀眾自主地理解畫家的個人生命領悟。

一覽陳其寬的人生旅途：二戰末期被徵調當印度戰區中美聯合遠征軍少校翻譯，除了難得的搭機經驗外，足跡也因為戰爭而遍及川、滇、黔、桂西南各省及印度、緬甸；兒時居住北平與後來駐腳夏威夷仰觀天象的經驗，³⁷……陳

³⁴ 吳納遜，〈陳其寬畫集序〉，《陳其寬畫集》，臺北，藝術圖書出版社，1981年，頁11。

³⁵ 參見傅佩榮，《境界的嚮往：柏拉圖·奧古斯丁·叔本華·卡西勒》，臺北，洪建全基金會，1994年，頁69。

³⁶ 余秋雨，《藝術創造論》，臺北，天下遠見，2006年，頁163-164。

³⁷ 陳其寬說：「在夏威夷時，我住在很高的樓層，房子朝南，幾幾乎乎每天都看得到『日月合璧』。我站在陽臺看太陽剛剛要下山，月亮已經升起來了，都是從東邊升上來西邊落下去的，一個剛剛升上來，一個正好要落下去，同時都可以看到。所以，我的畫裡有很多都是這樣畫的，我覺得這是自然的現象，把頭轉一轉，就都看得到兩邊的風景，我等於可以看到地球是圓的。所以，我真正體會到『日月合璧』是在夏威夷，不過，在那之前我已經開始在我的畫裡，同時畫出日、月。」又說：「小時候，我住北平時，我的家人就常告訴我，這顆星是每天太陽下山後，天上最亮的一顆星，那時我就有這個印象。後來，我去查天文書，確實有這星存在，所以，現在我的畫裡就出現這顆星。因此，我畫日、月、星星，也與天文的觀察，看天文學的書，都有點關聯。」參見黃梅香，〈陳其寬訪談錄〉，《陳其寬的繪畫藝術之研究》，中國文化大

氏將這些豐富又懾人的印象凝聚為一股鮮明的記憶，用身體（眼睛）的參與，「保存」並「延續」³⁸了「人」與「自然」之間的關係。這種「錄影式繪畫」截然不同於未來主義（Futurism）將形象片段化以呈現時間與動作，但我們卻可以輕易地察覺世界因身體運動而來的改變。此種「強力扭轉」即是一個樣式、一個符號，它攜領觀者的眼與心，一併迴旋在一個已離去但又記憶鮮活的真實景觀當中。

肆、門裡窗外——園林造景的套用與層層鄉思的漫遊

建築常強調一個重要的觀念，就是希望建築物能和外面相通，通常都靠一扇小窗看到外面，現在有許多新建築，尤其在亞熱帶地方，室內與室外完全打通，像日本那種拉紙門的房子，紙門都拉開後，就會感覺庭園的景進入房間，變成室內的一部分，感覺室內與室外是相通的。我畫過一幅《內外交融》（1993）就是相通的，這種相通和透明感覺相似，所有景都拉近了，也等於你和自然更為接近。所以，後來在國外有許多新的建築，房子根本就是玻璃組合的，然後，把玻璃打開就是整個外面世界的景，人與自然就完全融合在一起。而且，因為做建築，窗子是很重要一個元素，因為這就好像人的眼睛，窗子放在哪裡？怎麼開法？建築上很注重這個。³⁹

陳氏是以《慾》（1986）、《橋》（1988）、《雙境》（1992）、《步移景動》（1994）（圖 5）等作品提醒了觀者，中國園林造景的傳統情感是可以用的手法展現在水墨繪畫中。實際上，在此之前，1953 年的《風帆入室》與 1955 年的《靜觀》就初次呈現了「窗門框景構圖」⁴⁰的特質，鄭惠美將此歸結為：「空間上，他常用窗，製造另一個空間的景深，且形式多元多樣，有圓形、扇形、梯形、

學藝術研究所論文，1996 年，頁 300、114-115。

³⁸ 敏捷靈巧的「感官」才能感知事物之間，基本上存在著一種延續。參見 Jullien, François（余蓮）著，卓立譯，《淡之頌——論中國思想與美學》，臺北，桂冠出版社，2006 年，頁 53。

³⁹ 參見黃梅香，〈與陳其寬先生談他的繪畫創作〉，《現代美術》111 期，2003 年 12 月，頁 49。

⁴⁰ 他最早的窗式框景構圖，出現於 1953 年的《風帆入室》中，他利用一扇敞開的窗戶，來分隔室內與室外空間，並框出室外富變化的景致。其次，運用各式洞門以區隔空間變化的框景構圖，則多採洞門層層相間，然後利用洞線的導引，進而營造出空間的深度。門式框景的產生，始於 1955 年的《靜觀》，陳其寬指出：「門式框景的構圖，就是從這裏演變出來的，然後，就到 1982 年的《憶》，這是一點透視，可以看得很遠。」參見黃梅香，〈陳其寬訪談錄〉，《陳其寬的繪畫藝術之研究》，中國文化大學藝術研究所論文，1996 年，頁 305。

六角形，可以借景，引入戶外江山景致。他也常將門、窗、橋，層層推遠，營造框景式的空間。」⁴¹雖然，這樣的安排常常出現看似不合理的景象，例如透視不合常規，窗外有窗、門外有門，畫中物象虛實難辨，但陳其寬卻道出此種「對立又統一」的生活哲思：

中國人向來講究平衡陰陽、天人合一，由建築物即可窺出此一觀念：倘若閣樓、樓房是「陽」，那麼空間的布局就是「陰」；同樣的，此一觀念也被運用在繪畫上；國畫中著重留白的空間感，即與西畫將畫布填滿色彩的精神不同。可以這麼說：如果樓房是硬體設施，中國建築的精神及奧妙就在於軟體空間的巧妙使用。⁴²

無疑地，陳其寬是以中國園林建築造景的學理作為布局「建築山水」⁴³的藍圖。對此，他表示：

我們學建築的，很重要的一個課題就是要注意到窗子如何擺放妥當在房子裡，因為窗子好似人的眼睛，一個房間沒有窗子等於沒有眼睛，有個窗子便感覺豁然開朗，所以窗子的部位很重要。我設計過一些建築，類似從中國的圓門或是木頭看出去；從門看出去，看到了後面的院子，這邊的院子又接到另一個院子，從那個院子再看過去，又再接回一個六角的門，每增加一個門，你將感覺深度加深了。好比照相，必須講究近景與遠景；譬如有人拿了個樹枝，擺在前面，因為照片裡有了樹枝與樹葉等近景，就可以感覺到深度。⁴⁴

整體而言，中國園林內部空間與自然空間的關係在於融合和擴展。例如利用「漏窗」讓空間流通、視覺流暢，因此隔而不絕。至於這種思維如何在陳氏作品裡具體開展？其關鍵則在於「套」——也就是說，在陳氏的作品中，往往前方門窗露出一半，從這一半看到後方門窗的另一半，一層一層地就可以規劃

⁴¹ 鄭惠美，《空間·造境·陳其寬》，臺北，雄獅美術，2004年，頁159。

⁴² 參見吳慧芳整理，〈以毫末之筆，塑寰宇之妙——陳其寬、林明哲對談節錄〉，《陳其寬 / 晴川》，香港，翰墨軒，1996年。

⁴³ 參見王嘉驥，〈乾坤意遊——陳其寬山水畫中的空間意識及其歷史貢獻〉，《故宮文物月刊》，2009年7月，頁27。

⁴⁴ 引自2003年3月20日陳其寬訪談稿，參見胡懿勳、郭暉妙主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《陳其寬：構築意繪》，臺北，國立歷史博物館，2008年，頁85。

出不同的形狀，並無止境地「套畫」下去。郭繼生認為：

這些乍看之下並不真實的景象，在本質上和陳其寬其他較為易懂的作品（如描繪他在北平及重慶等地的生活經驗或景象）並無多大的差別；它們都是陳其寬對他失落的家園——既是地理上的也是精神上的——的回憶和追懷；而他自 1950 年代以來即不曾回過那個家園。⁴⁵

陳其寬 1944 年畢業於重慶沙坪壩中央大學建築系，次年浪跡中國西南各地並遠至印度；1948 年搭乘美國「戈登將軍號」輪船自上海赴美留學；1951 年接獲天津大學聘書，本打算與大姊陳其恭⁴⁶返回中國，但因哈佛大學研究所同意入學而打消此計畫。他早年困蹇於戰亂，然後負笈他國求學，一生都沒有機會回中國大陸，「原鄉」當是一個終生揮之不去的意象，在創作者的認知與重建下，曾經居、行、臥、遊的夢之境地，能否展現出一種空間場域的概念化表達？卡西勒說：

人類精神的每一種真正功能都與「認知」一樣地具有這一決定性特徵：它不單純地摹寫，而是體現出一種本原性的、賦予形式的力量。它不是被動地表示出某種事物在場這一單純的事實，而是包含著一種獨立的人類精神能量，通過這種能量，現象的單純在場獲得了一種確定的「意義」，獲得了特殊的、觀念化的內容。……這些影像的世界並非單純地反映經驗給定之物，而是按照各自獨立的原則造出給定之物。⁴⁷

陳其寬繪畫中每一個被「套畫」的建築元件，均不離其本原性的形式法則，這說明記憶中的景物（形式）並不是單純客觀地被摹寫，而是經由認知與定義賦予它形式，若它是陳氏所創造出來的產物——藝術符號，⁴⁸其本身則具備了

⁴⁵ 郭繼生，《陳其寬 中國巨匠美術週刊 064》，臺北，錦繡出版社，2002 年，頁 29。

⁴⁶ 陳其寬大姊陳其恭與姊夫於 1951 返中，陳其恭成為南京大學氣象系教授，文革期間被指為美國間諜，受迫害致死。陳其寬為其送行，這是姊弟一生中最後的見面。參見胡懿勳、郭暉妙主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《陳其寬：構築意繪》，臺北，國立歷史博物館，2008 年，頁 46。

⁴⁷ Cassirer, Ernst (卡西勒) 著，于曉等譯，《語言與神話》，北京，生活·讀書·新知三聯書店，1988 年，頁 209。

⁴⁸ 「藝術品作為一個整體來說，就是情感的意象。對於這種意象，我們可以稱之為藝術符號。這種藝術符號是一種單一的有機結構體，其中的每一種成份都不能離開這個結構體而獨立地存在，所以單個的成份就不能單獨地去表現某種情感。」參見蘇珊·朗格著，滕守堯譯，《藝術問題》，南京，南京出版社，2006 年，頁 148-149。

無法取代的精神意義，同時亦表彰了創作者的生命歷程圖譜：

由圓形、方形、菱形及各種無限的空間組合，將視覺所見的對象加以自由變化，使得自己兒時的記憶不斷湧現畫面。……他的建築實際上離不開這種融合數千年傳統中國精神的空間組合，其背後蘊含著深刻的人文意義。不論是多麼複雜的空間，經由他的誘導及寓意性的景物的配置，不斷地產生各種感受，最後投向那種無限的生命循環之中，一種窺視有限生命的無盡心靈渴望。⁴⁹

伍、結語

陳其寬留美畢業之後，曾以兒時居住在北京的合院記憶與現代建築樣式製作畢業作品，並參加伊利諾州丹佛市市政廳競圖，從 500 人中脫穎而出獲得首獎。⁵⁰陳氏 1948 年離鄉背景，繫念故國家園，李鑄晉對陳氏重要時期的表現作如下察查：

陳氏的作品可以看出他繪畫的幾個時期：在美國的 1950 年代，他融合了中國的筆墨與西方繪畫中對時間與空間的觀念來描繪，回憶了中國大陸的景物，在這些作品裡，他把景物用不同的視點同時並現在畫面上，發展出一種意想不到的境界，像回憶重慶的《山城泊頭》由下部的江面，登臨數百級石階而上，形成了狹長的立軸，或是山城小屋安排在危崖上，或是由山崖上的窗景中看到江山帆影。在這些畫面上他延伸了畫面中時間與空間的深度，安排出異於普通國畫山水而形成了一些帶有鄉愁、回憶故國的畫；這些畫呈現了新的面貌，有無限的魅力與動人。⁵¹

依李鑄晉所敘述，陳其寬的水墨山水畫是充滿了「鄉愁與回憶故國」的情愫。自 1949 年的競圖開始，他便將家鄉的追憶與建築的專業一併表現在繪畫中。關於對園林景致的描寫，陳其寬表示那是幼年時受北平老家五進宅院的影響：

⁴⁹ 潘禧，《臺灣近現代水墨畫大系——陳其寬》，臺北，藝術家出版社，2007 年，頁 197。

⁵⁰ 參見潘禧，《臺灣近現代水墨畫大系——陳其寬》，臺北，藝術家出版社，2007 年，頁 20-22。

⁵¹ 李鑄晉，〈陳其寬的視野〉，《陳其寬畫集》，臺北，藝術圖書出版社，1981 年，頁 16。

不過，我並不是刻意在畫我家裡的印象，我有很多畫都是想像的，中國的、外國的都混在一起。我有一兩幅作品是畫確切的地點，但大多數作品都是想像的：1985年畫《陰陽》時，我幻想自己是在中國雲南的滇池，滇池旁有戶農家，農家裡有個打漁的人，事實上，我是在編一個故事。⁵²

據上引，可以肯定陳其寬的風景畫的確依據實際景物而來；但是，亦不排除將中國建築整體概念加以主觀化，呈現非虛非實之景象。

文中觀察，陳氏早期以工程平面圖的概念完成對江南水鄉澤國的回想；中期（1960年返臺後）以高空盤旋鳥瞰的方式反芻人生旅途中的流離遷徙；1950年起，至80年代以後，則多有以中國園林造景手法梳理層層疊疊的鄉思之作。從陳其寬三種範式的繪畫表現中，不難發現其共通性便是藝術家的「鄉情」之於：「感官知覺、記憶、經驗、想像和理性都被一個共同的紐帶聯結在一起，它們僅僅是同一種基本活動的不同階段和不同表現而已。」⁵³同時，陳其寬藉由繪畫藝術揭示了自身生命的深度與廣度，並「傳達了對人類的事業和人類的命運、人類的偉大和人類的痛苦的一種認識，與之相比我們日常的存在顯得極為無聊和瑣碎。……它們默默地等待著被從蛰伏狀態中喚起而進入意識的明亮而強烈的光照之中。」⁵⁴

「過往」是超越現實的真實，藝術家藉由繪畫穿越空間、串聯時間，然後進入一個已經不復存的真實。於此，繪畫是記憶的手段，傳達了藝術家生命藍圖中「曾經發生」的真象，讓畫家再次認識自己。

符號的記憶乃是一種過程，靠著這個過程，人不僅重複他以往的經驗而且重建這種經驗。想像成了真實的記憶的一個必要因素。這就是歌德（Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832）把他的自傳題名為《詩與真》（*Dichtung und Wahrheit*）的道理所在。……歌德想發現和描述的乃是關於他的生活的真，但是這種真只有靠著給予他生活中的各種孤立而分散的事實以一個詩，亦即符號的形態才有可能被發現。……這種過程並不只限於詩歌，它在其它每一種藝術表現手段中都是可能的。⁵⁵

⁵² 參見黃梅香，〈與陳其寬先生談他的繪畫創作〉，《現代美術》111期，2003年12月，頁50。

⁵³ Cassirer, Ernst (卡西勒) 著，甘陽譯，《人論——人類文化哲學導引》，臺北，桂冠出版社，1991年，頁5。

⁵⁴ 同上註，頁216。

⁵⁵ 同註53，頁77。

陳其寬以絕妙的組合與構成再現了他所經歷的世界，並藉由繪畫娓娓道出一個遊子離家的不歸夢。在回顧陳氏創作的同時，卡西勒的審美活動的兩大主軸——客體與主體，在陳氏的藝術創作中呈現了緊密而呼應的關係：

感知內容一般包含兩方面，一個方面是事物世界，也就是一切空間對象和它們的變化。另一方面則是人格的世界，也就是我，以及「相當於我自己」的東西。前者是絕對異己的，而「相當於我自己」的東西雖然不是我，卻是「另外的我」，與我有著極大的相關性。因此，當我們對這兩種同是感覺的內容加以研究時，就會發現：我們的感知產生了兩種迥然相異的意義，兩種迥然相異的色彩和基礎。⁵⁶

如前所述，陳其寬的風景畫非虛非實、亦真亦假，是以「注重此時此刻的發揮和探索，以完成其純粹虛擬性格。」⁵⁷潘禧認為陳氏並非漠視現實環境，而是就現實體驗，以回憶、鄉情與想像力重新建構理想的世界。⁵⁸陳其寬所建構的「理想世界」（符號體系）是經由獨特之眼界——飛機的窗、建築的門，重構出他的鄉情地圖，也就是卡西勒觀點的「相當於我自己」之「另外的我」——以此將人生的缺憾補足。卡西勒在《符號·神話·文化》中說道：

（藝術）僅僅生活於我們內在的人格生命領域，生活於想象或夢幻中，生活於情感或激情中，當然，藝術家所創造的所有東西都建立在他的主觀經驗和客現經驗的基礎之上。諸如但丁或歌德、莫札特或巴赫、倫勃朗或米開朗基羅這樣的藝術家，為我們提供了他們各自對自然和人生的直觀和解釋。但這種直觀和解釋總是意味著一種轉換，即是說，一種實質性變化。生活和自然不再表現為它們的經驗或物質形式。它們不再是不透明的、不可入的事實，而是注入了形式的生命活力。⁵⁹

⁵⁶ 劉大基，《人類文化及生命形式：恩斯特·卡西勒、蘇珊·朗格研究》，北京，中國社會科學出版社，1990年，頁74。

⁵⁷ 參見陳瑞文，〈非此非彼的藝術世界——關於陳其寬的作品特色〉，《典藏今藝術》，2004年8月，頁55。

⁵⁸ 參見潘禧，〈現代水墨革新運動中的陳其寬〉，《藝術家》，2008年1月，頁398。

⁵⁹ Cassirer, Ernst (卡西勒) 著，李小兵譯，《符號·神話·文化》，北京，東方出版社，1988年，頁141。

觀賞陳其寬的風景畫，心境和視線可以忽上忽下、任意轉向、隨時穿透地悠遊其間。一個思鄉人讓科技工程思維融入了他的繪畫，也讓繪畫活動闖進了他的科技工程事業。對陳氏自身而言，此即生命圖譜的重整與揭示之法。在完成每一幅風景繪畫後，就像將一塊拼圖放置在相對應的空格，然後繼續再尋覓已久的「缺失」。

參考書目

中文論著

王嘉驥，〈乾坤意遊——陳其寬山水畫中的空間意識及其歷史貢獻〉，《故宮文物月刊》，2009年7月，頁18-27。

臺北市立美術館展覽組編輯，《陳其寬七十回顧展》，臺北，臺北市立美術館，1991年。

伍至學，《人性與符號形式：卡西勒〈人論〉解讀》，臺北，臺灣書店，1998年。

李鑄晉，〈陳其寬的視野〉，《陳其寬畫集》，臺北，藝術圖書出版社，1981年。

李鑄晉，〈陳其寬的意眼〉，《藝術家》，1996年12月，頁384-394。

余秋雨，《藝術創造論》，臺北，天下遠見，2006年。

吳納遜，〈陳其寬畫集序〉，《陳其寬畫集》，臺北，藝術圖書出版社，1981年。

吳慧芳整理，〈以毫末之筆，塑寰宇之妙——陳其寬、林明哲對談節錄〉，《陳其寬／晴川》，香港，翰墨軒，1996年。

典藏今藝術編輯部，〈第八屆國家文藝獎得主陳其寬〉，《典藏今藝術》，2004年8月，頁52。

胡懿勳、郭暉妙主訪編撰，國立歷史博物館編輯委員會編輯，《陳其寬：構築意繪》，臺北，國立歷史博物館，2008年。

洪文慶，〈意·陳其寬——將傳統國畫現代化的先驅〉，《典藏古美術》，2009年8月，頁92-97。

高居翰，〈陳其寬的畫〉，《陳其寬畫集》，臺北，藝術圖書出版社，1981年。

黃梅香，《陳其寬的繪畫藝術之研究》，中國文化大學藝術研究所論文，1996年。

黃梅香，〈與陳其寬先生談他的繪畫創作〉，《現代美術》111期，2003年12月，頁42-53。

陳英德，〈彩墨畫的新境界——陳其寬先生七十回顧展觀後〉，《陳其寬／晴川》，

- 看港，翰墨軒，1996年。
- 陳瑞文，〈非此非彼的藝術世界——關於陳其寬的作品特色〉，《典藏今藝術》，2004年8月，頁53-55。
- 郭繼生，《陳其寬 中國巨匠美術週刊 064》，臺北，錦繡出版社，2002年。
- 傅佩榮，《境界的嚮往：柏拉圖·奧古斯丁·叔本華·卡西勒》，臺北，洪建全基金會，1994年。
- 漢寶德，〈自眼界到境界——看陳其寬的藝術〉，《陳其寬 / 晴川》，香港，翰墨軒，1996年。
- 劉大基，《人類文化及生命形式：恩斯特·卡西勒、蘇珊·朗格研究》，北京，中國社會科學出版社，1990年。
- 鄭惠美，〈包浩斯精神在臺灣——陳其寬的建築與繪畫〉，《現代美術》111期，2003年12月，頁28-41。
- 鄭惠美，《空間·造境·陳其寬》，臺北，雄獅美術，2004年。
- 潘禧，《臺灣近現代水墨畫大系——陳其寬》，臺北，藝術家出版社，2007年。
- 潘禧，〈萬物皆出入為機——懷念陳其寬〉，《藝術家》，2007年7月，頁190-201。
- 潘禧，〈陳其寬：東西美術交會的水墨畫先知〉，《藝術家》，2008年1月，頁396。
- 潘禧，〈現代水墨革新運動中的陳其寬〉，《藝術家》，2008年1月，頁397-398。
- Cassirer, Ernst (卡西勒) 著，于曉等譯，《語言與神話》，北京，生活·讀書·新知三聯書店，1988年。
- Cassirer, Ernst (卡西勒) 著，李小兵譯，《符號·神話·文化》，北京，東方出版社，1988年。
- Cassirer, Ernst (卡西勒) 著，甘陽譯，《人論——人類文化哲學導引》，臺北，桂冠出版社，1991年。
- Hilberseimer, Ludwig, Rowland, Kurt 著，劉其偉編譯，《近現代建築藝術源流》，臺北，六合出版社，1996年。
- Jullien, François (余蓮) 著，卓立譯，《淡之頌——論中國思想與美學》，臺北，桂冠出版社，2006年。
- Langer, Susanne K. (蘇珊·朗格) 著，滕守堯譯，《藝術問題》，南京，南京出版社，2006年。

其他（網路資料）

鄭惠美，《第八屆國家文藝獎得主——陳其寬》，

http://www.ncafroc.org.tw/Content/award-prize.asp?ser_no=39&Prize_year=2004&Prize_no=%A4K&prize_file=Prize_Desc（瀏覽日期：2012年9月4日）



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts