

# 陳其寬建築師作品中的複雜與矛盾—— 試論僑生大學規畫設計中「不尋常」的創新

薛孟琪

東海大學建築系  
mchsueh@thu.edu.tw

## 摘 要

國立僑生大學先修班是陳其寬先生最後一件大學校園規畫作品，乍看之下沿用了先前的做法，實則具有空間概念與形式表現上的革新，值得從別開生面的觀點來探討。僑大的設計從局部來看似乎有違常理，然而從整體來看，這些不尋常的設計判斷卻又顯得非如此不可。其實這樣的做法正符合 Robert Venturi 在《建築中的複雜與矛盾》一書中提到的「不僅一卻又」概念；陳先生的藏書中便有這部著作。筆者認為這是理解僑大的一把鑰匙，如此才能解讀陳先生在僑大不尋常的、乍看之下矛盾的設計手法。本文以五個角度探討僑大規畫設計中的複雜與矛盾：（1）「矛盾」的校園中軸線；（2）曖昧的內／外關係；（3）轉接空間的「雙重機能元素」；（4）新、舊意義交疊的「退化元素」；（5）既遠又近的世外桃源，並結合陳先生的「宇宙迴旋」系列畫作進行圖像空間、視覺空間的分析，一窺他晚年對於道家宇宙觀、環形世界的體悟和再現。

關鍵詞：陳其寬、僑生大學、建築中的複雜與矛盾、不僅一卻又、道家哲思

論文引用：薛孟琪（2025）。陳其寬建築師作品中的複雜與矛盾——試論僑生大學規畫設計中「不尋常」的創新。《設計學報》，30（3），47-70。

## 一、前言：問題意識、本研究之理論視角

陳其寬建築師（1921-2007 年）一生中參與過許多大學校園的規畫<sup>1</sup>，國立僑生大學先修班（1981-1983 年，現為台灣師範大學林口校區，以下簡稱「僑大」）是其中的最後一件。這個作品乍看之下延續自東海大學（1955 年）起始，歷經中央大學（1968 年）、交通大學競圖（1976 年，未實現）、中央警官學校（1977 年，以下簡稱「警大」）至中山大學競圖（1980 年，未實現），陳先生持續探索的合院、獨立迴廊、虛實交錯等空間佈局手法，但筆者發現：僑大在看似雷同的表象之下，實有空間概念與形式表現上的革新，是他不斷嘗試、精進的成果，有超越前作之處，值得從別開生面的觀點切入探討。僑大的規畫設計更完整地以空間再現陳先生晚年對道家哲學的思考與體悟，這同時是他透過繪畫創作欲探索的共通主題，必須如其所言，以直覺、統觀來體悟（陳其寬，2008）。

建築人普遍同意僑大給人的感覺不錯，但難以言喻，故至今少有文獻著墨（僅徐明松、黃瑋庭曾初步探討，2021）。坦率地說，僑大的設計留給筆者的第一眼印象是匪夷所思、難解其意，從局部空間看來不少建築元素的處理似乎有違「常理」（例如在校園最重要的中軸線底端竟然不見建築物的正面，又或者是在秩序井然的迴廊柱列中，突然多一根或少一根柱子）。然而，隨著身體在空間中的遊移、近觀／遠觀視點及尺度的切換，這些看似不尋常的設計判斷卻又顯得非如此不可，不僅合理、更帶有妙趣，觀者頓時豁然開朗，反而回過頭來修正原先對「常理」的認識。

建築人該如何理解僑大規畫設計中的「尋常」和「反常」呢？「現代建築史學語境下的『建築』事實上是一個包含社會、物質和觀念的研究對象」（李穎春，2020，頁 56）。筆者認為欲理解一位建築師的設計思維，除了細究他所留下的論述及作品，也必須通讀影響其專業養成的建築思潮和書籍，以理解其空間觀念。尤其陳先生自言其靈感來自經驗的累積（也就是他胸中之「意」，出自羅青轉述胡宏述與陳其寬先生的對話，1984，頁 94），他的經驗、所思與所感或可從其閱歷及藏書中窺見一斑。陳先生的藏書現已捐贈給東海大學，在為數不多的建築專業書籍中，Robert Venturi 的名著《建築中的複雜與矛盾（Complexity and Contradiction in Architecture）》特別引人注目（1966 年由 MOMA 出版，陳先生所藏乃 1968 年的第二刷）。筆者發覺這本書的觀念有助於理解陳先生在僑大「反常」的、乍看之下矛盾的設計。

「不僅一卻又（both-and<sup>2</sup>）」的現象是貫穿《建築中的複雜與矛盾》一書的核心觀念。有別於正統現代建築中「非此即彼（either-or）」這種相互排除的清楚分類體系，「不僅一卻又」現象乍看之下的曖昧、矛盾實際上源自於層級關係：

假如說「不僅一卻又」這現象來自矛盾，其根源即為層級關係（hierarchy），**由此在價值各異的元素間產生各種層次的意義**。這些元素不僅優美卻又笨拙，不僅大卻又小，不僅閉塞卻又開放，不僅連續不斷卻又枝節分明，不僅圓卻又方，不僅具有結構性卻又具有空間性。因此，建築如含有多重層次的意義，曖昧性和張力即滋生於其中（Venturi, 1966, p. 31）。

「不僅好卻又壞」這種說法光從字面上不易辨明其意涵，Venturi（1966, p. 31）於是舉出實例並以此闡釋 Louis Kahn（1901-1974 年）曾說過的「建築必須具備壞空間和好空間」這句耐人尋味的話：一個看來極不合理的單元若能導致整體建築的合理化，便有其作用和價值。如此便能明瞭 Venturi 口中導致矛盾現象的「層級關係」涉及了對涵構（context）的思考，指的是「從局部看」與「從整體看」的不同視角，亦即「近看／遠看」與「微觀／巨觀」的差別。「局部單元／整體」的關係乃相對而言，舉例來說至少包括「建築元素／完整建物」和「單一建物／整體都市涵構」等，但顯然後者的重要性層級較高。如 Venturi 所言：為了顧全整體，單一元素的特質有時必須妥協，「建築師們所肩負的重任之一便是對此類正確的妥協有所抉擇」（Venturi, 1966, p. 31）；這些井然有序的「矛盾」因而並非反覆無常的似是而非之舉（Venturi, 1966, p. 30）。知名藝術史家、同時亦是陳先生知交的徐小虎（Stanley-Baker, 2003, p. 61）曾在評述其作品時說：「當某意義運用在一個一反平常的涵構裡，驚奇將產生，在此，心靈在它平素的思維聯屬的訓練裡被打亂」。藉由 Venturi 對整體性、層級關係、涵構的解讀，徐小虎的話便更易理解。

「整體性」確實是陳先生進行規畫時的首要考量，他不但在僑大活動中心簡短的設計中反覆強調此原則（陳其寬、董家範、石企孟聯合建築師事務所，1984，頁 110），也曾在有關中國文化精神的構築想法中記下：景觀（庭園）「是否配合自然環境、地形、建築，具有天人合一之旨意？」以及「是否庭園有助於空間之形成進而促成全區整體之協調？」（林芙美，個人通信，未出版手稿，n.d.）。其實這正符合他所理解之中國思想重視直觀、直覺體悟、統觀全局、大而化之的特點（陳其寬，年份不詳，但早於 1995 年<sup>3</sup>）。他認為中國思想「重悟道，重『直覺體悟』，是綜合統觀全局的，象徵的，具體的，這種直

覺並非沒有條理，而是不為片面分析的條理所蔽，不會鑽牛角尖，因而能統觀全局」。他還認為中國建築受到道家思想中「法自然」、順其自然觀念的影響，「一切皆以統觀，直覺，妙悟的，綜合的，只求意到，適可而止的習性，求意而不求像真」（陳其寬，2008，頁 171-172）。從作畫時的習慣亦可見他對「整體佈局」的重視：他總是像「分菜」一樣為每隻猴子都先畫幾筆，而非畫完一隻再畫另一隻（張臨生，2007，頁 55）。同樣地，回到空間設計來看，統觀全局亦是建築師在都市涵構中進行設計時必須思考的問題，時常面臨無可避免的取捨與妥協：為回應都市尺度，或許建物入口、屋頂收頭必須變形，抑或在規模上超過實質需求，造就出局部看起來「壞」或不盡合理的元素，卻是成就整體「好空間」的必要之「惡」。

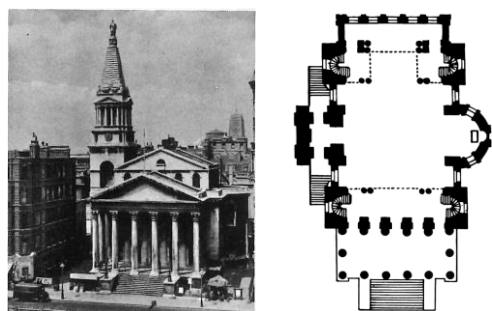
Venturi 認為「一幢沒有『瑕疵』的房屋不可能是『完美的』，因為對比往往助長意義。一個巧妙的瑕疵能為建築帶來活力」。有時「秩序的破壞反而有助於意義的增長；整體秩序中的例外反倒襯托出其中的常規」。儘管如此，他仍強調「秩序必先存在，方能加以破壞」，不能讓權宜變通或例外情況恣意橫行、造成紊亂；透過秩序，才能「體驗到一個和本身特質及涵構相關聯之整體」（Venturi, 1966, p. 47）。陳先生也說過同樣的話：「我想最重要的是要有變化，同時又要有秩序，光有變化沒有秩序就會亂。光有秩序沒有變化又嫌單調」（陳其寬，1979，頁 84）。這樣的觀點既來自豐子愷對他的影響，「認為『美』就是『變化中求統一，統一中求變化』的表現」（李鑄晉，1991，頁 16-17），也與 Venturi 的想法契合。Venturi 舉 Nicholas Hawksmoor（1661-1736 年）設計、位在 Bloomsbury 的 St. George 教堂為例（組圖 1）：

從有山牆的前廊和平面圖看，整體造型影射著南北向的主軸；但教堂的西側入口、鐘樓、內部廂座（balcony）的配置及神龕，卻又顯示出另一同等重要的東西軸。既表現出拉丁十字平面中前、後、左、右之間的對比，同時也表現出希臘十字平面所有的雙重方向軸。這些由情況特殊的基地和方位所造成的矛盾，往往充實了一幢建築的豐富感和張力，這也是許多較為純粹的作品中所欠缺的（Venturi, 1966, p. 34-35）。

Venturi 觀察到這兩條矛盾的軸線隨著人在空間中的移動時而突顯、時而退隱；隨著焦點的改變，同一空間所蘊含的意義也隨之變化。他因而主張：

在模稜兩可的關係裡，一個矛盾的意義往往凌駕於另一矛盾意義之上。然而，這些關係在一個複雜的組合中並非恆久不變。如果一個人圍繞著，或者穿越一幢建物——甚至整座城市——去觀察它，他應當能更真切地體會到這一點：在一瞬間某意義似乎左右全局，而在另一瞬間，不同的意義卻又似乎重要無比（Venturi, 1966, p. 37-38）。

「雙重機能元素」也與「不僅一卻又」的概念相關；差別在於雙重機能元素包含更多功能與結構的面向，「不僅一卻又」則涉及個體與整體之間的關係，更著重雙重意義而非雙重機能（Venturi, 1966, p. 38）。



組圖 1. St. George, Bloomsbury  
（圖像來源：Venturi, 1966, pp. 34-35）

以上簡述 Venturi 概念中之「複雜」與「矛盾」所指為何，這亦是本文的語境。筆者以此作為關鍵字，並非意指陳先生的作品形式或思想複雜。這裡的「複雜」是就意義或機能的矛盾、雙重甚至多重而言，乍看之下的「矛盾」乃為成全整體而生。以下先述明研究方法，接著說明僑大在陳其寬先生校園規畫設計系列作品中的定位、點出其特殊性，再從五個切入點論述僑大設計中的複雜與矛盾（後詳圖 4）。因第五點借助建築與畫作之內證、深入探討陳先生基於道家宇宙觀的空間再現，篇幅較長，故另立為第五章。

## 二、研究方法

面對僑大這個曖昧難解的設計，筆者並非一開始便確定何為最有利的研究方法，而是隨著研究的進展而逐步調整、慢慢摸索出可行的詮釋路徑。筆者認為有必要在此特別說明，或許對未來欲從事相關研究的學者有參考價值。回首這段歷程，可後設地梳理出三個階段（同時也是三種相互關聯的研究方法）：

### 1. 實地直觀感受、體悟作品本身

這是陳先生屬意的方法，他經常提醒「必須走進去，才能體驗空間感覺。……院落須在其中穿梭往來，才能體會到空間的流動與變化」（陳其寬，1979，頁 17）。含蓄木訥的陳先生自言受到老子「少則得，多則惑」概念的影響，不喜歡把話說滿，而希望留給人思考與想像的空間：「少說一些，讓人去思考，促使第三者去聯想」（陳其寬在 2003 年的訪談稿，出自胡懿勳、郭暉妙主編，2008，頁 102）。

雖然陳先生鼓勵人們身歷其境以直覺體悟、在文字未盡之處發揮想像力、透過聯想與思考尋求妙悟，但為求謹慎、避免流於主觀臆測，筆者仍儘可能將觀察、思考所得與陳先生留下的隻字片語交相印證；儘管他在少量的著述中、在接受訪談時往往點到為止、意有未盡，但對照他的建築作品，仍有機會能找出他在「言說」與「實作」之間的連結、並藉由觀察後者來補足對前者的理解。

### 2. 脈絡式的研究：明確地以陳先生所藏《建築中的複雜與矛盾》一書之概念為切入點

要探究陳先生「只可意會，不可言傳」的設計思維著實不易，尤其是涉及「直感」、「情」與「妙悟」的內容，特別難用言語道破（缺乏這三者，正是他對台灣建築教育的批評；詳參陳其寬，2008，頁 175）。如前述，筆者在直觀感受作品後發覺了一些乍看矛盾之處；在遍覽其藏書的過程中偶然發現《建築中的複雜與矛盾》一書有助於理解他「不尋常」的設計手法。附帶說明，本文未設文獻回顧專章，一則因為過往未曾有學者深入探討過僑大這件作品，二則為顧及行文流暢，筆者將值得對話的文獻直接放在相關章節，例如：有關複雜與矛盾概念的討論放在前言，論及「宇宙迴旋畫」的文獻置於第五章。

### 3. 「視覺空間」與「圖像空間」之分析

筆者在親身體驗過僑大的設計後，再以《建築中的複雜與矛盾》之概念重新架構分析筆記，共分作五點。隨著研究逐步深入，筆者在書寫其中一點時直覺地感受到僑大迴廊的特殊設計與陳先生的「宇宙迴旋系列畫作」存在相互呼應之處，後經查證才發現它們是同時期、自 1983 年開始的嶄新創作，由此展開對建築與畫作互證、互相說明之可能性的進一步探索，在有文獻根據的基礎上進行合乎邏輯的想像與詮釋性重構（本文第五章）。這部份筆者受到著名藝術史學者巫鴻教授（2018）以他豐富的研究經驗總結出之「圖像空間」與「視覺空間」分析等兩種不同取向的研究方法。

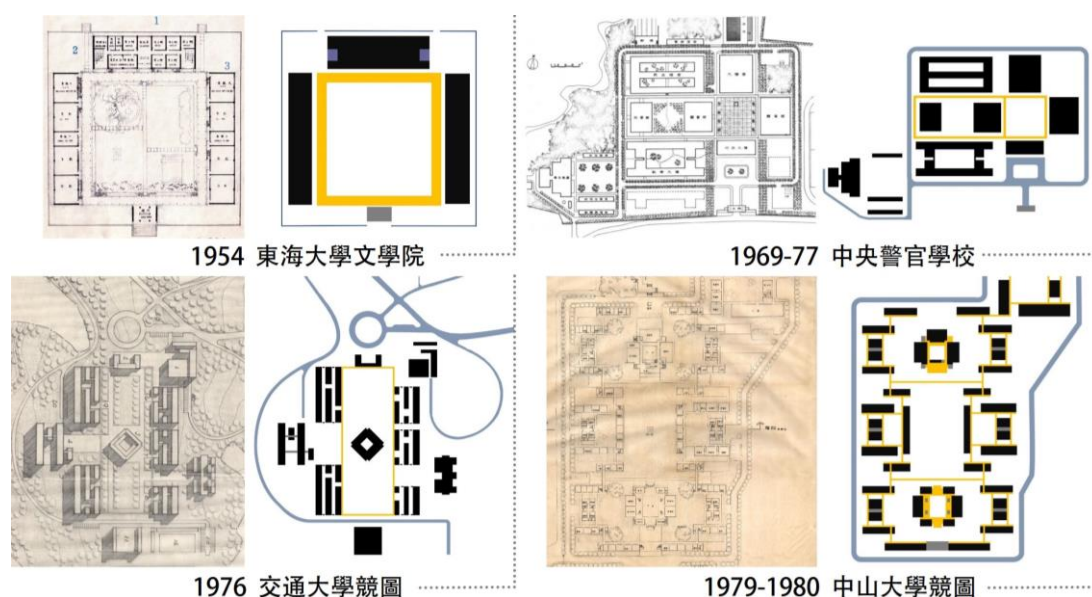
「圖像空間」乃針對圖像題材、內涵與象徵性進行描述、分析和解釋，需對照與作品有歷史關係的其他文化資料，涉及政治、宗教、哲學和社會狀況，適用於分析具有約定俗成意義的圖像學範式（巫鴻，2018，頁 40）。因為陳先生不拘於傳統的圖像表現方式，本研究在圖像主題之文獻根據較為明確時（例如有畫名或陳先生自述時，主要為涉及《易經》和民俗傳說題材的畫作）才採用此方法作為輔助。

「視覺空間」的分析是本文更為側重的研究方法：聚焦於畫中特定內容的表現方式、空間結構，尋找構成畫面空間的各種形式因素及其整體章法佈局（古代畫論稱為「經營位置」），探究藝術再現的形式和視覺感知的模式（詳參巫鴻，2018，頁 46-63）。巫鴻（2018，頁 31-32）主張對繪畫空間的不同表現方式乃帶有特定意圖的選擇，提供了藝術品的重要「內證」。陳其寬先生自 1983 年前後展開了嶄新的建築與繪畫創作嘗試，筆者試圖透過此一結合形式分析和視覺心理學的研究方法尋找其內在聯繫與內證。

### 三、僑大在系列作品中的定位：延續中又有極為特殊的創新

僑大創設於 1955 年，以提供華僑子弟短期語文訓練為主、作為進入大學就讀前的準備，因此規模較一般綜合性大學小。僑大曾獨立設校於蘆洲，因淹水而遷至林口現址，由陳其寬先生規畫，自 1981 年開始設計，1983 年 8 月竣工（依據建築師雜誌資料；現存建築圖說落款時間介於 1981 年 3 月至 1983 年 6 月之間），師生於 1984 年 8 月遷入啟用。

自 1954 年規畫設計東海大學開始，陳先生便展開對以「獨立迴廊系統」架構整體建築群的嘗試：先是小規模、口字形的獨立迴廊（東海大學文學院），後續校園規畫設計作品中又陸續變化出不同比例的長方形（交大競圖）、日字形（警大）、折線形（中山大學競圖）、8 字形（僑大）等多種形式（組圖 2）。這些作品的共通點包括：迴廊與建物量體分開設置，保留彼此個別發展或未來擴張的彈性。以迴廊來組織校園中的虛、實空間不但是對亞熱帶多雨、炎熱氣候下步行需求的積極回應，亦有助於協調整體風貌，並界定出屬性各異、但彼此隔而不絕的合院空間。這是看重平面設計發展的陳其寬先生（1979，頁 17）透過長期實踐摸索出來的設計方法，亦服膺其所追求之現代中國建築的精神：「以簡單的原則，產生多變化的建築物與佈局，以應付多變的需要」（陳其寬，2008，頁 175）。



組圖 2. 陳其寬先生所設計的各大學校園作品之比較分析圖：

建物量體標示黑色，供人行之有頂蓋迴廊標示黃色，車道系統標示藍灰色。（左欄圖像來源：東海大學圖面由東海大學提供；警大圖面出自陳其寬建築師事務所，1979，頁 54；交通大學、中山大學競圖檔案均出自台灣博物館，圖檔編號依次為 CCCK27821023、CCCK28221005。右欄圖像來源：筆者繪）

僑大是系列作品中最晚的一件，看似延續了先前的嘗試，實際上卻有著耐人尋味的、不尋常的創新（圖 3）：相較於警大、交大等校園設計的四平八穩、有兩個方向的軸線、大致對稱（口字形、日字形的迴廊連通方式平順而直接，在長而直的迴廊中行走，視線毫無阻擋、一覽無遺），僑大的佈局歪扭、偏向一側，串連起整體校園的「8」字形迴廊以對角線的方式迤邐而出，為訪客安排多重意料之外的驚喜。

「8 字形的有頂蓋迴廊」界定了校園內最重要的兩處虛空間（亦即陳口中的院落、庭園，亦可理解為迴廊院）：筆者依其性質稱之為「集會廣場」和「綠化中庭」。如同陳先生時常提及的《易經》和陰／陽概念，這兩處虛空間的氛圍極具反差、但又在功能上相互補充：以硬鋪面為主的「集會廣場」如儒家

廟堂般嚴肅、講究秩序，設有升旗台；「綠化中庭」則以草坪為中心、角落點綴著樹叢，散發恬適自得的生活氣息（參照圖 5 陳先生手做模型的照片，景觀構想已然成形、如上述；據此模型以及剛落成時的老照片推測現況有假山、涼亭、湖面的造景並非陳先生的原始設計）。

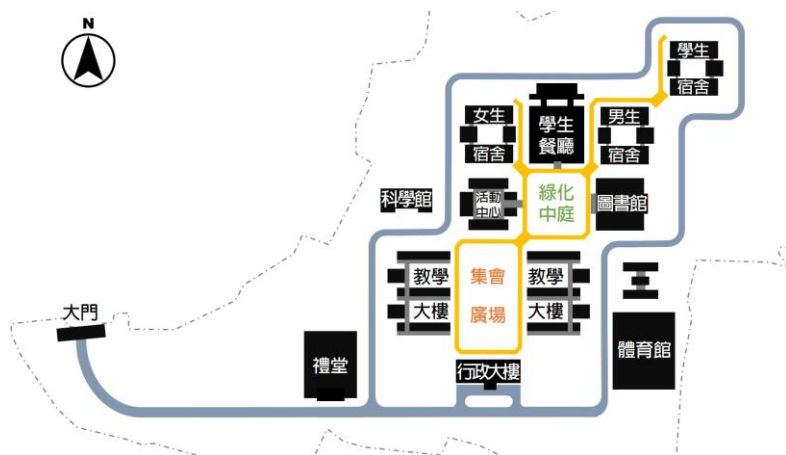


圖 3. 僑大配置圖及各建物簡介（圖上方為北側），為最終版設計，因而與較早完成的模型（即圖 5）略有出入。（圖像來源：筆者依據現況及 1983 年設計圖說自行繪製，底圖詳參台灣博物館，圖檔編號 CCKK38425007）

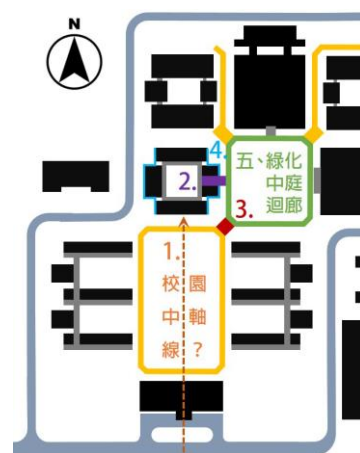


圖 4. 本研究五個切入點所在位置索引圖（編號對應章節序）（圖像來源：筆者繪）

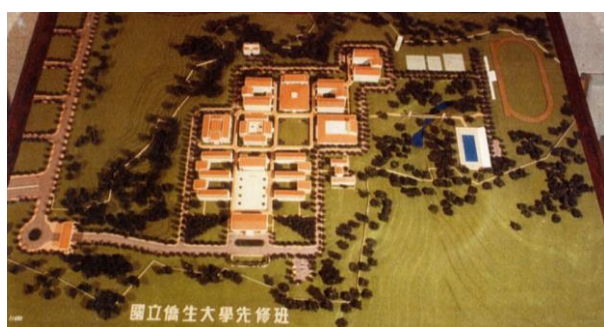


圖 5. 僑大原始設計模型（照片上方為北側）  
（圖像來源：陳其寬先生遺孀林芙美女士提供）

銜接「集會廣場」和「綠化中庭」的動線樞紐是「8」字形迴廊中心如同「紐結」一般的交接部位：陳先生在此特別佈局了空間經驗上的轉折，設計了「成對的月洞 45° 斜牆」（後詳組圖 14 至組圖 16）。這個前所未見的創舉使得僑大自本質而言有別於先前警大或中央大學靜態、規整、可預料的配置，轉為充滿對比、張力、「複雜」與「矛盾」的動態佈局。

## 四、僑大規畫設計中的複雜與矛盾

### 4-1 「矛盾」的校園「中軸線」

進入僑大校門後沿著林蔭大道向東前行，不久便來到行政大樓前方。行政大樓左右兩側的開放空間最初布局的是方正的草坪，沿對角線斜切出的直角三角形則密植著樹林，如同兩翼般拱衛著行政大樓。行政大樓南、北兩側皆有懸挑而出的大型水平遮簷；自南向北穿過行政大樓，迎接來者的便是以紅磚鋪地的集會廣場，如圖 6 所示。廣場外周環繞著迴廊，向東、向西可見迴廊後方如同鏡向一般佈局的教學大樓建築群。廣場北側設有彰顯儀典性質的升旗台，再向北間隔一段距離後可見另一棟左右對稱的建築物（即活動中心）。至此，訪客心中已有大致的空間認知：根據常規與過往經驗，這組看似嚴謹對稱的空間序列就是校園中常見的中軸線；訪客很可能猜想後方還有其它建築物沿著中軸線向北依次排列。不過，再定睛一看，位於中軸線底端的這棟建築物似乎有點「不尋常」。位在中軸線上的建築物通常具有較高的位階與重要性，為顯威儀，經常採左右對稱的設計，不但將主入口設置正中央，並且費心強化主

入口的設計；僑大的活動中心顯然悖離了這個原則。此時，行經活動中心南側的訪客可能感到困惑，因為未曾料想到佇立在中軸線底端的這棟活動中心竟然以「側面」示人（只在兩側留設次要入口；圖 7），沒有正立面的設計派頭，亦未營造儀典空間的高潮。



圖 6. 僑大的集會廣場（圖像來源：筆者攝）；右方圖例呈現圖 6-圖 8 的拍攝視角（圖像來源：筆者繪）



圖 7. 中軸線底端的活動中心以「側面」對向集會廣場（圖像來源：筆者攝）



圖 8. 圖左為活動中心側門，面向集會廣場；圖右為活動中心主入口的位置，面向東側的綠化中庭。（圖像來源：陳其寬、董家範、石企孟聯合建築師事務所，1984，頁 109）

該如何解釋此不尋常的設計呢？首先，從務實的角度思考，僑大所在的林口台地頂端平坦、山壁卻相當陡峭，惟校園東北側有平坦的腹地，西北側和東南側則是溪流、山谷（而且此區在地界線外；見圖 5 模型照片）；因而若要在同一個高程上配置南北座向的建築群（從前例可見陳傾向將整個迴廊系統置於平地），便無法採用對稱、規整的平面，必然偏向東北側發展。再者，更重要的是，這樣的基地條件限制促使陳先生調轉了活動中心的朝向，使其面朝其東側的綠化中庭（圖 8）；在簡短的設計說明中，陳先生特別點出了活動中心主入口的朝向，詳參陳其寬、董家範、石企孟聯合建築師事務所，1984，頁 110），以此巧妙暗示、引導訪客轉向東北方新開展的空間。

## 4-2 曖昧的內／外關係

不僅活動中心面朝綠化中庭，綠化中庭周邊的圖書館、學生餐所也是如此。然而，這些人流不息的公共空間儘管都將主入口設於面中庭側，其建築設計卻又千方百計地排拒與之直接聯繫，刻意製造建物與中庭之間的隔閡。也就是說，這些臨綠化中庭的建物不但不向中庭借景，動線也相當迂迴、曖昧。

陳其寬先生在這三棟公共建築的入口安排的是豐富的、飽含戲劇性張力的多層次過渡空間。以活動中心為例，雖然入口位置調整為面朝中庭，建物實際上並未直接鄰接中庭，兩者之間還間隔著迴廊、如同窄長前院的小天井（圖 8），入口前則設置刻意壓低的大型水平懸挑遮簷，甚至以寬大的樓梯將建物整體抬高半層樓（圖 9）。當人們從迴廊轉向、欲進入活動中心時，迎接來者的是一個低矮、光線幽微的前廳（圖 10）：壓低的格子樑水平遮簷和高達半層的大階梯自上、自下夾擠，只見視線盡頭的圓洞窗透著微弱的光（圓洞窗所在的牆面可視為照壁，因與前廳等寬而遮蔽了其餘所有的光線）。登上階梯後回首來時路（圖 11），視線因被多重水平板阻擋與分割，只見多道細長的水平視野、而不見完整的天空及綠化中庭（人眼高度大約在迴廊頂面與格子樑遮簷底面之間的縫隙）。陳先生在此經營了強烈的空間壓縮，與 Geoffrey Bawa（1919-2003）位在斯里蘭卡環礁湖上的 Blue Lagoon Hotel（1965-1966 年）刻意整體抬

高的游泳池、及因此而造成其與池畔餐廳入口涼亭間不尋常關係的設計有異曲同工之妙：水平開展的六級階梯罕見地逼近涼亭厚重的墩柱，行經涼亭的訪客視線僅略高於泳池面，而壓低的屋簷與抬升的游泳池基座則共同將池面風光限縮在一水平向橫長畫幅內（圖 12）。

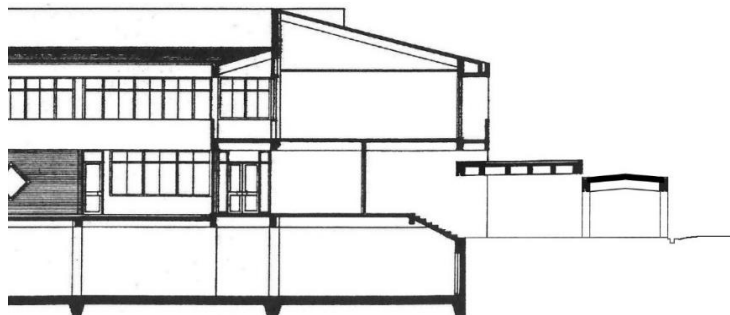


圖 9. 僑大活動中心至綠化中庭的剖面圖（圖右空地即綠化中庭）

（圖像來源：筆者改繪自陳其寬、董家範、石企孟

聯合建築師事務所，1984，頁 111）



圖 10. 活動中心入口低矮、光線幽微的前廳

（圖像來源：筆者攝）



圖 12. 比較 Blue Lagoon Hotel 自池畔餐廳入口涼亭望向泳池的視野（圖像來源：筆者攝）



圖 11. 登上階梯後回望綠化中庭方向

（圖像來源：筆者攝）

緊接在「縮」之後，陳安排了空間的「放」：穿過幽暗的前廳，自圓洞窗先一窺內庭，既而在照壁的引導下左轉或右轉前行，頓時有柳暗花明、豁然開朗之感，置身於建物內部明亮的中庭（圖 13）。此時不但空間縮、放的對比強烈，訪客也可能因內／外空間



圖 13. 僑大活動中心柳暗花明的內部中庭（圖像來源：筆者攝）

的翻轉（inside out）而感到意外：行過幽暗的前廳時，人依直覺可預期即將步入室內，沒想到一轉身進入裡側竟置身於滿溢天光的內庭，甚至內庭四隅的柱子都刻意取消，使走廊與開敞的內庭空間連成一氣。

陳先生在此經營的空間轉折、吊人胃口的矛盾與迂迴、以及「縮」與「放」的戲劇性（欲揚先抑）正是中國江南園林經典的設計手法。陳先生曾說：「中國的庭園空間講虛實。如日本庭園虛實空間[，]表現得很明顯，常需一條小路走過去，以為沒落[路]了，豈知轉個彎又是另外一條路，轉來彎去，很有趣味性。……房子本身也可有這種空間變化，如一個大空間進去一下子又低下來到另一個空間」（陳其寬，1979，頁 17）。陳先生此言若用來描述自己設計的僑大活動中心也十分貼切。

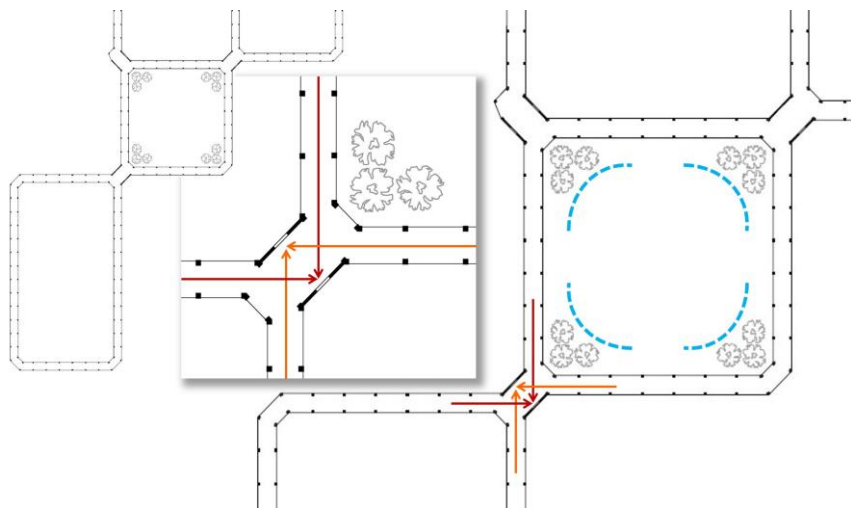
#### 4-3 轉接空間的「雙重機能元素」：既「不是門」卻又「是門」的「成對月洞 45° 斜牆」

陳其寬先生特別擅長處理中介空間，前文探討的是介於建築物（內）與綠化中庭（外）之間豐富的空間層次，這一節將觀注另一處至為關鍵的過渡空間——位處性格迥異之集會廣場與綠化中庭 8 字形迴廊交接的紐結部位、由「成對月洞 45° 斜牆」構成的通道（組圖 14 左）。



組圖 14. 左圖呈現僑大 8 字形迴廊紐結處由「成對月洞 45° 斜牆」構成的通道；  
右圖以東海大學女白宮交誼廳中的兩重「月洞門」牆作為比較案例（圖像來源：筆者攝）

依據開口尺度與台度的有無，何謂「門」、何謂「窗」原有明確的分別，但陳先生在此處設計的月洞卻相當曖昧，似窗非窗、似門非門。這個圓形的月洞直徑 2 米，符合門的尺度，但底端距地 47 公分的台度卻使其難以跨越，無法歸類為「門」。更重要的是，這兩堵月洞牆設置於通道兩側、平行而非垂直於通道中的行進方向，它們共同界定出通道的範圍，但牆上的月洞並非供人直接穿越的「門洞」。將這兩堵月洞牆與東海大學女白宮（同為陳其寬設計，1962 年落成）交誼廳中的兩重「月洞門」牆相互比較（組圖 14 右），便能清楚見其差異：雖然直徑相仿，但女白宮的兩堵牆與行進方向垂直、牆上的兩個月洞直接落地，供人在公共與私密程度不等的空間層次中穿行。



組圖 15. 僑大迴廊平面分析圖。左上為整體迴廊的完整配置，右圖略為放大，中央為更大的局部測繪圖。紅、橘色分別表示行走迴廊內的視線（皆對向其中一個月洞，但同方向的迴廊並非直通、而是刻意錯開）。藍色虛線示意迴廊角隅削斜、中庭四角栽植灌木產生之「方中帶圓」的空間效果（圖像來源：筆者繪）



組圖 16. 在迴廊中朝「成對月洞 45° 斜牆」前行時所感受到的曖昧入口意象（由遠而近的照片依序為自上至下）（圖像來源：筆者攝）

月洞門、月洞窗（及其它各種形狀的窗洞）在陳先生的畫和建築設計中相當常見，通常有清楚的分野，鮮少出現僑大迴廊紐結處這種介於門／窗之間、難以歸類的開口部；與陳先生同輩的建築師們在設計門洞、窗洞時，也絕無混淆之例。顯然陳先生並非門、窗不分；他在僑大綠化中庭迴廊的三個角隅皆準確地設置了如此矛盾的「成對月洞 45° 斜牆」通道，應是別有深意之創舉。但它們真的「不是門」嗎？順著迴廊朝這個斜牆通道逐步靠近時，總是佇立於迴廊端景處的月洞 45° 斜牆給出了不同的答案。

來回走動、仔細端詳，不難發現紐結處略呈十字交叉的這組廊道其實不在一直線上，而有一個柱跨距的偏移（組圖 15）。藉由這樣的錯位，陳先生維持了兩圈迴廊各自的獨立與完整，只需要將方形迴廊的角隅切割成 45° 角，再加上一個正方形的、同樣轉成 45° 的量體（即由「成對月洞 45° 斜牆」構成的通道），便能以對角的方式銜接兩圈迴廊。這個看似簡單的動作，巧妙地藉迴廊的錯位控制了視線及對前方有路／無路的認知（組圖 16）：在迴廊中徐行時，廊道盡端總是為一整面斜牆及其上所開的偌大月洞佔據，而無法直接透視另一圈迴廊。站在迴廊自遠處看，「彷彿若有光」的月洞隱約暗示了空間性質轉換或出入的可能性；亦步亦趨地接近迴廊轉折處時，兩堵「月洞 45° 斜牆」才終於成對出現（先前另一堵牆總是隱身在迴廊的柱列之後），入口意象也越來越明確；不過，遊逛者此時才會驚覺，遠觀碩大、彷彿可穿行的月洞實際上並非門洞本身；欲穿越此通道，還須順著鋪面和兩堵斜牆的暗示略為轉向。

也就是說，8 字形迴廊樞紐處的成對 45° 月洞斜牆準確來說「不是門」而是「門的意象」：月洞僅作為方向轉換的暗示與引導，而非供人直接穿越，就門的定義而言，確實是非傳統（unconventional）的用法。保留了「門」的象徵意義，卻消除其實質功能，就此點而言，恰符合 Venturi 所定義的「退化元素（vestigial element）」<sup>1</sup>。不但如此，它們同時也是 Venturi 所說「雙重機能元素」甚至多重機能元素。Venturi（1966, p. 30-31）指出「非此即彼（either-or）」是正統現代建築的寫照：一塊遮陽板就僅只是塊遮陽板，一根支柱很少有可能同時是一道牆；很少建築師運用雙重機能元素，Le Corbusier（1887-1965 年）的馬賽公寓是個例外：遮陽板不只是遮陽板，還同時是結構體和陽台（Venturi, 1966, p. 41）。僑大的月洞牆台度高 47 公分，不似門檻這麼低、又不若窗台這麼高，這是適合閒坐的高度，圓弧面甚至誘發了斜倚的可能。保留「門」的象徵性意義卻不供通行，原本只供舉步跨越、無法停留的過渡空間卻變成可長時間坐臥的介面；若從其不供通行、但有框景作用並引入光線的角度來看，將之視為「窗」似也不為過。

#### 4-4 新、舊意義交疊的「退化元素」：看似陽台，卻又不是陽台之空間元素的雙重性

僑大活動中心的立面設計展現出另一例 Venturi 所謂的「退化元素」；若非從這個角度理解，便會覺得「沒有地面的陽台」真是匪夷所思的設計。Venturi 借用生物學的概念來比擬建築形式發展中的現象：「退化」乃指生物在適應環境的進化過程中，較不需要的器官會逐漸退化直到失去功能，但因其仍殘存在生物體內，故可作為生物演化的跡證。他還指出：

所謂「退化元素」和雙重機能元素並行。它所具有的雙重意義，使其有別於贅餘元素。

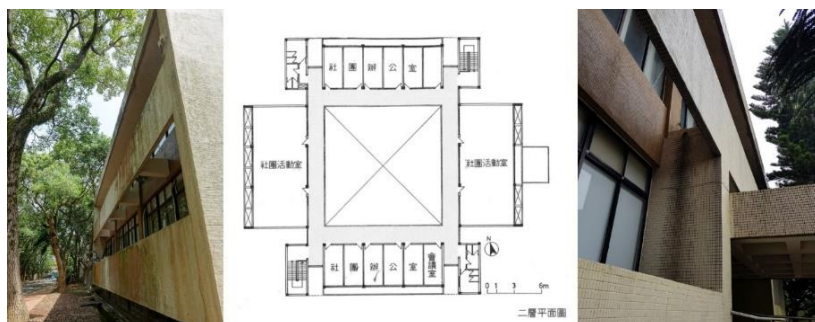
聯想引發起舊意義，而結構和計畫書的變更或新機能、新涵構則激發新意義。當新、

舊二種意義一旦被曖昧地組合在一起時，含有雙重意義的退化元素，即應時而生。退

化元素有礙於意義之清晰，而有助於意義之豐富（Venturi, 1966, p. 44）。

僑大活動中心「沒有地面的陽台」似乎就是從陽台「退化」而來的建築元素。只有東向二樓正中央配合水平懸挑遮簷設置了陽台，其餘空間則無此需求；儘管如此，陳先生還是將陽台女兒牆延伸、填滿整個東向立面，無論牆後有無樓板。西向教室則一律設置沒有樓板的陽台（組圖 17）。也就是說，外觀絕大多數足以讓觀者聯想起「陽台」的設施並無陽台的實質功能，但因立面的考量而得到保留。這樣的做法接近今日法規習稱的造型裝飾物，但在當時尚不多見。因為只出現在東、西兩側，乍看之下會以為

這些懸挑而出的裝飾牆與遮陽或反射漫射光有關；但因其所在高度與建築外牆齊平，實質用途並不明確。



組圖 17. 僑大活動中心二樓平面圖及東、西向立面的裝飾牆

（圖像來源：平面圖引自陳其寬、董家範、石企孟聯合建築師事務所，1984，頁 111；照片為筆者攝）

這些自陽台「退化」而來的裝飾牆並非贅餘元素，顯然陳先生希望藉此強化綠化中庭四周建物在立面上的水平向表現，如此一則提升設計的整體感，二則有助於強化整體空間連續、流轉的特質。這攸關周行不殆的象徵性空間表現，也是本文接下來將繼續探討的議題。

## 五、既遠又近的世外桃源

### 5-1 綠化中庭方院迴廊刻意模糊的方向感、及此「無方向性」設計透露出的訊息

僑大的「集會廣場」和「綠化中庭」氛圍迥異，外環的兩圈迴廊亦大不相同：集會廣場的迴廊四隅開放、未做特別處理；相較之下，綠化中庭的迴廊角隅則設置了「成對月洞 45° 斜牆」（前述 3.），侷限了迴廊盡端的視線，似乎想引人繼續在同一圈迴廊繞行，而非離開、走向另一個空間。再者，集會廣場呈矩形，加上相應配置的建物、升旗台，方向感分明（矩形本身即有方向性，若轉角之斜向跨距略去不計，集會廣場迴廊南北向共 13 跨、東西向 7 跨）。然而，綠化中庭卻非如此，在迴廊中繞行時很容易失去方向感：不但因為迴廊本身近乎正方形（東西、南北向各 7 跨），迴廊四周的建物相對低矮，立面設計以水平線條為主（前述 4.），不但自明性不足，還退縮在迴廊後方、難見全貌；而且三向主建物均抬高半層、入口均有壓低的大型水平格子樑遮簷（前述 2.），在迴廊中行走時也不易窺見內部使用情況，只能感受到大同小異的空間（組圖 18）。這顯然不是尋常的設計手法。



組圖 18. 迴廊四周自明性不足的建物

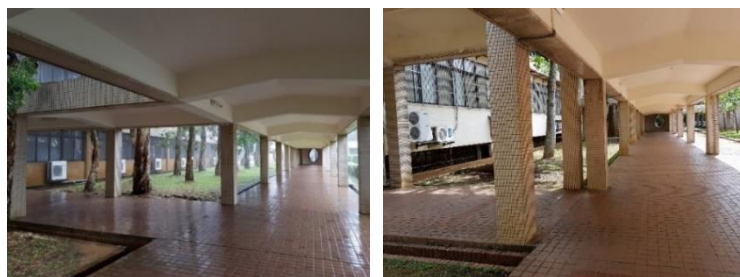
（中庭內的造景為後加，陳先生的原始設計詳參圖 5）  
（圖像來源：筆者攝）

陳其寬先生並非沒有能力形塑具有差異性的四向立面：例如他早先在警大亦曾設計過一圈正方形的迴廊，東、南、西、北側各自配置體育館、行政大樓、圖書館和大禮堂，相較於一層樓的迴廊，高大的建物相當明顯且具表現性，依據用途、位向而有整體協調但明確可辨的立面造型設計（詳參徐明松、黃瑋庭，2021，頁 171-172）。種種跡象似乎指向陳先生是刻意將僑大綠化中庭迴廊的方向感處理得曖昧不清？多數研究者總習慣性地用「步移景異」概括陳先生的設計手法，但繞行此中庭迴廊，卻找不到可作為方向參照的明確標記，怎麼看都像在同一處打轉、彷彿無始亦無終，毫無因「步移」而「景異」之感。

漫步在僑大的綠化中庭迴廊時，還將感受到另一個有關「柱位」的矛盾。由於迴廊與建物間留有綠地，為行人避雨之需，建物側又延伸出一雨庇覆蓋這條連接迴廊的步道；奇怪的是，此雨庇與迴廊交接

處的落柱總讓人感覺不是少一根、就是多一根，自步道、雨庇的角度看柱位總是不對稱（組圖 19）。

就局部來看，這樣的設計確實充滿矛盾，但若自整體觀之，則會發覺此舉相當合理：由於步道、雨庇寬度（3.3 米）窄於迴廊的柱間跨距（6.6 米），當步道偏向一側、與迴廊共用其中一根柱時，另一側便空敞無柱；顯然，迴廊固定的柱間距不因旁側又出一步道而受影響。如同都市中層級最高的幹道，綠化中庭迴廊由此確立、強化其在整體校園空間組織中的首要地位（primacy），這是以犧牲步道雨庇柱位局部的對稱性為代價所達成的層級關係與整體性表達。遊走僑大校園，不難發現所有附屬於建物的走廊一律不落廊柱，廊柱唯獨出現在自成一格的迴廊中。顯然「有柱的迴廊」與「無柱的走廊」在陳先生心目中的重要性明顯有別：迴廊本身就是一個層級較高、獨立自足的空間，由廊柱定義整體空間的秩序和行進的節奏。



組圖 19. 雨庇與迴廊交接處的落柱總讓人感覺不是少一根、就是多一根  
（圖像來源：筆者攝）

整圈獨立迴廊是架構起僑大校園至為關鍵的角色，值得更深入地分析。綠化中庭迴廊的四個邊都基本維持柱心至柱心 6.6 米的跨距、共 7 跨（若不計入角隅最末一跨，其外緣亦為 6.6 米），並在四隅切割 45° 斜角；再加上中庭四隅無分別地各種植了三株灌木（對照陳先生最原始的景觀設計，詳參圖 5 模型照片以及組圖 15 的分析），造就迴廊「方」中帶「圓」的特質。

這種角隅柱位的處理方式令人聯想起 Venturi 在《建築中的複雜與矛盾》一書中對 Francesco Borromini（1559-1667 年）所設計之 San Carlo alle Quattro Fontane 充滿「不僅一卻又」之曖昧表現的評述：這座巴洛克教堂內部「看來輕重幾乎均等的四翼讓人聯想到希臘十字平面，但四翼又被扭轉向東西行的主軸、影射出拉丁十字平面，而流動、連續不斷的牆面更顯示出一個變形的圓形平面」（Venturi, 1966, p. 34）。內庭迴廊柱的佈局也相當巧妙（組圖 20）：「雖然在平面上方向分明，但是[寬、窄]交替的柱間卻抵消了它的方向性：寬的柱間距用在矩形的短邊，窄的柱間距[按：一組雙柱]則設在長邊中央；[按：四隅亦各用一組雙柱，因此而]略呈圓形的角隅暗示著環繞的連續性以及向心式的平面」（Venturi, 1966, p. 32）。Borromini 以取消角柱、代之以雙柱，以及交替變換寬、窄柱間距的方式抵消矩形原有的方向性，產生流動、連續的感受。陳先生對僑大綠化中庭迴廊的設計或許也可用類似的概念來理解：反常地刻意模糊既定的方向感，使方形角隅略呈圓形、並以連續不斷的柱位創造循環不息的流動感。

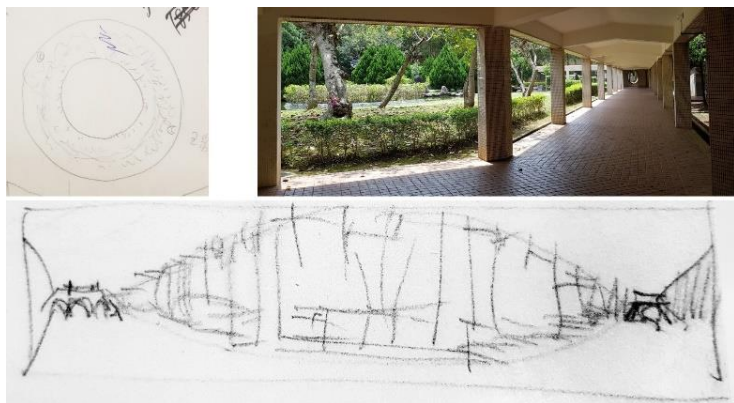


組圖 20. San Carlo alle Quattro Fontane 平面圖及教堂穹頂（左）、中庭迴廊（上、右）照片

（圖像來源：局部平面圖引自 Venturi, 1966, p. 33；照片為筆者攝）

問題是：陳先生的意圖何在呢？他未曾明說，筆者只能如陳先生所建議的，藉由體驗、思考與想像，試著提出一個可能的、更重要的是對後人有啟發意義的解答。

陳其寬先生經常徵引老子《道德經》來說明概念。僑大既「方」且「圓」的迴廊讓筆者首先聯想起《道德經》四十一章所說的「大方無隅」：「大方無隅，大器晚成，大音希聲，大象無形」。大意是說：最方正的東西反而沒有稜角；最大的器具反而最後完成；最大的聲響反而聽來無聲無息；最大的形象反而沒有形狀、無邊無際。另外，筆者亦在陳先生的繪畫手稿中找到一幅與僑大迴廊空間感十分相似的草圖（組圖 21 下）：彷彿剛穿過



組圖 21. 陳先生繪畫手稿（n.d.）及僑大綠化中庭方院迴廊現況  
（圖像來源：手稿均引自陳其寬，2014，頁 17；照片為筆者攝）

圖（組圖 21 下）：彷彿剛穿過「成對月洞 45° 斜牆」通道，立於迴廊其中一個既方且圓的角隅向左、右環視，廊道盡頭似有月洞門。這幅建築透視構想圖夾雜在其餘都是繪畫草稿的便箋中顯得獨特，同一頁便箋中還有一幅甜甜圈狀、將山河日月水平展開並連成中空環形的草圖（組圖 21 左上），似乎為深化此議題提供了可能的內證。

## 5-2 以「宇宙迴旋」系列畫作為內證，探索陳先生以環形世界再現的世外桃源

學界普遍同意「探索陳其寬先生的繪畫創作有助於理解其建築設計思考，反之亦然」。筆者曾就其建築與繪畫創作的關聯撰寫過兩篇論文（薛孟琪，2021；2023）。無法直接從建築設計讀出的訊息，或可仰仗畫作提供的線索。陳先生自 1981 年開始設計僑大、1983 年完成；約略與此同時，他還展開了一系列別開生面的水墨畫創作，值得一併檢視。

李鑄晉、倪再沁、王嘉驥等人都留意到陳其寬先生自 1980 年代開始醉心於探索宇宙與生態的奧秘：這種「宇宙觀」的作品是他 1980 年代最常用、最樂於表現的主題（李鑄晉，1991，頁 16-17）。陳其寬「很喜歡用無始無終、正反合一的構成法」（倪再沁，1996，頁 87），這些山水畫作「幾乎沒有例外地體現為一種以『圓』為依歸的環形世界」（王嘉驥，2009，頁 23）。李鑄晉則評述陳先生對宇宙奧秘的探索雖與五代北宋以降畫家的理想不謀而合，都在追求一種宇宙、自然與人間的關係，但他沒有走復古的路子，敢於接受登陸月球及人造衛星等新事物的啟發（李鑄晉，1991，頁 16-17），將得自大自然的啟發「加以轉化、變形、重組，再回到人間，保留人與人、大自然、宇宙之間的微妙互動關係」（李鑄晉，1996，頁 392），以「宏觀」的視野和想像力將靜態的山水轉變為動態的宇宙（李鑄晉，1991，頁 17）。

1983 年是此類畫作發展的重要階段，呈現出高度的實驗性：某些題材或表現方式特殊的畫作只出現在 1983 年（例如《方壺》與《虹》，後詳圖 29、圖 30）。1983 年亦可見陳先生自先前累積的探索經驗中整合出嶄新的表達模式：1983 年的《大地》（圖 22）是陳先生此類創作的濫觴。同年創作的《飛》（圖 24）和《始》（圖 25）似乎還處於摸索階段，只呈現出自地面望至空中日頭的半圈世界：《飛》中凌空的傾斜視角仍可見早期 1967 年的《迴旋》系列畫作的影子；《始》的對稱和穩定性構圖則只差再將畫幅延長、納入如 1969 年《金烏玉兔》（圖 26）畫中的另一頭星體，使陰、陽相伴相生，便能成就《大地》這樣完整的格局。另有一幅《日月光華》（圖 23，年份不詳）也與《大地》相似，只是更多地保留了畫面兩側的內容（這種寬幅比例的畫作就筆者目前所知僅此一件），地表也開始出現弧形；若畫面再繼續向兩側延展，便可一覽這個如同地球般之環形世界的全貌（如同下文將談及的《一元論》，圖 27）。



圖 22. 陳其寬  
《大地》，  
1983 年（圖像  
來源：廖春鈴  
編，2003，頁  
227）

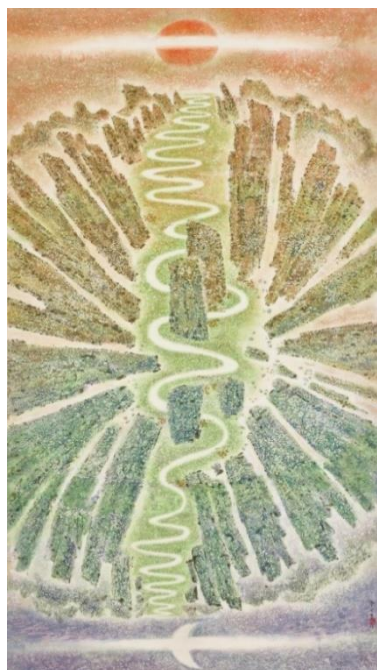


圖 23. 陳其寬《日月光華》，年份不詳  
（圖像來源：筆者翻攝自台南美術館）



圖 24. 陳其寬  
《飛》，1983  
年（圖像來  
源：廖春鈴  
編，2003，頁  
227）



圖 25. 陳其寬  
《始》，1983  
年（圖像來  
源：廖春鈴  
編，2003，頁  
226）



圖 26. 陳其寬  
《金烏玉  
兔》，1969 年  
（圖像來源：  
廖春鈴編，  
2003，頁 222）

1984 年的《返》、1985 年的《轉》和《翔》也是繼《大地》之後同類型的創作，在日、月籠罩下的世界嚴謹地相互呼應，可正看、亦可倒看。後續創作在此基礎上發展，例如 1986 年的五幅作品改將日、月置於圖中央，氣流、雲彩以更趨幾何、抽象化的方式呈現；其中兩幅以《易經》卦象（泰、巽）命名。

這個他十分鐘意的模式自 1983 年開始成為定型化的視覺語言，在後續的十餘年間陸續供他在同樣的架構中改換新內容，構成其著名的一系列代表作，本文稱之為「宇宙迴旋畫」：將日、月並陳，以超乎肉眼的視角（借助陳先生自言的「物眼」、「意眼」，甚至葉維廉補充的「知眼」；見葉維廉，1987，頁 63）將異常廣闊的大千世界納入長形的畫幅中，觀者必須調動所有官能感知「移動著看」，時而俯瞰、時而仰望或平視，讓視線順著畫幅繞行一整圈，直到在腦海中將其首尾相接成一幅環形的畫面。此系列畫作目前已公開的至少有 59 幅（包括 48 幅長卷、7 幅正方形畫作，另 4 幅畫作比例介於兩者之間；若計入草圖還更多）。對於這個類型的創作，陳先生自言：

畫山水的兩面世界那類畫，我早期有一張〈金烏玉兔〉（圖 26），站在樹林裡，向一頭看看見太陽，慢慢轉看過來，又再看到另一頭的月亮。……但我那時還沒有往更廣的層次看。我後來在老子的話裡，有了驚奇的發現。兩千多年前，還沒有什麼幫助我們視覺的工具，老子居然說出了如下的話，雖然他當時只能憑想像。他說：『大曰逝，逝曰返，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（出自葉維廉訪談，1987，頁 63-65）。

陳先生引用的這句話出自老子《道德經》第二十五章：「有物混成，先天地生，寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以為天下母，吾不知其名，字之曰道，強為之名曰大。大曰逝，逝曰遠，遠曰反」。

根據《教育大辭書<sup>4</sup>》和百科辭條的釋義，老子用「逝遠而反」形容作為天地萬物之源的道體，在空間上廣袤無垠，在時間上永恆無窮。萬物從「道」分離出來之後，周流不息地運行；在周而復始的往復循環路程中，萬物逐漸遠離道、直到行經最遠處，旋即又折返、回到本源。源於自然的萬物終將復本歸根於自然，四季變化也是道循環往復的表現。實則「反／返」、「復」、「歸」和「周行」都有循環的意思。「物極必反，否極泰來」的概念正是基於這種環形的時間、空間構造而生。

「逝遠而反」是一種乍看矛盾的宇宙觀，陳其寬先生在 1980 年代初對此特別感興趣<sup>5</sup>。潘潘（2007，頁 105）曾述及《光陰過隙》（乃一幅荷塘主題的宇宙迴旋畫）呈現出陳從老子哲學所洞悉到的「逝曰反」那種無限眺望的心靈世界所看到日、月並陳的宇宙觀。李鑄晉（1991，頁 17-18）亦曾嘗試梳理陳先生這一系列宇宙觀畫作欲表達的主題，將「逝遠而反」的空間觀擴展到時間觀：1983 年的《始》（英文題名 Genesis 即創世紀之意；圖 25）冥想宇宙洪荒時代生命的開端，1984 年的《一元論》（圖 27）象徵宇宙初生、萬物同源，1985 年的《曦》（圖 31）從太空回望地球、從而認識山水乃人類生命、文明的發源地，1988 年的《和平共存》描寫讓動物們自在悠遊的理想天地，1988 年的《高原》、1989 年的《天·地·人》也是理想境界的呈現。李鑄晉提及的這些畫作儘管格式不一，有正方形、圓形、長方形，但都無礙觀者透過「意眼」將其首尾相接，並動態地感知時間、空間的循環不息。

至於「環形世界」（從「視覺空間」分析的角度而言）何以構成陳其寬先生對「理想世界」（就「圖像空間」的意義而言）的想像？除了嘗試從畫名窺見一斑之外，筆者接下來還將結合「視覺空間」進行分析。在台北市立美術館為陳先生七十歲回顧展所整理的檔案中，正方形的《高原》和《午陽》（圖 28；《午》和《紫陽》亦為與此類似之作）以及長方形的《晴川歷歷》等作品同樣被歸入「世外桃源」一類。就向心型的畫幅（正方、正圓、中空環形）而言，《一元論》和《午陽》的概念並無不同，只是前者為自高空俯瞰、後者為自低處向天仰望，都是對環形世界的呈現。細看這類畫作，整圈山、河、樹、石等元素皆採取統一的表現方式，沒有哪一座山峰特別突出；山間、林間滿是和樂融融的動物、人物，水上、岸邊則有舟楫縱橫。整體觀之，除了日、月之外，沒有堪稱主角的元素。



圖 27. 陳其寬《一元論》，1984 年  
（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 227）



圖 28. 陳其寬《午陽》，1995 年  
（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 239）

陳先生的向心型畫作沒有特定的觀賞方向，長形的畫作同樣可直放、可橫放，亦無明確的上、下之分。不過，相較於直幅，橫幅直覺來說似乎更適合「廣域地景」的展現，這也是陳先生在 1983 年初期發展階段曾進行的嘗試：特別值得探討的是 1983 年的《方壺》（圖 29）、《虹》（圖 30）以及 1985 年的《曦》（圖 31）等三件作品。鄭惠美（2006，頁 170）在訪談陳先生之後撰寫的《一泉活水：陳其寬》這本類似傳記的書中寫道《方壺》是陳其寬先生試圖以畫來詮釋《道德經》的作品，也是他對老子學說的註腳：「在虛靈的宇宙天地中，日在上，月在下，綿延的群山如太極環抱而輪轉，籠罩在一片煙雲縹

縹的暈圈中，像是一個神仙世界」。「方壺」這樣的命名本身就隱含了對空間格局的想像。中國神話傳說中將此類與外界隔絕、自成一格的仙境稱為「方壺」或「洞天」：在壺壁或山洞的保護下避開戰亂或人世間的喧擾，悠然自足地隱身在向天開敞的一方小天地中；偶有漁樵無意間發現隱秘、難尋的入口，誤入這「世外桃源」而流連忘返。

《方壺》似乎直放、橫放均可，沒有一定的方向性，只因陳先生對此環形仙境的呈現既像平面圖，又像可以「移動著看」、「轉動著看」的立面圖，與中國傳統山水地圖的表現法相似，以可意象的方式呈現自中央水域朝外望向島鏈所見的景觀。若將視角自高空下降、更貼近地表，或許會看到《虹》與《曦》的景象。這兩幅畫為了強調異常廣闊的視野而將地表群山整體彎繞成弧狀：《虹》在分置兩端的日、月之間加入了彩虹，地表也雙關地拱起如虹形；《曦》則相反，畫中雖未出現直接任何宇宙星體，但放射狀的光芒暗示了太陽的存在，群山也順勢彎成弧形（彷彿有一想像中的圓心存在）。多條蜿蜒的溪流自山間流淌、匯集入畫面兩端的虛空中，似乎暗示觀者正身處於一片由群山島鏈環抱的廣袤水域、朝上空仰望。《曦》的這片群山島鏈不正是《方壺》的一部份嗎？顯然，《虹》與《曦》雖以天氣現象為名，再現的仍是由環形世界架構起的理想仙境、世外桃源。



圖 29. 陳其寬《方壺》，1983 年（圖像來源：筆者翻攝自台南美術館）



圖 30. 陳其寬《虹》，1983 年（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 227）



圖 31. 陳其寬《曦》，1983 年（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 228）

陳其寬先生曾告訴友人他特別鐘愛「桃花源」（出自筆者對月琴音樂家 Tina Ma 馬小英的訪談，2022 年 10 月 8 日）。他以理想家園為主題或構思小國寡民自成一格世界的畫作雖然存世數量不多，例如 1966 年的《小國寡民》、1966《桃源-1》、1989 年的《伊甸園》（圖 32）、1997 年的《桃源行》、2001 年的《獨立共存》、2002 年的《世外桃源》（圖 33）等，但皆以樹、石地景（有時還加上群集的動物）無顯著差異地佔滿整個橫向展開的畫幅（惟山石的排列有些微波浪狀起伏）；這個特徵在 1989 年之後的四件作品中表現得更為清楚（後三件還加入了日、月），因無特定的主角或標記物，故呈現出連續不斷、似乎可循環往復、無限環繞的環形世界。



圖 32. 陳其寬《伊甸園》，1989 年（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 232）



圖 33. 陳其寬《世外桃源》，2002 年（圖像來源：廖春鈴編，2003，頁 120-121）

從方壺、蓬萊、伊甸園、桃源……等畫名對此系列作品進行「圖像空間」的內容與象徵意義解析，可知陳先生為環形世界此一空間結構賦予了「理想世界」的意涵。透過「視覺空間」的分析，則可歸納出三個特點：（1）整個環形世界沒有特別突出的主角。（2）陳先生多元地嘗試對環形世界、世外桃源的呈現，而不受方形、圓形、長形、甜甜圈狀畫幅的形式侷限。形式儘管不一，但都可首尾相接、構成無始無終的環形世界，且十分廣域。（3）正因為繞成環形且超廣域，這些畫作也出現局部看來有些怪異、宏觀拉遠看時卻又發現非如此不可的情況，一如前文述及僑大的建築設計。例如《返》、《遙》以及《日月光華》（圖 23），若細看便會發現左、右側山壁已因強烈的透視變形而呈三角狀。「宇宙迴旋」這一系列與僑大同時期開始的理想空間再現嘗試，或許對理解僑大不尋常的建築設計有些始料未及的啟發。

### 5-3 僑大入口隱蔽、環形自足的綠化中庭儼然是遺世孤立的方壺勝境、世外桃源

僑大、尤其是僑大由迴廊所架構起的綠化中庭有沒有可能是陳其寬先生概念裡的「桃花源」、「方壺勝境」呢？何妨朝此方向感受與想像，或許便有機會揣摩陳先生刻意抹除迴廊方向感的心思：雖然是主角卻無四向之各別差異，方中帶圓的迴廊一如《方壺》和《曦》等畫作中的群山島鏈，也與《世外桃源》等系列畫作中橫向排佈、連續不斷地出現的山石並無二致，都是構成封閉、內向之「桃花源」環形世界的必要元素。一明、一暗的兩堵月洞斜牆，也頗似陳先生畫中常見的、總是成雙成對出現的日、月。

在此有必要先回顧桃花源的特徵。桃花源的入口掩蔽，如陶淵明（約 365 年-427 年，東晉至南朝宋時期詩人）著名的《桃花源記》所述：「山有小口，彷彿若有光。便舍船，從口入。初極狹，才通人。復行數十步，豁然開朗」。這種出入仙鄉的象徵性標記是中國文化中共通的空間語言。用以轉接廟堂般的集會廣場與精神性的綠化中庭、位在 8 字形紐結處、由兩堵「月洞 45°斜牆」構成的緊縮、封閉、幽暗通道（詳四、3.），不正像是進入桃花源的入口嗎？遠觀是「彷彿若有光」的入口暗示及引導。穿行此過渡空間彷彿跨越空間的結界，乃步入性格迥異、別有洞天之綠化中庭的前奏；一踏出此「小口」，頓時柳暗花明、豁然開朗，進入「土地平曠」的綠化中庭，周邊「屋舍儼然」，一如《桃花源記》的描繪。

陳其寬（年份不詳，頁 3）在談及他對《易經》的理解時，說道宇宙間的變易「都有循環，周而復始，達成一永恆不變的狀態，是為變中有常」這種因週期性循環導致的變化與不變終歸都是「不易」。而且《易經》認為所有的現象都可用「通」與「不通」這種非常簡易的方式來解釋：

《易經》裡有個解釋，叫做「變化義理」，還有所謂的「不易」；變化中經過一個循環之後又回到原點，這是一種週期性，就像地球繞太陽是種週期性。從《易經》來看，**變與不變都是「不易」**。……事實上，出發點可以變得非常簡單，因為《易經》認為所有的現象都可以用一個數目或數字來解釋……不是 0，就是 1，那麼，0 與 1 是什麼

呢？我們叫做「通」與「不通」。……「通」與「不通」這件事是非常簡易的。所以，我覺得凡事應該簡單，我這個簡單就是「少則得」；也就是說，你愈少反而可能得到的愈多（陳其寬在 2003 年的訪談稿，出自胡懿勳、郭暉妙主編，2008，頁 109）。

成對 45 度角月洞斜牆正是簡易地管控「通」與「不通」的關鍵，但曖昧地在遠看、近看之間交替變換對「通」與「不通」的認知。

桃花源（或稱洞天、方壺勝境）具備封閉、自足、與外在世界隔絕的特徵；僑大的綠化中庭透過迴廊的設置構成對外封閉、自成一格的迴路，本身獨立而完整，僅以經過特殊處理、隱而不顯的通道與外界相連，內部的理想空間則既高且廣、並向天空開敞（如同壺中天地、洞天）。彷如桃花源的綠化中庭是現實世界的理想版本，亦是現實世界的鏡像。

方向感的模糊亦是與外在世界隔絕的手段，讓人流連其間、忘卻繞出，身在其中的時間感受也與外界不同。仙境內的時間運轉與人間不同正是中國仙鄉故事的重要環節（小川環樹，1968／張桐生譯，1988，頁 85-95）。僑大的綠化中庭既沒有明顯的方向感，也沒有明顯的時間感，可謂是「將時間化無」的設計。類似的設計也出現在陳先生的另一件景觀設計作品——嘉義市港坪運動公園（1994 年）基地最深處、微微隆起的土丘。這個設計簡單到難以形容，也如陳先生所說的很難用照片呈現：植草的土丘微微向中央隆起，上面空無一物，只在外圍密植一圈成蔭的榕樹（圖 34）。土丘坡度雖緩但明顯可感知其隆起，一如《虹》畫作中弧形的地表。走上土丘可仰望天空，除了天空，別無它物；正因沒有任何可供參照的元素或地標，只有一段距離外均值密佈、如一圈綠籬的榕樹，土丘上的人頓時找不到方向感、也失去尺度感，彷彿綠地的範圍比想像中還廣袤、綠籬比想像中還小。沿著土丘的外緣在樹蔭下繞行，也常有不知身在何處之感：可能因為土丘雖然不高，但足以遮蔽對側的花棚架，只微微露出頂端（圖 35）；三處花棚架貌似對稱、實際上彼此的間距並不相等，看似提供位置的線索，實則打亂遊逛者的空間認知。對照陳先生的設計圖（圖 36），這座土丘的外輪廓竟非正圓，由此摒除了紀念性的聯想，隨意的形式反而帶來輕鬆、自在的氛圍，是公園中頗受歡迎的開放空間。港坪運動公園有意抹消人對方向、對時間的感知，可視為僑大綠化中庭更進一步發展的版本。



圖 34. 陳其寬先生設計的嘉義市港坪運動公園（圖像來源：筆者攝）



圖 35. 港坪運動公園的綠色土丘雖然不高，但足以遮蔽對側的花棚架，只微微露出頂端（圖像來源：筆者攝）

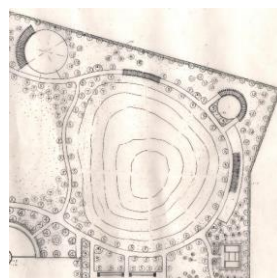


圖 36. 「嘉義市運動公園暨體育館新建工程」建築圖說（局部）

（圖像來源：台灣博物館，圖檔編號 CCK60625007）

葉維廉（1987，頁 66）評論陳先生將應該看不盡的看盡了，應該看不明的看明了；他認為陳先生之所以得以如此，是因為「把時間的問題和空間的問題去掉」。葉維廉的觀點乃針對陳的繪畫創作而言，那麼建築呢？如何透過建築的手段「把時間的問題去掉」？筆者認為關鍵在於中庭：中庭可以是有禪意、「將時間化無」的裝置。如藤森照信所言：

所謂庭院，是個將時間化無的裝置。證據確實存在，白色的砂和青翠的松。……自古以來，在日本，白砂青松的圖案，是千年萬載，總之，永遠不變的東西，而且被視為時間停止的印記。時間雖然讓所有的一切變質，但它卻是毀壞力所不能及的地方之標記。那個世界也是如此，而且神祇所在的地方也是那樣的場所（藤森照信，2014，頁 223）。

藤森照信（2014，頁 222）甚至表示「庭院是那個世界的產物，庭園應該以臨終之眼來看」。藤森照信的觀點亦可為理解僑大綠化中庭設計的註腳。

僑大綠化中庭在迴廊的中介作用下，成為既遠又近（逝遠而反）、周行不殆的環形世界，隱蔽的入口、讓人一旦進入便忘卻繞出的模糊方向感使其儼然是遺世孤立的桃花源、方壺勝境。「方壺」本是難以抵達的海上仙山、仙島，「桃花源」亦是入口難覓的理想世界。就僑大校區所在的環境與基地條件而言，確實符合「桃花源」的地理特徵：它位處林口台地上被溪流隔開的山頂平台，如孤島一般難以到達（組圖 37）。僑大正門口雖有寬闊的道路可通達（仁愛路位在山脊，不確定何年開闢），其實周邊還未成城鎮、相當荒僻；路邊的農地、民宅看似與僑大相距不遠，其實兩者間還隔著山谷、溪流（橫窠溪）。欲抵達僑大只有兩條途徑，除了正門之外還有位於校區東北隅的後門，不過這是一條相當曲折、在陡峭山壁邊繞行的道路，一不小心就會錯過。僑大之所在儼然世外桃源的格局。

有沒有可能，這也是陳先生當年對這塊基地的感受？僑大位處遺世孤立的台地，這樣特殊的地形對陳先生或許不陌生；他視為人世間最美境地的雲貴高原壩上也是崎嶇山間的平地，得在公路上多次彎繞才能抵達。陳其寬先生曾自述 1990 年的《天·地·人》畫中的理想境界出自他 1944 年從軍時，自重慶坐車到昆明沿途所見之山川勝景的回憶：「雲貴高原的地形，由重慶去，是步步高昇的。每次上到一個山頂，在山頂的谷中就有一塊平地，稱之為『壩』。邊疆民族都聚居在壩上」。畫中細筆勾畫的壩上民居、苗人舞蹈等活動反映出心靈中的世外桃源，遠離塵囂、戰火等苦難（李鑄晉，1991，頁 18）。



組圖 37. 僑大選址於林口台地上被溪流隔開的山頂平台，如孤島一般難以到達（圖像來源：空照圖截取自 Google Map：<https://reurl.cc/lyZkqA>；地形圖出自台灣博物館，圖檔編號：CCCK66401004）

東晉時期，貴族們無可奈何地拋下祖輩相傳的故地，不得不漂泊在陌生的異鄉。三浦國雄（2000／王標譯，2017，頁 368-369）分析此時洞窟觀念取得了很大的發展，從洞窟發展為「洞天」，或許與這些

貴族的故鄉喪失感有關：「這個隱秘的樂園與外界一樣，但沒有戰爭、瘟疫或自然災害。這樣的洞窟觀念早已遠遠地超越了現實的洞窟，是個不可思議的仙鄉、烏托邦」。陳其寬先生同樣懷抱對故鄉北京的強烈思念，卻因戰亂而離開、因兩岸長期分隔而無法歸返，直到年近八十歲才首次回鄉。或因如此，他特別喜愛陶淵明的《桃花源記》。

這座大學的主角「華僑／僑生（華僑子弟）」人在遙遠的他方卻仍心繫故土，他們希冀與故里、與故鄉文化保持聯繫的心境似乎能與陳先生的身世經歷相互共鳴。**有沒有可能，僑大不尋常的設計是陳先生為這些暫時僑居台灣的特定人群、為這片地理格局特殊的基地、甚至為他自己而做？在不盡理想的現實中，或許惟有將心靈寄託在免除戰爭與侵略的世外桃源，才能給人活下去的希望吧。**

至於為何要將時間化無？陳先生絕大多數的作品都是憑藉記憶、想像（而非現實）而生，創作讓他得以在心靈中喚回那銘刻在他記憶深處、卻永遠失去的兒時天堂，透過將美好的懷想重現於紙上而得到精神上的撫慰，時間彷彿靜止在「不易」的桃花源。與陳先生有相似處境、同在抗爭期間於重慶郊外渡過年少時期的知交徐小虎（Stanley-Baker, 2007, p. 33）回想那時她與陳先生「喜歡談論往事，討論中國還有那些與她有關的事物，它們彷彿是久遠前的珍稀寶物，與我們當時所身處的時空沒有任何關聯。……我們的心靈彼此分擔了一種無法言喻的痛楚，那是對那些再也不會存在的意識與感覺，印象與氛圍的眷戀」。甚至燒餅的滋味所喚起的故鄉兒時記憶都能讓他們在想像中「越過無限長的時間與數千里的空間，瞬間抵達我們心靈深處的快樂天堂」（Stanley-Baker, 2007, p. 31）。超脫時間與空間的桃花源是他們暫時的心靈歸宿，有意無意之間也在陳先生的作品中透露出來。

## 六、結語

本文以 Robert Venturi 之《建築中的複雜與矛盾》一書論及的「不僅一卻又」、「雙重機能元素」、「退化元素」等概念解讀陳先生在僑大看似矛盾、不尋常的設計。本研究透過實地直觀感受、脈絡式分析等方法，發現僑大校園不完全的中軸線以及活動中心的入口轉向，乃為將訪客引導至斜後方的綠化中庭（四、1.）；藉由綠化中庭迴廊與周邊建築物之間的曖昧處理（四、2.）、使立面協調一致之退化元素的設計（四、4.）、以及對迴廊柱位層級的規範，陳先生確立了迴廊在規畫中的首要地位。陳先生刻意模糊了在綠化中庭迴廊中行走的方向感、時間感（五、1.），並在迴廊出入口設置以「成對月洞 45° 斜牆」構成的隱蔽通道（四、3.），使綠化中庭迴廊成為一個內向封閉、首尾相接、無始無終、循環不息的環形世界，與他同時期的「宇宙迴旋」系列畫作共同呈現出對「世外桃源」理想境地的追求（五、2.）。透過「圖像空間」與「視覺空間」的分析方法，結合僑大所在基地之地理格局、及對陳先生經歷和思鄉之情的脈絡式考察，本文嘗試提出理解僑大之規畫與設計的創新觀點。

## 誌謝

本研究承蒙國科會專題研究計劃的補助（NSTC 111-2410-H-029-037、NSTC 112-2410-H-029 -024 -MY2），特致謝忱。本論文部份內容曾於「傳統與非傳統：台灣戰後建築論壇」中發表（台北市立美術館：2023 年 3 月 11-12 日），感謝評論人黃舒楣教授給予的寶貴意見。筆者同時感謝兩位匿名審查委員的鼓勵與指教、督促筆者加強圖片的說明性，並將若干論點闡述地更為清楚。筆者亦對陳師母林芙美女士慨允基於學術研究使用的圖片授權表示感謝。

## 註釋

- <sup>1</sup> 校園規畫設計顯然是陳其寬先生最重要的建築作品類型：從其自行輯錄的建築圖說目錄看來，陳先生將畢生作品分為九類，「學校」為第一類，在總計 94 頁的圖說目錄中共佔 34 頁。本建築圖說目錄名為《底圖》，由陳先生捐贈，現藏於東海大學建築研究中心。
- <sup>2</sup> 「不僅一卻又」原文為 both-and，意指「既是 A、也是 B」，A 與 B 原是意義相斥的存在；both-and 或可譯作「雖然一卻又」、「既一卻又」，本文將視文意，交替使用不同的譯法。
- <sup>3</sup> 從內容看來，此〈易經，建築，遠景〉文稿為〈天道、物道、人道〉之前身，後者寫於 1995 年，2008 年才首次於《陳其寬：構築意繪》一書中出版。
- <sup>4</sup> 出自俞懿嫻（2000）《教育大辭書》「逝遠而反」辭條，  
<https://terms.naer.edu.tw/detail/5f0c9dedf357250ade969331e41d8b6d/?startswith=zh&seq=1>。
- <sup>5</sup> 據莊國材（2007，頁 114）回憶，陳其寬先生在指導他的碩士論文時（題名為《都市街角空間之研究：以台北市為例》，1986 年口試通過），經常講到「物極必反」的宇宙自然觀思維，凡事皆有其極限與重生。「逝遠而反」或可視為「物極必反」在空間上的呈現。
- <sup>6</sup> 此光碟當時由陳其寬先生贈予漢寶德先生，現藏於東海大學。
- <sup>7</sup> 此處《虹》之畫名來自台北市立美術館的展示資料，詳參廖春鈴編，2003，頁 227；但同一幅畫在 2024 年台南美術館展覽時名為《宇宙》，1985 年，不確定何者為真，謹此註記。

## 參考文獻

1. Stanley-Baker, J. (2003). Architecture and art in the life of Chen Chi-Kwan. In Department of architecture, Tunghai University (Ed.), *The mind of architecture* (pp.39-79). Taipei: Garden City Publishers.
2. Stanley-Baker, J. (2007). Chen Chi-kwan as I knew him. In S. W. Lo and K. L. Chen (Eds.), *You Yi Hua Jing: Hwai Nian Chen Chi-Kwan Jiao Shou* (pp. 30-41). Taichung, Taiwan: Tunghai Research Center for Architecture. [in Chinese, phonetic translation]
3. Venturi, R. (1966). *Complexity and contradiction in architecture*. New York, NY: The Museum of Modern Art.
4. 小川環樹（1988）。中國魏晉以後的仙鄉故事（張桐生譯）。載於《中國古典小說論集第一輯》（頁 85-109）。台北市：幼獅文化。（原作出版年：1968）  
Ogawa, T. (1988). Zhong guo Wei Jin yi Hou de Xian xiang gu shi (Tong-sheng Zhang, trans.). In *Zhong Guo Gu Dian Xiao Shuo Luen Ji Die Yi Ji* (pp. 85-109). Taipei: Youth Culture Publications. (Original work published 1968) [in Chinese, phonetic translation]
5. 三浦國雄（2017）。洞庭湖與洞庭山—中國人的洞窟觀念（王標譯）。載於氏著，*不老不死的欲求：三浦國雄道教論集*（頁 360-387）。成都：四川人民出版社。（原作出版年：2000）  
Miura K. (2017). Dong ting hu yu dong ting shan: Zhong guo ren de dong ku guan nian (B. Wang, Trans.). In *Bu Lao Bu Si De Yu Qiu: San Pu Guo Xiong Dao Jiao Lun Ji* (pp. 360-387). Chengdu: Sichuan People's Publications House. (Original work published 2000) [in Chinese]
6. 王嘉驥（2009）。乾坤意遊：陳其寬山水畫中的空間意識及其歷史貢獻。《故宮文物月刊》，316，18-27。  
Wang, J. J. (2009). Qian kuen yi you: Chen Chi-kwan shan shui hua zhong de kong jian yi shi ji qi li shi gong xian. *The National Palace museum monthly of Chinese art*, 316, 18-27. [in Chinese, phonetic translation]

7. 李穎春 (2020)。中國近代建築史研究三十年：海外學者的問題、視角與方法。載於巫鴻 (編)，*世界3：海外中國藝術史研究* (頁 38-67)。上海：上海人民出版社。  
Li, Y. C. (2020). Zhong guo jin dai jian zhu shi yan jiu san shi nian: Hai wai xue zhe de wen ti, shi jiao yu fang fa. In H. Wu (Ed.), *Shi Jie 3: Hai Wai Zhong Guo Yi Shu Shi Yan Jiu* (pp. 38-67). Shanghai: Shanghai People's Press. [in Chinese, phonetic translation]
8. 巫鴻 (2018)。*「空間」的美術史*。上海：上海人民出版社。  
Wu, H. (2018). *Space in art history*. Shanghai: Shanghai Renmin Publications. [in Chinese, semantic translation]
9. 李鑄晉 (1991)。陳其寬——一位貫通中西的奇才。載於廖春鈴 (編)，*雲煙過眼：陳其寬的繪畫與建築* (頁 10-30)。台北市：台北市立美術館。  
Li, C. T. (1991). Time, space, and the human world: On the development of Chen Chi-kwan's painting. In Taipei Fine Arts Museum (Ed.), *Chen Chi-kwan retrospective* (pp. 6-35). Taipei: Taipei Fine Arts Museum. [in Chinese, semantic translation]
10. 李鑄晉 (1996)。陳其寬的意眼。*藝術家雜誌*，259，384-394。  
Li, C. T. (1996). Chen Chi-kwan de yi yan. *Artist Magazine*, 259, 384-394. [in Chinese, phonetic translation]
11. 胡懿勳、郭暉妙編 (2008)。*陳其寬：構築意繪*。台北市：國立歷史博物館。  
Hu, Y. H., & Guo, H. M. (Eds.) (2008). *Chen Chi-kwan: Gou Zhu Yi Huei*. Taipei: National Museum of History. [in Chinese, phonetic translation]
12. 倪再沁 (1996)。陳其寬的《返》。載於名家翰墨 20：陳其寬特集 (頁 87)。香港：翰墨軒。  
Ni, T. C. (1996). Chen Chi-kwan de "fan." In *Ming Jia Han Mo 20: Chen Chi-kwan Te Ji* (p. 87). Hong Kong: Han Mo Xuan. [in Chinese, phonetic translation]
13. 徐明松、黃瑋庭 (2021)。變易，不易，簡易：陳其寬的幾所大學校園規畫。*時代建築*，7，166-173。  
Shyu, M. S. and Huang W. T. (2021). Change, unchanged, easiness: Chi-Kwan Chen's plans for several university campuses. *Time+Architecture*, 7, 166-173. [in Chinese, semantic translation]
14. 陳其寬 (1979)。中國建築的新方向。*成大建築系刊*，16，78-87。  
Chen, C. K. (1979). Zhong guo jian zhu de xin fang xiang. *Cheng Da Jian Zhu Xi Kan*, 16, 78-87. [in Chinese, phonetic translation]
15. 陳其寬 (2008)。天道、物道、人道。載於胡懿勳、郭暉妙 (編)，*陳其寬：構築意繪* (頁 170-177)。台北市：國立歷史博物館。  
Chen, C. K. (2008). Tian dao, wu dao, ren dao. In Y. H. Hu, & H. M. Guo, (Eds.), *Chen Chi-kwan: Gou zhu yi huei* (pp. 170-177). Taipei: National Museum of History. [in Chinese, phonetic translation]
16. 陳其寬 (2014)。*陳其寬繪畫手稿 (部份)*。台北市：台北市立美術館。  
Chen, C. K. (2014). *Chen Chi-kwan huei hua shou gao (bu fen)*. Taipei: Taipei Fine Arts Museum. [in Chinese, phonetic translation]
17. 陳其寬 (年份不詳)。易經，建築，遠景。未出版手稿：陳其寬先生遺孀林芙美女士提供。  
Chen, C. K. (n.d.). Yi jing, jian zhu, yuan jing. Unpublished: Provided by Mrs. Chen (Fu-mei Lin). [in Chinese, phonetic translation]
18. 陳其寬建築師事務所 (1979)。中央警官學校。*建築師*，11，51-56。  
C. K. Chen & Associates. (1979). Zhong yang jing guan xue xiao. *Taiwan Architect Magazine*, 11, 51-56. [in Chinese, phonetic translation]
19. 陳其寬、董家範、石企孟聯合建築師事務所 (1984)。國立僑生大學先修班活動中心。*建築師*，115，109-112。

- Chen, C. K. & Associates Architects & Engineers. (1984). Guo li qiao sheng da xue xian xiou ban huo dong zhong xin. *Taiwan Architect Magazine*, 115, 109-112. [in Chinese, phonetic translation]
20. 莊國材 (2007)。緣生不滅：感懷陳其寬院長。載於羅時瑋、陳格理 (編)，*游藝化境：懷念陳其寬教授* (頁 114-115)。台中市：東海大學建築研究中心。
- Chuang, K. T. (2007). Yuan sheng bu mie: Gan nian Chen Chi-kwan yuan zhang. In S. W. Lo & K. L. Chen (Eds.), *You Yi Hua Jing: Hai Nian Chen Chi-Kwan Jiao Shou* (pp. 114-115). Taichung: Tunghai Research Center for Architecture. [in Chinese, phonetic translation]
21. 張臨生 (2007)。記陳其寬先生二三事。載於羅時瑋、陳格理 (編)，*游藝化境：懷念陳其寬教授* (頁 54-57)。台中市：東海大學建築研究中心。
- Chang, L. S. (2007). Ji Chen Chi-kwan xian sheng er san shi. In S. W. Lo and K. L. Chen (Eds.), *You Yi Hua Jing: Hai Nian Chen Chi-Kwan Jiao Shou* (pp. 54-57). Taichung: Tunghai Research Center for Architecture. [in Chinese, phonetic translation]
22. 葉維廉 (1987)。物眼呈千意，意眼入萬真——與陳其寬談他畫中的攝景。載於氏著，*與當代藝術家的對話：中國畫的生成* (頁 46-84)。台北市：東大出版。
- Yip, W. L. (1987). Wu yan cheng qian yi, yi yan ru wan zhen: Yu Chen Chi-kwan tan ta hua zhong de she jing. In *Conversations with Nine Artists: The Becoming of Chinese Painting* (pp. 46-84). Taipei: Dong Da Publications. [in Chinese, phonetic translation]
23. 廖春鈴編 (2003)。雲煙過眼：陳其寬的繪畫與建築。台北市：台北市立美術館。
- Liao, C. L. (Ed.). (2003). *Painting and architecture of Chen Chi-Kwan*. Taipei: Taipei Fine Arts Museum. [in Chinese, semantic translation]
24. 鄭惠美 (2006)。一泉活水：陳其寬。台北市：印刻。
- Cheng, H. M. (2006). *Kong Jian, Zao Jing, Chen Chi-kwan*. Taipei: Lion Art. [in Chinese, phonetic translation]
25. 潘潘 (2007)。陳其寬：東西美術交會的水墨畫先知。台北市：藝術家。
- Pan, F. (2007). *Chen Chi-kwan: Dong Xi Mei Shu Jiao Hui de Sheui Mo Hua Xian Zhi*. Taipei: Artist Publishing. [in Chinese, phonetic translation]
26. 薛孟琪 (2021)。圖、底與透明性：試論陳其寬先生建築與繪畫中共通的空間探索。*建築學報*, 118, 27-52。
- Hsueh, M. C. (2021). Figure, ground, and transparency: Theorizing shared spatial experiments in Chen Chi-Kwan's architectural and visual creations. *Journal of Architecture*, 118, 27-52. [in Chinese, semantic translation]
27. 薛孟琪 (2023)。洞・動・天井：陳其寬先生對「實中有虛，虛中有實」空間的探索與實踐。*設計學報*, 28 (2), 43-66。
- Hsueh, M. C. (2023). Cavities, dynamics, and small patios: Exploring Chen Chi-kwan's contemplation and practice on the idea of "symbiosis of solid and void" exemplified in his paintings and architectural designs. *Journal of Design*, 28(2), 43-66. [in Chinese, semantic translation]
28. 羅青 (1984)。一支毛筆再造乾坤——陳其寬訪問記。*藝術家*, 19 (3), 86-95。
- Lo, C. (1984). Yi zhi mao bi zai zao qian kuen: Chen Chi-kwan fang wen ji. *Artist Magazine*, 19(3), 86-95. [in Chinese, phonetic translation]
29. 藤森照信 (2014)。天下無雙之建築學入門 (林錚顥譯)。台北市：暖暖書屋。(原作出版年：2001)
- Fujimori, T. (2014). *Tian xia wu shuang zhi jian zhu xue ru men* (Zheng-Yi Lin, trans.). Taipei: Sunny & Warm Publishing House. (Original work published 2001) [in Chinese, phonetic translation]

# Complexity and Contradiction in the Works of Architect Chen Chi-Kwan: Examining the “Unconventional” Innovations in the Planning and Design of the Academy of Preparatory Programs for Overseas Chinese Students

Meng Chi Hsueh

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

## Abstract

The Academy of Preparatory Programs for Overseas Chinese Students, as Chen Chi-kwan's architectural project in his later years, was truly a spatial and conceptual innovation rather than a seemingly succession of his previous approaches. The way of designing the Academy might seem to deviate from traditional architectural norms if you view it from a partial perspective. However, when shift your position and view it holistically, such seemingly unconventional design decisions paradoxically make sense. In fact, this phenomenon coincidentally aligned with Robert Venturi's concept of “Both-And” from his book “Complexity and Contradiction in Architecture” – a monograph that Chen Chi-kwan himself had in his collection. The author finds it the breakthrough point to thoroughly understand and interpret Chen's unconventional and seemingly contradictory planning and design decisions for the Academy. This article explores this topic from the following five aspects. 1. The “Contradictory” Central Axis of the Campus; 2. Ambiguous Interior-Exterior Relationship; 3. “Dual-Functioning Elements” in Transitional Spaces; 4. “Vestigial Element” with New and Old Meanings Combined; 5. An Arcadia that is “Both Distant and Close.” Combined with “Visual Space” and “Pictorial Space” analytical reading of Chen Chi-kwan's “Cosmic Vertigo” series of paintings, the author reveals Chen's representation and insights into Taoist Cosmology and the Circular World in the design of the Academy.

**Keywords:** Chen Chi-kwan, The Academy of Preparatory Programs for Overseas Chinese Students, Complexity and Contradiction in Architecture, Both-And, Taoist Thought.