

藝術認證 NO.14

發行人的話
1 李俊賢

4 組長的話

5 市民心聲

議題特賣場

台灣視覺藝術的光

非常報導

- 08 世變、形象與流風—中國近代繪畫 © 廖桂英
- 12 若詩是語言的結晶，科技藝術則如當代藝術的精靈—科光幻影2007—詩路漫遊 © 陳浚豪
- 16 從「第二層皮膚」看展場中疏離的華麗一族 © 羅潔尹
- 20 高雄建築漫步—淺談1683-1945的高雄建築藝術風格(上) © 蘇鈴琇、李岳儀
- 24 2007.3.25高雄市立美術館美術節活動—高雄「真味」新寶島地攤隊 © 雨杉
- 28 想像與創造力的遊戲—高雄兒童美術館「怪獸狂歡節」 © 陳燁娟
- 34 過去·現在·未來—視覺藝術的光 © 李俊賢
- 38 光的發現·存在的發現—自然光的體驗在台灣 © 顧瓊瑞
- 42 春日載陽—淺談黃銘昌創作中的光線敘事 © 周益弘
- 46 以光寫詩的畫家陳明善 © 劉智遠
- 50 就是那道光!—台灣當代藝術中以特殊光源做為空間裝置語彙之作品概述 © 姚瑞中
- 54 從「嗶嗶嗶」到「秘書長的微笑」—李明則的皮影戲裝置 © 吳慧芳
- 58 無止境的意識入口—林俊廷 © 高子矜
- 62 當代藝術中美麗發光的省思—林瓏淳創作之光 © 陳宏星
- 66 給你「看·光·光」—梁任宏 © 吳慧芳

全球經典

- 70 “Last Riot” 2007年6月義大利威尼斯雙年展蘇聯國家館 © 廖天鈞

埤仔內的故事

- 72 話說從頭—探訪「阿彌陀佛碑」的典故 © 李小芬

特別藝術

- 76 空中旋轉的遊樂場—馬戲團團 © 雨杉

人民美學檔案

- 78 想像力波動的空間—蔡政志美術館 © 雨杉

濕鹹打狗棒

- 80 書藝到高雄!—為當代書法的「美術高雄」預先建構理論範疇 © 李思賢

評論家之內心深處

- 84 他者的政治性及美學 © 陳泰松

經典歷程

- 88 瑤華豐饒與精粹簡約—張子隆(瑤) © 陳美留

最新典藏選粹

- 92 曹凱版的軍人騎馬像—杜巴男(國民黨兵) © 陳秀薇
- 94 美麗的絕望—賴美華(漂在水中的花朵) © 應廣勤

兒童美學

- 96 驚奇就是美—以幽默的心探索超現實的奇幻國度 © 陳燁娟

專題研究

- 100 從空框中逃走的裸像：現代主義的雙重耽溺—以朱沈冬的詩與畫為例(3) © 李友煌

高美8x景

- 106 水平如鏡—高美館湖區 © 容麗娟

內惟埤藝術批評DIY量販店

- 108 米羅的維納斯 © 李俊賢

內惟埤廣播電台

過去・現在・未來

視覺藝術的光

口述/李俊賢（高雄市立美術館館長） 整理/林佳禾

視覺藝術是透過視覺來接受訊息，但深入探究，其實就是透過光，沒有光就完全沒有視覺的訊息，所以很多視覺訊息的傳遞，到最後都要回歸到光。

神秘之光

「光」是人類的歷史議題，從黑暗到光，對人類是一個很大的衝擊，「光」在原始社會也變成神話寄託的附著物。太陽是所有光的根源，幾乎所有原始民族對太陽都有一種非常崇敬的心理。隨著人類的進步，人對光的瞭解越來越多，但光本身的神秘性到目前仍有很多未被解開，包括人類有史以來主要的科學家，如牛頓、愛因斯坦，到最後研究的也都是光的問題。

至今已21世紀，光的根源仍一直無法定論。所謂光的根源，究竟它是一個波動，或本身是一種粒子，各有各的說法，還沒有完全的定論。因為光是一個物理現象，所以這些物理的狀態我們也需要稍微瞭解，有些藝術家也多多少少有去瞭解這個部分。

光與藝術結親

原始社會的人類從事廣義的藝術性活動時，其實都已經參照了很多光的原理。所謂廣義的藝術活動，指的是以前的人做的事，雖自己未將它視為藝術，但後代的人仍認為是一種藝術行為。例如洞窟裡的壁畫是很原始社會的一種行為，但其實它已經牽涉到很多光的情形，因為洞窟裡面作畫即需依靠火把照明，此狀態下所畫出來的形象、使用的顏色，和在大自然的狀態下是不太一樣的。原始人類是否意識到這個問題，不得而知，但若從光的角度來看，在原始社會所從事的很多事情其實和光都有些關聯性。

文藝復興時已有藝術家，他們透過光來傳達訊息有了更嚴密的觀念，最具體者如達文西，即會使用遠的東西光影較模糊，近的東西光影對比較強烈、清楚的概念，利用光在大氣的散佈狀態，表達物體的遠近。

再往後，更大的進展則與牛頓有關。自然光是從太陽而來，太陽光原有一個光譜，投射到地球來，一般表象上或受光的部分看，就是白光，但不受光的部分極有趣，其會呈現光譜上對比的狀態。在印象派時，開始有畫家參照此物理的發現，對自然光狀態之下物象的描寫獲得很大的進展，其中莫內即為最具體者。以前的人畫稻草堆，光的部分畫稻草的顏色，暗的部分則畫咖啡色、黑色，但莫內的畫，稻草堆的背光



●羅清雲〈澄清湖畔〉，水彩，1981，高雄市立美術館典藏。



●石川欽一郎〈鄉村人物風景〉，水彩，1926，高雄市立美術館典藏。

面有藍色、紫色，其應有參照光譜的發現，否則人的肉眼實在不容易察覺這種顏色。這個時代是平行的，所以當時物理上的發現，比較有敏感度的藝術家有把它參照過來。

再進一步更具體的是秀拉，其以光譜的概念解析顏色，為了以色料傳達色光，在眼睛所看的顏色要放到畫布時，將色光以不同顏色的色料呈現，他以此方式希望更準確的傳達自然狀態的色光。

光入台灣

在印象派後，日本人也把西洋美術傳到台灣，當時因語言的障礙，日本人所學的西洋藝術，基本上是比较表象的，那些較需要概念分析的風格，日本人可能不太容易學習。例如立體派，其在一、二次世界大戰之間已經產生，但日本並沒有人特別去學習此風格，因為立體派需要概念性的瞭解，才能進入該風格較核心的部分，所以日本人到歐洲學習的是比較表象性的，簡言之，即色光的描寫，因為這種表現一看就知道藝術家為什麼畫出這種圖出來。日本人在歐洲學這種風格，到台灣後，再把歐洲所學拿到台灣，所以台灣早期的藝術家所謂的西洋美術，大都為寫生，即對自然光線狀態的物象之描寫。所以有很長的時間，台灣藝術家的創作，基本上是一種自然光狀態之下的描寫。

因為人類很多，也有一段蠻長的時間，確實有一些特殊的藝術家，他們在經驗累積中發現、建構一套對光線的處理方式。較具體者如石川欽一郎，其到台灣前，都居住在日本或中國東北，以常理推測，他從溫帶國家來到台灣的熱帶環境，應該有一種新鮮的感受，所以來到台灣的寫生，可能刻意要描寫熱帶地方比較濕潤、水氣比較重的自然環境中的色光狀態。另如藍蔭鼎也有這樣的傾向，他也很著重在描寫台灣鄉野的風景，很自然的對色光也慢慢累積出自己比較獨到的方式，其對自然的觀察，再對應於他所使用比較粗糙的英國水彩紙和東洋式（中國毛筆）的用筆，這種筆和較粗糙的英國紙，就比較容易營造出一種很有趣的色光的感覺。

早期對色光的描寫，水彩畫家表現的更明顯，因為水彩工具在西洋畫中相對於油畫更適合寫生，所以水彩畫家大部分作品都是在現場看實際的物象所畫，所以會比較著重色光的部分，也會累積比較多的作品。例如席德進，長期在外面寫生，很多作品對色光的描寫也非常的獨到，有一部分也跟藍蔭鼎有點像，因最後必須和他使用的材質配合，即水彩紙和用筆，但另亦有個人的面貌，就是加入中國式書寫的方式，此種表現和對自然光影的

描寫結合，創造出他個人很特別的風格。另外，羅清雲也是很好的例子，他也很愛寫生，且可能受莫內的影響，對背光的描寫特別有興趣，此在台灣藝術家屬少數，一般台灣藝術家對光影的描寫比較著重光明面（亮面），但羅老師特別對陰暗面有很獨到的見解，他對陰暗面的處理和莫內有些相似，可能也有參照色彩光譜的關係，用物理的概念處理自然光狀態下的陰暗面。此外還有廖德政，他特別強調對台灣土地的感覺，他覺得台灣土地的感覺是水氣，而有無水氣，其光影狀態會很不一樣，因為這樣的強調，他在創作上，不管是底色的處理，或上色的方式，都因為他要做一種台灣式光影的描寫，而發展出很個人的一種風格。比較傳統上的，台灣藝術家對光影的描寫，事實上，有不少藝術家都有很特殊的表現。

隨著時代的進步，一方面觀念上慢慢的發展，更重要的是技術上的發展、進步，也讓藝術家要傳達他的訊息、概念，獲得更多更方便的工具，所以在「光」這個議題，比較現代的藝術家表現得和前代又不一樣。傳統的藝術家是透過材料來表達光影，但近代的藝術家已經發展到用光影本身來表現他自己，他們不再描寫「光」，而直接以「光」作為自己表現的工具。因為材料的多元性，使它變為一種可以作為藝術表現的工具，以發光的技術為例，近十多年來確實進步很多。以發光來講，已有太多東西可用，如傳統的電燈、



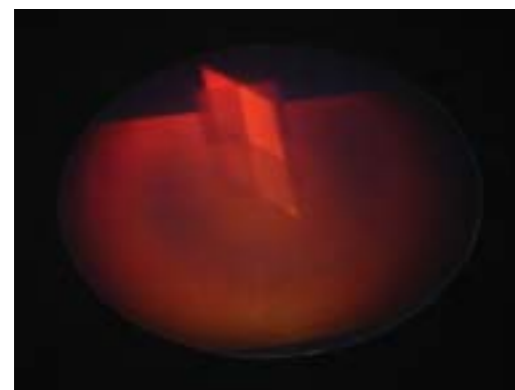
●洪上翔〈似星體〉，2002。(高美館「美術高雄2002游牧·流變·擴張」檔案資料)

雷射光，及最近很發達的Led，這些東西因為它逐年進展的可操控性，讓藝術家覺得這種東西是可以表現他概念的工具。台灣有一些年輕的藝術家確實有感受到這種時代的改變，也切入去瞭解這些新的技術和材料，有些藝術家也把它變成他表現的技術和工具。較典型者如林書民，他透過攝影和光影的處理，在幾乎接近平面的材料上表達出三度空間的意象。這種方式，如果技術不夠，即使藝術家想得到，也做不到。另如前年在高美館展出的迪特·容格，很多作品透過材料，因受光角度不同，在看起來很簡單的平面，表現出很多的色彩。這種表現，都和技術、材料息息相關。

大未來

光本身不論在日常生活上，或特殊領域上的運用，人類對他都有很強烈的需求。所以光的研發，未來人類對他的投資會越多，它的材料和技術也會不斷被發展，包括光纖、光電，可能是全人類以後最大的產業，台灣最近的重大投資，光電也是非常著重的產業項目。

這個領域，不止是最近的將來，其實現在都已經在發生，它不斷的被研發出很多很新的材料、很新的技術，較年輕的藝術家應該很容易被它的狀態吸引住，因為它很有趣，隨時都有新的可能性產生，所以「光」在藝術上的角色，會越來越被藝術家著重，投入的藝術家也會越來越多。這是一種全球的潮流現象，台灣的藝術家也不太可能置身於外，應該會一直往上進展。



●迪特·容格〈光之塵坊之九〉，1989，高雄市立美術館典藏。

從「嘿嘿嘿」到「秘書長的微笑」

李明則的皮影戲裝置

文／吳慧芳（藝術工作者）圖／李明則提供

「知道」沒有什麼，能想像才是一切！
一般人的創意來自書本和學習，
李明則的創意和想像來自資訊累積之後所產生的化學變化。
其畫作中貼近庶民生活的人物總讓人印象深刻，
近年類皮影的裝置作品，更產生一種平面畫作躍上舞台的驚喜。

鏗鏘鏘鏘 奇思幻想

從小喜歡看漫畫、畫漫畫的李明則，仰慕中國俠義小說中的俠客，例如水滸傳、三國演義、七俠五義中見義勇為、捨身救人的俠義之士；熱鬧新奇的廟會百態，虛幻魅惑的皮影戲，天馬行空的布袋戲，鄉野傳說的宋江陣，令人驚心動魄的七爺八爺，這些怪異的造型、誇張的動作、奇幻的情節、將不可能化為可能的傳奇故事，都已經鏗鏘鏘鏘地交織在李明則童年的記憶裡，也成為日後李明則藝術世界中想像的原型；他更慣於從一種自我疏離的角度來觀察所處的現實社會，在其歷年的繪畫創作中，藉由觀察感知到的社會



● 李明則〈咪咪一笑〉2004



● 李明則〈月亮〉2004

百態轉化為一種擬假還真的場景圖像。

1997年李明則代表台灣參加第47屆威尼斯雙年展「台灣 台灣一面目全非」，從威尼斯回來之後，李明則有了一些新的想法，但還不是很具體；1998年他在寄居的十全路住處三樓，突然發現一顆馬達（也算是天上掉下來的另類禮物！），在好奇心的驅使下，李明則將它組裝起來，從中看到一種規則的機械律動，加上常到高雄縣文化中心的皮影戲館看皮影戲的演出，童年的記憶不時映現腦海，他直覺兩者之間可以做些結合；在毫無提案以及相關經驗的狀態下，同年在「你說 我聽」展覽中李明則首度嘗試了立體創作，這也是其皮影裝置系列的初胚。

影窗窺盡大千世界

李明則說，皮影戲裝置靈感得自於「偷窺欲」。在高樓林立的城市中，夜晚亮起燈來，從外遠眺玻璃窗裡晃動的人影，有著傳統皮影戲的剪影效果，也亦發引起人偷窺的欲望。李明則的皮影戲系列裝置，幾近於皮影戲的實際演出，包括影窗、影偶、燈光等一應俱全，不同的是，白色的螢幕上，有單線散落的季式風格的奇石、花卉甚至手機等現代生活物品荒繆的並置，螢幕後，他將繪畫元素立體化，用透明塑膠片剪出戲偶，並以馬達讓一組平面彩繪戲偶做360度旋

轉，當戲偶靠近螢幕時，燈光的投影會將影像擴大，遠離後又逐漸模糊，而預錄好的戲曲，則會在觀者靠近裝置時，自動發聲唱曲。

創作多年，李明則既不擅言詞也不擅交際應酬，習慣用傻笑打混過所有問題，但又常有令人發噱的黑色幽默在創作中出現。從2000年開始的「嘿嘿嘿」作品系列，影射當時副總統呂秀蓮可能打給《新新聞》雜誌的一通電話所造成的政治風波；2004年在大趨勢畫廊的個展中，展出了名為「咪咪ㄟ笑」皮影裝置，倒是符應了最近「全民大悶鍋」裡「秘書長的微笑」單元中的角色扮演—答案都在秘書長的微笑中；如同「嘿嘿嘿」一樣，充滿曖昧和疑團，是一場只有當事人才知道的羅生門。也許電視鬼才王偉忠創造出來的「秘書長的微笑」單元，是從李明則的作品得來的靈感也未可知。

另一件名為「月亮」的作品，是由數個圓燈裝置而成，這組作品可因放置的地點不同產生不同的視覺效果，例如暗夜的草坪上、懸掛在住家的天花板當燈籠或是在展場中，宛如流動的月亮；雖然同樣運用皮影戲的剪影效果，然而因為人偶、燈光和馬達被侷限裝置在直徑約莫50公分的白色圓燈中，影像顯得模糊、似有若無，就像我們肉眼可見的黑夜滿月，在趣味性之外，更增添了一份浪漫及遐想。

李明則的皮影裝置，饒富趣味又不拘一格的自由感，天真盎然的童趣令人印象深刻；目前他的皮影裝置中光源是固定的，他在思考如果讓光源也能流動，那麼影窗呈現出來的影像將會更豐富有趣，這也是他未來皮影裝置上欲待克服的技術性問題。

童心成就一場永不落幕的戲

在創作上他總是細緻有耐心的經營著畫面，在生活中也有其細心的一面，每每有女客到訪，他會刻意準備桂花茶（男客則多半是喝普洱），獨居的他也會翻看美食雜誌尋覓具特色的吃食，他搬來左營不過數年光景，對左營大街小巷各式吃的用的逛的之熟悉度，竟然更甚於在左營土生土長的我；來訪當日，他特別準備了當令水果和茶點，其中還特別買了左營蓮池潭的觀光伴手禮—象棋餅—那種可以邊下棋邊把棋子吃掉的糕餅，雖然被我譏笑童心未泯，但是始終懷抱純真的童心不正是李明則創作的最大特質！

英國編舞金童阿喀郎·汗（Akram Khan）被現代舞壇譽為「21世紀最有潛力的接班人」，其編舞靈感來自漫畫的閱讀，漫畫提供閱讀上無限想像空間，提供現實生活中不可能的想像，現代資訊太多，阿喀郎認為「知道沒有什麼，能想像才是一切」；一般人的創意來自書本和學習，李明則也和阿喀郎一樣，他們的創意和想像來自資訊累積之後所產生的化學變化。李明則常化身為畫面中的人物，從遨遊山間水涯的李公子到市井街巷的大肚男，始終以冷眼旁觀的第三者角度來觀察世界，用無邊的奇思幻想編就一場永不落幕的劇。



● 李明則〈嘿嘿嘿〉皮影戲裝置作品的幕後景況



● 李明則〈嘿嘿嘿〉局部 2002

就是那道光!

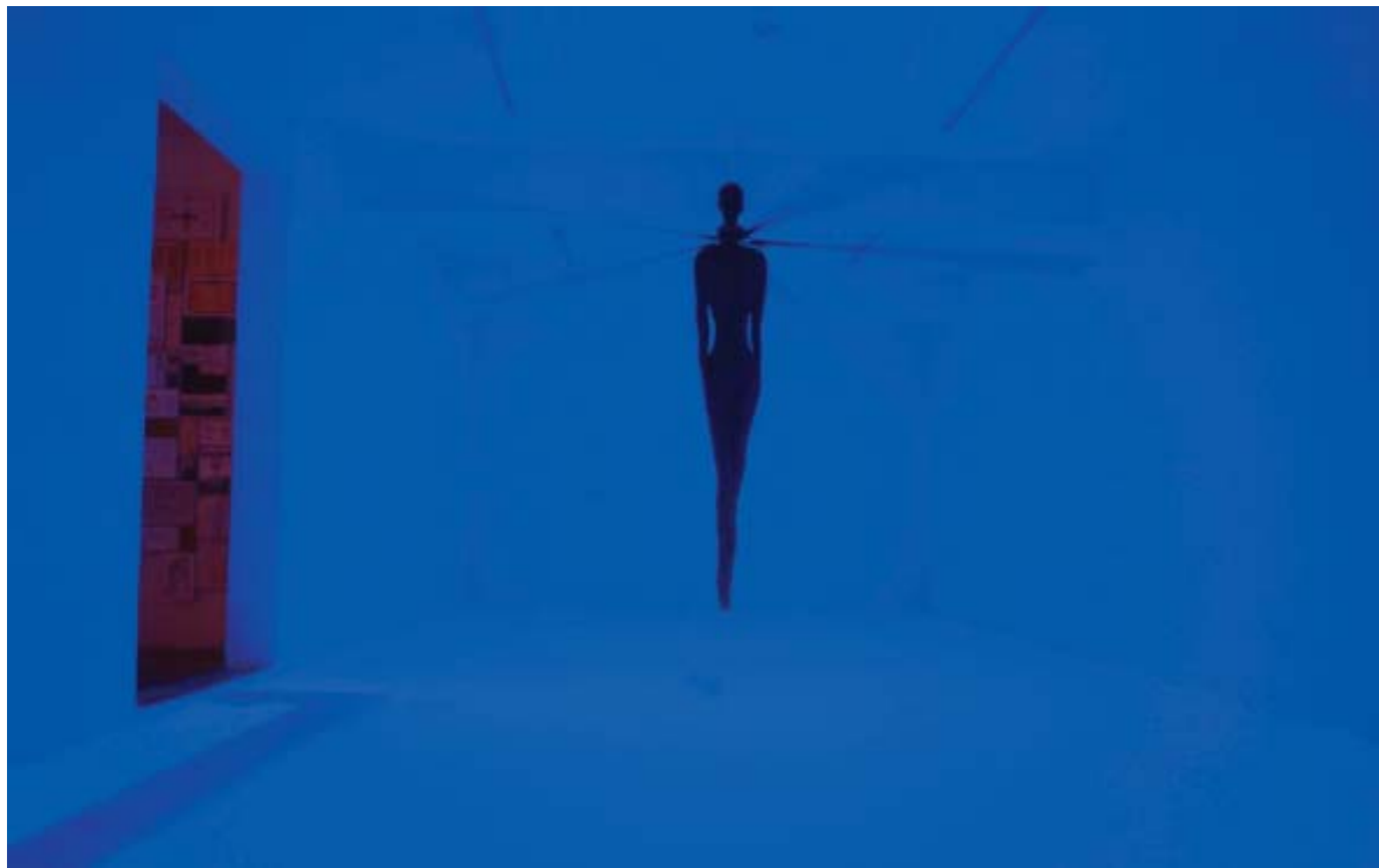
台灣當代藝術中以特殊光源做為空間裝置語彙之作品概述

文/姚瑞中 (國立台北藝術大學美術系兼任講師)

前言

放眼古今中外,「光」一直都是藝術家關心的重要元素,無論是西方古典繪畫中具戲劇性的打光法,或印象派的「色料混色法」、「補色並置法」,皆透過細膩的光影變化,描繪出人類歷史中那令人目眩神迷的精神性光采。時至20世紀,伴隨著科技的日新月異,「光」已獨立出來成為藝術領域中一項重要表現元素,光影也不再只局限於平面畫布上,躍然跳脫出二度空間的模擬幻術,並積極地介入三度、甚至四度空間。

縱觀台灣美術發展,雖然70年代早期曾有蔡文穎的光動雕刻,80年代初,由中華民國空間藝術學會與鑄射推廣協會共同主辦的「國際鑄射景觀大展」,曾首次全面介紹鑄射藝術,而台北市立美術館於1985年四月也舉辦過一個關於雷射的《鑄射藝術特展》,但之後並無任何相關展出。近十年來,雖然不乏展演活動運用光影作為表現媒材(例如燈節、科技或新媒體藝術展覽),在藝術家天馬行空的想像之下,形塑了一些特殊的視覺經驗,但將「光影」獨立出來做為空間裝置語彙創作元素的藝術家則不多見。



● 姚瑞中〈反攻大陸行動-序篇〉,1996,姚瑞中提供。

基本上,以人工光源從事創作的藝術家大致可由三個面向切入,包括「發光體」、「介面」及「反射體」。「發光體」指的是激光、螢光、光纖...等各式各樣散發不同光譜的物體及光波本身,例如美國「極限主義」藝術家唐·費拉文(Dan Flavin)的作品,就研發了七彩燈管,呈現出一種以工業方式所製造出來的「色光混色法」;而各式各樣的光波透過「介面」(例如凹凸透鏡,即阻擋光線行進路線的物質或外力),所造成光波的變化或改變前進路徑,進而影響反射樣態;最後光波照射至「反射體」,並經由反射作用(宇宙間也有無法反射的物質,例如黑洞)成為人們視覺可被感知的光譜,而形成視覺經驗之基礎;就物理原理而言,若沒有了光波與熱能,萬事萬物皆不存在,更遑論藝術之表現了。本文試圖以光在「黑盒子」(Black Cube)裡的物理運動現象切入,回顧台灣當代藝術中以特殊光源做為空間裝置語彙之抽樣作品。

光之反射

人們因視網膜所接受到的光源之立即反射,透過腦電波傳遞,才產生判斷萬物的基礎,若當光源延遲反射,或因吸光作用使反射延宕,將產生何種視覺經驗?以袁廣鳴1995年的作品〈呼吸的黑光!〉為例,此作乍看之下相當簡潔,他在一片白色正方形板後方安置了一件閃光器,間斷性地對著板後均勻塗抹的月光粉閃爍(後改成由四周牆邊的日光燈管間歇照射),一根由牆身伸出的鉛竿機械裝置支撐著這片白板,垂直地進行緩慢的水平前後運動(離牆面最高可達60公分,最低幾乎貼近牆面)。話說當年袁廣鳴於德國求學時選了一門繪畫課,因此興起試圖以科技媒材對繪畫本質進行再思考,試圖還原點、線、面這些基本原素至純粹的光源,徹底地去除任何與「人」有關的手工痕跡,以追求那無意義當中的最大意義。就觀眾的觀看經驗而言,空間判斷的視覺基礎在此漆黑空間中,因著白方塊緩慢地忽前忽後,加上月光粉的漸驅昏暗,使得視網膜需一段時間適應微光,而產生某種視覺上不確定目標距離的飄浮感,幽暗微光帶有某種超驗的神秘氛圍,頗具冥想性。這件運用月光粉的作品,可視為袁廣鳴日後一系列作品(嘶吼的理由、跑的理由、人間失格)運用此原理的濫觴。

而以螢光結合行為創作的方式,則可在林俊吉2000年的作品〈失落的環節〉中見到。他在一處全黑空間中,以黑燈管照射一張帶有螢光劑的長方形白紙,使其看起來若似飄浮於空中,藝術家則幾近全裸在身上塗著黏著劑,再以雙手將這張白紙一片片地撕下來貼在自己身上,於是這張完整白紙逐漸被撕裂成一張張小紙片,組成一個人形;其主要意圖,在於探討人類處於數位化時代中一種「支離破碎」的境地,藉此陳述了人類在數位化時代中被「抹去」、「拼湊」及「再造」的一種狀態。當白紙已不再只是一張白紙,肉體已不再只是肉體,所有真實的生命狀況都可被置換、都可被重組替代之後,肉體讓位給它的肉體,靈魂被封存於矩陣數位浮碼之中,在無限分身中找尋自我分裂的破碎面容,卻無法拼湊出一個真實的自我殘像。



● 林俊吉〈失落的環節〉,2000,林俊吉提供。

光之直射

光是人類已知元素中速度最快的(一秒可繞地球八圈半的距離,當然它是不會繞圈的),光的直射性在鑄射(LASER)中取得了很好的發揮,由於雷射光的發散角度非常小(看起來幾乎是一直線),因此在各領域中有著相當實用的功能,在藝術表現上也不乏藝術家借用,例如林俊廷2000年的〈記錄零秒〉即為一例。他設計了一間入口非常狹窄的長方形的黑暗空間,兩邊有兩道螢光幕牆兀自閃著白光,這道光是電視開啓瞬間即關閉的短暫磁場波,在一閃與一滅之間,除了象徵萬物的白光被黑洞吸入而徹底寂滅之外,電波與人體身上的磁場會共感出一個微妙的

靜電現象，使得觀眾的皮膚毛孔直立，而產生一種莫名觸感，當觀眾通過這片電視牆來到這個狹小而黑暗的空間時，會觸動自動感應裝置，整個空間慢慢地瀰漫著帶有水分子的霧狀氣體；此時由綠色雷射光束所構成的一個橢圓形光環隱然出現，顯現出一個猶如時光隧道般的景致；觀眾如同進入宇宙黑洞，無法捉摸任何物體與光線而顯得神秘難測。從某個角度來看，「霧氣」（承載體）是自然的產物，在此卻被科技再製而顯現，「雷射光」則是高科技的產物，透過霧氣所造成的一道幕屏，來捕捉那無可名狀的「靈光」顯現，以召喚那存在於永恆之中的瞬間。

陶亞倫2005年的作品〈光膜 I〉，與林俊廷的〈記錄零秒〉有異曲同工之妙，不同的是，陶亞倫選以白色強光機架設於機械水平軌道上，強光透過細縫垂直照向玻璃屋內由噴煙器製造出的白霧而形成一片光屏，光屏緩慢地呈垂直前後移動，觀者身處漆黑空間中，這片半透明狀光膜會逐漸穿透觀者，猶如穿牆而出的「透明人」。隨後發表的

〈光膜 II〉也是同樣原理，強光以水平上下緩慢移動投射於霧氣上形成一面光屏，低限的語彙中帶有某種科技靈光的神秘經驗，令人屏息以待光膜的穿透自身，頗堪玩味。



● 吳季瑤〈鐵絲網 II〉，姚瑞中提供。



● 陶亞倫〈光膜 II〉，2006，陶亞倫提供。

光之繞射

若在波(Wave，無論是水波、聲波、光波、電磁波)的前行路徑放置一個障礙物，則波形在此障礙物附近將產生畸變或改變其路徑，進而影響反射樣態，即是所謂的「繞射」(Diffraction)現象。以吳季瑤2003年的〈鐵絲網 I〉為例，這件融合了精緻機械動力與光學原理的作品，以強烈光源照射於反覆前後運動的凸透鏡(介面)前水平置放的鐵絲網(障礙物)，在十公分範圍內，鏡頭因機動性來回移動而改變焦距，光源透過障礙物與介面之間間隙投影於牆上的畫面，便形成從「失焦」、「聚焦」到「柔焦」的慢速映射，乍看之下宛如朦朧山水畫，也有點類似飛越群峰的3D等高線模擬圖，不乏抽象與言簡意賅之妙境。隨後發展出來的〈鐵絲網 II〉，雖也是以光源透射於鐵絲網(障礙物)上所形成的光影變化，但在鐵絲網的處理上顯得更具造型美感，特定光源穿透這圈忽高呼低的鐵絲網邊緣，於白牆形成了一圈奈人尋味、宛若針孔成像的機械影像，然此影像成像過程，卻是透過機械自動操縱系統所製造出來，揭露了影像成形機制與觀看者之間的複雜關係，雖不見得受到大學時期研習水墨的影響，而有更多對工具宰制提問的前提，倒是頗具詩意情境。

就是那道無形的光，讓藝術家像是著了魔般地身陷其中無法自拔，觀者身處藝術家刻意營造的奇妙空間內，以全身細胞感受那不可名狀的感動；就是那道幽幽微光，點亮了俗世紅塵中讓人驚鴻一瞥的靈光，再多的言語與觀念，都比不上當下一刻的無言以對。在浩瀚宇宙洪荒中，也許藝術家以管窺天是不自量力，但能透過作品窮覓穹蒼一二，當是一種神喻的恩賜。

1 由英文Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation(受激輻射式微波放大器)縮寫音譯而來。

若詩是語言的結晶，科技藝術則如當代藝術的精靈

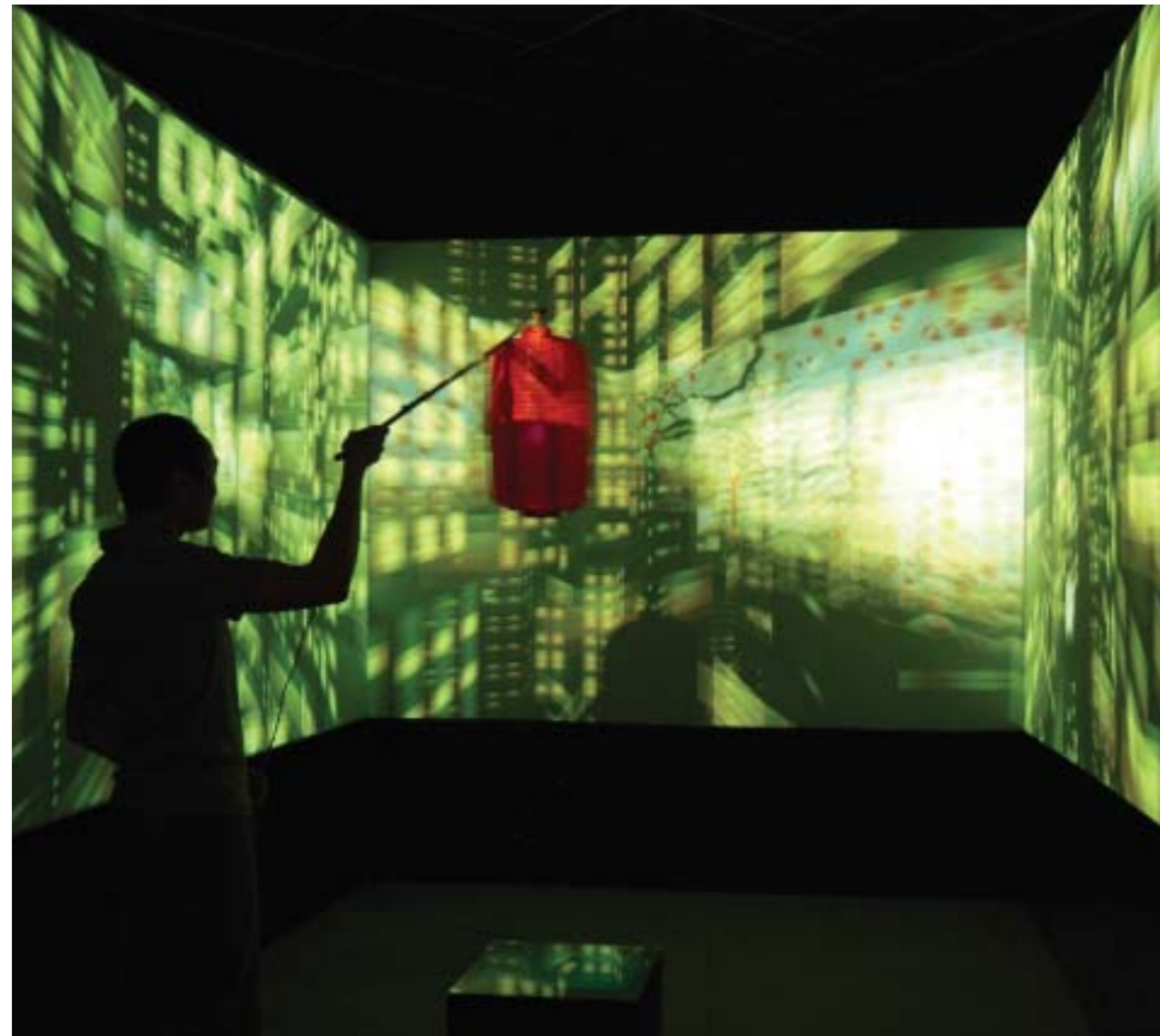
科光幻影2007——詩路漫遊

文/陳浚豪（「科光幻影2007——詩路漫遊」展覽專案負責人）

發光中的科技藝術島

擁有科技島之稱的台灣，高科技已在當今的日常生活中成為不可或缺的一環，90年代後，對人文藝術創作的影響也隨之與日劇增，所觸發的科技藝術風潮，不僅在藝術創作媒材上產生新變革，更讓藝術創作者開啓了數位的思惟與對光電的探詢，出現不同以往的創作觀念、思考維度，更者，成為創作心靈底層

的內在變革。當代藝術家將科技引入藝術創作的領域，不僅開展了新的媒材選擇性，也開拓了新的美學認知範疇，讓當代藝術的表現形式更趨近科技生活、面貌也更多元。透過分析瞭解到，影像科技的快速發展與網際網路的超時空連接，縮減了科技藝術的創作成本，也縮短了人與人的溝通距離，給了藝術家無遠弗屆的創作想像與資源連結交流之便利性。此便利性



● 林俊廷〈消失的時態〉讓民眾提著燈籠進入虛擬的世界（攝影：經典攝影工作坊）

讓從事影音科技電腦個體戶的創作方式已經可以取代原須工作站級的團隊運作方式，讓藝術家的創作可以完成於數位建構的空間裡而無須實體的展出空間，創作的自我掌控也因而更貼近內在心靈。但誠如高美館李俊賢館長所說「科技藝術依賴器械、技術，因而需要較多外圍支援，以「個體戶」狀態投入者，確實很難有突破性的發展，自2006年開始，國藝會以國家級文化單位身份投入促成台灣「科技藝術」發展，對於台灣有心參與此領域者，絕對有正面意義。」也就是說，創作的前衛性開發與科技未來性的應用考量以及潮流的興退，除了藝術家個體的單打獨鬥外，仍然需要大環境來正視與關照。

另外，台灣高科技產品行銷全球之際，台灣藝術家的科技新媒體創作也不斷在國際藝壇中表現亮眼，科技藝術島的台灣新印象似乎油然而生。但對於大眾而言，「數位化」不僅在軟硬體上延伸出的諸多科技運用的複雜度，科技藝術運用科技影音硬體結合數位控制、程式運用、光電技術或與機械器材結合使用為主，也因此開發了許多視覺呈現新語彙，軟硬體的應用如同在虛實交換中找尋出再現的混合真實，而造成藝術欣賞與閱讀上的難度。

多重維度的科技藝術與藝術家

「科技藝術」如此大量進入新世代藝術家的思考核心，也在當代藝術潮流中成為一種專有名詞，獨特的島嶼文化性格與數位科技的發達，造就了台灣藝術家的創作面貌，在國際舞台上發光發熱的科技浪潮儼然已成為時下主流的創作趨勢，更成為當代藝術尋求的時代媒介以及當下議題陳述表現的一種重要途徑。但這股浪潮引發許多討論議題，甚至出現藝術本質回歸與否的問題爭議，藝術家創作時所關心的空間維度與時間感，因為數位化而有了本質上的差異，無所不能的數位科技所能極致的璀璨金字塔下，是否有密室地道可以回歸藝術的本體，不致失去藝術的存有範疇與本質性的探求途徑。

「科光幻影2007——詩路漫遊」五位創作者—張博智、林其蔚、林俊廷、蔡宛璇、吳季璵透過自身創作所持續關照的經驗範疇以及理念堅持，各自運用不同科技媒介、軟硬體，呈現科技媒體的多樣化，整體而言，五位藝術家所呈現出不同的意象、畫面、空間感或是創造出的氛圍，卻共通地指向詩的祕徑，鋪陳出多樣的內容題旨，如同一首首互動式的現代科技詩篇，內容各自引人入勝。意之所至，影之隨行的詩境，富涵未來感卻又蘊含詩歌意境。若詩是語言的結晶，科技藝術則如當代藝術的精靈。

〈浮體計畫〉張博智

目前仍就讀於國立台北藝術大學科技藝術研究所，為「朗機工」核心成員，參與多次的科技藝術的發表活動如「國巨科技藝術節：編藝—藝術玩家X科技駭客」，2005年參與電腦音樂與音訊技術研討會並發表作品「bit」於台灣大學博理館國際會議、視聽小劇場並舉辦個展「浮游生物」於「在地實驗」、同年擔任NSO歌劇系列—尼貝龍指環之影像製作，於國家音樂廳演出，2006年擔任台北雙年展的網頁設計與製作、擔任台新金控大樓外牆LED動畫設計。豐富的科技藝術創作經歷累積讓他的創作更趨成熟與完整。參展作品〈浮體計畫〉，企圖探討身體跟出神狀態之間的錯落狀態，透過互動式控制、即時運算與動畫影像，讓觀眾介入作品、撫摸作品以造成影像的互動變化，營造空間的神祕感，帶領觀者進入某種難以名狀的心理狀態。

張博智在創作自述裡提到「...該說這是我很著迷這種過程也不為過，在通訊活動中，當我送出去一些訊息出去時，卻也不一定得到對方或是遠方回覆的訊息，這種經驗讓我開始產生一個作品的互動概念：當使用者試圖去產生一個訊息時，其實也反應其當下的「存在感」，而將這訊息傳送出去之後，這個「存在」便開始逐漸消失。如同作品中的互動方式一樣，當我將手放置在互動裝置作品上時，便會發射出一條光組成的細流，往遠方流去，而是否會有其他的回應？但我很確定這條光流是我存在的重要依據。表達可短暫意識到自我存在的感知，對我是很重要的創作脈絡。」

〈卡夫卡機器〉林其蔚

1992年成立「零與聲音解放組織」聲音實驗團體，1994年自輔仁大學法國語文學系畢業，1995年主辦過台北縣後工業藝術祭、國立藝術學院傳統藝術研究所肄，2002年法國國家當代藝術工作室畢業，長期投入非主流藝術文化工作；曾經學習法國文學、廟



● 張博智的〈浮體計畫〉其影像與民眾碰觸時產生及時影像的互動。（攝影：經典攝影工作坊）

字建築、道教科儀、民間戲曲、電子音樂；並長期參與地下文化交流組織工作，以及相關訊息翻譯書寫。

1997年起林其蔚涉足電腦音樂及聲音裝置創作，2000年獲選進入法國「Le Fresnoy」工作室學習電子藝術，此後經常參與歐洲各大音樂與藝術節展演。近年來他的創作走向原始、簡單、類比、低科技、樸拙近乎幼稚的風格，由實驗影片到行為藝術，自聲音裝置至電腦音樂演出，往往有出人意料之舉，實為台灣噪音第一人。本次參展的作品「卡夫卡機器」是向捷克作家卡夫卡致敬的聲音創作，統合作者十餘年來對於超聲／次聲與極高／極低頻聲響的研究，以特別製作的聲波軟硬體，嘗試「身體聽覺」代替「耳朵聽覺」的可能性。

林其蔚的創作自述說到「現代藝術對於身體與聲音解放的種種承諾終結於一個不斷延後兌現的語境。」又說到「卡夫卡機器計劃重新整理了噪音實驗樂團「零與聲音解放組織」於1990年代初的實驗中所「發現」的部份波頻，特別是對於身體具有直接感染力的特定頻率，並邀請觀眾以特定的姿勢聆聽。體驗〈卡夫卡機器〉不受年齡、性別、階級、種族、教育程度的限制，它比較起音樂或藝術更為民主，無需任何藝術知識，不論個人品味好惡，只要是真人(Homo Sapiens)都可以直接透過他們的身體來瞭解卡夫卡機器傳達的訊息。卡夫卡機器從而是一組模型，一組將音樂解放出審美性、心理性、文化性範疇的原始提案。」

〈消失的時態〉林俊廷

2000年，他畢業於國立台南藝術學院應用藝術研究所，2003年，第一個台灣在紐約Location One駐村的藝術家，成立青島新媒體藝術創作團隊，長期專注於科技多媒體的開發與運用，應用各種材質媒體進



● 蔡宛璇的〈夜間漫遊〉像是動態影像所拼貼出的詩篇。(攝影：經典攝影工作坊)

行創作，擅長以光、聲音、影像、虛擬等方式創作，創造影像美感經驗，在台灣的新媒體藝術的運用上開發相當深具前衛性的運用科技，並且將創作融入科技生活層面，實踐應用生活美學。關於參展的作品「消失的時態」，這是一個使用3d tracking的互動藝術作品，觀眾可以提著紅燈籠進入一個三面投影的空間內，時空背景裡將轉化成讓觀者進入水、森林、古都、大樓叢林等四個不同的虛擬空間內。隨著燈籠的位置移動，四個主題會相對應產生不同的變化狀態。這件作品試圖運用虛擬影像結合空間定位的互動技術，讓觀者移動身體時所造成的感知探索，透過互動數位技術，讓觀者進入虛境空間（實際空間+虛擬互動影像），創造出如超現實夢境的空間經驗。林俊廷在創作自述裡提及「我們的心理(mind)空間是包含了身體物理空間(的意象)，或者，兩者根本是不同的界域？我的作品，拋棄概念，只想讓這兩者會合的時刻誕生，悄然潛入您的記憶。體現一種經由身體參與、經歷心理知覺變化的作品。其中空間性身體經驗的產生，是來自於視覺「幻境」，在幻境中心理過程的的虛質化和身體知覺的變異，成為提供給觀眾的「知覺要素」。行經帶有視覺暗示的空間場域，完成「幻境體驗」，在「幻境」和現實的對照中，觀眾感受到現實中所可能存在的非現實隙縫。藝術某方面被想像為一種超現實(superreality)，是一種不屬於神話的另一種「虛擬」，以其產物作為非現實界的靈媒。在數位時代，我們的世界經驗已改變，我們是資訊空間中的流浪者，是從歷史與場所、時間「獨一無二」的壓抑中逃脫出來的遊民，往昔的藝術靈光成為一種敘述的「神話」。

〈夜間漫遊〉蔡宛璇

國立台灣藝術大學畢，目前旅居法國。她，在現下空間與個人內在時空中不時游走，觀望。作為一個與藝術創作平行的存在，詩書寫，以一種接近暗含的方式，滲入並滋養她在各類不同媒介中的藝術創作，並因此得以織就其間種種關聯，而素描對她而言，則是一具有直接表現力的思維工具，藉以對世界進行直覺性對話。近來創作內容關注於「居所/居住」概念以及動態影像之各類嘗試。〈夜間漫遊〉這件作品，她觀察夜晚陳述說到，由於人們活動性質的改變，由於黑暗，與因此而被創造出的人工照明，所有風景轉換它們自然中的基調。夜裡，人和生物與周遭景物的種種活動因光線的局限或集中，造成一種戲劇感，我們所處的生活環境因而被突顯出來，如同一個巨大的舞台布景，且在當中人因身體的不在場而使其留下的



● 吳季璫的〈鐵絲網III〉以旋轉的機械裝置將鐵絲網投影出環場的山水意境(陳浚豪提供)

痕跡得以敘述一些可能的情節。窗戶作為私人生活場所與外在世界的一個視覺溝通點，所形成的場域暗示往往是漫遊目光的聚焦處。而建築本身退隱於黑暗中，留下的則是對生活形態和生活環境異同處的整體印象如城市和鄉村，中心和外圍的關係。

此作品勾引觀者的自我觀聽方式和個人對環境的直覺審視，它提供一個航程，但不去固定路徑，由觀者去主動構築出一個屬於自己的心靈途徑，以及沿途似曾相識的風景，使觀者浸潤於種種夜間世界的外向與內向景物。而每一次與此環境的相遇都是一個看似熟悉但又相異的交織。

〈鐵絲網III〉吳季璫

現就讀於台南藝術大學建築藝術研究所。屢次參加國際重要展覽，2006年參加「觀察與被觀察」2006中國連州國際攝影年展、「超設計」第六屆上海雙年展、「台北二三」於台北市立美術館、「artists at Glenfiddich」進駐計畫於格蘭菲蒂蘇格蘭酒廠畫廊、「滲——移景和幻想」第二回當代水墨空間於廣東美術館、「Artes Mundi」Wales國際視覺藝術獎(目

前全球最高獎金的盟代獎，他是8個參與決選的入圍者之一，入選作品在英國威爾斯卡地夫Cardiff國家藝廊展出)。2005年參加「Experimenta Vanishing Point」Exhibition 於BlackBox,theArts Centre於澳洲墨爾本，同年參加「The Elegance of Silence」於日本東京森美術館、「凝視的詩意」台灣當代攝影與繪畫的多重現實景觀於法國巴黎台灣文化中心、加拿大渥太華市政美術館、台灣高雄市立美術館等。

關於本次展出的作品〈鐵絲網III〉，是延續過去創作的系列作品——機械投影裝置鐵絲網系列第三代，延續過去鐵絲網系列關於影像的探討，嘗試360度的環場投影，並進一步涉入速度的議題，環型的空間中央，放置著投影機具，極度緩慢的旋轉，投影在牆面的光區如同掃描揭露著影像空間(有點像燈塔掃過黑暗，釋放出景物的感覺)；旋轉的速度逐漸加快，機具的聲響漸漸增大，空間中的光線亦愈趨閃爍，影像在加速的過程中逐漸不可辨識，又在趨近極速時閃爍感慢慢緩和，運動趨於穩定，最終變成整片平靜的光線，影像在環場牆面上展開。一段時間後，速度漸慢，週而復始。

光的發現・存在的發現

自然光的體驗在台灣

文、圖／蕭瓊瑞（國立成功大學歷史系副教授）

「起初上帝創造天地，……上帝說要有光，就有光。……這是頭一天。」

《聖經・創世紀》



●石川欽一郎〈山下之町〉

在《聖經》〈創世紀〉的記載中，光的出現，先於萬物。光的出現，也是一切存有的源頭；光的出現，也就是存在的出現。

在基督教的信仰中，光之作為一種存在，是萬有存在的開端，也是萬有存在的最高價值。光本身即為存在的一種，黑暗不作為一種存在，黑暗只是因為缺乏光的存在，因此，耶穌鼓勵人：要作世上的光。

光之作為存在的開端和最高價值，雖是基督教的信仰，但也是人類文明發生、成長的共同事實。台灣上古初民，約當三～五萬年前的長濱人，在漫漫如長夜的歷史初期，隨著地球最後一次的冰河時期，自歐亞陸塊的北方，避寒來到地形極東之地的太平洋濱，在一些山壁的洞穴中安頓下來。山腳下的河流出口，提供了飲用的淡水；在河床中拾回的圓形礫石，經敲擊而成各式砍器，也成為他們獵捕動物、切割食物的最原始工具。每天晚上，他們躲在山洞中，度過寒夜，也避開野獸的攻擊。已經知道用火的他們，在漫漫的長夜中，總是目光盯著熊熊的火光聊天……；漸漸地，夜更深了，柴火燒盡了，火光熄滅了，人也睡著了……。但不會太久，洞外的天光又喚醒了他們，他們出到洞口，坐在可靠背的大石頭邊，望向浩瀚的大海盡頭，起先是呈魚肚白一般的銀灰色，漸漸地，天空轉亮，由藍而紫、由紫而橘、由橘而紅，最後一輪旭日躍升天際，強光令人無法逼視。這些自然天光的色彩，日復一日，在原始初民的腦海中形成了印象、累積了記憶；在爾後尋找石器的過程中，他們也開始搜集一些帶著美麗色彩的各種玉石，那是晨曦的記憶，也是黑暗過後，自然天光無窮幻變的記憶。

人類的文明持續演進，當台灣的居民，已經脫離渾沌的舊石器時代，開始會燒陶制器、開始會織布穿衣，那衣服上美麗的紋飾，也有許多是來自對太陽的歌頌、對彩虹的讚嘆、對暗夜營火的呢喃……。¹

到了十七、八世紀，漢人的文化已經大量滲入台灣，那強調書寫、抒情的水墨書畫，看重的是內心情緒思想的表現，並不在意外在自然的觀察、描繪，但在清人領台初期，即已出現的〈台灣八景〉詩圖，則明白映現著這些大陸民族，初入海洋，對台島風光的驚奇與歌讚，其中大多與自然光的變化有關，如：東溟曉日、西嶼落霞、赤崁夕照、鯽潭霽月、碧山曙色、清水春光、龜山朝日、鳳崎晚霞……等等²。

所謂的「景」，本來就是「光線的移動」，觀者身處自然之中，對周遭景物，因光影移動，而產生情緒的起伏。「台灣八景」詩圖的出現，自清人治台的



●木刻版畫〈台灣八景〉之〈東溟曉日〉

一六八三年，以迄割台的一八九五年之間，洋洋灑灑，出現在各式志書之中，蔚成大觀，為中國內地所罕見。其中以木刻板畫形式出現的「八景圖」，尤其引人入勝；如：作為「大八景」之一的〔東溟曉日〕，一輪巨大的旭日，出現在大山(中央山脈)之後的滾滾浪濤之上，有著一種「鎖鑰千條穿白浪、琉璃萬頃湧金盤。」(張宏)的浩盪氣勢。又如：同為「大八景」之一的〔西嶼落霞〕，在天邊雲霞的映照下，幾隻歸鳥翩翩飛舞於漁翁島上方，一如海邊歸帆的漁人心情。正所謂「殘照無多日漸沈，餘霞散綺滿西岑；不隨孤鷺飛江渚，偏逐歸鴉落樹林。」(莊年)，有著一種日暮年邁、壯志已遠的惆悵心理。

總之，有清一代，渡台文人，透過八景詩圖，也相當豐富地表現及傳達了人對自然天光的種種歌讚與低吟，或是慷慨高亢、或是消沈落寞。

日治時期，以印象主義的手法，將油畫、水彩的新式媒材，傳入台灣，事實上也不是一種偶然。表面上看，這些新式媒材，強烈的「寫生」觀念，是人對土地的重新面對；但深究其中，我們亦可發現：對於光的重新認識，也正是對自我存在的一種重新肯定。

作為新美術運動導師的石川欽一郎，在他乘船駛離色調陰沈的日本內地，來到陽光普照的台灣時，就深被台灣光線的強烈，尤其是中南部的陽光所震撼。這種從光線的角度，對台灣土地，乃至「人的性格」的觀察，可說是為台灣近代美術的開展，定了基調。他在一篇名為〈台灣的山水〉的文章中，深入地分析了台灣自然光對山水表現的影響。他說：

「……台灣山水的特色是，北部和南部的向光與陰影的發色不同，除了顏色之外，南北的光線差異也很大。不知道如何做科學性的說明，但是，從創作來談的話，像內地那樣光線柔弱的地方，不管光線而只考慮色彩也可以研究出創作的方法，但是在光線強的台灣無論如何不能不考慮光線。不如說要先以光線為主來考慮之後，才能看清萬物的顏色，順此次序才對。

北部的光線沒有那麼強烈，而中部以南由於光線強烈的緣故，妨害了萬物原有色調的呈現。在南部，白天所見到的自然都閃著白光，正因為光線反射使得萬物的顏色不能豐富地呈現。換言之，不是看到色彩而是看見光線的緣故，就好像鋪著白鐵皮的屋頂或其他發亮的東西，總是看起來都閃著白光的样子，由於光線的反射使固有色無法顯現。同樣地台灣南部的大自然，光線的照射與反射都很強，所以大致都呈現白色的光線。這並不是白色而是光亮亮的。萬物發亮的話就看不見其原來的色調，所以，天空也充滿光，地上的一切萬物也都因光線的反射而發亮，在這裡天地都感覺非常明亮，使人目眩眼花。台南和高雄一帶的白天，樹木的葉子都艷艷地閃亮著，萬物也有一種浮動的感覺，而如果到更往赤道下的地方如新加坡去的話，則萬物更帶有溼潤感，就像蒸發過一樣浮現出來。

南部地方萬物的陰影色調不像北部那樣墨黑的感覺，而大體上能夠呈現出各自的原有色彩，總而言之，南部萬物的顏色比北部的更美。這與各地方全體山水的美有關，如果形容內地是『山紫水明』的話，台灣的山水稱之為『山紫水明』仍然不夠。因為自然給人的感覺更為強而有力，因此可以稱之為『山青水光』之鄉。……欣賞台灣的山水之美，只從表面上來看就夠了。山色所見無比的蔚藍，深入蒼山則雲雨暗

湧。水勢湍急，日光閃耀。茂密的樹縫中可以看到紅色的屋頂，夕陽下的紅磚牆，半裸的行人在綠色的風中隱隱可見，我想這樣景色就是最具代表性的美的風景吧！另一方面，風景中又有猛烈的風雨，這是內地完全無法相比的。這樣的風雨也是代表性的強烈風景。」³

但是在分析台灣的光線與山水的關係後，石川也直率地指出這種山水特色所反映的人格特性。他說：

「總括來說的話，台灣的山水不管是色彩或是形狀以及生態，有美的一面，強的一面，激烈的一面，也有恐怖的一面等各種特色，其中最令人心曠神怡的美可以說是煥發出潑辣的生氣的樣子，這完全是南方的特色，也就是台灣山水的價值所在。但是，反過來考慮時也自然會想到與此相反的結果。這也就是台灣山水的缺點。總之，台灣山水的美就如其所直接呈現的，如眼睛所見的，換句話說，就是觀賞山水直接陳列的大自然美，沒有值得深入之處。由於自然給人強烈的感覺，觀者毫無回想的餘裕。我們所讚賞台灣的自然美，將此豐富艷麗的色彩延展至畫布上，但是也僅止於美麗色彩的配置而已，更進一步想發現所謂深奧的精神就不容易了，山水美的鑑賞家也大多都停留在表面而已，總之，台灣的山水之美缺少能夠啟發人們精神性思考的要素，實為遺憾。夕陽中站在草原上，就著柔和的光線懷想著，卻不感覺哀傷的湧現，在台灣的大自然裡連一點略微柔弱的感覺也沒有。因此，精神性的感傷性因素就比較薄弱。即使置身新高山或其他人煙絕跡的幽境，也缺乏內地這種深受感動的感覺。總之，台灣的高山深谷中沒有淒涼可怕感，到處都是活潑熱鬧的陽剛氣。刺激人們對外的感覺，而沒有內斂反思的感覺。這是由於景物過於美、太濃烈、太強烈的形狀和色彩，所造成的結果吧！

如此台灣的山水，主要是外向性格，不能說對人沒有影響。快活、享樂、熱情是大多數台灣人的性格。我想這也和山水一樣，以表面的表現為主，缺乏內在的精神要素。或者反過來說，精神性的內面被表面性的強烈表現所遮蓋。」⁴

石川這篇寫於1932年的文字，對此後的台灣藝術家，是否有一定的啟示？台灣的藝術家在表現「自然光的體驗」的過程中，是否已經脫離石川口中的格局與限制？或許這個專輯中的幾位作者的創作與論述，將提供我們一個初步的回答。

1. 參蕭瓊瑞《圖說台灣美術史I·山海傳奇》，台北：藝術家出版社，2003.5。
2. 參蕭瓊瑞《懷鄉與認同——台灣方志八景圖研究》，台北：典藏藝術家，2006。
3. 參顏娟英編《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》，頁52-53，台北：雄獅圖書股份有限公司，2001.3。
4. 同上註。



●原住民服飾



●楚戈〈春天的緣故〉