



從「人群交會」到「文化雜揉」—— 淺述「臺灣意象」數位展覽

■ 游閏雅、林致諺

當今的臺灣，因社會需求與經濟發展，正是人口大量湧入、文化相互碰撞的時代，也是新媒體敘事蓬勃興起的時代。國立故宮博物院（簡稱故宮）長年專注於活化博物典藏與數位轉譯等業務，期待數位科技可成為策展人、典藏文物與觀展人之間緊密的催化劑。於是，由故宮、國立臺灣博物館、國立臺灣歷史博物館、國立臺灣大學人類學博物館、順益台灣原住民博物館等館所，共同策劃「臺灣意象：變動中的臺灣人」數位展覽，便在此催化下誕生。

「多元文化 (Cultural Diversity)」與 「雜揉文化 (Cultural Hybridity)」

2022年12月政府舉辦《消除一切形式種族歧視國際公約》(ICERD)國家報告發表記者會。此次報告以「多元文化」為核心，述明臺灣因歷史文化受到中華文化、南島文化影響，又曾受荷蘭、西班牙與日本等殖民政權治理，故而當今臺灣的語言、社會環境乃是此多元文化交織下的產物。故而，面對擁有數種族群居住的臺灣，生活在當今社會的人們則應具備尊重包容的心態，以及習得人權重要性的理念，用以應對漸趨複雜的臺灣社會。¹「多元文化」泛指在社會上，各族群可自由的展現其文化傳統，進而使該族群成為社會的一員，並讓該文化成為族群文化的一部份。²其中，多元文化相當重視移民與少數族群經驗的「特殊性」，舉例來說，90年代臺灣引進多元文化主義，用以保障當時被忽視的原住民族群文化與特殊性。³

若從歷史的角度來看，臺灣經歷不同帝國

的治理，統治者的出現伴隨著新制度、文化、生活型態以及移民群體。新移民群體的到來，必定會與原居住地的群體接觸、交流，甚至是矛盾與衝突，最終凝煉出混雜著多種文化特徵的產物。由此可知，臺灣島上豐富且複雜的文化，或可追溯自百年歷史的積累，或可源自於臺灣島上各族群交流後，凝聚而成的文化想像。上述有關臺灣歷史與文化的概述，相較於重視「特殊性」的多元文化，由人類學者霍米·巴巴(Homi K. Bhabha)提出的「文化雜揉」理論似乎更為相近。霍米·巴巴認為，在後殖民主義中，殖民者與被殖民者的文化通過不斷交涉、相互作用與衝突所構成的不穩定之連續過程可被稱為「文化的雜揉性」。⁴此種文化的雜揉性，打破過去殖民主體與被殖民個體、內部與外部、核心與邊陲的二元對立狀況。殖民者的文化並非單方面的強勢與壓制，被殖民者的文化也非全盤的容納與吸收，而是在文化的融入與分裂下，逐漸顯現殖民者與被殖民者文化的共同性及混雜性。⁵



圖1「臺灣意象」展主視覺 本院數位資訊室提供

目前於故宮南院開展的「臺灣意象：變動中的臺灣人」新媒體藝術展覽，或可視為上述論點之試金石，此展嘗試透過「文化雜揉」理論回頭檢視臺灣的族群發展，期待可跳脫西方二元分法思維，進一步從對等的視角思索人群的不同面向。

變動中的臺灣人：族群與文化的「雜揉性」

首先，本展主旨在於探問「什麼是臺灣人？」為此，策展人團隊嘗試從「族群」與「雜揉」兩條軸線展示人群在臺灣歷史上交會後，所留下的紀錄、文物與遺跡。一方面呈現各時期人群如何互相影響、爭執、交融，形塑出特殊的「臺灣人經驗」；另一方面則透過臺灣人經驗的雜揉性（hybridity），探尋臺灣社會不同

人群之間的關係，尋求更為開放、相互連結的可能性。（圖 1）

在展覽脈絡方面，本展由四個展區組成，以人群為主題的「遭遇與接觸」展區與「人群的交會」展區；以及以雜揉為主題的「文化的雜揉」展區與「人群的多重對話」展區。「遭遇與接觸」展區中，透過外來訪客與臺灣住民的視角，展示十七世紀以來臺灣島上人群交流的情況。根據荷蘭、日本、中國的文字紀錄與圖像記載，可知多數的外來訪問者在到訪臺灣後，抱持新奇的目光觀察當時住民的生活，並在紀錄時融合自我文化的想像；另一方面，臺灣住民也將外來訪問者帶來的新事物，融入日常生活中。而當時統治者為求宣傳教義或與方便治理所「發明」的工具，如《新港文書》，今日甚至成為某些族群重建文化的重要線索。⁶（圖 2）



圖 2 「遭遇與接觸——初來乍現的臺灣」展區，選用荷蘭歐弗特達波（Olfert Dapper）《第二、三次荷蘭東印度公司使節出使大清帝國記》、日本《享和三年癸亥漂流臺灣チヨブラン（秀姑巒）島之記》兩書的插圖，以及清代的〈臺灣番社風俗圖〉，呈現各地描繪臺灣住民與民俗圖像之差異。本院數位資訊室提供



圖3 「人群的交會——難定位的人」展區中，播放以〈敦仔衣冠盛粧圖（岸裡社頭目潘敦仔像）〉與〈忠義統轄九社岸裡大社主敦翁行樂圖〉為主軸的文物影片。本院數位資訊室提供



圖4 「人群的交會——難定位的人」展區之燈箱裝置 作者攝

「人群的交會」展區，首先說明不同時期的政府（具有組織架構的統治者）如何將人群分類為「族群」，而族群的類別則根據人口流動與通婚等情況，如同拼圖一般，不斷被打散、組裝。⁷此區亦藉由潘敦仔（1705-1771）的文物影片，向民眾展示潘敦仔多重形象：岸裡社頭目與官方的總土官、通事。其次，隨著環境與時間遷移，人群的概念也不斷轉變，使得概念間的「夾縫」或「重疊處」，出現難被明確界定的少數群體。而這些少數群體的境遇，也成為許多影視作品的重要題材。如：2003年的電視劇《孽子》、2016年的電影《灣生畫家—立石鐵臣》、

2021 年的歷史劇《斯卡羅》等等。(圖 3、4)

在人群交會與互動的過程中，文化基於各自的差異性，將於霍米·巴巴提出的「第三空間」(the third space) 中不斷競爭與協商，最終創造出新的文化。⁸ 在「文化的雜揉」展區中，將以前述之族群發展為基礎，聚焦於各族群交融後的文化產物：如宗教信仰、民俗樂曲、美術工藝等，由此顯示不同人群對於文化的想像殊異。宗教信仰是人群交流的重要驅力之一，其儀式與祭祀空間皆會隨時代、社會結構的轉變，顯現人類信仰的豐富面貌。在本展區中，以雲林北港朝天宮為例，說明信仰在人群互動中扮演的作用。由於朝天宮歷史悠久，是臺灣中部媽

祖信仰中心，各地媽祖廟透過「進香」的方式，建立與母廟（朝天宮）的親屬關係，甚至將各地方信徒加以連結。這顯示媽祖信仰不僅可結合相互對立的人群，也是結合不同社區或祖籍群的重要媒介。⁹ 除了宗教，美術亦為文化雜揉的重要產物，本展以具有長達千年歷史的水墨為對象，以故宮與其他典藏單位的數位文物收藏為主體，闡述在臺灣的藝術家們，如何運用各時期流行的媒材，創作出混合了傳統與創新思考的藝術作品。(圖 5、6)

近年，臺灣社會講求自由化與多元化，各群體紛紛宣揚各自的獨特性與純粹的傳統，卻遮蔽掉群體內部的差別與不平等。最後一展區「人群

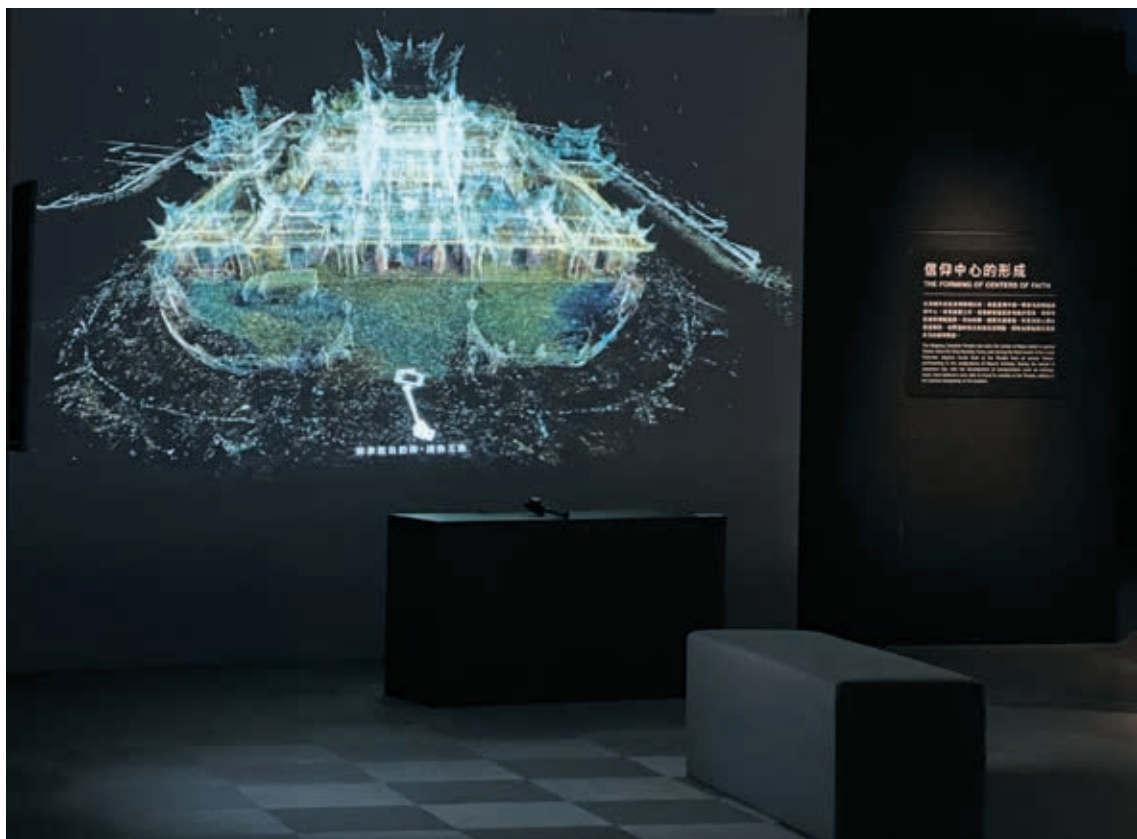


圖 5 「文化的雜揉——信仰中心的形成」展場 本院數位資訊室提供



圖6 「文化的雜揉——體驗摩登」展場 本院數位資訊室提供



圖7 「人群的多重對話——熱鬧、喧囂、吵雜」展區之時來運轉：我們的福爾摩沙數位互動裝置。 本院數位資訊室提供



圖8 「人群的多重對話——前臺/後臺」展場 本院數位資訊室提供

的多重對話」，將以此為背景，反思群體之間的差異、相互認可或尊重。其中，本區的「前臺/後臺」分說，取自社會學者厄文·高夫曼（Erving Goffman, 1922-1982）的劇場理論。高夫曼認為人們在社會中的活動與行為，可視為戲劇表演，人

們將會根據日常情境的不同，扮演不同的角色；人與人的互動，即是不同角色之間的表演。¹⁰ 本展認為，臺灣的人們在象徵著可見的、絢麗的「前臺」（front）演出，也在不可見的「後臺」（back stage）堅強生存著。（圖7、8）

臺灣意象展覽之數位化詮釋與轉譯

故宮在博物館展示與教育推廣上進行新媒體的數位化詮釋或轉譯，實已有多年。特別是，在博物館中有人手可處理相關的數位化轉換、並與文物典藏單位策展人合作發展數位內容，放眼國內博物館現況已屬不易。而在長年的轉譯經驗中，也觸及如香港浸會大學視覺藝術院邵志飛（Jeffrey Shaw）教授所述：「今天，做科技為本的藝術（technologically informed art），某方面來說，比過去容易，因為科技變得更普及、堅固和精湛；同時，也較過往困難，因為機器文化太普遍、太糟了。」¹¹ 如是嘈雜的數位互動樣貌，在博物館場域內漸漸氾濫。

是以實務上，有鑑於新媒體對於人類趨勢

潮流的不可避免性，以及相關政策的需求必要性，應著重於博物館場域面對新媒體使用及數位化轉譯時的合理性。若先以國際博物館協會（ICOM）對於博物館定義：

博物館是一個為社會服務、非營利的常設性機構，對人類有形和無形遺產從事研究、收藏、保存、闡釋與展示。博物館向公眾開放、具易近性與包容性，促進多樣性和永續性。博物館以倫理、專業和社群參與的方式運作和交流，為教育、娛樂、反思和知識共享提供各種體驗。¹²

來思考新媒體如何合理使用於展示之面向。該定義顯示有關博物館角色的運作，應表現其倫理性和專業性。首先，倫理性可視為新媒體在

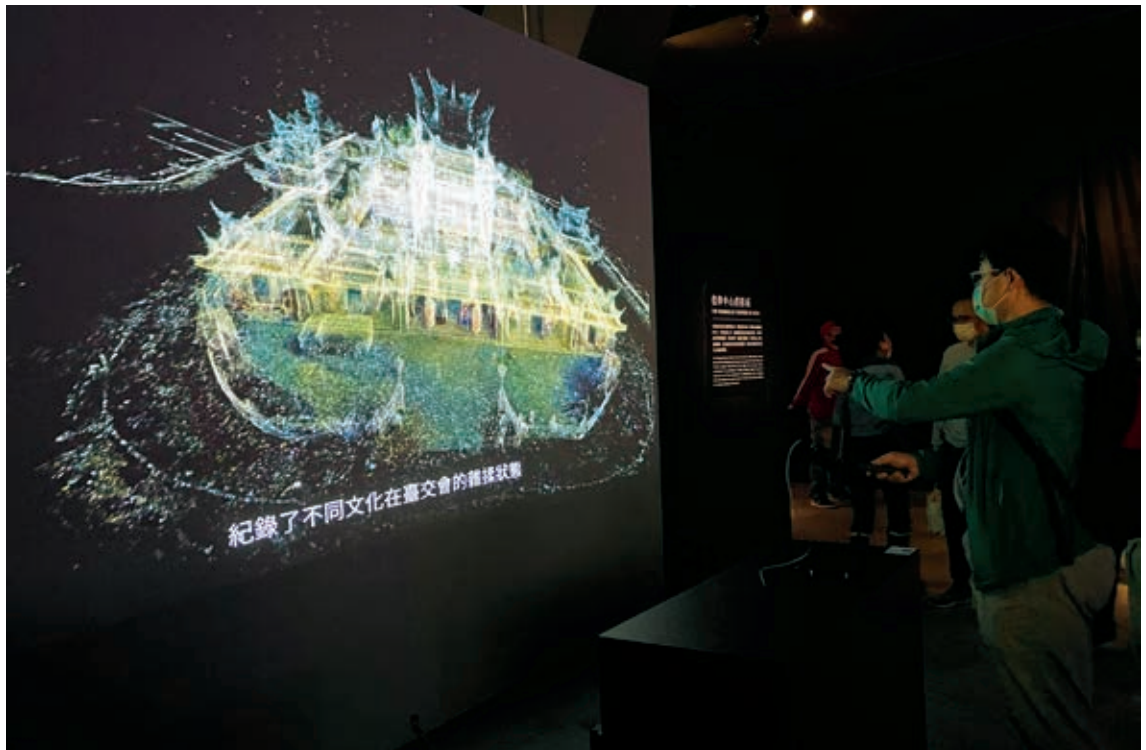


圖 9 「信仰中心的形成：北港朝天宮」數位展件，將朝天宮點雲資料以大面積投影的形式呈現。 作者攝

博物館使命、政策推動與文化多元的包容性方面等博物館治理之上位議題，此部分已反映在全球運用新媒體的潮流中；其次，專業性方面除顧及科技技術的專業外，還包含文物或展覽脈絡詮釋，以及數位化轉譯手法上的專業性。再者，於促進公眾體驗方面，新媒體在博物館中，尚須兼顧開放、易近性和包容性，才能達到教育、娛樂及知識共享之效。

是故，在博物館場域中新媒體運用的數位轉譯與詮釋上，筆者假設實務方面，在已確認本展在文物或展覽知識的專業性得到保證的前提下，關鍵就在於如何達到開放、易近的數位化轉譯手法與表現，不能淪為文本超譯或純然用作表現外顯視覺技巧的競技場。對此，我們關心每一個在展覽場域中出現的新媒體單元，包含它們出現的時機、角色與詮釋轉譯的方式，就如麥克魯漢所說：「媒體即訊息」，¹³將其分為媒體形式與內容的探討，並強調內容訊息及其傳播媒介之間有著共生關係。學者馬素·麥克魯漢（Herbert Marshall McLuhan, 1911-1980）認為，訊息接受者不僅受到媒體內容本身的影響，也將大幅隨著媒體形式而左右其內容被汲取的轉變。上述理論雖廣泛應用在傳播學中，但筆者認為，相關思維對於博物館場域中新媒體的部分也有可探討的適用性。就如我們選用不同的新媒體載體與展現的形式，將會深刻地帶給民眾觀展時的結構性變化。因此，在數位轉譯及詮釋的過程中，我們針對前述兩者共生關係，於本展之新媒體導入過程（萃取展覽脈絡與文物詮釋要件、解構詮釋要件的核心、建構新媒體原型、針對設計理念優化原型、檢視新媒體是否達到詮釋要件目的）中，也將反覆的檢視。以下即針對部分數位展件淺述轉譯之理念。

數位轉譯的具象化：以「文化的雜揉」展區中的數位展件為例

一、信仰中心的形成：北港朝天宮

本數位展件位於第三展區「文化的雜揉」下的「信仰的穿越」子區，從數位轉譯之初，即選擇位於雲林縣北港鎮的北港朝天宮為本展件主題。朝天宮作為臺灣媽祖文化形象縮影，因歷代政權影響與人民信仰活動的鑿刻，所呈現出的「媽祖文化總本山」與「多元文化的雜揉」特質，緊扣著本文所提展覽脈絡。為呈現總本山與雜揉兩主軸，前期考調即向財團法人北港朝天宮確立相關史料，包含：三川殿廟柱上的「憨番扛廟角」像、來自全臺奉納的捐獻者石柱、曾經作為貧民施醫所或金融功能的兩棟洋樓，以及象徵統治權力的捐贈匾額等等，為媒體內容須體現的元素。¹⁴上述細節遍佈全廟各處，因此展件所需陳述的媒體形式，需能緊密的與建築本體相結合。

綜上，數位體驗方式即採以大面積的投影形式，來呈現可穿梭的虛擬空間。（圖9）就如紐約市立大學（State University of New York）列夫·馬諾維奇（Lev Manovich）教授指出：「虛擬空間的聚集性與可導覽性，具備可以將多元的元素疊加在其中，並可創造出具備象徵性形式的空間感知。」¹⁵馬諾維奇的觀點，甚為合適發揮於此子區之展覽論述中。關於虛擬空間的創建，筆者即以現階段科技最接近展現建築實貌的點雲技術（point cloud）出發。點雲技術常使用於實體物件的逆向工程數位取值，包含取得空間中各點位的三維笛卡兒座標（X,Y,Z）位置資料及色彩（R,G,B）資訊數值。從文化部文化資產局取得朝天宮點雲資料後，因整體建築群廣袤，導致資料龐大不易於電腦處理。¹⁶筆者即針對點雲資料進行了雜訊去除、裁切叢集、

等比降噪等規整化的作業。使用點雲除了帶來科學化建築的尺規及表面色彩外，其點與點之間離散的情況，也是團隊試圖讓民眾感受穿朝天宮的視覺意象。

體驗形式上，民眾可透過帶有六軸陀螺儀的自拍棒裝置，藉由手持控制自拍棒的角度可隨意轉換視角穿梭於點雲建築內。點雲資料獨特的色彩顆粒叢集，具備虛擬空間中的視覺透視感，帶給體驗的民眾在穿梭的同時彷彿有飛入的共感，且部分虛擬空間體驗可供駐足以自由探索，就如同參訪廟宇四處瀏覽的自然行為。此外，在三川殿和正殿部分，還將 720 度環景實景結合在點雲空間上，希望帶給民眾更強烈的虛擬空間聚焦性和可導覽性。（圖 10）而體驗的內容部分，文本伊始於介紹北港朝天宮作為媽祖文化總本山的歷史，從日治時期（1895-1945）的《臺灣日日新報》報導史料、《臺灣鐵道旅行案内》鳥瞰圖與進香照片，到廟埕前捐獻者奉納的四海龍王石雕與石柱，皆說明政權統治下，政策與交通影響扶持出的進香文化現象。第二段內容聚焦於三川殿的「憨番扛廟角」塑像，該塑像遍布全廟各處建築結構中，展現多民族的雜揉性，確實影響島內人民的信仰空間。第三段內容轉往正殿，除了端坐其中的媽祖像之外，還包含各政權下的遺緒：如清朝雍正皇帝（1722-1735）的御書「神昭海表」匾額，以及日治時期臺灣總督所賜之「神恩浩蕩」、「享于克誠」匾額。第四幕視角轉向建築群後端的兩側洋樓，其建立原因，出自複雜的市街改正計劃，與傳統信仰廟宇擴建相互角力下的權衡妥協，除建物本體外，後續建物因時代政權更迭，陸續作為施醫所或金融功能的不同面貌，都反映著政權之下人群能動性的實跡。最後整個文本收於廟方提供的進香、廟會



圖 10 民眾操作「信仰中心的形成：北港朝天宮」數位展件，觀賞三川殿 720 度環景畫面。作者攝

活動影像等，呈現多元且雜揉的文化面向，突顯出前述兩主軸之展示目的。

二、水墨的交融與共鳴

在本展之第三展區「文化的雜揉」中，包含以臺灣美術為主題的「藝術風格的交融」子展區。臺灣位於東亞島弧的中央位置，四面環海，自古以來便是四方人群交會之所。同樣的，臺灣長達兩百年的美術歷史亦匯聚著來自各地的風格樣貌。因此，以何種方式呈現臺灣的藝術特徵，也是策展團隊琢磨討論許久的議題。於是，策展團隊決定回歸作品，以臺灣各大博物館、美術館與私人藝術基金會的數位典藏為主幹加以展開。在爬梳畫家生平、研究作品的生成背景後，最終定調以水墨技法與風格，作為此區展件之主旨。

水墨畫，是以毛筆與墨水繪製的畫作，屬於東亞文化的重要傳統。¹⁷ 清領時期（1683-1895），流寓文人書畫家橫跨海峽來到臺灣，帶來具有地域特色的水墨畫。日治時期，隨著寫生觀的傳入以及臺灣美術展覽會的開辦，東洋畫與西洋畫已成為當時美術創作的主流，以致水墨傳統逐漸式微。¹⁸ 與此同時，也有畫家透過挪用圖式、赴日求學等多種形式，試圖創作

出結合傳統筆墨與西方寫生觀念的作品。二戰結束後，臺灣水墨畫分別受到來自兩方的挑戰：渡海來臺的中國畫家群體，以及深受西方抽象表現主義影響的新生代畫家，由此開拓出更為多樣的現代水墨畫境地。時至今日，水墨媒材橫跨不同領域，結合建築、設計、雕塑及數位科技等，逐漸開展出豐富的當代藝術面貌。

在體驗形式方面，由於展場並無實體之文物真跡，也因此，各館所典藏的高階文物圖檔，便扮演連結觀眾與藝術品的橋樑。在此之上，本展將以時代為經、作品為緯，藉由七件來自各收藏機構典藏文物：蔡九五（1887-1958）〈九如圖〉、那須雅城（1880-?）〈新高山之圖〉、石川欽一郎（1871-1945）〈山水圖〉、陳澄波

（1895-1947）〈清流〉、林玉山（1907-2004）〈蓮池〉、劉國松〈韻律之流（壓眉之三）〉、陳其寬（1921-2007）〈陰陽2〉，加上故宮院藏之渡海來臺畫家傅狷夫（1910-2007）所作〈蘇花公路最高處〉等。由主題、風格、媒材等不同角度進行分析，搭配輔助圖像呈現分析結果，說明文化雜糅性。同時，本展件以4K高解析互動桌與4K投影機播放，以期完整呈現出藝術品的畫面細節、筆觸肌理。而在操作互動方面，民眾可藉由點選具直覺性、易操作性的選單，觀看互動桌及牆面投影所呈現的文物資訊及雜糅知識點。由此，感受藝術在臺灣漫長歷史之中，歷經不同文化來源的影響，所交織出的複調文化特質。（圖11、12）



圖 11 「水墨的交融與共鳴」互動展件，以 4K 高解析互動桌與 4K 投影機，展示臺灣水墨作品的雜糅特徵與多達五十餘件藝術品高階圖檔。 作者攝



圖 12 「水墨的交融與共鳴」數位互動展件，民眾操作互動桌觀看畫家林玉山經典作品〈蓮池〉之文物資訊與雜揉知識點說明。 作者攝

結語

近年，故宮的策展風格漸趨多元與當代化，與其他博物館、美術館共同合作的展覽亦逐漸增加，用以強化臺灣各博物館典藏品之間的聯動性。以本展為例，為有效發揮合作館所的典藏特色，策展團隊嘗試由人類學與歷史學的跨領域視角，以探討在臺灣活動的人群及其產生的文化脈絡。不僅如此，策展團隊也關注在臺灣殖民歷史與移民社會之下所形塑的特殊「臺灣人經驗」。因此，本展之展覽脈絡強調「雜揉性」概念，串聯族群與文化兩大核心議題，期待為民眾呈現臺灣文化豐富的樣態。

事實上，本展自受命啟動之初即是挑戰。首先，本次展覽內容雖有部份取材自本院典藏，但有相當比重的內容取材自其它合作館的典藏，致使需大幅的跨館所協調蒐集展覽脈絡展件，且因需以數位形式展出，接踵而至的，便是因需求而產製的院外文物高像素數位素材之使用權與所有權歸屬問題。其次，本展覽因欠缺真實文物展示，純以數位展示的方式呈現，雖帶來了數位互動上較為活潑的好處，但也帶出了數位轉譯上難以避免的主觀詮釋局限性和過於數位嘈躁現象之擔憂。縱使如此，團隊仍致力拿捏展示脈絡轉換成數位化詮釋後，與展

示設計間的平衡性。總之，本展以不同的媒體形式推出了不同的觀展體驗來述說整個故事，目的還是希望帶給民衆兼顧開放、易近性和包容性的體驗，進而達到本展覽想表達的教育、娛樂及知識共享之效。

特別感謝國立臺灣大學人類學博物館主任林開世教授作為展覽顧問的戮力指導，以及國立臺灣博物館張安琪研究助理、國立臺灣歷史博物館林孟欣研究

助理、順益台灣原住民博物館林威城主任、葉子瑜專員、國立臺灣大學人類學博物館申尚艷幹事、黃維君小姐、林泉吟先生的共同策劃。感謝院內各單位長官、同仁給予的寶貴意見與行政支持。感謝中央研究院臺灣史研究所兼任研究員翁佳音教授與國立成功大學歷史系榮譽教授蕭瓊瑤教授，在展覽內容上的指導與建議。感謝太極影音公司、故事Story Studio（史多禮股份有限公司）與好威無限創意公司在內容、數位及展示部分的設計與製作。

作者任職於本院數位資訊室

註釋：

1. 行政院，《消除一切形式種族歧視國際公約首次國家報告：共同核心文件》，2022。參考自《中華民國內政部移民署全球資訊網》「消除一切形式種族歧視國際公約（ICERD）專區」<https://www.immigration.gov.tw/5385/7445/250283/303561/320800/303563/>（檢索日期：2023年1月4日）。
2. 康拉德·科塔克著，徐雨村譯，《文化人類學》（臺北：麥格羅希爾，2009），頁197。
3. 張茂桂，〈多元主義、多元文化論在臺灣的形成與難題〉，收入薛天棟主編，《臺灣的未來》（臺北：華泰文化，2002），頁223-273。
4. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994).
5. 朴美貞、梁明心，〈淺析霍米巴巴的混雜性和基於文化翻譯理論的多元文化翻譯〉，《哲學與文化》，42卷5期（2015.5），頁58-59。
6. 謝若蘭，〈以認同為導向的西拉雅族語復振與發展初探〉，《臺灣原住民研究》，10卷1期（2017.6），頁1-20。
7. 王甫昌，〈臺灣的族群關係研究〉，收入王振寰主編，《臺灣社會》（臺北：遠流出版社，2002），頁261。
8. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, 55-56.
9. 張珣，〈女神信仰與媽祖崇拜的比較研究〉，《中央研究院民族學研究所集刊》，79期（1995.12），頁194-197。
10. 高夫曼（Goffman, Erving），《日常生活中的自我表演（*The Presentation of Self in Everyday Life*）》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，1992）。
11. 木孜，〈邵志飛：「今時」往往是藝術科技創作的語境〉，2022。參考自《藝術當下》<https://reurl.cc/kqe7Lr>（檢索日期：2023年1月10日）。
12. ICOM，《ICOM approves a new museum definition》，2022。參考自 <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>（檢索日期：2023年1月7日）。中文譯本：林玟伶，《博物之島新訊博物館新定義結果出爐：走向未來的起點》，2022。參考自《中華民國博物館學會》網站 <http://www.cam.org.tw/2022-news22/>（檢索日期：2023年1月8日）。
13. Marshall McLuhan, Quentin Fiore and Jerome Agel, *The Medium is the Massage* (UK: Penguin Group, 2008).
14. 財團法人北港朝天宮，《北港朝天宮文物專輯·壹》（雲林：北港朝天宮，2010）。
15. Manovich Lev, *The Language of New Media* (Cambridge, Massachusetts London, England: The MIT Press, 2001), 254.
16. 特別感謝文化部文化資產局蔡育林副研究員協助授權北港朝天宮點雲資料及相關點雲原始檔解析作業。
17. 黃琪惠，〈傳統的新生〉，《臺灣美術兩百年（上）：摩登時代》（臺北：春山出版有限公司，2022），頁47。
18. 黃琪惠，〈日治初期日本畫的移植、接納與挪用〉，《臺灣美術學刊》，116期（2019.11），頁5-6。