

寫生與古典風景畫傳統——探討柯洛在義大利的繪畫成就

李卉婷

十九世紀的歐洲畫史，是各個風景畫派更迭不斷的時代。柯洛（Jean-Baptiste-Camille Corot, 1796-1875）長達半個世紀的風景畫創作生涯，與我們可以粗略勾勒出的十九世紀風景畫發展脈絡——新古典風景畫、巴比松畫派到印象派——相平行。我們難以將他歸於任何一個陣營，但柯洛仍是在畫史上一位承先啓後的重要畫家。他畢生致力於沙龍展的創作，卻也終生重視寫生並且身體力行，兩方面的創作在數量與質量上都有出色的成就；然而寫生與沙龍作品在風格上的殊異，造成柯洛的作品被分開評論。十九世紀的藝評家從柯洛的沙龍作品中欣賞他有別於新古典畫派的創新表現，二十世紀的藝評家則貶抑他所有的沙龍作品，只欣賞寫生之作。柯洛的寫生與沙龍作品被看成截然對立的情況，彷彿非出自同人之手，變成一個無法理解的現象。

今天的藝術史寫作，多視十九世紀為「打破傳統」、「永遠革新」的歷史，把藝術的原創性視為藝術的必要條件，更常將十九世紀的藝術史詮釋為新與舊兩大陣營的對抗，前衛與傳統，激進與保守勢力的對立。柯洛早年在義大利所留下的油畫寫生作品¹，以其繪畫風格的清新、直觀，贏得以印象派為主流之藝術史論述的欣賞與讚嘆。柯洛以其 1820 年代「跨時代」的表現，而成為天才、反傳統、孤獨而努力不倦的英雄，同時也被視為印象主義的先驅。

然而，這樣的神話卻是有待檢討的。畫家與傳統不但無法一刀兩斷，更不可能孤立於環境而有全新的創舉。如果想要全面理解柯洛的作品，解決柯洛創作生涯發展上的矛盾，便得回到歷史當中尋求解釋。Peter Galassi 在他的著作 *COROT IN ITALY: Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition*² 中，便希望藉由歷史脈絡的還原，得到可以全面解釋柯洛作品的方法。藉此，找出柯洛繪畫成就出現的理由：令人讚賞的義大利寫生作品並非憑空出現，而柯洛的寫生與沙龍作品不是截然對立。以往

¹ 柯洛一生曾三次旅行義大利，而長達三年的第一次義大利之行（1825.12.-1828.10.）對畫家往後的藝術發展有決定性的影響。在這段期間，畫家留下約莫 150 幅小型油畫寫生、200 幅單色素描以及 2 幅沙龍參展作品，尤以油畫寫生作品得到主流藝術史書寫的盛讚，而此時期寫生與沙龍參展作品之間的比較與價值判斷也常是評論的焦點。

² Peter Galassi, *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition* (New Haven and London: Yale University Press, 1996).

對柯洛寫生畫作的天才與原創性，孤獨英雄的神話，應該有所保留。柯洛在藝術史上的定位，應該從柯洛所繼承的傳統來理解：柯洛事實上屬於古典風景畫的陣營，而不是印象派的先驅。柯洛對寫生的重視，以及在義大利的寫生成就，除了柯洛個人的天才之外，更深植於學院教育中對寫生訓練的要求，以及對古典傳統資源的取用。

二

戶外寫生的概念針對風景畫科而來，其中重視的是實際觀察與素描記錄的功力，是從文藝復興以來忠於自然觀察的傳統。自由、快速、生動、個人特質與原創性，是素描的特色以及被珍重的價值。然而，素描的目的仍是作為最後成畫的準備工作，為構圖收集材料之用。在風景畫上，走出戶外以從事觀察、描繪、記錄自然樣貌、收集材料，已成為風景畫家的職責。

風景畫史上存世的寫生習作，可以遠溯至十七世紀普桑（Nicolas Poussin, 1596-1665）、克勞德·洛漢（Claude Lorrain, 1600-1682）等人留下的單色素描，長期以來存在著單色素描寫生的傳統，相信已不用多做解釋。然而，以油彩作為寫生的媒材，是從何時開始，又有什麼表現，其代表意義為何，更是我們的研究重點。

作者認為，油彩因其媒材豐富的表現力，當它被納入寫生的做法當中，原本以單色素描為主的寫生，其本質上會有很大的轉變。原本只為收集題材所作的素描寫生，若是使用油彩，在實踐上就必須同時顧及形式與色彩的問題、光線與物體之間明暗與顏色變化的效果、自然界瞬息萬變的情況、甚至空氣感與氣氛的轉譯，這些都不是單色的鉛筆或鋼筆墨水速寫可以做到的。油彩的介入引發新的藝術問題。為了駕馭油畫如此豐富而複雜的媒材，在寫生上尋求更完整的表現，畫家們努力發現油彩在寫生畫上可資運用的特點（物質性），仔細觀察、作實驗性的描繪嘗試，更逐漸引入傳統構圖的要求，使得我們在油畫寫生作品中，能看到更豐富完整的效果呈現，打破了以往對於草稿速寫片段局部紀錄的印象。油畫寫生因而得到了形式上的自主性，不再限於收集材料的功能；它也混淆了寫生與成畫創作上的先後關係，模糊了寫生與展覽成畫傳統上的定義。這也是我們看柯洛的義大利寫生作品時，會驚訝於其色彩的明快、光線表現、構圖的簡潔、畫作的完整性；從而懷疑起這批作品於時代上的錯置。然而，柯洛對於油畫寫生的界定，仍然是基於學院教育的傳統，認為這是展覽構圖成畫之前的準備工作。但其掌握油彩媒材的能力，重視直接觀察、並援引古典風景畫的資源，使得柯洛的油畫寫生正是一幅幅完整且完成的作品。也因為柯洛的油畫寫生形式上的自足，使得他能將寫生經驗與成果運用在展覽作品上；藉著對柯洛油畫寫生的深入理解，知曉其同時包含的直觀經驗與古典結構，使得柯洛的寫生與沙龍作品，並不如想像中的對立。反觀其他的同輩畫家，寫生與展覽作品之間只有母題的選用關係，寫生作品整體的精神並未納入展覽作品當中，二者才是真正的斷裂。

柯洛的寫生作品，蘊含著對傳統古典風景畫的深刻研究與影響。Peter Galassi 在書中反覆分析柯洛的寫生畫作，強調其中包含嚴整簡明的構圖，甚至直接援用十七世紀

古典風景畫的圖式。然而，且不論柯洛是否有將「普桑式」的歷史風景畫的構圖放在寫生畫上³，柯洛的寫生作品，的確顯現出簡明的構圖特質，並非那種傳統歷史畫上複雜的層次、空間的推移，而可能取自傳統巨構中一小段畫面的形式處理方式⁴。寫生作品的尺寸小，油畫寫生又必須顧慮下筆的每一筆顏色之間的關係，於是對畫面平面性的警醒，也是油畫寫生實踐上的特色。於是，柯洛的寫生作品，常出現平面性的對稱、大小的呼應，遠近景物的並置【圖 1】【圖 2】，藉由觀者眼光的跳躍和對空間的理解，來完成空曠風景的描繪。由於油畫媒材的使用，柯洛選擇不作物體細節的描繪，而強調調整風景的構圖與安排，以簡明的結構作為畫面的基礎，藉由對大自然的表現，作為畫作的主題。在對建築物的描繪上，柯洛不避諱已經被畫過千百次的母題，採取的是景物完整性的呈現，不重視表面的刻畫，而藉著光線與顏色的表現來突顯建築物的量感。在以古蹟為主題的寫生畫中，柯洛往往巧妙地處理光影顏色，在同一系列的色彩變化之下來達到這個目的，同時注重構圖結構的緊實，而充分表現出柯洛的細膩風格【圖 3】。建物本身，或者建物與自然的關係，都是柯洛作品中常見的主題，其趣味便是形式構圖上的安排，將雜亂無章的自然景物去蕪存菁，重新安排秩序與單純的美感【圖 4】【圖 5】，體現如溫克爾曼（Johann Winckelmann, 1717-1768）所言之高貴的單純，靜穆的偉大——這恰恰是新古典主義的理念。與同樣從事戶外繪畫的印象派相比較，正顯示出美學觀念的轉變。

作者針對柯洛首次旅義的諸多作品中，看到以上柯洛的寫生技法與風格。畫家將前人在油畫寫生上的成果，諸如技法與構圖、景點的選擇，都將以吸收繼承，並且研究個遍。因此能在短短三年之內，取得長足的進步。比如在羅馬及其郊區，研究最著名的景點，此時的手法採細密的風格，有著精巧的色彩變化，與構圖結構上的明晰，甚至援引古典風景畫中描繪不同時間的組畫形式【圖 6-8】。隨後，柯洛的寫生行程繼續到 Civita Castellana，筆法轉為寬鬆，加強自然景物的描繪，並藉由鉛筆素描作為油畫寫生構圖的準備與實驗，對同一地點再三研究，顯現柯洛對油畫寫生完成度的要求與製作的嚴謹，而非如其他畫家同事一樣只為搜羅材料而作。最後在 Papigno、Terni、Narni 這些地方的寫生，簡要的構圖仍是畫家反覆研究的重點，並開始探討氣氛的表現方式【圖 9】，對柯洛往後的畫室作品產生極大影響。

作者除了柯洛作品的形式分析，還大量援引柯洛可能參考的圖像資源，來說明畫

³ Peter Galassi, 前引書, 頁 170-172。作者在柯洛約 1826 年的油畫寫生習作的形式分析中，將之與普桑式構圖相比擬，並條列出普桑式構圖的幾項特性，認為柯洛照這樣子去形構他的寫生作品。這樣的比較似乎有點太過，反而令人設想，作者以對古典風景構圖的熟稔去看柯洛所有的寫生作品，而造成他分析柯洛的寫生畫作時一廂情願地將古典風景構圖方式扣在寫生作品上。然而，柯洛好的寫生作品當中，確實存在著簡明的構圖原則，體現出畫家對畫面秩序與平衡的努力，是畫家希望在紛亂的自然中尋得頭緒的表現。

⁴ 學院教育中臨摹前代大師的作品。柯洛往往對這些作品的局部做素描，從中習得對風景之一角該如何安排與構圖的方法。Peter Galassi, 前引書, 頁 63-64。

家並非獨自漫遊在義大利的土地上，而是有既定的行程和景點等待畫家的光臨。而在景點上的寫生，亦有老師的速寫稿、圖畫旅遊書的指引，指點最佳視點與構圖方式。從這些圖像的比對，我們還可以發覺柯洛對景物觀察與景點選擇的用心，力求構圖上能達到平衡與秩序的效果。畫家對景物的取捨，亦展現出畫家的要求：畫面結構的簡明，彩色油畫在光線上的表現能力。最終可以推論出來：寫生並不等於完全地複製自然。畫家在景點上爲了畫面的統一與重心，必得有所取捨，而畫家所擁有的圖像資源便開始發生作用。

另外，作者分析柯洛的寫生作品，所依據的標準還是十分形式主義的：以現代繪畫所強調的平面性，由色彩布置而來的畫面統一性，不細描、不重典故，造就形式的值得玩味；以諸如此類的標準來判定柯洛寫生作品（與其他畫家的寫生作品）的品質好壞、成熟完美與否。也許作者早已認定柯洛的寫生作品中強烈的現代性格，而其他畫家的成就便不那麼出色。柯洛在方法上與實踐上都呈現與其他同時代人的不同之處，這倒是柯洛自己的風格與跨時代的成就。當然「跨時代」一詞，作者總是要小心求證的。柯洛之附著於古典或者學院傳統，在於全盤接受學院訓練的課程（包括寫生），接受從習作到成畫這樣的程序，接受古典繪畫的理想。但是柯洛在他的義大利寫生作品中，在形式表現上（形式的處理方式）的確是跨時代的，這點應是作者的預設—儘管在題材、構圖視點的選擇等等從整體藝術環境而來，而繪畫技巧亦得自學院教育。

三

我們不斷提及柯洛向傳統所汲取的養份，造就柯洛義大利寫生作品的成就。在這裡不妨對柯洛所仰仗的傳統，以及柯洛所受的影響，作一概要的介紹。

柯洛所繼承的是新古典風景畫（歷史風景畫）的傳統，包括新古典的理念，與全然的學院教育，包括臨摹與寫生。他的老師米夏隆（Achille-Etna Michallon, 1796-1822）與貝賀當（Jean-Victor Bertin, 1767-1842），皆師承自歷史風景畫科的創建者瓦朗仙（Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819），柯洛自然深受古典傳統的薰陶，追求古典價值中的單純、寧靜、和諧、高貴等等的精神；米夏隆在歷史風景畫上的創新與才華橫溢（相對於其他歷史風景畫的表現），形塑了柯洛在歷史風景畫創作上的興趣與抱負。而柯洛也接受了寫生的訓練，隨著米夏隆在巴黎近郊寫生，更促使他前往義大利學習：義大利，尤其是羅馬，正是新古典主義所崇仰的聖地。在羅馬，因為學院教育與 17 世紀的古典傳統皆在此長期浸淫，早已發展出戶外寫生的傳統，更在 18 世紀法國學院的主持人與工作幕僚以及畫家的推動鼓吹，使得油畫寫生已是既定的實踐項目。加上歐洲各地聚集在羅馬的畫家在這裡積累出寫生所需的種種資源：寫生路線、寫生景點，寫生習慣與寫生技法的相互切磋，都是柯洛甫到羅馬便可接收的資訊。由於羅馬長期澱積的文化遺產，更孕育出旅遊的傳統，各地的知識份子來此朝聖，因而孳生出大量的相關產品，如旅遊手冊，旅遊圖畫書（veduta）等等，而人文彙萃之下亦生產出更多的遊記與文學創作。於是在羅馬，文學與圖像的累積十分豐厚，對畫家

而言，後者直接提供寫生景點的圖式與圖像（icon），前者亦為羅馬城內城外、義大利的每一片土地添置了高尚的人文意涵。

可以想見，柯洛在羅馬並非孤獨地奮鬥，相反的，戶外寫生在這裡是集體活動，藝術家莫不儘量寫生、收集題材。義大利的畫家同事，與之前在巴黎的臨摹練習，已經給柯洛提供大量的示範以及前輩實驗的成果：景點的開發，題材的選擇範圍，柯洛莫不多方吸引學習，使得柯洛在義大利的寫生作品，能夠包括從著名景點到自然景觀細節範圍內的種種。再者，當地環境氣候給柯洛的視覺饗宴，油彩媒材的豐富性，不僅令柯洛成功地收集到風景畫創作的材料，更因為柯洛將在學院教育中所研究的成果，構圖、結構的簡潔，諸項古典風景畫的概念，納入寫生作品中，造就了柯洛特出於時代的成就。在這些歷史脈絡的重建中，作者證明了他的假設：柯洛即便在藝術上有所創發，也仍是從深刻的既有傳統發展起來。

柯洛繼承了古典傳統與藝術環境所提供的資源，並將此放入寫生畫作中；結構構圖的安排、景點的選擇，甚至物體位置的調整（或說是取景角度的改動），造就柯洛寫生作品既直觀又富秩序感的品質。然而這樣一來，畫家有多真實地「複製」自然，我們無法得知。或者，畫家的目的不在於自然的「複製」程度，而在於繪畫形式的研究，以及觀察自然光線下物體的色彩、形式與光影效果。在柯洛作品的分析中，我們會傾向專注於柯洛的戶外繪畫風格，而該景物地誌學式的細節則變得不是那樣重要了。這或許也是現代風景油畫開始取得自主性的徵候。

四

探討柯洛的義大利寫生成就，形式分析以及將柯洛作品與其他圖像資源作形式的比較，我們或可得到風景畫創作的真正面貌：對前人的筆法與構圖風格的選用，畫家本人對畫面完整性與統一性的形式上的警醒，乃能構畫出一幅畫家自己的風景。印象主義那樣忠於視覺的理論，以「純真之眼」去看世界並如實描繪的作法，事實上並不存在。

對柯洛寫生與展覽畫作風格差異的疑惑，在英國畫家康斯塔伯身上也看得到。作者認為，他們二人的成就，不單單是在寫生的努力與成果上，而是他們希望能夠彌平寫生和展覽繪畫之間長期存在區別的鴻溝，在兩者間進行對話與結合。他們將戶外寫生的經驗與研究成果，納入展覽畫作中，拉近了兩者之間的距離。提供未來將戶外繪畫視作完成作品的可能。然而以當時風景畫的整體樣貌看來，這還是相當特殊的現象。

我們以新古典學派的歷史風景畫家為例，如瓦朗仙、畢鐸（Jean-Joseph-Xavier Bidault, 1858-1846）等人，他們的寫生畫作【圖 11】和展覽作品【圖 10】之間，是大異其趣的。他們的寫生畫作，或者成為展覽畫作畫面上的一個母題，而在構圖安排上仍是全然符合歷史風景畫的場景。寫生作品中的結構構圖，並沒有對展覽畫作產生影響，在景物的描繪上，並沒有引入寫生畫作中那份宏偉，反而是偏向纖弱的氣質，細碎的

風格【圖 12】。反觀柯洛在 1827 年沙龍的畫作【圖 13】，其構圖與母題大部份引用之前的油畫寫生作品【圖 14】，與其他畫家的做法大不相同。本書作者對柯洛沙龍與寫生作品的解釋是，後者的創作在自然寫生經驗之上已經融入古典構圖，因而與沙龍作品的差距不大。然而面對長期以來的看法，認為柯洛的沙龍作品為向官方品味的妥協，其作品在原本已經完整的寫生作品上，添加古典風景必備的零件而成；作者的說法還無法直接地為柯洛作辯護。我們不如從沙龍作品觀察，正是畫家全面的採用寫生作品中的構圖與呈現方式，使他的沙龍作品有了自然寫生的特質。此作法亦為當時官方風景畫所未見。

因為油畫寫生在形式上的完整性，所以讓柯洛的展覽作品不斷地能在寫生作品中汲取資源，正好也符合學院教育中，從寫生到成畫這樣的工作程序，然而在性質上已經有所不同。柯洛油畫寫生的獨特品質，以及他對寫生與成畫之間的交互作用持續的關注，使得他的展覽畫作不會走入其他歷史風景畫家的瑣屑風格。

而新古典畫派歷史風景畫的氣質，與他們所宣稱的歷史故事題材並沒什麼關係；古典主題的故事性、戲劇性的張力並未見於畫中，他們的作品無寧是阿卡笛亞樂土再現，其氣氛寧靜，和諧穩定，平衡莊嚴，成為新古典風景畫呈現的氣質。柯洛的寫生作品中以構圖上體現簡潔與寧靜平衡。在柯洛的沙龍作品中更是展現這樣的氣氛。因而柯洛的創作，在理念上繼承的是古典的標準，氣質也繼承了新古典風景畫的風格。這兩者在柯洛的寫生與展覽畫作上都可以看見。如此可再度確定柯洛實際上屬於新古典畫派的陣營，然而他將寫生的深刻經驗帶進畫中，則創造了沙龍風景畫的新意。

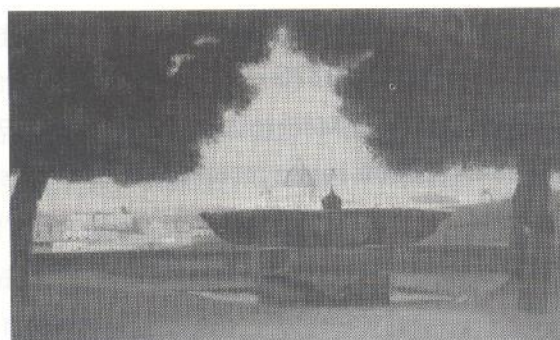
從義大利返回法國，柯洛仍然繼續寫生的習慣，而不像其他學院畫家，結束義大利的留學生涯後便不再繼續（瓦朗仙便是一例）。而法國的寫生傳統，也從柯洛開始建立起來。油畫寫生的作法，更為年輕的風景畫家所採用，其媒材可以達到的自主性，寫生觀察的經驗，都成為風景畫能有所創發的契機。往後的印象派，也正是在這樣的氛圍中方能產生。至此，柯洛繪畫承先啓後的畫史定位，也就明白許多。

作者不厭其煩地援引大量的圖像傳統，與柯洛的寫生作品並置，藉由形式分析的方式，解釋柯洛寫生作品的成就，以及柯洛對傳統的繼承，進而確立柯洛在畫史上的地位與重要性。從這樣的研究方式，也再度提醒我們，繪畫的創作上並沒有所謂的「純真之眼」存在，風景畫並非看到什麼就畫什麼的直觀反映。藝術創作中總是隱含著種種慣例（convention），畫家看待自然的眼光也通常是戴著一副鏡片，這鏡片可能載有文化的成份與畫家個人的秉性，這樣濾過的風景已不再是自然的景觀，還可能帶有特殊的意義：歷史的、文化的、社會的、時代氣氛的。柯洛面對風景、再現風景，儘管強調直觀感受，但仍帶有古典繪畫的習慣與概念；畫家主動去組織畫面，而非被動反映自然，在他再現的圖像中，更包括了畫史上的古典風景、旅遊文化以及該景點歷史意義的積累。風景畫乍看之下是再透明不過的圖像，卻不知負載了多少層人文色彩呢。

圖版 (取自 Peter Galassi, *Corot in Italy* 一書)

- 【圖 1】 Corot. "*Fountain of the French Academy, Rome*", 1826-28. Oil on canvas, 18×29cm. Dublin, The Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art.
- 【圖 2】 Corot. "*La Promenade du Poussin*", 1826-28. Oil on paper, mounted on canvas, 31×51cm. Paris, Louvre.
- 【圖 3】 Corot. "*Island of San Bartolommeo*", 1826-28. Oil on paper, mounted on canvas, 27×43cm. Private collection.
- 【圖 4】 Corot. "*View near the Tiber*", January 1826. Oil on canvas, 18.7×33.3cm. Private collection.
- 【圖 5】 Achille-Etna Michallon. "*Building called 'la fabrique du Poussin'*", 1820. Pencil on translucent paper, 21.5×26.3cm. Paris, Louvre.
- 【圖 6-8】 Trio of finished studies' on the Palatine Hill:
 "*View in the Farnese Gardens*", Mar. 1826. Oil on paper, mounted on canvas, 25.1×40.6. Washington, The Philips Collection.
 "*View of the Colosseum from the Farnese Gardens*", Mar. 1826. Oil on paper, mounted on canvas, 30.5×48. Paris, Louvre.
 "*View of the Forum from the Farnese Gardens*", Mar. 1826. Oil on paper, counted on canvas, 28.8×50.4cm. Paris, Louvre.
- 【圖 9】 Corot. "*Piediluco*", July-Sept. 1826. Oil, 23×41cm. Oxford, Ashmolean Museum.
- 【圖 10】 Jean-Joseph-Xavier Bidault. "*Historical landscape with Psyche and Pan*", Salon of 1819. Oil on canvas, 97×130. Paris, Louvre.
- 【圖 11】 Jean-Joseph-Xavier Bidault. "*Gorge at Civita Castellana*", 1787. Oil on paper, mounted on canvas, 50×37.5cm. Stockholm, Nationalmuseum.
- 【圖 12】 Pierre-Henri de Valenciennes, "*Landscape of ancient Greece*", 1786. Oil on canvas, 100.3×152.4cm. Detroit, Detroit Institute of Arts. Founders Society Purchase, New Endowment Fund.
- 【圖 13】 Corot, "*View at Narni*", 1826-27. Salon of 1827. Oil on canvas, 68×94.5cm. Ottawa, National Gallery of Canada.
- 【圖 14】 Corot, "*The Augustan bridge at Narni*", Sep. 1826. Oil on paper, mounted on canvas, 34×48. Paris, Louvre.

【圖 11】



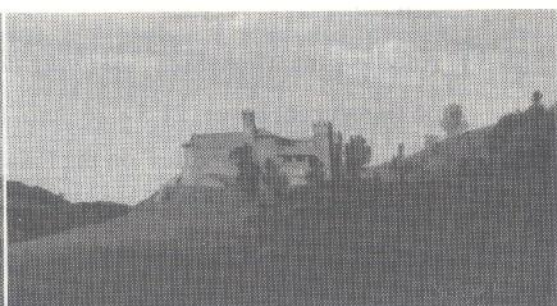
【圖 1】



【圖 2】



【圖 3】



【圖 4】



【圖 5】



【圖 6】



【圖 7】

前篇

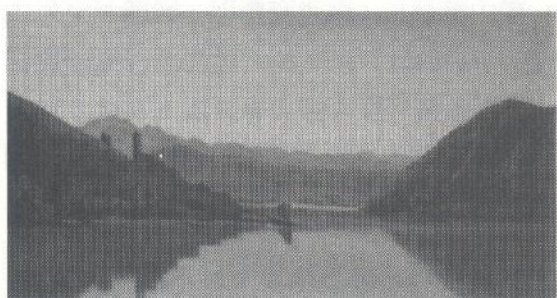
【44圖】



【圖 8】

【E1圖】

Women on the Border (複製自英文文獻)【註】係作於1865-1867年間 - 倫敦海峽



【圖 9】

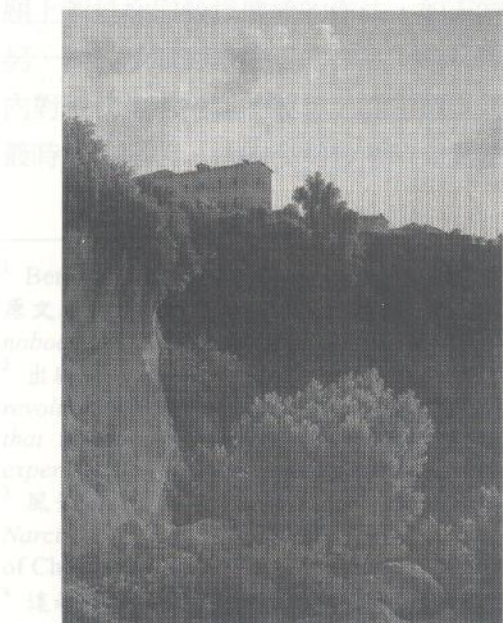
有很多人反對，但是就開始嘗試實驗反



【圖 10】

值內之外 1845年所出版的期刊內容：(Museum of Fine Arts, Boston)【圖3】圖成功被接受

為海峽海峽我們【圖10】圖內在形式與主



【圖 11】



【圖 12】

1. Be... 原文... 2. 此... 3. 這... 4. 建...

... of color... to make some... at it and I was... the conventions

... 參考 Steven Z. Levins 的文章 'Mount... Myth of the Day' (Chicago and London: The University...

... 心理分析的角度檢視其內容

... 最熟悉的主題，風景畫此時已受到相當程度的重

視，從 Kousséou 和... 這兩件作品尺寸大小剛好，90*130 公分

因為適當大尺寸的... 它的頻率也較高，此外就形式來說，畫面空間的處理更是承襲自文

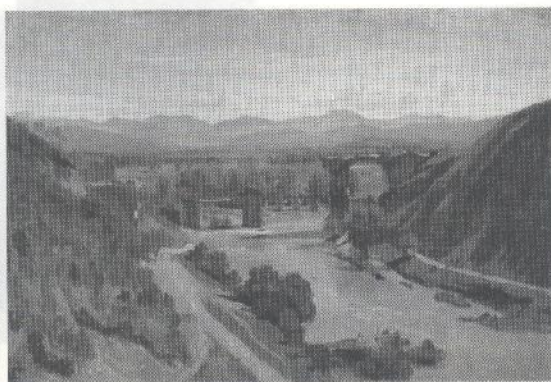
藝復興以來的傳統，一直延伸到底部的地方，天空是灰藍的，土黃色的，對九點鐘到鐘繪畫的

作品，但是多了許多畫家習作變化，不人物的描寫也符合傳統，位於畫面中底，種種原因都使作

品內道，這是某件早期「成功」的作品，也是前不倖災的作品。



【圖 13】



【圖 14】



【圖 15】



【圖 16】



【圖 17】



【圖 18】