成形的語言

Ceramic Forming
The Language of Clay

陶博館 館刊

New Taipei City
Yingge Ceramics Museum
Biannual Issue

2026 . 03
115 . 3 發刊

第14期
Issue no.14

陶博館

館刊 第14期 Issue no.14

New Taipei City Yingge Ceramics Museum Biannual Issue

目錄

003 館長的話

專題文章

005 從建構式思維回關陶藝技術的存在價值
撰文｜張清淵

013 六角柱體的創作理念與實踐
撰文｜鄭永國

023 手拉坯與陶瓷器型的美學—身體、形式與精神的交織
撰文｜陳元杉

039 陶板技法之美學與技術實踐
撰文｜鄧惠芬

055 從青銅到陶土：三足器型的材質轉譯與成形方法
撰文｜丁有彧

研究專文

067 非典型陶藝的物件策略：觀察、轉譯與馴化的創作實踐分析
撰文｜蔡佩儒

080 文化場域中的陶藝展覽策略：臺灣與全球陶藝雙年展制度比較
撰文｜巫漢青

093 「臺灣陶藝獎」與臺灣當代陶藝發展
撰文｜江淑玲

110 缺陷的美學轉化：碳化矽發泡釉的實驗解碼與創作實踐
撰文｜鄧筠璇

126 從文化中心到美術館：典藏展作為制度揭露的策展方法論——以新北市美術館開館展「往來／照見」典藏研究展為例
撰文｜周崇文

CONTENT

館長的話

正如泥土滋養萬物的韌性，當代陶藝隨著創作者的想像、信念以及藝術運動的澆灌，展開探索觸角，並且發展出多元化的陶藝技術。創作者透過手作或是模具輔助等多樣技術途徑，運用陶瓷講述故事，從創作中可以看到在地歷史、流行文化，也能傳遞創作者的敏銳洞察，使得成形不僅是陶瓷製作技法，而是已轉化成表達語言。

陶博館朝向全齡化大眾陶藝發展，年度展覽、節慶、講座、體驗活動、友善平權陶藝課程等，提供大眾多元化欣賞與接觸陶藝的管道。自民國 100 年起開辦「陶瓷學院」，以打造鶯歌為陶瓷藝術學習中心，提升陶瓷產業文化能量、保存傳統技藝、交流陶藝專門技術、提升原創力等理念，特別為已有陶藝基礎者，創造多元學習環境。

線下每半年定期開設專業研習課程，邀請臺灣在地專業陶藝創作者分享示範技術要領、不定期舉辦國際駐村陶藝工作坊，增進陶土運用知識與技術交流；線上數位陶瓷學院、Podcast 與 Youtube 頻道橋接大眾與專業陶藝，以多元且專業的角度，持續達成「推廣陶瓷藝術、分享製作技法、強化設計理念、建立品牌特色」目的，展現陶藝社會溫度，累積陶瓷文化力量。

具有重量的陶土隨著溫度和濕度更迭成形狀態，使得創作者需投入大量肢體勞動，陶藝創作無論具象或抽象，皆反映著創作者對陶藝的情感、美感形態的詮釋，以及對陶瓷工藝複雜性的持續探索，直觀陶土的成形本質即是陶瓷的藝術語言。

本期「成形的語言」專題，邀請國立臺南藝術大學應用藝術研究所張清淵所長分享關於當代陶藝的觀察，以建構式思維回關陶藝技術，從科學性、藝術性論述陶瓷創作的存在價值。同步邀請 4 位陶藝家結合個人創作理念以及在陶瓷學院開設課程的技術主題為文，讓讀者同步理解創作外型與內涵的形成。鄭永國老師秉持陶器的原始性，自創六角柱創作造形與技法。陳元杉老師由身體與意志論述，傳承手拉坯成形的器型美學。鄧惠芬老師透過手作技法將看似重複類同的陶板，轉成千變萬化的陶塑空間。丁有彧老師取材歷史青銅三足器物造型，轉譯當代創作語彙。

研究專文由館內外陶藝相關人士與博物館員等撰文，包括非典型陶藝展覽論述、發泡釉創作實驗研究、臺灣國際陶藝雙年展以及臺灣陶藝獎等展覽制度及對當代陶藝創作的影響，以及探究地方博物館典藏促成館際交流與策展方法。

漫步當代陶藝展間，不僅是觀展的浪漫、創作的理解、技術的傳承，更有創作思維與技術的啟發、與創作者的多元對話，以及藉由陶土延續的人文藝術內涵。陶博館藉由陶藝相關論述，期盼為大眾開啟一扇文化探索之窗。

館長 張啟文

成形的語言

Ceramic Forming The Language of Clay

第14期 Issue no.14

陶博館 館刊

New Taipei City
Yingge Ceramics Museum
Biannual Issue

從建構式思維
回關陶藝技術的存在價值

國立臺南藝術學院應用藝術研究所教授兼所長 張清淵

摘要

本文從建構式思維出發，探討陶藝媒材與技藝如何構成一種使作品得以成立的建構邏輯。透過回溯陶藝技術的歷史生成，並引入建構式數學「存在即能被構造」的核心觀點，本文指出陶藝技藝不應僅被視為技巧的累積，而是一套從材料、技法、結構到燒成，逐步確立存在的實踐系統。在對臺灣陶藝教育與技法導向教學的反思中，本文揭示過度標準化所造成的建構過程遮蔽，並進一步以「窯變」現象為例，分析當代陶藝市場中建構神話的形成機制。最後，透過與數位藝術可回溯性創作模式的對照，本文提出陶藝在當代藝術語境中所具備的不可逆性價值，並主張陶藝技藝應被重新理解為一種關於存在如何被完成的思維方式。

序言

歷史史籍的編纂，旨在記錄人類文明演進的路徑與人文思維的生成；藝術史的書寫，則關注人類如何有意識地透過勞動與技藝，藉由材質的承載，將經驗轉化為具藝術性的物件。陶藝史，正是人類文明發展進程中的重要行為之一，它揭示了人類源於生存需求的企圖，並在解決實際問題的過程中，逐步衍生出一套可被傳承的技藝系統。

從中國江西萬年縣仙人洞與上坊遺址的考古史料顯示，約在一萬四千年前，已出現人類於野火或營火旁發現泥土因高溫而硬化的現象。早期人類察覺到泥土經火處理後，具有變硬、不易碎裂且不溶於水的特性。此一偶然的啟示，促使人類開始嘗試以火處理泥土，並進一步塑造具有功能性的器物。陶藝自此不僅作為生存工具而存在，也逐漸成為文明記憶與文化形式的載體。

從技法層面來看，陶藝的發展可追溯至人類文明的最早期，並與日常生活需求、信仰儀式及食物保存等實踐密切相關。其製作過程涵蓋了材料性所決定的可能性 (如泥性、可塑性、收縮率)、技法建構的形式 (手塑、拉坯、泥板、組構)、製作過程與結構關係 (乾燥、修坯、接合強度)，以及火的運用與燒成選擇 (熱膨脹、釉熔點與燒成氣氛)。由此可見，陶藝技法並非孤立的操作技巧，而是一套彼此環扣、相互制約的建構系統。

因此，陶藝的技法建構形式，如手塑、泥條、拉坯、泥板與模具等，並非憑空創造，而是人類在滿足創造欲望與實際需求的長期實踐中，逐步累積並整合而成的智慧結晶。陶藝技藝並不僅是手工技能的總和，更包含一套從概念與慾望出發，經由材料、技法、結構、燒成，最終使作品得以成立的完整建構邏輯。

進入二十一世紀後，陶藝的美感價值逐漸受到體制外藝術家的質疑與反思，並因此產生顯著的變革。傳統陶藝創作流程中的每一個工序，例如成形、裝飾與燒成等，不斷遭到拆解、挪用與挑釁。

在充斥實驗精神的當代藝術語境中，陶藝重新成為一種促使藝術家回到媒材本身、重拾感知敏銳度的重要場域。

然而，藝術並非起始於「做出東西」的技藝本身，而是一種關於如何存在、如何感受世界的方式；亦即，一種觀看世界與理解事物的感知結構。當觀念成為表現的終極目的時，技藝便如同數學的數碼一般，被邏輯性地建構完成，以回應觀看與感知的需求。

基於上述觀點，本文嘗試從藝術研究的角度出發，並以建構式數學的學理為基礎，探討陶藝媒材與技藝之間的建構邏輯。

建構主義 (Constructivism) 在數學邏輯中強調以下幾個核心觀點：其一，存在即等同於可被構造——唯有當我們能夠實際構造出一個例子，或給出具體的建構程序時，命題才被視為成立；其二，真理來自於過程，而非抽象的邏輯保證，因此不以排中律 ($P \vee \neg P$) 作為證明基礎，而是透過建構的方式來確立；其三，數學物件是透過逐步操作而被建立的，每一個步驟皆須具備可檢驗性、可重複性與操作性。換言之，建構式數學的核心精神在於「存在即建構，理解即能操作」。

建構式數學作為一種數學教育取向，源自 1989 年美國數學教師委員會 (NCTM) 所提出的教學理念，並於《學校數學的課程與評價標準》與 2000 年修訂出版的《學校數學的原則和標準》(PSSM) 中具體化。該取向強調概念理解、問題解決與學習歷程的重要性，主張學生應在探索與操作中建構知識，而非僅依賴標準化的演算程序。相較於傳統數學教學專注於正確答案的產出，建構式數學更重視解題的思考路徑與概念理解。

在臺灣，建構式數學的推動曾引發廣泛爭議。其理念雖立意良善，卻因師資訓練不足與政策推行過於倉促，而導致教學現場的落差與家長的焦慮。此一事件亦突顯出臺灣基礎教育長期偏重背誦與效率、而忽略邏輯思維與試錯空間的結構性問題。

類似的情況亦可見於臺灣的陶藝基礎教育。不論是在體制內的學校科系，或是坊間的陶藝教室，教學內容多半以本土或進口的陶藝基礎書籍為核心，並一致地將技術技法置於首位。從手塑成形、泥條成形、泥板成形、拉坯，到模具注漿，這些被整理為標準化流程的技法，宛如陶藝教育中的「九九乘法表」，成為學習者必須熟背與複製的知識體系。

這套教學系統源自前人長期累積的經驗，透過去除失誤與盲點而逐步定型。然而，當技法被過度視為終極目標，創作初始的動機與思考脈絡便容易被遮蔽。陶藝史中所描繪的「天人合一」，原本是一部關於材料、技藝與自然條件之間細緻互動的記錄，卻在當代被簡化為技術競逐與材質美感的展示。

從陶藝創作的角度來看，其技藝可概括為三個層面：其一，覓土技藝。所有陶瓷文明皆深植於材料的在地性之中，如日本六大古窯、中國景德鎮、宜興與德化等地，皆因獨特的黏土資源而發展出高度辨識性的陶瓷文化；其二，工法技藝。黏土的材料特質促成了不同的成形方法，包括手塑、泥條、泥板、拉坯與模具；其三，窯爐與燒成技藝。陶瓷史亦是一部窯爐工程與溫度控制技術的演進史，材質屬性決定燒成溫度，而溫度則反過來影響窯爐設計與燒成方式。

整體而言，陶藝技藝構成了一條從材料、技法、結構到燒成的邏輯鏈：材料性決定可能性，技法建構形式，製作過程影響結構，火的邏輯使結果確定，而作品則在所有工序完成後，以不可逆的狀態成立其存在。正是在此一建構過程中，陶藝不僅作為物件被生產，也作為一種知識與思維方式被實踐與理解。

陶藝作為一種建構式存在

本文主張，陶藝技藝的價值不應僅被理解為方法與技巧的累積，而應被視為一種使存在得以成立的建構條件。作品之所以成立，並非源自其形式是否符合既定的美學標準，而在於其是否完成了一條不可逆的建構歷程。從泥土被選擇的那一刻起，到成形、乾燥、燒成，乃至最終以火確立其物質狀態，陶藝作品的存在是一步步被構造出來的，而非預設即然。

在此意義下，陶藝與建構式數學共享一個根本立場：存在必須透過可被操作、可被驗證的過程而成立。正如建構式數學拒絕僅以邏輯推演來保證命題的真實性，陶藝亦拒絕僅以觀念或形式宣告作品的存在；唯有當作品經歷完整的材料與燒成程序，其存在才得以被確認。火，作為陶藝中最後且不可回溯的步驟，正是此一建構邏輯的臨界點。

建構式數學與陶藝技藝的對照

若將陶藝創作視為一種建構式知識，其邏輯結構可與建構式數學形成以下對照：

(一) 存在的定義

建構式數學中，存在等同於可被構造；在陶藝中，作品的存在亦等同於可被完成的工序。未經燒成的陶坯，猶如尚未完成建構的數學命題，僅處於潛在狀態。

(二) 過程優先於結果

建構式數學強調推導與操作過程的重要性，而非僅檢驗最終答案；陶藝創作同樣重視處理材料的次序與手段、調整次序結構與絕對燒成溫度和燒成氛圍控制的過程。偶發的失誤或失真並非失敗，而是建構路徑的一部分，亦是藝術可能衍生的新域。

(三) 逐步操作與可驗證性

數學物件需經由逐步操作而建立，每一步皆可被檢驗也可回推；陶藝技藝亦建立在可重複的操作次序之上，包括對泥性、收縮率與溫度的理解與測試。每一個完成創作的進程，都是對材料與技法工序關係的再驗證，工序的重構仍舊存在藝術價值的深耕。

(四) 不可逆性與存在確立

在建構式數學中，一旦建構完成，命題即獲得其存在地位；在陶藝中，燒成作為不可逆的物理過程，使作品從可變狀態進入確定狀態，並最終完成其存在，或是刻意地拒絕燒成來驗證創作觀念的核心價值。

透過此一對照可以看出，陶藝技藝並非附屬於藝術表現的工具，而是一套具備內在邏輯與認識論意義的建構系統。當陶藝被如此理解時，技藝不再只是通往美感的手段，而是藝術得以成立的必要條件。

在當代藝術語境中重新定位陶藝技藝

透過建構式思維的視角，本文嘗試重新定位陶藝技藝在當代藝術中的價值與角色。相較於將陶藝理解為一種以美感與技術完成度為導向的工藝傳統，本研究主張，陶藝更應被視為一種以材料、過程與不可逆性為核心的建構式實踐。作品的成立，不在於其是否符合既定的風格範式，而在於其是否完整經歷了一條使存在得以被確認的建構路徑。

在當代藝術高度觀念化的語境中，陶藝經常被置於「技藝過剩」或「形式保守」的批評位置。然而，若從建構式的觀點來看，陶藝技藝恰恰提供一種對抗純粹觀念宣告的實踐模型。它要求創作者必須面對材料的限制、時間的等待，以及火所帶來的不可預測性。正是因為這些限制的存在，創作行為被迫回到具體操作與風險承擔，並使作品的存在不再純粹依附於語言與論述。

此外，本文對臺灣陶藝教育與建構式數學推行經驗的對照，指出了一個結構性的問題：當教學過度追求效率與正確性，而忽略學習者建構理解的過程時，知識便容易退化為可被複製的公式。無論是在數學或陶藝領域，這種模式皆可能壓抑探索、試錯與個體經驗的生成。陶藝若僅被教授為一套技法流程，其作為知識系統與思維方式的潛力，亦將隨之被削弱。創作者因此受限，對個人藝術觀點的堅持轉而妥協，進而挑戰或顛覆傳統技藝的動能消失殆盡。

因此，重新理解陶藝技藝，並不意味著否定技術本身，而是回到技藝如何作為一種建構存在的條件。當創作者意識到每一件作品皆是在材料、技法與燒成的交織中逐步成立，陶藝便不再只是物件生產的手段，而成為一種對世界理解與回應的方式。

在此意義下，陶藝不僅能夠在當代藝術中重新取得其位置，更可能成為一種反思藝術如何被建構、如何得以存在的關鍵媒材。

進一步而言，若將陶藝創作視為一種建構式實踐，創作者的角色亦隨之產生轉變。藝術家不再只是形式與風格的設計者，而更接近一名必須理解材料行為、時間節奏與能量轉換的操作者。黏土在成形與乾燥過程中所展現的變化，燒成時火焰與溫度所帶來的風險，皆使創作行為本身成為一場持續修正與回應的過程。這種創作狀態，與建構式數學中強調的逐步驗證與反覆檢核高度相似，其價值不在於一次到位的完美結果，而在於理解如何在不確定中完成建構。

此外，陶藝作品的不可逆性亦賦予其獨特的時間性意涵。相較於可隨時修改或重製的數位媒材，陶藝在燒成之後即進入一種無法回溯的狀態。這種由火所確立的最終性，使作品承載了明確的決斷時刻，也迫使創作者在建構過程中承擔選擇的後果。從建構式的角度來看，這正是存在得以被確認的關鍵條件：一個對結果負責、且無法僅以語言撤回的行動。

若將此觀點延伸至當代藝術的展示與觀看層面，陶藝作品亦可被理解為一種要求觀者重新意識「物如何成立」的媒介。觀者面對陶藝時，並非僅消費其視覺形式，而是潛在地感知材料重量、燒成痕跡與結構穩定性。這些因素共同構成了一種非語言性的知識，使觀看行為本身成為對建構過程的回溯與想像。陶藝因此不只是被觀看的物件，而是一種引導觀者思考生成條件的存在。

最後，本文認為，若能將建構式思維真正納入陶藝教育與創作訓練之中，將有助於打破長期以來技法與觀念之間的二元對立。當學習者被引導去理解每一道工序背後的材料邏輯，而非僅追求技法的複製，陶藝教育便能重新成為一種培養判斷力、耐性與風險意識的實踐場域。此一轉向，不僅回應了當代藝術對媒材敏感度的需求，也為陶藝技藝在未來的藝術實踐中，開啟更具思辨性的可能性。

附論：窯變作為被誤解的建構神話

在當代陶藝市場與展示語境中，「窯變」經常被視為評價作品價值的關鍵指標，並被包裝為一種不可複製、不可預期的神秘現象。然而，若從建構式思維的角度重新檢視，窯變並非全然偶然的奇蹟，而是建立在材料選擇、施釉方式、燒成曲線與氣氛控制等一連串可被理解與操作的條件之上。

窯變之所以被神話化，往往源自於對建構過程的遮蔽。當燒成被簡化為「交由火決定結果」的敘事時，前置的材料測試與操作判斷便被有意或無意地隱藏。這種敘事策略，使作品價值從可被討論的建構邏輯，轉移至不可質疑的運氣與命名之中，並進一步服務於市場對稀有性與獨特性的需求。

從建構式的觀點來看，真正值得被討論的，並非窯變是否發生，而是創作者如何在可預測與不可預測之間，設定可被承擔的風險範圍。窯變並不是對建構邏輯的否定，而是其邊界條件之一；它提醒創作者，任何建構皆無法完全排除不確定性，但同時也不意味著放棄理解與判斷的責任。

因此，將窯變視為神話，實際上削弱了陶藝作為建構式知識的深度。唯有將其重新放回材料、技法與燒成條件的整體結構中理解，窯變才能成為一種可被反思的現象，而非僅被消費的標籤。此一重新定位，亦有助於鬆動當代陶藝中過度依賴技術奇觀與市場話語的價值體系，使陶藝創作重新回到建構思維與實踐判斷的核心。

延伸對照：陶藝與數位藝術中的可回溯性差異

若進一步將陶藝置於更廣泛的當代藝術媒材光譜中進行對照，其建構邏輯在與數位藝術的比較中將顯得尤為清晰。數位藝術的創作過程，多半建立在高度可回溯與可修正的系統之上，檔案可以被不斷覆寫、版本可以被反覆儲存，錯誤往往意味著返回上一個節點重新操作。這種創作模式，使作品的生成過程呈現出一種延宕的狀態，存在始終處於尚未被最終確立的可能性之中。

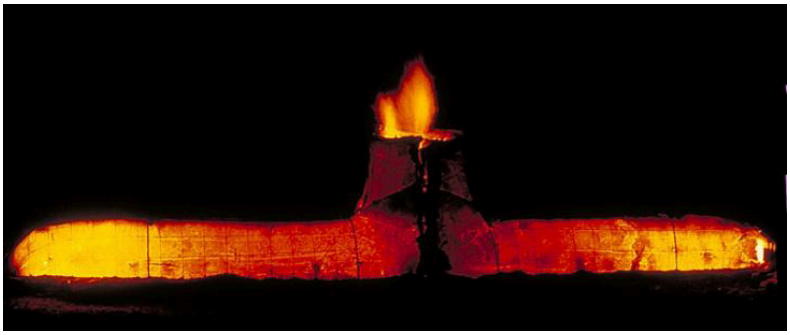
相較之下，陶藝的建構過程則以不可回溯性作為其核心特徵。無論是在乾燥階段對結構的判斷，或是在燒成階段對溫度與氣氛的選擇，每一個決策皆具有時間性的壓力與後果。一旦進入燒成程序，作品便跨越了一條無法返回的臨界線，其存在狀態隨即被物理條件所固定。這種差異，使陶藝成為一種在當代藝術中少數仍需面對「決斷時刻」的媒材。

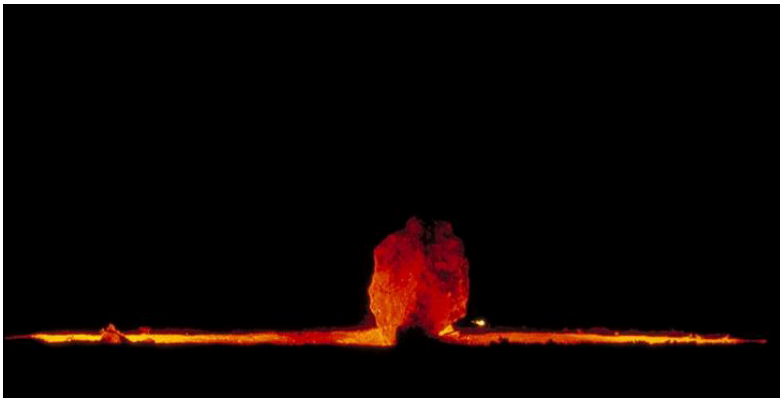
從建構式思維的角度來看，數位藝術與陶藝並非高下之分，而是呈現了兩種不同的存在確立方式。前者強調概念與系統的可調整性，後者則凸顯行動與後果之間的緊密連結。陶藝在此一對照中，提供了一種反思當代藝術過度依賴可修正性與去風險化流程的可能性。

John Roloff

顛覆傳統窯爐為燒成目的工具，將窯爐轉化為地景藝術的載體陶藝與數位藝術中的可回溯性差異

John Roloff 認為創造陶瓷的工程不僅僅是手工藝，而是模擬地球在做的事。火、熱、融合、變質都是地球的語言。他將陶藝視為：地質 (geology)、熔融 (metamorphism)、火山作用 (volcanism)、熱能 (thermodynamics)、生態系統 (ecosystem processes) 的縮影。因此，他把窯 (kiln) 比喻為：人造的火山／地球縮影 (geological microcosm)，這一觀點為陶藝帶來了全新的哲學視角。





1
2
3

圖 1/ 圖 2 / 圖 3
John Roloff(1980) 陸地監視器 / 燒製火山巨石《Land Monitor / Fired Volcanic Boulder》
效能窯，20 英尺長，鋼鐵，陶瓷纖維耐火綿，瓦斯，土，硼砂，熔岩石
美國新墨西哥州阿爾伯客基外的 J 火山附近，圖片來源：https://www.johnroloff.com/landmonitor_page.html

西田潤 Jun Nishida

打亂傳統陶瓷駕馭土與釉藥的操作邏輯，釉藥材料完全凌駕土存在之狀態

西田潤 Jun Nishida 建立「土作為生命體」的物質性研究。西田潤強調：土不是被塑造的材料，土本身具有行為、力量與邏輯。作品是「人 × 土 × 自然現象」的合作結果。物質影響創作思維，而不只是被動性物件。

圖 4 Finality No. 5, 2001

圖 5 Zetsu # 8

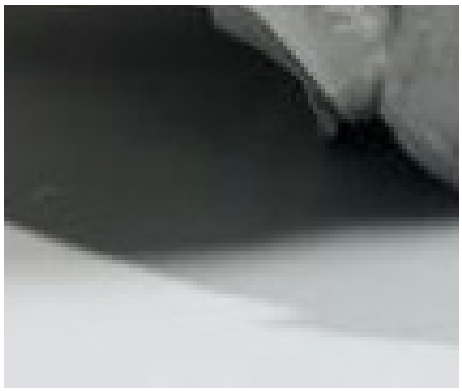


圖 6 Zetsu

圖片來源：https://www.derekau.net/blog/2022/6/21/jun-nishida

Linda Swanson

將陶瓷材料解碼後，還原黏土原始狀態的本質

Linda Swanson 認為土擁有成為某種力量的能力。它不是被動等待形成，而是準備依照自身的生成秩序，為自身而而實現復興的形成潛力。黏土象徵著變化的潛力。他認為：使用的原始土黏土已被磨成顆粒狀，還原成更純粹且本質上是「原始」的純粹元素狀態。在此狀態下，它喚起煉金術與哲學中的「原始物質」(prima materia) 概念——潛能的具體化原則，涵蓋所有實體與形態的變異與可變性。

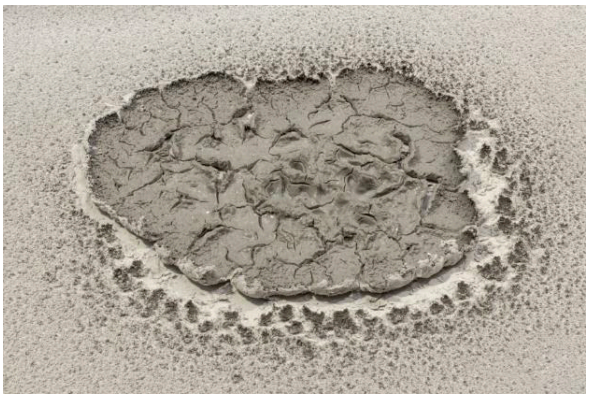


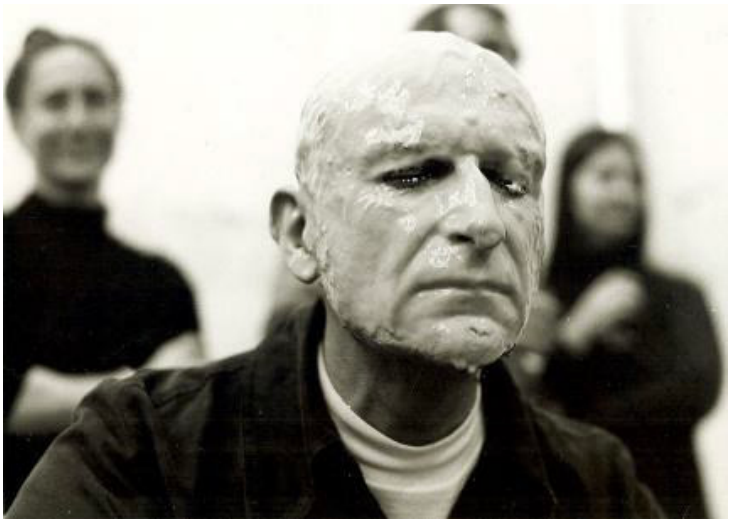
圖 7/ 圖 8 Linda Swanson(2020) 毫無價值的珍貴事物之廟，許多形狀的無形事物。加拿大嘉德納博物館 (Templum of a Precious Thing of No Value, a Shapeless Thing of Many Shapes)

圖片來源：https://www.lindaswansonstudio.com/elemental

Jim Melchert

擷取土在液體狀態下形成的介質，阻隔人與外在感官世界的連結，成為當代陶藝最早的行為藝術作品。

Jim Melchert 探究存在主義思想。在 1972 年於阿姆斯特丹及德國卡塞爾的第五屆文獻展期間完成的表演作品《變化：與乾燥的表演》，深刻呈現 Slip， 是觀念與陶藝史上著名的里程碑。



9
10
11

圖 9/ 圖 10/ 圖 11
Jim Melchert (1972)Changes—Performance with Drying Slip
圖片來源：https://jimmelchert.com/portfolio-items/changes/

六角柱體的創作理念與實踐

陶藝家 鄭永國

人類學觀點下的陶藝世界面貌

陶器出現在人類史上，大約是一萬年前左右，這是新石器時代人類偉大的發明。當時的古人 (新石器人類)，利用黏土的延展性及建築性，並經由手指頭或一些簡陋的工具，來製成一個一個具包覆性的陶甕，運用器物的「內空性」來裝水或調理食物。陶器的內空性，早期的作用是為了烹煮食物，雖然竹筒或是木桶，裡面也是空的，也可以盛裝東西，但陶器通常可用於直火烹煮穀物、農糧，新石器時代的人類為了烹煮穀物的需求，產生了陶器，可說陶與農業，是伴隨而生。

人類發明陶器用於裝水或是烹飪食物，也有一些藝術表現出現在器物上。陶瓷器的耐候性很好，不像木材、編織等有機物，會腐爛；同時古代已出現裝飾、雕塑的陶藝創作，在陶器上面記錄了人類原始藝術創作的軌跡。由於陶瓷器可以耐天候，得以歷久保存下來，其上的藝術也影響現代人的創作表現，成為重要的標本，是考古學家在探索時代文化內涵的研究來源。

考古學者投注非常多時間在陶器上的研究，我就是在這樣的學科背景下浸淫多年，養成對於陶瓷器有不同於其他陶藝家的感受，使我除了是現代的陶藝家，同時也會以考古的觀點，來觀看陶瓷器。能夠製作陶瓷器，是人類的一個重大發明，除了對黏土的了解之外，還知道使用火，這是人類史上重大的發明跟成就。陶器表現當時人類的各種美感認知與呈現方式，像凍結時空的化石，考古學家則透過對於陶片的研究，來了解背後的故事。

陶器是很跨時代性的，要透過手指捏塑，配合頭腦想像，同時還要經過繁複的燒製過程，發現黏土須經過何種被火燒的過程，才能夠燒結成為堅硬的東西。就像是採取濕的泥土，藉由火的燒製，做出陶甕，這中間必須經過漫長的想像、等待與實驗。由於必須把器物製做出來，所以得用手去捏塑，事實上在靠手去捏製的同時，也透過腦去想像，從而進入創作與想像，使得手中的器物在烹煮功能之外，也成為當時的工藝品。

「傳統陶藝」的美可能是我們這一代陶藝家難以割捨的部份，相信存在有這種想法的人也蠻多的，尤其六零年代前後的陶藝家。我們是現代的陶藝家，有著不同的視野，不可能完全重複傳統，像以前蹲在黑暗角落拉坯的陶者，重複著數千年來所做一樣的工作。身為陶藝家，必須不斷的創新，賦予作品新的生命、新的意義。

現代陶藝是什麼？當然不可能只是去做豬油罐、煮飯鍋，或者只是做出裝飾的花器，但那麼美的成型技法，我也不捨將它丟棄，從而思考如何用「拉坯」這種成型方式，做出具有現代感的陶藝創作。就以我身為現代陶藝家而言，仍然非常喜歡拉坯，拉坯是很棒很棒的絕活，就像是我稱之為「最經濟的美學」。利用旋轉、中心軸固定，產生慣性旋轉的動能，隨而透過手指間滑動的黏土，並且內外、上下的移動指尖配合，就可以拉出瓶形器坯體。我沉迷於在旋轉之間，那種流動的時間感，藉著手與轆轤的旋轉，形塑出瓶形器，我覺得那是很美很美的事。

我的創作脈絡及思考

我的創作過程，有非常理性的部分。起源於在國、高中時期，對於數理的體會，且日後花了很多力氣，日後運用於住家、工作室及陳列室的硬體施作。所以數理的概念，一直存在於我的創作思考當中。

我覺得數理本身，正如數學圖案的美麗，既然已經有如此美麗的呈現，何須多作解釋？不管再怎麼解釋，它本身已經很清楚。理性也是如此地存在於我的創作底蘊中。感性的部分，反而比較少，感性的，其實就是內空的想像，不過這個內空，除了感性之外，其實也是哲學。六角柱型是我很理性層面的表現，又與內空的感性，相互呼應。

我幾乎是到了 2000 年，才停頓了「紋瓶」瓶形器的創作，這在當時我認為是蠻好的創作方向。不過現在我轉向朝不拘泥於拉坯成型方式，以各種成型方式，只要能夠達到我心裡所要的，就是我目前的方向，不過其中我仍然保持其「內空性」。

我的作品，一直都還保有內空性的想像，與現代陶藝創作者有所不同。如果陶沒有內空，就無法烹煮、盛裝，也少了其他功能。陶是為了內空而存在，不過現代的陶藝創作，內空是否必須存在？或只要有外表就可以？可是內空那麼有意義，卻一直被忽略。

現代的陶藝作品，或許僅僅只著重於外表，但我覺得應該內外兼顧，多了內空的想像，會使外在更有內涵。外在必須要有內空才存在，然而現在的創作，卻僅為了外在，內空卻只是消極性的存在。所以我覺得，陶藝與其他材質雕塑的區別，就在於是否有內空性的想像，這是我個人獨特的觀點。

我非學院出身，很多切入點，或很多的步驟、程序，跟別人是不一樣的。我會花很多的時間，反覆追問，為什麼要選擇這個主題？有什麼意義？如何完成？且在構思過程，預先將可能面臨的問題，皆已盡可能設想。在自然環境中，透過觀察、思考，有所感觸，運用數理的思維，內化成個人特色，進而落實完成，不是從書本上得來，也不是由他人告訴我該怎麼做。我的創作脈絡，就是始於自然觀察，然後內在想像、數理模式演算，及尋找成型法等。

從蜂巢的靈感啟發六角柱體的構思

陶器的使用功能持續已久，所以本身是必須有內空的內空性，這也是我很強調，跟一般陶藝家、現代陶藝家所不同的。現代陶藝家可能沒有考古的背景，缺乏內空的意識及想像，比較是消極性的需要，譬如只是為了陶、為了土胚不能過厚，否則在燒製過程中會炸裂，所以它必須是內空的。不過內空性對我來講，它是承載著某種的精神意義，或者是文化的內涵，所以我一直沒辦法放棄，這個陶瓷的內空性。

從我作品時期 1985~1997 階段，偏向傳統的「瓶形器」的變形，或者是後來 2008 年的《考古的封存記憶》，還有 2013 年的《我的陶藝花園》，內空的想像其實一直存在於我的創作當中。這幾個階段的個展，內空總是存在作品裡面，看不到內空而只能去想像的內空。譬如《蟲繭》系列，我就做了一個像一隻毛毛蟲在樹枝上，做了一個蟲繭，當然就會想像蟲繭裡面躲著某個蛻變中的生物；或是《包袱巾》系列，我在一個包袱巾裡面包裹著一份禮物，要去送給某人，從包袱巾外觀看

裡面，想像存在著一個禮物，所以這個是內空，是我們要去想像的。不過我一直不滿意這個樣子，難道沒辦法把它剖開來嗎？可是就當時階段，若將它剖開來，可能看到的是一個殘缺的形狀，只是作品的內部而已，沒有任何的美感。

當有一天我看到了蜂巢，蜜蜂利用牠的唾液，或許夾雜某些植物纖維，就在枝頭上一圈一圈纏繞，配合牠的手指，然後這樣捏塑捏塑。這裡的動態，有點像現在 3D 列印時，機器所做的動作。或許他們都是從蜜蜂學來的。不過當牠完成了六角蜂巢的時候，我所看到的不僅是六角界牆，也看到它的內空，內空是被這六角界牆所包覆，這是看得到的內空，而且有秩序地呈現，是讓我非常欣喜的狀態。

內空因為有著深邃的陰影、簡約的輪廓，彼此配搭形成有秩序的整體，我非常喜歡，而且又存在著幾何的美感，像是紙上數學圖形演算。這奇妙的生物體，好像正在做數學題，但確實就是一個生物體，牠的蜂巢竟以幾何型態如此呈現，使我對於造物者充滿敬畏。

我可以做一個類似蜂巢般的陶藝雕塑嗎？對於這個創作方向，我產生了濃濃的興趣。藝術家的創作靈感，雖然可從自然獲得，但是不可能，也難以全然地模仿呈現於作品，必然要有所改變，全然的仿真，就失去了創作的本意。

如何用黏土泥塑蜂巢般的六角柱狀管，且要將數十個六角柱狀管組合在一起，成為第一步的思考方向。首先，如何做出第一支單一的六角柱，這又要如何完成呢？

選擇何種成型方式來完成六角柱體？

國中數學告訴了我們，正六角形每邊長等於半徑，所以只要將六片相同的圖片拼接在一起，並且在同一個圓周內，就可以成為六角柱 (參考圖 1) 。

但是拼接過程中，不能夠歪扭，也要考慮到泥土的乾燥時間及如何將它穩固，還有拼接時相當費事等等。以這樣的工序做完一件，可能就已耗費許久時間，然後再做第二件、第三件、第四件，再做第五件，整個作業時間將會非常耗時，也會影響工作節奏的順暢，所以說用六個相同泥板手工拼接的方式，就不在我的考慮之中。

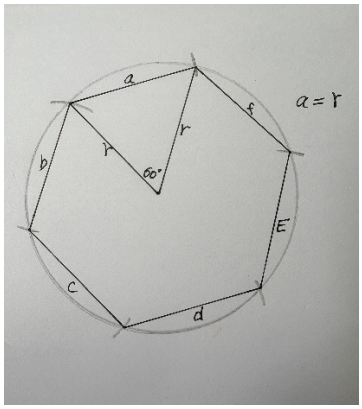


圖 1 在同一圓周拼接 6 片相同圖片，組成六角柱

我們所知道的另外一種方式，就是先做好一個六角柱的實體，再翻製成石膏模，藉由注漿法，可以得到一個個單件，然後再把數個單件組合起來。若採用這方法，初步估計工作室裡面就需要存放十幾套的石膏模具，而且也要有打漿機，還有量製的工作平臺。若用注漿方式，大約每半小時或一小時，須取下單件，這些單件若要彼此疊壓，會遇到問題，例如彼此黏貼、壓迫、貼附，此外，計算疊壓的重量，可能它也沒辦法承受，甚至會造成變形、壓垮，所以在我的作業選項上，石膏成型法也是不可能的。

那麼還有其他種方法嗎？這讓我想到，倘若請木匠做一個木頭的六角柱體，然後把它當作模具，再把泥片貼在上方，這樣子的成型方法，好像可行。可是泥土貼在這六角柱上，如何形成每個平整的面、角呢？用木片將表面刮平的動作，似乎不太可行，但突然發現，若要擀平每個單面，用一個小小的擀麵杖不就可以解決，不是嗎？

我突然想到我有一個小型的擀麵杖，那是李亮一老師給我的，小件有把手的擀麵滾輪。以這樣滾動式的擀麵，用小型的擀麵滾輪，來應付六角柱的每一個單面，把它擀出來，稜角也就輕易出現。(參考圖 2)

我非常高興想到了這樣的方法，事實也證明這是可行的。於是就請認識的木工朋友，幫忙做了 30 個六角柱木頭模型。但是仍還有必須要考慮的，就是泥土的「收縮性」，當泥土包覆於木頭模型後，開始收縮，倘若達到皮革硬度時，不將它脫離，就我們知道，泥片會因為收縮而破裂。這又是一個問題，如何解決呢？

若六角柱是遞減的柱體，或許可採漸進退卻的方式來解決。經過若干時刻，譬如一個小時內或幾個小時，往反方向，往寬邊的部分移動零點幾厘米，這時候它就留下了一個可待乾燥收縮的空間。我想到這個方法，可以解決收縮時撐破的問題，就非常高興。如果泥柱可以漸漸的退出木頭模具，在拼接六角柱體時，彼此也在無形中藉木頭模具負擔重力的承載。思考到這裡，我真的是非常的興奮，這代表了六角木模的成型方法，可以解決將面對的問題，的確令人高興。(參考圖 3、圖 4)

圖 2 六角柱木頭模型、刮片、和小擀麵，滾輪

圖 3 用滾輪在六角柱的每一個單面擀動，至出現稜角

圖 4 用榔頭輕槌六角柱木頭模型尾端，讓模具往開闊處略微挪動

而事實證明就如同我的預期，在後來的操作上，的確都符合原先所設想的，它真的是一個很棒的工法。整個作業流程如下：我利用前一個晚上的時間，做了大概十來件的單柱體，放置到第二天早上，表面都已經到達了皮革的硬度，而且還沒有被撐破。但是我知道，倘若接下來不去敲動，它可能自己就會被撐破。所以每個早上，我到工作室的第一件事，就會用榔頭在細的尾端處，輕輕地敲兩下子，看著這木頭模具往開闊處挪動。比方它挪動了一公分，雖然不過是一公分，實際上六角柱的內框與木頭模具中間的縫隙，可能也只有一兩釐米左右而已，但卻因此讓它能夠有更多的操作時間，能漸次負擔承載上面疊壓的物件。這個時候，不能夠把木頭完全抽離，否則重量會壓垮。同樣的，倘若是用石膏的注漿法，單件與單件之間，彼此連接、擠壓及承受上方的重量，這是不可行的。

過程也曾經發生慘事，某次拼接過程中，已經承載了大約二十來個木頭、二十個蜂巢、二十個六角柱的時候，因為太快速的把木頭拿掉，真的就發生了慘劇，的確，它就崩塌了！經過事實證明，木頭模具必須漸次漸次的離開，直到泥土相當的硬挺，比所謂的皮革硬度還要再乾，才有辦法完全

地挺住。所以每隔大概一個小時，我就會用榔頭敲一下、敲一下、敲一下、敲一下，那清脆的撞擊聲，正如悅耳的音樂，透過六角柱的共鳴箱，發出令人相當喜悅的聲音。(參考圖 5)

圖 5 太快速拿掉木頭模具，使六角柱體無法成型

木頭模具要由非常有木工經驗的人製作才有辦法完成，以提供無虞使用的工具。我請我所認識製作畫框的朋友，感謝佘老闆樂意幫我的忙。我訂製了三十支大概 80 公分高的木頭模具，它的直徑最寬處，大約是 8 公分，尾端約 2.5 公分。設想每天疊放十來支，讓它緊密貼附，完成第一天的工作進程，然後用塑膠布包覆使其慢乾，一個晚上做十幾支的泥柱，等待隔天再拼接，由此設想預估，準備個三十支應該是夠用的。最後整個估算，製作整體作品每件裡面的六角柱，總共大約需要二十來個，甚至三十個，這要視體積大小而定。為了達成橫向連結，三度空間的蜂窩，呈現幾何六角圖案，幾何六角柱，彼此連接在一起的量體，達到壯觀的現象，就需要約三十支這樣子的木頭模具。

六角柱體的樣態

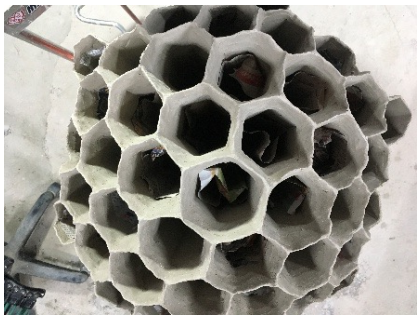
如何呈現六角柱體的樣態呢？難道要把我做的六角柱體，仿照蜂巢般掛在樹上嗎？絕對不會是這個樣子。藝術的精神就是創新，雖然靈感來自於蜂巢，但是也不應該朝著像蜂巢那個樣式而做，它是一個新的東西，不存在於原有的世界上，而是我所造的笨重的六角柱體，因為考慮到材質的問題，不可能像大自然蜂巢般那樣的輕薄。

做出來的每個單件的六角柱，都有相當重量，起碼都接近約 1.5 公斤左右，倘若 20 個拼在一起，那就有 30 公斤的重量。對於陶土來講，的確是一個龐然大物，那麼它是站立，或是被依附在某個物體上？它是什麼樣態呢？這個樣態是我可以接受的嗎？這個樣態好看嗎？這個樣態會使我探索的內空消失了嗎？

我的六角柱作品會如何發展呢？首先必須考慮到木頭模具關於數學上的一些要素，這木頭柱子底部直徑是 8 公分，然後六角柱上方最小直徑是 2.5 公分，柱子高是 80 公分。可以想像它像是一個錐狀體，是一個細長的錐體，但它的面不是曲面，而是被削成六個梯形的面積所組成，在這數學的基礎上，它彼此黏靠，而且在這個六角錐體的每一個高度上，邊長是不一樣的，所以在組合的時候，必須把相同邊長的地方，放置在一起。當我把泥片包覆在六角木柱上的時候，雖可以有意無意，做成長短不一的尺寸，但是在組合的時候，必須根據邊長，把一樣的地方互相的黏貼。可以想像在這情況之下，它一直黏貼、一直黏貼，這件作品會像是扇形的展開，上下底的比達到 8:2.5，這是蠻大的比例，當扇形展開到某個程度時，底部面積相對就會變得很小。

它如同花束般展開，如同立著一束花的樣態 (參考圖 6、圖 7、圖 8)，但這「花束」型態，底部面積太小時，就很可能重心不穩。這是條件的限制，如何克服會傾倒的問題？於是我就想像，除了垂直之外，「側躺」也是一個創作的方向，它是一個方便我們觀看的角度。但側躺的問題是，它似乎需要有一個物件相互襯托，所以我就做出了如照片所示的這樣的型態 (參考圖 9、圖 10、圖

11)。這型態是在大自然中所沒有的，是一種人造的形式，像是我們在數學畫畫一些幾合圖形的時候，它似乎是依附在紙上，那麼這三度空間的物件，當然不可能懸宕在空氣中，似乎要有物件來襯托，這個物件是想像出來的，我暫且稱呼叫做「客體」。



6 | 7 | 8

圖 6 根據邊長黏貼六角錐體
圖 7 上寬下窄的六角柱組合
圖 8 像花束般展開的樣態

客體的功能，除了承載主體外，也陪襯主體。觀看主、客體合在一起的物件時，我似乎想像到，它像是出土化石，沉積在泥岩當中被發掘出來，它就像化石被泥岩石所包裹，客體被裁切，就暴露了主體的存在。當這樣表現時，腦海中出現了澎湖玄武岩節理的畫面，六角柱的玄武岩柱狀體。也就因此帶來了靈感。

當在不同的高度的切、橫切、斜切，所留下的這個六角形，是不等邊的，所以這就是一個有趣的現象，除了正六角形的組合之外，外橫斜切所造成的不等邊的六角形，也會是一個看點。除了從空洞方向觀看「花朵」式排列外，管柱本身並排，它是放射性並排的管柱，本身就有階梯折面狀態，從側面看是實體的感覺，從空洞的方向看的時候，就成為像蜂巢般，所以它存在著兩種觀看的角度。

圖 9 為六角柱組合設置客體

圖 10 並排管柱，呈現放射狀階梯折面狀態

圖 11 產生從側面看的實體感，以及從空洞方向看的蜂巢狀兩種觀看角度

這樣的六角柱物件本身，存在數學的要素及物理視角。理性式的思考，一直伴隨在我長期的創作生涯之中，這種理性數學的思考脈絡，就去延展吧！有人說數學的曲線是一種美，而我相信，任何的理性思考，所帶來的現象，也是另一種美，這是我創作哲學中的一個要素。著重個體的特質去發展，也是我創作上的重點，其本身特質是獨特的。

不過我還是強調我的內空性，好像這東西是不存在於大自然的，但人的想像，就是真實的存在，當你想到的這個東西，就是真實存在，或許我可以自圓其說，它就好像是六角柱的珊瑚體骨骸，但或許不須說明，它就是一個創作。人類的思考想像，很難無中生有，靈感也是。

有關客體的問題，我也曾經陷入很長的思考，客體好像影響了主體的視覺，是否有存在的必要，但我覺得，除了為了支撐的目的而存在的客體，我也不要讓這個客體，只是消極性的角色。也許會有人質疑，不過我想到這個畫面，在斷崖上惡劣環境生長的花朵，這畫面所傳達的，只是這朵花的美麗嗎？我覺得那個大的岩體本身，其實也賦予了它許多的想像跟內涵。六角柱體的內空，以及支撐它的強固客體，總有一些呼應，不是嗎？

它是一個岩塊被切割下來的方塊，承載著這六角柱的花朵。在這大面積空白的客體上，我也做了另外一朵小的六角柱花朵，如此這畫面就會稍微平衡了一些。我又發現了這客體的美，是它在這六角柱體的每一個柱狀面上，所呈現的一個次序，如同階梯般的感覺，我覺得這是很有趣的畫面。或者當這六角柱體，突出於這個客體的最上方，裸露出來的部分，就像化石被鑿開的那種感覺。主客之間有這樣曖昧的關係，也多了一個在內部裡面的想像，倘若沒有客體，可能我上面所述的因素，也就不存在了！若少了岩壁，就只剩孤伶的花朵。

另一種的可能樣態

我的出發點，是想要做一件比之前略小的作品，不再堅持蜂巢展開的曲面，而是利用六角木模做的泥管當配件，拼湊出隨意想像的方式，有別於蜂巢的這種「數學式」的排列。假設這裡有六角的管柱土件，我就取高高低低不同的位置，往側面展開，它支撐的腳，可能是三根或者更多，所以它下面是一個懸空的物體，承載著中間高高低低不同管狀物的組合，我覺得非常有趣，木件模子所做的快速完成的六角土件，可以拼湊，好像堆積木般的動作，就像小孩子用積木在拼湊他的世界。

圖 12/13/14 可再組合的小型蜂巢式六角柱體創作　12 | 13 | 14

這樣的六角柱物件本身，存在數學的要素及物理視角。理性式的思考，一直伴隨在我長期的創作這樣所呈現的物件，會是一個什麼東西呢？可能也是在我們現實生活中，所沒有看見的，這就讓我非常的興奮，六角蜂巢式的六角柱體的創作，還是有蜂巢的規範，但是這樣組合的可能性，是可以海闊天空的。

展開吧！姑且先用這個詞，我小時候沒有玩過樂高，或許這讓我覺得這樣拼湊的形狀，會是另外一個世界，也說不定。

它的量體，大約四十公分高，所以我就做了若干形狀，像是怪異的植物、岩塊，或者純粹想像出來的。我嘗試請朋友用柴燒的方式代燒，使用柴燒自然落灰所形成灰面及火痕，或是利用瓦斯爐噴上我常使用的金屬釉，或其他釉色。

因為利用六角木柱的模具，產生六角孔洞的柱體的元件，這是非常快速的成型方式，而且可以隨意切割大小或延展，它本身也像建築體，就像現代前所未見的公共建築，或是非洲原始部落的泥屋。

2004 年在鶯歌陶博館的六角柱教學上，我讓學生任意發揮，沒有給他們限制，讓他們自己隨意拼湊，結果拼湊出像是建築物，或像是荒野的石柱、泥屋，或者是毫無所本的，一個一個疊放。可能自己也不知道心中的樣子是什麼，有些學生是這麼做的，我就放任，我也想要看看，它的可能性會是什麼？這或許是我將來可以嘗試的方向。

對於六角柱本身的拼湊，我一向依循著它的邊長等寬、上下等寬，這樣子的位置來黏貼，否則的話，就會變成不整合的現象。或許是數學原則，不過打破原則，也許也是有趣的方向，若打破原則的話，就一定會有不整合面的出現。而規律與不整合互相搭配，或許也可以成為我下一個創作的可能方向。

按照規則去推演，像是一個節奏，但是這節奏突然有不整合的東西出現，就打斷了這樣的節奏，規則與例外，本身就是有趣的事。藝術創作，有時候是有規則，有時候又是沒規則的切入，我想這是有趣的事，藝術看似沒有規則，但又有規則，而規則中又插入了不是規則，就會變化莫測，期待中 .....(To be continued.)

土坯配方及燒成條件

考慮到這次要做大型雕塑，因此在土的方面，我也做了一些調整跟想法。為了使作品燒成後偏白，於是我選擇日本 26 號瓷土，但其可塑性、延展性比陶土略差，經過考慮，採取加一半陶土跟瓷土混合，同時為了增加可塑性，這次陶土採用美國 AARDVARK 廠牌的進口土，其混合後燒成的顏色略微偏黃，所以後來我決定取用以上這兩種土各 50 公斤混和，外加 10% 的熟料 (35 篩目)。另外土件之間的黏合，則依照上述配方，再加少許約 1% 的數量，從咖啡麻布袋取出的麻絨纖維。(參考圖 15、圖 16)

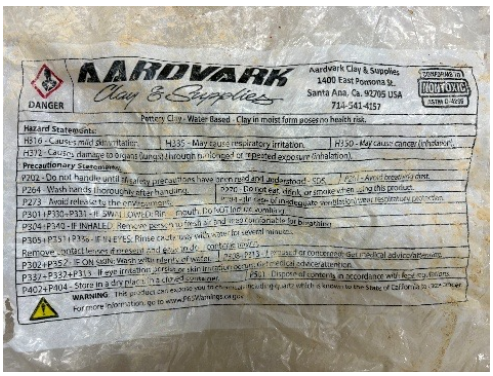


圖 15 Aardvark 陶土包裝標籤

圖 16 35 目熟料

以上配方是不錯的，因為燒製後的作品，沒有發生拉裂的情形。至於收縮率呢，我量測木模底部長度是 60 公分，燒成後變成 56 公分，由於加了熟料，使得收縮率非常低。至於客體裡面的結構，我採用俯視為目字型的結構，燒成的氣氛是採中性燒，然後以 Orton Cone #7 爲燒成溫度。作品表面噴上薄薄一層化粧土，配方爲 26 號瓷土 100%，加上 30 目藍晶石 10%，及美國仙水 (水玻璃) 少許，球磨一小時，水玻璃的作用除了解凝之外，竟也如溶劑發揮了貼附作用，略帶光澤。

結語

這次創作的過程，其實就很令我感動，我也完成了看似不可能的任務。從「內空」的哲思，到我無意間觀察到蜂窩當時的驚艷、驚喜，隨後思考各種可能的成型方式，終於我用到木頭六角柱這個模組，讓我能夠完成它。我當時認為「我能夠完成它」這件事情本身，就是一個非常大的成就！

正如我了解些許數學、懂得泥土的個性，並且有了這樣子的內空哲學，又有那種堅毅不拔的心情，願意把它完成。身為陶人，似乎已經達到內心的滿足，我就像是在完成我這個階段該做的事情。它花了我很多的力氣、時間、金錢，至於想如此創作的過程，我也花了很長的時間，去思考用什麼方法，先在頭腦作業上全部完成，而且事實證明，它的確做得出來！

身為陶藝家，就要隨時不斷地問自己，為什麼要創作？然後再次思考，這樣好嗎？為什麼要這樣做？這樣好嗎？這樣美嗎？這樣有意義嗎？這次的創作過程，也算是新的自我突破。簡而言之，有好的想法，就去實踐，不管代價如何，也要去嘗試，要有這樣的決心！

六角柱的創作歷程，雖然是我個人的色彩，大家花了那麼多力氣閱讀這篇文章，對於同樣是陶人，有什麼啟發性的思考呢？我不是美術科系背景的人，這是我先前所說的。每個個人都有他獨特的特質，他可能對某種東西會特別感興趣，像我可能對幾何會有特別的感覺，還有我對於園藝花草的喜愛與觀察，會有些敏銳度。相信每個人都有他的獨特性，如果你在各個領域，有你獨特的，並且了解一些事物的話，我覺得這會成為你將來的養分，只不過如何把先前的這些想法，轉換成立體的陶塑或雕塑，可能這中間就會有一些不知道如何著手的問題。不過不要忽略了這樣子的喜好，當累積到某個時間點，在某一時空點的時候，又當某個東西或想法闖入的時候，就會跟你先前養成的一些想法，產生所謂的靈感，這就是我對於所謂「靈感如何產生」的看法。

如何將獨特的想法落實成雕塑呢？我認為在技法上具獨特性，所產生的作品，就會有獨特性，一眼就會被觀者覺得它很不一樣。陶者都熟悉自身所使用的陶土以及上釉燒製的操作，因而累積相當豐富的經驗，而對於經驗中某個關卡的強調，常常是被看到與眾不同的地方。

每一位陶者都有他獨特的成型方式，有人很習慣用拉坯成型，就像我當年很喜歡用拉坯成型法，也有許多人喜歡用擀板拼接的成型方式，至於我目前的六角木柱模型，應該也算是一種模型的成型方式。每個成型方式都有它獨到之處，但是也有所限制，各人可以去發展出自己獨特的成型方式，當然做出來的作品，就會非常的與眾不同。在這個領域裡面，在方法等各方面裡，不斷地琢磨，當然會形成一個很獨特的風格，我覺得這也是可以讓年輕陶者去嘗試的。

手捏的成型方式是一個最古老的方法，固然慢，但也多具變化性，譬如我很欣賞的一位陶者就是徐永旭，他用他的手指頭捏製作品，每一個指紋、每一個轉折，都是時間印記，我覺得那也是很迷人的地方。沒有一個方式是唯一最好的，而是你非常浸淫在那當中，持之以恆、行之有年，我相信都會累積下來，所以你可以去發展出你個人獨特的呈現方式，我覺得這或許是製造個人風格的捷徑。

成熟的陶者，當然有他個人的創作美學，也就是哲學，常常大家聽到這個名詞，就覺得好像很遙遠、很陌生。不過用簡單的話來說，每位藝術家都有他獨特的美學，那就是他選擇的以及所堅持的做法與想法，這就是他個人創作美學的選擇。再簡而言之，就是他選擇他喜歡的某種方式，每個人有他堅持選擇的方向，這就是他的選擇，就是他個人的創作美學。倘若一下這個方向，一下那個方向，顯然他就沒有型塑出個人所堅持的美學。美學不是對或錯的問題，而是個人堅持的這種想法。

新進的陶藝家，為了要得到肯定，常常會去參與各種競賽，有些人會入選，有些人會得獎，有些人會被退件，那麼對於評審者而言，怎麼來做決定呢？常常就會以有沒有創意當作指標，創意是什麼呢？簡單地說，就是以前沒有見過，沒有人曾經去碰觸的領域，倘若東西似曾相見，那常常就會是換湯不換藥的問題了！換湯不換藥的作品常常會面臨到被退件。至於什麼是創意呢？未曾有的表現方法，或者是沒有人嘗試過的內容，這件作品就在被評審的當下，顯出非常的與眾不同，且具有巧思創意。

那麼，創意有公式可套用嗎？或許我可以提供大家一點想法，舉 A 加 B 或者再加一個小 C 這個公式來說，譬如看到將軍騎在馬上，馬的腳踩踏著敵人，這個畫面給我們的想像，是一位打了勝仗、英姿煥發的將軍。我曾經在網路上看到，打赤膊的普丁，駕馭一隻棕熊，在河川上奔馳，雖然是同樣的公式，但對於我的想像，不過是一個獨裁的莽夫罷了！還有另一個例子，我曾經看過菲律賓的獨裁者馬可仕倒臺前夕的場景畫面，修女將玫瑰花插在鎮壓軍隊的槍管上面，當時這張照片出現在重大媒體上，把「槍與玫瑰」聯想在一起，這是很難想像到的。或許這可以提供給大家，尤其是年輕的陶者，在創作上，朝這個方向來思考。

手拉坯與陶瓷器型的美學—身體、形式與精神的交織

陶藝家 陳元杉

摘要

拉坯是陶藝創作中最具有象徵性的成形技法之一。它並非單純的技術操作，而是一種結合身體、時間與物質的動態實踐。當陶土在旋轉的轉盤上被推向中心，創作者的身體也同時調整至一種高度專注的感知狀態；雙手、呼吸、重量與節奏彼此交織，使成形的過程成為一場即時的生成。因此，手拉坯不僅是造形手段，更是一種現象學層面的身體經驗、一種與材料共振的過程，也是一種能夠顯現時間痕跡的工藝語言。

本文以「手拉坯」作為核心概念，探討其在陶瓷器型美學中的角色與意義。首先，文章將從技術美學的觀點出發，分析手拉坯的程序如何體現人手與材料之間的相互回應：從定中心、開洞、拉高、修整到乾燥，每一階段皆透露著手勢語法、身體節奏與材料性的複雜互動。陶土在旋轉中被牽引，而手勢既是控制力量，也是接受材料回饋的器官，這使手拉坯成為一種典型的「共同生成」的美學形式。

其次，本文將延伸至造形語彙與形式美學，探討器型在重力、速度、濕度與旋轉的影響下如何自然生成。在手拉坯中，形體並不是被強行塑造，而是在重力與離心力的張力之間逐漸確立其姿態。這種「半控制、半放手」的創作方式，使器物呈現出一種介於秩序與自由之間的美感，顯示出工藝創作特有的生成性美學。在文化層面上，本文也將以東西方多位重要陶藝家的創作為案例，包括臺灣陶藝家曾財瑜、吳正宏、陳坤域、翁國禎等，以及日本民藝思想的代表柳宗悅與河井寬次郎；同時也參照西方工作室陶藝的重要人物如 Bernard Leach、Lucie Rie 等。這些創作者皆透過手拉坯實踐其對材料、形式與精神性的理解：柳宗悅強調「無心之美」、河井寬次郎以「用手思考」體現民藝精神；Leach 與 Rie 則以形式純粹與工藝倫理建立現代陶藝美學。這些案例顯示，手拉坯不僅是技法，更是一種文化價值的體現方式，一種能使作品呈現「氣韻」與「精神性」的媒介。

綜合上述觀點，本文主張：手拉坯之美並不取決於形式的精確或完美，而是來自於創作過程中身體感知、材料回應與時間流動所共同凝結出的經驗。換言之，手拉坯的本質是一種動態美學，它將人的觸感、物質的性情與不確定的時間性融為一體，使器物成為人與物共同生成 (co-becoming) 的證據。

關鍵詞： 手拉坯、陶瓷美學、器型、身體性、侘寂、物質性

壹、旋轉中的生成：手拉坯作為美學的起點

當陶土在轉盤上緩緩旋轉，雙手的壓力、指尖的節奏與泥水沿著表面流動的聲音，共同構成了一種近乎冥想般的節奏。形體在旋轉中逐漸升起的瞬間，幾乎可被視為人類與物質之間最直接、最

坦誠的對話。這並不只是手部技術的展現，而是一個人身體、意識與材料三者同步調節的過程。手拉坯因此並非單純的造物行為，它更像是一種「生成」的體驗：形體在時間的流動中被孕育，而創作者的意識則在觸感的細微變化中被重新校準，彷彿身體成為一條通道，傳遞著內在節奏與外在重力的協調。

圖 1 陳坤城師傅手拉坯 (晟達陶瓷提供)

從定中心、開洞、拉高到最後的成型，手拉坯的每一個階段看似是技術性的步驟：捏、推、拉、收、整形，但這些看似理所當然的動作背後，其實暗藏著深層的美學秩序。這種秩序並非預先設定，也不是由創作者的意圖強行加諸，而是由材料濕度、速度、重量、離心力與手部力量的微妙平衡所自然生成。若其中任何一項條件偏移，器型便會失衡、坍塌或偏斜。因此，手拉坯的秩序不是人創造的，而是「人與土共同讓它誕生」的。

日本陶藝家河井寬次郎 (Kawai Kanjiro, 1890–1966) 曾說：「在轉盤上，我不是塑造土，而是在聆聽它要成為什麼。」這句話不僅表達了他對材料性的深刻感悟，也揭示了手拉坯核心的生成觀—形並非被「製造」出來，而是在創作者的身體節奏與泥土的自然傾向之間「生成」出來的。河井之所以強調「聆聽」，是因為泥土本身帶有其固有的性情與走向，而創作者並非主宰者，而是協作者。

河井寬次郎也以「生活即工作，工作即生活」著名，這句話體現他將工藝與人生視為不可分割的信念。他相信一個創作者的生命狀態會自然地滲入作品，作品並不是技術的產物，而是生命的延伸。這與他在民藝運動 (Mingei) 中的角色密切相關。民藝精神強調「無名之美」、日常用品的樸質，以及「誠實的工藝」。河井認為，真正的美不在於炫技或複雜形式，而在於作品是否忠於材料、忠於生活、忠於手的自然運作。他說過：「萬物皆自我表現。」意即作品並非反映作者的意志，而是物質自身以最真實的方式呈現其內在。

在河井的思想下，手拉坯不僅是一種技法，更是一種生活的態度、一種信念。作品不必追求完美無瑕，因為真正的美常常存在於不刻意、不造作的痕跡之中—那是時間、火、手與土共同留下的記錄。手拉坯之美，正源於這種自然生成的力量，也源於創作者願意放下控制，轉而聆聽材料、尊重材料、甚至與材料共同呼吸。

在這樣的觀點下，手拉坯成為一種不以「完成品」為目的的實踐，而是以「生成的過程」為核心的藝術形態。每一次壓力的調整、每一次速度的選擇、每一次泥水滑過指縫的觸感，都是美的一部分。形體的誕生不只是在轉盤上，更是在創作者的身體與意識之中同步生成。

這樣的「生成美學」與西方的形式主義形成對比。傳統的雕塑強調結構與比例的控制，而手拉坯的美學則來自「不完全」與「流動」。這一點與日本美學中的「侘寂 (wabi-sabi)」概念相呼應。侘寂並非追求瑕疵本身，而是欣賞時間留下的痕跡與自然的生成之美。在手拉坯的語境中，侘寂意味著接受形體的不對稱、釉色的不均勻、甚至火痕的偶然。這些現象不再被視為缺陷，而是器物成形生命的證據。

貳、手拉坯的技術與身體性：以身體為形的尺度

手拉坯之所以具有鮮明而深刻的美學特質，首先在於它以「身體」作為造形的根本尺度。陶藝家在拉坯時的每一個操作，掌心的推力、指尖的張力、手臂的角度、軀幹的前傾、甚至呼吸的頻率與深度，都會直接轉化為器型的高度、厚薄、曲線與姿態。這些動作並非單純的技術操作，而是創作者身體節奏的視覺化痕跡。器物之所以能呈現出某種生命感，正是因為陶藝家在轉盤前的每一刻，都將身體的律動、感知與決斷留存於其表面與結構之中。

英國陶藝家 Bernard Leach(1887–1979) 曾說：「陶器是最貼近人手的藝術。」這句話揭示了手拉坯的本質，拉坯不只是塑形，更是一種「身體的書寫」。在拉坯的過程中，器型的曲線並非僅僅是造型的選擇，而是創作者身體節奏的延伸；比例並非預設的計量，而是雙手在泥土回應下做出的即時調整。當雙手與旋轉的泥體互動時，陶藝家不再是純粹的控制者，而是進入與物質共舞的狀態，身體與陶土形成開放、流動且相互影響的系統。

在這種動態的身體—物質關係中，形體並非由外部的意志強行加諸，而是在身體知覺與材料性的互動中自然生成。泥土的濕度、轉速的快慢、身體重心的移動、手指導向的變化，都會在瞬間改變作品的走向。造形不是「製作某個已知的形」，而是與材料共同探索「形將成為什麼」。這種由「感覺」導出的造形方式，使拉坯呈現出介於可控與不可控之間的張力，也讓作品散發出某種獨特的生命呼吸。

這樣的生成方式，使手拉坯作品往往具有一種自然的「氣韻生動」。這裡的「氣韻」，不僅指視覺上的流動與節奏，也指作品所承載的能量與生命勢動，與東方傳統繪畫理論中的「氣」之概念相互呼應。中國美學中所強調的「氣」，是一種作品內在的生命勢能，是創作者精神、情感與身體流動的外化。手拉坯作品因為高度依賴身體性，其形態往往並非理性計算的結果，而是在時間流動與身體韻律中自然展開，這使其天生具備「氣」的特質。

此外，這種以身體為尺度的造形方式，也呼應了現象學與工藝哲學所強調的「身體知識」。在拉坯的瞬間，陶藝家常無法以語言精確表達自己正在做什麼，但身體卻能在材料回饋之間做出最適當的反應，手的力道微調、手腕角度的改變、掌心帶出的水分控制，都來自不斷累積的觸覺記憶。這種知識不是透過思考獲得，而是透過身體與材料的反覆互動而「沉澱」出來的。

2 | 3

圖 2 拉坯示範照 (晟達陶瓷提供)
圖 3 手拉坯細節照：陶藝家指尖塑形與泥壁厚度的對比 (晟達陶瓷提供)

因此，手拉坯之美並非單純來自形式，而是來自「身體—材料—時間」三者交織的過程所散發的生命性。每一件拉坯器物都帶著創作者的手勢痕跡，帶著某一瞬間的呼吸節奏、身體重心與情緒狀態。正因如此，手拉坯作品不僅「像」生命，而是確實承載著生命生成過程的痕跡。

從技術層面看，手拉坯的器型往往以圓為基礎，但在過程中，創作者可透過手勢的偏移產生微妙的不對稱，形成自然的張力。這種張力是陶瓷美學的重要元素，它象徵著人與物之間的互動平衡，也隱喻著時間的流動。手拉坯的美感因此不僅是形式的優雅，更是身體記憶與時間層疊的痕跡。在這個意義上，

手拉坯可被視為一種「身體的雕塑行為」。不同於石雕或木雕的「減法塑形」，手拉坯屬於「生成性造形」。在旋轉的過程中，形體由下而上「長高」與內部被「拉出」，這樣的「由內而外」與「下而上」的過程具有象徵意涵，如同生命自核心生長茁壯。

參、器型的語言：比例、重力與空間

在陶藝的世界裡，「器型」是最能顯現手拉坯精神的部分。器型不僅是承載功能的容器，更是藝術家美學思維、身體經驗與材料性之間相互作用的結果。手拉坯所形成的形體，是一種動態的建構過程：它在旋轉中被孕育，在推拉之間被拉高，在重力與離心力的張力裡逐漸穩定，並在最終的凝結時刻確立其姿態。陶藝家在掌控與放手之間做出的每一個選擇，形塑了線條的走向、器壁的厚薄與重心的落點，而這些選擇正構成了手拉坯「器型語言」的核心。

器型語言的第一個要素，是對「比例」的掌握。這裡的比例並非僅僅屬於數學或幾何的範疇，而是一種結合視覺、觸覺與身體感受的綜合判斷。瓶頸的收斂幅度、腹部的膨脹尺度、肩線的曲度、足部的承托高度，這些看似簡單的形體關係，其實構成了器物整體的節奏與呼吸感。如果比例過於僵硬，作品會顯得呆板；若過度放任，則容易失去穩定性。因而比例是一種在秩序與自由之間的精微協調，也是器型能否呈現「生命感」的關鍵。

在眾多以器型語言為核心的陶藝家中，英國陶藝家 Lucie Rie(1902–1995) 無疑是最能體現比例與張力之美的代表人物之一。Rie 出生於維也納的文化環境深具現代主義精神，早期受到包浩斯、構成主義與維也納工坊運動影響，使她的作品同時具有精準、清晰與理性化的形式特質。然而，當她在戰後於倫敦建立工作室後，手拉坯逐漸成為她探索「形」與「氣」之間關係的主要途徑，作品也因此呈現出一種理性與感性交織的獨特語調。

Rie 的瓶器線條纖細而富有張力，器壁常以極薄的厚度呈現出優雅的挺立感，顯示她對手勢穩定度與材料可塑性的高度掌握。她的作品往往在接近完美的對稱中保留極為細微的不對稱手痕，這使得器物不僅具有現代主義的簡潔，也保留了手拉坯固有的生命脈動。她表面釉色平靜卻深邃，常以沉穩灰調、細密斑點與柔和光澤建立整體氛圍，使器型顯得如同在呼吸一般。

Rie 曾說：「陶器的外形應如同呼吸的身體。」這句話深刻揭示手拉坯美學的核心精神，形並非靜止，而是帶著節奏與韻律；形不是冷峻的外殼，而是具有內在張力的身體。器物線條之所以能呈現張力，是因為它必須在離心力的推動、手勢的引導與材料的回應中找到自己的平衡。這種「形與氣」的統一，使手拉坯作品不僅具有形式之美，也具有內在生命的流動感。

此外，從 Rie 的觀點來看，器型不只是視覺形式，更是一種身體延伸的語言。她的作品往往以

極簡的外形呈現複雜的身體語感：緩緩外張的肩線像是一口氣的舒展；輕微內收的瓶口如同一個收束的呼吸；細長的頸部則像是身體在伸展中的瞬間停頓。這些造形語彙使器物看似靜止，卻內含動勢，彷彿仍能感受到手在旋轉中如何與土交談。

圖 4 Lucie Rie，〈銅釉花瓶〉，1980 年，獨立行政法人國立工藝館藏，攝影 Shinano Rui(https://reurl.cc/GaENQG，2026.03.26)

圖 5 板谷波山,〈彩瓷紫陽花模樣花瓶〉，1915 年，瓷器，高 29.8x 徑 35.9cm，獨立行政法人國立工藝館藏，攝影エス•アンド•ティ フォト (https://reurl.cc/qpNGb0，2026.03.26)

因此，器型美學從來不是純粹的視覺造形，而是身體知覺、材料力量與時間節奏共同生成的結果。在手拉坯中，器型之所以動人，不是因為它追求理性的完美，而是因為它保留了材料自身的性情，以及創作者在瞬間決斷中的身體痕跡。形是被塑造的，但「氣」是生成的；比例是可分析的，但張力是感知的。這正是手拉坯器型語言最深刻的魅力所在。

此外，「重力」是手拉坯不可忽視的美學因素。拉坯的過程中，陶土的濕潤與旋轉產生向心力與垂直力的交互作用，創作者必須在這種力量平衡中找到形體的穩定。重力不僅是物理現象，也是一種形態美的根源。日本陶藝家板谷波山 (Itaya Hazan, 1872–1963) 在作品中強調垂直的延伸與重心的安定，他的瓶型往往以細頸、寬腹的比例呈現，讓觀者感受到一種「地氣上升」的力量。這種由重力轉化的形態語言，使器物成為「靜中有動」的象徵。

空間性則構成了器型語言的第三層面。手拉坯所塑造的空間不只是外部輪廓，更重要的是「內部空間」，也就是器物的容積。這個空間並非單純的功能區，而是形體靈魂的所在。

李朝白瓷的美學恰能說明這一點，李朝白瓷，又稱朝鮮白瓷是朝鮮王朝 (西元 1392—1910 年) 時期燒製的白色瓷器。其特色為器形簡樸內斂、釉色溫潤素雅，體現了朝鮮時代盛行的儒家思想與美學觀點，李朝的瓶器常呈現柔和的膨脹與自然下垂的口緣，看似不完美，卻蘊含強烈的生命感。它們的內部空間寬廣而穩定，宛如包容一口靜氣，令人感到平和與靜謐。這種「內在空間的充盈」正是手拉坯器型美學的核心：器之美，始於內氣之形。

圖 6 白瓷大壺 (第 1437 號寶物), 朝鮮時代 , 高 38cm，韓國國立中央博物館藏 (https://reurl.cc/Q2bVoO，2026.03.26)

因此，手拉坯的器型美學並非僅是形式的設計，而是一種「氣與形」的調和。陶藝家透過身體節奏與土質回饋，在旋轉的動態中塑造形體的呼吸節奏。這種美感不在於形的完美，而在於形的「生成」。器型的每一道曲線，都蘊含了手與土、力與時間的共同書寫。

肆、東西方陶藝美學的對照：從工藝到精神

若從文化角度觀察，東方與西方在陶藝美學上存在明顯差異。西方自文藝復興以降，強調造形的邏輯與結構；而東方則注重「氣韻」與「自然生成」。手拉坯作為技術，正好成為兩者之間的橋樑。

在西方的工藝思想中，手拉坯多被視為「功能與形式的平衡」。以 Bernard Leach 為例，伯納德・利奇 (Bernard Leach) 是本世紀傑出的藝術家兼陶藝家。他對陶藝運動的建設和發展在西方和日本都有著深遠影響。利奇很大程度地參與在塑造陶器的歷史學說中，時至今天，這些學說仍然是陶器製作的藉鑑。利奇對東方陶器和美學的了解充分體現在他的陶器和書籍中，這有助於將糅合東西方的關鍵思想和圖像置於運動核心。他的熱情倡導集中在「適當性」的概念上，這尤其明顯出現在其重要著作《陶藝家之書》中 ，裡面提到一種選擇構成瓶的材料構思，以及在陶藝家本人的行為中找到的適當性概念。這種「材料真實性」的精神不僅建基於他對東方陶器的體驗，也可見於他身邊在聖艾夫斯長期工作的藝術家和雕塑家的當代關注中。利奇就這些成為日常生活一部分的瓶的倡導已經成為人們對其陶器的主流看法，這些瓶的製作，以及製作對象揭示了其社會價值觀，以及他在工作坊的角色觀念。

利奇的構思和作品必須在塑造它們的時代背景下看待。在審視陶藝家在社會的地位時，他習慣使用籠統的論點和充滿價值的術語一併談論東西方的關係。他深受日本民藝運動影響，嘗試將東方的精神性融入英國的工藝傳統。Leach 強調「真實的手作」與「樸實的美」，主張陶器應該服務於生活，同時體現創作者的人格。他的作品往往保留手拉坯的痕跡，並刻意避免工業化的完美對稱。這種「不完美的完美」，正是他對侘寂精神的詮釋。

相對地，日本的陶藝美學受到禪宗與民藝思想深刻影響。柳宗悅在《工藝之美》中指出：「真正的美在無名之器中顯現。」這句話顛覆了傳統藝術的價值體系陶器之美不在於作者的名聲，而在於手與自然的誠實對話。

柳宗悅與河井寬次郎、濱田庄司共同推動「民藝運動」(Mingei movement)，主張回歸手工的真實與日常之美。在手拉坯的形體下，這種思想體現在「作為生活的器物」上：每一個碗、壺、瓶都帶有製作者的呼吸與感情，是身體勞動的詩意化結晶。

而在中國傳統的陶瓷審美中，器物的美往往結合了文人思想。宋代的汝窯、官窯、哥窯、鈞窯、定窯等作品，追求的是「澹泊之美」與「氣韻內斂」。這種美學對當代手拉坯創作仍具啟發性，它提醒我們，器物的靜謐與均衡同樣是一種力量的展現。

中國古語：「形者，氣之具也；氣者，形之動也。」這種「氣、形互生」的觀念，正是手拉坯美學的哲學根基。當陶藝家在拉坯機旋轉中以手來塑形，實際上是讓「氣」透過身體進入泥土，使形體帶有生命的流動。

綜觀東西方，手拉坯的技法價值不僅在於技藝，而在於它體現了人類對「形」與「存在」的不同理解。西方重視理性結構與工藝倫理，東方則注重無為自然與精神共鳴。手拉坯因此成為兩種思維的交融點：它既是勞動，也是冥想；既是物質行為，也是精神修行。

圖 7

圖 8-1

圖 8-2

圖 8-3

圖 7 Bernard Leach，〈花瓶 Vase〉，1920 年，Stoneware，高 16cm，V&A 倫敦南肯辛頓藏，https://reurl.cc/538oEz，2026.03.26)

圖 8-1〈青瓷鳳耳瓶〉，南宋 13 世紀，龍泉窯，高 28.8x 徑 12.8cm，日本重要文化財，大阪市立東洋陶瓷美術館（住友集團捐贈／安宅收藏），攝影：西川茂，登錄編號 00319，CC BY 4.0

圖 8-2〈青瓷貫耳瓶〉，南宋～元 13 世紀，哥窯，高 20.9x 徑 13cm，日本重要文化財，大阪市立東洋陶瓷美術館（住友集團捐贈／安宅收藏），攝影：西川茂，登錄編號 00570，CC BY 4.0

圖 8-3〈青瓷刻花牡丹卷草紋瓶〉，北宋 11-12 世紀，耀州窯，高 16.8x 徑 17.3cm，日本重要文化財，大阪市立東洋陶瓷美術館（住友集團捐贈／安宅收藏），攝影：西川茂，登錄編號 00666，CC BY 4.0

伍、時間與侘寂—不完美的詩學

手拉坯的過程，是一場時間與空間共舞的修習鍛鍊。陶藝家面對的不只是旋轉的轉盤與濕潤的泥土，更是空間氣氛、時間的流逝與痕跡的累積。這使手拉坯成為一種「時間的藝術」。不同於繪畫與雕塑的靜態表現，手拉坯的每一瞬都被時間所介入：泥土的乾濕變化、手勢的調整、呼吸的節奏，乃至火的燒成。最終的器物，正是這段時間的凝結體。

日本美學中的「侘寂 (wabi-sabi)」正可用來理解這種時間的美。侘寂的核心不在於追求瑕疵，而是尊重自然與無常。柳宗悅曾言：「美並非在完美中顯現，而在時間所留下的痕跡中誕生。」手拉坯的器物往往帶著手痕、指印、釉流與火痕，這些看似偶然的痕跡，卻構成了作品的真實性。它們象徵創作者在時間中的存在，是一種可見的呼吸。

在手拉坯的實踐中，「不完美」不再是缺陷，而是一種詩意。器物表面的不勻、線條的輕微歪斜、釉色的暈染，都蘊含了手工製作的節奏。這種節奏讓觀者在使用或凝視時，能感受到一種微妙的生命流動。

在現代工業化的大量生產背景下，手拉坯的這種不完美反而成為抵抗的姿態，它提醒人們，真正的美來自於「存在的痕跡」，來自創作者與物質相遇的那一刻。

圖 9 日本信樂燒茶碗表面火痕特寫。
(陶藝窯場百科第 95 頁)

陶藝家濱田庄司 (Hamada Shoji, 1894–1978) 是侘寂美學的實踐者之一。他擅長多種傳統技法，包括流掛、赤繪和鹽釉等，並創造出獨特的「黍文」圖案。濱田庄司的陶藝作品呈現出強勁而健康的風格，他的創作理念是「我的器皿不是被造出來的，而是自然而然地誕生的」。他認為創作應根植於生活，作品不應過度裝飾，應回歸到器物本身的樸實本質。他的作品不追求精緻的外觀，而注重整體的自然氣息。濱田常在日常器皿中尋找詩意，他說：「一只碗，若能在手中感到溫暖，便已足夠。」這句話表達了手拉坯的美學本質，它的價值不在於外在的裝飾，而在於觸覺的回應與使用中的共感。

圖 10 濱田庄司，《白釉黒流描 大鉢》，大阪市立東洋陶磁美術館藏，堀尾幹雄收藏，https://casabrutus.com/categories/art/78206，2026.03.26)

侘寂的時間性也體現在陶器的老化過程。隨著使用，釉面會出現細裂、顏色變化，甚至邊緣磨損。這些變化被視為器物生命的延續，而非衰敗。手拉坯器物因此具有「成長」的特質，它們會隨時間而成熟。

圖 11 使用多年的茶碗表面貫入紋特寫

這種「可見的時間」使手拉坯作品成為時間的容器，每一道裂紋都記錄著生活的軌跡。當觀者在歲月中與器物共存，侘寂的詩學便得以完成。

這種不完美之美，並非消極的放任，而是一種積極的順應。手拉坯的侘寂精神提醒人們，美的本質並非統一、潔淨與永恆，而是變動、破碎與短暫。這樣的觀念與西方現象學美學有著奇妙的共鳴，正如梅洛－龐蒂 (Merleau-Ponty) 在《知覺的現象學》中所說：「身體並非看世界的對象，而是世界顯現的方式。」

陶藝家的手，正是這樣的「顯現之器」；在拉坯過程中，世界透過手與土的互動被重新塑形。

陸、手拉坯作為身體的哲學實踐

若從哲學層面來看，手拉坯不僅是一種技術活動，更是一種「身體哲學的實踐」。在拉坯的過程中，身體並不是創作的附屬工具，而是創作本身的主體與原點。陶藝家的動作並非固定的程序，而是由感知、回應與調整所組成的連續體，可以視為一種「即興的身體思考」(improvised bodily thinking)。此種思考不依賴語言，而是透過肌肉張力、觸覺回饋、呼吸節奏與重心移動等身體訊號構成，是一種在材料與時間中展開的現象學式實踐。

德國哲學家 Martin Heidegger 在〈藝術作品的起源〉中提出「器物之物性 (thingness)」的概念，強調器物不應僅被視為功能或符號，而應被理解為「存在 (Being)」如何透過物之本身而顯示。他指出，真正的作品能使「存在敞開」，而器物的價值則在於它如何呈現「真理的開顯」(aletheia)，即存在如何向人顯現。

從這個觀點來看，手拉坯作品恰好體現了器物的存在觀。陶器並非人為意志所構造的外在表象，而是創作者身體、材料特性、重力、旋轉與火之力量在共同作用下生成的結果。在拉坯中，創作者「聽」泥土、順應離心力、與重力協作，這些微妙的物質性力量共同參與形體的生成，使作品不是被「做出來」的，而是「生長出來」的。器物因此成為一種存在的顯現方式，一種來自身體與物質互動的真實呈現。

每一次旋轉都是一次存在的生成 (coming-into-being)。作品的曲線、厚薄與姿態，都不是事先規劃的，而是身體與材料在當下的關係所留下的軌跡。手勢的遲疑、呼吸的停頓、力道的微調，都被留存在形體之中，讓陶器成為某一段時間、某一種身體狀態、某一次對話的具體痕跡。

因此，每一件手拉坯作品都可以視為一個「being」的痕跡，既是泥土在時間中的生成，也是身體在物質中留下的存在印記。作品並非單純指向美或功能，而是指向「世界如何在這個瞬間向創作者顯現、並如何透過作品向世界敞開」。

正如 Heidegger 所說：「器物讓存在自身被看見。」而手拉坯正是讓存在以最直接方式顯現的工藝實踐。

在這樣的哲學框架下，拉坯不再只是工藝，而是一種「存在的技藝」(poietic technique)，一種透過手、土、火、氣而構成的生成過程。它讓材質展示自身的可能性，也讓創作者在其中重新認識身體、時間與世界的連結。正因如此，手拉坯的每一道線、每一層厚薄、每一個曲度，都不是單純的美學選擇，而是身體存在的證據，是存在在世界中的某一次「發生」。

手拉坯的過程蘊含了「身體—物質」之間的相互生成。當陶藝家以指尖感受土的厚薄時，身體與物質之間產生了一種共振。這種關係不是主客對立的，而是共在 (being-with) 的狀態。陶藝家並非支配者，而是參與者 (做陶者) 與 (土) 共作，讓身體的節奏引導形體的生成。這樣的創作觀念，也能從現象學的角度理解。梅洛－龐蒂主張知覺是一種「身體的思考」，而手拉坯正是一種具象的思考方式。

在轉盤旋轉時，手勢與節奏成為語言；手的壓力、泥的回饋、旋轉的速度，構成了一場無聲的對話。手藝的智慧在此顯現，它不是抽象的理論，而是透過身體的實踐而生的知識。

同時，手拉坯的哲學實踐也體現了「節制」與「放手」的辯證。

在過程中，陶藝家必須不斷地在掌控與順應之間調整，「力」太強則形毀，太弱則無形。這種對力道與節奏的敏感，使創作變成一種身體冥想。

陶藝家的專注、呼吸與耐心，最終化為形體的平衡。這樣的「專注中的放下」，正是東方美學的核心精神，也是手拉坯之所以動人的原因。

因此，手拉坯的哲學不僅是造形的哲學，更是存在的哲學。它讓人意識到：形體並非外在世界的再現，而是內在生命的延伸。每一件器物，都是身體思考的結果；而每一次轉動的瞬間，都是時間、物質與精神共同生成的證據。

12-1 | 12-2 | 12-3 / 12-4 | 12-5

圖 12-1/ 圖 12-2/ 圖 12-3/ 圖 12-4/ 圖 12-5
陶藝家工作室全景：拉坯、晾乾、燒成的各階段 (晟達陶瓷提供)

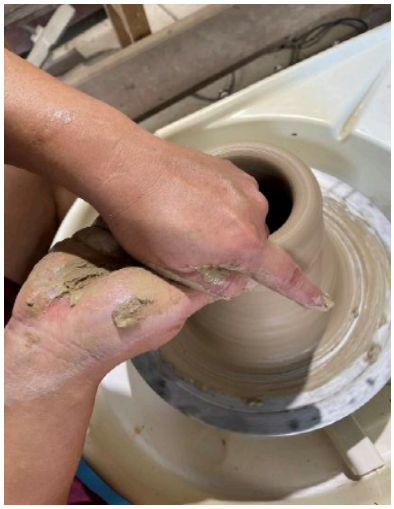


圖 13 陶藝家拉坯手勢特寫：
指尖壓力與掌心支撐

圖 14 作品完成後陶藝家注視
旋轉中的成形器物

柒、器物的靜謐與當代意義

手拉坯的美學，最終呈現為一種「靜謐的存在」。它並非以炫技、華麗或複雜的手法來吸引注意，而是在最自然、最直接的材料—身體互動中，顯現其深沉的力量。從比例、曲線、重力、空間感，到侘寂的時間性以及身體哲學的修行性，這些層面皆指向同一核心：手拉坯是一種生成美學 (aesthetics of becoming)。其價值不在於形式上的完美，而在於過程中的真實、材料的呼吸、時間的沉積，以及創作者在器物中的「存在痕跡」。

在這樣的美學框架下，手拉坯所呈現的「靜謐」並非停滯，而是包含著內在張力的安定。作品表面的穩定與和諧，來源於無數次的調整、平衡與呼吸；器型看似靜止，卻內含身體不斷參與與修正後留下的動勢。這種動中有靜、靜中有動的狀態，使手拉坯作品具備一種近乎禪意的存在感。它不喧嘩、不命令，而是以最朴素的形態呈現出時間與生命的密度。

進入當代陶藝創作的脈絡中，手拉坯依然是最能體現個人風格與哲學思辨的方式之一。現代陶藝已不再受限於傳統器物的功能性框架，而朝向更具概念性、結構性與行為性的表現方向發展。手拉坯在此轉變中扮演關鍵角色，因為它同時具備形式生成的彈性與身體行為的即興性，使其能跨越傳統與當代、實用與觀念之間的界線。

在這樣的變革語境中，日本陶藝家鯉江良二 (Koie Ryoji, 1938–2020) 是不可忽視的重要代表。他出生於愛知縣常滑市，成長於濃厚的陶業環境之中，卻以徹底叛逆的姿態重塑日本當代陶藝的可能性。鯉江被譽為「陶藝界的頑童」或「前衛破壞者」，其作品風格多變、狂放而詩性。他並不將手拉坯視為造型的終點，而是視之為「材料事件」(material event) 的起點。

鯉江常在完成手拉坯後進行切割、打碎、撕裂、擠壓或重組等動作。他將原本穩定完整的容器結構拆解，讓器物從「器」的框架中解放出來。這些破壞行為並非單純的否定，而是他對「生成與破壞共存」的深刻體悟：土在生成中必然包含壞與裂、坍塌與重生，就像自然界的生滅循環。他的作品如同瞬間凝固的能量場，破形之美 (beauty of deformation) 不僅來自意外，也來自創作者對

材料、火與重力之不可控性的深層理解。

透過破壞與再造，鯉江使觀者重新審視陶器的存在意義：

- 物一定需要完整嗎？
- 功能性是否限制了陶的表達可能？
- 器物的「形」必須穩定，還是也能如生命般不確定？

他打破傳統器型的完美性，引導觀者看見陶器內部具備的力量——脆弱、爆裂、野性、不羈的生成能量。這樣的作品不再只是「容器」，而是「事件」、是「痕跡」、是「存在在當下爆發的證據」。

在鯉江的實踐中，我們看到手拉坯的角色從傳統技法昇華為當代藝術語彙。它不再只是形體的起點，而是成為展現材料本質、身體行動與時間痕跡的舞臺。「拉坯＋破壞」並不是對傳統的摧毀，而是將手拉坯推進另一種哲學高度，生成不再只是成形，也包含解構；美不再只是完整，也包含裂痕；作品不再只是物，而是過程與能量的顯現。

因此，手拉坯美學在當代語境中不再是靜態的形式研究，而是一種對物質、生命、時間與存在的深層反思。它以最簡單的方式，雙手與泥土，持續啟發我們重新思考：什麼是形？什麼是物？什麼是生成？什麼是存在？

這也是手拉坯在當代依然具有強大吸引力的原因。手拉坯作為一種生成美學，其核心可歸納為三個層面：

一、身體性：器型的生成依賴創作者身體的節奏、力量與觸感，身體成為知與創造的媒介。

二、時間性：從拉坯到燒製，每步都介入時間，使器物成為時間的凝結。

三、精神性：手拉坯不僅塑形，更塑造精神，承載物質活力的美學。

這三者相互交織，使手拉坯成為陶藝中最完整的藝術語言。它不僅承接了傳統工藝，也延伸出當代藝術思維；不僅反映文化價值，也表達哲學理念。

捌、結語

手拉坯的當代意義，不僅在於承接傳統技藝，更在於開放新的創作可能性。它成為藝術家觀察物質、時間、身體與精神交織的工具，也成為觀者理解「美」的新視角。每一件拉坯作品都是時間、身體與材料的記錄，它們不再只是「器物」，而是生命痕跡的載體。

在手拉坯的實踐中，創作者與材料、空間、時間以及自身身體節奏形成一種動態對話。這種對話是非語言的，但卻具備極強的感染力。觀者在凝視作品時，可以感受到手與泥、力與重心、釉色與火的互動——這正是手拉坯的精神之所在。

展望未來，手拉坯的發展將不再局限於傳統陶藝的領域，而可能朝向更加跨界、多元且具實驗性的方向前進。當代藝術強調「媒材的開放性」與「技術的再詮釋」，手拉坯以其高度的身體參與、材料反饋與生成性，在跨領域創作中具備無可取代的價值。觀察未來三個發展趨向，綜述如下。

首先，在數位技術迅速演進的背景下，手拉坯有機會與 3D 掃描、數位建模與參數化設計等工具結合，形成「數位—手工混生」的創作模式。藝術家可以將手拉坯的形體生成過程轉化為可量化

的資料，再與電腦演算的邏輯互相對話，使作品既具身體痕跡，又擁有數位形態的延伸。同時， 陶泥行為的即時數據化，也可能成為未來研究的方向，使拉坯不只是技法，更成為一種可分析與再創造的「行為資料」。

其次，在混合材料與跨媒材藝術的興起下，手拉坯也可能與金屬、玻璃、紙漿、植物纖維、可降解材料或複合媒材等進行結合，使陶泥的可塑性與其他材質的張力產生新的語彙。例如：

・陶泥與金屬結合，呈現冷硬與柔軟的對比；

・ 與玻璃混融時，探索火與溫度界線中的物質邊界；

・與自然纖維或有機物融合，探討腐敗、生長與循環等議題。

這些發展皆將使手拉坯跳脫單一媒材的限制，成為跨領域藝術研究的重要介面。

第三，手拉坯也可能在環境藝術、空間裝置與行為藝術中扮演更積極的角色。陶土的可塑性與身體互動性，使其成為理想的「行為材料 (performative material)」。藝術家可能在現場拉坯，讓觀眾直接觀看創作過程，強調「生成」本身的表演性；或將大型手拉坯結構置入自然環境，使其在風、雨、陽光與侵蝕中繼續「成形」。這些創作強調的不再是最終的物件，而是作品在環境與時間中持續變化的生命狀態。然而，無論形式如何變化，手拉坯的精神始終不變。

即便在高科技與跨媒材的未來，手拉坯所具備的「身體痕跡」仍無法被取代，雙手與旋轉泥體的接觸、材料回饋的即時性、形體在呼吸與重力中生成的過程，這些經驗所蘊含的真實性、可感性與生命性，是任何技術都無法完全複製的。

因此，手拉坯的未來不在於捨棄傳統，而在於 在傳統的身體性與材料性之上，發展新的語彙、新的結構與新的存在方式。它將繼續以最原始的方式，手與土的接觸，回應時代，不斷生成新的美學可能。

參考文獻

主婦與生活社編 (1994)。陶藝窯場百科。東京：主婦與生活社。

河井寬次郎 (1990)。〈用手思考的陶〉。《陶藝思想集》。東京：淡交社。

柳宗悅 (1989)。《工藝之道》。臺北：雄獅圖書。

鯉江良二 (2004)。〈破形的美學〉。《現代陶藝評論集》。京都：京都造形大學出版部。

藤田一 (2010)。〈東方美學與現代陶藝造形之關係研究〉。《陶藝研究》，12，45–63。

Bennett, J. (2010). Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham: Duke University Press.

Leach, B. (1976). A Potter’ s Book. London: Faber & Faber.

Pye, D. (1968). The Nature and Art of Workmanship. London: Cambridge University Press.

Rie, L. (1981). Lucie Rie: Modernist Potter. London: Crafts Council.

Yanagi, S. (2013). The Beauty of Everyday Things. London: Penguin.

附記：鶯歌手拉坯陶藝家

一、曾財萬

臺灣陶藝家曾財萬，人稱「阿萬師」，是臺灣傳統手拉坯壺大師。他從 13 歲起在鶯歌窯廠工作，見證了鶯歌陶瓷業從傳統蛇窯到現代四角窯的變遷。他以細膩精巧的手拉坯茶壺聞名，對原料精選與調配極為講究，其代表作包括具有獨特「梨皮」質感的茶壺。其技術已傳承給第二代和部分子女，繼續在陶藝界發揚傳統。

附圖 1 曾財萬的陶壺作品

早年生涯與轉型：從 13 歲起在鶯歌窯廠工作，初期製作水缸、狗母煨等粗陶。後來，他轉型經營萬佳陶藝社，專注於精巧的手拉坯茶壺創作。

製作特色：堅持親手精選和調配泥料、強調製作過程的地基要紮實、以細膩精巧的手拉坯茶壺著稱。

代表作「梨皮壺」：壺身表面呈現如梨皮般的凹凸點點。此效果來自於將朱泥混入其他土，窯燒後壺面出現的砂粒。有多種粗細之分，其中有白色砂粒的被稱為「梨皮滿天星」，泡茶後會轉為黃色，被藏家視為珍貴的「黃金子」。

二、吳正宏

臺灣陶藝家吳正宏是來自福建泉州、在臺灣鶯歌深耕多年的陶藝大師，以傳承珍稀的「腳踢轆轤」製陶技法聞名。他於 2023 年獲新北市政府登錄為「腳踢轆轤製陶 (車做)」的無形文化資產保存者 (俗稱人間國寶)。

附圖 2 吳正宏老師 2014 年 (吳明儀提供)

・陶藝背景與特色

第 23 代傳人：吳正宏為泉州晉江磁灶吳家製陶的第 23 代傳人，從小跟隨父親吳文生學習泉州派的傳統「車做」技法。

腳踢轆轤技法：此技法是臺灣少數仍保留的古老製陶工藝，吳正宏不僅熟稔此技法，更能製作出大型作品，達到業界最高階的「大磁手」位階。

大型陶瓷：他特別擅長利用腳踢轆轤製作大型花瓶和魚缸。其作品曾創下高達 255 公分的花瓶和直徑達 29.5 吋的魚缸，令業界讚嘆。

家族傳承：吳正宏的父親吳文生在臺灣陶瓷業中扮演了重要角色，曾被延攬至鶯歌開發仿古陶瓷。其子吳明儀也承襲家業，將傳統技藝結合創新設計，並將工作室命名為「文生窯」以紀念祖父。

附圖 3 吳正宏老師與吳明儀老師 1987 年 (吳明儀提供)

三、陳坤城

臺灣陶藝家陳坤城是人稱「阿泉師」的陶藝家，早期在南投水里蛇窯工作，1979 年北上鶯歌發展並開設「晟達陶瓷」，是臺灣大型陶瓷與柴燒陶藝的代表性人物之一。他的技藝傳承給兒子陳元杉，使晟達陶瓷在鶯歌持續發展。

・生平與傳承

南投啟蒙時期：陳坤城早年於南投水里和泰窯廠工作，是水里蛇窯的拉坯師傅之一，練就了獨特的手拉坯技法。

深耕鶯歌：1979 年，他將南投的技法帶到鶯歌，先後任職於漢唐陶瓷與曉芳窯，專精於拉製大型坯體。

創立晟達陶瓷：1990 年，陳坤城成立「晟達陶瓷」，以生產大型陶瓷和柴燒陶藝品為主要特色。

技藝傳承：他的兒子陳元杉自幼耳濡目染，繼承了父親的衣缽，同樣以高超的拉坯技法著稱，並開創自己的釉藥風格。

・陶藝特色

大型陶瓷：晟達陶瓷最為人所知的是其大型的陶瓷作品，展現了高難度的拉坯技巧。

柴燒陶藝：陳坤城也專精於柴燒陶藝，利用木柴燃燒產生的灰燼在作品上形成自然落灰釉色，呈現出樸實、內斂的美感。

附圖 4 阿泉師拉坯

附圖 5 阿泉師和他拉的大型陶瓶

四、翁國珍

臺灣陶藝家翁國珍是一位出生於鶯歌的知名陶藝家，以其獨創的「大地裂紋」柴燒技法聞名，將陶器燒製後產生的龜裂視為藝術，展現出粗獷且充滿滄桑感的美學風格。他曾擔任臺灣陶藝協會理事長，作品亦曾獲英國前首相奚斯收藏，備受國際肯定。

・陶藝生涯與背景

鶯歌出身：翁國珍出生於臺灣陶瓷重鎮鶯歌，從小就在陶業的環境中成長。

深厚工藝：早年在鶯歌陶瓷工廠工作，並曾任職於建泰、中華陶瓷，從事仿古陶瓷製作，打下了深厚的傳統拉坯與陶藝基礎。

附圖 6 翁國珍老師專注拉坯

創作之路：1986 年成立自己的工作室，開始專注於個人的陶藝創作。

・獨特創作風格

「大地的省思」：20 多年前，翁國珍有感於全球暖化導致土地乾裂，便開始嘗試透過作品呈現大地的滄桑感。他將傳統陶藝中視為瑕疵的裂紋，轉化為獨特的藝術表現手法。

柴燒裂紋：他獨創「大地裂紋法」，將陶土不經上釉直接放入柴窯燒製，過程中因火候與落灰等不確定因素，使作品表面產生自然、粗獷的龜裂紋理，傳達對環境的關懷與反思。

厚重穩實：他的作品以厚實、沉穩著稱，在 2025 年的一場地震中，其作品的穩重特性甚至受到讚譽。

「吻杯」：為了讓使用者感受厚實溫暖的手感，他特意在茶杯上厚釉，並將此系列作品取名為「吻杯」。

附圖 7 大地裂紋花瓶 (翁國珍老師提供)

代表性作品《大地的省思》系列：這是翁國珍最知名的系列作品，透過特殊的燒製技法，將土地因氣候變遷而產生的崩裂肌理，呈現在陶器表面，藉此呼籲世人關注環境議題。

陶板技法之美學與技術實踐

陶藝家 鄧惠芬

前言：陶板技法之當代意義與技術溯源

陶板技法 (Slab Building) 的歷史與當代發展

陶板技法 (Slab Building) 作為陶瓷成形技術中的基石之一，其歷史淵源深厚，可追溯至人類早期文明。在許多沒有發展出快輪技術的文化中，尤其是在美洲前哥倫布時代，陶板與手捏 (Coiling, Pinching) 是主要且高效的成形手段。陶板技法的核心是將陶土擀製成厚度均勻的平面片狀，再透過切割、彎曲、接合等方式構築出形體。

在當代陶瓷藝術領域，陶板技法的重要性更甚以往。它與追求迴轉對稱的拉坯 (Wheel-Throwing) 技法形成鮮明對比，雖然拉坯成型後也可以變形來創造更多造型，但陶板技法仍為藝術家提供了造型自由度與結構性上的巨大優勢。當代陶藝家得以超越傳統器皿的圓形限制，專注於建築感、空間關係、稜角分明或流暢非對稱的形體探索。從小型雕塑到大型公共藝術，陶板技法因其易於控制形狀、易於放大製作的特點，已成為表現結構、體積、與平面肌理的關鍵媒介。

我的創作脈絡與陶板應用

我的創作實踐，是要追求陶板技法在美學與技術層面深度融合與多方的展現，配合色彩與色塊的活潑使用，在陶板所形成的結構上增加視覺的維度，創造陶藝的更多可能性。我的創作歷程始於傳統的拉坯 (Wheel-Throwing) 技法，一開始接觸陶藝拉杯的技法，對於剛開始接觸到這個媒材的我，覺得陶藝是一個充滿神奇又專業的技術，在不斷地練習與嘗試失敗中，揉土再重來，在這個循環中樂此不疲！然而，隨著創作思想的成熟，我漸漸意識到：「好像有其他想法是拉杯無法創作的，所以我開始利用工具探索其它技法，是可以讓陶土好好地展現它的可能性。」

對藝術表現界限思考的突破，引領我將重心轉向陶板成型法。陶板技法為我的《空間的幻想系列》、《拱形與方圓系列》、《塔樓系列》及《視界系列》提供了必要的結構性與造型自由度。我深信陶板技法是我作品的核心：「幾十年來我都是一直如此操作，這些技法陪伴著我，時至今日，不管在教學上或創作上，陶板技法都是一切的起頭，我的許多作品製作核心都是始於陶板成型技法。」

我認為陶板的運用成功是基於對陶土本性的深刻理解，要了解土的性格和它的結構才能好好的掌控它的狀態，因為土有很多的樣貌和性格。我將陶板的延展性視為重要的表現載體，這些延展度是在利用陶板製作時，將它充分地，明顯展現出來。接下來，本文將以我充分理解的陶板製作實踐為例，深入分析陶板技法的技術細節與美學可能。

文章安排

本文旨在深入剖析陶板技法的技術本質，並結合我的具體操作，為讀者提供一套系統性、實用性與學術性兼備的陶板製作指南。核心的介紹是：以陶土的濕度 / 硬度作為主軸，探討不同硬度下

陶板的可操作性、技術限制與美學潛能。文章結構將嚴謹按照陶板從製備到組構的過程，安排介紹陶板製作基礎與軟硬度科學、軟性陶板 (Soft Slab) 的表現性技法 —— 質感與曲面、皮革硬度陶板 (Leather-hard Slab) 的精密組構 —— 幾何與結構、陶板技法的美學與創作思維、技術細節的延伸討論，以及結論。

壹、陶板製作基礎與軟硬度科學 (Moisture and Consistency)

1.1 陶板的製作：均勻性與效率

高品質的陶板製作，是所有後續技法實踐的基礎。陶板製備的主要目標是實現厚度均勻、水分分佈一致的平面陶土片。

- 工具與技法的選擇：「陶板成型法是我最常使用的技術，也是在設備條件沒有很完善時最好的也最常使用的方法」。
- 手動製板的差異性：藝術家們會根據個人風格和對肌理的要求來選擇製板方式，例如：「有人是用摔的，有人是利用捶打的方式或是加入其他材料來提升其延展性，製作陶板最重要的概念就是其施予的壓的力道與力量是不可以少的。」
- 均勻厚度的重要性：陶板厚度的均勻性是技術成功的關鍵之一。不均勻的厚度會導致陶板在乾燥和燒製過程中產生應力差 (Stress Differential)，進而引發翹曲 (Warping)、扭曲或開裂。

1.2「塑膠袋陶板成型法」(Slab Rolling with Plastic Film)

在缺乏陶板機 (Slab Roller) 等專業設備時，我發展出一套高效且實用的「塑膠袋陶板成型法」，該方法能有效利用陶土的延展性，製作出大而均勻的陶板，在我沒有任何專業器具與設備時，利用這個方法完成了許多滿意的作品。

1. 準備與初始壓實：
    - 準備一個厚磅數的塑膠袋，將其切開成單張形式。
    - 將土塊放置工作桌上，並以手握拳敲打、打壓或輕摔至約 3 至 4 公分厚度 (圖 1, 圖 2)。
    - 再將敲打、輕摔過的土塊放置在單層鋪平的塑膠布上。
2. 擀壓與延展：
    - 用稍微粗重型的擀麵棍由土塊中心往四面方向滾動，施力需均衡 (圖 3)。
    - 塑膠袋可適時轉動方向，以便出力的方向可以均衡達到土塊各個角落 (圖 4)。
3. 翻面與二次延展 (核心技巧)：
    - 當陶板被擀壓到一定程度，感受到土沒有再延展時，將另一張單張塑膠布輕鋪在已桿平的陶板上並完全覆蓋。接下來同時抓住兩層塑膠布邊緣提起翻轉翻面 (圖 5)。塑膠袋可適時轉動方向，以便出力的方向可以均衡達到土塊各個角落 (圖 4)。
    - 將上方的塑膠布撕開，並繼續從陶板中間向四面八方繼續桿開陶板 (圖 6)。
    - 技術原理： 翻面改變了陶板內部的結構應力方向，有新的延展空間讓陶板再次延展，從而

獲得更大的延展空間。

4. 最終要求：可反覆操作上述技法，以達到需求的理想厚度。需注意桿動時施力的方向與力道需要均勻。

1.3 陶板機製作陶板 (Slab Roller Techniques)

・單向滾動與應力控制： 陶板機朝單一方向滾動，會在陶板內部形成單向的應力與纖維方向，導致乾燥時易出現單向的彎曲。

解決方案：「所以必須多次轉換軸向進行滾動，以免製作作品時會有彎曲的現象出現」。創作者必須在達到最終厚度前，將陶板擺放方向轉換 90 度軸向，重複進行滾動，以平衡陶板內部的應力結構。

・塑膠布的輔助應用：利用塑膠布鋪墊在陶板下方輔助，便利陶板在轉動方向時移動，並避免與與滾筒或檯面黏連 (圖 7)。

1	2	3	4
5-1	5-2	6	7

圖 1 手握拳敲、壓或輕摔陶土
圖 2 重複敲、壓或輕摔並將陶土放在塑膠布上方
圖 3 用擀麵棍往四方均衡施力
圖 4 適時轉動塑膠袋，出力均衡推往四方
圖 5-1 感受到土沒有延伸時，用塑膠布完全覆蓋土面
圖 5-2 抓起兩層塑膠袋邊緣並翻面
圖 6 翻面後，揭開上方塑膠布，繼續往四方推開陶板
圖 7 在陶板下方鋪墊塑膠布，輔助陶板轉 (移) 動

1.4 陶板硬度的科學分級與中英文術語

陶土的水分含量 (Moisture Content) 影響陶板的軟硬度，決定了陶板應用技法的可操作性。

・核心技術論點： 選擇合適的硬度階段進行操作，是為了平衡塑形需求與避免收縮應力集中。

表 1：陶板硬度各階段特性與應用技法

硬度階段	中文術語	英文術語 (參考)	陶板特性	主要應用技法
I. 極軟	剛桿好的陶板	Soft Slab	含水量高，極具延展性和可塑性。	肌理壓印、弧面塑形、自由彎曲。
II. 中硬	皮革硬度陶板	Leather-hard Slab	結構強度開始建立。可精準切割、磨光、接合。	精密切割、幾何組合、修坯。
III. 極硬	乾燥陶板	Bone-dry/ Greenware	幾乎無水分，結構脆弱。	表面細節修飾、釉下彩之施用。

1.5 陶板硬度與收縮率的量化分析：微觀結構與塑性極限

陶板的硬度分級並非僅依賴感官判斷，其背後涉及陶土的微觀結構與水分含量的量化物理變化。陶土顆粒主要由細小的片狀結構組成，這些片狀結構間的水分是決定陶土塑性與延展性的關鍵。

・水分的三種形態與作用機制： 陶土中的水分可分為三類，它們在不同硬度階段的作用不同。

- 自由水： 填充在陶土顆粒之間的空隙中，形成潤滑劑。在軟性陶板階段含量最高，賦予其高延展性。
- 塑性水： 附著在陶土顆粒表面，形成一層水膜。正是這層水膜使顆粒能互相滑動而不分離，定義了陶土的塑性 (可塑性)。
- 吸附水： 陶土完全乾燥後仍會殘留的微量水分，其去除需要高溫，影響燒製初期的強度。

・塑性極限的技術定義：軟性陶板在乾燥過程中，當自由水開始大量蒸發，陶土體積開始收縮，達到收縮極限後，陶土便進入皮革硬度階段。

- 軟性陶板 (Soft Slab)：陶土含水量高於液體極限 (Liquid Limit)，片狀結構間的自由水足以提供巨大的滑動空間。此時陶板具有高延展性，低結構強度。
- 皮革硬度陶板 (Leather-hard Slab)：陶土含水量介於塑性極限 (Plastic Limit) 和收縮極限之間。此時自由水已大部分蒸發，陶土顆粒緊密排列，片狀結構間的水膜仍能提供黏性，但幾乎沒有延展性，結構強度高。任何試圖彎曲的動作都會導致顆粒間的應力超過水膜的黏合力，從而產生不可逆轉的裂縫。

・收縮應力的技術控制：

各向異性收縮 (Anisotropic Shrinkage)：由於陶土顆粒在擀壓或陶板機滾動時，會沿著滾動方向排列 (如前所述的單向應力)，這導致陶板在擀壓方向的收縮率會略微不同於垂直擀壓方向

的收縮率。若處理不當 (如 1.3 節所述未多次轉換軸向)，這種不一致的收縮就是導致彎曲變形的主要原因。

我在塑膠袋成型法中強調的「翻面與二次延展」，其科學目的正是透過改變擀壓方向，主動破壞陶土顆粒的單向排列，促進各向同性收縮，從而在巨觀上確保陶板在乾燥時能更均勻地收縮。

貳、軟性陶板的表現性技法 —— 質感與曲面

2.1 軟性陶板的「可彎曲性」與「無裂痕操作」

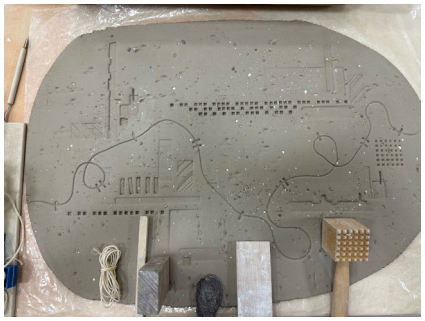
軟性陶板 (階段 I) 擁有極高的含水率和延展性 (Ductility)，使其可以在大幅度彎曲、扭轉時，實現無裂痕操作。創作者可以利用這種特性來實現有機的、流動的或大幅度起伏的曲面。

- 限制： 缺乏結構強度，必須依靠模具或外部支撐來輔助維持形狀。(關於成形技巧，接下來會有更詳細的說明)

2.2 壓印、肌理與質感 (Texture and Impressing)

陶板技法允許創作者在陶板切割成形前，先進行豐富的表面處理，這是加入個人風格的創作表現關鍵 (圖 8-1)。

- 圖案壓印 (Imprinting)： 壓印需在陶板處於濕軟狀態 (Soft Slab) 時進行：「可以以手邊現有物品的形狀直接滾動、壓印在土上」(圖 8-2)。切切注意，太硬 (乾) 的土壓印時會出現裂痕，所以在陶板面上進行的任何壓印動作都需在陶板濕軟的時候進行。
- 海綿之應用陶板造型技法分析：利用大塊海綿提供緩衝基底之陶板應用。
  - 操作描述： 將軟性陶板放在一塊大塊海綿的上方，然後利用工具或手施加壓力，進行繪製或壓印圖形線條等 (圖 9)。
  - 技術原理： 海綿提供的柔軟、彈性且均勻的支撐，避免了硬桌面直接反作用力，並能均勻分散壓力，使壓印圖案產生浮雕般的層次感，並防止底層產生微小裂痕 (圖 10)。



8-1 | 8-2 | 9 | 10

圖 8-1 在陶板切割成形前進行表面處理
圖 8-2 使用身邊物件在陶土上壓圖案
圖 9 將軟性陶板放在大塊海綿上緩衝陶板基底
圖 10 海綿均勻分散壓力，避免硬桌面的反作用力及底層微小裂痕

2.3 海綿基底對壓力傳導的影響：深度分析

我獨特的「海綿基底壓印法」，是軟性陶板技法中一項精妙的應用技術，它涉及材料科學中的應力與應變曲線原理。

- 傳統硬基底壓印的限制： 當軟性陶板置於石膏板或木板等硬基底上進行壓印時，工具的壓力會導致陶土顆粒向周圍和下方擠壓。由於下方基底是硬的，壓力會瞬間達到極限並產生強烈反作用力，迫使陶土的片狀結構在底層迅速拉伸，極易產生隱藏的微裂縫。
- 海綿基底的緩衝與分散機制：
  - 壓力傳導曲線的優化： 海綿作為一種彈性多孔介質，能夠吸收並延緩工具傳遞給陶板的壓力。這使得壓印壓力不是瞬間達到峯值，而是平穩上升。這給予了陶土片狀結構充足的時間，以平滑地重新排列，而不是被瞬間撕裂。
  - 當工具 (如手或木筆) 在陶板表面繪製或壓印時，海綿在壓印點下方會產生局部的彈性凹陷。這種凹陷使得壓印區域的應力能向周邊的未壓印區域緩慢分散，防止壓力過度集中在壓印圖案的邊緣。
  - 由於海綿在壓印點下方被擠壓，陶板被壓入海綿的程度會比硬基底更深。這不僅增強了圖案的深度，同時也給予圖案周圍的陶土邊緣提供了一種向上的「承托力」，使圖案邊緣線條更為柔和、立體感更強，形成視覺上的浮雕效果。
- 肌理的視覺語彙與光影： 我利用此技法創造的肌理，往往帶有筆觸的流動性和材質的呼吸感。深邃的壓印在燒成上釉後，能捕獲釉藥流動時產生的色彩變化與光影對比，突顯作品中的空間層次與手作痕跡。

2.4 軟性陶板與模具的結合 —— 曲面造型 (Draping and Slumping)

- 彎曲陶板與硬度要求： 若要創造特別的曲面造型，彎曲陶板也必須在濕軟的狀態時進行，以免裂開。
  - 成形方式： 陶板可依附在圓筒的弧度面上施作成形 (圖 11-1)，或利用任何現成具有弧度形狀的 現成物作為模具，塑造達到陶板曲線、彎曲、凹凸及弧度等需求 (圖 11-2)。
- 操作時序：在此提醒，圖案壓印或彎曲定型完成後，必須等待陶板乾燥到皮革硬度 (Leather-hard) 時，才能進行下一步的裁切與組裝操作，以確保定型弧度不會在結構操作中被破壞 (圖 11-3)。

11-1 | 11-2 | 11-3

圖 11-1 陶土依附圓筒弧面成形
圖 11-2 利用現成具有弧度的現成物形狀為陶板塑形
圖 11-3 等待陶板乾燥到皮革硬度進行下一步裁切與組裝

參、皮革硬度陶板的精密組構 —— 幾何與結構

3.1 皮革硬度陶板的「精準性」與「結構穩定性」

皮革硬度陶板 (階段 II) 是陶板技法中用於結構建立與精準接合的黃金階段。

- 技術特點： 此階段的陶板具有極高的形狀記憶性。它能承受精確的裁切、搬動和接合操作，而不會出現軟性陶板的塌陷或變形問題。
- 時機判斷： 觸感微涼，但手指輕壓不會留下痕跡；可被銳利的刀具切割，切口平整。

3.2 皮革硬度陶板的二次表面造型處理

雖然軟性陶板是壓印肌理的最佳階段，但皮革硬度陶板因其結構穩定性，也適用於特定的表面造型處理，尤其是一些需要精準線條、淺層雕刻或嵌合的裝飾 (圖 12-1, 圖 12-2)。

- 精細刻劃與線條：由於皮革硬度的陶板的表面堅固，刀具或針筆可以刻劃出極其精準、邊緣清晰的線條或幾何圖案。這適用於需要表現設計圖或建築圖紙精確感的作品 (圖 13)。
- 淺浮雕與修飾：可以利用刮片、修胚工具等，在皮革硬度陶板上進行淺層質感處理，創造出浮雕或凹陷的效果。這種處理不會影響陶板的整體結構強度。

12-1
12-2

圖 12-1 達到皮革硬度的陶板適合進行精準線條、淺層雕刻或嵌合裝飾 1
圖 12-2 達到皮革硬度的陶板適合進行精準線條、淺層雕刻或嵌合裝飾 2

・壓印限制與可能：雖然此階段不適合大面積壓印，但可利用印章工具、具硬度的小工具等物品進行面積小、局部的壓印效果，在表面留下痕跡而不破壞陶板內層結構，適用於陶板面上產生豐富凹凸變化的質感效果。

圖 13 在達到皮革硬度階段的陶板上精細刻劃的作品

3.3 陶板的接合技術：刻劃與泥漿 (Score and Slip)

陶板接合必須遵循「刻劃與泥漿」原則，確保兩片陶板能夠重新結合為單一、收縮一致的整體。

・刻劃 (Scoring)： 在接合面上刻劃出深度和密度足夠的紋路，以最大化表面積，供泥漿滲透，以達到可以接著的濕度。

・泥漿 (Slip) 配方與作用機制： 必須使用與陶板土質相同、硬度相近的陶土調水製成適當的濃稠乳狀，作為陶土的粘合劑，太稀或太濃均不適當。

・施壓與收縮統一： 接合後需施加均勻壓力，可用拍打加壓，確保兩片陶板緊密接觸，並在乾燥階段與陶板本體保持一致的乾燥速度。

3.4 接合技術深化：泥漿配方、作用機制與強度測試

皮革硬度陶板的接合是將單一平面提升為複雜體積的關鍵一步，而泥漿是決定接縫處強度的決定性因素。

・泥漿的最佳配方與濃度： 專業陶藝實踐中，泥漿不應只是單純的水和陶土。為了增加其黏著力與收縮一致性，建議使用時注意：

  ▫ 原料一致性： 必須使用與陶板相同的土質，確保乾燥與燒製時的化學 / 物理收縮率完全一致。

  ▫ 添加物 (視情況不一定需要添加)：為了增強黏著力與工作性，常在泥漿中加入少量如白醋 (可降低泥漿的流動性並增加黏度) 或矽酸鈉 (作為解凝劑，增加泥漿穩定性) 等材料。

▫ 最佳濃度：泥漿應保持在濃稠適宜的乳狀，含水量略高於陶板本身。過稀的泥漿容易被皮革硬度陶板迅速吸收，導致接縫處乾燥過快；但過濃則難以滲透到刻劃紋路中。

・泥漿的作用機制：泥漿的作用是「橋樑」與「潤滑劑」的結合。

▫ 潤滑與滲透：泥漿中的水分重新潤濕了皮革硬度陶板刻劃處乾燥的顆粒，使其恢復微量的塑性。泥漿顆粒滲入刻劃出的紋路中，形成機械互鎖 (Mechanical Interlocking)。

▫ 化學鍵合：泥漿乾燥後，其顆粒與陶板本體的顆粒緊密結合，在燒製過程中，泥漿層與陶板本體熔融成一個單一、連續的陶瓷體。

・強度測試與誤差控制：在製作大型結構前，創作者應對所使用的泥漿和接合方式進行測試。

▫ 接縫乾燥測試：觀察乾燥過程中接縫處是否有細微開裂或鬆動。

▫ 接縫燒製測試：將測試片燒製後，以物理方式破壞，理想的接合應力破壞點應發生在陶板本體，而非接縫處。

3.5 多邊形立體結構的「切角器」與「角度計算」(圖 14)

陶板技法在構築幾何形體時的精確性，依賴於對接合角度的精確計算和切割。

・統一計算公式： 欲組成 N 邊形的柱狀體，每片陶板的切角應為：

總組合片數 (N) 內側夾角 =1/2(360° /N)

・實例應用 (技法參照)：

▫ 三片組合 (三角柱體，N=3)： 每片陶板切角為 1/2 X 120° = 60° (圖 15-1, 圖 15-2)。

▫ 四片組合 (四方柱體，N=4)： 每片陶板切角為 1/2 X 90° = 45° (圖 16-1, 圖 16-2)。

▫ 六片組合 (六邊柱體，N=6)： 每片陶板切角為 1/2X60° = 30° (圖 17-1, 圖 17-2, 圖 17-3)。

▫ 多片組合：不同角度切割的多片組合：(圖 18-1, 圖 18-2)

透過這種對皮革硬度陶板的精密控制與幾何切割，可以實現了我的作品中理性、堅實的建築語彙與結構秩序。

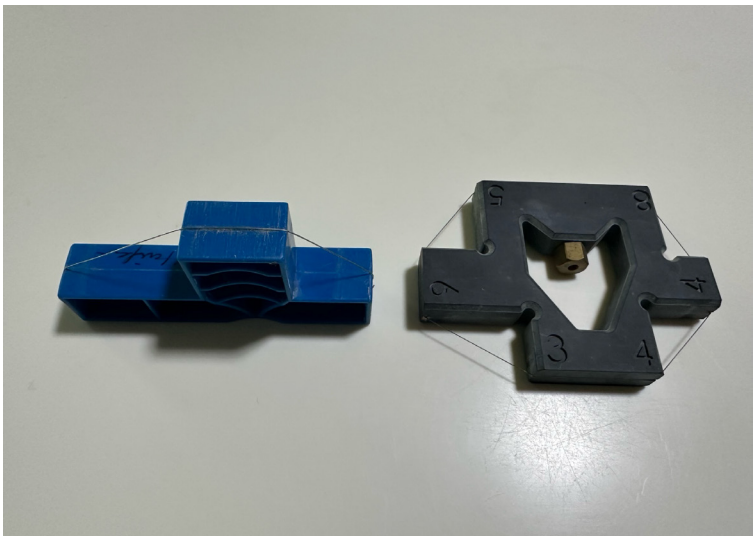


圖 14 多邊形立體結構

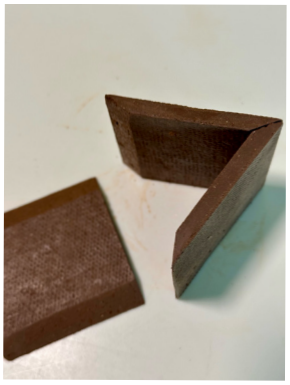


圖 15-1 組合三片陶板的角度

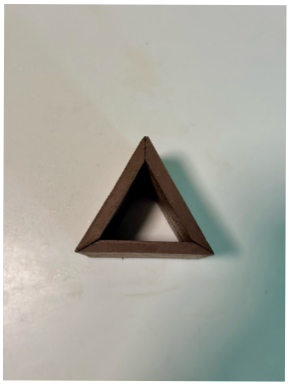


圖 15-2 三片陶板組合成形

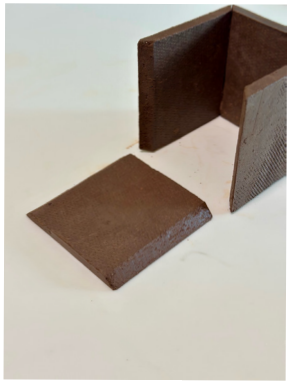


圖 16-1 組合四片陶板的角度

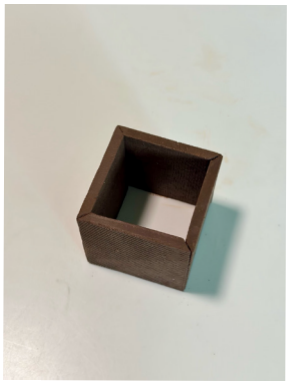


圖 16-2 四片陶板組合成形

圖 17-1 組合六片陶板的角度

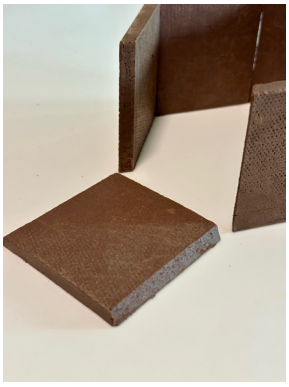


圖 17-2 六片陶板組合成形

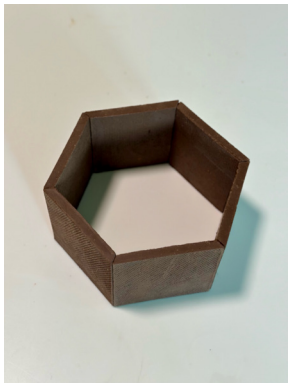


圖 17-3 六片梯形陶板組合成形

圖 18-1 不同角度切割的多片組合 1

3.6 角度切割技術：校準、誤差控制與大尺寸組裝

圖 18-2 不同角度切割的多片組合 2

在製作如《塔樓系列》的幾何形體時，切割角度的誤差控制至關重要，因為即使微小的角度偏差，在多片接合後也會被放大。

・工具與校準：

▫ 切角器 (Bevel Harp Cutter)： 這是專門為陶板製作精確斜角的切線必備工具。需定期校準刀片角度，以確保 45°、60° 等切角絕對精確。(圖 14)

▫ 量角器與模板：對於複雜的多邊形 (如七邊形角 25.7°)，則需製作高精度模板或使用數字量角器來輔助標記。

・大尺寸組裝的垂直度與平面性：

▫ 底部基準面：大型陶板結構必須在絕對平坦且水平的基準面上進行組裝。石膏板因其平整度和吸濕性，常被用作組裝檯面。

▫ 垂直校準：組裝四方柱體等高聳結構時，必須使用水平儀和垂直量規確保垂直面的精確度。任何角度上的輕微傾斜，在高度累積後會導致結構失穩。

▫ 支撐系統：組裝過程中，必須利用快速拆卸的內部支撐系統，例如 L 形或 T 形的木條，從內部暫時固定，以對抗陶板自重產生的剪切應力。

3.7 大尺幅陶板的支撐與防止坍塌 (Bracing and Support)

對於大型或高聳的陶板結構：

- 內部支撐物：使用木板、紙板或石膏製成的臨時支撐物來固定內壁，以對抗重力與收縮應力。
- 應力釋放孔：在大型封閉結構的頂部或底部開設應力釋放孔，以利內部乾燥均勻，並在燒製時釋放蒸汽。

肆、陶板技法的美學與創作思維

4.1 陶板與拉坯的異同：裁切、拼貼與形體限制的解放

陶板技法與拉坯 (Wheel-Throwing) 作為陶瓷藝術的兩大主要成形手段，各有其美學與技術上的邊界。拉坯的特性源於陶輪的迴轉軸心，追求形體的圓滿、對稱與連續的流暢感，形體往往受制於迴轉半徑與向心力。

相對地，陶板技法的美學核心在於平面性、裁切性、轉折性與拼貼性。

表 2：拉坯技法與陶板技法的美學特質與藝術表達分析表

技法	關鍵詞彙	美學特質	藝術表達
拉坯	迴轉、圓、軸心、流暢	內斂、平衡、器皿感	傳統、功能、圓滿
陶板	裁切、拼貼、轉折、棱角、平面	結構、空間、建築感	當代、雕塑、幾何

我的創作思維正是利用了陶板的這些特點，可以成功地解放了傳統器形的限制。我不再將陶土視為一個必須被均勻拉伸的整體，而是視為可以被解構、重新建構的「平面模組」。

- 平面性的應用：陶板保留了製板時的平面特性。我將這些平面視為畫布、牆體或空間的透視感。
- 裁切與轉折：透過皮革硬度陶板的精確裁切與接合，創造出銳利的稜角和清晰的體積轉折，賦予作品堅實的建築語彙與結構秩序。

4.2 我的空間哲思：創造空間造形的內、外呼應與視界的位移意象

我將陶板的結構性優勢與軟性陶板的表現性肌理結合，創造出獨特的空間哲學。例作：平行四邊形的三次元 (圖 19); 方圓之間 (圖 20); 樓塔 I(圖 21); 樓塔 II(圖 22); 以夜空為背景的輪廓 (圖 23) 及近期的位移的視界系列 (圖 24-1, 圖 24-2, 圖 24-3) 等作品呈現。

結構與肌理的對話：我常在堅固的幾何結構 (皮革硬度陶板) 上，加入富有筆觸與手感的肌理 (軟性陶板)。這種軟硬、理性與感性的對比，使得我的作品充滿了張力與生命力。

・位移的視界系列」(圖 24) 的位移意象：我喜歡在平面結構中，以窗、門、開口等符號來探討內外空間的關係。這些元素常以非傳統、錯位或抽象的方式呈現，例如：

- 空間的重疊與穿越： 陶板的拼貼特性使得複雜的空間穿透與重疊成為可能，打破了傳統陶塑單一實體的限制。
- 結論：我運用陶板的平面與裁切性，創造了「結構內的非結構性」，使得觀者對作品中呈現的空間、時間、甚至記憶產生位移的感受。

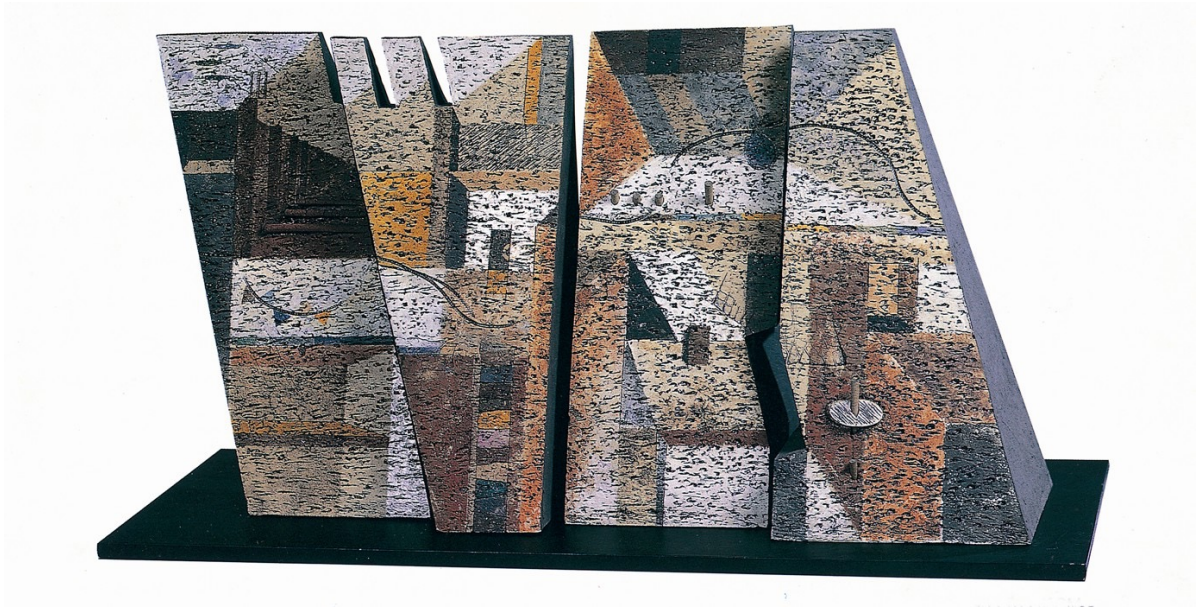
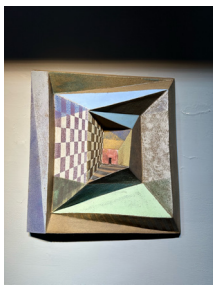


圖 19 平行四邊形的三次元

圖 20 方圓之間

圖 21 樓梯 I

圖 22 樓梯 II



23	
24-1	24-3
24-2	

圖 23 以夜空為背景的輪廓
圖 24-1 位移的視界系列 I
圖 24-2 位移的視界系列 II
圖 24-3 位移的視界系列 III

4.3 陶板技法的裝飾性與肌理表現

陶板成型法為裝飾提供了靈活的時機與媒介。

- 軟性陶板階段的裝飾： 適用於壓印、揉入其他材料、滾動肌理等具有深度或立體感的裝飾。這類裝飾在陶板結構成形前完成，能保證裝飾圖案的完整性 (圖 27)。
- 皮革硬度階段的裝飾： 適用於精細刻劃、淺浮雕、泥漿繪製等需要穩定結構支撐的裝飾。此階段的陶板表面堅硬，能精準控制線條的深度與方向。

我的作品中，無論是手感的筆觸壓印，還是結構的幾何線條，都是裝飾與成形技法高度整合的成果，最後呈現想像的空間。

4.4 美學論述深化：理性幾何與感性肌理的辯證關係

我的陶板作品體現了結構美學中一種深刻的「辯證關係」：即理性 (結構) 與感性 (肌理) 的對話與衝撞。

- 理性結構的語彙： 皮革硬度陶板精確組構而成的柱體和棱角，代表著客觀、永恆、秩序與人為的控制，這是受到極簡主義與建築美學的影響。這種結構為作品奠定了嚴謹的骨架。
- 感性肌理的滲透： 軟性陶板承載的筆觸、壓印、以及不同大小的如窗如門的塿空邊緣，則代表著主觀、時間、記憶與生命的流動。這些肌理打破了幾何的僵硬感，將「器物」轉化為「場域」。
- 辯證的張力：作品的藝術張力，正來自於這兩者的並置：
  - 強硬的 45°切角結構，承載著猶如水墨筆觸般的柔軟肌理，如作品：三角樓塔與四角樓塔等作品 (圖 13)。
  - 平整的陶板表面上，卻出現了刻意錯位的、非功能性的窗或門，暗示著視角的位移與空間的迷失。

這種辯證關係，使得作品超越了純粹的技術展示，進入了空間哲學與心理學的範疇，邀請觀者在堅實的結構中尋找流動的生命。

4.5 我個人三個系列作品的造型原理與技法說明及創作理念

我以創作系列呈現陶板技法的各種造型原理，並創作多件作品，企求在技法上達到成熟，進而引入美學，期望能傳達出我的創作理念。

我介紹三個作品系列，各自展示了陶板在結構、肌理、與空間應用上的不同重點，僅供參考：

1.《方圓系列》：柔性與剛性的轉化，源於中文字體字型，字型為『方』，字意為『圓』。(圖 20)
   - 造型原理： 探討東方哲學中「方」與「圓」的對立與統一。天圓地方，天與地之間，就是人間，我對人、事、物的思考以非具象的圖像刻畫在作品中。
   - 技法應用： 核心是軟性陶板的應用在作品的肌理圖案。隨後將這些柔性曲面與皮革硬度陶板製作的直線、平面進行對接。
   - 視覺效果： 呈現出曲面和平面之間的自然過渡，體現了形體上的張力與和諧。
2.《塔樓系列》：幾何秩序與建築語彙 (圖 21, 圖 22)。
   - 造型原理：聚焦於建築的垂直性、結構的疊加與空間的推理。是我對空間的想像，在推疊中，我將天地的色彩與我想像的故事，緊扣於作品中。
   - 技法應用：核心是皮革硬度陶板的精密組構。應用 45°和 60°的精確切角，組裝成高聳、棱角分明的柱體或方盒。作品的體積感和結構穩定性是其特色。
   - 視覺效果：體現了對空間的佔有與垂直方向的延伸感，肌理主要用於強調結構表面的質感，而非破壞結構。
3.《視界系列》：平面裁切與空間位移 (圖 24-1, 圖 24-2, 圖 24-3)。
   - 造型原理：作品中以「窗」、「門」、等符號為媒介，探討內外、虛實、光影以及視覺的位移。

藉由視覺得移動，想像作品空間的大尺度結構，是我創作空間的慣常手法。

- 技法應用：利用皮革硬度的陶板，架構出凹凸形式有如建築透視空間的表現，並故意以非正交的角度裁切、拼貼，造成視覺上的錯位與不確定感，再以不同明暗程度的色塊表現出視覺上的錯置及產生的不同空間感的交織。
- 視覺效果： 創造出一種在理性結構中，卻充滿著主觀感知和空間流動的幻象。

伍、技術細節的延伸討論

5.1 陶板與異材質的結合與應用

當代陶藝趨勢中，陶板技法因其穩定和可預測的形狀，成為與異材質結合的理想基礎。

- 支撐結構的運用： 陶板製作的大型結構往往需要考慮在燒製後嵌入金屬、玻璃、木材等異材質。皮革硬度陶板的精確切割，使得預留精準的開口與鉸接點 (如螺栓孔) 成為可能。
- 材質對比： 陶板的粗獷質感或細膩肌理，與光滑的玻璃或金屬產生強烈對比，能增強作品的敘事張力。

5.2 不同土種在陶板技法中的表現差異

陶土的選擇直接影響陶板的製作與最終表現。藝術家必須根據陶土的特性，調整操作時的硬度判斷與技法選擇。

- 粗陶土 (Stoneware Clay)：含有較多粗顆粒 (Grog/Sand)，延展性較差，易在彎曲或擀壓時產生微裂紋，但結構強度高，適合製作厚重、肌理粗獷的大型陶板。
- 瓷土 (Porcelain Clay)：顆粒極細，延展性極高，適合製作極薄、形狀複雜的陶板。但其收縮率大且易於變形，對乾燥和燒製的控制要求極高。
- 收縮率管理： 藝術家必須計算所選陶土的乾燥收縮率與燒製收縮率，確保多片陶板在接合時能夠在收縮後保持幾何精確性。

5.3 陶板作品的乾燥與燒成管理：避免開裂

陶板作品的開裂問題，往往源於乾燥速度的不均一。

- 接合處的乾燥管理： 陶板接縫處 (特別是刻劃與泥漿接合處) 的水分通常高於陶板主體。必須在乾燥初期對這些接縫處進行緩慢、覆蓋式乾燥，例如用塑膠布條或紙巾暫時包裹接縫，使其乾燥速度趕上陶板主體，確保應力同步釋放。
- 大型陶板的均勻乾燥： 對於大尺幅陶板作品，應採用極度緩慢的乾燥方法，維持室內濕度穩定，並避免直接日曬或強風。有時甚至需要將作品封存數週或數月，以達到內部與外部水分的完全平衡。

5.4 陶板技法中的釉藥應用與限制

釉藥的選擇與施加方式，也必須考慮陶板作品的結構特性。

- 釉藥厚度與應力： 過厚的釉層會在冷卻過程中產生較大的張應力 (Tensile Stress)。在稜角分明或接縫處，這類應力可能導致釉裂或胎體開裂 (Crawling/Crazing)。
- 施釉方式： 大型、結構複雜的陶板作品通常不適合浸釉，而多採用噴釉、淋釉或筆刷繪釉的方式，以便精確控制特定區域的釉層厚度與效果。

陸、結論

6.1 總結陶板創作的核心技術

本文希望簡單地分享我個人在陶板創作的技法及其科學基礎，以陶土的硬度 / 濕度為核心，區分了軟性陶板的表現潛能與皮革硬度陶板的結構優勢。陶板陶藝的實踐，借著本文希望提供有興趣者對陶板創作能有初步的瞭解。文章中的論述，可能因為藉由作品的創作所描述的技法而有些重複，希望沒有造成閱讀上的困擾。最後，我希望對本文做一些結論：

1. 結構與肌理的完美整合：陶板創作可以將皮革硬度陶板的幾何理性結構 (如三角柱、四方柱的精確切角與接合) 與軟性陶板的感性表面肌理 (如海綿輔助壓印、手感筆觸) 融為一體，創造出既堅實又富有生命力的藝術語彙。
2. 技術的普及與創新：我所發展的「塑膠袋陶板成形法」以及對陶板機單向應力變形的控制，可以在設備條件限制下，去探索創新精神與實用智慧。
3. 空間哲學的突破：我運用陶板的平面性與裁切性，創造了窗、門、位移等語彙，成功地將陶板技法從單純的容器製造昇華為對空間、時間、與存在本質的哲學思考性探討。

6.2 陶板技法的未來發展與展望

隨著數位製陶技術的發展，陶板技法的未來趨勢將更加側重於人為的手感、材質的細節與技術的融合。陶板技法因其對材料特性的依賴，將持續作為藝術家進行結構探索、肌理表現以及與建築、環境藝術結合的重要基礎。我個人的經驗，為所有志在突破陶藝邊界、追求結構與表現性並重創作者，提供了初步的技術，當然更希望我的創作經驗能引導一些美學與哲學的啟示。

從青銅到陶土：三足器型的材質轉譯與成形方法

國立臺灣藝術大學工藝設計學系兼任講師 丁有彧

壹、前言

一、研究背景與問題意識

本研究延續自我的碩士創作論文《青銅意象的器物記事》(丁有彧，2020)。在那份研究中，我以器物作為理解世界的途徑，試著從文化與材料的角度去看待形體的生成。我在論文中提出，器物並不是被固定在某一種外形之中，而是在文化、材料與時間的交互作用下持續變動的生命體。這樣的觀察成為本研究的思想基礎，也讓我在面對古代器物時，不再以造型作為唯一的切入點。

青銅器作為文明早期的重要產物，其形制與功能一直擁有穩定而鮮明的文化位置。然而，當我以陶土回應青銅器的造形時，材料之間的差異立刻浮現。青銅依靠鑄造而凝固，陶土則在濕度、重量與支撐性的變化之間以時間為節奏生成。這些差異提醒我，不可能用同一套方法理解兩種材料。因此，我開始思考如何在當代陶土中重新理解古代器物的結構與精神。這個疑問既不是技法層面的困惑，也不是造型的模仿，而是一種對文化位置的提問，並促使我展開本研究。

二、青銅文化作為器物思考的起點

選擇青銅器作為研究起點，是因為它不僅屬於歷史，也代表了一套完備的文化語彙。在《青銅意象的器物記事》中，我曾以腹部的量感、足部的張力與耳部的方向性去理解青銅器的姿態。這些姿態並非任意的造型，而是古代工匠理解秩序、力量與世界觀的方式。青銅器的結構來自技術、功能與文化的共同推動，是一種內在有邏輯的存在。

然而，當我試圖在陶土中回應這些構件與關係時，才真正感受到兩種材料間的巨大距離。陶土的濕度會決定支撐點是否成立，乾燥會改變形體的傾向與重量，厚薄差異會產生不同方向的張力。青銅的穩定性在陶土中變成了一種不可預測的流動。正是這些材料的回應，使我開始重新審視造形的語法，進一步思考陶土能以什麼方式提出自己的量感、結構與方向。

三、從歷史觀看到材料探索的轉折

當我在青銅文化的研究中逐步累積視角後，視線不再只停留在器物的形制，而是轉向古代如何被理解與詮釋的問題。《青銅意象的器物記事》中也提到，青銅器的面貌會隨時代而變動。宋代以金石視覺整理古意，乾隆則以仿古工藝重新塑造文化想像。這些歷史片段讓我明白，古代並不是被保留下來，而是被重新講述與重新發明。

這樣的理解也回到我的創作現場。我開始意識到，既然文化的古代會因觀看者改變，那麼材料的古代是否也能因材料本身的特性而重新被看見。在一次次的實作中，陶土的濕度、重量與支撐性持續影響形體的生長方式。材料不再只是載體，而成為影響形體的重要推力。陶土不允許像青銅器那樣一次鑄成，也不會按照冶金邏輯建立結構。於是，造形必須回到材料本身，重新尋找通往形體的路徑。

在這些反覆的操作與思考之間，「材質轉譯」逐漸浮現為本研究的核心概念。我開始以關節作為形體的起始點，以土球建立材料的均質狀態，讓陶土能以自己的方式生成結構。青銅器的精神並未被複製，而是在陶土的物性之中找到新的樣貌。

四、本文定位與研究方向

作為全文的開端，我希望先確立自己觀看器物的方式。青銅器之所以成為創作與研究的起點，是因為它讓我看見器物不只是形體，而是一種姿態、一種文化在材料中留下的痕跡。

這樣的理解延續自我的碩士論文《青銅意象的器物記事》。在論文裡，我試著描述器物如何在文化與材料之間來回呼吸，而不是被固定在某種單一形貌裡。如今回到陶土的現場，材料的反應、濕度的變動、乾燥的時間差，都再次提醒我：形體不是被塑造出來，而是在材料的語言裡慢慢長成。

因此，本研究並不是想重現古代，也不是要為青銅器找到某種等值的替代，而是希望理解材料如何回應文化、形體如何因材料而改變。我期待在陶土的可塑性與青銅的結構精神之間，找出一種屬於當代的器物生成方式。

接下來的章節，將沿著這份理解前行：從歷史進入材料，從閱讀進入實作，讓形體在思考與操作之間逐漸被看見。

貳、宋代：以金石學重建古代，復古的目的不是懷舊，而是文化再造

本章關於宋代金石學、古器研究方法與文化再造的論述，主要參考《青銅器與宋代文化史》(陳芳妹，2016)，其中的研究視角與歷史分析構成本章內容的重要基礎。以下內容並非對文獻的重述，而是在其框架下整理、延伸並轉化為本研究所需的文化觀察。

一、金石視覺與青銅器的再閱讀

宋代金石學的興盛，使青銅器在新的文化視野中被重新閱讀。文人士大夫透過拓片、器物圖譜、銘文考釋與制度編年等方法，建構出一套理解古代器物的知識系統。青銅器因而不再僅是歷史遺存，而成為文化象徵、思想材料與知識建構的媒介。

《青銅器與宋代文化史》指出，宋人的古器研究具有高度「詮釋性」，而非「還原性」。換言之，宋人並不追求重建古物的原貌，而是在分類與考釋的過程中，使古代器物被納入宋代的知識體系，成為可被引用與依循的文化文本。青銅器在宋代因此呈現雙重身份：既是古物本身，也是宋代文化思想的寄託。

金石學以青銅器、石刻與金文為主要研究材料，透過形制、紋飾與銘文的分析，建立對古代制度與宗法秩序的理解。宋代歐陽修、呂大臨推動以拓片與圖錄保存古物，使青銅器首次以「視覺文本」的方式進入文化世界。清代乾嘉學派更進一步以考據學深化金石學，「以實物為證」成為主流，使古器研究從宋人的文化詮釋進展為制度化的實證研究。

這套從宋代開展、在清代成熟的金石體系，不僅奠定了對青銅器的系統理解，也成為清代宮廷仿古審美的重要思想基礎。乾隆皇帝的「詠贊師古」意識，即由宋代的金石視覺與乾嘉考據學共同形塑，使青銅器在文化意義上被再次建構與放大。

二、宋代對「三代」的文化建構

透過金石活動，宋代逐漸將商、周視為「理想化的文化起源」。青銅器在這一框架中，不僅被視為古代禮制的物證，更成為確立當代文化價值與政治正統的依據。

《青銅器與宋代文化史》指出，宋代的古器意象是一種「詮釋過的文化景觀」，並非對歷史事實的直接再現。文人透過器物圖譜與金石錄，使青銅器的形制、紋飾與銘文成為論述文化的材料，從而將「三代」轉化為具有規範性的文化理想。在此背景下，所謂「三代」不再只是過去，而是一套經過宋人選擇、整理並賦予現代意義的文化模板。

三、復古行動作為文化敘事策略

筆者進一步觀察宋代文人的復古行為後，認為其背後具有明確的文化動機。透過整理青銅器制度、序列與功能，宋人得以在政治與思想層面建立文化秩序，使青銅器成為支撐道統、禮制與正名的象徵基石。整體復古行動呈現三項文化特徵：

(一) 以古代為規範建構當代的文化價值：古器不僅是資料，更是論述當代「何謂正統」的依據。

(二) 以圖像化方式重建古代：透過譜錄與繪圖，古代形象得以被固定，並在文化中廣泛傳播。

(三) 以詮釋性方式「再造古代」：古器在詮釋中被賦予新的意義，而不等同於歷史本身。

筆者從此理解到，青銅器的形制與文化意義會因觀看者的時代需求而轉變。這對筆者後續的創作思考具有關鍵影響。

四、從文獻整理到創作啟發

宋代面對古代的方式啟發了當代創作的另一種思考：青銅意象不必被視為需要「復原」的歷史，而是可被重新閱讀的文化語言。青銅器的重要性並不完全來自其形制，而是來自於它如何在不同時代獲得新的意義。由此延伸出三個核心問題：

(一) 為何青銅器在歷史中反覆被詮釋？

(二) 為何某些形制能跨越不同時代而持續生成意義？

(三) 當代陶土是否也能以自身的材料特性參與此文化流動？

這些問題逐漸形成「文化轉譯」與「材質轉譯」的創作觀點核心。不再追求模仿青銅器的形貌，而是關注材料如何參與文化的再敘述，使青銅器的結構、姿態與精神在陶土中以新的方式被生成。

參、清代乾隆：以仿古為文化治理，工藝作為政治敘事

本章內容主要參考《清乾隆時期仿古青銅器式玉器造形分析》(林彥漢，2025)，藉由該論文對仿古玉器、材料轉換與宮廷工藝制度的研究，重構乾隆朝如何以仿古作為文化治理策略，並透過工藝語言重新組織古代形象。以下內容並非文獻的重述，而是在此基礎上延伸為本研究所需的文化脈絡分析。

一、仿古制度的建立與文化治理的目的

乾隆時期的仿古工藝具有高度文化指向性，並非單純出於美學興趣。乾隆帝以仿古作為文化治理的一部分，透過宮廷工藝體系重建古代禮制與文化正統的形象。內務府造辦處在皇帝指示下大量

製作仿古玉器、仿古銅器與仿古掐絲琺瑯器，使古代器物形制在乾隆朝以工藝的方式被重新呈現。

《清乾隆時期仿古青銅器式玉器造形分析》指出，乾隆的仿古行動具有明確政治目的：透過再現「三代」形象，使清代統治者在文化象徵層面與古代建立連續性。仿古因此不只是審美興趣，而是一種文化治理策略，透過詮釋古代來形塑帝國的文化位置。

二、御製詩、禮器序列與文化層級的再建構

乾隆帝對仿古器物的參與最具代表性的方式是御製詩題寫。《清乾隆時期仿古青銅器式玉器造形分析》顯示，凡附有御製詩的仿古玉器，多以商周禮器為原型；未附御製詩者則多模仿漢代或民間器型。這種差異並非偶然，而是反映乾隆對文化層級的再組織。筆者在分析此現象時，觀察到三項特點：

(一) 禮器被視為文化核心的象徵性材料：商、周禮器作為古代政治秩序與文化正統的標誌，在乾隆的文化敘事中被特別凸顯。

(二) 御製詩形成新的文化框架：御製詩不只是題詞，而是乾隆直接介入器物詮釋的方式，使古器在宮廷語境中獲得新的意義。

(三) 古代原型在清代被重新組織：仿古器不再是歷史形制的呈現，而是成為清代文化政治的符號。

透過這套視覺與語言體系，乾隆以器物重新建構文化階序，並以工藝語言強化統治正當性。

三、模仿與再造：工藝如何成為政治敘事

乾隆時期的仿古玉器顯示「仿古」並非模仿，而是透過材料轉換重新編寫古代文化。這些玉器雖以商周青銅器為藍本，但材質多為和闐玉，形制、比例與紋飾也與原器有明顯差異。所呈現的並非古代的原貌，而是一種經過宮廷詮釋後的「再造古意」。

《清乾隆時期仿古青銅器式玉器造形分析》指出，乾隆的仿古核心不在技術復刻，而在於文化意象的再製。古代形制的重現成為帝國文化工程的一部分，用以建構「理想化的古代」並服務清代的政治敘事。

乾隆所追求的古代並不是歷史上的古代，而是可為他所用的古代。這些器物往往融合不同時代與材質來源，只要能回應乾隆的審美與政治目的，便能被納入「古代」的範疇。工藝在此成為文化敘事的媒介，使古代成為一種可被重新組裝與再書寫的象徵語言。

在乾隆二十五年 (1760) 控制新疆後，大量和闐玉進入宮中，使大型玉器的製作成為可能。這些珍貴且工序繁複的仿古玉器象徵帝國疆域的擴張與國力的彰顯。同時，面對當時流行但被視為庸俗的「時樣玉器」，乾隆以仿古作為「扭轉時風」的審美策略，使宮廷美學向「古雅」靠攏，而這份古雅本身也是乾隆所重新塑造的古代。因此，乾隆朝的「仿古」應被理解為政治性再造行為，而非歷史復原。

四、當代創作者的觀看位置：由政治詮釋回到材料本身

乾隆的仿古工藝顯示，器物的意義會隨時代與文化脈絡而徹底轉變。古代並非固定的歷史，而是可被重新定義的文化資源。這也讓當代創作者在引用青銅意象時必須意識到自身的位置：與其追求形制的復原，不如理解古代如何在不同時代被重寫，理解器物如何成為文化語言。由此產生的創作觀點在於：

青銅意象並非模仿的對象，而是材料語言中重新建立的可能。當代陶土不是青銅的替代品，而是另一種文化生成的途徑；材料與文化本身都能參與對古代的再敘述，使青銅器的結構、姿態與精神得以以新的方式在陶土語境中重生。

本章對乾隆仿古文化的整理，不只是歷史觀察，而是為接下來的「材質轉譯」奠定思考基礎，讓青銅意象在當代創作中不再被視為歷史形制，而是作為材料、文化與創作者共同生成的新語彙。

肆、從青銅意象到文化轉譯，再走向材質轉譯

一、青銅符號、器物語彙與創作意識的形成

與青銅器的第一次相遇，是被其形制、結構與文化象徵所吸引。青銅器的造形並非隨機，而是古代禮制、權力與秩序的具體呈現。腹部的量感、口沿的張力、足部的位置與紋飾的節奏，都映照著古人如何透過器物表達他們的世界觀。

因此，在面對青銅器時，我不曾將它視為僅供模仿的形式，而是視為一種具有文化深度的器物語言。它提供的不只是外在造型，而是一個理解文化結構的入口，使我得以重新思考器物的內涵與生成方式。

二、文化轉譯：從形式挪用到文化位置的重新建立

透過對宋代金石學與乾隆仿古工藝的研究，我逐漸理解古代器物並不是靜止的形象，而是會隨時代被重新定義。宋人以金石學重建理想化的古代，乾隆則以仿古工藝塑造文化正統性。這些現象說明：

(一) 古代形象是一種文化建構。

(二) 器物意義會依時代被重新編碼。

(三) 觀看者的位置會創造新的古代。

作為當代創作者，我所理解的青銅器也必然帶有「今天」的文化視角。我面對的不是歷史上的青銅器，而是一個經由當代知識與創作經驗重新理解的青銅意象。

因此，文化轉譯不再是複製，而是站穩自身位置，在今日的材料與文化背景中重新建立與古代器物的對話方式。

三、材質轉譯：讓材料參與文化的再敘述

當我真正回到陶土創作現場時，逐漸意識到要回應青銅意象，並不是複製形制，而是讓材料本身參與文化的重述。如同乾隆以玉仿青銅器的方式，他並非追求金屬工藝的再現，而是利用玉材的質性、地位與象徵，為古代形制賦予新的文化意義。

青銅以鑄造完成，形體在冷卻瞬間確立；陶土則需經歷濕軟、半乾到乾燥的不同階段，每一階段都會改變形體結構。青銅呈現的是固定、確定與重量；陶土提出的，則是生成、調整與未完成的可能性。

青銅的結構是被一次性定義的，而陶土的結構則在過程中不斷被材料狀態所改寫。這些差異讓我理解，要在陶土中回應青銅精神，必須回到陶土的物性，使材料自行提出新的結構邏輯，而不是沿用青銅的鑄造原則。

因此，「材質轉譯」並不是把語彙從一個材料搬到另一個材料，而是讓青銅所承載的文化性在陶土裡以不同方式重生。形體或許不同，但精神可以透過材料的生成過程獲得新的生命。

四、土球作為回應場域：材料與創作者的共同生成

選擇「土球」作為三足器型的開端，不是因為球體的形式，而是因為它能在初期保持陶土濕度一致，使關節在相同條件下生成。陶土在乾濕差下容易產生不同方向的張力，可能導致變形；以土球為起點，能提供一個相對平衡的材料基準，使造形在更穩定的條件下展開。

土球也展現了陶土核心的特質：即時回應性。在推、壓、揉、擠的動作中，陶土會迅速反映形體方向、力線與重心，使我能立即感知姿態是否合理、量感是否足夠，並快速調整。這樣的材料反饋，使陶土成為一種「會回應」的媒介。

與青銅器的固定性相比，陶土能回濕、能延展、能在不同乾燥階段呈現不同支撐性；形體也能在過程中透過剃削、堆加重新被思考。因此，陶土不是「被鑄造」，而是在時間中持續生成。

土球的意義不在於形式，而在於它開啟的材料語言。它讓陶土以自己的方式參與造形，使形體在材料、時間與創作者的互動中慢慢長出來。對我而言，土球不只是技法，而是一種與材料共同形成作品的方式。

伍、以土球的即時性與甗的結構觀察為起點的造形策略

青銅器的足部結構一直是創作思考的核心之一。無論是鼎、甗或其他禮器，「足」既是器物穩立的結構根基，也是古代工匠用來表現等級、權力與象徵性的視覺語彙。然而身為陶藝創作者，面對的並不是金屬鑄造，而是可塑、可揉、會收縮的陶土。陶土的物性意味著它無法藉由鑄造被一次定型，也不會在冷卻後瞬間固定，而是在時間與乾濕變化之間呈現出不同的力學狀態。

圖 1 獸面紋甗，西周，高 46.0 公分
圖片來源：臺北市，國立故宮博物院 CC BY 4.0 @ www.npm.gov.tw)

在這樣的材料條件下，要讓青銅器足部的結構精神在陶土中重生，便不可能只停留在外觀模仿的層次，而是必須重新思考陶土自身的性格，是否能衍生出另一種屬於陶土的「足器」關係。於是，創作開始以土球的即時性為起點，結合對甗結構的觀察，逐步建立部件邏輯，並推演出以「關節」為核心的造形策略。

一、土球的即時性：以材料回應開啟造形的第一階段

對三足器的探索，首先是從土球所呈現的「即時反應」開始。土球在推、壓、擠的動作之間，會迅速顯露形體的方向、量感與力線，使我可以用最直覺的方式判斷作品當下的重心、張力與姿態是否合理。這種直接回應使土球成為材料性的「第一產物」，在創

作初期就暴露出陶土如何回應力量與動作。

但土球雖然擁有強烈的造形直覺，卻尚未形成穩定的結構語法。它更接近一種感性的生成，而非能有效支撐部件的力學架構。因此，接下來便需要尋找一種方式，讓這種直覺生成能夠被導入結構推演，使材料的反應有機會轉化為可被反覆操作與檢驗的造形系統。

二、甗的組裝邏輯：從直覺形體向結構推演的轉折

造形邏輯真正出現轉折，是在重新檢視青銅甗的結構之後。甗由上部的甑與下部的鬲組成，其形體不是一次成形，而是在比例、嵌接與重心關係之間被構成整體 (圖 1)。甗提醒我，器物不必然從整體開始，形體也可以由部件的關係逐步累積而成。

甗的組裝性質打開了不同於「一次成形」的思維，使創作開始走向「部件－關係－整體」的造形方法論。土球提供的是即時生成的材料反應，甗則提供形體被構成的概念。兩者並置，形成理解造形邏輯的雙重起點，一個來自材料，一個來自歷史器物的結構觀察。

三、關節先行的結構策略：在乾燥、接合與材料反應之間生成形體

在土球與甗的啟發下，逐漸發展出「關節先行」的造形策略。陶土在乾燥過程中會進入不同狀態，而關節往往是最脆弱、最容易受影響的部位。如果能在成形初期就確立關節位置並先行穩定，後續的黏接、延展與部件組合便能在較可靠的基礎上進行。

實際操作時，會先在預備接合的位置建立較為乾硬的內牆，使其具備初步支撐能力，再以濕度較高的外層包覆。這種由內向外的結構安排，配合陶土由外向內收縮的特性，讓內外層在乾燥過程中自然咬合。內牆提供支撐，外牆包覆與過渡，黏接處因此不易位移，同時也在形體生成中形成清楚的「時間層次」：先確立關節與部件，再進行外形的延伸與調整。

在持續的製作經驗中愈來愈清楚，陶土造形的成立並非只是表層形式的塑造，而是來自關節設計、材料狀態掌握與部件關係的綜合結果。這套以關節為核心的策略，便是在研究青銅器之後，於陶土創作中重新生成的一種造形語法，讓作品在材料性與結構思考之間找到自己的秩序。

四、由土球到關節的成形過程說明

在確立土球的材料反應性與甗所帶來的組裝觀念之後，便開始將「關節先行」具體落實在成形流程中。土球作為初始形體，提供一致的濕度與可快速調整的狀態；關節作為承重核心，則必須在早期先行穩定，以便承接後續的黏接、延展與組裝。兩者並非兩個階段，而是彼此依存、來回調整的操作關係，使作品能在材料反應、乾燥節奏與造形推進之間形成清晰的生成邏輯。

以下示範以三足器型為起點，經由黏接延伸出梭形量體，透過分段製作，訓練造型銜接、比例與結構判斷。步驟本身不是固定公式，而是一套可供調整的操作方法。

(一) 關節處實心陶土佈局

2-1-1
將陶土分成三顆大小相近的球體

2-1-2
在陶土仍處於濕軟狀態時直接壓黏

2-1-3
初步黏合後，調整整體的形體比例

圖 2-1：土球製作步驟圖

(二) 關節處延展與壓實交界處

2-2-1
由各球體的中心點開始，均勻向外延展

2-2-2
在三球交界處，先垂直按壓，再向下壓實交接面

2-2-3
反覆整理坯體厚薄後，將口緣盡量調整至水平，以便翻面

圖 2-2：土球延展製作步驟圖

(三) 翻面、挖洞、展開底部

2-3-1
將作品翻至背面，並稍作表面整理

2-3-2
在原土球的中心挖出洞口

2-3-3
將底部堆積的陶土向外延展展開

圖 2-3 底部延展製作步驟圖

(四) 調整厚薄，收攏底部造型

2-4-1
調整坯體厚薄後，可伸手至內部整理交界處形狀。

2-4-2
完成交界處整理後，開始堆疊土條，向上延伸造型。

2-4-3
趁孔洞仍較大時，同步整理內外牆體的平整度，作為銜接結構的準備

圖 2-4 底部造型製作步驟圖

(五) 製作銜接結構、準備足部接合

黏接是陶土製程中常見的步驟。若黏接部位同時承載結構與支撐，我會設法增加黏接面積；除了垂直接合，也會加入內外壁的咬合結構以強化牢度。

2-5-1
在關節位置製作預備銜接的內壁

2-5-2
開始製作足部造型，足部開口需包覆關節處內壁

圖 2-5 接合結構製作步驟圖

(六) 半乾階段接合足

2-6-1
關節處稍微乾硬後，在兩側接合面打刀花，打刀花範圍需完整覆蓋黏接區域

2-6-2
內外壁按壓黏合後，可利用沾水後的柔軟特性微調角度

2-6-3
因有內壁結構支撐，黏合後較不易位移，可直接翻正確認角度與水平

2-6-4
調整完成後，修飾黏接處，使形體更為連續

圖 2-6 足部製作步驟圖

(七) 翻至正面後繼續堆塑造形，思考三足與梭形之間的過渡

2-7-1
翻正後，依造型需求繼續堆土延伸形體

2-7-2
此階段的造型為即將接合的扁身梭形預留結構

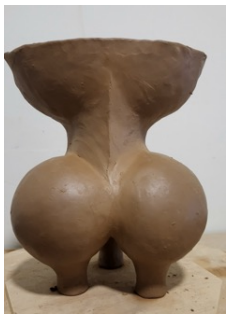
2-7-3
另行製作梭形主體，並靜置乾燥至適合黏合的狀態

圖 2-7 銜接造型預製步驟圖

(八) 梭形與三足的黏合與加固

2-8-1

為使器物由開口往下觀察時不見接痕，此次黏接還是保有「內硬外軟」的接合操作，將梭形主體晾至較乾燥、形成較硬的內牆；三足本體則在黏合前加土條，使外牆含水較多、便於包覆內牆



2-8-2

黏合時除了注意造型的連續性，也須評估後續造型的延伸方向，以決定是否加厚或加強結構，使黏接部位更具支撐力

2-8-3

每次黏合完成後，我會暫停製作，並將作品以塑膠袋包覆，使其乾濕度趨於一致，再進行下一階段堆疊。包覆時間視作品狀態約為半天至一天

圖 2-8 銜接造型製作流程

(九) 乾燥後進行修整，完成造形階段

待整件作品充分乾燥後，即可進行最後的修整，包括表面細節、足部接地角度、以及整體比例與姿態的微調，使器物真正準備進入燒製階段 (圖 3)。本次示範著重於透過三足器型與梭形量體的分段製作與黏接，進一步思考足部造型與整體結構之間的關係。

圖 3 示範作品完成等待燒製階段，作者拍攝

五、相同成形策略的作品分享

關節先行的策略，讓足部可以先行製作並等待乾燥，使接地部位保持清晰、輕盈的線條與空間，而非因柔軟坍塌而顯得笨重。內外接合的結構的協助讓關節與足在組裝時快速找回作品的重心與角度，強化足部的表現，同時分段的製作，讓創作者可以在陶土的特性中探索器物之間的關係，這也是自身接近青銅結構美學的造形感受。正如作品「鳳甗盆」所展現的那樣，是材質轉換後，實踐的表現 (圖 4-圖 6)。

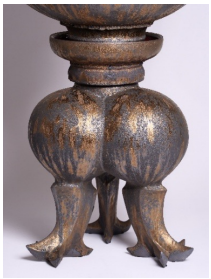


圖 4 丁有彧 (2023)，《鳳甗盆》，陶土、釉，45x45x65cm，攝影：許文星
圖 5 丁有彧 (2023)，《鳳甗盆》關節特寫，攝影：許文星
圖 6 丁有彧 (2023)，《鳳甗盆》足部特寫，攝影：許文星

4 | 5 / 6

土球成形在中小型作品的創作中是一個極佳的開始。土球能快速建立造型的基礎，同時透過推壓與延展，內部空間自然生成，使底部不再只是平貼地面，而能形成富有呼吸感的空隙。花器作品「器之獸 - 鳳鳥」(圖 7-8) 便是在土球延展的基礎上展開造形，使形體在穩固的核心上呈現個人化的姿態。

土球作為一個實心的初始量體，能在雙手的操作下逐步開啟內部空間。透過厚薄分布的調整與乾濕狀態的掌控，作品得以在一開始便建立穩固的基底結構，進而展開後續的創作。在操作土球成形時，我並不總是預先規劃精確的造型，而是以大致的方向為前提，讓土球在每一次延展中引導形體的可能性。隨後再透過土條成形，逐步建立整體的造型全貌。對我而言，這是一場在材質之間游移於感性與理兼之間的對話，在過程中探索並累積屬於自己的造型語彙。

圖 7 丁有彧 (2023)，《器之獸 - 鳳鳥》
陶土、釉，45x30x25cm，攝影：許文星

圖 8 丁有彧 (2023)，《器之獸 - 鳳鳥》
側視圖，攝影：許文星

陸、結語：由青銅文化到材質邏輯的再生成

青銅器在歷史中的形象從未以單一方式被理解。宋代金石學以視覺典範重構古代，乾隆時期則透過仿古工藝重新建構文化敘事。這些歷史現象顯示，古代器物並非靜止的遺留，而是在不同文化需求下被反覆觀看與重述的存在。在本研究中，青銅意象對我而言並非形式的範本，而是一種觀看文化的途徑，使我能在歷史層疊的視野中重新探問器物、材料與創作的位置。

當青銅器被置入陶土語境之中，材料本身便開始提出新的問題。陶土會因濕度而軟化、因乾燥而收縮，也會在燒結後呈現完全不同的結構狀態。它並不具備青銅那種一次凝固的鑄造性，也無法承受相同的受力方式。正是這些材料特性的差異，使我意識到，文化的轉譯不應停留在形制的移植，而應放在材料如何重新安排支撐、重量與形體生成的邏輯。青銅、玉與陶土並不是彼此的替代品，而是各自擁有不同文化語言的材質。當形體不再依循金屬的結構邏輯，而改以陶土所能負荷的方式被建立時，材料便成為文化敘事的參與者，使古代意象得以在當代生成新的意味。

本研究最後雖以成形技法作為收束，但這些技法並非用來教導觀者如何製作，而是我作為陶藝創作者在長期實踐後的內在反思。成形是我與材料交流的方式，是透過手部感知重量、濕度與支撐性所建立的對話。在這過程中，我逐漸辨識出哪些動作是多餘的，哪些痕跡應被保留，也理解哪些形體是陶土自然生成的語彙，哪些則是我在文化思考中所做出的選擇。這些理解不是技術的延續，

而是材料經驗的沉澱。

土球成形法正是在這樣的往返互動中形成。關節先行的方式、內外牆的結構設計、乾濕度的調整以及重心的掌握，都不是從既有陶藝技術推演而來，而是在材料限制與可能性之間浮現的形體策略。它的目的不是模仿青銅器的構造，而是讓陶土以自身的物性承擔重量與張力，使器物以陶土能接受的姿態被生成。技法因此並非單純的工序，而是材料、文化與創作者三者交互作用後的自然結果，是工藝語言在實踐中逐漸成形的方式。

回到工藝的本質，創作並不是造型的堆疊，而是透過材料理解文化的一種方法；器物也不是完成後的形，而是過程中留下的痕跡。材料會記錄創作者的選擇，也反映文化如何在當代被重新觀看。青銅意象在陶土中的再生成，並不是對古代的復現，而是一種以材料為基礎的重新理解，使古器精神在今日以另一種姿態得以被看見。

最終，我相信形體反映材料，而材料反映文化。陶土以自身的方法生成結構，讓文化得以在材料的語言中再次展開。這是本研究最重要的收束，也是我持續創作時不斷返回的初衷：材料本身，正是文化得以再生的地方。

參考文獻

1. 丁有彧 (2020)。《青銅意象的器物記事》。國立臺灣藝術大學工藝設計學系碩士論文。未出版。
2. 陳芳妹 (2016)。《青銅器與宋代文化史》。臺北市：國立臺灣大學出版中心。
3. 林彥漢 (2025)。《清乾隆時期仿古青銅器式玉器造形分析》。逢甲大學歷史與文物研究所碩士論文。未出版。

非典型陶藝的物件策略：觀察、轉譯與馴化的創作實踐分析

佩儒文史藝室 / 中興大學兼任講師 蔡佩儒

摘要

當代陶藝已越出傳統器物與技藝框架，逐步進入知識生產與文化敘事的場域。本文以「非典型陶藝」為分析概念，聚焦三檔以陶為媒介但越界於工藝典範之外的展覽：《馴國》 (2019，臺北市立美術館)、《觀察・筆記・昆蟲》(2019，新北市立鶯歌陶瓷博物館)、《露露藝品社》(2024，洪建全基金會)。研究採詮釋取向的質性比較，結合物件轉向與展示人類學的觀點，歸納出「觀察作為方法」、「馴化的裝置策略」、「轉譯為敘事」三項策略，並說明它們如何使陶作由「工藝成果」轉化為承擔知識、政治與記憶的文化行動者。研究發現：三策略常以鏈條與回路形式交錯運作，既擴張陶作之能動性，也暴露材料與文本、治理與公共、敘事與證據之間的張力。本文的貢獻在於提出一個可操作的分析框架，將臺灣近年實踐與國際趨勢 (如英國陶瓷雙年展、韓國京畿陶藝雙年展與相關國際出版) 進行審慎對讀，證成「非典型陶藝」作為理解陶藝跨域實踐之批判性語言，並提示其制度與理論的後續議題。

關鍵字：非典型陶藝、觀察作為方法、馴化的裝置策略、轉譯為敘事、展示人類學、物件轉向

壹、 緒論：從工藝典範到文化行動

當代陶藝已不再只是器物造型與工藝技藝的延伸場域，而逐漸轉化為藝術創作者進入知識體系、物質邏輯與文化再現的重要媒介。在臺灣，這樣的轉向尤為鮮明：陶藝語彙持續向外擴張，不再停留於功能陶或形式探索的框架，而是滲透進觀察行為、田野採集、檔案建構與敘事編排之中。創作者透過陶，回應當代藝術所關注的社會文化與政治議題，使得陶不僅是物質，更成為知識生產的節點。

回顧臺灣陶藝的發展脈絡，傳統研究多聚焦於「典型陶藝」的範疇，主要涵蓋工藝史、造型發展與美學論述等。此一取徑固然建構了陶藝史的基礎，也強調技術與師承的傳承意義。例如，李亮一 (1993) 的《陶藝技法 123》歸納出成形、裝飾與燒製的技術體系；謝東山 (2006) 的《臺灣現代陶藝發展史》則以歷史進程為軸，描繪臺灣現代陶藝自戰後以來的演變軌跡；盧泰康 (2023) 的《臺灣陶瓷史》更嘗試整合地域特色、產業發展與美學風格，提供整體性的論述基礎。這些研究構築了臺灣陶藝研究的學理傳統，但大多仍將陶視為「工藝」的對象，侷限於技法傳承、美學範式與產業史書寫。

然而，隨著當代藝術跨域實踐的興起，陶藝逐漸跨越傳統工藝的疆界，進入另一種創作語境。Howard Risatti 在《A Theory of Craft》中試圖為工藝建立一套獨立於藝術與設計之外的理論框架。

他指出，工藝雖以技術 (technique) 與功能 (function) 為核心，但並非僅止於實用層次，而同時包含審美價值與文化意涵 (Risatti, 2007)。換言之，工藝品不只是滿足生活需要的器物，而是在製作過程中凝聚了美感判斷、象徵語言與社會信念。以陶器為例，其造形與裝飾並不單純服從於容器功能，而往往承載著地域風格、宗教符號或日常美學習慣。因此，Risatti 認為工藝應當被視為「文化的產物」，既回應人類基本需求，也藉由形式與製作的選擇體現社會的價值觀。這種視角打破了將工藝簡化為「技術服務於功能」的偏狹理解，強調工藝與文化之間的深層連動。

然而，Risatti 雖然提升了工藝的文化地位，但其框架仍在一定程度上延續了「工藝」與「藝術」之間的界線：工藝被定義為兼具功能與美感的實踐，而藝術則被假定為主要追求表現與意義。Glenn Adamson 在《Thinking Through Craft》中則進一步對這種區分提出批判。他認為，將工藝與藝術劃分為兩個範疇，往往是制度化與話語操作的結果，而非內在屬性上的必然差異 (Adamson, 2007)。在他看來，工藝並不只是功能與技法的集合，而是一種「思維模式」(mode of thought)：透過手工製作的過程，創作者實際上是在進行反思與探問。材料的限制與回應、技法的嘗試與錯誤，構成了與哲學或理論思考等值的「物質性思辨」。

從這裡可以看出，Adamson 與 Risatti 的觀點既有承接，也有差異。Risatti 主張工藝本質上蘊含審美與文化價值，使其超越純技術的範疇；Adamson 則進一步挑戰工藝／藝術的二元結構，指出工藝能以自身的操作邏輯介入知識與文化的生產。這樣的延伸，使工藝不再只是文化的反映物，而是生成文化論述的「方法」之一。套用到陶藝研究上，這意味著陶不僅承載社會文化意涵 (Risatti 的觀點)，更能透過製作行動參與新的知識與語境建構 (Adamson 的觀點)。二者結合起來，提供我們理解「非典型陶藝」的重要基礎：陶既是文化符號的載體，也是開啟跨領域對話與思辨的實踐模式。

近年臺灣的展覽實踐正好呼應這一轉向。國立臺灣工藝研究發展中心透過跨域策展，強調工藝與設計、當代藝術的對話，嘗試打破工藝僅被視為技術的刻板印象。臺北當代藝術館 (MOCA Taipei) 也多次將陶藝納入當代藝術策展脈絡，例如結合裝置藝術、社會參與與社群行動，使陶作成為探討社會議題與文化再現的媒介。這些案例表明，陶藝已不再侷限於工藝範疇，而是與當代藝術語境形成互涉，甚至生成新的敘事方式。

在此背景下，出現了一批「以陶為媒介，而非以陶為主體」的創作者。他們未必自稱陶藝家，也未必受過完整的工藝體系訓練，卻以陶瓷作為語言實驗的材料載體，進行跨領域的敘事建構與空間干預。本文將此創作現象稱之為「非典型陶藝」(non-typical ceramics)。必須強調的是，本文所謂的「非典型」，並非指涉特定風格或反功能的器物造型，而是一種將「創作意圖」擴延至「展示部署」與「觀看機制」的整體性實踐。在此視角下，作品的邊界被重新定義：它不僅包含陶土本體，更涵蓋了現成物的挪用、標籤系統的撰寫、展具的混搭，乃至於對博物館治理機制的協商。創作者透過調度這些非物質與物質的展示技術，使陶藝展覽本身轉化為一套生產知識與權力關係的文化裝置。

具體而言，本研究聚焦於三個具代表性的展覽案例，分別是：《**觀察・筆記・昆蟲**》(2019，新北市立鶯歌陶瓷博物館)、《馴國》(2019，臺北市立美術館)、《露露藝品社》(2024，洪建全基金會)。這三檔展覽皆將陶作置入跨領域語境，但其運作機制各異：《馴國》透過陶瓷現成物的蒐集與博物館警示線的對峙，探討權力與治理；《**觀察・筆記・昆蟲**》利用貨架與田野圖鑑的並置，

重構觀看知識；《露露藝品社》則藉由商業文宣的轉譯，將工藝生產鏈寫入庶民敘事。 三者雖然創作立場與媒材語法不同，卻同樣展現了陶媒如何被帶入物的政治、地方文化與生命經驗的複雜場域。由此可見，非典型陶藝不僅回應了臺灣當代藝術中跨域實踐的需求，也反映了工藝與藝術界線被重新協商的過程。

為具體分析上述現象，本文嘗試建構一套層次分明的分析框架，以回應傳統陶藝研究多偏重技法與美學史的侷限。研究將「非典型陶藝」視為總體研究對象，指涉那些溢出工藝範疇的跨域實踐；將「物件策略」視為其運作的內在機制，探討陶作如何與異質元素結盟；而「觀察、馴化、轉譯」則是三種具體的操作路徑。 這三者並非平行無涉，而是互為表裡的動態循環：創作者透過「觀察」建立與物質的認識論關係，透過「馴化」在展場中建立權力與觀看秩序，最終透過「轉譯」將物質材料昇華為文化敘事。本文將以此三路徑為經緯，檢視展覽如何成為意義生產的工場，並提出另一種理解陶藝的方式：將其視為跨域文化網絡中的行動節點，而非單純的工藝成果。

貳、非典型陶藝的理論視野與分析路徑

臺灣陶藝研究自二十世紀末起逐步累積出堅實的學術與實務基礎，惟傳統論述大體仍沿襲「工藝史—技術演進」與「藝術家—風格分析」兩大路徑。前者強調材料、釉藥、成形與燒成的技術譜系，以時間序列與地域流變建構工藝美術與產業史的宏觀敘事；後者以創作者的生平、師承與作品系譜為中心，凸顯陶藝與個人美學之間的緊密關係。這兩條路徑確立了研究的「基本盤」，但也導致知識結構的偏聚：其一，陶作常被視為「技術成果」或「風格樣本」，難以觸及它在展演、論述與社會關係中的能動性；其二，長期偏重單一作者與單一物件的描述，使陶藝作為「文化網絡節點」的角色不易被看見。這並非否定既有貢獻，而是指出當研究面對當代展覽語境與跨域實踐時，仍需補足理論與方法的工具箱。

二十一世紀以降，臺灣陶藝討論出現三項顯著趨勢。其一，政策與制度的介入加深：文化資產保存與重要傳統工藝制度使陶藝議題從產業與美學擴展至知識保存、教育推廣與地方治理，研究者不得不面對「博物館化／遺產化」所帶來的展示規範與知識分類的新秩序。其二，策展導向的轉向：鶯歌陶瓷博物館、臺北當代藝術館等機構的實踐，使陶作頻繁進入「白盒子」與「專題敘事」之中；策展文本、展場動線、展具語法與觀眾互動遂成為分析焦點。其三，跨域方法的採納：更多研究借用文化研究、當代藝術理論與物質文化研究工具，嘗試跳脫工藝—藝術二分，將陶藝視作與社會記憶、日常經濟、性別符號與地方政治交織的文化場域。這三種趨勢共同指向視角的轉換——由「物件作為成果」轉向「物件作為行動者／節點」——也為本文提出的「非典型陶藝」概念提供在地脈絡。

要回應此轉向，本文以「物件轉向」與「展示人類學」作為理論主幹，並以跨案例比較作為操作策略。布魯諾・拉圖 (Bruno Latour) 的行動者網絡理論 (Actor–network theory, ANT) 主張，人與非人行動者 (物件、技術、文件、制度等) 以對稱方式共同構成網絡；研究者需追蹤「翻譯」(translation) 過程，以理解行動者如何經由問題化、吸納、動員而結盟 。放回陶藝語境，陶作並非被動的承載物，而是在展具、標示、燈光、地面線、策展文本與觀眾路徑之間穿梭、連結與觸發的節點：櫥窗玻璃與警示線規訓距離與凝視；牆說與導覽手冊調度命名、分類、隱喻，將陶件鎖定為「標

本」、「寓言角色」或「庶民符號」。因此，陶作的意義不是「被放上去」；它是在展場網絡中被不斷生成與調諧的結果。

蒂姆・英戈爾德 (Tim Ingold) 則以「生成性」(generativity) 論證材料不是惰性承載物，而具回應與變動的能力；創作知識不是先驗藍圖，而在身體、材料、環境互動中摸索、修正而出現 (Ingold, 2011)。對陶而言，土的可塑、坯體乾燥的收縮、火與氧還原的偶發、釉流的不確定，使「做」成為與材料協商的「思」，由此奠定「觀察作為方法」的材料論基礎：對材料細緻辨識、過程記錄與偶發分析，本身就是知識生產。若再推及文化政治層面，Jane Bennett 的「活力物質」指出物質能在微觀層面觸動情感與感知，進而產生政治效果 (Bennett, 2010)。這說明，展覽上的陶件不僅藉語言獲得意義；其質地、比例、反光、密度與重量感直接作用於身體，使經驗在文字到達之前已被組織。此「物質政治」與 ANT 的網絡觀念相互加乘：前者說明物如何「觸動／驅動」，後者解釋觸動如何在制度與裝置中被「翻譯／鎖定」。Tony Bennett 的博物館學論述即揭示展示體制如何透過分類、動線與可見性「教育」公眾 (Bennett, 1995)；於是「馴化的裝置策略」不再只是譬喻，而是可追蹤的治理機制。再從表演研究視角觀之，Schechner 將展覽視為「被排演的觀看」：進場、移步、停留、閱讀、拍攝、分享，構成可預期的表演序列；物件、裝置與文字共同提供「劇本」，觀眾在其中上演自己的觀看 (Schechner, 2002)。因此，「轉譯為敘事」既是文本策略 (命名、隱喻、時態)，亦是表演策略 (路徑、節點、節奏)，共同把物件導入故事的時間。

在國際論述與趨勢層面，以上理論並非抽象口號，而是直接回應「當代陶藝如何進入主流當代藝術」的歷史軌跡。首先，工藝／藝術界線被動搖：Risatti 強調工藝在技術與功能之外同時蘊含審美與文化意涵 (Risatti, 2007)，Adamson 進一步指出工藝可作為一種參與文化生產的「思維模式」。這一理論脈絡，恰與二十一世紀初以來的國際現象互證：大型綜合展與美術館策展越來越頻繁地將陶藝置入跨媒介、跨學科的敘事中，將其理解為探討記憶、身份、勞動、社會性與政治隱喻的材料語言，而非單純的器物美學。作為綜觀式的指標，《Vitamin C》由 Phaidon 出版的當代陶藝圖鑑，即以全球視角梳理陶作如何跨越容器性，轉入裝置、檔案、現成物組裝與空間劇場，並在策展語境中與影像、文字、檔案、聲音互文 。這類出版物之所以重要，不只在於列舉藝術家名單，而在於它們以系列化的國際觀察，終結了陶藝僅屬工藝邊陲的成見，使陶作被普遍視為當代藝術「後媒介條件」中的關鍵材料 (Krauss, 1999)。

其次，國際雙年展與主題展逐步形塑陶藝的展演語法。一方面，歐洲與東亞的陶藝雙年展 (如英國的專業陶藝平臺與韓國的國際型活動) 持續以「裝置—場域—社會」為主題，鼓勵陶作進入尺度與脈絡的再發明；另一方面，跨領域藝術節與館所策展 (如以物質性、檔案性、日常性為題的展覽) 也使陶件常與檔案、圖錄、科學展示家具並置，形成「標本化的敘事框架」。這套語法與本文的三項策略高度契合：在「觀察作為方法」上，國際趨勢鼓勵以採集、編目與田野筆記的方式讓陶作介入知識生產；在「轉譯為敘事」上，策展普遍將器物轉化為文化寓言與歷史記憶的載體；在「馴化的裝置策略」上，展具與動線明確地規訓觀看，並把陶作納入治理的序列，從而讓觀眾在可感的秩序中學會看與理解。

再者，當代陶藝的國際發展呈現三條向度，與本文理論主幹形成互相印證的關係。第一，跨媒介與後媒介：大量藝術家以陶結合繪畫、攝影、織品、建築材料與現成物，形成複合媒介；陶件常被置入自製或既有的展示家具 (玻璃櫃、抽屜、貨架)，成為「知識裝置」的一部分，這與 Tony

Bennett 的展示治理與 Schechner 的展演觀點互相支撐(Bennett, 1995; Schechner, 2002)。第二，社會參與與敘事政治：陶作被用來處理階級、性別與地方記憶的議題，從家庭器物的庶民經濟到工業代工的產業史，乃至殖民歷史與遷徙敘事；這些實踐吻合 Adamson 所指的工藝作為文化生產方法，亦與 Bennett 的「活力物質」呼應——質地與尺度直接作用於身體，以可感的方式召喚公共討論 (Adamson, 2007; Bennett, 2010)。第三，材料倫理與生態轉向：以在地土、回收窯材與低溫技術等實驗，逐步將材料選擇、能耗與環境影響納入作品意義；此一趨勢使英戈爾德的「生成性」不只停留於形式生成，而延伸至材料循環與技術倫理，讓「觀察作為方法」包含生態尺度上的比較與記錄 (Ingold, 2011)。

這些國際趨勢為臺灣現場提供了有效的對照基準。從展演語法看，臺灣展場近年也廣泛採用科學展示家具、商業陳列架與檔案文本，將陶件導入「可被學習」的觀看程序；從敘事策略看，臺灣創作者日益以陶討論家務勞動、庶民經濟與地方工業史，將個體記憶引入公共場域；從材料倫理看，地方土與回收碎片的使用已成為創作與教育的共同議題。差異在於，國際平臺往往已有較成熟的製作與研究支持體系 (駐村、研究型策展、材料實驗室)，使作品能在尺度與時間上更為擴張；臺灣則更擅於把在地產業史與日常經驗轉化為敏銳的文化文本。這種差異並非不足，反而提示「非典型陶藝」在臺灣語境的優勢：它以精確的物件策略 (觀察／轉譯／馴化)，將陶作從工藝傳統連接到當代表演、展示治理與文化記憶的交會點上，既對話國際，也保持在地的敏感度。

在方法層面，本文將研究策略收斂為展示人類學、物件轉向與跨案例比較三者的整合運用。展示人類學要求我們把展具語法 (玻璃、臺座、高度、照明、密度)、空間路徑 (入口、節點、出口)、文本結構 (命名、分類、隱喻、圖像與文字佈局) 與觀眾行為 (停留、拍攝、分享) 視為可觀測的文化技術；物件轉向提供追蹤鏈結的語言：一件陶作如何與圖錄、價籤、手冊、海報、社群貼文、導覽說詞結盟？它如何在不同「翻譯時刻」被鎖定為標本、庶民經濟符號或寓言角色？跨案例比較則避免落入單一案例的特殊性，把三展置於同一座標系比較「何處相似、何處分歧、何處互補」，歸納策略型態。就理論整合而言，本文避免「多理論堆疊」而改採「少量理論—深度整合」的路徑：以 ANT 的網絡與翻譯、Ingold 的材料生成性、Jane Bennett 的活力物質為核心，輔以 Tony Bennett 的展示治理與 Schechner 的展演框架，再由 Risatti 與 Adamson 建構工藝論述的文化地位與方法論意義 。換言之，本文的「非典型陶藝」不是對陶的「再命名」，而是對其在展覽網絡、材料過程與表演語境中的可證成描述：它以物件策略為分析單位，將陶作置於文化生產與知識生成的交界處，並以在地案例與國際趨勢相互對讀，從而建立可操作且具批判力的研究架構。

參、觀察、馴化與轉譯的展演實踐

承續前章的理論建構，本章將透過三檔展覽案例來檢視「非典型陶藝」在當代展覽語境中的能動性。本文選取的三個案例分別是：2019 年於臺北市立美術館展出的《馴國》、2019 年於新北市立鶯歌陶瓷博物館展出的《觀察・筆記・昆蟲》，以及 2024 年於洪建全基金會展出的《露露藝品社》。這三檔展覽雖然展演策略各異，但均展現出陶藝不再侷限於工藝—美學的框架，而是透過展場裝置、物件策略與文本語言進入知識生產與文化批判的場域。本文將依據第二章所提出的分析架構，綜合觀察這三個案例如何透過「觀察作為方法」、「轉譯為敘事」、「馴化的裝置策略」三項策略展現陶作的能動性，並探討這些策略如何使陶藝在當代場域中承擔文化與社會意涵。

首先，2019 年臺北市立美術館舉辦的《馴國》，其核心策略體現於「馴化的裝置策略」。藝術家的操作並非傳統的雕塑創作，而是基於「收集」與「現成物」的概念，搜羅大量原屬大眾裝飾、釉色與姿態各異的陶瓷狼犬。如圖 1 所示，這些去脈絡化的陶犬被群聚安置於一座巨大的白色梯形展座上，形成一種嚴謹的陣列。

圖 1：《馴國》展場紀錄。藝術家收集的陶瓷狼犬現成物與博物館依規範設置的灰色警示線，共同構成了關於體制與觀看距離的權力場景。
(圖片提供：吳權倫；版權所有：臺北市立美術館)

然而，展覽最具張力的微型政治，體現在地面那道區隔觀者與陶犬的灰色警示線。這道界線實為博物館依據管理規範所貼設，原本屬於機構的行政痕跡，卻被藝術家納入作品系統，與展座上的狼犬陣列形成對峙。這種安排對應 Tony Bennett (1995) 所言的展示治理機制：博物館與展覽空間藉由分類與秩序來「教育」觀眾，將觀看導入特定框架。在此，陶作的意義不再是單向的凝視，而是藝術家與博物館規範 (距離、保護、規訓) 相互協力 (collaboration) 的結果。Schechner (2002) 所言「表演是一種重複性與儀式化的文化實踐」在此亦得到驗證：觀眾在警示線外的身體移動，實際上是展場規劃下的「被排演的表演」，而陶作則成為驅動這場關於國族、權力與文化秩序寓言的行動者 (吳權倫，2019)。

其次，2019 年新北市立鶯歌陶瓷博物館的《觀察．筆記．昆蟲》則展現了「觀察作為方法」的異質路徑。展覽並非直接陳列日用陶器，而是透過展具的混種策略，打破了工藝展示的崇高性。如圖 2 所示，藝術家採用黑色工業貨架與承裝商品的瓦楞紙箱堆疊出展示主體，並於紙箱上以電腦刻字貼印下如「中國製」、「五金生活百貨」等關於產地流通的田野關鍵字，使其如「實體字幕」般懸浮於陶作之上。

圖 2：《觀察．筆記．昆蟲》展示局部。藝術家採用黑色工業貨架與承裝商品的瓦楞紙箱堆疊出展示主體，並於紙箱上以電腦刻字貼印下關於產地流通的田野關鍵字。(圖片提供：蔡佩儒)

下方玻璃罩內的陶作雖模擬收集昆蟲型態，但其標籤並非採用科學分類的拉丁學名，而是挪用了類博物館藏品與文物的命名邏輯 (詳細描述器型與紋樣如圖 3 及圖 4)。

圖 3 / 圖 4：《觀察．筆記．昆蟲》作品特寫。挪用類博物館藏品的命名邏輯，詳細描述器型與紋樣，標籤上並註記採集者與採集地點。(圖片提供：蔡佩儒)

這種操作呼應了 Ingold (2011) 的「生成性」觀點：材料與製作過程本身即是知識生成的場域。展覽將「廉價倉儲」與「博物館典藏」兩種語境並置，使陶器既是觀察對象，也是知識化的媒介，與 Latour (2005) 所言的行動者概念互相呼應：陶作作為「節點」，在瓦楞紙箱、田野筆記與科學展示語法之間連結了觀眾的凝視。這顯示「非典型陶藝」能成為觀察與分類的裝置，並以科學凝視與藝術想像的交錯形式產生新的知識與文化意涵。

第三個案例，2024 年於洪建全基金會展出的《露露藝品社》，則以「轉譯為敘事」作為核心策略，將陶藝生產鏈轉化為一套平面化的商業文宣系統。如圖 5 所示，展場背景懸掛著巨大的仿商業海報《動物圖鑑》，前景則將數十隻同一造型、但尺寸依序遞減的貓型瓷偶呈線性排列。

圖 5：《露露藝品社》展場一景。背景為仿商業型錄的《動物圖鑑》海報，前景則將同一模具翻製但尺寸遞減的瓷偶呈線性排列，呈現模具消耗的工業時間感。(圖片提供：謝佳瑜)

這些肉眼可見的尺寸差異，具體指涉了注漿翻模過程中，模具因重複使用與吸水損耗而導致成品收縮的工業時間感。這種「庶民經濟劇場」的裝置，並非單純展示物件，而是透過大量重複的視覺壓迫感與商業語言，將陶作轉譯為關於代工歷史、模具消耗與商品流通的敘事文本。這正呼應了 Adamson (2007) 所強調的工藝作為文化生產的思維模式：陶作在此並不是技術成果，而是文化符號與社會記憶的生成方式。展覽文本指出，這些物件既承載集體記憶，也揭示了商品文化在轉譯過程中的遺失與斷裂 (李京樺，2024；張妤瑄，2024)。

透過上述三個案例，我們可以看到「非典型陶藝」的多重層次。《馴國》揭示陶作如何透過灰色警示線與陣列裝置成為寓言角色，參與治理與政治隱喻的建構；《觀察・筆記・昆蟲》則展現陶作在紙箱字幕與圖鑑標籤的框架下，如何成為知識化與分類體系的一部分；《露露藝品社》則透過商業海報與模具時間性的陳列，將庶民器物轉化為文化故事與社會批判的舞臺。這三者的共通點在於：陶作已不再是靜態的美學成果，而是動態的文化行動者。它透過展覽語境與展示語言，與觀眾、文本、展具共同生成新的意義。

更進一步，這些案例也反映了臺灣與國際趨勢的對話。正如英國陶瓷雙年展 (BCB) 與韓國京畿陶藝雙年展 (GCB) 所展現的，當代陶藝已不再只是技術與美學的展演，而是藉由展覽策略進入跨領域的文化政治場域 (British Ceramics Biennial, 2023; Korea Ceramic Foundation, 2024)。臺灣的展覽雖然規模較小，但在策略上卻展現出高度敏銳性：無論是將陶作馴化為寓言角色、觀察的媒介，或是庶民劇場的敘事符號，都顯示陶藝能夠在當代藝術語境中發揮能動性，與國際脈絡互相呼應。

因此，本章分析的三個案例並列彙整如下表。此三個「非典型陶藝」具體範例驗證了前章理論架構的可操作性，它們讓我們看到陶作如何在不同策略下被重新定位，並揭示陶藝在當代表現語境中的批判潛能與文化意義。這些觀察將成為後續比較與討論的重要基礎，並進一步支持本文的核心主張：陶藝已不再只是工藝或藝術的邊緣，而是當代文化場域中活躍的行動者。

表：三個非典型陶藝創作展覽策略比較表

展覽案例	核心策略	操作方式	文化意涵
《馴國》(2019，北美館)	馴化的裝置策略	以收集的陶瓷現成物狼犬，透過梯形展座、灰色警示線與檔案表格，將陶作馴化為寓言角色，營造治理性展演場景。	呈現國族、權力與文化秩序的寓言隱喻；陶作成為治理與批判的行動者。
《觀察・筆記・昆蟲》(2019，鶯歌陶博館)	觀察作為方法	混用貨架與瓦楞紙箱，並置田野文字字幕與類故宮文物標籤，使陶器轉化為知識化的標本與觀察工具。	凸顯陶作作為知識與科學凝視的節點，連結人—物—自然的觀察體系。
《露露藝品社》(2024，洪建全基金會)	轉譯為敘事	以仿商業海報為背景，透過尺寸遞減的瓷偶排列呈現模具消耗的時間性，將庶民器物轉譯為社會記憶與文化故事。	揭示家庭理想、庶民經濟與代工產業的歷史記憶；陶作成為庶民文化劇場的符號載體。

肆、非典型陶藝的文化能動性與張力

承接前章個案分析，本章將三個案例置於同一理論框架中比較，透過「觀察作為方法」、「馴化的裝置策略」、「轉譯為敘事」三項策略，討論「非典型陶藝」如何在當代展覽語境中展現能動性與文化意涵。本文將避免重述案例細節，而是聚焦於這些「展場部署 (deployment)」背後的運作邏輯，並與國際平臺審慎對讀，以彰顯臺灣案例在資源規模與文化脈絡下的獨特實踐。

一、觀察：凝視的制度化與多樣性

「觀察」是三個案例中的共同基礎，但其操作方式差異鮮明，展現了由科學化、政治化到庶民化的多樣性。

在《~~觀察・筆記・昆蟲~~》中，觀察並非單純的視覺行為，而是透過「展具的混種」來達成。正如 Latour (2005) 所言的「翻譯」過程，當承裝商品的瓦楞紙箱被置於博物館展櫃之上時，物件的位階發生了劇烈震盪：它既是廉價的市場商品，又是被典藏的知識標本。這種異質並置打破了博物館原本封閉的知識系統，使「觀察」成為一種在不同價值體系間穿梭的動態過程。這呼應了 Ingold (2011) 的「生成性」：知識並非預先存在於物件之中，而是在這種充滿張力的展場關係中被生成。

相較之下，《馴國》的觀察則是被嚴格規訓的「政治凝視」。觀眾面對狼犬陣列時，並非自由地欣賞雕塑，而是透過檔案表格與警示線的引導，進入一個關於權力與分類的觀察系統。這類觀察不再是中立的科學紀錄，而是文化政治的寓言化觀看。

與國際平臺比較時，英國陶瓷雙年展 (BCB) 常透過大規模的社區委託與駐村計畫，將陶藝視為對地方產業進行長期田野觀察的工具 (British Ceramics Biennial, 2023)。相比之下，臺灣的《~~觀察・筆記・昆蟲~~》雖缺乏大型機構的長期田野資源，卻透過精準的展具調度 (紙箱與字幕)，在有限的展場空間內成功創造出具備高度批判性的「微型田野」。此顯示臺灣案例的特質在於：以高密度的符號並置，取代大尺度的資源投入，從而達成對在地產業生態的敏銳觀察。

二、馴化：展示治理的多重語法

「馴化」揭示展覽裝置如何規訓觀看，使陶作在展覽中成為治理性符號。

在《馴國》中，馴化不再是隱喻，而是具體的空間技術。那道由博物館依規範貼設的灰色警示線，正是 Tony Bennett (1995) 所謂「展示治理」的物質化體現。它不只區隔了人與物，更將觀眾的身體納入了一個關於「服從」的表演腳本中。與傳統工藝展強調「親近材質」不同，這裡的陶作是通過「距離」與「界線」來展現其力量。

而在《露露藝品社》中，馴化則表現為一種「商業邏輯的內化」。透過仿商業海報與型錄的佈署，觀眾被「馴化」為消費者，在閱讀價格與促銷文案的過程中，不自覺地接受了藝術家設定的庶民經濟框架。

在國際對照中，韓國京畿陶藝雙年展 (GCB) 往往透過跨館際的大規模展具與公共教育節目來建構展示秩序 (Korea Ceramic Foundation, 2024)。相比之下，臺灣的案例 (特別是《馴國》) 展現了一種更具反身性 (reflexive) 的策略：它不只是執行治理，更是將「治理機制本身」(如警示線、檔案架) 暴露出來，使其成為作品的一部分。這種「將美術館的規範轉化為創作材料」的手法，是臺灣非典型陶藝在制度批判上的一大特色。

三、轉譯：文化敘事的多重層次

「轉譯為敘事」揭示陶作如何由物質實體轉換為文化文本。

在《露露藝品社》中，轉譯的關鍵在於將「時間」視覺化。那排尺寸遞減的瓷偶，並非單純的形式重複，而是將不可見的「模具消耗時間」轉譯為可見的空間序列。Adamson (2007) 強調工藝是一種「思維模式」，在此案例中，陶藝的注漿技術被轉化為一種敘事語言，講述著關於代工產業、標準化與失誤的故事。

這類轉譯策略在國際出版物《Vitamin C》中亦有跡可循，當代陶藝的核心已從器形轉向敘事 (Phaidon Editors, 2017)。然而，臺灣案例的獨特性在於其「代工歷史的在場」。不同於西方藝術家常將陶藝視為個人表現的媒介，臺灣創作者 (如本文之案例) 傾向於將陶藝視為集體記憶的載體，將在地特有的 OEM 產業史與庶民生活經驗，轉譯為具備普世性的文化寓言。

四、策略的交錯與張力

雖然「觀察」、「馴化」、「轉譯」可作為區分的三項策略，但在實際展演中，它們往往互相交錯並產生張力。

首先是「材料與文本的張力」：當《露露藝品社》使用大量商業海報時，陶作的物質性是否會被語言淹沒？然而，正是這種張力凸顯了 Bennett (2010) 所言的「活力物質」—陶偶在平面文宣的包圍下，反而因其量體與光澤顯得更加真實與頑強。

其次是「治理與公共性的張力」：《馴國》的警示線雖然限制了身體，卻也因此激發了觀眾對於「界線」的公共討論。這說明了非典型陶藝的公共性，並非來自於開放觸摸，而是來自於對展覽權力結構的挑釁與揭露。

最後是「敘事與真實的張力」：當《觀察・筆記・昆蟲》在紙箱上書寫田野字幕時，它在多大程度上反映了鶯歌產業的真實？這種「部分性的真實」(Clifford, 1988) 正是策展的倫理所在：它不提供全知觀點，而是提供一個切片，邀請觀眾共同拼湊意義。

這些張力並非缺陷，而是批判空間的來源。它們顯示非典型陶藝的價值，不在於提供完美的工藝物件，而在於透過策略性的展示部署，激發關於知識生產、政治治理與庶民記憶的多重辯證。

五、小結：作為文化行動者的非典型陶藝

綜觀三個案例之比較，雖然其展演策略各自側重於政治寓言、知識生產或記憶轉譯，但其共通點在於：陶作的能動性並非內在於物件本身，而是取決於其與展場機制的「再情境化」關係。

觀察這三檔展覽，我們發現「非典型陶藝」的操作核心，在於藝術家如何堂、調度、運用非陶藝的展示技術來重構陶藝的意義：

- 在《馴國》中，警示線與檔案表格確立了「馴化」的治理視角；
- 在《觀察・筆記・昆蟲》中，紙箱字幕與圖鑑標籤建構了「觀察」的知識位階；
- 在《露露藝品社》中，商業海報與線性排列完成了「轉譯」的敘事工程。

這些案例共同印證了本文對「非典型陶藝」的核心定義：它是一種將「展示本身」視為創作主體的實踐。 在此視角下，陶作超越了工藝技術或形式造型的範疇，轉而成為驅動批判、生成知識與再現記憶的文化行動者。

與國際案例相比，臺灣的實踐雖受限於機構資源與展覽規模，卻因此發展出高密度的策略操作與敏銳的文化轉譯能力。創作者擅於利用有限的展場條件 (如挪用現成展具、轉化機構規範)，將在地特有的代工歷史、田野經驗與政治隱喻，轉化為精準的微型敘事。這些比較結果，不僅驗證了本文提出之「觀察／馴化／轉譯」分析框架的有效性，更揭示了臺灣非典型陶藝在面對全球化當代藝術語境時，如何以在地的「展示部署」創造出獨特的文化發言位置。此一結論，將為後續關於陶藝在當代藝術制度中的定位討論，奠定堅實的基礎。

伍、結論：非典型陶藝作為理解社會的文化行動

本研究以《馴國》、《觀察・筆記・昆蟲》與《露露藝品社》三檔展覽為分析核心，提出「非典型陶藝」的概念，並透過「觀察作為方法」、「馴化的裝置策略」、「轉譯為敘事」三個策略加以討論。這些案例顯示，陶作在當代展覽語境中不再僅是工藝技術與美學形式的延伸，而是文化行動者 (cultural agent)，能在不同語境中承擔知識生產、政治寓言與庶民記憶的多重角色。研究結果不只是對個案的整理，更意在提出一種新的理解框架，藉此突破傳統陶藝研究侷限於技法史、美學史與個人風格論的窠臼。

在理論層面上，「非典型陶藝」的提出，是對不同學理觀點的一種交織回應。物質文化研究者 Miller (2005) 指出，物件是「社會的延伸」，其社會性不在於物質層面，而在於它如何被賦予與社會實踐緊密相連的意義。這在《露露藝品社》的展演中得到鮮明體現：藝術家透過商業型錄與尺寸遞減的陳列，將日常紀念品與廉價瓷偶重新配置，轉化為關於家庭理想、庶民經濟與產業記憶的文化劇場。這說明非典型陶藝並非單純反映社會，而是將陶作作為批判社會的媒介。

與此相比，新唯物論學者 Bennett (2010) 則強調「活躍的物質 (vibrant matter)」，認為物質具有超越人類意圖的能動性。《觀察・筆記・昆蟲》透過瓦楞紙箱與博物館展櫃的異質並置，打破了既有的分類系統，正顯示陶作與其他物 (如田野字幕、標本標籤) 之間的互動生成了新的知識秩序。這樣的展演不僅是文化詮釋的結果，更是物質本身的回應與生成，呼應了 Ingold (2011; 2013) 所言的「making」是一種人與物共構的過程。

另一方面，Bennett (1995) 在《The Birth of the Museum》中所揭示的「展示治理」則為《馴國》的分析提供了基礎。該展覽透過警示線的邊界劃分與檔案化陣列，建構了一個寓言化的劇場，使觀眾的觀看行為被規訓為國族寓言的解讀模式。正如 Foucault (1977) 所指出的，權力與知識往往在微觀空間中共同作用。由此可見，非典型陶藝的展演策略本身就是一個多層次的理論場域，既展現物件的社會性，也揭示物質的能動性，並體現展示空間作為治理機制的特質。

這樣的綜合觀點也提醒我們：非典型陶藝的價值不在於是否「像」工藝或「像」藝術，而在於它如何透過展覽策略生成一種批判性的中介空間。從文化記憶的角度看，Assmann (2011) 指出文化記憶是群體透過媒介重組經驗的方式。三個案例各自召喚不同層次的集體記憶：庶民日常的消費經驗、國族寓言的歷史意識、自然觀察的知識檔案。這些展演共同顯示，陶作並不是被動地「承載」記憶，而是在展演語境中主動「生成」記憶，使其成為文化政治的重要節點。這也意味著，非典型陶藝不能僅用傳統的工藝語彙來理解，它更是一種文化記憶裝置，一種能使社會、知識與物質重新被連結的策展語言。

然而，非典型陶藝的實踐並非毫無矛盾。本研究指出三種顯著的張力。首先是材料與文本的張力：當展覽過度倚賴敘事框架時，陶作作為物質的偶發性與感知能量便容易被遮蔽。Bennett (2010) 提醒我們必須承認物質本身的能動性，而非讓語言完全取代它。其次是治理與公共性的張力：展覽治理往往傾向單向規訓，觀眾被設計成被動接受者。然而，若策展能提供可回饋、可重新排列的裝置，觀眾便可能轉化為共同參與者。最後是敘事與證據的張力：當庶民記憶與產業史被轉譯為展場故事時，必然存在選擇與簡化的風險。Clifford (1988) 所謂「部分性的真實」在此得到印證：展覽再現既能生產記憶，也同時帶來權力效果。這些張力不是缺陷，而是「非典型陶藝」的本質特徵，因為它的存在正是要讓這些矛盾被看見、被辯論，進而成為文化批判的契機。

置於國際平臺的比較脈絡中，臺灣的案例展現出不同於大型展會的策略特徵。BCB 在部分展期採用社區蒐集、地方檔案與研究性展覽方法，呈現與「知識性觀察」相近的策展策略 (British Ceramics Biennial, 2023)。GCB 則透過 2024 年主題《TOGETHER》引導創作進入環境、社會與政治等跨域討論，並藉由大規模展具、跨城市展場與高度公共參與，使展覽呈現出節慶化與群體行動性的特色 (Korea Ceramic Foundation, 2024)。在這樣的國際比較下，臺灣案例雖規模較小，卻以精密展具配置、細緻語境建構及在地文化記憶的轉譯，展現出高度的策略密度與文化敏感度。這種以小規模創造深度批判性的模式，反而構成臺灣「非典型陶藝」在地實踐的核心優勢。

總結來說，「非典型陶藝」不應被視為一個純粹描述性的分類，而是一個批判性概念，用來理解陶藝如何在當代展覽中生成文化能動性。它所揭示的不僅是工藝如何進入當代藝術語境，更是物、語言與權力如何在展示中彼此交織。本研究透過對三檔展覽的深度剖析，證成了一種新的觀看視角：當陶作從器物轉化為敘事裝置與記憶媒介，我們便得以重新思考工藝與藝術、材料與語言、人與物之間的邊界。未來的挑戰在於，如何在制度、展演與理論層次持續開展這些跨界對話，並讓陶藝成為理解社會複雜性的關鍵語言。正是在這樣的張力與潛能之中，「非典型陶藝」展現出它作為批判概念與文化實踐的真正價值。

參考文獻

李京樺 (2024)。〈無名的貓與狗：「露露藝品社」中消失的居家品味史，雨棚計畫－謝佳瑜個展〉。典藏 ARTouch。https://artouch.com/art-views/content-145607.html(瀏覽日期：2025-8-30)。

李亮一 (1993)。《陶藝技法 123》。臺北：藝術家出版社。

吳權倫 (2019)。〈馴國 No Country for Canine〉。臺北市立美術館「藝術家個展系列 II」。https://www.wuchuanlun.com/no-counrty-for-canine(瀏覽日期：2025-8-30)。

張妤瑄 (2024)。〈動物瓷偶背後的故事！《露露藝品》蒐集舊手冊、圖錄和書籤，考古臺灣瓷器外銷史和居家裝飾美學〉。Shopping Design。https://www.shoppingdesign.com.tw/post/view/11220(瀏覽日期：2025-8-30)。

蔡佩儒 (2019)。《觀察・筆記・昆蟲》[展覽手冊]。臺中市：作者自印。

盧泰康 (2023)。《臺灣陶瓷史》。新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館。

謝東山 (2006)。《臺灣現代陶藝發展史》。新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館。

Adamson, G. (2007). Thinking Through Craft. Oxford: Berg.

Adamson, G. (2013). The Invention of Craft. London: Bloomsbury.

Assmann, J. (2011). Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge: Cambridge University Press.

Bennett, J. (2010). Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham: Duke University Press.

Bennett, T. (1995). The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London: Routledge.

British Ceramics Biennial. (2023). British Ceramics Biennial: Guide 2023. Stoke-on-Trent: British Ceramics Biennial. Retrieved from https://www.britishceramicsbiennial.com/app/uploads/2023/07/British-Ceramics-Biennial-Guide-2023.pdf (Accessed: September 20, 2025).

Clifford, J. (1988). The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography,Literature, and Art. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Foucault, M. (1977). Discipline and Punish: The Birth of the Prison (A. Sheridan, Trans.). New York: Vintage Books.

Ingold, T. (2011). Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Development. Oxon: Routledge.

Korea Ceramic Foundation. (2024). Gyeonggi Ceramics Biennale 2024: TOGETHER_ Montaigne’ s Cat. Retrieved from https://gcb.kr/ (Accessed: September 20, 2025).

Krauss, R. (1999). A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition. London: Thames & Hudson.

Latour, B. (2005). Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. New York: Oxford University Press.

Miller, D. (2005). Materiality: An Introduction. In D. Miller (Ed.), Materiality. Durham: Duke University Press.

Phaidon Editors. (2017). Vitamin C: Clay and Ceramic in Contemporary Art. London: Phaidon Press.

Risatti, H. (2007). A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression. Chapel Hill: of North Carolina Press.

Schechner, R. (2002). Performance Studies: An Introduction. London & New York:Routledge.

文化場域中的陶藝展覽策略：臺灣與全球陶藝雙年展制度比較

新北市立鶯歌陶瓷博物館研究助理 / 巫漢青

壹、 前言與研究目標說明

關鍵字 : 臺灣國際陶藝雙年展、雙軌制度、文化場域、文化治理、主體性、策展

隨著全球當代藝術展覽體系的快速發展，「雙年展化 (biennialization)」已成為理解當代藝術生產、展示與文化治理結構的重要關鍵概念。雙年展不僅作為藝術展示的平臺，更逐步轉化為一種結合策展機制、文化政策與城市治理的制度性場域 (Greenberg,Ferguson & Nairne,1996；Filipovic,van Hal,2010)。在此脈絡下，陶藝展覽亦不再僅被視為工藝競賽或技術成果的呈現，而開始被納入當代藝術展覽制度之中，成為跨越藝術類型、文化政策與國際交流的複合型展覽形式。

帕特爾 (Patel，2018) 於《關於策劃全球雙年展的調查》(On Curating Global Biennale Survey) 指出，全球雙年展數量自 1990 年代以來呈現指數式增長，原本以競賽為核心的國際陶藝展覽，自二十世紀後半葉起，逐漸導入策展思維、研究導向與跨域實踐，形成今日所見之「國際陶藝雙年展」制度。此一轉變，不僅反映陶藝在藝術分類體系中的位置調整，也顯示陶藝展覽已逐步嵌入全球文化場域之中，成為各國文化政策、地方治理與文化外交策略的一環 (Bourdieu,1993；Bennett,1995)。

在此背景下，若僅以區域或個人作品風格演變或年代時期藝術史脈絡來理解陶藝雙年展的發展，已難以完整說明其制度角色與文化效益。本文因此採取「研究問題的制度化轉向」作為分析視角，將陶藝雙年展視為一種制度性安排，關注其如何透過策展結構、評選機制、資源配置與論述生產，形塑創作條件、文化價值與國際定位。此一立場並非否定藝術創作的自主性，而是強調創作行為始終發生於特定制度條件之中，制度本身即構成文化實踐的重要前提 (DiMaggio & Powell,1983)。

基於上述立場，本文的核心研究問題不在於判斷何種陶藝作品或策展形式較具藝術價值，而在於探討不同國際陶藝雙年展制度如何被建構、如何運作，以及其在文化治理層面所產生的效益與限制。具體而言，本文試圖回答以下問題：國際陶藝雙年展在全球雙年展體系中扮演何種制度角色？不同國家與城市如何透過制度設計回應自身的文化政策與社會需求？臺灣國際陶藝雙年展又是在何種制度思維下形成其策略定位？

在研究方法上，本文採取比較制度分析的取徑，選取歐洲、日本、韓國、英國及臺灣等具代表性的國際陶藝雙年展案例，從制度起源、策展模式、文化政策關係與創作條件等面向進行對照分析。透過此一比較邏輯，本文不僅得以辨識不同制度模型的共通性與差異性，亦能進一步理解臺灣制度選擇的歷史脈絡與策略意涵。

整體而言，本文的研究目的在於建構一套理解國際陶藝雙年展的制度分析框架，說明陶藝展覽如何從藝術展示轉化為文化治理機制，並藉由臺灣案例的深入討論，回應當代陶藝在全球文化場域中的定位問題。此一研究探討，期能為陶藝展覽制度研究、文化政策分析，以及臺灣陶藝主體性的理論建構，提供具體而可對話的學術參考。

貳、國際陶藝雙年展的制度思維與功能轉型

本章延續前章所確立之研究立場，將國際陶藝雙年展視為一種制度性文化實踐，而非單純的藝術展示活動。透過制度思維的分析，本章旨在說明國際陶藝展覽如何在全球雙年展化 (biennialization) 的脈絡中，逐步由以競賽與技藝評比為核心的展覽形式，轉化為結合策展論述、文化治理與知識生產功能的制度性平臺，並藉此釐清其在當代文化場域中所扮演的多重角色。

一、從競賽到策展：陶藝展覽制度的思維演進

回顧國際陶藝展覽的發展歷程可發現，其早期多以競賽制度作為主要運作核心。此一制度設計強調作品完成度、技術水準與形式表現，評選機制則透過專業評審建立相對穩定的價值判準。於此階段，陶藝展覽的主要功能在於確認專業標準、促進技藝精進，並透過獎項制度推動陶藝創作的國際交流。

然而，隨著當代藝術策展思維的興起，以及藝術實踐逐漸轉向概念導向、研究導向與跨域實驗，單一競賽制度已難以回應陶藝創作在詮釋、媒材與文化議題上的多元發展。自二十世紀末以來，策展制度逐步被引入陶藝展覽之中，使展覽不再僅是成果評比的平臺，而成為具有主題論述與文化問題意識的制度性安排 (Greenberg, Ferguson & Nairne, 1996)。

此一轉變，標註著陶藝展覽制度思維的根本調整。策展不再只是展示層次的操作，而是影響作品徵集方向、創作條件與展覽詮釋的重要制度環節。陶藝雙年展亦因此由「成果展示型展覽」，逐步轉化為具有論述生產能力的制度平臺，其制度功能與文化角色隨之擴張。

二、陶藝雙年展的三重制度功能

在策展制度成為陶藝雙年展核心運作機制後，展覽所承擔的功能不再單一，而是呈現出多重制度面向。綜合國際案例的比較分析，當代陶藝雙年展可歸納出以下三項主要制度功能：

(一) 審美與知識生產

在策展論述導向下，陶藝雙年展不僅提供作品展示空間，更透過策展主題、研究文本與展覽論述，建構對陶藝創作的當代理解框架。展覽因此成為知識生產的場域，使陶藝得以被重新定位為回應當代文化、社會與藝術議題的媒介，而不僅限於工藝技術的展示。此一功能，使陶藝雙年展逐步被納入學術研究與當代藝術論述體系之中，提升其在文化場域中的能見度與理論地位 (Bourdieu, 1993)。

(二) 文化外交與城市治理

隨著雙年展制度與文化政策的結合，陶藝雙年展亦逐漸成為文化外交與城市治理的重要工具。透過國際策展人參與、跨國藝術家交流與大型展覽活動的策劃，雙年展被賦予展示城市文化形象與國家文化軟實力的功能。在此脈絡下，陶藝展覽不僅服務於藝術專業社群，也成為地方政府與國家文化政策實踐的重要節點 (Bennett, 1995)。

(三) 文化資本的制度化累積

此外，陶藝雙年展透過長期舉辦與制度穩定化，逐步累積可持續運作的文化資本。展覽品牌的建立、策展網絡的形成、典藏與研究制度的發展，皆成為制度化的文化成果。此一文化資本的累積，使陶藝雙年展得以在國際文化場域中建立清楚的辨識度，並形成跨世代延續的文化影響力 (DiMaggio & Powell, 1983)。

三、當代策展制度的彈性與跨域特質

在當代文化場域中，策展制度本身亦呈現出高度彈性與跨域特質。相較於早期以固定形式與單一評選標準為主的展覽制度，當代陶藝雙年展更強調策展方法的開放性，允許多元媒材、跨領域合作與實驗性創作進入制度框架之中。

此一彈性制度設計，使陶藝得以突破傳統工藝分類，進一步與當代藝術、設計與社會實踐等領域產生對話。然而，如前章研究立場所指出，制度彈性本身並不必然等同於創作轉型，其實質影響仍取決於策展制度是否介入創作條件、資源配置與論述生產機制。此一判準，亦成為後續章節分析策展制度對創作面向影響，以及不同國際制度模型差異的重要分析基礎。

綜合而言，本章說明國際陶藝雙年展如何在制度思維上完成由競賽導向至策展導向的轉型，並揭示其多重制度功能與運作特質，為後續聚焦在「臺灣國際陶藝雙年展」的制度設計，以及跨國比較分析，奠定必要的理論背景與分析框架。

參、臺灣國際陶藝雙年展：制度特質、設計與策略定位

本章延續前章對國際陶藝雙年展制度思維與功能轉型的討論，進一步聚焦於臺灣國際陶藝雙年展 (Taiwan Ceramics Biennale,TCB)，從其制度特質與發展歷程出發，分析其在全球陶藝雙年展體系中的制度設計邏輯與策略定位。本文並不僅將臺灣案例視為單一展覽史的描述物件，而是將其置於文化治理與制度選擇的脈絡中，檢視其如何透過制度安排，回應陶藝創作發展、國際交流與文化政策之多重需求。

一、創辦背景與制度建立 (1986~2004~ 至今)

臺灣國際陶藝雙年展之前身為「中華民國國際陶藝雙年展」，由國立歷史博物館創辦，自 1986 年至 2000 年間共舉辦八屆，其參展形式主要以國內外邀請展與國內競賽為主。此一階段的制度邏輯，與多數早期國際陶藝展覽相似，著重於作品成果展示與技藝評選，目的在於鼓勵創作、建立專業標準，並促進國際交流。

2004 年起，隨著展覽承辦權轉由臺北縣立鶯歌陶瓷博物館 (後改制為新北市立鶯歌陶瓷博物館，以下簡稱陶博館) 接手，「臺灣國際陶藝雙年展」開始承擔更為明確的文化任務，即推動臺灣陶藝的國際化發展。作為亞洲四大重要陶藝國際展覽之一，與「義大利法恩札國際陶藝雙年展」、「日本美濃國際陶磁三年展」及「韓國京畿道世界陶瓷雙年展」齊名，臺灣國際陶藝雙年展在制度設計上逐步展現出不同於單一競賽導向的發展方向。

自 2008 年起，主辦單位開始採取「策展提案競賽」與「作品投件競賽」交替舉辦的制度模式，標記著臺灣陶藝展覽制度由競賽導向逐步轉向策展導向的重要轉折。正如林佳蓉所指出，臺灣國際陶

藝雙年展在承辦初期即被定位為亞洲陶藝創作與學術研究的重要交流節點，其制度設計具有前瞻性，並為後續亞洲陶藝展覽制度提供可參照的範式 (林佳蓉，2022)。

二、制度特質：「雙軌制度」作為策略性制度創新

臺灣國際陶藝雙年展最具代表性的制度特質，在於其競賽制度與策展制度並行的「雙軌制度」設計。此一制度並非偶然形成，而是回應陶藝創作多樣化與國際策展趨勢的策略性選擇。在作品競賽徵件年度 (如 2008、2012、2016、2020、2024 年)，展覽開放全球藝術家投件參賽，透過專業評審制度選拔具當代性、材料創新與藝術表現力之作品，評選標準強調技法、形式與創作理念的整合。此一機制持續發揮專業鑑別與技術標準建構的功能。

而在策展提案競賽年度 (如 2010、2014、2018、2022、2026 年)，則由策展人依據主題提出完整展覽計畫，內容涵蓋策展論述、藝術家選擇、展示方式與教育推廣構想，並經專業審查機制執行。策展制度的導入，使展覽不再僅是成果評比平臺，而成為具備論述生產與文化回應能力的制度場域。如同近年制度分析所指出，臺灣所採取的雙軌制度，並非過渡性的折衷方案，而是一種調節創作多樣性與制度穩定性的策略配置 (Bourdieu,1993；DiMaggio & Powell,1983)。透過制度內部的差異化安排，臺灣國際陶藝雙年展得以同時回應「技藝導向」與「概念導向」的創作需求，避免單一策展邏輯對創作生態造成排他性影響。

三、展覽實踐、地方文化治理與國家文化定位

臺灣國際陶藝雙年展深植於鶯歌陶瓷聚落之中，其制度運作與地方文化治理密切相關。展覽期間，陶博館結合鶯歌老街、陶藝工作坊、在地學校與文化節慶，形成「陶藝＋觀光＋教育」的文化網絡，提升社會參與和地方認同。同時，展覽亦透過與國際陶藝學會 (IAC)、美國陶藝教育協會 (NCECA) 等國際組織的合作，發展國際駐村、巡迴展覽與策展交流，逐步建構「全球網路—在地實踐」的制度模式。此一制度結構，使臺灣國際陶藝雙年展同時成為地方文化治理的工具，以及國家文化形象與文化外交的實踐節點 (Bennett,1995)。

四、臺灣陶藝主體性的制度化展演

在上述制度脈絡中，「臺灣陶藝主體性」並非被視為固定不變的文化本質，而是透過制度化展演逐步產生的結果。展覽策展主題、參展機制與展示策略，共同構成一套使臺灣陶藝得以在國際場域中被辨識與討論的制度語言。如林佳蓉所言，臺灣國際陶藝雙年展不僅是國際競賽的場域，更是臺灣陶藝主體性演化的重要載體 (林佳蓉，2022)。歷屆策展主題，如 2010 年的「會話 (Korero)」、2014 年的「當代陶藝、藝術、設計與數位材質」、2018 年的「陶藝的人文回歸」、2022 年的「世界的形狀：陶藝作為社會新動態」，乃至 2026 年暫定主題「當人類遇見土地 (When Humans Meet the Earth)」，皆反映臺灣陶藝透過策展制度回應當代文化、社會與環境議題的嘗試。

值得注意的是，臺灣國際陶藝雙年展並未以單一風格或文化敘事作為主體性標誌，而是透過制度彈性，容納多元創作語言與世代經驗。此一不將主體性過度實體化的制度選擇，使臺灣陶藝得以在全球陶藝雙年展體系中，形成具差異化且可持續發展的文化定位。

五、發展困境與制度挑戰

儘管臺灣國際陶藝雙年展已建立相對穩定的制度基礎，然而，隨著全球展覽數量、類別快速增加，制度亦面臨若干挑戰，包括策展品質落差、國際參與結構偏重東亞、觀眾經營與行銷策略不足，以及缺乏長期駐村與深度學術研究機制等問題。因此，未來制度改善的關鍵，將在於如何進一步強化策展

品質控管、拓展跨區域國際合作、深化研究與教育功能，並在維持制度彈性的同時，持續累積可長期運作的文化資本。

肆、跨國比較分析：國際陶藝雙年展制度模型之比較

本章延續前章對「臺灣國際陶藝雙年展」制度特質與策略定位的分析，進一步將研究視角擴展至跨國層級，透過對韓國、日本、英國與義大利等具代表性陶藝展覽案例的比較，說明不同國家如何依其文化政策、藝術制度與地方治理條件，發展出差異化的陶藝雙年展制度模式。相較於單純以展覽史或案例敘述為主的比較方式，本文在保留原有案例分析脈絡的基礎上，進一步引入「制度模型」作為分析單位，使各案例能夠在相同的制度層級上被理解與對照。

一、義大利法恩札：歐洲博物館研究型制度

義大利法恩札國際陶藝雙年展 (Faenza International Ceramic Biennale) 為歐洲歷史最悠久的陶藝展覽體系之一，其制度發展深受博物館體系與陶藝史研究傳統影響。依據原論述所指出，法恩札模式以博物館為制度核心，展覽策劃、典藏機制與研究出版彼此緊密連結，使雙年展成為延伸博物館學術功能的重要平臺。

在策展思維上，法恩札著重於陶藝歷史脈絡、材料研究與形式演進的梳理，透過研究型策展確立陶藝在歐洲藝術史中的專業定位。此一制度設計，使其長期在國際陶藝場域中扮演標準建構與知識生產的角色，並對創作面向產生相對穩定的影響，鼓勵藝術家在既有陶藝脈絡中進行深化與回應 (Bourdieu, 1993)。

◎ 義大利法恩札國際陶藝雙年展 (Faenza Prize)

(一) 創辦時間：1938 年 (起源可追溯至 1932 年區域試辦)。

(二) 主辦單位：法恩札國際陶瓷博物館 (MIC)。

(三) 制度設計：結合競賽與策展兩大核心機制，自 1989 年起正式改為雙年展制度。

(四) 策展特色：強調材料實驗與形式創新，設有青年新秀專區。

(五) 地方結合：由地方政府與學術機構共同支援，與當地工藝學校與社區合作密切。

(六) 藝術類型：涵蓋傳統陶藝、雕塑、裝置與當代實驗陶。

(七) 發展策略：強調策展學術性與歷史延續性，並借重博物館研究網絡為平臺擴展展覽深度。

(八) 文化意涵：法恩札雙年展為歐洲當代表現陶藝的領導展覽，對全球陶藝價值觀與媒材語言具典範意義。

二、日本美濃：地方產業—文化治理型制度

日本美濃國際陶藝競賽 (Mino International Ceramic Competition) 展現出高度結合地方產業與文化治理的制度特質。原論述中即指出，美濃制度的核心在於透過國際競賽機制，強化地方陶藝產業的專業能量與國際能見度，而非以策展論述作為主要導向。

在此制度模型中，競賽評選仍為主要運作機制，評選標準多圍繞於材料掌握、形式創新與技術表現。此一設計使創作面向相對集中於工藝技術與形式表現層次，而策展介入程度有限。然而，其制度效益則體現在文化治理層面，即透過穩定的競賽制度支持地方陶藝生態，並逐步建立具國際辨識度的地方文化品牌 (Bennett,1995)。

◎ 日本美濃國際陶磁三年展 (Mino International Ceramics Competition)

(一) 創辦時間：1986 年

(二) 主辦單位：岐阜縣政府、地方陶藝協會、美濃陶瓷博物館。

(三) 展覽型態：以競賽為主，三年為一屆，專注推廣日本美濃燒之文化傳承與創新。

(四) 地方結合：與多治見、瑞浪、土岐三大陶藝產區產業發展高度整合。

(五) 策展精神：聚焦功能性與藝術性的並陳，提倡「實用與創意並進」的陶藝價值。

(六) 藝術表現：傳統陶藝技能與現代陶構造兼備，並設有產學合作獎項與特別鼓勵新秀創作。

(七) 制度意涵：作為東亞陶藝傳統的現代延續，美濃展顯示出陶藝地方性與全球性的文化整合潛能。

三、韓國京畿道：國家文化政策整合型制度

韓國世界陶瓷雙年展 (Korea World Ceramic Biennale, KOCEF) 則代表一種高度整合國家文化政策的制度模型。依據原有案例分析，KOCEF 由國家與地方政府共同主導，其制度運作結合大型展覽、研究計畫與國際交流活動，形成具規模化與政策導向特質的雙年展體系。

在策展制度上，KOCEF 多透過主題策展與國際策展人合作，回應國家文化形象塑造與當代藝術議題。此一制度模式使展覽具有高度國際可見度，並能迅速累積文化資本，但同時也可能對創作面向形成特定制度期待，使藝術家需在回應策展論述與政策目標之間取得平衡 (DiMaggio & Powell,1983)。

◎ 韓國 KOCEF 世界陶瓷雙年展 (Korean International Ceramic Biennale)

(一) 創辦時間：2001 年

(二) 主辦單位：韓國京畿道政府與 KOCEF 陶瓷基金會。

(三) 展覽模式：結合國際競賽、主題策展、駐村計畫與陶藝節慶活動。

(四) 國際策略：設立全球媒體行銷網絡，吸引歐美與亞洲藝術家參與。

(五) 地方結合：與利川、廣州與耀州三大陶藝聚落資源整合，並設有駐村中心與陶藝教育學程。

(六) 藝術類型：功能性、傳統陶藝與當代表現兼容，強調藝術與設計之交界應用。

(七) 制度策略：以文化觀光為平臺，並重產業鏈整合與全球文化流通。

四、英國：社會參與與文化再生型制度

英國陶藝雙年展 (British Ceramics Biennial, BCB) 則呈現出以社會參與與文化再生為核心的制度取向。原論述中已指出，BCB 的制度設計強調陶藝作為社會實踐與公共文化行動的媒介，透過社群參與、教育計畫與場域導向創作，重新連結陶藝、地方社會與城市再生議題。

在此制度模型中，策展制度高度介入創作過程，藝術家往往需回應特定社會議題或場域條件進行創作，使策展直接影響創作方法與作品形式。相較於其他案例，BCB 顯示策展制度在特定文化治理情境下，確實能對創作面向產生較為深層且具方向性的影響。

◎ 英國陶瓷雙年展 (British Ceramics Biennial,BCB)

(一) 創辦時間：2009 年

(二) 主辦單位：克萊基金會 (The Clay Foundation) 與斯托克 (Stoke-on-Trent) 市地方政府。

(三) 展覽定位：結合藝術實驗與地方再生，轉化英國陶瓷重鎮斯托克工業遺產為當代展演場域。

(四) 策展模式：主題策展與社區共創為主軸，強調展覽教育性與社會參與性。

(五) 地方結合：與地方學校、社區合作辦理展覽與教育課程。

(六) 藝術類型：當代裝置、數位互動陶藝、工業陶瓷再造等跨媒材創作。

(七) 制度特色：以文化重建與藝術共融為核心策略，為歐洲文化治理型陶藝展的代表。

五、制度模型比較與臺灣案例的相對定位

綜合上述跨國案例可見，國際陶藝雙年展之間的差異，並非僅存在於展覽規模或形式層面，而是根植於各自所採取的制度設計與文化治理思維。義大利法恩札的博物館研究型制度、日本美濃的地方產業—文化治理型制度、韓國 KOCEF 的國家文化政策整合型制度，以及英國 BCB 的社會參與與文化再生型制度，分別對應不同的策展角色、創作介入程度與文化效益。

在此制度比較框架下，臺灣國際陶藝雙年展並未完全對應上述任何單一類型，而是呈現出混合型與調節型的制度特質。相較於單一制度邏輯的明確導向，臺灣透過競賽與策展並行的制度設計，在專業評鑑、論述生產與文化治理之間維持策略性的彈性。此一定位，使臺灣案例得以作為理解當代陶藝雙年展制度多樣性的關鍵參照，也為後續章節進一步分析策展制度對創作面向的實質影響，提供清楚而可操作的比較基準。

表 1：全球重要陶藝雙年展特色一覽表 (依創辦時間之先後排列)

展覽案例	義大利法恩札 FP	日本美濃 MICC	韓國 KOCEF	臺灣 TCB	英國 BCB
創辦時間	1938 年	1986 年	2001 年	2004 年	2009 年
展覽制度	競賽＋策展	三年一次競賽、強調地方特色	政府推動綜合性展覽 (策展＋節慶＋駐村)	策展與競賽交替模式	策展＋地方再生
策展特色	材料實驗與學術性	實用與創意並進	傳統當代並行	策展文本導向	強調社會參與與實驗性
地方結合	工藝學校與社區	陶產區＋博物館	陶藝村＋節慶	鶯歌文化節慶	工業場域轉化
藝術範疇	當代＋傳統	機能性與創作性	跨域應用陶藝	當代表現陶藝	裝置與再製工藝
發展策略	博物館研究帶動	產業與教育共構	公私協力資源整合	策展制度創新＋國際網絡	社區文化再造
策略重點	保持傳統優勢	增加國際交流	提升民間參與度	增強策展創新	擴展國際連結
活動缺點	較缺乏創新性	國際影響力受限	過於官方化	飽和競爭壓力	規模較小
整體優點	歷史悠久、全球影響	地方產業連結強	政府支援力度大	主題彈性、多元參與	社區連結、創新性強

透過比較可見，臺灣國際陶藝雙年展之最大優勢在於其制度靈活性與展覽議題的文化深度，惟在地方社群參與深度、國際展能見度與展覽週期穩定度方面仍有優化空間。臺灣若能更進一步結合「駐村創作制度」、「展覽教育計畫」、「地方文化治理」、「國際巡展機制」等策略，將能突破展覽同質化的困境，並進一步提升在亞洲乃至全球陶藝展覽體系中的核心影響力。

伍、策展模式與文化政策效益探討：制度、創作與國際定位的整合分析

本研究旨在從制度關係、觀眾參與、創作實踐、主體性建構與國際藝術脈絡等多重面向，重新梳理臺灣國際陶藝雙年展之策展模式，並評估其於文化政策與藝術生態中的深層意涵。

一、制度與政策連動性的跨域檢視

當代大型藝術展覽具有跨部門整合屬性，牽涉文化、觀光、教育與地方治理。臺灣陶藝展覽制度雖具高度自主性與策展彈性，但在政策層級上仍存在跨部門合作不足的結構性限制。

(一) 國際對照：韓國與中國採高度集權模式，政府扮演資金供給者與國家形象推動者。

1. 韓國世界陶瓷雙年展 (KOCEF)：由政府與地方高度整合，形成具規模的文化產業鏈。

2. 中國景德鎮國際陶瓷博覽會：透過「文化—產業—觀光」三位一體的治理模式提升國際能見度。

(二) 臺灣的策略轉向：應朝向「制度化治理模式 (Institutionalized Governance)」發展。透過文化部、觀光署及教育部門協力，建立穩定的支援體系，使雙年展從地方館所層級提升至國家長期政策視野。

二、策展制度對創作面向的實質介入

策展制度是否能產生文化效益，關鍵在於制度是否實際介入作品生成的關鍵環節，而非僅止於形式上的名稱調整。

(一) 介入創作生成：當制度在初期即設定明確主題，並納入駐村計畫、製作補助或研究型策展時，策展制度即成為創作過程中的結構性條件，鼓勵創作者進行跨域實驗與材料探索。

(二) 雙軌制度的靈活性：臺灣採行「競賽」與「策展主題」交替的雙軌制。

1. 競賽制度：提供技術與形式創新的評選框架。

2. 策展制度：鼓勵藝術家回應社會議題與場域條件，進行概念導向的實踐。這種結構使創作者能依目標選擇不同入口，確保了創作策略的多樣化與彈性。

(三)形式性調整的限制：若僅提升國際評審比例或更新展場視覺，而未同步調整創作資源配置，其對創作實踐的影響將僅侷限於象徵層次。

三、觀眾導向與數位策展的深化策略

隨著全球策展轉向，觀眾已成為知識產生的參與者。當代策展強調「觀眾參與式」與「數位混合式」模式 (Participatory & Hybrid Curation)。為站穩數位轉型潮，本研究建議導入：

(一) 虛擬與混合展示：利用 VR ／ AR 虛擬展示與線上平臺突破地域限制。

(二) AI 與多語系導覽：提升國際觸及率。

(三) 數據驅動決策：建置觀眾互動資料庫，透過數位足跡分析策展成效。

(四) 社群建構：透過現場對話 (Live Talk) 與數位工作坊建構共享社群。

四、臺灣陶藝主體性的再定位與敘事語彙

臺灣陶藝需在國際場域中轉譯其文化內涵，建立具辨識度的敘事語彙：

(一) 建立「敘事導向」框架：建構「臺灣陶藝故事系統 (Narrative System)」，將工藝史、社會記憶與島嶼性質編織成有機整體。

(二) 轉化為知識生產平臺：加強學術研究、國際評論平臺連結及策展出版，使展覽不僅是活動，更是知識產出的核心。

(三) 跨域協作與再詮釋：結合建築、科技與設計，展現材料研究與當代文化思維的深度，提升「文化身份辨識度 (Cultural Identity Visibility)」。

五、國際展覽制度脈絡中的臺灣位置

自 1990 年代「雙年展潮 (Biennialisation)」發展以來，雙年展已成為文化外交與城市品牌的核心機制 (Patel, 2018)。它涉及審美判準的建構，也形塑藝術市場與論述間的權力關係 (Smith, 2009)。

在制度上，臺灣國際陶藝雙年展已成為與義大利法恩札 (Faenza)、日本美濃 (Mino) 並列的重要節點。其關鍵意義以下有三項。

(一) 形成亞洲區域陶藝展覽的關鍵節點。

(二) 建構臺灣陶藝文化主體性的歷史脈絡。

(三) 提供跨域合作平臺，展現陶藝在當代藝術中的研究價值。

以上評估雙年展的文化效益，不應僅以規模為指標，而應回到創作實踐層次，檢視制度是否實質改變藝術家與作品的關係。在面對全球展覽同質化的挑戰下，臺灣需透過制度化治理與深層策展介入，持續強化其國際地位。

表 2：國際陶藝展覽策展形式與制度特點一覽表

國家 / 地區	展覽名稱	主辦單位	展出頻率	策展形式	制度特點
臺灣	臺灣國際陶藝雙年展	新北市立鶯歌陶瓷博物館	每兩年	策展 / 競賽輪替	雙軌制、文化主體性強調
日本	美濃國際陶磁器展	美濃市與陶業會社	每三年	國際競賽為主	與產業結合、重視技術表現
韓國	世界陶瓷雙年展 (KOCEF)	韓國陶瓷基金會	每兩年	主題策展與競賽並行	國策支持強、國際推廣廣
義大利	法恩札國際陶藝雙年展	法恩札國立陶瓷博物館	每兩年	傳統與當代並重	重歷史脈絡、藝術性高

國家 / 地區	展覽名稱	主辦單位	展出頻率	策展形式	制度特點
英國	英國陶藝雙年展 (BCB)	斯托克市政府 (Stoke-on-Trent)	每兩年	現代策展導向	跨媒材與社區導入
法國	瓦洛里斯 (Vallauris) 國際陶藝雙年展	瓦洛里斯市政府	每兩年	主題策展	強調雕塑性與新媒材
法國	塞夫爾 (Sèvres) 現代陶藝三年展	塞夫爾國立陶瓷博物館	每三年	美術館策展導向	研究與展示並重
西班牙	馬尼塞斯 (Manises) 國際陶藝雙年展	馬尼塞斯市立陶瓷博物館	每兩年	競賽	拉丁美洲參與度高
葡萄牙	阿威羅 (Aveiro) 國際陶藝雙年展	阿威羅市文化局	每兩年	競賽為主	歐洲交流平臺
紐西蘭	弗萊契挑戰賽 (Fletcher Challenge) 陶藝獎	私人基金會 (已停辦)	歷史為年展	競賽型	南半球具指標性活動
澳洲	澳洲陶藝三年展	澳洲陶藝學會	每三年	策展與論壇並重	藝術教育系統支撐
羅馬尼亞	克盧日 (Cluj) 國際陶藝雙年展	克盧日藝術學院	每兩年	藝術學術策展	東歐當代陶藝交流
拉脫維亞	拉脫維亞陶藝雙年展	國家陶藝協會	每兩年	現代陶與觀念藝術	波羅的海文化圈平臺
印尼	雅加達當代陶瓷雙年展	陶藝研究中心	每兩年	東南亞跨文化策展	強調實驗與材料語言

陸、結論與未來發展建議及研究方向

一、總結：制度價值、策略反思與文化治理效益

臺灣國際陶藝雙年展在近二十年的進程中，已建構出兼具藝術性與策略思維的體系。從文化治理的角度視之，臺灣國際陶藝雙年展已不再僅是作品競賽平臺，而是一種結合策展制度、文化政策與創作生態調節的文化治理機制。

(一) 制度優勢與定位：臺灣採行「競賽」與「策展」並行的雙軌制度，這並非過渡狀態，而是一種調節創作多樣性與制度穩定性的策略選擇，讓不同取向的藝術家皆能進入制度場域。此外，制度在策展介入上維持彈性，有效維持了技藝深度與實驗空間。

(二) 面臨的挑戰：在全球陶藝展覽制度劇烈競爭與觀眾需求快速變化下，臺灣國際陶藝雙年展仍面臨在地實踐的多重挑戰。制度的國際化不應僅被簡化為策展語彙的更替，而須視為涉及創作條件、制度責任與治理效益的整體設計。

(三) 策略反思：透過全球橫向比較，本研究認為臺灣國際陶藝雙年展須強化策展專業性，並將「臺灣陶藝主體性」轉化為可辨識、可累積的制度化文化資本。

二、未來發展建議：鞏固國際地位的六大策略方向

為維持臺灣國際陶藝雙年展的競爭力與文化影響力，本研究提出以下方針：

(一) 制度治理與資源永續：應強化制度治理與中央政策支援，建立公私協作平臺，確保資源永續運行。

(二) 策展機制與國際聯動：引進多元策展人制度，設置國際邀請與實驗展區；並建立制度化的國際合作平臺，定期與國際姊妹館合作，擴大影響力。

(三) 學術深化與知識庫建置：深化策展學術性是提升文化資本的關鍵。應建立展後典藏機制、常態性出版與論壇，累積學術深度。

(四) 強化臺灣主體性敘事：發展「臺灣陶藝敘事系統」，透過有意識的策展論述，確立臺灣在全球文化場域中的獨特定位，打造具文化厚度的展示平臺。

(五) 產業鏈結與轉譯應用：鼓勵學術界與產業鏈合作，透過知識轉移將展覽的創意導入產業生態，實現文化資本的實質擴散。

(六) 數位策展與觀眾體驗設計：擴大數位策展與線上展覽參與，利用 AR 互動、多語言導覽與教育模組，改變傳播路徑並擴大全球參與度。

三、未來研究方向展望：建立評估理論框架

為進一步深化陶藝展覽的實踐價值，未來研究可朝以下主題發展：

(一) 數位策展與傳播路徑變革：探討數位化如何重塑陶藝展覽的全球文化影響力。

(二) 策展人視角下的主體性詮釋：分析策展人在跨文化語境中，如何透過策略詮釋在地主體性。

(三) 觀眾參與評估與設計模型：開發創新模型以量化分析觀眾體驗設計的有效性。

(四) 創作歷程與文本分析：結合藝術家訪談與作品分析，全面檢視制度對創作生態的長期影響。

結語：陶藝雙年展的關鍵價值，在於如何在「創作自由」、「策展介入」與「文化政策」之間取得動態平衡。透過上述策略的實踐，臺灣不僅能鞏固在亞洲的策展地位，更能為全球文化展演制度提供具參考價值的「臺灣經驗」。

參考文獻

林平 (2005)。《藝術策展與觀眾對話》。臺北：藝術家出版社。

林佳蓉 (2022)。《從國際競賽看臺灣陶藝的主體性：從臺灣國際陶藝雙年展進程中談起》。新北市立鶯歌陶瓷博物館，自行研究計畫報告。

林佳蓉 (2022)。〈從國際競賽看臺灣陶藝的主體性——從臺灣國際陶藝雙年展進程中談起〉。《新美術學報》，第 37 期，頁 55–78。

林曼麗 (2004)。〈臺灣當代藝術策展制度之演變〉，《藝術觀察》，32，45-60。

高欣怡 (2020)。〈數位虛實整合策展操作效益與策展人特質探究——以創意生活廊道為例〉。東海大學美術學系碩士論文。

邱於庭 (2020)。〈論國際展覽的規劃與轉變——以國立歷史博物館為例〉。臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所碩士論文。
張乃文 (2013)。〈博物館專題特展之展示設計研究——運用設計符碼解析與創作設計〉。大葉大學設計暨藝術學院設計學博士班博士論文。
許家維 (2022)。〈策展機制的文化生產角色與學術意識〉。《藝術觀點 ACT》，第 95 期，頁 92–103。
新北市立鶯歌陶瓷博物館 (2020)。《臺灣國際陶藝雙年展策展歷程彙編》。新北市：鶯歌陶瓷博物館，未出版。
新北市立鶯歌陶瓷博物館 (2023)。《陶瓷展覽主題規劃的檢視——新北市立鶯歌陶瓷博物館與姊妹館之比較》。新北市：鶯歌陶瓷博物館，未出版。
蔡宛靜 (2021)。〈當代藝術策展與民藝的接觸——以「近未來的交陪」為例〉。《文化研究》，第 32 期，頁 77–92。
臺灣藝術大學工藝設計系 (2023)。《工藝與策展：臺灣陶藝制度的展望》。臺北：國立臺灣藝術大學。
謝品然 (2011)。〈博物館展示策略的影響因素探究——以國科會科學週特展為例〉。國立臺北教育大學文化創意產業經營學系碩士論文。
韓國陶瓷基金會 (2022)。《World Ceramic Biennale Final Report》。Icheon: KOCEF。
Bennett, T.(1995)。The Birth of the Museum. London: Routledge.
Bourdieu, P.(1993)。The Field of Cultural Production. Cambridge: Polity Press.
British Ceramics Biennial.(2023). British Ceramics Biennial 2023 Guide. Stoke-on-Trent:BCB Foundation.
Céramique Contemporaine.Sèvres: MNM.McClellan,A.(2008).The Art Museum from Boullée to Bilbao.University of California Press.
DiMaggio, P., & Powell, W.(1983)。“The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields.”American Sociological Review, 48(2), 147–160.
Filipovic, E., van Hal, M., & Øvstebø, S. ed.(2010). The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art. Berlin:Hatje Cantz Verlag.
Greenberg, R., Ferguson, B., & Nairne, S. (1996). Thinking About Exhibitions. London: Routledge.
Koestler,L.(2015).Curating Power:The Politics of Display in Contemporary Art Exhibitions. Berlin:Arts Praxis Press.
Lee,S.(2016).Ceramic Biennales in East Asia: Cultural Policy, Institutional Frameworks and Artistic Exchange. Asian Cultural Policy Studies,4(2),55–72.
McGuigan,J.(2005).Cultural Policy Studies. In Rethinking Cultural Policy (pp.1–24).Open University Press.
Obrist,H.U.(2010).A Brief History of Curating.Zurich:JRP|Ringier.
Shwetal A. Patel, Sunil Manghani & Robert E. D’ Souza(2018). HOW TO BIENNALE! THE MANUAL. Hampshire: Winchester School of Art, University of Southampton.

Smith,T.(2009).What is Contemporary Art?. Chicago：University of Chicago Press.
Sèvres–Manufacture et Musée nationaux.(2021).Triennale Européenne de Faenza International Ceramic Museum.(2019).Biennale Internazionale della Ceramica d’ Arte Contemporanea. Faenza:MIC.
Smith,T.(2012).Thinking Contemporary Curating.New York:Independent Curators International.
Vettese,A.(2022).Biennials and Cultural Governance: Art Institutions in a Global World. London:Routledge.
Vogel,C.(2007).Biennials:A Global Phenomenon.Artnews,106(5),100-105.
Wu, Chin-tao.(2012).Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s. London:Verso.

展覽機構與策展單位

中原國際陶瓷雙年展 (中國大陸地區)https://www.ceramicartchina.com
British Ceramics Biennial(英國陶藝雙年展)https://www.britishceramicsbiennial.com
Bienal Internacional de Cerâmica Artística de Aveiro (葡萄牙阿威羅陶藝雙年展)https://www.cm-aveiro.pt
Cluj Ceramics Biennale (羅馬尼亞克盧日國際陶藝雙年展)https://www.clujceramicsbiennale.com
Faenza Prize (義大利法恩札國際陶藝雙年展)https://www.micfaenza.org
Gyeonggi International Ceramic Biennale(韓國世界陶瓷雙年展)https://www.kocef.org
International Ceramic Biennial of Sèvres (法國塞夫勒國際陶藝雙年展)https://www.sevresciteceramique.fr
Jakarta Contemporary Ceramics Biennale (印尼雅加達當代陶藝雙年展)https://www.jccb.info
Latvian International Ceramics Biennale 拉脫維亞陶藝雙年展 https://www.lmmdv.edu.lv
Mino International Ceramics Competition (日本美濃國際陶瓷器展)https://www.mino-icf.jp
Portage Ceramic Awards (紐西蘭富雷裘陶藝獎)https://www.teuhi.org.nz
Taiwan Ceramics Biennale 臺灣國際陶藝雙年展 https://www.ceramics.ntpc.gov.tw/home.jsp?id=88cfcfa3cd93dc57
Vallauris Biennale (法國國際陶藝雙年展)https://www.vallauris-golfe-juan.fr

「臺灣陶藝獎」與臺灣當代陶藝發展

新北市立鶯歌陶瓷博物館典藏展示組研究助理 江淑玲

摘要

臺灣當代陶藝在 1960 年代末萌芽，歷經 1970 年代，自 1980 年代以來，逐漸由傳統工藝的範疇納入具有思想、情感與觀念性的藝術創作，其發展歷程與社會文化變遷、藝術教育體系的建立以及展演競賽制度的形成密不可分。自 2002 年新北市立鶯歌陶瓷博物館辦理第 2 屆臺北陶藝獎以來，更成為推動臺灣陶藝的重要平臺，對於藝術家創作思維與評價體系的建構產生深遠影響。本文以臺灣當代陶藝發展為始，探討其從工藝到當代陶藝的轉變脈絡，並分析「臺灣陶藝獎」的制度與演變、歷屆得獎作品的創作趨勢，透過歷史分析，本文指出該獎項不僅是評選機制，更是當今臺灣陶藝發展趨勢與藝術實踐的具現。

關鍵字：臺灣當代陶藝、臺灣陶藝獎、陶瓷工藝

壹、前言

臺灣陶藝在過去半世紀的發展，呈現從「實用陶藝」到「創作陶藝」的發展。這一過程不僅反映了社會經濟結構的改變，也關乎藝術觀念、教育制度與文化政策的調整。進入 21 世紀以來，「臺灣陶藝獎」作為陶藝競賽與展演平臺，已成為觀察當代陶藝趨勢的重要窗口。本文旨在探討：一、臺灣當代陶藝發展的歷史脈絡；二、「臺灣陶藝獎」的演變與意義；三、得獎作品反映的創作趨勢。

貳、臺灣當代陶藝發展的歷史脈絡

一、陶瓷工藝與陶藝的現代性

陶瓷工藝為廣泛納入以陶瓷媒材，透過手工的技法製作成兼具功能與美學器物的名詞，其中包含了實用陶藝與創作陶藝。以陶瓷媒材創作的作品是工藝還是藝術，做為現代陶瓷工藝創作者常不免陷入這樣界定的思考中。工藝以實體的意象，在被使用的過程中，參與了人類社會文化形塑的部分過程，承擔且內化了文化意義的承載體、傳遞者與散播者。臺灣工藝產業的輪廓起自 1930 年代臺灣工藝之父顏水龍先生，其以調查及推廣臺灣傳統工藝技術與材料，推動美化生活，開辦培育工藝設計人才學校，實踐以藝術改善庶民生活理想為始。[1] 由此可知臺灣工藝初始發展的狀態，尚在生活使用的層次，也影響對於工藝的認知，其中包括陶瓷媒材，國立臺灣工藝研究發展中心 (下

1.《112-115 年臺灣工藝文化產業中長程計畫》。國立臺灣工藝研究發展中心官網，https://www.ntcri.gov.tw/home/zh-tw，2025.11.20

稱工藝中心) 為臺灣工藝研究的重鎮，搜尋其典藏資料庫，諸如楊元太 (陶塑)、范振金 (陶繪)[2] 等臺北陶藝獎成就獎得主作品闕如，但在國家工藝成就獎得主中則有蔡榮祐與孫超兩位與臺北陶藝獎得主重疊，而蔡榮祐與孫超，除了有精湛的技藝，更具有相當的藝術創新性，工藝與藝術在陶瓷工藝領域中很難一分為二界定清楚，有評者認為現代陶藝擴大陶瓷工藝的範疇 (莊秀玲 2008：3)。而陶瓷工藝於今已包含現代陶藝的狀態，更可從工藝中心已舉辦 28 年的「臺灣工藝競賽」於 2024 年轉型為「臺灣工藝獎」可知，其中「創作獎」下設「工藝設計組」與「工藝美術組」，工藝美術組徵求以材質、技法、造型或以獨特理念等為表現目的之創作品，而以陶瓷媒材獲得工藝美術組二等獎的余成忠〈脆弱的平衡〉作品觀來，該競賽機制已納入現代陶藝，更遑論在此前的數十年間其他臺灣美術、工藝競賽及陶藝競賽機制的發展，有關臺灣美術或工藝競賽機制的發展將論述於後。

綜觀歷來的文獻及論文中已有不少關於臺灣陶瓷工藝的現代性探討，具現為現代陶藝。

鄭雯仙梳理臺灣文獻中對於現代陶藝的理念，1981 年謝雍的學位論文《當代臺灣陶瓷藝術》提出 1970 年由美國學習陶藝歸國的邱煥堂教授，帶來嶄新的思想、技法、科技材料及前衛風格， 是以陶瓷作為抒發情感、宣傳諷喻、前衛表現的工具，並與現代藝術有所關係。

宋龍飛認為現代陶藝的含義有廣義與狹義之分，現代人所製作的陶瓷器物為廣義 ，另一種狹義的解釋，則認為現代陶藝必須要有創意，才能展現時代的精神面貌，並具備高度藝術性以及創作者本身的觀念，還需具備本身純熟的製作技巧，並能將造型語言的精神體現出來才是現代陶藝 (宋龍飛 1990：1)。王修功則明確指出現代陶藝是以現代藝術的理念與陶瓷科技相結合的新生代 (王修功 1990：30)。謝東山認為，現代陶藝家往往遊走於傳統審美品味與現代主義美學理念之間，甚至認為「現代陶藝」即是傳統陶藝的「現代化」而已，而非現代主義陶藝，持這種見解，最明顯的可能要屬中國與臺灣 (謝東山 2002：321)。[3] 莊秀玲則解釋現代陶藝是指個人完成的陶製品，亦即所謂的工作室陶瓷品，必須針對此材質的特性來表現，作品能夠表現個人的理念風格，不論是「具實用功能的陶製品」或「純粹造形的陶塑品」皆可稱為現代陶藝作品。

上述這些觀點基本上反映了臺灣現代陶藝發展的一些面向，在臺灣 1950 年代至 70 年代，現代陶藝觀念尚處於萌芽期，當時從傳統的陶瓷藝術如藝術陶瓷、裝飾陶瓷出發的陶瓷品，在技藝要求上相當高，是陶瓷工藝發展的基礎。除了傳統陶瓷的養分，來自歐美日的現代陶藝觀念及表現逐步透過林葆家、邱煥堂及楊文霓等前輩陶藝家，或成立工作室招收學生或著書開始產生影響力，他們其中一些人往往也具有對傳統陶瓷深刻的理解、精湛的陶瓷技藝與展現個人的理念風格，作品展現了陶瓷媒材的獨特性，傑出的現代陶藝作品可謂是工藝與觀念的完美結合。陶瓷工藝包含現代陶藝與生活陶藝，具現在 2002 年開始舉辦的臺北陶藝獎則可將創作獎視為現代陶藝的實踐，實用獎視為生活陶藝的實踐，陶瓷工藝即為泛稱的陶藝。

二、臺灣陶藝的發展

(一) 從傳統中創新

在日常所見的碗、盤、杯、壺、瓶等器物中，不僅看到常民生活的軌跡，亦是臺灣陶藝發展的基礎。歷經了窯業初期發展階段，崛起於 1950 年代中期的藝術陶瓷或仿古陶瓷，是臺灣陶瓷藝術從實用轉變到非實用的關鍵時期。藝術陶瓷 (仿古陶瓷) 指的是帶有中國古代官窯形制與品味的陶

2. 歷年國家工藝成就獎得主以陶瓷藝術獲獎的有 2011 年蔡榮祐、2015 年張繼陶、2018 年孫超 、2025 年許朝宗。參見國立臺灣工藝研究發展中心官網 https://ncaa.ntcri.gov.tw/home/zh-tw/note，2025.11.20

3. 在 1980 年代至 1990 年代，當時許多陶藝創作也出現探索陶藝從傳統中創新的作品，那是因為臺灣的陶瓷藝術傳統，影響陶瓷發展。最明顯的例子是 1981 年後受到「中日現代陶藝家作品展」的刺激，臺灣陶藝界出現應從傳統中創新的呼聲。

瓷器物，初期多是中國大陸來臺人士投入，到了 1960 年代，仿古陶瓷已成為臺灣陶瓷的重要類型。其中參與仿古陶瓷製作的，如林葆家、吳讓農及王修功等人，也在摸索過程中，特別是對釉藥的實驗，在瓶罐上的釉彩表現，逐漸脫離仿古的範疇，走向個人的創意。仿古在中國藝術傳統上並非特例，從中國藝術史中存有許多書畫的摹本可以理解，崇古、高古代表著文人品味，摹擬古本是書畫藝術養成的一環，仿古對於理解中國陶瓷藝術的重要，在前輩陶藝家們的創作中，特別能看出這個歷程。有人拉坯技法精湛，鑽研土的特性，亦有深入諸如宋代名窯汝、鈞、官、哥、定，明清青花彩繪風格的研究，在瓶罐造型上，賦予藝術的旨趣者。60 年代末吳讓農於陶作中落款打破中國陶工無名的傳統，展現個人創作意識，並於 1967 年於國立歷史博物館舉辦陶藝個展。王修功受唐三彩啟發開展出鮮豔奔放的高溫釉下彩，爾後嘗試西方抽象表現主義的風格，卻能處理出東方的溫柔蘊藉，也曾創作幾何圖形立體裝置，以及嘗試蒙德利安風格的色塊拼貼。范振金描繪臺灣風景及動植物景觀的瓷版畫、孫超的結晶釉抽象瓷版畫及蔡榮祐在釉色與造型結合的創新，釉彩是陶瓷的衣裳，前輩陶藝家們對於釉彩的執著與熱愛，寫下臺灣陶藝史上美麗的篇章。

(二) 現代陶藝的展開

到了 1970 年代後受到歐美及日本現代陶藝發展的影響，走出傳統瓶罐造形，以作品承載創作者意念，此一趨向到 80 年代更加顯著。

李茂宗打破瓶罐形式的雕塑，楊文霓轉化傳統器形延伸的容器，陳煥堂結合陶板、陶塑陶雕的形式，楊元太、邱煥堂的抽象造形雕塑，臺灣前輩陶藝家們的創作軌跡既有從傳統中開展，亦有跳脫傳統直接接引西方現代陶藝語彙者。

1970 年代陶藝工作室陸續成立對於提升臺灣陶藝教育水準有莫大助益。吳讓農於 1962 年成立個人陶藝工作室，本身為英文教授在留美期間接觸陶藝的邱煥堂，於 1974 年成立「陶然陶舍」，引進西方現代陶藝創作觀念。林葆家於 1974 年底也成立「陶林」陶藝教室並公開招生。直到 70 年代末期，由吳讓農、林葆家、邱煥堂等第一代陶人培育下的第二代陶人相繼成立工作室兼作為陶藝教室，成為開展臺灣現代陶藝的主力。

歷史的變動不居，使大陸文化與海洋文化在 1949 年之後匯聚這個島嶼上，陶藝豐富多元的表現，反映了臺灣受到中國、日本，甚至西方陶藝發展影響後，梳理出來的文化面貌。在論述臺灣當代文化，持後殖民觀點者有之，支持後現代的論點也不在少數。事實上，兩方的切入角度，都是據以成理，持後殖民論點者認為，日治時期的殖民統治與二戰後的戒嚴時期，前後之間，存在著政治、經濟、社會、文化的內在聯繫，臺灣的歷史記憶、文化遺產的壓抑，導致了主體性被剝奪，乃是來自於威權體制的支配，這與殖民時期權力機制的控制，在本質上是相似的。因而，1980 年代末解嚴後新舊思潮拍岸而來，支配者與被支配者同步共存，一時之間，百家爭鳴，這些無非是後殖民的文化現象。而後現代主義論者認為，臺灣社會解嚴時，正好銜接晚期資本主義到來，開放中國探親，全球冷戰機制崩解，亞洲各國民主化的逐步實踐，在此大歷史背景前，臺灣陶藝已嗅到先聲，1981 年舉辦的「中日現代陶藝家作品展」，帶給陶藝界的衝擊，隨後的省思，激發了臺灣當代陶藝的發展。

1981 年的「中日現代陶藝家作品展」，讓當時自許為中國陶瓷藝術傳承者的臺灣陶藝創作者，面對日方表現精湛的陶藝作品，首度體認到彼此之間的差距，震撼是難以言喻的。在這之後召開座談會，深刻討論當時陶藝創作發展面對的問題，提出了自我與時代性，跳脫模仿的製作，以創新的面貌自我期許的主張。彼時臺灣，從 1970 年代鄉土文學論戰揭開「擁抱鄉土 • 關懷現實」精神，

日治時期臺灣亦有新文學批判寫實主義的產生，臺灣社會正經歷劇烈的變動，經濟快速的發展、政治解嚴、民主社會的逐步建立，整體氛圍遂構成當代藝術創作噴發的時代背景。

到 90 年代全球化浪潮更是正式躍上檯面，新馬克思主義、後結構、後殖民、後現代、超前衛、貧窮藝術、社會雕塑、裝置藝術、錄像藝術、女性主義藝術等先來後到，對於事實與虛構、國族與性別、記憶與想像、身體與道德及全球化與在地性等思潮的探討，在生猛有力 80 至 90 年代解嚴後的臺灣社會，藝術家從來不缺乏對現實衝撞的勇氣與能力，臺灣當代藝術的去中心現象，是後現代主義的展現，這兩種理論在彼時的抗衡與並置，使得臺灣在世紀之交，洋溢著煥發的朝氣。[4] 爰用來詮釋臺灣陶瓷藝術的發展，雖未必亦步亦趨，卻也是躬逢其盛。臺灣陶藝在 1980 年代後至 90 年代在實用陶藝、陶塑造形的藝術實踐日趨多元，而當代藝術界裝置藝術盛行，影響所及，陶藝創作表現，除了出現以陶塑裝置及與複合媒材結合的作品，在逐漸開放的社會情境中，亦產生關懷社會、立基土地的創作。

(三) 陶藝領域再擴張

材質探索向來是陶藝創作關注的重點，內向的物質探索過程，引發藝術家對於陶瓷材質的實驗，純然從陶瓷出發的創作與將陶瓷視為創作媒材的兩種態度，帶來不同的結果。1990 年代後臺灣陶瓷教育系統從民間工作室轉移到學院陶瓷教育系統，留美的張清淵、留日的劉鎮洲、留學澳洲的廖瑞章及留德的羅森豪等人紛紛返國任教，陶藝創作分別設置於美術系、雕塑系、工藝設計系及材質創作與設計系等，從學系的命名，顯示臺灣陶藝發展的脈絡，以及由此衍生相對的陶藝光譜。

2000 年新北市立鶯歌陶瓷博物館成立，作為臺灣第一家陶瓷主題博物館，除了有系統整理臺灣陶瓷藝術的發展，推廣現代陶藝，更於 2004 年開始舉辦國際陶藝雙年展，大量國際陶藝作品透過雙年展推介至臺灣。

在國際陶藝環境中，從英美現代陶藝運動、日本現代工藝及歐洲倡議的應用美術，是工藝？設計？還是藝術？每每引發陶藝定義的討論。可以看到的是陶瓷材質的測量探底、Ceramix(複合陶藝) 的嘗試、立體陶塑與平面陶板裝置形式的探索、物件解構、建構、陶塑的空間意識與拼貼再現等，現代陶藝實踐擴張了陶藝的可能性。

如果單從線性的歷史梳理上很難完整解釋臺灣多元並陳的現代陶藝風格，參照當時藝術發展，乃至時代的氛圍，都有助我們理解臺灣陶藝。從回溯的視野來看，從上個世紀 60 年代末對於傳統 (仿古) 陶瓷如何創新的探問、現代陶藝的展開，到陶藝領域表現形式的擴張，體現於近年來陶藝創作實踐。創作者對於陶瓷材質的思考、藝術生產及其知識至為重要。誠如 Glenn Adamson 與 Julia Bryan-Wilson 在 *Art in the Making: Artists and their Materials from the Studio to Crowdsourcing* 一書中討論隱身作品背後的材質與製作過程，亦為今日理解作品呈現社經文化脈絡的一環。易言之，今日陶藝，不僅僅只是探討技術及形式的演變，材料和製作方法及身處的經濟和社會環境都對創作動機、創作態度、作品獨特性和物件價值產生了關鍵的作用。

臺灣當代陶藝透過勞動身體過程與作品的互應、材質自身與跨媒材、跨域試驗、陶瓷的敘事表現等藝術實踐，探索身分認同、容器的思考及當代社會文化，陶藝面貌亦隨時代，開展新局。

---

4. 陳芳明，2009〈世紀末的文學 ・ 世紀初的臺灣〉，《楓香夜讀》，頁 153-161，臺北：聯經出版社。

參、「臺灣陶藝獎」的辦理與演變

一、綜合性競賽沿革

陶藝競賽的出現，可以從時代背景來看，當時陶藝生產者如要獲得銷售或教學機會，就需要獲得陶藝界對其藝術家社會身分的認可 (例如陶瓷科畢業生或某位已成名陶藝家的高徒)，而地位的取得則需通過層層考驗，其中最有效的管道是競賽。(謝東山：2005)。

回顧臺灣辦理陶瓷工藝競賽的歷程，最初的陶藝作品，並非以陶藝之名參賽，真正出現陶藝二字的專業比賽要到 1984 年臺北市立美術館的現代陶藝推廣展，其次是 1986 年新陶之生陶展，都不是常設性的競賽。[5] 在此之前雖然在日治時期已有臺展與府展，但到 1957 年國立臺灣藝術館辦理的第 4 屆全國美展 (中國已舉辦 3 屆) 內容包含國畫、書法、 西畫、雕塑 、篆刻、木刻、工藝、攝影和漫畫等 9 類，陶瓷作品始歸入工藝組收件，以及早期省展 (1946 年創立，每年舉辦一次，於 2006 年停辦，於設置之初即有雕塑此一類別，1974 年始設美術設計部，徵收工藝作品，工藝部則於 1993 年成立。) [6]

70 年代陶瓷作品可參加的比賽主要為全國美展，該競賽在 70 年代曾舉辦過第 6 屆 (1971)、第 7 屆 (1974)、第 9 屆 (1980)，陶瓷製品於工藝及美術設計組徵收與其他工藝品及商業設計一起被評選。

80 年代陶藝創作參與競賽的比例增高，也是陶藝體制的開端，但此時陶藝作品能參賽的獎項，但仍多分布在工藝及美術設計等類項，跟其他工藝類一起比評，而評審的組成往往來自不同的工藝類別，各自基準不同，也使得比賽結果分歧大，產生作品風格變化少等問題。最早出現以陶藝組徵件的比賽是 1983 年至 1984 年的全國美展 (唯一一屆)，北市美展於 1988 年第 15 屆開始設陶藝組 ，1989 年開辦的北縣美展前兩屆有陶瓷部， 1991 年以後改稱陶藝部。

1990 年代隨著臺灣陶藝的發展，陶藝競賽的獎項與參加人數增多，在評審組成上除由陶藝家擔任評審外， 藝評家、策展人、陶藝史學者擔任評審的情形也變多，有些獎項也聘請外國陶藝家擔任評審。

在常設陶藝競賽上，國立歷史博物館的中華民國陶藝雙年展 [7] 並不特別分組，辦理之初分為邀請、應徵兩種方式，在評審方式，如何選定評審委員迭有爭議，到了第 4 屆 (1991.12.4-1992.3.18)，所有參展作品分為免審查及應徵兩種。第 5 屆 (1993) 則將免審查者限縮為 1 件，到了第 6 屆 (1995) 更取消免審查，期以學術研究的方式深化邀請展部分 (免審查)，參酌國際展覽制度制定評審辦法，改革制度有正面評價。第 7 屆 (1998) 將徵件區分為傳統與現代兩組引發區別爭議 (鄭雯仙 2010：96-101)。2000 年第 8 屆除了國內競賽部分，還邀請國際陶藝家參與。1986 年之後，定期舉辦 7 屆的中華民國陶藝雙年展，長期積累相當的聲望是當時陶藝創作者心目中最重要的陶藝殿堂。

1990 年代另一項重要的陶藝獎項為金陶獎，由財團法人邱和成文教基金會主辦。從 1992 年開始，辦理了 1994 年、1995 年 、1996 年、1997 年、 2000 年，睽違多年後於 2015 年及 2025 年

5. 莊秀玲，〈陶藝競賽分類的二三事〉，《陶博館季刊》No.18， 2007
6. 國立臺灣美術館美術資料庫，https://twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw/TW/Search/AWKindHistory.aspx，2025.11.22
7. 中華民國陶藝雙年展是臺灣現代陶藝史上，第一個國立層級的官辦常設性專業陶藝競賽展。由國立歷史博物館籌組展覽委員會、評審委員會、評審委員、策展單位的權力運籌中心執行聖化儀式，特別透過競賽機制的審查，藉由它們權威性的認可，形塑某種特定類型的藝術與文化主體 (鄭雯仙 2010：97)。

重新舉辦金陶獎，特別的是第 1 屆徵件對象為臺灣地區在學學生為主，分成傳統陶藝組與創作陶藝組：第 2 屆至 5 屆則分成社會組傳統創新、造型創新組，第 6 屆改為臺灣國際金陶獎國際競賽展，不分組由和成文教基金會主辦，睽違十幾年後再度舉辦的第 7 屆金陶獎陶藝競賽，擺脫過去以「傳統創新」和「造形創新」為區別的類分方式，重新以社會和學生組兩組類分為基準，且不預設形式及主題要求，改以工藝技法、創意特色、美學、創作意念等要項作為評比標準，以期望讓陶藝創作的遴選過程更具自由度。2025 年舉辦的金陶獎，延續 2015 年的形式。[8]

臺北市美展從 1996 年第 23 屆以後，陶藝劃歸為立體美術類：1998 年第 25 屆改為造型藝術類，1999 年陶藝類歸類為美術類，臺北縣美展自 1993 年後亦不再分組徵件，改以主題策劃為主，當時裝置藝術為主流藝術類型， 陶藝創作為主的作品 入選機會因而縮小。

在 2000 年前後全國性綜合競賽共有 7 個競賽是陶藝家經常參加的，包括全國美展、全省美展、臺北市美展、臺南縣政府南瀛獎、高雄市美展、臺北縣美展、臺南市美展等，前兩項為全國單位，分別為國立臺灣藝術館與臺灣省政府教育廳 (廢省後由國立臺灣美術館承辦)，其餘為地方文化單位。

在臺灣美術的光譜中，陶藝被視為一個獨立的類項非常晚，往往依附在其他類項中如工藝、美術設計、立體美術，從中也可看到陶藝的多元性。一直要到中華民國陶藝雙年展，陶藝看似有了自己的位置，但卻陷入傳統與現代這種宏大敘事的觀念中，忽視了陶瓷媒材本身特性的探索，一直到 2001 年臺北陶藝獎的設置，將重點放在藝術創作與生活陶藝，展現陶藝自身的魅力，鼓勵創作者探索陶瓷媒材獨特性。

二、臺灣陶藝獎辦理情形

陶博館 (陶博館年報 2002：營運) 中提到，收藏品不是博物館成立的唯一必要條件，而是如何將人民所在地的文化資產以最佳方式詮釋出來、呈現出來，所以博物館的營運基礎是觀眾與教育的互動需要。博物館除了繼承一個歷史情感記憶的地方，更重要如何創造一個新的未來。因此，現代博物館必須在展示設計、詮釋規劃、教育活動方面多方探索，呈現更多化的博物館行銷策略達到教育與文化休閒的目標。據此，鶯歌陶瓷博物館從建館之初的定位，即不只是鶯歌人的博物館，也是臺灣人的陶瓷博物館，其營運方針在展覽與典藏方面除要重建臺灣陶藝史、現代陶藝史、鶯歌陶瓷發展之外、更要經常舉辦全國性陶藝競賽展、國際競賽展、 一般競賽展，其中臺北陶藝獎即是其中的重點項目。

臺北陶藝獎成立之初即面對一是深耕多年的全國競賽展，另一是國際競賽展，相較於全國美展、省展及各地美展已有悠久傳統的展賽，該如何自處 (溫淑姿 2001：80)。在鼓勵當代陶藝的競賽精神下，陶藝獎隨著逐屆的持續辦理，專注於陶藝的競賽結果，長遠下來，也從中看到臺灣當代陶藝的發展軌跡。

臺灣陶藝獎是國內最盛大的徵件競賽每兩年舉辦一次，最初於 1999 年「第 1 屆臺北陶藝獎」開啟此獎項，當時由臺北縣文化局主辦，隨著新北市立鶯歌陶瓷博物館的籌備與開館，第 2 屆臺北陶藝獎的企劃與執行工作遂交由陶博館接手辦理，12 年的時光中，共計辦理了 7 屆臺北陶藝獎，之後隨著時代的變革臺北縣升格為新北市後，此獎項便於 2013 年改名為「新北市陶藝獎」，於 2017 年再更名為「臺灣陶藝獎」，擴大辦理提升規模，增設新銳獎，鼓勵年輕陶藝創作者。另一方面陶博館自 2000 年開始辦理臺灣國際陶藝雙年展，與陶藝獎相互激盪，參與陶藝獎者，亦可參加雙年

8. 第 8 屆臺灣陶藝金陶獎競賽簡章，https://www.hcg.com.tw/tw/esg/EducationFoundation/LatestNews/the_8th_taiwan_golden_ceramics_award，2025.11.24

展再接再厲朝向國際舞臺邁進。

(一) 臺北陶藝獎

第 2 屆臺北陶藝獎 (2001) 是每 2 年舉辦一次的國內徵件競賽展，第 1 屆由臺北縣文化局主辦，隨著陶博館的籌備與開館，第 2 屆臺北陶藝獎的企劃與執行工作遂交由陶博館接續辦理。以臺北陶藝獎引領並提升臺灣現代陶瓷發展為長期目標，規劃出 3 大獎項：創作成就獎、技藝創新獎與主題設計獎。創作成就獎為肯定長期致力於陶藝創作且風格獨樹、卓然有成者。技藝創新獎：鼓勵嘗試新穎的製作技法或表現形式，發揮陶瓷質感與造型的可能性，展現陶瓷藝術豐富的活力與創意。

「創作成就獎」為呈現兩位得獎者之創作軌跡與成就，特別展出每人 10 件以上的優秀代表作品。「技藝創新獎」這個獎項選出 9 名。「主題設計獎」每屆以不同的特定主題，期望將設計的概念確實放入實用陶瓷器血的製作，誘發好用又美觀的佳作，本屆以花器為主題，範圍設定於專供插飾鮮花的陶瓷容器。這獎項參賽者為入選者 8 名。

第 3 屆臺北陶藝獎 (2003) 持續陶藝成就獎、陶藝創新獎、主題設計獎 3 大獎項，並指出陶藝創新獎的設置，即在鼓勵富於思考、探索與實驗精神，並饒富藝術性的陶藝創作，獎勵兼具「技術性」 與「藝術性」的陶藝作品。該屆 3 大獎項 121 位參賽者。陶藝創新獎有 52 人送件，選出 9 位入圍者。主題設計獎延續上屆以「花器」為主題，63 件參賽作品，選出 10 位入選者。

第 4 屆臺北陶藝獎 (2005) 創作獎共有 65 件作品參賽，選出 2 位首獎，11 位入選。主題設計首獎從缺，共有 46 位參賽者。另選出臺灣大哥大創意獎 2 名，入選 7 名。

第 5 屆臺北陶藝獎 (2007) 特別之處在於「成就獎」選出長期在媒體推動陶藝的資深藝評家宋龍飛先生，以推崇他對陶藝發展的付出與貢獻。該屆「創作獎」共有 57 件參賽作品，最終選出首獎 2 名、入選 11 名。作品除了技法與釉色的表現上都有其獨特之處，在討論社會議題與帶入當代藝術觀念上也能與人貼近，而裝置性作品也有逐年增加之趨勢。「主題設計獎」共有 38 件作品參賽，最後選出首獎 2 名、入選 11 名。相比上屆評審們認為作品的成熟度與完整性較上一屆提高許多。

第 6 屆臺北陶藝獎 (2009)，成就獎得主為孫超。「創作獎」是以鼓勵陶藝觀念的新表現、技術的開發研究，以及讚賞對傳統技法與釉色的再詮釋為其設置目標。創作獎共有 57 件作品參與，選出首獎 2 名及入選 14 名。主題獎共有 38 件作品，最後選出首獎 2 名、入選 11 名。

第 7 屆臺北陶藝獎 (2011)，成就獎得主為楊文霓。2011 年創作獎計有 47 位參賽者，初選選出 19 件，最後選出 2 位首獎。主題獎 32 件參與，選出首獎 2 名及 9 件入選作品。主題獎部分，評審提到在歷屆參賽作品件數不斷減少的情況之下，對於陶博館和創作者來說，如何訂定徵件主題，都是一大考驗 (沈東寧：2011)。

表：臺北陶藝獎 7 屆參展與得獎件數統計表 (2001-2011 年)

屆別	2001	2003		2005		2007		2009		2011	
項目	入選	參加	入選	參加	入選	參加	入選	參加	入選	參加	入選
創作獎	9	52	9	65	11	57	13	57	16	47	19
主題獎	8	63	10	46	9	38	13	38	13	32	11
合計	17	115	19	111	20	107	26	95	29	79	30

臺北陶藝獎期間辦理期間創作獎的參賽人數相對穩定，明確的形式技法、材質研發以及表現創意三大重點，使參賽者有明確的座標依循。但主題獎部分參賽人數則呈現落差，其原因與主題獎的主題設定有關，相較於具象的「花器」，創作者容易掌握，「陶與聲音」與「玩」的主題須具備更多的知識與想像，方能真正呈現該主題的精髓，對於當年的參賽者是一大考驗，因而產生參賽人數減少的問題，這或許也是新北陶藝獎不再設置主題的原因。

(二) 新北陶藝獎

2013 年更名為新北陶藝獎，結合「臺北陶藝獎」及「臺灣陶瓷金質獎」[9]，設置「陶藝成就獎」、「陶藝創新獎」二大獎項，陶藝創新獎分為「創作組」及「實用組」兩種競賽類別，實用組不再設定主題。創作組參賽作品有 110 件，得獎 6 件，入選 36 件。得獎作品在造形、技法和理念均能兼顧，將形制與釉彩巧妙融入，呈現個人內蘊的思維與心理。實用組則結合居家生活實用性，將創意與實用加以平衡，如實用功能的設計與規劃、造形與美感的創意表現，以及兩者搭配的完整性，參賽作品有 72 件，選出得獎作品 5 件，入選 9 件。

2015 年為第 2 屆「新北市陶藝獎」延續第 1 屆的精神辦理，共計收到 89 件參賽作癮，包含 55 件創作組作品及 34 件實用組作品，創作組 39 件取得複審資格，得獎者 6 名，實用組 25 件取得複審資格，得獎者 6 名。

新北陶藝獎的設置除了因應陶博館 2 大獎項的結合，特別是在主題獎與臺灣陶瓷金質獎的重疊，實用組不再設定主題，因而各種實用陶藝作品可以自由參加，翻開當年圖錄，茶具、餐具、花器等作品皆位列得獎及入選作品，在實驗性的命題過後，實用組聚焦實用陶藝類項，競賽制度調整確實讓實用組的參賽人數明顯比之前幾屆多許多，然而先前的實驗讓陶藝創作者重新思考實用陶藝的可能性，也有其時代性的意義，意即鼓勵陶藝創作者不斷創新的精神，始終是陶藝獎辦理的宗旨，也唯有如此，方能推動臺灣陶藝向前走。

(三) 臺灣陶藝獎

2017 臺灣陶藝獎「成就獎」得主為劉鎮洲。「臺灣陶藝創作獎」則不分創作與實用，並新增「臺灣陶藝新銳獎」。「創作獎」共計 95 件參賽作品，並從中決選出 54 件作品進入複審。複審選出 2 件創作獎、 5 件評審特別獎及 25 件入選作品。

「新銳獎」為首屆辦理，係鼓勵青年從事陶藝創作與研究，透過藝術理念、表現技法、表現形式、陶瓷質感及跨媒材運用等創新計畫，展現新世代陶藝工作者的創意。由陶博館邀請各方學者專家組成提名及遴選委員會，提名委員分別提名適合人選，並從 9 名被提名人中推舉 4 名進入遴選委員會，接受提名者撰寫「創作計畫書」於遴選委員會中親自簡報。遴選委員針對候選人之創作計畫內容及未來之發展性，選出 2 位得主展出近年的代表作品，並於 2019 年舉辦雙個展，呈現創作計畫成果。

2019 年成就獎得主陳煥堂。「創作獎」共計 133 件作品參賽，最終選出 44 件進入複審，複審選出創作獎 1 名。「實用獎」共計 95 件作品參賽，這次評審過程委員提到，本屆雖有不同品項的作品來投件，但以茶器為主題的作品，占報名人數的 6 成，顯見實用陶瓷的主流需求，複審選出實用獎 1 名。

9. 陶博館於 2002 年舉辦第 1 屆臺灣陶瓷金質獎，每 2 屆設計同一主題，第 1、2 屆為生活茶具，3、4 屆為創意餐具，5、6 屆為居家陶藝，共計舉辦 6 屆至 2012 年，競賽內容以實用陶瓷為主。

2021 臺灣陶藝獎新辦理「卓越獎」，將 2017 年的「臺灣陶藝創作獎」分為「創作獎」、「實用獎」，並維持「新銳獎」。

首屆卓越獎得主為徐永旭。「創作獎」鼓勵陶藝專業成長及創新創作，「實用獎」鼓勵實用性生活陶藝。創作獎共計 124 件作品投件，35 件作品進入複審，最終選出 1 名首獎、3 名特優、2 名評審特別獎，25 名入選。實用獎共計 92 件作品投件，37 件作品進入複審，最終選出 1 名首獎、3 名特優、4 名評審特別獎，25 名入選。新銳部分選出 2 位得主。

2023 年臺灣陶藝獎成就獎得主為沈東寧。創作獎共計 115 件作品投件，33 件作品進入複審，最終選出首獎 1 名、特優 3 名、評審特別獎 4 名及入選 24 名。本屆創作作品中充滿實驗性的表現，作品中各有不同創作手法與複合媒材並用，展現出藝術家的思想與創新。實用獎部分，計 67 件作品投件，33 件作品進入複審，最終選出首獎 1 名、特優 2 名、評審特別獎 4 名及入選 26 名。

新銳獎持續鼓勵青年從事陶藝創作與研究，展現新世代陶藝工作者的創意，本屆選出 2 名新銳獎。

2025 年卓越貢獻獎得主為陳正勳，創作獎共計 154 件作品投件，37 件作品進入複審，最終選出首獎 1 名，優選 3 名，佳作 5 名及入選 28 名。實用獎共計 117 件作品投件，29 件作品進入複審，最終選出首獎 1 名，優選 3 名，佳作 5 名及入選 20 名。

臺灣陶藝獎在成就獎部分，從 2021 年起以卓越獎辦理，在條件上希望該獎項不要落入由成就獎舉辦之初即擔心論資排輩的結果將導致人選難產的狀態，也希望藉此調整讓陶藝界有新期待，並改以公開報名的方式，來遴選卓越獎得主。初始卓越獎的參賽名單也因較年輕多元化，卓越獎聚焦於陶藝卓越表現，截至目前為止 3 屆得主徐永旭、沈東寧及陳正勳在雕塑及空間處理皆為當代一時之選，也呈現一個世代對於陶瓷媒材的表現思維，成就獎得主更多展現臺灣陶藝從摸索到逐漸成型的過程，而卓越獎則已然純熟的呈現陶藝創作的現代性。

創作獎與實用獎在參賽人數上則比以往陶藝獎增多，近幾屆從 90 幾到百人之上，創作獎強調個人風格、理念與造型及媒材運用，實用獎則為個人風格、實用類型及創意與美感，在評審機制穩定後，也提升個人的參賽意願。

於 2017 年設置的新銳獎，參賽人數雖不多，但已成為年輕陶藝創作者嚮往的舞臺，2017 年、2021 年及 2023 年的得主，對於推出個展，皆視為其創作生涯的挑戰。該獎設置之初，以委員推薦的方式，邀請參賽者提出創作計畫，其意圖在鼓勵新銳 (40 歲以下) 創作，甚至還邀請入選者闡述創作理念，並且在下一屆陶藝獎舉辦個展及出專刊，當年的得主胡慧琴及盧嬿宇在 2 年後的個展，確實繳交了一張漂亮的成績單。但 2019 年新銳獎未辦理，至 2021 年恢復，2023 年持續辦理，徵件改採公開的方式，個展另於陽光特展室或陶藝長廊舉辦，但不出專刊，2025 年未辦理，但計畫另行辦理，顯見主辦單位對於新銳獎如何持續辦理尚待觀察。

三、陶藝獎評選分類與演變

由臺北陶藝獎起始的臺灣陶藝獎獎項內容幾經更迭，探討其中的意義則充滿了陶藝界對於陶瓷工藝的思考與轉向。

成就獎：成就獎 (2001、2003、2005、2007、2009、2011、2013、2015、2017 、2019)、卓越獎 (2021、2023)、卓越貢獻獎 (2025)。

創作類型：技藝創新獎 (2001)、陶藝創新獎 (2003、 2005)、創作獎 (2007、 2009、2011)、創新獎 - 創作組 (2013、2015)、創新獎 (2017)、創作獎 (2019、2021、2023、2025)。

實用類型：主題設計獎 (2001、 2003、 2005、2007)、主題獎 (2009、2011) 創新獎 - 實用組 (2013、2015)、實用獎 (2019、2021、 2023、2015)。

新銳獎：2017、2021、2023。

臺北陶藝獎於成立之初分為成就獎、創作獎 (技藝創新獎、陶藝創新獎)、主題設計獎，其中最初 2 屆主題設計獎以具體的「花器」，後以抽象的「陶與聲音」及「玩」的概念為主題，[10] 2017 年曾將創作組與實用組合併，到 2019 年又重新分為創作獎與實用獎，延續至今。究其原因，在於競賽之初 2001 年，當時的陶藝創作者對於創作與主題之間如何區分並沒有太大的概念，許多參賽者送比的作品往往是類似主題類的作品送至創作組比賽，幾屆下來，遂有是否合併的建議，多年累積的結果在 2017 年不分組的創新獎成為臺灣陶藝獎自舉辦以來 (含臺北陶藝獎與新北陶藝獎)，唯一不分創作與實用的一屆，該屆評審呂琪昌認為臺灣現代陶藝相關競賽的分組，一直是搞不定的議題，突顯臺灣當代陶藝的多元性與評審視角不同難以評比的現象 (呂琪昌 2017：16)。然而如此一來，新的情況又產生，創作類型的作品與實用類型的作品並置一堂競賽，產生評判標準的困難，因而於下一屆重新又分成現今創作獎與實用獎兩類，截至 2025 年維持創作獎與實用獎不變。

成就獎的設立從 2001 年舉辦之初即有是否應不定期舉辦之議，以免日後人選難產 (溫淑姿：2001：82)，[11] 辦理過程的調整是在遴選方式的分別。最初是公開徵件與推薦並行，於第 4 屆 (2005) 年設置並通過「臺北陶藝獎成就獎遴選辦法」，由陶藝界、學術界專業人士及館方代表組成 11-13 的遴選小組，經提名、初審、複審、決審等多次會議，最後得主並需過半數以上同意 (黃蘭燕：2005)。至 2013 年、 2015 年、 2017 年於評審過程中增設提名委員，評選方式改成提名與遴選兩階段， [12] 在 2019 年取消提名委員，改為公開徵件，該屆成就獎的評審委員皆為歷屆成就獎得主。2021[13] 年另以卓越獎辦理，[14] 希望鼓勵更多資深陶藝創作者出線。 [15]

創作類型：從技藝創新獎 (2003) 改為陶藝創新獎 (2005)，而後改為創作獎，2013 年、2015 年在創新思維下與實用並置，2017 年創作實用不分組，之後皆以創作獎進行。

實用類型：歷屆辦理情形可見對於實用陶藝類項進行不同試驗的思維，從最初的主題設計獎命名到拿掉設計兩字，以主題獎命名，主題設定上也從具象類型如花器 (第 2 屆 2001 年、第 3 屆 2003 年) 轉以「陶與聲音」(第 4 屆 2005 年、第 5 屆 2007 年) 抽象的主題，「玩」(第 6 屆 2009、第 7 屆 2011) 主題，試驗實用陶瓷表現的可能性。2013 年後為了更廣泛的鼓勵實用陶藝創作，以陶藝創新獎下設創作組與實用組，不再設主題。除了 2017 年一屆創作實用不分組以外，實用類型的獎項有主題設計獎、 主題獎、實用組、實用獎之名。從實用類組的名稱更迭，亦可反映出臺灣現代陶藝不僅存在創作與實用分組的問題，實用類本身在藝術、工藝、設計間的表現，如何評比亦

10. 彼時陶博館亦辦理臺灣陶瓷金質獎 (2002 年起) 第 1、2 屆以生活茶具為主題，第 1 屆分創作、產業兩組徵選，第 2 屆不分組，第 3、4 屆以餐具為主題，分為餐具套組、餐具單品兩組。第 5、6 屆為居家陶藝競賽展。
11. 成就獎項得主第 2 屆得主有兩位，分別是楊元太與范振金，到了第 3 屆得主改為 1 人為吳讓農，此後一直維持為 1 人。
12. 於簡章中載明提名委員會由 5 至 7 名委員組成，負責提名並推選 1 名提名委員撰寫提名報告書，提送遴選委員會。
13. 該年成就獎評審委員為楊元太、范振金、蔡榮祐、邱煥堂
14. 辦理卓越獎的目的並非就不辦成就獎，成就獎是否為不定期辦理成為當時的未定之議。
15. 2001 年臺北陶藝獎技藝創新獎評審溫淑姿即已提到，成就獎若每年辦理，以臺灣短短 30 年的當代陶藝發展而言，將成為排排坐吃果果，而且很快就面臨輪完了的窘境，或許可以參考金馬獎的模式，於固定獎項之外，不定期辦理貢獻獎，以突顯其特殊性與尊榮 (溫淑姿 2001：82)。

成為存在討論的空間。

增設新銳獎：在 2017 年由新北陶藝獎更名為臺灣陶藝獎，同時增設新銳獎 2 名，為陶藝獎辦理多年後的創舉。當年辦理的方式為提名制再遴選的制度，鼓勵 40 歲以下的陶藝創作者，除於當屆展出，須於下一屆臺灣陶藝獎辦理雙個展，並出版專刊。2021 年及 2023 年恢復辦理，改採公開徵件的方式，係修正 2017 年以提名方式，可能侷限參賽者參與的問題。

肆、歷屆創作獎得獎作品的創作趨勢

第 2 屆臺北陶藝獎 (2001)，雖承繼第 1 屆，但實際上是一個全然的開展。技藝創新獎是臺北陶藝獎的重心。首獎得主鄭永國的〈蕉葉構成〉，以臺灣的竹材和蕉葉為造形元素，創作深具本土特色無異議勝出。另一位首獎得主陳舜任的〈霜降碑〉以新材質的使用，嘗試新的陶瓷製作技巧最終贏得另一個首獎。

第 3 屆 (2003) 首獎得主施宣宇縝密思維，並藉多項媒材，如陶、玻璃、銅、細鋼絲線、木頭，加上律動設計，組合成或靜或動的新奇呈現，作品表現出理性、準確，充滿趣味性而成另類的視覺效果。另一位得主陳啓南作品講究實用性，利用陶板鏤空配置燈光，有巧思的創作效果 (楊元太 2003：16)。該屆實用類型作品於陶藝創新獎出線，顯示該獎項非以純創作為選擇的趨向，實用與創作界線也非絕對。

在第 4 屆 (2005) 臺北陶藝獎，同獲首獎的胡慧琴、吳建福兩位均來自本土學院，[16] 入選以上也有超過一半由學院出身，顯見當代陶藝的創作主流由工作室學成轉移到學院。該年作品已跳脫單件的形式，也不完全以追求造形與質地的完美為目標，觀念表現的裝飾作品在本屆增多，陶藝作品可以與當代藝術對話 (溫淑姿 2005：22)。如胡慧琴的作品〈她〉即著重在個人的情感表達。

第 5 屆 (2007) 評審廖瑞章則持續提出，受到現代藝術觀念的影響，陶藝的表現形式與觀念不斷地產生新的見解與詮釋。陶藝除了利用陶土表現器物之美觀與實用外，已經合理的被當作追求現代藝術、個人或社會意義的媒材，三種類型的表現形式：一、對於造形以及材質的表現運用；二、綜合其他媒材、裝置形式以拓展陶藝的廣度；三、現代議題的批判與精神層面的探討，這 3 種類型的創作潮流在最近這兩屆 (第 4、5 屆) 臺北陶藝獎可以看到 (廖瑞章 2007：18)。

創作獎首獎得主方柏欽的〈地景茶具組 2006 IV〉，不僅實用且傳達陶藝家個人創作理念，將地景的意象轉化至茶具中。朱芳毅的作品〈物件記憶與它的影子〉探索物件的存在意義，個人情感的依歸。

第 6 屆 (2009) 首獎得主張山使用鐵鏽蝕的方式去建構作品，透過水中生物有機的表面呈現鏽蝕，反思環境汙染的問題。作品以裝置的方式再現環境場域，引人深思。施惠吟的作品〈花〉反映個人的內心狀態。評審胡永芬認為，有幾位參展者的作品加入非陶瓷材質，提供不同的思考面向與表現方式，這是增加作品表現力可被發展的途徑之一 (胡永芬 2013：24)，評審徐永旭亦提到整體平均質與量相較前幾屆與其他競賽是有些萎縮現象的問題的 (徐永旭 2009：19)。

16. 兩位均畢業於國立臺南藝術大學應用藝術研究所。而後歷屆陶藝獎得主多是來自國立臺南藝術大學與國立臺灣藝術大學。

第 7 屆 (2011) 首獎得主許芝綺〈接近永晝的寓所〉空間造形完美，賦沉重以輕盈。另一位首獎得主盧嬿宇〈知覺解離體驗〉，企圖表達擺盪在自我與形體兩種矛盾的渴望瞬間的心理狀態。該屆作品充分展現陶瓷媒材造形的魅力。

2013 年新北陶藝獎金獎作品徐美月〈心海 2011-1a〉以土條成形方式玩結構巨大的作品，表面肌理、觸感及視覺皆有可觀之處。銀獎李宗儒的〈稻草泥枝〉將沁入泥漿的稻草陰乾至皮革乾度，再經過堆疊及塑形，稻草經過燒製雖消逝，卻留下耐人尋味的痕跡，探索材質本身的魅力。評審提到有些參賽作品的創作觀點直接連結到現今社會、自然環境、歷史、認同等具有公共性的議題，「陶土」做為材質的限制，對於當代臺灣創作陶的藝術家們而言，顯然已經不再是個問題了 (2013：24)。

在整體地觀察之下，作品所表現的觀念、材質的運用、使用技法的多樣性使這次的競賽展出相當有可看性。但使用重複形式或是相關的物件組裝或裝置而成的作品，佔了很大的分量。這似乎是現在參與競賽，不論在國際上或國內一直可以見到的現象，但能提出強而有力見解的作品並不多。(徐永旭：2013)。

2015 年新北陶藝獎創作組金獎作品簡志達的〈內在・漫遊 〉是一件陶藝雕塑作品，呈現生活中的片段記憶，具故事性並引人想像與自我省思。

2017 年臺灣陶藝獎創作獎不分組，選出丁有彧及陳志強。丁有彧的〈它說〉，是一件容器造形的裝置作品；陳志強的作品〈墨韻行書〉為青瓷茶具組，各自從當代的角度與歷史探索陶瓷器皿的形式。新銳獎兩位得主胡慧琴與盧嬿宇皆曾得過首獎。胡慧琴的展出作品為重複陳列的展示形式，展現女性細膩的內在，盧嬿宇的造形功力更上層樓，想像的生物作品映照個人的內在世界。

2019 年創作獎得主李思樺作品量體精巧，雕塑造形與彩繪技法結合地相當完美。評審劉鎮洲提到本屆參加評選的作品技巧相當純熟，創作主題較偏重於個人議題的詮釋，少見對大眾議題的陳述，近幾年臺灣社會環境變遷大，陶藝作品如何反映當下、關懷現況，以發揮對本土文化的作用，是令人期待的課題 (劉鎮洲 2019：16)。

2021 年臺灣陶藝獎從本屆作品及評審過程中可以看見，近年來學習陶藝不再只限於部分美術相關學院，許多公私立的大專院校也設立相關課程，在工業、商業等設計領域也有更多人使用陶瓷媒材，社會型態的轉變與發展，使接觸陶藝這項媒材的機會不斷增加，而在臺灣陶藝獎中更可看到新生代創作者加入。

首獎王裔婷〈隕落中的重生化石—熱帶斑海豚〉以生態危機為出發，投入環保議題發展，創作前期她也花費了許多時間及精力研究，並親身參與許多環境議題活動。此件作品表現完整，製作手法相當細膩，給人的感受是既完整又破碎、死亡又重生，可以清楚感受到作品的層次感 (2021：10)。

「新銳獎」丁有彧透過現代禮器的創作思維，思考著現代器物的價值，是否存在著如同禮器精神的表達方式，使器物成了不同於「文本形式」的訊息載體。 陳芍伊作品結合 2D 的平面敘事圖像與 3D 的立體雕塑，靈感皆擷取於生活中的平凡衝突感，將現實中毫不相干的事件拼貼出另一個奇異夢境。

2023 臺灣陶藝獎創作獎首獎得主張祐綾〈肉販〉，是一件裝置作品，靈感來自第一次走進傳統市場，對她來說那是看過最棒的臺灣風景，作品採用拋光燻燒加金水處理，晶亮中閃耀著光澤。

2025 年臺灣陶藝獎得主高晨翔的作品可謂是行爲藝術與陶藝的結合，高度符應與當代藝術之間的關係，[17] 是從 2011 年韓國陶藝雙年展發展的 ceramix 概念、2014 臺灣國際陶藝雙年展——新陶時代後，多年來國內外的陶藝實踐，相互多元激盪而有的回應。

從歷屆來的創作陶藝得獎作品觀察，個人風格、理念與造型、媒材運用，是陶藝獎設置以來慢慢形成的評審重點，在表現形式上從單一物件對於材料與形式的解構、複合媒材的結合、重複裝置形式的構成、陶瓷媒材的探究、環境議題與社會關懷、雕塑與敘事的融合面向、容器雕塑的再現、生活場景的再現乃至跨域的陶藝表現，創作陶藝不僅探究陶瓷媒材的表現，也關照其他藝術類項，實踐了陶藝領域再擴張的可能，也反映國際陶藝影響臺灣陶藝發展的狀態，臺灣陶藝獎一直走在創新的路上。

伍、結論

臺灣當代陶藝的發展，是陶瓷這個媒材由工藝逐步納入藝術創作思維的過程，這可以從在臺灣陶藝獎成立前，陶藝獎項的分類演變得知。在尚未有陶藝獎項的年代，前輩陶藝家們或參與綜合競賽的工藝，或美術設計類項，或參與雕塑類項，而後為陶藝類項，最後才有專業陶藝競賽的出現，確立臺灣陶藝作為藝術領域的類型，也反映出臺灣陶藝的多元化發展。可以說陶藝作品從 1970 年代開始，從傳統瓶罐造型變異過程中摸索，陶藝的現代性逐漸成形，於此同時，陶藝的競賽機制尚未發展，一直到 2001 年臺北陶藝獎的設立，陶藝競賽機制才逐漸成熟。

從臺灣陶藝獎的獎項分類演變，鼓勵陶藝創作是主軸，另一方面實用陶藝的時代新意，也從實用類型在歷屆陶藝獎中名稱與徵件內容更迭看出陶博館賦予實用陶藝於當代性的創新，從設定具象主題、跨域、觀念到最後不再設定主題，都是走向盡可能不設限的鼓勵各種實用陶藝的思維，為與創作類型區隔，在評審重點上亦強調實用性，創新性為輔，也逐漸確立實用陶藝的面貌。早期創作類組具有實用功能的作品奪得大獎的情況，除於 2017 年因創作實用不分組的情況而有青瓷茶具組奪得首獎的情況，從 2019 年至今的創作獎首獎與實用類型首獎，基本上創作陶藝與實用陶藝表現已相對清楚，這是累積了 24 年的陶藝獎實踐而逐步有的結果。由工藝角度創作抑或以陶瓷為創作媒材，是工藝或是藝術多年來一直是陶藝的一道辯證題，陶藝創作兼具工藝與藝術創作的本質，應是較為持平的解釋。[18]

從 2001 年開始陶藝獎徵件簡章雖大方向不變，但從徵件內容的調整，即可看出彼時對於當代陶藝的思考，創作類型先是鼓勵新穎的製作技法或表現形式，到 2003 年特別針對新技術及傳統釉、2005 年除新穎的製作技法，亦強調創作觀念，後續基本上皆以鼓勵陶藝創新為主；實用類型則強調生活陶藝，以創作跟實用的分類比賽，已影響了今日陶藝創作者的態度，自然地將自己的創作區分為創作與實用兩大類項。

---

17. 藝術家高辰翔在大阪心齋橋的行動表演中，穿戴〈告別〉於街頭行走，以身體介入公共空間，讓路人成為隨機的觀眾，模糊藝術與日常的界線，並透過影像紀錄捕捉行人反應與互動的瞬間，進一步引發對人際距離、集體經驗與疫情記憶的反思，作為對疫情年代的告別與悼念。
18. 從藝術養成的方式來看，以國立臺灣藝術大學的系所設置為例，運用陶瓷媒材創作的科系分屬雕塑系與工藝設計系，雕塑系以雕塑的養成，將陶瓷視為創作媒材之一，與工藝設計系教授課程由拉坯開始的養成不同。

而歷屆評審委員的組成，成就獎與卓越獎係以陶藝界資深人士為主，以選出具有長期致力陶藝創作且有貢獻者。創作類項評審，除了有陶藝家，亦有藝評家、策展人、雕塑家及公立美術館館長等，使得競賽除了陶藝觀點之外，亦可從其他藝術角度觀看參賽作品，促使更多元的創作陶藝表現，從純陶瓷物件、複合媒材物件 (以陶瓷為主要媒材)、裝置、錄像甚而行為藝術結合陶瓷物件等，競賽精神積極鼓勵創新，近幾屆的作品實驗性作品有增多趨勢，特別在創作類項上來自學院研究生參賽比例變高，因創作陶藝發表的地方有限，臺灣陶藝獎因而成為重要的舞臺。實用類項評審組成背景包含陶藝家、設計師、花藝家、茶人、市集策展人等，亦相當多元，以求選出作品更貼近實用價值，然不可避免部分實用陶藝參賽作品，會有概念大於實用功能的情形出現，這也是實用獎在評審重點提高實用功能占比的原因。

多年來陶藝界一直缺乏對於臺灣陶藝獎的論述與觀察的文章，而在一篇文章中要分析已發展 20 多年的陶藝獎及豐富多饒的臺灣陶藝，也不免有掛一漏萬之感，這也是未來須持續努力之處。

陶藝獎開辦至今已 24 年，許多早期得獎者如今已然為臺灣陶藝界的重要陶藝家，具有影響力，期待未來持續觀察歷屆得獎者的後續動向及發展，其與臺灣陶藝獎的連結。另一延伸的研究方向，為陶藝獎與其他陶藝獎的比照，如金陶獎、苗栗陶藝術節等，這兩個獎項與陶藝獎方向不盡相同，藉由分析比對，或許對於臺灣陶藝獎的未來發展帶來不同思維。

臺灣陶藝獎歷經幾番變革，也遭遇一些時代的挑戰，國立臺南藝術大學應用藝術研究所張清淵教授提到目前臺灣陶藝發展面臨的挑戰，其一為陶藝人口的減少，這與臺灣人口減少的現況息息相關：其二是陶藝表現的減弱，這些問題也反映在臺灣陶藝獎作品的呈現上。他以多年來觀察臺灣現代陶藝的發展，及擔任評審的心得，直指今日得獎者的作品表現不如以往。雖然仍給予首獎的榮銜，但對於現今的陶藝創作者而言，是否產生刺激不足的結果，影響創作者的動力，所以在擔任評審的過程中，他曾提到是否獎項可從缺的選項，但基於鼓勵的思維，最後仍然選出首獎的心情。另外一個實際的思考則是與市場機制的合作，幫助陶藝創作者持續創作與生存。這種方式成功的案例為臺南新藝獎，該獎項長年與在地藝廊空間合作，媒合得主於藝廊空間展出，至今已逾 14 年，獲致不錯的成效，也讓臺南在地藝術環境更形活絡。[19]

觀看 2025 臺灣陶藝獎確實展現了多元化的當代陶藝面貌。陶博館多年來積極引進國際陶藝作品，無形中也給了創作者很大的養分，陶藝獎的平臺更提供創作者互相激盪的環境，臺灣陶藝獎如何保持活力，觀照臺灣陶藝環境，提供給陶藝創作者一個展演的平臺，是臺灣陶藝獎未來持續努力的目標。

19.「2026 臺南新藝獎」策展主題為「倒風內山：文明發酵術」，共計 10 位得主與在地畫廊藝術空間媒合；此項展覽將於 2026 年 3 月 12 日至 4 月 13 日在臺南 10 家畫廊同步開展，以城市為展場推動藝術生態的深度連結，「倒風內山：文明發酵術」2026 臺南新藝獎以魔幻山景展開新文明敘事。中央社，https://www.cna.com.tw/postwrite/chi/419341，2025.11.22。

參考文獻

修功，1990《王修功陶瓷集》，臺北市：國立歷史博物館。

沈東寧，2011，〈下一步，「玩」出陶藝新花樣〉，《第 6 屆臺北陶藝獎 - 創作獎、主題獎》，頁 86。臺北縣：臺北縣立鶯歌陶瓷博物館。

宋龍飛，(1990.1 月) 〈臺灣當代陶藝欣賞舉隅〉，《臺灣美術》7 期，頁 12-21。

胡永芬， 2013，〈臺灣創作陶藝的成長與突破〉，《第 1 屆新北陶藝獎 - 創新獎》，頁 24。新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館。

徐永旭， 2009，《第 6 屆臺北陶藝獎 - 創作獎、主題設計獎》，頁 19。臺北縣：臺北縣立鶯歌陶瓷博物館。

徐永旭， 2013，〈實驗與傳統本質虛實之間〉，《第 1 屆新北陶藝獎 - 創新獎》，頁 19。新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館。

莊秀玲，2002《評「心象與詩意——實用陶瓷再出發」展》，臺南縣：國立臺南藝術學院藝術史與藝術評論研究所碩士論文。

莊秀玲，(2007)〈陶藝競賽分類的二三事〉，《陶博館季刊》No.18。

莊秀玲，(2007)〈初探競賽與臺灣陶藝發展之關係及其影響〉，《2006 亞洲藝術新趨勢國際研討會》，臺南縣：國立臺南藝術大學，頁 77-99。

莊秀玲，(2008. 2.1) 〈官辦展覽對臺灣工藝文化建構之影響的幾點觀察——以創作陶藝為例〉，國立臺灣工藝研究發展中心，《臺灣工藝》第 28 期，頁 58-65。

陳芳明，2009〈世紀末的文學 • 世紀初的臺灣〉，《楓香夜讀》，頁 153-161，臺北：聯經出版社。

溫淑姿，2001，〈實驗性創作導向——期許臺北陶藝獎〉，《第 2 屆臺北陶藝獎 - 技藝創新獎、主題設計獎》，頁 80。臺北縣：臺北縣立鶯歌陶瓷博物館。

溫淑姿，2005，〈創作獎與當代陶藝的幾點觀察〉，《第 4 屆臺北陶藝獎 - 創作獎、主題設計獎》，頁 22。臺北縣：臺北縣立鶯歌陶瓷博物館。

黃蘭燕，2005，〈四北陶記事〉，《第 4 屆臺北陶藝獎 - 創作獎、主題設計獎》，頁 10。臺北縣：臺北縣立鶯歌陶瓷博物館。

楊元太，2003，〈參與第三屆臺北陶藝獎感言〉，《第 3 屆臺北陶藝獎 - 陶藝創新獎、主題設計獎》，頁 16。臺北縣：臺北縣立鶯歌陶瓷博物館。

新北市立鶯歌陶瓷博物館， 2021，〈展覽紀事 - 創作獎〉，《2021 臺灣陶藝獎 - 創作獎、實用獎》，頁 10-11。新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館。

臺北縣立鶯歌陶瓷博物館年報，2002.11 月，《陶博館年報 2002：1 營運》。頁 40-45。

廖瑞章，2007，〈在冒險與實驗中挑戰臺灣陶藝新極限〉，《第 5 屆臺北陶藝獎 - 創作獎、主題獎》，頁 18。臺北縣：臺北縣立鶯歌陶瓷博物館。

劉鎮洲， 2019，〈評審觀點〉，《2019 臺灣陶藝獎 - 創作獎、實用獎》，頁 16。新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館。

謝東山，(2002 4 月)。〈從「亞太地區國際現代陶藝邀請展」看現代陶藝與亞地區文化〉，頁 321。

謝東山，2005《臺灣現代陶藝發展史》，臺北縣：臺北縣立鶯歌陶瓷博物館。

鄭雯仙，2010《臺灣現代陶藝的興起：以國立歷史博物館為中心的考察 (1963-2006) 》，臺南縣：國立臺南藝術大學碩士論文。

Adamson G., Bryan-Wilson J., *Art in the Making: Artists and their Materials from the Studio to Crowdsourcing*, Thames & Hudson, 2016

附錄

年度	展覽名稱	評審委員名單	成就獎 / 卓越獎 / 卓越貢獻獎	競賽類得主
1999	臺北陶藝獎	初審 / 王修功、李梅齡、張清淵、陳實涵、曾明男、劉得劭、葉文、薛瑞芳、謝東山 複審 / Malcolm E.Kucharskj、王修功、呂琪昌、林國隆、曾明男、陳實涵、葉文、薛瑞芳		創作組：首獎從缺 產業工藝組：首獎從缺
2001	第二屆臺北陶藝獎	技藝創新獎 / 邱煥堂、曾明男、黃海鳴、陳實涵、溫淑姿 主題設計獎 / 邱煥堂、曾明男、黃海鳴、黃永川、盧劉美惠	楊元太、范振金	技藝創新獎：鄭永國、陳舜壬 主題設計獎：陳啟南、許旭倫
2003	第三屆臺北陶藝獎	成就獎 / 宋龍飛、楊元太、謝東山、劉鎮洲、溫淑姿 陶藝創新獎 / 邱煥堂、楊元太、蔡曉芳、呂淑珍 主題設計獎 / 楊元太、黃永川、池宗憲、陳惠媚	吳讓農	陶藝創新獎：施宣宇、陳啟南 主題設計獎：余成忠、蕭昌永
2005	第四屆臺北陶藝獎	成就獎 / 李亮一、陳新上、黃海鳴、楊文霓、楊元太、溫淑姿、蔡曉芳、劉鎮洲、蕭麗虹 創作獎 / 宋龍飛、曾明男、溫淑姿、劉鎮洲、楊元太 主題設計獎 / 黃海鳴、張清淵、蕭麗虹、溫淑姿、劉鎮洲	邱煥堂	創作獎：胡慧琴、吳建福 主題設計獎：從缺 臺灣大哥大創意獎：李珮容、周佳蓉
2007	第五屆臺北陶藝獎	成就獎 / 邱煥堂、蔡榮祐、楊文霓、黃海鳴、劉鎮洲、張清淵、溫淑姿 創作獎 / 邱煥堂、楊文霓、陳景亮、劉鎮洲、陳正勳、沈東寧、廖瑞章 主題設計獎 / 黃海鳴、劉鎮洲、蕭麗虹、陳愷璜、邵婷如	宋龍飛	創作獎：方柏欽、朱芳毅 主題設計獎：卓銘順、黃吉正
2009	第六屆臺北陶藝獎	成就獎 / 邱煥堂、宋龍飛、范振金、楊文霓、劉鎮洲、張清淵、溫淑姿 創作獎 / 邱煥堂、蔡榮祐、呂淑珍、徐永旭、黎志文、賴香伶 主題獎 / 趙國宗、李亮一、蕭麗虹、劉得劭、魏主榮	孫超	創作獎：施惠吟、張山 主題獎：尤雅蓉、曾倩如
2011	第七屆臺北陶藝獎	成就獎 / 宋龍飛、何政廣、林振龍、邵婷如、范振金、楊元太、莊秀玲 創作獎 / 李亮一、林振龍、周邦玲、程文宏、黃玉英、鄧惠芬、鄭永國 主題獎 / 王明榮、沈東寧、周立倫、林國隆、邵婷如、楊作中、莊秀玲	楊文霓	創作獎：許芝綺、盧嬿宇 主題獎：張瓊文、陳芍伊
2013	第 1 屆新北市陶藝獎	**陶藝成就獎** 提名委員 / 莊秀玲、呂琪昌、曾永鴻、張清淵、 鄭永國 遴選委員 / 游冉琪、范振金、邱煥堂、林振龍、陳美華、徐永旭、李幸龍 **陶藝創新獎** 創作組 / 李亮一、胡永芬、徐永旭、楊元太 實用組 / 石靜慧、梁冠英、程天立、楊作中、陳美華	蔡榮祐	創作組金獎 / 徐美月 實用組金獎 / 鞏文宜

年度	展覽名稱	評審委員名單	成就獎 / 卓越獎 / 卓越貢獻獎	競賽類得主
2015	第 2 屆新北市陶藝獎	**陶藝成就獎** 提名委員 / 廖瑞章、林青梅、梁家豪、葉文、邵婷如 遴選委員 / 呂琪昌、邱煥堂、范振金、陳春蘭、楊元太、楊文霓、蔡榮祐 **陶藝創新獎** 創作組 / 楊元太、李亮一、林振龍、楊作中、鄧惠芬 實用組 / 楊文霓、蔡榮祐、蔡曉芳、陳美華、沈東寧	王修功	創作組金獎 / 簡志達 實用組金獎 / 尤雅容
2017	臺灣陶藝獎	**成就獎** 提名委員 / 張清淵、羅英銀、陳美華、呂琪昌 遴選委員 / 陳春蘭、楊元太、范振金、何政廣、蔡榮祐、林振龍、鄧惠芬 創新獎 / 范振金、楊元太、沈東寧、呂琪昌 **新銳獎** 提名委員 / 陳愷璜、廖瑞章、方柏欽、王鴻祥、程文宏 遴選委員 / 劉鎮洲、林平、徐永旭、邵婷如、陳寶珍	劉鎮洲	創新獎 / 丁有彧、陳志強 新銳獎 / 盧嬿宇、胡慧琴
2019	臺灣陶藝獎	成就獎 / 吳秀慈、楊元太、范振金、蔡榮祐、邱煥堂 創作獎 / 程文宏、范振金、劉鎮洲、蔡榮祐、楊文霓 實用獎 / 沈東寧、呂琪昌、黃玉英、陳美華、江淑玲	陳煥堂	創作獎 / 李思樺 實用獎 / 許旭倫
2021	臺灣陶藝獎	卓越獎 / 陳正勳、廖仁義、溫淑姿、何政廣 創作獎 / 吳秀慈、胡朝聖、黎志文、王怡惠、黃海鳴 實用獎 / 王幸玉、施惠吟、劉立偉、孫明華、江淑玲 新銳獎 / 張清淵、朱芳毅、邱梁城、蘇瑤華、劉柏村	徐永旭	創作獎 / 王裔婷 實用獎 / 黃偉茜 新銳獎 / 丁有彧、陳芍伊
2023	臺灣陶藝獎	卓越獎 / 張啟文、廖新田、黎志文、陳銘、溫淑姿 創作獎 / 姜芝妍、朱芳毅、劉俊蘭、邵婷如、陳正勳 實用獎 / 程文宏、蘇保在、郭介誠、方柏欽、卓銘順 新銳獎 / 姜芝妍、張清淵、翁淑英、段存真、李宗儒	沈東寧	創作獎 / 張祐綾 實用獎 / 羅士修 新銳獎 / 宋立、王裔婷
2025	臺灣陶藝獎	卓越貢獻獎 / 張啟文、邱建清、邵婷如、溫淑姿、廖瑞章、劉俊蘭、劉得劭 創作獎 / 張啟文、林振龍、張清淵、薛保瑕、鄧惠芬 實用獎 / 葉玫霖、吳偉谷、卓銘順、章格銘、梁家豪	陳正勳	創作獎 / 高辰翔 實用獎 / 楊家佳

缺陷的美學轉化：碳化矽發泡釉的實驗解碼與創作實踐

國立臺灣藝術大學工藝設計學系碩士班研究生 鄧筠璇

摘要

發泡釉 (Foaming Glaze ／ Crater Glaze) 在傳統陶瓷工藝規範中，常因釉面孔洞而被視為燒成瑕疵；然而，其隨機生成的自然坑洞與粗獷礦物質感，實則蘊含獨特的當代美學潛力。鑑於國內現有文獻多聚焦於「如何避免發泡」之技術，鮮少將「碳化矽 (SiC)」視為積極的創作媒介進行系統性探討。本研究旨在透過「材料實驗」與「創作實踐」雙軌路徑，嘗試將此傳統缺陷轉化為具備可控性與再現性的材料語言。

在實驗層面，本研究採「逆向實驗設計」思維，針對碳化矽含量、釉層厚度與金屬氧化物進行變因控制。實驗結果歸納出：當碳化矽含量控制在 2.5 wt%、且施釉厚度介於 2 至 3 毫米時，能獲取最穩定的發泡結構與視覺效果 。在創作實踐層面，本研究將此實驗成果應用於〈親愛的馬桶〉系列，利用發泡釉特殊的膨脹肌理，具象化「生態病變」的觀念，發展出兼具科學數據支持與藝術敘事深度的陶藝語彙 。

關鍵詞： 碳化矽、材料實驗、缺陷美學、逆向實驗設計

壹、 緒論：從燒成瑕疵到材料語言

在當代陶藝創作中，材料的本質特性與燒成過程中的偶然變化，已不再僅是工藝技術上需克服的變數，反而逐漸躍升為創作表達的主體。隨著審美典範的轉移，諸如裂紋、縮釉與氣泡等傳統工藝視為技術缺陷的現象，正被重新審視並賦予新的藝術意涵。本研究以「發泡釉」為核心，探討如何透過科學實驗控制化學反應，將過往被定義為燒成瑕疵的孔洞肌理，轉化為具備敘事能力的材料語言。首先說明研究背景與動機，分析發泡釉在當代陶藝中的角色流變；其次確立研究目的與核心提問，聚焦於碳化矽 (SiC) 的實驗控制與美學轉化；最後概述研究路徑，為後續的實驗分析與創作論述奠定基礎。

一、 審美轉向與研究背景

在陶瓷工藝的傳統範疇中，釉面出現氣泡、孔洞或不平整，往往被視為燒成失敗的象徵。例如大型氣泡爆破後殘留的「乳突狀泡瘤 (Blister)」，在傳統技術觀點下是必須極力避免的缺陷 (薛瑞芳，2013)。然而，隨著當代陶藝朝向「材質自覺」與「自然生成」的美學光譜發展，這些曾被工藝標準排斥的現象，逐漸被重新詮釋為富含表現力的「材料語言」。「發泡釉」即為此類質感表現的典型。其原理係利用釉層中的碳化矽等物質，在燒成過程中分解產生氣體，形成隨機分布的氣泡與類火山口結構。這種自然生成的孔洞肌理，不僅具備地質般的粗獷視覺效果，更提供了豐富的觸覺層次。

二、 問題意識與研究範疇

儘管發泡釉的視覺效果獨特，但經文獻梳理發現，國內現有研究多著重於「如何避免發泡」的防治技術，鮮少將發泡釉視為一種積極的、具備創作主體性的媒介進行系統性探討。筆者在過往實作經驗中觀察到，碳化矽的比例、釉層厚度及燒成曲線等變因，對發泡效果具有決定性影響。然而，如何精確控制這些變因，使其從「不可控的瑕疵」轉變為「可控的藝術語彙」，仍缺乏完整的實驗數據支持。基於對材料特性的探索熱忱，以及填補現有工藝技法論述缺口的企圖，本研究試圖透過系統化的實驗與創作實踐，挖掘發泡釉在視覺張力與觸覺敘事上的潛力。因此，本研究旨在填補此技術與美學間的論述缺口，聚焦於以下核心探討：

(一) 變因解碼：透過控制變因法，歸納碳化矽的添加比重與釉層厚度，對氣體生成行為的具體影響，並建立具備重現性的實驗參數 。

(二) 美學轉化：探討如何將發泡釉的物理特性轉化為敘事語言。本研究將以「海洋與珊瑚礁」為意象載體，藉由發泡肌理隱喻生態病變，形塑兼具工藝深度與當代意識的陶藝語彙 。

貳、 實驗設計與實踐路徑

本研究採取「釉藥科學分析」與「陶藝創作實踐」雙軌並行的模式。為突破傳統工藝視發泡為瑕疵的限制，研究路徑採「逆向操作」思維，即不以消除氣泡為目的，而是透過控制變因尋找穩定生成氣泡的參數。本研究將實驗與創作之實踐歷程整合為以下兩個核心階段：

一、 逆向思維下的變因控制

為建立具備重現性的發泡釉數據，本階段採「控制變因法」。在固定基礎釉式 (長石釉) 與燒成曲線 (1230° C 氧化燒成) 的前提下，針對以下三組關鍵變因進行測試：

(一) 碳化矽定量測試：針對碳化矽 (SiC) 進行比重調整，驗證其作為氣體主要來源，在不同添加量 wt%) 與粒徑下對釉面膨脹程度的直接關聯 。

(二) 物理層次測試：調整施釉厚度 (1.0mm - 4.0mm)，探討釉層厚度對氣體捕捉能力與火山口結構生成的影響，尋找最佳的發泡區間 。

(三) 色彩與助熔測試：在基礎配方中加入不同比例的金屬氧化物 (如氧化鐵、氧化銅) 與色粉，觀察其作為「呈色劑」與「助熔劑」時，與發泡結構產生的交互作用 。

二、 從科學數據到造型的實踐循環

本研究採實踐導向 (Practice-based) 的研究模式，將實驗室所歸納出的配方參數，導入「構思→實驗→修正→再創作」的循環歷程中。實踐階段聚焦於驗證實驗數據在立體造型上的適用性，特別是將發泡釉應用於〈親愛的馬桶〉系列創作。此階段旨在探討如何利用發泡釉特殊的膨脹肌理，在立體載體上具象化「海洋與珊瑚礁」的意象，將科學數據轉化為隱喻生態病變的藝術語彙 。

參、 化學機制與當代陶藝

承接前章所述，本研究旨在將發泡釉從傳統工藝中的「瑕疵」轉化為具備敘事能力的當代藝術

語言。然而，要將充滿偶然性的材料轉化為可控的創作媒介，必須建立在對材料科學的精確理解，以及對藝術脈絡的深刻洞察之上。因此，本章將從「化學機制」與「當代陶藝表現」兩個面向展開探討，建構「科學與藝術共構」的理論架構。

首先回歸材料本質，剖析發泡釉的化學機制與變因控制，引用薛瑞芳 (2013) 、Dr. Badar Almamari(2019) 及 Sinan Avinal(2024) 等學者研究，將燒成瑕疵轉化為可操作的技術參數。其次則將視角轉向美學脈絡，梳理發泡釉如何從早期的「厚火山熔岩 (Fat Lava)」風格，演變為當代藝術中地質模擬或心理投射的載體。透過分析奧楚德與奧托・納茨勒夫婦 (Gertrud & Otto Nazler)、尤文・亨德森 (Ewen Henderson) 及史帝芬・克里奇 (Stephen Creech) 等代表性藝術家，釐清發泡釉在當代陶藝中的敘事演變。

發泡釉的生成並非單純的隨機事件，而是氣體釋放速率與釉面黏度之間「動態平衡」的結果。

一、 發泡釉的化學反應機制

發泡釉 (Foaming Glaze) 的形成源於高溫下釉層內部的氣體釋放。薛瑞芳 (2013) 指出，釉面氣泡 (泡瘤) 的主因包括：施釉引入氣體、原料分解及熔融釉中氣體逸出。當釉層內氣泡爆破後，若冷卻前缺乏足夠時間流平，即形成火山口狀的孔洞肌理。

在本研究聚焦的碳化矽 (SiC) 體系中，其反應機制更為具體。碳化矽在高溫環境下與氧氣發生氧化還原反應，釋放二氧化碳：

$SiC + 2O_2 \rightarrow SiO_2 + CO_2$

此化學反應體現了一種「過程性美學 (Process Aesthetics)」(Tazeoğlu Filiz, 2025)。當氣體生成速率與釉熔融黏度達到特定平衡時，氣泡被封存於釉層中，形成獨特的視覺肌理。要將發泡從「瑕疵」轉為「技法」，關鍵在於對變因的精準控制。綜合 Almamari(2019)、Avinal(2024) 與薛瑞芳 (2013) 的研究，影響碳化矽發泡釉穩定性的核心要素可歸納為以下三點：

(一) 發泡源的定量 (碳化矽含量與粒徑)： Almamari(2019) 實驗指出，碳化矽含量在 2–4 wt% 時能形成最穩定的氣泡結構；超過 5 wt% 則易導致釉面灰化與結構崩解。此外，粒徑大小直接決定氣體釋放的均勻度——粒徑越小，反應越劇烈且密集；粒徑越大，氣泡結構越粗獷不均。

(二) 氣泡的捕捉網 (釉藥黏度)： Avinal(2024) 強調，長石種類 (鉀／鈉長石比例) 與助熔劑的選擇決定了釉層的高溫黏度。黏度過低，氣體易逸出導致釉面平坦；黏度過高，則氣體無法推開釉層。理想的發泡釉需具備足夠的表面張力與黏度，以「捕捉」上升的氣泡。

(三) 結構的強化劑 (燒成與氧化物)：透過緩慢升溫或持溫，可調控碳化矽的分解速率。Filiz(2025) 進一步提出氧化鐵與碳化矽的交互作用，指出鐵離子不僅參與氣體生成，更能強化氣泡壁構，賦予釉面更厚重的視覺質感。

二、歷史脈絡：從 Fat Lava 到當代陶藝

發泡釉如何從二戰後的裝飾技法，演變為當代陶藝中獨立的雕塑語彙？發泡釉的美學起源可追溯至二戰後的「厚熔岩 (Fat Lava)」風潮，尤其受西德陶藝及露西・里 (Lucie Rie)、納茨勒夫婦 (Gertrud & Otto Natzler) 等先驅影響。此時期將釉藥的膨脹與孔洞視為對工業化量產的反動，強調材料的獨特性與隨機美，發泡釉的發展反映了陶藝從「完美形式」向「自然模擬」與「瑕疵美學」的轉向 (Avinal, 2024)。

當代觀點則進一步深化此概念。Almamari(2019) 提出「控制瑕疵」理念，認為藝術家應在科學控制與自然生成間取得平衡；Filiz(2025) 則將發泡釉視為「人與材料的協作界面」，孔洞肌理即是自然秩序介入創作的證明。

發泡釉在當代陶藝中的應用已超越單純的裝飾技法，成為一種結合科學理性與美學感性的創作媒介。為釐清發泡釉在創作上的多元路徑，本研究選取三位代表性藝術家進行分析，皆顯示了此材料在「敘事能力」上的潛力。

(一) 納茨勒夫婦 (Gertrud & Otto Natzler)

美籍奧地利裔陶藝家葛楚德與奧托・納茨勒夫婦 (Gertrud & Otto Natzler)(1908–1971；1908–2007) 是 20 世紀中期工作室陶藝運動中，將釉藥提升至藝術核心地位的關鍵先驅。納茨勒夫婦作品的核心美學在於「形體克制與表面劇烈」的對立。葛楚德精緻的器形與奧托戲劇性、粗獷的釉面並置，體現了他們將理性控制與感性偶然並存的創作哲學 (圖 1)。奧托曾說：「釉的變化如同大地的呼吸，氣體與熔融之間的平衡構成了生命的節奏。」(Natzler & Natzler, 1958)。這種觀點將釉藥轉化為富含自然隱喻的「物質語言」，開啟了後世陶藝家探索的藝術脈絡，對美國乃至歐洲的工作室陶藝產生了深遠的啟發。

圖 1：Gertrud & Otto Natzler，〈Bowl (no. L637)〉，陶瓷，1961

圖片來源：現代藝術博物館 MoMA

(二) 尤文 ・ 亨德森 (Ewen Henderson)

英國陶藝家尤文 ・ 亨德森 (Ewen Henderson, 1934-2000) 是 1960 年代英國的重要陶瓷藝術家之一。於坎伯韋爾藝術學院 (Camberwell College of Arts) 師從漢斯 ・ 庫柏 (Hans Coper) 和露西 ・ 里 (Lucie Rie)，將水彩畫家和拼貼藝術家的敏銳直覺帶入陶土。亨德森採用徒手塑形，創作出非對稱、多層次、邊緣不規則的雕塑性容器，藉以探索空間關係、體積和輪廓的交織。

在釉藥應用上，其作品表面是泥土、氧化物和釉藥層層堆疊、燒成後熔融、剝落、起泡的複雜狀態 (圖 2)。他將這種材料稱為「流變的大地」(fluxed earth)，強調創作是一種與材料和窯火進行富有生命力的協作。質感如同岩石、地質或崎嶇景觀，展現出強烈的抽象表現主義特徵。將器皿的形

圖 2：Ewen Henderson，〈Dark Torso〉，陶瓷，1986

圖片來源：Michael Harvey，2015，《The Pot Book》

態、泥土的結構與發泡釉的肌理視為不可分割的整體。發泡釉在其手中不再是裝飾效果，而是表達時間積累、地質肌理與藝術家內在情感的雕塑性語彙。

(三) 史蒂芬 ・ 克里奇 (Stephen Creech)

美國當代藝術家史蒂芬 ・ 克里奇 (Stephen Creech, b. 1983) 的創作，代表了將發泡釉技術應用推向極致的案例，實現了「釉藥即形式」的核心觀念。克里奇擁有深厚的材料科學背景，使他能夠進行系統性的實驗。

他的作品〈Nerifoami〉系列是當代發泡釉技術的顯著代表 (圖 3)。此系列是一種高揮發性釉泥所製成，利用碳化矽等高燒失量材料在燒成時釋放氣體，同時藉由高黏度釉料的表面張力捕捉氣泡，使釉藥體積產生數倍的膨脹。

圖 3：Stephen Creech ,〈Nerifoami〉, 釉藥， 2020
圖片來源：https://www.stephencreech.com/

與早期藝術家們將發泡釉作為器皿的表面處理不同，克里奇的作品直接由釉藥泡沫所建構，形成了類似棉花糖般的雕塑。這些結構呈現出超現實的塊狀或堆疊形態，並刻意選用鮮豔的粉彩色調，完全顛覆了傳統火山釉的深沉色調，賦予作品一種反重力、奇幻的輕盈感。克里奇憑藉材料科學的精確掌握，成功地將發泡釉的膨脹、發泡特徵，直接轉化為藝術造形的主要方法，體現了當代藝術對材料邊界的極致探索。

肆、逆向實驗與變因設計

在薛瑞芳老師所著《釉藥學》中的第九章〈釉之缺陷及矯治的方法〉，對於被視為釉瑕疵的發泡情況，提供了可能導致此種狀況發生的成因，以及有效防止和改善的方法。筆者採取「逆向操作」的實驗思維，反其道而行，試圖尋找出能穩定生成的氣泡結構。

氣泡的成因可分為三類，分別為調釉前置作業及施釉時所引起的氣泡、釉本身的原因所引起的，以及熔融釉中的氣泡。釉燒成後，細小或數量很少的氣泡通常不會影響釉面，但釉層內大型的氣泡形成乳突狀泡瘤破壞釉面的平整度，若爆破了的泡瘤在釉尚未固化前沒有足夠時間讓其彌平，則留下類似微小火山口的孔洞 (薛瑞芳， 2013)。

直接從釉內或間接從坯件生成的氣體都會形成泡瘤，釉厚度決定泡瘤的成長程度，釉的黏度及表面張力關係它是否能夠破裂釋出氣體，彌平的程度將與突破後軟化持續時間的長短有關。下列一些措施能有效防止或至少可以改善。

- 減少會分解生成二氧化碳、二氧化硫或水蒸氣的釉料研磨添加物的份量。
- 為避免僅因「過燒」造成泡瘤，釉燒成時稍微降低最高溫度。
- 燒成週期前段、特別在 650° C 之前，宜調整較緩慢的升溫速率，如此能允許有足夠長的時間讓氣體通過仍然具有透氣性的釉層，然後逸散。

・減少釉層的厚度。越薄的釉層提供氣體越容易透過的途徑，來不及逸出的氣體，只能以細小的泡泡留在釉內。

一、發泡釉實驗設計

(一) 為保持長石釉的高黏度，基礎釉中的比重，鉀長石比鈉長石約為 3：1。

(二) 為使氣體不易於燒成前段逸散，調整升溫曲線前段，並於最高溫 1230°C時持溫 20 分鐘。

(三) 加入金屬氧化物和色粉，在增加呈色豐富度的同時，觀察其作為助熔劑或催化劑時，對發泡程度和結構穩定性的綜合影響。

(四) 加入足夠分量的碳化矽，產生二氧化碳，以形成較明顯的泡瘤。

(五) 施釉時，增加釉層的厚度，使氣體不易通過，以形成更多變的發泡。

二、實驗材料與步驟

(一) 試片準備

本研究使用的陶瓷試片採用臺灣黃陶土製成。為模擬不同坯體效果，每個試片的一半範圍塗上瓷漿 (日本 26 號瓷土)。所有試片均進行 800° C 素燒，以確保釉藥的吸收性。

(二) 釉藥配製

1. 稱量：所有原料皆以高精度電子秤稱量，並各自裝入容器中混合。
2. 調製：於乾粉中入等量的水，調製成類似優酪乳稠度的釉漿。
3. 過篩：將所有配方攪拌均勻後進行過篩。使用 100 目篩網架於兩根木條上方，再以刷子推壓釉藥通過篩網。
4. 標記：為了準確記錄每個配方與其比例，筆者為每一杯裝有釉藥樣品的容器，製作了防水標籤貼於容器上。

(三) 施釉與燒成

1. 施釉：所有測試釉藥皆以浸釉法施釉於試片上。
2. 燒成：於電窯中以 1230° C 高溫燒成，經約 24 小時冷卻後，所有試片取出並進行記錄與分析。筆者採用氧化氣氛燒成，原因在於 根據 Dr. Badar Almamari(2019) 的研究，使用碳化矽釉燒時，即使在氧化燒中也會產生局部還原效果 (localized reduction effect)。

(四) 實驗安全規範

為確保安全，配釉期間全程需配戴丁腈手套和搭配濾棉的防毒面具。

三、發泡釉基礎配方與色彩實驗

基於上述的逆向設計策略，本研究進一步規劃了下列三組核心變因實驗。首先為基礎配方加入不同金屬氧化物和色粉的色彩實驗，以觀察分析其呈色與發泡的交互作用；其次為調整碳化矽比重，以驗證作為主要氣體來源的碳化矽，其添加量與發泡程度的直接關係；第三組變因實驗為調整施釉厚度，以探討釉層厚度對氣泡捕捉與結構生成的影響。

此研究使用澳洲鉀長石、霞石正長石，基礎釉料中鉀長石與鈉長石的比例約 3：1，以釉藥黏度穩定氣泡結構，防止氣體過快逸散。加入碳化矽 2.5 wt%，以確保產生足夠的二氧化碳氣體 (SiC

+ $2O_2 \rightarrow SiO_2 + CO_2$)，形成明顯的泡瘤結構。窯爐氣氛以電窯氧化燒成，近 14 小時緩慢升溫至 1230℃，維持氣體釋放速率，並持溫 30 分鐘，可得出穩定的發泡效果。固定碳化矽含量為 2.5 wt%，分別加入金屬氧化物及市售色粉。

(一) 氧化鐵發泡釉

以上述配方基本釉為基底分別加入氧化鐵 1.5、5、8、10、15(wt%) 進行測試。實驗結果顯示，在加入氧化鐵 1.5 wt% 時，釉面呈現淺黃褐色，火山口結構完整且具備預期的霧面質感。此階段氧化鐵主要作為呈色劑，對釉藥黏度影響較小。5 wt% 時，試片開始出現質變。原本粗糙的火山口邊緣變得圓潤，釉面光澤度提升，部分細小氣泡開始融合崩塌。8 ～ 15 wt% 時，釉面不再呈現粗糙的岩石質感，轉而形成亮面皺褶的紋理。大量的氣泡在生成後迅速破裂並熔平，留下類似皺褶般的流動痕跡，且釉色轉為深黑褐色 (表 1)。

表 1：氧化鐵發泡釉試片

編號	Crater-01	Crater-02	Crater-03	Crater-04	Crater-05
試片					
配方 (wt%)	氧化鐵 1.5	氧化鐵 5.0	氧化鐵 8.0	氧化鐵 10.0	氧化鐵 15.0
發泡效果	釉面呈現淺黃褐色、火山口狀孔洞完整、霧面質感	釉面光澤度提升、部分細小氣泡開始融合崩塌	釉面不再呈現粗糙的岩石質感，大量的氣泡在生成後迅速破裂並熔平，留下類似皺褶般的流動痕跡，且釉色轉為深褐色		

這些現象是因為氧化鐵在高溫下的助熔作用。氧化鐵本身即為助熔劑。當添加量超過 5 wt% 時，顯著降低了釉藥在高溫下的黏度。發泡釉的形成需要高黏度來控制氣體不向外逸出，一旦黏度過低，釉體無法包覆住碳化矽釋放的二氧化碳，導致氣泡快速逸散。高含量的氧化鐵導致釉面過度熔融，氣泡結構崩塌，最終形成平滑但起皺的亮面。

若欲使用此基礎配方製作紅褐色系的發泡釉，建議將氧化鐵添加量控制在 5wt% 以下。若必須提高鐵含量以追求深色，則需同步調整基礎釉配方 (如增加氧化鋁或高嶺土比例) 以提高黏度，平衡氧化鐵帶來的助熔效果。

(二) 氧化銅發泡釉

以上述配方基本釉為基底分別加入氧化銅 0.5、1.5、3(wt%) 進行測試，實驗結果顯示，氧化銅的添加量對釉色表現與發泡結構均產生決定性影響，呈現出截然不同的三個反應階段 (表 2)。

表 2：氧化銅發泡釉試片

編號	Crater-06	Crater-07	Crater-08
試片			
配方 (wt%)	氧化銅 0.5	氧化銅 1.5	氧化銅 3.0
發泡效果	呈現粉紅色調，且發泡孔洞完整	釉色轉為翠綠色，釉面發泡較薄且呈現部分尖銳的破裂狀	呈現帶有金屬感的灰綠色，發泡體積膨脹效果明顯

在加入氧化銅 0.5wt%時試片呈現出粉紅色調，且發泡結構完整，這是氧化氣氛燒成中罕見的現象，顯示窯內氣氛產生了還原的效果。1.5wt%時，釉色轉為翠綠色，然而在結構上，釉面發泡較薄且呈現部分尖銳的破裂狀，視覺上較為細碎。3wt%時呈現帶有金屬感的灰綠色，與 1.5 wt% 的凹陷不同，此階段的發泡體積膨脹效果明顯，顯示氣體生成量大且釉層能有效支撐膨脹。

若欲表現「還原粉紅」發泡質感，可控制氧化銅在 0.5 wt% 以下，若欲製作體積膨脹感強烈的作品，可提高氧化銅至 3 wt%，但需注意其灰綠色調可能帶有金屬感。

(三) 碳酸銅發泡釉

為探討不同銅來源對發泡的影響，本實驗進一步加入碳酸銅 0.5、1.5、3、5(wt%) 進行測試。相較於氧化銅，碳酸銅 ($CuCO_2$) 在分解時會額外釋放二氧化碳，此特性對實驗結果產生了獨特的影響 (表 3)。

表 3：碳酸銅發泡釉試片

編號	Crater-09	Crater-10	Crater-11	Crater-12
試片				
配方 (wt%)	碳酸銅 0.5	碳酸銅 1.5	碳酸銅 3.0	碳酸銅 5.0
發泡效果	淺灰綠色的白色調，發泡效果極為明顯	轉為較明顯的灰綠色，釉面發泡較薄	鮮豔的翠綠色，釉藥的流動性顯著提高，導致顏色分布開始出現不均勻現象	呈現黑綠色，流動性極高的發泡較果，釉層厚薄不一

加入碳酸銅 0.5 wt% 試片呈現帶有淺灰綠色的白色調，與氧化銅同比例下的粉紅色截然不同。此配方的發泡效果極為明顯，可見清楚的火山口狀結構，顯示氣體生成與釉面達到了良好的平衡。1.5 wt% 試片釉色轉為較明顯的灰綠色，發泡結構維持一定程度的穩定。3 wt% 試片為鮮豔的翠綠色，釉藥的流動性顯著提高，導致顏色分布開始出現不均勻現象，部分氣泡因釉層流動而被拉扯或堆疊。5 wt% 試片釉色更深，呈現黑綠色，流動性極高，導致釉層厚薄不一，深色多集中於流動後的釉藥聚集處，發泡結構因過度流動而顯得塌陷或不規則。

在加入碳酸銅 0.5 wt% 時，碳酸銅分解產生的 CO_2 與碳化矽產生的氣體共同作用，且因銅含量低 (助熔效果弱)，釉體黏度足以包覆這些氣體，因此形成了比氧化銅更為清晰的火山口結構。至於顏色未呈現粉紅，推測是因為碳酸銅分解釋放的氧原子或二氧化碳干擾了碳化矽的還原氣氛。隨著添加量增至 3 wt% 與 5 wt%，過高的流動性破壞了氣泡的穩定，造成顏色不均與結構崩塌。若欲表現形狀清晰的淺綠色火山口肌理，0.5 wt% 的碳酸銅是推薦的選擇，其結構表現優於同比例的氧化銅。而使用碳酸銅超過 1.5 wt% 時，容易產生流釉問題，可透過提高氧化鋁含量或調整燒成曲線 (減少高溫持溫時間)，以改善顏色不均的現象。

(四) 氧化鈷發泡釉

氧化鈷 (CoO) 作為呈色能力最強的金屬氧化物之一，分別加入 0.1、0.5、1、3(wt%) 進行測試，觀察其呈色反應與對發泡結構的影響 (表 4)

表 4：氧化鈷發泡釉試片

編號	Crater-13	Crater-14	Crater-15	Crater-16
試片				
配方 (wt%)	氧化鈷 0.1	氧化鈷 0.5	氧化鈷 1.0	氧化鈷 3.0
發泡效果	淺藍色、氣泡較為細碎、分布均勻	藍色調更為飽和明顯、發泡體積膨脹效果明顯	綠灰色調藍色、氣泡較為細碎、分布均勻	鮮豔的鈷藍色顯、明顯的火山口狀孔洞，且具流動性

0.1 wt% 試片呈現清透的淺藍色，在發泡結構上，氣泡細碎、分布均勻，顯示極少量的鈷對釉藥黏度幾乎無影響。0.5 wt% 試片的藍色調更為飽和明顯，此比例展現了平衡狀態，發泡體積膨脹效果佳，火山口狀孔洞完整，且無過度流動的現象，這對於創作而言是最容易控制的區間。1.0 wt% 試片的釉色呈現較濁的綠灰色調藍色、氣泡較為細碎且分布均勻。3.0 wt% 的釉色轉為較為鮮豔的鈷藍色，發泡效果佳，形成了明顯的火山口狀孔洞，且具流動性。

氧化鈷本身亦具助熔性質。在 0.5 wt% 時，其助熔效果未破壞釉的高黏度，因此能穩定包覆氣泡；到了 3.0 wt% 時，助熔作用增強，氣泡容易在表面破裂形成火山口結構，同時造成流動。1.0

wt% 試片的濁色成因，推測可能源於基礎釉配方中含有 13% 的二氧化鈦。文獻指出，鈷與鈦共存時容易產生偏綠或偏灰的色調。推測在 1.0% 這個特定比例下，鈷藍與鈦的乳濁結晶效應產生了視覺上的混濁；在 3.0% 時，鈷含量提高而回復鮮豔藍色。

若追求穩定的藍色發泡釉，0.5 wt% 既能呈現藍色，又能確保結構不塌陷。若需要巨大孔洞與強烈藍色，可使用 3.0 wt%，但需預留流釉空間。1.0 wt% 產生的濁綠灰色雖非典型藍色，但具有特殊的古樸質感，可視為特殊色加以應用。

(五) 氧化鉻發泡釉

氧化鉻 (Cr_2O_2) 具有極高的熔點 (約 2435° C)，在陶瓷化學中常扮演抗熔劑的角色。本實驗分別加入 2、5、10(wt%) 進行測試，結果顯示其對發泡結構的影響與銅、鈷等助熔劑截然不同 (表 5)。

表 5：氧化鉻發泡釉試片

編號	Crater-17	Crater-18	Crater-19
試片			
配方 (wt%)	氧化鉻 2	氧化鉻 5	氧化鉻 10
發泡效果	暖色調的紅褐色、霧面質感、均勻膨脹	深棕色、膨脹效果更明顯	類似燒焦的深棕色、霧面發泡、質感變得更為乾燥

2 wt% 試片呈現帶有暖色調的紅褐色，釉面質感為明顯的霧面，發泡結構均勻膨脹，無任何流動跡象。5 wt% 呈現深棕色，發泡孔洞結構依然維持良好的穩定性，沒有因為添加量增加而導致的結構崩塌或流釉，顯示釉藥黏度未被降低。10 wt% 試片呈現類似燒焦的深棕色，儘管添加量極高，釉面仍保持穩定的霧面發泡效果，無過度流動，但質感變得更為乾燥、粗獷。

實驗結果中無過度流動且容易控制的特性，可能歸因於氧化鉻的耐火性。它不會像氧化銅或氧化鈷那樣降低釉的高溫黏度，反而能增加釉層的強度，使氣泡在生成後能被牢固地鎖定在釉層中，形成穩定的霧面結構。

若欲表現膨脹的「岩石、泥土、焦黑」等自然地質質感，且需要釉藥精確停留在施釉位置 (如垂直面的創作)，使用氧化鉻的發泡釉可以符合這方面的創作需求。

(六) 色粉發泡釉

不同於單一化學成分的金屬氧化物，市售色粉通常是將發色金屬與鋯、矽、鋁等穩定劑預先燒結而成。本實驗進一步測試了不同色系的市售色粉，結果顯示其化學組成對發泡釉的影響呈現出高度的差異性。

1. 變色與變質組

冷灰色粉 (5-15 wt%) 釉色隨添加量增加由淺黃轉為粉紅，最終呈現粉橘色。顯示碳化矽的還原作用破壞了灰色色粉的原始呈色機制。在質感上，釉層變得極薄且脆弱，呈現滑面皺摺的狀態，失去了發泡釉的粗獷地質質感。粉色粉 (10 wt%) 同樣呈現極薄、脆弱的釉面，表面形成帶有奇特珠光色澤的皺摺 (表 6)。

這類色粉可能含有較高比例的助熔劑 (如鉛或硼) 或其他對還原氣氛敏感的成分。過強的助熔作用導致釉面黏度過低，氣泡壁無法支撐而破裂塌陷，形成滑面皺紋。

表 6：色粉變色與變質組試片

編號	Crater-20	Crater-21	Crater-22	Crater-23
試片				
配方 (wt%)	冷灰色粉 (# 906)5	冷灰色粉 (# 906)10	冷灰色粉 (# 906)15	粉色粉 (# 401)10
發泡效果	淺黃色、滑面皺摺、霧面質感	粉紅色、滑面皺摺、霧面質感	橙色、滑面皺摺、珠光色澤明顯	粉橘色、滑面皺摺、珠光色澤明顯

2. 高流動發泡組

鵝黃色粉 (5-10 wt%) 呈現淺黃帶灰綠色調的霧面質感。其發泡孔洞密集且瑣碎，且伴隨極高的流動性。流動性高顯示黏度不足以維持大氣泡，氣體以細小路徑逸出，形成了密集針孔狀的結構 (表 7)。

表 7：色粉高流動發泡組試片

編號	Crater-24	Crater-25
試片		
配方 (wt%)	鵝黃色粉 (# 102)5	鵝黃色粉 (# 102)10
發泡效果	淺黃帶灰綠色調的霧面質感、膨脹不均	淺黃帶灰綠色調的霧面質感、孔洞密集、流動性高

3. 穩定發泡組

此組色粉 (天藍、黃、火焰橘、淡紅) 在 10 wt% 的添加量下，展現了最優異的效果。試片呈現柔和的粉彩色調，且發泡結構完整、視覺效果良好。推測此類色粉多屬於「鋯基色料」。矽酸鋯化學性質穩定，不易受碳化矽還原影響，且在高溫下不顯著改變釉藥黏度，因此能成功地將鮮豔色彩呈現於發泡結構，是創作粉彩色系發泡釉的首選 (表 8)。

表 8：色粉穩定發泡組試片

編號	Crater-26	Crater-27	Crater-28	Crater-29
試片				
配方 (wt%)	天藍色粉 (# 701)10	冷灰色粉 (# 906)10	黃色粉 (# 101)10	淡紅色粉 (# 302)10
發泡效果	柔和的粉彩色調、膨脹明顯、火山口狀孔洞多			

四、調整碳化矽比重的效果

驗證作為主要氣體來源的碳化矽，其添加量與發泡程度的直接關係。筆者選定一組發泡穩定的基礎配方，將其餘配方固定，僅調整碳化矽的比重，觀察隨著碳化矽比重增加，發泡結構的膨脹程度與形態變化。固定基礎釉配方，只調整碳化矽，原配方中碳化矽為 2.5 wt%。經由實驗試片，可發現碳化矽超過 2.5 wt%，就會產生灰色影響到發色，隨著比重增加，釉本身的灰色也更加明顯；更加激烈的發泡，也使坯件的土色更容易顯出 (表 9)。

表 9：調整碳化矽比重試片

編號	T1	T2	T3	T4	T5
試片					
碳化矽比重 (wt%)	1.5	2.5	3.5	4.5	5.5

五、調整上釉厚度的效果

探討釉層厚度對氣泡捕捉與結構生成的影響。已知施釉時的浸釉時間過長或噴釉時局部過厚，易使釉層產生氣泡。本實驗使用基礎釉，以浸釉時間控制不同的上釉厚度，觀察其發泡效果的變化 (表 10)。

施釉厚度越厚，或坯件本身吸收釉藥越飽和，在燒製過程中，氣體不易散出，越容易產生出大泡瘤和火山口。但實驗結果可知，施釉越厚，雖可得到較為誇張的發泡效果，卻也代表潛在的風險為不受控；若在一般上釉的狀況下，2 至 3 毫米厚度已可產生很好的發泡效果，3.5 毫米厚度以上的釉面，在發泡時容易與其他物件沾黏。

表 10：調整上釉厚度

編號	L1	L2	L3	L4	L5
試片					
上釉厚度（毫米）	1.5	2.5	3.5	4.5	5.5

伍、作品解析與實踐：〈親愛的馬桶〉系列

一、創作脈絡：功能邊界與感知的錯置

〈親愛的馬桶〉(Beloved Commode) 系列創作，其核心命題建立在「馬桶」與「海洋」這兩個看似極端對立，實則在功能本質上高度相似的場域類比。在當代文明的運作系統中，兩者均扮演著沈默的「廢棄物接收者」角色。馬桶是家庭空間中的排污終端，海洋則是放大尺度的代謝終端。然而，這兩者的涵容能力皆非無限，當輸入的廢棄物流量超越了系統的物理閾值，崩潰便隨之而來——在微觀尺度上表現為馬桶的堵塞與溢出，在宏觀尺度上則演變為海洋酸化、生物滅絕與生態系統的瓦解。

本系列試圖在「感知層面」上，衝擊觀者對於這兩種崩潰的心理反應差異。根據唐納・諾曼 (Don Norman, 2013) 在《設計心理學》中的論點，日常物件的「可供性」一旦失效，會立即在使用者心中引發焦慮與不安全感。馬桶作為最私密且頻繁使用的生活物件，其功能失靈 (如堵塞、無法沖水) 所帶來的焦慮是切身、即時且具備強烈身體感的。相對地，大眾對於「海洋危機」往往展現出一種集體的漠然。這種災難因為尺度過於巨大且發生過程緩慢，導致心理距離遙遠，降低了人們感知災難的急迫性。本創作即是借用了馬桶故障時那種令人坐立難安的「近距離焦慮」，將其轉化為一種隱喻，試圖以同等的焦慮感，去直視那些正在崩解、卻被我們忽視的生態浩劫。

二、材質語彙：發泡釉的病理學隱喻

在技法與材質的實踐上，本系列強調「人造結構」與「有機增生」之間的對抗。作品的結構採用熟料陶土，以土板與土條成形法建構出馬桶的基礎；而附生其上的珊瑚礁結構，則使用自製的紙漿土進行塑形。紙漿土內含的纖維特性，不僅有效減輕了作品的總體重量，提供了優異的結構韌性，其燒成後留下的微細孔隙，更成為釉藥吸附與交互作用的基底。

「發泡釉」是本研究的技術核心，亦是作品視覺語言的靈魂。在此系列中，發泡釉不再僅是裝飾性的覆蓋層，而是轉化為一種具有生命隱喻的「病灶」。透過在釉藥配方中精準控制碳化矽的比例，並配合多次厚施技法，釉面在窯燒高溫下產生劇烈的化學反應，釋放出氣體而形成類似火山口狀的孔洞。這種粗獷、甚至帶有腐蝕感與潰爛感的肌理，在視覺上模擬了白化珊瑚的骨骼或受污染

的海洋沈積物。發泡釉不僅強化了作品「功能失常」的敘事，更將「生態病變」的概念具象化為可觸摸的實體質感，使觀者能直觀地感受到物質的變異與衰敗。

三、系列作品解析

本系列透過三種不同的「故障」型態，演繹了生態系統崩壞的三部曲。

(一) 徒勞的循環：〈無限抽水的馬桶〉(Beloved Commode I)

材質構成：熟料陶土、紙漿土、單掛基礎發泡釉 (碳化矽比重 4)。

視覺表現：為了強化「沈重」與「石化」的意象，本件作品將釉藥中的碳化矽份量提升，並反覆施釉使釉層厚度達到 3.0 毫米。燒成後呈現出類似淺灰色火山岩的厚重質感 (圖 4)。

展陳形式：這是一件帶有聲音元素的裝置作品。展場中，作品內部安裝了抽水馬達與少量的水。經過水位設計，使得馬達始終處於無法抽取足夠水量的臨界狀態，導致機械發出空轉、乾抽的聲響。這永無止盡的抽水聲，象徵著系統已然失控，我們卻只能聽著機械在空轉中耗盡能量，呈現出一種荒謬且無力的「失常」狀態。

圖 4：〈無限抽水的馬桶〉，陶瓷、抽水馬達，L35×W40×H52，2023

(二) 無聲的白化：〈冒煙的馬桶〉(Beloved Commode II)

材質構成：熟料陶土、紙漿土、發泡釉 (氧化銅、氧化鈷、碳化矽比重 3)。

視覺表現：本件作品企圖捕捉珊瑚白化那種詭異而脆弱的美感。透過氧化銅與氧化鈷的呈色反應，結合厚度約 2.0 毫米的多次施釉，燒製出交織著淺藍、灰綠與蒼白的色調。這種低飽和度的色彩，統一了整體的視覺氛圍，如同海平面下失去生機的荒原 (圖 5)。

展陳形式：作品被置於透明的四方形壓克力水箱中，內部藏有造霧器。當展覽啟動時，馬桶不再是盛水的容器，而是成為煙霧的源頭。「冒煙」作為機械故障中極端的危險訊號，在這裡被轉化為一種詩意卻致命的視覺符號。霧氣蒸騰繚繞於馬桶與增生的珊瑚結構之間，模擬了海底白化的死寂現場，這是對系統超載發出的最終無聲警告。

圖 5：〈冒煙的馬桶〉，陶瓷、抽水馬達，L52×W32×H40，2023

(三) 止不住的流逝：〈不斷漏水的馬桶〉(Beloved Commode III)

材質構成：熟料陶土、紙漿土、深色氧化鐵發泡釉 (碳化矽比重 3)。

視覺表現：有別於前兩件作品的淺色調，本作加入了氧化鐵，使發泡釉呈現深褐的色澤，釉層厚度堆疊至 2.0 毫米。這種色澤暗示著鐵鏽、污泥，甚至是乾涸的血漬，帶有強烈的污染感與侵蝕的痕跡 (圖 6)。

展陳形式：作品以壁掛形式呈現，還原了小便斗或掛牆馬桶的空間語彙。透過背部隱藏的管線系統，水流從出水孔持續不斷地滲出、滴落。這不僅僅是模擬家中漏水的煩躁場景，更隱喻了生態防線的潰堤，污染物正無休止地從破損的系統中洩漏至更廣泛的環境中。那種「無法關閉」、「無法止損」的流逝感，具象化了資源耗竭與污染擴散的不可逆性。

圖 6：〈不斷漏水的馬桶〉，陶瓷、抽水馬達，L45×W38×H55，2023

四、從物件到場域的體驗

在〈親愛的馬桶〉系列的展覽呈現中，筆者刻意脫離了陶瓷展覽中常見的乾燥、潔淨與神聖性。所有作品皆與「水」元素進行了結合。展場被轉化為一個充滿「故障」訊號的場域：聽覺上充斥著馬達空轉的噪音與滴水聲，視覺上則被霧氣與斑駁的發泡紋理佔據。這些作品不是靜止的雕塑，而

是正在進行中的「事件」。透過這三種故障形式：空轉 (徒勞)、冒煙 (崩潰)、漏水 (失控)，展覽空間形成了一個封閉的迴路。觀者在觀看這些被異化、長滿珊瑚般發泡瘤塊的馬桶時，被迫面對一種既熟悉又陌生的恐懼。這種由日常物件異變所引發的不適感，正是本系列試圖傳遞的核心訊息：我們與海洋的距離，其實就如同我們與馬桶的距離一樣近，當其中一個系統崩潰時，另一個也將無法倖免。

參考文獻

薛瑞芳 (2013)。釉藥學。臺北市：藝術家出版社。

Almamari Mohammed Badar(2019).Art and science: The role of silicon carbide in developing high-temperature crater ceramic glaze recipes. SSRG International Journal of Humanities and Social Science,6(7),pp.16–23.

Archie Bray Foundation.(n.d.).Stephen Creech. Retrieved from https://reurl.cc/gnEnmz(2025.10.20)

AvinalSinan.(2024). Nature emulating glazes in ceramics: The history of crater glazes, developing and coloring. Turkish Online Journal of Design Art and Communication, pp.689-699.

Ceramic Arts Network.(n.d.).Techno file: Glaze as form. Ceramics Monthly. Retrieved from https://reurl.cc/R9Q91D(2025.10.20)

David Whiting(2018). Ewen Henderson. Retrieved from Oxford Ceramics Gallery: https://reurl.cc/97dDba (2024.4.1)

Edmund de Waal. (2015). The Pot Book. Phaidon Press.

Filiz Tazeoğlu Ferda(2025). Crater glazes in the context of material surface and process. In Contemporary Paradigms in Ceramic Art, pp.37–45.

Los Angeles County Museum of Art (LACMA)(2003). Otto and Gertrud Natzler retrospective: Exhibition catalogue. Los Angeles, CA: LACMA Publications.

Michael Glover(2012).Great Works: Dark Torso, 1986, By Ewen Henderson. Retrieved from Independent: https://reurl.cc/xLYNOZ (2024.4.20)

Natzler, O., & Natzler, G.(1958). Volcanic glazes and controlled surface reaction.Ceramics Monthly 6(4),pp.12–18.

Roja Heydarpour(2007).Otto Natzler, 99, a Ceramicist Celebrated for His Inventive Glazes. Retrieved from The New York Times. https://reurl.cc/g4gYg7(2024.4.20)

Zach Moore(2018). John Britt's mid range crater (altered). Retrieved from Glazy. https://reurl.cc/v0yERa (2024.3.20)

從文化中心到美術館：典藏展作為制度揭露的策展方法論——以新北市美術館開館展「往來／照見」典藏研究展為例

新北市立鶯歌陶瓷博物館研究助理 周崇文
圖／新北市美術館提供 (攝影：王世邦)

歷經疫情阻擾，經過五年多籌備期 (2020-2025) 的醞釀，新北市美術館 (以下簡稱新美館) 終於在 2025 年 4 月正式開館，開館之際呈現四檔大展，期望回應民眾對於當代美術館的社會期待。四檔展分別是由新美館典藏研究梳理新北市藝術發展及城市歷史的「往來／照見」典藏研究展 (以下簡稱「往來／照見」或「本展」)；從全球化產業鏈的視角，關看產業劇烈變遷下城市生存議題的國際當代藝術展覽「基進城市」；邀請新北藝術團隊的首檔委託製作展覽「新店男孩：Don’t worry baby」；以及由新北自然環境為題的藝術教育展覽「再自然不過的事」。新美館以複數的展覽語境，期待打破封建性的地方主義作為文化治理原則，讓觀眾從國際、在地、生活、歷史和土地等多元觀點，重新觀看自己所在的城市。

開館佈局的四檔展覽間亦有彼此對話呼應的關係。臺新藝術獎觀察員吳宜樺 (2025) 提到，「往來／照見」典藏研究展與「基進城市」國際主題策畫展——展現了不同的格局。前者以主我，後者以他我，主客之間的橫向聯繫與合作，透過對話性關係的脈絡引導，引領觀眾觀察「城市」概念下的生存議題，展現開放性的範式格局 [1]。

「往來／照見」的「主我」具備多重意義，除了梳理城市古今歷史，更重要的是，本展是以典藏出發，而典藏品代表一個館的核心精神，在開館之際的首次現身，並且標示著「研究」二字，如同宣示自身館舍定位及未來走向，更是一段城市文化制度演進的「自我敘事」。本展展出五十組件作品，創作年代自 1936 年至 2025 年的現今，拉出近百年的時間軸距。由策展人白適銘和共同策展人鄒婷共同策劃，以「城市」作為策展核心，從「自然／風景／邊界」以及「人文／記憶／城市共同體」兩大子題互相印證，把歷史當作一面鏡子，探索人、事、物如何在新北這塊土地上交織、碰撞與映照，進而形塑生活記憶、地理經驗與社會景觀。在城市共同體的想像中，探討何謂新北人，並看見新北市的城市發展和新北藝術史的縮影。

本展的「自我敘事」，如同 Carol Duncan(1995) 所指出的：「走進博物館，即是進入一個儀式性的空間；在此空間中，一個共同體透過其所選擇的再現物，敘述自身的身份」[2]。博物館透過展覽與典藏，進行「共同體身份的再現」，揭露制度如何建構文化與社會意義。而 Tony Bennett(1995) 指出，博物館作為現代治理的一部分，其展示方式具有規訓、教育與公共啟蒙的制

1. 吳宜樺 (2025)，文化蟲洞：新北美術館的策展新典範——《往來／照見》與《基進城市》，臺新藝術獎官網。網址：https://talks.taishinart.org.tw/members/527/39695.

2.Duncan, C. (1995). Civilizing rituals: Inside public art museums. Routledge. p. 8

度性。博物館的制度功能並非自然生成，而是在近代國家治理、公共教育框架下形成[3]。「典藏展」因此可視為制度運作的外露，透過展示揭露權力如何形塑知識。

筆者以本展展覽經理的視角，從「前期研究」到「展覽製作」的視角出發，試圖在本文中揭露在策展論述之外，看見本展所具備另一層的社會意義。本文從三個面向：「新舊機構典藏制度的轉向」、「國內外典藏展的策展趨勢」，以及「展覽中典藏品的再脈絡化」進行剖析，以證明「往來／照見」的實踐，實質上是一場透過策展來推動臺灣地方美術館在文化制度層面的典範轉移。首先是典藏制度的轉變，從 1983 年臺北縣文化中心成立，到 2025 年新北市美術館的開館，時隔四十年所經歷制度性的典範轉移。第二，彙整近年國內主要美術館重要典藏展的策展架構，探討各館以「主題性」研究所進行知識生產的策展趨勢。最後，說明本展對透過藏品的再詮釋及再脈絡的工作及實踐，應證其在文化制度上的轉型，推動臺灣地方美術館在文化制度層面的典範轉移。另一方面，許多舊時代既有典藏脈絡被延伸擴充，建構過去在地方美術史上鮮為人知的路徑，透過策展策略使典藏品再度活化，展現典藏品的當代社會價值。

壹、文化機構典藏模式的典範轉移

典藏品作為「美術館的靈魂」，是美術館的重中之重，如王聖紘 (2022) 所言，場館依自身定位與研究專長而規劃的特殊典藏政策，是美術館是否能掌握自身策展內容主導權 (同時不需仰賴大量外部特展、交換展) 的一大關鍵[4]。相較於歷史悠久的館舍，新美館在僅五年的籌備期中，其典藏制度如何展開？又以何種策展策略在開館時以典藏展呈現？

一、臺北縣文化中心時期的典藏模式

談起新美館的典藏品和本次典藏展，須溯源至臺北縣文化中心的設立，在民國六十年代末期、七十年代初期，臺灣社會逐漸脫離農業社會，政府開始推行文化活動的發展。1978 年，教育部在中央層級上推動設立地方文化中心，制定了「教育部建立縣市立文化中心計劃大綱」等相關計畫，推廣發展地方文化活動。 臺北縣文化中心於 1983 年成立[5]，以臺北縣為核心逐漸開始有了作品收藏的規劃。

隨著藝文機構專責逐漸細緻化，新北市於 2025 年正式設立了屬於自己城市的美術館，從文化中心到美術館對典藏模式所發生的轉變，可稱之為制度性的「典範轉移」(paradigm shift)。典範轉移是由指的是美國科學哲學家 Thomas Kuhn(1962) 提出的觀念，指當一個學科、領域或整個社會中的主導思維框架 (paradigm) 發生根本性變化時，舊有的理論、方法、價值或觀點被新的模式所取代的過程。本文所謂的「典範轉移」，並非侷限於科學革命，而是指文化治理模式、藝術制度與知識生產邏輯的根本性變化，文化中心代表「舊範式」，而美術館則象徵著「新範式」。

回顧臺北縣文化中心的典藏模式，可分為三個主要來源，一為展覽、二為競賽、三為特殊收藏。其中有記錄最早的藏品始於 1983 年，一批 27 件正面鈐印「國立臺灣博物館徵集」的書法與水墨作品，作品以多屬於當時渡海畫家帶來的正統國畫傳統派風格，包含吳學讓、沈耀初、劉延濤、姚夢谷等，反映當時國民政府對中國文人所喜愛的山水畫題材，也是文化中心第一批特殊收藏。

3.Bennett, T. (1995). The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. Routledge.

4. 王聖紘 (2022)，〈土地認識論的深化與擴延〉，收於《桃園市立美術館典藏專刊 2021-2022》，桃園市立美術館，頁 32-49。

5.2010 年縣市升格為直轄市後，更名為新北市藝文中心。

1987 年時，臺北縣文化中心爲介紹在地重要藝術家，設立的「臺北縣資深美術家專室」，展出 20 位年齡超過 70 歲，在臺北縣出生或居住超過 10 年的藝術家的作品，包含油畫、水彩、水墨等作品，並於兩年後 (1989) 向每一位參展的藝術家收藏一件作品，當中包含了日治時期倪蔣懷、楊三郎、洪瑞麟等重要前輩藝術家，為當時臺北縣以「屬地」概念為基礎的典藏，邁出了重要的第一步。

其後，於 1989 年起，開始辦理「臺北縣美展」，透過競賽鼓勵藝術家創作，並典藏每屆美展的前幾三名作品。而以展覽為名進行收藏的如 1987 年的「臺灣區運動會系列活動—我愛臺北縣水彩畫展」，收藏了包含羅慧明、李焜培、洪東標等重要水彩畫家，為當時臺北縣的重要建設和自然景色留下一張張清亮水彩的快照風景。伴隨 1987 年解嚴後的社會氛圍，各地方政府開始建立臺灣的主體性，1991 年起上任的文化中心主任的劉峯松[6]，致力推動臺北縣成為移民的「新故鄉」，反映地方文化發展和環境議題，除了自 1992 年起改變美展評審制度，增加環境藝術的項目，其中 1995 年的「淡水河上風起雲湧」、1997 年的「河流——新亞洲藝術。臺北對話」，1998 年的「盆邊主人：自在自為」等展覽，都讓當時的臺北縣成為前衛藝術發展的全國性指標，並在環境藝術的主題下收藏了如吳天章、吳瑪悧等藝術家的重要作品。

1994 及 1995 年臺北縣文化中心亦辦理兩檔重要的展覽，亦成為今日美術館典藏的重要脈絡。一是 1994 年的「臺灣樸素藝術聯展」，象徵文化機構開始轉向關注「主流藝術範疇之外、草根在地生活脈絡」的藝術創作，當時共收藏 9 件作品。本次展出余進長、陳月里等藝術家的作品，後續也於美術館成立後，延續樸素藝術的脈絡，美術館新進購藏吳李玉哥、李永沱的作品，皆於本展中展出。另一檔精彩的展覽是同年舉辦的「九份往事——鄭桑溪攝影展」，紀錄的影像是 1960 年代的九份礦城的庶民日常，當時收藏共 100 張展出的攝影作品，本次選 22 張展出，也由此作品展開新美館在「現代攝影」的重要收藏脈絡。

另一個重要的收藏來源，是自 2008 年至 2013 年間舉辦的「創作新人獎」，雖然只舉辦了六屆，但在不少新一代的創作者心目中，視為展現個人創作實力的藝術平臺，在藝術界眼中，是一個可稱之為「當代藝術的指標競賽」，並且挖掘了不少藝術新秀，包含本次展出的陳依純、黃贊倫等新銳時期的作品，能看見他們在年輕時所關注的社會現象和表現手法，以及後續創作生涯發展的原型。

二、新北市美術館時期的典藏政策

臺北縣文化中心時期所典藏的作品，在不同時期的文化政策、典藏制度之下，迭代累積至今。我們甚至可以這樣推論，「典藏」即象徵「文化制度」。時空推移至 2019 年，新北市美術館籌備處成立，於 2021 至 2024 年間，舉辦典藏委員會審查，部分移撥了共 342 件作品至新北市美術館・臺北縣文化中心 (文化局) 也將這珍藏了近半個世紀的禮物，送給新北市美術館。

美術館籌備處在 2022 年訂下典藏政策：「以『立基在地、連結國際』的精神，典藏二十世紀以來的現及當代藝術作品，並擴及相關重要文獻檔案，本館典藏將以學術研究為基礎，梳理新北藝術發展特色；以當代視野擴充館藏多元性，與國際連結共振；開放本館典藏資源，開拓藝術發展的視野。」透過研究梳理新北藝術史，並在籌備期擬定「環境和生態」「場域與地景」、「常民文化」、「移民與勞動」、「離散和棲居」、「產業發展」、「景觀社會」等超越地方的多元當代議題，作

6. 臺北縣文化中心前主任劉峯松，任期自 1991 年至 1997 年。

為關鍵性典藏的收藏脈絡，探討在地，並與國際共振和對話。

籌備時期至開館典藏展為止，在典藏經費有限的情況下，以上述的關鍵性典藏脈絡，共新增購藏及受贈了 202 件，加上 342 件移撥作品，共計 526 件。此外，在本次展覽共計 50 組件作品中，有 25 組件為移撥作品，高達百分之五十為移撥作品，看似是有意為之，實則無心插柳，策展人在選件時並沒有依移撥或新購藏作為選件基準，但這樣的巧合，更能從典藏展的選件進行新舊文化機構間的對照和影響。

從新美館的典藏政策，可觀察到與文化中心時期的關鍵差異，同樣是屬地主義為基礎，新美館開始以新北市為立基點，梳理新北藝術發展特色，包含上述對於臺北縣文化中心的展覽史和收藏進行延伸，在此基礎上更進一步走向國際連結和共振，在全球共同議題下，看見新北在世界上的座標和城市特色。此外，典藏不再是以展覽或競賽作為收藏契機，而是以研究行動和田野調查作為收藏基礎。並將典藏視為可以再生的知識媒介，而非被動的保存，透過策展研究、教育推廣、跨界展演等積極提升典藏品的開放性，擾動知識生產的動能。

實際上，過去臺北縣文化中心亦曾多次舉辦典藏展，密集時於每年年初皆排入檔期於固定展出[7]，而作品移撥前最後一次舉辦的典藏展為 2019 年的「築跡—新北市典藏展」，該展以典藏作品回顧新北市的歷史與文化變遷。展覽內容以「風景」為主題，探討新北多元的族群、地貌與人文底蘊，在時代變遷中形塑出新北特有的創作靈感與生活記憶[8]。 巧合的是，該展亦是由筆者在文化局藝術展演科時負責承辦的展覽，從中能清楚對比兩個不同行政層的文化機構，該展並無設置藝術史背景策展人或進行前期研究，而是由執掌科室直接策劃展出內容，對於典藏展的籌備期程、研究方法和製作經費等亦有明顯差異。新北市美術館在成立後，召開藏委員會審核，部分作品移撥至美術館，隨即進行一系列的專業保存、整飭修復、作品詮釋文撰寫，並於網站上公開藏品資訊。其後，在開館典藏展的策劃和研究推動下，加入藝術領域專業者共同參與藏品研究，讓典藏制度由「文化推廣」轉向「知識生產」。

總體而言，新美館的典藏政策旨在突破行政慣性與地域限制，將典藏從過去的「物件繼承」與「行政保存」功能，提升至「研究型典藏模式」(Research-based Collection Model)。此模式的核心在於將典藏品視為「知識生產媒介」，透過持續的學術研究和策展活化，使其能主動介入當代對話與制度反思。換言之，新美館的典藏工作不僅是靜態的庫房管理，更是一套「以典藏研究推進制度轉型」的方法論，這也是本文將「往來／照見」視為制度揭露的策展方法論之基礎。

本文提出的「研究型典藏模式」，其與傳統典藏展的差異不在於「有無研究」，而在於「研究的對象與目的」。傳統典藏展通常以「既有藏品」為邊界，進行藝術家生平或風格流派的梳理，研究服務於展覽展示；而「研究型典藏模式」則是將「典藏制度」本身視為研究對象。它不只關注藏品本身，更關注「藏品為何被收、由誰收、在何種歷史脈絡下被收」，並試圖透過策展揭露這些行政過程。在這種模式下，研究是為了反思機構歷史，甚至透過研究來引導未來的典藏方向，而非單純的藏品展示。

---

7. 人間福報，2013/01/11，https://www.merit-times.com.tw/NewsPage.aspx?unid=290112

8. 新北市藝文中心展覽資訊 https://www.artcenter.ntpc.gov.tw/xmdoc/cont?xsmsid=0H276560829804689588&sid=0J232536944490812079

貳、國內文化機構典藏策展趨勢分析

本段將針對臺灣各地新舊文化機構間典藏品的延續，以及現今國內美術館策劃典藏展的趨勢進行分析。筆者匯整臺北市立美術館 (北美館)、高雄市立美術館 (高美館)、國立臺灣美術館 (國美館) 三間 80 至 90 年代間成立的館舍，以及與新美館同期的臺南市美術館 (南美館)、桃園市立美術館 (桃美館) 及臺中市立美術館 (中美館) 兩間新館舍從舊有文化機構典藏作品及後續移撥給美術館的內容概況 (表一)。

表 1：臺灣美術館作品移撥概況一覽表

美術館 / 開館年份	前身機構或典藏來源	是否有文化中心／文化局移撥	主要移撥內容
臺北市立美術館 / 1983	臺北市文化局／文化中心籌備處	部分移撥	市美展 (1970 年代末期) 得獎作品移交至北美館初期典藏
國立臺灣美術館 / 1988	臺灣省立美術館	省教育廳無直接移撥	承接省展、省美展得獎作品與教育廳典藏
高雄市立美術館 / 1994	高雄市立文化中心	有	部分高雄市美展得獎作品與文化中心典藏捐贈品
臺南市美術館 / 2019	臺南市政府／相關市政府機構移撥典藏與場館	部分明確移撥	雖有場館無償移撥、典藏審議制度、但典藏移撥細節未完整公開
桃園市立美術館 / 2024 試營運 2026 正式開館	桃園市文化局視覺藝術科典藏	有明確移撥	文化局移撥 572 件作品，為初期館藏基礎
新北市美術館 / 2025	新北市文化局	部分移撥	文化局移撥 342 件作品，為初期館藏基礎
臺中市立美術館 / 2025	臺中市文化局／臺中市文化中心	有移撥	自文化中心與文化局移撥作品、前輩藝術家典藏品
嘉義市立美術館 / 2020	嘉義市文化局／文化中心	部分移撥	承接文化局與文化中心部分典藏作為基礎，並非全量移撥，後續逐步建構館藏體系

資料來源：彙整各館公開資料。[9]

9 高雄市立美術館 (2014)。《高雄市立美術館二十週年館誌》。高雄市政府文化局。
臺北市立美術館 (2013)。《臺北市立美術館三十年特刊》。臺北市立美術館出版。
國立臺灣美術館 (2018)。《國立臺灣美術館三十年專刊》。國立臺灣美術館出版。
桃園市立美術館 (n.d.)。〈關於典藏〉。取自 https://tmofa.tycg.gov.tw/ch/collections/about-collection
嘉義市立美術館 (n.d.)。〈典藏介紹〉。取自 https://chiayiartmuseum.chiayi.gov.tw/Collection/Collection.html
Yahoo 新聞 (2023 年 3 月 8 日)。〈桃美館典藏捐贈 推動文化共享〉。取自 https://tw.news.yahoo.com/ 桃美館典藏捐贈 - 文化共享 -123025238.html
大紀元時報 (2024 年 1 月 7 日)。〈中市美術館推地方典藏 文化局：藏品多元〉。取自 https://nie.merit-times.com.tw/newsdetail_tw.php?id=10760
臺灣視覺藝術協會 (2024)。〈臺中市立美術館專訪〉。取自 https://tvaa.tw/interview-taichung-art-mu

各地方文化中心多以 1970 年代起的「地方美展」為其主要收藏，形成「展覽即典藏」的典藏模式，而透過新舊文化機構間的移撥制度，部分或全部繼承了市政府或文化中心的收藏，成為當今各城市美術館創館初期的核心藏品，新美館亦屬此類。而國美館作為中央機構，並未接收地方文化中心藏品，而是透過「省展典藏制度」建立全國性收藏網絡。相對地，包含新美館與其他地方館之典藏，則更貼近地方創作脈絡與文化記憶，形成中央與地方之間在典藏功能與敘事結構上的差異。

在臺灣地方美術館的制度演化中，「部分移撥作品」作為文化局或文化中心典藏進入美術館體系的現象可視為一種通則。多數地方美術館在建制初期並非完全從零開始，而是部分承接原有機構的典藏作品，以作為後續典藏發展與展覽策劃的基礎。

然而，新北市美術館的典藏移撥脈絡則呈現出另一種制度連續性與整體性差異。新北市美術館不僅承接了原臺北縣立文化中心的大部份典藏，更將這些移撥的典藏作為開館首展的策展基礎，透過研究性典藏展對其制度前史進行全面的回顧與再詮釋。典藏不再只是累積物件的基底，而是作為一套可被解析、再敘事的制度素材。此一比較顯示，在「部分移撥」為地方典藏通則的前提下，新北市美術館的典藏展策略仍具有明顯的制度敘事與研究方法上的特殊性。

儘管典藏制度在現代美術館的形成與專業化過程中扮演基礎角色，當代博物館學界仍提出多項批判，質疑典藏是否足以回應快速變動的當代藝術實踐。以 1990 年代 Tate Modern 的籌備為例，其策劃團隊以「展覽導向」、「主題式展示」與「公共性」作為核心策略 (Gronberg & Raven, 2005)[10]，反映出典藏不再是唯一決定美術館方向的要素，也凸顯典藏可能限制機構回應當代議題的彈性。近年來，Robinson(2021)[11] 更以前瞻性的「後典藏博物館 (post-collection museum)」概念指出，多數美術館已不再將典藏視為靜態物件的累積，而是作為理解集體性、制度運作與文化價值的動態框架。於此觀點下，典藏成為文化敘事、制度反思與關係生成的工具，亦顯示典藏由中心位置走向多元制度技術的轉變，形成典藏中心、典藏批判與後典藏之間的多層次辯證。

在這些「批判典藏」的論點下，現今美術館的典藏展試圖提出一種從「展示藏品」轉向「思考典藏」的轉變。典藏不再只是靜態的保存與再現，而成為反思制度、重組敘事的策展媒介。正如 Hooper-Greenhill(2000) 所言，當代博物館不再是中立的收藏容器，而是「主動生產意義的詮釋場域」[12]。

各館以不同的策展策略——如主題風格、時代群組、藝術家網絡或檔案對照，以「主題性」的策展來詮釋典藏品，實際上，這種方法在國際間亦行之多年。1999 年，美國紐約現代美術館 (MoMA) 的“MordernStars”系列展開啟首例，其後，英國倫敦泰特現代美術館 (Tate Mordern) 在 2000 年的“Collection 2000”、法國巴黎龐畢度中心 (The Centre Pompidou) 於 2005 年的“Big Bang, The Destruction and creation of 20th Century”等，亦開始以主題性策展取代線性藝術史軸線的展呈方式，並透過這樣的策展方法，得以於每個階段全面檢視館內典藏。前任 Tate Mordern 館長 Francis Morris(2006) 主編的專書“Tate modern: The handbook”中提到，美術館的常設展以「觀賞藝術的不同方式」取代藝術史，為了因應「一個開放且流通的情況」，並強調在該常設展 Peotry and Dream 的展區提供多元觀點 (multiple viewpoints)，讓觀眾可以對館藏進行多元閱讀。臺灣美術館亦回應這樣的趨勢，本文提出國內主要美術館近年的案例，連同本展，共計九檔展覽，相關資訊匯整如下 (表二)。

10.Gronberg, T., & Raven, A. (Eds.). (2005). Tate Modern: The first five years. Tate Publishing.

11.Robinson, S. (2021). From the Art Historical Canon to the ‘Post-Collection’ Museum: Collections as Collectivities in Western European Museums of Modern and Contemporary Art, 2013–20. PhD 論文，Newcastle University.

12.Hooper-Greenhill, E. (2000). Museums and the interpretation of visual culture. Routledge. p 12

表 2：近年國內美術館典藏展一覽表

展名	展期	展出地點	簡介	策展人
南方作為相遇之所	2019/10/26–2021/10/11	高雄市立美術館	以「南方」為核心概念，藉典藏與當代創作探討殖民遺緒、歷史記憶與地方文化。展覽以「相遇」為方法，連結多重地理與文化經驗，形構南方作為思想與藝術實踐的場域。	(館內) 方彥翔、吳彗芳、洪金禪
心靈越界與歸返－臺南市美術館 2020 年典藏主題展	2020/5/29–2021/5/30	臺南市美術館	展出 53 組典藏，從四大子題探討生命經驗、心理狀態與文化環境。以典藏作品為方法重新梳理臺南藝術家的感知、記憶與精神景觀。	臺南市美術館策展團隊
打開桃城：嘉義市立美術館典藏展	2024/1/30–2024/4/7	嘉義市立美術館	集結近年桃城美展首獎作品，反映多元媒材與創作樣貌。回顧桃城美展從地方美展轉型為全國性藝術競賽的歷程。	嘉義市立美術館策展團隊
秘密南方—典藏作品中的冷戰視角 全球南方	2020/7/15–2020/10/25	臺北市立美術館	從冷戰史觀切入，重探館藏中與「全球南方」相關的創作脈絡。展覽呈現臺灣在全球冷戰體系中的文化位置，並利用典藏重構地緣政治美學。	(客座) 高森信男
飛地：一部自傳的誕生	2024/10/25–2024/12/15	臺北市立美術館	以「飛地」隱喻藝術家生命經驗中的邊界與記憶，結合館藏與新作，重構自我與歷史的交界。展覽模糊個人與集體敘事的界線，探討藝術如何生成自傳式的空間。	(館內) 蕭琳蓁
風土心—2021-2023 典藏捐贈展	2024/3–2024/5/19	高雄市立美術館	彙整近三年新典藏與捐贈作品，展出 44 位藝術家、99 組件作品。強調「風土」作為藝術靈感與社會情感的連結，凸顯捐贈者與地方文化的共創意義。	(館內策劃及執行) 鄭亞萍、吳家男
錯中錯 ・ 連環夢：陳春祿攝影典藏研究展	2025/4/3–2025/8/17	臺南市美術館	結合 113 年捐贈作品，推出臺南攝影家陳春祿之典藏研究展，梳理五大系列作品，共 78 件 (典藏 40 件＋借展 38 件)，展現其攝影美學及時代變遷。	(委託研究) 姜麗華 (館內) 湛文甫、涂倚佩、謝雨芸
時代印記—國美典藏常設展	2025/4/25–2026/12	國立臺灣美術館	以逾兩萬件館藏為基礎，分區呈現臺灣美術三百年發展脈絡。展覽整合早期書畫與當代藝術，藉典藏展示形成臺灣美術史的敘事架構。	(客座) 黃冬富 (館內) 薛燕玲、林振莖、蔡昭儀、馮勝宣
「往來／照見」典藏研究展	2025/4/25 ー 2025/8/17	新北市美術館	臺北縣文化中心至新北市美術館的典藏作品出發，回溯新北市在不同歷史階段的文化脈絡與城市共同體的生成過程。	(客座) 白適銘 (館內) 鄒婷

縱觀上述典藏展，除嘉美館以「桃城美展」的競賽成果為展示主軸，其餘美術館近年以「主題性」研究進行策展，逐漸形成一條可辨識的共同路徑。這些展覽不僅回應館藏機制的生成歷史，即便其來源為「移撥」或「捐贈」性質，也以策展為方法，深入研究典藏品與社會、歷史、地方之間的關係。

其次，這些展覽共同指向制度的自我揭露與再定義。舉例來說，北美館「秘密南方：典藏作品中的冷戰視角及全球南方」策展人高森信男 (2020) 在該展的專書中提到：『我對於那些落於『正史』之外的典藏品充滿興趣，因為這些典藏品透露出許多曾被視為重要，卻因為時間推移而被忽略的事件」[13]。該展即是將典藏作品成為反思歷史視角的核心材料，以策展研究轉化典藏功能，看見在典藏長河中被遺忘的片段，從保存轉向歷史批判與再詮釋；高美館的「南方作為相遇之所」一展，則是在當年法人化後第一任館長李玉玲 (2020) 意圖翻轉「南方」本身隱喻的邊陲性，使其改而一躍化身向外凝視的主體，並以此為基礎提出的「大南方」(South+) 多元史觀概念概念，進行典藏品的再詮釋，進而落實到典藏特展室的建構 [14]。該展試圖自 1930-1960 年代間的南方美術作一回顧性的探討，重新梳理館藏中關於「南方」的文化與歷史意象，使典藏成為重構區域敘事與文化主體性的媒介；國美館則從國家級美術館的高度檢視臺灣藝術史的整體結構，以其 22,070 件豐厚的藏品，探討典藏作為文化政策與國族敘事的交會點，邀請館內外策展人以斷代史方式形成不同敘事單元，並將整體視為共同製作的「常設展」。各館的典藏展雖各有重心，卻都在進行制度性層面的「自我書寫」，將館藏重新定義。

再者，這些展覽普遍強調典藏的開放性及再詮釋。無論是透過館外客座策展人的邀約、非典藏藝術家再製計畫、跨媒介對話或觀眾參與，典藏作品不再被框限於既有典藏品的展示，而被置入動態的社會現實之中。這一策略呼應 Knell(2012) 所提出的觀點：「典藏不僅被保存，更不斷在展示與語境中被再活化」[15]。「往來／照見」外聘一位藝術史學者擔任主要策展人，與館內策展人相互激盪，以此方式讓外界學者的知識和資源參與藏品研究和檢視，而館內策展人可靈活調度館內各組間的資源，並且對於館設沿革更為清楚，透過內外雙方的討論，訪談關鍵典藏品的藝術家，並邀請新的非典藏藝術家加入再製計畫。如此一來，典藏品不但在展示及研究中被再次被活化，亦成為館舍與現今藝術領域及社會溝通的界面。

綜觀這上述各館典藏展，從北美館的全球視野、高美館的南方多元史觀、南美館的地方史建構，到國美館的全域敘事，反映美術館對其制度角色的再定義，可見臺灣主要美術館正逐步形成一條具延展性的共同策展軸線：由典藏保存 → 館史反思 → 制度揭露 → 地方連結 → 當代詮釋再生的轉向路徑。這條路徑可看見美術館將典藏放在十分核心的位置，也反映當代策展文化中，典藏展如何成為美術館重新定義自身的關鍵實踐，既是對舊體制的回望，也是對未來的自我更新。學者指出，美術館不僅透過典藏保存藝術史，也在典藏的選擇、分類與展示過程中建構特定的歷史敘事與價值結構 (Hooper-Greenhill, 2000；Robinson, 2022)。在此背景下，能觀察到現今美術館以研究作為策

13. 高森信男 (2020)。〈來自秘密南方的秘密典藏〉，收於《秘密南方：典藏作品中的冷戰視角及全球南方》，臺北市立美術館，頁 22–25

14. 李玉玲 (2020)。〈相遇於島嶼之南〉，收於《南方作為相遇之所：South Plus: 大南方多元史觀特展室（Ⅰ），高雄市立美術館，頁 4-7。

15.Knell, S. (2012). The Intangibility of Collections. In S. J. Knell (Ed.), Museums in the Material World (pp. 50–69). Routledge.

展起點，發展出可稱為「研究導向的典藏展」之策展趨勢。

本研究所使用的「研究型典藏模式」一詞，並非意指所有包含研究工作的典藏展，而是用以指稱一種研究在策展結構中具有核心組織功能的典藏展示方式。在此模式中，研究不僅是展覽的前置作業或學術支撐，而是直接形塑展覽的策展問題、展示架構與敘事邏輯。

相較之下，傳統典藏展通常以既有館藏為基礎，透過藝術史脈絡、主題分類或風格發展，呈現美術館典藏成果與藝術發展歷程。此類展覽同樣仰賴研究工作，包括作品考證、藝術史定位與策展論述的建立，然而其研究多半服務於作品詮釋與展示合理性，典藏本身則被視為相對穩定的前提，而非策展所欲探討的問題。

因此，是否可歸類為「研究型典藏模式」，並不取決於是否投入研究，而在於研究在策展中所扮演的角色。當研究主要用以支撐既有典藏的展示與詮釋時，該展覽仍屬於傳統典藏展的範疇；而當研究成果直接介入展覽結構，並促使典藏的形成過程、制度條件或歷史脈絡成為策展焦點時，方可視為研究型典藏的實踐，一種在特定制度條件與策展立場下所形成的策展取徑，其價值在於提供重新理解典藏功能與美術館角色的可能視角。

參、典藏展中典藏品的再脈絡

延續上述從美術館在典藏策展上的共同路徑，更能看出新美館以「往來／照見」作為開館首展，其兼具典藏研究與制度敘事雙重意涵。本展不僅是美術館開館的象徵展覽事件，更是對地方典藏制度轉向的實踐展示。相較於 1980 年代以文化中心為主體的「展覽即收藏」模式。新美館透過策展將典藏重新置於研究脈絡之中，使「典藏展」成為文化治理與知識生產的場域，顯示出典藏邏輯的「典範轉移」。

本展強調「研究」，而本展的前期研究約從開展前的兩年啟動，田野過程則可視為對新北藝術現場的「重訪」。新美館聘請國內藝術史學者白適銘教授擔任策展人，透過訪談典藏品的藝術家，再次了解該作品創作的時空背景，以及同時代藝術家之間的互動關係，包含莊普、胡坤榮、陳順築的夫人、唐唐發、陳依純等十多位藝術家，討論該典藏品創作的起始背景，並了解其對後續創作的影響；此外，本展亦規劃館內的策展人鄒婷共同策劃，從機構內部，以新北展覽史等資料進行文獻探討，並訪談文化中心前主任劉峯松先生，直面了解該時期典藏制度發展，也因此了解其「新故鄉」政策的實際作為。此外，透過展覽專書的專文企劃，筆者邀請張照堂之子張世倫與時任嘉義美術館館長的陳佳琦進行對談，討論典藏品中「現代攝影」的演進，將其對談文章〈以影像構築世界——鄭桑溪、張照堂、陳順築與他鏡頭下的臺北縣〉收錄於展覽專書中。

以上前期研究成果，皆以不同形式呈現於展覽、出版品或講座中。兩位策展人經過長時間的討論及選件，從既有典藏延伸借展幾件同系列的非典藏作品，以完備這次展覽敘事內容。從前期的研究工作，進一步規劃出展呈空間規劃，將展品在空間中的關係再脈絡，重構出本展的敘事結構。筆者依兩位策展人的論述進行延伸說明，由展覽中「自然／風景／邊界」以及「人文／記憶／城市共同體」兩大子題，而展覽空間屬於階梯式展間，分別為新美館的 3A、3B、4B 等三個展廳，第一展廳 (3A) 以「自然／風景／邊界」的作品為主，第二展廳 (3B) 則側重「人文／記憶／城市共同體」的呈現，第三展廳 (4B) 則是以作品讓觀眾在藝術家的觀點下，重新去反思和映照自己與城市間的關係。筆者以此為基礎，延伸出七個重要敘事脈絡，藉此說明本展在文化制度的典範轉移，以及對藏品的再脈絡。

一、風景的重訪

風景畫代表著繪畫者對「地方」的標示，也是藝術家所想要留下的時代座標，以「寫生」回應對景色的召喚，包含著對場域的美學及政治性的選擇。進入到展覽的第一個主展區，以新北市「北海岸」的浪與石頭作為開場，展出作品包含日治時期至法國留學的楊三郎，以厚重油彩堆疊出的印象派作品〈浪聲〉(年代不詳)、水墨渡海派代表傅狷夫以水墨點漬捕捉動態浪花的〈濤聲〉(1989)、李義弘從攝影轉化爲立體多點視角的當代水墨〈石頭物語 IV〉(2014)、以及師承傅狷夫的羅振賢以濃墨勾勒皴染的峽灣巨岩〈遣懷〉(1991) 等。從同樣描繪北海岸的浪與石頭，卻能看見不同藝術家承襲自己的世代背景，用各自的技法詮釋自然，海可以是本土畫家向外連結世界的盼望，也可能是渡海畫家們對故土的回望，顯現風景畫不只是向外的客觀現實，也是向內發覺的心境意象。

緊接在北海岸展間之後，展區進入到新北最知名的創作地「淡水」，從西荷時代、清領時期、日治時期直到國民政府時期，淡水一直是多元族裔進出駐足北臺灣的港口重鎮。從有異國色彩的紅毛城、淡水教堂，與夾雜著漢式民宅錯置的街景望向淡水河及觀音山，是許多藝術家喜愛取景創作的視角，本次展出包含倪蔣懷〈淡水街〉(1936)、洪瑞麟的〈淡水風光〉(1976)、李永沱〈南窗外的淡水風景〉(1983)、何肇衢的〈淡水風光〉(1986)、陳月里的〈淡水遊客〉(1991)，幾幅畫作呈現出時隔半世紀的淡水景色，作為日治時代最重要的商港，到民國後作為國人休憩的觀光地，能看見社會氛圍已大幅轉變。不單單是每幅畫作的技法和主題不同，這些風景透露著藝術家有意識、無意識的內心感知，凝縮著不同時空的縮影，而當我們將這幾幅畫作並列再一起展出時，都能讓觀眾感受到時代交替下，產生出完全不同的地方經驗。如此對「風景」的重訪策略，不僅將新美館的典藏與臺灣藝術史進行連結，更實質地體現了「研究型典藏」將藏品從被動保存轉化為地方敘事再生產的知識性實踐。

圖 1：北海岸浪與石頭展區

圖 2：展場一隅。(左起) 李義弘〈石頭物語 IV〉、洪瑞麟〈淡水風光〉、倪蔣懷〈淡水街〉

二、八零年代低限主義的旋風

在欣賞寫實風景畫的情緒中，展覽突出其來一個轉折，出現在觀眾眼前的是以「白色系列」在國際享譽盛名的林壽宇，其作品〈遠山無限碧層層：無始無終系列〉(1984)，僅以六組空白畫布由小到大依序排列，隱喻他住在新店花園新城時看到山巒起伏遠近層層疊疊的空間感，也讓觀眾將視

線從一幅幅畫框內的世界，再次拓展到挑高 11 米的展場空間與作品間的關聯。

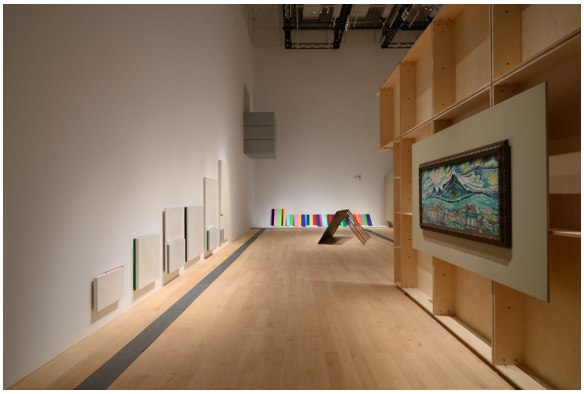


圖 3：展場一隅。(左起) 林壽宇〈遠山無限碧層層：無始無終系列〉、莊普〈勞動紀念碑〉、 胡坤榮〈無題 (異度空間)〉、李永沱〈南窗外的淡水風景〉

接續該作品之後的兩件作品，是深受林壽宇「低限主義」(Minimalism)[16] 啟發的莊普〈勞動紀念碑〉(1990)、胡坤榮〈無題 (異度空間)〉(1984/2012)。兩位藝術家皆受林壽宇創作所影響，並於同時期居住在新店花園新城而常有交流，在林壽宇的號召下，曾一同在臺北的春之藝廊參展「異度空間——空間的主體與色彩的變奏」(1984)、「超度空間——空間、色彩、結構——存在與變化」(1985) 兩個指標性展覽，使 1980 年代的年輕藝術家們開始思考如何打破傳統創作類型框架，將平面畫作和社會觀察帶入三度空間，為當時臺灣「空間裝置」類型的藝術開啟一條新思路，影響後世甚遠，因此成為新美館在移撥作品脈絡外，新開闢的一條重要藝術史脈絡，而在本展中也創造了一個立體的抽象風景，讓觀眾的視野再次回到空間，與周圍平面作品間產生意外的對話。

「往來／照見」從低限主義視角，成功地將典藏品從地域藝術史的單一線性敘事中解放出來，將其重新置入臺灣八零年代的國際藝術思潮脈絡中，證明研究型典藏模式能夠主動挖掘並補強過去地方機構典藏體系中可能被忽略的藝術史路徑。

三、都市建設和政治事件

展覽再次回到現實世界的城市風景，其中一系列 1987 年臺北縣文化中心「我愛臺北縣水彩畫展覽」的作品印入眼簾，包含 1983 年落成的臺北縣立文化中心 (施翠峯〈臺北縣立文化中心〉，1990、洪東標〈臺北縣立文化中心〉，1987)，1987 年為「臺灣區運動會」所落成的臺北縣田徑場 (今板橋第一運動場)(羅慧明〈田徑場景觀：青雲直上〉，1987)、1970 年代十大建設的高速公路 (李焜培〈五股看高速公路〉，年代不詳)，以及 1987 年定為特定風景區的野柳 (劉文瑋〈野柳奇石〉，1987)。而在展牆的左右兩邊則是兩幅林家花園，林家花園戰後損壞嚴重，1986 年臺北縣政府進行園區修復，兩幅畫作分別為整修前荒草蔓蔓、牆壁斑駁的林園「小橋渡月」八角拱門一隅的水墨畫 (黃才松〈小橋渡月〉，1981)，以及整修後遊客在曲橋拱廊上遊園賞景的油畫作品 (楊啟東〈林家花園〉，1987)，在此能看見作畫的時間和目的或許皆具備當時政治性的選擇，呈現出臺灣經濟起飛後，藝文機構、文資保存、公共建設、國內旅遊等一片欣欣榮景，彷彿藝術家透過畫作歌頌著城市文明的進步，也能窺見文化中心在此時期的收藏方向。而掛在隔壁牆面是林銓居的〈噴水〉(2011)，是他於 2011 年進返回故鄉金山、萬里的「故鄉風景好」個展計畫，與前述在政策推動下的作品對比，以粉色為底凸顯漂浮在空中的瀑布山水，創作出另一番藝術家自我追求的靜謐時空。

16.「低限主義」(Minimalism) 是 20 世紀 60 年代興起的一種藝術運動，也稱為極簡主義，強調使用最少的元素來創造藝術。其核心概念是「少即是多」，主張去除多餘的裝飾，專注於作品的純粹形式、結構、材質與空間之間的關係。

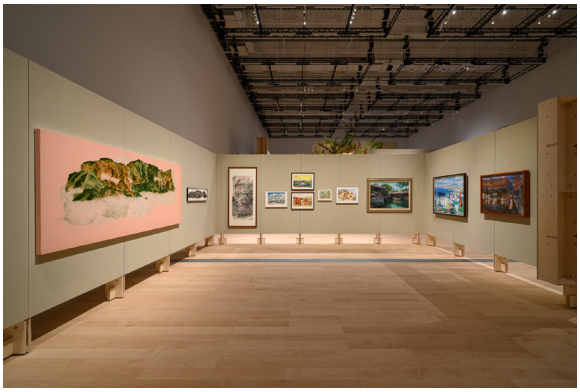


圖 4：新北地標及風景畫展區

圖 5：吳天章〈向無名英雄致敬〉

在同一面展牆的背面所陳設的，是吳天章為紀念二二八事件的作品〈向無名英雄致敬〉(1991)，以狂放的油彩筆觸，展現在社會進步下未能見光之處，政治事件對社會所留下的深刻傷痛，引領觀眾反思社會發展實為一個多面體。經研究發現，該作曾於臺北縣立文化中心「1992 文藝季」及臺北市立美術館「1994 臺北現代美術雙年展」展出，雙年展可謂北美館與國際接軌的平臺，可見當時在解嚴後向世界展現臺灣主體性的過程。

四、產業變遷和常民文化

進入到第二個展廳，敘事走向新北市的產業移轉、信仰、消費及娛樂等常民生活。陳依純的錄像作品〈再見小工廠——表皮工廠〉(2011)，以 1980 年代兒時在樹林家中經營模具工廠的記憶作為創作基底，臺灣為昔日全球的代工王國，卻在 90 年代開始移轉到人力更為便宜的東南亞而逐漸沒落，影片中無人使用的機具，隱喻面臨產業轉型和工廠倒閉的危機。而連建興的〈奮起之鹿〉(2017)，以北海岸的廢棄工廠為舞臺，用生態關懷的視角，創造出一幅回望昔日工業文明興衰的魔幻寓言。

順著連建興作品往前，是與連建興、吳天章同為「悍圖社」[17] 成員的唐唐發和李民中的作品，悍圖社作為八零年代追求自由風格的藝術團體，一方面希望擺脫中國國族主義的藝壇主流風潮，以建構本土的臺灣主體性，另一方面則抵抗低限主義對情感的壓抑，表現出熱情、反諷及浪漫的創作風格，在策展結構上，與第一展廳「異度空間」低限主義展區形成鮮明對比。

唐唐發的〈芭蕉菜奇雅〉(2022-2025)，以畫布繪製出擬真的鮮肉、青菜、蔬果、生猛海鮮，夾道展陳的攤販讓觀眾如同置身吵雜的菜市場，親民的題材成為展場裡最受青睞的作品。而李民中的〈我散步，走啊走啊走，然後……碰！碰！碰！碰！碰！碰！碰！真過癮〉(1987)(圖 7)，則展現出解嚴後的自由社會風氣，畫面以狂放的紅色為基底，充斥著搖滾音樂、電玩、暴力和裸體的元素，這幅畫作同時也是歌手林強《娛樂世界》[18] 的專輯封面 (現場亦有展出該專輯封面)，可視為當代藝術和流行音樂間的跨域共演。此脈絡顯示典藏不僅作為藝術史文件，也成為重新建構地方文化敘事的策展工具。

17. 悍圖社是於 1998 年成立的臺灣當代藝術團體。成員包括楊茂林、吳天章、陸先銘、連建興、唐唐發等藝術家，他們透過創作回應臺灣社會的變遷。該社團與 1980 年代的「臺北畫派」等團體有淵源，是臺灣美術史上重要的資深藝術家群體。

18. 林強於 1994 年發行的第三張專輯《娛樂世界》，以另類先鋒的姿態，義無反顧地告別流行偶像的窠臼，由電子樂先驅羅百吉包攬整張的編曲，林強更遠赴英國錄製，找來著名製作人 John Fryer 合作，Cocteau Twins 客座吉他手 Ben Blakeman 也加盟專輯錄音，帶來強烈的電子迷幻與實驗氣息。

延著唐唐發的菜市場攤販沿路「看菜」，猛一抬頭，在市場的盡頭，遇見象徵信仰中心的巨大寺廟，該作是由藝術家陳浚豪的〈女媧神宮〉(2019)，以蚊釘擬水墨的創作技法，從傳統水墨的三遠法進行構圖，加上蚊釘創造出墨色濃淡的立體感，站在三米高的巨幅作品前，細細端詳廟宇建築的精美，鼎盛的香火繚繞如雲霧，配合觀者移動時變換的光影，如同仙境般的特殊的視覺經驗，使觀眾感受到藝術家在製作這幅作品時的毅力和巧思，也在煩亂的世俗生活中獲得內心的片刻安寧。

6 | 7
8

圖 6：展場一隅。(左起) 唐唐發〈芭蕉菜奇雅〉、連建興〈奮起之路〉、Posak Joisan〈Lakec(渡河)〉
圖 7：李民中〈我散步，走啊走啊走，然後……碰！碰！碰！碰！碰！碰！碰！真過癮〉
圖 8：展場一隅。(前起) 唐唐發〈芭蕉菜奇雅〉、陳浚豪〈女媧神宮〉

五、城市裡的離散和棲居

展覽由城市文化的芸芸百態，走向生活在都市中個人的生命故事。首先，由外省老奶奶的樸素藝術家吳李玉哥，以水彩清雅溫暖的繪出農村大樹下小朋友們嬉戲的〈童年〉(年代不詳)，以及「東方畫會」[19] 吳昊以幾何色塊表現出中國傳統樂器的演奏者〈樂人〉(1966)，兩幅輕鬆童趣的作品，讓人回想無憂無慮的童年時光，也為展場增添了中式音樂的想像。接著，步入到張照堂的歲月容顏系列 (1962-2013) 的專室，該系列以橫跨近半世紀的歲月，記錄張照堂在工作與生活中邂逅的眾多名人與人物肖像，本次展出人物皆為新北重要藝文工作者，共計 11 件 (圖 10)。在專室入口處獨掛了一張張照堂於 1963 年 20 歲時在板橋府中自宅的自拍照，而這張照片的場域和拍攝時間，皆具備深意象徵意義，也是他走向攝影創作的起點。其他的人物可概分為表演、視覺和文學三大領域，代表表演藝術的有郭小莊 (1951-)、李天祿 (1910-1998)、林懷民 (1947-)，視覺藝術的有李梅樹

19. 東方畫會是 1956 年成立的臺灣現代藝術團體，由李仲生指導的李元佳、歐陽文苑、吳昊、霍剛、夏陽、蕭勤、陳道明、蕭明賢等八位成員組成，並以其叛逆創新的精神被作家何凡稱為「八大響馬」。該畫會旨在打破傳統藝術的束縛，將中國傳統精華與西方現代抽象藝術結合，推動現代藝術在臺灣的發展。

(1902-1983)、朱銘 (1938-2023)、鄭桑溪 (1937-2011))、吳李玉哥 (1901-1991)、李永沱 (1921-2005)、李石樵 (1908-1995)，最後是文學的代表，並也是鶯歌人的代表陳映真 (1937-2016)。這些藝術家皆各自具有豐富的生命經歷，也能看見其中幾位在本展中展出的藝術家的面容，這些創作者在同一個時代彼此共振，交織出許多精彩的時刻。專室包覆式的設計，讓肖像們彼此映照，隱隱呼應著「往來／照見」的展覽名稱。展間也放置了 1985 年陳映真專訪張照堂的《人間雜誌》第二期，兩人從 1965 年就都參與了現代主義先鋒刊物《劇場》的相關活動而結識，陳映真在 1985 年時創辦《人間雜誌》，以報導文學和紀實攝影為宗旨，當時採訪張照堂的內容為《唐朝綺麗男》的劇場攝影工作。這張照片即為當年張照堂在臺北紫藤廬受訪時所拍攝的陳映真 (圖 11)。

走出專室，我們遇見居住在這個城市中另一群人的生命——原住民族。宜德思・盧信的〈Si Jinoboya〉(2023) 和〈Puhungan〉(2023) 兩幅面容俊美及野性酮體的原住民男性油畫肖像畫 (圖 11)，該作屬於她「像高更致敬？」的系列作品，從「他者的凝視」將畫中元素結合了南島語族的文化符號，與專室內張照堂黑白的攝影肖像人物展開一場文化與歷史的對照和反思。而環伺在周邊兩件錄像作品是 Posak Joisan(曾于軒) 的〈Lakec(渡河)〉(2018) 以及〈Misafafahiyan(蛻變)〉(2022)，前者訴說阿美族人將「依水而居」的族人回憶帶到都市生活中，想像著一種遊牧遷徙與渡河歸鄉的生活型態。後者則是紀錄一位在阿美族變裝表演者——皓皓，從他的生命經歷看見臺北酒店歌廳秀的興衰，以及對原住民／跨性別工作者這樣多邊界身份認同進行探問。

第二展廳的最後一件作品是陳順築的攝影裝置作品〈水相〉(1993)，他將自己的家人大頭照分別置於 25 個箱體，並將箱體內加入水覆蓋至每位家族成員的口鼻，產生時間凝結的窒息感。「水」代表陳順築對故鄉澎湖的影響，而以水凝結家人們的肖像，則希望永恆封存對家族的記憶。

陳順築離開澎湖後長年居住於新店，並與莊普、蘇匯宇、吳東龍組成名為「新店男孩」[20] 的藝術團體。此作在本展的脈絡中更增添幾許離鄉背井人們對於故鄉故土的家族追憶。

圖 9：展場一隅。(右起) 吳李玉哥〈童年〉、吳昊〈樂人〉、張照堂〈歲月容顏系列〉

圖 10：張照堂〈歲月容顏系列〉專室

20.「新店男孩」是一個由四位臺灣當代藝術家—莊普、陳順築、吳東龍和蘇匯宇—於 2010 年成立的藝術團體。他們的作品類型涵蓋繪畫、攝影、錄像和裝置藝術，並以共同居住在新店的生活背景為基礎進行創作，強調「生活即是創作」。

圖 11：展場一隅。(左起) 張照堂〈歲月容顏系列——陳映真〉、宜德思 • 盧信〈Si Jinoboya〉、〈Puhungan〉

圖 12：展場一隅。(左起) 張照堂〈歲月容顏系列〉、陳順築〈水相〉

六、「現代攝影」的演化

進入到最後一個展廳，從蔣瑞坑的深黑濃厚油彩的畫作〈礦友 打鑿岩機〉(1989)，以及莊普以水泥和水桶砌出一座高聳歌頌勞工的〈精神之塔〉(1990)，為接下來礦城紀實攝影展區揭開序幕，紀錄礦城興衰背後無名英雄在鏡頭下的面貌和日常。

這區展出兩大系列的紀實攝影作品，分別為張照堂於 1980 年代與杜可風、雷驤等人參與三臺製播的《印象之旅》中的〈礦之旅〉電視節目時 (本展亦借展展出節目影片、報紙報導、出版品及腳本等文獻，如圖 14)，經常走訪北部礦區 (九份、瑞芳猴硐、三峽海山、苗栗圓墩各地)，以冷冽疏異的畫面和高反差的黑白色調，紀錄礦工於坑道和肅穆、艱辛的神情和身影〈幽黯微光〉(1977-1984)，共計 26 張。第二個系列為鄭桑溪 20 多歲時以溫情直率紀錄 60 年代戰後猶存的山城日常〈「九份」系列〉(1963)，本次展出 22 件。同為紀實攝影，但相較於張照堂的濃烈風格，鄭桑溪「沙龍式」的作品則唯美的展現了九份居民的輕鬆真誠的一面。

談至此，我們必須提到這次典藏展中，另一支又十分醒目的脈絡，也就是由鄭桑溪 (1937-2011)、張照堂 (1943-2024)、陳順築 (1963-2014) 三代攝影師所串出的「現代攝影」演化。

鄭桑溪是臺灣紀實攝影的先驅，也爲當時的「中國攝影學會」[21] 等攝影團體，走出一條「沙龍感的鄉土寫實風格」路線，本次展出的作品為〈九份往事〉是 1960 年代與攝影社朋友一起參與校外拍攝活動的作品，該系列作品也於 1995 年於臺北縣文化中心舉辦「九份往事」展覽時正是命名及展出。在《九份往事》的攝影集中，鄭桑溪提到他的人文寫實的攝影理念，是受到他的恩師，亦為臺灣攝影三劍客 [22] 的張才 (1916-1994) 所影響。

而戰後臺灣藝術代表攝影師張照堂，則是在其就讀成功高中時期，向鄭桑溪學習攝影，並且在 1965 年兩人舉辦「現代攝影雙人展」，亦是臺灣攝影屆首度有意識提出「現代攝影」的觀念。

---

21. 中國攝影學會由攝影家郎靜山於 1925 年在上海創立，是歷史悠久的攝影團體，並於 1953 年在臺北復會，至今已創立滿一百年。

22.「臺灣攝影三劍客」是指張才、鄧南光和李鳴鵬三位攝影師，他們在 1940 年代末期因參加《臺灣新生報》的攝影比賽並獲得前三名而得名，是戰後臺灣寫實攝影的開創者。

1970 年代以張照堂為代表人物的「V-10 視覺藝術群」[23] 成立，「反沙龍傳統」為其追求的創作價值，與其恩師鄭桑溪的「沙龍」作品風格迥異。張照堂在其著作《影像的追尋》(2015) 中談到，鄭桑溪的攝影觀是求「真」大於「美」和「善」。「真」是一縱即逝，需用敏銳的心眼才能捕捉到，這樣的觀念，或許一定程度影響著張照堂用攝影所建構的世界觀。

陳順築接續在他們之後的時代，於八零年代率先開始將攝影作品結合裝置藝術，如前一個展廳的作品〈水相〉。而他的另一件參展作品是本次典藏展的開場之作〈迢迢路〉(1990-2010)，該作爲陳順築二十年間旅行生活之隨拍，從 500 卷底片選出 57 張，本次展出該系列共 6 件作品，其中〈新店〉這張作品體現了這個作品中「景框的世界」的課題，位於前景的手扶在車窗上，車窗和手行程了兩個層次的景框，進入了原本平面的風景，也刻意將攝影者置入在畫面中，伸出的手也預示著觀眾進入本展自行漫遊探索的楔子，而展牆上開窗透視到後方的展間，也呼應著探索和景框的寓意。比起兩個前輩紀實和報導類型的作品，陳順築的疏離和抽象則更彰顯「自我」的存在。

三位攝影師的創作高峯時期是對應且重疊的，也見證臺灣從農業走向工業及都市化、從高壓向多元的歷史進程。雖然三位攝影家的時代背景各異，卻展現出臺灣知識分子如何觀察城鄉的猛烈變遷，而為於新北市在戰後及解嚴後的變化和過渡，正能體現「現代攝影」的演變，其中，鄭桑溪是文化中心時期的移撥作品，而張照堂及陳順築皆為美術館籌備處成立後所購藏，因此在本展的策展策略下討論三位攝影師的作品，有其獨特價值和開展性。

三位攝影師的創作高峯時期是對應且重疊的，也見證臺灣從農業走向工業及都市化、從高壓向多元的歷史進程。雖然三位攝影家的時代背景各異，卻展現出臺灣知識分子如何觀察城鄉的猛烈變遷，而為於新北市在戰後及解嚴後的變化和過渡，正能體現「現代攝影」的演變，其中，鄭桑溪是文化中心時期的移撥作品，而張照堂及陳順築皆為美術館籌備處成立後所購藏，因此在本展的策展策略下討論三位攝影師的作品，有其獨特價值和開展性。

圖 13：展場一隅。(右起) 蔣瑞坑〈礦友 打鑿岩機〉、張照堂〈幽黯微光〉、莊普〈精神之塔〉

圖 14：展場一隅。《印象之旅》電視節目相關文獻

23.V-10 視覺藝術群於 1971 年，由莊靈、張照堂、郭英聲等 10 名臺灣年輕攝影家創立，呼應 1960 年代興起現代主義文藝思潮，他們追求更為自由及具實驗性的攝影作品，超廣角鏡頭、粗粒、高反差、荒謬、誇張透視成為他們的攝影語言

圖 15：展場一隅。(左起) 鄭桑溪〈九分系列〉、張照堂〈幽黯微光〉

圖 16：展場入口 (右起) 陳順築〈迢迢路系列——新店〉、李重重〈綠色的弦音〉、胡坤榮〈無題 (異度空間)〉

七、人、城市及土地的反思

進入到本展廳的最後兩件作品，第一件為〈日常演習〉是袁廣鳴於 2017 年萬安演習時空拍下臺北無人城市街景的錄像作品，一方面表現政治局勢的緊張日常，一方面也能從無人的「抽真空」城市中，重新省視人在城市中的角色定位。而第二件吳瑪悧的〈重建一立方土地 需要 100 年〉(2023) 從以巨大的木夾土壤裝置，告訴觀眾被污染的土地需要百年的時間來修復，也讓觀眾思考人類文明的發展及自身與生態環境間的關係。本展從探索出發，以自省結尾，以這樣的展覽結構讓典藏品與觀眾彼此「照見」，進而反思自身在地的生活經驗與作品產生情感上的共感。

走出展廳來到挑高的梯廳空間，還能看見兩件作品，分別是黃贊倫新人獎的作品〈A304〉(2009)，以黑色羽毛和散熱風扇裝置，反思人們在保暖時取用對自然生態的掠取，並讓這些羽毛想起飛翔的記憶。而另一件作品為本展唯一的委託製作作品，本作為 2025 年延伸製作的〈感覺空間 (時空重疊版)〉(2021/2025)，結合姚仲涵在新北市美術館籌備期間協辦之「2021 鶯歌藝術季」演出作品，與美術館落成的今日樣貌，藝術家試圖以日常角度尋找城市中的美麗一隅為概念，藉由 YouTube 直播，以靜態敘事回到彼時的動態現場，串連起鶯歌的過去、現在與未來。以線上線下虛實表演和時空重疊的形式，讓觀眾一同參與新美館的建造過程，讓展覽回歸到社會的動態現實之中。

縱觀上述策展策略中七個脈絡，由選件到空間配置中，打破媒材和線性的歷史軸線，卻能呈現包含時間性、地域性、藝術家群體、媒材轉換、公共性、私密記事、文件檔案等在藝術發展上的網絡關係，也形塑出新北市美術館作為制度主體的自我敘事。展覽策劃中強調「典藏作為知識系統」的概念，透過作品與檔案的交錯陳列，使觀眾能理解收藏背後的文化生產邏輯。為了達成這樣的策略，本展除了典藏品外，亦向透過少量的借作品、委託製作及文獻檔案來完成整體敘事，此種展示手法不再以藝術史時間軸或媒材分類為主，而是以主題串聯與檔案再敘事的方式展現典藏之多重層次。而從臺北縣文化中心到新北市美術館，我們能看見許多舊有的收藏脈絡在本展中被再詮釋及再脈絡，在展覽內外都持續深化各種軸線脈絡的內涵詮釋，更進一步，將成為新美館未來與國際相遇的路徑開端。

圖 17：吳瑪悧〈重建一立方土地 需要 100 年〉

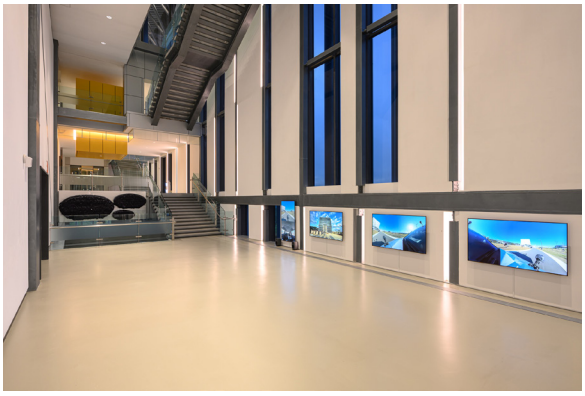


圖 18：展場一隅。(左起) 黃贊倫〈A304〉、姚仲涵〈感覺空間 (時空重疊版)〉

肆、結語

新北市美術館開館典藏展「往來／照見」，是臺灣地方文化機構轉型史上的一個關鍵案例。本文以展覽經理的視角，揭示了這場展覽在策展論述之外的制度性意義。新美館的典藏體系並非單純繼承舊有藏品，而是透過研究先行、策展引導，成功建立了「研究型典藏模式」(Research-based Collection Model)，完成了從「文化中心」到「美術館」的制度性典範轉移。

「往來／照見」的策展實踐，不僅是對新北市藝術史的梳理，更體現了當代美術館典藏展的趨勢，即將典藏視為一種行動性、開放性的知識媒介。它透過對舊藏品的再詮釋與再脈絡化，使得典藏不再是靜態的物件累積，而是主動介入歷史敘事與當代社會對話的場域。

總結來說，「往來／照見」典藏研究展在臺灣美術館發展中體現了以下三個核心結論：

一、實踐文化制度的典範轉移： 展覽標誌著新美館典藏邏輯從「以展覽為主的文化中心式典藏」轉向「以策展詮釋、學術研究為核心的研究型典藏模式」，使機構功能從「文化推廣」提升至「知識生產」。

二、回應當代策展趨勢： 展覽採用「主題性研究」方法，成功將館藏置入如「城市」、「風景」、「產業變遷」、「常民文化」、「低限主義」、「現代攝影」等當代與跨領域議題中，呼應了國際美術館界將典藏展視為「反思制度、重組敘事」的自我書寫趨勢。

三、活化地方藝術史路徑： 透過對典藏品的再詮釋與再脈絡化，展覽不僅深化了既有的地方美術史脈絡，更開闢了過去在地方機構中鮮少被關注的藝術史路徑，展現了典藏品對當代社會價值和藝術發展的再生動能。

相較於歐洲或北美美術館在既有制度成熟情境中對典藏角色的再調整，新北市美術館的典藏展發生於地方文化中心制度轉型為美術館的關鍵時刻。典藏在此不僅是藝術史資源，而是承載地方文化治理、行政體制與藝術生產網絡的制度記憶。透過「往來／照見」，新北市美術館以典藏作為制度自我敘事的工具，呈現臺灣地方美術館在轉型歷程中獨特的策展可能性，亦為國際典藏展論述提供一個來自東亞地方治理經驗的重要補充。「往來／照見」不僅是新北市美術館開館的里程碑，更是臺灣地方美術館體制在二十一世紀步入「研究型典藏時代」的重要節點。以展覽作為方法論，向公眾揭示了文化機構如何透過典藏實踐來進行制度批判與自我敘事，為未來地方美術館的發展提供了一份具體的行動指南。

參考文獻

王聖紘 (2022)。土地認識論的深化與擴延。收於桃園市立美術館 (編)，《桃園市立美術館典藏專刊 2021–2022》。桃園市立美術館。頁 32-49。

白適銘、林怡秀、鄒婷、嚴瀟瀟 (2025)。《往來／照見：典藏研究展》。新北市美術館。

李玉玲 (2020)。相遇於島嶼之南。收於高雄市立美術館 (編)，《南方作為相遇之所：South Plus: 大南方多元史觀特展室 (I)》。高雄市立美術館。

林明賢 (2021)。〈臺灣地方美術館典藏政策之觀察〉。《美術館與地方：2021 美術館實務論壇論文集》。國立臺灣美術館。

高森信男 (2020)。來自秘密南方的秘密典藏。收於臺北市立美術館 (編)，《秘密南方：典藏作品中的冷戰視角及全球南方》。臺北市立美術館。

張照堂 (2017)。《歲月・定格—張照堂》。臺北市立美術館。

賴香伶 (總編輯)、黃亮融、王怡文 (2014)。《新北市美術館典藏專輯：移撥作品》。新北市美術館。

鄭桑溪 (1995)。《鄭桑溪攝影集：九份往事》。臺北縣立藝文中心。

Bennett, T. (1995). The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. Routledge.

Duncan, C. (1995). Civilizing rituals: Inside public art museums. Routledge.

Gronberg, T., & Raven, A. (Eds.). (2005). Tate Modern: The first five years. Tate Publishing.

Hooper-Greenhill, E. (2000). Museums and the interpretation of visual culture. Routledge.

Knell, S. (2012). The Intangibility of Collections. In S. J. Knell (Ed.), Museums in the Material World. Routledge.

Morris, F. (Ed.). (2006). Tate Modern: The handbook. Tate Publishing.

Robinson, S. (2021). From the Art Historical Canon to the ‘Post-Collection’ Museum: Collections as Collectivities in Western European Museums of Modern and Contemporary Art, 2013–20. PhD 論文，Newcastle University.

新北市立鶯歌陶瓷博物館 ー 館刊第 14 期
New Taipei City Yingge Ceramics Museum Biannual Issue 14
發 行 人：張啟文
編輯委員：葉玫霖、程文宏、林青梅、古芝瑜、龔碧琪
執行編輯：高麗真
出 版 者：新北市立鶯歌陶瓷博物館
地　　址： 239218 新北市鶯歌區文化路 200 號
電　　話： 02-8677-2727
傳　　真： 02-8677-4104
出版日期：2026 年 3 月
G　P　N：4811300025
I　S　S　N：3104-4662
網　　址： www.ceramics.ntpc.gov.tw
視覺設計：發現故事有限公司
版權所有 本刊圖文未經同意請勿轉載

第14期 Issue no.14

陶博館 館刊

New Taipei City
Yingge Ceramics Museum
Biannual Issue

G P N：4811300025
I S S N：3104-4662

新北市政府 New Taipei City Government
新北市政府 文化局 Cultural Affairs Department, New Taipei City Government
新北市立鶯歌陶瓷博物館 New Taipei City Yingge Ceramics Museum