

# 目次

陶博館 館刊 01

館長的話	2
<b>IAC 專題</b>	
IAC 活動側寫	3
2018 IAC 第 48 屆 國際陶藝學會 會員大會 撰文   傑克·考夫曼	4
西風東漸 戰後臺灣美術「再東方化」的歷程 撰文   廖新田	6
評論東方 以哲學與美學分析陶瓷物件的精神性與多元性 撰文   David Jones	18
陶瓷與文化混雜的崛起 撰文   Julie Bartholomew	22
陶響世代 臺灣陶藝發展軌跡 撰文   江淑玲	26
<b>博物館學</b>	
淺談高齡者之文化平權 以新北市立陶瓷博物館樂齡政策為例 撰文   許千雅	30
搭乘「陶博時光機」回憶過往 新北市立鶯歌陶瓷博物館失智症長者教育活動研究 撰文   陳佳利、王譯慧	40
<b>當期活動</b>	
飲食物語 陶瓷器皿與文化的日常 撰文   新北市立鶯歌陶瓷博物館典藏展示組	50
2019 甕藏春之梅 撰文   張詠富	55

## 館長的話

《研究集刊》是本館整合探討台灣陶瓷與博物館場域的深度對話刊物，陶博館季刊出版於 92 年，是透過每期刊物來瞭解本館展覽、動態、課程與活動，近年來因應電子化及節能減碳趨勢，不再發行紙本改為電子刊物；而陶博館館刊是結合兩者刊物，將重新改版，期待新的觀點、新的視野，透過陶瓷藝術、博物館學與地方學相關的專題發表，促進陶瓷專業知識的傳遞。

今年度特展「飲食物語—陶瓷器皿與文化的日常」讓陶瓷器皿回歸生活的日常，在展覽中可以認識百年來的食器文化，欣賞各式陶瓷器皿之餘，也讓陶瓷器皿不再束之高閣，而是能融入生活，在每個家庭的餐桌上盛著家的味道與彼此的談笑。

本館辦理第 48 屆國際陶藝學會會員大會，以「跨界·東方」為主題，藉由展覽的規劃，讓臺灣民眾賞析世界當代陶藝作品、擁抱多元藝術視野外，更透過與藝術大學、在地藝廊、陶藝家工作室等地方資源共同策劃衛星展覽的模式，連接在地與國際的聯繫橋梁，將臺灣青年藝術家推向國際舞臺；藉由專題演講、座談會議等學術論壇與臺灣文化之旅，帶領國內外藝文相關人士深入賞析臺灣文化之美，發揚臺灣在地文化。

二十一世紀將是以人為本的世紀，博物館將焦點從「物件」轉移到「人」的身上，世界各國博物館界莫不致力於人性化的發展以符合觀眾需求，如何落實「友善平權」理念，提供友善無礙的環境和服務，是本館一直努力的方向，持續關注社會福利議題，讓平日不易走出家門的失能者、身心障礙者能走進博物館，細心了解他們的需求，打造合適活動與參觀動線，期盼陶博館能傳遞溫暖人心的服務，貼近民眾的生活，成為大家的博物館。

館長 吳秀慈

## IAC 活動側寫

聯合國教科文組織下的國際陶藝學會 (International Academy of Ceramics，以下簡稱 IAC) 自 1952 年成立至今已 60 餘年，該組織總部設於瑞士日內瓦，成立宗旨在於促進全球各地陶藝界的交流與合作，藉由研討會、展覽及出版品等通路達到傳遞陶藝文化的目標，進而推廣陶瓷藝術，提升陶瓷專業水準，是全世界最主要的陶藝相關組織。該會不僅在國際上享有聲譽，每 2 年 1 次的會員大會中，更匯集陶藝家、作家、收藏家、美術館和博物館策展人等，為陶藝文化界之盛事。新北市立鶯歌陶瓷博物館自 2005 年加入 IAC 之後，發揮實質合作交流，憑藉多年累積的國際會展策劃能力與其衍生之效益，於 101 年成功爭取到 2018 年 IAC 會員大會之主辦權，發揮實質合作交流，並將臺灣陶藝推向國際。

2018 年臺灣新北市以「跨界·東方」為主題辦理第 48 屆國際陶藝學會會員大會，也是全臺首次承辦陶藝界最高等級的國際會議，邀請臺灣、日本、韓國、法國、英國、印尼、印度、澳洲、美國、匈牙利、義大利、伊朗、中國大陸等 27 位講者進行專題發表，吸引超過 47 國、300 多位來自世界各地的藝術家、作家、收藏家、美術館和博物館策展人等專業人士報名與會。

IAC 國際會員大會包含研討會、會員主題展 (Members' Exhibition) 及小品展 (Free Expression Members' Exhibition)、國內展 (National Exhibition)、臺灣衛星展 (Taiwan Satellite Exhibition)、文化體驗及會前會後之旅。值得一提的是，本屆會員大會第一次辦理會員小品展徵件及展示販售，以僅限作品大小不限主題的方式鼓勵會員創作投件，所得將全數捐獻給國際陶藝學會會務使用。

藉由本次國際研討會及展覽的舉辦，提升臺灣的國際形象，塑造鶯歌為國際級重要陶都。將世界當代陶藝作品呈現在民眾眼前，使臺灣增加更多元的藝術視野，加深民眾對臺灣的情感與連結；而藉由文化之旅的運作，發揚臺灣在地文化，使國際對於臺灣文化生命力有更深入的認識與欣賞，奠定臺灣在國際陶藝界的影響力。



## 2018 IAC 第 48 屆 國際陶藝學會 會員大會

傑克·考夫曼  
國際陶藝學會榮譽理事長  
2019 年 1 月 25 日

2018 年 10 月初於新北市舉辦第 48 屆會員大會，相關統計資料皆可參閱 IAC 12 月份的「N °132 (2018-12)」公告，在此我便不再多做贅述。對這次活動，非常感謝主辦單位、所有協辦及合作單位，讓 2018 年第 48 屆 IAC 大會如此成功。

本屆「IAC 國際陶藝學會會員大會」如以往般，包含了研討會、國內展（臺藝大）及國際展（陶博館）等，共 40 幾個展覽分佈於臺灣各地的藝術與學術單位之中。

西元 2000 年後，由於陶博館開始於國際當代陶藝界佔有一席之地，我當時即萌生在臺灣舉辦會員大會的想法，直到 2011 年在「臺灣國際陶藝雙年展」的評審籌備期間，才有機會與當時的游冉琪館長深入討論合作的可能性，接著陶博館便於同年 9 月正式向 IAC 理事會提出申請。

時間來到 2014 年 9 月，我們在 IAC 都柏林會員大會期間，又為此召開正式的會議，當時出席會議的是陶博館代表程文宏以及當時駐愛爾蘭代表處的副代表，他們的蒞臨顯示出對於合作的重視，同時增進我們對於合作的信心。雖然當時已大致確認合作方向，但直到與博物館簽約前，主要由我跟館方來進行細節的討論與協商。這些看似繁瑣且費時的步驟，在我們的經驗中都是必要的。一般來說，要舉辦如此規模的會議往往需要 6 至 8 年的時間，從提出主辦會員大會的意願、會議內容的擬定、評估執行可能性到預算的拿捏等，到大會開始前最後的細節確認，都必須經過反覆討論與協商，一再驗證了「魔鬼藏在細節裡」這句俗話。為此，我也必須特別感謝與日內瓦 IAC 本部密切共事的博物館工作

人員，在這段期間共同攜手克服度過每一次難關。

本屆大會整體的表現非常優秀，從會員的接待到高品質展覽、研討會、會前與會後之旅等，這些細心安排的活動讓與會者體驗到當地文化的特殊性，並能在這樣的場域中進行許多正式與私下的交流。同時本屆大會蘊藏許多亮點，例如參觀國立故宮博物院、在國立臺灣藝術大學展出的國內展，新北市立鶯歌陶瓷博物館所舉辦臺灣國際陶藝雙年展及「金壺獎」等展覽；而在會員大會期間，參與活動的 40 間藝廊與個人工作室，如陳景亮及徐永旭的工作室、水里蛇窯等等，都展現各自不同的特色。

大會期間我們在非常完美及溫馨的典禮上頒發會員證書給新會員，並延續這樣的氣氛到會員大會上，我們在會員的掌聲之下頒發榮譽會員證書給林康夫（日本）、楊元太（臺灣）及徐永旭（臺灣），這是對他們在當代陶藝領域所做出的傑出貢獻聊表敬意。

令我印象深刻的是國立歷史博物館廖新田館長的開場演講：西風東漸 — 戰後臺灣美術「再東方化」的歷程。廖館長嚴謹的論述，闡述了臺灣所具有的獨特文化認同、歷史及其他多元影響的狀態；另一場則是茶人周渝老師同樣令人驚豔的演講，其中包含書法演示及品茶體驗，在周老師的帶領之下，讓與會者一同沈浸在東方文人的氛圍之中，使這份東西文化交流的感動永遠留在大家心中。

本屆大會首度將以往的會員展一分為二：「會員主題展」以及為 IAC 募款的「會員小品展」。我們在理事會及會員大會中向 IAC 會員匯報調整的原因及理由，並進行後續的討論。最後討論結果是：

我們虛心接受 IAC 會員們的意見，在即將於芬蘭舉行的會員大會中。我們將持續舉辦會員小品展，同時也將邀請策展人來規劃會員主題展，而主辦單位籌款時也需要將作品運輸的費用列入考量。這些調整的方向是使會員大會品質提升的重要過程，也是 IAC 成長的必要途徑。

最後，本屆大會主題 — 「跨界·東方」(New Orientalia)，是由陶博館提出並經過理事會的協商後所訂定，但因翻譯的問題，中英文的概念略有差異性而引起廣大的討論。「Orientalia」這詞彙是在西方主導的殖民時期所產生，因此許多亞洲會員認為此次主題並不適合使用「Orientalia」。然而 IAC 作為一個文化橋梁的機構，認為陶博館是希望能在東西方文化互相交流的議題上引發新的討論空間，以及將過去的觀點放到當下的時空來討論，故選擇這個主題，並在「Orientalia」前面放上「New（新）」這個字眼，透過文化及「實用性、多元性、精神性」等子題的實踐，尋覓並確認亞洲新影響力。因此，對於我及理事會的同仁們而言，陶博館沒有任何意圖要貶抑東方文化對於當今文化的貢獻。然而這些意外的交流也促進我們的反思及辯論，讓不同文化議題及視野的認知得以在國際平台上交流。

本屆大會以豐富的會議內容及辯論、與主題相符的展覽滋潤了國內外的觀者、陶藝愛好者及陶藝家的心靈，我們應該將大會的成功歸功於主辦單位、所有與大會相關的合作單位、IAC 及 IAC 會員們。

未來，我們希望 IAC 跟鶯歌陶瓷博物館可以持續以不同的形式長期合作，努力延續本次豐碩的交流成果。

# 西風東漸

## 戰後臺灣美術「再東方化」的歷程

•

國立歷史博物館館長

廖新田

### 摘要

「再東方化」或「再中國化」這個概念意味著什麼？「再」內含著一種否定的邏輯：「再」不是回到舊原點的動機，不是回原路線，不是復興過往榮光，不是把失去的找回來...「再」有特殊的邏輯，在歷史時空下演繹出特定的文化意涵，戰後臺灣藝術的再東方化主要來自現代化的衝擊，以及他者觀看的效應。戰後國民黨統治下的臺灣，是個被日本統治半個世紀的殖民地，「再中國化」的政策是以去除被日本「奴化」的臺灣人為主要目標。臺灣人在這種語境下，其實是需要被再教育的「文化他者」，這是「再中國化」的核心。戰後的臺灣，「東方」不是後殖民論述下的負面語詞。是現代化的壓力讓臺灣的中國繪畫傳統有了反思與創新的反作用力；同時，是在臺灣的傳統中華文化讓外來的西方文化有了如此新穎而積極的面貌。臺灣的東方主義無寧說是「再東方化」文化運動，包含多重意涵：二元差異、族群差異、融合衝擊、中心主義、自我東方化等等。再東方化不等於再中國化，無寧說是本土化與在地化的文化發展——一種面對現代性召喚下因地制宜的藝術生存策略，是臺灣製造（MIT）的產物。

### 一、前言

想想看：一個以血緣上至少被認定是一半漢人成分的臺灣人（原住民除外）、並且是以中國文化為基底的臺灣社會，如何出現這樣詭異、乍看起來不符合邏輯的命題？「再東方化」或「再中國化」這個概念意味著什麼？首先引起側目的是「再」字，有著多重的意味。「再」意味著第二次的動作，也指涉原初的狀態，更暗示著當初的狀態因某種原因而消失，並且，因著某些機緣或動機迫促回到原初狀態，甚至，更深層的是帶有「反身性」（reflexivity）

的主體思考狀態。我們也不禁要懷疑，這種「復返運動」能否成功？如果成功，目標是：回到原初狀態，還是「醉翁之意不在酒」——藉由回返但轉向新的方向？如我們所常說的「文藝復興運動」。

然而，另一方面，真正的狀況是：不可能回到那個原來獨一無二的現實。文化起源其實是個大迷思，主要來自歐洲中心論及後來的社會達爾文主義，認為文化的源起決定了文明高低階序，同時兩者皆持有純粹的優越感，並轉化為主流、普世價值、普通常識或意識形態以掩飾其野心，或講些

「數典忘祖」、「一家親」的口號把主從關係或起源衍生關係硬生生地鞏固連接起來，或爭著搶「文化頭香」以便宣稱文化所有權。晚近後殖民研究指出，中心主義或起源論是一種論述操作，有其政治目的；歷史學者如霍布斯邦也認為傳統這種概念，恐怕人為操作的成分比自然發展來得多，他說：「傳統其實是被發明出來的。」此話如雷貫耳。

文化不是數學，也不是自然科學中基因的排列組合，不能精算其成分及結構來模擬原初狀態。因為在時空架構下的文化層層積累，我們不可能像電影故事那樣回到原點。文化隨著歷史進程與社會變遷的不斷滾動、層層疊疊，是一種不可回復的前進發展。

所以，延續上面的理解，「再」內含著一種否定的邏輯：「再」不是回到舊原點的動機，「再」不是回原路線，不是復興過往榮光，不是把失去的找回來，不是想要強調、珍惜什麼...「再」有特殊的邏輯，在歷史時空下演繹出特定的文化意涵，因此不容易解讀。

其次，「東方化」或「中國化」在臺灣社會的脈絡下，也不能被視為理所當然。如上述所言，本來就是西方社會眼中的東方或「天國」（the celestial），本來就是帶著一定成份中華文化 DNA 的臺灣人，何以需要「自我東方化」的強調？誠如佛教有句話說：「本來無一物，何處惹塵埃？」意思是：本來就沒有的困擾，何來困擾徒增？本來存在，何必「再」？

戰後臺灣藝術的再東方化故事不會無中生有，主要來自現代化的衝擊，以及他者觀看的效應。在這裡，我要跟大家分享一些在地的案例，說明「再東方化」的戰後臺灣藝術，並不是純粹的回歸東方或尋找中國文化原鄉，而是在文化交流中反思文化認同的問題，並且在這不確定的過程中尋找平衡點，用中文語詞來說，是文化的「安身立命」的處

所（分別出自《呂氏春秋》與《孟子》），和霍米·巴巴（Homi K. Bhabha）的書名《文化的位置》（The Location of Culture）有異曲同工之妙，雖然他所談的是文化間性（in-between）與混雜（hybridity），一種文化的流動力，足以突破界線的封鎖。從不安到衝突到調適到新的平衡狀態，每一個階段的完成，其關注的不僅是過去，更重要的是從現在的角度朝向未來，一種文化生存法則的體現。因此，現代性、他者、觀看、文化認同、想像的共同體、文化主體性的諸種觀念在過程中是活躍地交互運作著。這些案例及意義，是紮紮實實的「MIT」——“Made in Taiwan”。

我要事先聲明，這篇演講不是「西方」後殖民主義理論的詮釋或介紹。理論固然可以帶動思維翻轉自身，並導致行動上的積極改變。但後殖民學者們也提醒我們，若要建立文化主體性，除了避免外來大論述式的理論架空我們，也應積極地透過地方學的建立來重構主體知識——我稱之為「細節政治學」——運用具體內容來突破理論的普遍化傾向，關注於具體發生的情節，進一步用來調整或分化理論的可能。這一點，詮釋人類學家克理佛·吉爾茲（Clifford James Geertz）的「地方知識」（local knowledge）啟發我們關於內部觀點的大作用，以內部觀點來逐步改寫、轉譯理論的抽象性。當然，我們也不能截然以內/外、我群/他群來區分。我的主要目的，就是告訴各位，一個關於臺灣的「東方主義的故事」。有些，你們可以運用薩伊德（Edward W. Said）的「東方主義」來推想，有些，因為是臺灣歷史脈絡下的發展，必得以全新的視角才能把握。

### 二、現代化·中國化·現代中國化

2016年2月29日，美國國會眾議院通過台裔國會議員孟昭文（Grace Meng）的提案，全面以「亞裔美國人」（Asian Americans）取代帶有歧視貶抑

字眼的「東方人」(Oriental)。孟昭文在演講中呼籲美國政府應停止使用這個過時且損人的詞。很快的，美國總統歐巴馬於5月簽署。「東方」在美國是負面的意思，有其歷史淵源，特別是在薩依德(Edward W. Said)於1978年發表震撼的《東方主義》後，我們對西方霸權所塑造的想像東方，已漸漸了解其運作機制與再現系統。薩依德所指的「東方」不是中國，主要是阿拉伯文化、回教世界，亞洲學者，包括臺灣、香港、中國等地，將此觀念延伸為西方對華人文化的批判分析，並取得相當豐碩的成果。據我初步調查，臺灣的「東方主義批判」始於1995年的文學批評，1999年《東方主義》中譯本發行並迅速在學界傳播開來；而美術批評，也大致在同一時間展開。他者、文化霸權、歐美中心主義、從屬階級、以及東方主義等等概念，漸漸發現後殖民主義批判的力道。這也開啟了1990年代的臺灣以後殖民主義批判角度來回顧過去半世紀臺灣日本殖民史(1895-1945)的學術運動。我自己也藉由這種理論視野完成博士論文和後續許多研究，時間長達二十年，直到現在還持續這條研究理路。藉由西方殖民的歷史參照來反思日本殖民下的臺灣，表面與骨子都是很「順理成章」的切入點。二次大戰後，中華民國撤退來臺灣，其統治的狀況雖然尚稱順利，但頗為威權與壓迫，因此有學者持續用「他者」的概念來批判國民黨的「外來」統治，已偏離原本東方主義的論點甚遠，也和「東方」的關係甚為薄弱，算是創意式的應用，而非真實的連結與呈現。

我想要指出，以薩依德的東方主義批判來理解戰後臺灣的「再東方化」，似乎沒有理論上的親近性(affinity)。因為戰後國民黨統治下的臺灣，是個被日本統治半個世紀的殖民地，「再中國化」的政策是以去除被日本「奴化」的臺灣人為主要目標。當時稱為「心理建設」論述，其相對的、要門爭的「文化他者」(the cultural other)，是內化於當時的臺灣人身上的日本文化。臺灣人在這種脈絡下，其實是需要被再教育的「文化他者」：重

新學習漢語、重新認同中國文化、重新當個真正的漢人——這是當時「再中國化」的核心。隨後，1960年代臺灣美術史有一段「正統國畫論爭」，臺籍的日本畫藝術家的創作被抨擊是「偽傳統」、「假中國畫」，不應該在官展沙龍系統(即省展)被視為「國畫」部門的作品來代表正統的中華文化，因為「國畫」有雙重意涵：國家的繪畫(national painting)、中國的繪畫(Chinese painting)。這一段短短的論述鬥爭，讓臺灣藝術家必須為自己的作品正當性辯護，實已超出純粹造型藝術的範疇，進入了文化政治學的觀念競爭。對這些專注的、單純的台籍藝術家而言，是前所未有的挫折、打擊與挑戰。事件最後於1983年落幕，「國畫」分類取消，改以水墨、膠彩材質來區分。顯然，此事件再一次印證，文化分類、區隔、界線是關鍵性的觀念，而排斥(exclusion)與含納(inclusion)的文化作用也存在於藝術世界中。

也於此同時，臺灣人一如霍米·巴巴所形容的被殖民者的困境：「幾乎一樣，但就是差那麼一點點」(“Almost the same, but not quite.”)。臺灣小說家吳濁流在中日戰爭時期形容臺灣人是悲哀的「亞細亞的孤兒」，既不為日本人所接受、也被中國人所排斥，徬徨徘徊不知所措。臺灣身分認同的困境，從1895年馬關條約簽訂，臺灣被割讓給日本開始，持續到現在，已超過一百年。甚至，從1622年起，西班牙人、荷蘭人在臺灣設立帝國據點，到1662年晚明鄭成功在台南建立王朝，再到1683年清廷領台兩百多年，臺灣社會不斷處於國家與文化認同上的挑戰與適應。就此，我們也必須承認，臺灣內部的國族紛擾、國際地位的排擠、主體意識的興起，都是認同危機的促因與結果。

除了「再中國化」，戰後的臺灣，「東方」不是如上述後殖民論述下的負面語詞。1951年至1965年間，因韓戰爆發，美國以每年一億美元貸款援助臺灣，將臺灣納入民主陣營以防堵紅色共黨跨

越太平洋。臺美關係密切，臺灣面臨文化現代化、西化的衝擊與挑戰，此時的「文化他者」是美國文化，日本文化的影響已逐步褪去。抽象藝術、普普藝術等更為現代性的西方藝術被引入，相較於日本殖民時期，透過日本間接引進臺灣的法國印象派藝術，這回更直接、更創新，更為年輕世代所接受。當然可以想見，戰後臺灣將面臨一場相當激烈的藝術現代化運動。從現在回看，這場文化運動顯然是成功的，特別是相對於中國正準備迎接1966年開始的十年文化大革命以摧毀中國文化(所謂「批孔揚秦」)，而臺灣推動中華文化復興運動正好保護了中國文化的命脈。臺灣時處於威權時期，不幸的二二八事件、白色恐怖讓老百姓度過沒有思想與言論自由的日子長達二十年，但保存中華文化、接受西方現代性的態度同樣積極。在西化與中國化拉鋸之間，「中國現代畫」是相當具體的成果，五月、東方等現代繪畫團體，個人如劉國松、李錫奇等，都是這波「中國現代畫」運動的風格創造者，都是MIT(Made in Taiwan)的英雄。

值得注意的是，是現代化的壓力讓臺灣的中國繪畫傳統有了反思與創新的反作用力的機會；同時，是在臺灣的傳統中華文化讓外來的西方文化有了如此新穎而積極的面貌。總而言之，這是所謂「相得益彰」的成功典範。羅馬現代美術館館長巴馬·波加蘭里的評論頗能反映當時臺灣中國現代化的內涵，亦即咀嚼傳統元素中可能的現代性表現。

當中國美術進入國際性現代繪畫的過程中，中國近代畫家仍保持某些傳統的特徵，不管在用色彩方面，不管在某些象徵性的造型上，或在書法的自由應用上，都保持中國畫優秀的傳統。...今日的畫家，一般說來都是趨向抽象，對寫實畫暫時不大有興趣。東方畫家，尤其是中國畫家，重新在傳統中提煉出精髓，產生的抽象畫，的確是非常接近我們目前的美術傾向，及近代西方世界的口味的。(《聯合報》，1965/2/13)融合中西顯然獲得正面的鼓勵。

### 三、「東方藝術」語境在臺灣

今天，在本土化以及後殖民批判相當普遍的臺灣來談論「東方主義」有些尷尬，因為很難不聯想到「東方主義 = 中國主義」。然而，審視戰後臺灣的文化變遷，去日本化、再中國化與現代化是個不容否認的歷史事實。臺灣於1987年解嚴後走上全面的民主化，本土化、臺灣化才成為主流。更何況，本土化的臺灣社會不代表去中華文化，無寧說是在兩岸文化競爭下，在民主制度與多元文化的現代環境中，臺灣文化發展出一套獨特的中華文化樣貌——或者可以說是更好的中華文化，如新儒家、中國現代繪畫等等，一種如後殖民學者所說的「混雜」(hybridity)。戰後臺灣的「東方」概念，根據我的觀察，是一個「預設的實踐」，並非理論先行。換言之，我們可以在語言情境中找到許多「東方」語詞的應用，但找不到其明確的定義。背後的假設，甚至是意識形態的推敲，倒是頗為耐人尋味。

「東方藝術」一詞所指涉的概念非常廣泛，類型從水墨繪畫、書法、電影、服飾、木刻、浮世繪、中國樂器、京劇、電影、觀光、建築到工藝(陶瓷、竹)等等都有，玲瓏滿目，不一而足；地域上，中國、日本、韓國、印尼都屬於東方的區域，基本上是東北亞地區；風格則是強調象徵、浪漫、線條、裝飾、單純、原始或詩意，和理性、科學相對，甚至有些神秘主義的意思；族群上更界定了東方和西方文化的基本差異。不論描述的內容有多大地不同，都有一致的一個「假設的西方他者」；至於什麼是「西方」，似乎也沒有明白的對象或範圍，即存而不論。此外，觀看的相對關係是明顯的，主體與他者之間的暗示，預設了一種期待與自我表演的複雜關係。

我的理論背景有一部分來自社會學，在此做一些這方面的詮釋。社學會關於人我關係的分析，有一種身分期待的雙重性與動態關係——我

們被告知或給予一種特定的身分，想像他者如何看待我們，並根據情境、價值、目的、意義詮釋來決定我們的社會行動。這種關係成為一種扮戲（Dramaturgy）的情狀，美國社會學家高夫曼（Erving Goffman）在他的 1959 年經典著作《日常生活中的自我呈現》（*The Presentation of Self in Everyday Life*）分析了看似理所當然但其實是相當微妙複雜的互動，雖然屬於微觀層次，但卻牽涉到符號的理解、詮釋與實踐等極為抽象、觀念性的議題。英國學者史丹立（Nick Stanley）教授稱之為「為君表演自我」（*Being Ourselves for You*）。文化認同的顯現，不一定全是為了自身的目的，有時是來自關係壓力所導致的身分認同表演，特別是認同危機感特別強烈的臺灣。當然，我們也可以質疑這種表演性的真實成分有多少。無妨，弄假也成真，假戲最後真作，這是「社會學的真实」（sociological reality）。

考察「東方藝術」的表述，我們可以在下面的情境描述中得到一些輪廓，其背後的預設、刻板印象更是讓人玩味。透過這種田野式的耙梳，更可讓我們揣摩這些「語境」的脈絡意義。以下是我從近百則文藝新聞所摘錄的敘述，後面的數字代表年代，大致上有幾種語境意含：

#### （一）二元差異

強調明確的文化區隔，即「我群」和「他群」的界域，文化的對位描述非常清楚。除了距離的美感，有時不免夾帶異國情調及刻板印象——一種根深蒂固吾人不易察覺的感知。

- 東方藝術被東方人視如平常，反而西方卻認為是一種非凡的價值。（1953）
- 西洋人評價東方藝術絕不會忘記東方彩色與情調。（1953）
- 保持中國的風格，東方藝術的精神，這就是使外

國人士所要看的國產片。（1958）

- 他認為目前西方藝術的表現已達極限，東方藝術的價值則有待發揚，因此他希望我國今後積極參加希拉茲藝術節，向國際介紹中國藝術的成就。（1969）
- 從美國講學歸來的現代畫家劉國松最深刻的印象，是美國人對東方——尤其是中國繪畫藝術的狂熱嚮往。他們覺得到處都是機械式的小三角、小方塊和線條，把人牢牢地束縛住，因此他們接受了富有含蓄和蘊藉之美的東方藝術。（1970）
- 西方繪畫自印象派以後漸趨於平面；這種平面化的表現也有不少東方繪畫的事例可尋。東方觀念影響及於西方繪畫，這項平面化的問題，是最饒人與趣的。（1971）
- 依照東方繪畫傳統的空間觀念，認為空間與宇宙相通，自是無限的遠大，此與西方的透視表現方法恰恰相反。（1972）

#### （二）創作材質

特定的創作形式、材質表徵東方文化，但有時也將共有的創作強行歸類為東方文化，如木刻、竹藝、陶藝、插花等，但我們都知道全世界都有這些生活藝術，非東方限定。一些沒有明顯東方色彩的產品也莫名其妙地成為東方文化的代言，如標本等，界定相當鬆散。

- 今天我們的木刻藝術，所要走的路線，是揚棄西洋畫強烈的寫實成份，加重東方藝術的象徵性。（1953）/ 參加「第三屆國際版畫展覽會」的中華民國版畫作家，已經得到極高的讚賞，得到「能表現中華民族的性格，而富有東方藝術風味」的評價。（1962）/ 木刻家陳洪甄以簡練生動的線條，配合新穎蒼勁的刀法，表現東方藝術的風格。（1968）/ 因我國版畫別具一格，堪為東方藝術代表，以增進外人及華僑對中國文化的認識。（1969）

- 「浮世繪」在東方藝術史上佔有重要的一頁。（1954）

· 木刻，牛角製品，珊瑚文石及月製飾品、陶瓷、刺繡、挑花、宮燈、帽蓆、銀銅竹籐器皿，蝴蝶標本、髮網、中國樂器、玩具、苧麻及草織地毯等富有東方藝術之精製手工藝品。（1957）/ 中國手工藝品製作精美，所有展覽均能表現東方藝術文化，亞洲各國代表能有此機會欣賞中國藝術品，實極榮幸。（1958）/ 由於木材加工的經驗，深知外國人均以竹子類物品作為東方藝術品的代表。（1971）

· 插花藝術具有古老傳統的東方藝術，是淵源自中國的，不但讓人在日常生活中經常感受到美，同時表現了中國知識份子所追求和嚮往的一種「寧靜」的哲學。（1964）

· 以總統府為中心，建設一個文化城，負起推進文化復興的責任。建造含有東方藝術色彩的中華文化教育館 / 宮殿式的中國館是最引人注目的建築，充分顯露出東方藝術的特色。（1967）

· 半數將油畫畫在中國的宣紙上，具有東方藝術的高雅風致。（1968）

· 認為蠟染是東方的藝術遺產，並堅信蠟染終會成為現代繪畫的一種上好的表現素材。（1971）

#### （三）族群差異

文化背景與種族決定東方藝術的基本命題。只要是中國人或歸屬中國區域，外顯出來的就是東方文化？種族或地理決定論輕易地將問題性掩蓋。

· 藍蔭鼎應美國務院之聘赴美訪問，將舉行畫展並作演講，介紹自由中國進步情況及東方藝術之特色與價值。（1954）

· 我國民族及疆土來說，五胡也是我國的一部，這種音樂也依然不失東方藝術的特殊性。（1954）

· 您對在東方藝術及其發展和一些東方現代畫家們如藤田嗣治及趙無極的看法怎樣？（1957）

#### （四）融合衝擊

東西文化相互衝擊甚至有衝突情況，如杭亭頓（Samuel Huntington）於 1993 年所發表的「文明的衝突」（*The Clash of Civilizations*）理論。為了追求和諧，融合是一條理想的道路，外顯出既東方又現代的東方風格及東方現代性。這是東方主義的主流思考，目的是發展出一種新的、平衡的文化典範，絕不是回歸或復舊，也不是被西方文化同化。「引西潤中」、「中西合併」、「中體西用」等等都是策略。當然，因為前例稀少而不可循，藝術家必須開創性地嘗試、實驗，找出融合的形式，所以最具創意與驚喜，但也最具爭論性。

· 完全以東方藝術的技法畫出西方新派繪畫的美感效果，實在難能可貴。（1954）

· 引用東方藝術的單純線條，與西方藝術的複雜色調，取中西二者之長而繪成。（1954）

· 東方藝術對西方藝術有影響嗎？中國和日本的繪畫及書法，給了西方藝術的符號及不定空間的一個新的價值。（1958）

· 融和中國書法與國畫所作水墨抽象畫，別具東方藝術風格。（1964）

· 五月畫展瞭解東方藝術的特質，融合了西方繪畫表現上的自由，創建了一種純東方的現代繪畫。（1964）

· 過去我國陶瓷藝品製造工廠所設計的陶瓷品，大都具有中國文化色彩風格。假如能在設計上揉合西方藝術特色，則必能吸引愛好東方藝術以外的另一些顧客。（1972）

## （五）美學風格

東方風格在美學上有何內涵？透過語詞的描述，最能概括出其形貌，讓人立刻能心領神會，例如：非科學空間表現、詩意、原始、單純、氣韻、筆勢、意境、象徵、東方現代性、超逸神秘等等。但不可避免的，這些描述不免來自刻板印象的判斷或武斷的規範。簡單的提問就可突破這種風格區辨的邏輯缺陷：難道西方文化沒有詩意或神秘的成分或創作？

- 以東方藝術的精華技法，加強作品的「美」的內容與生命。（1954）
- 它的經營位置，自近而遠，由大及小，許多地方採用了西洋畫法，可是，東方藝術的特徵；溫潤靜逸之情趣盎然在紙墨之間。（1954）
- 東方藝術與西方混合的樣式，因此畫面可以看出極度的單純與原始性。（1956）
- 東方藝術是一種極單純的，綜合性的，而歐洲以前沒有。（1957）
- 流露著東方藝術特有的氣韻與筆勢，尤其是在畫中的樹木與山石。（1958）
- 趙無極把中國畫的空靈、氣韻、東方藝術中的細緻及神秘，與象徵的表現法，融合到油畫中去，畫了許多富於詩意的畫。（1958）
- 展出作品煙雨迷濛，遠山用極寫意的筆觸托出全幅的意境，有一種東方藝術特有的風格與氣質，溶入了國畫精粹。（1958）
- 黑澤明作品的特色，加上東方藝術的精神，產生了他作品深遠意境，這些都是值得注意的。（1959）
- 東方美術的影響成了顯要的現象，這種特異的表現，蘊藏著東方藝術的深度，是形而上的詩的抽象內容 ...（1960）
- 這種取我國殷商甲骨文，大小篆書體之中國文字

結構抽象美，融合西方現代美學組成形而上色彩，暗示形象多樣變奏的版畫，充分地表現出一種東方哲理精神。（1971）

- 受歐普藝術（Optical Art）的影響，但給人的感覺是東方的，瀰漫著東方超逸而又神秘的夢幻，閃出一熠熠智慧的光芒。（1972）

## （六）造型元素

整理東方造型元素，如留白，裝飾，線條，圓形等用以強調東方藝術有特定的視覺再現系統與格局。

- 周圍都是空白，在適當的空處加以題詞，落款、拓印，要具有金石書畫多方面的表現，才算是十足的「東方藝術」。（1954）
- 具備東方藝術的裝飾性色彩要素。（1956）
- 並沒有因而藐視了東方藝術的最大特色線條之美、意境之表達！（1956）
- 圓形的符號在畫中出現，是居於東方人對月球的幻影和東方人特有的氣質所使然。（1971）

## （七）中心主義

「歐洲中心主義」表現出一種社會達爾文主義般的文化優越論，強調中心 / 邊緣的差異，突顯文化起源的優位性，可說是文化霸權式的觀點。另一方面，「東方中心主義」也反映出面對西方文化的強勢入侵，臺灣的中國文化所採取的「抵抗」—把古老的文化形式轉譯成現代抽象的起源，企圖奪回文化的話語權。但是此種論述並沒有經過實證性的驗證，只能說是突顯了文化主體性危機的集體焦慮，但頗為有效，有「慰藉」效果。

- 西洋畫自文藝復興到十九世紀末期，因受東方藝

術的刺激，興起了劇烈的變化，放棄其傳統的狹窄的自然主義。（1957）

- 東方藝術形式的格調是雅潔而紆緩的，國片不應該學習外國電影，應在自己民族的豐富藝文畛域去找題材。（1959）
- 中國是真正亞洲文化的代表，東方藝術文化發祥地。 / 中國藝術實為東方藝術的主流，而繪畫尤為中國藝術領域中最突出的部份。（1960）
- 抽象畫的根源不僅導源於東方藝術思想，現在，東方的畫家在西洋抽象畫領域裡，仍舊佔有影響地位。（1965）

## （八）自我東方化

明明是中國文化背景，可以自在地稱呼自己是中國文化，卻奇怪地強調自己的文化為東方文化，實乃立基於比較文化的視野與架構上：西方文化 vs. 東方文化。這樣的命名（naming）部分來自於文化身份的主動確定，但也不得不承認來自外在的壓力所採取的對應姿態，當然也可能是文化競爭下的結果，一種安德森式（Benedict Anderson）的「想像的共同体」（imagined community），屬於文化認同的運作。

- 畫面上更表現出東方藝術固有的抽象意味，國人自覺抽象藝術是中國原已有的。我們不必一意追隨得自東方的西洋現代繪畫藝術為榮耀，還是多多體會重並發揚中國固有的藝術崇高意境與造型的單純和抽象化。（1959）
- 線條的變化富有中國書法的韻律，節奏美感，形式的構成兼有濃厚的造形意味，任何一個中國人都會感受到東方藝術精神的血緣。（1971）
- 有關中國文化藝術之輸出：中國之文化藝術，有數千年歷史，頗具傳統特色，此項工作之推廣計有：[1] 古代藝術品之介紹與複製。[2] 建築與藝

術配合應用，強調中國傳統特色。[3] 中國風格與東方情調之室內設計及傢具等。[4] 中國庭園藝術。（1972）

- 我是回歸東方的，那淳樸而華麗的民間藝術，古代中國繪畫與雕刻的單純而有力的性格和線條 ... 等等所融合而成的含蓄而典雅的、詩意的東方。（1973）

## （九）西方他者

相對於「自我東方化」強調我群，臺灣的再東方論述中有著「西方文化他者」的角色，或顯或隱地存在著，帶有想像的成分，是「想像他者」，或前述的「假設的文化他者」。

- 發展觀光事業，主要應有一些富有「東方藝術」的東西來吸引外國人的興趣。（1960）
- 美國國務卿魯斯克夫人對東方藝術非常愛好，她常常推崇中國歷史文物的深遠博大 / 布倫達治愛好東方藝術，是研究中國銅器的專家。（1964）
- 全美總商會長瓊斯讚揚故宮博物院對東方藝術文明儲藏的豐富，是東方文化最偉大的寶藏。（1969）

## （十）中國藝術

書法、水墨、刻印等成為再東方化最好的展現。但要提醒的是，在日本殖民半世紀後，臺灣的中國藝術是式微的。重新把中國藝術視為主流藝術乃是戰後去日本化、再中國化、對抗中國共產黨的文化大革命、面對西方現代化的高度複雜策略與作為，不能單純地看待為重返母文化，或是族群的回歸。

- 從我國的書法上得了其創作靈感，其他還有許多作家，無論在精神上、構造上、技法上都受了東方藝術極大的感動 ...（1957）

· 藝術家錢濟鄂將在默靈頓大學主辦的展演年會中，展出個人詩、書法、國畫和刻印創作藝術。代表東方藝術，錢濟鄂是本屆唯一的東方藝術家。（1973）/ 方聞教授旅居美國多年，研究東方藝術，尤其對我國繪畫理論，專著甚多。（1974）/ 大千先生的畫，境界高遠，為現代東方藝術的精華，日本人不應該錯過欣賞的機會。

在臺灣頗為人熟知的美術教育家里德（Herbert Read）曾這樣描述東方藝術：「不以再現為目的，不論中國藝術或波斯藝術，凡是東方藝術，素材均不應用於寫實的而應用於感覺的」、「東方藝術中有極常見的絕對平衡，如兩個面對面的動物等題材即是」。概括某種文化或藝術風格是學術工作之一，不可避免地會略去差異、強調其相似性，這是一般「由外而內」的角度。當我們把這種被概化後的東方放在臺灣的「東方藝術」語境中來檢視，來自真正文化脈絡的、「由內而外」的觀點讓臺灣的東方主義有了更為細膩的意涵展現，不同於薩伊德版本的東方主義。

#### 四、重建現代藝術的「東方秩序」： 廖修平、李錫奇、周瑛

到目前為止，我試圖鋪陳戰後臺灣的再東方化歷程，除了來自政權的變遷——從日本殖民統治轉向中華民國的政治正確，與族群認同回歸——從「變成日本人」（becoming Japanese）再「變成中國人」（becoming Chinese）之外，實際上最大的促動力是西方現代化的衝擊。臺灣東方藝術的崛起，乃是因為美國抽象藝術與普普藝術所帶來的刺激與反省，當然藝術世代的交替也是此時變化的來源。當臺灣藝術青年的現代創作被傳統維護者抨擊為共產思想之際，時勢所趨，他們代表中華民國參加巴西聖保羅年展時，被選送的判準是「創新」，代表現代的東方藝術已取得全面

的認同，一種以中國藝術為創作元素的現代繪畫成為戰後的藝術主流。以下，我從眾多戰後臺灣現代中國畫運動中，僅舉出三個現代版畫的例子來說明：廖修平（1936-）、李錫奇（1938-）、周瑛（1922-2011）。剛巧我曾為這三人寫過藝術家傳記，因此有比較深入的考察。正好，版畫也被視為東方藝術的代表，可以作為臺灣「再東方化」的案例。他們三人分別有不同的藝術軌跡，反應著臺灣「再東方化」的多元面向，並非一致。

廖修平，臺北人，從小對繪畫有興趣。入師大美術系受教於李石樵。李石樵是第一代臺灣現代繪畫藝術家，傳承自日本印象派油畫傳統。畢業後入東京教育大學，後再赴法國向那比派的夏士德（Roger Chastel）學習油畫，並同時入知名版畫家海特（Stanley William Hayter）的十七號版畫工作室。他開始思考與文化根源呼應的創作新形式，終究在版畫上找到發揮的天地。學成後入美國普拉特版畫中心工作，發展成熟的本土符號風格，後受聘師大、筑波等校及大陸講學，桃李天下，跟隨者眾。他積極推動版畫展覽與版畫教學，素有「臺灣現代版畫推動者」之美稱。從訪談資料顯示，廖修平的確有過文化差異的掙扎，在體認身為東方人的處境後，決心創建自己的藝術語言，不再隨西方之波逐流。當身處於異文化中，他提出一個極為嚴肅的文化差異提問，這個尋找文化主體的動力就開始醞釀了。他最後所選擇的，竟然是最原初、最熟悉的記憶：臺灣廟宇印象。民俗的符號、傳統的圖騰紓解了他的鄉愁與創作上的困頓，同時讓他找到了創作的曙光。廖修平的頓悟，顯示其在文化位置的不確定感中進行藝術主體性的反思與重構，一方面是調整他與西方藝術的關係，更重要的是重新審視他和母體文化之間的關係，已作為再書寫與再現文化關係的基礎。此時，藝術定位不只是個人的風格確立，更是創作者和自身文化的明確關係，也是在西方主流藝術中的自身定位。



圖1 廖修平，《生活（B）》，2005，絲網版，63 x 46 cm 資料來源：藝術家出版社

李錫奇，金門人，1955年就讀臺北師範學校藝術科，跟隨周瑛老師接觸木刻版畫，迅速展露才華，早期作品描繪故鄉金門的生活點滴，刻劃著異鄉學子的鄉愁詩情。1959年，李錫奇與楊英風、秦松等藝術同好創立「現代版畫會」，同時也追隨「臺灣現代繪畫導師」李仲生學習現代抽象藝術，並於1963年加入「東方畫會」。他在探索技法及個人風格的道路上勤奮耕耘，吸收抽象繪畫與普普藝術等西方現代創作形式，同時結合在地議題與文化傳統元素，逐步建立自身的視覺語彙。1973年因受懷素草書啟發，創作線性彩色版畫，將現代藝術觀念融入書法元素中，特別是色彩、空間的變異，形成旋轉竄動的視覺效果，呈現獨特的東方現代風格。1990年開始發展漆畫，以強烈的紅、黑、金等飽滿色調、印章意象等，構成帶有肌理趣味的幾何錯位風格，也重新詮釋了現代中國藝術的格局。從傳統與本土出發，轉化造形、色彩與題材為現代構成，這種新藝術語彙，和世界現代藝術對話、接軌。而臺灣現代藝術的誕生、創發就是在這種激盪的軌跡中展現活潑的生命力。

周瑛，福建長汀人，就讀於福建永安師範學校藝術科，以及福建師範專科學校藝術科，分別師從謝投八、吳啟瑤學習寫實主義油畫及木刻版畫。1949年來臺北師範學校藝術科任教。戰後左翼木刻運動在臺

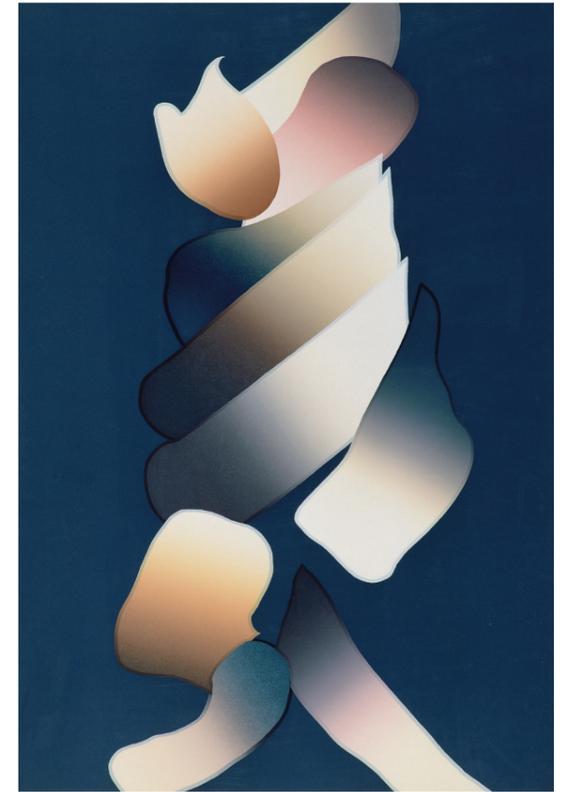


圖2 李錫奇，《日記之1》，1976，絹印版畫，89 x 60 cm 資料來源：藝術家出版社

灣盛行，周瑛擅長風土木刻，將臺灣農村的純樸生活描寫得淋漓盡致。受西方寫實美術訓練和學習木刻版畫的周瑛，如何從傳統轉向現代？大環境的刺激是重要促因。1950年起，年輕學生們嚮往當代藝術，組成東方畫會及五月畫會。兩個繪畫團體成為臺灣美術史重要的代表。另一方面，因為美援，現代藝術觀念也引入臺灣社會，抽象藝術、普普藝術逐漸被接受，特別是年輕世代。一種東方抽象與在地普普的風格興起說明了臺灣現代藝術的調適。周瑛轉向現代主義藝術，約莫花了十來年左右的功夫沉潛。這位被歸類為第一代的資深版畫家，獲得第三屆國際版畫雙年展獲得文建會主任委員獎時自述：「我做版畫是由木刻入手，其後嘗試各種素材的表現，得獎作品《石之頌（三）》，是我試圖以中國傳統人文精神表現抽象化之繪畫概念，以幾個單純又具現變化的造形，互相疊置，展開彼此互為呼應的關係，襯托出整件作品的動勢和張力來。我認為〈石之頌〉作品還是藉造形傳達寧靜致遠的那股勃發生意的心理現象。」



圖 3 周瑛，《石之頌》，1984，綜合版畫

三位臺灣現代版畫藝術家並非以傳統版畫而表現東方文化認同，反而是因著西方文化的衝擊與刺激而讓「東方」回返再現，其中包含著抵抗與協商等複雜的互動，而非簡單的對峙。

## 五、結論

追求創作風格是每個藝術家面對藝術志業的一個嚴肅課題，可以是個人層次的，但是也可以是更高的文化、社會層次或歷史的層次，同時也因文化背景不同而有不同的命運軌道。西方主流文化下的創作者，兩者往往可以是一體兩面地處理個人與文化的問題，亦即，一方面在題材與形式上追求個人風格，另一方面理所當然地反映或展現其文化背景。對於非西方文化的創作者，晚近的研究指出（特別是後殖民主義批判與文化研究），將會面臨文化差異（difference）的衝擊，創作者此時被描述成「文化他者」（the cultural other），不斷掙扎於主體性（subjectivity）的尋找過程之中。

從現今學理發展來看「東方」，它其實是個模糊、甚至是有問題性的概念，在文化區隔也並不清楚，可以指中東的回教文化、印度的佛教文化或中國文化。在東方主義批判的角度看來，「我們東方」（we Oriental）的其實指涉相對於東方的「他們西方」

（they Occidental），是有意識型態與刻板印象的傾向，僵化了西方與非西方的關係。薩伊德的東方主義論述已分析的相當清楚。然而，這不代表完全不能用「東方」這個詞，一些傳統的東方論學者仍然認為「東方」指涉西方對異國情調文化的好奇與欽羨，較沒有強烈批判或對壘的意味。

我的同事劉俊裕博士在他今年年初的新著《再東方化：文化政策與文化治理》中定義「再東方化」為：「一個多重而動態的概念，一個持續更新的主體概念，這包括對東方概念的反思、重返、重構、重生、重新詮釋與重新組合，透過對東、西方傳統價值與反價值，以及對現代性、文化全球化與在地化的交互理解與參照、辯證與對話，進而尋求當代東方概念的重新連結與變革，以及東方文化政策與治理的再導流化（Re-orientation）。再東方化的意思就是在東亞的文化治理體制中，採取一種反身的思維方式，用一套逐漸有別於西方的文化語彙和價值詮釋，試圖讓後設的文化價值論述產生在地的意義，找到實質的差異，並且在實務上操作變為可行。」這個心路轉折，誠如臺灣學者陳光興所觀察的，第三世界從抵抗論述轉化成挪用論述，到本土化論述。根據我個人的觀察，戰後臺灣美術的自我東方論述，並沒有兩位學者所指的批判反思深度，而是比較務實地從西化衝擊中尋找因應出路。臺灣的東方主義無寧說是「再東方」文化運動，因此意涵上不同於前者。戰後臺灣現代藝術的「再東方化」語境考察與案例分析，說明上述複雜的命題。再東方化不等於再中國化，無寧說是本土化與在地化的文化發展——一種面對現代性召喚下因地制宜的藝術生存策略，是臺灣製造（MIT）的產物。

西風東漸，捲起的風是混雜的，有順流、也有逆流，有接受也有抵抗，這就是戰後臺灣美術的「再東方化」風潮，既不東也不西，可以說是「臺灣美術的現代性計劃」。

## 參考文獻

- Anderson, Benedict, 1991, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London New York: Verso
- Bhabha, Homi K., 2004, *The Location of Culture*. London, New York: Routledge. Cambridge New York: Cambridge University Press.
- Geertz, Clifford, 2000, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- Goffman, Erving, 1959, *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday.
- Hobsbawm, Eric and Terence Ranger eds., 1992, *The Invention of Tradition*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Huntington, Samuel P., 2011, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.
- Said, Edward W., 2003, *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Stanley, Nick, 1998, *Being Ourselves for You: The Global Display of Cultures*. London: Middlesex University Press.
- 廖新田，2008，《台灣美術四論：蠻荒 / 文明，自然 / 文化，認同 / 差異，純粹 / 混雜》。台北：典藏。
- 廖新田，2010，《藝術的張力：台灣美術與文化政治學》。台北：典藏。
- 廖新田，2016，《符號·跨域·廖修平》。臺中：國立臺灣美術館。
- 廖新田，2017，《線形·本位·李錫奇》。臺中：國立臺灣美術館。
- 廖新田，2018，《痕紋·印紀·周瑛》。臺中：國立臺灣美術館。
- 劉俊裕，2018，《再東方化：文化政策與文化治理的東亞取徑》。高雄：巨流。

# 評論東方

## 以哲學與美學分析陶瓷物件的精神性與多元性

IAC 理事會 英國、愛爾蘭及荷比盧代表  
David Jones

### 摘要

本文綜觀文化評論家薩依德（Edward Said）與英國陶藝家李奇（Bernard Leach）的觀點，透過當代表現的分析，探討「跨界·東方」的概念；並以現象學的視角為框架，在摒除身心二元論後，透過批判性討論「東方」與「西方」概念來分析亞洲與西方陶藝文化的新視角，與東西互惠的新形式。

李奇與日本美學家柳宗悅（Soetsu Yanagi）將「東方」視為理想的「純真」之地，他們在二十世紀初的著作中寫到，工業化快速發展並取代工藝技術是西方現代主義墮落的縮影，而中國、韓國、日本「尚未受到西方現代主義的汙染」。李奇並未以批判角度檢視東方，而是將具代表性的韓國飯碗視為「東方」的象徵。薩依德則認為東方主義的概念事實上是由西方評論家所界定出來的差異性，是作為支配「他者」（也就是非西方人）的手段，「他者」可能因再現或錯誤的再現而受到權威壓迫。

### 「沒有對立就沒有進步」

— 威廉·布萊克（William Blake）（1757-1827）

本論文將探討「跨界·東方」（東方文物，New Orientalia）概念背後的歷史，重新評估形塑、定義東西方之論述，並透過分析「多樣性」與「精神性」來指出未來的新方向。討論「東方」的基本問題（哪裡的東方？）將解開交織在歷史遺產裡的地理難題，這跟所有人切身相關。以地理的角度而言，在廣漠的亞洲大陸旁的一個小島上討論「東方文物」，而由我這位來自歐洲大陸旁的小島—英國的作者來發

表評論，已經顯示平行對應的關係。事實上，我們的小島在歷史上東方的貿易中扮演重要角色。

要瞭解「東方」，必須有「西方」的概念。「東方文物」的概念隱含一條我們能夠理解或確實評斷的基線，但這也是大家有心照不宣的假設之處。這個概念在西方隱含價值中立，但過去內含在「他者」中，現在也是；米歇爾·傅柯（Michel

Foucault）在他的分析語言使用方式時就提出和權力有關的論述。因此，我們一開始必須問所謂「遠東」是哪裡的「遠東」？本論文認為這些概念缺乏批判性，只是根據「什麼是正常」的想法，且看似簡單描述性的字眼其實代表了可追溯到殖民時代的潛在壓迫。因此，本論文第一個任務是定義「東方」（The Orient），空間上（地理上）先定位後才能從民族學上瞭解東方。我們必須問：誰寫下了歷史？歐洲人主導近代早期（Modern Period）的論述，這也是為什麼「東方」從歐洲的邊緣開始；範圍從受伊斯蘭文化而大幅改變原波斯及美索不達米亞文化的阿拉伯國家，延伸到北非地區，以及從貿易路線「絲路」到中國、日本、韓國。當時最先進的科技文化在「東方」，不在「西方」。該區強勢的政治力量後來以最主要的出口貨物—陶瓷聞名，並被稱為「中國」（China），這並非偶然。我們都知道「中國」（China）這個名稱取的精妙（字面上意指中間的王國），中國的經線穿越北京，比君士坦丁堡（伊斯坦堡）更「東方」，之後的幾個世紀歐洲國家（特別是英國）成為世界強權。如今在亞洲人成為主要經濟勢力的同時，也掌握了英國陶藝家李奇（Leach）及其追隨者過去所崇尚的精神性，亞洲人也在講求多元性與身分認同的世界上與其他國家平起平坐。

「東方文物」（Orientalia）看似意指（denotes）物品的內在受到遠東傳統創作形式與哲學的影響，也就是受到「東方人」的影響。但為了萃取「東方」隱含的意義，我們必須透過探討東方主義這個密切相關的概念來檢視它的言外之意（有意識和無意識的）。

後結構主義評論家愛德華·薩依德（Edward Said）在其《東方主義》（Orientalism）的專著中將東方主義的「計畫」解讀為「運作中的文化霸權」，意思是他暗自將歐洲認同的優越感建立在東方之上。西方觀察家提出客觀性（價值中立），他藉此顯示由於東方主義「建立在外在性的前提上」（p.20），因此學者實際上不可能完全抽離（p.7）。

在 2003 年版的前言提到，雖然東方主義的主要內涵是分析歐洲特質，薩依德認為「中南半島的知識空間似乎已經呼應這本書的觀點。」（p.xi），這看法與我們的實例相關。

「因此攸關我們的狀況，東方主義背後潛藏的假設是，人的創作導致『他者的認同』（p.xii）。」他認為要解讀東方，「半神話的建構」的概念很重要，意思是我們西方人對於遠東抱持著某個想法，就算是在目前大量旅行的年代，這個想法依然奠基於故事，而非事實。

我們這裡的任務是理解「東方文物」的概念，首先必須瞭解「東方」的概念，以及此概念如何形成。對西方而言，「東方」一詞讓人想到異國—不同／「他者」。對居住在此的人而言，「東方」的概念簡而言之就是家。對多數人來說，西方的概念就是不同的地理位置有的不同思考模式。但是「東方」和「東方文物」也有過去的含意，暗指歷史上帝國的壓迫及剝削：那些非常西方的社會為我們定義了東方的概念，也假設有一股權威凌駕於航海帝國時代初期所發現的新文化之上。「東方文物」一詞用來指稱在「東方」、亞洲，特別是遠東所製造的特殊物品。

東方文物一被帶到西方就成了珍寶。單就物質文化而言，早期東方遙遙領先歐洲：聖經時代時，絲綢和紙張由中國出口到西方。一千年前歐洲中古世紀初，歐洲在科技上其實還是遠遠落後東方時，馬可波羅率先將瓷器帶回歐洲，此後中國、日本、韓國的瓷器讓其他地方的人著迷。好幾百年來，許多試圖仿效這些國家的瓷器。荷蘭、波斯、土耳其率先嘗試低溫創作。十六世紀後德國各邦、英國、法國出現了仿製品，並在製造過程中採用標準化的石膏模來量產。現代主義見證了大工廠製造流程的分工，這些生產模式受到英國、美國美術工藝運動（Arts and Crafts Movement）成員社會及道德的批評，他們認為這些量產的方式從根本上否決了手工製造的精神性及道德益處。

二十世紀時英國、美國東岸陶藝工作室意外地興起，很大一部分可歸因於陶藝家伯納·李奇（Bernard Leach），他是美術工藝運動的關鍵承襲者，從英國到日本教雕刻。李奇自認反對歐洲產業工業化，希望成為自己居住及研究文化的一部分，並自詡為藝術家。根據他早年自我實現的論述，他是在日本時才意識到自己未來將會成為一位陶藝家，這件事「幾乎是偶然」發生（Leach p.29）。1911年他在日本參加一位文人朋友的派對，有一位陶藝家來訪，用可攜式的樂燒窯燒製他朋友製作的刷紋器物。他師承乾山（Kenzan；知名陶藝家窮困潦倒的最後一名弟子）。這位英國陶藝家教書、展覽、行銷自己的作品，也寫書、寫文章，做示範、發揚他對東方陶瓷個人堅信的觀點。他是一個世紀前的媒體寵兒，為了推廣，他為再版的《一位陶藝家之書》（A Potter's Book）寫序，序中他將一個宋朝陶罐描述成理想製陶的頂峰。

李奇的寫作受到日本美學家友人柳宗悅（Soetsu Yanagi）的啟發，將「東方」視為理想的「純真」之地：他在二十世紀初的著作中寫到，中國、韓國、日本「尚未受到」墮落的西方現代主義「汙染」，他認為工業化快速崛起並取代工藝技巧是西方現代主義墮落的縮影。李奇不加批判的看待東方，認為具代表性的韓國飯碗是「東方」的象徵。「宋代標準」（the Song Standard）的陶罐和陶碗成了東方文物的準則。用威廉·布萊克的話來說，李奇和柳宗悅的觀點後來成為「束縛心靈的枷鎖」（mind forg'd manacles），並主導了下一個世代英語系國家的陶瓷論述，這些論述貌似奠基於他們受「純真的」東方陶藝家啟發所提出的哲學，不受西方體驗的限制，但事實上卻體現了不自覺的假設，假設歐洲思想和科技的優越性。他們（不自覺）認為需要一個高度精製、優越的美感，才能鑒別手工藝品的真實品質。這隱含了他們比韓國及中國的製陶者有著更優異的專業及判斷。

李奇的態度令人推崇與景仰：「宋代標準」認為一千多年前所製的陶器代表傳統經典陶器的典

範，這些作品可能成為我們讀者用來評斷自己成就的標準。但在他的著作脈絡中，這是一種奇怪的卓越感，因為宋代陶瓷器的圖片是黑白的，這讓我們在欣賞一件作品時完全無法得知釉的品質或製陶的技術等重要訊息。然而，歷史上對東方文物的態度並不能完全代表近年出現的變革，現在日本、中國、臺灣、韓國及西方的陶瓷藝術家已用這媒材建立新的思維，徹底改變陶瓷，創建融合小規模工作室生產與工業化反思的當代創作作法。李奇寫作時以英國皇室愛德華時代紳士優勢文化的觀點出發，但我們還是讚許他的作品，他因為景仰謙遜的工匠而寫書，而他的書啟發了後代成為陶藝家，大家認為他的著作反映了優越感及懷舊感，感念歐洲文化在工業化後所失去的，但我們知道評論家下筆時很少能摒除自己不自覺的看法，甚至完全做不到一客觀是很難達到的目標。在這個更相對主義的世界上，我們可以採用莫里斯·梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）觀察到的現象學觀點－摒除身心二元論哲學後，使西方更接近東方對精神性與多元性的理解。伊曼紐爾·列維納斯（Emmanuel Levinas）發展出的哲學奠基於不證自明的「他者面容」道德規則。

他認為「他者」總是存在於自我建構中，任何評斷都必須考慮他者。在他理解他人時，會暗自尊重，因為笛卡爾式的自我必須體認到「他者」，才能成就精神上的自我實現，這是第一項原則。雅克·德希達（Jacques Derrida）進一步將此差異性的理解發展為不僅僅只是對分離的描述，更是權力關係的基礎。在高度連結的世界中，我們可以重新檢視李奇的文章《走向標準》（Towards a Standard），他主張陶藝家所能渴求的最精美陶瓷作品就是宋朝的青瓷，而現今最好的青瓷代表就在臺灣的國立故宮博物院裡。

## 參考文獻

de Waal, E., 20th Century Ceramics, London, Thames and Hudson, 2003

de Waal, E., Bernard Leach, London, Tate Gallery Publishing, 1997

Derrida, J., Of Hospitality, trans. Bowlby, California USA, Stanford University Press, 2000

Foucault, M., The Archaeology of Knowledge, London, Tavistock, 1972

Leach, B., A Potter's Book, London, Faber, 1977

Levinas, E., Basic Philosophical Writings. ed. Peperzak, A., Bloomington, IN, USA, Indiana University Press, 1996

Merleau-Ponty, M., The phenomenology of perception, London, Routledge and Kegan Paul, 1970

Said, E., Orientalism, London, Penguin, 2003

Yanagi, S., The Unknown Craftsman, Tokyo, Kodansha, 1972

# 陶瓷與文化混雜的崛起

澳洲陶藝協會主席  
Julie Bartholomew

## 摘要

數世紀以來，獨特及遙遠國家之間的文化交流促進陶藝活動豐富而多元之歷史。中國絲路就是亞洲大陸與西方列強之間文化交流的催化劑。在現代，不同國家之間的互動緊湊加速文化流動。跨國旅遊、新興溝通科技、社群媒體與網路譜出亞洲及其他國家之間的新對話。然而基於陶藝永遠都會涉及到社會與文化環境，因此陶藝也自然反映了多元個體與國家之間的脈動。陶藝擁有變色龍的本質，能與精緻、通俗、私人、大眾、消費主義及獨特主義的藝術相連結，這是陶瓷之於在地、國際、微觀與宏觀世界互動時所擁有的強大優勢。

全球文化是因為旅行與興盛通信科技而不斷迅速縮小的現實狀況。全球經濟的繁榮與經常影響在地價值和認同的主流想法也持續加劇全球化的發生。我的演講是探討亞洲內外幾個國家中的陶藝創作。他們對正在經歷劇變的世界文化交流現實提出辯論。這些藝術家反映出現代與過去、文化自主與全球消費主義之間多層關聯的動態關係。更甚重新評估身份認同，不只作為靜態或與某國家同盟的認同，而是在與跨文化勢力交涉時不斷變化的認同。

數個世紀以來，陶瓷反映不同國家的文化交流，與其豐富的演進脈絡。中國的絲路是亞洲大陸與西方列強之間文化交流的催化劑。如今不同國家間的互動徹底加速文化交流。跨國旅遊、通訊技術的發展、社群媒體與網路譜出了亞洲及非亞洲國家之間的新對話。

一直以來，陶瓷具有反映社會及文化交流的能力，部分原因在於傳統陶瓷的定位。持有、擁有、儲存、攜帶等功能都是可以用來定義人類的特性，這就如同工具的製作會間接影響到陶瓷在我們生活中展現的形態。

陶瓷能夠反映出社會與文化交流的另一個原因，可能與它如變色龍的本質有關。無論是高端或低端、個人或大眾、消費主義或獨立的藝術都能與其產生連結。這是陶瓷強大的優勢，因為它令在地和全球、宏觀及微觀世界同步。

因此，陶瓷持續體現社會與文化交流並非新鮮事，但在 21 世紀，因為旅遊及通訊科技的快速發展急遽縮小了世界的距離，使得這樣的交流拓展至全球的規模。

許多當代藝術家意識到自己處於新興全球化的文化和社會網絡中，逐漸喜歡將陶瓷視為表達其混雜身份的強力手段。作為具有能相互連結與探索日常生活的材料，陶瓷成為了不同國家與文化交流上產生的身份認同變化的管道。

亞洲內外與不同國家的陶瓷藝術創作者都在擴張能夠反映經歷快速變化的世界中，文化交流此一現實的藝術詞彙。陶瓷的視覺語言富有著傳遞跨文化的敘事圖像，例如中國的青花瓷。其中最知名的就是西元九世紀，源自中國河南省的柳紋圖樣設計。隨著世紀更迭演進，青花瓷仍是最具生產、販賣，且最具銷售價值的樣式，它成為文化交流的譬喻，訴說著世界的融合、流離失所和交換的故事，今日已經從航行緩慢而艱鉅的時代轉變為快速交流的時代。

何善穎（Sin Ying Ho）採用中國青花瓷作為文化交流的象徵與她來自中國的身世背景。如同與她同世代的人們，她越界（transgresses）多個世界。

她在香港出生、1990 年代時移民至加拿大，如今在中國與美國兩地居住。作品的表面處理反映著文化之間的模糊性，而作品上的圖案讓人從傳統青花瓷器，聯想到企業商標、條碼、以及不同語言的文字。她將傳統的釉下鈷彩繪結合數位轉印的方式以現代西方圖像的脈絡再造中國青花瓷。

她以與人等身大的作品尺度提醒觀者人的身分認同議題。全球化越來越受到世界經濟和主流意識形態的推動，這些意識形態往往會影響在地價值與身份認同，導致趨向同質化。然而，藉由意識到混雜與跨文化勢力的出現，何善穎的作品所談論的身分認同並非是要還原或同化，而是一種從過去和現在生活的世界中多元文化影響之下，展現的多重且不斷變化的狀態。

當今人類活在全球化又跨文化的世界有著什麼意義，倪海峰對此提出質疑。他出生於中國，1994 年起定居荷蘭，他 2005 年的裝置藝術《離境與抵達》（Of the Departure and the Arrival），探討他兩個祖國之間的歷史交流與目前文化遺產議題，尤其是荷蘭的台夫特（Delft）及中國的景德鎮。

台夫特是歷史上有名的陶瓷工廠，17 世紀時仿造中國青花瓷的形式與裝飾。倪海峰向當地的居民收集如吸塵器、手套、廚房用品、牙膏條等日常物品，接著他將這些來自台夫特的日常用品從荷蘭運到中國景德鎮，並委託景德鎮的藝匠灌成瓷器，並用青花的圖樣裝飾，讓其具有中國特色。因為 17 世紀的景德鎮是生產青花瓷的重鎮，倪海峰選擇在景德鎮來轉化這些日常用品。如今這些物件經歷了轉化，它們既不屬於中國、也不屬於荷蘭，而是對過去和現在混雜的文化共存現象下產生的新的視覺探索。

在《離境與抵達》的評論中，倪海峰這個身份並非靜止，而是他作為在荷蘭這個西方社會中

擁有中國背景的「他者」交涉時，一種處於持續變化的身份。倪海峰說：「無論從日常意義上的隱喻還是文字，我在這裡的生活（荷蘭）是個無盡的轉譯過程。」<sup>1</sup>

評論家霍米·K·巴巴（Homi K. Bhabha）表示，混雜性是全球化的結果，與原生或在地文化的狀態無關。他提到一種可以讓其他或新身份認同的「第三空間」（third space）。「第三空間」取代了既有的歷史與文化，浮現新的架構或身份認同。<sup>2</sup>

經歷過文化越界（cultural transgression）的人，經常會提及佔據「第三空間」，因為當他們回到自己出身的地方，已不再被視為當地人，且他們也以不同的視角看待自己原先的世界。此時，當他們與新的家園重新互動時，卻又因自己與原出身地的種種關聯感到格格不入，而處於一種不斷重新調整與改變的狀態。

藝術家莊吟月出生於臺灣，但在加拿大度過她的大半輩子。她說：「我一直覺得自己夾在中間，同時又在創造我自己的混雜文化。我注意到我的加拿大友人們覺得我很像亞洲人，但在臺灣的家人卻認為我很西化，從我的飲食偏好、美學、價值體系與許多其他地方來看，我認為自己仍是個臺灣人。」<sup>3</sup>她也承認自己有部分中國人的成分，因為在她幼年時期，臺灣教育非常注重中國文化，而不是像當代臺灣主張自己的身份認同是獨立於中國的。

莊吟月的陶瓷作品形塑出多種鮮明的形體來

探索自然秩序，這些帶有色彩繽紛的想像實體，可能是動植物混雜體。「我經常覺得這種混雜的本質是我自身混雜文化認同的寫照。我們希望人和事物都能用簡潔分明的類別來區分，就像文化一樣，但現實生活中，就連文化都在不斷變化和融合，而藝術則是個能夠探索無限可能領域。」<sup>4</sup>

和莊吟月一樣，布蘭登·李·薩提希·譚（Brendan Lee Satish Tang）也經歷著文化越界與持續變化。他將自身經驗運用在陶瓷創作的過程，反映出一個全球化下的新世界狀態。談到他的身份認同時，他說：「雖然我在主流文化框架下被視為亞裔加拿大人，但我的家庭歷經幾代移民和種族通婚已經失去了與亞洲連結的痕跡。」<sup>5</sup>

譚從漫畫中的機械義肢得到靈感，以自身的亞洲背景出發，將象徵中國明朝的器皿，青花瓷的表面表現出如紙漿般的質感，並將充滿活力又引人注目的玩具與青花瓷結合，作品的視覺張力與矛盾大幅提昇。融合過去與當下、歷史的真實性與滿足全球消費者的美學等多層次的視覺表現，暗示著有一種新的視覺語言能用以表達新的現實。這是在地與全球兩種力量在持續變動的狀態下混雜在一起的時代。

茱莉·巴索羅穆（Julie Bartholomew）的作品質疑全球消費主義的盛行只是加諸在另一股勢力之上的力量。巴索羅穆不是將文化交流導向統一的同質化，而是接受跨文化的力量不會相互抵消且會持續變動，進而產生了一個新的「第三空間」。<sup>6</sup>

作家暨陶藝家賈桂琳·克萊頓（Jacqueline Clayton）提到：

《路易威登王朝（Louis Vuitton Dynasty, 2008）》和《清朝普拉達（Qing Prada, 2008）》採用了女性飾品的形式，藉由身體作為表達文化變遷的場所。《威登王朝》是翻製由中國複製最新發行的歐洲設計師商品，並在上面覆滿宋朝仕女圖像的轉印貼紙；而《清朝普拉達》則是以博物館中的傳統物件為藍本，在陶藝品上刻了設計師商標，並施以大量皇朝時期的景德鎮釉彩。<sup>7</sup>

清朝亞曼尼（Qing Armani）延伸前面的主題，表達中國過去和現代身體改造行業共存的相關議題，中國是一個在很短時間內接觸全球價值觀和品牌形象，並經歷劇烈發展的國家。與中國工匠們的合作，讓她得以使用傳統中國陶土、釉彩及裝飾技術，並將之在當代議題的脈絡中重新定位。

總結來說，上述提到的藝術家們藉由定位他們在創作過程中的反思，來探討新全球化世界的形勢及結果。我們活在持續進行文化交流及共存的新世界中。這些藝術家反映出現代與過去、文化自主性與全球消費主義之間多層連結的動態關係。最重要的是，他們重新思考身份認同，不只是作為固定或與單一國家的認同，而是在與跨文化勢力交流時不斷變化的認同。

1. Steevensz, Bert. Beyond the Wall

2. Bhabha, Homi K. Nation and Narration. Ed. Homi K. Bhabha. London; New York: Routledge, 1990

3. Bartholomew, Julie. Ying-Yueh Chuang, The Journal of Australian Ceramics, 48#2 July 2009

4. ibid

5. Brendan Lee Satish Tang. www.brendantang.com

6. Bhabha, Homi K. Nation and Narration. Ed. Homi K. Bhabha. London; New York: Routledge, 1990

7. Clayton, Jacqueline. *Another Silk Road*, Ivan Dougherty Gallery, COFA, UNSW, 2009

# 陶響世代

## 臺灣陶藝發展軌跡

•  
鶯歌陶瓷博物館典藏展示組組長  
江淑玲

### 摘要

談到臺灣陶藝發展大都以 1981 年中日陶藝展做為重要指標，在這之前整個陶瓷環境有著來自日本的影響及渡海來臺的藝術家所帶來的中國風格，少數接觸歐美現代陶藝之創作者也開始有不同以往的藝術表現。1980 年代後隨著社會環境逐漸多元開放，海外留學歸國學人投入學院教育及歐美現代陶藝風格注入，臺灣當代陶藝發展進入新的階段。

在臺灣當代陶藝發展歷程中，對於陶瓷媒材的理解、製作、實驗的探索，衍伸了不同的表現面向。臺灣既有承襲陶瓷藝術傳統的一面，也深受西方現代陶藝精神薰陶，並觀照當代藝術與視覺藝術發展脈絡的梳理。

談到臺灣的陶藝發展大抵都會以 1981 年的現代陶藝家交流展做為一個重要的指標，在這之前整個陶瓷環境有著來自日本的影響及渡海來臺的藝術家所帶來的中國風格，少數接觸歐美現代陶藝創作者也開始有不同過往的藝術表現。1980 年代後隨著社會環境逐漸多元開放、海外歸國學人投入學院教育及歐美現代陶藝風格的注入等，臺灣當代陶藝發展進入新的階段。

對於陶藝的定義，不僅在臺灣有諸多討論，放之於國際陶藝環境亦有不同的論辯，至今未有定論，可以這麼說，隨著時代環境的改變，當代陶藝面向日益寬廣。從土與火的遇合、手做的過程到今日陶瓷領域的擴張，從材質的試驗到精神性的內在顯現，今日陶藝面貌較以往有更多的呈現。本篇探討臺灣現代陶藝發展的專文，除了從陶藝發展史的角度切入實用傳統到現代陶藝兩面向，有鑒於陶藝領域表現形式的擴張，體現於近年來的當代陶藝創作，也以 2016 年「形塑無疆－臺灣當代陶藝進行式」為例，關注當中創作者對於陶瓷媒材的思考、藝術生產及其知識。誠如 Glenn Adamson 與 Julia Bryan-Wilson 在 *Art in the Making: Artists and their Materials from the Studio to Crowdsourcing* 一書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，了解今日陶藝，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。

### 傳統陶藝到現代陶藝

陶瓷藝術是人類發展歷史中最古老的藝術表現之一，更與我們日常生活息息相關，臺灣傳統陶瓷的工藝製作，從日常所見的傳統陶瓷器形，如碗、盤、杯、壺、瓶、甕、缸等器物中，不僅看到常民生活的軌跡，也是臺灣陶藝發展的基礎。臺灣位於東亞，自古以來此區域相互影響，創造出絢爛的陶瓷藝術作品，臺灣擁有海島獨特的優勢，與鄰近國家交流，兼容並蓄各種不同文化，經過時間沈潛，逐漸吐納成獨有的含蘊東方精神與融合多元文化底蘊，在傳統中蛻變與創新的臺灣陶藝新風貌。

從臺灣現代陶藝發展的歷史來看，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，被視為臺灣陶藝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。

到了 1970 年代的另一個趨向則是實用器物製作的思考與創新，受到歐美及日本現代陶藝發展的影響，臺灣開始有現代陶藝創作意識，表現在器形的變化與實用功能的設計，並承載創作者意念。

1970 年代陶藝工作室陸續成立對於提升臺灣陶藝教育亦有莫大助益，吳讓農於 1962 年成立個人陶藝工作室，是最早的陶藝家。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」，將西方現代陶藝創作觀念引進臺灣，鼓勵造形的創新。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。

1981 年的「中日現代陶藝家交流展」帶給陶藝創作者的震撼，從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，

有識之士甚至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的「擁抱鄉土・關懷現實」精神，銜接上日治時期臺灣新文學批判寫實主義的傳統，臺灣社會也正經歷劇烈的變動，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。

吳讓農於陶作中落款打破過往陶工無名的傳統，展現個人創作意識，並於 1967 年於國立歷史博物館舉辦個展，確立陶藝的藝術定位。范振金、孫超、王修功於釉彩的繪畫性探索，蔡榮祐於瓶罐上的釉彩表現，李茂宗打破瓶罐形式的雕塑造型，楊元太、邱煥堂的造形雕塑，楊文霓轉化傳統器形延伸的容器等，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。

臺灣陶藝在 1980 年代後面貌日趨多元，到了 90 年代在實用陶瓷變革、陶塑造形的藝術實踐已趨於成熟，而當代藝術界裝置藝術盛行，影響所及，陶藝創作表現，除了出現以陶塑作為裝置媒材及與複合媒材結合的陶藝作品，在逐漸開放的社會情境中，亦產生批判政治、關懷社會、立基土地的創作。

### 陶藝領域再擴張

材質探索向來是現代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於創作上的實驗，純然從陶出發的陶瓷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，甚而在國際陶藝環境中，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等定義，陶藝創作充滿多元及辯證的空間，在觀念與材質的相互合作又互相抗衡的創作狀態中，實驗陶藝媒材的可能性。

2016年形塑無疆展梳理複調多音的臺灣當代陶藝發展，臺灣陶藝界接受現代思潮較晚，面對陶瓷傳統，以及陶瓷製作技術門檻，藝術家克服環境的難度亦高，近幾年來國際陶藝環境呈現多元發展，在此背景下逐漸發展的雕塑造形、觀念陶藝、結合複合媒材及科技藝術等陶藝表現，亦蔚為趨勢。

#### （一）從實用面向進行工藝、設計與空間的思辨

從英國工藝美術運動、日本的民藝運動對於機械複製時代的省思，召喚傳統的價值，從生活中，重新體現用與美的精神，奠基於工藝、設計的實用陶藝，於居家空間中，展現材質魅力。

#### （二）從陶塑面向討論量體的巨大、微小與表面的精細

雕塑量體是極致的工藝與造形的結合，巨大與微小，粗獷與精細，在藝術實踐的過程中，挑戰精神與視覺的極致與極限。

#### （三）對陶瓷材質、形式與觀念的探索

無論是對陶藝媒材的測量探底還是 Ceramix（複合陶藝）的嘗試，立體與平面的形式轉移並置、物件解構與拼貼再現，都充滿了藝術家對陶瓷無限探究的興味。

#### （四）由陶瓷媒材觸發對內外、心靈與疆域的游移的表現，旨在挖掘內在深層的聲音

從回溯的視野來看，今日實用陶藝融以文化思維與詮釋，如茶器與茶文化及食器與飲食文化，從過去在形式探索轉移並注入了文化精神，產生新的精神及意義。

此外，在當代陶藝的藝術實踐上，勞動身體過程與作品的互應、直覺美感的再現、材料的重要與跨媒材的試驗、文化身分認同、容器的思考、陶瓷的繪畫性及符號元素及技術、藝術創作純粹度的探討與當代社會文化的連結等，甚而結合數位藝術，當代陶藝面貌亦隨時代，開展新局。

## 參考文獻

江淑玲，《形塑無疆——臺灣當代陶藝進行式》，新北市：鶯歌陶瓷博物館，2016。

江淑玲，《新域——東亞當代陶藝交流展》，新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2012。

莊秀玲，《形·無形——臺灣中堅輩陶藝家》，新北市：鶯歌陶瓷博物館，2010。

莊秀玲，《質地有聲——臺灣新生代陶藝展》，新北市：鶯歌陶瓷博物館，2009。

溫淑姿，《陶藝·臺灣·當代》，臺中市：國立臺灣美術館，2006。

劉鎮洲，《心象與詩意——實用陶瓷再出發》，臺北縣立鶯歌陶瓷博物館，2001。

謝東山，《臺灣現代陶藝發展史》，臺北縣：臺北縣立鶯歌陶瓷博物館，2005。

謝慧青，《台灣現代美術大系——現代造形陶藝》，臺北：藝術家，2005。

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

# 淺談高齡者之文化平權

## 以新北市立鶯歌陶瓷博物館樂齡政策為例

•  
 新北市立鶯歌陶瓷博物館研究助理  
 許千雅

### 壹、前言

面對我國將邁入「超高齡化社會」(super-aged society)的未來，高齡者之活躍老化實踐，在快速變遷與多元文化的時代，實為不可或缺的關鍵能力；博物館面對人口老化快速發展的社會趨勢，要如何因應落實文化平權與社會兼融，已成為刻不容緩的重要課題。

### 貳、什麼是「文化平權」

美國藝術協會(Americans for the Arts)所發表的文化平權宣言中，闡述了文化平權的理念：

所有人——特別是長久以來因其族裔、年齡、身心障礙、性傾向、性別及認同、社經地位、地理位置、公民身分或宗教，未能發聲的人們，能夠透過文化平權的價值、相關政策的制定及實踐，在藝術政策的發展中受到重視。實際上的作為，可包括確保其發聲及表達的管道、財源及資訊等資源的合理分配。<sup>1</sup>

聯合國(United Nations, UN)世界人權宣言<sup>2</sup>第二十七條規定：人人都有自由參與社區的文化生活，享受藝術和分享科學進步及其益處。聯合國教科文組織(United Nations Education Scientific and Cultural Organization, UNESCO)為了強調文化權利的重要性，於1976年在Nairobi舉行的第十九屆會議上提出宣言<sup>3</sup>，主張：一、每個人都具有獲取文化的具體機會，特別是透過創造適當的社會經濟條件、自由獲取信息、培訓、知識和理解，以及享受文化價值和文化財產；二、透過參與文化生活，可以自由表達自己、進行交流、行動和參與創造性活動，以期充分發展個人的個性、和諧的生活和社會的文化進步。又於1998

年訂定文化政策行動計劃<sup>4</sup>，強調參與文化生活的權利，是所有人文化權利的基本權，不止呼應了世界人權宣言的第二十七條，更將文化參與權視為文化權中最為重要的權利。

我國在文化部尚未成立之前的文建會時期，便提出「文化公民權」<sup>5</sup>的概念，於2004年提出「文化公民權運動」，認為政府有責任提供足夠的文化藝術資源，滿足各地公民共享文化的權利，全體公民亦應承擔起參與、支持、維護與推動的責任，進而落實成為建立文化國家的基礎條件與普遍共識。但是在文化公民權的推動上，當時主要係將文化公民權作為「社區總體營造」的一部分，以地域性的概念，提倡地方社區公民與共同體的自主意識，鼓勵公民參與公共事務、培養公共意識、愛惜與建構地方文化。

文建會配合中央政府組織改造的啟動，於2012年5月20日改制為文化部，以營造豐富的文化生活環境，激發保存文化資產意識，提昇國民的文化參與，讓所有國民，不分族群、不分階級，都成為文化的創造者與享用者，展現文化國力等目標為核心任務。2016年以後，文化政策的核心理念在追求藝術的積極性自由，讓人民享有充分的表意自由，以「厚植文化力，帶動文化參與」為使命，並於官網設置文化平權專區，主張我國的文化平權理念<sup>6</sup>：

文化生活是人民的基本權利，國家必須積極確保人民的「文化近用」，不會因為身份、年齡、性別、地域、族群、身心障礙等原因產生落差。

文化部在致力推展文化平權業務方面，以促進各族群及不同對象平等的文化近用權利，培植藝文人口，鼓勵平等參與文化活動為目標，進而彌平文化落差。文化部實施文化平權計畫之方針有：一、推動「文化平權推動會報」；二、推動「友善平權特色化」相關計畫；三、補助民間團體、縣市政府辦理「文化平權」相關文化活動；四、推動「優化文化場館友善服務措施」。

然而「文化權」，在博物館學界的重視，也是在多元文化中，探討如何建構具包容性的博物館，藉此破除博物館以社會「菁英」為主要服務對象之錯誤概念，進而改善博物館的社會排他性。博物館在執行文化部的「文化平權」政策時，常提及「友善平權」一詞，根據學者蔡玫芳之研究，「友善平權」最早出現於國立臺灣歷史博物館(以下簡稱臺史博)之文化平權政策。在《國立臺灣歷史博物館年報2013》<sup>7</sup>中，臺史博公布「國立臺灣歷史博物館友善平權政策」，結合「友善使用」及「社會平權」二項理念，創造「友善平權」一詞，意旨消除博物館的障礙，讓多元族群都可以使用，強調社會平權，消除社會的歧視。並提出五項行動方針：「營造友善環境」、「推動知識平權」、「提供多元詮釋」、「創造平等參與」以及「提供友善服務」。

在臺史博呂理政前館長的推動下，中華民國博物館學會於2015年成立「友善平權委員會」<sup>8</sup>，並將「友善平權」的理念運用至「友善平權委員會」之宗旨中，影響博物館學界中文化平權工作的理念。將「友善使用」與「社會平權」二大理念，在服務對象上，納入「不同族群、職業、收入、能

1. 魏君穎，〈實踐「文化平權」，今年全面展開？從政策宣示到實際執行 打開文化近用之路〉，《PAR表演藝術》，300期(2017年12月)：頁72-73。  
 2. 聯合國，〈Universal Declaration of Human Rights〉，取自：<http://www.un.org/en/universal-declaration-human-rights/>  
 3. 聯合國教科文組織 a，〈Recommendation on Participation by the People at Large in Cultural Life and their Contribution to It〉，取自：[http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13097&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13097&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

4. 聯合國教科文組織 b，〈Action Plan on Cultural Policies for Development〉，取自：[http://www.lacult.unesco.org/docc/1998\\_Action\\_Plan\\_Cultural\\_Policies\\_for\\_Dev\\_UNESCO.pdf](http://www.lacult.unesco.org/docc/1998_Action_Plan_Cultural_Policies_for_Dev_UNESCO.pdf)。  
 5. 陳其南、劉正輝，〈文化公民權之理念與實踐〉，《國家政策季刊》，4(2005)，頁77-88。  
 6. 文化部，〈文化平權〉，取自：[https://www.moc.gov.tw/content\\_413.html](https://www.moc.gov.tw/content_413.html)  
 7. 國立臺灣歷史博物館，〈國立臺灣歷史博物館年報2013〉。臺南市：國立臺灣歷史博物館，2014年，頁5。  
 8. 中華民國博物館學會，〈友善平權委員會〉，取自：<http://www.cam.org.tw/professional-committees/committee-for-access-and-equality/>

力、年齡、性別和性向」等多元的社群；在實踐上，以增加博物館的社會參與為目標，提供社會大眾參與文化事務的平臺、消除博物館對各社群造成的障礙。隨著 2015 年「友善平權委員會」的成立，更宣示著我國博物館學界對文化平權的重視，這不僅只是反映國際上博物館學界的潮流，更是博物館社會價值及博物館影響力的展現。

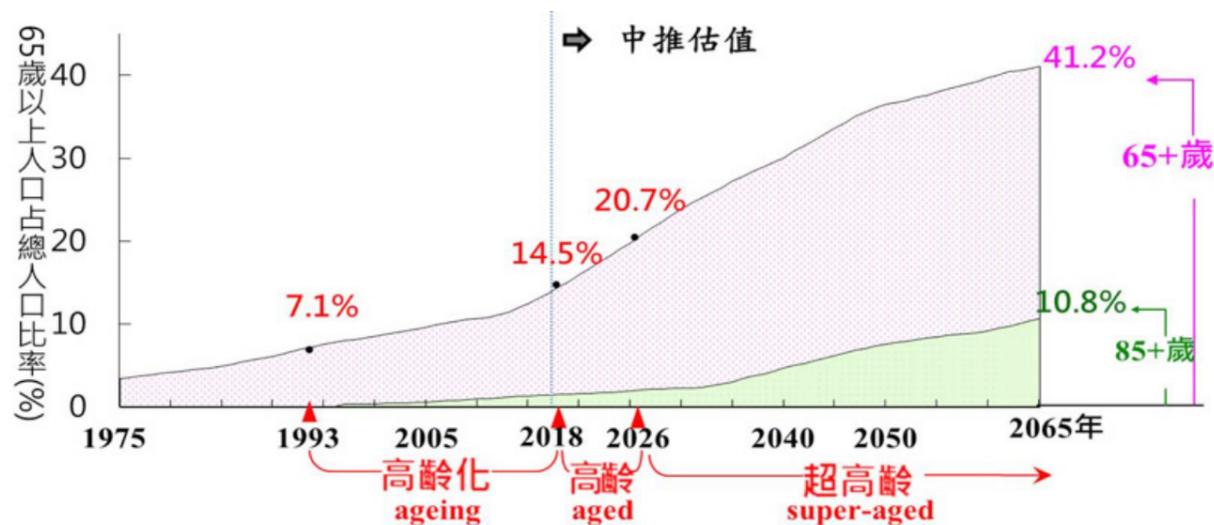
## 參、超高齡的社會現象

根據聯合國世界衛生組織（World Health Organization, WHO）的定義，65 歲以上人口為老年人，當老年人口占所有人口 7% 以上，這個社會便稱為「高齡化社會」（ageing society）；到達 14% 時，這個社會稱為「高齡社會」（aged society），若達 20% 則稱為「超高齡化社會」（super-aged society）。我國老年人口比率在 1993 年便超過 7%，進入高齡化社會，而後受到戰後嬰兒潮世代陸續成為 65 歲以上老年人口之影響，我國老年人口自 2011 年起加速成長，並於去 2017 年

2 月首度超過幼年人口（老化指數達 100.18），直至 2018 年 3 月，我國 65 歲以上老年人口占總人口比率達 14.05%，正式邁入高齡社會，國發會推估我國將於 2026 年邁入超高齡社會。亦即 2065 年我國每 10 人中，約有 4 位是 65 歲以上老年人口，而此 4 位中則即有 1 位是 85 歲以上之超高齡老人<sup>9</sup>。

談到「高齡化」，最常被討論的議題是：如何解決高齡化社會產生的問題與衝擊？如何因應高齡化社會的挑戰？高齡者往往因為年齡的增長產生老化現象，而人類的老化現象通常會顯現在生理機能的喪失、心理狀態的僵化及社交能力的下降，容易致使高齡者與現今社會有不協調的問題。據此，聯合國提出「活躍老化」觀念，欲提升高齡者生活品質，「社會參與」是重要關鍵，《Successful aging》一書中亦指出，成功老化取決於個人的選擇和行為，必須保有三項關鍵行為的能力：在生理上—降低疾病或失能的風險；在心理上—維持心智與身體的高功能；在社會上—積極參與社會活動，此三項要素缺一不可。

圖 1 我國高齡化時程 - 中推估資料來源：國家發展委員會。



9. 國家發展委員會，《中華民國人口推估（2018 至 2065 年）》，取自：[https://www.ndc.gov.tw/Content\\_List.aspx?n=84223C65B6F94D72](https://www.ndc.gov.tw/Content_List.aspx?n=84223C65B6F94D72)

在《高齡者的學習權與社會權》一書中，談到學習、休閒和志願服務等方面的高齡者需求，是社會參與相當重要的因素。若高齡者持續參與各機構之學習等活動，可以使他們維持穩定的人際關係及社會支持。若從高齡者的社會參與需求來看博物館的教育、休閒功能，《博物館四論》一書中提及近年來，博物館場域與終身教育理念之關係，博物館應為不同的觀眾量身設計不同的展覽和教育活動，並針對高齡化社會現象的趨勢，規劃合適的高齡學習及休閒方式。學者邱莉婷和邱榆婕<sup>10</sup>亦指出，博物館具有提供高齡者社會支持的能力，讓高齡者能繼續參與學習，給與融入社會的管道及人際互動的機會，使其在面對人生階段各種變化的時候，可以緩和來自生理、心理和社會的壓力。

## 肆、新博物館學

早期博物館的功能，主要是供特定人員專享的，如皇家、貴族知識精英等等，因為有收藏品而存在，屬於「小眾文化」。「物的保存」是主要的核心經營理念，在意識形態上是懷舊的，是朝向「過去」的。「新博物館學」，一反傳統博物館意識形態與經營方式，主張博物館是為了普羅大眾而存在，博物館的設置有其社會責任。英國博物館協會於 2000 年提出一個新的博物館定義<sup>11</sup>：博物館透過探索藏品，讓民眾可以達到啟發、學習與樂趣的目的；博物館是在社會的信任託管下，收藏、維護、推廣文物及標本的機構。此定義提出博物館與民眾、社會的關係，博物館服務的對象是民眾，博物館負責的對象是社會。

隨著我們對博物館角色定位上的轉變，過去充滿神聖感的博物館與美術館受到大力的批判，在新博物館學的脈絡下，博物館的任務從過去以典藏、研究為中心，轉向承擔起社會責任、成為積極的能動者，挑戰社會的不平等 (Richard Sandell, 2003)<sup>12</sup>。藉由與參觀者接觸的過程，了解參觀者的需求，不斷的檢討及修正，以改善博物館提供給參觀者的服務、制度、展示及推廣教育活動，讓民眾得以獲得更好的博物館參觀經驗。

高齡化是現今全世界最重要的社會發展趨勢，而博物館是高齡者社會參與的重要場域之一。同時隨著高齡人口比例的不斷增加，顯示高齡者是博物館未來的潛在觀眾。然而高齡者的老化現象致使其在生理、心理及社會三層面產生了功能性的衰退甚至障礙，故博物館針對高齡者參觀博物館之特殊需求，實應加以關注及因應。因此，從博物館層面來看，高齡者的社會議題可以連結至新博物館學的概念。學者張雯茵針對近年研究，將博物館內的高齡參觀者特性歸納如下<sup>13</sup>：

### 一、個人脈絡：

博物館中高齡參觀者的年齡為 65 歲～70 歲居多，大多社經背景及教育程度較高，退休前職業多為軍公教，享有較高的經濟能力。且目前生理狀況良好，但多患有膝關節衰退、體力衰退及視覺、聽覺老化。他們的參觀動機可以分為四種：（一）早期擁有參觀博物館的美好經驗而影響老年時期願意回到博物館參觀；（二）為了博物館舒適的環境而來到博物館；（三）因為本身對於藝術學習感到興趣；（四）因為親友或是社區活動而來參觀。

10. 徐莉婷、邱榆婕，〈高齡學習者走進博物館遇見幸福〉，《科技博物》，16（2012）：頁 73-92。

11. 王嵩山，〈台灣的博物館與博物館學：導論〉，《博物館與文化》，2（2011），頁 1-18。

12. Richard Sandell 著，陳佳利、城菁汝譯，〈博物館與不平等的爭鬥：角色、責任、抗拒〉，《博物館學季刊》，17（2003），頁 7-23。

13. 張雯茵，〈高齡觀眾之博物館參觀經驗——以國立台灣文學館為例〉，國立臺南藝術大學博物館學與古物維護研究所碩士論文，2014 年，頁 31-32。

## 二、社會脈絡：

博物館之高齡參觀者類型有：（一）單獨前來參觀；（二）與夫妻、朋友或是與家人一同前來；（三）團體活動（鄉里活動）。大多數高齡參觀者視博物館為互動的場域，皆是伴隨其他成員來博物館參觀，高齡參觀者偏好在群體中互動分享。參觀過程中會與家人、朋友互動促進交流，傾向由家人子女帶領參觀展示；或者是參加社區的參訪活動，往往會與活動參加群體互動分享。

## 三、環境脈絡：

高齡者由於生理老化衰退之原因，便利到館交通是關係到高齡者參觀博物館的重要因素。他們也常需要使用到無障礙設施，如無障礙坡道、輪椅、扶手、無障礙廁所、電梯等等，以及休息座椅需求較高，易對於博物館的展覽說明文字大小感到觀看困難與不便，比一般參觀者更需要清楚明瞭的空間配置圖和引導標示；若展場內規劃動線不良和指示不清，加上無人協助服務，高齡者會留下不好的博物館經驗。此外，擁擠吵雜的參觀環境，亦容易致使高齡者不願意前往博物館。

總體而言，傳統上象徵著品味與文化殿堂的博物館，如何打破服務文化知識菁英殿堂的傳統觀念，使它成為普羅大眾都能享有的學習與休閒娛樂空間，皆是文化平權政策所要推動與改善的目標。而博物館做為高齡者社會參與的重要場域之一，進入到博物館參觀，有助於促進其社交互動，滿足其學習和教育、休閒等需求，並讓高齡者的老化過程趨向更健康、更活躍的理想邁進。

## 伍、健康暨高齡友善城市

世界衛生組織為建構高齡友善城市，於 2002 年提出活躍老化（Active Ageing）策略<sup>14</sup>，並於 2005 年啟動「全球性友善老人城市計畫」（Age-Friendly Cities Project, AFCP）。2007 年發布「高齡友善城市指南」（Global Age-Friendly Cities: A Guide），以八大面向為基礎（無障礙與安全的公共空間、大眾運輸、住宅、社會參與、敬老與社會融入、工作與志願服務、通訊與資訊、社區及健康服務），做為各城市推動高齡友善城市的參考。衛生福利部國民健康署為了激勵地方政府永續推動健

康城市及高齡友善城市，設置「健康城市暨高齡友善城市獎項評選」，透過績優單位的選拔活動，藉以向社會各界行銷我國推動健康與活躍老化成果。

新北市近 400 萬人口數，為全國之冠，其 65 歲以上老年人口數亦位居首位<sup>15</sup>，自 2011 年開始，新北市便著手推動高齡友善城市計畫，配合「在地就養」政策，針對 WHO 高齡友善城市八項健康議題進行發展，完成長者需求問卷調查及資源盤點。2013 年，新北市申請加入世界衛生組織「高齡友善城市全球網絡」（Global Network of Age-Friendly Cities），發展高齡友善城市三年期行動計畫及評估指標，並於 2014 年以「新北市健康城市促進會」之名義申請加入「國際高齡組織聯盟」（International Federation on Ageing, IFA）成為正式會員，藉由該平台與世界進行老人衛生福利政策交流。新北市連續四年於「健康城市暨高齡友善城市獎項評選」獲得多項獎項，更於 2018 康健雜誌健康城市大調查評比「抗老防衰弱縣市」六都第一。為了照護新北市近 54 萬的銀髮長者，新北市政府不只是減少疾病的發生，更重視長者在社會層面的發展，期許長者皆能「快樂學習、樂而忘齡」，進而將每週二訂為長者專屬的建構「樂齡日」，市府各執行部門推出各種配套措施，逐步建構新北市成為健康樂活的友善城市。

## 陸、鶯歌陶瓷博物館之樂齡政策

鶯歌陶瓷博物館（以下簡稱陶博館）自 1988 年倡議興建，歷經 12 年籌建完成，於 2000 年 11 月 26 日正式開館啟用，是我國第一座以陶瓷為主題的專業博物館。因應高齡化的社會發展，新北市自 2013 年 9 月起，開始在陶博館試辦樂齡活動，受到廣大迴響，故從 2014 年 3 月起逐步將樂齡活動推廣至新北市所屬博物館與圖書館，將每月 8 日定為「樂齡日」，推出各項適合年長者參與的文化活動及課程，廣邀樂齡朋友走出家庭，走入藝文場域，享受樂齡措施之便利。

因應近年「文化平權」概念興起，陶博館 2016 年起以「弱勢關懷元年」作為起點，成立友善平權委員會，制訂「友善平權政策」，確保所有人，無論其種族、收入、能力、年齡、性別或性傾向，皆得以使用博物館提供之場地、展覽及專業知識。友善平權政策主要目標為：一、建置友善場域：善用通用原則，營造適合所有人或多數人使用的環境；二、推動知識平權；三、創造平等參與。2017 年逐步擴大為「文化平權實踐年」，實踐多項友善平權政策，鼓勵長者參與各類藝文活動，茲彙整歸納陶博館專屬長者之樂齡政策有：

### 一、樂活陶藝行動列車：

由陶博館陶藝老師至社區樂齡中心等教學，並培育 10 名樂齡助教協助教學，把陶瓷捏塑、陶瓷彩繪、馬賽克拼貼等陶藝動手做體驗帶入生活中，讓長者感受陶瓷藝術之美，親手創作獨一無二的陶瓷作品。



圖 2：陶博館陶藝老師前往托老中心進行教學  
資料來源：陶博館提供



圖 3：培育樂齡助教成為陶藝行動列車種子教師  
資料來源：陶博館提供

區域別	總人口數			老年人口數 (65 歲以上)		
	計	男	女	計	男	女
總計	23,588,932	11,712,913	11,876,019	3,433,517	1,572,719	1,860,798
新北市	3,995,717	1,954,968	2,040,749	539,705	245,705	294,000
臺北市	2,668,572	1,273,375	1,395,197	458,635	204,804	253,831
高雄市	2,773,533	1,371,957	1,401,576	416,436	190,602	225,834
臺中市	2,803,894	1,380,106	1,423,788	340,852	156,502	184,350
臺南市	1,883,831	939,967	943,864	283,254	130,014	153,240
桃園市	2,220,872	1,104,073	1,116,799	253,213	117,162	136,051

表 1：107 年底臺灣地區各縣市人口年齡結構（節錄）

14. World Health Organization, 《Active ageing: a policy framework》, 取自：[http://whqlibdoc.who.int/hq/2002/WHO\\_NMH\\_NPH\\_02.8.pdf](http://whqlibdoc.who.int/hq/2002/WHO_NMH_NPH_02.8.pdf)

15. 內政部戶政司, 〈縣市及全國統計資料〉, 取自：<https://www.ris.gov.tw/app/portal/346>

## 二、陶博時光機：

分為館內（到館參訪）及館外（行動博物館）二種執行方式。展示懷舊物品或早期陶瓷物件，作為博物館、照顧者與長者互動溝通的橋樑，刺激記憶與肢體活動。

### （一）到館參訪：

以本館常設展「阿嬤的灶腳」為主要的導覽場地。「阿嬤的灶腳」展示臺灣早期的陶瓷物件，例如便盆、神像、甕、缸、碗盤、磨鉢、醬油罐、暖爐、筷籠、香爐、陶瓷枕、磚花……等，都是與長者建立共同話題，加深互動的最佳媒介。



圖 4：「阿嬤的灶腳」懷舊用品，令長輩憶當年  
資料來源：陶博館提供



圖 5：導覽員介紹常設展「阿嬤的灶腳」  
資料來源：陶博館提供

### （二）行動博物館：

#### 1. 阿嬤的灶腳互動展：

以常設展「阿嬤的灶腳」延伸出「阿嬤的灶腳互動展」。行動展示櫃體以仿古早廚房灶臺形象輸

出，展品以縮小版懷舊彩繪碗盤餐具、缸、甕、糶模、蒸籠等，擴充至古早童玩，如竹蜻蜓、尪仔標、沙包、布袋戲偶等。主要解說員王兩文先生年約七旬，為陶博館導覽志工，與服務對象有許多共同的記憶，國、臺、英語三聲帶與長者互動，讓長者把玩回味，動腦、動口又動手。



圖 6：長者體驗「阿嬤的灶腳」行動博物館模組  
資料來源：陶博館提供



圖 7：樂齡志工王兩文先生，與服務對象有許多共同的記憶  
資料來源：陶博館提供

#### 2. 阿公的茶桌互動展：

設置各式色澤、造型不同的茶具，介紹茶壺的製作方式，同時進行品茶體驗，引導開放嗅覺與味覺，運用不同的感官體驗，及活潑多元的刺激，觸發參與的長者分享自身與茶（具）相關的經驗。擴充展件古早童玩，如劍玉、玲瓏鼓、蟬笛等等，亦常常觸動長者們過去生活的記憶，成為互動的媒介。



圖 9：「阿公的茶桌」— 志工介紹各式茶壺的製作方式  
資料來源：陶博館提供

#### 三、馬賽克杯墊 DIY：

長者僅需挑選不同色彩的馬賽克磁磚，依自己喜好排列、黏著即可完成，適合大多數長者操作，可將作品帶回使用並作為紀念。



圖 10：陶藝老師為長者示範馬賽克拼貼 資料來源：陶博館提供



圖 11：長者們專注地製作專屬杯墊 資料來源：陶博館提供

#### 四、樂齡砌陶趣：

為增進長者參與博物館活動之意願，同時推廣陶瓷藝術與鶯歌在地文化，陶博館自 103 年 3 月起舉辦「樂齡砌陶趣」系列活動，並於 103 年 7 月開始，進一步增辦「週二樂齡砌陶趣」一日遊活動，使陶博館能與周邊地區結合，帶動樂齡族群走出戶外，享受出遊活動的獨特魅力。



圖 12：週二樂齡砌陶趣帶領長者體驗捏陶  
資料來源：陶博館提供



圖 13：樂齡族群體驗一日遊活動 資料來源：陶博館提供

此外，陶博館在建置友善場域方面，為落實通用設計，分期改善營造適合多數人使用的無障礙環境，如：一、國際演講廳空間改善：無障礙坡道設置、增設輪椅座位專區，空間使用上更體貼友善；二、餐廳空間改善：B1 餐廳無障礙坡道和樓梯交接處設置扶手，供民眾行走時握扶，避免從樓梯摔落坡道；三、廁間整體設施改善：大型指示牌設置、降低洗手臺高度、更換輕量型門板、降低廁所踏階高度、增設扶手、增設座式馬桶等設備，讓長者在參觀過程更便利安心。

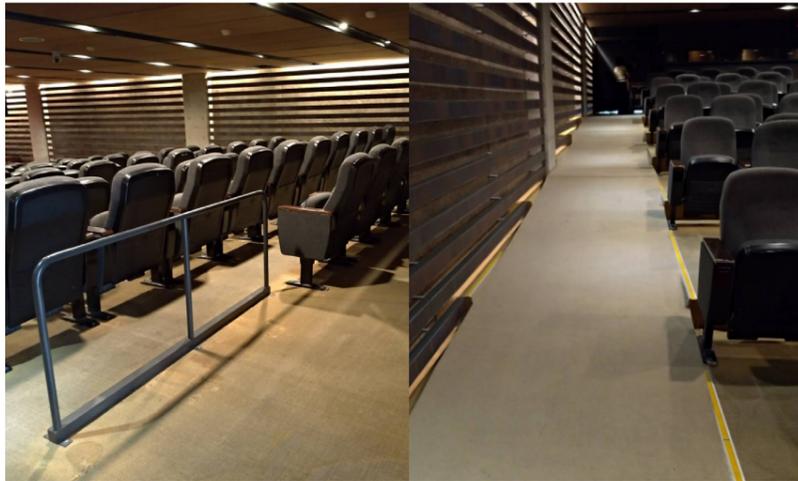


圖 14：陶博館演講廳空間改善：設輪椅專區、無障礙坡道設置 資料來源：陶博館提供



圖 16：陶博館餐廳改善：設置扶手 資料來源：陶博館提供



圖 15：陶博館廁間整體設施改善：增設扶手、門板更新（右 1 為舊門板更新過程） 資料來源：陶博館提供

陶博館是一座兼具地方文化與產業的特色博物館，博物館的經營模式伴隨著時代而轉變，陶博館近年來固定舉辦陶藝體驗課程、廣邀民眾參與醃脆梅等等體驗活動，並拓展陶藝相關知識，藉此增加遊客的到訪意願，並透過體驗活動使遊客在參與的過程中，對博物館的特色留下深刻且正向的印象，進而提高重遊的意願。從觀眾的意見回饋，可以得知行動博物館帶給觀眾新奇驚豔的感覺，多媒體

數位科技不僅吸引年輕人，高齡長者也覺得新鮮有趣。行動博物館的展示不僅可以激發既有觀眾再訪的意願，也可以吸引潛在觀眾到訪一遊的意願。此外，行動博物館走入人群拓展博物館整體事業的教育價值和影響力，並達到社會平權、文化平權的最終目標。

16. 周靜芝，〈博物館友善平權，沒有終點的旅程！〉，《博物館簡訊》，75（2016年3月），頁6-7。

## 陸、結語

銀髮長者的智慧、知識和歷練是社會的重要資產。博物館除了為長者規劃各類型藝文活動，針對其需求檢討所屬藝文場館硬體設施，加強長者的社會參與之外，在青壯年人口比例逐漸減少的趨勢下，屆齡退休、身體健康的長者，將成為社會重要的人力資源，如何善用長者的智慧與經驗，無論是經由無償性質的志工，或更進一步的有給性質的職務，均是值得思考的樂齡政策與方向，鼓勵長者擔任文化志工，並強化文化志工各領域之知能，使長者能活用其智慧經驗，對社會持續貢獻，病得少、老得慢、活得好，以達成「活躍老化」、「快樂老化」的成果。

美國芝加哥一手創立無障礙藝文推動委員會 (Chicago Cultural Accessibility Consortium, CCAC) 的 Christena Gunther 說，博物館永遠都在「做中學」，利用新的知識、新的科技，提供給參觀者更高品質的博物館經驗，所以友善平權「是一段旅程，而不是終點」<sup>16</sup>。期待博物館等藝文場館能在文化部推動全國的文化平權政策下，營造豐富的文化生活環境，展現我國的文化國力。

## 參考文獻

- Rowe, J. W. and Kahn, R. L., 《Successful aging》, New York: Dell publishing, 1998。
- 中華民國社區教育學會主編，《高齡者的學習權與社會權》，臺北：師大書苑，1999。
- 陳媛，《博物館四論》，臺北：國家出版社，2002。
- 張譽騰，《新博物館學的思潮和理念》，《博物館學 12 堂課》，臺北市：國立台灣科學教育館，2011。
- 新北市政府，〈施政成果網〉，取自：<https://wedid.ntpc.gov.tw/Site/Honor>
- 新北市立鶯歌陶瓷博物館，《陶博館季刊》，60（2018）。
- 新北市立鶯歌陶瓷博物館，《陶博館季刊》，63（2018）。
- 新北市立鶯歌陶瓷博物館，《新北市立鶯歌陶瓷博物館 106 年報》，初版，臺北：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2018。
- 新北市立鶯歌陶瓷博物館，《新北市立鶯歌陶瓷博物館 105 年報》，初版，臺北：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2017。
- 蔡玫芳，《走近權利模式：十三行博物館與自閉症平權政策》，國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所碩士論文，2018 年。

# 搭乘「陶博時光機」回憶過往

## 新北市立鶯歌陶瓷博物館失智症長者教育活動研究

國立臺北藝術大學博物館研究所教授 陳佳利  
國立臺北藝術大學博物館研究所碩士生 王譯慧

### 前言

根據內政部的統計數據，臺灣年長者總人口比例在 2018 年已經超過 14%，再過十年可能達 20%，進入超高齡社會。而臺灣失智症協會（2017）依據國家發展委員會於 105 年 8 月公告之「中華民國人口推計（105 年至 150 年）」之全國總人口成長資料，再加上失智症盛行率推估，臺灣失智症人口數在未來 45 年裡以平均每天增加 36 人；每 40 分鐘增加 1 位失智者的速度成長著。在高齡化社會中，如何規劃長照及挑戰失智症等問題已經是當務之急，而博物館作為社會教育的機構，對於「高齡者照護」、「失智症長者照護」又能夠有何作為？這是本文想要探討的課題。

高潔純（2004）指出失智症多發生於 65 歲以上長者，而患者往往因為疾病導致記憶力與認知能力的逐漸喪失，也容易產生自信心低下及憂鬱症等病症。除了傳統的藥物醫療，非藥物的治療也逐漸受到重視，如：行為治療、環境治療、活動治療等。葉怡廷（2017）指出認知刺激<sup>1</sup>治療與運動治療是最被廣為推行的非藥物療法，並成為社區關懷據點、日間照顧中心課程的一部分。除此之外，博物館所扮演的角色與潛能也日益受到重視。陳佳利（2017）探討利物浦博物館如何應用展覽與蒐藏連結高齡者的記憶與經驗，並且研究如何與醫護人員共同利用博物館資源照顧失智症長者。例如：「在博物館相遇」的教育活動透過懷舊室的規劃，讓年長者藉由

各種懷舊物件來討論、分享與聊天；而「回憶之路」導覽規劃則強調促進高齡者回憶往事，而非歷史教學；「記憶之家」則以訓練照護人員為主，引導照護人員從不同角度了解失智症長者的感受並應用博物館資源。

在臺灣，現今有許多家庭因工作忙碌等原因無暇陪伴高齡者，因而聘僱移工協助照顧高齡者。葉怡廷（2017）提出移工在照顧過程中尚有語言、文化的隔閡，可能無法陪伴長輩完成計算、書寫文字等認知練習，因此該文中受訪的職能治療師表示：在居家實作應盡可能避免文字的活動安排，改成以圖像為主、操作取向的練習。而博物館有各種文物及資源，如能參考利物浦博物館「記憶之家」活動內容，鼓勵照護者與失智症患者共同利用博物館提供的資源，對失智症長者的身心健康應有所助益。

臺灣的博物館近年來展開關懷失智症長者的各種教育方案，然而相關的研究與評析並不多。本研究接受新北市鶯歌陶瓷博物館（以下簡稱陶博館）委託，透過觀察與問卷調查，分析陶博館為推動文化平權而規劃的「陶博時光機」失智症長者教育活動，並探討此教育活動如何發揮博物館教育的優勢與資源，以關照失智症長者的身心健康，而實施過程中，又有哪些值得注意的事項與優缺點，以作為未來規畫相關活動之參考。

### 陶博時光機活動規劃與內容

「陶博時光機」以館內既有資源，規劃適合失智症長者的教育活動，並營造放鬆、舒壓的環境以及溫暖懷舊的氣氛，透過參觀及與文物互動，提供失智症長者輕鬆又有趣的休閒時光。活動內容以陶博館常設展中，年長者感興趣的「阿嬤的灶腳」為主軸進行導覽活動，輔以一樓「蛇窯」、「走向從前」的展場物件以及館內其他展品、影片來進行解說，並透過導覽員提供之各類教具與參與者互動，最後以「馬賽克磁磚拼貼」手做活動來畫下句點。而館外活動則以各種懷舊物件來解說、與參與者互動，並設計可攜式的展品供參與者觸摸（好神膠

囊、灶腳膠囊），以及搭配「DIY 體驗活動」，進而刺激多元的感官與回憶<sup>2</sup>。

研究團隊觀察陶博館於 2017 年下旬所舉辦的十場「陶博時光機」教育活動其中的四場，其中兩場次為機構到館參觀，另兩個場次則是陶博館館外服務，表 1 及表 2 為四場活動參與人員概況、活動內容及流程。

在活動內容上，本研究團隊觀察的四場活動依照舉辦場地不同，活動內容也有所調動。10 月 24 日以及 10 月 31 日兩場次皆在陶博館內進行，從上午十點開始，活動時間約莫 2~3 小時。活動起初先

表 1：教育活動參與人員概況

日期	10/24	10/31	11/2	11/10
參與機構	板橋頤安公托中心	仁安醫院居家護理	亞東紀念醫院臺灣貴格會板城教會	雙和醫院樂智據點
地點	陶博館	陶博館	亞東紀念醫院臺灣貴格會板城教會	雙和醫院樂智據點
年長者	10 人（2 男 8 女）	12 人（3 男 9 女）	20 人（5 男 15 女）	9 人（4 男 5 女）
家屬	無	8 人	10 人	6 人
機構	4 位社工人員	7 位居家護理工作人員	2 位護理師、5 位志工	2 位社工人員
人員	4 人（1 位導覽人員，2 位館員，1 位手做課程老師）	6 人（1 位導覽人員，3 位館員，2 位手做課程老師）	3 人（1 位導覽人員，1 位館員，1 位手做課程老師）	3 人（1 位導覽人員，1 位館員，1 位手做課程老師）

表 2：活動內容及流程

10/24	參與機構：板橋頤安公托中心
活動流程	開場→博物館導覽→馬賽克杯墊拼貼→問卷填寫+大合照
10/31	參與機構：仁安醫院居家護理
活動流程	開場→博物館導覽→馬賽克杯墊拼貼→問卷填寫+大合照
11/2	參與機構：亞東紀念醫院—臺灣貴格會板城教會
活動流程	開場→阿嬤的灶腳→童玩體驗→陶瓷+童謠→馬賽克杯墊拼貼→問卷填寫
11/10	參與機構：雙和醫院樂智據點
活動流程	開場→阿嬤的灶腳→童玩體驗→陶瓷+童謠→馬賽克杯墊拼貼→問卷填寫+大合照

1. 又有「腦力運動」（mental exercise）的說法，涵蓋各種刺激思考力與記憶力的活動。認知訓練即指對複雜心智活動進行結構化練習以增進認知功能（例如：記憶、語言、辨物、操作及計畫執行）。

2. 摘錄自《新北市立鶯歌陶瓷博物館申請文化部推廣文化平權補助 陶博時光機計畫書》內容。

與參與者問候，隨後便開始進行約 45~50 分鐘的館內導覽活動。導覽活動因導覽員的不同，導覽的內容及順序也略有差異，例如：10 月 24 日導覽內容從一樓的「蛇窯」開始，接著是「走向從前」，再至二樓的「阿嬤的灶腳」，而 10 月 31 日則是先解說博物館的建築體，並沿著建築體內的坡道至二樓後，再解說「阿嬤的灶腳」。在導覽結束後，便於博物館的中庭教導參與者 DIY 馬賽克杯墊拼貼。

而 11 月 2 日和 11 月 10 日則是將館內的行動教具帶至館外的機構，皆進行 2~3 小時不等的教育活動。主要的活動流程皆從「阿嬤的灶腳」教具開始，在講解的過程中會伴隨民謠輕唱和童玩體驗以及觸摸展品，解說結束後則是進行 DIY 馬賽克杯墊拼貼。這兩場的導覽員皆為同一位，因此導覽的內容並無太大的差異，但帶領 DIY 馬賽克杯墊拼貼為不同的人員，因此在不同的解說和帶領技巧下，也呈現出不同的效果。

## 陶博時光機活動觀察分析與建議

本研究以觀察法為主要研究方法，搭配參與者問卷調查。研究團隊以攝影及紙筆紀錄活動過程，觀察導覽人員與教育活動人員的引導技巧，並分析參與者的參與情形與互動，綜合四場次的觀察研究，以下將活動特色與研究建議條列說明。

### 一、善用陶博館文物特色且活動內容寓教於樂

這次陶博時光機以陶博館的典藏文物為特色，規劃參觀內容有「蛇窯」、「走向從前」及「阿嬤的灶腳」等主題，這些主題內容豐富，且具有彈性及變化，也能引發參與者的共鳴。例如：參與者

透過穿越「蛇窯」，來體驗直觀的身體感受，顯示陶博館能善用文物。而館外活動則以可攜式的展品「灶腳膠囊」及「童玩」為主。不論是在館內或館外活動，陶博館均設計解說、觸摸文物及動手做等活動，讓活動寓教於樂。如在館外進行活動時，導覽員在解說的同時，會傳遞童玩讓參與者把玩，並準備各種陶製食器，讓他們觸摸。動手觸摸陶藝作品的活動方式，搭配上活潑有趣的解說，讓參與者認識各種花紋典故，以及陶藝相關知識；而 DIY 拼貼磁磚活動也與陶博館的館藏主題相符合，發揮陶博館典藏內容與特質。



圖 1：導覽員為長者介紹常設展 資料來源：陶博館提供

### 二、活動時間適宜解說有趣並善用俚語拉近距離

陶博館考量參與者的體力，將「陶博時光機」活動長度規劃在 2 至 3 小時以內，活動時間不會太長，並且融合解說、觸摸及動手做等不同形式的活動，整體規劃很適合失智症長者參與，且負擔不會太重。此外，導覽員的解說善用台語及民間俚語等，能夠拉近與年長者的距離，並勾引相關回憶，這一點也是本活動非常具有特色的優點。例如，導覽員有時會模擬長輩過去在炊粿的情況，媽媽或丈夫等角色可能會說的話：「以前炊粿的時候不能亂講話，

如果粿炊不好，就會被大人罵死小孩嘍」<sup>3</sup>並且道出各類粿的吉祥意涵，讓談話變得有趣生動，解說過程中很能引起長輩們的關注與歡笑。

### 三、以女性經驗為主的阿嬤的灶腳

「阿嬤的灶腳」展品內容以廚房烹飪相關文物為主，導覽員也充分運用陶博館的典藏品進行提問、解說，適切地模擬參與者過去經驗中，不同角色之間的對話，而觸發參與者的「長期記憶」<sup>4</sup>。在四場教育活動中，女性參與者反應熱絡，原本沒有積極回應的阿嬤，也紛紛打開話匣子討論。然而，現場少數的男性參與者便顯得較沒有話題，幾乎沒有回應，甚至在打盹，由此可觀察導覽內容對於不同性別的參與者有不同的吸引力。楊志和（2013）談到高齡活動內容應傾聽與考量不同性別、教育程度與不願參加者的訴求，並做適度的回應與調整。因此本研究建議在「阿嬤的灶腳」導覽中，提問與互動需要再考量男性參與者的角色與經驗，提供兩性皆容易回答的問題，如：除了問「各位阿公阿



圖 2：失智長者參觀阿嬤的灶腳 資料來源：陶博館提供

嬤，你們用過灶嗎？」，也可以問：「有沒有吃過用灶煮出來的菜？味道有沒有跟瓦斯爐煮的不一樣？」、「你們最喜歡吃什麼菜？」等等問題，以兼顧性別經驗的差異。

### 四、提供更多元材質的陶藝觸摸經驗 並以失智症長者為回憶述說的主角

在導覽的過程中，導覽員邀請參與者觸摸陶藝作品，並透過觸覺來進行溝通，引導他們分享自己的「感受」，以促進參與者建立個人意義<sup>5</sup>，但是提問也要注意不宜過難，需要循序漸進。例如，10 月 24 日導覽員利用置物櫃上的陶瓷作品鼓勵參與者觸摸，讓他們感受陶瓷的質地，並告知大家「這是土做的！」讓參與者有想像的空間；接著才在一樓導覽時進一步給大家觸摸藍色小磁碟，並請他們摸摸看「有什麼感覺」，參與者可以很直接回答「滑滑的」。

然而，研究團隊建議觸摸的時間上不宜過短，而且數量的準備也需要考量該場次的人數。因為這四場參與者的失智症狀較輕微，研究團隊建議館方可以設計更多元的觸摸活動，例如參考萊斯特郡針對失智症長者開發的觸覺藝術活動（The Art of Touch），挑戰長者的認知與觸覺<sup>6</sup>。未來館方或許可以嘗試用陶瓷，製作在視覺上看起來較為輕、軟，或是會飄的物件，並透過提問激發好奇心和學習動機。整體而言，如要更進一步引發失智症長者的回憶與回應，研究團隊建議導覽員降低解說時間比例，並增加觸摸文物及分享回憶的時間，讓失智症長者成為活動中述說與回憶的主角。

3. 洪存正（2004）：台灣俗諺至今仍具有共鳴，其中有一大部分的俗諺與親子、夫妻關係有關，與年長者溝通時，如果可以藉由這些臺灣俗諺做起點，將更具說服力與親和力。  
4. 高富順（2008）認為高齡學習者短期記憶差，而長期記憶好。從長期記憶提取訊息，如能提供適當線索，可以獲得良好的效果。

5. 王靜枝等人（2011）認為若能了解患者喜好的五官感受，如：觸覺、味覺、影像及聲音，並藉此進行溝通，將有助於進入患者的內心世界。  
6. 陳佳利（2017）：觸摸藝術活動（The Art of Touch）透過諮詢藝術治療師及研究老年失智症的專家，邀請藝術家以不同材質設計創作可觸摸的藝術作品，以兩個觸碰桌（touch table）的方式展出，如：觸摸磁磚（touch tile）及織品系列。其中部分作品挑戰參與者的認知與觸覺，如：以玻璃材質做成的流水形式作品，或以堅硬的材質做成的軟毛作品。但萊斯特郡政府之學習、社區與身心健康服務部門主管 Brian Kennedy 表示這系列作品只適合早期及輕度的失智症患者，中重度的失智症患者因認知能力退化，難以學習新事物，因此觸摸這些物件會導致認知混淆。

## 五、簡易手作但互動較少的馬賽克磁磚拼貼 DIY

馬賽克磁磚拼貼活動內容簡單、有趣，也能讓參與者動手操作，但在活動中，不同引導方式也造成不同的效果。在 10 月 31 日的「仁安醫院居家護理」到館參觀的場次中，館員僅花費 1 分鐘的時間介紹活動步驟，且語氣平淡，長者的注意力並未集中在館員身上，而是眼前的馬賽克磁磚，以致於館員未能有效地與長者互動。但在 11 月 2 日「亞東紀念醫院—臺灣貴格會板城教會」館外服務場次時，引導者的介紹詳盡、有趣，並以簡單口訣「拼一拼、抹一抹、貼一貼、壓一壓」吸引參與者注意，並用有獎徵答方式與之互動，參與者反應明顯較為熱烈。整體來說，此課程內容雖簡單、易上手，卻缺乏與參與者更深入的互動。除了以活潑、親切的語氣、聲調介紹活動內容之外，研究團隊建議館方引導參與者觀看不同的馬賽克瓷磚顏色、形狀、組



圖 3：失智長者體驗馬賽克磁磚拼貼 資料來源：陶博館提供



圖 4：失智長者完成自己的作品 資料來源：陶博館提供

合，或是加入不同種類的拼貼磁磚，不僅能造成視覺的刺激，也能連結觸覺。但值得注意的是，鶯歌的陶瓷老街上也有很多類似的體驗活動，其材料、講解十分豐富，陶博館在進行此教育活動時，需思考在博物館內進行此活動的教育意涵為何，並融合陶博館特色，規劃出不同於坊間陶藝體驗或創作的教育活動；或許在活動後，可以留一小段時間與參與者互動，邀請他們分享自己的作品，藉此讓他們展現作品並表達自己的想法。

## 六、規劃人人都能充分參與之空間與動線安排

在空間與動線的安排上，陶博館考量參與者年事已高，所以規劃溫馨互動的空間與簡易的參觀動線。館外活動採取馬蹄形的方式圍坐，導覽員也會來回走動，盡量兼顧每位參與者的觀看角度，但觸摸展品卻經常由單一方向傳遞，致使部分參與者觸摸的展品與導覽內容無法銜接。建議未來可以輪流由不同方向的參與者開始，才不會使一些參與者跟不上解說的腳步或者被忽略。

在參觀動線上，也要注意是否人人都能參與。例如，10 月 31 日場次運用「模擬燒窯的空間」讓參與者想像當時燒窯的情形雖立意良好，但當天人數眾多且已經在導覽後半段，大家注意力較為分散；有三分之一的人並沒有跟上導覽員，而無法專注聆聽及參與導覽過程。研究團隊建議導覽員



圖 5：長者與家屬之大合照 資料來源：陶博館提供

可讓參與者輪流觀看後再統一解說，或是由其他博物館人員「主動」關心、引導或詢問參與者是否也想進去觀看，並給予協助。對比 10 月 31 日場次，10 月 24 日導覽員利用一樓展場的「蛇窯」讓長者共同穿越，並簡單提問與大家互動，更能達到互動的效果。除此之外，在導覽的內容上，除了日常生活陶器之外，10 月 24 日場次長者看見泥塑的神像時，紛紛指著神像說「這是土地公！」、「這是關公！」，在 10 月 31 日場次也有長者對著神像膜拜，由此可觀察出臺灣的年長者對於傳統民間信仰的熟悉程度，往後也可以考慮以此為主題，規劃延伸的相關活動。

## 問卷調查與分析

本研究除了觀察分析之外，也與陶博館共同設計問卷，並請館員協助發放問卷，以了解參與者的經驗與感受。考量到參與者的健康狀況，問卷設計內容不宜過多，並以簡易好答為原則。除此之外，為了瞭解陪伴者的經驗，也將問卷設計分為兩個版本，分別為失智症長者及陪伴者問卷，以下呈現並分析問卷調查結果。

### 一、失智症長者問卷調查結果

本次問卷調查四個場次的活動，共有 51 位失智症長者填寫問卷，女性 37 位，男性 14 位（見表 3），以女性參與者居多。參與的失智症長者年齡層分布在 50 歲至 81 歲以上，其中以 81 歲以上的參與者占多數，一共有 16 位，其次為 71 歲至 80 歲，共有 14 位（見表 4）。參與者大多數居住在新北市（49 位），其次則是臺北市（2 位）。

表 3：參與年長者性別百分比

	女性	男性
人數	37 位	14 位
百分比	72.55%	27.45%

表 4：參與年長者年齡層分布

年齡	50~60 歲	61~70 歲	71~80 歲	81 歲以上	未作答
人數	6 位	13 位	14 位	16 位	2 位

表 5：年長者曾經參觀陶博館次數百分比

	0 次	1~2 次	3 次以上
人數	16 位	20 位	15 位
百分比	31.37%	39.22%	29.41%

在活動收穫上，以「體驗陶藝（37 位）」、「回憶過去的生活經驗（33 位）」、「休閒娛樂（31 位）」為前三名，此調查結果符合觀察中的發現，顯示導覽員透過「觸摸陶器」而「引發回憶過去」的目標是成功的，參與的年長者也在過程中獲得休閒娛樂；至於學習新知，顯然不是失智症長者的參觀重點，這也說明未來規劃相關活動，知識性的解說比例可以降低。而陶博館的活動並沒有設計成員間互動討論或共同手作，因此和家庭與朋友互動選項的勾選最少（見表 6）。

表 6：參與年長者獲得收穫百分比

	體驗陶藝	回憶過去的生活經驗	休閒娛樂	學習新知	和家庭或朋友互動	其他
選擇次數	37 次	33 次	31 次	19 次	17 次	3 次
百分比	26.43%	23.57%	22.14%	13.57%	12.14%	2.14%

至於失智症年長者最喜歡的活動，依序是「DIY 課程」、「阿嬤的灶腳介紹」、「觸摸陶藝作品」，三者百分比差異不大。其中，以「DIY 課程」最受歡迎，推測這是因為此類課程可以動手操作，較有趣且拼貼磁磚簡易又美麗，讓參與者成就感高。而其次受歡迎的「阿嬤的灶腳介紹」，推測是因為參與者女性偏多（約 72%），對於女性角色從事家務的場域與用品較為熟悉，因此產生許多共鳴。而「觸摸陶藝作品」方面也受到喜愛，但在觀察過程中發現，若該場次的導覽員講述內容過多，導致觸摸時間縮短，或較少與年長者互動，年長者將會失去許多回憶經驗與表達的機會（見表 7）。

表 7: 參與年長者最喜歡的活動百分比

	觸摸陶藝作品	阿嬤的灶腳介紹	DIY 課程
選擇次數	21 次	24 次	26 次
百分比	29.58%	33.80%	36.61%

至於導覽的內容量、難易度、速度，以及 DIY 體驗的難易度，呈現如下：關於導覽的內容量，多數年長者覺得剛好，只有少數年長者覺得內容有點多或有點少（見表 8）。在導覽的難易度上，大部分年長者認為剛剛好，但有些年長者覺得很簡單或有點難（見表 9）。研究團隊參照比對觀察紀錄，發現 10 月 24 日導覽內容較為簡單、容易理解，因而當天沒有參與者表示困難；而 10 月 31 日、11 月 2 日及 11 月 10 日場次導覽員用詞都較難；在問卷此題上的填答後三場共有 5 位填答有點難。在導覽速度上，全數年長者認為剛剛好，沒有太快或太慢的情況。在 DIY 體驗課程的難易度上，大部分年長者認為適中，反應出博物館在內容難易程度規劃恰當（見表 10）。

表 8: 參與年長者回應「導覽內容是否太多」百分比

	剛好	有點多	有點少
人數	48 位	2 位	1 位
百分比	94.12%	3.92%	1.96%

表 9: 參與年長者回應「導覽內容是否太難」百分比

	剛剛好	很簡單	有點難
人數	38 位	8 位	5 位
百分比	74.51%	15.69%	9.80%

表 10: 參與年長者回應「DIY 體驗課程難度」百分比

	適中	簡單	太難
人數	36 位	13 位	2 位
百分比	70.59%	25.49%	3.92%

關於長者最懷念的物件，依序是：童玩、碗盤、櫥櫃、缸甕、其他（灶、馬賽克）、食物、神像（見表 11）。第一項到第四項皆與參與者童年時期以及年輕時期的回憶相關，尤其女性年長者對於廚房用品的印象深刻。Miles 等人（2013）研究發

現博物館舉辦的活動能引發回憶，且回憶細節多集中在童年及年輕時期，這也是學者認為的回憶高峰（reminiscence bump）。除了可以多運用回憶高峰時期的物件進行互動，研究團隊認為從「阿嬤的灶腳」可以延伸到過去用灶煮出的「食物」及飲食相關記憶，以涵蓋不同性別與經驗受訪者的記憶。

表 11: 參與年長者懷念的物件之百分比

	童玩	碗盤	櫥櫃	缸甕	食物	神像	其他
選擇次數	29 次	19 次	12 次	11 次	4 次	1 次	6 次
百分比	35.37%	23.17%	14.63%	13.41%	4.88%	1.22%	7.32%

## 二、陪伴者問卷調查結果

除了針對失智症參與者設計問卷外，也針對四場活動的陪伴者設計問卷，希望了解他們參與的感受與觀點。然而，因有幾位陪伴者需要協助失智症長者填寫問卷，且問卷是以家屬及機構陪伴的照護人員為主，因此最後回收的陪伴者問卷總計共有 30 份。其中共有 21 位女性、9 位男性（見表 12），年齡分布從 20 歲至 81 歲以上（見表 13），其中有不少年輕人。陪伴者的角色包含：家屬、機構人員、照護者以及志工（見表 14）。陪伴者大多居住在新北市（27 位），其次則為臺北市（3 位）。多達半數的陪伴者從未參觀陶博館，其次參觀次數 1 至 2 次的陪伴者有 8 位，3 次以上則為 7 位（見表 15）。從上述資料可以發現陪伴者的年齡層以及身份較為廣泛，在參觀經驗與興趣上，也可能有較大差異。

表 12: 參與陪伴者性別百分比

	女性	男性
人數	21 位	9 位
百分比	70%	30%

表 13: 參與陪伴者年齡分布

	20-30 歲	31-40 歲	41-50 歲	51-60 歲	61-70 歲	71-80 歲	81 歲以上
人數	10 位	2 位	4 位	4 位	7 位	1 位	2 位

表 14: 參與陪伴者之身分百分比

	家屬	機構工作人員	照護者	志工
人數	17 位	10 位	2 位	1 位
百分比	56.67%	33.33%	6.67%	3.33%

表 15: 參與陪伴者曾經參觀陶博館次數百分比

	0 次	1~2 次	3 次以上
人數	15 位	8 位	7 位
百分比	50%	26.67%	23.33%

詢問陪伴者對專為失智症長者規劃參觀活動及陶藝體驗的提問上，陪伴者的滿意度相當高，有 29 位表示非常滿意，僅有一位填寫還算滿意（見表 16）。而關於導覽解說行程的動線安排及解說上是否容易理解與參與，以及陶藝體驗課程內容設計是否適合長者參與項目，非常滿意均為 26 位，還算滿意有 4 位。（見表 17、表 18）

表 16: 「陶博館特別為長者開設專屬參觀活動及陶藝體驗，請問本次活動您是否感到滿意？」百分比

	非常滿意	還算滿意	普通	有點不滿意	非常不滿意
人數	29 位	1 位	0 位	0 位	0 位
百分比	96.67%	3.33%	0	0	0

表 17: 「本次導覽解說行程，動線安排及導覽解說是否容易理解與參與？」百分比

	非常滿意	還算滿意	普通	有點不滿意	非常不滿意
人數	26 位	4 位	0 位	0 位	0 位
百分比	86.67%	13.33%	0	0	0

表 18: 「本次提供之陶藝體驗課程，課程內容設計是否適合長者參與？」百分比

	非常滿意	還算滿意	普通	有點不滿意	非常不滿意
人數	26 位	4 位	0 位	0 位	0 位
百分比	86.67%	13.33%	0	0	0

而當問到「請問未來若提供專為長者辦理之活動，您是否願意參加？」有 29 位填寫「是」，僅有 1 位填寫「否」。填寫「是」的陪伴者中，其中只有一位填寫原因為「增進長者認知功能刺激」，該

陪伴者為機構人員；填寫「否」的陪伴者原因是「馬上忘記」，是由一位家屬（60 歲）所填寫，從此可延伸探討陪伴者的身份對於活動有不同期待。機構人員因為本身專業的緣故，認為重要的是參與者透過活動刺激認知，而非記得多少活動內容或知識，而少數家屬則顯然對於失智症長者的學習能力感到懷疑，認為他們隨即就會忘掉活動內容，也因此否定了參與活動的意義。

針對「您是否希望未來能針對家屬或照護者，提供專屬活動嗎？」，有 29 位勾選「是」，顯現出陪伴者也期待博物館能規畫專屬自己的活動，唯一回答「否」的填答者為之前表示不願意再參加博物館舉辦活動的家屬，因為不認同參與博物館活動對失智症長者的學習成效，連同也不想參加博物館為陪伴者舉辦的活動。

而當問到參加此項活動是否增加陪伴者的負擔或壓力，全部陪伴者回答均為否定的，顯示陶博館的安排令他們放心。而對於整體的活動內容，陪伴者認為「休閒娛樂」、「紓解壓力」、「學習新知」為最主要的活動收穫（見表 19），對比失智症長者所選擇的前三名（見表 6），可以發現陪伴者對於「體驗陶藝」、「回憶過去的生活經驗」感受較不深，呈現出陪伴者與失智症長者的需求差異。年輕的陪伴者較少回憶過往的生活經驗，然而長期照護的壓力下，對於休閒娛樂和紓解壓力有強烈需求。

表 19: 參與陪伴者回應「陪伴者今日的活動收穫」百分比

	休閒娛樂	紓解壓力	學習新知	回憶過去的生活經驗	體驗陶藝	和家庭與朋友互動	其他
選擇次數	20 次	19 次	18 次	16 次	14 次	7 次	0 次
百分比	21.27%	20.21%	19.15%	17.02%	14.89%	7.45%	0

## 結論與建議

本研究以問卷統計、觀察紀錄分析，來探討「陶博時光機」活動規劃、選擇導覽的物件、以及動線、空間位置的安排，對教育活動品質的影響，另外，每一場的教育活動成效，也因導覽員不同的引導方式，而有極大的差異。本研究發現失智症長者偏愛可以「動手操作」的活動，不管是觸摸陶藝作品、馬賽克拼貼 DIY、體驗童玩，都相較於單純的解說導覽更受到喜愛。其中，失智症長者最懷念的物件為「童玩」，許多失智症長者甚至比陪伴的年輕人更知道如何玩這些古老的玩具；因此，未來活動規劃可以鼓勵失智症長者在體驗時，主動教導旁邊不會玩的參與者，或協助導覽員示範玩法，以促進社交互動並培養自信心。

再者，觀察紀錄中發現臺灣的年長者普遍對與自身成長經驗相關的俗諺或具有象徵意涵的符號及禁忌，有良好的反應，甚至主動接續導覽員未說出口的話，但男性參與者對於廚房用品及陶器，則較不感興趣。未來，如何透過臺灣民間習俗元素，平衡並準備兩性都感到興趣的陶器或話題，以拉近與長者的距離，增進對活動內容的共鳴，進而讓失智症長者分享回憶與經驗，反轉以導覽員講解為中心的活動模式，也是博物館可以思考規劃的。

從陪伴者問卷也發現，絕大多數陪伴者肯定博物館規劃的活動，且認為可以帶給他們休閒娛樂與抒壓效果，他們也期待未來可以有專屬於陪伴者的活動。然而，極少數家屬認為博物館規劃的活動，對於失智症長者沒有學習效果，因而否定參與活動的意義。然而，針對失智症長者規畫的博物館活動，最重要的是參與過程，透過場域環境氛圍及與文物互動，促進認知功能、表達溝通與社交互動，讓參與者擁有愉快的休閒時光，而非記得多少知識內容或成果，未來博物館也要加強與陪伴者及家屬溝通此觀念。

以下針對研究觀察與問卷發現，綜合整理本次活動之優點及可以再加強之處，對於博物館未來規劃失智症長者參與活動，提出以下通則與建議：

### 一、導覽方式及內容

1. 盡量全程使用年長者熟悉的語言。若有少數人使用其他方言，需事先協調人力，或詢問機構可否協助。
2. 使用對年長者來說較為熟悉的俗諺或日常用語，若要使用具地方特色的俗諺，需要輔以圖片、照片、歌謠等方式，連接年長者日常生活經驗。
3. 可多運用年長者熟悉的童謠、童玩與之互動。
4. 可嘗試藉由泥塑神像鼓勵年長者分享個人的信仰經驗。
5. 可在年長者回答後多給予正向回饋。
6. 少一些知識性的講述，多一些互動。鼓勵年長者分享，透過簡單的封閉式問題或是非題來與之互動。
7. 注意一次只給年長者一個訊息，並隨時留意導覽音量及與年長者的視線交流，盡量讓所有年長者都可以參與導覽內容，避免有人看不到或聽不到。

### 二、人力安排及場地選擇

1. 在導覽過程中，大部份隨同館員只是擔任「拍照」的工作，建議在導覽員無法顧及與所有年長者互動時，可邀請其它協同者一同參與協助。
2. 位置安排上，盡量讓所有年長者看得到導覽員，且導覽員要注意與年長者的互動順序，盡量要有變化，避免部分參與的年長者總是最後才有機會與展品互動或觸摸物件。
3. 未來可以考慮提供陪伴者不同的活動，尤其是失智症長者在進行 DIY 時，導覽員可以安排陪伴者參觀特展或其他導覽活動。

本研究透過分析陶博館的「陶博時光機」活動內容及參與者經驗，提出初步的研究分析與建議，希望提供博物館未來規劃相關活動的參考。除了透過研究分析及反思以精進博物館館員與導覽人員的專業知能外，未來期待博物館持續邀請相關的專家，提供更全面且完整的訓練課程，如邀請懷舊療法專家分享以失智症長者為中心的相關課程，或者與其他博物館相互切磋經驗與心得，讓陶博館在失智症長者教育活動上，開創出獨具特色的活動內容，並為推動友善平權盡一份心力。

### 致謝：

本研究感謝新北市立鶯歌陶瓷博物館補助，以及國立臺北藝術大學博物館研究所蔡佩淇、吳玟潔及江岱軒三位同學協助活動觀察，讓研究得以順利完成，特此致謝！

## 參考文獻

- 王靜枝，胡嘉容，張文芸（2011）。與失智症患者之有效溝通策略與方法。護理雜誌，58(1)，85-90。
- 高富順（2008）。高齡教育學。台北：五南出版社。
- 高潔純（2004）。機構失智長者的問題行為。長期照護雜誌，8(2)，251-261。
- 陳佳利（2017）。在過去的時光中相遇——利物浦博物館高齡教育活動之研究。博物館學季刊，31(1)：5-25。
- 楊志和（2013）。活躍老化高齡者學習特質之研究。國立中正大學成人及繼續教育研究所博士論文，嘉義縣。
- 洪存正（2014年10月1日）。臺灣諺語中的老人。和信治癌中心醫院專題訪談。取自 <https://is.gd/1lVQKa>
- 葉怡廷（2017年8月）。失智症之醫療與日常照顧實作的接合（下）。STS 多重奏。取自 [http://stssonata.blogspot.com/2017/08/blog-post\\_1.html](http://stssonata.blogspot.com/2017/08/blog-post_1.html)
- 臺灣失智症協會（2017年3月）。失智症人口知多少。取自 [http://www.tada2002.org.tw/tada\\_know\\_02.html](http://www.tada2002.org.tw/tada_know_02.html)
- Miles, A.N., Fischer-Mogensen, L., Nielsn, N.H., Hermansen, S., & Berntsen, D. (2013). Turning Back the Hands of Times: Autobiographical Memories in Dementia Cued by a Museum Setting. Consciousness and Cognition, 22, 1074-1081.

# 飲食物語

## 陶瓷器皿與文化的日常

### 新北市立鶯歌陶瓷博物館典藏展示組

#### 前言

陶瓷是跟我們生活十分接近的藝術品項，特別在飲食部分，好看的食器時常引人食慾大動，更是賞心悅目的生活美學體現。藝術家與職人對當代飲食生活的藝術想像，也反映人生百態。從飲食著眼，食物首先引發感官的味覺享受，但並不終結於味覺，甚而兼及視覺，因而有了美感的需求，食物的選擇甚而也反映人們的心理、生理、自我概念、階級、信仰、價值觀。

「器味關係」溯源臺灣史前、原住民到近現代的食器製作，這些發展非線性的歷史進程，而是多線進行，原住民與漢人並存於同一時空。而有清一代以閩粵移民為主的臺灣社會，歷經日治時期，到1949年中國大陸大江南北移民匯聚島內，伴隨西風東漸，逐漸形塑當代飲食風貌，而菜市場正是如此融匯不同文化的所在。

「餐桌風景」體現人與環境，具象飲食的文化，從而顯示個人及其所屬文化的本質，同時作為傳達文化內各種社會性意義的識別記號，在此單元中，食與器所承載的不僅僅只是味覺感官享受，其中勾

動的甚而是各種風俗習慣、制度、思維、禮教、儀式，以及人類活動的不同面向。

「食器地圖」則穿梭於巷弄間勾勒出想像的器皿地圖，不同的街道氛圍營造的生活氣息，化為個人不同的美學主張；年輕的陶藝創作者帶著他們的風格作品出沒於大小市集；嶄露頭角的陶瓷設計品牌食器，躍上日常餐桌。

「文化辦桌」從餐桌上混搭食物與器皿，將不同文化共治一爐，人們在社群媒體經營粉絲，不僅要吃得好更要擺得好看，擺盤彰顯個人美學。在全球化時代跨國遷徙流動蔚為平常，透過換器計畫，拼組出生命記憶的變遷。而回到日常生活中，踏入菜市場上的每一選擇，皆可能關乎食物產銷背後的社會正義，環境正義與吃的美德，是終章亦是原點。

「飲食物語」是一場關乎飲食與器皿的使用歷史、人類學與美學意識的展覽，更是文化流動的再現，回歸原初對於環境與自然的關懷。

#### 器味關係

重視吃食的臺灣社會，有關吃的好這件事向來不乏關注，但是吃得美還是這些年來逐漸開始。日本美食家也是陶藝家北大路魯山人曾說：「食器是料理的衣裳。」美觀又實用的器皿讓人用來吃來分外舒服。食與器的關係放之於臺灣的歷史脈絡觀察，亦是多元文化的體現。漢人與原住民、日本、閩粵、中國大陸各地飲食，然後隨著全球化時代，無國界及混搭風格改寫了我們的飲食風尚，然而溯源之初在歲月中逐步踏入菜市場，我們的日常承載了過往的痕跡。

臺灣餐桌，除了因循時序更迭與風土各異而呈現出豐富的食物畫面，還有因地理、歷史、政治、貿易與民情風俗等因素影響，而產生風情殊異的各時期食器風景。



圖1：陶博館2019梅饗《大漢鍋》之餐桌風景。  
資料來源：陶博館提供

而瞭解臺灣地方生活的最好方法，就是逛菜市場。臺灣原住民是史前時代製陶技術的傳承人，但是到了歷史時代，漢人文化對原住民社會產生了巨大的衝擊，大部分原住民族群不再製陶。到了日治時代初期，只剩下阿美族、達悟族、布農族、鄒族等少數族群，還能夠自行製造傳統的陶器。

#### 餐桌風景

從過去注重吃飽穿暖到講求品質格調的當下社會，食物不單只是果腹，更是追求滿足味覺與視覺感官的雙重享受。食物的選擇也能反映出人的心理，當人們被桌上一盤盤的料理滿足味蕾，便開始進一步地走向精緻，進而昇華成一門藝術，映照出當代文化、美學態度與主張。

器皿製作不只是著重於可見的材質與實用功能，更可以是社會關係、生活空間與飲食美學等不可見之物的藝術實踐。而另一方面，如何吃得好用得美，透過葉怡蘭、毛森江、江振誠、Jin 和 Zoe、黃顯助與 Soac、嶺貴子、盧怡安等人的餐桌，一只畫工細膩、釉色飽滿的瓷盤，什麼時候最動人？一只素樸的陶碗，什麼時候最迷人？也提供觀者不同的解讀。



圖2：嶺貴子繽紛複雜的餐盤擺設起來協調雅緻。  
資料來源：陶博館提供



圖3：李國維2019《秋意》。資料來源：李國維老師提供

## 食器地圖

生活家韓良露曾描述永康街住著一批賺生活的人，是真正意義上將日子過得有意思的一群人。逐漸地，我們也在巷弄間，遊走於大市小集上，看到默默堅持落實「藝術生活化」的理念，致力於製作藝術性的器皿，或是推動使用手做器皿的生活態度，讓生活中平凡且微小的存在，就此擁有不平凡的意義。

巷遊於歷史殘影的大稻埕、茶味飄香的康青龍、陶之日常的鶯歌城，逛遊大市小集，在這些大



圖 4：葉怡蘭日用單品展現單純實用美。  
資料來源：陶博館提供



圖 5：不只菜色、更創作器皿的名廚－江振誠。 資料來源：陶博館提供

街小巷的聚落中，年輕陶藝創作者展現文化日常、生活之美的器皿。

他們轉化藝術創作的元素，融入於日常可見的器皿當中，製作成獨一無二的「生活陶」。

## 文化辦桌

曾經陶瓷器皿之美驚豔世人的認知，如今重新審視各種飲食器皿的可能性，除了器用之美，當中的文化流動也耐人尋味。

現今餐桌禮儀不再只是家中的長幼有序、賓主關係等等，透過用餐禮儀也可看出一個家庭的教育，餐桌禮儀在無意之間形成一種習慣，甚至成為一種公認標準。「我的時尚擺盤」邀請你來規劃屬於你的餐桌時尚擺盤；「實玩器畫—辦桌」以辦桌文化中的各種食器造形發想，透過各種造形的陶瓷物件結合轉盤餐桌，重現圓桌聚餐的情境，並邀請觀者入座參與互動。「換器計畫」探討人與器的情感連結及其背後的故事與精神，邀請想說故事的人帶一件有故事的食器與其他參與者交換。

陶博館也配合展覽舉辦了系列活動，於 5 月 4 日、5 月 5 日舉辦「大市小集·臺灣首創全陶瓷市集」，讓民眾一同參與這個夢想實踐的過程，使陶瓷器皿取代一次性的器皿，不只提升生活的品質與美學，也能夠藉此機會減少使用一次性的器皿，真實活出「無痕生活」，減輕大自然的負擔，回饋給孕育我們生長的土地。此次市集邀請 26 個陶瓷品牌與 4 個美食單位，兩天創造 40 萬以上的經濟效益。



圖 6：大市小集·臺灣首創全陶瓷市集，民眾參與踴躍。  
資料來源：陶博館提供

「食器地圖」另外一個子單元「巷遊於藝」，漫步在臺灣的特色巷弄中，彷彿可以窺視那個地方的生活樣貌及態度，也會發現每個巷弄都有獨特的氣息，以及無可取代的文化底蘊。配合展區



圖 7：陶瓷闖關護照，集滿貼紙就能免費換取褐呷碗（好吃碗）一只。 資料來源：陶博館提供

「巷遊於藝」，我們製作了「陶瓷闖關護照」，讓民眾不只可以走進博物館認識這些巷弄間的特色陶瓷小店，也可以走出博物館遊歷臺灣雙北特色巷弄，窺探他們獨特的型態以及生活樣貌，感受巷弄間不同的聲音與氣息。

展區「文化辦桌」有許多與民眾互動的教育推廣活動，其中「我的時尚擺盤」讓民眾回味小時候的辦家家酒，透過展場提供的餐具、配件及食物模型，搭配出自己獨特的風格與餐桌上的風景。「文化辦桌」也透過「換器計畫」探討人與器的情感連結及其背後的故事與精神，誘發心底真切的故事。伴隨著國際化與全球化的腳步加快，鑲嵌穿插於各地的料理中，哪些才是真正屬於我們心中的獨家記憶？以器盛食，美味呈現當下的滿足、創造憶想。



圖 8：換器計畫透過食器交換來探討人與器的情感連結  
資料來源：陶博館提供

「文化辦桌」的另一項計畫「陶博館餐桌計畫」則是探討在地餐桌（產地餐桌），串聯「土地、食物、人」三個不同元素，以「吃當地、吃當季」行動參與的過程，認識特有食材、烹煮調味的方法和了解、學習與體驗在地文化。臺灣各地都有「在地餐桌」，藉由不同元素組成設計出的各式主題，來觸動人心，讓參與者感動，進而對當地產生情感連結，真正達到行銷、推廣的目的。

簡言之，「在地餐桌」吃的是在地的食物、看的是在地的景色，體會的是在地累積已久的特殊人文風情。

而現代人由於生活型態的改變，加上飲食西化，原有的在地飲食方式如今也隨之改變。追求美味、便宜、快速的食物，卻很少去思考吞下去的每一口食物從何而來？如何烹調？而習以為常的生活風俗、宗教信仰、飲食習慣等都是歷經多年傳承延續而成的，亦是造就地區性的不同氛圍、特色之重要條件。

然而，隨時間的推移、環境的變遷，形塑地區特色的條件正逐漸淡化、消失。透過在地餐桌的實踐，讓更多人認識家鄉的美好，也讓外地人了解當地的特色及生活樣貌，進而達到認同在地、推廣在地之目的。更期盼在過程中使人親近自然，親眼看看土地生產的農作物及食材的原始樣貌，思考食物本身應有的價值與意義。最終，回歸到本我的自省，重新思考自身的定位，在這多元的文化背景中，欣賞自己與尊重他人的獨特性，認同、保存與傳承文化，回歸原初對環境與自然的關懷。



圖9：陶博館餐桌計畫，推廣「吃當地、吃當季」。  
資料來源：陶博館提供

「飲食物語 — 陶瓷器皿與文化的日常」透過展場互動設計與教育推廣活動，將我們與飲食、器皿連結在一起，並把日用陶瓷帶到我們的生活及文化當中，使陶瓷器皿與我們的日常生活更加親近。



## 2019 甕藏春之梅

鶯歌陶瓷博物館教育推廣組

張詠富

### 前言

陶博館「甕藏春之梅—醃脆梅活動」今年是第18年舉辦，多年來累積的口碑和知名度，讓我們每年努力創新並精進服務品質，本年度設計款梅甕《大漢鍋》，融入了鶯歌地景意象，採用直火加熱的材質，讓梅甕增加更多實用性。今年並採用創新的行銷方式，除舉辦記者會外，更結合臉書粉絲專頁直播、拍攝宣傳影片，盼能帶給參與民眾不同的醃脆梅體驗。

關於甕藏春之梅最重要的兩個角色「甕」與「梅」，其中梅子是多年不變的元素，而「甕」則被賦予年年創新的使命。身為臺灣專業陶瓷博物館，在梅甕的開發上，我們經過多次嚴謹的討論與設計，設計理念中必須兼顧創意、文化深度、實用性、成本與在地產業的合作，在反覆的嘗試下，我們設計出本年度梅甕《大漢鍋》。

往年參與醃脆梅民眾的回饋中，本館得到許多寶貴意見，希望梅甕能兼具實用性、並能直火加熱，於是我們確立陶鍋為今年梅甕的形式，基於「甕」的本質，我們在提把造型上花了不少心思，最後確定為向上提把，便於置放於電鍋；甕蓋則是承接去年梅甕「青鶯樂」的鶯歌石意象，採用地景觀，以曾經運轉整個流域居民生計的「大漢溪」水波紋為主要構圖，蓋鈕則做成傳統甕形，敘述早年大漢溪河運興盛的時代，鶯歌地區陶瓷產品藉由大漢溪運往各處的故事。並結合

鶯歌在地陶鍋專業廠商協助製作，讓今年度梅甕「大漢鍋」順利誕生。



圖1：陶博館2019年度設計款梅甕《大漢鍋》。  
資料來源：陶博館提供

今年也考量到民眾常詢問醃脆梅的步驟及注意事項，特別製作醃脆梅流程的說明影片，內容策畫

與上鏡操作全由本館團隊完成，廠商僅協助拍攝剪輯，也讓本館同仁在製作過程中更瞭解活動內涵，自影片放上本館臉書粉絲專頁後，1 個半月即達到 33 萬人次觀看的佳績，除了服務對醃脆梅有興趣之民眾，同時達到很好的宣傳效果。

醃脆梅的行銷層面，宣傳初期推出拍攝 30 秒之宣傳影片，由本館 8 位同仁及家眷擔任演員與工



圖 3：30 秒廣告影片與 3 次直播。資料來源：陶博館提供

作人員，拍攝 30 秒宣傳影片；並藉由大漢鍋烹飪的多元性能，以 3 種加熱方式，包含電鍋、烤箱、瓦斯爐，由同仁現場直播實際烹煮菜餚，獲得民眾的熱烈回饋。其中內容腳本、料理的規劃、拍攝與播放技術、節目上鏡主持，皆經過多次嘗試及練習，盼能呈現大漢鍋的實用性及多元性。本次的行銷規劃，加入新媒體的潮流，對於團隊的凝聚力與能力，著為難得的經驗。



圖 2：梅甕宣傳照。資料來源：陶博館提供

今年我們特別推出社會福利回饋方案，只要民眾報名每滿 50 甕就免費提供 1 甕讓社福團體來體驗醃脆梅，並邀請侯友宜市長與社福團體一同享受醃脆梅樂趣。醃脆梅系列活動自 3 月初舉辦記者會、3 月底活動造勢、活動中期到尾聲的臉書直播宣傳，綿密且富有活力的波段行銷作為，將 2019 甕藏春之梅活動的行銷規劃樹立了良好典範。



圖 4：3/31 侯市長與民眾共享醃梅趣。資料來源：陶博館提供

此外，我們搭配醃脆梅活動，於週末辦理市集活動，其中包含「親子共玩」市集，邀請新北市玩具銀行及桌遊童書、手作童玩、親職教育等商家，讓來館的家庭族群有個親子同樂的週末；「春日美食」市集，邀請臺灣各地小農及生鮮廠商等攤商，並以梅子與陶鍋為主要題材，辦理廚師秀活動，讓梅子也能入菜；「多元文化美食」市集，邀請育成基金會的庇護工場及原住民、新住民、土耳其等各種不同文化美食攤商辦理市集，讓民眾體驗不同的飲食文化。最後一個週末，則是本館年度展覽「飲食物語—陶瓷與文化的日常」，首創全陶瓷市集「大市小集」，由專業的陶瓷廠商及陶藝家，透過市集的攤位與民眾實際交流，創造銷售佳績。



圖 5：親子共玩市集，親子同樂的時光。資料來源：陶博館提供

成果方面，雖因今年天候關係梅子生長情形不佳，參與人次卻是歷年來最高，一共有 7,675 人次參加，較去年成長 32%，成果斐然，是梅甕實用性與行銷宣傳互相輝映下的成果。

表 1：行銷效益。

類型	內容	效益
媒體行銷	3/4 記者會，以廚師秀型態辦理，利用陶鍋特性製作料理請記者品嚐。	中國時報、聯合報、自由時報... 等 16 家媒體報導。
	3/31 邀請侯市長參加醃脆梅公益回饋場。結合樹鶯社福中心招待 40 位具福利身分民眾與侯市長同場醃梅。	平面及電子媒體報導。
社群網站	3/20 粉專上架 30 秒宣傳影片，搭配抽獎活動	4 萬 169 次觀看，觸及 6 萬 4,232 人。
	3/19 直播「電鍋篇」	觸及 6,388 人。
	3/26 直播「瓦斯爐篇」	觸及 4,935 人。
	4/23 直播「烤箱篇」	觸及 6,577 人。
	4/19 醃脆梅流程影片上架，	34 萬 2,930 次觀看。觸及 71 萬 4,430 人。
其他	臺北捷運大廳 2 ~ 4 月燈箱、月臺電視 30 秒宣傳影片。	
	市府市民廣場電視牆、大廳電子看版、電梯電視，指紋機、官網。新北市藝遊 3、4 月專欄、鶯歌老街燈箱等。	

備註：觀看次數及觸及人數統計至 108 年 6 月 4 日止。

表 2：參加活動人數比較表

年分	107	108	比較
總人次	5,792	約 7,675	增加近 2,000 成長 32.5%
每場平均人次	48.7 (119 場)	67.9 (113 場)	成長 39.4%
梅甕回娘家	436 佔 7.5%	399 佔 5.2%	舊甕回娘家比例下降，表示新梅甕吸引力提高

從去年到今年，梅甕設計以「三鶯地景」加上「實用功能」為主軸，已譜出二部曲，充分納入環境教育的理念，期許來年，能創造第三部曲，構成完整的起承轉合。希望透過梅甕設計，滿足大眾實用需求外，還能傳達鶯歌地方傳統文化內涵。更進一步，希望活動能吸引更多遊客造訪，為南投農業與鶯歌陶瓷業創造產值。肩負這麼多任務，我們會持續努力，帶給民眾更多創新體驗，深化博物館價值。

## 陶博館館刊 徵稿辦法

### 壹、主旨：

為促進臺灣陶瓷、博物館學與鶯歌地方學相關領域之交流研究，本刊長期徵求具原創性及評論性之學術論著或相關實務經驗交流、媒材與技法研究或藝術評論、專題報導、地方學研究等文章，歡迎各界踴躍投稿。

### 貳、徵件對象：

關注相關領域之學生、教師、學者、一般社會人士及本館研究人員。

### 參、相關規定：

一、本刊對外徵求稿件，凡未曾刊載於其他刊物者皆歡迎投稿，所有稿件皆由相關領域之學者或專業人士審查，通過始予刊登。

二、來稿請使用電腦打字，格式請參考體例格式說明，並請提供 doc、docx 或其他 Microsoft Word 可編輯格式之定稿電子檔。

三、本刊來稿字數以 3000 至 15000 字為原則，圖片張數不限（jpg 圖檔），請附 150 字以內作者簡介及 300 字以內中文摘要（含關鍵字）。

四、來稿如需退稿者，請於來稿時註明，否則一律不予退稿。

五、稿件一經刊出，將依據「中央政府各機關學校出

席費及稿費支給要點」給付稿費。（中文每字 1.02 元）

六、來稿請註明真實姓名、通訊地址、電話、電子信箱、服務機關及職稱，以便聯繫。

七、本館有權以紙本、光碟、網路、電子檔案等形式發行刊物內容與稿件全文。

八、請於 108 年 9 月 30 日前將稿件電子檔光碟或隨身碟郵寄至：23942 新北市鶯歌區文化路 200 號 新北市立鶯歌陶瓷博物館 行銷企劃組收（陶博館館刊投稿），或 e-mail 至 ntpc60508@ntpc.gov.tw 電子信箱。

### 肆、體例格式說明

一、來稿字體請用細明體或新細明體，內文 12 級字，1.25 行距，橫式排列，由左至右，左右對齊，並註明頁碼。

二、參考書目與註腳標示順序：

（一）書籍：作者，書名，版別，出版地：出版社，出版年，頁數。例如：

謝東山，〈臺灣現代陶藝發展史〉，初版，新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2002，頁 124。

Frank and Janet Hamer. The Potter's Dictionary of Materials and Techniques (4th ed.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, p. 123.

（二）期刊：作者，〈論文篇名〉，《期刊名》，卷期（出版年）：頁數。

王怡文，〈常民之美——鶯歌的碗盤展覽〉，《藝術家》，331 期（2002 年 12 月）：頁 375-377。

Memeth, Susan. "Layer upon Layer." *Ceramics Review* (June 2003) : p. 38-41.

（三）中文翻譯書：原作者著，譯者名譯，《書名》，版別，出版地：出版社，出版年，頁數。例如：蘇立文著，曾培、王寶連譯，《中國藝術史》，初版，臺北：南天書局，1985，頁 124。

三、同一章節之註腳如有相同者，如註 2 與註 8 同，則註 8 寫成「同註 2」。

四、註腳的標示隨頁註於頁下，如深邃的靈動。

五、引文：直引原文時，短文直接引入內文，並加引號；若引文較長則另行抄錄，前後各空一行，字體為標楷，並每行前後縮排，引文請對照原典之正誤。

六、圖表說明標示：圖說置於圖下方，對齊文章左緣，並標示圖號。表說放在表上方，並標示表號，對齊文章左緣。

七、年代的標示：紀年以西元為主，民國以前不論中國或日本紀年皆加註西元，如清光緒 21 年（1895），民國紀年則直接換算成西元紀年。

八、標點符號請用全形，數字及英文請用半形。

九、章節符號使用：壹、一、（一）、1、（1）

十、分段：每段第一行第一個字縮排。

十一、正文中書刊名及篇名標點符號說明：

「」用於第一引號，徵引專門詞彙等。

『』用於第二引號。

〈〉用於單篇論文或某章節。

《》用於書名、刊物名稱。