

New Taipei City
Yingge Ceramics Museum

2020

Journal 03

陶博館 館刊

本期
專題

彩繪 陶瓷

目錄

03 館長的話

本期專題：彩繪

04 關於「亞熱帶花園」陶博 × 故宮聯合彩繪陶瓷特展
撰文 | 吳念凡

12 不只是彩繪 - 陶博館陶瓷彩飾藏品探祕
撰文 | 蘇世德

20 「赤繪」技法教學
撰文 | 林發權

陶瓷天地：陶瓷業 × 陶藝家 專訪

24 淬煉·精彩 — 臺華窯的釉彩開發與推廣
撰文 | 莊秀玲

研究專文

36 與社區共好 淺談博物館的在地連結
撰文 | 許禎庭

44 淺談參與式預算 — 以新北市立鶯歌陶瓷博物館為例
撰文 | 許千雅

陶博大小事

56 駐村藝術家活動側寫 — 一萬件禮物
撰文 | 朱孝澄

60 綜觀當代陶藝雙年展現況—淺談臺灣國際陶藝雙年展發展策略
2020 臺灣國際陶藝雙年展評審會後座談會
撰文 | 林佳蓉

64 甕藏春之梅 19 年 鶯歌三部曲
撰文 | 張詠富

68 《鶯歌陶瓷史》— 出版品介紹
撰文 | 蘇世德



館長的話

當前因疫情影響著世界各地博物館，無論大小博物館，許多博物館人都在思考，在此刻要如何與觀眾更廣泛的聯繫與交流。

今年是鶯歌陶瓷博物館成立 20 週年，《甕藏春之梅》活動配合防疫政策，由實體轉為線上辦理，並推出本館自行開發的紀念梅甕《鶯歌 Bowl》，象徵陶博館多年來受到各界協助與愛護，深切表達感謝之意。

年初，本館邀集國內外評審，進行 2020 臺灣國際陶藝雙年展決審，與評審們實地交流討論未來辦理雙年展的願景與期許，期盼能讓更多優秀的臺灣陶藝家投入當代陶藝創作外，能與全球陶藝界產生多向度的文化交流。

籌備已久的《亞熱帶花園：彩繪陶瓷展》終於在 5 月跟大家見面，展出自 18 世紀至今彩繪陶瓷的源遠流長，更結合國立故宮博物院之彩繪主題科技

互動展品及國立歷史博物館提供從新石器時代至漢代、唐代、宋金、元、明、清等陶瓷典藏品共同參展，並邀集鶯歌陶瓷品牌共同展出，帶您一覽彩繪陶瓷風華。

面對防疫，觀眾取消來博物館參觀，因此我們主動走入社區及學校服務，另外我們也將展覽轉化為線上，使民眾從網路上也能隨時隨地欣賞精彩的展覽，我們希望在這波疫情下，研究新媒體帶給博物館新的體驗方式，及如何與民眾互動並提供有趣的學習資源。

館長

吳秀慈

關於

亞 熱 帶 花 園

陶博 × 故宮 聯合彩繪陶瓷特展

新北市立鶯歌陶瓷博物館 典藏展示組 / 吳念凡

2020年，陶博館成立20週年，鶯歌製陶史自清嘉慶九年迄今邁入215年。我們身處於北緯23.5度的亞熱帶臺灣，多變氣候所帶來的獨特地景、動植物十分多樣。本展覽以「亞熱帶花園」為主題，順著歷史的脈絡，展出彩繪著福爾摩沙珍貴獨特動植物的陶瓷作品，讓觀眾隨著奇花異獸來欣賞屬於這個時代的彩繪陶瓷。

提到彩繪陶瓷，腦子裡往往首先浮現的是明朝成化的鬥彩，清朝康熙、雍正、乾隆年間的華麗粉彩、琺瑯彩等，或是18世紀以來法國賽弗爾、德國麥森、俄羅斯皇家，日本薩摩燒、九谷燒、伊萬里等，這些透過妝點著各式花卉、植物、昆蟲或動物的皇室御用等級精品，除了可以一窺皇族的品味，也能藉著觀察這些藝術品的彩繪圖紋，推論他們所屬的時代、氣候帶、地理位置，甚至國際貿易軌跡的內涵。

本展覽展品超過440餘組作品，展示內容包括彩繪陶瓷的起源、18世紀彩繪盛行的精品、1970年代起鶯歌外銷貿易彩瓷風華、1980年代起書畫藝術家參與彩繪產業的案例、當前鶯歌彩繪產業光彩，以及現代藝術家自由運用各種彩繪技法醞釀而成的彩繪陶瓷作品。

陶博館很榮幸能與國立故宮博物院共同擔任主辦單位，展出4件由故宮策劃的彩繪主題科技互動新媒體展品，賦予更具互動性、趣味性的展示，讓人人皆能投入其中學習。而協辦單位國立歷史博物館，提供18件從新石器時代至漢代、唐代、宋金、元、明、清等陶瓷典藏品共同參展，讓觀眾一次飽覽每個朝代經典彩繪。在古彩瓷展區當中，還有私人藏家提供華麗的歐美博物館典藏等級精品，和繪工極為細緻的日本彩繪代表性文物，讓臺灣的觀眾們來到鶯歌便能一飽眼福。

文獻探討

彩繪陶瓷，若以表面裝飾的方式做最粗略的分類，可分為釉上彩或釉下彩。前輩陶藝家劉良佑教授於《陶藝學》曾提到，「所謂釉上彩或釉下彩，都是將金屬氧化物著色劑，與適當的熔劑調合後，使色料在燒成的過程中，能牢牢的黏結在坯面或底釉上，以形成裝飾的作用。所以無論是釉上彩或釉下彩的熔劑，基本上都是一種釉料。它們的不同，只是燒成溫度上的不同。」另

外，釉藥專家薛瑞芳則在《釉藥學》提及，「釉上彩飾的低溫色料是由顏料及熔劑組成，燒成的溫度約在 700 ~ 850°C 之間，因為熔劑的滲透能力，燒成後將色料一起滲進稍微軟化的釉層中。」

表 1：釉上彩和釉下彩簡表，筆者彙整。

| No. | 類型 | 彩繪表現形式 |
|-----|-------------|---------------------|
| 1. | 釉上彩 | 粉彩、琺瑯彩、交趾陶、赤繪、金彩等 |
| 2. | 釉下彩 | 青花、釉裡紅、化妝土、釉彩畫、結晶釉等 |
| 3. | 釉上釉下混用（綜合彩） | 鬥彩 |

表 2：彩繪陶瓷常用的 11 個詞彙中、日、英文對照表，筆者彙整

| No. | 中文 | 日文 | English |
|-----|-------|-----------------------|---|
| 1. | 彩繪 | 色繪（いるえ） | Painted porcelain, ceramics painting |
| 2. | 釉上彩 | 上繪 | Overglaze, Overglaze decoration, overglaze enamels |
| 3. | 釉下彩 | 下繪 | Underglaze |
| 4. | 青花 | 染付（そめつけ）、 吳須手（ごすで） | Underglaze blue, blue-and-white |
| 5. | 伊萬里燒 | 伊萬里燒（いまりやき） | Imari-yaki, Imari ware |
| 6. | 九谷燒 | 九谷燒（くたにやき） | Kutani-yaki, Kutani ware |
| 7. | 薩摩燒 | 薩摩燒（さつまやき） | Satsuma-yaki, Satsuma ware |
| 8. | 紅彩、礬紅 | 赤繪（あかえ） | overglaze red decoration |
| 9. | 描金 | 金攔手（きんらんで） | Kinrande, Gilt decorated, gold brocade |
| 10. | 鬥彩 | 染錦 | 1. Doucai 2. contrasted colours using underglaze blue and overglaze enamels 3. Porcelain in contrasting colours |
| 11. | 五彩 | 錦手（にしきで） | 1. Wucai 2. Five colours 3. Porcelain in Polychrome |

至於粉彩、洋彩，和琺瑯彩三者之間的區別，國立故宮博物院器物處前研究員廖寶秀於《華麗彩瓷—乾隆洋彩》指出，「洋彩」一詞最早出現於雍正 13 年（1735 年）由督陶官唐英所撰寫的〈陶務敘略碑記〉中，且後續於養心殿《造辦處各作成做活計清檔》、《琺瑯玻璃宜興磁胎陳設檔案》，以及《故宮物品點查報告》等資料中皆有一致性標示。而「粉彩」一詞則直到民國 14 年（1925 年）故宮博物院成立後，清室善後委員會盤點文物時才定名其中幾件文物為「粉彩」，並於 1935 年期間，因故宮文物前往英國倫敦威靈頓宮展出，才將原稱洋彩的文物全數改稱為「粉彩」。由上述可知，且廖寶秀總結，「對清宮而言根本沒有乾隆『粉彩』器物，所有者應稱為『洋彩』。」

另外，廖也提及康熙時代除了瓷胎畫琺瑯，也有宜興紫胎畫琺瑯，這裡的紫胎是紫砂壺。雍正 6 年宮廷琺瑯作坊，成功研發出琺瑯彩繪顏料，正因為色彩增加，繪畫的題材也更加豐富。

表 3：琺瑯彩與洋彩區分表，資料來源：《華麗彩瓷—乾隆洋彩》，筆者整理。

| 磁胎畫琺瑯（簡稱：琺瑯彩） | | 磁胎洋彩（民國後稱為粉彩） |
|---------------|------------------------------------|---------------------------------------|
| 繪畫方式 | 傳統宮廷畫法及紋飾 | 西洋畫風及邊飾為主 |
| 產出地點 | 「琺瑯作」御器作坊 | 景德鎮御窯廠 |
| 成對紋飾畫風 | 略不同或完全不同 | 相同 |
| 詩文、章印 | 摘錄隋、唐、宋、明人詩句， 「乾隆年製」釉上仿宋楷，釉下楷款。 | 乾隆詩文，「大清乾隆年製」為多， 少數為「乾隆年製」釉下及釉上篆款。 |

然而，上述區分琺瑯彩和洋彩的辦法，僅以畫面內容和印記來討論，有關兩者材質上的差異並未論及。

若提到臺灣以高溫色釉彩繪運用的開端，也許可以追溯至資深陶藝家王修功的釉下彩。在作家廖櫻華所彙整的〈釉彩幻千寫意天成—談「第 2 屆新北市陶藝獎」成就獎得主王修功〉專文當中，提及 1958 年王修功在「中華藝術陶瓷公司」試驗創新的基本釉彩，作為「克服以往『釉上彩』裝飾花紋易磨損的缺點，將低溫三次燒成的釉上彩，改以 1200°C 高溫一次燒成。」此處的高溫多彩釉，亦被稱做新三彩或新五彩。

現代高溫釉下彩的出現，則與進口色料息息相關。曾任本館典藏組組長林慧貞於〈臺灣彩繪陶瓷分期及繪畫表現初探〉，也提及鶯歌在 1953 年開始出現粉紅彩搭配青花的彩繪碗盤，「自從粉紅色料出現之後，其餘色料的進口就多了起來，業者可以挑選的色彩很豐富，使得碗盤的色彩在短短兩三年之間起了很大的變化。」這裡所提及的粉紅彩，即是後來稱為胭脂紅的釉色。在此亦點出進口色料開始出現於陶瓷產業運用的開端，連帶後續鶯歌開始大量生產磁磚時，也是應用的進口色料以高溫燒製而成，而這樣的高溫色彩也同樣在 1980 年代開始被運用在釉下彩繪的使用。

如同由徐氏基金會編輯部彙整的《現代陶瓷的彩飾技法》當中也提到，耐高溫且呈色穩定的現代顏料從 19 世紀後半到 20 世紀以來，已陸續出現。徐氏基金會並將顏料的發色情況分為以下三種：

1. 顏料熔入釉中而發色，
2. 顏料以其本身極其微細的膠質粒子來發色，
3. 滲入了無色結晶的構造內而發色。

到了 21 世紀，陶藝創作與彩繪的相關連性又更加複雜且難以區分。若要論及有關現代陶藝和彩繪之間的依附性，景德鎮陶瓷職工大學張學文教授在《陶瓷綜合彩》指出，「陶藝家既是『原創意』的策劃者，同時又是實施『原創意』的至作者，創作與製作合一，…而綜合彩則往往講求『隨類賦彩』、『因型佈飾』，更多的是一種有意識、有制約的創作活動。」

正因為 21 世紀各類彩繪陶瓷原料，在經驗豐富的藝術家運用下，大致都已經能穩定呈色。在本次特展中，各個藝術家們得以將他們各自代表性的風格，巧妙地運用彩繪技術融入他們想表現的意境裡。

展覽介紹

為了讓一般觀眾和陶瓷愛好者們，能一次全面性的認識各類彩繪陶瓷型態，筆者在策展過程中便試著

將各朝代的彩繪類型，以及代表性的紋樣，都採樣展出。這次彩繪展順應著陶博館的3樓特展室，規劃出4種脈絡：

（一）時光機記憶（304 展廳）：

人類將繪畫的技術運用在陶器上，目前可追溯至 5000 多年前新石器時代的彩陶文化，我們從史博館和陶博館的典藏文物當中，採樣到幾件具有花卉紋樣或花園場景的作品，彼此之間差距了幾百年甚至上千年的時空，陶瓷技術延續的脈絡仍有跡可尋。正如國立臺灣藝術大學視覺傳達設計學系專任教授葉劉天增曾於《中國紋飾研究》中，將新石器時代彩陶的紋樣主題分為人物、動物、植物、抽象幾何，以及特別符號等 5 大類。葉劉天增敘述道，「從圖像學的觀點來看，一切的裝飾紋樣都是具有象徵的。」而器物上的紋樣，「正是反應原始人類生活的型態與思維的方式。」

展場中也同時展示著彩繪陶瓷興盛的 18 世紀中國、日本和歐洲各國的經典彩瓷，有各種紋樣或技法，可以作為學習和比對之用。譬如清代少見，且容易與粉彩混淆的瓷胎琺瑯彩，在法國賽弗爾、德國麥森和英國大約同時期的皇室御用器皿上，反而已有發展出獨特的色釉底琺瑯畫，能明確展現出琺瑯釉透光堆疊或色彩豔麗的特性。

又例如在日本古彩繪作品當中，除了繪製東方常見的龍、鳳，和歲寒三友圖之外，在 18 世紀日本貴族使用的瓷器上，竟然也會出現司馬光和文彥博的故事。其他還有許多特色，包括各地金彩的色澤，釉彩的色相，紋樣的裝飾細節等，都值得細細比對及品味。



▲ 圖 1 304 展廳：呈現經典古彩繪樣貌



▲ 圖 1 304 展廳：呈現經典古彩繪樣貌

（二）揚帆渡海（由 304 展廳前往 303 展廳的走道）：

這個小小的走道代表著從繁華的彩繪時代，進入 20 世紀的戰後臺灣。象徵從清朝末年中國大陸沿海民窯，進入到光復初期截然不同的臺灣民窯風格。這裡有魚有蝦、有亞熱帶風情的椰子樹、小船和小屋，以及荷花池。還有 1970 年代鶯歌市拿陶瓷、存仁堂與林窯等，所出產的仿古粉彩、鬥彩、伊萬里或薩摩燒風格的外銷藝術陶瓷器。



▲ 圖 2 304 展廳前往 303 展廳的走道

（三）彩光閃閃（303 展廳）：

第二間展廳以鶯歌的彩繪陶瓷產業為主，這裡延續 1970 年代起鶯歌仿古彩繪的發展，50 年來時代的更替，技術的轉變，以及市場導向的工藝創作新品和皆羅列於此，展現鶯歌的陶瓷產業鍊至今仍然存在著能客製化拉坯、燒窯、描繪金彩、貼花等各項專業工序的廠商。譬如林發權便找到能拉坯和高溫窯燒的廠商，訂製特定造型後，便能精準的繪製出複刻版的慈禧太后御用大雅齋粉彩果盒；又或是吳郎則會與擅長高溫釉色燒成的陶藝家合作，選定影青、柴燒和結晶釉等釉色在其上創作。例如他在柴燒的自然褐色火痕上，會巧妙繪製出跳躍的麻雀

與銀杏。或也能將結晶釉的晶花，幻化為水底的氣泡般，讓栩栩如生的金魚自在遊蕩。

鶯歌目前大多數的彩繪陶瓷，都是以釉下彩為主。包括張美雲、劉武，及臺華窯藝術家等使用的高溫釉下彩，均是採用進口色料搭配熔塊調配而成的脈絡。

正如第二間展廳的後半區所羅列油畫、水墨、書畫等各類翹楚的藝術家的彩繪陶瓷作品，便一律都是以高溫釉下彩繪製。例如陳景容、鄭善禧、洪仲毅、郭博州、高義煌等人，都是長期投注於此類創作有成，他們從 1980 年代開始與包括瓷揚窯、中華藝術陶瓷公司，或臺華窯等陶瓷產業技術合作。



▲ 圖 3 303 展廳：呈現鶯歌彩繪產業現況，圖上為彩繪工作室，圖下為藝術家參與彩繪產業案例。

（四）亞熱帶花園（302 展廳至 301 展廳）：

第三和第四間展廳則是進入繁花盛開的景致，展現近 40 年來臺灣藝術家運用陶瓷媒材的彩繪表現，從當代陶藝前輩開疆闢土的材質嘗試，譬如陳

煥堂的釉彩畫，以兼具抽象和立體派的畫風，細膩的敘述身邊發生的溫馨事件，還有對天地萬物的感念；孫超的釉彩陶版畫，以包含結晶的釉色巧妙呈現澎湃浪漫的櫻花，還有莊嚴肅穆的老梅。資深陶藝家姚克宏曾於《第 2 屆新北市陶藝獎陶藝成就獎》當中提及陶版畫的困難之處，「釉藥的顯色必須在入窯燒成後才得以實際顯色，在噴畫過程中幾乎是憑空臆想下進行…釉的混色不是一般繪畫顏料的三原色配色法則，甚至相同的二釉色重疊的先後關係也會導致截然不同的效果。」

范振金的釉彩陶版畫，則以半具象的畫風，畫出熟悉的故鄉景致和花鳥，近年也開始以抽象的畫面呈現心中最美好的風景。范振金在〈我的三度空間 3D 釉彩畫〉中提到，「傳統彩繪是將色料彩繪和透明釉分層分開的，而我的『三度空間釉彩』是完全用釉來彩繪，即釉與彩繪是一體的，所有圖案就在 1.5 公釐釉中呈現出來。」范老師的釉色彩繪，同時運用了包括光面，霧面，冰裂，結晶等各種質感的釉色，藉此呈現千變萬化的樣貌。

還有邱煥堂的陶塑與釉下彩，在這次展出的作品囊括了 1970 年代的灰釉系列風景和花卉，1999 年關心現在和未來社會及環境議題的畫作，以及他的最新臺灣海濱風光寫生記錄。邱煥堂教授於《陶藝講堂》曾提及，「如果把釉下彩的效果比擬水彩畫，則高溫 器釉可比成油畫。除了施用上幾和油畫顏料一樣濃稠外，燒成效果往往無光而缺乏透明感。但它的缺點也正是它的優點一對陶藝稍有經驗的人都覺得 器釉比彩繪耐看。」此處所提的「器釉（stoneware glaze）」是邱煥堂老師於 1970 年代調配的高溫釉色，於作品素燒後，使用封箱膠帶，乳膠（Latex）或蠟，局部遮蔽後，以多次淋釉的方式，漸次完成畫面所需的顏色佈局，再次高溫窯燒後，才完成的畫面。與現在創作常用的化妝土技法：以高溫泥漿（陶土或瓷土）混合色料或釉藥配方，用於妝點高溫陶土作品使用，並不相同。

21 世紀的彩繪陶瓷已經更加難以用技法作簡單的區分，藝術家將更能沉浸於內容創作。正如同

亞熱帶生物多樣性的花園，包羅萬象。隨著全球化的快速演進，在這個資源充沛的時代裡，藝術家們自由的取得各類素材、從古法創新，以及跨領域實驗創作的彩繪陶瓷案例比比皆是。例如連明清在2000年從紐西蘭帶回歐美類型的釉上彩繪技法，開啟了臺灣除了陶瓷產業界中延續中式和日式彩繪風格的仿古藝術彩繪，或陶藝家的釉彩創作之外的獨特彩繪派系。或李思樺的創作背景，除了有學院體系下的陶藝培養，又自行尋覓鶯歌和日本彩繪職人技術，融會中式粉彩、日式釉上彩，以及釉彩和雕塑經驗，讓她的作品鮮麗豐富，自成一格。



▲圖4 302301 展廳：呈現現代藝術家彩繪現況

相關數據分析

本文截稿日期為2020年6月8日。陶博館因防疫新冠肺炎因素於5月4日重新開館後，扣除6月1日為每月例行休館日，共計已開放民眾參觀達35日。由於故宮新媒體展區甫於5月26日完工開放參觀，且臺灣自6月7日起進入防疫新生活運動，預期本展後續仍有潛力累積更高參觀人次及更完整參觀態樣，本館與故宮工作團隊目前仍在規劃觀眾

問卷調查內容，故本文尚未納入民眾端數據分析。

目前雖因新冠肺炎影響，進入博物館人次較去年（2019）同期減少51%，但統計數據有趣的顯示：購票入館人數也以51%同幅減少，購票入館人數比例，在疫情前後也同樣維持在22%。

表4：2020年與2019年同期（5月4日至5月31日）入館人數比較表，筆者彙整

| | 2020 (A) | 2019(B) | 參觀人次 減少比例 A/B |
|------------|----------|---------|---------------------|
| 入館人次 (C) | 14,046 | 27,646 | 51% |
| 購票人數 (D) | 3,050 | 5,972 | 51% |
| 購票人數比率 D/C | 22% | 22% | |

另外本次展覽規劃以304古彩繪展區為入口，並由301展區離場，故能有效統計3樓展場參觀人次。依數據亦顯示，入館參觀的民眾當中，平均約有70%會前往3樓參觀特展。

表3：3樓展場參觀人數與入館人數比較，（5月4日至5月31日），筆者彙整

| 展場人數 | 入館人數 | 參觀比例 |
|-------|--------|------|
| 9,828 | 14,046 | 70% |

有關展覽行銷方面，除各類新聞稿發放、雜誌廣編稿、捷運燈箱、臉書及IG圖片貼文等，彩繪展為吸引一般民眾也能對彩繪主題感興趣，特別以兼具知識性與趣味節奏的目標，製作出25部片長約30秒至120秒的影片，內容包括形象推廣、技法示範、古文物（歐瓷與日本色繪）介紹，以及口碑推薦等類型。目前已於3月14日起配合時事或季節特色議題，陸續推出8支短片。以目前民眾點閱率觀察，影片瀏覽率於展覽期間皆持續微幅成長。至於影片推廣是否需搭配行銷方案，可由點閱率觀察到，若搭配行銷方案雖顯著提高民眾分享影片次數，但並非吸引民眾點閱的主要因素。數據顯示民眾明顯對技法示範類型影片有較高喜好。

表 3：臉書影片行銷紀錄，統計截至 6 月 8 日，筆者彙整

| | 影片內容 | 開播日期 | 點閱率 | 分享次數 | 搭配行銷方案 |
|---|-------------|----------|-------|------|-------------|
| 1 | 形象宣傳片 | 3 月 14 日 | 3,921 | 157 | 贈送 2 組彩繪體驗 |
| 2 | 粉彩示範：林發權 | 4 月 2 日 | 5,229 | 67 | 無 |
| 3 | 佈展工作紀實 | 4 月 8 日 | 3,053 | 21 | 無 |
| 4 | 鬥彩示範：存仁堂 | 4 月 16 日 | 3,804 | 37 | 無 |
| 5 | 歐瓷簡介 | 5 月 7 日 | 2,494 | 35 | 無 |
| 6 | 日本色繪簡介 | 5 月 24 日 | 1,549 | 25 | 無 |
| 7 | 化妝土示範：王幸玉 | 6 月 2 日 | 6,776 | 87 | 無 |
| 8 | 高溫釉下彩示範：臺華窯 | 6 月 6 日 | 3,913 | 218 | 贈送 20 組彩繪體驗 |
| | 總計 | | 30739 | 647 | |

期許與其他的可能

本次特展期間也在三樓市民平臺上推出另外 2 檔展中展，分別呈現彩繪藝術獨特的師徒傳承，以及鶯歌孩子們的驚艷作品，為展覽增添多元面貌。其中第一檔「彩繪師生展」，是由本次參展藝術家的學生們創作，展現彩繪同好們，相互提攜、相互切磋之成果。另外，第二檔「鶯歌的孩子會做陶」則有在地鶯歌國小及建國國小學生，2019 年參與陶博館「彩繪藝術深耕計畫」後創作的彩繪盤，將亞熱帶鳥語花香，彩繪在陶盤上，筆觸童真可愛。

過程中值得一提的是，當筆者與教育推廣組承辦人枋彩蓉於 2019 年討論，要將鶯歌彩繪產業技術引進鶯歌小學的深耕教育時，我們最常需要與彩繪師傅溝通之處，是在於「感覺職人都不是很想教很傳統的方式。」我們自然也能理解他們的心理，難得有機會公開展示或教學，便會想要做出他們認為現代社會所期待的畫面。譬如師傅一開始會以為，多準備一些流行的卡通圖案，便是所謂的「創新」。他們心裡還是隱隱覺得傳統圖樣和紋理，年輕人不會喜歡。在筆者的角度來看，引進產業職人進入學校傳播技術的主要目的，本就是傳遞他們所擅長的技藝，而非由師傅擔任創意引導。因此筆者會試著引導師傅示範彩繪陶瓷上常見的吉祥圖案，譬如花朵和蝴蝶等等，不但更能展現他們的長項，更可以讓學童們認識在地文化的真實現象。

在本次特展專刊當中，我們除了彙整本次展出作品的圖文資料，也同時收集到 20 篇彩繪系列專文，包括「大師經驗分享」、「鶯歌彩繪」、「國際彩繪陶瓷案例」、「彩繪技法分享」，以及「結晶釉、琺瑯彩與交趾陶」等 5 大主題。共計 20 篇文章，各有趣味。例如在「大師經驗分享」：共有陳煥堂及邱煥堂等 2 位大師隨筆。他們兩位都是臺灣當代陶藝的領航者，我們熟悉兩位大師的雕塑和釉彩作品，但其實彩繪也是他們擅長運用的技法之一。筆者以電話訪談和書信提問的方式，逐步累積兩位教授的心得。又或者在「鶯歌彩繪」篇章裡，則收集到 4 篇鶯歌彩繪發展的故事。例如其中便有存仁堂創辦人夫婦的口述記錄，重現 1972 年正值青春年華的他們，加入鶯歌知名的仿古藝術陶瓷公司：市拿陶瓷，以及後續創業維艱的心路歷程等等。

本館曾於 2003 年「古意與新顏」臺灣彩繪陶瓷展，展出鶯歌的仿古彩繪發展脈絡、書畫藝術家嘗試與鶯

歌產業合作的彩繪作品等。時隔 17 年後，「亞熱帶花園」則以第二部曲的概念，展出 21 世紀以來，臺灣彩繪陶瓷的現況。雖以難得地邀請到近 80 個公私部門共襄盛舉，在有限的時空與經費之下，仍僅能採集到當代彩繪陶瓷的燐光片影，難免有許多遺珠之憾。誠摯地期待這次展覽能拋磚引玉，激起大家對彩繪陶瓷的不同想法和創作靈感。若能引發觀者的質疑：「這種技法，也算是彩繪陶瓷嗎？」的確，目前也許尚未有定論，但隨著時光演進，也許未來將會演化出更進一步的解答。期待屆時還有適當的契機，能再用另一種角度來與大家分享彩繪陶瓷的發展樣貌。



參考文獻

- 邱煥堂，1979。《陶藝講座》，臺北市：藝術家出版社
- 薛瑞芳，2003。《釉藥學》，臺北縣：臺北縣立鶯歌陶瓷博物館
- 王莉英，1999。《五彩 鬥彩—故宮博物院藏文物珍品全集》，香港：商務印書館有限公司。
- 本會編輯部，1996。《現代陶瓷的彩飾技法》，臺北縣：財團法人徐氏基金會。
- 松井信義，2013。《圖解日本陶瓷器入門》，臺北市：積木文化
- 閻冬梅，2000。《中國明清瓷器》，臺北市：藝術圖書公司
- 薛瑞芳，〈陶瓷彩繪在臺灣〉，《臺灣彩繪陶瓷的發展與未來 - 研討會暨工作營專輯》，2003，4052。
- 張學文，2001，《陶瓷綜合彩》，臺北市：五行圖書出版有限公司
- 白穗娟、林佳蓉、林佩瑤，《第 2 屆新北市陶藝獎陶藝成就獎》，新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館
- 林慧貞（2003 年 11 月）。臺灣彩繪陶瓷分期及繪畫表現初探。臺灣彩繪陶瓷的發展與未來—研討會暨工作營專輯。
- 劉良佑，1987，《陶藝學》，臺北市：幼獅文化事業公司。
- 葉劉天增，1997，《中國紋飾研究》，臺北市：南天書局有限公司
- 范振金，〈我的三度空間 3D 釉彩畫〉，《陶藝》78 期，2013，3639。

不只是彩繪

陶博館 陶瓷彩飾 藏品探祕

前言

新北市立鶯歌陶瓷博物館的陶瓷藏品，以臺灣生產的日用、建築、衛生、工業與藝術陶瓷等五大類陶瓷產品及世界各國現代陶藝作品為大宗，也涵蓋臺灣原住民陶、中國史前陶及部分朝代陶瓷。這些陶瓷裡面，有些只是提供最基本使用功能而製作，沒有多餘的裝飾，有些則為了製作者或使用者所需而施加各種裝飾，甚至是為了裝飾功能而製作，而這些陶瓷上的裝飾中，又以彩繪為多。

陶瓷因坯體製作、表面裝飾與燒製技法多元發展，製作者有意識的色彩裝飾方式比其他媒材還要多樣化。在陶瓷坯體製作過程中，可混用兩色以上陶土製作出彩色裝飾；陶瓷成形後，可使用不同顏色土漿或釉藥，以各種技法施於表面來裝飾；也可在燒製時控制氧氣充足與否，來達到特定的色彩或質感；或藉由特殊配方及掌控燒製流程，形成釉藥不同物理性質紋理變化；或在燻燒中使陶器表面形成自然顏色與紋理變化。而在了解一座柴燒窯不同窯室空間區域的燒成效果，也可以達到坯體表面特殊落灰紋理的表現。這些製造出陶瓷外在紋理變化的裝飾呈現，到底該不該算在彩繪的範疇呢？與一般人概念中的彩繪概念有何差異？本文以裝飾的層位、燒製技法來分析，讓大家了解到陶瓷表面的裝飾不僅僅只是拿筆沾顏料彩繪那麼簡單，而能更全面、更深入認識到陶瓷裝飾的各種可能。

什麼是彩繪

說到陶瓷彩繪，先讓我們認識彩繪的意義，康熙字典中，「彩」字的解釋有：《集韻》通作采。「采」字的解釋中提到：『又采色。《書·益稷》以五采彰施于五色。《史記·項羽紀》吾令人望其氣，皆龍虎，成五采，此天子氣也。』而「繪」字則有『《小爾雅》雜彩曰繪。』以及『《論語》繪事後素。《何晏註》繪，畫文也。』的解釋。而在教育部重編國語辭典修訂本裡面，「彩」字解釋為『顏色、顏料。』，「繪」字解釋為『作畫、畫圖』，「彩繪」則解釋為『器物上彩色的圖案』。

以上字典、辭典大致上將彩繪定義為「畫出與底部材質不一樣顏色與紋樣圖案」的都算做是彩繪，但是對於所用材料、顏色，或是作畫工具與技法，則採取開放的態度。

一般人對「作畫」的理解，概念上是以筆沾顏料等於紙、布或器物表面塗畫顏色與圖案，塗畫方式中的潑灑、噴塗、書寫也容易被一般人所接受，但這些彩繪通常是在布、紙、器物等現成物（載體）表面來施作，彩繪者並不參與載體製作過程。而陶瓷製作者常常從載體（陶瓷坯體）開始製作，或是可向製作坯體者訂製所需器形、胎質者，也可在坯體堆塑、雕刻後再施作彩繪，而陶瓷製作過程更有「燒製」這個異於其他媒材的製作過程，其裝飾技術與表現形式的多樣，比一般概念中的繪畫技法與呈現更為複雜。這也是吸引陶瓷製作者、創作者與陶瓷愛好者的特點之一。

陶瓷彩飾的方法 I： 依裝飾層位分析

陶瓷結構包括最內層陶瓷土胎的坯體、最外層的釉藥，以及介於兩者之間的化妝土層，一件陶瓷作品或產品，可以僅含其中一種或兩種，也可以三層都具備。陶瓷彩飾的方法，依其應用材料種類而有所不同，其表現在作品的層位也有所差異，概分為坯體本體彩飾、化妝土彩飾、釉層彩飾等。

一、坯體本體彩飾：

若只在坯體本體做彩色裝飾，其表面不施釉或施透明釉，則能完全呈現坯體本體色彩裝飾。最常見的是宋代曾出現的絞胎技法，這技法在臺灣的陶藝家生活陶或創作中都被應用，例如疊加各色土做拉坯，可呈現自然旋轉的動感紋樣，吳讓農於2004年創作的《天雨花盤》就是應用此法（圖1）。Maria Kortenaar, Ten在2007年創作的《融入感覺》則是以各色泥片整齊排列、裁切後拼組而成，呈現理性的色塊裝飾（圖2）。這種裝飾方式在一般量產的日用陶瓷較為少見，除非是出自陶藝家生活陶的作品。



▲ 圖1 吳讓農《天雨花盤》疊加多色土料拉坯而成。



▲ 圖2 Maria Kortenaar, Ten 的《融入感覺》作品。

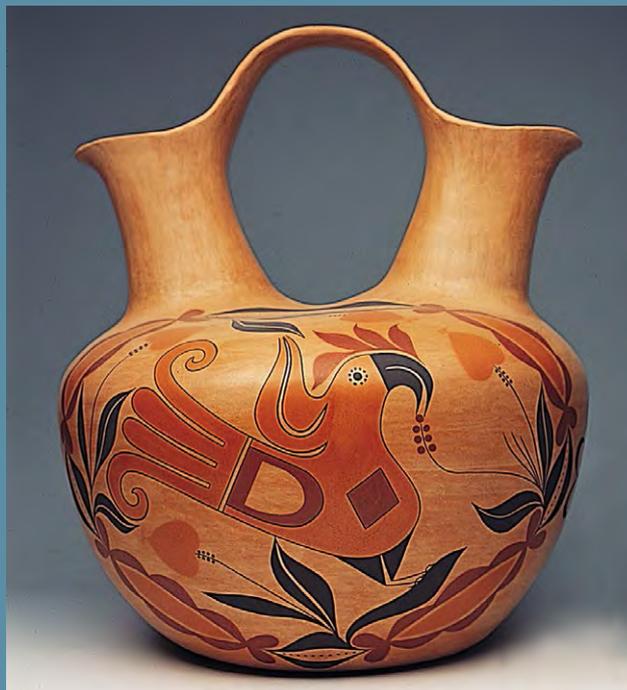
二、化妝土彩飾：

當陶瓷坯體顏色或質感不如預期，則可調製各色化妝土做陶瓷表面的顏色或紋樣裝飾，也可使用化妝土在表面繪製裝飾紋樣或色塊，例如史前陶器會以細泥施加於外表，稱為陶衣，或以其他顏色礦石磨成泥來彩繪，雖然臺灣的史前文化就出現過以不同顏色泥漿繪製的彩繪紅陶器，但這種裝飾方式並未傳衍到現存的原住民，所以臺灣原住民傳統陶器的裝飾僅出現刻畫或堆貼的裝飾手法，館藏原住民陶藝皆是如此。倒是陶博館館藏出土於中國甘肅的馬廠文化與辛店文化彩陶以類似筆的工具沾深色泥漿繪製幾何紋樣後再燒製，有別於現代人所見的

多彩陶瓷裝飾（圖3）。陶博館曾舉辦的嘉年華期間，邀請過美國印地安原住民 Joseph Cerno 前來駐村創作，其作品是以加水研磨礦石成泥，再取單子葉植物葉子中間粗葉脈，咬碎端點使纖維分叉來彩繪，繪完再氧化燒製完成，他的印地安陶壺呈現其文化傳統紋樣精彩的彩色裝飾（圖4）。現代陶藝常見以化妝土彩飾，鄧惠芬於2002年創作的《拱橋映月》，表面以各色化妝土繪製出地景塊面。這樣的裝飾技法在生活中的陶瓷常常可見，例如泡茶用的朱泥、紫砂壺坯體顏色不美，則會調製泥漿在表面塗上一層再燒製，讓顏色看起來跟宜興原產地的很接近。



▲ 圖3 史前的辛店文化彩陶以類似筆的工具彩繪。



▲ 圖4 美國印地安原住民 Joseph Cerno 以粗葉脈為筆彩繪的作品。

三、釉層彩飾：

釉層彩飾的方法最為多樣，包括釉上彩、釉下彩、釉中彩，以及同時應用釉上釉下的鬥彩。

1. 釉下彩：

以陶瓷色料調製成可耐中高溫燒製的陶瓷顏料配方，繪製於坯體表面後，再於其上施加透明釉燒製，通常表面平滑。西班牙 Xavier Monsalvatje 以臺灣見聞創作出釉下彩繪《人生如夢》作品（圖5）。臺灣常見的青花紋飾，不管是手繪或製版印成花紙再轉印到陶瓷上，多數是以釉下彩方式來呈現，因為表面上再上一層釉藥一次釉燒，不僅色調穩定，而且釉藥只燒一次節省成本。



▲ 圖5 以臺灣見聞創作的釉下彩繪《人生如夢》。

2. 釉上彩：

先在土坯或素燒坯體上釉燒製後，再於釉層上施加低溫釉上彩繪，並低溫燒製而成，彩繪部分略高於底釉層，觸摸起來有浮凸的感覺。旺聲企業《說法圖結晶釉甕》(圖6)作品屬於釉上彩繪。金銀彩和閃光釉也是釉上彩，鶯歌的彩繪陶瓷曾經流行過金銀彩裝飾，金銀彩應用底下釉層施加與否，製造出光亮與霧面質感，底下有光亮釉面，則繪製金銀彩後呈現光滑質感，底下無釉則顯現霧面。閃光釉常見應用於碗盤彩繪，陶藝家謝嘉亨則是國內少見專以閃光釉做裝飾來創作的陶藝家，《流麗》是他2007年之作。閃光釉在拜拜貢桌上的花瓶，以及臺灣較早期的碗盤也是常見使用。而每天吃飯用的碗盤有精緻的小花裝飾或是馬克杯表面各式紋樣設計，這些幾乎是網版印刷成花紙，再轉貼到陶瓷表面低溫燒製的釉上彩裝飾。



▲圖6 旺聲企業釉上彩作品《說法圖結晶釉甕》。

3. 釉中彩：

這名稱流傳於陶瓷業界，但坊間較少聽聞，這是同時以多色釉藥做噴繪或手繪，釉藥一次燒成的技法；臺灣早期多色手工彩繪碗盤，常見應用此法，臺灣現代陶藝創作的第一批前輩們，常見以噴或淋

釉方式，應用多色釉疊加變化來創作色釉彩畫，林葆家於1990年創作的手繪寫意花卉《萬紫千紅》(圖7)，范振金的《高昇》以噴繪加手繪，應用釉藥繪製出寫實的花卉創作。臺灣在阿嬤時代的碗盤，如果是以釉藥彩繪方式裝飾的，多數是應用釉中彩裝飾而成的。



▲圖7 林葆家的手繪寫意花卉《萬紫千紅》色釉彩畫。

4. 鬥彩：

同時應用釉上彩和釉下彩來繪製的裝飾技法，在臺灣仿古藝術陶瓷上常見應用，通常結合釉下青花與其他顏色釉上彩繪，釉彩分兩次燒製而成。

陶瓷彩飾的方法 II： 依燒製技法分析

依據不同燒製技法，配合調製出的坯土或釉藥，也能形成特定的陶瓷表面彩飾，包括燻燒、樂燒、柴燒、鹽燒(蘇打燒)、持溫燒法等。這樣的作品有些在日常生活中較為少見，而出現在特定陶藝家作品中。

一、燻燒：

燻燒是在素燒坯表面灑佈金屬氧化物或有機物，再低溫燒製的燒成技術，可以挖坑灑木屑、樹葉，其間放作品來燒製，這樣的燒法又稱坑燒，也可以匣鉢裝作品及木、炭等物，放入窯中燒製，他是利用天然植物燃料燒製時的燃燒不均勻、不完全，加上灑佈其上物質在燃燒氛圍變化下，形成表面色調及紋樣不完全控制下的變化，也可以在燃料燒盡而未降溫時取出，於表面放馬毛等易燃有機物，使燃燒時烙印出捲曲線條紋飾，也可以在表面局部作遮蔽來控制氧化程度，或先將坯體敲斷成幾塊，將每塊以不同燻燒技術燒製後再組合，作品不同部位呈現出斷然不同的表面色調與紋理。館藏曾愛真作品多數以燻燒技法來製作，黃玉英也有燻燒的系列創作，日本陶藝家寄神宗美作品就是敲斷後分段燻燒再組合的創作（圖 8）。韓國 Jooyil Yoon 的作品《合》則是分塊製作燻燒再組合的作品。



▲ 圖 8 寄神宗美將坯體敲斷後分段燻燒再組合的創作。

二、樂燒：

樂燒源自於日本，是一種低溫快速燒法，坯體需要耐得住溫度急遽的變化，通常採用較淺顏色坯土，在素燒坯上施加一或多種釉藥，或局部不上釉露出坯體，當釉藥燒熔後，直接夾出坯體，有的直接泡水快速降溫，或趁坯體火熱時放進木屑筒內使木屑燃燒，由於這樣的燃燒常呈現氧氣不足的不均勻還原狀態，對於氧化或還原顏色有明顯差異的釉藥如銅釉，一件作品本身就會出現氧化的綠色系和還原的紅色系，甚至強還原的紅銅本色。而坯體急遽溫度變化下的膨脹收縮，造成釉藥出現冰裂紋，這冰裂紋間隙及露胎處通常呈現黑色，則是樂燒最容易識別的特點。（圖 9）



▲ 圖 9 金永洙以樂燒技法來詮釋其作品《夢與幻象》。

三、柴燒：

柴燒通常以未上釉土坯或素燒坯直接放進窯中，透過坯土配製、升溫曲線控制、窯具應用、特定位置或相對作品距離的控制，讓作品形成表面不同落灰厚度的釉彩與質感變化（圖 10）；在柴燒窯最後面窯室部位處（捨間），可燒出金色，窯室最

上層因落灰量大，高溫柴燒可燒出結晶花；窯室最前面火塘邊可燒出落灰熔流線條。若坯體含鐵量高，在落灰與坯體鐵質混合熔流下，可呈現多彩變化。若以日本備前燒法，於落灰量少處將作品緊密排放，藉由升溫時坯體燒結過程而收縮，並拉出作品間的微小間隙，當落灰穿過狹縫時產生干涉現象，而出現如彩虹條紋般的紋樣。若在坯體表面綁上泡過鹽水的稻草，裝匣鉢入窯燒製，則會出現暗紅條紋烙印。近年柴燒的流行，陶藝品店常見到，尤其茶具更是普遍。



▲圖 10 竹下桃子《擁抱》以柴燒質感與釉色來表現。

四、鹽燒（蘇打燒）：

未上釉作品在燒製達到坯體燒結溫度時，於火塘處投入泡濕的鹽（氯化鈉），鹽在高於攝氏 800 度以上會汽化，鹽蒸氣黏附在坯體表面則與其中的矽結合，形成如橘皮斑駁的釉。鹽燒坯體常施加藍色化妝土，形成的斑駁狀態更加明顯。現代人改以蘇打類（碳酸鈉或碳酸氫鈉）或燒鹼（氫氧化鈉）來製作，有相同的效果，但較為安全。Ruthanne



▲圖 11 《三腳橙色壺》鹽燒（蘇打燒）作品表面釉層如橘皮般斑駁。

Tudball 在 2002 年所作的《三腳橙色壺》是不加化妝土裝飾的鹽燒（蘇打燒）作品（圖 11），朱芳毅的《鹽燒生活茶點組》是局部化妝土裝飾後，燒製時投入鹽巴形成釉彩裝飾的生活陶作品，橘色到灰白色變化為鹽釉不同厚度的表現之一。

五、持溫燒法：

這是應用某溫層長時間燒製使釉藥在熔融狀態中產生物理或化學變化紋樣的燒法，結晶釉、天目釉都是以持溫控制形成的釉彩表現。

1. 結晶釉：

結晶釉依結晶形式來分有多種表現，細微結晶有些會形成半透或不透明狀，並影響釉色的表現，有些則形成微細斑點，如灑金釉。大型結晶則結晶花明顯，形成紋樣變化，而有的結晶甚至具有彩虹般顏色，深具裝飾性效果。鋅結晶釉為最常見的大結晶花釉藥，透過一定溫度區間的持溫，讓鋅結晶持續成長成扇形或圓形，如果降至恆溫區間以下再重新持溫，形成雙層結晶花。若於釉中添加各色金屬氧化物，其結晶顏色與底釉顏色互異，則可形成不同的釉色變化。旺聲窯是鶯歌專燒結晶釉的窯場，其結晶釉涵蓋鋅結晶的各種表現。而臺灣以鋅結晶釉創作最富盛名的孫超，利用大筆刷及噴繪方式創作抽象的結晶釉釉彩畫作品，《掠過峰頂》是他在 1993 年所創作（圖 12）。由於鋅結晶釉技術的普遍化，使得平價的鋅結晶釉生活陶瓷也變得很常見。



▲圖 12 孫超的結晶釉釉彩畫作品《掠過峰頂》。

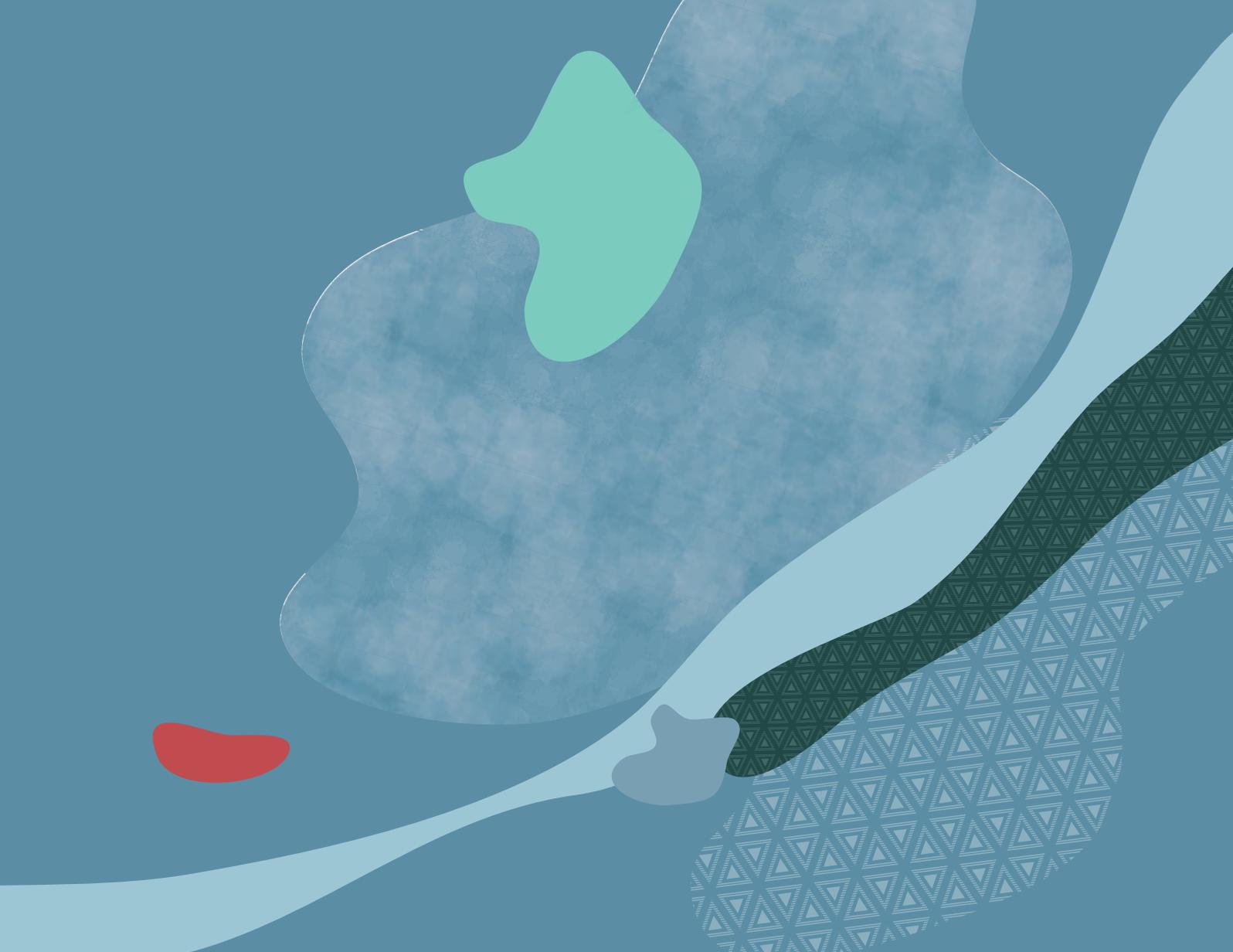
2. 天目釉：

日本所稱天目釉的原型，就是中國的不透明鐵釉系統，因含鐵量多寡、成份配比及燒法，而形成釉內成份的分離、對流或流淌，拉絲形成兔毫，結晶並凝聚形成油滴斑，而底色與油滴斑紋的顏色落差，以及油滴的形狀與排列，都能形成不同效果的釉彩紋樣。由於陶瓷窯爐的進步，以及油滴天目釉的公開化，這兩年在鶯歌陶瓷老街可看到一簍又一簍的平價天目杯，大大降低了購買的門檻。

也有應用油滴紋理，施加至少兩層釉藥，下層釉藥熔融溫度略低而對流，並沖開上層釉藥形成斑紋的作法，有人仍稱之為油滴天目，另有人以自成一格的釉藥及表現而另外命名，朱坤培的飛紅采晶即是一例。

結語

不只是彩繪，本文提供讀者從陶瓷製作過程中，在各階段各面向的調配與控制，包括坯體用土、坯體表面化妝土的施用、不同溫層釉藥的調配與使用、各種彩繪技法、窯爐溫度與氧化還原氣氛的控制、從原始燒法到現代窯爐的燒製，都能達到陶瓷表面顏色與質感的控制。在陶瓷表面所呈現的裝飾色塊或紋樣，不是彩繪一詞可以涵蓋的，若以筆繪的概念來看更是狹隘。彩飾可以深入到最內在的坯體本體，也可以如隔山打牛方式透過燒製過程的控制來達成，比彩繪更廣義的彩飾來探究陶瓷表面呈現的裝飾，更能探知陶瓷的全貌。期望本文的分析能為陶瓷典藏分類提供不一樣的思考角度，並能為讀者提供更全面認識陶瓷裝飾的路徑。有志者或能再從不同角度分析陶瓷的裝飾，例如以原料角度來分析，讓認識陶瓷的路徑更加寬廣。



參考書目

張玉書、陳廷敬等編，《康熙字典》（線上），中國哲學書電子化計劃。

教育部國語推行委員會，《教育部重編國語辭典修訂本》（線上），中華民國教育部發行，國家教育研究院企劃執行。

陳秀珠、巫漢青策劃編輯，《臺灣彩繪陶瓷的發展與未來研討會暨工作營專輯》，臺北縣鶯歌鎮，臺北縣立鶯歌陶瓷博物館，2003。

林慧貞編輯，《古意與新顏 臺灣彩繪陶瓷展》，臺北縣鶯歌鎮，臺北縣立鶯歌陶瓷博物館，2003。

江淑玲，〈臺灣陶藝發展之我見〉，《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。

赤繪

技法教學



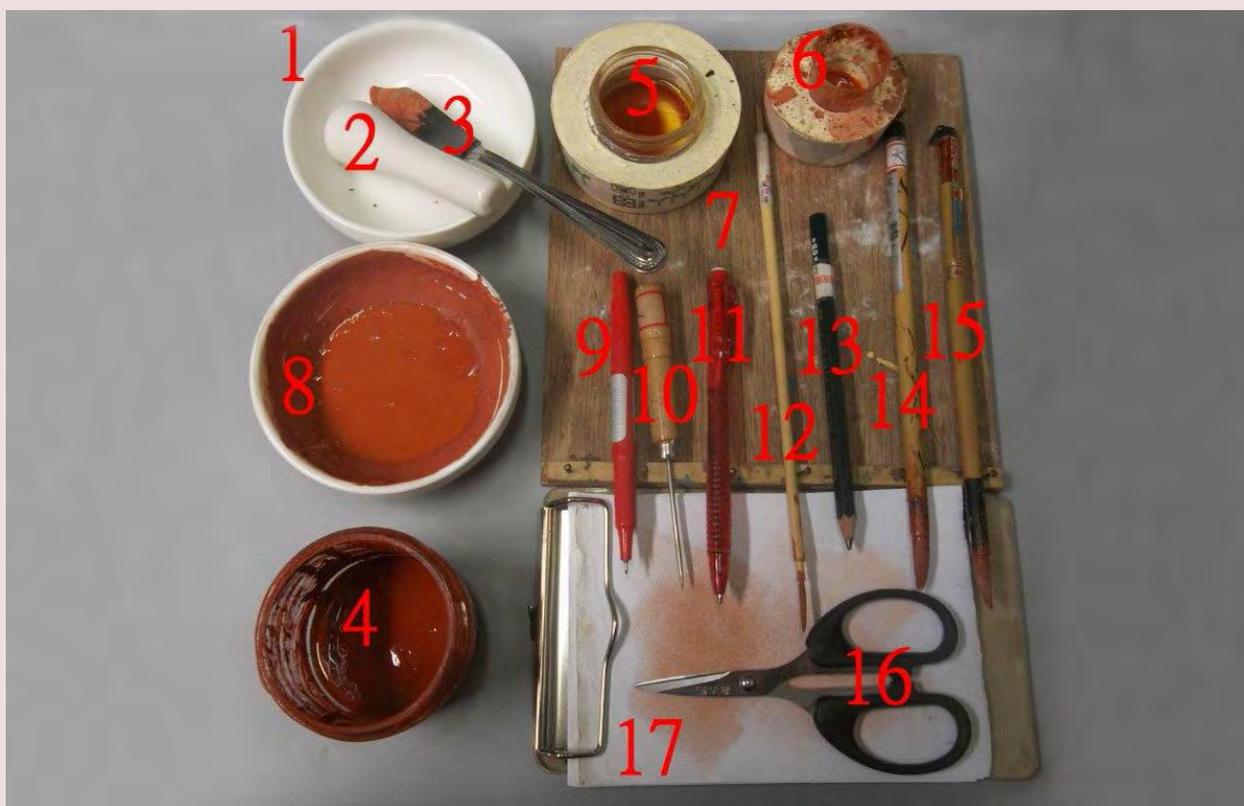
新北市立鶯歌高級工商職業學校師徒制講師 / 林發權

日本赤繪瓷的歷史，在公元 1596 年，始於日本九州縣佐賀市有田町，日本赤繪產品為當時較為富裕百姓所使用，有些外銷至歐洲，因為不像中國清朝皇宮生產的琺瑯彩，都是皇帝御用品，所以現在古董拍賣市場上，拍賣價並不會很高，赤繪雖然始於日本，但其源頭仍可追溯到中國明朝的五彩，其技術經由陶工傳至韓國，再輾轉輸入至日本。

赤繪構圖比較簡單，但有些特徵紋飾，是赤繪瓷必需表現的，現在日本作者把這紋飾譯為吉祥紋。赤繪很容易入門學畫，傳統舊式的釉上彩，似有其複雜化，若沒學過三五年都不成器！學習日本赤繪彩，跟著以下幾個簡單步驟，就可以馬上創作了！

赤繪工具介紹 (如圖示)

- 1 稍大型的醬油碟子：用來放小磨棒和刮刀，滴在醬油碟的調水赤紅色可以回收。
- 2 小磨棒：當放入新色料，或長時間沒用，色釉已乾固，才需要重新研磨成糊狀，經常畫時可以不用，使用小刀子攪拌均勻即可。
- 3 刮色刀：一般用於塗抹果醬的小型刮刀亦可。
- 4 調樟腦油的赤紅色。
- 5 渲染油性紅色時用來沾濕毛筆用之樟腦油小玻璃罐。
- 6 小塑膠杯子：裝稀釋膠水，用毛筆沾來畫水性紅色。
- 7 DIY 木板筆架：小工具擺放比較秩序井然。
- 8 3.5 吋小磨砵：裝少量調水赤紅色，千萬不要裝到滿，因為時常要將沉澱至底部的色料攪拌均勻。
- 9 紅色水性簽字筆：用來打稿畫線，燒窯後線條會消失不見，也可以使用藍色或黑色。
- 10 金屬小錐子：用來攪拌油性色料，另，油性毛筆放久後會稍為偏乾硬，可以利用它來輕壓毛筆，重新調整筆鋒平順。
- 11 紅色原子筆：用來在紙稿上描線，把圖案複印在作品上。
- 12 狼毛勾線筆：畫細線條時使用。
- 13 鉛筆：最傳統古老簡單的套稿方法，塗黑畫稿紙背面，可省去使用複寫紙。
- 14 羊毛小楷型毛筆 A：用來沾油性色釉。
- 15 羊毛小楷型毛筆 B：用來拖開濃稠的油色，使花朵或花邊由深到淺的漸層效果。
- 16 小剪刀：用來剪印好預設圖案的紙稿。
- 17 小型文件夾：把沒用的文件 A4 紙，一張裁成 4 分夾在上面，用來吸乾毛筆不乾淨的紅色和多餘的樟腦油，把毛筆經常維持在平順狀態。



赤繪入門三步驟

- 一、打稿；
- 二、用水色畫線；
- 三、用油色染大面積。

彩繪處理方式：

- 1 3 茶匙 (大約 30~50 公克) 日本名古屋赤繪色粉，加入半茶匙已浸泡好的阿拉伯膠，稍為攪拌即可，不需要研磨。
- 2 讓色粉吸收水份幾天後濕透飽和，就可以取半茶匙到小磨鉢或小碗，加入清水和一點阿拉伯膠，攪拌均勻後，旁邊再用一小容器，最好是穩重些而不容易翻倒，小容器也是加入清水和少量阿拉伯膠，攪拌到適合使用的濃稠度。
- 3 用毛筆前端沾滿小磨鉢裡的稀釋釉彩，再輕輕在磨鉢旁邊刮幾下，看看紅色往下流的情況，當紅色不會往下流，或流很慢，就是太濃稠，磨鉢旁邊用個小盛器加水，滴一些阿拉伯膠，用毛筆沾這些水再攪拌測試，拿捏到濃稠度適宜，下筆前看到筆尖是尖尖的，不要一陀色料，便可劃下去，一定要苦練一段時間，才能控制到紅色的深淺度。
- 4 水份會揮發，一邊畫，毛筆要沾盛水的小容器，然後過十幾分鐘，可用刮刀把磨鉢沾在邊邊の色釉刮乾淨，再稍加點水攪拌，重新再畫，這樣畫出來的圖色澤比較均勻。
- 5 色釉乾了後，要用手指輕輕抹一下圖，看看色釉會不會很容易被擦掉，若是如此，則是膠水不夠，小容器再稍加點膠水，反之，膠水太多，用很大力都擦不掉畫好的線，就要減少膠水的量，也可以添加少許大碗裡的飽和色粉。



小叮嚀

- ! 膠水太多容易引起燒窯時縮釉。
- ! 畫線不宜太濃太厚，會變成咖啡色。
- ! 不畫的時候，固定用一把刮刀，把磨鉢邊邊の色釉刮乾淨，再用膠袋封好，再使用的時候，加點水攪拌一下，只要定期加點水，讓色釉保持濕潤，就不需要研磨了。

燒窯處理

一般小東西愛怎樣燒都沒關係，因為已經燒結了，除非特別厚的瓷器，在初期升溫時要慢慢升溫，否則會爆裂，如果是非常厚的，剛開始從常溫到 200°C，就得花費 12 個小時左右，再每小時大約升 50°C，燒好一窯要二十幾個小時。

以下就簡單的提供說明，一般不是很厚的瓷器升溫曲線吧，這是個人目前一般加工燒窯時的溫度控制參考，因我也常燒手拉坯花瓶，有些厚度，所以燒到七百多度，大約設定在七個半小時左右完成。

第一小時：常溫至 80°C。

第二小時：升溫 80°C，約到達 160°C。

（80°C 開始會有味道散發，最好做好抽風排氣設備，把氣味抽到室外高處，但不可影響附近鄰居）

第三小時：升溫 80°C，約到達 240°C。

第四小時：升溫 100°C，約到達 340°C。

（到 250°C 應該就沒有氣味了）

第五小時：升溫 120°C，約到達 460°C。

第六小時：升溫 120°C，約到達 580°C。

第七小時：升溫 120°C，約到達 700°C。

註：色釉處理心得

色釉處理的衍生問題，色釉本身都是乾粉狀，廠商生產目的，都是以量產的印花工廠為對象，不會因為彩繪而生產，因為彩繪的量畢竟少數，生活陶瓷貼花紙，彩色噴釉等用量占多數，我們一般個人創作，50 公克可能畫十年都用不完，所以現在大陸網購很多賣家，開發出 50 公克瓶裝的色料，這些我們都可以買來用，價錢行情尚可，個人在畫九谷燒的黑線時，則會偏向購買雲南珠明料，非常細緻好畫。

我們買回來的色釉，不管它來自那裡，厚塗都會不透明，所以我們想獲得厚填都能有透明效果，就必須需要加大約 9 倍或更多比例的透明釉，填厚之後變成彩色玻璃那樣，如果想要不透明又能塗厚，則需加入大量白色，但有些紅色系列不能加白色的，其他彩色都可以，而色粉在乾的狀況，可以把它加水或油，因應我們不同彩繪表現的作用，水性需要加阿拉伯膠作為粘劑，油性則需要加凡立水作為粘劑，膠正常都要加，不加很容易被抹除掉，畫在已燒成白坯的瓷器表面，需要先畫水性，上面再畫油性；次序絕不可以相反，否則很容易導致縮釉薄填的畫作，只要色釉都能調配到同一溫度熔點，一般很少問題發生，而厚填的畫作，比較多問題，主要都是「縮釉」和「剝落」這兩個問題，「縮釉」通常都是水氣揮發不完全，上面就用油性色釉覆蓋，或者色釉吸水性很強，水氣揮發後乾的釉裡呈現肉眼看不到的空隙，當窯溫升到接近色釉熔點時，這些空隙就會從白坯表面裂開，到達熔點之後，便縮成一團難看的現象，而剝落更糟，因為色釉和坯的冷縮熱脹系數差異大，所以，出窯後居於張力的影響，致使上面的色釉剝落分離。也因此個人都一直使用較昂貴的歐系色釉，因為，它們每種色釉都有標示膨脹係數，並通過嚴格安全檢測（低鉛鎘）。

淬煉精彩

臺華窯的
釉彩開發與推廣

主講者 / 臺華窯董事長 呂兆炘

整理撰文 / 陶藝評論策展人 莊秀玲

Interviewee: Lu Chao-hsin, chairman of Tai Hwa Pottery.

Interviewer & article contributor: Chuang Hsiu-ling, ceramic art critique & curator

臺華窯成立於 1983 年，已是鶯歌陶瓷產業榮景的後半段，但沒幾年便強烈感受必須轉型的壓力，加上 1989 年中國市場對外開放後，鶯歌陶瓷產業加速外移而逐漸沒落，彩瓷代工也在兩三年內迅速被中國窯場取代。在此處境下，窯場只能加速應變、積極尋找新市場，主要的因應方法包括技術創新、產品開發、場域開放，以及跨界合作、產銷合一等多元策略同時並進。

熱絡的外銷代工彩繪瓷器市場 奠定彩瓷工藝的基礎

窯場成立之初，以生產瓷器白坯外銷香港為主；香港窯場則在彩繪加工後外銷全球，以獲得更高的利潤。1986 年起，因應外銷代工彩繪市場的需求，聘請香港彩繪師駐廠指導，同時與日本佐賀縣產業進行交流，發展傳統釉上彩彩繪技術，也生產青花、釉裡紅、青瓷、鈞釉、紅釉等高溫瓷器；器型以傳統形制的觀音瓶、魚缸、四蛟瓶、梅瓶、天球瓶等為主；彩繪的主題與風格主要是清明時代的三彩、五彩、粉彩、廣彩、康彩等，以及日本的伊萬里、薩摩燒、九谷燒、有田燒等古典樣式。當時產品以銷往香港、日本、美國、歐洲為主，日本貿易商以及歐洲貿易商大多訂購日本傳統風格的大花瓶，美國客戶則喜歡明清式樣，尤其仿古釉色、彩繪。此時期外銷訂單量很大，窯場幾乎天天加班，甚至經常加班至半夜，正因如此，累積紮實的彩繪技巧及燒造技術。



◀ 1983 年 5 月 16 日 台華陶瓷有限公司登記成立，初期產品以仿古手拉坯、白坯及單色釉代工為主，市場為香港、日本、美國、歐洲為主。此景為早期所製作的觀音瓷瓶白坯。

▶ 陳列於臺華窯二樓展示空間裡的 1992 年左右所生產製作的結晶釉大花瓶及一對日本有田燒染景風格的大瓶，是記錄窯場發展軌跡的重要文物。



◀ 1986-1995 年間所生產製作的各式觀音瓶，涵蓋中國與日本各式傳統繪畫主題、風格與技巧，曾經是外銷的熱賣產品。



◀ 1986-1995 年間所生產製作的各式陳設瓷器。



改變的第一把鑰匙：「高溫釉下彩一次燒成」的技藝創新

在發展彩繪技術的過程中，研發團隊遇到一些色料表現與燒製上的問題，一方面想著要克服與改善，一方面又認為彩瓷工藝技巧或風格表現如果沒有突破性的成長，難以長久為繼。因此，於1988年8月成立「精彩藝術工作室」，展現積極改善與創新的決心。例如，傳統的粉彩表現是以白盛為底（砷白、錫白、鋇白），再洗色，其特點是失透性與粉感；當時進一步的思考是，如何讓釉彩本身所含的玻璃質發揮作用，既保留傳統特色，又能顯色清澈明亮、有層次感且具時代創新性，於此，1990年發展出「水晶彩」，將粉彩提升為透明清亮、更有立體感與空間感的表現。又如，傳統鬥彩是結合釉下青花與釉上色料的彩繪技巧，以鮮豔的釉上蝦紅、大綠、二綠（淺色的綠）、黃、金等色彩稱著，製作方式是先以青花色料勾畫輪廓線或彩繪於土坯上，再於坯體表面噴上透明釉後進窯高溫燒成，然後以低溫色料於透明釉上填繪，二次進窯低溫燒成。低溫色料多控制在約750至850度之間，以確保顯色鮮豔，但鮮豔的釉上色料多半含有具毒性的鉛鎘成份，而且經陽光曝曬多年後便會褪色，不耐

酸鹼、不抗氧化，這是低溫釉上彩材料中鉛鎘成份一直無法克服的問題所在。開發出耐高溫又能顯色透亮的高溫釉下彩，才能一併解決上述問題，同時降低製程中壞損的風險及節省燃料費用。

秉持「勇於開創，才能突破現況；不斷創造，才能無畏模仿」的信念，窯場技術人員與當時合作佛像彩瓷作品的畫家王雙寬、具備瓷器彩繪基礎的水墨畫家陳久泉、陳士侯、蕭進興等人，一同與駐廠的香港彩繪師合作，先研究改進釉上彩技巧並積極開發更多的高溫色料，完成「高溫釉下彩一次燒成」，也就是「釉藥水彩化」的開發。當時實驗鍛燒多款耐高溫的色料，高溫鍛燒過的色料可如同水彩般，沾水便可彩繪在土坯上，而且燒成前後的色彩近乎一致、易於辨識，有利於實作推廣。爾後，隨著釉料技術的進步，透過進口貿易商也能買到穩定的高溫色料，才改用進口、再行調配適用的色料。此後近三十年來，窯廠製作生產的產品幾乎都為高溫釉下彩，同時隨著時代主流風氣的流轉，器型種類、主題與風格也更加多元、豐富，未來彩瓷的發展從此底定，「高溫釉下彩」、「釉藥水彩化」成為彩瓷發展的新亮點。



◀1990年臺華窯所開發的「水晶彩」技法，將粉彩提升為透明清亮、更有立體感與空間感的表現。

▶ 1990年成功開發「高溫釉下彩一次燒成」，也就是「釉藥水彩化」的技巧，改善不耐酸鹼、不抗氧化、含鉛鎘成分的低溫釉上彩，達到一次高溫燒成、顯色透亮、永保如新。



◀ 在「高溫釉下彩一次燒成」的基礎上，融合金銀彩、堆線、淺浮雕、噴修渲染、釉色共融等技巧，豐富彩瓷工藝的表現，展現陶瓷釉色與質地的獨特美感。



▶ 2000年以來，臺華窯以「高溫釉下彩一次燒成」技術加上金彩技藝，創造屬於東方華麗富貴的形象，展現當代精緻的瓷器工藝。



窯場體質強健的藥方：勇於開放窯場、接受多元市場

1988年初，窯場同仁開始著手整理、整頓、整潔窯場內所有的工作區域，並在二樓產品陳列區規畫了舒適的會客區；大門口裝上電動門、打開冷氣，歡迎客人的到訪，也歡迎一般民眾預約參觀，開放的範圍包括業界普遍認為是機密的彩繪部門、施釉區與燒窯區，還不擔心被拍照。這在當時、在窯場林立的鶯歌產區，是非常不可思議的創舉。

為了行銷推廣、也為了改善鶯歌產業保守的風氣，臺華窯決定開放窯場觀光、推廣陶瓷產業，一方面想讓國內外客戶在舒適的環境下了解彩繪瓷器繁複的製作程序，彰顯陶瓷的價值，二來歡迎公私立團體與民眾參觀，增加行銷推廣的機會。從不擔心窯場的關鍵技術會被「看」走，因為「看」了就學得會，應該不是技術，尤其陶瓷製程中有許多非人為可控制的因素，非參觀式的觀看可以明白個中要訣。窯場開放之初即培養英日文導覽員，為國內外客戶、貴賓與民眾導覽彩瓷文化、分享新產品與新創意，也提供拉坯示範與體驗，後來慢慢改以體驗彩繪瓷器為主，形成導覽、體驗附帶購物的參觀行程。來自四面八方的參觀者，帶來時下社會脈動的新資訊，也帶來新的市場機會。當時儼然已有觀光工廠之實，同仁們也逐漸養成維持環境整潔的習慣，工作專業上的自我要求也跟著提高，形成正面的循環影響。

很幸運地，窯場開放不久，1988年9月迎來當時的總統夫人曾文惠女士偕伴參訪，隨即開啟總統府、外交部等國賓參訪，爾後，各級政府機關、教育單位、學校團體、民間社團與公司等相繼前來，其中不乏對瓷器彩繪有興趣的藝術家、彩繪工藝師、設計師等。隨著來往客群的轉變，加上大時代的更迭、社經風俗習慣的潮流，彩瓷工藝產品也物換星移。客群從國內外瓷器代理商轉換為各級政府機關、民間社團公司等禮贈品採購人員，國內外五星級飯店餐飲業界之主廚、設計師，以及酒業公司之採購人員等。往昔大花瓶、超大花瓶的外銷代

工訂單消失，取而代之的是代表區域風格特色的中小型陳設瓷器、因應國內外經貿往來活絡而延伸的禮贈品、飯店餐廳裡的東方特色餐具以及白酒市場中的各種酒器等。彩繪主題與風格的轉變可從政府所選購的國賓禮品窺見一二，代表富貴福氣的花鳥圖紋與東方傳統圖騰持續不墜，但傳統中式青花風格式微，多彩與加金、加銀的裝飾勝出，臺灣地方風土的動植物紋樣漸漸蔚為中流，具創新性的技巧、有設計感的風格也正冒芽成長中。



▲自1988年起窯場二樓規畫了舒適的會客環境，本以接待國內外貿易商為主，同年9月迎來當時的總統夫人曾文惠女士偕伴參訪，開啟總統府、外交部等國賓參訪，爾後，各級政府機關、教育單位、社團與公司等亦相繼前來，主要以認識與體驗陶瓷文化為主。



▲ 窯場對外開放，以導覽彩瓷文化、參觀陶瓷製程與介紹窯場產品為主，也提供拉坯示範與體驗，爾後改以體驗彩繪瓷器為主，形成導覽、體驗、購物一套完整的陶瓷文化體驗行程，其中不乏國內外陶瓷產業的互訪與交流、跨國企業人員文化參訪研習及學生課外藝術文化體驗等。



▲ 2013年11月日本伊萬里市長塚部芳和（右三）帶領陶瓷產業者參訪臺華窯，開啟雙方窯場日後跨國交流序曲。



▲ 2017年起連續三年，日本東京都高校舉辦學生國外見學安排到臺華窯，讓學生體驗鶯歌的彩瓷文化。

持續成長的動能：開放與分享、跨界策略結盟

臺華窯能在 1990 年代安然渡過產業低迷困境，又於 2000 年代後的二十年間有所發展，關鍵是願意開放與分享的經營理念，加上適時地發展跨界合作策略結盟，借力使力，創造共贏、共享成果。

維持充足的訂單銷量是傳統窯場持續營運的第一要務，自從開放窯場之後，直接接觸消費者，在第一現場了解市場脈動，擬出最佳的應變方案，並適時地運用跨界策略結盟，陸續打開禮贈品、餐具、酒器、文創品等多元市場，分散經營風險。但同時也深知，要能應付多元市場的需求，生產技術的多元化與創新是不可或缺的後盾，品牌經營更是不可忽視的關鍵。在開放中發生多元文化衝擊，體認到多元的技術才能有多元的產品，多元的產品才能有多元的客戶，始終是不可二分的。

回顧經營的歷程，最關鍵且最具開創性的跨界，是與藝術家們的合作，除了共同改善瓷器彩繪技術，藝術家們也力求個人技巧與風格的表現，同時對外開放與分享，實踐陶瓷釉彩成為創作媒材之一的理想。因「釉藥水彩化」技巧日漸純熟，陶瓷彩繪的推廣更為容易，吸引許多對陶瓷彩繪、對新媒材有興趣的藝術家、業餘愛好者加入，於是，在 1995 年成立「臺華彩瓷研習中心」及「畫家研創室」，並在 1999 年成立「臺華藝術中心」，推廣與行銷藝術家們所創作的彩瓷作品，為窯場開啟新的市場，也創下當時鶯歌產業之先例。除此之外，因窯廠內長期進駐許多藝術家，各種風格與創意或多或少潛移默化了工藝師的表現，藝術思維揉進了工藝市場的脈動中，將臺灣彩瓷工藝文化推向更多元豐富的未來。

彩瓷研習中心對外開放，沒有門檻限制，也未開班授課，大家一起在此，自由學習也互相切磋。窯場提供各式坯體、釉彩原料、彩繪技術到窯燒等一貫作業，作業流程純熟且快速，各類技術人員亦不藏私地協助與滿足各種不同的需求與創意。二十

餘年來，研習中心吸引不少藝術家、設計師、業餘工作者等的長期參與，往來的創作者多達數百、千計，是臺灣彩瓷創作與交流的重要平臺，也是彩瓷發展史上難得的景象。

畫家研創室的設立，是更積極地期待長期進駐的藝術家們，運用窯場的技术與後援，開創陶瓷彩繪新的可能性與表現張力。藝術家陳久泉 1997 至 1998 年間的「唐人與馬」彩瓷系列作品，是層疊多種釉藥的實驗之作，見證了臺華窯與藝術家們改變當代彩瓷藝術的里程碑。爾後，陸續加入、迄今仍長期關注的藝術家，包括孔依平、王雙寬（1947-2009）、白丰中、李元慶、李秀芳、林耀堂、洪仲毅、高義瑄、張克齊、張進勇、戚維義（1937-2019）、梁成福、莊桂珠、郭博州、陳士侯、黃才松、楊莉莉、劉國興、劉鳳祥、熊宜中（1953-2013）、鄭善禧、蕭進興（1953-2019）、韓舞麟（1947-2009）等，以及來自四方各地的藝術家、設計師等，透過各自的概念與創意，發展出不同的表現技巧與風格。他們或直接於土坯上以高溫色料或釉料彩繪、噴修或刻剔，或以白釉、烏金釉等鋪底，再於其上表現各種可能的技法。在這裡，沒有圍牆、沒有風格派別，各種不同的創想彼此相互討論、嘗試，只要能通過窯火的考驗，窯場技術人員全力支援，讓多元的彩瓷風格大放異彩。





▲ 1995年9月設立「彩瓷研習中心」，提供陶瓷彩繪研習與體驗服務。左圖為1997年臺灣省教育廳所主辦的「美術教師人文教育研討會」，右圖為1998年藝術家陳久泉示範彩瓷技巧。



▲ 1995年9月設立「畫家研創室」，提供藝術家們運用陶瓷媒材創作的可能性。左圖為1997年宋楚瑜夫人陳萬水女士（左三）與藝評家陸潔民一同參訪在研創室創作的藝術家蕭進興、陳久泉、白丰中。中圖為2013年藝術家們，前排左二起為威維義、鄭善禧、陳士侯、白丰中、顏聖哲、洪仲毅與來訪友人合影於新裝修好的彩瓷研習中心。右圖為2020年2月藝術家洪仲毅與其創作中的彩繪大瓶，右為藝術家郭博州。



▲ 圖 05-04
臺華窯歡迎藝術家們運用色料與釉藥的結合，開創「釉色共融」的新表現風格。左起為陳久泉1997年創作的《唐人與馬》實驗之作、洪仲毅1998年的《愜意》、蕭進興2002年的《山景》及2005年的《靜物圖》，是彩瓷藝術創作新里程之代表作品。



▲1999年於臺華窯總公司成立的「臺華藝術中心」，經常舉辦藝術家展演活動，分享彩瓷創作的風格與心得。左圖為2017年5月「麗水風華—張克齊彩墨彩瓷創作展」開幕合影。右圖為2017年10月前臺北縣長、藝術家周錫璋在臺華藝術中心為來賓導覽他所創作的油畫作品。

工藝跨界藝術 · 開創釉彩新局

因常駐藝術家們倡議成立「臺華藝術學院」，幾經討論後，於2012年起先出版《臺華藝集》季刊，聘請葉振翼、王朝明、莊秀玲、劉國興等人參與編輯，推廣「雅器雅趣·文人敘藝」的旨趣，爾後於2017年起，陸續出版藝術家個人彩瓷選集，積極分享與交流藝術家彩瓷創作的理念與表現，讓更多人認識陶瓷彩繪的最新成果。在季刊上，同時積極發表工藝師的創新作品，分享最新技藝、最精緻精彩的作品，成為彩瓷技藝持續成長的助力之一，同時創造多元化的彩瓷工藝行銷平臺，改變傳統產業的銷售觀念。

呂兆焜董事長，從小喜歡藝術，十九歲高中畢業後即到臺中的裱褙店當學徒，在短短二個月內晉升為裱褙師傅，一年多的裱褙工作期間內對於許多藝術家的作品如數家珍；退伍後從事建築營造工作，養成了遵照設計規畫、堅持工務品質的工作習慣。因此之緣，在他經營窯場後，對於工藝技術的提升、對於邀請藝術家一同開創新局，十分有定見，更深信可以達成，並抱持開放與接受挑戰的態度，不斷地鼓勵藝術家們一起改變、一起創新這古老但又現代的新藝術媒材。

長時間關注彩瓷發展的鄭善禧，在書畫創作外，參與彩瓷創作已超過四十年，其中大半歲月在窯場裡創作，以繪、以刻，用其純熟又樸拙的風格調性，如寫日記般，記錄對今古完人的讚譽、對東西方藝術風格的欣賞、對時事的評語、對人生百態的體悟，心念藝術融入生活、生活加入藝術，與大眾產生共鳴。1998年來臺華窯體驗彩瓷媒材的油畫家洪仲毅，原在油彩中尋覓色彩，當年以烏金釉為底、釉色共融的技巧所創作的《愜意》，燃起他的創作慾望，他看見釉色共融中的豐富與內斂、濃郁與深邃的質感和色彩，持續創作至今。以寫實山水彩墨畫聞名兩岸的蕭進興，除了雲海奔騰的翠綠山林瓷畫受人讚譽外，2002年的《山景》以層疊的釉彩幻化出彩度飽滿、色相晶瑩、深邃厚實的質地，營造充滿幻境又深邃迷人的空間幻覺，又2005年的《靜物圖》，在西方靜物的畫幅裡，在釉色共融的厚實質地中，閃耀著晶瑩剔透又充滿富饒感的色彩，重新詮釋色彩與空間的奧秘。運用多元媒材創作的郭博州，在彩瓷創作上融合了版畫、水墨、油畫等多元技巧，以疊釉、剔刻與彩繪，不斷實驗不同技巧的釉色共融表現、肌理層次，創造獨樹一格的質色形實驗的抽象風格之作。

彩墨畫家戚維義，創作以勁風揮灑、淡泊幽遠為特色，選擇在白釉層之上，用毛筆蘸上色料後，便不拘小節地暢然走筆，表現出陽光下波光淋漓的荷鴨戲水風情，底層的白釉經高溫淬煉後，以無數的小白點自然地顯露於色彩的表面，彷彿多了一層薄紗，雋永而溫暖，也充滿了華麗感，十分耐人尋味。而油彩水墨兩棲的白丰中，創作多以色彩繽紛的花卉為主題，傳遞屬於東方的與自然共生、悠然自得的美學觀，他以色料摻和透明釉等，深深淺淺地或塗繪或剔刻，線條與色彩在亂中有序的層疊中，幻化出清麗、飽和的釉彩，且展新了臺灣花卉的繽紛與活力。筆墨彩意兼具的畫家黃才松，則經常創意地運用釉彩的多元變化，不但常有意外驚喜，也突顯他求新求變的創作思維，令人目不暇給。而現代水墨畫家劉國興，選擇以噴修的方式實驗釉彩高溫交融後豐富的質地與變化，為釉彩開展全新的現代思維。

以金黃稻田、翠綠田園山林為人稱頌的墨彩畫家高義瑄，超過四十年的彩瓷經驗，在臺華窯轉以高溫釉彩來創作，重新尋得釉彩中玻璃質晶亮的特點，讓瓷畫中的田園景色、大山大水更顯靈動、更加富饒，也更耀眼光彩。以潑彩自動技法稱著的彩墨畫家張進勇，則積極實驗上釉彩的新技巧，獨創令人驚艷的潑染暈渲效果，淋漓暢懷地詮釋釉彩世界裡的現代性視覺感受。

筆墨寫意雙棲的陳士侯，三十餘年的瓷器彩繪經驗，多以純熟洗練的筆法，加上青花釉裡紅技巧的搭配，讓物象更加圓融出色。而花鳥工筆畫家張克齊，或於白釉層上或於烏金釉層上，以簡筆平塗的方式描繪花鳥植物，精簡的配色經窯火的淬鍊，細膩柔和地呈現物象獨特的質地與色彩，寧靜雋永。具渾厚純潤筆力的彩墨書畫家孔依平，或以青花或揉合釉色共融的特色，表現幽遠古拙、醇厚深邃的質地與色彩美感。而專攻工筆花鳥的彩墨畫家莊桂珠，在瓷器上直接以色料調和透明釉所彩繪的寫意花鳥作品廣受歡迎；近年來以多種釉彩鋪底，再以色料或摻入透明釉進行彩繪，在窯火裡成就釉層豐富絢麗、朵花齊放的精彩作品，廣受讚譽。耕

耘彩瓷二十餘年的李秀芳，以繽紛花卉為主題，運用自己調配的多款明亮清麗的色料，加上白釉鋪底的柔美融合，將釉彩的晶瑩、潔亮特質表現得淋漓盡致，其粉雅清新的繽紛花語別具時代韻味。



▲因駐廠藝術家們倡議設立「臺華美術學院」而間接促成《臺華藝集》季刊（2012年8月初刊）的發行，成為彩瓷創作者切磋的平臺，長期推廣陶瓷與藝術文化。圖為藝術家鄭善禧為《臺華藝集》題寫大字，左起藝術家蕭進興、洪仲毅、戚維義、白丰中，以及臺華窯呂兆妍董事長。



▲ 臺華窯與白鷺鸞文教基金會、新北市立鶯歌陶瓷博物館合作辦理之「105 向陳慧坤教授致敬—陶繪邀請展」（2011/7-8/14），白鷺鸞文教基金會董事長陳郁秀邀集父親陳慧坤教授的學生子弟們，超過 105 位的藝術家、設計師等來到窯場進行彩瓷創作與展出，大力支持與推廣鶯歌的彩瓷創作。



▲ 2012 至 2015 年與臺灣菸酒公司及臺華窯藝術家合作四屆的「玉山高粱慈善拍賣會」，募得總額超過四千萬的善款，全數捐贈公益團體，積極回饋社會，並持續推廣品酒藝術文化。



▲ 臺華窯與藝術家們受邀參加德國國立陶瓷博物館與新北市立鶯歌陶瓷博物館主辦之「文化的光輝—臺灣彩繪陶瓷藝術展」，該展於 2014 至 2015 年期間並巡迴於德國、西班牙等知名博物館，推廣臺灣彩瓷工藝的成就。右圖為展覽開幕時，兩館館長、協助促成展覽成行的德國辦事處官員，以及臺華窯團隊與現場貴賓合影，左圖為藝術家白丰中、洪仲毅及郭博州於現場的彩繪示範活動。

淬煉·精彩·臺華窯內 的人文風情

大自然給了人類五彩繽紛的世界，但美麗的色彩總是稍縱即逝，為了保存這些瞬間的驚豔，人們發揮了創造力，發明各種紀錄與詮釋色彩的方式。在瓷器工藝裡，以自然界礦物原料呈現豐富多元的色彩向來是備受重視與讚譽的，例如青花、紅彩、綠彩、五彩、鬥彩、粉彩、琺瑯彩等彩繪表現，又如青瓷、紅釉、藍釉、烏金釉、茶末釉、窯變釉等釉藥的色彩與質地變化，不但耀眼奪目且永世流傳。

在時代的洪流中，臺灣有幸，臺灣的陶瓷產業在短短五、六十年間承繼了中國悠久的陶瓷文化傳統。呂董事長深切了解到現代潮流中對創新的要求，以及臺灣站在歷史舞臺、在東方文化發展進程中，所應擔負的承先啟後的時代意義。他體認到若只在傳統裡打轉，將無法展開新時代的新美學觀，於是建立渠道、順應潮流，自我提升外，邀請藝術家、設計師等創意人才參與，在互誠互信的合作基礎上，日臻完善彩瓷創作的合作平臺。

在彩瓷研習中心裡，藝術家們沒有派別、沒有學院之分，只見大家歡喜論藝，相互觀摩、彼此策進，齊心為卓越的表現而努力，偶在呂董事長的號召下，參與義賣公益活動的展出，一起為社會盡點心力。這是臺華窯場裡的創作溫度，是藝術也是人生。

臺華窯經歷四十年的淬煉，在彩瓷創新的追求上，開放與分享是基石，相互協助與鼓勵是養份，努力地以更開放、更多元的方式普及推廣，打開陶瓷釉彩的新生命，讓臺灣釉彩擁有更多的能量，成為臺灣陶瓷工藝的新成就，也是世界彩瓷創作的亮點。



▲2017年4月7日為鄭善禧、戚維義、洪仲毅三位藝術家舉辦「波光淋漓」彩瓷創作聯展的開幕，同時也正式對外發表三本彩瓷專輯的發行，圖為舉辦簽書會的現場。



▲上圖為2017年初臺華窯裡的新春筆會，藝術家們合繪了一幅《蒼松眾芳圖》，左起董事長呂兆旻、藝術家郭博州、洪仲毅、黃霜如、鄭善禧、劉國興、戚維義。
下圖為2019年5月在藝術家週五小聚會裡來了一位特別的訪客，作家亮軒，說天論地聊著開心，合影留念。左起董事長呂兆旻、藝術家鄭善禧、洪仲毅、白丰中、郭博州、亮軒、林耀堂，以及窯場的編輯室主任王朝明。



▲ 圖 1 世遺踏查活動志工協助學生安全與解說工作。(淡水古蹟博物館)

與社區共好

淺談博物館的在地連結

新北市立鶯歌陶瓷博物館 研究助理 / 許禎庭

前言

從博物館發展歷程來看，其功能與定位一直隨著社會需求與時代變遷而轉變，從物品典藏展示，掌握詮釋權的知識殿堂，慢慢轉向社會教育功能，而館務發展重心也從研究典藏，逐漸加強教育推廣這個面向。

也就是說博物館的核心價值雖然不變，但是功能或發展重點卻能順應時勢與民眾期待，有所因應調整。例如面對高齡化社會的來臨，本市博物館已全面以通用設計的精神，為包含高齡者、身障、視障、聽障與孕婦、受傷不便等族群考量，針對館舍設施與活動種類進行調整，並推出分齡、分眾的多

元服務。同時，為了拓展服務範圍，也從民國 106 年開 5 月始推出行動博物館，目前已有 31 個模組，將博物館的精華直接傳送的民眾的面前。

當然除了精進自身的服務，博物館也不能獨善其身，例如發展行動教育箱進駐校園、推出在地達人導覽的深度旅行，以及透過參與式預算鼓勵居民參與公共事務等等，都是博物館為社區盡一己之力所做的努力。博物館作為在地的一份子，尤其是本市的博物館都與地方有深切的關係，是否還有其他方式可以與社區攜手合作呢，畢竟共好才能共榮。

博物館與在地的關係

博物館的特性固然以「物件」蒐集為基礎（註1），但是支撐其存在的價值仍是公眾的需求。對博物館而言，研究典藏與教育推廣都是重要的工作項目，博物館要有能力轉化研究成果，透過真實的物件，將理念傳遞給民眾。但是無論是透過常設展、特展、出版品等任何一種傳播方式，都是以人為本，投其所好，才能真正將博物館的館藏精華真正傳遞給民眾吸收與了解。

博物館營運發展過程，為達到教育推廣目的，除了透過研究典藏成果形成的常設展、特展等來吸引民眾之外，也是需要藉由周邊資源的串聯與整合，形成區域特色獲得更多的關注。

本市公立博物館多以地方特色而成立，例如鶯歌區的陶瓷產業就是新北市立鶯歌陶瓷博物館（以

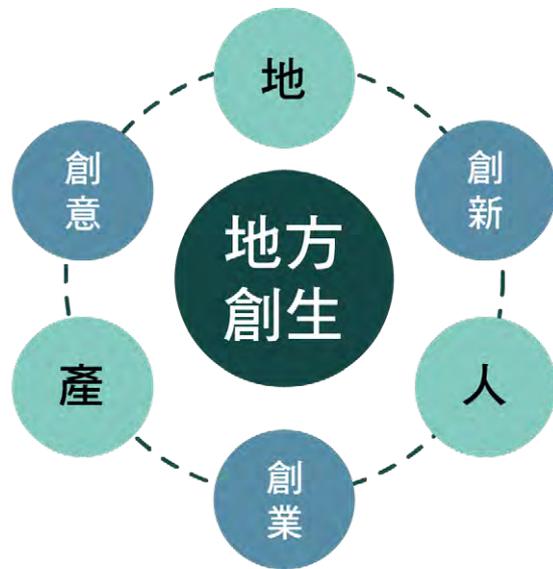
下簡稱陶博館）立館基礎、新北市立黃金博物館（以下簡稱黃金博物館）成立宗旨則是將金瓜石地區的自然、礦業遺址、景觀特色、歷史記憶及人文資產進行完整保存；而新北市立淡水古蹟博物館（以下簡稱淡水古蹟博物館）更將淡水地區重要古蹟群串聯起來，透過古蹟文化歷史連結當代生活，發展以人為本的博物館。也就是說，地方豐富精采的人文歷史與特色風貌與本市博物館的發展息息相關。

過往，博物館為與地方維持良好關係，一方面從招募志工著手，除了協助館方補充不足人力外，透過志工的參與和了解，轉而成為對外傳播的助力。另外透過活動的結合，例如傳藝教學或真人礦工博物館等計畫，讓地方的老陶師、老礦工有發揮舞台，並成為博物館成為向民眾介紹地方風土民情的重要傳遞者。

地方創生的影響與可能性

由於高齡化、少子化的人口減少危機，以及城鄉差距逐年增加、人口過度集中都會區等問題，許多地方面臨衰亡危機，地方消滅的危機感（註2），促使日本政府不得不正視，並於2014年提出「地方創生」政策。而日本各地面對此困境，也嘗試透過各種方法來活絡地方經濟與解決人口外流問題，將原本偏鄉或衰退的弱勢條件，轉化為地區特色。

以日本近郊的溫泉度假勝地熱海為例，因高度經濟成長期盛極一時，也因泡沫經濟瓦解而衰退。如何讓熱海這樣的溫泉觀光區重生，「真正的途徑是提升城市的魅力，而不是以低價來吸引客人」（註3），但是舉辦多樣化的體驗活動雖然可以改變民眾的負面形象，但是效果無法持久，熱海採用「老屋再生地方創生」的方法，透過翻新街區，創造工作機會，以新的價值觀發現城市的優點並且加以運用，例如將市中心的閒置店鋪開設咖啡店，將空舖老屋打造為再生工作的據點，成為家和職場之外的「第三處居所」（註4）。熱海重生的關鍵在於打造可以長久經營的事業與世代交替的參與者，並透過而人與人的連結所產生與眾不同和難以複製互動經驗，才能吸引遊客再次參訪，達到振興的效果。



▲ 圖2 地方創生推動概念核心圖
圖片來源：國發會網站

當然地方創生也不是解救沒落城鎮的萬靈丹，也沒有一體適用的 SOP 可供依循，需要面對的問題也不少，例如在地居民意識覺醒不足、無法建構持續循環的經濟模式、缺少充沛的資金，以及守護在地傳統與接納外界變化的取捨，都是目前發展過程中的必須克服的難題。

針對城鄉發展不均衡的普遍化課題，我們也如同日本、義大利、德國等開始正視與審慎面對，行政院於 107 年 5 月 21 日及 11 月 30 日兩度召開「地方創生會報」，宣示 108 年為臺灣地方創生元年（註

5），期許找出地方獨特的 DNA，從而帶動的產業發展，達到均衡城鄉的目標。（註 6）。也就是說藉由統合中央及地方政府資源，協助地方發揮特色並思考解決的方法。

地方的繁榮不只是只有摒除舊有全面重建，也不是堅持傳統維持現狀，應該要以新的價值來發現地方的優點，地方創生概念主要是導入其他外在的資源，創造地域生活與產業，最終能建立持續循環型的經濟模式（註 7）。要能達成這樣的永續機制，需要資源整合，並與在地居民共同合作並付諸實踐。

博物館與在地連結的嘗試

本市博物館既是屬於全民共享的公共資產，更應彰顯教育功能，盡量滿足各類民眾的需求，例如「行動博物館」的推動，讓服務範圍不再死守「博物館」的建築體上，而是透過流動的文化財概念來因應不同區域、不同民眾的期望，提供更適合的展示解說服務。

在發展館務的同時，博物館本身也在思考如何走出學術的象牙塔，與地方產生連結，以下試舉幾個博物館實際推動的方案。

新北市立十三行博物館（以下簡稱十三行博物館）為推廣考古知識，與學校組成教學團隊，共同推動考古教育，例如考古進校園計畫，館方規劃以「地緣」和「專業」合作為主，與學校老師進行教學合作計畫，透過共同研發課程、工作坊增能訓練及到校服務，鏈結夥伴關係，到 108 年共設置 5 間考古魔法教室、進行 70 場到校服務和行動展示，研發 5 套教材。

淡水古蹟博物館因地理位置的關係，順應社會型態的轉變與需求，發展主軸以文化觀光為主，不僅透過古蹟空間活化及藝文館舍委託營運，挹注藝術家相關資源，營造出多元多樣的藝術生活及生活藝術。另外，館方也透過歷史再造計畫，以文化路徑之概念，串聯 12 處清法戰爭滬尾之役相關點位，



▲ 圖 3 「考古旅行箱」行動教具開放全國小學免費借用。（十三行博物館）



▲ 圖 4 淡水文化行旅 - 走讀系列（淡水古蹟博物館）
▶ 圖 5 淡水文化行旅 - 導覽解說牌（淡水古蹟博物館）

規劃相關場域之導視系統，建構出淡水地區的文化行旅，同時也與淡水地區在地文史工作者協力，帶領民眾深度走讀探索歷史脈絡。



▲ 圖 6 散步地圖-瓜山里 (黃金博物館網站)
▼ 圖 7 散步地圖-九份生活線 (黃金博物館網站)

黃金博物館長年致力於水金九地區在地知識學的推廣，並善用在地記憶、人文歷史、文化資產與特色景點，在官網建置「散步地圖」文化遊程，來行銷在地，透過達人帶路的方式提升居民在地榮譽感。

鶯歌陶瓷博物館從名稱就可看出來與在地產業的關聯密切，大半居民原本在生活上就與陶瓷產業有密切的關係，加上鶯歌中小學、鶯歌高職都已經奠定了地方文化教育的基礎。為了推廣鶯歌陶瓷文化產業，從 99 年開始推動「鶯歌燒品牌計畫」，透過競賽及授權等雙軌模式認證商品，建立起鶯歌陶瓷製品發表平臺，同時也積極進行行銷推廣，參與文博會等文創會展活動、陶瓷市集，進駐桃園機場免稅店等方式，提升品牌知名度，讓鶯歌燒商品有更多機會進入民眾生活中，重現鶯歌陶瓷的榮景，迄今授權商品接近 600 件。

另外，參與式預算也是近來博物館努力嘗試在地連結的一種方式。這是由人民來決定一部分公共預算支出的優先順序，透過民主的程序，讓社區成員能夠決定公共預算的某部分該如何支出(註 8)。104 年開始，黃金博物館持續推動參與式預算計畫，讓社區居民自主提案，使得資源的運用更能呼應在地的聲音。同時透過過程中的參與，與地方產生良好互動。在地支持也能讓博物館獲得更多的发展能量。

呼應整體社會氛圍的發展方向、針對民眾的需求所推出的服務才能獲得共鳴，博物館已經透過上述方式與地方進行連結，也有獲致一定的成果，但是除了藝文紮根、文化觀光、參與式預算等方式，博物館還有其他加強在地連結的方式嗎？最近引起熱烈討論的「地方創生」，雖然是因為日本高齡化城市滅絕問題而形成熱門話題，但是其精神與做法是否也可以作為博物館與地方合作的新契機。



▲ 圖 8 2018 文博會 (鶯歌陶瓷博物館網站)



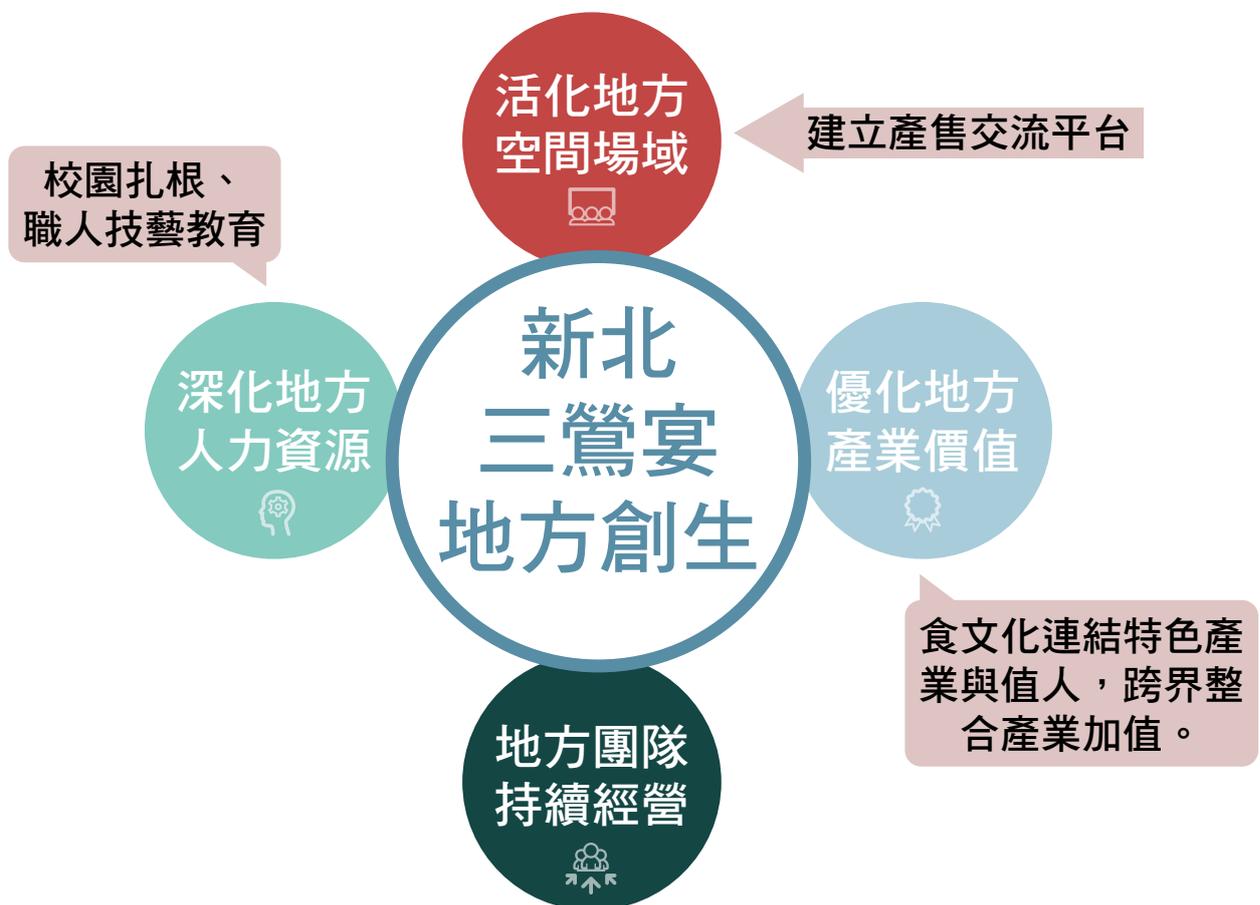
▲ 圖 9 在地居民踴躍參與金瓜石社區參與式預算投票

博物館推動地方創生的挑戰

面對未來趨勢與發展，博物館一直在反思如何調整定位與做法。除持續精進研究典藏與顧客服務之外，如何深化在地關係的聯結與串連資源共榮共好方面，也許「地方創生」是可以嘗試的切入點。

以本市為例，105 年開始推動三峽區地方創生計畫，106-107 年深化延續並跨域整合鶯歌區，委託執行「甘樂文創」執行的「三鶯·宴地方創生計畫」。雖然受託的甘樂文創身為在地執行團隊深耕多年，也有實踐基地（合習聚落），但也面臨整合不易的問題，也期待政府可扮演「值得信任的第三者」（註 9），擔任媒合角色讓在地產業串連更為完整，並協助資源規劃整合，推動行銷推廣。

其實與地方關係緊密政府單位除了區公所之外，博物館也是紮根地方，互動頻繁的關係者。作為在地資源整合中心的一環，博物館有具有下列優勢：



▲ 圖 10 三鶯宴推動成果（資料來源：新北市政府文化局）

一、 博物館了解地方

博物館的研究重心雖以館藏為主，但是研究面向也經常觸及到周邊區域的環境、產業、地理與人文。經年累積下來就是厚實的基礎資料。從另一個角度來說，博物館在地耕耘多年，原就與在地的學校、社團密切往來，也與地方耆老、意見領袖互動頻繁。作為在地的一份子，可以協助地方盤點、彙整在地特色，找到當地的獨特性與核心價值。

二、 博物館可以成為資源整合平台

任何政策的推動，最難的是在地居民意識覺醒不夠，以及缺乏長期推動的持久力。博物館深根地方，熱愛鄉土的情懷不亞於在地居民，館方本身具有人才的優勢，不管資源調查或活動辦理都有豐富經驗，可以協助凝聚共識找出在地獨特性。同時博物館有空間，能成為居民聚會討論的場所。

三、 博物館具有與公部門溝通的能力

地方創生雖以在地民眾自發性的發起為主，但是博物館作為在地網絡的一環，可以適時擔任溝通橋樑，除了將公部門資訊轉達給地方，同時也可以協助在地居民處理他們所不熟悉的行政作業，並將它們的問題反映給相關單位。

地方創生風潮的興起，改變以往公部門與地方的關係，畢竟以博物館經費辦理的推廣活動受限於經費通常只能起帶頭作用，而無法持續進行，而且活動的合作只能引起火花，吸引一時的注意，結束後很難帶來持續深遠的影響，如果沒有持續運作的機制，終究是鏡花水月的虛像，無法帶來真正的改變。

從國外推動地方創生案例來看，地方要能永續經營，不能只靠公部門單點的補助與計畫，必須在地方形成持續運作的經濟型態，以小旅行為例，如果只靠一次性的計畫是無法累積能量，形成地方循環型的經濟規模。所以作為地方一份子的博物館，應思考如何參與地方討論，形成共識，協助資源整合與爭取，才有辦法帶動永續經營機制的建立與運轉。

而博物館作為在地的一份子，尤其是本市的博物館都與地方有深切的關係，如在瑞芳區推動地方創生計畫，黃金博物館可協助進行礦業文史盤點、進行資料典藏、口述歷史紀錄完整全面的資料，再透過整合新平溪博物園區、侯硐煤礦博物館、在地礦工協會、優人神鼓等地方團隊、藝術家、職人或新創團隊進駐，教育扎根、空間活化，讓區域整體作創生翻轉，讓人才回流、促進觀光發展。

結論

隨著社會需求的轉變，博物館應該要有更多的成長與轉型，也曾嘗試各種作法，從 83 年文化建設委員會推動社區總體營造開始，當時陶博館就透過資源與行政協助，包含社區服務志工組成立培訓、行政資源的爭取等串起與社區的關聯。後來藉由參與式預算提案執行過程中，黃金博物館也持續與社區居民進行交流與互動，逐漸建構出團隊合作的機制，現在又配合國家政策，以地方創生協助地方發展。

與以往年年爭取補助的不確定機制，地方創生的精神在於建構出能夠自主、永續性的經營模式，經由

在地居民自主討論出的共識作為發展目標，以在地的特色與資源為發想，形成內部運轉與成長的經濟規模，才能達到永續經營的目標。而博物館不管是人力與空間等支援，或是協助和公部門對話，都有能夠發揮的地方，而且博物館有研究能力，可以協助了解地方資源，挖掘在地特色，也有館際交流管道，協助與外界聯繫，再加上博物館本身有計畫執行的能力，可以支援地方創生計畫推動。

總而言之，博物館應掌握時代脈動，透過實踐與調整來找到最適合的執行方案，同時藉由不斷的對話與合作，達到加強在地連結，共榮共好的目標。

註釋

註 1：提姆·安魯斯(Timothy Ambrose)作；桂雅文譯(2003)。新博物館管理：創辦和管理博物館的新視野。臺北市：五觀藝術事業有限公司。頁 16。

註 2：增田寬也，賴庭筠、李欣怡、雷鎮興、曾鈺珮譯(2019)。地方消滅：地方創生的理論起源。臺北市：行人文化實驗室。頁 210。

註 3：市來廣一郎，張雲清譯(2019)。熱海重生：地方創生的典範。臺北市：天下雜誌股份有限公司。頁 45。

註 4：同註 3。頁 122。所謂「第三處居所」就是人們可以日常造訪互通有無的地方。

註 5：國家發展委員會，推動地方創生政策，上網日期 109 年 3 月 5 日，檢自 https://www.ndc.gov.tw/Content_List.aspx?n=78EEEF1D5A43877&upn=C4DB8C419A82AA5E。

註 6：神尾文彥、松林一裕；王瑜琮譯(2018)。地方創生 2.0。臺北市：時報文化出版企業股份有限公司。頁 2。

註 7：中橋惠等著；松永安光、德田光弘編著；林詠純譯(2018)。地方創生最前線：全球 8 個靠新創企業、觀光食文化和里山永續打開新路的實驗基地。臺北市：行人文化實驗室出版。頁 5。

註 8：臺北市政府 105 年度參與式預算成果報告專書：重新參與你的生活(2017)。臺北市：臺北市政府民政局。頁 19。

註 9：「地方創生之策略探討 - 以新北市三峽區為例」專題報告(2018)。未出版。附件訪談紀錄第 20 頁。

參考文獻

中橋惠等著；松永安光、德田光弘編著；林詠純譯（2018）。地方創生最前線：全球 8 個靠新創企業、觀光食文化和里山永續打開新路的實驗基地。臺北市：行人文化實驗室。

木下齊；張佩瑩譯，地方創生：小型城鎮、商店街、返鄉青年的創業 10 鐵則（2017）。新北市：不二家出版：遠足文化發行。

木下齊；張佩瑩譯，地方創生：觀光、特產、地方品牌的 28 則生存智慧（2018）。新北市：大家出版：遠足文化發行。

神尾文彥、松林一裕；王瑜琮譯（2018）。地方創生 2.0。臺北市：時報文化出版企業股份有限公司。

市來廣一郎，張雲清譯（2019）。熱海重生：地方創生的典範。臺北市：天下雜誌股份有限公司。

增田寬也，賴庭筠、李欣怡、雷鎮興、曾鈺珮譯（2019）。地方消滅：地方創生的理論起源。臺北市：行人文化實驗室。

「地方創生之策略探討 - 以新北市三峽區為例」專題報告（2018），未出版。

陳庭宣，社區總體營造與鶯歌陶瓷文化產業發展，上網日期 109 年 1 月 31 日，檢自新北市立鶯歌陶瓷博物館網站：

<https://e-library.ceramics.ntpc.gov.tw/Journal/ReadContent.aspx?Para=13&CID=207&Page=1>。

國家發展委員會（2017）。「設計翻轉、地方創生」計畫規劃作業指引。臺北市：國家發展委員會。

商周編輯顧問公司企劃編輯（2017）。臺北市政府 105 年度參與式預算成果報告專書：重新參與你的生活。臺北市：臺北市政府民政局。

廖世璋（2017）。博物館社會學 (Museum Sociology)：以社會文化理論對博物館的考察。臺北市：五南圖書出版股份有限公司。



淺談參與式預算

以新北市立陶瓷博物館為例

新北市立鶯歌陶瓷博物館 研究助理 / 許千雅

前言

近年來，參與式預算成為民主時代的一股新潮流。自新北市於 2015 年率先於新店區達觀里執行參與式預算計畫成功後，各地方政府紛紛開始著手展開參與式預算之推動，已形成我國民主之新趨勢。

什麼是「參與式預算」

參與式預算（Participatory Budgeting，簡稱PB）是指由人民來決定一部分公共預算的支出。透過民眾討論、審議、協商等方式，共同討論預算計畫，提出方案，並且投票決定支出的優先順序，決定公共資源的支出方向¹。

政府預算，是一門結合各種學科類的學問，包含經濟學、財政學、會計學、管理學、公共政策與政治學及法律學等等；「預算」是數字化的政策，是以貨幣數字顯示的政策。依我國預算法第2條規定略以，預算編製及執行過程依序為概算、預算案、法定預算、分配預算等四個階段，目前我國中央及地方政府完整預算週期如下圖²。政府部門規劃草擬及提出提案，經立法部門（中央單位是立法院，地方政府是議會）審議，故在現行制度中，民眾無法直接參與預算之編列，難謂可全然貼近所有民眾的需求。

參與式預算，就是為了讓政府預算更貼近民意，進而實踐民眾想法的一種新模式。根據學者Brian Wampler的歸納，參與式預算之制度設計，

應該包含四大原則：發聲原則（Voice）係內部顧客，指對於預算案最有直接相關者；而投票原則（Vote）則是來參與投票的投票者，即是對預算案有興趣的；監督原則（Oversight）則是利害關係人；而社會正義原則（Social Justice）則為實際受益的外部顧客（如圖2）³。



▲ 圖2 參與式預算制度四大原則
資料來源：政府機關資訊通報第355期。



▲ 圖1 我國政府預算週期資料來源：參玖參公民平台。

「參與式預算」的精神，就是透過人民自己提出「公共性」與「急迫性」之計畫方案，積極直接地參與政府預算（公共資源）的分配。由於民眾最瞭解也最關心周遭環境及切身需求，故由民眾自主決定的執行方案，可使公共資源發揮最大效益。以往預算編列的決策，完全掌握在政府機關與政治代表手上，參與式預算，這一種顛覆過去截然不同的民主形式，能讓公共預算實質受益的民眾，得以掌握政府決策方向的權力，也正是審議民主所極力追求的價值。

參與式預算之起源及推動現況

參與式預算始於 1980 年間，由巴西愉港住民協會聯盟（União das Associações de Moradores de Porto Alegre，簡稱 UAMPA）主張市民有權參與編列市政預算；迄至 1988 年，肇因於巴西民主勞動黨施政效能不彰，使得長期經營社運的工人黨獲得市長選舉勝利後，市府於 1989 年 9 月首次與市民公開討論預算，進行各項政策調整與改革，並擬訂參與式預算的資源分配標準、改進措施⁴。

至 1996 年，聯合國人類居住規劃署（United Nations Human Settlements Programme，簡稱 UN-HABITAT）將巴西愉港的參與式預算，選為世界都市治理的最佳實踐之一。認可參與式預算是「善治」（good governance）的最佳實踐之一，並指出參與式預算是城市民主化的一個重要工具，亦是一種管理實踐創新。隨著公共資源分配中，公民參與的擴大加深，帶給地方政府和公民社會很多助益。進而聯合國與世界銀行在 1990 年代後期到 2000 年代初期，進一步把參與式預算推展到歐洲、亞洲與非洲。

根據 2016 年世界城市報告⁵顯示，至 2014 年，約有 1700 個地方政府正在採用參與式預算，並發展出多樣性的實踐模式。換言之，參與式預算已逐步發展為全球性之趨勢，對於民主政治及社會信任帶來正面的影響。參與式預算是直接民主與代議民主的衝突交界點，但反過來說，也是結合代議民主

與直接民主的一種方式，有別於傳統審議式民主方式，它更能讓民眾感受到參與政策的直接效果。在此國際化民主發展之趨勢下，我國各地方政府也陸續展開進行參與式預算。

我國自 2014 年 8 月財團法人青平台基金會開始倡議參與式預算，並舉辦「咱的預算，咱來決定」系列論壇，討論參與式預算在臺灣推動的可能性，以及如何去解決實際運作困難等議題⁶。立法院則於 2014 年 11 月 13 日教育及文化委員會決議略以，請文化部就 2015 年「新故鄉」經費之執行，嘗試導入具備公民審議和參與式預算等新一代的社區治理策略精神機制。於同年九合一選舉中，各地方政治參選人亦將參與式預算議題列為重要參選政見之一。

學者蘇採足研析我國的預算編製制度，在既有框架下，公部門的推動參與式預算有各種不同途徑和方法，主要分為以下三種推動模式：議員建議款模式、委外模式、以及行政機關模式⁷。

1、議員建議款模式：

議員建議款（或稱議員補助款）制度在我國許多地方政府行之有年，係指每一位議員可以在一定的預算額度內，向地方政府提議興建建設，或給予某團體補助經費。例如 2015 年我國第一個參與式預算的案例，便是由新北市議員利用建議款在新北市達觀里促成的。

2、委外模式：

委外模式即「標案」模式。其做法為政府透過採購程序，委託非營利組織或大專院校，以參與式預算的精神來執行該筆預算。例如文化部於 2015 年委託臺灣大學社會學系執行「推展公民審議及參與式預算實驗計畫」、新北市政府經發局委託永和社區大學與蘆荻社區大學辦理「節電參與式預算計畫」等等。此模式政府機關的參與和責任相對較少。

3、行政機關模式：

此模式主要是整個參與式預算的流程（從公告宣導、接受提案到完成提案之執行），均由政府自行主導和執行。目前臺北市政府和臺中市政府採用此一模式。對政府部門而言，此模式的執行負擔和挑戰最大。

新北市推動之參與式預算

新北市朱立倫市長早在 2010 年在其專書《做，就要做好》中，提出參與式預算的概念，新北市政

府以「多元模式，分階段實踐」的精神展開民主實驗，盼能藉此找出最適合新北市的在地模式⁸。新北市政府並設置「新北市參與式預算」網站（網址：<https://www.pb.ntpc.gov.tw/>），以「預算的事，就是你我的事」為宣傳口號，公告新北市參與式預算各項資訊，截至目前為止，新北市計有「2015 新店區達觀里參與式預算」等 18 項計畫，金額共計 6,292 萬元⁹（詳表 1）。此外，2017 年 11 月新北市議員陳儀君等 10 位議員，亦聯合提出「新北參與式預算 2.0」，於 2018 年釋出 1,270 萬元議員建議款，共同推動參與式預算。

表 1：新北市政府歷年推動參與式預算情形表

| 年份 | 專案名稱 | 預算金額 | 主辦單位 |
|------|----------------------------------|----------|-------------|
| 2019 | 2019 鶯歌陶瓷產業提昇參與式預算 | 30 萬元 | 新北市立鶯歌陶瓷博物館 |
| 2019 | 新北市 108 年度高中學生社區參與式預算實施計畫 | 5 萬元 | 新北市政府教育局 |
| 2019 | 「我的閱讀我做主」新北市立圖書館參與式預算 | 30 萬元 | 新北市立圖書館 |
| 2019 | 新北市立黃金博物館「108 年金瓜石社區參與式預算」 | 18 萬元 | 新北市立黃金博物館 |
| 2018 | 107 年十三行博物館「週三八里日 - 兒童翻轉學習」參與式預算 | 20 萬元 | 新北市立十三行博物館 |
| 2018 | 「未來圖書館的 10 種可能」參與式預算計畫，創意點子大募集！ | 30 萬元 | 新北市立圖書館 |
| 2018 | 107 年『民間培力互助・共創幸福泰山～社會福利參與式預算』 | 100 萬元 | 新北市政府社會局 |
| 2018 | 新北市立黃金博物館「107 年度金瓜石社區參與式預算案」 | 21 萬元 | 新北市立黃金博物館 |
| 2017 | 106 年鶯歌區「減碳參與式預算推動計畫」 | 100 萬元 | 新北市政府環境保護局 |
| 2017 | 新北市商圈參與式預算計畫 | 100 萬元 | 新北市政府環境保護局 |
| 2017 | 新北市立黃金博物館「106 年度金瓜石社區參與式預算案」 | 21 萬元 | 新北市立黃金博物館 |
| 2016 | 民間培力互助 共創幸福蘆洲「105 年社會福利參與式預算計畫」 | 60 萬元 | 新北市政府社會局 |
| 2016 | 新北市「打造市民活動中心，大家一起來」 | 5,000 萬元 | 新北市政府民政局 |
| 2016 | 新北市立黃金博物館「105 年度金瓜石社區參與式預算案」 | 21 萬元 | 新北市立黃金博物館 |

| 年份 | 專案名稱 | 預算金額 | 主辦單位 |
|------|-----------------------------|--------|-------------------------|
| 2016 | 新北市新店國小周邊空間活化參與式預算 | 80 萬元 | 新北市政府城鄉發展局 |
| 2016 | 新北市智慧節電計畫 - 節電參與式預算 | 140 萬元 | 新北市經發局 |
| 2016 | 新北市政府「身心障礙者就業促進方案參與式預算」試辦計畫 | 400 萬元 | 新北市勞工局 |
| 2015 | 新北市新店區達觀里參與式預算計畫 | 60 萬元 | 新北市陳儀君議員、新北市新店區達觀里黃振宇里長 |

資料來源：「NTPB 新北市參與式預算」官網。

新北市是我國最早推動參與式預算的城市，但在推動方面，新北市並無設立專責單位推動，而是採取各別局處自行推動，包含經發局舉辦的節電參與式預算、勞工局舉辦之身障就業計畫等，可視為新北市公民治理的新典範，促使新北市在 2016 年獲頒由聯合國世界銀行國際金融公司（IFC）及英國金融時報（Financial Times）共同舉辦的城市轉型卓越獎¹⁰。此外，新北市政府勞工局委託國立臺北大學社會學系負責試辦「三峽區身心障礙就業促進方案參與式預算」，亦於 2017 年 6 月 20 日參加在加拿大蒙特婁舉行的歐盟參與式民主國際觀察組織（International Observatory on Participatory Democracy，簡稱 IOPD）年會，從 25 國 48 案中入選為實踐市民參與七個模範城市之一，為我國參與式預算之代表性案例。

新北市立鶯歌陶瓷博物館之參與式預算

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，也是一座兼具地方文化與產業特色的博物館。

源於鶯歌地區的陶瓷產業特色，陶博館融入「文化產業化」、「產業文化化」之概念，轉化陶瓷產品、為藏品加值創新，並以博物館行銷的角度，引用品牌策略，於 2008 年起推動「鶯歌燒品牌計畫」¹¹，藉由鶯歌陶瓷文化中極具特色的歷史元素，匯聚形塑「鶯歌燒」基本意涵，廣邀鶯歌鄰近地區（含新北市三峽區、樹林區、土城區，以及

桃園市桃園區、龜山區、八德區、大溪區）在地業者共同參與，齊力打造「鶯歌燒」品牌形象，整合行銷鶯歌優質陶瓷商品，分別於 2000 年及 2105 年通過經濟部智慧財產局核准商標註冊登記，以推廣鶯歌陶瓷文化、振興地方文化創意產業。

一、緣起

迄 2019 年，鶯歌燒品牌已推出滿 10 年，為了強化品牌產品的辨識度及推廣力，陶博館陸續拜訪地方業者，了解地方與社會大眾對於品牌經營的想法，並徵詢提升鶯歌燒品牌行銷推廣策略的建議。在溝通過程中，同時引入跨域產業與學界意見，回饋凝聚地方產業發展共識，加入品牌經營的新思維，自此形成「2019 鶯歌陶瓷產業提昇參與式預算」之專案計畫。

陶博館此次採用「行政機關模式」，整個參與式預算的流程，從推廣說明會、活動宣傳，到民眾提案之收件、說明會、投票等等，均由館方人員自行辦理和執行；參與式預算之執行經費，則以該館已完成立法程序之年度預算，提撥一部分予以支應。在參與式預算的整體設計上，亦符合學者 Brian Wampler 的四大原則，發聲原則（Voice）：可以提案的對象，為鶯歌燒廠商、登記於新北市鶯歌區的廠商、或是設籍新北市鶯歌區市民；而投票原則（Vote）：16 歲以上關心鶯歌陶瓷產業及陶瓷事務之一般民眾皆可參加；監督原則（Oversight）：舉辦提案說明會，邀請各提案人到陶博館，以現場方式向大眾說明計畫內容；社會正義原則（Social Justice）：提升品牌知名度及影響力，讓大眾認識鶯歌燒，引客甚至回流至鶯歌，帶動觀光及消費。

二、辦理流程

由於一般大眾並不瞭解何謂參與式預算，所以接續在 7 月 31 日舉辦「鶯歌陶瓷行銷推廣」座談會，廣邀鶯歌燒廠商參與座談。博物館在座談會中向參與者說明簡章內容，讓廠商瞭解參與式預算的意義、民眾參與的重要，以及提案與投票方式。



▲圖 3 鶯歌陶瓷行銷推廣座談會 / 資料來源：陶博館提供

▼圖 4 提案說明會 / 資料來源：陶博館提供

活動在 2019 年 7 月份正式公告徵件 (表 2)，於新北市政府、陶博館、鶯歌區公所及獎金獵人等 4 處網站公告訊息，同步發送電子郵件給鶯歌燒廠商，並於陶博館大廳張貼海報、鶯歌區老街 2 處燈箱張貼宣傳。徵件日期至 8 月 16 日截止，提案方式多元，可親自遞送、郵寄或用電子檔 e-mail 至陶博館。

表 2：「2019 鶯歌陶瓷產業提昇參與式預算」徵件簡章內容

| | |
|--------|---|
| 提案對象 | 鶯歌燒廠商（或登記於新北市鶯歌區的廠商）或設籍新北市鶯歌區市民。 |
| 投票對象 | 16 歲以上（2003 年 9 月 2 日以前出生者）關心鶯歌陶瓷產業及陶瓷事務之一般民眾。 |
| 參與辦法 | <ol style="list-style-type: none"> 提案：凡符合提案對象規定者，於提案截止日期 2019 年 8 月 16 日前，將提案計畫書紙本寄送至陶博館，或將電子檔 e-mail 至陶博館指定信箱。 投票：於 2019 年 9 月 2 日進行提案票選，每投票對象於實體或線上擇一管道，每人限投 1 票。 <ol style="list-style-type: none"> 實體投票：持個人身分證件至實體投票地點：陶博館、鶯歌老街或鶯歌陶瓷工藝文化園區（三處擇一）投票。 線上投票：以手機掃描 QR code，填寫投票資訊進行投票。 |
| 提案內容 | 對於鶯歌陶瓷產業推廣有助益之企劃、行銷等執行方案。 |
| 提案說明會 | 各提案人應於 108 年 8 月 28 日（三）下午 2 時於陶博館親自或指派一位代表出席提案說明會，說明提案之執行方式。 |
| 選案數量 | 每提案對象提案數量不限。總提案數量未達 3 案（含），則取 1 案入選；4-6 案則取 2 案入選；7 案以上則取 3 案入選為上限。 |
| 提案企劃費 | 公開頒獎表揚入選提案。第一名：提案企劃費 30,000 元及獎狀 1 幀、第二名：提案企劃費 20,000 元及獎狀 1 幀、第三名：提案企劃費 10,000 元及獎狀 1 幀。 |
| 入選提案執行 | 視提案內容，由陶博館及提案者共同參與執行。 |
| 經費分配 | 計畫執行總經費新臺幣 30 萬元，實際經費分配狀況，視個別提案內容而定。 |

三、徵件結果

陶博館藉由多方管道散佈訊息，徵件結果共計有 9 件提案 (表 3)，內容包括鶯歌燒商品的行銷、展售、業者或推廣人員的強化等等，其中以推廣行銷的提案佔比最大。接續於 8 月 28 日舉辦提案說明會，邀請各提案人到陶博館以現場方式向大眾說明計畫內容；同時，為增加在地廠商的參與，博物館亦由同仁到鶯歌陶瓷老街、文化路火車站前和陶瓷工藝文化園區等處，向廠商說明各提案計畫，邀請投票。

表 3：「2019 鶯歌陶瓷產業提昇參與式預算」提案一覽表

| 編號 | 提案人 / 單位 | 提案標題 |
|----|---------------------------|--------------------------------------|
| 1 | 廖以安 | 「鶯您而歌」- 鶯歌陶瓷產業翻轉新提案 |
| 2 | 許元國 / 傑作陶藝有限公司 | 搔首弄姿鶯歌燒 |
| 3 | 徐予紅 / 右岱文創工作室 | 「鶯歌燒」品牌加值之桃園機場行銷再造計畫 |
| 4 | 王弘宜 / 窩窩陶瓷藝術 | 鶯歌在地吉祥物設計 (鶯歌鳥) |
| 5 | 陳柏誠 / 佰工坊 | 引爆陶瓷文化，活化在地產業 |
| 6 | 許世鋼 / 新旺陶藝商行 | 提昇鶯歌陶瓷英語介紹行動方案 |
| 7 | 魏璧珍 / 社團法人 新北市環境文教協會 | 尖山老窯廠創生基地、翻轉鶯歌陶瓷產業 |
| 8 | 余彥慶 / 陶寶王 創意行銷有限公司 | 「前景進來！好物出去！」鶯歌燒主題館之品牌正名暨中國市場對接策展推廣計畫 |
| 9 | 黃慧評 / 社團法人 新北市陶瓷釉藥研究協會 | 鶯歌陶瓷產業技術、設計、電商行銷進擊計畫 |

資料來源：陶博館提供。

投票格式是將提案內容、投票人資料以 google 表單設計，採用姓名及手機號碼兩資料欄不重複，來控制不重複投票統計。考慮產業的工作需要，提案於 9 月 2 日採用線上投票 (由博物館於投票時段內傳送投票郵件) 以及三處實體地點投票 (陶博館、鶯歌老街或鶯歌陶瓷工藝文化園區) 兩種方式併行。當日上午 10 點至下午 4 點，總投票 1,769 張票，經檢視投票內容及電話抽查兩階段審視，篩除資料不完整及重複投票張數，有效票數計 1,619 張。依據簡章所定提案數達 7 案者取 3 案執行，選出 3 個提案¹² 如附表 4。入選之提案於 10 月 19 日由新北市侯友宜市長於鶯歌區公開表揚及頒給提案企劃費。

表 4：「2019 鶯歌陶瓷產業提昇參與式預算」入選提案內容一覽表

| 提案人 / 單位 | 提案標題 | 提案內容 | 得票數 / 比例 |
|--------------------------|------------------------|--|-----------------|
| 許元國 傑作陶藝有限公司 | 搔首弄姿鶯歌燒 | 本提案計劃在陶博館規劃鶯歌燒歷年認證作品之靜態展示空間，為突破靜態展示之視覺限制，同時擬辦理動態走秀，以徵件方式邀集國內各大專院校服裝設計等相關科系學生，以陶瓷外形為靈感設計服裝，最後由模特兒走秀展示。每年持續辦理此活動，建立品牌紮實基礎。 | 532 票 32.86% |
| 徐予紅 右岱文創工作室 | 鶯歌燒品牌加值之桃園機場行銷再造計畫 | 突破被動式之行銷模式，以主動企劃外場策展宣傳方式，與桃園國際機場取得展期合作，規劃鶯歌燒主題展覽，於代表國家門面之機場露出，提升品牌國際知名度及影響力，並搭配實體通路與社群媒體行銷推播，引客回流至鶯歌帶動觀光及消費。 | 276 票 17.05% |
| 魏璧珍 社團法人新北市 環境文教協會 | 尖山老窯廠創生基地、 翻轉鶯歌陶瓷產業 | 以尖山埔老窯廠為地方創生基地，提供青年創業共同使用窯廠設備、展場與行銷，同時創立 youtube 頻道「鶯歌陶瓷大聲公」定期直播協助陶瓷產業行銷、鶯歌知識學、鶯歌好康與其他相關資訊，並規劃故事行銷、繪本與壯遊活動，豐富鶯歌陶瓷特色。 | 203 票 12.54% |

資料來源：陶博館提供。



▲ 圖 5 入選提案第一名 - 傑作陶藝有限公司 / 資料來源：陶博館提供



▲ 圖 7 入選提案第三名 - 社團法人新北市環境文教協會 / 資料來源：陶博館提供



▲ 圖 6 入選提案第二名 - 右岱文創工作室 / 資料來源：陶博館提供

四、執行成效

3項入選提案，首先在2019年11月執行右岱文創工作室「鶯歌燒品牌加值之桃園機場行銷再造計畫」，本項提案由陶博館與右岱文創共同選出15家廠商，23件(組)形象商品，於桃園機場第一航廈出境大廳推出「鶯歌燒形象宣傳展」，展期原自2019年11月12日起至今年1月12日止，展出期間因受到第一航廈年底評審時給予肯定，給予延長展期一個月，展出至2月12日止。執行過程中，增進鶯歌燒參展廠商對於外展條件的認識與構思，同時也引起其它縣市商場主動聯繫陶博館，邀請安排鶯歌燒廠商共同展售的機會。

傑作陶藝有限公司所提「搔首弄姿鶯歌燒」方案，經陶博館與該公司討論共同擬訂執行期程，於2020年2月公告辦理以陶瓷元素設計服裝的徵件活動，預計於7月初審及公告入選名單，11月在陶博館大廳廊道辦理陶瓷元素服裝走秀及決選。本項之執行引進陶瓷產業對於陶瓷品行銷的概念與想法，並且在執行過程中，陶博館獲知產業發展趨勢第一手訊息，增進博物館與地方產業的互動與合作。

社團法人新北市環境文教協會「尖山老窯廠創生基地、翻轉鶯歌陶瓷產業」提案，在2019年底完成「鶯歌陶瓷大聲公影片-梅仔花報導」，影片中結合陶博館、地方製陶工作者、文史工作者等共同參與。拍攝者在影片中抒發對陶瓷的喜愛，傳遞傳統製陶知識，同時也思索大眾對傳播形式與內容的接受度。因此陶博館於2020年另邀請多家在地釉藥工作室，一起加入討論影片內容，擴大影片的參與者，凝聚地方對陶瓷文化推廣的共識。

陶博館此次參與式預算計畫，使地方陶瓷產業首次參與公務預算的提案與執行，並與陶博館共同執行陶瓷文化與陶瓷商品的推廣，強化博物館與地方的連結；但因為預算執行需考慮期程與額度，部分構想或作法受到囿限，一方面使得產業更加珍惜公務資源，另一方面也提升參與者更加重視提升執行效益的重要性。



▲圖8 搔首弄姿鶯歌燒-陶瓷服裝創意競賽徵件/資料來源：陶博館提供



▲ 圖 9 「鶯歌燒」於桃園國際機場大廳展出 / 資料來源：陶博館提供



▲ 圖 10 「鶯歌燒」於桃園國際機場大廳展出 / 資料來源：陶博館提供



▲ 圖 11 鶯歌陶瓷大聲公影片 ~ 梅仔花報導 / 資料來源：陶博館提供

結語

政府預算大師 Wildavsky 認為預算本身就是一種政治產物，其指出預算過程，實為紀錄不同黨派、團體與政治代表間的衝突、妥協、協商的過程。就資源分配的權力作用而言，預算記載了誰在何種政策上獲得了多少利益；亦即每項預算，均具體地反映了某個階層、團體或組織的利益及主張，以及是否受到政府資源的配置。我國目前不論是採何種形式執行，藉由參與式預算過程所執行的經費占總預算的比例都很小，其所產生的民主參與的教育意義，遠大於實質的預算資源分配，其最大的效益，應在於社區意識的凝聚和公民力量的培育。

此外，值得注意的是，從陶博館此次參與式預算計畫中，不難發現有諸多提案具有「地方創生」的色彩。新世代積極參與公共事務的現況。陳東升認為年輕世代對於當代政治經濟危機的深入反思，在經濟上，社區經濟、在地經濟、微型創業、社會企業，提出一些解決問題的做法，有創新構想的年輕人，開始組織動員去做事，並利用另類社會媒體來進行，慢慢的，一些年輕朋友在地方上生根，並吸引志同道合的朋友一起在地耕耘¹³。

行政院宣示 2019 年為我國地方創生元年，定位地方創生為國家安全戰略層級的國家政策，以「創意 + 創新 + 創業」的輔導機制，將地方的「作品、產品、商品」創造兼具「設計力、生產力、行銷力」，並建立城鎮地方品牌，轉化為創造地方生機的資本¹⁴（此與陶博館多年推行的理念不謀而合）。而參與式預算似乎是地方產業、創生工作者獲取政府資源配置之途徑之一，期待未來政府釋出更多資源，透過參與式預算，讓更多創新與創意，凝聚地方社群的力量，亟力發展地方特色與文化，將參與式預算的資源達到最適配置，並和地方創生擦出雙贏的火花。

註釋

- 1 合國人類居住規劃署（2010）。《參與式預算 72 問》。北京：中國社會。
- 2 參玖參公民平台（2015）。預算新手入門須知（下），取自 <http://www.393citizen.com/financial/Coma/columndt.php?id=476>
- 3 莊宜貞、王國政（2018）。〈參與式預算效益評估指標探討〉，《政府機關資訊通報》，355：1-6。
- 4 萬毓澤（2013）。「參與式預算」的興衰浮沈：巴西愉港的故事（2013 年 6 月 17 日載於巷仔口社會學），取自 <http://twstreetcorner.org/2013/06/17/wanyuze/>
- 5 UN-HABITAT，〈World Cities Report 2016〉，取自 <http://wcr.unhabitat.org/wp-content/uploads/2017/03/Chapter6-WCR-2016.pdf>
- 6 陳東升（2015）。論壇紀錄：地方財政、預算經驗談。鄭麗君（編）。參與式預算：咱的預算咱來決定。臺北：財團法人青平台基金會。頁 161。
- 7 蘇彩足（2017）。〈公部門推動參與式預算之經驗與省思〉。《文官制度季刊》9(2): 1-22。

- 8 宋順澈（2010）。〈朱立倫就任首屆市長 新北市時代來臨〉，取自 <https://www.epochtimes.com/b5/10/12/25/n3123654.htm>
- 9 「NTPB 新北市參與式預算」官網，〈案例進度〉取自 <https://www.pb.ntpc.gov.tw/projects.html>
- 10 「NTPB 新北市參與式預算」官網，〈2016 新北市參與式預算國際論壇〉，取自 <https://www.pb.ntpc.gov.tw/latest-news/events/306-2016%E6%96%B0%E5%8C%97%E5%B8%82%E5%8F%83%E8%88%87%E5%BC%8F%E9%A0%90%E7%AE%97%E5%9C%8B%E9%9A%9B%E8%AB%96%E5%A3%87.html>
- 11 「鶯歌燒」官網，取自 <http://modern.ceramics.ntpc.gov.tw/>
- 12 陶博館，〈參與式預算投票結果出爐〉，取自 <https://www.ceramics.ntpc.gov.tw/xmdoc/cont?xsmsid=0J149638456796918817&sid=0J255680704918638148>
- 13 陳東升（2015）。青年返鄉生根 改造地方政治。自由時報，取自 <https://news.ltn.com.tw/news/politics/paper/856452>
- 14 行政院，〈「設計翻轉 地方創生」計畫一振興地方產業發展，促進鄉村人口回流〉，取自 <https://www.ey.gov.tw/Page/5A8A0CB5B41DA11E/9f7f9ad7-17e4-482a-9956-a1534d8a4ad1>

參考書目

- 1 鄭麗君（2015）。《參與式預算：咱的預算咱來決定》。台北市：財團法人青平台基金會。
- 2 聯合國人類居住規劃署（2010）。《參與式預算 72 問》。北京：中國社會。
- 3 蘇彩足、孫煒、蔡馨芳（2015）。〈政府實施參與式預算之可行性評估〉，國家發展委員會委託研究報告。
- 4 林雨潔、劉宗熹、莊宜貞（2017）。〈我國參與式預算推動現況〉，《政府機關資訊通報》，350：66-69。
- 5 莊宜貞、王國政（2018）。〈參與式預算效益評估指標探討〉，《政府機關資訊通報》，355：1-6。
- 6 蘇彩足（2017）。〈公部門推動參與式預算之經驗與省思〉。《文官制度季刊》9(2): 1-22。



一萬件禮物

而你又會選擇哪件陶偶呢？
你是怎樣的人呢？

新北市立鶯歌陶瓷博物館 教育推廣組 / 朱孝澄

藝術家禹寬壕

藝術家禹寬壕 (Kwanho Woo) 認為，所有的藝術作品都源自於最根本的生活，而創作是賦予其新價值的方式，或許我們無法完全理解過於抽象的藝術創作，但可以透過活動與展覽跟民眾的交流，打破藝術與日常生活之間的界線。因此，藝術不應該是高高在上，只供上流社會的人欣賞；應該是在欣賞時，每個人都能會心一笑，且熟悉的形式存在。他希望將藝術與大眾的距離拉得更近，而作品是扮演藝術家與觀眾之間，以及觀眾與觀眾之間進行交流的角色，而不是單方面傳達信息給觀眾的物件。他開始研究生活周遭，對自己有意義的每個現象，然後選擇其中一項的特性進行創作，並轉變成視覺符號後展現在大眾面前。為此在今年年初，藝術家進駐陶博館時，分別準備了「一萬件禮物」和「我也是藝術家」兩項展演活動。

展演活動

兩項展演活動中，藝術家皆以頭像和福狸 (Tanuki) 作為人類的兩種象徵。

福狸在日本帶有吉祥、招財、開運等含義，而「追求」這些目標是我們的本能，因此藝術家以它作為人類本能的象徵；頭像的外觀如同剛出生的嬰兒，不具明顯的個人特徵，而是顯現出人類「天生」具備的特質，藝術家將他視為人的本質。

在「一萬件禮物」的製作過程中，藝術家將流程標準化，陶偶再利用模具製作，施以透明釉後進行燒製。展出期間，每個陶偶都化身成「禮物」，觀眾可以從中挑選一件喜歡的並將其帶走。作為交換條件，民眾需要用照片紀錄作品融入生活的場景，並將照片、姓名、城市及國家傳回給藝術家。藝術家會使用 Facebook、Instagram、Line 等通訊軟體將資訊分享給世界各地的人，並作為下次展覽的素材。

而「我也是藝術家」是一項陶瓷彩繪的活動，由館方提供模具製作的頭像和福狸供民眾挑選並參與彩繪。體驗結束後，作品由陶博館燒製，並與藝術家的作品共同展出。

當民眾走進博物館大廳時，會先看到「我也是藝術家」活動的作品，有些塗滿青花釉料，也有畫著精緻圖樣的陶偶；再往前走，會看到藝術家特地準備的「禮物」—無數大小不一、充滿豐富色彩的陶偶塞滿了整個檯座。而展檯旁邊的牆面，貼滿了來自世界各地傳給藝術家的照片。

展覽期間，通常會先看到民眾很仔細的看著牆面上的照片，並且品頭論足一番；接著轉過身，開始繞著放滿禮物的展檯，努力找出自己喜歡的那一件。不時還會看到民眾在挑選的過程中露出難以抉擇的苦惱神情，但就像去市場買菜一樣，最後都會挑選到最合適的那一件。



▲ 開幕期間，館長與藝術家交流合影

用生活交換藝術

這不禁讓人思考，為什麼民眾會如此認真挑選自己的禮物呢？我想，這呼應到藝術家所說的：作品扮演讓雙方進行交流的角色。

透過作品，我們可以理解藝術家想要表達的內容，同時下意識地融入個人的自身經驗與記憶，從作品中找到共鳴與認同。在此可以看到藝術家的巧思。首先是陶偶，製作時透過不同尺寸的模具與彩色泥漿，還有物件從石膏模取出時不經意的變形，每個步驟都替陶偶增添了许多個性；再來是擺放方式，這幾年藝術家分別在日本、韓國、中國等地舉行多場這類展覽，展覽內容差異不大，但展示的方式會根據在地民眾的生活方式做調整。不同於其他展覽，這次藝術家將陶偶錯落地放置在檯座上，並且塞滿整個檯面，搭配上鋪在檯面的鏡面壓克力，當陽光灑在展場時，場景就像是臺灣的市場街頭，很有臺灣的味道。

同時照片也起了非常大的作用。

藝術家收到的照片內容很多元，像是酒客將陶偶放入斟滿酒的酒杯之中、冒險者則是帶著陶偶四處走跳……，每張照片都反映出物件融入個人生活的概念。因此從展場的佈置有著細微變化的陶偶，

再加上照片，民眾便不自覺地將自我代入了物件之中，展檯上的物件彷彿變成日常生活中擦肩而過的人，不同性別的人、不同膚色的人；好人、壞人、富有的人、貧窮的人；安逸的、懶散的、醜陋的、善良的……，而且有的可能在哭泣、可能充滿喜悅、抑或是愁眉苦臉……。接著當民眾知道可以帶走一件作品作為禮物時，我們開始從自己的膚色、性別、個性，還有同儕關係、工作環境…等因子對應到陶瓷物件的造型、顏色、尺寸等這些元素，找尋與自己相符的特質，希望能在茫茫偶海之中找到屬於自己的那一件，或者說，希望能找到自己。最後好不容易找著了，拍張照片並回傳給藝術家，這時我們無意識地替這個物件賦予意義，完成了這件作品。



▲ 民眾挑選的過程





▲ 民眾挑選的過程

結語

或許有很多人依然覺得藝術是很遙遠的，或是藝術等於看不懂的刻板印象、甚至認為這只是教科書上的知識。今年陶博館的駐村計畫以社區合作為主要訴求，邀請藝術家透過如集體創作、行動藝術、互動教學等方式，讓藝術與民眾產生交集。這次禹寬塚為我們展示了：透過作品與民眾的交流，使民眾不經意地透過挑選、拍照並回傳照片等簡單的動作，參與了藝術家的創作過程之中，進而產生新的詮釋。我看到每天都有許多民眾找到屬於他們的陶偶，並與家人、朋友和情侶留下美好的回憶；同時也有許多人透過開幕茶會以及通訊軟體，與藝術家交流，分享彼此對於展覽的感受與想法。

那這樣的方式能不能模糊藝術的邊界呢？老實說我們不清楚，但我們相信，只要能將藝術與大眾的距離拉進那麼一點，就夠了。

▼ 福狸象徵本能，頭像作為人的本質



綜觀當代陶藝雙年展現況—— 淺談臺灣國際陶藝雙年展 發展策略

2020 臺灣國際陶藝雙年展評審會後座談會

新北市立鶯歌陶瓷博物館 典藏展示組 / 林佳蓉

時間：2019 年 1 月 16 日下午 2 時至 3 時

地點：新北市政府文化局會議室

會議逐字稿彙整：典藏展示組黃柔晏、陳俞蓁

與會者：新北市立鶯歌陶瓷博物館吳秀慈館長、程文宏組長、江淑玲組長、國立高雄市立美術館李玉玲館長、法國瓦洛里馬涅利陶瓷博物館榮譽策展顧問 Sandra Benadretti 女士、歷史博物館廖新田館長、國立臺南藝術大學張清淵教授、日本滋賀縣陶藝之森美術館松井利夫館長、英國皇家藝術學院陶瓷與玻璃系 Martin Smith 榮譽教授及印尼雅加達陶藝雙年展策展人(加帝旺宜藝術工廠創辦人 Jatiwangi Art Factory)Arief Yudi 先生等。

新北市立鶯歌陶瓷博物館自 2004 年首次舉辦「臺灣國際陶藝雙年展」以來，至今已邁入第 8 屆。自 2010 年開始，臺灣國際陶藝雙年展則以策展競賽及作品競賽模式交替舉辦，多年來持續推動專屬陶瓷藝術的國際性活動，在國際專業藝術人員、藝術家及民眾的集體參與及認同下，已奠定臺灣在亞洲及全球陶藝的重要地位，也創造出世界重要的當代陶藝新舞臺。綜觀當代陶藝雙年展現況，近年來，藝術雙年、三年展在全球各地開枝散葉，陶藝相關的競賽展也不遑多讓，作為亞洲地區至世界重要陶藝雙年展之一的臺灣國際陶藝雙年展，面對相關類型之陶藝展演活動趨於飽和的狀況下，亦面臨到些許困境且須擬定相關可能性發展策略，提出更宏觀、更靈活、更自在的展覽戰略，為臺灣陶藝拉開一個更具有主體性特色的展現空間。

在陶藝競賽類舉辦模式中，我們發現在亞洲與日韓同時舉辦形式類近的陶藝競賽雙年展，不僅作品重疊，亦造成特色不明的疑慮。此外，競賽與高額獎金是否真的能夠吸引到優秀的藝術家，包括年輕與成熟的藝術家；在策展類競賽模式涵蓋了國內外策展人選與數量的問題，尤以熟稔陶藝領域者，另有國內外世界通路問題、展覽形式與在地陶藝社群的互動與溝通問題；經費預算規模亦大大影響辦理規格及內容；雙年展建構的國際平臺的作用，如何讓雙年展及陶博館整體所代表的臺灣陶藝主體性之聲更為彰顯，顯現臺灣陶藝史與陶藝文化在世界史上的特殊位置。



(左) 高美館李玉玲館長

(右) 英國皇家藝術學院陶瓷與玻璃系 Martin Smith 榮譽教授

(右 2) 法國瓦洛里馬涅利陶瓷博物館榮譽策展顧問 Sandra Benadretti 女士

(右 1) 國立臺南藝術大學張清淵教授

雙年展與品牌形象深化

臺灣國際陶藝雙年展自舉辦以來，積極將臺灣陶瓷文化推上國際舞臺，以審慎的評審方式與原創設題策展提案，策劃每一屆國際（作品 / 策展人提案競賽）展覽，盼能兼顧展覽的深度與廣度，使雙年展匯集了更多海內外陶藝創作能量。然而，在開放各種可能性的前提下，須深入省思展覽品牌之定位標誌。長年致力於臺灣藝術發展與推廣、同時是現任國立歷史博物館廖新田館長則建議要再思量如何品牌深化、聚焦，他者該如何看到我們雙年展，方能在當前國際陶藝環境中獨樹一格。再者，需以主動積極的論述提前部署並規畫相關活動，將計畫層面提升。

另一方面，論及雙年展或三年展基本精神，如高雄市立美術館李玉玲館長同 Martin Smith 教授所述，這其中仍有其當代性格，開發一種未知、一種潛能，要如何在歷史悠久、傳統領域裡面，去精煉陶這個媒介、其千錘百鍊的傳統精確性，策展團隊須能掌握這要領，或許雙策展模式：在地掌握陶專業知識領域及掌握全球觀點的當代藝文人員，能相互輔助讓展覽內容詮釋更完整。

擴大行銷網絡持續與全球接軌

臺灣國際陶藝雙年展從 2004 年開辦以來，已持續為國內外網路、平面及電視媒體所報導，除國內網路社群及媒體外，也包括日本、英國、德國、智利、韓國、香港、義大利、澳洲、美國、加拿大、杜拜以及愛爾蘭等國皆有相關訊息露出，其實力與成效全球有目共睹。透過國際雙年展（國際徵件、國際策展邀件、作品發表展示平臺）及相關教育推

廣活動（研討會、駐村計畫及創作示範）之舉辦與操作，將多年建構鶯歌及雙年展品牌形象之成果推向國際，對於得獎藝術家及作品而言也受到國際陶藝界高度重視及注目，累積至今計有 3,146 參賽 / 展人次，歷屆亦有多位國人參與，包含首、金、銀、銅等，獲獎成績優秀，計 770 參賽 / 展人次。

為能持續與國際接軌、順利延續辦理國際展演競賽活動，主辦單位仍須擬定相關吸引投件之條件、包含對參賽者獎勵機制與合作計畫、教育推廣活動等，同時對外宣傳管道擴大合作範疇：包含在地與國外藝文教育及工作機構、公家單位、相關國際藝術商會、展覽合作計畫等方式。國立臺南藝術家張清淵教授則表示雙年展具備了教育功能，除了能持續提供新秀藝術家展演平臺，長年下來對臺灣陶藝創作生態也產生一定的影響；的確，臺灣國際陶藝雙年展國際能見度逐漸提升，進而推進鶯歌至國內外曝光度、主辦單位之專業形象建立，但事實上在經營國際行銷管道與力道仍稍顯不足，張教授建議在公部門資源充足下，應將多年累積之實力更強力放送以具效益，加強國際行銷人才培育與宣傳力量。日本陶藝之森松井利夫館長亦提出主辦單位可依國內市場（產業與教育）及國際市場（藝廊與藝文機構）不同運作模式制訂一套（前端）媒合機制，針對不同群眾不同社會需求，試著從多年累積合作之網絡中做產官學結合、連結及引薦，擴大編織推廣網絡及能見幅度。然而此亦與地方經費預算規格、可用人力及資源相連動。

突破限地性與在地能量強化

有鑑於歷屆雙年展籌畫以來之議題與內容，在透過國際匯演模式向外開拓知名度及向內匯集新知識同時，在地的陶瓷藝術文化資產與產業能量，仍須持續提升其特色與價值，並且不容忽視的。印尼雅加達陶藝雙年展策展人同時也是印帝旺宜藝術工廠創辦人 Arief Yudi 先生提及他在籌辦陶藝雙年展及藝術工廠駐地創作的經驗，在觀光效益以外的前題下，雙年展論述的重點指向是在一個未來性，首要剖析（臺灣）社會自身的問題（文化），人、藝術創作、生活與所處環境的密切關係，其貢獻為何？必須要有宏觀的論點支撐。

另一方面，為強化及活絡在地產業及藝術能量，可嘗試導入跨界跨域設計，包含創作媒材（工藝或視覺藝術等媒材）、透過在地培植、結合藝術家進駐（駐村、駐窯、駐工作室）或進行場域藝術創作，產業結合等，藉此振興產業也注入藝術新流，亦可帶來觀光與周邊消費之效益。此外，展品展示空間可突破以往的限地性，移地續展或平行展示規劃，透過不同角度規畫及多方單位邀請合作展覽讓更多國人參與，同時考量既定預算規格基準下，又能突破以往常規模式，衍生出新氣象。



（左）印尼雅加達陶藝雙年展策展人
（加帝旺宜藝術工廠創辦人）Arief Yudi 先生

藝術創作的發言權

日本森美術館前館長 / 現任資深特別顧問南條史生曾提及「藝術很重要，是心靈的糧食」，藝術創作不僅僅是美，更深一層的是與精神生活有關、與生活視野相關聯；在亞里斯多德 (Aristotle BC.384~322) 思想體系中，藝術彷彿能如語言、文字，成為創作者傳達訊息的方式，更能將藝術理論空間，推向了社會與文化層面，也等於將藝術的價值與功用帶來巨大的提升。近年來，國內藝術機構多檔展覽形式試圖展現以藝術關懷的主題與模式，打破策展人或藝術家獨佔的創作發語權，將不同類型的倡議者納入美術館、博物館舍，抑或是回望藝術推動的初衷，「其根本目的和價值就是協助人類填補各種心理缺陷，協助和引導藝術愛好者，令他們成為一個更好的人」（艾倫·狄波頓 (Alain de Botton)，《藝術的慰藉》）。

借鏡印尼雅加達陶藝雙年展模式，一是釐清參與者角色，由誰創作？由誰籌辦？為誰而辦？二從既有的藝術觀點作檢討，尊重陶瓷、社會與環境議題，再者，接受多元性與跨域創作，透過視覺藝術創作及更具遠播性的媒介（隨手可及的手機影錄像）傳遞與宣傳，最後是此文化行動的未來性，包含提倡议題及永續性，該如何持續及傳遞得更遠。Arief Yudi 先生簡單明瞭的點出，這應是對「在生活者」的尊重，得獎者或參展藝術家應實際參與當地生活，直接溝通。曾為畫廊經紀人的他回到故鄉印帝旺宜，實行藝術性實驗，創立印帝旺宜藝術工廠，邀請藝術家以場域、以地方故事創作，在這裡駐地表演與創作；長年關注在地（農村）生活，人民可為藝術家，用藝術、文化行動經營，定期舉辦表演、視覺藝術、音樂、錄像、儀式、展覽、工作坊、藝術駐村、社區交流會與教育活動等，如此模式導入雙年展，並邀請來自各國、各領域的藝術家進駐，從當地生活取材，與之互動集體創作，最終呈現給地方的每個人。強調展覽形式與在地社群的互動與溝通性，雙年展不僅是為某一群眾而存在著。



日本滋賀縣陶藝之森美術館松井利夫館長



新北市立鶯歌陶瓷博物館吳秀慈館長

願景與期許

臺灣國際陶藝雙年展舉辦效應已成功促進實務交流。歷屆參與優秀國人陶藝家也藉由雙年展跳板獲得許多發表平臺，進一步激發臺灣當代陶藝創作，產生推波助瀾的效應。與此同時，也促成國際姐妹館交流及國內外展覽邀請，2008年比利時安田陶藝雙年展茶顏及臺灣國家館展出、2013年於德國巴伐利亞邦德國瓷器博物館及巴登府騰堡邦卡爾斯魯爾行政總署展覽館展出「文化之光輝－臺灣彩繪陶瓷藝術展」，2015年則至陶博館合作展出「德藝陶－德國陶瓷特展」，2015年及2017年連續兩屆本館受邀至韓國京畿道陶藝雙年展參展及專題分享，2018年主辦聯合國國際陶藝學會(IAC)會員大會(吸引近300名國際學員來臺參與)，2020年將受邀至日本岐阜縣陶藝美術館展出，已肯定鶯歌為國際陶藝界重要之資訊交流中心，也奠定在國際陶藝界的影響力。

我們仍期盼加深雙年展的廣度與深度，在成功舉薦至國際舞臺的同時，更期許能激發國人社會大眾對陶瓷文化、藝術創作興趣與關懷，邀請大家一同深刻體驗蘊藏豐富內涵且貼近生活的這在地價值。



2020 臺灣國際陶藝雙年展評審會後座談會現場(發言者為國立歷史博物館廖新田館長)

甕藏春之梅 19 年

鶯歌三部曲

新北市立鶯歌陶瓷博物館
教育推廣組 / 張詠富

陶博館是一座立基於地方傳統文化特色產業而生的博物館，取之於在地，用之於在地，對於地方文化的發揚與產業推動，肩負多重的任務。除了致力於陶瓷知識推廣、當代陶藝展示、藝術教育等事務，對於陶瓷商品開發與生活美學的領域，也不遺餘力地投入。

甕藏春之梅活動辦理 19 年，每年吸引許多人潮來鶯歌親近陶瓷，除了博物館、老街、美食以外，我們也希望讓來訪的客人對鶯歌陶瓷文化有更深刻的認識。

另一方面從每年辦理活動的滿意度調查，得知活動主要的客群，是家庭中的主要照顧者，經濟上為一般受薪階層，因此梅甕設計除了美觀及原有的儲物功能外，還必須要對使用者的生活有實質的幫助，賦予更高的實用價值，因此開啟了兼顧「文化

內涵」與「實用價值」的「鶯歌三部曲」計畫，並在今 (2020) 年寫下完結篇。藉由三部曲的最終章，跟大家介紹鶯歌製陶故事的最初一尖山堆—這座位於鶯歌市區西南方不起眼的小山丘。

鶯歌陶瓷博物館在地方耕耘 20 年，兼顧本土與國際化的發展，在多年努力經營與地方藝術家、陶瓷業者的牽成下，成為世界四大陶瓷博物館之一，甚至在 2018 年辦理國際陶藝學會的會員大會，廣為全球陶藝界人士所知悉。而這樣的陶藝聖地，卻與這座小山丘的過往有密不可分的關係。

19 世紀初，泉福建泉州磁灶人吳鞍幾經搬遷，終於來到鶯歌定居，開始發展窯業，用的陶土便是採自於這座錐形火山與附近的「尖山埔」地區，從此鶯歌窯火不斷，成為臺灣首屈一指的陶瓷重鎮，曾經有數百根窯場煙囪環繞尖山堆的盛況，榮極一



時。雖然產業型態幾經更迭，陶土原料的來源也早已改為外地進口，但不可否認的是，尖山堆用她的身軀，孕育了鶯歌的陶瓷文化，此後鶯歌人經歷日治時期與光復初期的產業型態改變，卻仍能夠一直本著對陶瓷傳統的珍惜與製陶專業的基礎，不斷地因應時勢轉變型態，並多元化發展，造就了曾經全鎮不論窯場或是家庭代工，老中青與小朋友全員參與的陶瓷產業，成為經濟奇蹟的一頁故事，2000年在各方支持下，還成立了這座全國第一座陶瓷專業的博物館。在陶博館 20 週年的當下，推出以這座山丘為主題的商品，帶著大家遙想先民胼手胝足在尖山堆腳下，在窯火旁揮汗工作的景象，為鶯歌陶瓷打下扎實的根基，別具一種飲水思源的意義。

鶯歌三部曲以 3 年 3 個梅饗，將鶯歌地景化作陶瓷器皿，來述說鶯歌的故事，希望透過商品，讓大家对這個地方的文化有更深刻的瞭解，認識她的精神象徵「鶯歌石」、窯業的交通命脈「大漢溪」，以及窯業的起源地「尖山堆」，不枉費商品以「文化創意」為名的初衷，在功能上更期待器皿能深入參與人們的生活，成為使用者的好幫手。

2020 年適逢新型冠狀病毒肆虐，饗藏春之梅活動停辦，轉為醃脆梅 Online，無法齊聚一堂同享醃梅趣，民眾仍可透過陶博館文化商品店購買鶯歌 Bowl 與青梅等材料，參考本館製作的醃脆梅流程教學影片，便可在家自主醃梅，雖然山川異域，還是可以風味同醃。

鶯歌三部曲：

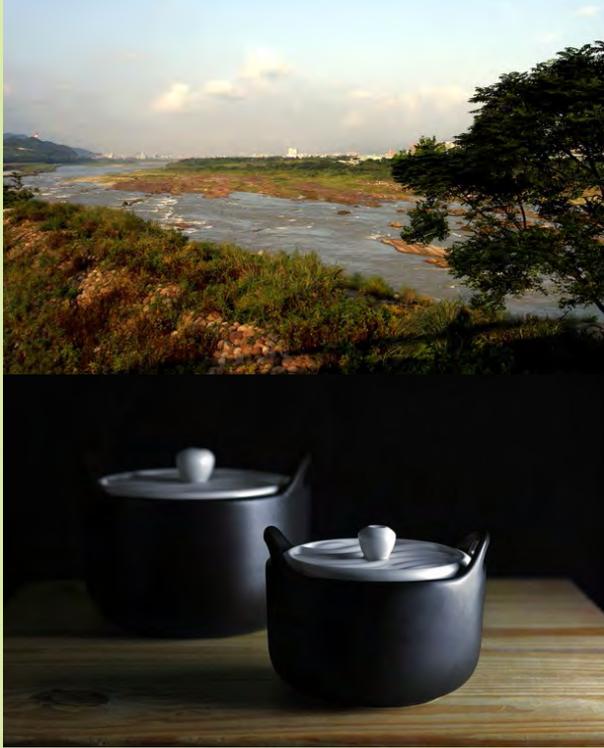
2020 年「鶯歌 Bowl」

形制為碗公。以尖山堆為造型意象，倒置的碗身猶如山體，周圍浮雕重現窯場煙囪環繞尖山堆的盛況。碗蓋並可用作盤子。

其命名諧音為鶯歌「寶」（臺語），象徵陶博館在鶯歌被當作寶一樣受到支持愛護，經營 20 年長大成人的感謝之意。

一如往例，鶯歌 Bowl 也有縮小版的「小寶」，為個人碗尺寸，配置黏扣帶可做為攜帶式飯盒使用。對於講究生活美學的消費者，使用鶯歌 Bowl，使你的便當在蒸飯箱一片單調的不鏽鋼便當盒中，有鶴立雞群、出類拔萃的效果，不论文青或是文中，學生還是上班族都應該擁有一個，可以在不經意的生活角落找到彰顯個人品味的舞台。





2019 年「大漢鍋」

形制為陶鍋，以大漢溪早年運送鶯歌窯業產品的過往為靈感，在鍋蓋設計大漢溪水波紋樣，中央蓋鈕以甕為形，象徵陶瓷產品。首度使用耐火材質，可以直火加熱，作為鍋具使用，是居家烹飪的好幫手。



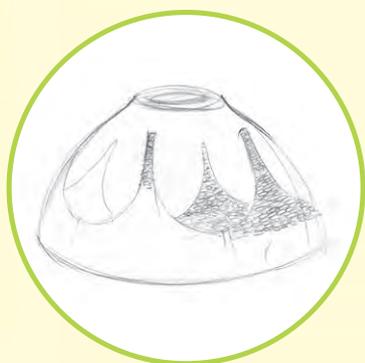
2018 年「青鶯樂」

形制為注水壺。是以鶯歌地標「鶯歌石」為造型依據，設計為收翅站立的鳥形姿態，顏色選用萬年不敗的青瓷釉色。首次為梅甕賦予儲物以外的功能，可以與餐桌上各種漂亮餐具擺設相互輝映，實踐生活美學。





設計過程：



手繪稿部分，有窯磚的意象，為了簡約將其刪除。

第一版的建模較為寬扁，經窯場解釋如此佔用太多窯內空間，大幅提高成本，最後修成較為高聳的造型。煙囪造型的上下端並做成漸消面，增添現代感。



蓋底有特別設計的 20 周年館慶標誌，增加紀念與收藏價值。



大《鶯歌 Bowl》容量達 1,600 毫升，可用作沙拉碗、湯碗。

小《鶯歌 Bowl》是 500 毫升的個人碗，也可作為便當盒。

《鶯歌陶瓷史》

一 出版品介紹

新北市立鶯歌陶瓷博物館 典藏展示組 / 蘇世德

史料記載鶯歌陶瓷最早可以溯及清代嘉慶年間吳鞍設窯製陶，歷經兩百多年陶業不斷的發展，鶯歌成為臺灣最具代表性的陶瓷重鎮。為了保存鶯歌陶瓷產業重要在地文史資料，陶博館特別委託國立臺灣師範大學美術學系陳新上博士撰寫《鶯歌陶瓷史》一書。陳新上博士長年來投入研究臺灣陶瓷相關領域，本書集結陳新上博士二十多年來在鶯歌陶瓷發展歷史的調查與研究的心血，最後完成將近30萬字的大作，提供後人了解鶯歌及深入研究的參考。

《鶯歌陶瓷史》全書以論文的形式，分為概說、陶瓷的先行者瓦窯業、清代泉州磁灶陶師的開創、日本時代本地士紳的崛起、戰後外來技術者的交流、陶瓷產品與技術的新風貌，以及結語等章節來撰寫。

其中，第二章從鶯歌的行政區演變，開始讓大家認識鶯歌，並介紹鶯歌的瓦窯發展；第三章介紹鶯歌陶瓷器發展的開端，以及當時的陶瓷產品和技術；第四章從日本時代的文化背景與經濟政策，引入造成陶瓷工作者漸增的各種背景因素，並介紹日本人生活習慣下的新形式陶瓷產品，以及因應戰爭時代物資缺乏下所產生的陶瓷產物。

由於戰後鶯歌陶瓷業越來越茁壯，陶瓷業者眾多，陶瓷產業的演變也越來越多樣化，後面兩章談論內容豐富。第五章戰後外來技術者的交流，分成4個單元來分析，包括從陶瓷聚落的形成，以及各年代陶瓷業的演變，來介紹戰後陶瓷業的茁壯；以在地較大陶瓷業家族，例如益成記、王泉記、陳旺家族、和成公司，還有鶯歌陶瓷轉型期關鍵人物陳傳國等段落來介紹鶯歌製陶家族的後續發展；以許海水初到鶯歌、陳泉興開發日用陶瓷、忠義林家



兄弟的繼起、許占山開發懷古陶瓷、許光正開發神像，以及李紹白的啟發等，介紹從北投移入鶯歌技師的影響；最後以許自然的生平經歷、陶瓷事業、成就與貢獻來解析許自然在陶瓷業的開創。

第六章陶瓷產品與技術的新風貌，是以日用、建築、藝術與工業陶瓷的發展分別探討陶瓷產品與技術的新風貌，包括日用陶瓷的發展以發展概說、主要的窯場、產品的發展、技術的發展等面向來討論；建築陶瓷的發展以衛生陶瓷、琉璃瓦和瓷磚的發展來探討；藝術陶瓷的發展以臺灣藝術陶瓷的發展、懷古陶瓷的發展、白坯瓷器的發展、後起的仿古陶瓷業者、結晶釉陶瓷論來探究；工業陶瓷的發展以耐火材料、電氣陶瓷、砂輪、精密陶瓷來分析。而第七章結論，除了從前文內容比對分析出陶瓷的

特色與成就、人文的多樣面貌之外，也對鶯歌陶瓷的現況與未來提出建言。文後並附有鶯歌陶瓷史年表，讓讀者能從表中查尋各年重要記事；並附有索引提供各名詞、人名等查詢，是一本了解鶯歌陶瓷好用又重要的參考資料。



新北市立鶯歌陶瓷博物館 — 館刊第 3 期

New Taipei City Yingge Ceramics Museum — Journal 03

發行人：吳秀慈

編輯委員：尤玉秋、高麗真、江淑玲、程文宏、謝雪君

執行編輯：鄭欣琦

出版者：新北市立鶯歌陶瓷博物館

地址：23942 新北市鶯歌區文化路 200 號

電話：02-8677-2727

傳真：02-8677-4104

網址：www.ceramics.ntpc.gov.tw

視覺設計：碼非創意企業有限公司

版權所有 本刊圖文未經同意請勿轉載



陶博館

館刊

New Taipei City
Yingge Ceramics Museum

主辦單位



承辦單位

