

陶博館

館刊

第 11 期
Issue no.11

New Taipei City Yingge Ceramics Museum Biannual Issue

陶藝雙年展

CERAMICS BIENNALE

113.9 發刊

2024.09

陶博館

館刊

第 11 期

Issue no.11

New Taipei City
Yingge Ceramics Museum
Biannual Issue

陶藝雙年展

CERAMICS BIENNALE

目錄

CONTENT

002 館長的話

主題專文

003 從剪刀、石頭、布的黏土表達到臺灣國際陶藝雙年展的文化永續
撰文 | 王怡惠

009 當代陶藝的全球化過程—臺灣國際陶藝雙年展
撰文 | 杜文田

015 面對當前世界變局，從陶藝雙年展談起
撰文 | 卓銘順

025 國內官辦國際雙年展樣態之借鏡
撰文 | 林青梅

039 「2024 臺灣國際陶藝雙年展」展覽快覽
撰文 | 黃柔晏

陶瓷產業

041 大甲東陶印記賞析
撰文 | 鄧淑慧

研究專文

049 沒有文物的展覽—概念導向的展示設計研究
撰文 | 劉一儒

065 民間藝術的當代採集與轉譯—新北市美術館「穿越新北」的發掘之旅
撰文 | 周崇文

075 陶瓷潮流玩具設計研究—以藝術家易燃為例
撰文 | 呂嘉凌

083 彩色立體瓷板畫：漿料基黏劑噴射 3D 列印技術的應用
撰文 | 湯毓哲、湯華興、鍾美玉

093 陶博館兒少陶藝競賽參賽數據分析—以新北市中小學參賽狀況為例
撰文 | 蘇世德

107 臺灣現代柴燒陶藝面貌初探
撰文 | 江淑玲

館長的話

陶博館兩年一度的臺灣國際陶藝雙年展，迄今經過 9 屆成果累積，是陶藝界引頸企盼參與與觀賞的盛事，2024 年也是此展邁向 20 週年的里程碑，匯聚全球創作者精采之選，展現新近創作理念、表現形式和工序技法，透過評審、策展人及大眾的觀點，創造作品與社會對話，展現國際陶藝雙年展的當代意義，今年 2024 臺灣國際陶藝雙年展正在緊鑼密鼓籌備開展中，期待帶給全球陶藝關注者多向度的文化及藝術交流。

本期館刊以國際陶藝雙年展為題，以展覽主辦方的立場思量，從發展歷程、策劃構想、辦理制度，以及參與藝術家等多角度的視野，特別邀請 3 位專家學者、策展人、陶藝家深入淺出導論國際陶藝雙年展發展概況。王怡惠教授以專業陶藝創作者、教育者以及策展團隊經歷，論述臺灣國際陶藝雙年展的沿革、文化意義與眺望永續力的利基；藝文工作者杜文田以長期觀察與參與經驗，探究臺灣國際陶藝雙年展徵件、策展雙軌制，如何為參展陶藝創作形成新觀展經驗的機會；韓國釜山陶藝雙年展得主，也是鶯歌在地陶藝家卓銘順以自身經驗與觀察，剖析陶藝雙年展反應當前世界變局，創作如何展

現地理學脈絡與文化力內涵；並由陶博館林青梅羅列國內官辦國際雙年展樣態，分析雙年展辦理方式，做為行政機關執行層面借鏡。

在陶瓷產業專欄，文史工作者鄧淑慧介紹賞析大甲東陶上之印記，其以第一手田調資料，還原臺中大甲東地區陶瓷發展歷史及陶瓷生產歷程演變。於博物館專題研究單元，本館教育人員分享博物館實務運作成果及現代陶藝分析，包含概念導向的展示設計研究、民間藝術的當代採集與轉譯、兒少陶藝競賽展分析、臺灣現代柴燒陶藝面貌，以及外部陶藝及產業人士針對現代陶瓷潮流玩具、陶瓷數位藝術論述陶藝型態的多元演變。

陶博館持續精進臺灣國際陶藝雙年展之籌辦、強化陶瓷與博物館研究，展現陶藝多元觀點；期待串聯陶瓷與生活、在地與國際，兼顧陶藝專業與公眾推廣，期許以博物館能量，永續陶藝的文化力與社會影響力。

館長 張啟文

從剪刀、石頭、布的黏土表達 到臺灣國際陶藝雙年展的文化永續

國立臺北科技大學 文化事業發展系 / 王怡惠教授

新北市立鶯歌陶瓷博物館 (以下簡稱陶博館) 自 2000 年正式開館至今，回顧將近四分之一世紀的跨越，從地方型、主題式的專業博物館，專注於臺灣陶瓷文化的典藏、調查、保存工作，並以研究、展示與教育活動進行推廣。在當時行政院文化建設委員會 (今文化部) 的鼓勵與支持下，2004 年首屆「臺灣國際陶藝雙年展」隨即登場，期望將當代陶瓷藝術、教育和評論藉由雙年展的平台引進臺灣，同時將臺灣的藝術發展推向國際 (黃碧端, 2008)。相較臺灣在 1990 年代所成立的地方博物館，現多以面臨展示能量枯竭、藏品不豐、館舍老舊的困境，然陶博館仍持續透過專業策展及多元化的博物館經營，獲得地方及國際積極的回應。深究其原因，臺灣國際陶藝雙年展的舉辦，無疑是促進陶博館展示持續蓬勃推動的其中一項重要因素。本文企圖從梳理臺灣國際陶藝雙年展發展的歷程，對應亞洲的競賽競合關係，提出現今的臺灣國際陶藝雙年展所面臨的轉折，並思考雙年展文化永續的可能性。

鶯歌陶瓷博物館位於歷經兩百年豐富陶瓷發展的新北市鶯歌區，是臺灣第一座以陶瓷為主題的專業博物館。長期致力於臺灣陶瓷文化之調查、收藏與保存工作，並透過作品典藏、展示策略及教育推廣，不斷的擾動地方並為整體陶瓷環境提供前進的動能，也成為臺灣鏈結國際的重要橋梁。2022 年於捷克布拉格所舉辦的國際博物館協會特別大會，通過博物館的定義為：「博物館是一個為社會服務的非營利常設機構，研究、收集、保存、解釋和展示物質和非物質遺產。博物館開放予公眾，開放且包容，且促進多元化和永續性。他們以道德、專業的方式運作和交流，並在社區的參與下，提供各種教育、享受、反思和知識分享的經驗。(Museum Definition, 2022)」，「多元化」及「永續性」成為現今思考博物館經營與發展策略重要的關鍵字，除了「人」與「物」的關係性之外，博物館隨著時間的更迭與整體社會文化的迅速變遷，傳統模式在因應大數據的時代氛圍下，博物館需要重新思考與民眾的互動性以及社會中的定位。臺灣國際陶藝雙年展可視為人類文化實踐的一種途徑，做為改變世界過程中創造文化和形成精神性產出的對象化活動。在競賽展成立之初，時任國家文化總會秘書長陳郁秀女士曾提及藉由競賽及公開徵件的機制，臺灣能建立世界當代陶藝資料庫、典藏世界級陶藝作品，並持續激發臺灣整體的創作力，以作為國家文化發展的指標 (陳郁秀, 2008)。

自 2004 年舉辦第一屆至今，臺灣國際陶藝雙年展已迅速成為世界重要的當代國際性陶藝雙年展活動之一。回顧過往二十年共十屆的競賽及策展人競賽展 (圖 1)，新北市立鶯歌陶瓷博物館在當時以非常年輕的建館資歷，投入國際展覽的經營路徑，此作法協助博物館的國際能見度及館員的專業能力，不斷積累且茁壯，成為臺灣目前陶藝專業策展的堅實世代。並能在往後的每一屆競賽過程中，持續徵集來自全球各地傑出且重要的作品及陶藝創作者，此外，藝術領域中來自博物館、學術機構、獨立策展人及國

際專業學會組織等具有權威性的評審團，協助整體雙年展達到國家宣傳及博物館品牌建立的目標。檢視今日臺灣國際陶藝雙年展舉辦的階段性成果，回應競賽初期臺灣對於雙年展的期許，希望從一個有計畫、具公信力、且接軌國際的專業展覽平臺，能成為臺灣自我意識建立下，重要文化活動的發聲管道(張清淵, 2008)。競賽的意涵與機構的定義清楚的契合雙年展辦理的初衷，全球陶藝創作者、期刊雜誌、藝術評論、陶藝教育工作者及關心當代陶藝發展的個體，在臺灣國際陶藝雙年展活動發展的過程中，皆有其貢獻與發言的途徑。



▲ 圖 1 臺灣國際陶藝雙年展發展歷程
圖片來源：本研究繪製

國際型的陶藝雙年展或三年展在世界各地不斷的發生與崛起，多數雙年展的發生，與地方展現在地藝術認知和連結國際藝術核心的企圖心具有脈絡性的關係。早期西方有知名的義大利法恩札國際陶藝雙年展 (FAENZA PRIZE International Competition of Contemporary Ceramic art、1932-)、法國瓦洛里國際陶藝雙年展 (Biennale Internationale de Vallauris、1966-)、紐西蘭富雷裘陶藝獎 (The Fletch Challenge Ceramics Award, 1977~1998) 等，1980 年代開始，東方大型陶藝競賽也逐年增加，如日本美濃國際陶藝競賽 (International Ceramic Festival International Competition, Mino, 1986~)、韓國世界陶藝雙年展 (World Ceramics Biennale, Korea, 2001~)、印尼雅加達當代陶瓷雙年展 (Jakarta contemporary Ceramics Biennale, 2009~)，以及近期中國各地興起的雙年展競賽，如中原國際陶瓷雙年展 (Central China International Ceramics Biennale, 2016~)、景德鎮國際陶瓷藝術雙年展 (Jingdezhen International Ceramic Art Biennale, 2021~) 等 (表 1)，皆展現競賽展演的獨特風格及重要性，臺灣國際陶藝雙年展也在 2004 年加入國際重要陶藝競賽的競爭之列 (劉鎮洲, 2010)。臺灣也在改變中不斷調整雙年展的經營策略，2010 年由「競賽模式」更改為「策展競賽」並與「競賽模式」交替進行。雙年展在建立的過程中，不可避免的會觸及「主

體性」及「國際化」的兩種想像所造成的拉鋸 (高森信男, 2014)。觀察 2004 及 2008 初始兩屆雙年展間，雖然因應經費及外在條件等因素而暫停一屆，但 2007 年以亞洲為主體的「亞細亞陶藝三角洲：韓國 臺灣 日本，剪刀、石頭、布 - 無關勝負與負」一展，透過三國巡迴展覽的形式，已揭露亞洲逐漸走向競合的關係性。陶瓷文化生產的參與者憑借一定的社會關係與脈絡性，創造出反映或體現自然環境、人類社會與思維等內容的文化物。以亞洲為出發，臺灣在地視角的策略，能吸納更多元的觀點與深掘文化及藝術間的對話。韓國文化首長李御寧曾在亞細亞陶藝三角洲的展覽論述中提及，在 21 世紀中，軍事與經濟力量將不代表甚麼。文化原則就像剪刀一樣，在石頭、剪刀、布與經濟力量之間，形成了一道灰色地帶。當所謂「文化友誼」的溝通原則出現在政治平等與自由市場經濟的原則之間時，便能創造出真正的平等社會與安定國家 (Lee, 2007)。對應美國文化導向多以市場經濟考量為主，至今未見雙年展競賽的出現；歐洲則以文化的表達和批判為其軸心，自由而多元的吸納與發展雙年展的樣貌；而亞洲以競賽策略見長，透過有效的激勵與宣傳，迅速的滾動式調整主題式策展規劃、內容論述建構、展覽行銷、館際合作等策略，展現各自在雙年展定位間的差異性。

表 1、國際陶藝競賽彙整

資料來源：本研究整理

競賽名稱	成立時間	舉辦方式	主辦單位	獎金
義大利 法恩札國際當代陶藝競賽	1963-	自 1989 年起 每兩年一次	法恩札國際陶瓷博物館基金會 MIC Foundation of International Museum of Ceramics in Faenza	法恩扎獎 35 歲以上藝術家： 25,000 歐元 35 歲以下藝術家： 5,000 歐元
日本 美濃國際陶藝競賽	1986-	每三年一次	日本美濃國際陶器展執行委員會 Executive Committee Office International Ceramics Festival MINO, Japan	500 萬日幣
韓國 京畿道世界陶瓷雙年展	2001-	每兩年一次	韓國陶瓷財團 Korea Ceramic Foundation , KOCEF	KICB 大獎： 1 件 6,000 萬韓元
法國 瓦洛里國際陶藝雙年展	1966-	每兩年一次	法國馬涅利陶瓷博物館 Musée Magnelli, Musée de la Céramique	15,000 歐元
印尼 雅加達當代陶瓷雙年展	2009-	每兩年一次	印尼雅加達北方藝術空間 North Art Space, Jaya Ancol, Jakarta	主題策展邀請、 國際駐村
中國 景德鎮國際陶瓷藝術雙年展	2021-	每兩年一次	景德鎮市人民政府景德鎮 陶瓷大學國際陶藝學會 (IAC) 中國對外文化集團有限公司	特別獎： 1 名 獎金 30 萬人民幣

臺灣國際陶藝雙年展自 2004 年創辦以來，已成為國際陶藝界的重要競賽，以及觀察當代陶藝現象的前緣，競賽，是驗證當代陶藝趨勢與形式最便利的方式 (禹寬壕, 2016)，其內容展示當代陶藝創作者的試煉和思維，並務實的促進臺灣陶藝與國際間的交流 (表 2)。首屆舉辦即有 26 國，124 位藝術家作品參賽，足見高額獎金的宣傳效益。2008 年鶯歌陶瓷博物館正式接手競賽，以博物館團隊的形式，確立競賽的國際化及規模，來自世界各地的陶藝家參與，使展覽的國際影響力進一步提升。2010 年首次策展人競賽所呈現的展出樣貌，在具有西方身分東方文化理解的紐西蘭策展人莫雅拉·伊利歐 (Moyra Elliott, 1947-) 策畫下，策展初期博物館與策展人之間相互的學習與磨合，讓耳目一新的作品確實引發文化間的對話。為提供獲獎者與臺灣之間更為緊密的連結，並讓民眾有機會親近創作者的創作過程，2012 年開始提供駐村計畫機會，藝術家駐村可增加在地陶藝家與駐村藝術家之交流，以文化差異作為觸媒，開放陶藝專業人士及社會大眾參加體驗各式課程，達到深度推廣陶藝之目的。

2014 年策展企劃獲獎之策展人溫蒂·葛爾絲 (Wendy Gers, 1971-) 以新陶為名，企圖將當時對臺灣來說相對陌生的陶瓷數位應用以及陶瓷升級再造與回收利用等課題導入，當時計畫展出藝術家多數來自國外，館方提出希望強化在地藝術家參與的可能性，進而邀請臺灣藝術大學工藝設計系梁家豪老師參與協同策展，與溫蒂·葛爾絲逐一拜訪臺灣創作者並邀請共同展出，國際策展人、博物館團隊以及在地創作型學者的合作，在 2014 年已具初步雛形，但未見延續。2016 年雖設立雙首獎與雙金獎的比賽策略，但參賽人數仍然持平，全球化下雙年展競賽的發展已略顯疲態。雙年展評審對於審查過程中採取各自表述、以票數取勝的「合議制」，認為這是理性論述與辯證的多元取樣結果，其過程揭示雙年展具有多元價值實踐的當代部署 (林平, 2016)。2018 年臺灣策展人邵婷如以「陶藝的人文回歸—從藝術的精神原點談起」為主題，清晰的歷史軸線與經典作品，加上當年度同時間在臺灣所舉辦的聯合國教科文組織陶藝學會年會 (International Academy of ceramics)，大範圍大規模的鏈結館內外相關展演資源，依據策展子題衍生之研討會議題，進行專家學者之邀請與對話，同時辦理學術專文論述與演講活動，有助推進當代陶藝之實質論述內容。

第十屆 2020 年及第十一屆 2022 年是臺灣國際陶藝雙年展最為艱困的兩屆，2020 年競賽展幸運的在疫情之前，多數作品已抵達臺灣並進到館內備展，因而得以順利開展。然而，檢視亞洲陶藝競賽模式的聲音逐漸出現，臺灣是否具自我之策展人培力結構？如何區別鄰近日、韓重複的展出作品內容？亞洲高密度大型雙年展崛起之現象？當高額獎金無法吸引創作者的雙年展策略該如何修正？國內外世界通路、展覽形式及在地陶藝社群互動與溝通的問題？逐漸限縮的經費規模等等，皆會成為影響日後辦理雙年展競賽的影響因素 (林佳蓉, 2020)。2022 年在考量國際移動受到限制的情況下，改以博物館擔任策展方，邀請臺灣及亞洲策展顧問共同進行規劃工作，雙年展在全球移動困難的時刻，跨國的連結與合作出現新的可能性。籌辦過程因應疫情之不確定性、全球運費高漲、外部經費侷促等因素，多數工作以線上討論及文件往來取代過去實體互動的策展機制，同時因應不穩定的外在情勢，同步規劃線上及線下講座、研討會等系列活動。

表 2、臺灣國際陶藝雙年展歷屆彙整

資料來源：本研究整理

臺灣國際陶藝雙年展 Taiwan International Ceramics Biennale, 2004~			
屆數	時間	主題	展覽主題特色及策略
第一屆 競賽展	2004 年 7 月 20 日 ~ 9 月 12 日	臺灣國際陶藝雙年展 The First Taiwan Ceramics Biennale	首獎獎金為當年國際陶藝競賽中最高。
第二屆 競賽展	2008 年 6 月 26 日 ~ 12 月 7 日	無垠 Boundless	鶯歌陶瓷博物館成為主要執行單位。
第三屆 競賽展	2010 年 7 月 1 日 ~ 10 月 31 日	嗑牙樂 KORERO—Ceramics Conversation	展覽模式首次轉型為策展人競賽。 策展人：莫雅拉·伊利歐（紐西蘭）
第四屆 競賽展	2012 年 6 月 30 日 ~ 11 月 4 日	陶藝觀象 Ceramic Visions	開始以提供驻村機會給予獲獎者， 鼓勵強化教育推廣。
第五屆 競賽展	2014 年 5 月 2 日 ~ 10 月 12 日	新陶時代：藝術、設計與數位趨勢 Terra-noua : critical currents / contemporary ceramics	展覽子題： ① 全球在地化認同 ② 陶瓷破片、升級再造、回收利用 ③ 3D 列印和電腦數控陶藝 ④ 數位材質 策展人：溫蒂·葛爾絲（南非 / 法國）
第六屆 競賽展	2016 年 7 月 15 日 ~ 2017 年 1 月 2 日	陶觀 Concept	獎項改為雙首獎、雙金獎。
第七屆 競賽展	2018 年 9 月 7 日 ~ 12 月 31 日	陶藝的人文回歸 – 從藝術的精神原點談起 Humanistic return : the spiritual origin of ceramic art	展覽子題： I、前言 II、戰後東西精神的交會 III、在地文化的內在考掘 IV、人土疏離的環境憂患 V、身體與土的能量交流 VI、母土大地的生命禮讚 策展人：邵婷如（臺灣） 首次由本國籍陶藝家擔任策展人。
第八屆 競賽展	2020 年 10 月 9 日 ~ 2021 年 4 月 11 日	2020 臺灣國際陶藝雙年展 2020 Taiwan Ceramics Biennale	獎項制度改回一位首獎、一位金獎。 未訂定明確主題。
第九屆 競賽展	2022 年 9 月 9 日 ~ 2023 年 4 月 16 日	世界的形狀 – 陶藝作為社會新動能 Tangible World : The New Social Dynamics in Ceramics	展覽子題： ① 溯形—陶瓷之路 ② 無形—自然轉譯 ③ 變形—媒材理路 ④ 進形—土地共振 策展顧問：王怡惠（臺灣）、趙惠瑛（韓國） 首次由館方擔任策展方 並外聘策展顧問。

回顧 2004 年至 2022 年間的臺灣國際陶藝雙年展，本文的提問在於當代的黏土練習如何以有意義的方式為社會做出貢獻並達到文化永續的可能性？全然開展的全球當代陶藝趨勢，陶瓷裝置和粘土實驗實踐同時並存，挑戰媒介傳統的期望也拓展材料明日的視野，臺灣國際陶藝雙年展的多樣性與包容性是其成功的重要因素之一。許多創作者和批評觀察家認為，分散於全球各地的雙年展，因應其文化背景及地理位置的獨特性，競賽選擇的過程可能存在偏向於某些風格或地區的問題，這可能導致其他風格或地區的陶藝作品被忽視。除了黏土的表現力之外，今日陶藝雙年展的競賽機制也同時創造出一個空間，一個激發創新與實驗的場域、藝術創新的催化劑。人類文化發展史中，狹隘的地方性發展與進程往往無法產生具深度的文化底蘊，唯有經歷不斷被衝擊與被挑戰的文化體才能蛻變（張清淵，病毒 V.S. 解藥，2020）。臺灣國際陶藝雙年展不僅是一個展示平臺，「合議制」的競賽選擇及評審特別獎的設置，皆破除單一聲音的可能性，並鼓勵在創作中進行實驗和突破傳統界限。此外，雙年展在促進文化交流和藝術教育方面具有重要意義，但其社會影響力與對當代陶藝的推進是否能持續發揮，仍需進一步探討。針對雙年展競賽、展示及發展所進行的研究需要被開啟，以更全面性的觀察與論述，重新檢視已完成的 20 年，以作為思考臺灣國際陶藝雙年展下一個 20 年社會影響力及永續力的擴展。

資料引用來源

01. Lee, O-Young. (2007). Concept of "Rock Paper Scissors". Taipei: Taipei County Yingge Ceramics Museum.
02. Museum Definition. (2022 年 8 月 24 日). 2024 年 6 月 10 日
擷取自 International Council of Museums: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>
03. 林平. (2016). 陶之所以為陶. 於 林寬裕, 陶觀— 2016 臺灣國際陶藝雙年展 (頁 28).
新北市: 新北市立鶯歌陶瓷博物館.
04. 林佳蓉. (2020). 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.
於 吳秀慈, 2020 臺灣國際陶藝雙年展 (頁 18). 新北市: 新北市立鶯歌陶瓷博物館.
05. 劉鎮洲. (2010). 嗑牙樂 -2010 臺灣國際陶藝雙年展. 藝術家 (422), 180-183.
06. 禹寬壕. (2016). 評審專文. 於 林寬裕, 陶觀— 2016 臺灣國際陶藝雙年展 (頁 34).
新北市: 新北市立鶯歌陶瓷博物館.
07. 高森信男. (2014). 臺北雙年展的困境與發展可能. 現代美術學報, 44.
08. 張清淵. (2008). 臺灣文化的言者 - 現代陶藝. 於 陳妙鳳, 2008 臺灣國際陶藝雙年展 (頁 16).
新北市: 新北市立鶯歌陶瓷博物館.
09. 張清淵. (2020). 病毒 V.S. 解藥. 於 吳秀慈, 2020 臺灣國際陶藝雙年展 (頁 32).
新北市: 新北市立鶯歌陶瓷博物館.
10. 陳郁秀. (2008). 國家文化總會秘書長序. 於 陳妙鳳, 2008 臺灣國際陶藝雙年展 (頁 5).
新北市: 新北市立鶯歌陶瓷博物館.
11. 黃碧端. (2008). 序. 於 陳妙鳳, 臺灣國際陶藝雙年展 2008 (頁 4). 臺北縣: 北縣鶯歌陶瓷博物館.

當代陶藝的全球化過程 – 臺灣國際陶藝雙年展

藝文工作者 / 杜文田

前言

承載其遠古悠久的文明傳統，此項運用「土」媒材的「陶瓷藝術」，至今仍是人們共通的語言，在縱向時間軸的遞嬗中，透過商業貿易、工業科學的推展、文化機制的形塑——展覽、競賽、創作營…，橫向在世界上各地交流溝通。

當代藝壇以單一媒材為主體的競賽展演為數不多，臺灣國際陶藝雙年展提供了陶土為單一創作媒材的專業場域，愈加受到廣泛大眾的注目，導源於「陶藝創作」一方面承襲自傳統與材質的底蘊，一方面閃耀著當代生活的光譜，實踐了功能性亦兼具美學的表述，在工藝、設計與藝術領域之間迴盪穿梭的特性。

新北市立鶯歌陶瓷博物館（以下簡稱陶博館）於 2004 年首辦臺灣國際陶藝雙年展，是當時臺灣唯一大型的國際陶藝專業展覽（溫淑姿，2012），（註¹）肩負開啟國際陶藝競賽播臺以期與世界陶藝文化接軌之重責。2010 年開始，持續在為臺灣陶藝環境開拓國際視野的目標路徑上，陶博館精心擘劃了臺灣國際陶藝雙年展（Taiwan Ceramics Biennale，以下簡稱 TCB 雙年展）競賽與策展方式的雙軌制，延續運行至今十多年來，臺灣以陶藝發聲、以陶串連起的國際振幅逐漸擴大，確立了以鶯歌陶瓷博物館為舉辦地點的 TCB 雙年展佔有國際陶藝競賽展演舞臺上的一席之地；（註²）TCB 雙年展透過國際策展人的視野，見證到當代陶瓷藝術的潮流變化，也持續藉由國際評審的眼光，經數回合的拉鋸辯證，呈現西方主流表現的普遍性與拔擢臺灣東方式的特殊性之統整融合；從陶土的百變萬象擴張中，形成全球多元文化的一環。

每兩年一次的國際陶藝展演活動舉辦，連帶展示教育、駐村活動的交流效應，擴大加乘了全球化的

註¹ 由國立歷史博物館舉辦七屆的競賽型（1986-1998）以及第八屆（2000）增添邀請海外姊妹館展出的「中華民國國際陶藝雙年展」可說是臺灣舉辦國際陶藝雙年展的前身，爾後雖停辦，於 2000 年 11 月開館的「新北市立鶯歌陶瓷博物館」遂接續起臺灣陶藝與國際對話的篇章。引用自林佳蓉（2022，15-17）

註² 國際陶藝競賽展演舞臺的源起從歐洲的義大利法恩扎國際陶藝雙年展（1963、1989）、法國瓦洛里國際陶藝雙年展（1966）開啟，亞洲由日本美濃陶瓷三年展（1986）領頭，韓國世界陶瓷雙年展於 2001 年加入國際開放性陶藝競賽行列，並與臺灣於 2004 年以高額首獎獎金正式開啟國際陶藝雙年展競賽之後一年（2005 年韓國第三屆）有了高額首獎獎金的競逐。（林佳蓉，2022，6、0）。另外，在臺灣國際陶藝雙年展後續的發展中可觀察到，2008 年、2012、2016 年徵選作品出現國際專業陶藝家的重複參與，2010 年進行全球首次的「陶藝策展提案競賽」，2018 年國際陶藝學會（IAC）的年度盛會來到鶯歌陶博館與國際陶藝雙年展同時地進行，該屆策展人邵婷如老師身兼陶藝創作者與國際評審身分，以臺灣視角建構亞洲陶藝及文化的對話，並與亞洲重要陶瓷博物館商調典藏品展出，建立館際交流。邀請到臺灣、歐美日國際重量級藝術家作品來到臺灣。這些過程逐屆地證明了，臺灣舉辦的國際陶藝雙年展已成為全球陶藝活動的重要據點之一。

語境，反映出當代陶藝中多元觀點的衝擊與矛盾現象，例如：自 2004 年 TCB 雙年展以競賽形式開辦以來，TCB 雙年展作為陶藝展演的國際舞臺名聲逐漸確立，專業的國際評審更具公信力，然參賽人數卻逐屆（競賽式）遞減，於 2016 年明顯減半。（註³）以匿名合議制的評選過程需要來自更多不同領域的國際評審參與，間接擴大了陶藝面向的跨界關注，更多元類型的作品（註⁴）為 TCB 雙年展的觀眾帶來視覺上與傳統認知上的挑戰——是考古遺物還是雕塑？是藝術裝置還是實用生活陶的儀式感擺設？創作者如何從得獎作品風格繼續延續，開啟創新動能？這些疑問一時間尚無清晰答案，但思考如一波波的振幅漣漪擴散，考驗觀者大眾的美學反省，對當代陶藝解讀欣賞的能力與接受度，考驗創作者進入挑戰媒材限制的工藝矛盾與趨向藝術自主性的平衡整頓中，更考驗承辦館方如何從 TCB 雙年展此一既存機制，在策展或徵件的主軸中製造新經驗或知識的機會，甚而在全球化脈絡中還原「臺灣以陶藝發聲」的主體性初衷。

至今橫跨二十年近十屆的臺灣國際陶藝雙年展積累了龐大的研究資料文本。筆者有幸於 2010 年進入陶博館擔任該屆首次由策展人策畫的臺灣國際陶藝雙年展助理，從所學西洋藝術史的背景領域踏進完全陌生的當代陶藝現場，一度以為在工作場域所見的作品即是「陶藝」，經過多年持續的關注與接收臺灣工藝與陶藝創作者的滋養，如今回望 2010 TCB 盛會般的啟蒙，心中有了許多觀念的轉換與明朗，也有多許的感恩與喜悅。感謝策展人莫雅拉·伊利歐女士 (Moyra Elliott) 與陶博館的工作同仁們一起策畫了一場於規模與視覺形式上皆具衝擊的前衛展覽，許多當代歐美陶藝市場中受到矚目的陶藝家與其所創作的精采陶瓷物件，在陶博館長官同仁們的堅持努力下，得以來到臺灣；對照今日海外國際運輸受到疫情與國際局勢的影響，陶藝雙年展的國際徵件工作想必更加不易。從 2010 年雙年展的策展路線中習得，觀看陶藝並視其為人類文明與生活溝通的起點，陶藝不僅是工藝出身，也是踏進當代藝術成為傳達理念的關鍵工具之一，陶土材質的迷人變化才正要開始。

■ 擴張領域的當代陶藝反思

陶藝訴說著文明進程的故事，陶藝創作本身具有結合了技術與美學思辨的底氣，在東西方的發展脈絡下與在應對材質的不同態度上，形成觀看視角的差異性（齊偉先，2020）。當陶藝走向雕塑，而雕塑擴張成行動藝術，陶土材質成為創作理念表述的過程藝術 (Adamson, 2007)，陶藝逐漸成為當代藝術借用手段的模糊地帶，而此一模糊地帶，在多年全球陶藝雙年展運行機制中產生了什麼效應，無論對陶藝創作者的創新動能或是機制形構的更新發展而言，都有許多值得探討解析之處。

以下從 2012、2016、2020 三屆的競賽式雙年展回顧，參照 2014 年由策展人溫蒂·葛爾斯博士 (Wendy Gers) 策畫的「新陶時代」之策展論述，觀察歸納出一存在 TCB 雙年展的「擴張的陶藝領域」現象，並

註³ 詳細統計整理數據參見林佳蓉 (2022, 39-40)。

註⁴ 時任臺北市立美術館館長林平女士受邀擔任「2016 年臺灣國際陶藝雙年展」的評審委員之一，於評審文中提及，「此一各自表述、以票數取勝的合議制，從評審委員的角色差異就能洞見評選精神在於『多元取樣』的方式」。以及「受評者與評審皆不記名的合議制度」對比「評審推薦獎」的逆向操作，認為評選機制的設計「真正揭示了一種關於多元價值實踐的當代部署」。林平 (2016)。陶之所以為陶。載於林寬裕 (總編輯)，陶觀：臺灣國際陶藝雙年展專刊。2016 (頁 28)。新北市：新北市鶯歌陶瓷博物館。

針對此現象帶來的效應作出提問與思辯，回應全球化路徑下，當代陶藝領域擴張於工藝與藝術之間愈趨模糊的地帶。

1. 入選作品類型眾多，挑戰評選過程與觀看經驗。是否在徵件簡章的遊戲規則中增添分類，如工藝（生活用品或設計）與藝術創作之別？是否需要徵件主題？

2012 年雙年展是館方採取雙軌制執行開始後第一次的競賽式雙年展，相較於 2010 年由策展形式展出的相同陳設空間而言，入選作品件數有爆量多的反差（註⁵），因此針對眾多在競賽機制中徵選進來，本無焦點主題或類型規劃的各式國際陶藝作品，賦予「主軸概念—主題」與「分類子題」（註⁶）藉以梳理展示脈絡；於專刊製作上，除了評審專文之外，廣邀國際陶藝專業學者與策展人撰寫「展覽評論」收納於專刊中（新北市立鶯歌陶瓷博物館，2012，頁 42-49），以利觀者對展品的消化與理解，這些舉措凸顯了館方用心推廣的作為。

然此屆展中出現了多數大件雕塑型作品與裝置作品，並陳於眾多精湛表現的器皿之間，則是一項與後設主題「陶藝觀象」相互映證的吊詭現象。「量體大小的差異」增加展場上觀賞動向安排的難度，然而以「分類子題」作初步規劃，則有機會盡力地去轉移量體差異帶來的觀賞阻礙，轉而聚焦在作品優越的表現上。由此，回溯對照 2008 年雙年展透過主題「無垠」與題材類型上的分類（註⁷），彰顯出清楚的架構導引，但是否將與地方產業連結的日用陶器類分立出一個競賽類別，向日本美濃三年展（設計陶瓷）與韓國世界陶瓷雙年展（實用陶瓷）的機制看齊，或是繼續從「陶藝觀象」中展示的藝術自由度裡尋找啟發，需要更多的觀察與討論。此外，如何透過國際競賽展覽的規範界定，凸顯臺灣工藝的主體性，已不啻是機制架構的問題，也是臺灣陶藝創作者的自信心與認同問題。

2. 在徵件競賽式雙年展中常可見專業陶藝家參賽，或是在亞洲不同的競賽場域裡見到重複出現的作品；此外，參賽人數逐屆遞減，甚至於 2016 年明顯減半——此兩個現象，我們如何解讀？

2016 年參賽人數創紀錄新低，擔任該屆評審的韓國評委禹寬壕教授於評審專文（註⁸）中指出，「參賽作品中有許多抽象雕塑，…沒有目的的為了抽象而抽象，換句話說，多數作品似乎單為競賽而創作…」又提及，「專業陶藝家參賽是我最大的顧慮，這些陶藝家已形成自己的創作風格…其作品理所當然地會遠遠優於並勝過新興的年輕陶藝家。」承如禹寬壕教授所見所感而指出的「為競賽而創作」與「專業陶藝家參賽」此兩個現象，筆者認為這可能是間接導致參賽者不增反減的原因之一；一方面新興參賽者亟

註⁵ 2012 年從 651 件參賽作品中篩選 111 件作品展出，相較於 2010 年策展人邀集 17 個國家 43 位專業陶藝家作品的數量，在開箱作業、儲放與展出空間配置上，都增加許多困難。為此，館方在展期與空間儲放的調度上，為 2012 年入選國際作品跨海來臺前預先安排了館外空間進行開箱作業與安全儲放。

註⁶ 2012 年臺灣國際陶藝雙年展以「陶藝觀象」為主軸，以四種面象：物象、意象、紀象、變象作為分類子題。

註⁷ 2018 年臺灣國際陶藝雙年展以「無垠」為主題，分為四個子題類別：器·裝飾·承載、形·空間·虛實、人·生命·關懷、物·拼貼·裝置作為分類子題。

註⁸ 禹寬壕教授身兼陶藝創作者與韓國弘益大學陶瓷與玻璃學系教授，受邀擔任 2016 年 TCB 雙年展評審。曾擔任 2012 年日本美濃國際陶藝競賽評審、2015 年韓國京畿道國際陶藝雙年展講者、2017 年韓國世界陶瓷雙年展主席；並於 2020 年再訪陶博館，擔任駐村創作藝術家。禹寬壕 (2016)。評審文載於林寬裕（總編輯），陶觀：臺灣國際陶藝雙年展專刊，2016（頁 34）。新北市：新北市鶯歌陶瓷博物館。

欲透過平臺展露頭角，一方面專業陶藝家則利用為增加行銷作品曝光的機會，在歷經十二年（四屆）跨度的競賽操辦之下，當這兩造相互抵觸的模式趨向定型，就有可能排擠掉真正創作者的參與動機與空間。此外，全球陶藝競賽市場上的國際宣傳效應，與當代陶藝的擴張，兩相是否受到拉扯，也是值得探討的因素。

評審委員們在生猛開放的激盪辯證後，將內心與藝術的對話推向前臺觀眾（廖新田，2020），使大眾得以見證這些經數回合檢視下，被賦予了光環、加冕的精選作品。間隔四年的兩次競賽評選進程裡（2016、2020），從不同評審團委員的不同眼光挑選下，仍輕易辨識出幾位重複入選或得獎的參賽者作品，例如：田中哲也《光輝 - 繭》（2016 優選）與《輝器一刃 2、諾亞》（2020）透過複合媒材的應用突顯陶土材質難以辦到的光透樣貌；Antonella Cimatti《靜物魅影 II》（2016）與《虛擬博物館 #1》（2020 評審推薦獎）將傳統與後現代賦予現實與虛擬的對照比喻，突顯複合媒材與跨界應用的特色（註⁹）；以及進一步於 2020 年徵件競賽式雙年展中，透過「評審推薦獎」的方式實踐多元觀點，同時賦予陶藝作品具映照時代潮流特色指標的作品，例如：Michal Fargo《低調突顯》、Cecil Kemperink《想像》、Anne Türn《二》、Johnathan Hopp《數位輔助》（註¹⁰）。這些作品展現了藝術家們以多元媒材的運用、跨界展演的方式，持續測試陶土的邊界與能耐。

3. 承上，從 2016 與 2020 此兩屆徵件競賽式雙年展的得獎作品觀察，可見以「競賽機制」推動陶藝技術層面上的強化精進與複合媒材的應用。當代陶藝作品有多媒材的融入以之與陶土抗衡表現，或已超越陶藝物件靜態展示，從裝置手法、展演中開創全新的領域、陶藝的新生命樣貌（註¹¹），創作者站上了藝術自主性創造的天平，此時是否還需要檢視競賽簡章中「陶瓷媒材須佔作品比例中的二分之一以上」的規定（註¹²）？這樣的比例是否可能被精準的衡量？或是有其存在的意義？

葛蘭·亞當森（Glenn Adamson）於其著作 Thinking through Craft 當中舉例多件當代觀念藝術作品，檢視說明作品的製程與內涵象徵，以此探討工藝的界定。其中包括介紹美國陶藝先鋒彼得·沃克斯 Peter Voulkos 對待陶土的方式，以打破實用陶器的形制觀念為始，將陶藝作為質詢製造過程論述的一種手段，亞當森以「過程藝術 Process Art」稱之（註¹³）。從書中案例得著的啟發是，即使藝術家使用同樣的媒材，不代表他們的作品將在同樣的場域或以同樣的方式被觀看；以傳達抽象觀念為主的另類藝術實踐手法，在在阿多諾（Theodor W. Adorno）的美學定義裡（註¹⁴），必須透過挑戰、忽視或限制功能來走向自主，因

註⁹ 《輝器一刃 2、諾亞》85 x 13 x 24 cm，2019，透光陶土、壓克力燈泡、LED 燈、複合媒材。《虛擬博物館 #1》200 x 8 x 30 cm，2017，燒結瓷土、雷射切割熱壓陶瓷並以直角固定於牆面，底部打光。作品資料載於龔雅雯（總編輯），臺灣國際陶藝雙年展，2020（頁 150、78）。新北市：新北市鶯歌陶瓷博物館。

註¹⁰ 《低調突顯》23 x 23 x 45 cm，2019，高溫陶土、纖維。《想像》38 x 38 x 66 cm，2017，高溫陶土，由作者展示融合動作，成為身體的作品。《二》90 x 50 x 50 cm，2018，紙黏土、釉藥、玻璃。《數位輔助》100x40x150 cm，2018，高溫陶土、注漿成形、泥漿轉印、雷射蝕刻。作品資料載於龔雅雯（總編輯），臺灣國際陶藝雙年展，2020

註¹¹ 鶯歌在地陶藝家卓銘順以「互動式」茶壺〈相濡以沫一合、倚、擊、觸〉一系列四件作品，獲得「2021 韓國國際陶藝雙年展」最高榮譽金獎，透過玩味、體驗為導向的裝置製作，重新詮釋了人與物件的關係。

註¹² 2024 臺灣國際陶藝雙年展徵件簡章。第陸，徵件內容與辦理方式：一、「以陶瓷媒材為主之藝術創作作品，不限主題，作品中陶瓷材料須佔整件作品二分之一以上。」

註¹³ Adamson(2007). Thinking through Craft. (pp. 42、58-59). Berg. Oxford

註¹⁴ Adamson，2007，pp. 9-11

此對功能、傳統否定(脫離傳統)、脫離經典,藝術得以自我批判,自由。由此觀點衍伸出,陶瓷材料上的比例規定限制,如同是在當代創作環境中,回頭走上工藝與藝術之間的分隔島。



圖片提供:取自溫蒂·葛爾斯博士 IG。

義大利裔巴西藝術家 Anna Maria Maiolino, 2024 威尼斯雙年展終生成就金獅獎得主。作品《Terra Modelada》(Shaped Earth)(形塑大地)系列(1993–2024),為現地場域裝置於威尼斯雙年展軍火庫展區的 Casetta Scaffali(貨架屋)。搭配錄像影音。

全球在地化的實踐—策展機制的可能性

2014 年雙年展策展人溫蒂·葛爾斯博士於策展論述中引用了美國藝評家羅莎琳·克勞斯(Rosalind E. Krauss)於 1979 年發表的一篇著名文章《擴張領域中的雕塑》(Sculpture in the Expanded Field),當中她適切地採用克勞斯的「擴張領域」論調(註¹⁵)於臺灣陶藝的環境脈絡,針對展中互動性的複合媒材作品(註¹⁶),彰顯陶藝領域拓展的現象(Gers, 2014, p.59)。在她的佈畫策略中,2014 年策展式雙年展首次引入陶瓷 3D 列印工坊的進行式於展覽中,首位國外策展人實地探訪了解臺灣在地陶藝創作環境,並搭起國際陶藝家與鶯歌在地藝師、臺灣設計領域合作的橋梁,從當代陶藝全球化現象的觀察中,提出飽含在地文化的觀點,引起的效應不僅是在工藝與藝術之間,更是工藝與科技、多元族群文化、環境文明之間的啟示。

從此展覽延伸,筆者觀察到 2022 年策展式雙年展在機制上的微調——由館方邀集國內外專業展覽顧問組成策展團隊共同策劃(註¹⁷),透過多元觀點的展示與共識,在雙年展擴張的當代陶藝場域中聚焦,從個體陶藝家面對自身創作動能的檢視,至亞洲陶藝傳統的省思與進擊,再到陶瓷工業遺址的象徵再現於陶藝展中,指涉全球在地化的影響。其中,英國陶瓷產業研究學者暨陶藝家 Neil Brownsword 在這兩屆策展式雙年展皆受邀展出,以《SY 系列》(2014)與兩件《煉金術與形變》系列(2022),呈現他在陶瓷工業製造歷史的長年研究與駐點計畫的成果(註¹⁸),透過雙年展的國際平臺讓世人重新認識這段被遺忘

註¹⁵ 葛爾斯博士借用美國藝評家羅莎琳·克勞斯(Rosalind E. Krauss)於 1979 年發表的一篇著名文章《擴張領域中的雕塑》(Sculpture in the Expanded Field)。面對各類新興混合的藝術形式,克勞斯藉由「建築」、「非建築」、「地景」(landscape)、「非地景」(not-landscape)的概念相互對應,以此架構討論當時持續擴張的雕塑創作思維。

註¹⁶ 攝影錄像、數位科技。

註¹⁷ 由臺灣陶藝家學者暨策展人王怡惠副教授與韓國知名陶藝評論學者暨國際策展顧問趙惠啖女士合作的策展。

註¹⁸ 英國陶瓷產業研究學者暨陶藝家 Neil Brownsword 於 2009 年首屆英國陶藝雙年展邀請來自丹麥、荷蘭與比利時的陶藝家們前往英國史丹福郡內一處隸屬磚造廠(Ipstock Brick Ltd.)的泥灰岩礦場進行開放露天的身體創作,並拍攝成紀錄影片《Marl Hole 灰泥坑》於英國雙年展中作為影像裝置作品,開啟他為該郡北部的特倫河畔斯托克(Stoke-on-Trent)陶瓷工業製造歷史的長年研究與駐點計畫。此紀錄片透過紐西蘭策展人莫雅拉與國際參展者的分享,輾轉於 2010 TCB 雙年展陶博館的國際交流活動中播放。

的榮光歷史，再次聚焦於近幾十年來全球化對人、地方和傳統技能的影響。由此學者的作品啟示我們自身，筆者認為同時也可以做為策展機制的思考轉折，當 TCB 雙年展的框架運作成為形塑全球化語境的工具時，「臺灣以陶藝發聲」的臺灣意識主體性如何重新發掘？是否可能去對照 1970 年代臺灣鶯歌的仿古藝術陶瓷、苗栗的裝飾陶瓷產業，去尋找失落在生產線上連結關鍵步驟的藝師風采？

探索當代陶藝領域擴張於工藝與藝術之間愈趨模糊的地帶，筆者再次於社群媒體上聯繫訪問了葛爾斯博士，請益她對此議題的看法：

我認為越來越多的當代藝術家開始陶瓷的創作是件好事，因為陶藝在歷史上一直處於邊緣地位，然而這會對陶瓷行業內工藝部分的從事者造成摩擦，因為一方面品質可能並不如工藝師的出色，對於功能的挑戰和藝術應用上也會導致該行業內部緊張。但這點同樣發生在纖維和織物藝術，在威尼斯雙年展上也受到相當大的關注。回答你的第一個問題，我認為更多的複合媒體對陶藝有利，它迫使我們以新的方式理解陶土與全球和整個歷史上的人民和文化之間的聯繫。它迫使我們問一個問題：陶土或陶瓷可以做到哪些其他材料和介質做不到的事情！

對於工藝被視為與藝術有差別的議題我多所關注，因為我覺得此區別是錯誤的，所有類型的藝術都可能精心與粗糙的製作。近年來，許多觀念藝術家對工藝材料和工藝感興趣，這讓工藝藝術家感到不安。但在我看來，此分歧並不存在，因此沒有必要感到不安與不適。

從 TCB 雙年展的機制平臺開始，試圖捕捉擴張中的陶藝領域，因而生出工藝與藝術兩者分歧的探索，儘管陶藝創作者、工藝設計者與業餘愛好者們，在技術條件限制與藝術自主性的天平裡依舊擺盪，「工藝與藝術兩者之間確實有距離，但是卻是足以成為相互共構的距離，而不應成為相互排除的距離。」（齊偉先，2020，頁 59）「陶藝」在工藝的性別上，已跨界出當代藝術的樣貌，期待臺灣國際陶藝雙年展機制也有相應的舞臺。

■ 參考文獻

01. 呂佩怡 (主編) (2015)，臺灣當代藝術策展二十年。臺北市：典藏藝術家庭。
02. 林佳蓉 (2022)。從國際競賽看臺灣陶藝的主體性：從臺灣國際陶藝雙年展進程中談起。新北市政府 111 年度自行研究計畫。
03. 林寬裕 (總編輯)，陶觀：2016 臺灣國際陶藝雙年展專刊。新北市：新北市鶯歌陶瓷博物館。
04. 溫淑姿 (2012)。邁向「小而美」：為臺灣國際陶藝雙年展把脈。陶藝，76，54。
05. 齊偉先 (2020)。工藝與藝術的距離：一個社會學取徑的解讀。清華藝術學報，2，59。
06. 龔雅雯 (總編輯)，2020 臺灣國際陶藝雙年展。新北市：新北市鶯歌陶瓷博物館。
07. Glenn Adamson (2007). Thinking through Craft. Berg. Oxford
08. 威尼斯雙年展網站 <https://www.labiennale.org/en/art/2024/nucleo-contemporaneo/anna-maria-maiolino>

面對當前世界變局， 從陶藝雙年展談起

陶藝家 / 卓銘順

壹、對立與對話

西元 2024 年的現在，不同膚色、不同語言、不同觀點的 80 億人類共同生活在地球上。儘管這個時代同時擁有自由且寬廣的實體與虛擬世界，但我們仍習慣躲在自己小小的同溫層中相互取暖，族群對立的氛圍反而愈發的劇烈。除了國與國之間的烽火四起，在虛擬的世界中，也常因立場不同而產生網路暴力。究竟是什麼原因造成彼此的衝突擴大？而我們又該如何面對？或許透過藝術的能量可以創造出全新的對話模式。

從 2004 年開始舉辦的「臺灣國際陶藝雙年展」，與義大利法恩扎當代國際陶藝雙年展、日本美濃國際陶藝競賽、韓國國際陶瓷雙年展，並列為世界四大陶藝競賽展。這四大國際陶藝競賽展有一個非常重要的共同特色，那就是倡議多元觀點與包容性，是屬於一個促進全球文化交流和族群理解的重要平臺。

此類國際屬性的競賽與展覽，不僅展示了當代陶瓷藝術的極致水平，更是呈現多元文化觀點的舞臺。這些國際競賽吸引了來自全世界不同地區藝術家踴躍參與，並從其呈現的陶瓷作品中，人們可以分享文化多樣性，共同攜手探索不同文化的藝術表現，透過國際藝術平臺進一步產生跨域的交流 and 對話。

南非前總統曼德拉 (Nelson Mandela) 說：沒人生來應該因為膚色、背景或宗教而仇恨對方 (No one is born hating another person because of the color of his skin or his background or his religion...)；聖雄甘地 (Mahatma Gandhi) 也說：用溫柔的方式，你能夠撼動世界 (In a gentle way, you can shake the world)。面對這紛歧的社會，我們以國際藝術展的形式，打破種種邊界，讓藝術成為意見融合的修行法門，也讓人們能藉由藝術開始進行對話。

貳、世界的形狀

一、自然轉譯

鶯歌陶瓷博物館每隔二年舉辦一次「臺灣國際陶藝雙年展」，廣徵世界各國優秀陶藝家作品來到臺灣展出，也藉由國際展覽推廣的途徑，同時讓臺灣陶藝家站上世界的舞臺，並使鶯歌不只是世界知名的

陶瓷之都，更成為國內外陶藝創作者匯聚並激盪創意的造夢之地。

回顧 2022 年臺灣國際陶藝雙年展，策展顧問為臺灣王怡惠教授和韓國趙惠暎總監，策展的主題為「世界的形狀」。其論述的架構首重於藝術價值的重塑，面對當下多變的世界局勢，藝術創作者如何提出反思，並以藝術的創意與活力做為社會文化再出發的新動能。在當時嚴峻 COVID-19 疫情之下，共計邀請 12 國、47 位陶藝家、72 組件作品共同參與，無論是籌備展覽的主辦方或是參展的藝術家們，都必須克服疫情期間種種困境，可說是十分難能可貴。

另外此展覽又分為四個子題，分別為「溯形－陶瓷之路」、「無形－自然轉譯」、「變形－媒材理路」及「進形－土地共振」。都是在闡明藝術創作與人類文明的交互影響，形塑多元與包容的世界新風貌，同時也是世界各地藝術家們表達個人理念並且與社會連結的重要象徵。筆者榮幸受大會邀請參與「無形－自然轉譯」這個子題的展出，並以此構思一系列陶藝新作。

關於這個子題，根據館方的策展理念敘述「自然的轉譯－取徑自然，對應生存議題產生具精神性象徵的造形」，即是強調藝術家創作的核心源於自然，觀察人類在社會中所面臨的生存挑戰，藝術家師法自然並轉化為創作，並忠實回應自身與環境的關係脈絡，以傳達藝術家對於社會議題的反思。

二、相濡以沫，不如相忘於江湖

這些年來筆者一直以道家思想為師，並尊崇莊子順其自然的處世哲學，莊子主張「道」是宇宙萬物的本源，人與萬事萬物都是一個整體，彼此間雖有差異但本源是相同的，一切皆緣於道而生。因此人應該隨著自然的變化，融入道的流動之中，最終達到「自由自在」的境界。其思想對後世影響深遠，他的宏觀思維啟迪人們超越狹隘的個人視野，從而完成心靈的解放，讓身心獲得安頓。

目前我們的世界確實面臨許多嚴苛的挑戰，全球地緣政治風險不斷的升溫，人與自然環境的衝突也在加劇之中，所謂「風調雨順、國泰民安」似乎離我們愈來愈遠了。但這不會只是我們這一代人的愁苦，因為歷史總是有著驚人的相似之處，人類也總是不斷犯著同樣的錯誤，這或許就是數萬年來人類的共業。身陷泥淖的我們該如何獲得救贖呢？古老的道家哲思，早已為我們提出可能的解方。

《莊子·大宗師》是這麼說的：「泉涸，魚相與處於陸，相呴以濕，相濡以沫，不如相忘於江湖」。人是群居動物，為了追求安全感，天性上就習慣於彼此相互取暖；但莊子認為人可以超越這種動物屬性的狀態，只要保持適當的距離，生命其實可以活得更逍遙自在。

在我們生活的時代，充滿了無遠弗屆的網路連結，人們通過各種社群媒體分享生活中的大小事，無形之中拉近了人與人之間的距離，但同時也可能沉溺在如莊子所說那快乾死魚群的封閉小圈圈之中，在同溫層裡「相濡以沫」。進而因為過強的族群認同，惡化到「非我族類」就認定別人「其心必異」，產生強烈的排他性。這不僅扭曲了人性，也侵蝕了社會根基，甚至可能導致「雖遠必誅」這般勢不兩立的慘烈屠殺。因此尊重彼此相異背景，包容不同觀點，保持適當的人際空間，就是莊子描繪「相忘於江湖」這般最理想的生存狀態。

三、陶藝新維度

傳統陶瓷器大多強調其實用性或觀賞性，並展現精緻的工藝美感價值。然而陶瓷工藝可以帶給人們的影響力遠不止於此，除了在材料與技法上鑽研精進，創作更重要的是忠實反映作者自身所處當下的「時空」結構。當我們直面這個多元且多變的世界時，可以提出更具前瞻性的形式與內容。筆者嘗試以穿戴式的互動作品來建構陶瓷藝術，讓陶瓷除了靜態展示外，透過穿戴的互動儀式，把「時間」這個維度也融入作品之中。此類新品種陶藝創作，筆者以「肉身土器」為之命名。在前人累積的各種成就之外，另闢新徑再造陶藝創作的新維度。期望自己的陶藝作品在這個百花齊放的時代，能夠為人類的藝術文化留下些許的雪泥鴻爪。

「相濡以沫」系列陶瓷作品，是筆者以專門調配的高溫白色緻密瓷土並以手工土板、土管製做而成。燒成之後的作品可以讓人穿戴於身上，而這些陶瓷物件之間是由多條密接的陶瓷管狀物所連結，象徵人與人需要更多的溝通與交流。另外作品的硬質陶瓷結構體也正好讓穿戴的人在彼此之間保持了一定的距離，用以強調人際關係保持適當空間的重要性。

本作品以人類生存的「時空」大架構為創作核心，藉由橫跨東方與西方不同文化「空間」來探討人際互動模式，並以貫串古今的「時間」維度來思考現代科技網路人際現象和人性最原始的情愛關係。此系列作品共有四件，分別是呈現東方用「合十」打招呼的「相濡以沫－合」與西方用「擊拳」打招呼的「相濡以沫－擊」，以及述說網路陌生人之間無法相視而背對「倚靠」的「相濡以沫－倚」，和表現人類之間最親密的情愛關係，「觸」動心弦的「相濡以沫－觸」。

四、互動儀式



▲ 圖 1 作品名稱：相濡以沫－合
作品穿戴後以雙手合十的方式進行互動。

「合十」是一種在東亞文化中常見的禮儀動作，通常是以雙手合掌，手心相對，手指指向上方，表示尊敬、祈禱、感恩或祝福的一種姿勢。在人與人的交流時，源自東方傳統合十之禮，不碰觸彼此又能躬身禮敬對方，既保有謙和之心又能維持適當人際距離。



▲ 圖 2 作品名稱：相濡以沫－擊
作品穿戴後，以三人擊拳的方式進行互動。

「擊拳」是西方年輕人常見的打招呼方式，它是以單手握拳，然後雙方皆輕輕出拳與之觸擊。擊拳通常是在簡單、輕鬆的情境之下，傳達出雙方親密、友好及隨和的喜悅之情，故擊拳也常取代握手，成為朋友或同事之間表達熟稔的一種友好打招呼方式。雖然朋友之間可以無話不談，但也很容易一不小心就逾越了尺度。因此合宜的情感邊界，透過「非暴力溝通」來表達自己並理解他人，會是朋友相處時更好的做法。



▲ 圖 3 作品名稱：相濡以沫－倚
作品穿戴後以背對背相互倚靠進行互動。

「倚靠」是一種背對背的狀態，寓意現代人只透過網路交流無法經常面對面坐下來溝通，形成了一種既熟悉又陌生的人際關係現象。然而「倚靠」同時也形成了一種彼此信任、依賴或相互取暖的狀態。當一個人倚靠另一個人或某個事物時，他們相信對方能夠提供支持、幫助或保護，並將其視為自己的支柱或安全感來源。但是過於依賴彼此會讓人喪失自立生存的能力。如果能互相扶持又可以各自安生立命，這才是最可靠的生存法則。



▲ 圖 4 作品名稱：相濡以沫－觸
作品穿戴後，以指對指的方式進行互動。

指對指的交流演示中，透過形如結婚戒指的環狀結構，象徵情人之間的關係。彼此的交流雖然無比的親密，但過於粘膩的情人關係，隨時有可能轉變為針鋒相對的「情緒勒索」，因此保持適當的距離，愛情才能恆長久遠。



▲ 圖 5 陶－永恆式

五、陶之舞

莊子的道家哲思是我創作的核心理念，並以此完成「相濡以沫」系列的陶藝作品，在鶯歌陶博館策展團隊的全力協助下，將此陶藝作品與現代舞一起呈現，讓陶藝創作更具有感染力。為此館方特別邀請

現代舞者陳逸恩與其團隊為「相濡以沫」編舞與演出。在多方共同討論與嘗試之下完成了精彩舞作「陶·永恆式」，並以此做為 2022 年臺灣國際陶藝雙年展的開幕式表演。這兩種藝術形式的共融與碰撞，從舞者精準且細緻的肢體動作到陶瓷作品和舞者的綿密深情互動，其情緒的轉折無須言語，飽含的思想跨越時空。真切傳達了莊子「相濡以沫，不如相忘於江湖」的深刻寓意。誠如陶博館舉辦國際展覽志於提升陶瓷藝術深度與廣度的目標，為當代藝術表現激盪出了全新的火花。

■ 參、物件的地理學

一、文化基因和文化背景

去年(2023年)筆者有幸獲邀參加韓國「清州工藝雙年展」，除了展出自己近年來的重要陶藝作品外，在與會期間也參加雙年展的工藝研討會並發表個人陶藝創作歷程和心得。此屆工藝雙年展是由藝術總監 Kang Jaeyoung 主導並提出策展主題「物件的地理學」(The Geography of Objects)，策展人 Kim Yesung 概念執行，這包含了親生物性、網路、新的物我與自然之間關係的美學思考。

清州工藝雙年展於 1999 年首次舉辦，隨著時間的推移而不斷發展，目前規模約有 60 餘個國家共同參與，使其成為世界上最大的工藝展覽之一。該工藝雙年展亦是國際競賽與專題展覽並行，透過國際工藝比賽，能吸引來自全世界各國工藝能手競相較勁，而大會就每年主題設定，邀請全球優秀工藝家共同參與，讓不同文化背景的工藝家們在同一場域中進行交流。

2023 年韓國清州工藝雙年展主題是「物件的地理學 -- 生活在親生命的網絡中」(The Geography of Objects--Living in the net of biophilia)，其目標是在關注人與大自然的共同進化狀態，以及由人所製作的物件與自然環境之間的關係，並專注於這種關係的狀態與工藝表現背後的力量。具體的來說，就是要通過工藝的溫暖特質來恢復人性，並連接自然的能量，展示出工藝具有連接人類、自然和藝術力量的這種可能性。最終呈現出工藝影響力的廣域性以及對現今人類文明的使命感。

大會為達成既廣且深的效益，針對參與人員有著不同層次的規劃，除了分布於數個展館的大型工藝展覽外，戶外也有許多老少咸宜的文創市集。另外針對學有專精的藝術系學生與教授，大會舉辦多場國際演講、學術座談並邀請知名藝術家駐紮展場，舉辦藝術學習工作營。

在臺灣參展者方面，雙年展策展團隊們就展覽子題「文化基因和文化背景」，邀請優秀的臺灣藝術家參展。這個展覽子題主要是討論傳統工藝和現代藝術產業的新價值。由於承繼祖先所留下的文化基因，讓我們可以不斷的復活過去並帶領我們安步未來。同時強調每個地區的工藝文化都有其獨特的材料和技術，深入挖掘工藝的前世今生，並和當代文明產生連結，為下一個世代紮根。

在展覽的籌備前期，韓國清州工藝雙年展策展團隊親自到臺灣實地拜訪藝術家並進行參展邀請，當策展團隊來到臺灣時，就展覽主題與展陳方式與筆者進行討論。對於筆者的互動式陶瓷工藝和源於莊子

哲思的人際關係理念十分肯定，並認為筆者的創作理念與策展的主題不謀而合。此次獲邀參加清州工藝雙年展除了筆者之外，同時也邀請了重振臺灣傳統紙紮工藝的「新興糊紙文化」和編織刺繡藝術家鄧文貞，以及參加此次雙年展學術研討會並發表論述的臺灣專業策展人王怡文。通過這次國際工藝界的盛會，促進了不同文化間的理解並順利架接起交流與分享的橋樑。



▲ 圖 6 清州工藝雙年展參訪

二、韓流與陶藝

近年來韓國的影視產業和流行文化以其獨特的魅力風靡全球，成為全球娛樂市場的焦點。韓國流行音樂 (K-pop) 以其多樣化的音樂風格、精湛的舞蹈和時尚前衛的造型吸引了全球年輕人的關注。

因此除了展出互動式與穿戴式陶藝作品之外，清州工藝雙年展策展團隊特別邀請筆者與韓國流行音樂團體合作，期望通過年輕又動感十足的方式，為當代工藝發展開創新的可能。這場名為「MUTUALISM」(互利共生) 的藝術表演，使人充分感受到韓流的爆發力，同時讓闡述莊子思想的陶藝創作有了跨時空的全新演繹。影片連接 <https://youtu.be/XER7kLWDz1Y>

這是一段極具張力的舞臺表演，融合了音樂、舞蹈、戲劇和工藝等元素，並從不同文化美學中汲取靈感。舞者們的肢體和陶瓷作品交相融合，全身的服裝與配件也與陶瓷作品的色彩質感相互呼應。動作時而親近時而遠離，配合著音樂節奏反復的依地旋轉，在恣意奔騰與靜觀凝視之間不斷移動著，這種疏離與緊密關係，也在舞者的轉場間若隱若現。寓意人生中隨時必須面臨的各種困頓與荒涼，然而人際互動的進與退就在一念之間，保持客觀的態度相忘於江湖，一切就能境隨心轉。而莊子的「相濡以沫，不如相忘於江湖」正是在追求這種來自走過人間、領略世道之後，進入深刻覺知的自在狀態。



▲ 圖 7 流行音樂與陶藝創作

三、展場側寫

清州工藝雙年展為來自世界各地的工藝家們提供了一個展示與交流的平臺。這些工藝家們源於不同的文化和傳統，他們藉由自己獨特的技藝和創意，製作出了具有代表性的工藝作品，反映出其所在文化的特色和魅力，同時也展示了工藝家們有別於傳統工藝的現代詮釋。透過這個展覽，觀眾可以深入了解不同文化背景下的工藝美學。

為了推動工藝領域的創新和發展。在這個展覽會場上，觀眾可以看到許多傳統工藝與現代科技的融合，以及工藝作品與當代社會議題的串聯。例如有些工藝家運用數位技術或者新材料來創作作品，使得傳統工藝在現代社會中煥發出新的生命力。同時也有一些工藝作品融入了對環境保護、社會公益等議題的關注，引起了觀眾對當代社會問題的思考和討論。

四、文化多樣性

● 新興糊紙文化 (臺灣)

殯葬儀式中給亡者在陰間使用的紙紮工藝，是臺灣傳統民俗信仰的一部份。這些以紙張與竹子製作而成的各種擬真生活物件，透過精彩的手工技藝與繽紛的光影效果，傳達在世親人的祝願，最終以「燒化」來完成儀式。這原本是一種隨著時代變遷逐漸凋零的傳統工藝，然而承襲百年糊紙技藝的「新興糊紙文化」在第三代藝師張徐沛和第四代傳人張宛瑩、張徐展姐弟的努力下，透過專業的藝術展覽與工作坊教學等形式，推廣並保存了這項傳統技藝，扭轉了一般人對紙紮文化的偏見。



▲ 圖 8 作品名稱：中國紙屋
年代：2023 年
材料：竹子、紙、顏料
尺寸：寬 188 x 深 73 x 高 188 公分

● 鄧文貞 (臺灣)

出生於花蓮，具有客家人與原住民血統，受過中西學院派的美學訓練，並在世界各地駐村從事藝術創作。於 2000 年結束法國旅居回臺灣之後，透過水彩、油畫、手工編織與刺繡等媒材，忠實紀錄了臺灣常民生活文化。近年來更以臺灣原住民的梭織藝術和天然染色技法，表現原住民族的歷史與神話，用在地的技術與材料述說漸漸被遺忘的民族歷史，並關注被壓迫者及邊緣化的弱勢族群。



▲ 圖 9 作品名稱：泰雅遷徙圖

年代：2021 年

材料：麻袋、靛藍染色、刺繡

尺寸：寬 131 x 高 161 公分

● Bente Skjøttgaard (丹麥)

來自北歐的陶藝家 Bente Skjøttgaard 對於大自然有著深刻的觀察與體驗，其作品融合了西方的「北歐新藝術風格」與東方的「日本傳統釉彩」。透過精巧的手工建構成類似有機體的物件，並探索各種自然物轉化為物件的可能以及研究自然與文明之間的連繫，最終淬鍊出細緻又單純的美感。



▲ 圖 10 作品名稱：濃積雲 #1428

年代：2014 年

材料：炆器、釉

尺寸：寬 35 x 深 35 x 高 65 公分

● Emre Can(土耳其)

作者應用 3D 陶瓷列印技術，創造出作品內部空間十分複雜的結構與細節，這是一般手工製作難以完成的陶瓷構造形式。另外作者刻意表現破碎的物件並以散亂狀態展開，呈現出一種類似城市廢墟的荒涼景象。喻意現代社會的和平繁榮，原本如同一席輕鬆悠閒的午茶時光，但是在戰爭的鐵蹄之下，片刻便能被輕易摧殘殆盡。在這個地緣政治衝突不斷的時代，作者試圖提醒世人戰爭可能造成的災難和痛苦。



▲ 圖 11 作品名稱：抽象早餐
年代：2021 年
材料：3D 列印陶瓷，手工完成
尺寸：寬 20 x 深 20 x 高 38 公分

● Hans Tan(新加坡)

新加坡設計師 Hans Tan，擅長在設計、藝術和工藝領域的邊界遊走，並探索傳統與現代之間的變化脈絡。作者將古董店裡找到的舊花瓶，利用噴砂技術將瓶身表面部份釉彩剔除，露出原初的土胎質感，以此產生新舊對比的衝突之美。這些花瓶是古代海上絲路的東方貿易瓷，與作者的出生地有密切的歷史文化連結。這種運用現成物再提煉的藝術創作，最終打造出映照古今時空的全新物件。



▲ 圖 12 作品名稱：之前之後 No.1
年代：2022 年
材料：陶瓷，噴砂處理
尺寸：直徑 21.5 x 高 32 公分

● Lee Yehrim(韓國)

作者的陶藝創作深具個人風格，並且在陶藝創作的過程中尋找個人的文化認同。其作品表現多層次的質感色彩以及自由變幻的結構造形，目的在探討實用性與裝飾性之間的關係，並觸及短暫與永恆的課題。作者運用韓國傳統技法同時使用強烈大膽的配色與裝置，將東方與西方的美學合而為一。



▲ 圖 13 作品名稱：糖果角桌
年代：2021 年
材料：陶瓷
尺寸：寬 88 x 深 80 x 高 42 公分

● Project R(韓國)

Project R 是一個韓國的藝術團體，成員包括化學系 Yoon Sungho 教授、設計系 Ahn Seongmo 教授和陶藝系 Chung Jinwon 教授，這個研究團隊整合了化學實驗、數位科技和陶瓷工藝，並發展成為文物修復和文物創作。他們恪守「回收」這個核心思想，用科學的方法為無用的物件再造新的美感與價值。在他們的努力下實踐了藝術與科學的跨領域合作，創造出了許多令人驚嘆的作品。



▲ 圖 14 作品名稱：痕跡系列

年代：2020 年

材料：朝鮮白瓷、樹脂、硫酸銅等

尺寸：各種大小

肆、結語

目前我們所處的時代，地緣政治風險與日俱增，回顧過去這世紀的國際新聞，會發現地緣政治風險從未像現在這樣高漲，全球範圍內的地緣政治動盪和衝突似乎日益增加，對人類文明形成了巨大的挑戰。同時也造成了國際合作的困境和全球治理體系的不穩定。另外如氣候變遷、貧富分配不均等問題，也需要世界各國放下成見攜手合作，但也由於地緣政治因素的干擾，導致全球合作的進程遭遇了阻礙。

我們需要的是一個相互尊重與包容的多元價值，而世界各地的藝術雙年展便是一個承載這種文化多樣性的平臺。在這個平臺上，藝術家們以他們的創意不斷的拓展人類文明的邊界，這也是許多藝術家和文化工作者們的共同追求。這種追求不僅體現在藝術形式的多樣性和創新性上，同時也展示在藝術與其他領域的跨界融合上。

在令人憂心的世界變局中，藝術創作者一直以來都扮演著時代反思者的關鍵角色。他們透過作品映照出當代社會的價值觀與精神面貌，並經由各種形式去和大眾文化進行互動，以個人獨特的視角觀察社會現象，將不同的想法傳達給社會。藝術的表現範疇跨越了政治、種族、宗教等多元領域，為這個不安的時代開啟一扇希望之窗，也為人們帶來了新的思考與啟發。我們共同期待用藝術這種最柔軟的方式，消弭歧見，促進對話，撼動世界！

國內官辦國際雙年展樣態之借鏡

新北市立鶯歌陶瓷博物館典藏展示組 / 林青梅

壹、前言

新北市立鶯歌陶瓷博物館（以下簡稱為陶博館）在 2024 年迎來了第十屆的「臺灣國際陶藝雙年展」（Taiwan Ceramics Biennale，以下簡稱臺陶雙），以一個平實的競賽展模式辦理，可喜的是在收件數上創下新高，共有來自 66 國 1,216 件作品參賽。這樣的參賽數規模，已經可以和每屆都有上千件作品參賽、已有 40 餘年歷史的中華民國版畫雙年展並駕齊驅。因此，不論就臺灣陶藝雙年展舉辦的年份階段而言，或是就報名參賽數的增加之歷史性意義而言，都是一個值得自我檢視的好時機。

臺灣國際陶藝雙年展從第一屆的國際競賽徵件開始，到 2010 年改為徵選策展計畫之後，便改為「競賽徵件」與「策展遴選」交替辦理的模式。在 2024 年雙年展複審結果出爐、開始如火如荼規劃展出事項之際，也已同步開始籌備規劃 2026 年的策展型國際陶藝雙年展。兩種類型的辦理模式各有不同的考量點，在每一個推動、制定的實踐環節中必須思考琢磨的細節不盡相同，因此本文意欲以國內各藝文機關所舉辦的國際性雙年展（不限陶藝類）為案例，從文獻資料中整理每個展覽的辦理機制，包含採取競賽徵件或策展計畫遴選或是邀請策展、作品收退件運費的支付方法、初審階段是否採取原件等，希望藉此作為辦理臺陶雙的參考借鏡，是本文期望的價值所在。

貳、文獻探討

臺灣國際陶藝雙年展的舉辦，為 2004 年由當時行政院文化建設委員會（今為行政院文化部）委交當時的臺北縣立鶯歌陶瓷博物館（今為新北市立鶯歌陶瓷博物館）辦理，至今已有 20 年的時間，歷來陸續有以臺陶雙為探討對象的文章，王怡文（2004）在承辦首屆臺陶雙之後，為文檢視其所創造出的價值與效益，並期許臺陶雙成為陶博館甚至是臺灣陶藝界的品牌；2009 年 Sophia Wen 在 *Ceramics Technical* 雜誌上以 2008 年的臺陶雙的首獎得主是臺灣的陶藝家朱芳毅，同年間陶藝家徐永旭得到日本美濃陶藝三年獎的大獎，認為是亞洲陶藝的興起蓬勃與指日可待；2014 年有蔣炎針對當年度臺陶雙所引介的 3D 列印陶藝創作，專文探討數位科技媒體的出現對於現代陶藝創作的新啟發，進而理解國際陶藝創作的現象與趨勢；德紫微（Vladimir Durnev）在 2021 年的碩士學位論文中，以 2018 年的臺陶雙為例，認為該展覽鋪陳出二次大戰之後，日本與西方的陶藝發展過程進而建構出臺灣的陶藝環境，以此為前提去理解雙年展中的歷史敘事，探討臺灣陶瓷藝術中美學與政治的交會下的理解語境；林佳蓉在承辦 2022 年臺陶雙的過程中，回頭梳理其發展過程、整理臺陶雙與日本美濃陶藝三年展、韓國陶藝雙年展以及義大利法恩札陶藝雙年展的各項機制之不同，企圖釐清並建構起臺灣陶藝的主體性。以上各篇文章大致有兩個共通點，

一為極欲探討以臺陶雙去理解陶藝創作的精神性、二為企圖將臺陶雙視為指標，從展覽的推動過程中建構價值或主體性。

而國內的其他藝術類型國際性雙年展，也是許多藝術相關研究領域之學生、專家討論的焦點。以雙年展為關鍵字在國家圖書館的碩博士論文查詢，可得到的學位論文自 2002 年開始計有 35 篇，其中以臺北雙年展為題的學位論文佔有 17 篇；再者是以國立臺灣美術館所主辦的亞洲藝術雙年展、以及威尼斯雙年展為題的學位論文，各共有 5 篇；而單一媒材的版畫雙年展、陶藝雙年展以及國際的光州雙年展、里昂雙年展、建築雙年展都是各有 1 篇，討論的議題包羅萬象，這些學術論文除了個別的論述價值之外，共同價值在於完整整理了各個雙年展的歷年的相關基本資料，讓後續研究者有基礎資料可循。

其中，德紫微以 2018 陶藝雙年展為例一文已在上段提及，而與本文企圖探討較為相關的有：施妙焄 (2010) 以藝術界學者與專家的訪談，加上觀眾及民眾的問卷調查，以門票收費、成本效益作為當代藝術雙年展的文化與經濟價值的評估指標，進而建議藝術創作應與觀眾互動、雙年展應提高票價、提高參觀人次。然筆者認為，雙年展的經濟效益，成本分析應以預算規模、加上人事成本、場地成本估算來論，而門票雖是收入來源之一，但應再輔以參觀人次作為對比，方可完整呈現出雙年展之經濟效益。

葉杏柔 (2013) 以臺北市立美術館主辦之威尼斯雙年展臺灣館為研究個案，從官僚制 (bureaucracy) 與治理性理論、臺灣現代化經驗及官僚系統再現的支配合法性 (legitimacy of domination) 邏輯，訪談北美館 1980 年代以來展覽相關人事，以從事展覽工作者的實務經驗作為個案分析材料，討論策展人與美術館雙方主體性的實踐以及各自專業的分工關係。

追溯展覽歷史的話，17 世紀的羅馬已經有藝術家舉辦個展、18 世紀起法國有規則性舉辦類似今日當代藝術短期特展的沙龍展，但要到 19 世紀末，博物館將庫房與展場加以區隔後才產生現代意義的展覽，也就是不再是將博物館全部的藏品展示出來，而是經過篩選，有希望傳達或散布的價值觀或觀念之意圖，而有的展覽。(張婉真，2001：14) 直到現在，在整個藝術生態體系裡，大致上已經都認可了策展人漢斯·烏爾里希·奧布里斯特 (Hans Ulrich OBRIST)(2013：8) 所說的那句話：「『展覽』已經成了大多數藝術為人所知的首要管道。」至於當代策展的開端，在 2010 年出版的《展覽史》叢書中將 1969 年視為當代策展的開端，1989 年則是展覽眼光從歐美轉向全球的重要轉折階段 (呂佩怡，2018)。至於其他雙年展、策展史、策展學等學者之專文篇數相當多，難以在此一一提及探討，將於下文中提及略述。

■ 參、關於雙年展

「雙年展」依字面上的意思為兩年舉辦一次之展覽，這也是一開始的基本意義，在維基百科裡的說明特別指出是藝術世界裡每隔兩年或特定年舉辦一次國際性的大規模當代藝術展覽。這個詞彙在國際上蔚為流行是在 1895 年威尼斯雙年展之後，但其實符合這個概念的應該算是早在 1851 年倫敦海德公園水晶宮舉辦的萬國博覽會 (Great Exhibition)。1990 年代之後，這個詞的定義更加廣泛，不侷限於兩年、

或一定是展覽的形式。在維基百科裡列出的國際性不論形式 (包含影展、歌劇、音樂) 的雙年展共有 96 個之多 (註¹)。若進一步將之加以整理統計，可以看見其中以歐洲所舉辦的雙年展數量最多，共有 37 個；其次為亞洲，共有 33 個雙年展；北美洲位居第三，有 10 個雙年展；其餘如南美洲、非洲、澳洲都是個位數；而大洋洲還沒有當代藝術的雙年展。此外還有一個線上雙年展 (BiennaleOnline)，是由 29 個國際策展人選出國際上最激進的藝術作品，共 100 多件在線上展出。這其中尚不包括威尼斯雙年展底下還有 3 個不同類別的雙年展，以及在當代藝術、文化、音樂、建築、設計雙年展之外的其他雙年展。林佳蓉 (2022) 所整理統計出，位於歐洲、澳洲、亞洲各地共 15 個的國際陶藝雙年展，也不在維基百科所羅列之中，可見目前國際上至少有上百個雙年展，在不同地方輪流舉辦著。

表 1、世界各洲舉辦國際雙年展的數量統計表

地區	北美洲	南美洲	亞洲	歐洲	非洲	澳洲	大洋洲	線上
數量	10	3	33	37	7	5	0	1

註：本表統計自維基百科，並以舉辦地點為主。統計日期為：2024/6/25

肆、雙年展在臺灣

雙年展的概念如上節所提，從 1895 年威尼斯雙年展之後，因為吸引 20 萬人參觀，反應熱烈，開始蔚為風潮擴散至世界各地。而 1895 年當年的亞洲環境是，中國與日本有甲午戰爭，臺灣則短暫出現「臺灣民主國」之後成為日本的殖民地。直到 1957 年的聖保羅雙年展 (Sao Paulo Art Biennial) 因雙年展為城市帶來極佳的行銷效益後，成了日後許多新興城市在開發之際爭取國際目光的效法代表作。

一、臺灣國際雙年展發展概述

臺灣最早開始辦理的雙年展，是在 1983 年由當時的行政院文化建設委員會所創辦的「中華民國國際版畫特展」(之後以雙年展形式延續辦理，2004 年第十一屆時轉由國立美術館主辦)。再來就是 1986 年國立歷史博物館所主辦的「第一屆中華民國陶藝雙年展」，範疇與宗旨指向國內陶藝創作現況的體現與促進，而非國際性的陶藝雙年展。陶藝類的國際雙年展要到 2000 年，史博館擴大辦理包含國內競賽與國外邀請兩種形式所推出的「2000 中華民國國際陶藝雙年展」；以及同年由和成文教基金會與臺北縣立鶯歌陶瓷博物館所共同舉辦的「第六屆國際金陶獎」，該獎項自 1992 年即開辦，以國內競賽徵件為主，1994 年辦理第二屆，到 1995 年辦理第三屆之後便開始逐年辦理，非屬雙年展性質，亦非國際性展覽，故並不內入本文的討論範疇。

1992 年，臺北市立美術館將「現代美術新展望」與「中華民國現代雕塑特展」兩項展覽合併為「臺北現代美術雙年展」，採用對國內藝術家公開徵件的方式舉辦了兩屆之後，才轉為 1996 年的「1996 臺北雙年展：臺灣藝術主體性」。此次雙年展為主題策劃邀請展，聘請館外 6 位策展人各負責一個子題，

註¹ <https://en.wikipedia.org/wiki/Biennale>

針對主題邀請國內藝術家參展。到 1998 年，改為邀請日本策展人南條史生策劃推出「慾望場域—1998 臺北國際雙年展」，觸角與企圖伸向特定的國際藝術領域。

而後便是臺北縣立鶯歌陶瓷博物館受當時文化建設委員會委託，以宏觀的規模於 2004 年辦理的「臺灣陶藝雙年展」，當時以最高首獎獎金新臺幣 130 萬元在國際陶藝界引起迴響，吸引許多當時已具聲望的國際陶藝家投件參賽，收到「來自 47 國 692 位陶藝創作者及周邊各種國際展覽專業人士的參與；經過徵件、初審、國際運送、開箱清點、現場決選、展示規劃等階段的努力，在 2004 年 1 月 23 日，將來自 26 國家地區 124 件作品呈現於國人的面前。」(註²)

在陶博館推出臺灣陶藝雙年展的同一年，當年的國際藝術環境是剛辦完 2003 年的第 50 屆威尼斯雙年展，當時已經開始有人認為雙年展已在形式盡出、匯聚了大量不調和的展演之下終結了實驗性質。丹尼爾·伯恩鮑姆 (Daniel Birnbaum) 認為自 2003 年的威尼斯雙年展之後，一切都保守起來。(註³)

雖說如此，但在國內卻是開始雨後春筍般地出現各式雙年展，鳳甲美術館於 2006 年開始舉辦的「臺灣國際錄像藝術展」，該展雖未以雙年展命名，但確實實地逐次以兩年辦理一次的雙年展形式與頻率、雙策展人的模式辦理，唯獨模式較一般雙年展較為不同，策展人只共同規劃並提出策展主題，然而參展的藝術家與作品則是透過邀請和徵件的方式，另外組成一個國際評審團隊，共同討論入選徵件藝術家的名單 (陳永賢，2022)。直到 2023 年 11 月辦完第 8 屆後，才由鳳甲美術館的創辦人邱再興宣佈不再辦理。

接著是國立臺灣美術館於 2007 年推出「亞洲藝術雙年展」，聚焦於從各個層面探討亞洲地區的藝術表現、趨勢及各式議題。隔年，2008 年出現兩個雙年展，分別是關渡美術館的「關渡雙年展」以及同樣由國立臺灣美術館所舉辦自全國美展轉化而來的「臺灣美術雙年展」。關渡美術館的運作模式，與一般較為不同。先邀請國內重要策展人及學者成立雙年展諮詢委員會，諮詢委員從推薦名單中選出來自不同國家的藝術家，再分別由各國藝術家們各自尋找相關策展人及藝評家。而以國內藝術家為主的「臺灣美術雙年展」在主辦單位推出亞洲藝術雙年展之後的隔年出現，很自然地不免有在推動國際藝術的同時對於在地藝術關照的意味。

2016 年國立臺灣藝術大學舉辦「大臺北當代藝術雙年展」，整合該校的藝術聚落與駐村工作室，邀請客座策展人策劃，邀請國際藝術家參展。2018 年基隆市推出的「基隆港口藝術雙年展」前身其實是從 2015 年開始舉辦的「潮藝術」，潮藝術原本是每年辦理，目的是「透過循序漸進的主題，從海洋關懷出發，不斷鼓勵及激發民眾思考基隆與海洋、藝術與環境的關係，用地景裝置豐富海岸線，透過藝術重新喚起在地認同，並以大型主題活動及節慶，帶動大家對漁港再生的想像。」(註⁴) 到 2018 年時邀請藝術文化書寫者高千惠擔任策展人，並將「潮藝術」另命名為「基隆港口藝術雙年展」。舉辦地點分散在基隆市區中，應屬地景藝術節的類型。然僅有該年度以此雙年展為名，隔年又回復為「潮藝術」，同時舉辦年度有隔一年也有相隔 2 年。作品中雖也幾件國際作品，大約 1 成的比例。

註 2 陶博館，數位陶博館網站 https://digital.ceramics.ntpc.gov.tw/zh-tw/Biennale/1_16.htm

註 3 https://www.books.com.tw/products/0010680300?loc=P_br_r0vq68ygz_D_2aabd0_B_2

註 4 <https://www.keelungciao.tw/about/>

表 2、臺灣舉辦的雙年展統計表

開辦年	名稱	主辦機關	方向與宗旨	備註說明
1983	中華民國國際版畫雙年展	行政院文化建設委員會 臺北市立美術館 (1983-2001) 國立臺灣美術館 (2004 至今)	促進國際文化交流，加強東西方藝術價值相互瞭解，並網羅世界各地版畫工作者之優秀作品，藉以提升我國版畫藝術之創作風氣與水準。	邀請展＋競賽徵件
1986	第一屆中華民國陶藝雙年展	國立歷史博物館	為鼓勵中國現代陶瓷藝術創作，承傳中國古代陶瓷藝術之優良傳統，並促進國內陶藝研究發展，藉以弘揚民族文化。	國際邀請展 國內競賽徵件
1992	臺北現代美術雙年展	臺北市立美術館		國內競賽徵件
1998	臺北雙年展	臺北市立美術館	試圖建立一個聯結本地和國際社群的直接網絡，同時藉由國際性的展覽平臺積極地從深度、廣度兩方面回應當代藝術之趨勢與潮流，創造雙向溝通的對話機制。	邀請國際策展人南條史生策劃之國際展覽
2004	臺灣國際陶藝雙年展	新北市立鶯歌陶瓷博物館	為了更進一步提升臺灣當代陶在國際的地位，提供臺灣優秀陶者一個更具視野與挑戰的環境。	國際競賽徵件
2006	臺灣國際錄像藝術展	鳳甲美術館	持續捕捉當代錄像藝術最新趨向，並回應臺灣當代藝術的現狀。	2023 年 11 月辦完第 8 屆後，宣布不再辦理。

開辦年	名稱	主辦機關	方向與宗旨	備註說明
2007	亞洲藝術雙年展	國立臺灣美術館	焦點聚集在亞洲當代藝術的面貌，並試圖由此建立一個開放的論壇場域，讓存在於亞洲的不同觀念、信仰、價值觀能夠在這個平臺中進行溝通、交流與分享。	
2008	臺灣美術雙年展	國立臺灣美術館	以兩年為期間觀察並總結臺灣當代藝術生態環境及發展現況。	徵件＋邀請策展人
2008	關渡雙年展	關渡美術館	取消主題及論述類的聯展形式，著眼於網絡關係的建構以及藝術家個人的表現性。	
2016	大臺北 當代藝術雙年展	國立臺灣藝術大學	推廣臺藝大與當代藝術的區域增值、國際能量與研究發展、城市藝術文化營造、創新實踐與藝術專業策劃、匯聚與培育人才、以國際視野創造藝術趨勢。	邀請策展
2018	基隆港口 藝術雙年展	基隆市政府 基隆市文化局	目的為推廣當代藝術及提升城市美學	邀請策展

註：筆者整理，資料來源來自各官方網站

二、競賽徵件類型

環顧目前臺灣所舉辦的雙年展，最早出現的兩個雙年展都屬單一媒材，包括 1983 年的「中華民國國際版畫雙年展」、以及 1986 年開始的「中華民國陶藝雙年展」。這兩個雙年展前者為國際徵件，後者為國內徵件。在當年以競賽徵件模式辦理，一來當然因為當時策展概念尚未興起，再者便是延續歷史相當悠久的帝展（日本「帝國美術展覽會」之簡稱，1919 年開辦）、臺展（「臺灣美術展覽會」之簡稱，1927 年開辦）、府展（「臺灣總督府美術展覽會」之簡稱，1938 年改組）以及戰後的省展（「臺灣省全省美術展覽會」之簡稱，1946 年創設）模式，這些官辦美展由官方機構辦理，邀請藝術成就具有聲望、威權性的專家學者或官方代表組成評審團，透過合議制選出各個具有權威代表性之獎項而後頒發獎狀證書，透過這套完整的過程、威權性十足的機制設計，賦予參賽得獎者尊榮感，並藉此獲得肯定與價值，同時達到鼓勵與推動促進該項藝術之功效。不論是日治時期或戰後，官展（官方所辦的美術展覽）都是在研究臺灣藝術史中不可輕忽的重要軸線，也在臺灣藝術界留下根深蒂固的基因，學習、創作、參賽而後得獎，成了藝術家養成的一條深刻既定路線。

「中華民國國際版畫雙年展」為競賽徵件類，是臺灣第一個以雙年展形式創設的開放型競賽展覽，也「是當代歷史最長久的國際版畫展之一」，從每屆參與的參賽作品件數幾乎都有上千件可以印證此展在全球性的展覽競賽中享有相當的聲譽，故本節以此為參考案例。

「中華民國國際版畫雙年展」1983 年由行政院文化建設委員會創辦，80 年代臺灣經濟起飛，藝文創作也在國際競賽中嶄露頭角享有聲譽，因此當時時任文建會主委陳奇祿先生認為以我國當時的經濟能力足以自辦國際美術展，同時因為版畫歷史悠久，接受廖修平的建議從國際版畫的國際展覽開始著手，因而創辦此展（註⁵）。首次特展除了國際作品徵件競賽之外，也同步策劃展覽期間搭配的主題特展。首屆並未冠上「第一屆」的名稱，也尚未確定是否續辦，直到接獲國際熱烈響應後決定以雙年展的形式續辦。在 1993 年，增加了素描作品類的競賽，改稱為「中華民國第六屆國際版畫暨素描雙年展」，也將邀請歷屆得獎者作品展出的方式改為主題展（註⁶）。一直到第十三屆，刪除素描項目後，又更改名稱回復為「中華民國第十三屆國際版畫雙年展」。

第十一屆時主辦單位由臺北市立美術館移交給國立臺灣美術館，第十二屆嘗試以主題徵件，希望藉由主題設定凝聚世界各地藝術家創作議題的焦點。第十三屆延續此方式訂定徵件主題—「轉印·傳輸」，主辦單位在展覽開始之後的對外說明提到，徵件主題可能困限了創作，加上該屆也不辦理作品退件，導致該屆參賽件數減少（未詳細載明參賽國別及件數），該屆的首獎（大會獎）也在評審團多次討論下確定從缺。第十四屆時，回應了第十三屆的討論，認為版畫已是藝術創作裡對於媒材的限制了，因此不再制定主題做雙重限制，取消了嘗試兩屆的制定徵件主題方式，回到原本開放式不設定主題的徵件，同時在評審的運作機制上也修改了許多，包括：「初、複審均以原作進行評審；除得獎作品及入選作品同意捐

註⁵ 國美館藝文活動平臺，https://event.culture.tw/mocweb/reg/NTMOFA/Detail.init.ctr?actId=50004&useLanguage=tw&request_locale=tw

註⁶ https://archives.tfam.museum/exhibit/exhibit_view.jsp?number=EXH-00558

贈者外，未能入選的參展者也採全部退件的方式處理。」(註⁷)此屆的報名參賽數達到了 69 國家地域 1423 件作品。

自第十六屆起開始採取雲端網路線上報名方式，提高了全球版畫創作者報名參賽的意願。在辦理中華民國第十九屆國際版畫雙年展期間、以及籌備第二十屆國際版畫雙年展期間，正逢面對全球 COVID-19 疫情，因此國立臺灣美術館改變部分辦理方式，例如第十九屆的開幕典禮及展覽改為線上(註⁸)；而原本初複審皆採原作審查，到第二十屆則採取線上初審審查，並且負擔入圍作品的運費等，提升了參賽的意願，共收到 79 國 1011 件作品報名參賽。(註⁹)

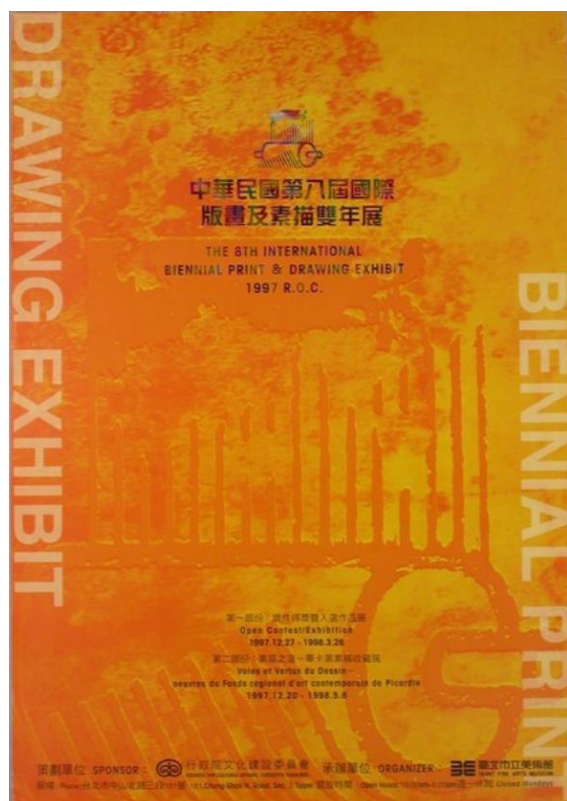


圖 1 國立臺灣歷史博物館所收藏的「中華民國第八屆國際版畫及素描雙年展宣傳海報」

圖片來源：國立臺灣歷史博物館典藏查詢網站

<https://collections.nmth.gov.tw/CollectionContent.aspx?a=132&rno=2004.028.2741>

最新的第 21 屆辦理方式是：不設定徵件主題、每人限投一件參賽、以線上作品照片初審、入選後才由作者自行負擔運費寄送、展覽結束後由主辦單位付費退件、金牌獎獲得獎狀及獎金新臺幣 40 萬元、所有得獎作品歸主辦單位收藏。這些模式的確定延續，應該是這幾年的經驗累積下來，對於參展藝術家、評審以及主辦單位而言都能接受的一種平衡機制。

註⁷ 國立臺灣美術館藝文活動平臺 / 中華民國第十四屆國際版畫雙年展 徵件

https://event.culture.tw/mocweb/reg/NTMOFA/Detail.init.ctr?actId=52645&utm_source=moc&utm_medium=query

註⁸ <https://printbiennial.ntmofa.gov.tw/print19/index.aspx>

註⁹ 國立臺灣美術館，藝文活動平臺，中華民國第二十屆國際版畫雙年展

https://event.culture.tw/mocweb/reg/NTMOFA/Detail.init.ctr?a_ctId=20121&useLanguage=tw&request_locale=tw

另外，也可以在資料中看到第一屆(1983年)辦理的時候規模極為盛大，除了國際競賽徵件外，同時還辦理國際版畫週，並邀集全園各地17個公私立展覽機構分別推出一系列的版畫展覽及技法示範；文建會還成立版畫工作室，免費供國內藝術家使用，並提供版畫製作設備，聘請國內知名版畫家開設2期3個月課程，共有100餘位愛好版畫藝術者參加。(註¹⁰)此後，學校陸續增設現代版畫的課程，美術競賽也陸續開設版畫類項，一直到1977年是推廣現代版畫的關鍵期。(卓銀永，2017)

版畫雙年展對於臺灣版畫藝術最直接的鼓勵，莫過於直接在獎項類別中設立指定頒發給臺灣藝術家的獎項，包括從第一屆到第五屆的「行政院文化建設委員會主任委員獎」、「臺北市美術館獎」、「國家文藝基金會獎」。對於得獎者的獎勵機制，包括金牌獎獎金為新臺灣幣40萬元、銀牌獎20萬元、銅牌獎10萬元、評審團特別獎8萬元、優選5萬元獎金之外，另外贊助國外優選以上得獎者本人來臺參加頒獎典禮及開幕之往返經濟艙機票1張、5天食宿費；國內優選以上得獎者補助交通費及5天食宿費，邀請在臺演講、座談或示範教學等活動。

廖修平在擔任中華民國第十三屆國際版畫雙年展評審時，邀請國外評審將評審的感想與心得在他們國內專業雜誌上發表，傳遞中華民國版畫雙年展的訊息，吸引更多國際藝術家來參與(註¹¹)。這樣的方式也作為臺灣陶藝雙年展舉辦的參考。臺陶雙每次都會邀請評審撰寫專文收錄於展覽專刊，此舉當然有助於讀者對於雙年展有更完整的了解，但若邀請評審撰寫專文同時發表於該國雜誌，相信應有助於展覽的國際宣傳。

三、策展類型

在臺灣，1998年國立臺灣美術館舉辦了一場「第一屆全球華人美術策展人會議」，首次明確將curator翻譯為「策展人」。同年，北美館舉辦了首屆國際雙年展「1998臺北雙年展：慾望場域」，邀請南條史生擔任策展人，至此，策展人一詞以及這個角色在臺灣視覺藝術領域中有了它明確的位置。(呂佩怡，2015)而對於策展人身份的探討，許多原本的評論人加入參與策展活動中，成為策展人，身兼生產、媒介、評論的多重角色。(歐奈爾(Paul O'Neil)，2013：54)沈伯丞(2015)以人類學的角度，將雙年展做為視覺藝術的田野，而策展人則是「某種性質的視覺人類學家」；程怡嘉(2011)則是運用皮耶·布赫迪厄(Pierre Bourdieu)場域理論中文化生產的概念，認為策展人為藝術場域中的文化生產者。由以上可知，策展人身份同時握有某種形式的公民參與權，接著發展出來的包含臺北雙年展、關渡雙年展以及亞洲藝術雙年展等，便都是以策展形式的現、當代藝術為題材展覽。

至於策展人選的決定有各種方式、也多有轉折並非一貫的不曾調整。臺北雙年展從一開始舉辦至今策展人選模式幾經調整，從1998年第一屆採用單一策展人辦理區域性雙年展，2000年開始採用雙策展人，以一位臺灣策展人搭配一位國際策展人的模式直到2010年共六屆，這樣的模式因為存在著潛在的

註¹⁰ 臺北市立美術館展覽資料庫，瀏覽日期：https://archives.tfam.museum/exhibit/exhibit_view.jsp?number=EXH-00007

註¹¹ 國立臺灣美術館藝文活動平臺

https://event.culture.tw/mocweb/reg/NTMOFA/Detail.init.ctr?actId=52025&utm_source=moc&utm_medium=query

不穩定關係在 2004 年甚至造成人事衝突，以至於 2012 年開始改採單一策展人制度，放棄原本企圖以國際策展人開創不同的國際視野，改讓展出內容有較為統一的調性。(高森信男，2014)。邀請國際單一策展人的模式延續了 3 屆，到了 2018 年再度改為雙策展人模式，經由內外部研究諮詢評估以及二階段推薦過程，選出一位臺灣藝術家搭配一位國際策展人，企圖藉由兩位策展人的社區參與、共創策展經驗，讓臺北雙年展發展出從在地出發、由下而上的對話能量(註¹²)。2020 年則為兩位國際策展人加上一位臺灣公眾計畫策展人，中間受到疫情影響，到 2023 年推出的臺北雙年展，則是由一位臺灣策展人加上二位國際策展人模式。

另一個策展形式的國際雙年展案例，是國立臺灣美術館所主辦的「亞洲藝術雙年展」，從 2007 年辦理第一屆開始直到 2015 年都是由館內策展，強調雙年展作為一個集結、塑造公共議題的過程，以及一個不斷提出批判性和反思性觀點的平臺，也強調臺灣與亞洲區域的連結互動，希望搭建一個以亞洲觀點眺望世界的窗口與平臺(註¹³)。一開始的館內策展模式似乎以展覽承辦的角色並未掛名策展人，直到 2013 年才開始讓館內策展人具名對外公開。2017 年，改為由一位館內策展人員與 3 位國際策展人組成策展團隊，以共同命題、分區研究的模式辦理；2019 年已無館內人員的參與，改為邀請 1 位臺灣藝術家與 1 位國外藝術家雙策展模式，2021 年則是由策展人高森信男擔綱展覽總策畫，並召集 5 位亞洲區的國際策展人組成國際策展團隊的模式辦理。2024 年的「亞洲雙年展」延續上屆的模式，由臺灣獨立策展人方彥翔為召集人，另外邀請 4 位亞洲不同國籍 / 地區的策展人組成國際策展團隊。

■ 伍、雙年展的舉辦效益與機構的角色

一、雙年展的效益

誠如張婉真所說的，「許多博物館學者都將展覽視為博物館與觀眾溝通訊息最重要的媒介」(張婉真，2001：15)，也就是說，博物館將能透過展覽與觀眾溝通，向社會傳達理念與價值。因此對於主辦機關而言，國際雙年展最開始舉辦的目的，誠如第一屆臺灣陶藝雙年展在徵件簡章中所揭示的辦理宗旨：「為了更進一步提升臺灣當代陶在國際的地位，提供臺灣優秀陶者一個更具視野與挑戰的環境。」希望藉由舉辦「國際競賽、研討會及工作營，將當前世界陶藝界的評論家、創作者齊聚臺灣，展現他們各自的陶藝文化體現與獨特的創作技術。」高森信男(2019)也指出雙年展是一個透過短期間內聚集高密度高質量的作品方式，對內開啟國際櫥窗，對外吸引國際專業工作者的駐足，是一個「國際藝術發展的弱勢區域企圖以小博大的高 CP 值戰術」(註¹⁴)。沈伯承(2015)應用紀爾茲詮釋人類學其「地方知識」的「稠密論述」的觀念與方法，以光州雙年展為案例，證明雙年展的舉辦確實能實踐康德的「世界連結」概念，並進一步的將全球人類連結成為「世界公民」。這樣的效益，對主辦機關具有相當重要的政治正確重要

註¹² <https://artouch.com/art-news/content-4924.html>

註¹³ 國美館藝文活動平臺

https://event.culture.tw/mocweb/reg/NTMOFA/Detail.init.ctr?actId=54562&request_locale=tw&useLanguage=tw

註¹⁴ <https://artouch.com/art-views/content-11786.html>

性，符合島民渴望連結國際的期望，也能舒緩島民深怕被遺忘被忽視的焦慮，而公務預算編列的正當性得以強化及確保。

對藝術家或藝術作品而言，以競賽機制下的雙年展展現出的效益是以作品及藝術家為主體，焦點放在作品的技巧、美感展現上；以策展機制所展現的雙年展則以策展人的論述為主，所有的作品都在建構完整策展論述，作品本身成為輔助角色。在策展論述下、在展覽主題與往下發展的次子題等說明文件中，每件作品究竟能不能呼應以及完全反映這樣的主題論述？約翰內斯·克拉德斯 (Johannes Cladders)(註¹⁵) 曾在一次訪問中表示，他很少策劃聯展或主題展，因為他認為這種做法並不能讓觀眾了解某一位藝術家，「我想讓藝術自己做主，始終把藝術看成藝術家的個體實踐。..... 展覽應該首先關注能體現個體藝術家風格的作品。」(Hans Ulrich OBRIST, 2015: 73)。

對於創作環境的助益而言，競賽或策展各有不同的面向，競賽有助於鼓勵創作者積極創作、努力思考、踴躍參賽，對創作量能的提升有直接的助益；而策展則是透過策展人的提問、觀察或是對於趨勢的回應、大膽設想、創意整合，有時對於創作者而言是一記警鐘、有著引領創作者以更宏觀的視野觀看的效益。

二、雙年展中的機構角色

在上述的國內雙年展機制裡，可以看到委外策展模式運作行之有年，這樣的模式下，主辦機構掌握行政資源的分配與權勢(包含經費、場地、人事權)，而將展覽論述的話語權、藝術資源的擇取與交流利益(包含藝術家的挑選、參展作品的選件、藝術人脈的建立與經營、作品於展場中佔有的空間等)交付給館外獨立策展人，雙方處於既合作又抗衡的狀態。機構在舉辦雙年展的宗旨之下，透過不同的機制設計以及各環節的行政裁量，都能有效地發揮功效。例如採取國內、外藝術家作品公開徵件的方式，或是如「威尼斯雙年展臺灣館」在1999年改採用公開徵求策展提案模式，或是關渡藝術雙年展、國際錄像藝術展等聘請顧問團徵選策展人，或臺北雙年展所組成的館外諮詢會、成立雙年展辦公室，以及邀請比件等模式，無不都是因應藝術生態、社會環境的改變而調整的做法，企圖達到與國際藝壇交流對話的目的。

重要的是，主辦機構應能隨時釐清自身雙年展的定位，面對時機採取不同的辦理策略以及拋出不同的議題，對藝術創作有新的詮釋及引導。例如林宏璋在接任關渡美術館館長之後，將前五屆關渡雙年展定位為是給亞洲藝術的情書，而他接手的第六屆關渡雙年展也即將屆滿十週年，則對亞洲藝術拋出了七個提問，當年的關渡雙年展為「給亞洲的七個提問」。同樣是面對第十屆臺北雙年展的關鍵時刻，當時的臺北市立美術館館長林平對外表示，會選擇柯琳·狄瑟涵 (Corinne Diserens) 以「檔案演繹」為主要概念的策展提案，「是因為她提出的議題最適合第十屆」，透過回顧歷史重新檢視雙年展的辦理方法論，並討論未來的可能性，為臺北雙年展20年的歷史做個小結，並將該年度的雙年展命名為「當下檔案」，

註¹⁵ 曾任德國門興格拉德巴赫阿布泰貝格市立美術館 (the Museum Abteiberg in Mönchengladbach) 館長，參與策劃第五屆卡塞爾文獻展、1982年-1984年威尼斯雙年展德國館總策劃。

未來系譜：雙年展新語」(Jesse, 2016)。而周郁齡(2018)作為2018年臺灣美術雙年展第10屆的機構策展人時，更大膽的提出雙年展應獨立於機構之外，以更宏觀的視角契合城市行銷的基本命題，去思考反問機構在舉辦雙年展時的定位與意義。

■ 陸、結論

不論是競賽機制的設置或是策展的結構，都會成為影響展覽的發展方向、展出的作品、參與的藝術家以及展覽呈現方式的關鍵因素；而將這些不同的工作項目加以交錯加成之後，就會直接影響到展覽最終的具體成果。在國際徵件競賽展覽的辦理中，每次報名參賽作品數量的多寡，雖說並不是成功與否的唯一檢視標準，但仍可當成主辦單位在設計辦理機制時的參考指標；而影響的因素可能從收退件的費用支出、參賽資格限制、評審作業模式等到獎勵機制、獎金多寡等息息相關，很難歸因於單一的設置條件。

中華民國國際版畫雙年展常態性持續舉辦，雖主辦單位曾經轉手，但仍能持續辦理至今長達41年實屬不易，應是得以在國際上累積一定聲譽的關鍵因素之一。該競賽雖然是在第9屆開始，限制每位參賽者限送作品1件，不受理共同創作，但在收件數上仍能維持平均每屆超過上千件，可見已在國際版畫界享有一定之影響力。舉辦方式從一開始的開放式徵件到設定主題影響的報名件數之後，再度回歸不設定主題的開放徵件；雖曾經以幻燈片的方式辦理初審以節省行政作業程序，然而因為藝術類項的特別，最終仍順應評審專業的要求以收取原件以求能夠審慎精準的辦理初審，到了第二十屆才再度因為疫情的關係改為線上照片初審至今。而作品送件參賽與退件的費用，也是影響藝術家報名與否的因素之一，原本由主辦單位辦理初審過後未入選、以及入選作品展覽後的退件，曾經在第十三屆因為不辦理退件，而導致了收件數減少的狀況。

在臺北雙年展的雙策展人制度中，可以看見企圖透過一位臺灣策展人的配置植入在地意識與觀點，藉此達到在這種大規模的藝術事件中在地性與國際性的平衡，讓龐大的公家資源投入的必要性得以合理化，也讓在地藝術界的情緒得到平撫。期間雖有因為不同國情、不同文化背景的策展人，很難有一致性的擇取觀點，在時間有限、資源已定、行政不易更動的情況下，難免出現相互扞格的狀況，但終究仍採取此種辦理模式，乃因國際雙年展的基本性格便是為在地打開一扇國際窗口，同時要能將在地推向國際，因此面對「在地」與「國際」的拉扯並試著將兩者加以平衡，挑戰著主辦單位主政者的智慧。而一位臺灣策展人搭配一位國際策展人似乎也成了不得不的必然機制，差別只在於人選的產生是經由設置委員會加以推薦遴選、或是館方逕自邀請。

而競賽、評審與展覽所延伸出來的論壇、評審講座、創作者發表、工作坊、開設長期的專業課程、巡迴展覽、衛星展/平行展等，更是在徵件競賽、展覽之外得以延續深化效益的重要作為。

雙年展是國家投入大量資金的文化建設，在目前多達國際眾多雙年展中，如何開闢一條清晰的路線，而不致於走入大型展演活動的紅海之中，主辦機關應對雙年展所建構出的「主體性」及「國際化」

等抽象觀念，加以明確討論、定義，釐清自身於國際上或區域內的定位和責任，並將其轉化為中、短期的具體策略，建立成具有獨特特色的品牌，才能讓雙年展於現今國際社會中立於不敗之地，讓路線之爭成為雙年展未來發展的一條可看見曙光的道路。

參考書目

01. 陳濟民總編 (2008)。中華民國國際版畫雙年展沿革與發展之研究 1983-2006。臺北：行政院文化建設委員會。
02. 漢斯·烏爾里希·奧布里斯特 (Hans Ulrich OBRIST) 著，任西娜、尹晟譯 (2015)。策展簡史。臺北：典藏藝術家庭股份有限公司。
03. 呂佩怡 (2015)。在路上—一九〇年代至今的臺灣當代藝術策展。載於呂佩怡 (主編)，臺灣當代藝術策展二十年 (頁 20-41)。臺北：典藏藝術家庭股份有限公司。
04. 呂佩怡 (2018)。複數歷史之必要：全球藝術視角下的臺灣展覽史。載於國美館 (主編)，共再生的記憶：重建臺灣藝術史學術研討會暨論壇 (頁 161-186)。國立臺灣美術館。
05. 陳永賢 (2022)。錄像藝術與策展策略：以「臺灣國際錄像藝術展」為例。載於國美館 (主編)，前沿與邊緣：1980 年代臺灣藝術當代性探討 (頁 124-177)。國立臺灣美術館。
06. 張婉真 (2001)。如何分析博物館展示—研究方法旨趣。博物館學季刊，15(3)，13-24。
07. 高森信男 (2014)。臺北雙年展的困境與發展可能。現代美術學報，28，43-70。
08. 周郁齡 (2018)。既內且外的關係—雙年展與國家機構。藝術家，522，頁 170-173。
09. 蔣炎 (2014，6)。現代陶藝的新景致—2014 臺灣國際陶藝雙年展解析。南京藝術學院學報 (美術與設計版)。
10. 歐奈爾 (Paul O' Neill) 著，王聖智譯，(2013)。策展的轉變：從實踐到論述。藝外 ARTITUDE，43，54-69。
11. Wen, S. (2009). Rising in Asia: Taiwan ceramics biennale. *Ceramics Technical*, 28, 82-85. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.673813748844038>
12. 沈伯承 (2015)。朝向全球視野：雙年展中的藝術世界與人類學 (未出版之博士論文)。國立臺南藝術大學。
13. 德紫微 (Vladimir Durnev)(2021)。建構身份認同：2018 臺灣國際陶藝雙年展及其於臺灣陶藝代表性上所扮演之角色 (未出版之碩士論文)。國立臺北教育大學。
14. 卓銀永 (2017)。臺灣數位板畫在當代版畫藝術之影響性探討—以「中華民國國際版畫雙年展」為例 (未出版碩士論文)。大葉大學設計暨藝術學院。
15. 葉杏柔 (2013)。行政與治理之間：從當代文化官僚角色重新看待威尼斯雙年展臺灣館 (未出版碩士論文)。國立臺北藝術大學。
16. 程怡嘉 (2011)。臺灣「獨立策展人」在藝術場域中之文化生產者角色 --- 以 2000 年至 2006 年臺北雙年展為例 (未出版之碩士論文)。東海大學美術學系。
17. 王怡文 (2004)。臺灣國際陶藝雙年展之價值創造與前景展望。臺北縣政府 93 年度自行研究報告。
18. 林佳蓉 (2022)。從國際競賽看臺灣陶藝的主體性：從臺灣國際陶藝雙年展進程中談起。新北市政府 111 年自行研究報告。
19. Jesse(2016/08/31)。丟失的行李與第十屆臺北雙年展：專訪北美館館長林平。關鍵評論，特別報導 <https://www.thenewslens.com/feature/taipeibiennial/47886>
20. 呂佩宜，〈複數歷史之必要：邁向全球藝術視角下的「臺灣展覽史」〉，<https://twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw/QuarterlyFile/S0410600.pdf?205518322>
21. 2018 關渡雙年展「給亞洲的七個提問」。撰文／高森信男 (《藝術家》2018 年 11 月號 522 期)，https://www.artist-magazine.com/edcontent_d.php?lang=tw&tb=8&id=6214

「2024 臺灣國際陶藝雙年展」展覽快覽

新北市立鶯歌陶瓷博物館典藏展示組 / 黃柔晏

新北市立鶯歌陶瓷博物館 (簡稱陶博館) 自 2004 年辦理「臺灣國際陶藝雙年展」，首屆及第二屆 (2004 及 2008 年) 臺灣國際陶藝雙年展以作品競賽模式進行，開放全球陶藝創作者報名參賽，得獎及入選作品可於陶博館展出。2010 年起，陶博館增設「主題策展」，以展覽企劃徵件的方式，徵選國際策展人與館方合作策展。此後，陶博館以每兩年舉辦「作品競賽」、「主題策展」雙軌輪替的模式舉辦至今。

「2024 臺灣國際陶藝雙年展」為作品競賽年，也是第十屆雙年展。本屆競賽於 2023 年 3 月 1 日至 8 月 31 日開放報名，參賽資格不限國籍、年齡及身分，參賽作品須以陶瓷為主要創作媒材，陶瓷材料須佔整件作品二分之一以上。本次競賽共計收到來自 66 國、1,216 件作品報名參賽，創下此競賽歷年最高的徵件數量。

評審團由 7 位享譽國際的陶瓷藝術領域專家學者組成：以國際陶藝學會主席——來自挪威的托比恩·卡瓦斯伯 (Torbjørn Kvasbo) 作為本次評審團的主席，帶領日本茨城縣陶藝美術館館長金子賢治 (Kaneko Kenji)、國立臺灣藝術大學工藝設計系榮譽教授劉鎮洲、國立臺南藝術大學藝術創作理論博士班榮譽教授薛保瑕、資深陶藝家鄧惠芬、美國亞利桑那州立大學赫伯格設計與藝術學院教授蘇珊·班納 (Susan Beiner)，以及 2024 韓國京畿國際陶藝雙年展藝術總監林美善 (Misun Rheem) 等 7 位評審委員，進行本次評選作業。

本屆競賽選出 20 件得獎作品，包括首、金、銀、銅獎作品各 1 件、優選 9 件、評審推薦獎 7 件，以及入選作品 54 件。其中《殼之巢 22-05(喧騷)》、《概念核心 _ 甕》、《回 #12》、《白鳥 III》，在全體評審委員的一致肯定下，奪得本次競賽前四名的佳績，獲獎理由摘要如下：

首獎作品為佐藤雅之 (Sato Masayuki) 的《殼之巢 22-05(喧騷)》，作品由多個如蛋殼一般光滑的繭狀個體連結而成，外殼潔淨溫潤，彼此相互結合成為堅固巢穴，透過光影變化使靜止的作品展現生命力。藝術家細緻捏塑形狀，講究作品的每一個角度及細節，再將每個「殼」結合為一體，使人感受到作品整體的一致性。

金獎作品為權真姬 (Kwon Jin-hee) 的《概念核心 _ 甕》，由兩件韓國傳統甕器外型的作品組成，色彩鮮豔。藝術家以精細手法將細薄的瓷土條分層堆疊，使其跳脫傳統瓶身，形成具有輕薄形體的甕形。作品的小孔洞使光線貫穿作品，縫隙中的光影形成創新表現。

銀獎作品為黃婧的《回 #12》，外型宛如作品的中文名稱「回」字，亦有生命循環的象徵意義。作品外觀表現豪邁，細觀作品表面靜止的流動釉色，呈現圓滑的垂滴線條，展現藝術家的細膩與陶土的細緻。

銅獎作品為尤利婭·巴蒂蘿娃 (Yulia Batyrova) 與馬拉特·穆哈梅托夫 (Marat Mukhametov) 的雙人創作《白鳥 III》，看似細緻柔軟的羽毛，是藝術家將一片一片瓷土羽毛燒成後再黏上粗坯形塑成形，展現鳥類的輕盈型態。整體造型創新獨特，羽毛的輕盈與底座的穩重恰形成對比。

本次展覽由競賽的得獎及入選作品構成，共計 74 件來自 31 國、74 位藝術家之創作。作品展示延續競賽鼓勵多元交流、自由創作的概念，著重觀者的美感體驗，發展出對自然界的想像、造型及空間表現等多種面向。觀者可以在展品中欣賞到藝術家對自然界生命力的觀察以及對泥土媒材熟稔的創作技法，抑或透過觀賞展覽的過程中探討藝術家運用陶土作為媒介，與空間、時間及自我不斷對話的過程，呈現當代陶瓷藝術與社會的連結與關心。

2024 年為臺灣國際陶藝雙年展創立第 20 週年，本展經過多年努力籌備與執行，以及所有藝術家、策展人及評審委員的支持下持續辦理。自開辦以來，秉持嶄新與開放的精神，嘗試打造國際陶藝交流平臺，鼓勵國內外陶瓷創作者參與作品競賽，支持藝術家創作並培養新銳陶瓷藝術家。亦透過主題策展企劃徵件，以專業策展人的觀點，彙整國際經典及特色陶藝作品，豐富展覽內容的深度與廣度。

臺灣國際陶藝雙年展做為全臺灣最專業的陶藝展覽，試圖檢視全球陶藝發展趨勢與現況，並藉由作品與展示內容連結社會大眾，反思時事議題，推動美學教育。期待本展秉持創辦初衷，持續挑戰陶藝創作的無限可能，透過競賽給予陶藝創作者肯定與鼓勵，並建構觀眾與創作者、策展人之間的對話橋樑。



▲ 圖 1 首獎 佐藤雅之 (Sato Masayuki) 的《殼之巢 22-05(喧騒)》



▲ 圖 3 銀獎 黃婧的《回 #12》



▲ 圖 2 金獎 權真姬 (Kwon Jin-hee) 的《概念核心 _ 甕》



▲ 圖 4 銅獎 尤利婭·巴蒂羅娃 (Yulia Batyrova) 與馬拉特·穆哈梅托夫 (Marat Mukhametov) 的雙人創作《白鳥 III》

大甲東陶印記賞析

文史工作者／鄧淑慧

臺灣陶瓷重鎮之一：臺中「大甲東」，從清末至民國七〇年代，生產的生活陶、動物雕塑、花盆等，是臺灣陶瓷史上不可或缺的一環。「大甲東陶」給人最鮮明的印象，就是陶器上有「大甲東」、「新益興」等拍印紋，雖然傳統日用陶器已逐漸消失沒落，但因大甲東陶製作工藝特色而成為文物收藏家珍藏的對象。

「大甲東」位於今日臺中市外埔區的大東村。「大甲東」地名由來，早期的說法為「大甲鎮」東邊的一個小村莊。其實清代《康熙臺灣輿圖》就繪有「大甲社」，後來分為「大甲東社」和「大甲西社」(雍正九年，抗清失敗被改為德化社)，《外埔鄉地名建置沿革探源》指出，「大甲東」為昔日平埔族道卡斯(Taokas)「大甲東社」部落所在，漢人移居後稱沿用其名。「大甲鎮」這個城鎮反而是後來鐵路興建後才繁榮起來的。

這個村子有俗稱「內窯」和「外窯」的兩個知名窯廠(後來還有第三家「新窯」);從清末到日治時代，一直到戰後的五〇、六〇年代，就以出產日用陶器、花盆、大型動物陶器而聞名。特別是民國三〇年代到六〇年代，是大甲東陶的黃金時期，有「臺灣景德鎮」之稱。1985年，臺中縣文化中心組成「大甲東陶器蒐集展成委員會」，隔年以文物展的方式辦理「大甲東陶器展」，並出版《大甲東陶器專輯》。經過二十幾年來筆者在臺灣陶瓷史的陸續探索，《臺灣的蛇窯》一書的田野調查和資料收集，發現並改寫了「大甲東陶」歷史的新事證;對於臺灣陶瓷史的脈絡有進一步發現(詳見《大甲東陶》，2022)。

「大甲東陶」的印記相當精彩豐富，透過2022年「大甲東陶」的收藏展，我們收集到二十幾種拍紋以及印款，對照大甲東兩座知名陶廠：內窯和外窯，窯廠名的更迭(請參考表1、表2)。除了對印記的來龍去脈作一些初步的探討，也讓有興趣研究印紋的藏家，增添收藏的趣味。冀望對於臺灣陶瓷史的探討有所助益！



▲ 圖1 拍打工具。

又稱為內、外手。內手稱為石珠，外手刻有花紋或文字者，可藉由兩手撞擊拍打，將「印紋」呈現於坯體表面。除了有裝飾效果外，還有增加表面積，減少製程收縮失敗的作用，同時也達到品牌宣傳的功能。

表 1、大甲東「內窯」沿革表

內 窯			地 址：大甲東庄八十三番地
廠名	創業年代	負責人	資料出處
不明		吳清風	1881 年 (明治十四年) 戶籍謄本：娶妻磁磙庄人姚氏花君。
不明	明治 36 年 (1903)	王玉	明治二十四年戶籍謄本：戶內有磁工林熙昂等六人寄留。1905.10.17〈臺灣日日新報〉：近因大甲東庄王玉創設瓷器製造所，成績良佳。….
不明	明治 42 年 (1909)	吳氏兼	戶籍謄本：戶主吳氏兼，母親姚氏花君為。夫婿陳連連戶籍沙轆斗抵 99 番地
不明	明治 45 年 (1912)	林熙昂	戶籍謄本：吳氏兼戶轉寄留。寄留戶內雇請磁工林景洄等五人。林景洄由沙鹿葉清泉戶轉入
不明	大正元年	林景洄	可能由雇工轉為經營者
	大正二年	王潭	從王玉戶籍分戶。 王玉姪兒，過戶改為王玉兒子。
豐榮號土器工場	大正四年 - 九年 (1915-1920)	王潭	1925〈臺灣工場通覽〉、1929〈臺灣工場通覽〉、1935〈工場名簿〉
豐榮號陶器工場	大正七年 (1918)	王潭	1938-1940〈工場名簿〉
豐榮工場	大正 13 年 (1924)	許雲鵬	1941〈工場名簿〉 許天象買下，登記兒子許雲鵬名下
協利	1952	陳傳枝	許雲鵬小舅
協利、一成	1962	陳日昇	1938-1940〈工場名簿〉
一成陶器工廠		陳仕煌	1941〈工場名簿〉
一成陶器工廠		趙瓊專	許天象買下，登記兒子許雲鵬名下

表 2、大甲東「外窯」沿革表

外 窯			地 址：大甲東庄六十四番地
廠名	年代	負責人	資料來源
振新陶器工場	大正四年、大正十三、 (1924.6)、(1924.9)	林景洄	戶籍謄本 1929 臺灣工場通覽
林振新陶器工場	昭和十二 (1937)	(林啟榮) 林國本	工場名簿
大甲陶器公司	1943	林啟榮	工場名簿
金益興陶器廠	1952	紀桶鉗	大甲東陶器專輯
新益興仿古陶器工廠		紀清河	
新益興陶器工廠		紀榮芳	
鐵山窯			
火龍窯			

目前所有可考的印記中，以陳水木老師所收藏的「大甲東庄八三番地螺紋缸」最早，唇上的壓印推測為 1900 年代以前所生產。缸的螺紋有 11 道圈，也相當獨特；缸型較福態、唇型較扁、唇下線條較短，比較像泉州師手路（福州師所製作的缸型底較尖、唇厚、唇下帶較寬、螺紋 8-9 圈）。因為這個地址已經是日治時期的「內窯」的地址，但沒有廠名。因此推測此缸有可能是吳清風或吳氏兼擔任戶主的產品，1903 年王玉擔任戶長，戶籍下就有林熙昂、林景洄等福州師了。推測為福州師還沒來之前，或是福州師還沒擔任窯主之前，日治初期「明治 20-42 年間」所產。



▲ 圖 2 大甲東庄八三番地螺紋缸



▲ 圖 3 缸唇上的「大甲東庄八三番地」壓印

劉峰松先生所收藏的「大甲東庄」龜印甕也是相當稀有。此甕「龜印紋」扁型方唇，唇上有線、泥釉，比較像「福州師」手路，內、外窯皆有可能生產。但有「大甲東庄」印記的非常稀少。很可能在 1915 年之前，還沒有工廠登記，只以地名最為印記。且這只「龜印紋」的師傅，從沙鹿、到苗栗、新竹，都有相當類似的陶器，師傅帶著自己專屬的「傢私」討生活，遊走各地窯廠，不是用陶廠的專屬印記。陶甕的下半身，外手拍打時留下木拍的木紋，有如波浪雲。



▲ 圖 4 大甲東庄龜印甕



▲ 圖 5 「大甲東庄」壓印

有人稱龜印甕為沙鹿甕，其實龜印紋種類很多，新竹、苗栗陶師一直沿用至戰後民國五〇年代都還有在使用，有多位福州師留在臺灣定居，例如林榮飛、李厚官、林炳坤、林木金、林象棉等，因此龜印甕不局限於沙鹿。但不同年代，不同區域所生產的「龜印紋」，土胎、用釉和燒法不同，只能間接加以推測。大甲東早期也生產許多龜印甕，從翁清潭所收藏的這只「龜印紋」加「大甲東出品」的小缸就可以證實。



▲ 圖6 「大甲東出品」加「龜印紋」雙印缸

內窯最精彩的莫過於開始創立品牌印記，這時窯主為王潭，這系列窯廠名印記不但是草書，還以斜方格為特色，例如「大甲東豐榮號、細蓆紋」、「大甲東豐榮號」方格斜印蓆紋、「大甲東豐榮號一號品、細蓆紋」，主要是大正、昭和年間的產品。由此三款印可知「內窯」此時，不但拉坯師傅工藝精良，釉色變化多，還特別請人設計品牌，因這類印款並非出自陶師之手，而是請人書法、專人刻製。



▲ 圖7 大甲東豐榮號、細蓆紋



▲ 圖8 大甲東豐榮號、方格斜印蓆紋



▲ 圖9 大甲東豐榮號一號品、細蓆紋

有趣的是「豐榮號」與「大甲東協利」兩款印，印在同一只陶甕上。不同時代的窯主，從王潭到易主許雲鵬，窯廠名都還叫「豐榮號」，但大甲東八十三番地的「內窯」到了陳傳枝時代，改名「協利」了。「大甲東協利」這款花紋圓印特別精緻。到了「協利」年代仍有使用「豐榮號」拍印工具的產品。猜測民國四〇年代的內窯陶師，拿到前人所留下的拍印紋工具繼續使用。或是「豐榮號」的盛名，窯主陳傳枝還是希望讓人知道，「協利」就是當年的「豐榮號」嫡傳，因為有親戚關係，因而新舊款拍印紋同時使用。而後才有「大甲東正協利出品」款、「大甲東協利」T字形印、「協利」三款。代表「協利」才是大甲東的「正」字標記。林添福在民國四〇年代，在大甲東內窯工作時，窯主已經是陳傳枝了，但他也使用過這只「大甲東豐榮號」細蓆紋的外手拍打，留下一只大型鉢，確定「協利」時代仍然繼續使用「豐榮號」的拍印。



▲ 圖 10 大甲東協利豐榮號雙印甕



▲ 圖 11 正協利大甲東出品



▲ 圖 12 大甲東協利 T 型印直紋鉢

大正初年大甲東「內窯」出現了一個競爭對手 -- 「外窯」，一開始為福州師林景洄所設，不久之後就賣給林添福的父親，後由叔叔經營改名「大甲陶器公司」。因此地名和窯場名重疊，所使用印記有「大甲東」，也因此兩家互別苗頭，用印記驗明「正」身。



▲ 圖 13 大甲東方格蓆紋



▲ 圖 14 大甲東細蓆紋。林添福保留使用至民國八十年代。



▲ 圖 15 大甲東上級品雙印橙甕



▲ 圖 16 大甲東直式蓆紋印



▲ 圖 17 大甲東出品龜印紋



▲ 圖 18 大甲東出品橫式蓆紋



▲ 圖 19 1955 年出蔴紋印



▲ 圖 20 1955 灰釉甕

內窯還有一款「1955 年出」的拍印，在臺灣傳統陶史上也是一絕！因為以往只有發現有窯廠名、地名、窯主或師傅暗號名的印記，以西元年當印記，目前只有發現此款（註¹），林添福曾表示此拍印紋工具為他所製作，他也製做過許多 1955 的甕，但他並不知為何要製作此印，只知道老闆陳傳枝叫他做，他就做。以時間點來推算是符合的，當時林家的外窯已經賣掉，林添福改到內窯擔任陶師。以許多「1955 年出」的甕來識別，的確是林添福所製居多，當然還有陳金福等師傅也有做過這只甕，也就是印款只有一個，但成型的師傅有好幾個。收藏家陳水木和翁清潭表示，1955 年為了美軍駐設清泉崗基地 CCK，須遷移當地居民，遷移戶被「疏開」到新社、埔里、石岡一代，政府訂製此甕，送給遷移戶作為紀念。隔年因颱風水災，又訂製一批。（註²）在民國四〇年代，當時的社會環境沒有人敢講西元年號，以免被誣陷為共產黨同路人。但在民國 44 年，以西元為印記，原來是為了美軍基地所訂製，所以用西元也不會被找麻煩。

另一款「全臺好」據說是 375 減租後，耕者有其田的政策，民國四十四年換證時所訂製的慶祝禮品。還有一款「臺灣省」的印紋，據說是省政府中興新村曾訂製花盆，放在機關道路兩旁（註³），目前有收集到兩款「臺灣省」簡體字，一直式，一橫式，但不是花盆是粥鉢。可見戰後，大甲東的陶瓷產業非常興盛，接受很多訂製品。



▲ 圖 21 全臺好福氣甕

內窯到了陳日昇時代，1961 年改名「一成陶器工廠」，有一款「JAD 一成」方印缸，目前後代也還不清楚 JAD 為何意。



▲ 圖 22 臺灣省細蔴紋印

註¹ 收藏家翁清潭表示還看過 1952 印款。但目前還沒有公開出現過。

註² 2022 陳水木、翁清潭訪談。資料提供。

註³ 同註 2

陳景洄於大正二至四年於大甲東庄六十四番地創設「外窯」，名為振新陶器工廠，目前並沒有發現有此款印記出現。林景洄引進大量福州陶師，做大缸的手路、缸唇特厚、缸底較尖、螺紋 8-9 圈、龜印紋、格子紋、直紋特粗、厚黑泥釉等特色。雖然沒有特別的時間可辨識，但這些陶師在同一時期大正、昭和年間的新竹金煉成、頭份興隆窯、恒益窯窯址出土的產品幾乎都一樣。大致上可以作為一種百年前的福州師手路。他們所培養出來的第一代臺灣本土大硿師，陳常碧、黃容、李總傳等人手藝更是精湛！為臺灣人留下一些精彩的大水缸。

「外窯」在林啟榮時代由「林振新陶器工廠」改名「大甲陶器公司」，所以這款「大甲 大甲東」的缸印，很可能就是外窯所出。此外，林添福製作了許多「大甲東」直式、橫式的印，經常送同行（因為很多陶師不會做拍印紋工具），1952 年後他又常到內窯、外窯工作，所以這類印記，很難辨識是內窯或外窯所生產。林添福自己保留一只「大甲東」細蓆紋，搬到竹南後，先以「恆發」為廠印。民國七十年代至九十年代，偶爾還會製作一些傳統日用陶器，此時也會使用這只「大甲東細蓆紋」拍打工具裝飾印紋，但底部會加上本人或竹南蛇窯的印章，以示區別。

1952 年「外窯」窯主換成紀桶鉗，因而有「大甲東新益興」這款印，因此這款印為 1952 年以後所做。傳子紀清河後，曾以「鐵山窯」作為品牌，專做花盆、鐵砂盆。



▲ 圖 23 「國徽」豬油罐



▲ 圖 24 大甲東缸唇壓印



▲ 圖 25 大甲東新益興

1960 年（民國四十九年），雪莉颱風來襲重創中部地區，史稱「八一水災」，為感謝軍民合力救災，動員民工、牛車辛勞，以及慰問災民所致贈的紀念品，「國徽」豬油罐。（註⁴）應該是外窯接到的訂單。

此外，還有「壽」字印、「太陽」等印記，因為這類印記也會出現在其他地區。所以土胎若是「大甲東腰果色土胎」才能當作是大甲東陶的條件。後期紅色土胎產品因和沙鹿雷同，紀桶鉗又來自沙鹿，也會聘請沙鹿師傅，用釉也雷同，比較難辨識，目前如無法確認出處者，只能暫時擱置討論。

大甲東陶可以說是臺灣窯區印記最多，一來很有可能與平埔族「大甲東番社」的原始陶的拍印成型技法有關連，這個部分的研究值得繼續努力！另一方面大甲東陶的品質在當時相當突出，使得「品牌」、「地名」、「年號」、「圖紋」成為大甲東生活陶的一大特色。

註⁴ 同註 2

沒有文物的展覽——概念導向的展示設計研究

新北市坪林茶業博物館／劉一儒

摘要

博物館展出的展覽，所呈現出的樣貌，不僅體現了專業外，也形塑出博物館的特質，傳遞著博物館給予外界的形象，甚至成為影響觀眾參與度的關鍵。過往傳統觀念裡，博物館被一般大眾認為是展出珍稀文物的場所，然而博物館的典藏、研究、展示、教育等四大功能（漢寶德，2000）（註¹），隨著時代演進，無論是定義或實際功能，都一再被重新省思著。當代的博物館類型豐富多元，已不僅是單純靜態陳列文物的場域，許多博物館轉向更重視與「人」的連結，因此「物」在展示中的重要性也因此發生轉變。當文物不再是展覽中的唯一要角時，「展示設計」的重要性隨之提升，如何透過良好的命題、空間、動線、色彩、媒體、手法等要素建構展覽，對議題進行巧妙的詮釋與轉化，成為一個展覽能否與觀眾產生良好溝通的重要關鍵。本文將藉由新北市坪林茶業博物館展出的「泡一泡的千年與未來特展」案例，就展示主題與展品、展示媒體與手法、展示空間與動線等面向進行分析研究，探討非以「文物」為主軸的概念導向展覽，如何透過展示設計達成吸引觀眾並活化博物館的目標，藉此與相關領域人士互相交流，尋找展示設計的新視野，期能藉由不斷更新的思考與行動，與時俱進的優化展示型態，充分發揮博物館知識傳遞與溝通的教育功能。

關鍵詞：博物館、企劃、策展、展示設計

壹、前言

古諺有云，柴、米、油、鹽、醬、醋、茶乃開門七件事，茶是人類日常生活的一部分，也是全世界最多人飲用的飲品，更是東方文化的代表之一。在數千年悠久的歷史中，茶葉長時間主導了全球經貿市場版圖，甚至於清代時，因大量外銷造成英國貿易逆差問題，而成為引發鴉片戰爭的導火線。在臺灣，茶產業曾是重要經濟命脈，也是臺灣第一個全球化的商品，至今仍是活絡中的重要產業，加以近年來大眾開始重視地方的傳統文化資產，茶做為一項仍在生長中的產業文化，其傳承與推廣議題亦逐漸受到關注，產、官、學界舉辦許多相關推廣活動，亦隨之受到重視。近年來除了各茶產區以農業為主的產銷推廣活動外，策辦以「茶」為主題的展覽，成為帶領大眾認識茶業文化最直接的管道之一，然而綜觀臺灣早年以來與茶有關的展覽，多為茶器物、茶席、茶藝的展示，或是探討茶樹種植的農業技術，鮮少有以其他觀點切入的命題，而使得各茶主題相關展覽呈現出的面貌趨同，探討議題亦大同小異，少見異議與新意。

註¹ 漢寶德，博物館管理，臺北市：田園城市文化，民 89 年，頁 41。

成立於民國86年的坪林茶業博物館，為臺灣唯一以茶為主題的公立博物館，原屬新北市坪林區公所管理，然而歷經十數年營運後，館舍內外皆已老舊破敗，區公所亦表無力繼續維管經營，遂於臺北縣升格為新北市後，於民國101年移撥至新北市政府，由文化局接手營運，並於民國103年，展開為期約一年半的全面整修翻新後，於民國104年8月以全新面貌重新開館，也展開了這座博物館的第二人生。重新出發的坪林茶業博物館，以嶄新的營運模式和創新作為，顛覆了過往傳統刻板印象，近年來持續以嶄新的世界觀與歷史觀，結合五感體驗與數位科技，從歷史、美學、人文、藝術、科學等多元視角切入，策辦各式茶主題特展與教育推廣活動，帶領大眾認識古今中外的茶文化，以宏觀的思維模式進行策展，創造出與過往傳統茶展覽截然不同的風貌，尤其是近幾年來推出的主題特展，無論是探討議題或是展示設計，自成一格的作法，屢屢讓人耳目一新。

由於坪林茶業博物館屬於地方型產業博物館，過去以推廣地方茶產業為重，主要以假人製茶、飲茶的傳統情境造景式常設展，搭配產銷推廣活動為其主要營運模式，故館內並無設置典藏庫房，亦無收藏任何典藏品，因此在館舍整修完成重新出發後，在「零典藏」的現實條件下，該館策辦的展覽皆非以展陳「文物」為主軸，亦非以「藝術作品」作為展示，而是著重透過展示設計的各種可能性來進行議題詮釋，以達到知識傳播與溝通的目的。本文以該館展出的「泡一泡的千年與未來特展」為實際案例進行分析，探討沒有文物的展示設計，如何詮釋命題，策辦以概念為主要導向的展覽，藉此作為後續優化博物館展示的參考，盼能持續深化博物館教育推廣成效，提升觀眾學習效益。

■ 貳、文獻探討

吳鴻慶(2003)在《超博物館》中認為展示詮釋方式有三：一、針對觀眾的需求：觀眾有不同的年紀與教育程度等也有不同需求，為此可採用多元展示手法或詮釋不同內容；二、不脫離物件脈絡：物件都有存在的背景，策展人需要考察物件的外在現象以及意義脈絡；三、扣緊展示主題與目標，展示主題是展示的骨幹，若要讓觀眾參觀時可以熟悉展示主題，策展人就需要扣緊展示主題與目標，其涉及範圍廣泛，包含目標觀眾，如：針對兒童與老年人進行的詮釋方式會有所不同。(吳鴻慶，2003)(註²)。在《博物館展示的傳統與展望》一書中，作者呂理正(2002)表示，「構成展示的四個要素是：展示物件、展示主題、展示媒體、展示空間。」(呂理政，2002)(註³)。「它是一組帶有教育觀眾意圖的觀念呈現，或者，以藝術展示單元為例，它是由專人有計畫地將藝術物件組成一個單元加以呈現出來」(Burcaw，1997)(註⁴)。耿鳳英(2006)研究結果顯示，博物館展示的概念已從基本「實」的文物展出擴展到「虛」的感官體驗，創造出兼具知性與感性的展示方式，讓博物館參觀成為一種學習、體驗、休閒與娛樂的綜合活動。(耿鳳英，2006)(註⁵)。陳慧娟(2003)研究結論指出，觀眾並非無法或無意願學習，而是他們是更為挑剔且難以妥協的學習者，博物館研究人員與展示設計人員應更同心協力的了解觀眾需求，創造「有效的展示」(陳慧娟，2003)(註⁶)。

註² 吳鴻慶，超博物館，臺北市，揚智文化，2003

註³ 呂理政，博物館展示的傳統與展望，臺北市：南天書局有限公司，1999。

註⁴ G. Ellis Burcaw. Introduction to museum work. Altamira Pr,1997。

註⁵ 耿鳳英，〈虛與實：新世紀的博物館展示趨勢〉，《館物館學季刊》，20：1(2006)：頁95。

註⁶ 陳慧娟，〈溝通策略與博物館展示設計〉，《館物館學季刊》，17:1(2003)。

參、泡一泡的千年與未來特展

S I N G U L A R I Y

泡

泡
由
千
年
前
未
来

展期
2022
09.29
|
2024
06.02

杭州新视觉数字博物馆 | 浙江卫视蓝睛卫视播出 | 北京华映世纪影业集团出品及院线发行 QZ-20056055



2. 「無所不在的泡」：

此區接續在「泡的說文解字」後，以展板圖文搭配實際物件陳列介紹「泡」字的各種意思，包含：泡茶、氣泡、泡沫、燈泡、泡澡、泡妞、泡泡眼、一泡尿等(圖4)。其中用來詮釋「一泡尿」的展示，是在角落裡設置了一隻表情心虛的狗，旁邊的地上有著一攤黃色液體，暗示著狗撒了一泡尿，令人會心一笑(圖5)。此外，此區呼應第一區的說文解字，從達爾文的「原始湯」假說動畫影片，延伸探討「生命是從水中泡出來的」議題，以圖文展板說明海洋是生命之源，以及哺乳類動物生命之初皆是泡在羊水中，而海水與羊水的組成成分比例近乎相等等科普知識。此區並設有一座蛋形體驗裝置椅，提供觀眾坐在其中，便可沉浸式聽見聲音裝置播放的水聲、心跳聲等仿胎內音之音效，透過聽覺體驗，感受彷彿重回母親子宮的感覺(圖6)。



4 圖4 展板圖文搭配實際物件介紹「泡」各種詞彙

5 圖5 展場角落「一泡尿」的展示設計

6 圖6 蛋形胎內因聽覺體驗裝置椅

圖片來源：新北市坪林茶業博物館提供

3. 「飲茶史奇異點」：

此區以圖文展板搭配各朝代茶器物的展式示，說明飲茶史的發展(圖7)。從唐代以煎煮為主的飲茶方式，歷經宋代的點茶，至明代因平民皇帝朱元璋體恤百姓製茶辛苦，下令廢除歷代以來製造團茶的習慣，改製工序較不繁複的散茶，革命性的創舉影響了飲茶方式，以熱水沖泡茶葉的「泡茶」法自此開始。此區運用數位多媒體，讓卷軸中的朱元璋肖像畫開口說話，介紹明代茶制的改革，也以轉盤展示各種散茶茶葉，並設置以《金瓶梅》中所載茶品為主題的「活色生香泡茶術」互動設施，只要選擇桌上的調味茶置於感應區，螢幕上便會出現該款茶品在《金瓶梅》中的記載，並介紹茶品的配料及養生功效。(圖8、9)



7 圖7 以圖文展板搭配各朝代茶器物的展式示，說明飲茶史的發展

8、9 圖8、圖9 「活色生香泡茶術」：選擇調味茶置於感應區，螢幕上便出現金瓶梅中的記載

圖片來源：新北市坪林茶業博物館提供

4.「泡的人類學」：

此區介紹人類文明中的醃漬與洗浴文化。醃漬是將食物「浸泡」在油、醋、鹽、糖中增加食物風味，並延長保存期限的古老方法，透過牆面上一排共 15 個象徵「時光膠囊」的膠囊狀容器，內置各種醃漬物和與醃漬有關的詩，搭配展版文字說明各種醃漬方式，在光線照射下，呈現出科幻綺麗的視覺效果（圖 10、11）。一旁則設置一個如小池塘般巨大的汝窯色茶碗，碗內有三隻水豚正在悠哉的泡湯（圖 12、13），以幽默趣味的動物泡澡造景，搭配展版文字說明，帶領觀眾認識希臘、羅馬、日本、臺灣等各地民族歷史悠久的洗浴文化，並呼應「無所不在的泡」展區的內容，闡明了人類與動物都愛泡澡，是因為沐浴水中會感覺彷彿回到子宮內的羊水中，而有療癒及安心的感受。



11 12 圖 10、圖 11 「時光膠囊」內置醃漬物和詩句，說明各種醃漬方式
13 14 圖 12、圖 13 以趣味的水豚泡湯造景，搭配展版文字說明洗浴文化
圖片來源：新北市坪林茶業博物館提供

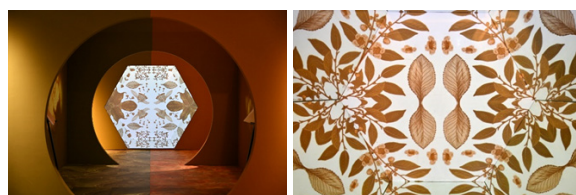
5.「茶多酚實驗室」：

此區在正式進入前，過道間由一個約 2 公尺高的巨型萬花筒作為前導，萬花筒的內容以茶樹的籽、葉、花作為元素，組成一個象徵生命無限循環變化的「曼陀羅」，暗喻茶樹從活體植物製成茶葉沖泡成茶湯後彷彿涅槃轉生（圖 14、15）。接著便正式進入「茶多酚實驗室」，此區主要由一整排的茶葉、茶湯聞香瓶、實驗室風格大長桌、茶吧

檯、互動式抽屜櫃共四個區域構成。茶葉聞香瓶內置有茶葉及每天沖泡更換的茶湯，提供觀眾以視覺欣賞茶葉與湯色，同時以嗅覺實際體驗各種茶的香氣（圖 16、17），並解和科學與文學，在展板上呈現詩人陳依文描寫茶葉的散文片段：

“你可曾細細觀察，看茶葉在水中慢慢張開，從扭結緊縮的條索或球粒，漸次舒展、伸勻的樣子？像一個夢伸著懶腰，從漫長的沉眠、小小的死亡中甦醒復生。乾燥的葉粒慢慢甦醒，像是還魂，或者再春，有種季節流轉的感覺。滿注的水慢慢地綠了，碧色生香。我喜歡看堆得層疊的茶葉，在透明杯裡伸展開散、慢慢沉降，望得出神，像一堆沼澤裡的落葉，擁擠地，蜷曲地，濃郁地，濕濕鬱鬱、大片大片的褐綠茶葉——那被佔據了的空間，有種熱帶的，雨林的風情。”

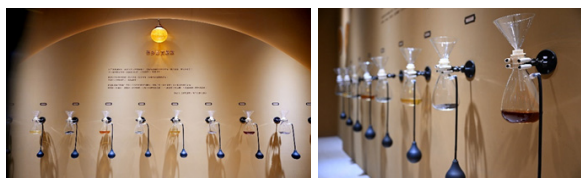
——陳依文



▲ 圖 14、圖 15 萬花筒以茶樹的籽、葉、花作為元素，組成象徵生命無限循環變化的「曼陀羅」
圖片來源：新北市坪林茶業博物館提供

中央的大長桌上，則以各種充滿實驗式風格的玻璃容器搭配實際茶苗標本、茶籽、茶葉等實際物件展示與文字說明，帶領觀眾逐項認識茶樹與品茗知識（圖 18），可以從中了解如何透過水質、茶葉、沖泡、茶器的選擇泡出一杯好茶，並搭配一座觸碰型的互動設施，讓觀眾可以玩遊戲學習泡茶的基本訣竅。此外，在吧檯區設有 16 個茶桶，觀眾用手轉動茶桶便可看見桶身上的趣味茶知識，吧檯左側是吊掛式裝置，介紹茶包的發明及演變歷史，右側則是販賣機造型的數位觸碰裝置，介紹臺灣茶飲史上各個具代表性的罐裝茶飲（圖 19、20）。緊鄰在旁的則是由 40 格小抽屜組成的櫃子，以「萬物皆可泡」為題，透過實物與圖文展示，介紹泡麵、泡茶器、

泡飯、泡奶粉……等 40 種與「泡」有關的故事及創意，提供觀眾如開盲盒般自行動手拉開一格格抽屜，探索 40 個驚喜 (圖 21)。

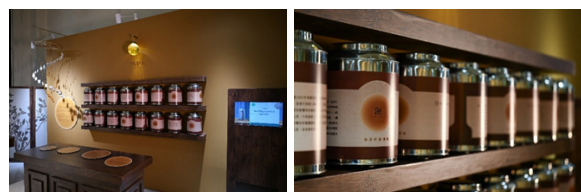


▲ 圖 16、圖 17 茶葉聞香瓶提供觀眾欣賞茶葉與茶湯色，同時以嗅覺實際體驗各種茶的香氣

圖片來源：新北市坪林茶業博物館提供



▲ 圖 18 實驗式風格的物件展示介紹各種泡茶知識



▲ 圖 19、圖 20 轉動茶桶可見茶知識，吊掛式裝置介紹茶包，右側是販賣機造型的數位觸碰裝置

圖片來源：新北市坪林茶業博物館提供



▲ 圖 21 萬物皆可泡的互動可拉式驚喜抽屜

圖片來源：新北市坪林茶業博物館提供

6. 「泡的多重宇宙」：

此區介紹人類發明在太空中泡茶的新科技，以桌上型觸控螢幕搭配大型電視螢幕，設計成一座虛擬的「宇宙茶館」，觀眾可以點選桌上螢幕選擇要去「太空站」或是「月球」，選擇地點後，螢幕上會出現一位人機合一的「賽博格人」侍茶師，象徵未來的人類，由她說明液體在無重力狀態下會凝結成水珠漂浮的原因，並介紹在太空中如何喝茶，例如利用 NASA 研發的特殊杯子，便能解決在太空中喝茶的困擾。此處互動設施座位旁設置一隻 E.T.，陪伴觀眾在宇宙茶館探索，暗示未來人類可能移民其他星球，與外星鄰居一起品茗可能不再只是科幻電影情節 (圖 22)。此外，也以圖文展板說明人類飲茶科技的進步，並實體展示太空人在太空中使用的茶膏和茶葉 (圖 23)，及 NASA 拍攝太空人在太空艙中喝茶的紀錄影片。



▲ 圖 22 數位互動與外星鄰居 E.T. 前往太空飲茶

圖片來源：新北市坪林茶業博物館提供



▲ 圖 23 實體展示太空人使用的茶膏和茶葉

圖片來源：新北市坪林茶業博物館提供

7.「夢幻泡影的哲學」：

此區從《金剛經》中的四句偈「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀」出發，探討夢幻泡影的生命哲學(圖24)。此展區以文字說明搭配實物展示，介紹美人魚化作泡沫消逝的西方童話故事，並以東方的莊周夢蝶(圖25)和科學家霍金對宇宙的思考相互論證，同時設有一個「鏡花水月」互動設施，觀眾可以見到水中的金銀財寶，卻怎麼也撈不起來，象徵人生一切都如夢幻泡影般虛幻(圖26)。接續到一旁的方艙裡，艙內以投影方式播放著生命由一顆受精卵開始，經歷生老病死的人生縮影片段，並設有兩本「無字天書」，拿起紫外線手電筒照射頁面，便能看見其中一本上寫著各種人生大哉問，例如「人生最重要的是什麼?」「你臨終前必須做的事是什麼?」等一道道直指人心的靈魂拷問，另一本則是古今中外先賢聖哲們思考生命的箴言，例如「一個人知道自己為什麼而活，就可以忍受任何一種生活。——尼采」，藉此讓走進方艙的觀眾，思考自己的人生與生命的意義。(圖27)



24 25 26 27

圖 24 夢幻泡影的哲學區標題

圖 25 莊周夢蝶意象展示

圖 26 鏡花水月互動設施

圖 27 紫外線照射下現字跡的無字天書

圖片來源：新北市坪林茶業博物館提供

肆、展示設計分析言

以下針對上述「泡一泡的千年與未來特展」案例，分別依展示主題與展品、展示媒體與手法、展示空間與動線等項目進行探討分析。

一、展示主題與展品

展示有其背後所代表意涵的詮釋，亦即須要傳達某種文化訊息給展示對象，因此，要使展示具有意義且發揮功能，便需要有展示主題。「泡一泡的千年與未來特展」的展示主題，係為「泡」字，從「泡」字的各種讀音與字意延伸而出多項子題，組構成展示內容。延伸探討的議題涵蓋了歷史、人文、科學、藝術、哲學等領域，並聚焦於此字在各領域中與「茶」的關聯性，必須從看不見的抽象概念中，提取出可視的實際展品，以茶的主題展覽而言，是極為少見的命題方式。加以「泡」字有名詞、量詞、動詞、形容詞等多種用法與涵義，因此只看展覽名稱無法一眼看出是與茶有關的展覽，需要深入了解內容後，才知其伏筆與箇中深意。如此天馬行空、奇思異想的策展思維，雖能引發觀眾的好奇心，但同時也有可能導致觀眾理解落差的風險，在內容上如何巧妙串聯跨領域的各子題，也具有較高的困難度，可以說是一個比較大膽的實驗性命題作法。

在《展覽複合體－博物館展覽的理論與實務》中作者蕭鴻翔(2006)認為，展示內容比例有四個組合：一、物件導向展示，物件本身價值大於其隱含意義或是教育意義有限，如：美術展示；二、概念導向展示，意義與訊息傳達大於物件本質，文字、圖像等在此展示類型有著重要意義；三、主題展覽，接近物件導向展示並提供說明標示的基本資訊，如：畢卡索畫作的展覽；四、教育展覽，接近概念導向展示(蕭鴻翔，2006)(註⁷)。「泡一泡的千年與未來特展」從主題的選定到內容的規劃，可歸類為「概念導向展示」，因此在展品的選定上，並非針對子題挑選藝術作品或歷史文物進行展陳，所以在展場中出現的物件，多為現成物或不具珍稀性的製作物，與其要稱為「展品」，反倒更像是輔助說明的「展示道具」。例如為說明「泡」字中的量詞「一泡」，而以角落裡狗兒撒在地板上的「一泡尿」裝置來詮釋；為說明浸泡洗浴的「泡湯」文化，以三隻水豚悠閒地泡在大型茶碗中泡湯的造景來詮釋；為說明浸泡食物的醃漬文化，以封存各種食物的一系列膠囊形狀容器來做為展示，均為依概念設計出實物或實景，結合部分衍生性創作物，來闡明抽象的文字意義。這些在此展覽中取代「展品」角色的「展示道具」，並不具備珍貴價值，其中有不少更像是藝術創作的裝置，甚至是日常生活中常見的物品，但仍然發揮了詮釋抽象概念的功能，讓展場除了圖文展板外，因為這些物件而變得更具觀賞性，也衍生出不同的趣味。

表 1、展示子題與展品

資料來源：本研究整理

展示子題	展品	目的	特點
泡的說文解字	影像	說明泡字起源	動態影片清楚易懂
無所不在的泡	物件、影像	泡的字意詮釋	豐富且具有趣味性
飲茶史奇異點	物件、影像	飲茶歷史介紹	大量歷史文獻內容
泡的人類學	物件、造景	以物件轉化史料	以趣味轉化知識
茶多酚實驗室	物件、造景	茶知識完整介紹	豐富多元茶知識
泡的多重宇宙	物件、影像	以趣味啟發觀眾	大膽創意富啟發性
夢幻泡影的哲學	物件、影像	哲學概念詮釋	以思考作為結尾

註⁷ 蕭鴻翔譯，2006，David Dean 著《展覽複合體－博物館展覽的理論與實務》，臺北市，藝術家，2006。

二、展示媒體與手法

展示設計中，媒體運用可分為靜態展示、影像展示、演示展示、可動展示、模擬展示、互動展示等六種。對話方式有以下四種類型：參觀型展示、有觸動式自動表演裝置的觸動型展示(黃世輝、吳瑞楓，1992)(註⁸)。「泡一泡的千年與未來特展」在展示媒體的運用上，兼融了多種展示方式，除了基本的圖文展板與物件陳列外，提供了許多讓觀眾可以動手觸摸、嗅聞、聆聽的五感體驗設計。另外，還大量運用了影片播放、投影、觸控螢幕、平板等數位多媒體設備，其中的技術包含了影音裝置、RFID、紅外線感測等，是一個引導觀眾開啟感官並動手參與其中的展覽，不只是用視覺「看」展覽，更像是「玩」展覽。根據筆者現場觀察，多元的媒體運用共構出雅俗共賞的展示，明顯提升了各年齡層觀眾參與興趣，但此種展示方式同時也增加了許多耗材及設施的維護成本，例如茶葉與茶湯的嗅覺體驗區，經訪談館方人員了解得知，此區除定期更換茶葉外，更需要每天於開館前更換現泡的茶湯，以確保香氣的新鮮度。而各項數位互動設施，在長期展出提供觀眾動手操作的情況下，軟體故障或硬體損壞的情況不可避免，也都是進行展示設計時必須考量的耗損支出。

博物館藉由展示手法，傳達正確的資訊、激發觀眾的學習興趣，使其產生共鳴與感動。格林布拉特(Greenblatt)曾提出兩種不同的展示模式：一、共鳴(Resonance)：以展示的力量使展品突破原本的形式，讓觀眾感受到生動的文化，如科學類博物館，希望觀眾透過不同的展示手法認識展品和科學知識；二、驚奇(Wonder)：被展示物件可運用其自身力量讓觀眾停下腳步並深受感動，希望觀眾能自己去體驗藝術品的美，讓物件自己帶著觀眾進入它的世界中(郭長江，2003(註⁹)；吳鴻慶，2008(註¹⁰))。「泡一泡的千年與未來特展」由於七個子題展區皆探討不同領域的議題，因此具備了很多展示手法發揮的空間，在「泡的說文解字」與「無所不在的泡」展區，以「說文解字」勾起觀眾小時候學習漢字的記憶，另外展陳日常生活中各種與「泡」相關的物件及詞彙，如泡沫、泡妞、氣泡等，便是讓觀眾產生「共鳴」的手法，而角落裡灑了一泡尿而表情心虛的狗兒，則體現了以幽默手法讓觀眾產生「驚奇」的感受，畢竟誰能想像的到博物館裡展出狗撒了一泡尿呢？而用以詮釋洗浴文化的水豚泡湯裝置，及設置於宇宙茶館陪觀眾品茗的E.T.，也都發揮了類似的驚奇效果；此外，提供觀眾嗅覺體驗胎內音的蛋形座椅裝置，則創造了共鳴融和驚奇兼具的效果，喚起了人類共通的記憶與情感；以茶樹籽、葉、花構成的萬花筒動態影像裝置，呈現出綺麗夢幻的視覺效果，亦是一種以視覺美感為觀眾創造驚奇的展示手法。此外，每一展區使用的物件及展示板各異，除了做成大大小小漣漪狀的文字展板外，也有置於桌面上的說明，物件置於不同的高度，觀眾有時是平視觀賞，有時需要仰視或是俯視，透過活潑的視角高低變化，以多元的展示手法，減輕觀展時單一視角平移造成的視覺疲勞。

註⁸ 黃世輝、吳瑞楓，展示設計，臺北市，三民，1992。

註⁹ 郭長江，時空落子—博物館展示設計實務，臺北市：國立歷史博物館，2003。

註¹⁰ 吳鴻慶，超博物館，臺北市，揚智文化，2003。

表 2、展示媒體與手法

資料來源：本研究整理

展示子題	媒體	手法	特點
泡的說文解字	靜態、影像	共鳴	以影像生動轉化歷史文獻
無所不在的泡	靜態、影像、互動	共鳴、驚奇	生活化內容豐富且具知識性與趣味性
飲茶史奇異點	靜態、影像、互動	驚奇	將史料以數位互動方式呈現富有新意
泡的人類學	靜態、模擬、演示	共鳴、驚奇	創意及趣味引發共鳴
茶多酚實驗室	靜態、影像、模擬、	共鳴、驚奇	運用多元媒體手法詮釋大量知識性內容
泡的多重宇宙	互動、可動	驚奇	以天馬行空的大膽想像詮釋泡的未來
夢幻泡影的哲學	靜態、影像、模擬、互動、可動	共鳴	具體呈現抽象哲學概念創造啟發性思考

三、展示空間與動線

吳江山 (1995) 曾表示構成展示基本要素包含展示對象 (target group)、展示媒體 (media)、展示主題 (theme)、展示空間 (space) 四項，展示媒體 (media) 是負載展示訊息並傳遞給觀眾的媒介，不論何種形式、運用何種技術展示，皆需要一定的空間或場域才能進行展示的設計與配置，此即為展示空間 (space) (吳江山, 1995) (註¹¹)。當代博物館在角色上已經成為大眾休閒娛樂的選擇之一，所以在規劃展示空間及動線時，必得將展示對象 (target group) 考慮進來。若要將展示四項要素運用及規劃，首先要思考展示對象為何？後決定展示媒體、展示主題，設計展示於展示空間，也就是說一項展示計畫必須思考這四個主要面向，展示之四項構成要素有著一定的關係 (呂理政, 1999) (註¹²)。展示空間主要討論以下兩項：一為放置展品於展出空間的「配置」；二是觀眾穿梭於展出空間觀賞展品的「動線」。展示可利用圖文、模型、視聽影像，更可藉由互動模式及情境復原的呈現，將抽象概念具體化，喚起觀眾的想像力與認知。展示依據空間、時間以及人事物的轉變而有所不同，不再受限於傳統方式與場域，能將展示的各種元素帶到觀眾的眼前，以不同種類又新穎的感官體驗，滿足觀眾多樣的需求 (黃世輝、吳瑞楓, 1992) (註¹³)。

註¹¹ 吳江山，展示設計，臺北市：新形象，1995。

註¹² 呂理政，博物館展示的傳統與展望，臺北市：南天書局有限公司，1999。

註¹³ 黃世輝、吳瑞楓，展示設計，臺北市，三民，1992。

「泡一泡的千年與未來特展」的展示空間為方正且挑高的展場，有別於多數體驗型展場常偏向童趣或科學教育感的多彩風格，展場內運用的色彩計畫皆降低彩度，營造平靜沉穩的視覺感受，以象徵茶樹的綠色及代表茶湯的棕色作為基礎色，搭配同色系的的地貼，將展場分為左右兩大區，綠色區代表「過去」，棕色區代表「現在與未來」，呼應展覽主題「泡的千年與未來」。由於坪林茶業博物館位於觀光風景區，觀眾組成以家庭觀眾居多，因此在空間設計上以寬敞、明亮、友善、舒適為主要考量，此次以半圓形木作展牆進行隔間分區，透過穿插排列營造出層次感，遠看猶如浮於水面上的泡沫，也因為半圓的曲線未完全阻隔視覺，因而保留了各子展區的視覺穿透性，加以從建築本身大落地窗照進的自然光源，讓整體空間呈現明亮通透的感覺。各子題展區配置空間面積尚屬平均，除了壁面展示，也靈活搭配了獨立展示臺，並闢有「茶樹萬花筒」六角形的獨立展示空間，以及探討生命哲學的投影方艙空間，以艙內降低的光源製造神祕感提升觀眾的好奇，並以獨立空間引導觀眾平靜情緒，靜下心思考該區欲傳達的訊息。

以動線而言，「泡一泡的千年與未來特展」位於博物館的一樓展廳，從大門口入館後往前走即可進入，極容易抵達，而展場內非一站式的單一動線，而是開放式的動線設計，入口處極為寬敞，各子展區間無封閉性區域，觀眾可依現場展覽摺頁或導覽解說人員引導，循著時間軸順序依序參觀，亦可以自由穿梭各子題展區探索，展板隔牆之間行走通道寬敞，地面無高低差設計，即使坐輪椅者亦可輕鬆進出移動。依現場觀察，多數觀眾會順著展區走一圈完整參觀完整個展覽，在有體驗設施的區域內則因操作互動停留較久，加上展場內有常駐的解說員協助引導說明，參觀秩序並不會有混亂的情形產生，展場角落設置的座椅也能發揮了休憩功能，同時分流了想使用體驗設施的人數，惟參觀人潮較多時，部份每次僅供一人體驗的動設施會造成些許等候情形，但因場地空間夠大，不至於出現展場壅塞，動線設計尚屬簡明流暢，展場動線終點位於樓梯旁，參觀完畢後即可依梯間的視覺指引，順利前往參觀地下樓的另一個展覽。

伍、結語

根據文化部所建置之「全國藝文活動資訊系統」資料，截至 2023 年止，我國文化展演場所總計 3,608 處，平均每百萬民眾享有之文化展演場所數為 154 個（附錄）。這些場所包含博物館、藝文特區、商業營業場所等，提供數以千計的多樣化藝文展演甚至休閒娛樂服務，在選擇多元的環境下，傳統上偏向靜態嚴肅的博物館如何脫穎而出，第一線直接與觀眾接觸的展覽扮演了關鍵角色，與時俱進的展示設計思維與作為，將影響博物館的生命力。以下便透過前文對於「泡一泡的千年與未來特展」的觀察分析，歸納出幾點結論：

一、展示設計的詮釋力

傳統博物館多採靜態陳列的展示方式，且展示文本常缺乏對話性，因此常被大眾視為「看不懂」的專業特殊機構，產生高深的距離感，與常民生活疏離。吳鴻慶 (2003) 認為展示詮釋方式包含為「針對觀

眾的需求」、「不脫離物件脈絡」、「扣緊展示主題與目標」(吳鴻慶, 2003)(註¹⁴)。從本文探討的案例可觀察到, 策展人雖然大膽的選擇了抽象的概念式命題, 但對於內容的詮釋, 仍不忘針對以家庭觀眾為主的展示對象設計, 沒有艱澀難懂的深奧資訊, 而是以生活化的知識, 結合活潑生動的展示設計, 打造平易近人的氣氛, 每個子題展區皆緊扣主題「泡」的意義與觀眾進行溝通, 引導觀眾透過命經驗的共鳴及意外的驚奇, 進而理解展覽內容。透過訪談現場工作人員得知, 觀眾並未因沒有展出文物, 而感到展覽內容空洞, 在沒有展出任何文物及藝術作品的情況下, 觀眾仍評價此展覽很豐富、有趣, 並表示從中獲得很多知識, 可見生動的展示設計確實能代替物件發揮詮釋功能, 而達到訊息傳遞與溝通的目標。

二、美感創造影響力

John Howard Falk(1992)認為學習場景轉化為一種環境或心理的建構, 燈光、環境氣氛、感覺, 甚至環境的氣味, 都會影響學習。這些影響強而有力, 但通常是潛意識的, 雖很難以言詞表達, 但最容易記住。(Falk, 1992)(註¹⁵)在此展覽中, 透過大片強烈色彩、依展出內容設計的一系列球形燈飾、大量的圓弧牆面及展板、配合展牆顏色的大面積地貼等, 在展場中營造出帶有科幻感的奇異氛圍, 同時建構出強烈的風格及美感, 跳脫了國內多數地方型產業博物館常帶有歷史感或鄉土感的樣貌, 反而略帶有歐美博物館或美術館展覽的濃烈色彩風格, 建構出個性鮮明的視覺感受, 令人眼睛一亮, 留下深刻印象。經觀察網路評價及訪談現場工作人員得知, 許多觀眾皆給予「展覽很美」、「很酷」的評論, 甚至也不乏有觀眾在展場中拍起「網美照」發布於社群網路上, 連帶為展覽起到網路行銷效果, 發揮了「美」對人類心理及行為產生的影響力, 也體現出「美感」在展示設計中的重要性。

三、技術應用的思考

科技為博物館展示帶來更多可能性, 然而應用時需建立於明確展示目的與研究基礎上, 才不至於使展場淪為聲光效果十足的遊樂場, 失去了知識傳遞與溝通的初衷。D.C. Gosling(1998)將媒體比喻為一臺車, 攜帶著展示設計師所要傳遞的訊息, 而模式則是媒體被運用的方式(Gosling, 1988)(註¹⁶), 因此展示技術並非最新科技就是最好的, 技術無絕對優劣之分, 端看如何運用。本研究探討的案例中, 並未運用近年來流行於國內博物館的擴增實境(AR)、虛擬實境(VR)、混合實境(MR)等新科技, 僅使用行之有年的投影、觸控螢幕、RFID感應技術, 例如應用RFID感應技術設計出介紹《金瓶梅》中各式調味茶的互動設施, 然而人性化操作簡明易懂, 觀眾興趣及參與度極高, 即使非最新科技, 仍確實達到傳遞知識的展示目的。此外, 展場中也有無運用數位科技的互動設施, 例如可嗅聞茶葉及茶湯香氣的嗅覺體驗瓶, 以及介紹各種沖泡創意, 提供觀眾動手拉出的40格抽屜櫃, 這兩項體驗皆成功激發人類想要探索的好奇心, 帶給觀眾許多驚奇, 也留下深刻的身體記憶。可見任何技術都只是展示設計的延伸及輔助, 並非一味在科技競賽中追求最新技術才是最佳解方, 科技運用必須達到創意、技術、美感的平衡, 才是規劃展覽時最需謹慎思考的。

註¹⁴ 吳鴻慶, 超博物館, 臺北市, 揚智文化, 2003

註¹⁵ John Howard Falk, Lynn D. Dierking. The Museum Experience. Left Coast Pr, 1992.

註¹⁶ D.C. Gosling. The Design of Educational Exhibits. Routledge, 1988.

四、限制與突破

本研究案例在展示設計中，提供了視覺、聽覺、嗅覺、觸覺體驗，獨缺味覺體驗，也顯示出五感體驗型態的展示設計，在實際執行上仍有其限制，味覺體驗在成本、食安、環境維護問題等諸多考量下，現階段尚難以在展覽中常態長期提供觀眾體驗，如何克服此限制，讓餐飲類型的展覽有更豐富的感官體驗，有待未來繼續嘗試與挑戰。此外，數位科技運用也有其現實面的限制，部份技術開發程式及硬體設備價格高昂，博物館難以負擔，加上互動體驗設施往往維護不易，當觀眾不當操作或過度使用時，經常會產生故障，若館方不具備立即排除故障的能力，就無法確保在展場中時時提供完整的觀展體驗，以致於常在許多展場中看見貼著「故障」或「維修中」告示的設施，造成觀感不佳。

然而，從另外一個角度思考，可以發現此研究案例在諸多現實條件的限制下，卻也創造出了新的突破。展覽選擇以「泡」為命題，為說明其多元字義，展示內容延伸到各種不同領域，以至於需並置許多脈絡差異極大的物件，使得展覽子題間的關聯性更需要費心說明與規劃，但也正因為如此，反而突破了傳統茶展覽的窠臼形式與內容，以新的視角和觀點，讓茶與人類文明中方方面面的連結得以重新被看見，為觀眾創造出新的思考與啟發，同時也透過天馬行空的創意進行展示設計，使地方型產業博物館得以跨越零典藏品的限制，呈現出多樣化的展覽面貌，為博物館注入活力，也創造出新的可能性。

綜上，博物館是傳播知識與文化的基地，在沒有文物承載訊息的情況下，如何規劃以概念為導向的展示，無中生有的創造出展示內容，並兼顧展示的生動與多元性，同時克服現實與技術的限制，與觀眾產生有意義的溝通，創造新的博物館經驗，在今日科技發達、資源豐富的景況下，充滿著無窮的可能性，而這些可能性，將為歷史悠久的博物館展示帶來嶄新的視野，也是值得博物館從業人員持續思考探究與嘗試挑戰的課題。

全國文化展演場所統計

本數據為暫時性之資料，年度資料會因各機關、企業之業務狀況進行調整，故可能與年度文化統計數據有差異。

一、全國文化展演場所

根據文化部所建置之「全國藝文活動資訊系統」資料，2023 年我國文化展演場所總計 3,608 處，平均每百萬民眾享有之文化展演場所數為 154 個。

單位：個；人

年別	場所地點處 (個)	人口數 (人)	平均每百萬民眾享有之文化展演場所數 (個)
2012	4,404	23,315,822	189
2013	4,418	23,373,517	189
2014	4,445	23,433,753	190
2015	4,425	23,492,074	188
2016	4,462	23,539,816	190
2017	4,267	23,571,227	181
2018	3,930	23,588,932	167
2019	3,967	23,603,121	168
2020	3,994	23,561,236	170
2021	3,951	23,375,314	169
2022	3,856	23,264,640	166
2023	3,608	23,420,442	154

二、各縣市文化展演場所

展演場所最多的都市是桃園市 (429 處)，其次為新北市 (360 處)，第三為臺南市 (329 處)、接續為高雄市 (310 處)、臺中市 (276 處)、臺北市 (275 處)，六都擁有全國一半以上 (占全國數量的 54.85%) 的文化展演場所。

單位：個

資料來源：文化部全國藝文活動資訊系統

縣市別	總計	專職藝文展演場地	法定博物館、美術館	紀念館、文物館、文化館、非法定博物館	畫廊	演藝廳	劇場、舞蹈、音樂教室、排練場	古蹟、歷史建物	藝文特區	圖書館、資料館	政府行政機關	學校及文教機關(構)	各類活動中心	社區民眾活動中心	宗教場所	體育館(場)	公園、動植物園及觀光休閒場所	交通驛站	商業營業場所	其他
總計	3,608	133	130	275	101	26	23	216	58	595	226	756	92	148	286	57	275	41	134	36
新北市	360	10	10	24	2	3	3	18	2	107	32	51	14	30	11	10	18	9	5	1
臺北市	275	20	38	22	24	7	7	12	3	63	4	21	7	1	1	2	15	2	21	5
桃園市	429	9	8	44	4	3	1	29	3	43	25	120	19	17	19	2	65	5	10	3
臺中市	276	9	8	11	19	4	2	14	4	51	26	71	2	0	23	4	9	1	18	0
臺南市	329	16	17	32	14	1	2	26	11	42	31	52	2	10	30	2	19	1	21	0
高雄市	310	11	6	14	7	1	0	7	5	60	12	89	5	18	43	6	9	3	12	2
宜蘭縣	150	2	8	19	0	2	1	7	4	17	6	35	2	7	14	2	14	6	2	2
新竹縣	128	1	1	19	8	0	0	12	6	13	2	24	0	0	10	1	19	2	10	0
苗栗縣	37	3	2	7	1	0	0	0	0	13	4	0	1	0	2	1	2	1	0	0
彰化縣	150	10	2	13	0	2	1	10	3	28	10	31	7	0	15	2	5	1	5	5
南投縣	105	5	5	3	0	0	0	5	0	18	6	40	5	1	7	2	8	0	0	0
雲林縣	126	4	0	7	2	0	0	15	0	24	8	18	2	1	21	3	13	2	3	3
嘉義縣	96	1	2	5	1	0	0	0	1	16	7	29	1	2	17	1	11	0	1	1
屏東縣	122	3	5	8	0	0	1	9	2	34	6	32	4	0	10	0	5	1	2	0
臺東縣	104	4	3	10	0	0	1	6	5	17	7	24	2	2	4	1	14	2	2	0
花蓮縣	179	15	4	12	4	0	1	11	2	16	8	58	3	6	8	3	6	0	16	6
澎湖縣	78	1	1	9	0	0	0	9	0	7	5	2	5	15	14	0	8	1	1	0
基隆市	109	1	1	4	1	0	0	12	0	8	2	17	2	28	7	7	16	2	1	0
新竹市	120	4	7	3	14	2	3	7	3	8	4	11	4	4	23	2	13	1	0	7
嘉義市	52	1	2	4	0	0	0	3	3	2	3	19	4	0	3	1	5	0	2	0
金門縣	28	1	0	2	0	1	0	0	0	4	4	7	0	5	1	2	0	0	0	1
連江縣	45	2	0	3	0	0	0	4	1	4	14	5	1	1	3	3	1	1	2	0

■ 參考書目

01. Ackerman, Diane. A Natural History of the Senses. Random House Inc,1991.
02. Burcaw G. E. Introduction to museum work. Rowman & Littlefield Publishers,1997.
03. Donald A.Norman. The design of everyday things. Revised, 2014.
04. D.C. Gosling. The Design of Educational Exhibits. Routledge,1988.
05. John Howard Falk, Lynn D. Dierking. The Museum Experience. Left Coast Pr,1992.
06. J.Douglas Porteous. Environmental Aesthetics: Ideas, Politics and Planning. Routledge,1996.
07. Leonard Koren. Arranging Things : A Rhetoric of Object Placement. Stone Bridge Press,2003.
08. Polly McKenna Cress、Janet A. Kamien，金振寧譯，創造展覽：如何團隊合作、體貼設計打造一檔創新體驗的展覽，臺北市：阿橋社文化，2019。
09. 黃光男，博物館新視覺，臺北市：正中書局，1999。
10. 吳江山，展示設計，臺北市：新形象，1995。
11. 吳鴻慶，超博物館，臺北市：揚智文化，2003
12. 郭長江，時空落子—博物館展示設計實務，臺北市：國立歷史博物館，2003。
13. 黃世輝、吳瑞楓，展示設計，臺北市：三民，1992。
14. 漢寶德，博物館管理，臺北市：田園城市文化，民 89 年。
15. 漢寶德，展示規劃：理論與實務，臺北市：田園城市文化，2000。
16. 呂理政，博物館展示的傳統與展望，臺北市：南天書局有限公司，1999。
17. 耿鳳英，〈虛與實：新世紀的博物館展示趨勢〉，《館物館學季刊》，20：1(2006)。
18. 耿鳳英，〈身體、行為與博物館展示〉，《館物館學季刊》，17:4(2003)。
19. 張婉真，〈如何分析博物館展示—研究方法旨趣〉，《館物館學季刊》，15：3(2001)。
20. 陳慧娟，〈溝通策略與博物館展示設計〉，《館物館學季刊》，17:1(2003)。
21. 林惠嫻，〈博物館與兒童觀眾〉，《科技博物》，10:1(2006)。
22. 蕭翔鴻譯，2006，David Dean 著《展覽複合體—博物館展覽的理論與實務》，臺北市，藝術家，2006。
23. 劉芳境，〈坪林茶業博物館的創建與地方人文產業之研究〉，華梵大學東方人文思想研究所碩士論文，2011。

民間藝術的當代採集與轉譯 – 新北市美術館「穿越新北」的發掘之旅

文 / 新北市美術館籌備處 展覽教育推廣組 周崇文

圖 / 新北市美術館籌備處 提供

近年，臺灣各地城市美術館紛紛興起，深掘並形塑「地方性」，成為各館脫穎而出的關鍵，2023 年高雄市立美術館以當代視角探索南方城市的常民性、宗教性、身體性等，策劃《民·間》展覽，以及同年位於「眾神之都」的臺南市美術館舉辦的《向眾神致敬—宮廟藝術展》等，都能看見這股正在展開的思潮。新北市美術館（以下簡稱新美館）自 2021 年在開館前以公眾活動為平臺，將日常與藝術，透過相互之間的對話和演繹，與觀眾共同反思民間藝術的當代價值，逐步梳理屬於新北在地的獨特性。

長期以來，新北市與臺北市之間如「前店後廠」的分工關係，新北市作為製造加工業的重鎮，憑藉密集的加工製造技術，扮演著首都外的生產基地。1990 年代，因其坐落臺北盆邊，成為臺灣前衛實驗藝術萌芽的沃土，率先革新美展制度，打破傳統媒材限制，環境藝術、聲響藝術、宗教藝術、樸素藝術等新思潮百花齊放，舉辦如 1992 年「中元普渡祭：宗教藝術節」、1994 年「破爛生活節」與 1995 年「後工業藝術祭」等草根生猛的藝術節慶，蘊藏著一股藍領美學和激進。同時，作為各地移民的落腳處，新北具有「過渡」和「移動」的特性。這些背景融入日常生活中，孕育出與其他城市截然不同的地景文脈。

自 2021 年起，新美館舉辦「穿越新北」公眾計畫，展開「移動」、「跨域」的探索，與藝術學者、藝術家及在地引路人，共同策劃講座、放映、走讀、採集、工作坊等不同活動形式，查訪新北藝術史和民間藝術在地資源。2021 年的穿越新北以「藝術與時代」為題，梳理自清代至當代的新北在不同政治權力變化，以及產業迅速轉型下的藝術發展。其後，因了解到新北「地方性」難以界定，2022 年穿越新北以「文化工場」為題，將活動場域擴散至新北各區，試圖理解在地生活、山河地景和產業經濟如何形塑新北的藝術與文化，甚至反過來影響產業生態。2023 年副標定名為「複調城市」，期待透過「穿越新北」計畫性思考地方與藝術相互交織的緊密關係，並描繪出多中心的「城市」藍圖。今年 (2024) 副標為「地方量繪」，從在地踏查調研開始，透過歷史軸線、城市發展進程和當代視角，討論常民文化如何餵養當代藝術，現代城市發展又如何塑造文化景觀（歷年穿越新北活動列表如下表 1）。

四年來，新美館穿越於新北不同地域，探索民間藝術資源，如瑞芳的礦業對畫家取材和影業發展的影響、三重黑膠製造產業對於臺灣整體流行音樂發展的重要性、新莊的紙紮工藝在式微後如何透過當代藝術家轉譯而重新受到重視，新北民間藝術活動多點式的開枝散葉，體現這座城市豐厚底蘊所孕育出藝術創作能量，藝術家在當中潛移默化，回過頭來形塑城市的文化地景，甚至產業轉型。這種細膩的供給和反饋關係，非輕易可見，卻最能體現城市的在地性格，就此，研究民間藝術成為新美館的重要任務。

表 1、新北市美術館「穿越新北」歷年活動列表

各年度主題名稱	場次名稱	講者	地點	日期
2021 穿越新北－ 藝術與時代	板橋林家三先生： 呂世宜、葉化成、謝琯樵	蕭瓊瑞、林保堯	新北市藝文中心（板橋）	2021/10/17
	從美展到社會： 從李梅樹、李石樵談起	白適銘、陳貺怡	新北市藝文中心（板橋）	2021/10/17
	重返「戰後」： 從全球藝術史脈絡 看新北的地緣與外邊	蔣伯欣、郭昭蘭	新北市藝文中心（板橋）	2021/10/30
	群魔亂舞： 從展覽 DM 回顧「後解嚴藝術運動」	姚瑞中、蔣伯欣	新北市藝文中心（板橋）	2021/10/30
	跨空間： 從 1985 年「超度空間」展覽談起	莊普、賴純純、 賴香伶	新北市藝文中心（板橋）	2021/11/13
	在地場域與藝術實踐： 美術館、地方與他的合作者	李曉雯、蘇瑤華、 賴香伶	新北市藝文中心（板橋）	2021/11/13
2022 穿越新北－ 文化工場	成為說故事的人－ 在創作中闡述的移動敘事	陳韋鑑、李佩香	樂活共生基地 OPEN 講堂（永和）	2022/05/29
	巡走記憶與祭儀之宮－ 藝術創作與它們的產地	梁勝欽、張徐展	丹鳳捷運站一帶（新莊）	2022/06/12
	穿越城市的聲響－ 從唱片產業到聲響實驗	羅悅全、黃國超	新北市立圖書館 三重南區分館（三重）	2022/06/19
	山河・海岸・都市化的縫隙－ 規則之外的創作聚落	康旻杰、常陵	竹圍工作室（淡水）	2022/06/26
2023 穿越新北－ 複調城市	煤礦、畫筆與膠卷－ 礦業時代的電影片廠與繪畫支持	蘇致亨、白雪蘭	府中 15 放映廳（板橋）	2023/04/30
	紙廠裡誕生的平面展演場－ 當代藝術與傳統紙業的新合相	林冠名、鄭宗杰	恆成紙業（新店）	2023/05/06
	工業區冶煉出當代藝術－ 滋養創作的現代性邊陲交界地	李勇志、劉文瑄、 蕭有志	雍和藝術工廠（汐止）	2023/05/07
	共煮一壺樹梅坑溪生態茶－ 採集走讀原生及入侵物種	吳瑪俐、雜草稍慢	妙覺寺集合（淡水）	2023/05/13
	身・土・移動的離散與（再）在地－ 盛南洋的食材，拼一盤混種沙拉	你哥影視社、 楊萬利	好學市集（中和）	2023/05/20
	從邊陲處打造藝術生活的基地－ 三鶯河灘地的棲居與文化景觀	黃瑞茂、陳芯宜	新北市美術館（鶯歌）	2023/05/27
2024 穿越新北－ 地方量繪	再現地方： 民間藝術・當代採集	賴香伶、高千惠、 張玉音	新北市美術館（鶯歌）	2024/05/04
	地方傳說： 故事成為理解在地的取徑	楊雨樵、陳飛豪	新北市美術館（鶯歌）	2024/05/11
	裝飾風景： 從磁磚開啟的建築踏查	堀込憲二	淡水老街一帶（淡水）	2024/05/18
	踏量山林： 原民蹤影的當代追尋	高俊宏	三峽行修宮（三峽）	2024/05/18
	邊界重繪： 以海河為域的實踐	龔卓軍、石在工作隊、 採集人共作室	新北市美術館（鶯歌）	2024/05/26



▲ 圖 1 高千惠（中）主講「再現地方：民間藝術·當代採集」講座，與談人賴香伶（左）、張玉音（右）
圖片來源：新北市美術館

本文從幾年間穿越新北的活動中，選出具代表性的走讀及講座場次，切片式探索民間藝術在新北這套藝術生態系統中各自的發展。本文先由美術館作為主體，討論如何與學者合作，有系統的收束新北盤根錯節的民間藝術生態，透過當代的採樣方法，思考如何向民眾詮釋和轉譯。接著由新北產業變遷下的兩個民間藝術轉譯案例，包含從技藝轉化為當代藝術，以及以傳統媒材跨域連結藝術兩種型態，看見藝術創作者和傳統產業如何將民間藝術轉譯給大眾，並反思美術館在當中的角色。

民間藝術的當代研究方法

以面對龐雜難以收束的民間藝術盤整，新美館委託藝術史學者高千惠進行研究，並召開多次諮詢會，共同思索如何有系統的研究民間藝術，2024 穿越新北第一場講座「再現地方：民間藝術·當代採集」，高千惠老師分享其階段性研究成果。有別於過去研究從新北的「邊陲性」出發，本次藉研究過程中採集到之「再現民間」與「地方元素」的數個案例，回應過往藝術史與藝術理論中，對於民間藝術與地方性的界定與詮釋。

高千惠從「再現地方」談起，思考創作如何再現地方時，可以說是「想像的共同體」。也就是說，這種想像是來自對於地方的經驗，以及該地域所擁有的地理歷史，而行政區的界線也是這個想像的體現方式之一。

由人文地理學作為「地方性」的研究基礎，Tim Cresswell(2006)在《地方：記憶、想像與認同》，視「地方」為地理學和日常生活的「中心」位置，而此「中心」乃來自某種立足點。例如，某些人、某特定區位、或建物或地標。它們暗示了隱私和歸屬的抽象觀念。「地方」經常指涉一座城市，並且被期待有別於他方。

它也可能埋藏了個人或群體的特殊歷史記憶，因而也讓生活在此的人們對此地產生認同感。

在民間藝術的研究的方法上，文化研究者經常以「民俗學」作為切入點，「民俗學」它的原本含意是「民眾的知識」或「民間的智慧」(The Lore of Folk)，作為科學名稱可直譯成「關於民眾知識的科學」(註¹)。美國民俗學之父 Richard Dorson(1972) 在《Folklore and Folklife: An Introduction》一書中詳細討論了民俗學的定義及其研究範疇，認為民俗學是對於特定群體中的傳統文化的研究，這些文化形式包括故事、歌曲、習俗、信仰等，他將民俗學視為研究非正式傳播的文化表達形式(註²)。相較於平常民俗學的分類方式僅有口傳、風俗、宗教、物質(註³)，高千惠在講座中則提出了「技術」這項類別，如下表所示。

表 2、當代民俗學研究項目

類別	採集內容
口傳民俗學	有關傳說、童話、民間語言、諺語、謎語、歌謠、遠野物語、部落習俗、都會傳奇等「口傳文學」。
風俗民俗學	有關家族與社會制度，婚喪祭祀、迷信、禁忌、遊戲、民間舞蹈、民族音樂等「儀式行為」。
宗教民俗學	有關民間宗教、魂魄怨靈、轉世、占卜、巫邪之術、民俗療法、聖駕巡遊、靈場巡禮等「信仰寄託」。
物質民俗學	有關民間美術、民間飲食、民俗服飾、民間建築、紋樣學、庶民生活物件等「常民生活」。
技術民俗學	有關傳統職工達人的技術保存與代換現象，包括不同年代材料、媒介、技術的「人與物」之操作承傳。

註：筆者整理，資料來源自高千惠之演講內容

她提到上述分類中唯有「技術民俗學」能突破時間的限制，串聯技術演化的過程。「技術民俗學」是以現代記錄技術的反思切入，觀察民俗學在現代化過程中，與現代科技和機械複製技術的內在聯繫。面對現代機器和技術取代手工技藝，傳統生活方式在衝擊中，一方面成為懷舊的對象，一方面也成為現代性的他者。隨科技發展，「技術民俗學」成為現代與傳統之間不斷位移的研究對象。這些技術包括印刷、錄音、照相、錄像等有關觸覺、視覺和聽覺的變化，並被視為可以捕捉的感知之物。

高千惠在講座中提出「在地性」、「考古學」、「考現學」、「路上觀察學」等幾種研究方式。筆者以另一種觀察視角作為補充，日本哲學家鶴見俊輔(1967)在「通俗」和「藝術」之間，他提出了「限界藝術」的觀點，其指稱現今的「藝術」作品，是所謂的「純粹藝術」(pure-art)，是由專業者創作給專業者欣賞的藝術品，而對於純粹藝術來說庸俗的、非藝術的東西，就被稱作是「大眾藝術」(popular art)，趨向實用、消費、空間構造、標語指示、大眾媒體或在街頭運動中產生的視覺物，是專業者做給非專業者消費的。然而，較前兩者，在藝術與生活的邊界上的作品，帶有兩棲性格的藝術，則可被稱為「限界藝術」(marginal art)，也就是非專業者做給非專業者欣賞的，諸如民俗技藝、相聲、編織品、祭典舞蹈、民間歌謠、手工藝品等等(龔卓軍譯，2015)(註⁴)。

註¹ 維基百科 <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E6%B0%91%E4%BF%97%E5%AD%B8>

註² Richard Dorson, 1972, Folklore and Folklife: An Introduction, 1-5.

註³ 維基百科 <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E6%B0%91%E4%BF%97%E5%AD%B8>

註⁴ 龔卓軍(2015)。限界藝術：大地藝術祭與藝術的當代性。臺北：藝術家雜誌，10。

鶴見俊輔的分類光譜也被後繼的學者延伸完備，日本近代藝術家赤瀬川原平、森藤照信和南伸坊的共同著作《路上觀察學》(1986)，學說根基來自於 1930 年，關東大地震後由吉田謙吉、今和次郎所發展出的《考現學》，在地震的廢墟中，一切殘破的物件都已失去價值，但又彷彿親身經歷世界創造的現場，出現一種時空錯措置的超現實感。沿襲考現學，路上觀察強調「觀察」，而非鑑賞，它重視觀察的「新鮮感」，並排除「有意圖的事物」，將我們從博物館或音樂廳等「有意圖」的場域中釋放。清水學(1997)將上述這種無意圖的創作稱之為「超藝術」，並從鶴見的「純粹藝術」、「大眾藝術」、「限界藝術」的三種分類中，延伸出第四種藝術的範疇「超藝術」，也就是由非專業者做給專業者看的藝術，也就具備「超藝術」觀念的專業者對於日常生活環境的觀察，非專業者是「無意識」進行創作。

在民間藝術轉譯成果進入美術館場域之前，研究者與創作者在各式各樣視覺文化的再生產之過程中，根據地方性、民俗學、考現學作為民間藝術的界定。在這些界定之間，則又有幾個當代民間藝術可能交集的採集區塊。高千惠在講座中舉出下列幾種採集方式及案例，整理如下：

表 3、民間藝術採集方式及案例一覽表

採集方式	案例
考古與技術中的物質文化	劉柏村於八里十三行博物館「考古與當代冶煉特展、林淵的牛耳石雕公園。
民間文物的再現與創生	朱銘的雕塑；李乾朗對傳統物質文化的描繪與保存；李梅樹督造的三峽祖師廟；三重先嗇宮「門陣式」的對場營造方法；石碇吊腳樓
從民間信仰圖像轉化地方感的視覺創作	素人畫家洪通；李俊陽的「臺味」繪畫；九〇年代的美術主體性本土運動；吳其育《一號與狗》與 18 王公廟之犬；黃舜廷的《五橘宮》系列
從常民文物採集轉化而來的多媒體民藝創生	「眾生・嬉境－邱國峻個展」中紀錄臺灣廟會活動畫面的創作；張徐展轉化紙紮技術創作的實驗動畫；以既有的藝術創作手法與傳統紙紮文化進行形式上的揉合的蘇育賢《花山牆》
歷史事件作為地方記憶的再現／藝術介入的行動	秦政德以立碑行動發展地理學的田野工法，並以立碑行動與的文字對話；梁廷毓以動態影像集、死亡考察、製圖與書寫研究，鬼魂的概念如何涉及地理、歷史、記憶與族群關係等議題。
生活方式與在地物質文化展現的態度作為景觀	張恩滿「都市原住民社區雜貨店」訪查計畫；林安琪 (Ciwas Tahos) 在迭馬哈霍伊 (Temahahoi) 傳說中想像女人社的環境與生活，並從西方行為藝術的身體媒介之觀念，重新理解原民性的身體如何被閱讀
路上觀察學與街景再現	郭雪湖《南街殷賑》；李石樵《市場口》；吳天章《戀戀紅塵 II－向李石樵致敬》；蔡國強《廣告城》；張碩尹、鄭先喻、廖銘和 (Dino) 的《臺北機電人 2.0：訊息瘟疫》；洪譽豪 3D 掃描萬華騎樓空間的《無以為家》；姚瑞中的《巨神連線》；陳伯義的《步移景換・華江陰陽》；張湛的《城市中美好的自然風景》；吳宗岱的大看板創作《Bàn-tāi》；街道中再現地方文化的系統設施（人孔蓋、電箱、看板、橋洞之裝飾）。

註：筆者整理，資料來源自高千惠之演講內容

從上述的採集方式裡，回顧穿越新北的兩個案例，看見藝術家和藝術機構間如何進行轉譯的方式，本文聚焦於「技術民俗學」，分別為糊紙業及紙廠，在新北密集加工業和產業變遷之下，反倒創造了許多民間藝術轉型的契機，也讓藝術機構找到能與之建立關係的連結點。

■ 案例一、從「祭儀用品」到「當代藝術」的轉譯者

2022 穿越新北新莊場「巡走記憶與祭儀之宮——藝術創作與它們的產地」的走讀活動，由新莊故事遊藝隊隊長蔡婉筠和出身傳統糊紙店的當代藝術家張徐展，一起帶領民眾走讀新莊丹鳳地區。清乾年間是新莊移墾活動的鼎盛期，便利的港口是當時北臺灣經濟樞紐。伴隨信仰與商業活動需求，廟宇和消費文化應運而生。隨著日治時期的市區改正計畫，確立了新莊的街景風貌，後因港口泥沙淤積，商業價值逐漸被艋舺取代而沒落。二戰後，新興林立的各式工廠，伴隨工業發展移入的各類移民，同時，長年下來新莊仍蘊藏豐厚的祭儀、戲曲等傳統文化，孕育出新舊交織的文化新視野，形成多元兼容的生活型態迄今。



▲ 圖 2 藝術家張徐展於新莊後港昭德宮介紹廟街歷史

走讀從丹鳳捷運站出發，行經塔寮坑溪至四維市場，以及擁有 250 年歷史的後港昭德宮，途中停留發展轉型的登義蔘藥行，最後一站將停留於「新興糊紙店」。燒紙紮屋是華人文化中紀念逝去祖先一種

延續數百年之久的民間信仰習俗，「新興糊紙店」傳承自清光緒年間開業的臺北大龍峒老店「茂興齋」，目前由第四代張宛瑩、張徐展姊弟繼承，並成立「新興糊紙文化工作室」推廣糊紙工藝之美。



▲ 圖 3 張瑩宛 (左)、張徐展 (右) 介紹大七折靈厝的製作過程

張氏姊弟在講座中說明，傳統紙紮產業是仰賴上下游間互助，從上游紙材來源的供應，到下游糊紙師傅憑藉各自的手藝和美學，並同時間投入大量人力，才能完成一件大型而細緻的紙紮作品。早期富有人家為喪禮製作的大七折靈厝，尤其能展現糊紙工藝的各式手法。

靈厝成品除了由一座座組成的「大七折」，還有金童玉女、金獅銀象、孝山魂轎等紙紮品裝飾，至少需要三個月以上的工期，需由專精不同技法的師傅分工完成。在樣態上，最早靈厝多為漢式三合院或四合院樣式，表現形式與廟宇建築類似，如神明之居。隨時代演變，靈厝漸漸變成在亡生者的陰宅，也有了臺式、洋式或透天別墅等現代化的地方建物樣貌 (註⁵)。

然而，心血無法與現今的市場平衡，逐年調漲的人力費用，客人購買意願也逐年減少，嚴苛的現實條件是父親張徐沛不希望姊弟倆接班的原因。也因此張徐展提到，必須拓展新需求，才能推動傳統產業的精緻化，讓資源透過計畫挹注，在上下游產業間推展開來，才能讓老一輩的師傅重新了解到，自己的「技術」並非只為求溫飽，也是乘載了傳統知識文化的工藝品。

註⁵ 田瑜萍 (2021)。這是一門充滿心意與講究的手藝：新興糊紙文化，新活水。
<https://www.fountain.org.tw/subject/art/paper-funeral-objects>

張家姐弟倆各自以不同的方式推廣這項家傳的傳統工藝：姊姊宛瑩大多時間跟父親學習傳統糊紙，同時與不同藝文單位策畫工作坊等教育合作的機會，讓年輕世代透過學習糊紙技法，接觸這項傳統創作的媒材，將糊紙文化以藝術協作的形式進行推廣，重新融入現代生活之中；張徐展則擅長以藝術的眼光觀看日常，以自身在新莊的生活經驗，剪黏紙紮人偶以及在市場遊走的生命記憶，化為逐格動畫，將當代藝術結合糊紙工藝，讓紙紮不單只是宮廟祭儀的用品，而是能生死的神話和想像中，提煉出深具共鳴的情感故事。並曾於 2019 年受邀至法國巴黎凱布朗利博物館 (Musée du quai Branly)，舉辦「極樂天堂特展」(Palace Paradise)，並於 2022 年在臺北市美術館舉辦「複眼叢林」個展，同年，其動畫短片「熱帶複眼」更榮獲第 59 屆金馬獎最佳動畫短片。當「祭儀用品」進入博物館成為「藝術作品」後，社會上似乎也開始對紙紮產業的觀念逐步轉型，將其提升為臺灣工藝文化的一部分。唯有從觀念扎根，才能從根本上建立起對於傳統工藝的文化自信和傳承，而美術館和民間藝文機構間彼此合作，也是永續發展的重要開端。

■ 案例二、工商城紙廠倉庫化身接壤藝術的展演場

隨著工業社會走向數位發展，傳統媒材也同樣在面臨新的挑戰。紙作為一種書寫和傳遞的載體，隨著閱讀形式數位化，讓曾經熟悉的媒介逐漸式微。2023 年穿越新北的新店場「紙廠裡誕生的平面展演場——當代藝術與傳統紙業的新合相」，來到坐落於新店民權路上工商城的恆成紙業，除了本業代理各種紙張進出口之外，因紙業逐年衰退，幾年前接業的負責人鄭宗杰另闢蹊徑，讓紙張不單是出版品載體，更化身藝術跨域的平臺。

臺灣紙業發展始於日治時期，至戰後初期快速成長。1960 至 1970 年代，隨著出版業的繁榮，鄰近臺北的新北市紙廠如雨後春筍般湧現。當時，臺灣大型紙廠主要供應日本市場，憑藉高品質紙張獲得信賴。隨後，造紙產業持續擴張，紙類總產量超過內銷需求，內需市場競爭加劇。同時，由於臺灣產業規模有限且生產成本較高，外銷市場面臨挑戰。隨著中國紙業的迅速發展，成為臺灣的重要競爭對手，臺灣紙廠逐漸外移以降低成本。此外，數位化的衝擊使臺灣出版業逐漸衰退。雙重壓力下，臺灣紙業在 1990 年代開始沒落，許多紙業尋求轉型。

然而，挑戰即為契機。創立於 1977 年的恆成紙業，積極與國內外造紙廠合作製紙。例如進口英國三百多年歷史老紙廠的特殊紙材，紙質柔軟如布，觸感又如塑膠，引進這種難以印刷的紙張，考驗臺灣不同印刷環節裡的匠人技藝，像是印刷、燙金、裝幀、印務師傅等，皆必須持續更新自己的技術，以達成印刷成效的期待。透過各種創新企劃，進行不同創作方式的跨域合作，不僅是透過視覺或觸覺，亦挑戰以嗅覺的方式開拓認識紙張的途徑。本此講座中鄭宗杰有別於一般傳產業者的經營方針，藉由各種創新企劃，尋覓合適的紙張、團隊、藝術家、漫畫家等，跟不同的文化生產者合作。其中之一，就是本次講座邀請的藝術家林冠名。

鄭宗杰回國接業後，認識的第一位藝術家就是林冠名。林冠名經常以紙張在創作中扮演重要角色，並思考紙這項媒材的當代意義、紙質與數位媒介之間的關係。這樣的思考方式和鄭宗杰產生了合作的契機，甚至開啟產業轉型之路。

讓他們找到交集的展覽是 2019 年《再見 return—林冠名個展》，反思藝術展覽經常以酷卡、數位平臺進行宣傳的現況，主視覺為展覽精神傳達的核心，相對的，林冠名將自己隨手拍的「鴨子覓食」的照片《漣漪》作為主視覺；卻刻意在現場展出作品中，挖空畫面中的鴨子。只有觀眾細心地發現展覽宣傳明信片與作品為同一個影像，將明信片重疊於作品上才能看見完整的影像。這一方面取消了主視覺的宣傳性，藉著鴨子覓食是生物必要的生存行為，呼應並反諷主視覺作為宣傳展覽的必要性；主視覺是否引發讓觀眾好奇心，讓觀眾來現場尋找答案？透過明信片和攝影作品不同材質間的聯結，從展場外到展場內，促使觀者思考展覽宣傳與展出內容的關係。

隨後，恆成紙廠在 2021 年與林冠名合作了第一檔展覽《散落物》。這檔原本於 2020 年臺北書展展出的展覽，因疫情而取消。鄭宗杰與林冠名希望這件作品能完成，便選在自家的恆成紙業的倉庫展示。《散落物》的作品主題為創作以外隨手拍攝的內容。林冠名透過紙質與螢幕媒介，以電視螢幕展示平常亂拍的內容，延續《再見 return》的手法擷取並刪除螢幕影像中的主題物製成紙樣，觀者必須結合紙樣與影像，才能「看見」完整的內容，也讓紙業有機會在非物質的層次上在當代藝術領域被討論。此後，恆成紙業做了更大膽的跨域，2022 年與立方計劃空間共同舉辦「聲波薩滿：立方論壇音樂祭」，結合論壇、電子音樂、裝置藝術，想從過往舒適圈出走，實驗能產生什麼新刺激，也因著不同藝文觀眾的累積，讓這場穿越新北十分受到關注，小小的倉庫裡擠滿了來聽講的觀眾。



▲ 圖 4 主講人鄭宗杰 (右 1)、林冠名 (右 3)、主持人張玉音 (右 2) 於與民眾合影

因為在北部都市圈的衛星區域設廠，除了能因地緣關係與當代藝術快速銜接，更與許多藝術相關出版品合作，如拍賣行少量印製的出版物、畫廊與美術館的專書、國內外藝術家獨立出版的 Artists' book 等合作，這些出版品能展現藝術家在紙媒創作的實驗性、開創性，包括印刷、油墨、凸版、紙材、裝幀的實驗，每一個技術環節都正在創造這座城市的民間藝術能量的積累。



▲ 圖 5 民眾於恆成紙廠觀賞不同技術的印刷品

小結

「穿越新北」作為新美術館開館前的公眾活動，結合民間藝術的研究和梳理，與專業者及民眾持續探索潛藏在新北各處的民間藝術，從發展至今的軌跡能看見三個不同面向的思考，一為藝術史書寫範疇的擴大；二為民間藝術轉譯方法和應用脈絡的設計；三是與外部民間藝術機構間合作關係的建立。

首先，新美術館透過民間藝術的整合研究，從正統的藝術史書寫方式解放，將範圍擴大到民間的視覺文化進行研究，也可說是鬆動了新北藝術史的撰寫方式。此策略同時擴大美術館可以被參與的面相，讓美術館的藝術呈現並不會只是專業者做給專業觀賞者之間精緻的小眾活動，更能將城市的產業變遷、民俗民藝、庶民日常等，更直接而真誠地與民眾互動，同時保存和傳承地方文化遺產，提升公眾對地方性形塑的想像。

第二，有關民間藝術類型的創作，以及藝術家身分等內在的藝術性問題，說明民間藝術類型的創作在不同場所和媒介之間轉移時會有轉譯的需求，包含文中所提的兩個案例，都具備轉譯的需求。而作為藝術性確定的機構—美術館，在展示、典藏、研究當代民間創作時，都能透過上述文中的採集方法，以及後續館內的研究持續擴充完備，更進一步，美術館便能將這些轉譯後的成果放入美術館其他層面進行應用。

最後，另一個重要的反思是，當美術館希望透過民間藝術呈現「多中心」的發展時，這些不同的「中心」也要有充分的理由與美術館合作。若只是一次性的活動則相對容易，但新美術館該如何跟他們維繫一種長期的關係，讓不同中心與點對點的對話可以持續推進，這對新美術館而言亦為一項考驗。找到雙方的共同價值，是很重要的前提，方能促成永續發展的可能。而所謂多中心，不只是不同地域、產業或民情所組裝出的集合體，而美術館則能在這套生態系統中使之彼此串動、聯結與循環。

參考文獻

01. Creswell, T.(2006)。地方：記憶、想像與認同。臺北：群學。
02. 赤瀨川原平、藤森照信、南伸坊 (2014)。路上觀察學入門。臺北：行人。
03. 清水学 (1997)。日常のなかの芸術—いわゆる「超芸術トマソン」の社会的地位をめぐる。追手門学院大學人間学部紀要，4，57-77。
04. 龔卓軍 (2015)。限界藝術：大地藝術祭與藝術的當代性。臺北：藝術家雜誌，10。

陶瓷潮流玩具設計研究——以藝術家易燃為例

國立臺灣藝術大學工藝設計學系碩士在職專班／呂嘉凌

摘要

玩具，在一般大眾會認為是給孩童把玩的物件，但近幾年潮流玩具開始盛行後，大眾對玩具的定義已有所改變，玩具的觀賞性與收藏性也成為主流。陶瓷玩具曾在市場上流行，但因工業革命後的高成本逐漸被塑膠玩具取代，近年來，陶瓷材料在潮流玩具中重新獲得關注，這些玩具兼具藝術性和文化背景，藝術家透過創作潮流玩具，傳遞文化價值和個性化表達，再次吸引了收藏家的目光。

關鍵詞：潮流玩具、陶瓷

壹、前言

說到玩具，一般想到的是製作給幼兒孩童把玩的物件或是依循電視卡通人物所製作出來的周邊商品。近幾年臺灣開始舉辦臺北國際藝術玩具創作大展 TTF(Taipei Toy Festival)，為藝術家提供展售平臺，吸引了世界各地的創作者參展，打開了玩具設計的市場。

筆者是一位喜愛收藏玩具的藏家，在 2022 年 9 月香港玩具製造商泡泡瑪特文化創意有限公司進駐臺灣，泡泡瑪特的首席 IP「Molly」在臺灣迅速串紅，因此從小到大都熱愛收藏玩具的筆者注意到了「MEGA SPACE MOLLY」和藝術家易燃合作的《MEGA SPACE MOLLY 1000% 炉火纯青·燃》陶瓷玩具收藏品，是泡泡瑪特史上第一次使用全陶瓷製作而成的玩具，也因此潮流玩具文化中引起很大的關注。

貳、何謂潮流玩具

玩具，是指可以把玩的任何形式之物體。有時候透過人的創造力與想像力可以把物件變成可把玩可收藏的物品。玩具這個詞最早出現的是土耳其語，其定義是遊戲工具 (game tool)。根據土耳其學者 Dilek Akbulut 的說法玩具適用於給小孩消遣、娛樂與教育的工具 (AKBULUT, 2009)(註¹)。玩具在時代演進中，文化意涵也隨之有了改變，玩具的目標客群不再是只有孩童。玩具的設計也不只專注於把玩性了，觀賞性與收藏性的玩具開始成為主流，一些特殊文化意涵的玩具成為收藏家的目標，所以開始有了玩具設計師，玩具的文化意涵與價值認知開始有了變動。玩具設計師會創造出屬於他們自己的角色 IP，IP 是 Intellectual Property 的英文縮寫，中文稱之為「智慧財產權」，因此角色 IP

註¹ AKBULUT, D. (2009). Günümüzde Geleneksel Oyuncaklar. Milli Folklor Dergisi, 182-191.

也是一種智慧財產權的形式。角色 IP 可以包括動畫、漫畫、電影、遊戲、小說、玩具等多種形式，能帶來商業利益，還能成為文化符號和社會現象 (雪猴, 2020)(註²)。新興玩具設計師因此出現，許多藝術家也開始著手改變平時創作的手段，轉向創作具有藝術性的玩具，這趨勢稱之為藝術玩具 (ART TOY) 也可以稱之為「潮流玩具」，潮流玩具通常是設計師或藝術家創作的，材質多樣，以搪膠、樹脂等塑料纖維為主，有時候也有木頭、金屬、陶瓷等材質，款式眾多風格多樣，設計師或藝術家藉此將流行文化與個人理念傳遞給藏家 (Admin, 2022)(註³)。

潮流玩具作為一種新興的文化現象，兼具設計創意、文化意涵和市場價值，具有獨特的特性。這些特性在設計理念、目標群體以及文化價值等方面表現得尤為突出。在設計理念方面，潮流玩具不僅限於傳統玩具的把玩性，更注重觀賞性和收藏性，不僅帶來商業利益，甚至成為文化符號和社會現象，隨著市場的發展，潮流玩具的目標群體也發生了顯著變化，成年收藏家逐漸成為主要消費群體，這些收藏家對玩具的觀賞性和收藏價值有著較高的需求，這一轉變反映了玩具在文化意涵和價值認知上的變化，促使更多成人消費者參與到潮流玩具的收藏和展示中，進一步推動了這一市場的發展。

此外，潮流玩具作為文化符號系統，涵蓋了豐富的文化意涵，包括民族性、價值認同以及創作者本身的個性化表達。以陶瓷玩具為例，它們不僅具有歷史和藝術的象徵意義，還展現出製作工藝的精湛和深厚的文化背景。這些玩具不僅是娛樂產品，更是文化的延伸，承載了豐富的社會和藝術價值。

參、陶瓷玩具的發展

陶瓷在人類的生活隨處可見，最早出現在新石器時代，用於鍋碗瓢盆的製作之外也是最早用來製作玩具的材料，因此在仰韶文化遺址的兒童墓葬中發現陶雞、陶狗，是孩童生前喜愛的動物，經過考古學家的考證，陪同孩童一起下葬的陶製動物是最早的陶瓷玩具。在馬家窯文化遺址、河姆渡文化遺址也出土彩陶時期的動物和器皿的模型。東漢早期也出現了青瓷的動物玩具，直到了唐代開始了中國古代陶瓷玩具發展最興盛的時期 (陶瓷藝美, 2020)(註⁴)。而在 3000 年前的埃及，古希臘羅馬時代發現嬰兒玩具的兵馬俑娃吊飾和手腳可移動的陶偶以及希臘羅馬時代的代步工具的陶瓷玩具等。根據 Tim Lambert 在 Local Histories 的論述中工業革命前，因為大多數小孩沒有太多時間在於玩耍，雖然只有少數孩童需上學，但大多數孩童會因為家庭的需求而被要求在家裡或田裡工作，所以玩具產品尚未普遍 (Lambert, 2023)(註⁵)。

註² 雪猴. (2020, 12 30). 「圖像角色 IP」的那些事 – 從圖像角色類型到產業化營利.

Retrieved from Taiwan Creative Content Agency: <https://taicca.tw/article/6ce2074f>

註³ Admin. (2022, 8 31). 什麼元素帶起 NFT x 潮流玩具的熱潮？一篇看懂～潮流玩具史.

Retrieved from cointmr: <https://cointmr.com/什麼元素帶起nft-x-潮流玩具的熱潮-一篇看懂潮流玩具/>

註⁴ 陶瓷藝美. (2020, 1 3). 那些喚醒古代 孩子們童年時光的陶瓷玩具是什麼？

Retrieved from 每日頭條: <https://kknews.cc/n/v3jgrq.html>

註⁵ Lambert, T. (2023). A History of Toys.

Retrieved from LOCAL HISTORIES: https://localhistories.org/a-history-of-toys/#google_vignette

19 世紀時社會經濟尚未蓬勃發展，即便市場上開始出售一些手工陶瓷娃娃與發條玩具等的精緻玩具，精緻玩具的價值在於製作工藝上的講究，細膩的處理細節部分，考量整體的視覺呈現並加以注入作者本身的美感，對於技術創作者而言需要注入大量的時間和成本，生產符合高標準的產品，因單件價格高昂，因此無法大眾化，所以那時最受歡迎的玩具主要以低成本的材質量產為主，而「玩具」也只不過是單純為了滿足小朋友的基本玩樂需求而已。

近 20 年來因為玩具在市場上的變動，許多收藏美式老玩具的藏家紛紛自立門戶創立潮流服裝品牌，為滿足個人慾望而用自己的品牌去創作玩具，甚至有「玩具」主導服裝的情況產生，漸漸潮流與「玩具」結合成一種新興的文化，大人口中的玩具開始不再只是玩具，更是承載潮流文化的延伸 (Chen, 2022)(註⁶)。例如：街頭品牌 Bounty X Hunter、KAWS、日本街頭服飾品牌 UNDERCOVER 等都是潮流文化、藝術玩具的先驅，對創作者來說「玩具」作為一個潮流文化符號，涵蓋了許多內涵，如：民族性、價值認同甚至是創作者本身的個性化表達，而探究其中尤為特殊的便是陶瓷這個媒材。陶瓷潮流玩具在近年來逐漸興起，成為一種新的收藏熱潮，陶瓷潮流玩具在近年來逐漸興起，成為一種新的收藏熱潮。陶瓷本質上並不是最有效率的材質，以現代效率為優先的價值觀來看，陶瓷應該是最被捨去的材料，因其易碎且製作過程複雜繁瑣。然而，陶瓷材料經常作為器皿或造形藝術，具有與文化連結的特性。市面販售的藝術玩具多數以塑料製成，但少數堅持使用陶瓷的藝術玩具，由於陶瓷柔軟又堅硬的特性和釉藥的變化，使其能良好表現創作者的理念，在量產過程中，製作上精美的工藝也提升了陶瓷作為材料在潮流玩具的吸引力，這些玩具融合了傳統陶瓷工藝與現代設計元素，展現出獨特的質感和藝術價值，陶瓷材料的環保性和安全性相比塑膠更具優勢，使其在高端市場中受到青睞，隨著成人收藏群體的擴大，陶瓷潮流玩具的市場需求不斷增長。這些玩具不僅僅是娛樂物品，更成為承載文化與藝術價值的象徵，具有較高的收藏和展示價值。藝術家通過創新設計，賦予陶瓷玩具新的生命，使其在市場上具有不可替代的地位。

肆、陶瓷與其他媒材玩具的特性分析

在潮流玩具的市場上會普遍看見藝術家或設計師多以塑料纖維媒材進行創作，少數看見使用其他媒材的作品，但使用陶瓷媒材的藝術家或設計師他們的作品可以看見陶瓷在潮流玩具表現的獨特性。下表比較分析市售常見的五種材料所製成的玩具特性說明。

綜合觀察與分析，陶瓷玩具除了在生產成本上較高之外，在其他特性表現上都有較佳的優勢，事實上不論是陶瓷或其他材料在製作成玩具時都各有優缺點，買家會根據自己的需求和偏好去選擇和收藏，然而在潮流玩具裡也涵蓋了文化的內涵，因此陶瓷媒材作為潮流玩具相對迷人且更具收藏價值。

註⁶ Chen, N. (2022, 7 4). 我們玩的不是玩具，是潮流！Jimmy、Jones 與 Howard 對談潮流現象：「只要能讓人心情好，那就是藝術。」 Retrieved from GQ: <https://www.gq.com.tw/design/article/invincible-jimmy-interview-toy>.

材料 特性	陶瓷玩具	塑膠玩具	木頭玩具	金屬玩具	毛絨玩具
價值性	易保存，不易變質，更具收藏價值。	容易因時間或氣候等因素產生化學變化而變質，價值較低。	天然材質，會因氣候而產生濕氣變質，但仍具有收藏價值。	易保存，外觀可能會隨著時間逐漸氧化生鏽或變質。	易保存，不易變質和變形，好收藏。
安全性	不會釋放有害的化學物質造成人體和環境的污染，但易碎，破損或小碎片容易造成孩童傷害。	不容易破碎但遇到高溫容易變形或融化，若使用不當或不合格的材料可能會對人體和環境造成有害影響。	天然材料，因此不會釋放有毒物質，也相對環保安全。	硬度高且堅固，不容易損壞。	面料無毒，且縫紉線堅固耐用，不容易使填充物外露或零件脫落，且易清潔。
質感	會因黏土的成形方式而呈現獨特的質感，表面釉藥的變化也可以使玩具多變有特色，且質量較重整體更有質感。	質量較輕攜帶方便，顏色變化多樣，表面平滑不易沾附灰塵，然而塑膠質感較顯得廉價。	質量較輕，表變質感可依照雕刻的細膩度呈現，色彩變化多樣，手做感較重。	表面質感光滑且具有光澤度，反光效果增加玩具的視覺度，觸感冰涼，色彩變化較少但效果變化多。	柔軟性高，具有蓬鬆感，手感舒適且溫暖。
生產成本	成本較高，生產工序繁瑣，量產速度較慢，工藝技術性較高。	成本較低，生產速度較快。	成本較高，量產速度較慢，工藝技術性較高。	成本較高，生產工序繁瑣，工藝技術性較高。	成本較低，生產工序繁瑣，但量產速度較快，具有工藝性。
商業形象	適合呈現歷史、文化、藝術的形象。	常見於卡通或動漫的風格，受年輕族群喜愛。	適合呈現大自然、質樸溫和的形象。	適合呈現具有機械科技形象、歷史文化。	常見於可愛卡通或動漫的風格，受年輕族群喜愛。

資料來源：筆者分析

伍、陶瓷潮流玩具藝術家：易燃

易燃 aka K.Yee，潮流設計師、藝術家、音樂人，本名李熊，1984 年出生於中國。2013 年底創立了工作室 YEENJOY STUDIO。2015 年將傳統工藝與潮流文化的融合成立了 ©.MC(全稱：©hina made by China) 企劃，圍繞著日常生活方式的延伸，聯合中國傳統手工匠人將中國的傳統工藝與現代潮流文化的再現，而「©」代表了「copyright」版權所有，真正源自於東方潮流屬性。第一階段的潮流玩具以景德鎮製的陶瓷為載體，將陶瓷工藝融合潮流文化，製作出花器、香爐、茶具等生活器皿。他的作品特色在於使用的釉色為藍色，這個藍色稱之為牛仔藍，並認為牛仔藍是潮流文化的經典元素，配上陶瓷本身已帶有的中國文化特色，更凸顯了他所想做的真正來自於東方潮流文化屬性的作品。

在玩具發展的概況下，玩具與潮流漸漸形成相互聯名的現象，因此 YEENJOY STUDIO 發展至今也與許多潮流服飾品牌相互聯名，例如：流行運動品牌 ADIDAS 球鞋並不單單只是一雙鞋，而是一種宣言，受到了籃球場和音樂界的喜愛，它在 80 年代代表的是一種態度，然而延燒至今經過了簡化為低筒的設計，成了街頭風格熱門的鞋款。經典鞋款被仿真再現，並與 YEENJOY STUDIO 聯名製作成香爐，運用陶瓷修復工藝在作品上進行點綴，形成獨特的亮點和特色 (圖 1)。此外，YEENJOY STUDIO 還與潮流服裝品牌 MA@KE 合作，製作了一系列生活器皿。這些器皿上的“Chinatown Market”是 MA@KE 在 2016 年創建的品牌名稱，這個品牌因涉及街頭服飾和種族文化挪用的爭議而備受關注。2020 年，YEENJOY STUDIO 與 Chinatown Market 聯名，將笑臉籃球符號製作成煙灰缸並在網上銷售，這一聯名引起了眾多潮流自媒體的報導 (圖 2)。



▲ 圖 1 《ADIDAS Originals x Yeenjoy Studio 香爐聯名系列》，陶瓷，28x13.5x9.5 cm

資料來源：<https://hbx.com/life/brands/yeenjoy-studio/adidas-incense-chamber-blue>

檢索日期：2024/6/15



▲ 圖 2 《Chinatown Market x Yeenjoy Studio 煙灰缸》，陶瓷，14x14x5 cm

資料來源：https://www.yeenjoy.com/products/yeenjoy-x-chinatownmarket-ashtray?pr_prod_strat=e5_desc&pr_rec_id=48cd76f03&pr_rec_pid=6146770174135&pr_ref_pid=7084116115639&pr_seq=uniform

檢索日期：2024/6/15

2023 年 YEENJOY STUDIO 與泡泡馬特文化創意有限公司所出產的潮玩 IP MOLLY 聯名，製作出《MEGA SPACE MOLLY 1000% 炉火纯青·燃》，全球限量 160 個，這件作品的特色在於比起 400%(約 28cm)、100%(約 7cm)、70% 和 50% 的潮玩尺寸，易燃選擇的是 1000%(約 70cm)，尺寸放大使得製作工藝難度提高，加上作品都是純手工製作，工序複雜，燒製不易，淘汰率高，而他為了解決作品不良率的問題，使用金繕工藝和銅瓷工藝，金繕工藝是一種專用來修補器物的一種傳統工藝會在表面留下不規則的金線，銅瓷工藝是以銅釘鉚接形成的拼接技術，進行修復作品因燒製而出現的裂縫，所以每一個《MEGA SPACE MOLLY 1000% 炉火纯青·燃》都是獨一無二的作品，創造了中國潮流玩具單品全球拍賣最高紀錄，精美俐落的金繕和銅瓷工藝點綴裂縫，換發出別樣的生命力和更豐富的藝術魅力，對陶瓷工藝進行了獨有的詮釋 (圖 3)。



▲ 圖 3 Kenny Wong x 易燃，MEGA SPACE MOLLY 1000% 炉火纯青·燃，陶瓷，47x28x70 cm，2023

資料來源：：<https://www.ellemen.com/information/a43088971/pop-mart-230227/>

檢索日期：2024/06/05

然而互聯網盛行的世代，許多網路社群媒體與潮流文化相互連結，2023 年，易燃的 YEENJOY 工作室與社群媒體 Line 旗下 Line Friend 萌玩始祖中人氣最高的熊大和莎莉的角色 IP 聯名，所推出以「陪伴」為主旨的限定款香爐，熊大和莎莉的互相陪伴就象徵陶瓷器的傳統陪伴新世紀的你和我（圖 4）。2024 年 3 月藝術家易燃也為香港藝人周星馳與 Nobody NFT 的項目製作一款親友限定卡牌陶瓷化，限量 999 版卡牌全數都由景德鎮手工高溫燒製而成的，每款也都有自己的獨立編號及身份訊息（Jas, 2024）（註⁷），對於在 NFT 市場的玩家來說是心動不已（圖 5）。



▲ 圖 4 YEENJOY x LINE FRIEND 陶瓷限量香爐，陶瓷，2023

資料來源：<https://nowre.com/editorial/769706/ciqiguyun-x-xinchaomengwanline-friends-yuyiranzaijingdezhengeinidaan/>

檢索日期：2024/06/15

註⁷ Jas. (2024, 3 13). 周星馳 NOBODY x YEENJOY 陶瓷限定版卡牌

Retrieved from Hypebeast : <https://hypebeast.cn/2024/3/first-creator-nft-nobody-yeenjoy-studio>



▲ 圖 5 周星馳 NOBODY x YEENJOY 陶瓷限定版卡牌，陶瓷，8.6x12.2x0.7 cm，2024

資料來源：https://www.instagram.com/p/C4fBZ6lPk8x/?img_index=1

檢索日期：2024/06/15

陸、結論

「潮流玩具」的定義在經歷了時代的變動後，在成年人的世界已經成了足以表現個人價值的產物，因此在潮流文化與玩具相互連結下已變成一大商業賣點，市場上開始出現帶有藝術性和工藝性，且更具保存及收藏價值的陶瓷潮流玩具。陶瓷不單只是一種製作上的材料，而是乘載著傳統文化以及工藝技術，因此在玩具的載體下結合潮流元素和陶瓷本身的文化意涵，產生自我身分認同的意識，這在潮流玩具領域中是不可或缺的元素。因為藝術家易燃將傳統中國文化與潮流元素融入創作中，並與流行服飾品牌、知名玩具製作公司和互聯網社群媒體合作，整個設計開發過程展現了不同群體、情感喜好和多元文化的共存與互相支持。

筆者認為易燃將陶瓷工藝與流行商品結合，將陶瓷潮流玩具帶往更高的層次。他巧妙地將傳統工藝技術與現代元素連結，使作品變得既時尚又具個性特色，不僅呈現了專屬的文化內涵，更突顯了陶瓷潮流玩具的創新價值，眾多潮流品牌也喜愛與易燃合作，使得陶瓷在潮流玩具中贏得了一席之地，進一步提升了在市場的認可度和影響力，這種創新結合，讓他的作品成為兼具藝術性和收藏價值的精品。

■ 參考文獻

01. Admin. (2022, 8 31). 什麼元素帶起 NFT x 潮流玩具的熱潮？一篇看懂～潮流玩具史 . Retrieved from cointmr: <https://cointmr.com/> 什麼元素帶起 nft-x- 潮流玩具的熱潮 - 一篇看懂潮流玩具 /Burcaw G. E. Introduction to museum work. Rowman & Littlefield Publishers,1997.
02. AKBULUT, D. (2009). Günümüzde Geleneksel Oyuncaklar. Milli Folklor Dergisi, 182-191.D.C. Gosling. The Design of Educational Exhibits. Routledge,1988.
03. Chen, N. (2022, 7 4). 我們玩的不是玩具，是潮流！ Jimmy、Jones 與 Howard 對談潮玩現象：「只要能讓人心情好，那就是藝術。」 . Retrieved from GQ: <https://www.gq.com.tw/design/article/invincible-jimmy-interview-toy>
04. Jas. (2024, 3 13). 周星馳 NOBODY x YEENJOY 陶瓷限定版卡牌 . Retrieved from Hypebeast : <https://hypebeast.cn/2024/3/first-creator-nft-nobody-yeenjoy-studio>
05. Lambert, T. (2023). A History of Toys. Retrieved from LOCAL HISTORIES: https://localhistories.org/a-history-of-toys/#google_vignette.
06. Myk. (2023, 4 28). 瓷器古韵 x 新潮萌玩？ LINE FRIENDS 与易燃在景德镇给你答案 . Retrieved from nowre: <https://nowre.com/editorial/769706/ciqiguyun-x-xinchaomengwanline-friends-yuyiranzaijingdezhengeinidaan/>
07. 陶瓷藝美 . (2020, 1 3). 那些喚醒古代 孩子們童年時光的陶瓷玩具是什麼？ Retrieved from 每日頭條 : <https://kknews.cc/n/v3jgrq.html>
08. 雪猴 . (2020, 12 30). 「圖像角色 IP」的 那些事 – 從圖像角色類型到產業化營利 . Retrieved from Taiwan Creative Content Agency: <https://taicca.tw/article/6ce2074f>

彩色立體瓷板畫： 漿料基黏劑噴射 3D 列印技術的應用

瓷鑫科技有限公司 / 湯毓哲¹、湯華興²、鍾美玉³

1 國立交通大學機械工程研究所碩士

2 德國阿亨工業大學工學博士

3 國立臺灣大學食品科技研究所碩士

摘要

本文介紹了將 2D 影像轉換成 3D 高度圖模型的原理，涵蓋單色系 3D 高度圖模型和多色系 3D 高度圖模型。這些模型經過切層處理，每層的形状對應於 2D 圖案中同色像素的集合。然後，利用本團隊開發的 3D 列印技術：漿料基黏劑噴射 (Slurry based Binder Jetting，簡稱 SBJ) 技術，製作出彩色立體瓷板畫。

關鍵詞：瓷板畫、漿料基黏劑噴射、3D 列印、2D 轉 3D、SBJ 技術。

壹、引言

陶瓷繪畫是一種涉及在陶瓷物體或瓷磚上繪畫的藝術形式。它的歷史可以追溯到中國、希臘、羅馬和埃及等古代文明。陶瓷繪畫技術隨著時間的推移而發展，創造了豐富多樣的陶瓷藝術作品 (Artmasterclass, 2023) (Harry, 2022)。

瓷板畫是陶瓷繪畫的其中一個種類，為一種極為精細且複雜的藝術工藝，其價值和應用體現在其獨特的製作過程和令人嘆為觀止的視覺效果。瓷板畫的製作過程相當複雜，首先從繪畫開始，藝術家需在白瓷板上進行精細的繪畫，然後在繪畫的基礎上添加釉料。最後，作品需要經過高溫燒製，方能呈現出光亮且不褪色的畫面。這種藝術形式結合了陶瓷工藝和繪畫技巧，為各個領域帶來了獨特的美感和文化價值。

傳統的瓷板畫具有非常明顯的手工痕跡，並且傳統藝術家使用的許多工具也需要手工製作，這些都是需要瓷板畫製作者根據自己的習慣和愛好製作的。由於瓷板畫的老藝術家逐漸減少，年輕的學者學習這門藝術的越來越少，因此，瓷板畫在傳承上面臨嚴峻的考驗。

現代科技的迅速發展對瓷板畫產生了深遠的影響。數位設計和印刷技術的崛起改變了傳統瓷板畫的

生態系統。許多藝術家和設計師轉向數位技術，利用電腦軟體和數位印刷機來創作圖像，這些圖像可以更方便地轉移到陶瓷表面上 (Hutchings, 2010)。

瓷磚產業普遍使用噴墨印表機進行瓷磚的裝飾工作。西班牙和義大利的製造商通常專注於產品差異化戰略，而中國和印度的製造商則主要依賴於成本降低策略。數位技術的引入縮小了這兩類製造商之間的競爭差距 (Molina-Morales et al., 2017)。

為了實現產品差異化，獨特的造型是一條途徑，例如在扁平的瓷磚表面增加立體結構。目前，在瓷磚表面形成浮雕的技術是使用附加在印花機上的模具，尚未有數位技術能夠同時製作瓷磚結構和彩色圖案 (迪培思網，2014)。

3D 列印陶瓷材料技術的發展，使藝術家能夠創建具有獨特形狀和設計的複雜陶瓷立體結構，開啟了全新的創作可能性。然而，目前這項技術主要專注於形狀的製作，尚少有人研究如何在陶瓷產品上實現多種色彩的技術。從國際知名 3D 列印設備廠商的網站上可以看到，目前的產品大多僅支持單色列印，如美國的 Formlabs、奧地利的 Lithoz、法國的 3DCERAM 和荷蘭的 Admatec。

本文報告了如何利用 3D 列印逐層堆疊的方法，將彩色照片或平面影像製作成彩色且富有立體感的瓷板畫。這種方法結合了 3D 列印技術的立體特點，創造出一種介於平面藝術和立體藝術之間的彩色藝術形式。

貳、3D 列印彩色立體瓷板畫製作技術介紹

在參與國立臺灣工藝研究發展中心的“探勘新興科技於工藝新用補助計畫”期間，本研究團隊將色料加入漿料中，製作出有色漿料，並利用這些漿料層層堆疊製作出具有顏色的首飾，如圖 1 所示的莫比烏斯三色項鍊 (湯等，2024)，產品的設計理念源自莫比烏斯的幾何學結構，它呈現出獨特的無限循環，只有一個表面和邊緣。這時，研究者產生了一個想法：如果在堆疊過程中使用不同顏色的漿料逐層堆疊，就能製作出彩色立體瓷板畫。



▲ 圖 1 莫比烏斯三色項鍊 (湯等，2024)

通過將 2D 影像分成有限的色彩，並依一定的邏輯將這些色彩逐層堆疊，製作出一個 3D 結構。從上方觀看，這個結構就像 2D 影像一樣。如此，就可以利用 3D 列印技術製作彩色立體瓷板畫。

基於這個想法，本研究團隊於臺灣和中國大陸申請並獲得了一項 3D 列印結構的新型專利 (鍾等，2024a; 鍾等，2024b)。該專利的摘要如下：“一種圖案結構，經由 3D 列印製成，具有多個色層，其中部分色層具有至少一個圖案化的穿透區，該穿透區沿著第一方向鏤空而不會被位於該第一方向上的其他色層遮蔽。上述色層的材料為陶質材料，層厚小於 0.1mm，且部分色層的色彩與其他色層不同。”

利用這一基本原理，可以將現有的影像或照片處理後轉換成 3D 列印機可用的檔案，並結合陶瓷 3D 列印技術和有色漿料，逐層鋪設，製作出一個彩色的 3D 立體結構，即彩色的立體瓷板畫。下面將討論相關的彩色 2D 影像轉 3D 圖檔技術、3D 彩色陶瓷列印技術。

2.1、彩色 2D 影像轉 3D 圖檔

現代的彩色相機可以表現出數百萬甚至數十億種顏色，達到接近人眼所能感知的所有色彩範圍。雖然自然景觀多彩多姿，但是對比於照片，在繪畫上，無論是紙上的圖畫還是陶瓷上的圖案，藝術家通常會參考自然，觀察自然界中的色彩搭配，模仿其色彩的變化和對比。舉例來說，天空的藍色與雲彩的白色，森林的綠色與棕色樹幹的對比等，藝術家會僅使用少數幾種主要顏色進行創作，以避免畫面過於混亂，這有助於統一畫面的色調和風格。通過此方法，畫家可以利用有限的顏色有效地表現自然景觀的豐富多彩。

最簡單的例子是利用黑白兩單色就可以實現的鋼筆畫，藝術家使用不同粗細的線條來描繪物體的輪廓和細節，達到逼真的效果。或者，像中國水墨畫一樣，主要以黑、白、灰三色為主，偶爾點綴少量的紅、藍、綠等顏色，通過不同濃淡的墨色來創造出豐富的灰階層次，表達出細膩的光影效果和空間感。而西方的許多繪畫作品則傾向使用更多豐富多彩的顏料，注重色彩的搭配與對比。

設計師也可以使用上述技巧，利用影像處理軟體的“色調分離”(Posterization)功能，減少 2D 影像的顏色數量，並應用“選取指定的顏色範圍”和加減相似色等功能 (呂、杜，2008)，將整個影像分成有限的幾個顏色。假設影像有 n 個顏色，則在將此 2D 影像轉換為 3D 結構時，至少需要 n 個色層來呈現該圖案結構。這些顏色理論上可以有 $n!$ 種堆疊方式，其中 $n! = n \times (n-1) \times (n-2) \times \cdots \times 3 \times 2 \times 1$ 。以 8 個顏色為例，理論上可有四萬多種堆疊方式，但實際上，如鍾等 (2024a, 2024b) 在專利中所述，利用深淺原則、面積原則、遠近原則等合理的堆疊原則，可以大幅減少堆疊方式的數量。

為解釋這些堆疊原則，本文使用一個有關色彩的名詞：色系。色系指的是類似色相的顏色組合。例如，黃色系可以包括深黃色、白黃色、淺黃色等類似色相。另外，本文使用一個與色彩無關的名詞：物體，用來描述自然界以及人造的物質，例如雲、樹、動物和衣物、用具、房子等。這些物體具有一定的形狀和不同的顏色。

在單一色系的情況下，使用深淺原則。深淺原則是以顏色深淺來決定上下堆疊的原則。在每一色系的顏色範圍內，依照明度的變化，將深色的放在下面，淺色的放在上面。這樣可以將每個色系分為依深淺堆疊的多個色層。就可以建立單一色系的 3D 高度圖模型。

在多色系的情況下，用面積原則。面積原則是以色系的面積來決定堆疊順序的原則，例如大面積的色系在下，小面積的色系在上。這樣，按照面積原則來決定堆疊順序，能合理決定各不同色系之間的堆疊順序，從而完成多色系的 3D 高度圖模型。

遠近原則是以物體的遠近來決定堆疊順序的原則，即將遠處的物體放在下，近處的物體放在上。例如，在影像中有前景和背景，在進行影像處理時，可以將背景的物體和前景的物體分開，分別進行前述處理。然後，將背景部分的物體全部放在下面，前景部分的物體全部放在上面。

總結前述的方法，可以根據物體的顏色數量分別建立單色系 3D 高度圖模型或多色系 3D 高度圖模型。以下分別詳細介紹單色系與多色系 3D 高度圖模型的堆疊方法。

· 單色系 3D 高度圖模型

單色系 3D 高度圖模型是利用基於灰階的 2D 影像創建可變高度的 3D 模型。首先，將 2D 影像轉換為灰階或黑白影像。之後在建立 3D 模型時，轉換器將白色 (255) 放在最高點，黑色 (0) 放在最低點，中間的灰度值對應不同的高度層次。這種方法特別適合只有一種顏色的水墨畫、鉛筆畫以及鋼筆畫等具有明暗層次的 2D 圖像。可以將這些圖畫轉換成數位影像，然後透過電腦程式來製作這種 3D 高度圖模型。此外，也可以將彩色影像或照片轉換為灰階影像，之後依照上述方法製作單色系 3D 高度圖模型。

· 多色系 3D 高度圖模型

多色系 3D 高度模型是將彩色影像或照片處理分割為多個不同色系的區塊，每個區塊含有多種明度，藉此每個區塊均可以依照色彩參數不同製作出單色系 3D 高度圖模型的結構。之後，這些不同色系的單色系 3D 高度圖模型的堆疊順序，可以利用前述的面積原則來決定。

圖 2 所繪示的是清朝畫家謝遂所畫之《職貢圖》的一部分。以此圖為例，它主要以一種色系為主，佔據大多數的面積，並加上少量其他色系的小面積。根據面積原則，處理時可以將面積最大的黃色系 (L) 的 3D 高度圖模型置於最下方，面積較小的藍色系 (B) 在其上方，而紅色系 (R) 因為面積更小，因此置於最上方。

最後，將 3D 高度圖模型，使用切層軟體，生成每層的剖面圖，再加上每層對應之顏色資訊，就可以進行 3D 列印的製作。



▲ 圖 2 農夫及農婦 (清 謝遂所畫之《職貢圖》的一部分)

2.2、3D 彩色陶瓷列印技術

在 ASTM 標準 52900 中，將增材製造 (Additive Manufacturing)，也就是 3D 列印技術，分為七個類別 (ASTM, 2015)，各自定義如下：

- **定向能量沉積 (Directed Energy Deposition)**：使用集中的熱能在材料沉積時將其熔化以進行融合的過程。
- **粉末床熔融 (Powder Bed Fusion)**：通過熱能選擇性熔合粉末床區域的過程。
- **片材層壓 (Sheet Lamination)**：通過黏結材料片材來形成物體的增材製造過程。
- **材料噴射 (Material Jetting)**：選擇性地沉積建造材料液滴的過程。
- **材料擠出 (Material Extrusion)**：通過噴嘴或孔口選擇性地分配材料的過程。
- **光聚合 (Vat Photopolymerization)**：在缸槽中使用光激活聚合反應選擇性固化液態聚合物的過程。
- **黏結劑噴射 (Binder Jetting)**：通過選擇性沉積液體黏結劑來連接粉末材料的過程。

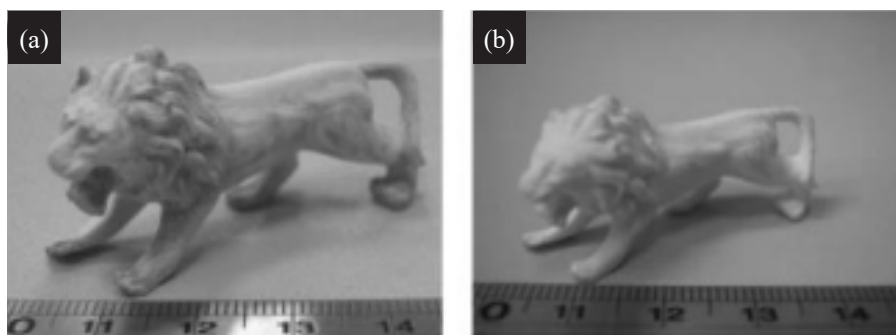
除上述方法之外，也常使用其他製程特徵來區分各種 3D 列印工件的製造方法，例如直接法與間接法 (Chen et al., 2021)。

直接法的定義是在 3D 列印機上直接製造高密度的陶瓷工件，無需後續的燒結緻密化步驟。這種方法在塑料和金屬方面已經得到商業化應用。例如，直接法使用雷射將塑料粉末或金屬粉末熔解，逐層堆疊以形成密實工件。然而，在陶瓷材料的應用上，如果使用雷射熔解陶瓷粉末，加工過程中的溫度差異會在陶瓷產品中產生應力，導致裂紋的生成。許多研究致力於減少加工過程中的溫度差異，例如使用預熱，雖然可以降低裂紋形成的可能性，但同時會降低工件的精度，目前並未取得太大進展。

間接法在陶瓷材料上的應用，是在陶瓷粉末中混入高分子化合物作為黏合劑，然後鋪設此複合粉末床，再使用雷射熔解這些高分子化合物來黏接陶瓷粉末，形成工件。或者，也可以鋪設陶瓷粉末床，使用噴射黏結劑的方式成型等。目前市面上可以買到的陶瓷 3D 列印設備主要採用間接法，此法製造出的陶瓷工件必須經過脫脂和高溫燒結才能達到密實化。

在諸多間接法的製程中間還可以依照印刷前原料的形式分類。Chen et al. (2019) 將陶瓷 3D 列印技術分為粉末基、漿料基和固體基三類型。傳統上，粉末床熔融和黏結劑噴射的製程使用粉末型材料，材料擠出使用固體型材料，但是有研究者在粉末床熔融、黏結劑噴射以及材料擠出製程中也使用漿料，經過燒結後得到了比較密實的陶瓷工件。

傳統的粉末床熔融使用乾燥的陶瓷與有機黏劑混合的複合粉末鋪層，經過燒結後得到的工件的密度不高，而臺北科技大學的 Tang et al. (2011) 使用聚合物塗層的陶瓷粉末，通過特殊處理使這些複合顆粒的水溶性降低。然後，將這些不溶於水的顆粒加入水等添加劑製備成漿料，利用基於漿料的選擇性雷射燒結技術製造生胚，經過燒結等後續處理後成功製造出高強度的氧化鋁工件，平均密度達到 98%，在圖 3(a) 顯示的是 3D 列印的生胚工件，(b) 是燒結後的工件。這項技術稱為漿料基選擇性雷射燒結 (Slurry based SLS)。



▲ 圖 3 (a) 3D 列印生胚工件 ; (b) 燒結後工件 (Tang et al., 2011)

傳統的黏結劑噴射使用乾燥的陶瓷粉末鋪層，經過燒結後的工件密度也不高，但是美國麻省理工學院 (MIT) 的 Cima et al. (2001) 使用漿料形式的材料，利用黏結劑噴射原理及特製設備成功製造出密度超過 99% 的陶瓷工件。這種方法被稱為漿料基 3D 列印 (Slurry based 3DP，簡稱 S3DP)。

使用漿料鋪層可以製造出較高緻密度的工件的原因在於，它可以使用微細的粉末，而乾燥粉末鋪層只能使用粒度約在 20 微米以上的粉末，眾所周知，微細粉末較容易燒結成密實的材料。且使用漿料鋪層的生胚密度較高，相較於乾燥粉末鋪層的生胚燒結時更容易緻密化。

陶瓷材料擠出成型，類似於塑料 3D 列印的熔融沈積成型技術 (Fused Deposition Manufacturing 簡稱 FDM)。這種技術使用陶瓷粉末和高分子材料混合成的線材作為原料，通過加熱至 100 攝氏度以上，將線材中的高分子材料融化後，從噴嘴擠出。擠出後的陶瓷高分子複合材料因為溫度差異而快速固化。然而，較多人選擇使用高黏度的陶瓷漿料作為原料，通過噴嘴直接擠出後在空氣中乾燥。這種方法使用的漿料的含水量多寡將直接影響到列印作品的成功率。比利時開展工作室 (Unfold) 曾在陶瓷博物館舉辦陶瓷 3D 列印工作營，推廣了漿料擠出的 3D 列印技術 (呂，2014)。製造陶瓷材料的擠出工藝由於加工精度相對粗糙，主要適用於個人工作室，例如荷蘭設計師 Olivier van Herpt (van Herpt, 2024)。

光固化 (Vat photopolymerization) 是目前市場上陶瓷 3D 列印的主要技術，也是商業化相對成功的技術。這種技術使用一種由陶瓷粉末、光引發劑和分散劑混合而成的光固化漿料。光固化漿料一般使用高黏度的光固化膠，並通過特殊的刮刀塗抹手段來加快成型過程中的材料填充。然而，汪等 (2013) 在光固化漿料中加入溶劑來調整黏度，以使鋪層更加順利。根據廠商資料，使用光聚合製造的陶瓷製品密度可高達 99%。若使用光固化原理製作彩色立體瓷板畫，必須調配不同顏色的光固化漿料。在曝光時，不同顏色的光固化漿料的光吸收率不同，因此需要實驗驗證光的強度等參數。

本研究團隊採用黏結劑噴射製程結合漿料鋪層，與光固化技術相比之下，使用黏結劑噴射製程可以使用相同的噴印參數來處理不同顏色的漿料，製程相對簡單。這種技術與 MIT 所使用的原理相似，即利用噴墨來黏結粉末形成工件區域，但採用了前述的臺北科技大學漿料基選擇性雷射燒結的鋪料技術。此技術稱為漿料基黏劑噴射 (Slurry based Binder Jetting，簡稱 SBJ)。

為了製作立體瓷板畫，本研究團隊在 SBJ 技術的基礎上，改變現有的鋪層方法。將各種顏色的漿料分別吸入各個注射筒中，由操作者人工擠壓注射筒，同時移動注射筒將漿料擠在刮刀前，形成一條線。刮刀隨後將這條線狀的漿料鋪成一片薄膜，完成鋪料的動作。換漿料的操作由操作者更換注射筒來實現。這樣，就可以初步測試以漿料基黏劑噴射 (SBJ) 技術製作彩色立體瓷板畫的可行性，並收集經驗以供自動化系統的設計參考。

參、實作例

製作立體瓷板畫的過程可以使用各種不同的 2D 影像，包括黑白影像、灰階影像和彩色影像。從影像處理的角度來看，黑白影像最簡單，因為它只包含黑色和白色兩種顏色；灰階影像次之；彩色影像和全彩照片則更複雜，因為它們包含了更多的顏色信息。以下我們以一張彩色照片為例，介紹如何用 3D 列印技術製作出一幅彩色立體瓷板畫。

首先，如圖 4 左所示，選擇一張貓的彩色照片。遵循 2.1 節所述的遠近原則，把背景跟位於近處的



▲ 圖 4 左：貓的彩色照片（自行拍攝）；中：去背後的貓的彩色照片；右：貓的高度圖模型

主體分開，經過人工或軟體去背後得到圖 4 中去背後的貓的彩色照片。然後，將前景物體與後景物體分開處理；背景顏色設計為黑白相間的大理石色，前景主題顏色較為單純，為單一色系：棕色系。

接下來，利用去背後的貓的彩色照片（圖 4 中）的影像資料來建構 3D 高度圖模型。利用網上的

Image to Lithophane 網站 (Image to Lithophane, 2024) 將去背後的照片檔案上傳，轉換成 3D 檔案。轉檔時設定明度高 (淺色) 處於上方，明度低 (深色) 處於下方，得到貓的高度圖模型，如圖 4 右所示。這個高度圖模型就是 2.1 節裡提到的單色系 3D 高度圖模型。

將高度圖模型輸入切層程式，設定好層厚，然後輸出每層剖面圖檔。輸出的結果，總共切成 30 層。30 層的 3D 結構最多可以有 30 色，但這是不必要的。經過設計師研究後，發現用相似色為一個區塊，每一個區塊取其中間色，只要 6 種顏色就可以表達這個去背照片。之後，就可以根據所選的顏色來製作所需的漿料。

6 色漿料調製均勻後，由操作者將各種顏色的漿料分別吸入各個注射筒中，由操作者人工擠壓注射筒，利用 2.2 節中提到的漿料基黏劑噴射 (SBJ) 技術製作出生坯。經過燒結後，得到貓的彩色立體瓷板畫，如圖 5 所示，左邊為全身像，右邊為半身像。



▲ 圖 5 貓的彩色立體瓷板畫 左：全身像 右：半身像

肆、3D 列印技術製作彩色立體瓷板畫的應用

本文介紹了一種技術，通過將 2D 影像進行影像處理，然後應用 3D 列印技術製作出彩色立體瓷板畫。隨著手機攝影的普及，許多客戶希望將身邊的景象或有紀念意義的照片 (如家人、寵物等) 轉化為藝術品進行保存。現今，照片轉換為各種風格的影像處理軟體非常方便。這種技術產品融合了繪畫、陶瓷彩繪和攝影藝術，結合了不同媒介的特點，形成一種獨特的藝術風格。利用 3D 列印技術來客製化這些產品正是時候。

此外，3D 列印技術還可應用於建築裝飾，例如在室內和室外的牆壁、地板和立柱上，以增添美感和獨特性。製作大面積的立體瓷板畫時，可以將其分割、分別列印，然後組裝成完整的建築裝飾。3D 列印瓷板畫可以實現多種顏色和形狀，造型不受限制。如果這項技術能夠得到廣泛推廣，將有潛力成為家居裝飾的一大趨勢，並且是一種非常有前途的產品。

■ 伍、結論以及未來展望

本研究團隊開發完成的漿料基黏劑噴射 (SBJ) 陶瓷 3D 列印技術以及相應的設備特別適合製作少量多樣的陶瓷工藝品。經過理論推演以及實作測試，已經證實其可行性。此技術具有成為瓷板畫的一種創新的創作工具的潛力。儘管 3D 列印陶瓷材料技術尚未在藝術領域廣泛應用，但已經引起了我們以它為工具進行藝術創作的濃厚興趣，並激發了創新和實驗的動力。

本報告介紹了如何利用影像處理軟體的功能，將 2D 影像經過人工操作轉換成適合 3D 列印機使用的檔案，然後應用 3D 列印機以人工擠料的方式製作出彩色立體瓷板畫。

未來的發展目標是開發出更加高效的 3D 立體化技術，並減少人工介入，實現製作流程的全面自動化。計劃通過技術創新來提高 3D 立體化的效果，並將製作過程自動化，使其能夠在更短的時間內完成更複雜的任務。這一改進將顯著降低人力資源的依賴，並且簡化整個製作流程。通過這種方式，不僅可以大幅提升最終產品的質量，還能有效地降低生產成本。

■ 參考文獻

01. 汪家昌、湯華興 (2013)。一種溶劑型漿料鋪層光照硬化快速原型加工系統及其製造方法。專利證書，TWI411540B。
02. 呂姿儀 (2014)。數位陶藝 陶瓷 3D 列印工作營。陶博館館刊，46 取自 https://digital.ceramics.ntpc.gov.tw/zh-tw/eLibrary/12_947_48_1.htm?l
03. 呂昶億、杜慎甄 (2008)。Photoshop CS4 影像設計 Level UP。文魁資訊。9-20~9-21, 10-8~10-10。
04. 迪培思網 (2014)。陶瓷數位噴墨印花的現狀及未來發展方向。取自 <https://www.dpes.cn/news/2014/09/9861.html>
05. 鍾美玉、湯華興、湯毓哲 (2024b)。圖案結構。專利證書，CN 220700796 U。
06. 湯華興、曾永玲、湯毓哲、鍾美玉 (2024)。漿料基 3D 列印技術與其在陶瓷工藝品上的應用。臺灣陶瓷學會季刊，42 (4)，7-14。
07. 鍾美玉、湯華興、湯毓哲 (2024a)。3D 列印結構。專利證書，TWM656853U。
08. Artmasterclass (2023). The history and evolution of ceramic painting. Retrieved from <https://www.artmasterclass.com.au/blogs/news/the-history-and-evolution-of-ceramic-painting>
09. ASTM (2015). Standard terminology for additive manufacturing technologies.
10. Chen, Z., Sun, X. H., Shang, Y. P., Xiong, K. Z., Xu, Z. K., Guo, R. S., Cai, S., & Zheng, C. (2021). Dense ceramics with complex shape fabricated by 3D printing: A review. *Journal of Advanced Ceramics*, 10(2), 195-218.
11. Chen, Z. W., Li Z.Y., Li J.J., Liu, C. B., Lao, C. S., Fu, Y. L., Liu, C.Y., Li, Y. Wang, P., & He, Y. (2019). 3D printing of ceramics: A review. *Journal of the European Ceramic Society*, 39(4), 661-687.
12. Cima, M. J., Oliveira, M., Wang, H. R., Sachs, E., & Holman, R. (2001). Slurry-based 3DP and fine ceramic components. *International Solid Freeform Fabrication Symposium*, 216-223. Retrieved from <https://repositories.lib.utexas.edu/server/api/core/bitstreams/53cb9f52-829f-4da2-aa92-838014c95dd2/content>
13. Harry. (2022). The history of ceramic tiles you should know. Retrieved from <https://www.uniquetiles.com/the-history-of-ceramic-tiles-you-should-know>
14. Hutchings, I. M. (2010). Ink jet printing for the decoration of ceramic tiles technology and opportunities. *Proc. of XI Congreso Mundial de la Calidad del Azulejo y del Pavimento QUALICER*, Retrieved from https://scholar.google.com.tw/scholar?hl=zh-TW&as_sdt=0%2C5&q=Ink+jet+printing+for+the+decoration+of+ceramic+tiles+technology+and+opportunities&btnG=
15. Image to Lithophane (2024). Retrieved from <https://3dp.rocks/lithophane>
16. Molina-Morales, F. X., Martínez-Cháfer, L., Valiente-Bordanova, D. (2017). Disruptive technological innovations as new opportunities for mature industrial clusters. The case of digital printing innovation in the Spanish ceramic tile cluster. *Journal of Regional Research*, 39, 39-57. Retrieved from <https://www.redalyc.org/journal/289/28966569003/28966569003.pdf>
17. Tang, H. H., Chiu, M. L., & Yen, H. C. (2011). Slurry-based selective laser sintering of polymer-coated ceramic powders to fabricate high strength alumina parts. *Journal of the European Ceramic Society*, 31(8), 1383-1388.
18. van Herpt (2024). Retrieved from <https://oliervanherpt.com/>

陶博館兒少陶藝競賽參賽數據分析——以新北市中小學參賽狀況為例

新北市立鶯歌陶瓷博物館典藏展示組 / 蘇世德

摘要

本研究從近 10 年的 2015 羊年生肖展到 2024 年兒少陶藝獎參賽者中，分析新北市中、小學歷年參賽數據之起伏，輔以訪問資料，從而探討鶯歌陶瓷博物館辦理兒童、少年陶藝競賽推廣陶藝之作法是否跟參賽數據有關聯，並提出未來提昇辦理成效的建議，以作為未來持續辦理調整方向與做法之依據。

關鍵詞：陶藝、競賽、中小學、兒童、少年

壹、前言

新北市（含前身臺北縣）辦理以兒童、少年為對象的生肖陶藝競賽展（以下簡稱生肖展），2009 牛年之前為臺北縣文化局及臺北縣立文化中心辦理，自 2009 牛年起則由鶯歌陶瓷博物館接手辦理，直至 2019 豬年，12 生肖在陶博館已將近辦理過一輪，故思考以每年另訂主題辦理兒少陶藝獎，所以自 2020 年起至今不再以生肖為題，但仍持續以不同主題推廣兒童少年陶藝。

辦理此活動必然對兒童、少年陶藝之推廣有所助益，或許從技術、美術的呈現、學校與才藝班推廣陶藝的作為等諸多面向都能研究出陶藝推廣的結果，而參賽的學校與學生多寡也能了解推廣結果的變化。

● **研究動機與目的：**新北市（與前身臺北縣）舉辦兒童少年陶藝競賽歷經 26 年，以推廣兒童、少年陶藝教育。參賽報名人數年年不同，報名學校亦有消長，部分曾經參賽學生後來就讀陶瓷相關大學科系，甚至出社會後專業作陶，由此引出本文意欲瞭解陶博館辦理兒童、少年之陶藝競賽陶瓷是否有助於陶藝紮根的動機。

陶博館作為陶瓷教育推廣的重要基地，若能了解實際作為跟學校推廣陶藝之間的關係，則能有效調整做法以達到更好的效果，因此，本研究希望從實際參賽數量的變化，配合實際觀察，輔以訪問資料，從而分析陶博館進行陶藝推廣作為跟學生參賽數量之間數否有相互的關係，是本文探討的目的。

● **研究範圍：**分空間範圍、時間範圍及競賽內容範圍分別說明如下：

一、空間範圍：由於參賽學校遍及全臺灣，學校數量龐大，因此本文以陶博館所在的新北市各區參賽學生與學校狀況來釐清數據與推廣作為之間的關聯性。所以新北市行政區域是為本文研究的空間範圍。

二、時間範圍：兒少陶藝競賽雖自 2010 年起至 2024 年皆為陶博館所辦理，考量 2019 年以前為生肖展，2020 年起至今 5 年為兒少陶藝競賽展，故取兩競賽展各 5 年作比較，擷取 2015 羊年至 2024 兒少展共 10 年期間為範圍，取用此時間範圍內參賽者報名資料作為研究基礎資料。

三、競賽內容範圍：自生肖展開辦以來至 2022 兒少展皆為直接以陶藝作品參與競賽，自 2023 年起新增平面類競賽，乃以紙本繪製圓盤內圖案參與初賽，入選後參賽者再到陶博館陶藝教室實際繪製陶盤並燒製後再進行複審，由於平面類僅進行兩年，且兩年行銷方式大相逕庭，參賽人數差異頗大，故本文暫不深入討論平面類競賽，而以行之有年的立體類陶藝競賽為競賽內容範圍來討論。

● **研究對象：**本文研究對象為參加陶藝競賽之中、小學生及其就學學校。歷年各學校因建校、廢校屢有更迭，故以今 2024 年於教育部或縣市教育局可查到之已成立且尚有運作之學校資料為依據來統計。依學區屬性有下列區分：

一、國中、國小學生多數依居住地學區就讀，指導老師為就讀學校老師者，國中、小參賽學生直接以學校所在行政區來區分，指導老師非學校老師者，最常見為才藝班或個人工作室老師，則以才藝班或工作室所在地行政區劃分，指導老師未填寫學校或才藝教室者，通常為從事陶瓷工作之親屬，則逕列為「其他」，不以學生就讀學校行政區來劃分，但仍為本文之研究對象。

二、學生所就讀高中、高職是學生依成績與選填志願錄取後就讀，與居住地無直接相關，故高中、高職學生由學校老師指導參賽者，依就讀學校區分；指導老師為才藝班或個人工作室老師，則以才藝班或工作室所在地行政區劃分；指導老師未填寫學校或才藝教室者，通常為從事陶瓷工作之親屬，則列為「其他」，不以學生居住地或就讀學校行政區來劃分，但仍為本文之研究對象。

● **研究方法：**本文採量化統計，將歷年各校參賽學生數逐一登錄計算，再依歷年同一學校參賽數量變化推估演變趨勢，並從整個新北市歷年數據變化中，觀察各參賽學校人數變化，並結合原始資料各種現象，以釐清現象背後因素，以作為未來辦理此競賽時推廣的方向與力度之參考。

● **文獻回顧：**生肖展在臺北縣文化局及臺北縣文化中心辦理的 1999 年至 2008 年之間，各生肖展專刊除刊載入選、得獎作品之外，還有各組別得獎者及作品資料表，但無競賽相關參賽學生與學校相關數據與統計資料（註¹）。由臺北縣文化局交付陶博館承辦以來，作品圖錄內容增加競賽相關統計資料，

註¹ 詳見 1999 至 2008 年間各生肖展專刊：《兔兒爺—己卯陶兔展》、《千禧龍—庚辰陶龍展》、《與蛇共舞—辛巳陶蛇展》、《天馬行空—壬午陶馬展》、《洋洋得意—癸未陶羊展》、《美猴王—2004 甲申陶猴展》、《聞雞起舞—2005 乙酉陶雞展》、《狗來富玩陶趣—2006 丙戌陶狗展》、《大豬公樂陶陶—2007 丁亥陶豬展》、《鼠來寶—來捏陶—戊子陶鼠展》。

從以生肖為題的 2008《牛轉乾坤己丑陶牛展—全國生肖陶藝競賽》至 2018《坏坏猪—2019 全國生肖陶藝競賽展》，以及《童話故事—2020 臺灣兒少陶藝獎》至今（註²），無論紙本或電子展覽專刊後面皆有該屆參賽及入圍者所在地與人數統計、參賽者指導老師所屬單位與數量統計，以及各年度參賽人數統計，可初步了解歷年變化，然而其參賽者所在地僅粗略把臺灣分為北、中、南、東四區進行量化統計，也未分析其數據變化的背後原因，不易看出各區內不同縣市的細微變化及其變化的背後意義。

跟陶藝競賽相關的論文有探討陶博館舉辦的臺灣國際雙年展碩士論文 1 篇及新北市政府 111 年度自行研究計畫 1 篇，其中，自行研究計畫《從國際競賽看臺灣陶藝的主體性從臺灣國際陶藝雙年展進程中談起》（註³）彙整歷年陶博館辦理的陶藝雙年展資料，從國際上的年展到臺灣的陶藝雙年展，再進入臺灣陶藝之主體性探討，其中有歷年競賽展之主題內容、競賽規則、成果統計列表，也進行質性列表及量化圖表，並提出未來辦理策略，此篇面向涵蓋廣，但除了從 5 組數據看出 2016 年數據下降外，並未對質化及量化進行分析。

《建構身分認同：2018 臺灣國際陶藝雙年展及其於臺灣陶藝代表性上所扮演之角色》（註⁴）同時兼顧政治和美學的立場角度，探討 2018 臺灣國際陶藝雙年展策展語境中，同時兼顧政治和美學的立場角度，在當代藝術敘事與歷史時間性重疊處探討此次陶藝雙年展身分認同建構問題。此篇未應用量化分析研究，僅以文字討論敘說來探討。

■ 貳、新北市國小參賽狀況統計分析

由於生肖展與兒少陶藝競賽展歷年國小參賽學生組別之分組方式不同，從整個國小皆為同 1 組，到高年級 1 組與中、低年級 1 組之兩組分組方式，再到高、中、低年級分別 1 組之 3 組方式，這在統計分析上難以一起分析，由於同校不同年級仍屬該校生，故本文將國小同校所有年級視為一個整體進行數量統計分析。近 10 年新北市各國小參與生肖展及兒少陶藝獎參賽學生人數統計如表 1：

註² 詳見《牛轉乾坤己丑陶牛展—全國生肖陶藝競賽》、《福虎生風—2010 全國生肖陶藝競賽展》、《鴻兔大展—2011 全國生肖陶藝競賽展》、《活龍活現—2012 全國生肖陶藝競賽展》、《蛇形雕手—2013 全國生肖陶藝競賽展》、《天馬行空—2014 全國生肖陶藝競賽展》、《有羊運動—全國生肖陶藝競賽展 .2015》、《2016 猴彩陶—全國生肖陶藝競賽展》、《陶奇雞—2017 全國生肖陶藝競賽展》、《Happy 狗—2018 全國生肖陶藝競賽展》、《坏坏猪—2019 全國生肖陶藝競賽展》、《童話故事—2020 臺灣兒少陶藝獎》、《童話故事—東方傳奇全國兒少陶藝獎 .2021》、《2022 全國兒少陶藝獎》、《我的獨家禮物—2023 全國兒少陶藝獎》等專刊及 2024 年競賽統計資料。

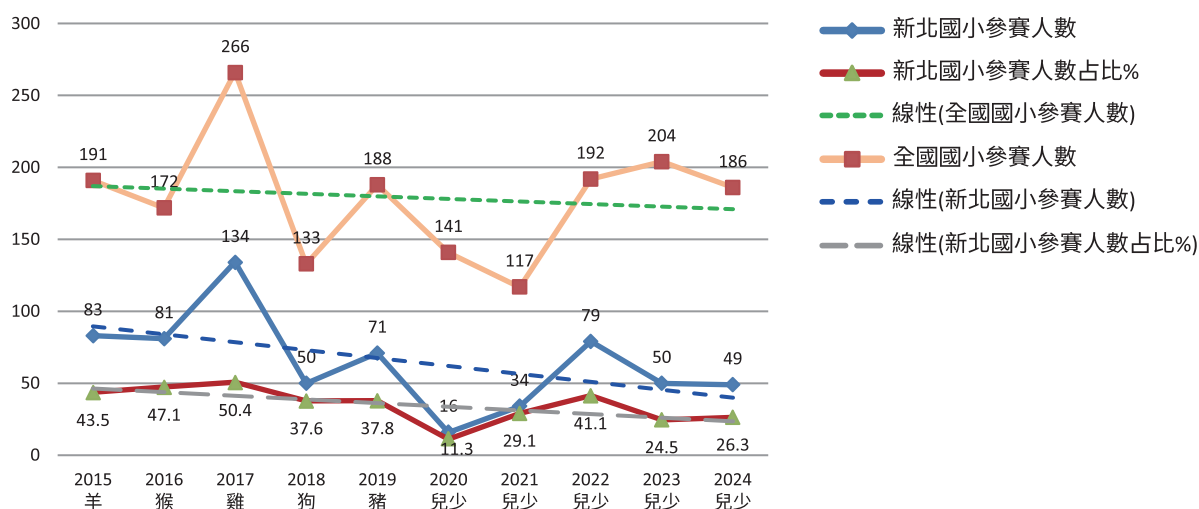
註³ 林佳蓉，〈從國際競賽看臺灣陶藝的主體性從臺灣國際陶藝雙年展進程中談起〉，《新北市政府 111 年度自行研究計畫》，新北市，未出版，2022 年。

註⁴ 德紫微，《建構身分認同：2018 臺灣國際陶藝雙年展及其於臺灣陶藝代表性上所扮演之角色》，臺北市：國立臺北教育大學當代藝術評論與策展研究全英語碩士學程碩士論文，未出版，2021 年。

表 1、新北市國小參賽學生人數統計表

序號	行政分區	國小校名	2015 羊	2016 猴	2017 雞	2018 狗	2019 豬	2020 兒少	2021 兒少	2022 兒少	2023 兒少	2024 兒少
1	板橋區	中山國小								2		
2	板橋區	新埔國小								6	3	2
3	板橋區	海山國小			4							
4	板橋區	後埔國小			2	2						
5	土城區	安和國小			1							
6	樹林區	武林國小								8		
7	樹林區	文林國小			1							
8	鶯歌區	鶯歌國小	11	9	10	6	2	3	2	4	7	7
9	鶯歌區	建國國小	3			4	3			6		
10	鶯歌區	二橋國小						1				
11	三峽區	五寮國小								2	9	5
12	中和區	中和國小								22	8	8
13	中和區	復興國小	10	12	10	7		2	2		1	1
14	中和區	自強國小			5							
15	中和區	積穗國小			4							
16	中和區	錦和國小			4							
17	永和區	永和國小			1							
18	永和區	秀朗國小	6	6	4		5	3	4	3		
19	永和區	永平國小			6							
20	永和區	私立育才國民小學									1	1
21	永和區	私立及人國民小學			2							
22	汐止區	長安國小	10	22	19	7	36		11		1	1
23	金山區	三和國小									7	7
24	深坑區	深坑國小	10									
25	石碇區	永定國小		4		7	17					
26	瑞芳區	瓜山國小		4								
27	雙溪區	雙溪國小		4	6							
28	平溪區	十分國小								4		
29	平溪區	菁桐國小			4						4	4
30	淡水區	新市國小			11	2						
31	淡水區	坪頂國小							8	3		
32	三芝區	興華國小	3									
33	蘆洲區	蘆洲國小								1		
34	蘆洲區	成功國小			2							
35	蘆洲區	鷺江國小									1	1
36	新莊區	榮富國小							4		5	5
37	新莊區	昌隆國小	1									
38	新莊區	昌平國小			20							
39	泰山區	泰山國小									1	1
40	八里區	長坑國小	22									
41	林口區	麗園國小								13		
42	才藝班或工作室		4	19	16	15	6	6	3	1	5	5
43	其他		2		2		2	1		4	1	1
新北市國小參賽人數			82	80	134	50	71	16	34	79	54	49
全國國小參賽人數			191	172	266	133	188	141	117	192	204	186
新北市國小參賽學校數			9	7	19	7	5	4	6	12	12	12

圖 1、新北市國小參賽人數、占比及趨勢圖



新北市公私立國小總數（含附屬國小但不含分校）共 223 所，從「新北市國小參賽學生人數統計表」（表 1）中可知，近 10 年新北市參賽國小學校總數為 41 所，占新北市國小總數的 18.4%。從參賽學校是否常年參賽來看，鶯歌區鶯歌國小與建國國小、中和區復興國小、永和區秀朗國小、汐止區長安國小是近 10 年較常參賽的學校，但鶯歌區建國國小斷斷續續參賽，還有中和區復興國小、汐止區長安國小近兩年僅剩 1 人參賽，經詢問復興國小老師，得知全國美展才是學校重點，陶藝競賽並未強迫參加，該校仍持續進行陶藝教育，除老師的小孩持續參賽外，該校其他陶藝社團學生並未參賽。至於近兩、三年持續參賽的學校還有板橋區新埔國小、三峽區五寮國小、中和區中和國小、金山區三和國小、平溪區菁桐國小、新莊區榮富國小，從訪談中得知中和國小在 2021 年前一任校長時建置陶藝相關空間及設備，並從學生中徵選工藝團隊進行陶藝教育，2022 年起開始參賽，並從 2022 年全數學生作品參賽中，思考到在全面照顧所有工藝團隊學生或集中心力加強表現較佳學生之間的問題，隔年起在校內先進行篩選，並以較佳作品來參賽，如此可以兼顧陶藝教育與提升得獎比例。而永和區私立育才國小、蘆洲區鶯江國小、泰山區泰山國小都是近兩年僅有 1 位學生參加，且同校的兩年都是同一人，須繼續觀察參賽學生畢業後，該學校是否繼續有學生參賽。

從新北市國小參賽學校數量來看，參賽校數最少一年為 2020 年，也就是結束生肖展辦理而改辦兒少陶藝獎的第一年，這一年報名時間與前一年一樣同為 9 月 1 日至 9 月 30 日，所以並非受報名時間是否變更的影響，但從訪談得知競賽簡章越早公告，負責教學的老師則越有時間來充分準備及應變，有些老師在前一學期就開始為參賽作品進行準備及教學。在歷年生肖展辦理期間，老師已經事先預想隔年的主題，所以在競賽報名的前一個學期就可以開始進行競賽主題相關準備及教學，所以可合理推想到生肖展最後一年結束後，各校老師仍以隔年生肖為題來準備，但從陶博館公文中可知 2020 年競賽簡章是 2019 年 6 月 19 日上簽核准並發函至各縣市教育局轉發給各校，雖然在桃園市大成國小網站可見 2019 年 9 月 16 日陶博館再次發函到各校的函文及簡章，也就是陶博館在競賽報名期間再次提醒報名，但在教學老師慣性作為之下，變更題目仍造成衝擊，以至於參賽人數降低。

從「新北市國小參賽人數、占比及趨勢圖」（圖 1）可知近十年新北市參賽校數最多為雞年有 19 所，其參賽學生數 134 人也最多，這一年全國參賽學生數 266 人也是近十年最高；而最近三年新北市國小參賽學校數都是 12 所，但參與人數分別為 79、54、49 人，有遞減現象，但比對各校參賽人數可見中和國小在 2022 年有 22 人參賽，2023 年為 8 人參賽；林口麗園國小在 2022 年突然參賽 13 人，2023 年又無人參賽。中和國小參賽狀況前已訪問分析，而麗園國小如斷崖式僅辦理一年，這現象在全國各級學校並非個案，是否因為經費問題未能持續辦理，或因得獎效益問題僅辦理但未參賽，變因有待更參入訪查探究。扣除較大變化這兩校的人數變數後，近 3 年新北市國小參賽人數大致持平，要再觀察後續幾年辦理是否有漲跌趨勢。

參、新北市國中參賽狀況統計分析

新北市各公私立國中近十年曾參加陶博館辦理的生肖展或兒少陶藝競賽獎學校及參賽學生人數彙集成表 2，如下：

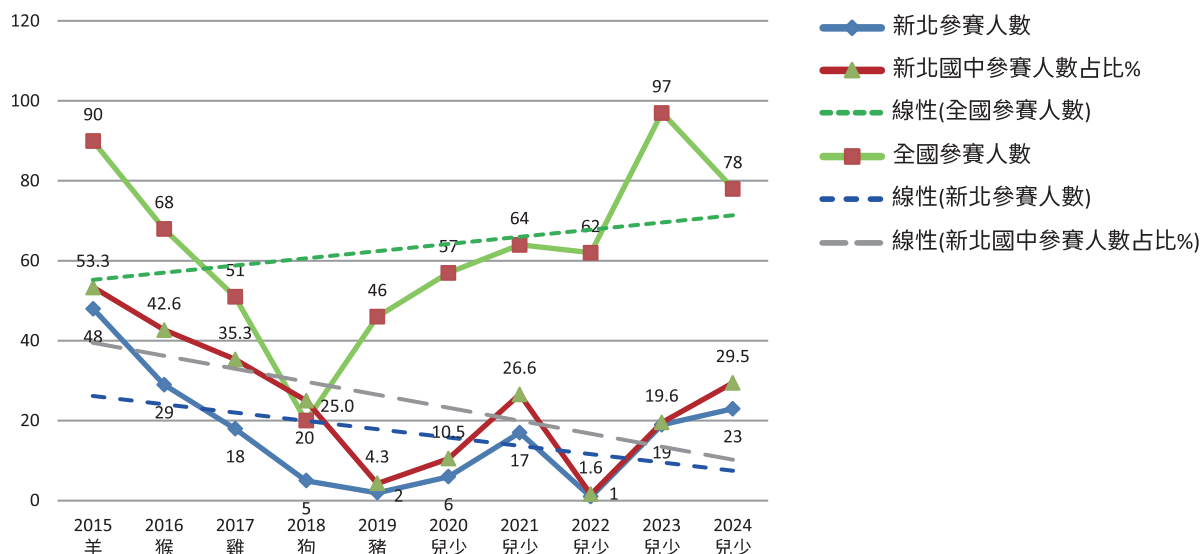
表 2、新北市國中參賽學生人數統計表

序號	行政分區	國小校名	2015 羊	2016 猴	2017 雞	2018 狗	2019 豬	2020 兒少	2021 兒少	2022 兒少	2023 兒少	2024 兒少
1	板橋區	新埔國中							1			
2	板橋區	海山高中附設國中			2							
3	樹林區	柑園國中	17	10		2						
4	鶯歌區	鶯歌國中	8	11	6			6	7		10	10
5	三峽區	北大高中附設國中			1							
6	中和區	中和國中			1	1	1					1
7	中和區	私立南山高中附設國中										1
8	永和區	福和國中			2							
9	深坑區	深坑國中	1									
10	平溪區	平溪國中			1							
11	淡水區	淡水國中			1							
12	淡水區	竹圍高中附設國中	2									
13	蘆洲區	鷺江國中										1
14	新莊區	新莊國中	19									
15	新莊區	頭前國中	1									
16	八里區	八里國中								1	5	5
17	林口區	林口國中							4			
18	林口區	崇林國中							4			
19	林口區	私立康橋國際高中附設國中									1	1
20	才藝班或工作室			7	4	2	1				3	4
21	其他			1					1			
新北市國中參賽人數			48	29	18	5	2	6	17	1	19	23
全國國中參賽人數			90	68	51	20	46	57	64	62	97	78
新北市國中參賽學校數			6	2	7	2	1	1	4	1	3	5

新北市公私立國中學校數為 99 所，從「新北市國中參賽學生人數統計表」（表 2）可知近十年新北市總參賽國中校數為 19，占新北市國中校數 19.1%。國中學生近十年來參加陶藝競賽的情形中，鶯歌國中雖沒有年年參加，但屬於比較持續性參賽的學校；柑園國中生在生肖展期間尚有持續參賽，但在兒少陶藝獎期間則無參賽紀錄；新莊國中在 2015 羊年有 19 人參賽，此後 9 年未再參賽。八里國中在近三年開始有學生持續參賽。新北市國中生在才藝班或個人工作室學陶參賽者，在生肖展期間有逐年遞減狀況，在近兩年有復甦的情形。

雖然 2020 年新冠疫情改變各級學校上課模式，許多課程改採線上教學，但報名時間訂定在 9 月 1 日至 9 月 30 日的 2020 年全國兒少陶藝競賽獎，無論全國或新北市參賽國中人數及校數都比前兩年高，並無受影響而減少的現象。反倒是 2022 年，這一年全國參賽學生數尚有 62 人，與歷年相比尚屬正常範圍之人數，但新北市參賽學校數及學生數都僅剩 1，是否因為此前各年競賽報名時間為 9 月且發函時間為 6 月，這一年突然改為 9 月發函而在隔年 3 月辦理讓新北市參賽學校有不同的打算，則有待更深入了解。

圖 2、新北市國中參賽人數、占比及趨勢圖



從「新北市國中參賽人數、占比及趨勢圖」（圖 2）可見全國國中參賽人數從 2015 羊年的 90 人快速下滑至 2018 狗年最低，僅剩 20 人參賽，此後歷年全國國中參賽人數大致維持攀升局勢。但在新北市國中參賽人數則是在 2015 羊年逐年遞減至 2019 豬年最低 2 人，豬年之後雖有攀升至 2021 年 17 人參賽，但 2022 掉至 1 人，之後兩年又再攀升到 20 人，從線性趨勢圖來看，近十年全國國中參賽人數大致有攀升趨勢，但近十年新北市國中參賽人數及占比都呈現下滑趨勢，有待持續努力推廣兒少陶藝獎。

由新北市國中參賽學校數量可見到近十年參賽學校大致呈現下坡之趨勢，唯近 3 年從 1 所學校參賽遞升為 3 所、5 所學校，尚屬可喜可持續努力推廣之趨勢。

肆、新北市高中職參賽狀況統計分析

新北市各公私立高中職近十年曾參加陶博館辦理的生肖展或兒少陶藝競賽獎學校及參賽學生人數彙整成表 3，如下：

表 3、新北市高中職參賽學生人數統計表

序號	行政分區	國小校名	2015 羊	2016 猴	2017 雞	2018 狗	2019 豬	2020 兒少	2021 兒少	2022 兒少	2023 兒少	2024 兒少
1	板橋區	海山高中 (高中部)	1									
2	樹林區	樹林高中 (高中部)	1									
3	鶯歌區	鶯歌工商	32	36	34	13	32	15	15	22	46	45
4	永和區	永平高中 (高中部)		2								
5	新店區	私立康橋高中 (高中部)		1								
6	淡水區	竹圍高中 (高中部)	2									
7	才藝班或工作室			7	4	2	1				3	4
8	其他			1					1			
新北市高中職參賽人數			36	39	34	13	32	16	17	23	46	45
全國高中職參賽人數			112	80	84	80	77	61	62	50	83	56
新北市高中職參賽學校數			4	3	1	1	1	1	1	1	1	1

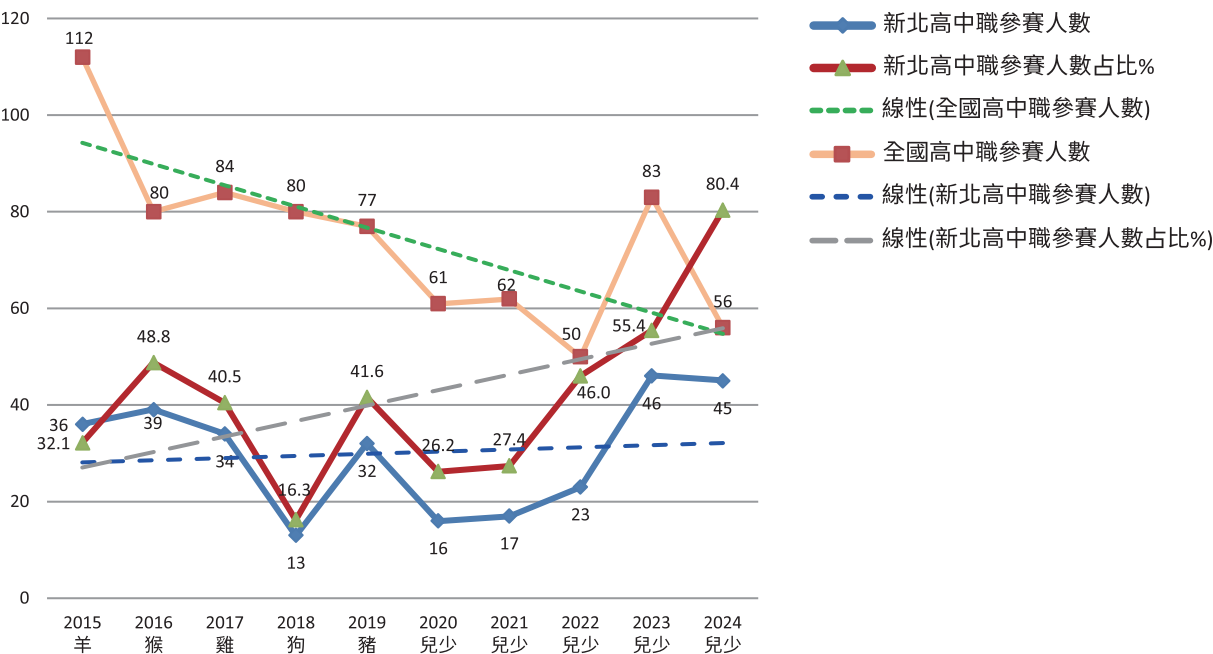
新北市公私立高中職校數有 64 所，從「新北市高中職參賽學生人數統計表」（表 3）可知近十年來新北市高中職參賽總校數為 6 所，占新北市高中職總數 9.4%，但從新北市高中職參賽學校數可知，2017 雞年起至今 8 年間新北市僅有鶯歌工商 1 所高中職參賽。究其原因，鶯歌工商為新北市唯一設有陶工科以培訓專業陶瓷工作者的高中職學校（註⁵），其陶瓷成形、裝飾技法與釉藥技術在專業培養下優於其他高中職學校，而其美工科也有專屬的陶瓷老師，所以近十年來新北市高中職中鶯歌工商陶工科與美工科持續在參賽。新北市另一設有涵蓋陶瓷工藝的高中職學校科系為私立復興商工職業學校（下稱復興商工）（註⁶），美工科為其創校起家科系，其科下設有六組，其中產品工藝設計組之授課內容與方向提到：「…課程含括基礎工藝、陶瓷、金屬、木材、琺瑯、玻璃的認識，進而學習使用材料進行創作。」且現在的科主任為陶藝家，但在 2013 蛇年之後已經 11 年未參賽，其學校有陶瓷工藝教學，則有再次參賽的機會，可透過了解溝通以促進再次參賽的可能。

再從「新北市高中職參賽人數、占比及趨勢圖」（圖 3）可知，全國高中職參賽從 2015 羊年的 112 人一路下滑到 2022 年的 50 人，2023 雖躍升到 83 人，但 2024 年又降為 56 人。全國高中職參賽人數整體上呈現明顯下滑趨勢。而新北市高中職參賽人數在 2018 狗年最低僅 13 人，但此後至今大致呈現上升趨勢。近十年新北市高中職參賽人數雖只有微幅上升趨勢，但在全國高中職參賽人數占比上則有明顯上升趨勢，不過這端賴鶯歌工商一校獨撐，可再鼓勵更多學校參加。

註⁵ 新北市立鶯歌高及工商職業學校官網，<https://www.ykvs.ntpc.edu.tw/>

註⁶ 新北市私立復興高級商工職業學校官網，<http://www.fhvs.ntpc.edu.tw/>

圖 3、新北市高中職參賽人數、占比及趨勢圖



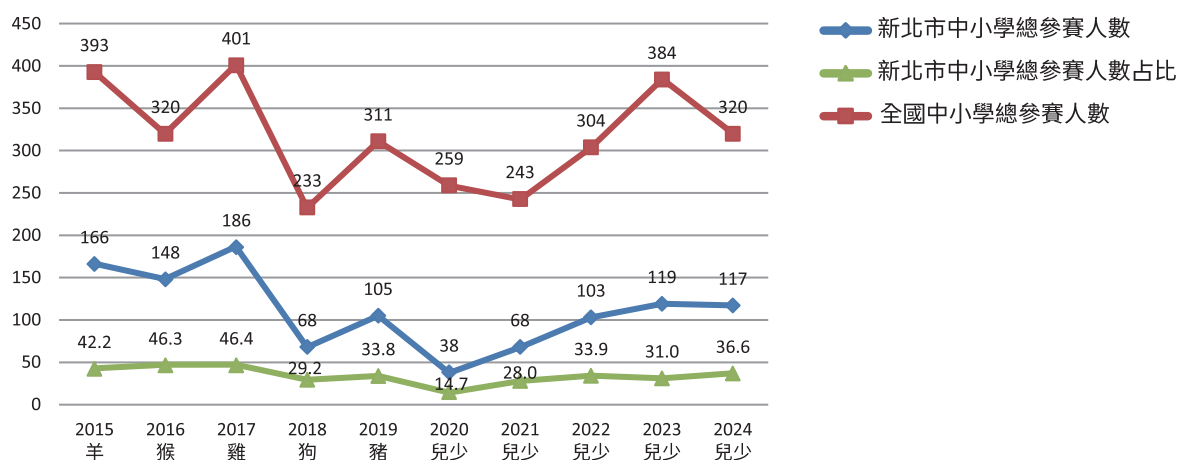
伍、新北市中、小學參賽狀況綜合統計分析

以上各章節分別探討國小、國中、高中職的參賽數量狀況，這三者之間是否有所關聯，將國小、國中、高中職參賽人數合併統計加以分析，如下表：

表 4、新北市及全國中、小學參賽學生人數統計表

年度	2015 羊	2016 猴	2017 雞	2018 狗	2019 豬	2020 兒少	2021 兒少	2022 兒少	2023 兒少	2024 兒少
新北市國小參賽人數	82	80	134	50	71	16	34	79	54	49
新北市國中參賽人數	48	29	18	5	2	6	17	1	19	23
新北市高中職參賽人數	36	39	34	13	32	16	17	23	46	45
新北市中小學總參賽人數	166	148	186	68	105	38	68	103	119	117
全國國小參賽人數	191	172	266	133	188	141	117	192	204	186
全國國中參賽人數	90	68	51	20	46	57	64	62	97	78
全國高中職參賽人數	112	80	84	80	77	61	62	50	83	56
全國中小學總參賽人數	393	320	401	233	311	259	243	304	384	320
新北市中小學總參賽人數占比 %	42.2	46.3	46.4	29.2	33.8	14.7	28.0	33.9	31.0	36.6

圖 4、新北市中、小學總參賽人數、占比圖



在「新北市及全國中、小學參賽學生人數統計表」（表 4）中，將新北市國小、國中、高中職歷年參賽人數每年分別加總，成為歷年新北市的總參賽學生人數；最近十年全國國小、國中、高中職參賽人數每年分別加總，則是歷年報名全國總參賽學生數。在計算新北市歷年總參賽數在全國占比中（圖 4），可見 2015 至 2017 年新北市參賽總人數維持較高的比例，達 42% 以上；在歷年占比最低的 2020 年僅有 14.7% 之後，大致維持占比上升趨勢到 2024 年的 36.6%。

將每年中、小學參賽人數分別加總成為該年總參賽人數後，折線圖較國小、國中、高中職分別製作的折線圖曲折變化幅度增強，從歷年新北市及全國參賽總人數折線可知其彎折趨勢相近，但在國小及國中分別討論到的 2020 年新冠疫情影響，在全國中、小學總參賽人數的折線圖還不是很凸顯，且以 2021 年較低，但從新北市中、小學總參賽人數折線圖裡明顯的呈現出 2020 年總參賽人數是近十年最低，新北市疫情較嚴重而明顯影響參賽人數的狀況在此才忠實呈現出來。

從圖 4 可看出不論全國或新北市參賽人數，在生肖展舉辦期間的參賽人數起伏變化大，在兒少展舉辦期間，新北市大致維持持續攀升的趨勢，但在全國參賽人數則較有起伏變化，且今年 2024 年參賽人數明顯下滑，是否有學校停賽或從全班送件改為擇優送件，則要另案在全國參賽狀況的研究中來深入分析探討。

由於高中生有較大升學壓力，可以理解其參賽人數及推廣陶藝學校數較低，且高中職並沒有國中、小的學區限制，較難在國中及高中職參賽人數中理出相互的關係，但國中與國小皆為依學區就讀且升學壓力較小，本文試圖比對分析之。若不考量學生戶口遷移以及出生率的因素，理論上國中、國小學生就讀於居住地所屬學區，國小畢業生仍就讀於相近學區規劃的國中，也就是新北市國小畢業生會就讀新北市相近學區規劃的國中。由於國小與國中年齡皆屬國民教育法規定強迫入學者（註⁷），所以新北市國小

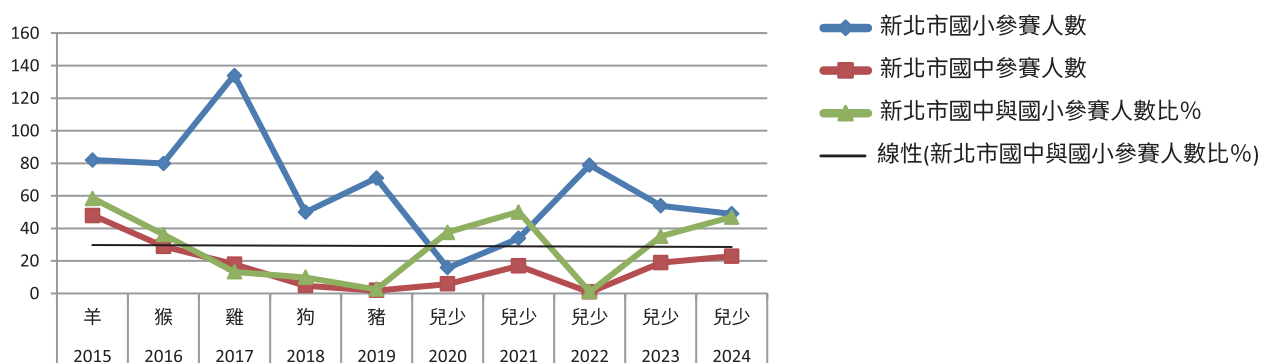
註⁷ 國民教育法，<https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=H0070001>(July.26,2024)

學生總數應相近於國中學生總數。新北市國小與國中參賽學生數是否相近呢？兩者之間有沒有對應的關係？將新北市國中、小參賽人數統計如下表：

表 5、新北市國中、小參賽學生人數及比例統計表

年度	2015 羊	2016 猴	2017 雞	2018 狗	2019 豬	2020 兒少	2021 兒少	2022 兒少	2023 兒少	2024 兒少
新北市國小參賽人數	82	80	134	50	71	16	34	79	54	49
新北市國中參賽人數	48	29	18	5	2	6	17	1	19	23
新北市國中 / 國小參賽人數比%	58.5	36.3	13.4	10	2.8	37.5	50	1.3	35.2	46.9

表 5、新北市國中、小參賽學生人數及比例統計表



從歷年新北市國中及國小參賽人數折線圖可見兩者折線曲折狀況互異，所以歷年國中參賽人數相對於同一年國小參賽數的比例變化大，僅在 2022 到 2024 年間有國小參賽人數漸少，但國中參賽人數漸多的趨勢，是否此後數年仍有相近趨勢則有待持續觀察。

有關參賽人數，牽涉到各校陶藝老師的參賽策略，筆者曾經辦理 2011、2012 年生肖展，觀察到鄰近幾年參賽報名狀況與近年之差異，在陶博館接手辦理第二（2010 虎年）及第三年（2011 兔年），每年參賽總人數超過 700，是近年每年參賽總人數的兩倍，當時參賽學校常見全班作品全數送件方式，故能達到很高的報名人數，後來有些老師採取分批送件，以避免自家作品相互競爭，且藉此與他校參賽作品穿插混合，提高歧異度來爭取較高的成績。但從近十年各校參賽件數，可見多數學校在校內先經過初步評選，把表現較佳作品挑出參賽，甚至不見得參賽，究其原因，在於每件作品需填寫資料不少，其中作品名稱和創作理念在國小常見由老師協助填寫，加以立體作品包裝較花時間，以及運送耗費時間、人力或金錢，這些都是造成參賽件數縮減的原因之一。筆者辦理當年，也在送件老師口中得知新北市某些國小因換校長而停止該校陶藝之教學與參賽，以及學校希望在有限經費下辦理更多不同課程而削減外聘老師每堂課的費用，可見校方政策也會明顯造成參賽人數未能維持的原因之一。

陸、結論

從以上各級學校參賽數據分析，獲得結果如下：

一、國小部份：生肖展時期無論全國或新北市國小參賽校及參賽學生數呈現下滑現象，而在兒少陶藝獎時期，前三年雖有爬升趨勢，但近三年國小參賽校維持持平，參賽人數則呈現下坡趨勢。

二、國中部份：2018 狗年以前，全國國中參賽人數呈現快速下滑趨勢，此後呈現上升趨勢，在新北市參賽人數則以 2019 豬年以前呈現下滑趨勢。2019 至 2021 雖為上升趨勢，但 2022 掉至 1 人參賽，此後參賽人數又呈現上升趨勢。新北市國中參賽校則有較大起伏，但 2020 兒少獎之前新北市參賽校數有下滑趨勢，雖 2021 年有跳升，但在 2022 年掉落後再反彈，近 3 年呈現上升趨勢。

三、高中職部份：全國參賽人數在 2022 年以前呈現下滑趨勢，雖 2023 年跳升，但 2024 年又掉落。新北參賽人數在 2020 年以前起起伏伏，此後呈現爬升趨勢，至於參賽校數在近八年皆僅鶯歌工商 1 校參賽。

四、以歷年總參賽人數來看，新北市 2020 年以前呈現下滑趨勢，但此後大致維持上升趨勢。

五、以國小與國中參賽人數相較，兩者變化趨勢不同，無明顯相關。

六、綜上所述，在國小部分，如何維持新北市 12 個參賽國小於不墜，近 5 年新北市參賽國小如何持續鼓勵，如何讓近年開始參賽的國小成為長年參賽學校，是為陶博館努力的方向。在國中部分，如何維持近 3 年新北市參賽學校及人數上升趨勢，也是陶博館可努力的課題，至於高中職則有開發新北市具美術相關班別或科系學校的課題。

至於學校部分的分析結果可知：陶藝教學限於設備與空間，相較於其他工藝美術不易於推廣，但參賽數量多寡不等於真實陶藝推廣效益，從本文研究也了解到進行陶瓷教育推廣的學校事先篩選較優秀作品再報名參賽的狀況普遍、有陶藝設備但未報名參賽學校仍持續進行陶瓷教育推廣、校長的辦學方針左右學校推廣的方向與參賽人數。

在如何提升參賽人數的作為上，本研究提出的建議有：

一、越早公布比賽題目越能讓校方充分準備，更可明確訂定出幾年一期之系列題目，可有效提升作品素質及參賽數量。

二、全國美展為各校參賽重點，兒少獎報名時間太接近會影響教學老師的參賽意願，可盡量錯開。

三、對於有陶藝設備卻未能參賽，或是斷斷續續參賽的學校，可連繫關心背後問題並鼓勵參賽。

四、彙整全國設有美術班之學校列為重點推廣對象。

五、持續了解參賽學校的問題所在，以擴展陶博館陶藝推廣思考的面向，並憑藉以研擬因應策略。

六、競賽承辦人盡可能連續承辦，以能全盤了解掌握。

至於未來持續辦理兒少陶藝競賽是否有其數據基準作為未來推廣的參考，本文在近 10 年數據觀察中，發現近 3 年的成長趨勢，可擷取 2024 年的新北市與全國參賽總人數 (117、320)，以及新北市參賽總人數占比 36.6%，作為今後辦理此項競賽的基本數量要求，以做為兒少陶藝競賽推廣的動力。

● **後續研究：**本文限於篇幅，僅以單一縣市數據來分析兒童少年陶藝競賽的參賽狀況，亦可擴大到全國所有縣市，或是針對臺灣擁有製陶傳統的縣市來分析。而陶瓷裝飾技法在歷屆作品中的應用、作品尺度與參賽年齡的關係、得獎作品裝飾技法應用分析、作品立體造型之構圖分析、各屆競賽主題中各參賽作品名稱分析、傳統文化在作品中的應用分析、學校推廣陶藝的作為與困境分析、陶博館對於陶藝競賽辦理策略與作為分析，這些問題皆可列為未來深入探討的方向。

參考書目

專書

01. 龔宜琦編輯，《兔兒爺—己卯陶兔展》，臺北縣板橋市：臺北縣立文化中心，1999。
02. 李嘉倩主編，《千禧龍—庚辰陶龍展》，臺北縣板橋市：臺北縣文化局，2000。
03. 陳雅美編輯，《與蛇共舞—辛巳陶蛇展》，臺北縣板橋市：臺北縣政府文化局，2001。
04. 陳雅美編輯，《天馬行空—壬午陶馬展》，臺北縣板橋市：臺北縣政府文化局，2002。
05. 陳雅美編輯，《羊羊得意—癸未陶羊展》，臺北縣板橋市：臺北縣文化局，2003。
06. 陳雅美編輯，《美猴王—2004 甲申陶猴展》，臺北縣板橋市：臺北縣文化局，2004。
07. 陳雅美執行主編，《聞雞起舞—2005 乙酉陶雞展》，臺北縣板橋市：臺北縣文化局，2005。
08. 陳雅美執行主編，《狗來富玩陶趣—2006 丙戌陶狗展》，臺北縣板橋市：臺北縣文化局，2006。
09. 陳雅美執行主編，《大豬公樂陶陶—2007 丁亥陶豬展》，臺北縣板橋市：臺北縣文化局，2007。
10. 陳雅美執行主編，《鼠來寶．來捏陶—戊子陶鼠展》，臺北縣板橋市：臺北縣文化局，2008。
11. 林珊如策展編輯，《牛轉乾坤己丑陶牛展—全國生肖陶藝競賽》，臺北縣鶯歌鎮：臺北縣立鶯歌陶瓷博物館，2008。
12. 林珊如策展編輯，《福虎生風—2010 全國生肖陶藝競賽展》，臺北縣鶯歌鎮：臺北縣立鶯歌陶瓷博物館，2009。
13. 蘇世德企劃編輯，《鴻兔大展—2011 全國生肖陶藝競賽展》，臺北縣鶯歌鎮：臺北縣立鶯歌陶瓷博物館，2010。
14. 蘇世德企劃編輯，《活龍活現—2012 全國生肖陶藝競賽展》，新北市鶯歌區：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2011。
15. 尤芷鏞企劃編輯，《蛇形雕手—2013 全國生肖陶藝競賽展》，新北市鶯歌區：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2013。
16. 陳春蘭主編，《天馬行空—2014 全國生肖陶藝競賽展》，新北市鶯歌區：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2013。
17. 王伯楷策展編輯，《有羊運動—全國生肖陶藝競賽展 .2015》，新北市鶯歌區：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2014。
18. 林佩瑤策展編輯，《2016 猴彩陶—全國生肖陶藝競賽展》，新北市鶯歌區：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2016。
19. 林新魁策展編輯，《陶奇雞—2017 全國生肖陶藝競賽展》，新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2017。
20. 劉博雅策展編輯，《Happy 狗—2018 全國生肖陶藝競賽展》，新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2018。
21. 賴有良策展編輯，《坏坏豬—2019 全國生肖陶藝競賽展》，新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2018。
22. 陳庭宣、樊子郡策展編輯，《童話故事—2020 臺灣兒少陶藝獎》，新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2019。
23. 黃虹嘉執行編輯，《童話故事—東方傳奇全國兒少陶藝獎 .2021》，新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2020。
24. 張郁華展覽編輯，《2022 全國兒少陶藝獎》，新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2022。
25. 張郁華展覽編輯，《我的獨家禮物—2023 全國兒少陶藝獎》，新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館，2023。

論文

01. 德紫微，《建構身分認同：2018 臺灣國際陶藝雙年展及其於臺灣陶藝代表性上所扮演之角色》，臺北市：國立臺北教育大學當代藝術評論與策展研究全英語碩士學程碩士論文，未出版，2021 年。
02. 林佳蓉，〈從國際競賽看臺灣陶藝的主體性從臺灣國際陶藝雙年展進程中談起〉，《新北市政府 111 年度自行研究計畫》，新北市，未出版，2022 年。

網頁

01. 全國法規資料庫，國民教育法。檢自 <https://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?pcode=H0070001>(July.26,2024)
02. 新北市立鶯歌高及工商職業學校官網，檢自 <https://www.ykvs.ntpc.edu.tw/>
03. 新北市私立復興高級商工職業學校，檢自 <http://www.fhvs.ntpc.edu.tw/>

臺灣現代柴燒陶藝面貌初探

新北市立鶯歌陶瓷博物館典藏展示組 / 江淑玲

前言

初見柴燒作品，即對作品本身表現的拙趣吸引，在茶會中常可看到柴燒作品的身影，不論是作為茶器或花器展現，在現代日益精緻的茶會中帶來不一樣的感受氛圍，在花藝展覽更可見柴燒作品的自然落灰，不同土經由火所產生的坯體表面變化，在在吸引著人的目光，臺灣的柴燒歷經 2000 年後的一段成長爆發期後於近幾年已趨於緩和，在這段從熱潮趨於平緩的過程中，臺灣柴燒是如何發展出現今的樣貌？

柴燒製作有源遠流長的歷史，近 40 年來柴燒創作逐步在臺灣發展，甚而形成一股風潮（註¹），臺灣現代柴燒發展相比於臺灣現代陶藝相對較晚，但是卻相當迅速。現代臺灣柴燒與臺灣傳統的柴燒陶瓷器雖都以薪柴為燃料燒製，但在本質上並不相同，臺灣自有大陸陶工移民過來後，已有百年歷史，其大陸原鄉做陶及配釉上釉方式同時引進臺灣，而流傳數千年的灰釉系統也同時進入臺灣的陶瓷產業環境中。在臺灣早期使用的釉藥裡，灰釉相關的釉藥有灰釉及鉛灰釉，現代則有合成土灰釉，以及自然落灰釉，這些都是灰釉系統的一支。但是隨著時代的變遷，在 1950 年代初期柴窯燒製的方式逐漸被電窯、瓦斯窯等取代，傳統柴燒逐漸式微，而臺灣現代柴燒陶藝並非完全延續與承襲自傳統柴燒，而是融合現代陶藝思維及日本陶藝文化等影響，那麼臺灣現代柴燒的面貌為何？誠然是個大哉問。以目前柴燒文獻研究來看，多側重於柴燒的技巧、窯爐的研究、探討柴燒消費者的市場、以個人柴燒創作為主體的撰述，柴燒的美學形式亦有，網路媒體「臺灣陶藝聚落」，近幾年來亦逐步探訪以柴燒創作為主的陶藝創作者，逐漸揭開臺灣現代柴燒創作的面紗。本項研究希望透過臺灣現代柴燒形成、臺灣柴燒的發展、柴燒的興起及柴燒的文化貢獻，並舉實際案例來介紹臺灣現代柴燒，在爬梳藝術家的創作過程中，筆者觀察到現代柴燒創作者多以器用作品為主，以造型創作者較少，然而苗栗縣政府舉辦的柴燒比賽雖不分實用非實用的類向，但獲首獎者多以造型表現為主，如 2019 年的首獎得主鄧羽婷，則顯示評審的取向是以創作型的現代柴燒為主，臺灣的現代柴燒進而開展起來。

註¹ 呂嘉靖，〈向古人借智慧—論臺灣柴燒發展現況的觀點與建言〉，《陶藝》第 79 期，2013。當兩個久未謀面的陶友見面時，寒暄的就變成「你蓋柴窯了嗎？」或是「你燒了幾窯柴燒」諸如此類的對話……為什麼會有如此氛圍：正確答案就是市場需要。

壹、臺灣現代柴燒的形成

一、臺灣現代柴燒

柴燒，泛指以木柴為燃料、無匣鉢所燒製的陶瓷器皿、器物或藝術作品（註²）。吳水沂更提到現代柴燒陶藝並不是廣義上所謂木材燒成的陶藝，它是一種新的燒陶和作陶的理念，木材不只是一種燃料，它更是一種媒材，由它產生的效果，是柴燒藝術中所追求和評賞的部分（註³）。

現代柴燒理念的形成是由美國從日本的傳統中引渡過來的，其他國家再行跟進，甚至於日本也由於他國的風行而得到刺激與養分，而形成比他原有傳統更大的格局和表現。看看現今世界有名的柴燒陶藝家，幾乎沒有一人未曾去過日本考察或向他們學習也就是這個原因，全世界的柴燒作品都普遍散發著強烈的東方風格。（註⁴）

簡銘炤則認為柴燒是一種合乎自然循環燒成及表達作品精神層面的艱辛作為，也是區分傳統產業和作者論的分界，誠如日本已逝世備前燒的第一位人間國寶金重陶陽所說的土炎心一樣，土藉由火的燃燒磨練一位作陶人的心，而非人在駕馭自然，應是順應自然。

臺灣的柴燒可以說傳承了中國的傳統柴燒、結合日式美學、西方世界的改良，再加上臺灣人自己的研發，而形成豐饒的柴燒面貌，從金屬光澤到幽深質地；臺灣的柴燒之美也融合了在地的人文精神，就如同臺灣的移民社會一般，臺灣現代柴燒豐饒而具多樣性（註⁵）。

二、臺灣現代柴燒的開端

目前提到臺灣現代柴燒的開端，一般咸認為漢寶窯。

1982 年，賴驥才創建一座登窯—「漢寶窯」，受日本陶藝家杉原鉉影響，對於不上釉的天然灰釉陶器深感興趣，以傳統柴燒陶藝表現陶瓷美感，並提供陶藝家創作場地；吳水沂形容：

漢寶窯燒製的陶器—它的胎土赭紅、土質粗糙夾雜著黑褐鐵斑、造型簡潔有力，帶有一點秀氣；落灰從黃到暗綠混融著鐵斑的層次變化，非常沉穩溫暖，最精采處在於落灰厚而有燒熔之處等，這是臺灣第一次出現這種風格的陶製品，並吸引一些陶藝家的注意和喜愛。

他深受啟蒙，但當時尚缺乏相關技術去蓋一座個人使用的小型柴窯，即使能把坯體拿到窯場寄燒，如此距離「創作」仍然十分遙遠（註⁶）。

註² 莊秀玲，〈迷人的柴燒〉，《藝術家》575 期，2023 年 4 月。

註³ 吳水沂，〈台灣現代柴燒陶藝的探討與柴燒創作的要素〉，《臺灣工藝》季刊，1,1999。

註⁴ 同註³。

註⁵ 鄧羽婷，〈生衍—鄧羽婷柴燒陶藝創作論述〉，國立清華大學藝術與設計學系所，2023。頁 22。

註⁶ 同註³。

回頭來看臺灣當代陶藝的發展，崛起於 1950 年代中期的藝術陶瓷或仿古陶瓷，是臺灣陶瓷藝術從實用轉變到非實用的關鍵時期。藝術陶瓷（仿古陶瓷）指的是帶有中國古代官窯形制與品味的陶瓷器物，初期多是中國大陸來臺人士投入，到了 1960 年代，仿古陶瓷已成為臺灣陶瓷的重要類型。其中參與仿古陶瓷製作的，如林葆家、吳讓農及王修功等人，也在摸索過程中，特別是對釉藥的實驗，在瓶罐上的釉彩表現，逐漸脫離仿古的範疇，走向個人的創意。仿古在中國藝術傳統上並非特例，從中國藝術史中存有許多書畫的摹本可以理解，崇古、高古代表著文人品味，摹擬古本是書畫藝術養成的一環。有人拉坯技法精湛，鑽研土的特性，亦有深入諸如宋代名窯汝、鈞、官、哥、定，明清青花彩繪風格的研究，在瓶罐造型上，賦予藝術的旨趣者。60 年代末吳讓農於陶作中落款打破中國陶工無名的傳統，展現個人創作意識，並於 1967 年於國立歷史博物館舉辦陶藝個展。王修功受唐三彩啟發開展出鮮豔奔放的高溫釉下彩，爾後嘗試西方抽象表現主義的風格，卻能處理出東方的溫柔蘊藉，也曾創作幾何圖形立體裝置，以及嘗試蒙德里安風格的色塊拼貼。范振金描繪臺灣風景及動植物景觀的瓷版畫、孫超的結晶釉抽象瓷版畫及蔡榮祐在釉色與造型結合的創新，釉彩是陶瓷的衣裳，前輩陶藝家們對於釉彩的執著與熱愛，寫下臺灣陶藝史上美麗的篇章。

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

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

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

1980 年代臺灣現代陶藝發展受到 1981 年「中日現代陶藝家作品展」交流的衝擊，對於臺灣現代陶藝的開展有新的思維，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、海外留學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。

另一方面漢寶窯作品使用傳統的登窯，生產花器、茶具、生活用陶，以柴燒的質感為特色，這些作品雖受到茶道界跟花藝家的喜愛，與當時臺灣陶瓷業的觀念不同。當時的陶瓷業普遍認為瓦斯釉燒才是「進步的」，傳統柴燒則是落伍的（註⁷）。

註⁷ 廖禮光認為臺灣現代柴燒的發展的真正開始是在華陶窯成立後。

「漢寶窯」經營的時間雖不長，但對柴燒陶發展影響很大。謝正雄、邱建清、吳水沂、徐崇林等人，當年都曾受「漢寶窯」的啟蒙，在早期想認識柴燒的創作者許多皆曾到「漢寶窯」租窯燒陶，如華陶窯的陳文輝夫婦（註⁸）。1970年至1984年是臺灣現代柴燒的萌芽期（註⁹），伴隨著現代陶藝的興起，臺中的張永宗，他閱讀美國的柴燒資料，成為蓋了第1座現代柴燒窯之人，臺灣現代柴燒發展出現曙光。

1994年臺灣省陶藝學會在竹南蛇窯舉辦了「重燃古窯柴燒活動」，由臺灣藝術大學劉鎮洲老師帶領學生陶藝家參與，學習傳統柴燒，在這次活動上注入現代陶藝的觀念，也體認到傳統蛇窯體積大，不利於個人操作，更促進小型的現代柴燒窯發展（註¹⁰）。

■ 貳、臺灣柴燒的發展

一、傳統窯廠的轉型

臺灣傳統窯廠在1980年代後也逐漸轉型，南投集集的添興窯、南投水里的水里蛇窯、苗栗竹南的竹南蛇窯等有柴燒特色的窯廠是由傳統窯廠轉型生產具有柴燒特色的產品，同時也以藝術文化觀光來吸引遊客的注意。另外1984年正式成立的華陶窯的發展也值得注意，陳文輝先生與夫人陳玉秀女士合力在苗栗縣苑裡鎮，創立「華陶窯」，在其網路上寫道：「透過栽植復育原生植物、用苗栗土做陶、相思木燒苗栗登窯、營造承載著的文化記憶和工藝美學園林等面向，以「花、陶、窯、景」四大語彙，凝聚並展現著這斯土有情的臺灣味！」（註¹¹）臺灣重要的花藝團體中華花藝更大量使用華陶窯的作品，顯示柴燒作品受到花藝界喜愛的程度，也影響臺灣現代柴燒的發展。

二、半開放型及個人工作室的成立

隨著半開放型及個人工作室型態的柴燒窯成立，半開放窯除了自己使用外，也對外開放租借，讓自身沒有窯廠的愛好者，可以有機會組隊來參加柴燒活動。個人工作室，則以自己為主，不對群眾開放，這兩種方式的經營會重疊，根據廖禮光的訪查紀錄，現代柴燒窯爐最多的苗栗，可視其為臺灣柴燒的發源地（註¹²）。觀其原因除了苗栗為傳統柴燒窯廠的聚集地，自然環境適合柴燒發展，現代環保概念的興起，也使柴燒在都市極容易遭受抗議，想要柴燒的創作者們自然都往山野裡發展，由於這些工作室的成立，提供大眾更多的機會接觸柴燒，大大推動了柴燒在臺灣的發展。

註⁸ 張英彬，《柴燒陶藝器皿之美學型式探討》，國立臺灣藝術大學設計學系在職碩士班論文，2015。頁34-35。

註⁹ 據鄧淑慧的調查及分類，1985-1999年為成長期，當時約有21座小窯，分別為謝正雄、陳威恩、邱建清、林天雲、楊春生、李懷錦、王偉民、林瑞華、曾文生、吳水沂、王正宏、盧鎮華、廖禮光、吳明儀、林錦鐘、黃春貴、葉志誠、鄭水圳、沈清來、陳武鎮等。2000-2018年為興盛期。

註¹⁰ 同註五。頁15。

註¹¹ 華陶窯網站，<https://www.hui.com.tw/pages/new-page>

註¹² 廖禮光，《1982-2009年台灣現代柴燒窯爐之調查與研究》，逢甲大學歷史與文物管理所碩士論文，未出版，臺中市。

三、柴窯數量的逐漸增加

90年代開始，柴燒陶藝受到陶藝家們的重視而逐漸加溫，到了2000年至2008年，不到9年的時間，前後共計搭建了共計117座以上的柴燒窯爐（註¹³）。

鄧淑慧從2018年5月開始至10月普查全臺灣的柴燒窯，截至10月底，當時臺灣的柴窯有238個單位的柴窯工作室，375座。2003年鄧淑慧研究苗栗的柴燒陶藝時，當時苗栗的柴窯僅有20座，其他縣市的傳統柴燒硿窯和現代柴窯加在一起也不到50座，可以說「柴燒窯」在2000年後開始快速發展。到了2009年廖禮光的碩士論文統計，傳統硿窯和現代柴窯共有154座柴窯（含拆除）（註¹⁴）。

從這些柴窯的數據顯示可以得知，柴燒陶藝從1990年代至2018年間在臺灣從成長到興盛情況。而2000年後隨著柴燒陶在臺灣蓬勃發展，諸如機關學校的推廣教育、社團、社區、協會申請政府補助蓋窯、從蓋窯課程到蓋窯比賽，甚而包租窯如柴夫窯及租窯團隊的出現，以及柴燒藝術節、研討會與柴燒陶藝藝競賽的舉辦，柴燒已成為臺灣陶藝發展非常重要的項目（註¹⁵）。

四、臺灣柴燒創作教育

臺灣柴燒創作教育的推廣，主要有幾個來源，傳承自傳統窯場、遠赴日本及國外學習、經由國內柴燒創作者及柴燒活動習得，最後就是自學而成，透過一窯窯燒製，在失敗中獲取經驗，而漸漸能控制柴燒的效果，這也是現今許多柴燒創作者的經驗談。

在學院方面，國立臺南藝術大學曾於2009年蓋過柴窯，使學生受惠而開始柴燒創作，惜因2021年3月17日的火災事件而封閉。另如已經關閉的亞太創意技術學院亦曾發展柴燒，華梵大學則於2020年邀請苗栗竹南蛇窯蓋高溫、無煙、節能、不會發熱的環保柴窯「華梵窯」，成為北臺灣首座傳承竹南蛇窯高溫柴燒技藝的柴燒窯。

參、柴燒的興起

一、日本柴燒的影響

在日本六大古窯常滑燒、信樂燒、備前燒、越前燒、瀨戶燒、丹波燒中，臺灣尤受信樂燒與備前燒的影響。日本對於陶瓷的喜愛從茶道器物特別能看出品味的改變，從唐物到和物的過程，和靜清寂概念的形成，日本也發展出自己獨特的審美觀，岡倉天心稱日本茶道為審美的宗教，柴燒陶的自然、樸拙也正符合這樣的要求，其中又以信樂燒與備前燒，最符合茶人的需求。臺灣現代柴燒也受到其影響，研究

註¹³ 同註⁹。

註¹⁴ 鄧淑慧，《從硿窯到柴窯—臺灣柴燒陶之探源與近代發展研究》，2018。

註¹⁵ 同註¹¹。

信樂燒與備前燒的風格。另外，日本民藝運動用與美的精神也讓人對生活陶有一番重新體會。在日本，「民藝」一詞誕生於 1925 年。柳宗悅翻轉以往的工藝美學概念，認為常民日用品才是美，和濱田庄司、河井寬次郎等人，一起將無名匠人製作的民間用品統稱為「民藝」。隔年，在陶藝家富本憲吉的支持下，四人聯名發表《日本民藝美術館設立趣旨書》。從此以後，集民藝展示、調查、搜集、保存和管理為一體的美術館建設計劃正式啟動。「民藝」是 20 世紀日本美學的一大創造，而「民藝」所包含的觀點也越來越大程度地影響著現代人的生活態度（註¹⁶）。追求素樸之美的生活器皿，柴燒作品正是符合民藝運動用與美的精神。在談到柴燒美學思想，總會提到日本的侘寂思想，這是日本美學的核心，臺灣茶道深受日本的影響，這種喜愛之情也影響臺灣茶人的品味，除了柴燒作品的寂靜之美，廣受花藝界的歡迎，茶道界也使用柴燒壺來泡茶，並認為柴燒壺有修飾諸如老茶、岩茶、鐵觀音等茶湯的功能，在審美角度外，更增添了實用的功能，也帶動柴燒陶藝的市場。

二、中國大陸市場的興起與退燒

臺灣柴燒的興盛與中國大陸市場有相當程度的關聯，中國大陸自改革開放後，開始發展傳統文化，其中茶文化是一個重要項目，對於茶道具的需求也帶動了市場，另外在大陸市場喜歡特別、獨一無二的心態下，臺灣柴燒作品大受歡迎，在前些年臺灣柴燒作品大量銷往對岸，也帶動臺灣柴燒的創作，但隨著中國大陸自身的創作者與業者急起直追，過去研究中國大陸常以各地方窯區如景德鎮、龍泉、德化等生產線來形容，這些地方自古即為產區，陶瓷資源豐富，今日踏入這些窯區，大大小小的工作室林立，學院派如中國美術學院也自己蓋大窯，加上官方的大力支持，規模與品質已不可同日而語，臺灣的現代柴燒創作還是要回歸到作品本質表現決勝負，方能在市場上存活。

肆、臺灣現代柴燒之文化貢獻

影響柴燒燒成結果的變數相當多，如窯爐氣流形式、升溫曲線的安排、坯土用土的種類及配土的比列、揉土是否得宜、坯體是否有處理好、窯爐本身累積窯汗狀況、排窯相對位置的安排及選擇的薪柴種類、揚灰時機及頻率、積碳與否、煙道通氣率與窯門開合的管控，不可控的因素則包括了氣候變化、窯爐氣氛、投柴頻率等。

薪柴燃燒的特點因其所造成的熱能是間歇性的，窯內的溫度會先下降後再上升，致使還原與氧化的作用不斷重複，土坯和薪柴中的微量金屬被間歇性地釋放出來，遇上當時刻的煙或落灰而一起在高溫中熔融，產生新的變化，這樣的過程不斷重現，作品表面的質地與色彩因此層層疊加出豐富的樣貌。（註¹⁷）

這些美感來自於土、火、灰的遇合，柴燒在鄧淑慧介紹幾種柴燒陶藝的美的形式，分為土礦之美、

註¹⁶ <https://pantravel.life/archives/9062>

註¹⁷ 同註²。

火痕以及落灰質感三大類。土礦是呈現黏土的原始礦物之美，火痕則分為以稻草綁在坯體上、以匣鉢掩蓋或坯遮掩、稻草會在坯體留下有如火焰的痕跡，或是火痕在坯體留下的痕跡。另外，尚有遮掩火痕、牡丹餅、貝殼紋，可以用高溫土捏成泥球或用牛糞球沾灰或以貝殼包裹高嶺土等方式，當作坯體的支墊，或是坯體間的隔離物。落灰火痕如砂質落灰、斑點落灰、流水（落灰釉質化，產生流動感）、流瀑（開片）以及茶葉末色（註¹⁸）。又如灰釉彩（胡麻）是在窯中的灰燼隨著火流落在坯體上融化後所產生的變化，流釉彩（流胡麻），最經典的莫過於信樂燒，在沒有施釉，但土胎中含有特殊的長石顆粒，在窯內經過經過 1300 度以上的高溫，跟燒柴產生的落灰相融，形成自然流動的灰釉。金銀彩則是在強迫還原的氣氛下形成，因為坯體的微量金屬受還原作用影響被吸入到坯體表面，如果將還原時間拉長，將使金屬還原成金色（註¹⁹）。柴燒陶藝表面肌理千變萬化，無論是生活陶，或是造型陶皆有可觀之處，值得觀者細細品味這些柴燒作品表面流動的美麗，而這些質感的表現也是柴燒陶藝的特色以及美感之追求。

伍、柴燒創作風格及創作者介紹

臺灣柴燒發展除了傳承傳統柴燒的技術，日本柴燒發展源遠流長，也成為許多想要發展柴燒創作者的研究對象，臺灣陶藝創作者通常以日本六大古窯中的信樂與備前燒為主要研究對象（註²⁰），如漢寶窯即是受到日本備前燒名家杉原鉉的影響，早期臺灣現代柴燒創作發展有備前燒的影子，相形之下，信樂燒由於燒成條件更高，如持溫 1300 度以上高溫燒製及信樂土與附著於坯體的薪灰熔融後會自然生成一層自然釉的效果等條件不容易達到，是以去日本信樂之森駐村柴燒見習的人有之，如曾淑玲、王源堂及邱玉錡等人皆曾於日本信樂陶藝之森駐村，用當地的土燒製作品，但回臺後，還是以發展自身的陶藝風格為主。信樂燒復興重要陶藝家神山清子（註²¹）亦曾接受竹南蛇窯邀請於 2012 年來臺展覽、舉辦示範工作營，增進了臺灣對信樂燒的認識（註²²）。草屯陶藝家朱坤培則以信樂燒為師，克服高溫難燒的問題，使用自己調配的陶土，以 1300 度以上高溫燒出自然釉古樸且具律動美的信樂燒風格（註²³）。

臺灣的現代柴燒發展，並不像日本世襲相傳方式，有其規範，辨識度也高（註²⁴），臺灣柴燒創作者用的薪柴常以雜木為主，土的來源多元如用日本土或是美國土甚而加原礦土去調配，或者改窯爐去追求燒成效果等，但也因如此，在柴燒的幾個要素人、火、灰、土、窯的變化之下，臺灣現代柴燒呈現多樣的面貌。以下就備前風格、上釉柴燒及瓦斯窯柴燒說明，並介紹數例致力於現代柴燒陶藝的創作者。

註¹⁸ 鄧淑慧，《苗栗的柴燒陶藝》，苗栗：苗栗縣文化局，2003，頁 131-138。

註¹⁹ 同註⁸，頁 63-66。

註²⁰ 同註⁸，頁 37。

註²¹ 1963 年神山清子在信樂町發現日本古窯的穴窯遺址後，便開始鑽研失傳已久的燒法，經過無數次的嘗試終於在 1975 年成功燒製出信樂的自然釉色，具古樸質感又富層次變化的自然釉—翠綠流釉，在日本陶藝界引起很大的震撼，被譽為日本當代信樂燒復興的先驅之一。

註²² 竹南蛇窯，2021 神山清子柴燒陶藝展——台日情緣 http://www.skiln.com.tw/news_detail/128.htm

註²³ http://www.taichunglife.com.tw/index.php?CID=2276&REQUEST_ID=cGFnZT1jb2x1bW5fY29sdHVyZQ==&sub_class=%C3%C0%A4%E5%ABe%BDu&pn=6

註²⁴ 同註⁸，頁 36。

● 備前風格

備前燒風格不上釉若有似無的自然落灰創造很大的漸層釉色變化效果，燒成溫度在 1200 度至 1300 度之間，如桃園的簡銘炤，曾於 1998 年赴日本備前師從金重晃介學習燒窯及築窯（註²⁵），並在臺灣傳承柴燒創作，如田承泰、郭詩謙及陳民富等人都向他學習，影響不少現代柴燒創作者。六龜的鄭水圳曾經三度造訪日本，深入了解「備前」的燒法，並實地參觀臺灣多處柴燒據點，希望能夠讓柴燒藝術發光發熱，並鼓勵年輕人投入本土藝術創作（註²⁶）。新竹陳威恩早期亦如此，他曾赴日到柴燒重鎮備前參觀見學，並將傳統柴燒的精神融入創作，陳威恩更將其多次蓋窯及柴燒的燒製經驗撰述成書出版。備前風格燒法可在窯後段捨間附近燒出金銀彩，像是苗栗柴夫窯作品特色之一就是金彩。備前燒有一種以稻草綁在作品上但不上釉且套匣鉢或套在作品中的密閉空間的燒法，以留下稻草痕的燒法。若作品不上釉在窯內落灰量少之處，也能燒出溫潤的無釉胎色，更可透過配土及長石、熟料、砂子等添加造成胎色質感與色調的變化。

● 上釉柴燒

我們熟悉的中國歷代陶瓷皆是以木柴當燃料用柴窯燒製而成，但和現代柴燒卻大不相同。吳明儀舉明、清瓷器為例，坯體上釉為表現釉彩或繪畫圖案，用傳統柴窯（龍窯）燒製，作品彩繪或上釉後會裝入「匣鉢」，匣鉢用來隔離燒製過程中形成的落灰釉避免汙染瓷器。這和臺灣早期蛇窯燒製酒甕水缸也有相似的作法：在水缸、酒甕坯體表面上一層釉藥燒製，柴窯火塘後砌築一道擋牆，降低火焰直接接觸坯體，也減少窯頭燒成溫度高而大量柴燒自然落灰附著。由此可見，傳統柴窯燒製陶瓷主要目的是取其溫度，視大量沾染自然落灰造成釉色不同為瑕疵品，和現代臺灣的柴燒陶的概念全然不同（註²⁷）。

也就是說上釉柴燒效果在傳統陶瓷燒造裡面是出自於意外，也可說是落灰汙染了上釉或是彩繪陶瓷，而現代上釉柴燒則應用其拙趣，透過柴燒落灰無法均勻的特性，以更多的不可控因素，讓過於均勻的釉色有了更多樣的顏色、質感、紋理的變化。上釉柴燒是許多柴燒創作者都會嘗試的燒法，如志野釉、銅釉、青瓷釉等，皆屬於上釉柴燒的範疇，投入上釉柴燒者則有如葉文、楊春生、廖禮光、江珣（註²⁸）、劉小評、周妙文及張璽元等人。

● 瓦斯窯柴燒

此外，臺灣另有一種不用傳統窯爐或日本柴窯，而用瓦斯窯的柴燒方式，例如楊春生和陳威恩都是瓦斯窯柴燒，在窯門加裝投柴斗，可從頭至尾投柴也可先瓦斯燒至千度再改投柴燒製同樣可做到揚灰或積碳的作用。而詹文森另以匣鉢放入炭及作品，在瓦斯窯中燒製出黃金火樺的燒法等於瓦斯窯中的獨立小柴窯，亦能燒出備前質感的作品，且作品不受火與窯中氣流的左右，其落灰效果自成一格。

註²⁵ 國家文化記憶庫 https://tcmb.culture.tw/zh-tw/detail?indexCode=online_metadata&id=83964

註²⁶ 自立晚報 https://www.idn.com.tw/news/news_content.aspx?catid=5&catsid=6&catdid=0&artid=20050425abcd

註²⁷ 吳明儀，〈「柴燒陶」不只是柴燒——柴燒・自然落灰釉・柴燒陶〉，《新北市立鶯歌陶瓷博物館期刊》50 期，頁 31-P33。

註²⁸ 同註¹²，頁 77。

● 謝正雄

謝正雄以現代陶藝的創作觀念試驗土的可塑性與可能性，並將陶視為傳遞作者思維語彙的媒介，反映時代或情境式的主題，且以不同造型表達多樣的風格。

他在各式的燒成效果、肌理質感與柴窯技術的面向中以自我的突破與表現的思維，將共同的燒成元素灰、火、土、窯轉變為個人的創作語彙，不同於日本備前燒、信樂燒等古窯，根基於融入生活的茶道與禪宗文化。他以自我對現代陶藝的解讀與審思，結合對自然肌理的喜愛，發展個人的柴燒創作風格，且延續對傳統器型的變異，以及對自然的裂紋肌理的捕捉，發揮於柴燒領域中（註²⁹）。

謝正雄個人的創作自述亦道：「創作」不單是造形或題材的改變而已；創作是勇於突破自己，探知自己未來的表現能力。基於這個理念，自 1979 年開始從事陶藝創作以來，可以明顯地看到，我所發展出三種不同風格的系列作品，即「龜裂造形」、「變體造形」以及「律動造形」，此三系列創作，所為的是情感經驗的意象表達（註³⁰）。

● 邱建清

於師範大學時代即受教吳讓農學習了 2 年的陶藝，啟蒙他對於現代陶藝的思考，1983 年接觸到苗栗漢寶窯，喜歡上柴燒樸拙的表現，進而重新思考自己的陶藝創作路線，也不滿足彼時釉藥的研究，就這樣開展他的柴燒創作生涯。1987 年邱建清於今天畫廊舉辦第 1 次個展作品展出作品 1 半為拉坯 1 半是造型，在這次個展後，邱建清的柴燒創作不再拉坯而以造型為主，在 1993 年推出佳洛水系列、1995 年美女系列，而後的山涯系列以及近幾年的玄武岩系列，除了美女系列有上化妝土造型來自漢朝仕女的外型，成為他獨具造型特色的柴燒系列。在宜蘭長大的他，對於臺灣地貌景觀有一種土地的情感，他的作品也展現出這些地貌的特色，而持續至今。

● 吳水沂

以獨樹風格的厚重塊體來呈現他建築式的造形，如「城堡系列」、「樓系列」、「出帆系列」，以及「瞭望系列」等，他的作品總表現一種經過歲月、自然變遷而產生的斑駁痕跡，甚至崩毀，卻又層層高築，好似一種重生所必經的過程。

他藉由渾厚而粗獷的土塊造型，完整了題材所需要的質地，強調了「時間挪移」的印象，讓他的陶瓷創作產生更豐富的面貌。他擅用土板、塊體為成形架構，之後以重器撞擊、拍打，造成深烙的印記；並以柴窯燒成使作品產生深沉的銹紅色澤，與黃的落灰相互托襯，都是他創作手法的重要語彙。作品若是以上釉方式呈現時，他總是將山巒表現得像在雲霧中的氛圍中，藍綠的無光釉充滿著陽光和山嵐的意象（註³¹）。

註²⁹ 陳志明，《謝正雄柴燒創作作品之研究》，國立台北教育大學藝術學系碩士論文，2008。

註³⁰ 數位陶博館 https://digital.ceramics.ntpc.gov.tw/zh-tw/Model/3_3_167.htm?l

註³¹ <https://twacs.org/%E5%90%B3%E6%B0%B4%E6%B2%82/>

● 林瑞華

竹南蛇窯的第二代窯主，因不滿足於只是踏著前人腳步，林瑞華轉而開始在高溫柴燒中追求突破前人各種燒成效果，十彩窯汗為其代表，在可耐高溫坯土作品外表施以高鐵質泥漿，此泥漿與落灰在燒製過程中熔融混合，讓高鐵泥漿如同天目釉一般先變成黑色或咖啡色釉，再藉由落灰流動「洗」多種釉色變化，加上釉藥流動的流體紋理，極具個人特色。他之後追求高溫柴燒落灰與坯體互融形成比釉層更深透如玉一般的質感，亦為獨具之特色。近幾年來更是鼓勵發展高溫環保柴燒，高溫環保柴燒具有 1. 努力燒較少的黑煙。2. 使用廢木材，用量是別人柴燒的 10 分之 1。3. 用高溫燒製及土礦會使坯體表面產生自然變化，不需提煉鈾藥，可以減少大自然的破壞，且能直接表現各種土的特色，將土的質地表現出來，他所用的土有一些是進口土、過去堆積的苗栗土及一些未煉製的原礦土，以 1380 度至 1450 度高溫來燒製他的柴燒作品，並曾於 2016 年創下世界最高溫柴燒的金氏世界紀錄。

● 葉文

上釉柴燒讓原本均勻的釉色與光澤度在落灰厚薄變化下產生更多釉色與質感的變化與樂趣，葉文瞭解木灰在高溫中的特性，摒棄匣鉢讓自然落灰與釉藥結合。用「灰」來調和和增加質感的「釉燒」，以追求灰、釉及坯體之間的美麗與和諧。他也提出「間離美學」來闡釋他的柴燒創作美學：

「間」意表間隔接觸性技巧的準確度；間隔雙手。「離」意表離開原有的經驗與認知；離開腦子。離開已知的設定，自由與隨意性包涵在燒窯即興創作流動中，有專注力，帶來隨機表現的想像力。(註³²)

這裡賦予柴燒自由度的抽象空間，而產生了一種美，他的柴燒作品在精細規劃與自由度中游離。

● 張膺康

1956 年出身於美濃，年輕時移居臺北從商，休息時喜歡與朋友喝茶，興起了自製茶具的念頭，在一次與朋友拜訪前輩工作室，看到柴燒作品，令他震撼又著迷，1990 年代，當時臺灣柴燒尚在起步期，張膺康與簡銘炤、鄭明勳、盧東川等人一同研究，在石碇山上，一磚一瓦打造柴窯及工作室，開啟柴燒的創作。

他的柴燒知識主要習自日本，裸燒及志野釉等，無論上不上釉他皆有燒製。從茶具出發，亦製作茶倉及花器，造形大氣、線條簡潔，展現出柴燒的無窮變化。他的作品色彩極「滿」，靈活運用各種釉色，亦非常重視排窯，期待火為每一件作品畫上各異的色彩。大量的堆灰熔融，來自於七天七夜的緩慢燒燉，落灰附著於作品，產生有如油畫顏料厚塗般層層敷上坯體的質感，是深具繪畫性的柴燒表現(註³³)。

註³² 莊秀玲，《藝術家雜誌》，2019 年 8 月號(第 531 期)。

註³³ 賴佩君，將火的繪畫性玩至徹底 -- 張膺康：臺灣陶藝聚落 Taiwan Clay Art Tribes。

陸、結論

柳宗悅倡導：「器物，唯有透過使用才會產生美」，日本 1925 年的民藝運動，意識到庶民日常生活用具的美感與價值，發現過去被世人忽略的傳統生活之美，對器物之美重新省思，重新建構了新的美學觀。其中柴燒的實用生活陶藝，更是柳宗悅民藝運動用來舉例佐證用與美結合的最佳範例，大量素樸之美的生活器皿需求，成為備前與信樂等柴燒作品發展的契機（註³⁴）。臺灣的現代柴燒創作亦復如是，生活器物是柴燒創作者的主要創作類項，在欣賞柴燒器物之美上，李懷錦以慢慢地成形、慢燉及多次回燒創造細緻質地的生活器物如陶壺及香爐，對於他而言，每次窯燒都是再次的淬煉。徐興隆以切削「面曲」的創作手法完成各式日常器皿，裸坯入窯，讓每一個「面曲」承載每一瞬間火與灰的痕跡。邱玉錡傳承從老師傅處習得的手拉坯技藝，其作品呈現出柴燒灰釉的古雅素樸氣質。手持削切土坯技巧搭配上釉柴燒的組合，並自己調配土坯，縝密安排所有的材料及工序，形成張璽元柴燒的特色。隨著夫婿吳明儀習陶作陶又深究茶文化的賴秀桃在作品中偶遇自然落下的灰，成就一片層山疊巒的美麗景致，增添柴燒的寫意風采。以薄胎淬煉壺藝的徐文哲，對薪柴落灰的運用十分節制，反倒重視煙所帶來的表現力。他會在燒窯初期持續兩天 300 度的煙燻過程，中期經過多次的氧化與還原作用後，最後攻火時以輕還原效果為主，讓作品表面覆蓋輕薄透亮的灰釉及火痕。阮俊隆以日本前輩作家、自己喜歡的作品為研究對象，觀察其如何燒成，為自己設計、築蓋一座大型登窯，在排窯的技巧上，充分掌握窯內每一處獨有的位置，讓土坯獨具的礦物元素，在窯爐裡與火、與灰巧妙相遇，展現一股拙趣、樸拙的自然。上述這些創作者主要以器物為主，娓娓道來都是陶瓷的日常之美（註³⁵），也充分展臺灣現代柴燒自然的旨趣。

臺灣柴燒陶藝發展過去受益於中國大陸市場，然而近幾年已呈現退燒的狀態，對於臺灣的現代柴燒陶藝發展是危機也是轉機，有助於投入柴燒陶藝的創作者更為樸實去面對創作自身，讓過去購買現成的土坯，選一個好的窯燒位置，靠機遇而非經驗累積去創作作品的現象越來越少，柴燒創作必須先建立創作的精神，意即由作者一人從選土、成形到排窯、燒窯都在其個人的獨立操作下完成，這樣的工夫往往非數年而不可得，但也正是因為秉持這樣的精神，臺灣現代柴燒始得建立自己獨特的面貌。

另外，身為臺灣柴燒重鎮的苗栗，在舉辦多年「苗栗陶藝術節」，從 2024 年起改成「2024 國際苗栗柴燒暨陶瓷藝術博覽會」，專注柴燒陶瓷的國際競賽和展覽，藉以將苗栗推上世界陶藝舞臺，以成為全球柴燒陶瓷重鎮自許，也是找到區域陶藝特色加以發展。此次參賽作品類別分為「柴燒創作類組」、「當代創作類組」。（一）柴燒創作類組：以薪柴為主要燃料燒製。參賽作品包括實用與非實用，作品不受傳統或創新材料、技術、造型與表現風格所囿。（二）當代創作類組：無須受限於薪柴燒製。參賽作品包括實用與非實用，以詮釋柴燒「意境與精神」之現當代陶瓷媒材藝術創作為主，陶瓷媒材藝術創作為主，陶瓷材料須佔整件作品 50% 以上。這樣的分類比賽，試圖將現代柴燒創作的藝術場域再擴張，也令人期待當代創作類組的表現，會如何影響現代柴燒創作，臺灣當代柴燒創作座標何處值得觀察。

註³⁴ 同註⁸，頁 44-46。

註³⁵ 莊秀玲，〈柴燒的日常〉，《藝術家》第 578 期，2019 年 7 月號，頁 354-357。

■ 參考文獻

書籍

01. 陳新上，《阿嬤硿仔思想起：館藏臺灣民用陶瓷》，臺北：臺北縣立文化中心，1999
02. 《吳水沂柴燒陶藝輯 1997-1998》，臺中縣立文化中心，1998
03. 陳威恩，《柴燒》，臺北：水牛出版社，2003
04. 鄧淑慧，《苗栗的柴燒陶藝》，苗栗縣文化局，2003
05. 《邱建清柴燒陶藝》，苗栗縣文化局，2004
06. 謝東山，《台灣現代陶藝發展史》，台北：藝術家出版社，2005。
07. 鄧淑慧，盧泰康《台灣的蛇窯》，苗栗：苗栗縣文化觀光局，2008。
08. 柳宗悅，《工藝之道》大鴻藝術 2013
09. 鄧淑慧，《台灣的傳統古窯》，新北市鶯歌陶瓷博物館，2015

論文

01. 吳政霖，《傳統窯場的轉型與陶藝園區體驗設計之研究》，雲林科技大學工業設計系碩士論文，2006
02. 陳志明，《謝正雄柴燒創作作品之研究》，國立台北教育大學藝術學系碩士論文，2008。
03. 廖禮光，《1982-2009 年台灣現代柴燒窯爐之調查與研究》，逢甲大學歷史與文物管理所碩士論文，未出版，臺中市，2009
04. 吳水沂，《「塊體·柴燒」—陶藝創作的形式與媒材研究》，國立臺中教育大學碩士論文，2010
05. 蔡宗隆，《寧靜的溫度—探討柴燒之造形與溫度的樣貌》，臺北藝術大學美術創作研究所碩士論文，未出版，台北市，2010
06. 張英彬，《柴燒陶藝器皿之美學型式探討》，國立臺灣藝術大學設計學系在職碩士班論文，2015
07. 鄧羽婷，《生衍—鄧羽婷柴燒陶藝創作論述》，國立清華大學藝術與設計學系所碩士班論文，2023 期刊雜誌

期刊雜誌

01. 吳水沂，《台灣現代柴燒陶藝的探討與柴燒創作的要素》，《臺灣工藝》季刊第一期，1999
02. 鄧淑慧，《柴燒之美感形式》，《陶藝》雜誌 No.79 期，2013
03. 呂嘉靖，《向古人借智慧—論臺灣柴燒發展現況的觀點與建言》，《陶藝》第 79 期，2013
04. 游博文，《台灣柴燒之明日》，《陶藝》雜誌 No.86 期，2015
05. 鄧淑慧，《從硿窯到柴窯—臺灣柴燒陶之探源與近代發展研究》，2018
06. 莊秀玲，《藝術家》第 531 期，2019 年 8 月號
07. 莊秀玲，《迷人的柴燒》，《藝術家》575 期，2023 年 4 月號
08. 莊秀玲，《柴燒的日常》，《藝術家》第 578 期，2019 年 7 月號，頁 354-357 鄧羽婷，《生衍—鄧羽婷柴燒陶藝創作論述》，國立清華大學藝術與設計學系所碩士班論文，2023 期刊雜誌

網頁

01. 台灣陶藝聚落 Taiwan Clay Art Tribes
02. 華陶窯 <https://www.hui.com.tw/>
03. 鶯歌陶瓷博物館網 <http://www.ceramics.tpc.gov.tw/zh-tw/Learning/Content.aspx?Para=699>http://tw.myblog.yahoo.com/jw!dH__G8WeFQ_PB9cUOwCZSw--/article?mid=1930
04. 水里蛇窯文化園區網站 <http://www.snakekiln.com.tw/> (2009/02/20)
05. 國立臺灣工藝研究發展中心 <http://www.ntcri.gov.tw/>
06. 海棠陶藝網站 <http://ceramics.arts.com.tw/>
07. 竹南蛇窯網站 <https://www.skiln.com.tw/>
08. 數位陶博館 <https://digital.ceramics.ntpc.gov.tw/>

新北市立鶯歌陶瓷博物館 — 館刊第 11 期 New Taipei City Yingge Ceramics Museum Biannual – Issue 11

發行人：張啟文

編輯委員：姜芝妍、程文宏、葉孜霖、李鐘林

執行編輯：高麗真

出版者：新北市立鶯歌陶瓷博物館

地址：239218 新北市鶯歌區文化路 200 號

電話：02-8677-2727

傳真：02-8677-4104

網址：www.ceramics.ntpc.gov.tw

視覺設計：山川設計有限公司

版權所有 本刊圖文未經同意請勿轉載

陶博館

館刊

第 11 期

Issue no.11

New Taipei City
Yingge Ceramics Museum
Biannual Issue

陶藝雙年展

CERAMICS BIENNALE



INTERNATIONAL
MASTERS GAMES
ASSOCIATION



WORLD
MASTERS
GAMES
雙北世界壯年運動會
2025
TAIPEI CITY
NEW TAIPEI CITY



2025 雙北世界壯年運動會 WORLD MASTERS GAMES

2024年2月17日
開始報名



運動無界 | 人生無限

SPORTS beyond AGE! LIFE without LIMITS!

2025.5.17-30
和世界挑一場



