

114.9 發刊
2025.09

陶瓷典藏管理新視野

Emerging Perspectives in
Ceramic Collection Management

陶博館

館刊 第13期
Issue no.13

New Taipei City
Yingge Ceramics Museum
Biannual Issue

陶博館

館 第13期
刊 Issue no.13

**New Taipei City
Yingge Ceramics Museum
Biannual Issue**

目錄

003 館長的話

專題文章

005 數位典藏不只是存檔！知識圖譜如何讓陶瓷物件變身智慧資產？
撰文 | 施登騰

019 我國博物館藏品管理芻議：法規、框架與實務
撰文 | 鄭邦彥

035 陶瓷器拍攝之美感語彙與觀看方法 - 以國立故宮博物院陶瓷常設展展品為例
撰文 | 王鉅元

047 為促進公眾合理使用的博物館陶瓷類藏品權利管理初探
撰文 | 高麗真

研究專文

061 「器—天地人之器特展」展示分析探討
撰文 | 劉一儒

073 博物館常設展的發展與演變—以新北市立鶯歌陶瓷博物館常設展為例
撰文 | 蘇子倫

CONTENT

館長的話

博物館的公共性已成為當代營運的核心基調，國際博物館協會於 113 年 12 月正式通過成立 ICOM STORAGE 專業委員會，推動博物館典藏與庫房管理的專業對話與知識分享。重視博物館藏品應在合法與專業規範下，向公眾與社區擴展開放，促進社會參與與文化近用，象徵國際博物館界正以更積極的行動力，以典藏回應社會與文化的需求。在此脈絡下，藏品活化更強調專業倫理、法律規範與技術執行的重要性，隨著文化部積極推動博物館評鑑與認證政策，也帶動了典藏管理的新議題與新契機。

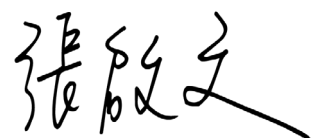
文化部依《博物館法》、〈博物館評鑑及認證辦法〉推動評鑑與認證，陶博館甫於 114 年 7 月初通過文化部博物館認證，以博物館研究、典藏、展示、教育、公共服務與專業推展等六大營運核心面向持續推動博物館專業，而通過認證的公立博物館，即首要面臨〈公立博物館典藏品盤點作業辦法〉之適用。

公立博物館在典藏管理上，已依據國有、公有財產管理相關規範及《文化資產保存法》等法令，建立並執行館內藏品管理制度。透過《博物館法》的施行，進一步整合財產與文化資產的管理概念，並檢討、優化藏品分級、價值評估、保存修護等配套機制，同時，也能使制度更契合研究、教育與展示等營運需求，全面提升藏品管理效能與公共服務價值。

陶博館現有近 4,000 件藏品，設有 2 座庫房，並以館內典藏系統及文化部文物典藏管理系統進行管理，於有限的預算下，透過中央補助及自主規劃，持續完善庫房管理，包括臉部辨識及 RFID 進出監測、IoT 環境監控、溫溼度遠端監看、內控風險管理及緊急應變演練等措施，並按年完成藏品數位化登錄，全數藏品已於文典共構系統開放查詢瀏覽。同時重視藏品活化，將藏品轉化為行動教具，推展樂齡與失智療育服務，以典藏展關注環境議題與女性陶藝家創作。自 113 年起啟動權利盤點，建立智慧財產權保障，拓展公共使用。

本期「陶瓷典藏管理新視野」邀請專家分享知識圖譜應用、藏品管理制度梳理及文物攝影專業經驗，展現博物館回應社會需求的行動力，讓藏品不只是靜態保存，更能成為知識傳遞與社會對話的重要媒介。期盼博物館藉由落實典藏管理及活化，創設展示敘事、多元活動與營運服務，以建構博物館永續的具體行動，展現博物館文化治理能量。

館長



Emerging Perspectives in
Ceramic Collection Management

陶瓷典藏管理新視野

第13期
Issue no.13

數位典藏不只是存檔！知識圖譜如何讓陶瓷物件變身智慧資產？

中國科技大學視覺傳達設計系副教授 施登騰

一、從數位化保存到智慧化知識服務

典藏資源已透過計畫與政策轉化為數位檔案，且打破時空限制，為公眾提供了「隨選即看」體驗。然而，當數位典藏走向「公共共享」，是否也同步思考過，這些靜態的數據檔案，究竟如何才能轉化為「活的知識」？

此篇不僅聚焦於數位典藏之基礎建構內容的運用，且瞄準更為複雜且深層的挑戰。思考與測試數位資源的真正知識潛能是否能獲得充分釋放？是否該僅滿足於讓這些數位典藏品僅僅作為實體物件分身在雲端的「數位檔案櫃」，被動地等待使用者輸入精確的關鍵字才能被檢索與閱讀？其旨是為務實地從智慧資產的觀點去論述「近用的弔詭 (accessibility paradox)」與「富裕的難題 (abundance dilemma)」議題。¹ 因為儘管數位化提高了文物的「可見度」與「可得性」，仍因缺乏有效的知識組織、語義連結與脈絡化呈現，致這些豐富的資訊與資源反而可能錯引使用者迷失在龐雜的數據洪流中，難以深入探索其背後蘊含的複雜意義網絡與深層知識價值。而從「收・存・取・用」概念來看，傳統數位典藏的「存檔思維」，儘管能有效地解決收藏與保存問題，但是在「展示」運用以及在「知識活化」與「智慧服務」的面向上，卻顯得力有未逮。

傳統數位典藏系統多承襲自實體典藏的管理邏輯，將每件文物視為獨立資料單元，記錄其名稱、年代、尺寸、材質、創作者等描述性資訊，並以關聯式資料庫儲存與查詢 (Zhang & Mauney, 2013:182-183)。此種設計模式雖具備一定的結構化與檢索效能，卻難呈現文物間的語意脈絡與歷史連結。研究指出，在現行數位典藏實務中，文物描述往往停留於靜態資訊的記錄，缺乏與脈絡性資料的整合，使得使用者難以從系統中獲取有機整合的知識圖景 (Zhang & Mauney, 2013:189)。

此外，資料庫導向的典藏系統往往專注於資料的欄位設計與檢索效率，而忽略使用者在文化資產理解上的需求。例如 Heuscher 等人指出，多數國家與科學資料庫在保存關聯式資料庫時，仍以技術性結構與欄位格式為主體，欠缺深層語意關聯的考量，導致知識檢索受限於「資料」層次，而難以達成「知識」的探索 (Heuscher et al., 2004:5-6)。且傳統的關鍵字搜尋往往只能提供零散且孤立的結果，使用者必須自行在浩瀚的資訊碎片中進行艱鉅的知識重構工作。這種「知識碎片化」的問題，不僅嚴重制約了數位典藏作為研究資源的深度利用，也使得廣大公眾難以透過系統化的方式，無法探索文化遺產背後豐富的知識網絡與人文意涵，而未能真正實現知識的轉化與應用。

1. 「近用的弔詭」(Accessibility Paradox) 指數位典藏雖大幅提升文物的可得性，卻因缺乏語義連結與脈絡化呈現，反使深度檢索與知識發掘變得困難，可見於 Borgman 對數位資源可得性與檢索障礙的經典討論 (Christine L. Borgman, "From Gutenberg to the Global Information Infrastructure: Access to Information in the Networked World," *Science, Technology & Human Values* 25(4): 30-58, 2000.)；「富裕的難題」(Wealthy Dilemma) 則形容當數位資源量級爆增，若無系統化管理和智慧化工具，豐富的資料反成為使用者的負擔，此為源自 Simon 所論「資訊豐富帶來注意力貧乏」之命題 (Herbert A. Simon, "Designing Organizations for an Information-Rich World," in *Computers, Communications, and the Public Interest*, ed. M. Greenberger (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1971), 40-41.)。

因此需要全新的技術架構與思維模式，方能將這些靜態的數位資產，轉化為可自主學習、動態連結，甚至具備語義推論能力的「智慧資產」。而知識圖譜 (knowledge graph) 正是針對傳統典藏系統語意貧乏與碎片化資訊困境的潛在解方。知識圖譜是語義網 (semantic web) 技術的核心體現，其資料結構基於「三元組」(Triple)，即以「主體－謂詞－客體」(Subject-Predicate-Object) 的形式來表徵知識關係，突破了傳統關聯式資料庫以表格欄位儲存的限制 (de Boer, 2023)。這種結構不僅具備靈活性與延展性，更能有效捕捉文化資料間複雜的語義連結與知識脈絡，使原本靜態的描述性資訊轉化為可探索、可推論的知識網絡 (Ferilli et al., 2023:145)。透過知識圖譜的應用，文化資產中的人物、事件、物件、地點與概念等皆可轉化為「節點」，其間的語意關係則形成「邊」的結構，進一步實現跨物件、跨領域甚至跨時間的知識串聯與推理 (Charles et al., 2018:30)。這使得數位典藏資源能被整合至更大的語意環境中，不僅提升資料的重用性與可發現性，也增進使用者的互動體驗與知識生成 (Rikhtehgar, 2022)。

於是，在這樣的轉型挑戰中，「數位典藏策展人」(Digital Collections Curator, 以下簡稱 DCC) 職能應運而生²。與傳統展覽策展人主要負責實體展件的佈局、解說與觀眾互動不同，DCC 以策展技術與觀念將孤立的典藏條目——名、年、製造技術、出土地點——重構為展覽，一個具有敘事脈絡與鏈結的知識圖譜 (Turco et al., 2019:433；Marcondes & Campos, 2016:2)，讓每個節點 (文物、事件、人物、技藝) 都能被「智慧檢索」、被「動態串連」。

新北市立鶯歌陶瓷博物館於 2020 年就率先在臺灣推動了第一屆線上策展徵件活動，館方不僅公開釋出 3,000 多件數位典藏資源，邀請社會各界化身 DCC，參與「個人微策展」的實踐。這場活動不僅彰顯了陶博館對數位策展職能的重視，也成為全臺首度擁抱「社群參與 × 智慧典藏」的典範。我曾以此為文，聚焦文物類數位策展的「學術大綱撰寫」、「三階段轉換法」(展品圖像 → 展覽大綱 → 展覽文本) 到「多媒體介面設計」的完整論述。我的概念就像以數位鑑藏為主題系列的專文，且從發表於藝術家雜誌「在鑑藏脈絡下的數位跨域 New Digital Connoisseur」(2020.7)，積極地提出數位時代的新鑑藏技術，更認為策展不再只是展場后端的行銷手段，而是將公眾—資源—技術三者連結的核心職能。³ 同年發表於《典藏古美術》的「再脈絡／再敘事——談數位世界的個人化藝術鑑藏」中，則進一步提出「個人微策展」的操作模式：以 Google Arts and Culture 平臺為素材，結合文物策展設計的三階段轉換法，實踐「展覽形式→內容文本→典藏圖像」的雙向迭代，提出從「檔案堆疊」到「知識網絡」的形式與技術跨越 (施登騰, 2020)。⁴

也就是，早於 2020 年，以鶯歌陶瓷博物館「第一屆線上策展徵件」為起點，結合知識圖譜與語義網技術，即開始探索如何在「展覽企劃」、「內容撰寫」、「互動設計」與「智慧服務」間，建構一套可複製、可延伸的 DCC 實踐框架。重點關注於：

(一) 動態典藏資源的語義標註：如何將單件陶瓷物件的形態、紋樣、窯場、貿易路徑等屬性，轉換為可推理的三元組節點？

2. 「數位典藏策展人」一詞源自歐盟 Erasmus+ Sector Skills Alliance 計畫，研究團隊透過 265 份文獻與 130 個培訓方案分析，並結合博物館訪談與心得座談，歸納出四大核心數位職能，其中 DCC 專責以語義網與知識圖譜技術，將典藏資料結構化並連結多重脈絡。此角色理念已見於國家文化記憶庫 2.0「策展平臺」、Google Arts & Culture「Featured Stories」、中央研究院 Open Museum 等案例，本人亦在「Connoisseur 鑑藏系列」中實踐 DCC 思維。

3. 施登騰. (2020). 在鑑藏脈絡下的數位跨域～ New Digital Connoisseur. 藝術家, (542), 2020.7, 129-154.

4. 施登騰. (2020). 再脈絡／再敘事——談數位世界的個人化藝術鑑藏. 典藏古美術, (332), 2020.5, 26-31.

- (二) 主題化展覽大綱的快速生成：如何透過 AI 輔助自動化生成「文化脈絡敘事」，並讓參與者在短時間內產出結構化的展覽文本？
- (三) 互動式線上展覽介面的智慧化設計：如何將知識圖譜嵌入多媒體互動元件，實現跨時空、跨學科的「知識追蹤」與「深度鑑賞」？
- (四) 開放共享與延展應用：如何讓這套 DCC 框架不僅成為博物館的內部資源管理工具，更可延伸至教育推廣、文化創意產業與社群共創平臺？

表、數位典藏資訊查詢 vs 數位策展知識建構比較表

面向	數位典藏資訊查詢	數位策展知識建構
核心目標	快速檢索描述性資料	建構語義連結與文化敘事
資料結構	關聯式資料庫（表格欄位）	知識圖譜（主體-謂詞-客體）
使用方式	關鍵字查詢、瀏覽條目	主題策展、知識導航
知識脈絡	資訊零散、無脈絡	跨物件、跨主題語義連結
系統功能導向	資料儲存與存取效率	語義擷取、敘事生成與使用者互動
使用者角色	被動搜尋者	主動參與者 / 知識共構者
限制	知識碎片化、語意不足	實作門檻高、需語意建模與技術支援

資料來源：本研究繪製

據此，本專文的核心目標，即在於探討如何透過知識圖譜技術，讓博物館的數位典藏從靜態的資料庫，可進一步透過主題化串連並結構成敘事，使功能化為試可釋放知識潛能、實現智慧化應用的「智慧資產」。透過智慧化的語義連結與推論能力，博物館典藏也可成為「智慧節點」。且被重新定義為具備「感知」（透過語義解析與 AI 識別）、具備「理解」（透過知識推理與上下文建構），乃至具備「表達」（透過多模態智慧應用）能力的文化智慧體，從而提升博物館數位典藏的知識價值。

■ 二、知識圖譜的語義轉化

當代之典藏有不同於以往的發展進程中，包括實體典藏庫房的開放、數位典藏資源的開源，不論虛實都從「資料儲存」邁向「知識服務」的轉型。這場轉型的核心驅動力，除了面向公眾的開放需求以及數位民主化的落實外，也包括知識圖譜為代表的語義技術，所代表之全新的知識組織與表達範式，旨在將散落在各處的離散資訊（不僅是指單一資料庫，也包含各數位典藏資源間的資料共構共工），串連成一個能夠理解語義、進行推理的智慧網絡。此章節將深入剖析此核心概念，並闡釋其「三元組」結構如何超越傳統資料庫的限制，且重點介紹 CIDOC-CRM 國際標準以及 RDF、OWL、LOD 等語義網技術在數位典藏資源之知識圖譜建構中的關鍵作用。

(一) 知識圖譜：從資料孤島到智慧網絡的轉變

傳統的資料庫，無論是關聯式資料庫 (relational database, RDB) 還是文件資料庫 (document database)⁵，其設計初衷是為了高效地儲存和檢索結構化資料。此類資料庫將資訊組織成表格或文件集合，雖然查詢速度快、資料一致性高，但本質上是基於「資料模式」(schema) 的固定結構。因此當面對主題化資料串連的服務時，傳統資料庫便顯得力不從心。舉例來說，要表達類似陶瓷博物館藏品之間多樣化的關係 (例如：「製造者」與「作品」的關係、「作品」與「修復事件」的關係、「修復事件」與「修復師」的關係，以及不同作品之間的「風格相似」或「技術繼承」關係)，傳統資料庫往往需要建立大量的表格連結 (join operations)，不僅效率低下，也難以直觀地表達知識的語義。

知識圖譜則顛覆此類模式，其將現實世界中的「實體」(entities，如文物、人物、地點、事件、概念等) 視為網絡中的「節點」(nodes)，而實體之間的多種「關係」(relations，如「製造」、「收藏」、「發現」、「影響」、「屬於」等) 則被視為連接這些節點的「邊」(edges)。這種「圖」(graph) 的結構，使得知識的表達更接近於人類對世界的認知方式。



圖 1 鶯歌陶瓷博物館典藏平臺 鄭善禧 / 獨舟江水景長方盤
(https://collections.culture.tw/ycm_collectionsweb/collection.aspx?GID=M8MRMFM8M2)

而前述的三元組 (triple) 即「主體，謂詞，客體 (subject-predicate-object)」則是作為知識圖譜的核心基石，且是其最小的知識表達單元，每一個三元組都代表了一個原子化的事實或語義關係。例如，對於博物館典藏中的物件可建立三元組，以鶯歌陶瓷博物館典藏「獨舟江水景長方盤」(登錄號：A-2004-01-026) 為例，重寫三元組示例即為：

- 〈獨舟江水景長方盤，創作者，鄭善禧〉

5. 「無論是關聯式資料庫或文件資料庫，都難以在語意層面實現跨系統的深度關聯與推理。因為關聯式資料庫以關係模型儲存二維表格，並透過主鍵—外鍵實現表間聯結；文件資料庫則以半結構化文件 (如 JSON、XML) 為基本存儲單位，適用於資料結構頻繁變動的場景。參見 Codd, E. F. (1970). "A Relational Model of Data for Large Shared Data Banks." Communications of the ACM, 13(6), 377-387

- 〈獨舟江水景長方盤，創作於，2002 年〉
- 〈獨舟江水景長方盤，收藏於，新北市立鶯歌陶瓷博物館〉

這些三元組，分別對應了「作品－創作者」、「作品－創作時間」、「作品－館藏單位」與「館藏單位－地理位置」等核心語義關係。

所以，透過無數個這樣的三元組，即能將零散的資訊點串聯成龐大而緊密的語義網絡。這種知識圖譜結構的優勢顯而易見：

1. 語義豐富性：傳統資料庫僅能表達資料間的簡單關聯，而知識圖譜能夠明確定義關係的類型和語義，使得機器能夠「理解」這些資料的意義。例如，單純的「連結」可能只是資料表間的數字對應，而知識圖譜則能明確區分是「製造者」、「收藏者」還是「修復者」與物件的關係。
2. 靈活性與可擴展性：當新的實體或關係出現時，只需新增三元組，而無需修改原有的資料庫模式。這使得知識圖譜能夠輕鬆應對不斷增長的異質數據和知識演變。博物館典藏會不斷增加新藏品，其研究成果和詮釋觀點也會隨時間演進，知識圖譜能彈性地融入這些更新。
3. 支持複雜查詢與推理：可以透過節點（如「陶瓷件」「窯口」「藝術家」「修復師」「展覽事件」）與邊（如「創作於」「產自」「修復於」「參展於」）的有機結構，能夠高效執行多跳（multi-hop）查詢和語義推理。例如：查詢「與鄭善禧同一時期、且作品被新北市立鶯歌陶瓷博物館典藏（如獨舟江水景長方盤）展出的其他陶藝家有哪些？」推論「A 工作室曾與 B 陶藝家合作，B 又是 C 大師的門生，則 A 與 C 之間可能存在技藝傳承或同道合作的潛在關係」。在傳統關聯式資料庫中，要完成這類查詢往往需要跨多張資料表進行複雜的操作，且隨著資料量的增加，效能會下降。相比之下，知識圖譜可利用「圖遍歷（graph traversal）」演算法一次跨越多個節點，快速構建完整的語義鏈路；同時結合規則推理與向量嵌入（embeddings）技術，挖掘隱含關係，實現更動態、直觀的知識探索。
4. 互操作性：基於語義網標準（如 RDF），知識圖譜能夠實現不同系統、不同領域知識的無縫集成。這對於博物館間的資料共享、跨國學術合作，以及與外部知識庫（如維基數據、蓋蒂藝術與陶瓷詞彙）的連結，都具有決定性意義。
5. 視覺化可探索性：圖形化的知識網絡更容易被人類理解和探索，且能為研究者與大眾提供更直觀、更具沉浸感的知識發現體驗。以節點和邊線的視覺呈現，使用者可以「漫遊」於知識網絡中，從一個文物節點延伸到其創作者、製作技術、相關歷史事件，再到同時期的其他藝術品等，形成動態的學習路徑。

（二）鏈結資料技術在器物鑑賞開放資料中的系統化應用

為了更具體地闡明知識圖譜如何提升鑑賞與研究的深度與精準度，可進一步將鏈結資料（linked data）技術系統化應用於器物鑑賞的開放資料中。先透過對特定文化藝術品類，如青白瓷的鑑定專文與數位典藏資料進行知識與資訊輔助，嘗試運用資源描述框架（RDF）技術進行系統化的描述和語義分析。⁶

6. 此青白瓷賞析 RDF 測試原用於個人撰寫數位鑑藏專文（Digital Connoisseur 系列）以及「文物鑑識原則」，重點均在於運用相關數位開放資料，以探索及運用藏品資料與鑑定知識之間的深層關聯性。

以青白瓷為例，其鑑賞知識的複雜性與多元特徵，恰好能為 RDF 三元組結構的應用提供範例。所謂的「RDF 的三元組結構」，正是建立事物之間語義關係的方式，這對於青白瓷的鑑定有著十分重要的應用價值，尤其在建立「字串 (string)」與「事物 (thing)」的語義關係上尤為關鍵。以下將以元代影青梅瓶 (Kimbell Art Museum 所藏) 為具體案例，展示其在釉色、坯體、窯址、紋樣與裝飾技法等方面的 RDF 三元組描述：

1. 釉色特徵描述：〈元代影青梅瓶，釉色，青中泛白〉釉色是青白瓷的核心鑑定特徵之一，其色澤呈現淡淡的青色，這是宋代景德鎮青白瓷的典型標誌。透過這樣的三元組描述，鑑定者和系統不僅可以查詢到具體的釉色特徵，還能進行相應的比對，例如與其他窯口或不同時期的青白瓷釉色進行對照。
2. 坯體特徵與窯址描述：〈元代影青梅瓶，燒製於，湖田窯〉〈元代影青梅瓶，胎體，高白度胎質〉坯體的質地及窯址資訊對於青白瓷的鑑定也至關重要。高白度的胎質顯示了這件瓷器經過精細製作，可能來自湖田窯等宋代重要窯口。這些三元組不僅使鑑賞者理解瓷器的地域風格和製作工藝，更能透過湖田窯這個「客體」進一步連結到該窯的歷史、地理位置、代表作品等更多知識。
3. 紋樣與裝飾技法描述：〈元代影青梅瓶，裝飾技法，刻花牡丹〉青白瓷的裝飾多以自然題材為主，如牡丹、蓮花等。透過 RDF 描述，可以將這些紋樣與具體技法進行語義鏈結，有助於鑑定器物的年代和工匠的技術風格。
4. 具體案例分析與應用延伸：若將這些技術應用於具體的鑑定過程中，可以結合釉色、胎質、紋樣等特徵進行更深入的分析。
 - A. 釉色與胎質的語義鏈結：〈元代影青梅瓶，釉色均勻度，均勻〉〈元代影青梅瓶，釉層質感，如水波般流動〉〈元代影青梅瓶，胎質，緊密輕薄光滑〉透過這些描述，可以有效地將這件瓷器與其他同類型器物進行對比，特別是在窯址特徵和工藝技術方面的比對。例如，同為青白瓷，但不同窯口的釉色和胎質可能存在細微差異，這些差異正是鑑定真偽的關鍵所在。若發現釉色過於均勻而缺乏層次感，則可能是現代仿製品。
 - B. 紋樣裝飾的語義鏈結：〈元代影青梅瓶，裝飾紋樣，牡丹花紋〉〈元代影青梅瓶，象徵意涵，富貴吉祥〉〈元代影青梅瓶，雕刻工藝，精細生動〉透過這樣的語義描述，我們可以建立起青白瓷紋樣和其文化背景之間的聯繫，幫助鑑賞者理解瓷器背後的歷史文化內涵。例如，龍鳳紋裝飾的器物，其雕刻深度和線條流暢程度是鑑定的重要依據，手工刻花工藝的精湛將呈現自然流動的感覺，反之則可能是仿製品。這些語義鏈結進一步強化了鑑賞的實用性和探索性，超越了單純的圖像辨識。
 - C. 「字串 (String)」與「事物 (Thing)」的語義分析與延伸結構應用：在 RDF 的描述中，區分「無法再延伸的字串 (string)」與「可再延伸的事物 (thing)」對於以文字資料作為青白瓷鑑定來說非常重要。例如，「青白瓷瓶」這一名稱，作為描述性的字串，它本身並不具備進一步的關聯性。而「元代影青梅瓶」作為一件具有釉色、胎質、紋樣等特徵的具體事物，其每個特徵可以

被賦予唯一的 URI 並進一步延伸。例如：「元代影青梅瓶 (subject) — 燒製於 (predicate) — 湖田窯 (object)」中，湖田窯就是一個可以被進一步查詢的事物 (thing)，可以連結到關於湖田窯的地理、歷史、相關窯匠等更多知識。

這樣的語義鏈結方式，透過主體、謂詞、客體的語義鏈結結構，讓我們直觀地看到青白瓷各個特徵之間的關聯性，並進一步追溯其文化背景與工藝特徵。這種將具體鑑賞知識融入知識圖譜的策略，不僅能強化青白瓷的鑑賞深度，也為器物藝術收藏和研究提供了更為科學且系統的依據，突破了傳統鑑識過度依賴口耳相傳與經驗累積的局限。

(三) CIDOC-CRM：知識內容建構的基石

在博物館數位典藏領域，知識圖譜的建構並非漫無邊際。國際博物館協會 (International Council of Museums, ICOM) 的國際文獻委員會 (CIDOC) 所開發的 CIDOC Conceptual Reference Model (CIDOC-CRM)，已被國際標準化組織 (ISO) 核定為 ISO 21127:2023 國際標準，成為文化藝術域知識圖譜建構的核心架構。CIDOC-CRM 不僅是一個資料模型，更是一個對文資相關內容進行形式化描述的「本體論」(ontology)，它為博物館如何組織、表達並運用其豐富的數位典藏資源，提供了統一的語義基礎。⁷「本體論」在數位典藏資料管理中，扮演著「語義核心層」的角色：它將原本分散於影像檔、3D 模型、文字描述、資料庫欄位等多種數位典藏形式的資料，以一組可機器理解的概念與關係，進行結構化的整合。透過對「數位藏品 (digital object)」、「創作事件 (creation event)」、「展示記錄 (exhibition record)」、「保存狀態 (preservation status)」等核心概念進行形式化定義。

CIDOC-CRM (content reference model) 採用事件導向 (event-oriented) 的建模方法，這是其最為獨特的特點，也是其能精確描述數位典藏資源知識內容的關鍵。它不直接描述物件的靜態屬性，而是將物件、人物、地點、時間等元素，透過一系列「事件」來串聯起來，強調知識產生的脈絡。例如，一件博物館藏品的「製作」事件，不僅包含「製作者」、「製作地點」、「製作時間」，更可能包含「使用的材料」、「採用的技術」、「製作的動機」等資訊。同樣，「收藏事件」、「修復事件」、「展示事件」、「發現事件」等都可被定義為特定的事件，這些事件共同構成了文物生命週期的知識鏈。這種建模方式具有極大的優勢，尤其適用於將數位典藏資源轉化為豐富的知識內容。

舉例來說從文化部資料開放服務網⁸，即可下載「典藏目錄 - 陶瓷類」的 JSON 檔，其中主要是以國立歷史博物館與國立臺灣工藝研究發展中心之典藏資料為主。本文以陳三火先生創作的《媽祖出巡 - 千里眼》這件作品為例 113 年國家工藝師工藝典藏品購藏計畫，登錄號：202402001004)，因為此資料非常適合用來展示 CIDOC-CRM 的事件導向模型，因為它不僅有創作者，還有明確的收藏紀錄和豐富的詮釋內容。

7. 「本體論 (Ontology)」，在數位策展與博物館科技領域中，係指一套用以清晰描述和界定知識領域中概念及其間關聯性的語意架構。透過這種結構化的語意系統，數位典藏得以從傳統的靜態資料庫轉型為具備動態互動及智慧服務能力的語意網絡 (semantic web)，有效支援多元使用情境下的知識整合與創新應用。

8. 文化部文化資料開放服務網，<https://opendata.culture.tw/>，為文化部推動政府資料開放政策之單一入口平台，彙整本部與所屬機關 (構) 授權開放之文化資料，以提升資料透明度並鼓勵公眾創新應用。

國立臺灣工藝研究發展中心藏陳三火先生的剪黏作品《媽祖出巡 - 千里眼》(藏品編號 202402001004)，可援以示範跳脫傳統「欄位式」的資料登錄，改採「事件導向」的視角，使作品的知識生命週期將能以一連串互相關聯的「事件」清晰地呈現出來：

1. 創作事件 (Creation Event)

- A. 此事件的核心是作品的誕生。我們不僅記錄是「誰」創作，更包含「如何」創作的細節，這些都是知識的重要內涵。
- B. 參與者 (Participant)：藝術家陳三火。
- C. 產出物 (Object Created)：剪黏作品《媽祖出巡 - 千里眼》。
- D. 使用的技術與程序 (Technique/rocedure)：根據詮釋資料，此事件包含了藝術家獨特的「以損代剪」技法。
- E. 使用的材料 (Material)：非傳統的破碎碗片，而是「花瓶、酒瓶，乃至瓷製玩具」等多元陶瓷材料。

也就是說，從事件觀念，即能超越了「創作者：陳三火」的簡單紀錄，而是將藝術家的技法與材料選擇都結構化為「創作事件」的一部分，精確地捕捉了其藝術價值與創作脈絡。

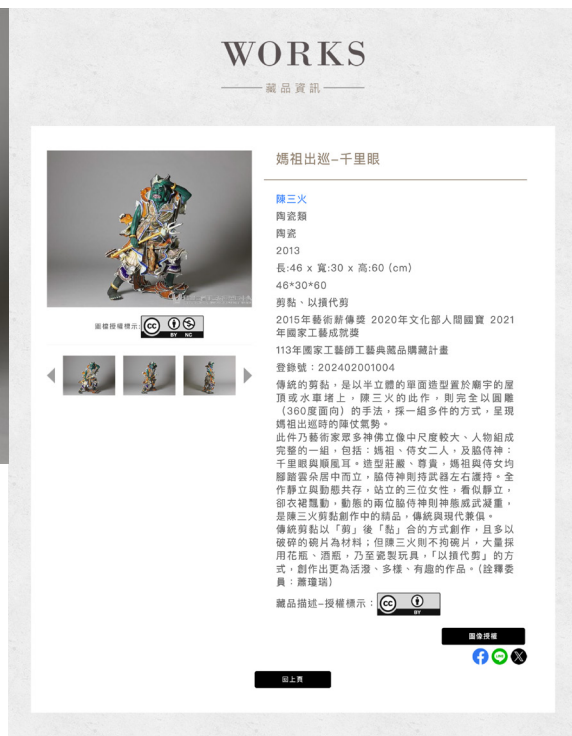
2. 詮釋事件 (Interpretation Event)

- A. 藏品的詮釋文字本身也是一個知識產生的事件。
- B. 參與者 (Participant)：詮釋委員蕭瓊瑞先生。
- C. 事件結果 (Outcome)：產生了一段約 250 字的詮釋文 (Linguistic Object)，描述了作品的藝術特色、在藝術家創作脈絡中的地位，並點出其「傳統與現代兼具」的特質。
- D. 針對物件 (Target Object)：《媽祖出巡 - 千里眼》。

此技術體現了博物館知識的產生過程。詮釋內容不再只是附屬的描述欄位，而被視為由特定專家在特定時間點針對該文物所進行的一次「屬性賦予」事件。



圖 2
國立臺灣工藝研究發展中心藏 陳三火
媽祖出巡 - 千里眼



3. 收藏事件 (Acquisition Event)

- A. 此事件記錄了文物所有權的轉移，是其生命週期中的關鍵節點。
- B. 時間 (Time-Span)：發生於 2024 年。
- C. 轉移的物件 (Object Transferred)：《媽祖出巡 - 千里眼》。
- D. 新的擁有者 (New Owner)：國立臺灣工藝研究發展中心。

這個事件明確定義了文物進入博物館典藏的時間點，是後續進行展覽、研究、修復等其他事件的先決條件。

4. 知識鏈的整合與應用

透過「創作事件」、「詮釋事件」與「收藏事件」三個核心節點的語義鏈結，《媽祖出巡 - 千里眼》從一筆靜態的 JSON 資料紀錄，轉化為包含創作脈絡、學術價值與典藏歷程的動態知識網絡。它不再是一筆孤立的藏品資料，而是一個包含「一位藝術家如何運用獨特技法與材料進行創作」、「一位學者如何對其進行學術解讀」，以及「一個機構如何在特定時間將其納入典藏」的豐富敘事結構。

這種結構化的知識網絡充分實現了 CIDOC-CRM 的核心優勢。在捕捉複雜脈絡方面，系統能清晰理解這件作品的價值不僅在於其物理形態，更在於陳三火的創新理念與蕭瓊瑞的學術詮釋所共同建構的文化意義。當資料庫累積了更多類似的事件數據後，便能支持極為複雜的知識查詢服務。系統能回應「列出所有使用非傳統材料創作且由蕭瓊瑞詮釋的當代工藝作品」這類跨領域查詢，甚至能自動追溯「陳三火從傳統剪黏到創新技法的創作軌跡變化」，或建構「傳統工藝現代轉化」的跨作品數位敘事路徑。

更重要的是，這種結構化的事件建模使得原本需要人工整理的藏品關聯性，能透過語義推理自動發現。當資料庫累積足夠的事件資料後，系統能自動識別出同一創作者的技法演進軌跡、特定詮釋者關注的藝術議題，或某時期入藏作品的共同特徵等隱性知識模式。這樣的知識結構使得數位典藏不再只是「數位化的紙本檔案」，而是能主動回應研究需求、支援策展決策，並促進跨機構典藏資源整合的「活知識系統」。

這個範例清楚地展示了如何將一份看似靜態的 JSON 資料，透過 CIDOC-CRM 的事件導向模型，轉化為一個充滿生命力、可供機器理解與推理的知識圖譜節點。CIDOC-CRM 作為博物館數位典藏的本體論典範，以其事件導向結構為核心，能將傳統孤立的物件描述轉化為動態而語義豐富的知識網絡。透過對「製作」「收藏」「展示」「修復」等事件的形式化建模，它不僅捕捉文物的時空脈絡和多重關係，還具備時間推理的資訊鏈結。

■ 三、RDF、OWL 與 LOD 以及 DIKW 意旨聚焦法

知識圖譜的實現，離不開一系列底層的語義網技術標準的支撐。這些技術共同構成了知識圖譜的技術基石，其中資料從「儲存」到「知識」的轉化過程，其就是基本組件包括 RDF、OWL 與 LOD 的 DIKW 層級化結構，且是至為關鍵的構成。如前所述，RDF 提供了語義網最基礎的資料模型，透過〈主體，謂詞，客體〉的三元組結構，將零散的「資料 (Data)」轉化為具備初步語義的「資訊 (Information)」。OWL 則在此基礎上建構領域本體，透過類別層次、屬性特性與邏輯約束的定義，使「資訊」能被編織成具有主題與結構的「知識 (Knowledge)」。而 LOD 的全球互聯機制，更將

個別機構的「知識」融入全球知識網絡，實現知識的跨域整合與智慧應用。

然而，從技術架構到實際應用，關鍵在於如何透過 DIKW 層級化結構，將大量異質資料進行主題化的聚焦與對焦。DIKW 模型 (Data-Information-Knowledge-Wisdom) 為我們提供了清晰的轉化路徑，使得博物館數位典藏能從單純的資料儲存，逐步提升為具備洞察力的智慧服務系統。接下來將詳細闡述這一轉化機制如何在博物館知識圖譜建構中發揮關鍵作用。在此，以鶯歌陶瓷博物館數位典藏資源為例，運用臺灣早期民間陶製「筷筒」/「箸籠」⁹，作為此 DIKW 結構論述與知識深化為具體示例。

鶯歌陶瓷博物館擁有豐富的臺灣早期民間陶製文物，這些看似尋常的生活器皿，如筷筒 (或稱箸籠)，實則蘊含了深厚的在地文化、社會經濟與工藝技術知識。透過知識圖譜的本體建構與多維整合，我們可以將這些數位典藏資源從單純的「物件描述」提升為能夠揭示時代風貌、文化脈絡的「智慧資產」。

(一) 筷筒典藏的知識圖譜建構

我們以鶯歌陶瓷博物館數位典藏中的臺灣早期民間陶製「筷筒」或「箸籠」為具體示例，探討其本體建構與知識深化策略：

1. 文物基本資訊的語義化：

首先，將筷筒的基本描述資訊進行 RDF 化。例如，將筷筒物件賦予唯一的 URI，並定義其基本屬性。

以金福興商會的「筷子籠」為例：

- A. 〈筷子籠，陶製筷筒〉
 - B. 筷子籠，製作年代，日治時期〉
 - C. 筷子籠，尺寸，長 :13.7 x 寬 :7.2 x 高 :20.3 cm 〉
 - D. 〈筷子籠，材質，陶〉
 - E. 〈筷子籠，來源地，臺灣，作者，金福興商會〉
- 這些基礎三元組為更深層次的知識鏈結提供了起點。

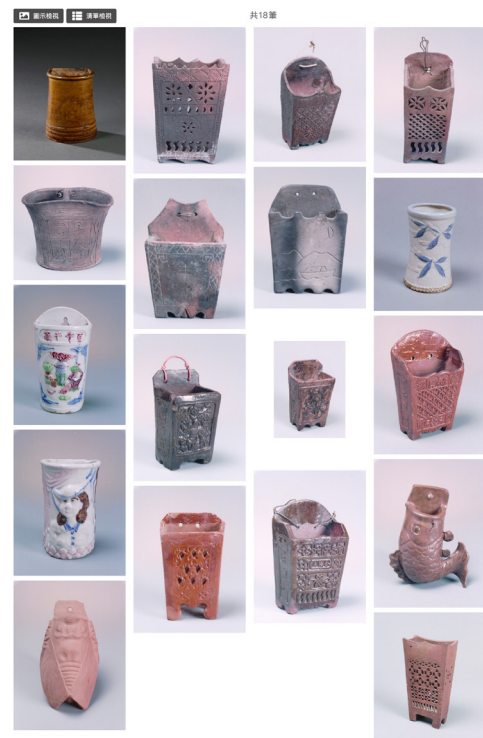


圖 3 關鍵字「筷筒 / 箸籠」所查詢之鶯歌博物館藏
(連結 :https://collections.culture.tw/ycm_collectionsweb/search.aspx)

2. 工藝技術與製作脈絡的深化

筷筒雖為日常用品，其製作工藝卻反映了當時的窯業技術與地方特色。本體建構可針對這些技術細節進行語義化：

- A. 成型技術：定義「手拉坯」、「模製」、「泥條盤築」等成型方式，並連結至特定筷筒。
- B. 燒製技術：連結至「傳統登窯」、「蛇窯」等窯爐類型，並記錄燒製溫度、氛圍 (氧化、還原)。
- C. 裝飾技法：識別「青花」、「刻花」、「印花」、「堆塑」、「彩繪」等裝飾手法，並分析

9.(連結：https://collections.culture.tw/ycm_collectionsweb/search.aspx)

其圖案主題 (如串錢、仕女、花鳥、吉祥語) 。

D. 釉料與胎土：描述所用胎土的來源地 (如鶯歌當地土) 、釉料成分與施釉方式。

3. 社會文化功能與生活場景的再現 (事件導向建模)：

運用 CIDOC-CRM 的事件導向建模，能夠將筷筒與其在早期臺灣民間社會中的功能、使用場景、相關人物等進行連結，使其知識內容更為豐富生動。

A. 使用事件：定義「日常餐具使用」、「送禮」、「嫁妝」等事件類型。

B. 〈筷筒，參與事件，日常餐具使用事件_1920 年代〉

C. 〈日常餐具使用事件_1940 年代，參與者，臺灣家庭主婦〉

D. 〈日常餐具使用事件_1950 年代，地點，臺灣傳統廚房〉

E. 生產與流通事件：連結至當時的窯廠、陶工、商販、銷售地點等。例如，〈筷筒，生產事件，鶯歌陶瓷生產事件_1895~1945〉，〈鶯歌陶瓷生產事件_1910，生產者，金福興商會〉。

F. 收藏事件：記錄筷筒被博物館收藏的歷程，包括捐贈者、收藏時間、入藏原因等。

4. 連結外部知識源與地域文化脈絡：將筷筒的知識圖譜與外部資源整合，拓展其知識廣度。

A. 地理資訊系統 (GIS)：連結到鶯歌地區的歷史地圖、窯址分布，甚至當時的交通路線，呈現筷筒的生產與流通網絡。

B. 民俗文化資料庫：鏈接到與臺灣早期生活習俗、飲食文化、家庭器具相關的文獻或田野調查資料，深化對筷筒文化意義的理解。

C. 相關人物志：連結至陶工、窯主、收藏家等，建構其社會網絡。

D. 進一步與國家文化記憶庫，或博物館館藏資料鏈結 (如圖)，以建構完整數位資訊脈絡。



圖 4 國立臺灣歷史博物館藏，清 / 綠釉半圓形百子千孫筷筒
(連結：<https://collections.nmth.gov.tw/CollectionContent.aspx?a=132&rno=2012.019.0004>)

(二) DIKW 層級化的知識深化

透過 DIKW 層級化結構，可觀察語義網技術如何實現博物館數位典藏的「聚斂升維」過程。以鶯歌陶瓷博物館的臺灣早期民間陶製筷筒 / 箸籠為例，這一轉化歷程具體展現如下：

1. 資料層 (Data)：基礎元素的結構化捕捉

在最基礎的資料層，RDF 技術將散落於典藏系統、研究文獻中的原始資訊，透過〈主體－謂詞－客體〉三元組形式進行統一描述。金福興商會製作的筷子籠，其物理屬性、時代背景、工藝特徵等，都被轉化為標準化的語義單元。這些三元組如「〈筷子籠，製作年代，日治時期〉」「〈筷子籠，裝飾技法，青花〉」等，將原本孤立的資料片段賦予了明確的語義結構。

2. 資訊層 (Information)：語義關聯的初步建立

當大量三元組累積後，資料開始呈現初步的關聯性，從而提升為「資訊」層級。此階段能回答「什麼」的問題：這件筷筒使用了哪些材料、採用了什麼工藝、出現在哪個時代。透過 RDF 的語義化表達，我們不僅知道這是一件「陶製筷筒」，更理解它與「鶯歌窯業」「日治時期工藝」「傳統生活器具」等概念之間的明確關聯。

3. 知識層 (Knowledge)：本體推理的深度整合

OWL 本體語言在此階段發揮關鍵作用，透過定義類別層次、屬性特性與邏輯約束，將資訊編織為相互依存的概念網絡。當系統建立了「筷筒是生活器具的子類」「生活器具反映社會文化」「社會文化連結歷史時期」等本體關係後，便能進行自動推理，發現隱含的知識連結。研究者可以查詢「與特定窯工相關的所有器皿及其製作技法演變」，或「清末民初臺灣地區不同器型筷筒的社會功能差異」，系統能透過本體推理提供深度的知識洞察。

4. 智慧層 (Wisdom)：跨域洞察的生成

於此，所聚煉且鏈結之資料能回答「為什麼」和「如何」的問題，或能透過 AI 輔助去生成具有預測性和指導性的洞見，當然作為研究內容就更為完整。透過整合地理資訊、民俗文化資料庫、相關人物志等外部知識源，筷筒的知識圖譜能揭示「從不同時期筷筒的材質與工藝變化，如何反映當時的經濟發展水平與技術傳承脈絡」。這種跨域的知識整合，使得日常生活器皿蘊含的技藝傳承、民俗意義與區域記憶，在知識圖譜中匯流並生成新的文化洞見。

從物件本身的成型、裝飾、燒製事件，到使用者場景與地方文化脈絡，一系列多向度三元組的構築和本體推理，使得博物館數位典藏物件與主題不再僅僅是物件的圖片與文字描述，而是轉化為一個能夠深度理解、廣泛連結、主動洞察的文化智慧網絡。語義網技術不僅提供了自下而上的「資料聚焦與對焦」機制，更開啟了自上而下的「智慧演繹」循環，為數位典藏從「靜態存儲」走向「動態洞察」提供了完整的技術架構與方法論，遂可實現本篇主張之「知識圖譜使典藏成為智慧資產」的核心理念。

四、從「智慧資產」到「文化智慧」

從 CIDOC-CRM 事件導向建模的智慧軌跡，再從 RDF、OWL、LOD 這些語意網路技術的深度鋪展，乃至 DIKW 知識深化階梯的哲思，博物館的數位典藏已不該停留在靜態冰冷的資料儲存，而應是充滿活力的「智慧資產網絡」。究其實，這也是博物館研究與策展業務經常地處理的內容，無論是依憑主題或物件先行，都是要從數位典藏資料 / 物件去結構出研究內容或展示品項。如何將原先各自孤立、四散無序的典藏內容，匠心獨運地脈絡化為可被語意所理解、關聯可被演繹、洞察可被展現的智慧體系，已成為關鍵課題。

本文所示例之陳三火《媽祖出巡 - 千里眼》與鶯歌陶瓷博物館藏的筷筒為例，都可見這些典藏品透過事件導向的知識建模與圖譜的連結後，再不是孤單而冷漠的物品，而能連結起臺灣陶瓷技藝的創作技藝、文化詮釋、收藏使命，以及更宏觀歷史脈絡的豐富知識節點。這種知識轉化，不僅本於博物館的使命，也引導博物館更積極主動導入數位科技，儘速從單純的物質保管與數位典藏，跨

越到知識生成，亦即「典藏即展示」的概念。¹⁰

然而，當我們借助數位輔助技術推動文化藝術之審美與知識判讀時，必須深刻思考一個核心問題：究竟是賦予工具以洞見，還是在無形中複製甚至放大了既有偏見？如 Manuele Arielli(2024) 所指出，任何 AI 系統的「美學判準」與「知識本體」都不可避免地來自訓練資料的選擇與標注者的主觀觀點。¹¹ 一旦這些偏好經由機器學習固化，即可能形成高度同質化的「審美迴音」與「知識共鳴」，而壓抑了多元文化與歷史詮釋的豐富性。以文物鑑識的實證而言，AI 系統雖能快速識別紋樣邊緣清晰度與色彩飽和度等表象特徵，卻往往忽略釉面質地、紋飾佈局、器形美感與釉彩韻趣等更細膩的審美特徵，甚至因機器判定失誤而誤信仿作為正品。

因此，知識圖譜所蘊含的意義，絕非僅止於技術層面的精進，更深層的價值在於建構能持續共創的文化智慧生態。當博物館的數位典藏經過語義技術之充分活化，並與觀眾、學者、教育者及其他文化場域的知識系統展開不間斷的對話與互動時，一種超越單一機構界限的「集體文化智慧」逐漸浮現，而這也正是典藏資源之「數位民主化」的真義所在。¹²

慎用與善用 AI 去扮演知識催化者的角色，不管是從輸入（以文字或語音提出問題或探索）或輸出（由機器學習與大數據分析去串連分散資訊成知識），AI 都有其可支援之功能與用途。且能輔助使用者去理解既有知識之外，亦能主動挖掘、延伸新的知識脈絡與節點，實現知識的自動化深化與擴張。而關鍵在於建立「人機共校」機制：一方面由 AI 快速產出多項鑑識特徵之判讀，供使用者作為線索；另一方面透過提供相關研究文獻以及數位典藏比較資源，讓使用者兼採數位判讀、文獻佐證與專家經驗，人機合作共同校準 AI 之判定結論。更重要的是，也是目前博物館界較願意運用的功能，就是它能因應使用者的背景與需求，動態地創造出個人化的敘事體驗。

或許因是後疫情的社會狀態了，所以不像疫情期間的急迫與無力，虛擬、遠距、無接觸的數位展示與服務，已非近期要務。但其實由典藏資源支持的知識圖譜應用所引領數位革命，最終的意義，是在擴展傳統博物館保存文物與守護知識的重任。使空間與知識虛實共構受限於物理形式、展示型態與單向傳播，能突破諸多束縛，進化為一個開放、多元且充滿活力的知識核心。在這個全新但不新穎的角色定位中，博物館不再只是承載著過去記憶的資料庫，而是激發對未來提出深刻追問的智慧場域。且是博物館面向二十一世紀數位時代中，積極且無可取代的功能使命：作為人類文化智慧的共同創造者與守護者，並於全球知識網絡之中，扮演關鍵的智慧中樞與催化角色。

10. 「典藏即展示」為數位策展實踐中之新興策略型態，意指數位典藏平臺本身即具備展示功能，不再依附於實體展場，典藏資料透過語意鏈結與多媒體應用，直接成為展示內容之主體，典型如 Google Arts & Culture、國家文化記憶庫、開放博物館與國美典藏線上展。

11. Arielli, E. (2024). Made by and for humans? The issue of aesthetic alignment. In L. Manovich & E. Arielli, *Artificial aesthetics: Generative AI, art and visual media* (Chapter 9). https://manovich.net/content/04-projects/177-artificial-aesthetics/arielli-artificial-aesthetics.chapter_9.pdf

12. 「數位民主化」正是指數位技術所帶來的知識與參與權力的去中心化現象，使得過去由專業機構壟斷的詮釋與展示權限，得以透過公眾參與、開放資料與共創機制而廣泛釋放，進而催生博物館、文化機構與社會之間新的權力協商與文化共構模式。

■ 參考文獻

施登騰 . (2020). 再脈絡／再敘事——談數位世界的個人化藝術鑑藏 . 典藏古美術 , (332), 2020,5, 26-31.

施登騰 . (2020). 在鑑藏脈絡下的數位跨域～ New Digital Connoisseur. 藝術家 , (252), 2020,7, 129-154.

Arielli, E. (2024). Made by and for humans? The issue of aesthetic alignment. In L. Manovich & E. Arielli (Eds.), *Artificial aesthetics: Generative AI, art and visual media* (pp. 180-). <https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics>

Codd, E. F. (1970). A relational model of data for large shared data banks. *Communications of the ACM*, 13(6), 377-387.

Charles, V., Manganinhas, H., Isaac, A., Freire, N., & Gordea, S. (2018). Designing a Multilingual Knowledge Graph as a Service for Cultural Heritage, pp. 29-40.

de Boer, V. (2023). Knowledge Graphs for Cultural Heritage and Digital Humanities.

Ferilli, S., Bernasconi, E., Di Pierro, D., & Redavid, D. (2023). The GraphBRAIN Framework for Knowledge Graph Management and Its Applications to Cultural Heritage, pp. 144-161.

Heuscher, S., Järman, S., Keller-Marxer, P., & Möhle, F. (2004). Providing authentic long-term archival access to complex relational data. *arXiv preprint cs/0408054*.

Lo Turco, M., Calvano, M., & Giovannini, E. C. (2019). Data modeling for museum collections. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, 42, 433-440.

Marcondes, C. H., & Campos, M. L. A. (2016, September). Searching for a methodology to define culturally relevant relationships between digital collections in archives, libraries and museums. In *Knowledge Organization for a Sustainable World: Challenges and Perspectives for Cultural, Scientific, and Technological Sharing in a Connected Society* (pp. 1-8). Ergon-Verlag.

Rikhtehgar, D. J. (2022). Conversational Access of Large-Scale Knowledge Graphs.

Zhang, J., & Mauney, D. (2013). When archival description meets digital object metadata: a typological study of digital archival representation. *The American Archivist*, 76(1), 174-195.

Zhang, J., & Mauney, D. (2013). When archival description meets digital object metadata: a typological study of digital archival representation. *The American Archivist*, 76(1), 174-195.

我國博物館藏品管理芻議：法規、框架與實務¹

An Overview of Collections Management in Taiwan's Museums: Regulations, Frameworks, and Practices

國立故宮博物院登錄保存處副研究員兼科長 鄭邦彥
輔仁大學博物館學研究所兼任助理教授

1. 本文為國科會專題研究計畫「博物館藏品管理的框架與主要作業程序：臺灣與英國之比較研究 (I)、(II)」(計畫編號 MOST 109-2410-H-136-003、MOST 110-2410-H-136-005) 的部分研究成果。

摘要

我國《博物館法》於 2015 年 7 月 1 日正式施行，旨在強化博物館專業治理，提升藏品管理效能，並透過法制化運作，增進社會對博物館專業性與公共性的信任與支持。該法第九條明訂「博物館應就典藏方針、典藏品入藏、保存、修復、維護、盤點、出借、註銷、處理及庫房管理等事項，訂定典藏管理計畫」，揭示藏品管理 (collections management) 已成為法律明訂的機構任務，涉及制度建構、政策內涵和作業程序。

我國博物館事業發展逾百年，歷經不同制度階段，累積豐富的實務經驗。多數館所的藏品管理制度與法規建構，均早於《博物館法》施行，其設計反映了特定時空背景下的博物館定位與組織架構，並因藏品來源與類型的差異，呈現多元樣貌。本文旨在探討：我國博物館如何因應《博物館法》、機關屬性變異及藏品多樣性等因素，建構具體可行的藏品管理法規、框架與實務，並以英國《SPECTRUM 程序標準》(SPECTRUM: The UK Museum Documentation Standard) 作為參照，回顧我國博物館法制與制度的發展歷程，文末提出我國特有的“*All in one*”與“*All in list*”等藏品管理框架。

關鍵詞：博物館藏品管理、《博物館法》、《SPECTRUM 程序標準》、“*All in one*”模式、“*All in list*”模式

壹、藏品管理的核心概念

一、藏品管理的倫理內涵：國際共識

博物館倫理 (museum ethics) 係指全體從業人員，上至館長，下至志工，所共同遵守的職業道德，不僅體現專業發展，也兼具規範與保護的雙重作用 (張譽騰，1990；陳國寧，1990)；同時亦為制訂組織秩序與專業秩序的工具，影響個人及團體的行為準則 (Edson, 2009: 23)。然而，倫理的訂定需回應社會對博物館的期待，並隨時間持續調整與修訂，具有特定歷程，非一蹴可幾。1925年，美國博物館協會 (American Alliance of Museums, 以下簡稱 AAM) 發布《博物館人員從業倫理》(Code of Ethics for Museum Workers, AAM, 1925)，揭開歐美博物館界重視專業倫理的濫觴。隨後，AAM 陸續制定《博物館倫理》(Museum Ethics, AAM, 1978)、《策展人倫理》(A Code of Ethics for Curators, Lester, 1983; AAM, 2009) 與《登錄員倫理》(A Code of Ethics for Registrars, Rose, 1985)，皆為博物館專業化的重要里程碑。

博物館倫理以「藏品管理」作為核心，始於國際博物館協會 (International Council of Museums, 以下簡稱 ICOM) 所制定的《博物館倫理準則》(ICOM Code of Ethics for Museums, 以下簡稱《ICOM 倫理準則》)。1986 年，該準則於阿根廷布宜諾斯艾利斯第 15 屆大會通過。2001 年略作調整，2004 年韓國首爾第 21 屆大會進行修訂。2022 年因應該次大會通過的新博物館定義，再次修訂 (ICOM, 2024)。

根據 2004 年《ICOM 倫理準則》，共有八項原則，其中第二項指出「博物館接受公眾信託保管藏品」，揭示藏品管理於博物館倫理體系中的核心地位，並與其他原則相互呼應，成為專業與實踐的基礎 (表 1)。該原則與藏品管理相關的三項範疇——「藏品的取得」(Acquiring collections)、「藏品的轉移」(Removing collections)、「藏品的保管」(Care of collections)，以及廿六個條目，完整交待博物館及其館員應如何專業且合宜——進行藏品管理 (ICOM, 2017: 8-15)。

表 1：《ICOM 倫理準則》的八項原則

原則	宗旨
1	博物館保存、詮釋和推廣人類的自然和文化資產 (Museums preserve, interpret and promote the natural and cultural inheritance of humanity)
2	為了社會利益及其發展，博物館接受公眾信託保管藏品 (Museums that maintain collections hold them in trust for the benefit of society and its development)
3	博物館保存建立與推進知識所需的第一手證據 (Museums hold primary evidence for establishing and furthering knowledge)
4	博物館提供欣賞、理解和推廣自然與文化資產的機會 (Museums provide opportunities for the appreciation, understanding and promotion of the natural and cultural heritage)
5	博物館擁有資源，為其他公共服務和利益創造契機 (Museums hold resources that provide opportunities for other public services and benefits)
6	博物館與其藏品來源所服務的社群密切合作 (Museums work in close collaboration with the communities from which their collections originate as well as those they serve)
7	博物館以專業的方式運作 (Museums operate in a professional manner)
8	博物館以合法的方式運作 (Museums operate in a legal manner)

資料來源：ICOM(2017)；本研究整理列表。

在第二項原則「藏品的取得」第 2.1 至 2.3 條目，分別說明藏品取得時「典藏政策」(Collections Policy)、「合法所有權」(Valid Title) 與「藏品來源與核實查核」(Provenance and Due Diligence) 等面向的重要性；「藏品的轉移」聚焦於註銷 (Deaccessioning) 時所應遵循的倫理與實務原則；「藏品的保管」第 2.20 條目明文規定：「博物館藏品應以具有共識的專業標準進行編目。編目需包括每件藏品的完整識別與描述 (identification and description)，其附件、來源、保存狀況、現儲位置等資訊。資訊應保存於安全環境，透過系統提供館員及其他合法使用者檢索瀏覽」。

再者，《ICOM 倫理準則》八項原則彼此互有連繫。以第一與第五項原則為例，進一步說明其與藏品管理的關聯：第一項原則強調，博物館為履行「保存、詮釋和推廣人類的自然和文化資產」之責，應確保「機構立場」(Institutional Standing)、「硬體資源」(Physical Resources)、「財務資源」(Financial Resources)、「人事」(Personnel) 等不同範疇的妥適運作。在第 1.6 條目「硬體資源」指出博物館應「保護公眾、館員與藏品，使其免於自然或人為的災害」，第 1.7 條目要求「治理主體」(governing body) 應提供適當的安全管理措施與設備，確保藏品於展場、庫房與運輸時，不遭受盜竊與損壞」，第 1.8 條目則規定藏品保險應涵蓋運送與借展期間的風險。第五項原則補充，館方得以為保險目的評估藏品價值，但僅限法律、政府或其他授權機構正式請求時，方可提供估價意見 (請參見第 5.2 條)，意即限縮博物館為公眾提供文物鑑定與估價 (Authentication and Valuation / Appraisal) 的服務範圍。

《ICOM 倫理準則》是國際博物館界所接受的最低倫理標準 (a minimum standard)，成為會員館所制定相關法規與作業要點的國際共識 (ICOM, 2017: Preamble)。除了 ICOM，區域性組織如 AAM、以及英國博物館協會 (Museum Association, 以下簡稱 MA) 亦分別制定其倫理準則。AAM 於 1993 年制定《博物館倫理準則》(AAM Code of Ethics for Museums)，2000 年修訂，涵蓋治理 (Governance)、藏品 (Collections) 與專案 (Programs) 三大面向 (AAM, 1993; 陳盈芊譯，1998)。其中，藏品面向強調博物館身肩「藏品守護者」(stewardship of collections)，專責藏品的合法取得、永久保存、妥善照顧、記錄編目、易於近用及當責註銷等任務，再以十個準則規範。

MA 則於 1977 年制定《博物館倫理準則》(Code of Ethics for Museums, 下稱《MA 倫理準則》，MA, 2015a)，先後歷經 1987、1991、2002 和 2007 年多次修訂，現行版本為 2016 年公告，分為三大面向：第一、公眾參與及福祉 (Public Engagement & Public Benefit)；其二、藏品保管 (Stewardship of Collections)；第三、個人與機構責任 (Individual & Institutional Integrity)。其中第二項明定博物館應：1. 為當下與未來世代，守護並發展藏品；2. 為知識生產與公眾參與，以透明及專業的方式取得、維護、展示和借用藏品；3. 視藏品為文化、科學或歷史的資產，而非單純財產。再以第 2.2 條目規定：博物館應依據「已公開、定期檢視且具體之政策」進行徵集，明確說明徵集的對象、方式與理由 (MA, 2015b)。2016 年 MA 亦出版《倫理準則：附加指引》(Code of Ethics: Additional Guidance, MA, 2015b)，作為補充。

整體而言，無論是《ICOM 倫理準則》、《AAM 倫理準則》或《MA 倫理準則》，均對藏品管理的倫理原則，有明確規範，差異在於表述方式與細節呈現的不同。其中，《ICOM 倫理準則》在系統建構與國際共識上，提供相對完整之倫理框架，成為全球多數博物館的參考依據。

二、藏品管理的操作定義：通用程序

2004 年，ICOM 出版《經營博物館：操作手冊》(Running a museum : a practical handbook) 一書，第二章作者 Ladkin 對「藏品管理」提出簡潔而全面的操作型定義。他指出：

(藏品管理) 係指博物館藏品在徵集、整理、研究、詮釋和保存過程中，所應用於法律、倫理、技術與實務的方法 (legal, ethical, technical, and practical methods)。它致力於藏品的保管，確保文物狀況的永久完好與安全；亦涉及與藏品的維護和使用，及其紀錄的保存。同時，透過藏品落實博物館成立的宗旨與使命。該術語亦用以描述於管理流程中的特定活動 (the specific activities undertaken in the management process, Ladkin, 2004: 17)。據此，「特定活動」可區分為三個層次：政策 (policy)、流程 (process) 與程序 (procedure)。分敘如下：

- (一) 「政策」涉及法律、倫理範疇，旨在說明「為何執行」與「應遵循的原則」；
- (二) 「流程」強調活動之間的邏輯與先後順序，核心在於「做什麼」與「依序推進」，具備明確的輸入與產出，以回應技術層面的需求；
- (三) 「程序」則指執行流程時所需完成的具體步驟，重點在於「如何執行」與「由誰執行」的實務操作。

活動本身雖具有動態與彈性的屬性，不過，為有效落實管理目標，係透過政策加以規範，再藉由流程串聯，最終以程序執行細節，由不同部門或人員分工合作，逐步推進至預期成果。這些特定活動涵蓋《ICOM 倫理準則》「藏品取得、轉移與保管」等範疇，亦可延伸至《AAM 倫理準則》與《MA 倫理準則》所強調「守護藏品」的原則，並對應如徵集 (Acquisition)、編目 (Cataloguing)、註銷 (Deaccessioning) 等程序。其中，最具代表性的藏品管理程序標準，即為《SPECTRUM：英國博物館紀錄標準》(SPECTRUM: The UK Museum Documentation Standard, 以下簡稱《SPECTRUM 程序標準》) 5.1 版 (CT, 2022)。

SPECTRUM 是 “Standard Procedures for Collections Recording Used in Museums” 的縮寫，《SPECTRUM 程序標準》自 1994 年第 1 版 (Grant, 1994) 以來，歷經多次修訂，發展成為以機構使命為核心，強調「程序導向」的制度設計，建構於藏品管理政策 (collections management policy) 之上，涵蓋四個面向：典藏發展 (collections development)、藏品資訊 (collections information)、藏品近用 (collections access) 與藏品保存與維護 (collections care and conservation)。每個面向均對應特定的政策、流程與程序 (policy, processes and procedures)，衍生出不同屬性與功能的特定程序。

現行 5.1 版共有 21 項作業程序，其中有 9 項為「主要作業程序」(Primary Procedures)，成為英國博物館所共通、共享的標準，以展現藏品管理能力之核心指標，也是英國博物館認證的基本項目之一。包括：文物入館 (Object Entry)、徵集與入藏 (Acquisition and Accessioning)、編目 (Cataloguing)、儲位與異動管理 (Location and Movement Control)、盤點 (Inventory)、文物出館 (Object Exit)、借入 (Loans In)、借出 (Loans Out)，以及登錄計劃 (Documentation Planning)，SPECTRUM 5.1 版的整體框架，詳如圖 1 與表 2 (CT, 2022)。

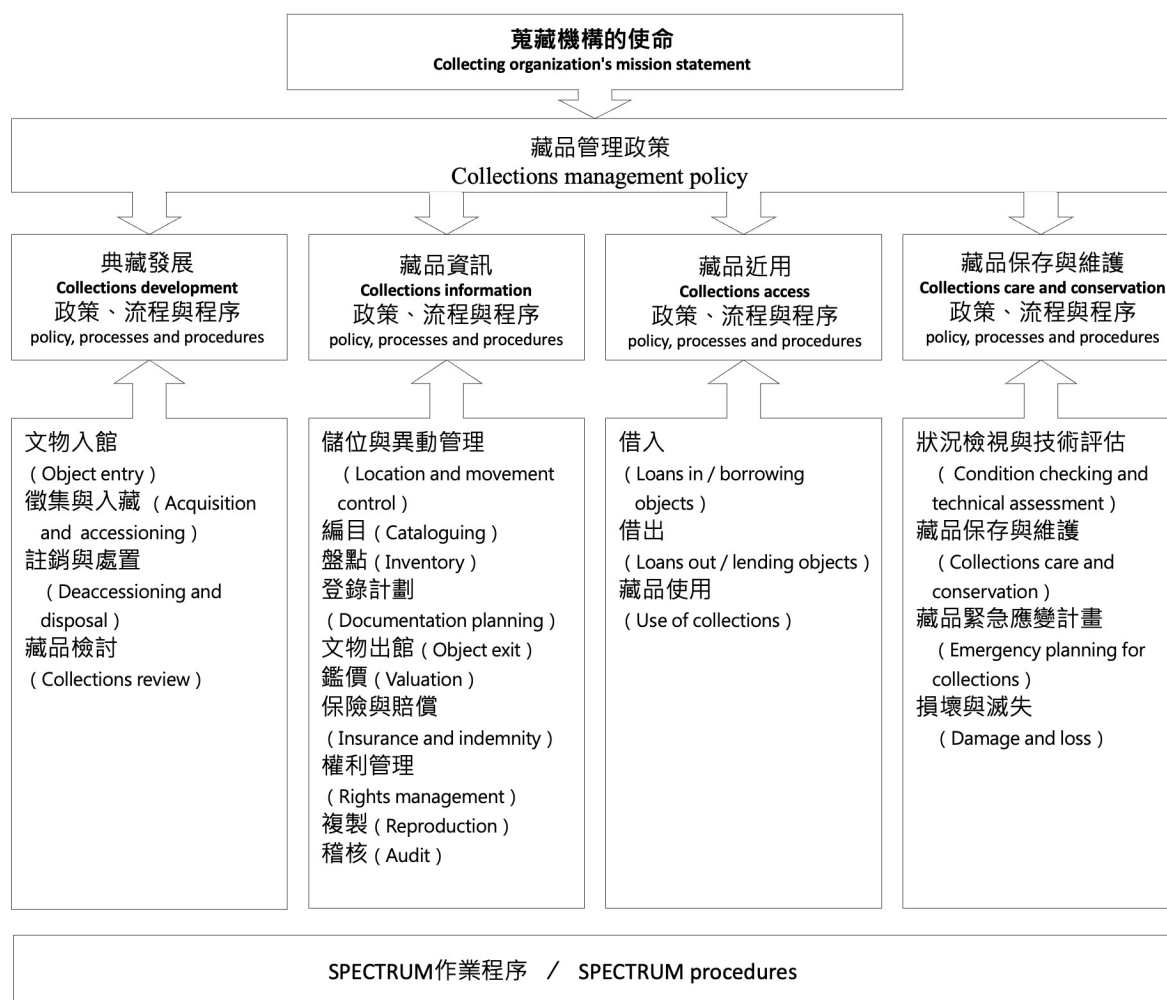


圖 1 SPECTRUM 程序地圖 (SPECTRUM procedures map)
資料來源 :Poole and Dawson(2013:14)，更新至 SPECTRUM 5.1 版本。本研究整理。

表 2：SPECTRUM 的面向與程序

面向 \ 名稱	主要作業程序	其他作業程序
典藏發展	1.文物入館 2.徵集與入藏	10.註銷與處置 11.藏品檢討
藏品資訊	3.編目 4.儲位與異動管理 5.盤點 6.登錄計劃 7.文物出館	12.鑑價 13.保險與賠償 14.權利管理 15.複製 16.稽核
藏品近用	8.借入 9.借出	17.藏品使用
藏品保存與維護		18.狀況檢視與技術評估 19.藏品保存與維護 20.藏品緊急應變計畫 21.損壞與滅失

資料來源：Poole and Dawson (2013: 14)，更新至 SPECTRUM 5.1 版本。本研究整理列表。

貳、我國藏品管理的法制發展

一、草創期：財產導向的藏品管理

在 2015 年《博物館法》通過前，我國公立博物館對藏品的管理未有專屬法律支持，主要依附於相關法規條文：一是財政部主導的國有財產法及相關法規，二為行政院文化建設委員會所研議的文化資產法和相關法規（依法規草創時間排序，條列詳如表 3）。

整體而言，我國藏品管理早期以「財產管理」為核心，尤以「故宮博物」被明列於「國有財產」項目之一，突顯當時制度設計特定的時空背景。透過「國有財產法」作為上位法，側重財產的登錄制度、保管責任歸屬、損失報備與報廢流程，並強調管理機關與保管人員對財產的法律責任。有關法規包括：1969 年《國有財產法》、1970 年《國有財產法施行細則》、1971 年《審計法》，其與藏品管理的關係，請參考表 4、5。

表 3：我國博物館藏品管理相關法規一覽表

草創時間	法規名稱	主管機關	現行版本
1969	國有財產法	財政部（國有財產署）	民國 107 年 11 月 6 日修正
1970	國有財產法施行細則	財政部（國有財產署）	民國 99 年 7 月 23 日修正 民國 102 年 1 月 1 日改由財政部國有財產署管轄
1971	審計法	審計部	民國 104 年 12 月 9 日修正
1972	審計法施行細則	審計部	民國 104 年 12 月 18 日修正
1982	文化資產保存法	行政院文化建設委員會 （現為文化部）	民國 105 年 7 月 27 日修正 「古物」條文移至第 5 章第 65-77 條
1984	文化資產保存法施行細則	行政院文化建設委員會 （現為文化部）	民國 111 年 1 月 28 日修正
1998	中央政府各機關珍貴動產 不動產管理要點	主計總處 （現歸屬行政院主計總處）	民國 110 年 5 月 28 日修正
2015	博物館法	文化部	民國 104 年 7 月 1 日發布
2015	博物館法施行細則	文化部	民國 104 年 12 月 31 日發布
2016	公立博物館典藏品盤點作業辦法	文化部 （與財政部、審計部共同訂定）	民國 105 年 6 月 30 日發布
2018	公有古物管理維護辦法	文化部	民國 107 年 7 月 26 日修正

資料來源：文化部、財政部、審計部及全國法規資料庫官網；本研究整理列表。

表 4：國有財產法、國有財產法施行細則 vs. 藏品管理

法條	內容	與藏品管理的關係
國有財產法 第 2 條	國家依據法律規定，或基於權力行使，或由於預算支出，或由於接受捐贈所取得之財產，為國有財產。	公有博物館藏品作為國有財產的法律依據，包括舊藏、蒐購或受贈所取得之財產。
第 3 條	依前條取得之國有財產，其範圍如左： 一、不動產：指土地及其改良物暨天然資源。 二、動產：指機械及設備、交通運輸及設備，暨其他雜項設備。……（下略）	國有財產的類型。
第 5 條	第三條第一項所定範圍以外之左列國有財產，其保管或使用，仍依其他有關法令辦理：一、軍品及軍用器材。二、圖書、史料、古物及故宮博物。……（下略）	明訂博物館藏品屬於「圖書、史料、古物及故宮博物」類型，而「故宮博物」自成一類。
第 17 條	第三條所指取得之不動產、動產、有價證券及權利，應分別依有關法令完成國有登記，或確定其權屬。	藏品如屬第 5 條國有動產，應完成財產登記。
第 21 條	管理機關應設國有財產資料卡及明細分類帳，就所經管之國有財產，分類、編號、製卡、登帳，並列冊層報主管機關；其異動情形，應依會計報告程序為之。	明訂藏品登錄的形式及異動程序。
第 22 條	財政部應設國有財產總帳，就各管理機關所送資料整理、分類、登錄。	明訂中央主管機關管理藏品的登錄總帳。
第 23 條	國有財產因故滅失、毀損或拆卸、改裝，經有關機關核准報廢者，或依本法規定出售或贈與者，應由管理機關於三個月內列表層轉財政部註銷產籍。但涉及民事或刑事者不在此限。	明訂遺失與註銷的作業流程。
第 24 條	第二十一條至第二十三條所定卡、帳、表、冊之格式及財產編號，由財政部會商中央主計機關及審計機關統一訂定之。	建立一致性帳冊，對藏品管理產生制度性的影響。
第 25 條	管理機關對其經管之國有財產，除依法令報廢者外，應注意保養及整修，不得毀損、棄置。	賦予博物館照顧與保存藏品的責任。
第 27 條	國有財產直接經管人員或使用人，因故意或過失，致財產遭受損害時，除涉及刑事責任部分，應由管理機關移送該管法院究辦外，並應負賠償責任。但因不可抗力而發生損害者，其責任經審計機關查核後決定之。	強調博物館的法律責任，特別是對藏品毀損責任的追究機制。
第 71 條	國有財產經管人員違反第二十一條之規定，應登帳而未登帳，並有隱匿或侵占行為者，加重其刑至二分之一。	要求藏品的登帳，並提供法律保障。
施行細則 第 18 條	依本法第二十二條規定應設之國有財產總帳，由財政部國有財產局主辦之。	明訂藏品作為國有財產，應有總帳。
第 20 條	國有財產因故滅失、毀損、拆卸或改裝，其報廢程序依有關法令之規定。	提供藏品註銷的法源依據。
第 22 條	管理機關經管之國有財產，除應經常為適當之保養外，其可能發生之災害，應事先妥籌防範；並得視財產性質、價值及預算財力，辦理保險；如發現因災害有所損毀時，應即整修，或依規定程序報廢。	博物館對藏品的風險管理及其保險。
第 23 條	管理機關經管之國有財產，除設置產籍外，其屬於動產者，應分類編號，並粘釘金屬製標籤或烙印印……（下略）	明訂應對藏品進行造冊、給號，以及號籤。

資料來源：財政部 (2010)、財政部 (2016)；本研究整理列表。

表 5：審計法、審計法施行細則 vs. 藏品管理

法條	內容	與藏品管理的關係
審計法 第 2 條	審計職權如左：……（上略） 四、稽察財物及財政上之不法或不忠於職務之行為。	審計人員稽核公立博物館藏品的法源依據。
第 12 條	審計機關應經常或臨時派員赴各機關就地辦理審計事務；其未就地辦理者，得通知其送審，並得派員抽查之。	審計人員得以就公立博物館藏品管理進行現場或抽查審核。
第 14 條	審計人員為行使職權，向各機關查閱簿籍、憑證或其他文件，或檢查現金、財物時，各該主管人員不得隱匿或拒絕；……（下略）	藏品帳冊、照片等皆屬審計人員查核範圍，博物館有義務配合。
第 56 條	各機關對於所經管之不動產、物品或其他財產之增減、保管、移轉、處理等事務，應按會計法及其他有關法令之規定，編製有關財物會計報告，依限送審計機關審核；審計機關並得派員查核。	明定博物館藏品增減的相關規定。
第 58 條	各機關經管現金、票據、證券、財物或其他資產，如有遺失、毀損，或因其他意外事故而致損失者，應檢同有關證件，報審計機關審核。	藏品滅失與毀損需提報審計機關審核。
施行細則 第 41 條	……（上略）。各機關遇有本法第五十八條所列損失情事，應即檢同有關證件報該管審計機關審核。其情節重大者，並應報經主管機關核轉，審計機關認為必要時，得派員調查之。 前項所稱有關證件係指司法、警憲、公證、檢驗、商會等機關、團體之證明文件、鑑定報告、人證筆錄、現場照片、其他物證以及依事實經過取具之合適證明與經管人員所應負職責之說明。	明訂藏品滅失與毀損報告所需佐證資料種類，與博物館應負說明之責。

資料來源：審計部 (2015a)、審計部 (2015b)；本研究整理列表。

1981 年，行政院設立文化建設委員會，作為統籌國家文化建設之主管機關，開啟我國將博物館藏品納入「文化資產」治理架構的起點。1982 年制定《文化資產保存法》，明定「古物」為文化資產類別之一；1984 年公布施行細則，針對古物之分級、登錄、保存與管理有所規範；2005 年，逐步補充《古物分級指定及廢止審查辦法》等相關規定（請參考表 6）。同時，1998 年公布《中央政府各機關珍貴動產不動產管理要點》，將具有價值的博物館藏品納入「珍貴動產」，建立登錄、報廢、移轉等作業規範，以季為單位填列「珍貴動產、不動產增減表」、「珍貴動產不動產增減結存表」。此制度發展反映我國博物館藏品長期處於「國有財產」與「文化資產」雙軌交錯的管理架構，主管機關分屬文化、財政與審計兩大體系，並以公立博物館為主要適用對象。

表 6：文化資產保存法、施行細則、古物分級指定及廢止審查辦法 vs. 藏品管理

法條	內容	與藏品管理的關係
文化資產保存法 第 3 條	一、有形文化資產：（上略） （八）古物：指各時代、各族群經人為加工具有文化意義之藝術作品、生活及儀禮器物、圖書文獻及影音資料等。	明確將博物館藏品中具有歷史文物、藝術品與圖書文獻，納入古物管理範圍，賦予文化資產屬性。
第 65~77 條	第五章「古物」	建立古物相關的保存、登錄、變更、移轉與借用等制度規範。
第 65 條	古物依其珍貴稀有價值，分為國寶、重要古物及一般古物。	明訂藏品分級的級別。
第 103 條	有下列行為之一者，處六個月以上五年以下有期徒刑，得併科新臺幣五十萬元以上二千萬元以下罰金：.....（上略）四、毀損或竊取國寶、重要古物及一般古物。.....（下略）	明訂藏品管理對於古物的保管與法律責任。
施行細則 第 29 條	中央政府機關與附屬機關（構）、國立學校、國營事業及國立文物保管機關（構）（以下併稱保管機關（構））依本法第六十六條規定辦理文物暫行分級時，應依古物分級指定及廢止審查辦法所定基準，先予審定暫行分級為國寶、重要古物、一般古物，報中央主管機關備查。 前項備查，應檢具暫行分級古物清單，載明名稱、數量、年代、材質、圖片及暫行分級之級別。但年代不明者，得免予載明。.....（略） 第一項暫行分級為國寶及重要古物者，保管機關（構）應另檢具下列列冊資料，報中央主管機關依本法第六十八條規定審查： 一、文物之名稱、編號、分類及數量。 二、綜合描述文物之年代、作者、尺寸、材質、技法與其他綜合描述及文物來源或出處、文物圖片。 三、暫行分級為國寶或重要古物之理由、分級基準及其相關研究資料。 四、保存狀況、管理維護規劃及其他相關事項。	明訂藏品如涉古物者，應有暫行分級與逐件登錄等程序，並涉及分級資訊的完整性與規範。
古物分級指定及廢止審查辦法 第 2~4 條	一般古物、重要古物與國寶的指定基準。	明訂古物分級的基準與廢止依據。
第 8 條	古物指定之廢止或變更類別，應符合下列基準之一： 一、古物價值喪失。 二、古物狀況劣化或遭受破壞，致減損價值或滅失。.....（下略）	古物如有狀況變動、級別註銷或降級等的處理依據。

資料來源：文化部 (2019a、2022、2023)；本研究整理列表。

二、《博物館法》施行：以 SPECTRUM 為對照觀察

2012 年，文化建設委員會配合中央政府組織改造，改制為「文化部」，下設博物館科，試圖回應博物館實務運作對於管理法規體系的需要。2015 年制定公布《博物館法》及其施行細則，透過專法明訂藏品管理的法源依據；2017 年公布《公有古物管理維護辦法》，針對借展文物的保存狀況評估、展場條件、點交、運輸、保險與安全等合約事項，提出規範。《博物館法》及其子法陸續施行，代表我國藏品管理制度——由法條分立逐步朝向整合的新階段。

博物館法及其子法施行後，無分藏品類型、館舍規模及其隸屬等差異，將全面啟動（或調整）博物館的「典藏管理機制」，隨之而來的是依法研議（或修訂）配套的「藏品管理作業程序」。實際執行情況，則須回歸我國博物館法規體系，加以檢視。參照英國《SPECTRUM 程序標準》所列的主要作業程序，初步整理我國《博物館法》中與藏品管理有關條文（詳如表 7），其中明定博物館應制定「典藏管理計畫」，送主管機關備查。典藏管理計畫涵蓋博物館業務全貌，對應於英國 SPECTRUM 架構的上位規範「藏品管理政策」，兩者皆強調結合機構使命與藏品管理的制度設計。不過博物館法第 9 條「典藏管理計畫」雖全面涵蓋了博物館業務內容，相較之下，多數法規尚屬於宣示性質，實質規範集中於盤點（獨立子法），其次為徵集與入藏（4 項條文）、編目（2 項條文，典藏方針與盤點條文），其餘作業程序多未著墨，呈現我國藏品管理母法及其流程與程序，有待明確規範的現況。

表 7：我國博物館法及其子法 vs. 《SPECTRUM 程序標準》主要作業程序

面向	SPECTRUM 主要作業程序	法規條文	
典藏 發展	1.文物入館		
	2.徵集與入藏	博物館法 第 4 條	博物館依據設立宗旨及發展目標，辦理蒐藏、保存、修復、維護、研究、展示、人才培育、教育推廣、公共服務及行銷管理等業務。 前項業務，得視其需要延聘學者專家組成專業諮詢會，廣納意見，以促進營運及發展。(下略)
		博物館法 第 9 條	博物館應本專業倫理，確認文物、標本、藝術品等蒐藏品之權源及取得方式之合法性。 博物館應就典藏方針、典藏品入藏、保存、修復、維護、盤點、出借、註銷、處理及庫房管理等事項，訂定典藏管理計畫。公立博物館應將典藏管理計畫報目的事業主管機關備查。(下略)
		博物館法 第 14 條	公立博物館對具有保存、研究、展示、教育價值之珍貴稀有或瀕臨滅失之藝術品、標本、文物等，有緊急搶救、修復或購置取得必要者，得申請目的事業主管機關補助或向上級機關請撥專款，並得採限制性招標方式辦理，但不得違反我國締結之條約及協定。
		博物館法 第 16 條	中央主管機關為表彰專業典範，就典藏、研究、展示、教育、管理及公共服務等面向，應建立博物館評鑑及認證制度。 中央主管機關得召開評鑑會，審議博物館之評鑑及認證等事宜。(下略)
藏品 資訊	3.編目	博物館法施行細則 第 6 條	本法所稱典藏品，指經博物館專業鑑定審查，符合典藏方針，並經編目登記且列入系統管理、永久收藏者。(下略)
		公立博物館典藏品 盤點作業辦法 第 3 條	博物館所稱典藏品，指經博物館專業鑑定審查，符合典藏方針，並經編目登記且列入系統管理、永久收藏者。
	4.儲位與異動 管理		
	5.盤點	博物館法 第 9 條	(第 4 項)依第十六條完成認證之公立博物館，其典藏品之定期盤點，其期限、作業方式及應遵行事項之辦法，由中央主管機關會同財政部及審計部定之。
		公立博物館典藏品 盤點作業辦法	共 13 條
	6.登錄計劃		
	7.文物出館		
藏品 近用	8.借入	博物館法 第 15 條	博物館因辦理展覽向外國、大陸地區或香港、澳門借展之文物、標本或藝術品，經目的事業主管機關轉中央主管機關認可展出者，於運送、保管及展出期間，不受司法追訴或扣押。
	9.借出		

資料來源：文化部 (2015、2016、2017)；本研究整理列表。

參、我國藏品管理的框架與實務

《博物館法》條文以盤點為主要規範，其餘多為宣示性質，此與臺灣博物館多屬公立、藏品歸屬國有財產的制度背景，應有密切關連。然而，《博物館法》背後仍可觀察到藏品管理——蒐藏政策、審議機制與作業程序的三個層次。以下僅依據我國國立博物館法規的實務發展，初步歸納出“All in one”與“All in list”兩類藏品管理模式。

一、“All in one”模式：以國立臺灣博物館為代表

“All in one”模式，係指以「單一要點」明訂「所有」藏品管理法條，以國立臺灣博物館為代表（以下簡稱國臺博，圖示整理，詳如圖2）。以國臺博為例，“All in one”模式的建構，不是一蹴可幾，而是因應現代化經營趨勢下的一連串組織變革與法規研議，有其漫長的藏品管理體制化歷程。

最新的「國立臺灣博物館典藏管理作業要點」（2022年11月版，以下簡稱「國臺博典管要點」）共14章74條。其前身是1994年研議的「臺灣省立博物館蒐藏政策及典藏管理作業手冊」，1996年增列「國立臺灣博物館標本購置辦法」，2012年將手冊修正為「國立臺灣博物館蒐藏政策及典藏管理作業要點」。2013年9月，該要點正式核備，成為體制化與法制化管理的濫觴。2014年，國臺博組織架構的整併、調整，先將「原人類學組、地學組、動物學組及植物學組等四組合併為研究組，並新改設典藏管理組、展示企劃組，推廣教育組則維持不動，以求精簡組別，整合核心業務」（國立臺灣博物館，2006：6）。2013版的典管要點，再經2020年6月、2022年8月、同年11月三次修正。此歷程其間也包括2004年監察院為國臺博（及主管機關文建會）藏品管理不周事件，提出糾正案（監察院，2004）。

國臺博典藏管理作業要點（以下簡稱典管要點）的上位法為「國立臺灣博物館館務發展諮詢委員會設置要點」，透過諮詢委員會持續修訂。細論典管要點各章節重點，依序為：總則、典藏管理審議會、典藏品之蒐藏及購置、捐贈、盤點、登錄與註銷、借用、委託研究及修護、藏品圖像資料使用，與庫房之門禁管理、提領及出庫、環境監控，以及典藏庫與典藏品緊急處理等作業法條。

再者，依據2022年12月付梓的《國立臺灣博物館：典藏管理作業手冊》（方建能主編，2022），同時配套（如典藏品開放研究作業要點、圖像資料使用要點、實驗室管理注意事項、修護實驗室管理使用要點、典藏庫房入庫申請流程、異常狀況即時通報流程、天然災害緊急應變作業計畫）等相關子法。此手冊提供本研究重要的基礎文獻和線索，以確立“All in one”模式——作為母法的實質內涵，以及與配套子法的主從關係。



圖2：“All in one” 藏品管理模式

二、“All in list” 模式：以國立臺灣歷史博物館為代表

“All in list” 模式，則是指以「清單」條列「所有」藏品管理子法，以國立科學工藝博物館、國立臺灣文學館、國立臺灣歷史博物館（以下分別簡稱科工館、臺文館、臺史博，表 8）等三個館所為代表，分別成立於 1997 年、2003 年、2011 年。此三個館所的共通性在於：先有蒐藏政策與管理法規，才開始有藏品的徵集與入藏，即於籌備處階段開始研議適合各館的藏品管理體制和框架。譬如，臺史博的藏品管理法規，都是「獨立」的作業要點（整理詳如圖 3）。

2022 年 6 月，科工館剛修正的蒐藏品管理作業手冊，也是採取相同模式，包括：蒐藏政策作業規定、蒐藏品取得作業規定、蒐藏品審議會組織要點、蒐藏指導委員會設置要點、蒐藏品登錄作業規定、蒐藏品暫行分級作業要點、蒐藏品價值鑑定作業要點、蒐藏品保存維護作業要點、蒐藏品借入與貸出作業規定、蒐藏品取用作業規定、數位典藏資源管理要點、蒐藏品註銷與處置作業規定、暫管文物處理作業規定、人員物品入出蒐藏庫房管理規定、開放式典藏庫管理規定、蒐藏庫與蒐藏品緊急處理作業規定（國立科學工藝博物館，2022）。

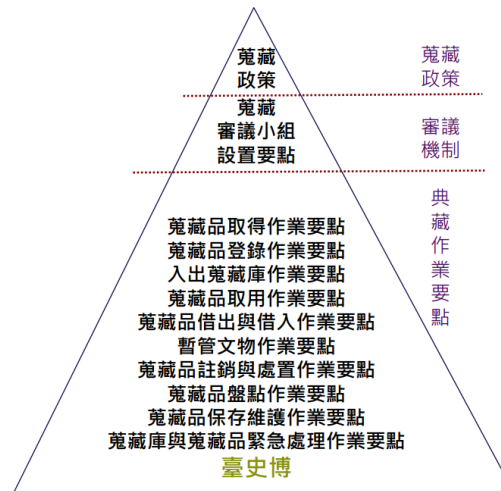


圖 3：“All in list” 藏品管理模式

表 8：國立科學工藝博物館、國立臺灣文學館、國立臺灣歷史博物館——藏品管理法規列表（依成立先後排序）

國立科學工藝博物館	國立臺灣文學館	國立臺灣歷史博物館
蒐藏政策作業規定	蒐藏管理政策	蒐藏政策
蒐藏品取得作業規定	藏品捐贈作業要點	蒐藏審議小組設置要點
蒐藏品審議會組織要點		蒐藏品取得作業要點
蒐藏指導委員會設置要點		蒐藏品登錄作業要點
蒐藏品登錄作業規定		入出蒐藏庫作業要點
蒐藏品暫行分級作業要點	藏品分級作業要點	蒐藏品取用作業要點
蒐藏品價值鑑定作業要點	藏品管理作業要點	蒐藏品借出與借入作業要點
蒐藏品保存維護作業要點	借出入作業要點	暫管文物作業要點
蒐藏品借入與貸出作業規定	庫房管理作業要點	蒐藏品註銷與處置作業要點
蒐藏品取用作業規定	藏品與庫房災害防救緊急處理作業要點	蒐藏品盤作業要點
數位典藏資源管理要點		蒐藏品分級作業要點
蒐藏品註銷與處置作業規定	藏品應用作業要點	蒐藏品保存維護作業要點
暫管文物處理作業規定	藏品註銷作業要點	蒐藏庫與蒐藏品緊急處理作業要點
人員物品入出蒐藏庫房管理規定		
開放式典藏庫管理規定		
蒐藏庫與蒐藏品緊急處理作業規定		

資料來源：國立科學工藝博物館、國立臺灣文學館、國立臺灣歷史博物館官網。本研究整理製表。

小結：臺灣框架以“**All in one**” vs. “**All in list**” 兩種模式為光譜

光譜右端的“**All in list**”模式——**科工館**、**臺文館**、**臺史博**目前官網公告的藏品管理法規，則具有發展「更多、更細」子法的趨勢，以**科工館** 2022 年剛公告的《**蒐藏品管理作業手冊**》為代表，已發展 16 個子法；光譜左端的“**All in one**”模式——以**國臺博**為代表，雖只有「單一要點」，但不因此顯得單薄，實具相當的層次。介於兩個模式之間，則為“**1+N**”模式——以「一個母法」為主，再輔以「**N** 個子法」作為補充的變異模式（圖 4），以**國立自然科學博物館**的蒐藏政策、蒐藏管理要點（母法，共 37 頁）、蒐藏庫管理要點、標本審議辦法、蒐藏庫暨藏品災害緊急應變作業（子法）為代表（**自然科學博物館**，2025）。

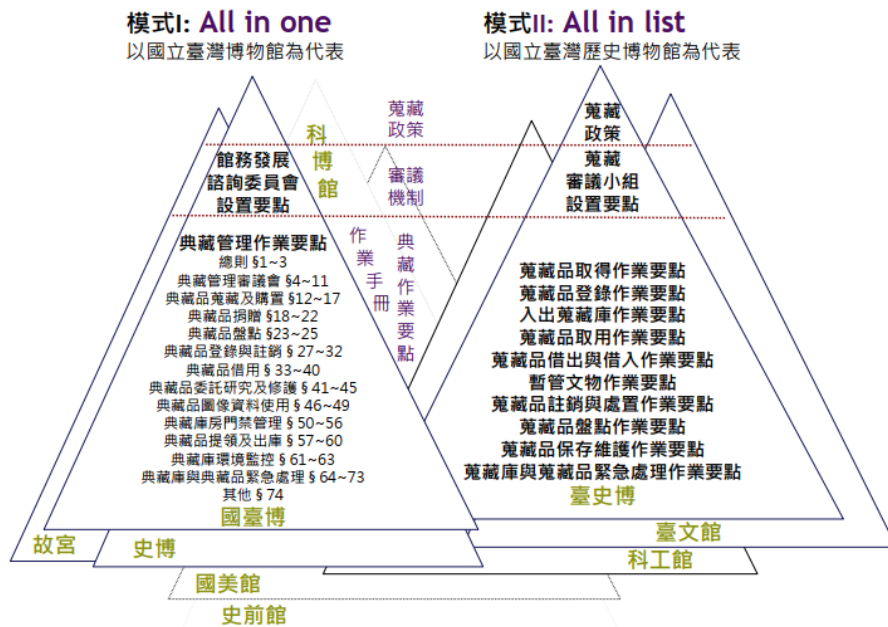


圖 4：臺灣框架以“**All in one**” vs. “**All in list**” 兩種模式為光譜

肆、結論與展望

2015 年《博物館法》施行，標誌我國進入「後博物館法時代」的起點。為回應該法實施的挑戰，文化部於 2019 年辦理四場「全國博物館論壇」，設定「公眾參與及當代視野」、「文化／生物多樣性與永續發展」、「專業發展與科技應用」、「組織發展與制度法規」四大議題，進行研議。其中，在第四項「組織發展與制度法規」引言指出：

……。以學科方法為核心的專業博物館範式與其意義，在臺灣還沒有獲得普遍扎根與見證其價值的條件，後博物館時代已經快速來到，要求吾人對「博物館專業」以及「博物館實踐社群」之方法、型態與意義，要有新的想像與論述。（文化部，2019b：18）

該議題亦提出建立「博物館專業發展基本原則」的倡議，包括：1. 博物館典藏管理制度、2. 博物館修復制度、3. 博物館典藏的系統性研究體制，並著重典藏的公共性、4. 展示策劃與發展之作業原則、5. 教育推廣活動的設計與規劃等五項原則（文化部，2019b：21）。惟依據論壇紀要，討論雖涵蓋多項面向，但尚未對藏品管理、修復等制度提出具體建議（文化部，2019c），其意義仍在於體現制度建構的必要性与正當性。

早在《博物館法》施行前，多數博物館早已依據其組織背景與實務需求，自行建立藏品管理規範，因此呈現「因館而異」的制度樣貌。《博物館法》通過後，藏品管理制度逐步轉向評鑑導向，並反映在 2016 年國立故宮博物院主辦「第三屆博物館藏品管理與應用工作坊」，工作坊副標題「博物館法的挑戰與實踐」，已指出（我國）「典藏管理機制往往反映特定時空背景下的博物館需求，和組織架構不無關連，再因應藏品來源與類型的差異，產生多元的面貌」（國立故宮博物院，2016:3）。要言之，我國博物館的典藏管理，至今未有全國一致的標準與制度，多為各館依組織及其需求自訂。

依《博物館法》第 16 條，文化部應建置「博物館評鑑與認證制度」，並據以公布《博物館評鑑及認證辦法》，認證項目包括：管理、收藏、展示、研究、教育、公共服務等六項。與藏品管理相關者為「收藏」項目，指標涵蓋：典藏方針、藏品管理、保存維護及藏品運用。制度實施後，有評論指出：

……臺灣的博物館評鑑既沒有等級，也沒有分數。……臺灣博物館多半認為需藉評鑑證明（to prove）自己的成績已經令人滿意，文化部卻一直是希望藉評鑑盡力協助博物館改善（to improve）。不可否認地，雙方對評鑑報告中「證明或改善」、「績效或潛力」的著眼點不同，主要是來自於權力結構上的不對等關係。畢竟文化部是許多國立博物館的主管機關，也是全國博物館申請補助的最大發放單位，博物館雖不好完全自吹自擂成績，但也很難大方舒爽地在金主面前承認還有尚待努力的改進空間。評鑑報告得在漂亮的業務簡報及誠實的自我診斷中取得平衡，確實不太容易。（黃心蓉，2017）

截至 2021 年，接受評鑑的博物館共有 67 間（引自黃貞燕，2022a，註釋 1）。然而，「臺灣的博物館，需要什麼樣的評鑑呢？」這是一位曾擔任兩屆評鑑委員，在將近四年期間的觀察後的撫心自問：

……博物館評鑑，是《博物館法》賦予文化部推動博物館專業發展的重要工具之一。臺灣的《博物館法》，面對的是一個歷經半世紀以上發展、形成獨特生態的博物館世界：政策論述熱切而成熟，雖不乏富有活力的博物館實踐，但相對地，博物館的實體條件與政策理想有所落差，大部分的博物館缺乏法制化與明確的定位，人力與預算條件不佳，行政主導性格顯著，專業認知不同調，做為博物館機構之基本條件參差不齊——這些也都是臺灣博物館評鑑規劃必須面對的生態課題。（黃貞燕，2022b）

2011 年，國立臺灣歷史博物館首次出版《國立臺灣歷史博物館典藏管理與保存維護手冊》（許美雲主編，2011），以深入淺出的方式，介紹博物館典藏管理與保存維護的基本知識與作法，為官方近年陸續各式手冊的先聲。近期相關發展是：由中央文化部文化資產局或地方政府委託大學相關系所，陸續出版有關藏品管理的作業手冊，包括：中央文化部文化資產局出版的《古物管理維護作業手冊》（蔡斐文編，2018）、《原住民族文化資產實務執行參考手冊》（蔡志偉編，2019）、《教育部及所屬機關文化資產維護發展計畫操作手冊》（榮芳杰編，2017），以及臺南市政府文化局委託國立臺南藝術大學博物館學與古物維護研究所，邀集實務工作者共同撰寫的《維物論：文物管理維護及保存方式操作手冊》（曾信傑主編，2017）。此類手冊多具倡議性質，欠缺制度約束力，未形成一致性的標準依據。

總結而言，我國博物館藏品管理制度，正從「以館為單位」的分立狀態，各館無論採取“All in one”或“All in list”模式（及其光譜），都逐步過渡至以評鑑為導向的整合階段。其後續發展，有賴於制度規劃的深化、專業共識的建立，以及標準化程序的持續推動。如何借鑑英國博物館藏品管理的制度架構，並結合我國現行認證制度，應是未來值得關注的發展方向。

■ 參考文獻

American Association of Museums(1925).〈Code of Ethics for Museum Workers〉.《The American Magazine of Art》,16(10),555.

American Association of Museums (1978). Museum ethics. Washington, DC: American Association of Museums.

American Association of Museums (2000). AAM Code of Ethics for Museums (Rev. ed.). <https://reurl.cc/XQ7Qb7> (2025.8.15)。

American Association of Museums, Curators Committee (2009). A Code of Ethics for Curators. <https://reurl.cc/2QpQxE> (2025.8.15)。

Boylan, P. J. (2004).〈Managing People〉.《Running a museum: a practical handbook》. Paris: International Council of Museums (ICOM). pp.147-160. <https://reurl.cc/rYMKxO> (2025.8.15).

Collections Trust (2022). Spectrum 5.1: the UK Museum Collections Management Standard. <https://reurl.cc/GNWGdG> (2025.8.15)。

Edson, G (2009, 1).〈Practical Ethics and the Contemporary Museum〉.《博物館學季刊》23(1): 5-24.

Grant, A. (Ed.) (1994).《SPECTRUM: The UK Museum Documentation Standard》. Cambridge: Museum Documentation Association.

International Council of Museums (2017). ICOM Code of Ethics for Museums. <https://reurl.cc/bm0dVM> (2025.8.15)。

ICOM Ethics Standing Committee (ETHCOM) (2025). Revision of ICOM Code of Ethics for Museums - Second Draft of the Revised ICOM Code of Ethics for Museums.

Ladkin, N. (2004).〈Collections Management〉.《Running a museum: a practical handbook》. Paris: International Council of Museums (ICOM). pp. 17-30. <https://reurl.cc/rYMKxO> (2025.8.15).

Lester, J. (1983, 2).〈A code of ethics for curators〉. American Association of Museums.《Museum News》, 61(3), 36-40.

Museums Association (2015a). Code of Ethics for Museums. <https://reurl.cc/GNWDIW> (2025.8.15)。

Museums Association (2015b). Stewardship of collections, Code of Ethics for Museums. <https://reurl.cc/EQEDym> (2025.8.15)。

Poole, N., & Dawson, A. (2013). SPECTRUM digital asset management. <https://reurl.cc/z5xXjy> (2025.8.15)。

Rose, C. (1985, 2).〈A code of ethics for registrars〉.《Museum News》, 63(3), 42-46.

文化部 (2015)。〈博物館法〉。 <https://reurl.cc/jrzo6p> (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。

文化部 (2016)。〈公立博物館典藏品盤點作業辦法〉。 <https://reurl.cc/ekRAAL> (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。

文化部 (2017)。〈博物館法施行細則〉(民國 106 年修正)。 <https://reurl.cc/1O6q7Q> (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。

文化部 (2019a)。〈古物分級指定及廢止審查辦法〉。 <https://reurl.cc/VWAlgb> (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。

文化部 (2019b)。〈「2019 全國博物館論壇」北區論壇手冊〉。
<https://museums.moc.gov.tw/MuseumForum/img/%E5%8C%97%E5%8D%80%E6%89%8B%E5%86%8A.pdf> (瀏覽日期 2020 年 12 月 31 日)。

文化部 (2019c)。〈「2019 全國博物館論壇」北區論壇紀要〉。
<https://museums.moc.gov.tw/MuseumForum/img/%E5%8C%97%E5%8D%80%E6%9C%83%E8%AD%B0.pdf> (瀏覽日期 2020 年 12 月 31 日)。

- 文化部 (2022)。〈文化資產保存法施行細則〉。https://reurl.cc/jrz2D2 (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 文化部 (2023)。〈文化資產保存法〉。https://reurl.cc/yAd0Yl (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 方建能 (主編)(2022)。《國立臺灣博物館：典藏管理作業手冊》。臺北：國立臺灣博物館
- 財政部 (2010)。〈國有財產法施行細則〉。https://reurl.cc/VWAIN5 (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 財政部 (2018)。〈國有財產法〉。https://reurl.cc/6qoxdr (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 國立自然科學博物館 (2025,3)。〈國立自然科學博物館蒐藏管理作業要點〉。
https://www.nmns.edu.tw/export/sites/nmns/ch/about/.galleries/files/20250509-1.pdf(瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 國立故宮博物院 (2016, 5)。〈第三屆博物館藏品管理與應用工作坊：博物館法的挑戰與實踐〉(報名簡章)。
https://shorturl.at/rmORF (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 國立科學工藝博物館 (2022)。《蒐藏品管理作業手冊》。高雄：國立科學工藝博物館。
https://shorturl.at/xV2PZ (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 國立臺灣博物館 (2006)。《國立臺灣博物館 2006 年年報》。臺北：國立臺灣博物館。
https://shorturl.at/MOgMH (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 張譽騰 (1990, 10)。〈論博物館專業與博物館人員從業倫理〉，國立自然科學博物館，《博物館學季刊》4 卷 4 期，頁 3-9。
- 許美雲 (主編)(2011)。《國立臺灣歷史博物館典藏管理與保存維護手冊》。臺南：國立臺灣歷史博物館。
- 陳盈芊 (譯) (1998, 4)。American Association of Museums 原著，〈博物館倫理規章〉，國立自然科學博物館，《博物館學季刊》12 卷 2 期，頁 31-34。
- 陳國寧 (1990, 10)。〈博物館從業倫理〉，國立自然科學博物館，《博物館學季刊》4 卷 4 期，頁 11-14。
- 曾信傑 (主編)(2017)。《維物論：文物管理維護及保存方式操作手冊》。臺南：臺南市政府文化局。
- 黃心蓉 (2018.10)〈證明或改善臺灣博物館的評鑑時代〉http://bit.ly/3JpOLQN (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 黃貞燕 (2022, 3a)。〈博物館評鑑，為什麼？(一) 正視臺灣博物館現實的評鑑設計〉。https://shorturl.at/BrIhj (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 黃貞燕 (2022, 3b)。〈博物館評鑑，為什麼？(二) 評鑑現場觀察〉。https://shorturl.at/eiYHO (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 榮芳杰 (主編)(2017)。《教育部及所屬機關文化資產維護發展計畫操作手冊》。臺中：文化部文化資產局。
- 監察院 (2004, 7)。〈糾正案文 093 教正 0006〉。https://reurl.cc/Rk5EO6 (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 審計部 (2015a)。〈審計法〉。https://reurl.cc/7VGNI5 (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 審計部 (2015b)。〈審計法施行細則〉。https://reurl.cc/3MgWmj (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 潘美璟 (2006)。〈《SPECTRUM- the UK Documentation Standard》導讀〉，中華民國博物館學會，《博物館簡訊》54 期，頁 30-33。https://reurl.cc/2Q1yva (瀏覽日期 2025 年 8 月 15 日)。
- 蔡志偉 (主編)(2019)。《原住民族文化資產實務執行參考手冊》。臺中：文化部文化資產局。
- 蔡斐文 (主編)(2018)。《古物管理維護作業手冊》。臺中：文化部文化資產局。

陶瓷器拍攝之美感語彙與觀看方法 以國立故宮博物院陶瓷常設展展品為例

國立故宮博物院器物處助理研究員 王鉅元

前言

國立故宮博物院（後稱本院）收藏歷代陶瓷器數量逾二萬五千件，其多承接自清宮舊藏，時間橫跨新石器時代至清朝的跨度，故在中國陶瓷器樣貌的演變脈絡與多元性上，本院收藏了豐富的陶瓷展品，觀眾如果了解中國陶瓷之美與歷史知識，來故宮陶瓷展廳觀展將會獲得多方面的陶瓷知識與視覺體驗。

多年來於故宮從事文物攝影的經驗顯示，影像作品是否能有效傳達文物美感並與觀者建立連結，主要取決於攝影師觀看文物的方法。由於拍攝時觀者無法親臨現場，攝影師的視角成為觀者理解文物的途徑。在按下快門時，文物由三維實體轉變為二維影像。這種轉換會產生原作與影像之間的某些本質差異，此「質變」指的是兩者在本質上的不同，僅是一種中性的描述。儘管影像與原作高度相似，有時甚至被認為可等同於原作，實際上影像仍屬於一種獨立且嶄新的表現型態。

陶瓷器攝影

本文將針對上述論點展開討論，並以本院現展場中展出的陶瓷器拍攝實例進行分析，旨在提供文物攝影領域的專業觀點，供攝影及陶瓷愛好者參考。陶瓷器攝影常見挑戰包括反光處理及其對周圍環境的映射，甚至可能將攝影師自身納入畫面。這些問題雖令人困擾，卻也是陶瓷器獨有的本質特徵。因此，如何恰當呈現陶瓷表面的釉色與胎土厚薄，是值得深入探討的議題。

值得肯定的是，提出上述疑問已是邁向專業陶瓷攝影的第一步。藝術品攝影需從預設成果開始思考，經由反覆推敲拍攝手法，以實現既定目標。缺乏主體性的攝影易導致作品失去觀點，無法彰顯文物或藝術的價值。理想的攝影流程應先以視覺層面認識被攝對象，包括色彩、質地、造型、圖案、器形和工藝，再延伸至非視覺層面的探索，如創作背景、作者理念及脈絡。拍攝前若能與創作者充分溝通，有助於更全面地詮釋作品內涵。

然而故宮之文物哪裡有創作者與攝影師討論對話呢？其實能對話的不只是作品之製造者，歷史文物有其時代背景的定位與價值意義，從書本或文物研究者皆可得到意想不到之答案與觀點，筆者拍攝任何器物前除了自身對被攝物之觀察外，最常做的事情就是詢問旁邊的研究員說：你想拍出什麼？文物的重點在哪裡？

在對話中往往可以得到不同的觀點與想法，正所謂隔行如隔山，攝影師能利用光源器材的控制與照相機的操作來完成作品，然而關鍵仍然是後面的那一顆腦袋，若能多一兩顆腦袋絕對是有幫助的。筆者所處單位有多位陶瓷器專家，經常陪同拍攝他們正在研究或是有策展需求之陶瓷器，他們也往往協助筆者了解陶瓷器之知識與觀看重點，無論是為了展覽或是研究的方向，這些幫助都可以

讓最後影像作品更為精彩與有意義。

本文將以數個小主題來切入陶瓷器攝影，這些切入點可以幫助讀者知道，筆者拍攝陶瓷器時所著重的地方，並藉由這些主題來穿插一些拍攝技巧，配合實際拍攝作品來介紹。

■ 器形

在故宮博物院陶瓷器的拍攝中，器形的重要性被高度重視，這與其研究方向密切相關。筆者認為，此方法適用於任何文物（藝術品）的攝影，因為立體性質的藝術品（包括雕塑、複合媒材、工藝品等）均利用空間佔體來表現。這類藝術需要透過視覺來呈現。攝影雖然是二維的，但同樣需要尋找最佳視角來再現器物的本質，因為它無法像立體作品般在周圍走動觀賞，而是只有一個視點（透視點）供欣賞。因此，攝影師在拍攝前應探索幾個最佳角度，以準確呈現器物的本質特徵。

好的攝影作品可以在單一角度中敘述出立體作品的美感精隨，故宮的文物拍攝作業會拍攝數張不同角度，然在第一張紀錄照片中，攝影師通常會慎重觀察文物本身的最佳角度。如果觀者重來沒有看過這件實物，他第一次看到的將會是你拍攝的照片影像，作為正式紀錄照這張影像顯然應該慎重看待，以下舉例說明：

1. 清 康熙 豇豆紅釉太白尊

以〈清康熙豇豆紅釉太白尊〉（圖1）為例，此件造型獨特瓷器乃清朝康熙年間特有花器，對其文字敘述多講到其器口外捲、廣腹，形似半圓球、平底內凹，所以在拍攝時我們必須將這樣的特色顯現出來，圖1中我們壓低角度拍攝來讓觀者看出它的造型，這樣的角度的可以再現瓷器口沿的形狀、半球形的肚子以及內圈足的造型。

文字需要閱讀與理解，而視覺影像卻是最直接的一種感受，得到的訊息也更加龐大。我們再舉另一件太白尊（圖2）的拍攝為例，以此角度來拍攝就很難凸顯出短頸與器口外捲的器形特色，而且其頸部全部都陷在瓶肩裡面，因其為單色釉，前後的空間關係很難辨別出來。另外瓷器本身占畫面比例略小，不容易感受到它原本線條的優美。由此可知相同器形，藉由放低拍攝角度與調整比例就可產生完全不同的感受。



圖1 清 康熙 豇豆紅釉太白尊 國立故宮博物院藏
中瓷 000517



圖2 清 康熙 豇豆紅釉太白尊 國立故宮博物院藏
故瓷 012912



同樣的例子我們也可合拍不同器形之瓷器 (圖 3)，此張影像專為「康熙大帝與太陽王路易十四特展」圖錄所攝，拍攝時與策展人有所討論，照片將用於圖錄中，旁附有文字專業解說，在視覺呈現上必須符合其合理要求，如圖錄中所述：「…兩種造型都以強調器皿造型輪廓曲線的收放曲直、變化有致著稱，是康熙時新創生的器形，此後也再未見於御窯場」。¹ 如文所說此兩件器皿有其獨特時代性與造型創新，攝影師將其放置於同一空間中合拍時，最好同時再現它們的線條並能彼此對照，我們藉由較低視角觀看兩件器形便可一目了然。

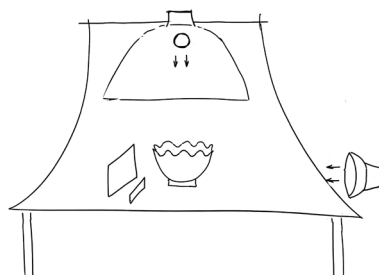
圖 3

(左) 清康熙豇豆紅釉太白尊 國立故宮博物院藏 中瓷 000011
(右) 清康熙豇豆紅釉萊菔瓶 國立故宮博物院藏 故瓷 014126

2. 北宋汝窯青瓷蓮花式溫碗

陶瓷器造型多樣，本人曾針對故宮的碗形及盤形瓷器撰文討論拍攝的五個注意要點。文章中提到「開口形式」與「觀察碗壁的傾斜角度與形狀」兩個關鍵點。² 以〈北宋汝窯青瓷蓮花式溫碗〉為例 (圖 4-1)，該件命名中的「蓮花式」是指器型開口的造型。在故宮，我們可以通過文物名稱理解其器型特徵。青瓷在拍攝中，研究員特別重視一些重點，例如色澤青中帶藍，釉色柔潤，無論是在暗面或亮面都呈現舒適的感受。

此件蓮花式口沿和花瓣形碗壁乃是最引人注目的部分，在拍攝時必須力求同時表現出這些特點，讓角度略低展現花型。花瓣的安排方式也有巧思，前後方花瓣對齊，口沿呈現上下約四至五公分高度且無彼此遮蔽，這樣蓮花瓣與碗型才可配合出優美的線條比例。燈光布局上採用頂光效果，使碗的內壁保持正確曝光值，外側碗壁略暗但仍能顯示冰裂紋。右側輔以微光以強調碗壁花瓣的立體感，下方圈足的明暗漸層由右至左形成 (圖 4-2)。



4-1 | 4-2

圖 4-1
北宋汝窯青瓷蓮花式溫碗 國立故宮博物院藏 故瓷 016929

圖 4-2 打燈示意圖

1. 馮明珠編，2001。蔡玫芬文字撰述，《康熙大帝與太陽王路易十四特展—中法藝術文化交會》，臺北市：國立故宮博物院，第 99 頁。

2. 王鉅元，2021。〈碗盤造形瓷器之拍攝經驗談略—以院藏品為例〉，《故宮文物月刊》456 期，頁 106-117。文中提到五個拍攝注意事項分別為：「開口的形式」、「觀察碗壁的傾斜角度與形狀」、「瓷器圈足的拍攝構圖」、「瓷胎的厚薄與釉色」與「碗盤內壁紋飾之表現方式」。



這件作品也很適合拍攝局部照 (圖 4-3)，構圖上採直幅拍攝，溫碗構圖於右方僅拍攝前方三瓣，後方兩瓣在間隔中露出，這樣可以讓畫面線條較為豐富，幾乎平視的角度表現出碗的真實優美弧度，也讓觀者進入北宋汝窯冰裂釉色的世界。

綜上所說，拍攝瓷器首重觀察其造型結構，試圖在一張照片中再現其立體感，並且避免讓人誤解其真實形狀，這樣才能拍出一張基本的文物影像作品，在此基礎上我們才能談到客觀與美感的要求。

圖 4-3 北宋 汝窯青瓷蓮花式溫碗局部

立體人物

1. 唐 灰陶加彩仕女俑

本院陶瓷展廳中的展件雖以器皿類居多，但也有不少人物造像或是動植物造型的作品，我們先以人物主題類的來說明，以高島義彥先生捐贈的〈唐灰陶加彩仕女俑〉(圖 5-1) 為例，此件在《群芳譜—女性的形象與才藝》中寫道：「本件灰陶女俑，表面白陶衣上原來的彩繪多半脫落，但造型仍充分的表現盛唐仕女「大髻寬衣」、「豐厚為體」的形象。女俑昂首端立，長目小口，身著寬鬆的尖領長袍，自頸部長罩下垂，裙擺曳地…襯顯軀體的豐腴。右臂寬袖抬於胸前，左手微下垂，面部目光溫和，神情安詳，顯得雍容嫺雅…本件女俑，密髮蓬鬆、兩鬢抱面的髮式，是盛唐晚期之後的流行，此時衣服寬大，身體特別豐腴。盛唐女子崇尚肥體之美，健康自信的神采，為其他時期所罕見；其風氣直到晚唐、五代仍不衰」。³ 上文形容出女俑體態之美與時代流行之髮型衣著。

回到影像 (圖 5-1) 本身我們看到攝影師的取景構圖，這張選取了全身像來記錄，為了要把仕女體態能表現出來，筆者建議拍攝人像作品前須先來回環顧觀察，尋找不同切入點來拍攝。舉例此張乃是因為當中有諸多想法於其中，第一個重點是此角度在畫面中可以產生兩條優美線條，左側從上方臉蛋延伸到厚實下巴，接著是頸部順延下來身體的一道曲線；右側由腦勺開始到後頸微彎，順著削肩蜿蜒而下一道淡淡傾斜的線條，直到腳邊地面向右流灑在地。這兩道線條 (圖 5-2) 可以讓觀者一眼體會到上段中的諸多文字敘述，此外五官因為斜角拍攝更加的立體，下方一前一後的尖頭履也可強化透視感，再加上藉由簡單刻畫在陶土上的衣褶袖痕，讓立體作品中暗藏了些許繪畫性於其中。

相較於前一張照片，45 度角拍攝的影像 (圖 5-3) 在張力上略顯不足。面部表情較為平淡，左側線條被右臂打斷，右側後腦勺與頸部連成一直線，缺乏分界。肩膀以下部分看似過度傾斜，重心不穩。該角度主要用於記錄更正面的面容，但並未能突出作品本身的特點。

3. 劉芳如、張華芝、馬孟晶、蔡玫芬編，2003。《群芳譜—女性的形象與才藝》，臺北市：國立故宮博物院，第 36 頁。



圖 5-1 唐 灰陶加彩仕女俑 國立故宮博物院藏 贈瓷 000434

圖 5-2 此角度在畫面中可以產生兩條優美線條

圖 5-3 唐 灰陶加彩仕女俑 國立故宮博物院藏 贈瓷 000434

5-1 | 5-2 | 5-3

2. 北宋定窯 白瓷嬰兒枕

表現人物類的作品非常多樣，橫躺樣貌的姿態自然用橫幅式構圖來呈現，〈北宋定窯 白瓷嬰兒枕〉(圖 6) 就是很特別的陶瓷精品。攝影中的構圖大略會有直幅和橫幅的選項，除了考量器物本身形狀外，構圖在先決上就會給人預先的心理設定。⁴ 這件嬰兒枕運用高超工藝技巧完成，寫實感十足外也巧妙結合實用性。拍攝時會希望給觀者安定的感受，直接正面橫幅拍攝最能表現出嬰兒的臥姿與枕頭的形狀。打光上因為要表現出牙白溫潤的釉色，頂燈利用柔光照直下照射，背景紙遮光呈現灰黑來襯托白色主題，主燈測光斜打在腳丫子和榻座紋飾上，燈光出力強度頂燈需比右方主燈多一格以上，可微調到滿意即可。由於是偏白色系的物件，筆者建議曝光值可以比正常值高半格到一格之間，因為拍攝的都是數位影像，拍到眼睛滿意為止就好，無須在數值上計較。



陶瓷器的立體人物作品其實與傳統雕塑作品並無兩樣，不過是創作媒材與方式的不同，造就了這種主題藝術作品，所以在拍攝上需領會重點就是體態比例、身體姿勢、面部表情與表現情境，這些方方面面所產生的創作變化，足以給攝影師在拍攝時很多的挑戰。

圖 6 北宋定窯白瓷嬰兒枕 國立故宮博物院藏 故瓷 004923

4. 王鉅元，2013。〈文物攝影的影像語彙〉，《故宮文物月刊》，364 期，第 103 頁。文中提到：「…構圖在先決上就會給人一種預先的心理設定。攝影的矩形式構圖其實和繪畫相關，大都橫幅式構圖是運用在風景或是靜物的主題，因為這樣的構圖就好像是一扇窗戶，左右的延伸可以給人想像的空間…相反的，直式的構圖最常運用在肖像」。

紋飾

陶瓷器除了釉色的變化，有許多作品會在其表面加以紋飾，進而成為一種表現方式或風格特色，有些甚至會賦予繪畫形式在器皿上，這使整件作品重疊了不同藝術形式在其中。我們在拍攝這類作品時必須更細心體會，才能讓觀者可以在一張影像中體會到工藝匠心或藝術家的創作心思。

1. 景德鎮青花仕女花瓣口洗

此件盤心四周有六個開窗景（圖 7-1），以仕女圖與花卉圖穿插圍繞，中央盤底是仕女與孩童的主題畫，窗框之間裝飾卍字與尖角帶紋，我們正面拍攝盤面時感受到整件作品，充滿了主題繪畫與裝飾性紋飾，這也是中國十七世紀外銷荷蘭貿易瓷的代表類型。雖然正面拍攝盤面強調出這件作品的繪畫描繪與風格特色，但是卻過於單一表現喪失了器物本身的意義，它畢竟不是繪畫作品。因此我一開始都不會拍攝這樣立面的角度，而是用較高的取景來拍攝它（圖 7-2），希望畫面兼顧「器物本身原樣貌」與「表面上的藝術形式」，如此才能較為客觀地再現出器物所展現的美感。



圖 7-1 / 圖 7-2 景德鎮 青花仕女花瓣口洗 國立故宮博物院藏 故瓷 004582

2. 元樞府款卵白釉印花番蓮碗

有些紋飾不一定是手繪上的，有可能是刻的或是印壓的，加上釉色後進而產生視覺上絕妙的變化。這件〈元樞府款卵白釉印花番蓮碗〉（圖 8-1）的拍攝，攝影師大膽地用單燈柔光來表現器型，讓我們在畫面上先感受到其特別之處，例如它敞口、斜壁、折腰、小圈足，這些特點在這張畫面中就可以展現出來。另外器身外壁有三道淺淡弦紋，周內壁有轉支花卉紋，攝影師在這裡利用些許開口暗示這點。大家會問為何不如前件的拍攝方式，以較高角度讓開口變大，拍進更多碗內紋飾豈不更好？

在拍攝瓷器時，需要考慮取舍的問題。主要原因在於「小圈足」和「折腰」的位置關係。如果為拍攝碗內花紋而選擇較高視角，雖然能夠拍攝到內壁的花紋，但碗底的小圈足將會完全被遮蔽，折腰部分會顯示為底足，觀者可能會誤認為這是內圈足的作品，從而導致對器物特色造型的誤判。這張照片的攝影師僅拍攝了微微的開口，將「樞」字及一些花紋線條展現出來，以此暗示碗壁內別有洞天，增加了觀賞性與好奇心。在需要展示內部主題時，可以專門拍攝碗心，或採用特寫方式（如

圖 8-2 和圖 8-3)，特別拍攝「樞府」二字，作為研究參考。⁵ 這兩張特寫照片均以單燈柔光拍攝，光源角度由後上方打光，通過肉眼觀察微調燈光角度，使碗心呈現漸層反光效果，同時保持內壁面暗中帶光，凸顯花紋浮雕效果。



8-1 | 8-2 圖 8-1 元 樞府款 卵白釉印花番蓮碗 國立故宮博物院藏 故瓷 017871
8-3 圖 8-2 / 圖 8-3 元 樞府款 卵白釉印花番蓮碗特寫

綜上所說的陶瓷器紋飾舉例不過是九牛一毛，礙於篇幅無法一一舉例，筆者想強調的重點是，紋飾不單是陶瓷器製作本身的一環，它本身就是許多陶瓷器的樣貌，創作者會運用各式各樣的方法，讓陶瓷創作更複雜與多樣化，藉由紋飾、繪畫、刻畫、壓印或回填等諸多技巧，在陶瓷器作品上留下痕跡。攝影師可以用整體來再現或單獨呈現它，這都是在攝影的範疇中可以做到的。

特寫

攝影中經常運用特寫方式重新詮釋被攝物，這也是一種攝影鏡頭光學上的技巧，藉由物品局部構造或是微觀角度來拍攝，重新解構原被攝物品的造型，讓畫面產生新的一種詮釋，這與上一章最後提到的紀錄視角特寫略有不同。本章著重探討攝影師在重新詮釋陶瓷器方面的潛力和方法，並藉由特寫的方式與美感角度來切入，幫助觀者去體會不同陶瓷器之美感。

以風景照為例，多數相機無法完整拍攝眼前所有景物。我們所拍攝的風景照僅是全景的一部分或局部特寫，差異在於拍攝者框取景物及範圍選擇的技巧。有人認為攝影是一種減法藝術，即去除不需要展示的內容，保留重要資訊。拍攝文物或藝術品也遵循此原則，只需視其為風景照來拍攝即可。將陶瓷器近距離拍攝時，如同詮釋一幅風景，捕捉攝影者想要傳達的美感即為本文所指的「特寫」概念。

5. 石守謙、葛婉章編，2001。《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北市：國立故宮博物院，第 156 頁。文中提到：「由於《格古要論》曾謂：「元朝燒小足印花者，內有樞府字者高」，而傳世及出土器有「樞府」字樣者，皆為卵白釉，因此一般稱此釉器皿為「樞府窯」，有香爐、盤、碗、高足碗等器，以折腰碗為最常見。

1. 南宋 龍泉窯 青瓷鳳耳瓶

以故宮陶瓷器為例，〈南宋龍泉窯青瓷鳳耳瓶〉(圖 9-1) 整體造型優雅、上下穩定且左右平衡，學者稱此型制為長頸盤口瓶，⁶ 此件尤其精美，由上方盤口外端開始，經過鳳首鳥喙與耳把轉折處，再至瓶肩與瓶身，其連接起來呈現出優雅的弧線 (圖 9-2)，給予幾何美感。而在拍攝時這種對稱的美感也必須注意，背景頂燈與主燈都要至中，避免光影破壞了畫面中的平衡美感。雖然直接完整拍攝此件瓷器作品已呈現出完整美感，但我們細心觀察可以發現，高超技術的工匠對這件作品的耳把，特別將鳳型結合其中，甚至可以說是用單一作品的規格去製作鳳耳，不管在其外型或是它細緻的印紋，可以說是本件瓷器的焦點。

攝影師必須心神領會地進入這件作品，感受創作者的心境才能知其所表達之奧義。這件特寫拍攝 (圖 9-3) 運用許多幾何的隱形線條 (圖 9-4)，如畫面中心垂直線與水平線，正好對分頸身與鳳首下緣；盤口上方空間與鳳身亮暗交接轉折線也是對稱高度。這些隱形線條可以強調本件作品的對稱美感，也可以讓觀者更聚焦在鳳耳身上，因為如前文所述：這對鳳耳根本就是長在瓶頸上的一對藝術品，值得細細觀賞。



9-1	9-2
9-3	9-4

圖 9-1
南宋 龍泉窯 青瓷鳳耳瓶 國立故宮博物院藏 故瓷 017827

圖 9-2
由上方盤口外端開始，經過鳳首鳥喙與耳把轉折處，再至瓶肩與瓶身，其連接起來呈現出優雅的弧線

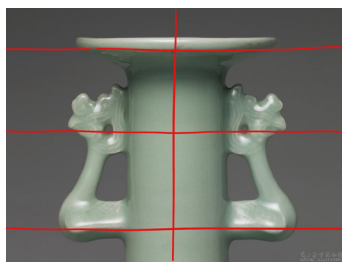


圖 9-3
南宋 龍泉窯 青瓷鳳耳瓶局部特寫

圖 9-4
畫面中心垂直線與水平線，正好對分頸身與鳳首下緣；盤口上方空間與鳳身亮暗交接轉折線也是對稱高度。

2. 唐 三彩馬球仕女俑

各式各樣的作品皆可用特寫的方式來表達，如之前提到的立體人物類作品，我們同樣可以特寫方式來拍攝，這件〈三彩馬球仕女俑〉(圖 10-1) 是件複雜的陶塑作品，除了人物運動姿勢，還有馬匹姿態與構造，兩者還結合一體。馬球運動是一種人與馬之間合作的運動，動作激烈且動態十足，造此物者很精準的抓到姿態與神韻。攝影師觀察到一個有趣之處並加以拍攝下來 (圖 10-2)，構圖

6. 余珮瑾編，2004。《博泥幻化—中國歷代陶瓷展》，臺北市：國立故宮博物院，第 69 頁。文中提到：「長頸盤口瓶由北宋汝窯首度燒造，南宋官窯的作品中也多所繼承，可以說是官方瓷器喜愛的瓷瓶樣式。龍泉窯開始，則在長頸兩側加上魚形耳或鳳形耳。」

以正面角度拍攝，人與馬都面朝前但是頭部分別擺向左右兩方，這讓畫面不再靜止而是充滿動態。此外人的眼神與馬的眼神分別往左下和右下望去，與影像尺寸短邊構成了一個三角形，這讓動態的畫面中依舊可以穩定。

類似角度可以拍攝不同感受的特寫照片（圖 10-3），只要多做觀察與微調角度就會產生截然不同的感受。這張照片更近距離來拍攝，先決定讓仕女的眼神望向更遠的空間（超出照片範圍），降低角度讓馬首的輪廓用背景襯托出來，而黑暗的背景使釉色更加濃郁，攝影師掌握了幾個攝影語彙讓一件作品有了新的詮釋，所以在「特寫」角度中掌鏡者可以找到創新的切入點重新表現作品。

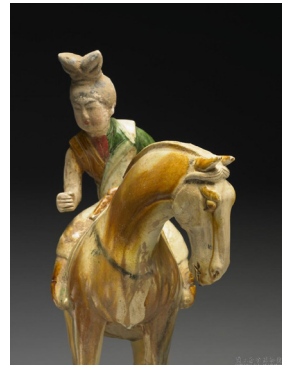


圖 10-1 唐 三彩馬球仕女俑 國立故宮博物院藏 購瓷 000134

10-1 | 10-2 | 10-3 圖 10-2 唐 三彩馬球仕女俑局部特寫

圖 10-3 唐 三彩馬球仕女俑局部特寫

身為文物攝影師拍攝對象多為各式文物，工作上的要求往往希望達到客觀與美感兼具，過於理性或感性在文物攝影紀錄上皆會產生不一樣的結果，特寫鏡頭有時給予攝影師感性表現的出口，畢竟文物之所以能流傳萬世，被每一代人們呵護保存下來，很大的原因是其讓人讚嘆的藝術表現，這種美的感受被濃縮在作品之中，而「特寫」這種觀看方式正好幫助我們釋放此美感精華，藉由攝影之眼來記錄保存。

光點

陶瓷器光點的產生是因為其有折射的表面釉料層，不同的釉料會有不一樣的反射效果⁷，篇幅關係在此無法細述，部分陶瓷器是可以藉由打光方式來消除光點干擾，部分是沒有辦法消除，攝影師可以用縮小、隱藏、改變形狀或是調整位置的方式，使光點在器身上不會是一種干擾，有時甚至有加分效果。

1. 柔光法

這一技術並不是使光點消失，而是淡化光點並產生錯覺，讓光點看起來與器物表面大小相同。其原理是通過放大光源，使光源和器物的相對大小形成差距。最簡單的方法是在光源與器物之間加

7. 王鉅元，2013。〈文物攝影的影像語彙〉，《故宮文物月刊》，364期，第107-108頁。文中提到：「所謂光點是指文物質地因為完全反射了光線，而把攝影師打的光完全反射到相機鏡頭中，也就產生照片中所謂有反光點的效果了，文物攝影中光點常常是攝影師頭痛要解決的一個問題，就算不是問題攝影師一樣要先準備好消除的方法，因為你永遠不知道這件文物到底多會反光；反光意味著失去顏色的呈現，也干擾了造型線條的判斷，特別是博物館的文物拍攝中，必須要中性地拍出文物本身…但這不表示我們不可以運用光點，因為會產生光點的光源通常是光譜最完整的光源，它可以讓被攝物的色彩表現最完整飽和，怎麼樣取舍當然要看這件文物的重點是什麼？」

入描圖紙或柔光布，使光源擴散。此時投射出的光會變得柔和，完全覆蓋在陶瓷器表面。例如，〈日本有田窯柿右衛門類型五彩花口碗〉（圖 11）中，影像沒有出現光點，實際上是光點被淡化並與碗口形狀融合所產生的錯覺。同樣，〈清乾隆洋彩蟠桃天球瓶〉（圖 12）的器身上也沒有強烈反光的光點，在瓶子前上方的光源只能在瓶頸和圓腹轉折處看到淡淡的白色暈光。攝影師巧妙地將其融入白胎釉色，使其不易察覺，避免視覺干擾。筆者在拍攝陶瓷器時大量運用了柔光技術，以避免光點的產生，此方法特別適合青花、白胎釉上彩、白胎釉下彩、淺色釉陶瓷器以及琺瑯彩作品等。



11 | 12 圖 11 日本 有田窯 柿右衛門類型 五彩花口碗 國立故宮博物院藏 故瓷 012098
圖 12 清 乾隆 洋彩蟠桃天球瓶 國立故宮博物院藏 中瓷 000033

2. 縮小光點

深色單色釉陶瓷器在拍攝時通常需要使用縮小光點的方法。原因在於深色陶瓷器無法利用柔光控光幕控制光點，若採用正面打光的方式，釉面上會出現大塊面積的光斑，這種效果並不理想。因此，我們可以通過縮小光點來減少光斑對成像效果的影響。例如，〈明宣德寶石紅釉僧帽壺〉（圖 13-1）即是利用此方法，將光點集中縮小，或讓光點藏於器身轉折處或白胎處，製造視覺上的錯覺。如果此件瓷器使用大面積柔光拍攝，其效果如圖 13-2 所示，雖然可行，但效果有所不同。



13-1 | 13-2 圖 13-1 明 宣德 寶石紅釉僧帽壺 國立故宮博物院藏 故瓷 017764
圖 13-2 明 宣德 寶石紅釉僧帽壺 國立故宮博物院藏 故瓷 017764

高溫釉燒製的瓷器通常具有強烈的反光性，同時色澤飽和度很高。雖然柔光拍攝可以淡化光點，但會降低色彩的鮮豔程度。在圖 13-2 中，寶石紅釉僧帽壺的光點較大，且從中心向外漸層變淡，類似手指抹開的漸層效果，導致整體彩度降低，壺身腹部下方略顯黯淡。相較之下，縮小光點的拍攝方法，燈源遠離文物，不使用柔光罩或描圖紙等工具，保持燈源最完整的光譜效果，使拍攝出的陶瓷器色彩最為飽和鮮豔，非常適合展示色彩度高的作品。

3. 改變光點形狀

我們可以通過改變反光形狀，使光點成為陶瓷器造型的一部分。在拍攝〈清乾隆霽青描金游魚轉心瓶〉(圖 14) 時，起初主要使用頂燈柔光照明，由後往前拍攝，但這會導致前方出現背光。因此，我們需在文物左側設置單燈補光，才能使主體充分展現。畫面中左側光點呈長條狀沿著瓶頸邊緣分布，另一個光點沿瓶肩轉折隱藏其中。攝影師經常通過改變光點形狀來減少視覺干擾，並增加陶瓷器釉料的光澤感，使器物具有更高的寫實感染力。

4. 調整光點位置

陶瓷器不一定是單色的釉料，如前文所述其表面可能有裝飾性圖案或繪畫主題，也可能是自然柴燒形成的抽象流動色塊。這些陶瓷器表面的平面表現形式，如果有光點干擾將會影響作品的觀賞效果。拍攝〈鈞窯天青窯變釉紫斑圓盤〉(圖 15) 時，可以看到其盤心抽象流動的紫色彩斑是本件作品的重要特色。此處使用了縮小光點的方法，並隱藏光點在盤心轉折處，此外攝影師調整光點位置避開紫斑處，以期完整再現這件鈞釉作品在照片中的特徵。因此，調整光點的位置也是一種攝影技巧。



14 | 15

圖 14
清 乾隆 霽青描金游魚轉心瓶 國立故宮博物院藏 故瓷 017646

圖 15
金～元 鈞窯 天青窯變釉紫斑圓盤 國立故宮博物院藏 故瓷 006543

■ 結語

陶瓷器的拍攝不僅僅是技術的展現，更是對文化與藝術的致敬。從器形的精確呈現到立體人物的生動表達，再到紋飾細節與光點控制的精妙運用，每一環節都體現了攝影師的觀察力與攝影技巧。透過巧妙的光影調整和選材設計，文物的每一個細節都能被強化，讓人們得以深入欣賞陶瓷器的獨特魅力。

此外，拍攝過程中的光點控制方法，例如柔光技術、縮小光點、改變光點形狀以及調整光點位置等，並非僅僅是技術手段的運用，而是一種對作品的尊重與探索。這些方法不僅幫助攝影師減少光點干擾，還成功凸顯了陶瓷器的材質微妙之處和釉料的光澤感。通過這些技術，攝影師能夠賦予文物更高層次的寫實感染力，讓作品在靜態的影像中煥發出活力。未來，隨著技術的進步，陶瓷器拍攝將擁有更廣泛的可能性。同時，文物拍攝也將在藝術創作與歷史保存兩方面持續發展，為文化遺產的研究與展示提供更多可能性。

■ 參考文獻

王鉅元，2013。〈文物攝影的影像語彙〉，《故宮文物月刊》，364期，頁102-109。

王鉅元，2021。〈碗盤造形瓷器之拍攝經驗談略—以院藏品為例〉，《故宮文物月刊》456期，頁106-117。

石守謙、葛婉章編，2001。《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北市：國立故宮博物院。

余珮瑾編，2004。《搏泥幻化—中國歷代陶瓷展》，臺北市：國立故宮博物院。

馮明珠編，2001。蔡玫芬文字撰述，《康熙大帝與太陽王路易十四特展—中法藝術文化交會》，臺北市：國立故宮博物院。

劉芳如、張華芝、馬孟晶、蔡玫芬編，2003。《群芳譜—女性的形象與才藝》，臺北市：國立故宮博物院。

為促進公眾合理使用的博物館陶瓷類藏品權利管理初探

新北市立鶯歌陶瓷博物館行銷企劃組研究助理 高麗真

摘要

博物館藏品從展現博物館營運核心，到展現博物館知識核心，反應在藏品管理由關注取得擴展到提供近用，就博物館蒐藏業務而言，必須更具備系統化的管理知識、程序以及行動，方能應對多元的近用方案。隨著博物館對於藏品倫理的重視，有關藏品的權利，無論是所有權或是智慧財產權等權利管理，已是蒐藏作業不可或缺的一環。

本文以博物館實務操作的視角，採用文獻分析法，自博物館蒐藏在博物館業務中的重要性及制度規範，引到藏品權利管理的範疇，探析陶瓷類藏品在公眾合理使用的條件下相關權利類型及內容，以作為業務執行之參考。

主要研究結果為下：一、博物館藏品權利管理，具發揮藏品價值及社會影響力的重要功能。二、博物館需積極推展藏品管理，建構政策與程序標準，有制度地執行蒐藏業務。三、藉由陶瓷物件著作財產權廣泛應用，能增進陶瓷文化保存的智慧財產價值。建議部分：一、權利管理登錄時，需特別注意時限登錄之正確性。二、採專案形式，以整體架構及建立程序標準推動，能妥善建立權利資訊及管理能力，並有助於促進藏品之公眾利用。

關鍵詞：博物館、藏品管理、藏品權利管理、合理使用、陶瓷藏品、智慧財產權

緒論

博物館無論是謬思殿堂以「物」為中心，或是新博物館學思維以「人」為導向，博物館的物件與使用者之間的互動是最基礎的關係，而此兩向度的互動關係，隨著博物館觀眾增加、數位技術進步、傳播途徑擴展，經濟模式轉變及社會文化價值觀等因素變化，更為多元。早期博物館物件聚焦於研究與展示，在提升觀眾服務之際，體驗、教育活動以及近年尤其關注的近用與分眾，快速地擴展博物館知識的發展與利用方式，也隨著社會對於權利觀念的提倡與日益重視的整體趨勢，博物館引入權利管理的觀念與做法，以因應與鼓勵觀眾更多參與並投入博物館的內容與服務。

■ 壹、藏品是博物館知識營運的核心

國際博物館協會 (International Council of Museums, 簡稱 ICOM) 在 2022 年 ICOM 布拉格大會揭示「博物館是一個非營利、為社會服務的常設性機構，對有形和無形資產進行研究、蒐藏、保存、詮釋和展示。它向公眾開放，具有近用和包容的特質，促進多樣性及永續發展。博物館本於倫理、專業及社群參與的方式運作和溝通，提供教育、愉悅、省思及知識共享之多元體驗。」為博物館最新定義 (中華民國博物館學會, 2023)。這個新定義相較先前 2007 版本加入蒐藏、詮釋、易近性與包容性、多樣性和永續性、倫理、專業、社群參與、各種體驗、反思與知識共享等新觀念，指出博物館必須符合倫理地運作，也是指向博物館應該成為更具社會影響力的起點 (林玟伶, 2022)。新的博物館定義中，將取得 (acquires) 一詞改為蒐藏 (collects)，將溝通 (communicates) 改為詮釋 (interprets)，同時在新觀念中，更加強調博物館對於自身專業的要求，以及公眾參與的重要性。

英國博物館協會 (Museums Association) 在 2018 年開啟的《典藏 2030》調查計畫中思考未來十年博物館管理及使用典藏的策略，訂出 3 個討論議題，分別是「賦權的典藏」(the Empowering Collection) 利用博物館的收藏，提供公眾共享知識與反思，激勵公眾為生存環境採取行動；「關連當代的典藏」(the Relevant Collection) 透過藏品，清晰地傳達博物館與所服務社群和觀眾的相關性；「動態的典藏」(the Dynamic Collection) 盤點博物館收藏，選出具啟發及有關連的藏品，讓公眾參與詮釋及分享知識。調查計畫整理 1,000 多份意見，對博物館、贊助者及博物館夥伴提出具體建議，包括：推動以使用者為導向的典藏方式、重新詮釋過時的展示、用館藏吸引線上觀眾、提高博物館線上藏品的透明度與可及性等等 (Museum Association, 2019、陳瑋彤, 2019)。可見當代蒐藏更加注重開放公眾使用，同時兼顧藏品在實體與線上展示之可及性。

無論是賦予博物館更重要的公眾影響力責任，或是將藏品開放公眾使用，博物館典藏管理基於藏品是博物館知識營運的核心，典藏管理做為博物館的核心業務，透過建立健全制度與完善管理，來達成運用藏品及其資料成為博物館知識營運的基礎。

■ 貳、促進公眾合理使用的藏品管理

一、公眾合理使用博物館知識能擴展發揮博物館價值

博物館將物件轉譯為多元活動，提供民眾共享文化資源，近年來更快速地發展線上活動，使民眾更容易接觸、欣賞和參與。此種便利性一方面激發博物館發揮創意開發活動資源，另一方面在應用時也出現各種智慧財產權利的主張以及保障的需求。國內在著作權法訂有合理使用的規範，於著作權法第 65 條中直指對於著作之合理使用是指不構成著作財產權之侵害，包括：審酌一切情狀，合於著作權法第 44 條至第 63 條所定之合理範圍或其他合理使用之情形，以及依據商業目的或非營利教育目的、著作性質、所利用之質量及其在整個著作所占之比例、利用結果對著作潛在市場與現在價值之影響等 4 個基準判斷能否符合合理使用。另外，目前國際社會常用的公共著作權授權條款，創用 CC 授權以 4 個授權要素：「姓名標示」、「禁止改作」、「非商業性」及「相同方式分享」組成的 7 種授權條款，允許使用者依據授權者指定的方式使用其著作，對於文化資源流通的合理使用具有很大的助益。

波蘭文化研究者安娜·普盧申斯卡博士 (Anna Pluszyńska, 2024) 認為在博物館活動中重視智

慧財產權的應用，能使博物館業務穩定發展，並且促進博物館與外界合作的效益性。她以國際博物館協會 (ICOM) 的博物館定義為範圍，訂出典藏與保存、研究與教育以及共享與利用等 3 類活動領域，並將博物館中的智慧財產權歸類為：博物館藏品權利、員工作品權利 (例如：科學作品、照片、教育材料、行銷材料、多媒體)、個人 (觀眾和員工) 肖像權、博物館出版品版權、資料庫權利 (例如：註冊文件、利益相關者資料庫)、商標 (例如：博物館標誌) 和網域名稱 (包括：網站和社群媒體) 等權利、專業知識 (know-how) 等。於 2023 年對波蘭 56 家國立博物館及歐洲國家、澳大利亞、新西蘭、美國和加拿大隨機選擇 500 家博物館進行問卷調查。從此實證研究中得知，在全部 190 份有效意見中表示對博物館活動最具影響力的智慧財產權是藏品權利 (66.8%)，其次是使用員工作品、資料庫和源自員工經驗的隱性專業知識之專有技術及權利等 (10.5%)。將普盧申斯卡博士調查分析各類智慧財產權運用在博物館活動領域的重要度的統計係數轉為排序結果列於表 1。進一步探討波蘭境內、波蘭境外的受訪者意見，在典藏與保存、研究與教育及共享與利用等 3 類活動領域，均以博物館藏品權利實用係數最高；其次實用的項目則有所不同，在研究與教育領域，波蘭較重視員工作品權利，再次之為專業知識，在波蘭境外，則較重視專業知識，再次之為員工作品權利；在共享與利用領域，其次實用項目波蘭境內為博物館出版品版權，波蘭境外受訪者則重視資料庫權利。

參觀博物館時拍攝喜愛的展品照片、瀏覽數位博物館下載藏品圖像、影印博物館出版品隨手閱讀，或是引論、轉載博物館出版內容及圖像等，這些常見的種種行為，都與著作權利有關，在予以釐清權利以及使用規範下，提供大眾以合理使用方式運用博物館資源，對於避免侵害權利，以及衡量和擴散博物館智慧財產價值，極具意義。

表 1：普盧申斯卡博士研究智慧財產權運用在博物館活動領域的重要度排序

活動領域	典藏與保存			研究與教育			共享與利用		
受訪者類別 權利類別	全部 受訪者	波蘭 境內	波蘭 境外	全部 受訪者	波蘭 境內	波蘭 境外	全部 受訪者	波蘭 境內	波蘭 境外
博物館藏品權利	1	1	1	1	1	1	1	1	1
員工作品權利	4	4	3	2	2	3	3	3	6
個人肖像權	6	6	6	5	5	5	7	7	6
博物館出版品版權	5	5	4	5	6	4	2	2	4
資料庫權利	3	2	5	4	4	6	6	6	2
商標和網域名稱權利	7	7	7	7	7	7	4	4	5
專業知識	2	2	2	3	3	2	4	5	3

資料來源：本研究整理自 Anna Pluszyńska,2024

二、藏品管理是建構藏品運用的基礎

英國蒐藏信託 (Collections Trust) 是由英國藏品管理工作人員組成的專業協會，持續致力推展博物館藏品管理和技術利用。在借鑒許多英國博物館專業人員的經驗與討論後，英國蒐藏信託於 2014 年首度發布，並於 2016 年修訂「藏品管理能力框架」，此框架可說是藏品管理專業的技能組

合，定義博物館藏品管理能力是開發、管理和維護藏品，並使其能夠供公眾使用之專業能力。其架構博物館蒐藏能力核心為「供公眾使用，具備發展、管理及永續藏品的蒐藏管理技術及行為」，列出聚焦觀眾、知識實踐、價值共創及內涵脈絡等 4 個類別及 14 個能力指標 (圖 1)。4 個類別裡，聚焦觀眾旨在發掘藏品內涵，妥善維護藏品，多元活動推展，引用跨域資源；知識實踐以國家至國際級標準推展蒐藏管理各項實質工作；價值共創能在組織內部及外部，以正向及合作的關係，活化藏品的管理及使用；內涵脈絡則是強調在確保符合道德、法律及組織宗旨之規範下進行 (Collections Trust, 2016)。

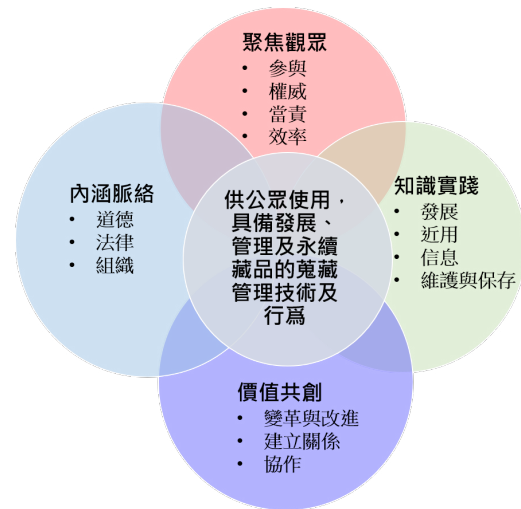


圖 1 藏品管理能力框架 4 類別關係圖
(譯自 Collections Trust, 2016)

各能力指標項下，以「理解」、「應用」以及「綜合和評估」等三層次能力，訂定各層次標準，作為規劃、管理和執行博物館各項典藏管理工作的發展方向與所需的技能。在「理解」層次，著重於蒐藏工作的執行能力，而在「應用」以及「綜合和評估」層次，則以設定達成目標的描述，引導各項蒐藏能力指標的發展。綜合分析 14 個能力指標在「綜合和評估」層次的描述 (如表 2)，對於藏品管理能力的發展在於重視藏品做為與社區及使用者溝通的角色與功能，同時強調提升藏品管理與使用方法的重要價值。

表 2：藏品管理能力指標在「綜合和評估 / 應用」層次之描述

類別	能力指標	綜合和評估層次之描述
聚焦觀眾	參與	辨識與藏品相關的新敘事並積極聯繫新社區，以永續發展藏品；發覺與藏品有關的社區需求並設定達成目標
	權威	辨識研究課題以創造關於藏品的新知識
	當責	對博物館目標和活動展現當責力，並規劃管理及使用藏品的機會
	效率	辨識新資源和夥伴關係，並為藏品管理及維護創造最大化的機會；建立一種旨在促進實現資源利用價值的文化；以直接政策去提供資源，以達到有效傳遞藏品管理的使命
知識實踐	發展	在國家及國際制定藏品發展領域的政策和標準中，發揮主導作用；設定並監控具有挑戰性的目標，以持續改進博物館藏品發展方法和效率
	近用	在國家及國際制定藏品近用領域的政策和標準中，發揮主導作用；設定並監控具有挑戰性的目標，以持續改進博物館藏品近用方法和效率
	信息	在國家及國際制定藏品資訊領域的政策和標準中，發揮主導作用；設定並監控具有挑戰性的目標，以持續改進博物館藏品資訊方法和效率
	維護與保存	在國家及國際制定藏品維護和保存領域的政策和標準中，發揮主導作用；設定並監控具有挑戰性的目標，以持續改進博物館藏品維護和保存發展方法和效率
價值共創	變革與改進	建立並推動開放和創新組織的變革態度；透過評估機會、影響和風險來應對變革
	建立關係	以博物館館方立場，運用使用者、談判者和倡導者的行動，建立積極關係支持藏品維護
	協作	建立靈活、支持和協作的工作環境
內涵脈絡	道德	在制定與藏品管理相關的國家及國際道德規範方面，發揮主導作用；確保博物館設立及監督藏品管理道德規範，設立具挑戰性的目標以持續改進及達成效率
	法律	在制定與藏品管理相關的國家及國際法律規範方面，發揮主導作用；確保博物館設立及監督藏品管理法律規範，設立具挑戰性的目標以持續改進及達成效率
	組織	在博物館內部塑造、推廣和示範去支持有效管理和利用藏品的文化，理解政治脈絡並考慮更廣泛的影響力，以制定長期戰略來維護博物館藏品及其利用

資料來源：本研究整理 (譯自 Collections Trust, 2016)

三、博物館藏品管理規範

蒐藏是博物館的核心價值，博物館為永續經營蒐藏、展示、教育、資源中心、知識產業等，須掌握典藏物件與其相關知識之基本內容、性質與其分布狀況，建立其「後設資料」知識系統，作為依據 (王嵩山,2012)。在《博物館法》第九條列明要求博物館應訂立蒐藏作業程序作成典藏管理計畫。在執行階段訂定明確規範、作業準則據以遵守，才能正確地達成有效的內容成果，尤其針對藏品是博物館永續營運基礎，更須在一致標準下執行，以確保典藏價值。

國際博物館協會倫理委員會對於博物館藏品的取得和入藏，訂定倫理原則，指出「博物館有責任取得、保存和推廣藏品，作為保護自然、文化和科學遺產的貢獻。這些藏品是重要的公共資產，在法律上具有特殊地位，並受到國際立法的保護。這一公共信託中的基礎概念是管理責任，包括所有權、來源、持久性、文檔、可及性和負責任的處置。」(國際博物館協會倫理委員會,2020)。

SPECTRUM 是一套開放式的蒐藏品管理標準 (顏上晴,2011)。英國蒐藏信託自 1991 年起匯集博物館專業人士對於博物館實踐良好藏品管理的理解，整理出藏品管理的詳細程序，在 1994 年於網頁上推出第一版 SPECTRUM，並持續定期進行審查和更新，使這套程序能涵蓋專業領域的變化，被國際認為蒐藏規範的領先標準，廣被採用，至 SPECTRUM 5.0 已出版紙本出版品 (Collections Trust,2011,2022)。於 2018 年的 SPECTRUM 4.0 提出的藏品管理架構，包括：蒐藏發展 (Collection Development)、蒐藏著錄 (Collection Documentation)、藏品近用 (Collection Access) 及藏品保存維護 (Collection Care and Conservation) 四大程序，以及 21 個操作程序 (SPECTRUM,2011、顏上晴,2022)。

博物館蒐藏作業程序雖多，仍可訂出作業程序以及各程序之要項，以物件「入館」為起始，物件「註銷」為終結，依其順序與性質，將博物館蒐藏作業分為「入館」、「登錄」、「管理」、「維護」、「利用」、「註銷」等 6 類。以 SPECTRUM 的 21 項程序項目分別列入上述 6 類程序中，在博物館蒐藏作業程序分類與各程序之關係圖 (如圖 2) 所示依序為 (顏上晴,2011)：

(一) 入館：已確定收藏，於物件進藏前辦理事項，包括：入館前置作業、物件入館、借入、取得等程序。

(二) 登錄：物件入藏時，博物館給予每個物件獨一辨識與描述的作業。此部分，為典藏的登錄與編目程序。因應數位典藏所需，應將對應數典系統之資料結構及後設資料所列之欄位、資料內容、資料值標準等，進行藏品登錄與編目資料的儲存、搜尋與取得。

(三) 管理：此程序包括盤點、儲位與異動、風險管理、保險、估價、稽核、權利管理、檔案等。

(四) 維護：為使藏品能長久獲得良好的保存進行相關作業，包括物件狀況調查與記錄、維護與藏品照護，例如修復等。

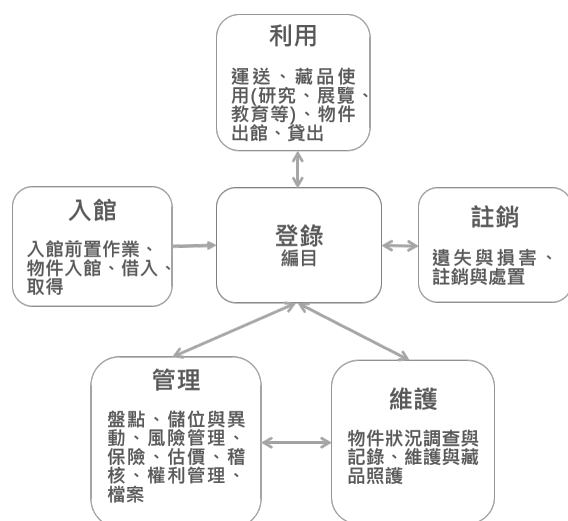


圖 2 博物館蒐藏作業程序分類與各程序之關係圖
(顏上晴,2011)

(五) 利用：博物館針對藏品進行各種形式的藏品利用所進行的作業，包括運送、藏品使用（研究、展覽、教育等）、物件出館、貸出等。

(六) 註銷：因應藏品滅失所進行，包括遺失與損害、註銷與處置等作業。

「藏品管理」雖然列於「管理」類項下，但博物館藏品，首先於「入館」階段即須確認藏品具有合法來源。因之，在蒐藏前就須預做權利調查，並在入館後妥善保存與維護藏品。

參、博物館藏品權利管理

有關博物館藏品權利管理，以下就藏品實體與權利的關係、藏品權利管理程序標準以及博物館藏品物權與智慧財產權分述。

一、藏品實體與權利的關係

加拿大文化資產資訊網絡 (Canadian Heritage Information Network, CHIN) 在 2020 年博物館數位權利指南中，以雷納托·伊安內拉 (Renato Iannella) 2003 年發表的權利內容管理流程關係圖，解釋包括收藏和數位資產管理的權利內容與權利管理系統之間關係的流程。流程包括上游端、權利交易及下游端。本研究以博物館實務工作帶入流程，說明如下：在上游端「權利輸入」，由創作者完成的作品，即產生財產權，包括物權及智慧財產權，創作者須申請或調查有哪些權利、釐清權利範圍（例如所有權比例）、組織權利文件和儲存紀錄權利資訊等，在上游階段，創作者需確定本身享有的權利類別以及創建權利文件（例如版權合約等）。在權利交易過程，即指權利的移轉，包括博物館展示與出版，或是交由藝術經紀銷售或出版，或是提供研究者及評論者研究進行創作，過程中相關所有運用作品者，需注意持有或是取得權利讓與、授權等。在下游端「權利輸出」，即交易後依據權利許可條款進行管理和執行，在下游階段，涉及權利資產保護的技術，特別是數位資產，例如浮水印、加密和身份驗證等限制或追蹤數位檔案存取和使用的技術措施。

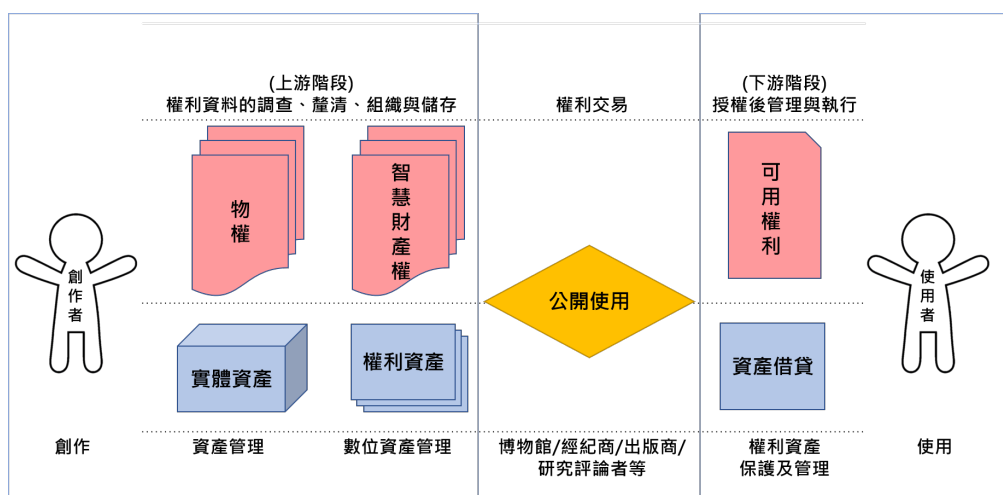


圖 3 權利內容管理流程關係圖
(本研究改編自 Canadian Heritage Information Network, 2020(Renato Iannella, 2003))

二、藏品權利管理程序標準

由英國蒐藏信託 SPECTRUM 5.1 版制定「權利管理」程序的規範簡述如下 (Collections Trust, 2022)：

(一) 定義：管理與藏品、複製品和資料相關的智慧財產權 (intellectual property rights) 和資料保護權 (data protection rights)。

(二) 範圍

1. 最常處理到的「智慧財產權」是著作權，此外尚有版權、商標、專利和設計等權利。另外可考慮比照此程序處理肖像權。
2. 擁有某件物品，並不表示會自動擁有著作權或任何其他相關權利。
3. 權利管理的第一步是釐清特定物件存有哪些權利，各項權利的持有者以及權利存續時間、對此特定物件是否有新製複製品的權利，在複製品中有哪些著作權或出版權等。此外，還需要釐清此物件先前是否已有複製品，以及複製品所有者擁有哪些權利。
4. 權利管理程序提供研究及釐清權利管理的方法，協助藏品管理者掌握處理基本權利管理的法律原則，有些複雜的權利情況，甚至需參考法院判例。
5. 權利管理政策包含存在未知的潛在權利持有者或無法追溯情況下的風險管理。

(三) 程序標準與流程

英國蒐藏信託建議博物館應制定權利管理政策書面程序，無論是納入整體蒐藏政策之中，或是制定單一政策均可，用以解釋管理藏品相關權利時應遵循的步驟。同時制定權利管理程序標準需要考慮的項目、最低要求以及為何要求的理由，列如表 3。

權利管理有三大項重要程序，包括：研究與藏品關聯的權利項目、取得權利授權以及授權他人使用。

1. 研究與藏品關聯的權利項目 (Researching rights associated with collections)

- (1) 研究與館藏中的物件、複製品和資訊相關的權利。
- (2) 於每個權利，記錄有關權利及其持有者的資訊 (包括：物件標識資料、複製品資料、物件使用資料 (授權條件及授權情形)、權利資料 (權利類別及其權利人姓名和聯繫方式、權利開始及結束日期、授權紀錄以及相關權利索引檔)。
- (3) 如果權利持有者不明或無法追蹤時，記錄為「未知」，並保留盡職調查紀錄，以備未來查核或爭議時，提出說明資料。

(4) 維護及更新權利紀錄。

2. 取得權利授權 (Rights in)

- (1) 依據需使用的權利項目，聯繫相關權利持有者或代理人，向權利持有者取得授權，不得使用未獲授權的資料。
- (2) 記錄取得授權的資訊 (例如正式許可證或授權書等)，應該始終以取得書面形式之授權

為原則 (包括簡短的電子郵件到雙方簽署正式協定的任何內容皆可) 。

3. 授權他人使用 (Rights out)

面對向博物館索取或申請某種智慧財產權授權，或者博物館需運用涉及智慧財產權的物件，例如建置及公開數位化藏品，需先確定以下四項：在取得物件時，已獲得智慧財產權授權；已持有藏 (展) 品的圖像及其版權，或持有複製品的出版權；已保存持有智慧財產權的書面文件；已取得相關權利持有者同意再授權的協定。處理程序為：

(1) 是否能同意申請者預計的使用用途。

(2) 許可授權的條款。

(3) 記錄授權相關資訊。

表 3：制定權利管理政策之程序標準項目、最低要求以及為何要求的理由

程序標準項目	最低要求	為何要求的理由
確定新藏品或借展品相關權利持有者的步驟	以具有所有權的物件(包括複製品)為標的物，建立此標的物屬於博物館或屬於博物館外的所有已知相關權利的詳細紀錄；並為權利紀錄製作索引	能從目錄檔中，快速地了解標的物是否受到權利保護，以及其權利持有者。原始物件及其複製品可能存在單獨的權利以及不同的權利持有者
為新藏品取得著作權讓與或授權許可	對新取得、新複製品、新產製或是新訂製的標的物，應盡快記錄相關權利	不會因為時間延宕，造成權利資訊紀錄不全
以志工或契約聘僱方式因應隨時登錄標的物件權利或各種資訊	實務上即時更新與權利持有者的聯絡資訊及內容，以符合資料保護政策	能於權利變動時，即時因應及聯繫權利持有者
如何處理且優先處理研究及取得標的物件的相關權利及書面許可	能於索引中查詢並可經由申請去取用所有與權利持有者達成的協議資料	能於必要時(例如發生糾紛)找到授權資料的書面證明
對於可能受著作權保護，但其權利持有者不明或無法追蹤時的因應對策	在使用權利人不明或無法追蹤的標的物之前，進行合理的調查並做成紀錄	於受到侵權爭議時，可說明事先已有盡職調查
聯繫第三方權利持有者以及保護相關個資的因應對策	能於索引中查詢及提出所有授權他人使用的相關授權許可資料	透過授權，能控制及保護權利資料的使用方式
在不同情況下使用授權權利材料 (例如商業出版、線上材料的再利用)	可於系統中查到權利到期或授權許可的期限	能自由使用過期權利，以及於授權期限內使用權利

資料來源：本研究整理 (譯自 Collections Trust, 2022)

三、博物館藏品物權與智慧財產權

以下分別說明藏品之物權及智慧財產權。

(一) 物權

實體物品的權利訂定於民法物權編規範，在八種物權中，有關動產的權利，包括所有權、抵押權、質權和留置權等四種。其中所有權是最全面的支配權，抵押權、質權和留置權則是在特定情況下，基於擔保債權而產生的權利 (李淑明，2025)。合法是蒐藏的第一要件，因之在蒐藏之前預做的權利調查中，所有權是最重要的一項。

(二) 智慧財產權

為促進全球對智慧財產權的保護，並加強各國之間的合作，於 1967 年簽署的世界智慧財產權組織 (World Intellectual Property Organization, WIPO) 公約中，訂定智慧財產權包括：1. 文學、藝術及科學之著作。2. 演藝人員之演出、錄音物以及廣播。3. 人類之任何發明。4. 科學上之發現。5. 產業上之新型及新式樣。6. 製造標章、商業標章及服務標章，以及商業名稱與營業標記。7. 不公平競爭之防止。8. 其他在產業、科學、文學及藝術領域中，由精神活動所產生之權利。

「智慧財產權」即是各國法律為了保護人類精神活動成果，而創設各種權益或保護規定的統稱。這些權利由法律創設出來「無形」的權益，一般也會稱為「無形財產權」。目前我國保護智慧財產權的法律包括：專利法 (發明、新型、新式樣)、商標法 (商標、證明標章、團體標章、產地標示等)、著作權法 (著作人格權、著作財產權)、營業秘密法、積體電路電路布局保護法、植物品種及種苗法、公平交易法 (不公平競爭的部分)，而為因應加入世界貿易組織 (WTO)，智慧財產權法律自 1990 年代迄今經過幾次重大修正及立法，大致上已符合「與貿易有關智慧財產權協定 (TRIPS)」對於 WTO 會員國所要求之智慧財產權保障條約義務 (經濟部智慧財產局，2006)。

在著作權法中明定著作權包括：著作人格權以及著作財產權。著作人格權專屬於創作者本人，原則上不能轉讓、繼承或放棄，但若是雇用或出資請他人創作作品，雇用人或出資人可以採取事先與創作者簽訂合約，約定作品著作人格權歸屬雇用人或出資人享有。同時，著作人格權的保障屬於永久性的，即使著作人死亡，或享有著作人格權的法人消滅，著作人格權依然存續，不會滅失。

著作財產權不具有專屬性，是可以轉讓或授權給著作人以外的自然人或法人的權利。著作財產權存續期間為著作人生存期間及其死亡後的 50 年內，由著作權本人、繼承人或指定代理人享有著作財產權。但攝影、視聽、錄音及表演等作品存續期間為著作公開發表後 50 年內，意即著作財產權的時效是從公開發表後開始起算，50 年後即消滅，屬例外情形。

在兼顧社會大眾利益和公益目的下，著作權法特別規定在某些特定情況下，他人可以在合理範圍內使用受到著作權保護的創作，而無需取得著作權人的授權。例如學校基於教學目的，可以在合理範圍內將他人的著作公開播送、上映或是重製，惟仍不得侵害著作人的著作人格權。

與博物館相關之智慧財產權有著作人格權、著作財產權、商標及專利，其定義 / 範圍、保護期限及與博物館的相關性簡述列於表 4。

表 4：與博物館相關之智慧財產權類型一覽表

智慧財產權類型	定義/範圍	保護期限	與博物館的相關性
著作人格權	於著作權法第11條及第12條對創作者的人格利益進行權利保障，主要包含公開發表權、姓名表示權和禁止不當修改權等3項權利。	與著作同時存在，不會滅失，且不可轉讓、繼承或放棄。與著作財產權分屬不同權利別。	確保創作者對其作品的署名權和作品完整性，不受作品實體所有權轉移的影響，永續存在。
著作財產權	於著作權法第22至29條保障著作人在財產與經濟上的利益，包含重製權、公開口述權、公開播送權、公開上映權、公開演出權、公開傳輸權、公開展示權、改作權、編輯權、散布權、出租權等11項權利。	著作人為自然人，著作財產權的保障期間為著作人終身及其死亡後五十年。若屬法人著作、攝影著作、視聽著作、錄音著作、表演、別名或不具名的著作之著作財產權，原則存續至其著作公開發表後五十年。	館藏藝術品、員工或契(僱)關係之攝影作品、文字、數位內容、展覽、設計、研究報告等。
商標	以文字、圖形或記號等製成之標誌，於商標法第5條商標訂定，為行銷目的，用於商品或其包裝容器；持有、陳列、販賣、輸出或輸入前項商品；用於與提供服務有關之物品；用於與商品或服務有關之商業文書或廣告等之商品或服務；以平面、立體或數位影音、電子媒體、網路或其他媒介物方式為之，足使相關消費者認識其為商標。	商標權初始期限自註冊公告當日起算10年，商標權人可在期限屆滿前申請延展，每次延展為10年，延展次數未設限制，持續使用並按時申請延展即可持續享有商標權。如商標權未及延展，原權利人失去商標權後，可由其他人就同一商標申請註冊。	博物館或服務空間名稱，以及為形塑品牌形象之商品開發、合作夥伴關係和推廣活動等，均可設計標誌作為商標。
專利	於專利法第1條及第2條訂定為鼓勵、保護、利用發明、新型及設計之創作，以促進產業發展而制定。包括發明專利、新型專利、設計專利等三項專利權。	發明專利:自申請日起算20年屆滿。 新型專利:自申請日起算10年屆滿。 設計專利:自申請日起算15年屆滿。 專利權開始日是從公告日給予專利權之日起算。 專利權到期日是以申請日為基準，依不同專利類型計算到期日。	存於藏品所具之專利權，或博物館開發創新展示、保存技術、互動裝置或開發商品等。

資料來源：本研究整理（著作權法、商標法、專利法）

肆、陶瓷藏品權利類型

傳統以陶瓷製作生活主要用品，以實用性為本質，附加裝飾提升觀賞價值為輔。在金屬、塑料等其它材質製品成為生活用品主流，以及現代陶藝的興起發展之後，陶瓷創作以及陶瓷品，在實用性之外，增加藝術創作的性質。而以陶瓷物件創作者或製作者不同或使用目的不同，區分純藝術欣賞、實用價值，在智慧財產權上有所區別。

一、物權

博物館可由購買、捐贈、採集、交換、移撥等等方式取得藏品，在完成物權調查之後，相關的物權文件，也應依藏品管理規範以及權利管理流程，完成登錄編目並保存相關證明文件。博物館陶瓷藏品所涵蓋的年代，最早可至新石器時代陶瓷物件。由於陶瓷物件，除由陶瓷材質製作之外，也可能為複合材質製作，在物權的考慮要項，包括：

- (一) 是否由所有權人讓與所有權？讓與所有權者，是否享有全部所有權？是否取得全部所有權人之讓與證明？是否符合 1970 年《UNESCO 禁止和防止非法進出口文化財產和非法轉讓其所有權方法的公約》(UNESCO Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property)、1995 年《國際統一私法協會關於被盜或非法出口文物的公約》(UNIDROIT Convention, Convention on Stolen or

Illegally Exported Cultural Objects), 以及 2001 年《保護水下文化遺產公約》(Convention on the Protection of the Underwater Cultural Heritage)?

(二) 該物件是否被設定債權? 如有設定債權, 是否能符合蒐藏條件? 或是需做何種處置?

(三) 如屬複合材質的陶瓷品, 是否有採用野生動物保護法中禁止項目製成? 如有, 是否已依法申報?

二、智慧財產權

陶瓷製作技法十分多元, 在製作前就須將所有製程充分構思, 並且一件陶瓷物件的製作, 可能不限一位製作者。陶瓷製作略分為取土、成型、裝飾、釉彩及燒製幾個階段, 從取土階段開始, 每一個製作步驟都成為物件外觀的影響因素。例如選擇取用陶土、瓷土或是其它土種、材料等作為素材, 就會決定後續物件可承受的燒製溫度、釉彩附著以及色彩呈現樣式或程度。又如, 經由彩繪師選用其他人製作的陶瓷坯體彩繪完成的陶壺或瓷瓶。因此調查陶瓷物件的權利, 需考慮因不同技法或製程而衍生的智慧財產權。陶瓷相關智慧財產權利如圖 4。

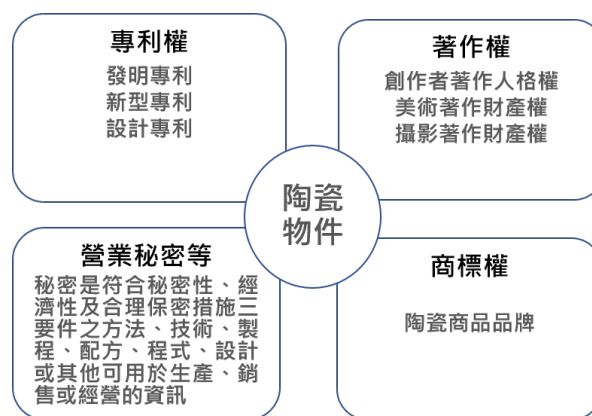


圖 4 陶瓷相關智慧財產權利

(一) 著作權利

相關博物館陶瓷藏品的著作權利, 依據著作權法第 3 條第 1 項第 1 款所列「屬於文學、科學、藝術或其他學術範圍之創作」, 為應受著作權法保護之著作, 在著作權法第 5 條所訂「美術著作」及著作權法第 5 條第 1 項各款著作內容例示中對於美術著作包括: 繪畫、版畫、漫畫、連環圖(卡通)、素描、法書(書法)、字型繪畫、雕塑、美術工藝品及其他之美術著作。其中陶瓷藝術創作的著作權利, 屬於美術著作此類。

試以製作者、製作者身分以及製作年代等 3 項分類新北市立鶯歌陶瓷博物館的陶瓷藏品, 各項內容如下:

1. 依製作者, 包括來自國內外陶藝家的陶瓷創作、陶瓷工作室的陶藝創作及陶藝作品、陶瓷工廠(產業)生產的陶瓷品, 以及經由採集或購買的陶瓷品等等。
2. 依製作者身分, 有國內、國外之自然人、原住民以及法人等身分別。
3. 依製作年代, 包括歷史陶瓷以及近現代、當代陶瓷等。

美術著作領域中, 常區分為純美術著作, 以及具有實用價值的應用美術著作兩種概念, 有關著作權保護的要件, 需有一定具體的表達、具有原創性、創作性, 而且不是法律規定不予保護的標的。在內政部 81 年 11 月 20 日內著字第 8124412 號函釋, 提到美術工藝品為可表現思想或感情之單一物品之創作, 特質為單一品製作, 亦即為單一之作品, 屬美術著作。如以模具製作或機械製造, 可多量生產者, 則屬工業產品。內政部 86 年 4 月 21 日內著字第 8605535 號函釋補充, 美術著作係以描繪、著色、書寫、雕刻、塑型等平面或立體之美術技巧表達線條、明暗或形狀等, 以美感為特徵而表現思想情感之創作, 美術著作(包括美術工藝品)之認定以是否具備美術技巧之表現為要件,

而不是僅看量產或非量產。

純陶藝藝術創作在著作財產權上的認定，比較清楚。對於實用陶器創作或是陶瓷產業所生產的陶瓷物件，需考慮陶瓷製作技法的多元性，分析在不同製程的智慧財產權類別。著作權法之各細項權利適用於陶瓷藝術品之說明簡列於表 5。

表 5：各著作權細項權利適用於陶瓷藝術品之說明表

權利類型	細項權利	適用於陶瓷藝術品之說明
著作人格權	公開發表權	藝術家決定其陶瓷作品首次展出或公開發表的時間與方式。
	姓名表示權	藝術家在陶瓷作品或其照片上標示其真實姓名、筆名或匿名。
	禁止不當修改權	藝術家有權禁止他人對其陶瓷作品進行歪曲、割裂、竄改作品內容、形式或名目，損害其聲譽的修改。
著作財產權	重製權	直接、間接、永久或暫時重製作著作，例如製作陶瓷作品的複製品，或拍攝作品照片並印製。
	改作權	將原著作改作成衍生著作，例如將陶瓷作品的二維設計轉化為三維實體，或對作品進行實質性藝術改動。
	公開展示權	公開展示未發行之美術著作或攝影著作，例如首次公開展出的陶瓷作品。
	散布權	以移轉所有權方式，將著作原件或重製物提供公眾交易或流通，例如銷售陶瓷作品原件或其合法複製品。
	公開傳輸權	透過網路向公眾提供或傳達著作內容，例如在網站或社群媒體上發布陶瓷作品的圖片或影片。
	出租權	將著作出租予他人，例如將數位陶瓷藝術設計出租。
	其他(公開口述、公開播送、公開上映、公開演出)	依特定方式向公眾傳達著作內容，例如在影片中呈現陶瓷作品並公開播放，或在公共場所展示。

資料來源：本研究整理（經濟部智慧財產局，著作權案例彙編網頁）

（二）商標

商標指任何具有識別性之標識，得以文字、圖形、記號、顏色、立體形狀、動態、全像圖、聲音等，或其聯合式所組成。所謂識別性，指足以使消費者辨識商品或服務之來源，並能與其他商品或服務辨識區別（商標法第 18 條）。商標普遍見於商業行為，商品透過商標標示，令人產生深刻印象。尤其品項、樣式玲瓏滿目的生活用品，藉助商標能具體提供消費者辨識品牌的基礎，提升目標購買力。

新北市鶯歌陶瓷產業特色之一為兼具生產及銷售角色，且以商標品牌模式發展。日常所見實用陶瓷器皿大同小異，透過各家陶瓷技術發展與特色形塑，或許有所差異，但藉由商標經營及品牌故事，產生形象的脈絡性，提供產品重要的辨識度。

商標權之產生為申請註冊制，且為屬地主義，在權利登記上，必須特別注意商標權利存續期間及使用地點。商標法第 27 條訂定，因商標註冊之申請所生之權利，得移轉於他人。因此，有關權利持有者亦需查閱註冊許可，以確實登記。目前陶瓷商標於分類中主要於第 21 類的家庭及廚房用具、裝飾性陶瓷以及其他用陶瓷製成的物品，包括：碗、碟、杯、鍋、盤、花瓶、雕塑及其它日用品等。商標除用於商品，也用於服務，能提升商標運用的整體辨識及宣傳效果。

(三) 專利

專利法所訂之專利類型有 3 種，包括：

1. 發明專利：發明指利用自然法則之技術思想之創作 (專利法第 21 條)。著重於功能、技術、製造及使用方便性等方面之改進，其標的包括物質 (無一定空間型態)、物品 (有一定空間型態)、方法、生物材料及其用途 (經濟部 ,2015)。
2. 新型專利：新型指利用自然法則之技術思想，對物品之形狀、構造或裝置之創作 (專利法第 104 條)。與發明專利相同，都著重於功能、技術、製造及使用方便性等方面之改進，但新型的標的則僅及於物品之形狀、構造或組合的創作 (經濟部 ,2015)。
3. 設計專利：設計指對物品之全部或部分之形狀、花紋、色彩或其結合，透過視覺訴求之創作 (專利法第 121 條)。專利法中所列設計專利五種態樣，包括：整體設計、部分設計、衍生設計、圖像設計、成組設計。著重於物品質感、親和性、高價值感之視覺效果表達，以增進商品競爭力及使用上視覺之舒適性，與技術性無關 (經濟部 ,2015)。

發明專利及設計專利都須經過實體審查才能取得專利權，新型專利不採實體審查，採形式審查。

陶瓷專利涉及涵蓋陶瓷材料配方、物件結構設計、製造方法，尤其在電子、生物醫學、工業等領域多有應用。例如：新型耐高溫及耐腐蝕材料，陶瓷與金屬、聚合物、碳纖維等其它材料之複合材料、納米陶瓷，以及在電子、生物、機械結構、塗層、切磨削工具、軸承等複雜形狀陶瓷應用，均有專利案例。此外，在藝術與工藝創作中，亦有貓頭鷹型體眼睛氣孔取得專利、景觀陶瓷水流專利、陶瓷咖啡器專利、坯體灌注專利、實用陶瓷之創新發明等多項專利案例，顯見陶瓷專利權利亦為重要權利項目。

伍、研究結論與建議

博物館藏品權利管理，除能落實博物館持有藏品的合法性，以及持有合法的藏品之外，促進公眾合理利用藏品，活化藏品智慧財產的運用，是 21 世紀博物館蒐藏管理，發揮藏品價值及社會影響力的重要功能。

博物館需積極推展藏品管理，建構政策與程序標準，有制度地執行蒐藏業務。在藏品權利管理上，藏品物權的取得與盤點，為必要的管理工作；藏品智慧財產權，涉及不同類型藏品相關的權利項目，各有不同，甚至部分權利項目，涉及是否具有表達思想或情感的認定，而需藉助法院判例或函釋等，予以釐清。相較之下，以申請註冊方式取得，並具有書面形式證明之權利類別，則較能掌握。

陶瓷物件類型眾多，且製作技術多元，並具有商業價值，可運用著作財產權廣泛應用，並且透過專利權及商標權，能累積陶瓷技術及文化內涵，增進陶瓷文化保存的智慧財產價值。

在建議部分：各種權利存續均具有時限，於權利管理登錄時，需特別注意時限登錄之正確性。由於藏品權利項目多元，並具有複雜性，藏品權利管理如採專案形式，以整體架構及建立程序標準推動，能妥善建立權利資訊及管理能力，並有助於促進藏品之公眾利用。

參考文獻

丁靜玟，〈著作是否為大量生產與其是否屬美術著作及受保護無關〉，理律法律事務所 Newsletter，<https://m.chinaleaven.com/TW/Newsletters/1713.htm> (瀏覽日期 114 年 6 月 25 日)

王嵩山，2012。《博物館蒐藏學：探索物、秩序與意義的新思惟》，臺北市：原點美術圖書出版社有限公司。

中華民國博物館學會，2023。〈2022 年博物館新定義 - 中華民國博物館學會繁體中文譯本〉，<https://www.tmaroc.org.tw/2022%E5%B9%B4%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%A4%A8%E6%96%B0%E5%AE%9A%E7%BE%A9/> (瀏覽日期 114 年 6 月 25 日)

李淑明，2025。《民法物權》，臺北市：元照出版公司。

林玟伶，2022。〈博物館新定義結果出爐：走向未來的起點〉，博物之島 <https://www.tmaroc.org.tw/2022-news22/> (瀏覽日期 114 年 6 月 25 日)

林群展，2020。博物館蒐藏作業程序之研探：以國立臺灣歷史博物館典藏作業要點為例。國立臺南藝術大學博物館學與古物維護研究所，碩士論文，未出版。

陳瑋彤，2019。〈賦權的典藏：博物館典藏未來策略建議〉，博物之島 <https://museums.moc.gov.tw/Notice/NewsDetail/cbfda14c-fa31-4b14-85d6-c961fcb1524a> (瀏覽日期 114 年 6 月 25 日)。

新北市立鶯歌陶瓷博物館，2025，陶博館藏品權利盤點與數位化計畫提升計畫。新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館。經濟部智慧財產局編，2006。〈著作權案例彙編 (5)- 美術著作篇〉，臺北市：經濟部智慧財產局。

經濟部智慧財產局編，2020。〈(一) 著作權基本概念篇 -1~10〉 <https://www.tipo.gov.tw/tw/cp-180-219594-7f8ac-1.html> (瀏覽日期 114 年 6 月 25 日)。

經濟部智慧財產局，2015。〈發明專利、新型專利、設計專利有何不同？〉 <https://www.tipo.gov.tw/patents-tw/cp-783-872063-15a31-101.html> (瀏覽日期 114 年 6 月 25 日)。

經濟部智慧財產局，著作權案例彙編網站，<https://www.tipo.gov.tw/tw/copyright/706.html>

〈創用 CC 授權條款〉，維基百科，<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E7%9F%A5%E8%AF%86%E5%85%B1%E4%BA%A8%E8%AE%B8%E5%8F%AF%E5%8D%8F%E8%AE%AE> (瀏覽日期 114 年 8 月 6 日)

顏上晴，2011。〈博物館程序標準之研探〉，《博物館學季刊》25(3): 43-63。

顏上晴、陳淑菁，2013。〈博物館藏品取得作業程序之標準與實務〉，《博物館學季刊》27(3): 95-115。

顏上晴，2022。〈博物館蒐藏政策內涵探析—以族群博物館為案例〉，《博物館學季刊》36(3): 5-25。

顏上晴，2023。〈博物館藏品數位圖像開放近用論析〉，《博物館學季刊》37(1): 33-49。

Anna Pluszyńska, 2024. The usefulness of intellectual property rights in selected areas of museum activity, Museum Management and Curatorship, <https://doi.org/10.1080/09647775.2024.2431903>.

Arts Council England, 2018. Accreditation Standard. https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Accreditation_Standard_Nov2018_0.pdf (瀏覽日期 114 年 6 月 25 日)

Canadian Heritage Information Network(CHIN), 2020. A Museum Guide to Digital Rights Management, <https://www.canada.ca/en/heritage-information-network/services/intellectual-property-copyright/guide-digital-rights-management.html> (瀏覽日期 114 年 6 月 25 日)

Collections Trust, Editors: Alex Dawson and Susanna Hillhouse, 2011. SPECTRUM: The UK Museum Collections Management Standard. Cambridge: MDA. https://collectionstrust.org.uk/wp-content/uploads/2016/11/spectrum_4_03.pdf. (瀏覽日期 114 年 6 月 25 日)

Collections Trust, 2016. The Collections Management Competency Framework, Collections Trust. <https://collectionstrust.org.uk/resource/the-collections-management-competency-framework/> (瀏覽日期 114 年 6 月 25 日)

Collections Trust, 2022. Introduction to Spectrum. <https://collectionstrust.org.uk/spectrum/spectrum-5/> (瀏覽日期 114 年 6 月 25 日)

Collections Trust, 2022. Rights management, <https://collectionstrust.org.uk/wp-content/uploads/2017/11/Rights-management.pdf> (瀏覽日期 114 年 6 月 25 日)

International Council of Museums, 2017. ICOM Code of Ethics for Museums, International Council of Museums.

Museums Association, 2018. 2030 COLLECTIONS-DISCUSSION PAPER. Museums Association.

Museum Association, 2019. MA publishes Empowering Collections report. Empowering Collections (English PDF), Museums Association.

The ICOM Ethics Committee, International Council of Museums, 2020. Standards on Accessioning of the International Council of Museums. Guidelines developed by ETHCOM and approved by the Executive Board in December 2020.

「器—天地人之器特展」 展示分析探討

國家兒童未來館籌備處副研究員 劉一儒

摘要

歷經數百年的發展與流變後，博物館從最初的「以物為主」轉向「以人為本」的思維，在博物館的典藏、研究、展示、教育等功能中，「展示」是博物館與人接觸最直接的溝通媒介，博物館內的各種展覽就像是在知識與觀眾之間搭一座橋梁，使雙方得以靠近，因此，「展示設計」便扮演了影響溝通效果的重要角色，成為不容忽視的課題。隨著時代與社會的變遷，主題性特展成為傳統博物館常設展示之外的一股新勢力，在特定的範疇中，如何透過適切的命題、物件、媒體、空間等要素，建構出如同一座巨大人文工程般的展覽，對知識進行良好的詮釋與轉化，成為展示能否成功與觀眾產生良好溝通的關鍵。本文以新北市坪林茶業博物館展出的「器—天地人之器特展」為案例進行分析，探討以「器」作為主軸的展覽，如何透過展示設計進行詮釋與溝通，達成吸引觀眾的目標，進而發揮博物館知識傳遞的社會教育功能。

關鍵詞：博物館、策展、特展、展示設計、茶器

壹、緒論

坐落於北臺灣重要育茶區的坪林茶業博物館，成立於 1997 年，原由坪林鄉公所經營管理，後因各方面資源困窘而無力繼續經營，遂於 2012 年由新北市政府接管，移撥至文化局管理，成為新北博物館家族的一份子。當時由於館舍硬體多處老舊損壞，於是在 2014 至 2015 年期間，經過為期約一年半的全面整修後，於 2015 年 8 月再度對外開放。重新出發的坪林茶業博物館，除了外觀的全面更新外，在軟體面也提出與過往截然不同的營運方式，由於整修工程中汰除了十數年如一日的陳舊常設展示，展開新生命的坪林茶業博物館，從此改為每年推出 1 至 2 檔主題特展的方式進行展示，展覽皆以「茶」作為核心，延伸至藝術、科學、文學、設計、工藝、哲學等領域，發展出不同的展示命題，自 2015 年至 2025 年 6 月為止，共計已推出 17 檔特展。

由於該館為產業博物館，過往的主要使命以推廣坪林地方茶產業為重，因此自 1997 年開館後近二十年的時間裡，長期以模型假人演示製茶工藝的造景式常設展，搭配產銷推廣活動及茶葉販售做為其營運模式，並未落實博物館研究、典藏、展示、教育功能，館內無設置典藏庫房，亦無收藏任何藏品。在館舍整修完成重新出發後，仍未增加典藏功能，依然處於「零典藏」的狀況。因此，該館策辦的展覽難以像其他具典藏功能的博物館採取展陳「物件」的方式呈現，而是必須在「無中

生有」的現實條件下產出展覽，也因而發展出以知識企劃為主要導向的展覽策辦方式，策略性地透過多元的展示設計手法，取代展陳物件來詮釋探討議題，持續推出特展以提升觀眾參與度及回訪率，進而達到知識傳播與溝通的目的。本文以該館於 2024 年 10 月 3 日至 2025 年 8 月 31 日間展出的「器—天地人之器特展」為實際案例進行檢視分析，藉此探討博物館展示設計優化的各種可能性。

貳、器—天地人之器特展

一、展覽基本資料

(一) 展覽日期：2024 年 10 月 3 日至 2025 年 8 月 31 日

(二) 展覽地點：新北市坪林茶業博物館展示館 B1

二、展示設計觀察與分析

(一) 展示主題

「器—天地人之器特展」以單一「器」字做為展示標題，輔以「天地人器」做為副標補充說明，讓觀眾可以透過展示標題猜測到展覽中包含了「天、地、人」相關的器。此外，在展覽各式文宣上，以及展場入口處的展板說明中，皆可見到「從鬼斧神工的自然之器，到巧奪天工的人造之器，一覽天、地、人共筆而出的造物傳奇！」這段文字，進一步揭示出展覽以「自然之器」和「人造之器」兩個範疇，共同建構出「器」的展示主題。

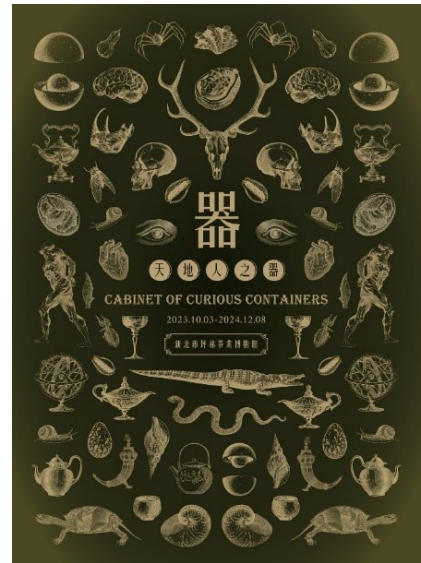


圖 1 器—天地人之器特展」展覽主視覺
(來源：新北市坪林茶業博物館 facebook)

(二) 展示內容

展場內依主題下的 13 個子議題劃分展示區域，依參觀動線說明如下：

1. 「器皿之源」：第一個區域介紹器皿的起源，從《說文解字》所載「器，皿也。象器之口，犬所以守之。」談起，意指「器」字有犬隻守護著器皿之意，另有一說，指「器」字的四個「口」代表狗連續的吠聲，意指守衛器皿的狗會以吠叫示警。除了展板文字說明外，展出器的字形演變動畫，並以文字介紹「器」字衍生出各種意涵的詞彙，例如器官、器宇、器重、大器……等。

此區同時也介紹與器有關的神話，例如傳說盤古誕生於遠古太初中形似雞卵的混沌核心；伏羲與女媧因躲在葫蘆內而逃過洪災，繁衍出華夏民族。伏羲的「伏」字在古籍中意指葫蘆，「羲」字為瓢，而女媧之「媧」字則有匏瓜之意，故古人以瓜瓞綿綿象徵子孫繁盛。此外，此區以多媒體技術播放牛皮製偶的皮影戲影片，演示黃帝時代掌管陶器燒製事務的官員寧封子，意外發現泥土燒過後會變得堅硬，從而悟出製陶技術的傳說故事。

此外，在此區也從儒家、道家、釋家的觀點介紹「道器之辨」的東方哲學。《周易·繫辭上》中記載「形而上者謂之道，形而下者謂之器」，指出道是器背後的生成原理與運作規律，道與器相互依存，表示天地之道存於人間萬象之中，不可分離。《道德經》中的「埏

埴以為器，當其無，有器之用。鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。故有之以為利，無之以為用。」意指器皿的精妙，在於「當其無，有器之用」，「有」的根本在於「無」，房屋能居住，也是因構築出內部空間，才能運用。《華嚴經》將「世間」分為有情世間、器世間、智正覺世間，分別代表芸芸眾生、物質世界、大智慧，需達到平衡，方能領悟真知。

2. 「奇珍百器」：此區以展板圖文介紹「珍奇屋」。「珍奇屋」譯自法文 Cabinet de Curiosités，意指收藏奇珍異寶的空間，其收藏、展示的概念，是今日博物館的原型，而博物館也可視為是一個收藏文物與知識的容器。17 至 18 世紀時，珍奇屋出現按學科分類的收藏展示原則，依宇宙萬物生成次序，分為「自然物」(Naturalia)、「人工物」(Artificialia)、「科學物」(Scientifica)、「神奇物」(Mirabilia)、「古代物」(Antiquitas)、「異國物」(Exotica) 等，呈現出有邏輯的「百科全書式」陳列概念，當時活躍於珍奇屋的多元思想，堪稱是影響歐洲文化思潮的共鳴箱，也是孕育認知進步和社會變遷的實驗室。此處除了將「珍奇屋」視為盛裝奇珍百器的容器外，現場展示之圖片及相關資訊，也暗示出此區域展場的空間設計及物件展陳方式，是有意重現早年歐洲珍奇屋森羅萬象的展示方式，觀眾在穿越展場的一道道拱門時，就彷彿走進了一個以各種器皿建構而成的珍奇屋，穿越了一座袖珍的多重宇宙。



圖 2 「器—天地人之器特展」重現早年珍奇屋的物件展陳方式 (來源：新北市坪林茶業博物館 facebook)

3. 「植獸成器」：此區以物件陳列的展式示，在三座木櫥櫃上依序展出各式葫蘆、種籽、豆莢等植物標本，以及運用植物做成的竹筒、籐籃、葫蘆水壺等器皿。其次是包含蠶繭、蟬蛻、蜂蛹、蜂巢等昆蟲標本，最末則是包含各種鳥蛋、鳥窩、龜殼、蛇蛻、鱷魚、犏狻標本，以及利用獸角、駝鳥蛋做成的器皿。此區域牆面上亦展示獸皮、椰殼、水牛頭部標本，並展出以竹箴、竹葉等自然物作為包裝製成的緊壓茶「千兩茶」一座。此區透過陳列的動、植物標本等物件，介紹自然造物中的容器，以及人類運用自然物材質製作的各種器皿。
4. 「海珍貝器」：此區展示內容由人與海共生談起，包含食物、器皿、貨幣、宗教、工藝、工具、醫藥等，都能發現貝類帶來的影響，例如至今人們稱珍愛的人事物為「寶貝」，便可見貝類在歷史上的珍貴價值。除了展示貝類等海洋生物標本之外，亦展出運用貝類製成的人造器皿，如用鸚鵡螺製成的杯子，以及日本香道中所用文蛤製成的香盒「貝香合」。此外，也延伸至藝術領域，展示出現貝類的畫作，如義大利畫家波提且利 (Sandro Botticelli) 的〈維納斯的誕生〉(The Birth of Venus) 中，女神維納斯的希臘名「阿芙羅黛蒂」(Aphrodite)

是「從海水泡沫出生」之意，畫中的她從一巨大貝殼中誕生，描繪的就是碑礫貝。此外，此區亦介紹人類師法自然的「仿生」概念，仿生學 (Bio-inspired) 源於希臘文「Bio」，意思是「生命」。仿生科技仿效生物 38 億年演化經驗，舉凡型態、過程、生態系統都是模擬的基礎。人類研發潛水艇時便借鑒了鸚鵡螺的生物構造，透過充水下沉、排水上升的原理製造，1950 年代美國設計製造的第一艘核能動力潛艇就命名為「鸚鵡螺號」。



圖 3「器—天地人之器特展」包含陸、海、空生物標本的自然之器展示區 (來源：由筆者拍攝)

5. 「人身之器」：此區扮演的角色為展覽副標「天地人之器」中的「人之器」，將人的身體視為一個獨立循環運作的容器，彷彿一座小宇宙。軀殼內的器官、細胞各司其職，器官相互作用，如同宇宙中星系的運行，精妙而深奧。此區藉由文學、藝術、醫學、哲學等視角，探討將人體視為容器的詞彙，如細胞、軀殼、皮囊、臟器、心房、腦海等，例如從科學角度分析細胞為何堪稱為「生命之器」，17 世紀英國科學家羅伯特·胡克 (Robert Hooke) 利用顯微鏡觀察軟木塞切片，看到為數眾多的中空小格子，使他聯想到修道院僧侶居住的小地窖，因此將其命名為「細胞」(cell)，源於拉丁語中的「小房間」(cella)，這些小房間成為生命的基本單位，所有生命皆由細胞構成。
6. 「天穹之器」：此區展示圖文以及投影裝置，藉由天文及神話，剖析展覽副標「天地人之器」中的「天之器」。在宏觀視角下，地球可視為一個巨大的容器，讓人類與萬物們得以棲身在這個大窩巢裡共生共存，而浩瀚無垠的宇宙則是一個更大的容器，裡面充滿尚待探索的未解之謎。此外，在世界各民族的創世神話中，都能見到「宇宙卵」這個共通主題，描述在混沌黑暗中，宇宙始於混沌中的一顆卵，由這個卵開啟了生命之源，萬物便在此巨卵中滋長。不同文化卻擁有相似的宇宙觀，可見從人類最早的精神概念開始，卵就被當作一個神聖象徵的容器，在封閉外殼內藏著胚胎，自力演變成一個具體、有生命的生物，從一個潛在的「無」產生出一個活躍的「有」，完美地代表了「存在」的起源和秘密。卵，它的外在形式和內在的神秘性，是個如同「卵生宇宙」般「無中生有」的神奇之器，一個尚未解開、玄妙且深奧的謎。
7. 「人類造器」：此區內容以文字展板展示，透過文字學剖析人類如何從使用自然容器到學會創造人工器皿，也就是展覽副標「天地人之器」中的「人之器」內容由此展開。遠古人

類從環境中尋找葫蘆、貝殼或葉片等自然物，作為盛物飲水的容器。後來學會用敲擊、磨製的方法製造石器工具，展現造物的野心，也形成將自然物加工製造的概念，進而產生了像挖空的木頭、動物的犄角甚至皮革製成的容器。這樣的發展歷程可以從文字學中發現一些蛛絲馬跡，比如「觚、觥、觥、觥」或是「瓠、瓢」泛指裝盛酒水的容器，文字中分別含有象徵獸角的「角」字，與代表瓢瓜的「瓜」字，說明了原初的容器是取材於動植物所製成。

- 8.「茶人之器」：此區以《茶經》二十四器、《茶具圖贊》、《賣茶翁茶器圖》三組茶器圖，以及一組3件演繹唐、宋、明飲茶法的互動式機關木偶來介紹茶器流變，觀眾按下按鈕即可啟動木偶開始備茶動作。器物的風格形制，紀錄了人們的生活，成為反映時代的文化符號。飲茶法歷經唐代盛行的煎煮法、宋代的點茶法、明清時期後的瀹飲法等階段，也影響了茶器的改變。唐代陸羽所著《茶經》中依當時飲茶需求列出二十四種器具，包括烤茶、煮茶、盛茶、品飲及清潔收納用具，材質包括陶、瓷、竹、木、金、銀、銅，甚至貝殼皆為材料。宋代以點茶為主要飲茶方式，為了方便注入熱水和擊拂茶沫，敞口、小足、厚壁的「茶盞」成為主流茶器，亦稱「盃」或「甌」，釉面千變萬化的斑紋，宋朝人以想像力結合對自然物的觀察，賦予了釉色如兔毫紋、鷓鴣斑、玳瑁釉等形容，創造出詩意的鑑賞雅趣。明太祖朱元璋下詔廢團茶進貢，改製散茶，從此一改唐宋以來飲用末茶的繁瑣方式，採用更簡便的「瀹泡」方式，即今日的泡茶法，茶壺與茶杯成為常用的飲茶器皿，人們也開始發現茶壺的形制與材質，會影響「茶味」，由於紫砂壺有著「蓋既不奪香，又無熟湯氣」的優點，紫砂壺遂逐漸躍居茶具的主要地位。到了清代，則流行以蓋碗飲茶，蓋碗由象徵天、地、人的蓋、杯、托三個部分組成，又稱為「三才碗」，飲用時不需揭開蓋子，只要半張半合，即可飲用茶湯而避免茶葉入口。



圖4 演繹唐、宋、明飲茶法演變的互動式機關木偶（來源：由筆者拍攝）

- 9.「臺灣茗器」：此區介紹臺灣的茶文化及茶器，主要以「工夫茶」泡飲法為重。工夫茶講求茶具器皿的精緻，通常以小壺搭配薄瓷小杯為佳，可使茶香不易渙散。簡便的為一壺帶二到四個杯子，較講究則可多達二十多種，潮汕烘爐、玉書煨、孟臣壺、若深杯四種合稱「工夫茶四寶」。1970年代至1980年代，臺灣茶發展出可均勻分茶的「公道杯(茶海)」以及適合高山茶品香的「聞香杯」等茶器。小壺泡工夫茶主要流行於文人仕紳階級，常民泡茶則多使用大壺泡的「龍罐」，或粗製的紅土小陶壺「沖仔罐」。「龍罐」主要為農家工作時裝茶水之用，器型源於中國東南沿海，造型平底、廣腹、小口、提樑把、外施褐色釉，較精緻的陶罐上會印押龍形圖騰。內裝粗淡清茶，亦稱「稻子茶」，也常置於路邊奉茶提供旅人解渴飲用。



圖 5 臺灣的茶文化及茶器含功夫茶具、龍罐、茶壽等 (來源：由筆者拍攝)

- 10.「瀾飲茗器」：此區展示物件及影片介紹基本茶器壺與杯。茶壺的基本構造包含壺身、壺蓋、壺把、壺嘴、壺鈕，現場除了介紹陶瓷、玻璃、金屬等材質及功能各異的茶壺外，亦透過拆解茶壺構造的模型介紹標準壺、水平壺、西施壺、掇球壺、美人肩壺等壺型特色及差異。茶杯的基本構造包含杯沿、杯身、杯底，藉由展示不同杯型的茶杯，說明其特色及功能。此外，亦展出陶瓷茶器的製作紀錄影片，讓觀眾得以一窺造器過程。
- 11.「東瓷西傳」：此區透過圖文展板、物件、多媒體影片、數位互動等多元形式，介紹源於東方的瓷器，如何隨茶葉傳播到西方。大航海時代開啟了東西交流，茶與瓷器，在歐陸掀起了對東方的想像與狂熱。茶與瓷器的西傳有著異曲同工的發展軌跡：從初傳入時的迷信訛傳，再由皇室貴族引領風尚，而後普及於常民，乃至各國嘗試破解產製秘方等歷程，都揭示了茶與瓷器不僅牽動著全球經貿版圖，也對西方的工藝技術、美學品味、飲食文化，產生了不容忽視的影響。

西方人初次接觸到瓷器，不知如何賦予名稱，便用看似質地相近的貝殼名來命名。13世紀的《馬可波羅遊記》是目前所知最早以 porcelain 指稱瓷器的文獻，由於瓷器的質感與白色貝殼貨幣「子安貝 (porcelain)」相似，馬可波羅因此借用 porcelain 來稱呼他在中國

見到的瓷器，沿用至近。對 16 世紀初的歐洲人而言，瓷器的成分是個謎，由於許多瓷器收藏家同時也蒐集貝殼，兩者質地相似，導致他們認為黏土加貝殼粉就是製造瓷器的秘方。此外，當時也盛傳瓷器有「驗毒」功能，認為瓷器有魔力，只要放入毒物，瓷器便會裂開，賦予了瓷器超自然的神秘力量。類似的想像也出現在藝術創作中，喬凡尼・貝里尼著名畫作〈諸神的饗宴〉描繪眾神手持青花瓷盤，瓷器搖身成為了神界的器皿。

17-18 世紀，瓷與茶在歐洲有高度市場需求，當時中國商品外銷時，最大宗貨物茶葉的重量較輕，為了讓商船有足夠重量抗衡海上風浪，既重又不透水、不沾異味、價高可售的瓷器，成為了最佳壓艙石，海商們會將碗盤或茶碗緊密堆疊裝箱，甚至在瓷器塞入西穀、米、澱粉等一起運輸，充分利用空間。荷蘭與英國東印度公司運輸茶葉時，會用內襯鉛板的茶箱以保鮮，再把茶箱放在裝瓷器的條板箱上方保持乾燥。由於茶葉有減震緩衝功能，能有效降低瓷器破損，據說荷蘭東印度公司的商船，瓷器破損率僅 5%。

12. 「謎之神器」：此區利用觸控螢幕製作猜謎形式的互動設施，搭配圖片展示，介紹各國神話傳說中不可思議的容器，包含《聖經》故事中的諾亞方舟、潘朵拉的盒子、誕生出桃太郎的桃子、〈竹取物語〉中女嬰誕生的竹子、住著精靈的神燈、炎帝神農的水晶肚、彌勒佛的乾坤袋、如來佛的手掌、聚寶盆……等，觀眾可藉由提示作答，從答案中認識各種謎樣的神奇容器。
13. 「哲人用器」：此區以哲學思辨作為展覽終章，打造出小區域情境場景，輔以圖文說明，藉由介紹古希臘時期以甕為屋、以手為器的犬儒學派哲學家第歐根尼 (Diogenes) 的極簡生活主張，提供觀眾對於器的另一種思考。第歐根尼的物質生活極簡，追求心靈自由。他所有財產只有一件襤褸外衣、一根手杖和一個麵包袋，住在街頭的一個陶甕裡，與狗為伍，以乞討維生。原本他還有一個喝水的碗，有一天他看到有人用雙手掬水喝後，醒悟到其實碗也是多餘的，便把碗扔了。第歐根尼認為世俗利益和禮教規範都會妨礙人類原有的幸福，因為追名逐利時，人會被慾望束縛，失去最珍貴的財富—自由。這樣的主張與同一時代的中國莊子思想相呼應，同樣都主張無欲無求，崇尚自然，做心的主人。此展區提出一個問題提供觀眾思考：我們的生命真的需要那麼多器 (物質) 才是幸福嗎？還是像第歐根尼一樣拋棄物質生活，追求精神富足，才是真正的幸福呢？

參、展示設計分析

在《博物館展示的傳統與展望》一書中，作者呂理正 (2002，頁 14) 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。」¹ 吳江山 (1995) 提出展示構成的四要素：一、展示主題 (theme)；二、負載展示訊息的展示媒體 (media) 三、展示對象 (target group)；四、展示空間 (space)，此外，黃世輝、吳瑞楓 (1992) 則認為展示空間又可細分為空間「配置」及參觀「動線」。以下針對「器—天地人之器特展」² 案例，分別依其展示主題、展示物件、展示媒體、展示空間逐項進行探討分析。

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

2. 黃世輝、吳瑞楓，1992。《展示設計》。臺北市：三民書局。

一、展示主題

大部分觀眾往往透過展示而認識博物館，每一個展示皆有欲傳達給觀眾的訊息，因此，便需要擬定展示主題，使展示發揮傳遞溝通功能。本文研究案例「器—天地人之器」的展示主題主標為單一「器」字，副標則為「天地人之器」，如字面所示，以天、地、人的器皿為主題，組構成展示內容。若無副標，大部分觀眾可能會因展覽地點為茶主題博物館，而想當然地認為是一個茶器展，然而藉由副標的補充說明，讓觀眾進一步接收到更多訊息，意識到展示主題非僅單純指茶器。

作為一個在茶主題博物館內展出的展覽，即便「茶器」也包含於實際展示內容中，且相關內容所佔篇幅將近 50%，然而只看展覽名稱卻難以一眼看出與茶有關，需要進一步了解展示內容後，才能瞭解命題緣由。相較於傳統方式直白寫出「○○茶器展」，經過文字轉化包裝的展示主題，產生了產生啟人疑竇的效果，有誘發觀眾好奇心的優勢，也有助於吸引人潮，然而從另外一個角度思考，這樣的作法同時也可能導致對「茶器」有興趣的觀眾從標題無法理解展示內容而錯過展覽，或是觀眾錯誤解讀標題意涵，而產生期待落差的風險，是一個較為大膽的命題方式。

由於展覽以「器」為主題，探討內容範圍涵蓋「天、地、人之器」，延伸的子議題跨越歷史、科學、藝術、哲學等多元領域，是一個採取宏觀視角的命題，內容堪稱包山包海，既談真實物件，也談抽象想像，也因此串聯各子題的跨領域知識及敘事脈絡上，內容的複雜性形成了整合難度，是一個具有相當挑戰性的展示主題，若需要達到展示目標，便需要透過扎實的研究，建構出龐雜的展示內容，才能如實如質的支撐住命題。

表「器—天地人之器特展」分區展示子題及展示目標

序號	展示子題	展示目的
1	器皿之源	說明器的起源及器字相關詞彙意涵
2	奇珍百器	說明珍奇屋的歷史與意義
3	植獸成器	介紹各種動物與植物相關的自然容器
4	海珍貝器	介紹海洋生物相關的自然容器
5	人身之器	將人體及各種器官視為器皿的相關探討
6	天穹之器	將宇宙視為巨大容器並介紹宇宙卵的傳說
7	人類造器	從漢字說明人類造器源於自然
8	茶人之器	介紹歷代茶器隨飲茶方式演變
9	東瓷西傳	介紹瓷器隨茶葉貿易西傳
10	臺灣茗器	介紹臺灣茶器及飲茶文化
11	瀾飲茗器	解析基本茶器的構造與功能
12	謎之神器	介紹各種神話傳說中的神奇容器
13	哲人用器	以哲學概念提出對於器的反思

註：本研究整理資料

二、展示物件

在《展覽複合體－博物館展覽的理論與實務》中，作者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；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；四、教育展覽，接近概念導向展示（蕭鴻翔譯，2006）³。

「器－天地人之器」特展依主題關聯性展出各種自然容器及人造器皿，如種籽、貝殼、葫蘆、茶壺、茶杯等，皆非具珍貴價值及稀少性的文物或藝術作品，主要展示目的是藉由這些物件的意義與象徵闡述器的歷史與流變，讓物件成為說故事的輔助道具，在物件規劃選擇上限定與器皿相關，屬於有系統性的展示。在展示內容的部分，則主要透過物件詮釋器皿的多樣性及發展史，呈現一部橫跨數千年的人類器皿大歷史，意義與訊息傳達大於物件本質，屬於概念導向展示。

雖然文字、圖像是闡述概念的重要載體，在概念導向展示中有其必要性與重要意義，但展示並非書籍，不應僅是提供觀眾閱讀圖文，必須先從形式上吸引觀眾興趣，才有可能進一步傳遞內容的觀念和知識，也因此這些展示物件成為一種「詮釋輔助道具」，讓史料及知識具體化，取代文字讓訊息轉為具視覺觀賞價值，增加審美性之餘，也衍生出探索及發現的趣味。例如展出的動物標本在一般大眾日常生活中較為罕見，根據現場觀察，多數觀眾都感到好奇，也因此產生興趣，而被吸引去閱讀展示說明，進而了解標本所要傳達的訊息，顯見有形載體，扮演了傳遞無形知識的助攻角色。

在「器－天地人之器」特展中展示物件多達數百件，令人目不暇給，然而在「自然器皿」展區結束要進入「人造器皿」的中介區域，卻無物件展示，僅以展板文字說明人類造器與自然的關聯性：如「觚、觥、觶、觴」或「瓠、瓢」泛指裝盛酒水的容器，文字中分別含有象徵獸角的「角」字，與代表瓢瓜的「瓜」字，表示原初的容器是取材於動植物所製成。這個知識點作為自然之器過渡到人造器皿的橋樑，具有其承先啟後的關鍵性意義，然而相較於其他展區琳瑯滿目的展示物件形成不容忽視的存在感，此區令人意外地未展示任何物件，因而失去抓住觀眾目光的視覺吸引力，成為展場中存在感明顯薄弱的部分，導致觀眾參觀時容易忽視此處展牆上的文字說明，錯過策展團隊要傳達的關鍵知識訊息，甚至因此在參觀感受上產生疑惑，覺得忽然從自然器皿展區進入了人造器皿展區，敘事脈絡彷彿忽然斷裂，成為美中不足之處。在無合適物件可用於展示的情況下，或可思考運用多媒體如影片，或是以圖片、情境輔助說明，設法提升觀眾注意力，以強化展示成效。

三、展示媒體

學者格林布拉特 (Greenblatt) 曾提出兩種不同的展示模式：一、共鳴 (Resonance)：指透過展示的力量使物件突破自身的形式疆界，喚起觀眾複雜的、生動的文化力量，促其踏進一個更寬廣的世界中。二、驚奇 (Wonder)：指被展示物件的自身力量可讓觀者停下腳步，並且傳達珍奇性的動人感受，引起觀者深遠的注意力⁴。（吳鴻慶，2003，頁 175）。在「器－天地人之器」特展中，刻意重現珍奇屋琳瑯滿目的陳列方式，展出數百件的物件，提供大量視覺性參觀價值，成功達到讓觀眾一步入展場，便因眼前的森羅萬象的展場景象產生「驚奇」的感受，接著在觀展過程中，可發現部分展出物件或內容與人類日常的相關性，進一步產生「共鳴」的感受。例如謎之神器互動展示中的桃太郎、竹取公主、阿拉丁神燈的傳說故事，勾起許多觀眾的兒時回憶；臺灣功夫茶的茶器展示，也是本地觀眾熟悉的物件，能產生情感上的連結。

在展示媒體的運用上，「器－天地人之器」特展除了基本的圖文展板與物件靜態陳列外，仍然穿插運用影片播放、投影、觸控螢幕、平板等多種展示媒體，提供觀眾觸碰、操作，提升五感體驗

3. 蕭鴻翔譯，2006。David Dean 原著，1996。《展覽複合體－博物館展覽的理論與實務》。臺北市：藝術家雜誌社。

4. 吳鴻慶，2003。《超博物館》。新北市：揚智文化事業股份有限公司

與互動性，呈現出與傳統珍奇屋單純靜態陳列截然不同的樣貌。例如以皮影戲演繹寧封子製陶故事的影片，和投影於巨大瓷盤上的「青柳圖」悲劇愛情故事，即使無法閱讀展板文字的觀眾族群也能觀看影片了解訊息；運用觸碰螢幕設計宋代「茶百戲」的互動設施，提供觀眾用手指在茶湯面作畫，以及按下按鈕就會開口說故事的名人肖像畫，或是提供民眾啟動飲茶法演示的木製機關玩偶，都提升了觀眾參與興趣，也因多元化的展示媒體，鼓勵動手及運用不同感官體驗，分散了觀展時的視覺疲勞。

惟就筆者現場實際觀察，展場中吸引觀眾興趣的「茶百戲」互動體驗設施，由於臺座高度較高，許多身高較矮的幼童需要成人協助才能順利於設施平臺上操作，造成使用上的不便；而按下按鈕就會動起來演示歷代飲茶法的「機關木偶」，則因啟動按鈕設於展示臺座側面較不明顯，雖然有操作說明牌，但觀眾若未仔細觀看，難以一眼看出可按下按鈕啟動木偶動作，容易誤認為木偶僅是靜態陳列物件，而未能體會設計上的互動趣味性。由此可見，在媒體的運用上，仍需站在使用者立場多方考量，針對各年齡層觀眾的需求，進行合宜的人性化設計，強化互動上的可親、便利性，進而提升使用率，方能讓展示媒體發揮其角色功能。

四、展示空間

展示空間主要討論放置展品於展出空間的「配置」，以及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打造情境的呈現，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，滿足觀眾多樣化的需求（黃世輝、吳瑞楓，1992）⁵。

「器一天地人之器」特展的展示空間為天花板較為低矮的地下樓層展場，整體空間以重現早年歐洲珍奇屋景象為主軸，在展出空間的配置上，從展場入口處建構出三道圓拱門，所間隔出的空間以木櫥櫃展示陸、海、空生物相關的自然容器，觀眾每穿越一道拱門，便能見到不同的子題展示。穿過最後一道拱門，兩側角落分別配置「人身之器」以及「天穹之器」展區，結束以自然容器為主的展示區域。進入象徵人工製器的區域後，整體空間採取較為開闊的方式進行規劃，間隔出三個方正的空間依序介紹茶器相關的內容，可以一目了然的看見展示內容的時間脈絡，最後以穿越近入口處的一道圓拱門，做為參觀動線的結束。

在分區空間規劃上，由於「器一天地人之器」特展中的子議題眾多，也令展示空間規劃配置成為挑戰。根據現場實際觀察，相較於介紹陸、海、空自然容器構成的「地之器」展區，將人體視為容器的「人之器」展區，以及探討地球、宇宙作為「天之器」的展區，展示空間都僅約「地之器」展區的四分之一，所占篇幅比例懸殊，而且規劃於角落位置，非安排於主要展區。雖然2個子議題亦延伸探討不少相關知識內容，然而在有限的展示空間限制下，展示物件相對精簡，展示說明也止於簡單介紹，未能深入剖析探討，在參觀感受上略有比例失衡之感，殊為可惜。若於規劃整體空間配置時，在這2個子議題多所著墨，適度調整內容及空間占比，除可望為觀眾帶來更全面的知識傳遞外，也將豐富「天地人之器」展示主題的完整性。

以動線而言，「器一天地人之器」特展位於博物館的B1展廳，在一樓的樓梯間設有展覽主視覺大型輸出，容易辨識前往，樓梯旁亦提供電梯供行動不便者使用。下樓梯後即抵達展場入口。展場為開放式的動線設計，各子題展區間無封閉性區域，觀眾可依現場展覽摺頁或工作人員引導，循著時間軸順序依序參觀。展場通道寬敞，地面無高低差設計，即使坐輪椅者亦可順利進出移動。依

5. 黃世輝、吳瑞楓，1992。《展示設計》。臺北市：三民書局。

現場觀察，部分民眾進入展場後，若無先參考展覽摺頁的介紹，會習慣性往右走，而非依展示動線觀看，如此便會脫離展示時間脈絡，較難以理解各區內容安排深意，需要藉由現場工作人員主動引導，才能順利依建議的參觀動線觀展。針對此問題，若能在入口處增設動線指引，讓觀眾一步入展場就能清楚瞭解參觀動線，得以按圖索驥、循線觀展，將更能確保觀眾理解展示脈絡，獲得良好的參觀體驗。

整體動線規劃上，除了入口處的主視覺牆前有團體拍紀念照時，容易導致擁擠情形外，參觀秩序並不會有混亂的情形產生。由於展場整體面積不大，大部分觀眾都會參觀完整個展覽，設置互動體驗設施的區域會吸引較多觀眾駐足體驗，部份每次僅供一人體驗的設施會造成些許等候情形，但不至於出現展場壅塞，參觀動線尚屬流暢。

肆、結語

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)⁶。在當代休閒娛樂場所選擇多元的環境下，博物館如何吸引觀眾前往，與觀眾近距離接觸的展覽扮演了關鍵角色，能持續突破窠臼、與時並進的展示設計思考與行動，將成為博物館永續發展的重要課題。以下便透過前文對於「器—天地人之器」特展的觀察分析，歸納出幾點結論：

- 一、跨領域合作創造新的可能性：以開放心態運用其他領域的知識、觀點、技術，不但能為展示設計創造出更多的創意，還能帶給觀眾不同於以往的參觀體驗。坪林茶業博物館作為位處偏鄉的小型地方文化館，在資源有限的現實條件下，大膽地跳脫傳統茶主題展覽常見的命題邏輯，用器皿的大歷史包裹真正的展示核心「茶器」，藉由世間萬物本一體相關的概念，提供觀眾更宏觀的視角來思考關於器的一切，雖然一口氣展示許多跨領域的物件，使展覽子題間的整合更需費心思考安排，但也突破了傳統茶主題展覽的窠臼，提出不同的視角和觀點，為觀眾創造出不一樣的思考與啟發。此外，館方也因此次特展連結二十幾個公、私立借展單位，藉由跨領域結盟合作的方式，突破本身零收藏的限制，靈巧的借用他人之力，充實展示內容豐富性，為館舍的展示面貌與未來發展，創造出新的可能性。
- 二、科技應用於展示的反思：數位科技應用儼然成為今日博物館展示顯學，從紅極一時的擴增實境到當前的 AI 人工智慧，推陳出新的技術彷彿永不休止的科技競賽。科技確實為博物館展示帶來更多元的可能性，然而應用時若未建立於明確展示目標上，本末倒置的只為追求炫目的新科技而做，展場將有可能淪為徒具聲光特效的形式空殼，失去知識傳遞初衷的靈魂。本研究探討案例中，展場中的多媒體與互動設施，都非當前最新型態的數位技術，主要是使用觸碰螢幕、操作按鈕的簡易方式進行互動體驗，已然創造出一定程度的互動效益，甚至展場中明顯吸引觀眾興趣的一組演繹歷代飲茶法的木偶互動設施，不僅非應用新潮科技，反而是運用了日本江戶時期的「機關木偶」的古老技術，利用齒輪、凸輪、連桿等元件產生連鎖動力，讓木偶產生動作，卻仍然為觀眾帶來互動趣味，可見作為展示設計輔助的技術，並非最新科技才是最佳解法，任何

6. 耿鳳英，2006。〈虛與實：新世紀的博物館展示趨勢〉。《博物館學季刊》20(1)：81-96。

技術應用於展示中，都必須扣合主題及展示目標，適切地幫展示加分達成溝通目的，才是博物館應用任何技術時必須審慎考量的。

三、以展示設計決勝負的展覽：吳鴻慶 (2003) 認為展示詮釋方式包含「針對觀眾需求」、「不脫離物件脈絡」、「扣緊展示主題與目標」等要素 (吳鴻慶，2003)。從本文探討案例可觀察到，坪林茶業博物館並未因地處偏鄉、資源有限、零館藏等種種弱勢而放棄在展示教育上的嘗試與突破，反而逆向思考，從命題開始顛覆傳統，翻轉大眾對茶文化和茶主題展覽樣貌的刻板印象。在展示設計的思考上，跨領域的各個子題乍看風馬牛不相關，實則皆緊扣展示主題「器」的脈絡與觀眾進行溝通，同時藉由豐富多元的借展品、展示道具與情境設計，引導觀眾在蘊含獵奇興味的觀展過程中，達成知識傳遞的目標。此外，展示內容策略性的在罕為人知的冷門知識、傳說上特別著墨，以說故事的方式鋪陳敘事脈絡，並結合多種媒體打造出能調動人類感官、富有娛樂性的展示設計，這種作法讓以家庭觀眾為主的坪林茶業博物館，得以滿足觀眾需求，無論是有知識需求的成人觀眾，或是喜愛互動探索的兒童族群，甚至是觀光遊憩的長者族群，都能從其可親、近人的展示中找到感興趣的內容，進而得到滿意的參觀體驗。透過觀察展出期間的網路社群評價，並訪談現場觀眾得知，觀眾多給予正面評價，可見未展出珍稀文物的展覽，也有機會透過展示設計的創意思考，以巧妙手法取代展陳物件來詮釋知識，建構出內容與形式兼具的展覽，生動地述說故事，達成博物館知識傳遞與溝通的展示教育目標。

參考文獻

- 呂理政，1999。《博物館展示的傳統與展望》。臺北市：南天書局有限公司。
- 吳江山，1995。《展示設計》。新北市：新形象出版事業有限公司。
- 吳鴻慶，2003。《超博物館》。新北市：揚智文化事業股份有限公司。
- 李如菁，2016。《策展的 50 個關鍵》。臺北市：釀出版。
- 林慧嫻，2006。〈博物館與兒童觀眾〉。《科技博物》10(1)：5-22。
- 金振寧譯，2019。Polly McKenna Cress、Janet A. Kamien 原著，2013。《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：阿橋社文化事業有限公司。
- 耿鳳英，2003。〈身體、行為與博物館展示〉。《館物館學季刊》17(4)：35-45。
- 耿鳳英，2006。〈虛與實：新世紀的博物館展示趨勢〉。《館物館學季刊》20(1)：81-96。
- 耿鳳英，2017。〈突破與創新—論國家博物館展示的新視野〉。《博物館學季刊》31(3)：79-98。
- 高文萱譯，2022。Nicola Pickering 原著，2020。《博物館策展人工作指南》。臺北市：典藏藝術家庭股份有限公司。
- 郭長江，2003。《時空落子—博物館展示設計實務》，臺北市：國立歷史博物館。
- 張婉真，2001。〈如何分析博物館展示—研究方法旨趣〉。《館物館學季刊》，15(3)：13-24。
- 黃世輝、吳瑞楓，1992。《展示設計》。臺北市：三民書局。
- 黃光男，1999。《博物館新視覺》。臺北市：正中書局。
- 漢寶德，2000。《展示規劃：理論與實務》。臺北市：田園城市文化事業有限公司。
- 蕭翔鴻譯，2006。David Dean 原著，1996。《展覽複合體—博物館展覽的理論與實務》。臺北市：藝術家雜誌社。
- Burcaw G. E., 1997. Introduction to museum work. Rowman & Littlefield Publishers.
- John Howard Falk, Lynn D. Dierking, 1992. The Museum Experience. Left Coast Pr.
- J. Douglas Porteous, 1996. Environmental Aesthetics: Ideas, Politics and Planning. Routledge.
- Leonard Koren, 2003. Arranging Things: A Rhetoric of Object Placement. Stone Bridge Press.

博物館常設展的發展與演變——以新北市立鶯歌陶瓷博物館常設展為例

新北市立鶯歌陶瓷博物館營運行政組約聘人員 蘇子倫

摘要

常設展象徵博物館的定位，鶯歌陶瓷博物館常設展以陶瓷為主題展示臺灣與鶯歌陶瓷史，從籌備到現今已 20 幾年，過程中經歷多次的更新，本研究探討陶博館常設展的演變。

陶博館承接臺北縣立文化中心現代陶瓷館的典藏品，於 1999 年規劃陶博館常設展內容，到今日新常設展在過去展示內容的基礎上，加入新的展示手法，如數位媒體、可觸碰的展示品，並重新進行典藏品詮釋，讓當代觀眾能夠理解。

關鍵詞：新北市立鶯歌陶瓷博物館、臺灣陶瓷史、博物館常設展、典藏品詮釋

壹、緒論

一、研究動機與目的

新北市立鶯歌陶瓷博物館（以下簡稱陶博館）在建館籌備時期確立博物館的定位與規劃常設展並在開館時推出展示臺灣陶瓷發展、鶯歌陶瓷發展史等多元主題，展現陶博館作為臺灣陶瓷博物館的格局，通過蒐藏物件與作品，說明陶博館在陶瓷媒材與技術的主題範圍，讓社會大眾看見陶瓷知識的獨特性。呂理政 (1999) 指出常設展為博物館面對觀眾的第一線，是博物館與觀眾之間重要的橋樑，能夠傳遞專業的知識，喬治·艾里斯·博寇 (G. Ellis Burcaw) 認為博物館展示是館員有意識的挑選典藏品，透過研究、論述、展示手法將展品的知識傳遞給觀眾，是具有教育意義，並且常設展是有專業的標準 (張譽騰譯，2000)，如廖仁義 (2020) 認為常設展的建構是要有專業的研究工作去進行詮釋，才能傳遞博物館主題。陶博館開館之初建立的常設展已歷經二十幾年的時間，在近期進行一系列的更新，如何決定新的展示方式，以及如何決定保留原常設展哪些部分，成為筆者想進行研究的方向。

本研究以「博物館常設展」作為命題，探討博物館常設展與博物館建館「目標」之間的關係；以「常設展」在館舍中發展的變遷作為本研究的書寫對象。

本研究試圖釐清下列問題：

- (一) 鶯歌陶瓷博物館的常設展建構是否經過專業的籌備過程？
- (二) 鶯歌陶瓷博物館的常設展展示是否可讓當代社會理解？

二、文獻回顧

(一) 博物館展示與常設展

展示為博物館中重要的一部分，是博物館與觀眾接觸的第一線。由博物館館員在具有展示主題的意識下挑選典藏品，並建立展示的故事敘述，透過展示設計與展覽文字將博物館的知識傳遞給大眾 (張譽騰譯，2000，G. Ellis Burcaw 原著)，可以說，展示是博物館面對觀眾的橋梁，能夠傳遞訊息、分享知識，達到博物館社會教育的功能 (呂理政，1999)，並且經過精心規劃的展覽，能夠讓觀眾信任博物館機構，認為是專業的教育空間 (David Dean, 1996)。

博物館有常設展與特展兩種性質的展覽形式，特展為短時間的主題展覽，常設展有系統的呈現博物館知識，提供給社會大眾，符合博物館主題範圍的內容，通常會展示至少三、五年，長期會到十年之久 (廖仁義，2020)，因常設展代表該館舍的主題範圍，只要觀眾進入常設展觀察展示的展品，就能夠知道博物館或美術館收藏什麼樣的時代、地域、藝術家，以及典藏政策的方針 (薛燕玲等譯，2003，並木城士等原編著)。

(二) 鶯歌陶瓷博物館展示研究資料

陶博館中一樓到二樓為常設展的展示空間，三樓展覽空間為特展空間。陶博館常設展在籌備處階段開始就有所規劃，當時於 1999 年由林曼麗主持完成《臺北縣立鶯歌陶瓷博物館展示設計規劃報告》，建立常設展的基礎規劃，之後再由黃光男主持，於 2000 年完成《臺北縣立鶯歌博物館展示內容大綱研究計畫報告書》，接著由竹間聯合建築事務所聘請澳洲 David Lancashire 設計師以之前研究為基礎，設計出陶博館的常設展，內容包含臺灣傳統製陶技術、臺灣陶瓷發展、鶯歌陶瓷發展、史前陶、原住民陶、現代陶藝、工藝與精密陶瓷設計 (陳庭宣，2010)，當時的展覽內容與展示設計，在現今的展覽中依舊可以找到一些影子。

在 2016 年陳世瑋的研究，以符號學研究陶博館的常設展，認為陶博館常設展為符合展覽敘述中的生活日常，忽略物件本身背後的知識背景、歷史脈絡，將陶瓷物件再脈絡化的展示，陶瓷物件變成以生活物件的情況下被觀眾觀賞，與觀眾產生連結，但在世代的差異下，觀眾對日常生活的物件有不同的認知，改變與削弱原本的展示論述，因此陳世瑋建議，在陶瓷文物的詮釋上應改以與現代觀眾生活經驗產生連結，進而帶出陶瓷物件、作品背後的故事 (陳世瑋，2016)，此說明在時代的演變下博物館展示思維也需要跟著轉變。另外在 2017 年陳耀姬的研究當中，分析陶博館常設展的展示內容，同時也將歷屆特展做統計分析，指出陶博館常設展主要講述臺灣陶瓷文化，較少論述現代陶藝，而以館內三樓等其他展覽空間辦理特展呈現。

從上述可以了解陶博館過去建立完整的展示規劃，並且展示內容是符合當時建館的目標，然而隨著時代改變，當代博物館中有許多展示手法與思維也跟著變動，博物館展示設計有更多元的呈現方式，期望展示設計是能讓觀眾與自己生命經驗產生連結，在觀賞展覽後引發個人具有意義的體驗。

三、研究方法

文獻的蒐集可以建立研究的背景脈絡，為避免只在處理其過去書寫的紀錄與觀點，在蒐集文獻後需要相互對照、比較，並以蒐集者的觀點進行分析，在文獻相互堆疊後產出新的研究觀點，以回應研究中提出的問題，跳脫整理過去資料的限制，讓文獻與現今世界有所溝通。在進行上述的研究

方法後，本研究會建立一個完整的架構，但研究想進一步了解陶博館館員內部的經驗與觀點，補足在上述研究方法中產生的疑點，增加館員這一側的看法，了解那些並未記錄在報告書與文獻資料中的過程。

陶博館在二十年的期間館內人員有所異動，並不是所有的館員都經歷建館以來常設展的轉變，訪問對象並不侷限為目前的陶博館館員，而是曾經參與過常設展建立與改動的專業人士，因此本研究訪談前館長吳秀慈女士及在陶博館工作多年的館員林青梅女士。訪談希望在有限的研究時間中能夠挖掘出在書籍與報告書中看不到的內部資料。由於本文自原全篇碩士論文摘選其中部分研究問題改寫，本文所錄之受訪者指林青梅女士。

■ 貳、鶯歌陶瓷博物館的建立與發展

1990 年代後，隨著臺灣工資上漲、勞工短缺、工廠外移，鶯歌陶瓷產業也面臨相同的狀況，尤其大多工廠是以價格為優勢的中小型企業，難以有自己的產品開發與研究（徐文琴、周義雄，1993），產業必須進行轉型，從原本陶瓷生產工業轉變為觀光產業，如舉辦陶瓷嘉年華及成立鶯歌老街。本章節將書寫文化政策下鶯歌陶博館開始籌備，從臺北縣立文化中心下的現代陶瓷館，到獲取中央文化建設委員會的資金補助建立陶博館的這一段發展過程。

一、鶯歌陶瓷博物館建立前的歷史背景

戰後鶯歌陶瓷產業在有日治時期的基礎，發展民間日常用陶，並且有大陸來臺的技術人口與各地外來人口的投入（陳新上，2013），再加上美國的技術援助，鶯歌陶瓷產業開始蓬勃發展，朝向專業化的生產模式，在這波趨勢下轉變成為臺灣陶瓷重鎮。

在 1970 年代出現以出口為主的仿製中國古典瓷器，販賣到歐美等地區，鶯歌的地理位置擁有火車站，且鄰近臺北大都會，開始發展仿古陶瓷之後，吸引新一批外地的陶瓷工作者進入鶯歌，像是成立晟達陶瓷工藝社的陳坤城，原是南投的製陶師傅，因鶯歌需求製作坯體的師傅，進而舉家來到鶯歌（陳庭宣，2013），可見當時陶瓷產業的興盛與吸引力。鶯歌正式從傳統的農業社會發展成為以製造業為主的陶瓷生產地，從產業人口數量統計中可以看出，在 1949 年鶯歌一級產業人口比例為 28.55%、二級產業比例為 15.04%，來到 1961 年時，一級產業人口比例為 25.85%、二級產業比例為 32.00%，從事二級產業工業生產人口比一級產業的農業人口多，再到 1981 年一級產業人口比例為 12.04%、二級產業比例為 64.80%，完全以二級產業為主，也正是鶯歌陶瓷產業的全盛期（林郁琅，2009）。

在 1980 年代後因為工資上漲、產業外移等因素，過去外銷的陶瓷產品不再興盛，工廠轉向觀光產業發展，又或是轉向製作精緻陶瓷的路線。配合中央的地方政策、文化政策、文化產業的發展，1988 年在地業者舉辦鶯歌陶瓷展（後來轉型為鶯歌陶瓷嘉年華會），試圖吸引觀光客的注意。並且於 1990 年在地方人士的努力下，向政府申請到資金執行「鶯歌陶瓷老街行人徒步區規劃案」，在 1999 年完成現今鶯歌的觀光老街，然而被規劃為老街的尖山埔路卻不是鶯歌早期發展的地帶，顏亮一、許肇源、林金城（2008）認為鶯歌老街陶瓷文化是因應觀光業的發展之下，被打造出來的鶯歌想像，建議應該去尋找鶯歌文化，重新建立文化與生活的連結。可以說鶯歌陶瓷的發展歷史，雖在許多文史工作者的努力下保存與記錄鶯歌發展歷史，然而在商業化與觀光化的文化產業下，鶯歌鎮

無意間在陶瓷生產空間之外打造出消費性的陶瓷文化地理空間。

二、臺北縣立文化中心的「現代陶瓷館」

陶博館還未成立之前，在 1989 年臺北縣立文化中心一樓成立現代陶瓷館，其使命是進行陶瓷典藏與展示的工作，館舍的目的不同於故宮的陶瓷蒐藏，現代陶瓷館以蒐藏臺灣陶瓷為範圍，並且強調「現代」的陶瓷器品。不同於傳統古典陶瓷器品，以現代的思維與技術製作符合對於當時現代社會的想像。

在現代陶瓷館報告書中，制定發展推廣陶瓷文化的目標已具有博物館的概念：

- (一) 配合本省地方特色，蒐集、保存、研究與發展過去、現在和未來的陶瓷文化。
- (二) 透過本館的設置，舉辦各類型陶瓷展覽，演講與影片展示等活動使文化建設、社會教育及娛樂活動相互結合。(陳奇祿，1987)

現代陶瓷館以博物館的方法設定蒐藏的範圍，有展示臺灣陶瓷的企圖心，因此在蒐藏上不只有陶瓷器物與作品，也包含史料文獻，以豐富臺灣陶瓷的論述與展示內容。「它（臺北縣立文化中心的收藏）已經跨到全臺灣了，那整個臺灣陶瓷生活史、文化史，所有的物件跟史料通通都在當時的臺北縣立文化中心的收藏範圍裡頭。」（受訪者）在現代陶瓷館中，展示區分為「中國陶瓷的演進」、「歷代陶瓷名稱圖說」、「傳統陶瓷的製作」、「本省山地同胞製陶方法」、「現代陶瓷的面貌」、「精密陶瓷」、「明日的陶瓷」。從圖 1 中可以看見展場的動線配置，其中「傳統陶瓷的製作」所講述的臺灣陶瓷，為 1987 年當時對於臺灣陶瓷的詮釋觀點。

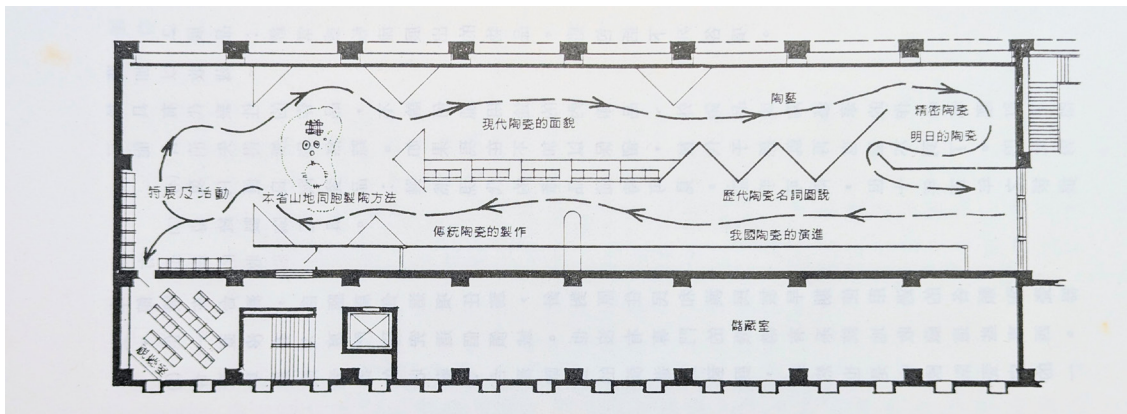


圖 1 《臺北縣立文化中心現代陶瓷館研究規劃報告》展場規劃圖

在臺北縣的研究報告中也提到有意未來規劃臺北縣現代陶瓷博物館，地點為鶯歌地方人士捐贈的土地（陳奇祿，1987），可以說是陶博館前身的規劃。「那時候的臺北縣立文化中心所收藏的陶瓷相關典藏品整個移撥到鶯歌陶瓷博物館來」（受訪者）陶博館的典藏品承接了現代陶瓷館的典藏品，而這些典藏品主要為全臺灣的陶瓷作品，可以說因為現代陶瓷館，身在鶯歌地區的陶博館初期才能擁有包含全臺灣陶瓷藏品的脈絡。

三、鶯歌陶瓷博物館的建館與發展

一開始由鶯歌鄉公所自籌建館經費，因無法籌足，接續由臺北縣政府請求中央文化建設委員會

補助。陶博館花費十年的時間建設館舍，其中可分為第一期與第二期。如訪談者說道：「那時候找一批專業的博物館人進來，要有一些研究規劃，要有展示規劃報告，然後去做展示的規劃研究。」在第一期工程為建設博物館的建築空間，建立陶博館的硬體設備，之後停工了一段時間，來到第二期工程開始做陶博館軟體的部分，包括展示規劃、典藏品的蒐藏，以及人員的配置等，以因應博物館開館。在 1988 年文建會推動一鄉一特色的政策下，鶯歌以陶瓷特色建立特色館，並在臺北縣政府的籌備下擴建成立陶瓷博物館，在 2000 年陶博館正式開館，成為臺灣第一座以陶瓷為主題的博物館。陶博館成立的時候，正好是臺灣陶藝蓬勃發展的時期，社會已接受將陶瓷視為藝術品的觀念。

在建館時明確的定義出博物館的方向，像是在陶博館成立兩周年時，訪談第一任館長吳進風他說道：建館時的三個方向與發展：第一是建立臺灣陶瓷文化為主的博物館，第二是整理鶯歌陶瓷產業文獻的保存與發揚，第三是讓臺灣現代陶藝與國際接軌（黎翠玉，2004）。陶博館成為陶瓷發展重要的機構，收藏臺灣各地的陶瓷物件與作品，進而建構臺灣陶瓷的發展脈絡，另外像是陶博館進行現代陶瓷與陶藝史研究，出版期刊、書籍講述陶瓷歷史等，是臺灣陶瓷研究的重要中心，如同首任館長吳進風定位陶博館「不祇是鶯歌人的博物館，也是臺灣人的陶瓷博物館（謝東山，2005）」，他在 2004 年開始舉辦「臺灣陶藝雙年展」，成為國際重要陶藝展覽之一，將陶博館視為國際化的博物館，成為臺灣與國際在陶藝上的重要窗口。

■ 參、鶯歌陶瓷博物館常設展的演變

一、初期的陶博館常設展

在陶博館第一期完成建築主體，來到第二期開始規劃內部空間設計與人員配置，其中也包含著常設展，可以說常設展在籌備期間就已開始規劃，像是在 1999 年分別做出《臺北縣立鶯歌陶瓷博物館展示設計規劃報告》與《臺北縣立鶯歌陶瓷博物館展示內容大綱研究計畫期末報告》兩份報告書，從報告書中可以看到，規劃常設展的藍圖。

在《臺北縣立鶯歌陶瓷博物館展示設計規劃報告》中，展示區分為六個主題，分別為：「陶坊的故事」—傳統陶瓷製作技術與工具。「回首來時路」—臺灣陶瓷的發展。「陶瓷之鄉」—鶯歌陶瓷的過去、現在及未來。「穿越時空的回響」—臺灣史前、原住民陶器與現代陶藝。「回到未來」—工業陶瓷與精密陶瓷。「土與火的藝術」融入於以上各展示廳中。（林曼麗，1999）此六個主題標題與內容與先前現代陶瓷館有些許關連，在對於歷史詮釋的角度以在地為主軸，加入「陶瓷之鄉」鶯歌陶瓷與「陶坊的故事」陶瓷製作的展示，擴充陶瓷展示。

從訪談中可以了解常設展建立的過程。如受訪者提到：「開始籌備的時候有一個籌備處，每一個展廳各有一個人負責，跟著展示規劃研究報告，訪談各地的耆老，或者是物件的訪查，趕快收進來做紀錄，所以早期收了不少重要的資料，一些資料後來變成第一代常設展內容。」、「第一批進來的那些籌備人員，他們都是博物館或相關背景專業訓練出來的，其中有兩位是第一屆的南藝大博物館所，能抓得住博物館的基本精神跟要素。」除了研究規劃報告書，籌備期間也進行博物館蒐藏，擴大陶博館的典藏品，補足現代陶瓷館沒有說到的鶯歌陶瓷與陶瓷技法。陶博館常設展的建立是由博物館或相關背景專業人士來執行，以一個展廳一個人負責的方式進行製作。

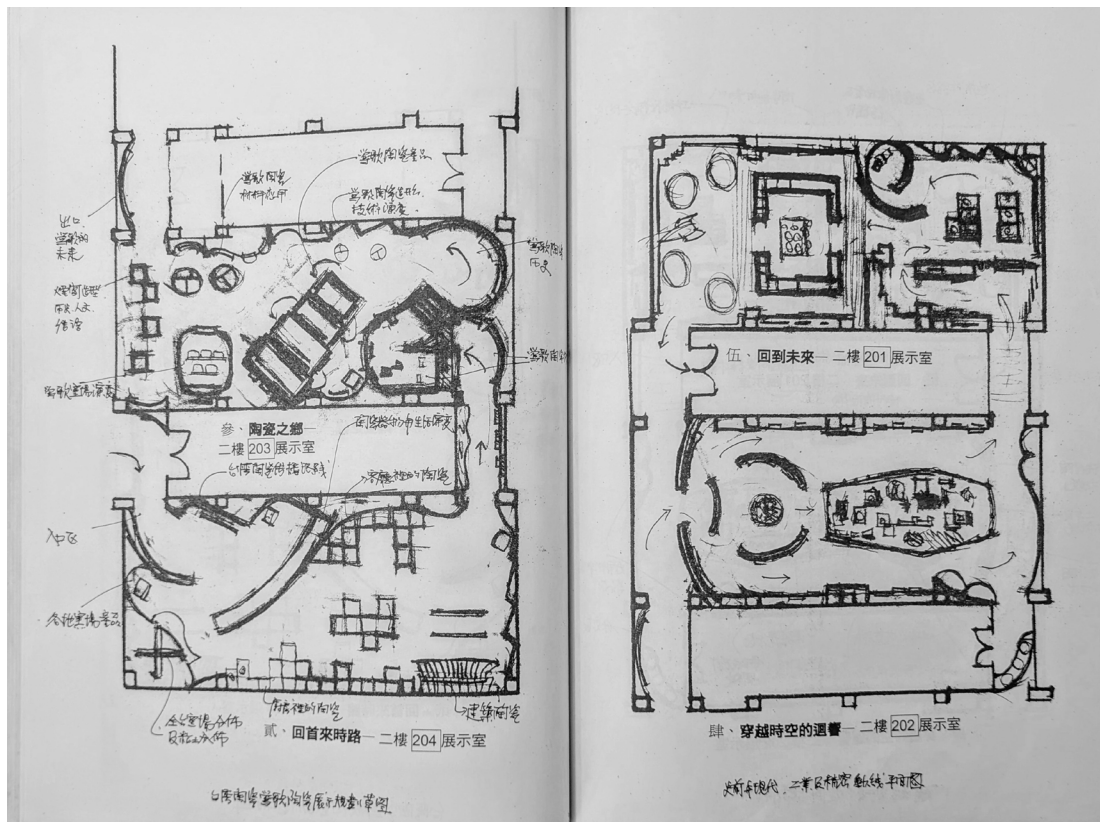


圖 2 《臺北縣立鶯歌陶瓷博物館展示設計規劃報告》展示設想草圖

二、更新陶博館常設展

常設展共有五個主題，分別為「走向從前」介紹陶瓷媒材，製作的原理與方法，「回看所來處」以臺灣陶瓷史為出發，「硇仔鎮」講述鶯歌的陶瓷發展與地方陶瓷產業的運作，「穿越時空之旅」講述史前與原住民陶，以及原住民當代陶藝創作，「未來預言」講述陶瓷工業。(圖 2)。

本研究將針對近期更新的展廳討論。陶博館在 2020 年進行最新一次的常設展更新，先進行 201 展廳「回看所來處 - 臺灣陶瓷發展」與 203 展廳「穿越時空之旅 - 史前陶、原住民陶」的更新，而後再接續更新 202 展廳「硇仔鎮」(吳秀慈, 2021)。內容上如受訪者所說：「不論怎麼去改它的展示方法或更改物件，基本的架構是沒有改的，當初設定這四個面向(臺灣陶瓷、鶯歌、史前陶、精密陶瓷)就涵蓋在整個館的宗旨跟使命。」進行的常設展更新並不是將原本的展覽完全移除，換上新的物件與展示設計，而是以更新、翻新的方式。

受訪者也提到：「第一代跟現在的最大的差別在於，讓觀眾視線上有太多的阻礙，所以我們的常設展廳裡頭有蠻多是沒有罩起來，是蠻開放式的，可以直接看到作品。」在展示主題不變下，因應時代觀念及加入最新研究成果，改動展示手法，並注重前後展示美學的調和，達到視覺上的一致性。

另外以今日博物館的觀念看待原常設展，會發現有許多需要調整的地方，主要是社會觀念與展示手法的差異，例如今日展示會注重文化平權的概念，讓身心障礙者、年長者等能夠舒適的參觀展

覽，獲得良好的參觀經驗，但原常設展在展示文字上太小，不利於閱讀，或是展示動線不利於輪椅使用者移動，這些問題都在更新當中獲得解決。「每一次的更改都會先有一個前期的研究案，相關領域的專家學者幫我們規劃一個研究案，必須把內容再轉換成，怎麼去展出，然後讓觀眾可以去了解，談論的語言必須是觀眾可以接受、理解。」（受訪者）過去常設展會請專家進行前期的研究規劃與設計，為了完工之後的常設展是符合博物館專業，能夠傳遞陶瓷知識，新的常設展進行更新時也請專家做研究，再次審視陶瓷的展示手法。

常設展的改動主要為展示手法的改變，過去有些展示方式對於今日的觀眾可能無法理解，需要透過新的展示來詮釋典藏品。陶博館過往以來的蒐藏，有來自現代陶瓷館涵蓋史前、全臺的陶瓷器物與作品，再加上鶯歌文史館與建館時的蒐藏研究資料，典藏品是非常充足，因此在常設展的更新中，不必再增加典藏品的數量，而是思考如何將這些原有的陶瓷器物與作品展示出來。

肆、更新的展區分析

展覽分析主要針對近期進行更新的展間，有 201 展廳：「回看所來處」、202 展廳：「硿仔鎮」、203 展廳：「穿越時空之旅」，共有三間常設展廳。

一、201 展廳：「回看所來處」

此展廳講述全臺灣的陶瓷發展，並未以各個政治時期作為展示的分區，而是以陶瓷為主角，各別區分不同的主題，讓觀眾認識臺灣島上陶瓷發展的多元面向，可以區分為「陶瓷與臺灣」、「陶瓷與民間信仰」、「日常陶瓷」、「建築陶瓷」，以空間規劃的方式將它們區分，這樣的區分方式與過去的展覽規劃內容報告書相同，但在展示手法與詮釋方式就與過去有些不同。在原 201 展廳，展示設計部分陶瓷作品不易觀賞，以及使用大量的玻璃，在經歷多年的時間已有掉落的風險，因此在這次更新中加以替換。

「陶瓷與臺灣」講述臺灣陶瓷技術的路徑，能夠透過圖像地圖了解陶瓷發展的地理位置，其中分成三種影響，分別為：中國陶瓷文化影響、日本陶瓷文化影響、本土陶瓷文化發展，除了臺灣島的展示，後方有五個展櫃，設計清晰、明瞭，高度適中能夠讓不同年齡層的觀眾看見陶瓷展品，述說臺灣陶瓷發展史，從荷蘭時期的貿易陶瓷到戰後的陶瓷外銷，讓觀眾建立臺灣陶瓷發展的歷史脈絡。

「日常陶瓷」此區域展示臺灣人日常生活的陶瓷用品，白色展臺上有桌子、櫥櫃、灶臺，讓日常陶瓷擺放在其中，展示原本於日常使用的情境與位置，讓觀眾了解物件原來的脈絡。在原常設展，此區域的展示試圖完全還原使用情境，以造景的方式將家具與陶瓷用品融入在其中，陳世瑋 (2016) 研究提出此階段的展示設計與展示的陶瓷用品與當代人日常使用情境已經不同，沒有經歷那個時代的人無法產生自己日常生活的連結。在 2020 年的新展示以白色展臺形式，設置純粹的展示空間，展示設計不再懷舊過去的生活經驗產生連結，而是試圖以具有美感的展示方式，像是以白色的背景使觀眾更加注意物件，仔細觀察陶瓷器物的樣貌，不受旁邊的物件干擾，可以說，從過去的故事主題轉變為對於陶瓷器物的美感欣賞，例如中間牆上的展示，將過去日常使用的陶瓷盤擺放在牆面上開展，搭配白色的背景牆，具有美學的審美方式，同時使用數位裝置，讓觀眾在觸控螢幕上選擇展示餐盤上的圖案放入自己的盤子中，並透過投影機投影在牆上的白色餐盤上，可以製作屬於自己的餐盤圖示 (圖 3)。



圖 3 201 展廳陶瓷餐盤圖樣設計互動展示 / 筆者拍攝

原本的展示隨著時間經歷社會、文化及科技的改變，必須再思考現代的觀眾視角。「從 201 開始，因為整個的敘事架構做一些修正，然後展示的手法因應現在的技術，比如說觸控式螢幕，這些是在之前沒有的，還有展示的方法，更加注重展品的安全，加上罩的方式，那第一代最早的常設展…它對觀眾的關注沒有那麼高。」（訪談者）在新的常設展中回應數位技術發展加入數位的展示手法，吸引觀眾互動，並以觀眾為出發點再詮釋典藏品的知識。

二、202 展廳：「硿仔鎮」

202 展廳主題為鶯歌地區的陶瓷發展，從歷史的角度鶯歌並非一個固定不變的區域範圍，甚至最早的陶磚、瓦的生產地點兔子坑庄是在現今鶯歌區隔壁的桃園市龜山區，因此展覽敘述中使用鶯歌地區稱呼來呼應鶯歌的地理發展脈絡。展覽從介紹鶯歌地區發展的脈絡，接續說明鶯歌陶瓷產業的生產模式與技術，並介紹其中著名的陶瓷商會商人與陶瓷技師，最後以當今鶯歌陶瓷生產者與陶瓷作品展現今日鶯歌陶瓷的新傳承。

新常設展使用數位互動裝置介紹鶯歌陶瓷產業的生產技術，觀眾選擇喜歡的圖示裝飾，開啟互動遊戲，如「黏貼花紙」先選擇喜歡的花紙，剪下貼上坯體上並用刮刀修飾坯體表面；「拼貼馬賽克磁磚」同樣先選擇喜歡的馬賽克圖示，以拼圖的方式完成一塊馬賽克（圖 4）；「彩繪陶瓷」選擇色塊圖示將顏色塗上坯體上，以上皆是使用觸控螢幕來遊玩，讓觀眾了解陶瓷的製作技術。



圖 4 202 展廳 拼貼馬賽克磁磚互動展示 / 筆者拍攝

「多元化的陶瓷產品」講述日用陶瓷、建築陶瓷、藝術陶瓷，展品擺放在火車車輛上，日用陶瓷以麻繩一捆捆的擺放在一起，衛浴陶瓷則是相互堆疊，展示試圖還原過去陶瓷商品的運送方式，展場上強烈的視覺印象給觀眾留下深刻的經驗。藝術陶瓷擺放在方形的磁磚展櫃中，不同於前述被搬運的狀態，是以藝術展示的方式出現。

三、203 展廳：「穿越時空之旅」

203 展廳：「穿越時空之旅」前半段為「史前陶器」，後方接續為「原住民族陶器」，最後一區有「當代陶藝與視聽區」，展覽空間是連通的設計，從配色到造型相互接應，能夠保持此展區的一致性。

從 1999 年的展示設計報告書中可以看出 (圖 2)，原常設展是將陶瓷作品擺放在展廳中間各處，並以時代的早與晚來決定它擺放的高低，暗示著考古出土的樣貌，同時展示有一區主題為「考古步驟」，展示考古時使用的工具，以及說明考古的流程分有：「計劃、調查」、「準備、測量」、「挖掘」、「紀錄、繪圖」、「研究、發表」(陳庭宣，2010)，然而這些展示手法與主題偏考古，與陶瓷主題有些距離，同時新北市政府另外有十三行博物館以考古為主題的博物館。在 203 展廳原展示手法為考古學的展示思維，在新的常設展中以陶瓷作為主角，上述的展示手法被移除，改為以注重陶瓷物件的材質與使用的展示方式。

「認識史前陶」展區以圖像解說，說明史前人的製陶過程，展示夾砂陶與泥質陶，以陶的材質作為介紹主題。「形形色色的史前陶」展示使用實體的陶瓷仿製物件，讓觀眾可以用手觸摸，了解史前陶不同的燒製方法，尤其是史前陶的質地在今日的陶瓷物品中不易出現，展示的仿製品早期請陶藝家鄭永國老師，後來更新請竹南蛇窯鄧淑慧女士製作，透過陶藝家的技術還原製作陶器。

「史前陶的生活百科」展品物件擺放在展臺上，後方褐色的背景是現代人的日常物件圖像，與前方陶土物件相互搭配，如四號的繩紋甗為炊器，其內部構造分為上下兩層中間有孔洞，在下方煮開的水蒸氣透過孔洞進入上層的食物層，將食物炊熟，其原理如同蒸籠或是現代的電鍋，在牆面上搭配它們的圖示，告訴觀眾這些陶器文物在現代社會相對應的樣貌，讓觀眾比對產生生活上的連結。

在「排灣族與魯凱族」的後方牆面上掛著兩個陶壺造型的白色剪影，將動畫影像精確地投影在兩個壺剪影上 (圖 5)，搭配聲音講述排灣族陶壺的陰陽壺、公壺、母壺的不同，以及他們各自代表的意義，下方搭配著實體物件，投影的陶壺位子旁邊有著祖靈像等排灣族家屋的樣貌隱示陶壺擺放的位置。

展覽將原住民陶獨立展出，不同於以時間脈絡講述史前陶器，此展覽更多講述各文化或是族群使用的陶器特色，並且搭配觸摸方式、與現今物件的連結、製作的實際樣貌等方式，讓觀眾更能與陶器物件、作品產生連結，進一步了解其背後的脈絡。



圖 5 203 展廳 排灣族陶壺虛實並現文物展區 / 筆者拍攝

伍、結論

一、鶯歌陶瓷博物館常設展建立於專業博物館知識的基礎上

陶博館常設展主題的兩個面向，臺灣陶瓷、鶯歌陶瓷是因應當時臺灣社會文化概念發展，在 1989 年於臺北縣文化中心成立現代陶瓷館，不同於故宮的中華文化陶瓷脈絡而以蒐藏、展示臺灣陶瓷為展覽內容。在現代陶瓷館的研究報告中規劃未來於鶯歌成立博物館的願景，而至陶博館成立之時，現代陶瓷館的任務交給陶博館，例如移撥典藏品的即為其一；鶯歌地方人士在意識到陶瓷產業轉型，努力保留下許多文物，陶博館籌備期間將這些文物、資料蒐藏進館內，在這兩個面向上，陶博館傳承下許多在地物件。

而後陶博館於第一期完成外部的建築結構，第二期的計劃則是進行內部軟體的建立，如進行博物館的研究報告：在 1999 年同一年分別做《臺北縣立鶯歌陶瓷博物館展示內容大綱研究計畫期末報告》與《臺北縣立鶯歌陶瓷博物館展示設計規劃報告》，再由館內經由博物館學相關背景的館員結合專家研究成果，為常設展進行規劃，可以看見陶博館建館的專業基礎。

二、隨著時代演變鶯歌陶瓷博物館常設展加入新的展示設計

最初的常設展是由一群博物館及相關專業背景的館員，一人負責一個展廳進行規劃，並延續先前規劃報告書設立的兩個面向：臺灣陶瓷、鶯歌陶瓷，而後陶博館常設展經歷許多變動，都未脫離以陶瓷作為主題的博物館精神，不斷向外界傳遞展示陶瓷專業主題，以常設展呈現博物館的主要宗旨及精神，做為向外宣達本身定位的根本。

最新的常設展，主題並未有太大的改動，而是以新的觀點改變展示設計，像是 201 展廳「回看所來處」加入友善平權視角，原本為大片玻璃展櫃，因為年久有破裂與掉落的風險，並且陶瓷器物與展板文字的高度皆不易觀賞，在新展示中，展櫃調整為觀眾可輕易觀看的視角；又或是在 202 展廳「硿仔鎮」新的展示加入數位媒體，讓觀眾能透過互動模式認識鶯歌陶瓷工廠的工作；203 展廳「穿越時空之旅」更是打破上一代常設展的動線設計，改以寬敞的 S 型路線，同時加入陶器文物仿製品，觀眾可以實際觸摸了解史前人的陶瓷質地。以上種種的新展示設計讓當今的觀眾能夠理解「臺灣陶瓷發展」、「鶯歌陶瓷發展」、「史前與原住民族陶器」，以新的展示手法讓當下的觀眾能夠理解，可以看見陶博館是不斷的轉變，面對新的課題。

■ 參考文獻

- 呂理政 (1999)。《博物館展示的傳統與展望》。臺北市：南天書局。
- 吳秀慈主編 (2021)。〈新北市立鶯歌陶瓷博物館 109 年報〉，新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館。
- 林郁琅 (2009)。〈文化政策對城鄉再發展影響之研究—以臺北縣鶯歌鎮為例〉，臺北市：中國文化大學，市政暨環境規劃學系。
- 林曼麗 (1999)。《臺北縣立鶯歌陶瓷博物館展示設計規劃報告》。臺北縣：臺北縣立文化中心。
- 林慧貞主編 (2004)。《近思大地：吳進風紀念文集》。臺北縣：鶯歌陶瓷博物館。
- 黃光男 (1999)。《臺北縣立鶯歌陶瓷博物館 展示內容大綱研究計畫期末報告》。臺北縣：臺北縣立文化中心。
- 薛燕玲等譯 (2003)，並木城士等原編著。《日本現代美術館學：來自日本美術館現場的聲音》。臺北市：五觀藝術事業有限公司。
- 徐文琴、周義雄 (1993)。《鶯歌陶瓷史》。臺北縣：臺北縣立文化中心。
- 陳奇祿 (1987)。《臺北縣立文化中心現代陶瓷館研究規劃報告》。臺北市：行政院文化建設委員會。
- 陳庭宣策劃主編 (2010)。《典藏臺灣陶瓷；陶博館常設展》。新北市：鶯歌陶瓷博物館。二版。
- 陳庭宣編 (2013)。《家在鶯歌，我做陶：工作室的故事》。新北市：新北市立鶯歌陶瓷博物館。
- 陳新上 (2013)。〈鶯歌陶師王漢騰之研究〉，《臺灣文獻季刊》64(4)。
- 陳世瑋 (2016)。〈博物館展覽中的展覽文本與物件：以鶯歌陶瓷博物館之常設展為例〉，新北市：國立臺灣藝術大學，藝術管理與文化政策研究所。
- 陳耀姬 (2017)。〈臺灣陶藝瓷器類博物館的展示詮釋——以鶯歌陶瓷博物館為例〉，臺北市：國立臺灣師範大學美術學系。
- 張譽騰譯 (2000)。喬治·艾里斯·博寇 (G. Ellis Burcaw) 原著，《博物館這一行》。臺北市：五觀藝術事業有限公司。
- 廖仁義 (2020)。《藝術博物館的理論與實踐》。臺北市：藝術家出版社。
- 謝東山 (2005)。《臺灣現代陶藝發展史》。臺北市：藝術家出版社。
- 顏亮一、許肇源、林金城 (2008)。〈文化產業與空間重構：塑造鶯歌陶瓷文化城〉，《臺灣社會研究季刊》71：41-69。
- David Dean, (1996). Museum Exhibition :Theory and Practice. London and New York: Routledge.

新北市立鶯歌陶瓷博物館 — 館刊第 13 期「陶瓷典藏管理新視野」
New Taipei City Yingge Ceramics Museum Biannual Issue 13
“Emerging Perspectives in Ceramic Collection Management”

發行人：張啟文

編輯委員：葉孜霖、程文宏、龔碧琪、林青梅

執行編輯：高麗真

出版者：新北市立鶯歌陶瓷博物館

地址：239218 新北市鶯歌區文化路 200 號

電話：02-8677-2727

傳真：02-8677-4104

出版日期：2025 年 9 月

I S S N：3104-4662

G P N：4811300025

網址：www.ceramics.ntpc.gov.tw

視覺設計：澄千設計顧問有限公司

版權所有 本刊圖文未經同意請勿轉載

