

南華大學藝術與設計學院產品與室內設計學系

碩士論文

Department of Product and Interior Design

College of Arts and Design

Nanhua University

Master Thesis

鏤空技法應用於陶瓷藝品之研究

Analysis of the Pierced Forming Technique Applied to
Ceramic Art Product



陳宥任

Yu-Jen Chen

指導教授：鄭順福 副教授級專業技術人員

Advisor: Shen-Fu Cheng, Associate Prof. Rank Specialist

中華民國 110 年 7 月

July 2021

南華大學
產品與室內設計學系
碩士學位論文

鏤空技法應用於陶瓷藝品之研究
Analysis of the Pierced Forming Technique applied
to Ceramic art Product

研究生：陳彥仁

經考試合格特此證明

李安勝
口試委員：110.06.22 碩士口試

陳士村
110.6.22 碩士口試

鄭順福
110.06.22 碩士口試

鄭順福
指導教授：110.06.22 碩士口試

系主任(所長)：鄭順福

口試日期：中華民國

110年6月22日

謝誌

感謝母校南華大學提供研究所升學方案，讓對未來迷茫的我繼續尋找答案，使個人在專業領域及為人處事方面受益良多。研究所學習期間，承蒙授課師長的指導與勉勵，僅藉此論文之完成，表達誠摯的謝意。

特別感謝指導老師鄭順福教授，從大學到研究所的學習歷程中，給予很多啟發與建議，使個人在陶瓷設計的專業學術領域成長許多，也是本論文能順利完成的關鍵。

感謝南華大學陳木杉教授、國立嘉義大學李安勝博士、南華大學莊憲頌教授，提供經驗與意見，使本論文能掌握適切的研究方法、正確的的實施技術及客觀的結論與建議，在此表示最深的謝意。

感謝南華大學周立倫教授、王俊閔老師、傳授鏤空技法相關知識與概念，啟發本論文研究緣起與動機，也感謝教授提供創作技術的支持與鼓勵，使本論文能順利進行及完成。

感謝施泓怡、廖資雯、譚有為、蘇筠雅、花子耀、洪子棋學姐、洪微御、洪嗣堯、方觀元、施泓慈、王瑀潔、郭宇文、呂裕文學長、翁嘉炘、游雅至、張媛媛、陳家誠、萬建承、傅之韻、許維權、黃唯誠學長、呂俊良學長、黃凱正、林苑晴、胡秀憶、余育賢、陳維軒等好友在論文撰寫時提供許多幫助與鼓勵支持，使本論文能順利進行。

最後要感謝父母親與姐姐妹妹，在人生規劃上的提點與支持，使我在無後顧之憂的情形下，安心於課業及論文探索研究上，鄭重將本論文獻給所有關心我愛護我的師長及朋友。

陳宥任 謹識

110.07 於南華

中文摘要

本研究旨在探索陶土材料與鏤空技法的應用陶瓷藝品，探討土的性質與影響。利用文獻分析法，探討本創作之相關理論，依據陶瓷史並研讀與自我情感探索之相關文獻資料，以及陶藝創作，美學、藝術理論、造型研究等相關資料，建構出完整的學理基礎來加強論述的內涵與依據，再透過創作實踐法，結合學術理論與自身經歷，將創作過程加以記錄並分析，藉由相關藝術家在鏤空刻劃，線條造型等資料蒐集，進行「精神傳承」、「永恆的不變」、「夢想的延續」三系列的陶藝創作，並公開展演。



關鍵字:未完、待續、陶藝、鏤空、藝品

Abstract

This study aims to investigate the use of clay materials and hollowing techniques on ceramic artworks, and to explore the nature and influence of clay. To investigate the theories related to this creation by using the documents analysis method, and to establish a complete theoretical foundation to enhance the connotation and basis of the thesis based on the history of ceramics and the study of the documents related to the exploration of self-emotion and pottery creation, aesthetics, art theory, modeling research, etc. By combining academic theories and self-experience, the creative process was recorded and analyzed through the creative practice method. Through collecting information from related artists in skeleton drawing and line modeling, three series of pottery were created: “Heritage of Spirit, ” “Timeless Immutability, ” and “Continuity of Dreams, ” which will be publicly exhibited.

Keywords: Unfinished, To be continued, Ceramics, Pierced Forming, Artwork

目 錄

謝誌.....	I
中文摘要.....	II
Abstract.....	III
目 錄.....	IV
圖 目 錄.....	VI
第一章 緒論.....	1
第一節 研究緣起.....	2
第二節 研究動機與目的.....	3
第三節 研究方法.....	5
第四節 研究論文架構.....	7
第五節 研究範圍與限制.....	11
第六節 重要名詞解釋.....	13
第七節 待答問題.....	14
第二章 文獻探討.....	15
第一節 「未完待續」之理論分析研究.....	15
第二節 創作中的兩點一線.....	24
第三節 陶瓷史.....	32
第四節 雕塑媒材之認識.....	44
第五節 雕塑藝品欣賞.....	49
第六節 陶藝創作藝品賞析.....	54
第三章 創作理念與創作設備之認識.....	60
第一節 創作理念.....	60
第二節 創作設備之認識.....	66
第三節 創作實施.....	75

第四章 研究實施與結果	92
第一節 三種陶土應用拉坯技法試驗	92
第二節 三種土質應用鏤空技法試驗	95
第三節 三種陶土對應不同釉料實作技法試驗	97
第四節 實作加工	99
第五章 結論與建議	142
第一節 結論	142
第二節 建議	145
參考文獻	146
中文書籍	146
中文期刊	148
中文論文	149
網路文獻	149
附錄 南華大學-個人創作展	151

圖目錄

圖 1-4-1 研究流程規劃圖(研究者自編).....	8
圖 1-4-2 研究流程圖(研究者自編).....	9
圖 1-4-3 施作流程圖(研究者自編).....	10
圖 2-2-1 康丁斯基-構成第八號.....	24
圖 2-2-2 草間彌生.....	26
圖 2-2-3 無限鏡屋.....	27
圖 2-2-4 張淳皓個展-眾.....	28
圖 2-2-5 盧淳天個展-線與之間.....	29
圖 2-3-1 唐三彩-馬.....	33
圖 2-3-2 白瓷塑佛像.....	34
圖 2-3-3 仿古貼花工藝-粉彩花鳥盤.....	34
圖 2-3-4 青瓷.....	35
圖 2-3-5 青花瓷.....	36
圖 2-3-6 五彩.....	37
圖 2-3-7 馬家窯文化彩陶作品.....	38
圖 2-3-8 粗繩紋陶文化粗陶作品.....	39
圖 2-3-9 日治時期鶯歌陶瓷「紅陶大湯碗」.....	40
圖 2-3-10 白瓷.....	41
圖 2-3-11 邱煥堂老師之作品.....	43
圖 2-4-1 韓旭東老師木雕作品-浮淺.....	44
圖 2-4-2 故宮收藏-翠玉白菜.....	45
圖 2-4-3 嚴國章老師之陶雕作品.....	46
圖 2-4-4 趙賢老師之金屬雕塑作品.....	47

圖 2-4-5 薩亞卡·格蘭仕之塑膠雕塑作品	48
圖 2-5-1 戊辰畫廊之孔雀浮雕作品	49
圖 2-5-2 威廉·喬治·米切爾的作品	50
圖 2-5-3 本傑明·普萊的作品	50
圖 2-5-4 故宮收藏透雕象牙球	51
圖 2-5-5 馬克·杜利特爾的木雕藝術作品	51
圖 2-5-6 巴布羅·奧伯格的雕塑作品	52
圖 2-5-7 喬伊·理查森的木雕作品	52
圖 2-5-8 蜜蠟陰雕	53
圖 2-6-1 梅拉妮·弗格森-茶倉為主體功能的作品	54
圖 2-6-2 邁克爾·波羅涅克-螺旋視覺效果的作品	55
圖 2-6-3 克萊爾·韋克菲爾德-花瓶造型搭配鏤空設計的作品	55
圖 2-6-4 加博爾·托洛克-直線向上搭配底部螺旋彎曲的作品	56
圖 2-6-5 貝拉·科泰-以尖錐型為整體視覺的作品	56
圖 2-6-6 米切爾·格拉夫頓-以古竹為整體視覺概念的茶倉作品	57
圖 2-6-7 傑夫·比特爾-以縮口寬肚花瓶為整體視覺概念的作品	58
圖 2-6-8 費利西亞·尼爾森-以自然扭曲的鏤空設計搭配小花點綴的作品	58
圖 2-6-9 羅伯·薩瑟蘭-以貝殼意象為主體視覺概念的作品	59
圖 2-6-10 埃里克·斯特恩斯-以聚寶盆為主體視覺概念的作品	59
圖 3-2-1 練土機(拍攝者:陳宥任)	66
圖 3-2-2 壓土坂機(拍攝者:陳宥任)	66
圖 3-2-3 旋坯機	67
圖 3-2-4 製泥漿機	68
圖 3-2-5 球磨桶與研磨體(拍攝者:陳宥任)	68
圖 3-2-6 球磨機(拍攝者:陳宥任)	69

圖 3-2-7 噴釉台(拍攝者:陳宥任)	69
圖 3-2-8 基礎拉坯工具	70
圖 3-2-9 刻花修坯工具	70
圖 3-2-10 不鏽鋼細節雕塑工具	71
圖 3-2-11 七本針	71
圖 3-2-12 木櫛組	72
圖 3-2-13 橡膠筆	72
圖 3-2-14 擠泥槍	73
圖 3-3-1 使用練土機(拍攝者:陳宥任)	75
圖 3-3-2 揉製土團(拍攝者:陳宥任)	76
圖 3-3-3 拍圓土團(拍攝者:陳宥任)	77
圖 3-3-4 定中心(拍攝者:陳宥任)	78
圖 3-3-5 運用拉坯技法(拍攝者:陳宥任)	79
圖 3-3-6 將坯體口緣切齊 (拍攝者:陳宥任)	80
圖 3-3-7 修飾坯體口緣及坯身 (拍攝者:陳宥任)	81
圖 3-3-8 修飾坯體底部 (拍攝者:陳宥任)	82
圖 3-3-9 使用跳刀技法 (拍攝者:陳宥任)	83
圖 3-3-10 進行質感敲擊 (拍攝者:陳宥任)	84
圖 3-3-11 進行鏤空技法 (拍攝者:陳宥任)	85
圖 3-3-12 進入素燒階段 (拍攝者:陳宥任)	86
圖 3-3-13 進行釉料調製 (拍攝者:陳宥任)	87
圖 3-3-14 進行釉料過篩 (拍攝者:陳宥任)	88
圖 3-3-15 使用噴釉技法 (拍攝者:陳宥任)	89
圖 3-3-16 進入釉燒階段 (拍攝者:陳宥任)	90
圖 3-3-17 取出釉燒作品 (拍攝者:陳宥任)	91

圖 4-4-1-1 作品「汐」的草圖(拍攝者:陳宥任)	100
圖 4-4-1-2 波紋及泡沫的造型設計(拍攝者:陳宥任)	101
圖 4-4-1-3 潮汐經歷的沙灘及土石感效果(拍攝者:陳宥任)	102
圖 4-4-1-4 以上下水滴為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)	103
圖 4-4-1-5 作品「汐」, 白陶土、透明藍釉、雲霧藍釉、咖啡釉-1	104
圖 4-4-1-6 作品「汐」, 白陶土、透明藍釉、雲霧藍釉、咖啡釉-2	105
圖 4-4-2-1 作品「巒」的草圖(拍攝者:陳宥任)	106
圖 4-4-2-2 以山的峻線為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)	107
圖 4-4-2-3 使用圓頭竹棍進行質感敲擊(拍攝者:陳宥任)	108
圖 4-4-2-4 使用埃及藍釉表現藍天白雲的效果(拍攝者:陳宥任)	109
圖 4-4-2-5 作品「巒」, 瓷土, 埃及藍釉、透明藍釉、消光棕釉、咖啡釉-1 ..	110
圖 4-4-2-6 作品「巒」, 瓷土, 埃及藍釉、透明藍釉、消光棕釉、咖啡釉-2 ..	111
圖 4-4-3-1 作品「壺」的草圖(拍攝者:陳宥任)	112
圖 4-4-3-2 以人的身體曲線作為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)	113
圖 4-4-3-3 跳刀效果展現(拍攝者:陳宥任)	114
圖 4-4-3-4 飛鳥造型展現(拍攝者:陳宥任)	114
圖 4-4-3-5 作品「壺」, 斑點土, 米白釉、消光棕釉、咖啡釉-1	115
圖 4-4-3-6 作品「壺」, 斑點土, 米白釉、消光棕釉、咖啡釉-2	116
圖 4-4-4-1 作品「葉」的草圖(拍攝者:陳宥任)	117
圖 4-4-4-2 以葉子脈絡為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)	118
圖 4-4-4-3 如土壤大小顆粒不一的質感效果(拍攝者:陳宥任)	119
圖 4-4-4-4 作品「葉」, 瓷土, 透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉-1	120
圖 4-4-4-5 作品「葉」, 瓷土, 透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉-2	121
圖 4-4-5-1 作品「霖」的草圖(拍攝者:陳宥任)	122
圖 4-4-5-2 雨絲為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)	123

圖 4-4-5-3	表現出天上與土壤的質感效果(拍攝者:陳宥任)	124
圖 4-4-5-4	作品「霖」,白陶土,透明藍釉、鈹白釉、咖啡釉-1	125
圖 4-4-5-5	作品「霖」,白陶土,透明藍釉、鈹白釉、咖啡釉-2	126
圖 4-4-6-1	作品「林」的草圖(拍攝者:陳宥任)	127
圖 4-4-6-2	以樹林為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)	128
圖 4-4-6-3	跳刀效果展現(拍攝者:陳宥任)	129
圖 4-4-6-4	作品「林」,斑點土,梅子黃釉、透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉-1	130
圖 4-4-6-5	作品「林」,斑點土,梅子黃釉、透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉-2	131
圖 4-4-7-1	作品「人生」的草圖(拍攝者:陳宥任)	132
圖 4-4-7-2	以水滴、葉脈與土壤為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)	133
圖 4-4-7-3	表現出土壤孕育種子之質感效果(拍攝者:陳宥任)	134
圖 4-4-7-4	作品「人生」,瓷土,埃及藍釉、透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉-1	135
圖 4-4-7-5	作品「人生」,瓷土,埃及藍釉、透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉-2	136
圖 4-4-8-1	作品「點滴」的草圖(拍攝者:陳宥任)	137
圖 4-4-8-2	所有技法融合展示(拍攝者:陳宥任)	138
圖 4-4-8-3	以回憶是由人生故事組成為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)	139
圖 4-4-8-4	作品「點滴」,瓷土,透明藍釉,鈹白釉、透明綠釉、咖啡釉-1	140
圖 4-4-8-5	作品「點滴」,瓷土,透明藍釉,鈹白釉、透明綠釉、咖啡釉-2	141

第一章 緒論

人一生有多少夢想因現實而放棄。然而，當現實因素不再是阻礙夢想的理由時，又還有多少人會記得那個在心裡最初的夢想。一件事情的完成，大家都只會記得開始跟結束。卻往往都忽略過程。好的開始對故事發展有著極大的影響。也因為知道終點必將來臨，才會在過程更加努力。因此，本研究認為，相較開始與結束，過程是更為需要被記錄的一個部分。即便正在努力的事情無法完成，本研究相信，信念與精神依然會無止盡的傳遞給下一個接棒的人。

本研究欲探「鏤空技法應用於陶瓷藝品之研究」因此本章將先說明本研究緣起、動機與目的，其次說明研究方法與架構，最後將本研究之限制與範圍作進一步的說明。

本研究以拉坯手法結合陶藝鏤空創作的方式，將創作的系列分為三個部分闡述：

第一則為「精神傳承」。自古都說長江後浪推前浪，前人種樹後人乘涼。因為有了先人的努力才有我們現在安好的生活，許多精神不應該被忘記。

第二則為「永恆的不變」，春夏秋冬，花開花落。這些大自然的變化不外乎都是一個的開始接著一個的結束。但結束的下一步，又會是另一個起源的開始。不管經歷任何挫折，只要努力，必定會贏來一個完美的結尾。

第三則為「夢想的延續」。喜歡美術，因唸書暫時停止對它的熱誠，卻又因緣分接觸到陶藝設計，無論學業結束後是否繼續，它都將成為生命中重要的一件事，藉由三系列的作品來展現心中的想法，期望觀者能產生共感並提供陶藝界的先進及後學之參考與建議。

第一節 研究緣起

壹、成長經歷

小時候，美術課總是我們放學前最期待的活動之一。美術老師在我們心中是無比崇高的存在，每次的上課內容必定都不相同。這對年幼得我們彷彿是在開驚喜包一般，永遠不知道今天又將對藝術多了哪些不一樣的體驗。

從小就生活在都市，並不像鄉下的孩子可以接觸到很多大自然的各種題材。對於藝術的認知只侷限在美術課的體驗。幸好遇見良師，知道任何美術的專研都不需要，需要的是能夠有更多對於藝術技法種類的體驗，未來走上藝術哪一個方向都將由我們自己選擇。

陶藝創作是本研究進入大學後才認識與接觸的媒材，卻對這樣可以創造世界的媒材並不陌生。相信大家在小時候都有體驗過捏麵人，這樣的課程對我們就像一把開啟藝術世界大門的鑰匙，能將一塊無任何造型任何精神的媒材變成我們心目所想之樣子。

小孩子的創造力是無窮無限，未經歷社會洗禮所做的東西對於長大後的我們必定是不相同，憑藉著那股創造力與想像力，造就了本研究對於美術有著不一樣的熱情。

第二節 研究動機與目的

壹、研究動機

加州藝術學院研究生設計計劃的創始人兼主席布蘭達·洛勒爾曾說：「沒有人使用，設計不算完成。」是一段對本研究有著重要啟發的人生名言。小時熱愛美術，因讀書至上的大環境而放棄。離開前，老師表達了一段話：「一個沒有想像力的人跟一個沒有熱水的茶包沒分別。對於現在的年紀，最豐富的是創造力與想像力。希望在未來，不會因為社會的洗禮而忘記最初想成為設計師的夢想。」因此，對於充滿未知的設計道路上，本研究依據「未完待續」之設計精神貫徹與延續大學時期之創作。

就讀南華大學期間，講求師父負責引領，成果修行觀看個人，希望可以藉由所習之技法中選擇未來想發展的道路。短暫接觸後，陶藝創作成為了本研究之選擇。時尚設計師馬克雅·各布斯曾說：「改變是一件美好但也很可怕的事，有人喜歡也有人討厭，但不改變，永遠無法向前。」本研究認為唯有陶土可以滿足想法時常漫天飛舞與想要隨時改變的內心。做壞不怕重來，不到最後進窯燒製，任何想法都是改變這個作品的契機。因此「未完」這個主題，在大學時期的創作中，早已開始孕育萌芽。

進入南華大學產品與室內設計學系研究所後，吸收了更多創新觀念及思維碰撞，也產生了在創作上自我反思的階段。本研究依據過往大學時期所創作的作品，發現舊作的理念與主題只完成一半。另一半「待續」是值得繼續探討與延伸。因此開啟了「未完待續」之創作主題，藉由陶藝創作從過去秉持的設計精神中慢慢去尋找更多新的可能。

貳、研究目的

本研究之創作題目為「未完待續」，以三方向進行探討，一則為「精神傳承」。自古都說長江後浪推前浪，前人種樹後人乘涼。有了先人的努力才有現在安好的生活，許多精神不應被忘記；第二則為「永恆的不變」，春夏秋冬，花開花落。大自然的變化循環都是開始接著結束。但結束後，又將是起源的開始。不管經歷任何挫折，只要努力，必定贏來一個完美的結尾；第三則為「夢想的延續」。喜歡美術，因唸書暫時停止對它的熱誠，又因緣分接觸到陶瓷設計，無論學業結束是否繼續，它都將成為筆者生命中重要的一件事。

本研究認為現代人的工作都不是曾經想成為的職業，為了生活與家庭，選擇最適合未來卻不一定想從事的工作。也因如此，許多人往往都是擁有實力基礎才回顧思索當初的夢想為何。

綜合上述，本研究依據研究緣起與動機，藉由陶藝創作及作品分析，以過往所累積的陶藝設計經歷，應用現在所學之技巧進行創作，力求手工製作、高度美感及創作價值之三大原則，為證明本研究於就學期間針對鏤空技法應用於陶瓷藝品具有發展價值，本研究的目的是如下：

- 一、創作方式以鏤空陶瓷創作進行，利用陶瓷黏土來傳達精神傳承，永恆的不變以及夢想的延續。以「未完待續」為主題進行詮釋及呈現。
- 二、了解未來更多關於鏤空技藝延續深造之可能性。
- 三、比較創作藝品與市售燈罩之形體、重量、鏤空圖形的差異性。
- 四、了解鏤空技法於陶瓷創作過程的影響，如何改善並應用於陶瓷藝品。
- 五、提供上述相關創作過程及影響因素之建議，供國內有關單位及相關學者與專家能賞析與參考，作為後續研究之依據。

第三節 研究方法

本研究以陶為主要創作媒材，創作內容以「未完待續」為理念主軸，從靈感來源、理念、到實踐的過程中，依據文獻分析法並建構出創作的主题，運用創作實踐法塑造出來。

壹、創作方法

本研究依據文獻研究法與創作實踐法，研讀彙整加以統合為創作脈絡。

一、文獻分析法

文獻分析法是研究實務中的第一步，文獻分析法可以協助分析統整研究的背景事實、理論的發展狀況、研究的具體方向、可視為一切方法之基礎。透過蒐集資料、檢討證據作為起點，再將整理與分析的文獻作為研究的基礎與經驗，以建構出理論。(葉至誠、葉立誠，2011)

本研究依據文獻分析法，探討本創作之相關理論，並以此建構出完整的學理基礎。本研究依據陶瓷歷史搜尋並研讀自我情感探索之相關文獻資料，以及陶藝相關藝術創作，美學、藝術理論、造型研究等相關資料，來加強論述部分的內涵與依據。創作的部分，著力於相關藝術家在鏤空刻劃，線條造型的表現形式，探究線條在平面、立體空間發展的可能性。藉由各項資料的整理，加強本研究在論述及創作上的深度與廣度。以期能穩固創作上的立論基礎。

二、創作實踐法

創作實踐法著重在創作本身的內容、實作技法與理念或自身的探索過程，如議題探索、文化探索、自然探索與自我探索，最後整體形式上可視為單一的藝術創作品。(鄧宗聖，2017)

抽象藝術家保羅克利認為，藝術是一種「製作的過程」而不是產品，透過畫布傳遞出來，才是藝術創作的真正過程。創作，對於藝術家而言，被認為是一種溝通方式，也是自我探索的歷程。克利將藝術創作譬喻成一株植物的生長，從種

植者提供養分、水等生長必須元素，到植物本身的自體吸收，最後開花結果的過程，就如同創作中的各個階段的作用，可能因為不同的養分與吸收方式，而影響了最後生成的造形。(保羅克利，2013)

本研究認為藝術家的創作是匯集了個人的過去經驗與生活思維及價值觀，以新的方式詮釋自我的創作。藝術創作的實踐，即是自我反思與自我價值澄清的一個過程實踐過程中，作品本身也有生命，因此不應只著重在結果的呈現，所有的經歷都將是創作重要的部份。而這個總體的經驗過程，也使得作品意涵有更深更廣的可能。

本研究依據創作實踐法，將學術理論與自身經歷作結合，藉由創作與研究過程中的資料蒐集，本研究依據陶瓷創作實踐法進行創作，應用鏤空技法依據觀察、認知、了解創作主題意涵，檢視創作發想、執行、以及檢討的過程，釐清在創作中各面向意涵與發展，力求圓滿達成本次研究創作。

第四節 研究論文架構

壹、「未完待續」研究流程規劃

一、研究架構

(一)第一章 緒論

說明研究緣起、研究動機與目的、待答問題、研究方法、研究架構、研究範圍與限制。

(二)第二章 文獻探討

對於本論文研究必須了解的議題與相關研究如「未完待續」主題之探討感性與理性問題進行相關分析、陶瓷史、陶土鏤空特性及陶藝創作藝品賞析素等進行資料分析與探討。

(三)第三章 創作理念與創作設備之認識

根據研究目的及蒐集之相關資料陳述創作理念與進行創作設備之認識，使用素材為鏤空造型、陶土與釉料展現，搭配拉坯機與個人手捏技巧製作成品，觀察並記錄加工過程及變化。

(四)第四章 作品詮釋與說明

針對創作理念，以「未完待續」為主題，分三系列作品加以說明創作詮釋與表現形式。

(五)第五章 結論與建議

依據作品詮釋與說明研擬具體結論與建議，提供相關行業參考。
本研究依據上述整理繪製出下列研究流程規劃圖，如圖 1-4-1 所示。



圖 1-4-1 研究流程規劃圖(研究者自編)

二、研究流程圖，如圖 1-4-2 所示。

	一月	二月	三月	四月	五月	六月	七月
蒐集、閱讀相關文獻、確定論文題目	■	■					
整理相關文獻及撰寫論文		■	■				
專題計畫提出			■				
草圖繪製與討論			■	■			
作品製作			■	■			
坯體燒製與釉色處理及分析			■	■	■		
撰寫結論與建議			■	■	■		
論文審查					■		
完成論文					■	■	■

圖 1-4-2 研究流程圖(研究者自編)

貳、論文施作流程規劃

本研究依據陶藝燒製經歷，土種選擇的智慧、乾濕度的注意、操作技巧的掌握、需要的工具是否存在、以及最重要的「運氣」是否足夠擁有，設計出研究施作架構設計。依據規劃，能讓觀者了解陶藝創作時的歷程，以期觀者明白創作細節所在。論文施作流程規劃如圖 1-4-3 所示。

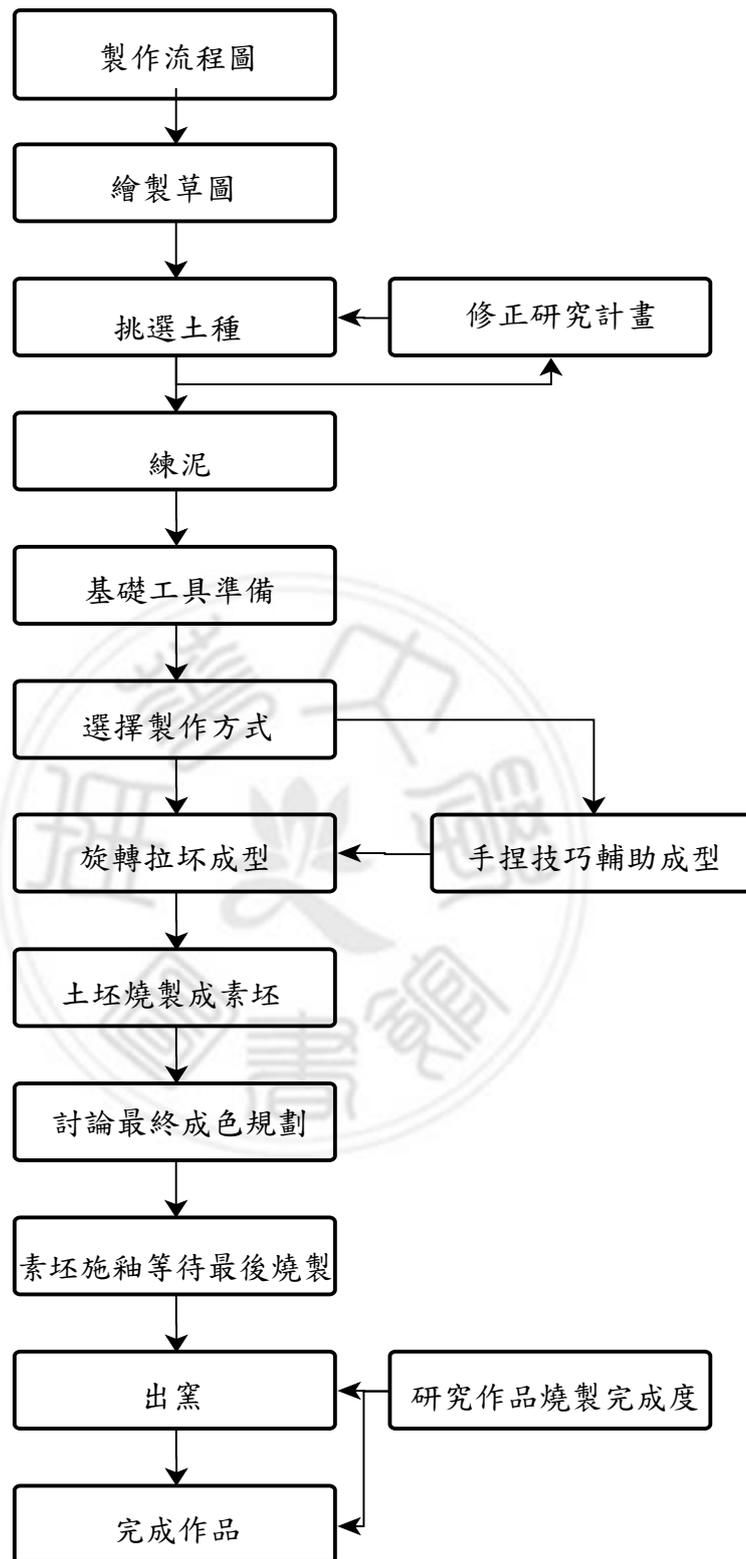


圖 1-4-3 施作流程圖(研究者自編)

第五節 研究範圍與限制

本研究旨在將學業期間所學之陶藝技法以「未完待續」為創作主題進行創作，依據鏤空造型設計表達大學及研究所對陶藝技法努力專研之付出，無論畢業後是否繼續從事相關行業，只期望在學業結束前能以陶藝創作展現所學技法，供陶藝界先進及後學做後續研究之參考。

由於許多陶土品種稀有度較高，減少了材料上在選擇的多元性，為了開發應用拉坯藝品的造型與形式，本研究選用斑點土，白陶土，瓷土進行研究使用，為使製作過程較易進行，選擇技法較易發揮且容易加工之造型，因此，本研究選擇皆以花瓶作為創作之雛形。

壹、研究範圍

- 一、以研究者於 2015 年開始接觸陶藝創作後，至今所持續創作的作品進行探討，其中，針對 2018 年至 2020 年期間，進入研究所所學習的技法與創作成果展現作為探索主軸，試圖從作品中的造型意義與精神意涵。
- 二、本研究僅進行三種不同陶土材質之拉坯藝品創作，皆以花瓶為雛形，以不同造型與細節進行本研究之創作。
- 三、本研究陶土存放，拉坯及手捏加工細節過程皆處無陽光直射之室內，不討論陽光溫度的因素。
- 四、本研究針對不同材質之陶土進行拉坯製作，探討坯體厚薄度不同的因素造成不同之創作效果。

貳、研究限制

本研究之創作作品以陶土作為主要表現媒材，以拉坯成型，配合不同的造型意義作為創作方式，在作品表面結合鏤空、刻劃的處理，搭配釉料的變化，進而產生隨機，豐富的變化效果。在本研究中，會因為不同設備、工具、選擇的材料，而產生不同的創作造型元素與效果，故研究限制如下：

- 一、本次創作因設備的限制，僅有一台電窯可作為創作使用，故作品受限於此單一類燒製方式。另外，此一窯爐可燒製的內空間僅為 40 立方公分，故製作的作品單件，皆須考量不得超過此限制。
- 二、本次創作，因未能有個人獨立工作室，研究場所與窯爐並非在同一空間，兩者需經過一定距離的運送，因此創作時需考慮作品在土坯完成時候得狀態，需要具有結構上的穩固性，以及安全的運送方式。
- 三、本次創作媒材因環境限制，主要以教學的工廠為創作地點，故以易取得的陶土，釉料作為本次創作主要媒材，另外，以不同原料及顏色的釉料相互搭配，令此次研究表現出不同的變化效果。



第六節 重要名詞解釋

壹、未完(Unfinished)

「未完」多用於某件事情或是所制定的目標尚未完成；於教育部的重編國語辭典修訂本中之解釋為尚未完稅，比如：「未完銀」；於《六部成語註解·戶部》之解釋為：「未完，未經交完之數若干也。」資料來源：教育部重編國語辭典修訂本

本研究認為「未完」用以表達因緣分進入陶藝設計圈，自我思索的過程中，內心情感所遭遇的困境。不論是價值的認定中或思考選擇陶瓷設計為一技之長的對與錯，以「未完」的概念作為個人心中之狀態如同不斷循環，不斷地思索、懷疑、無法具有條理的疑問感，在對話的疑問感包含許多難以理解，或是感到矛盾、糾結、無法尋得出口的情緒。

貳、待續(To be continued)

「待」有以下解釋：等、等候、拭目以待、待旦、待到；以特定行為或態度加在人或是事物上：對待、招待、待人接物、待遇。「續」有以下解釋：連線、繼續、陸續、連續。資料來源：漢語辭典

在本研究中，指將內心所臨的困境，所擾的矛盾衝突。依據自我創作不斷反思，加強自我理解，來正視面對心理的困擾。以這些過程，將這些疑惑、負面的、具衝突性的感受能得到釋緩。同時，也在創作中尋找「待續」之後更多的可能性，也期觀者能在創作中看見本研究想表達之理念。

參、陶藝(Ceramics)

陶藝又稱為陶瓷藝術，為傳統工藝，包含上色、修補、製造等工藝技法。最早的陶器只使用在民生器皿，隨著製造和技術工具逐漸進步，使得陶瓷工藝成為一種藝術。現代陶藝有民間、古典、原始、後現代主義、現代主義等藝術風格，與雕塑、繪畫等統稱為造型藝術。

肆、鏤空(Pierced Forming)

鏤空雕也稱為透雕，將主題以外的部份材料完全去除，運用鏤空後所呈現的深度空間來表現浮雕主題的獨特形象。

伍、藝品(Artwork)

意指被多數人接受與認知，在意識與物質方面具有極大價值、蘊藏深厚的高境界人文或自然產物。即奢侈品與藝術品的統稱。

第七節 待答問題

本研究以「未完待續」為創作主題，應用陶瓷鏤空技法進行創作，利用拉坯旋轉的原理及鏤空技法呈現，設計改變坯體厚度及形式，使鏤空陶瓷藝品整體的價值美感能獲得提升，已達最佳的鏤空造型應用及創新，因此本研究探討之主要問題如下：

- 一、了解拉坯技法過程。
- 二、了解坯體鏤空技法過程。
- 三、了解釉料施作技法。
- 四、了解拉坯成形之坯體厚薄度影響。

第二章 文獻探討

本研究為「鏤空技法應用於陶瓷藝品之研究」。本章主要探討「未完待續」主題之探討感性與理性問題進行相關分析、雕塑媒材認識與藝品欣賞與陶藝創作藝品賞析，串起本研究創作的整個脈絡結構。

第一節 「未完待續」之理論分析研究

生活要有目標，無論是一輩子的目標，一段時期的目標，一個階段的目標，一年的目標，一個月的目標，一個星期的目標，一天的目標，一個小時的目標，一分鐘的目標，都是我們需要去追逐的。

壹、「未完」關於目標設定的理論分析

一、愛德溫·洛克目標設定理論

常以目標作為指引活動進行與目標有關的行為，根據難易度的大小可調整自我需努力的程度，並針對行為有持久性的影響。因此，目標能使需要轉化為動機，使行為的方向具有一定的努力，並將結果與訂定的目標互相比較，並進調整和校正，進而完成目標的實現。當一件事正在進行時，會產生些許構想與處理方向，或可比喻為內心的藍圖。行動的指引與是努力的方向皆因它的影響，同時預期了可能達到的高度，可視為目標設定。(愛德溫·洛克，1996)

本研究依據上述分析認為洛克的目標設定理念說明人類的行為通常具有目的性與方向性，自我的行為動作皆由目標與意圖控制。欲使目標有激勵的力量則需引發一項渴望達成之目標。

目標有兩個屬性：明確度和難度。明確的目標具有一定激勵的作用，人們的認知傾向為了解自我行為，可減少盲目性與提高自我的控制水平。目標的明確與模糊對行為效率具有較高的影響。目標模糊的不確定性更容易產生多種可能發生的結果。(愛德溫·洛克，1996)

本研究以明確度為例，目標內容如果是模糊的，如只有向試驗者說明「請你完成這件事」；又如果目標內容是明確的，如「請在下班前完成這次設計提案」。明確的目標可以很清楚需要多久準備，明白需要完成目標的距離有多少，理解完成目標的困難性以及如未能完成，是選擇繼續或放棄。目標若模糊則不利於個體的引導行為與對他的成績進行評價。也因目標模糊，加深對完成目標更多的不確定性。本研究認為不可制訂微小的計畫，因為它缺少使人熱血向上的魅力因此，目標的明確度可更清楚該如何進行，且需付出多少的努力去達成目標。

本研究認為從難度而言，目標可以是容易的。以陶瓷創作舉例。如 120 分鐘內做完 1 個設計案；中等的，120 分鐘內做完 5 個設計案；難的，120 分鐘內做完 10 個設計案；不可能完成的，如 120 分鐘內做完 100 個設計案及系列整理。難度依賴於人和目標之間的關係。同樣的目標對某人來說可能是容易的，而對另一個人來說可能是難的，這取決於他們的能力和經驗。好的目標設定，必須是依據不同對象的能力與天分水準。不同事情的難易度與完成度是互相輔佐影響的。一般來說，目標的絕對難度越高，人們就越難達到它。本研究認為績效與目標的難度水平呈線性關係，可以根據不同的任務難度來調整自己的努力程度。前提條件是完成任務的人有足夠的能力、對目標又有高度的承諾。在這樣的條件下，任務越難，績效越好。

目標有四個方向能影響個體的動機與認知，能針對工作表現進行提升，如下：

(一) 目標會引導個體的行為與注意力。對於兩者的影響，主要有二方面：

1. 目標會使個體注意力被與之有關的活動吸引。
2. 在追求目標的過程中，會收集與工作有關的技能與知識。

(二) 目標會使個體的努力程度與能量進行調整。可由工作率、表現率、身體的努力、生理的喚醒指標或主觀的努力率等方向對努力程度有更多的了解。

(三) 目標使個體的持續力得到提升。持續力是指經過一段時間的努力維持。困難與高明確性的目標能維持較長的努力。

(四) 目標會使個體尋找最適合自我的工作策略。當預期或發現目標無法完成時，好的策略或方法會使工作進行較為順利。

本研究依據上述得知，四個方向能制定出提升工作效率的方法，目標的難易度會調整努力的程度與工作上持續的行動程度，直至目標完成。

二、以歷史為鏡知目標的興衰

《舊唐書魏徵傳》中李世民曾說：「夫以銅為鏡，可以正衣冠；以古為鏡，可以知興替；以人為鏡，可以明得失。」一個以虛懷納諫出名，一個以直言進諫出著稱。有時因彼此的不同意見而激烈爭論，最後太宗也能「按治道而納諫」。魏徵成為一面明鏡使唐太宗能預防犯錯，完全展現魏徵在唐太宗的治理國家中有著不可替代的地位。(姜正成，2014)

本研究認為人類是群體動物。我們每天生活都必須面對各種不同人事物，從小就學習如何訂定目標、理解目標、完成目標。而每件事情的完成讓人們最有記憶點的卻也只有開始與結束，忽略其實最重要的是記錄過程。好的紀錄可以知道一個人的能力優缺、天分水準的差異，如同鏡子一般。無論是人、是歷史、在鏡子面前皆是無所遁形。可以是回顧、可以是紀錄、更可以是讓人記住不要再重複曾經所犯的錯誤。

本研究依據上述得知，不管以誰為鏡，都是記錄過程的一種方式。因此我們每天所面臨的環境，人群互動，都使我們逐漸學習或是繼承各種社會中個規範、傳統、意識形態等，以期能夠適應其中。透過這種紀錄不管是針對好的或不好的，都使我們學習不要重複踏上古人的錯誤，使我們成長。

三、只為一生目標向前

心理學家阿德勒認為：「選擇一條自我認為是最好的道路，如果別人要對你做出評論，是屬於別人的課題，是無法干預的。」立定對的目標比任何事情都重要。同時，也要相信所選擇的方向，積極面對，欣然接受在目標完成前會遇到的任何困難與挑戰。(葉小燕，2014)

本研究認為，學習割捨別人的課題，拋開別人在意自己的眼光與評價，也放下急欲尋求認同的執著，才能回頭遇見最真實的自我。不再為滿足他人的期望而生活，只為自己所設下一生的目標而努力。因為背負他人的期許，只會使得自己的人生變得沉重又辛苦。若又未能達成，只會對自己留下深刻的懊悔。

貳、個人的實現與理想性

一、馬斯洛需求層次理論

在解釋人格與動機中，馬斯洛的需求層次是重要的理論。動機是個體成長的內在動力。由多種且不同層次與性質的需求組成，有高低順與與層次與之分。層次的滿足與需求程度將影響個體的人格發展(梁永安，2020)。

馬斯洛認為有自我實現境界的人，具有以下共同的特質：

- (一) 具有自我實現的人對自己、別人與自然環境有高度的接受心理。
- (二) 對於現實環境的認知能力極佳。
- (三) 獨立自主，極少表現出以自我為中心的心態。
- (四) 所表現的言行舉止自然且率真。
- (五) 經常有經歷顛峰的體驗。
- (六) 對於新奇的經驗與事物有著高度的接受性與欣賞心理。
- (七) 具有較高的幽默感與創造性，對人際關係有著良好的發展。

本研究依據上述得知「藝術的創作」是建立在擁有自我實現境界的意識產物。當我們不斷對自我探索，去發覺自我情感或意念的同時，在藝術創作中我們要以何種語彙來做為選擇表達實現與理想性，端看自己能夠以何種方式來坦承自我。如同雕爺曾說：「人的一生，不過幾十年；人生的黃金時間，可能連二十年都沒有，不能浪費。沒能確定好良好的目標區間，則會亢龍有悔或終日乾乾。」世界無數名人都在追求一生目標，卻忽略了萬事起頭難。無論目標多麼的崇高，多麼得令人嚮往，依舊圍繞著人，圍繞著真實的自己。唯有認識與清楚自己追求為何，才能制定下一步該如何前行。

二、追求本我使感性與理性並存

哲學家莊子所提道的真諦，首先必須先了解真實自己。真實自己也就是道的本體，就如佛洛伊德所提「本我」是我們唯一能夠直接探究的真實。想要明白真實就是想要知道何為本我。清楚認識自己本來的樣子便能體會道的存在，方能盡力去實踐自我。藉由體會到實踐的過程，對道的真諦始能明白。莊子主張心靈與身體皆需累積鍛鍊，才能進入心靈的深層領域，已獲得真實自我得道，將這形式上落實在現實中，展開屬於自己得人生。此鍛鍊視為修行的實踐，透過這樣的方式了解自己的真實得原貌為何。當人具備自我覺醒的能力，就會懂得推己及人的道理、懂得去關心周圍的事物，懂得站在別人角度思考，會積極面對未知的人生。當人的思想夠成熟，會思考自己和他人不同想法與主張。不會對自我價值觀墨守成規，也會認同及尊重他人的所想表達的一切。如同老子所說：「知人者智，自知者明。勝人者有力，自勝者強。知足者富。強行者有志。不失其所者久。死而不亡者壽。以其終不自為大，故能成其大。」(館野正美，2003)

藝術家在創作的過程中或創作的思考方式，不應看作是理性或是感性，也不該認為是理性或是感性佔據了整個過程。而應是感性與理性同時出發，藉由感知與覺察自我意念中的理性與感性，探索如何能達到兩者並行。

兩者彼此相輔相成，透過理性思考、判斷、統整與規劃、甚至是結合豐富學理知識，同時與感性的情感與意念 賦予創作作品能有更深入研究的內在含意與情感表達，以期能增加作品的深度與廣度。(陳育儀，2016)

本研究認為在自我的實現與理想性中，確實可以感受藝術創作在理性與感性的思考上，具有相當不同的思維方式，卻無法將兩者分開來談。因為理性與感性是以相輔相成的方式存在著。如同青年油畫家唐瑋提到：「藝術創作不是空洞的創造靈感或子虛烏有的想像，是理性與感性的結合，是源於生活又高於生活的精神產物。」

綜合上述分析，本研究認為當夢想的第一步已經踏出，那就應該要隨時懷抱要去完成它的那股衝勁。遇到困難時，應先清楚內心方向為何並同時讓理性與感性並存，使兩者為所遇之困難共同成為彼此的墊腳石才能更明確的解決問題。

參、「待續」依附進入獨立的情感關係

一、約翰鮑比依附理論

精神分析學家約翰鮑比提出的依附理論，是演化學、動物行為理論學與心理學。旨在根據人際關係進行探討，因幼童的情感與社會需求，需由照顧者發展出親近關係，否則會引發其交際功能與心理的不健全。(汪智豔、王婷婷，2020)

兒童大約在六個月大的時候，可能開始出現所謂的分離焦慮的情形，此時的生長生理狀態達到一定的能力。在記憶方面也有足夠的能力對習慣的人、物件、產生一種依賴(林奕如，2010)。王秀雄教授說：「藝術作品的內涵是作家生活經驗 情感與人格的表達。」他早期的生活狀況以及其相處的環境，無形中就作用於作家情感與思想裡甚至亦影響他的人格形成。(王秀雄，1991)

長輩常說：「遇到不好的事情，即使你再不開心，也不可以向你不喜歡的人表現。因為，你的表情，將是他們最好的戰果。」這種依附情感關係表現的轉移說明這種需求，不單只是在家庭，而是會根據長大後所改變的環境轉變成不一樣的

情緒表現。進入青少年時期，會對同儕的眼光感到在乎，也能因相互比較而互相進步；進入社會時期，會對同事之間的不同的價值觀感到敏感，這種情感關係的表現會將這種依附關係轉為他認為在乎的人事物上。(施宇峰、譚子文，2011)

本研究認為記憶是人對過往生活經驗的一種反應，是一個動態心理過程。一個記憶的生命體，是透過組合、拼貼的方法、讓答案逐漸的浮出，使生命成長更為完整。依附關係其實就是人的一種情感關係連結，因為人是群居動物，與其他種類動物相比，成人前需要的幼兒照顧也格外漫長。因此，這種依附關係會特別強烈，甚至在日後能夠獨立了，心裡依然會有對依附有著無法擺脫的需求。

在幼年的成長中，每一步都是藉由與家庭的互動歷程，整合經驗、歷練、學習別人的好、警惕自己不要重複別人的錯誤、建立自我概念、讓自己成為能夠獨立的個體。

本研究依據上述理論得知記憶在依附理論佔有重要的地位，跟隨從小到大所擁有的記憶，如道路一般，而這其中所累積的經驗也對成長有重要的幫助。無論是記憶或是經驗，都將在未來成為如何待人處事的標準，或許會有錯誤的標準，但在經歷磨練後，能慢慢地去修正內心的標準去符合大環境的價值觀，讓心裡一直保持著「待續」的精神。

肆、未完成的不滿足

一、蔡格尼效應理論分析

德國心理學家蔡格尼克在 1927 提出蔡格尼效應，指人們對於完成事件有著有始有終的驅動力。之所以將已完成的工作遺忘，是因為想要完成的動機已充分滿足；如果還未完成，則會使他留下深刻的印象。這效應會使人進入兩個不同的方向：一為過分強迫，面對任務皆須一氣呵成，不完成便不放棄，甚至將任何的人事物置身事外；另一為驅動力較弱，任何事都進行得慢半拍，經常半途而廢，總是不把事情完成後再將目標轉移，無法獨立完成一件事情。(李維，2010)

本研究以陶瓷創作舉例:陶瓷創作有其最大限制，陶土乾濕度控制對創作者極為重要。土的形成是經由岩石的風化或是水的侵蝕，才逐漸被分解為粉塵。經過日月的累積，與有機物、礦物質等不同物質混和，才成為創作中所使用的土。而影響創作成型最大的因素「水」即土中含水量的變化對創作有很大的影響。本研究會使用工具來延長對乾濕度的控制，一方面因為環境關係，乾濕度不易掌控，容易造成作品尚未完成卻已過度乾燥；另一方面，未完成的陶瓷創作相當脆弱，若是當下不能在自己注意與掌握下完成，心裡會有一種對作品的不安全感。愛·科克曾說:「事前謹慎總比事後補救強，沒有謹慎的態度，智慧再多也無濟於事。」學習陶瓷創作的過程中要像照顧嬰兒一般，可以休息，不可間隔過長過多。因為在燒製之前，它是脆弱的。任何意外都會對他造成不可抹滅的損傷，必須要小心、小心、再小心。進入研究所後，依然以這句話時刻警惕著自己。

本研究認為人生的旅途有如本研究主題「未完待續」，看著手裡還未完成的希望，無時無刻都有會有新的方向、新的目標出現。即使是曾經努力很久的事物完成了，那下一步該如何出發，面對無止盡的方向出現，選擇自我怠惰、自我放棄或是可以換位思考、換個角度思考，為何不就眼前離自己最近的目標前進，說不定在奮鬥的旅途中，會有不一樣的契機出現。

二、出走是為了回家

Teach For Taiwan 創辦人劉安婷，一個頂著「資優生」光環、放棄台大，當全世界都以為他瘋了，卻毅然決然以全額的獎學金就讀美國名校。在「出走，是為了回家」一書提到五年出走的故事，用五年去追尋如何去愛、什麼是愛的過程。回頭看才發現愛不是我想去的方向，而是我出發的地方。她拚命想擠進「酷」朋友圈，卻遺落了最真心的友誼；初嚐戀愛滋味，卻在愛中失去自我；努力想在美國闖出一片天，卻發現自己終究不屬於異鄉；離開家鄉越遠，對回家的渴望越是強烈。(劉安婷，2014)。

「看了安婷的故事，你就會了解為什麼她會選擇回台灣，走一條艱辛卻充滿意義的人生道路。因為在一個不斷挑戰自我極限、追求利他的人生中，個人的生命才有機會得到最大的實現。當青年朋友在看安婷的故事時，請不要迷失在她一次次難關之後令人驚嘆的成果。請把焦點放在當她每次做不曾做過的嘗試時，她內心之中所感受到的種種焦慮，以及如何跌跌撞撞走出這些焦慮的歷程。慢慢的，你會發現，其實安婷能做到的，你也能做到，你所需要的，僅僅是願意踏出去的勇氣，以及一顆真誠為人的心。」(丙紳隨筆，2014)

本研究認為，劉安婷有好的開始、好的經歷、好的機會、可謂是人生勝利組。他的故事，應證了精神分析學家約翰·鮑比所提出依附理論：「即使成功了無數的目標，可以獨立自我了，內心依然會有著對回到家鄉無限的渴望。」

綜合上述理論分析，本章節分析目標設定理論與蔡格尼效應得知學業時期所研讀之陶藝技巧無論未來是否繼續鑽研，都已刻下了屬於生命歷程裡的證明，藉由本研究創作，期望能為本系乃至本校留下個人經歷之創作，以鏤空技法之陶藝創作為陶藝界先進及後學提供貢獻、參考與建議。

第二節 創作中的兩點一線

平面設計的基本元素是點線面，點移動的軌跡是線，是面的起點。而點與線的過程中，透過不一樣的轉變，有了不同形態，創造更多不同的可能性。許多造型學中，都有關於點線面的討論。三者之間，對於界限並沒有絕對的劃分，通過不同高低的轉變可以使它們自由變換。在允許限度的範圍內，適當的凝聚、擴散、寬窄、粗細、單層、多層，都會產生不同的視覺效果，如圖 2-2-1 所示。包浩斯設計學院的教授康丁斯基在點線面一書中提到，不同的點、線、面皆有不同的藝術感，在不同的位置、不同的組合方式也有不同的視覺體驗。從造型的基本元素，點線面深入研究，針對在不同形式的點線面提出他們不同的角度、張力、方向、都能表現出不同的溫度、色彩、情感或音樂性。(余敏玲，2013)

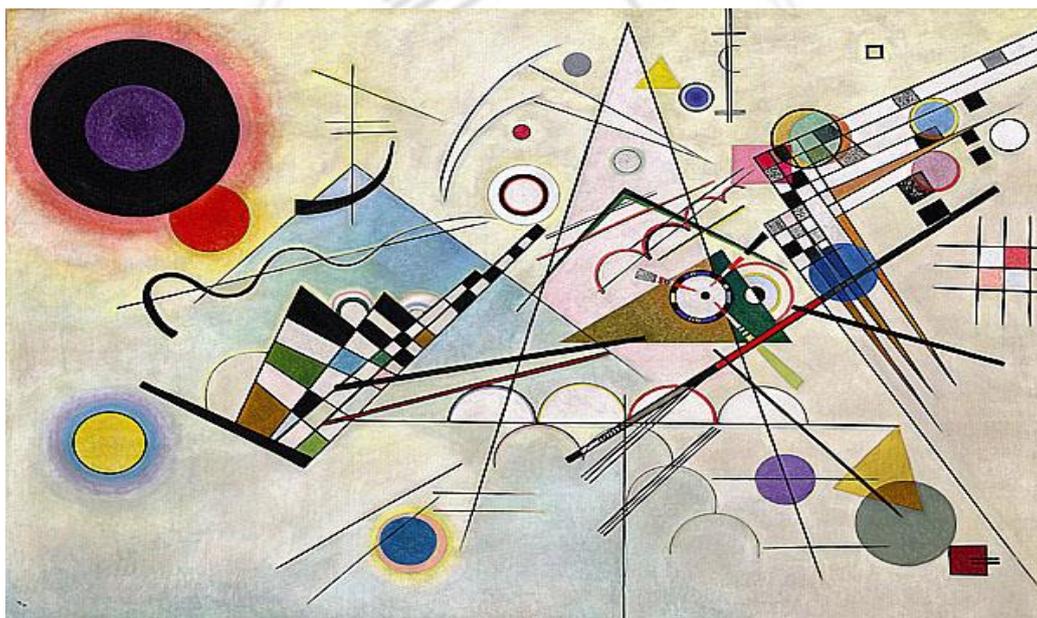


圖 2-2-1 康丁斯基-構成第八號

圖片來源: <https://art.ss.net.tw/>

本研究認為點線面以平面設計作為出發點，相同概念放在任何形式的創作都可以成為一個好用的工具。每個設計師皆有些微的強迫症，會為了一個造型的距離而糾結，又會無法割捨腦中所思想的元素，使的版面訊息過多，導致畫面混亂。因此畫面的全局觀相當重視培養。

本研究以陶瓷創作為例，點:視覺的焦點，不同的大小、數量、都會賦予陶瓷創作不同顆粒感；線:是造型的輪廓線，也是引導方向的線和數量的改變，會使得觀看者被引導至設計師想表達的情感表現；面:裝飾形成的畫面，不同得畫面大小、粗糙度、手法、都會展現的面會有不同的效果。

本研究認為生活周遭都可以看見點線面的存在，如太陽月亮如葉脈年輪如湖面雲彩，是一切設計基礎。以海報設計為例，點線面的不同的用途如下:

點：畫面的氣氛打造，信息排版，對於點綴畫面有畫龍點睛的功效。

線：畫面的信息方向引導，是連結設計的橋梁。

面：畫面背景打造，信息分割，在內容繁多的頁面設計裡，是非常好用的內容區分工具。

壹、點與點之間的情感關係

一、點理論分析

本研究認為點的基礎是設計元素，是彙聚的線與縮小的面，在設計中，點的位置不一會給人不同的視覺展現。當只有一個點時，可以使目光注意力集中，形成此畫面的焦點，具有集中、突出、標記、發展為視覺焦點的中心效果。

當畫面有二個點時，視覺的注意力會在兩個點之間移動，將注意力分散與產生視覺對抗，如果兩個點大小不同，會進行視線轉移，會由大向小移動，產生運動感及方向感。

當存在三個點時，會產生穩定感。彼此會連接形成面，兩點形成一條直線，三點能發展為一個平面；當畫面同時存在三個點以上時，需針對畫面配置控制節奏感，否則會產生凌亂感。不同大小的點、位置和順序會使視覺產生聚散、引導方向的作用，使觀者在觀閱作品時影響觀閱感受。

二、草間彌生與點的情感關係表現

日本經典藝術家草間彌生，如圖 2-2-2 所示，擅長以點的方式創作作品。他的作品中可以看到他將點以豐富的創作形式展現。(鄭衍偉，2017)草間彌生認為：「地球是一個廣闊世界，但宇宙卻是無邊無際的，我相信生、死及活著的意義只是宇宙裡一個微小的存在。藉由藝術談論奧秘、哲理及生命的尊嚴，將對於這些東西的敬畏感，完美展現在作品裡。」

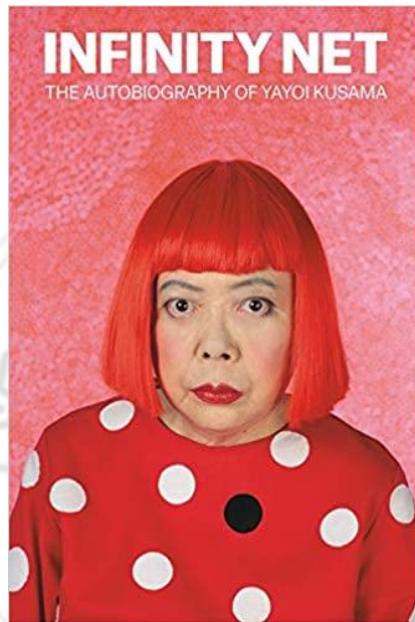


圖 2-2-2 草間彌生

圖片來源：<https://images-na.ssl-images-amazon.com/>

本研究認為，藝術家草間彌生的展覽如密集恐懼症一般的恐怖；對本研究而言，卻是開啟了另一扇對藝術世界不一樣的大門，完全顛覆研究者原先對藝術的認知觀點，以為只有整齊、經典、完美的收編、動人的故事才能稱作是藝術。評論家托馬斯卡萊爾曾說：「美術如果離開了真實，如不滅亡，也會變得荒扯怪誕。」原來藝術創作可以這麼的極致瘋狂，一幅又一幅充滿生命力的圓點，宛如親眼看到草間彌生在創作的當下，前衛的風格、極致的構圖、瘋狂的圓點，告訴這世界絕不服輸，在艱難的困境都無法阻止對藝術熱愛的創作，要用圓點走出屬於自己的一片天空。

本研究認為印象中最令人無法忘懷的展覽是裝置藝術「無限鏡屋-無盡的愛」，如圖 2-2-3 所示，這展覽起初是根據草間彌生在 1965 年在 Castellane Gallery 所舉辦的 Infinity Mirror Room—Phalli's Field 裝置藝術展改編而成。透過四面大片鏡飾相互對照，無限反射，簡單的設計卻給人最動人的一幕，彷彿置身在夢境中，無數鏡中反射的光點就如夢想般，圓點即是夢想的起點，無限的反射象徵的有無限希望。只要勇敢踏出，將會看見不一樣的世界。草間說過：「圓點是無法單獨依存的，兩者間的連結，形成了網，而網之間則發展了空間，並延續為無窮無盡的宇宙。當圓點象徵人，愛理所當然是點與點之間的連結，無盡的愛。」(草間彌生，2013)



圖 2-2-3 無限鏡屋

圖片來源: <https://wowlavie-aws.hmgcdn.com/>

三、以感性或理性為點的出發

許多藝術家創作時，不免都會以回顧家庭或童年記憶作為系列主題之一。在這些成長回憶中獲得不同啟發與感受，而藉由創作時所展現的情感，往往與家庭之間有的不可分割的關係。

台灣藝術家張淳皓在 2019 年時舉辦個展，以「𡗗」為創作主題，運用造字中的字形而非字義，如圖 2-2-4 所示。核心為我，與「人」延伸出四個面向：「人與家庭」、「人與私密」、「人與社會」、「人與環境」。主題中的「人」，指「我」的意思，由「小我」到「大我」，出發點為社會階層渺小的個人，擴大到身旁之人事物，同時也對自我各方面情感的一種探討、求知與研究，提供了細部的想像，就像小碎片一樣，微觀的分析了生活細節，拼湊出漫畫中的一頁。(張淳皓，2019)



圖 2-2-4 張淳皓個展-𡗗

圖片來源:<https://yiriarts.com.tw/show/>

展覽「𡗗」中穿插了重複性的符號如孤枝、鐵網和圓圈等簡單符號作為整個展覽的感染力來源。我們都有看著路邊野草被雨打、在屋內聽著雨聲的經歷，或是從房間窗戶看出去是鐵窗的經驗。張淳皓運用不同的符號匯集記憶點，運用文字、組件、記號來引誘觀者引起回憶，搭配符號式的繪畫作品，這樣的形式連結帶來了詩意感。而視覺被引至文字上時，呈現了緊密的濃厚情感。與繪畫中蘊含著不同的情緒，孤獨、焦慮、無助、憤怒等相互呼應。(國藝會，2018)

本研究依據上述分析，這樣系列的展覽完美解釋用理性的創作思考模式來對感性情感意念做一個完整的表達，並不是以理性或感性對哪一方特別拉扯而產生作品影響，而是透過對彼此的了解、扮演好自己角色、清楚如何安排雙方的比重來達到完全詮釋系列作品。

貳、串起藝術創作那條線

一、線的情感關係表現

國家二級美術師譚江寧在「畫面中線構成的空間變化與視覺轉換」提到：「在藝術創作中，線條有著重要的地位，用線對所感受或想象事物的表現功用顯得特別突出，每一根線條都極富意味地刻畫人或物的精神。」通過使用直線的剛毅挺拔、簡潔明快、直白力度與曲線的柔和流動、優美變化、婉媚飄逸深刻地反映了自身的思想、品性、志趣和情感。世界著名的抽象派畫家保羅克利認為：「線條有人性，在物體與自我之間創造一種引起共鳴的連結，名為超視覺基礎。」他的很多作品中充滿了自由靈動並富有韻律的線條，暗示著他對現實生活的深刻認識、理解與挑戰，使他的作品總是充滿了多元、變化、有層次、富有哲理的夢幻般的視覺感受。(譚江寧，2017)

二、空間中所展現的線與之間

韓國藝術家盧淳天擅長以線條的方式創作作品。他的作品中可以看到他將人物以獨特的線條創作方式呈現，簡單的線條、生動的構圖方式、讓盧淳天的作品彷彿真的有人在那。107年的夏天，藝術家盧淳天在台北開創了個展「線與之間」，如圖 2-2-5 所示。

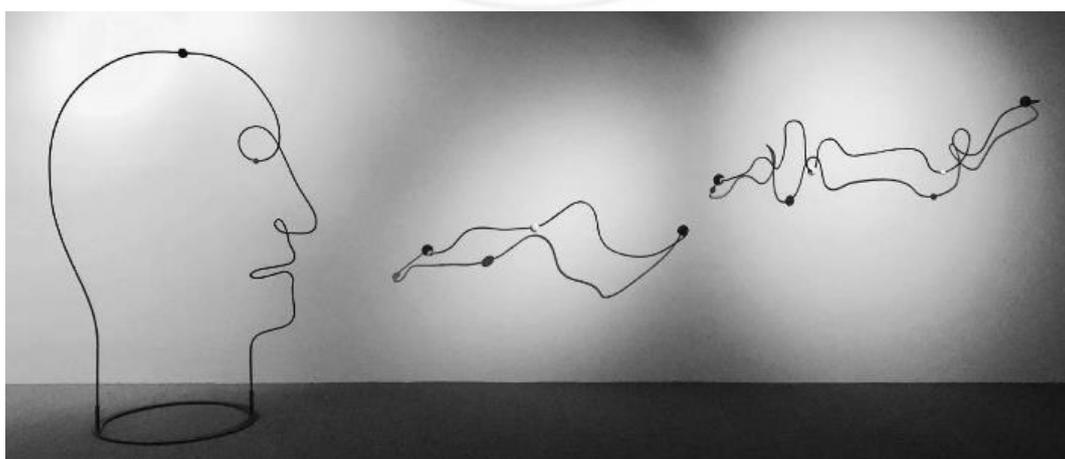


圖 2-2-5 盧淳天個展-線與之間

圖片來源: <https://artemperor.tw/tidbits/7664>

整個展覽大多以人物設計為主，盧淳天認為線條式的雕塑，因為留白，所以置身空間當中產生了一種與人對話的溫柔，他認為作品如果占去整個空間太多是種暴力，會無法呼吸。因此，他希望他的雕塑人物能有種輕巧的存在感，邀請每個觀者與他們做朋友。(盧淳天，2018)

盧淳天在「線與之間」的論述中提到：「我的作品大多為線性材料，用以表達空間中的描繪。需要注意厚度與粗細，與平面作畫有著極大的不同。因觀眾不同的欣賞角度，空間中的線條也與平面的線條相似。線性雕塑的特性使雕塑作品有了重新的定義，結合空間與平面的創作。嘗試以不同方法將作品於不同空間展出，並分析作品與不同的展示空間是否會產生不一樣的效果。藉由研究的整理與分析，不同的運用與調配會使同伴作品在不同空間產生完全不同的效果。作品的大小將會觀眾的想像的空間延伸。這種現象除了讓觀眾感知到作品與實體空間，也將帶領進入心靈的探索，期許觀眾能有更高深的藝術境界。」(盧淳天，2018)

綜合上述，本研究認為在大眾認知裡線只能於平面展示，而韓國藝術家盧淳天用他的獨有的方式讓線與空間結合，創造出以往大家所認識不同線之創作，理念與空間互相配合創造出具有更高藝術價值的作品。

三、親情與線情感關係表現

《好繪本如何好》一書認為，繪本乃運用一套圖畫去展現一個故事的主題。廣義的繪本定義為「以圖為主，以文為輔」，在郝廣才的定義中，「一套圖畫」是一系列連貫的圖片。圖片之間可喻為一幕一幕的電影畫面互相連接，是前後呼應與關聯的。(郝廣才，2006)

日本知名繪本作家長谷川義史，原職業是平面設計師，2000年因緣分進入圖畫書界。風格強烈的敘事與幽默無稽的筆觸，使全日本為之瘋狂，有繪本的「革命兒」之稱。其中的繪本作品「媽媽做給你」，如圖 2-2-6 所示，藉由自身特殊的身分，完整闡述單親媽媽與孩子間的親子關係。

雖然年幼的孩子不懂為何爸爸不見了，單親媽媽依然努力用著自己的方式給孩子所有的愛。有些家庭，因為某些原因只有爸爸或媽媽，在這本有趣的繪本裡利用幽默的敘事風格與平易近人的畫風，使我們明白，無論是爸爸或媽媽，都會竭盡所能愛我們，無論遭遇任何困難及挑戰，為了給我們最好的，願意無條件犧牲自己。(米雅，2013)

綜合上述，本研究認為許多的藝術創作可以看到引用親子情感以一種線的應用從物理的理解方式昇華為情感關係作為創作展現。在東方社會中，親子情感關係常用繪本形式表現。大量的圖片，輔以簡單的文字，可以輕鬆讓年幼的孩子了解家庭功能、地位、以及重要性。



第三節 陶瓷史

本研究認為陶瓷是自然科學與造型藝術的結晶體，對藝術表現手段而言是重要的媒材之一。是一種與使用現象的共存物體，是領導陶瓷設計成為日常生活和藝術表現形式的重要部分。現代陶藝的藝術性和功能性影響著多方面的現代生活，連結了現代文化脈絡，為精神疲勞的現代人挖掘內心情感和親近自然提供了一個方向，也提供了條件供現代人創造藝術化生活方式的選擇。

壹、中國陶瓷史

中國陶瓷史最早可追溯到新石器時代，技術革新經歷了幾千年，發展出白瓷、青瓷、唐三彩、五彩、青花瓷等多種類的陶瓷工藝。中國瓷器於古代官廷被大範圍使用。於南宋的古沈船中發現陶瓷品已被作為當時主要貿易的貨品之一，出口至伊斯蘭文化、亞洲和歐洲各個國家，對中國具有極大象徵意義，與絲綢齊名。陶瓷工藝設計在歷史長久的國際貿易中轉輾至世界各地，實際貢獻與影像著世界陶瓷生產技術的發展。(謝端琚，2012)

本研究將依據上述所提出的五種陶瓷工藝進行分析與研究，以期能獲取到每種陶瓷工藝之特點與技法，將之應用在本研究創作中。

一、唐三彩

唐三彩是唐代盛行的一種釉陶，所謂唐三彩，是指唐代陶器上的釉色，後來也用來泛稱唐代彩陶。唐代彩陶有多種釉色，淺黃、赭黃、淺綠、深綠、天藍、褐紅、茄紫等，主要以黃、綠、褐三色為主，所以稱之為「三彩」。

唐三彩採用二次燒結法。運用白色陶土進行製作，經過 1000~1100 度的素燒，冷卻後再繪製上各種釉料進行釉燒階段。唐三彩是一種低溫釉陶器，用含有鐵（赭黃色）、錳（紫色）、鈹（淺黃）、銅（綠色）、鈷（藍色）等金屬為著色劑，並加入鋁和鉛為助熔劑，互相使其滲透。因年代久遠，部分顏色發生變化並產生新的釉色，裝飾藝術水平較高。

主要以俑和冥器用於隨葬。分為動物、器物和人物三種。人物有武將、胡人、文臣、男僮、貴婦、藝人、女僕等。動物有駱駝、虎、馬、羊、獅、牛等。器物有文房用具、盛器、室內用具等。流行於亞洲地區，供君王與官員使用。因唐朝陵墓的發掘，主要分為俑像類，如文吏、馬、仕女、駱駝、樂伎、胡人、天王、武士等；器物類，如壺、碗、盤、房屋等，如圖 2-3-1 所示。



圖 2-3-1 唐三彩-馬

圖片來源:<https://pic.baike.soso.com/>

造型藝術在唐三彩反映了當時的時代特徵與社會的風貌。從身形豐滿的女俑觀察出唐朝人奉行以胖為美的體態，豐滿肥壯的駱駝、馬和神態瀟灑、強壯有力的天王俑、武士俑等，則展現唐初國力之強盛。(朱裕平，1995)

二、白瓷

德化的白瓷是中國德化縣所生產的器具，於宋代開始使用，明代後以白瓷塑佛像聞名，如圖 2-3-2 所示。白瓷為乳白色瓷質，整體呈現為潔白晶瑩，釉色中乳白或粉紅隱隱展現，以 1300 度以上的高溫燒結瓷化；坯體與釉面會構成形成牢固的釉料層，對瓷器賦予重要的強度。坯體為白色，質地緻密，釉料層具半透明性，敲之聲音響徹清脆。

產品大部分多以罐、瓶、盤、杯等日用瓷器為主，部分作為雕塑藝術使用，裝飾多用印花、貼花、堆花等，如圖 2-3-3 所示。人物雕塑的主題以宗教人物較多，風格上具有獨到之處。(耿東升，2014)



圖 2-3-2 白瓷塑佛像

圖片來源: <http://www.boyt.com/>



圖 2-3-3 仿古貼花工藝-粉彩花鳥盤

圖片來源: <https://img.ruten.com.tw/>

三、青瓷

青瓷是瓷器以青色釉料進行施釉。由瓷土拉坯製成的高溫彩瓷器，如圖 2-3-4 所示。青瓷色調的形成，主要使用的釉料中含有一定比例的氧化鐵，再窯爐的還原氣氛中燒結而成。色調會呈現黃褐色或黃色因含鐵量或還原氣氛不足導致。(吳小萍、吳永平，2019)



圖 2-3-4 青瓷

圖片來源:<https://s.zimedia.com.tw/s/rLZ9fk-1>

四、青花瓷

青花瓷於元代時出現在中國景德鎮，是一種由瓷土高溫燒製而成的釉下彩瓷器，如圖 2-3-5 所示，簡稱青花，指得是藍色的花紋，並非為天青色那種溫吞的，清淡的，含糊的藍色，而是極為明艷的藍色，大多使用為工藝的裝飾。該品種純樸大器，清楚明亮是廣泛影響工業化之前的瓷器，被喻為審美理念的代表。白底藍花的陶器、石胎瓷和瓷器皆稱為廣義的青花；以明清時期，景德鎮所產的標準器為狹義的青花，要滿足如下特徵：

- (一) 坯體要完全的瓷化，色澤展現為純白的半透明狀，青花首選為瓷器。
- (二) 透明釉施於外側，意旨青花為釉下彩。
- (三) 藍色的紋理發色顏料為鈷。
- (四) 於高溫的還原氣氛中完成。

燒製好的青花瓷釉層極為堅硬，青花的畫面得到了非常好的保護，除了將瓷器徹底打碎，否則沒有辦法單獨破壞畫面，因此也獲的其他工藝品所沒有的不朽品質。(鄭明萱，2016)

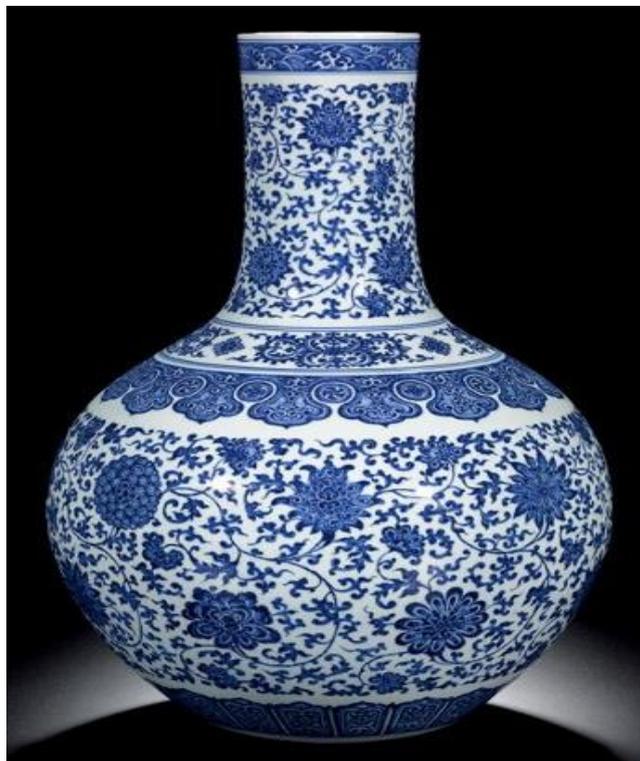


圖 2-3-5 青花瓷

圖片來源: <https://jibaofiles.s3.amazonaws.com/>

五、五彩

釉上五彩瓷器多為二次燒成，先以高溫燒製坯體，再繪上藍、紅、紫、黃、綠等多種色彩的圖案，以窯爐低溫燒結而製成，如圖 2-3-6 所示。在明代，純粹五彩瓷器以黃、綠、紅三色為主要發色，與釉下青花相結合為青花五彩。青花五彩以圖案色彩鮮豔、花紋緻密為主要特色。清朝康熙年間，發展更為廣泛。主要表現如下：

- (一) 白瓷呈現高質量的乳濁色澤。
- (二) 發明釉上藍彩，導致青花五彩被純粹的釉上五彩取代並成為主流。
- (三) 製成技術含量較高，無溫度過低使光線不足或過高使色彩流動的問題。

康熙五彩的填彩方式以平塗為主，色彩濃豔，相對被稱為「硬彩」。民窯器的裝飾題材較為豐富，大多是大型器物，康熙的官窯五彩則大多以小型器物為主，風格較為拘束謹慎。(葉佩蘭，1996)



圖 2-3-6 五彩

圖片來源: <https://theme.npm.edu.tw/>

本研究分析上述五種陶瓷工藝認為無論是用色、題材、技法，陶瓷工藝在中國史上都具有相當的文化價值，依據上述理論，學習與參考，以期能將應用在本研究創作中。

貳、台灣陶瓷史

台灣傳統陶瓷的發展，縱向上受到台灣原住民與史前的陶瓷文化影響外，直接被明清時代所引入的中國陶瓷文化深受影響。橫向則以日據時代的日本近代陶瓷文化較為影響。外銷導向則影響光復後台灣陶瓷工藝的發展；直到近代則受到國際性的現代陶藝崛起所影響，以創作時代為現代陶藝走向。

台灣陶瓷發展劃分土陶器時代、粗陶器時代、石陶器時代、瓷器時代、陶藝時代，以陶瓷製作技術的品質為各時期劃分的依據，因為傳統陶瓷的各種創作技法是經由傳承發展為連續不斷的歷史過程，具有重疊並存的現象。(陳新上，2007)

一、土陶器時代

土陶器時代主要範圍為原住民的陶器製作與史前的新石器時代，有灰陶、彩陶、黑陶和夾砂紅陶等，如馬家窯文化彩陶，如圖 2-3-7 所示。土陶器屬於低溫燒製的陶器，溫度不超過 900 度，類似於現今陶藝的素燒溫度，其明顯的物理特徵為燒成溫度較低、孔隙率過高與品質不穩定。

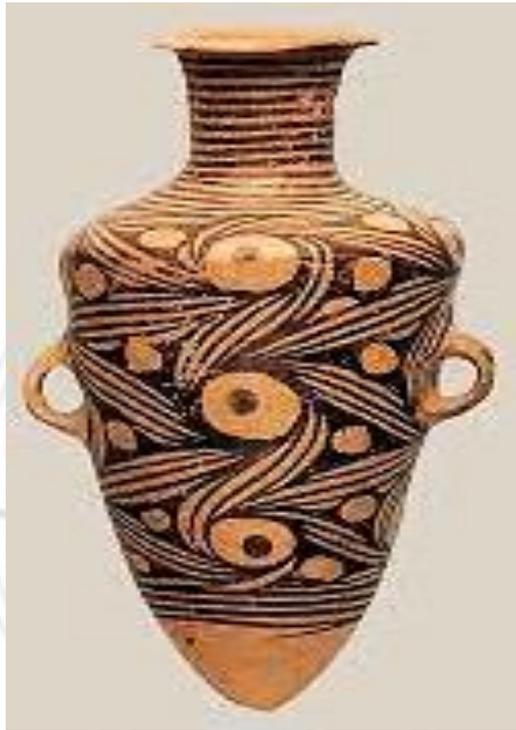


圖 2-3-7 馬家窯文化彩陶作品

圖片來源: <https://i1.kknews.cc/>

原住民時期的陶器製作和類型有較多與新石器時期類似的，製成方法以徒手成形為主，捏出陶瓶、陶碗、陶鉢、陶罐、陶壺和土偶等器物，並以刻畫和印花的方式把紋理繪製器物之上，完成方法以覆燒或坑燒形式較多，是台灣土陶器時代的器型特徵。(李坤修、黃郁倫、夏麗芳，2013)

本研究分析土器時代得知陶器製作大多以徒手完成，尚無使用機器的紀錄，功能也多以完成日常基本需求為目標，手法與技術尚未成熟，依據上述理論能得知台灣陶瓷在發展前期之特徵與文化展現。

二、粗陶器時代

粗陶器由漢人開始發展於明清時期。為陶器的一種，用以區分石陶器與土陶器之間，故以粗陶器稱之，如粗繩紋陶文化，如圖 2-3-8 所示。粗陶器為多孔質坯土而成，本身不透明，施釉或無釉，為白色或其他顏色。燒成溫度介於 800~1200 度，敲之聲音混濁沉重。



圖 2-3-8 粗繩紋陶文化粗陶作品

圖片來源: <https://il.kknews.cc/>

明清時期，沿海地區如廣東與福建出現漢人大量移民台灣的行動，中國傳統民間的陶瓷技術與製品也隨之引進，使台灣陶瓷工藝脫離史前時代。由於強勢文化的進入，使得原始的製陶文化逐漸失去發展空間，由沒落走向消失。

台灣陶瓷產品於明清時期具有醇厚的中國南方的文化色彩，主要有三大類別：(一)日用陶器類用於平常生活所需。(二)交趾陶裝飾於廟宇並自成一類。(三)磚瓦類為傳統建築所使用。

本研究分析粗陶器時代得知台灣陶瓷技術因大量移民而引進不同於本土文化的陶瓷技術，懂得以更高溫度與技術進行製作，使得本土陶瓷文化面臨壓縮，引發文物價值保存之討論。

三、石陶器時代

石陶器發展於日據時期，終點為台灣光復，約為五十年。石陶器又稱為炆器，介於瓷器與陶器之間，以 1200 度燒成，坯體已具有瓷化的程度，但無瓷器的透明性，而性質近似於陶器。坯質細緻而堅硬。

日治時期，全島皆有陶瓷產地的紀錄。此時的台灣陶瓷在產品方面還是以粗陶器為大宗，產地以南投、臺中、嘉義、鶯歌、高雄、苗栗等地為主，如日治時期的鶯歌陶瓷「紅陶大湯碗」，如圖 2-3-9 所示。石陶器的生產條件受限於黏土資源的使用，以苗栗、南投、北投為主要產地，並製作出具有較高成熟度的石陶器產品。使台灣陶瓷的歷史發展進入石陶器時代。(徐文琴、周義雄，1993)



圖 2-3-9 日治時期鶯歌陶瓷「紅陶大湯碗」

圖片來源: <http://librarywork.taiwanschoolnet.org/>

日據時期台灣的陶瓷資源與市場受到日本企業家的高度重視，對資金、人才與技術投入較多心力，掌握著高級技術與產品的地位。一方面從事台灣陶瓷的現代化發展，另一方面也引進日本傳統的陶瓷品種和製陶技術。本地的企業家開始派人員去日本學習並引進日本的觀念與技術，同時也有計畫地派遣技師來台訓練本地的員工。在陶瓷的製作技術上，開始使用電動工具，如擠泥機、旋坯機和練土機等；並運用石膏模型進行量產製作。在窯爐的使用上，日本人在於苗栗引進目仔窯，使用天然瓦斯為燃料；於北投引進四角窯，使用煤炭為燃料。在釉料方面正式採用長石釉，並帶入陶瓷著色劑，使釉色有多元的效果變化。(陳信雄，2003)

台灣陶瓷於這時期奠定了台灣陶機械化與瓷現代化生產的基礎。日治時期的 50 年間，中原陶瓷文化與東洋陶瓷文化並存，間接與歐美先進技術接軌。此時期原住民的陶瓷發展已完全停滯或消失。(陳新上，2011)

本研究分析石陶器時代認為政權轉變使的台灣陶瓷有機會接觸世界各地不同的陶瓷文化，依據上述理論得知文化流動帶動技術與思維傳承，融合本土與外來文化，發展出不同於以往之創作思潮，使得原住民文化幾近消失與毀滅。

四、瓷器時代

光復後台灣進入瓷器時代。通常以 1300 度進行高溫燒結瓷化；坯體與釉面會形成堅固的釉料層，使瓷器持有重要的強度。坯體為白色、質地緊密、具半透明性，擊之聲音清澈乾脆，如金石一般，如圖 2-3-10 所示。



圖 2-3-10 白瓷

圖片來源: <https://theme.npm.edu.tw/>

1945 年時期的台灣陶瓷工藝延續了日治時期的經營形態，台灣的陶瓷技術與市場轉為由漢人主導。直到 1949 年國民政府遷移來臺之後，此時陶器的生產受到金屬與塑膠等新興工業材料的衝擊，因產能及效率的嚴重不合時代潮流而日漸沒落。因陶瓷廠的大量增加，使瓷器轉為市場主流。自動化和量產化的生產設備逐漸更新，使得產量與品質皆有較高的提升。自 1960 年代後，北投地區受到都市的經濟發展及環境的品質管控所影響，使得鶯歌地區成為台灣陶的新指標。

1970 年代後陶瓷產業以外銷導向為主。台灣的兩大陶瓷重鎮為苗栗與鶯歌，苗栗則以裝飾陶瓷為主；鶯歌以仿古陶瓷與工業陶瓷為主，兩者皆屬於新興的瓷器品類，以 OEM 性質為大宗。(當代陶藝館，2007)

OEM 於現在被稱為專業代工，指製造商擁有自己的一套訂製流程，能依照企業客戶的需求，生產符合要求的產品，之後使用企業客戶獨有的商標品牌並自行銷售但較缺乏設計與創作能力。精密陶瓷、衛生陶瓷和建築陶瓷都是採取 OEM 方式生產使得發展迅速。(鄭家捷，2009)

本研究分析瓷器時代得知政權轉變帶動陶瓷文化再次改變，新興材料的出現帶動陶器產業的危機產生，卻未影響瓷器發展。因應現代化改變，陶瓷產業已不單純是為了日常生活所需，更多是以科學的精密陶瓷為發展基礎。

五、陶藝時代

1960 年代後，現代陶藝創作思維出現在台灣社會，藝術表現以陶瓷作為媒材，陶瓷創作品具有概念思想和美學意義，使陶瓷工藝步向藝術化的階段。現代陶藝創作為台灣陶瓷發展的重要里程碑。最初的陶藝創作理念認為機械生產產品過於缺乏人性的溫馨味道，需掙脫機械的枷鎖，進而重新認識人性的價值。以手拉坯為基礎，強調手工的價值。以陶藝家吳讓農與林葆家為那時期的代表。(卿敏良，2010)

1974 年後的創作理念為拒絕拉坯機的拘束限制，同時因抽象藝術的影響，以抽象造形為形式，捨棄具象的模仿，表現作者的感與理念。以邱煥堂為代表，

如圖 2-3-11 所示。(邱煥堂，1979)台灣陶瓷創作與世界前衛的思想相互發展，對個人的創作理念極為尊重，完全解放材料的表現題材與使用。以複合媒材作為創作表現手法，打破以黏土製作的傳統束縛，結合木材、陶瓷、纖維、金屬等材料來創作，賦予陶藝新的語言和生命。另一方面陶藝家更注重藝術理念的發揮，藝術呈現走向觀念與裝置藝術等，對內探究人類的心靈世界，對外則批判社會與人生的現實面。(謝東山，2002)

本研究分析陶藝時代認為此時台灣陶藝以跳脫日常及工業陶之框架，昇華為藝術陶藝，以個人心靈抒發與探索為創作目標，對本研究有著重大參考價值，依據上述理論，綜合各藝術家之創作理念發想，以期能為本研究提供文獻之利用與建議。



圖 2-3-11 邱煥堂老師之作品

圖片來源: <https://image-resizer.cwg.tw/>

第四節 雕塑媒材之認識

本研究針對雕塑技法進行文獻探討與分析。雕塑是一種造型藝術，以金屬、石、陶瓷、木等材料及技法所創作三維空間的視覺藝術。現代主義的雕塑，在創造及材料手法已具有不同且較高的自由度，以鑄造、焊接、雕與塑模的製作方式，進行創作於各種不同的材質上。

壹、雕塑材料種類

雕塑具有較廣的使用媒材，是一種造型藝術，以物質材料和手段製作的三維空間母形象的視覺藝術，主要使用石材、金屬、泥土、木材等，作品則分個別類為木雕、石雕、陶塑、銅塑等。

一、木材

木材雕刻在中國具有久遠的歷史，廣泛的運用在藝術欣賞與生活實用層面，如韓旭東老師，如圖 2-4-1 所示。在台灣，木材雕刻藝術家常使用的木材種類為：楠木、台灣肖楠、烏心石、木樟、台灣區柏等



圖 2-4-1 韓旭東老師木雕作品-浮淺
圖片來源: <https://image.damanwoo.com/>

樹大部分能使用的地方多為直線，若用木材來做家具，大部分以直線造形呈現。因近代木材加工技術的發展迅速，使得木材製品出現曲線要素。透過成型夾板的發明，使彎翹現象得到改善，使用面積上也增加許多，創作造型也得到更多得空間。(吳旻芬，2019)

本研究認為木材具有較軟材質，有利於木材加工，加上近代木材加工技術逐漸進步，原料取得方便與價錢較低使得木材的創作造型得到更多的空間，在工藝材料中也為使用大宗。

二、石材

台灣富有豐富的石材資源，屬玉為最珍稀的雕塑材料。質地縝密且堅硬，充滿無限神秘的靈氣與色彩，如故宮所館藏之翠玉白菜，如圖 2-4-2 所示。花蓮豐田地區生產的台灣玉更是世界有名。在東部海岸山脈蘊藏了多種質地溫和圓潤、色彩鮮艷的玉髓，如紫玉髓、藍玉髓、年糕玉、白玉髓與各種不同色系的碧玉，如總統石、紅碧玉、七彩碧玉、黃碧玉、虎斑碧玉等。(朱曉惠，2002)



圖 2-4-2 故宮收藏-翠玉白菜

圖片來源: <http://img.shz100.com/uploadfile/portal/>

本研究認為在中國文化中，石材之中古代君王對玉器都相當喜愛，常作為獎賞進行賞賜或使用在隆重的祭祀中，使擁有者作為展現地位與身份象徵。平民則認為玉器是很珍稀的裝飾藝品，因此相信身上如果帶著玉珮可以帶來吉祥和好運。「君子無故，玉不去身」成為了中國獨有的「玉石文化」，人們常代代相傳並以玉來稱呼君子的道德。

三、陶泥

本研究認為陶泥雕塑是人類古老的工藝技法之一，常以瓷器或陶器稱之，如嚴國章老師之陶雕作品，如圖 2-4-3 所示。黏土常含有各種不同的雜質，其中所包含的水量也須充分控制，會影響製坯時的黏性以及窯燒時的收縮率與耐火度。



圖 2-4-3 嚴國章老師之陶雕作品

圖片來源: <https://imgv.azureedge.net/>

每一種不同的土質皆會有不同的耐火度，陶器的燒成溫度在 900~1200 度之間，而瓷器常以 1200 度以上的高溫完成，因燒製溫度和原料的不同，陶器的硬度比瓷器相比較差，敲扣時聲音扎實，不同於瓷器的明脆聲。熟石膏屬於泥土材料之一，價格便宜，化學與物理的性質較為穩定，用法簡單，可針對精細的作品進行複製。熟石膏可藉由提高溫度加快其硬化速度，水的攪拌與比例對品質有較大影響。水量比例小使石膏塊較細密堅硬，強度高，但吸水性較差；水量比例大則相反。(趙雲龍、徐洛屹，2016)

四、金屬

金屬具有延展性和可塑性，可以抽拉成線，滾軋成板及製成箔狀或絲狀，常用在精巧工藝，如趙賢老師之金屬雕塑作品，如圖 2-4-4 所示。合金是指以不同份量的各類金屬和方法摻合而成的金屬，如鎳合金與銅合金等。合金擁有純金屬所缺乏的優良性質，工藝用途相比純金屬較為廣泛。在工藝的創作上，部份的貴金屬與非鐵，如銅及其合金，用途最廣。金屬優良導體是電和熱，使的加工方式及表面處理更為擴增價值與容易，如電鍍等。(張鴻基，1988)



圖 2-4-4 趙賢老師之金屬雕塑作品

圖片來源: <http://www.huaweart.com/>

本研究認為金屬材料在工藝創作中是重要的原料。均可使金屬被熔解為液態，溫度冷卻後又形成固態，進而可被鑄造、焊接、提煉以及可進行製作較多種類的合金，使得金屬在工藝材料的創作造型中得到更多的空間。

五、塑膠

塑膠具有不因加熱而軟化變型及因加熱而軟化兩類。前者為合成樹脂，後者為塑膠，如薩亞卡格蘭仕之塑膠雕塑作品，如圖 2-4-5 所示。常用的塑膠有多元酯樹脂、塑膠泡棉及壓克力樹脂及三種，是工藝材料中最現代化的材料，具有高度的獨特性與創作性。(蔡伊斐，2020)

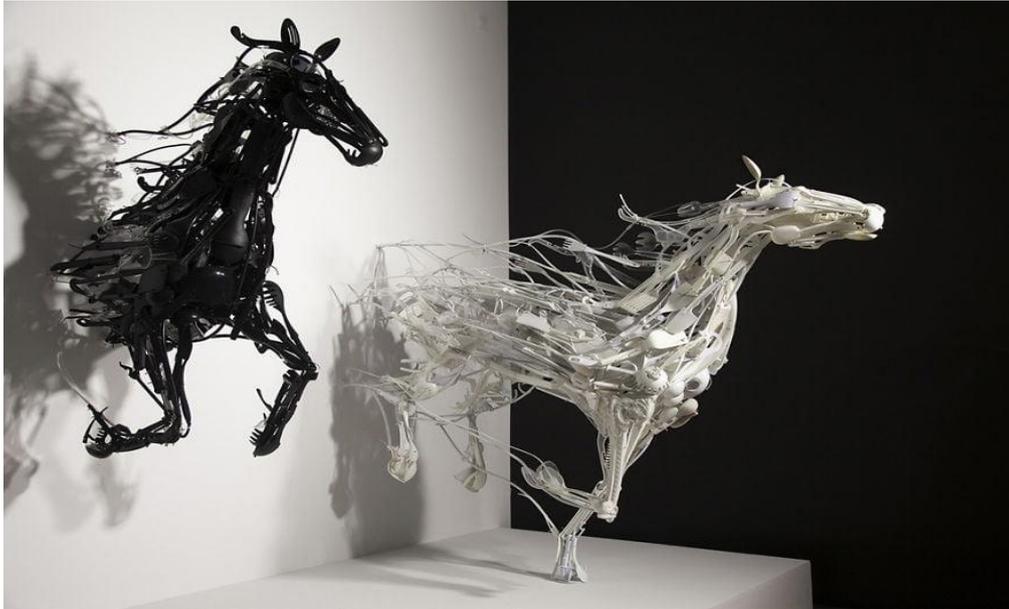


圖 2-4-5 薩亞卡·格蘭仕之塑膠雕塑作品

圖片來源: <http://amazon.life.com.tw/>

- (一) 壓克力樹脂歸類為可塑性熱塑膠，具有充足的光線傳透力、明晰度及耐天候變化性能，適合機械加工及熱成形。
- (二) 多元酯樹脂，俗稱保麗樹脂，為強化塑膠的一種。可常溫加觸媒硬化也可加熱硬化，對各種填充劑具有極佳的親和力。
- (三) 塑膠泡綿，又稱的保麗龍，一種像天然海棉，具有連續氣泡，以聚氨基甲酸泡綿為代表；另一種為天然軟木，具有單獨氣泡，以聚苯乙烯泡棉為代表。

本研究認為，由於塑膠成本低廉，易造成生態環境的直接影響，近年藉由再生藝術，將塑膠再製成裝飾品、容器、家具等生活用品，延續塑膠的使用壽命，同時也達到保護環境的作用。

第五節 雕塑藝術欣賞

壹、浮雕

浮雕又稱凹凸混合雕，利用厚度，雕刻出深淺不同的形狀，使作品有層次感。浮雕是在較厚的材料上雕出立體、半立體的圖騰或景物。其特點為背景不透空，如戊辰畫廊隻孔雀浮雕作品，如圖 2-5-1 所示。(陳科、杜英奇，2018)



圖 2-5-1 戊辰畫廊之孔雀浮雕作品

圖片來源: <http://art-wuchen.com/>

英國的雕塑家威廉·喬治·米切爾於 1960 年代和 1970 年代以大型混凝土壁畫和公共藝術品而聞名他的作品具有抽象或程式化的性質，源自於工藝的可建造性。使用大量建模表面為他的雕塑創造了獨特的語言。在英國留下的許多得到認可的作品其藝術價值和當代歷史價值非凡，並被授予保護性。(威廉·米切爾，2017)



圖 2-5-2 威廉·喬治·米切爾的作品

圖片來源: <http://www.myfriendshouse.co.uk/>

法國藝術家本傑明·普萊擅長製作淺浮雕，作品受到建築空間和抽象設計的啟發，如圖 2-5-3 所示。作品皆具有光學夢幻的性質，大多採用驚嘆的深藍色調鑄造，無論光線照射在何處，都為區域增添了豐富的色彩。(凱特·埃文森，2020)



圖 2-5-3 本傑明·普萊的作品

圖片來源: <https://831730.smushcdn.com/>

貳、透雕

透雕也稱為鏤空雕，將主題以外的部份材料完全去除，運用鏤空後所呈現的深度空間來表現浮雕主題的獨特形象，如故宮收藏透雕象牙球，如圖 2-5-4 所示。材質原料及硬度不同，掌握材質特性，避免斷裂造成損失。(范俊奇，2020)



圖 2-5-4 故宮收藏透雕象牙球

圖片來源: <https://i1.kknews.cc/>

此為馬克·杜利特爾的木雕藝術作品，如圖 2-5-5 所示，作品中心由南美木材雕刻而成，搭配胡桃木的刺狀造型製成時鐘。時鐘懸掛在木製底座支撐的圓形玻璃背上。(馬克·杜利特爾，2013)



圖 2-5-5 馬克·杜利特爾的木雕藝術作品

圖片來源: <https://e4p7c9i3.stackpathcdn.com/>

巴布羅·奧伯格擅長將石器與火山岩和紙黏土混合在一起，如圖 2-5-6，形成粗糙且有彈性的材質，並藉由材質所獨有的空洞特性，適合用於雕塑設計，使作品擁有宛如蜂巢般的造型特色，。(巴布羅·奧伯格，2017)



圖 2-5-6 巴布羅·奧伯格的雕塑作品

圖片來源: <http://www.barbroaberg.com/>

此為喬伊·理查森的作品，出生於英國。他對作品和手工藝有一種哲學觀。在傳統方法的基礎上搭配穿孔、上色和改變質地，如圖 2-5-7。這些經歷給她的作品帶來了全新的面貌，將手工藝轉化為藝術。(埃琳娜，2012)



圖 2-5-7 喬伊·理查森的木雕作品

圖片來源: <https://ic.pics.livejournal.com/>

參、陰雕

陰雕又名為凹雕或沉雕，將雕刻材質表面刻入形成凹陷，使文字或圖案凹於鈎邊下比材質平面要低的一種雕刻手法，依賴熟練和準確的技法，使線條有起迄和頓挫、深淺的效果。可廣泛用於不同材質上，諸如木雕、石雕、篆刻、竹雕、匏瓜、葫蘆等，流傳於世界各，如圖 2-5-8 所示。



圖 2-5-8 蜜蠟陰雕

圖片來源: <http://5b0988e595225.cdn.sohucs.com/>

綜合上述，本研究針對各雕塑技法進行分析與研究，擷取浮雕、透雕、陰雕等雕塑技法之特點與技巧，搭配設計理念並應用於草圖設計，以期能對本研究創作能有不一樣的幫助。

第六節 陶藝創作藝品賞析

本研究藉由各類藝品進行探討與賞析，透過各作者對其作品之介紹與分享，經由研究者對其提出看法分享與技法解析，從作品中提取精華與創意，經過整理與探討，了解作品之、上色技法與表現技法，使之能作為創作養分，以期能將之用在研究創作中。

壹、茶倉為主體功能的作品

此為梅拉妮·弗格森(Melanie Ferguson)的作品，以茶倉為主體功能性，以紅黃互相搭配的釉色作為注目焦點，宛如遍地花海，茶蓋以樹枝造型為整體提供畫龍點睛之效果，如圖 2-6-1 所示。因此，本研究認為此作品在視覺上表達無論花花世界如何複雜，內心依然有一棵大樹指引著方向，邁向未來。



圖 2-6-1 梅拉妮·弗格森-茶倉為主體功能的作品

圖片來源: <https://www.pinterest.com/>

貳、螺旋視覺效果的作品

此為邁克爾·波羅涅克(Michael Boroniec)的作品，利用螺旋向上的視覺效果，搭配坯體如碎石般的表面技法，如圖 2-6-2 所示。因此，本研究認為此作品在視覺上表達夢想的完成不是直線到達，必須經過一圈又一圈考驗，而考驗就像是碎石效果般，路雖困難，終將抵達終點。



圖 2-6-2 邁克爾·波羅涅克-螺旋視覺效果的作品

圖片來源: <https://www.pinterest.com/>

參、花瓶造型搭配鏤空設計的作品

此為克萊爾·韋克菲爾德(Clare Wakefield)的作品，以花瓶造型為基礎，搭配鏤空的造型設計，如圖 2-5-3 所示。因此，本研究認為此作品在視覺上表達有如花朵含苞待放，鏤空的設計宛如訴說過程中無論會遭遇何種危險，最後依然會綻放迎接美麗得世界。



圖 2-6-3 克萊爾·韋克菲爾德-花瓶造型搭配鏤空設計的作品

圖片來源: <https://www.pinterest.com/>

肆、直線向上搭配底部螺旋彎曲的作品

此為加博爾·托洛克(GáborTörök)的作品，以直線向上搭配底部螺旋彎曲作為主要的視覺引導，螺旋曲線宛如舞者跳舞，如圖 2-6-4 所示。因此，本研究認為此作品在視覺上表達面對世界永不服輸，無論艱辛困苦，依然要用舞蹈的力量征服一切所示。



圖 2-6-4 加博爾·托洛克-直線向上搭配底部螺旋彎曲的作品

圖片來源: <https://www.pinterest.com/>

伍、以尖錐型為整體視覺的作品

此為貝拉·科泰(Bela Kotai)得作品，以尖錐型為整體視覺概念，搭配許多的長條塊狀設計，如圖 2-6-5 所示。因此，本研究認為此作品在視覺上宛如保家衛國的子彈，而這些塊狀的設計就像鎧甲般保護著他們前行，解決一切阻礙，贏得勝利。

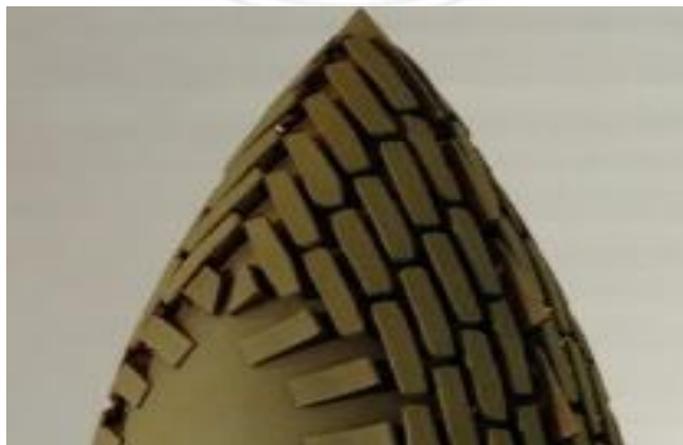


圖 2-6-5 貝拉·科泰-以尖錐型為整體視覺的作品

圖片來源: <https://www.pinterest.com/>

陸、以古竹搭配古木為整體視覺概念的茶倉作品

此為米切爾·格拉夫頓(Mitchell Grafton)的作品，以茶倉為主體功能性，身體以古竹搭配老樹刻畫為主要視覺概念，如圖 2-6-6 所示。因此，本研究認為此作品在視覺上表達著遠古的故事即使枝葉凋零，樹幹依然會如竹子般展現頑強的生命及不變得真理。



圖 2-6-6 米切爾·格拉夫頓-以古竹為整體視覺概念的茶倉作品

圖片來源: <https://www.pinterest.com/>

柒、以縮口寬肚花瓶為整體視覺概念的作品

此為傑夫·比特爾(Jeff Bettle)作品，以縮口寬肚花瓶為視覺概念，搭配雕刻技法，以不規則有機造型為留白，石刻般的刻畫為底，如圖 2-6-7 所示。因此，本研究認為此作品在視覺上表達生命的組成如花瓶上的細胞造型，彼此分工合作，互相支援，相呼依靠排列而成長。



圖 2-6-7 傑夫·比特爾-以縮口寬肚花瓶為整體視覺概念的作品

圖片來源: <https://www.pinterest.com/>

捌、以自然扭曲的鏤空設計搭配小花點綴的作品

此為費利西亞·尼爾森(Felicia Nilson)的作品，透過自然扭曲的鏤空設計，由上而下的自然擺動與延伸感，搭配花朵的點綴設計，如圖 2-6-8 所示。因此，本研究認為此作品在視覺上表達用一種絕不向世界低頭的態度勇敢地活著。



圖 2-6-8 費利西亞·尼爾森-以自然扭曲的鏤空設計搭配小花點綴的作品

圖片來源: <https://www.pinterest.com/>

玖、以貝殼意象為主體視覺概念的作品

此為羅伯·薩瑟蘭(Rob Sutherland)的作品，以貝殼意象為主體視覺概念，扁平的瓶身，黑白兩色的配色方式以及清楚深刻的刻紋，如圖 2-6-9 所示。因此，本研究認為此作品在視覺上表達作者想藉由作品表達貝殼永恆不滅的創作思維。



圖 2-6-9 羅伯·薩瑟蘭-以貝殼意象為主體視覺概念的作品

圖片來源: <https://www.pinterest.com/>

拾、以聚寶盆為主體視覺概念的作品

此為埃里克·斯特恩斯(Eric L. Stearns)的作品，以聚寶盆為主體視覺，藉由一格格的方形鏤空與蛇一般的分布走向，如圖 2-6-10 所示。因此，本研究認為此作品在視覺上表達如原住民圖騰象徵絕對的貴族權力，也從整齊的鏤空手法中，看出創作者對於技法的堅持、熟練與穩重。

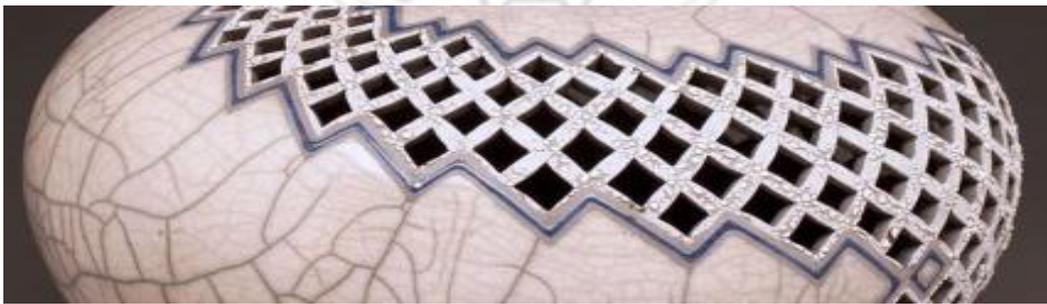


圖 2-6-10 埃里克·斯特恩斯-以聚寶盆為主體視覺概念的作品

圖片來源: <https://www.pinterest.com/>

綜合上述陶藝創作藝品欣賞與分析，本研究創作將學習各創作藝品的造型藝術分配與巧思、技法的運用與畫面配置，將這些經驗活用在本研究創作中，以期能為陶藝界先進及後學提供建議與參考。

第三章 創作理念與創作設備之認識

創作的過程，就是不斷結合自我的歷練、生活的經驗、探索內在的自己，將理念、技法互相結合並展現。大學時期開始接觸陶藝，這期間的創作皆是以磨練技術為目的，未能建構系統將之整合。直到進入研究所後，進行本創作研究，真實的認識與了解自我，並針對更多陶藝創作設備去認識與熟練，為了獲得更多成就進而選擇更加深入陶藝創作。經過探索，分析及動機目的與文獻探討的研讀後，在迷茫中漸漸清楚內心所想。本研究依據過往創作所遭遇的考驗、糾結、衝突、迷茫、化作為本研究的能量，以這些能量化為創作的形式，並以此作為情感壓力的釋放。

本研究依據上述探討與分析，於此章陳述本次創作理念與創作設備的相關知識，作為在藝術創作中整體過程的全貌展現。統合經驗延伸及自我內心察覺，將表面的形體及背後隱含的情感意涵展現在陶藝創作實踐上。

第一節 創作理念

面對生命，我們總是不斷的尋找目標、制定目標、實現目標、完成目標。在無限的循環裡充滿希望、失望與絕望。結局未到前只思考著還有多少時間可以完成，卻因時間的長短變化，使我們選擇努力不懈的積極完成或是自我放棄的半途而廢。在自身的成長歲月中，不斷的重複上演。每種思考層面都注定擁有兩種相反的結局。這些正面與負面的情感，皆與自身情感互相衝擊。本研究認為應在兩者之間尋求平衡點，無論選擇的對與錯，都是付出努力所得的結果。我們都應擷取成功之機、警惕失敗之悔，為過去的失敗再繼續努力，必將是不同的結局。

未完待續，在影音創作上經常被使用做為接續下一集開頭的應用。小至短劇短視頻，大致連續劇電影皆會出現。對觀眾而言是一種期待、一種期許。對創作者是一種動力、一種壓力。對本研究而言，是感恩與陶藝設計的際遇、是期許自

我在未來能繼續用所學之技能替未來開創光明道路，堅信自己不會忘記當初是如何踏進陶瓷設計圈的緣分、忘記曾經為了創作，日夜交替在工廠奮鬥的日子。

綜合上述，本研究依據論文主題「未完待續」於此節針對創作理念進行相關分析，提出三個觀點，藉以闡述創作上的理念與想法。

壹、記住起點並追求終點

大學時期，就讀嘉義南華大學，於迎新晚會時聽聞阿里山日出非常漂亮。學長對當時的美景表達了一段話：「旭日東升，霧氣漸薄。在微風的吹拂下滾來滾去，像冰山雪峰，似蓬萊仙境，海市蜃樓，使人感覺飄飄欲仙。陽光中透露出橘黃的光暈，像害羞得女子般通紅的不敢出現在眾人面前。當霧氣逐漸消逝了，染紅了雲霞，給遠方的黛色山巒鑲上了金邊，在霧的重托下主宰了整個世界。」於畢業前實現了這個願望，「不禁一番寒徹骨，焉能梅花撲鼻香」，行前的困難都是為了能一睹太陽那出初美麗的容顏。

經驗，是影響自我進步重要的基礎。在人生裡，扮演著重要的角色，如投影片般不斷訴說著曾經的成功與失敗。遇到相同的困境，多少人寧願擁有少許也要住在溫暖的舒適圈，無視眾人的眼光、批評、謾罵，只想守護屬於自我的幻想，認為只要不離開依然可以過得很好。又有多少人向命運低頭，努力也要走出屬於自己的一片天空。即使不斷的失敗，面對困難、挫折、無奈、無解，依舊相信成功終將到來。生活中無時無刻不在上演這樣的人生劇情。本研究期望能找出一樣的方向，轉換成功與失敗的本質，只為了下個目標能有更好開始而努力，盡力去淡化一切成敗所帶來的困擾。

本研究認為，目標與希望皆是在一日之初訂下。當日落來臨，卻仍有多數目標未完成，不禁感嘆，面對人生的十字路口，思考對於這些未完成的目標是選擇放棄還是等待繼續。一旦做出決定，也許就沒有後悔的餘地，人生經常為了這種思考模式而困擾著。人生就是如此，遇到岔路時，不要慌張，閉上眼睛，選擇腦

海中浮現的第一件事情去完成即可，沒有誰可以批判對錯。唯有時間，會證明一切，也許十年後，當初的決定並不是最正確的選擇，卻也無法抹滅那段曾經的辛苦，人生就像下棋一樣，固然選擇只有黑與白，不要害怕犯錯。只要落子無悔，勇往直前，時間會給你答案。

本研究認為，未完待續最佳的代名詞即是人生，以生命的起點為創作第一個出發點，面對時間的變化、開始、經過、結尾、從而產生相互纏繞交織的感受，將內在不斷變化的感受、以及心靈世界，透過陶藝創作予以展現。如同郭子鷹在《最好的時光在路上》書中所說：「一輩子是場修行。短的是旅途，長的是人生。旅行，能讓你遇到那個更好的自己。」告別過去，活在當下，期待未來。

貳、未完成與待繼續的情感關係連結

小時經常思考，時間一旦經過即不能重來，樹木枯了卻能在長新芽，海水退了等待的下次又是不一樣的漲潮，同樣是永恆不變的故事卻獨有時間一去不再回。少年易老學難成，一寸光陰不可輕。未覺池塘春草夢，階前梧葉已秋聲。提醒求學是一條刻不容緩的漫長之路，但時間稍縱即逝，因此奉勸大家珍惜時光。然而虛度光陰的現象，殺傷力最強、最無感的一種行為叫做「等」。反正來日方長，凡事還有明天，「如果還有明天」成了「等」的完美解釋，一事未成，又經一事，反覆的過程使之不斷進入這樣的循環，卻未成思考問題所在只安於現況不思改變。(朱玉昌，2017)

本研究認為人們只能永遠不停地探討，而不是去思考如何把握每一次的改變，只能無限的感嘆，如果當初可以更好、可以再更積極一點、更敏銳一點，是不是更能有機會把握住每件事情的當下而不是只能擁有結尾。如同朗費羅說：「不要老嘆息過去，它將不再回來。明智地改善現在，以不憂不懼的堅決意志投入撲朔迷離的未來。過去不可考，唯一我們能把握的就是現在，以及正在開始的未來。」

生活即是斷學習著人的各個情感面相。面臨各種人事物，應該要用何種態度、情緒去表現，都不斷地考驗著我們的智慧。也因人的情感複雜，面對一件事情、一種困難、一道關卡，都不可能僅產生一種情緒。每個人都具有理性與感性的一面，並時時牽動著我們的認知並影響我們的選擇。因此，研究者以生命的待續為創作的第二個出發點。面對時間流動時的變化，是否能從交互圍繞、雜亂無章的故事裡找到被遺忘的夢想。藉由探索、整理、統整出時間是如何流動，而流動的過程會留下何種驚喜，又會帶走何種遺憾。

因為喜歡的東西很貴，所以我們需要很努力。多少人在出社會前給自己訂下了完美的目標卻半途而廢只因「我還太年輕」，又有多少人是沒有背景沒有支持，靠自己一點一滴打下了好的名聲好的環境，打下了一切曾經在年輕時許諾的夢想。成功沒有捷徑，唯有努力才是王道，夢想會在不遠處等候。別看分與秒慢慢的在時鐘上走了一圈又一圈，時間是一去不回頭，就像流逝的水，將不再回來，只能讓勤奮的人背起知識的行囊，陪著光陰，跟隨它一起趕路。

綜合上述，本研究依據動機與目的闡述創作理念，以自我探索為起點，藉由陶藝創作表現出心中所體悟「未完」之感受，以所學技法展現更高層次之陶藝創作；本研究以「待續」為另一創作理念，將陶藝創作化為自我情感的具體化表現，展現研究者期望以陶藝創作做為人生歷程證明之一，無論未來是否繼續，這些創作將帶給陶藝界先進及後學之參考與貢獻。

參、造型要素與分析

本研究認為藝術品的產生必須透過創作者的形式與技法、內容與想法，才能展現出具有個人風格特色的作品。而陶藝創作本身即具有豐富的表現形式與創作技法，利用土的可塑性與變化性，透過不同的造型手法與設計模式，將理念與想法融入創作之中，使觀者能對創作品有更深入的了解與內涵理解。

本研究藉由陶藝作品展現這兩年在就讀研究所時的迷茫與迷惘、面臨許多人生變化的衝突與困擾、站在選擇與不選擇的路口、與未來人生之間許多難以割捨又相互牽扯的情感關係，創作手法主以拉坯輔以手捏搭配鏤空技法的方式表現個人心靈表現與釋懷，期許觀者在欣賞作品之餘能產生精神上之交流。

一、圓點造型

大學時建立了與陶藝的緣分。第一次接觸就是手捏圓球，對土的感覺甚是興趣，感受到手與土的觸感，視覺對土的觀感等互相作用下的多重感受。因此，本研究認為這就是屬於陶與自我開始的圓點，也期待這圓點能帶來不一樣的際遇，發展出屬於我與陶瓷更多的可能性。

本此創作中的部分作品以圓的造型藝術為出發點，乃是對於自我與陶緣分起點的觀察所得之感悟。

二、線形造型

藉由線、絲、繩、索等單字表達本研究想追求夢想，探索人生，尋找自己更多關於陶藝設計的可能性。面對即將進入社會的年紀，深刻理解錢不是萬能，沒有錢卻是萬萬不能的道理。在接觸相關行業活動後，了解文創設計行業在台灣市場並不成熟，以這類技法作為生活支柱較有風險，思考應選擇更符合未來期望之工作，使未來生活有較多穩定與放心。

電影中有名的一句話：「麵包與夢想，難以兼得。」面對大環境，許多選擇與抉擇是必須做出決定，無論最後是何種結果，只求能無愧於心。如同這段話所說：「人生就像這萬點星光般，唯有等太陽落下後，才會閃亮大地」。彷彿在說無論目標是否像太陽般至高的存在，日落後，依舊不放棄希望。他會像星星一樣閃耀，照亮前往那未知的道路上，相信時光會把未來雕刻成屬於自己的樣子。因此，本研究依據上述反思，了解創作的結束只是暫時，充足的準備皆是為再次進入陶瓷設計圈能獲得更好的成就。

本研究創作中的部分作品會以線型造形藝術為出發點，乃是思考與尋找研究者與陶瓷設計未來更多的可能。也藉由創作作品，表達本研究期望對於這類技法有更多的技法與造型展現，供陶藝界先進及後學參考與建議。

三、鏤空造型

本研究於研究所後更加精進鏤空技法之相關分析與研究。鏤空技法掌握在「削減」的基礎上進行鏤空操作，從外到內把多餘部分剔除，循序漸進的將形體鏤空刻畫，顯現出來。因此，本研究創作品中將以鏤空技法為整體創作主軸，搭配上所述所表達之圓點及線型造型概念互相影響，結合所學之新舊技法，運用不同思維，以期創作出屬於本研究之代表性作品。



第二節 創作設備之認識

本節為創作設備與拉坯技法加工過程的基本認識，分工廠常見機器與備料、常用工具與消耗品及拉坯技法名稱介紹，下列為陶藝創作設計相關作業分類整理。

壹、機器與備料

一、練土機

此為陶藝創作不可缺之設備，為備土流程之重要工具，能使創作者更能快速及方便取得能作為使用的陶土，如圖 3-2-1 所示。藉著兩個螺旋桿的旋轉擠壓，攪混並調和乾濕陶土，使之達到能使用之狀態，再經真空抽氣作用，使陶土均勻緻密，達到真空練土的效果。



圖 3-2-1 練土機(拍攝者:陳宥任)

二、壓泥板機

此設備能使壓制土板工程較為方便，如圖 3-2-2 所示，能調整刻度使土片達到創作所需要的厚薄。



圖 3-2-2 壓土坂機(拍攝者:陳宥任)

三、旋坯機

此設備能使量產更為方便與快速，與拉坯機相仿。中心有一個木樁，其頂圓厚，以絲棉包之。將陶土塊放置樁上，使之旋轉，使坯內外更加平整光亮，如圖 3-2-3 所示。旋坯機可以製作的造型較多，杯、盤、碟、碗等各式以旋轉方式成形的器皿皆能製作，但僅限於體積小且輕薄器皿。旋坯機的優點在於產量大，誤差小，成型快速，是所有成型方式中最快的。



圖 3-2-3 旋坯機

圖片來源: <https://www.pressures-tw.com/>

四、打泥漿機

此設備能方便快捷製造泥漿，如圖 3-2-4 所示。泥漿是陶土加水和矽酸鈉調和攪拌而成的，矽酸鈉是一種解凝劑，俗稱水玻璃。可使陶土的黏性被破壞，使陶土和水調和時，增加泥漿的流動性，能使石膏模鑄漿時更為方便。



圖 3-2-4 製泥漿機

圖片來源: <https://detail.1688.com/>

五、球磨機

此為研製釉料常用的設備，設備附屬的容器呈圓筒狀，內裝球形研磨體和物料，如圖 3-2-5 所示。



圖 3-2-5 球磨桶與研磨體(拍攝者:陳宥任)

機身旋轉時所產生的摩擦力和離心力，如圖 3-2-6 所示，將研磨體和釉料同時滾到制訂的高度後落下，使得釉料藉由不斷地相互摩擦與撞擊而成細粉。



圖 3-2-6 球磨機(拍攝者:陳宥任)

六、噴釉台

此設備為上釉技法中-噴釉的重要設備，如圖 3-2-7 所示，將選定好的釉料透過噴槍噴置坯體上，該設備布有水幕及抽風機，能維持空氣流通避免空間內飄散釉料過多並將多餘噴出的釉料進行洗刷。



圖 3-2-7 噴釉台(拍攝者:陳宥任)

貳、常用工具與消耗品

創作一件設計品時，必須考慮工具使用與加工時間成本等因素，依照創作設計樣式選定最適合使用之工具。參考陶藝技法相關資料蒐集並整理，下列為選定工具用法與使用時機之參考。

一、基礎常用拉坯工具

基礎拉坯工具，有海綿、木刀、刮片、針、大小修坯刀、木片、鐵線，如圖 3-2-8 所示，可用於陶藝繪製草圖、拉坯技法，修坯、潤飾、壓整、擦拭坯體、切割作品等用途。



圖 3-2-8 基礎拉坯工具

圖片來源: <https://glazes.com.tw/>

二、刻花剔花修坯工具

有大 V、大 U、小 V、小 U、9mm 方形、5mm 方形共六種造型刀頭，如圖 3-2-9 所示，可刻出各種刻花的深淺變化，運用筆面的金屬刀頭在作品上進行刻花，圖案快速且線條流暢。



圖 3-2-9 刻花修坯工具

圖片來源: <https://glazes.com.tw/>

三、不鏽鋼細節雕塑工具

此工具為小型不銹鋼金屬雙刀頭，雙頭為不同造型，如圖 3-2-10 所示，用於細節修整或於製造紋路與質感。用於陶塑、泥塑、雕塑、軟陶、精雕等。



圖 3-2-10 不鏽鋼細節雕塑工具

圖片來源: <https://glazes.com.tw/>

四、陶瓷特殊工具

(一)七本針

此工具分為粗針與細針兩種，密集的細針組成棍頭，所產生的劃花紋路粗細不同，如圖 3-2-11 所示，用於陶土接合時劃上細微刀花，擠上相對應泥漿，增加接合時的沾黏性，也可進行特殊質感的製造，如細小紋路或針孔。



圖 3-2-11 七本針

圖片來源: <https://glazes.com.tw/>

(二)木櫛組

此工具用來製作播碗的底部質感，藉由不同粗細構造，如圖 3-2-12 所示，可依個人習慣製作屬於自己風格之播碗或茶碗。

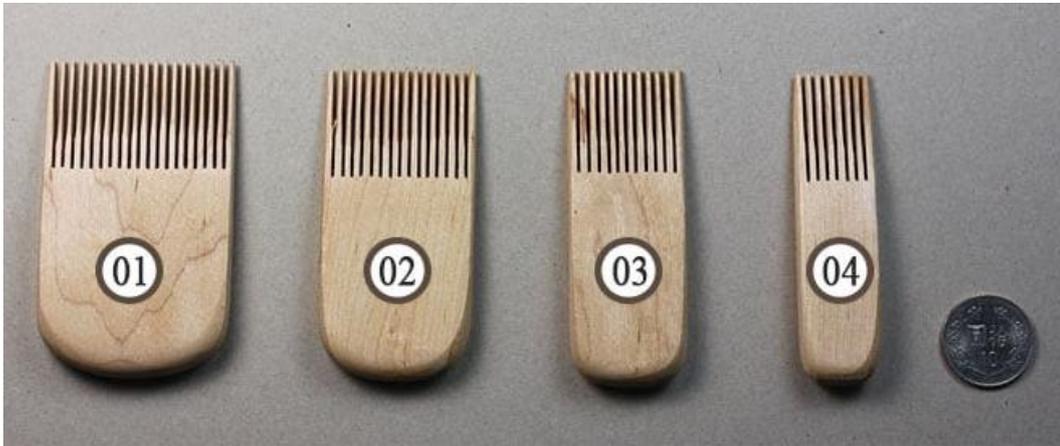


圖 3-2-12 木櫛組

圖片來源: <https://glazes.com.tw/>

(三)橡膠筆

此工具可在陶土上壓硬出質感紋理，也可用於造型與把手的接合使之抹平修飾，如圖 3-2-13 所示。橡膠筆略有彈性 在使用時不容易破壞坯體，能輔助完成接合。



圖 3-2-13 橡膠筆

圖片來源: <https://glazes.com.tw/>

(四)擠泥槍

此工具用於製作特殊形狀與質感，如圖 3-2-14 所示，具有基本與進階兩種分類。基本版可壓出正方形、圓形、細土、條狀三角形、長方形條等 5 種造型，進階版增加可壓出條狀的長方形、六角形、空心三角形、正方形、圓形、橢圓形等 8 種造型，總共可壓出 13 種造型。



圖 3-2-14 擠泥槍

圖片來源: <https://glazes.com.tw/>

參、拉坯基礎技法認識

在本創作中，將以拉坯技法搭配鏤空技法為主要表現方式輔以手捏對細節進行不同感覺之展現。藉由拉坯旋轉，透過手掌、手指間許多細膩的操作，將作品逐漸成形，運用手與心的互相搭配，以期能達到透過作品傳達本研究創作之概念。

本研究認為整個製作過程中，定中心是拉坯技巧上最基本訓練，也是最為艱難部分。這種感覺一旦掌握，將是一輩子的記憶。固定後，藉由手指細膩操作，將坯體擠壓向上延伸逐漸做出心中所想之樣貌，再透過不同擠壓方式，擴大，縮小，內凹與外折，以構築出草圖中的作品形式樣貌。在製作鏤空造型作品時，因考量作品在乾燥時之結構支撐性，會輔以瓦斯火槍噴燒土坯，加速其硬化速度，調整作品上在製作時之堅固性，以避免作品的變形或是在結構上之崩塌。以下將針對拉坯技法作更細節之了解：

- 一、置土：將練土機練出的黏土取出，取出適量放置於拉坯機的中央。並將水灑置於土團上，作為潤滑用。
- 二、定中心：以雙手手掌施力，重複上推及下壓的動作，使土團固定成正圓椎，若有氣泡出現，需用針刺破。
- 三、開孔、擴底：先以右手拇指在土團圓心開孔，左手扶坯，右手拇指將孔徑擴大，再向下壓至留底，需保留 1cm，再將底部擴增至所需大小。
- 四、拉高：右手食指、中指在外，左手食指、中指在內，相對施力壓擠土壁，緩慢向上移動，將土壁拉高。分多次拉高能降低坯體破壞風險。
- 五、造形：若要擴肚，則左手在內右手在外穩定平衡，緩慢推向外，右手在外相對扶持而不施力。
- 六、縮小口：左手在內扶持不施力，右手緩慢向上斜推，至口緣縮小口時，雙手在外輕緩對稱均勻向內施力。
- 七、修整口緣：口緣不齊時，以針或線自口緣穩定切入將不平整處切平。最後以海綿沾溼，將口緣修整。
- 八、脫坯：用竹刀向下斜切將底部多餘的土切除，再用線貼住盤面輕緩施力，配合轉盤，以最慢速旋轉，將坯體切離盤面。
- 九、修坯：待坯體半乾時，用修坯工具將整體厚度及線條進行修整，並可刻畫紋路，最後以海綿整體潤飾。

第三節 創作實施

本研究採用創作實踐法，應用於學校所習得之技術與經驗，闡述手工製作的心得與體會。為確實求證鏤空技法與陶土的製作方法與實用價值性，必須以拉坯機進行藝品的製作，觀察並記錄加工過程、形體與色彩的變化，以此為本研究之創作理論基礎。本節主要說明實施流程的步驟與規劃，針對一件創作藝品從陶土狀態運用拉坯及鏤空技法再經由素燒、釉燒等燒結技法進行更深入的詮釋及介紹。

壹、使用練土機進行練土

使用作品製作時所剩餘的陶土經過沖洗、浸泡、曝曬，將土中雜質去除再使用練土機攪拌混和與調整軟硬度，如圖 3-3-1 所示，再繼續使用練土機中的真空系統將陶土擠壓與統整使之成為一條全新能再次使用的陶土。



圖 3-3-1 使用練土機(拍攝者:陳宥任)

貳、揉土

使用練土機所練製而成的陶土為土條狀，土條形狀的陶土仍然存有一股螺旋力，若直接將土條向下壓製成土團會因土內螺旋力被打亂而容易使後續拉坯操作失敗，因此需將土條以弧線進行揉製，如圖 3-3-2 所示，再延續拉坯技法的進行與操作。



圖 3-3-2 揉製土團(拍攝者:陳宥任)

參、拍土

將揉製好的土團放置於拉坯圓盤上，此時的土團為不規則形狀，需在拉坯圓盤上將土團拍打至圓潤狀態，如圖 3-3-3 所示，並將土團底部與圓盤擠壓貼實以確保有完整與圓盤沾黏緊實，進行定中心時能更為整理與方便。



圖 3-3-3 拍圓土團(拍攝者:陳宥任)

肆、定中心

將圓盤上已經拍製好的土團，藉由手掌與水的互相配合，運用雙手手掌的均勻施力，重複向上推擠及向下壓合的動作，如圖 3-3-4 所示，使土團旋轉並固定成正圓椎狀態，過程中若有氣泡產生，需要使用鐵針將氣泡刺破。



圖 3-3-4 定中心(拍攝者:陳宥任)

伍、運用拉坯技法

將定好中心的土團進行開孔與擴底、拉高、造型、縮小口等操作將土團拉製成所想要的土坯造型。

一、開孔與擴底：首先使用右手拇指壓在土團中心頂端進行開孔，左手側扶土坯。

右手拇指將圓孔擴大，向下壓至底部預留兩公分，再將底部擴大到需要的大小。

二、拉高：右手的食指與中指靠在外側，左手的食指與中指壓在內側，兩手相互施力向內壓擠土層，如圖 3-3-5 所示，速度緩慢的向上移動，必須分多次將土層向上拉高以降低坯體毀壞的風險。



圖 3-3-5 運用拉坯技法(拍攝者:陳宥任)

三、造形：如果要將坯體進行擴肚，左手則需要在內側，右手需要在外側以穩定相互施力的平衡，緩慢向外推送，右手則在外側相對扶持而不施力。

四、縮小口：左手靠在內側只扶著不用力，右手向上緩慢斜推，到口緣需要縮小口的時候，雙手至於外側輕緩且對稱均勻向內施予壓力。

陸、將坯體口緣切齊

拉坯後的坯體處於平均厚度的狀態，這時會因拉坯過程中將厚薄度不均勻的地方處理至平均厚度，會使得口緣不在水平的狀態，因此需使用鐵針或鐵線在圓盤緩慢轉動時穩定切入使不平整的地方切除，如圖 3-3-6 所示，使口緣達至水平狀態以利後續修坯的進行與操作。



圖 3-3-6 將坯體口緣切齊 (拍攝者:陳宥任)

柒、運用海綿修飾坯體口緣及坯身

拉坯完成並修飾口緣後的坯體運用海綿將坯體上多餘的水分與泥漿進行擦拭，如圖 3-3-7 所示，以避免坯體在風乾時因水分殘餘過多導致坯體破碎，且因水分與泥漿的擦除，能加速坯體風乾速度，但須注意乾燥過快的問題。



圖 3-3-7 修飾坯體口緣及坯身 (拍攝者:陳宥任)

捌、修坯坯體底部

坯體風乾至皮革硬度後可將倒蓋於圓盤上並使用修坯工具將整體厚薄度及線條進行修飾、刻畫紋路與造型設計等製作，如圖 3-3-8 所示，最後使用海綿整體潤飾。



圖 3-3-8 修飾坯體底部 (拍攝者:陳宥任)

玖、使用跳刀技法

當坯體修至一定程度後會開始針對特殊造型進行製作，其中跳刀效果是以垂直刀具再快速旋轉的皮革質坯體上進行修坯動作，刀體會快速跳動使坯體產生系統且具有一致性的紋路，如圖 3-3-9 所示，過程中須注意乾濕度問題，坯體太濕跳刀紋路會因土屑過於沾黏而不清楚；坯體太乾則會導致過於脆弱使跳刀過程中造成碎裂與塌陷問題。



圖 3-3-9 使用跳刀技法 (拍攝者:陳宥任)

壹拾、進行質感敲擊

任何物品及角度皆可成為製作質感的工具之一，會依據創作理念及草圖的設計去選擇或尋找所需要的物品，依照物品所能給予的角度及形狀去製作任何創作品所需的質感造型設計，如圖 3-3-10 所示，在敲打的過程中，需注意坯體的乾濕度與軟硬度都會影響紋理的效果呈現。



圖 3-3-10 進行質感敲擊 (拍攝者:陳宥任)

壹拾壹、進行鏤空技法

修坯後繼續鏤空及質感的製作。鏤空雕又稱作為透雕，將主題以外的部份材質進行削減，運用鏤空後展現的深度空間來顯現浮雕創作主題的獨特造型，如圖3-3-11所示，欲進行鏤空技法需完全了解坯體的軟硬度及乾濕度。太軟會容易造成支撐力不足而塌陷；太硬則會使進刀過於費力；太濕會導致鏤空後要削減的部分不易取下；太乾則會造成韌性及可塑性不足使坯體在進行下一刀時被拉扯而毀壞。



圖 3-3-11 進行鏤空技法 (拍攝者:陳宥任)

壹拾貳、進入素燒階段

待土坯完全乾燥後運用海綿及絲狀海綿修飾坯體細節，再將坯體至於窯爐中將溫度設置至 800 度完成素燒階段，如圖 3-3-12 所示。溫度與時間的設定邏輯為需花費多少小時達至設定的溫度。本研究之創作藝品設定為燒製 800 度，素燒曲線為 100-300 度各設定兩個小時，400-800 度各設定一個小時。



圖 3-3-12 進入素燒階段 (拍攝者:陳宥任)

壹拾參、進行釉料調製

土坯製作完成且完全乾燥後，經由窯燒 800 度而成素坯，繼續進行調製釉料的階段。釉料大多是由多種細小粉末組合而成，臺灣常見的長石原料為澳洲長石、日化長石、霞正長石、釜戶長石等，再繼續施加其他原料，如碳酸鋇、石英、高嶺土、骨灰、石灰石、氧化鋅等，也會與金屬氧化物進行混和，如碳酸銅、氧化鐵、氧化鈷、氧化錳，依照不同的重量比例、不同的需求調製而成，如圖 3-3-13 所示，最後加入一定比例的清水使釉料混和為液體狀態方可使用。



圖 3-3-13 進行釉料調製 (拍攝者:陳宥任)

壹拾肆、進行釉料過篩

當釉料調製完成後，即可直接進行浸釉、淋釉、刷釉等施釉技法。因本研究之創作藝品皆使用噴釉作為技法主軸，因此需將釉料以 200 鉅網篩進行過篩，如圖 3-3-14 所示，以確保在進行噴釉技法前沒有較大的顆粒與未混和均勻之釉料將噴嘴堵住。



圖 3-3-14 進行釉料過篩 (拍攝者:陳宥任)

壹拾伍、使用噴釉技法

噴釉為施釉技法中的技巧之一，必須先將所需的釉料進行過篩與器材的準備，如噴槍、水幕、進氣幫浦與轉盤等，先以清水調整進氣量多寡與口徑大小，調整至所需的效果後將釉料注入並進行噴製，如圖 3-3-15 所示，這期間水幕必須持續開啟以回收與降低噴灑至外圍的釉料。噴製完成後將靜置五分鐘使坯體能吸收釉料水分，擦拭底部後繼續釉燒的進行。



圖 3-3-15 使用噴釉技法 (拍攝者:陳宥任)

壹拾陸、進入釉燒階段

坯體經素燒而成素坯，經過施釉階段後將坯體再次擺至窯爐內進行釉燒，如圖 3-3-16 所示。溫度與時間的設定邏輯為需要花費多少小時可達至所需求的溫度。因釉燒階段主要觀察釉燒後釉料的色彩表現，前期的溫度設定可較為快速，至 950 度時需放慢燒製時間避免釉料因升溫過快或同一溫度持續時間太久造成流釉、脫釉、起泡、釉料過熟等現象。本研究之創作藝品設定為燒製 1230 度，釉燒曲線為 100-300 度設定各兩個小時，400-800 度設定各一個小時，950 度設定兩個小時，1100 度設定兩個小時，1230 度設定 1.5 個小時。



圖 3-3-16 進入釉燒階段 (拍攝者:陳宥任)

壹拾柒、取出釉燒作品

當釉燒階段結束後即開始降溫，從 1230 度到 500 度降溫會非常迅速，至 500 度後降溫速率會非常緩慢，至 200 度時可略開小縫加速溫度降低，不可將窯門開口過於打開避免冷空氣急速進入窯中使坯體有冷裂的問題產生，等溫度降至 100 後方可開窯取出作品，如圖 3-3-17 所示。



圖 3-3-17 取出釉燒作品 (拍攝者:陳宥任)

第四章 研究實施與結果

本研究依照研究方法的步驟來實施探索，首先測試三種陶土之特性與適用性，再依據試驗結果選用適合的陶土種類進行創作；第二接續試驗三種陶土應用鏤空技法時之差異比較；第三接續試驗三種陶土對應不同釉料實作技法時之差異比較，將此三項目試驗結果統整分析，並將試驗結果應用於陶瓷藝品之鏤空技法步驟中，最後以拉坯機配合窯燒加工完成試驗。

本研究之陶藝創作依照「精神傳承」、「永恆的不變」、「夢想的延續」三系列進行並加以敘述與說明，研究實施分為三種陶土應用拉坯技法試驗、三種陶土應用鏤空技法試驗、三種陶土對應不同釉料實作技法試驗、實作加工等四個小節實施，各節實施流程如下：

第一節 三種陶土應用拉坯技法試驗

壹、三種陶土了解與比較

本研究採用一成陶器工廠所販賣之白陶、斑點土與瓷土為創作材料，因此必須了解三種土質之特性與適用價值。三種土皆為包裝上直接取下，無雜質影響。為節省成本，三種陶土土量皆為 60 公克。

本研究依據個人手感、拉坯製作 10cm*8cm 厚度為 2mm 之直筒杯所需時間以及製作成品後剩餘之重量進行三者差異性比較，以提供後續創作之參考與建議。

一、個人手感：

本研究將個人手感細分為顆粒大小、表面粗糙程度、可塑性、黏性及吸水性進行程度差異比較，對三種陶土進行初步了解。

(一) 顆粒大小(大-小):斑點土>白陶土>瓷土

(二) 表面粗糙程度(粗-細):斑點土>白陶土>瓷土

(三) 可塑性(高-低):斑點土>白陶土>瓷土

(四) 黏性(佳-差):瓷土>白陶土>斑點土

(五) 吸水性(佳-差):斑點土>白陶土>瓷土

二、比較拉坯製作 10cm*8cm 之直筒杯所需時間長短

本研究將三種陶土定量為 60 公克，製作直筒杯並各別計算所需時間，以了解三種陶土應用於拉坯技巧之適用性。

白陶土:需 20 秒；斑點土:需 30 秒；瓷土:需 25 秒

本研究依據上述觀察得知三種陶土應用於直筒杯製作之時間長短為白陶土>瓷土>斑點土。

三、製作 10cm*8cm 直筒杯所剩之重量

本研究接續拉坯製作直筒杯之試驗，將製作好的直筒杯進行重量測試，比較將 60 公克土量使用拉坯技巧後將剩餘多少重量，以提供後續創作之參考與建議。

白陶土:剩餘 45 公克；斑點土:剩餘 35 公克；瓷土:剩餘 40 公克

本研究依據上述觀察得知三種陶土應用於直筒杯製作之剩餘公克數為白陶土>瓷土>斑點土。

貳、三種陶土乾燥時間比較

乾濕度控制對陶藝創作研究極為重要，在乾燥的過程會經過三個皮革階段:

軟皮革階段:適合製作茶壺或杯子等需要黏接的作品。

中皮革階段:適合黏接裝飾品或是進行雕刻工作。

硬皮革階段:適合進行刮除多餘或是整理不需要的黏土部分。

因此本研究針對三種陶土的乾燥時間以拉坯製成 10cm*8cm 厚度為 2mm 之直筒杯及 10cm*10cm*5mm 的陶板需要多少時間進入皮革階段兩部分進行分別試驗。

一、拉坯製成之直筒杯所需乾燥時間

本研究接續直筒杯製作之剩餘重量試驗，將作品置於陰暗處並計算進入皮革階段需經多少時間。

白陶:需 90 分鐘；斑點土:需 60 分鐘；瓷土:需 30 分鐘

本研究依據上述觀察得知三種陶土之直筒杯進入皮革階段時間為白陶土>斑點土>瓷土。

二、10cm*10cm*5mm 之陶板所需乾燥時間

本研究將三種陶土於包裝上取下後經由壓陶板機壓製成 10cm*10cm*5mm 之陶板，將之置放於陰暗處並計算進入皮革階段需經多少時間。

白陶:需 25 分鐘；斑點土:需 15 分鐘；瓷土:需 10 分鐘

本研究依據上述觀察得知三種陶土之陶板進入皮革階段時間為白陶土>斑點土>瓷土。

參、三種陶土應用拉坯技法試驗結果探討

本研究在三種陶土了解與比較過程中，沒有任何添加物以及外在因素，純粹觀察三種陶土應用於拉坯技巧後之適用性與乾燥後之特性，試驗得知三種陶土製作相同大小之創作，發現白陶土與斑點土的顆粒大小直接影響拉坯製作成品所需時間、乾燥時間以及剩餘重量，顆粒越大，所需時間越多、乾燥時間越快、拉坯後剩餘重量越少，瓷土則因顆粒較為細小吸水性較差，所需時間適中，拉坯後剩餘重量最少，乾燥時間最快。藉由上述研究整理與分析，本研究將運用在研究創作中，以期能使創作過程更穩定順利。

第二節 三種土質應用鏤空技法試驗

壹、三種土質鏤空後效果比較

本研究為「未完待續-鏤空技法應用於陶瓷藝品之研究」因此必須先了解三種陶土鏤空後所展現之效果。本研究將以葉子造型鏤空在 15cm*8cm 的弧形花瓶上以觀察鏤空造型在弧線上所展現之效果與適用性。

- 一、白陶土:為顆粒適中，在鏤空時切落的土會稍微沾黏在坯體上，也容易因下刀的不果斷而造成邊緣缺角，需花費時間進行修整。
- 二、斑點土:為顆粒最大，在鏤空時較不易使切落的土沾黏在坯體上但也更容易使邊緣缺角更為嚴重，是三種土中需要花費最多時間進行修補的陶土。
- 三、瓷土:為顆粒最小，在鏤空時切落的土最易沾黏在坯體上，不易使完整切落的土去除，也因顆粒較小，鏤空後不易使邊緣有缺角現象，為花費最少時間修補的種類。

貳、三種土質鏤空後乾燥時間比較

接續三種土鏤空後效果比較之試驗，將鏤空後的弧形花瓶擺置於陰暗處進行計算三者需經多少時間由皮革狀態乾燥成乾坯狀態。

白陶:需 18 小時；斑點土:需 15 小時；瓷土:需 12 小時

本研究認為因坯體已略為乾燥，坯體鏤空後增加了更多接觸空氣的面積使得三種陶土之完全乾燥時間差距更大，所需時間為白陶土>斑點土>瓷土。

參、陶土對應三種不同坯體厚度之鏤空試驗

鏤空技法掌握在「削減」的基礎上進行鏤空操作，從外到內把多餘部分剔除，循序漸進的將形體鏤空刻畫，顯現出來。因此本研究以一成陶器工廠所販賣之白陶土製成 10cm*10cm 厚度分別為 2mm、5mm、2cm 三種不同厚度的陶板進行試驗將各別提出具體優缺點以供後續創作之參考與建議。

一、2mm 厚度鏤空試驗

- (一) 優點:厚度薄，下刀阻礙小，較易進行鏤空，邊緣修整最為容易。
- (二) 缺點:厚度薄，乾燥時間短，在進行圖案較緊密的鏤空時容易因施力不當而有斷裂疑慮，在修整時也因厚度較薄而需要更細心處理。

二、5mm 厚度鏤空試驗

- (一) 優點:厚度適中，下刀力度適中，因具有一定厚度，鏤空造型能更為立體突出，修整邊緣時也不易使造型破碎。
- (二) 缺點:厚度略厚，在鏤空時開始易沾黏在坯體上，下刀需精準一筆到位，也因厚度略厚，修整邊緣易留下痕跡。

三、2cm 厚度鏤空試驗

- (一) 優點:厚度較厚，乾燥時間長，具有較多的可塑性，能在鏤空後進行造型調整創造出更多造型，並切出倒角使鏤空造型更為立體，也不易因施力不當而使造型破碎。
- (二) 缺點:厚度較厚，下刀阻礙較大，在進行鏤空時更容易沾黏在坯體上，也容易在修整邊緣時留下痕跡需花費最多時間進行修飾。

肆、三種陶土應用鏤空技法試驗結果探討

本研究在三種土質了解與比較過程中，沒有任何添加物以及外在因素，純粹觀察三種陶土應用於鏤空技巧後之適用性與乾燥後之特性，發現顆粒大小與厚度最為影響鏤空的進行，斑點土顆粒最大，在鏤空時最容易自坯體取下，但也容易帶動邊緣顆粒造成邊緣破碎，白陶土適中，瓷土則顆粒最小，最容易沾黏在坯體上不易取下但也最能使邊緣完整呈現不易有破碎現象。在厚薄度試驗中，三種厚度各具有不同的效果展現，厚度較厚，能使鏤空更具有立體效果但也最為不易取下，厚度較薄則最容易取下，但也容易使造型破碎，因此，藉由上述研究得知，本研究將運用在研究創作中，以期能使鏤空作品過程更為順利穩定。

第三節 三種陶土對應不同釉料實作技法試驗

陶藝作品從生坯的設計製造、素坯的初燒去雜質到最後的釉燒上色燒結製成產品乃至藝術品，因此在本節本研究以太麟化工廠提供之原料所調製而成的鐵紅釉進行三種不同的上釉方式觀察釉燒後所呈現的上色效果，探討具體的優點與缺點差異比較。

壹、陶土鏤空後噴釉效果試驗

首先利用海棉及清水將素坯坯體上的粉塵擦拭再將釉料以 100 鉬進行過篩，防止釉料中的顆粒雜質堵住噴嘴，再將釉料倒入噴槍藉由真氣幫浦透過噴嘴在坯體上進行噴釉動作再進窯燒製。

- 一、優點:因上釉方式是將釉料過篩後注入噴槍中噴製，能根據噴製的力道不同，調整進氣量與口徑大小，使釉料具有較高的色彩漸層表現，能使亮光與消光兩種屬性不同的釉料均勻地噴製在坯體上。
- 二、缺點:因噴製時進氣量的不同容易造成坯體的特殊細節與刁鑽角度無法完整上色，使得釉燒時容易因厚薄度不同而有顏色深淺的差別。噴槍的口徑大小也因調整不當，容易使不同釉料噴濺到其他已完成上色的部分，造成染色的問題。

貳、陶土鏤空後浸釉試驗

首先利用海棉及清水將素坯坯體上的粉塵擦拭再將釉料進行 50 次以上攪拌避免原料沉澱，並以 100 鉬網篩進行過篩，防止顆粒雜質附著於坯體上，再將坯體以旋轉方式浸入釉料中，使釉料能平均附著於坯體上再進行燒製。

- 一、優點:因上釉方式是將坯體浸入釉料中，使坯體上每個鏤空細節、角落、刻痕都能完整的被釉料覆蓋，也因是浸入釉料能使顏色更為平均的附著在坯體上使效果更為顯著。

二、缺點:因上釉方式是將坯體完全浸入釉料中，若浸泡時間沒有謹慎控制易使坯體色彩較深、釉料厚度過高、無法順利吸收表面的水分而產生脫釉等問題。

參、陶土鏤空後釉料塗刷試驗

首先利用海棉及清水將素坯坯體上的粉塵擦拭，再將釉料進行 50 次攪拌後以 100 鉬網篩過篩後分裝於小盆上，並以適當大小之刷子將釉料塗刷於坯體上進行燒製，每一次塗刷前都須將小盆中釉料再進行攪拌以預防沉澱。

一、優點:因上釉方式是將釉料塗刷在坯體上，可根據筆刷的大小、粗細、寬扁不同使坯體有不同於噴釉與浸釉的筆觸效果，更可利用塗刷的方式根據理念與草圖的設計進行坯體的分層上色使之有更多不同的釉色效果。

二、缺點:因上釉方式是以筆刷進行釉料塗刷，容易有筆痕與厚薄度不均的問題，針對部分對厚薄度較敏感的釉料需要更高的技術支持。

肆、三種陶土對應不同釉料實作技法試驗結果探討

本研究在三種土質的了解與比較過程中，沒有任何添加物以及外在因素，純粹觀察三種陶土應用於不同釉料的實作技法進行特性與適用性之了解，發現三種上釉方式中以噴釉技法最能符合本創作之設計需求。本研究之創作藝品皆於校園工廠內完成，以釉料浸泡為例，因坯體體積較大，工廠內無充足的釉料能使坯體完全浸泡，且因理念與草圖設計需求之釉料具有消光與亮光兩種不同屬性，無法以浸泡方式將兩種釉料之特色完全發揮；以釉料塗刷為例，本研究之創作藝品以鏤空技巧為技法主軸，坯體上具有較多之造型表現，若坯體以釉料塗刷方式進行，則會造成坯體上造型與色彩焦點過多，易使坯體之造型理念失焦；以釉料噴製為例，噴釉之優點在於不須過多釉料即能藉由噴槍之噴嘴將釉料噴製於坯體上，且能均勻地將消光與亮光兩種屬性之釉料調和於坯體上，使之能有更多的釉色效果呈現。因此，藉由上述三種上釉方式之研究與分析得知，本研究將以噴釉作為上釉技法的主軸，以期能符合本創作之設計需求。

第四節 實作加工

藝術創作可視為語言的另種表現方式。藝術創作的歷程皆可被認為是表現與再現互相影響下的產物。表現為創作過程中所想要傳遞的概念，再現為創作過程中所想要呈現的物件。藉由創作的過程，審視自我在經驗中的收穫與整理，並反思是如何克服創作中所遭遇的困難與挑戰。因此，本研究將在本節對作品進行更深入及詳細的介紹，以期能詮釋本研究之創作精神與理念。本研究以「未完待續」為創作主題並以鏤空技巧為技法主軸，作品共分三系列：

第一系列為「精神傳承」。自古都說長江後浪推前浪，前人種樹後人乘涼。因為有了先人的努力才有我們現在安好的生活，許多精神不應該被忘記。藉由上述理念整理與分析，製作出「汐」、「巒」以及「壺」三件作品。

第二系列為「永恆的不變」。春夏秋冬，花開花落。這些大自然的變化不外乎都是一個的開始接著一個的結束。但結束的下一步，又將是另一旅程的開始。不管經歷任何挫折，只要努力，必定會贏來一個完美的結尾。藉由上述理念整理與分析，製作出「葉」、「霖」以及「林」三件作品。

第三系列為「夢想的延續」。喜歡美術，因學業需暫時停止對它的熱誠，卻又因緣分接觸了陶藝設計。無論學業結束後是否繼續，它都將成為生命中重要的一件事。藉由上述理念整理與分析，製作出「人生」與「點滴」兩件作品。

本研究將透過三系列共八件作品來展現心中的想法，期望觀者能產生共同感受並提供陶藝界的先進及後學參考與建議。

壹、作品一

作品名稱:汐(圖 4-4-1-5~圖 4-4-1-6)

尺寸:25cm*16cm*16cm

材質:白陶土、透明藍釉、雲霧藍釉、咖啡釉

作品草圖:

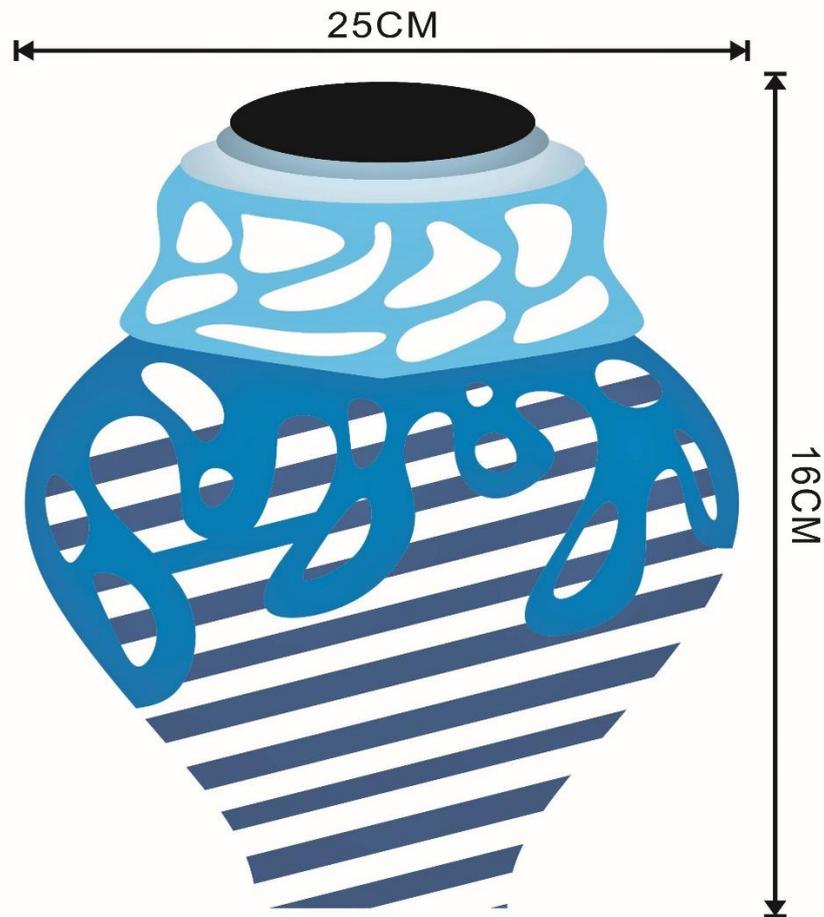


圖 4-4-1-1 作品「汐」的草圖(拍攝者:陳宥任)

一、創作理念:

本件作品以「汐」為創作主題，潮汐為大自然中很重要的表現之一，從古至今不曾停歇。表面上認為一直是相同的海浪在不停地前進與後退，但實際上每一次的漲潮退潮，都將迎來不同的結果。

人生如同潮汐，以事業為例，一生不停的向前邁進。然而人生終有結局，攀爬到一定高度就必須懂得退後，後輩才能有機會學習前人所留下的經驗與方法，克服一切挑戰與困難，向上成長為能夠帶領眾人的頂峰。

以感情為例，兩人之間從認識到熟悉，從信任到扶持，不斷的幫助彼此直到人生的最後。在這段感情中往往會經歷挫折，困難，爭吵甚至分開，如同潮汐般地高高低低與來來回回。最終，我們將學習著每段失敗感情所給予的經驗與方法，使得下一次能夠更加順利前行。

以學習為例，從無知到熟悉，從略懂到專業，總是在不斷吸收新的知識來充實並印證自我，無論是人生或是生活的課題，往往都是從零開始學習並到達巔峰。最後，將會離開原本位置，並將技巧與經驗傳遞給後輩，使他們能更快速順利的向前邁進。

本件作品以波紋及泡沫為造型主軸，如圖 4-4-1-2 所示，透過學習潮汐與浪潮的造型設計，將每塊鏤空視為一路成長的記憶與感受。



圖 4-4-1-2 波紋及泡沫的造型設計(拍攝者:陳宥任)

記憶是很特別的，當靜下心時，重新回顧過往，會發現平時很多不曾想起的事物，會在一瞬間突然想起。當時的過往情境與情緒會瞬間蜂擁而上，而這正是本研究想表達於此作品上的理念，能藉由觀察此作品的鏤空設計，喚起內心許多被遺忘的回憶。也因這些回憶，想起過往曾接受過的幫助，並思考在未來離開時能留下哪些關於陶藝創作的經驗與方法。

因此，本研究以「汐」為本件作品之創作主題，以期能專精陶藝技術並將所學經驗供後學參考與學習。

二、創作方式與技法:

本研究藉由上述理念的整理並繪製草圖，與指導老師討論後開始製作。以白陶土為創作材質，以拉坯技法製作坯體及上蓋，拉坯時已知需要進行浮雕設計，在製作時並未將厚度拉至極薄，底部及側邊下緣保留三公分厚度以利後續的浮雕製作進行。

由於白陶土的接合性及可塑性效果較差，在進行鏤空製作時需要考慮到坯體的平衡支持。使用刮刀與修坯刀將表面土層刮除使水滴圖案表現浮雕效果，之後以海綿進行修飾並使用圓頭木棍對削減的土層進行質感敲擊，使之達到混亂與繁雜的效果，用以表現出潮汐經歷的沙灘及土石感，如圖 4-4-1-3 所示。再繼續以海綿進行修飾並放置五到十分鐘使坯體乾濕度達到較穩定的狀態再根據草圖設計及土坯現有空間進行鏤空切除。



圖 4-4-1-3 潮汐經歷的沙灘及土石感效果(拍攝者:陳宥任)

繪製草圖時已知進行鏤空削減時會使坯體無法支持平衡，需先簡略繪製圖案後再平均進行鏤空。坯身以上下水滴為鏤空造型設計，表達潮汐的去與回概念，如圖 4-4-1-4 所示。坯頸由於鏤空造型較細，本研究認為應該以完成鏤空後的造型線條旁為第一刀，且必須一刀到底不能來回切割，容易使已切好的部分遭受抖動並斷裂。在製作過程中也不宜施加過多水分，容易使整體結構軟化並崩解毀壞，需在鏤空完成時靜製五分鐘使表面略微乾燥硬化再進行細節的修飾與處理。



圖 4-4-1-4 以上下水滴為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)

作品製作完成後會使用電窯設定 800 度進行燒製而成素坯，再進行邊線的研磨及曲線的細節處理，再以 1230 度進行燒製。上釉方式以噴釉技法為主，坯體使用透明藍釉與雲霧藍釉表達潮汐來回流動時的顏色變化，上蓋則使用咖啡釉，施釉完成後以海綿針對不同質感部分進行擦拭，運用釉料燒製後所呈現的顏色變化展現出沙灘及土石之銳利感，使作品勇偶不同的層次質感，增加視覺上的色彩效果表現與豐富度。



圖 4-4-1-5 作品「汐」，白陶土、透明藍釉、雲霧藍釉、咖啡釉-1
2021(拍攝者:陳宥任)



圖 4-4-1-6 作品「汐」，白陶土、透明藍釉、雲霧藍釉、咖啡釉-2
2021(拍攝者:陳宥任)

貳、作品二

作品名稱:巒(圖 4-4-2-5~圖 4-4-2-6)

尺寸:27cm*19cm*19cm

材質:瓷土、埃及藍釉、透明藍釉、消光棕釉、咖啡釉

作品草圖:

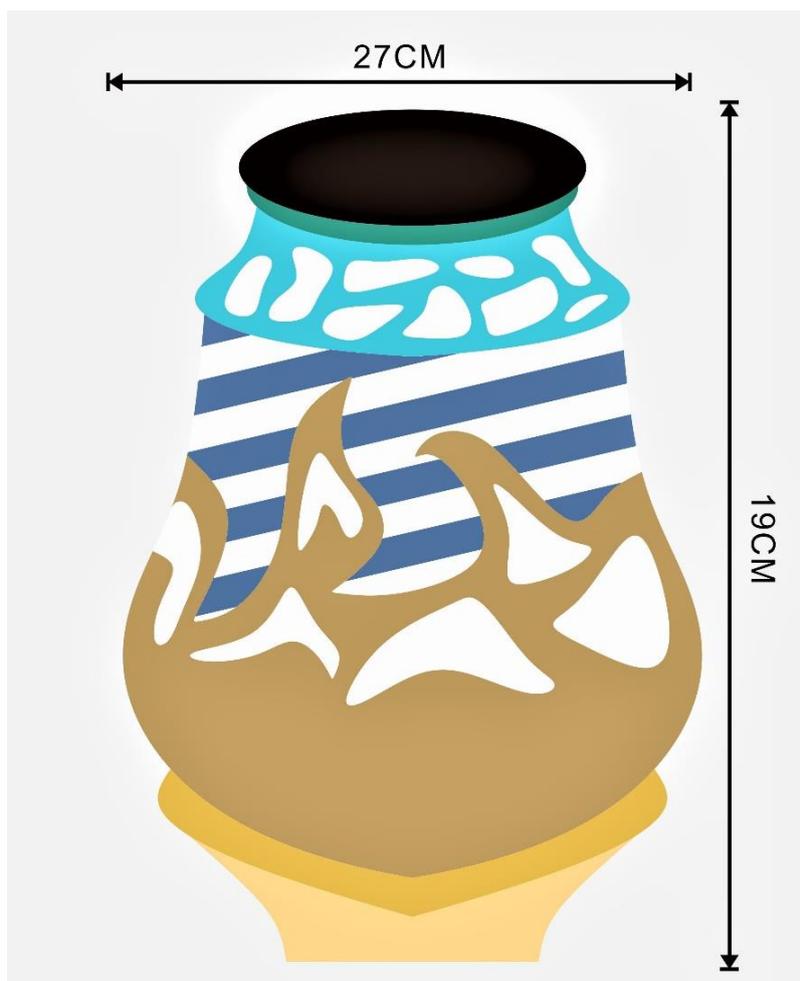


圖 4-4-2-1 作品「巒」的草圖(拍攝者:陳宥任)

一、創作理念:

本件作品以「巒」為創作主題。自古山被認為是崇高的象徵，往往會將山的精神與理念作為去追逐的象徵。而「巒」作為山的延伸，好比古人將精神傳承，腳下的道路都是前人曾經的努力而得來。

以理想為例，世界上最開心的事，莫過於為理想而奮鬥，崇高的理想就如同生長在高山的鮮花，如果想要得到它，唯有勤奮能成為攀登的繩索。立志要堅定如山，行道要取達如水，一個沒有遠大理想的人，就像一部沒有馬達的工具機，因此每個人都要有一定的理想，而這種理想決定著人生的努力和判斷的方向。快樂與安逸不能當做是生活的本質，秉持著自由且剛直的精神與勇往直前的毅力，運用著誠實而不自欺的思想，必定能達到至善至美的境地。

以創作為例，在創作的過程中往往會因理念的不完整、環境的不完善、工具的不充足而不斷的去改善創作的藝品。以現有的條件製作出最滿意的作品，將內心中最完美的樣子做為目標並致力去完成它。

以陶藝為例，往往會以某個作家的藝術品為目標，認定它是這個階段必須要達到的高度，如同攀爬高山，並定會有一段陡坡與一段平路，而路上所累積的幫助與經驗都是縮短與目標距離的最佳工具。

此作品以山的峻線與岩石顆粒為造型主軸，透過線條與質感的描寫，以浮雕與彎曲的造型表現出更為深刻的立體設計，如圖 4-4-2-2 所示。



圖 4-4-2-2 以山的峻線為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)

每一下對於質感的敲擊都彷彿是征服高山，一敲一打地將造型完成，在敲打的過程中可以明確地感受到陶土給予的彈力回饋，有如登山時，一步一步地向著目標前進。當最後一下敲擊完成時，鬆下的那口氣彷彿訴說著成功的喜悅，並帶著那份精神繼續著接下來的挑戰。

因此，本研究以「巒」為本件作品之創作主題，以期能使自我關於陶藝的經驗與技術獲得更高的成就。

二、創作方式與技法:

本研究藉由上述理念的整理與分析並繪製草圖，與指導老師討論後開始進行創作。以瓷土為創作材質，製作方式以拉坯技法進行坯體及上蓋的製作，進行拉坯時已知後續要設計出以山巒為造型的浮雕設計，則未將厚薄度拉至均薄，將底部及側邊下緣保留四公分厚度。

由於瓷土的可塑性及吸水性效果較差，在鏤空製作時需要考慮重量支持與乾濕度控制的問題，在坯體具有較高濕度時以刮刀以及修坯刀將表面土層進行處理並區隔出山巒造型的浮雕效果，之後以海綿進行修飾並使用圓頭竹棍對上部土層進行質感敲擊，使之達到岩石顆粒的效果，以表現出岩石的銳利與凹凸感，如圖4-4-2-3所示。

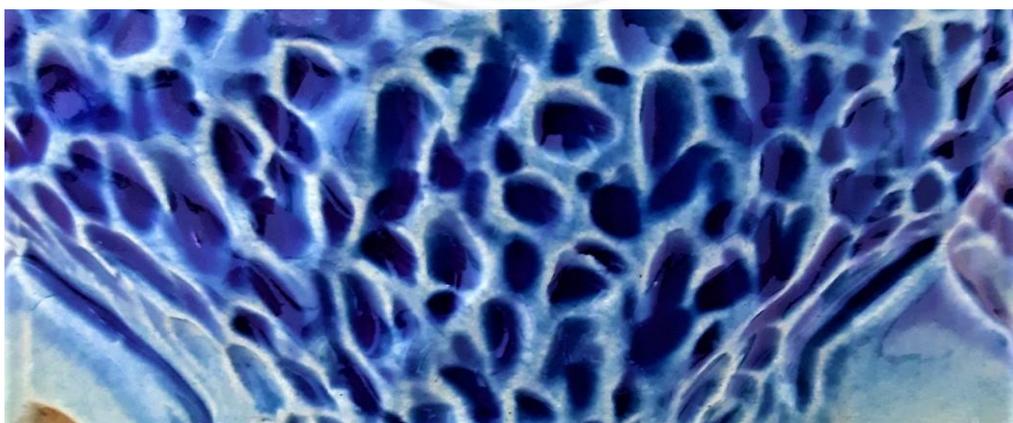


圖 4-4-2-3 使用圓頭竹棍進行質感敲擊(拍攝者:陳宥任)

再以海綿修飾細節並放置五分鐘使坯體達至乾濕度較穩定的狀態再依據草圖設計及土坯現有空間進行鏤空切除。

在進行鏤空切除時因被削減的面積較大使坯體容易無法支持平衡，需在坯體上先將線條簡略繪製並平均進行鏤空。坯身以兩層山巒峻線為鏤空造型，需在坯體整體濕度較高時進行製作。將第二層鏤空造型向內彎曲，以表達山巒的不規則曲線分布。在彎曲過程中須注意土質回彈，須不定時將第二層的鏤空造型進行加彎並注意是否有龜裂產生。鏤空結束後將坯體靜放一段時間使得彎曲部分能較為穩定與硬化再以海綿將曲線及細節修飾完成。

作品製作完成後將電窯設定至 800 度進行燒製而成素坯後繼續進行山巒峻線的研磨與細節的處理，使之能更為立體。再以 1230 度進行燒製。上釉方式以噴釉技法為主軸，坯體以埃及藍釉與透明藍釉針對上半部分用以表現山頂藍天白雲的效果，如圖 4-4-2-4 所示。下半部則使用消光棕釉，運用消光棕釉因厚薄度不同會有色澤深淺之效果，表達稜線的立體與厚實感，上蓋則使用咖啡釉。結合四種釉色與造型設計，使作品能展現出不同的層次質感與豐富度，以期能符合創作主題之理念詮釋。



圖 4-4-2-4 使用埃及藍釉表現藍天白雲的效果(拍攝者:陳宥任)



圖 4-4-2-5 作品「巒」，瓷土，埃及藍釉、透明藍釉、消光棕釉、咖啡釉-1
2021(拍攝者:陳宥任)



圖 4-4-2-6 作品「巒」，瓷土，埃及藍釉、透明藍釉、消光棕釉、咖啡釉-2
2021(拍攝者:陳宥任)

參、作品三

作品名稱:壺(圖 4-4-3-5~圖 4-4-3-6)

尺寸:28cm*18cm*18cm

材質:斑點土、米白釉、消光棕釉、咖啡釉

作品草圖:

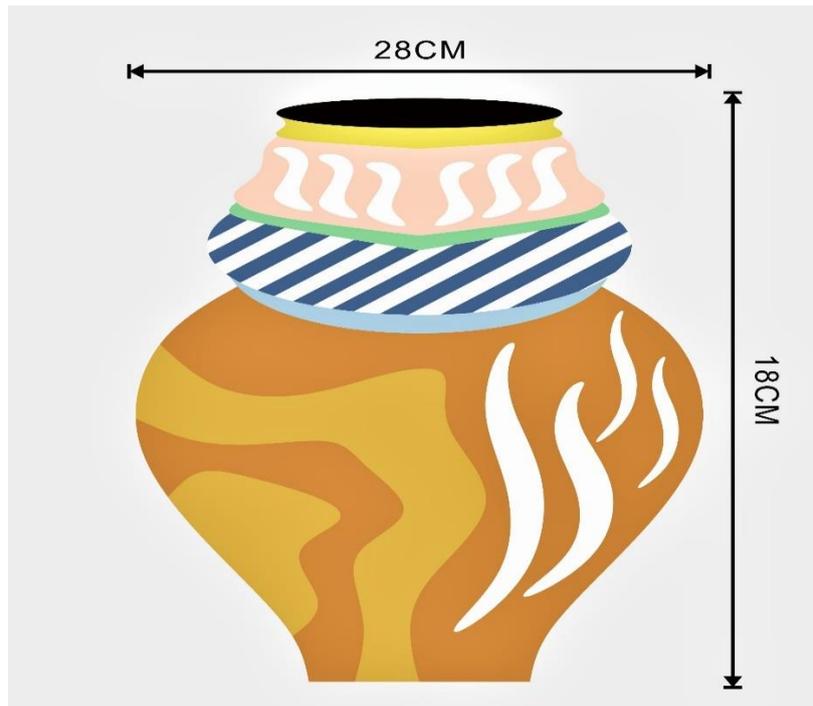


圖 4-4-3-1 作品「壺」的草圖(拍攝者:陳宥任)

一、創作理念:

本件作品以「壺」為創作主題。前人常以「壺」作為精神傳承的器皿之一。細小的瓶口象徵著前人所賦予的期望與夢想不容忘卻，不可隨意放棄。寬大的瓶身象徵乘載著各種希望與信念，並期許能越來越好。

以信念為例，信念是個人的立身之本，是人生的火炬。雖然信念並不是鋼鐵，但鑄造出的人生之路卻是無比堅實。當內心擁有足夠的信念時，必能創造出奇蹟，只要信念不倒，必定能贏來希望之光驅散絕望之時。世界上最能激勵人心的事，莫過於為理想而奮鬥，而信念，正是支持理想一路奮戰到最後的最佳人選。

以茶水為例，第一道茶水，如同茫然的少年時期，應去除泡沫，將茶具沖洗，才能使得接續的茶湯清澈明亮，飽含韻味；第二道茶，有如人生正值青壯年時期，飲茶時帶有較濃厚的青澀苦味，訴說著打拼時的艱辛刻苦；第三道茶水，用以形容中年後人生的成果與成就，茶葉韻味的厚與淡、回甘的苦與甜，完全展現在這個時期。

以陶藝為例，一支壺，蘊含了陶藝所有的技法，能做出一支好的茶壺不只是技術的展現，更多的是如何將擁有的技巧與方法透過這一支壺留下學習的榜樣。壺對於本研究而言，往往不只是表面上能作為裝載的器皿，更多的含意是能乘載著前人的夢想與信念以及如何以壺看待人生的前進與挑戰，將好的經驗與方法留下，將不好的習慣與念想取出，使我們能繼續向前邁進。

此作品以人的身體曲線作為造型設計的主軸，如圖 4-4-3-2 所示。藉由學習人的肢體曲線描寫，並搭配理念的整理，將精神傳承以人的交互肢體語言轉化為鏤空造型並實際應用在作品之中。



圖 4-4-3-2 以人的身體曲線作為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)

因此，本研究以「壺」為本件作品之創作主題，以期能藉由壺的技法、技巧、理念讓陶藝後學能獲得更多參考的機會與學習。

二、創作方式與技法:

本研究藉由上述理念的整理與草圖的繪製，並與指導老師討論後開始製作，以斑點土為創作材質，以拉坯技法製作坯體及上蓋，拉坯時已知後續需要進行浮雕設計的製作，則未將厚度拉至極薄，將側邊下緣保留五公分厚度。

待坯體略為乾燥後進行修坯，將坯頸部分以垂直刀具進行跳刀效果。跳刀效果是以垂直刀具再快速旋轉的皮革質坯體上進行修坯動作，刀體會快速跳動使坯體具有系統且有一致性的紋路如圖 4-4-3-3 所示。



圖 4-4-3-3 跳刀效果展現(拍攝者:陳宥任)

因斑點土顆粒較大且土中富含大顆熟料土，在浮雕製作時不易將陶土刮除，因此須以特製刀具進行土層的削減。根據上述的研究了解斑點土的可塑性及吸水性較好，提供了坯體更多的重量支持，使得在進行鏤空技法時可進行更有立體效果的技术展現，使用特製刀具先將大面積刮除再以修坯刀進行細節修整，之後以海綿進行修飾並在以泥漿刀將邊緣壓深使立體效果更加明顯。之後繼續以海綿進行修飾並放置三分鐘使坯體達到穩定的乾濕度狀態再繼續進行鏤空設計切除。

因坯體具有較多剩餘空間，不會有坯體塌陷的問題，在鏤空設計時可進行單面製作。由於坯身在鏤空後依然具有較高的穩定性，在坯頸上增加新的鏤空設計，以飛鳥造型為主軸，以表達前人之期望交由飛鳥傳承，如圖 4-4-3-4 所示。



圖 4-4-3-4 飛鳥造型展現(拍攝者:陳宥任)

坯身以人的身體曲線作為鏤空造型，以表達前人期望後人能遵循理念及信念的概念。因斑點土吸水性較高，在製作過程中不能施加太多水分，易使整體結構含水量過多使得坯體軟化並崩解毀壞，需在鏤空完成後靜製五分鐘使表面略微乾燥再進行修飾。

製作完成後作品以800度進行燒製而成素坯，在進行研磨及細節處理再以1230度進行燒製。上釉方式以噴釉為主，先以消光棕釉對坯體上下進行噴灑再以米白釉對坯體中間進行大面積施釉，以避免色澤較深之消光棕釉影響米白釉之色彩呈現，上蓋則使用咖啡釉，運用不同土色與釉料的結合，呈現出不同層次質感紋理與效果豐富度。



圖 4-4-3-5 作品「壺」，斑點土，米白釉、消光棕釉、咖啡釉-1

2021(拍攝者:陳宥任)



圖 4-4-3-6 作品「壺」，斑點土，米白釉、消光棕釉、咖啡釉-2
2021(拍攝者:陳宥任)

肆、作品四

作品名稱:葉(圖 4-4-4-4~圖 4-4-4-5)

尺寸:33cm*17cm*17cm

材質:瓷土、透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉

作品草圖:

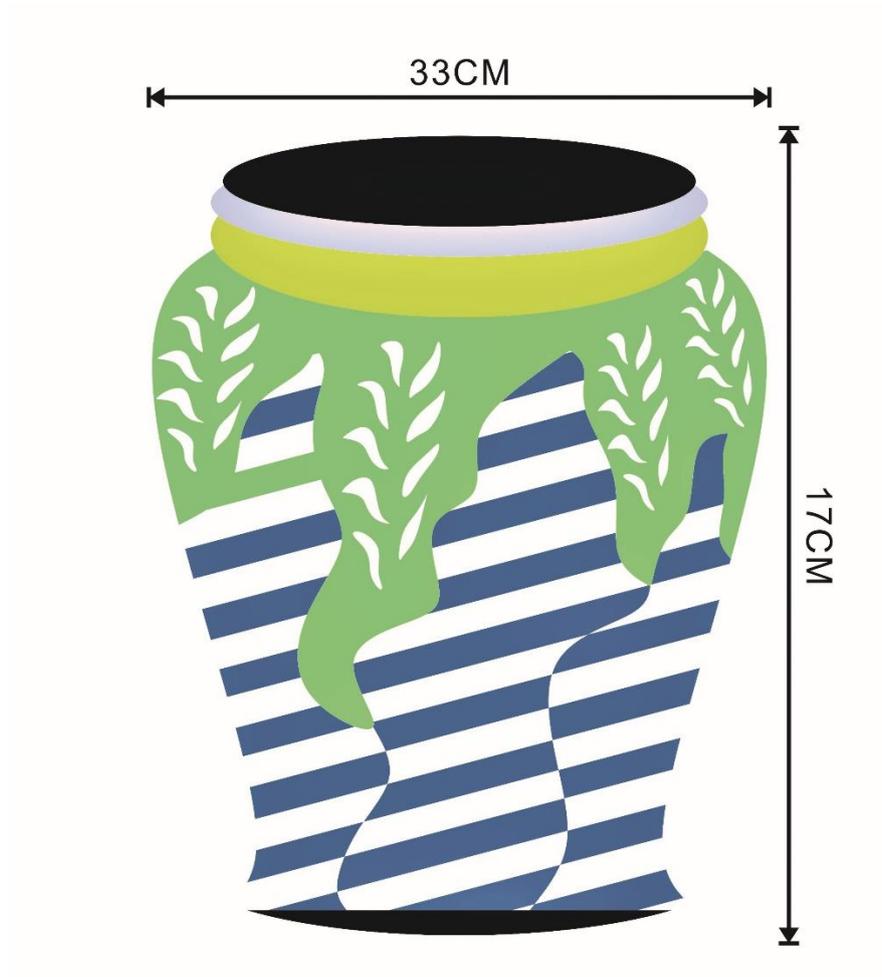


圖 4-4-4-1 作品「葉」的草圖(拍攝者:陳宥任)

一、創作理念:

本件作品以「葉」為創作主題。葉經常被作為四季循環的象徵，春夏秋冬無處不見葉的蹤跡。從葉的樣子可以使我們了解時光飛逝，歷經四個季節後又再重新來過。

一片葉子只能擁有一次生命，春天時細小待發，夏天時茁壯茂密，當秋天來臨，從樹上掉落，也象徵著它的一生即將結束，葉子卻把自身化作肥料獻給大地。「落紅不是無情物，化作春泥更護花」彷彿訴說著它洋洋灑灑的落下，隨風飄舞並展示著優美的舞步，眼神中透露著滿足、自信、興奮，因為落下的地方，都將成長出延續使命的小草。這使命使它無怨無悔，明白這是為了自然付出而化做落葉。落葉其實很美麗，只是缺少發現、欣賞與了解，只要認真觀察，就會發現它需要的只是靜靜地欣賞與體會，很多人以為四季循環是不變的道理，但其實每次的來臨，都將是不一樣的開始。

此作品以葉的脈絡為造型設計主軸，如圖 4-4-4-2 所示，藉由蒐集校園四季掉落的葉子進行曲線的描寫、研究與草圖的規劃，並搭配理念的延伸，將永恆的不變帶入本作品造型設計當中。

因此，本研究以「葉」為本件作品之創作主題，以期能藉由葉的成長故事讓想要加入陶藝設計的後學明白將來他們會接下我們的理念與精神，繼續朝著他們的設計之路前行。



圖 4-4-4-2 以葉子脈絡為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)

二、創作方式與技法

本研究以上述理念的整理與分析進行草圖的繪製，結合指導老師的建議後開始製作，創作材質為瓷土，製作技法以拉坯方式進行坯體及上蓋的製作，根據草圖已知會有大面積的土層削減，並未把厚度處理至均薄，將底部與側邊下緣保留三公分厚度以延續浮雕的製作進行。

因瓷土在可塑性及吸水性具較差的效果，在進行製作時需要注意重量的支持與乾濕度的控制，在坯體具有較高濕度時先將圖案簡略的繪上再以刮刀及修坯刀將中下部分的表面土層刮除並將葉的輪廓線區隔出浮雕效果，刮除後以海綿進行潤飾並使用具有特殊角度之石頭進行質感敲擊，使之達到如土壤大小顆粒不一的效果，表現出高低與凹凸感，如圖 4-4-4-3 所示。



圖 4-4-4-3 如土壤大小顆粒不一的質感效果(拍攝者:陳宥任)

再將海綿套用在竹筷上進行細節修飾並靜放五分鐘使坯體較為穩定後再繼續進行鏤空削減。

因鏤空造型大面積的削減在坯體上半部，因此較不需考慮重量支持的問題。在完成葉脈的基礎鏤空造型後特別針對造型圖案進行倒角切除，倒角切除能讓視覺上達到兩種效果：

(一)能讓觀者在觀閱作品時減少去注意坯體厚度並認為此作品具有高度審美。(二)能賦予鏤空造型圖案多一層面向，使之具有更高的立體效果，並以泥漿刀將周圍造型進行描邊加深處理能更凸顯出浮雕造型設計之立體感。

鏤空結束後將坯體靜放一段時間再以海綿將曲線及細節修飾完成，並且避開上部鏤空造型避免因海綿潤飾使得立體感消失，待完全乾燥再以質感較硬的絲狀海綿將造型的銳利感加以表現。

作品完成後以 800 度進行燒製而成素坯，在繼續進行葉脈浮雕及鏤空造型的研磨及細節的處理，再以 1230 度進行燒製。上釉方式以噴釉為主，坯體使用透明綠釉及透明藍釉針對上下部分分別進行噴製，上蓋則使用咖啡釉，藉由釉料具有遇邊緣處會反白之特性加深線條的表現效果，營造出作品的不同層次質感，使之具有視覺上的豐富度與色彩辨識度。

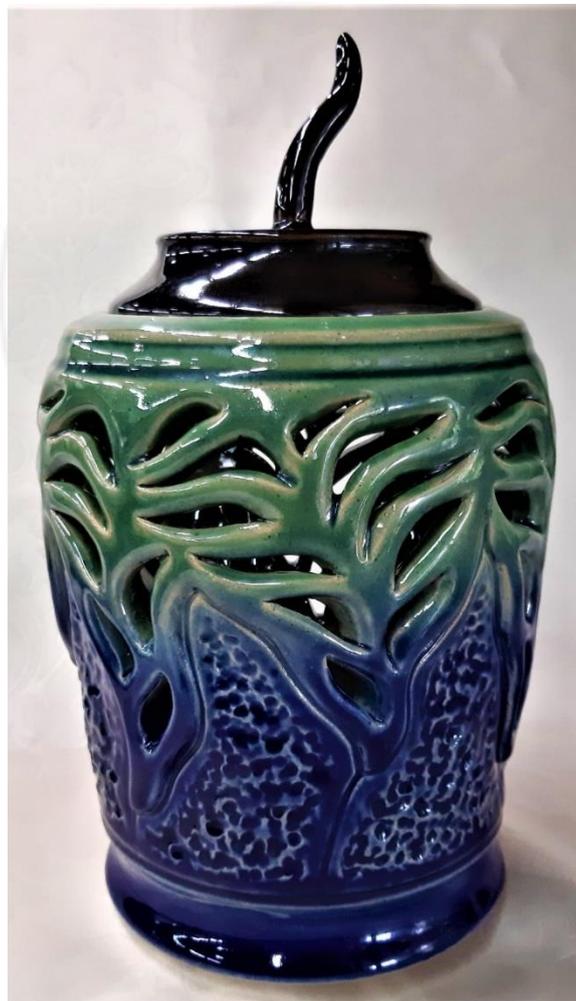


圖 4-4-4-4 作品「葉」，瓷土，透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉-1
2021(拍攝者:陳宥任)



圖 4-4-4-5 作品「葉」，瓷土，透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉-2
2021(拍攝者:陳宥任)

伍、作品五

作品名稱:霖(圖 4-4-5-4~圖 4-4-5-5)

尺寸:29cm*16cm*16cm

材質:白陶土、透明藍釉、銹白釉、咖啡釉

作品草圖:

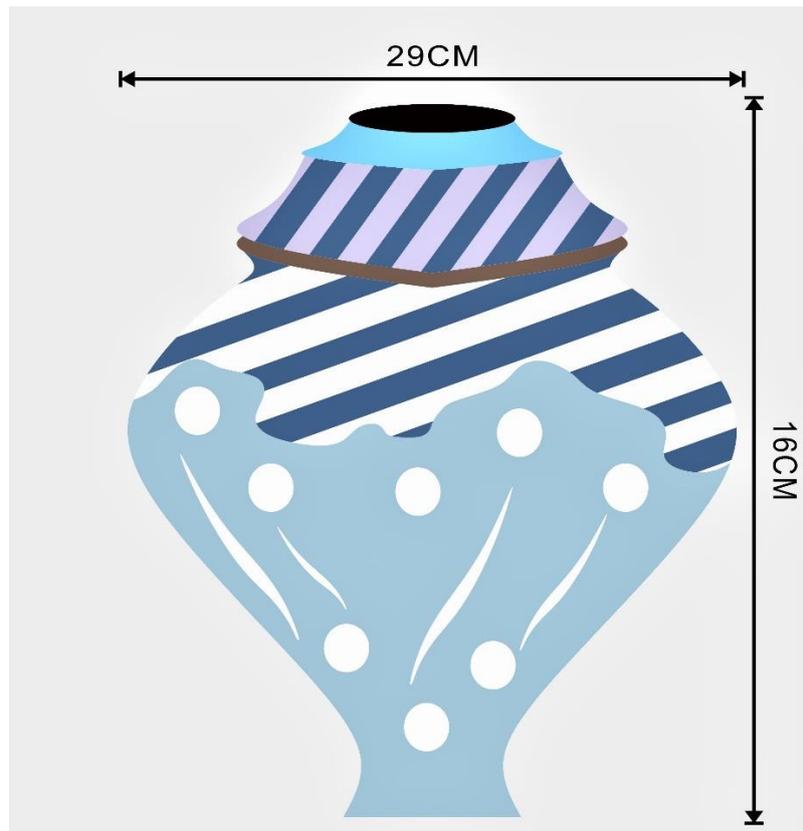


圖 4-4-5-1 作品「霖」的草圖(拍攝者:陳宥任)

一、創作理念:

本件作品以「霖」為創作主題，雨滴常被視為傳遞與乘載思念的最佳媒介，也被認為是不變的永恆之一。從空中落下，滋潤了大地，再經過陽光照射，又重新回到原本的位置。

以四季為例，春雨為一年中最溫和的。當春雨落下時，有如千絲萬縷的銀絲，攜帶著冬天遺留的微微寒意並沖刷著屬於冬天的痕跡。同時也帶來喜訊，用微笑

與溫柔的心迎接春天；夏雨的個性非常善變，前一刻還是陽光普照，下一刻卻與風化身為暴雨，像是在尋找地上未知的目標，像一面大瀑布嘩啦啦地落下，毫無方向的亂撞著；秋雨，常被認為是思念的開始，當雨滴開始滴滴答答的落下時，敲在窗上、地上的聲響彷彿演奏著一支名為秋思的進行曲，不失為另一種美的滋味；當冬雨來到，像是一位吝嗇的人，總是充滿不願意的下著雨水，不願意讓大地接受更多雨水的洗禮，即使心情不愉悅時，也只會夾雜著冬天的冷風與落下點點滴滴的小雨，使人感到冰冷刺骨，有著無法言語的寒意。

以陶藝為例，雨滴彷彿是拉坯時所使用的水，在技法中扮演著重要的角色，擁有著潤滑，修飾與調整軟硬度的功能，每一滴水的注入都充滿著對於完成作品的期望與理想，是拉坯中屬於必須永恆進行的動作之一。

此作品以雨滴划過空中時殘存的雨絲與觀察雨滴由空中落下到地上反彈的型態為造型設計主軸並以上述理念為設計基礎，藉由曲線與質感的規劃進行草圖的製作，如圖 4-4-5-2 所示。



圖 4-4-5-2 雨絲為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)

因此，本研究以「霖」為本件作品之創作主題，藉由雨滴、水滴等永恆的象徵告訴想要進入陶藝設計之後學，水的運用及拿捏是一個優秀的陶藝家必須具備的技能之一，以期能更加專研與應用。

二、創作方式與技法

本研究應用上述理念並進行草圖的繪製，與指導老師討論並開始製作，創作材質為白陶土，以拉坯技法進行坯體與上蓋的製作，製作時未將厚度處理至均薄，為後續浮雕造型設計部分保留兩公分厚度。

由於白陶土的特性是較差的接合度及可塑性效果，需要在鏤空製作時注意坯體的平衡與支持性，運用刮刀以及修坯刀將頂部土層進行削減並表現出天上與土壤的浮雕效果，再以海綿做細節處理並使用自製工具進行質感製作，使之表現出天上雲彩與地表土壤般顆粒混雜的質感效果，如圖 4-4-5-3 所示，後續以海綿進行細節修飾，靜置五至十分鐘後讓坯體回歸至穩定的狀態後再進行鏤空造型設計。



圖 4-4-5-3 表現出天上與土壤的質感效果(拍攝者:陳宥任)

因土質特性為可塑性較差，在進行鏤空削減時須注意坯體平衡的支持，需事先在坯體上簡略繪製曲線並平均進行鏤空切除，坯身以雨滴由上落下的曲線描寫為鏤空造型設計，由於鏤空造型集中在坯身中間，因此坯體的下半部具有較強的重量支持，上半部厚度較薄，在修飾時應避免使上半部區域吸收過多水份，容易使製作的特殊質感有破裂甚至塌陷的狀況發生，需先將下半部分區域修飾完成後靜置五分鐘使得整體較為乾燥後再以小毛筆對細節小心處理。

製作完成後作品以 800 度進行燒製而成素坯後繼續進行研磨及細節處理再以 1230 度進行燒製。上釉方式以噴釉為主，坯體上下使用透明藍，表達藍天的概念，坯體中間使用鋅白釉，用以呈現雨滴落下時白茫茫一片的色彩效果，上蓋則使用咖啡釉，在施釉完成後以海綿針對質感部分略為擦拭，使凹凸感能更為強烈並表現出不同的層次質感，增加視覺上的驚艷與豐富度。



圖 4-4-5-4 作品「霖」，白陶土，透明藍釉、鋅白釉、咖啡釉-1

2021(拍攝者:陳宥任)



圖 4-4-5-5 作品「霖」，白陶土，透明藍釉、鈹白釉、咖啡釉-2
2021(拍攝者:陳宥任)

陸、作品六

作品名稱:林(圖 4-4-6-4~圖 4-4-6-5)

尺寸:34cm*20cm*20cm

材質:斑點土、梅子黃釉、透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉

作品草圖:

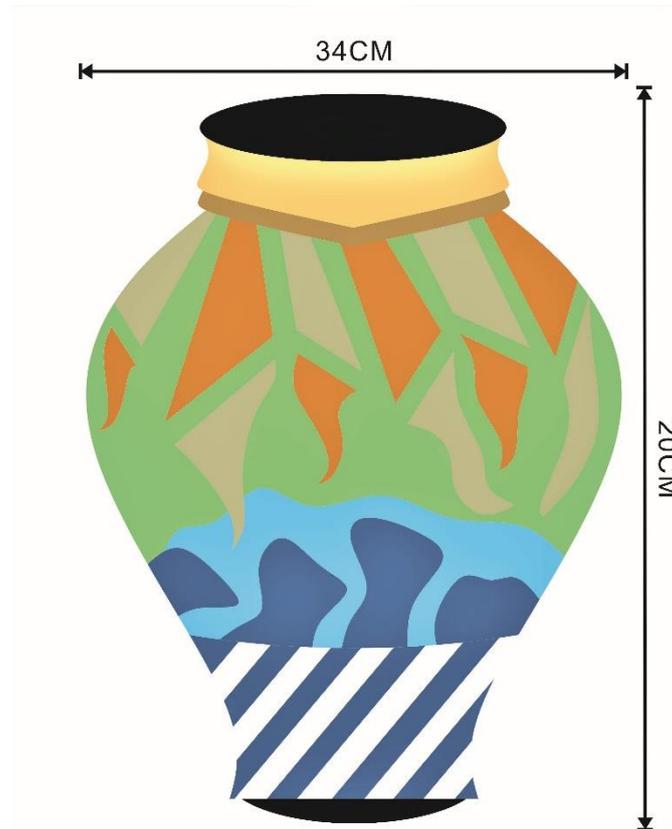


圖 4-4-6-1 作品「林」的草圖(拍攝者:陳宥任)

一、創作理念

本研究以「林」為本次作品之創作主題，森林經常被認為是偉大的存在，是永恆不變的精神象徵。高山峻朗，森林茂密，許多人都以高山為精神傳承的目標，以森林繁茂為永恆的方向。一段人生往往不及一棵樹的成長，因此古人常將神木喻為精神傳承的對象之一，認為只要種下小樹，總有一天，後人會延續樹的精神，將認為是需永恆遵循的信念注入樹中，當成長為大樹之時，傳遞給後人知道。

以原始森林為例，當我們進入這片原始森林，任何千姿百態的奇特古樹將深深映入眼簾，令人目不轉睛。這些高聳入雲的參天大樹，有的樹幹上長出的獨特氣根自半空中生長進入地底，逐漸茁壯，形成了獨木成林的奇特異景。而那些如蛟龍纏繞般在地上縱橫交錯的地面根，附生著地衣、蕨類植物、蘭花、苔癬等多種植物，形成獨有的空中花園，讓人嘆為觀止。

以陶藝為例，引領我入門的陶藝老師曾說：「學習陶藝時要謹遵大樹精神，從種子，熟悉對土的感覺，到逐漸發芽，將技法逐步修煉到專精，到成長出枝幹，將所學應用在作品上，使人感受出對陶藝的熱情，到最後長出茂密的樹蔭，將所有的技巧與理念傳達給後學，使他們能更快速便捷的掌握陶藝精神，這是所有習陶人都應該抱持有的永恆精神」，本研究一直秉持著這份精神至今，雖只達到樹幹階段，但相信終有一天會開枝散葉成長為茂密的樹蔭。

此作品以樹林為造型設計主軸，如圖 4-4-6-2 所示，透過對大樹，森林與高山的曲線描寫以及對理念的延伸了解，繪製出草圖並建構在坯體上，並透過斑點土色澤較深的特性，藉由土色去影響顏色的深淺讓作品更以符合理念的發展。



圖 4-4-6-2 以樹林為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)

因此，本研究以「林」為本件作品之創作主題，結合上述理念，以期成為樹蔭的那天終將到來，能孕育出更多傑出且具有個人特色的陶藝家，為這世界添加更多更豐富的色彩。

二、創作方式與技法

本研究以上述理的整理與分析進行草圖的繪製，完成後與指導老師討論並開始製作，創作媒材為斑點土，以拉坯技法進行坯體及上蓋的製作，在繪製草圖時已知需進行跳刀造型的製作，因此並未將坯體厚度拉至極薄，將坯體中下部分保留兩公分厚度，待坯體略為乾燥後進行修坯，將坯體下半部分以垂直刀具製作跳刀的效果，跳刀的效果是以垂直刀具再快速旋轉的硬質坯體上進行修飾，使得坯體具有系統與一致性的紋路展現，因斑點土顆粒較大且土中富含大顆熟料土，在跳刀製作的過程較不易有明顯的紋理表現，因此需以特製刀具將表面顆粒與熟料土進行削減，以便在跳刀時能更有立體的紋路展現，如圖 4-4-6-3 所示。



圖 4-4-6-3 跳刀效果展現(拍攝者:陳宥任)

根據上述的研究了解斑點土的可塑性及韌性較好，在運使鏤空技法時可給予更多的穩定支持。已知上半部的鏤空造型規劃較密且多，在進行鏤空時需進行分層處理，且越接近中間時代表上部已有較多的面積被削減需非常謹慎且每一道鏤空痕皆要一刀完成，以避免因摩擦力過大使已完成的部分被拉扯而導致毀壞。

因鏤空造型較為縝密與細緻，在製作完成並靜置五分鐘後只針對下半部進行細節修飾與清理雜土，上半部分區域則等至完全乾燥後再做修飾，乾燥後的坯體具有足夠的硬度與穩定度，修飾時較不易去拉扯，此時坯體被稱為骨感質性，雖不具有柔軟度，但相比濕坯時更為脆弱，任何的施力不當都有可能使坯體破碎。

製作完成的作品以 800 度進行燒製而成素坯後繼續進行研磨及細節處理再以 1230 度進行燒製。上釉方式以噴釉為主，坯體上半部使用透明綠釉及透明藍釉，表達森林與藍天的概念，坯體下半部則使用梅子黃釉料，應用梅子黃釉料厚薄度不均的特性以及斑點土色澤較深的原理，製造出山體凹凸不平與土壤色彩深淺變化的效果，使作品表現出不同層次的質感與豐富度。



圖 4-4-6-4 作品「林」，斑點土，梅子黃釉、透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉-1

2021(拍攝者:陳宥任)



圖 4-4-6-5 作品「林」，斑點土，梅子黃釉、透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉-2
2021(拍攝者:陳宥任)

柒、作品七

作品名稱:人生(圖 4-4-7-4~圖 4-4-7-5)

尺寸:37cm*16cm*16cm

材質:瓷土、埃及藍釉、透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉

作品草圖:

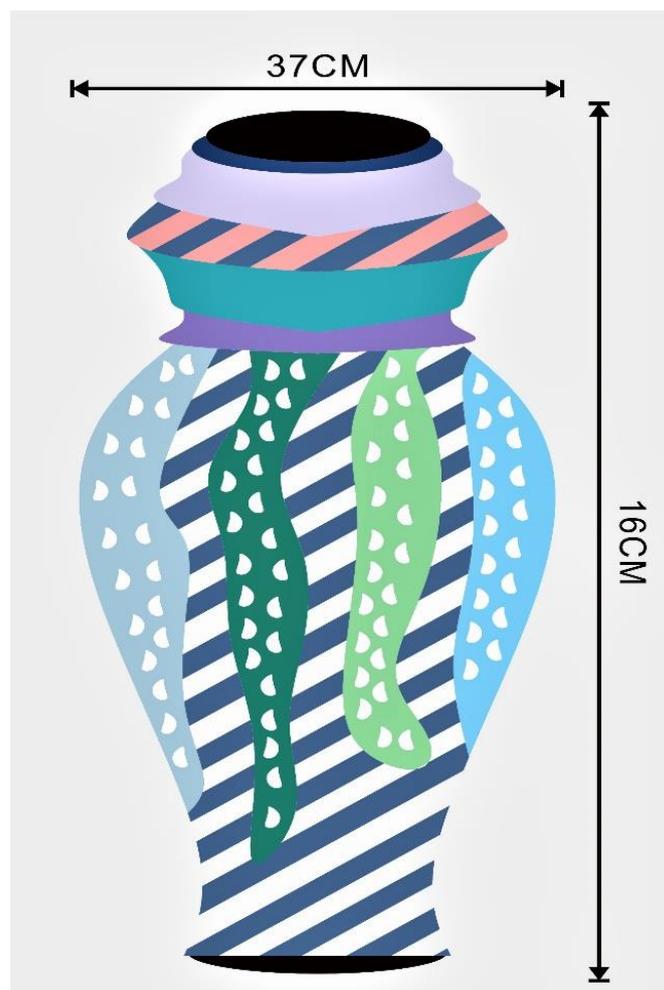


圖 4-4-7-1 作品「人生」的草圖(拍攝者:陳宥任)

一、創作理念:

本研究以「人生」為本次作品之創作主題。關於人生，每個人所擁有的理解方式皆不相同，因此對於生活也有不同的詮釋。生活是一條漫長的路，一條開心與煩惱互相搭建出的道路，而生活的真諦則是坦然面對所有遭遇的快樂與困難。

人生彷彿是一張單程車票，只會有去無回，沒有彩排，更沒有返回鍵，每一場經歷都是現場直播，唯有充足的準備，把握每次的精采演出，即是給予人生最好的珍惜。我們無法為人生設定想要的起點，但是能規劃與建構出想要的過程與結尾，即使許多經歷與無奈是無法控制的變數，唯一能做的是盡所有努力將故事情節撰寫得真切且不失光彩。

人生假如是每一次的長途自駕遊，將經過的每個地方假設為一個景點，是不會永遠停留在同一個地方去欣賞風景，每經一處，都將遇見不同的人，但皆是過客，除了寒暄，並不會有太多話題，人生只會是短暫的瞬間。

因此，人生的真諦就是好好活著，唯有這樣才能實現希望與夢想，才能有餘力去幫助更多的人，而這樣的過程，即是愛。在天冷時遞上一杯暖茶，使人感受並接受這世界所給予的溫暖；愛，是炎熱天氣中的一息涼風，使人能無畏這世界所帶來的酷熱並且感受到涼爽；愛，是黑暗中閃亮的那顆星，給人光明與方向。

本次作品以水滴，葉脈與土壤為造型設計主軸，如圖 4-4-7-2 所示，藉由三者的意象描寫，表達希望如種子從土中慢慢發芽，茁壯，長出枝幹並茂密成長，將一顆名為夢想的果實分享給想要踏入這世界的所有人，告訴他們，無論任何困難與挑戰，只要有愛，終將能化危機與轉機，這就是人生。

本研究認為，夢想的延續是無法缺少生活與愛的組合，因此，本次作品以「人生」為創作主題，以期觀者與後學在觀閱時能感悟更多屬於夢想的故事。



圖 4-4-7-2 以水滴、葉脈與土壤為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)

二、創作方式與技法

本研究將上述理念進行整合並繪製草圖，與指導老師討論後開始製作，創作材質為瓷土。以拉坯技法進行坯體與上蓋的製作，製作時未將厚度處理至均薄，為後續浮雕造型設計保留兩公分厚度。

由於瓷土的特性是較差的接合度及可塑性，需要在鏤空製作時注意重量的平衡性，以刮刀及修坯刀將底部土層進行削減並以細針刻畫出葉脈造型，表現出人生成長的浮雕概念，再以泥漿刀將造型周圍進行壓深處理，加強造型突出及立體感，之後使用海綿修飾細節並運用自製工具進行質感製作，使能表現出土壤孕育種子之質感效果，如圖 4-4-7-3 所示，以海綿繼續進行細節修飾，靜置五至十分鐘後讓坯體回歸至較穩定的狀態再依據草圖規劃及葉脈造型內剩餘的空間進行鏤空造型設計。



圖 4-4-7-3 表現出土壤孕育種子之質感效果(拍攝者:陳宥任)

因土質特性為較差的可塑性，在進行鏤空切除時須注意坯體的平衡支持，需事先在葉脈造型內繪製簡略圖案並平均分層處理，葉脈內以水滴的曲線描寫為鏤空造型設計，表達成長的過程中水滴扮演著重要的角色，由於造型集中於坯身中上部分，因此厚度較薄，在修飾時應避免使上半部區域吸收過多水份，容易使製作的特殊質感有破裂甚至塌陷的狀況發生，需先將下半部分區域修飾完成後靜置五分鐘使得整體較為乾燥後再以小毛筆處理細節。

製作完成後作品以 800 度進行燒製而成素坯，繼續進行研磨及細節處理再以 1230 度進行燒製。上釉方式以噴釉為主，坯體上下至中使用透明藍釉、透明綠釉、埃及藍釉逐步進行噴製。以透明藍釉為優先，因該釉料為色澤較深，噴製時易使坯身有染色問題故安排此順序進行施釉，上蓋則使用咖啡釉，藉由四種釉料具互相融合之效果製作出漸層之色彩應用，使作品表現出不同層次質感豐富度。



圖 4-4-7-4 作品「人生」，瓷土，埃及藍釉、透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉-1
2021(拍攝者:陳宥任)



圖 4-4-7-5 作品「人生」，瓷土，埃及藍釉、透明綠釉、透明藍釉、咖啡釉-2
2021(拍攝者:陳宥任)

捌、作品八

作品名稱:點滴(圖 4-4-8-4~圖 4-4-8-5)

尺寸:33cm*19cm*19cm

材質:瓷土、透明藍釉，鈦白釉、透明綠釉、咖啡釉

作品草圖:

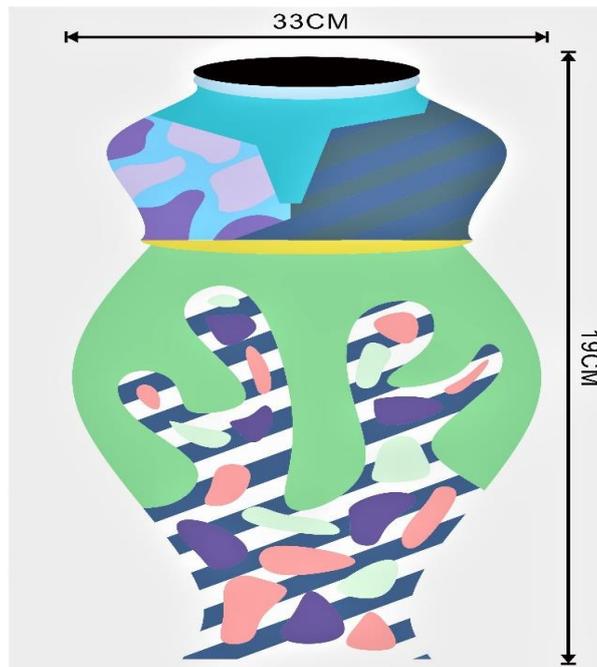


圖 4-4-8-1 作品「點滴」的草圖(拍攝者:陳宥任)

本研究以「點滴」為本件作品之創作主題，我們的身邊都有許多點點滴滴關於回憶的事情。

以家庭為例，小時家庭安排了許多才藝課程，其中對美術類最感興趣，只可惜國中後就必須以學業為目標，直到上了南華大學創意產品設計學系，藉由陶藝技法實作課程才又找回當初對於美術的熱情與感動，它就像太陽，給予光明，能毫無顧慮的勇往直前；又像星星，在不知所措時給予方向，能鎖定並解決目標。

從習得陶藝技法的那刻開始，便下定決心要專研，創新，全心的投入並將所學發揚光大，或許這些經驗與方法在陶瓷幾千年的歷史中只是冰山一角，仍堅信對於未來想進入陶藝世界的後學們，一點一滴的將精神與信念傳遞與發揚光大。

以陶藝為例，對於大學時習陶的回憶是大家對於陶藝技法都是從零開始，但是對於陶藝卻是充滿熱情與夢想。從配土、到學習定中心，到能獨自完成作品，當時大家對定中心的印象只有非常困難，但是彼此都互相扶持與心得交流，直到能成功完成一個小坯時的感動依然存在心裡。有了基礎後大家變開始鑽研各自感興趣的其他陶藝技法。有的練習大坯，有的研究釉料，有的已經開始學習如何將坯體結合。無論大家的選擇如何，彼此唯有秉持的精神只有互相交流與學習，大家都是抱持著純粹且充滿熱情的心在學習陶藝技法。進入研究所後，將所習得的陶藝技法中選擇了鏤空技法繼續鑽研，過程中關於技法、觀念、理念、色彩研究等皆受到許多的人幫助，而這些經驗也將繼續傳承給陶藝界的後學供參考與建議，期許他們能成為下一個照亮陶藝設計的那把火炬。

此作品結合本研究創作時所有的鏤空、浮雕與質感的造型設計，其中鏤空設計包含正切、斜切、弧切；浮雕設計包含描邊、刮除、整平、壓邊；質感設計包含工具尋找與選取、造型試敲與選擇、敲打與潤飾等，將這些技法融會貫通，搭配理念的延伸與分析，融合於此作品中中，如圖 4-4-8-2 所示，以期能讓觀者在觀閱此作品時能理解與感受本研究想傳達的技術傳承與精神。



圖 4-4-8-2 所有技法融合展示(拍攝者:陳宥任)

因此，本研究以點滴為本次作品之創作主題，將上述理念進行整合與分析並繪製草圖，藉由作品的展示，以期能提供足夠的建議與參考使他們在這條道路上更加順利與圓滿。

二、創作方式與技法

本研究將上述理念進行整合分析並繪製草圖，與指導老師討論後開始製作，創作材質為瓷土。以拉坯技法進行坯體與上蓋的製作，製作時未將厚度處理至均薄，為後續浮雕造型設計存留兩公分厚度。

由於瓷土的特性是較差的接合度與可塑性，需要在鏤空製作時注意重量的平衡性，以刮刀及修坯刀將需要浮雕的土層進行削減並以細針刻畫出浮雕造型，再以泥漿刀將造型周圍進行壓深處理，加強造型突出及立體感，之後使用海綿修飾細節並運用自製工具進行質感製作，並在質感處進行鏤空造型設計，使之表現出關於回憶是由一點一滴的人生故事所組成，如圖 4-4-8-3 所示，再以海綿進行細節修飾，靜置五至十分鐘後讓坯體回歸至乾濕度穩定的狀態再繼續進行上部鏤空造型設計。

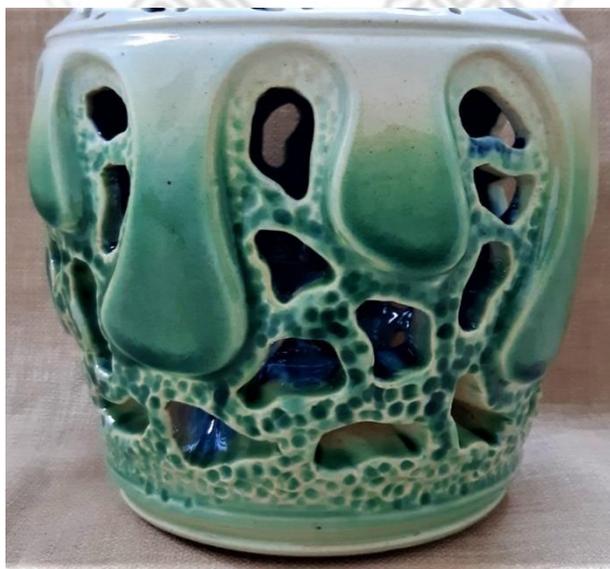


圖 4-4-8-3 以回憶是由人生故事組成為造型的鏤空設計(拍攝者:陳宥任)

製作完成後作品以 800 度進行燒製而成素坯，繼續進行研磨及細節處理後再以 1230 度進行燒製。上釉方式以噴釉為主，坯體上下至中使用透明藍釉與透明綠釉，中間部分使用鈦白釉，上蓋則使用咖啡釉，藉由四種釉料具互相融合之效果製作出漸層之色彩應用，使作品表現出不同層次質感豐富度。



圖 4-4-8-4 作品「點滴」，瓷土，透明藍釉，鈦白釉、透明綠釉、咖啡釉-1
2021(拍攝者:陳宥任)



圖 4-4-8-5 作品「點滴」，瓷土，透明藍釉，鈦白釉、透明綠釉、咖啡釉-2
2021(拍攝者:陳宥任)

第五章 結論與建議

本章節根據研究結果與分析，歸納出本研究之創作結論，並進一步提出技法與理念之具體建議，以期能提供初學者、設計業與藝品加工業之相關參考。

第一節 結論

壹、以未完待續為主題進行詮釋與呈現

本研究針對「未完待續」之主題分別延伸出精神傳承、永恆的不變以及夢想的延續三系列進行詮釋與呈現。

如精神傳承，自古都說長江後浪推前浪，前人種樹後人乘涼。因為有了先人的努力才有我們現在安好的生活，許多精神不應該被忘記。在製作上，擷取了潮汐、山巒與壺的精神象徵作為設計理念，針對潮汐的來與回，山巒的前人努力，壺的精神傳承與乘載進行概念陳述並搭配精神傳承之理念整理與分析，實際運用在創作上，期許能秉持承先啟後的精神繼續前行。

如永恆的不變，春夏秋冬，花開花落。這些大自然的變化不外乎都是一個的開始接著一個的結束。但結束的下一步，又將是另一旅程的開始。不管經歷任何挫折，只要努力，必定會贏來一個完美的結尾。在製作上，擷取了落葉、雨滴、山林的精神象徵作為設計理念，針對落葉的四季輪轉、雨滴的循環、山林的成長進行概念陳述，與永恆不變的理念相結合並實際運用在作品上，期許能使陶藝創作成為永恆不忘的精神回憶。

如夢想的延續，喜歡美術，因學業需暫時停止對它的熱誠，卻又因緣分接觸了陶藝設計。無論學業結束後是否繼續，它都將成為生命中重要的一件事。在製作上，擷取了人生與點滴的精神象徵作為設計理念，針對人生的里程碑與關於陶藝設計的點滴回憶進行概念陳述，並將所學的經驗與技巧進行結合與融會貫通，展現在作品之中，期許自我以陶藝設計之人生證明為榮。

貳、本研究將鏤空技法的製作方式整理與分析，歸列出以下九點結論

- 一、為避免坯體在燒製時因坯壁較厚發生炸裂及塌陷的問題，即使基礎外觀已達草圖要求仍應將坯體修飾到符合窯燒之厚度標準。
- 二、設計草圖時需考慮造型比例、體積大小、坯壁厚薄度等因素可避免形體與草圖落差太大以及因無設計圖參考產生不可預知的變數。
- 三、事先進行小體積製作可針對造型比例及乾濕度控制進行試驗，可避免實際創作時發生作品細節斷裂塌陷的問題。
- 四、使用鏤空技法時每一刀皆須非常精準與確實且皆須一刀到底不可來回拉扯以避免因拉扯過度使已完成的部分有斷裂破損的問題產生。
- 五、為避免進行下半部鏤空時上半部已有過度乾燥的問題可使用密閉保濕箱或塑膠袋進行存放包覆已降低水分過度流失。
- 六、創作時應使用自製刀具，因刀尖細小，能有效降低鏤空時與坯體的摩擦力減少作品損壞的機率。
- 七、為避免鏤空之特殊造型因對工具的潤飾效果不了解而破壞，應非常注意水分的控制在細節打磨與修飾時。
- 八、為避免上釉時有粉塵顆粒沾染在坯體上產生脫釉及縮釉的問題，應提前運用海綿及噴槍確實將坯體擦拭乾淨與粉塵噴廚並套上塑膠袋減少問題產生。
- 九、為避免搬運時指紋上殘留的釉料沾染其他坯體，需在噴釉時戴上塑膠手套且必須由色澤較深之作品先進行移動。

參、比較創作藝品與市售燈罩之形體、重量、鏤空圖形的差異性

市售之鏤空陶瓷藝品大多以燈罩為主要功能 因此根據資料蒐集、整理與比較，以提供專家學者之建議參考

- 一、以重量為比較，因燈罩大多為擺設藝品，而大部分使用者會根據喜好將顏色或效果相替換，因此若轉換功能為燈罩，整體重量偏重須注意搬運安全問題。

二、以鏤空圖形為比較，一個好的陶瓷鏤空燈罩皆具有全鏤空與圖形多以線條或細小造型且均勻分布之特性，在製作時需考量到燈光自鏤空處照射出來的效果呈現，以避免因造型繁瑣，使光影展現無法達到設計之要求，因此本研究認為所設計之鏤空造型並不適合做為燈罩使用。

三、以形體為比較，燈源大多以燈泡或蠟燭為主，因此市售之燈罩大多以壺型、球形或扁形為主要形體，以呈現出更好的光影效果，避免因燈源之不足影響鏤空造型之燈光呈現，而本研究之創作藝品皆具有一定高度，若無法供應充足的燈源則不建議做為燈罩使用。

為避免成品展現的燈光效果無法達水準之要求，因此本研究認為鏤空作品若需作為光影藝術的使用，需特別加入重量、形體、鏤空造型等因素做為設計考量。

肆、鏤空技法應用於創作之延伸可能性

本研究認為可利用陶瓷鏤空之獨特性進行更多異材質的結合，利用陶瓷鏤空後具有更多元的表現，可將不同材質填入缺空中，如結合環氧樹脂與木材做特殊效果之應用、結合燈光藝術製作具有高度獨特性之光影呈現、結合金工製作高度美觀精緻的商品等，期許有更多富含獨特性與價值性之藝術商品呈現。

第二節 建議

- 一、建議使用同一工廠所生產的同一批陶土可避免因不同的製作日期影響土質可塑性、吸水性與黏性等因素。
- 二、建議維持良好的習慣在每個作品完成鏤空時將修坯及鏤空刀具進行研磨可減少加工破損，並且降低砂磨的面積與耗時。
- 三、體積較大之作品，為色彩渲染之美觀性及操作的方便性可使用噴釉技法，若有製作小體積之作品可使用浸釉或塗刷方式增加坯體之色彩表現與特色。
- 四、不同土色之作品應選擇適合的釉料，因部分釉料具有較高之透明度，會使釉料燒製出不一樣的效果色彩，若使用不當，會影響成品的色彩美觀及價值性。
- 五、本研究將加工方式的整理與分析針對陶藝設計之初學者提出具體建議：
 - (一)製作土坯時可先由小到大加強熟練度及穩定性，避免一開始即挑戰高於20cm 以上的坯體製作，容易消耗對陶藝的熱誠與信心，應對自我訂定高度目標，達成後再繼續進行挑戰。
 - (二)在進行鏤空技法時容易因各種加工因素而失敗，包含造型的比例分配不均、對於坯體狀況的不了解、水分的使用不當以及乾坯研磨時的力度不穩定等，應立即針對製作失敗的原因進行探討並紀錄。
 - (三)應向專家學者學習各種關於製作與燒製的觀念、技法與節奏，以增加關於陶藝設計的相關知識並有獨立完成個人展覽之能力。
- 六、本研究將加工方式的整理與分析針對具有一定陶藝基礎之後學提出具體建議：
 - (一)應挑戰具更高難度之鏤空造型，並運用設計理念將鏤空造型及釉料色彩進行相互比較與結合，以創作出具有更高成就與獨特性之創作藝品。
 - (二)應研發出一套屬於自我的溫度時間曲線圖，以提供作品最穩定的燒製環境與最有效的色彩表現。

參考文獻

中文書籍

- 1.王秀雄(1991)。美術心理學。台北市立美術館出版。
- 2.朱裕平(1995)。中國唐三彩。藝術圖書出版社。
- 3.朱曉惠(2002)。台灣玉經。張文通、朱曉惠出版。
- 4.吳小萍、吳永平(2019)。青瓷設計與製作。化學工業出版社。
- 5.呂清夫(1984)。造形原理。雄獅圖書股份有限公司。
- 6.李依依(2013)。蔚藍海岸的藝術館之旅。布可屋文化出版。
- 7.李德群(2005)。現代塑料注射成型的原理、方法與應用。上海交通大學出版社。
- 8.林品章(2005)。造形原理:藝術·設計的基礎。全華科技圖書股份有限公司。
- 9.林崇宏(1998)。造形設計原理。視傳文化事業有限公司。
- 10.邱煥堂(1979)。陶藝講座。藝術家出版社。
- 11.長谷川義史(2013)。媽媽做給你(米雅譯)。維京出版社。(原著出版於2013年)
- 12.保羅克利(2013)。克利教學筆記。華滋出版。
- 13.姜正成(2014)。忠諫人生：魏征。中央編譯出版社。
- 14.威廉·米切爾(2017)。自畫像:內在的眼睛。惠特爾斯出版。
- 15.柯志偉(1991)。我們所需要的造形。六合出版社。
- 16.洪德厚(1988)。記憶心理學。科學普及出版。
- 17.范俊奇(2020)。鏤空與浮雕。有鹿文化出版社。
- 18.卿敏良(2010)。吳讓農紀念回顧展。台北縣政府。
- 19.徐文琴、周義雄(1993)。鶯歌陶瓷史。台北縣立文化中心出版。
- 20.耿東升(2014)。明清德話白瓷。廣西美術出版社。
- 21.郝廣才(2006)。好繪本如何好。格林文化出版。

- 22.高行健(2008)。論創作。聯經出版。
- 23.康丁斯基(2019)。點線面(余敏玲譯)。華滋出版社。(原著出版於 1910 年)
- 24.張鴻基(1988)。金屬精密雕刻和製作:義大利精雕見習錄。五洲出版社。
- 25.陳信雄(2003)。陶瓷台灣-台灣民俗藝術 10。晨星出版社。
- 26.陳科、杜英奇(2018)。泥塑浮雕。河北麥田圖書公司出版。
- 27.陳新上(2011)。臺灣百年·陶瓷·北投燒：臺灣現代陶瓷的故事。博揚出版社。
- 28.陳懷恩(2008)。圖像學。如果出版社。
- 29.鈕文英(2015)。研究方法與論文寫作。雙葉書廊。
- 30.楊清田(1996)。造型原理導論。藝風堂出版社。
- 31.葉至誠、葉立誠(2011)。研究方法與論文寫作。商鼎數位出版。
- 32.葉佩蘭(1996)。五彩名瓷。藝術圖書出版社。
- 33.趙雲龍、徐洛屹(2016)。石膏應用技術問答。中國建材工業出版社。
- 34.劉安婷(2014)。出走，是為了回家：普林斯頓成長之路。天下文化出版。
- 35.潘祖平(2009)。基礎造型。江西美術出版社。
- 36.鄭家捷(2009)。看透 OEM/ODM 契約陷阱。五南出版社。
- 37.館野正美(2003)。老莊思想圖解。商周出版社。
- 38.謝東山(2002)。台灣現代陶藝發展史。臺北縣立鶯歌陶瓷博物館出版。
- 39.謝端琚(2012)。陶瓷史話。社會科學文獻出版社。
- 40.藝術家出版社(1988)。宋元陶瓷大全。藝術家出版。
- 41.P.Paul Heppner & Mary J.Heppner(2010)。研究論文寫作撰寫與投稿的武功秘笈。
洪葉文化事業有限公司。
- 42.竹田光幸(2019)。木雕刻創作(吳旻芬譯)。財團法人麗寶文化藝術基金會出版。
(原著出版於 1935 年)

- 43.李坤修、黃郁倫、夏麗芳(2013)。土理土器：臺灣史前陶容器特展標本圖錄。
國立台灣史前文化博物館出版。
- 44.亞伯拉罕·馬斯洛(2020)。動機與人格(梁永安譯)。商周出版社。
(原著出版於 1954 年)
- 45.岸見一郎、古賀史健(2014)。被討厭的勇氣(葉小燕譯)。究竟出版社。
(原著出版於 2013 年)
- 46.約翰·鮑比著(2020)。依戀理論三部曲 1:依附(汪智豔、王婷婷譯)。小數文化出版社。(原著出版於 1950 年)
- 47.庫爾特·科夫卡(2010)。格式塔心理學原理(李維譯)。北京大學出版社。
(原著出版於 1935 年)
- 48.草間彌生(2017)。無限的網:草間彌生自傳(鄭衍偉譯)。木馬文化出版。
(原著出版於 1935 年)
- 49.陳新上(2007)。台灣地方陶瓷發展史(一)台灣陶瓷的領航員-北投陶瓷發展史。
國立台灣工藝研究所出版。
- 50.羅伯湯普森(2020)。材質活用聖經：工業設計師必備的材質運用事典(蔡伊斐譯)。旗標出版社。(原著出版於 2017 年)
- 51.羅伯特·芬雷(2016)。青花瓷的故事(鄭明萱譯)。貓頭鷹。
(原著出版於 2010 年)

中文期刊

- 1.林奕如(2010)。孩子的分離焦慮 vs 依附類型。育兒生活 9 月號 no.244。
- 2.施宇峰、譚子文(2011)。臺灣學生依附關係、自我概念與生活適應之關係研究。
臺中教育大學學報：教育類 28 卷 2 期。
- 3.愛德溫洛克(1996)。通過有意識的目標設定來激勵。
應用與預防心理學第五卷 117-124。

4.鄧宗聖(2017)。創作實務與研究:創造性學習的途徑。藝術評論第 32 期,頁 23-50。

中文論文

- 1.毛秀玲(2019)。影響購買產品意願要素之研究-以木質板凳為例。南華大學。
- 2.王永茂(2020)。影響購買鳩尾準接家具需求因素之分析與研究。南華大學。
- 3.王俊閔(2010)。土·自我·崩裂的凝思-王俊閔陶藝創作論述。國立臺南大學。
- 4.呂俊良(2019)。環氧樹脂應用於木工車床藝品的探索。南華大學。
- 5.呂蕙如(2015)。初心-呂蕙如陶藝創作論述。國立臺灣藝術大學。
- 6.李婉萍(2019)。刻畫思念-李婉萍陶藝創作論述。國立臺灣藝術大學。
- 7.林文萱(2018)。記憶的形狀-林文萱陶藝創作論述。國立臺灣藝術大學。
- 8.張淑珍(2018)。器與不器-張淑珍的陶藝創作論述。國立臺灣藝術大學。
- 9.張晴嵐(2016)。在顯露與隱藏之間-張晴嵐陶藝創作論述。國立新竹教育大學。
- 10.陳秀容(2014)。陶語花香過生活-陳秀容陶藝花器創作研究與實踐。國立臺東大學。
- 11.陳育儀(2016)。結與解-陳育儀陶藝創作論述。國立台灣藝術大學。
- 12.黃吉正(2017)。空間·對話-黃吉正陶藝創作研究。國立臺中教育大學。
- 13.黃姿斐(2007)。出口·入口空間之陶藝創作。國立臺灣藝術大學。
- 14.黃虹嘉(2017)。人·器·形之陶藝創作-以星座為例。華梵大學。
- 15.董育吟(2019)。消費者購買木製工藝產品因素之分析研究。南華大學。
- 16.蔡智勇(2015)。禁錮與解脫之間-蔡智勇陶藝創作論述,國立臺灣藝術大學。
- 17.饒皓筌(2018)。以變形·細綁表現壓力-饒皓筌陶藝創作論述。國立臺南大學。

網路文獻

- 1.丙紳隨筆(2014)。All you need is some courage!!。

取自 :<http://pcyeh.blog.ntu.edu.tw/>

- 2.凱特埃文森(2020)。Optical Disturbances-Bas Relief Artworks by BenjaminPlé。

- 取自 :<https://831730.smushcdn.com/1683228/wp-content/uploads/2020/01/Bas-Relief-by-Benjamin-Ple-5.jpg?lossy=0&strip=1&webp=1>
- 3.草間彌生(2013)。無限鏡屋：靈魂閃耀。
- 取自 :<https://hirshhorn.si.edu/kusama/infinity-rooms/#souls>
- 4.張淳皓(2019)。張淳皓個展。
- 取自 :<https://yiri.com.tw/category/yiri-arts/388-2019-08-10-10-11-56>
- 5.國藝會(2018)。視覺藝術類常態第二期。
- 取自 :<https://archive.ncafroc.org.tw/result?id=4aa36d721fa0479c9e622ddf1913cf11>
- 6.譚江寧(2017)。畫面中線構成的空間變化與視覺轉換。
- 取自 :https://www.luow.com/dc_tw/107803243
- 7.盧淳天(2018)。幽默生動的人物線條：韓國藝術家盧淳天個展「線與之間 Between Lines」。取自 :<https://www.shoppingdesign.com.tw/post/view/3189>
- 8.當代陶藝館(2007)。台灣陶瓷發展概論。
- 取自 :<http://artnews.artlib.net.tw/detail1302.html>
- 9.伊利亞波特(2010)。伊利亞·波特(Elijah Porter)。
- 取自 :<https://www.flickr.com/photos/elijahporter/>
- 10.馬克杜利特爾(2013)。馬克·杜利特爾的木雕藝。
- 取自 :<https://designyoutrust.com/2013/11/the-wood-art-of-mark-doolittle/>
- 11.巴布羅·奧伯格(2017)。BARBRO Å BERG。
- 取自 :<http://www.barbroaberg.com/Home/>
- 12.埃琳娜(2012)。喬伊·理查森(JOEY RICHARDSON)的驚人木製品。
- 取自 :<https://vdohnovlenie2.ru/potryasayushhie-derevyannye-izdeliya-joey-richardson/>
- 13.朱玉昌(2017)。光陰莫負早回心-詩詞裡的時間觀。
- 取自 :<https://udn.com/news/story/12681/2401229>

附錄

南華大學-個人創作展

壹、個人海報

未完待續

鏤空技法應用於陶瓷藝品之研究

展出地點：
南華大學 中道樓二樓

展出時間：
110年6月14~18日

主辦單位：南華大學 產品與室內設計學系



陳宥任陶藝創作個展

貳、展覽現場

