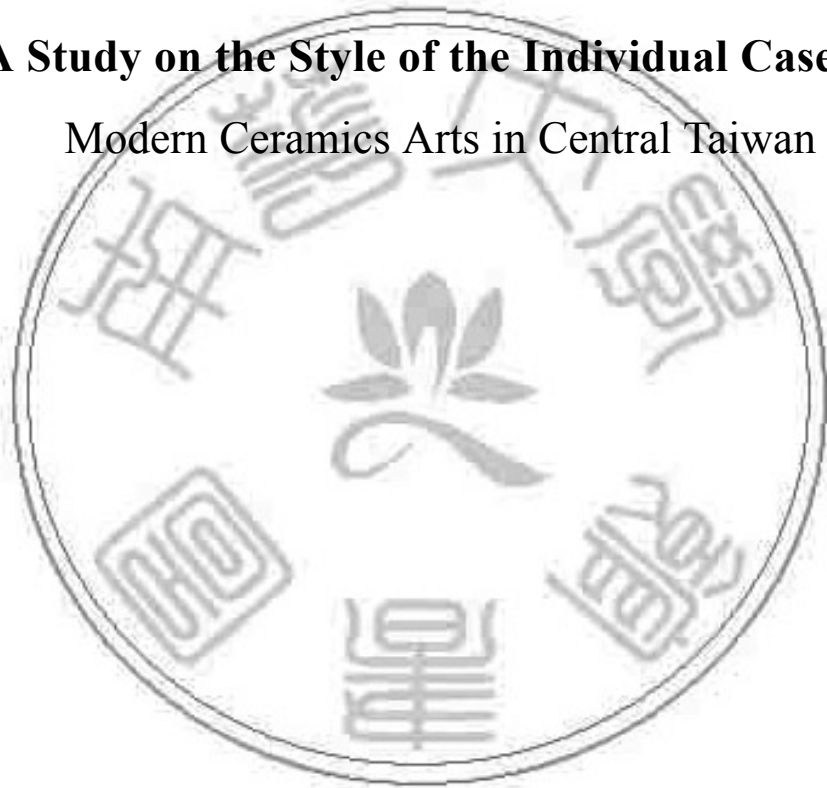


南 華 大 學

美學與藝術管理研究所碩士論文

台灣中部現代陶藝造形風格個案之研究

**A Study on the Style of the Individual Cases of
Modern Ceramics Arts in Central Taiwan**



研 究 生：魏瓊慧

指 導 教 授：林振陽

中華民國九十二年六月

南 華 大 學

碩 士 學 位 論 文

美學與藝術管理研究所

台灣中部現代陶藝造形風格個案之研究

A Study on the Style of the Individual Cases of
Modern Ceramics Arts in Central Taiwan

研究生：魏凌慧

經考試合格特此證明

口試委員：吳千華

鍾世雄

林振鵬

鄭永薰

指導教授：林振鵬

所 長：釋慧開 (陳開宇)

口試日期：中華民國九十二年六月二十四日

感 謝 詞

二 一年秋進入南華大學美學與藝術管理研究所研修，兩年來南華大學提供學習與研究的機會，良師益友的鼎力協助與指導，使我在研究的過程中有所長進，本論文得以順利完成，不勝感激。

首先，感謝指導教授林教務長振陽，恩師博學多聞，治學嚴謹，常在百忙之中仍給我悉心的指導與精闢的見解。恩師不僅是經師更是人師，處處為學生著想，令我銘感五內。本論文口試很榮幸邀請國立台灣師範大學設計研究所吳千華教授出任口試委員會召集人，以及本校應用藝術與設計學系蘇世雄教授、鄭永熏教授在論文研究當中給我的指引，並提供豐富且寶貴的資料，讓我獲益良多。慶幸有各位悉心指導，方能如願將本論文完成，在此致上十二萬分的謝意。

在論文資料蒐集與研究過程中，也得助於受訪資深陶藝家：蔡榮祐、張逢威、潘憲忠、施惠吟、王俊杰、林瑤瑛、吳讓農等諸位大師的大力幫助與協助，真誠又熱情地分享寶貴的經驗與高見，在此表達最深的謝忱。其次，同窗好友王鵬揚、陳碧珠、給予大力協助與幫忙，個人感激在心頭。張玟蓁、涂明溢、林靜芬、林芳如及所辦助理柯曉姍、黃群智、石燕儒等，由於你們的多方協助，使得本論文得以順利完成，在此一併致謝。另外，還得感謝國立豐原高商鄭校長紹雄的支持，進修學校黃主任春生、教學組趙組長淑琴的鼓勵與大力協助幫忙，讓我在工作與研究上得以兼顧。

最後，要感謝父母、公婆的教誨與支持，及大姊瓊珠、大妹秀的協助與鼓勵。更要感謝的是體貼入微的外子仲洋，一路無怨無悔的相知相惜，全心全力的配合與協助，加上愛子陳霖的懂事、獨立，讓我無後顧之憂，得以更穩健的步伐，為追求人生的目標而努力。

謹以本論文獻給曾經幫助過我的人

魏瓊慧 謹誌于二 三年六月

摘 要

本論文主要探討台灣現代陶藝造形風格，由於陶藝早期的實用造形發展到今天的純粹造形，以個人思想、情感表現的雕塑性、繪畫性作品，呈現豐富多樣的面貌。再者，現代陶藝是現代藝術的一環，因此，也和其他現代藝術一樣，有各種派別，然而本研究著重在造形風格之研究，為達研究目的，於文獻探討中先歸納國內對台灣現代陶藝的各種分類與看法。並根據造形要素意象，依形態選取有機／幾何、簡潔／複雜、具象／抽象、傳統／現代，在實用目的則選取實用／純粹，在材料上則選取同質／異質，共選取六對語意作為區分量表，並進行質與量的調查研究，以蒐集資料等方法進行研究。

本研究採語意區分量表，以中部地區的資深陶藝家為受訪及受試對象。經資料分析後，獲致如下結論：台灣現代陶藝造形依用途分為實用造形和純粹造形兩大類。前者又可分為古典造形風格、新古典造形風格、後新古典造形風格三類，其造形均依傳統古典造形為基礎做創新改變，不只重視造形也重視釉色之美。後者可分為辯證造形風格、傳統紋飾造形風格、觀念造形風格、平面彩繪造形風格、具象造形風格、抽象造形風格，而各類造形則保有其獨特的表現特質，研究發現：1.現代陶藝發展脈絡，從實用機能的實用造形出發，已慢慢發展至具審美機能的藝術造形風格，且造形上由簡潔漸趨複雜的態勢。2.台灣現代陶藝大體上可分為四大聚類，第一大聚類屬於古典類以古典造形風格、新古典造形風格為主，以有機形態表現具象造形，多為實用造形。第二大聚類為具象造形風格，以有機、具象造形模仿自然，再現人生的寫實主義。第三大聚類則包括後新古典造形風格、辯證造形風格、傳統紋飾造形風格，介於幾何、有機形態表現非具象造形。第四大聚類則包括觀念造形風格、平面彩繪造形風格、抽象造形風格，以幾何形態表現抽象造形。3.除了古典造形風格外，其餘 87.5%的造形風格都體現時代特徵，具有時代感。又 15.8%使用陶以外複合媒材的裝置手法。陶藝不同造形、形式、風格的共處，有益於促進藝術的發展和繁榮，充分發揮了陶的特質，藝術美在無形與有形之中產生，平面與立體之間開展，視覺上的耳目一新更發揮陶藝的共同性與獨立性，有效地揭示現代陶藝的魅力。針對台灣現代陶藝的多元面向與影響，提出美學之寫實主義、表現主義、形式主義、工具主義、存在主義五大範疇，常用的創作思維方法，造形文化的省思，現代陶藝與生活、文化的關係，並對台灣陶藝教育現況提出建議，期能重振「陶瓷母邦」的昔日光輝。

【關鍵字】

陶藝·現代陶藝·造形·風格

Abstract

This research mainly studies the styles of modern Taiwan ceramics, In this report, it will be discussed that in early days, practical usage was stressed in the style of ceramics ; nowadays, the artistic variety of ceramics is presented which means the creators express their thoughts and emotions through these creations with sculptural and pictorial characteristics, Besides, modern ceramics is also one member of modern art; thus, like other art, it contains various schools as well. This research, however, focuses on the study of the formative style, To reach this goal, in exploring the documents, first, several domestic schools of thoughts are generalized. Moreover, according to the important elements of the style, six couples of expressions are chosen to make a Semantic Differential(S.D.). In the form. organism versus geometry, concision versus abstraction, and tradition versus modernity are selected. In the practical purpose, there is only item: practicality versus pureness. In the material, the group, similarity versus difference, is picked out. The six couples will be used to make a S.D. ; at the same time, what is also proceeded is to investigate into the condition of the quality and the quantity of the ceramics in current Taiwan and to study the methods of collecting the material.

This research adopts a S.D. The interviewees and testers come from the senior ceramists in the central area. After the material is analyzed, we gained the conclusion that modern Taiwan ceramics, according to the usage, can be classified into the practical formative style and the pure formative style. The former contains three kinds: the classical formative style, the neoclassical colorful formative style and the post-neoclassical formative style. All of them are created at the basis of the traditional classical style, Not only the form but also the beauty of the colors of the glaze on them is valued. The latter can be grouped into the dialectical formative style, the traditional decorative formative style, conceptual formative style, plane colorful formative style, concrete formative style, and abstract formative style Every formative style owns its unique characteristics. In this research, we make some important discoveries. First, modern ceramics develops from practical functions and gradually grows into the artistic formative styles with the function of appreciation of the beautiful. Moreover, the formative art tends toward complexity from concision. Second, modern Taiwan ceramics can be differentiated generally into four groups. The first one mainly consists of the classical formative style(I) and neoclassical formative style. In this kind of creation, the creators presents concrete forms with organic shapes. The second belongs to the concrete formative, style, The creators of this kind of ceramics imitate nature with organic and concrete shapes to show the realism in human life again.

The third group includes the neoclassical formative style, the dialectical formative Style,

and the traditional decorative formative style. In this kind of creation, non-concrete forms are showed. The forth group has the conceptual formative style, the plane colorful formative style, and the abstract formative style. In them, abstract forms are presented with geometric patterns. Third, except for the classical formative style, 87.5% of the other formative styles embody the features of the age; in other words, most of them have the sense of the time. Moreover, in 15.8% of the creations, besides pottery's clay, more than one kind of material are used. And it can promote the development of art to grow and flourish to combine different styles with different forms. Furthermore, this skill can completely develops the traits of earthenware; so the beauty of the art is expressed naturally and grows in plane and solid. What's more, the complete impression of this kind of creations make the uniqueness and the characteristics of ceramics develop fully. It effectively presents the attraction of modern ceramics. According to the diversity and the influence of modern Taiwan ceramics, the creations are placed in five categories: realism, expressionism, formalism, structuralism, instrumentalism, and existentialism. In addition, I would also like to discuss the opinions in common use, deeply consider the formative culture, and explore the relationship among modern ceramics, daily lives and our culture. And to revive the past glory of “the mother of ceramics”, some suggestions for improving the current education of Taiwan ceramics are also given

Key word : Form

目 錄

摘 要	I
目 錄	IV
圖目錄	VI
表目錄	X
第一章 緒 論	1
第一節 研究動機	1
第二節 研究目的	2
第三節 研究範圍與限制	3
第二章 文獻探討	5
第一節 造形的由來與相關意涵	5
第二節 陶藝的意涵	9
第三節 現代陶藝的意涵	15
第四節 台灣現代陶藝作品分類的相關探討	20
第三章 研究方法	22
第一節 研究方法	22
第二節 研究架構	23
第三節 研究步驟	25
第四節 資料蒐集的策略和研究工具	29
第五節 資料處理	30
第四章 台灣現代陶藝造形分析	31
第一節 台灣現代陶藝造形風格 D 矩陣分析與特色	31
第二節 台灣現代陶藝造形風格坐標	85
第三節 受試者對台灣現代陶藝造形風格 D 矩陣分析	91
第四節 台灣現代陶藝造形風格之賞析	106
第五章 台灣現代陶藝的多元面向與影響	119
第一節 台灣現代陶藝美學觀點	119
第二節 台灣現代陶藝創作思維觀	123
第三節 台灣現代陶藝造形文化的省思	129

第四節 現代陶藝與生活、文化	132
第五節 台灣陶藝教育現況與探討	136
第六章 結論與建議	140
第一節 結論	140
第二節 建議	147
參考文獻	149
附錄一、受訪者蔡榮祐資料	157
附錄二、受訪者張逢威資料	165
附錄三、受訪者潘憲忠資料	168
附錄四、受訪者施惠吟資料	170
附錄五、受訪者王俊杰資料	173
附錄六、受訪者林擲瑛資料	177
附錄七、受訪者吳讓農資料	180
附錄八、全國大專院校歷年開設陶藝課程一覽表	182
附錄九、全國大專院校開設陶藝課程之教育目標一覽表	185
附錄十、現行大專院校開設陶藝教育科目一覽表	188

圖目錄

圖 3-1 研究流程表	24
圖 3-2 研究步驟	28
圖 3-3 個案研究循環圖	29
圖 4-1 高東郎〈孔雀中型圓盤〉	49
圖 4-2 林昭佑〈粉青容器〉	49
圖 4-3 林葆家〈幻象〉	49
圖 4-4 蔡榮祐〈憨厚系列〉	49
圖 4-5 游榮林〈青雲小口瓶〉	49
圖 4-6 林新春〈寧靜〉	49
圖 4-7 永全〈秋韻情長〉	49
圖 4-8 蔡川竹〈銅紅釉兔絲毫賞瓶〉	49
圖 4-9 吳讓農〈綠色斑剝釉陶罐〉	49
圖 4-10 鄭富村〈結晶釉〉	50
圖 4-11 徐崇林〈烏寶汗炬〉	50
圖 4-12 王明榮〈鋅鈦結晶〉	50
圖 4-13 朱坤培〈天目紫鈎花器〉	50
圖 4-14 李秋吉〈天青霞紫〉	50
圖 4-15 張繼陶〈色與空〉	52
圖 4-16 洪振幅〈昇華〉	52
圖 4-17 劉良佑〈蟬聲〉	52
圖 4-18 郭聰仁〈夢境〉	53
圖 4-19 游曉昊〈中國過年〉	53
圖 4-20 陳佐導〈銅紅銅綠 青花青瓷噴〉	53
圖 4-21 鄭光遠〈雪春櫻杏〉	53
圖 4-22 劉瑋仁〈白瓷花器〉	53
圖 4-23 林振龍〈鐵色雙魚罐〉	53
圖 4-24 郭明慶〈山川之美系列〉	53
圖 4-25 楊文霓〈刻紋彩陶容器〉	56
圖 4-26 邱煥堂〈套瓶〉	56
圖 4-27 林嚶瑛〈韻事〉	56
圖 4-28 鄭永國〈維納斯之一〉	56
圖 4-29 曾明男〈歲月〉	56
圖 4-30 吳開興〈紋泥變形瓶〉	56
圖 4-31 王惠民〈春花〉	56

圖 4-32 徐明稷〈舞台〉	56
圖 4-33 孫文斌〈流與留〉	56
圖 4-34 黃玉英〈酒醒明月在〉	57
圖 4-35 楊正雍〈荷風洗〉	57
圖 4-36 陳煥堂〈長頸高瓶〉	57
圖 4-37 翁國珍〈大地之頌〉	57
圖 4-38 謝嘉亨〈春天〉	57
圖 4-39 顏炬榮〈鹽釉瓶〉	57
圖 4-40 謝長融〈奇想〉	57
圖 4-41 楊作中〈無題〉	60
圖 4-42 徐翠嶺〈行走的壺〉	60
圖 4-43 范仲德〈真愛〉	60
圖 4-44 李幸龍〈代溝〉	62
圖 4-45 李懷錦〈鎮〉	62
圖 4-46 蕭巨杰〈戲夢人生〉	62
圖 4-47 伍坤山〈千禧之戀—點陶系列〉	62
圖 4-48 吳建福〈後現代—饕〉	62
圖 4-49 吳鵬飛〈孕育〉	62
圖 4-50 蕭麗虹〈夾心餅〉	65
圖 4-51 陳正勳〈陶、木〉	65
圖 4-52 許偉斌〈渡〉	65
圖 4-53 白宗晉〈盧曼尼亞，#11〉	65
圖 4-54 楊元太〈大地的靈動 00-4〉	65
圖 4-55 邵婷如〈六種自由方式躲迷藏、等待那一日心靈清明的幻象〉	65
圖 4-56 范姜明道〈拜金〉	65
圖 4-57 施軒宇〈共識妄想鳥瞰軸〉	65
圖 4-58 何瑤如〈相〉	65
圖 4-59 蘇為忠〈地板上的樂章〉	66
圖 4-60 周邦玲〈陶，現成金屬〉	66
圖 4-61 姚克洪〈無聲〉	66
圖 4-62 蘇麗真〈情感是何處〉	66
圖 4-63 連寶猜〈愛情〉	66
圖 4-64 施惠吟〈偶然而人間—尋找生命的永恆〉	66
圖 4-65 羅森豪〈還原計畫〉	66
圖 4-66 朱邦雄〈海韻〉	66
圖 4-67 孫超〈奔騰〉	69

圖 4-68 王修功〈莫非「蒙德利安」乎？〉	69
圖 4-69 呂淑珍〈奔〉	69
圖 4-70 范振金〈美華系列〉	69
圖 4-71 陳景亮〈豆腐〉	71
圖 4-72 李永明〈與風共舞〉	71
圖 4-73 林秀娘〈翩然〉	71
圖 4-74 錢正珠〈童年〉	72
圖 4-75 邱建清〈佳水系列—2〉	72
圖 4-76 許明香〈寶殿篆煙〉	72
圖 4-77 巫漢青〈力〉	72
圖 4-78 吳進風〈土地的沉思#1〉	72
圖 4-79 白木全〈舞與樂〉	72
圖 4-80 潘憲忠〈寂寞的男人〉	72
圖 4-81 馬浩〈菩薩〉	72
圖 4-82 葉文〈大地之愛系列之九〉	72
圖 4-83 李全生〈影動龍蛇〉	73
圖 4-84 吳毓棠〈粉荷吐蕊〉	73
圖 4-85 曾永鴻〈群相系列一圍〉	73
圖 4-86 陳銘濃〈墟，第六號〉	73
圖 4-87 郭義文〈Dance with me〉	75
圖 4-88 劉鎮洲〈蓄〉	75
圖 4-89 張清淵〈海戀〉	75
圖 4-90 陳實涵〈2001 年見證者〉	76
圖 4-91 廖瑞章〈陶〉	76
圖 4-92 吳水沂〈樓# 5〉	76
圖 4-93 馮盛光〈一九八六(I)〉	76
圖 4-94 沈東寧〈傳統與現代〉	76
圖 4-95 陳國能〈線條與陶〉	76
圖 4-96 陳美華〈傳說系列四〉	76
圖 4-97 王俊杰〈時心〉	76
圖 4-98 吳菊〈情系列之一〉	76
圖 4-99 王正和〈原生〉	77
圖 4-100 鄧惠芬〈方圓之間〉	77
圖 4-101 陳品秀〈拱門〉	77
圖 4-102 徐永旭〈戲劇人生〉	77
圖 4-103 張逢威〈期待〉	77

圖 4-104 宮重文〈箴言〉	77
圖 4-105 郭雅眉〈自然〉	77
圖 4-106 陳明輝〈三寸金蓮〉	77
圖 4-107 唐國樑〈生命系列—母與子〉	77
圖 4-108 李亮一〈造型〉	78
圖 4-109 謝正雄〈日、月〉	78
圖 4-110 曾愛真〈對對陶系列〉	78
圖 4-111 王正鴻〈火系列—熾〉	78
圖 4-112 李茂宗〈破土而出系列〉	78
圖 4-113 六位受試者對 A 類古典造形風格語意分析圖	51
圖 4-114 六位受試者對 B 類新古典造形風格語意分析圖	54
圖 4-115 六位受試者對 C 類後新古典造形風格語意分析圖	58
圖 4-116 六位受試者對 D 類辯證造形風格語意分析圖	61
圖 4-117 六位受試者對 E 類傳統紋飾造形風格語意分析圖	63
圖 4-118 六位受試者對 F 類觀念紋飾造形風格語意分析圖	67
圖 4-119 六位受試者對 G 類平面彩繪造形風格語意分析圖	70
圖 4-120 六位受試者對 H 類具象造形風格語意分析圖	74
圖 4-121 六位受試者對 I 類抽象造形風格語意分析圖	79
圖 4-122 台灣現代陶藝造形風格語意分析圖	82
圖 4-123 台灣現代實用造形風格語意分析圖	83
圖 4-124 台灣現代純粹造形風格語意分析圖	84
圖 4-125 簡潔／複雜和實用／純粹造形坐標圖	86
圖 4-126 具象／抽象和幾何／有機造形坐標圖	87
圖 4-127 傳統／現代和同質／異質造形坐標圖	88
圖 4-128 甲對台灣現代陶藝各類造形風格語意分析圖	92
圖 4-129 乙對台灣現代陶藝各類造形風格語意分析圖	94
圖 4-130 丙對台灣現代陶藝各類造形風格語意分析圖	96
圖 4-131 丁對台灣現代陶藝各類造形風格語意分析圖	98
圖 4-132 戊對台灣現代陶藝各類造形風格語意分析圖	100
圖 4-133 己對台灣現代陶藝各類造形風格語意分析圖	102
圖 4-134 戊、己對 A 類造形風格語意分析圖	104
圖 4-135 戊、己對 B 類造形風格語意分析圖	104
圖 4-136 戊、己對 D 類造形風格語意分析圖	105
圖 4-137 戊、己對 G 類造形風格語意分析圖	105

表 目 錄

表 2-1 造形定義／概念摘要表	7
表 2-2 陶藝定義／概念摘要表	10
表 2-3 現代陶藝定義／概念摘要表	16
表 4-1 六位受試者對 A 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料	50
表 4-2 A 類 D 矩陣	52
表 4-3 六位受試者對 B 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料	54
表 4-4 B 類 D 矩陣	55
表 4-5 六位受試者對 C 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料	58
表 4-6 C 類 D 矩陣	59
表 4-7 六位受試者對 D 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料	60
表 4-8 D 類 D 矩陣	61
表 4-9 六位受試者對 E 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料	63
表 4-10 E 類 D 矩陣	64
表 4-11 六位受試者對 F 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料	67
表 4-12 F 類 D 矩陣	68
表 4-13 六位受試者對 G 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料	69
表 4-14 G 類 D 矩陣	71
表 4-15 六位受試者對 H 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料	73
表 4-16 H 類 D 矩陣	74
表 4-17 六位受試者對 I 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料	79
表 4-18 I 類 D 矩陣	80
表 4-19 各類造形風格在六個量尺上的座標、百分比	85
表 4-20 甲受試者在各類造形風格六個量尺上的語意區分資料	91
表 4-21 甲受試者 D 矩陣各類造形風格六個量尺上的語意區分資料	92
表 4-22 乙受試者在各類造形風格六個量尺上的語意區分資料	93
表 4-23 乙受試者 D 矩陣各類造形風格六個量尺上的語意區分資料	93
表 4-24 丙受試者在各類造形風格六個量尺上的語意區分資料	95
表 4-25 丙受試者 D 矩陣各類造形風格六個量尺上的語意區分資料	95
表 4-26 丁受試者在各類造形風格六個量尺上的語意區分資料	97
表 4-27 丁受試者 D 矩陣各類造形風格六個量尺上的語意區分資料	97
表 4-28 戊受試者在各類造形風格六個量尺上的語意區分資料	99
表 4-29 戊受試者 D 矩陣各類造形風格六個量尺上的語意區分資料	99
表 4-30 己受試者在各類造形風格六個量尺上的語意區分資料	101
表 4-31 己受試者 D 矩陣各類造形風格六個量尺上的語意區分資料	101
表 4-32 六位受試者對台灣現代陶藝造形風格 D 矩陣 r 值	103
表 4-33 戊、己受試者對 A.B.D.G 類造形風格的語意區分資料	103

第一章 緒論

第一節 研究動機

人類的文明與“陶”的發展有極其密切的相依關係，人類發展至今，“陶”已不僅是物質生活的必需品，更是精緻藝術的一大主脈。陶藝的發展在台灣一樣有極其卓著的成就，時至今日，陶藝家們運用火、泥來高度表現陶藝之美，並發展為現代造形藝術的一門獨立學問，且不斷地推陳出新，倡導現代陶藝的多變與發展。因此，各國的陶藝創作隨著不同的地域與文化，展現了豐富多彩的面貌。尤其是民國七十年元月國立歷史博物館展出中日現代陶藝家作品以後，使得國內陶藝界在遭受空前未有的衝擊下，更積極的為現代陶藝的拓展而努力。這良性的陣痛，讓我們的現代陶藝，從泥土中甦醒，也讓我們認知了世界陶藝發展的潮流，使我們從沉醉「瓷器你的名字是中國」過去的光榮歷史驚醒，進而認清了自己。（宋龍飛，1988）。故自 1986 年以來，國立歷史博物館每兩年舉辦一次的「中華民國陶藝雙年展」，並在 1992 年舉辦「現代陶藝國際邀請展」，均引發國人高度的參與及迴響，以達到鼓勵國內陶藝創作與研究發展（黃光男，2002）。現代陶藝除了仍繼續其傳統功能外，更擴展到純粹藝術的創作，製作陶瓷的黏土與釉藥，被視為藝術創作的媒介材料，應用在作品創作表現上。現代藝術正處於多變的時代，現代陶藝的表現方式，也隨著藝術思潮的演進不斷推陳出新，不僅重視藝術表達的精神層面，追求材質美、觸覺美、視覺美，時間性與空間性不被陶瓷固有形式所拘泥（陳康順，1993）。造形上多采多姿，而且在材料的應用上亦趨向多元化之發展（宋龍飛，1993）。不可否認，今天台灣的現代陶藝，進步的腳步之快，已與台灣的經濟奇蹟，令人印象深刻，技術的層面上，經由資訊的來源豐富，呈現極高的表現。

更因陶藝藝術是屬於造形藝術的一環，而陶瓷因其材質上的特性，使得被用於造形創作之媒材時，衍生出許多有別於其他材料的造形特色，這些造形特質也成為陶藝所獨有的造形語彙（劉鎮州，1999）。因此，陶藝必須是「以泥土為媒材，從造形開始，最後以火來結束。」（楊元太，1997）。雖然陶瓷製作在世界各地有其長短不一的歷史，但陶瓷藝術的造形，卻受到地區性人文的影響而產生各種不同的風格。然而，現代陶藝趨向於個人風格的表現，透過陶藝造形媒介的

特質，創造了更具審美刺激性的豐富而穎異的形象，因此陶藝造形創作的最大價值，在於陶藝家發揮陶瓷材料的最大特性，將意念傳達出來。同時透過它的特殊造形語彙，展現人與自然之間的密切關係（劉鎮洲，2000）。所以透過現代陶藝造形風格的探討與分析，以促進對台灣現代陶藝的了解與欣賞，也是本研究最主要的研究動機。

第二節 研究目的

中國是陶瓷大國，在世界藝術史上佔有璀璨光輝的一頁，從史前時代的仰韶彩陶和龍山黑陶，到秦王陵墓的兵馬俑，漢朝的灰釉明器，唐三彩，宋朝盈潔的白瓷、粉青瓷，元朝艷麗的釉裏紅，明清時期的雅潤青花和鬥彩、粉彩等，無不光華四被，大放異彩。陶瓷藝術本是美化器物，既實用的也是藝術的，然而迄今，陶瓷已經不只是具有「材美工巧」的實用器物而已，陶瓷於近代已更發展為具備超越媒材技巧而進入表現主觀的心靈境界之陶藝。陶藝是高度的技術與藝術的交融結合，從造形與釉色所衍生的美感經驗，可達到造形與材質的表現進入雅逸情韻之美的境界（張淑美，1993）。

陶瓷造形和器表的變化，還反映著人們生活方式以及精神方面微妙的變化，新的物質材料的出現，會導致新的器物造形的產生，而舊的物質生活方式的改變，也會導致原有的器物造形的衰退（程金城，2001）。然而陶瓷器是人類最古老和最推崇的創作品，也是工藝史上唯一保留至今最完整最久遠的工藝品。由於材質的關係其他的工藝品早已經腐朽磨滅，唯獨陶瓷工藝品能歷久而恆新。考古學者從陶瓷的演進，刻劃出人類的生活史。約在一萬年前即已開始的陶瓷器，直到如今還在我們生活上使用，由這一點就可顯示出陶瓷器在工藝歷史上的舉足輕重（鄭善鑒，1973）。

台灣早期陶藝家大都身兼工藝家與藝術家的多重角色，如，吳開興、林葆家、吳讓農、王修功、吳讓農、吳毓棠等前輩製陶人，也由於他們的努力，加上大環境的諸多因素刺激，使得台灣現代陶藝造形風格呈現多元豐富的面貌。再者陶藝的發展和其他藝術有所不同，它既是藝術的，也是生活的。所以在陶藝的造形風格、製作過程、製作手法，對工具的使用和化工（釉藥）、窯等等相關科技及工業基礎，也有相當密切的關係（劉良佑、溫淑姿，1995）。因此討論台灣現代陶

藝發展更應多方面加以考量，早期陶藝家依附陶瓷廠生存，幾乎沒有自己的窯，民國六十年代以後，這種情況已改觀，陶藝家多數擁有自己的窯，使得「現代陶藝」和「工業陶瓷」各奔前程。再者由於他們的積極推動，展開教學，廣設陶藝教室，將新的陶藝觀念介紹給學生，成為台灣「現代陶藝」的發軔。此後現代陶藝的發展，成長像是一股旋風在藝壇上掀起了風潮，更由於大眾傳播媒體的支持，大量的加以報導與介紹，使社會大眾對現代陶藝有了新的認識（宋龍飛，1982）。有鑑於此，本研究目的透過台灣現代陶藝發展，深入現代陶藝造形風格之探討，並針對「造形」的由來與意涵、何謂「陶藝」、何謂「現代陶藝」，這最具爭議的議題作客觀的合理論述，並從相關文獻探討台灣地區現代陶藝的發展脈絡及其多元面向與影響。期能對今日台灣現代陶藝所面臨的衝擊，提出積極性的建議，重新建立現代陶藝的新形象，重振中華「陶瓷母邦」的昔日光輝。

本研究目的為：

- (一)探討台灣現代陶藝發展。
- (二)從造形風格上分析台灣現代陶藝作品的風格。
- (三)從文化變遷觀點呈現台灣現代陶藝發展及其多元面向與影響。
- (四)針對今日台灣現代陶藝發展給予積極性的建議。

第三節 研究範圍與限制

由於此論題之實證研究尚不多見，有必要以質的調查研究先行探索，因此，本研究乃以多個案研究與半結構式開放問卷來蒐集資料。另外，同一位陶藝家，多年來的面貌可能是全無變化，或不斷創新，或不斷蛻變，故根據〈台灣地區重要陶藝作品調查研究計畫報告書〉（謝東山，2001）現代陶藝作品近程典藏名單共 113 人，其中杜甫仁的作品圖錄欠缺。從現代陶藝史的定位，與評論家對創作者及其作品的評價與論述中，這些陶藝家的創作理念已具有代表性、影響性或具個人風格，且都擁有自己的工作室，作陶年齡超過 10 年以上。從其嚴謹的考量與遴選過程，相信現代陶藝作品初期典藏之參考名單，是具有公正、客觀的指標。然而這些陶藝家各時期有不同的創作風貌，因此本研究以所收錄的作品圖錄作為台灣現代陶藝造形分類，而不是陶藝家的任何一件作品或所有風格為考量。而收錄的角度是(一)具有原創性，不抄襲、不仿古。(二)要有時代性，包含陶藝家創作當下

的地域性、文化性(三)具有獨特性，表現個人風格。(四)創作技術上的困難度。(五)作品的藝術性（謝東山，2001）。因此，本研究所運用之多個案訪談，僅以本研究所提供陶藝作品圖錄為調查與分析之用，缺乏立體實物，是本研究的一大限制。再者因研究範圍有限，本研究僅考量中部地區資深陶藝家為對象，並且多所徵詢專家與學者的舉薦，遂以〈台灣地區重要陶藝作品調查研究計畫報告書〉（謝東山，2001）擬定近程現代陶藝作品典藏名單中的蔡榮祐、張逢威、潘憲忠、施惠吟、王俊杰、林璿瑛、吳讓農為個別訪談對象，除了吳讓農，其餘陶藝家作為本研究之語意分析對象。

第二章 文獻探討

從英文裡的中國（China）和陶瓷對稱，即可窺知中國陶瓷藝術的非凡成就，舉世聞名。深知陶瓷在中國文化體系中的重要性與代表性。在中國傳統藝術中，陶瓷與歷代風俗、禮教、科技、生活等關係最為密切的一種藝術品，且具有實用和器用的聯繫，所以往往能流通於各個階層之中，加上各地區的土質、釉藥和燃料的不同，所生產出來的陶瓷都深具特色。所以在每一時代都發展出豐富變化的陶瓷作品，讓身為中國人引以為榮。其次，在東、西貿易上，陶瓷也扮演相當重要的地位。我國古來與西方交通，最重要的三大通路，其中西出玉門經中亞往西方的是絲路；出蔥嶺而南下的是取經之路；而由南方沿海諸省，經東南亞、阿拉伯半島往北非的海上通道、則被研究文化交流史的學者，稱為陶瓷之路。是以陶瓷之外銷，對我國古代之社會的經濟活動，也有相當重大的貢獻。這點也是其他藝術活動，所不可能達到的一個層次。事實上，中國古代陶瓷，並不僅滿足了我們自己而已，從整個東亞的情況來看，因為受中國之影響，日本、韓國、越南、泰國的陶瓷工業，才有可能發展出今天的面貌。就是西歐的青花瓷器，也是跟隨著中國青花工藝的成就，一步一步發展出來的。故奧國科學家英利伯，在其著作中的中國陶瓷一書，曾經再三強調：「中國為陶瓷的母邦」。更由於外人將中國與陶瓷同一稱謂，做一個中國人也引以為豪，可見陶瓷是中國文化成功輸出的典範。正因有如此悠久豐富的土壤，所以台灣現代陶藝於六〇年代，如火如荼的展開，但由於現代陶藝是現代藝術的一環，因此，也和其他藝術一樣，有各種不同的創作主張。由於許多學者均認為台灣現代陶藝的表現形式是豐富且多樣的。（劉鎮洲，2000；溫淑姿、劉良佑，1995；邱煥堂，2000；范姜明道，2000；成耆仁，2000），因此文獻回顧涵蓋：一、「造形」的由來與意涵；二、「陶藝」的意涵；三、「現代陶藝」的意涵；四、現代陶藝作品及其風格之相關文獻。

第一節 造形的由來與相關意涵

「造形」（Form）的觀念，最初源自於德國包浩斯（Bauhaus）造形學院。包浩斯造形學院是於1919年，由德國建築師格羅佩斯（Walter Gropius 1883~1929）所創立，"Bau"是「建築」之意，而"Haus"是「房子」。當時由伊登（Johannes Itten

1888~1967) 擔任預備教育的教職。他認為美術教育是針對人類之創造力來施教的，故他非常重視學生個性的發揮及富有創意的表現。伊登對於日後基礎設計教育的建立及其理論根據體系的形成，甚至於當代裝置藝術的發展上，有很大的影響，此外，後繼的一些任教於包浩斯的教師，常常也是在現代美術界中赫赫有名的傑出人物，如：阿爾伯斯(Josef Albers 1888~1976)、那基(Laszlip M. Nagy 1895~1946)，還有於 1920 年代進入包浩斯的克利(Paul Klee)與康定斯基(Wassily Kandinsky)這兩位在二十世紀現代藝術發展及創作理論中佔有舉足輕重地位的大師(潘家琳，1999)。可見「包浩斯」(Bauhaus)造形學院，它是現代文明產物，並與抽象藝術不謀而合，故抽象藝術有助於造形的發展。

何謂「造形」，造形一詞，見於德文的 Gestaltung，字源的意義是完形(完全形態)，亦即格式塔心理學上探討的範圍。係指一個形態具有統一的整體感(丘永福，1988；呂清夫，1984)。凡是透過視覺方式所表達的可視、可觸等知覺成形活動，皆稱之為「造形」。廣義而言，造形包羅人類有形的全部，是心物合一的活動；狹義而言，是在整體形式中，以線形為主要符號所表現的視覺語言。故造形存在具體形態裡，包括過程、行為等一種有意志的創造形態，不論動態與靜態、平面與立體，抽象與具象等活動皆是(丘永福，1988)。故「造形」之表現有其存在的意義與精神，其表達的形式與風格，乃是以精巧的手藝與獨到的觀察力，將造形的生命力表現在創作品上，所以在瞭解以「形」為主的各項事物的思維問題前，須先了解造形的本質，才能參透「造形」所傳達的精神上與實質上的意義表現。所謂形的本質(林崇宏，1999)，將之歸納所要分析的重點如下：

造形元素：點、線、面、體、空間。

造形要素：形態、質感、肌理、色彩、機能、密度。

形的概念：時間、空間、平衡、力學。

造形法則：比例、配置、秩序、模仿、方向、集中、轉移、變形。

美的形式：反覆、漸層、律動、對比、均衡、調和、重點、比例。

形的對比：抽象／具象、封閉／開放、秩序／混亂、張力／壓力、動感／靜態、理性／感性。

形的表達：記號(語構、語意、語用)(Morris)，秩序性、形態。

形的種類：自然造形、人為造形(有機造形、幾何造形、抽象造形、具象造形)。

形的界限：空間、量矩(長、寬、高)、比例。

形的思維：社會、文化、歷史、政治、經濟等各種環境。

「藝術家的理念是造形」造形是人和藝術「碰觸」的點是最訴諸感受，也最難解的部分。造形建構了一個特殊的領域，所以造形基本上不只是線條和色彩，而是個動態組織，把外在世界具體的質感，當成身體對環境反應的集合，造形它醞釀了物體存在的環境（吳玉成譯，2001），茲將各學者對「造形」的看法整理成表 2-1，以便進一步整理與歸納其意涵。

表 2-1 造形定義／概念摘要表

定 義 / 概 念	學 者 (年代)
● 造形是透過視覺，將外在世界所接受的視覺造形，轉換成有意義的結構實體。故凡透過視覺方式所表達的可視、可觸等知覺成形活動。	丘永福(1988)
● 造形是眼睛所把握的物體的主要特質之一，它是有關於物體之空間方面的，最主要是指物體的外貌。	安海姆著 李長俊譯(1776)
● 造形是指成品、塑形，以德文「Gestaltung」係指完形，即形態本身具有統一的整體。	呂清夫(1984) 丘永福(1988)
● 造形是指有意識的作為。廣義上的詮釋造形乃是透過人類的視覺器官，將由外界所接受到的訊息轉換成有意義的「形」。狹義的解釋「造形」為經由人類心中的意念或透過一種完形法則的媒介完成一個形的過程。「造形」最主要乃是指物體常態下的外貌，並包括內在的構造和組織，而造形行為就是在創造外在的形象及內在的組織。因此，凡是透過創作者思考過程，表達出可視、可觸等知覺之成形活動，皆可稱為「造形」。	林崇宏(1998)
● 造形是一種視覺語言透過造形文法來作文。造形一詞實際上包含了兩層意義，一個是動詞的「造」，一個是名詞的「形」，也就是「造一個完全的形」；而經由人為意志或自然法則，來完成一個完全形的過程，也可以稱為「造形」。	林振陽(1993) 陳寬祐(2000)
● 造形是有廣義與狹義之區別的。一般人日常使用的造形是廣義的，而美術或設計中使用的造形，則是狹義的。造形則除了名詞之外，還有動詞的意義，換言之，造形包含靜態的一	林品章(1999)

定 義 / 概 念	學 者 (年代)
<p>種形體之外，還當作動態的「創造形體」的一種行為與動作。</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 造形醞釀了物體存在的環境，是個動態的組織，有自己的結構。 ● 造形是將吾人意識內容之素材，透過視覺語言，所表達之一切可視或可觸的成形活動。更廣義的說：造形涵蓋人類有形文化的全部；它是一種心物交融的活動，擴而大之也是天人合一的產物。 ● 造形是表現在畫面上之事物，是如何被我們覺知的。造形最主要是指物體的外貌。造形是眼睛所把握的物體的主要特質之一，三次元空間的物體，是以二次元空間之外貌顯示出來的。而平面的外貌則是由一次元空間之線條表示出來。 	<p>Henry Focillon 著 吳玉成譯(2001)</p> <p>翁英惠(1986)</p> <p>劉思量(1998)</p>

註：本研究整理

由表中可以得知，Focillon 認為「造形」是動態的組織。基本上林振陽（1992）和陳寬祐（2000）認為造形一詞包含兩層意義，一個是動詞的「造」，一個是名詞的「形」，其均說明著，造形包含著靜態的一種形體之外，還包含著動態的「創造形體」的一種行為與動作。而這行為與動作則是必須透過視覺，將外在世界所接受的視覺造形，轉換成有意義的「形」（丘永福，1988；林崇宏，1999；李長俊譯，1976）。而要轉換成有意義的「形」，就須透過創作者思考過程的造形行為才能創造外在形象及內在的組織。而這思考過程即是人有意識的創造形象，「造形」建構了一個特殊的領域，造形不但讓人知覺，而且有自己的結構，它包含了感知空間裡的所有型態和邏輯。更建構起該空間的類比，最重要的是，創造了新的空間型態和邏輯（吳玉成譯，2001）。而陳寬祐（2000）和林崇宏（1998）皆認為凡是參與有人的意識成份，且透過各種造形法則，從事對各種構成要素之組合、安排的創作活動，我們稱之為「造形活動」，由此活動所得的造形，稱之為「人為造形」，例如繪畫、雕塑、建築等陶藝。「人的意識」成份是最重要的關鍵。反之，在造形活動中，完全沒有人為意志參與其間，一切都遵循宇宙法則生、滅、消、長，如此完成的造形，可歸諸於「自然造形」，例如花草樹木、鳥獸昆蟲，砂石山水等皆是。而「人的意識」就是「觀念」、哲理、「創意」，是人類造形活動的主導。易經繫辭傳中所說的「形而上者謂之道，形而下者謂之器」，道就是觀念，是人為造形

的指導原則；器就是物質，是為了達到造形目的所使用的造形材料。有正確的造形觀念，才能毫無錯誤地役使物質，令物質造福人類；能正確使用物質，造形理念才能務實。「觀念」與「物質」的平衡，「道」與「器」相互為用，構成和諧的人為造形世界。由此可知，陶瓷從形成來看則屬於人為（工）造形。陶藝造形的塑造，並不只是其本身形體意義的呈現而已，另外，所需關切的是對於此造形是否有注入「人」與「社會文化」價值關係的因素變遷，在人與社會文化基於審美觀念之下給予「形」綜合評價。

因此，林崇宏（1999）認為對於造形認知的探討，必須根據四種背景基礎：人本主義、造形記號與其意義的表達、造形與美學概念與思維認知。對此基礎有了瞭解，對造形這麼深奧的知識才能逐一抽絲剝繭，將形的意義、概念、本質與精神瞭解得晶瑩剔透。對於造形的探索，我們要探討其意義的價值論。例如：了解其本質問題，發展創作者的思維意志，將人類的理性（人性、文明、良知、理智、理想、本質、信仰、意識、倫理、環境、技術、文化……）融入在其造形的創作當中，最後將形的內涵發揮到藝術的最高境界。藉由「形」所表達的各種訊息（線條、符號、質感、空間、色彩等）傳達出創作的意義，發展創作者本身對價值的認定與判斷。而針對陶藝造形的探索首先應由造形要素入手，這是任何造形活動不可或缺的因素，也是具象事務應具備的基本屬性，而造形要素的構成，即造形文字，係指形態、色彩、材質、空間、時間等，其次才是造形文法，即是各種美的形式原理，例如：統一、均衡、對比、強調、反覆等原理。然而會應用「造形文字」與「造形文法」，並不表示能創造出完美的造形。還須賦予造形以「創意」始能造就一優美、完整的造形（陳寬祐，2000），所以本研究係以「造形文字」，即造形的基本要素來分析台灣現代陶藝造形分類，並以「造形文字」、「造形文法」和創意舉例說明。

第二節 陶藝的意涵

茲將各學者對「陶藝」的看法整理成 2-2，以便進行整理與歸納其意涵。

表 2-2 陶藝定義／概念摘要表

定 義 / 概 念	學 者 (年代)
<ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝就是一種火的藝術，以陶瓷原材料為媒體，經過火的歷煉來表達藝術理念的一門新興的藝術品種，它須具有進步深厚的藝術素養，與精湛的陶瓷製作技巧組合下的一種產物，兩者缺一都不能「大器」。陶藝貴在獨創，歐風美雨可借鑑，而不可模擬，更不可因襲。漢唐傳統，欣賞、研究、理解可，則不因迷戀，以仿製充創作，則萬不可取。 	王修功(2002)
<ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝是陶瓷藝術的泛稱，它包含了應用不同的原料—瓷土和陶土，透過人們的思維，加工成型、裝飾、煨燒等必要的工序後，所完成的製品，都稱之為陶藝品或陶藝。 	宋龍飛(1990)
<ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝是一種純藝術表現形式，具有更多的文化內涵及精神特質。 	吳鳴(1984)
<ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝就是「以太古之土，用新鮮的火」燒製藝品的過程。所以陶藝是人類最古老的，同時是最摩登的工藝。 	邱煥堂(1979)
<ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝是一門藝術，也是一種國際語言，訴諸於感受的形象語言，也是能使西方了解東方藝術精神的一種媒介。 	邱含(2001)
<ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝是一種實用性工藝美術的性質。 	姚克洪(1996)
<ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝是接近自然的藝術。 	許雅柯(1997)
<ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝是屬於傳統陶瓷，可涵蓋工藝陶瓷和藝術陶瓷。兩者的造形藝術皆以美為終結的最高表現。 	陳煥堂(1996)
<ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝是指真正含有美學意識和創作思想的作品。 	陳新上(1996)
<ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝是一種表現媒體，藉此傳達理念，表達個人思想哲學。 	陳品秀(1987)
<ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝是指陶瓷藝術，雖可能兼具實用性，主要仍以觀賞為目的的所做的陶瓷藝術品。 	溫淑姿(1992)
<ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝以傳統和現代為二大類，傳統以傳統觀念和技巧為表現主軸，其歸向偏向工藝品，多以手拉坯為主，只在釉藥及表面裝飾上加以發揮，多可感受到細膩功夫，主題直接而明顯。 	新陽(2002)
<ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝並非傳統意義上陶瓷藝術的簡稱，而是指一種孕育著新的精神文化內涵的現代藝術方式。 	道堅(2002)
<ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝是以觀賞為主要目的的陶瓷藝術的總稱。 	寧左(2000)
<ul style="list-style-type: none"> ● 凡以黏土材料製成的形體，經乾燥化粧後，用火將之燒成，以產生所需的色澤外觀的作品就稱之為「陶藝」。 	劉良佑、溫淑姿(1995)
<ul style="list-style-type: none"> ● 傳統上，陶藝指陶瓷製作的技藝。在現今陶藝多元發展的時代，則意指作陶相關的技藝、技術與藝術，並涵蓋其過程、 	鄭義融(2000)

定 義 / 概 念	學 者 (年代)
<p>方法與結果。就形式而言，所謂「陶藝」可視為「陶瓷工業」、「陶瓷工藝」、以及「陶藝創作」的廣泛總稱。</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 陶藝是係綜合「土」、「造形」、「裝飾」、「釉」、「火」、「科技」諸要素，並具有延續性、普遍性、時代性等特性，為「藝」與「技」的揉合；實用與欣賞二元性。 ● 「陶藝」一詞在當前台灣社會意指某種純粹藝術活動下的成果。它是以非金屬的無機材料為結構體，經熱處理而成的藝術品。在製作技術上，它強調手工的特點，且陶藝家的表現能力建立在陶瓷素材、燒造技術及藝術內涵的充分體認。陶藝基本上是非實用的，但不排斥具有實用功能，其以藝術內涵為內容，以具體事物或抽象概念為題材，目的在於透過藝術形式，使陶藝家自我的意念表現出來。藝術內涵包括：造形、色彩、紋理、裝飾等因素。 	<p>謝庸(1981)</p> <p>謝東山(2001)</p>

註：本研究整理

一、從哲學的觀點看陶藝

關於陶藝，寧左（2000）認為陶藝是指以觀賞為主要目的的陶瓷藝術的總稱。道堅（2002）、鍾蓮生（1994）、吳鳴（1994），皆認為陶藝是一種純藝術表現形式，具有更多的文化內涵及精神特質的現代藝術方式。陳品秀（1987）認為陶藝是一種表現媒體，藉以傳達理念，表達個人思想哲學。陶藝被稱為“土與火”的藝術，同其他藝術門類相比，陶藝是接近自然的藝術（許雅柯，1997），此因人類生養來自土地，甚至死亡回歸大地，對土地有根深蒂固的情感與興趣，最低的作陶衝動應是對土性質的探究與瞭解。所以陶藝是探索土、火、人三者關係的行為、歷程與結果，也是包涵其成果與可能發展的文化形式（劉良佑，1996；林曼麗，1996；徐文琴，1995），故能應用土的特質在火的熱力之下，發展出更多變的面貌與可能性，歷代精美的代表性陶瓷，也同時象徵不同的土與火的發展，其間有些是研究發現，但也包含很多的創造發明。因此作陶者主導研究創造的進行，與土、火的互動，才能構成豐富的陶瓷文化，也必然受到當代其他文化的影響。

二、從涵蓋領域的觀點看陶藝

從涵蓋領域看陶藝，劉良佑、溫淑姿（1995）認為凡以黏土材料製成的形體，經乾燥化粧後，用火將之燒成，以產生所需的色澤外觀的作品。故傳統上，陶藝指陶瓷製作的技藝。在現今陶藝多元發展的時代，則意指作陶相關的技藝、技術與藝術，並涵蓋其過程、方法與結果。就形式而言，所謂「陶藝」，可視為「陶瓷工業」、「陶瓷工藝」、「陶瓷創作」的廣泛總稱（鄭義融，2000），但根據宋龍飛（1982）認為，在台灣陶瓷藝術的轉型期時，由於陶藝家的覺醒，轉向為本身的藝術理想的奮鬥，從此，「工業陶瓷」與「陶藝」分道揚鑣，朝二個方向平行發展。由此看來，狹義的陶藝則專指「陶藝創作」而已。

三、從特性的觀點看陶藝

王修功（2002）有獨到的見解，舉凡藉黏性的陶、瓷土與釉，通過窯火的歷煉，用以表達藝術理念者，謂之陶瓷藝術，邱煥堂（1979）認為陶藝是人類最古老的，同時是最摩登的工藝，就是以太古之土，用新鮮的火燒製的過程。謝東山（2001）則嚴謹的定義陶藝一詞在當前台灣社會意指某種純粹藝術活動下的成果。它是以非金屬的無機材料為結構體，經熱處理而成的藝術品，在製作技術上，強調手工的特點。故陶藝以「藝術生活化」為發展主軸，加上專業陶人的參與，其性質有別於「陶瓷工業」的量產需要，兼具工藝與藝術的形式（陳煥堂，1996；陳新上，1996）。

四、從歷史的觀點看陶藝

人類的生存發展與陶瓷息息相關，日常生活中到處是陶瓷的身影。從古到今，還沒有任何一種人工製造的器物像陶瓷那樣與人類構成廣泛而密切的聯繫。陶瓷古老但又年輕。其古老，是因為早在新石器時代，陶器業已出現，它是人類最早的文明成果之一，是遠古先民富有創造性的實證；而瓷器在中國的商代已經萌芽，在漢代則已成熟。其年輕，則因為時至今日它仍與我們朝夕相處，還不斷地與時俱新，豐富和美化著我們的物質和精神生活，因此，陶瓷不是純藝術品，但陶瓷有藝術性。故陶瓷藝術，不僅蘊含于工藝陶瓷和藝術陶瓷中，也蘊含在實用陶瓷中（程金城，2001）。陶器，是人類第一次通過自己的勞動，改變物質的結構和性質而創造出一種新的器物。亦即通過對泥土的燒制，使之產生化學變化，而創造出一種新型物質來為人服務，而弗洛依德在追溯文明起源時，曾說：「我們發現

文明的最初行動是使用工具、控制火和建造住房。在這些成就中，對火的控制尤為突出，是一項非同凡響和前所未有的成就。可見陶器的發明，也表明人類對火的利用的進展。隨著社會的進步，陶瓷的工藝水平和陶瓷的功能也在不斷發展，但陶瓷的基本特性並未發生根本改變，也未被其他器物所取代而消亡。更鑑於陶瓷的制作過程和材料的複雜，燒制過程中的必需的要素和不定的因素，以及它的用途和功能的多樣，陶瓷又具有“綜合藝術”、“造形藝術”、“空間藝術”的特徵，而且是一種與人生現實密切聯繫的藝術（程金城，2001）。而秦朝兵馬俑的出土，發現陶塑藝術水準的高超、造形寫實而生動，技術精巧而細膩，不僅是中國陶塑藝術最早最精采的表現，而且是一件偉大的陶藝工程。也從此發現到中國陶藝的發展上，非實用性和實用性有著相同的輝煌成就。更毋須在意其實用性或非實用性，只要表現現實、人生和自然，就能歷久彌新，永不枯萎（李再鈞，1982）。

綜合上述，可知陶藝具有如下的意涵：

(一)陶藝是源自生活需要具有多重功用性

陶瓷的發展是人類文明進步的表徵與記錄，標誌著人類物質生產和精神生產的重大進步。根據古書記載，認為陶器的發明適應人類飲食生活的需要，也是人類為滿足自身生存和發展需要的直接產物。繼而出現的彩陶，既有實用功能，又有滿足精神需要的功能。這種精神需要，在最初並不是一種消遣，而是尋求心理的平衡和精神的安頓。比如彩陶器的特殊造型和特殊紋飾，顯然不是為了生活中的使用而變形並施彩，它必定與精神問題相關，或為宗教儀式，或為圖騰崇拜，或為族類的標識，從中反映出原始先民對於這種超越實用意義的價值的追求，儘管我們也許並不完全知道它們具體的真正用意。但原始陶器既是實用器物、工具，也是原始藝術。前蘇聯美學家卡爾曾指出，原始藝術的種類和體裁具有“無定形性”，在功能上有“多重功用性”，原始藝術是一種“混合性”藝術。隨著人類生活的變化和社會的進步，陶器的用途越來越廣泛，瓷器的出現，為人類更好地生存發展提供了一種新的器物，在我國物質文明的發展中，曾發揮過重要的作用。隨著生產技術的提高和社會的發展進步，青銅器、玉器、金銀器等先後出現，但是陶瓷的功用並沒有被取代。相反，陶瓷不但在滿足物質文明的需要方面發揮著重要作用，而且在滿足精神享受方面也有了新的用途。陶瓷的演變雖然逐漸專業化，但是從它發生期就表現出的寓藝術于功用中的這種特性，並不因社會的變化

而消失，而是得到了繼承，且被不同程度地保留了下來。陶瓷除作為日用器具、建築材料等等之外，還作為陪葬的明器、作為精神象徵（如陶瓷雕塑），作為地位標誌甚至作為外交“使者”等等，發揮著獨特的作用。陶瓷既可以盛物，也可以作為食用器，又可以用于宗教活動的場合；既可以用于建築裝飾、美化環境，又可以作為擺設、玩物。陶瓷在發生期表現出的這些多重功用特性中，就包含了藝術的功能和要素。陶瓷的多重功用性決定了它的實用性與藝術性的統一，決定了它有不被其他藝術所取代的特殊理由，也決定了陶瓷藝術的獨特性。整個陶瓷的發展過程就是它與人的關係史，是一部具有物質文化與精神文化雙重含義的發展史（程金城，2001）。

（二）陶藝是科技與技術的結合

談起「瓷器」莫不令人想起同名的「中國」，不僅是對中國陶瓷器的景仰羨慕，更為中國在陶瓷科技所作的成就喝采，中國在科技上的貢獻有：（1）土的採選與純化；（2）窯燒成技術的改進；（3）釉藥研究也是近代精密陶瓷發展的基礎（鄭義融，2000）。中國各朝各代各地所燒製的陶瓷器各具特色，主要是就地取材，善用天然礦物原料，應用於坯土、裝飾或釉藥。中國陶瓷藝術之所以能發展至極，中國陶工們求盡善盡美的精神才是重點，而歷代陶瓷作品在在透露了中國陶工克服原料上的缺點與困難。另外，漢代出現了一種在釉料中加入助熔劑——鉛的彩釉，鉛釉陶的制作成功，是漢代制陶工藝的又一傑出成就。它表明了我國古代對於鉛金屬及其化合物，早有較深刻的認識和駕馭能力，從我國陶瓷發展史的角度說，漢代鉛釉技術的發明和發展，不僅為後世著名的唐三彩的出現開闢了道路，而且為明清景德鎮五彩繽紛的釉上彩瓷的發展奠定了基礎。

“從陶到瓷”，其藝術史意義在於：第一，瓷的成功具有重大的歷史意義，為此後陶瓷藝術發展奠定了新的基礎，開拓了極大的發展空間。第二，陶器的品類進一步發展，秦磚漢瓦、陶塑藝術（兵馬俑）得到極大的發展，這在中國藝術史上具有重要意義。第三，美感意識進一步增強，陶瓷制作中的藝術因素更加突出，出現了純粹的陳設陶瓷器，出現了大量的陶塑，造形超出了實用的範圍，紋飾帶上了進入文明時代以後鮮明的時代色彩，這些為後來陶瓷器的發展提供了多樣創造的可能性（程金城，2001）。

可見，一定的社會生產力和工藝技術是瓷器發明的前提，從遠古時期陶的燒

陶到瓷器的誕生，是人類文明的一大進步。長期的生產實踐，和幾千年製陶經驗的累積，人們摸索了新的原料、新工藝，促進了製瓷業的發展。也因此瓷窯大量出現，名窯、名瓷系萌生瓷器技術的提高，為後來陶瓷的發展奠定了工藝技術基礎。故有爐火純青的宋瓷，體現出制瓷工藝技術的高超。據〈陶記略〉載，從原料加工到最後燒成，前後工序多達數十道，而且「分工明確，有條有理，不相混淆。」精密的專業分工，是科學技術進步的標誌，也是提高製瓷技術的關鍵。近代由於材料科學、電子技術，以及諸多相關科技的發達，也使得陶瓷的技術操作或設備，也是朝向現代化科技的歷史軌跡上進展。而奧國名化學家麥利伯利恒（P.Meryesberg）曾在其所撰之「中國陶瓷」一書中提及中國為陶之母邦，世界高等工業文明，實源於中國（鄭義融，2000）。因此陶瓷的發展，伴隨著科技與技術的進步，陶藝的構思、構想、設計必須通過科技與技術得以實現。係以非金屬的無機材料為結構體，經熱處理而成的人工藝術創作品。

（三）陶藝是文化與藝術的結晶

「陶藝」在我國的陶瓷史上是沒有這一詞彙，「陶藝」二字是外來語，應該是從日本輸入我國的，日本人寫作「陶芸」發音跟「陶藝」完全相同，其實這是日本人在「陶瓷」、「陶磁」等詞彙外所創造的一個新詞彙。這個「芸」字是我們「藝」的簡寫，陶藝一詞字源，可能是源自「陶瓷工藝」或「陶瓷技藝」的縮寫，尤其是指現代人創作的陶瓷藝術品為陶藝（方叔，1994）。可見「陶藝」是隨著對外文化的交流以及外來文化的引進，逐漸地印入人們腦海的名字概念。「陶藝」它是經概念和視覺形象的，所以陶藝是一門藝術，也是一種國際語言，訴諸於感受的形象語言，也是能使西方了解東方藝術精神的一種媒介（邱含，2001）。故陶藝的創作應立足於人，立足於人類社會，立足於大自然，立足以科學技術和文化觀念的變化，立足於審美的需求，所以陶藝是文化和藝術的結晶。

第三節 現代陶藝的意涵

茲將各學者對「現代陶藝」的看法整理成 2-3，以便進行整理與歸納其意涵。
表 2-3 現代陶藝定義／概念摘要表

定 義 / 概 念	學 者 (年代)
<ul style="list-style-type: none"> ● 現代陶藝是以現代藝術創作理念，運用精細多樣的土、釉原料，通過進步又多元的窯爐試煉，而產生的藝術新生代。 ● 現代陶藝的涵義有廣義和狹義兩種解釋。一般人認為由現代人所製作的陶瓷器物，就是現代陶藝，因為它展現的時、空是現代，這是廣義的一種解釋。另一種狹義的解釋，則認為現代陶藝，必須要有創意，並能展現時代的精神面貌，同時還要具備高度的藝術性以及創作者本身的某些觀念和想法，在製作上還得兼顧到本身純熟的製作技巧，並能將造型語言的精神體現出來，才是現代陶藝。 	王修功(2002)
<ul style="list-style-type: none"> ● 現代陶藝是指放棄物質性、實用性、追求單純強調審美性、精神性。其形式感具有高度的自由性、在形、色、質作多元而豐富的表現。 	呂品昌(1995)
<ul style="list-style-type: none"> ● 現代陶藝是以主觀意識為第一性，注重自我表現。它的製作可以是一個具象的形，也可以是一個抽象的形，或器皿之形，即便是一個器皿之形也並不首先考慮它的實用功能，而是通過這個實體來抒發表述作者的感覺、理解，將他的審美結果通過作品傳達出來。 	吳鳴(1994)
<ul style="list-style-type: none"> ● 現代陶藝作品的創作並非單純以實用為目的，它們是像繪畫或雕刻一樣，目的在表達創作者的個性、意念或美感，故是藝術品而非純粹實用品，再者產品由陶土的預備、釉藥的研磨、器物的成形，到入窯燒造都由一個人負責，且是在私人工作室生產的。 	徐文琴(1995)
<ul style="list-style-type: none"> ● 現代陶藝藝術創作大致可分為手拉坯創作時期，抽象造形創作時期以及複合媒材創作時期。 	陳新上(1996)
<ul style="list-style-type: none"> ● 現代陶藝是指個人獨立完成的陶製品，亦即所謂的工作室陶製品；二、必須針對此材質的特性來表現；三、作品必須能夠表現作者個人的理念與風格。只要同時符合此三個要件，不論是「具實用功能的陶製品」或「純粹造形表現的陶製品」，皆可稱為現代陶藝作品。 	莊秀玲(2002)
<ul style="list-style-type: none"> ● 現代陶藝強調精神性及藝術性，較無固定的成型表現方式，甚至有兩種以上的成型技巧共存在一件作品，傳達主題較不明顯，強調作者的觀念和意識形態。 	新陽(2002)
<ul style="list-style-type: none"> ● 現代陶藝受到各種現代藝術思潮的影響，被賦予了人性和社 	道堅(2002)

定 義 / 概 念	學 者 (年代)
<p>會歷史文化的思考，雖使用的是人類最古老、最原始的媒材，但它關注的卻是當代的人性、社會和自然，因而富於濃厚的現代文明氣息。現代陶藝是唯一同時兼具現代性和公眾性的一種藝術方式。</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 「現代陶藝」則是「凡以非金屬的無機材料為結構體，並經熱處理之過程，來表現當代精神的藝術品」。換言之，係指以純粹藝術為目標所創作之個人陶藝作品，且以民國五十年代之後為現代陶藝的階段。 ● 現代陶藝具有藝術性的品格特徵。 ● 現代陶藝是現代藝術的一支，它是一種新的文化現象和行為方式，它與傳統的陶瓷有著血緣上的關係。 ● 現代陶藝將陶瓷作為抒發情感、宣傳諷喻、前衛表現的工具。 	<p>劉良佑、溫淑姿 (1995)</p> <p>鍾蓮生 (1994)</p> <p>戴玉俊、周瑜萍 (2002)</p> <p>謝庸 (1981)</p>

註：本研究整理

一、從發生的觀點看現代陶藝

就發生的觀點來看，現代陶藝這個概念原本發源於西方現代藝術運動，是藝術家介入傳統的陶藝工藝美術領域的結果。以激情、思想和審美態度，給原已漸漸僵化的陶瓷藝術注入新的、更豐富的人文內涵，從而體現強烈的創造意識，從而把原來陶瓷工藝美術的文化品格提升到純藝術品。這一改變不僅是名稱上的改變，而是文化特質、內涵的改變（鍾蓮生，1994）。現代陶藝的出現，是國際性的普遍現象，是工業化、機械化產品大量氾濫後，失去人情味，而追求回歸自然，反璞歸真的情感需要。這說明科學上的規範化，代替不了藝術的多樣化、複製品代替不了原作，機械也永遠代替不了手藝（周國楨，1994；呂品昌，1995）。而真正開啟西方陶藝歷史新頁的美國加州，以彼得·弗谷斯（Peter·Voulkos，1924）為首的陶藝家們，時間在1950年代中期，也是最早利用黏土材料做出非實用的造型作品，這種重外形、輕功能的陶瓷藝術，隨後成為二次大戰後，美國陶藝創作與學院教育的主流（謝東山，2001；吳進風，2001；劉鎮洲，2001；徐文琴，1995；李再鈺，1982；戴玉俊、周瑜萍，2002）。然而根據劉良佑與溫淑姿的說法，1960年代之後為台灣現代陶藝的階段，其理由是1960年代「首度有了個展出現」—吳

讓農 1967 年、李茂宗 1970 年。此因個展的出現意味著陶人個性化作品風格被強化出來，但因其他社會方面的陶藝活動未能普遍開展。故根據現有的文獻資料來看，陶藝或現代陶藝所指涉的意涵開始被國人廣泛討論，應該是在 1980 年初期。這現象顯現出台灣社會也開始進入資本主義經濟形態，此因現代陶藝產生的條件之一是成熟的資本主義經濟社會，與美國現代陶藝始於經濟已完全資本主義化的 1950 年代是不謀而合的（謝東山，2001）。

二、從哲學的觀點

現代陶藝是現代藝術的一支，可說是現代藝術家、工藝師借助陶瓷這種材質用泥性特有的語言來表達現代社會中人與他人、人與本能、人與自然、人與思想的新興關係。它是一種新的文化現象和行為方式，它與傳統的陶瓷有著血緣上的關係（戴玉俊、周瑜萍，2002）。故現代陶藝是以現代藝術理念，與陶瓷科技相結合下的新生代（王修功，2002）。現代陶藝重在表現作者的意念及觀念為出發，沒有一定的軌跡和規範，著重精神性和藝術性（新陽，2000）亦即放棄物質性、實用性，追求單純。其形式感具有高度的自由性在形、色、質作多元而豐富的表現（呂品昌，1995）。可見現代陶藝受到各種現代藝術思潮的影響，被賦予了人性和社會裡歷史文化的思考，雖使用人類最古老、最原始的媒材，但它關注的卻是當代的人性、社會和自然，因而富於濃厚的現代文明氣息。故陶土、釉料的可自由發揮與燒制方式帶來的不可預期性的奇妙結合靈感，想像和智慧提供了極為開闊的活動空間，使技藝激情和思想可以自由馳騁其中，因此現代陶藝是同時兼具現代性和公眾性的一種藝術方式（道堅，2002），並積極表現了對傳統陶藝的否定，以及對傳統審美標準、評判標準的自我突破（戴玉俊、周瑜萍，2002）。也是陶藝家更新觀念的一種產物，在材料技術領域裡，它脫胎於古老的陶瓷藝術，同時已廣泛運用了現代藝術的創作觀念及創作手段，在現代科技成就的影響下，產生了獨特個性、鮮明風格的作品，就創作者和欣賞者而言，以具有實用功能為前提的觀念，產生了質的變化，使陶藝在藝術風格上向多元化發展（許雅柯，1997；劉志國，1997；宋龍飛，1988；劉鎮洲，1999；王修功，2000；溫淑姿、劉良佑，1995），因此現代陶藝與傳統陶藝相比，從觀念上、技術上、創作手法、技巧及欣賞等各方面已經發生了根本性的變化。即在觀念上已經將現代陶藝的純藝術表現性與傳統陶藝的實用生活性分離，在技術上採用現代科學技術手段，在材料上有

選擇地加入了綜合材料，在技藝上除了繼承傳統技藝外，也加強了表現手法及新技術的開發，從欣賞角度打破了陶瓷單一實用性兼具裝飾性的概念，把陶藝欣賞提高到純粹藝術欣賞的境界（許雅柯，1997）。所以現代陶藝是陶藝家個人的主觀性與作品對客觀現實真實反映完善結合，是創作主體的主觀性與他的作品對現實反映的客觀性的完美統一。它具有對現實反映的不可重複的獨特性和客觀真實的深刻揭示性（陸軍，2001）。可見，現代陶藝是交叉的綜合性的學科，科學中有技藝，技藝中有科技，科技需要藝術，藝術需要科技，科技為陶藝的發展開闢了前景，陶藝的發展體現了科技（周國楨，1994）。

綜合上述，可知現代陶藝具有如下的意涵：

(一)現代陶藝受現代藝術思潮、現代審美意識的影響

1954年彼得·弗克斯(Peter. Voukos)掀起一場“奧蒂斯陶泥革命”，將抽象的表現主義融入其陶藝創作中，為現代陶藝介入到現代藝術的純藝術範疇中，發揮了重要的承先啟後的作用。使得“陶瓷”作為藝術被重新被理解和認識，體現純粹的陶藝作品。

(二)現代陶藝是專業陶藝家的自覺藝術追求

現代陶藝體現為創作的個人性、獨創性、特殊性。係指在創作中所體現的個人色彩、個人意識和藝術個性，把陶瓷藝術視為藝術，將制作視為創作，以現代陶瓷原料為主作為創作材料，竭力去體現個人的藝術觀念。也就為其個人化打開了新的巨大的空間，從實用的禁錮解脫，有了廣闊的自由想像的天地，使得理性與感性獲得統一。

(三)現代陶藝是多元面貌

現代陶藝在形式上和內涵上都有極大的拓展。尤其是認識媒介、發現媒介，並創造地運用媒介，甚至打破原有媒介的界線，通過與其他媒介材料進行綜合運用，實現創意表達。因此現代陶藝包含裝置藝術、景觀藝術、公共藝術，複合媒材運用以藝術內涵為內容，以具體事物或抽象概念為題材，透過藝術形式，使陶藝家的自我意念、思想感情，得以表現出來（謝東山，2001）。

第四節 台灣現代陶藝作品分類的相關探討

關於台灣現代陶藝造形的類別，溫淑姿（2001）認為可分為(一)由傳統瓶罐出發，探討表面處理與造形新的可能性：1.質感與表面處理之美，如吳開興、蔡川竹、吳讓農、高東郎、蔡曉芳、孫超、劉良佑、高淑惠、游曉昊、曾明男、徐崇林、鄭永國、唐彥忍、蘇世雄。2.器物延伸之造形藝術，如李茂宗早年作品、楊文霓晚近作品、翁國珍、孫文斌、陳景亮等。(二)陶瓷彩繪、雕塑與思想的植入：1.陶瓷彩繪，如孫超、王修功。2.模擬實物，如陳景亮、陳煥堂。3.造形的探索，如楊元太、馮盛光、姚克洪、楊作中、王俊杰、廖瑞章、劉鎮洲、徐翠嶺、沈東寧、陳國能、郭雅眉、郭義文、李幸龍、吳進風、張逢威、陳正勳、呂淑珍、鄧惠芬、宮重文、陳銘濃、張清淵、馬浩等。(三)文化政治社會等議題之探討：如連寶猜、邱煥堂、蕭麗虹、范姜明道、羅森豪、白宗晉、邵婷如等。

劉鎮洲（1999）認為現代陶藝創作中，一般可分為實用陶瓷的製作與純粹造形表現的陶塑製作兩大類。

成耆仁（2000）認為認為現代陶藝作品創作範圍廣、製作技巧與作品造形多元化，依早期個人作品特徵，將現代陶藝作品分為五大類：(一)傳統系列作品，以林葆家、蔡榮祐、黃永泉等人為代表。(二)釉色美系列作品，以孫超、王修功、劉良佑、吳讓農、范姜明道。(三)造形美和雕塑美作品，如馮盛光、沈東寧、劉鎮洲、楊元太、王俊杰、宮重文、唐國樑、張逢威、陳國能、吳進風、謝正雄、邵婷如、徐翠嶺。(四)模擬（仿倣）實物作品，如陳景亮。(五)純欣賞用陶藝作品，如蕭麗虹、劉鎮洲、宮重文、呂淑珍、范姜明道、羅孫豪、徐翠嶺、陳國能、吳建福、伍坤山、陳美華、李幸龍、曾愛真、郭雅雅、沈東寧、王俊杰、周邦玲、陳正勳、楊文霓等人。

范姜明道（2000）針對 2000 中華民國國際陶藝雙年展參賽作品分類認為可分為：(一)傳統技法製作；(二)著重傳統高溫釉藥處理和燒窯技術；(三)注重圖案的裝飾效果；(四)強調表現內容敘述的故事性；(五)強調現代造形，偏重雕塑性；(六)綜合媒材的運用。

李茂宗（2003）則認為現代陶藝之創作可分五大方向：(一)古典陶藝，又稱傳統陶藝；(二)工藝造形；(三)表現造形；(四)抽象造形；(五)觀念造形。

綜合以上所述，茲歸納出台灣現代陶藝的造形依用途可分為實用造形和純粹

造形二大類。前者包括(一)古典造形風格，如林葆家、蔡榮祐、吳讓農、黃永全；(二)新古典造形風格，如劉良佑、游曉昊、張繼陶、陳佐導等人；(三)後新古典造形風格，如楊文霓、邱煥堂、林璿瑛、陳煥堂等人。後者包括：(一)辯證造形風格：楊作中、徐翠嶺、范仲德等。(二)傳統紋飾造形風格：李幸龍、李懷錦、吳坤山等人。(三)觀念造形風格：蕭麗虹、楊元太、陳正勳、施惠吟等人。(四)平面彩繪造形風格：孫超、王修功、范振金等人。(五)具象造形風格：陳景亮、李永明、林秀娘、潘憲忠等人。(六)抽象造形風格：郭義文、劉鎮洲、王俊杰等人。因為藝術創作是個人情感的抒發與心中各種思想、意念的表達，在陶藝創作中，由於材料種類的多樣性與成形方法的便利性，使得現代陶藝表現的形式極為豐富。當今的陶瓷藝術，已與現代藝術潮流緊密地結合，而使得創作的範疇不斷擴大，在現代陶藝的洪流之中，也由於陶瓷媒體的溶入，豐富了藝術表現材質的多樣性，而就陶藝創作表現而言，藉著各種新觀念產生與新材質的應用，增進了陶藝作品的多樣化，也增添了陶藝表現的可能性（劉鎮洲，1999）。

第三章 研究方法

第一節 研究方法

本研究依據研究主題，分為理論分析與實證研究兩大部分。

首先，就理論分析部分，是採用文獻分析法，其中主要研究是以謝東山(2002)台灣現代陶藝發展史與劉良佑、溫淑姿(1995)四十年來台灣地區陶藝研究報告展覽專輯彙編為理論源流，加之後續學者、各學派相關研究著作為分析內容。研究者先概覽各重要文獻，以獲基本概念、現象之理解；其次，從各學者深入論述中，詮釋其要義，以瞭解其深層之意涵。最後，透過分析、歸納、以及判斷，給予「造形」、「陶藝」、「現代陶藝」作一客觀又合理的論述。

另外，由造形角度切入，透過現有造形文獻與專書閱讀，了解現代陶藝造形的特質；隨之藉由造形與陶藝發展專書，構築台灣現代陶藝造型風格分析之造形要素、形式原理的理論根基。藉由理論的探討，復引介出台灣現代陶藝造形分析的語意區分量表之用。

再者，將所研析探討的兩大範圍—台灣現代陶藝與造形結合，進行相關性研究，以確認台灣現代陶藝造形風格分類及特色。並以此基礎做為個案訪談的重點，以及做為中部地區陶藝家對台灣現代陶藝造形分析的語意區分量表設計規範。

進行實證研究之前，考量研究主題的可能性與深層的真實意涵，本研究先採質的研究方法；隨後實證研究量化部分則以中部地區陶藝家對研究主題造形分類、特色的調查為主。其步驟是選擇要進行訪談的對象，蒐集訪談個案的相關資料；復次，擇定具代表性陶藝家進行半結構式訪談問卷進行深度訪談，就文獻所提供的台灣現代陶藝造形分類與現象進行語意區分量表，並根據資料記錄之收集、分析，描繪台灣現代陶藝造形矩陣，並依此結果做成結論，並提出研究建議。

第二節 研究架構

本研究的主要目的是要探討台灣現代陶藝造形風格的特色。欲達成此目的，必須先釐清具有代表性的台灣現代陶藝家之名單，並試圖了解台灣現代陶藝造形的發展。借助文獻探討針對台灣現代陶藝造形給予客觀、合理的分類。更進一步透過個案研究與半結構式開放問卷來收集資料，以便能獲得客觀、全面性的瞭解，以作為台灣現代陶藝造形分析之用。同時，在歸屬於同一類中的造形，也會因受訪陶藝家本身在評價上的差異，而產生相對性的位置關係，經過整理、再確認，描繪出各類陶藝造形分析，萃取出各類造形的特色。再透過造形矩陣分析以了解各類陶藝造形在座標上的相對位置，有助於釐清臺灣現代陶藝造形風格的發展趨勢。更因為造形的創作將是一本有生命基礎的百科全書，它透過了創作者本身豐富經驗，高貴氣質涵養，經過深入的思考，導入理想價值觀的認知，最後塑造出一幅有生命的「形體」。可以說有意義的造形創作，是經過轉化過程之歷程。可見人為的陶藝造形創作是存在於理性哲理之認知概念中，將之精深發揚光大。所以人類一直在追求的「形」是一種價值觀，價值觀因社會、文化的變遷有所不同。價值代表了物質、精神與文化三種世界的需求，人的需要代表了社會的取向，價值就成為了意義的標準，成為人存在的方式。而陶藝造形創作思維也基於人類體驗審美價值關係，實現在社會生活中的各種活動，諸如宗教、文化、政治、藝術等，促成了社會文化不斷的演進（林崇宏，1999）。因此綜合分析，歸納出台灣現代陶藝造形風格類型和特色、造形矩陣及其多元面向與影響，最後提出結論與建議。參照 3-1 研究流程圖。

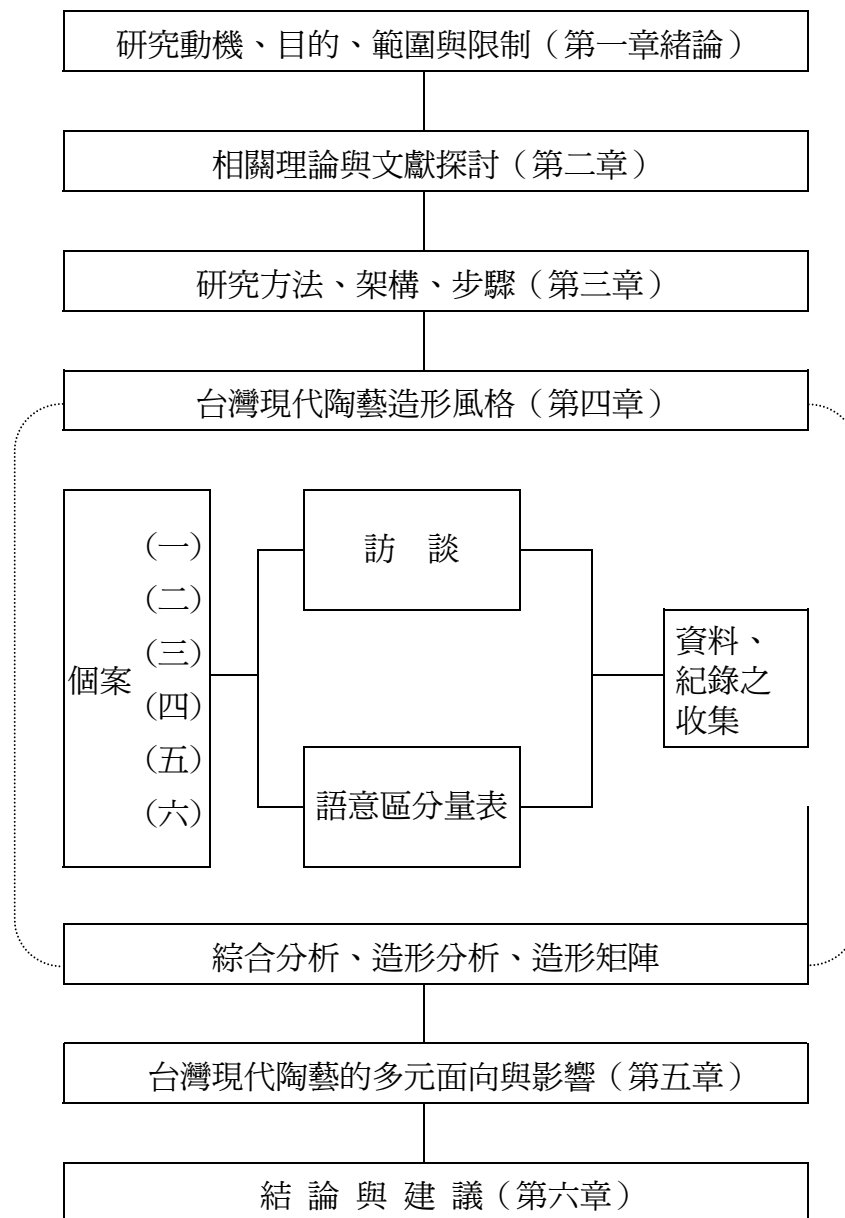


圖 3-1 研究流程圖

第三節 研究步驟

本研究根據社會科學研究步驟進行研究，其具體步驟，共可分為十個階段，見圖 3-2 研究步驟。(一)準備階段 (二)發現問題階段 (三)初步文獻探討 (四)確立問題階段 (五)深入文獻探討階段 (六)擬定方案階段 (七)執行方案階段 (八)資料、記錄收集階段 (九)資料、記錄之整理與分析階段 (十)提出報告階段。其中執行方案階段至提出報告階段又涵蓋了七個步驟，分別說明如下：

步驟一：收錄〈台灣地區重要陶藝作品調查研究計畫報告書〉(謝東山 2001) 近程現代陶藝家典藏名單共 113 人，具代表性之作品。

步驟二：參考相關文獻探討，將所收錄 113 人作品作客觀的造型分類。

步驟三：語意區分量表的編製。

步驟四：訪談個案之考量與決定。

步驟五：展開個案研究循環，撰寫個案報告。

步驟六：整理與分析所蒐集之語意區分量表。

步驟七：論文研究報告撰寫。

步驟一 著手收錄〈台灣地區重要陶藝作品調查研究計畫報告書〉(謝東山，2001) 現代陶藝作品近程典藏名單共 113 人，從現代陶藝史的定位，與評論家對創作者及其作品的評價與論述中，這些陶藝家的創作理念已具有代表性、影響性或具個人風格，且都擁有自己的工作室，作陶年齡超過 10 年以上。從其嚴謹的考量與遴選過程，相信現代陶藝作品初期典藏之參考名單，是具有公正、客觀的指標。然而這些陶藝家各時期有不同的創作風貌，因此本研究以所收錄的作品圖錄作為台灣現代陶藝造形分類，而不是陶藝家的任何一件作品為考量。而收錄的角度是(一)具有原創性，不抄襲、不仿古。(二)要有時代性，包含陶藝家創作當下的地域性、文化性(三)具有獨特性，表現個人風格。(四)創作技術上的困難度。(五)作品的藝術性(謝東山，2001)。(名單如下，依姓氏筆劃排序)

王正和、王正鴻、王明榮、王俊杰、王修功、王惠民、白木全、白宗晉、伍坤山、朱邦雄、朱坤培、何瑤如、吳菊、吳水沂、吳建福、吳進風、吳開興、吳毓棠、吳鵬飛、吳讓農、呂淑珍、巫漢青、李永明、李幸龍、李邱吉、李金生、李亮一、李茂宗、李懷錦、杜輔仁、沈東寧、周邦玲、林璿瑛、林秀娘、林昭佑、林振龍、林新春、林葆家、邵婷如、邱建清、邱煥堂、姚克

洪、施宣宇、施惠吟、洪振福、范仲德、范姜道明、范振金、唐國樑、孫超、孫文斌、宮重文、徐永旭、徐明稷、徐崇林、徐翠嶺、翁國珍、馬浩、高東朗、張清淵、張逢威、張繼陶、許明香、許偉斌、連寶猜、郭明慶、郭雅眉、郭義文、郭聰仁、陳正勳、陳佐導、陳明輝、陳品秀、陳美華、陳國能、陳景亮、陳煥堂、陳實涵、陳銘濃、曾永鴻、曾明男、曾愛貞、游榮林、游曉昊、馮盛光、黃永全、黃玉英、楊元太、楊文霓、楊正雍、楊作中、葉文、廖瑞章、劉良佑、劉瑋仁、劉鎮洲、潘憲忠、蔡川竹、蔡榮祐、鄭永國、鄭光遠、鄭富村、鄧惠芬、蕭巨杰、蕭麗虹、錢正珠、謝正雄、謝長融、謝嘉亨、顏炬榮、羅森豪、蘇為忠、蘇麗真

步驟二 根據〈台灣地區重要陶藝作品調查研究計畫報告書〉(謝東山, 2001) 現代陶藝作品近程典藏名單共 113 人, 其中杜甫仁的作品圖錄欠缺, 因此本研究收錄 112 人作品。

A類：高東郎〈孔雀中型圓盤〉、林昭佑〈粉青容器〉、林葆家〈幻象〉、蔡榮祐〈醇厚系列〉、游榮林〈青雲小口瓶〉、林新春〈寧靜〉、黃永全〈秋韻情長〉、蔡川竹〈銅紅釉兔絲毫賞瓶〉、吳讓農〈鐵棕縮釉瓶〉、鄭富村〈結晶釉〉、徐崇林〈烏寶汗炬〉、王明榮〈鋅鈦結晶〉、朱坤培〈天目紫鈎花器〉、李秋吉〈天青霞紫〉。

B類：張繼陶〈色與空〉、洪振幅〈昇華〉、劉良佑〈蟬聲〉、郭聰仁〈夢境〉、游曉昊〈中國過年〉、陳佐導〈銅紅銅綠青花青瓷噴〉、鄭光遠〈雪春櫻杏〉、劉瑋仁〈白瓷花器〉、林振龍〈鐵色雙魚罐〉、郭明慶〈山川之美系列〉。

C類：楊文霓〈刻紋彩陶容器〉、邱煥堂〈套瓶〉、林璿瑛〈韻事〉、鄭永國〈維納斯之一〉、曾明男〈歲月〉、吳開興〈紋泥變形瓶〉、王惠民〈春花〉、徐明稷〈舞台〉、孫文斌〈流與留〉、黃玉英〈酒醒明月在〉、楊正雍〈荷風洗〉、陳煥堂〈長頸高瓶〉、翁國珍〈大地之頌〉、謝嘉亨〈春天〉、顏炬榮、謝長融〈奇想〉、曾明男〈歲月〉。

D類：楊作中〈無題〉、徐翠嶺〈行走的壺〉、范仲德〈真愛〉。

E類：李幸龍〈代溝〉、李懷錦〈鎮〉、蕭巨杰〈戲夢人生〉、伍坤山〈千禧之戀—點陶系列〉、吳建福〈後現代一饗〉、吳鵬飛〈孕育〉。

F類：蕭麗虹〈夾心餅〉、陳正勳〈陶、木〉、許偉斌〈渡〉、白宗晉〈盧曼尼亞, # 11〉、楊元太〈大地的靈動 00-4〉、邵婷如〈六種自由方式躲迷藏、等待

那一日心靈清明的幻象)、范姜明道〈拜金〉、施軒宇〈共識妄想鳥瞰軸〉、何瑤如〈相〉、蘇為忠〈地板上的樂章〉、周邦玲〈陶，現成金屬〉、姚克洪〈無聲〉、蘇麗真〈情感是何處〉、連寶猜〈愛情〉、施惠吟〈偶然人間—尋找生命的永恆〉、羅森豪〈還原計畫〉、朱邦雄〈海韻〉。

G類：孫超〈奔騰〉、王修功〈莫非「蒙德利安」乎？〉、呂淑珍〈奔〉、范振金〈美華系列〉。

H類：陳景亮〈豆腐〉、李永明〈與風共舞〉、林秀娘〈翩然〉、錢正珠〈童年〉、邱建清〈佳水系列—2〉、許明香〈寶殿篆煙〉、吳溪青〈力〉、吳進風〈土地的沉思#1〉、白木全〈舞與樂〉、潘憲忠〈寂寞的男人〉、馬浩〈菩薩〉、葉文〈大地之愛系列之九〉、李金生〈影動龍蛇〉、吳毓棠〈粉荷吐蕊〉、曾永鴻〈群相系列一圍〉、陳銘濃〈墟，第六號〉。

I類：郭義文〈Dance with me〉、劉鎮洲〈蓄〉、張清淵〈海戀〉、陳實涵〈2001年見證者〉、廖瑞章〈陶〉、吳水沂〈樓#5〉、馮盛光〈一九八六(I)〉、沈東寧〈傳統與現代〉、陳國能〈線條與陶〉、陳美華〈傳說系列四〉、王俊杰〈時心〉、吳菊〈情系列之一〉、王正和〈原生〉、鄧惠芬〈方圓之間〉、陳品秀〈拱門〉、徐永旭〈戲劇人生〉、張逢威〈期待〉、宮重文〈箴言〉、郭雅眉〈自然〉、陳明輝〈三寸金蓮〉、唐國樑〈生命系列—母與子〉、李亮一〈造型〉、謝正雄〈日、月〉、曾愛真〈對對陶系列〉、王正鴻〈火系列一熾〉、李茂宗〈破土而出系列〉。

步驟三 是語意區分量表的編製。為符合研究目標造形分析，所以選擇量尺，係依下列步驟行之（王文科，1986）：

選取實用／純粹、簡潔／複雜、具象／抽象、有機／幾何、古典／現代、同質／異質等六組，可放在兩個極端的成對相反形容詞，作為評定量尺之用。

此等形容詞須詳加界定，使被研究的母群體了解。

為了深入探討研究的概念，須進行因素分析。因此在造形要素中，論形態選取有機／幾何、簡潔／複雜、具象／抽象，在造形目的則選取實用／純粹，良好的造形必須是順著物性而形成，故選取同質／異質作為語意區分的六對相反形容詞，用以表示受試者對造形概念的感受。

量尺分數分配以 +2,+1,0,-1,-2 表示，其中 0 在中央。

步驟四 是訪談個案之考量與決定。礙於研究時間之有限，故僅考量中部地

區資深陶藝家為對象，並且多所徵詢專家與學者的舉薦，遂以〈台灣地區重要陶藝作品調查研究計畫報告書〉(謝東山，2001)擬定近程現代陶藝作品典藏名單中的蔡榮祐、張逢威、潘憲忠、施惠吟、王俊杰、林瑋瑛、吳讓農為個別訪談對象，除了吳讓農之外，其餘受訪者並為受測者。

步驟五 是展開個案研究循環見圖 3-3。透過訪問容易取得較完整的資料，及深入了解問題的核心。研究者亦能對受訪者明確說明研究的目標，解釋清楚想要獲得的資訊，以及將訪問情境標準化。

步驟六 是整理與分析所蒐集之語意區分量表。以變異數言之，變異數有三種主要的來源，即概念、量尺、受試者。選擇平均數考驗，計算群體平均數間，運用符號檢定進行側面圖分析。即對所獲得資料展開判讀與解釋，並據此作為研究發現的基礎。

步驟七 是論文研究報告撰寫。研究者根據文獻分析、個案研究與語意區分量表所得結果，綜合歸納並做成具體結論與建議。

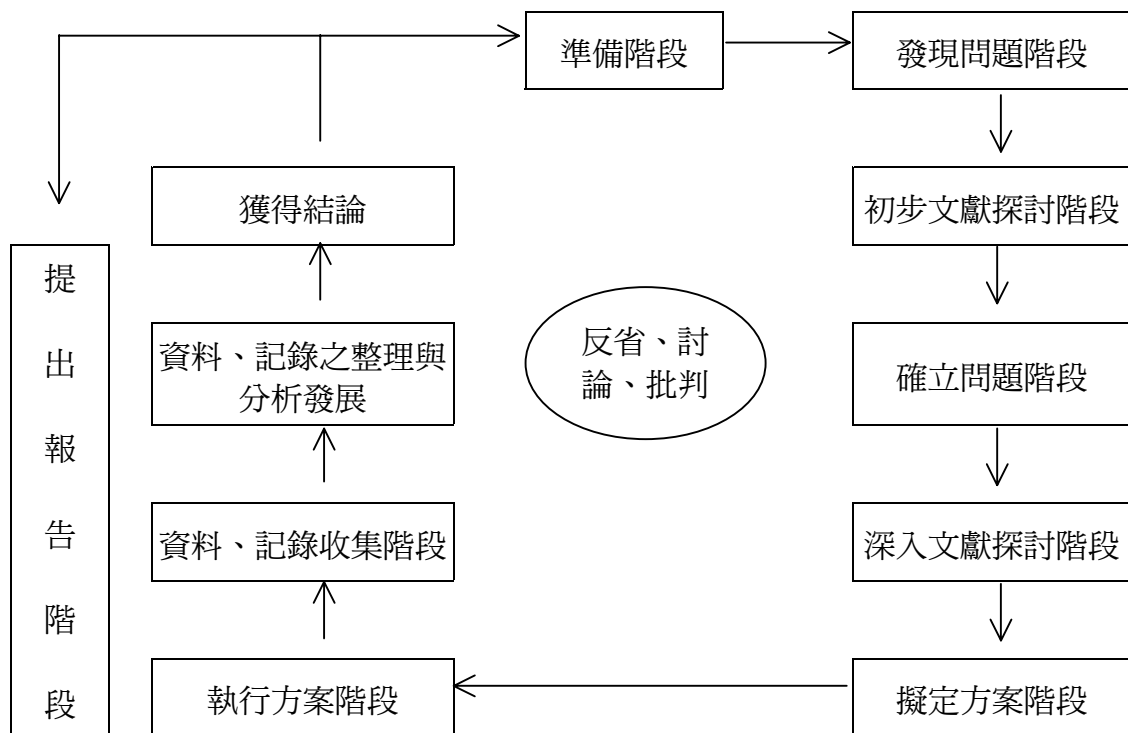


圖 3-2 研究步驟

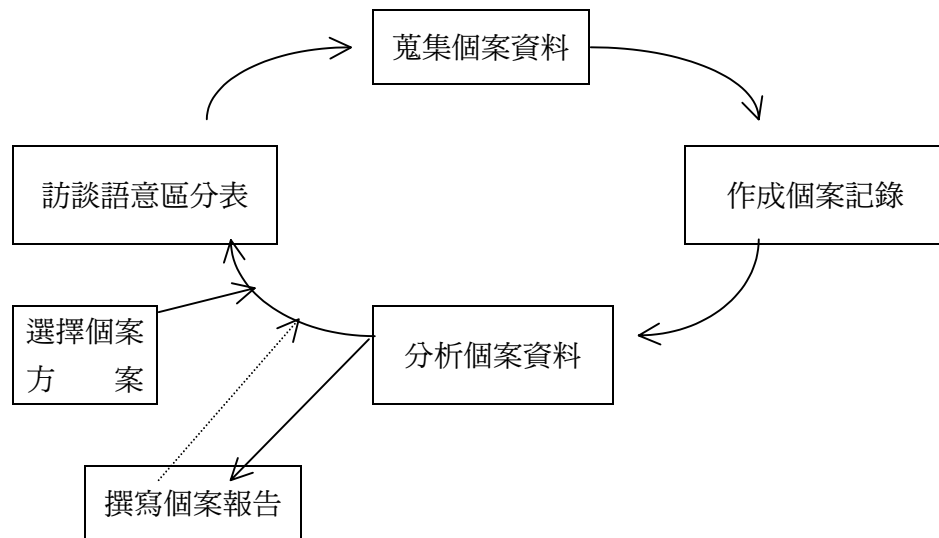


圖 3-3 個案研究循環圖

第四節 資料蒐集的策略和研究工具

本研究採用質和量的研究，關於質的研究的蒐集方法包括深度訪談、文件分析。因此採取時以深度訪談的方式，有時參考文件資料，進行資料的蒐集，並徵求受訪個案的同意，全程以錄音的方式為輔助，以及拍照便於日後研究者進行資料的分析。文件分析則透過受訪者提供個人相關資料或透過國內相關性雜誌、期刊、書報之報導，以作為進行分析之參考。

關於量的研究的蒐集方法，本研究是要將個體行為的看法和認知，轉換為代表行為背後的態度之指數而態度測量分成直接測量和間接測量，間接測量是指受測者並不知道自己正在接受測量的方式，而直接測量指的是受測者知道自己正在接受態度測量的實驗。本研究係採直接測量，選用語意區分量表。此量表的優點是易於使用，易於作答，提供受試者第一印象，可減少受到先入為主價值反應的影響。再者語意區分提供的反應，可為填答者提供較多的選擇自由，避免刻板的回答。

第五節 資料處理

本研究採質和量的調查方法，資料的整理與分析步驟如下：（一）資料收集與整理—先收集台灣地區近程現代陶藝作品典藏名單的圖錄，先行由吾人作主觀分類。再將此分類與陶藝家進行深入訪談、語意區分量表，期能作出最適當、客觀的分類，萃取各類造形風格的代表性作品，並針對此一作品的造形作語意區分量表。（二）資料歸納—將各類造形及代表性作品的初級資料，依訪談綱要統整在一起，作造形風格分析。（三）資料分析—將所獲得的歸納資料，再與文獻探討相互印證，探究其間的異同與關聯性，以啟發研究結論與建議。總之，從文獻探討開始，到研究工具完成，都是環環相扣的嚴謹歷程。並且，一旦在訪談中與資料處理時，若有疑義，得隨時向資深陶藝家請益。因此研究者在發展問卷時必須嚴謹與細心，以及力求量表的效度，才能獲致滿意的資料。



第四章 台灣現代陶藝造形風格分析

第一節 台灣現代陶藝造形風格特色

一、現代陶藝造形風格語意區分量表

現代陶藝在我國改變了單一的傳統陶藝模式，繼承了傳統的精華，既接受了現代西方文化的影響，同時又深深紮根於東方文化的土壤，所以現代陶藝的造形呈現豐富又多樣的面貌。亦即現代陶藝正以多元性創作理念，豐富的表現語彙，趨向純藝術的境界及廣闊的發展空間，越來越受到人們的重視。在人類社會即將進入高科技的特陶時代（亦稱第二個新石器時代）的同時，也將進入新型的陶藝時代（劉志國，1997）。為了深入探討現代陶藝造形的風格，須進行因素分析。因此在造形要素中，論形態選取有機／幾何、簡潔／複雜、具象／抽象、傳統／現代等四對相反形容詞，在造形目的則選取實用／純粹一對相反形容詞，而良好的造形必須是順著物性而形成，故選取同質／異質作為語意區分的一對形容詞，所以共選取六對相反形容詞作為語意區分量表，用以作為本研究表示受試者對造形概念的感受，此六種相對的形式，用以表現陶藝構成的各種形態。其目的在幫助釐清現代陶藝的造形風格，以作為現代陶藝造形風格矩陣分析之用，以下針對這六對相反形容詞給予說明與界定，讓受測者對此意涵能充分了解，方能熟識概念特徵，以引發有效的反應。

(一)純粹造形／與實用造形

造形的領域甚廣，因其意識內容與目的之不同，可分為「純粹造形」與「實用造形」兩大領域。所謂「純粹造形」，意指不受任何條件因素之限制，完全隨個人的意慾達成其表現主觀的目的，亦稱「表現造形」或「自由造形」。「純粹造形」止於發表作者本身靈境的思想、感情；主觀意識特濃，且抒情的成分居高；它無須因應他人之立場或觀點，也不一定要追求所謂的合理機能而自由的存在（翁英惠，1986）。

所謂「實用造形」，意指一種超越純粹的造形活動，向著某種目的和功能在演化，且循著特定的機能條件去計劃完成的造形活動亦稱「條件造形」或「計劃造

形」。「實用的造形」因為是現實生活的需求，便不能憑個人主觀、感情因素而一意孤行；作者必須以客觀的需求做為造形的基本條件，循著科學的方法追求審美與機能雙面的合理解決（翁英惠，1986）。

(二)簡潔／複雜

探討造形的簡潔化問題，包含兩層意義。一是確立簡潔化傾向，是人類對造形把握的本能之理論，以及它如何應用在造形創作上；另一則是簡潔化在工業產品上的應用及其精神，前者是視覺心理的範圍，後者屬於機能作用的領域（陳寬祐，2000）。

所謂簡潔在視覺構圖的定義為單純、明瞭、明確、典型等特質，其形式構成為屬於平靜穩定的一種。元素較少的構圖，原則上較易構成簡潔的現象，而且簡單就是美，形成了統一條件。簡潔的構圖也可以做出一些變化，例如「反覆」形的簡潔可以配置的方法，作不同圖形的變化。簡潔化是人類視覺心理的傾向，是視覺的秩序化，使我們容易把握對象物的特徵，而易於記憶、整理、分類。所以在造形創作時，我們不可以忘卻這種人類的本能，若能善加利用此特性，也有助於造形的表達（陳寬祐，2000）。

所謂「複雜」則是綜合多種構成元素而形成的現象。即由許多的造形要素及配置特性所決定。而複雜的形式以多種元素為基本條件，這些元素可以相同也可以相異，但為了要達到複雜的形式，相異元素的構成較易達成此方面的現象。複雜性是由許多的造形要素及配置特性所決定。高度複雜性的造形，意味著豐富的資訊內容，但對人類的視覺而言，是較不容易把握，因為被太多的細節分散注意力了，致使人產生不安全感。複雜形式與簡潔形式最大的差異在於視覺的動態與靜態的特質。簡潔有靜態的特質，而複雜有動態的特質。這特質非常明顯的表達於視覺上的感受，這兩種特質中，動態（複雜）較突顯出其視覺效果（林崇宏，2002）。可見，簡潔和複雜形式較其他的構成形式更具有對立的現象，其主要原因是在於構成元素的多寡能構成強烈的對比。中國傳統的藝術精神中所講究空靈、留白，也是簡潔形式所表達「盡在不言中」的心靈境界。因此，簡潔是最基本的原理，也是複雜到極點的凝聚，它的精簡外形，象徵著豐富的內在生命。單純絕非單調，單純並不捨棄原質的特性，而是把瑣碎、次要的東西依附在重要的範疇裡，如此才能強有力的表達造形之內涵與情感，也更能在形式上獲得理想的視覺

效果（丘永福，1988）。

(三)具象／抽象

所謂「抽象造形」是指不具客觀意義的形象，反映創作者的情感和生命，對於幾何造形的應用就相當強烈，再加上色彩的發揮，更將抽象造形提昇到更超越內在感情的觀念。運用基本線形而構成的形體，或是把現實造形逐一變形並昇華至非具象的程度，而無法判別它的本來面目或說明它的原始意義的形象，都可謂之抽象造形（丘永福，1988）。抽象造形又被解釋為「扭曲」的一種形式，是由自然形象的基本形意味為簡單化，它將自然形象的一些複雜與細節都刪除，再由一些構成元素將之組構（點、線、面）而成（林崇宏，1999）。在基本上，抽象造形必須區分為「知性的造形」和「感性的造形」兩種類型，兩者主要區別在於知性抽象造形屬於冷靜和理智的美學表現，專注於純粹結構的追求，明確嚴整而富於結構性，感性抽象造形則屬於感覺和情緒的創造表現，強調純粹性靈的發揮，生動靈活而富於變化。

所謂「具象造形」是具有客觀意義的形象，以模仿客觀事物為出發點，使人能夠判別出它的實質意義的造形。由於實象是實際存在的事物，亦有人稱之為「現實造形」，概括的說，具象造形至少可區分為「寫實的造形」和「變形的造形」兩種基本造形。寫實造形係客觀的描寫事物的真實面相，後者則應用誇張和省略的手法，表現事物在主觀感覺中的特殊表相（丘永福，1988）。

(四)有機／幾何

一般被稱之為形體者，其種類是無限的，通常係以數學方式的「次元」（Dimension）來加以分類；就「次元」來說，有所謂的一次元(1-D)，二次元(2-D)，三次元(3-D)；一次元即為點或線，二次元即為面，三次元即為立體的量（林振陽，1992）。形態一般可分成有機形態與幾何形態。所謂有機形態係指舉凡自然力所促成的形態，它常具有高度的生命力，能夠感動人的精神，代表著自然中最剛勁、最精華的部分。故自然形態又稱有機形態，而大自然中的生物形態，也都依規律的情況或生存的條件下成其形，可知自然形態是一種依其規律性的生存條件，具有生存機能及美感秩序而形成。因此，每一種形態或色彩都有其存在的理由，換言之，一切的自然物所存在的特性與形態，是經過造物者對大自然整體嚴密的計

畫所產生（林崇宏，1999）。

所謂幾何造形係指點、線、面、體等概念造形（丘永福，1988）。幾何學上的形最基本的有三角形、四方形、及圓形，延伸出來還有多邊形、橢圓形、菱形等等。更複雜時由 2-D 轉變到 3-D；有方體、柱體、球體、錐體……。自古以來西方人特別重視幾何造形，對埃及人來說，幾何造形尤其重要，著名的金字塔建築就是幾何形的代表，希臘哲學家柏拉圖認為絕對美並不存在於繪畫之中，而是存在於幾何形態。柏拉圖與亞里斯多德都主張美的條件是秩序，均齊與限度，這些因素都與幾何形態有關。純粹主義藝術家柯比易曾說：「今日世界相貌，在本質上是幾何學的，人類乃是透過幾何學精神而活動的幾何學動物，今日的藝術非要注意到這一點不可。」另外歐普藝術家瓦沙雷利對幾何形態的說法是，他反對雜亂無章的自由抽象，他所追求的是一種宇宙的秩序（蔡昌吉、阮福信、彭立勛，1999）。

(五)傳統／現代

所謂現代從時間性來看它必定是要同我們現在的這一刻有關，應該包括革新性和時代性。而時代性又可從兩方面來看：一、反映當時代的新生活樣相。二、反映當時代的新思潮精神。前者是從生活上找題材，後者是從思想上推演去把握（李長俊，1983）。現代是一種新的藝術樣式，在材料、技術領域裡脫胎於傳統的陶瓷技術和造形。在創作思想上，是以現代美學、哲學為基礎，廣泛地運用現代藝術、現代科學的創作方式。

所謂「傳統」一詞，大體上來說，是一個民族約定俗成的一切，以類似不成文法的方式，由上代傳交下代者。它有以下的幾種特質。(一)它是普遍的。必須是一個民族所共同認同的，不屬於少數人。(二)它是傳承的。必須是世代相傳，而非少數人杜撰出來，它的來源遙遠而模糊。(三)它是演進的。由於代代相傳，必定經過長時間的適當調整，雖然演化很慢，但卻很有力，很穩定。(四)它具有不成文的特性。是一個民族的大多數人所不自覺而接受的東西。它無法被具體的呈現出來。但永遠隱藏在文化實體內容之後，形成一股不可言喻的氣質。可以用文化現象比喻，卻無法被具體的呈現出來，但永遠藏在文化實體內容之後，形成一股不可言喻的氣質。可以用文化現象比喻，卻無法用具體的事物來界定（陳寬祐，2000）。然而綜觀我國陶瓷藝術的發展，自仰韶以降，不但歷史悠久，歷代名窯精品層出不窮，中外陶瓷文獻上都有很高的評價，每一時代造形、文飾、色彩、款式、釉

藥特徵都別具特色，此即我們陶瓷文化的傳統。

(六)同質／異質

所謂同質是指對傳統原料的利用。所謂異質係指陶瓷原料與其他材料如金屬、塑料等高科技新材料”聯婚”，在相當程度上改變了傳統的陶土、色釉為原料的單一局面，使得陶瓷造形有了更大的可塑性，走向新的“結合”特點，這屬於異質的形式（程金城，2001）。

二、個案基本資料

本研究資深陶藝家共七位，分別是蔡榮祐、張逢威、潘憲忠、施惠吟、王俊杰、林璿瑛、吳讓農，排序以訪談先後順序編定說明如后：

(一)蔡榮祐(1944—)

1.學歷：

省立霧峰高級農工職業學校綜合科畢業。

2.學陶經歷：

1976 師事邱煥堂、林葆家教授習陶

3.創作理念：

蔡榮祐是虔信的一貫道信徒，一貫道的思想融通儒、道、釋三家，他從儒家思想中學到了溫、良、恭、儉、讓的行為舉止。從道家思想中樹立了樸素、自然的生活理念。從佛教思想中證悟了無爭、無欲的生命態度。他的生命格調如此，他表現出來的陶藝風格，從器形到釉彩亦是如此（許政雄，1995）。如同邱煥堂認為：「其拉坯作品渾厚圓融，陶磚系列耿直平實，充分反映作者的敦厚性格與為人。」更是「風格即是其人」的最佳例證（邱煥堂，1990）。所以林葆家認為在其作品意識中，保有我國陶藝文化的傳統精神，然而又不失創新理念，更可貴的是詮釋人性的作陶哲學（林葆家，1990）。而其從事現代陶藝至今，在早期也曾製作形象、意象、抽象等造型方面的作品。包含了釉彩系列、圓滿系列、憨厚系列、親情系列、耿直系列、石窟頌系列、93 圖騰系列等，其作品從拉坯成形的實用器皿到土板組合的純粹造形，有屬於複合媒材的、裝置藝術、景觀藝術等使其作品呈現了民族性、居住地域性、思想性、歷史性、時代性及其個性（林葆家，1990）。但在

經年累月工作中，體悟到釉彩是陶藝的主要特質，而釉彩變化多端，詭譎而神秘，很值得用畢生精力去窮究探索，因此蔡榮祐的陶藝作品就回歸到單純的器形上，傾其全力尋求釉彩的表現，其理由如下：

第一、釉彩之於陶藝作品，一如水墨之於宣紙、水彩之於水彩紙、油畫之於畫布。因此蔡榮祐把傳統器形當成畫布、畫紙，把釉彩當成水彩、油彩，絕對是一條可行之路。陶藝作品並不必然要揚棄傳統器形而在具象、意象、抽象等造形方面求發展（許政雄，1995）。

第二、色彩不一定要為造形服務、色彩也不一定要因形體才有存在的價值。因此我們看蔡榮祐在器形上釉彩的美感，就如從宏觀的角度看大自然、從微觀的角度看物象，或者看一幅抽象畫，如果我們肯定此中有美感，那麼在器形上施以釉彩便大有可為（許政雄，1995）。

第三、釉彩和水墨、水彩、油彩同樣是賦色的媒體，但釉彩自有其獨特的色感和質感，卻又有其他色彩無可取代的特質，因此以釉彩表現為其陶藝創作努力的方向，而不斤斤於造形方面的營求，自然有其意義在（許政雄，1995）。

第四、大自然的色彩豐富得無有窮際，從理論上說，釉彩由於施釉的厚薄、施釉的方法，以及不同釉色的重疊交融所產生的色相，也是變化萬千，無有窮際的。因此，釉彩的美感呈現，足以讓人窮其畢生之力，用心用情去探索開發（許政雄，1995）。

第五、因為拉坯的技法古已有之，而且中國更是以釉色來稱名陶瓷：如三彩、影青、青花、鬥彩等。因此在器形上施釉的陶藝，有人會認為是固守傳統，不知創新。這種看法不無可議之處。蔡榮祐以器形釉彩的作品，其器形敦厚、飽滿、而線條流暢，和傳統器形縱有大同，也不無小異。至於釉彩則和傳統的釉色大不相同，他的釉彩絕不僅是為器形潤色增華，而是具有豐富的變化和美感，甚至是在追求色彩更深層的人文內涵（許政雄，1995）。

荀子說：「不登高山，不知天之高也；不臨深谿，不知地之厚也；不聞先王之遺言，不知學問之大也。」陶藝有屬於他自己的性格和天地，所以蔡榮祐盡情發揮陶土的性格，掌握窯火煨燒的氣味，以及淋漓盡致地發掘釉彩千變萬化的神秘特質，期能在熟知的「天青」、「霽藍」、「嬌黃」、「牙白」之外，揮灑出無盡瑰麗斑斕的「釉彩語言」，因此蔡榮祐釉彩具有豐富的個人特色如下：

一、蔡榮祐的釉彩不只在表現色彩的美感，更企盼能從人文思維的角度彰顯

色彩的哲學意涵，使釉彩釋放出諸如溫厚、中和、恬靜的情境，導引觀賞者進入如是情境中。因此，追求釉彩的美感和釉彩的人文意涵是蔡榮祐釉彩的特色之一（許政雄，1995）。

二、蔡榮祐燒成的釉彩，介於「美與不美」間，這裡所謂美意指華麗，也就是說，他的釉彩在瑰麗斑斕中總是含藏著幾分素雅，而在樸素無華中又洋溢著幾分清麗，此一方面來自他與生俱來的生命氣質，受一貫道融合儒道釋三家思想，儒家執兩用中的「中庸思想」，佛教不執空有的「中道思想」，在蔡榮祐數十年的真參實証中，必然有極其深刻的証悟和體認。這樣的思想呈現在藝術作品上，自然是不偏於彼，也不偏於此。因此，遊走在華麗與清麗間的色彩風格，是蔡榮祐的特色之二（許政雄，1995）。

三、蔡榮祐的釉彩，是成竹在胸心中先有釉彩藍圖，再運用各種手法使此藍圖如預期的呈現出來。因此，主宰釉色的掌握，以表達心中的藝術理念和美感，是蔡榮祐的特色之三（許政雄，1995）。

四、蔡榮祐的施釉手法，常常運用由厚而薄，或由薄而厚的漸層方式。或者某一部份用點狀施釉，某一部份則全面施釉。或者塗抹白蠟，使釉彩隔絕，這些手法都是為了使釉彩產生豐富的變化。而蔡榮祐最常運用的卻是兩種釉重疊，他在器形上端施某一種釉，器形下端則施另一種釉，中間有一部份是兩種釉色的重疊，燒成之後上下兩端各有不同釉色，中間兩種釉色重疊的部份，則共融成新的釉彩。這種手法所呈現的釉彩，看來豐美而多變，不同的釉彩以色調的和諧，或對比、互補的色相關係，紛然並列在器形的孤面上，引人入勝。因此，多種釉彩和睦友善、共存共榮，是蔡榮祐釉彩的特色之四（許政雄，1995）。

綜觀蔡榮祐作品，視野寬廣，作品並不侷限在傳統或非傳統的字面意義打轉。從傳統中創新固然是他企圖表達的陶藝理念，但他也從不排斥新潮流的思想意識觀念（劉欖河，1993）。誠如藝評家宋龍飛認為：「蔡榮祐是一位頗能體會溫故而知新道理的人，他深耕於傳統，終使他的作品煥發出個人的風貌，並產生了宏中肆外的異彩。他精研釉藥，使他在無數的品種色釉中，找到了沉穩的自我，因而他的作品展現出強烈的自我風貌，予以質樸沈穩光華莫掩的感覺（宋龍飛，1993）。就其整體成就而言，宋龍飛曾予以肯定的認為，「他是台灣陶藝發展史上，促進陶藝走向蓬勃發展的第一人」，中台灣的陶藝風氣也要歸因於他的帶動，其「拓展陶藝、作育年輕的一代陶藝人才，有其一定的成就與貢獻」（謝東山，2001）。

(資料來源：蔡榮祐提供，本研究整理。)

(二)張逢威(1964－)

1.學歷：

省立大甲高中美工科畢業（受教於王明榮老師）

2.學陶經歷：

- 1981 服務於台中賴先生雕塑工作室
- 1982 服務於台中英文貿易雜誌公司
- 1984 服務於台中大丰印刷公司
- 1984 服務於台中苗栗華陶窯
- 1985 服務於鶯歌祥鑫陶藝公司
- 1986 服務於鶯歌易恒坊陶藝公司
- 1987 師事吳讓農教授習陶（於師大旁聽）
- 1987 服務於台北陶作坊工作室
- 1987 參加台北市美術館美術研習
- 1988 於豐原成立「陶樂園」工作室

3.創作理念：

張逢威作品通常以抽象造形為主，強調線條與空間的變化，及古樸質感與色彩的形塑。呂坤樹認為張逢威作品的特色是「在抽象的造形」中，蘊含著一股強烈，且呼之欲出的台灣本土文化的情緒，巧妙地融合抽象、前衛，又回到了傳統（謝東山，2002b）。張逢威的作品表現一種內在本能和需求的心象，以個人的藝術語彙重新融匯於陶藝品中，闡述他內在思維的創作觀，這從他的作品，「剛柔之間」「凝態之間」「模煉之道」「心煉」「邁進」等可得到強烈的感受。作品雖以抽象的樣式呈現，但給觀賞者的感覺卻是很具體有力的。能契合無論是東方美學或西方美學對人性的探討及對基本內在的需求。所以其創作手法，具有外在美感及精神上哲思的美感，並將時間與空間交集在他的作品上，做多元化的探討，以追求美的境界。故其作品強烈表現視覺性的美的感受，更能反映時代精神，表達其生活的感受，充分把握了造形與釉結合的特質（張淑美，1992）。而張逢威在家人全力支持下，韜光養晦埋首於創作，奠定了良好的陶藝生涯。更由於張逢威對陶藝的堅持認為藝術應走入生活，所以也製作了觀賞陶（如花瓶、陶魚、壁畫等）、實用

陶(如茶具器皿、花道器皿、魚缸、宗教器皿、時鐘、信箱、餐具、花盆、燈具、火爐、米甕等)，期能提升國人精緻的文化素養，這樣的放下是十分難得且值得肯定的。(資料來源：張逢威提供，本研究整理。)

(三)潘憲忠(1948—)

1.學陶經歷：

- 1964 時 17 歲自學木雕
- 1978 師事唐士老師學習雕塑
- 1981 隨蔡榮祐老師習陶
- 1981 成立雕塑工作室
- 1985 參加行政院文建會主辦「造形工作營」

2.創作理念：

潘憲忠的作品，以人物的塑像為主。其作品的特色，如鐘俊雄所說的，「他的人物表情不是表象的描寫或紀錄，而是生活中實際感受的心境刻劃……現實生活中的不如意，現實功利社會的挫折，獨處的寂寞與無奈，經由他敏感的心、透過靈巧的手，以誇張、扭曲的手法、一張張失意的、落寞的、愁眉苦臉的、徬徨的、仁慈的、『悟』的、假莊嚴的、老學究的、政客般的嘴臉出現……萬種表情皆從臉部起。」(謝東山，2001)。從潘憲忠的陶藝創作中，“變形”是一種語言，當內心的體驗與情感已不為自然物象所能容納時，必須透過心靈的意欲和內在精神所灌注的生命力，方能撥動人們的心弦。可見那潛伏在作品中的內在因素，及一種特有的內涵，一種內在精神，一種感受到的新鮮生命。也正如康定基斯所說：「內在因素決定藝術作品的形式」。有什麼樣的精神，便產生什麼樣的形式，因此可以說形式本身也是一種內容。所以潘憲忠透過變形的話語形式把自己自由自主的主體精神和生命意義，表現在自然材料上，使物質印上精神痕跡而成為創作主體的生命價值和生命意義的象徵。可見其「體物入微」和「設身處地」的本領。

(資料來源：潘憲忠提供，本研究整理。)

(四)施惠吟(1961—)

1.學歷：

國立台南藝術學院應用藝術研究所畢

2.學陶經歷：

1986 進入林葆家教授陶藝工作室習陶

3.創作理念：

施惠吟早期作品表現，因與自身的設計經驗相關，較關注形式上的美感與變化，偏重於形式上的表現，重視作品整體造形的掌握，多以幾何圖形與實際陶藝的器型，作為其創作的根本。在 1996 年則用簡單的線調和色塊，以陶板技法嘗試創作一系列的「視覺遊戲」，成功挑戰以平面作品呈現立體的感覺(曾佩珊, 2002)。

在施惠吟的想法裡認為藝術家就像是一位宗教家、一位先知、一位靈媒，運用藝術的語彙來傳遞天地間的靈感訊息。藝術家具有敏銳的感知，和超乎想像的影響力量，可以豐盈人們的精神，以及教化人性、淨化心靈的神聖使命。當它真正的發揮這些作用時，藝術的本質也就在生命裡有了深度的意義。透過此觀念，懷著如同傳教士一般的救世精神，賦予在每件作品之中，以「人性」做為研究之創作主題，用佛教的教義做為創作理念之架構，希望與大家分享對生命的體悟，更企盼，藉此能讓所有迷失在混沌之中的靈魂，找到永恆的出口(施惠吟, 2002)。每件創作的形式都是施惠吟對生命歷程的體悟所做的呈現。它不僅是一種記憶、紀錄，更是對生活感受的反射，故一貫秉持著「捕捉感覺」的藝術創作理念。更因人生的種種機遇，讓施惠吟皈依佛門，成為了正式的佛家弟子，法號「果詠」，並且學習佛教教義，落實於生活及創作。更深切體悟釋尊謂：「所有的悲苦乃源自錯誤的慾求」，物質充斥的社會，只見笑貧不笑娼，心靈更具空虛與墮落，而人性也愈見自私與貪婪，為此求身、心、靈的安頓，研讀佛法正能去除煩惱，達到靈魂的淨化與身心安頓。她純粹使用化粧土作為原料，堅持不上釉彩，用以結合泥土的粗獷與細密的結構思考；並以思想主軸「偶然而間～尋找生命的永恆」創作。在陶偶設計浮雕來象徵意識不滅。在創作思維中，她將軀體視為一個個體的空間，運用陶藝作品的內外空間，和易於表現出虛實的特性，來呈現屬於生命中不可抗拒的脆弱與寂滅現象。

「偶然而間～尋找生命的永恆」從「人」出發，藉由作品的呈現，關照生命現象的流轉，探索人性的特質與生命的無常，並延伸至存在於生命背後屬於精神不朽的層面。在虛空的軀殼裡，施惠吟把象徵不同心境的景物，各自放置在不同的空體中，代表存在於意識河流中的意象。這些不同的意象，加入她個人內心對人性的各種期許：也希望每個人都能用慈悲的心去看待世間萬物，也希望能給人們

一點省思，發現人性的黑暗面與現實面，藉由此系列作品得到啟發，進而修正自己（曾佩珊，2002）。

而「自省系列」則是在對生命體悟下所發覺的一個自我修養的方法，一個藉由省思，端正自己行為思想的方法，而能明心見性、自我身心達到統一和諧的境界。在外觀與內省之間的感受轉化到作品中，在一系列作品的呈現下，來詮釋往內探索的生命之永恆能量（施惠吟，2002）。自省，就像是心中篩網一樣。施惠吟並嘗試在黑色的大容器裡注滿了水，與在低頭俯視的人物相對應，和自水面浮現的倒影，在來往投射之間產生出一種微妙的氛圍。在透過全面性的自我檢視後，進而剷除貪念，達到靈魂的淨化，創造自然純樸、自在快活的身心（曾佩珊，2002）。而施惠吟希望能藉由藝術散發出的力量，醫治日漸空洞的靈魂，充實貧乏空虛的心靈，進而提昇人們的精神層次。對於未來的展望，施惠吟仍會持續關注人性的議題，廣泛發掘蘊藏的題材。在技術層面與創作手法上，她計畫嘗試加入其他的材質與泥料相混合，如木屑、稻草或是紙漿，以增加土的質感和減輕土的重量；在燒成方面，她也將朝樂燒和燻燒的方向研究，希望藉著這兩種燒成方式所產生的自然效果，更貼近人性主題，以期更完美的呈現（曾佩珊，2002）。

從其作品與意圖可看出施惠吟細膩的洞察力及悲天憫人的胸襟，頗有工具主義的影子，主張藝術不但是生活的一部份，其積極意義更在於改造社會，包括人與人、人與物的關係，它的審美理想表現在藝術為社會服務目標上，傾向於在藝術中喚醒社會大眾的「明心見性」，藝術的功能與價值能為人生服務。可見其創作過程中，必須存有一種心靈的想像活動—理智化語言所存有的想像語言，而抽象化理性活動則存有想像或意識的表現活動，促使直覺的感受或印象，逐漸轉化為具體與特殊的意念。經由理性的處理，而成為抽象化與普遍化的經驗意識或理性化語言結構，就此創作過程是個智慧的思維，須經由直覺、才能、技巧或想像才能把真理具體化，這種省思及提問，最後讓自己在正視作品展現的真義中而得到一種生命性且聆聽其心聲，並延伸其永恆性的精神是難能而可貴的。

（資料來源：施惠吟提供，本研究整理。）

（五）王俊杰(1962－)

1.學歷：

國立台灣藝術專科學校美術工藝科工藝設計組畢業

2. 學陶經歷：

- 1983 國立藝專—林葆家、吳毓棠
- 1983 習陶於天母陶藝工作室李亮一
- 1989 與妻劉美英共同設立工作室於台中縣太平市
- 1994 再次與吳毓棠老師鑽研釉藥學至今
- 1995 至今仍與水里拉坯師父謝武忠先生修習傳統製坯技法及探究台灣傳統窯業的發展興衰與承傳
- 1996 RANCHO SANTIAGO 學院暑期工作營／美國 培德·科萊甫教授主持
- 1996 水里蛇窯大水缸製作研習班／林木倉 謝后來 林國隆
- 1999 陳金成水缸研習營第一梯次

3. 創作理念：

早期於藝專美工科求學時，王俊杰以實用性陶藝為發抒，偏重在技術方面的訓練和材質的認識。服役期間，可能在時間與空間較能專一情況下，他開始在創作觀念上多作琢磨，希望作品的呈現，不再祇限定在技術層面的純熟而已，更要經由陶體本身，傳遞一份藝術思維的壯闊度。從造形來看，三角型、圓形和方形為主的幾何造形，始終是他作品持續不斷的影像。對他而言，形體可說是一種毫無意義的形式，但也可以說是一種單純的意象代表。

基本上，這三種形體，都有可能同時存在一件作品身上。例如，王俊杰會以一塊長方的陶板為主，卻在上方開個圓口；或是開個小框，照他的解釋，是來自易經中的動、靜權衡關係，讓貌似呆板的平面體，因洞的出現，產生了可單獨細賞，或整體觀賞的多樣性。同時，更因這所謂洞的佈置，增添作品的呼吸度與穿透性，多少也把作品的生命力顯現得壯碩些。

另外，值得注意的是，表面上看似平板的陶體，其實都呈略向中央集結膨脹的走勢，上下兩極或許稍嫌單薄，或是些微變化，但中間部位卻是結實異常。對於這種處理方式，王俊杰則認為是要強調它的飽實感，但絕不是笨滯感。

再談到色系的應用，他極意逃避自己作品會讓人覺得過份「冷」的心理。故大部份採暗沉色調來作底，但色澤則不凝聚於黑色調上，灰黑，陶土原色，或是類似火燒過的紅色，都是他作品主要訴求的顏色，企求的自不過是在穩重造形中，略具色彩變化（鄭乃銘，1989）。

王俊杰的陶藝創作，表現出深沉、穩定的作品言語，單純與工整的造形讓人悟出含義與內容，以「簡」突出主題，真正體現出一種自然、真摯的生活氛圍。（資料來源：王俊杰提供，本研究整理。）

(六)林璿瑛(1951－)

1.學歷：

文化大學國貿系肄業

2.學陶經歷：

1978-83 習陶於陶藝家蔡榮祐先生，並為其助手。

3.創作理念：

林璿瑛認為，要走上創作這條路，一定得跳脫師承的影子，做自己的東西。足足三年，她不再拉坯，只在紙上畫一些草圖。但是，這三年，她發現自己在進步中。三年後重拾陶土，試著把草圖做成實品；脫胎後的第一批陶作「彩虹系列」，不但應邀參加文建會當代陶藝展，還意外被送到西德布萊梅博物館展覽，作品運回國後，又蒙台北縣立文化中心典藏。這些成果，給了她很大的信心。

在學陶的過程中，林璿瑛為了精進創作。曾多次出國觀摩。一九八九年先赴美國新墨西哥州印地安保留區 Toas 探尋，這一趟、不僅讓她發現到印地安文化受中國彩陶文化的影響；保留區內全部用土砌成的房子，也留給她深刻的印象。這些原始的建築物，是印地安人後裔及西班牙移民後裔結合以後的特殊文化。當時，林璿瑛被 Toas 這座美麗的小鎮所震撼，差一點在那兒定居；後來雖然回到台灣，但跟中國彩陶有著相似圖案的印地安彩陶，卻成為她日後創作的泉源。

一九九三年林璿瑛又專程到土耳其伊斯坦堡一座博物館參觀，館內收藏了兩千多件中國明清時代經由海上絲路傳遞至土耳其的貿易瓷。這些瓷器豐富了林璿瑛在線條和色彩上的運用，小時候潛藏在她心底的那片塗抹畫鴉的神秘幻想，一一破繭而出。這兩趟重要的海外之旅，對林璿瑛創作的方向，影響甚巨（曾清嫻，1998）。

陶藝與建築空間的結合，是林璿瑛極力想開發、研究製陶方向。「建築空間」是那麼的大，但大部分被穿上了水泥外衣，或以量產的瓷磚來裝飾，缺乏藝術生氣。而一般的房子是一個門一個框；但有一回，她到竹山「林宅古厝」參觀，這座清代建築物，用了非常大的磚塊砌門。磚在建築上的運用，給了她製作陶藝的

靈感。在 1996 年林璫瑛在台灣省立美術館舉行陶藝展，首度嘗試發表了一批「景觀式」的作品，如：拱門、造形陶磚等。她以磚的概念做陶，但磚只有單一的紅色，林璫瑛則在陶板拼成的陶磚上，局部上釉，等於是讓陶磚穿上了帶有點綴花樣的外衣。

那次展覽，得到很好的回響，她打算以「建築空間」為主題繼續做出幾件更具創意的拱門，以及帶有凹凸美感的陶板牆（就像敦煌石窟的感覺）在一九九九年至二〇〇〇年，林璫瑛租借台中二十號倉庫，作為這一系列創作的基地。林璫瑛常常覺得那小小的甕，還不夠讓她揮灑，所以往後她會用大片陶壁來表現幻想中的世界，開發更多符合時代感的「建築之陶」林璫瑛能夠跳開陶藝的傳統範疇，讓陶藝成為建築空間的主角，這是台灣陶藝界較少探索的一個「新陶藝觀」（曾清嫻，1998）。

在 2002 年林璫瑛再度進駐台中二十號倉庫，著手進行屬於觀念藝術範疇的陶柱創作，它可以作為場域的多元擴散，表現出地景藝術、景觀藝術、或公共藝術。如同謝庸（1996）所述林璫瑛歷年來的作品，給人的印象就是簡練、含蓄、渾厚。在質感與量感上給人無比的震撼力，具有力拔山兮氣蓋世的氣魄，全然呈現陽剛之美。造形簡練，線條俐落，件件碩大然能掌握全局。現代之中見原始，在歐普藝術中加入遠古的神話，利用色彩強烈的抽象幾何圖形，藉助色度推移和平行線的張力，刺激觀者的視覺，從而產生顫動、位移、變形等幻覺效果及交錯律動的錯視覺形成審美注意。以它所引起眼球運動為背景，形成了強烈的視覺沖擊，繼而這種未分化知覺的探索反應，開始出現觀察分解。如外形的大小、曲直，起伏的節奏變化所傳達的一種向上的力量感。最終這種動態與力量感的象徵意義相聯繫，使作品的意境升華。象徵著生命成長的韻律之美。如同林璫瑛認為的在創作過程裡，猶如一對浸淫在戀愛中的情人，盡情享受彼此的歡愉與滿足，同時也嚐盡了種種的苦澀與成長。而每一次打開窯門的瞬間悸動，又如孕婦分娩，初見十月懷胎的新生命，其喜悅與驕傲無從比擬。

（資料來源：林璫瑛提供，本研究整理。）

(七)吳讓農(1924－)

1.學歷：

北平國立藝專陶瓷科畢業

2. 學陶經歷：

在學期間接受葉麒趾（留日學習陶業）、葉瑞跋、佟明達、楊嘯谷、鄭乃衡指導，並得徐悲鴻校長的賞識，留校任助教並派來台研習。

在台灣發展，接受湯大編（景德鎮陶瓷世家，曾留日學習陶業）的指導。

1961年 獲美方資助，去日本瀨戶陶瓷試驗所研習半年。

1962年 開始於宿舍住處購建個人工作室的設備。

3. 創作理念：

他常說：「我的作品並非仿古，它們是具有現代性的中國陶瓷。我重視現代技術，因為我是現代人；至於我的作品有中國古陶藝的氣質，則更因為我是中國人。」所以他的陶藝常常是站在傳統的基礎上去追求現代的表現（陳新上，1997）。更認為藝術是藝術家發自內心，透過專家技術的雙手表達出來的行為。藝術品是藝術家表現自己感情的媒介，缺乏真實感情的作品不能稱為藝術家作品。藝術沒有古老不古老的問題，只有真實與不真實的問題。古老的東西不是過去。梅瓶的時代沒有過去，好的東西沒有時間性。如果我們對於傳統的事物有一份很真實而深厚的感情，一樣可以去做，並且樂在其中。他嚴厲批評有些人的作品不「真實」。他認為藝術作品應該出自藝術家內心深處的感情，而以雙手形之於媒材。藝術家的感情除了自己以外，別人無從探知。藝術的情感除了藝術家的雙手之外，別人無從加以表現，所以藝術品不能假手他人。沒有自己感情，不是出自自己雙手的作品，並沒有藝術價值可言。這就是「真實」的問題。吳讓農的陶藝就是在這種審美觀下進行創作的。由於沈緬於傳統的陶瓷世界，所以以轆轤為主要造形技法，做出造形簡練的花瓶、陶罐和陶盤。這樣的造形充滿著傳統的風格，充分地滿足了他對故國文化的情懷。在釉藥方面，力求宋代鈞窯沈穩內斂而又多變的風格，以及唐三彩因為流釉而產生的動態效果。在他的作品上經常可以看到這兩種釉面風格與效果。這是他身為中國人熱愛傳統的一面（陳新上，1997）。

然而吳讓農也是勇於創新，勇於突破的人。他的陶藝作品常常使用無光釉，這和傳統陶瓷使用光亮釉的習慣大不相同。由於他的嘗試成功，使得無光釉成為後來陶藝創作上常用的表現方式。此外，走釉原為陶瓷釉藥很嚴重的缺點，而吳讓農卻很成功地加以利用，化腐朽為神奇地表現在他的作品上，成為他陶藝作品的主要風格之一。由於他的勇於突破傳統的窠臼，使他的作品又充滿著現代感，

這種突破在當時也是陶藝的前衛之風。他在釉藥上這種大膽的作風，給後輩的陶藝家很大的啟示，使他們對陶藝採取更開放的創作態度。這是他身為現代人勇於創新的一面（陳新上，1997）。

吳讓農認為作陶對他來說：「是生命，是興趣，也是休閒，我的職業是教作陶，是作陶，也生活在陶的世界中，陶對我來說；永遠是個謎，永遠無法去把握，變化多變，其中的趣味也決不是局外人所能感覺得到的，我喜歡陶的樸實，自然無華的本來面貌，我喜歡釉的瀟灑，自由暢快的流動，與豪放不拘的蒼樸紋理，非人所能為，純屬自然天成。有時真不知道這陶是我作的嗎！還是它自己長出來的，像是個朋友，我永遠誠懇的待它。」（吳讓農，1997）。

吳讓農陶藝創作是以傳統的拉坯成形做為主要的表現形式，他遵循傳統的拉坯技法，準確地控制陶土在轆轤轉盤上的變化，將陶土塑出形體，賦予生命。整個過程不急不徐；一氣呵成，真是隨心所至，順手而成。這種動靜之間優雅流暢的拉坯表現，正是拉坯創作中技術與精神融合成一體的最高境界。其拉坯創作，雖然在造形上有許多變化，但是從基本的外觀型態上，可歸納出下列三種形式是小口長瓶系列作品、開口較大的陶罐系列作品、碗盤系列。其中小口長瓶系列作品中所強調的堅實、豐滿，與潛藏於瓶身內部的神秘生命力，在此便明顯地呈現出來了。其次是開口較大的陶罐系列作品：為了表現口緣附近器形內、外空間的過渡關係；及強調器形內部空間的寬闊飽滿，而刻意地將陶罐的口緣不做過大的外翻，同時頸部的內彎曲線也以較緩和的弧線處理，陶罐的器形因而顯得壯碩大方。而碗盤系列所表現的重點，便在於器形中央內凹部分所形成的「量感」，及其表面上釉彩的「質感」了。此外不在拉坯造形上做任何的變形，或添加任何附件裝飾，以維持最原始、純樸的面貌。並在瓶罐類作品盡量採用圈足不外露的「窩式底」，使整個器物造形更為簡潔（劉鎮洲，1997）。

綜觀吳讓農的作品，在傳統拉坯的簡捷造形中，他始終追求器形外觀上的單純、厚實，與隱藏於器形內部的豐富空間感及旺盛的生命力，在樸實無華的器形中，顯示出工整、端莊的英姿，並散發出沉著、穩重的氣質；發揮傳統拉坯造形的最大張力。而在作品表面的釉色處理上，則無論是層疊交融的流釉系列，或捲縮凝結的斑駁釉系列作品，都是自然地呈現在坯體的表面，就如同發自坯體內部般地自然流露出來，並在最美的狀態下凝結定形，恰到好處（劉鎮洲，1997）。台灣在光復之後由於吳讓農將成形技術和釉藥技術以較現代而有系統的引進台灣，

做了重要貢獻之外，在現代陶藝方面，他更是首開風氣之先，把陶瓷從一般的日用器具提升為進入藝術殿堂的瑰寶，形成後來藝術創作的主流之一。在傳統和現代兩難的抉擇方面，他以真誠的態度，演示了兼顧保守與創新的可行之道，給予陶藝界重要的啟示（陳新上，1997）。

（資料來源：吳讓農提供，本研究整理。）

三、台灣現代陶藝各類造形風格圖錄

由於研究時間有限，故僅考量中部地區資深陶藝家為對象，並且多所徵詢專家與學者的舉薦，遂以〈台灣地區重要陶藝作品調查研究計畫報告書〉（謝東山，2001）擬定近程現代陶藝作品典藏名單中的蔡榮祐、張逢威、潘憲忠、施惠吟、王俊杰、林璿瑛、吳讓農為個別訪談對象，除了吳讓農，其餘並為語意區分量表之受試者，分別以甲、乙、丙、丁、戊、己代表，排序以訪談和受測先後順序編定。而〈台灣地區重要陶藝作品調查研究計劃報告書〉（謝東山，2001）現代陶藝作品近程典藏名單共 113 人，其中杜甫仁的作品圖錄欠缺，因此本研究收錄 112 人作品。圖錄來源有：〈土、台灣、當代陶藝展〉（吳進風、曾淑君、黃宗偉，2002）、〈中華民國當代陶藝展〉（行政院文化建設委員會，1988）、〈亞太地區國際現代陶藝邀請展〉（鄭建榮、遲久文、林慧貞，2002）、〈中華民國第六屆陶藝雙年展〉（高玉珍，1995）、〈心象與詩意：實用陶瓷再出發〉（游冉琪、陳秀珠，2001）、〈1999 中華陶藝兩岸交流展〉（中華陶藝協會，1999）、〈2000 中華民國國際陶藝雙年展〉（國立歷史博物館編輯委員會）、〈1992 現代陶藝邀請展〉（國立歷史博物館編輯委員會，1993）等，根據資料整理將台灣現代陶藝造形風格依用途分為實用造形和純粹造形兩大類；並將各類造形風格圖錄整理於后。

(一)實用造形

A 類造形為古典造形風格

B 類造形為新古典造形風格

C 類造形為後新古典造形風格

(二)純粹造形

- D類造形為辯證造形風格
- E類造形為傳統紋飾造形風格
- F類造形為觀念造形風格
- G類造形為平面彩繪造形風格
- H類造形為具象造形風格
- I類造形為抽象造形風格

四、各類造形風格矩陣分析

本研究採用語意區分量表針對中部地區資深陶藝家共計六位，蔡榮祐、張逢威、潘憲忠、施惠吟、王俊杰、林璿瑛，分別以甲、乙、丙、丁、戊、己代表，排序以訪談和受測先後順序編定。而受試資料分析的方法可運用語意空間距離聚類分析(Distance-duster analysis of semantic space)，若有兩種在語意空間上接近的概念，個人或群體對此兩概念的意義所作的判斷，應是相近的；否則便是分開的。故便需有統計量數表之，一般採積差相關係數(product-movement correlation coefficients)作為表示兩種概念間的關係量數，歐斯古及其同僚稱為 D 統計量(D statistic)，即 D 是指 $D_{ij} = \sqrt{\sum (X_i - X_j)^2}$ 任何兩種概念間的直線距離。其公式不論那種矩陣，D 統計量數目有 $n(n-1)/2$ 個，n 是概念數目，組成平衡的矩陣（在矩陣交叉兩邊的值相等，分析 D 矩陣目的，即在於尋找聚類在一起的概念。兩種概念的 D 愈小，它們的意義就愈接近；反之，D 愈大，兩種概念意義的差異就愈大。並可從中找得連續成對的小 D，以說明概念的聚類。由於本研究有很多矩陣，故可計算矩陣中每對的 D 值的相關係數。如相關係數 r 值愈大，則表示一致性相當高（王文科，1986）。

(一)A類古典造形風格：(見圖 4-1 至 4-14)



高東郎
(1981)
孔雀中型圓盤
31*31*10CM

(圖 4-1)



林昭佑
粉青容器
24*24*11CM

(圖 4-2)



林葆家
幻象
15*15*29CM

(圖 4-3)



蔡榮祐
(1995)
憨厚系列
25.2*25.2*18.3CM

(圖 4-4)



游榮林
(1997)
青雲小口瓶
25.8*25.8*49CM

(圖 4-5)



林新春
寧靜
40*25CM

(圖 4-6)



黃永全
秋韻情長
42*42*25CM

(圖 4-7)



蔡川竹
(1987)
銅紅釉兔絲毫賞瓶
26*26*42CM

(圖 4-8)



吳讓農
(1995)
鐵棕縮釉瓶
24.5*34.5CM

(圖 4-9)



鄭富村
結晶釉
28*28*35CM

(圖 4-10)



徐崇林
烏寶汗炬
39.5*41.5CM

(圖 4-11)



王明榮
鎂鈦結晶
30*35*35CM

(圖 4-12)



朱坤培
天田紫鈞花器
37.5*30*30CM

(圖 4-13)



李邱吉
天青霞紫
45*45*30CM

(圖 4-14)

1.A 類 D 矩陣

將六位受試者在 A 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料整理如表 4-1，並根據表 4-1 資料，把六位受試者對 A 類造形概念反應平均數，繪製圖如 4-113 語意圖。

表 4-1：六位受試者對 A 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料

量 尺	甲	乙	丙	丁	戊	己	平均數
1. (實用造形—純粹造形)	0	0	-2	-2	-1	-1	-1.00
2. (簡潔—複雜)	0	-1	-2	-1	-1	-2	-1.17
3. (具象—抽象)	-1	-1	0	-1	0	-2	-0.83
4. (有機—幾何)	-1	0	0	-2	0	-2	-0.83
5. (傳統—現代)	0	-1	0	-1	0	0	-0.33
6. (同質—異質)	-2	-2	-2	-1	-2	-2	-1.83

本語意區分量表受測平均數分別為 -1、-1.17、-0.83、-0.83、0.83、-1.83 得知 A 類古典造形風格偏向實用、很簡潔、較具象、有機的形態屬於傳統形制，材料上以同質為主。

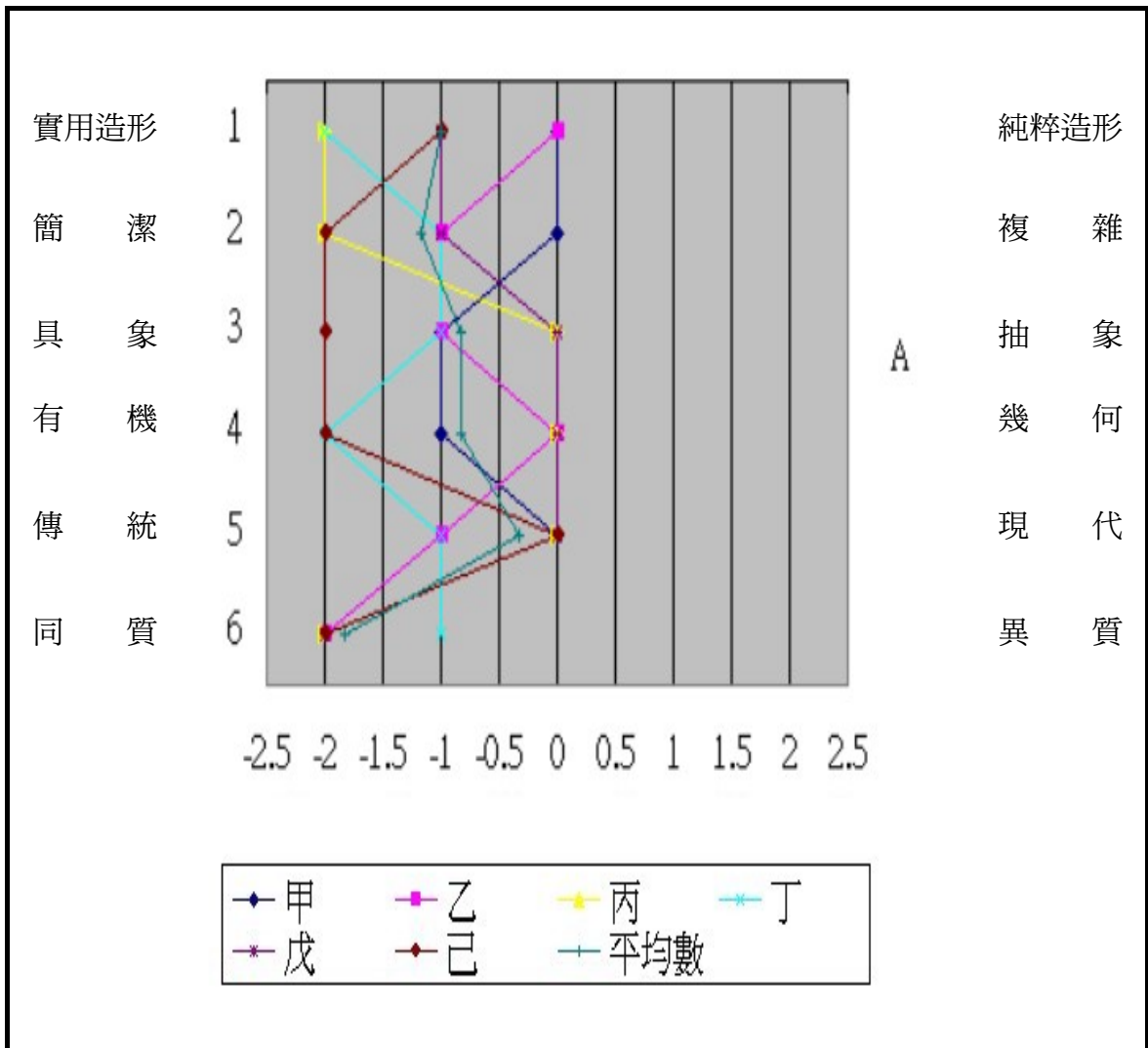


圖 4-113：六位受試者對 A 類古典造形風格語意分析圖

根據 A 類中的語意區分資料（請參見表 4-1），製成 D 矩陣如表 4-2。從表中丙列的丙戊，其 D 值是小的為 1.41；再查看甲列的甲乙與乙列的乙戊，其 D 值均為 1.73 亦是小的，所以丙、戊與甲、乙形成二個接近聚類，顯示潘憲忠、王俊杰與蔡榮祐、張逢威對 A 類古典造形風格有很類似的語意空間，即對 A 類古典造形風格的概念覺察很相似。

表 4-2：A 類 D 矩陣

A 類	甲	乙	丙	丁	戊	己
甲		1.73	3.16	2.83	2.00	2.65
乙	1.73		2.65	3.00	1.73	2.83
丙	3.16	2.65		2.83	1.41	3.00
丁	2.83	3.00	2.83		2.83	2.24
戊	2.00	1.73	1.41	2.83		3.00
己	2.65	2.83	3.00	2.24	3.00	

2. A 類古典造形風格特色

A 類以拉坯為主，多為非常簡練的瓶、陶罐和陶盤，所以被歸類實用造形，具簡潔視覺心理傾向，較偏向具象的有機形態之表現，呈現出中國傳統器形的風貌，十分看重傳統的延續和發展。這體現傾向實用價值為主的實用陶藝，在造形、制作、燒制的方式上，尋求一些變化，所以造形上都以拉坯成形，追求對稱莊重的平衡規整的、客觀樸實的、溫厚篤實的，崇尚典雅、平易、嚴謹、含蓄的藝術風格，大多為小口大肚的瓶，蘊含著深藏不露的保守，穩健性格，著重釉彩的表現，把釉彩當成賦色的媒體，表現釉彩獨特的色感和質感，追求內在的美感。所以這類偏向傳統器形，雖大同也有小異，但忠實地維持拉坯成形後，最原始、純樸的面貌，而在釉色上脫離了傳統陶瓷器釉彩的束縛，以自己主觀偏好的釉色與施釉方式，來呈現作品的個人風格。

(二)B 類新古典造形風格：(請見圖 4-15 至 4-24)



張繼陶
(1999)
色與空 (美人醉釉)

(圖 4-15)



洪振福(1978)
昇華
φ 26*48CM

(圖 4-16)



劉良佑(1992)
蟬聲
φ 26*64CM

(圖 4-17)



郭聰仁
(1994)
夢境
35*35*31CM

(圖 4-18)



游曉昊
(1988)
中國過年
17*17*39CM

(圖 4-19)



陳佐導
銅紅銅綠青花青瓷噴
17*17*43CM

(圖 4-20)



鄭光遠
雪春櫻杏
24*24*37CM

(圖 4-21)



劉瑋仁
白瓷花器
φ 17*26CM

(圖 4-22)



林振龍
鐵色雙魚罐
高 30CM

(圖 4-23)



郭明慶
(1999)
山川之美系列
34*34*42CM

(圖 4-24)

1.B 類 D 矩陣

將六位受試者在 B 類造形概念，六個量尺上的語意區分資料整理如表 4-3，並根據表 4-3 資料，把六位受試者對 B 類造形概念反應平均數，繪製圖如 4-114 語意圖。

表 4-3：六位受試者對 B 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料

量 尺	甲	乙	丙	丁	戊	己	平均數
1. (實用造形—純粹造形)	0	0	1	-2	-1	-2	-0.67
2. (簡潔—複雜)	0	-1	-1	-2	-1	-1	-1
3. (具象—抽象)	-1	-1	-1	-1	0	-2	-1
4. (有機—幾何)	-1	0	1	0	0	-2	-0.33
5. (傳統—現代)	0	1	1	-1	0	0	0.13
6. (同質—異質)	-2	2	-2	-1	-2	-2	-1.17

本語意區分量表受測平均數分別為 -0.67、-1、-1、-0.33、0.13、-1.17 得知 B 類新古典造形風格較傾向實用造形、較簡潔、較具象，偏向有機，有點現代感，材料上則是同質。

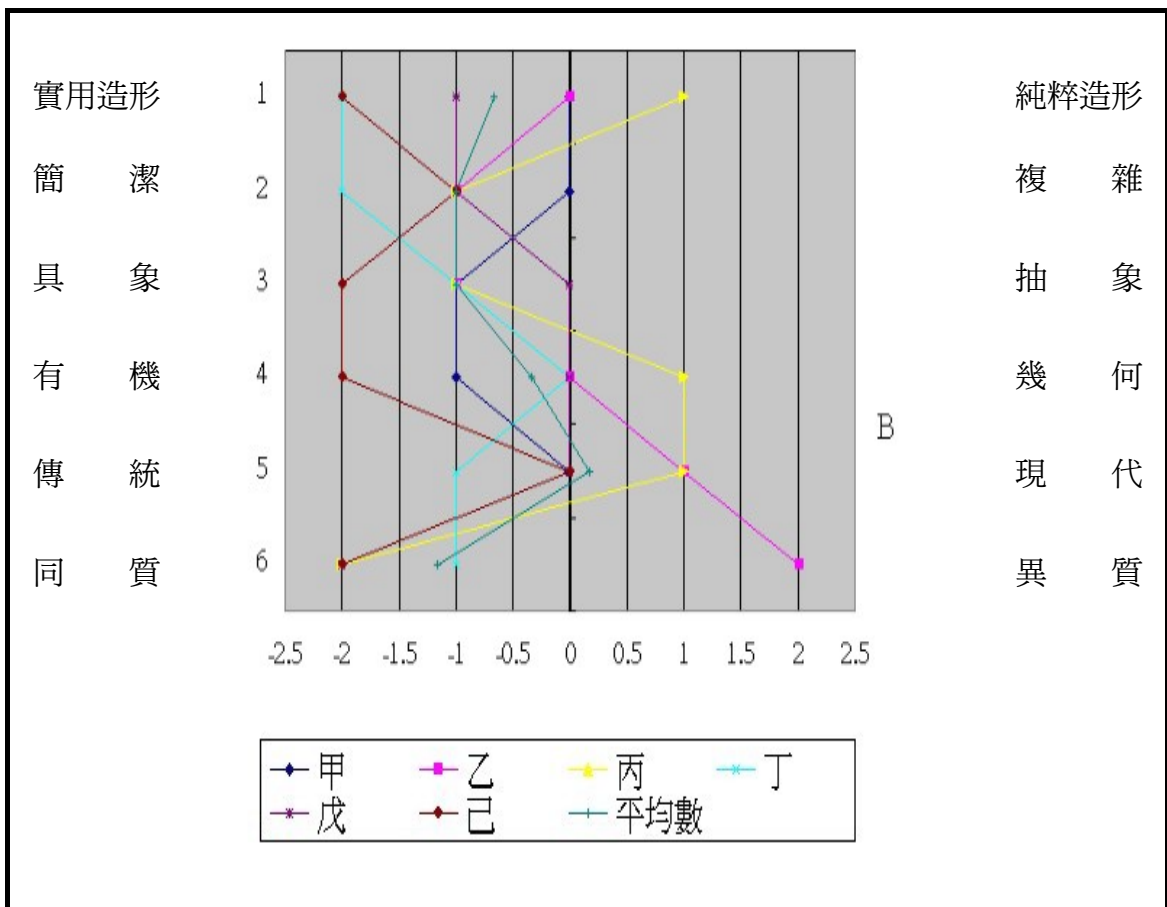


圖 4-114：六位受試者對 B 類新古典造形風格語意分析圖

根據 B 類中的語意區分資料(請參見表 4-3)製成 D 矩陣如表 4-4。從該表中，甲列甲戊、甲丙、甲己其 D 值是小的分別為 2 與 2.65；再查看丁列的丁戊與丁己，其 D 值分別為 2.24 與 2.83 亦是小的，所以甲戊與丁己形成二個接近聚類，顯示蔡榮祐、王俊杰與施惠吟、林璿瑛對 B 類新古典造形風格有些類似的語意空間，即對 B 類新古典造形風格的概念覺察有些相似。

表 4-4：B 類 D 矩陣

B 類	甲	乙	丙	丁	戊	己
甲		4.36	2.65	3.32	2.00	2.65
乙	4.36		4.24	4.24	4.36	5.10
丙	2.65	4.24		4.00	2.65	4.47
丁	3.32	4.24	4.00		2.24	2.83
戊	2.00	4.36	2.65	2.24		3.00
己	2.65	5.10	4.47	2.83	3.00	

2.B 類新古典造形風格特色

新古典造形風格仍以拉坯為主，在造形上仍遵守傳統的造形規範，追求對稱、均衡、圓滿、嚴謹、規整等具單純器物造形，為的是強化器表所繪主題的效果，因此偏向具象、有機和現代的造形。純粹將繪畫製作於陶瓷器面的具體實踐，將坯體視為畫布，選擇具象的自然造形包括動物、植物、人物、自然景物等表現彩繪的效果。因此新古典造形風格，為便於彩繪所以外形簡潔、弧度變化甚小的傳統實用造形為主，而器面則絕大部分是對自然形態的直觀感悟，展現對自然的情懷。有傳統圖畫所強調的寫意或書法性，或西畫重視的透視，樸拙但意境深遠，重視空間層次，形成獨特繪畫性語彙。

(三) C 類後古典造形風格：(請見圖 4-25 至 4-40)



楊文霓
(1992)
刻紋彩陶容器
43*15*11.5CM

(圖 4-25)



邱煥堂
(1998-1999)
套瓶
16*12*50CM

(圖 4-26)



林璿瑛
(1998)
韻事
37*37*33CM

(圖 4-27)



鄭永國
維納斯之一
23*23*71CM

(圖 4-28)



曾明男
(1995)
歲月
40*40*50CM

(圖 4-29)



吳開興
(1987)
絞泥變形瓶

(圖 4-30)



王惠民
(1995)
春花
30*33*37CM

(圖 4-31)



徐明稷
(1998)
舞台
34*7*48CM
34*7*48CM
34*7*46CM

(圖 4-32)



孫文斌
(1989)
流與留
φ 62CM

(圖 4-33)



黃玉英
酒醒明月在
40*22*44CM

(圖 4-34)



楊正雍
(1998)
荷風洗
35.3*30*23.2CM

(圖 4-35)



陳煥堂
(1974)
長頸高瓶
φ 14*52CM

(圖 4-36)



翁國珍
(2001)
大地之頌
40*37*40CM

(圖 4-37)



謝嘉亨
(2000)
春天
14*15*12CM

(圖 4-38)



顏炬榮
(1995)
鹽釉瓶

(圖 4-39)



謝長融
(1992)
奇想
18*18*26CM

(圖 4-40)

1.C 類 D 矩陣

將六位受試者在 C 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料整理如表 4-5，並根據表 4-5 資料，把六位受試者對 C 類造形概念反應平均數，繪製圖如 4-115 語意圖。

表 4-5：六位受試者對 C 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料

量 尺	甲	乙	丙	丁	戊	己	平均數
1. (實用造形—純粹造形)	0	0	-1	-1	1	0	-0.17
2. (簡潔—複雜)	0	1	0	1	0	1	0.5
3. (具象—抽象)	0	0	0	0	1	1	0.33
4. (有機—幾何)	-1	0	-1	1	0	1	0
5. (傳統—現代)	1	1	0	-1	1	1	0.5
6. (同質—異質)	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2

本語意區分量表受測平均數分別為 -0.17、0.5、0.33、0、0.5、-2 得知 C 類後新古典造形風格可知稍微偏向實用造形，有些距離，稍微抽象，形態介於有機與幾何之間，具現代感，材質上則完全同質。

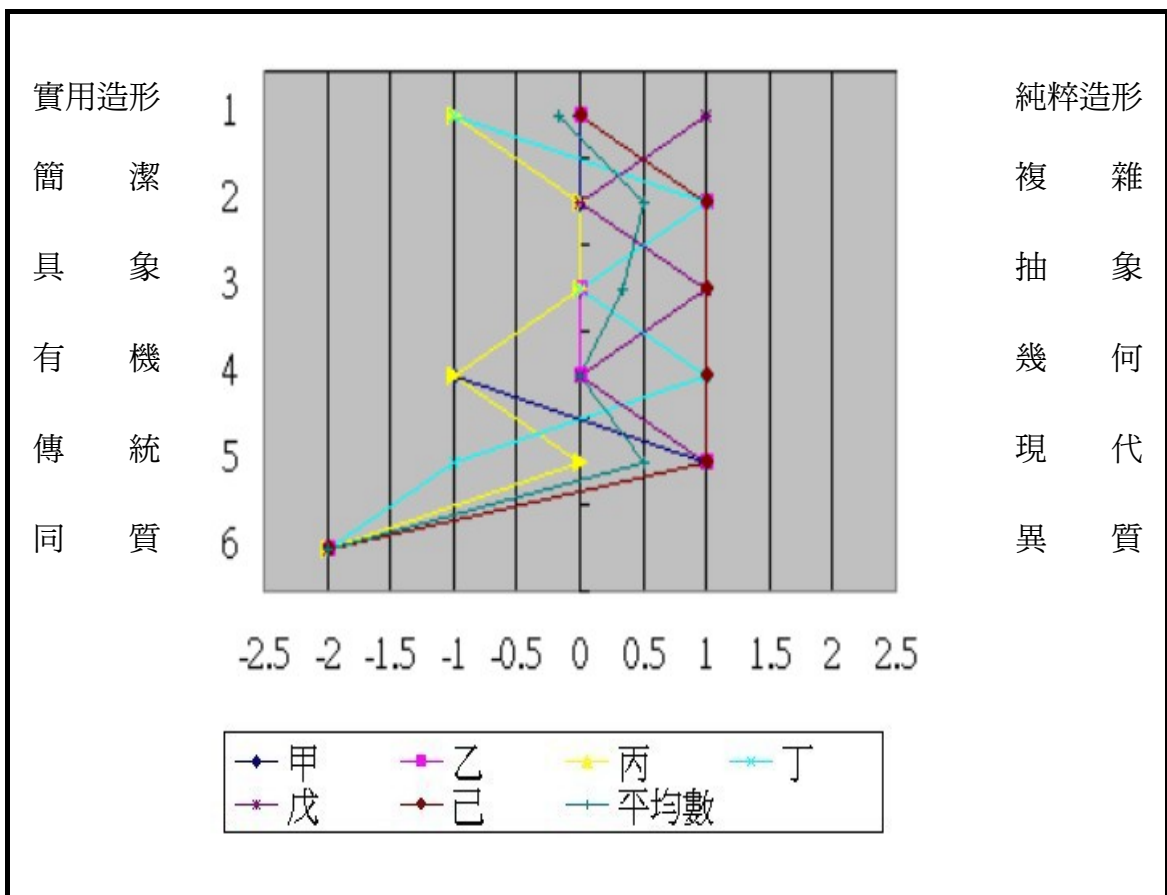


圖 4-115：六位受試者對 C 類後新古典造形風格語意分析圖

根據 C 類中的語意區分資料(請參見表 4-5)製成 D 矩陣如表 4-6。從該表中，甲列甲乙與甲丙其 D 值是小的 1.41；再查看乙列乙己其 D 值亦為 1.41，故再從己列尋找與 D 值接近的戊己為 1.73，所以甲乙丙與戊己形成二個接近聚類，顯示蔡榮祐、張逢威、潘憲忠與王俊杰、林璿瑛等五人對 C 類後新古典造形風格有很類似的語意空間，即對 C 類後新古典造形風格的概念覺察很相似。

表 4-6：C 類 D 矩陣

C 類	甲	乙	丙	丁	戊	己
甲		1.41	1.41	3.16	1.73	2.45
乙	1.41		2.00	2.45	1.73	1.41
丙	1.41	2.00		2.45	2.65	2.83
丁	3.16	2.45	2.45		3.32	2.45
戊	1.73	1.73	2.65	3.32		1.73
己	2.45	1.41	2.83	2.45	1.73	

2.C 類後新古典造形風格特色

後新古典造形風格，作品仍脫離不了瓶瓶罐罐，但是汲取古典陶藝理念下的一種整合，在結構上已打破了傳統古典陶藝從圓周出發的規律，使其作品在「形」的構成中，主觀的加入了個人創作理念。自原有的瓶罐造形走出一片天，從傳統出發而創新傳統，以現代的觀念和手法表現出傳統，因此在整體造形上有極大的跨越，打破了傳統的造形規範，不再追求對稱、平衡、嚴謹、規整等等傳統陶瓷致力追求的效果，而有意地追求動態、氣勢、變化、力度、不規則等，在製作和燒制中體現個人色彩、個人意識和藝術個性。由原先的器物或者工藝品變為純粹的陶瓷藝術時，也就為其個人化打開了巨大的空間。而這一股潮流崛起於 1980 年（首次個展），自美國攜回「容器即藝術」(Vessel as Art) 觀念，直接將國外現代陶藝思潮引進台灣的楊文霓，其認為從傳統中出發的器皿，它的伸展空間極為寬廣，故後新古典造形在視覺的觀點下產生了與時代交融的新觀念、新構思，也是新風格（謝東山，2001），所以，實用之中含純粹造形，複雜之中有簡潔、抽象之中有具象、有機與幾何兼而有之，現代之中隱含古典是 C 類最大特色。

(四)D 類辯證造形風格：(請見圖 4-41 至 4-43)



楊作中
(1987)
無題
43*4*16CM



徐翠嶺
(1993)
行走的壺
22*12*22CM
21*5*17CM
21*5*20CM



范仲德
(1999)
真愛
7*7*7CM
8*8*8CM
10*10*10CM

(圖 4-41)

(圖 4-42)

(圖 4-43)

1.D 類 D 矩陣

將六位受試者在D類造形風格，六個量尺上的語意區分資料整理如表 4-7，並根據表 4-7 資料，把六位受試者對D類造形概念反應平均數，繪製圖如 4-116 語意圖。

表 4-7：六位受試者對D類造形風格，六個量尺上的語意區分資料

量 尺	甲	乙	丙	丁	戊	己	平均數
1. (實用造形—純粹造形)	2	1	1	2	2	2	1.67
2. (簡潔—複雜)	1	1	1	2	2	2	1.5
3. (具象—抽象)	0	-1	0	-2	1	2	0
4. (有機—幾何)	-1	0	1	0	-1	2	0.17
5. (傳統—現代)	1	2	2	1	2	2	1.67
6. (同質—異質)	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2

本語意區分量表受測平均數分別為 1.67、1.5、0、0.17、1.67、-2 可知 D 類辯證造形風格屬於非常純粹造形，很複雜，介於具象與抽象之間，偏向一點點幾何形態，非常現代感，完全異質的材料。

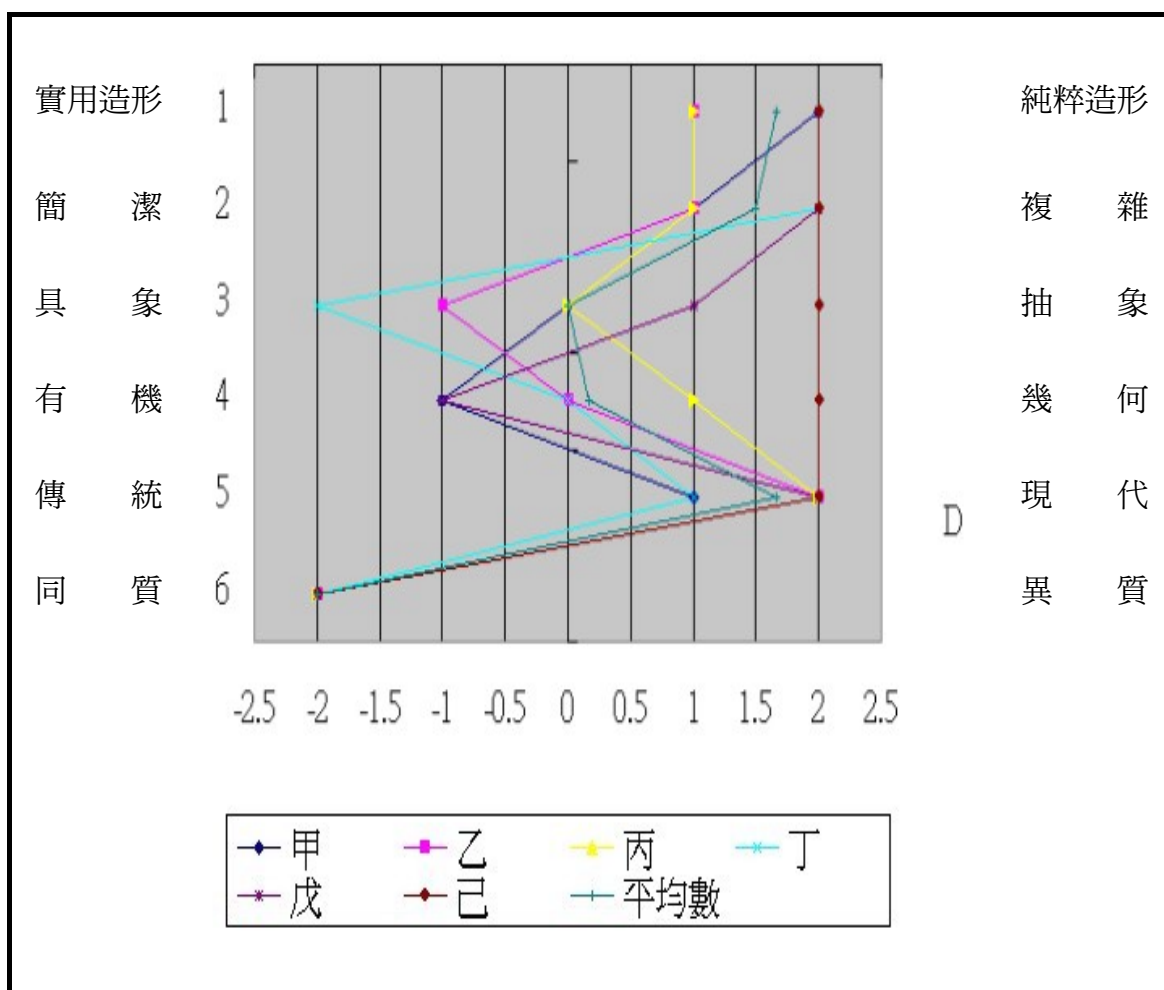


圖 4-116：六位受試者對 D 類辯證造形風格語意分析圖

根據 D 類中的語意區分資料(請參見表 4-7)製成 D 矩陣如表 4-8。從該表中，乙列乙丙 D 值是小的為 1.41；再查看甲列的甲戊其 D 值為 1.73，亦是小的，所以乙、丙與甲、戊形成二個接近聚類，顯示張逢威、潘憲忠與蔡榮祐、王俊杰對 D 類辯證造形風格有很類似的語意空間，即對 D 類辯證造形風格的概念覺察很相似。

表 4-8：D 類 D 矩陣

D 類	甲	乙	丙	丁	戊	己
甲		2.00	2.45	2.45	1.73	3.87
乙	2.00		1.41	2.00	2.65	3.87
丙	2.45	1.41		2.83	2.65	2.65
丁	2.45	2.00	2.83		3.32	4.58
戊	1.73	2.65	2.65	3.32		3.16
己	3.87	3.87	2.65	4.58	3.16	

2.D 類辯證造形風格

辯證造形風格是一純粹造形，但具有實用形態的特徵，為了突顯長期以來因應各種用途而產生的各式各樣陶瓷器的原始宿命，別開生面的以顛覆手法和形態，開創新的視野，以喚起大眾對陶瓷器實用定義的省思(游冉琪、陳秀珠 2001)，所以採取辯證觀念以逆說式獨創一格的詮釋，造成概念與實際的相互矛盾，藉此省思「器物」的意義，因此辯證造形系列在複雜之中以抽象或具象或有機或幾何的形式進行悖論，推翻傳統器用的拘束，以追求更大、更自由的發展空間。

(五) E 類傳統紋飾造形風格：(請見圖 4-44 至 4-49)



李幸龍
(1995)
代溝
59*17*39CM

(圖 4-44)



李懷錦
(1993)
鎮
40*32*48CM

(圖 4-45)



蕭巨杰
(2000)
戲夢人生
34*22*73CM

(圖 4-46)



伍坤山
「千禧之戀」一點陶系列
57*60*35CM

(圖 4-47)



吳建福
後現代—饕
56*43*46CM

(圖 4-48)



吳鵬飛
孕育
50*41*68CM

(圖 4-49)

1.E 類 D 矩陣

將六位受試者在 E 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料整理如表 4-9，並根據表 4-9 資料，把六位受試者對 E 類造形概念反應平均數，繪製圖如 4-117 語意圖。

表 4-9：六位受試者對 E 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料

量 尺	甲	乙	丙	丁	戊	己	平均數
1. (實用造形—純粹造形)	1	1	2	-1	2	2	1.17
2. (簡潔—複雜)	1	1	0	1	2	1	1
3. (具象—抽象)	0	0	0	0	1	0	0.17
4. (有機—幾何)	0	0	-1	0	0	0	-0.17
5. (傳統—現代)	1	1	-1	-1	0	0	0
6. (同質—異質)	1	-2	-2	1	-2	-2	-1

本語意區分量表受測平均數分別為 1.17、1、0.17、-0.17、0、-1 可知 E 類傳統紋飾造形風格屬於很純粹造形、很複雜，一點點抽象形態表現有機的，介於傳統和現代感之間，很同質的材料。

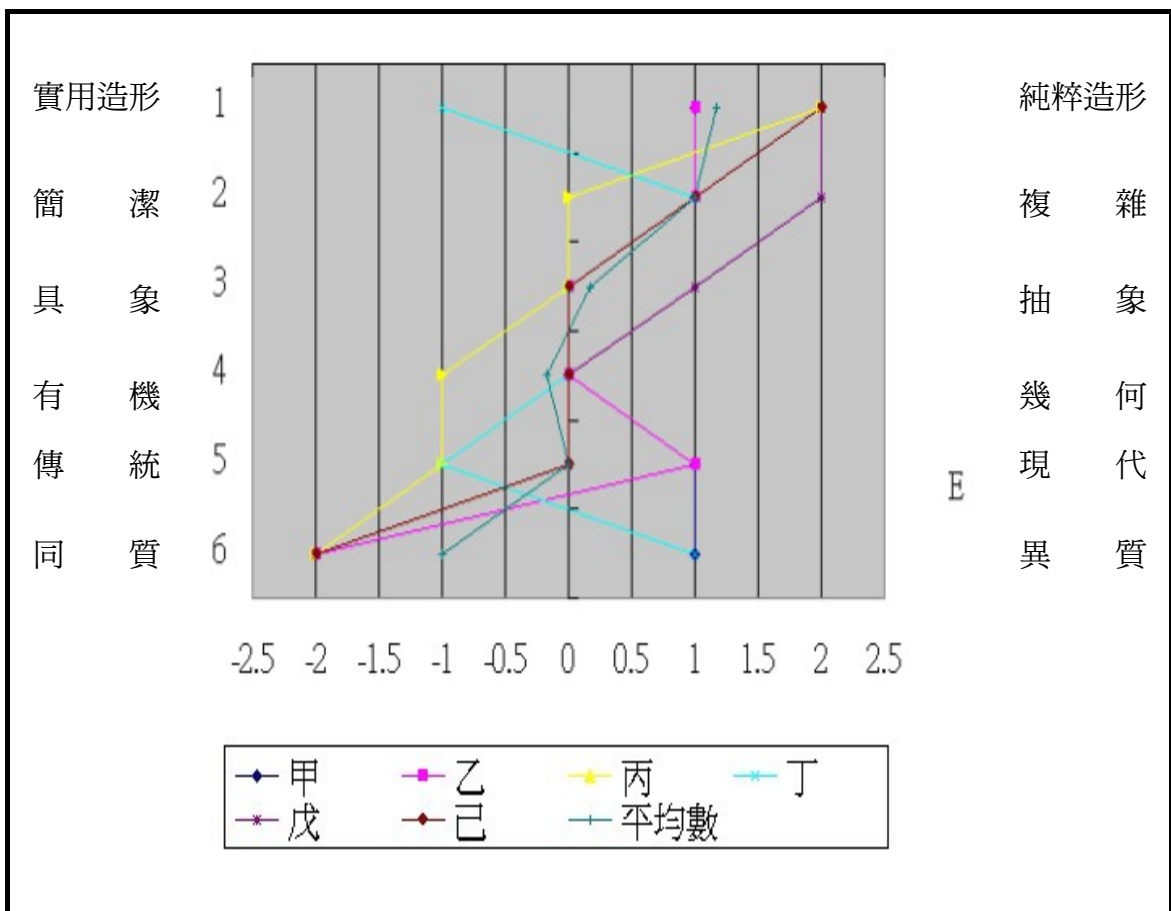


圖 4-117：六位受試者對 E 類傳統紋飾造形風格語意分析圖

根據 E 類中的語意區分資料（請參見表 4-9）製成 D 矩陣如表 4-10。從該表中，乙列乙己 D 值是小的 1.41；再查看戊列戊己其 D 值亦為 1.41，故再從丙列尋找與 D 值較接近的丙戊其 D 值為 2.65，因此可知兩個聚類即乙己與丙戊。亦即張逢威、林璿瑛與潘憲忠、王俊杰對 E 類傳統紋飾造形風格有些類似的語意空間，即對 E 類傳統紋飾造形風格的概念覺察有些類似。

表 4-10： E 類 D 矩陣

E 類	甲	乙	丙	丁	戊	己
甲		3.00	4.00	2.83	3.61	3.32
乙	3.00		2.65	4.12	2.00	1.41
丙	4.00	2.65		4.47	2.65	1.73
丁	2.83	4.12	4.47		4.58	4.36
戊	3.61	2.00	2.65	4.58		1.41
己	3.32	1.41	1.73	4.36	1.41	

2.E 類傳統紋飾造形風格特色

傳統紋飾造形是從傳統中創新，在作品中藉用了中國傳統器物的形制與紋飾。即指描繪燒制在陶瓷器表的傳統裝飾，包括花紋、圖案、色彩等。從簡單到複雜，從單色到多色，從有機到幾何，將傳統紋飾的色彩和線條作為繪畫語言。以特殊媒介物的姿態，載負某種深刻的情感，透過藝術形式喚起民族情感。內容是絕對的中國，表現的形式卻是絕對的現代，所以古樸中有現代感，現代形式中有古代風貌（謝東山，2001），而這些裝飾圖案或前突、或後退、或是在平面與立體之間變化，引起視覺上的刺激感，以滿足人的另一種感官需要，且非常重視點、線、面的相關性。所以透過傳統紋飾作最直觀、最直接表現藝術特點是此類造形的最大特色。這些傳統紋飾都不是完全的寫實而是以充分的想像，重新組合或附加變形，或省略或重覆或改裝或挪用等，並轉化成個人的創作語彙與風格。

(六) F 類觀念造形圖錄：(請見圖 4-50 至 4-66)



蕭麗虹
(1989-1992)
夾心餅
195*130*75CM

(圖 4-50)



陳正勳
(1999)
陶、木
36*16*70CM

(圖 4-51)



許偉斌
渡
114.5*27*37CM

(圖 4-52)



白宗晉
(1991)
(高溫陶、木、電子、絲襪、石頭)
盧曼尼亞, #11
302.5*275*15CM

(圖 4-53)



楊元太
(2000)
〈大地的靈動 00-4〉
60*44*39CM

(圖 4-54)



邵婷如
6種自由方式躲迷藏，
等待那一日心靈清明的幻象
140*38*28CM

(圖 4-55)



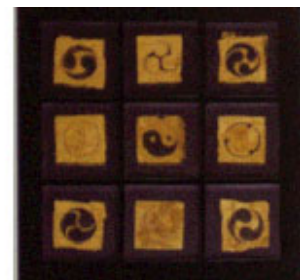
范姜明道
(1995)
拜金

(圖 4-56)



施軒宇
(苗栗土, 玻璃, 金屬, 複合式技法成型)
共識妄想鳥瞰軸
100*21*38CM

(圖 4-57)



何瑤如
(1990)
(黑陶土+金)
相
70*70*5CM

(圖 4-58)



蘇為忠
地板上的樂章
53*56*25CM

(圖 4-59)



周邦玲
(1988)
吾人忐忑多年的心，竟夜高空走索
58*31*19

(圖 4-60)



姚克洪(1998)
無聲
40*30*25CM

(圖 4-61)



蘇麗貞
情感是何處
高 20CM

(圖 4-62)



連寶猜(1987)
愛情
頭 51*41*26CM
耳 54*28*10CM

(圖 4-63)



施惠吟
偶然人間系列八
38*50*39CM

(圖 4-64)



羅森豪
(2000)
還原計劃

(圖 4-65)



朱邦雄
(1991)
海韻
213*100*15CM

(圖 4-66)

1.F 類 D 矩陣

將六位受試者在 F 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料整理如表 4-11，並根據表 4-11 資料，把六位受試者對 F 類造形概念反應平均數，繪製圖如 4-118 語意圖。

表 4-11：六位受試者對 F 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料

量 尺	甲	乙	丙	丁	戊	己	平均數
1. (實用造形—純粹造形)	2	2	2	2	2	2	2
2. (簡潔—複雜)	1	2	2	1	1	2	1.5
3. (具象—抽象)	2	0	2	1	2	2	1.5
4. (有機—幾何)	1	0	2	1	-1	2	0.83
5. (傳統—現代)	1	2	1	2	2	2	1.67
6. (同質—異質)	2	2	2	2	2	2	2

本語意量表受測平均數分別為 2、1.5、1.5、0.83、1.67、2 可知 F 類觀念造形風格是全然純粹造形、非常複雜，也非常抽象的幾何形態，非常現代感，是全然異質的材料。

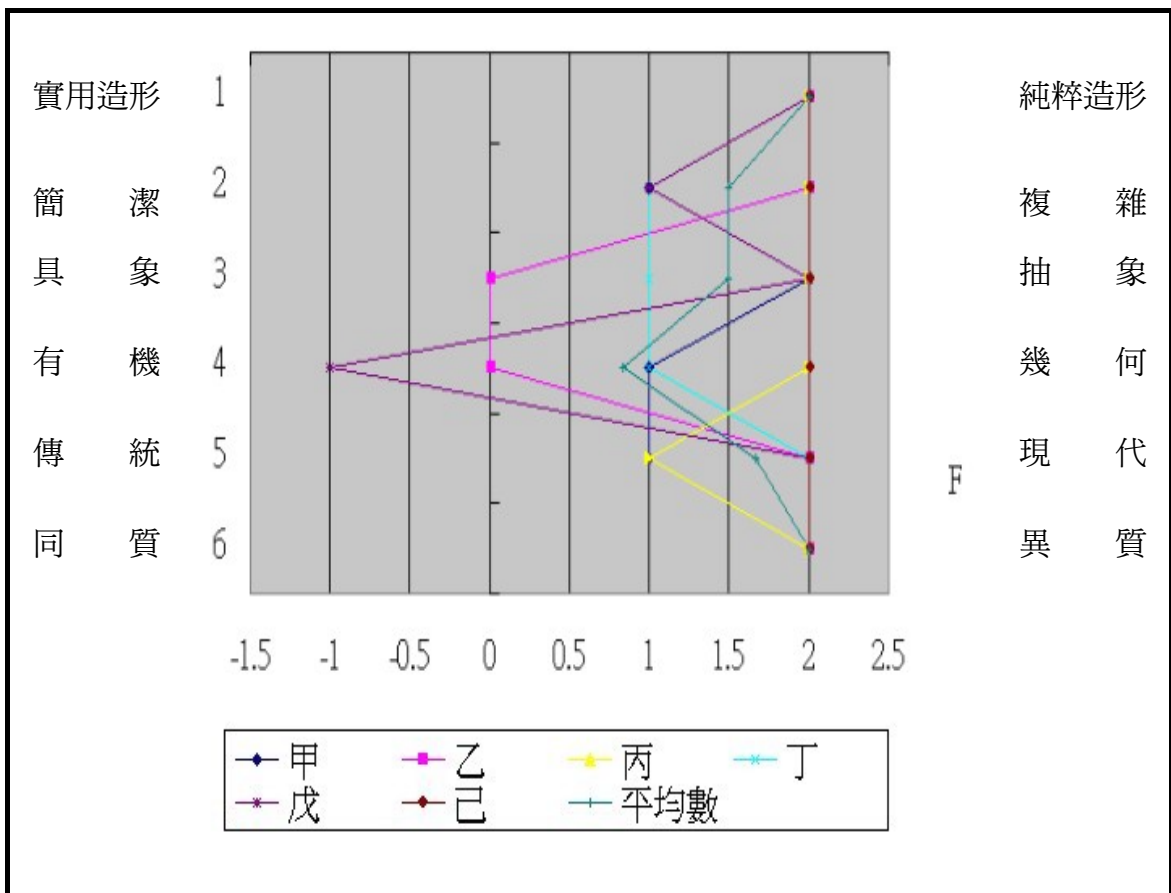


圖 4-118：六位受試者對 F 類觀念造形風格語意分析圖

根據 F 類中的語意區分資料（請參見表 4-11）製成 D 矩陣如表 4-12。從該表中，丙列丙己的 D 值是小的為 1；再查看甲列的甲丙與甲丁其 D 值均為 1.41，亦是小的，所以丙己與甲丁形成二個接近聚類，顯示潘憲忠、林璿瑛與蔡榮祐、施惠吟對 F 類觀念造形風格有很類似的語意空間，即對 F 類觀念造形風格的概念覺察很相似。

表 4-12： F 類 D 矩陣

F 類	甲	乙	丙	丁	戊	己
甲		2.65	1.41	1.41	2.24	1.73
乙	2.65		3.00	1.73	2.45	2.83
丙	1.41	3.00		2.00	3.32	1.00
丁	1.41	1.73	2.00		2.24	1.73
戊	2.24	2.45	3.32	2.24		3.16
己	1.73	2.83	1.00	1.73	3.16	

2.F 類觀念造形風格特色

觀念造形風格其最大的特色是以陶土為主，但並非唯一的材料，探究不同素材間的相互關係，形成複合與多樣的藝術特徵，如陶瓷與金屬、纖維材料結合；光源材料與陶瓷的結合等，所以是全然的純粹造形，偏向複雜的，抽象之中有具象、幾何形態之中隱含理念。它是以藝術本質的理念為藝術創作的首要目標，並以許多不同的形式（如現成物、圖片、文字等），作為藝術表現的形式。故超越了傳統有限的呈現方式，開拓了形式上的更多可能性，不僅以抒發情感為歸依，更冀望觀賞者積極的心靈參與。因此強調的是「觀念」，透過複雜的媒材裝置出多樣化的形式，提供視覺之外的思考與心靈感應。所以這類作品都以造形為主，將觀念結合於其中，釉藥的應用非常的簡單或沒有，純以表現土的原色為訴求。而且此類的陶藝家大多數是從歐美留學回國，或曾在國外長期居住後來才返國工作者。

(七) G 類平面彩繪造形：(請見圖 4-67 至 4-70)



孫超
(2001)
奔騰
225*67CM

(圖 4-67)



王修功
(2002)
莫非「蒙特利安」乎？
77*58CM

(圖 4-68)



呂淑珍
(1994)
奔
39*39*0.8CM

(圖 4-69)



范振金
(1997)
美華系列二
54*40CM

(圖 4-70)

1.G 類 D 矩陣

將六位受試者在 G 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料整理如表 4-13，並根據表 4-13 資料，把六位受試者對 G 類造形概念反應平均數，繪製圖如 4-119 語意圖。

表 4-13：六位受試者對 G 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料

量 尺	甲	乙	丙	丁	戊	己	平均數
1. (實用造形—純粹造形)	1	2	0	-1	2	2	1
2. (簡潔—複雜)	1	2	1	-2	2	2	1
3. (具象—抽象)	2	2	2	2	2	2	2
4. (有機—幾何)	1	0	1	2	-1	2	0.83
5. (傳統—現代)	1	1	0	1	1	2	1
6. (同質—異質)	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2

本語意區分量表受測平均數分別為 1、1、2、0.83、1、-2 可知 G 類平面彩繪造形風格屬於很純粹造形、很複雜、很抽象、很幾何的形態表現很現代感，全然同質的材料。

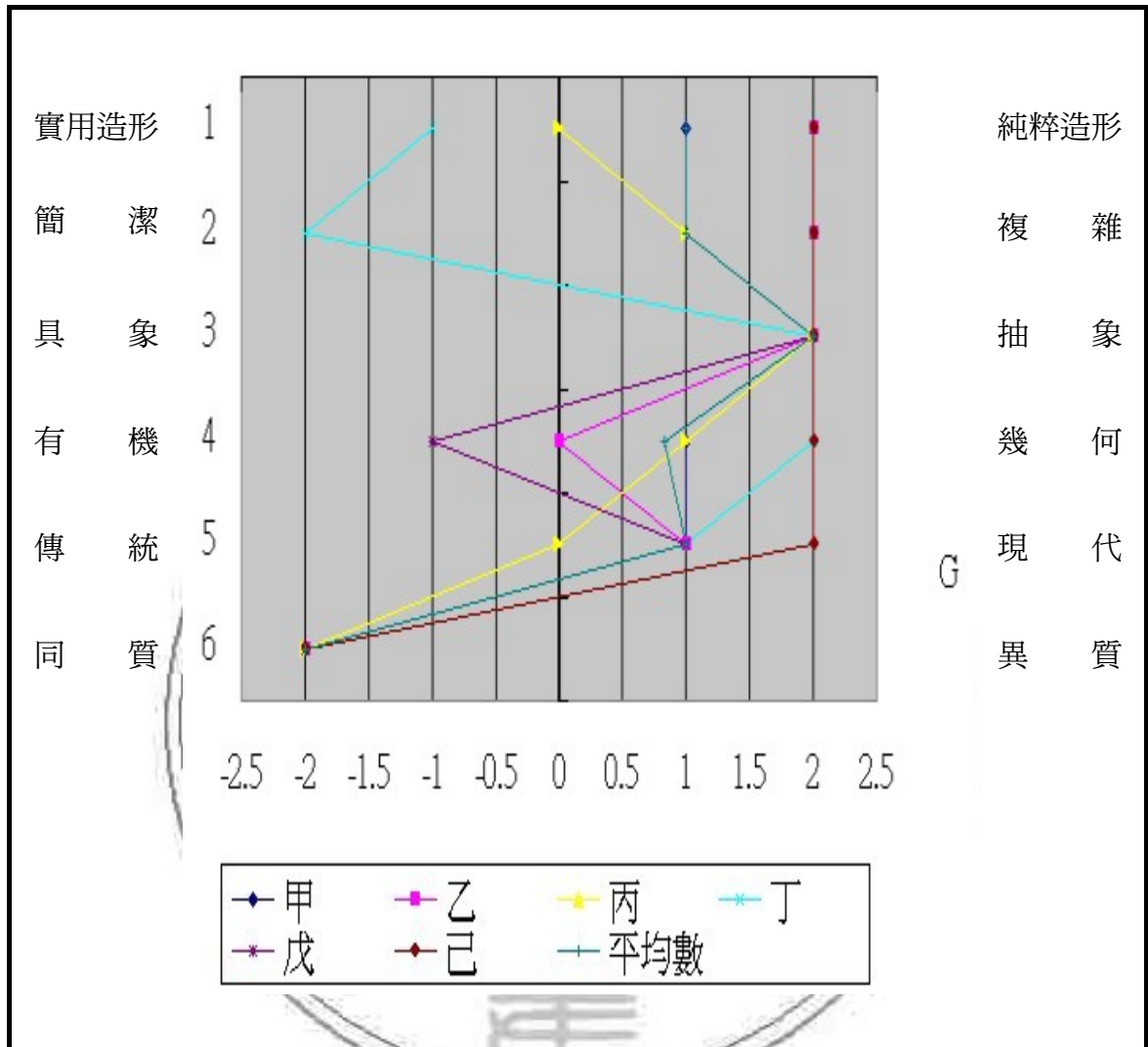


圖 4-119：六位受試者對 G 類平面彩繪造形風格語意分析圖：

根據 G 類中的語意區分資料(請參見表 4-13)製成 D 矩陣如表 4-14。從該表中，乙列乙戊的 D 值是小的為 1；再查看甲列的甲乙與甲丙其 D 值分別為 1.73 與 1.41，亦是小的，所以乙戊與甲丙形成二個接近聚類，顯示張逢威、王俊杰與蔡榮祐、潘憲忠、對 G 類平面彩繪造形風格有很類似的語意空間，即對 G 類平面彩繪造形風格的概念覺察很相似。

表 4-14: G 類 D 矩陣

G 類	甲	乙	丙	丁	戊	己
甲		1.73	1.41	3.74	2.45	2.00
乙	1.73		2.65	5.39	1.00	2.24
丙	1.41	2.65		3.46	3.16	3.16
丁	3.74	5.39	3.46		5.83	5.10
戊	2.45	1.00	3.16	5.83		3.16
己	2.00	2.24	3.16	5.10	3.16	

2.G 類平面彩繪造形風格特色

平面彩繪造形風格是以陶瓷板作畫為主要表現，在平面與深度之間，具象與抽象之間，幾何與有機之間，呈現獨特張力。突破傳統的用釉手法，以純粹造形創造自己理想與意念結合的現代形式，故多樣而隨性。釉的特殊色澤與繪畫性在陶瓷板上淋漓盡致的表現，營造出華而不俗的視覺感受。

(八) H 類具象造形風格：(請見圖 4-71 至 4-86)



陳景亮
(2001)
豆腐裝置
42*32*10CM
*10 片

(圖 4-71)



李永明
(1999)
與風共舞
42*42*68CM

(圖 4-72)



林秀娘
(1998)
翩然

(圖 4-73)



錢正珠
童年

(圖 4-74)



邱建清
佳洛水系列-2
55*40*40CM

(圖 4-75)



許明香
(2001)
寶殿篆煙

(圖 4-76)



巫漢青
力(III)
99.5*69*18CM

(圖 4-77)



吳進風
(2001)
土地的沉思#1
35*30*45CM

(圖 4-78)



白木全
舞與樂
100*25*48CM

(圖 4-79)



潘憲忠
(1993)
寂寞的男人
51*15*12CM

(圖 4-80)



馬浩
(1986)
菩薩
15*11*60CM

(圖 4-81)



葉文
大地之愛系列之九
27*17*17CM

(圖 4-82)



李金生
影動龍蛇
42*30*71CM

(圖 4-83)



吳毓堂
粉荷吐蕊
41*10*19CM

(圖 4-84)



曾永鴻
(2002)
群相系列—「圍」
20*18*23CM

(圖 4-85)



陳銘濃
墟，第六號
55*55*12CM

(圖 4-86)

1.H 類 D 矩陣

將六位受試者在H類造形風格，六個量尺上的語意區分資料整理如表 4-15，並根據表 4-15 資料，把六位受試者對H類造形概念反應平均數，繪製圖如 4-120 語意圖。

表 4-15：六位受試者對H類造形風格，六個量尺上的語意區分資料

量 尺	甲	乙	丙	丁	戊	己	平均數
1. (實用造形—純粹造形)	2	2	1	2	2	2	1.83
2. (簡潔—複雜)	1	1	2	2	1	2	1.5
3. (具象—抽象)	0	-1	-2	-2	-1	-2	-1.33
4. (有機—幾何)	-1	-1	-2	0	-1	-2	-1.17
5. (傳統—現代)	0	1	1	-2	1	0	0.17
6. (同質—異質)	-2	-1	-2	-2	-2	-2	-1.83

本語意區分量表受測平均數分別為 1.83、1.5、-1.33、-1.17、0.17、-1.83 可知 H 類具象造形風格屬於非常純粹的造形、非常複雜、也很具象、很有機的形態，表現一點點現代感，非常同質的材料。

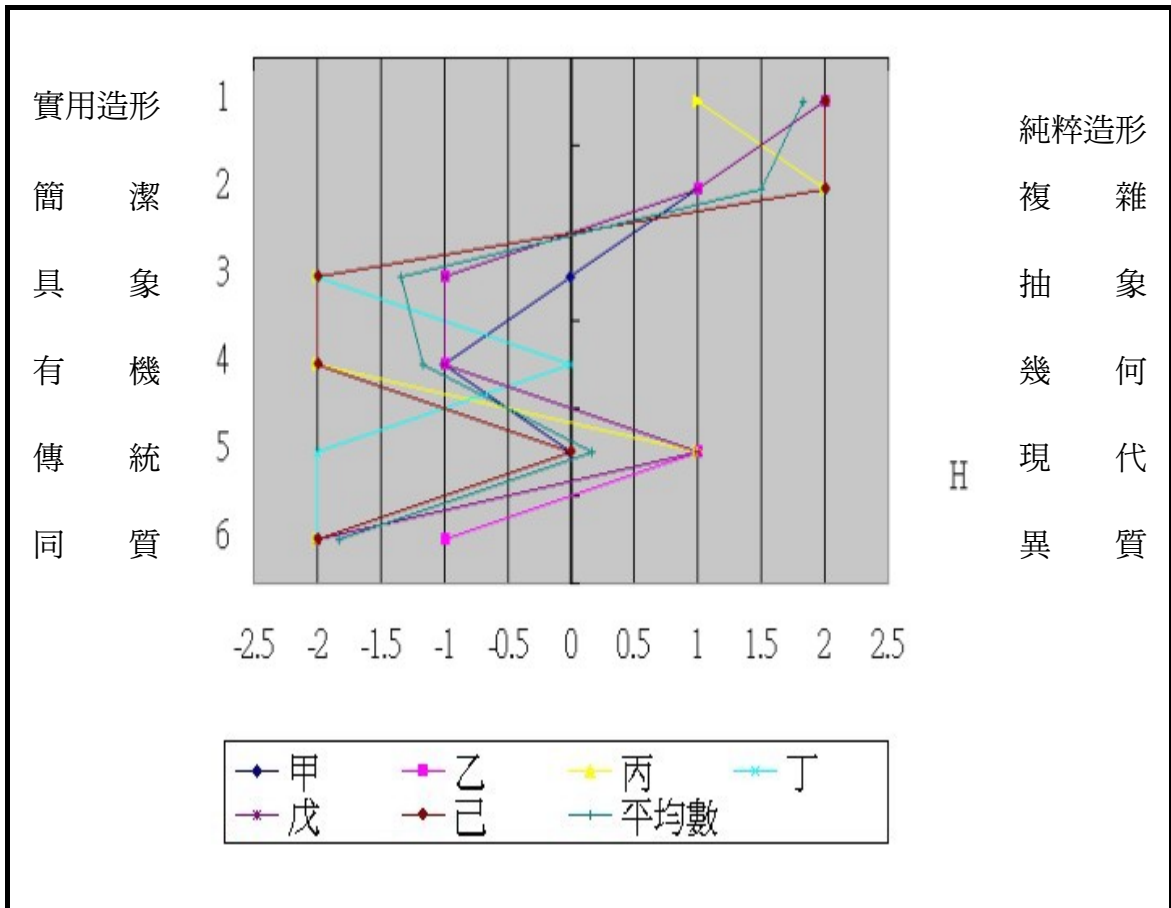


圖 4-120：六位受試者對 H 類具象造形風格語意分析圖

根據 H 類中的語意區分資料（請參見表 4-15）製成 D 矩陣如表 4-16。從該表中，乙列乙戊的 D 值是小的為 1，乙戊或可能形成「接近聚類」，而其他 D 值較小，即丙列丙己的 D 值是 1.41，因此乙戊與丙己形成二個接近聚類。顯示張逢威、王俊杰與潘憲忠、林璿瑛對 H 類具象造形風格的概念覺察很相似。

表 4-16：H 類 D 矩陣

H 類	甲	乙	丙	丁	戊	己
甲		1.73	2.83	3.16	1.41	2.45
乙	1.73		2.24	3.61	1.00	2.24
丙	2.83	2.24		3.74	2.00	1.41
丁	3.16	3.61	3.74		3.46	2.83
戊	1.41	1.00	2.00	3.46		2.00
己	2.45	2.24	1.41	2.83	2.00	

2.H 類具象造形風格特色

具象造形風格以表現擬態的純粹造形為目的，其透過敏銳觀察力，巧妙的掌握陶土的特質和技法，適切地複雜地以模擬、複製、變形，再現客觀事物或自然形體為出發點，多為有機的使人能夠判別它真實的意義。換言之在意義上的形似、神似、對象，在空間、色彩、質感等諸方面都要求符合對象物質存在形式的自然性。按其表現方式可分為寫實具象形、變形具象形兩種，寫實具象形是採取忠實的態度，以描寫客觀事物的真實面貌。而變形具象形態是應用誇張、省略或規則化的手法，以表現客觀事物在主觀感覺中的特殊表相，但仍維持足以構成客觀辨認的面貌（陳寬祐，2000）。

其中「物質寫實」原是法文的「TROMPE L'OEIL」，字面意義為迷惑眼睛（DECEIVE THE EYE）。原指幻想主義繪畫之類型，用以使觀者迷惑而誤以為所畫內容是真實的。而現代陶藝使用 Trompe l'oeil 這個字彙時用來敘述寫實的作品，而且在質感做到栩栩如生，令人誤以為真實材料，足以瞞人眼目的程度，故又稱之「迷惑眼睛陶藝」。所以欺瞞是第一個動機，物質逼真是它的手段，創意與藝術行為則是它的目標，因此物質質材的神似是物質寫實的首要條件（陳景亮，2002）。變形係對對象做人為的變形，一般有兩種途徑，其一是“提煉”，即將構成事物的骨架提取變形。另一途徑是利用對象形象的各種外形的度的相應關係，作為視覺因素，加以誇張組合，強調或減弱某些方面。因此具象形態系列的特色是具客觀意義的形態，使人能夠辨認出它本來現實意義的形態（陳寬祐，2000）

(九) I 類抽象造形風格：(請見圖 4-87 至 4-112)



郭義文
Dance With Me

(圖 4-87)



劉鎮洲
(1994)
蓄
46*10*30CM

(圖 4-88)



張清淵
海戀
高 4.2CM

(圖 4-89)



陳實涵
(2001)
2001年見證者
52*22*13CM

(圖 4-90)



廖瑞章
(1995)
陶
98*38*30CM

(圖 4-91)



吳水沂
(2001)
樓#5
23*13*51CM

(圖 4-92)



馮盛光
(1986)
一九八六(I)
47*17*57CM

(圖 4-93)



沈東寧
(1987)
傳統與現代
51*10*61CM

(圖 4-94)



陳國能
線條與陶
45*15*87CM

(圖 4-95)



陳美華
傳說系列四
30*31*50CM

(圖 4-96)



王俊杰
(1992)
時心
35.5*35.5*4.7CM

(圖 4-97)



吳菊
「情」系列之一
15*40*53CM

(圖 4-98)



王正和
原生
25*45*11CM

(圖 4-99)



鄧惠芬
方圓之間
91*16*91CM

(圖 4-100)



陳品秀
(1990)
拱門
52*12*39CM

(圖 4-101)



徐永旭
戲劇人生
37*38*61CM

(圖 4-102)



張逢威
(1999)
期待
92*42*43CM

(圖 4-103)



宮重文
(1993)
箴言
18*19*15CM

(圖 4-104)



郭雅眉
自然
48*28*10CM

(圖 4-105)



陳明輝
(1997)
三寸金蓮
67*18*50CM

(圖 4-106)



唐國樑
(1987)
生命系列—母與子
26*14*26CM

(圖 4-107)



李亮一
(1988)
造型
34*26*19CM

(圖 4-108)



謝正雄
日月
43*17CM(日)
25*15CM(月)

(圖 4-109)



曾愛真
(1995)
對對陶系列
15*15*32CM

(圖 4-110)



王正鴻
(1999)
火系列一熾
34*19.5*46CM

(圖 4-111)



李茂宗
(1991)
破土而出系列
60*26*18CM

(圖 4-112)

1. I 類 D 矩陣

將六位受試者在 I 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料整理如表 4-9，並根據表 4-9 資料，把六位受試者對 I 類造形概念反應平均數，繪製圖如 4-121 語意圖。

表 4-17：六位受試者對 I 類造形風格，六個量尺上的語意區分資料

量 尺	甲	乙	丙	丁	戊	己	平均數
1. (實用造形—純粹造形)	2	2	2	2	2	2	2
2. (簡潔—複雜)	1	0	0	1	0	0	0.33
3. (具象—抽象)	2	2	1	2	2	2	1.83
4. (有機—幾何)	2	1	1	2	0	2	1.33
5. (傳統—現代)	2	2	2	1	2	2	1.83
6. (同質—異質)	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2

本語意區分量表受測平均數分別為 2、0.33、1.83、1.33、1.83、-2 可知 I 類造形風格屬於完成純粹造形，些許複雜，非常抽象、非常幾何、非常現代，完全同質的材料。

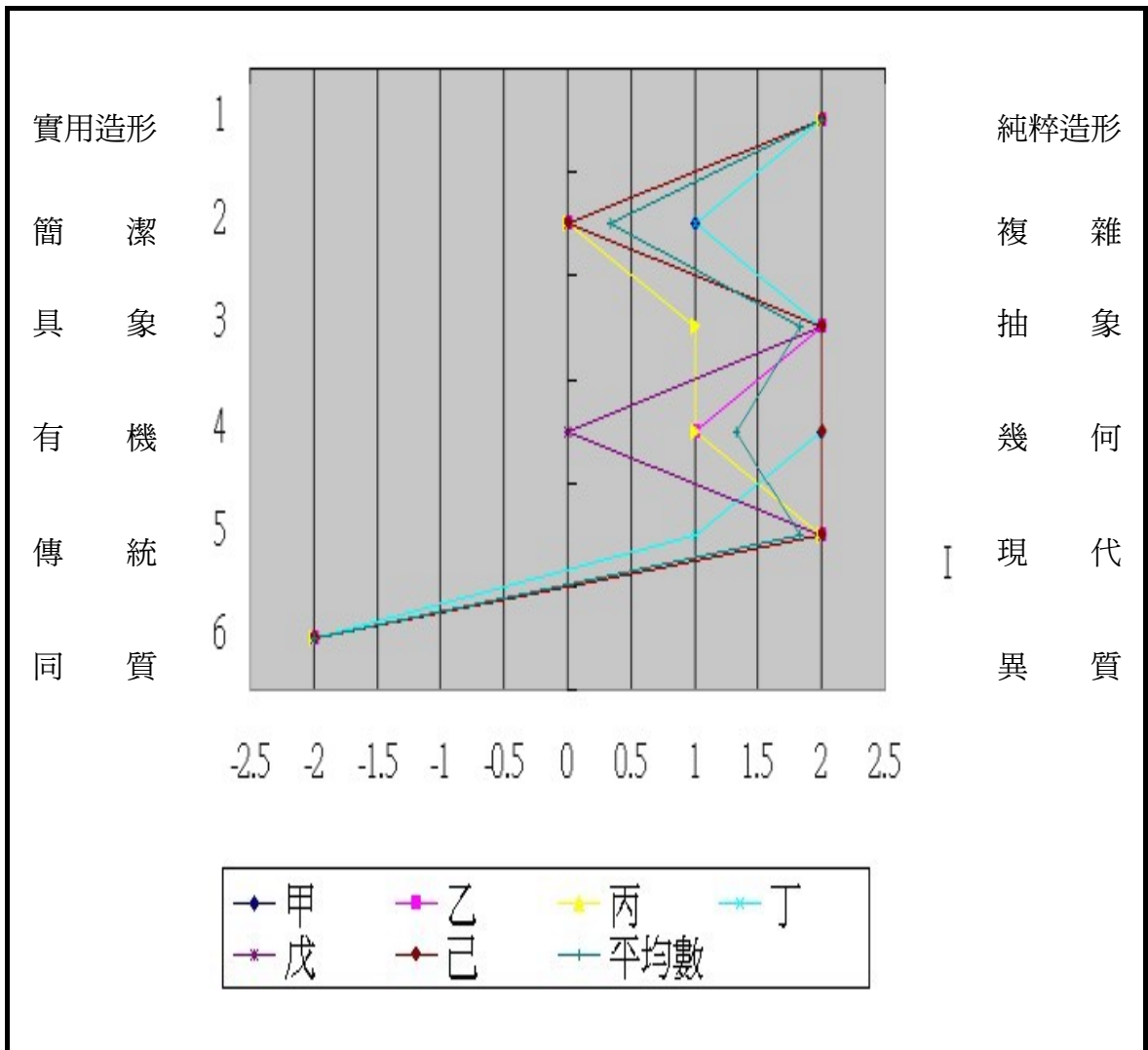


圖 4-121：六位受試者對 I 類抽象造形風格語意分析圖

根據 I 類中的語意區分資料（請參見表 4-17）製成 D 矩陣如表 4-18。從該表中，乙列乙丙、乙戊、乙己的 D 值是小的皆為 1，乙、丙、戊、己或可能形成「接近聚類」，而其它 D 值亦為 1，如甲列中的甲丁，因此，可知乙、丙、戊、己與甲、丁形成二個接近聚類，表示張逢威、潘憲忠、王俊杰、林璿瑛與蔡榮祐、施惠吟對 I 類抽象造形風格非常類似的語意空間，換言之六位受試者對 I 類抽象造形風格的概念覺察非常相似。

表 4-18： I 類 D 矩陣

I 類	甲	乙	丙	丁	戊	己
甲		1.41	1.73	1.00	2.24	1.00
乙	1.41		1.00	1.73	1.00	1.00
丙	1.73	1.00		2.00	1.41	1.41
丁	1.00	1.73	2.00		2.45	1.41
戊	2.24	1.00	1.41	2.45		2.00
己	1.00	1.00	1.41	1.41	2.00	

2. I 類抽象造形風格特色

抽象造形風格，純粹以創作者的主觀意識，透過生命力的表現，去發現一個自然物的基本形態，如圓筒體、圓錐體、圓球體等的接近，從而表達了自然物的精華與本質，亦即大自然可以還原成幾何形態，因此透過現代化簡潔手法，以幾何抽象形式作個人理念情感的呈現。常以純粹的幾何觀念，構成非具象的形態，或將寫實形態逐漸變形並昇華到一種非具象程度，使人無法辨認它的本來面貌，或說明它的原始意義的形態，這種形態是經由陶藝家的觀念衍生出來的觀念符號。抽象形態也因陶藝家本身所具有理性與感性成分的不同，而有「理性抽象形」和「感性抽象形」兩種，理性抽象形屬於冷靜的、理智的美學表現，專注於純粹結構的追求，富有明確、嚴謹的視覺效果。感性抽象形屬於感覺的、情緒的、創造表現，強調純粹性靈的揮灑。富有明快、活潑、直接的視覺效果（陳寬佑，2000）。

綜上可知六位受試者對台灣現代陶藝造形風格中的 I 類抽象造形風格有非常類似的語意空間和認知。其次是對 F 類觀念造形、H 類具象造形風格有很類似的語意空間和認知。再次是對 A 類古典造形風格、C 類後新古典造形風格、D 類辯證造形風格、G 類平面彩繪造形風格，有大部分類似的語意空間和認知。研究發

現只有對 B 類新古典造形風格和 E 類傳統紋飾造形風格有些類似的語意空間和認知，表示六位受試者對將工藝加入藝術的內涵，工藝朝藝術性的趨勢，有較歧異性、爭議性的看法。

陶瓷藝術是門高難度火焰與泥土結合的學問，亙古至今是人類精神王國的探險，亦是內在性靈的昇華，陶藝共同表達的要素是造形和意念（連寶猜，2000）。陶藝的造形成就過程，從練土、塑形、加彩、上釉、爐燒到降溫出窯等複雜的系列工作程序，有它一定的難度，這也是有別於其他造形藝術的特質，也是吸引許多陶藝工作者願意竭盡心力實驗、開創、挑戰的最大原動力。陶藝不比木雕鏤刻，陶藝也不比金工錁鑄，造形可以發揮的角度複雜寬廣（許和義，2000），透過「人的意識」讓作品擁有深層的內涵，造形就充滿了意義。雖然在台灣現代陶藝造形風格（見圖 4-122），不難發現兩大主流：一為實用造形風格（見圖 4-123），二為純粹造形風格（見圖 4-124）。但是在造形世界裏並非斷然分類成具有實用機能的「實用造形」與具有審美機能「純粹造形」或「表現造形」兩大極端。事實上兩者是相輔相成且存在著密切的關係（林振陽，1992）。因此在本研究中發現蔡榮祐、張逢威兩位受試者認為在古典、新古典造形風格上是處於實用造形與純粹造形兩者之間，兼具兩者的特性。

八〇年代初期的美國藝術四大表現方式即裝飾性的(Decorative)、敘事性的(Narrative)、通俗概念繪畫(Popular Image Painting)，以及裝置藝術(Installations)，和台灣現代陶藝有些相似之處。如當時由於打破藝術與工藝的界線，所以掀起一股圖案裝飾運動，不但使用非西方文化，如伊斯蘭、拜占庭等藝術特色，以及其他東西文化的手工藝上得到創作靈感，成功地將工藝的裝飾性帶入藝術中，並引起藝術界、藝評家和藝術史家的回響。而本研究中的 E 類傳統紋飾造形與美國的裝飾性，應有異曲同工之處，故在近年來這類造形頻有佳績，是將工藝加入藝術的內涵，工藝朝藝術性的趨勢。B 類新古典造形系列強調繪畫性語彙和美國藝術著重通俗概念繪畫，兩者意謂著藝術之朝向通俗化的趨勢。至於裝置、地景與公共藝術則是觀念藝術家不願局限在有限的空間中創作，讓作品與場域脈絡之間互動，產生意義。這和 F 類觀念造形常以複合媒材經由拼湊和組合技巧所創造的裝置藝術，具有創造性與建設性的發展，在人類的視覺上開發出新的視覺。而從事這類創作的陶藝家多為接受西潮的海外歸國學人，這是值得深思的現象。關於敘事性的，故事性的必須透過文采作為表現途徑，在國內則以邵婷如、周邦玲兩人

最擅長。

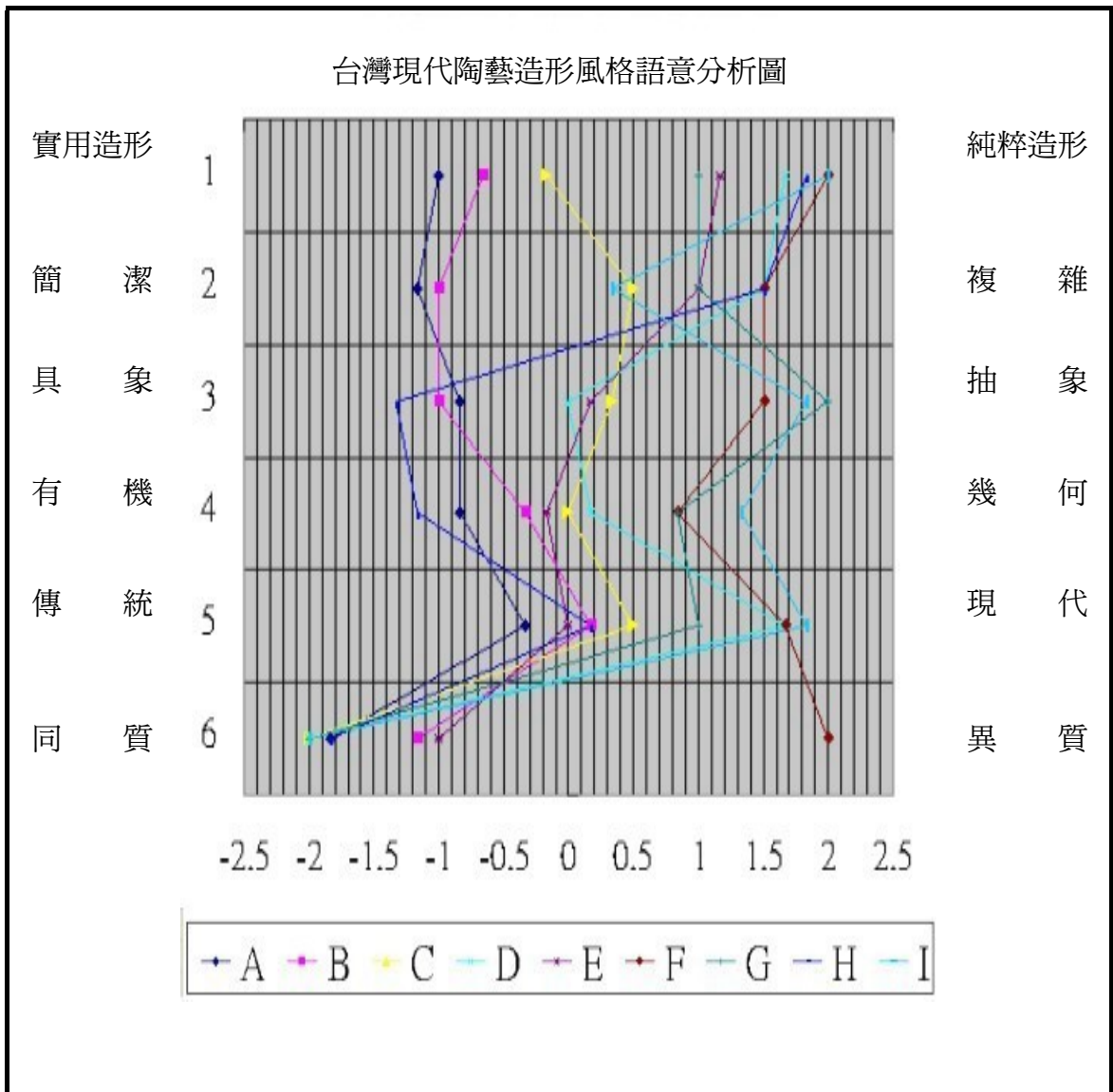


圖 4-122：台灣現代陶藝造形風格語意分析圖

- A 類: 古典造形風格
- B 類: 新古典造形風格
- C 類: 後新古典造形風格
- D 類: 辯証造形風格
- E 類: 傳統造形風格
- F 類: 觀念造形風格
- G 類: 平面彩繪造形風格
- H 類: 具象造形風格
- I 類: 抽象造形風格

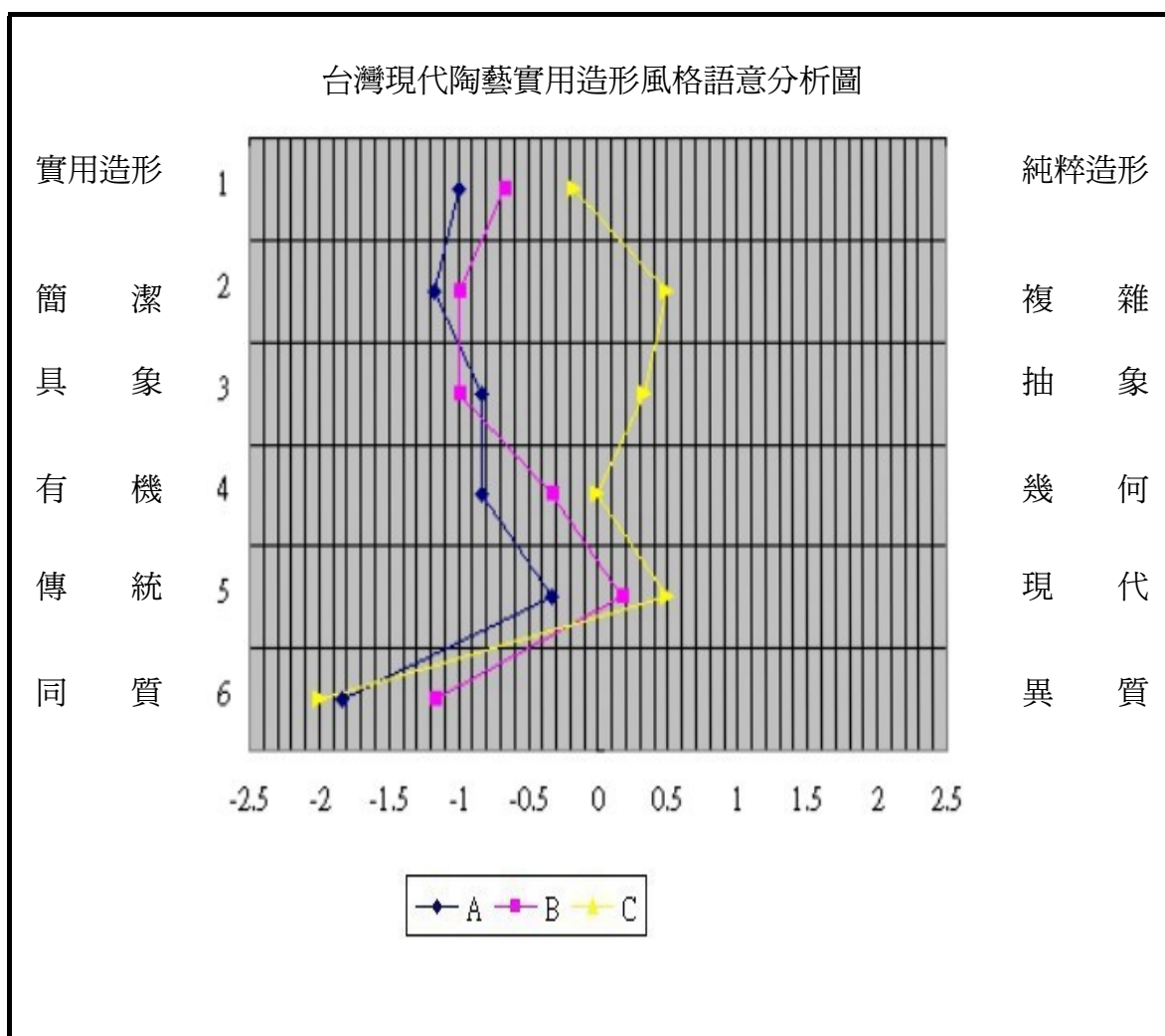


圖 4-123：台灣現代陶藝實用造形風格語意分析圖

- A 類： 古典造形風格
- B 類： 新古典造形風格
- C 類： 後新古典造形風格

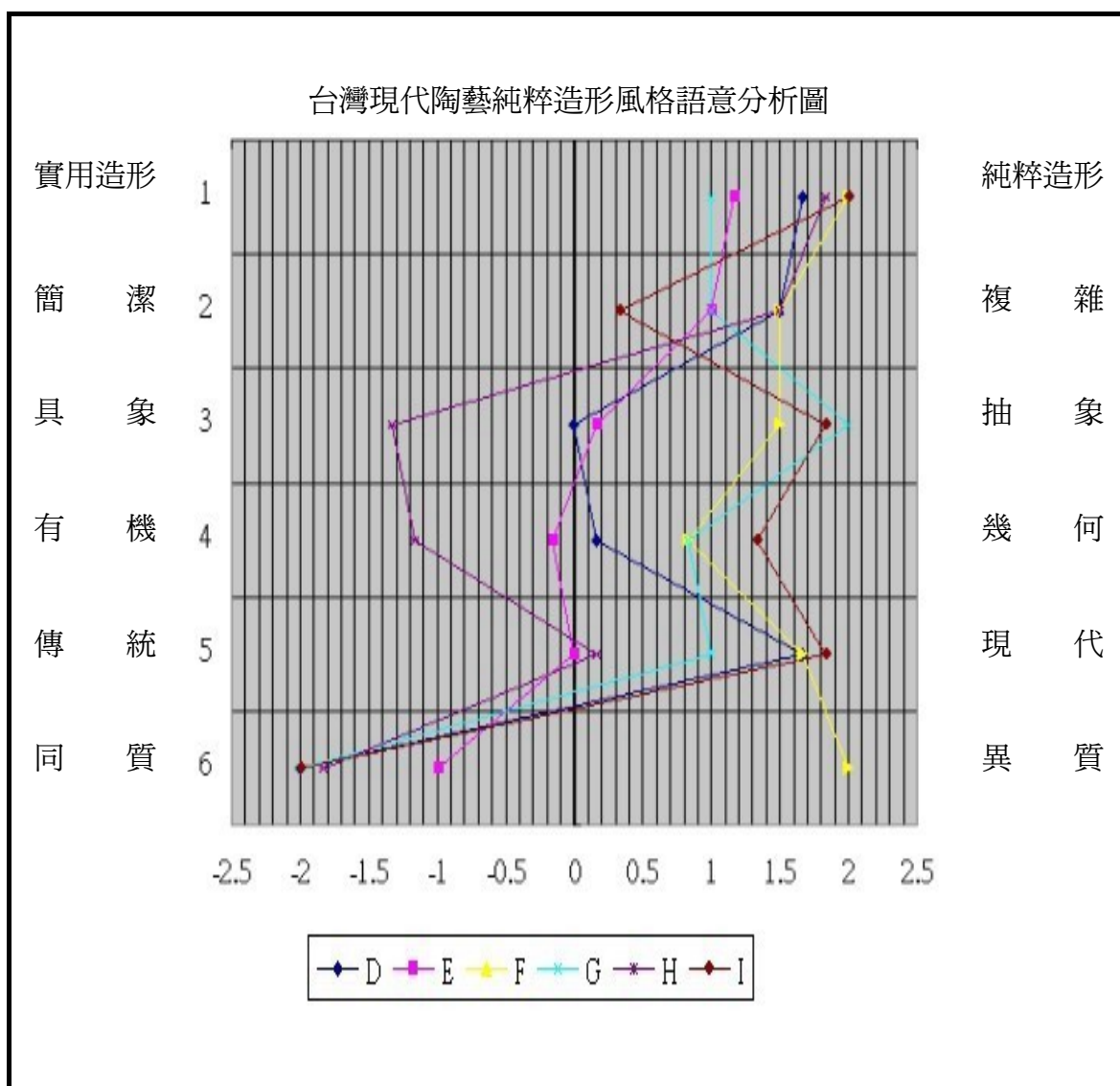


圖 4-124：台灣現代陶藝純粹造形風格語意分析圖

- D 類: 辯証造形風格
- E 類: 傳統造形風格
- F 類: 觀念造形風格
- G 類: 平面彩繪造形風格
- H 類: 具象造形風格
- I 類: 抽象造形風格

第二節 台灣現代陶藝造形風格坐標

一、台灣現代陶藝造形風格座標圖

根據〈台灣地區重要陶藝作品調查研究計畫報告書〉(謝東山, 民 90) 現代陶藝作品近程典藏名單共 113 人, 其中杜甫仁的作品圖錄欠缺, 因此本研究收錄 112 人作品圖錄。而各類圖錄所佔百分比如下表 4-19。並依各類坐標、描繪如圖 4-125、4-126、4-127。

表 4-19 各類造形風格在六個量尺的坐標、百分比

	收 錄 百 分 比	量尺坐標 (實用—粹純, 簡潔—複雜)	量尺坐標 (具象—抽象, 有機—幾何)	量尺坐標 (傳統—現代, 同質—異質)
A	$\frac{14}{112} = 12.5\%$	(-1, -1.17)	(-0.83, -0.83)	(-0.33, -1.83)
B	$\frac{10}{112} = 8.9\%$	(-0.67, -1)	(-1, -0.33)	(0.17, -1.17)
C	$\frac{16}{112} = 14.3\%$	(-0.17, 0.5)	(0.33, 0)	(0.5, -2)
D	$\frac{3}{112} = 2.68\%$	(1.67, 1.5)	(0, 0.17)	(1.67, -2)
E	$\frac{6}{112} = 5.36\%$	(1.17, 1)	(0.17, -0.17)	(0, -1)
F	$\frac{17}{112} = 15.18\%$	(2, 1.5)	(1.5, 0.83)	(1.67, 2)
G	$\frac{4}{112} = 3.57\%$	(1, 1)	(2, 0.83)	(1, -2)
H	$\frac{16}{112} = 14.29\%$	(1.83, 1.5)	(-1.33, -1.17)	(0.17, -1.83)
I	$\frac{26}{112} = 23.21\%$	(2, 0.33)	(1.83, 1.33)	(1.83, -2)

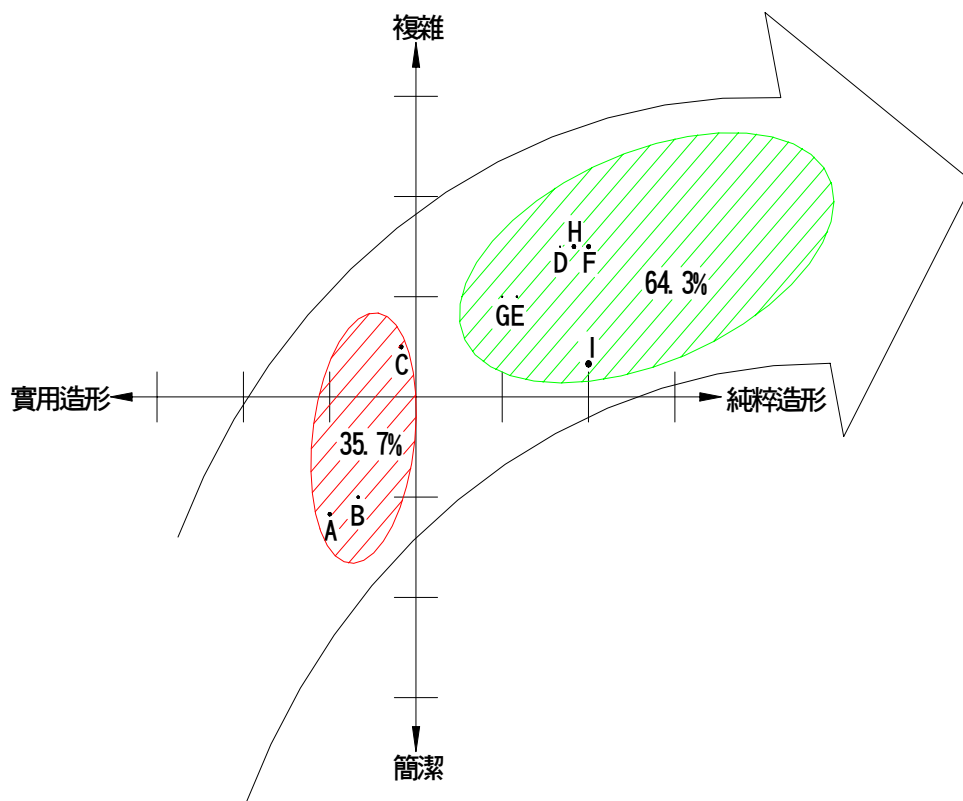


圖 4-125：簡潔／複雜和實用／純粹造形座標圖

圖 4-125 可知，台灣現代陶藝造形風格中有三類即 A 類（12.5%）古典造形風格、B 類（8.9%）新古典造形風格、C 類（14.3%）後新古典造形，仍以實用造形為創作風格佔了 35.7%。其餘各類則以審美機能為基礎所創作的純粹造形共佔了 64.3%。從箭頭方向可以看出台灣現代陶藝造形的發展脈絡，從實用機能的實用造形出發已慢慢發展至具審美機能的純粹造形風格。而造形上也由簡潔漸趨複雜的態勢。

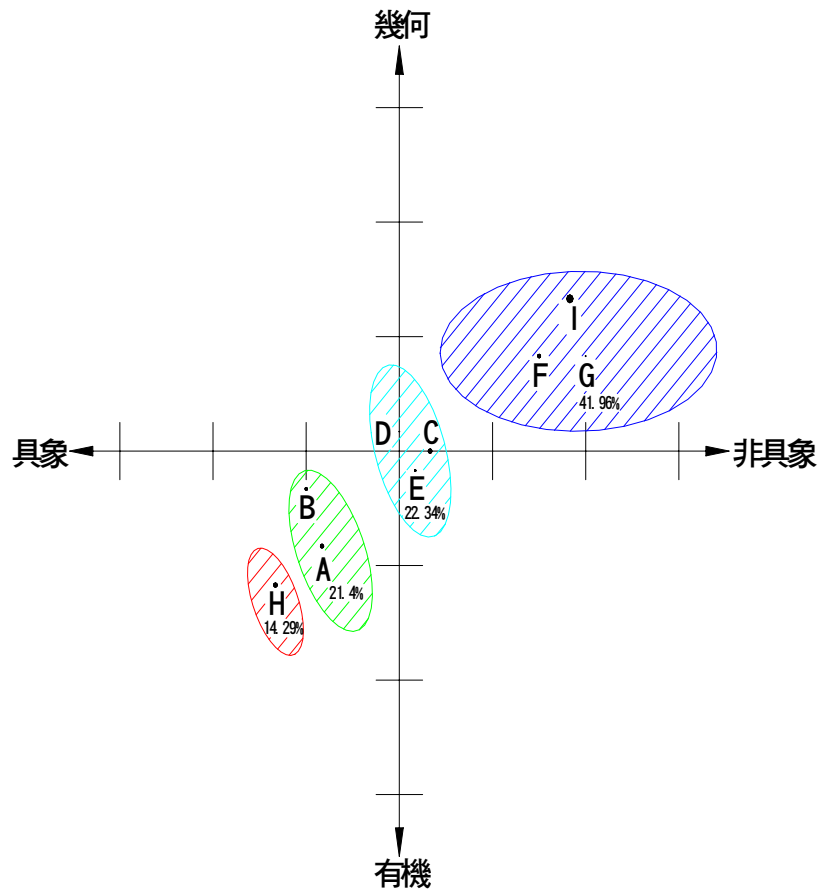


圖 4-126：具象／抽象和幾何／有機造形座標圖

由圖 4-126 可知，台灣現代陶藝造形大致可分成四個類聚(一)以有機形態表現具象造形，多為實用的古典造形，佔 21.4%，如 A 類古典造形風格 (12.5%)、B 類新古典造形風格 (8.9%)。(二)以有機、具象造形模仿自然，再現人生的寫實主義，佔 14.29%，如 H 類的具象造形風格。(三)以介於幾何、有機形態表現非具象造形，佔 22.34%，如 C 類後新古典造形 (14.3%)、D 類辨證造形 (2.68%)、E 類傳統紋飾造形 (5.36%)、(四)以幾何形態表現抽象造形，佔 41.96%，如 F 類觀念造形 (15.18%)、G 類平面彩繪造形 (3.57%)、I 類抽象造形 (23.21%)。可見這是個多元文化特性，在這個多元文化共存的現代社會中，繼承與發展傳統文化精華，從外來文化中吸取營養，創造性地把不同民族，地區乃至把東西方文化傳統改造發展為多元的具有鮮明個性特征的現代文化。這種自我表現包括對時代的反映，對人類愚蠢的譏諷，對社會的評論，詼諧式的自娛活動，個人情感的抒發 (邱煥堂，1979)。

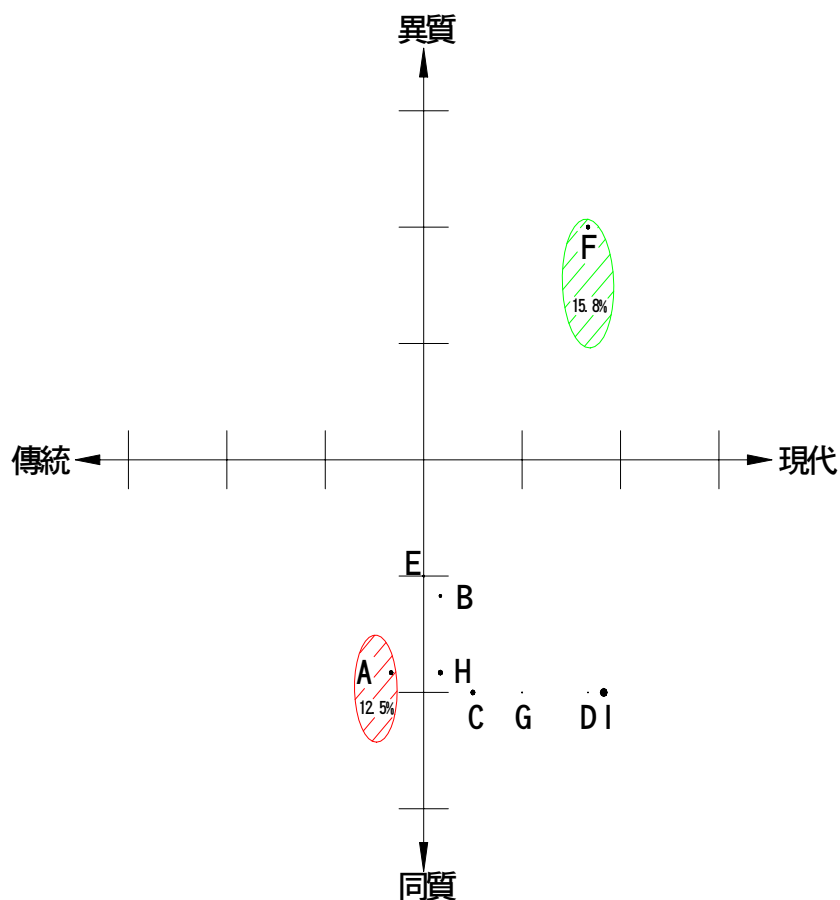


圖 4-127：傳統／現代和同質／異質造形座標圖

由圖 4-127 可知，台灣現代陶藝在不斷地實踐與探索中，突破了單一觀念的束縛而獲得較大的發展空間。因此除了 A 類古典造形外，其餘 87.5% 的現代陶藝體現出時代特征，具有時代感，亦即對時代社會意識的總和，對該時代的思想、文化、知識、科學、環境等在審美意識上的反映，其中有 15.8% 使用陶以外的材料，其所表現外觀的震撼力，確實令人耳目一新，而這一類陶藝家多半是自海外歸國的學人，多以理念、意義為主體，藝術已從視覺層面提升至哲思層面，以顯示觀念藝術的風格。可見接受西潮的台灣藝術家偏向使用複合媒材的裝置手法，而材質的運用應是現代陶藝下一回爭議的焦點所在。

二、台灣現代陶藝創作的造形風格四大聚類

根據胡木蘭（1999）認為台灣在光復後，台灣陶藝有三大系統，一在本土系

統代表性的陶藝家如林葆家、蔡川竹、吳毓棠、陳煥堂等人，二為大陸來台的系統，以吳讓農、許占山、何明績、李紹白、王修功、任克重等人為代表，三為美國留學回國的系統如楊文霓、邱煥堂、楊作人、楊元太等人。然而經過時空的推移、觀念的更新，風格的置換已成為陶藝界共同關注的焦點。批批從國外回來的年輕藝術家所帶回引進的新觀念、新材料與新技術的輸入，而此一新的刺激，對原本只追求釉色溫潤敦厚變化及從傳統造形入手的本土陶藝界來說，可說是面臨著非常大的競爭壓力，同時也產生年輕一代從傳統出發的求新求變，讓台灣的陶藝界產生了第三股力量。

根據創作觀念的發展來界說，大體上可分為四大聚類（見圖 4-126），首先第一大聚類屬於古典類，亦即本土系統和大陸系統合而為一，認為釉色與技術的要求是整體創作的重點。其創作美學，是以維持傳統美感與對釉藥發色的追求為主，而技術上的要求與固定形式的發展方向，則是隨著與釉藥發色的發展、互動來調整，原則上仍然是以傳統陶藝美的標準、範疇來進行創作（孫立銓，1997）。在本研究中則是古典造形風格(A類)、新古典造形風格(B類)為主，可視為 50、60 年代藝術陶瓷時代的演變與深化，其代表人物如吳讓農、林葆家、蔡榮佑、劉良佑、張繼陶等均有深厚而紮實的製作技術與美學造詣，這一大聚類共佔了 21.4%。

第二類為具象造形風格(H類)，佔了 14.29%，其以陶藝模仿自然，如真的自然物或再現人生的寫實主義，其深受美國「物質寫實」的影響，在 1970 年代初期，流行「Trompe loeil」即為迷惑眼睛之意，其以 Richard Shaw 為首的超物體運動(The Super Object)然最關鍵性的展覽是單純模擬實物的「新寫實主義」(如舊皮包等作品)與承續物質寫實傳統的彩繪陶瓷展(如仿木頭質感並製造空間與平面的幻覺之模製彩繪作品)。後來一度引發全國性的狂熱，而後約於 1987 年間赴美的陳景亮深受此一影響（劉良佑、溫淑姿，1995），其後發表「筆路藍縷」，係模仿一座半頹圯的老舊橋樑。可見其以物質象徵文化，強化其能指所指的張力。並發表論述現代陶藝中一項最迷人的風格為寫實主義（陳景亮，2002），加以發揚光大。而近年來李永明的作品則有一系列探討「族群文化」的議題，皆能成功地以具象的形式來表達深層的意涵或抽象概念。

第三大聚類則包括後新古典造形風格(C類)、辨證造形風格(D類)、傳統紋飾造形風格(E類)，共佔了 22.34%。其特色在於融合傳統上追求技術與釉藥發色的優點，再加上接受來自西方對陶土創作新觀念，新領域的訊息傳遞，展現出以傳

統為基礎，但跨出陶創作只追求釉色與瓶罐造形的桎梏，所以展現出從中國古代工藝美術所汲取的美感經驗，並將西方藝術思想融入，表現出形重於質或造形象徵化，表面工藝化的趨勢。其中 C 類後新古典造形風格深受「容器即藝術」(Vessel as Art)之純藝術創作觀念的影響，而楊文霓即主張以陶瓷之「原型」為始，以器物作為創作之出發點，將「容器即藝術」作了最佳的註解。而林璿瑛將歐普藝術融入創作亦是此類代表。D 類辯證造形風格則是以顛覆手法喚起大眾對陶瓷器原始宿命實用定義的省思。E 類傳統紋飾造形則從傳統中創新，透過傳統紋飾作最直觀、最直接表現，並轉化成個人的創作語彙與風格，而李幸龍則是此類之代表。然而這一大類聚如同劉良佑（2000）認為，近年來台灣現代陶藝的發展，比較趨向於造形與色料裝飾的追求。因此在舊傳統中拉出新意，在新造形裡揉進古意，可謂是中西合璧。

第四大聚類則包括 F 類觀念造形風格、G 類平面彩繪風格、I 類抽象造形風格，共佔了 41.96%。其特色是多為幾何形態表現非具象造形，其中以 F 類觀念造形風格，其將陶塑、陶觀念及與其他媒材混合，強調理念的傳達，這類想法者多自國外回來的陶藝家，主要是 90 年代的產物，夾雜著現代與後現代的各種美學思潮，但在國內確實是 90 年代才興起的創作意識。這類創作意圖包括以陶藝表徵個人即興的情感、對人性的思索、對文明演進的沉思默想、社會現實的批判，或以陶藝做為改變社會人心的工具；亦即，以藝術作為塑造、改變社會的手段（謝東山，2002a）。其中如羅森豪、蕭麗虹、施惠吟為代表。至於 G 類平面彩繪造形風格則強調用火和釉藥的掌握上，故在作品上營造富變化莫測的氣象，以及意境深遠的造形，如王修功、孫超即是此類代表。I 類抽象造形風格則致力於幾何造形的探索，包括由點到線、面，再延伸至立體三度空間關係的探討，以及質量、量感、色彩及空間等元素之交互運用。其中以張逢威、王俊杰、郭義文為代表。可知這一類聚跳脫傳統實用，以純粹造形角度思考創作形式，或以藝術創作來看待陶藝。

可見，現代陶藝由土、釉、火構成，具有強烈的個性語言，同時由於不同人的參與、操作，主體的思維與具有強烈個性化的泥、火的結合，為自己的個性情感表達找到更多的切入點（鍾國文、王瑩，2001）。而台灣的現代陶藝也必然立足和生根於中國的土壤中，從開放的觀點面向世界，以現代觀點重新認識民族傳統，把新的台灣陶藝作為中華民族現代意識的顯現才是台灣現代陶藝的理想目標。台

灣的現代陶藝在現代世界的潮流面前，必將產生變化，使之具有現代感，但它仍將是中國的，具有民族特色。故唯有體現中國式的審美意識，從老子「致虛極，守靜篤」和莊子的「無己、喪我、心齋、坐忘」，以虛靜作把握人生本質的工夫，並以此為人生的本質。然宇宙萬物，皆共此一本質，故同時把握到了宇宙萬物的本質，即與宇宙萬物為一體，充分體認「天地與我並生，而萬物與我為一」(徐復觀，1996)，則能以“中”為“本”大膽吸收後，始能著力表達心靈世界，創造意境，表現美感。

第三節 受試者對台灣現代陶藝造形風格的 D 矩陣

一、分析每位受試者對台灣現代陶藝造形風格中的 D 矩陣

(一)甲受試者 D 矩陣

根據甲受試者的語意區分資料如表 4-20，製成 D 矩陣如表 4-21。從表中經由 D 值，得知 A 列，AB 之 D 值為最小的是 0，另在 D 列 DH 之 D 值為次小是 1。因此，甲受試者在台灣現代造形風格中，顯示對 A 類與 B 類屬相同聚類（請見圖 4-128）。其原因是甲受試者蔡榮祐認為古典造形風格與新古典造形風格都是脫胎於中國古老的陶瓷藝術，但傳統之中帶有時代性，既實用也兼具觀賞，簡潔之中有變化，偏向具象有機形態，且以多色調來表現，質感上堅實與細緻合而為一，完全以陶瓷工色釉為原料，講究造形的和諧、平衡、對比、韻律集統一之美的呈現。再者，對 D 類與 H 類，顯示類似的概念聚類。亦即認為辯證造形風格與具象造形風格兩者都以純粹審美為目的。整體而言是複雜的造形，具象之中有抽象，以表現有機形態為主。所以在形式原理上常以統一、調和、比例之美加以呈現。

表 4-20：甲受試者在各類造形風格六個量尺上的語意區分資料

量 尺	A	B	C	D	E	F	G	H	I	平均數
(實用--純粹造形)	0	0	0	2	1	2	1	2	2	1.11
(簡潔--複雜)	0	0	0	1	1	1	1	1	1	0.67
(具象--抽象)	-1	-1	0	0	0	2	2	0	2	0.44
(有機--幾何)	-1	-1	-1	-1	0	1	1	-1	2	-0.11
(傳統--現代)	0	0	1	1	1	1	1	0	2	0.78
(同質--異質)	-2	-2	-2	-2	1	2	-2	-2	-2	-1.22

表 4-21： 甲受試者 D 矩陣

甲	A	B	C	D	E	F	G	H	I
A		0.00	1.41	2.65	3.74	5.92	4.00	2.45	5.20
B	0.00		1.41	2.65	3.74	5.92	4.00	2.45	5.20
C	1.41	1.41		2.24	3.46	5.39	3.16	2.45	4.36
D	2.65	2.65	2.24		3.32	4.90	3.00	1.00	3.74
E	3.74	3.74	3.46	3.32		2.65	3.74	3.46	4.36
F	5.92	5.92	5.39	4.90	2.65		4.12	5.00	4.24
G	4.00	4.00	3.16	3.00	3.74	4.12		3.16	1.73
H	2.45	2.45	2.45	1.00	3.46	5.00	3.16		4.12
I	5.20	5.20	4.36	3.74	4.36	4.24	1.73	4.12	

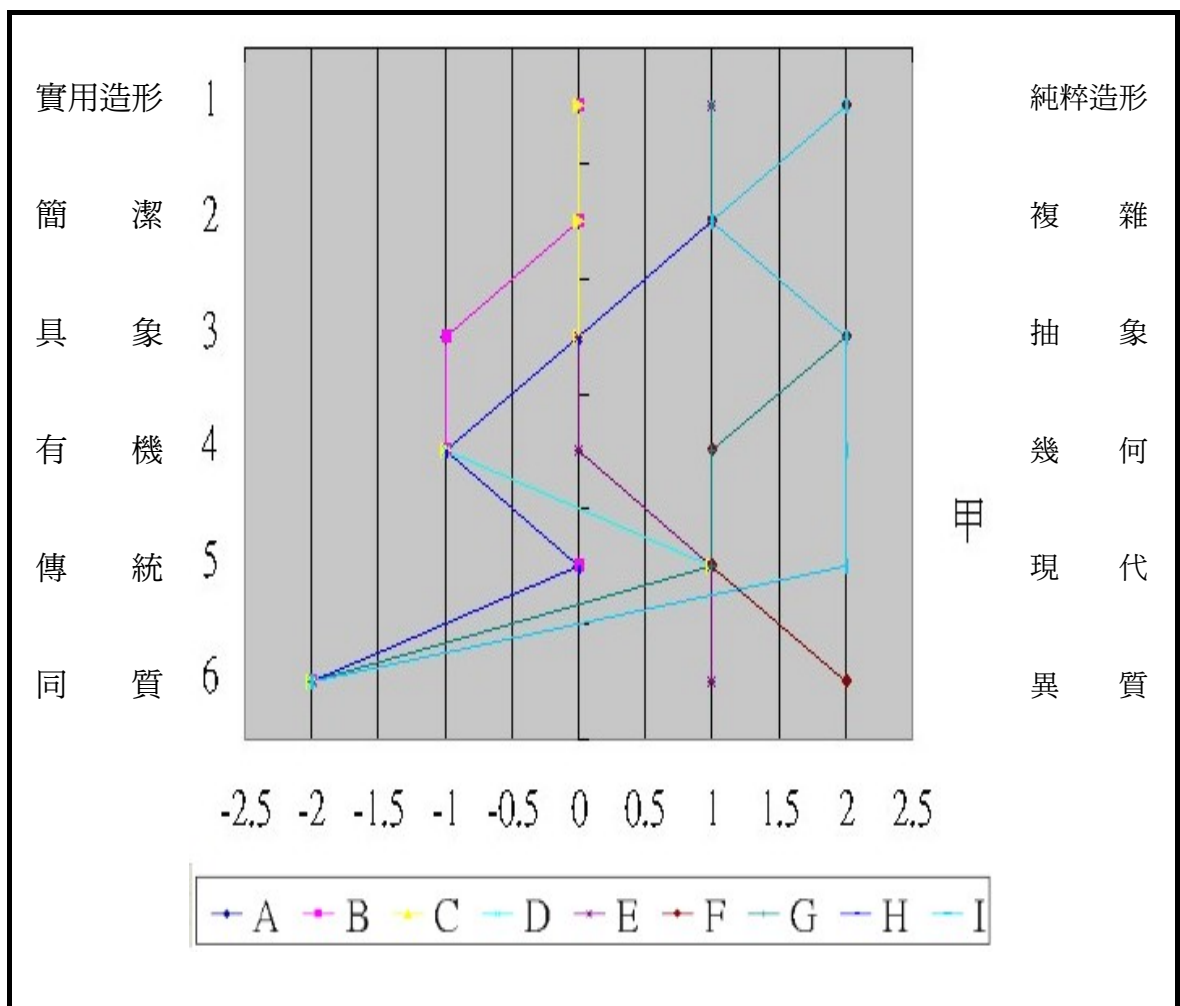


圖 4-128： 甲對台灣現代陶藝各類造型風格語意分析圖

(二)乙受試者 D 矩陣

根據乙受試者的語意區分資料如表 4-22，製成 D 矩陣如表 4-23。從表中經由 D 值，得知 C 列，CE 之 D 值為最小的是 1，。因此，乙受試者在台灣現代造形風格中，顯示對 C 類與 E 類是接近聚類（請見圖 4-129）。其原因是乙受試者張逢威認為是後新古典造形風格與傳統紋飾造形風格整體上給予複雜之感，具象之中有抽象、有機與幾何形態兼而有之，偏向現代感都是以陶瓷土、色釉為原料。在形式原理上常用對比、比例、漸層等來呈現造形之美。

表 4-22: 乙受試者在各類造形風格六個量尺上的語意區分資料

量 尺	A	B	C	D	E	F	G	H	I	平均數
(實用--純粹造形)	0	0	0	1	1	2	2	2	2	1.11
(簡潔--複雜)	-1	-1	1	1	1	2	2	1	0	0.67
(具象--抽象)	-1	-1	0	-1	0	0	2	-1	2	0.00
(有機--幾何)	0	0	0	0	0	0	0	-1	1	0.00
(傳統--現代)	-1	1	1	2	1	2	1	1	2	1.11
(同質--異質)	-2	-2	-2	-2	-2	2	-2	-1	2	-1.00

表 4-23: 乙受試者 D 矩陣

乙	A	B	C	D	E	F	G	H	I
A		2.00	3.00	3.74	3.16	6.24	5.10	3.74	6.32
B	2.00		2.24	2.45	2.45	5.57	4.69	3.16	5.66
C	3.00	2.24		1.73	1.00	4.69	3.00	2.65	5.20
D	3.74	2.45	1.73		1.41	4.36	3.46	2.00	5.29
E	3.16	2.45	1.00	1.41		4.36	2.45	2.00	4.90
F	6.24	5.57	4.69	4.36	4.36		4.58	3.61	3.00
G	5.10	4.69	3.00	3.46	2.45	4.58		3.46	4.69
H	3.74	3.16	2.65	2.00	2.00	3.61	3.46		4.90
I	6.32	5.66	5.20	4.90	4.90	3.00	4.69	4.90	

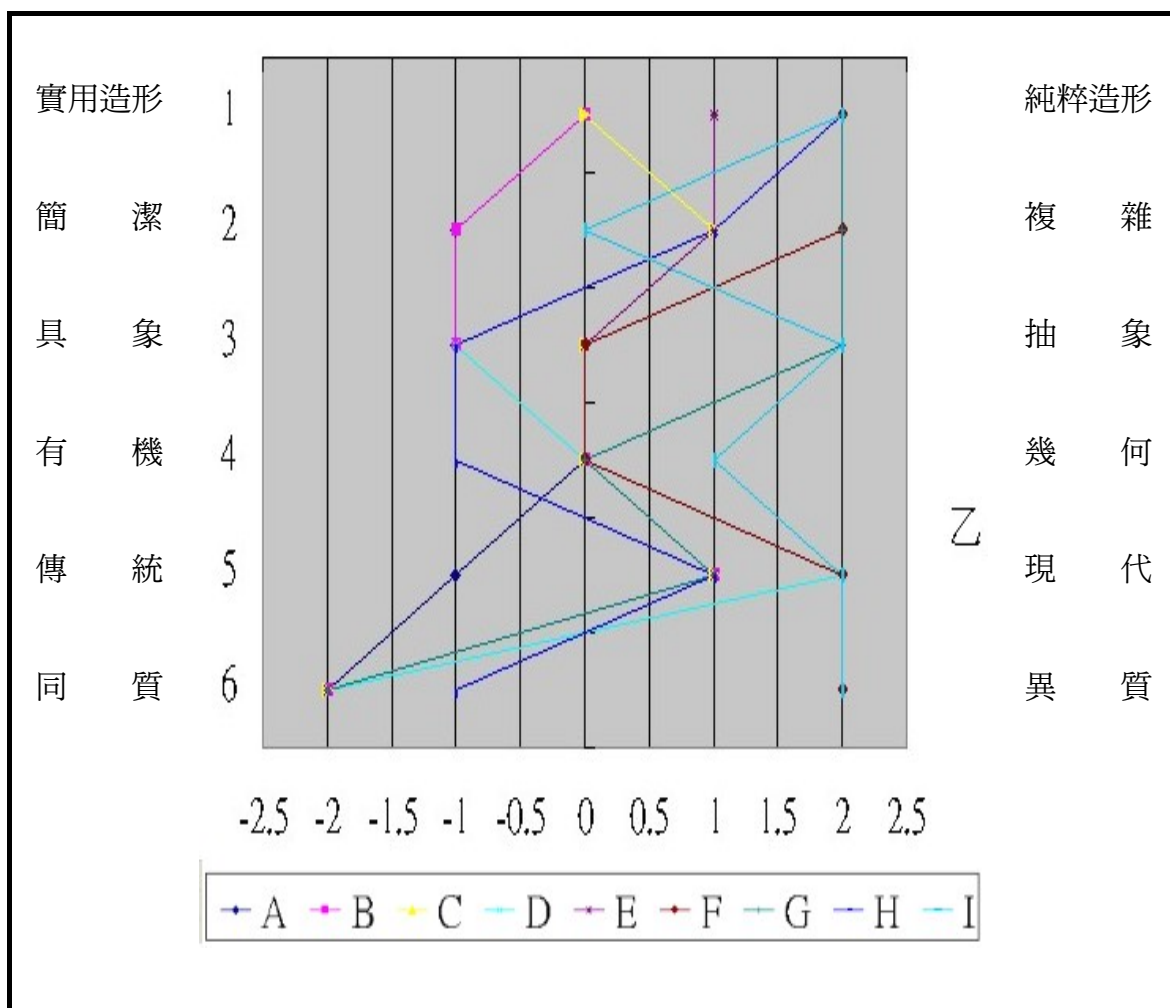


圖 4-129：乙對台灣現代陶藝各類造形風格語意分析圖

(三)丙受試者 D 矩陣

根據丙受試者的語意區分資料如表 4-24，製成 D 矩陣如表 4-25。從表中經由 D 值，得知 D 列，DI 之 D 值為最小的是 1.73，因此，丙受試者在台灣現代造形風格中，顯示對 D 類與 I 類屬接近聚類（請見圖 4-130）。其原因是丙受試者潘憲忠認為辯證造形風格與抽象造形風格都是以純粹審美為目的，以幾何造形做為創作者之元素，表現時代的精神與特色，並常探討虛空間的心理層面，而材質上也是以陶瓷土、色釉為原料的單一局面。在形式原理則呈現調和之美。

表 4-24:丙受試者在各類造形風格六個量尺上的語意區分資料

量 尺	A	B	C	D	E	F	G	H	I	平均數
(實用--純粹造形)	-2	1	-1	1	2	2	0	1	2	0.67
(簡潔--複雜)	-2	-1	0	1	0	2	1	2	0	0.33
(具象--抽象)	0	-1	0	0	0	2	2	-2	1	0.22
(有機--幾何)	0	1	-1	1	-1	2	1	-2	1	0.22
(傳統--現代)	0	1	0	2	-1	1	0	1	2	0.67
(同質--異質)	-2	-2	-2	-2	-2	2	-2	-2	-2	-1.56

表 4-25:丙受試者 D 矩陣

丙	A	B	C	D	E	F	G	H	I
A		3.61	2.45	4.80	4.69	7.55	4.24	5.83	5.10
B	3.61		3.32	2.45	3.32	6.00	3.87	4.36	2.65
C	2.45	3.32		3.61	3.16	6.56	3.16	3.74	4.24
D	4.80	2.45	3.61		3.87	4.90	3.00	3.87	1.73
E	4.69	3.32	3.16	3.87		6.08	3.74	3.74	3.74
F	7.55	6.00	6.56	4.90	6.08		4.80	7.00	4.80
G	4.24	3.87	3.16	3.00	3.74	4.80		5.29	3.16
H	5.83	4.36	3.74	3.87	3.74	7.00	5.29		4.90
I	5.10	2.65	4.24	1.73	3.74	4.80	3.16	4.90	

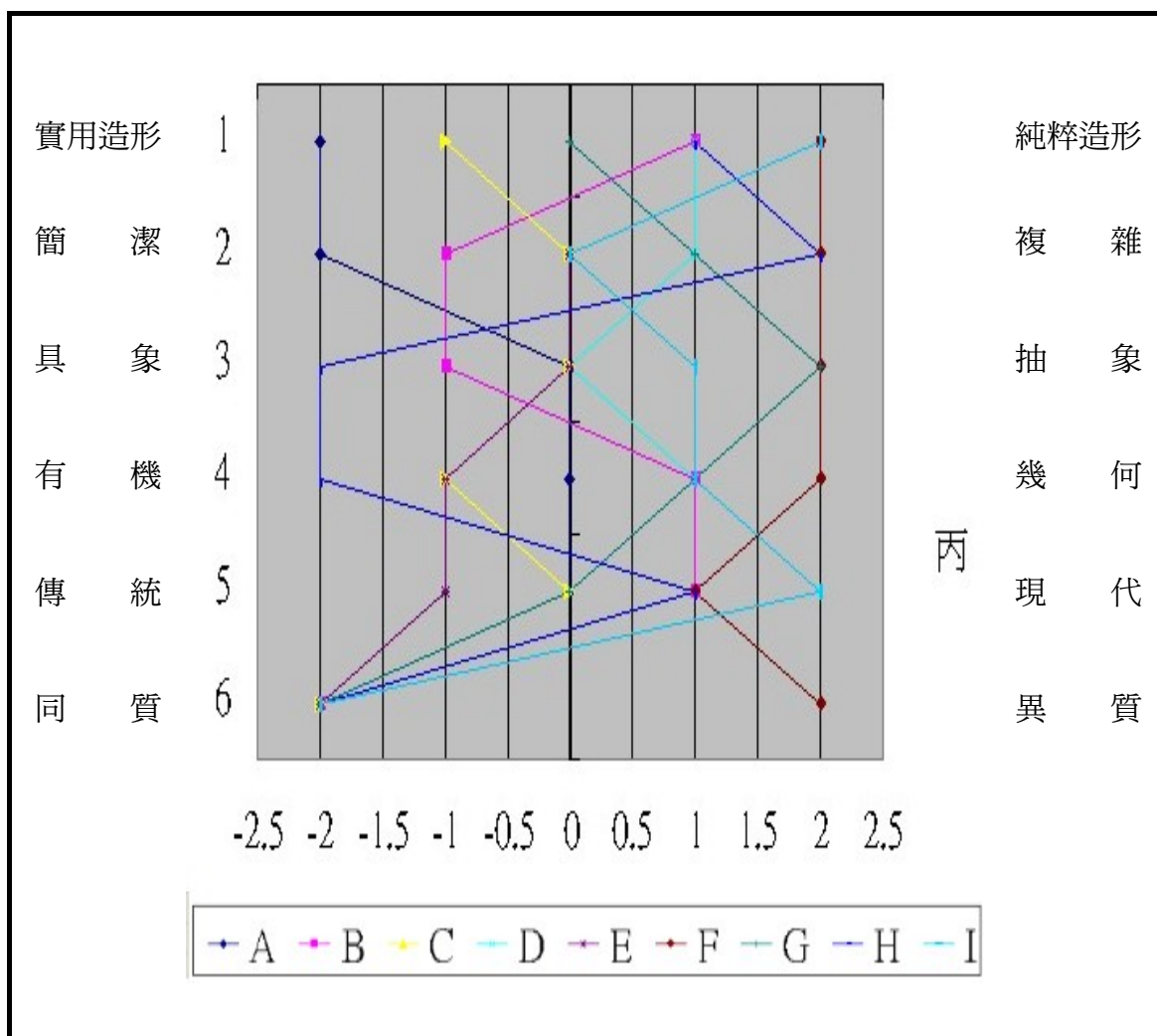


圖 4-130：丙對台灣現代陶藝各類造形風格語意分析圖

(四) 丁受試者 D 矩陣

根據丁受試者的語意區分資料如表 4-26，製成 D 矩陣如表 4-27。從表中經由 D 值，得知 A 列，AB 之 D 值為最小的是 2.24，因此，丁受試者在台灣現代造形風格中，顯示對 A 類與 B 類是較為接近聚類（請見圖 4-131）。其原因是丁受試者施惠吟認為古典造形風格與新古典造形風格都是源於古老的傳統陶藝，屬於實用功能的。整體上簡潔明快，多為具象造形。在造形上追求完整、平衡、對稱、調和、統一之美。

表 4-26: 丁受試者在各類造形風格六個量尺上的語意區分資料

量 尺	A	B	C	D	E	F	G	H	I	平均數
(實用--純粹造形)	-2	-2	-1	2	-1	2	-1	2	2	0.11
(簡潔--複雜)	-1	-2	1	2	1	1	2	2	1	0.78
(具象--抽象)	-1	-1	0	-2	0	1	2	-2	2	-0.11
(有機--幾何)	-2	0	1	0	0	1	2	0	2	0.44
(傳統--現代)	-1	-1	-1	1	-1	2	1	-2	1	-0.11
(同質--異質)	-1	-1	-2	-2	1	2	-2	-2	-2	-1.00

表 4-27: 丁受試者 D 矩陣

丁	A	B	C	D	E	F	G	H	I
A		2.24	4.00	5.92	3.74	7.14	6.32	5.66	7.07
B	2.24		3.61	6.16	3.87	6.93	5.92	5.92	6.56
C	4.00	3.61		4.36	3.16	5.92	3.16	4.00	4.24
D	5.92	6.16	4.36		5.20	5.29	5.39	3.00	4.58
E	3.74	3.87	3.16	5.20		4.58	4.69	4.90	5.48
F	7.14	6.93	5.92	5.29	4.58		5.39	6.56	4.36
G	6.32	5.92	3.16	5.39	4.69	5.39		6.16	3.16
H	5.66	5.92	4.00	3.00	4.90	6.56	6.16		5.48
I	7.07	6.56	4.24	4.58	5.48	4.36	3.16	5.48	

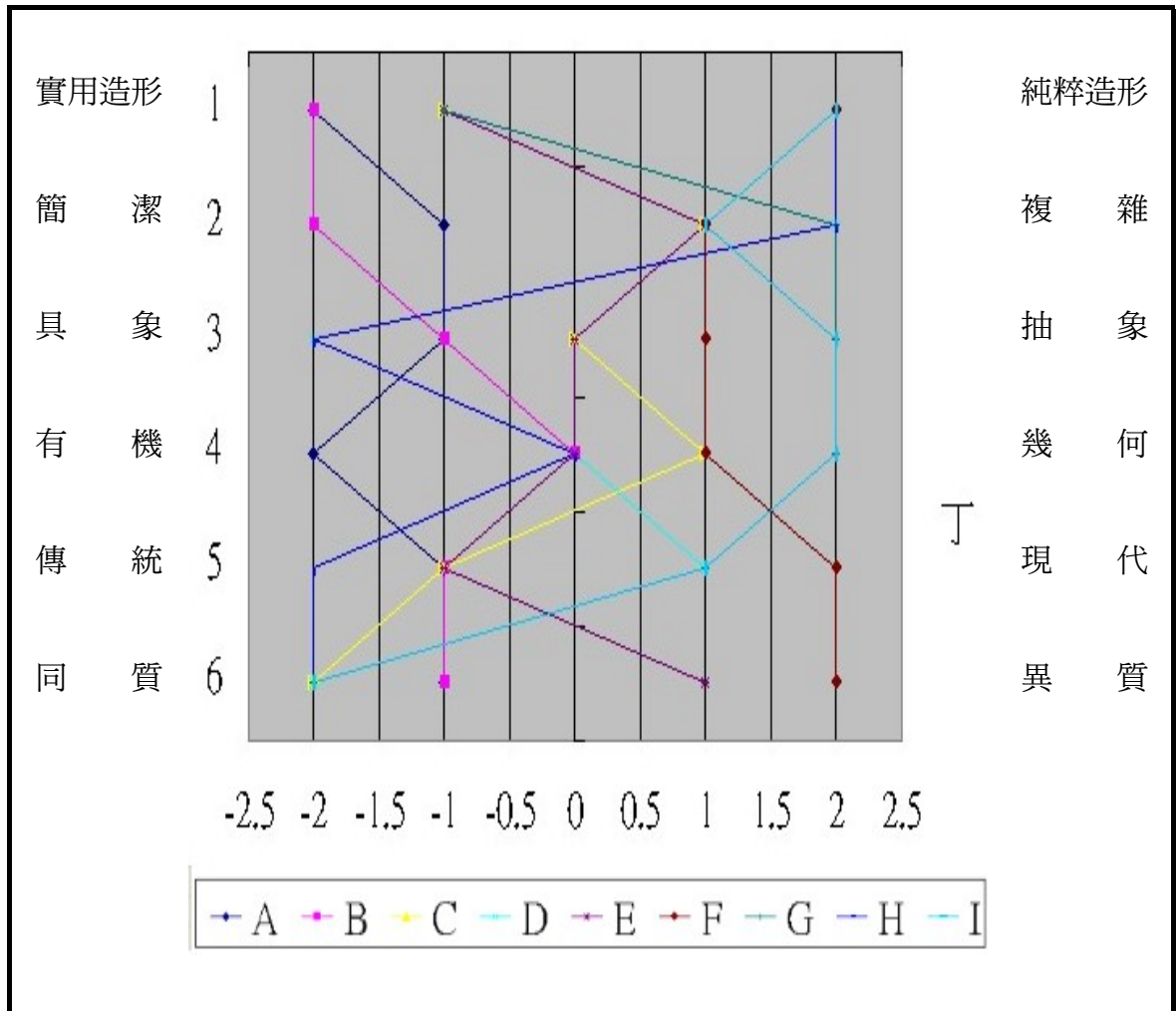


圖 4-131：丁對台灣現代陶藝各類造形風格語意分析圖

(五)戊受試者 D 矩陣

根據戊受試者的語意區分資料如表 4-28，製成 D 矩陣如表 4-29。從表中經由 D 值，得知 A 列，AB 之 D 值為最小的是 0，另在 D 列 DG 之 D 值為次小是 1.41。因此，戊受試者在台灣現代造形風格中，顯示對 A 類與 B 類屬相同聚類（請見圖 4-132）。其原因是戊受試者王俊杰認為是古典造形風格與新古典造形風格完全以實用機能為目的，外形上是簡潔，表面卻有一點複雜，造形上介於有機與幾何之間，抽象與具象之間，其表現的精神是在古老的陶瓷藝術中繼承與創新，所以是古中有新意。原料上亦是陶瓷土、色釉的單一局面。在造形的形式原則上常採用平衡、反覆、對稱、律動、比例、統一等豐富造形之美。

再者，對 D 類與 G 類，顯示接近的概念聚類。亦即辯證造形風格與平面彩繪

造形風格兩者都以純粹審美為目的，整體上是複雜的、多為有機造形，以表現抽象的概念，具有時代感的繽紛色調，質感是細緻的，且以陶瓷土、色釉為單一的原料。造形上以均衡、對比、調和、律動、比例、反覆、統一之美來創造美的形式。

表 4-28: 戊受試者在各類造形風格六個量尺上的語意區分資料

量 尺	A	B	C	D	E	F	G	H	I	平均數
(實用--純粹造形)	-1	-1	1	2	2	2	2	2	2	1.22
(簡潔--複雜)	-1	-1	0	2	2	1	2	1	0	0.67
(具象--抽象)	0	0	1	1	1	2	2	-1	2	0.89
(有機--幾何)	0	0	0	-1	0	-1	-1	-1	0	-0.44
(傳統--現代)	0	0	1	2	0	2	1	1	2	1.00
(同質--異質)	-2	-2	-2	-2	-2	2	-2	-2	-2	-1.56

表 4-29: 戊受試者 D 矩陣

戊	A	B	C	D	E	F	G	H	I
A		0.00	2.65	4.90	4.36	6.16	4.90	4.00	4.24
B	0.00		2.65	4.90	4.36	6.16	4.90	4.00	4.24
C	2.65	2.65		2.65	2.45	4.58	2.65	2.65	1.73
D	4.90	4.90	2.65		2.24	4.24	1.41	2.45	2.45
E	4.36	4.36	2.45	2.24		4.80	1.73	2.65	3.00
F	6.16	6.16	4.58	4.24	4.80		4.24	5.10	4.24
G	4.90	4.90	2.65	1.41	1.73	4.24		3.16	2.45
H	4.00	4.00	2.65	2.45	2.65	5.10	3.16		3.46
I	4.24	4.24	1.73	2.45	3.00	4.24	2.45	3.46	

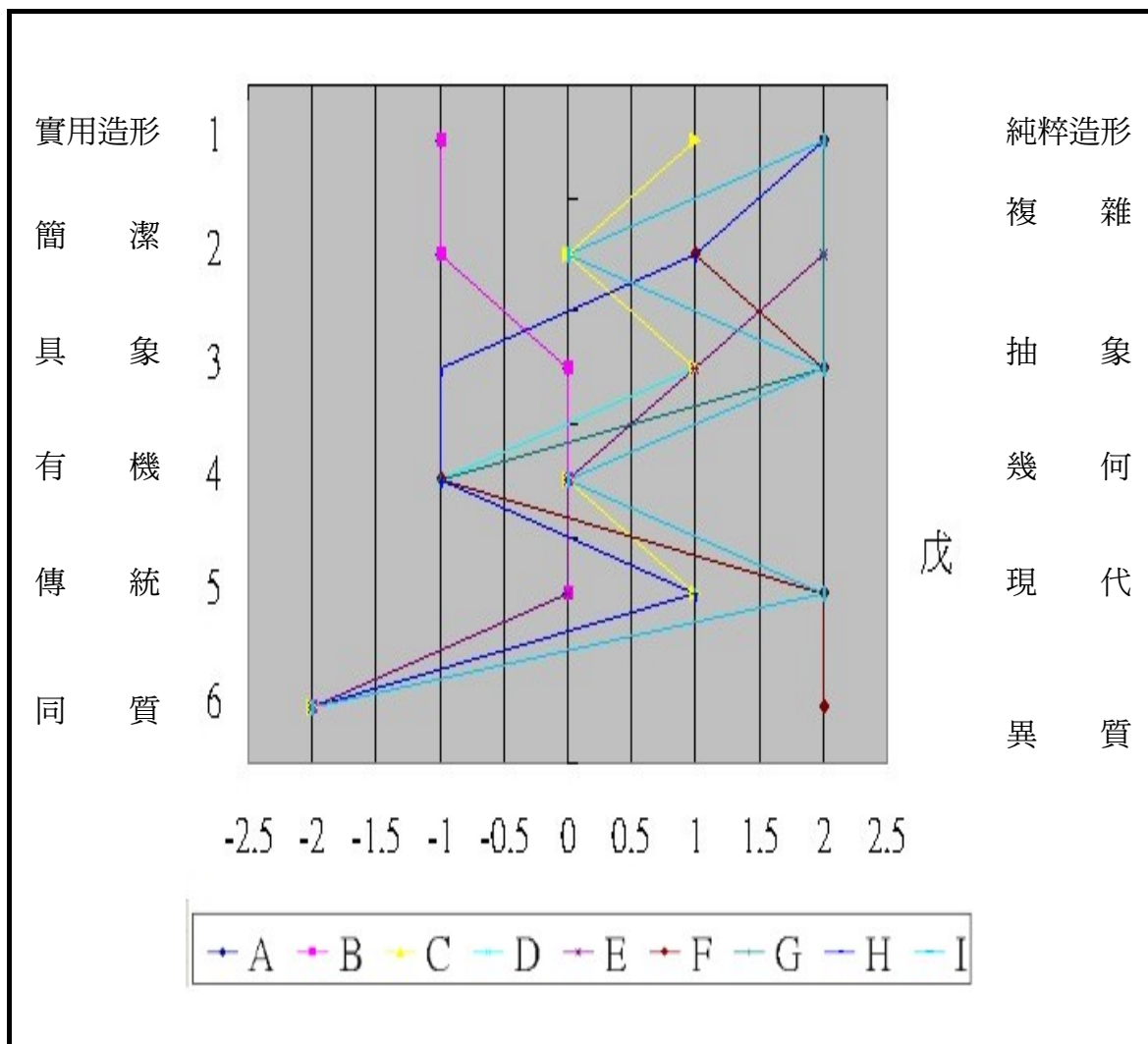


圖 4-132：戊對台灣現代陶藝各類造形風格語意分析圖

(六)已受試者 D 矩陣

根據已受試者的語意區分資料如表 4-30，製成 D 矩陣如表 4-31。從表中經由 D 值，得知 D 列，DG 之 D 值為最小的是 0，另在 A 列 AB 之 D 值為次小是 1.41。因此，已受試者在台灣現代造形風格中，顯示對 D 類與 G 類屬相同聚類（請見圖 4-133）。其原因是已受試者林璿瑛認為辯證造形風格與平面彩繪造形風格完全以純粹審美為目的，造形整體上是非常複雜的，且以幾何造型表現抽象概念，很具時代感，而原料上仍以陶瓷土、色釉為單一的局面。在造形美的形式原則上多採用調和、律動、比例來加以呈現。

再者，對 A 類與 B 類，顯示類似的概念聚類。亦即古典造形風格與新古典造

形風格兩者都是以實用機能為目的，整體上很簡潔、以具象形態表現有機造形，在傳統陶瓷藝術中注入現代感。常用的形式原則多以統一、平衡調和來呈現造形之美。

表 4-30：已受試者在各類造形風格六個量尺上的語意區分資料

量 尺	A	B	C	D	E	F	G	H	I	平均數
(實用--純粹造形)	-1	-2	0	2	2	2	2	2	2	1.00
(簡潔--複雜)	-2	-1	1	2	1	2	2	2	0	0.78
(具象--抽象)	-2	-2	1	2	0	2	2	-2	2	0.33
(有機--幾何)	-2	-2	1	2	0	2	2	-2	2	0.33
(傳統--現代)	0	0	1	2	0	2	2	0	2	1.00
(同質--異質)	-2	-2	-2	-2	-2	2	-2	-2	-2	-1.56

表 4-31：已受試者 D 矩陣

己	A	B	C	D	E	F	G	H	I
A		1.41	5.39	7.81	5.10	8.77	7.81	5.00	7.00
B	1.41		5.20	7.81	5.29	8.77	7.81	5.00	7.28
C	5.39	5.20		2.83	2.65	4.90	2.83	4.90	2.83
D	7.81	7.81	2.83		3.61	4.00	0.00	6.00	2.00
E	5.10	5.29	2.65	3.61		5.39	3.61	3.00	3.61
F	8.77	8.77	4.90	4.00	5.39		4.00	7.21	4.47
G	7.81	7.81	2.83	0.00	3.61	4.00		6.00	2.00
H	5.00	5.00	4.90	6.00	3.00	7.21	6.00		6.32
I	7.00	7.28	2.83	2.00	3.61	4.47	2.00	6.32	

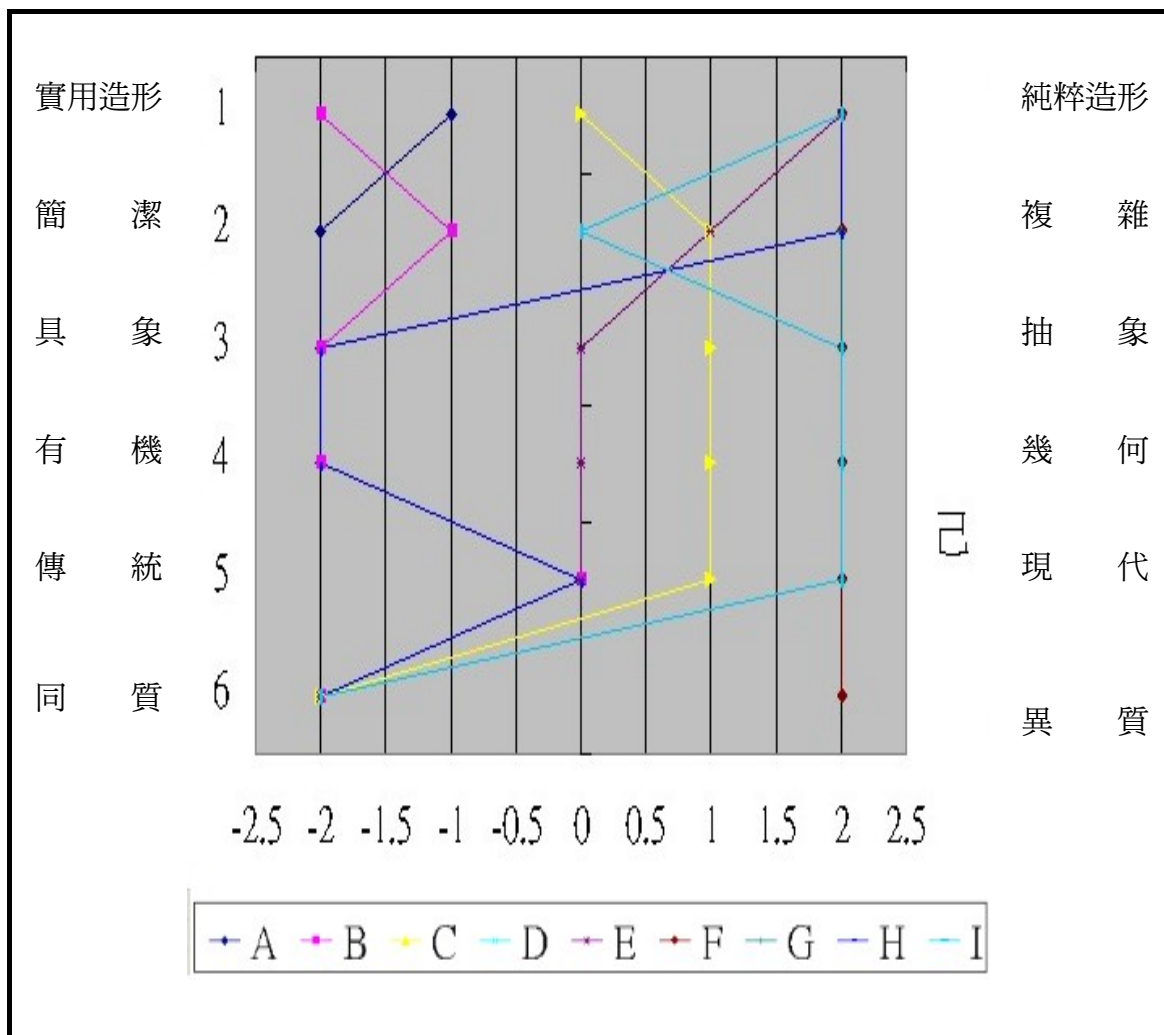


圖 4-133：己對台灣現代陶藝各類造形風格語意分析線圖

綜上可知，六位受試者對台灣現代陶藝造形風格中的 D 矩陣中，得知戊和己兩位受試者即王俊杰和林璿瑛對古典造形風格、新古典造形風格以及辯證造形風格、平面彩繪造形風格的看法是趨於一致的。更可計算矩陣中每對的 D 值的相關係數如表 4-32，從十五對 D 值間的 r，可看出戊、己相關 0.82 是最大的，亦即印證王俊杰和林璿瑛兩人對台灣現代陶藝造形風格的看法是趨於一致的。(見表 4-33 和圖 4-134、4-135、4-136、4-137)

表 4-32 : 六位受試者
對台灣現代陶藝造型風格 D 矩陣 r 值(相對關係)

受試者關係	r 值	受試者關係	r 值
甲 乙	0.64	乙 己	0.39
甲 丙	0.48	丙 丁	0.50
甲 丁	0.69	丙 戊	0.60
甲 戊	0.61	丙 己	0.46
甲 己	0.39	丁 戊	0.70
乙 丙	0.38	丁 己	0.64
乙 丁	0.61	戊 己	0.82
乙 戊	0.50		

表 4-33 : 戊己受試者對 A.B.D.G 類造型風格的語意區分資料

量 尺	戊 對 A 類	己 對 A 類	戊 對 B 類	己 對 B 類	戊 對 D 類	己 對 D 類	戊 對 G 類	己 對 G 類
實用—純粹造型	-1	-1	-1	-2	2	2	2	2
簡潔—複雜	-1	-2	-1	-1	2	2	2	2
具象—抽象	0	-2	0	-2	1	2	2	2
有機—幾何	0	-2	0	-2	-1	2	-1	2
傳統—現代	0	0	0	0	2	2	1	2
同質—異質	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2	-2

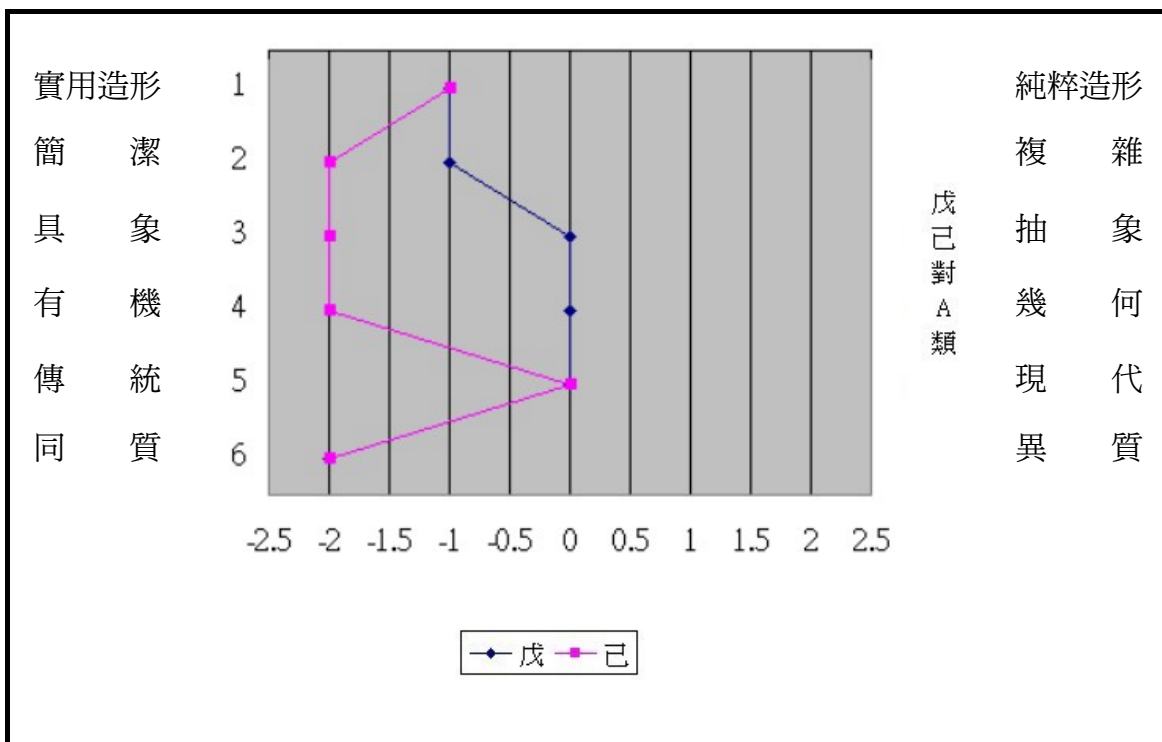


圖 4-134：戊、己對台灣現代陶藝 A 類造形風格語意分析圖

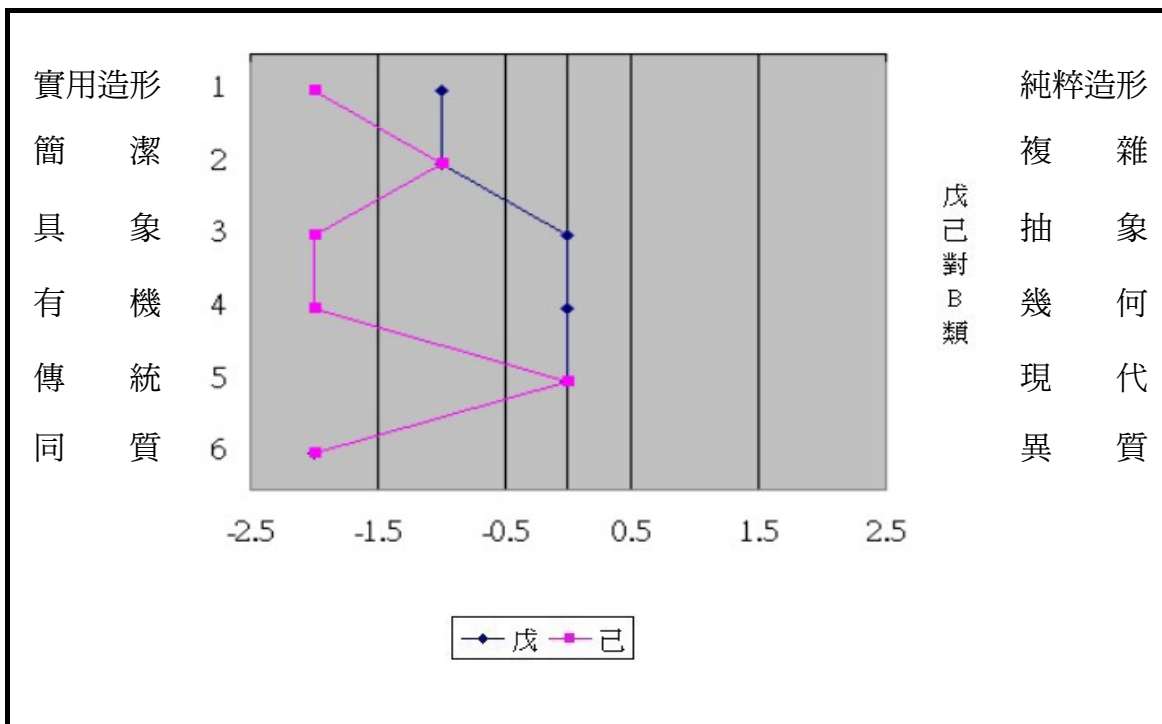


圖 4-135：戊、己對台灣現代陶藝 B 類造形風格語意分析圖

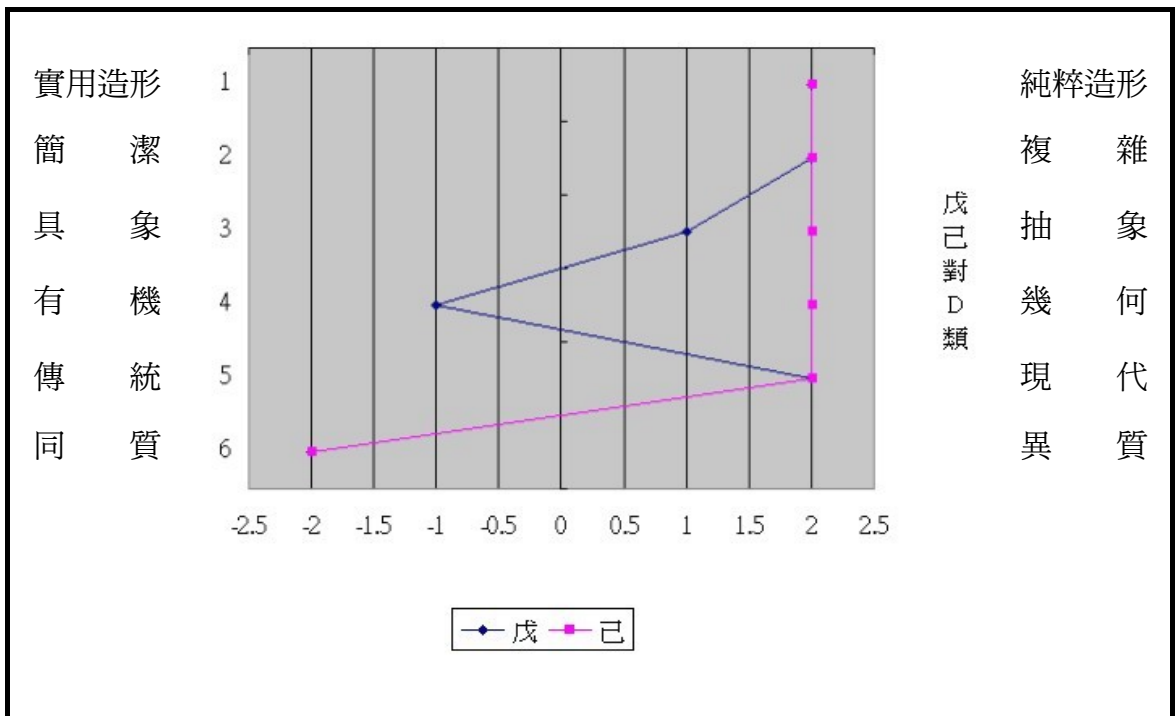


圖 4-136：戊、己對台灣現代陶藝 D 類造型風格語意分析圖

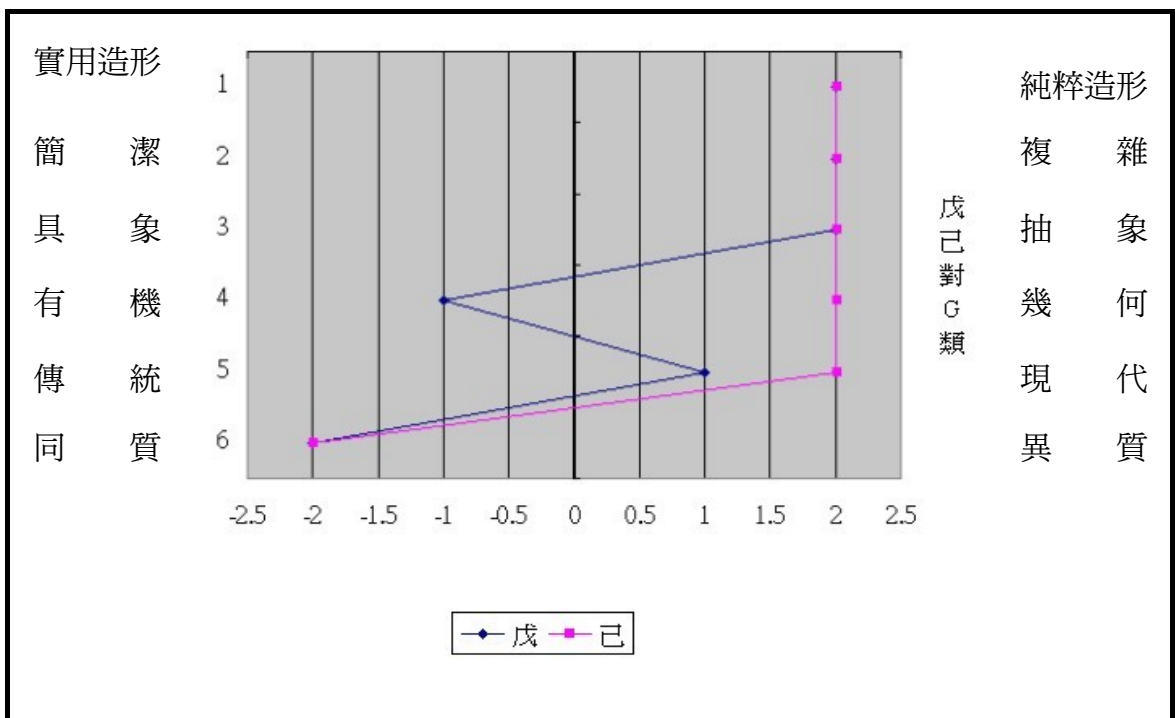


圖 4-137：戊、己對台灣現代陶藝 G 類造型風格語意分析圖

第四節 台灣現代陶藝造形風格之賞析

一、台灣現代陶藝造形風格之賞析

台灣現代陶藝造形風格可謂多元並存，而所謂風格，它是陶藝家藝術個性的體現，藝術創造成熟的標誌，而陶藝家的藝術個性與風格卻是在一定時代的社會生活環境中所形成的，與他所受的思想、文化教養、個人氣質、生活經歷、美學思想與藝術實踐密切相關，同時也深受時代和民族思想文化的優良傳統的影響。因此，具有突出的時代精神和民族性以及強烈的藝術個性，應是今天陶藝家所追求的一種目標。

藝術作品是藝術家感情、素養、生活經歷、藝術技巧等主觀因素與客觀現實相結合而物化的結果。所以，深化創新的陶藝作品是自然美、生活美、藝術美、形式美、材質美、抽象美、技藝美等因素的綜合體。故今就各類造形風格舉例說明其特色。

(一) A類古典造形風格：

大致上又可細分為四類：

1.單一釉彩的表現：在傳統器形上採用單一釉色表現，能突顯該作品具穩定、典雅的視覺效果，單一釉色的施釉均勻與完整便成為作品表現的重要因素。此外在釉藥材質方面，除了必須呈色與造形搭配的美感外，釉面光澤度與釉層中熔融物質的呈現變化，則是最能呈現作者風格（游冉琪、陳秀珠，2001）。

- 林昭佑〈粉青容器〉(圖 4-2)：以拉坯成形的飽滿造形，全面施以粉青色釉，經過高溫燒成後，除了粉青色，坯體所含礦物質浮出小黑點，豐富了釉面的色彩與質量，而質樸無光的釉面及隱約可見的細小點，也充實了圖形容器的平實質感，體現了形與色在量與質方面的簡潔化。

2.多重釉色熔融效果：陶瓷釉藥的呈色豐富多變，不同釉色之間的交錯熔融，產生千變萬化，或和諧、或對比，互補的色相關係，無不引人入勝。

- 蔡榮祐〈憨厚系列〉(圖 4-4)：以拉坯成形的器形厚實、穩重、質樸。這器形是內外二個坯體；而在治口才黏合成為一件作品，為器之實用性跨越至造形內外空間的探討（劉良佑、溫淑姿，1995），因此此單層器形顯得更厚實而穩重，更具有「充實之謂美」的感覺（許政雄，1990）。而釉色更是對

比之美的無光釉，產生樸實內斂的色感，以及乳白釉色在褐色中流動的特殊律動效果，使得整體簡潔又統一的厚實之感。

3.潑淋釉漿的流痕與堆疊：淋釉常用在造形單純的器形上，不同釉色經過適當安排分別潑淋在坯體上，常造成釉漿的流痕與堆疊，燒成後呈現有趣自然的釉彩變化（游冉琪，陳秀珠，2001）。說明如下：

- 蔡川竹〈窯變孔雀紋瓶〉（圖 4-8）：以拉坯成形曲線優美的瓶身，先全面噴以金色鈦為底色，再用鐵釉噴在高溫高溫熔融向下流動後，形成上薄下厚的釉層，而使瓶頸產生微妙的色彩與濃淡變化，而坯體中的鈦質熔出而出現鈦點光澤，於樸實沈穩中顯律動之美。

4.特殊釉藥的質感變化：釉藥的種類繁多，不同釉料成分，施釉技法、燒製過程與燒成溫度，都使釉藥呈現不同的面貌，一般實用造形的陶瓷表面均燒製成光滑均勻的狀態，而釉面如凹凸不平、氣泡針孔、龜裂、捲縮等現象（游冉琪、陳秀珠，2001）。在傳統上被視為失敗的作品，但如妥善應用與詮釋，化腐朽為神奇，造成新的視覺效果，成功轉換成自己獨特的風格（沈真喬，1998）。

- 吳讓農〈鐵棕縮釉瓶〉（圖 4-9）：在傳統拉坯的簡潔造形中，追求器形外觀上的單純、厚實，與隱藏於器形內部的豐富空間感及旺盛的生命力，在樸實無華的器形中，顯示出工整、端莊的英姿，並散發出沈著、穩重的氣質；發揮傳統拉坯造形的最大張力。在釉色處理上，則採捲縮凝結的鐵棕縮釉，自然地呈現在坯體的表面，就如同發自坯體內部般地自然流露出來，並在最美的狀態下凝結定形，渾然天成（劉鎮洲，1997）。釉藥本身的特色和單純化的坯體互為表裡，相得益彰。

綜上可知，古典造形風格主要是掌握傳統器形的精神雖大同卻也表現了個人的小異，其特色在於自由的、獨特的詮釋，釉彩之美脫離了傳統陶瓷器釉彩的束縛，充分展現色彩的美感，拉坯成形是這類造形的特色，也是最適於當做容器的造形，但從上述造形可以清楚發現器物的實用功能已經降低，陶藝家是藉器物的形體作為媒介，表現釉彩之美以展現個人的風格與特色。在收錄的作品中這一類被認為是最偏向實用造形，但因其釉彩自有其獨特的色感和質感是現代的。其造形特色在於表現傳統陶瓷的簡潔、流暢與典雅，又因左右完全對稱嚴整的造形，恐過於安穩而缺乏運動感和生動性，則採取色彩調節法去建構色彩的造形，透過色彩明度產生點的變化如吳讓農〈鐵棕縮釉瓶〉（圖 4-9）、徐崇林〈烏寶汗炬〉（圖

4-11)、高東郎〈孔雀中型圓盤〉(圖 5-1)、林昭佑〈粉青容器〉(圖 4-2)、王明榮〈鋅鈦結晶〉(圖 4-12)，就造形學的觀點而言，點是一種具有空間位置的視覺單位。它與周圍其他造形要素共同比較時具有凝聚的視覺作用。再者因有無數個點性質的要素同時存在於同一畫面或空間時，視線便複雜的相互連結而漸有虛面的感覺。而點的連續可以產生虛線，如徐崇林〈烏寶汗炬〉(圖 4-11)。點的集合可以構成虛面，如吳讓農〈鐵棕縮釉瓶〉(圖 4-9)，且點與點之間的距離愈短，構成線與面的特徵就愈強。此種由點所構成的虛線或虛面，雖然不像實線或實面那麼的具體、結實，但也讓人感覺有時間性、關連性、或韻律的變化效果。

點的構成方法很多，以同大小的點作不連接且等間隔的構成，有井然規則性的美感，但容易形成單調或呆板，因此在此類作品中皆未使用此方法。以等間隔作不同大小點的有計劃構成即能產生富有變化的效果。同大小的點作各種方向不等間隔有計劃的構成，會有各種不同的韻律效果。不同大小的點作有計劃的連接構成，將顯得強烈且熱鬧，如蔡川竹〈窯變孔雀紋瓶〉。同大小的點作等間隔的連接構成，即顯得安靜且富有秩序，但容易形成單調或呆板，這種方法在此類作品中皆未被使用。重疊的點作不同明度的構成，將富有豐富的層次感，如高東郎〈孔雀中型圓盤〉(圖 4-1)。不同大小的點作不同間隔有計劃的構成，將產生三次元的變化效果等。諸如此類不同構成所產生的形，千變而萬化。由此可見點與形的關係有相當實質的意義。

另外，以不同色相產生線、面、體的變化如林新春〈寧靜〉，或產生面、體變化如林葆家〈幻象〉則以黃、綠類似色也是中性色彩表現中庸的性格而高彩度、高明度的感覺輕，具有前進、活力之感。而黃永全〈秋韻情長〉(圖 4-7)也以類似手法。再者如蔡榮祐〈憨厚系列〉(圖 4-4)上為乳白色、中明度、低彩度及下為褐色低明度、低彩度，表現樸實、厚實之感，但因乳白色點而產生律動，而粗細大小不同的線更增加了韻律之美。

從古典造形風格，明顯看出釉色在造形要素的重要地位，釉藥的研究有法則上的依據，釉色彩的各種應用，都需要專業性的探究，包括釉彩的有機成分、釉彩的生命力、持久性和組合性。更重要的是釉彩與造形之間的關係，它們之間的互動性、對抗性或平衡性。釉彩可以說是藝術作品的內涵，它是單一且獨立的元素，但它的變化性繁多，有數千種不同的形式(釉色出現)。當釉色彩發揮其作用時，在人類的視覺狀況下會出現兩種不同的現象，第一種是生理上的作用，第二

種是心理上的作用。故釉彩是具有象徵性的表現，在人的生理、心靈裏發生作用或起變化，可見造形與釉彩之間具有極妙的特質，不但賦有表情，也具有強烈的暗示力量，更以一種獨特的方式存在著。

(二) B 類新古典彩繪風格：

- 張繼陶〈色與空〉(圖 4-15)：以手拉坯的形制，具簡潔的實用造形，通體施以紅紫綠交熔的釉色，瓶體中央圓形留白空間內，以手繪紅花綠葉。其透過色彩紫、白的對比，呈現空間層次，也透過紫色絲狀的反覆表現律動之美，故在傳統實用器形上加入新的表現方法，以強化其空間感。
- 劉良佑〈蟬聲〉(圖 4-17)：以拉坯成形的單純開口大瓶，造形很單純、簡潔。運用各種不同的彩釉作畫，將較為深色的化妝土和高溫釉先燒墊在背景上，再將琺瑯彩、金彩繪成的花卉樹木等題材以較低溫烘燒，燒成後色彩便留在器物的表層，以此拉開視距，營造背景變化無窮的空間感。由於深色打底，應用傳統青綠山水的呈色技法，可襯托上層釉彩在亮麗之餘，呈色仍顯沈顯而不出輕浮；更借用清代所發展出的琺瑯彩瓷技法，讓琺瑯彩本身具有的不透明性使呈色具有油彩的質感。而多次的回火更增添了油彩的層次感，是其陶作特有的效果(溫淑姿，1997)，所以在造形工整的坯體上透過繪畫性表現出深邃的空間感。
- 陳佐導〈銅紅銅綠青花青瓷噴〉(圖 4-20)：以傳統拉坯成形，造形力求簡潔素樸，企圖降低實用造形的功能，讓人視覺焦點凝聚投注在表面的釉上工夫，在青瓷純靜明亮的底面，於上施以多層釉彩似層層峰巒，綿綿無垠(林治娟，1998)，頗有中國畫寧靜致遠的特色。

綜上可知 B 類新古典系列係以傳統拉坯成形，造形簡潔、工整，且開口較大，最適於當做容器的實用造形，但從上述作品中可以清楚地發現現代陶藝中的實用陶藝造形，器物的實用功能已經降低，陶藝家是藉器物的形體做為媒介，以展現個人的風格與特色。而且新古典系列，透過彩繪表現用心營造中國畫的空間層次感是其特色。

(三) C 類後新古典造形風格：

1. 楊文寬〈刻紋彩陶容器〉(圖 4-25)：

技術層面中媒材層次而言，由三個組件堆疊而成，上段堆疊了沒有釉色的小陶甕和陶塑的小薪柴，中段部分厚實飽滿猶如甕的器身，以中國磁州窯系獨特的釉色和剔刻方式完成，底部則是一個略成四角形體的底座，它的色澤與質感就像隨處可見的黃色泥土（謝東山，2002b）。

美感形式層面，整件作品飽滿厚實的外形，三個組件共存性與融洽性，使統一與變化、均衡、比例和律動構成了完整的關係，而上下一暖、一冷的色調對比、質感的對比和中段器身表面滿佈了隨意速寫的線條，產生了連續、動態的律動之美，加上上段瓶蓋堆疊了不對稱的形態更富於機動性，造成視覺表現其律動的力量，而律動更給造形以生命感，避免呆板的感覺。

意義層面，直覺令人想起台灣地區多元的陶瓷文化。雖其作品以瓶罐為出發，卻是長期汲取古典陶藝理念下的一種整合，在形的構成中，主觀的加入了她個人創作的想法和現實交錯的幻想，開創了「後新古典陶藝」的新貌，在裝飾意念上，也擷取了傳統古典陶藝內斂的逸趣和典雅，使其巧妙的溶入現代，故其可貴之處在於從傳統出發而創新傳統（方叔，1982）。

策略層面，以傳統的觀念和審美條件可以作為起步的輔助，故在處理泥土時要以自我為出發點，把自己的想法聯想於泥土上。並熟悉各種方法，藉以釐清自己，做出心中的想法。所以從作品中感受到一股素樸的生命情懷，並傳遞了國內陶瓷多元傳統的客觀事實，以及作者個人對不同陶瓷文化的尊重、文化融合及再創作的期許，故以作品上段象徵台灣早期陶業柴燒的歷史；中段部分為自由線紋表現之瓶體；下段為具灰褐色陶土質感之底座，呈現內斂平衡的樸華，且自器物藝術出發，主張作陶應自陶瓷「原型」開始（謝東山，2002b）。

2. 邱煥堂〈套瓶〉（圖 4-26）

技術層面中媒材層次而言，由拉坯成形的大小兩扁瓶組合而成，使用半瓷土、化妝土，無光白釉、透明釉（游冉琪、陳秀珠，2001）。

美感形式層面，則是實用造形與純粹造形兼備，小瓶口可套入大瓶口中，成為合一的造形，兩瓶分開後可分別作為花器使用，所以統一中有變化，變化中有統一，其透過重覆原理，產生形式大小對比的調和。器表上的線條錯落、疏密、方向，加強了動態的變化。

意義層面中，現代陶藝兼具了有機與幾何，實用造形與純粹造形的優點，古典與現代的綜合，靜態之中融合的律動。可見其觀念上衝破了傳統的限制，活潑

生動的藉泥土表達自己的理念，展現著一股清新的新趣。

在策略層面，強調「陶藝即生活」，主張從週遭生活環境中發覺創作題材，跳出傳統的窠臼，探索具時代意義的新境界（劉良佑、溫淑姿，1995）。

(四) D類辨證造形風格：

1.楊作中〈無題〉(圖 4-41)：

技術層面中媒材層次而言，則採南投國姓土，陶板成形，造形以幾何呈現，並具有壺嘴、壺蓋及壺把，具有實用功能的特徵，但顯然並不好用。

美感形式層面中，則以純粹幾何造形為主，其釉色與線條十分簡潔，造形在直線與曲線中整合，求取多樣式的變化，其統一的原則是透過反覆即以直線為主，曲線為輔作規律性的逐次出現形成一種富有秩序性節奏的統一之美。再者強調直線和曲線產生對立的質和量的同時對比，使造形充滿明晰強勁的視覺效果。而波動式的曲線使理性之中增添了感性的律動之美，更讓作品富有空間感。

意義層面，作者希望藉此省思「壺」的意義，亦即從不同器物的形態組合中，探討陶瓷器物藝術的真義。其以暗喻的方式強調思維的慣有定性，打破傳統器物造形的單一性，強調思維的矛盾性，從相似中求創見，從反面中覓突破。故具有低限藝術或新造形主義之純粹造形式美感追求之氣勢（謝東山，2002b）。

2.徐翠嶺〈行走的壺〉(圖 4-42)：

技術層面中媒材層次則是樂燒陶土。美感形式層次中，則是由一對變體的陶壺所組成，給人以趣味的調和，使其因相互加強襯托的作用而形成統一和諧的形式。再利用壺蓋色彩產生面積對比調和，形成動感。

意義層面，因兩壺各有不同之器形變化，而成為擬人化的個體，各有其思想動作，以造形的趣味感顛覆傳統的實用定義，亦即以詼諧的表現意圖來論證實用造形的定義省思。

(五) E類傳統紋飾造形風格：

1.李幸龍〈代溝〉(圖 4-44)：

技術層面中媒材層次而言，取材於苗栗土、熟料、化妝土的處理，作品的表面裝飾上，藉用了中國傳統紋飾，但重新設計組合並給予溫潤的花色頗能表達中國綢緞衣飾文件之美。

美感形式層面中，則以簡明的造形，產生形、色、質的類似調和，由於各要素本身的特徵相似，其綜合的結果較富抒情的意識，且具有柔和、融洽的效果。造形中使用的線條、形狀、形態、色彩、質感等視覺特徵，具有其相似成分存在。故能達成統一和諧感。

意義層面，這件作品令人聯想「男與女」、「國王與皇后」……，予人感覺是和諧、祥樂。以表示「代溝」則嫌勉強。因為中間的空隙雖可象徵隔閡，卻也被服飾花色的互換與對調所抵銷，反而作品散發安祥與平衡的氣氛，和標題代溝所意含的緊張與對抗是天壤之別。但因作品的審美效果遠超過標題的適切性（邱煥堂，1995），所以仍得到很高的評價。由於台灣陶藝發展過程中，深受著西方觀念的衝擊而逐漸失去傳統的根基，因此在自我追求創作的思維上，以台灣本體意識為架構，再將中國民族紋飾、色彩重新詮釋而融入於現代造形概念裡，期望能塑造出強烈個人且具本土意涵的陶藝風格（謝東山，2002b）。

2. 李懷錦〈鎮〉（圖 4-45）：

技術層面媒材層次而言，取材動物造形雕塑為主，維妙維肖地表現出靈活的動態與樸質可愛的一面，作品的表面裝飾上，藉用了中國傳統紋樣，整體散發出濃厚的傳統工藝的特色（謝東山，2002b）。

美感形式層面，則將傳統紋樣採取重新組合，並將傳統紋樣作規律性的逐次出現形成一種富有秩序性節奏的統一效果。在色彩上採取桔色和咖啡色、藍色的對比調和。更透過點、線立體，而形成穿透性的深度感，富於玲瓏活潑的變化與韻律效果。

意義層面，透過造形中國傳統紋樣為裝飾，隱喻了民間藝術的質樸特色，充滿思古情懷的趣味感，藉此傳達對東方文化傳統的創新嘗試。

(六) F 類觀念造形風格：

1. 蕭麗虹〈夾心餅〉（圖 4-50）：

技術層面中媒材層次而言，有陶混合媒材如桌、椅、黑色的桌巾、燈光等，以具體人形為創作題材。將兩塊用陶土做成的餅乾放於蓋著黑布的桌子上，許多人被夾在餅乾的中間，動彈不得。這些小人物是隨手捏成，不求形似，但奮力掙扎的樣子栩栩如生，手法非常細膩（徐文琴，1995）。

美感形式層面，則以明快而透明的白、綠、金、紅等釉色與黑色布面形成強

烈對比，為作品帶來生動的效果。兩塊相似夾心餅的反覆形成統一中的變化，其採取類似的調和，無論形、色、質等視覺特徵均具有相似的特徵存在。然而兩塊夾心餅與黑色布面則採取對比的調和，由於兩者要素本身的特質相異，其和諧的效果較具說理的意念，具有強烈、明快的感覺。其中包括質和量的對比，如厚←→薄、明←→暗、強←→弱、冷←→暖等，此作品是一純粹造形。

意義層面，〈夾心餅〉看來既恐怖又可笑，充滿戲劇性。後面的黑色的椅子暗示未現身的獨裁者，桌子下面隱約的燈光則似乎意在為這些痛苦的人群，帶來一絲希望，其所用的素材，除了陶瓷之外，與其它隨手可得的物品結合，擴展藝術，特別是陶藝創作的空間更加多元化，其作品帶有很強的觀念性與敘述性，致力於社會問題的揭發與關切（徐文琴，1995）。

2. 白宗晉〈盧曼尼亞 # 11〉（圖 4-53）：

技術層面中媒材層次而言，有高溫陶、絲襪、木、石頭、電動鼓等不同材質的結合應用，將許多件高溫燒成的堅硬陶塊拼貼而成，並直接的放置在地板上（徐文琴，1995）。

美感形式層面中，則利用有機與無機的對立，將陶與機械產品及現成物結合應用。其作成長方形的汽車形狀，上面載著木頭以及電動小鼓，兩邊有裝著石頭的絲襪延伸出來的六隻腳，使整件作品看來似一隻爬行的蟑螂。其長方形的汽車形狀是存在性很強，車牌為「POW3R」有權利、力量及戰犯的雙重涵指，而女性薄弱的絲襪為其六肢，具其形，但不具其推進運動之功。兩者之間形成了強烈的對比。而汽車的長方形和木頭的圓形也產生極大的形、質的對比（徐文琴，1995）。

意義層面，整個作品直接男性高層權利中心系統，以理性的機械形體象徵人類所創造出來的物質文明，但一段從電線桿截下的樹幹，為文明發展下的必然，這象徵著有機與無機、文明與原始的二元思考（徐文琴，2001）。

3. 楊元太〈大地的靈動 00-4〉（圖 4-54）：

技術層面中媒材層次而言，是一種陶、鐵等因素充分地結合的弧形碑狀物的雕塑，隨時留意與「土」「火」對話，淬練出一種宏偉而溫和的能量，圓滿與殘破、災難與再生、孤傲與熱情、原始與現代的衝突性元素（黃海鳴，2002）。呈現著樸素無華內斂的陶藝本質，充分掌握材質的自主生命力，體現了泥土的本質。

美感形式層面，則以碑狀物，前後兩面陶板的接合處留下明顯的痕跡，產生

曲直流暢的動態之美，而形體飽滿之中隱然承受大地的洗禮，更感到內部動態般的錯覺。而上部鐵圈的反復，形成運動的感覺，充滿著生機，這種韻律化的結構，便在有機與動勢之中萌生了生命感，雖然造形簡單，但有一股力量由內往外一直擴散，不斷釋放新的生命力。故從造形上來看這是一種深層心理的表達。

意義層面，紀念碑似的物體，沈著凝鍊地挺立在大地上，以理性直觀融合原始、古拙的單純形態與現代超越的精神，自然地流露出穩靜而深邃的靈動（王品驊，1997）。

（七）G類平面彩繪造形風格：

1.孫超〈奔騰〉（圖 4-67）：

技術層面中媒材層次而言，利用瓷土燒製超大(225×67cm)的瓷版以表現結晶釉繪畫性的美感。其獨樹一格的上釉技巧，產生結晶釉與非結晶釉的結合，其風格表現了東方的線條與精神，以及西方的構圖與色彩，在平面與深度之間，具象與抽象之間，呈現獨特張力。」（謝東山，2001）。

美感形式層面，則以簡鍊卻強勁奔放的書法筆意，和由活潑晶體變化轉化出的音樂性，煥發著詩境的美感，和抽象藝術中無拘無束的抒情氣質。」（田心，1996）。故在視覺上表現了和諧、秩序的統一美感，而結晶釉與非結晶釉的反覆出現於對角線的兩側，暗示著方向性的連續發展，構成一個律動的畫面。此外也利用明與暗的對比調和及藍色與黃色的對比調和，使得造形更為生動活潑，即「統一中求變化，變化中求統一」，是造形中最根本，也是最高的境界。

意義層面，其將現代歐洲繪畫的抽象方法與中國傳統的繪畫風格相結合，在瓷版上以繪畫形式表現釉與火的豐富性。運用了各種結晶釉與非結晶釉類層層上釉後經由高溫熔融所獨具的渲染流盪之美，以及晶體在窯火中不斷成長演變所自發的生命力，形成陶藝在平面空間上以釉作為媒材的突破。所以獨領風騷的上釉技巧及帶有濃厚東方氣息的藝術創造激情，舉世無雙（謝東山，2002b）。

2.王修功〈莫非「蒙德利安」乎？〉（圖 4-68）：

技術層面中媒材層次而言，以壓鑄成型的陶板，施以多種釉彩通過 1280°C 的窯火燒煉，再經切割組合而成（王修功，2002）。

美感形式層面，則以黑色水平與垂直線條，畫成矩形之分格，追求開放的形式，完全沒有曲線，只有由直線和橫線構成的長方形的平面圖形，而直線和橫線

作為兩種相互對立的力量和因素控制，平衡著一切，在這裡，平面主宰著一切，為了「純粹的現實」，在畫面上只有從直線和橫線產生的平面結構。在色彩的運用，其色彩是平面的，且是光譜意義上的純粹三原色紅、黃、藍構成大面積的平面色塊的對比，使畫面在整體的和諧中又顯示出一種動力學的生氣，具有一種神秘主義的美。再者將黑、白、灰作為「非色彩」放在十分次要的位置，致使整體調子益顯活潑生動。

意義層面，將對於題材、對於具體內容、對於可見的現實形象和藝術中、對於現實的任何一般反映的否定推向了極點。對無物象的抽象結構的熱情無疑帶有極濃重的神秘主義，希望通過這種絕對的抽象來還原宇宙的最終秩序，以達到否定紛亂的、相對的目的。亦即打碎現實的物象到完全否定物象，從追求主觀的感覺的真實到追求絕對的精神的真實。

(八) H類具象造形風格：

1.陳景亮〈豆腐〉(圖 4-71)：

技術層面中媒材層次而言，以陶土擬真傳統豆腐的作品，用寫實擬態的雕塑技法，表現台灣早期的物質生活文化。由於陶瓷材料具有豐富的可塑性，可做出許多的質感變化，故清嫩潔白的豆腐猶如真品，運用陶藝的寫實手法，維妙維肖地創造出來，達到障人眼目的程度。

美感形式層次面，則藉著逼真的陶瓷寫實造形，引發觀者在視覺、觸覺的物理、心理空間，其以符號象徵所引起的文化迴響，讓生活駐留於藝術當中，也讓藝術更親近於生活（陳景亮，2002）。

意義層面，具有「擬象寫實」、「迷惑眼睛」的讚譽，其以物質象徵文化的主題選取，使作品「具有力量」的象徵符號。從早期台灣人生活的共同意象，引導人們直接介入作品，以喚起大多數人的共同記憶，承載著說不完且無限想像空間，故事與感動，這種表現手法是獨特性的（陳朝興，2002）。

2.李永明〈與風共舞〉(圖 4-72)：

技術層面中媒材層次而言，以土片手捏成型，850°C素燒，外施無光土黃釉，1240°C釉燒而成，其以蘭嶼族人的傳統舞蹈為描繪主題，並以粗曠的表現形式和坑燒的自然呈現與落灰（謝東山，2001）。

美感形式層面，透過形、色、質的類似與反覆達成調和而統一。而各造形要

素本身「量」之大小與造形空間中心點的物理平衡調節，以影響整體形式的平衡效果，造成一邊安定於水平線上，而張力則向上運行。更因其輪廓明確且質感肌理粗曠的形以產生無形的視覺重度。且透過人物的行動或視覺的方向，富含了相當的動力，使其相互間形成一種和諧的動力，或呼應，或暗示，或期許……等不同的視覺感受，以構成律動的美感（翁英惠，1986）。

意義層面，意念情感與技巧的合宜，具有強烈的說服力。而主題的選擇「髮舞」，是蘭嶼雅美原住民婦女在豐收、慶典上的舞蹈。長髮、屈膝、彎腰、低頭、凝氣、出聲、髮絲飄揚，彷彿自由的火焰，與群鷗展翅飛翔，這是對傳統和自然的禮讚。象徵對族群文化保存和崇敬自然天地之倫常生活的重視與關注（謝東山，2002b）。

3. 林秀娘〈翩然〉（圖 4-73）：

首先以技術層面中媒材層次而言，作品以泥條盤築及堆塑成形，表面施以化粧土，線刻圖案再削落，填色釉燒完成。以女性服飾為創作主軸，雖沒有頭與四肢，但卻將衣服下女性婀娜的動態表現出來。

美感形式層面，則以搖曳生姿的曲線，翩翩婀娜的裙襬，給人視覺上感受到律動之美。而曲線有柔和纖細的女性化特質，其中自由曲線形依自由意識所做出富有個性，變化多端的線形，且因色彩豐富，更顯出活潑、生動。其飾紋時而像簡化的人形圖案，時而像變形虫或胚胎…等除了實質的物理空間外，還存在著心理的空間。更因這些飾紋及整體的形多作傾斜，便產生心理與視覺的緊張感，這種否定的緊張感，便造成動勢。

意義層面，以女性服飾為創作主軸，勾勒出女性溫柔婉約的氣質，強烈表現衣物旋轉曲折的動感，並呈現人體姿態之美。看似有卻無人，僅有華麗的外衣支撐著，虛空反映時代的冷漠，所為何求？（謝東山，2001），如此以女性的各種衣服，來表達女性或人性的特質，似乎接近西方超現實主義的語彙表現，予人的感覺是詭譎又充滿女性的溫柔婉約。

(九) I 類抽象造形風格：

1. 郭義文〈Dance With Me〉（圖 4-87）：

技術層面中媒材層次而言，借助陶土與釉彩來呈現，忠於陶瓷媒體本質，也嘗試去展現媒體的最大潛力。

美感形式層面，則以簡單的幾何造形為基礎，器表配以具空靈感的“天窗”開口，傳達一種不可知不可具的神秘感，其作品在探討平衡的形式，在視覺形式上，不同的造形、色彩和材質要素在不同的空間位置上將引起不同的重量感受，但這些要素在空間位置上能調節成一種不偏不倚的安定狀態時，即產生平衡的效果，而因不同條件有所謂對稱平衡和非對稱平衡。而此件作品，因一個形式中的兩個相對部分不同，但因量的感覺相似而形成平衡現象，即是所謂的非對稱平衡。係由「心理的視覺平衡」所形成亦是指造形整體，雖然在中心點四周所分配的量不一定相等，卻能在視覺心理的感受上產生平衡。其透過非對稱部分的靜動與動量的交互制衡，將使平衡的效果更顯得生動而富有變化（翁英惠，1986）。

意義層面，將抽象人體造形結合了早期慣用的建築元素，讓兩種不同的造形元素對立組合，尋求一種具動態平衡的視覺語言，亦即探討「對立元素」間平衡的「雙元」性。細小如窗的開孔，它溝通了內、外空間，象徵退縮感，同時也暗示了作品內部的寬廣。這一開口，即是源於傳統器皿頂端的瓶口。這一小門是探索此器皿的唯一路徑，它帶領觀者進入內在的神秘角落，或許它的內部可能是空的，它卻充「滿」著強大而寧靜的力量。它訴說著神秘無窮和對無盡空間的掌握，成功地以具象的形式來表達抽象的概念（漆瑞祥，1997）。

2. 劉鎮洲〈蓄〉（圖 4-88）：

技術層面中媒材層次而言，以粗質的坯體，加上斷熱磚塊體，以大自然為題材進行造形的創作。

美感形式層面，則以一座突起山峰的縱面切割塊體做為造形的主體。前後兩側向外鼓脹凸出，與中央的方形孔洞形成虛實對比的調和。而中央方形孔洞更有凝聚的作用，其集中形式具有視覺焦點頗能引人側目。

意義層面，將自然景觀中的局部予以分離，而將原有景觀中的壯闊氣勢與延綿變化景緻，簡化濃縮在局部造形之中。整體亦處理成微凸的孤面，以象徵大地的豐富飽滿，及展現充沛的生命力。開洞成為容器開口，藉以呈現地塊內部的神秘空間，以及其中所蘊藏的豐富生命力。其致力造形要素的運用，重視表面色澤與質感處理及空間特性的創造，更積極追求造形美包含造形獨特性、完整性、統一性、快感性等的追求（劉鎮洲，1995）。

陶藝是門高難度泥、火、釉結合的學問，也是科學與藝術的綜合體。陶藝從早期的實用器皿發展到今天個人思想、情感表現的雕塑性、繪畫性作品，呈現豐

富多樣的面貌。傳統上陶瓷鑑賞三準則—造形、釉藥與火候—雖然仍有參考價值（邱煥堂，2000），但從傳統到現代，其中最大的改變是人的心性可以完全被釋放，思想觀念脫離了外力的約束與宰制，在民主自由的社會中，文化藝術可以為所欲為，是創作者思想馳騁的天堂。在陶藝世界裡，我們看到了新的生命訊息。看到自我創造、自由創意的陶藝時代已經來臨，陶藝已逐漸跳脫了傳統的範式，解放於功能考量的束縛，純粹造形的陶藝作品已經成為展示中的主流，而豐富的傳統造形背景，也已經成為藝術創作的寶貴資產，古今中外的美感經驗都被吸吮成為造形元素的滋養。可以肯定的是，外來文化，新科技配合著歷史資產，可以融匯成為現代藝術創作的原動力，而區域性地方特色，更是突顯於國際的重要因素，當今的文化藝術已經沒有所謂的主流意識，不同文化、民族性特質的被重視，是現代文化包容性與世界觀的可貴趨勢。故台灣的陶藝創作，應從原鄉泥質媒材的提煉到以本土人文特質的創意為根本思維，來開拓台灣新陶藝（許和義，2000）。

因此，近年來台灣現代陶藝的發展，比較趨向於造形與色料裝飾的追求（劉良佑，2000），在研究訪談中，張逢威亦表示台灣現代陶藝有偏向 E 類傳統紋飾造形風格與 G 類具象造形風格的趨勢。再者，受訪者皆認為台灣現代陶藝多元的類型，完全顯示當代藝術多元發展的趨勢。然而社會每一階段、每一時空有其流行，復古風潮也有可能，但最重要的是忠於自己，要有自己的風貌，切忌趕流行，或投其（評審）所好，而變得泛方向。故好的作品必須具備(一)完整性；作品是和諧完整的形式，在整體與細節取得統一。(二)獨特性；作品是理念的感性顯現，表現個人風格。(三)藝術性；要能神乎其技，由技進乎道，得到精神上的共鳴與感動；(四)時代性，作品要能體現當下最高水準的文化與美學，表現出時代精神與民族特色。這些條件與研究，所收錄的角度是不謀而合的，好的陶藝作品，在造形美方面，更善用了反覆、對稱、漸層、律動、對比、平衡、調和、重點、統一等形式原則，可見一個完整而合理的造形，勢必將原理原則靈活運用之外，更須以美好的人格素養為基礎，方能達到盡善盡美的境地（林振陽，1992）。

第五章 台灣現代陶藝的多元面向與影響

第一節 台灣現代陶藝美學觀點

台灣現代陶藝崛起於 1960 年代後期，當時已有陶藝家創設個人陶藝工作室，但直到 90 年代初，一般陶藝家仍對現代陶藝的觀念傾向於把它看成是傳統陶藝的現代化，認為現代陶藝必須從傳統的基礎上開創出來。所以在 90 年代之前，除林葆家、吳讓農、王修功等人，多數「現代」陶藝家如李茂宗、邱煥堂、楊文霓、楊元太、楊作中、蔡榮祐、劉良佑…等人對陶藝的表現，多來自美國多變的造形觀點（謝東山 2002b：212）。這是講求形式主義的現代陶藝發展時期，以傳統技法為基礎，亦即「古為今用」，而它所使用的形式則是西方的現代造形理念，亦即「西為中用」，這種思考方式的現代陶藝就是中國傳統陶藝的現代化，深深影響了 90 年代之前的現代陶藝生態。邱煥堂教授自 1974 年設立「陶然陶舍」，將前衛陶藝的觀念引進國內，以及前衛藝術以各種管道進入台灣，包括歸國留學生、旅外藝術家、出國觀光的藝術家、藝術期刊、書籍、北美館與省美館的國際藝展等。加上 1979 年初，政府開放國人出國觀光，1987 年政府開放大陸探親，又使台灣地區陶人將視野擴大。凡諸因素促使國人出國進修或增廣見聞的有利條件，對國外藝術資訊的輸入有其貢獻，而新一代海外學人在 1980 年代以後陸續學成歸國，投入創作，如陳正勳、劉鎮洲、朱寶雍、范姜明道、陳品秀、周邦玲、羅森豪…等，帶來創作的觀念、新材料與新技術，豐富了陶藝創作的可能性（謝東山，2002b）。

陶藝從早期的實用造形發展到今天以個人思想、情感表現的雕塑性、繪畫性敘事性作品，呈現豐富多樣的面貌（邱煥堂，2000）。國內現代陶藝家在這三十餘年的發展中，根據謝東山（2002a）認為大致上遵循著下列四個美學典範；亦即，(1)寫實主義(realism)、(2)表現主義(expressionism)、(3)形式主義(formalism)、(4)工具主義(instrumentalism)等。但根據研究應包含存在主義。

一、寫實主義

所謂寫實主義，就廣義而言，乃是指各個不同歷史時代努力用藝術手法來表現生活真實的藝術。在西方，寫實主義的主張最早出現於亞里斯多德的〈詩學〉

(謝東山，2002a)。其主張藝術模仿論，認為藝術與人生有密切的聯繫，藝術摹仿的對象主要不是自然而而是人生。把藝術模仿社會生活提到了首位，明確指出藝術摹仿的對象是事件、性格和思想，是在行動中的人，可見亞里斯多德是主張藝術反映生活的最早的提倡者（李醒塵，1996）。而狹義的寫實主義則是指十九世紀中葉在歐洲興起的一個藝術思潮和流派。其主張用忠實於對象的手法描寫自己眼界所及的事物，只表現當代的平素生活，故寫實主義的藝術革命從題材開始，它號召藝術家走向生活，走向自然，用自己的眼睛去觀察世界，用自己的手去真實地反映世界。它的特徵是對原事物「忠實」的要求，創作出如真的幻覺效果。因此以細膩的技巧作精確的外表模仿表達藝術家對事實的視覺忠實性及其超然的風格，即以忠實的方式表現真實生活、事實等，目的是對已有的經驗（歷史）做客觀分析。台灣現代陶藝在審美意識上屬於寫實主義的陳景亮〈豆腐裝置〉（見圖 4-71），透過寫實物質使文化符碼更具張力。

二、表現主義

所謂表現主義美學主張藝術是情感的表現的美學流派。它產生於二十世紀初，其創始人是義大利的克羅齊，他把精神視為唯一真實的實在，其美學以直覺概念為基礎，認為直覺即表現，藝術即直覺。直覺是心靈的一種賦形力、創造力和表現力。直覺的過程就是心靈賦物質以形式，使之上昇為可供觀照的具體形象的過程。其直覺即表現，也就是所謂的形象思維，故特別強調表現，它是一個動態的過程，把印象、感受、感覺、情緒、衝動之類“物質”的東西，提昇為“心靈形式”的過程。更認為藝術不是物理的事實，不是功利的活動，也不是道德的活動，更不具有概念知識的特性。所以藝術的直覺是抒情的直覺，確立藝術的獨立自主性，強調藝術想像和表現情感，強調藝術是主觀心靈的創造，高揚了審美的主體性（李醒塵，1996）。台灣現代陶藝在審美意識上屬於表現主義的如潘憲忠〈寂寞的男人〉（見圖 4-80），其重個性、重感情色彩與主觀表現，故在造形上追求強烈的對比、扭曲和變化之美。

三、形式主義

所謂形式主義美學是主張通過形式表現情感的一個美學流派。它產生於二十世紀初，其代表人物是英國藝術理論家、批評家貝爾和弗萊。而貝爾在美學思想

的核心乃是“有意味的形式”，即視覺藝術品所引起的審美情感，在各個不同的作品中，線條、色彩以及某種特殊方式組成某種形式或形式間的關係，激起我們的審美感情。這種線、色的關係和組合，這些審美地感人的形式，謂知有意味的形式。而有意味的形式，就是一切視覺藝術的共同性質。因此“有意味的形式”包括意味和形式兩方面。“意味”就是審美情感，是一種特殊的情感，而“形式”就是作品各種構成因素的一種純粹的關係即純形式（李醒塵，1996）。可見形式主義美學是指藝術家在創作時，特別強調藝術的形式重於內容，強調作品外表結構的視覺因素重於作品之內涵與象徵之意義。這種美學觀念的核心是一種對藝術形式的純粹性追求，將形式獨立出來，成為有自己生命力的表現對象。其中格式塔心理學重視對審美知覺的研究，論證客觀世界的線條、色彩等形式，由於與人體的活動狀態和內在心理具有相對應的同構關係，從而產生審美愉快。台灣現代陶藝在審美意識上屬於形式主義的如王俊杰〈時心〉（見圖 4-79）。

四、工具主義

所謂工具主義的美學係指有意識地進行的藝術具有特殊的工具作用的性質。其以藝術這個形式表現出來的經驗，讓我們對它予以反省思考。其積極意義更在於改造社會，包括自然中個體和總體的互相交織的情況；機遇和規律的相互關係。把對客體和主體，人和自然之間的連續性的強調引申到藝術領域之中，並認為藝術並不是高高在上的特殊的審美經驗。美感經驗與一般的日常經驗並無根本差別，它只不過是“精煉的和強化了的經驗形式”，那種均衡、圓滿、中和的經驗就是美，並強調藝術表現中的經驗內容。基本上工具主義者強調藝術的工具作用，認為藝術有助於人們利用既往的經驗，來造就新的、更好的經驗。所以觀念就是藝術和藝術作品，作為一種藝術品，它直接解放了以後的行動，而使它在創造更多的意義和更多的知覺中獲得更為豐富的果實。因此過程便是藝術，透過藝術或藝術品來承載藝術以外的某些目的的手段或工具。所以工具主義又稱實用主義是現代經驗主義。這個經驗不僅有感性經驗，也有理性活動，不僅是目前的經驗，也注重歷史的經驗，不僅是個體的經驗，也包括人類的經驗。而且這些經驗都是有助將來生活的工具，其核心是解決問題，解決生活中的實際問題，作為改善人生的工具，作為一種服務社會的手段（劉昌元，1994）。

台灣現代陶藝在審美意識上屬於工具主義的如羅森豪〈還原計畫〉（見圖

4-65)，其透過還原計畫的過程每天反省生命的無常與意義，以及我的身體這個容器到底裝著什麼東西？如同羅森豪所強調與努力的將觀念注入作品裡，期待能和觀者進入藝術的深層領域把對土地、環境、文化、生命…的觀察、思考與反省，作為改善人生的工具，作為服務社會的手段（謝東山，2002a）。

五、存在主義

所謂存在主義的美學是指藝術就是真理在作品中的自行置入。而真理是存在自身的顯現，當真理自行置入作品時，美就出現。顯然，作為藝術作品中真理的這種存在的顯現，這就是美。海德格認為藝術品是物的一般本質的顯現。藝術的價值就在揭示真理，故藝術作品的本質應當從存在者的存在去把握，藝術品以自己特有的方式敞開了存在者的存在。而藝術作品有兩大特徵，即世界的建立和大地的顯現。因此藝術是民族的象徵，是人類存在本質的形象表達，它不僅揭示個人的生存和命運，而且揭示民族的、人類的歷史和命運，揭示世界的本質和意義。所以藝術是一種創造也是一種保存，是真理在作品中的創造性保存。藝術高於技術，藝術家高於工匠。藝術不僅在外在意義上擁有歷史，它還在時代變遷中改變歷史、矯正歷史，在建立歷史的意義上，藝術就是歷史（李醒塵，1996）。台灣現代陶藝在審美意識上屬於存在主義的如郭義文〈與我共舞〉（見圖 4-87），其特色就是細小如窗的開孔，它溝通了內／外空間，透過它的內部可能是空的，卻充「滿」著強大而寧靜的力量。揭示神秘無窮和對無盡空間的掌握，即以具象的形式，來表達抽象概念存有哲思的問題。

陶藝作品是陶藝家的審美意識的物態化成果，各類陶藝作品都是現實生活在人類頭腦中反映的產物，其內容都是客觀與主觀、認識與情感、再現與表現的統一；但是，陶藝家對於現實美的感受、認識，往往會有所側重和各具特點，由此獲得的審美意識在理解、情感以及想像等方面必然帶有各自的特色。再加上社會需要、創作目的的等條件的不同，致使不同的藝術家，有的側重於反映現實生活的客觀面貌，偏重於再現客觀事物，如寫實主義；有的側重於表現從現實生活得來的主觀感受，偏重於抒發自己的主觀情感，如表現主義；有的特別重視外在形式以體現內在的美，如形式主義；有的特別強調美的感染性，是一種普遍的社會實踐，做為改善人生的工具，服務社會的手段如工具主意；有的強調美的客觀性，美像存在物一樣，它蘊含著的本質，必然表現為現象，如存在主義。所以陶藝家

審美意識的個性差異，在藝術創作中的特殊表現，即藝術家的創作個性。因此藝術家由其獨特的生活經驗、思想情感、個人氣質、審美理想及創作才能等因素的影響，會構成審美認識和藝術創作中主觀方面某些相對穩定的明顯特徵，亦即獨特的藝術風格的形成。

第二節 台灣現代陶藝創作思維觀點

陶藝被稱為“土與火”的藝術，與其它藝術門類相比，陶藝是最接近自然的藝術。現代陶藝創作更是一種高情感流露的藝術活動，所以對心理層面、精神層面的追求，便成了它的最大特點。然而現代陶藝的心理物象，是自然物象經過了個體審美體驗之後的美的昇華，是審美情感的符號記錄，亦即泥土在創作中的隨機性和火的窯變因素，而這種情感符號又不是簡單的記錄，在其創作過程中一些偶發的效果，促成的愉悅的審美體驗，使現代陶藝在創作中產生無窮的魅力。換言之，現代陶藝使得創作者的審美體驗得到實現，人的自我精神價值受到肯定和尊重。因之現代陶藝改變了單一的傳統陶藝模式，體現著這個時代的開放思維方式和綜合交叉的多向思維方式，使得現代陶藝的創作構想異彩紛呈。常用的思維方法有對稱思維法、誇張變形思維法、敘事式思維法、幽默諷刺思維法、異質同構思維法、逆向思維法、隱喻思維法、幾何構成思維法、空間交叉思維法、相同元素構成思維法、哲理思維法、寫實思維法、心齋思維法等等。

一、對稱思維法

對稱的視覺形式是最普遍的構成形式，對稱亦稱勻稱，就是以點或線為軸，在軸的左右或上下所排列的形象完成相同的形式。對稱的形式有「左右對稱」或「兩側對稱」及「輻射對稱」（林振陽，1992）。民間木刻、民間剪紙、傳統建築、建築裝飾、傳統陶瓷，乃至現代陶藝等都較多地採用對稱構成形式，此因對稱形式具有安定感、莊重感，極富裝飾趣味。作品說明：

- (一) 孫文斌〈流與留〉（見圖 4-29）即採用了對稱思維法，將拉坯成型的器物加上紋飾對稱形式加以處理，使之在安定之中呈現流動、節奏之美。
- (二) 吳菊〈情·系列之一〉（見圖 4-98）即以同質不同量的對稱形式加以處理，象徵兩人相擁而立，又自然形成了兩人的對稱意味，兩人之間的凝望、扶

持、依賴、相濡以沫情深不悔的感受，一一呈現（陳韻如，1999）。

二、誇張變形思維法

在現代陶藝創作中，誇張變形是一種特殊的表現手法。這是現代陶藝重視內涵和精神特徵，因此變形是一種語言，將視覺因素有意地加以改變、拉長或壓扁，抽象表現或誇張地突出某一局部，目的是強調或減弱某物象的某一特徵，更顯出其主觀性、特殊性。作品說明：

- (一) 蘇為忠〈地板上的樂章〉（見圖 4-59）將人體盡情地拉長，並大膽地省略了細節，使人形線條與構成更具流暢、韻律之美。突顯空間關係及作者自由的理念。
- (二) 曾永鴻〈群相系列一聚〉（見圖 4-85）其以人物並置、肢體動作誇張的方式呈現作品的張力，藉以描繪現代社會人我之社交關係，三姑六婆群聚在一起，東家長西家短的有趣景象。其意涵著重在人際關係的探索上，作品中人物以誇張、變形的手法塑造，透過手指、腳趾等緊張肌肉的塑造，反應出人們內心世界；表面以各色化妝土作處理，刻劃出細密、繁複的花紋，以表現現代都會生活的「光鮮、亮麗」（謝東山，2001）。

三、敘事式思維法

故事可以口頭傳誦，也可書面敘述，而在陶藝中講述某個人或某件事更富有趣味。陶藝中敘事式的構思必須建立在某一情節中，而整體結構需要以不同的形態組合而成。這些形態又有主次之分，它們的空間位置可以根據情節需要組織在現實或超現實的空間中（郭文連，1996）。作品說明：

- (一) 白木全〈陶工樂〉（見圖 4-79），透過作品畫面，呈現陶工們刻苦耐勞、含蓄純真、怡然自得的生活態度。其以敘事式的形式呈現先人作陶的曲折，用寫意的造型表現，用象徵性的手法來詮釋，追憶人倫和諧之關係及真實的生活寫照（謝東山，2001）。
- (二) 周邦玲〈吾人忐忑多年的心竟夜高空走索〉（見圖 4-60），其作品以容器造型、樂燒燒成為主，並強調與廢棄金屬等現成物結合，將「心化成膨脹的人形，手握平衡的鐵桿，走在隱形的鋼索上。」藉此隱喻人事（謝東山，2001）。其運用豐富的想像力，加入文學或劇場性格，而有敘事效果。

四、幽默諷刺思維法

幽默是一種高雅的藝術，而諷刺則具有批判的力量。對於外在環境的關切直接切入創作主題，可造成一定的社會與精神意義。作品說明：

- (一) 范姜明道〈拜金〉(見圖 4-56) 則在潔白的牆面安裝九個希臘柱頭式優美的木架。架子上放著金色的泥條，遠望像一堆堆的黃金，近看卻類似一條條的排泄物。此件作品對台灣社會崇拜金錢的虛榮浮泛現象以幽默而猛烈的方式加以諷刺。此件作品的空間以數學公式做精確的方式處理，將苦澀的觀念以美好面典雅的形式呈現，令人在耀目的美觀表像之下思索「善惡不分」、「是非不明」的人間矛盾情境(徐文琴，1995)。

五、異質同構思維法

現代陶藝作品根據構思需要綜合其它不同的異質材料，使作品的形式更豐富，更具表現力。可選擇金屬、竹、木、廢棄物、現代新型材料等等與之搭配，不同色彩、肌理、質感形成有機組合，不僅增加作品的外在形式美和時代感，也豐富了作品的文化內涵，使作品含義更深層。作品說明：

- (一) 陳正勳〈陶，木〉(見圖 4-51) 其將木塊嵌入厚實的土塊之中，呈現陶與木之間觀念性的對話，使兩種材質產生和諧之美。
- (二) 白宗晉〈盧曼尼亞 # 11〉(見圖 4-53) 其將許多件高溫燒成的堅硬陶塊拼貼而成，並直接放置在地板上，且利用絲襪、木、石頭、電動鼓等不同材質的結合應用，產生了有機與無機的對立即強烈的形、質之間的對比。

六、逆向思維法

即是從邏輯思維的對立面來確立另一思維途徑的思維方法。它改變了傳統思維的單一性，打破了思維的慣有定勢，具有強烈的求異性。它強調思維的矛盾性，調動大腦的潛意識活動，從相似中求創見，從反面中覓突破，反其向而思之，反其道而行之。數千年來，傳統陶瓷作品極力追求釉面的光潔、無瑕，造形的完整、優美、裝飾的富麗堂皇或樸素簡練，以滿足不同階層的人們的審美需求；而視破裂、殘缺等有缺陷的陶瓷為等劣品。數百年乃至數千年來，中外陶藝家們均牢牢遵循這條戒律。陶藝家們在創作一開始，便不自覺地按照這條思路進行設計、製作，似乎已經成了中外陶藝創作的一條規範。這條成規長時間約束著中外陶藝家的創作思維，誰也不敢擅自越雷池一步。然而，現代陶藝家卻一反這條千年陳規，從慣常規律的反面進行思維，進行創作。他們首先打破陶瓷品以實用為首要任務

的框框，而強調作者的自我意識和對人生、世界的看法，追求個人風格的與眾不同（郭文連，1996）。作品說明：

- (一) 翁國珍〈大地之頌〉（見圖 4-37）作品以「土」的本質特性為出發點，特色是不上釉，並以拉好的坯體施加壓力或扭曲故意破壞其作品，以自然成型的裂痕與爆破出來的土質感，作為個人風格（謝東山，2001）。
- (二) 曾明男〈歲月〉（圖 4-29）係盜土高溫燒成後特殊處理，故意使之產生自然的斑剝效果，猶如悠悠歲月留下時間的軌跡。其特別營造時間的效果和呈現泥土之美，倒也成了一件嶄新的陶藝作品，更強烈地表達時代性及獨創性。

七、隱喻思維法

將動物形象或器物形象予以人格化，賦予這些形象以新的生命或一種新的含義，即是隱喻思維中的“擬人”法；而將某事某物的特徵由另一事物的特徵所代替，給前類事物以更鮮明的形象，則是隱喻思維中的“擬物”法（郭文連，1996）。

作品說明：

- (一) 鄭永國〈維納斯之一〉（見圖 4-28），作者認為瓶乃女人之變形，藉此轉化為瓶之造形元素。用工具雕塑出的水紋，象徵女濡濕裙擺的皺摺，與軀幹互動成曖昧空間，瓶的內空、軀幹與薄紗三者間有一微妙關係。瓶的身分，從女人拿來裝水，到裝水的女人，還把身上的衣衫也浸染出水紋（謝東山，2001）。
- (二) 徐明稷〈舞台〉（見圖 4-32），其以土板接合而成，造形輪廓具有優美的弧線變化，藉壺的造形予以擬人化，而成為三位舞動身軀的舞者，表現出輕易曼妙的舞姿（游冉琪、陳秀珠，2001）。

八、幾何構成思維法

幾何構成是理性的、規律的、機械的構成形式，具有較強的數理性質，易于達到簡潔明快的效果，是現代陶藝常用的創作手段。採用幾何形構成的現代陶藝大多具有紀念碑式或現代建築的形象效果，往往給觀者以震撼、嚴謹或一種神秘、夢幻感。作品說明：

- (一) 王俊杰〈時心〉（見圖 4-97）作品是黑色方形的簡潔造形，在神秘之中心凹處以白點表現時間的轉動，凝聚觀者的焦點。
- (二) 馮盛光〈一九八六(I)〉（見圖 4-93），作品充分展現了幾何形在陶藝中運

用的魅力，其以長方體作造形，更在方中表現圓形，而圓中則以鏤空的三角形、方形、梯形，作為內外空間的聯繫，在方中則以鏤空的圓形作為變化，整體結構極為簡煉，色彩與肌理上又極端樸素，消除了雕塑性與建築性的界線。

九、空間交叉思維法

就是幾個不同的視覺元素同處一個環境或主題中，形成多元素空間狀態結構；或是構成陶藝作品的視覺元素呈現自身的矛盾空間狀態。然而這兩種構成形式又必須是處於某種的空間狀態中，但沒有固定的現實和特定的場合（郭文連，1996）。作品說明：

- (一) 蕭麗虹〈夾心餅〉（見圖 4-50），將兩塊用陶土做成的餅乾放於蓋著黑布的桌上，許多人被夾在餅乾的中間，動彈不得。有的頭被夾在裡面，露出身體；有的則身體被夾在裡面，露出頭跟手，有的則想從餅乾的隙縫中擠出。這夾心餅看來既恐怖又可笑，充滿戲劇性（徐文琴，1995）。這樣的畫面除了喚醒我們的惡夢，也寓言式的控訴著「吃人禮教」，與人類的渺小無助（李嘉倩，1997）。
- (二) 錢正珠〈童年〉（圖 4-74），表現一個天真無邪的女孩坐在屋頂上安心玩球的情景。女孩安詳坐於屋頂而不是在安全的平地上，這是違反常規的，是將兩個不同的空間交叉於一個環境中，呈現了一個自身的矛盾空間狀態。然而，也正是這種空間矛盾狀態，與作者追憶童年往事的安逸神態形成了鮮明的對比（郭文連，1996）。

十、相同元素構成思維法

是對同一性質的視覺元素通過有規律組織排列，或聚或散，或多或少，或整體或局部，並採用漸次平行等構成手段，使其在作品中重複構成。由於這些看似極為簡單的視覺元素的反覆出現，不斷地刺激人們的感覺器官，於是加強了這些元素的藝術效果，使整體形象更為突出、鮮明，並構成了新的形態特徵（郭文連，1996）。作品說明：

- (一) 蘇麗真〈情感是何處〉（見圖 4-62），作者頗具匠心地追求組合的效果，以扁平飛碟式的造形，象徵被壓抑的現代人之情感。這種相同元素構成思維，使作者獲得了大量的風格冷靜、個性強烈而獨特的陶藝作品。
- (二) 邱煥堂〈套瓶〉（見圖 4-26），作者以拉坯成形的大小兩扁瓶組合而成，小

瓶口可套入大瓶口中，成為合一的造形，兩瓶分開後可分別作為花器使用，是同時具有造形表現與實用功能的作用（游冉琪，陳秀珠，2001）。

十一、哲理思維法

哲理觀念往往是抽象的思維，要以具象表達出這種抽象的意念，就必須選擇恰當的表現形態，這些形態可以是抽象的形式構成，也可以是某物的表現與變化。

作品說明：

- (一) 郭義文〈Dance with Me〉（見圖 4-87）以抽象人體造形結合了早期慣用的建築元素，讓兩種不同的造形元素對立組合，更透過細小如窗的開孔，詮釋存有的內部空間和充「滿」著強大而寧靜的力量，猶如住在裡面被幽禁的靈魂或化身為東方無限空靈的神祕空間的本身（黃海鳴，2002），使人們深思其作品的哲理性。
- (二) 施惠吟〈偶然人間～尋找生命的永恆〉（見圖 4-64）從「人」出發，在陶偶中設計浮雕，來象徵意識河流中的意象，運用了陶瓷之內外空間，虛與實的特性，將有限的生命與無限的永恆概念映射在作品中，藉此能得到啟發，而有所修為。

十二、寫實思維法

即是以亂真的手法逼真地塑造物象，無論在形象上、色彩上還是在大小上，均以極端的寫實功力表現對象。這種手法古已有之，常表現的是水果、花鳥魚蟲等。但現代陶藝的寫實內容已遠遠超過了這些，甚至於以陶瓷材料塑造和表現了另一種材料的外在特徵。這種寫實的創作，一方面表明了對陶瓷材料處理與掌握的工藝技術能力；另一方面能給觀者以視覺和知識上的震撼（郭文連，1996）。作品說明：

- (一) 許明香〈寶殿篆煙〉（見圖 4-76），運用高超的寫實手法表現古廟飽受歲月摧殘與滄桑之美。其用古廟整體外形分為四個構件組合為具有實用功能的香爐，以替古廟尋回往日香火鼎盛的盛況。其發揮以假亂真的視覺效果，造成對材料質感產生錯覺現象，並以此引動人們感懷傳統社會中的生命情懷（謝東山，2002a）。
- (二) 陳景亮〈豆腐〉（圖 4-71），以陶土擬真傳統豆腐，引導人們直接介入作品，喚起大多數人的共同記憶，使作品成為「具有力量」的象徵符號。

十三、心齋思維法

不注重形象琢雕，得意而忘形，心能自由觀照得到解放。因此作品灑脫、自由、無拘無束，流而不俗，動而不浮，大有自然天成，物我合一之感。這類作品大多從心所欲，不踰距，代表多年藝術錘煉和修養的結果。作品說明：

(一) 李茂宗〈破土而出系列〉(見圖 4-112)，是先將泥板撕裂後，再隨意彎曲某一局部而成，有的是將泥板卷曲成隨意性的筒狀後，再施以略有流動的銅紅釉；還有的是將泥板隨意卷曲成似是而非的貝殼狀等等。根據這些變化，形態各異的造型特徵和顏色釉流動的感覺，自然引伸出“破土而出”的意念。所謂破土而出，原指植物逢春破土長出，用來形容生機之勃勃，勢不可擋。如他自己所說：我喜歡自然又不受自然所限，喜歡天地萬物宇宙運行與自我的運思。寓泥土的無聲於有聲，使普遍存在的泥土，乃成其為主觀的泥土藝術。

現代陶藝的思維方式是一種主觀的、動態的、想像的、自由的、擴展的和多向的模式。相較傳統陶藝的思維方式則是一種客觀的、靜態的、嚴謹、樸實的和單向的模式，兩者形成了鮮明的對比。可見現代陶藝更注重藝術的表現力、心靈的揭示力、精神的感染力和思維的創造力，所以藝術作品成功與否，不僅在於表現技法的嫻熟應用和創作，更取決於藝術創造性思維能力和效果(郭文連，1996)。然而創造性思維通常是融合了數種思維方法加以靈活應用，以呈現變化與多樣的格局。總之，創新作品源於生活，高於生活，必須給予美地觀照，充滿生命力，賦予新的感知。所以現代陶藝是透過泥土、釉色、造形與窯火的交融，或加入其他煤材，以表現文化積澱及創作者的物我合一，使身歷其境者心領神會其精神，發出超越自我的共鳴。

第三節 台灣現代陶藝造形與文化的省思

自六十年代到八十年代，經解嚴後台灣的藝壇則在自由的氣氛中，加上留學潮的帶動，而開始對西方文化產生了憧憬的熱情，以當時美國如日中天的超強地位，紐約藝壇遂成為學子心目中的聖地，而紐約藝壇充斥著美國式個人主義，大膽冒險的狂熱氣息，更如火如荼的影響台灣藝壇。其間所謂的「行動藝術」「觀念藝術」「裝置藝術」等也是其中全面移植的代表。然而藝術是反映現實生活的，藝術家為社會人群的一份子，藝術創作一方面要從創作者的個性中解放出來，一方面也要從所屬的土壤上成長茁壯起來。因此不同的文化體系，即有不同的文化差

異（曾肅良，2002），所以傳統、創新、現代及裝飾主義的復甦與發揚都是值得關切與省思。

一、傳統、創新、現代

隨著社會科技的飛速發展，世界文化的流動帶動了藝術風格的國際化，陶藝也同樣如此，通過東西方的文化藝術的對比與融合，現代陶藝的發展漸漸地世界化、趨同化、文化、地域、國別的界線也漸趨模糊。也許，泛全球化對於當今的世界是一種遺憾，正因為如此，各國陶藝家正努力通過自己有個性的作品，表達不同文化背景多元共存的合理，體現不同民族文化對與我們的世界都是不可缺少的。然而，如何弘揚自己民族優秀的文化遺產呢？

首先要認知傳統是文化藝術的精髓所在，傳統是一個不斷開放的過程，曾經發生的和當下正在發生的，傳到將來的都可以稱作為傳統，因為傳統存在有形的傳統和無形的傳統。所謂無形的傳統就是人的精神狀態，包括一個文化的創造習慣和創造動機。所以沒有傳統就沒有現代，最優秀的傳統，也代表著最優良的民族精神。對傳統進行批評、選擇，重新注入新的精神生命，這應是每個陶藝家所深深嚮往並為此而奮鬥不息（戴玉俊、周瑜萍，2002）。可見藝術創新與傳統的關係是不可分割的整體，只有創新為歷史所接受，創新才可能成為傳統，所謂創新，不僅是外部形式的變化，更主要的是內在因素－思維、意識、格調的更新。故創新在傳統背景的烘托下才能顯出其創新的意義，兩者相輔相成，不斷地融合消長、汰蕪存菁，它是長時間的累積，淘汰和醞釀發酵的文化過程。所以現代陶藝必須師承傳統，但更多的是在繼承的基礎上的創新與突破，並能緊密貼近時代脈動。如此台灣現代陶藝對世界文化方能產生廣泛影響，所以文化的交流更能強化民族藝術的風格。

二、裝飾主義的復甦

近年來，台灣現代陶藝的發展，比較趨向於造形與色料的裝飾的追求，在用火和釉藥的掌握上有所發揮的則相對比較少。此因時代風尚與個人風格的形成（劉良佑，2000），這個趨勢也可以稱為裝飾主義的復甦。這個主義在遭受現代設計近四、五十年的打壓後，又再度活躍起來。裝飾主義在後現代多元審美觀下，對所謂的風土性、民族風格、傳統工藝的特色別有興趣（楊裕富、林萬福，2002），亦

即將符號性或設計性再度與陶藝造形融合。這也反映出陶藝家們開始意識到一味移用西方現代藝術並不能代替個性的創造，對自身的傳統的完全否定將帶來失根的危險。故唯有把握陶藝創作過程中的精神與形式的統一，從精神層面出發，尋求本質的自然表現，才可能產生富有文化內涵和個性特徵的作品（戴玉俊、周瑜萍，2002）。所以陶藝家努力追求的不只是形式趣味，過於累贅的形式和技巧已經成為了解藝術的重重藩籬，只有回到簡約的境界，才能重新掌握藝術的本質，了解人類的心靈本體。

由於藝術源於人類心靈對宇宙萬事萬物的觀照，如何表現出令人感動，而超越時空限制的永恆美，端視當代藝術家是否能深入深層的內在，反映出當時心靈在特定時空下的感受。因此，藝術的美是內向深掘，而非向外馳求。對於藝術家和欣賞者而言，美永遠存在於每一個人心中，忠於自我是呼喚美的性靈現身的首要條件，藝術家所創造出來的形象或感官的覺受，只是一個媒介，重要的是引導欣賞者解讀背面深藏的內涵，那才是審美的真諦（曾肅良，2002）。所以現代陶藝造形藝術必須建立在渾厚的文化遺產上。

裝飾所表達的，遠超過我們肉眼所看到的。因為在裝飾中，表達了自我的意見，發出我們的訊號以及代表特殊意義的顏色。裝飾，並不單指美學一個課題，它還包含了我們常常談論的統一性、獨特性和個人風格。裝飾本身就是一種溝通的媒介，一種談話的素材，但無論它是什麼，它都扮演著「綜合」的角色，也就是形式和顏色之間的調和。

在我們生活的周遭環境中，有太多的裝飾充斥著，而這些裝飾是必須的，還是多餘的？是高雅的？還是低俗的？是藝術的，還是化粧？（孫秀甘譯，1991）都是值得我們去深思，才能理出自己的道路出來。如同藝術史家沃林格曾認為裝飾藝術的本質特徵在於「一個民族的藝術意志在裝飾藝術中得到了最純真的表現。裝飾藝術彷彿是一個圖表，在這個圖表中，人們可以清楚地見出絕對藝術意志獨特的和固有的東西」。因此，人們充分強調了裝飾藝術對藝術發展的重要性。裝飾是表現性的、形式化的，它訴諸於視覺，以美的形式符號刺激感覺、滿足感覺，最終還改造接受者的感視覺，陶冶和發展人的造形的想像能力。因此，裝飾藝術對於陶瓷造形藝術具有重要的價值和意義。

第四節 現代陶藝與生活、文化

現代陶藝不僅是泥火釉的結合，更是繪畫和雕塑等眾多造形手段的延伸，具有極大的潛力和容量，是其他美術形式無法比擬的。特別是現代陶藝強調藝術創作的個性，表現個人強烈的情感和生活中的樂趣，更為陶藝創作走向市場提供了廣闊的天地（余小荔，1997）。民國六十八年起，是國內現代陶藝發展的一個轉捩點，當時國內經濟快速成長，帶動了整個社會趨向於繁榮，民間有充裕的經濟能力購買藝術品；當時苦學出身的陶藝家蔡榮祐於八月適逢台中市建府九十週年的慶典大活動中在文英館展出，同年十月應春之藝廊邀請，舉行首次個展，從參觀者、收藏者的踴躍，可謂盛況空前，也揭開國內陶藝家從事個展意願的序幕，可謂開啟國內現代陶藝走向蓬勃發展的途徑（宋龍飛，1982），也因此帶動生活陶藝的潮流，伴隨著陶瓷飾物的流行、文化觀光理念的風行。

一、生活陶藝的潮流

隨著經濟的富足、生活水準的提高、藝術品味的提昇，以及從事陶藝人口的增加，「藝術生活化，生活藝術化」，已漸能接受並融入生活之中。專營現代陶藝推廣與展示的藝廊如雨後春筍地企劃專題展覽，鼓勵陶藝家創作生活化、實用性、裝飾性陶藝品，並透過精心規劃的展場陳設、文宣訴求，引導賞陶者與觀眾，將生活藝術化，將陶藝嵌進個人家居生活裡。企圖「塑造消費刺激創作、創作引導消費」的生態條件，扮演陶藝家與消費者的橋樑，培養大眾消費生活陶飾的觀念，並把陶藝價格導入正常市場運作。使「生活陶藝」蔚成一股新興的潮流，陶藝家們不再避作實用器皿。講求「自我主張」與「個性品味」的社會，在「送禮的季節」，透過整體行銷，不但為陶藝禮品設計美觀大方的木盒、錦盒，並加以棉紙精心包裝，在盒內並附有創作者之簡歷、作品解說等，讓收到禮物的人，能立即感受到這份禮物的「貴重」與獨特。實用性與藝術性的結合，更大大地提高了陶藝品的附加價值，既可收藏、玩賞、品味、擺飾，又可使用的多種功能，使陶藝品躋身熱門禮品之林。其中以實用器皿和較富裝飾性陶藝品為大宗。像個性杯、茶具組、對杯、夫妻杯、筷箸、陶碗、陶盤、花器、瓶罐及擺飾、陶鐘等，都是極佳的禮品。由於送者與受者都是注重生活情趣、有品味、有個性、喜好陶藝的「有心人」，而這些人也是未來的陶藝愛好者、推廣者與鑑賞、收藏者（龐靜平，1994），

所以藝廊的經營者，不僅是要做生意，還必須去教育消費者，給消費者正確的觀念，方能將陶藝人口的層面擴大。因此，要拓展台灣生活陶藝的流行體系，則需要多元的支持和參與，包括現代陶藝工作者、藝廊、收藏家、基金會，以及美術館、博物館、文化中心等政府機構全面投入，才能掀起潮流，帶動流行。

二、陶瓷飾物的流行

人們佩戴飾品的習慣由來已久，獸牙、魚骨、鳥羽，是遠古祖先製作飾物的最佳材料；近代人們則採用石頭、貝殼、木頭和陶片，也為自己製造各式各樣的綴飾。由於陶瓷沈穩典雅的特質，搭配絲綢晚裝，可以華麗；配合棉麻織品，可以樸拙；透過壓摺薄紗，可以飄逸出塵；配上T恤毛衣，可以簡單有味。陶瓷綴飾能在不同場合、不同質料的衣物上，適切反映不同的流行風貌，突顯個人獨特的品味與風格。陶瓷飾物已在這流行風中成為消費市場的寵兒，但一般市售的陶飾，價格偏高，引發了喜愛陶飾者的學習動機，除了成本低，又可以有很多的樂趣和創意，自用或送禮兩相宜（楊淑智，1994）。

用陶做的飾品雖小，卻可依照各人創意，變化出五花八門的飾品種類，黏上竹篾可做髮簪，加個耳鉤可當耳環，穿上皮繩是項鍊，黏在別針當胸針，用一點巧思，戒指、手鍊、髮夾、鈕扣……就在指尖中捏塑出來了。陶飾的變化相當豐富，素燒的陶片，具有古樸、原始之美；木屑燻燒的陶珠，具有粗曠、隨興的風味；釉燒的陶墜則可呈現多彩的美感。如能搭配各種材質的繩線，或以木、骨、銅、銀、貝殼、景泰藍做成的珠子，都是陶飾的理想配件。能夠自由組合、揮灑創意的陶藝飾品，所散發獨一無二的魅力，讓人難以抗拒（楊淑智，1994）。

三、文化觀光理念的風行

隨著 1989 年股市狂飆首度破萬點，開啟了九十年代的經濟成長，提供了文化產業的溫床，具體表現在 1998 年元月開始實施「隔週休二日」及至 2001 年元月起更邁向「週休二日」，提供更廣大文化消費人口，不論政府或人民對生活品質的重視，都有助於文化觀光的風行。

(一)民間陶窯文化園區的興起

早期陶製品為生活必需器具，製陶者多以陶土及木材充足之地設廠，故分佈

於全省各地，後因各地資源之耗竭及燒窯設備之改進，陶瓷業面臨轉型的瓶頸，然而生產力、競爭力之不敵其他新興工業，許多窯場紛紛關門倒閉。但仍有少數第二代、第三代接班人，有志傳承，延續與發揚。不但精益求精，在創作上力求創新；在經營型態上也引進現代企業多元化經營理念，軟硬體上均經精心規劃。有的更順應時代潮流，開放窯場供觀眾參觀捏陶，並設置陶藝教室開班授課；讓台灣傳統柴燒蛇窯技藝得以延續，並致力於創新研發，創作出傳統又不失新意的現代陶藝，讓傳統蛇窯再放光芒。老窯新燒，老樹新枝，其表現與作為，備受當代陶壇矚目。其中以「水里蛇窯文化園區」、苗栗「華陶窯」以及集集「添興窯」較具代表性。除了規劃具啟發性的「陶藝之旅」，形塑社區文化，發揚地方特色，行銷陶藝，創造產業商機。近幾年來，添興窯倡導以陶藝結合本土農業，以集集當地的農產品為食材，以鄉土烹調出特殊風味，其獨具特色之處在於裝飯菜的陶藝餐具都是添興窯精心設計，用餐後，可把寫上自己的名字的手工碗帶回家專用，深得大眾的好評。這也是民間文化產業有效結合地方特色，不但可將地方意象予以凸顯，更可結合在雙贏的原則下塑造台灣陶藝文化氛圍。

(二)官辦文化產業與民間文化產業的互動

1984 年左右，受到台北現代陶藝工作室的影響，鶯歌陶藝品起先由對現代陶藝有興趣的個人生產，後來在商業化之後，被工廠大量生產以賺取利潤，使其由高級的藝術欣賞轉變為平民化的需求，實際上，目前在鶯歌從事陶藝工作者的類別很多，有與商業密切結合的生產者，更有不少認真地在陶藝創作上追求精進的陶藝工作者。因此，政府積極營造鶯歌為台灣的景德鎮，所以在 1990 年代台北縣立文化中心（文化局），以產業文化理念配合軟硬體設施之建立推動產業振興，而民間產業協會「鶯歌陶瓷藝術發展協會」、「鶯歌文化觀光發展協會」亦成立，官民合作，致力於產業朝文化轉型。所舉辦「鶯歌陶瓷博覽會」「鶯歌陶瓷嘉年華會」等，藉由動態示範，作品簡介等方式，以幫助社會大眾對鶯歌陶瓷的認識與了解。加上台北縣鶯歌陶瓷博物館於 2000 年 11 月開館，展示內容包括常設展，主題研究展、策劃展及申請展請，期能成為一個完整的藝術文化園區。而經濟部商業司「商店街開發推動計畫」將長八百公尺鶯歌老街改造為人行徒步區，並於 2000 年 4 月 2 日正式啟用，其為營造整體景觀及符合鶯歌當地之特色，所用材質都經過特別的選材，設計人行徒步區以火層岩拼貼，在景觀節點上設置陶藝廣場，一樓

商家招牌統一設計成「陶瓶」型式，點出陶瓷之鄉的特色，並以清水磚美化牆柱，再配以雕花鑄鐵炭紅檜原木，抓住視覺焦點。小細節包括手拉坯特殊造型垃圾桶、青花陶瓷面版座椅、行道樹採用蒲葵，重慶路端入口處更有四座仿煙囪的裝置藝術品，特別以銹色處理，符合鶯歌陶藝文化特色，而重慶路端入口處「月門」，有五種常見的陶瓶造型，並以彩釉拼貼鶯歌國中、小外牆設計特色，牆上並加照明設施，另外，拓寬之人行道也以鶯歌所生產之「窯燒透水磚」鋪設(蘇明如，2001)。其實施情形包括：商店街經營理念宣導、辦理商店街推動計畫及目的說明會、辦理商店街發展與組推動目的研討會、辦理商店街街區組織管理與發展運作關係研討會、辦理經營者與街區組織共織研討會、辦理強化組織管理研討會、教育訓練課程、開辦店舖陳列管理及規劃課程、開辦店家經營與動線規劃課程、開辦店舖販促技巧課程、舉辦商店街與社區觀摩活動(赴澎湖、鹿港與台中精明一街觀摩)、舉辦全國觀摩活動參觀陶瓷老街、商業服務活動、舉辦陶瓷文化週，包括 CIS 票選，老街園遊會及假日商店街等系列活動、完成導覽圖(印製一萬五千份)、老街購物袋(製作一萬只提供店家)等製作、配合鶯歌陶瓷嘉年華會，舉辦陶瓷老街造街活動、建立街區組織：協助成立陶瓷老街等籌備委員會等(蘇明如，2001)。此外交通部為配合整體陶瓷觀光事業的發展，規劃鶯歌為國際陶瓷城，規劃案對鶯歌整體的建設，如陶瓷工業區的設置，陶瓷街道景觀的設計(尖山埔路、中正一路、中山路、文化路一帶)，外環連絡道路的闢建等。而內政部亦將鶯歌列入為全國示範公園城設計當中，且在整合各界，積極發展地方特色產業，提升文化精髓，塑造觀光資源，帶動地方繁榮，期使鶯歌能成為國際聞名的陶瓷城。可見形塑「文化形象」氛圍，提供訪客或消費者更為舒適的遊憩或消費的環境，導引出整體文化觀光休閒氛圍。而絡繹不絕的參觀人潮湧入鶯歌，說明了陶瓷感性、知性之旅的接受性與親近性。

由上述的現象，顯現了現代陶藝已走進家庭，並落實於人們的生活中，但自五年前隨著台灣泡沫經濟的出現和兩岸關係的不確定因素下，現代陶藝的發展也面臨了瓶頸，陶藝市場首當其衝的紛紛縮小其經營規模或結束營業(張清淵，2002)。然而原本良莠不齊的藝廊更應藉此危機加強專業素養才能營造良好的發展空間，建立專業、健全、合理的運作機制，方能使傑出的陶藝作品適時地獲得大眾的認同與接受，真正扮演陶藝品的仲介角色。然而藝術家從「內在的需要」到「外在的需要」，精神與物質生活的掙扎，如同社會結構的轉變在面臨轉型的陣痛

代價，處在當代的陶藝工作者，必需坦然面對文化商業行為與商業文化是藝術專業化的變生物，如此藝術才能普行兼普渡。所以當藝術家碰上現實生活時，妥協與不妥協在於生存的觀念，觀念亦來自社會整體對專業的默契（高千惠，1996）以及創作者對自我的期許。

第五節 台灣陶藝教育現況與探討

資深藝評家宋龍飛在亞太地區國際陶藝邀請展展後研討會指出，台灣現代陶藝發展至今經歷約四十年，真正快速起飛大約在近二十年開始。各地陶藝工作室默默地付出，產生了一股極大的民間力量，對陶藝發展與推動功不可沒，在培養陶藝人才上有一定的貢獻。然而陶藝教育是一種深耕的文化事業，對台灣而言，國內陶藝人才培養管道不健全的現象十分明顯（薛佩玉，2002）。今僅就台灣大學院校中有關陶藝課程的開課情況加以敘述。

一、陶藝教育現況：

教育部為推展藝術教育，在全國許多公私立高中設立美術班，以期能培養優秀具潛力的中學生。而大專增設的美術與設計科系大幅增加，但相對視為藝術教育一環的陶藝教育顯然是被忽略的。因全國大專院校中並沒有任何的陶藝科系，除了台灣藝術學院的前身國立藝術的美工科曾設有教育部核准的陶瓷組，其餘只存於設有美勞教育系的各師院與師大工教系的選修課程（張清淵，1999）。可見師範教育中普遍重視陶藝教學。從最早的台灣師範大學工業教育系，在民國四十六年由吳讓農教授開設「陶瓷工」四學分，課程內容包括基礎成形與釉藥配製。爾後，師範院校逐步開設陶藝相關課程，嘉義師範學院於民國 55 年開設「陶藝」課程，民國六十五年高雄師範大學工業教育系開設「陶瓷工」；台中師範學院、新竹師範學院也分別在民國六十八、七十年相繼開設陶藝課程。尤其後來師範教育的轉型，近幾年來台北師範學院、彰化師範大學、屏東師範學院等校均先後開設陶藝課程（劉鎮洲，1999；鄭義融，2000）。

根據「四十年來台灣地區美術發展之一—陶藝研究」（劉良佑、溫淑姿，1992）所作的調查，全國大專院校歷年陶藝課程（請見附錄七）。從上述台灣各大學院校中開設陶藝課程的名稱與學分上可明顯看出這些陶藝課程大多為作陶的基礎課

程，屬於基本概念，因此，想在陶藝方面更上一層樓則須另外找時間鑽研或拜師學藝。目前台灣有不少位陶藝家即是循此學習途徑脫穎而出的（劉鎮洲，1999）。再者根據〈大專院校陶藝教育課程模式之研究〉（鄭義融，2000），就問卷調查顯示，其科技教育目標與開課科目教育目標（請見附錄八）及各科系所開設的陶藝課程科目（請見附錄九），顯示其反應社會發展所需要的，同時也須隨著社會的變遷，不斷地修訂，調整甚至變更其教育目標，課程科目與實際教學內涵，才能切合社會需求與時代趨向（鄭義融，2000）。在開設陶藝課程中應屬聯合工專陶業工程科、文化大學化工系及國立台灣藝術學院工藝系，較為完整與充實。其中聯合工專陶業工程科所開課程（請見附錄七），傾向於陶瓷產業的完整課程，其畢業生以進入陶瓷相關產業為主，其中也有部分從事陶藝創作，文化大學化工系陶業組課程（請見附錄七）與聯合工專陶業工程科相類似，可惜該組目前已停招，其畢業生亦有不少從事陶藝創作。台灣藝術學院工藝系的陶藝課程完整（請見附錄七）於民國四十六年便開設陶藝課程，更在民國七十六年增設「陶瓷組」，其課程具備了完整的專業訓練，培養學生專業的陶藝素養與技能，雖後來該校改制進行科系整合，取消陶瓷組，但仍是改制後工藝系的主修課程。其教學方向亦以設計、創作為目標，故也培養不少陶藝創作者（劉鎮洲，1999）。目前國立台南藝術學院應用藝術學系陶瓷研究所，由於教育資源充足，設備齊全，無論師資與硬體設備上，均提供研究生極佳的創作環境，以培養真正的專業人才（薛佩玉，2002）。

綜觀台灣當前的陶藝，雖然呈現著蓬勃發展的狀態，但是從近年來陶藝創作的表現品質上，可隱然察覺出在技法及創作觀念上所呈現的停滯現象，這種現象產生的原因，最終可歸咎於陶藝專業教育的不足（劉鎮洲，1999）。因此，在各級學校加強陶藝教育是刻不容緩的事。師範院校應加強陶藝課程的授課內容，以強化未來中、小學之陶藝師資。尤其在大學院校中應廣開陶藝課程、設置陶藝科系，以提供完整之陶藝專業教育，培養陶藝專業人材。同時也應儘速設立陶瓷學院、陶藝研究所，提供陶藝工作者及陶瓷從業人員之進修管道，並藉以培育陶藝專業師資與研究人員。如此，才能讓已經興起的台灣陶藝，能持續而穩健地蓬勃發展（劉鎮洲，1999）。陶瓷教育的體系一直沒有隨著時代的脈動迎頭趕上。事實上，台灣的陶瓷產業有其一定的產值，只是在人才培育的方面，政府尚未有完整的規劃。以陶瓷的餐具為例，民國七十九年以前，我國都是出口值高於進口值甚多，到了八十年以後，情勢逆轉，顯示國人對於較高品質的國外產品需求甚殷，而國

內設計的產品則成長緩慢，這是長久以來忽視陶瓷教育所造成的後果（曾泰洋，1999）。

二、陶瓷教育的省思

- (一) 設立陶瓷藝術與設計之專門學校，培育人才。根據張清淵指出，目前台灣缺乏專業且設備健全的陶瓷專業學校，究其原因，大環境有許多的無奈與問題，如全民教育的偏差，加上陶藝高等教育的完整度不足、升學體制下變相的美術教育，在文憑至上的台灣造成教學資源上的浪費等，這些都是問題（薛佩玉，2002）。因此只有全民素質提升，好好重視與研究屬於我們的深層文化，才能真正落實陶藝教育。以日本為例，在正規的大學中，陶瓷教育採通識課程的方式進行潛移默化的全民教育，讓學子們在教育的薰陶中，從瞭解生命本質，愛惜並尊敬他們的陶作，可見全民教育卻是改善陶藝整體發展環境的直接關鍵（薛佩玉，2002）。
- (二) 多元、跨領域的藝術創作與教育訓練。新世紀所有行業的技術都必須升級、藝術創作上更是如此，藝術必須做跨領域的結合。將生活經驗的體悟，再藉由對媒材的掌握表現，透過藝術展現生命的本質。故能從不同背景與專業領域中去多元的發揮，讓陶土有更豐富的樣貌，因此，多元、跨領域的學習可以激發創作。
- (三) 陶藝工作室的定位。工作室由於經營管理較學校教育開放、多元，主持者亦是一個關鍵因素。因此，主持者需要對陶有正確、專業技能與知識素養，給予學員廣闊的空間，才能發揮正面的價值，並為陶藝工作室良性的互動與營運而努力，提供民眾學習的機會與管道，真正扮演推手的角色（薛佩玉，2002）。
- (四) 建立一個健全的陶藝教育網路。目前的台灣陶藝教育狀況，無論是體制內的普及教育、高等教育，或是民間的工作室，在教育目標上仍舊無法達成一良好的默契與共識。如能學習日本將陶藝高等教育以獨立大學陶藝系為發展主軸；普及陶藝教育則以綜合型或研究型的大學為發展園地，在通識教育中培養學子們陶藝美學、生活陶藝的活潑運用、陶藝哲學上的知識與認同，德國亦有類似的發展模式。而體制力量的發揮即端賴體制內有心人士在正確的認知下推動藝術發展（薛佩玉，2002），進而達到生活藝術化、

藝術生活化，並認清與體悟生命的本質。

(五)鶯歌博物館的定位與發展。陶博館同時具有公部門與非營利文化機構特質，使其能擴大地方文化產業發展之內外部資源網絡來帶動地方發展，其中之關鍵在於館方組織定位與地方發展需求之配合程度以及館方專業人力與經費規模。所以希望陶博館將國內外多元陶藝資訊傳遞至地方，並強化地方工藝創作者內外部創新網路，刺激地方文化產業生產部門創意產生。然而創意與技術之連結，將是陶博館帶動地方文化產業升級之關鍵。故有賴陶博館利用生產者導向文化活動將地方產業形象從商業轉變為文化藝術，透過消費者導向文化活動帶動地方文化觀光人潮成長，使得藝術工作者進駐地方意願提高，提升「全民陶藝」朝向精緻化、生活化、藝術化的發展境界（陳一夫，2002）。教育是百年樹人的工作，陶藝教育應是教育每一個不同性質的人，發揮自己的個性與才能，如創造力、想像力等，使每個人的生活經驗透過這個材料，達到情感的宣洩與體驗。所以陶藝教育並非一朝一夕的事情，我們必須正視問題，釐清台灣陶藝教育的喜與憂，更有賴有心人士的推動，發揮體制力量與民間力量，以更宏觀、紮實的教育為基礎，加強專業人才的培育，使我國的陶藝教育能健全的發展。

第六章 結論與建議

第一節 結論

畢卡索說：「陶藝跟繪畫一樣，善於表達創作和發明的活力，而且還加上一層效果上的自然肯定性。藉著雙手去接觸和實現的。」使得陶藝獲得新生，鼓舞推動泥土的革命，掀開現代陶藝史的序幕。現代陶藝興起於第二次世界大戰之後，以美國加州彼得·弗谷斯(Peter H. Voulkos, b. 924)為首，重外形、輕功能，使陶瓷創作超脫實用而邁進陶塑的純藝術領域，堅持陶藝家創造上自主性。並認同英國伯納·李奇(Bernard H. Leach, 1887-1979)的「工作室陶瓷」，須由藝術家一手完成陶瓷製程的理念，以保持個人風格與藝術品味。而在一九四八年日本八木一夫、鈴木治、山田光等人組成走泥社，拋開傳統實用造形，追求純粹造形表現。同一時代，東、西方提出現代陶藝發展的思維，此一觀念迅速地影響到世界各地。現代陶藝正以多元性創作理念，豐富的造形語匯，邁向純藝術的境界及寬闊的發展空間。而台灣現代陶藝崛起於 1960 年代後期，真正蓬勃發展則在 1980 年代以後，尤其 1981 年中日現代陶藝展的良性陣痛，使台灣的現代陶藝從泥土中甦醒，也讓我們認知了世界陶藝發展的潮流而造形的探索逐漸受到陶藝家的關注，因此陶藝家透過思考過程發揮陶瓷材料的最大特性，表現人的意識，所以陶藝造形就充滿了意義。〈易經·繫辭傳〉中所說的「形而上者謂之道，形而下者謂之器」，即給現代陶藝造形作了最佳的詮釋。

從研究中發現台灣現代陶藝造形因為觀念上、技術上、創作思維、審美角度等的變革，產生了質的變化。在觀念上已經將現代陶藝定位為純藝術表現，並與傳統陶藝的實用性脫離。在技術上採用現代科學技術，但更加強調手工制作及窯火留下的痕跡。在創作思維則傾向主觀的、動態的、自由的、想像的、多元的、開闊的模式，所以現代陶藝更注重藝術的表現力，心靈的揭示力，精神感染力，改變了單一的思維模式。在審美角度上也從單一實用性兼具裝飾性的概念，提升到純粹藝術欣賞的角度。故針對台灣現代陶藝造形分析結論如下：

一、台灣現代陶藝造形風格的分類與特色：

依用途分為實用造形和純粹造形兩大類。

(一)實用造形

A類為古典造形風格：造形上以拉坯成形，多為簡練的陶瓶、陶罐、陶盤，呈現出中國傳統器形的風貌，追求對稱莊重、平衡規整，崇尚典雅、平易、嚴謹、含蓄的藝術風格，大多為小口大肚的瓶，蘊含著保守、穩健性格，著重釉彩的表現。

B類為新古典造形風格：造形上仍以拉坯為主，遵守傳統的造形規範，為便於彩繪，所以外形簡潔、弧度變化甚小、開口較大的傳統實用造形，器面多為繪畫性語彙，以展現個人風格與特色。

C類為後新古典造形風格：從傳統出發而創新傳統，打破了傳統的造形規範，有意地追求動態、氣勢、變化、力度、不規則等，在視覺的觀點下產生了與時代交融的新觀念、新構思、也是新風格。所以實用之中含純粹造形，複雜之中有簡潔，抽象之中有具象，現代之中隱含著古典是其最大特色。

(二)純粹造形

D類為辯證造形風格：為了掙脫長期以來因應各種用途而產生的各式各樣陶瓷器的原始宿命，別開生面的以顛覆手法和形態，開創了新的視野，以喚起大眾對實用定義的省思，故採取辯證觀念以逆說式，造成概念與實際的相互矛盾，藉以省思「器物」的意義，所以推翻傳統器用的拘束，以追求更大更自由的發展空間。

E類為傳統紋飾造形風格：在作品中藉用了中國傳統器物的形制與紋飾。從簡單到複雜，從單色到多色，從有機到幾何，將傳統紋飾的色彩和線條作為繪畫語言。以特殊媒介物的姿態，載負某種深刻的情感，透過藝術形式喚起民族情感，所以透過傳統紋飾作最直觀、最直接表現藝術特點是此類造形的最大特色。這些傳統紋飾都不是完全的寫實而是以充分的想像，重新組合或附加變形，或省略或重覆或改裝或挪用等，並轉化成個人的創作語彙與風格。

F類為觀念造形風格：其最大的特色是以陶土為主，但並非唯一的材料，探究不同素材間的相互關係，形成複合與多樣的藝術特徵，如陶瓷與金屬、纖維材料結合；光源材料與陶瓷的結合等，所以是全然的純粹造形，偏向複雜的，抽象之中有具象、幾何形態之中隱含理念。它是以藝術本質的理念為藝術創作的首要

目標，並以許多不同的形式(如現成物、圖片、文字等)，作為藝術表現的形式。故超越了傳統有限的呈現方式，開拓了形式上的更多可能性，不僅以抒發情感為歸依，更冀望觀賞者積極的心靈參與。因此強調的是「觀念」，透過複雜的媒材裝置出多樣化的形式，提供視覺之外的思考與心靈感應。

G類為平面彩繪造形風格：其以陶瓷板作畫為主要表現，在平面與深度之間，具象與抽象之間，幾何與有機之間，呈現獨特張力。突破傳統的用釉手法，以純粹造形創造自己理想與意念結合的現代形式。釉的特殊色澤與繪畫性在陶瓷板上淋漓盡致的表現，營造出華而不俗的視覺感受。

H類為具象造形風格：以表現擬態的純粹造形為目的，其透過敏銳觀察力，巧妙的掌握陶土的特質和技法，適切地複雜地以模擬、複製、變形，再現客觀事物或自然形體為出發點，多為有機的使人能夠判別它真實的意義。換言之在意義上的形似、神似、對象，在空間、色彩、質感等諸方面都要求符合對象物質存在形式的自然性。按其表現方式可分為寫實具象形、變形具象形兩種。

I類為抽象造形風格：其以創作者的主觀意識，透過生命力的表現，去發現一個自然物的基本形態，如三角形、四方形、圓形、方形、柱體、球體、錐體等的接近，從而表達了自然物的精華與本質，亦即大自然可以還原成幾何形態，因此透過現代化簡潔手法，以幾何抽象形式作個人理念情感的呈現。

二、台灣現代陶藝造形矩陣之解讀

由台灣現代陶藝矩陣發現，台灣現代陶藝造形中只有三類，即A為古典造形風格、B為新古典造形風格、C為後新古典造形風格，傾向實用造形為創作風格，是以傳統古典的架構創新，不只重視造形也重視釉色。其餘的類型(佔64.3%)則以審美機能為基礎所創作的純粹造形。從發展的脈絡來看，台灣現代陶藝從實用機能的實用造形逐漸開展至完全以審美機能為主的純粹造形。然而根據受訪者認為這是多元並存的時代，它是一種綜合式、混血的文化現象。可以從傳統文化中萃取精華，再去創新，或者從異質文化中去綜合別人的成果，選取各方的優點，來做綜合的運用或提倡一種製造矛盾、包含吊詭、不斷更新、永不滿足、不止於形式和不追求結果的自我突破的創造精神，為人類現有文化探盡可能多元的創新道路。從現代陶藝的創作經驗中獲得了自由思想的靈感，開拓了藝術創造史無前例的廣闊前景，換言之，現代陶藝和後現代藝術接軌，而後現代主義向古典主義和

現代主義宣戰，表明後現代主義不滿於現代、不滿於傳統，並追求多元新文化的自由創造精神。因此現代陶藝是後現代藝術思潮的孩子，在此時空下的社會生活世界，必然會沉澱出來後現代主義社會的獨特社會思潮與共同情感。

台灣現代陶藝造形大致可分為四個聚類：(一)以有機形態表現具象的造形，佔 21.4% 包括 A 類古典造形風格、B 類新古典造形。(二)以有機具象造形模仿自然，再現人生的寫實主義，佔 14.29% 的 H 類具象造形風格。(三)以介於有機、幾何形態表現非具象造形，佔 22.34% 包括 C 類為後新古典造形、D 類辯證造形、E 類傳統紋飾造形。(四)以幾何形態表現抽象造形，佔 41.96% 包括 F 類觀念造形、G 類平面彩繪造形、I 類抽象造形。這說明了台灣現代陶藝已經分別走到它的兩極—極端具象與極端抽象；極端物象與極端心象；極端視覺性與極端觀念性。所以現代陶藝勢必朝著多元的、綜合的內涵發展。因此有 87.5% 的現代陶藝體現時代特徵具有時代感，僅 12.5% 的 A 類表現古典造形，而 15.8% 的 F 類以異質的複合媒材表現現代性。體整而言，台灣現代陶藝造形蘊含著後現代的多元主義，而多元之間更產生良性的交感互動，對多元差異的寬容與欣賞。就如李歐塔所說的：「後現代主義的知識並非僅僅為權威者所御用的工具，它（後現代主義的知識）更粹煉我們對於差異的感受性及加強我們的包容力。」因此台灣現代陶藝造形無法用一個放諸四海的單一標準來解釋並統合一切。

三、台灣現代陶藝造形與西方藝術潮流之交會

八〇年代初期的美國藝術大致可分為四大表現方式，裝飾性的(Decorative)、敘事性的(Narrative)、通俗概念繪畫(Popular Image Painting)，以及裝置藝術(Installations)。當時由於打破藝術與工藝的界線，所以掀起一股圖案裝飾運動，不但使用非西方文化，如伊斯蘭、拜占庭等藝術特色，以及其他東西文化的手工藝上得到創作靈感，成功地將工藝的裝飾性帶入藝術中，並引起藝術界、藝評家和藝術史家的回響。而本研究中的 E 類傳統紋飾造形與美國的裝飾性，應有異曲同工之處，故在近年來這類造形頗有佳績，是將工藝加入藝術的內涵，工藝朝藝術性的趨勢。B 類新古典造形系列強調繪畫性語彙和美國藝術著重通俗概念繪畫，兩者意謂著藝術之朝向通俗化的趨勢。至於裝置、地景與公共藝術則是觀念藝術家不願局限在有限的空間中創作，讓作品與場域脈絡之間互動，產生意義。其中 F 類觀念造形常以複合媒材經由拼湊和組合技巧所創造的裝置藝術，具有創造性

與建設性的發展，在人類的視覺上開發出新的視覺。而從事這類創作的陶藝家多為接受西潮的海外歸國學人，這是值得深思的現象。關於敘事性的，故事性的必須透過文采作為表現途徑，在國內則以邵婷如、周邦玲兩人最擅長。然這敘事性的表現方式在台灣未能造成流行，應與我們的審美觀只可意會而不可言傳有所關連，再者中國藝術風格乃是以人為本，文為末，其形與質呈顯偏向於「表現」，體現「物外形」與「象外意」，中國的象徵傳統是「寫興」與「寫意」。然而西方藝術風格偏向於「再現」，兩者之間存在著根本性的差異。

四、台灣現代陶藝的美學觀點

陶藝家審美藝術的個性差異，在藝術創作中的特殊表現，即藝術家的創作個性。因此藝術家由其獨特的生活經驗、思想情感、個人氣質、審美理想及創作才能等因素的影響，會構成審美認識和藝術創作中主觀方面某些相對穩定的明顯特徵，亦即獨特的藝術風格的形成，目前台灣現代陶藝大致上遵循著下列五個美學典範。

(一)寫實主義：它的特徵是對原事物「忠實」的要求，創作出如真的幻覺效果。因此以細膩的技巧作精確的外表模仿表達藝術家對事實的視覺忠實性及其超然的風格，即以忠實的方式表現真實生活、事實等，目的是對已有的經驗（歷史）做客觀分析。台灣現代陶藝在審美意識上屬於寫實主義的陳景亮〈豆腐裝置〉，透過寫實物質使文化符碼更具張力。

(二)表現主義：主張藝術是情感的表現的美學流派。認為藝術的直覺是抒情的直覺，確立藝術的獨立自主性，強調藝術想像和表現情感，強調藝術是主觀心靈的創造，高揚了審美的主體性。台灣現代陶藝在審美意識上屬於表現主義的如潘憲忠〈寂寞的男人〉，其重個性、重感情色彩與主觀表現，故在造形上追求強烈的對比、扭曲和變化的美。

(三)形式主義：主張通過形式表現情感的一個美學流派。特別強調藝術的形式重於內容，強調作品外表結構的視覺因素重於作品之內涵與象徵之意義。這種美學觀念的核心是一種對藝術形式的純粹性追求，將形式獨立出來，成為有自己生命力的表現對象。其中格式塔心理學重視對審美知覺的研究，論證客觀世界的線條、色彩等形式，由於與人體的活動狀態和內在心理具有相對應的同構關係，從而產生審美愉快。台灣現代陶藝在審美意識上屬於形式主義的如王俊杰〈時心〉。

(四)工具主義：係指有意識地進行的藝術具有特殊的工具作用的性質。其以藝術這個形式表現出來的經驗，讓我們對它予以反省思考。其積極更在於改造社會，經驗都是有助將來生活的工具，其核心是解決問題，解決生活中的實際問題，作為改善人生的工具，作為一種服務社會的手段。台灣現代陶藝在審美意識上屬於工具主義的如羅森豪〈還原計畫〉。

(五)存在主義：係指藝術就是真理在作品中的自行置入。而真理是存在自身的顯現，當真理自行置入作品時，美就出現，顯然，作為藝術作品中真理的這種存在的顯現，作為作品的顯現，這就是美。所以藝術是一種創造也是一種保存，是真理在作品中的創造性保存。台灣現代陶藝在審美意識上屬於存在主義的如郭義文〈Dance with Me〉。

五、台灣現代陶藝創作思維觀點

現代陶藝改變了單一的傳統陶藝模式，體現著這個時代的開放思維方式和綜合交叉的多向思維方式，使得現代陶藝的創作構想異彩紛呈。常用的思維方法有對稱思維法、誇張變形思維法、敘事式思維法、幽默諷刺思維法、異質同構思維法、逆向思維法、隱喻思維法、幾何構成思維法、空間交叉思維法、相同元素構成思維法、哲理思維法、寫實思維法、心齋思維法等等。可見現代陶藝更注重藝術的表現力、心靈的揭示力、精神的感染力和思維的創造力，所以藝術作品成功與否，不僅在於表現技法的嫺熟應用和創作，更取決於藝術創造性思維能力和效果。然而創造性思維通常是融合了數種思維方法加以靈活應用，以呈現變化與多樣的格局。

台灣現代陶藝在後現代不斷的喊話與衝擊下—「多元化」、「解構」以及關鍵性的「沒有中心」、「泛方向感」、「泛價值觀」等影響下，產生了形式與媒介物的多元擴散、主題與內容的多元擴散、角色的多元擴散性，場域的多元擴散。所以表現在形式與媒介物的多元擴散，它反對單一、固定特有的形式，將藝術表現的形式多元化，因此涵蓋很多的現成物、語文等舉凡日常用品（紙張、書本、桌椅、木材、絲襪、石頭……）皆可成為藝術創作的媒介物，形成複合媒材的使用，但仍以陶土為主。

在主題與內容的多元擴散，陶藝家很重視人與生活及環境之間的關係，並關懷人與社會（文化、政治、經濟、弱勢族群、女性運動、社會問題……）、生態等

的互動，陶藝在自覺或不自覺中，進入了社會的脈絡；因此有主張為藝術而藝術的自律性，如唯美陶，或為人生而藝術的他律性，如前衛陶。在角色的多元擴散性方面，積極鼓勵觀眾的心靈參與，刺激觀眾去思考、省思，強調的是觀者的經驗，而非感情上的滿足而已，在場域的多元擴散方面，認為場域是無所不在的，如裝置、地景及公共藝術，讓陶藝作品與場域脈絡之間的互動產生意義。可見不同時代有不同的藝術，正如劉勰所說：「時運交移，質文代變」，「歌謠文理、與世推移」說明隨著時代和社會生活的變遷，文學藝術在內容、形式、風格諸方面都會產生質變。現代陶藝發展到今天，也呈現出多元化風格特徵。台灣現代陶藝要發展就須從文化的角度去發揚傳統造形的精神性，並用現代的人文精神和現代豐富而多樣的陶藝表現緊密結合起來，就可創造出既有台灣特色，又有世界文化意義的現代陶藝。

近年來台灣現代陶藝的發展，比較趨向於造形與色料裝飾的追求，在研究訪談中，張逢威亦表示台灣現代陶藝有偏向 D 類傳統紋飾造形風格與 G 類具象造形風格的趨勢。再者，受訪者皆認為台灣現代陶藝多元的類型，完全顯示當代藝術多元發展的趨勢。然而社會每一階段、每一時空有其流行，復古風潮也有可能，但最重要的是忠於自己，要有自己的風貌，切忌趕流行，或投其（評審）所好，而變得泛方向。故好的作品必須具備(一)完整性；作品是和諧完整的形式，在整體與細節取得統一。(二)獨特性；作品是理念的感性顯現，表現個人風格。(三)藝術性；要能神乎其技，由技進乎道，得到精神上的共鳴與感動；(四)時代性，作品要能體現當下最高水準的文化與美學，表現出時代精神與民族特色。這些條件與本研究所收錄的角度是不謀而合的，好的陶藝作品在造形美方面，更善用了反覆、對稱、漸層、律動、對比、平衡、調和、重點、統一等形式原則，可見一個完整而合理的造形，勢必將原理原則靈活運用之外，更須以美好的人格素養為基礎，方能達到盡善盡美的境地。易經上所謂「形而上者謂之道，形而下者謂之器」，無形哲理(道)，與有形的物質(器)，必須互相為用，如此以道引器的造形思想，才能使我們造形文明更為和諧、完美，充分展現形質並重的理想境界。

第二節 建議

綜觀台灣當前的陶藝，雖然呈現著蓬勃發展的狀態，但是從近年來陶藝創作的表現品質上，可隱然察覺出在技法及創作觀念上所呈現的停滯現象，這種現象產生的原因，最終可歸咎於陶藝專業教育的不足。因此，在各級學校加強陶藝教育是刻不容緩的事。就本論文研究範疇，提出若干的建議以做參考。

一、給於政府部門之建議

- (一)從教育體制著手，陶藝教育要從小學培養起，但必須要有階段性，各個階段有其特定的目標。此外，加強大專院校美術相關科系，增設陶藝專業人才訓練，並且學習日本將陶藝高等教育以獨立大學陶藝系為發展主軸，才能有一完整、延續性的專業訓練，積極培養現代陶藝創作人才，陶藝鑑賞理論人才。並能與陶瓷產業建立良好的互動，提供在職進修機會，期能提升陶藝產品設計專業人才。至於普及陶藝教育則以綜合型或研究型的大學為發展園地，在通識教育中培養學子們陶藝美學、生活陶藝的活潑運用、陶藝哲學上的知識與認同，德國亦有類似的發展模式。期能達到生活藝術化、藝術生活化，並認清與體悟生命的本質。再者能設立陶瓷藝術與設計之專門學校，培育專才，強調藝術與技術的新統一，才能使我國立足台灣放眼天下。
- (二)成立陶瓷藝術中心，並兼具推廣、行銷、教育之功能，提倡全民陶藝，陶藝本身有很好的功能性，可以實用到生活裡面，更可以達到生活藝術化的目的，故應從小從生活中落實，由全民的陶藝美感教育著手，培養國民的鑑賞能力。從生活品味著手，才有可能將藝術根植於群眾，否則用金錢堆砌出來的品味也往往附著庸俗的標籤，追求名氣和流行，而創作者則從公眾的俗味中獲致靈感啟示。而此惡性循環無助於陶藝的提升，所以公眾的生活品味應建立在人文素養的陶冶上，重視生活美育。如此陶藝才有可能成為環境藝術中的一部分，時刻將美傳達給人們，使陶藝成為一種社會文化的象徵。
- (三)籌劃一個陶藝藝術村，讓陶藝工作者經過遴選申請使用，並邀請國際陶藝家進駐，促進文化交流和創作經驗分享，藉以彼此刺激、互相學習。並能

定期性舉辦國際性全球陶藝活動，以期與世界陶藝接軌，促進陶藝文化學術效益與社會效益，並能提升經濟效益。

教育是百年樹人的工作，陶藝教育並非一朝一夕的事情，政府必須正視問題，釐清台灣陶藝教育的喜與憂，更有賴有心人士的推動，發揮體制力量與民間力量，以更宏觀、紮實的教育為基礎，加強專業人才的培育，使我國的陶藝教育能健全的發展，進而重振「陶瓷母邦」的昔日光輝。

二、給後續研究者之建議

- (一) 由於研究時間上的限制，僅能選定中部地區資深陶藝家作訪談與調查研究，因此建議後續研究者，可依本研究的成果，針對不同地區如北部、南部等作進一步實證之，並加以比較分析其異同。探討陶藝家本身對各類造形風格的語意空間之差異因素。而受訪及受試者人數可予以增加，期能作更客觀有效的驗證。
- (二) 可針對不同風格的陶藝家作深入的研究，尤其是對台灣現代陶藝發展有特殊意義者，可以專文深入研究，應可對陶藝界與學界提供更富教育性的貢獻。
- (三) 本研究主要以陶藝家為個案對象，但後續研究者還可以擴及不同族群，以了解其對各類造形風格的語意空間概念，有助於陶藝課程之設計規劃。
- (四) 可針對同一風格的不同陶藝家作深入的研究，以了解陶藝家本身對同類造形風格的語意空間，透過質與量的研究，並分析比較其異同。
- (五) 不同時空的推移台灣現代陶藝造形風格應有不同的面貌，可以縱向時間比較造形風格之演變。

參考文獻

一、著作

- 王文科(1986),《教育研究法—教育研究的理論與實際》,台北:五南圖書出版公司。
頁 313-325,頁 319-320。
- 中華陶藝協會(1999),《1999 中華陶藝兩岸交流展》,台北市:中華陶藝協會。
- 王修功(2002),《王修功陶瓷集》,新竹市:交通大學藝文中心。頁 27,頁 93,頁 99。
- 丘永福(1988),《造形原理》,台北:藝風堂出版社。頁 8-10,頁 117,頁 13,頁 16。
- 李長俊譯(1976),Rudolf Arnheim 原著,《藝術與視覺心理學》,台北市:雄獅圖書公司。頁 25,頁 50,頁 75-81。
- 李醒塵(1996),《西方美學史教程》,台北市:淑馨出版社。頁 38,頁 499-503,頁 522-527,頁 566-578。
- 呂清夫(1984),《造形原理》,台北:雄獅圖書公司。頁 19-20。
- 林振陽(1993),《造形,二》,台北:三民書局。頁 10,頁 5,頁 8,頁 2,頁 25,頁 18。
- 林品章(1999),《造形原理:藝術·設計的基礎》,台北:全華科技圖書股份有限公司。頁 8。
- 吳玉成譯(2001),Henri Focillon 原著,《造形的生命》,台北:田園城市文化事業有限公司。頁 25,頁 16,頁 26-27。
- 邱煥堂(1979),《陶藝講座》,台北市:藝術家出版社。頁 40,頁 137。
- 邱煥堂(1994),〈台北市第二十屆美展陶藝類評後記〉《李幸龍陶藝集》,鹿港鎮:左羊出版社。頁 136。
- 林崇宏(1998),《設計原理:基礎造形理念與創意思考的探索》,台北:全華科技圖書股份有限公司,頁 26,頁 26-27。
- 林崇宏(1999),《造形·設計·藝術》,台北:田園城市文化事業有限公司。頁 12-13,頁 12-14,頁 170,頁 14,頁 108,頁 104。
- 林崇宏(2002),《造形與構成—視覺設計應用的基礎與原理》,永和市:視傳文化。

頁 125。

- 周靜琬(1995)，〈那七個半月蔡榮祐先生難忘的心路歷程〉《蔡榮祐陶藝展專輯》，台中縣：廣達藝苑。頁 66-71。
- 徐復觀(1966)，《中國藝術精神》，台北市：台灣學生。頁 83。
- 財團法人和成文教基金會(1997)，《第五屆陶藝金陶獎》，〈評審委員—楊元太〉，台北市：五行圖書出版有限公司。頁 16。
- 高千惠(1996)，《當代文化藝術澀相》，台北市：藝術家出版。頁 178-179。
- 翁英惠(1986)《造形原理》，台北市：正文書局。頁 2，頁 5，頁 152，頁 137-142。
- 陳新上(1999)，〈台灣陶瓷文化的發展〉《1999 中華陶藝兩岸交流展》，台北市：中華陶藝協會。
- 許政雄(1995)，〈釉彩是蔡榮祐生命的注腳〉《蔡榮祐陶藝展專輯》，台中縣：廣達藝苑。頁 3，頁 40，頁 41，頁 43，頁 44，頁 46，頁 47，頁 48，頁 49。
- 陳寬祐(2000)，《基礎造形》，中和市：新形象。頁 6，頁 7，頁 55，頁 130，頁 42，頁 62。
- 程金城(2001)，《中國陶瓷藝術論》，大原：山西教育出版社。頁 26，頁 1-2，頁 31，頁 34，頁 76-77，頁 101。
- 曾肅良(2002)，《傳統與創新：現代藝術的迷思》，台北市：三芸文化事業有限公司。頁 40-41，頁 24。
- 楊裕富、林萬福(2002)，《後現代設計藝術》，台北市：田園城市文化事業有限公司。頁 101-102。
- 鄭善鑾(1973)，《陶瓷技術》，台北：師友工業圖書公司。頁 1。
- 劉鎮洲(1999)，〈台灣現代陶藝賞析〉《1999 中華陶藝兩岸交流展》，台北市：中華民國陶藝協會。頁 26。
- 劉思量(1998)，《藝術心理學—藝術與創作》，台北市：藝術家出版社。頁 165。
- 劉昌元(1994)，《西方美學導論》，台北市：聯經出版社。頁 113-128。
- 蔡榮祐(1993)，《蔡榮祐陶藝集》，〈劉欒河序〉，台中縣霧峰鄉：廣達藝苑。頁 3。
- 蔡榮祐(1993)，《蔡榮祐陶藝集》，〈宋龍飛代序〉，台中縣霧峰鄉：廣達藝苑。頁 4。
- 蔡昌吉、阮福信、彭立勛(1999)，《現代藝術鑑賞》，台北：文京圖書有限公司。頁 62-64。

二、學位論文

- 施惠吟(2002)《偶然人間－尋找生命中的永恆》，台南藝術學院應用藝術研究所，碩士論文。頁 1。
- 胡木蘭(1999)《王修功陶瓷藝術的研究》，中國文化大學藝術研究所美術組，碩士論文。頁 42。
- 莊秀玲(2002)《評「心象與詩意－實用陶瓷再出發」展》，台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所，碩士論文。頁 5。
- 陳一夫(2002)《博物館對地方文化產業發展之影響》，台灣大學建築與城鄉研究所，碩士論文。頁 122-124。
- 潘家琳(1999)《音樂造形在音樂創作中的應用》，台灣師大音樂所，碩士論文。頁 6-7。
- 鄭義融(2000)《大專院校陶藝教育課程模式之研究》，高雄師大工業科技教育學系，碩士論文。頁 10，頁 23，頁 24，頁 56-65，頁 55-59，頁 60-66。
- 謝 庸(1981)《當代台灣陶瓷藝術》，中國文化大學藝術研究所，碩士論文。頁 2-10，頁 8。
- 蘇明如(2001)《九〇年代台灣文化產業生態之研究》，南華大學美學與藝術管理研究所，碩士論文。頁 125。

三、期刊

- 王品驊(1997)，《楊元太陶藝觀－「淨」之機》，陶藝，15 期，頁 47-49。
- 方 叔(1982)，《誌上陶藝展－地陽光燦爛，走泥易成陶》，藝術家，87 期，頁 151-156。
- 方 叔(1994)，《為「陶藝」一詞正本清源》，藝術家，38 期，頁 440-445。
- 田 心(1996)《窯火裡的詩情－孫超現代陶藝》，藝術家，253 期，頁 458-460。
- 宋龍飛(1982)，《台灣現代陶藝的昨天與今天》，雄獅，139 期，頁 50-66。
- 宋龍飛(1990)，《台灣當代陶藝欣賞舉隅》，台灣美術，7 期，頁 12-21。
- 李再鈺(1982)，《我看現代陶藝》，雄獅，141 期，頁 83-91。
- 李長俊(1983)，《談「現代藝術」的界定》，雄獅，151 期，頁 75-81。

- 李嘉倩(1997),《社會現象觀察家—蕭麗虹》,陶藝,16期,頁54-57。
- 呂品昌(1995),《陶藝特質論》,陶藝,6期,頁140-146。
- 吳 鳴(1994),《漫談紫砂陶與現代陶藝》,陶藝,2期,頁133-135。
- 余小荔(1997),《試論走向市場的陶藝創作》,陶藝研究,頁39-42。
- 沈真喬(1998),《陶我想相忘—訪吳讓農教授》,陶藝,20期,頁36-39。
- 林治娟(1998),《釉裡尋他千百度—陳佐導》,陶藝,18期,頁26-33。
- 林曼麗(1996),《「土」—一種美勞教育的新嘗試》,陶藝,10期,頁138-145。
- 邱 含(2001),《淺談景德鎮現代陶藝的藝術法則》,陶藝研究,第16卷第1期,頁31-34。
- 周國楨(1994),《中華民國陶藝與現代陶藝》,陶瓷研究,第9卷第1期,頁3-6。
- 姚克洪(1996),《世紀末陶藝當下與未來的迷思》,台灣美術,34期,頁5-9。
- 孫立全(1997),《造形與色彩的均衡—初探宮重文陶創作的世界》,陶藝,15期,頁56-62。
- 郭文連(1996),《談現代陶藝創作的思維方法》,陶瓷學報,第17卷第4期,頁37-47。
- 張清淵(1999),《打造希望的未來—台灣陶瓷教育現況》,陶藝,22期,頁59-60。
- 陳煥堂(1996),《陶藝的生活造形》,台灣美術,34期,頁10-18。
- 陳新上(1996),《台灣陶藝發展概述》,台灣美術,34期,頁19-31。
- 陳韻如(1999),《從情路天涯到天馬行空—吳菊的陶藝之路》,陶藝,22期,頁96-101。
- 陳朝興(1999),《超越的幻象寫實—深層解讀陳景亮的陶藝雕塑》,ANS 藝術新聞,26期,頁74-79。
- 許雅柯(1997),《現代陶藝的開發與推展》,山東陶瓷,第20卷第2期,頁39-42。
- 陸 軍(2001),《陶藝創作發展的理論探索》,中國陶瓷,第37卷第1期,頁45-47。
- 黃圻文(1996),《作品只是一種心境—王俊杰理性觀照的陶耕軌跡》,陶藝,12期,頁70-73。
- 溫淑姿(1997),《繪畫性陶藝與造形的探索—劉良佑及其新古典陶藝》,台灣美術,37期,頁85-92。
- 曾佩珊(2002),《偶然而人間—尋找生命的永恆》,陶藝,36期,頁32-35。
- 曾泰洋(1999),《傳遞陶瓷薪火的火苗—鶯歌高職陶瓷科技簡介》,陶藝,22期,頁65-67。

- 溫淑姿(1992)《台灣陶藝四十年》，台灣美術，17期，頁8
- 葉文(1994)，《從紐西蘭富雷裘陶藝競賽看施惠吟成功展現台灣陶藝實力》，陶藝，5期，頁33-41。
- 楊淑智(1994)，《陶藝流行風—陶飾篇》，陶藝，5期，頁53-59。
- 寧左(2000)，〈談現代陶藝創作〉，《中國陶瓷工業》，第7卷第4期，頁42-43。
- 漆瑞祥譯(1997)，John Carle，《雙元的特性—郭義文作品》，陶藝，15期，頁40-47。
- 劉鎮洲(1999)，《台灣各大學院校中的陶藝課程概況》，陶藝，22期，頁61-64。
- 劉鎮洲(1996)，《台灣現代陶藝賞析》，美育，70期，台北：國立台灣藝術教育館，頁1-12。
- 劉鎮洲(1995)，《劉鎮洲的自然觀點》，陶藝，9期，頁46-51。
- 劉良佑(1996)，《火的藝術—搏泥幻化說陶藝》，美育，70期，頁13-20。
- 劉志國(1997)，《現代陶藝流派與表現方法》，Ceramic Studies Journal，頁43-44。
- 鄭乃銘(1989)，《一顆年輕·凝沉的陶心》，藝術家，166期，頁285。
- 鍾國文、王瑩(2001)，《淺談現代陶藝的個性體現》，中國陶瓷，第37卷第2期，頁49-50。
- 鍾蓮生(1994)，《中國現代陶藝創作評析》，陶藝，4期，頁124-128。
- 薛佩玉(2002)，《亞太地區國際陶藝邀請展展後研討—東西方美學激盪下的台灣現代陶藝發展》，陶藝，36期，頁26-30。
- 薛佩玉(2002)，《台灣陶藝教育現況探討》，陶藝，37期，頁36-43。
- 戴玉俊、周瑜萍(2002)，《現代陶藝與傳統》，中國陶瓷，第38卷第3期，頁42-44。
- 謝庸(1996)，《不染鉛華呈現陽剛之美—看林璿瑛陶藝展》，陶藝，13期，頁60-63。
- 龐靜平(1994)，《特別的「陶」給特別的「禮」》，陶藝，2期，頁78-82。

四、政府出版品

- 王正雄、廖月霞(1993)，《張逢威陶藝專輯》，〈張淑美序〉，豐原：中縣文化。頁6。
- 台灣省立美術館編輯委員會(1997)，《吳讓農七十回顧陶藝展》，〈吳讓農自序〉，台中：台灣省立美術館。頁17。
- 成耆仁(2000)，〈前人種樹，後人「成樑」—中日韓陶藝概念概況介紹〉，《2000中

- 華民國國際陶藝雙年展》，台北：國立歷史博物館。頁 31，頁 31-32。
- 行政院文化建設委員會(1988)，《中華民國當代陶藝展》，台北市：行政院文化建設委員會。
- 吳進風、曾淑君、黃宗偉(2002)，《土、台灣、當代陶藝展》，台北縣鶯歌鎮：台北縣立鶯歌陶瓷博物館。
- 宋龍飛(1988)，〈四十年來陶藝發展之回顧〉《中華民國的現代陶藝展》，台北市：行政院文化建設委員會。頁 144，頁 151。
- 宋龍飛(1992)，〈中華民國的現代陶藝〉《1992 現代陶藝國際邀請展圖錄》，台北市：國立歷史博物館。頁 6。
- 林葆家(1990)，〈詮釋人性的作陶哲學〉《蔡榮佑陶藝展專輯》，台中縣：台中縣文化中心。頁 8。
- 邱煥堂(1990)，〈風格即是人〉《蔡榮祐陶藝專輯》，台中縣：台中縣文化中心。頁 9，頁 8。
- 侯壽峰(1990)，〈既開風氣，且為人師〉《蔡榮祐陶藝專輯》，台中縣：台中縣文化中心。
- 省立美術館(1988)，《當代陶藝專輯》，台中市：省立美術館。
- 高玉珍(1995)，《中華民國第六屆陶藝雙年展》，台北市：史博館。
- 徐文琴(1995)，《當下關注－台灣陶的人文新境》，台北：北市美術館。頁 6-8，頁 6，頁 34，頁 26。
- 孫秀甘譯(1991)，〈裝飾是藝術抑或是化粧－簡介羅森道公司之作品〉，《陶瓷論述選集第四集》，台灣手工業研究所。頁 50-56。
- 倪朝龍(1993)，〈張逢威的陶藝之路〉，《張逢威陶藝專集》，豐原市：台中縣文化中心。頁 7。
- 陳新上(1997)，《吳讓農七十回顧陶藝展》，〈台灣陶藝的先驅者－吳讓農〉，台中：台灣省立美術館。頁 17，頁 15。
- 張清淵(2002)，〈台灣陶藝〉，《亞太地區國際現代陶藝邀請展》，台北縣鶯歌鎮：台北縣立鶯歌陶瓷博物館。頁 16。
- 黃海鳴(2002)，〈升溫與散熱〉《升溫與散熱：陶藝四人創作展：楊元太、陳景亮、郭義文、羅森豪》，台北市：史博館。頁 11，頁 12-13。
- 國立歷史博物館編輯委員會(2002)，《升溫與散熱：陶藝四人創作展》〈黃光男序〉，

- 台北市：史博館。頁 6。
- 國立歷史博物館編輯委員會(1993)，《1992 現代陶藝國際邀請展圖錄》〈陳康順序〉，台北市：歷史博物館。頁 4。
- 國立歷史博物館編輯委員會(2000)，《2000 中華民國國際陶藝雙年展》〈評審感言—劉良佑〉，台北市：史博館。頁 18。
- 國立歷史博物館編輯委員會(2000)，《2000 中華民國國際陶藝雙年展》〈評審感言—范姜明道〉，台北市：史博館。頁 14。
- 國立歷史博物館編輯委員會(2000)，《2000 中華民國國際陶藝雙年展》〈評審感言—邱煥堂〉，台北市：史博館。頁 8。
- 國立歷史博物館編輯委員會(2000)，《2000 中華民國國際陶藝雙年展》〈評審感言—范姜明道〉，台北：史博館。頁 14。
- 國立歷史博物館編輯委員會(2000)，《2000 中華民國國際陶藝雙年展》〈評審感言—許和義〉，台北市：史博館。頁 12。
- 國立歷史博物館編輯委員會(2000)，《2000 中華民國國際陶藝雙年展》〈評審感言—連寶猜〉，台北市：史博館。頁 10。
- 國立歷史博物館編輯委員會(2002)《生溫與散熱：陶藝四人創作展：楊元太、陳景亮、郭義文、羅森豪》〈黃光男序〉，台北：史博館。頁 6。
- 陳品秀(1987)，《寫在「新造型」陶藝之前》，台北：台北市立美術館。頁 6-7。
- 陳景亮(2002)，〈現代陶藝中一項最迷人的風格—寫實主義〉，《亞太地區國際現代陶藝邀請展》，台北縣鶯歌鎮：台北縣鶯歌陶瓷博物館。頁 18，頁 18-24。
- 游冉琪、陳秀珠(2001)，《心象與詩意：實用陶瓷再出發》，台北縣鶯歌鎮：台北縣鶯歌陶瓷博物館。頁 22，頁 38，頁 34，頁 114，頁 132。
- 台北市立美術館編輯(1985)，《國際陶藝展專輯》，台北市：台北市立美術館。
- 鄭建榮、遲久文、林慧貞(2002)《亞太地區國際現代陶藝邀請展》，台北縣鶯歌鎮：台北縣鶯歌陶瓷博物館。
- 劉鎮洲(1997)，〈追求陶藝的「純真」、「至善」、「盡美」吳讓農教授作品賞析〉，台中：台灣省立美術館，《吳讓農七十回顧陶藝展》。頁 7-10，頁 10。
- 劉鎮洲(1999)，〈劉鎮洲的陶藝：創作理念與表現形式〉，《劉鎮洲的陶藝》台中，台灣省立美術館。頁 6，頁 1-12，頁 26。
- 劉鎮洲(2000)，〈現代陶藝的表現形式〉，《2000 中華民國國際陶藝雙年展》，台北：

史博館。頁 24，頁 26。

劉鎮洲(2001)，《心象與詩意：實用陶瓷再出發》〈吳進風序〉，台北縣鶯歌鎮：台北縣鶯歌陶瓷博物館。頁 8。

劉良佑、溫淑姿(1995)，《陶藝研究：研究報告展覽專輯彙編》，台中：台灣省立美術館，修訂本。頁 13，頁 73，頁 12，頁 65，頁 64，頁 49。

謝東山(2001)，《台灣地區重要陶藝作品調查研究計畫報告書》，台南：國立台南藝術學院。頁 227，頁 14，頁 3，頁 10-12，頁 15，頁 14，頁 226，頁 205，頁 203，頁 227，頁 128，頁 68，頁 156-157，頁 127-128，頁 138，頁 187，頁 110。

謝東山(2002a)，《「從土、台灣、當代陶藝展」看台灣現代陶藝發展的美學面向》《土、台灣、當代陶藝》，台北縣鶯歌鎮：台北縣立鶯歌陶瓷博物館。頁 164，頁 8-10，頁 8，頁 189-190。

謝東山(2002b)，《台灣現代陶藝發展史》，台北縣鶯歌鎮：台北縣立鶯歌陶瓷博物館。頁 75-76，頁 67，頁 77，頁 169，頁 65，頁 184。

曾清嫣(1998.9.26)，〈建築空間陶出無限活力〉《聯合報》版 46

五、線上資料

<http://www.modem-ceramic-web.com.tw/forum/fo2.htm> 新陽，〈台灣陶藝的發展〉

<http://www.lpcart.com/article/lll.htm> 呂品昌，〈陶藝發展的當代契機和問題〉

<http://216.239.53.100/search?q=cache:bqcIwrvmDSYC:www.gd-art.com/yanjiu/zhuanlun/98...李茂宗> 〈中國陶藝創作的傳統與創新〉

<http://www.worldartistsweb.com/ysj/plz.htm> 道堅 〈拓展眼界的當代陶藝〉

<http://sql.toma.gov.tw/lart/html/4/106.htm> 溫淑姿 〈(五)當代陶藝創作的幾種類型及其特色〉 頁 1-3。

附錄一 受訪者蔡榮祐資料

蔡榮祐(1944—)

一、創作緣起

蔡榮祐老師從小就喜愛繪畫，曾在民國五十五年師事名畫家侯壽峰先生，作品曾入選臺陽美展、全省美展，並獲臺陽美展峰山獎。但三十三歲以前的蔡榮祐，做過農夫，做過工人，也飽嘗失業之苦。對他而言，這是一段晦暗而陰沉的歲月，就像是困在淺灘的游龍，沒有施展的餘地（許政雄，1995）。

民國六十五年的春天，失業已久的蔡榮祐老師，騎著腳踏車在台中街頭東逛西蕩，為了替結婚的侄兒佈置新房，當騎車經過一家骨董店時，發現店裡圍著好多人，他好奇的也擠進去瞧瞧，原來是一個民間器物的拍賣場，隨著喊價的高高低低，很多茶壺、銅錢、藤器、竹器、陶器……有的真像骨董，有的則是自己自編自捏的，他覺得很有趣，就站在那兒看得出神，後來得知每星期六下午這裡都有拍賣會，他就伸出了他的觸角，開始每星期六的「自動報到」，也引起他「花錢買陶，不如花錢學陶」的動機。

楊連科是他的啟蒙老師，但因為他是自學的，只是隨興的捏著，品質和顏色自然也是隨興的表現著，蔡榮祐覺得還是要多懂一些才好，於是多方尋找找有關陶藝方面的書，找著、找著，看著、看著，在有限的幾本書中，無意間翻到一本過期的藝術家雜誌，而且是創刊號，上面有篇邱煥堂先生「陶藝講座」的刊載。

坐了漫長的車程，一路晃到了台北，在雜誌社得知地址後，直奔邱老師家，這在蔡先生的人生歷程中，是一大轉機，對於邱老師而言，卻是一大驚訝，從霧峰這麼遙遠的地方，每個星期趕來學陶藝，放下手邊的工作而來從事這個不知是否有前途的工作？那時候陶藝品並未在市場上引人注目，因而能否是一事業都在未知數，然而蔡先生堅定的、執著的向前走，走向他的興趣、走向他的理想。學習陶藝的過程在別人來說非三五載不成，蔡先生想到自己已近中年了，實在是學習的時日有限，必須把握時間，才能學有所成，於是艱苦的七個半月，就在磨礪之中淬鍊以成！一步一腳印，用心學習，完全浸染於陶藝的天地，也獲得家人的全力支持，雖然老爸覺得有些奇怪，為什麼去學這個「不是頭路」的工作，但仍

讓蔡榮祐去作他喜歡的事。由於邱煥堂老師很有創作理想，又很實在，同時身為外文系教授，眼界寬廣，對於蔡榮祐又盡心力的扶持，且讓蔡榮祐住在其工作室中，解決了他生活中的困境，又能有更多時間的親炙陶冶。在此期間蔡榮祐又向素有「陶瓷活字典」的林葆家老師學習釉藥，但農科出身的蔡榮祐，面對化學材料方面的專有名詞都用英、日語交談，可說是雞同鴨講，這時他回到邱先生家表達了自己學習面臨的困境，沒想到邱老師和邱師母精通英、日語，於是邱老師夫婦倆想出用錄音機錄下林老師所講的內容，然後一一翻譯給蔡先生聽，而在理論瞭解了之後，邱老師家又有較大的瓦斯窯可以逐步試驗，真是到了「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」的地步，由於學得如此紮實，又加上兩位老師傾力教授，蔡先生就在那七個半月的短暫歲月中，脫胎而換骨了，而後邱老師推薦他參加義大利國際陶藝展，又加上在臺中文化中心舉辦首次個展，臺北春之藝廊第二次個展，都造成轟動，不但五百多件作品都銷售一空（周靜琬，1995）。這個消息傳開之後，不但蔡榮祐聲名大噪，並受到沈睡中的陶藝界高度的重視，現代陶藝從此活絡起來，紛紛循著「蔡榮祐模式」舉行個展。就是這個因素的刺激使現代陶藝蓬勃發展起來。蔡榮祐推動現代陶藝的貢獻使他在民國七十二年獲頒十大傑出青年和陶藝貢獻獎的表揚。

蔡榮祐另外一個貢獻是：他學成還鄉之後，在中臺灣的現代陶藝一片沈寂之際，首先設窯開班，致力於推廣現代陶的任務，無論政府委辦或自己主辦，他均毫無保留，把陶藝的奧秘，熱心地傳授，所以每期學員非常踴躍，學員涵蓋有政府官員、社會大眾、各級學校的教授、老師和學生，連當時省主席李登輝夫人也來他的陶藝教室學陶。十多年來，廣達藝苑已是名家輩出，代代相傳使中部地區製陶風氣日盛。這股熱潮，甚至影響到各級學校開設陶藝課程。由此可見，蔡榮祐當時所點燃的這把薪傳之火，對推動現代陶藝，可謂居功厥偉（侯壽峰，1993）。

二、得獎紀錄：

- | | |
|-----------|-----------------------|
| 1967 | 第 30 屆台陽美展入選 |
| 1967 | 第 22 屆全省美展入選 |
| 1968 | 第 31 屆台陽美展峰山獎 |
| 1971 | 第 6 屆全國美展入選 |
| 1977~1980 | 第 35 屆—38 屆義大利國際現代陶藝展 |

1979	中華民國現代陶藝展第二名
1980	第 34 屆全省美展、美術設計第一名
1980	第 9 屆全國美展美工佳作獎
1981	第 35 屆全省美展美術設計第二名
1982	第 8 屆法國華樂利市國際現代陶藝展入選
1982	第 36 屆全省美展美術設計第 2 名 永久免審查
1983	全國十大傑出青年
1984	第 9 屆法國國際陶藝雙年展入選
1987	76 年度陶藝貢獻獎
1989	榮譽金章
1998	獲頒中興文藝獎章

三、展覽紀錄

(一)個展

1979/08	蔡榮祐陶藝個展第一次	台中市文化中心
1979/10	蔡榮祐陶藝個展第二次	台北春之藝廊
1980	蔡榮祐陶藝個展第三次	台北春之藝廊
1981	蔡榮祐陶藝個展第四次	台南金藝廊
1982	蔡榮祐陶藝個展第五次	台中圖書館
1982	蔡榮祐陶藝個展第六次	台南金藝廊
1983	蔡榮祐陶藝個展第七次	台北
1983	蔡榮祐陶藝個展第八次	高雄
1989/11	蔡榮祐陶藝個展	國立歷史博物館
1990/03	蔡榮祐陶藝個展	台灣省立美術館
1990/04	蔡榮祐陶藝個展	台中縣立文化中心
1990/06	蔡榮祐陶藝個展	台北縣立文化中心
1990/09	蔡榮祐陶藝個展	高雄市景陶坊等地
1990/10	蔡榮祐陶藝個展	台北市逸清藝術中心
1991/12	蔡榮祐陶藝個展	高雄市立文化中心
1993/05/08 -06/20	全省美展永久免審查作家系 列展—蔡榮祐陶藝個展	台灣省立美術館

1994	蔡榮祐陶藝個展	台中春稻藝術坊
1995	蔡榮祐陶藝個展	台北火車站文化藝廊
1995	蔡榮祐陶藝個展	高雄春稻藝術坊
1996/04	蔡榮祐陶藝個展	台中春稻藝術坊
1997/05	蔡榮祐陶藝個展	台北天母世華銀行
1997/07	蔡榮祐陶藝個展	台北鶯歌
1997/09	蔡榮祐陶藝個展	台北、台中的春稻藝術坊
1998/04	蔡榮祐陶藝個展	台中市(無心山禪宗專修道場)
2001/12	蔡榮祐陶藝及攝影首展	台中市(無心山禪宗專修道場)
2002/11	蔡榮祐陶藝及攝影展	台中縣霧峰鄉(國立台灣交響樂團)

(二)重要聯展

1968	第 31 屆台陽美展、聯展
1967	第 30 屆台陽美展、聯展
1967	第 22 屆全省美展、聯展
1979	68 年中華民國現代陶藝作品展、聯展
1977	第 31-38 屆義大利國際現代陶藝展、聯展
1971	全國美展、聯展、第六屆 石雕
1980	第 9 屆全國美展、聯展
1980	第 34 屆全省美展、聯展
1981	第 35 屆全省美展、聯展
1982	第 36 屆全省美展、聯展
1982	第 8 屆法國華樂利市國際現代陶藝展
1983	台北市立美術館開館—國內藝術家聯展
1983	第 10 屆全國美展
1984/07	第 9 屆法國國際陶藝雙年展
1984/08	蔡榮祐、朱銘先生聯展—台北福華沙龍
1984-1997	藝術家俱樂部會員展
1984/10	陶痴陶展—台北、台中、彰化
1985/04	國際陶藝展—台北市立美術館
1985	陶痴陶展—台北、台中
1986/05	第 1 屆中華民國陶藝雙年展

- 1986/11 蔡榮祐、朱銘先生聯展—台北福華沙龍
- 1986/11 陶痴陶展—台北、台中、彰化
- 1987/08 新造型陶藝展
- 1987/12 陶痴陶展
- 1988/02 第 2 屆中華民國陶藝雙年展
- 1988/03 陶痴陶展—桃園中壢
- 1988/06 中華民國美術發展展覽
- 1989/07 第 12 屆全國美展
- 1989 陶痴陶展
- 1991/06 全省美展永久免審作家聯展—台灣省立美術館
- 1991/10 台灣工藝展—台灣省立美術館
- 1991/12 第 4 屆中華民國陶藝雙年展
- 1992/06 四十年來台灣陶藝研究展—台灣省立美術館
- 1992 第 13 屆全國美展
- 1992/11 現代陶藝國際邀請展—國立歷史博物館
- 1993 第 5 屆中華民國陶藝雙年展—國立歷史博物館
- 1993/01 台北國際傳統工藝大展
- 1993 台灣陶藝展
- 1994 台灣當代陶藝壺全省巡迴展
- 1994 中正國際機場出境聽藝術品長期陳列展
- 1995 台灣省陶藝學會會員作品聯展
- 1995 台灣當代生活陶藝展
- 1995 台灣當代陶藝展—形的表現
- 1995 台灣當代陶藝展—色的表現
- 1995 台灣陶藝展
- 1995 南投陶二百年—南投縣立文化中心
- 1995 第 14 屆全國美展
- 1995 彩盤之美收藏聯展—台中市民俗公園
- 1996 第 4 屆工藝美展
- 1996 台灣省全省美展永久免審查作家協會聯展
- 1996 茶葉博物館開館展
- 1996 台灣陶藝展

- | | |
|---------|------------------------------|
| 1996 | 陶痴陶展 |
| 1996 | 茶具設計 12 人展 |
| 1996 | 全國文藝季陶藝名家作聯展 |
| 1996 | 南瀛美展 |
| 1997 | 現代陶藝嘉年華會 |
| 1997 | 南投縣陶藝學會會員作品聯合巡迴展 |
| 1997 | 台灣陶藝展 |
| 1997 | 第 14 屆高雄美展 |
| 1997 | 生活照型藝術展 |
| 1997/05 | 佳偶陶藝聯展—南投水里蛇窯 |
| 1997/07 | 1997 台灣現代陶藝展—台北新光三越站前店 |
| 1997 | 台中縣地方美展—台中縣立文化中心 |
| 1997 | 嘉義市地方美展—嘉義市文化中心 |
| 1998 | 桃園縣地方美展—桃園縣文化中心 |
| 1999 | 第 10 屆法國紅堡當代陶藝雙年展—法國、高雄市立美術館 |
| 1999 | 台灣當代陶藝展 |
| 2000 | 南投縣地方美展—南投縣立文化中心 |
| 2000 | 台中縣美術家接力展回顧—台中縣立文化中心 |
| 2001 | 埔里中台禪寺啟用、美術家作品展—埔里中台禪寺 |
| 2002 | 亞太地區國際陶藝邀請展—鶯歌陶藝博物館 |
| 2002 | 台中地區工藝展—總統府 |
| 2002 | 雲林縣地方美展—雲林縣文化中心 |
| 2002 | 彰化縣地方美展—彰化縣文化中心 |
| 2002 | 苗栗縣地方美展—苗栗縣文化中心 |

四、作品典藏

國立歷史博物館
 台灣省立美術館
 台北市立美術館
 高雄市立美術館
 台北縣立文化中心

台中市政府
台中縣政府
文化中心

五、曾任

1980	陶藝研習班講師
1984/01	陶痴雅集創辦人
1988/08	台灣省立美術館陶藝顧問委員會委員
1989/11	中華民國陶藝雙年展（第3屆）評審委員
1990	全省美展（第44屆）評審委員
1990/03	台灣區學生美展評審委員
1990/03	南瀛美展評審委員
1990/07	台灣省立美術館展品審查委員
1990/09	高雄市立美術館籌備處典藏委員
1991/01	台灣區學生美展評審委員
1991/03	南瀛美展評審委員
1992/04	全國美展（第13屆）評審委員
1992/07	台灣省陶藝學會常務理事
1992/09	中華民國陶藝協會常務理事
1992/12	台灣區學生美展評審委員
1995	朝陽科技大學兼任教授
1995	台灣省立美術館（第5屆）展品審查委員
1995	第4屆金陶獎評審
1995	第14屆全國美展評審委員
1995/01	台灣省陶藝學會第2屆理事長
1996/10	中華民國陶藝協會第3屆理事長
1996	第5屆民族工藝獎
1996/05	國家文化藝術基金會美術類評審委員
1996	南瀛美展評審委員
1997	台北縣陶藝創作獎評審委員
1997/02	第52屆全省美展評審委員

1997/03	第 14 屆高雄美展評審委員
1997/11	鶯歌陶瓷博物館典藏委員
1997	文藝創作獎評審委員
1998	第 15 屆全國美展評審委員
1998	第 1 屆傳統工藝獎評審委員
1998	第 15 屆高雄美展評審委員
1998	南瀛美展評審委員
1999	第 2 屆傳統工藝獎評審委員
1999	南瀛美展評審委員
1999	高雄市立美術館典藏委員
2000	第 3 屆傳統工藝獎評審委員
2000	第 17 屆高雄美展評審委員
2000	鶯歌陶瓷博物館諮詢委員
2001	鶯歌陶瓷博物館典藏委員
2001	高雄市歷史博物館典藏委員
2001	台灣省全省美展永久免審查作家協會常務理事
2001	國立國父紀念館展品評審委員
2002	台北市立美術館審議委員
2002	南瀛美展評審委員
2002	第 16 屆全國美展評審委員
2002	第 2 屆國家工藝展評審委員

附錄二 受訪者張逢威資料

張逢威(1964—)

一、創作緣起

在砂、土、光、熱交熾迸射的童年記憶裡，張逢威目睹父親以木箱做砂模，用銑鐵水注入，一個個造形各異的翻砂作品於焉形成，那麼神奇、好玩，他希望：將來像父親一樣，用雙手鑄塑自己的世界。及至就讀省立大甲高中美工科，他發覺自幼孕育對泥沙對捏捏塑塑的熱愛、在陶藝、雕塑、美工設計方面正好可以發揮。服役歸來，毅然選擇以感情淵源最深厚，性質最相近的陶藝製作。以後相繼任職於苗栗華陶窯、鶯歌的祥鑫陶藝有限公司及易垣坊陶磁廠，這期間，他紮下了精煉的陶藝製作技巧，但是他瞭解陶磁廠僅止於工藝品製作，除了技術上維繫一定的水準外，是不容許個人參予過多的創作理念與個人風貌的。因此他辭去工作，轉赴台北林榮國陶藝工作室，並轉投師大吳讓農教授習陶，冀能更晉一層的追求研究（倪朝龍，1993）。

民國七十七年，為了更專業的從事陶藝創作，於豐原成立工作室，間以教授陶藝維持生活，全心致力於創作。作品曾先後入選台北市立美術館新造形陶藝展，日本 IFA 國際現代美術家協會陶藝展金賞獎。八十一年德國馬德堡文化史博物館舉辦之「中華民國陶藝展」榮獲代表參展。並以「無聲無息」一作再榮獲台北市立美術館典藏。長期的鑽研努力，虛心求教陶藝前輩，及一連串的獲獎，逐漸堅定，肯定他的信心，因此。在技巧的提昇、釉藥使用的研究外，更不斷嘗試於作品範圍外變化求新。他深信只有不斷的努力，不歇的創作，必可尋覓出一條屬於自己的創作之路（倪朝龍，1993）。

二、得獎紀錄：

- 1986 日本國際現代美術家協會 I.M.A. — 金賞獎（跳鋸魚盤）
- 1991 台中縣文藝季美術家美展美工部 — 第一名（無限脈動）
- 1991 第 4 屆中華民國陶藝雙年展 — 銀獎（靜之動）
- 1993 第 7 屆南瀛美展工藝部 — 佳作
- 1993 第 20 屆台北市美展 — 第二名

- 1994 第 48 屆全省美展工藝部－教育廳獎
- 1994 第 2 屆陶藝金陶獎造形創新組－銅獎
- 1996 第 2 屆陶藝金陶獎傳統創新組－銅獎
- 1997 第 11 屆南瀛美展工藝組－佳作
- 1997 第 3 屆台南市美展－文化獎
- 1997 第 2 屆金鶯獎－第三名

三、展覽紀錄

(一)個展

- 1993 張逢威陶藝個展，台中縣立文化中心－豐原
- 1993 陶藝雙個展，福華沙龍－台北
- 1993 張逢威陶藝個展，當代陶藝館－三義
- 1994 張逢威陶藝個展，雙龍藝術中心－台中
- 1994 張逢威陶藝個展，當代陶藝館－三義
- 1994 張逢威陶藝個展，高雄市立文化中心－高雄
- 1994 張逢威陶藝個展，台北縣立文化中心－台北縣
- 1995 張逢威陶藝個展，國立台灣美術館－台中
- 1995 張逢威陶藝個展，雙龍藝術中心－台中
- 1996 張逢威陶藝個展，台中中國信託商業銀行－台中
- 1996 張逢威陶藝個展，潭子鄉立圖書館－潭子
- 1996 張逢威陶藝個展，石岡鄉立圖書館－石岡
- 1996 張逢威陶藝個展，鶯歌陶藝家的店－鶯歌
- 1997 張逢威陶藝個展，天母大葉高島屋百貨公司-台北
- 1997 張逢威陶藝個展，鶯歌陶藝家的店－鶯歌
- 1998 張逢威陶藝個展，天母大葉高島屋百貨公司-台北
- 1998 張逢威陶藝個展，鶯歌陶藝家的店－鶯歌
- 1999 張逢威陶藝個展，天母大葉高島屋百貨公司-台北
- 1999 張逢威陶藝個展，豐原市市公所－豐原
- 1999 張逢威陶藝個展，佛光緣美術館－台北
- 2001 張逢威陶藝個展，天母大葉高島屋百貨公司-台北

(二)重要聯展

- 1987-1994 中部雕塑協會聯展
- 1990- 台灣省陶藝協會聯展
- 1192- 逍遙藝會會員聯展
- 2002 台中藝術家俱樂部 30 週年美展

四、作品獲典藏：

台北市立美術館
台灣省立美術館
國立歷史博物館
台中縣立文化中心
台中縣政府
台北縣鶯歌陶瓷博物館
豐原市公所
石岡圖書館
潭子圖書館

五、曾任：

彰化縣文藝季美術家美展評審委員
第一、二屆台灣省陶藝展評審委員
第三屆彰化磺溪美展評審委員
第二屆台灣省陶藝學會理事

六、現任：

台中藝術家俱樂部會員
逍遙藝會會員
台灣省陶藝學會會員

附錄三 受訪者潘憲忠資料

潘憲忠（1948—）

一、創作緣起

自 16-17 歲學習木雕至今，嘗試木雕、雕塑、陶塑、石雕各種媒材尋求各種可能創作方向。自幼因高燒致聽覺障礙，小時便覺與人有某種隔閡，形成靜觀人性的態度，包括受人不平等待遇、受人欺瞞時……等，人的臉面是如何的狀況，人心是如何的展現在臉上。透過手捏、雕塑捶打、用力擠壓、扭轉技法，以扭曲、變形、誇張的手法，透過三次元空間的冥想，探索與表達人性的真實面，企圖以扭曲的面相產生視覺與心靈的震撼（謝東山，2001）。

二、得獎紀錄

- | | |
|------|-----------------------|
| 1981 | 第 28 屆中部美展雕塑，第三名 |
| 1981 | 全國青年美術創作展，優選 |
| 1982 | 第 10 屆台北市美展，佳作 |
| 1983 | 第 37 屆全省美展，入選 |
| 1983 | 第 30 屆中部美展雕塑，第一名 |
| 1986 | 第 49 屆台陽美展，入選 |
| 1987 | 第 41 屆全省美展，入選 |
| 1987 | 中部雕塑大展，優選 |
| 1989 | 第 3 屆中華民國陶藝雙年展，銅牌獎 |
| 1993 | 第 1 屆台中市露天雕塑大展，佳作 |
| 1994 | 第 2 屆陶藝金陶獎社會組造型創新獎，佳作 |
| 1996 | 1996 台灣陶藝展現代組，特優首獎 |

三、展覽紀錄

（一）個展

- | | |
|------|---------------------|
| 1994 | 潘憲忠陶藝個展，美國文化中心，台北 |
| 1994 | 潘憲忠陶藝個展，台中市立文化中心，台中 |

2002 潘憲忠雕塑個展，新月梧桐，台中

(二)重要聯展

- 1986 千人美展，高雄
- 1992 四十年來台灣陶藝研究展，省立美術館，台中
- 1993 「年有餘，新生代的魚」聯展，臻品藝術中心，台中
- 1994 台北國際陶瓷博物館，台北外貿協會松山展覽館，台北
- 1994 八人陶塑聯展，春稻藝術坊，台中
- 1995 袖珍雕塑聯展，彩田藝術空間，台北
- 1995 第3屆台中市露天雕塑大展，台中
- 1995 南投陶二百年特展，南投縣立文化中心，南投縣
- 1995 百家陶—台灣老中青陶藝精品展，尖特美美術館，高雄
- 1995 「形與色的交響」聯展，當代陶藝館，苗栗
- 1996 全國陶藝聯展，國立台灣藝術教育館，台北
- 1996 現代陶創意聯展，景陶坊，高雄
- 1997 驚喜聯展，景陶坊，高雄
- 1997 當代名家作品聯展，中友藝廊，台中
- 1997 「陶與生活」聯展，鶴軒藝術
- 1998 袖珍雕塑展，名展藝術空間，高雄
- 1998-2001 現代陶藝展，國立歷史博物館中正國際機場、高雄國際機場
1 展示區
- 1999 袖珍雕塑展，名展藝術空間，高雄
- 2001-2002 港區戶外雕塑展，台中港區藝術中心，台中

四、作品典藏

國立歷史博物館
台中縣立文化中心

五、現任：

台中雕塑學會會員
台灣陶藝學會會員

附錄四 受訪者施惠吟資料

施惠吟(1961—)

一、創作緣起

年幼時，施惠吟即喜歡塗鴉，常利用筆下的各種人物，製造一個個充滿夢幻的國度；往後的求學過程中，美術工藝類一向也是她拿手的科目。直至進入復興商工美術科，她才真正接受到正規的美術繪畫等課程訓練，得以漸開藝術之窗，也因此對於兼顧各種角度視效的立體設計與立體創作，作深感興趣。畢業後踏入貿易界，從事產品設計，在一個偶然的機緣下，向陶瓷藝術的先驅林葆家老師學習陶藝。原本她對陶藝創作的印象只停留在傳統的手拉坯，但看著手中的土堆在轆轤的轉動下隨之變化，讓她產生了強烈的學習動機，也愈發現「土」這個材質的迷人之處。經由捏、拉柔軟的土質，與在不同的成型方式中，以無邊的創意加以修飾、陰乾、素燒、釉燒；也因為過程耗時費力，充斥著太多不確定的因素，更使得因順利燒製完成的作品，讓她產生如浴火重生般的感動（曾佩珊，2002）。

1994 年紐西蘭的富雷裘陶藝競賽 FCCA (Fletcher Challenge Ceramics Award)，以作品「往昔」(In Times Past)勇奪銅牌獎，正是施惠吟的精彩代表之作。三角型底座用鈷、錳、鐵加上輕薄的透明釉效果，看得到歲月痕跡和穩固架勢；厚實的尖底容器造型，裝飾上記憶中的乳釘和灰石綠色釉仿古銅鏽頗有真實影像；右側的螺旋圖案成為腦海中時光倒影的象徵符號，心靈的回溯與技巧的奔流，真正做到了「從傳統中創新」，所以能在一九九四年紐西蘭富雷裘國際陶藝競賽中完成一次漂亮「陶藝外交」（葉文，1994）。藝術對施惠吟而言，就像與生俱來的興趣，一路隨著生命在成長，更是精神向度的延伸，它可以簡單過生活，只為追求藝術旅程中的另一扉頁，雖然刻苦銘心，卻是收穫滿行囊，已於 2002 年 1 月順利完成台南藝術學院研究所碩士學位。亦受聘於東海大學美術系、台中師院兼任講師，以實際行動教化莘莘學子，致力於陶藝事業的傳承與人性本質的教育（曾佩珊，2002）。

二、得獎紀錄：

- 1987 第 42 屆臺灣省全省美展入選，第二屆陶藝雙年展入選
- 1988 第 15 屆北市美展陶藝部第二名
- 1989 第 2 屆日本美濃國際陶瓷比賽入選，第 16 屆北市美展入選
- 1992 第 1 屆金陶獎創作組銅牌獎，第 13 屆全國美展入選
- 1994 紐西蘭富雷求國際陶藝競賽優選獎，作品"往昔"獲奧克蘭國家博物館購藏
- 1994 第 21 屆北市美展入選
- 1995 第 22 屆北市美展優選獎，第一屆台南市立美展陶藝入選
- 1997 第 3 屆台南市立美展陶藝入選
- 1998 第 7 屆陶藝雙年展入選，獲國家文藝基金會藝術創作全額補助
- 1999 台中市大墩美展入選，第7屆工藝之夢入選，國立高雄工藝科學館收藏陶塑作品"鷹"。
- 2000 第 8 屆工藝之夢入選，第 6 屆國際金陶獎入選
- 2001 獲和成文教基金會獎學金

三、展覽紀錄

(一)個展

- 1988 台北美國文化中心—陶藝個展
- 1994 台北逸清藝術中心—陶藝個展，
台北縣立文化中心邀請—台北縣藝術季聯展
- 1995 台北縣立文化中心邀請—陶藝個展，
春稻藝術坊高雄店—陶藝個展
- 1996 春稻藝術坊台中店—生活陶個展，
春稻藝術坊高雄店—創作陶個展
- 1997 臺中市立文化中心—陶塑個展

四、作品或典藏

國立高雄工藝科學館

奧克蘭國家博物館

五、曾任

1995-1996 擔任台北陶砌陶藝工作室陶藝教師

1997 擔任國立臺灣藝術學院工藝系畢業製作複審老師

2000 擔任台北縣政府國民中學技藝教育競賽陶瓷技術評審老師。

2001 擔任台北縣政府國民中學技藝教育競賽陶瓷技術評審老師。

六、現任

2002 受聘東海大學美術系兼任講師

2003 受聘台中師院美術系兼任講師

附錄五 受訪者王俊杰資料

王俊杰(1962—)

一、創作緣起

王俊杰受到母親身教的影響很深，從母親平日教導洗襪的要領中，體認初省時、省事有效率的簡易處理方法，凡是由大處著眼，小處著手。凡此觸類旁通，舉一反三，則事事皆能迎刃而解，更感恩母親的得體調教，也因此造就溫和理性的處事態度，並深深影響著陶藝創作方向的價值取捨。

藝專一年級無陶瓷課程，某日無意間走到陶瓷教室，經由學長吳水沂示範菊花揉，王俊杰很快就能抓住訣竅，待升上二年級陸續上了林葆家、吳毓棠、龍鵬翥等老師的課，覺得須擴展視野，於是利用課餘多方摸索瞭解，當時已有同學私下到林葆家老師的工作室見習；另一方面也聽說天母陶藝工作室有一群熱愛陶藝的年輕老師陳國能、姚克洪、唐國樑等在此開班指導（一段時間後姚克洪出國、唐國樑另立工作室，後來又有杜甫仁、何桂芳等人加入教學）；亦師亦友切磋琢磨，藝專求學中每逢假日，或者當兵休假皆儘速往天母陶藝工作室跑，宛若著魔似的玩泥成痴，退伍後更決定回到天母繼續過那無憂無慮，能夠成天觸泥弄陶的生活，適時藝專校友劉美英由林葆家老師處研習告一段落，亦欣然加入成為工作伙伴，由於朝夕相處志趣相投，因而攜手同心共組家庭，目前選擇於台中太平落腳，進行創作研究已有好長一段時日；王俊杰相當滿足欣慰地表示，不論當兵、感情、工作，這一切都算愜意順適，正如童年生活雖具斑斕美麗回憶，然卻不曾有過驚天動地迂迴波折，一直以一種平實的心態面對生命，亦該感謝上蒼關注、疼愛有加吧（黃圻文，1996）！

王俊杰理性縝密的思維，不僅能直指抽象主義康定斯基、蒙德里安之御簡概化手法，乃至整個包浩斯體系的精神言說，更能嗅出人性溫感熱力。而一切物象可以由△、□、○等簡潔符號、圖形來涵涉蓋括，若非相同亦有近似。再者，藝專二年級暑假至東元電機公司見習，作石膏模具草圖研發，當時公司設計部主任，著有一本設計概念之論述，舉凡、規劃、錄影、履行都有詳細說明舉例，即是直接將「人」考慮進去的觀點立論，當然由此王俊杰又反射、觸動了自身神經末梢，

一向堅持自我理念構築之十足的勇氣與信心（黃圻文，1996）！傾向東方內化哲學思路之探討表現，王俊杰指出這不得不回溯當兵時，有一天早上坐車至新公園遛達，無意中看到一些人出手俐落、舒展有致，正在練習打太極拳，而體會出動、靜之間的幽微律動美感，且呈現具有包容氣度的無限潛存力量。再者，從事繪畫創作的好友施並致曾經好意送他一本王寒生所寫的「易經淺談」，在軍中無事常翻閱，得以幫助王俊杰更加認清浩瀚宇宙之生命精義，書中所言與其本身情性，思想殊為契合；之後，進一步也到易經學會報名上課，冀望能更上層樓解開人性中的心靈迷霧，雖然並不能如人想像，隨即獲致任何現實利益，然就個人生活定位與創作方向捏拿，不得不承認所受助益既深且廣（黃圻文，1996）！

二、得獎紀錄：

- 1984 台北市現代陶藝推廣展入選
- 1985 第 39 屆全省美展陶藝入選
- 1986 「新陶之生」入選
- 1988 台北市第 15 屆美展第三名
- 1988 中華民國第二屆國際陶藝雙年展入選
- 1990 中華民國第三屆國際陶藝雙年展金牌獎
- 1990 第三屆南斯拉夫 Zagreb 世界小型陶藝三年展典藏獎

三、展覽紀錄

(一)個展

- 1989 王俊杰陶塑個展，台北美國文化中心

(二)重要聯展

- 1984 現代陶藝推廣展，台北市立美術館
- 1986 新陶之生陶藝展，台北市立美術館
- 1988 陶壺傳香七人聯展，台北福華沙龍
- 1988 中華民國第二屆陶藝雙年展，國立歷史博物館
- 1988 台北市第 15 屆美展，台北市立美術館
- 1989 當代陶藝邀請展，台灣省立美術館
- 1989 中華民國現代陶藝邀請展，國立歷史博物館

- 1990 中華民國第三屆陶藝雙年展，國立歷史博物館
- 1990 中華民國現代陶藝展，美國丹佛美術館，夏威夷東西文化中心
- 1990 中華民國現代美術新展望，台北市立美術館
- 1990 第 12 屆法國弗勞李斯（Vallauris）國際陶藝雙年展，法國
- 1990 第三屆南斯拉夫 Zagreb 世界小型陶藝三年展，南斯拉夫
- 1990 土·十一人展，台北市立美術館
- 1991 土與火的對話·觀念篇，台中雅特藝術中心
- 1992 時與鐘陶藝展，台北逸清藝術中心
- 1992 四十年來台灣地區陶藝研究展，台灣省立美術館
- 1992 中華民國現代陶藝邀請展，德國馬德堡文化史博館
- 1992 中華民國 1992 現代陶藝國際邀請展，國立歷史博物館
- 1993 台北國際傳統工藝大展，台北外貿協會展覽館
- 1993 中華民國第五屆陶藝雙年展邀請展出，國立歷史博物館
- 1994 現代陶·八人展，台中臻品藝術中心
- 1994 台北國際陶瓷博覽會—當代作品館，台北外貿協會松山展覽館
- 1994 台灣當代陶藝展，法國巴黎中華新聞文化中心
- 1994 台灣當代陶藝展，法國夏瑪利爾現代美術館
- 1994 台灣當代陶藝展，美國紐約新聞文化中心
- 1994 「芥子納須彌」—小品創作八人陶，高雄景陶坊陶瓷專業藝廊
- 1996 全國陶藝聯展—陶藝與生活，國立台灣藝術教育館
- 1998 吳毓棠師生創作聯展，台北市新生藝廊
- 1999 台灣當代陶藝展，美國紐約新聞文化中心
- 1999 一九九九洪寶當代陶藝雙年展，法國洪堡市
- 1999 台灣當代陶藝，高雄市立美術館

四、作品獲典藏：

- 1988 台北市第 15 屆美展，作品“逸”
- 1988 獲陶藝組第三名典藏，台北市立美術館
- 1990 中華民國第三屆陶藝雙年展，作品“歷”
- 1990 獲金牌獎與典藏，國立歷史博物館
- 1990 第三屆南斯拉夫 Zagreb 世界小型陶藝三年展，作品“方外”

- 1990 獲“Jugokermika”典藏獎，南斯拉夫
- 1991 作品“歸”獲台北市立美術館典藏
- 1993 作品“損”獲台北縣立文化中心典藏
- 1999 作品“錯”“時心”獲台灣省立美術館典藏

五、曾任：

- 1987-1991 任教於天母陶藝工作室／李亮一先生主持
- 1988-1989 任教於私立實踐家政經濟專科學校應用美術科
- 1998-2000 任教於國立雲林科技大學陶藝社
- 1998- 任教於吳毓棠釉學研習會
- 1999- 任教於臺中縣屯區社區公民大學
- 2000-2003 任教於臺中縣海線社區公民大學

六、現任：

- 中華民國陶業研究學會會員
- 2003 年任教於台中縣屯區社區公民大學

附錄六 受訪者林璿瑛資料

林璿瑛(1951－)

一、創作緣起

原本學習國貿的她，對數字特別敏感。但因從小就喜歡美術，父親又是一個木匠，擅長雕刻「紅眠床」；林璿瑛受父親刻花的影響，對立體造形藝術有所偏好，因此，在出嫁後，先生一再鼓勵她：「把時間投注在自己喜好的事務上。」因為這句話，林璿瑛開始優游於陶藝界。

林璿瑛是蔡榮祐的第一批學生，同一期學生跟蔡榮祐學做陶三個月便出師，她卻要求繼續留在蔡榮祐那兒打雜，蔡老師曾以「我雇不起妳」婉拒，但又拗不過林璿瑛執意求藝的決心，勉強答應試用她一個星期。

「沒想到，後來我在霧峰蔡老師的陶藝工作室一待五年。」林璿瑛強調，她在擔任蔡榮祐的助手期間，扎下了深厚的拉坯工夫。這道功夫不僅自己感覺得到，外界也給予肯定。民國七十二年，台中「三采藝術中心」成立之初，便請她去主持陶藝教室。當時陶藝班，在台灣尚未盛行；林璿瑛離開蔡榮祐工作室，銜命接手陶藝班，反而使她對自己的創作有了省思的機會（曾清嫻，1998）。

二、得獎紀錄：

- 1984 台中市立美術館第一屆桃展入選
- 1985 台中市立美術館國際陶展入選
- 1993 第五屆雙年展入選
- 1995 第六屆雙年展入選
- 1996 台北縣文化中心—當代陶藝設計組入選
- 1996 入選紐約選出台灣陶藝家 50 人之一（土的詮釋）

三、展覽紀錄

(一)個展

- 1987 林璿瑛陶藝個展，台北，今天畫廊個展

- 1991 林瑋瑛陶藝個展，台北，台北縣立文化中心邀請個展
- 1992 林瑋瑛陶藝個展，台北，台中市立文化中心邀請個展
- 1992 林瑋瑛陶藝個展，台北，波斯灣巴林個展
- 1993 林瑋瑛陶藝個展，台中，當代畫廊個展
- 1996 林瑋瑛陶藝個展，台中，台灣省立美術館個展（7月~9月）
- 1996 林瑋瑛陶藝個展，台中，南投文化中心個展（10月）
- 1996 林瑋瑛陶藝個展，台中，台中縣立文化中心個展（5月）
- 1997 林瑋瑛陶藝個展，美國文化中心個展
- 1998 林瑋瑛陶藝個展，台灣省手工業研究所台北展示中心個展
- 1998 林瑋瑛陶藝個展，高雄漢僑藝術中心個展
- 1999 林瑋瑛陶藝個展，台中市立文化中心個展
- 1999 林瑋瑛陶藝個展，台中塞尚畫廊個展
- 2002 林瑋瑛陶藝個展，台中市文化中心個展（彩陶風華）

(二)重要聯展

- 1986 國立歷史博物館第一展陶藝雙年展邀請展
- 1988 行政院文建會當代陶藝邀請展
- 1988 作品並於同年七月在比利時市政廳展出
- 1988 作品並於同年十二月在西德布萊梅博物館展出
- 1989 陶痴陶展
- 1990 陶痴陶展
- 1996 陶痴陶展
- 1998 陶痴陶展
- 1999 陶痴陶展
- 1999 作品分別於美國紐約、法國紅堡第十屆當代陶藝雙年展

四、作品獲典藏：

台北縣文化中心
 高雄市立美術館

五、曾任：

- 1978-83 習陶於陶藝家蔡榮祐先生，並為其助手

- 1983 七月創立陶藝教室於台中三采藝術中心
- 1999-2000 台灣省陶藝學會理事長（第四屆）
- 1999-2000 台灣鐵路網路進駐藝術家—台中站（第一屆駐站藝術家）
- 2001- 愛彌兒幼稚園駐校藝術家

六、現任：

- 2002-2003 台灣鐵路網路進駐藝術家—台中站（第三屆駐站藝術家）
- 2002-2003 愛彌兒幼稚園駐校藝術家

附錄七 受訪者吳讓農資料

吳讓農(1924—)

一、創作緣起

吳讓農出身書香世家，生長在北平比較傳統的家庭，從小接觸的就是北平的那許多中國古老的文化。可是他在藝專求學時，又接觸到比較開放的觀念。這種新舊交集的環境使他在面對傳統和現代的十字路口上，必須知道何去何從（陳新上，1997）。而他之所以偏愛縮釉的緣由何在？吳讓農笑著說：「說實在的，在國立北平藝專陶藝科上學時，老師講釉藥學時曾提過「走釉」這種毛病。當時卻從來沒見過。還是三十七年到臺灣工礦公司北投陶瓷耐火器材廠（該廠為當時在臺灣唯一的大陶瓷廠，專門製作中碗、飯碗、湯匙、水壺，現已拆除，蓋建店舖公寓。在政戰學校對面就是原始廠址。）才看到這種釉藥毛病的真面貌。原來是坯體局部的釉藥沒有平敷在坯體上面，而濃縮到邊上。變成堆高起來的一些不規則的「腫瘤」；而原本有釉處倒反沒有釉，而露出了坯體。不管是碗、水壺都不能賣錢了，造成了廢品，不得已，只得丟掉，所以市面上也就看不到這樣的東西了。這當然是釉的弊病，所以在以前也沒見過，所以很多人就把它當成釉的毛病來看。這種釉的形成趨勢，正為我所喜愛的，是我國古代沒人用過的。有人稱它作「縮釉」或「走釉捲縮」，而外國人則呼之為「蛇皮釉」或「龜皮釉」（吳讓農，1983）。

形成「縮釉」這種情況的原因很多。例如：(1)坯體表面有油脂、灰塵。(2)釉藥磨得過細。(3)施釉方法不適當。釉層過厚，或先一層釉已乾又施第二層釉。已施釉坯體放置過久未送進窯燒製，待裝燒時也會造成「走釉」現象。除此之外，當然還有燒製不當、釉配方不對、坯與釉不適合等問題（吳讓農，1983）。

而在宋源訪問吳讓農時，吳讓農曾說：「民國五十年的時候，我經服務的師大工教系的推薦，前往日本國立技術學院的瀨戶分部實驗所研習陶藝，當時，我常和他們的第三科科長加藤先生在一起討論。有次，我問他『貴國的大學陶瓷科系中的設計概念課程是如何訂定的，有那些可作為我教學的參考？』他想了一會兒，才說：『我想你還是要從中國古代陶瓷著手，我自己年輕時，在北平故宮畫了許多陶瓷器的速寫，這些設計概念讓我至今仍然受益無窮。』我那時聽了，真有如當

頭喝棒的感覺，反覆思索著在我國古代陶藝作品中最能吸引我的特色是那些？」

「我邊想、邊做、邊參觀各地的美術館，經過一段時間後，我肯定最能使我感動讚嘆的古陶瓷器，大多是唐三彩的流釉和鈞窯器的色釉斑效果。」找到了可以詮釋自己做陶意念的語言後，如何將這些元素應用到自己的作品上，表達出現代感來，又成為吳讓農的另一個思索焦點了。

民國五十一年時，他開始實驗以縮釉效果來表達心中想要的流釉和色斑的相容性。不斷的試驗過程中，產生了許多意想不到，令他喜悅非常的作品。漸漸的，一些器形上對縮釉所產生的限制（例如太過直立的坯面或瓶肩…等處，縮釉易於整片剝落），也消匿無蹤了，反而成了通體趣味變化的所在。雖然明白了他何以會在眾多釉色變化中，特別鍾情於縮釉的原因，但還是忍不住要問：縮釉的最大魅力究竟在哪？能使他窮二十餘年鑽研於此？他想了良久，才說：「其實，我想我是喜歡那種在剎那間禁錮住的動勢，而這種動勢雖然止住了，但總好像在你一不留神間，它們又活潑、自在的滴流下去了。也正像龐貝火山爆發時，許多正在烘麵包、聊天……生動的神態，即使在他們被掩埋了千年之久後，你仍然會以為他們還是生活在我們四周的活生生的人。」（宗源，1983）。

二、曾任：

1948年 先任職於台灣省工礦公司陶業分公司北投陶瓷耐火器材廠工作。

1954年 與友人在社子鄉下合作成立「永生工藝社」，專門生產藝術陶瓷器，八個月後因經營不善，後轉任鶯歌中學教職。

1957年 進入師大工藝系任教，直到1994年退休，其間多次參加國內外展覽，並多次擔任評議與評審委員等。

附錄八 全國大專院校歷年開設陶藝課程一覽表

校 名	科 系 名	陶 瓷 課 程		備 註	
國立藝術學院	美術系 (69/2~)	基本陶藝 I	4	77/2~77/6	
		基本陶藝 II			
		基本陶藝	4	77/9~	
國立成功大學	工業設計 (68/8)	陶瓷設計	3	67~73/7	選修
私立文化大學	美術學系 (52~)	陶藝製作	3	72/9~	二年級 3 學分(一年)
		陶藝學	2	72/9~	三年級 4 學分(一年)
	化工系 (54/9~)	水泥製造學	2		
		玻璃製造學	2		
		燃料與燃燒	2		
		陶瓷製造學	2		
		陶釉學	2		
		陶業實驗	3		
		高溫陶瓷	3		
		耐火材料	2		
		窯爐設計	2		
		工程陶瓷	6		
		陶業專題討論			
		陶藝學			
		研磨材料			
私立輔仁大學		應用美術 (74~)	雕塑	1 2	
	基礎雕塑		2 4		
	景觀雕塑		2 4		
	陶業化學		4		
	陶瓷學		4		

		陶瓷造形設計 2		
		陶瓷計算 1	64/8~	
		工廠實習 6	64/8~	
		窯爐學及燃料學 2	64/8~	
		陶釉學 2	64/8~	
		精密陶瓷 2	64/8~	
		陶瓷玻璃彩飾 2	64/8~	
		陶業單元操作 2	70/8~	
		陶業物性實驗 3	73/8~	
		陶瓷工廠實務 2	73/8	
		陶瓷坯體與釉藥 模製陶瓷 4	73/8	
國立師範大學	工業教育系 (46/2~) 工藝教育 (72/8~)	陶瓷工 4	46~	
國立高雄師範大學	工藝教育系	陶瓷工 8	65~	
省立嘉義師院	普通科美勞組	陶藝 2	55~76	
	初教系美勞組	陶藝 2	76~	
省立新竹師院	美勞科 (67~76)	工藝 2	70/9~76	併入工藝課 內容中
		陶藝 2	78/9~	
		陶瓷坯體與釉藥 4	79~	
		土屬工藝	77/2~	
省立台中師院	共同科	陶藝 2	68~	
	美勞組	陶藝 2		其他各系勞 作項目之一
	初等教育系美 勞組(改制後)	陶藝 2		其他各系勞 作項目之一
		陶藝 2		附設幼專亦 開設陶藝課
		陶藝 2	79/9	

私立中國海專		中國工藝美術 陶瓷介紹 3		於下學期課程為三小時單元介紹
國立台灣藝專	美工科 (46/8~)	陶瓷工 4	47/8~48/7	五專部 二年級開課
		陶瓷工 4	51/8~55/7	三專部 二年級開課
		陶瓷設計 4	51/8~53/7	三專部 二年級開課
		陶瓷工藝 4	53/8~78/7	三專部 三年級開課
		陶瓷工藝 4	62/8~77/7	三專部 二年級開課
		陶瓷史 2	78/1~	
		陶瓷製圖 3	77/1~	
		窯爐技術 2	77/8~	
		陶瓷原料 2	77/8~	
		黏土釉藥實驗 4	77/8~	
		陶瓷製作(一) 4	77/8~	
		陶瓷製作(二) 4	78/8~	
		陶瓷產品設計 4	77/8~	
		陶瓷雕塑 4	77/8~	
		陶瓷彩繪 2	77/8~	
東方工商專科學校	美術工藝科 (55/3~)	陶瓷工藝 4	64/9~	
國立台北工專	材料及資源工程科(76/8~)	陶瓷原料 2	76/8~	方針不同
		陶瓷材料 2	76/8~	方針不同

(資料來源：溫淑姿、劉良佑，1992)

附錄九 全國大專院校開設陶藝課程之教育目標一覽表

大專院校	科系教育目標	陶藝相關科目教育目標
國立台南藝術學院－應用藝術研究所	以發揚傳統文化，培育藝術創作人才，促進國際藝術交流為宗旨，造型藝術研究所依此精神，更著重發揚而非保守傳統藝術，培育富於東方文化精神的現代藝術研究創作人才，及探討本身文化之定位，否則即無資格去奢談促進國際藝術交流。	
聯合技術學院陶業工程科	培養陶瓷材料工業之設計，製作、檢驗、品管及生產方面專業人員，成為陶瓷工程的中階人才。	培養學生基本陶瓷製作的的能力，灌輸傳統陶瓷的基本知識及實驗方法。
國立台灣師範大學工業科技教育學系	<ol style="list-style-type: none"> 1.培養中學生活科技／工藝師資。 2.培養企業界可用之人力資源規劃，管理人才。 3.培養企業界可用之電腦應用人才。 	傳授完整之陶瓷工藝知識及技能，使學生能獨立尋求相關資源，完成陶藝創作。
國立高雄師範大學－工業科技教育系	<ol style="list-style-type: none"> 1.培養中學生活科技教師。 2.提供中學生活科技教師在職進修機會。 3.培養工業科技從業人員。 4.提供工業科技人員在職進修機會。 	<ol style="list-style-type: none"> 1.學習陶瓷成形、製模、配釉與燒製技術。 2.學習教授中學生活科技陶瓷工藝內涵之教學法。
國立台灣藝術學院－工藝學系	<ol style="list-style-type: none"> 1.配合國家經濟建設與工商發展之需要，以培植設計及工藝人才，促進工、商經濟及文化藝術之發展。 2.培養設計與工藝創作之基礎學能，發展「產品設計」、「視覺傳達設計」及「工藝創作」的專業能力及學術研究。 	以陶藝製作、創作、設計為教學重點，培養同學從事「陶藝創作」或「陶瓷產品設計」的專業能力。
國立屏東師院－美勞教育系	<ol style="list-style-type: none"> 1.培育小學美勞師資。 2.發展美術創作才能。 	<ol style="list-style-type: none"> 1.瞭解陶瓷工藝內涵。 2.熟練陶藝創作技法。 3.鑑賞陶藝。

國立台北師範學院－美勞教育系	以美術教育與造形藝術創作雙目標同時並進，培養藝術教育工作者與藝術家並行。	由陶藝創作的思考過程，體會土地、環境與人的互動關係，學習土的包容與種種現象。
中國文化大學－美術系		本課程為二年級選修課程。上學期以基礎教育為主，作統籌介紹，基本技法認知。下學期以主題教學。擇一主題供學員以不同理念，不同技法，分組創思。
國立台中師範學院－美勞系	培養國小美勞科師資。	1.增進國小美勞科土屬媒材的教學知能。 2.提昇國小科技教育素養。 3.培養創作的興趣。
國立新竹師範學院－美勞系	1.具有美勞教學的專門知能，並能勝任級任教師工作。 2.認識、並發展我國傳統藝術。 3.具備美勞教育的專業敬精神。 4.吸收世界美勞教育新知的能力。 5.增進美勞教育研究創作能力及審美觀念。	1.瞭解陶藝領域，由傳統至現代的發展與趨勢。 2.瞭解陶藝領域，製作技術、釉藥之知識、配製與實驗，窯爐知識與操作。 3.透過陶藝的素材，發展創性思考與創作表達的能力。
國立台南師範學院－美勞教育學系	以培養國小美勞教育師資人才為主。	勞作：熟悉陶土材料，基本成形技法及相關知識。 陶藝：能運用陶土材料從事創作表現。 陶藝製作：熟悉基本成形技法，具陶藝作品鑑賞能力。
國立台東師範學院－美勞教育學系	培育國小美勞師資。	培育國小美勞師資課程中陶藝之基本能力。
大葉科技大學－造形藝術系	·培育造形藝術之創作或理論人才。 ·為應用藝術教育包括工藝教育設計教育提供造形基礎教育。 ·為國家推廣大眾之美育與文化建設。 (註)：「造形藝術，乃以新	介紹及教授傳統及現代陶藝製作技術及相關應用。使學生獲得基本的設計及製作陶瓷的相關知識及技術。

	理念與內容取代傳統之「美術者」。	
台南女子技術學院－美工科·美術系		五專以一般陶藝製作為主，二專產品設計組以陶瓷實用產品設計、製作為主。
東方工商專科學校－美術工藝科	培養美術工藝設計人才。	以培養學生陶瓷基本技術與其應用。

(資料來源：鄭義融，1999)

附錄十 現行大專院校開設陶藝教育科目一覽表

學校科系	科目	必修或選修	學分
聯合技術學院— 陶業工程科	陶業化學	必修	4
	陶業物性實驗	必修	2
	陶業學	必修	4
	陶業單元操作(一)	必修	2
	工廠實習(一)	必修	4
	陶釉學	必修	3
國立台灣師範大學— 工業科技教育學系	陶瓷材料與加工技術	選修	3
	釉藥調配與實驗	選修	3
	模型陶瓷	選修	2
	基本設計	選修	4
	造形學	必修	3
	色彩學	選修	3
	圖學	選修	4
	陶瓷技術	選修	6
國立台灣藝術學院— 工藝學系	基礎陶瓷工藝	必修	4
	陶瓷工藝(一)(二)	必修	6
	模製陶瓷	選修	4
	陶瓷裝飾技法	選修	2
	陶瓷燒成技術	選修	2
	釉藥學	選修	4
	黏土釉藥實驗	選修	4
	窯爐製作	選修	4
	陶瓷工藝史	選修	4
國立屏東師院— 美勞教育系	陶瓷工藝	選修	2
	勞作	選修	2
國立台北師範學院— 美勞教育系	基礎陶藝	必修	1
	陶藝工作室	選修	4
	主修陶藝者之畢業製作	選修	4
中國文化大學—美術系	陶瓷製造	選修	2
國立台中師範學院— 美勞系	土屬工藝	必修	1
	陶藝	選修	1
	釉藥調配與燒製	選修	1
	工藝設計	選修	2

國立新竹師範學院－ 美勞教育系	陶瓷工藝製作 陶瓷產品設計 工藝創作研究 工藝畢業製作	選修 選修 選修 必修	1 1 1 1
國立台南師範學院－ 美勞教育系	勞作(陶藝單元) 陶藝 陶藝製作	必修 選修 選修	2 2 2
國立台東師範學院－ 美勞教育系	陶藝	必修	4
大葉科技大學－ 造形藝術系	陶藝設計	選修	2
台南女子技術學院－ 美術工藝科·美術系	陶瓷工藝〔五專美工·二 專美術組〕 陶瓷產品設計〔二專產品 設計組〕	選修 選修	4 2
東方工商專科學校－ 美術工藝科	陶瓷工藝	選修	2

(資料來源：鄭義融，1999)