新北市政府
New Taipei City Government

新北市立黃金博物館

GOLD MUSEUM,NEW TAIPEI CITY GOVERNMENT

JOURNAL 第五期

2017 學刊

新北市立黃金博物館二〇一七年學刊 第五期 GOLD MUSEUM,NEW TAIPEI CITY GOVERNMENT JOURNAL

新北市立黃金博物館

GOLD MUSEUM,NEW TAIPEI CITY GOVERNMENT

JOURNAL 第五期

2017 學刊

序　文

局長序

04

館長序

05

學　術　論　文

汞地球化學探勘在金瓜石地區的應用

Mercury Geochemical Exploration for the Jinguashih Copper-gold Deposits, Taiwan

撰文｜方建能 Jiann-Neng Fang、余炳盛 Bing-Sheng Yu、譚立平 Li-Ping Tan　06

從真實化到舞台化：文化場域舞台真實化的觀察

From the Real to the Staged:Some Observations on Staged Authentication of Cultural Fields

撰文｜黃士哲 Shih-Che Huang　16

鍛敲・器之美

Metal Raising・The Beauty of Vessel

撰文｜趙丹綺 Tan-Chi Chao　30

信仰、文化遺產制度與當代社會－以日本文化財制度與社寺博物館為例

Religion, System of Cultural Heritage and Contemporary Society: An Example of Japan's Cultural Properties System and Its Temple Museums

撰文｜黃貞燕 Jan-Yen Huang　42

二次世界大戰後臺灣金工匠師的養成與變遷初探

A Tentative Exploration of Methods and Transitions of Developing Gold Craftsman in Taiwan after World War II

撰文｜王慧珍 Hui-Chen Wang　52

從美國金屬博物館、紐約設計與藝術博物館案例，看新北市立黃金博物館金工推廣策略

Reviewing the Metalworking Promotion Strategies of the Gold Museum of New Taipei City Government from the Cases of the National Ornamental Metal Museum and the Museum of Arts and Design in New York

撰文｜王惇蕙 Chun-Hui Wang　68

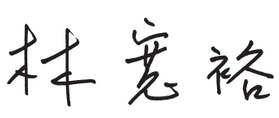
局長序

幅員廣闊的新北市擁有豐富的文化資源，多樣的自然地景與人文歷史形塑各地殊異的文化面貌，展現多元型態的文化特色。新北市長期以來以文化保存及推廣為施政目標，地方深耕及活化為使命，致力於梳理文化脈絡，維護文化資產，並持續與國際交流合作，達成活絡地方文化發展的願景。

新北市立黃金博物館所在的金瓜石，與鄰近的九份及水湳洞承載百年來珍貴的採金史，共同見證新北市礦業發展的軌跡，礦山的生活故事成為當地的文化養分，豐碩了水金九地區的歷史價值。面對這片廣袤的文化沃土，黃金博物館努力於礦業資產的保留與礦山記憶的挖掘，鼓勵社區參與及推展金屬工藝為水金九礦山注入新活力，經由礦山文化的記錄與發揚，激發當地及他者對於這片土地的關懷，期待多元觀點的詮釋為礦業山城挹注良善力量，進而延續或創造礦山新文化。

黃金博物館 2017 年學刊爬梳剔抉有關礦業技術、文化資產、金屬工藝及博物館經營的論文篇章，蒐錄不同領域學者專家的智慧結晶，透過省思與辨析的角度，從過去的歷史脈絡剖析現況，藉由彙集學術研究成果，深化博物館展示及教育活動的基礎內涵。期望博物館學刊的持續發行，提供讀者認識水金九地區的途徑，同時逐步累積在地知識能量，成為建構水金九地方學的平臺。

新北市政府文化局　局長



館長序

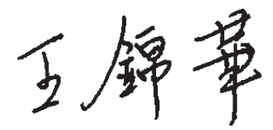
金瓜石地區過去因金銅的產量極高，曾經以採礦而聞名，有著「亞洲第一貴金屬礦山」的美譽，並於 2003 年入選為臺灣世界遺產潛力點，為少數兼具自然與人文豐富資源的重要歷史文化地點。黃金博物館即座落於此種得天獨厚的環境中，本館自 2004 年創館以來，一直持續保存與維護水金九地區的文化資產，並致力於礦山知識的教育推廣，希望讓這片土地的地方特色及豐富資源能更為人所知。

黃金博物館透過每年一期發行學刊的方式，累積學術的專業研究論文，建構礦業遺產的知識資料庫。本期學刊收錄的文章主題多元，橫跨「礦物地質」、「文化資產」、「金屬工藝」、「 博物館經營」等自然科學及人文科學領域，從多種不同的面向切入，冀望透過學刊的發行，引領讀者進一步了解這片土地蘊藏的文化與資源，也讓長期以來累積的研究結果及豐沛的學術能量，能夠透過文字的忠實紀錄及學術論文的彙整得以呈現。

過去，水金九地區為因礦產而形成繁盛的礦業山城，曾因礦業而發達，也因礦業停止而沒落，所遺留的人文歷史與礦業景觀成為了新北市獨特的礦業文化遺產；現在，自然環境和文化遺產讓水金九地區有了不同的發展及生活風貌，也喚醒了眾人對地方永續發展的重視；未來，黃金博物館將繼續發展具特色的展示及教育活動，使這塊土地的學術能量源源不絕的繼續傳承下去。

期盼透過本期學刊的發行，能夠延續水金九礦業遺址獨特的文化價值，讓民眾在閱讀的過程中能對在地的歷史脈絡及文化發展有更深刻的瞭解和認識，做為了解這片土地的途徑，進而體會水金九地區的多元風貌。

新北市立黃金博物館　館長



汞地球化學探勘在金瓜石地區的應用

Mercury Geochemical Exploration for the Jinguashih Copper-gold Deposits, Taiwan

方建能 Jiann-Neng Fang
國立臺灣博物館典藏管理組副研究員兼組長
Associate Curator, Department Director, Department of Collection Management, National Taiwan Museum
余炳盛 Bing-Sheng Yu
國立臺北科技大學材料及資源工程系副教授
Associate Professor, Department of Materials and Mineral Resources Engineering, National Taipei University of Technology
譚立平 Li-Ping Tan
國立臺灣大學地質科學系退休教授
Retired Professor, Department of Geosciences, National Taiwan University

摘要

臺灣金瓜石金銅礦區是與第四紀安山岩密切相關的熱液活動，所形成的金銅礦床。根據統計從1895 -1987 年間，金瓜石地區共出產約 94 公噸的黃金及 100,000 公噸的銅。因此區的土壤、岩石、礦體、河川的沉積物、重礦物及黃鐵礦樣品中，普遍皆含有汞的存在，而且其與樣品中金含量密切相關。本文將介紹利用汞地球化學方法，使用於金瓜石主要及外圍地區探勘的結果，說明可透過簡便又迅速的金箔汞測定儀檢測汞含量，並以汞作為此區金銅礦探勘的示蹤元素。

關鍵字：汞、示蹤元素、深藏礦體、金箔汞測定儀

Abstract

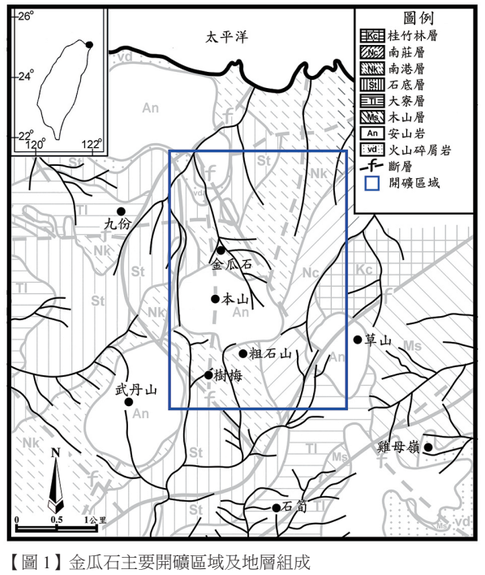
The Jinguashih is a group of andesite-related hydrothermal copper-gold deposits of the Quaternary age, producing 94 tons of gold and more than 100,000 tons of copper from 1895 to 1987. Mercury are generally existent in soils, rocks/ores, stream sediments heavy minerals and pyrite samples in the Jinguashih, and mercury found in these samples are highly related to gold content. This paper will introduce geochemical exploration to evaluate whether mercury is a good pathfinder for these types of deposits on both known outcropping and buried orebodies, as well as on newly discovered mineralizations.

Keywords: mercury, pathfinder element, buried orebodies, gold-film mercury detector

壹、緒論

根據官方統計資料顯示，臺灣金瓜石金銅礦區在 1895 -1987 年間，共出產 94 公噸的黃金及 119,101 公噸的銅，目前仍有約 656 公噸黃金的剩餘蘊藏量，平均礦石品位為每公噸含金 1.5 -3.5 公克 (ppm, g/t) (譚立平與陳正宏，1992)。對於此區的礦床的描述與探勘的研究文獻很多，包括 Tan and Kiriwin (1988)、譚立平與余炳盛 (Tan and Yu, 1991；1994) 等；其中 Tan and Yu (1991) 是首次報導在金瓜石礦區進行汞的地球化學探勘，陸續也有譚立平等人 (1993) 針對金瓜石礦床外圍地區的地球化學探勘的結果發表。

金瓜石地區主要由岩性為砂岩與頁岩互層的中新世沉積岩地層組成，從下而上分別為木山層、大寮層、石底層、南港層、南莊層 (圖 1)。在金瓜石地區也有六個侵入 / 噴出的安山岩，這些火成岩形成的年代由 1.4 到 0.9 百萬年之間 (陳正宏等，1993)。有關此區的地質背景相關，包括定年 (陳正宏等，1993)、地體環境 (Biq, 1971; Tan, 1971；譚立平，1976)、構造歷史 (余炳盛，1994；陳正宏等，1993) 等研究者及論述相當多，本文不再此贅述。



【圖 1】金瓜石主要開礦區域及地層組成

本文主要介紹以歷年在金瓜石金銅礦區礦體及外圍地區表層土壤樣本，利用簡便的金箔汞測定儀檢測汞含量，藉以探討可能存在的金銅礦床位置與汞之關係，作為金銅礦床探勘的應用及討論。

貳、礦化作用概述

金瓜石金銅礦過去亦稱為瑞芳含金的銅礦床，或簡稱金銅礦床，包括金瓜石或本山附近的含銅金礦，九份及武丹山的金礦，均屬臺灣北部的新北市瑞芳區。然而瑞芳金礦過去是指九份金礦（林朝棨，1950a），但金瓜石地區的礦床主要以金瓜石為主，外國礦業公司多亦祇知金瓜石而不知九份，因此以金瓜石地區金礦床概括描述較為方便，簡稱時則稱金瓜石礦床。

金瓜石礦區是由位於中心的本山金銅礦脈、本山東邊的銅金及純金角礫岩礦筒、西邊的九份金礦脈南邊的粗石山和石筍金礦脈所組成 (圖 1)。官方的臺灣金屬鑛業公司 (Taiwan Metal Mining Corp.，以下簡稱臺金) 開採金瓜石的金銅礦脈及角礫岩礦筒；九份與武丹山的金礦脈則由私人的臺陽礦業公司 (以下簡稱臺陽) 開採。1987 年臺金停產並關閉，礦權改由台灣糖業公司（台糖）接收。臺金及臺陽的銅金礦區範圍東西寬約 4 公里，南北長約 7 公里；但已知主要礦區的分佈東西寬及南北長俱為 2.5 公里。武丹山金礦過去主要由臺金生產，但在臺灣光復第三年（1947），由臺金轉租瑞三礦業公司經營，後停產歸還臺金 (譚立平與魏稽生，1997)。

金瓜石礦床是屬於熱液換質（hydrothermal alteration）型態的金銅礦，是由高溫熱水溶液與岩石反應後產生換質作用，通常在中心為矽化作用帶，邊緣為黏土化作用。具有銅礦化作用的安山岩會產生絲泥石化作用，會出現絲泥石礦物。在金瓜石地區的帶狀礦石中，明礬石與呂宋銅礦常成互層產出，明礬石的形成年代約在 1.08-0.92 百萬年 (余炳盛，1994)，此年代也被認為相當於此區的成礦年代。

由本山本脈礦體的液包體研究顯示在礦體底部溫度高，在礦體頂部溫度低 (嚴致中，1976)。由硫同位素研究可知金瓜石地區的硫化物與硫酸鹽礦物的硫是源自於海水和岩漿 (Yeh et al., 1998; Folinsbee et al., 1972)；由王詠絢等人 (Wang et al., 1999) 液包體的研究則推測金瓜石地區的熱液有岩漿和天水的成分存在，由以上的說明可知，金瓜石地區的礦化作用有複雜的成因。余炳盛 (1994) 觀察在粗石山與鶴的角礫岩礦筒，可發現超過十對成互層的明礬石與呂宋銅礦帶，顯示曾有多次不同期的熱液活動。在牛伏角礫岩礦筒存在三次的角礫岩形成時期：黑色角礫岩 (最早)、黃色角礫岩及白色角礫岩 (最晚)。

參、探勘方法

汞在自然界大都以自然汞或辰砂狀態存在。汞在土壤中移動快 (White, 1967)，在地表土壤中形成一擴散暈 (Williston, 1964)。近年來，在許多熱液型的金或金屬礦床，汞常被用作礦床探勘的工具 (Hawkes and Williston, 1962；Okrugin et al., 1994)。如美國內華達州卡林 (Carlin) 型金礦 (Jory, 1991) 和沙烏地阿拉伯的金礦 (Tan et al., 1984) 探勘，汞皆為有效的指示元素。

Watling et al. (1973) 指出含汞礦物受熱後釋出汞氣的溫度如下：自然汞 80℃，含汞氯化物 21℃，辰砂 300℃，黃鐵礦 450℃，閃鋅礦 600℃。其中黃鐵礦及閃鋅礦含汞極少可忽略，氯化物中的汞在樣品烘乾時即已散失，所以土壤中汞的來源主要為自然汞和辰砂。

本研究土壤樣品取自金瓜石地區的 61 條東西向測線，每條測線距離 50 公尺，每個採樣點距離 20 公尺。土壤樣品採樣是使用人工鑽桿，採取地表下 30 公分處土壤 100 公克。岩石樣品主要在金瓜石礦區已知礦體及可能的礦體上及其周圍進行，每個露頭採取岩石碎屑約 2 公斤。詳細的採樣位置可參考譚立平與陳正宏 (1991)。在金瓜石地區礦化的岩石主要為矽化砂岩、矽化安山岩、黏土化安山岩。樣品主要取自沿著規劃的地表測線及可進入的坑道，每 5-10 公尺進行採樣。

【圖 2】金箔汞測定儀測

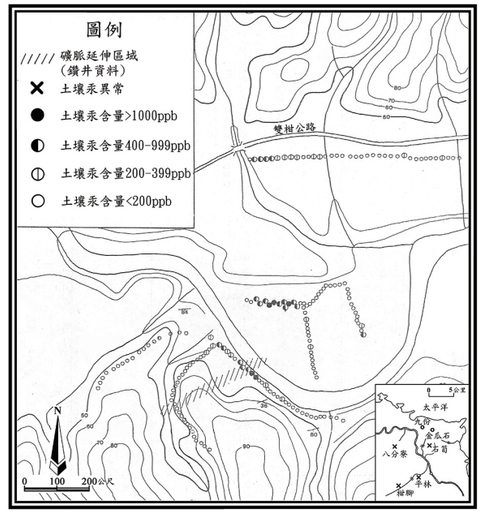
土壤與岩石樣品在實驗室中，先放入 40℃烘箱中靜置 3 天，將烘乾的樣品磨碎後過篩，取小於 80 目的樣品使用 JEROME 公司之 MODEL 411 型金箔汞測定儀測定，其最低測定值可達 0.1ppb (McNerney et al., 1972)。本研究分析樣品量為 0.01g，加熱到 350℃，各樣品測定間隔 2 分鐘以上。

肆、結果與討論

1. 金瓜石礦化外圍地區汞地化探勘

金瓜石礦化外圍地區新北市雙溪區平林、上林兩村村界處，有臺灣唯一曾經開採的汞礦床存在。汞礦於 1911 年發現，開採至 1945 年停止，共生產 5,000 公斤的汞 (林朝棨，1949；1950b)。汞礦床為熱液沿輝綠岩侵入中新世的石底層沈積岩所造成的破碎帶中，形成交錯的網狀礦脈或浸染狀的礦化作用，地層受熱液作用呈現矽化和黏土化現象 (Ho, 1963)，黏土礦物由伊利石、高嶺土變成綠泥石。主要礦石礦物為辰砂及自然汞，伴生礦物有黃鐵礦、自然銅和黃銅礦。脈石礦物為石英、石髓、方解石、重晶石、菱錳礦和高嶺土等 (Ho, 1963)。礦化帶可達數米寬，富礦體之含汞品位達 6-10%，平均品位為 0.2-0.4%。此區河川重礦物曾發現有自然金存在，但地表熱液換質岩石無明顯金的含量出現。

本區採土壤樣品 170 件進行檢測，含汞量最高者為 3,200 ppb，最低為 6 ppb，平均為 183 ppb。土壤樣品含汞量以大於 200 ppb 代表異常而言，則由土壤汞異常帶分佈顯示如圖 3 所示。根據鑽井資料可以推算出一條長 300 公尺，寬 30 公尺的汞礦脈 (方建能，1992)。

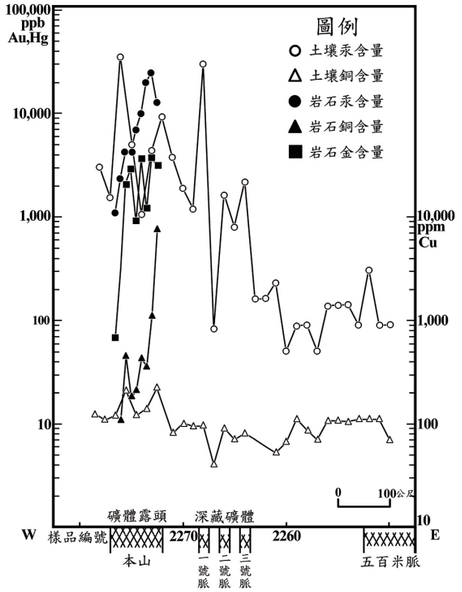


【圖 3】平林汞礦區土壤汞含量分佈位置

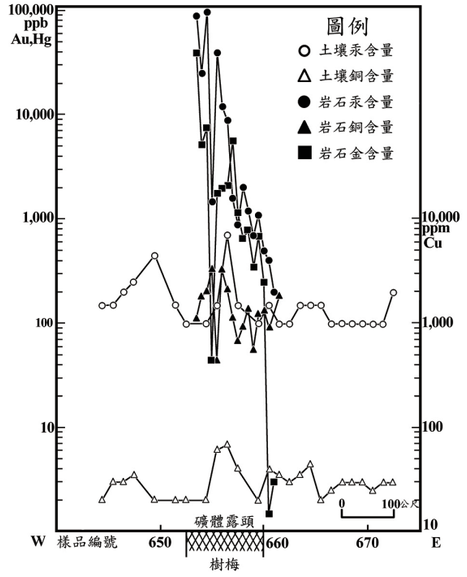
由土壤汞在平林地區地球化學異常分佈顯示，可能有一南北延伸的礦化作用存在，其範圍由土壤汞異常知：寬約 100 公尺，南由已知汞礦體，往北至雙柑公路仍有汞異常，異常帶南北長超過 1,000 公尺。譚立平 (1987) 指出平林地區的汞異常和金瓜石地區具有連續性。此一南北向的礦化作用與金瓜石金銅礦床主要呈南北向的延伸一致。

2. 金瓜石礦化核心地區汞地化探勘

圖 4-6 為跨越兩個最大礦體並沿著三條測線採樣的土壤汞、銅、金含量的變化。前兩條跨越本脈的本山及樹梅礦體，此區大部分地表為土壤覆蓋可進行土壤取樣，但在露天開採無土壤覆蓋者則進行岩石取樣。本脈由海拔 417-9 公尺高度的地下部分都是連續的，但是在地表的露頭則分為北邊海拔 500 公尺的本山及南邊海拔 603 公尺的樹梅，中間斷斷續續有厚層砂岩出露，有時砂岩中也夾有部分的礦脈。



【圖 4】跨越本脈的本山地區地化異常



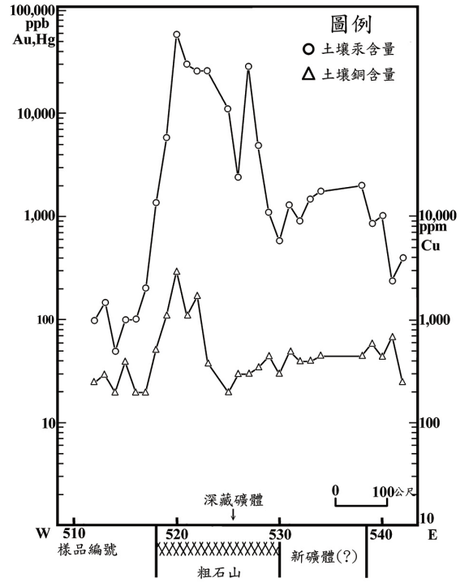
【圖 5】跨越本脈的樹梅地區地化異常

圖 4 為本山跨越本脈的探勘測線樣品的地化資料。由圖 4 顯示土壤中的汞異常遠比銅異常顯著，本脈東邊的汞異常可能是深藏的一號及二號脈礦體所導致，在其上方有約 200 公尺厚的無礦化砂岩與頁岩覆蓋。本脈原被認為是厚度 1-16 公尺的金銅礦脈，但後經筆者等岩石的採樣分析後證實，本脈有厚達 20-200 公尺的金礦化作用存在。根據估計，此區可開採的金礦化作用範圍，包括由海拔 500 公尺的本山及海拔 603 公尺的樹梅，兩地露頭往下可達海拔 163 公尺處。這條礦脈在地表長約 2,000 公尺，在深部則長達 2,400 公尺。

圖 5 為樹梅跨越本脈的探勘測線樣品的地化資料。由圖 5 顯示在礦體露頭土壤樣品都只有輕微的汞和銅異常，但在岩石中則顯示比土壤有高的汞、金異常。這可能是因此地形陡峭，邊坡常超過 30 度，其土壤中微小的含汞礦物 - 如辰砂，很容易被沖刷進河流中所致；而金瓜石地區高溫多雨的氣候，也容易造成在矽化岩石中強烈的銅離子溶解。

圖 6 為跨越粗石山金礦體的汞及銅的土壤測線地化資料。圖 6 顯示粗石山礦體位於海拔 560-160 公尺高度，南北 250 公尺 X 東西 250 公尺範圍，地表覆蓋 50-180 公尺厚的無礦化的矽化砂、頁岩互層。臺金公司原認為粗石山的礦化作用是由海拔 556-9 公尺，在不同高度有數個 10-20 公尺寬和 20-60 公尺長的角礫岩礦筒所組成，這些礦筒往往不連續且向不同方向延伸。有些角礫岩礦筒含 10 % 銅及 100 g/t 金，但這些都已被採光。

本文討論的粗石山礦體範圍是更廣的，不只包括臺金公司前述原認為的小而高品位角礫岩礦筒，也包含周圍大而低品位角礫岩礦筒。岩石採樣檢測顯示這些礦筒平均含金 2-4 g/t，但含銅很少。



【圖 6】跨越粗石山金礦體的土壤汞及銅地化異常

圖 6 土壤測線地化資料顯示汞及銅的異常波峰，其中汞異常明顯比銅高。圖 6 中有兩個汞異常波峰代表已知深藏的角礫岩礦筒，在樣品編號 530-541 的汞異常波峰可能代表未被臺金公司鑽探到的新礦體。總而言之，這個可能的新礦體其地表出現的土壤汞異常比銅來得明顯的多。

3. 土壤汞異常與金礦體範圍的關係

在金瓜石地區本山、長仁、武丹山等礦體上方地表土壤汞異常分佈，和已知礦體位置相符 (譚立平，1991)。礦體型態與地表土壤汞含量關係如下 (譚立平，1987)：

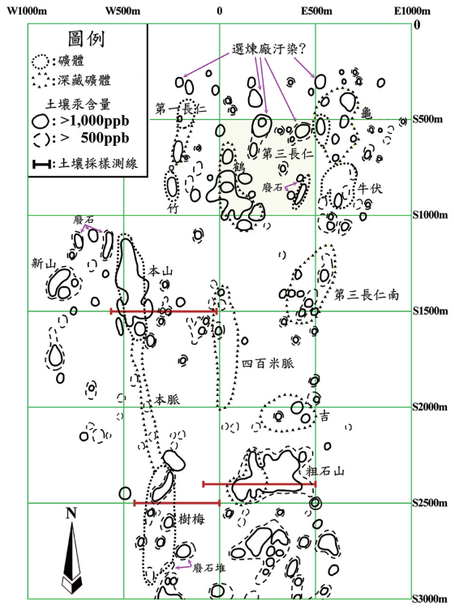
【表 1】金瓜石地區不同型態礦體地表土壤汞含量

礦體型態	汞異常值 (ppb)	背景值 (ppb)
角礫岩礦筒金礦	900- 4,600	105 - 167
金銅礦脈	300 - 4,400	80 - 200
金礦脈	119 - 1,125	20 - 100

為了比較分析，本研究選擇 191 個土壤樣品，分別採自跨越已知出露礦體、深藏礦體及貧礦化地區的測線，以火試金及電漿耦合質譜儀進行金與銀分析檢測。在已知出露礦體的土壤樣品含金量在 0-1,843 ppb 之間，深藏礦體在 0-310 ppb 之間，貧礦化地區則為 0-25 ppb。無論如何，此結果無規律可言，其原因可能是土壤中的金粒分布並不均勻所導致。

在金瓜石礦化地區西邊 3 公里的二十個在砂岩及頁岩上的土壤樣品，經分析其汞含量在 7-140 ppb 範圍，我們將此值當作背景值。另外在平林汞礦區的土壤中汞含量背景值則為 7-200 ppb (方建能，1992)。譚立平 (1968) 進行土壤銅探勘計畫時，曾於金瓜石地區採取 3,953 個土壤樣品，這些樣品也進行汞含量檢測並在本文同時討論。該批樣品汞含量最少為 20 ppb，最多為 184,000 ppb，平均為 2,428 ppb。高的汞含量的土壤，大都採自已知礦體的開採區。不同汞含量等級的土壤樣品數量，有超過 67% 的樣品含少於 299 ppb 的汞，接近背景值，大都位於採礦區的外圍地區。土壤含汞超過 1,000 ppb 者被視為異常，通常分在礦體的露頭，因此本文建議可以 500 ppb 汞等量線來顯示礦體的範圍。

綜合地質與地球化學資料，也包括坑道採樣、鑽井及其他臺金公司資料，譚立平與陳正宏 (1991,1992) 已在金瓜石地區探勘發現超過十個可能的新礦體，含金品位為 1.5-3.5g/t。雖然他們仍然使用原臺金公司的金銅礦體舊名，去稱呼位於已採竭礦體周圍的新發現金礦體。我們由其資料發現土壤中的汞含量對於已出露和深藏的新金礦體而言，都是很好的示蹤元素 (Fang et al., 2004)。對已出露的礦體如本山樹梅、竹、第一長仁北方、第三長仁、牛伏等地，1,000 ppb 的汞等量線可用來代表礦體的範圍 (圖 7)。



【圖 7】金瓜石地區已知礦體及土壤汞地化異常

對於深藏礦體而言，1,000 ppb 的汞等量線有時也可代表礦體範圍，但一般只能顯示局部的未出露金礦化作用的存在。在已知粗石山礦體東方的汞等量線可能代表一個新礦體的位置，原粗石山礦體位於地表下 50-180 公尺處。由 1,000 ppb 的汞等量線判斷鶴金礦體可能是一個大的礦體，其範圍包括原已知鶴礦體東邊與西邊的開採處。此汞異常區地表下 150 公尺處，有金瓜石開礦區域中唯一發現的自然汞礦體 (圖 7)。在其他的深藏礦體如龜、第三長仁往南方地下延伸 (第三長仁南)、吉礦體群、四百米脈 (本脈東方 400 公尺) 等處，一般都位在地表下 100-200 公尺。由地表土壤 1,000 ppb 或 500 ppb 汞等量線範圍來對比，無法完全與這些礦體的分佈及延伸吻合。但無論如何，這些礦體地表的土壤都有明顯的汞異常。

4. 土壤汞存在的型態

在金瓜石地區地表土壤中的汞主要源自辰砂 (HgS) 礦物。筆者等在淘選此區河川種礦物時，就觀察到許多的辰砂顆粒，在金瓜石地區 5 公里 X5 公里已知金銅礦化範圍內 160 個河川重礦物中，除平林汞礦區外，未發現有自然汞。同時，在此地區的土壤採樣時亦未發現有自然汞的蹤跡。這些證據顯示在金瓜石這種自然金 - 硫砷銅礦的金礦化地區的土壤內，汞主要以辰砂的型態存在。此外，因所有的樣品 (包括儲存超過 20 年的樣品) 在檢測前，皆經 24 小時、70℃的加熱烘乾程序，如土壤中原有自然汞或汽態的汞存在，也都應該被揮發離開樣品。

伍、結論

在金瓜石金銅礦床地區，汞是有效的探勘示蹤元素。在遠離金瓜石礦床核心 12 公里的外圍地區，由土壤汞異常即可發現其礦化作用的存在。地表的土壤樣品 500 ppb 或 1,000 ppb 汞等量線，可反映出金礦體的出露範圍；而含金礦體的礦石汞含量常超過 1,000 ppb。地表的土壤高含量的汞異常，常可反映地下 200 公尺或更深處的礦化作用，亦可代表地下深藏礦體的存在。

一般而言，因為土壤樣品中汞比金及銅分布更均勻，因此在進行金銅礦床地球化學探勘時，採用汞為示蹤元素比金及銅是更有效且可信的。利用金箔汞測定儀檢測土壤及岩石汞含量的方法，是相當方便且快速，有時只要在一個有電力供應的野外帳篷內即可進行，當然要注意須有良好通風以排除有毒的汞蒸氣。

參考文獻

方建能（1992）。金瓜石金銅礦床外圍地區之地球化學探勘：臺灣大學地質研究所碩士論文，98 頁。

余炳盛（1994）。金瓜石含金角礫岩礦筒之研究：臺灣大學地質研究所博士論文，322 頁。

林朝棨（1949）。臺灣之金：臺灣銀行特產叢刊第三種，6-64 頁。

林朝棨（1950a）。臺灣之金礦業：臺灣銀行特產叢刊第六種，16-60 頁。

林朝棨（1950b）。臺灣之金礦床：臺灣銀行特產叢刊第六種，1-15 頁。

陳正宏、譚立平、田蓉禮、鐘三雄、劉聰桂（1993）。臺灣北部基隆火山群火成岩與矽化砂岩之核飛跡定年及其對金瓜石金銅礦礦化作用之含義：中國地質學會會刊，第 36 號，第 2 期，157-174 頁。

譚立平（1968）。地球化學探勘原理及其在臺灣之應用：鑛冶，第 13 卷，第 3 期，33-36，44 頁。

譚立平（1976）。臺灣之銅礦化作用與剛塊構造之關係：臺灣省地質調查所彙刊，第 25 號，113-130 頁。

譚立平（1987）。臺灣金銅礦床汞氣之研究：行政院國家科學委員會補助專題研究報告， 76-0202-M002-014，45 頁。

譚立平（1991）。金瓜石土壤之汞與金銅礦床之關係：行政院國家科學委員會補助專題研究報告，79-0202-M002-28，39 頁。

譚立平、陳正宏（1991）。金瓜石礦床探勘重點：經濟部委託計畫報告，317 頁。

譚立平、陳正宏（1992）。金瓜石地區之金礦探勘評估計畫：經濟部委託計畫報告，98 頁。

譚立平、方建能、余炳盛（1993）。台北縣石筍至平林之地球化學探勘：鑛冶，第 37 卷，第 1 期，69-77 頁。

譚立平、魏稽生（1997）。臺灣金屬經濟礦物：經濟部中央地質調查所，7-97 頁。

嚴致中（1976）。金瓜石金銀銅礦之脈石礦物內液包體之生成溫度及壓力：中國地質學會會刊，第 19 號，127-133 頁。

Biq, C. C. (1971) Some aspects of post-orogenic block tectonics in Taiwan: Royal Soc. New Zealand Bull, vol. 9, pp. 19-24.

Fang, J. N., Tan, L. P. and Yu, B. S. (2004) Mercury as a useful pathfinder for the Chinkuashih enargite-gold deposits, Taiwan: Journal of Geochemical Exploration, vol. 84, no.1, pp. 3-20.

Folinsbee, R. E., Kiekland, K., Nekolaichuk, A. and Smeikal, V. (1972) Jinguashih - a gold-pyrite-enargite-barite hydrothermal deposit in Taiwan: Geol. Soc. Amer. Memo, vol. 135, pp. 323-335.

Hawkes, H. E. and Williston, S. (1962) Mercury vapor as guide to lead-zinc-silver deposits: Mining Cong. Jour., no. 48, pp.30-32.

Ho, C. S. and Lee, C. N. (1963) Economic minerals of Taiwan: Geological Survey of Taiwan, p. 266-269.

Jory, C. C. and Thoreson, R. F. (1991) Geochemistry the Carlin trend: 15th Int’ l Geochem. Explo. Sym. Field trip no. 4, Geology and Geochemistry of The Rain and Emigrant Springs Gold Deposits, Elko county, Nevada, Guide book, pp. 15-1, pp. 15-2.

McNerney, J. J., Buseck, P. R. and Hanson, R. C. (1972) Mercury detection by means of thin gold films: Science, no. 178, pp. 611-612.

Okrugin,V. M., Stepanov, I. I. and Shuvalov, R. A. (1994) Mercury as pathfinder in geochemical

exploration of hydrothermal gold-silver deposits in Kamchatka. Mineralogical Magazine,58A , pp. 672-672.

Tan, L. P. (1971) Some aspects of metallogenesis of Taiwan: 12th Pacific Sci. Congress, Record of Proceedings, Canberra 1, p. 411.

Tan, L. P., Abdel-Monem, A. A. and Basahel, A. N. (1984) Mercury in soils as tool for prospecting Arabian gold deposit: Memo. Geol. Soc. China, no. 6, pp. 259-268.

Tan, L. P. and Kirwin, D. J. (1988) Gold-copper mineralization at Jinguashih, northeast Taiwan: Bicentenial Gold 88, Geol. Soc. Australia, Abstracts Series 23, pp. 389-390.

Tan, L. P. and Yu, B. S. (1991) Soil and rock mercury as a useful exploration tool for the Jinguashih gold-copper deposits: 15th Inter. Geochem. Explor. Symposium, Abstract with program 52.

Tan, L. P. and Yu, B. S. (1994) Tectonic setting and geochemical characteristics of the Jinguashih copper-gold deposits, Taiwan: 9th symposium Inter. Assoc. of the Genesis of Ore Deposits, Beijing, Abs. 2, p. 839.

Wang, Y. S., Sasaki, M., Sasada, M. and Chen, C. H. (1999) Fluid inclusion studies of the Chinkuashih high-sulfidation gold-copper deposits in Taiwan. Chemical Geology, vol. 254, pp.155-167.

Watling, R. J., Davies, G. R. and Meyer, W. T. (1973) Trace identification of mercury compounds as a guide to sulfide mineralization at Keel. Eire: Geochemical Exploration 1972, I. M. M., London, p. 59-62.

White, D. E. (1967) Mercury and base-metal deposits with associated thermal and mineral waters: In ARNES, H. L. (ed) Geochemistry of hydrothermal ores deposits, Wiley Inter-science, pp. 575-631.

Williston, S. H. (1964) The mercury method of exploration: Engineering & Mineral Journal, vol. 165, no. 5, pp. 98-101.

Yeh, H. W., Tan, L. P. and Kusakabe, M. (1998) Sulfur-Isotope geochemistry of Jinguashih copper-gold deposits, Taiwan: Preliminary results, in G. B. Arehart and J. H. Hulston (eds.) Water-rock Interaction, Balkema, Rotterdam, p. 591-594.

從真實化到舞台化：文化場域舞台真實化的觀察[1]

From the Real to the Staged: Some Observations on Staged Authentication of Cultural Fields

黃士哲 Shih-Che Huang
國立虎尾科技大學 通識教育中心與休閒遊憩系合聘副教授
Associate Professor, Center for General Education and Department of Leisure and Recreation
National Formosa University

摘要

本文從計畫執行經驗切入，透過文化場域[2]營造與觀光發展的相對共存關係，連結外來者與內在者的思維向度，針對作為能量主體 (生態環境與在地文化) 與作為能動主體 (在地居民與遊客) 之間的互動關係進行觀察論述。從舞台真實化研究的脈絡，審視文化場域轉為觀光活動的「前台」，這是一種源於社會結構性互動所「共謀」的觀光旅遊策略。這些策略顯示了共謀的能動主體對轉為觀光舞台的文化場域造成根源性的衝擊，包括內外互動所產生的浮動認同問題、對於文化場域的謬誤認知以及能動主體的休憩習癖等。本文最後提出真實的內在性觀點，是一種回歸能動主體雙向審視的存在真實化觀點，一種以場域文化為體驗脈絡的自我追尋過程，儘管面對消費社會的共謀處境，這是一個不易開展的進路，但在大眾旅遊過度膨脹的當代，一種忠於自我、回歸本真的旅遊趨勢正在增長中，而文化場域，特別是文化資產，正提供了能動主體邁向存在本真體驗之正念旅遊的最佳基地。

關鍵字：關鍵詞：舞台真實化、真實內在性、正念旅遊、本真體驗、休憩素養

1 本文部分內容發表於「觀光餐旅休閒永續發展與創新教育國際學術研討會」(2011)，現經增補修訂。
2 本文所指「文化場域」，廣義而言，含括任何人類活動的場域，從文化古蹟、歷史場區、生活現實到夢幻想像的遊樂園、迪斯尼樂園，其中生活環境是最根本的；以本文的針對性而言，指的是具有歷史文化積累的生活場域，其中最特化的是文化資產相關場域，在舞台化的過程，文化資產有資產法的保護，所受衝擊相對較少，但一些具有保存潛力者，所受衝擊已是亟需正視的課題。

Abstract

From the aspect of the experience of project implementation, this paper conducts observations and discussions on the interactive relationship between the energy subjects (the ecological environment and local cultures) and the dynamic subjects (local residents and tourists) by linking the thinking dimensions of outsiders and insiders through the relative coexistence relationship between the building of cultural fields and tourism development. In this paper, the cultural fields used as the "front stage" of tourism activities, which is a kind of "collusive" tourism strategies originated from the interaction of social structures, have been thoroughly examined in the research context of staged authentication. These strategies reveal that the collusive dynamic subjects have caused certain source impacts on the cultural fields shifting to tourism stages, including the fluctuating identity issues arising from the interaction between outsiders and insiders, the false cognition towards cultural fields, and the leisure-recreational habitus of dynamic subjects. This paper concludes that the perspective of authentic insideness is a perspective of existential authenticity that returns to the two-way examination of dynamic subjects, as well as a self-search process by using the culture of the field as the experience context. Despite the difficulties in applying this approach when facing the collusive situation of the consumer society, a tourism tendency that focuses on self and returning to the authenticity has still been increased at the contemporary times when mass tourism has been overinflated. The cultural fields, in particular cultural assets, are exactly the best base for dynamic subjects to conduct the so-called mindful tourism in searching their existential experience of authenticity.

Keywords: staged authentication, authentic insideness, mindful tourism, authentic experience, leisure-recreational competence

壹、前言：文化觀光與永續發展

回溯過去執行「水滴洞選煉廠遺址及其周邊設備文化景觀研究調查案」(2008) 時，針對水滴洞文化景觀進行調查以及相關人員訪談，最後在地方的發展後續計畫中提出了對應在地居民的「觀光與學習計畫」，包括透過參訪、劇場等活動所展開的「內在性取向觀光」紮根的策略。在擬定這些策略時，面對的是一種眾聲喧嘩的狀態，當地居民面對水滴洞極具礦業文化價值的「十三層 (選煉場)」，這個被視為彷若龐貝古城的「古蹟」時，不斷指稱那是殘餘的「地基」，而新住民 (後來入住者) 覺得那是「廢墟」，整個水滴洞規劃成地中海式白牆藍瓦的聚落，並無不可；遊客覺得新奇特殊的「陰陽海」，在地居民覺得從小看到大，不值一觀；受遊客喜愛且較易親近的「黃金瀑布」特殊景觀，在地居民知其為劇毒之地，避而遠之。

由於這種多音的局面，地方發展也就出現不同的取向，過去曾有山海線發展的不同觀點，山線觀點指的是偏重文化景觀保存與再利用路線，是對於水金九以礦業文化景觀為主軸的發展觀點，由臨海的水滴洞地區上溯金瓜石，再到九份。目前九份地區商業特性較為濃烈，金瓜石為博物園區所在，是偏重歷史文化的保存與教育特色，水滴洞目前尚屬發展階段，偏屬住宅區特色，三者以礦業文化景觀緊密連結。海線觀點是指台二線濱海公路沿路開展而可作為臨海觀光旅遊型態的觀點，水滴洞正位於山海交界處，離海極近，之前曾有纜車、臺車規劃以及觀光大飯店的構想，不管是在選煉廠現址或周邊建造，雖與礦業文化景觀的歷史脈絡脫節，但卻是偏重以休閒遊憩為主的濱海沿線發展脈絡的思維觀點。

從金水地區地方發展的主軸來看，不管山線或海線，最後似乎都以觀光作為發展策略之一，且經常是最主要的發展策略，觀光被視為地方發展的萬靈丹。然而，今日我們談論永續觀光，意指的是追求觀光本身的永續性抑或是透由觀光維繫場域 (社區) 發展的永續性呢？這兩個看似差別不大的命題，其實內在隱含著一些問題，如果追求的是觀光本身的永續性，在某種程度上是可以跟在地場域脈絡斷離的，塑造擁有另一種虛構、想像脈絡的場域，但它與在地的連結關係會是什麼呢？如果是要透由觀光維繫場域 (社區) 本身的永續性，那觀光旅遊與在地場域歷史文化脈絡之間的連結恐無法斷離，且必須考量主體立場與觀點的差別，而其真實連結指的又是什麼呢？正如上面提到水滴洞選煉場的例子，我們遭逢的常常是眾聲喧嘩的多音處境，永續發展如何透過妥適的策略獲得多贏的局面，將是最大的挑戰。

在眾聲喧嘩的多音處境中，存在著內在者 (insider) 立場與外來者 (outsider) 立場[3] 之間的交纏、互相影響，社區營造與觀光發展常常分別偏重、相對於此二立場，問題在於在地居民與遊客在同一場域中相互接觸後，彼此認定與期待的交鋒，以及各自定位與想像的落差，對於永續發展的影響極大。總體而言，這些交鋒與落差的出現忽略了兩者在永續發展基礎上的相互依存性。

相對於在地居民而言，一則需要引動他們對於地方的重新認識與關懷，使其能從經濟利益以外的另一些角度來看自己的家鄉，這是與永續發展的根底連結的；另一則是進一步認識到所在場域相對於其他地區的價值定位 (在地能量)，藉此引動共同參與，逐步連結在地社群，以維繫、維護在地生態環境與文化為職責，這是地方能動力量的凝聚，也是社區營造的重點。相對於觀光客 (遊客) 而言，在消費取向外，探入在地生態與文化的內涵，不只是達成觀光旅遊的目的，同時也是追尋自我本真的回歸處。

貳、顧本轉向：文化場域作為觀光能量主體及其永續根底

永續發展可由四個面向來看：環境 (生態) 的、文化的、社會的以及經濟的。其中，環境 (生態) 面向與文化面向可說是文化場域的「本錢／本真[4]」所在 (能量主體)，社會與經濟面向則是運用能量主體 (本錢) 的施為或機制 (能動主體)。如果永續是偏屬社會 (遊客社群的引入與回流) 與經濟 (利益持續賺取) 的永續性，那可能帶來對於生態與文化永續性的衝擊，本文將一地的生態與文化視為在地的「能量主體」，換句話說，在 (永續) 發展上，環境 (生態) 與文化兩個其實是基礎面向，每個場域的生態與文化的獨特性是其觀光旅遊能量的根本，但是我們常常改變這些根本，以滿足能動主體為目標，為的是追求社會與經濟的永續性，通常也將觀光旅遊的永續性等同於社會與經濟永續性，生態與文化是為社會與經濟永續性服務的，結果就是以犧牲生態與文化為代價，來滿足能動主體的觀光旅遊慾望。

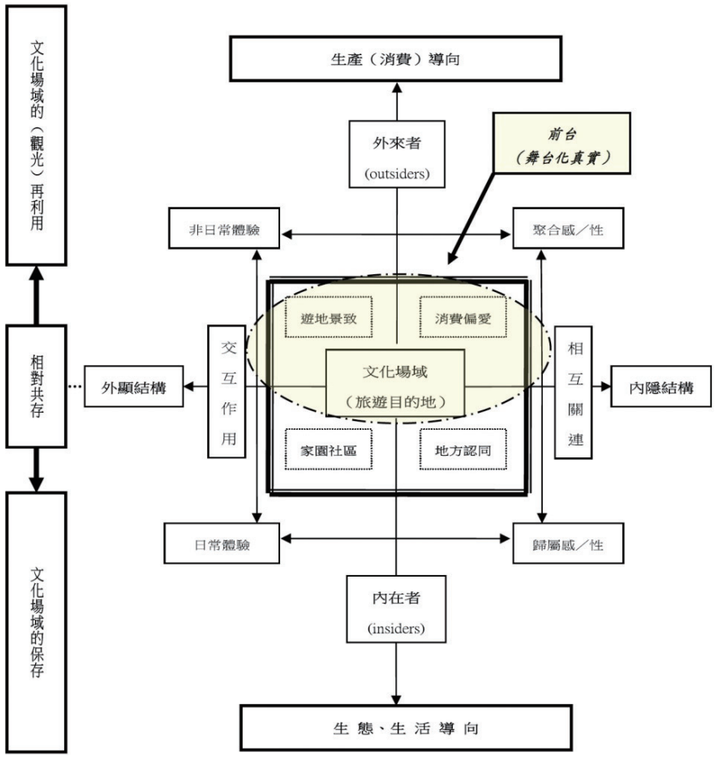
永續發展朝著「顧本」取向邁進，並延伸應用到各領域中，然而所顧的「本」，其一可指「本錢」——物質／資源基礎，這是跟生態環境直接相關的；另一可指「本真」——真實／道地性，這跟在地文化有關。在這兩者的基礎上，我們方可推動各領域的永續發展，例如科技永續 (追求更潔淨、更節能、更具效率、少耗損的技術革新)、永續經濟 (在確保自然資源的品質及其所提供服務的前提下，使經濟發展的淨利益增加到最大的限度)，當然也包括永續觀光 (增進與保護環境符合人類基本需求，滿足現代與後代觀光需要，並且改善全人類的生活品質[5])。將觀光旅遊納入文化資產再利用的策略時，文化場域對應而被視為是觀光場域，然而一直以來，觀光旅遊在永續發展上，雖然注重觀光資源 (區) 的開發與維護，也注意社區營造的連結關係，但是其或隱或顯，都還是以「遊客」(觀光客) 作為最主要的服務對象，在地者也多半屈從於滿足遊客作為發展取向，這是一種經濟前導的市場導 (倒) 向、顧客導 (倒) 向的思維路徑，儘管標榜「永續發展」，但其間仍舊存在著頗多且細微的問題與危機。

我們要提問的是，這會不會是一種耗費能量滿足能動的取向，本文不是反對社會經濟永續性的追求，這也是很重要的，但是在環境 (生態) 與文化上的研究與推廣應列為優先，這是在地 (生態)「完整性」與 (文化)「真實性」的根源處，在地當然會有朝向社會與經濟發展的需要，但這兩部份不宜躁進，躁進的結果常常變成是假社造或觀光之名的激進型經濟取向，結果不斷耗損在地能量 (破壞生態與斷送文化)。其實，社會經濟取向對在地居民而言，是很實際的，也是跟生活緊密連結的事，這無可厚非，但在利益權衡下，必需有「從能動主體轉向能量主體」的立場，乃是主張改變能動主體以維繫環境 (生態) 及文化為重的內在性立場，這是永續的根底。

3 本文所指內在者與外來者立場，並非單指居民與遊客的相對關係，內在者立場特別指向具有誠心關懷在地生態與文化的人，在地居民若偏重發展利益，罔顧生態與文化，其實是一個內在的外來者（inside-outsider）心態。

4 「本真」為 Authentic 的翻譯，此譯法乃參考陳榮華（2008）：海德格《時間與存有》的本真與非本真存在，哲學與文化，第三十五卷第一期，頁 57-69。在觀光旅遊領域，因為舞台真實性概念的出現，較常譯為「真實」，此處對應「本錢」，擇選「本真」一詞。

5 參考洪秀菊（2008）：聯合國世界觀光組織永續觀光發展的規範分析，發表於 TASPAA 夥伴關係與永續發展國際學術研討會，5 月 24-25 日，東海大學，台中。作者於該文中對應前挪威首相布倫特蘭夫人（Gro Harlem Brundland）於 1987 年「我們共同的未來」（Our Common Future）所提永續發展的概念加以界定。



【圖 1】文化場域與其作為觀光旅遊目的地的結構關係圖

文化場域 (能量主體) 與能動主體的連結關係頗為複雜，此處以圖 1 說明呈現其雙元雙重連結關係。如圖 1 所示，就水平軸而言，文化場域具備有「外顯結構 (explicit structure)」與「內隱結構 (tacit structure)」。前者 (外顯結構) 指的是文化場域元素之間的組合關係。這些基本元素相互組構而呈現出能被知覺主體 (外來遊客或在地居民) 感受到景象，即為文化場域的「(文化) 景觀」；而後者 (內隱結構) 是指表象與意義之間的關連，是知覺主體所感受到的文化場域所內藏存在的各種意義 (通常與景觀意象有關)，內隱的意義相對於具知覺的活動主體而有所不同，意義總是與知覺者的慾望、意圖與活動有著直接的關連性。就垂直軸而言，文化場域的進一步發展 (保存或／與再利用)，需考量到「外來者」與「內在者」之間的差異與交互作用 (互動關連)。

以外來者角度看，文化場域多半被視為「遊地景致」（旅遊目的地）。在人地互動中，形塑了與自己平時日常體驗不同的「非日常體驗」。因此，若從文化場域作為觀光場域的再利用面向來考量，如何引導外來者與文化場域之間產生特殊性的「非日常體驗」(包括遊憩、長走健行、DIY…等) 乃是需重視的要題，除與當地產業發展有關而以消費為導向的互動方式外，還需考量更為深層的交流互動 (包括生態環境與在地文化的關注)。對外來者而言，作為觀光場域的文化場域將對外來者形成各種互動上的衝擊，特別是消費上的，就文化場域保存的面向而言，如何呈現該地文化場域的意義豐富性、掌握該地具有聚合性的文化場域，以便對應外來者的活動偏愛，形成外來者對於該地的聚合感 (聚集與回流) 則是相對應的另一要題，「聚合性」(convergence) 是指具有吸引力而匯聚人流的地方特性。

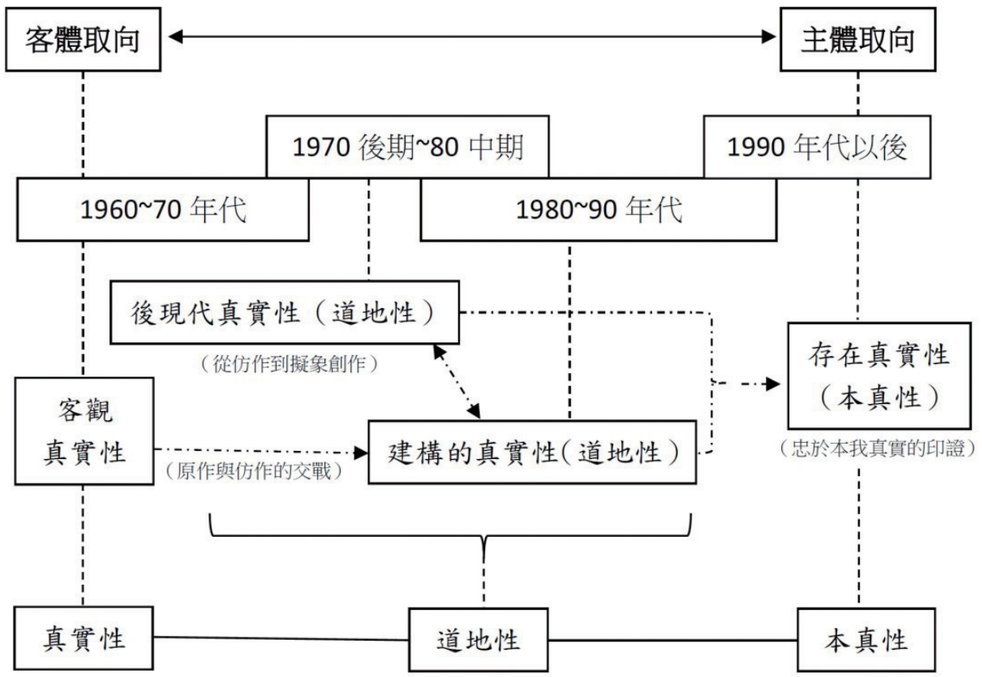
以內在者的角度看，文化場域的所在乃是在地居民 (主要內在者) 的「家園社區」，文化場域的再利用必須考量到如何與在地居民「日常體驗」的結合，亦即將文化場域與在地居民生產、生活導向的活動相結合來思考。另外，在文化場域的保存面向上，一地的文化場域通常對於在內者而言，具有引發「地方認同」的價值與特性 (亦即歸屬性，引發歸屬感的地方特性)，使在地居民形成歸屬感，這些具有引發歸屬感的地方「認同」特徵，過去被譯為「自明性 (identity)」，其實乃是人與環境互動時，兩者相對應衍生的地方特色與人的獨特感受，在環境的部分係指引發人們認同的地方獨特性，在人的部分則是指人感受此環境特性所產生的歸屬感受，宜稱前者為「認同性」(可引發認同的地方特性)；後者為「認同感」(相對地方特性而引發的認同感受)，「感／性」正表達了人與環境之間主客交融的密切關係。

外來者與內在者之間有著非日常體驗與日常體驗之間的交互作用，使得該地的文化場域處於不斷的變動中，外來者的聚合有賴於文化場域的吸引力 (聚合性)，而此又與能形成內在者地方認同的歸屬感／性有著相互的關連。所以，文化場域的再利用與保存之間，在表象上雖常有矛盾對立的狀態存在，但「保存」本身其實就是促成「再利用」的基礎，乃是相對共存的關係。當文化場域 (文化真實) 被推向前台，成為觀光場域 (舞台化) 時，真實性的問題就浮現了。

參、前台 (舞台真實)：一種真實的外在性觀點

文化場域的觀光取向 (或說觀光場域) 展現 (演出)，可對應觀光旅遊領域中廣被討論探究的「舞台真實化 (staged authentication)」來思考，由於觀光旅遊大眾化的急速發展，「前台」與「後台」之間的界線愈來愈模糊，對於原先企圖保護的「後台真實」也常失卻防線，關於舞台真實性的論述出現頗多新名詞與相對的論述。

從最早以客體為主的研究取向逐步向主體的另一端延伸，王寧 (1999) 提出的四個代表性的分類也被多數學者所接受，同時也對應連結客觀主義、建構主義、後現代主義以及存在主義進行深入的探討與詮釋 (Belhassen & Caton, 2006；Reisinger & Steiner, 2006；Steiner & Reisinger, 2006；張明，2006；王秀紅、楊桂華、張曉萍，2010)。依王寧所言，客觀真實性 (objective authenticity) 涉及到原作品的真實性，觀光活動中的真實體驗就是對於原作品真實性在認識論上的體驗 (epistemological experience，亦即認知體驗)；建構的真實性 (constructive authenticity) 涉及到遊客或觀光生產者以其想像、期待、偏好、信念與權力等投射在旅遊對象上的真實性。同一對象會有各式各樣對於真實性的見解，觀光活動中的真實經驗與旅遊對象的真實性是彼此構成的，在此含意上，旅遊對象的真實性事實上是象徵的真實性 (symbolic authenticity)，以上兩者都被王寧歸為觀光中「與對象相關的真實性 (object-Related Authenticity in Tourism)」。



【圖 2】Authenticity 研究的取向、歷史軌跡及對應的概念 (黃士哲，2012)

另一個被歸為觀光中「與活動相關的信實性 (activity-Related Authenticity in Tourism)」是存在真實性 (existential authenticity)，涉及到透過觀光活動而被活化的一種存有 (Being) 的潛在存在狀態，觀光活動中的真實體驗就是為了在觀光的過渡歷程裡，達到這種存有被活化的存在狀態，存在真實性可以與旅遊客體的真實性毫無關連。然而，在王寧的歸類中，一個既沒被歸為對象相關，也沒被歸為活動相關的類別是後現代的真實性 (postmodern authenticity)，其展現出一種解構真實性的特徵，王寧指出，儘管大家關心的是偽事件、舞台真實性的問題，但基本上後現代主義者不認為不真實 (inauthenticity) 會是個問題，後現代觀點關心的是造作、仿作與模擬的判準問題 (黃士哲，2012)。

就其發展，舞台真實化研究的歷史軌跡開展出了主客對照系譜 (見圖 2)，我們可以明確地說，舞台真實化的問題除非有一個原作的對照點做為基準，否則所有接觸的旅遊對象，都是真實的，都是現實的一部份，也就是因為有原作的對照，創作、仿作與模擬的判準才成為問題，才有舞台真實化的問題存在。

從上圖，我們可以看到，建構主義的立場將原作與仿作之間的交戰問題突顯出來，後現代主義立場進而將原作與仿作的界線切斷，走向擬象的生產，創造另一個新的真實，是從仿作到擬象創作。整個真實性研究呈顯出主與客遭逢的立場取向，從面對真實、質疑真實到脫離真實，再到面對新 (超) 真實，從對客體毫不質疑的接受、對客體真實性的質疑到對客體刻意模擬安排的接受，再到與客體無關或衝突的新客體的出現，主客遭逢從連結、斷裂到再連結。主客遭逢後的處境判準形成了真實性問題，基本上可分兩大類探究：原作的真實問題與象徵的真實問題 (脫離原作而創造具象徵性的新客體)，前者對照原作為依歸，屬對應原作的真實問題，在上述研究軌跡的開展中，客觀真實性、建構真實性兩者與原作真實問題具有強烈的關連，後現代真實性已逐步脫離原作真實問題並開展出象徵真實問題，而存在的本真性則歸屬於象徵真實問題。

本文認為趨向於滿足遊客的真實性乃是一種真實的外在性觀點，這存在著內在者 (東道主) 與外來者 (旅遊者)，甚至仲介者，在建構「(共同) 舞台」時，在意圖與期待上的妥協，這很容易變成是一種源於社會結構性互動所「共謀」的觀光旅遊策略。這樣的策略與運行將會對於永續觀光與在地環境、文化造成嚴重衝擊。

肆、舞台真實化對文化場域造成的根源性衝擊

如前所言，如果文化場域在觀光發展的脈絡下，趨從於過度的舞台化，將會造成在地環境與文化的嚴重根源性衝擊，其主要有：

一、浮動認同 (fluctuating identity)：內在與外來交纏下不真實的認同

將文化場域建構／建置成為觀光旅遊的前台，形構「舞台真實化」，可能淪為舞台的潛在玩弄，背後存在著共謀者 (在地居民、遊客、休憩仲介者，甚至專家學者) 之間結構性的互動交纏，如前所言的，彼此之間產生意圖與期待的猜想與謬判，對於在地而言，產生的已不是紮根於原本文化脈絡下的地方認同 (place identity)，常常是能動主體共謀與妥協下的認可方式，形成一種「浮動認同」。對某些在地居民而言，在地方發展與經濟改善的期待下，趨向提昇消費獲利而被迫或甚至主動接受與在地文化有所差距的「舞台設置 (staged setting)」；外來遊客的一方，在休憩仲介的引導或立足於過去休憩經驗與習慣性消費模態，想像並期待一個可以滿足觀光旅遊慾望的場域，仲介者與學者作為舞台發展的專業者為能取得「最佳方案」而參與其中，在連結的供需鏈中，不真實的認同／認可就出現了。

浮動認同是缺乏地方脈絡基礎之認同的不穩固表現，是在多元因素與力量相互交纏時，屈從於外在價值的一種撼動原本認同的取向，浮動認同的出現必然會形成並經歷矛盾的情感結構歷程，但於最後找到合理的解釋而屈從，這個合理的解釋通常跟「生存 (存活)」(經濟) 的藉口連結。於是，地方認同被共謀的「社群認同」所取代，正如前面已提及的，這樣的結果會不會是滿足能動而耗損能量的一種潛藏著的共謀策略，尤其是在以經濟利益為前提的意圖與期待下，「玩弄舞台」可能會是最主要的考量，舞台真實化是一種在浮動認同下，意圖回歸在地認同的掙扎，卻轉而予以認可，其實無關於在地真實性，這也因此造成處處可見的「均質性舞台」，實不足為奇了。浮動認同與能動主體內在的謬誤認知有關，同時也跟外顯的休憩習癖有關。這些現象對於文化場域轉為觀光場域，在永續發展上需加以維繫的「本錢」所造成的衝擊是不能略而不見的。

二、謬誤認知 (false cognition)：想像的現實與在地現實的落差

觀光旅遊能動主體彼此之間對於各自意圖與期待的猜想與判定，在結構性的互動交纏下，造成浮動認同，這些猜想與判定可由「謬誤的認知」來理解，本文所提的「謬誤認知」，所指的是對於文化場域本身存在性價值的狹隘認知或片面性的認知 (通常受傳播訊息影響，偏屬消費性的認知為主)，文化場域本身 (在地現實) 被稱之為場所精神 (Genius Loci) 的獨特性，在遭逢能動主體時，常常相對召喚出主體經驗中的「區域魅影 (regional specter)[6]」(黃士哲，1996)，乃是過去生活經驗與休憩經驗的時空累積，加上各類相關訊息的吸收 (主要為媒體訊息，旅遊節目、部落格遊憩感想等)，形成一種記憶與想像混成的現實，是一種嚮往期待卻不甚真實、偽裝過的在地現實，影響著我們對於在地當下經驗對象的判準。簡言之，能動主體對於文化觀光場域的期待，通常是對自身源自於區域魅影之記憶與想像混成景象的期待，這種混成景象儼然就是舞台化真實性判準的依據。

本文意圖指出的是，舞台真實化或許也能成就一種能動主體或共謀者妥協後的觀光場域，也能具有實質的經濟收益，但正如前文所言，這樣無關在地真實性的舞台真實化 (真實的外在性)，能否延伸而多關照真實的內在性，維繫且尊重在地文化，這將是以觀光維繫地區永續發展且能保有文化內涵的思維，而不只是觀光本身的永續性，不是單贏而是多贏的局面。

三、休閒習癖 (leisure-recreational habitus)：從「賓至如歸」到「如入無人之境」？

本文連結布迪厄 (P. Bourdieu) 的「習癖」概念來說明休憩主體所養成之對於文化場域發展可能造成的根源衝擊。習癖「是伴隨著行動者的一生，同時實現內在化和外在化的雙重過程，是完成主觀與客觀、個人與社會兩方面的雙向共時運動的相互滲透過程，是行動者通過行動而外在化的社會結構的前結構，同時又是行動者的內心深層結構化，並持續影響著行動者的思想與行動」(宮留記，2007:79)。

一如前之所言，經驗混成的區域魅影，在日常生活中處處潛入影響我們對於任何知覺對象的價值判斷與行為表現，這種混成投入到社會互動的複雜交纏中，不只構成能動主體內在深層的、難以改變的習性，同時也外顯成一種無意識的、較難自覺的行為表現，似乎就是一種自然 (而然) 態度的行為模態。「習癖是一種個人思考與行動的模式，經由長期反覆的個人和群體特定行為方式，構成內在心態結構的生存經驗與個人思維和行為模式…習癖會無意識地去指揮和調動個人與群體的行為方向，而賦予各種行為特定的意義。」(林敬銘、張家昌，2006：81) 在休憩活動上，遊客常常將日常生活習癖帶入非日常的休憩活動中，在地業者為迎合遊客，形構符合日常生活習癖的場域，就是一種舞台真實化，卻以「賓至如歸」為名，甚而衍生為「顧客至上」的為所欲為 (出錢的是老大)，也無怪乎出現諸多脫軌行為。

謬誤認知與休憩習癖，前者跟能動主體對於在地認知狀況與內容有關，屬於 Input 的部分；後者則與能動主體的行為外顯有關，屬於 Output 的部分。此二者需要對應確切的認知引導與習癖的自我覺察來克服，其中重要的一點就是從外來者的角度轉換為內在者的角度，或者說是必需學會一種真正內在者的角度 (從內在於在地社會、文化與生活的角度來看)。

6 「區域魅影」指的是過往經驗在當下經驗發生時，如影隨形、如鬼魅般的顯現，是知覺主體曾經在場（經驗與訊息）對應此刻在場的潛入，影響我們對於知覺對象的看法與判準。參見黃士哲（1996）：環境審美經驗的理論與實踐，文化大學地學研究所博士論文。

伍、邁向真實的內在性：staged setting vs. staging experience

文化場域是文化的產物，不只是現下生活與生產的場域，同時也有過去生活與生產遺留下來的軌跡與物件。在認知上，它 (們) 是過去某一時期、地表某一範圍內動態演變歷程所呈現的總體或其中一部份，當我們開始將一個這樣的現象列為「文化資 (遺) 產」，同時開始談論它 (們) 的保存與再利用時，它 (們) 通常被視為是一個在時間 (歷史) 與空間 (地區) 上具有某種價值與意義的既存。從「既存」到「被視為」顯示了一個史實的焦點化，猶如被化入框內的主題一般，成為人們注意的重點，焦點化同時也是時空的凝固化，然而，凝固化顯現的是操作者在焦點化、凝固化過程的選擇、編列與呈現方式。在歷史洪流裡，我們知道我們總是透過文字記錄、地表遺跡等媒介來瞭解過去，我們知道我們所捕抓與瞭解的只是過去的片片斷斷，我們將片片斷斷的串連稱為歷程，且知其在進行中，這就是一種歷史感 (historicality)。客觀的歷史存在是一種想像，是一種總體概念的想像，客觀的歷史片斷則是建基在文字記錄與地表遺跡的客觀元素上而被感知，但被感知的元素與自己熟悉的經驗與瞭解的事件連結時，歷史就可以被我們認定並判定是否接受，一旦歷史和自己熟悉的事物、意象或概念有了連結，歷史彷彿就沒那麼遙遠，甚至是熟悉的。

這樣的歷史建構的經驗陳述，其實含括著一個極為繁複的歷史真實性建構歷程，涉及到我們對「真實」(或說「真相」) 的潛在建構與認定。本文嘗試以真實、現實與事實三個概念說明 (操作型定義)。真實 (reality)[7]，其本質是流變 (changes)，不斷流變是真實的主要特徵，元素與條件不斷的匯集、不斷的潰散是它的運作機制，一般而言，這是一個抽象的形上概念，在經驗上，它是一種模糊的感受，只能用抽象的概念來理解；現實 (actuality)，其本質是顯現 (appearance)，顯隱交替，顯者對焦，隱者失焦，顯者匯集，隱者潰散，顯現被我們視為存在，是真實的顯現，故為「現」實，取其顯現真實之意，存在 / 隱沒的交替是它的運作機制，存在與隱沒兩者在感知者的意識中常常是以焦點 / 背景的關係呈現，不存在 (隱沒) 是存在 (顯現) 之間的空隙 (尚未見的可見)，通常，一如上面所言，我們在感知上是以文字的紀錄與地表的遺跡作為存在現實的媒介，這部分的就是文化場域 (其特化就是文化資產)；事實 (facts)，源於建構，特別是敘述性的建構 (narrative construction)，事實是現實顯現於感知者而被連結編織的片段，事實建構的重點是空隙的填補，填補的材料來自於過往的記憶與虛構的想像 (這是建構真實性與後現代真實性論述的基礎)。

一般而言，真實與現實常被視為同義，但兩者在本質上或存在論上是有所差異的，人是透過社會互動的建構，來開顯真實的存在，在開顯過程中，一方面豐富了真實，另一方面也混淆了真實，因此就可能昧於真實，而導致無法面對真實或破壞真實，甚至刻意操縱真實 (操縱歷史)。事實的建構 (社會建構或個人建構) 可視為是對現實片段的串連理解，是一種片段的整體化過程，這是一個詮釋的過程，以通俗的用語來講，就是一個講故事 (story-telling) 的歷程，當說故事者所建構的事實與感知或認定的「現實」相符時，就被認為是「實在的」、「道地的」，這在當代體驗經濟中被視為是一種真實性 (authenticity)，其實這是一種經驗對照的符應性，是一種在經驗上感知與預期的相符性，進而認定其為真實 (確實如此)。

7 Reality一般譯為「真實」，為了凸顯對於歷史真實的建構，本文形成「真實」、「現實」與「事實」的一組用詞。而，authenticity 的「真實性」譯法其實容易與之混淆，本文偏向依從中文使用脈絡的翻譯選取，此處請自行依文本脈絡理解。

儘管對於 McCannel 而言，相對於被設定 (置) 的前台，與在地文化息息相關的「後台」對遊客而言是更具真實吸引力的，因為它提供了相較於前台更為真實性 (道地性) 的經驗，遊客相信，如果可以進入後台，所能獲得的經驗會更為真實、道地，但是，後台的日常空間 (在地文化的生活空間) 如果被轉化為非日常的旅遊空間，文化的真實性如何呈現將會是一個關鍵性的因素，因為原先作為旁觀者的遊客，其實已經不單單只是一個「觀看者」，在體驗經濟的時代裡，「觀看的旁觀者」成為一個透過體驗活動的「介入的旁觀者」，當消費社會的氛圍擴張，轉客為主時，在地的真實文化將被消費在地的文化所侵蝕。

劉育成、曹家榮 (2013) 指出，「有一個差異或許可以提出來，意即『經驗的本真性 (authenticity of experience)』與『本真性的經驗 (experience of authenticity)』。對 McCannel 而言，觀光客尋找的可能是經驗的本真性，而非另一個。前者假設本真性經驗是存在的，問題在於我們如何接觸或經驗到此種本真性。後者的假設則與前者相反，本真性本身是在經驗中獲得彰顯，或者如果沒有想要的經驗的話，本真性經驗或許不會出現‥‥，前者或許不需要中介／媒介或『距離』，因為只要去經驗即可。然而，後者卻需要中介／媒介或距離的存在，因為其已經假定了有非本真性 (非道地性) 的可能性」(p.62)。很顯然的，追求經驗的本真性不見得可以獲得本真性的經驗，如果，觀光旅遊是一種脫離日常生活過度壓迫且無趣的規律，去追求自我真實存在的可能性，那麼在「經驗的本真性」與「本真性的經驗」就存在著一種必然需要遭逢互動的循環歷程，因為本真性的經驗需要有中介／媒介或距離，方能有達成的可能性，而這個提供可能性的中介可以是文化場域，因為文化的真實性或許深藏著文化的本真，是人類本真的原型架構，這樣的想像論述當然可以進一步探究，不過，在追求不斷跳脫、超越世俗束縛的本真性經驗中，其關鍵還是回歸到能動主體。

「舞台真實化」展現的是真實的外在性，我們應該把「真實性」可操作的範圍拉大，將能動主體 (外來遊客／在地居民) 稍稍帶往／帶回到後台這個文化真實性所在地，讓遊客有機會自覺地瞭解真實之外在性與內在性之間的落差在哪裡？也讓在地居民再一次審視自己湧向前台時，留在背後的是什麼？這是一種在趨向於觀光旅遊發展之時，以觀光維繫在地永續發展的重要策略，是一種立基在真實內在性的策略。真實的內在性是一種內在於在地社會、文化與生活的立場與角度。能動主體對於文化場域的體驗，越能跳脫謬誤認知與休憩習癖的制約，採行入境隨俗、因地制宜的一種認真感受的態度，就越能認識到在地環境與在地文化在時空脈絡下累積的深層意義。本文所言的「真實的內在性」是一種回歸能動主體雙向審視的存在本真性觀點，一種以場域文化為體驗脈絡的自我追尋過程：向外面對非日常的他者文化，如何轉化為異己的日常；向內審視自我的意圖與理念，如何超越自我的侷限。嚴格講，追求本真經驗[8]的場域可以無關歷史、無關文化，可以在日常生活，也可以在非日常生活裡，很顯然的，在當代資訊爆量與速度暴力下，文化場域與能動主體之間存在著太多中介／媒介，也拉開了長短不一的距離，甚而開了岔路，但是歷史、文化確實能夠提供本真體驗另類的場域對話，這也是舞台客觀真實性需要存在的理由。

8 遊客在旅遊中追求的本真經驗，多半展現的是逃離非本真性日常的過程，能否獲取本真經驗，並不易界定，VidaOrage（橘報）一篇名為「讓這世界上最富有的人告訴你：一個人去旅行的時候，真的能找到自己嗎？」的網誌，便提到「當一個人去旅行的時候，真的能找到自己嗎？而找到自己後又能坦然的做自己嗎？」文中講述了作者與日人山田的邂逅，山田說：「我故意不用比較好的單車跟裝備，因為如果我用錢去買，我就會想要在追求更好、更輕、更漂亮，那我就又掉進那 Fucking System 裡面了」（https://buzzorange.com/vidaorange/2016/07/13/the-richest-man/）。這是一個蠻極端的例子，但是，我們可以藉此，理解到「本真經驗」是想在繁瑣無聊的日常生活中或透過逃脫日常生活，時刻保持清醒的自我覺察 (Self-awareness)，不被雜亂、無意識的生活拖著走，由「我」掌控自己的存在狀況。

陸、結論：正念旅遊與本真體驗

如果說，「本真經驗」是指人們想在繁瑣無聊的日常生活中或透過逃脫日常生活，時刻保持清醒的自我覺察 (Self-awareness)，不被雜亂、無意識的生活拖著走，由「我」掌控自己的存在狀況，那麼能動主體就必須提升自我覺察的能力。觀光旅遊遊程與活動的規劃也必須考量主體的自覺性，觀光旅遊的場域或活動規劃設計者，不只要忠於地方文化來建置舞台 (staged setting)，也必須考量到遊客上演體驗 (staging experience) 的角色轉化。正念旅遊 (mindful tourism)[9]即提供了可運用的理念，特別是對於旅遊主體的覺察力要求，在文化場域的旅遊上，文化凝視的重要性甚於觀光客的凝視。在面對消費社會的共謀處境，這是一個不易開展的進路，但在大眾旅遊過度膨脹的當代，一種忠於自我、回歸本真的旅遊趨勢正在增長中，而文化場域，特別是文化資產，正提供了能動主體邁向存在本真體驗之正念旅遊的最佳基地。

真實內在性的落實有賴休憩素養的培育[10]，我們提出對應能動主體的休憩素養教育，這是一種生活態度的教育，對應在地居民，社區教育的推動極為重要；對應外來遊客，一種落實於正式體制內的教育是需要的，休憩素養跟媒體素養一樣，兩者都是當前極為重要的素養培育重點，原因在於現代人與媒體以及休憩有著生活上密不可分的連結關係，不管是從基礎教育來看，或者是從通識教育來看，都是必需的。

臺灣觀光休閒消費對於自然生態與重要文化資財的衝擊，多有所聞，這亟需從教育面向引導基礎的認識，以建立能動主體文化保存與休憩消費的正確態度。透過行動學習與實際體驗與反思，讓能動主體能逐步覺察休憩行為與態度對於互動對象 (文化場域及其作為休憩場域) 的潛在衝擊，建立正確的見解及行為，這是必要的。

本文從真實的內在性觀點，提出結構性的問題觀察論述，希望文化觀光旅遊活動的能動主體，能從外在轉向內在，從依賴外在責任的要求 (法律、他律) 走向內在自我責任的承擔 (自律)，藉此，文化場域才得以走向真正具有永續內涵的責任觀光。

9 Mindful Tourism 有兩種譯法，其一為「用心觀光」，主要是依據美國哈佛大學的心理學家 Ellen Langer. 對人類行為的研究所發展出的「用心（mindfulness）」理論；另一為「正念旅遊」，其依據發源於佛教理念，後因喬．卡巴金博士（Jon Kabat-Zinn）延伸發展出正念減壓（MBSR）而廣為流傳應用，兩者主要差別在於前者是被引導而覺察的，後者是自發覺察的。

10 本文指稱休憩素養培育是一種生活態度的教育，對能動主體而言，不管是在地居民或外來遊客，休憩素養涉及到認知、行動與態度，態度是指提昇自我本真特質的態度，同時也是尊重他者生活權益的態度。在觀光休憩活動中，指的是能有意識地覺察到自我與他者在觀光場域中的角色與立場，並立基於在地環境與文化的正向持續發展上，共同維繫彼此的生活品質。

參考文獻

王秀紅、楊桂華、張曉萍（2010）。旅遊存在真實性的思考，思想戰線，4（36），118-123。

李旭東、張金嶺（2007）。旅遊真實性理論及其應用，陝西理工學院學報（社會科學版），25（4），51-54。

波多野想、黃士哲、李東明（2007）。臺北縣瑞芳鎮金水地區文化資產環境保存及活化計畫，台北縣立黃金博物館，台北縣。

波多野想、黃士哲、李東明（2008）。水滴洞選煉廠遺址及其周邊設備文化景觀研究調查案，台北縣立黃金博物館，台北縣。

林敬銘、張家昌（2006）。從布爾迪厄之習癖與場域觀點探析台灣休閒活動新趨勢，大專體育，第 84 期，頁 78-83。

洪秀菊（2008）。聯合國世界觀光組織永續觀光發展的規範分析，發表於 TASPAA 夥伴關係與永續發展國際學術研討會，5 月 24-25 日，東海大學，台中。

馬凌（2007）。本真性理論在旅遊研究中的應用，旅遊學刊，22（10），76-81。

宮留記（2007）。場域、慣習與資本：布迪厄與馬克思在實踐觀上的不同視域，河南大學學報 (社會科學版)，第 47 期，第三卷，頁 76-80。

陳榮華（2008）。海德格《時間與存有》的本真與非本真存在，哲學與文化，第三十五卷第一期，頁 57-69。

張明（2006）。旅遊目的地文化真實性探討，學術探索，2006（6），133-136。

張曉萍等譯，MacCannell, D. 著（2008）。旅遊者：休閒階層新論，廣西：廣西師範大學出版社。

黃士哲（1996）。環境審美經驗的理論與實踐，文化大學地學研究所博士論文。

黃士哲（2008）。遇見黃金山城：認識文化景觀 (PBL/AL 優質通識教育課程計畫)，教育部。

黃士哲、波多野想、徐子淳（2011）。永續觀光與休憩素養：一個信實內在性的觀點，2011 觀光餐旅休閒永續發展與創新教育國際學術研討會（口頭發表），德霖技術學院，新北市。

黃士哲、林遠航、陳翰均（2012）。文化資產與休憩素養：一個公民教育的觀點，2012 年文化資產國際研討會「工業遺產管理 • 經驗 • 驚豔！」，文化部文化資產局，臺中文化創意產業園區 - 求是書院。

黃士哲、劉志謙、黃崑豪（2012）。從真實化到舞台化：舞台信實化的系譜學論述，第 14 屆休閒、遊憩、觀光學術研討會，中華民國戶外遊憩學會，東華大學，花蓮市。

趙芝良、徐霈馨、周碩雄（2010）。主與客的劃界：剖析司馬庫斯部落觀光發展中存在的真實性，戶外遊憩研究，23(1)，85-107。

蕭鵬（2008）。從「真實性」的討論透視旅遊中的「舞台展示」，市場論壇，2008(01)(總 46)，35-37。

Belhassen, Y., Caton, K. (2006), Authenticity Matters. Annals of Tourism Research, 33(3), 853-856.

Hughes, G. (1995), Authenticity in Tourism. Annals of Tourism Research, 22(4), 781-803.

Reisinger, Y., Steiner, C. (2006).Reconceptualizing Object Authenticity. Annals of Tourism Research, 33(1), 65-86.

Steiner, C., Reisinger, Y. (2006), Understanding Existential Authenticity, Annals of Tourism Research, 33(2), 299-318.

Wang, N. (1999), Rethinking Authenticity in Tourism Experience. Annals of Tourism Research, 26(2), 349-370.

鍛敲・器之美

Metal Raising・The Beauty of Vessel

趙丹綺 Tan-Chi Chao
國立臺灣藝術大學工藝設計學系助理教授
Assistant professor, Department of Craft and Design,
National Taiwan University of Arts

摘要

遠古之時，人以雙手成包覆之姿盛接物品，而後出現容器，代替人之雙手將祭祀奉獻於天。器的定義有時單純渺小如日用器皿，有時卻大及蘊含天地萬物的世界之器，不管承接有形或無形，展現空心之立體物件可謂“器”，創作物件時由雙手注入的執著與情懷，無論大小，一般專注，唯創作者之心念不同矣。

本論述立基於筆者多年的鍛敲創作經驗，簡述鍛敲原理、創作感受及個人的“器”之美觀。以鍛敲製作一體成型無接縫的空心容器，是金工創作中一項深具特色的迷人技法，鍛敲涉及大量的工具運用、技術原理甚至肢體肌肉運動等概念，敲擊的過程與創作者的狀態合而為一，逐漸形成滿載作者意志的器，由於創作者傾注的心血，使完成的物件宛如心的延伸，同時在製作過程中必然的肢體律動亦成為滿足於以勞動鍛鍊心智的修行，結合技藝修練與忘我中製作出來的“器”可謂“美”之日常存在。

關鍵詞：金屬工藝、器、鍛敲、美

Abstract

Once upon a time, humans hold what they earn with their palms up. Then there was vessel, replacing human's hands to dedicate offering to the god. The definition of “vessel” includes tiny, daily utensils, as well as the enormous world or universe that we spend our lives in. Whether the contour of the object placed in vessel is perceptible or not, hollow objects with three-dimensional shape can be called “vessel”. The commitment and emotion infused in when making the object wholly depends on the maker's spirit, but not the form, either the size, of the vessel.

Based on the author's experience in metal raising, this assay briefly describes the theory of metal raising, sentiments of creation and personal aesthetics on vessels. Metal raising that yields in seamless hollow vessel is a characteristic and attractive technique. Metal raising involves application of a variety of tools, understanding of technical principles, and extraordinary control of limb muscle movements. During the process of hammering, mindset of the maker has been written onto the object with the alluring rhythm of raising. Therefore, the vessel gradually formed through deliberation incorporates the will of its creator. For such devotion given by the creator, the finished work becomes an extension of creator's attitude. At the same time, labour of limb movements delivered during the process of raising also becomes a form of spiritual practice that trains one's mind. The “vessels” made at selfless contemplation of techniques can stand for the existence of “beauty” in ordinary life.

Keywords: metal technology, vessel, metal raising, beauty

壹、前言（Introduction）

臺灣當代金屬工藝萌芽於珠寶首飾設計，25年前接觸金工之時臺灣仍缺乏完整金屬相關學科，更遑論金屬鍛敲，彼時金工教育集中在珠寶首飾之設計與製作、寶石學之類的知識，後來赴英學習才發現金屬工藝的另一片天地 — 銀器鍛敲。鍛敲開啟我的金工之眼，透過使用鐵鎚、鉆具等器具，執行看似放肆大膽實際卻充滿系統性規劃與理解的動作，重新去瞭解金屬。

歸國後有幸開始金工教學的工作，將金工創作推廣給更多有心於工藝的同好，在沒有鍛敲成型工具設備供應商的窘境下，費盡心力自行製作各種鍛敲鉆具甚至鐵鎚等的各色用具，同時教授鍛敲技法，直到近年終於有廠商願意開發鍛敲鉆具， 創造更有利於學習者進入器物製作的環境。如今，臺灣的金工教育系統除了首飾設計之外，已然包含物件、器皿等物件的創作，快慰平生。

教授鍛敲技法時，學習者看完示範講解之後，拿著鐵鎚錘擊金屬，常進入隨意敲擊的狀況，金屬確實會因應受力而有所變化，但缺乏經驗的操作者往往不知敲擊後的形狀將走向何處，即便完成繪製好的器形模板，卻無法控制形狀，也無法思考金屬整體厚度的改變。亦常出現金屬拿取不穩，鎚擊力道不均的現象，時常因一時間力道過重使得該區金屬錘痕過重、延展過多、金屬過薄，最終導致金屬變形或沒有銼修空間等問題。另外，不當的錘擊施力傷及鐵鉆、鐵鎚等成型工具也不在話下。多年的鍛敲技術教授經驗顯示，學習者如果沒有同時具備基礎的金工知識，兼以完成相當程度熟悉金屬媒材特質的背景功課，則需要花費更長時間的練習與揣摩方能一窺鍛敲之境，當然，理解背景知識卻沒有辛勞不懈的操作實踐亦無法製作出好的器皿。本文章精簡論述鍛敲原理以及個人對於器的創作與美的關係，希望能將多年的收穫傳達給各位。

貳、製器之技（The Techniques of Vessel Making）

器，是生活的工具，一日日生活組成生命，使得生活之器參與並重塑我們傾盡一生所追求的意義。像瓶、碗、杯、壺、等飲食之器，空心容器有如身軀，盛裝包容物品，而器與器所承接之物，好比食材本身，共同維持我們的基礎需求，同時存在不可或缺的價值。

憑意志製作出來的器，因創作者注入的心血，使完成的物件宛如帶有作者的意念，觸動人們內心底層的那片柔軟，引發難以言喻的共鳴。無論傳遞精神的材質為木器、陶器、金屬器亦或由複合媒材所構成，有如蔣勳所說：「人類的手是一切美的起點（蔣勳，2009）」，工藝之美即在於執著於手的勞動在物件上所遺留的人格。

金屬器的製作技法族繁不及備載， 鍛敲乃一充分展現金屬迷人特質的技法。有別於金屬焊接架構、鑄造、表面裝飾等技法，鍛敲利用到的金屬特質為金屬的塑性變形（Plastic deformation），在金屬成形的過程中不斷的受外力錘擊，在被敲擊的區域，金屬結構產生壓縮的現象（Compression），壓縮現象使金屬或者收縮（Contraction）或者延展（Stretching），進而形塑金屬片材，因此金屬的塑性變形是鍛敲創作者施加魔法於金屬的重要因素。

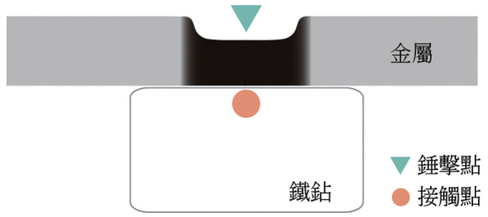
一、金屬鍛敲（Metal Raising）

鍛敲是一種常用於製作無接縫空心立體造形的技法，使平面金屬片材運用其延展與壓縮的特性產生立體造型。鍛敲的操作方式是將金屬以特定角度放置於鐵鉆之上，鐵鎚錘擊接觸點上方，由造形中心以同心圓方式向外不斷錘擊金屬（圖 1），關鍵在於金屬錘擊點（金屬與鐵鎚的接觸點）以及金屬與鐵鉆接觸點的相對位置與角度（Finegold and Seitz, 1983）。每當金屬因連續敲擊導致硬度增加，不適於造形時，則予以退火，之後持續錘擊，經過數回合至數十回合的敲擊，整體金屬原子結構經外力擠壓而不斷移動，肉眼可見的金屬物件造型線條由片材外圍開始顯現立體，長時間的鍛敲使立體化漸延伸至整體物件（圖 2），如果設計改變錘擊點與接觸點相對位置，配合金屬的放置，便能夠隨意塑造立體空心造形。

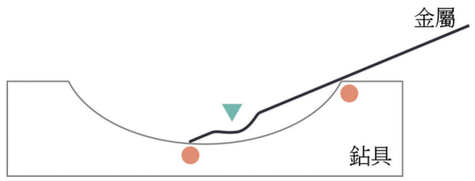
【圖 1】鍛敲動作
此器形從中心（標示 x 處）以順時鐘方向往同心圓外緣鎚擊（如紅色箭頭所示）

敲擊造成金屬原子移動壓縮而展現立體形制時，由敲擊金屬的錘擊點、金屬與鐵鉆之相對位置決定金屬原子的移動為收縮或是延展，例如人體的肌肉，經由意志的驅使而收縮（muscle contraction）或伸展（muscle stretching），相同質量的「肉」，收縮時厚度上升、長度縮短；伸展時則因拉扯而較為扁長。同理，錘擊造成的收縮，使原本平均分布於某區塊內的金屬原子擠壓至較小的空間中，而使面材彎曲、增厚，是為鍛敲金屬的收縮；而此區塊內的金屬原子如果不被約束在更小的空間內而任由受力擠壓，金屬片材則可四面延伸、變薄，是為延展。鍛敲需要對敲擊後金屬原子的移動規則有相當程度的理解，為精確掌握工具，腦與肢體、手與工具之間完美配合的技法。

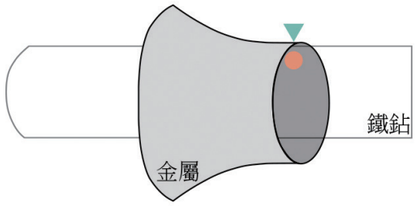
【圖 2】鍛敲收縮漸進圖（由上而下）從最上方一片金屬圓片開始，邊緣漸升起，隨鍛敲過程的演進，立體造型愈發明顯



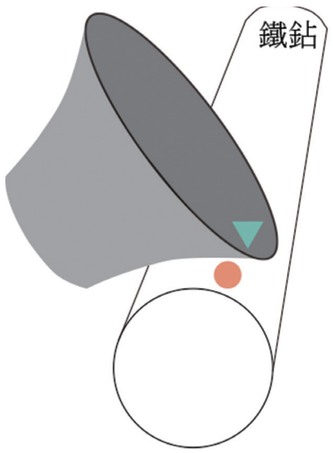
【圖 3】壓擠延展
綠色三角形表示鎚子敲擊金屬的鎚擊點，橘色圓點表示金屬與鐵鉆的接觸點，進行擠壓延展時，錘擊點即接觸點正上方。



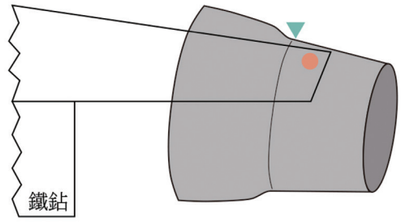
【圖 4】張力延展（綠色三角形表示鎚擊點，橘色圓點表示接觸點）



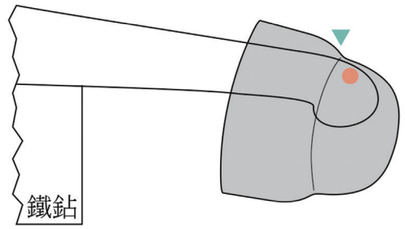
【圖 5】外側延運用（綠色三角形表示鎚擊點，橘色圓點表示接觸點）



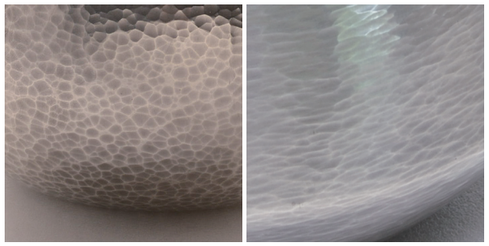
【圖 6】內面延展（綠色三角形表示鎚擊點，橘色圓點表示接觸點）



【圖 7】收縮，杯形器製作（綠色三角形表示鎚擊點，橘色圓點表示接觸



【圖 8】收縮，碗形器製作（綠色三角形表示鎚擊點，橘色圓點表示接觸點） 進行弧形底部附近碗壁的收縮時，使用同樣有弧度的圓頭狀鉆具。



【圖 9、10】鎚痕

二、延展與收縮

（Stretch Forming vs Contraction Forming）

以下就延展跟收縮詳細說明二者差異與操作方法。

延展（Stretch Forming）

延展有兩個原理狀態，一是壓擠延展（Compressing stretch forming），指錘擊點位於金屬與鐵鉆的接觸點（圖 3），依使用的錘子造型不同而在長或寬或兩個方向擴展，金屬厚度會變薄，表面積增加，錘擊點等同接觸點正上方，技術門檻較收縮低，但敲擊時須時時注意延展中的金屬厚度，避免非計畫性的破裂。

二是張力延展（Tensional stretch forming），金屬與支撐物（鐵鉆）有一個或多個以上接觸點，錘擊點位於沒有支撐的區域（如圖 4），敲擊後金屬厚度變薄，而金屬原子由長或寬或兩個方向擴展，表面積增加，製作淺盤器皿時常運用此原理。

鍛敲技術常觸及的延展有幾種狀況，一是外側延展（External stretch forming），為壓擠延展的運用。工件常放置於圓柱形或圓錐形鐵鉆，使用圓弧的鍛敲鎚敲擊接觸點（圖 5），在敲擊點的金屬會延展並將金屬外推。

另一個常見的延展是內面延展（Internal stretch forming），為張力延展的運用。工件放置於圓弧鉆上方，敲擊金屬容器內側面，使用圓弧形鎚敲擊接觸點外側位置（圖 6）。通常可用於物件器形的外擴展開，手持物件角度與錘擊點的關係決定弧度（趙丹綺，2013），可製作如圖 6 所示的開放式杯狀器皿。

收縮（Contraction Forming）

收縮方式成形是錘擊金屬外側，工件放置於鐵鉆邊緣，使用鍛敲鎚錘擊，錘擊點位於接觸點上方，這也是製作空心容器，像是杯形器（圖 7）或是碗形器（圖 8）最重要的原理。這時金屬會受施力壓縮而且不會變薄，可以將金屬想像成一塊布，將上方口緣束起成袋時，一般布料會形成許多的皺摺花邊，由於金屬原子可經敲擊移動，鍛敲即是利用這樣的可塑性，將這些多餘的金屬擠壓收縮包覆平整，故收縮後的片材不會有多餘的金屬花邊產生。收縮時經規劃將多餘的厚度平均分散或向外側推展，好的的收縮物件操作除了能造形之外，亦能控制金屬壁厚度，不宜有特定區域過薄（趙丹綺，2013）。

鍛敲被認為是金工創作想要製作無接縫立體物件的重要技巧，可這樣的說法還不如說此技法是創作者以錘擊金屬的原始的節奏與金屬對話，是一種直接與形塑物件的互動來的貼切。這個原始節奏包含了錘擊的力量、鐵鎚的形狀與重量、金屬與鐵鉆的放置位置與角度關係、錘擊點（鐵鎚錘擊金屬的 位置）與接觸點（金屬接觸依靠鐵鉆的位置）之相對位置，而這些要素的些微變化將產生截然不一的狀態（Finegold and Seitz, 1983）。

三、錘痕（Hammer Marks）

痕跡是事件曾經發生的紀錄；依據痕跡可以推理未及親眼目睹的事實；痕跡可同時視為歷史與現在式。由於金屬的鍛敲成形需經過錘打、火煉，器物上的錘痕是必經之路，而途中思索的、感性的風景經由這些痕跡展露無遺，或許有人會質問:「物件表面光滑猶如鏡面反射，何來錘痕蹤跡？」孰不知消失的錘痕亦是一種痕跡，一種極需沉靜心靈精心將錘痕細細抹去的痕跡。

金屬需支撐以鐵鉆並以鐵鎚錘擊，每一鎚均製造一次印記（圖 9、10），一個最簡單的物件也須經過上萬個錘擊方能成形，不同形狀、不同重量的鎚子、力道的輕重、金屬位置的控制都產生不同的錘痕。這樣錘擊煉造成形的過程，錘痕扮演記載過程的重要角色，可依錘痕推知使用的工具、技巧純熟度與創作者的人格，甚至是錘擊當下情緒起伏、和緩急躁都隱藏在鎚痕的語言中。

錘痕是鍛敲最直接的表現語彙，就像因歲月

留下的年輪、經海水沖刷的礦石肌理，鎚痕是鍛敲物件成長的印記，經由作者長時間技藝的淬煉所造就出來。這些鎚痕透過創作者肌肉運動，展現經驗的堆疊，一鎚一印記錄創作的過程，美麗的印記以“器”為載體述說生命的故事（圖 11）。

四、鍛敲器（Raised Objects）

器與物彼此依靠，因此鍛敲成形的器與所包容的物有關，或許是有形的物，像是飯、水等；或是抽象的物，好比精神性之類的概念；當然也可是包容“無物”，純粹表現空心器造型，無所承載之物。以下介紹四個筆者製作做的鍛敲器作說明。

「賦歸系列」提梁銀壺（圖 12），為功能器，壺身有形體以極簡線條處理，為使使用者能自由自在安心地以熱水泡茶，壺身、壺嘴、壺蓋、壺鈕、把手等形制均應符合實用機能，亦可用於盛裝酒水。器身以一純銀片鍛敲而起，鍛敲之時雖留有錘痕，但因此茶器意圖呈現銀質樸實的表面光澤，彷彿傍晚時分，月色冉冉升起，工作完畢愉悅地哼曲歸家的心滿意足，或有故友來訪，在清暖的月光下共話當年的喜悅，故而將所有錘痕耐心消磨直到呈現滿溢的光澤表面，再以細粉打磨質感。

「耆老系列」提梁銀壺（圖 13），是一隻尺寸較大的茶器，器身以 820 銀片鍛敲而起，820 銀片硬度高於純銀數倍，除了十分堅硬之外更具彈性，錘擊 820 銀片成形較錘擊純銀困難，施力不當時手部肌肉容易因而受傷，但是 820 金屬成型之後，卻可藉由皺縮法完成美麗的果實。由控制火候，加熱 820 銀可以使金屬中部份的銀浮至片材表面，而有簡易的純銀與 820 銀銅合金分層，續加熱至合金熔點，內部合金開始流動，然而物件表面純銀卻未達熔點，流動性差，兩相拉扯下，金屬自然

【圖 11】鎚痕印記銀壺，趙丹綺作品「啟蟄」，2015

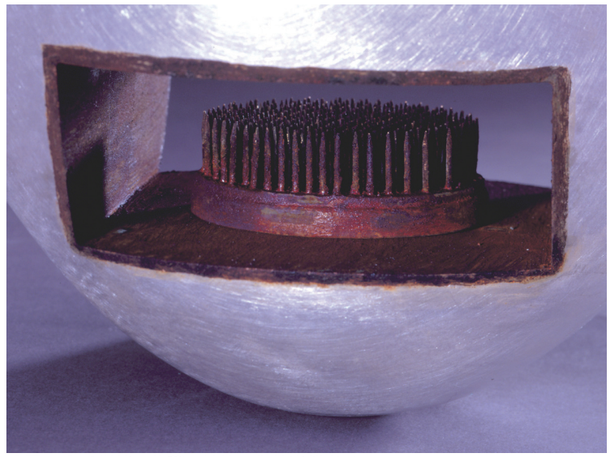
【圖 12】趙丹綺作品「賦歸系列」，2015

【圖 13】趙丹綺作品「耆老系列」，2013

產生有如皺紋般的肌理。皺縮的過程是金屬與火的共舞，自然收縮的每個瞬間動態與其最後成型的靜止紋理均令筆者驚嘆於自然之奧妙，即使 820 銀器的製作過程繁複煎熬，但是“美”總讓人忘卻一切，執意前行。

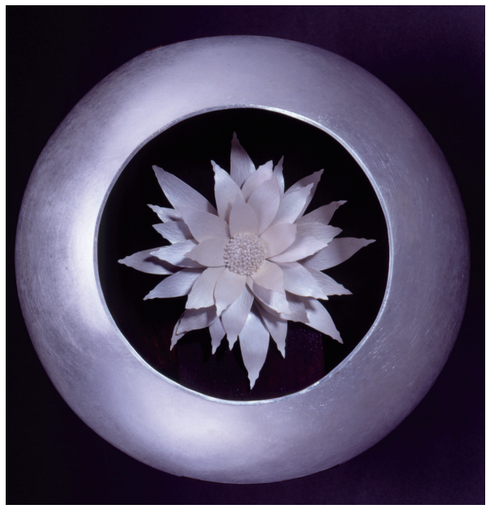
【圖 14】趙丹綺作品「泉涸系列」，2008

【圖 15】趙丹綺作品「絕境・依舊・綻放」，2002



【圖 16】「絕境・依舊・綻放」作品底部窗口

【圖 17】「絕境・依舊・綻放」作品中間窗口



【圖 18】「絕境・依舊・綻放」作品上方觀

「泉涸系列」花器（圖 14），為鍛敲輔以銀銅鑲嵌技術所製作出來的花器，以事先完成的銀銅鑲嵌金屬片進行鍛敲，鍛敲時使花器下方有機體先成形，再以幾何方形結尾形成開口。花朵被裁剪下來置於花器中，對應自然之美與人造之器，花器造形融合有機與幾何。表面以化學染色處理，使銅呈現橘色而銀呈灰色色澤，消除二金屬材質原有的明眼光澤，展現以沈默姿態存在於空間之中的企圖。

「絕境 ·依舊 ·綻放」是展示性的大型花器（圖 15），純粹為展示意念而作，即包容無物之器，花器主幹以鍛敲方式製作，本應是一體成型的器具，器身卻被貫穿二開口，形成三個觀看的窗口，第一窗口貫穿容器底部，佈滿鐵鏽的狹矮甬道，其中放置生滿鐵鏽的劍山，劍山上空無一物（圖 16）；往上與底層甬道交錯的是貫穿容器中心位置的另一個甬道，此甬道仍然佈滿鐵鏽，中段有幾隻樹枝頂立於其間，或可說是被夾制其間（圖 17）；最後從容器開口向下觀看，只見暗沉交錯、充滿鐵鏽的容器內，開出潔白耀眼的花朵（圖 18）。從四面八方觀看此容器各有不同的風景，如同幾個嵌在容器內的舞台，各自上演不同的劇情，連接成一個永恆的故事。

以鍛敲技術製作金屬器物可展現多彩多姿之器態，環肥燕瘦、具象、抽象等各種面向，如同理解事物本質一樣，越能理解金屬特質，呼應金屬聲音，越能心手合一發揮金屬的可能性展現創作者的意志、情感與風格。器形能夠隨心變化，以延展、收縮、擠壓、包覆、反包覆等動作型塑金屬，配合建構、表面處理等方式使器物形體更加多元，包容廣泛。

參、器之美（The Beauty of Vessel）

雙手捧起接收盛放物品，雙手成包覆之姿，以盛接為目的，進而出現容器。自古以來盛接收納物體之器皿，由於祭祀禮儀的神聖，而有不可或缺且不可侵犯 的隱喻。《道德經》多處談及“器”，如第十一章，「埏埴以為器，當其無，有器之用」，可謂中空的陶器歷史性的文字紀錄。第二十八章，「樸散則器，聖人用之則官長」，以人格特質形容為官之材，稱可為聖人所用之人為器。第二十九章，「天下神器，不可為之，不可執也」，以世界為器，由神所使用的器，凡人無法強求施用。第四十一章，「大方無隅，大器晚成」，以工具器物喻成就，指要做好大事、做出巨大的器皿，本就需要多一些時間，老子的“器”充滿宏大的想像力，器不狹隘的指人所製造的物件，也可指天下這個神聖的大容器，包容天地萬物，以器比喻人、事、理、情、感等，然而不論怎樣的比喻，不脫其工具性的內涵。以這種哲學思維來反芻單純的器皿，看似簡單的器，做為日常的工具，涵創作者巨大的意念，就像沈靜的火山隱藏深不可測的能量。

一、器與型（Vessel and Shape）

不論東西方之工藝皆探尋著器之形、器之意、器之美，每個年代依當時的文化背景與環境條件等所發展出來的技術與器型，也為因應所承裝的內容物而演化出不同的形制。西方工業革命之後，機器量產取代手工製作，器型轉以製程為主要考慮因素，除了當下的器型被統一，連可以被發展的細微差異、線條、表面肌理與質材亦受機械潛規則的規範。長期受到內在被消耗掏空的器具包圍，人們發現這樣的器具難以滿足對於生命內涵的需求，便開始將器之造形、表面圖文加入文化思維、地區特色等符號裝飾，然而有時強加的綴飾反而強烈凸顯機械製程裡文化意象的膚淺。

日本陶作家吉田直嗣曾說「大家都認為器皿應有其固定的形狀，但是我認為形狀不過是將名稱所賦予的想像具體化而已（陳令嫻，2013）」。有時為了以理解的形狀名稱稱呼該作品，因而限制對於器的想像空間，但回頭想想，最原始與生活相關的名稱樸實且貼近人心，有如包浩斯的形隨機能，就是以生活機能為出發點設計器物，當器的功能與意念並存，藝術家與工匠的界限不再清晰，觀看或使用器所提供的滿足無法以語言理論去解釋。

器之型制理應回歸器的本質、順應材質、呼應創作者的意念與生活態度，以此方式形成的器型賦予器具生命，實踐“真實”帶來的美。

二、材質語彙（Words Spoken by Material）

就物理化學性質來說，不同的材質特質各異，可能是自然存在於地球的物質，如木、竹等，還可能是經過提煉、分解、燒結所製造的素材，像是陶瓷、金屬合金等。這些材質原始之貌或許軟糯如同泥糊，或許堅硬呈現塊狀、片狀或條狀等，我們都可稱之為原料。創作者使用這些原料並使它們呈現形體，製作過程中各材質在種種面向展現特色，諸如線條力度、色澤、光澤、亮度、粒子疏密、硬度、張力等，具不同特質的材料須使用不同的機具、方法技巧來立體化，創作者形塑材質原料時，必須進入材質的語言，配合不同技巧規劃完成品的造型、質感、肌理等風格，只有創作者充分以材質語彙和其所作之器溝通，再加上創作者注入之意念與表現手法方有機會創造出感動人心的器物。

手工製作金屬器物的材質主要有金、銀、銅、錫、鐵等，此五金屬的物理化學性質多有差距，硬度、延展性、可鍛性、熔點、色澤、光澤等都大相徑庭，因此這些金屬所製作出來的器物各具特色，端看創作者評判何種金屬及其展現的特質符合欲表現之作品需求。以下分別簡單敘述五金屬之特性：黃金屬於貴重金屬，也是耐酸鹼的穩定金屬，十分適用於製作食用器皿，黃金是金屬類中唯一有如同太陽般金色色澤的金屬，熱情溫暖的色澤是其他金屬難以仿造的。黃金質地柔軟且延展性強，其器形肢體線條呈現緩慢姿態，表面質地溫潤，由於硬度相對較低，也易於變形，以黃金製作之物件少見鏡面光澤，即使創作者刻意表現銳利質感或造型，亦會成為溫和的出場。同為貴重金屬的銀材相較於黃金硬度較高，質地溫潤有如月光的獨特白色，也是不易變質的穩定金屬素材，作為生活器的創作材料亦十分合適，因為硬度適中，表面可呈暖調霧面處理亦可光亮如鏡，具備多面向視覺狀態的可能性；銅材屬於非貴重金屬，與空氣接觸時易氧化產生銅綠，因而如以銅為生活食用器具時，須考慮氧化銅綠產生的問題，然而如果單純作為雕塑器物來使用，卻是絕佳的金屬材，因應塑形製作要求所需之

【圖 19】趙丹綺「九種感受」作品，2001

延展性、可塑性皆為上乘，適用於各種成形技法，硬度亦如同銀質般適中，造型可變化萬千，同時也因為易與諸多化學元素產生反應改變色澤，在金屬光澤上的操弄包羅萬象，有無限可能性（圖 19）（Loyen, 1980）；錫材是極軟且熔點偏低的灰色金屬，色澤古樸，在東方常作為禮器。若加入一些其他金屬形成較硬的錫合金，則可作為生活器，此材質柔軟，故在線條與表面處理上呈現軟性特質：線條柔和且表面多為霧面，錫的熔點低因而有利於鑄造，鑄造配合鍛敲能呈現有別於其他金屬的風貌；鐵材與金、銀、銅、錫金屬原子結構類別不同，其金屬之延展性僅在高溫下展現，因此鐵的成形必須在高溫下進行，如同眾所周知的成語“打鐵趁熱”，相較於金、銀、銅的冷鍛敲，鐵的成形技術條件較為嚴苛，需以夾具夾取鐵材放置於高溫爐中燒炙至橘色，再快速夾取出放置於鐵砧之上以重鎚敲擊。成形時如同鍛敲有強烈的肢體動作，多製成刀劍、農具等含有力量、武器、陽性連結之物件，如果以鐵材製成器皿則以鑄造成形為主。鐵以其堅硬、強壯的語彙及其獨特的金屬色調訴說金屬故事的另一種觀點。

三、勞動與修行精神所賦予的美（Beauty Given by Dedication）

創作之於我好比日記，生活日復一日持續，創作尾隨呼吸的起伏而繼續著。

伴隨創作而來的勞動或許疲憊且從不輕鬆，但卻不曾苦澀難耐，反而是令人滿口生津般的甘甜，令人心滿意足的勞動，如同修行一樣，在我們專心致意於製作的每一個當下磨鍊心智，在實驗性與非實驗性的嘗試中鍛鍊堅定人格。鍛敲之於我，如同修行行為，亦是一種勞動修煉，手臂肌肉由於頻繁的操作技術而細膩地收縮伸展著，當大腦傳遞命令，控制這些“力”去“移動”金屬，塑造金屬的同時，手部肌肉與金屬經錘擊後的視覺訊息回饋給大腦，傳遞命令的結局，再再強化末端肢體反饋於中樞神經的刺激，手腦之間的鍵結漸增，直至內心不僅存在於腦海，更延伸至手臂、手腕與指尖。

鍛敲時所追求的作品，絕非於世人眼前的呈現，更在完善自己的內心。這樣的心與狀態會保留於所製出來的“器”上，即是創作者的“真實”，當下真實的意念賦予器之美。創作者每一組作品之間，有時形態差異甚劇，表現手法南轅北轍， 似無所關連，然而作品卻因為與創作者的近身相搏，彼此之間因而有了可辨識的聯繫。宛若 Marc Le Bot 所言「一一將信念灌注在手上，透過細微的手工及長時間的勞力，產生一種無可否認的物質性，使觀者的身體與精神產生同樣的共鳴…」（湯黃珍，1996）透過作品與生活的息息相關，走回生命最真誠無飾的一方。

肆、鍛敲之旅（The Journey of Raising）

我的金工之旅從銀器鍛敲開始，爾後數十年不斷實驗各種金工技術於各種形式的創作，包含實用銀器、小型雕塑物件、珠寶首飾、金屬畫作等，學習金、銀、銅、鋁、鈦、錫等不同金屬媒材的掌控。然而學海無涯，金工技藝浩瀚如海，窮盡一生仍難窺全貌。難解的緣份卻如同生命不間斷的輪迴，近年的創作回歸本源 — 銀器鍛敲，作品形式亦以貼近生活、貼近本我的精神抒發，屏除過多裝飾或語彙，期使器皿使用之人能感知生活中、生命及自我中的真實。

這樣的回歸使我滿心雀躍。鍛敲是多麼迷人的動作呢？金屬的原子會移動，透過加熱原子會自動排列成天然的次序，經過外力的鎚擊鍛敲，又能夠移動金屬原子影響金屬結晶結構進而改變金屬外形。鍛敲乃金工技術中充分展現金屬特質的技術，金屬以鐵鉆支撐，輔以鐵鎚錘擊，經過不斷的敲擊與退火，大腦與手連結、手與工具連結；肌肉運動、精神控制，運動（勞動）所產生的刺激與滿足感複雜地聯結，所有因素集結焠鍊金屬器之型，以實質技術、勞動與精神賦予的器形與生活連結，充實器所攜帶的文化意涵。

手的使用是與生俱來的，透過手的操作人類完成文化的發展，可發展不限於集體文化社會，透過專著於操作手的運動，個人得以挖掘自我，感受精神性的饜足，由一至百至千萬，回歸感受，找到美。

參考文獻

陳令嫻（譯）（2013）。日日之器。台北：大藝。（原作者：祥見知生，原著出版 年：2008）

湯皇珍（譯）（1996）。身體的意象。台北：遠流。（原作者：Marc Le Bot，原著出版年：1986）

蔣勳（2009）。美的曙光。台北：有鹿文化。

趙丹綺（2013）。玩金術 2 - 金工創作進階。台北：鍊丹場珠寶金工工作室。

Finegold R. and Seitz W. (1983). Silversmithing. (1st ed.). Radnor : Chilton. Loyen, F. (1980). The Thames and Hudson Manual of Silversmithing. (1st ed.). London : Thames and Hudson.

信仰、文化遺產制度與當代社會—以日本文化財制度與社寺博物館為例

Religion, System of Cultural Heritage and Contemporary Society: An Example of Japan's Cultural Properties System and Its Temple Museums

黃貞燕 Jan-Yen Huang
國立臺北藝術大學博物館研究所助理教授
Assistant Professor, Graduate Institute of Museum Studies,
Taipei National University of the Arts

摘要

信仰，是人類宇宙觀、人生觀與價值觀的體現，信仰活動的實踐，與社會關係與社會網絡密切相關，是人類文化甚為重要的一環。2008 年臺灣文化資產保存法修訂版啟動，儀式、節慶、祭典等信仰相關的民眾活動，成為文化資產制度的對象，文化資產的身分為信仰的當代傳承帶來新的關注點，同時也引起觀光化或文化權所屬的爭議。

本文以日本為例，梳理日本的文化財保護制度對信仰與當代社會之關係帶來的影響。日本文化財保護制度涉及信仰者，包括有形文化財範疇的建築、工藝、書跡繪畫等，以及民俗文化財範疇的相關文物與風俗習慣。前者著重歷史與藝術價值，後者著重做為理解民眾生活樣貌的資料性價值，這些「文化財觀點」為信仰相關活動的當代實踐開啟了不一樣的方向。

本文也將介紹寺廟或神社如何透過博物館的設置，進行信仰相關文物收藏、展示與教育，做為詮釋再現信仰相關歷史與文化的基地。而地方設置的博物館，如何成為祭典、節慶之世代傳承與社會關係擴展之新基地。

關鍵字：無形文化遺產、文化資產保存法、博物館、信仰、日本文化財保護法

Abstract

Religions are embodiments of human world views, life philosophy as well as values. The practice of religious activities is a vital part of human civilization and closely related to social relations and networks. In the year of 2008, the amended version of Taiwan's Cultural Heritage Preservation Act took effect. Since then, all public religious activities such as ceremonies, rituals and festivals have been turned into subjects of the system. Their identity of cultural heritage has not only brought about new focuses on contemporary inheritance of religion, but also raised issues of whether cultural heritage should be affiliated to either tourism or rights of culture.

Taking Japan as an example, this paper tries to summarize how Japan's cultural properties protection system influences the relationship between religion and contemporary society. The religious aspects involved in this system include the category of tangible cultural properties, such as architecture, technology, calligraphy and paintings; and also the category of folk cultural properties regarding cultural relics, manners and customs. The former puts emphasis on historical and artistic value, while the latter focuses on informational value of understanding lifestyles of people. These viewpoints of cultural properties hence have opened up a different direction for practicing religion-related activities at present age.

The paper also introduces how temples or shrines, by means of setting up museums, have been conducting collections, exhibitions and education of religion-related cultural relics to become bases of reinterpreting and reproducing all religious history and culture; as well as how local museums have formed new bases not only to pass on religious ceremonies and festivals to next generations but also to expand social ties in the society.

Keywords: intangible cultural heritage, Cultural Heritage Preservation Act, museum, religion, Japan's Law for the Protection of Cultural Properties

文化遺產制度與歷史文化書寫

今日，保護文化遺產的意義與重要性似乎已經成為不證自明的社會通念。然而，從歷史來看，以文化遺產為名的文化實踐資歷甚淺，仍然充滿挑戰。文化遺產乃是伴隨著現代化進行而出現的概念，由於社會結構與生活型態快速轉變，做為與這股趨勢相抗衡的力量，認為「歷史」與「傳統」可以成為客體化的對象，甚至可以加以保護並使其與當代社會產生關連——這種思維是文化遺產概念登場的重要因素。與過去連結、做為認識與記憶過去載體的文化遺產就是這種現代性思維下的一種產物，這種思想貫穿所有類型文化遺產，包括無形文化遺產這個新成員。文化遺產，或者更具體地說，做為文化遺產內涵的歷史、文化與傳統，由於經過客體化的必要的選擇與詮釋，因此其實並不是一種存在 (exit)，而是一種製作 (made)，我們應該將文化遺產制度視為一種歷史與文化書寫的現代機制。

文化遺產制度的建構與運作，以相關知識體系為基礎，並與國家、社會、經濟論述密不可分，因此對當代社會生活影響甚大。有關文化遺產與自然遺產的認識、範疇與相關基準不斷修正，從對單體物件本身的價值，慢慢地擴展到對文化脈絡的關注；而文化遺產保護論述從國族主義、菁英文化，到市民社會與文化多樣性。這些轉變，一方面是相關學術領域觀念與方法論變化的反映，一方面也是文化遺產制度實踐與反省促成的結果。國家制度的建構與實踐，其實是一部社會文化史，不但透過文化遺產名單的建置書寫了歷史與文化，文化遺產保護的行動本身，也成為形塑當代文化的一部分。

2003 年 UNESCO《護衛無形文化遺產公約》提出新的遺產觀念與護衛方法論，對長久來以物為核心的文化遺產事業帶來新的衝擊。無形文化遺產觀念，一方面將民眾生活中傳承良久的社會實踐賦予文化遺產的身分，一方面也在向來「文化遺物論」的遺產論述中，打開「文化生產論」的新觀點，認為這種新的文化遺產的意義在於維繫歷史感，並有助當代文化與社會的創造力，而保護無形文化遺產的最好方法，就是護衛其在當代社會脈絡中的生命力。這種新的論述，更加強化了文化遺產與當代生活、過去與現在的關係。

文化遺產的保存維護與博物館

做為將歷史與文化客體化最重要的兩種當代機制，文化遺產制度與博物館兩者的原則與方法相同，都是透過選擇、保護、詮釋與教育，賦予特定的物件或對象特殊意義，以生產製作歷史與文化的內涵，並成為當代再現過去、連結過去的媒介。文化遺產的保護向來與博物館密切相關，或是透過成立博物館來保護，或是採用博物館概念來管理、運用。而博物館本身雖然不是文化遺產，但做為非營利的永久性機構，為了公眾、為了下一世代而收藏、研究、溝通與教育，因此博物館也具有和文化遺產相似的意義與作用。

有形文化遺產的保存維護原本就相當重視與博物館的連結，2003 年的國際公約登場後，博物館與新遺產的關係也很快地受到重視。2004 年國際博物館組織 ICOM 召開以「博物館與無形文化遺產」為名的專家會議，討論博物館如何對護衛「活的遺產」有所幫助。會議結論指出，博物館的目的在於紀錄與維護民族、地方與社區之獨特性與創造力，除了有形的物件，傳統、語言、口述歷史、民俗生活與價值觀等，也應該透過博物館得到認可、維護與促進；博物館可以收集相關物件、文獻、影音與口述歷史等檔案，為無形文化遺產留下物質性的紀錄，也可以透過詮釋與運用，讓博物館成為無形文化遺產社群向外部社會大眾展示、說明傳統的場所，成為社群之間傳承的當代中介機制。也就是說，博物館不但是將無形文化遺產客體化的媒體，也能透過當代社群、社會的學習與交流，使得無形文化遺產在當代脈絡中重新被承襲而維持其生命力。

有關信仰的文化遺產價值，臺灣最先關注的是廟宇建築，其次，在無形文化遺產的觀念與保護制度推動下，喚起了對信仰相關民俗活動的關注，臺灣目前已登錄、指定的民俗類無形文化資產共 186 件，其中與信仰相關者有 143 件，占百分之八十以上。信仰之祭典與節慶，是民眾生活中非日常的、具有特殊意義的社會實踐，是由地域社群歷時長久而形成，經常涉及地域社群之自然與宇宙知識、歷史與記憶，並經常包含口述傳統、表演藝術、工藝等等多樣的文化表現形式，具有高度社群動員力，具有一定的規模與複雜性的文化展演，能讓參與的社群重申傳統、認同與延續感，可以說是無形文化遺產中最具代表性與指標性的類型。

然而，信仰中具有文化遺產價值的，並不只廟宇建築與民俗活動。以信仰相關節慶為例，可以做為博物館對象、具有收藏、展示、詮釋價值的，除了做為無形文化遺產對象的祭典本身，其他如做為信仰祭典基地的寺廟建築本身與場所，寺廟收藏的文物文獻等，也都可以成為博物館的對象。本文以日本經驗為例，一方面梳理日本的有形文化財與民俗文化財制度，對信仰相關建築、民俗活動與文物之蒐藏與保護帶來什麼影響，一方面梳理博物館如何扮演了一個有意義的中介媒介，重新連結信仰的文化遺產與當代生活。

有形文化財與信仰文物的蒐藏

如果回顧日本的國家文化財保護政策軌跡，可以發現，神道教與佛教兩大信仰系統（在日本通稱為社寺，指神社與佛寺）之文化產出的建築與文物，其實是日本國家文化財保護政策初期的核心對象。日本的《文化財保護法》成立於 1950 年，其前身可追溯到 1871 年公告、以美術工藝品為主要對象的《古器物保存方》，接下來 1897 年成立的《古社寺保存法》則是以社寺建築與相關文物為對象，後來《文化財保護法》之指定、管理、補助，以及公開要求、買賣限制等基本模式，在此法中已經成形。社寺建築與文物的保護與管理之所以備受重視，有其歷史背景。一方面明治維新吹起新風，崇尚新的價值與制度同時，引發對於舊習傳統的否定；另一方面，明治政府為強化其政權正當性，主張王政復古、回到政祭合一的古制，因此頒布神佛分離令，造成廢佛毀釋的風潮，成為日本歷史上特異的社會現象。佛寺建築、佛像、佛具與各種相關古器舊物、文書史料被毀壞或捨棄。由於大眾長久來的信仰活動受到輕蔑與貶抑，引起不安與反動，另一方面由於明治政府參加世界博覽會的經驗，認識到古器舊物與傳統文化在發展獨特產業的價值，促使明治國家透過政策力圖阻止這股風潮，積極到各地進行調查、掌握古物與社寺蒐藏狀況，以防止破壞與散逸、並對所有者進行啟蒙教育。此外，當時明治政府邀請到日本教授哲學與政治學的外國人專家、費諾羅沙（Ernest Francisco Fenollosa，1853 ～ 1908），走訪各地古寺、大量收購古物，積極鼓吹重視傳統文化的信念，同時費諾羅沙帶來西方「美術」的觀念，成為新興日本政府接納、保護宗教遺產的合理立場。廢佛毀釋，對宗教建築與文物的破壞，只論宗教意義，不顧歷史與審美價值。而國家的保護政策則以審美的、歷史的角度，重新正視了古器舊物與社寺文物的價值。

《文化財保護法》延續、擴大了文化財體系，1950 年成立之時的架構為有形文化財、無形文化財、史跡／名勝／天然紀念物，以及埋藏文化財。其中，有形文化財可說是過去相關國家保護政策的延續，不過，保護範疇與基準卻有了顯著的改變。《文化財保護法》前身的《古器舊物保存方》、《古社寺保存法》、《國寶保存法》（1929 年）與《有關重要美術品等之保存的法律》（1933 年），雖有已經吸收了西洋的「美術」觀念，但其保護對象的範疇基本上仍然延續江戶時代以來的「寶物」觀——即技術精巧而高價的繪畫、工藝等藝術品，以及身分地位高者的用品與象徵之物，如甲冑、武器或書跡等。《文化財保護法》有形文化財的類別包含建築、繪畫、雕刻、工藝品、書跡、典籍、古文書、考古資料等，並奠定更明確的藝術、歷史與學術意義並行的價值基準，美術類的繪畫、雕刻、工藝、書跡與典籍，以藝術價值為核心基準，歷史類的古文書、考古資料與歷史資料等，則著重政治、經濟、社會、文化等之歷史與學術價值。寺廟或神社的佛像雕刻、建築之工藝裝飾品、獻納品、典籍、古文書等都在此類。這個轉向，使得在美術工藝品之外、有關社寺沿革的歷史資料開始受到重視，社寺蒐藏的古文書、歷史資料與書跡等，逐漸地被賦予文化財身分。其中最著名的代表案例是京都醍醐寺，長年來重視所藏古文書、典籍與繪畫等，持續進行典藏整理與研究，並建立數位資料庫提供搜尋。其中，有 6 萬多件古文書與典籍被指定為國寶。

文化財制度帶來的另一個影響在於普查、管理與運用的責任。為了蒐羅指定候補對象，因此必須廣泛進行調查，特別是京都、滋賀與四國等文化財集中地區、社寺歷史資料與古文書等，都發動了持續性的普查計畫。被賦予文化財身分的社寺文物與資料，也伴隨了相關的限制，如現狀保存的原則、不得任意變更文化財指定當時的狀態，國外借展等攜出國內的管理，保存考量下的使用規範，以及公開。雖然是私人或宗教團體的所有物，但是一旦被賦予了文化財身分，就具有某種程度國民公共財的性格。

民俗文化財與信仰活動的保護與文物的蒐藏

有形民俗文化財類別包括有關衣食住、生業、信仰、年中行事之風俗習慣與民俗藝能之衣服、器具、家屋等物件，上述這兩個類型，日本民俗文化財制度之對象，包括了信仰的活動與相關文物。民俗文化財制度的沿革較為複雜，1950 年文化財保護法成立之時，民俗以「資料」的定位進入有形文化財體系，後來由於民俗資料的價值和與建築、美術工藝品為核心的有形文化財不同，於是 1954 年將民俗資料獨立為一項，分為有形與無形兩類，前者採指定制度，後者採選擇紀錄制度。民俗資料的重要性明述為「理解我國國民生活樣貌與演進不可或缺者」，亦即不從藝術性、而從其資料性價值為著眼點，這也是此時在法律上稱為「民俗資料」，而不是「民俗文化財」的原因。有形民俗資料包含了以下十個項目：「食衣住、生產生業、交通•運輸•通信、交易、社會生活、信仰、民俗知識、民俗藝能與娛樂遊戲嗜好、人的一生、年中行事」，無形民俗資料則在前述 10 項外另加上「口頭傳承」、共計 11 項。

1975 年將「民俗資料」變更為「民俗文化財」，維持有形與無形的分類，有形的對象延續原來的架構，無形的對象修正為風俗習慣與民俗藝能兩類，同時導入無形民俗文化財的指定制度。文化廳強調文化財行政針對的是信仰行事的歷史、學術與藝術的價值，並不在鼓勵特定信仰的傳佈。國民文化本質論與形式保護有用論，是無形民俗獲得文化財身分、並得以成為指定對象的關鍵，無形民俗文化財之風俗習慣，包含「生產、職業、人生、儀禮、娛樂、競技、社會生活 (民俗知識)、年中行事、祭禮 (信仰)」等項目，這個分類意味著從風俗習慣的角度來定位信仰與祭禮。

日本的民俗文化財分為有形與無形兩個系統，是一大特色。有形民俗文化財的成立，奠基於民俗學者澀澤敬三的民俗物件的蒐集與研究，澀澤於 1935 年創造了「民具」一詞，逐漸取代了之前慣用的土俗品或民俗品的稱呼。澀澤與其研究社群先後豐富民具的概念、類型與調查研究方法，1936 年刊行的《民具蒐集調查要目》成為後來文化財體系中民俗資料分類的基礎，特色在於以用途做為分類的基準。澀澤敬三的民具學，著重從整體關聯性來掌握民俗事項，重視一次性資料的收集與整理，強調進行蒐藏、研究、公開等之民俗博物館以及不同專家之共同作業的重要性等 (菊地曉，2001：29)。有形民俗文化財的保護制度，充分地反映了澀澤派民俗學的研究方法：重視全面性、系統性的資料蒐集與整理，指定與登錄也以一組有意義的物件為優先。

有形、無形民俗文化財體系的成立，一方面使得信仰有關的風俗習慣，例如祭典與節慶等成為無形民俗文化財的對象，一方面信仰相關的器具、道具等物件，則以有形民俗文化財的定位受到保護。例如，京都祇園祭山車本體與其上金工、漆藝、染織等裝飾工藝品，這些物件被認為承載祭典的歷史，同時也是維繫祭典特定審美形式、傳統技術的關鍵，以一組有意義的物件被賦予有形民俗文化財的身分，有善加管理與保護的責任。

信仰、文物與博物館

1897 年《古社寺保存法》的施行，漸漸促使日本的寺廟或神社設置寶物館、靈寶館來保護管理相關文物、文獻與典籍。但早期的寶物館定位接近倉庫，除了配合信仰相關活動外也鮮少開放，而依據《古社寺保存法》被賦予寶物定位的社寺收藏，有義務要提供博物館展示，例如，京都國立博物館與奈良國立博物館，就是為了展示兩地社寺寶物而設置的。

近年寺廟神社自行興建、設置博物館的動向令人注目，如佛教名剎的平等院、東大寺、興福寺，以及位於日本神社系統之首的伊勢神宮。平等院是佛寺設置博物館之首，提出「寺廟博物館」(temple museum) 的概念，指過去由於信仰活動而存在的寺廟，在信仰的社會功能逐漸轉型之際，將寺廟視為博物館，從文化史的角度為寺廟與當代社會建立新的連結。平等院的博物館「鳳翔館」設立於寺廟境內小土丘後方，並不影響平等院的整體景觀（圖 1）。鳳翔館收藏、展示已經無法長期曝曬於自然環境中的佛像雕刻與金屬工藝，使得觀眾能在一個控管得宜的場所中欣賞這些重要的美術品。鳳翔館也進行收藏研究，包括歷史、文化意義與原本的

【圖 1】 日本平等院設立的博物館「鳳翔館」，隱藏在小山丘一角

形式色彩等。位於奈良的東大寺、興福寺也前後設立博物館，其博物館成為寺廟境內的文化中心，進行原本信仰活動中不曾注意的研究、展示與推廣活動。由於文化廳可以補助有形文化財的所有者設置相關保管與維護設備，這三個寺廟博物館以文化財保護管理設施之定位得到文化廳的補助。寺廟聘請美術史、文化史的專家為博物館工作，同時也鼓勵僧人到學院進修，包括美術史或文化史以及博物館學的知識，得以協助博物館工作。

歷史意識強烈的伊勢神宮，很早就擁有三座博物館：農業館、徵古館與美術館。神宮祭祀掌管農業的天照大神與掌管產業的豐受大神，農業館展示日本豐饒的自然物產以及農林水產業的代表工具與技術；徵古館展示神宮的歷史與代表獻納物；美術館收藏藝術家歌詠頌讚神宮的作品。最值得一提的是 2013 年甫成立的遷宮館（圖 2），展示了伊勢神宮最富盛名的二十年遷宮活動之歷史與流程，包括建造神宮與製作奉納品的工匠技藝。每二十年一次的遷宮儀式，是伊勢神宮信仰的核心，也是長年來維繫信仰者向心力的關鍵。遷宮儀式長達一年，規矩繁多細膩，而大部分都具有神聖性格不對外公開。遷宮館打破這種原則，包括以模型展示一般不得進入的神宮建築配置，以及不少原本不對外公開的儀式與用具，都一一在館內解密，使得觀眾得以認識這個連續千年、細膩而複雜的社會實踐之內涵。伊勢神宮增設新館的目的，就是希望在以往的信仰參拜者之外，培養文化的參拜者，以建立神宮信仰與當代社會的新關係。

【圖 2】 日本伊勢神宮所設立的遷宮博物館

祭典、博物館與地方社會

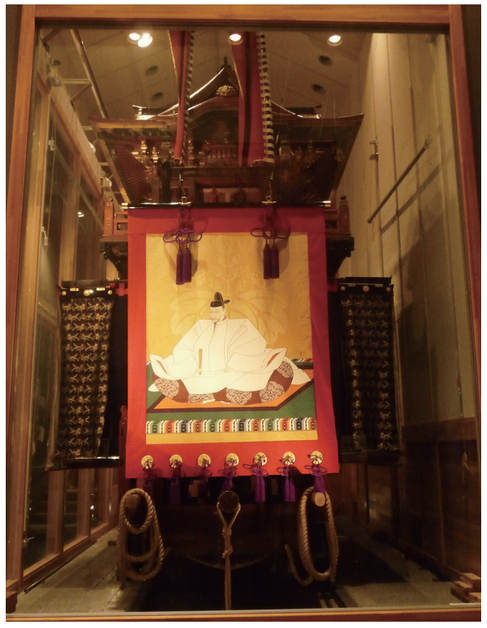
UNESCO《保護無形文化遺產國際公約》指出，無形文化遺產的護衛應以「社群」為主體，以保護那些有可能永遠消失的人類創造力，促成社會合作，提供歷史的連續感。相較於有形文化遺產，無形文化遺產的護衛方法論更進一步地強調對當代生活、社會關係、文化創造力的貢獻，而博物館正是可以協助地方社會邁向這些目標的媒介。

京都祇園祭、長濱曳山祭、秩父祭、大津祭等山車祭，是日本民眾信仰活動的代表類型，也都是國指定的重要無形民俗文化財。為表達對地方神社奉祀神祇的感謝，由地方社群自主動員，展開包含儀式、表演、繞境等多樣展演活動。在歷史演變中，從獻神活動的定位，逐漸轉變為人與人 (社群之間、社群與外部社會之間) 的交流活動，具有高度的展演性，並反映了不同地方社會的審美、品味與經濟能力。這些祭典中的山車之工藝裝飾，包括金工、雕刻與織錦等都是一時之選，因此山車也被稱為行動美術館，而京都祇園祭之會所飾與屏風祭由於展出社區或家庭收藏的珍寶，也被視為具有町文物館與家庭美術館的性格。持續舉辦的祭典，其實使得地方累積了一批有意義的物件收藏。然而，這些祭典的地方社會在今日所成立的會館或博物館，卻不是以這些收藏為核心。事實上，這些與祭典有關的珍寶，在過去原則上是一年只出現一次，隨著祭典結束也收納入庫。可以說，正是這種罕見性為祭典添加了可觀性。因此，以物為中心、常時公開的博物館其實是與祭典的傳統規矩有所牴觸。

這些地方社會成立會館或博物館的動機，一方面要創造一個社群面對外部社會的新公共空間，一方面要形塑一個社群內部世代傳承的新機制。由於文化財的身分使得祭典具有公共財的性格，也創造了新的觀眾，需要一個在祭典期間之外、祭典也能常時展演的方法。例如秩父祭會館的設置乃是地方的觀光局為了增進地方觀光魅力的提案，最初遭到祭典社群的反對，認為將信仰活動轉變為觀光資源並不可取，逐漸地，社群的原則和地方社會的共同利益磨合結果，雙方達成平衡點：有現代設備的會館可以提供更好的管理維護之效，而透過物件與影像等的展示創造了常時存在的祭典形式，其實也有助於社會大眾對祭典的認識，強化了社群的榮譽感。

祭典的世代傳承，其實有賴地方社會穩定的內在結構與共享的價值觀。因此，由於社會結構、生活型態的改變，對祭典的世代傳承帶來不小的影響。做為地方教育機構的博物館，也能補足社群內部世代傳承條件弱化的問題。例如長濱的曳山博物館由傳承社群發起設置，除了和秩父祭會館一樣，博物館除了延續了原本倉庫的功能，由於兼具開放性格與展示功能，因此創造出常時存在的祭典展演形式（圖 3—5），此外，不定期的舉辦特展介紹

【圖 3】收藏、管理曳山祭所使用山車的傳統倉庫



【圖 4 】 位於日本長濱市的曳山博物館，展示曳山祭所使用的山車與相關文物

【圖 5】 曳山博物館中介紹各山車所屬社區的活動概況

相關歷史與活動，甚至將原本非公開的、也無公開需求的山車修理活動，設計為博物館的展示一景，長濱更積極利用曳山博物館做為當地孩童認識祭典的場所，也讓孩童在博物館裡演練祭典期間表演的歌舞伎。也就是說，博物館中的祭典，已經不再只是傳統祭典另一種形式的再現，而是地方社會文化財保護實踐之總合展演，加強了祭典在當代社會生活中的重要性。

從日本經驗來看，文化遺產制度促成了調查與管理體制的建立，藝術與歷史詮釋角度的成立，也強調了公開與推廣教育工作的必要性。透過這幾個面向的文化遺產行政之推展，「信仰」擴展出藝術、歷史與文化面向的遺產定位，文化財的管理與公開，也逐漸從國家的責任轉為宗教法人藉以聯繫當代社會之媒介。社與寺，從過去生活的文化基地、概念中的文化博物館，在文化遺產制度之下轉化為當代的文化遺產中心。

參考文獻

文化廳（2001）。文化財保護法五十年史。東京：ぎょうせい株式会社。

黃貞燕（2008）。《日韓無形的文化財保護制度》。國立臺灣傳統藝術總處籌備處。

黃貞燕（2012）。< 無形文化遺產國際公約的成立及其護衛方法論 >，《文化資產保存學刊》，25:7-32。

二次世界大戰後臺灣金工匠師的養成與變遷初探

A Tentative Exploration of Methods and Transitions of Developing Gold Craftsman in Taiwan after World War II

王慧珍[1] Hui-Chen Wang

摘要

臺灣漢人的金銀細工技藝傳統、使用金銀首飾的社會習俗等，傳承自中國閩粵。歷經日治到民國 60 年代，黃金首飾業都是採取手工製造的生產模式。當時的金銀細工工匠是職業選擇之一，透過師徒傳承制度學得技藝，即是早期社會人們常說的「學功夫」，經歷三年四個月的學徒生涯後，得以出師以技藝維生。機械生產、大量複製的金飾出現後，金匠在時代浪潮裡載浮載沉力求生路，手工打製金飾的匠師及行業面臨消失的危機。民國 74 年之後，在藝術、設計相關的學院系所裡陸續開設金工相關課程，臺灣社會因此出現新一代的金工匠師。本文擬從新北市立黃金博物館的典藏品「打金簿」與其捐贈者談起，探討戰後臺灣金匠養成方式的內涵與變遷；金匠在經歷金飾業生產方式轉變時的因應之道；兩代金工匠師的異同與追求等。

關鍵字：金工匠師、金銀細工、金屬工藝、黃金首飾、新北市立黃金博物館。

Abstract

It was from Fukien and Guangdong Provinces of China that the Han-ethnic people in Taiwan inherited both the tradition of skills in delicate work of gold and silver, and the social customs of using gold and silver jewelries. From the Japanese Colonial Period to the 1970s, handcrafted production mode was adopted in gold jewelry business. Being a craftsman in delicate work of gold and silver was one of the career options in those days, and one learned various skills through 3 years and 4 months of apprenticeship training until he won the recognition of his mentor and then started to make a living on his skills. After mass replicated gold jewelries manufactured by machinery appeared in the market, goldsmiths had been striving hard to survive, the craftsmen making gold jewelries by handwork and even the industry itself was facing the danger of extinction. Since 1985, metal-working curricula have been adopted by some academic institutions related to the art and designing, a new generation of metalwork craftsmen emerged. This paper will use one of the collections of Gold Museum of New Taipei City Government – “The Jewelry Design Books” and its donor as an example, to probe the contents and transitions of the methods cultivating goldsmiths in Taiwan after World War II, and how gold craftsmen adjust to the changes, and the differences, similarities as well as pursuing aspirations between gold craftsmen of two generations.

Keywords: gold craftsman, delicate ornamental metal work in gold and silver, metal arts, gold jewelry, Gold Museum New Taipei City

1 作者現為新北市立黃金博物館研究助理。Ab3471@ntpc.gov.tw。

壹、前言—打金簿與麵線伯

民國 104 年，新北市立黃金博物館入藏了一件「打金簿」。依據本館委託研究，「打金簿」[2]原名稱應是《金銀細工實用圖畫大全》，於民國 19 年（昭和 5 年，1930 年）出版，其中共分成約 30 個單元、1,300 幅圖稿：分別是手環部、手花部、手鍊部、手錶帶部、錶鍊部、絆鍊部[3]、配頭部[4]、金花部、甲簪仔部、乙簪仔部、珠石玉鉤耳部[5]、光面鉤耳部、珠石玉入手指部[6]、印臺手指部、光面手指部、帽花部、耳鉤部[7]、中心花部、股邊後稟部、蚊帳鉸部、金牌部、金鈕仔部、袖口鈕部、稟針部、領巾針部、頂股簪部、花籃部、眼鏡部、洋盃部。從圖稿所收錄物件的功能來看，有身體配件，如簪釵等髮飾、耳飾、項飾、手鐲、手鍊、戒指；有服裝配件如帽飾、袖扣、鈕扣、別針、錶鍊或錶帶；有實用物如眼鏡、耳挖、花籃、獎盃、蚊帳鉤；還有奉獻物如神明金牌等，整體是以身體飾品為主。其設計概念逐漸擺脫了清代常見的寓意吉祥的圖像，除了少數仍見龍、鳳、蝙蝠等吉祥物，主要係以抽象造形、捲葉花卉、植物圖案一類之西洋風為主要題材，並經常搭配有琢磨或切割的寶石[8]。

臺灣漢族的金銀細工技法、樣式等主要傳承自中國閩粵地區，匠師手藝來自師徒制的傳承。首飾的樣式通常是參考時下受民眾歡迎的圖案或形制。除了少數才華特出的金匠有能力設計出新的首飾樣式並造成社會模仿現象之外，基本上從清末到戰後初期，金銀首飾的樣式變化不大。因此，在首飾的製作上逐漸標準化。在日治時代後期，因而得以出現《金銀細工實用圖畫大全》這種金工設計圖式。這類圖稿可以看作是長時間社會集體創作的成果，它提供匠師製作金飾的參考依據，也可供顧客按圖選擇。這顯示當時金匠手藝普遍純熟，足以依據顧客需求完成圖稿樣式[9]。例如，捐贈者王再來先生曾說，當時的打金師傅，都要有按圖製作的手藝。他可以不用畫草稿，就能依據客戶需求打製出客戶想要的金飾。

然而，擁有純熟手藝的打金師傅，何以變成了「麵線伯」？

人稱「麵線伯」的王再來先生，現住於新北市板橋區，因其曾於該地經營麵線攤生意，故在地人稱他為「麵線伯」。他之所以會珍藏這本他稱之為「打金簿」的《金銀細工實用圖畫大全》，是因為年輕時曾以打金為業。據其自述，他出生於彰化鹿港，約莫十九歲開始於臺中、南投、草屯及臺北艋舺等地從事打金維生，以論件計酬的方式，向銀樓接單、製作金飾。不過，後來手工打金的工作越來越少，他只好轉行賣麵線維生。從本文所蒐集的研究資料來看，王再來先生由打金師傅轉業成「麵線伯」的例子並非特例，他的職業轉折經歷恰恰是反映出戰後臺灣金工匠師與金飾業的發展脈絡。

本文所討論的「金工匠師」係指以金、銀、銅等金屬為媒材製作器物或創作的匠師或工藝師，包括了承襲晚清以來以師徒制傳承技藝的打銀匠、以及受西方工藝美術影響的學院系統的工藝師。這兩者技法或有延續、但後者更著重表現製作者（或創作者）個人意念。本文引用的金工匠師的訪談，多來自 2005 陳威志《1985 年以來的台灣的大學校院金工藝術之發展》、2006 張家瑀《二次世界大戰後（1945）南臺灣金工首飾工藝變遷》、2007 蔡國南、陳芸英合著《蔡國南的今生金飾》，以及 2008 鄭宜憓《台灣傳統金飾的工匠與設計》等論文的附錄訪談資料。匠師口述資料尚不夠深廣，因此，本文僅能說是以有限的材料管窺戰後臺灣金工匠師的發展變遷，後續將持續累積金工匠師口述資料以修正本文看法。

2 「寬 18.6、高 25.3 公分，為線裝書籍，雙面印刷，印有頁碼，捐贈者原來曾於臺中寶山銀樓、南投、草屯等地打金。該冊係 1962 年捐贈者於臺中打金時，傳承自其伯父。根據臺灣其它傳世相同的打金簿來看，其原名稱應是《金銀細工實用圖畫大全》，編輯高天成，出版社為高成興金鋪，地點位在臺北市大橋町一丁目十二番地，出版年為昭和 5 年（1930）8 月。」前文引自新北市立黃金博物館委託逢甲大學歷史與文物研究所李建緯老師之展品研究。
3 即今人所說之項鍊。項飾。
4 即今人所說之墜子，搭配項鍊用。
5 耳挖。
6 手指即今人所說之戒指，該部是鑲嵌珍珠、寶石以及玉的戒指圖稿。
7 即今人所說之耳環。耳飾。
8 資料來自新北市立黃金博物館委託逢甲大學歷史與文物研究所李建緯老師之展品研究。
9 同註 8。

貳、戰後初期的金工匠師養成

根據李建緯的研究，清末臺灣漢族使用金銀飾品的習慣乃承襲自中國傳統。最遲在清代晚期，臺灣已有製造金銀首飾的匠師，他們大都來自閩南、也有可能來自廣東。清末，打金匠師薪資約為年薪 350 圓，日治以後（明治 36 年，西元 1903 年）約為 750 圓，收入並非特別高。（李建緯，2016，頁 30-43）

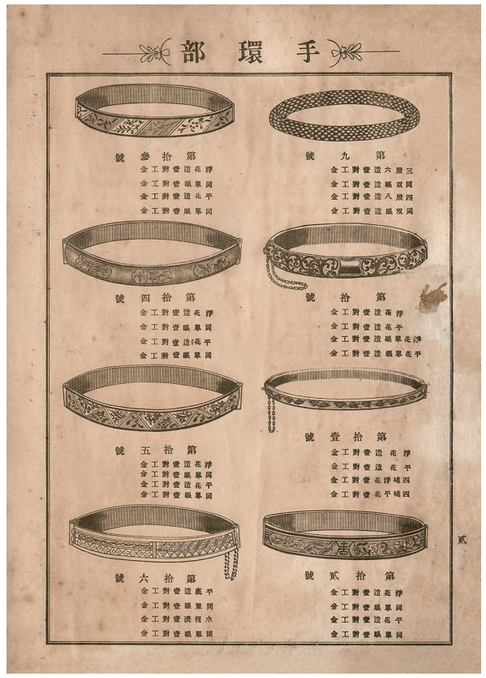
戰後初期至民國 60 年代，「打金」是一種職業選擇，通常在國中，甚至國小畢業的時候，如果家貧無法負擔升學，家裡長輩便會開始為小孩考量未來的出路，送他們去「學功夫」，當某項技藝（例如木工、裁縫、打金等）的學徒，希望沒有學歷的小孩，習得可以維生的一技之長。依據鄭宜憓於碩士論文（鄭宜憓，2008）中的訪談資料，應可窺知當時社會中，民眾成為金匠學徒的生存選擇過程：

> 我大概 16 歲從初中畢業，民國 51 年時去「學師仔」（當學徒），因為家境不好，也沒有升學的打算，就去當人家學徒。...在台南市友愛街的一家銀樓，叫做華南銀樓。...人家介紹去的 ... 一般來說銀樓都是家業，以前那個年代都是父傳子的方式來經營，因為做的東西都是昂貴的原料，像是黃金啊、銀啊，所以收學徒是有，不過通常是親戚或是熟人介紹。…要做足三年四個月，以前都要拜師 ...。（鄭宜憓，2008，頁 112）

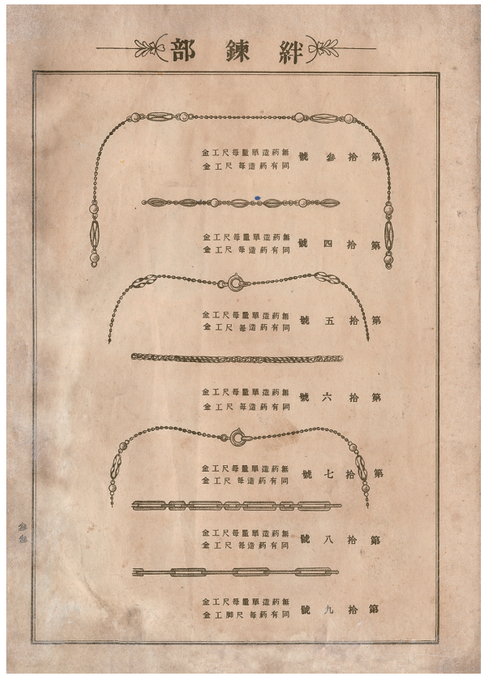
另，再看看創立臺灣第一個金飾品牌 --「今生金飾」的蔡國南，又是如何踏入「打金」這行：

> 我國中畢業時，家裡的經濟依舊沒有好轉，當然也不允許我繼續升學，我很清楚自己不是唸書的料，只想趕快出去賺錢。由於我長得瘦小，不能做粗重工作。阿爸想，那就做「細工」吧！他打電話給在台北做打金師傅的二哥，問他可不可以幫我找頭路。二哥熟悉本行，但覺得，「跟自己人學學不好，不如到工廠跟別人學！」於是介紹我到重慶北路一家「金足成」白金工廠當學徒。
> 那年我十六歲！（蔡國南、陳芸英，2007，頁 30）

當時沒有政府或學校機構提供打製金銀首飾的金工課程，官方也不會發給相關證照。由於經手的都是黃金、白銀、珍珠、寶石等高價的原料或產品，銀樓不會隨意收來路不明的人為徒，以免引狼入室。想入門學藝，通常得靠關係，最好是認識銀樓主的親戚或朋友，或者，從很多例子看來，學徒根本與銀樓主有親戚關係。當時的打金匠師養成

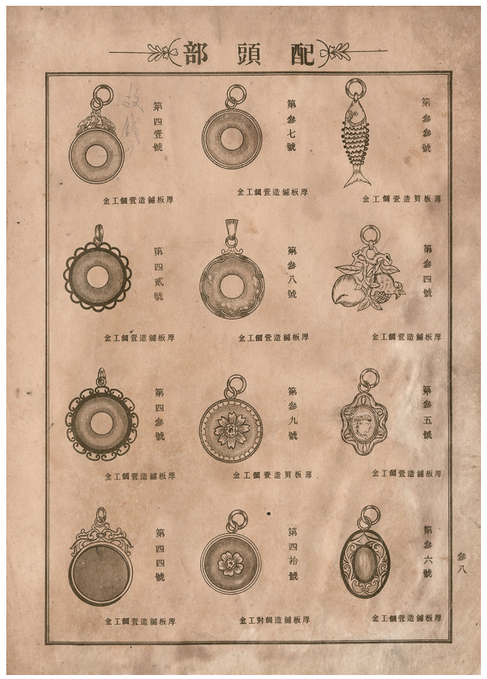


【圖 1】打金簿圖稿，手環部。新北市立黃金博物館提供。

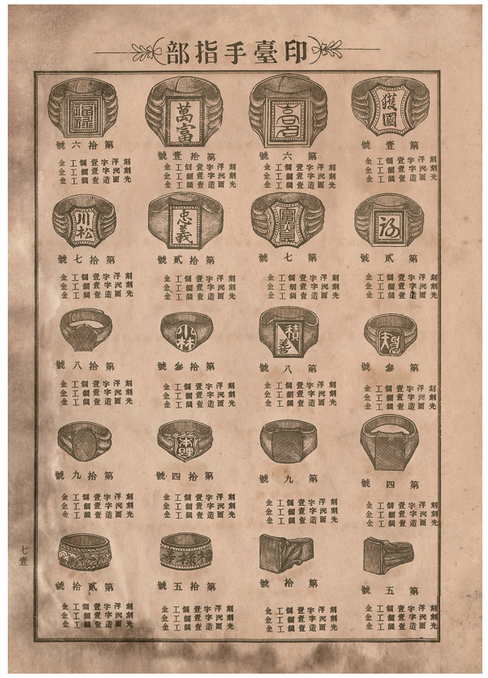


【圖 2】打金簿圖稿，絆鍊部。新北市立黃金博物館提供。

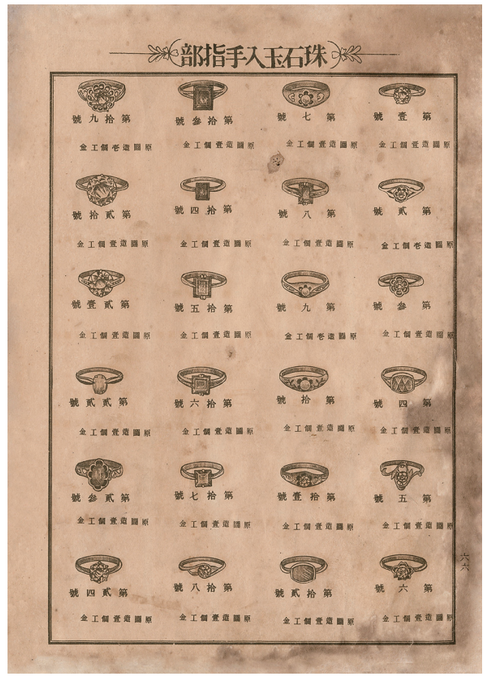
【圖 3】打金簿圖稿，配頭部之一。新北市立黃金博物館提供。



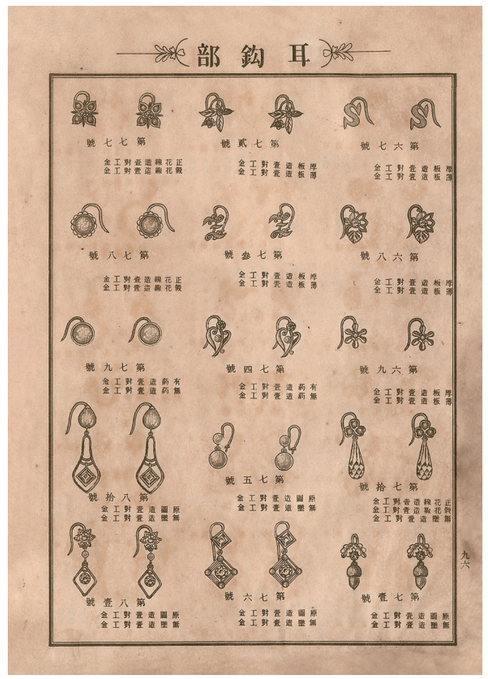
【圖 4】打金簿圖稿，配頭部之二。新北市立黃金博物館提供。



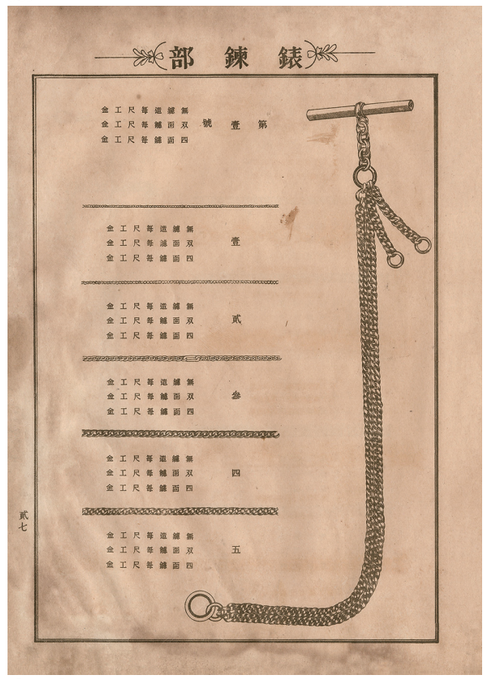
【圖 5】打金簿圖稿，印臺手指部。新北市立黃金博物館提供。



【圖 6】打金簿圖稿，珠石玉入手指部。新北市立黃金博物館提供。



【圖 7】打金簿圖稿，耳鈎部。新北市立黃金博物館提供。



【圖 8】打金簿圖稿，錶鏈部。新北市立黃金博物館提供。

是師徒制，口傳心授，傳授不會訴諸文字。由於技法等同於資產，因此不輕易傳授，學徒想學得技法應視師如父，盡心伺候。學徒吃住都在師傅家中，等於師傅家中的一份子，因此，除了習藝，打掃採買等雜務都需聽憑師傅吩咐。當時的銀樓是產銷合併，既要有生產能力，又是銷售通路。銀樓主可能自己就是金匠，也有可能是銀樓主僱了幾位金匠來從事生產。不過，銀樓往往生產規模不大，通常是一個透天厝，前面是店面，後面是工坊，規模小的可能僅是一位師傅帶著幾位學徒。（張家瑀，2006，頁 116-117）學徒除了聽憑差遣，辦理各種雜務，日常學習時就是看著師傅示範後，自己反覆練習。

> 我們在旁邊看，然後師傅在教東教西，像是要拿什麼工具都是師傅在教，我們看他的功夫，看他怎麼做 ...，比較聰明的人都學得很快，... 大概一年多就很會做了。三年四個月，我們就可以出來給別人當師傅了。別人如果說要做什麼，你都要做得出來，他如果有拿圖給你，你就照著這個型去做，以前的師傅都是這樣。（張家瑀，2006，頁 166）

大約民國 60 年之後，金飾加工廠出現，想學打金手藝也可至工廠。金飾加工廠專門負責生產，再由業務人員銷貨至各銀樓店面。員工可能數十人不等。雖然工廠也分師傅與學徒，但兩者之間雖有上下之別、薪資的差異，學徒工作內容也是包羅萬象、聽憑使喚，但相較傳統師徒制那種「一日為師，終身為父」的師承關係，工廠似乎比較像是軍隊中長官與士兵的倫理關係了。

不管在銀樓還是在工廠，學徒的日常生活都很辛苦，工作內容五花八門，從早到晚的忙碌。

> 我們當學徒那時候根本沒有人權的，就是二十四小時營業，別人叫你幹什麼你就要做什麼，等於都住在工廠裡，吃、喝、拉、撒，都在裡面，甚至煮飯、帶孩子都是學徒的工作。（張家瑀，2006，頁 136）

> 我在工廠的生活很規律，也很簡單。... 每天早上六點就要跟老闆娘到菜市場提菜回來，在她煮早餐的一個鐘頭裡，我們要擦拭工廠的工具，早餐前還得整理桌面，擺好碗筷，為大家添飯，餐後也要洗碗、打掃 ... 直到瑣事結束，才展開一天的工作。
>
> ... 晚餐訂在六點，飯後繼續工作。我九點收工後要用大鍋爐煮水給大家洗澡；其餘時間則「等候差遣」。師傅若需要「額外服務」，我就必須做，例如買香菸，飲料、檳榔、零食 ... 等等；平時只要師傅要我們做任何事，學徒都不能拒絕。
>
> 我每天必做的工作就是幫他們買宵夜。（蔡國南、陳芸英，2007，頁 38）

如果是拜師學藝，通常習藝時間是三年四個月。為何是三年四個月？打金師父是這麼回答：

> 當時，就是有一個觀念，當學徒一定要學到三年才可以叫出師，出師的話就是說他一定要具備師傅的資格。
>
> 三年四個月就是說，三年是指在師父那學到三年的功夫，到最後出師你再做四個月報答老師，所以才有三年四個月的說法，當時的學徒都是領零用金的，但是師傅有固定的行情，而那四個月雖然已經擁有師傅的資格，但是只領零用金。所以這樣流傳下來才有三年四個月的說法。（張家瑀，2006，頁 116-117）

傳統的師徒制養成，出師意味著匠師以手工工具，從熔金開始、憑藉各種技法完成戒指、項鍊、耳環、手鐲等各種各款金飾。只要客戶按圖訂製，指名尺寸、重量、圖案等，打金師傅就要能交貨。雖然傳統上來說，習藝時間是三年四個月，不過，打金這行業是看個人的手藝，也不一定非要三年四個月才能「出師」。也有學徒未滿三年四個月就離開師傅自立門戶，或是到他地的銀樓應徵師傅的工作。至於工廠內的學徒，等到技巧到一定水準後即可「按件計酬」。依據蔡國南傳記，他在白金工廠當學徒滿一年半左右開始按件計酬，每件作品抽 2 成。做滿三年後，在民國 66 年升遷當上白金師傅，每件作品可抽 8 成。他當上白金師傅時，薪資每月可以有 5 至 6 萬元，在社會上算是高收入。據他自述，當時其國中同學在工廠工作的平均月薪大概是 4000 到 5000 元，相較之下，身為打金匠師的蔡國南月薪是一般工人的 10 倍之多。（蔡國南、陳芸英， 2007， 頁 46-47）雖然清末日治時期，金匠年薪比起他類工匠並不特別高，但在民國 60 年代，優秀的打金匠師卻可以是社會上的高收入者。

【圖 9】金花手環。仿民國 40 至 60 年代樣式。鄭應諧製作。新北市立黃金博物館典藏。

【圖 10】紅寶石金戒 2 只。仿民國 40 至 60 年代樣式。鄭應諧製作。新北市立黃金博物館典藏。

【圖 11】福祿龜壽戒。仿民國 40 至 60 年代樣式。鄭應諧製作。新北市立黃金博物館典藏。

【圖 12】牡丹明珠金耳環一對。仿民國 40 至 60 年代樣式。鄭應諧製作。新北市立黃金博物館典藏。

【圖 13】梅花金耳環一對。仿民國 40 至 60 年代樣式。鄭應諧製作。新北市立黃金博物館典藏。

【圖 14】祥龍金領夾。仿民國 40 至 60 年代樣式。鄭應諧製作。新北市立黃金博物館典藏。

【圖 15】富貴長命及魁星帽花。新北市立黃金博物館典藏。仿民國 40 至 60 年代樣式。鄭應諧製作。

【圖 16】鯉魚金錶仔鍊。新北市立黃金博物館典藏。仿民國 40 至 60 年代樣式。鄭應諧製作。

【圖 17】福字金凸墜及竹節金鍊。新北市立黃金博物館典藏。仿民國 40 至 60 年代樣式。鄭應諧製作。

參、金工匠師的生存危機與因應

民國 60 年代起，金飾生產從純手工逐漸地走向機械生產、大量複製。當時已有業者引進脫蠟鑄造法，由打版師父手工打製出原型後，即可開模量產。也開始使用雕花機器來取代手工雕花。到了民國 70 年代，手工打製與機器量產金飾並行，當時，打金師傅還能有月收入 7 到 8 萬的榮景。（張家瑀，2006，頁 151）但到了 80 年代，機械量產金飾已然成為主流。

> 請一個師傅都固定一天出 20 個戒指，戒指當時都手工的，但是後來灌模就好幾千隻，很快。（張家瑀，2006，頁 164）

當時，因應機器化生產，金飾加工廠分工明確，每個員工僅負責一個工序，例如熔黃金、灌模、鑲嵌、拋光等，皆有專人負責，以這種生產方式訓練出來的員工，已經不具備傳統打金師傅的技能，不能按圖製作金飾，而比較像是工廠的作業員，每人只能專精於金飾生產的某種技法。

> 我是親戚介紹，那時候沒有想要升學就來學手藝。... 負責鑲嵌寶石和整修金飾 ... 金飾加工廠分工很細，進來的學徒也沒有拜師，那時候就是來工作。（鄭宜憓，2008，頁 133）

傳統的打金師傅在量產的時代裡無用武之地。脫蠟鑄造法效率高，可大幅降低工資成本，打金師傅再高超的技藝也趕不上機器生產的速度，從此讓位給機器，退出了金飾生產業。市場上沒有手工打金的需求，因此也沒有人再想去當打金學徒。打金，已經不是「一技之長」了。目前的金飾市場，是以量產的概念在經營。設計師每年或每季提出設計圖，由打版師傅製作原型後交付機器量產。臺灣的人力成本上漲後，金飾加工廠大都外移到中國[10]。從手工生產過渡到機器量產的過程中，打金匠師紛紛轉業或是力求轉型。

一、從打金匠師轉向藝術創作

民國 88 年，在鹿港出生、習藝的打金匠師鄭應諧，以雕金技法創作「山水樓台」而獲得傳統工藝獎金工類二等獎，從其創作說明可以看到匠師的突破與轉型：

> 黃金製作到了現代，已趨向全面的科學化加工及機械化量產，以傳統「打金仔」起家的我，以純粹的打金技術為基礎，投入藝術創作的領域，集近四十年來對金雕技術的研究，堅持對金雕的執著信念，勇於挑戰與突破。（鄭應諧，88，頁 83-83）

【圖 18】彩鳳戲牡丹。鄭應諧製作。新北市立黃金博物館典藏。

10　資料來自筆者與蔡安和藝術珠寶負責人蔡安和的訪談。2015 年。

這是傳統師徒制養成的打金匠師在傳統工藝類首次獲得官方肯定，從匠師轉而成為藝術家。他將金雕從實用器物或首飾的裝飾變成表現主觀意念的創作。鄭應諧於民國 49 年進入鹿港昆明銀樓當學徒，經過數年歷練，在民國 65 年如願在家鄉開設龍山珠寶銀樓。民國 72 年開始，他感受到傳統的手工打金在金飾市場上已經沒有競爭力，為了保存傳統的打金技藝，也因為個人的興趣，他投身研究金雕技法，並以此進行藝術創作至今。（陳威志，2005，頁 60）

二、鎖定頂級客製化的訂製珠寶市場

打金匠師因為純金、合金的不同，可分成黃金師傅、K 金[11]師傅以及白金師傅。黃金師傅主要學純金的打製，包括熔金、成形、到細部雕飾等。黃金性質柔軟，不適合打造成寶石的鑲座，因此，需熔合其他金屬、提高硬度使其能夠鑲嵌寶石而不致掉落。（黃杰齊，1994，頁 35）K 金、白金，相較於黃金更適合鑲嵌寶石，因此，K 金師傅、白金師傅，都具有鑲嵌寶石的技藝。在量產金飾佔據市場，致使黃金師傅紛紛失業轉業時，有些 K 金師傅則專營訂製珠寶、藝術珠寶的頂級市場。這種高價訂製珠寶的「工作室」，其生產販售模式和戰後初期的銀樓類似。戰後初期，金飾加工廠尚未出現時，銀樓是產銷合一，資本及生產規模都不大，因此，店面也不會囤積太多商品，民眾會針對特定需求提前至銀樓預訂。

> 民國 60 年代左右，每一家銀樓至少一個師傅進駐在店裡，...那時候東西都是訂做，客人看到你展示櫥櫃中的作品，他是以那個做客人要的重量、尺寸，比如說項鍊就是長度，手鐲就是手圍，然後才交給顧客，那時候沒有現場買回去這個交易方式。（張家瑀，2006，頁 115）

早期銀樓的店面展示櫃會陳列各色金飾樣本供客戶下訂時參考。例如，客戶想買手鐲，他可以先看看展示櫃裡的手鐲，看看這家銀樓的「工」是否精湛合意。工法滿意了，就可以與店主商談訂製的內容，這時，銀樓主可能會拿出前言提及的「打金簿」[12]供顧客參考，選定花樣、尺寸、重量等，再約定交貨時間。每件金飾價格包括黃金的材料費、打造的工錢等。打金師傅賺的是打造金飾的工錢。師傅可能是按月計酬，也可能是論件計酬。現今，有一些打金師傅（K 金師傅），憑藉高超手藝做高價珠寶的訂製生意。這種訂製珠寶工作室的樣態跟戰後初期的銀樓很相似，可能有一個臨街的店面作展示，規模不大，也許 2 坪就足夠。雖然臨街，但高價位的珠寶不是做過路客生意，通常是口碑行銷，以客戶介紹客戶的方式來攬客。有些工作室沒有店面，僅設立工坊。和早期金匠相比，現在做接單生意的匠師，不僅要能接單代工，按圖完成，還要具備設計能力，也更注重作品的個人風格，甚至是把自己當成品牌在經營。他們透過參展、授課、參賽等，積極建立自有品牌，期能在國際品牌、量產珠寶市場的夾殺下，以技術、創意走出一條生路。

> 都是接客人訂單純手工製造，或是有客人自己有蒐藏的寶石想要做成首飾。...或是有的人買不起名牌珠寶就會拿著雜誌來說，要做一模一樣的東西。（鄭宜憓，2008，頁 121）

11 「K 金首飾是在純金中按比例混入其他金屬，如銅，銀，鎳等。如果用黃金，銀，鈀混合則成為白色，就是所謂的 K 白金。24K 金是指純金，含金量為 100 %。如果將 100% 的純金分成 24 個等分，每 1 等分就算為 1K，也就是指首飾中含有 1/24 的純金。」引自黃杰齊，〈認識黃金〉，《黃金與飾品》頁 35，經濟部工業局出版。1994 年。

12 「打金簿」也稱之為「花簿」。「...有像這種花簿，看看要做什麼形體，以前這些（指花簿）都是靠手工做…以前要做工作都要看這些花簿。…這些花簿當初都是買的，就是有人會拿到店裡賣。」引自張家瑀，《二次世界大戰後（1945）南臺灣金工首飾工藝變遷》頁 163-171。2006 年，樹德科技大學碩士論文。未出版。

> 民國 76 年，國中畢業時進入銀樓當學徒。退伍後就在銀樓當 K 金師傅。近年來，專攻珠寶設計及製作，也接單代工，或幫客戶設計並加工完成。也會到處授課，參加很多珠寶展、比賽，並積極的將自己的名字當成品牌經營，提升品牌知名度。近年專研鈦金屬，並到中國授課，有了比賽、授課來增加知名度，目前作品已經打入中國市場。現在生意經營不容易，技術上一定要專業，還要會設計、行銷。專研鈦金屬，可以創造自己的獨一性。沒有接訂製單能力的純店面經營，很難獲利[13]。

三、自創金飾品牌

黃金飾品進入量產的生產模式後，銀樓不必雇用師傅生產金飾，所販售金飾商品來自金飾加工廠，工廠會找業務人員至銀樓上門推銷，從此，銀樓可以專司販售的業務。銀樓櫥窗中商品琳瑯滿目，可供顧客挑選、現場交易。靠打製金飾維生的金匠就此失業了。財力足夠的金匠自行開設銀樓，做金飾買賣維生；或開金飾加工廠，轉做批發生意。更有甚者，則自創金飾品牌，力圖在臺灣的黃金首飾市場求生存。

「今生金飾」是臺灣本土的知名品牌金飾，創辦人蔡國南是打金師傅出身。他於民國 63 年從家鄉嘉義縣東石鄉北上到臺北的白金工廠當學徒，三年後正式當上白金師傅，後經歷白金業的衰退，他所任事的工廠沒有辦法接單，按件計酬的蔡國南也因此難以維生。民國 74 年，他決心自行創業，以一個「家庭工廠」小工坊（員工僅有三人）的形式，製作金飾，並且還要擔任業務推銷自家商品，不斷自我砥礪學習後，取得極大的成功。在民國 76 年，他搬回嘉義成立工廠，後又成立銀樓門市。為了吸引客人來店，當時的蔡國南已經具備「行銷」的觀念。不同於當時銀樓業者普遍保守心態，蔡國南為他的新店開幕做夾報廣告，規劃促銷活動，當時此舉還引起嘉義珠寶銀樓同業的反對。蔡國南還別開生面，不用傳統銀樓以紅絨布擺設金飾的陳列方式，而是把店面裝潢的時尚明亮，個別陳列珠寶，格局具現代感。當時，他就認為這種新的店面陳列形式會是將來的流行趨勢。民國 80 年代，港商鎮金店進臺灣市場，營業額震驚臺灣金飾業界，蔡國南認為，鎮金店的成功代表臺灣消費者喜好購買具有設計感的金飾。金飾業者如要存活，要改變通路的樣貌；打破傳統，開發具設計感的產品；注重廣告行銷；聘請專業的門市小姐等等。一步一步，打金師傅蔡國南，從金飾加工廠老闆、銀樓業者逐漸走向自有品牌之路。在民國 84 年，蔡國南邀集業內志同道合者，成立了「今生金飾」。

【圖 19】汰金屬陽極處理及微鑲鑽石。蔡安和藝術珠寶提供。2016 年。

13 資料來自筆者與「蔡安和藝術珠寶」負責人蔡安和的訪談。2015。

從蔡國南的案例，可以略窺民國 60 年代迄今，臺灣打金匠師的生存掙扎。在市場上不需要手工打製的金飾時，打金匠師轉化自己的工匠身份，成為經營者、設計者、創業者等。雖然生產模式改變讓許多打金匠師失業轉行，但也有打金匠師能與時俱進，別開生面，甚至開創出進軍中國的金飾品牌。

肆、學院訓練的新一代「金工匠師」

前文討論的金匠，是傳承自中國金銀首飾傳統的工匠，作品通常是具實用性的首飾或身體配件，形制多是跟隨當時流行的風尚，產品不帶金匠個人的意念。進入機器量產金飾的時代後，金匠無以維生，也找不到學徒可以傳承。因此，臺灣的金匠曾經出現斷層。不過，民國 74 年之後，臺灣社會出現了新一代的金工匠師，也是本節要討論的對象。

新一代的金工匠師（或創作者），並非師徒制養成，他們大都是由學院體系培育。民國 74 年之後，臺灣的大學院校美術科系陸續開設金工藝術（或金屬工藝）課程。其課程精神內容是師法自美國大學藝術科系的金工相關課程。該年起，由輔仁大學應用美術系開始，國內美術系所、工藝系所、工業設計系所、產品設計系所等，紛紛開設金工相關課程。根據各系所性質，課程可能偏重於生活產品製作或是金工藝術創作等。（陳威志，2005，頁 113-161）以國立臺南藝術大學應用藝術研究所為例，金工主題者設有兩組：「金屬產品與珠寶設計組」以及「金工與首飾創作組」。兩組的課程架構相同，皆分成創作課程與理論課程。前者的創作課程為「金屬容器專題研究」，理論課程為「機能與結構」。後者的創作課程為「金工與首飾研習與創作」，理論課程為「當代金工與首飾思潮」[14]。前者的訓練偏重於製作具實用性的生活器物與首飾；後者則偏重於創作非實用性的首飾、物件或雕塑。從課程安排可以看出，當代學院體系的金工訓練，不管是實用性或非實用性的物件，除了「技」的要求，還要求學生對於自己的作品有想法，把金屬當作是創作者表現意念的媒材。

不同於傳統金匠，當代的金工訓練，不在於培養出僅能按圖施作的匠師，而是希望新一代的金工匠師，更像是金工藝術家，將首飾或物件當作承載創作者主觀意念的載體，在大量複製的時代裡，以千錘百鍊的手藝，製造一點不同的風景。或如某些創作者所言，以金工、手作落實他們對美好生活的嚮往[15]。這些金工創作者不可能甘心於只照著「打金簿」打造首飾，他們的作品從動機、技法、材質、表現等，都力求展現自己的風格。從新北市立黃金博物館出版的歷屆全國金屬工藝大賽作品集的首飾組得獎作品來看，創作構想多來自自其生活觀察，例如，2011 年首飾組的金質獎即取材自台灣建築常見的鐵窗。創作者趙永惠以此來詮釋首飾與身體兩者的關係。鐵窗之於建物，猶如首飾之如身體：

> 當建築為載體時，這些加裝的物件則為附著物。附著物的存在就像人類穿戴飾品般理所當然，過度的依賴和使用麻痺了我們對於這些物件的存在感。透過轉換，尺度上的縮小簡化了建築的外表，卻同時放大了被忽略的生活細節。（新北市立黃金博物館，2011，頁 43）

其次，這些新一代金工匠師，通常並不會只以金、銀、珠寶等貴金屬或高價珠寶為材質。他們往往使用多媒材來表現創意與技法。從前文所提之大賽作品集歸納，得獎作品媒材包括金屬及非金屬。金屬媒材，除金、銀外，還有黃銅、紅銅、青銅、鋁、不鏽鋼等。非金屬媒材包括塑膠、瓷土、水泥、紙、木頭等。每件作品都亟欲跳脫前人框架，呈現出強烈的個人風格，甚至，創作者也會藉著作品來進行反思，例如，首飾的「價值」是不是一定要用貴重的材質跟寶石來表現？首飾與身體可以發展出何種新的關係？比起傳統的金匠，臺灣當代的金工匠師，除了手的能力，還需具備「腦」的能力，透過作品來傳遞其對生命的理解與觀點。

【圖 20】鐵窗二。趙永惠。白銅。新北市立黃金博物館提供。

【圖 21】鐵皮四。趙永惠。紅銅、白銅、不鏽鋼。

【圖 22】自己的小房子。陳亭君。黃銅、純銀、不鏽鋼線。新北市立黃金博物館典藏。

【圖 23】視覺修復。陳亭君。銅、琺瑯。新北市立黃金博物館典藏。

【圖 24】凝視系列 I、II、III。陳映秀。黃銅、現成物、不鏽鋼線。新北市立黃金博物館典藏。

14 資料來自國立臺南藝術大學應用藝術研究所官網。http://appliedart.tnnua.edu.tw/releaseRedirect.do?unitID=194&pageID=5952
15 詳見「臍加厝手路金工」https://www.facebook.com/innieoutieart/

伍、結論

從戰後到現在，金飾業經歷兩種生產方式，從手工製作到機械量產。傳統金銀細工工匠，在機器進入金飾業後，在新時代裡載浮載沉力圖振作，例如，主攻高價訂製珠寶市場、自創品牌等；或者，被時代淘汰，如前文提及的「麵線伯」。金匠這行業因此逐漸沒落、手藝幾乎失傳。直到民國 70 年代，臺灣社會又出現了新一代的金工匠師。不同世代的金工匠師先後以不同方式培育：根源於中國傳統的師徒傳承制；以及師法英美大學藝術科系的學院體系的金工訓練。前者是百工之一，經歷三年四個月的學徒生涯後，得以出師，為社會大眾服務，生產具實用性、日用生活所需的首飾、物件。後者，不管是市場取向的產品設計或是以金屬媒材來表現自我風格，其作品都更偏向於創作。兩代金工匠師，對技藝的追求都相同，對作品的想法則大異。可以說，前者以大眾認同的一定圖案、形制的金飾作品表現社會的集體的願望；後者則亟欲跳脫量產的、無個性的複製品金飾（或首飾），以更多樣的媒材、不從俗的形制，來回應周遭世界。

致謝

誠摯感謝兩位匿名審稿委員不吝指教，使筆者獲益良多，然限於才智，修改後文章恐仍有不足之處，文責由筆者自負。

參考文獻

李建緯（2016）。臺灣傳統金銀飾品初探。新北市立黃金博物館學刊，頁 30-43。

張家瑀（2006）。二次世界大戰後（1945）南臺灣金工首飾工藝變遷。樹德科技大學應用設計研究所碩士論文。未出版。

陳威志（2005）。1985 年以來的台灣的大學校院金工藝術之發展。國立屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文。未出版。

黃杰齊（1994）。黃金與飾品。台北市：經濟部工業局出版。

新北市立黃金博物館（2011）。第三屆全國金屬工藝大賽作品集。新北市立黃金博物館。

新北市立黃金博物館（2011）。金工專刊 - 當代金工潮流。 新北市立黃金博物館。

新北市立黃金博物館（2013）。第三屆全國金屬工藝大賽作品集。新北市立黃金博物館。

新北市立黃金博物館（2015）。第三屆全國金屬工藝大賽作品集。新北市立黃金博物館。

蔡國南、陳芸英（2007）。蔡國南的今生金飾。台北市： 寶瓶文化。

鄭宜憓（2008）。台灣傳統金飾的工匠與設計。朝陽科技大學設計研究所碩士論文。未出版。

蔡美麗（2011）。文化政策與台灣工藝發展（1979-1999）。東海大學美術學系碩士論文。未出版。

鄭應諧（1999)。第二屆傳統工藝獎作品集。 國立傳統藝術中心籌備處。台北。

網路資料

珠寶世界（2015）。蔡安和顛覆您的珠寶視覺。http://www.jewelryworld.com.tw/detail.php?art_de_id=QD48PyomJTIwM0AoKyMlXis=&rePageUrl=L3RhZ19saXN0LnBocD8mY2xvdWRrZXk9JUU5JTg3JTkxJUU1JUI3JUE1

從美國金屬博物館、紐約設計與藝術博物館案例，看新北市立黃金博物館金工推廣策略

Reviewing the Metalworking Promotion Strategies of the Gold Museum of New Taipei City Government from the Cases of the National Ornamental Metal Museum and the Museum of Arts and Design in New York

王惇蕙[1] Chun-Hui Wang

摘要

新北市立黃金博物館所處的金瓜石地區，過去曾為礦業文化極其興盛之區域。在產業沒落後，礦業文化資產成為博物館展示的主要脈絡。然而，為避免因礦業消逝而使地方與歷史全然斷裂，新北市立黃金博物館另以礦業的末段，即具有藝術性質的金屬工藝，作為連結過去與當代的主要媒介。

在金工推廣的策略上，新北市立黃金博物館以金工大賽、展覽、講座、出版品等作為主要的執行面向，持續推動的金工業務已逾 10 年。檢視累積至今的金工推廣方式與成果，可略分為人才培育、國內賽事辦理及教育推廣、國際交流三階段，呈現了不同時期館方在金工推廣議題的自我定位。

對於新北市立黃金博物館持續發展且須創新的金工業務，本文將以同樣將金工或工藝列為重要教育推廣標的，也都處於當地不具有產業歷史的美國金屬博物館、紐約設計與藝術博物館為例，探討如何以工藝或金工相關推廣策略，厚植博物館內涵並奠定其專業地位。

關鍵字：美國金屬博物館、紐約設計與藝術博物館、新北市立黃金博物館、金工推廣、教育推廣

1 作者現為國立歷史博物館研究助理 dimpleshui@gmail.com

Abstract

The Jinguashih area, where the Gold Museum of New Taipei City Government is located at, had been an area with an extremely prosperous mining culture in the past. After the decline of the industry, the assets of mining culture have been the major context of the exhibition of museum. Nevertheless, to avoid the complete disconnection between the local area and the history due to the decline of mining industry, the Gold Museum of New Taipei City Government has adopted the terminal of mining industry, i.e. metal crafts with an artistic nature, as the main medium to link the past and the present.

For the strategies of metalworking promotion, the Gold Museum of New Taipei City Government has used the metalworking contests, exhibitions, lectures and publications as the main orientation of implementation, and has promoted the metalworking business for more than ten years. After reviewing the approaches and results of metalworking promotion accumulated so far, the progress can be roughly divided into three stages: talent training, the organization of domestic competitions and education promotion, and international exchanges, presenting the self-positioning of the Museum regarding metalworking promotion issues in different stages.

As the metalworking business of Gold Museum of New Taipei City Government that has been sustainably developing and needs to be innovative, this paper has taken the National Ornamental Metal Museum and the Museum of Arts and Design in New York which also list metalworking and crafts as the main targets of education promotion and are located in an area with no industrial history as the examples to explore how to exploit craft- or metalworking-related promotion strategies to fulfill the connotation of the Museum and strengthen its professional status.

Keywords: National Ornamental Metal Museum, Museum of Arts and Design (MAD) in New York, Gold Museum of New Taipei City Government, Metalworking Promotion, Education Promotion

壹、 前言

新北市立黃金博物館將「推展黃金藝術及金屬工藝，建立創意產業」列為創館宗旨，在執行推展金屬工藝的實際作為上，概略可分為研究、收藏、展示及教育推廣四大面向。檢視累積至今的金工推廣策略，從一開始以產業為主的人才培育計畫，到以教育推廣為核心理念的賽事及活動辦理，現則嘗試以金工作為國際交流的媒介，顯示館方不斷地審視及調整自己在金工推廣議題的角色。

為提供新北市立黃金博物館擬定未來金工推廣策略之參考，本文將採案例分析方法，蒐整訪談資料[2]及相關資訊，分析美國金屬博物館、紐約設計與藝術博物館之金工推廣政策。前者為美國國內唯一致力於發展金工的博物館，後者則與重要的工藝發展機構美國工藝協會（American Craft Council）有深厚的歷史淵源。兩館在金工推廣的策略上，與金工創作者及專業組織密切合作，並積極開發金工創作者與觀眾交流的機會。希望藉由案例，激發新北市立黃金博物館金工推廣策略的創新思維。

貳、新北市立黃金博物館金工推廣策略

新北市立黃金博物館所處的金瓜石地區，曾有「亞洲第一貴金屬礦山」之美名，過去因礦業而興盛。隨著產業沒落，礦業所遺留下的文化資產成為博物館展示教育的主軸。為了避免因為礦業消逝，使地方與歷史全然斷裂，新北市立黃金博物館以礦業末段，即美學性質較為強烈的金屬工藝，作為連結過去與當代的媒介。承上，該館的創館宗旨即明確列入「推展黃金藝術及金屬工藝，建立創意產業」，並具體地敘明以「黃金知識藝文相關研究調查資料庫建立、金屬工藝藝文資料庫建立、教育推廣、金屬工藝創意產業推展、金屬工藝人才培訓」為主要執行內容[3]。

在金工人才培訓部分，2005 年至 2010 年間，曾以社區營造為理念，以金工技術輔導在地居民及產業轉型。然因金瓜石地區長期人口外移，且金工非源於在地之產業故欠缺發展條件與基礎，加上無在地產官學界資源挹注，人才培訓計畫成效不如預期，於 2011 年暫緩。相較之下，以教育推廣呈現金工作為創館宗旨之成效較佳，2007 年至 2013 年四屆以國內金工創作為主的「全國金屬工藝大賽」，以賽事辦理、成果展及教育推廣活動等，累積相當金工人脈資源與觀眾；而 2015 年首度將比賽規格提升至國際徵件，更是一大突破。以下將條列新北市立黃金博物館迄今的金工推廣策略。

(一) 國際評審參與金工大賽評審

在金工大賽辦理的過程中，身為官方的新北市立黃金博物館與金工產學界合作，邀請國內學界和業界的金工創作者擔任評審委員。自 2011 年第三屆全國金屬工藝大賽起，每屆邀請 1 至 2 位國際評審參與，期盼國際評審帶入世界金工的最新發展，並提高賽事的層次。

除此之外，透過與國際評審的交流，新北市立黃金博物館試圖與其他國際級金工單位或館舍建立關係。透過雙方關係的建立，一方面能將彼此列入宣傳金工推廣活動之管道，另一方面則期盼雙方能在金工發展的議題有交流的機會。

(二) 金工大賽成果展及國內巡迴展規劃

新北市立黃金博物館係以礦業遺產保存及推廣為主，故常設展主題旨在介紹礦業人文及地景生態。而特展部分，一般而言被寄予「建立博物館自身形象、吸引更多觀眾參觀、促進觀眾了解及支持」之任務，係呈現不同於平常的展覽內容或嘗試開拓的業務範疇，故館方於當代金工推廣部分多以特展方式辦理，提供觀眾不同於平常的參觀經驗，拓展美學視野。

承上，當年比賽得獎的作品大多安排在 6 月至 9 月的暑期時段，於新北市立黃金博物館展出。而為了使得獎作品及賽事宣傳發揮最大效益，比賽創辦之初即有國內巡迴展的規劃。像是 2011 年之前三屆皆巡迴至桃園，而 2013 年、2015 年則巡迴至臺南。

(三) 金工講座

2011 年配合第三屆全國金屬工藝大賽辦理，新北市立黃金博物館邀請 10 位金工界新秀，以講座搭配導覽的方式，帶領觀眾認識金工、走入展場。而 2012 年起，館方配合金工展覽或金工大賽，邀請國內外金工大師辦理示範課程或講座，以此豐富展覽或賽事內容，並提供觀眾與其交流的機會。

【表 1】2007 年至 2015 年間參與賽事外籍評審，作者製表。

年份	名稱	外籍評審
2015	2015 臺灣國際金屬工藝大賽	Marian Hosking（澳洲） Kelvin J. Birk（德國）
2013	2013 新北市全國金屬工藝大賽	Mary Lee Hu（美國） Kyunghee Hong（韓國）
2011	第三屆全國金屬工藝大賽	Johann Geiger（德國） Cornelie Holzach（德國） Johannes Kuhnen（澳洲） 中川衛（日本）
2009	第二屆全國金屬工藝大賽	無
2007	第一屆全國金屬工藝大賽	無

【表 2】2011 年至 2015 年金工講座辦理，作者製表。

年份	名稱	講者
2015	2015 臺灣國際金屬工藝大賽 國際金工大師專題演講	Marian Hosking Kelvin J. Birk
2014	國際金工大師專題演講	Chunghi Choo Sam Gassman
	金工專題講座	趙丹綺
2013	2013 新北市全國金屬工藝大賽 國際金工大師專題演講	Mary Lee Hu Kyunghee Hong
	國際金工大師專題演講	Michiro Sato
2012	金工創作展講座	中川衛
2011	第三屆全國金屬工藝大賽座談會暨金工之夜	策展人阮文盟　Cornelie Holzach 中川衛　Johannes Kuhnen 王梅珍　周立倫　徐玫瑩
	金工新秀，與民有約	姜秀傑　王意婷 紀宇芳　胡雲翔 謝旻玲　楊炘彪 賴永清　陳　逸 歐立婷　黃淑萍

2 於 2015 年 12 月、2016 年 3 月至美國金屬博物館拜訪及蒐整訪談資料
3 http://ppt.cc/PXrYF

(四) 金工國際交流

2012 年，館方邀請曾獲得日本人間國寶榮譽的金工大師中川衛先生，來臺展出；同年，由擔任第三屆全國金屬工藝大賽的策展人阮文盟先生、國際評審 Cornelie Holzach 女士規劃「新北市 2012 德國當代金工大展」，於新北市立黃金博物館展出了普福爾茨海姆珠寶博物館（Schmuckmuseum Pforzheim）金工典藏品及兩所知名金工學校的師生創作，係館方以金工作為館際交流的重大進展。

而在國外巡迴展部分，則以金工大賽得獎作品為主要展品。2013 新北市全國金屬工藝大賽得獎作品，由曾擔任評審的中川衛先生牽線，至日本金澤卯辰山工藝工房展出；2015 臺灣國際金屬工藝大賽得獎作品，則是由 Mary Lee Hu 女士介紹，巡迴至美國金屬博物館展出。

(五) 金工典藏及線上推廣計畫

關於金工典藏部分，新北市立黃金博物館不僅有傳統金飾之典藏品，亦典藏金工大賽得獎作品。前者係蒐整了人群團體在生命儀式中所使用的各種金飾，亦有傳統傳美學的金飾創作。而後者係為了紀錄金工大賽歷年之特色及演變，自 2011 年賽事完成後，即辦理典藏審議委員會，經委員決議通過購買。之後的兩屆賽事中，首飾組及器物組前三名得獎作品皆直接於簡章中規定，納入館方典藏作品，迄今已累積共 16 件當代金工典藏。

除了持續充實金工館藏外，館方亦將傳統金飾、當代金工典藏相關圖檔及中英文電子圖錄，置放於官網提供線上欣賞或下載。

(六) 小結

綜觀新北市立黃金博物館之金工推廣策略，前期金工被視為金瓜石地區與礦業歷史的連結，故以產業相關的人才培訓為主。然因在地的發展條件、產官學界資源缺乏，成效不彰；中期則試圖整合資源，將金工創作者拉入金工推廣執行面，邀請國內外金工創作者擔任賽事評審、辦理教育推廣課程等，建立金工創作者與館方的合作模式，進而強化館方金工專業形象；後期以金工作為國際交流的切入點，除了將金工大賽提升到國際層級外，另外也藉由金工創作者的人脈資源，協助館方與國際館舍接軌。從中後期的金工推廣策略中，可以看到金工從連結金瓜石地區與礦業歷史的定位，漸漸轉型為金瓜石地區與國內外金工專家學者、專業單位及博物館的交流媒介。

參、美國金屬博物館金工推廣策略

根據美國博物館協會（American Alliance of Museum）於 2000 年修正的博物館倫理守則（Code of Ethics for Museums），美國博物館被賦予為公眾服務的重要任務，以公眾信託的概念組織，提供典藏內容及相關資訊予民眾。在組織內部的部分，美國的博物館組織設置董事會或理事會，對於博物館的重大政策負有決策的權力，並須承擔博物館經費來源無虞之責任。而博物館的館長，是博物館直接的營運管理負責人，主掌博物館的行政權力，對董事會或理事會負責（G. Ellis Burcaw 著、張譽騰譯，2000）。美國金屬博物館組織架構亦遵循此準則，設有館長 1 名，董事會設有董事 26 名[4]。

美國金屬博物館主要經費來源為該館會員及捐贈，為美國境內唯一一個致力於金屬工藝的專業博物館，以典藏及展示、保存及修復諮詢服務、課程辦理、實習機會提供、駐村藝術家計畫等，讓金工創作者及觀眾有所交流，以下將條列說明。

(一) 展覽規劃

在展出範疇的部分，館方將傳統工藝及當代金工皆納入其中，且不侷限於展示美國金工創作者之作品，讓金屬工藝呈現的面向更加豐富。展出空間主要為 1 樓和 2 樓的展場：1 樓展場空間較小，提供給個展及小型歷史性質的展覽；2 樓展場空間較大，安排團體或是年度金工創作者的展出。而檔期部分，館方於 2 年前就有所規劃，並至少在 1 年半前與展出者再度確認，目的在於控制時間討論展覽細節、因應臨時狀況的發生及為展覽規劃募款等工作[5]。

另外在圖書及資料閱覽室的部分，設有 1 個月的短期展出及館方典藏品展覽空間。其中典藏品展覽部分，美國金屬博物館設置開放性的抽屜作為展示空間，提供觀眾更多接觸、詮釋典藏品的可能。值得一提的是，典藏品的修復空間亦設置於展示空間附近，讓觀眾可以透過櫥窗觀看展品修復。

(二) 年度金工創作者遴選計畫

自 1984 年起，美國金屬博物館每年度選出 1 位代表性的年度金工創作者，其遴選標準為「於當代金工領域中有卓越貢獻或重大影響」，在金工創作領域中具有相當公信力。

「年度金工創作者」遴選計畫自創辦至今，已有 30 多位國際知名的金工創作者獲此殊榮，獲選者由館方為其辦理個展。

【表 3】年度金工創作者（Master Metalsmiths）創辦至今獲獎名單[6]，作者製表。

年份	年度金工創作者	年份	年度金工創作者
2015	Linda Threadgill	2000	Richard Kimball
2014	Myra Mimlitsch-Gray	1999	Marilyn da Silva
2013	Thomas Latané	1998	Pat Flynn
2012	Eleanor Moty	1997	Heikki Seppa（d.）
2011	Fred Fenster	1996	Tom Joyce
2010	Michael Jerry	1995	Bruce LePage
2009	Elizabeth Brim	1994	Mary Lee Hu
2008	Gary Griffin	1993	Curtis Lafollete
2007	Thomas Madden	1991	John Marshall
2006	Richard Prillaman	1990	Carl Jennings（d.）
2005	Elliott Pujol	1989	Helen Shirk & RD
2004	Harriete Estel Berman	1988	Gary Noffke
2003	Peter Ross	1987	Richard Mawdsley
2002	Harlan Butt	1984	L. Brent Kington（d.）
2001	Tim McCreight	1983	Phillip Fike（d.）

【圖 1】美國金屬博物館典藏品展示方式，2015 年，作者攝。

4 http://www.metalmuseum.org/trustees

5 根據美國金屬博物館 Exhibitions and Collections Manager, Grace Stewart 女士訪談資料

6 http://www.metalmuseum.org/master_metalsmiths

(三) 駐館金工創作者

美國金屬博物館的館員中，部分為全職的金工創作者（如鑄造工坊的經理、修復師）；另外也有在此生活、工作的駐館金工創作者，他們替博物館完成金工創作委託案，也替私人單位製作作品。

目前有 3 位金工創作者為駐館模式；學徒部分，鍛冶工坊有 2 位、鑄造工坊有 1 位，暑假則有實習生加入[7]。

(四) 修復日

美國金屬博物館每年都會舉辦為期三天的修復日活動。自願參與活動的金工創作者，以較低廉的費用協助民眾修復金屬物件。這些修復所得將提供予美國金屬博物館作為館舍營運或是活動辦理的費用。

館方亦鼓勵民眾贊助修復日活動，民眾可於官網以小額贊助方式，成為修復日之友並獲得相關活動邀請或紀念品。

(五) 鍛冶工坊與鑄造工坊

鍛冶工坊擁有完善的設備，不僅開放參觀，並提供民眾或是其他單位訂製服務。2015 年到訪時，鍛冶工房正接受曼斐斯兒童博物館（Children's Museum of Memphis）委託，為其製作新的入口意象。

鑄造工坊內設置許多鑄造用的器材與機具，該館許多的金工商品出自鑄造工坊的金工創作者之手。

【圖 2】鍛冶工坊與鑄造工坊，2015 年，作者攝。

7 根據美國金屬博物館 Exhibitions and Collections Manager, Grace Stewart 女士訪談資料

【圖 3】鍛冶工坊製作曼斐斯兒童博物館入口意象過程及成果，左圖為 2015 年，右圖為 2016 年，作者攝。

(六) 博物館賣店

在選擇販售的商品上，美國金屬博物館的賣店以金工創作為主軸。除了博物館鍛冶工坊、鑄造工坊自己生產的金工商品外，其他商品多為美國籍金工創作者的作品。這些作品由金工創作者設計、製作，以「世界上獨一無二」為賣點，和市面上大量生產的商品作區隔。

(七) 金工體驗課程

美國金屬博物館因設有鑄造工坊及鍛冶工坊，規劃相關金工課程提供觀眾選擇，大多採收費方式。課程有人數及年齡限制，需事先報名繳費，觀眾可評估自身程度後，選擇不同層級的課程，共分成下列層級：

【表 4】課程分級說明，作者製表。

級別	說明
初學	不須有任何經驗或是技術背景
中階初學	建議完成至少 1 天課程後，再參加 2 天以上的課程 備註：15-17 歲若欲參加 2 天以上的課程，必須先完成 1 天課程
高階初學	必須完成前述課程的學習
中級	必須擁有相當的金工經驗或是知識
高級	必須修習過美國金屬博物館課程或是其他同等資歷的金工課程

舉例來說，初學課程像是 2016 年 5 月的推廣課程“One-Day Blacksmithing- Spiders and Bugs”[8]，講師會從旁協助學員製作蜘蛛或蟲子的金屬作品，設計和尺寸都由學員自行決定。透過設計、切割和焊接的過程，到最後完成作品，學員得以了解並實作金工技法，收費為美金 180 元。

除了透過創意作品學習金工基本技法外，博物館也有實用器具的教學課程。像是 2016 年 5 月“Blacksmithing- Grilling Tools for the Backyard BBQ”[9]，講師除了教導學員鍛造的技法外，也提供關於安全、有效使用鐵製器具的建議。學員在課程中可以學習彎曲及扭轉等技巧，結束後可將自己製作的燒烤工具及鐵鉤帶回家，收費為美金 350 元。

另外，也有給親子的金工推廣課程，像是“Hands-On Activity: Gold Leafing”[10]，所針對的親子族群，孩子年齡須在 5 歲以上。學員帶著想要貼上金箔的物件，由館方提供金箔，讓親子在講師的指導下，學習將金箔貼在物件表面的技術。

8 National Ornamental Metal Museum（2016,). One-Day Blacksmithing- Spiders and Bugs. Retrieved from

(八) 其他推廣活動

除了辦理金工體驗課程外，美國金屬博物館亦規劃許多博物館推廣活動。舉例來說，“Forging on the River: Dinner and Auction”[11]，收費為美金 75 元。在密西西比河畔，觀眾可以和金工創作者一同享用美食及美酒，並同時參與金工創作拍賣會，拍賣物件多元，像是雕塑、珠寶、工具等。值得一提的是，這些拍賣物件由認同館方理念的金工創作者無償捐贈，所有的收益將回饋予博物館。

(九) 小結

綜論以上，美國金屬博物館金工推廣策略最大的特色，即是館方致力創造各類型的場合，提供金工創作者和民眾互動及建立關係，像是修復日、鍛冶工坊與鑄造工坊：透過修復日的辦理，館方連結金工創作者與民眾，讓金工創作者能運用技能，幫助民眾處理私有的金屬物件，民眾也能了解金屬相關的知識與技藝。而鍛冶工坊和鑄造工坊亦與修復日創辦的精神相符，皆提供了民眾與金工創作者的溝通及交流機會。具備金工技能的館員或創作者提供金屬物件訂製服務，以淺顯易懂的方式，向訂製民眾解釋了材料的選擇、設計的呈現，而民眾則提供需求說明、實際使用經驗等建議。雙方的討論、協調、修正到完成的歷程，民眾和金工創作者各有所學習，是博物館推廣教育的方式之一。

肆、紐約設計與藝術博物館金工推廣策略

在美國工藝協會創辦人 Aileen Osborn Webb[12] 女士的資助下，紐約設計與藝術博物館成立於 1956 年。當時稱為當代工藝博物館，以介紹當代美國工藝創作者為主。在展示部分，該館專注於論述與工藝有關的物質與技術，並試圖為大眾說明工藝創作者因應社會變遷而持續改變的角色定位，以加強工藝本身、創作者和社會之間的連結。1979 年，該館更名為美國工藝博物館，而在接下來的 10 年間因應美國工藝協會的組織再造，使得博物館和協會正式成為兩個獨立機構，各自發展。

2002 年，美國工藝博物館更名為紐約設計與藝術博物館，並於 2008 年 9 月於新址開放予大眾參觀，以工藝的推廣與保存作為使命，以下將條列說明其推廣策略。

(一) 展覽規劃

紐約設計與藝術博物館在展覽規劃部分，以創意和技藝的表現為主軸，提供藝術家展出大膽嘗試材料與技術的創作成果。館方並不僅僅以工藝類和設計類為主題，更有金工、首飾等多樣展覽規劃，讓觀眾得以接觸最多最廣的工藝創作。

(二) 藝術家工作坊

進駐藝術家每 8 個月由委員會遴選 1 次，委員會成員為 8 到 12 位的博物館員工、藝術、工藝和設計的專家。獲選進駐藝術家接著由博物館安排為期 4 個月的進駐，並由博物館統籌分配進駐者之工作時間（每周 1 日於藝術家工作坊創作），並給予當日工作費用 125 美元。在進駐期間，藝術家不僅可以使用各類型的工具和材料，也可以向博物館尋求專業發展的諮詢與資源。

藝術家工作坊開放時間與博物館開放時間大致相同，係為常態性開放場域，觀眾可在此和藝術家和創作者討論作品創作過程、材質等。

(三) 教育推廣課程

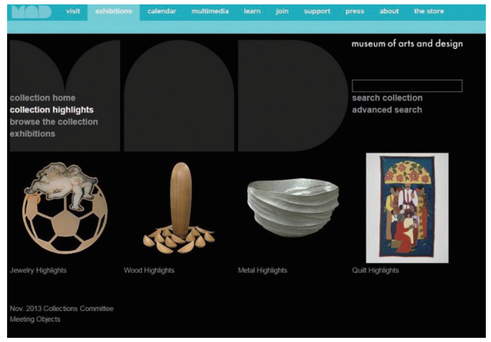
紐約設計與藝術博物館提供的教育推廣課程，包含金工、設計與工藝。在館方的金工推廣課程中，首飾佔據了相當份量，以下將就首飾部分介紹：首飾的教育推廣課程多半會搭配當期展覽，館方主要目的並非教導首飾的製作技術，而是提供觀眾體驗首飾創作中材質多樣性的使用樂趣。舉例來說，搭配“Fashion Jewelry: The Collection of Barbara Berger”[13]展覽，由創作者 Jessica Stoller 設計系列課程“Forming Your Style: Workshops in Fashion Jewelry”[14]，參加者不須有任何的首飾創作經驗。系列課程內含 3 款小課程：以水鑽創作可配戴之首飾、以特殊材質做臂章、以布料做項鍊。收費部分以堂計價，會員收取 55 美元、非會員則收取 65 美元。

另外，該館也曾以「啟蒙時代以前，首飾被視為具有魔力的物件」之概念為發想，辦理“Beyond the Third Eye: Workshops in Metaphysical Jewelry”[15]系列課程，內含 3 款小課程：串珠吊飾及飾品製作、幾何學於寶石的應用、吊墜製作。收費部分以堂計價，會員收取 35 美元至 55 美元、非會員則收取 45 美元至 65 美元。

(四) 典藏品計畫

紐約設計與藝術博物館的典藏品迄今約 900 件，時間維度由 1950 年到當代。近年該館的典藏目標可略分為二：一為蒐整 20 世紀中後期、在首飾創作中具重要意義之物件，藉以完整當時的首飾創作歷史脈絡；另一則以當代首飾作品為主要典藏標的。

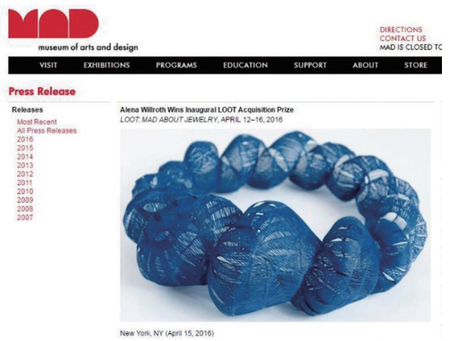
值得一提的是，紐約設計與藝術博物館現有 95% 以上的典藏品提供高解析度照片，其中金工典藏品為獨立劃分出來的類別。



【圖 4】紐約設計與藝術博物館線上典藏資料庫[16]。

(五) 獎項授予：“LOOT Award” 和 “LOOT Acquisition Prize”

一年一度的 LOOT Award，頒發予首飾創作者、藏家或是設計師。過去幾屆獲得 LOOT Award 的創作者們，其作品為博物館所典藏。而 2016 年增加 LOOT Acquisition Prize，受獎對象限定為首飾創作者。評審的標準為作品的藝術性與概念性、創作者對於材質與呈現形式的理解、技術與實際製作



【圖 5】2016 年 LOOT Acquisition Prize 獲獎者 Alena Willroth [17]。

9 National Ornamental Metal Museum （2016,). Blacksmithing- Grilling Tools for the Backyard BBQ. Retrieved from http://www.metalmuseum.org/store/p/900-Grilling-Tools-for-the-Backyard-BBQ-May-14-15.aspx
10 https://metalmuseum.americommerce.com/store/p/976-Hands-On-Activity-Gold-Leafing.aspx
11 National Ornamental Metal Museum （2016,). Forging on the River: Dinner and Auction. Retrieved from https://metalmuseum.americommerce.com/fotrdinner
12 Aileen Osborn Webb 女士亦為 American Craft Council 的創辦人
13 The Museum of Arts and Design, New York （2014,）. Fashion Jewelry: The Collection of Barbara Berger. Retrieved from http://www.madmuseum.org/exhibition/fashion-jewelry
14 The Museum of Arts and Design, New York （2014,）. Forming Your Style: Workshops in Fashion Jewelry. Retrieved from http://madmuseum.org/series/forming-your-style-workshops-fashion-jewelry
16 The Museum of Arts and Design, New York （2016,）. Collections. Retrieved from http://collections.madmuseum.org/code/emuseum.asp?page=index

的專業度。

(六) 其他推廣活動：“LOOT: MAD About Jewelry”

紐約設計與藝術博物館辦理“LOOT: MAD About Jewelry”，是美國唯一以藝術、設計和流行等角度，詮釋首飾各種可能的推廣活動。LOOT 分為年度展覽和創作拍賣兩部分：年度展覽由策展人策劃（2016 年邀請來自 17 個國家共 44 位金工創作者參與）[18]，著重於材質、技術的創新；創作拍賣部分，2016 年以快閃店為主要概念，藏家、零售業者、藝廊經營者等須購票入場，在會場得直接向創作者購置作品及交流討論。

(七) 小結

總結以上，紐約設計與藝術博物館以工藝作為館舍推廣宗旨，金工為其中一部分，並以首飾作為主要的類別。故在教育推廣的策略上，金工、首飾被整合在工藝範疇之中，以較為廣泛的工藝作為館舍推廣標的。其特色在於不以教育觀眾專業技藝或知識深度為主軸，而是以推廣大眾可以理解、親近的工藝相關體驗為主。

伍、案例分析及啟發

美國金屬博物館、紐約設計與藝術博物館與新北市立黃金博物館在不同的組織架構、成立宗旨之上，各自發展金工或工藝推廣策略，以全球化、多元化、專業化、大眾化等特色，試圖提供各類的文化活動，讓觀眾透過參與得到樂趣或是發現潛能（Hooper-Greenhill，1994）。以下將說明美國金屬博物館、紐約設計與藝術博物館金工推廣計畫執行特點，提供新北市立黃金博物館未來發展金工推廣之建議。

(一) 加強與金工創作者及藝文單位的連結

案例中的兩個美國博物館，皆相當重視與當地藝文單位、國內外金工創作者關係的建立。此舉對館方而言，一方面可增加當地藝文單位支援的可能，另一方面則能與金工創作者建立起互惠的關係。以美國金屬博物館為例：在經費的籌措上，金工創作者提供作品為博物館賣店所展售，也提供作品於博物館展出，讓博物館能以金工作品及展覽門票販售獲得營運經費；而博物館自詡為金工創作社群的家或是集聚地[19]，其募款或受捐經費多回饋到執行金工推廣活動、展覽或是其他行銷宣傳；另一部分則支付館方展覽、教育推廣及行銷的專業人才，各司其職的館員是創作者推廣金工專業不可或缺的夥伴。

而金工創作者與館員的合作模式，講求專業分工合作。以展覽為例，金工創作者提供金工作品及展覽概念後，館員再依據其提供資訊，處理展覽中所有的細節，像是展場設計、行銷、推廣活動等。各有專業且分工明確的運作模式中，金工創作者和館員維持對等的關係，各自提供專業建議，對展覽進行修正或調整，進而提高展覽的可看性及可行性。

(二) 設置金工及藝術家工作室，作為創作者、民眾和館方的交流平臺

紐約設計與藝術博物館設有藝術家工作坊，進駐藝術家享有材料及器具使用、專業諮詢服務等權益；另一方面，藝術家對博物館也有應盡義務，像是他們必須在規定時間於工作室創作，讓觀眾可以自由進出及發問。而美國金屬博物館則設有鍛冶工坊與鑄造工坊，除了平常則開放參觀外，觀眾或其他機構可委託館方製作金屬製品。兩個館舍現今皆具有實際製作金工之優勢，透過使用頻繁的藝術家工作室，成為了介紹金工或工藝的常態性展示空間，讓觀眾和藝術家在博物館空間之中互相交流、建立關係。

新北市立黃金博物館曾設有金工教室，然因氣候潮溼導致器材耗損度高、缺乏金工創作者常駐規劃等因素，原址已更改用途；現今則另有樂活創意家之駐館計畫。然而，若館方計畫持續推廣金工，或許可以保障一定比例的金工創作者參與樂活創意家之駐館計畫。透過此計畫的執行，一方面能加強博物館與金工創作者的交流，累積館方的金工人脈，做為未來合作金工業務的人才資料庫；另一方面，可將金工創作者駐館空間作為金工教育推廣的場域，讓觀眾得以透過參觀金工創作者工作室或是參與由金工創作者於博物館進駐空間辦理的推廣活動，了解基本的金工知識及館方對金工作為創館宗旨的實踐。

(三) 多樣性金工推廣活動發想

博物館所辦理的推廣活動中，教育是其中的核心價值，也是博物館與觀眾最直接建立關係與溝通的方式，展現了博物館社會性的面向。透過教育推廣活動，營造輕鬆的學習氛圍，幫助觀眾學習關於博物館的宗旨目標（李莎莉，2002）。新北市立博物館、美國金屬博物館及紐約設計與藝術博物館皆在推廣教育上著力甚深，試圖將博物館發展金工或工藝的宗旨傳達給觀眾。以下將以美國金屬博物館及紐約設計與藝術博物館為例，概略分為工作坊及其他行銷推廣計畫，論述兩館多元的推廣教育規劃。

工作坊部分，美國金屬博物館以年齡作為分級，規劃從簡易到專業的金工創作技法推廣課程；而紐約設計與藝術博物館因金工專業課程不及美國金屬博物館，將目標觀眾設定為無創作經驗者，以練習搭配及技法操作為主要授課內容，讓他們可以簡單方式作出具有配戴功能的首飾。

而行銷推廣計畫部分，美國金屬博物館以密西西比河為賣點，推出於密西西比河畔享用酒水、餐點的拍賣會，讓國際知名的金工創作者可以在這個場合中，介紹金工創作及理念，甚至讓購票入場的觀眾可以現場報名神秘場次的工作坊，增加此活動的賣點。類似的活動在紐約設計與藝術博物館為“LOOT: MAD About Jewelry”，館方以快閃店的概念，提供創作者、潛在買家、藝廊及零售業者一個交流與談論首飾創作的場域。

從上述例子可以看到，美國金屬博物館、紐約設計與藝術博物館在工作坊及行銷推廣活動極具創意。尤其是工作坊部分，美國金屬博物館的課程著重於深度，從初級到專業；而紐約設計與藝術博物館則著墨於廣度，提供工藝、設計、藝術等各類型的體驗活動。建議未來新北市立黃金博物館能綜合兩館經驗，以專業的技術教育課程、普及的創作推廣活動兩者並行：前者以金工的專業知識及技術的教導作為主要的課程內容，如金工技法、創作類型及形式等指導；後者則以較為簡單的創作靈感發想、材質介紹作為推廣活動主軸，讓觀眾以創意思考及材質使用作為認識金工的第一步，進而提升其對金工的興趣。

15 The Museum of Arts and Design, New York （2016,）. Beyond the Third Eye: Workshops in Metaphysical Jewelry. Retrieved from http://madmuseum.org/series/beyond-third-eye-workshops-metaphysical-jewelry
17 The Museum of Arts and Design, New York （2016,）. LOOT: MAD About Jewelry. Retrieved from http://madmuseum.org/loot/about-1
18 2016 年策展人為 Bryna Pomp
19 The museum also serves as a gathering place or “home” for the metalsmith community

(四) 以金工典藏品作為國際交流的媒介，加強館際之間的合作與交流

現今博物館的國際交流模式中，巡迴展與博物館之間典藏的租借已相當普遍。這種合作模式既能讓觀眾就近在博物館空間中欣賞來自遠方的典藏品，也能提高出借典藏方的博物館知名度，更能拓展借用典藏方的博物館新觀眾（Kotler，2008）。

舉例來說，2015 臺灣國際金屬工藝大賽美國巡迴展，係為新北市立黃金博物館與美國金屬博物館首度的金工交流與合作。新北市立黃金博物館將賽事成果及評審作品共 28 件帶至美國金屬博物館展出，從展品陳列、展示手法、開幕活動等規劃討論，增進兩館人員協調及辦展能力，增加館舍之間的友誼，進而討論未來合作的可能。而紐約設計與藝術博物館則是策畫了一檔介紹拉丁美洲工藝、藝術與設計的展覽，並以幾個拉丁美洲的城市做為案例，讓觀眾能對拉丁美洲有所認識。這個展覽於 2015 年迄今，已巡迴至亞伯科基博物館（Albuquerque Museum）及安帕洛博物館（Museo Amparo），加強美洲博物館間的連結。

博物館透過國際交流，除能推廣原有的業務並增進國家在國際社會的能見度，亦能藉此了解當前博物館發展趨勢（黃光男，2007）。新北市立黃金博物館近幾年已累積數件當代金工創作，另有許多傳統金飾的典藏。前者反映了賽事辦理以來的發展脈絡及館方對當代金工業務的定位，後者則能呈現歷年來館方對傳統金工的典藏策略，可研議以此兩類金屬工藝類別作為國際交流的媒介，讓國際館舍的人員和觀眾透過金工藏品，對新北市立黃金博物館所在的金瓜石地區礦業歷史產生興趣，進而實踐館方將金工視為連結金瓜石地區與過去礦業歷史的論述。若有足夠的研究人員及策展人力，可參照美國金屬博物館之模式，將既有展品規劃成數個展覽主題，作為國際交流潛力展覽清單，並藉由國際交流賦予金工新的時代意義：透過金工強化地方（金瓜石地區）與國際的連結。

(五) 脈絡蒐整金工典藏品，並建置線上系統

在金工典藏品的蒐藏策略上，紐約設計與藝術博物館明確地扣緊宗旨蒐整。更重要的是，館方落實資源共享，設置了專屬典藏品的網站，其中提供館內高達 95% 典藏品的高解析度照片。在網站中，觀眾可以依照年份、材質、創作者、樣式來搜尋典藏品，每個典藏品的獨立頁面中，標記材質、尺寸、收購方式及年份、作者與作品介紹。更為特別的是，這個網站提供觀眾體驗當策展人的機會，觀眾可以創造主題，將典藏品放入的典藏資料夾，甚至開放權限分享給其他人欣賞。

就現況來看，新北市立黃金博物館的金工典藏可分為傳統金工及當代金工，傳統金工因執行典藏計畫的時間較久，在件數與內容上較當代金工更為豐富。然而，無論是傳統或是當代金工，皆面臨館方本身實體展示空間有限的問題，加上金工典藏僅為館方眾多展覽主題的其中之一，只靠實體展示空間所觸及的觀眾數量及推廣效益相當有限。因此，若能提供傳統金工與當代金工的線上瀏覽機會，或是發想其他以線上執行的推廣教育（像是讓觀眾可以自行選定主題分類展品、3D 欣賞典藏品等），可以讓金工典藏獲得最大的曝光，提高金工典藏與觀眾接觸的可能，進而提升推廣教育、博物館交流的的潛在機會。

(六) 提升博物館賣店中金工創作的比例與品質

在博物館賣店及商品開發的議題上，依據國際博物館學會（International Council of Museums）專業倫理規章，博物館中的商業行為被賦予教育之使命及功能（陳國政，2005）。賣店經營為博物館商業行為之一，並被視為博物館經營的一部分，在賣店購物的經驗無法從博物館參觀經驗中獨立切割；另一方面，博物館若是能將教育理念與商品結合，不僅能協助財務的改善，也能成為博物館推廣教育的一環。

在本文所提及的案例中，美國金屬博物館的博物館賣店配置值得一提。賣店位於館舍入口右側，即便觀眾沒有購票參觀展覽之意願，也可以直接在博物館賣店中消費，在此體驗展覽式的賣店空間。而在賣店販售的商品中，美國金屬博物館賣店以金屬工藝為主軸，販售首飾、器物及生活用品，再三強調作品的獨特性。觀眾可以透過於賣店參觀選購的經驗，了解金工與日常生活的緊密連結，也能藉此認識金工作品背後的創作者，達到博物館教育及推廣的目的。

評估新北市立黃金博物館之現行體制，在賣店配置及金工商品的議題上，美國金屬博物館賣店經驗可供其參考的有限。然而，透過像是賣店這樣的平臺，建立起博物館、金工創作者的盟友關係，這種情感聯繫及實質互惠的交流模式的建立，是新北市立黃金博物館在金工推廣策略上可納入考量的面向。

陸、結論

本文分析了新北市立黃金博物館、美國金屬博物館及紐約設計與藝術博物館，三個館舍皆位處缺乏金工或工藝產業的地點，卻同樣地將金工或工藝列為館舍宗旨，就嘗試發展各類型的金工或工藝推廣策略。

新北市立黃金博物館考量在地歷史的延續，將金工視為金瓜石地區連結礦業歷史與現代的媒介；在金工推廣的議題上，至今已累積相當經驗，並嘗試開發許多面向，像是賽事辦理、講座、巡迴展、傳統金飾與當代金工典藏等。然而，因新北市立黃金博物館係屬政府部門，規劃的金工推廣活動以普羅大眾為主，故傾向以服務最多觀眾為規劃重點，創新度及專業度並非其首要考慮條件。

美國金屬博物館及紐約設計與藝術博物館將金工或工藝列為館舍發展主軸，則與創館者及後續的經營者的理念有很大的關連。美國金屬博物館為美國唯一致力於發展金工的博物館，在金工創作界舉足輕重；紐約設計與藝術博物館則與美國工藝協會關係密切，以推廣工藝、設計為主要使命。兩館舍在推廣策略上，與金工或工藝專業人士建立緊密連結，如年度金工創作者遴選、藝術家工作室辦理、賣店銷售金工創作作品等；並以創新思考策劃展覽、工作坊等教育推廣活動，以拉近觀眾、金工創作者與館方的距離。除了拓展外界的資源與人際外，館方亦整合內部既有的金工藏品或是人脈，嘗試開發更多宣傳管道，像是金工典藏品系統提供觀眾線上策展、獎項頒發、金工拍賣會等，以多元化、多角化品牌經營模式，建立其於工藝領域的地位與聲望。

由美國金屬博物館、紐約設計與藝術博物館的案例看來，缺乏在地金工或工藝產業並非影響金工推廣成效的主因。在此結論下，新北市立黃金博物館須跳脫地方產業的框架，建議第一階段以強化館方及金工創作者之關係為首要工作，具體執行方式如館方與金工創作者合辦展覽、保障一定金工創作者於藝術家工作室之名額等，讓館方與金工創作

者彼此理解並能學習尊重專業，在互信的基礎上才能有後續的互助合作。

第二階段則建立在前階段的金工人才累積的基礎上，館方和金工創作者的合作進一步以金工教育推廣、國際交流為目標：前者可由館方發想由淺到深的各種金工教育或推廣課程，諮詢金工創作者之專業建議，加強計畫的可看性與可行性；後者則借重於金工創作者的引介，搭起館方與國際館舍的連結，進而談論與國際館舍合作的可能。就現階段來看，新北市立黃金博物館可將傳統與當代金工典藏作為國際交流的媒介，強化金工對於金瓜石地區的意義（即跨越時間、作為歷史的連結），並賦予金工對於金瓜石的新定義（連結地方與國際）。

參考文獻

黃光男（2007）。博物館企業。臺北：藝術家出版社。

陳國政（2005）。台灣博物館之賣店生態與文化商品研究〔碩士論文〕。國立成功大學。取自 http://etds.lib.ncku.edu.tw/etdservice/view_metadata?etdun=U0026-0812200911254437

李莎莉（2002）。〈博物館教育推廣與資源整合－臺灣地區的實踐典例〉。《博物館學季刊》，16（4）：133-151。

漢寶德（2000）。博物館管理。臺北：田園城市文化事業有限公司。

Burcaw, G. E.（2000）。《博物館這一行》（張譽騰譯）。臺北：五觀藝術管理公司。

Kotler, N. G., Kotler P. & Kotler, W. I. （2008）. Museum marketing and strategy: designing missions, building audiences, generating revenue and resources. San Francisco: Jossey-Bas.

American Alliance of Museum. （2000）. Code of Ethics for Museums. Washington, DC: American Alliance of Museum.

Hopper-Greenhill, E. （1994）. The Educational Role of the Museum. New York: Routledge.

參考網頁

美國金屬博物館（National Ornamental Metal Museum）官方網頁 http://www.metalmuseum.org/

紐約設計與藝術博物館（The Museum of Arts and Design, New York）官方網頁 http://www.madmuseum.org/

美國工藝協會（American Craft Council）官方網頁 https://goo.gl/lz6b5Y

新北市立黃金博物館 2017 年學刊第 5 期

主辦單位：新北市政府
承辦單位：新北市政府文化局
新北市立黃金博物館

發 行 人：朱立倫
總 編 輯：林寬裕
主　　編：王錦華
企劃編輯：朱南光、鄭宜峯
執行編輯：郭姿伶
校　　對：方建能、余炳盛、譚立平、黃士哲、趙丹綺、黃貞燕、
王慧珍、王惇蕙、鄭宜峯、郭姿伶
編審委員：李建緯、周立倫、黃心蓉、趙丹綺 (依姓名筆劃排列)
美術設計：新北市維凱創意印刷庇護工場

出版單位：新北市立黃金博物館
地　　址：22450 新北市瑞芳區金瓜石金光路 8 號
電　　話：(02)24962800
傳　　真：(02)24962820
網　　址：http://www.gep.ntpc.gov.tw

出版日期：2017 年 1 月
定　　價：新臺幣 250 元整
I S S N：2308-8427
G P N：2010201324

版權所有 • 翻印必究

ISSN 2308842-7
00250
9 772308 842002

新北市政府
New Taipei City Government

新北市文化局
Cultural Affairs Department, New Taipei City Government

新北市立黃金博物館
GOLD MUSEUM, NEW TAIPEI CITY GOVERNMENT