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《金銀細工實用圖画大全》，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、珠石玉鈎耳部[5]、光面鈎耳部、珠石玉入手指部[6]、印臺手指部、光面手指部、帽花部、耳鈎部[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《金銀細工實用圖画大全》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《金銀細工實用圖画大全》，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《金銀細工實用圖画大全》，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）

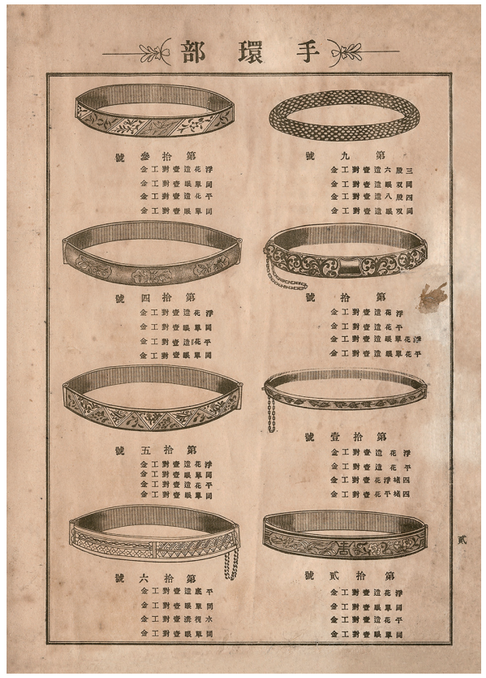
戰後初期至民國 60 年代，「打金」是一種職業選擇，通常在國中，甚至國小畢業的時候，如果家貧無法負擔升學，家裡長輩便會開始為小孩考量未來的出路，送他們去「學功夫」，當某項技藝（例如木工、裁縫、打金等）的學徒，希望沒有學歷的小孩，習得可以維生的一技之長。依據鄭宜憓於碩士論文（鄭宜憓，2008）中的訪談資料，應可窺知當時社會中，民眾成為金匠學徒的生存選擇過程：

> 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）

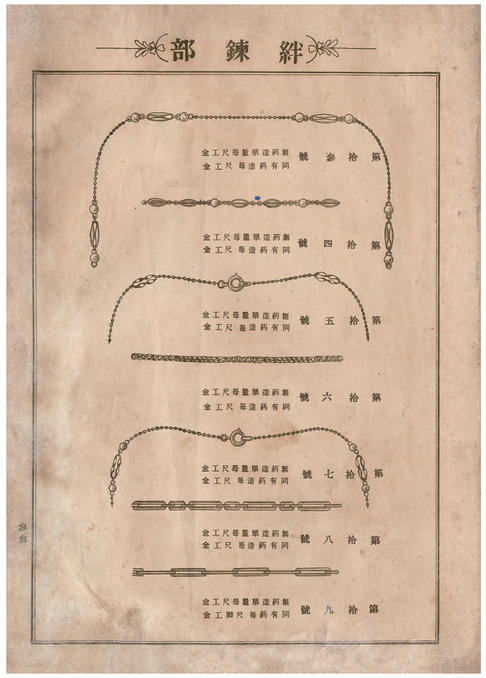
另，再看看創立臺灣第一個金飾品牌 --「今生金飾」的蔡國南，又是如何踏入「打金」這行：

> 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

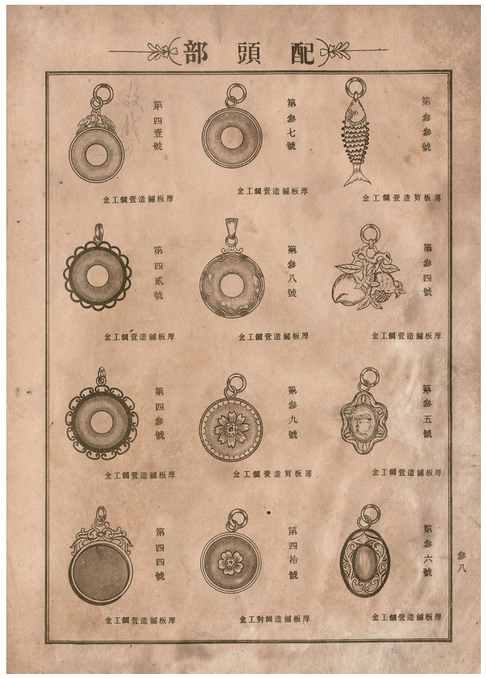


【圖 1】打金簿圖稿，手環部。新北市立黃金博物館提供。

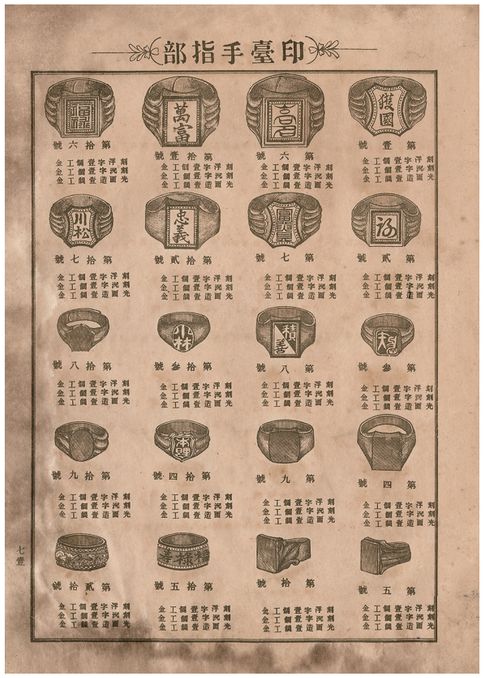


【圖 2】打金簿圖稿，絆鍊部。新北市立黃金博物館提供。

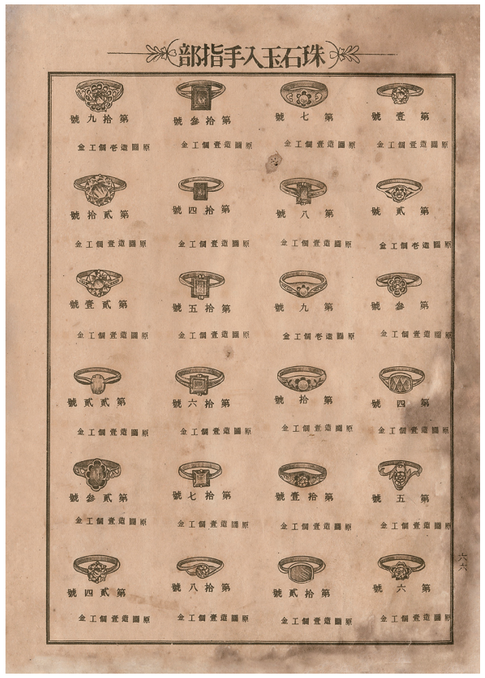
【圖 3】打金簿圖稿，配頭部之一。新北市立黃金博物館提供。



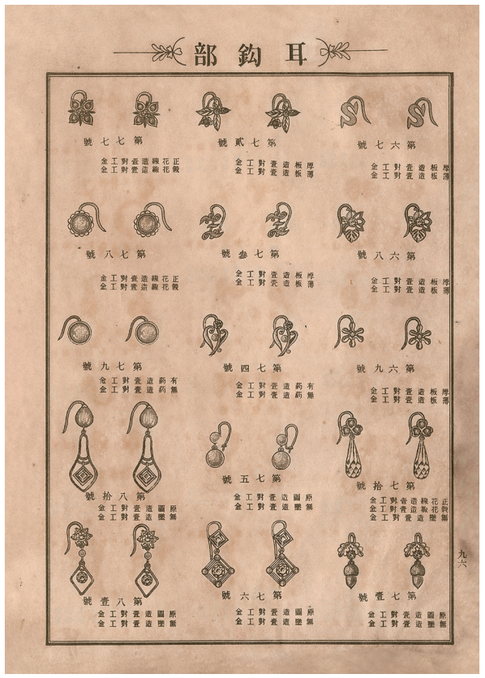
【圖 4】打金簿圖稿，配頭部之二。新北市立黃金博物館提供。



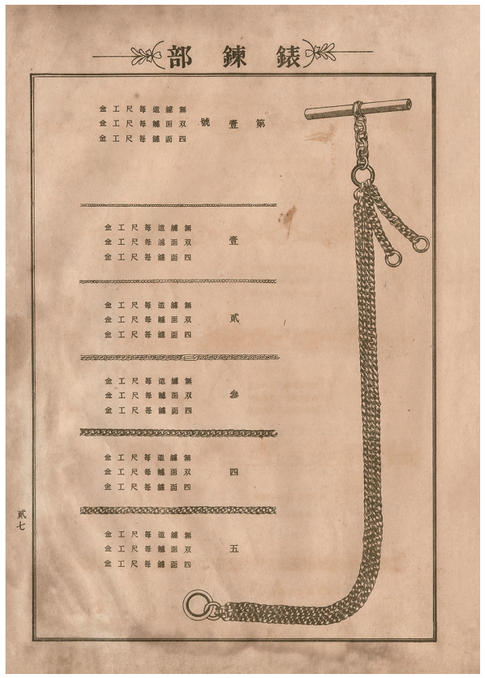
【圖 5】打金簿圖稿，印臺手指部。新北市立黃金博物館提供。



【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。（鄭宜憶，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。（鄭宜憶，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。

【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。

「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」。

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