

晚明清初倣古器的作色 ——以銅器、玉器爲主的研究^{*}

楊美莉
國立故宮博物院
器物處

提 要

中國古代的銅器、玉器，由於其不易腐朽的材質特性，使他們能在人類文明的早期，即被選擇作爲象徵「恆久」的禮器素材，其諸多「古」的特質均成爲以後各代倣古者從中抽取的資源，色澤是其中極重要的特質之一。器物的色澤在晚明清初成爲鑑古、賞古、倣古者必然注意的現象，尤其是古銅器表面的銹色，古玉器的沁斑等，均成爲「古」的指標之一。

本文嘗試從晚明清初（十六至十七世紀）的文本資料中整理出當時人的「古色」觀，探討主導倣古作色的知識背景，以及在作色技術上的發展，並利用顯微鏡觀察作色的實例，了解當時此一技術實際操作的情形。以褐色（臘茶色）爲主的「古色觀」，在當時主導整個倣古作色的風潮，相應於此一風潮所發展出的作色法，有「寒法」與「煨法」二種，前者作法較簡單，惟作出的色層清楚，色感略嫌呆滯；後者工序較繁複，惟所作出之色與器表幾乎融爲一體，見不出色層，呈色透明而富於質感，是晚明清初較爲講究的倣古匠人常用的方法。

關鍵詞：銅器、玉器、晚明清初、倣古、作色、臘茶色

* 本文初稿發表於「玩古·賞心——明清的賞玩文化」國際學術討論會（臺北：國立故宮博物院，2004年1月15-16日）上，感謝會議上的主評人以及季刊審稿人給予作者許多寶貴的意見，更感謝中央研究院歷史語言研究所陳光祖先生，在個人寫作期間，提供不少有關此一課題的處理方法的建議，在此一併致以萬分的感謝之意。

一、前言

晚明清初在倣古風潮之下，器物的倣古由於材料的性質不同，所追求的理想典範亦不同。而各種典範的形塑，基本上是在一個所謂「古」的時間概念下，「物（object）」本身所揭示的歲月痕跡。惟此痕跡並非全然屬於「腐蝕（corrosion）」的現象，而主要是「物」在「時間」的過程中所積澱下的所謂「歲月的光華」。李漁（1611-79）在《閒情偶寄》中，言及「……夫今人之重古物，非重其物，重其年久不壞，見古人所製與古人所用者，如對古人之足樂也。……」¹ 而稍早的董其昌（1555-1636）亦有類似之言論。²「年久」與「不壞」是中國傳統上重視古物的兩大情結。

就古代器物而言，能在幾千年之後，仍大致不改其質與貌，且能流傳不為銷毀者，惟銅器、玉器是兩項主要的項目，³ 而此二種材質不易腐朽的秉賦，也使他們能在人類文明的早期，即被選擇作為象徵「恆久」的禮器素材，其諸多的特質成為以後各代倣古者從中擷取的資源，顏色是其中極重要的一項。器表的顏色會隨著時間、環境的變化而變化，因此，顏色成為時間的指標，成為鑑古、賞古、倣古者必然注意的對象，尤其是古銅器表面的銹色，古玉器表面的沁斑等。

而歷來對晚明清初倣古器倣古研究者，雖注意到古器以及倣古器表面顏色的現象，⁴ 然殊少將這些關注整合成有系統的研究的。本文一方面嘗試從晚明清初

（十六至十七世紀）的文本資料中整理出當時人的「古色」觀，探討主導倣古作色的知識背景，以及在作色技術上的發展，並由實物印證這些技術實際操作情形。另一方面，也希望藉由此一研究，開闢另一條輔助明清倣古器定年的方法。⁵

二、從文本資料重建「古色」觀

（一）有關古銅器色調的討論

晚明清初的文本資料中，有關古銅器顏色的描述以及評價，常牽涉到當時人對「物」的埋藏知識，此一埋藏知識，強烈地影響到晚明以來，知識份子對古銅器色調的價值判斷，以及「古色」觀的形成。而晚明有關器物的埋藏知識，大量承襲自宋人的知識。（宋）趙希鵠（fl. 1180-1240）《洞天清祿集》「古鐘鼎彝器辨」載：

……銅器入土千年，純青如鋪翠，其色午前稍淡，午後乘陰氣，翠潤欲滴，……銅器墜水千年，則純綠色而瑩如玉，未及千年，綠而不瑩。…
…傳世古則不曾入水土，惟流傳人間，色紫褐而有朱砂斑，甚者其斑凸起如上等辰砂。⁶

類似點滴的知識，在宋代一些札記中常可見及。（宋）張世南（fl. 1225）的《游

John Gettens, W. T. Chase 等，以及更早的 H. J. Plenderleith。然如何將這兩個領域所做出的成果整合成一個有系統的學問，卻是較少被做的工作。
Colin Renfrew, & Paul Bahn, *Archaeology: Theories, Methods and Practice* (New York: Thames & Hudson Inc., 2000), pp. 38-39.
W. T. Chase, “Chinese Bronzes: Casting, Finishing, Patination and Corrosion,” David A. Scott, Jerry Podany, & Brian B. Considine, ed., *Ancient & Historic Metals: Conservation and Scientific Research* (Marina del Rey, Calif.: Getty Conservation Institute, 1994), p. 103.
Robert D. Mowry, *China's Renaissance in Bronze: the Robert H. Clague Collection of Late Chinese Bronzes, 1100-1900* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1993).
Rose Kerr, *Later Chinese Bronzes* (London: Bamboo Publishing Ltd. in association with the Victoria and Albert Museum, 1990), p. 10.
Rutherford John Gettens, *the Freer Chinese Bronzes. Volume II. Technical Studies* (Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1969).
Harold J. Plenderleith, “Technical Notes on Chinese Bronzes with Special Reference to Patina and Incrustations,” *Transaction of the Oriental Ceramic Society*, v.16 (1938-39), pp. 33-55.

⁵ 對研究明清器物者而言，其優勢在於文本資料的豐富，而其劣勢則在於考古出土資料的使不上力或缺乏。因此，努力整理文本資料是每一位研究者的基本功夫，然在考古資料缺乏的情況下，本文作者嘗試開闢另一條輔助定年的方法，即是顯微觀察作色的方法，再對應到文本資料的記載，此即是一種輔助訂年的可行方法。

⁶ （宋）趙希鵠，《洞天清祿集》，收錄於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》初集第九輯（臺北：藝文印書館，1975），頁243。

¹ （清）李漁，《閒情偶寄》（臺北：廣文書局，1977），卷十，頁18。

² 董其昌在《骨董十三說》中，「骨董之可貴，為其長壽也。其所以長壽者，由古之良工盡心力於斯務，極精工不使有毫髮欠缺，躊躇滿志善而後存之，稍有不慊即毀之不留，莫在於世，故能使見之者，亦莫不愛重寶惜，遞代相傳不言而喻。……」
（明）董其昌，《骨董十三說》，收錄於楊家駱主編，《中國學術名著第五輯·藝術叢編第一集第三十五冊·玉石古器譜錄》（臺北：世界書局，1962），頁258-59。

³ 古代的金屬器，除了銅器外，金器、銀器亦為被珍貴的器物，唯誠如董其昌在《骨董十三說》中所說的，金、銀二種材質器，在後代常因其具貨值性，而遭銷毀重鑄的命運，因此傳世者少。其言如下「今之論古器者，動輒言三代，三代器物皆金玉為之也。金有黃白赤三種，後獨以黃為金，白為銀，亦為銅矣。……古之為市以貨相易，不用黃白也，一用黃白，傾銷古器殆盡，而所存唯銅，以其成與毀價相若也。……」由此可知，即便金器與銀器也屬不朽之物，然其於後代常被銷毀重鑄成貨值性之物。
（明）董其昌，《骨董十三說》，收錄於楊家駱主編，《中國學術名著第五輯·藝術叢編第一集第三十五冊·玉石古器譜錄》（臺北：世界書局，1962），頁262。

⁴ 對古銅器、倣古銅器的銹斑顏色關心者，不僅於研究古器物的藝術史家，如Rose Kerr, Noel Barnard, Max Loehr, Charles Fabens Kelley等；許多西方的化學家，以及對金屬腐蝕現象有興趣的自然科學家，亦投入相當多的時間與精神在此一方面的研究，尤其是20世紀60、70年代，當新考古學（New Archaeology）方興未艾的時期，西方的中國古器物研究者，更熱衷地尋找科學的方法，解決銹斑的問題，（有關新考古學的說明參見Colin Renfrew，2000年出版的專書，見本注）有名的如Rutherford

宦紀聞》中記，

辨古器則有所謂款識，臘茶色、朱砂斑、真青綠、井口之類，方爲真古。……臘茶色亦有差別，三代及秦、漢間之器，流傳士間，歲月寢久，其色微黃而潤澤。今士大夫間論古器，以極薄爲真，此蓋一偏之見也。亦有極薄者，有極厚者，……⁷

宋代此一套古銅器的埋藏、辨識知識，至元代仍被傳承，（元）陶宗儀（1316-1403）《輟耕錄》中即收入張世南、趙希鵠文，在其書中的「古銅器」條下，將上二者所提及的內容重新整理編撰如下，

宋番陽張世南游宦紀聞云：辨博書畫古器，……辨古器，則有所謂款識、臘茶色、朱砂斑、真青綠、井口之類，方爲真古。……臘茶色亦有差別，三代及秦漢間器，流傳世間，歲月寢久，…銅器入土千年，純青如鋪翠，其色子後稍淡，午後乘陰氣，翠潤欲滴，間有土蝕處，……銅器墜水千年，則純綠色而瑩如玉，未及千年，綠而不瑩，其蝕處如前，……傳世古則不曾入水土，惟流傳人間，色紫褐而有朱砂斑，甚者其斑凸起，如上等辰砂。……⁸

按上述宋元文人的認識來理解，傳世古的「紫褐色」似是「臘茶色」。在所謂「款識、臘茶色、朱砂斑、真青綠、井口類」（見上述張世南之文）的五項辨識點上，呈色佔了三項，因此可以說，宋元此一套識別古銅的知識，基本上是建立在對色澤的識別上。而「臘茶色」似已被認爲是最上等的古銅色調，其原因乃在其爲千年以上的傳世古的表徵。

降及明代，文人間所傳誦的，仍然是宋元以來的此一套知識。從明初曹昭（fl. 1387-99）的《格古要論》「古銅色」項的記載，

銅器入土千年，色純青如翠，入水千年，色純綠如瓜皮，皆瑩潤如玉，未及千年，雖有青綠，而不瑩潤。……不曾入水土，惟流傳人間者，其色紫褐而有硃砂斑垤起，如上等辰砂。⁹

至明中、晚期的王三聘（fl. 1560）《古今事物考》「古銅器」項的記載，

⁷ （宋）張世南，《游宦紀聞》，《唐宋史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1997），頁40。

⁸ （元）陶宗儀，《輟耕錄》，收錄於嚴一萍選輯，《原刻景印百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1966），卷十七，頁3。

⁹ （明）曹昭，《格古要論》，收錄於嚴一萍選輯，《原刻景印百部叢書集成》（臺北：藝文印書館1966），卷六，頁7-8。

入土千年，色純青如翠；入水千年，色純綠如瓜皮，皆瑩潤如玉；未及千年，雖有青綠，而不瑩潤，……¹⁰

以及方以智（1611-1671）《物理小識》「辨古銅器法」載的，

銅入土千年青，入水綠。千年瑩如玉，午後翠欲滴，蝕處如蝸篆，或蝕薄，或鋤破，並不見銅色，翠綠徹骨，然尚有銅聲、傳世古則紫褐色而硃斑。……¹¹

乃至高濂（fl. 1573）《遵生八牋》中的敘述以及反駁、補充的文字，

高子曰：曹明仲格古要論云：銅器入土千年者，色純青如翠，入水千年者，則色綠如瓜皮，皆瑩潤如玉，未及千年，雖有青綠而不瑩潤，此舉大概未盡然也。若三代之物，……¹²

均是以此一套知識爲基礎。而高濂在其後的論述中提出的「質材說」，補充了宋元以來的「水土說」未盡之處。其所云「……則水土之說，豈盡然哉？余思鑄時銅質清瑩不雜者，多發青，質之渾雜者，多發綠。」¹³ 認爲古銅器銹斑的顏色與材質本身的「清瑩不雜」與「渾雜」有關。此一說法在20世紀60年代，當西方學者面對中國古銅器複雜的腐蝕現象時，他們在某些個案上也提出相同的推測。¹⁴

銅器上的色調除了是辨別「真古」、「僞古」的關鍵點外，晚明以來對色調的分級，也成爲區分銅器品質高下的關鍵。此一分級的風氣，其先可以說是流行於文人之間的評論書畫與畫家，後來卻也擴及所有的古玩、文房用品，甚至於工匠本身技藝的品評。晚明之前，對古銅色或倣古銅色的品級，看來並不那麼認真，因此，基本的排序並不明確，惟至《遵生八牋》中已有一個相當明確的排序，

……故古銅以褐色爲上，水銀黑漆鼎彝爲次，青綠者又次之也，若得純青綠一色不雜，瑩若水磨，光彩射目者，又在褐色之上。……¹⁵

此處我們比較不易理解的是，高濂的「青綠」與「純青綠」其間似乎有些含

¹⁰ （明）王三聘，《古今事物考》（臺北：廣文書局，1972），卷七，頁155-56。

¹¹ （明）方以智，《物理小識》，《國學基本叢書》（臺北：臺灣商務印書館，1968），卷八，頁214。

¹² （明）高濂，《雅尚齋遵生八牋》雅尚齋據萬曆十九年自刻本縮印（北京：書目文獻出版社，1988），卷之十四，頁21-22。

¹³ （明）高濂，《雅尚齋遵生八牋》雅尚齋據萬曆十九年自刻本縮印，卷之十四，頁22。

¹⁴ Harold J. Plenderleith, "Technical notes on Chinese bronzes with special reference to patina and incrustation," *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, v.16 (1938-1939), pp. 33-55.

¹⁵ （明）高濂，《雅尚齋遵生八牋》雅尚齋據萬曆十九年自刻本縮印，卷之十四，頁24。

糊之處，然褐色在其評級中屬於高品，卻是無疑議的。雖然各項分級，不免有個人主觀的因素，如稍晚的張應文（fl. 1570）《清秘藏》則有略微不同的分級，

古銅色有以褐色爲最上品者，余以爲鉛色最下，硃砂班次之，褐色勝於硃砂而不如綠，綠不如青，青不如水銀，水銀不如黑漆，雖然黑漆最易僞造，在具真眼者辨之。¹⁶

張應文的《清秘藏》一書雖是經由其子張謙德（fl. 1598）的整理，其中是否有稍晚的張謙德時代的因素也很難釐清，¹⁷ 全文雖有些不能條理分明之處，然其也反映出當時社會所承接的品味標準，仍跳不出晚明所形成的色調範疇，即以「褐色爲上」的古色觀。

相對於文人熱衷於討論銅銹色的成因，以及各種色調所代表的等級，晚明一般庶民關心的卻在於如何做作、僞作古銅的秘方，以及如何修飾、修補古器的方法。在當時廣爲流播的坊間刊刻的日用類書中，例如宋代的《事林廣記》、元代的《居家必用事類全集》、明代的《萬寶全書》、《日用便覽事類全集》等均有一些相關的知識，而此類日用類書在晚明時的版本之多，¹⁸ 即可見當時此類知識的傳播是極廣泛的。而由此類書中對僞古銅器的作色的敘述，亦可見出褐色仍然是普遍社會大眾所認識的古銅色調。

（二）倣古銅器的作色

西方學者研究 ‘bronze’ 的字源，其中一說認爲此一字源自拉丁字的 ‘brunittius’ 即 ‘brown colored’ 褐色之意，¹⁹ 推測褐色仍爲古代西方銅器的表徵。因此，褐色與銅器本身有本緣上的密切關係。然由古銅器銹色所建立起來的分級，褐色不管是先天的、後天的，均是人們認識真銅器或古銅器的識別色，其直接影響到當時倣古銅器的作色，自是無疑議的。（宋）趙希鵠在《洞天清祿集》中提及，

¹⁶ （明）張應文，《清秘藏》，收錄於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》初集第八輯（臺北：藝文印書館，1975），頁191。

¹⁷ 《清秘藏》一書的成書年代是較複雜的問題，該書案其書前的序，知是由張謙德（丑）（1577-1643）整理其父張應文的文稿而來，然由全書的體例以及內容看來，似乎與《遵生八牋》的評鑑、分級標準不是那麼一致，故其中或有一些張謙德時的鑑古標準，也是很難排除的。

¹⁸ 晚明「日用類書」印刷的大本營—福建，據戰前日本學者酒井忠夫的收集已有三十餘種版本之多。酒井忠夫，〈明代の日用類書と庶民教育〉，《近世中國教育史研究》（東京：國土社，1958），頁28-154。

¹⁹ Rutherford John Gettens, *the Freer Chinese Bronzes, Volume II. Technical Studies* (Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1969), p. 1.

僞古銅器，其法以水銀雜錫末，即今磨鏡藥是也，先上在新銅器上，令勻然後以礬醋調細硃砂末，筆蘸勻上，候如臘茶面色，急入新汲水，滿浸即成臘茶色，候如漆色，急入新水浸，即成漆色，浸稍緩即變色矣，若不入水，即成純翠色，三者並以新布擦，令光瑩，其銅腥爲水銀所匱，並不發露，然古銅聲微而清，新銅聲濁而闕，不能逃識者之鑑。²⁰

此一段僞古銅作法之文，在陶宗儀的《輟耕錄》中，一字未改地被抄錄下來，其文如下，

……僞古銅器，其法以水銀雜錫末，即今磨鏡藥是也，先上在新銅器上，令勻然後以礬醋調細硃砂末，筆蘸勻上，候如臘茶面色，急入新汲水，滿浸即成臘茶色，候如漆，急入新水浸，成漆色，浸稍緩即變色矣，若不入水，則成純翠色，三者並以新布擦，令光瑩，其銅腥爲水銀所匱，並不發露，然古銅聲微而清，新銅聲濁而闕，不能逃識者之見。²¹

明初曹昭《格古要論》「僞古銅」中亦作類似的記載，

用礬醋調硃砂末，勻傳新銅器上，候成蠟茶色或漆色或綠色，入水浸後，用糯稻草燒烟薰之，以新布擦光或櫻刷刷之，僞朱砂斑，以漆調朱爲之，然俱在外，不能入骨，最易辨也。²²

然降及晚明高濂的《遵生八牋》「新鑄僞造」中卻另有一套較講究的方法，其云：

……用井花水調泥礬浸一伏時，取起烘熟，再浸再烘三度爲止，名作腳色，候乾，以硃砂、膽礬、寒水石，礪砂、金絲礬各爲末，以青鹽水化，淨筆蘸刷三兩度，候一二日，洗去，乾又洗之，全在調停顏色。…掘一坑，以炭火燒紅，令遍，將嚴醋潑下坑中，放銅器入內，仍以醋槽掩之，加土覆實，窖藏三日，取看，即生各色古斑，用蠟擦之。要色深者，用竹葉烟薰之，其點綴顏色，有寒熅二法，均用明乳香，令入口嚼，瀉味去盡，方配白蠟鎔和，其色青以石青投入蠟內，綠用四支綠，紅用硃砂。……²³

²⁰ （宋）趙希鵠，《洞天清祿集》，收錄於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》初集第九輯（臺北：藝文印書館，1975），頁246。

²¹ （元）陶宗儀，《輟耕錄》，收錄於嚴一萍選輯，《原刻景印百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1966），十七卷，頁4。

²² （明）曹昭，《格古要論》，收錄於嚴一萍選輯，《原刻景印百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1966），卷六，頁8。

²³ （明）高濂，《雅尚齋遵生八牋》雅尚齋據萬曆十九年刻縮印，燕閑清賞牋，上卷，頁28-29。

而此一做古偽作方法，卻在（元）《居家必用事類全集》「巢銅器故色」條下，有近乎相同的記載，

膽礬三錢、礪砂、寒水石、鵬砂各半兩、金絲礬二錢。

右件爲細末，以青鹽水調之，先將銅器用綠礬和鹽水，上一次燒一次，如此凡三次，然後上前項藥料，候乾再上要藥了，於地下掘一坑，用炭火燒令通紅，使礪醋潑地坑，將銅器放在內，以醋槽蓋覆，用土掩一日，取出洗令淨，用臘擦之，自然有諸般顏色，與古器無異也。²⁴

上述的文本資料，顯示自宋代以來的做古銅作色的方法，基本上有兩種，此二種方法即是高濂所記的「寒、煨法」。（參見上段高濂文）「寒法」可能開始的時間較早，至晚在宋代已行之。「煨法」目前所知，元代已爲民間所曉，晚明清初更加流行，且其技術更是精益求精，是講究的做古業者較常使用的方法。寒法作色是在器表塗飾之後以水浸之，令其達到穩定的臘茶色效果，作法較簡便。煨法作色則是經由多次的加熱上色的程序，如上述所言，先作腳色，再作斑色，若要加強斑色，其程序更繁複，然其做出的顏色則能與器體表面溶爲一體。按兩套方法所製作出的器表顏色，雖都呈臘茶色，然其間仍有色度上、色調上、色感上的差異。晚明社會同時存在著此二種做古作品，其隱含著不同的商品價值以及社會意義。

而仔細研讀成書年代可能是晚明清初的《宣德鼎彝譜》中的作色用料，推測即屬於《遵生八牋》所謂的「煨法」作色的記錄。（參見表一）

表一：《宣德鼎彝譜》有關宣銅作色法

作 色	原 料	用 途
作腳色	黃明礬	鼎彝點染蠟茶色腳地用
	晉礬	鼎彝諸色腳地用
	鴨嘴胆礬*	鼎彝鸚羽綠腳地用
	白明礬	鼎彝點染各色腳地用
	寒水石*	鼎彝諸色腳地用
	礪砂*	鼎彝水銀古色腳地用
	銅綠	鼎彝點染銅綠腳地用
	黃丹	鼎彝鉛古色腳地用
	方解石	鼎彝各色腳地用

24 《居家必用事類全集》，《北京圖書館古籍珍本叢刊》據明刻本縮印（北京：書目文獻出版社，1988），頁206-07。

	赤石脂	鼎彝海棠紅腳地用
作古斑	白蠟*	鼎彝發光並冷焊冷冲用
	梅花片石青*	鼎彝點染石青斑色用
	石綠*	鼎彝點染石綠斑色用
	無名異	鼎彝青磁色用
	雲南棋子	鼎彝磁釉色用
	血竭	鼎彝朱紅斑色用
	辰州府硃砂*	鼎彝硃砂斑色用
	古墨	鼎彝點染黑漆古、蟹殼青顏色用
	金絲礬*	鼎彝點染蠟茶色用
	天方國番滴砂*	鼎彝點染硃砂斑色用
	三佛齊國紫非石	鼎彝點染紫葡萄斑色用
	渤泥國紫礦石	鼎彝點染棗色用
	渤泥國臘脂石	鼎彝點染桑椹斑色用
	琉球國安瀾砂	鼎彝點染磨光模胚用

*表示《遵生八牋》的做古作色亦提到相同的原料。

《宣德鼎彝譜》雖然目前較多的學者，認爲其可能成書的年代不會早於1600年，²⁵ 然不少中國學者，仍深信其爲明代宣德時的重要資料，並引以爲當時鑄銅的重要史料，²⁶ 尤其是探討「宣德爐」者。²⁷ 而對其內容中提到的用料以及斑色，則有認爲是宣德年間製作琺瑯器的重要專檔的。²⁸ 今若就其內容中強調器表古斑色的製作以及腳地色、斑色的製作觀之，則將其視爲朝廷鑄器賞賜宗廟或臣屬用器的鑄作記錄，則顯得當時的朝廷作器不太合體統，然將其所鑄成之器作爲

25 此書成書的年代自 Paul Pelliot 提出質疑之後，爭議頗多，而目前學界較能接受的成書年代，誠如 Rose Kerr 書中所提的，不會早於1600年。惟一般中國學者仍深信不疑，其保留明代宣德朝鑄宣銅的資料。今若我們仔細檢討這些贊同、反對者的意見，Pelliot 的反對乃是因清初Hang Shijun（杭世駿）的序沒有提到此書，而在編列《續修四庫全書》時出現八卷，後陸續增編至二十一卷，並附加線圖等。大陸學者張子高在討論中國古代提煉純鋅時，以此書作爲明代中國已會提煉純鋅，而輸出至印度再到歐洲的證明，然張子高在文中卻也提出一些矛盾的地方，這些地方即暗示其內容有些地方是傳鈔的，其真確性也是值得懷疑的。因此，個人認爲或依Rose Kerr 的看法是較安全的，將其仍視爲17世紀的著作。Paul Pelliot, “Le Pretendu Album de Poecelaines de Hiang Yuan-Pien,” 通報T’oung Pao, Series II, Vol. XXXII (1936), pp. 15-58. Rose Kerr, *Later Chinese Bronzes* (London: Bamboo Publishing Ltd. in Association with the Victoria and Albert Museum, 1990), p. 18.

26 張子高，《中國化學史稿》（北京：科學出版社，1964），頁110。

27 張光遠，〈明宣德爐〉，《故宮文物月刊》，3卷8期（1985年11月），頁4-16。

28 張臨生，〈明朝早期的掐絲琺瑯工藝〉，《故宮文物月刊》，4卷5期（1986年8月），頁11-12。

晚明清初好古者的收藏對象，則似乎極合時宜。加上該書提及的一些用料名詞，有些似屬訛傳之誤，或與晚明宋應星（1587-1666）的《天工開物》的用詞有出入，從這些點看來，似乎也暴露此書的作者非實際懂得這些用料者，²⁹ 因此，就整體觀之，該書成書的年代或仍以明末清初爲宜。

姑不論《宣德鼎彝譜》一書可信度的問題，僅就晚明文人喜歡談論的倣古銅器—宣德爐—而言，當時對珍藏銅器的重視，器表顏色仍是一項重要的指標。（明）劉侗（fl.1635）的《帝京景物略》記載，明末宣爐是極搶手的古物，其僞作頗多，而辨識宣爐最主要的是「色與欸」，³⁰ 其載：

後人評宣爐色五等，栗色、茄皮色、棠梨色、褐色，而藏經紙色爲最，其款陰印陽文，真書大明宣德年製。³¹

五等色中，列爲上等色的藏經紙、褐色、棠梨色皆屬褐色系底色，而「藏經紙」色的躍居首位，更確切地反映宣爐流行的時間，人們除了在沉穆的褐色腳地色上，要求一種較閃亮的色彩，相應於此一需求，無論是新鑄銅器或倣古作器，甚至於古銅器的維護，器表色澤的處理是極重要的工序，其刺激當時的匠人努力發展出各種作色的技術與方法。從晚明小說《型世言》第三十二回所描述的一件古鼎，也反映當時煨法處理器表古色，加上多層埕起作斑色的技法，在當時是極普遍的，其成品充斥坊間。

點點硃砂紅暈，紛紛翡翠青紋，微茫欸識減還明，一片寶光瑩瑩，嗅去泊然無氣，敲時啞爾無聲，還疑三代鑄將成，豈是今時膺鼎。³²

總之，宋代以來，以臘茶色、褐色作爲倣古、僞古銅器的指標，因應於此所發展出的作色法則有「寒煨」二法，而坊間更有急就章的製作褐色的方法。《洞天清祿集》言：「僞者以漆調朱爲之」。³³ 觀之元代所製作的銅器，也有習慣在

器面塗上一層透明漆的，³⁴ 明代亦見在一些金屬器表塗上褐色漆的習慣，³⁵ 此類透明漆的顏色經暴露在空氣中，時間愈久，其顏色將由褐色變成較深的褐色，若再經拋光，則將泛著如蠟茶般的色澤。在金屬器表塗漆的習慣，或許原意並非是僞作顏色，然其卻可能得到作古色的效果。

（三）古玉、倣古玉器色調的討論

《洞天清祿集》不見有關古玉的記載。《居家必用事類全集》中記有「古玉，茶褐色，面上屍侵，紅如點血，白者價高，青者次之。」在元人的知識中，古玉是呈茶褐色的，而白玉上的紅色是屍沁的結果。這樣的知識至明代更廣爲傳播，《格古要論》載，

古玉器物，白玉上有紅如血謂之「血古」，又謂之「屍古」，最佳。青玉上有「黑漆古」、有「渠古」、有「甄古」者，價低，嘗見菜玉聯環，上儼然黃土一重，並洗不去，此土古也。³⁶

《物理小識》亦有類似的記載，

罐子玉則藥燒成者矣，古玉有血沁尸沁，有墨古渠古甄古土古，以包漿爲貴，有舊料新作者，有以汞礪藥塗而鬼白竹葉熏者。³⁷

此處提及的「包漿」，是指古玉表面的一些沁色，這些顏色稱作「色漿」，「包漿」即玉全體有色漿之意。《遵生八牋》亦如是說：

至若古玉，存遺傳世者少，出土者多，土鏽尸侵，似難僞造。古之玉物，上有血侵，色紅如血，有黑鏽如漆，做法典雅，摩弄圓滑，謂之尸古。如玉物上蔽黃土，籠罩浮翳，堅不可破，謂之土古。……³⁸

《清秘藏》的記載，「玉器古色，土鏽、血侵最多，銅侵蓋少，翡翠色、水銀色特一二見耳。」³⁹

可以說自宋代以來，此一有關古玉色調的知識，幾乎是一層不變的。惟仔細

²⁹ 張子高指出《宣德鼎彝譜》提及的「倣源白水鉛」，應是《天工開物》的「倣鉛」，是將赤銅轉變成黃銅的金屬，其可能屬訛記之事。

張子高，《中國化學史稿》（北京：科學出版社，1964），頁110。

（明）宋應星，《天工開物》，王雲五主編，《萬有文庫叢要》（臺北：臺灣商務印書館，1965），卷下，頁231-2。

³⁰ （明）劉侗，《帝京景物略》崇禎刊本，卷四，頁28。

³¹ 同上，頁又21。

³² （明）陸人龍，《型世言》（臺北：中央研究院中國文史哲研究所，1992），頁1454-1486。

³³ （宋）趙希鵠，《洞天清祿集》，收錄於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》初集第九輯（臺北：藝文印書館，1975），頁243。

³⁴ 中野 徹，〈元時代の金屬工藝〉，《世界美術大全集》（東京：小學館，1999），頁301。

³⁵ 中國社科院考古所、四川省博物館成都明墓發掘隊，〈成都鳳凰山明墓〉，《考古》，1978年5期，頁306-13。

³⁶ （明）曹昭，《格古要論》，收錄於嚴一萍選輯，《原刻景印百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1966），卷六，頁35。

³⁷ （明）方以智，《物理小識》，《國學基本叢書》（臺北：臺灣商務印書館，1968），卷七，頁176。

³⁸ （明）高濂，《雅尚齋遵生八牋》雅尚齋據萬曆十九年自刻本縮印，卷之十四，頁72。

³⁹ （明）張應文，《清秘藏》，收錄於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》初集第八輯（臺北：藝文印書館，1975），頁187-88。

研讀上述的記載內容，則清楚地可以看出，對古玉色調的評價與鑑識，事實上牽涉到兩項要素，一是沁斑的顏色，另一是玉料本身的顏色，此二項要素構成當時人對古玉評價的雙重標準，惟此二重標準亦使晚明對古玉的分級，顯得零碎而不是那麼有結構。然根據上述的引文，古玉中被視為最貴者，即是一種白玉帶紅色血沁斑的古玉。

對玉料的分級，主要是根據玉料本身的呈色。（宋）張世南《游宦紀聞》中載，

玉分五色，白如截脂，黃如蒸栗，黑如點漆，紅如雞冠，或如臙脂，惟青碧一色，高下最多，端帶白色者，漿水又分九色，上之上，之中，之下，中之上，之中，之下，下之上，之中，之下。

宣和殿有玉等子，以諸色玉，次第排定，凡玉至，則以等子比之，高下自見。……⁴⁰

宋人將玉依其顏色分成五種，其中以白玉居首。（元）《居家必用事類全集》有載，

玉有五色，白如凝脂，黑如點漆，紅如雞冠，青如藍靛，黃如栗色。⁴¹

此一條資料，並沒有明確地說明是排序或僅是隨意地陳述，然白玉居首卻是確定的。（明）《物理小識》亦以白玉居首，而其下不是那麼明確地分級，

白玉如酥，所云羊脂也，冷色油色雪花次之，有飯糝漿水玉沙子玉，乃子兒玉也，有甘黃甘青菜墨則賤，屑金之翡翠碧玉也曰洋碧，有墨點雲南碧不及也。⁴²

惟《遵生八牋》的作者高濂有獨到的見解，其云：

高子曰，玉以甘黃為上，羊脂次之，以黃為中色，且不易得，以白為偏色，時亦有之，故耳。今人賤黃而貴白，以見少也。⁴³

高濂不但將甘黃列於羊脂白之上，也對每一種顏色作高下的區分。其分級的標準似乎牽涉到此色玉料取得的難易條件。除了高濂提出不同的見解之外，大概在晚明清初間，一般對於玉料顏色的看法，亦都有一些個人的見識，《清秘藏》則云：

⁴⁰ （宋）張世南，《游宦紀聞》，《唐宋史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1997），頁46。

⁴¹ 《居家必用事類全集》，收錄於《北京圖書館古籍珍本叢刊》據明刻本縮印（北京：書目文獻出版社，1988），頁212。

⁴² （明）方以智，《物理小識》，《國學基本叢書》，卷八，頁176。

⁴³ （明）高濂，《雅尚齋遵生八牋》雅尚齋據萬曆十九年自刻本縮印，卷之十四，頁69。

已以紅如雞冠者為最，……黃如蒸栗者次之，白如截脂者次之，黑如點漆者次之，甘青如新嫩柳，綠如鋪絨者次之，……⁴⁴

此處將紅玉視為最高品質者，其遠高於蒸栗黃、截脂白、點漆黑、嫩柳甘青、鋪絨綠，卻是非常不一樣的見識，但不知其代表性有多大。總之，晚明清初人們對於玉料有不少不同的見解。

由於古玉顏色的雙重標準，也使倣古玉的作色成為不是必然的工序。因此，從晚明清初出土或傳世古玉中，並不是那麼容易找到作色的例子。惟從上述的文本資料似乎也清楚古玉作色，在當時並不是那麼容易之事。（參見上文高濂的陳述）然有關染玉之事，在中國卻是流傳得甚早。《山海經》即有相關的記載，

侖者之山，有木焉，其狀如穀而赤理，其汗如漆，其味如飴，可以釋勞，其名曰白荅，可以血玉。⁴⁵

案郭璞云，「或作睪蘇，睪蘇一名白荅，見廣雅音羔血，可染玉作光彩」，楊慎（1488-1559）的注云：「慎案睪即皐字，董仲舒春秋繁露云，皐蘇釋勞，即此也，荀子亦有睪芷之文，睪皐蘇也，芷白芷也，血玉之說，則未試。」⁴⁶ 此處的「血玉」的「血」解讀為「染」，且是染成紅色之意，然從楊慎之文，亦可知明人對血玉之事並不全然相信，其言「未試」。

（明）陳繼儒（1558-1639）的《妮古錄》中載，

辰玉言，京中見雙管漢玉盃，下穴一酒眼過酒，有鴛鴦及熊蟠其上，乃合甕杯也，而精巧非常，血浸中半雜青綠，後劉錦衣質杭州吳復齋。⁴⁷

（明）謝堃（1784-1884?）《金玉瑣碎》「金蠶玉繭」亦提及，

近有顏姓在周公廟側，掘土打坯，倣得古墓，其蓋朽壞，起之，有蠶及蛾，不下數千，蛾皆飛撲，蠶皆伸屈。……歸視蠶銅而蛾玉也。初疑銅為金，揉擦數日，見銅乃止。余聞就視之，惜一蠶已磨去青綠，即以它物易其未磨者。其一蛾黝黑，係水銀浸者。一蛾玉色蒼黃，數刀而成，皆秦漢時物，黃玉於揉擦後，瑩徹可愛，翅有血斑，血斑中有微白色

⁴⁴ （明）張應文，《清秘藏》，收錄於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》初集第八輯（臺北：藝文印書館，1975），頁187。

⁴⁵ （明）楊慎，《山海經補注》，收錄於嚴一萍選輯，《原刻景印百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1966），頁3。

⁴⁶ 同上

⁴⁷ （明）陳繼儒，《妮古錄》收錄於嚴一萍選輯，《原刻景印百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1966），卷四，頁20。

者，乃白堊姓也。……⁴⁸

上述有關出土古玉受血侵而呈紅色的記載，反映當時社會對古玉埋藏的知識之一斑。姑不論「血沁」本身的可能性，以及現代科學家對此一記載的解釋，⁴⁹ 僅就文本資料解讀「血侵」、「血絲斑」、「血斑」的紅色，究竟是何種顏色？推測是一般出土古玉的褐紅色沁斑，尤其是漢墓所出隨葬用的白玉器上的褐紅色沁斑色。

另外，文本資料中同時提到的，尚有呈綠色的銅侵，黝黑色的水銀侵，黃色的土蓋等。這些有關古玉經埋藏之後，所產生的顏色變化的知識，的確對當時做古玉的作色有相當大的影響。從上述文本資料中整理出，有關古玉色澤的知識，可以理解當時對做古玉的作色，並沒有像做古銅器那般認真，相應地，似乎也沒有特別的作色方法。然由於當時人對古玉的沁斑顏色的知識亦不出古銅鏽的知識，例如紅（血侵）、綠（銅侵）、黑（水銀侵）等色，因此，可以想像當做古玉需要作色時，其在方法上可能會參考做古銅的作色方法，仍有「寒法」、「煨法」之分。

在晚明文本資料中雖未見有詳細記載做古玉上作色的方法，然由乾隆時期宮中做作古玉的色澤時仍用「燒造」二字，⁵⁰ 可以理解此一「煨法」作色應是較為講究的作色法，其特色在於作出的色澤與器體的玉材融成一種不見色層的透質感。相關的實例我們將會於後面舉證。

48 （明）謝堃，《金玉瑣碎》，收錄於黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》三集第八輯（臺北：藝文印書館，1975），頁197。

49 有關血沁的討論，近幾年兩岸的礦物學者有執不同意見的。聞廣曾在一篇文章中，選了兩件有「紅色斑塊」的良渚文化古玉作標本，在其紅斑處取樣（R），再於未變色部分取樣（Y），將這些樣品作X射線光電子能譜儀（X-ray Photoelectron Spectroscopy-XPS 或Electron Spectroscopy for Chemical Analysis-ESCA）分析，測其N₁₅（氮同位素主要是N₁₅，其為穩定同位素，與N₁₄並存，惟其含量極少。）含量，則發現紅色塊斑的樣品，其N₁₅的含量較未變色的樣品高出一倍，而塊斑的N₁₅含量與血清氨基酸的氮的峰位相似。因此推測其為血沁的例子。然譚立平認為人死後血會在短時間凝結為固體，應該不能再沁入古玉，而且血在空氣中時間久了，就會變黑色，不復血紅。因此基本上不認為「屍古」的紅是血沁。而筆者對兩位前輩的解釋亦提出個人一些看法，參見本註作者之文。聞廣，〈中國古玉地質考古學研究的續進展〉，《故宮學術季刊》，11卷1期（1993年10月），頁26。譚立平等，〈古玉的沁色〉，《中國古玉鑑——製作方法及礦物鑑定》（臺北：地球出版社，1998），頁149-150。楊美莉，〈良渚文化玉器研究芻議三題——從科學方法鑑定良渚古玉的成果檢討起〉，「本院新購古玉學術討論會」（臺北：國立故宮博物院，2000）。

50 乾隆內務府活計檔八年十一月匣作記載。

三、做古銅器的作色

（一）古銅器的自然銹色

一般而言，金屬器曝露在空氣中，經過一段時間之後，其表面即會產生一層所謂的「次生變化產物（secondary alteration product）」，此一產物如鐵的鐵銹（rust），銀的鏽色（tarnish），錫和鉛所產生的一層白色薄殼（crust），基本上都是一種礦物。⁵¹ 這些次生變化產物對器表而言，無意間形成保護膜的功能，惟卻也使金屬表面原本的光澤黯淡了。銅器（bronze）在一般環境下，器表將產生一層薄薄的、褐紅色的銹層，此一銹層除了有保護作用外，卻也得到收藏者的禮讚，成為觀賞者視覺上的一種享受，尤其在晚明清初，⁵² 更成為「古」的指標。

古銅器器表的此一層穩定的褐紅色薄層，即是礦物學上所稱的「赤銅礦（Cu₂O, cuprite）」，一般而言，銅器表面的銅離子在較為乾燥的環境下，其經氧化後的產物即是赤銅礦。它被認為是銅器最初期的次生變化產物。⁵³ 然由於赤銅礦屬於一種中間性氧化產物（intermediate oxidation product），故當環境變得稍微潮溼時，其上常會形成另一種產物，常見的有綠色的孔雀石（malachite, Cu₂(OH)₂CO₃），或藍色的藍銅礦（azurite, Cu₃(OH)₂(CO₃)₂），上二種礦物皆屬於銅的碳酸鹽產物，是一種終端產物（end product），因此，本身甚為穩定。而這些古銅器表面的次生變化產物，西方學者稱之為‘patina’。patina 指的是這些穩定的銹層（noble patina），他與不穩定的惡性銹（malignant patina，普通所稱的銅器病（bronze disease）⁵⁴ 不同。

分辨這兩種不同性質的銹斑的知識與方法，在晚明清初的文本資料中，目前

51 Rutherford J. Gettens, “Patina Noble and Vile,” *Art and Technology – a Symposium on Classical Bronzes* (Cambridge, Mass.: The M. I. T, 1970), p. 57. 松野貞，〈古代青銅の成分及び鍍の原合金との成分上の關係〉，《工業化學雜誌》，卷24（1921）。

52 Rutherford John Gettens, *The Freer Chinese Bronzes; Volume II. Technical Studies* (Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1969), p. 180.

53 Harold J. Plenderleith, “Technical notes on Chinese bronzes with special reference to patina and incrustation,” *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, v.16 (1938-1939), pp. 33-55.

54 Rutherford John Gettens, *The Freer Chinese Bronzes; Volume II. Technical Studies* (Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1969), p. 171. W. T. Chase, “Chinese Bronzes: Casting Finishing, Patination and Corrosion,” David A. Scott, Jerry Podany, & Brian B. Considine, ed., *Ancient & Historic Metals : Conservation and Scientific Research* (Marina del Rey, Ca.: Getty Conservation Institute, 1994), pp. 102-103.

並未找到相關的記載，因此，無法判斷當時人是否具備這類知識？惟我們可以知道的是，古代的中國人對於出土古物，尤其是從墓中出土的，總是有些忌諱的。因此，不管是古玉或古銅，清理器面的附著物是常有的事。（元）陶宗儀《輟耕錄》記有用白梅熬水煮玉，以洗去玉上的土漬，

余昔宦游錢唐，因識吳和之者，……收一轆轤玉青色，……形色極古，人皆以爲鬼工，因土漬用白梅熬水煮之，……⁵⁵

銅銹的清理更是平常之事，上文中我們提到的謝堃的「金蠶玉繭」，其出土之後即經揉擦數日，將其表面的青綠銹清理掉，而露出銅色來。（參見上節之引文）因此，今日所見及的傳世古銅，其器表的顏色恐怕都是經過處理後的呈色。

上述提及的三種顏色的銹斑，是中國古銅器上常見的，尤其在中原的黃土埋藏環境下。⁵⁶ 褐紅色的赤銅礦常是首先形成的，也是一般傳世器可能會生成的極薄的色層，其時間愈久，褐紅色將愈轉變成深的色調，而接近所謂的臘茶色光澤。綠色的銹斑—孔雀石，或藍色銹斑——藍銅礦，有長成薄層、疊層的，也有長出穀粒狀的。（圖1）三種銹斑亦有成夾心餅干一般夾層生長者，各種狀況的差異，端視其貯存、埋藏的環境以及器本身的成分。

孔雀石是中國畫的顏料—石綠，其色如翡翠綠，故晚明的小說《型世言》中形容銅器上的綠銹斑是「紛紛翡翠青紋」。（參見本文第二節第二小節）藍銅礦是中國畫顏料——石青，其呈青色近於寶藍。看來這兩種礦物早已爲中國匠人所熟悉，因此，對於銅器上自然腐蝕所產生的銹斑顏色，人們似乎並不陌生，而利用這些礦物顏料倣作古銅銹斑，似乎也像順理成章之事。

（二）倣古銅器的作色—臘茶色

實際存在晚明清初的倣古銅器，被賦予極高評價的是臘茶色。臘茶色從古銅器自然的變化過程去理解，是較接近褐紅色的赤銅礦，此一色澤是青銅在輕度腐蝕下的呈色，其經過的時間愈久，呈色愈深，因此，臘茶色的製作是爲倣作一種具有年代的傳世古銅的基本光澤。「臘茶色」古銅的形像，出現在明代中晚期的畫家——杜堇（fl. ca. 1465-1505）所畫的「玩古圖」，（圖2）圖中所繪的古銅器

⁵⁵ （元）陶宗儀，《輟耕錄》，收錄於嚴一萍選輯，《原刻景印百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1966），第二十三卷，頁8。

⁵⁶ Rutherford J. Gettens, *The Freer Chinese Bronzes; Volume II. Technical Studies* (Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1969), p. 172.

色澤，即屬當時被收藏家所評鑑的優質古銅色澤，其色沉穩穆深。

而要在倣古銅器上作出此一色調的方法，依上文對文本資料的理解，應該是有「寒法」、「煨法」兩種。前者流行得較早，後者目前所知可能還是元代以來的作法，至晚明技術更是精益求精，惟兩種方法應是同時存在晚明清初的社會中。《遵生八牋》記有，元代倣古銅名家—姜娘子所製作的倣古銅器，其所作之器，器表即呈臘茶色，此類器至晚明受到極高的評價。

元時杭城姜娘子平江王吉二家鑄法名擅當時，其撥臘亦精，其煉銅亦淨，細巧錦地花紋亦可人目，或作鏤金或就本色傳之，迄今色如臘茶，亦爲黑色，人多喜之，因其製務法古，式樣可觀，……⁵⁷

院藏一件有「紹興」款的姜娘子所鑄方形爐，（圖3）⁵⁸ 其形制、花紋符合上述高濂的描述，而其全體的色調也符合所謂的「迄今色如臘茶，亦爲黑色」的描述。顯微鏡下觀察此件銅方爐器表的色層，則明顯地看到，器體表面有兩種色層，其通體表面有一層較厚的、近於漆黑色的塗飾層，（圖3a）此層每多於厚處出現龜裂的現象；另一色層呈褐色半透明光澤，主要出現在器身回紋的頂面，（圖3b）似屬拋光時使用的臘之類的物質。而據高濂文字的描述，強調其「迄今」，（參見上一條引文）表示此二層色經過的時間愈久，顏色將愈深，而近於黑色。

此器器表的色層極清楚地可以區分出來，與器體間缺乏融爲一體感，推測是自宋代以來的所謂的「寒法」作色法的成品。致於此一銅方爐的年代，依其款識內容「紹興二年大寧廠臣蘇漢臣監督姜氏鑄至德壇用」判斷，可能爲宋代的祭器，惟就其器型、裝飾花紋、裝飾手法，以及相關的出土資料觀之，卻概多能接受他是宋、元間民間祭器的典型。⁵⁹ 再就顯微觀察到的作色方法，似非屬於晚明較流行的「煨法」作色，因此此器或爲元明間之作品，或爲晚明遵循較早的「寒法」作色，倣作名家姜娘子的作品。

「煨法」作色，至遲元代已行之，晚明清初更加流行。其法如《遵生八牋》、

⁵⁷ （明）高濂，《雅尚齋遵生八牋》雅尚齋據萬曆十九年自刻本縮印，卷之十四，頁30。

⁵⁸ 陳慧霞，〈南宋至清（傳宋姜氏鑄）銅方爐〉，《古色——十六至十八世紀藝術的仿古風》（臺北：國立故宮博物院，2003），頁230。

⁵⁹ 許雅惠，〈《宣和博古圖》的「間接」流傳—以元代賽因赤答忽墓出土的陶器與《紹熙州縣釋奠儀圖》爲例〉，《國立臺灣大學美術史研究所集刊》，第十四期（2003年），頁9。
洛陽市博物館，〈洛陽元王述墓清理〉，《考古》，1979年6期，頁569-570。

《居家必用事類全集》、《宣德鼎彝譜》所記的，而若欲斑色埤起，則必二次、三次加色，其工序繁複。首先作臘茶腳地色，其次作古斑色，最後再點綴顏色。院藏一件「錯金銀圓鼎」為晚明清初流行的嵌金銀器。此器表在顯微鏡下觀察，（圖4）可以看出表面的處理的工序，以及做出的色層與器表貼合的情形。首先看到圖中間暗褐色部分即是「臘茶」的腳地色，此一色層包於原器器表，惟其與器表融如一體，看不出色層來。其次，在腳地層上，可以觀察到在兩側「3」字的嵌金花紋之外的腳地色上面有一層亮麗的金黃色，此層亦勻薄貼合。最後的工序即是上蠟拋光。（圖4a）此是「焠法」作色的呈色。

院藏一件有「大明宣德年製」款的宣爐，（圖5）有關此件宣爐的年代，依張光遠的判斷，屬明代宣德年間所作。⁶⁰ 惟其所依據的仍是《宣德鼎彝譜》，而非直接的證據，而有關此書的成書年代，我們在前文已討論過，此處不再重述，姑將此器的年代參考該書的年代，則為明末清初（十七世紀）。

在顯微鏡下觀察此器製作完成時的器表原是呈黃銅的顏色的，（大部分的「宣德爐」是一種銅與鋅的合金，⁶¹ 稱為「黃銅brass」）其上加了一層薄而均勻的褐紅色料，表面再經拋磨，（可見磨擦的刮痕）如此的處理，令其全體的腳地呈均勻的褐紅色。（圖5a）而此一層加於器表的色層，事實上也有著保護器表免於受到腐蝕的功能，圖5a我們觀察到了，當局部失掉此一色層時，該部分即暴露在空氣中，容易受到腐蝕而長出銅銹來。相對地，色層完整的部分保存狀況良好。此似乎也證明了前述塗漆的目地之一，是為保護器表免於腐蝕的推測。

上述兩器所作出的臘茶腳地色或臘茶色，與圖3的臘茶色，在色感上有相當大的區別。前者具有與銅器材料本身融為一體的透質感，後者（圖3之器）則清楚地可觀察到器面所塗飾的色層。相較之下，似乎兩者所欲表達的倣古理念是不同的，後者似乎更忠實而認真地嘗試去作出所謂的「古色」，而前者關心的，似乎在於如何凸顯一種感官性的，器與色的渾融感，此一作色的理念是明末清初文人所追求的意境。相應於此一理念的實踐，也刺激「焠法」作色技術的精益求精，而明顯地，晚明清初乃至乾隆時期，倣古匠人的確在此一作色技術上作了相當大的努力。

⁶⁰ 張光遠，〈明宣德爐〉，《故宮文物月刊》，3卷8期（1985年11月），頁4-16。

⁶¹ 現代大陸化學家分析一般傳為宣德爐的成分，其得出的數據，當銅的含量佔50%時，鋅佔20-40%不等，相對地鉛的含量僅達2-3%，錫則佔2-4%。
張子高，《中國化學史稿》（北京：科學出版社，1964），頁110。

惟自宋代以來，坊間亦存在許多急就章的方法製造出臘茶色調，《洞天清錄集》提及的「以漆調朱為之」，⁶² 即是其中一法，此處姑且稱之為「塗法」。院藏一件「銅雙管杯」即是一例。（圖6）有關此類器的年代，筆者在另一篇文章有較詳細的討論，推測是宋代以後的倣古創新之作。⁶³ 此器器表在顯微鏡下觀察，清楚地可以看到一層相當厚的色層，色層上可見龜裂現象。此一色層近於暗褐紅色，塗飾的色料經科學儀器的檢驗，是漆中攪雜有石綠顆粒與硃砂粉末調製而成的。（圖6a）⁶⁴ 石綠顆粒有稍大者，硃砂則多數呈粉末和在漆中，漆隨著時間愈久而變成褐顏色。

此一塗飾的方法，有時並不完全是為了製造器表的臘茶色而做，有時是為掩蓋器面的一些缺陷或新鑄的痕跡，因此，在一些古器的重建上，也大量使用此一塗作表面的方法。院藏一件漢車馬器改建成的筆筒，其圓筒形底下加三足，在銜接處，顯然可見極厚的塗飾層，此一塗料和著相當多的石綠、硃砂等。⁶⁵

（三）倣古銅器的作色—青、綠、紅斑色

除了臘茶色外，元代以來流行在臘茶腳地色上再加青、綠、紅斑。一幅傳為宋錢選的「鑑古圖」，（圖7）推測還是晚明乃至明清之際的畫家所偽託的。⁶⁶ 畫中的古銅器表現出較大片的綠銹、紅銹斑，與杜堇畫中的古銅器，（參見圖2）顯然分屬不同層級之物。而一幅原題「宋錢選 四季平安」圖，（圖8）畫中的銅瓶在近於黑黑的器面上裝飾以青、綠、紅斑色，腳色與斑色形成較強烈的對比，此畫中的古銅瓶上的銹斑裝飾性較強，與圖7的色斑似乎在性質上、意義上不盡相同，其屬晚明清初之作品。

⁶² （宋）趙希鵠，《洞天清錄集》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983），第871冊，頁12。

⁶³ 此器筆者曾將其定年為晚明，今若由其「以漆調朱為之」的作色法觀之，其可能是早於晚明的倣古作品。
楊美莉，〈明末清初銅雙管杯〉，《古色——十六至十八世紀藝術的倣古風》，頁257。

⁶⁴ 此一檢測請現任臺北科技大學資源工程系教授余炳盛以及中央研究院地科所的楊翊忠教授幫忙，比對的標本是本院科技室謝金鑾小姐提供的現代製作的漆三種，日本漆、臺灣漆、生漆等，將三種比對的漆塗於一塊現代製作的白玉器上，分別進行拉曼光譜掃描。根據拉曼的光譜數據，發現此件倣古銅器表面的塗料是一種漆，其間含有硃砂以及石綠。

⁶⁵ 許雅惠，〈西周熊足斝（改建器）〉，《古色——十六至十八世紀藝術的倣古風》，頁222。

⁶⁶ 李玉珉，〈明（原題宋錢選）鑑古圖〉，《古色——十六至十八世紀藝術的倣古風》，頁229。
何傳馨，〈博古、擬古與變化——十六至十八世紀倣古風氣下的繪畫〉，《古色——十六至十八世紀藝術的倣古風》，頁291-92。

倣作此類帶著紅綠銹斑的古銅器，在晚明已經發展出一套作斑色的方法。誠如上文《居家必用事類全集》、《遵生八牋》等提及的，「掘一坑，以炭火燒紅，令遍，將嚴醋潑下坑中，放銅器入內，仍以醋糟掩之，加土覆實，窖藏三日，取看，即生各色古斑，用蠟擦之」的方法，即可作出各色古斑。

如此作出的斑色，推測如院藏一件「夔紋方尊」所呈的現象。（圖9）此器器形混雜著先秦的銅尊與壺的造型，⁶⁷ 器面在暗褐色腳地色澤中，到處交雜著褐紅、綠色的銹斑，然沒有加強綠銹或紅銹的埕起，全體雖然古色斑駁，但顯得平淡而不是那麼醒目。另一雷同之倣古銅器，是院藏另一件「獸面紋壺尊」，（圖10）器形亦較奇特，器面色調一如上圖一般。

上述「焅法」做出的綠、紅銹斑，經過蠟擦過後，其斑色與器表貼合成平面且色調較平淡。然另有一斑色深刻、鮮亮、埕起的作色例，其法如《遵生八牋》在上述作古斑色之後，繼續說明的「要色深者，用竹葉烟薰之，其點綴顏色，有寒焅二法，均用明乳香，令人口嚼，渣味去盡，方配白蠟鎔和，其色青以石青投入蠟內，綠用四支綠，紅用硃砂」，無論是用竹葉熏出較深的黑色，或是將石綠（四支綠）、石青、硃砂等顏料鎔於白臘中，再點綴到器面上，這些方法所製作出來的斑色，較之前述方法所製作的斑色鮮豔耀眼。

倣古銅器上將紅、綠、藍銹斑，發展成一種極具裝飾性色斑，在晚明清初成爲一種風氣。而這種對於色感的強烈要求，在當時有名的畫家陳洪綬（1598-1652）的作品中表現得更是淋漓。陳洪綬晚年的一些畫作常出現一些古銅瓶、爐等器物，在這些器物上，他大膽地利用這些顏色鮮豔的斑色，活化、裝飾畫面。一幅「銅瓶白菊」圖，（圖11）插著菊花的銅瓶表面有著大片的綠斑以及點點的紅色、青色斑。另一幅「宣文君授經圖」軸，畫面正中心畫的一個插著靈芝的銅瓶，（圖12）大膽地使用大片的翡翠色石綠，並在其間點綴以豔麗的硃砂紅，裝飾性極強。

如此片片、點點的紅、綠斑色，似乎已成爲晚明清初倣古銅器的流行色調。本文第二節第二小節中提及的《型世言》第三十二回說著的一個倣古銅鼎，從作家的妙筆底下亦鮮活地印證此一流行。

現存倫敦V&A Museum 的一件倣古銅甗。（圖13）此器紅綠斑爛埕起，甚爲

⁶⁷ 許雅惠，〈明晚期 夔紋方尊〉，《古色——十六至十八世紀藝術的仿古風》，頁246。

美麗，經熱釋光定年檢測，其年代約在1600-1720間，⁶⁸ 是一件精心作色的倣古銅器。在臘茶色的腳地上，以銀、金嵌出花紋，再於其上裝飾以埕起的綠斑、紅斑，整體的色調雖仍屬褐色基調，然點綴得頗爲熱鬧，其裝飾性極強。

院藏一件角端，（圖14）在暗褐色的腳地色上，我們看到以金、銀嵌出花紋，再點綴以埕起的斑。此斑的膠着應是如高濂所敘述的方法，即以白蠟和明乳香混調，再將磨碎的石綠、石青、硃砂投入其中拌和，之後點綴性地膠着器面。圖片中我們可以看到石綠大小不一的顆粒，也看到石青的顆粒。另外硃砂的調色似乎不同於石綠，因其膠着物似屬較透的物質。（圖14a、14b）

四、倣古玉的作色

（一）古玉受沁的呈色

晚明清初倣古玉所追求的白玉上的褐紅色沁斑色調，與由古銅器所建立起來的，以褐色（臘茶色）爲上的古色觀似乎不謀而合。而有關古玉沁斑的成因與解釋，誠如上述所整理的，（本文第二節第三小節）中國古代一般相信是屍身血侵所造成的。惟以今日礦物學的知識來看此一現象，則此一古玉上的沁色機制，乃是基於中國古代治玉的材料是一種現代礦物學上所稱的閃玉（Nephrite），此種玉料主要是由含水的鈣鎂鐵矽酸鹽（ $\text{Ca}_2(\text{Mg, Fe})_5\text{Si}_8\text{O}_{22}(\text{OH})_2$ ）所構成的透閃石（Tremolite）或陽起石（Actinolite），⁶⁹ 而其中的鐵在埋藏的過程中，由於與地下水間的離子交換，使二價鐵變成三價鐵，⁷⁰ 三價鐵常是呈褐紅色的，常見的如赤鐵礦（Hematite, Fe_2O_3 ）（圖15）。而赤鐵礦是中國傳統畫的顏料——赭石。⁷¹ 因此，對於此一礦物，中國的匠人們似乎並不陌生。

古玉的受沁往往從玉質結構較疏鬆的部分沁入，裂隙或璽處是最常見的入口，再向周圍擴張、伸展。（圖16）因此，玉器的沁斑常呈局部現象。而上文中

⁶⁸ Rose Kerr, *Later Chinese Bronzes* (London: Bamboo Publishing Ltd. in Association with the Victoria and Albert Museum, 1990), p. 50.

⁶⁹ 譚立平等，〈閃玉（角閃玉、軟玉）〉，《中國古玉鑑——製作方法及礦物鑑定》（臺北：地球出版社，1998），頁34。

⁷⁰ 錢憲和、林泗賓，〈透閃石玉器經埋藏後所造成的次生變化〉，《中國古玉鑑——製作方法及礦物鑑定》，頁91-92。

⁷¹ 赭石是赤鐵礦的一種形態。廖瑞銘，《大不列顛百科全書 中文版》（臺北：丹青圖書有限公司，1987），頁283。

提及的有關古玉沁斑的各種情況，對應目前出土的古玉的受沁情況，則可見出實際的斑色狀況。

古人對「血侵」的認識，推測是將如1986年河南永城縣芒山鎮僖山漢墓所出的一件玉劍格，（圖17）全器白玉上有局部的褐紅沁斑，當作是其例。⁷² 然此件白玉帶褐紅色沁斑的劍格，應不是來自於血沁，而是與鐵劍的接觸，或其本身的鐵成分的變化所造成的。另外白玉紅斑也極容易與一些瑪瑙混淆，圖18是一件1984年江蘇揚州甘泉老虎墩漢墓出土的瑪瑙玉劍璫，⁷³ 後者亦常令古代的中國人以爲是玉受血侵的結果。⁷⁴

「銅綠侵」的狀況，應如1970年山東曲阜九龍山漢墓所出的一件玉戈上的一塊綠斑一般。（圖19）「水銀侵」的狀況，則可能如1984年江蘇揚州甘泉老虎墩漢墓出土的玉劍首，邊緣局部有黑色的沁斑一般。（圖20）

一般古玉上常見的沁斑，大致如上所示，對於這些沁斑的模倣，事實上並沒有如倣古銅器那麼熱衷，即便有些倣古玉者，會考慮製作出古玉的沁斑色，然玉料原本特有的色澤，事實上也是收藏者極重視的，因此，大多數的倣古玉並不加太多的倣、偽的作色。就目前所知，經由現代考古所發掘的晚明清初倣古玉，也能見出此風不如倣古銅的作色流行，尤其是對質地甚佳的白玉質之器，例如萬曆帝的定陵所出的玉器中，有一些形制、花紋屬倣古風格者，其成器之後亦未見有作色的痕跡。（例如一件白玉爵）北京師院校址出土的一件倣古風格的玉卮杯，亦以白玉爲之，器表亦未見有任何的作色。⁷⁵

（二）倣古玉的作色—褐紅色

玉器作色的例子，誠如上文所說的，早在《山海經》即有記載，而其染、塗、浸等法，推測是每一時代均曾使用過。二十世紀上半葉，西方收藏家對中國古玉的研究，也注意到一些古玉的染色現象，他們的分析認爲古玉上的染色是用一種

赭石之類的礦物（赤鐵礦 **hemalite**），其染出的顏色是褐紅色的。⁷⁶（參見圖15）

院藏一件「玉荷葉杯」似不能完全歸類爲倣古玉的作品，器體全面地被塗上一層薄薄的褐色。（圖21）此器作色的用意，推測並不在於製造古玉的沁色，而可能僅爲了模擬秋天枯荷的色調。此一寫實主義的作器意念與表現，似乎較符合宋代藝術創作的精神。⁷⁷ 而全面塗上顏料的作色方式，也說明其與晚明倣作沁斑的動機是不同的。

按上述的論證，似乎傾向於將此杯視爲宋代的作品。然明末清初陳洪綬所畫的「隱居十六觀」，畫中一居士手拿荷葉杯飲酒，（圖22）此荷葉杯與院藏的此玉杯近似。若考慮到陳洪綬畫此作品，似乎吻合了其畢生好古、好奇，⁷⁸ 推崇宋代自然寫實的性向，則此玉杯也可能是晚明清初陳洪綬所見的所謂宋代的作品，而它同時也應是當時極受歡迎的古玉色調。

相對地，局部塗上褐紅色，且是選擇性地塗飾在器面的某一部位，其意味著此一作色的目的是爲混淆年代的倣作古沁斑。院藏一件玉匱形器，（圖23）由器面琢刻的紋飾、技法來判斷，是屬於嘉萬時期之製作；⁷⁹ 而此器的玉料是緻密度頗佳的白玉，器身一端由流的口緣往下有一片，在器的後端把手兩側邊，亦各有一片，螭把的螭角處亦有一小片的褐紅色，這些部位的塗作褐紅色層，使全器看來如入土埋藏而受沁的古玉。在顯微鏡下觀察到褐紅色層剝落的現象，（圖23a）清楚地說明此一色層是塗作上去的。而塗料可能是以粉末狀的顏料和著膠着劑，攪拌均勻後塗飾於器面的，其中可見一些粗晶顆粒，呈黑色散佈其間。

誠如上面我們已經提及的，一般玉器的沁斑呈色是一種三價鐵的顏色。而赤鐵礦亦屬三價鐵的礦物，在自然界中是天然的染色劑，也是中國繪畫顏料中的赭石。惟赤鐵礦在不同形態狀況將呈不同的顏色，粗晶狀態的赤鐵礦呈黑色，粉末狀態時呈褐紅色，非常薄層時呈金黃色。⁸⁰ 由圖23a所示的色層，其間粉末均勻

⁷² 盧兆蔭，《中國玉器全集4 秦漢—南北朝》（香港：錦年國際有限公司，1994），圖版194。

⁷³ 同上註，圖版255。

⁷⁴ 有關瑪瑙與血的聯想，宋代以來常見於許多文人的筆記中。「丹丘之野多鬼，血化爲丹石則瑪瑙也，……」。（晉）王嘉，《拾遺記》，《筆記小說大觀三編》（臺北：新興書局，1974），卷一，頁八。

⁷⁵ 楊美莉，〈晚明清初的仿古玉——從〈宣和玉盃記〉說起〉，《古色——十六至十八世紀藝術的仿古風》，頁279-80。

⁷⁶ Soame Jenyns, *Chinese Archaic Jades in the British Museum* (London: the trustees of the British Museum, 1951), p.vi.

⁷⁷ Wu Hung, "Tradition and Innovation : Ancient Chinese Jades in the Gerald Godfrey Collection," *Orientalisms*, v.17, no.11 (Nov, 1986), pp. 38-43.

⁷⁸ 何傳馨，〈博古、擬古與變化——十六至十八世紀仿古風氣下的繪畫〉，《古色——十六至十八世紀藝術的仿古風》，頁294。

⁷⁹ 楊美莉，〈晚明清初的仿古玉——從〈宣和玉盃記〉說起〉，《古色——十六至十八世紀藝術的仿古風》，頁279。

⁸⁰ 譚立平等，〈古玉的沁色〉，《中國古玉鑑——製作方法及礦物鑑定》（臺北：地球出版社，1998），頁149。

的褐紅色、較粗顆粒的黑色，均符合以赤鐵礦（赭石）作色的可能性。上述提及的二十世紀中期的古玉研究亦認為古玉的染色是用赤鐵礦（赭石）。（參見註76）

院藏一件「玉扁壺」是做先秦的銅扁壺的形制，（圖24）其作色的手法如上圖的匚形器，器表局部塗上一層褐紅色料，在顯微鏡下觀察，可見色層有龜裂的現象，（圖24a）色層本身以褐紅色粉末調膠着劑塗上，並有一些稍大的黑色顆粒。另一件同時期的倣古玉「玉牛首角杯」，器形倣自唐代流行的牛首杯的形制，⁸¹ 杯口以下有半邊塗上厚厚的褐紅色顏料，（圖25）在顯微鏡下觀察，亦見相同作色手法，（圖25a）然此器的色料成分似乎與前二者不同。

如此作出的褐紅色沁斑色，由於塗料與方法上的關係，其上色後的呈色不免帶有些呆滯感。此種清楚地可以觀察出色層的作色法，若比照上文倣古銅器的作色法的話，則應屬於「寒法」作色。另一種較費時的製作褐紅色沁斑的方法，即是「焅法」，此法推測在當時也被使用著，其主要是充分利用玉料的特性，在玉料上加熱，令材料的結構鬆解，如此顏色較容易被吸收或附著，且顏色能與半透的玉質融為一體，見不到色層，全體呈半透明感的色澤。

乾隆時期的宮中倣作古玉，則常稱作「燒造」，如活計檔中記載乾隆八年依《考古圖》燒造漢玉的文中，即言「旨將倣來白（玉仙）人（白）玉馬，照考古圖內顏色燒造」，⁸² 故推知晚明以來較為講究的倣古玉的作色法，仍是「焅法」作色。

另外，玉料本身的特性亦令其表面容易經由人手的盤磨而變成褐色，此即是一般所稱的「盤功」，較講究者，又有分「文盤」、「武盤」的。⁸³ 惟若將玉加熱後，更容易將顏色盤深。因此，了解玉料性質的匠人，將會善用這些特性達到預期的色調。而不少巧雕亦是利用玉料的此一特性，取用表皮局部褐化的玉料，巧雕成一雙魚龍璧，將玉料邊緣褐化的部分雕琢成龍首，再利用此部分的璽或裂隙加強其褐紅色的盤作，如此即能巧妙地凸顯玉雕主題。（圖26a、b）

一件清初的「龍鳳紋玉單把杯」的作色例子，（圖27）更提供我們了解清初

81 楊美莉，〈明晚期 玉牛首角杯〉，《古色——十六至十八世紀藝術的仿古風》，頁248-49。

82 乾隆內務府活計檔八年十一月匣作記載。

83 盤功在清代許多著述中提及，是玩玉者重要的功課，其方法有「文盤」、「武盤」之分。陳性，《玉紀》，葉七一八，收錄於《古玉考釋鑑賞叢編》（北京：書目文獻出版社，1992），頁896-899。

利用此法作色的成果。此器玉料屬中國西北地區所出的帶糖青玉，⁸⁴ 其杯體一面呈均勻的褐紅色，另一面保留原本的青玉質。仔細觀察，褐紅色的部分是該塊玉料靠外邊皮的部分，一般而言，帶皮的青玉料其皮的部分，結構較鬆。⁸⁵ 因此，此一部分一經人工的盤磨，很容易就會轉變成較深的褐紅色。

此杯形制倣漢代玉杯，器表作色可能即是活計檔所言倣考古圖顏色燒造出的作品，故應是一種「焅法」作色。這種方法作出的顏色，在顯微鏡底下觀察是見不出色層的，其能與玉質本身融匯一體。對於玉料的了解，使此一時期的倣古玉作色的技術有極大的進步。因此，嘗試鬆解玉料的結構成為倣古玉作色可能採取的步驟，加熱（燒烤）可能是當時玉匠最常使用的鬆解玉料結構的方法。⁸⁶

院藏一件「九螭角杯形玉薰具」，（圖28）此器的年代，筆者已在另一文中論述，屬明清之際之作。⁸⁷ 器身兩面呈濃淡有致的褐紅色，器左右兩側邊，在鏤空的螭底下則現出原本白玉料的色澤，（圖28a）故知器兩面的褐紅色應是作色的結果。顯微鏡下觀察，器面幾乎見不到色層，浮雕花紋底下與上面顏色有濃淡之分，上面顏色深，底下顏色淺，（圖28b）此一現象正好與塗、浸、染的作色法所呈現的，底下因積料而色深，上面由於顏色流掉而色薄淺相反。因此，推測此器作色法非單純地塗、浸、染，而是極講究的「焅法」作出的顏色，惟其詳細的方法與步驟，我們較不易說明。

總之，晚明倣古玉的作色，選擇極為普遍的褐紅色沁斑作為基本的色調，其呈色主要是三價鐵之故，（參見本節前文）而三價鐵中的赤鐵礦，其褐紅色與古銅器上初期產生的銹斑——褐紅色的赤銅礦，在色調上頗為一致，因而更加強以褐色作為「古色」代表的古色觀的形成。赤鐵礦與赤銅礦顏色的類似，也給了近代倣作、偽作古銅銹斑者方便，近年來常有用赤鐵礦來作為古銅器的褐紅色假銹的。⁸⁸

84 楊美莉，《黃河流域史前玉器特展圖錄》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁23。

85 譚立平等，〈閃玉（角閃玉、軟玉）〉，《中國古玉鑑——製作方法及礦物鑑定》，頁35-36。

86 御堂島正，〈加熱處理による石器製作—日本國內の事例と實驗的研究〉，《考古學雜誌》，79卷1期（1993），頁1-18。
高濂在「新鑄偽造」一項中提到，作古斑，「掘一坑，以炭火燒紅，令遍，將嚴醋潑下坑中，放銅器入內」，即知當時的匠人已知加溫對上色的幫助。
（明）高濂，《雅尚齋遵生八牋》雅尚齋據萬曆十九年自刻本縮印，卷之十四，頁28-29。

87 楊美莉，〈晚明清初的仿古玉——從〈宣和玉盃記〉說起〉，《古色——十六至十八世紀藝術的仿古風》，頁284。

88 熊櫻菲、何文權、張光敏，〈青銅器自然銹與人工銹的對比分析〉，《上海博物館集刊》，第八期（上海：上海書畫出版社，2000），頁656。

（三）倣古玉的色調—綠、黑沁斑

致於古玉上出現綠色沁斑的原因，可能是因為埋藏的過程，玉器與同時埋藏的銅器疊壓在一起，導致銅器上所產生的綠銹（孔雀石或稱石綠）沁入玉器內所呈現的色澤。此一現象在中國考古出土的玉器中亦見有之，（參見上一節所舉之例）⁸⁹ 然每一例子所呈現的沁入狀況不一。惟晚明清初的倣古玉上的綠色斑，亦有一些看來是匠人們作色所作出的。院藏一件「蟠螭玉雙管瓶」，（圖29）器表有部分可能是加綠沁斑的。此器除了在兩側的螭身以及器下部，加強其暗褐色的色調外，並在其一側上端近口緣處，作出銅綠沁的現象，部分綠色已沁入玉內，部分還附著在器面上，看來極為自然。

黑色沁的作色例子也見不少，而其法可能還是來自於銅器的作法，如文本資料所言的，可能用「古墨」染之，⁹⁰ 也可能「用竹葉燒烟薰之」⁹¹。院藏一件清初的「蟠螭玉方杯」，（圖30）玉質屬於灰白而略帶雜質，透明度不夠的玉料，杯體外圍蟠繞三螭，螭身加強其漆黑的色澤。此一作色的部分在顯微鏡下觀察，可見在一些結構較鬆之處，（自然的或人為的？不確知）由於光線的穿透而呈褐色，而其底下以及周圍則呈墨黑色，如此同時出現褐紅色、漆黑色的現象，說明顏色是表面的，且是不易附着玉表面的。（圖30a、b）而這種種的現象說明此一作色法，可能還是高濂所說的「要色深者，用竹葉燒烟薰之」的作色法。

至於，一般所稱的「水銀侵」的黑色，其是否真是為水銀所侵而成黑色？目前似乎尚未能證實。然誠如上述所見到的，器表所作出的黑色，顯然非水銀沁的結果。

在局部加強作色，而不破壞到玉質本身原有的色澤的前提下，晚明清初的倣古玉作色，常選擇作於主題花紋上，常見的主題花紋，大多是螭紋，因此，不是作在螭首就是作在螭身上。如此的作色理念，事實上是與同時期倣古銅器上，選擇需醒目之處加以石綠、石青、硃砂的點綴是相同的。兩者與其說是為了營造「古」的色調，倒不如說是為了凸顯主題、裝飾主題。

89 西漢廣州南越王墓出土的一件玉角杯，其一邊有銅綠銹附著其上，其器體局部已有綠色的沁斑。參英豪等，《南越王墓玉器》（廣州、香港：廣州西漢南越王墓博物館、香港中文大學文物館等，1991），圖版103。

90 （明）呂震等，《宣德鼎彝譜》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983-86），第840冊，頁1027。

91 （明）高濂，《雅尚齋叢生八牋》雅尚齋據萬曆十九年自刻本縮印，卷之十四，頁28。

五、小 結

晚明清初由文人所建立起來的，以褐色為上的「古色」觀，主要對象固然是以古銅為主所歸結出的色感概念，然其本源卻是來自於宋代的金石學、古物知識、埋藏知識的累積，此一知識內容看似缺乏系統化、結構化，惟其卻自宋代以來一直被文人所傳誦著。晚明社會、經濟的特殊發展，造就了一個對古物特殊興趣的環境，文人對長久以來的古物知識不斷地提出質疑、批評、糾正、整理，其不但豐富了、充實了此套知識，並為之注入了新的內容。這些都可以從晚明清初的文本資料中去印證的。

而宋代較嚴肅的倣古理念，⁹² 體現在倣古銅器的作色上，是單純地製作臘茶色。相較之下，元代對古銅、古玉上各種斑色的興趣，似乎暗示著元代以來倣古銅器的製作，有相當的部分非屬廟堂之用，而走向書齋、市場的發展。相應於元代以來倣古銅、古玉的市場需求，以及晚明清初好古者對倣古器品質的講究，除了作法較簡單的「寒法」作色之外，另一套步驟繁複的「煨法」作色，即被發展開來，且不斷地加以改進。

此一較為講究的煨法作色法，其工序首先是作臘茶色腳地，其次再作出紅、綠、藍等銹斑，後再加以點綴或加深斑色，以凸顯耀眼的色澤。此法雖然工序繁複，然其作出的效果甚佳，相較於「寒法」作色，我們將發現後者作出的顏色，在顯微鏡下觀察，色層清楚而色調顯得較呆滯。然前者所作出的腳地色，與材料本身幾乎溶為一體，色調靈活，其上所加的點綴斑，亦鮮豔而能突顯主題或斑色。

致於倣古玉的作色沒有像倣古銅那般認真，主要的原因乃在於玉質本身的色澤亦為收藏者注意的對象，因此，在雙重標準之下，事實上倣古玉的作色就變得不是那麼必要性。然倣古玉的作色，以模倣自然沁斑的褐紅色為主，由於此一沁斑色與古銅的褐紅色乃至臘茶色，在色調上頗為一致，故使褐色在晚明清初成為古色的代表。而倣古玉的作色基本上亦參考倣古銅的作色，仍有所謂的「寒法」、「煨法」。加上玉料的特性，更使「煨法」所作出的顏色，色感極佳。

綜觀晚明清初的此一「古色」觀，事實上，也反映在當時許多材質器物的色

92 陳芳妹，〈宋古器物學的興起與宋倣古銅器〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第10期（2001年3月），頁37-160。

調表現上，尤其是紫砂壺的受寵，其時製壺名家輩出，大多以造型古雅顏色純樸的褐色系為指標。⁹³ 瓷器釉色中亦出現不少褐色系的釉色。⁹⁴ 另外各種材質所製作的文房用具的呈色，例如澄泥硯等，亦因其本身的暗褐呈色而輩受珍視。⁹⁵ 甚至文人所參與的繪畫似乎也受到波及，尤其是晚明以來倣古畫的重要課題之一的青綠山水，其特色乃在於畫面上大膽地使用大片大片的石綠、石青、硃砂，如此的顏色之所以被當時的倣古（或說復古）畫家所採用，不無與當時倣古器大量使用這三種顏料作古斑色有關。

93 申世放，〈試論重慶博物館藏紫砂茶具及其相關問題〉，《四川文物》，1996年2期，頁53-57。

94 據《陶成紀事碑記》載：唐英創燒的廠官釉是倣明代廠官窯產品，而明代的廠官窯至今沒有確認的傳世品，唐英發明的廠官釉是以鐵為呈色劑的高溫釉。呈色穩定，是一種失透的無光釉。這種釉在青褐色釉面上散布著黃色斑點或絲紋，典雅古樸，而且都用於白瓷胎上，產品製作規整。上書中記載有三個品種：鱔魚黃、蛇皮綠、黃斑點等。「廠官釉」可以說是以褐色系為主的釉色，其中尤以「鱔魚黃」為上。
楊靜榮，〈導言—元、明、清顏色釉瓷器〉，《顏色釉37 故宮博物院藏文物珍品集》（香港：商務印書館，1999）。

95 明清文人喜歡的澄泥硯，品色者以鰐魚黃色最上，可以說還是一種暗褐色系統的色調。
魏美月，〈澄泥硯——中國古代的科技產物〉，《故宮文物月刊》，3卷2期（1985年5月），頁4-11。



圖1 商代 亞盃 安陽苗圃北地出土 器面褐紅色、翠綠色銹斑 摘自《中國青銅器全集 商》



圖2 明 杜瑾 玩古圖 國立故宮博物院藏

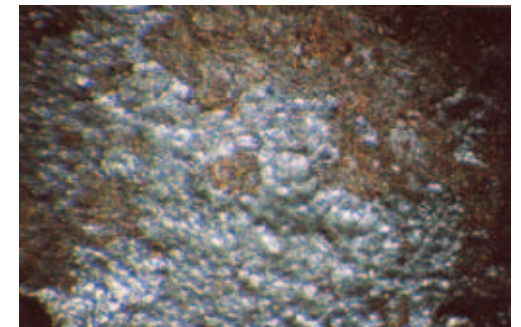


圖3a 器蓋內面塗層，色層有龜裂痕 局部顯微放大36倍



圖3 傳宋姜氏鑄銅方爐 國立故宮博物院藏

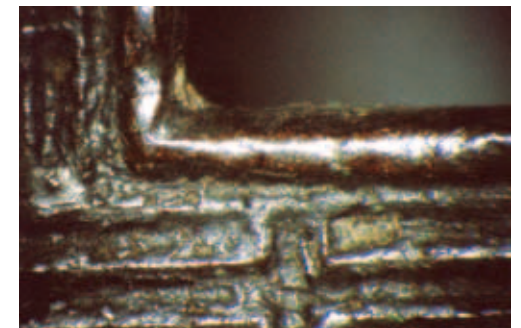


圖3b 器面回紋頂面有一層半透的褐色層，其下塗飾不均勻的黑色色層 局部顯微放大31倍



圖4 明末清初 錯金銀圓鼎
國立故宮博物院藏



圖4a 局部顯微放大16倍



圖5 明 沖耳乳足銅爐
國立故宮博物院藏



5a 表面的腳地色及原器面的銅器病
局部顯微放大約22倍



圖6 宋—明 銅雙管杯
國立故宮博物院藏



6a 器表局部顯微放大16倍



圖7 明末清初 原題宋錢選 鑑古圖
國立故宮博物院藏

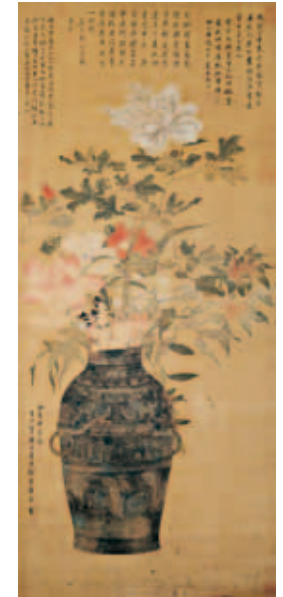


圖8 明末清初 原題宋錢選 四季平安
國立故宮博物院藏



圖9 明晚期 菱紋方尊
國立故宮博物院藏



圖10 明晚期 獸面紋壺尊
國立故宮博物院藏



圖11 明末清初 陳洪綬
銅瓶白菊 摘自《陳洪綬》



圖12 明末清初 陳洪綬 宣文君授書圖 摘自《陳洪綬》



圖13 明末清初 銅甗 V&A
Museum collection



圖14 明末清初 銅角端 國立故宮博物院藏



圖14a 孔雀石點綴在器面 局部顯微放大
12倍

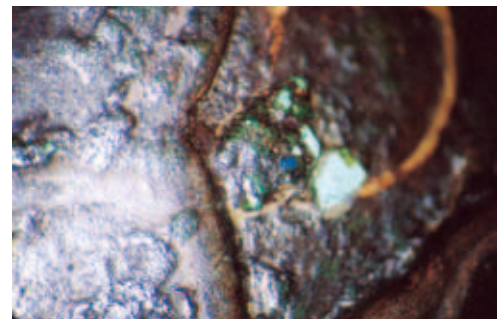


圖14b 藍銅礦點綴在器面 局部顯微放大
22倍

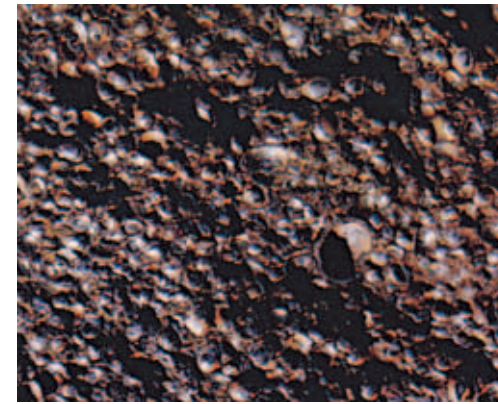


圖15 赤鐵礦的顏色 褐紅色 Minerals
in China

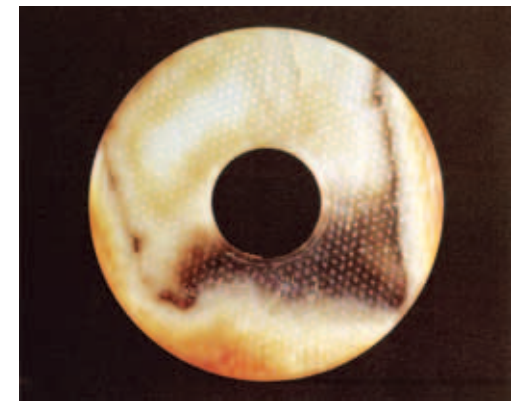


圖16 西漢 玉蒲紋璧 受沁沿著裂隙
河北邢台北陳村劉遷墓出土 摘自《中國
玉器全集4》



圖17 西漢 玉劍格 褐紅色沁斑 河南永城縣芒山鎮僖山漢墓出土
摘自《中國玉器全集4》

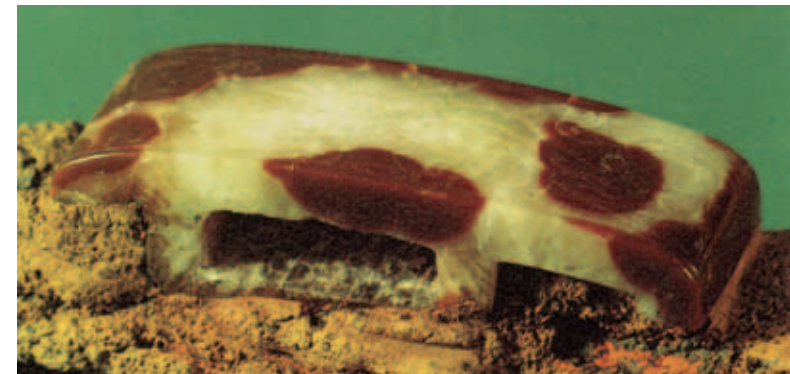


圖18 東漢 瑪瑙劍璫 揚州甘泉老虎墩漢墓出土 摘自《中國玉器全集4》



圖19 西漢 玉戈 銅綠侵 山東曲阜九龍山漢墓出土 摘自《中國玉器全集4》

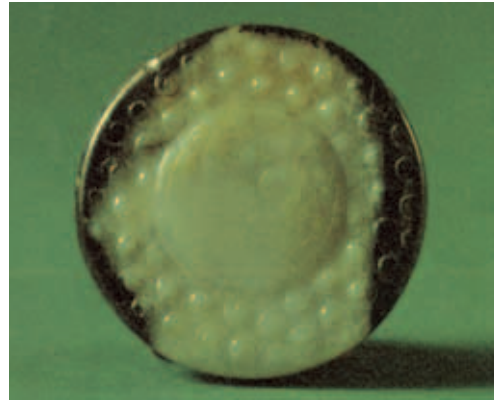


圖20 東漢 玉劍首 黑色沁 揚州甘泉老虎墩漢墓出土 摘自《中國玉器全集4》



圖21 宋至明 玉荷葉杯
國立故宮博物院藏



圖22 明末清初 陳洪綬 隱居十六觀
隱士手持荷葉杯 國立故宮博物院藏



圖23 明晚期 螭把玉匝 國立故宮博物院藏



圖23a 色層局部顯微放大10倍



圖24 明晚期 玉扁壺 國立故宮博物院藏

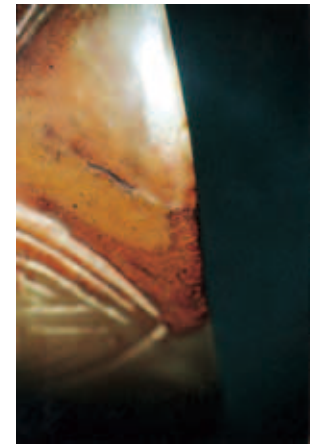


圖24a 色層局部顯微放大10倍



圖25 明晚期 玉牛首角杯
國立故宮博物院藏

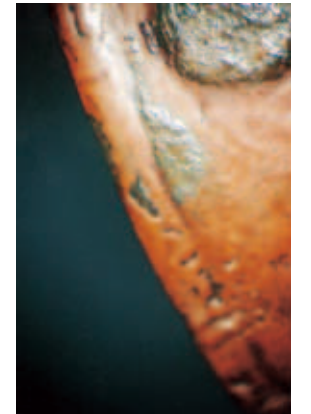


圖25a 色層局部顯微放大16倍



圖26a 自然褐化的籽玉 表面
局部顯微放大



圖26b 明至清 玉雙魚龍璧 國立故宮博物院藏
龍首局部顯微放大10倍



圖27 清初 玉龍鳳紋單把杯（杯體兩面） 國立故宮博物院藏



圖28 明末清初 玉九螭角杯
形薰具 國立故宮博物院藏

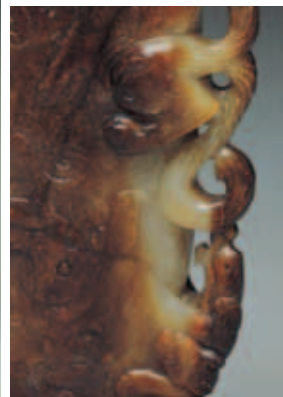


圖28a 局部放大



圖28b 局部顯微放大10倍



圖29 明末清初 玉蟠螭雙管瓶
國立故宮博物院藏



圖30 明末清初 玉蟠螭方杯 國立故宮博物院藏



圖30a 器表黑色部分局部顯微放大10倍

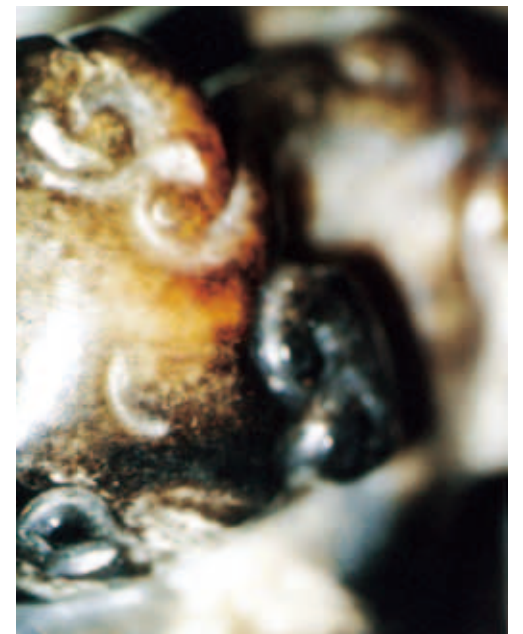


圖30b 器表褐色與黑色部分局部顯微放大10倍

