

美學揀擇與後世重繹：〈四梅圖〉的 流傳及其在元明時期的影響^{*}

唐寧^{**}

提 要

〈四梅圖〉是墨梅史上的名跡，也是南宋畫家揚無咎（1097-1171）屈指可數的傳世作品之一，本文旨在梳理這件作品的遞藏史，並研究其在元明時期產生的影響。〈四梅圖〉在元代曾進入吳鎮家族和柯九思的收藏，到明代又經沈周和文徵明家族之手，再進入項元汴的收藏，之後這件作品一直在江南地區的文人士大夫之間傳藏，晚清時又再次回到蘇州，一路流傳有緒。

在元明時期，〈四梅圖〉和另一件已經佚失的揚無咎四梅作品被經手過眼的文人一再唱和。他們不但作詩寫詞，來呼應揚無咎附在〈四梅圖〉畫後的〈柳梢青〉四首，而且沈周和文徵明還臨仿揚無咎的梅花。更有甚者，陸治還將臨仿對象納入更多的宋元作品群，又或是文嘉將四梅替換以自己的梅花作品，這些都讓〈四梅圖〉在明代蘇州產生了深遠的影響，其規模足以形成墨梅傳統中的一個「四梅」專門題材。

在更廣闊的層面，〈四梅圖〉也以一種微妙的方式參與了元明時期文人墨梅風格的形塑。〈四梅圖〉描繪在自然環境下生長的梅樹全株，其實是揚無咎梅花畫中並不受南宋社會上層所喜歡的類型。到元代，儘管揚無咎的畫作由於其本人進入了文人墨梅的系譜而備受珍視，但相對於元代文人對〈雪梅圖〉和〈宋元梅花合卷〉的熱烈反應，〈四梅圖〉依然不是受重視的墨梅類型。直到沈周和文徵明將〈四梅圖〉往局部化和小型化的方向調整，〈四梅圖〉才完成了參與明代蘇州文人「清雅」墨梅風格形塑的歷史進程。

關鍵詞：〈四梅圖〉、揚無咎、遞藏史、接受史、明代蘇州

* 收稿日期：2023年8月18日；通過刊登日期：2023年12月8日

本文能夠得以完成，要感謝國立臺北藝術大學高明一教授和國立臺灣大學藝術史研究所邱函妮教授在撰寫過程中提供的寶貴意見，也要感謝宋和澄同學幫忙製圖作表。審查人指出文章的缺失，並提供未來研究可能的行進方向，筆者從中獲益良多，在此一併致謝。當然，一切文責概由筆者自負。

** 國立臺灣大學藝術史研究所博士生

一、前言：明代蘇州墨梅畫的問題

〈四梅圖〉（圖 1），亦稱〈四清圖〉，是墨梅史上的一件名跡，也是墨梅名家揚無咎（1097-1171）傳世作品中少數公認的真跡之一。¹ 這件作品不但流傳有緒，且經手的都是藝術史上赫赫有名的人物，在歷史上造成了極大的影響。與此形成對照的是，針對這件作品的專門研究並不多，更遑論對其理解和接受的歷史。²

而如果放眼整個墨梅史，揚無咎一般被定位為南宋時期墨梅流派形成中的重要人物，他改變了墨梅始祖北宋仲仁和尚（?-1123）以墨漬畫梅的方法，轉而以「圈瓣法」畫梅花，也就是一般所說的「化黑為白」，而後尚有其他的墨梅技法在此時期陸續被發明出來，譬如李仲永（活動於 12 世紀末）的「倒暈法」等。³ 到元代，墨梅在元代文人的手上經歷了一次重構，直到王冕（?-1359）將揚無咎的圈瓣法進行簡化，並與倒暈法整合在一起，中華帝國晚期的文人墨梅傳統才正式定型。⁴ 此後王冕的影響又持續了兩百多年，到徐渭（1521-1593）手上再變為寫意梅花，並接續到清初的揚州八怪及以後。⁵ 在這個序列中，明代的繪畫重鎮蘇州是明顯缺席的，但其實明代蘇州文人畫家不但普遍都會畫墨梅，甚至還出過像

-
- 1 這幅畫從晚清到民國時期被稱為〈四清圖〉，可見（清）顧文彬，《過雲樓書畫記》（上海：上海古籍出版社，2011），卷 1，頁 83；以及（清）楊鍾義，《雪橋詩話餘集》（北京：人民文學出版社，2011），卷 5，頁 2508-2509。
 - 2 目前論及〈四梅圖〉的研究類著作，就筆者所見，僅有 Maggie Bickford, *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-painting Genre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 131-146，以及 박은화, 〈揚無咎의 〈四梅圖〉: 詞書畫一致의 文人墨梅畫〉, 《미술사학》(美術史學), 41 期, 2021 年 2 月, 頁 97-123。介紹類的文章，有徐書成, 〈揚補之和《四梅花圖》卷〉, 《文物》, 1973 年 1 期, 頁 15-18；傅東光, 〈揚無咎《四梅圖》卷解讀〉, 《紫禁城》, 2005 年 S1 期, 頁 78-79。
 - 3 莊申, 〈墨梅畫的創始與早期的發展〉, 《故宮季刊》, 2 卷 1 期 (1967 夏), 頁 9-29；以及翁同文, 〈花光仲仁的生平與墨梅初期的發展〉, 《故宮季刊》, 9 卷 3 期 (1975 春), 頁 21-40。
 - 4 關於墨梅在宋元時期的發展，可參見嵇若昕, 〈王冕與墨梅畫的發展（下）〉, 《故宮學術季刊》, 2 卷 3 期 (1985 春), 頁 29-37；以及 Maggie Bickford, *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-painting Genre*, 113-217。Maggie Bickford 甚至將王冕稱為「現代墨梅傳統的創立者」(the founder of the modern Momei tradition)。
 - 5 嵇若昕, 〈王冕與墨梅畫的發展（下）〉, 頁 37-42。Maggie Bickford 也寫過墨梅的通史，她將蘇州寫入其中，但是 Bickford 並沒有選擇沈周、文徵明或者陸治這些傳統意義上的吳門大家，而是選了較不為人所知的陸復。我猜測 Bickford 的選擇是因為陸復梅花的風格與王冕以降的明初墨梅有很深的關聯，可以讓風格史具有一種連續性，但問題是陸復在蘇州墨梅傳統中完全不具有代表性，這恰好反映出蘇州文人墨梅與以王冕為關鍵節點的墨梅史之間的不兼容，見 Maggie Bickford, "The Flowering Plum in Painting," in Maggie Bickford et al., *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art* (New Haven, Conn.: Yale University Art Gallery, 1985), 94-100。

陸治（1496-1576）和金俊明（1602-1675）這樣的大家。⁶更有意思的是，只需要進行簡單的對比，就能發現蘇州文人畫家的墨梅風格與王冕—徐渭—揚州八怪這一序列有著巨大的差異。吳湖帆對蘇州墨梅畫的風格和名家就有過一個總體評價：「近代畫梅有別緻者，惟陸叔平、王履若、文彥可、邵僧彌為勝，蓋寓研秀於蒼古之中，托高潔於簡勁之表，前視元章諸家，格韻稍異」。⁷既然如此，那麼蘇州墨梅畫獨特的樣貌是基於哪個繪畫傳統被形塑出來？又有哪件歷史上的名跡對蘇州墨梅畫產生過重大影響？蘇州畫家的品味與他們所接續的傳統之間又如何相互作用？這些都是有待回答的問題。

本研究旨在通過討論揚無咎〈四梅圖〉在元明時期的遞藏和影響，來填補目前墨梅研究中的這塊空白。首先，本文會整理印鑒題跋和相關歷史文獻，來梳理〈四梅圖〉的流傳史。之後，本文會聚焦於元明時期一系列「四梅」題材畫作，並重建這些作品在圖像以及文本上組成的複雜網絡。最後，本文會進入〈四梅圖〉及揚無咎在元明時期的接受史，並討論這件名跡與明代蘇州文人墨梅品味之間的微妙關係。

二、〈四梅圖〉及其遞藏史

〈四梅圖〉畫心由六紙拼接而成，前四紙每紙畫梅一株，第五紙為揚無咎自書〈柳梢青〉詞四首。第六紙為題識，揚無咎在其中交代了這卷作品的由來：南宋乾道元年（1165），范仲淹的曾孫范直筠囑揚無咎畫梅，且要求畫出梅花「未開」、「欲開」、「盛開」、「將殘」四種形態並各賦一詞。⁸揚無咎答應了范直筠的請求，於是畫梅四株，但搭配的四首詞並非初次創作，而是從揚無咎舊有的寫梅題材作品中抄錄而來。這件作品最原始的裝幀形式並不一定是手卷，也可能是六開冊頁。⁹

6 關於蘇州墨梅的內在多樣性，可參見唐寧，〈千古誰能賞丰韻，一朵偏先漏春信：細看唐寅的幾件墨梅畫作〉，《典藏·古美術》，366期，2023年3月，頁100-107。

7 書於金俊明梅花冊後款題處，見吳元京審訂，梁穎編校，《吳湖帆文稿》（杭州：中國美術學院出版社，2004），頁477。

8 顧文彬對范直筠的身份以及兩人在乾道元年的交遊做過考證，詳見（清）顧文彬，《過雲樓書畫記》，卷1，頁83。

9 做此推測的是陳德馨，詳見陳德馨，《〈梅花喜神譜〉研究》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1996），頁43。假如陳氏的推測為真，那麼根據騎縫印，這套冊頁至遲在吳氏家

元代該畫進入嘉興吳氏的家族收藏，上有吳鎮（1280-1354）及其堂兄弟吳漢賢、吳漢傑、吳漢臣和堂侄吳瓘、吳璋的收藏鑒賞印（畫中所有的印鑒及印主，見附錄 A：〈四梅圖〉印鑒一覽表）。¹⁰ 而後此畫為柯九思（1290-1343）所收藏，張雨（1277-1348）和道士黃石翁等人都曾經觀閱過。柯九思不但留有鑒藏印，還於至正元年（1341）在揚無咎的詞後另接一紙，做了四首〈柳梢青〉和詞。柯九思晚年寓居蘇州，此畫應該就是在此時流入吳門。¹¹

明代時，〈四梅圖〉先是在沈周（1427-1509）處，而後進入文徵明的家族收藏，有文徵明（1470-1559）和文彭（1498-1573）的印鑒，文徵明可能還曾在卷上留有書跡（詳見下文）。此後該畫又從文氏家族轉至項元汴（1525-1590）的天籟閣收藏。入清後，該卷流入毘陵（今常州）大藏家莊同生（1627-1679）的收藏，並遞藏至其子莊虎孫處。¹² 鑒賞家暨古董商吳其貞（1609-1678）曾多次至莊家觀畫，他也見過這卷〈四梅圖〉，並讚賞其保存的狀況「紙墨完好、氣色如新」。¹³ 同樣在此期間，笪重光（1623-1692）曾於康熙十一年（1672）觀賞〈四梅圖〉並在卷末一紙上留下跋文。

此後該畫進入宋犛（1634-1713）的收藏，吳升在此時見過此畫，將其列為「無上逸品」，並抄錄揚無咎及柯九思詞於《大觀錄》（成書於康熙五十一年〔1712〕）中。¹⁴ 宋犛及其孫宋韋金（1680-1741）都寫有〈四梅圖〉和詩，到此時該卷都應該在宋氏家族手上，遞藏三世。¹⁵ 此後，〈四梅圖〉進入蘇州顧若霖的收

族手上時就已經被改裝成手卷。圖 33 的文徵明手卷也是這種從冊頁改裝成手卷的案例。

10 關於吳鎮及吳氏家族其他人關係的考證，見黃朋，〈吳鎮及其家族書畫收藏初探〉，《上海博物館集刊》，2008 年 10 期，頁 57-64。

11 （元）丁復，〈送銛仲剛之吳中，兼柬柯敬仲博士〉，《檜亭集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化出版公司，2007），卷 3，頁 8a-9a。

12 莊虎孫還曾藏有南宋畫家陳容的〈六龍圖〉，並留有「莊虎孫印」、「寅三」、「虎」、「虎孫」、「寅三父」等印，詳見佳士得拍賣的拍品說明 https://www.christies.com/lot/lot-6061275?ldp_breadcrumback&intObjectID=6061275&from=salessummary&lid=3（檢索日期：2023 年 7 月 5 日）。關於莊虎孫所使用印鑒的討論，見李虹霖，〈宋 陳容《六龍圖》考證〉，http://www.chinashj.com/yssl_yssl/16622.html（檢索日期：2023 年 7 月 5 日）

13 （清）吳其貞，《書畫記》（臺北：文史哲，1971），卷 5，頁 482-483。

14 （清）吳升，《大觀錄》，收入《國家圖書館古籍文獻叢刊》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2001），卷 17，頁 46a-47b。

15 （清）宋犛撰，黃秀文、吳平主編，《西坡類稿》，收入《華東師範大學圖書館藏稀見叢書匯刊》（北京：北京圖書館，2006），卷 18，頁 6a-8a。

藏並遞藏至其子顧自名，該卷再次回到蘇州。¹⁶再之後，顧自名女婿、蘇州大收藏家陸恭（1741-1818）從外家手上以「二百八十金」的價格購入〈四梅圖〉，陸恭女婿潘世璜（1764-1829）曾於嘉慶二十三年（1818）在陸恭處觀閱。¹⁷與陸恭、黃丕烈處於同一交遊圈中的蘇州藏書家張紹仁留有鑒賞印，梁同書（1723-1815）約在此時題簽：「宋揚（筆者注，原文如此，應為「揚」）補之梅花卷，神品，柯丹邱和詞，山舟書籤」。¹⁸之後該卷又散出，再被程楨義（1816-1853）重金購入，此時期〈四梅圖〉曾為韓崇（1783-1860，吳大澂外祖父）和金石收藏大家曹載奎（1782-1852）觀閱，並留下鑒賞印；又為汪藻（1814-1861）、胡駿聲和黃壽鳳（黃丕烈子）等人於咸豐二年（1852）觀閱。¹⁹到晚清，〈四梅圖〉轉至潘世璜子、陸恭外孫潘遵祁（1808-1892）處，吳雲（1811-1883）留有鑒賞印，光緒己卯年（1879）又曾一度在李鴻裔（1831-1885）手上。²⁰最後，顧文彬（1811-1889）的過雲樓入藏了這件作品，費念慈（1855-1905）曾於光緒十五年（1889）觀賞此卷並留下跋文。²¹顧文彬去世後，該卷傳至其孫顧麟士（1865-1930）手上，再遞藏至下一代顧公可處，最後再由顧氏後人捐獻給北京故宮。²²〈四梅圖〉從完成至今將近一千年的時間裡，在文人士大夫手上不斷流轉遞藏，傳承有序。從地域上看，〈四梅圖〉絕大多數時間都存放在江南地區，其中又以在蘇州的時間為最長，

16（清）陸恭撰，李軍整理，〈謹庭老人自訂年譜〉，《歷史文獻》，19輯（2015），頁1。

17（清）潘世璜撰，潘遵祁抄錄，彭向陽校點，《須靜齋雲煙過眼錄》，收入《藝苑珠塵叢書》（杭州：中國美術學院出版社，2000），頁62-63。

18 陸恭與梁同書為好友，陸恭的書齋匾額「松下清齋」便是梁同書所題，見（清）楊鍾義，《雪橋詩話餘集》，卷5，頁2508-2509。歷史典籍中有大量的記載將「揚無咎」誤寫成「楊無咎」，本文除在較重要的關鍵引用處會標註說明外，其他較細微處不再一一註出。

19 此段經歷可見於李軍，〈過雲樓書畫收藏中的蘇州脈絡——以顧氏所藏陸氏松下清齋舊物為主〉，《書與畫》，2017年3期，頁18-19。

20（清）楊鍾義，《雪橋詩話餘集》，卷5，頁2508-2509。

21 〈四梅圖〉進入顧文彬收藏的過程有不同說法，楊鍾義的記載是先從潘遵祁手上到李鴻裔，之後再到顧文彬，見（清）楊鍾義，《雪橋詩話餘集》，卷5，頁2508-2509。但顧文彬自己的說法是〈四梅圖〉原來是潘遵祁的家藏，現在在自己手上，見（清）顧文彬，《過雲樓書畫記》，卷1，頁83。

22 褚德彝（1871-1942）在〈四梅圖〉戴熙摹本的跋文中提到該卷從顧文彬手上傳至顧麟士。顧公可則是王季遷印鑒詞典中提到，見王季遷、孔達（Victoria Contag）原編，周光培重編，《明清畫家印鑑》（長春：吉林文史出版社，1987），頁438-439。值得一提的是，顧公可雖然分到了〈四梅圖〉，但繼承過雲樓書畫收藏主體的並不是顧公可。顧麟士去世後，過雲樓藏品被分給顧家子孫多人，顧公雄分到的部分才是過雲樓書畫收藏的主體，後來顧公雄後人捐獻給上海博物館，這也是〈四梅圖〉現藏於北京故宮博物院而非上海博物館的原因。

分別為從元末到明中期以及從清中期到民國初期兩個時間段，而它所產生的影響，也以這兩個時間段為最巨。本文以下將主要聚焦於從元末到明中期這一時間段，考察〈四梅圖〉與明代蘇州墨梅畫之間的關係。

三、延續並再造〈四梅圖〉

〈四梅圖〉在遞藏過程中所產生的諸多影響中，最核心的就是歷史上衍生出的一系列「四梅」題材繪畫作品及唱和詩詞。本節會從印鑒題跋、歷史文獻和存世作品幾個方向來追索這類「四梅」題材作品，並結合〈四梅圖〉的遞藏史來還原這些衍生作品的製作過程，並重建它們之間的關係網絡。

〈四梅圖〉在柯九思收藏時流入蘇州。除了在〈四梅圖〉中應和揚無咎詞以外，柯九思還畫過墨梅四枝。柯九思以畫竹著稱，不過其實他也畫過不少梅竹圖和墨梅圖。²³ 這四枝梅花（已佚）沈周在正德戊辰年（1508）做了一卷臨本（已佚），後來這卷臨本流到陸治手上，並被陸治記錄下來（本節論及作品之間的關係，可參見圖表 1：「四梅」題材作品系譜圖）。不過這四枝梅花是像〈四梅圖〉一樣，在柯九思創作時就已經自成一卷，還是在沈周手上才被集成一卷則未可知，因而柯九思是否畫過嚴格意義上的「四梅」題材作品也就無從知曉。²⁴ 對〈四梅圖〉有意識的詩畫創作從沈周開始變得很明確。在那件佚失的臨柯九思墨梅卷中，除了畫墨梅四枝並抄錄柯九思〈柳梢青〉四首，沈周同樣也寫了和詞四首（見附錄 B：各家〈柳梢青〉和詞）。沈周對這個「四梅」意向非常在意，他在和詞之後還意猶未盡，「題後復填〈滿江紅〉一闕，以壓餘興」：「畫逸詞超，梅打合、十分超逸。猶剩下、四般情性、四般標格。樹上私劍造化心，筆頭明補栽

23 譬如鄭元祐（1292-1364）〈題柯敬仲梅竹圖〉、郭翼（1305-1364）〈題柯敬仲梅花竹石圖〉、釋良琦〈題柯丹丘梅竹〉、鄭詔〈題柯博士梅竹圖〉，四詩均收入（元）顧瑛編，《草堂雅集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷 3，頁 44a；卷 9，頁 5a；卷 14，頁 20b；卷 10，頁 10b。又如杜本（1276-1350）有〈題柯敬仲梅〉，收入（清）陳邦彥編纂，《御定歷代題畫詩類》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷 84，頁 8b。莊申討論過一件歸在柯九思名下〈墨梅圖〉（國立故宮博物院藏）的構圖，見莊申，〈對於元代柯九思墨梅圖的若干考察〉，《故宮季刊》，3 卷 3 期（1969 冬），頁 25-34。但我認為那件〈墨梅圖〉依風格看，應該是王冕以後的作品，非柯九思真跡，此處不予討論。

24 陸治記載的原文為「復有石翁臨柯學士畫梅四枝」，見陸治〈梅竹圖〉跋文。

培力。老逃禪、當是弄珠人，偷香客。初吝嗇，才的矍。正爛熳，還飄忽。有開開落落，許多消息。一團團攝紙精魂，一重重漏春痕迹。色雖空、借色破真空，此兒墨。周」。沈周的這件臨本雖然並沒有追摹〈四梅圖〉，但這闕〈滿江紅〉已經清楚表明沈周要順著柯九思上溯揚無咎，而且是直指〈四梅圖〉的意圖。而且，沈周不但整理並臨摹了柯九思的墨梅四枝，他還摹過一本揚無咎〈四梅圖〉（圖3），幾乎就是在複製揚無咎的原本。同樣的，沈周在畫後也留有跋文，只是此卷現在已經下落不明，早期出版品僅影印了畫面部分，已經無法得知沈周所書的具體內容。²⁵

沈周之後，〈四梅圖〉的接續就到了文徵明手上。現如今揚無咎存世的〈四梅圖〉只有北京故宮的孤本，但其實歷史上他應該還做過另外一本。文徵明曾經畫過一本〈梅花四段卷〉（圖4），同樣是梅花四枝，並搭配黃姬水（1509-1574）所作的應和揚無咎〈柳梢青〉詞四首。²⁶在卷末，文徵明對這幅畫的來由做了交代：「補之梅花，固無客贊，其詞亦清逸，此四段尤予所珍愛。舊藏吳中，屢得見之，今不知流落何處，閒窗無事，遂彷彿寫其遺意。每種并錄俚語於左，以志欣仰之私，非敢云步後塵也」。文徵明是在憑記憶畫一件曾經在蘇州流傳，但已經不知所蹤的揚無咎〈梅花四枝〉。文徵明所臨的底本應該不是存世的這卷〈四梅圖〉：第一，兩件作品中所繪梅花的差異極大，在構圖上幾乎沒有關聯性；第二，文徵明很清楚〈四梅圖〉的下落，這件作品明中期的時候就在他家，即便後來流到項元汴手上，他也不會不知道。所以，文徵明的這件〈梅花四段卷〉揭示出揚無咎〈四梅圖〉歷史上曾經還有過另外一個版本。而且有趣的是，已佚的那件揚無咎〈梅花四枝〉並沒有搭配的文字作品（「固無客贊」），因此文徵明抄錄的黃姬水和詞內容其實是要湊成一組詩畫合璧，再應和揚無咎在〈四梅圖〉中作的〈柳梢青〉四首，因此，文徵明〈梅花四段卷〉從詞與畫兩方面分別接續了揚無咎的兩件「四梅」作品。

25 該卷的印鑒題跋（僅提及有題跋，內容未錄）相關信息，見 Richard Edwards, *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Zhou (1427-1509)* (Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1962), 104-105. 書中提及密西根大學有這套冊頁的全照片副本，然而這套照片副本也已經下落不明。

26 此四首詞歷史典籍中並無記載。將此四首詞的作者認定為黃姬水，是依據周之冕〈墨梅圖〉（圖17）上的題記。周之冕抄錄全詞後，書「右質山黃先生次韻」。

文徵明還從另外一個角度接續了揚無咎。〈梅花四段卷〉的最後一段「將殘」（圖5），其構圖及畫法——無論是底部的粗枝，還是相互交叉呈「X」狀的兩根細枝——與〈宋元梅花合卷〉中吳鎮所繪墨梅（圖6）有著高度的構圖關聯性。此處有趣的是，吳鎮的這枝墨梅雖然是件名跡，在研究墨梅畫的宋元發展時也會常常被拿出來與揚無咎一起討論，但並沒有研究試圖提出兩者之間有直接的關聯性。根據文徵明的說法，他的臨本是對揚無咎原本的追摹，那麼文徵明這枝「將殘」墨梅和吳鎮墨梅之間的視覺關聯性就強烈地暗示出吳鎮的這枝墨梅很可能也是對揚無咎的追摹（圖表1虛線部分）。從收藏史來看，〈四梅圖〉和〈宋元梅花合卷〉的遞藏軌跡都是從元代江南文人圈傳承到明代蘇州，而且在元代時，吳鎮家族都曾過眼或者經手，揚無咎這件已佚的〈梅花四枝〉很可能也是這樣的情況。²⁷因此，〈梅花四段卷〉不但接續了揚無咎，還接續了一段宋元墨梅史。

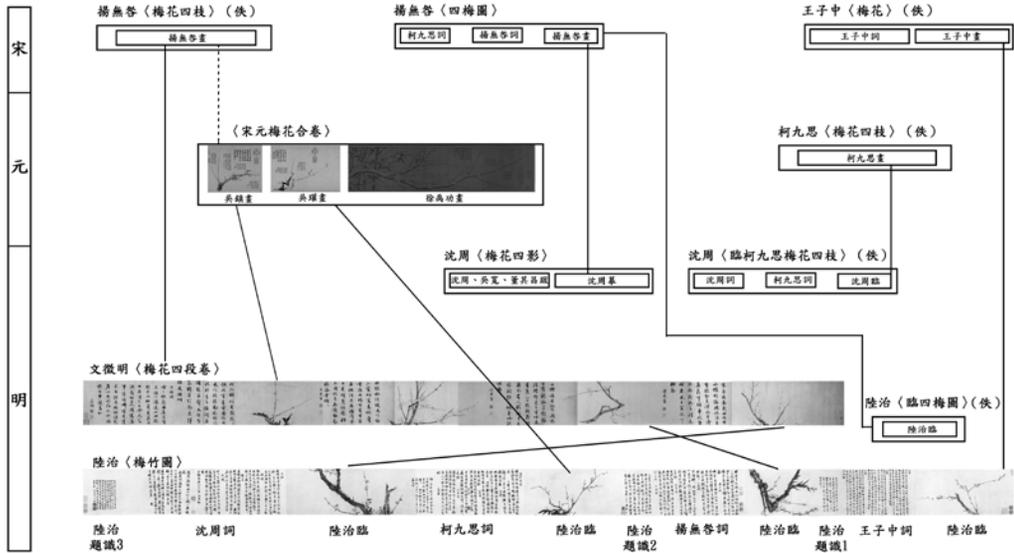
此外還有一點值得注意，〈四梅圖〉全卷書有笄重光和費念慈跋文的最後一紙長度非常之短，而且屬於清代以前的痕跡就只有文徵明「衡山」半印和項元汴幾個印鑒的半印（圖2），換言之，這張紙至遲在文徵明的時候就已經存在，在項元汴之後被裁切過，而到笄重光的時候都還是一篇空白，這些都強烈地暗示出這張紙被裁切的前面部分是有書寫內容的，現存的〈四梅圖〉並沒有保存所有的原始信息。至於被裁切部分的內容，一種可能性是文徵明書寫的應和揚無咎〈柳梢青〉詞。之所以做如此推測，是基於以下幾點理由：第一，根據笄重光的跋文，當他看到〈四梅圖〉時，就只有揚無咎和柯九思的墨跡，說明裁切在笄重光之前就已經完成。文徵明的作品在晚明蘇州有價有市，古董商有強烈的動機來做成單件出售。²⁸在〈四梅圖〉的相關作品中，已經有唐寅〈梅谷圖〉一例是如此狀況（詳見下文）。第二，如上所述，〈梅花四段卷〉中，文徵明常常會爲了書畫合璧，來添加與畫作相對應的文本，這些做法也可見於文徵明的其他諸多書畫合璧作品中；第三，晚明曾經出現過一卷〈四梅圖〉偽作，畫後即有揚無咎和柯九思的文字，之後又有文徵明和文嘉抄錄的〈柳梢青〉和詞（詳見下文），這件偽作看起來

27 〈宋元梅花合卷〉的遞藏史，見江秋萌、車旭東，〈一夜相思 幾枝疏影 落在寒窗：徐禹功、吳瓘、吳鎮《宋元梅花》合卷小考〉，《紫禁城》，2021年1期，頁55-63。

28 文徵明作品的流行以及贗作的生產情況，見高明一，〈《寶繪錄》所反映晚明蘇州的古畫收藏〉，《故宮學術季刊》，39卷1期（2021秋），頁129-131。

是有本所依，並非憑空捏造。如果這件偽作是基於〈四梅圖〉而做，亦可從側面證明〈四梅圖〉在明代時有文徵明抄錄詞作的書跡。

圖表 1 「四梅」題材作品系譜圖（宋和澄製圖）



對〈四梅圖〉題材的繼承和發展在蘇州文人畫家的下一代繼續延續。根據清代收藏家劉恕（1759-1816）在文嘉〈二梅圖〉（詳見下文）後的跋文，陸治曾經臨過一本〈四梅圖〉。這卷臨本劉恕小時候還見過，之後在藏家間的不停流轉的過程中不幸佚失。²⁹ 而且，陸治不但藏有前述沈周摹柯九思墨梅四枝，他手上還有一卷如今也已經不存的宋人王子中畫墨梅一枝並詞三首（非〈柳梢青〉，而是「三疊」）。陸治曾畫有一卷〈梅竹圖〉（圖 7），是陸治對手上的這兩件作品進行部分臨摹、合為一卷，並加上自己的創作。此卷訊息量巨大（見圖表 1），從頭到尾依次為：（第一段）陸治臨宋人王子中梅花一枝，抄錄王子中詞三首，陸治題識一段；（第二段）陸治畫梅花枝幹一本，抄錄〈四梅圖〉中揚無咎〈柳梢青〉詞四首，陸

29 根據劉恕的跋文，這卷臨本先是從他家流到叔父芳亭處，而後又被婁江畢氏購去。此後劉恕又購回畢氏所藏數十件，但陸治的〈四梅圖〉臨本已經不知所蹤。

治題識一段；(第三段)陸治畫梅一枝，抄錄〈四梅圖〉中柯九思〈柳梢青〉和詞四首並柯九思題識全文；(第四段)陸治畫梅一枝，抄錄沈周和詞〈柳梢青〉四首及〈滿江紅〉一首，陸治題識一段。之所以題識分在三個不同的地方，陸治在畫中進行了交代。嘉靖戊申年(1548)早春，陸治與沈玉甫等人出門踏雪尋梅。歸來後，沈玉甫向陸治求畫，陸治就先臨了王子中卷全卷，並加以題識，是為第一段。該段做完後，「予既為玉甫擬寫子中梅枝詞曲，興亦未盡，復以逃禪老人〈柳梢青〉四詞錄注前畫古幹，以畢餘趣」，是為第二段。本來陸治想要繼續抄錄柯九思和沈周的和詞，但手頭的紙張不夠了，「元柯丹邱亦有和詞，石翁繼唱，皆絕妙，紙短不暇悉錄。沈子嘉予趣，能裝潢成卷，當不惜盡書也」。日後陸治確實也補錄了柯九思和沈周的和詞，並分別畫了兩枝墨梅，是為第三段和第四段，再與之前所作合為一卷。陸治的這一系列操作有兩點值得注意：第一，陸治並沒有追摹沈周所摹的柯九思墨梅，這是那兩件原跡中陸治沒有記錄的部分，他改以自己畫的梅花來作替換；第二，儘管陸治抄錄柯九思和沈周的和詞是一次完成(所以第三段和第四段合起來只有一篇題識)，但他依然選擇在兩人和詞之前分別插入自己畫的梅花一枝，以此湊成全卷四套詞畫組合的意圖明顯。

而且，陸治的四枝梅花已經脫離了從〈四梅圖〉延續到文徵明的描繪花開花謝的傳統，他並不關注梅花在不同時節的形態，轉而進入墨梅的藝術史傳統。畫中的四枝梅花，除了第一枝是「偶為沈子玉甫擬其(王子中)筆」外，其他三枝陸治並未交代出處。不過如果稍微進行比較，就不難看出其中第三枝(圖8)是對收入〈宋元梅花合卷〉中的吳瓘〈梅竹圖〉(圖9)所進行的臨仿。陸治畫中的第四枝梅花(圖10)，則是明顯在構圖上借鑒了前述文徵明〈梅花四段卷〉中的「未開」段(圖11)；而至於陸治的第二枝梅花(圖12)，其誇張的「V」字造型則可能是對文徵明〈梅花四段卷〉中的「半開」段(圖13)進行90度翻轉後進行的改造，只是相較於文徵明，陸治喜歡更多地用筆，畫中的梅枝也更粗大。如前所述，文徵明的〈梅花四段卷〉是對揚無咎佚本〈梅花四枝〉進行的臨仿，文徵明又提到揚無咎那卷佚本〈梅花四枝〉當時在蘇州被廣為傳閱，而陸治(1496-1576)雖然是文徵明(1470-1559)的下一代，但其實兩人都高壽，活躍的時間也高度重疊，他很有可能也見過那卷揚無咎佚本〈梅花四枝〉，因此也就未知陸治臨仿的對象是文徵明還是揚無咎，又或是兼而有之。但無論如何，這卷〈梅竹圖〉追摹的對象涵蓋了宋元明三個時代，它的畫和詞一樣，都接續了一段墨梅史。總而

言之，雖然也許沒有直接臨摹揚無咎的梅花，〈梅竹圖〉中陸治對〈四梅圖〉的意識已經通過抄錄揚無咎的〈柳梢青〉詞與眾人的一系列唱和，以及四枝梅花的佈排很清楚地表現出來。不僅如此，通過追摹王子中、吳瓘和文徵明（以及可能的揚無咎），陸治和文徵明一樣，也接續了一段墨梅史。

〈四梅圖〉在文徵明之後遞傳到文彭手上，不過如果要論對「四梅」題材的繼承和發揚，文彭的弟弟文嘉（1501-1583）倒是貢獻更多。文嘉在萬曆己卯年（1579）畫過一卷〈梅花四詠〉（圖 14），畫的是梅花四枝，題詞抄錄的是黃姬水應和揚無咎的〈柳梢青〉詞四首。在題識處，文嘉交代了題詞是「和楊補之詠梅詞四首，並為畫圖其前」。文嘉似乎對這套「四梅」作品，包括詞和畫，都特別滿意，他畫過不止一套這樣的卷子：上海博物館藏有一卷文嘉的〈二梅圖〉（圖 15），畫的是同〈梅花四詠〉中「盛開」和「將殘」段幾乎一模一樣的梅花兩枝並抄錄同樣的〈柳梢青〉詞，由此推斷，其實〈二梅圖〉應該是殘本，原本應該還有「未開」和「半開」兩段才完整，因而〈梅花四詠〉和〈二梅圖〉的全本可能是一稿多本。³⁰不過，文嘉抄錄的和詞雖然延續了〈四梅圖〉的唱和傳統，但〈梅花四詠〉中的墨梅卻為之前所未見，看來文嘉並不像沈周或者文徵明一樣，試圖在繪畫上接續〈四梅圖〉的傳統，他更多的是在繪畫部分展示自己的創意。同樣的做法還可見於文嘉另一卷同樣是作於萬曆己卯（1579）的〈墨梅圖〉（圖 16）掛軸中。該畫的題詩同樣是文嘉抄錄黃姬水應和揚無咎的〈柳梢青〉詞四首；在畫面上，不像手卷可以容納多組作品，〈墨梅圖〉由於其掛軸的形制，就只能容納一個構圖，而文嘉所繪也並非延續墨梅在以往宋元作品中的圖示，而是如其所言，是「見几間梅枝奇古，請予像之，並錄四詞於上」。在文嘉的實踐中，他可以依照前人的方式，將四首詞作的每首都當做是單獨的作品，並各配以一幅畫作進行搭配，當然這類作品的形制都是手卷；他也可以把四首詞作當做是一件集合式的作品，然後配以一圖，如此的做法反映在形制上，以掛軸居多，手卷亦可，譬如前述陸治的〈梅竹圖〉，只是陸治更有企圖心，他還套上了好幾套詞再湊成一個更大的「四梅」組合。

同樣作法的作品現存至少還有一件，是周之冕（1521-?）的〈墨梅圖〉掛軸

30 劉恕在跋文中亦做此推斷，而且他認為這幅畫是對〈四梅圖〉的臨仿。

(圖 17)。周之冕首先抄錄了揚無咎在〈四梅圖〉中的〈柳梢青〉四首，之後同文嘉一樣，再抄錄黃姬水的和詞三首（最後一首周之冕沒有抄錄，可能是抄錄前沒有算好空間，抄到第三首的時候空間已經塞滿了）。在明代中期的蘇州繪畫中，詩畫合璧是一個重要的課題，一件「作品」需要繪畫搭配文學史中的經典文本才能算得上是完整，其中尤為著名的便有白居易的〈琵琶行〉和蘇軾的〈後赤壁賦〉系列繪畫。某種程度上，揚無咎的四首〈柳梢青〉詞作及後續的唱和作品就在墨梅這一類型中為書畫合璧提供了恰當的文本。當然，與〈琵琶行〉和〈後赤壁賦〉這樣獨一無二的文本不同，在明代以前已經有不計其數的梅花詩作，堪稱經典的也絕不止揚無咎的作品，譬如蘇軾、林逋、陸遊和高啓等人的梅花詩都是經常用來搭配墨梅畫作的文本，或者乾脆就是文人畫家自己的詩作，但揚無咎〈柳梢青〉詞的特殊之處在於，由於〈四梅圖〉的關係，它從一開始就與繪畫綁定，也因此日後但凡出現該詞作以及相關唱和的作品，都會有繪畫相配。

除了這三件現存的作品，類似的情況還出現在唐寅（1470-1524）畫的一幅〈梅谷圖〉（已佚）中，和詞同樣是文嘉抄錄的這套黃姬水和詞，同樣是書於萬曆己卯年（1579）。根據張丑的記載，這幅〈梅谷圖〉「全學宋名家，精緻中饒風韻」，是唐寅為梅谷所作，萬曆時這件作品進入王世貞（1526-1590）的收藏中。³¹當王世貞將這件〈梅谷圖〉拿給文嘉觀賞時，之前曾見過這件作品的文嘉表示，除了現有的唐寅畫作、祝允明題署和王寵錄詩外，以前還有祝允明寫的序文和文徵明的詩，兩者都已經被割去了。為了彌補這一缺憾，文嘉再次抄錄黃姬水應和揚無咎的這四首詞於畫後。³²這幅畫後來又被王世貞用來交換王祖嫡手上的王冕〈梅〉和揚無咎〈竹〉，由此也可見當日江南地區書畫流動的速度之快以及題跋切割之隨意。如前所述，這種情況可能也反映在〈四梅圖〉在明代的處境中。

〈四梅圖〉在經文氏家族之手後就離開了蘇州，進入嘉興項元汴的私人收藏，對這件作品臨摹追仿的活動也就大不如前。不過即便如此，這件作品還是在江南地區保有一定的影響力，這要歸功於〈四梅圖〉在蘇州長達兩個世紀的時間裡生

31 北京故宮博物院藏有一件唐寅〈觀梅圖〉掛軸，根據唐寅的畫上題識，「蘇門唐寅為梅谷徐先生寫」，這幅畫是為梅谷所作，兩畫的受畫對象可能為同一人。

32 (明)張丑撰，徐德明校點，《清河書畫舫》（上海：上海古籍出版社，2011），頁 608-610。張丑見到這幅畫時，它已經回流到梅谷五世孫姚希孟手上。

產出的衆多臨摹本甚至偽作，以及書畫著錄中對揚無咎〈柳梢青〉詞和柯九思和詞的廣為傳抄。³³ 舉例而言，何良俊（1506-1573）就曾在袁褱（1495-1573）家中見過前述沈周的〈四梅圖〉摹本（圖3），此後董其昌（1555-1636）和陳繼儒（1558-1639）也曾觀閱過此卷，董其昌還留下跋文。³⁴ 偽作方面，其中的一個例子可見於晚明鑒賞家郁逢慶的記載。郁逢慶曾見過一卷〈宋揚無咎畫梅四幀〉，卷後先是全文抄錄了〈四梅圖〉中揚無咎和柯九思的文字，之後又抄錄了文徵明和文嘉的和詞。但是郁逢慶《書畫題跋記》（成書於崇禎七年（1634））中抄錄的「文徵明」和詞的文本其實是陸治〈梅竹圖〉中抄錄的沈周和詞，由此可以推想郁逢慶所見本其實是一件偽作，而且作偽者還張冠李戴，弄錯了沈周和詞的作者。³⁵ 有趣的是，這件偽作後來也成爲一件名跡，仿佛〈四梅圖〉的分身：蘇州人顧復就曾見過這件作品，並記錄在其《平生壯觀》（成書於1692）中。³⁶ 到清末民初時，這件偽作都還存世，且在江南地區擁有不小的名聲。³⁷

可供追索的一系列圍繞著〈四梅圖〉的書畫創作一直延續到清代。入清後，〈四梅圖〉先進入宋犛的收藏，他和孫子宋韋金都做了和詩。³⁸ 宋犛的和詩脫離了對揚無咎原詞中對花開花落的詠歎，和陸治的〈梅竹圖〉一樣，他轉而進入藝

-
- 33 除了《書畫題跋記》，其他收錄揚無咎和柯九思詞的書畫著錄有（明）（舊題）朱存理撰，（明）趙琦美編，《趙氏鐵網珊瑚》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷11，頁46a-48a；（清）卞永譽，《式古堂書畫彙考》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷44，頁50a-52a；（清）吳升，《大觀錄》，卷17，頁46a-47b。高士奇就是從《趙氏鐵網珊瑚》中看到揚無咎自題，之後他便抄錄全文於揚無咎的另一件作品〈雪梅圖〉（圖23）的跋文中。
- 34 何良俊的觀閱記錄，見（清）王原祁等纂輯，《佩文齋書畫譜》（北京：中國書店，1984），卷98，頁14。入清後該卷進入怡親王胤祥的收藏，福開森應該見過此卷，並將《佩文齋書畫譜》中的記載編入《歷代著錄畫目》，見福開森，《歷代著錄畫目》（臺北：文史哲，1982），頁152。此外，福開森曾將該卷的照片副本展示給 Benjamin March。此卷在20世紀後下落不明，Richard Edwards 著作的說明項中交代該卷後有沈周、吳寬、董其昌的跋文以及陳繼儒的書法，但書本只複製了繪畫部分，所有文字部分均無從得見，詳見 Richard Edwards, *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Chou (1427-1509)*, 104-105.
- 35 《書畫題跋記》中對該卷的記錄包括揚無咎的原詞以及柯九思、文徵明和文嘉的和詞，見（明）郁逢慶，《書畫題跋記》（臺北：漢華，1970），頁63-65。
- 36 （清）顧復撰，林虞生校點，《平生壯觀》（上海：上海古籍出版社，2011），卷8，頁281。顧復只提到有四人的詞作，並未抄錄全文。
- 37 程楨義在〈四梅圖〉拓本的跋文中就提到「嘗考郁逢慶《書畫題跋記》，補之畫梅四幀、後調〈柳梢青〉詞四闕，在絹素上，有柯丹邱、文衡山等和詞。是另一卷，今在金陵」。文見李軍，〈明窗一日百回看——程楨義生平及其書畫鑒藏考略〉，《藝術工作》，2021年2期，頁58-9。但該卷目前下落不明。
- 38 （清）宋犛撰，黃秀文、吳平主編，《西陂類稿》，卷18，頁6a-8a。

術史的領域，大力稱讚這件作品：宋犖首先將揚無咎與歷史上其他的畫梅名家進行比較，他認為馬遠刻意的痕跡太重，而王冕又過於狂躁，揚無咎在此二人之上。而與馬麟的名跡〈層疊冰綃圖〉（這件作品也曾是宋犖的收藏）相比，〈四梅圖〉中梅花的瀟灑又出其上。最後，宋犖也自我炫耀了一番，他覺得歷史上倪瓚（1301-1374）鼎鼎大名的清閼閣也未必能與他的收藏相提並論。此外，畫家馬元馭（1669-1722）曾在辛巳年（1701）讀到柯九思的和詞，他也知道柯九思的這套詞是應和揚無咎的畫梅之作。³⁹ 馬元馭師從惲壽平（1633-1690），和王翬（1632-1717）亦交好，他的交遊圈與宋犖高度重疊，所以他有可能在宋犖處見過〈四梅圖〉，也就有可能是從〈四梅圖〉中讀到柯九思詞。⁴⁰ 不論具體從何處讀到柯九思詞，馬元馭而後有感而發，他抄錄了柯九思的詞（未抄錄揚無咎詞）並畫梅四枝（已佚），不但如此，他還請他的朋友邵陵（1643-1707）寫了詞四首，與柯九思遙相呼應。⁴¹

本節從歷史文獻和存世畫跡兩個層面分析〈四梅圖〉從宋代到清初造成的影響，並有若干發現。第一，歷史上〈四梅圖〉並非孤本，揚無咎至少還畫過另外一件「四梅」作品，並有文徵明臨本留存於世，而且〈四梅圖〉還在晚明時出現過一件偽作，同樣產生了不小的影響。第二，〈四梅圖〉，包括圖像和詞作，在流傳的過程中被經手過眼的藏家和文人一再唱和，足以使「四梅」題材形成中國墨梅傳統中的一個小傳統。而且，從沈周到陸治，明代蘇州文人畫家的唱和在圖像上一再接再續宋元時期文人墨梅畫的傳統，其涵蓋的範圍已經遠遠超出〈四梅圖〉這件作品，而擴及到更多存世以及佚失的宋元作品群。第三，在〈四梅圖〉中，詞與畫採用的是「畫畫畫畫 詞詞詞詞」的排列方式，揚無咎也只是從既有的作品中抽出四首進行搭配，而至少從文徵明開始，詩詞與繪畫的組合被改成了「畫詞畫詞 畫詞 畫詞」的排列方式，每首詞的特定內容與繪畫銜接得更緊密，進而形成一個個獨立的小單元，又或是將四首詞作為一個集合性的經典文本配以一幅畫

39（清）龐元濟，《虛齋名畫錄》，收入《藝術賞鑑選珍·三輯》（臺北：漢華，1970），卷6，頁737-741。

40（清）馮金伯撰，陳旭東、朱莉莉、賴文婷點校，《國朝畫識》，收入《馮氏畫識二種》（上海：復旦大學出版社，2018），卷7，頁171。

41（清）龐元濟，《虛齋名畫錄》（臺北：漢華，1970），卷6，頁1a-3a。

作進行展示，這顯示出自文徵明以降的文人對「書畫合璧」的操作與宋代文人並不完全一致。

四、〈四梅圖〉在元明墨梅傳統中的獨特性

除了「四梅」系譜作品，〈四梅圖〉還在更廣義的墨梅畫領域有著獨特的影響，與蘇州文人審美及創作之間保持著微妙的張力。本節就主要討論元明時期〈四梅圖〉與蘇州文人墨梅風格之間的關係。為了便於之後的論述，此處需要先對〈四梅圖〉做一番檢視。首先，儘管〈四梅圖〉中的梅花以其高度的水墨技巧引人注目，但這並不意味著它是非寫實的；恰恰相反，〈四梅圖〉在模擬梅花的自然形態上有著極高的成就：首先，在自然環境中生長的梅是一種落葉喬木，有單一主幹，樹冠呈傘形，其枝尖而細長，多向上發散生長（圖 18）。在梅樹的形態上，〈四梅圖〉描繪的四枝梅花形態高度契合自然界中的梅花，即所謂的「野梅」或者「江梅」。⁴²其次，揚無咎採用多種不同的筆墨技巧來對梅枝細節進行處理。梅枝表面在不同部位有著不同的紋路肌理，最粗的樹幹部分呈褐紫色，多有縱向斑駁紋路（圖 19），而老梅枝則多細長且帶刺，每年新生的枝則細長且直卻不帶刺，也就是南宋范成大（1126-1193）在梅花植物學著作《梅譜》中所謂的「氣條」（圖 20）。⁴³在揚無咎的繪畫中，這些細節都用不同的視覺語言一一清楚交代，包括以飛白畫就（但並不是一筆完成，有補筆）的斑駁老幹、一點點添加的帶刺老枝和以濕筆一筆畫就的新枝（圖 21），這些都體現出揚無咎對細節觀察的敏銳以及在筆墨技巧和物象再現兩方面同時取得的高度成就。

從構圖上看，現存歸在揚無咎名下的墨梅作品大致可分為兩類：一類是表現梅花全株（可參考圖 22）的〈四梅圖〉（圖 1），另一類是只畫疏枝冷蕊的〈雪梅圖〉（圖 23）。⁴⁴這種分類法是符合當時的記載的。翻閱南宋時代的文獻，可以發

42（南宋）范成大著，程傑校注，《梅譜》（鄭州：中州古籍出版社，2016），頁 5。具體的品種考釋，可見該書頁 15-16。

43（南宋）范成大著，程傑校注，《梅譜》，頁 11。

44 目前歸在揚無咎名下的墨梅作品，除了〈四梅圖〉，還有〈雪梅圖〉（北京故宮博物院藏）和三件〈梅花圖〉（分別藏於天津博物館、國立故宮博物院，還有一件下落不明，影印本見於《南畫大成》）。本文主要以普遍被認為是真跡的〈四梅圖〉和〈雪梅圖〉為基準進行分析，各

現揚無咎畫前一種構圖相對較多。陸遊（1125-1210）就做過概括性的比較，「補之寫生梅，至簡亦半樹；此幅獨不然，豈畫橫斜句」。⁴⁵ 曾見過揚無咎多件作品的劉克莊（1187-1269）曾記錄過一件揚無咎畫的梅花障子，言「其枝幹蒼老如鐵石，其葩蘂芳敷如玉雪」。⁴⁶ 這件梅花障子的風格和其他劉克莊見過的揚無咎梅花畫相類似。楊萬里（1127-1206）見過揚無咎一件畫在紅綾上的設色梅花，畫的是盛開的雪半樹：「江梅的皜開獨樹，篷間截入梅尺許；老幹新枝紫復青，花瑤白玉鬚黃金；滿身滿面都是雪，梅雪却與霞爭明」，從描述上看也是梅花半樹或者全株。⁴⁷ 這些證據都說明〈四梅圖〉這一類型在揚無咎作品中的代表性。

揚無咎當然也有不少像〈雪梅圖〉那類作品的記錄，譬如樓鑰（1137-1213）就記載有幾件他見過的揚無咎梅花藏品：「補之貌梅花，疎瘦仍清妍；折枝映月影，真態得之天」，以及「誰種疎梅古岸頭，推篷瞥見倍清幽；君看竹外一枝好，

件作品真偽的各家判斷如下：

1. 〈四梅圖〉一般都認為是真跡，中國古代書畫鑒定組列為「真跡」，見勞繼雄，《中國古代書畫鑒定實錄》（上海：東方出版中心，2011），第2卷，頁1163，但嵇若昕認為「不像揚無咎的畫法，也沒有宋畫的風格」，見嵇若昕，〈王冕與墨梅畫的發展（下）〉，頁34。
 2. 〈雪梅圖〉一般都認為是揚無咎真跡，有揚無咎用印三枚，都可以與〈四梅圖〉做對照，不過Maggie Bickford有不同意見，她依照風格分析，認為是稍晚於揚無咎生活的時代，見Maggie Bickford, *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-painting Genre*, 245。嵇若昕認為「整幅畫有明初院畫的畫風，沒有宋人的氣息」，不過嵇氏認為畫後的題跋是真跡，整件作品是假畫真跋，見嵇若昕，〈王冕與墨梅畫的發展（下）〉，頁34。
 3. 天津博物館藏〈梅花圖〉，中國古代書畫鑒定組列為「真跡、精」，上有署款「清夷」，見勞繼雄，《中國古代書畫鑒定實錄》，第6卷，頁2965-2966，但從明顯的筆墨風格和梅枝造型上看，我認為此畫更像是明代作品，至早也只能到元代。嵇若昕認為「不像宋畫的作風，因花朵太平板，缺乏質感，可能是後人偽託」，見嵇若昕，〈王冕與墨梅畫的發展（下）〉，頁34-35。
 4. 國立故宮博物院藏〈梅花圖〉，嵇若昕認為「此畫只能聊備一格，真實性值得懷疑」，我同意嵇若昕的看法。
 5. 《南畫大成》中收錄的〈梅花圖〉從風格上看更晚，我認為應該是明清時期的偽作，嵇若昕認為「由花與幹的畫法來看不似揚無咎的畫法，樹幹上苔點成熟，不是宋人畫法」，見嵇若昕，〈王冕與墨梅畫的發展（下）〉，頁34。
- 45（南宋）陸游著，錢仲聯校注，〈題施武子所藏揚補之梅〉，《劍南詩稿校注》（上海：上海古籍出版社，1985），卷45，頁2789-2790。
- 46（南宋）劉克莊撰，王蓉貴、向以鮮校點，《後村先生大全集》（成都：四川大學出版社，2008），卷107，頁2779。關於紙障的使用方法，可參見（南宋）林洪，《山家清事》，收入《叢書集成初編》（北京：中華書局，1991），第1版，頁2-3。
- 47（南宋）楊萬里撰，辛更儒箋校，〈跋京仲遠所藏揚補之紅綾上所着色掀篷梅〉，《楊萬里集箋校》（北京：中華書局，2007），卷20，頁1053。在本文的行文中，「半樹」與「全株」是可以互換的一組詞彙，它們描繪的對象均為涵蓋樹幹、不同形態的樹枝及花朵的梅樹整體，與「一枝」型的梅花相對。

真有江南萬斛愁」。⁴⁸ 這兩種風格類型差異的背後，更值得注意的是其媒材。〈四梅圖〉類型的作品更多的是出現在大尺幅的媒材上，像是障子和牆壁，劉克莊就認為「蓋補之梅花尤宜巨軸」，而相對的，反倒是仲仁和尚的墨梅「直以矮紙稀筆作半枝數朵，而盡畫梅之能事」。⁴⁹ 以這種情況看，〈四梅圖〉的手卷媒材並不是揚無咎這類作品的一般情況（這種特殊性是其得以保存至今的重要原因）。而相對的，〈雪梅圖〉類型的作品就更適合窄長的小尺幅媒材，譬如趙希鵠（1170-1242）就曾記錄揚無咎在橫樑矮屋這類窄而長的平面上畫折枝梅。⁵⁰ 總之，揚無咎兩類墨梅畫作品的分類不但是構圖上的，也是媒材上的。

這種對揚無咎作品的分類在南宋人對揚無咎的評價上也成立。可能會頗為令人感到意外的一點是，揚無咎的墨梅在南宋並不是每個人都喜歡。范成大是南宋政治成就最高的政官員之一，官至禮部尚書，追贈少師、崇國公，他同時也是南宋梅花鑒賞的指標性人物，他在蘇州石湖邊上的別墅周圍栽種了當時幾乎所有品種的梅花並進行細緻的觀察，並著有植物學著作《梅譜》（亦稱《范村梅譜》）。⁵¹ 范成大對何種梅花適合入眼觀賞有一個標準：「梅以韻勝，以格高，故以橫斜疏瘦與老枝怪奇者為貴」，之後，范成大又寫到：

其（梅）新接穉木，一歲抽嫩枝直上，或三四尺，如酴醾、薔薇輩者，吳下謂之「氣條」，此直宜取實規利，無所謂韻與格矣。又有一種羹壤力勝者，於條上茁短橫枝，狀如棘針，花密綴之，亦非高品。近世始畫墨梅。江西有楊補之（筆者註，原文如此，應為「揚」）者，尤有名，其徒倣之者實繁。觀楊氏畫，大略皆「氣條」耳，雖筆法奇峭，去梅實遠。惟廉宣仲所作，差有風致，世鮮有評之者，余故附之譜後。⁵²

48（南宋）樓鑰，〈江西李君千能，能和墨及畫梅，艮齋許以三奇，而詩非所長也〉，《攻媿集》，卷2，頁23b，收入《原刻景印百部叢書集成（臺大精裝）》（臺北：藝文，1969），第415冊；〈題徐聖可知縣所藏楊補之二畫〉，《攻媿集》，卷11，頁6b。

49（南宋）劉克莊撰，王蓉貴、向以鮮校點，《後村先生大全集》，卷107，頁2779。畫在牆壁上的說法，見（南宋）曾敏行，《獨醒雜志》，收入《原刻景印百部叢書集成》（臺北：藝文，1966），冊453，頁1b-2a。

50（南宋）趙希鵠撰，鍾翀整理，《洞天清錄》，收入《全宋筆記》（鄭州：大象出版社，2016），第7編第2冊，頁44-45。

51（南宋）范成大著，程傑校注，《梅譜》，頁5。

52（南宋）范成大著，程傑校注，《梅譜》，頁11。

范成大的描述有三點非常值得注意：第一，他見過揚無咎的梅花畫，也比對過現實中的梅花，范成大所描述的梅花細節，譬如長而直的「氣條」、多刺的短枝等，也都可以在〈四梅圖〉（圖 21）中見到。第二，范成大並不否認揚無咎的這種帶有書法意味（「筆法奇峭」）的墨梅風格及其描繪的梅樹形態在現實世界中廣受歡迎，然而恰恰正是這種形態、以及催生這種形態的種種無良做法，讓范成大覺得揚無咎的梅花畫缺韻味少格調。范成大所謂的「去梅實遠」並不是說揚無咎畫得不像，而是他畫的那類梅花並不是值得觀賞的類型，他更喜歡「橫斜疏瘦與老枝怪奇」的那一類梅花。第三，范成大還舉了他所欣賞的墨梅大師廉布（1092-?）來作為對比。廉布也是一名在野的文人士大夫，他居住在紹興地區，在當地頗有影響力。⁵³ 廉布的作品現已不存，歷史記載他愛畫枯木怪石，畫風追隨蘇軾（1037-1101）一路，這與范成大的偏好相符，亦可證〈四梅圖〉中的揚無咎風格與這類風格是相互抵觸的。⁵⁴

視覺上的證據也支持這種審美偏好。宋伯仁（1199-?）刊印的《梅花喜神譜》中收錄了由他所繪製、後被刻印的梅花版畫多達一百幅，然而儘管數量如此之多，其中收錄的梅花都是只是畫一兩枝，至多三枝（圖 24），構圖上多以梅枝的排列和花朵的形態來進行調整，以至於讓人覺得略顯單調（如果對比後世的梅譜，這種感覺會更強烈）。但正是這種對疏枝冷蕊的明確偏好，印證了他在序言中對林逋和南朝何遜的應和，「雖然，豈無同心君子，於梅未花時，閒一披閱，則孤山橫斜、揚州寂寞，可仿佛於胸襟，庶無一日不見梅花，亦終身不忘梅花之意」。⁵⁵ 和范成大不同，宋伯仁屬於中下層的士大夫，他製作《梅花喜神譜》的目的是為了讓讀到這本書的高官肯定自己的政治抱負，進而讓自己的仕途更上層樓。⁵⁶

53 廉布是「靖康之變」後金朝扶植的傀儡政權大楚皇帝張邦昌的女婿，也因為這層關係他在南宋無法入朝為官。《松齋梅譜》的廉布條自言其「善墨梅竹石窠木」，見（元）吳太素編，程傑校注，《松齋梅譜》，收入《梅譜》，頁 408。

54（南宋）鄧椿，《畫繼》，卷 3，頁 20，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》（臺北：文史哲，1974），第一冊。

55（南宋）宋伯仁著，程傑校注，《梅花喜神譜》，收入《梅譜》（鄭州：中州古籍出版社，2016），頁 58。

56 陳德馨，《〈梅花喜神譜〉——宋伯仁的自我推薦書》，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，5 期（1998. 3），頁 123-152。Maggie Bickford 的看法則是宋伯仁試圖藉助其中的詩文來表達其政治主張，見 Maggie Bickford, "Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book *Mei-Hua Hsi-Shen P'u* and Its Implications for Yuan Scholar-Painting," *Asia Major*, vol.6 no.2 (1993): 169-236.

儘管不能確知《梅花喜神譜》的觀眾群，但以宋伯仁的社會地位和兩名跋文作者的身份來推斷，它的讀者應該多屬於地方上的中下層文人。⁵⁷ 由此看來，對「橫斜疏瘦」類型梅花的欣賞遍及整個文人士大夫階層，而描繪自然形態梅花的〈四梅圖〉類型並不受到重視。因此，兩種類型的揚無咎墨梅作品的區別不僅是構圖和媒材上的，在受眾群體上也能成立。

范成大和宋伯仁的文人身份和他們對「橫斜疏瘦」類型梅花的喜愛很容易讓人認為對這種類型的偏愛是文人士大夫的專利，但其實南宋的情況要複雜得多。「橫斜疏瘦」這樣的梅花審美，明顯取自北宋林逋（967-1028）的賞梅名句「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」。⁵⁸ 林逋本人以及他所定義的梅花特質在整個宋代的梅花文化中都有著極強的影響力，有大量的梅花詩都是因循此句而做，像范成大和宋伯仁都是如此。⁵⁹ 因此，范成大的梅花審美在士人群體中是有代表性的，這在揚無咎的作品中也有體現：在趙希鵠的記載中，揚無咎在娼館樑上作的折枝梅吸引的就是往來其間的士大夫。⁶⁰ 與此同時，儘管南宋文人墨梅與院畫梅花乍看之下有著明顯的差異，但它們同樣有著顯著的共同點，即對梅花植物形態的仔細觀察和細緻描繪，以及對「橫斜疏瘦」類型的偏愛。以范成大的標準來看，馬麟的〈暗香疏影圖〉（圖 25）同樣是一件傑出的作品，它同樣是受到林逋詩句「疏影橫斜水清淺」的啟發，描繪的梅花同樣表現出了「橫斜疏瘦」的姿態（對比圖 23）。馬遠和馬麟的傳世作品幾乎都是此一類型，他們也不畫梅花全株。⁶¹ 而且，對於宋人而言，揚無咎與馬麟的繪畫語言並不是相互衝突的：南宋佚名〈百花圖〉的圈瓣梅花和折枝梅枝（圖 26）部分就完全使用了揚無咎的筆墨語言；與此同時，在描繪其他花卉的時候，譬如一旁的山茶花，又以馬麟那種精細勾勒輪廓其枝再填

57 陳德馨，《〈梅花喜神譜〉——宋伯仁的自我推薦書》，頁 140-141。

58 林逋詠梅詩共有八首，被後世統稱為〈孤山八梅〉，其中經常被引用唱和的名句還有「雪後園林才半樹，睡便籬落忽橫枝」、「湖水倒窺疏影動，屋檐斜入一枝低」，都是寫類似意向。

59 程傑，〈林逋詠梅在梅花審美認識史上的意義〉，收入《梅文學論集》（北京：北京燕山出版社，2018），頁 67-89。腳註 46 中《山家清事》的作者林洪就號稱自己是林逋的七世孫（《山家清事》，頁 5），但其實林逋號稱「梅妻鶴子」，根本就沒有結婚，也就不可能有後代。

60（南宋）趙希鵠撰，鍾珮整理，《洞天清錄》，收入《全宋筆記》，第 7 編第 2 冊，頁 44-45。

61 譬如馬遠的〈梅花小品〉四開（藏於國立故宮博物院）和馬麟的〈層疊冰綃圖〉（藏於北京故宮博物院）都是如此。陳振濂認為，這種對折枝審美的偏好其實是源自徽宗宮廷對冊頁這種小尺幅形制的提倡，見陳振濂，〈論早期花鳥畫構圖審美的衍變——從全景構圖到折枝構圖〉，收入《朵雲》編輯部選編，《中國繪畫研究論文集》（上海：上海書畫出版社，1992），頁 393-409。

入精微墨色的工筆技法畫就。⁶² 換言之，恰如 Maggie Bickford 令人信服地論證，在南宋，文人梅畫與院派梅畫並不是相互對立的，它們以不同的風格體現了一種共通的梅花美學：精緻、內斂、典雅，也都偏好「橫斜疏瘦」。⁶³

這種梅花美學不僅體現在繪畫作品上，它也有著明確的現實基礎。和范成大一樣，與宮廷關係密切、出身世家的士大夫張鑑（1153-1235）也是一個梅花狂人，他在臨安南湖邊上有一座名為「桂隱」的別墅庭園，其中遍植各種梅樹，其規模甚至比范成大的石湖別墅更大。⁶⁴ 張鑑著有一本梅花鑒賞指南《玉照堂梅品》，其中分有「花宜稱」、「花憎嫉」、「花榮寵」、「花屈辱」四個大類，把賞梅的雅俗情境做了明確的區分，像把梅花置于紅色帷幕的背景中就屬於「花憎嫉」、將梅花擺在酒食店或者污穢的環境中就屬於「花屈辱」。⁶⁵ 以這樣的標準，楊萬里見過的揚無咎那件畫在紅綾上的梅花，以及曾敏行和趙希鵠記載中娼館食肆牆壁上的揚無咎梅花，顯然就不能入張鑑這樣的人的法眼，而這些公共性較強的大尺幅作品應該都多是〈四梅圖〉類型。⁶⁶ 這些都說明社會上層對揚無咎的梅花畫並不是全盤接受。〈四梅圖〉類型的揚無咎梅花並不為范成大所喜，很大程度上是因為它描繪的梅花缺少宋代文人賞梅文化中所欣賞的姿態，與風格無關，而宋代文人欣賞的梅花品質也並非與宮廷針鋒相對，它對抗的其實是市面上那些粗暴對待梅花的無良花農和村夫俗子。

揚無咎去世後，他的梅花就進入了一個被形塑的歷史進程。揚無咎的墨梅形象在南宋末期就已經開始向更符合文人品味的「橫斜疏瘦」方向發展，並在元代發揚光大。首先，據劉克莊的說法，揚無咎的作品在他剛去世的時候就已經很少

62 對該作品更詳盡的分析，見單國強，〈為百花傳神——介紹宋人《百花圖》卷〉，《美術》，1978年2期，頁45-47。徐邦達認為這幅畫是揚無咎侄子楊季衡一派的作品，同時也衍生出錢選的風格，見徐邦達，〈從「百花圖卷」再論宋元以來的水墨花卉畫〉，《文物》，1959年2期，頁46-47。

63 Maggie Bickford, *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-painting Genre*, 153-165. 謝稚柳也做此觀察，見謝稚柳，〈從揚補之《四梅花圖》、宋人《百花圖》論宋元之間水墨花卉畫的傳統關係〉，《鑒餘雜稿》（上海：上海人民美術出版社，1996），頁115-118。

64 關於張鑑和「桂隱」的情況，可見程傑，〈解題〉，收入（南宋）張鑑著，程傑校注，《玉照堂梅品》，收入《梅譜》，頁38-40。

65 （南宋）張鑑著，程傑校注，《玉照堂梅品》，收入《梅譜》，頁50-51。

66 （南宋）曾敏行，《獨醒雜志》，收入《原刻景印百部叢書集成》，冊453，頁1b-2a。

了，「身後寸紙千金」，達到收藏品等級的程度。⁶⁷ 在這種情況下，像手卷、扇面這樣的小尺幅作品保存起來就比較容易，現存的歸在揚無咎名下的作品也都是此類。⁶⁸ 如前所述，這樣的形制對「橫斜疏瘦」這種類型比較有利。在元代的文獻記錄中，揚無咎的墨梅都是「橫枝」、「孤影」一路，強調梅花「清」、「枯」、「瘦」的特質，例如程鉅夫（1249-1318）〈補之畫梅〉：「開卷見橫枝，逃禪不可期；忽思霜月夜，獨坐小窗時」，又如姚燧（1239-1314）〈楊補之墨梅〉：「枯枿殘枝三數花，似臨清淺照橫斜」，以及虞集（1272-1348）〈柳梢青題楊補之梅花〉：「客有持逃禪翁此卷相示，清潤縕藉，使人意消」。⁶⁹ 像〈四梅圖〉那種類型描繪全株或者半樹的作品在元代的記載中幾乎已經都沒有了。

第二，也更重要的是，墨梅此時已經開始系譜化的進程。趙孟堅（1199-1267?）不但是南宋末期揚無咎的重要追隨者，他還有意識地開始編撰墨梅的系譜。《趙子固梅譜》系統性地闡述了趙孟堅心中的墨梅宗派傳承以及技術性的畫法細節，並一再強調正統的重要性，「所恨二王無臣法，多少東鄰擬西子」。⁷⁰ 至於誰才是應該效法的對象，趙孟堅也說得清楚明白，「從頭總是揚湯法，拚下工夫豈一朝」，揚無咎及其外甥湯正仲才是值得學習的典範，趙孟堅本人學習的對象自然也是揚湯二人。⁷¹ 在〈宋元梅花合卷〉中，趙孟堅在抄錄了他的《趙子固梅譜》第一首後，又誇讚了他原先並不知道其人的徐禹功。⁷² 經過這番整理，南宋時期浩浩蕩蕩的墨梅畫浪潮被趙孟堅窄化為一個正統系譜：仲仁和尚（始祖）—揚無咎（第

67（南宋）劉克莊撰，王蔭貴、向以鮮校點，《後村先生大全集》，卷107，頁2778。

68 現存歸在揚無咎名下的墨梅作品，見腳註44。

69（元）程鉅夫，《雪樓集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷28，頁11a；（元）姚燧，《牧庵集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷34，頁17b；（元）虞集，〈柳梢青題楊補之梅花〉，《道園學古錄》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷4，頁22a-b。虞集見到的這卷揚無咎梅花也是「橫幅疎枝」。

70 所謂《趙子固梅譜》，其實是兩首趙孟堅為友人墨梅所作的題畫詩，題目分別為〈里中康節庵畫墨梅求詩，因述本末以示之〉和〈康不領此詩，又有許梅谷者仍求，再賦長律〉。兩詩趙孟堅曾多次抄錄，部分有手書真跡留存至今，有藏於紐約大都會博物館的〈行書梅竹詩譜〉和藏於遼寧省博物館的〈宋元梅花合卷〉（只有第一首）兩個版本。歷代書畫著錄對此也廣為抄錄，詳見（南宋）趙孟堅著，程傑校注，〈解題〉，收入《梅譜》，頁132-135。

71 藏於紐約大都會博物館的〈行書梅竹詩譜〉後有趙孟堅弟弟趙孟淳的跋文：「余幼年侍彝齋兄遊，見其得逃禪小軸及閒菴（湯正仲號）橫卷，捲舒坐臥未嘗去手，是以盡得揚湯之妙」。其後還有南宋人葉隆禮的跋文也做此說：「（趙孟堅）晚年步驟逃禪，工梅竹，咄咄逼真」。

72 原文為：「今觀悟悅頭師所藏徐君禹功之作，蓋於諸人之外最得逃禪之體者，惜余前未聞知，後人吟更清，豈可少之？」

一代) — 湯正仲和徐禹功 (第二代) — 趙孟堅 (第三代)。趙孟堅整理後的梅譜在宋元時代被廣為傳抄，具有廣泛的認受性。⁷³ 元代文人不僅同意趙孟堅的系譜，他們還將這一系譜進一步延續到元代。吳鎮在〈宋元梅花合卷〉的跋文中堅稱「墨戲之作，蓋士大夫詞翰之餘，適一時之興趣」(吳鎮很明顯無視了墨梅始祖仲仁和尚並非士大夫這個事實)，他也同意墨梅從「逃禪一派流入浙西，唯趙子固繼而嗣之」。張雨(1277-1348)則在吳太素《松齋梅譜》的最後重申了這一系譜，並延續至趙孟堅兒子，而後是趙孟頫管道昇夫婦，最後到當代墨梅大家王冕。⁷⁴

系譜的編纂會產生兩方面的影響。第一，它會改變系譜內外成員的相對地位，並造成這些成員或者群體歷史形象的被扭曲以及在收藏史上的相應動作，這也徹底改寫了宋元墨梅畫原有的樣貌。這種情況發生在對每一代墨梅畫家的敘述上。在揚無咎那一代，同為仲仁和尙傳人，譚逢原就是因為他只給志同道合的人畫畫，而不像揚無咎一樣喝醉了就會答應給娼館酒肆這樣的地方作畫(這也側面證明了揚無咎繪畫具有公共性，其觀眾遠不止文人士大夫)，這導致他既不多產也不出名，也就迅速被歷史遺忘。⁷⁵ 在趙孟堅那一代，在趙孟堅看來，當時已經有太多人畫墨梅而不得法，「所傳正統諒未絕，捨此的傳皆偽耳」，趙孟堅還列舉了一系列誤入歧途的人名，其中不乏文人、甚至揚無咎的近親，這些人都都被歷史遺忘了。⁷⁶ 對墨梅歷史形象最大的改動發生在元代，當時依然有非常多樣的墨梅實踐，甚至有很多人堅稱自己以揚無咎為宗，然而吳鎮並不認為那些墨梅是值得稱許的，「逃禪老人變黑為白，自成一家，後人雖云祖述，巧以形似，流連忘返，漸近評畫寫生務求逼真」，他更認同北宋文人陳與義(1090-1138)的看法，「嘗觀陳簡齋墨梅詩云，意足不求顏色似，前身相馬九方臯，此真知畫者也」。自然地，那

73 《癸辛雜識》即全文收錄了趙孟堅的兩首詩，見(南宋)周密，《趙子固梅譜》，《癸辛雜識》(北京：中華書局，1988)，頁44-45；《圖繪寶鑒》提到趙孟堅有梅譜傳世，見(元)夏文彥，《圖繪寶鑒》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷4，頁3b；《畫鑒》提到湯正仲的墨梅師從揚無咎，見(元)湯垕，《畫鑒》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷1，頁28a。

74 〈張雨跋〉，(元)吳太素編，程傑校注，《松齋梅譜》，收入《梅譜》，頁420。張雨在〈宋元梅花合卷〉趙孟堅文後題有應和揚無咎的〈柳梢青〉一首，其中一句，「逃禪正派，只讓華光，怪底徐卿」也複述了趙孟堅的看法。

75 (南宋)曾敏行，《獨醒雜志》，收入《原刻景印百部叢書集成》，冊453，頁1b-2a。

76 (南宋)趙孟堅著，程傑校注，〈解題〉，收入《梅譜》，頁136。

些被吳鎮鄙視的名字和作品自然也沒有被保存下來。⁷⁷更重要的是，日後被廣為傳抄、代表文人與宮廷二元對立的揚無咎「奉勅村梅」故事其實是在元代才出現，這完全是元代文人的虛構，並有很多年代錯置，它將揚無咎的形象從一個曾經應過舉，有點愛喝酒、寫艷詞，觀眾群也很多元的文人扭轉為一個堅決與宮廷保持距離、潔身自好的一代墨梅宗師。⁷⁸而相應的，南宋宮廷也被刻畫為站在揚無咎以及整個文人群體的對立面，這不但反映在元代文本的書寫上，也反映在對藝術作品的詮釋上：到此時，文人／野梅／黑白筆墨梅花對抗宮廷／宮梅／設色工筆梅花的理解模式正式成型。⁷⁹

第二，系譜的編纂與繪畫作品的創作之間是高度聯動的。揚無咎、徐禹功、趙孟堅等人既然是宋元文人墨梅系譜中的重要人物，他們的作品當然也就是重點收藏對象，現存的幾件重要宋元墨梅名跡包括〈四梅圖〉、〈雪梅圖〉、〈宋元梅花合卷〉等都是在元代江南文人圈中流傳，而後遞藏到明代蘇州。⁸⁰然而同為名跡，這幾件作品對後世的影響力卻並不相同。〈雪梅圖〉中的揚無咎梅花（圖 23）與

77 吳鎮的說法出自〈宋元梅花合卷〉後吳鎮自畫墨梅後的跋文。但其實元代文人並不只是反對過於精細的描繪物象，他們也反對沒有經過訓練、逸筆草草式的粗製濫造。對元代文人墨梅理論的詳細討論，見 Maggie Bickford, *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-painting Genre*, 182-185.

78 「奉勅村梅」故事的虛構性和時間的錯亂陳高華早在四十年前就已經指出，見陳高華，《宋遼金畫家史料》（北京：文物出版社，1984），頁 674。該故事還有多種變體，如將高宗換成徽宗，又或者是把畫家換成丁野堂而皇帝又換成理宗，這些非本文關注重點，不再贅述。關於揚無咎飲酒並在酒後為娼館作畫的記錄，可見於（南宋）曾敏行，《獨醒雜志》，收入《原刻景印百部叢書集成》，冊 453，頁 1b-2a。

關於揚無咎的艷詞，〈四梅圖〉的四首〈柳梢青〉就屬於艷詞，劉克莊已經提到揚無咎「所製梅詞〈柳梢青〉十闕不減《花間》、《香奩》及小晏、秦郎得意之作」，見（南宋）劉克莊撰，王蓉貴、向以鮮校點，《後村先生大全集》，卷 107，頁 2778。Maggie Bickford 也注意到這幾首詞的艷詞性質，見 Maggie Bickford, *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-painting Genre*, 136-138。Bickford 認為揚無咎詞最後一首詞中「欲調商鼎如期，可奈向、騷人自悲」一句是在表達一種政治企圖心，我對此有不同理解，雖然「商鼎調羹」的典故確實是在講治國理政，但是這個典故在南宋的梅花文學熱潮中已經氾濫，以至於張鑑在《玉照堂梅品》中把「作詩用調羹、驛使事」直接劃入「花憎嫉」一類，見（南宋）張鑑著，程傑校注，《玉照堂梅品》，收入《梅譜》，頁 50。揚無咎詞此處如果是在講政治企圖，就與四首詞其他部分的內容完全不協調，此處應該理解成一個比較泛泛的用典。

79 Maggie Bickford, *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-painting Genre*, 160-161; 176-178. 這種理解模式至今還有很強的影響力，例如聶崇正，〈「宮梅」與「村梅」的背后〉，《紫禁城》，2022 年 2 期，頁 85-89；以及徐書成，〈揚補之和《四梅花圖》卷〉，《文物》，1973 年 1 期，頁 15-18。

80 〈雪梅圖〉後接紙有元代止止道人、水竹居士德璋、唐幼明、紫實生、吳勤、李澄之、吳寬題詩。〈宋元梅花合卷〉在元明清的遞藏情況，見江秋萌、車旭東，〈一夜相思 幾枝疏影 落在寒窗：徐禹功、吳瓘、吳鎮《宋元梅花》合卷小考〉，《紫禁城》，2021 年 1 期，頁 55-63。

〈宋元梅花合卷〉中的徐禹功梅花（圖 27）有著風格上的高度關聯性，而〈宋元梅花合卷〉中吳鎮（圖 6）和吳瓘（圖 9）應和徐禹功的兩枝墨梅卻與徐禹功梅花看上去極為不同。這些差異背後既有具體畫法的不同，也有繪畫理念上的根本分歧，對此已有相關研究，此處不予贅述。⁸¹ 然而姑且不論風格的話，就樣式而言，這幾件作品都屬於「橫斜疏瘦」的類型，只畫梅花局部一枝，且吳鎮和吳瓘的梅花都是在他們看到徐禹功梅花後的創作，最後再裱成一卷，有類型上的視覺相關性。其他方面的證據也支持這是他們對揚無咎—徐禹功一系的理解：吳鎮在〈宋元梅花合卷〉後的跋文中就評論吳瓘的〈梅竹圖〉是「吾鄉達竹莊人（即吳瓘）得逃禪鼎中一鬢，咀之嚼之壓之飫之，深有所得，寫竹外一枝」，而如前所述，吳鎮的〈墨梅圖〉很有可能是對揚無咎已佚〈四梅圖〉中梅花的臨仿。這種對「橫斜疏瘦」的偏好從趙孟堅的時候就已經開始：趙孟堅的弟弟趙孟淳在〈行書梅竹詩譜〉（藏於紐約大都會博物館）的跋文中提到趙孟堅手上的揚無咎和湯正仲作品都是小軸橫卷，這樣的形制，如上所述，較可能是「橫斜疏瘦」類型的作品，而且趙孟堅現存的〈歲寒三友圖〉（國立故宮博物院藏）也屬於此類小幅作品。而相比起來，儘管〈四梅圖〉曾是嘉興吳氏家族的藏品，關係比起〈宋元梅花合卷〉要密切得多，然而吳鎮或者吳瓘卻沒有做過題跋或者應和的作品，這暗示出對吳鎮等人和范成大一樣，也偏愛「橫斜疏瘦」類型的梅花。元代惟一在〈四梅圖〉中留下跋文的柯九思同樣沒有評論揚無咎的梅花，他僅僅誇讚了詞作：「補之詞翰稱妙一代，此卷尤佳。其〈柳梢青〉四詞，可以想像當時風致」，而如前所述，柯九思其實寫過不少題墨梅詩，這讓他對〈四梅圖〉這件重要作品畫作部分的沉默也顯得頗不同尋常。總而言之，從南宋末到元代，墨梅的系譜化讓揚無咎墨梅進入正典作品的序列並且成為文人收藏的目標，但是並非所有揚無咎作品都會得到同等對待；元代文人畫家對「橫斜疏瘦」類型的偏好讓〈四梅圖〉更多的是作為一件珍貴的揚無咎繪畫藏品存在，而在啓發後代畫家上，〈四梅圖〉並不像〈雪梅圖〉那類作品來得有影響力。

到了明代，〈四梅圖〉進入蘇州，主要經過沈周和文徵明之手遞藏。如前所述，沈周的〈梅花四影〉（圖 3）是一件〈四梅圖〉（圖 1）的摹本，在構圖上幾乎

81 Maggie Bickford, *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-painting Genre*, 180-196.

是完全複製揚無咎的原本。但如果仔細比較，譬如第三段「盛開」的梅樹根部，就可以發現揚無咎是在用幹筆和濕筆兩種不同的技法在描繪兩枝年齡不同的樹枝（圖 28），而對照沈周的版本（圖 29），雖然相片質量不高，但仍能看出沈周是在用相同的乾筆技法畫兩枝，左側樹枝並沒有使用揚無咎的濕筆，也就少了老嫩枝之間的對比。總體來說，沈周摹本中筆墨技法的多樣性要低於揚無咎原本，他更偏好使用一貫性的筆法來塑造樹枝表皮的紋理。沈周這種描繪樹枝的偏好還體現在他的其他植物畫作品中，譬如海棠（圖 30）、梨花以及其他植物中。相對而言，沈周花卉畫關注的重點是花朵，樹枝處於較次要的地位；而且，儘管沈周在明代畫家中已經是以觀察細緻、熱愛寫生而聞名，但是相較於揚無咎，其用筆的痕跡依然很重，兩者之間是一種時代性的差異。⁸²

除了〈梅花四影〉，有一開冊頁顯示了沈周對〈四梅圖〉可能的理解和調整。〈鳩聲喚雨圖〉（圖 31）乍看起來只是一件很普通的花鳥畫，然而它不同尋常的地方在於，在一般花鳥畫中，花枝都以水平或是斜角擺放以安置雀鳥（參考圖 36、37），但是〈鳩聲喚雨圖〉的樹枝卻分開兩枝，且雀鳥落腳那一枝的角度畫得非常奇怪，其近乎垂直的陡峭程度在空間上很難讓雀鳥落腳。這個有點不合理的角度也許可以從〈四梅圖〉中得到解釋。〈四梅圖〉最後一段「將殘」中的梅枝的分岔和生長角度（圖 32）與〈鳩聲喚雨圖〉（圖 31）幾乎完全一致，據此推測沈周可能是在這幅畫中挪用了〈四梅圖〉的構圖，才造成了畫中樹枝與雀鳥之間有些不協調的安排，而且〈鳩聲喚雨圖〉的樹枝在複雜度上低得多、平面感也更強。另一點可以支持這個推測的觀察是，沈周在〈鳩聲喚雨圖〉多處使用飛白的技術來描繪樹枝，這是〈四梅圖〉中最引人矚目的表現手法之一，然而在沈周嚴謹克制的筆法中卻不常見，這點也暗示出兩畫之間的關聯性。

至於文徵明，他所摹的另一件揚無咎〈梅花四枝〉已經佚失，無從知道其樣貌，也就無從進行比較，但〈四梅圖〉曾經是文徵明的收藏，他確實也臨過其中

82 沈周在筆墨技巧與物象觀察之間取得的平衡，最集中體現在其〈寫生冊〉（國立故宮博物院藏）中。對該作品的詳細討論，可見陳韻如，〈我在丹青外——沈周的畫藝成就〉，收入何炎泉等編，《明四大家特展：沈周》（臺北：國立故宮博物院，2014），頁 294-296；以及陳韻如，〈春風滿面此心微——沈周的寫生冊與其花鳥畫風〉，《故宮文物月刊》，371 期（2014.2），頁 36-46。

的梅花。文徵明在一套冊頁中曾畫過一開墨梅（圖 33），這枝梅花明顯是基於〈四梅圖〉中「盛開」段（圖 34）而進行的創作：都是畫盛開的梅花兩枝，一粗一細，且細枝梅花的扭動極具戲劇性，只是文徵明對整個角度做了翻轉，進而與粗枝的方向形成一股張力。和沈周一樣，文徵明在塑造兩梅枝表皮紋路肌理的時候也都是用幹筆皴擦，並不像揚無咎那樣做分別處理。除此以外，還有一點值得注意的是，文徵明用墨極淡，這讓這開冊頁看上去有一種通透的視覺效果。

文徵明的冊頁寬度（30.9 公分）與〈四梅圖〉的寬度（37.0 公分）相差並不大，但是文徵明所繪製的內容只是〈四梅圖〉「盛開」段的一個局部而已，這在視覺上造成了一種拉進放大的效果。這一視覺效果的差異非常重要，它揭示出墨梅畫在揚無咎與明代畫家之間概念上的差異。無論是沈周還是文徵明，他們都傾向於取揚無咎構圖的局部來做成一件獨立的作品，這反映出明代蘇州墨梅畫的一種美學趣味，它強烈地偏好描繪折枝花卉，表現梅花的局部而非全株。明代幾乎所有的蘇州墨梅畫都是做如此表現，即便是擁有大畫面的掛軸也不例外（例如圖 17）。也正是因為描繪的對象只有幾枝而非全株，畫家也就無需以各種不同的筆法來描繪梅樹的不同部位。總而言之，沈周和文徵明對〈四梅圖〉的取用並不只局限於〈四梅圖〉系譜作品，還存在於他們其他的墨梅畫作中；與此同時，他們的取用也並非機械地複製〈四梅圖〉，而是帶著自己的品味來進行調整。

那麼蘇州的墨梅品味究竟是什麼樣呢？沈周曾經畫過一幅墨梅並贈予他的女婿史永齡（字德徵），畫上沈周的長篇題詩詳細交了他的墨梅品味，全文抄錄如下：

平生有眼厭桃李，但托梅花是知己；小橋初春帶淺水，青鞋布襪從此始。
看花嚼蕊冰雪中，清澗肺肝香沁齒；歸來拈筆弄清真，淡墨依稀春繞指。
花光補之今不作，我欲師之竟誰是，橫梢的厯寄疎畧，自我意為聊爾耳，
正如北人煮床簀，笋味茫茫舉其似，理之嫌我太草草，斜補竹枝成玉倚，
要知君子德不孤，勿謂畫圖而已矣。崑山士人多畫梅，與王理之論其用墨
太重，殊失清雅，足有累于梅矣。因短縑在幀，史德徵從容謂曰：清雅果何似，丈人當示一梢與梅出氣，何如？遂安弄此筆，理之亦作錯刀數葉間

于疎處，仍題之以贈德徵，弘治甲寅（1494）歲端午日，沈周。⁸³

沈周說得很清楚，他的墨梅品味是「清雅」，特點是淡墨和疏枝，而且這種品味與崑山地區文人墨梅畫過重的用墨相對，具有一種地域性。反映在作品上，沈周在〈花果卷〉（圖 35）和〈梅鳩圖〉（圖 36）中所繪的折枝梅花就很好地反映了這種「清雅」的品味。和沈周一樣，文徵明梅花的簡約佈局（圖 37）和淡墨通透效果（圖 33）及其題詩，「林下仙姿縞袂輕，水邊高韻玉盈盈；（「風」點去）細香撩鬢風無賴，瘦影涵窗月有情。夢斷羅浮春信遠，雪消姑射曉寒清；飄零自避芳菲節，不為高樓笛里聲」也很好地反映出了這種品味。在另一件墨梅上，文徵明的題詩再次強調這種品味：「淡墨疏秀月橫斜，玉潔珠光沁露華；歲晚雪殘春好在，莫教長笛起鄰家」。⁸⁴ 在收藏上，前述繪有「橫斜疏瘦」梅花達百幅之多的《梅花喜神譜》（圖 24）在明代中期就是文徵明的收藏，相信也為文徵明提供了不少創作靈感。⁸⁵ 更有甚者，文徵明的另一件墨梅扇面作品（圖 38）不但再次體現出淡墨簡約的風格特點，題詩更直接指明相對應的人群就是文人：「雪天花地自迷神，遠看何如近看真；兩袖拂開攀桂手，一枝分與讀書人」。沈周和文徵明的墨梅品味——「清」、「淡」、「疏」、「秀」——很好地對應了他們的梅花詩作，是書畫合璧中的極佳範例，而〈四梅圖〉的圖像則需要經過調整，才會更加符合蘇州文人畫家的品味。

明代蘇州文人「清」、「淡」、「疏」、「秀」的墨梅審美與元代文人其實是一脈相承的，他們收藏元代江南文人圈保存和創作的作品，並且也進行再創作。沈周和文徵明都研習過〈四梅圖〉，他們基於〈四梅圖〉的創作也都有著共同的美學傾向：局部化、小型化，以及更為簡明清晰的結構。而且，如前所述，這種品味並

83 (明) 汪珂玉，《汪氏珊瑚網名畫題跋》，收入《叢書集成續編》（上海：上海書店，1994），子部第 85 冊，卷 13，頁 13b-14a。值得一提的是，藏於國立故宮博物院的〈雨意圖〉也是沈周為史永齡所做。

84 (明) 文徵明，周道振輯校，〈墨梅〉，《文徵明集》（上海：上海古籍出版社，1987），卷 14，頁 1168。周道振提到這首題詩出自《神州國光集集外名品·文衡山山水花鳥冊》，經查閱，該書在京都大學人文科學研究所附屬東アジア人情報學研究センター圖書室中國美術資料室尚有複本，惟現階段難以取得。

85 《梅花喜神譜》日後傳到文徵明孫文元發處，明中晚期都在文氏家族手上。詳細的遞藏史，見華蕾，〈滂喜齋舊藏南宋金華雙桂堂刻本《梅花喜神譜》考〉，《西泠藝叢》，2019 年 4 期，頁 44-46。

不是所有文人所共享的，而是有著蘇州的地域性。蘇州地區的墨梅審美，以及這種審美與傳世名跡某種程度上的不協調，在〈四梅圖〉的案例中表現得很微妙，而在另一位墨梅大師王冕的案例中則表現得非常明顯。王冕在明代文人中享有普遍的聲譽，而且由於明代距離王冕不遠，他的畫肯定可以在蘇州見到，譬如王冕〈墨梅圖軸〉（圖 39）的詩塘及裱邊佈滿了明代蘇州文人如祝允明、文徵明、薛章憲、王寵、徐霖、唐寅等人的題詩，其中文徵明寫到：「暗香浮動黃昏月，却恨無人續高韻；……逃禪已遠嗣者寡，彷彿尚寄山農王」。⁸⁶ 文徵明的墨梅系譜判斷與張雨無異，從揚無咎接到王冕，但王冕墨梅中那種標誌性的繁花開遍、充滿生命力的風格類型很明顯缺少「清雅」的特質。⁸⁷ 沈周所反對的昆山文人墨梅雖然已經無跡可尋，不過可查的歷史記載中有像周昊這樣的昆山文人，他擅長墨梅，師法的就是王冕。⁸⁸ 因此，儘管王冕本人有著極高的聲譽，其作品肯定在蘇州也有不少收藏，甚至在蘇州本地也有追隨者，但是他的風格在蘇州文人畫家中卻幾乎沒有影響力。⁸⁹ 這應該就是在以王冕為關鍵節點的宏觀墨梅史中，蘇州文人畫家往往缺席的主要原因。

從南宋到明代，作為揚無咎墨梅作品群中一個特殊的類型，〈四梅圖〉與文人墨梅傳統始終存在著一股張力。在南宋，揚無咎有著極大的名聲和眾多的受眾，然而〈四梅圖〉類型由於描繪的是自然形態下的梅樹全株，這種形態其實並不為文人與宮廷共同持有的精緻優雅的梅花美學所欣賞。在元代，揚無咎開始進入文人墨梅系譜，其作品也成為巨作名跡被人珍視，但是〈四梅圖〉類型依然不符合文人「橫斜疏瘦」的品味。而到明代，〈四梅圖〉確實參與了蘇州墨梅風格的形塑，為文人畫家提供臨摹樣本及靈感來源，不過沈周和文徵明也都將其往局部化和小型化的方向進行調整，這顯示出蘇州文人的品味：清雅、秀潤、疏離。

86 全詩亦可見於（明）文徵明，〈次韻題王山農墨梅〉，《莆田集》，卷 4，頁 4a-b。

87 王冕的墨梅可以分成兩種風格，一種是單枝的開花梅枝，此類風格以〈梅花圖〉手卷（上海博物館藏）為代表；另一種是多枝且梅花佈滿整個畫面，〈墨梅圖〉（圖 39）即是此類風格的典型作品。對王冕墨梅更詳細的風格分析，見 Maggie Bickford, *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-painting Genre*, 213-215.

88（明）朱謀諤，《畫史會要》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷 4，頁 32a。

89 明中期蘇州最有名的王冕風格追隨者是陸復，Maggie Bickford 就在以王冕為關鍵節點的宏觀墨梅史中使用了他作為明中期蘇州的代表，我在腳註 5 中有討論。

五、結論

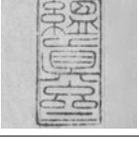
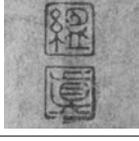
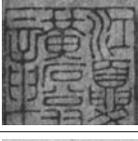
本文研究了〈四梅圖〉的流傳史及其在元明時期產生的影響。作為揚無咎屈指可數的存世真跡，這件作品從元代江南文人圈傳至明代蘇州文人，而後經過項元汴、莊同生和宋瑩之手，又於晚清時期再次回到蘇州，遞藏清晰，流傳有緒。在元明時期，〈四梅圖〉對墨梅傳統產生了兩方面的影響。首先，從柯九思到沈周，一直延續到晚明時期的文嘉和周之冕，〈四梅圖〉一再為元明文人所應和，形成了一個墨梅傳統下的獨特「四梅」題材。這種應和不但包括對揚無咎四首〈柳梢青〉詞作連續不斷地傳抄和唱和，也有在圖像上追摹〈四梅圖〉和另一本已經佚失的〈梅花四枝〉，以及更廣闊的宋元文人墨梅作品群，體現出經手以及過眼文人畫家清晰的藝術史意識。

其次，在更廣闊的風格層面，〈四梅圖〉中的墨梅一直與元明文人遞藏者的品味之間存在一種微妙的緊張關係。作為一件與〈雪梅圖〉相對的作品，〈四梅圖〉描繪的是自然界中的梅花全株。在揚無咎的時代，此類型的作品並不為宮廷與文人共同持有的梅花美學所認可。在元代，隨著文人墨梅系譜的成型，揚無咎一代墨梅宗師的形象開始確立，其墨梅作品也成為重要的收藏目標，然而吳鎮等曾經手〈四梅圖〉的文人畫家偏好的仍然是「橫斜疏瘦」的梅花類型。這種品味一直延續到明代蘇州，以沈周為代表的「清雅」美學使得蘇州文人在臨仿上一直將〈四梅圖〉往局部化和小型化的方向進行調整。至此，〈四梅圖〉才完成了它參與形塑蘇州文人墨梅傳統的歷史進程。

附錄 A：〈四梅圖〉印鑒一覽表

	印主	印章	釋文	印章	釋文	印章	釋文
宋	揚無咎		草玄之裔		逃禪		補之
			揚無咎印				
元	吳鎮		嘉興吳鎮仲 主書畫記				
	吳漢賢		吳氏景良				
	吳漢傑		吳漢傑印				
	吳漢臣		吳漢臣印				
	吳璋		嘉興吳璋伯 顯圖書印				
	吳瓘		漢陽吳氏章 ⁹⁰				

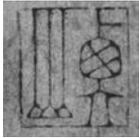
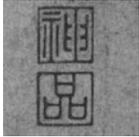
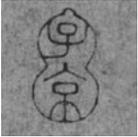
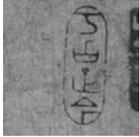
90 關於此章歸屬於吳瓘的考證，見顏曉軍，〈吳鎮家族與趙孟頫家族世交考——兼論《義門吳氏譜》的問題〉，《故宮博物院院刊》，2020年2期，頁39-40。

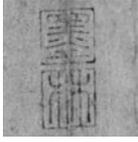
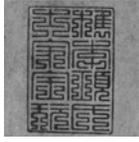
	印主	印章	釋文	印章	釋文	印章	釋文
元	柯九思		柯敬仲氏		柯氏清玩		敬仲書印
			柯		丹邱柯九思章		柯氏私印
			雲容		縉真齋		縉真
	黃石翁		江夏黃石翁章 ⁹¹				
	張雨		山澤之臞 ⁹²				
	陳汭		具慶堂 ⁹³				

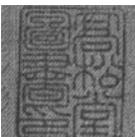
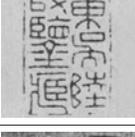
91 此印亦出現在國立故宮博物院藏〈定武蘭亭真本〉拖尾處黃石翁書跋文後。

92 此印未見於張雨其他作品。之所以推測為張雨印鑿，理由有二：第一，張雨有一個號曰「山澤臞者」；第二，張雨與柯九思是至交，兩人經常交遊，而該印又位在柯九思和詞之後。關於柯九思的交遊，可參見朱秋麗，〈柯九思的鑒藏與交游考〉，《中國國家博物館館刊》，192期，2019年7期，頁92-95。

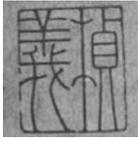
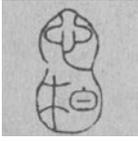
93 歷史上使用「具慶堂」為堂號的有多人。較可能為元末陳汭的理由是：第一，陳汭和宋濂（1310-1381）都曾受教於柳貫（1270-1342），宋濂還為陳汭寫過〈具慶堂〉詩一首，而柳貫與柯九思共享同一個交遊圈，也在多件作品中都留有題跋，因此陳汭是有機會在柯九思手上見過〈四梅圖〉的；第二，「具慶堂」印就蓋在黃石翁「江夏黃石翁章」的上方，這暗示了兩印可能是同一時期蓋下的。關於陳汭、宋濂和柳貫的關係，見龔劍鋒、蔣英根、潛苗金，〈宋濂詩文拾遺（三）〉，《文獻》，1993年3期，頁27。

印主	印章	釋文	印章	釋文	印章	釋文	
明	沈周		啓南				
	文徵明		衡山		文徵明印		
	文彭		文彭之印		文壽承氏		三橋居士
			文彭之印				
	項元汴		橋李		項墨林鑑賞章		天籟閣
			神品		子京		項元汴氏審定真跡
			考古證今		平生真賞		子京珍秘
	項元汴		項元汴印		元汴之印		虛朗齋
			項叔子		項子京家珍藏		項氏子京

印主	印章	釋文	印章	釋文	印章	釋文
明 項元汴		墨林秘玩		項墨林印		子京父
		寄傲		項墨林父秘笈之印		退密
		墨林山人		墨林		橋李項氏士家寶玩
		有何不可		神遊心賞		墨林子
		耕隱		子孫世昌		若水軒
		子孫永寶		項翰墨印		遊方之外
		(田疇)耕耨		項墨林鑑賞法書名畫		子京所藏
		隱居放言				
清 莊回生		莊回生				

印主	印章	釋文	印章	釋文	印章	釋文
莊虎孫		虎孫印		虎孫私印		虎兒真賞
		寅三		寅三氏		高松堂鑒定 書畫印
		高松堂圖書 印		惟庚寅吾以 降 ⁹⁴		
宋肇		宋肇審定		商丘宋肇審 定真跡		緯蕭草堂畫 記
笪重光		江上		笪重光印		
顧若霖		顧霖印記				
陸恭		東吳陸氏鑒 藏				
張紹仁		張氏秘篋				

94 文徵明亦有同名印鑒。

	印主	印章	釋文	印章	釋文	印章	釋文
清	梁同書		山舟				
	程楨義		程心柏藏		楨義		程氏寶玩
			楨義珍賞		心柏珍秘		吳中程楨義心柏氏秘篋圖書
			楨義之章		楨義鑒定		楨義秘藏
			明窗一日百回看		心柏氏		程氏楨義審定名跡
			心柏		梅花作伴		偏愛菊
			明道子孫		梅壽堂		程氏秘笈
			楨義鑒藏		程楨義觀		程氏楨義審定

	印主	印章	釋文	印章	釋文	印章	釋文
清	程楨義		程漱石鑑賞章		廣平仲子 ⁹⁵		廣平家藏 ⁹⁶
			翼初珍玩 ⁹⁷				
	韓崇		韓崇曾觀				
	曹載奎		秋舫過眼 ⁹⁸				

95 王季遷與孔達合編的《明清畫家印鑑》一書中收錄的程楨義印鑒全都是從〈四梅圖〉中辨識而來，但並未收入此印，見王季遷、孔達原編，周光培重編，《明清畫家印鑑》，頁438-439。有幾個理由可以認為該印也屬於程楨義。首先，該印出現在柯九思第一首和詞後，位於項元汴印之前，而柯九思的第二、三、四首和詞中，相同位置出現的是程楨義的其他印鑒，之後都跟隨了項元汴印（第四首項元汴蓋了兩個印，程楨義印相對往前移動了同等距離）。此外，該印曾出現在私人藏〈石濤江行畫冊〉中第四開的右下角。該作品為十二開，曾是程楨義的收藏，大部分開的左或右下角都是程楨義的其他印鑒，見陳國平，〈《石濤江行畫冊》考析〉，《藝術探索》，33卷5期，2019年9月，頁36。以及，大阪市立美術館藏蘇軾〈行書李白仙詩〉的張弼跋文處也有此印，而該作品也曾是程楨義的收藏，詳見關西中國書畫コレクション研究會編，《關西九館所藏中國書畫錄》（日本兵庫縣西宮市：關西中國書畫コレクション研究會，2013），卷2，頁15、86。

96 此印同樣未出現在王季遷與孔達合編的《明清畫家印鑑》程楨義條目中，但它也很可能是程楨義的印。理由是第一，和「廣平仲子」印一樣，該印出現在揚無咎第三首詞後，位於項元汴印之前，而揚無咎的第一、二、四首詞後，相同位置出現的是程楨義的其他印鑒，均位於項元汴印位置之前；第二，該印同樣出現在大阪市立美術館藏蘇軾〈行書李白仙詩〉中，位於第二紙首部，詳見關西中國書畫コレクション研究會編，《關西九館所藏中國書畫錄》，卷2，頁11、80。

97 此印同樣未出現在王季遷與孔達合編的《明清畫家印鑑》程楨義條目中，但它也很可能也是程楨義的印。理由有二：第一，它出現在〈四梅圖〉揚無咎四首〈柳梢青〉詞的最後一首文末，與其他三首程楨義印出現的位置一致，且都出現在四首詞項元汴印的前面位置，具有規律性；第二，此印亦曾出現在一件祝允明行草書〈桑寄生傳〉中，該作品在19世紀主要的藏家就是程楨義，並有程楨義其他印鑒，見 <https://www.christies.com/zh/lot/lot-6292890>（檢索日期：2023年7月7日）

98 此印未出現在其他書畫作品中。曹載奎，號秋舫，是嘉道年間蘇州著名的金石收藏家，著有《懷米山房吉金圖》。現私人收藏中的祝允明〈小楷詩廿一首〉即有顧若霖、曹載奎和陸恭的印

	印主	印章	釋文	印章	釋文	印章	釋文
清	汪藻		汪藻經眼		鑑齋珍賞 ⁹⁹		
	潘遵祁		西圃所藏		香雪草堂		
	吳雲		平齋過眼		吳雲平齋長壽		
	費念慈		費念慈		費		西蠡經眼
			西蠡		杞懷		小暴書樓 ¹⁰⁰

鑒，應是同一遞藏脈絡，見 <https://auction.artron.net/paimai-art5135630410>（檢索日期：2023年7月7日）。曹載奎的金石收藏日後又多歸吳雲所得。

99 汪藻（1814-1861），號鑑齋，又號小珊，也稱汪工部，是蘇州當日文人交遊圈中的重要人物，同蘇州潘氏家族和程禎義等人往來密切，見（清）曹楙堅，〈盆梅盛開賦此遣興〉，《雲雲閣集》，卷6，頁18a-b，收入《續修四庫全書·集部·別集類》（上海：上海古籍出版社，2002）。汪藻曾收有歐陽詢虞恭公溫彥博碑舊拓本，見（清）何紹基，〈跋汪鑑齋藏虞恭公溫公碑舊拓本〉，《東洲草堂文鈔》，卷10，收入《清代稿本百種彙刊·集部》（臺北：文海出版社，1974），頁463-464。

100 此印未見於一般藏書家印鑒字典或數據庫的費念慈條目中，而認為它可能是費念慈的印，理由有二：第一，同樣的印出現在中貿聖佳2018秋季藝術拍賣會中國書畫部中的一件吳大澂、何維樸、陳師曾等人合作的〈山水冊〉中。其中的第二開為費念慈所題，上有「君直」（費念慈字）印及此印；第二，費念慈有一個名為「暴書榭」的印，兩者的命名有相通之處，該印的樣子，可參見 <https://img.library.sh.cn/gj/seal/4w376nomb7uoaz5e.jpg!500x500>（檢索日期：2023年7月10日）

印主	印章	釋文	印章	釋文	印章	釋文
印主不明		逸品		清權		吳
		?窗		江左世家		長宜子孫
		誠畏齋 ¹⁰¹		無法辨識 ¹⁰²		無法辨識
		開慶遺老		彥榮父		止萬

101 此印還曾出現於國立故宮博物院藏吳鎮〈嘉禾八景卷〉以及私人收藏仇英〈人物圖卷〉中，見 <https://www.christies.com/zh/lot/lot-5142131>（檢索日期：2023年7月8日）

102 被遮蓋的印章可能是莊虎孫的「虎兒真賞」。

附錄 B：各家〈柳梢青〉和詞

甲、揚無咎〈柳梢青〉詞

漸近青春，試尋紅璫，經年疎隔。小立風前，恍然初見，情如相識。爲伊只欲顛狂，猶自把、芳心愛惜。傳語東君，乞憐愁寂，不須要勒。嫩蕊商量，無窮幽思，如對新粧。粉面微紅，檀唇羞啟，忍笑含香。休將春色包藏，抵死地、教人斷腸。莫待開殘，却隨月明，走上回廊。粉牆斜搭，被伊勾引，不忘時霎。一夜幽香，惱人無寐，可堪开匝。曉來起看芳叢，只怕裏、危梢欲壓。折向膽餅，移歸芸閣，休薰金鴨。目斷南枝，幾回吟繞，長怨開遲。雨浥風欺，雪侵霜妒，却恨離披。欲調商鼎如期，可奈向、騷人自悲。賴有毫端，幻成冰彩，長似芳時。

乙、柯九思和詞

【追和前韻】

懊恨春初，飄零月下，輕離輕隔。重醞梨雲，乍舒椒眼，羞人曾識。已堪索笑巡簷，早準備、憐憐惜惜。莫是溪橋，攬先開却，試馳金勒。【右未開】
 姑射論量，漸消冰雪，重試梳妝。欲吐芳心，還羞素臉，猶吝清香。此情到底難藏，悄脉脉、相思寸腸。月轉更深，凌寒等待，更倚西廊。【右欲開】
 翠苔輕搭，南枝逗煖，乍取漸霎。亂插繁花，快張華宴，繞花千匝。玉堂無限風流，但只欠、些兒雪壓。任選一枝，折歸相伴，繡屏花鴨。【右盛開】
 瓊散殘枝，點窻款款，度竹遲遲。欲訴芳情，曲中曾聽，畫裏重披。春移別樹相期，漸老去、何須苦悲。人日酣春，臉霞清曉，須記當時。【右將殘】

丙、沈周和詞（陸治抄錄）

【未開】特地尋芳，含情匿意，春猶乖隔。脈脈佳人，酷令相愛，難通相識。後時定有逢時，何恁地、先多吝惜。還煞歸休，把儂來興，半途生勒。
 【欲開】休較休量，且澆新酒，爲爾催妝。曉袂巡邊，風襟立處，略省微香。北枝不及南枝，一樣樹、平分別腸。勒轉芒鞋，探游追隱，或在僧廊。
 【盛開】東枝西搭，闌開如約，不遺餘霎。一夜西湖，六橋無路，百重千匝。遭仙破宅尤多，好則好、疎茅怕壓。不敢臨流，弄珠搔玉，打驚鴛鴨。
 【將殘】昨日繁蕊，今朝欲落，意尚遲遲。弱當消香，餘須抱粉，雨掠風披。這場敗興誰期，春轉眼、如秋可悲。更劇相思，斷魂殘夢，月墮之時。

丁、黃姬水和詞（文徵明、文嘉、周之冕抄錄）

【右未開】寒盡尋春，幾迴衝雪，小橋猶隔。惆悵溪邊，瞥然相見，渾如曾識。莫教寒鵲爭枝，恐踏碎、瓊瑤可惜。分付東風，且遲開放，峭寒輕勒。
 【右半開】正擬論量，如何開折，已露新粧。欲斂難收，將舒未可，半吐幽香。真心一點難藏，疎籬外、有人斷腸。月色朦朧，攪人魂夢，吟繞迴廊。
 【右盛開】竹撩松搭，暖風吹動，不容時霎。萬樹香雲，滿林晴雪，幾重開匝。偶從花底徐行，早已覺、帽簷低壓。恨不折來，幽齋相對，勝添金鴨。
 【右將殘】竹外斜枝，香飄點點，懊恨來遲。雪圓瑤林，風吹狼藉，雨打離披。枝頭青子催期，底須怨、笛聲大悲。乍蕊將開，欲飄未墜，俱是佳時。

戊、宋肇和詩〈題楊補之四梅圖卷四首〉¹⁰³

梅花格最高，貌取固難肖。況當未開時，蓓蕾藏窈窕。南宋草元齋，實與梅同調。妙筆寫橫斜，意興迥孤峭。遙父（馬遠）傷刻畫，元章（王冕）涉狂躁。何如此尺幅，遺世獨窈窕。流觀儼林下，拂衣起清嘯。【右未開】

看花趁欲開，寫生亦其時。獨將塵外筆，奪取塵外姿。東風正料峭，黃昏籬落吹。薄寒喜將吐，上春來未遲。孤山有遺老，配女亦良宜。何事起巡簷，索笑向疎枝。【右欲開】

好花當盛開，摹寫劇酣暢。繁葩映晴昊，新妝逞越樣。層疊冰綃圖，宮闈有高唱（南宋楊妹子有題層疊冰綃圖詩）。似此化工筆，瀟灑出其上。所欠但香耳，老農贊匪妄（海野老農題補之畫梅但欠香耳）。鄧尉我屢遊，對畫神逾王。茫茫香雪海，待著屐幾緡。【右盛開】

畫手有三昧，盛衰奚不可。還從溪橋邊，貌此飄殘朵。高低幾片飛，一帶寒烟鎖。恍如絕代人，百尺樓頭墮。零香挹微茫，遺恨屬婀娜。題詞重眷戀，胃與畫史左。和歌得丹邱（柯九思），勝事共傳播。清閨富收藏，較余未為夥。【右將殘】

己、邵陵和詞¹⁰⁴

醉眼迷離，分明與汝，一年睽隔。彷彿前邨，酒家牆角，舊曾相識。冰魂才動些兒，已是要、東風愛惜。恰恰臨粧，無端卻被，曉寒邀勒。【雪虬】

脉脉思量，壽陽當日，小樣新粧。忽漫臨風，被他偷去，一半兒香。芳心無處堪藏，未索笑、先應斷腸。翻怕明朝，盡情開了，對著迴廊。【雪虬道人】

亞枝斜搭，似曾攪和，淡烟微霎。誰遣司花，搓酥弄粉，那般周匝。暗香驚地飛來，把無數、芬芳盡壓。俗殺兒家，麝薰微度，一雙金鴨。【雪虬】

斷粉零枝，最難描畫，落筆應遲。多少心情，將他寫得，直恁離披。飄零無限前期，閑坐處、潛思暗悲。秉燭三更，待開窗看，風又來時。【雪虬】

103（清）宋肇撰，黃秀文、吳平主編，《西陂類稿》，卷18，頁6a-8a。宋肇孫宋韋金亦有和詩四首，此處省略不錄。

104（清）龐元濟，《虛齋名畫錄》（臺北：漢華，1970），卷6，頁737-741。

引用書目

傳統文獻

- (南宋) 宋伯仁著，程傑校注，《梅花喜神譜》，收入《梅譜》，鄭州：中州古籍出版社，2016。
- (南宋) 林洪，《山家清事》，收入《叢書集成初編》（中華北京第一版），北京：中華書局，1991，據陽山顧氏文房本排印。
- (南宋) 周密撰，吳企明點校，《癸辛雜識》，北京：中華書局，1988。
- (南宋) 范成大著，程傑校注，《梅譜》，鄭州：中州古籍出版社，2016。
- (南宋) 陸游著，錢仲聯校注，《劍南詩稿校注》，上海：上海古籍出版社，1985。
- (南宋) 張鑑著，程傑校注，《玉照堂梅品》，收入《梅譜》，鄭州：中州古籍出版社，2016。
- (南宋) 曾敏行，《獨醒雜志》，收入《原刻景印百部叢書集成》，冊 453，臺北：藝文，1966，據原刻本影印。
- (南宋) 楊萬里撰，辛更儒箋校，《楊萬里集箋校》，北京：中華書局，2007。
- (南宋) 趙希鵠撰，鍾狃整理，《洞天清錄》，收入《全宋筆記》第七編，第二冊，鄭州：大象出版社，2016，以萬曆張萱考訂本為底本點校。
- (南宋) 趙孟堅著，程傑校注，《梅譜》，收入《梅譜》，鄭州：中州古籍出版社，2016。
- (南宋) 鄧椿，《畫繼》，收入中國書畫研究資料社編，《畫史叢書》，第 1 冊，臺北：文史哲，1974。
- (南宋) 劉克莊撰，王蓉貴、向以鮮校點，《後村先生大全集》，成都：四川大學出版社，2008，以《四部叢刊》初編影印之明賜硯堂抄本為底本點校。
- (南宋) 樓鑰，《攻媿集》，收入《原刻景印百部叢書集成（臺大精裝）》，第 415 冊，臺北：藝文，1969。
- (元) 丁復，《檜亭集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，香港：迪志文化出版公司，2007。
- (元) 吳太素編，程傑校注，《松齋梅譜》，收入《梅譜》，鄭州：中州古籍出版社，2016。
- (元) 姚燧，《牧庵集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (元) 夏文彥，《圖繪寶鑑》，收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (元) 湯垕，《畫鑒》，收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (元) 程鉅夫，《雪樓集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (元) 顧瑛編，《草堂雅集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (元) 虞集，《道園學古錄》，收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (明) 文徵明，《莆田集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》。

- (明) 文徵明著，周道振輯校，《文徵明集》，上海：上海古籍出版社，1987。
- (明) (舊題) 朱存理撰，(明) 趙琦美編，《趙氏鐵網珊瑚》，收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (明) 朱謀壘，《畫史會要》，收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (明) 汪珂玉，《汪氏珊瑚網名畫題跋》，收入《叢書集成續編》，子部，第85冊，上海：上海書店，1994。
- (明) 郁逢慶，《書畫題跋記》，臺北：漢華，1970，據國立中央圖書館舊抄本影印。
- (明) 張丑撰，徐德明校點，《清河書畫舫》，上海：上海古籍出版社，2011，以池北草堂本為底本校點。
- (清) 卞永譽，《式古堂書畫彙考》，收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (清) 王原祁等編纂，《佩文齋書畫譜》，北京：中國書店，1984，據1919年掃葉山房本影印。
- (清) 吳升，《大觀錄》，收入《國家圖書館古籍文獻叢刊》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2001，據國家圖書館藏本影印。
- (清) 吳其貞，《書畫記》，臺北：文史哲，1971。
- (清) 何紹基，《東洲草堂文鈔》，收入《清代稿本百種彙刊·集部》，臺北：文海出版社，1974，據作者手訂底稿本影印。
- (清) 宋榮撰，黃秀文、吳平主編，《西陂類稿》，收入《華東師範大學圖書館藏稀見叢書匯刊》，北京：北京圖書館，2006，據清康熙五十年(1711)商丘宋氏刊本影印。
- (清) 陳邦彥編纂，《御定歷代題畫詩類》，收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (清) 陸恭撰，李軍整理，〈謹庭老人自訂年譜〉，《歷史文獻》，第19輯(2015)，頁1-30。
- (清) 曹楙堅，《曇雲閣集》，收入《續修四庫全書·集部·別集類》，上海：上海古籍出版社，2002，據遼寧省圖書館藏清光緒三年曼陀羅館刻本影印。
- (清) 馮金伯撰，陳旭東、朱莉莉、賴文婷點校，《馮氏畫識二種》，上海：復旦大學出版社，2018，據乾隆五十六年(1791)刻本為底本點校。
- (清) 楊鐘羲撰，雷恩海、姜朝暉校點，《雪橋詩話餘集》，北京：人民文學出版社，2011，以民國吳興劉氏刻《求恕齋叢書》為底本校點。
- (清) 潘世璜撰，潘遵祁抄錄，彭向陽校點，《須靜齋雲煙過眼錄》，收入《藝苑珠塵叢書》，杭州：中國美術學院出版社，2000。
- (清) 龐元濟，《虛齋名畫錄》，收入《藝術賞鑑選珍·三輯》，臺北：漢華，1970，據崇陽王氏藏宣統元年龐元濟刊本影印。
- (清) 顧文彬，《過雲樓書畫記》，上海：上海古籍出版社，2011，據光緒年間顧氏家刻本為底本校點。

(清)顧復撰，林虞生校點，《平生壯觀》，上海：上海古籍出版社，2011，據道咸間蔣香生宋體字精鈔本為底本校點。

(近代)福開森(John Ferguson)，《歷代著錄畫目》，臺北：文史哲，1982。

近代論著

王季遷、孔達(Victoria Contag)原編，周光培重編，《明清畫家印鑑》，長春：吉林文史出版社，1987。

江秋萌、車旭東，〈一夜相思 幾枝疏影 落在寒窗：徐禹功、吳瓘、吳鎮《宋元梅花》合卷小考〉，《紫禁城》，2021年1期，頁44-63。

朱秋麗，〈柯九思的鑒藏與交游考〉，《中國國家博物館館刊》，192期，2019年7期，頁91-97。

吳元京審訂，梁穎編校，《吳湖帆文稿》，杭州：中國美術學院出版社，2004。

李軍，〈明窗一日百回看——程楨義生平及其書畫鑒藏考略〉，《藝術工作》，2021年2期，頁54-60。

李軍，〈過云樓書畫收藏中的蘇州脈絡——以顧氏所藏陸氏松下清齋舊物為主〉，《書與畫》，2017年3期，頁16-21。

翁同文，〈花光仲仁的生平與墨梅初期的發展〉，《故宮季刊》，9卷3期，1975年3月，頁21-40。

徐邦達，〈從「百花圖卷」再論宋元以來的水墨花卉畫〉，《文物》，1959年2期，頁46-47。

徐書成，〈揚補之和《四梅花圖》卷〉，《文物》，1973年1期，頁15-18。

高明一，〈《寶繪錄》所反映晚明蘇州的古畫收藏〉，《故宮學術季刊》，39卷1期，2021年秋季，頁123-177。

陳高華，《宋遼金畫家史料》，北京：文物出版社，1984。

陳振濂，〈論早期花鳥畫構圖審美的衍變——從全景構圖到折枝構圖〉，收入《朵雲》編輯部選編，《中國繪畫研究論文集》，上海：上海書畫出版社，1992，頁388-418。

陳國平，〈《石濤江行畫冊》考析〉，《藝術探索》，33卷5期，2019年9月，頁34-40。

陳德馨，〈《梅花喜神譜》研究〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1996。

陳德馨，〈《梅花喜神譜》——宋伯仁的自我推薦書〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，5期，1998年3月，頁123-152。

陳韻如，〈我在丹青外——沈周的畫藝成就〉，收入何炎泉等編，《明四大家特展：沈周》，臺北：國立故宮博物院，2014，頁286-303。

陳韻如，〈春風滿面此心微——沈周的寫生冊與其花鳥畫風〉，《故宮文物月刊》，371期，2014年2月，頁36-46。

- 唐寧，〈千古誰能賞丰韻，一朵偏先漏春信：細看唐寅的幾件墨梅畫作〉，《典藏·古美術》，366期，2023年3月，頁100-107。
- 莊申，〈對於元代柯九思墨梅圖的若干考察〉，《故宮季刊》，3卷3期，1969年1月，頁25-34。
- 莊申，〈墨梅畫的創始與早期的發展〉，《故宮季刊》，2卷1期，1967年7月，頁9-29。
- 黃朋，〈吳鎮及其家族書畫收藏初探〉，《上海博物館集刊》，2008年10期，頁57-77。
- 傅東光，〈揚無咎《四梅圖》卷解讀〉，《紫禁城》，2005年S1期，頁78-79。
- 嵇若昕，〈王冕與墨梅畫的發展（下）〉，《故宮學術季刊》，2卷3期，1985年春季，頁29-51。
- 單國強，〈為百花傳神——介紹宋人《百花圖》卷〉，《美術》，1978年2期，頁45-47。
- 程傑，《梅文學論集》，北京：北京燕山出版社，2018。
- 華蕾，〈滂喜齋舊藏南宋金華雙桂堂刻本《梅花喜神譜》考〉，《西泠藝叢》，2019年4期，頁36-48。
- 勞繼雄，《中國古代書畫鑑定實錄》，上海：東方出版中心，2011。
- 謝稚柳，《鑒餘雜稿》，上海：上海人民美術出版社，1996。
- 顏曉軍，〈吳鎮家族與趙孟頫家族世交考——兼論《義門吳氏譜》的問題〉，《故宮博物院院刊》，2020年2期，頁24-41。
- 聶崇正，〈「宮梅」與「村梅」的背后〉，《紫禁城》，2022年2期，頁85-89。
- 龔劍鋒、蔣英根、潛苗金，〈宋濂詩文拾遺（三）〉，《文獻》，1993年3期，頁20-33。
- 關西中國書畫コレクション研究會編，《關西九館所藏中國書畫錄》，日本兵庫縣西宮市：關西中國書畫コレクション研究會，2013。
- 박은화，〈揚無咎의 〈四梅圖〉：詞書畫一致의 文人墨梅畫〉，《미술사학》（美術史學），41期，2021年2月，頁97-123。
- Bickford, Maggie et al. *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art*. New Haven, Conn.: Yale University Art Gallery, 1985.
- Bickford, Maggie. "Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book *Mei-Hua Hsi-Shen P'u* and Its Implications for Yüan Scholar-Painting." *Asia Major*, vol.6 no.2 (1993): 169-236.
- Bickford, Maggie. *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-painting Genre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Edwards, Richard. *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Chou (1427-1509)*. Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1962.

網路資料

上海圖書館印章知識庫，〈暴書榭〉，<https://img.library.sh.cn/gj/seal/4w376nomb7uoaz5e.jpg!500x500>，檢索日期：2023年7月10日。

中國嘉德拍賣公司，〈祝允明小楷詩廿一首手卷〉，<https://auction.artron.net/paimai-art5135630410>，檢索日期：2023年7月7日。

李虹霖，〈宋 陳容《六龍圖》考證〉，http://www.chinashj.com/ysl_ysllsy/16622.html，檢索日期：2023年7月5日。

佳士得拍賣行，〈石渠寶笈記載為陳容六龍圖水墨紙本手卷〉，https://www.christies.com/lot/lot-6061275?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=6061275&from=salessummary&lid=3，檢索日期：2023年7月5日。

佳士得拍賣行，〈明仇英人物圖卷設色絹本手卷〉，<https://www.christies.com/zh/lot/lot-5142131>，檢索日期：2023年7月8日。

佳士得拍賣行，〈明祝允明行草《桑寄生傳》水墨紙本手卷〉，<https://www.christies.com/zh/lot/lot-6292890>，檢索日期：2023年7月7日。

圖版出處

- 圖 1 (南宋)揚無咎,〈四梅圖〉,北京故宮博物院藏。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編,《宋畫全集》,第 1 卷第 3 冊,杭州:浙江大學出版社,2008,頁 2-16。
- 圖 2 揚無咎〈四梅圖〉(局部)。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編,《宋畫全集》,第 1 卷第 3 冊,杭州:浙江大學出版社,2008,頁 2-16。
- 圖 3 (明)沈周,〈梅花四影〉(Four Stages of the Prunus)。圖版取自 Richard Edwards. *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Chou (1427-1509)*. Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1962, plate 48.
- 圖 4 (明)文徵明,〈梅花四段卷〉,上海博物館藏。圖版取自上海博物館編,《上海博物館藏明四家精品選集》,香港:大業,1996,編號 63。
- 圖 5 文徵明〈梅花四段卷〉局部,「將殘」段。圖版取自上海博物館編,《上海博物館藏明四家精品選集》,香港:大業,1996,編號 63。
- 圖 6 (元)吳鎮,〈墨梅圖〉,遼寧省博物館藏。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編,《宋畫全集》,第 3 卷第 2 冊,杭州:浙江大學出版社,2008,頁 188-189。
- 圖 7 (明)陸治,〈梅竹圖〉,上海博物館藏。圖版取自中國古代書畫鑒定組編,《中國古代書畫圖目》,第 3 卷,北京:文物出版社,1986,頁 89-90。
- 圖 8 陸治〈梅竹圖〉局部。圖版取自中國古代書畫鑒定組編,《中國古代書畫圖目》,第 3 卷,北京:文物出版社,1986,頁 89-90。
- 圖 9 (元)吳瓘,〈梅竹圖〉,遼寧省博物館藏。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編,《宋畫全集》,第 3 卷第 2 冊,杭州:浙江大學出版社,2008,頁 186。
- 圖 10 陸治〈梅竹圖〉局部。圖版取自中國古代書畫鑒定組編,《中國古代書畫圖目》,第 3 卷,北京:文物出版社,1986,頁 89-90。
- 圖 11 文徵明〈梅花四段卷〉局部,「未開」段。圖版取自上海博物館編,《上海博物館藏明四家精品選集》,香港:大業,1996,編號 63。
- 圖 12 陸治〈梅竹圖〉局部。圖版取自中國古代書畫鑒定組編,《中國古代書畫圖目》,第 3 卷,北京:文物出版社,1986,頁 89-90。
- 圖 13 文徵明〈梅花四段卷〉局部,「半開」段。圖版取自上海博物館編,《上海博物館藏明四家精品選集》,香港:大業,1996,編號 63。
- 圖 14 (明)文嘉,〈梅花四詠〉,私人收藏。圖版取自《大觀:中國書畫珍品之夜·古代》,北京:中國嘉德國際拍賣有限公司,2014,編號 1444。
- 圖 15 (明)文嘉,〈二梅圖〉,上海博物館藏。圖版取自中國古代書畫鑒定組編,《中國古代書畫圖目》,第 3 卷,北京:文物出版社,1986,頁 127。
- 圖 16 (明)文嘉,〈墨梅圖〉,香港藝術館藏。圖版取自劉均量編,《虛白齋藏書畫選》,東京:二玄社,1983,頁 42。

- 圖 17 (明) 周之冕, 〈墨梅圖〉, 杭州博物館藏。圖版取自杭州博物館編, 《喜上梅梢——杭州博物館館藏梅花書畫精品集》, 上海: 上海書畫出版社, 2021, 頁 57。
- 圖 18 梅樹全株, 作者攝於士林志成公園。
- 圖 19 梅樹樹幹, 作者攝於士林官邸。
- 圖 20 梅樹樹枝, 作者攝於士林官邸。
- 圖 21 揚無咎〈四梅圖〉(局部)。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編, 《宋畫全集》, 第 1 卷第 3 冊, 杭州: 浙江大學出版社, 2008, 頁 2-16。
- 圖 22 (南宋) 佚名 (舊傳李公麟), 〈鬪風七月圖〉, 紐約大都會藝術博物館藏。圖版取自 Metropolitan Museum of Art website <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40287>, 檢索日期: 2023 年 12 月 01 日。
- 圖 23 (南宋) 揚無咎, 〈雪梅圖〉, 北京故宮博物院藏。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編, 《宋畫全集》, 第 1 卷第 3 冊, 杭州: 浙江大學出版社, 2008, 頁 18-20。
- 圖 24 (南宋) 宋伯仁, 《梅花喜神譜》其中兩開 (春甕浮香、寒缸吐焰), 上海博物館藏。圖版取自宋伯仁繪並輯, 《宋槧本梅華喜神譜》, 收入《中華再造善本·唐宋編·子部》, 北京: 北京圖書館出版社, 2005。
- 圖 25 (南宋) 馬麟, 〈暗香疏影圖〉, 國立故宮博物院藏。
- 圖 26 (南宋) 佚名, 〈百花圖〉(局部), 北京故宮博物院藏。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編, 《宋畫全集》, 第 1 卷第 7 冊, 杭州: 浙江大學出版社, 2008, 頁 116-117。
- 圖 27 (南宋) 徐禹功, 〈雪景梅竹圖〉, 遼寧省博物館藏。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編, 《宋畫全集》, 第 3 卷第 2 冊, 杭州: 浙江大學出版社, 2008, 頁 182-183。
- 圖 28 揚無咎〈四梅圖〉(局部)。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編, 《宋畫全集》, 第 1 卷第 3 冊, 杭州: 浙江大學出版社, 2008, 頁 2-16。
- 圖 29 沈周〈梅花四影〉(局部)。圖版取自 Richard Edwards. *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Chou (1427-1509)*. Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1962, plate 48.
- 圖 30 (明) 沈周, 〈海棠圖〉, 克利夫蘭藝術博物館藏。圖版取自 The Cleveland Museum of Art website <https://www.clevelandart.org/art/1997.101>, 檢索日期: 2023 年 12 月 01 日。
- 圖 31 (明) 沈周, 〈鳩聲喚雨圖〉, 國立故宮博物院藏。
- 圖 32 揚無咎〈四梅圖〉(局部)。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編, 《宋畫全集》, 第 1 卷第 3 冊, 杭州: 浙江大學出版社, 2008, 頁 2-16。
- 圖 33 (明) 文徵明, *Flowers, Landscapes, and Poems*, Princeton University Art Museum. 圖版取自 Princeton University Art Museum website <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/321519>, 檢索日期: 2023 年 12 月 01 日。

- 圖 34 揚無咎〈四梅圖〉(局部)。圖版取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》，第 1 卷第 3 冊，杭州：浙江大學出版社，2008，頁 2-16。
- 圖 35 (明) 沈周，〈花果卷〉，上海博物館藏。圖版取自張萬夫責任編輯，《沈周：書畫集》(上)，天津：天津人民出版社，1996，編號 62。
- 圖 36 (明) 沈周，〈梅鳩圖〉，〈寫意冊〉之一開，國立故宮博物院藏。
- 圖 37 (明) 文徵明，〈雜畫四段圖〉之一，北京故宮博物院藏。圖版取自張萬夫責任編輯，《明四家畫集》，天津：人民美術出版社，1993，編號 165。
- 圖 38 (明) 文徵明，〈梅竹圖扇面〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 39 (元) 王冕，〈墨梅圖〉，上海博物館藏。圖版取自故宮博物院、遼寧省博物館、上海博物館編，《晉唐宋元書畫國寶特集》，上海：上海書畫出版社，2002，頁 617。

Aesthetic Selection and Later Interpretation: The History of *Four Views of Flowering Plums* and Its Influence in the Yuan-Ming Period*

Tang, Ning**

Abstract

A masterpiece in the history of ink plum (*momei*), a special genre of Chinese literati painting, *Four Views of Flowering Plums* is one of few genuine works done by the Southern Song literatus painter Yang Wujiu (1097-1171). This piece was in the collection of Wu Zhen's family and Ke Jiusi, two prominent literati artists in the Yuan dynasty. Coming into Ming dynasty, Shen Zhou and Wen Zhengming, two leading literati artists in Suzhou, became the successive owners of *Four Views of Flowering Plums*. After that, this work was obtained by Xiang Yuanbian, one of top art collectors in Chinese history, and it left Suzhou afterwards. *Four Views of Flowering Plums*, after the establishment of the Qing dynasty, did not enter the collection of the Qing court; instead, it was kept in the Jiangnan area and circulated among private collectors. It was during the late Qing period when *Four Views of Flowering Plums* went back to Suzhou, and it was kept there till the early 20th century. The history of its seal impressions and various documentation indicate that this masterpiece was treasured in private collections for almost eight centuries.

During the Yuan and Ming dynasties, *Four Views of Flowering Plums* and another now lost painting by Yang Wujiu on four scenes of flowering plums were highly popular among contemporary literati. Not only did they write literary works to respond to Yang's lyric poetry which is attached after *Four Views of Flowering Plums*, but also Shen Zhou and Wen Zhengming both did their ink plum works in the style of Yang's paintings. Moreover, more practices surrounding *Four Views of Flowering Plums* can be found, such as Lu Zhi including more Song and Yuan ink plum works to respond to, and Wen Jia replacing historical images with his own creations. All these profound impacts of *Four Views of Flowering Plums* had made four blossoming plums a sub-genre in the tradition of ink plum painting.

On a broader level, *Four Views of Flowering Plums* participated in shaping the style of ink plum painting in the Yuan and Ming dynasties in a subtle way. The whole plum in the natural environment depicted in *Four Views of Flowering Plums* was actually not

favored by the upper class, including the court and literati, of Southern Song dynasty. By the Yuan dynasty, Yang Wujiu's paintings were highly valued because he had become a member of the genealogy of ink plum painting, but compared with the solitary branch depicted in works like *Plum Blossoms in Snow* and *Plum Blossoms and Bamboo*, *Four Views of Flowering Plums* was still not the type of ink plum painting that was taken seriously. It was not until Shen Zhou and Wen Zhengming adjusted the imagery, taking part of the composition and making the structure more concise, did *Four Views of Flowering Plums* finally finish the historical process of shaping the "pure and elegant" (*qingya*) style of ink plum painting which was appreciated by Ming Suzhou literati.

Keywords: *Four Views of Flowering Plums*, Yang Wujiu, history of transmission, reception history, Ming Suzhou

* Received: 18 August 2023; Accepted: 8 December 2023

** Doctoral student, Graduate Institute of Art History, National Taiwan University

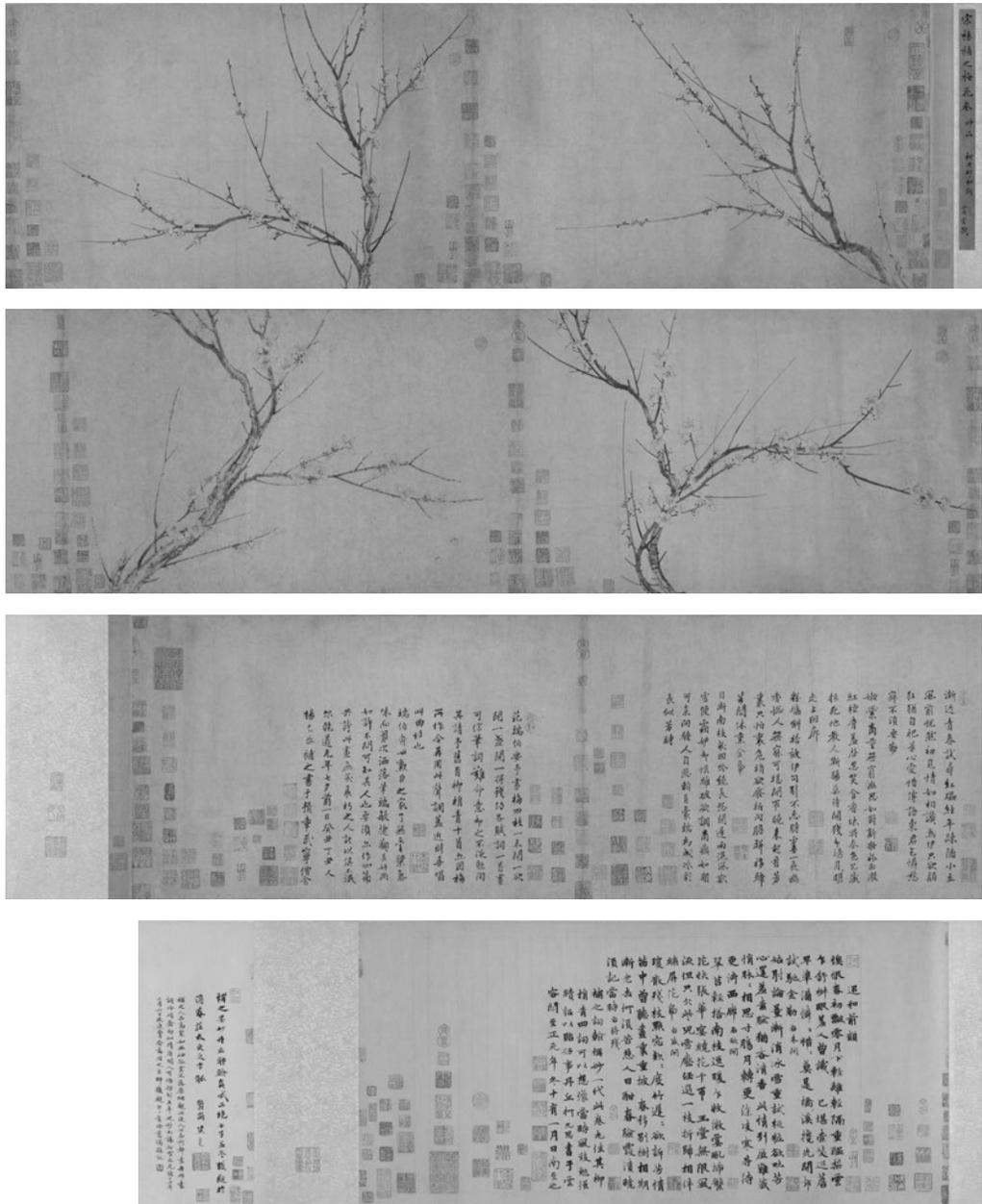


圖1 南宋 揚無咎 〈四梅圖〉 1165 紙本水墨 37×357.8公分 北京故宮博物院藏

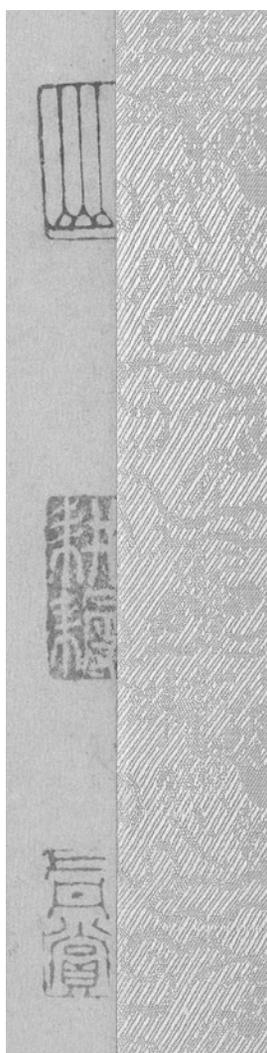


圖2 揚無咎〈四梅圖〉局部

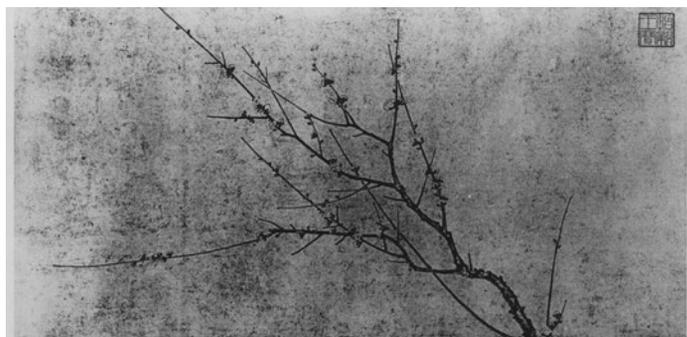


圖3 明 沈周〈梅花四影〉(Four Stages of the Prunus)
媒材尺寸藏地未知



圖 4 明 文徵明 〈梅花四段卷〉 紙本水墨 22.7×391 公分 上海博物館藏

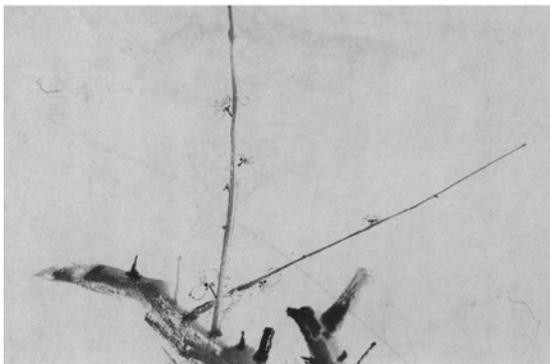


圖 5 明 文徵明 〈梅花四段卷〉 局部 「將殘」段



圖 6 元 吳鎮 〈墨梅圖〉 1348 紙本水墨 29.6×35 公分 收入〈宋元梅花合卷〉 遼寧省博物館藏



圖7 明 陸治 〈梅竹圖〉 1548 媒材尺寸未知 上海博物館藏

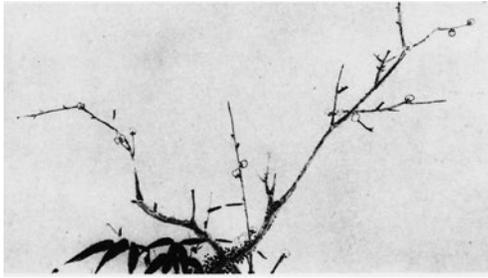


圖 8 明 陸治 〈梅竹圖〉 局部



圖 9 元 吳瓘 〈梅竹圖〉 1348 紙本水墨 29.6×35 公分 收入〈宋元梅花合卷〉 遼寧省博物館藏



圖 10 明 陸治 〈梅竹圖〉 局部



圖 11 明 文徵明 〈梅花四段卷〉 局部
「未開」段

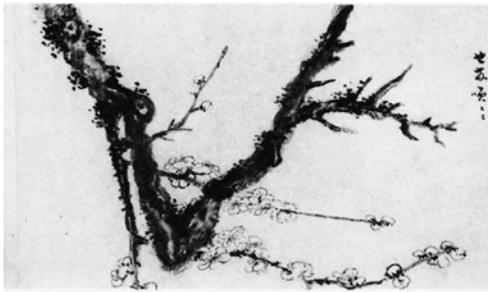


圖 12 明 陸治 〈梅竹圖〉 局部



圖 13 明 文徵明 〈梅花四段卷〉 局部
「半開」段

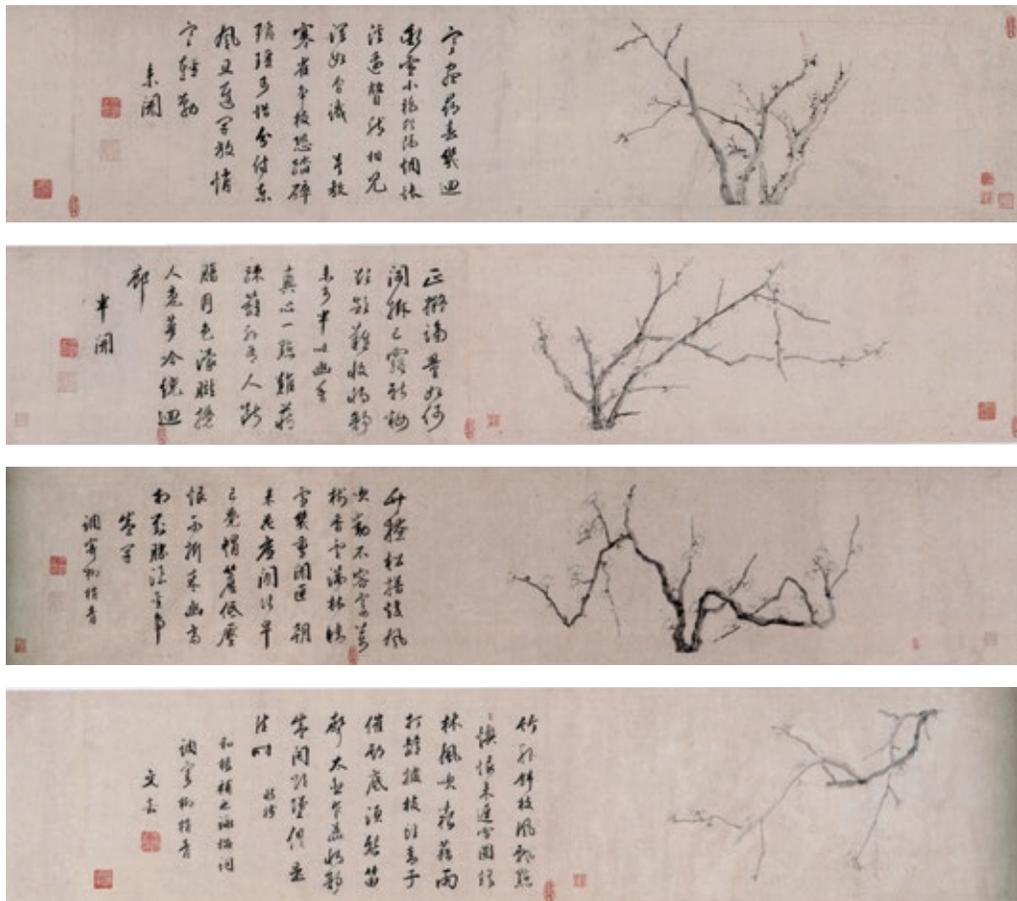


圖 14 明 文嘉 〈梅花四詠〉 1579 紙本水墨 26×540.4 公分 私人收藏

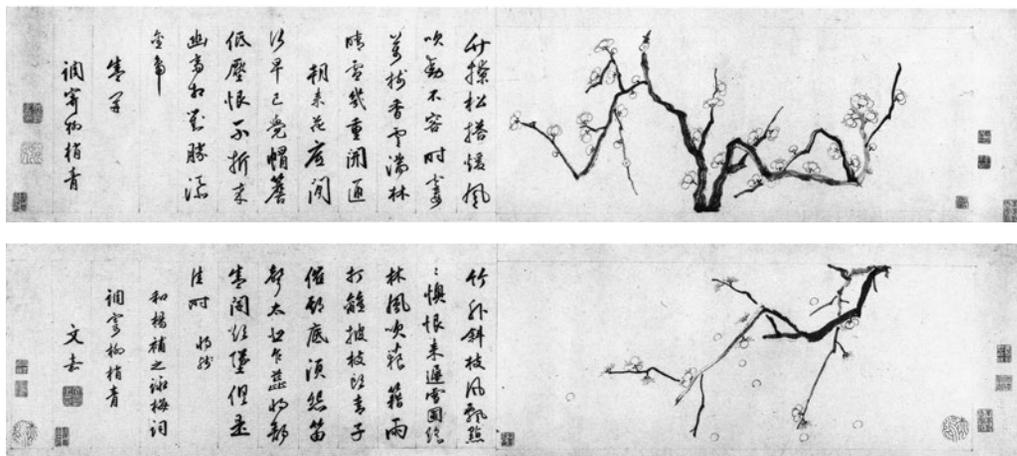


圖 15 明 文嘉 〈二梅圖〉 媒材尺寸未知 上海博物館藏



圖 16 明 文嘉 〈墨梅圖〉 1579 紙本水墨 88×32 公分 香港藝術館藏



圖 17 明 周之冕 〈墨梅圖〉 1578 紙本淡彩 100.5×29.7 公分 杭州博物館藏



圖 18 梅樹全株 作者攝於士林志成公園



圖 19 梅樹樹幹 作者攝於士林官邸



圖 20 梅樹樹枝 作者攝於士林官邸



圖 21 揚無咎 〈四梅圖〉 局部

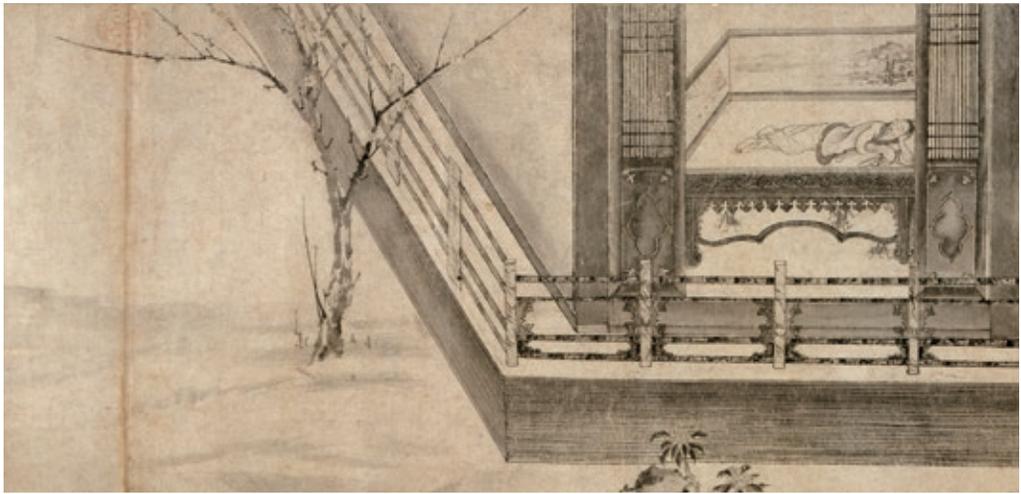


圖 22 南宋 佚名（舊傳李公麟）〈幽風七月圖〉局部 紙本水墨 29.2×1,398.9 公分
紐約大都會藝術博物館藏



圖 23 南宋 楊無咎〈雪梅圖〉 絹本水墨 27.1×144.6 公分 北京故宮博物院藏



圖 24 南宋 宋伯仁《梅花喜神譜》其中兩開（春甕浮香、寒缸吐焰） 1261
版框 15×20.8 公分 上海博物館藏



圖 25 南宋 馬麟〈暗香疏影圖〉 絹本設色 24.9×24.6 公分 國立故宮博物院藏



圖 26 南宋 佚名 〈百花圖〉 局部 紙本水墨 31.5×1679.5 公分 北京故宮博物院藏



圖 27 南宋 徐禹功 〈雪景梅竹圖〉 紙本水墨 29.6×122 公分 收入〈宋元梅花合卷〉
遼寧省博物館藏



圖 28 揚無谷 〈四梅圖〉 局部



圖 29 沈周 〈梅花四影〉 局部



圖 30 明 沈周 〈海棠圖〉 1500 紙本 水墨 87×28.5 公分 克利夫蘭藝術 博物館藏



圖 31 明 沈周 〈鳩聲喚雨圖〉 紙本淡彩 51.1×30.4 公分 國立故宮博物院藏



圖 32 揚無咎 〈四梅圖〉 局部



圖 33 明 文徵明 *Flowers, Landscapes, and Poems*, 1558, Eleven album leaves mounted as handscroll; ink on paper, 30.9×52.8 cm (each leaf, average), Princeton University Art Museum



圖 34 揚無咎 〈四梅圖〉 局部



圖 35 明 沈周 〈花果卷〉 局部 1495 紙本水墨 35.3×724.4 公分
上海博物館藏



圖 36 明 沈周 〈梅鳩圖〉 〈寫意冊〉之一開 紙本水墨 29.7×53 公分
國立故宮博物院藏



圖 37 明 文徵明 〈雜畫四段圖〉之一 紙本水墨 32.8×50.4 公分 北京故宮博物院藏



圖 38 明 文徵明 〈梅竹圖扇面〉 紙本水墨 19×51.2 公分 國立故宮博物院藏



圖 39 元 王冕 〈墨梅圖〉 1355 紙本水墨 68×26 公分 上海博物館藏
 裱邊處紅色框線位即為文徵明題詩。