

一幅畫的社會生命史： 〈四梅圖〉的流傳及其在清末民初的影響*

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，在歷史上也都是由赫赫有名的文人收藏家傳承經手。本文旨在梳理這件作品由晚清至民國初期的遞藏史，並探討在此期間，〈四梅圖〉經由與不同藏家之間的互動而產生的影響力。

〈四梅圖〉於嘉慶時期回到蘇州，並在晚清先後經陸恭（1741-1818）、程楨義（1816-1853）、潘遵祁（1808-1892）、李鴻喬（1830-1885）和顧文彬（1811-1889）之手遞藏。作為一件少數未被收入宮中的宋代名跡，歷任藏家都對〈四梅圖〉進行了不同形式的操作。除了在畫上遍蓋印章、廣邀文人唱和題詠以及對原作進行臨仿等傳統方式，蘇州藏家們還專門為〈四梅圖〉修閣築樓並製作拓本，這些行為都有效地提升了這件作品在江南地區的知名度。不但如此，這件作品還以一種錯誤解釋的方式被收入晚清時期的書畫著錄中。與此同時，〈四梅圖〉對藏家也發揮了多層次的影響力，它不但讓藏家得以進入頂級文人士大夫的交遊圈子、有效提升藏家的社會地位，同時也衍生出新的藝術作品，並參與建構藏家的家族記憶。

此外，在元明時期，〈四梅圖〉曾有過一波追摹的浪潮，當時吳派畫家製作了大量的臨仿作品，讓〈四梅圖〉形成了一個作品系譜。在清末民初，這些「四梅」作品群分佈在江南各處如蘇州、湖州、昆山、南京等地，且藏家相互之間有著或深或淺的關聯，顯示出江南地區存在一個由不同社會身份的藏家組成的藝術品交易網

* 收稿日期：2024年1月4日；通過刊登日期：2024年5月3日

本文能夠得以完成，要感謝學友張智潔博士和宋和澄同學在搜集材料和製圖做表上的幫助。筆者尤其要感謝評審的肯定，提出諸多鞭辟入裡的建議，同時亦給予筆者文章修改極大的自由度。學道揚塵，做研究多是踽踽獨行，能夠路遇知音，是筆者的榮幸。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，f06141010@ntu.edu.tw

絡。該網絡受到太平天國戰亂的沉重打擊，導致藝術品在清末民初不斷向上海匯集。與此同時，傳統帝制的解體和上海華洋雜處的城市環境讓文人無法像在晚清蘇州一樣，於收藏上擁有絕對的話語權，而且他們也愈發需要通過自己的書畫才藝來謀生。由此，文人在藝術生態中的角色逐漸從收藏端向生產端移動。在「四梅」系譜中，吳湖帆（1894-1968）對陸治（1496-1576）〈梅竹圖〉的臨仿為這種變遷提供了一個很好的案例。

關鍵詞：〈四梅圖〉、收藏史、歷史編撰、晚清蘇州、民初上海、吳湖帆

一、前言：收藏史中作品與藏家的關係問題

近年來收藏史成爲中國藝術史研究的一個重要課題，中英日文皆有大量研究成果問世。¹ 這些研究不但有助於釐清書畫作品的遞藏史，也讓很多此前名不見經傳、但其實是很重要的收藏家得以重見天日。不過，如果要更深入的話，研究的難度就會陡然增大，譬如我們很難知曉藏家對於不同藏品的態度，又或者是藏家獲得和失去藏品過程的種種細節。而且，收藏史研究一般注重的方向都是從「人」到「物」，即藏家如何建立一個收藏，卻甚少從「物」的方向出發，討論藏品對藏家的作用和影響。² 在這一點上，歷史上中國和西方的實踐很不一樣，其中非常突出的一點是，包括中國和日本在內的東亞地區的藝術收藏基本都是深藏於宮中禁苑或者私家樓閣，幾乎不具備公開性，能接觸到藏品的觀者其實非常有限。³ 以「藏」爲特徵的收藏——鑒賞實踐如今在日本都還非常普遍，中國也要遲至清末民初才開始迎接屬於現代的展示文化。⁴ 今天我們可以以一種全知全能的視角知道一件藝術作品的樣貌，以及誰曾經擁有過某件作品，但對於當時的人來說，看到作品、甚至只是知道作品的藏處這類資訊，其實都是專屬於某些特定人群的特權。也因此，即便是藝術史上震耳欲聾的名跡，其對藏家能夠產生影響力也不是一件理所當然的事情，背後的機制更是有待深入的研究，這是在討論東亞地區藝術收藏的社會作用時必須留意的一點。

這些收藏史研究的困難之處很大程度上是由原始材料的缺失所導致：藏家或觀

-
- 1 《歷史脈絡中的收藏與鑒定》一書的附錄部分收錄了迄今爲止幾乎所有重要的收藏史研究論著，可見蔡春旭、陳霄、張登凱編，〈收藏史研究論著索引〉，收入薛龍春主編，《歷史脈絡中的收藏與鑒定》（北京：北京大學出版社，2022），頁483-520。該書中還有兩篇專文，分別對〈四梅圖〉歷史上經手的幾名藏家，包括吳其貞（1609-1678）、莊同生（1627-1679）及其子莊虎孫，進行了詳細的考證。
 - 2 近期有一些將關注重心放在「物」上的研究著作出版，較突出者有 Dorothy Ko, *The Social Life of Inkstones: Artisans and Scholars in Early Qing China* (Seattle: University of Washington Press, 2017)。此類研究取徑實源自 Arjun Appadurai ed., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988) 一書。
 - 3 這一點白謙慎和 Nicole Chiang 都曾注意到，見白謙慎，《晚清官員收藏活動研究：以吳大澂及其友人爲中心》（桂林：廣西師範大學出版社，2019），頁iii-iv；Nicole T. C. Chiang, *Emperor Qianlong's Hidden Treasures: Reconsidering the Collection of the Qing Imperial Household* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2019), 109-121.
 - 4 關於清室收藏的現代轉型，可參見 Cheng-hua Wang, "The Qing Imperial Collection, circa 1905-25: National Humiliation, Heritage Preservation, and Exhibition Culture", in Wu Hung ed., *Reinventing the Past: Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture* (Chicago, IL: Center for the Art of East Asia, Department of Art History, University of Chicago, 2010), 320-341.

者如果不是文人，就鮮少有資料留存，而即便是文人，對涉及交易或者對自己不光彩的部分也都諱莫如深。也正因為原始材料上的懸殊差異，收藏史研究在擁有海量藏品和詳細記檔的清宮部分較容易進行，成果也最為可觀。至於私人收藏，這些研究上的難點在晚清的時段比較容易克服，蓋因晚清文人有大量的日記、書信、年譜、詩詞、書畫題跋等原始材料留存，且拜學界對收藏史和地方史不斷高漲的興趣所賜，近年來有大量此類材料得以整理出版，創造出新的研究可能性。⁵

本文將聚焦於一件宋代繪畫名跡——揚無咎〈四梅圖〉（圖1）——及其在元明時期衍生出的系譜作品，在收藏史的脈絡中考察這件名跡在清末民初時期發揮的影響力。首先，本文會釐清〈四梅圖〉在清代中晚期的遞藏史，並且重點考察歷任藏家對〈四梅圖〉進行的操作。之後，本文會考察〈四梅圖〉系譜作品在此一時間段的遞藏情況和藏家之間的相互關係。最後，本文會分析到民國時期，吳湖帆對一件〈四梅圖〉系譜作品——陸治〈梅竹圖〉——的臨仿和唱和，並討論在吳湖帆的案例中，其畫家身份要大過藏家身份的現象及其背後的原因。

二、〈四梅圖〉在蘇州的流傳及其影響力

與深藏於宮中的書畫作品不同，當時未被收入清宮的私人收藏呈現高度流動的狀態，〈四梅圖〉即是其中的典型一例。本節將釐清〈四梅圖〉自嘉慶朝回到蘇州後的遞藏史、追索各藏家的背景，並分析不同藏家和畫家與這件名跡的互動情況。此處需要預先說明的是，本節的分析尤其倚賴大陸學者李軍（陸恭、程楨義部分）和張曉穎（潘遵祁部分）整理並出版的原始材料。

（一）陸恭：因圖築閣、並以齋號名之

〈四梅圖〉大約在乾隆年間從宋瑩家族轉至顧若霖手上，此後又在不晚於嘉慶七年（1802）時傳至其孫女婿陸恭處，係陸恭以二百八十金的價格從顧氏處購入，該卷自此回到蘇州。⁶陸恭，字孟莊，號謹庭，出身於書香世家，不過他在

5 關於收藏史研究中的文獻問題，白謙慎亦有討論，見白謙慎，《晚清官員收藏活動研究：以吳大澂及其友人為中心》，頁3-10。

6 劉墉在嘉慶七年給「四梅花閣」題額，說明此時陸恭已經獲得該卷，見（清）陸恭撰，李軍整理，《謹庭老人自訂年譜》，《歷史文獻》，第十九輯（2015），頁19。陸恭的購買記錄，可見（清）潘世璜撰，（清）潘遵祁抄錄，彭向陽校點，《須靜齋雲煙過眼錄》（杭州：中國美術學院

科舉路上走得頗艱辛，到四十歲才中舉。中舉之後，陸恭也沒有踏上仕途，而是選擇留在家中侍奉母親。陸恭日後的時光多在蘇州度過，以書畫收藏大家的身份活躍於吳中，交遊的對象也都是當朝頂級士大夫如翁方綱（1733-1818）、王文治（1730-1802）和吳榮光（1773-1843）等人。⁷陸恭的外孫、也是日後〈四梅圖〉的又一藏家潘遵祁就曾言：「外大父謹庭先生，為吳中藝林正法眼藏」。⁸潘遵祁的話並不只是在恭維自己的外祖父，陸恭的藏品中就有諸如褚遂良〈孟法師碑〉、隋丁道護〈啓法寺碑〉、歐陽詢〈虞恭公碑〉和〈淳化閣帖泉州本〉卷六至卷八集王書這樣的稀世珍品。

儘管陸恭手上的銘心絕品不計其數，〈四梅圖〉還是佔據了一個非常特殊的地位。如上所見，陸恭著力最深的收藏品類其實是善本碑帖，其自訂年譜中除了自己和家族成員的生卒和大事記，剩下就是對各種善本碑帖的記錄和研究。繪畫並不是陸恭收藏的重心，甚至顯赫如〈四梅圖〉都沒有出現在陸恭自撰的年譜中（他只是提到劉墉題額「四梅花閣」）。而且，陸恭也不是一個行事高調的藏家，他甚至對自己的某些藏品秘而不宣，也未有刊刻藏品目錄，這很大程度上也是如此重要的一名藏家在收藏史上近乎失聲的重要原因。⁹然而對於〈四梅圖〉，陸恭卻完全是另一番態度：他不但斥巨資購入一件繪畫作品，還專門修築了「四梅花閣」以鄭重其事存放這件名跡，而且這也是陸恭惟一一個以藏品命名的齋號。此外，陸恭也大量開展以觀閱〈四梅圖〉為中心的交遊活動。在現今還能看得到的記錄中，〈四梅圖〉的題簽就是由梁同書（1723-1815）所題，「四梅花閣」的匾額則是由劉墉（1719-1805）所書，曹載奎（1782-1852）和張紹仁（乾嘉時期藏書家）則在〈四梅圖〉上蓋有鑒賞印。¹⁰這些事情在四十多年後還為人津津樂道，

出版社，2000），頁 62-63。

- 7 （清）潘奕雋，〈例授文林郎庚子科舉人揀選知縣陸君墓誌銘〉，收入（清）陸恭撰，李軍整理，《謹庭老人自訂年譜》，《歷史文獻》，第十九輯（2015），頁 3-4。其他零散的記錄，在《謹庭老人自訂年譜》中也有記載，翁方綱還為陸恭的年譜作序。
- 8 （清）潘世璜撰，（清）潘遵祁抄錄，彭向陽校點，《須靜齋雲煙過眼錄》，頁 1。亦可見（清）毛慶臻，《一亭考古雜記》，卷 1，頁 8b。
- 9 陸恭行事低調的一個例子有〈開皇蘭亭〉，詳見李軍，〈松下清齋陸氏事跡考〉，《昆侖堂》，2015 年 2 期，頁 24。
- 10 曹載奎，號秋舫，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、曹載奎和陸恭的印鑒，應是同一遞藏脈絡，見 <https://auction.artron.net/paimai-art5135630410>（檢索日期：2023 年 11 月 11 日）。張紹仁，字學安，號初庵，與黃丕烈同為蘇州藏書家。黃丕烈與潘奕雋、陸恭交好，張紹仁亦應在此一交遊圈內。

韓崇（1783-1860）在道光二十五年（1845）的〈四梅圖〉跋文中就寫道：「嘉慶初年，（〈四梅圖〉）為陸謹庭孝廉所得，特築『四梅花閣』以度藏之。邀集名流，觴詠其中，為吾吳韻事」。¹¹ 藝術收藏的稀缺性和豐富度足以彌補陸恭並未出仕這一缺憾，讓他能躋身頂級士大夫的交遊圈子，例如蘇州郡望、「貴潘」成員潘奕雋（1740-1830）就提到陸恭赴京趕考時自己在京師為官，兩人既是同鄉、又都有書畫之好，這為兩人日後的友誼奠定了良好的基礎，甚至到最後兩人還成為兒女親家（潘奕雋的兒子潘世璜即是陸恭的女婿，見表二）；¹² 又如翁方綱與陸恭有多封信件往還、相互交流切磋碑帖藏品，且翁方綱還為久聞陸恭收藏大名而欲得一見的官場朋友向陸恭寫介紹信，其中較知名者就有吳榮光。¹³

在陸恭圍繞〈四梅圖〉進行的諸多活動中，比較值得注意的是其以〈四梅圖〉來命名其齋號「四梅花閣」這一行為。歷來文人給自己起齋號，多是從詩詞典籍中取材，或明志或抒懷，譬如陸恭的另外兩個齋號，一為「孝友堂」，以示自己退居林下侍奉老母，簡單明了；另一為「松下清齋」，取自王維詩句「山中習靜觀朝槿，松下清齋折露葵」，並應和其家中院內有古松一顆。¹⁴ 以自家藏品來命名齋室，這在歷史上是很晚才出現的現象。在明代，文人齋號即便涉及藝術收藏，也多是泛泛而論，並不涉及具體藏品，譬如華夏的齋號「真賞齋」，就連收藏富可敵國的項元汴，與藏品有關的齋號也只有「天籟閣」而已。¹⁵ 以頂級藏品來命名齋室的現象大致始於晚明，例子有源自顏真卿〈朱巨川告身〉墨跡本的陳繼儒「寶顏堂」以及源自米芾〈寶章待訪錄〉墨跡本的張丑「寶米軒」等。¹⁶ 此一現象在十八世紀有所停頓，乾隆朝後繼續延續，陸恭即是其中一例，而後更是愈演愈

- 11 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。
- 12 （清）潘奕雋，〈例授文林郎庚子科舉人揀選知縣陸君墓誌銘〉，收入（清）陸恭撰，李軍整理，《謹庭老人自訂年譜》，《歷史文獻》，第十九輯（2015），頁3-4。兩人日後在蘇州有大量觀閱書畫的活動，此事潘世璜在《須靜齋雲煙過眼錄》的序言（頁1）中有提及，全書有大量條目記載這些觀閱活動，見（清）潘世璜撰，（清）潘遵祁抄錄，彭向陽校點，《須靜齋雲煙過眼錄》。
- 13 翁方綱的手札至今尚存於上海圖書館，見（清）翁方綱撰，沈津輯，《翁方綱題跋手札集錄》（桂林：廣西師範大學出版社，2002），頁559-561。
- 14 （唐）王維，〈積雨輞川莊作〉，收入（清）御定（官修），《御定全唐詩》，收入《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化出版公司，2007），卷128，頁6a。
- 15 「天籟閣」得名自項元汴收藏的古琴一架，上刻「天籟」二字，見（清）許瑤光等修，（清）吳仰賢等纂，《浙江省嘉興府志》，收入《中國方志叢書·華中地方》，第53號（臺北：成文出版社，1970），卷53，頁35a-b。
- 16 （明）張丑，《清河書畫舫》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，〈提要〉，頁1a；以及（明）汪珂玉，《珊瑚網》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷2，頁5b-6a。

烈，到吳大澂和吳湖帆時，一個人的此類齋號可以達十餘個之多（見表一）。而且此現象還有一種地域性，做這類命名的幾乎全是蘇州藏家以及他們的交遊圈中人士。同時代的其他地區當然也有重要的文人收藏家，但是像陸時化（1714-1789）、畢沅（1730-1797）、吳榮光、裴景福（1854-1926）等人就沒有太多這類行爲。¹⁷

表一 清末民初文人齋號及其出處之藏品一覽表

姓名	齋號	藏品
翁方綱（1733-1818）	寶蘇齋 / 嵩陽真跡之齋	蘇軾〈嵩陽帖〉、〈蘇詩施頤注〉宋槧殘本
	三萬卷齋	翁方綱藏書
陸恭（1741-1818）	四梅花閣	揚無咎〈四梅圖〉
黃丕烈（1763-1825）	百宋一廬	宋版書百餘種
	陶陶室	北宋本《陶淵明集》、南宋本湯漢註《陶靖節先生詩註》
	士禮居	宋刻本《儀禮》
何紹基（1799-1873）	寶薛軒	傳薛稷〈信行禪師碑〉
	黑女室	〈張黑女墓誌〉
吳雲（1811-1883）	二百蘭亭齋	王羲之〈蘭亭序〉帖二百種
	兩壘軒、抱壘室	齊侯古壘兩件
沈樹鏞（1832-1873）	寶董室	董源〈夏山圖〉、〈江南半幅〉
	漢石經室	宋拓〈漢熹平石經〉
陸心源（1834-1894）	皕宋樓	宋元刊本二百餘種
吳大澂（1835-1902） ¹⁸	憲齋	宋徽子之鼎
	三百古璽齋 / 千璽齋	古代印璽收藏
	百宋陶齋	宋代陶器百餘種
	十二金符齋 / 十六金符齋	金符
	八虎符齋	各種虎、魚、龜符三類共記十七種
	漢石經室	宋拓西漢熹平石經
	龍節虎符之館	友人贈龍節及「壓戎連率虎符」
	寶六瑞齋	璧、琮、圭、璋、琥、璜六種玉器
	玉琯山房	黃鐘玉律
	寶秦權齋	秦量權
梅竹雙清館	米芾畫梅、吳鎮畫竹	

17 此幾人的齋號，見楊廷福、楊同甫編，《清人室名別稱字號索引（增補本）》（上海：上海古籍出版社，2001），乙編，頁188、581、606、813。

18 李吾銘，〈淺談收藏家吳大澂的齋號〉，《收藏家》，2004年12期，頁41-43。

姓名	齋號	藏品
吳湖帆 (1894-1968)	四歐堂	歐陽詢碑帖拓本四種 ¹⁹
	醜移	隋〈常醜奴墓誌〉
	美人醜奴之室	〈董美人墓誌〉、〈常醜奴墓誌〉
	梅景書屋	宋刻〈梅花喜神譜〉
	寶董室 ²⁰	董其昌〈戲鴻堂法帖〉十卷
	雙修閣	宋拓〈梁蕭敷敬妃墓誌銘合冊〉
	玉華仙館	玉華硯
	大痴富春山圖一角人家	黃公望〈剩山圖〉

如此的命名法，自然顯示出蘇州一地經濟實力的強勁及藝術品收藏風氣的興盛，更重要的是，齋號有著比藏品本身更強的公共性，更能夠將某藏家擁有某件藏品這一資訊昭告天下。儘管陸恭當時廣邀名流來觀看這件作品，但能親眼看到〈四梅圖〉的人其實還是很有有限。這首先是受限於藏品的空間性，譬如以翁方綱和陸恭的親密程度、以及翁方綱與劉墉和梁同書等人的同僚關係，他應該知道〈四梅圖〉的存在，但是翁方綱並沒有親眼見過這件作品，這很大程度上就是因為翁方綱在京師工作和生活。²¹ 而且，陸恭對於能夠入閣觀看〈四梅圖〉人士的資格也是高度揀擇的，譬如潘世璜（1764-1829）是陸恭的女婿，就連他也是到戊寅年（1818）陸恭快要去世的時候才看到〈四梅圖〉，此時距離陸恭得到〈四梅圖〉已有十餘年，可見要親眼看到這件名跡其實並不容易。²² 而使用齋號就可以輕易克服這些不便，但凡此類齋號出現的場合都能宣告藏家對藏品的所有權，再加上陸恭確確實實為〈四梅圖〉修築了「四梅花閣」，而不像一般的齋號其實未必指向實際的物理空間，這些都讓陸恭與〈四梅圖〉之間的聯結變得更強。而且，讓人知道藏家擁有某件藏品這一資訊甚至比藏品本身更能為藏家創造社交需求，恰如那些需要翁方綱的介紹信來觀閱陸恭善本碑帖收藏的官員所做的那樣。陸恭的做法是有效果的：陸恭去世後，姚燮（1805-1864）曾為陸氏後人陸侶松寫過一篇〈又一村舍記〉，文中介紹陸家宅院的時候，還專門把「四梅花閣」的故事講了一遍，

19 吳湖帆「四歐」中的歐陽詢〈虞恭公碑〉（現藏於上海圖書館）曾是陸恭的舊藏。

20 吳湖帆此印即是從外公沈樹鏞處來，是同一印，只是具體的兩個「董」所指不同。

21 翁方綱嘉慶朝後一直在北京及周邊地區居住，陸恭這段時期與其有書信往來，也會寄送藏品給翁方綱作題跋，可見沈津，《翁方綱年譜》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002），頁371、372、379、390等。

22（清）潘世璜撰，（清）潘遵祁抄錄，彭向陽校點，《須靜齋雲煙過眼錄》，頁62-63。

「旁曰『四梅花閣』，異軸名卷，充塞戶梁，其楊逃禪墨跡尤世所罕有」，即便此時〈四梅圖〉早已離開陸氏家族多年。²³

此處需要指出的是，並不是只有陸恭藉由〈四梅圖〉而獲得社會地位的提升，兩者之間是一種相得益彰的關係。乾隆朝後，由於宮廷在書畫收藏上的強勢介入，民間已經沒有太多宋元名跡留存。對於這種情況，錢泳（1759-1844）曾有過評論：「近時收藏書畫者輒曰宋元，宋元豈易言哉。即有一二卷冊條幅，又為海內士大夫家珍祕，反不如降格相從，收取明人之易為力耳」。²⁴ 潘奕雋的收藏很好地反映了錢泳的說法：記錄潘氏收藏的《潘氏三松堂書畫記》收錄繪畫近兩百件，其中宋元繪畫僅有三件。²⁵ 手上握有明代和清初的書畫著錄，然而著錄中的作品在何處、甚至是否尚存世卻都無從得知，這大概是乾隆朝後江南收藏家普遍面臨的狀況。〈四梅圖〉就是這樣一個案例。寒碧莊主人劉恕（1759-1816）是乾嘉時期蘇州重要的書畫收藏家，其收藏極富且精。²⁶ 在劉恕的藏品中，有一件屬於〈四梅圖〉系譜作品的文嘉〈二梅圖〉（圖 15，詳見下文）。在畫後書於嘉慶五年（1800）的跋文中，劉恕先說他翻閱了舊題朱存理的《鐵網珊瑚》，知道歷史上有〈四梅圖〉這件作品，他家還曾藏有一卷陸治的臨本，之後又說〈四梅圖〉「今已不可得見」，他家的陸治臨本也已經佚失，這說明劉恕此時並不知道〈四梅圖〉不但尚存世，而且就在蘇州。²⁷ 劉恕既是蘇州的大藏家，與潘奕雋是至交，而潘奕雋又與陸恭是兒女親家；以及，在劉恕家中居住長達十餘年的王學浩（1754-1832）又同潘世璜稱兄道弟，如果當時連他都不知道〈四梅圖〉的下落，那就遑論其他人了。〈四梅圖〉在嘉慶五年尚且無人知曉，到陸恭去世時已經是一件廣為人知的名跡，「題詩數家而名重，至數百金爭購之」，極具傳奇性。²⁸ 這件名跡的重新「出土」只花了短短不到二十年的時間，這當然要歸功於陸恭進行的一系列操作。

23 (清)姚燮撰，路偉、曹鑫編集，〈又一村舍記〉，收入《復莊駢儷文權》，收入《姚燮集》（杭州：浙江古籍出版社，2014），卷5，頁1246-1247。

24 (清)錢泳撰，孟斐校點，《履園叢話》（上海：上海古籍出版社，2012），卷10，頁177。

25 三件作品（未必是真跡）分別為〈宣和牡丹〉、〈趙松雪竹枝〉、〈顧定之竹〉，見潘承弼編，《潘氏三松堂書畫記》，收入《合眾圖書館叢書》，第3種（上海：合眾圖書館，1942），頁1a-b。

26 劉恕的生平和收藏，見蘇浩，〈劉恕鑒藏印鑒增補及考證〉，《西泠藝叢》，2021年8期，頁73-75。

27 《鐵網珊瑚》中的記載可見於（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。

28 (清)毛慶臻，《一亭考古雜記》，卷1，頁9a。

(二) 戴熙：繪製摹本、創造分身

陸恭去世後，其收藏就迅速流入市場。據陸恭外甥毛慶臻的說法，「自大雅云亡，而星馳雨驟，浸為貿利之場……陸氏所藏楊（筆者注，原文如此，應為「揚」）補之畫梅卷，僅二尺許，題詩數家而名重，至數百金爭購之」。²⁹此後〈四梅圖〉在何人手上已不可知，但應該還是在蘇州。道光乙酉年（1825），戴熙（1801-1860）見到了〈四梅圖〉，他做了一卷摹本並於畫後抄錄揚無咎詞（圖3）。在畫後的題識部分，戴熙也說明了這卷摹本的由來，是當年戴熙即將北上（應該是準備進京趕考），友人託他將〈四梅圖〉臨摹下來並帶過去。從戴熙的題識，到這卷摹本無論是構圖（圖3，對比圖1）、細節（圖6，對比圖5）、還是筆墨技法都緊隨〈四梅圖〉的忠實程度，都可以看出戴熙的意圖就是複製，並無過多創作的成分。如此做法與明代沈周、文徵明和陸治等人臨摹〈四梅圖〉無異，在複製技術出現以前，這幾乎是要得到一件名跡副本的惟一方法，同時也為〈四梅圖〉創造了又一件分身。³⁰

戴熙的這卷摹本及題識說明了兩點：第一，〈四梅圖〉此時已經聲名遠播，即便在蘇州以外的地方，也已經有人知道這件作品的存在。〈四梅圖〉真跡的廣為人知，很大程度上要歸功於陸恭的各種操作和蘇州收藏圈子高速的資訊流動；第二，陸恭去世後，〈四梅圖〉依然保持了一定程度的公共性，這讓當時尚未成名的戴熙得以觀閱並進行臨摹。

做這卷〈臨楊補之四梅圖卷〉的時候，戴熙才中舉人（1819），尚未進士及第（1832），仕途也尚未開始，他在卷末的題識中謙虛地說他的摹本「殊失神韻，他日相逢，當裁佳楮重寫也」。此時的戴熙或許不會想到，他與〈四梅圖〉的緣分並沒有結束：如下文將詳述，三十年後，已是名滿士林的戴熙儘管沒有重繪〈四梅圖〉，但卻以別種更深遠的方式參與了這件作品發揮其影響力的歷史進程。

(三) 程楨義：摹勒上石、製作拓本

〈四梅圖〉從陸恭手上散出後，被程楨義於道光二十五年（1845）以「番錢（即外國銀元）三百枚」的價格重金購入，成為程氏梅壽堂的藏品。程氏源自徽

29（清）毛慶臻，《一亭考古雜記》，卷1，頁9a。

30 明代蘇州文人臨摹〈四梅圖〉的相關情況，詳見唐寧，〈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〉，《故宮學術季刊》，41卷2期（2023冬），頁78-83。

州，約於明嘉靖時期遷居蘇州，為吳門大族，家族經營錢莊及銀樓等金融業務。³¹程楨義以一方巨富的姿態踏入收藏圈子，自然可以廣收諸多舊家的藏品，包括「四梅花閣」主人陸恭以及寒碧莊主人劉恕。³²只可惜程楨義英年早逝，只活到三十八歲，而且也沒有留下收藏著錄，否則晚清的書畫收藏史可能就是另一番模樣。至於程楨義的購藏風格，〈四梅圖〉後來的又一藏家顧文彬倒是頗有微詞，把程楨義說得像個暴發戶一樣，倒是也符合歷史上對徽商的刻板印象：「昔年程心柏（即程楨義）自己不能賞鑑，以耳為目，專收重價之物，以誇豪富。若過雲樓則廣大精微，無所不備，氣魄更駕乎其上」。³³在其眾多的藏品中，程楨義明顯對〈四梅圖〉青睞有加。在〈四梅圖〉上留下印章最多的除了項元汴，就是程楨義，其蓋下的各色印章達 25 枚之多。³⁴程楨義不但在〈四梅圖〉上大蓋特蓋，還專門刻有一方印鑑「一卷梅花之室」以誇示之（不過奇怪的是，這方印並未蓋在〈四梅圖〉上）。³⁵

和陸恭一樣，程楨義也很熱衷於藉助〈四梅圖〉來提高自己的社會聲譽。除了以重金購入名跡這種行為本身就已經是坊間津津樂道的談資，程楨義還曾舉辦過至少兩次觀賞〈四梅圖〉的雅集。³⁶第一次是在道光二十五年（1845），是程楨義在獲得〈四梅圖〉後就立刻舉辦的，可以想見程楨義當時的興奮之情。此次雅集的參與者有韓崇和黃均（即黃穀原）等人，第二次雅集則是在咸豐二年（1851），參與者有胡駿聲、汪藻（1814-1861）和黃壽鳳（黃丕烈子）等人。³⁷收藏大家的

31 關於程楨義的生平，見李軍，〈明窗一日百回看——程楨義生平及其書畫鑒藏考略〉，頁 54-55。關於程氏家族的歷史，可見葉舟，〈堂構相承：蘇州徽商程氏家族〉，收入周曉光編，〈徽學〉（北京：社會科學文獻出版社，2023），第 18 輯，頁 130-150。

32 關於程楨義的藏品，見李軍，〈明窗一日百回看——程楨義生平及其書畫鑒藏考略〉，頁 55-58。

33 （清）顧文彬撰，蘇州市檔案館、蘇州市過雲樓文化研究會編，〈過雲樓家書（點校本）〉（上海：文匯出版社，2016），頁 285。

34 程楨義蓋在〈四梅圖〉上的印鑒，詳見唐寧，〈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〉，頁 107-108。

35 該印曾出現在日後成為過雲樓藏品的李公麟（款）〈陶靖節醉休圖〉中，見遼寧省博物館、保利藝術博物館編，〈宋元明清中國古代書畫選集（一）〉（北京：保利藝術博物館，2010），頁 74。程楨義還有一方蓋在〈四梅圖〉上的印「梅花作伴」，可能也與〈四梅圖〉有關。

36 程楨義以「番錢三百枚」購入〈四梅圖〉一事，出自韓崇的跋文，見李軍，〈明窗一日百回看——程楨義生平及其書畫鑒藏考略〉，頁 58。一般來說，文人甚少在書畫題跋這種文類中談論藝術品的價格，而韓崇以如此坦率的態度談及程楨義的購買行動，一來說明此事的傳奇性，二來也在某種程度上印證了顧文彬對程楨義的暴發戶印象。

37 程楨義的跋文中交代自己是乙巳（1845）夏得到〈四梅圖〉，韓崇的跋文則作於同年秋七月，見李軍，〈明窗一日百回看——程楨義生平及其書畫鑒藏考略〉，頁 58-59。

地位讓程楨義得以順利打進蘇州城中頂級文人的交遊圈子，如韓崇係出蘇州文章世家，是吳大澂和汪鳴鑾的外祖父（表二），又如汪藻是道光辛丑進士，歷官工部郎中，是蘇州當日文人交遊圈中的重要人物。³⁸ 這些人中與程楨義往來至為密切的，是蘇州「貴潘」成員、陸恭的外孫、潘世璜之子潘遵祁（表二），他在〈四梅圖〉的跋文中寫道，自己小時候知道〈四梅圖〉在外公陸恭處，但「洎余稍知翰墨則已落他人手，物色之有年，不得一見為恨」。在程楨義得到該卷的當年冬，剛中進士、從北京回蘇州的潘遵祁見到程楨義，請觀程氏所藏，看見〈四梅圖〉並「展玩數『四』，如睹奇珍，得慰十餘年來夢想之勞」。³⁹ 此後潘遵祁與程楨義有頻繁的互動，直到距程楨義去世不遠的辛亥年（1851），潘遵祁還曾為〈程心柏（楨義）梅壽堂讀畫圖〉題詩三首，再次誇讚了程楨義的收藏，也提到〈四梅圖〉以及這幅畫和他家的淵源：「別有深情懷舊墅，畫梅我只憶逃禪（主人所藏逃禪墨梅卷，外大父謹庭先生物也）」。⁴⁰

邀請名流來觀看題詠當然是一時盛事，不過傳播力畢竟有限，能看到的人也不多，在這點上，程楨義和陸恭的處境頗為相似。而與陸恭修閣築樓並起齋號相對，程楨義最大的創意是將〈四梅圖〉上石並製成拓片（圖2）。據他的說法，「夫補之平生與梅有緣，既畫又賦，而余平生亦與梅有緣，更與補之之梅有緣，尤願與世之好古者同結是緣，爰倩王君正初壽諸石，俾遊心藝苑者得見其大略云」。⁴¹ 作品上石並摹拓以書法居多，至於繪畫，由於刻石難度高，製成拓片者就少之又少，品質也很難令人滿意。程楨義拓本最突出的地方是其對原本的還原度極高，譬如在構圖上，王正初刻本樹枝的長度及扭曲度都比戴熙的摹本要準確得多（圖7，對比圖5、6），又如在細節上，拓本將〈四梅圖〉中梅枝以濕筆與飛白表現的兩種技法對比一一復刻（圖7，對比圖5），以及原畫中大量的朱文白文印章也一併復刻（不過並未復刻全部印章，且程楨義自己的印章也未全部復刻，顯示出上石是介於程楨義的幾次蓋印之間）。不但如此，由於有著強烈的黑白對比度，拓本中的白色圈瓣梅花甚至比〈四梅圖〉本身更能表現出揚無咎「圈瓣法」的畫

38 關於韓崇的家世背景和人際交往情況，可見李軍，〈吳大澂交遊新證〉（上海：復旦大學中國古典文獻學博士論文，2011），頁45-51。

39 潘遵祁跋文見李軍，〈明窗一日百回看——程楨義生平及其書畫鑒藏考略〉，頁59。

40 （清）潘遵祁，〈西園集〉，收入清代詩文集彙編編纂委員會編，〈清代詩文集彙編〉（上海：上海古籍出版社，2010），冊629，卷2，頁10a-b。

41 李軍，〈明窗一日百回看——程楨義生平及其書畫鑒藏考略〉，頁59。

梅特色，從這些都可看出程楨義不惜工本、精益求精，試圖通過複製的方式來廣傳自己這件珍貴藏品的意圖。潘遵祁在程楨義處看到〈四梅圖〉原跡後，又借回家中再「四」欣賞，到隔年底，程楨義就贈送給潘遵祁一件〈四梅圖〉拓本，由此可知上石是在道光二十六年（1846），此時距程楨義獲得〈四梅圖〉僅一年而已，可見其行動之迅速。而且，既然已經摹勒上石，程楨義的拓本贈送對象肯定也不止潘遵祁一人。對於那些讀遍書畫著錄，知道〈四梅圖〉的存在卻無從得見、甚至見過原跡但無法時時得觀的人來說，這件「下真跡一等」的拓本就是一件足以媲美原跡的複製品，它能让受贈者突破時空限制，隨時與更多的觀眾一起欣賞這件作品，進一步擴展其影響力。

程楨義拓本與〈四梅圖〉原跡之間還有一個差別值得注意。程楨義不但將現存〈四梅圖〉包括梁同書題簽在內的主要圖文部分全部上石，而且他還將參與他雅集的文人，包括他自己、韓崇和潘遵祁等人的題跋也都一併上石，但程楨義並沒有把這些題跋的墨跡裝入〈四梅圖〉的拖尾，也因此拓本保留的〈四梅圖〉在程楨義時段的資訊要遠多於原跡。這種差別的背後反映的或許是程楨義對於不同對象觀眾的設定：但凡讀過韓崇、程楨義和潘遵祁的任何一則跋文，拓本的觀者都會知道這件名跡的主人是程楨義，而如果是觀看原跡，觀者在獲得進入程楨義藏書樓觀賞資格的時候就已經知道這一點了，根本無需贅言。⁴²換言之，拓本不但再現了〈四梅圖〉並擴大了它的觀眾群，同時也向觀者昭示了贈與者程楨義作為原跡所有者的藏家身份，這對於並無功名在身、在其他領域亦無太多知名度的程楨義來說是非常重要的。

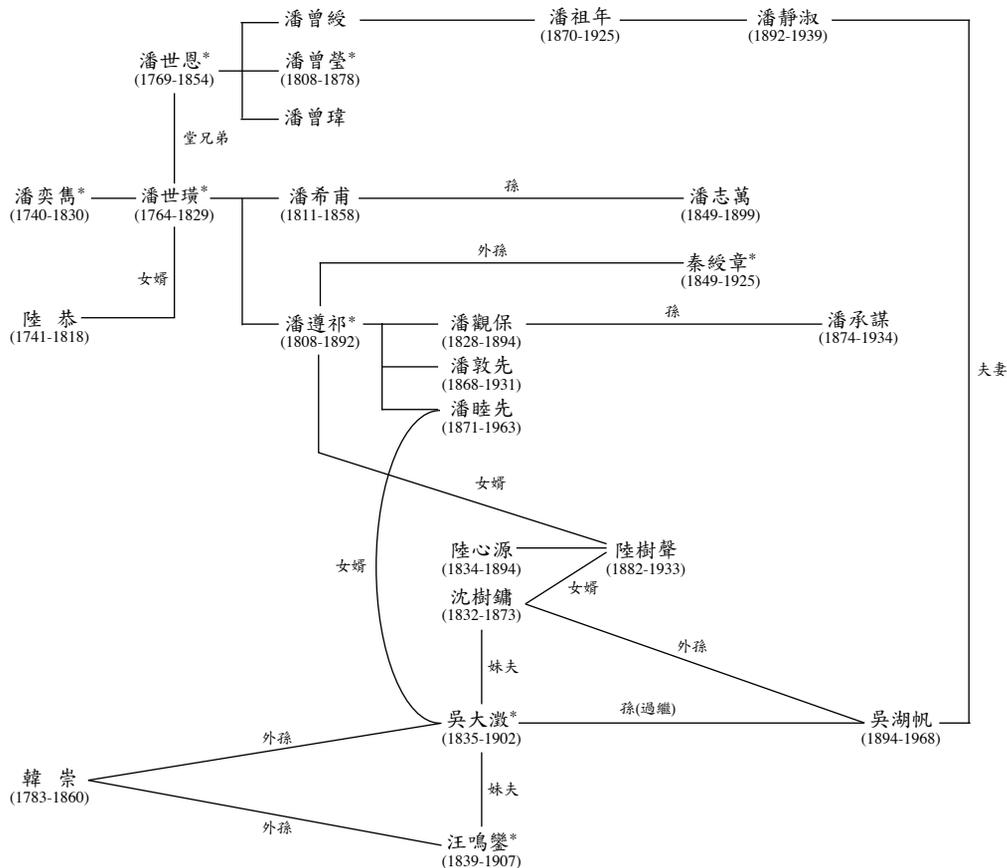
（四）潘遵祁：建構家族記憶

程楨義去世後，〈四梅圖〉至遲於咸豐己未年（1859）進入潘遵祁（圖9）的收藏。⁴³潘遵祁（1808-1892），字覺夫，號順之、西圃，蘇州郡望「貴潘」成員，道光二十五年（1845）進士，歷任翰林院編修、國史館協修等職。潘遵祁雖然揚名科場，不過這在潘氏中算不上什麼驚人的成就：「貴潘」家族歷史上一共出過九

42 三人跋文的全文可見李軍，〈明窗一日百回看——程楨義生平及其書畫鑒藏考略〉，頁58-59。

43 關於〈四梅圖〉進入潘遵祁收藏的時間，有不同說法。亢樹滋在〈四梅閣記〉中說是己未年（1859）獲得，但是戴熙書於咸豐乙卯年（1855）的〈四梅閣圖〉題詩中就已經提到潘遵祁藏有〈四梅圖〉，這又提供了另外一種說法。亢樹滋的文章和戴熙的畫都是應潘遵祁的請託而作，兩人得到的都是第一手信息，因此兩種說法之間的不一致令人感到困惑。亢樹滋的〈四梅閣記〉和戴熙的題識都可見於戴熙〈四梅閣圖〉。

表二 潘氏家族世系及聯姻表（宋和澄製表）



僅錄與本文相關之人物；姓名後加星號*表示進士出身

名進士，在潘遵祁之前，祖父潘奕雋就已經是進士，父親潘世璜是探花，叔父潘世恩（1769-1854）更是狀元（表二）。既然有族人在朝中為官且聲名顯赫，這反倒減輕了潘遵祁出仕的壓力，他後年（1847）就棄官退隱，並開始在蘇州遠郊、號稱「香雪海」的梅花勝地鄧尉光福一帶修築別業「香雪草堂」。⁴⁴「香雪草堂」於咸豐四年（1854）完工，俞樾（1821-1907）稱自己的曲園與「香雪草堂」相比，完全不值一提，「視先生城中西園，已有不如之歎，若視山中西園，殆猶礧礧之

44 潘遵祁還有一方名為「四十歸田」的印章以明志，見（清）俞樾，〈西園潘君家傳〉，收入（清）潘遵祁，〈西園集〉，卷首，頁2a。

於玉淵矣」。⁴⁵「香雪草堂」庭院中有老梅四株，潘遵祁就以這點來命名草堂中的一處樓閣，並應和外公陸恭的「四梅花閣」，這也是潘遵祁「四梅閣」的由來。⁴⁶此處需要指出的是，「四梅閣」的得名最初與〈四梅圖〉無關，其閣得名的時候潘遵祁尚未得到〈四梅圖〉，潘遵祁是日後才購入這件作品。⁴⁷只是由於〈四梅圖〉太過有名，而且又和「四梅閣」的名字非常巧合，日後不明就裡的人也就想當然地認為「四梅閣」是因〈四梅圖〉而得名，而即便知道這層因由的人士甚至潘遵祁本人，也都樂於接受這個美麗的誤會，這更加深了〈四梅圖〉與「四梅閣」之間的聯結。⁴⁸

退居林下後，除了與江南文人相互唱酬外，潘遵祁就把自己的主要精力放在蘇州地方事務以及對家族事務的管理上。⁴⁹此時潘氏已是蘇州城中的名門望族，人口眾多、事務繁雜，需要有人來進行協調管理，潘遵祁就在很大程度上充任了這個大家長的角色。⁵⁰他和弟弟潘希甫（1811-1858）還共同創立潘氏松鱗義莊並擔任掌莊直到光緒十年（1884）。⁵¹而且，潘遵祁選擇於鄧尉光福修築「香雪草堂」，並不止是出於當地的梅花盛景而已，維繫家族共同體也是其中的一個考量因素。鄧尉光福一帶是潘氏家族的墓地所在，潘遵祁也在太平天國亂後將潘世璜和潘希

45 (清) 俞樾，〈潘簡緣香雪草堂記〉，《春在堂雜文》，收入《春在堂全書》（南京：鳳凰出版社，2010），冊4，續篇卷1，頁9a-10b。

46 「四梅閣」在「香雪草堂」中的具體位置，俞樾自己的兩處記載相互矛盾。在〈西園潘君家傳〉中，俞樾說「四梅閣」是「於草堂西偏築『四梅閣』」，而在〈香雪草堂記〉中，卻說是「堂之東有閣，閣中藏宋楊逃禪〈四梅花卷〉」，因顏之曰『四梅閣』。

47 「香雪草堂」和「四梅閣」的完工（1854）與潘遵祁得到〈四梅圖〉（1855或1859）的時間非常接近，但兩者之間是一個巧合。亢樹滋的〈四梅閣記〉專門交代了「四梅閣」的得名：「歲甲寅，先生草堂成，庭前有老梅四株，因借摹文清書榜諸閣，而是卷久無蹤跡。」他對於潘遵祁得到〈四梅圖〉也說「事固有巧合如此者，斯亦奇已」。潘遵祁自己的詩文也做過交代，見（清）潘遵祁，〈四梅閣曉坐〉，《西園集》，卷9，頁6a-b。

48 譬如俞樾和潘遵祁有世講之誼，俞樾稱其「知君（潘遵祁）最詳」，他應該知道「四梅閣」的命名並非因自〈四梅圖〉。俞樾的〈香雪草堂記〉也是潘遵祁囑託俞樾來寫，潘遵祁肯定也讀過這篇文章，但是〈香雪草堂記〉卻說「閣中藏宋楊逃禪〈四梅花卷〉」，因顏之曰『四梅閣』。

49 相關事跡，詳見（清）俞樾，〈西園潘君家傳〉，收入（清）潘遵祁，《西園集》，卷首，頁1a-5b。

50 在處置潘志繼、潘志一等品性不良族人的案例上，潘遵祁的大家長角色有很好的體現，見張淑賢，〈晚清高門望族不良子弟管理與地方治安懲處的倫理困境——以蘇州潘氏家族為研究視角〉，《北方論叢》，2022年5期，頁104-107。

51 松鱗義莊的概況，見（清）陳奐謹，〈松鱗義莊記〉，（清）潘遵祁等纂修，《大阜潘氏支譜》，收入《清代民國名人家譜選刊續編》（北京：北京燕山出版社，2006），卷24，頁395-396。值得一提的是，松鱗義莊原址此前是黃丕烈故居，黃丕烈幾個最著名的藏書室如「百宋一廬」和「陶陶室」等均位於此。

甫的墓地從他處遷至光福彈山，與「香雪草堂」距離很近，潘遵祁去世後亦與家人葬在一處。⁵² 潘遵祁的種種作為都表明，作為潘奕雋長孫、潘世璜長子，家族一詞在潘遵祁的心目中是很有分量的。⁵³

和歷任〈四梅圖〉主人一樣，潘遵祁也對這件作品偏愛有加。在現存的記錄中，潘遵祁以多種形式來應和〈四梅圖〉。首先，潘遵祁寫了〈柳梢青〉詞四闕，來應和揚無咎的題詞（表三）。其次，潘遵祁把程楨義送他的〈四梅圖〉拓片懸掛在「四梅閣」牆上時時欣賞，且與程楨義一樣，潘遵祁也在「香雪草堂」摹刻〈四梅圖〉並上石，原石還有部分尚存世（現藏於蘇州碑刻博物館）。⁵⁴ 以及，光緒十一年（1885），潘遵祁曾為親家吳大澂（潘遵祁子潘睦先娶吳大澂女，見表二）畫了一卷〈墨梅圖〉（圖4）作為贈別之禮。在題識中，潘遵祁提到，這幅〈墨梅圖〉是他「合（揚無咎）四幀之意，背臨一長卷」。之所以說是背臨，是因為此時〈四梅圖〉已經離開潘遵祁，進入顧文彬的收藏（詳見下節）。潘遵祁〈墨梅圖〉中梅枝扭曲的姿態和角度都頗似〈四梅圖〉中的「盛開」一枝，還有粗細梅枝分別以乾濕筆畫就而造成的對比效果（圖8，對比圖5），這點在晚清大量受「揚州八怪」影響，以濕筆為主、技法較單一的墨梅畫中是比較少見的，可以認為是潘遵祁從〈四梅圖〉中得到的靈感。除了以上尚存的作品，潘遵祁還曾摹過〈四梅圖〉、抄錄揚無咎和柯九思〈柳梢青〉詞並分別寫詞追和。他還別具創意地將他的摹本製作成書畫燈片，一詞配一畫做成一燈，擺放在「四梅閣」中。⁵⁵ 通過這些操作，潘遵祁在空間和藝術上都創造了諸多與〈四梅圖〉相關的意象：在空間上，鄧尉光福已是梅花勝地、「香雪草堂」庭中有老梅四株、「四梅閣」中有梅之燈影；在藝術上，「香雪草堂」和「四梅閣」的命名本身就指向梅花，且〈四梅圖〉及潘遵祁的相關作品又遍佈庭園各處。

52 李嘉球，〈蘇州「貴潘」與光福〉，《江蘇地方志》，2019年4期，頁75-80。

53 潘遵祁創立松鱗義莊也是承祖父和父親遺命，有身為家族負責人的義務在身，見（清）俞樾，〈西園潘君家傳〉，收入（清）潘遵祁，《西園集》，卷首，頁1a。

54 潘遵祁將程楨義拓片掛牆上的事跡，見（清）潘遵祁，〈四梅閣曉坐〉，《西園集》，卷9，頁6a-b。潘遵祁將〈四梅圖〉上石的事跡，見（清）潘遵祁，《西園續集》，收入清代詩文集彙編編纂委員會編，《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2010），冊629，卷1，頁10b-11a。

55 「四梅花燈影」的製作和使用，見（清）葉昌熾，〈題梅花燈影卷〉，《奇觚廬詩集》，收入《民國詩集叢刊》（臺中：文叢閣圖書，2009），第一編，冊16，卷中，頁53b-54a。後來這件書畫燈又被潘敦先揭下，並裝裱成〈四梅花燈影〉卷。該事跡被記錄在〈四梅閣圖〉秦綬章跋文處。

表三 揚無咎原詞及潘遵祁追和揚無咎詞

揚無咎 〈柳梢青〉原詞	潘遵祁 〈柳梢青·追和揚逃禪四梅花原韻〉 ⁵⁶
<p>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。</p> <p>嫩蕊商量，無窮幽思，如對新妝。 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。</p> <p>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。</p> <p>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。</p>	<p>一別青山，重尋紅萼，三年遙隔。 舊日苔枝，依然綴玉，翠禽相識。 爲誰含恨風塵，卻自把、春心護惜。 欲訴離愁，窗前無奈，嫩寒猶勒。（未開）</p> <p>芳事評量，口脂入畫，想像輕妝。 竹裡無人，春風暗覺，一陣吹香。 依稀茅舍遮藏，恰好句、搜來繡腸。 幽思難禁，須拌早起，日繞疏廊。（欲開）</p> <p>瘦筇閒搭，滿林香雪，晴烘一霎。 徑曲纔迷，巒迴又見，萬橫週匝。 休猜籬落欹斜，應記得、冰霜慣壓。 不似桃花，春江消息，暖隨浮鴨。（盛開）</p> <p>更覓繁枝，餘香猶在，欲步偏遲。 夢醒梨雲，春深杏雨，直恁紛披。 天涯難問歸期，聽羌管、聲聲暗悲。 只有幽人，還攜鴉嘴，不負年時。（收殘）</p>

儘管潘遵祁隱居在鄧尉光福的深山中，「香雪草堂」、「四梅閣」以及潘遵祁擁有〈四梅圖〉的資訊都廣爲士林所知，何紹基、戴熙、李鴻裔、亢樹滋、程庭鷺、俞樾、汪鳴鑾等人均在相關畫作和題跋中有所提及，甚至連遠在日本的山本悌二郎（1870-1937）都知曉此事。⁵⁷〈四梅圖〉在潘遵祁手中的二十餘年裡，與這件名跡關聯最緊密的文人就是前述的戴熙。戴熙於道光十二年（1832）中進士，出自潘遵祁叔父潘世恩門下，因而與潘氏家族中的同輩如潘曾瑩（潘世恩子）、

56 潘遵祁詞墨跡在程楨義贈潘遵祁拓本處，此處據李軍文轉錄，見李軍，〈明窗一日百回看——程楨義生平及其書畫鑒藏考略〉，頁 59-60。該詞亦收入潘遵祁《西園集》，見（清）潘遵祁，〈柳梢青·追步揚補之四梅花詞原韻〉，《西園集》，卷 10，頁 16b-17a。

57 晚清文人的題跋大都收錄於「戴熙三圖」（即〈四梅閣圖〉、〈湖山偕隱圖〉、〈山居圖〉），現藏於蘇州文物商店）和一件〈香雪草堂圖〉（曾出現於西泠印社 2021 年秋季拍賣會）拖尾的跋文中。山本悌二郎的相關記錄，見山本悌二郎，《澄懷堂書畫目錄》（東京：文求堂書店，1932），卷 2，頁 70-72。

潘遵祁、潘希甫等人都交好。⁵⁸ 潘遵祁在道光戊戌年（1838）就已經認識戴熙，當其時戴熙、潘遵祁和潘希甫都在京城，此後兩人不時見面，也會相互通信。⁵⁹ 在製作前述〈四梅圖〉摹本三十年後，咸豐乙卯年（1855），應潘遵祁的囑託，戴熙繪製了一卷〈四梅閣圖〉（圖 10），畫後戴熙有題詩一首：「四梅主人種梅構閣，藏逃禪老人四梅花畫卷，屬寫一圖，附題絕句云：搜羅名繪閣藏之，更種梅花作護持；數點空香本無跡，天閒萬馬是吾師」。戴熙的題詩表明，他知道「四梅閣」名字的由來（但他的理解是錯誤的），也知道〈四梅圖〉在潘遵祁手上。至於畫作，戴熙其實並沒有去過「香雪草堂」，他也無意畫「四梅閣」實景，只是象征性地畫了山間小築一閣，並以梅林環繞其間來表示，這點他在題詩中也已經以「天閒萬馬」的典故清楚交代。⁶⁰ 而「四梅閣」很大程度上也構成了戴熙對號稱「香雪海」的鄧尉光福的印象：在一套〈山水冊〉中，戴熙繪有一開〈香雪海〉（圖 11），其構圖明顯就是由〈四梅閣圖〉（圖 10）調整而來。戴熙作畫十年後，同治乙丑年（1865），〈四梅閣圖〉由何紹基書引首「四梅閣圖」四字（圖 12），卷後有亢樹滋書於同治十一年（1872）的〈四梅閣記〉，這些文字都加強了對戴熙畫作內容的指認。

以珍貴的藏品來充當文人之間交遊唱酬的媒介，這點並不新鮮，前述陸恭和程楨義都是如此。潘遵祁區別於兩人的地方在於，儘管圍繞著〈四梅圖〉、「四梅閣」和「香雪草堂」也有大量的題詠，但這些題詠關注的重點都是在潘遵祁本人身上，強調他退居林下的淡泊名利，如李鴻裔的〈香雪草堂歌〉：「菱光鋪幾偶一摹，華原緩耶雲林迂。草堂有鄰德不孤，龍威丈人山隱居」，又或者欣賞他不執迷於物的瀟灑態度，如亢樹滋〈四梅閣記〉：「先生能塵視軒冕，庸肯留意於物者，其於此卷殆亦如林鳥之感耳，山花之悅目，一笑賞之，而無容心於期間也」。⁶¹

58 吳郁生在戴熙〈湖山偕隱圖〉後的跋文中，交代了戴熙與潘氏家族的交往，見張曉穎，〈偕隱香雪海 圖畫四梅閣——記載戴熙《四梅閣圖》、《山居圖》等長卷〉，《上海文博論叢》，2014年2期，頁22。

59（清）龐元濟，《虛齋名畫錄》，收入《藝術賞鑑選珍》，第三輯（臺北：漢華，1971），卷16，頁10b-11a。

60 潘遵祁交代，自丁未年（1847）後，他就沒有再見過戴熙，但他會「時以翰墨寄請」，見（清）潘遵祁跋，（清）龐元濟，《虛齋名畫錄》，卷16，頁10b-11a。「天閒萬馬」典出自董其昌《畫禪室隨筆》，指的是董其昌評論「（米）元暉未嘗以洞庭、北固之江山為勝，而以其雲物為勝，所謂天閒萬馬皆吾師也」，見（明）董其昌撰，印曉峰點校，《畫禪室隨筆》，收入《歷代藝術史料叢刊·書畫編》（上海：華東師範大學出版社，2012），卷4，頁142。

61 更多的相關題詠可見於「戴熙三圖」和〈香雪草堂圖〉後的題跋，「戴熙三圖」後題跋的主要

之所以側重在讚揚潘遵祁的德行，此處需要考慮潘遵祁的社會身份。與陸恭和程楨義不同，潘遵祁是進士出身，而且家族是簪纓世家，這讓他更受限於儒家道德框架的規範。儒家長期以來就對「物」的佔有和執迷表現出負面態度，即所謂「玩物喪志」，這點早在宋代士人收藏崛起的時候就已經出現，且一直無法與收藏行為本身就是對「物」的佔有這一事實相互調和。這個問題在清代依然存在，錢泳就曾有過批評：「收藏書畫是雅事，原似過眼雲煙，可以過而不留；若一貪戀，便生覬覦之心，變雅而為俗矣」。⁶² 在晚清國難當頭的背景下，這樣的批評就顯得更加尖銳。⁶³ 潘遵祁的辦法是展現出一種視書畫收藏如過眼雲煙的淡然心態，這也是早在宋代蘇軾就提出的解方。⁶⁴ 這一點潘遵祁及其友人都非常清楚：他在自己抄錄的《須靜齋雲煙過眼錄》的序言部分就引述了父親潘世璜的話：「世間寶物，所在必有神物護持。而一時寓目，等之過眼雲煙，不知他日流傳何處，此生得再遇否」。⁶⁵ 該書「雲煙過眼」的命名和上述亢樹滋的詩文中使用的「林鳥之感耳」均典出自蘇軾為其好友、史上著名藝術收藏家王詵所寫的名篇〈寶繪堂記〉。⁶⁶ 寓意於「物」的前提是對「物」的佔有，這個看似相互矛盾之處是蘇軾收藏觀的一體兩面，如何詮釋其實是取決於具體的立場和視角，因而眾人強調潘遵祁對〈四梅圖〉的淡然態度，其實是對於其文人藏家身份一種得體的讚美。有意思的是，〈四梅圖〉的下一手藏家顧文彬的過雲樓的得名也是從〈寶繪堂記〉而來，對收藏佔有的說辭也大同小異：「書畫之於人，子瞻氏目為煙雲過眼者也。余既題其論以名藏秘之樓，則羅而儲焉，記而存焉，適然之遇已耳，殆無容心」，由此既可知蘇州一地士大夫藝術收藏的風氣之盛，亦可見蘇軾這一說法的流程度。⁶⁷

部分可見張曉穎，〈偕隱香雪海 圖畫四梅閣——記戴熙《四梅閣圖》、《山居圖》等長卷〉，頁16-28。

62 (清) 錢泳撰，孟斐校點，《履園叢話》，卷10，頁177。

63 關於「玩物喪志」的問題，以及晚清士人在進行藝術收藏時矛盾心態的討論，見 Qianshen Bai, "Antiquarianism in a Time of Crisis: On the Collecting Practices of Late-Qing Government Officials, 1861-1911", in Alain Schnapp ed., *World Antiquarianism: Comparative Perspectives* (Los Angeles, California: Getty Publications, 2013), 386-403. 白謙慎主要的討論對象是吳大澂，吳大澂與潘遵祁的仕途和境遇不同，因而解方也不同，不過兩人面對儒學框架的挑戰是類似的。

64 關於蘇軾收藏觀的詳細討論，可見 Ronald Egan, *The Problem of Beauty: Aesthetic Thought and Pursuits in Northern Song Dynasty China* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2006), 164-169; 173-188.

65 (清) 潘世璜撰，(清) 潘遵祁抄錄，彭向陽校點，《須靜齋雲煙過眼錄》，頁2。

66 蘇軾原句為「譬之煙雲之過眼，百鳥之感耳，豈不欣然接之，然去而不復念也」，兩人均做了改動。蘇軾原文見(北宋)蘇軾，《東坡全集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷36，頁9b-11a。

67 (清) 顧文彬撰，柳向春校點，〈過雲樓書畫記自敘〉，《過雲樓書畫記》(上海：上海古籍出版

〈四梅圖〉不只是對於潘遵祁本人意義重大，它也是維繫潘氏家族情感最重要的一件藝術作品。潘奕雋、潘世璜、潘遵祁科場得意，但是祖孫三代都不愛做官，早早就退居林下，宦績並不算突出，因此以書畫收藏為主的文化志業是「貴潘」中潘奕雋一支彰顯自身非常重要的場域。⁶⁸潘遵祁不是富豪，他以重金購入〈四梅圖〉，除了因為這是一件名跡，另一個很重要的原因是它曾經是外公陸恭的收藏，而且是陸恭最廣為人知的一件藏品，有市面上其他作品無法取代的家族印記。當〈四梅圖〉還在程楨義手上時，潘遵祁就已經對其表示出極其濃厚的興趣。他在寫給程楨義的〈四梅圖〉跋文中提到自己雖然早就知道〈四梅圖〉在陸恭處，但他當時由於年紀太小而無緣得見，長大後此卷已經從陸氏手上流出，潘遵祁遍尋而不得其蹤，直到乙巳年（1845）在程楨義處方得一見：「展玩數『四』，如睹奇珍，得慰十餘年來夢想之勞」。⁶⁹在自己的詩文中，他也提到對〈四梅圖〉「神遊目想者二十年」。⁷⁰得到〈四梅圖〉後，潘遵祁但凡在詩文作品中提到〈四梅圖〉或是陸恭，都會寫小註提及外公陸恭曾經收藏這件作品的事實。⁷¹即便日後潘遵祁打算向顧文彬出售自己的藏品，其中不乏唐寅〈黃茅小景圖〉和倪瓚、王蒙畫作這樣的精品，潘遵祁也明言〈四梅圖〉不在出售之列，足見該卷在他心中的分量。⁷²當然，潘遵祁對〈四梅圖〉家族因素的重視體現得最充分的，還是前述他對「四梅閣」的命名。

潘遵祁在藝文領域對家族的重視，還體現在《須靜齋雲煙過眼錄》一書的編輯出版上。該書實際上是潘世璜的日記，由潘遵祁將其中與藝術收藏相關的部分抄錄下來集結成書，書中有大量的篇幅記錄了潘世璜、潘奕雋和陸恭在書畫鑒藏上的交往。在序言處，潘遵祁也專門提到三人：「先大夫侍養家居，娛情翰墨。四方之士以古今書畫、圖籍、碑版請質於大父者，咸侍坐獲觀焉。外大父謹庭先生，為吳中藝林正法藏眼。先大夫每至松下清齋，必出所藏相示，以是生平鑒別

社，2011），頁3。

68 關於潘氏書畫收藏的詳情，見丁小明，〈從三松堂到須靜齋 清中期蘇州貴潘書畫鑒藏活動發微〉，《收藏家》，2011年12期，頁39-46；以及李軍，〈須靜觀止·潘氏祖孫的鑒藏活動〉，《大眾觀》，第123期（2019年12月），頁72-78。

69 潘遵祁跋文全文見李軍，〈明窗一日百回看——程楨義生平及其書畫鑒藏考略〉，頁59。

70 （清）潘遵祁，〈逃禪四梅花卷，神遊目想者二十年，得藏秘笈者又二十年，今並歸蘇鄰，詩以志之〉，《西園續集》，卷3，頁25a。

71 譬如（清）潘遵祁，《西園集》，卷2，頁10a-b；卷3，頁6b-7a；卷9，頁6a-b。

72 （清）顧文彬撰，蘇州市檔案館、蘇州市過雲樓文化研究會編，《過雲樓家書（點校本）》，頁332。

益多」。⁷³ 由是，該書保存了潘氏祖孫三代在藝術領域的歷史記憶。而且，潘氏家族對藝文的關注在後代中一直延續。《須靜齋雲煙過眼錄》甲申年（1884）由潘希甫孫潘志萬（1849-1899）手錄一本，日後該書由潘遵祁子潘敦先（1868-1931）和潘睦先（1871-1963）於宣統三年（1912）付梓出版（見表二）。⁷⁴ 在《須靜齋雲煙過眼錄》的跋文處，潘敦先和潘睦先還不無感慨地回憶到自己生於太平天國亂後，家中的累世收藏已經蕩然無存，惟所幸在鄧尉時曾見過〈四梅圖〉，同時也將其實是錯誤的「四梅閣」因圖築閣的資訊，以及戴熙為潘遵祁繪製〈四梅閣圖〉的事情又說了一遍。⁷⁵

再之後出生的潘氏後人當然是沒有機會見到〈四梅圖〉了，但是潘遵祁當時留下的相關作品依舊延續了家族記憶，這其中最重要的就是戴熙的〈四梅閣圖〉。該卷潘遵祁去世後一直留在潘家，民國初年時在潘遵祁曾孫潘承謀（1874-1934）手上。在〈四梅圖閣〉卷後留下跋文者，其中之一是潘遵祁的外孫秦綬章（1849-1925），他在跋文中回憶了自己年少時在外公「香雪草堂」及「四梅閣」中的種種過往。民國十四年（1925），有正書局影印並出版了〈戴醇士三卷合冊〉，即所謂的「戴熙三圖」，三卷都是戴熙贈予潘遵祁和潘觀保的禮物，其中就有〈四梅閣圖〉。〈戴醇士三卷合冊〉的重點當然是戴熙的畫作，也因此除了何紹基的引首，畫作後的諸家題跋並沒有一併影印，這幾件作品製作的相關脈絡也就被切割掉了。⁷⁶ 〈戴醇士三卷合冊〉惟一影印的文字部分，是俞樾書於〈山居圖〉後的〈香雪草堂記〉，這篇文章和戴熙書於〈四梅閣圖〉畫心部分（圖 10）的題詩都提到了潘遵祁曾擁有〈四梅圖〉和他修築「四梅閣」的事跡，也正是基於此，關於〈四梅圖〉部分的潘氏家族記憶得以保存，並被推向公共空間。俞樾的〈香雪草堂記〉和亢樹滋書於〈四梅閣圖〉後的〈四梅閣記〉日後也都被收入《民國吳縣志》中，成為關於蘇州的公共記憶的一部分。⁷⁷ 但值得注意的是，戴熙和俞樾的說法、以及《民國吳縣志》中介紹「香雪草堂」和「四梅閣」的正文都是潘遵祁因

73（清）潘世璜撰，（清）潘遵祁抄錄，彭向陽校點，《須靜齋雲煙過眼錄》，頁 1。

74 該鈔本此前由江標於己亥年（1899）借去，原計劃刻入其《靈鶴閣叢書》第七集中，後未果，見（清）潘世璜撰，（清）潘遵祁抄錄，彭向陽校點，《須靜齋雲煙過眼錄》，頁 105-106。

75（清）潘世璜撰，（清）潘遵祁抄錄，彭向陽校點，《須靜齋雲煙過眼錄》，頁 108-109。

76 張曉穎，〈偕隱香雪海圖畫四梅閣——記戴熙《四梅閣圖》、《山居圖》等長卷〉，頁 16-17。

77 曹允源、李根源纂，《民國吳縣志》，收入《中國地方志集成》（南京：鳳凰出版社，2008），卷 39 上，頁 46a-47a。

圖築閣的錯誤版本，也因此，「四梅閣」關於紀念陸恭的私人記憶部分就很不幸地被封存起來。

(五) 顧文彬：過雲樓書寫中的歷史編撰問題

蘇州於咸豐十年至同治二年間（1860-1863）被太平軍佔領，潘遵祁一家赴上海避難，他在追和揚無咎的〈柳梢青〉詞（表三）中便有交待：「一別青山，重尋紅萼，三年遙隔」。令人感到有點不可思議的是，〈四梅圖〉及〈四梅閣圖〉當時均在鄧尉光福山中的「香雪草堂」，未被潘遵祁帶走，幸而草堂和畫作均未受戰火波及，完好如初。⁷⁸ 歷經太平天國之亂，蘇州的名門望族皆遭受重大損失，潘氏家族也不例外。亂後，一來潘遵祁需要資金來養活族人，二來潘遵祁明白書畫收藏如過眼雲煙的道理，他也想在自己去世前為自己的藏品找到合適的新主人。早在同治十二年（1873）的時候，潘遵祁就已經有此想法，他詢問了顧文彬的意向，不過潘遵祁此時並不打算向顧氏出售〈四梅圖〉，倒是顧文彬深知「順之所藏，以揚補之梅花為最，我故欲探驪得珠」，開口報價四百兩。⁷⁹ 潘遵祁此時尚未將〈四梅圖〉售予顧文彬，該卷到潘遵祁（1808-1892）七十大壽（1877）時還在其手上，李鴻裔寫的〈香雪草堂歌〉中有註明。⁸⁰

〈四梅圖〉先是於光緒己卯年（1879）到了〈香雪草堂歌〉的作者李鴻裔手上。⁸¹ 此次交易的〈四梅圖〉價格比顧文彬的報價暴漲了一倍有餘。⁸² 李鴻裔與顧文彬皆是同光時期蘇州最具實力的書畫收藏家，兩人既是交遊中的好友，亦是收

78 此事俞樾在〈香雪草堂記〉中有記載，潘遵祁自己也寫有〈還山詩〉。「香雪草堂」到民國時尚存，李根源訪鄧尉光福時還曾見到過，見李根源，《吳郡西山訪古記》，收入《中國名山勝跡志叢刊》，第一輯（臺北：文海，1971），卷1，頁4b。

79 事情的原委是潘遵祁去信顧文彬，說要出盡自己除了〈四梅圖〉以外的藏品，但顧文彬只願購入唐宋元作品，並對唐寅〈黃茅小景圖〉、倪瓚、王蒙和〈四忠手簡〉進行開價，順帶將〈四梅圖〉也進行開價。此次交易潘遵祁將上述作品以六百七十金的價格售與顧文彬，惟〈四梅圖〉不在其列，見（清）顧文彬撰，蘇州市檔案館、蘇州市過雲樓文化研究會編，《過雲樓家書（點校本）》，頁332、335。

80 （清）李鴻裔，《蘇鄰遺詩》，收入清代詩文集彙編纂委員會編，《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2010），冊718，卷上，頁23b-24b。

81 （清）楊鍾義撰，雷恩海、姜朝暉校點，《雪橋詩話餘集》（北京：人民文學出版社，2011），卷5，頁2508-2509。潘遵祁自己也有交代此事，見（清）潘遵祁，〈逃禪四梅花卷，神遊目想者二十年，得藏秘笈者又二十年，今並歸蘇鄰，詩以志之〉，《西園續集》，卷3，頁25a；以及（清）潘世璜撰，（清）潘遵祁抄錄，彭向陽校點，《須靜齋雲煙過眼錄》，頁63。

82 潘遵祁是將〈四梅圖〉和〈明賢及國初諸簡牘冊〉打包出售，共計兩竿，即兩千兩銀子，此次交易的信札尚存世，現存於蘇州博物館，相關資料見寧方勇，〈傳之者誰 李鴻裔鑒藏揚補之〈四梅圖〉考略〉，《新美術》，2023年4期，頁185-192。

藏上的對手（圖 13）。⁸³ 與陸恭和潘遵祁一樣，李鴻裔對這件藏品也是青睞有加，他也修了一築「四梅花館」來收藏〈四梅圖〉。⁸⁴ 不過〈四梅圖〉在李鴻裔處的時間並不長，至遲到光緒壬午年（1882），該卷已經進入顧文彬的過雲樓收藏。⁸⁵ 令人略感訝異的是，此次交易的對價物是一件貂皮大衣。⁸⁶ 此後〈四梅圖〉在顧家遞藏四世，直到顧氏後人將其捐獻給北京故宮博物院。在此期間，顧文彬之孫顧麟士（1865-1930）的好友費念慈（1855-1905）於光緒十五年（1889）獲觀該卷，並留下歷史上最末一則跋文（圖 1 最末處）。

與潘氏家族主要的藝術類文獻《須靜齋雲煙過眼錄》和《三松堂書畫記》長期以來都是鈔本、只在家族內部流通的情況不同，記錄顧氏書畫收藏的《過雲樓書畫記》在顧文彬有生之年即已出版，這顯示出顧文彬想要把自己的收藏公諸於世的意圖。顧文彬並沒有像陸恭、程楨義或者潘遵祁一樣對〈四梅圖〉有諸多動作，畢竟過雲樓收藏的銘心絕品不計其數，〈四梅圖〉在其中的地位並不如在陸恭、程楨義或者潘遵祁的收藏中那麼突出，不過在書寫上，顧文彬還是顯示了對這件作品特別的眷顧。《過雲樓書畫記》中的〈四梅圖〉條目全文如下：

揚補之四清圖卷

卷為潘西園編修家藏物，嘗以「四梅花」名其閣，近歲始歸於余。據補之自題云：「范端伯要予畫梅四枝，一未開、一欲開、一盛開、一將殘，仍各賦詞一首」。又云：「予舊有〈柳梢青〉十首，亦因梅所作，今再用此聲調，蓋近時喜唱此曲故也」。按《皇宋書錄》，揚无咎，字補之，清江人，後寓居豫章。端伯名直筠，文正曾孫，忠宣孫、正國長子，見《范氏家乘》。《（范氏家）乘》又云：「孝宗乾道元年，遷奉議郎，簽書荆門軍判官廳公事」。而補之自題「乾道元年七夕前一日癸丑」，則卷正作於簽判荆門，道出豫章時也。後有「至正元年冬十有一月日南至，丹邱柯九思追

83 顧文彬曾在家書中叮囑兒子不要洩露購藏信息，以免李鴻裔知道後形成競爭，賣家便可以坐地起價，見白謙慎，《晚清官員收藏活動研究：以吳大澂及其友人為中心》，頁 122-123。

84 （清）潘世璜撰，（清）潘遵祁抄錄，彭向陽校點，《須靜齋雲煙過眼錄》，頁 63。

85 《過雲樓書畫記》的序言書於光緒壬午年（1882），說明顧文彬此時已經得到該卷，見（清）顧文彬撰，柳向春校點，《過雲樓書畫記》，頁 3-4、83。

86 葉昌熾提到汪芑有詩寫此「一貂裘換四梅花」事情，見（清）葉昌熾，〈題梅花鐙影卷〉，《奇觚廬詩集》，卷中，頁 53b-54a。貂皮在當時屬於奢侈品，價格昂貴，吳湖帆舊藏的〈諸家題詠倪瓚耕雲軒詠〉也是潘靜淑以「千金紫貂」易得。

和前韻」，亦見郁逢慶《書畫題跋記》、朱存理《鐵網珊瑚》。又都穆《鐵網珊瑚》載湯垕《畫鑿》云：「在京師時，與今鑿書博士柯君敬仲論畫，遂著此書」。於揚補之則云：「畫墨梅甚清絕」，當是敬仲見是卷後言之。是卷據周密《煙雲過眼》〈天台謝奕修養浩齋所藏揚補之四清圖〉入錄。奕修官待制，為密蒼之子。密蒼名采伯，謝后之諸父也，見《癸辛雜識後集》，因並及之。⁸⁷

顧文彬先是提到〈四梅圖〉是潘遵祁舊藏，並考證了揚無咎和范直筠兩人的家世，以及揚無咎作畫的時機點。之後，他還查閱了歷代書畫著錄中〈四梅圖〉的相關記載，並認為湯垕在《畫鑿》中對揚無咎的記載是柯九思的言論，而且是柯九思基於觀閱〈四梅圖〉後得到的印象。⁸⁸不但如此，顧文彬還認為周密《雲煙過眼錄》中著錄的那件謝奕修所藏揚補之〈四清圖〉就是〈四梅圖〉，還順帶對謝奕修其人做了考證。

但是顧文彬的這兩個判斷都是錯誤的：首先，柯九思與湯垕論畫時人在大都，這大概是從1320年代末到1330年代初，但是柯九思見到〈四梅圖〉的時候是至正元年（1341），此時柯九思早已離開京師、退隱江南，此處有基本的年代錯置。⁸⁹即便真如湯垕所言，柯九思還在大都時就已經對揚無咎的墨梅風格有如此印象，那也應該是基於觀看其他揚無咎作品的經驗而非〈四梅圖〉。其次，周密在談及〈四清圖〉時，僅留下「揚無咎四清圖」幾字，並沒有抄錄揚無咎詞作，也沒有說明是畫四枝梅花。⁹⁰一般來說，「（幾）清圖」這種命名方式是指幾種不同象征清雅的題材並陳在一件作品中，而不是同一題材的多次出現。而且，歷史上揚無咎還有其他被稱為〈四清圖〉的作品，畫的也都是梅蘭竹石，分別有南宋劉克莊和元代吳澄的記載，可見揚無咎其實畫過不少此類「四清」題材作品，其中並不是只有梅花。⁹¹

87（清）顧文彬撰，柳向春校點，《過雲樓書畫記》，頁83。

88 湯垕在《畫鑿》中的原文只有很短一條：「揚補之墨梅甚清絕，水仙亦奇，自號逃禪老人」。見（元）湯垕，《畫鑿》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷1，頁28a。

89 柯九思事跡見宗典，〈柯九思年譜〉，《文物》，1962年12期，頁32-42。

90（南宋）周密，《雲煙過眼錄》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷3，頁17b。

91（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；（元）吳澄，《吳文正集》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷56，頁5a-b。

更有意思的是，這兩個錯誤很可能不是無心之失，而是顧文彬有意為之。首先，就柯九思於京師觀看〈四梅圖〉之誤，以柯九思在書畫史中的顯赫地位、顧文彬考證的細緻程度以及柯九思罷官離京一事的常識性，顧文彬都不太可能不知道這件事，像其寫作中曾大量參考的《式古堂書畫彙考》就對柯九思罷官離京一事就有清楚記載。⁹² 顧文彬選擇有意忽視這個時代錯置，更像是爲了要讓〈四梅圖〉與早至元代的湯垕《畫鑒》產生一種聯結。而至於此畫〈四清圖〉的命名，就更能顯示顧文彬的意圖。這件作品在明清書畫著錄中被廣爲記載，但是沒有一本著錄將其命名爲〈四清圖〉，譬如顧文彬所引的《書畫題跋記》將其命名爲〈宋楊無咎補之畫梅四幀〉（但這卷其實是一件偽作，詳見下文），《趙氏鐵網珊瑚》將其命名爲〈揚補之四梅卷〉，梁同書的題簽則爲〈宋楊補之梅花卷〉，這些都是顧文彬知道的訊息。⁹³ 顧文彬之前的陸恭、潘遵祁和李鴻裔都把這件作品稱爲〈四梅圖〉或〈四梅花圖〉，這些顧文彬肯定也知道。顧文彬如此這般改名操作的意圖其實也很明顯：如果這件作品叫作〈四清圖〉，不但明清、就連元代都可以直接跨過，將其追溯到宋代周密的書畫著錄《雲煙過眼錄》中，進而擁有一條從距離揚無咎未遠的時候開始、一直延續到晚清的完整文本證據鏈。由此，這件已經是名跡的作品的重要性會得到進一步提升，成爲宋代大藏家謝奕修所藏、鑒賞家周密所見、書畫家柯九思所感的一件巨作。《過雲樓書畫記》向來以收錄嚴格、考據縝密聞名，不過至少在〈四梅圖〉這一條目上，顧文彬作爲收藏家與藝術史學家的身份發生了衝突（*conflict of interest*），這也從藝術史歷史編撰學的層面揭示了顧文彬對〈四梅圖〉的喜愛。

本節追索了〈四梅圖〉乾隆朝後在蘇州的流傳及其產生的影響。在此時期，〈四梅圖〉主要經五名藏家之手遞藏（陸恭、程楨義、潘遵祁、李鴻裔、顧文彬）。作爲一件尚留存在民間的宋代名跡，〈四梅圖〉在蘇州發揮了廣闊且多層次的影響力。除了文人的廣泛題詠以及戴熙和潘遵祁兩名畫家的追摹這些書畫史中的常見行爲，三位藏家（陸恭、潘遵祁、李鴻裔）都爲〈四梅圖〉專門築閣並以

92 顧文彬參考《式古堂書畫彙考》的部分，可見（清）顧文彬，《過雲樓書畫記》，（書類）卷1，頁21、25；卷2，頁39；卷3，頁59；（畫類）卷1，頁81-2；卷2，頁88-9、98；卷4，頁125-6。《式古堂書畫彙考》中關於柯九思的記載，見（清）卞永譽，《式古堂書畫彙考》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷53，頁99b-100a。

93（明）郁逢慶，《書畫題跋記》，收入《文淵閣四庫全書電子版》，卷1，頁27a-31a；（明）（舊題）朱存理撰，（明）趙琦美編，《趙氏鐵網珊瑚》，頁46a-48a。

這件名跡來命名自己的書畫樓（儘管潘遵祁的本意並非如此，然而這卻是公共空間中的普遍理解），兩位藏家（程楨義、潘遵祁）還曾將〈四梅圖〉上石並製成拓片，讓〈四梅圖〉的圖像得以廣傳。顧文彬則將〈四梅圖〉收入自己的收藏著錄中，並通過重命名（其實是錯植）的方式來進一步提升這件作品的重要性。在創作方面，擁有文學才華的潘遵祁寫了〈柳梢青〉詞四首來應和〈四梅圖〉中的揚無咎和柯九思詞，他也請戴熙繪製〈四梅閣圖〉來作為記錄。

至於〈四梅圖〉對藏家的意義，相對而言，陸恭和程楨義從擁有這件作品中獲益最大，他們並無功名在身，主要以收藏家的身份活躍在蘇州，〈四梅圖〉幫助他們提高了在文人圈中的能見度，甚至能與當地望族聯姻（陸恭）。而相較於〈四梅圖〉在「外部」的人際網絡中對所有藏家都有所裨益，其對於潘遵祁家族「內部」的作用就顯得非常突出：這件作品，以及戴熙繪製的〈四梅閣圖〉，既應和了潘遵祁退居鄧尉的高隱之志，又凝聚了潘遵祁家族好幾代的家族記憶。

三、其他「四梅」系譜作品的流傳與遞藏

歷史上〈四梅圖〉曾有過不少臨仿作品，這是因為〈四梅圖〉早在元明時期就已經是一件名跡，並被吳派畫家廣為摹仿，創造出諸多分身，進而形成一個「四梅」系譜。⁹⁴也因此，到清末民初，〈四梅圖〉發揮影響力的管道並不只限於自身，也可以通過其他「四梅」系譜作品。有趣的是，這些作品也和〈四梅圖〉一樣，幾乎都沒有被收入宮中，而是在江南各地流傳。本節會考察這些「四梅」系譜作品在清末民初的收藏和流通狀況，以及它們的藏家和〈四梅圖〉諸藏家之間的關係。

文嘉（1501-1831）曾經畫過一卷〈梅花四詠〉（圖 14），是他用自己畫的梅花四枝並抄錄黃姬水作、應和揚無咎的〈柳梢青〉四首。這幅畫清末民初時在甬宋樓主人歸安（今湖州）陸心源（1834-1894）的穰梨館收藏中，《穰梨館過眼錄》中有著錄。⁹⁵陸心源與蘇州文人藏家皆交好，更與潘遵祁是兒女親家（陸心源三子陸

94 「四梅」系譜作品的相關情況，詳見唐寧，〈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〉，頁 78-87。

95 （清）陸心源，《穰梨館過眼錄》，收入《續修四庫全書·子部·藝術類》（上海：上海古籍出版社，1995），冊 1087，卷 20，頁 10b-12a。

樹聲娶潘遵祁女，見表二），兩人關係匪淺，因此他可能看過〈四梅圖〉，至少應該知道〈四梅圖〉的存在，也應該知道〈梅花四詠〉與〈四梅圖〉之間的關係。⁹⁶ 陸心源以其皕宋樓藏宋元善本書而聞名，這件作品並非陸心源的重頭藏品，《穰梨館過眼錄》中的記載也僅僅是抄錄文本及印鑑而已。〈梅花四詠〉在陸家遞藏三世，陸心源、陸樹彰、陸熙咸都留有鑑藏印。⁹⁷ 陸樹彰（1890-1943）為陸心源最小的兒子，陸心源去世時年僅五歲，其分到的陸心源遺產先由長兄陸樹藩代管。民國十三年（1924），成年後的陸樹彰攜所得遺產赴滬生活，這卷〈梅花四詠〉應該也隨之來到上海。

文嘉當年做了不止一本〈梅花四詠〉，除了陸氏手上這卷全本，還有一卷只剩兩枝梅花的殘本〈二梅圖〉（圖 15）在寒碧莊主人、蘇州大藏家劉恕手上。儘管殘本〈二梅圖〉已經不是「四梅」，劉恕還是很清楚地知道這幅畫與〈四梅圖〉的淵源，他在畫後長篇跋文的第一部分抄錄了揚無咎〈四梅圖〉中的〈柳梢青〉詞四首和部分題識以及柯九思在畫後應和揚無咎的〈柳梢青〉詞四首和題識。劉恕跋文的第二部分抄錄了另一件墨梅名跡〈宋元梅花合卷〉中揚無咎的〈柳梢青〉詞十首。⁹⁸ 在跋文的第三部分，劉恕詳細交代了〈二梅圖〉的來歷：劉恕的父親劉金省曾經藏有一卷明代陸治臨的〈四梅圖〉，他小時候還見過，後來這卷臨本到了劉恕叔父劉芳亭手上，之後又被婁江（今昆山）畢氏購去。劉恕後來又從畢氏手上回購家族藏品，惟獨這卷陸治臨本不知所蹤。劉恕萬千感慨之餘，又購入文嘉的這卷〈二梅圖〉聊補缺憾，「蓋爾仿逃禪遺意，而未開、欲開二幀不知散落何處，其原本（揚無咎〈四梅圖〉）既邈不可得，臨本（陸治臨〈四梅圖〉）又得而復失，今文水是卷（文嘉〈二梅圖〉），爾僅存其半，固造物之惡全、人之所以有遺憾歟」。家族性看來是江南藏家在進行購藏時非常重要的考量因素，潘遵祁、劉

96 陸心源歸里後，曾打算遷居蘇州，就是因為陸心源的好友吳雲、俞樾、潘祖同等人都在蘇州，見徐楨基，《藏書家陸心源》（西安：陝西人民教育出版社，2007），頁 207。陸樹聲先娶李埏女（未婚即逝），後娶潘遵祁女（生子熙欽後去世），再娶沈樹鏞女，見徐楨基，《藏書家陸心源》，頁 158。

97 〈梅花四詠〉上，陸心源的印鑒有「穰梨館主」、「存齋心賞」、「陸氏伯子」、「陸氏」；陸樹彰的印鑒有「歸安陸樹彰季寅父考藏金石書畫之記」；陸熙咸的印鑒有「陸熙咸印」、「慶譽審定」、「慶譽心賞」、「熙咸珍藏」、「陸熙咸鑒賞章二獻宦主」，尚有其他四方印鑒印主不明：「授經欣賞」、「湘花館珍藏印」、「貝氏家藏」、「宣公三十七世孫」，不過應該都屬於陸氏家族成員。

98 在寫這則跋文時，劉恕並沒有見過〈四梅圖〉和〈宋元梅花合卷〉（當時藏於內府），他抄錄的來源是《鐵網珊瑚》，文見（明）（舊題）朱存理撰，（明）趙琦美編，《趙氏鐵網珊瑚》，卷 11，頁 46a-50b。

怨如此，日後的吳湖帆亦是如此。而如前所述，其實〈四梅圖〉當時就在陸恭手上，但同處蘇州收藏家圈子中的劉恕居然渾然不知，這實在是令人感到訝異。一個比較可能的情形是，當嘉慶五年（1800）劉恕書寫這則題跋時，陸恭還未有大事聲張，此時距離劉墉題額（1802）尚有兩年的時間差。而當劉恕於嘉慶二十一年（1816）去世前，他應該已經知道〈四梅圖〉其實尚在人間了。

歷史上揚無咎除了現存的這卷〈四梅圖〉，他其實還做過另外一卷，只是該卷已佚失，只剩下文徵明做的一卷臨本（圖 16），內繪梅花四枝和文徵明抄錄黃姬水應和揚無咎的〈柳梢青〉四首。這卷〈梅花四段卷〉民國時期是錢鏡塘（1907-1983）的藏品。⁹⁹ 錢鏡塘民國時期主要在上海活動，因此〈梅花四段卷〉當時應該也在滬上。除了這些尚存世的〈四梅圖〉系譜作品，晚清至民國時期流傳在江南地區的還有一件〈四梅圖〉的晚明偽作。程楨義在〈四梅圖〉的跋文中提到他「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」，當作是〈四梅圖〉的分身。¹⁰⁰ 但其實這幅畫後的「文徵明」題詞其實是沈周所作，作偽者張冠李戴，也就暴露了是件偽作。¹⁰¹ 這件偽作目前下落不明，書畫著錄中亦未見提及，也就無從知道其後來的遞藏歷史。

至於前述的戴熙〈臨楊補之四梅圖卷〉，按戴熙在畫後的題識，他應該將其攜至京師，之後的情況就不甚清楚。到民國時，褚德彝（1871-1942）在壬申年（1932）於畫後有跋文，褚德彝辛亥革命後即定居上海，因此該卷當時應該已經流入滬上。在該卷的跋文處，褚德彝提到曾於民國九年（1920）在顧麟士處看過〈四梅圖〉原跡。之後該卷流到南京薛仰嵩處，薛氏在丁亥年（1947）請著名詞人、時任國史館編修的汪東題跋於卷後。¹⁰²

99 畫後有「張靜齋珍玩圖書記」和「海昌錢鏡塘藏」朱文方印。張靜齋是明末清初時期的重要藏家，遼寧省博物館藏仇英款〈漢宮春曉圖〉和國立故宮博物院藏沈周〈金粟晚香圖〉也曾是張靜齋的藏品。

100 程楨義跋文，見李軍，〈明窗一日百回看——程楨義生平及其書畫鑒藏考略〉，頁 58-59。

101 該卷的情況，見唐寧，〈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〉，頁 84-85。

102 汪東原著，蔡登山主編，《寄庵隨筆：民初詞人汪東憶往》（臺北：新銳文創，2017），頁 102-103。

四、吳湖帆對陸治〈梅竹圖〉的摹仿及題詠

在「四梅」作品系譜中，陸治的〈梅竹圖〉（圖 17）是一件集大成之作，其畫面和文字追溯了多件宋元明「四梅」作品。¹⁰³ 到民國時期，〈梅竹圖〉在上海流傳，一代巨匠吳湖帆（1894-1968）不但看過〈梅竹圖〉，而且還連圖帶文臨過一本（圖 18）。¹⁰⁴ 在這卷〈湖帆自臨包山梅花卷〉的卷末題識處（圖 19 中的「吳湖帆題識 2」），吳湖帆詳細交代了這卷臨本的來歷：吳湖帆喜愛梅花題材繪畫是一件廣為人知的事情，他的收藏中已經有宋刻〈梅花喜神譜〉和金俊明、邵彌、金農、羅聘等歷代墨梅名家的作品，「吾望而欲得者祇揚補之、王元章、陳憲章、陸包山諸作而已」。於是，己卯年（1939）春，吳湖帆的至交孫邦瑞攜〈梅竹圖〉給吳湖帆過目，看吳湖帆是否有意進行購藏。¹⁰⁵ 雖然由於價格沒有談好，這筆交易最後並沒有達成，但吳湖帆趁〈梅竹圖〉還在自己手上面的時候蓋了幾方印，留下自己的印記。不但如此，吳湖帆還臨了一本，「靜淑見之，愛不忍釋，留之案頭，促余先臨一本，復托孫先生將真跡□前，途謀和會，往返數『四』，緣值昂未成，殊悵然也，及此卷裝成時亦閱月，而包山真跡仍由邦瑞兄攜歸」。¹⁰⁶ 最後，吳湖帆也不無感慨地談到揚無咎的〈四梅圖〉：「雖補之四梅卷未遇，而包山四梅卷先至，或亦先兆，固俟異日可矣」。¹⁰⁷

吳湖帆的臨本也對〈梅竹圖〉做了一些改動，這讓臨本反而比陸治的原作更

103 對陸治〈梅竹圖〉的詳細分析，見唐寧，〈美學揀擇與後世重釋：〈四梅圖〉的流傳及其在元明時期的影響〉，頁 81-83。

104 吳湖帆只有陸治在第二枝梅花並抄錄揚無咎詞後的題識未錄，即圖 19 中的「陸治題識 2」。

105 孫邦瑞是實業家，也是當時很有實力的書畫收藏家，關於孫邦瑞的背景以及吳湖帆與孫邦瑞之間的深厚交情，見馮天虬，〈吳湖帆與孫邦瑞〉，《書與畫》，2019 年 10 期，頁 46-50。關於兩人在書畫收藏上的往來，見李維琨，〈吳湖帆和他的收藏圈朋友〉，收入上海博物館編，《吳湖帆的手與眼》（北京：北京大學出版社，2015），頁 157-158。

106 除了臨本中的跋文，《吳氏書畫記》中〈明陸包山四梅花卷〉一節在抄錄了陸治〈梅竹圖〉全文後，也簡要交代了這段歷史，見吳湖帆著，吳元京審訂，梁穎編校，《吳氏書畫記》，收入《吳湖帆文稿》（杭州：中國美術學院出版社，2004），頁 417-420。

107 但吳湖帆其實看過〈四梅圖〉兩次，他曾在《吳氏書畫記》中提到：「楊氏〈四梅卷〉真跡藏吾郡顧氏，余嘗獲觀二次」，兩處說法不一致，見吳湖帆著，吳元京審訂，梁穎編校，《吳氏書畫記》，頁 490。一種可能性是，吳湖帆在得觀〈梅竹圖〉時尚未看過〈四梅圖〉，是日後才見到的。據《中國大百科全書（網絡版）》，〈四梅圖〉當時的擁有者顧公可在孤島時期避居上海，而顧氏兄弟和吳湖帆是親戚（顧麟士續弦潘志玉和潘靜淑同屬潘家「志」字輩）；以及，王季遷與維多利亞·孔達（Victoria Contag）均與吳湖帆過從甚密，兩人於 1930 年代合編的《明清畫家印典》中程楨義部分的印鑒便是從顧公可處拍攝而來，因此，吳湖帆見到〈四梅圖〉是在此時期的顧公可處是可能的。

能應和〈四梅圖〉。揚無咎〈四梅圖〉(圖 1) 中的四枝梅花是按照「未開——欲開——盛開——將殘」的順序來進行排列，有明確的時間性；但是相較而言，陸治的〈梅竹圖〉更強調的是一種藝術史意識，他並不遵循花開花落的順序來安排四枝梅花，而是將他手上的一卷宋人王子中墨梅和一卷沈周摹柯九思梅花四枝，以及更多的宋元墨梅作品，合為一卷。但吳湖帆認為〈梅竹圖〉中的四枝梅花是有先後順序的，他根據揚無咎〈四梅圖〉中花開花落的時序給陸治畫中的四枝梅花命名，並且重新調整了四枝梅花的順序，也重新調整了陸治畫中抄錄詞作的順序，並將年代最早的揚無咎〈柳梢青〉詞放在最前面(圖 19)。對此，吳湖帆也在第一組詞畫組合後(圖 19 中的「吳湖帆題識 1」)為自己的改動做了解釋：

此卷包山先臨宋王子中畫，即「欲開一枝」，及詞三疊。復以餘興臨石田畫「盛開一枝」，乃書揚詞於後。又作二圖「未開」與「將殘」也，以錄柯詞與石田和詞及〈滿江紅〉詞云，余喜而臨之，重將未開、欲開、盛開、將殘分其先後，以逃禪原詞書於前，「欲開」及三疊詞為子中原本次之，恐後之覽者責余之擅改前賢遺則，因識其緒。湖帆。

通過對畫中梅花的命名以及對梅花和詞作順序的調整，吳湖帆將陸治在元明時期「四梅」系譜作品群中的這件已經有點遠離揚無咎〈四梅圖〉本體的創作又重新拉了回來。¹⁰⁸

除了臨摹陸治的〈梅竹圖〉，吳湖帆對揚無咎〈四梅圖〉的應和還體現在他的詞作上。吳湖帆書畫巨擘的地位常常掩蓋了他的其他身份，詞人就是其中之一。清末民初是中國詞史興旺蓬勃的一個時期，文人大量組建詞社，吳湖帆就是海上詞壇的積極成員，他曾參加過「滬社」和「午社」兩個詞社，也曾出版《梅影書屋詞集》、《佞宋詞痕》等詞集。¹⁰⁹《佞宋詞痕》中比較特殊的是卷二，其中收錄吳湖帆對自藏或是經眼書畫作品的題記，這些題記都以詞的形式出現，將考據與文學合二為一。¹¹⁰《佞宋詞痕》卷二有吳湖帆題揚無咎梅花卷〈柳梢青〉兩首，這說明吳湖帆應該曾經見過一件歸在揚無咎名下的梅花畫。¹¹¹ 題詞中，吳湖帆也

108 關於〈梅竹圖〉如何偏離〈四梅圖〉的分析，詳見唐寧，〈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〉，頁 81-83。

109 梁穎，〈詞人吳湖帆〉，收入上海博物館編，《吳湖帆的手與眼》，頁 214-239。

110 吳湖帆，《佞宋詞痕》(上海：上海書店出版社，2002)，〈敘〉，頁 2a。

111 吳湖帆，《佞宋詞痕》，卷 2，頁 7a-b。

大致描述了這幅畫的狀況：畫的是疏枝、風格與王冕不同，而且沒有題詩。吳湖帆追和的〈柳梢青〉原詞並不是揚無咎在〈四梅圖〉中的四首詞作，而是揚無咎在〈宋元梅花合卷〉中的作品（表四）。揚無咎並不是不寫其他詞牌的作品，只是他的〈柳梢青〉詞經由歷代書畫著錄的抄錄，一直與他的梅花畫作以及後世的「四梅」系譜作品有著強有力的聯繫，這點在藝術史上廣為人知，譬如劉恕在文嘉〈二梅圖〉（圖 15）後就抄錄了揚無咎〈四梅圖〉後的〈柳梢青〉四首和〈宋元梅花合卷〉後的〈柳梢青〉十首。¹¹² 也因此，吳湖帆選擇〈柳梢青〉詞牌，就不只是在評論畫作並應和普通的揚無咎詞，更是以一種清晰的藝術史意識在應和揚無咎的梅花畫及題畫詞。

表四 揚無咎原詞及吳湖帆追和揚無咎詞

揚無咎 〈柳梢青〉原詞	吳湖帆 〈柳梢青·揚補之梅花卷，次逃禪詞韻二首〉
日轉牆東。幾枝寒影，一點香風。 清不成眠，醉憑詩興，起繞珍叢。 平生只箇情鍾，漸老矣、無愁可供。 最是難忘，倚樓人在，橫笛聲中。 玉骨冰肌。爲誰偏好，特地相宜。 一段風流，廣平休賦，和靖無詩。 綺窗睡起春遲，困無力、菱花笑窺。 嚼蕊吹香，眉心貼處，鬢畔簪時。	吹恨西東。橫枝南北，消受寒風。 數點春心，無窮天地，不凭花叢。 逃禪拚醉千鐘，逞揮灑、豪情恣供。 踈影當窗，暗香逗幕，盡在玄中。 素袂仙肌。風前月下，孤賞偏宜。 灑墨滴滴，疏枝淡淡，可惜無詩。 凝神一氣非遲，祇奪化、元章未窺。 鄧尉曾家，羅浮入夢，放鶴歸時。

在本文考察的諸多案例中，吳湖帆對陸治〈梅竹圖〉的臨仿非常特殊。從陸恭開始，蘇州文人在〈四梅圖〉發揮其影響力的進程中主要是以藏家的身份出現，即便非藏家的蘇州文人也多是以書寫題跋的方式來進行唱和，鮮少有畫家進行追摹臨仿。然而在上一波〈四梅圖〉發揮影響力的浪潮中，情況卻完全不是這樣，當時吳門畫家一再以他們的書畫才藝來應和這件作品。¹¹³ 而自清初以來，蘇州已經長期沒有出產文人畫家，沈德潛（1673-1769）就曾有言：「前此吳中久無畫師，沈文唐仇風流遼緲」。¹¹⁴ 當然，上述諸多人物中也不乏具有書畫才藝的文人，

112 揚無咎的詞作，見（南宋）揚無咎，《逃禪詞》，收入《文淵閣四庫全書電子版》。

113 詳見唐寧，〈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〉，頁 78-87。

114（清）沈德潛，〈黃尊古墓志銘〉，《歸愚文鈔》，收入沈德潛著，潘務正、李言編輯點校，《沈德潛詩文集》（北京：人民文學出版社，2011），頁 1425-1427。

但這些人其實都不是蘇州本地人士，像胡駿聲來自常熟、陸恢來自吳江、王文治是崑山人、戴熙是錢塘人，他們之所以匯集于蘇州，多是因為蘇州是江南地區的經濟文化中心，也正是因為蘇州一地強勁的經濟實力才成就了其晚清民間藝術收藏中心的地位。

蘇州文人畫家匱乏的狀況大致到同光年間開始得到改善，「貴潘」家族中的潘遵祁和潘曾瑩、吳氏家族中的吳大澂、顧氏家族中的顧麟士等人此時都開始提筆作畫。在文人畫的體系中，藝術創作與藝術收藏是高度關聯的，也因此，毫不意外地，這些畫家的祖輩或者本人都已經積累了大量的繪畫收藏，為文人畫家的臨仿實踐創造出必要的先決條件。這波文人繪畫復興浪潮的頂峰就是分別出自吳氏家族和潘氏家族的吳湖帆、潘靜淑夫婦（見表二）。吳潘夫婦對經手的大量古代書畫作品進行臨仿，並在此基礎上進行新的創作，同時他們也會作詩填詞，進行文學創作，〈湖帆自臨包山梅花卷〉便是其中一例，這些實踐都更像是明代蘇州文人的藝術場景而非較近的晚清。究其原因，相較於在晚清蘇州，作為品位引領者的文人士大夫在藝術收藏上擁有絕對的話語權，民初上海有傳統文人、新興商人、實業家甚至日本和西方的藏家活躍在市場上，收藏主體開始變得多元。在這樣的背景下，傳統文人作為藏家的優勢便不如以往：無論吳湖帆有多喜愛〈梅竹圖〉，他最終還是放棄了採購行動。¹¹⁵ 而且，隨著傳統帝制的崩解，文人也越來越需要倚靠書畫才藝來謀生，於是乎，文人在藝術生態中的角色也就逐漸從收藏端向創作端移動，晚清時期以收藏為核心、進而引發各種形式文化實踐的藝術模式也就隨之落幕。

五、結論

本文考察了〈四梅圖〉及其系譜作品在清末民初時期的流傳及影響。〈四梅圖〉在乾隆朝後回到蘇州，先後為陸恭、程楨義、潘遵祁、李鴻裔和顧文彬遞藏。作為一件被明清書畫著作廣為收錄而作品本身又未被收入清宮的宋元名跡，

115 基於此，白謙慎把 1860-1890 年代稱為「文人士大夫收藏的最後時代」，見白謙慎，〈文人士大夫收藏的最後時代〉，《美成在久》，2018 年 6 期，頁 9。吳湖帆的購藏很難與富豪張珩、龐萊臣等人競爭，他主要依靠繼承的龐大藏品或者自己的創作來進行交換，詳見凌利中，〈近現代書畫鑒定學科的奠基者——吳湖帆與 20 世紀上半葉的書畫鑒藏活動〉，收入上海博物館編，《吳湖帆的手與眼》，頁 46-51。

歷任藏家分別以不同的方式表達出他們對〈四梅圖〉的喜愛，其中既有詩文題詠和鈐蓋印章這類比較傳統的形式，也有修樓築閣和製作拓本的創新方法，更有通過文本書寫來提高〈四梅圖〉藝術史地位的歷史編撰操作。這些操作讓〈四梅圖〉在清末民初的文人士大夫收藏圈中得到廣泛的曝光，並擁有極高的聲譽。而在反方向上，〈四梅圖〉也對藏家產生了多方面的影響，這包括在公領域為藏家創造社交需求、提升藏家的社會地位，甚至於在私領域創製衍生的書畫作品、與藏家的個人經歷產生共鳴，並參與建構藏家的家族記憶。

從〈四梅圖〉及其系譜作品的流傳上，我們亦可一窺當時藝術品的交易流通狀況。在十九世紀，江南地區存在一個由不同社會身份、其中有些還相互聯姻的藏家組成的社會網絡，藝術品在該網絡中高速流動，顯示出當日江南地區藝術品經濟的活躍。與此同時，市場也呈現出某種程度上的混亂，交易的對價物既有藝術品，也有中外不同類型的現金、甚至奢侈品等等，而且資訊的流通也遠遠談不上透明和順暢。這個藝術品收藏交易網絡以蘇州為中心，並擴及環太湖周邊各地如湖州、南京、昆山等地，而該網絡由於受到太平天國戰亂的沉重打擊，亂後就向上海移動。分佈在江南各地的〈四梅圖〉及其系譜作品日後幾乎全數集中於上海，正印證了葉恭綽所言：「近日佳書畫頗聚滬濱，蓋時局使然也」。¹¹⁶而且，往上海移動的並不只有書畫作品，還有擁有書畫才藝的人士，其中聲名最著者就是日後在滬上大放異彩的吳湖帆潘靜淑夫婦。與地點的遷移同時發生的，還有整個藝術生態的轉變，此時藝術收藏參與者衆，已經不再為士大夫文人所獨享，文人在藝術圈中的角色更多的是鑒賞家、收藏顧問、畫家、作家，而非此前時代的收藏家、政府官員，文人士大夫收藏的最後時代就此結束。

116 此為葉恭綽書於吳湖帆藏米芾〈多景樓詩冊〉上的題識，見吳湖帆著，吳元京審訂，梁穎編校，《吳湖帆文稿》，頁373。該題識原跡的圖像可見於上海博物館編，《吳湖帆的手與眼》，頁37。

引用書目

傳統文獻

- (北宋) 蘇軾,《東坡全集》,收入《文淵閣四庫全書電子版》,香港:迪志文化出版公司,2007。
- (南宋) 周密,《雲煙過眼錄》,收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (南宋) 揚無咎,《逃禪詞》,收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (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。
- (元) 吳澄,《吳文正集》,收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (元) 湯垕,《畫鑿》,收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (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) 汪砢玉,《珊瑚網》,收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (明) 郁逢慶,《書畫題跋記》,收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (明) 張丑,《清河書畫舫》,收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (明) 董其昌撰;印曉峰點校,《畫禪室隨筆》,收入《歷代藝術史料叢刊·書畫編》,上海:華東師範大學出版社,2012,以康熙五十九年大魁堂刻本為底本校點。
- (清) 卞永譽,《式古堂書畫彙考》,收入《文淵閣四庫全書電子版》。
- (清) 毛慶臻,《一亭考古雜記》,抄本,國家圖書館藏本。
- (清) 沈德潛著,潘務正、李言編輯點校,《沈德潛詩文集》,北京:人民文學出版社,2011。
- (清) 李鴻裔,《蘇鄰遺詩》,收入清代詩文集彙編編纂委員會編,《清代詩文集彙編》,冊718,上海:上海古籍出版社,2010,據清光緒十四年日本使署刻遵義黎氏家集本影印。
- (清) 俞樾,《春在堂雜文》,收入《春在堂全書》,第四冊,南京:鳳凰出版社,2010,據南京博物院藏光緒末增訂重刊《春在堂全書》影印。
- (清) 姚燮撰,路偉、曹鑫編集,《復莊駢儷文權》,收入《姚燮集》,杭州:浙江古籍出版社,2014,以浙江圖書館藏大梅山館集為底本校點。
- (清) 翁方綱撰,沈津輯,《翁方綱題跋手札集錄》,桂林:廣西師範大學出版社,2002。
- (清) 陸心源,《穰梨館過眼錄》,收入《續修四庫全書·子部·藝術類》,冊1087,上海:上海古籍出版社,1995,據清光緒十七年吳興陸氏家塾刻本影印。
- (清) 陸恭撰,李軍整理,《謹庭老人自訂年譜》,《歷史文獻》,第十九輯,2015,頁1-30。
- (清) 御定(官修),《御定全唐詩》,收入《文淵閣四庫全書電子版》。

- (清)許瑤光等修，(清)吳仰賢等纂，《浙江省嘉興府志》，收入《中國方志叢書·華中地方》，第53號，臺北：成文出版社，1970，據清光緒五年刊本影印。
- (清)葉昌熾，《奇觚廬詩集》，收入《民國詩集叢刊》，第一編，冊16，臺中：文听閣圖書，2009，據民國十五年刻本影印。
- (清)楊鍾羲撰，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》本為底本校點。
- (清)潘世璜撰，(清)潘遵祁抄錄；彭向陽校點，《須靜齋雲煙過眼錄》，杭州：中國美術學院出版社，2000。
- (清)潘遵祁等纂修，《大阜潘氏支譜》，收入《清代民國名人家譜選刊續編》，北京：北京燕山出版社，2006。
- (清)潘遵祁，《西圃集》，收入清代詩文集彙編編纂委員會編，《清代詩文集彙編》，冊629，上海：上海古籍出版社，2010，據清同治十一年至光緒二十三年遞刻本影印。
- (清)潘遵祁，《西圃續集》，收入清代詩文集彙編編纂委員會編，《清代詩文集彙編》，冊629，上海：上海古籍出版社，2010，據清同治十一年至光緒二十三年遞刻本影印。
- (清)錢泳撰，孟斐校點，《履園叢話》，上海：上海古籍出版社，2012，以道光十八年述德堂本為底本校點。
- (清)龐元濟，《虛齋名畫錄》，收入《藝術賞鑑選珍》，第三輯，臺北：漢華，1971，據崇陽王氏藏宣統元年龐元濟刊本影印。
- (清)顧文彬撰，蘇州市檔案館、蘇州市過雲樓文化研究會編，《過雲樓家書（點校本）》，上海：文匯出版社，2016。
- (清)顧文彬撰，柳向春校點，《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。

近代論著

- 丁小明，〈從三松堂到須靜齋 清中期蘇州貴潘書畫鑒藏活動發微〉，《收藏家》，2011年12期，頁39-46。
- 白謙慎，〈文人士大夫收藏的最后時代〉，《美成在久》，2018年6期，頁6-19。
- 白謙慎，《晚清官員收藏活動研究：以吳大澂及其友人為中心》，桂林：廣西師範大學出版社，2019。
- 李吾銘，〈淺談收藏家吳大澂的齋號〉，《收藏家》，2004年12期，頁41-43。
- 李軍，〈吳大澂交遊新證〉，上海：復旦大學中國古典文獻學博士論文，2011。
- 李軍，〈松下清齋陸氏事跡考〉，《昆侖堂》，2015年2期，頁18-30。
- 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，〈須靜觀止·潘氏祖孫的鑑藏活動〉，《大觀》，第123期，2019年12月，頁68-81。
- 李根源，《吳郡西山訪古記》，收入《中國名山勝跡志叢刊》，第一輯，臺北：文海，1971。
- 李嘉球，〈蘇州「貴潘」與光福〉，《江蘇地方志》，2019年4期，頁75-80。
- 李維琨，〈吳湖帆和他的收藏圈朋友〉，收入上海博物館編，《吳湖帆的手與眼》，北京：北京大學出版社，2015，頁154-160。
- 沈津，《翁方綱年譜》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002。
- 汪東原著，蔡登山主編，《寄庵隨筆：民初詞人汪東憶往》，臺北：新銳文創，2017。
- 吳湖帆，《佞宋詞痕》，上海：上海書店出版社，2002。
- 吳湖帆著，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。
- 宗典，〈柯九思年譜〉，《文物》，1962年12期，頁32-42。
- 凌利中，〈近現代書畫鑒定學科的奠基者——吳湖帆與20世紀上半葉的書畫鑒藏活動〉，收入上海博物館編，《吳湖帆的手與眼》，北京：北京大學出版社，2015，頁34-97。
- 唐寧，〈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〉，《故宮學術季刊》，41卷2期，2023年冬季，頁73-136。
- 徐楨基，《藏書家陸心源》，西安：陝西人民教育出版社，2007。
- 張淑賢，〈晚清高門望族不良子弟管理與地方治安懲處的倫理困境——以蘇州潘氏家族為研究視角〉，《北方論叢》，2022年5期，頁103-112。
- 張曉穎，〈偕隱香雪海 圖畫四梅閣——記戴熙《四梅閣圖》、《山居圖》等長卷〉，《上海文博論叢》，2014年2期，頁16-28。
- 曹允源、李根源纂，《民國吳縣志》，收入《中國地方志集成》，南京：鳳凰出版社，2008，據民國二十二年蘇州文新公司鉛印本影印。
- 梁穎，〈詞人吳湖帆〉，收入上海博物館編，《吳湖帆的手與眼》，北京：北京大學出版社，2015，頁214-239。
- 馮天虬，〈吳湖帆與孫邦瑞〉，《書與畫》，2019年10期，頁46-50。
- 楊廷福、楊同甫編，《清人室名別稱字號索引（增補本）》，上海：上海古籍出版社，2001。
- 葉舟，〈堂構相承：蘇州徽商程氏家族〉，收入周曉光編，《徽學》，第18輯，北京：社會科學文獻出版社，2023，頁130-150。
- 寧方勇，〈傳之者誰 李鴻裔鑒藏揚補之《四梅圖》考略〉，《新美術》，2023年4期，頁183-192。
- 潘承弼編，《潘氏三松堂書畫記》，收入《合眾圖書館叢書》，第3種，上海：合眾圖書館，1942。
- 遼寧省博物館、保利藝術博物館編，《宋元明清中國古代書畫選集（一）》，北京：保利藝術博物館，2010。

薛龍春主編，《歷史脈絡中的收藏與鑒定》，北京：北京大學出版社，2022。

蘇浩，〈劉恕鑒藏印鑒增補及考證〉，《西泠藝叢》，2021年8期，頁73-78。

山本悌二郎，《澄懷堂書畫目錄》，東京：文求堂書店，1932。

Appadurai, Arjun, ed. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Bai, Qianshen. “Antiquarianism in a Time of Crisis: On the Collecting Practices of Late-Qing Government Officials, 1861-1911”, in Alain Schnapp ed., *World Antiquarianism: Comparative Perspectives*. Los Angeles, California: Getty Publications, 2013: 386-403.

Chiang, Nicole T.C. *Emperor Qianlong's Hidden Treasures: Reconsidering the Collection of the Qing Imperial Household*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2019.

Egan, Ronald. *The Problem of Beauty: Aesthetic Thought and Pursuits in Northern Song Dynasty China*, Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2006.

Ko, Dorothy. *The Social Life of Inkstones: Artisans and Scholars in Early Qing China*, Seattle: University of Washington Press, 2017.

Wang, Cheng-hua. “The Qing Imperial Collection, circa 1905-25: National Humiliation, Heritage Preservation, and Exhibition Culture”, in Wu Hung ed., *Reinventing the Past: Archaisms and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture*, Chicago, IL.: Center for the Art of East Asia, Department of Art History, University of Chicago, 2010: 320-341.

網路資料

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11月11日。

圖版出處

- 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 (清)王正初,〈四梅圖拓本〉,38×410公分,蘇州博物館藏。圖版取自蘇州博物館編,《須靜觀止:清代蘇州潘氏的收藏》,南京:譯林出版社,2019,頁312-315。
- 圖 3 (清)戴熙,〈臨楊補之四梅圖卷〉,1825,紙本水墨,29×400公分,私人收藏。圖版取自《誠軒二〇〇六年春季拍賣會:中國書畫(一)》,北京:北京誠軒拍賣有限公司,2006,無頁碼,編號671。
- 圖 4 (清)潘遵祁,〈墨梅圖〉,1885,紙本水墨,28×157公分,私人收藏。圖版取自《中國嘉德2002廣州秋季拍賣會》,無頁碼,編號346。
- 圖 5 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 6 戴熙〈臨楊補之四梅圖卷〉局部。圖版取自《誠軒二〇〇六年春季拍賣會:中國書畫(一)》,北京:北京誠軒拍賣有限公司,2006,無頁碼,編號671。
- 圖 7 王正初〈四梅圖拓本〉局部。圖版取自蘇州博物館編,《須靜觀止:清代蘇州潘氏的收藏》,南京:譯林出版社,2019,頁312-315。
- 圖 8 潘遵祁〈墨梅圖〉局部。圖版取自《中國嘉德2002廣州秋季拍賣會》,無頁碼,編號346。
- 圖 9 (清)胡芑香、吳允楷,〈潘遵祁像〉,紙本設色,135×44公分,蘇州博物館藏。圖版取自蘇州博物館編,《須靜觀止:清代蘇州潘氏的收藏》,南京:譯林出版社,2019,頁348-349。
- 圖 10 (清)戴熙,〈四梅閣圖〉,1855,紙本水墨,22.5×137.8公分,蘇州文物商店藏。圖版取自蘇州博物館編,《須靜觀止:清代蘇州潘氏的收藏》,南京:譯林出版社,2019,頁362-365。
- 圖 11 (清)戴熙,〈香雪海〉,〈山水冊〉其中一開,1859,紙本水墨,18.7×29公分,私人收藏。圖版取自田洪編著,《王南屏藏中國歷代名畫》,天津:天津人民美術出版社,2015,頁839。
- 圖 12 (清)何紹基,〈四梅閣圖〉引首,1865,紙本水墨,尺寸未知,蘇州文物商店藏。圖版取自蘇州博物館編,《須靜觀止:清代蘇州潘氏的收藏》,南京:譯林出版社,2019,頁362-365。
- 圖 13 (清)胡沄,〈吳中七老圖〉,1879,紙本設色,37.5×136公分,南京博物院藏。圖版取自蘇州博物館編,《攀古奕世:清代蘇州潘氏的收藏》,南京:鳳凰出版社,2018,頁262-263。

- 圖 14 (明)文嘉,〈梅花四詠〉,1579,紙本水墨,26×540.4 公分,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〉,紙本水墨,25.8×129.5 公分(畫心),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)文徵明,〈梅花四段卷〉,紙本水墨,22.7×391 公分,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(無頁碼)。
- 圖 17 (明)陸治,〈梅竹圖〉,1548,紙本水墨,21.6×447 公分,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》,北京：文物出版社,1986,第 3 卷,頁 89-90。
- 圖 18 吳湖帆,〈湖帆自臨包山梅花卷〉,1939,紙本淡設色,22×378 公分,私人收藏。圖版取自《中貿聖佳 2017 秋季藝術品拍賣會：曾諳——江南文人舊藏專場》,北京：中貿聖佳國際拍賣公司,2017,無頁碼,編號 2526。
- 圖 19 吳湖帆〈湖帆自臨包山梅花卷〉對陸治〈梅竹圖〉的更動及調整(宋和澄製圖)。圖版取自《中貿聖佳 2017 秋季藝術品拍賣會：曾諳——江南文人舊藏專場》,北京：中貿聖佳國際拍賣公司,2017,無頁碼,編號 2526；中國古代書畫鑒定組編,《中國古代書畫圖目》,北京：文物出版社,1986,第 3 卷,頁 89-90。

The Social Life of a Painting: The History of *Four Views of Flowering Plums* and Its Influence in the Late Qing and Early Republican 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 article aims to sort out the history of transmission of this piece from the late Qing to early Republican period, and to explore the influence of *Four Views of Flowering Plums* through the interactions of different collectors.

Four Views of Flowering Plums returned to Suzhou in the Jiaqing period (1796-1820), and was henceforth handed down to Lu Gong, Cheng Zhenyi, Pan Zunqi, Li Hongyi and Gu Wenbin in the late Qing period. As one of the few renowned Song paintings which did not become part of the Qing court collection and still circulated in the Jiangnan area, *Four Views of Flowering Plums* experienced various forms of actions performed by these collectors. In addition to traditional ways such as affixing seals to it, inviting literati to attend elegant gatherings and view it, and making art pieces after the original work, these Suzhou collectors also innovated in making rubbings of *Four Views of Flowering Plums* and naming their studios after it. All these actions effectively enhanced the popularity of *Four Views of Flowering Plums* in the Jiangnan area. More than that, this piece was also recorded in the documentation of calligraphy and painting in the late Qing period in a mis-interpreted way. Meanwhile, *Four Views of Flowering Plums* also exerted a multi-level influence on collectors. It not only enhanced the social status of collectors, helping them enter the social circle of top scholar-officials, but also derived from it were new works of art that participated in the constructing of some collector's family memory.

* Received: 4 January 2024; Accepted: 3 May 2024

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

During the Yuan-Ming period, there was a wave of art creation surrounding *Four Views of Flowering Plums* by Suzhou literati painters. In the late Qing and early Republican period, these derivative works were distributed throughout cities in the Jiangnan area, such as Suzhou, Huzhou, Kunshan, and Nanjing, and collectors of different social identities had interpersonal connections with each other, demonstrating that there was an active art-centered network existing in the Jiangnan area at the time. This network, however, suffered much from the effects of the Taiping Rebellion (1851-1864), which caused artworks and artists to flow into Shanghai.

At the same time, with the collapse of the imperial system and in the multi-ethnic environment of Shanghai, traditional literati started to lose their monopoly in the discourse of late Qing Suzhou, and they increasingly needed to make a living through their talents in calligraphy and painting. As a result, the role of literati in the art ecosystem gradually moved from collector to painter or calligrapher. In this respect, Wu Hufan's (1894-1968) *After Lu Zhi's Plums and Bamboo*, of which the original piece is a derivative work of *Four Views of Flowering Plums*, provides a good instance of this change.

Keywords: *Four Views of Flowering Plums*, history of transmission, history of art collecting, art historiography, late Qing Suzhou, early Republican Shanghai, Wu Hufan

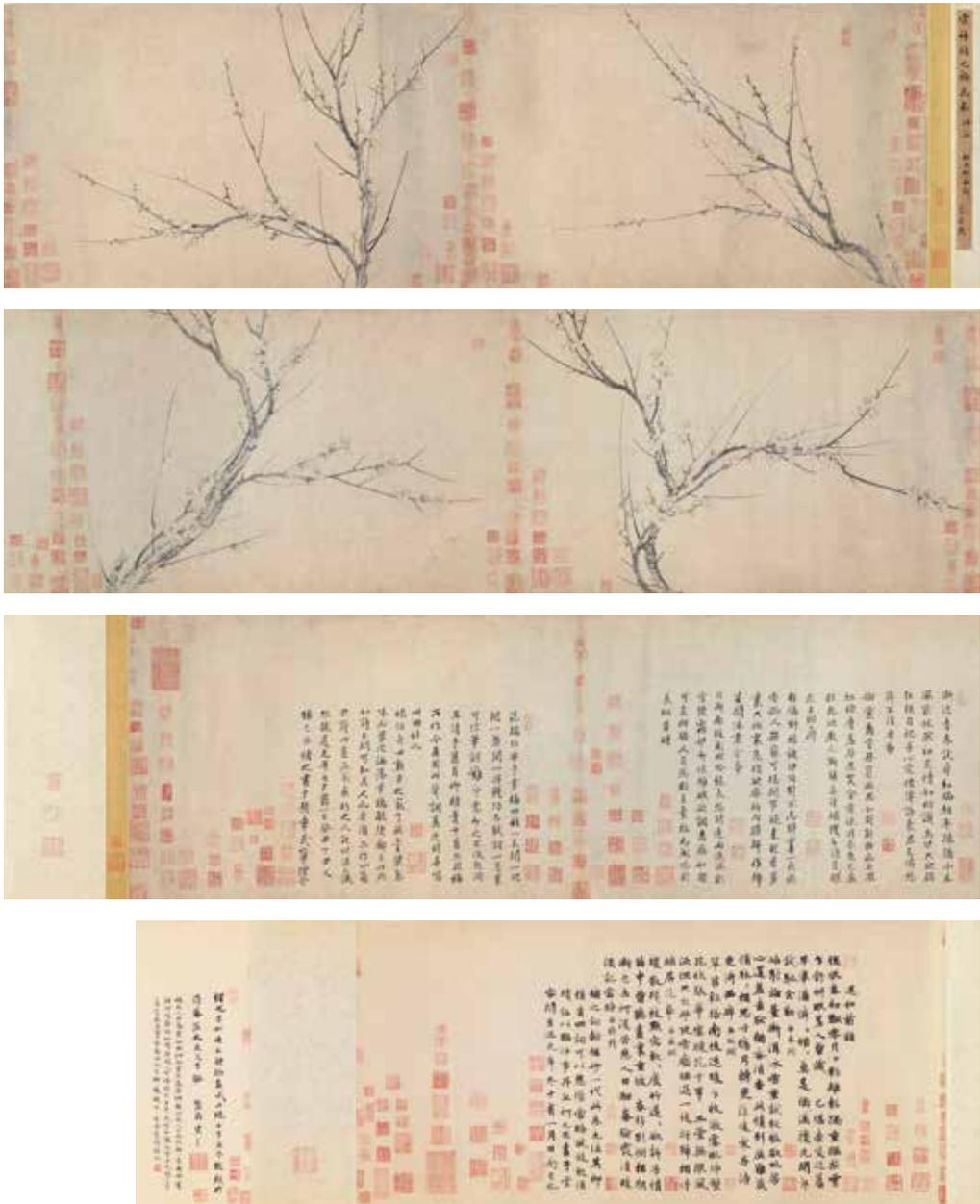


圖 1 南宋 揚無咎 〈四梅圖〉 1165 紙本水墨 37×357.8 公分（全幅） 北京故宮博物院藏

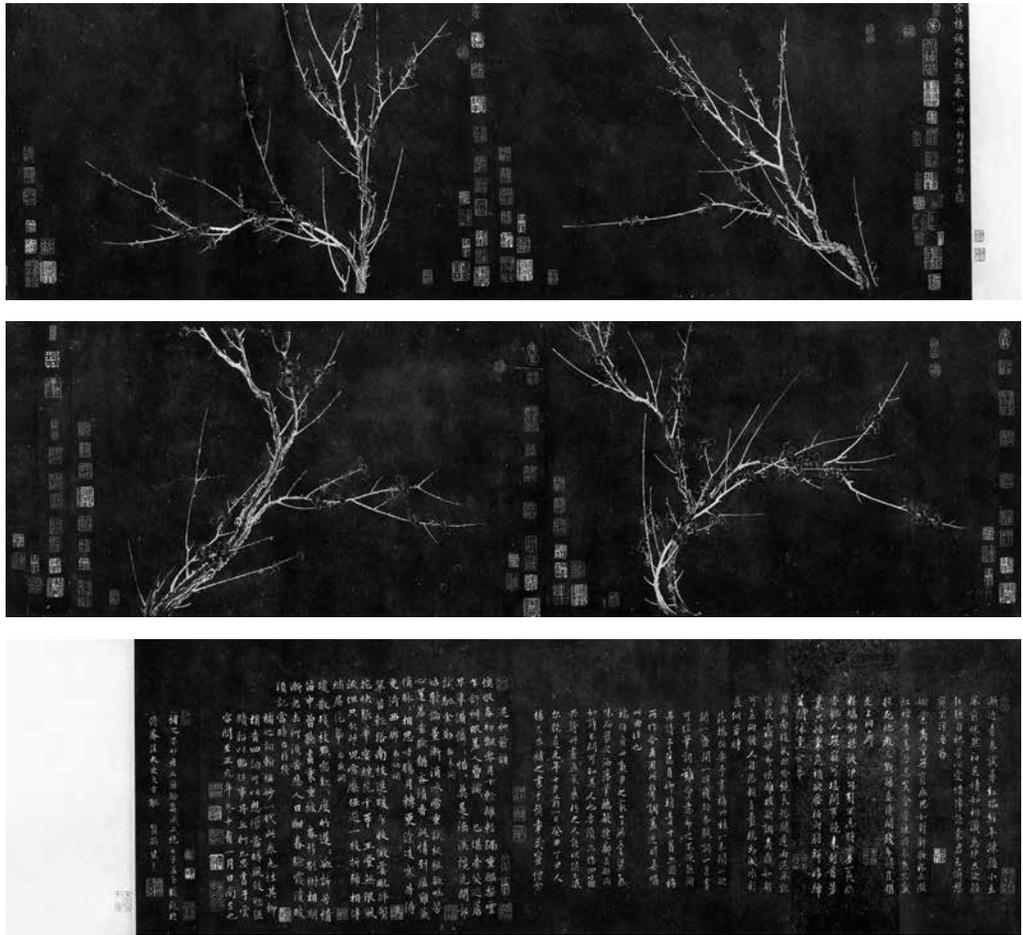


圖2 清 王正初 〈四梅圖拓本〉 38×410公分 蘇州博物館藏



圖3 清 戴熙 〈臨楊補之四梅圖卷〉 1825 紙本水墨 29×400公分 私人收藏



圖4 清 潘遵祁 〈墨梅圖〉 1885 紙本水墨 28×157公分 私人收藏



圖5 揚無谷 〈四梅圖〉 局部



圖6 戴熙 〈臨揚補之四梅圖卷〉 局部



圖7 王正初 〈四梅圖拓本〉 局部



圖8 潘遵祁 〈墨梅圖〉 局部



圖 9 清 胡芑香、吳允楷 〈潘遵祁像〉 局部 紙本設色 135×44 公分 蘇州博物館藏



圖 10 清 戴熙 〈四梅閣圖〉 1855 紙本水墨 22.5×137.8 公分 蘇州文物商店藏



圖 11 清 戴熙 〈香雪海〉 〈山水冊〉其中一開 1859 紙本水墨 18.7×29 公分 私人收藏

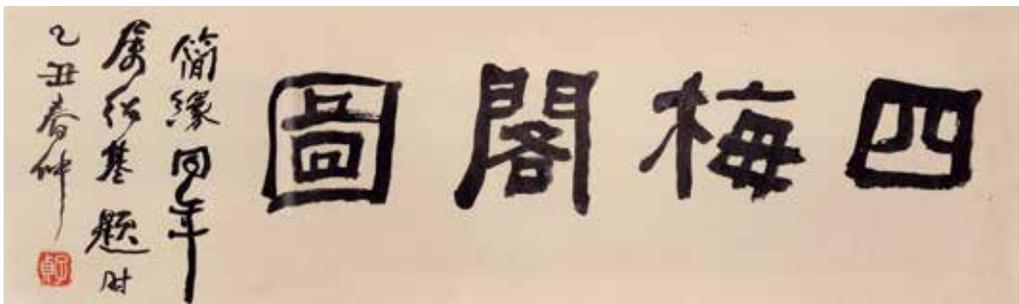


圖 12 清 何紹基 〈四梅閣圖〉引首 1865 紙本水墨 尺寸未知 蘇州文物商店藏



圖 13 清 胡塗 〈吳中七老圖〉 1879 紙本設色 37.5×136 公分 南京博物院藏
畫中人物（從右至左）依次為沈秉成、李鴻裔、勒方錡、潘曾瑋（潘遵祁堂弟）、吳雲、彭慰高、顧文彬

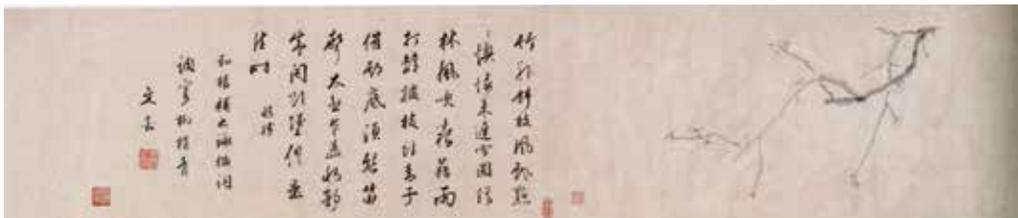
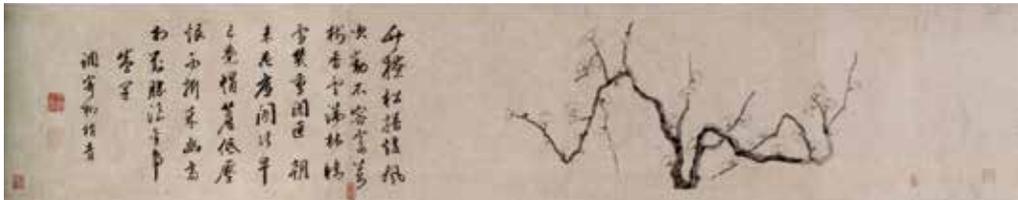
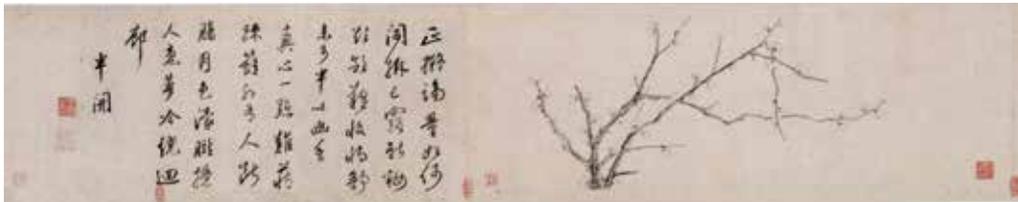
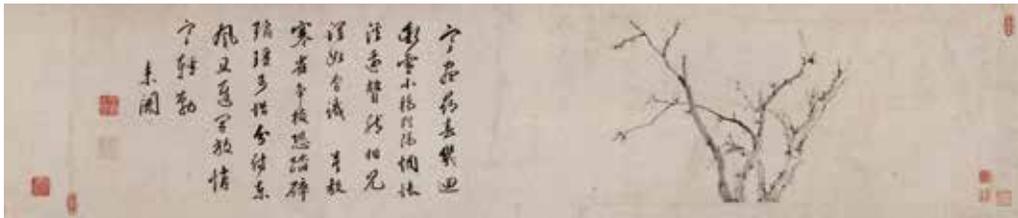


圖 14 明 文嘉 〈梅花四詠〉 1579 紙本水墨 26×540.4 公分 私人收藏

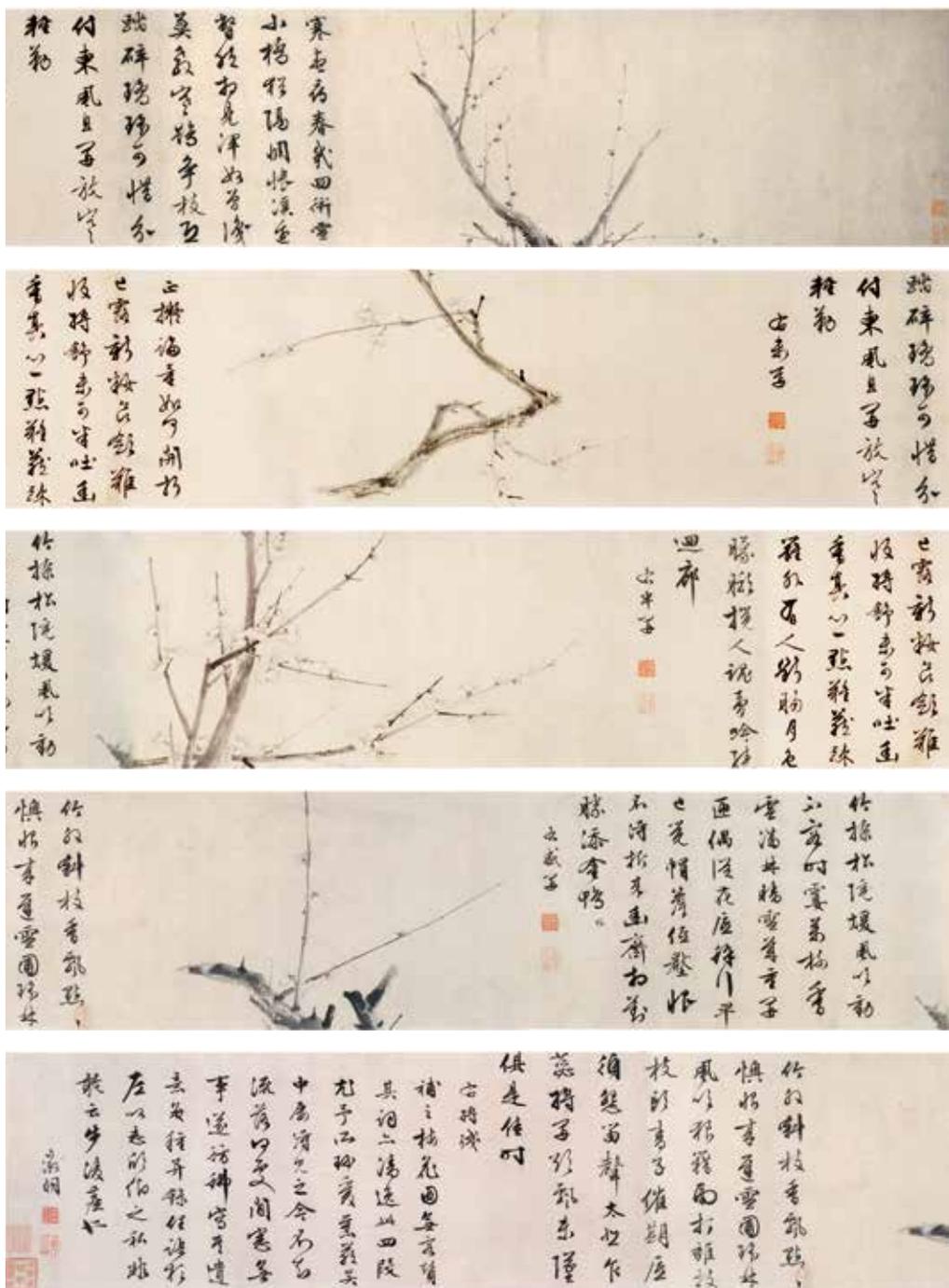


圖 16 明文徵明 〈梅花四段卷〉 紙本水墨 22.7×391 公分 上海博物館藏



圖 17 明 陸治 〈梅竹圖〉 1548 紙本水墨 21.6×447 公分 上海博物館藏



圖 18 吳湖帆 〈湖帆自臨包山梅花卷〉 1939 紙本淡設色 22×378 公分 私人收藏

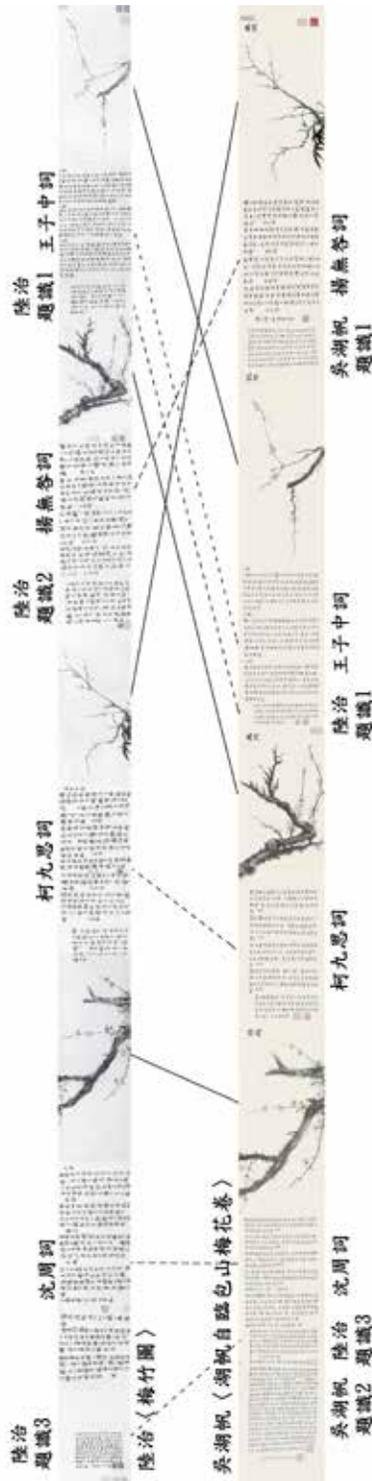


圖 19 吳湖帆〈湖帆自臨包山梅花卷〉對陸治〈梅竹圖〉的更動及調整（宋和澄製圖）
實線為圖畫的調整 虛線為文本的調整