

“水木有清辉”： 沈周《东庄图》的馈赠与接受研究

姚 远

摘 要 《东庄图》是沈周以吴宽家乡故园为主题创作的“赠礼画”，其画题与图式选择巧妙地兼顾了个人情感与广泛共鸣，既加深了沈周与吴宽之间的友谊，又为沈周在京城赢得了声誉，推动了江南文人绘画趣味的传播。其图像表现并非对园林实景的直接搬摹，而是通过丰收盛景的隐喻传达对现实的关切，期许观者能以同情和关注来回应现实问题。本文致力于构建一个涵盖“赠礼画”从馈赠、接受到回馈的动态模型，深入探究礼物馈赠行为的动机、逻辑及馈赠双方的互惠关系，以期揭示其蕴含的文人审美倾向与文化旨趣。

关键词 《东庄图》 沈周 吴门画派 赠礼画

“The Woods and Waters Emit a Pure Radiance”: A Study on Giving and Receiving of Shen Zhou's *Picture of Dong Zhuang*

Yao Yuan

Abstract Shen Zhou's *Picture of Dong Zhuang* is a "gift painting", featuring the hometown garden of Wu Kuan as its theme. The choice of subject and imagery skillfully balances personal sentiment with widespread resonance, not only deepening the friendship between Shen Zhou and Wu Kuan but also earning Shen Zhou renown in the capital and promoting the dissemination of literati painting tastes from the Jiangnan region. The imagery in the painting is not a direct replication of the actual garden scenery; instead, it subtly conveys concern for reality through metaphors of bountiful harvests, encouraging viewers to respond to current issues with sympathy and attention. This paper aims to construct a dynamic model encompassing the entire process of "gift paintings" from gifting, receiving, to reciprocal feedback. It delves into the motivations, logic, and reciprocal relationships between the giver and receiver in the act of painting-giving, seeking to uncover the underlying literati aesthetic preferences and cultural pursuits embedded within.

Keywords *Picture of Dong Zhuang*; Shen Zhou; Wumen Painting School; gift painting

礼物交换研究作为人类学的“显学”，有着一套庞大且复杂的理论体系。自法国文化人类学家马歇尔·莫斯，经由列维·斯特劳斯至乔治·巴塔耶等学者，围绕古式社会礼物交换这一研究主题展开的讨论便不绝于耳。将人类学关于礼物交换的分析视角引入美术史领域，不仅能够揭示绘画艺术的礼物文化特性，还为我们研究特定社会文化规则与社会关系结构提供了逻辑支点与阐释框架。高居翰、柯律格、石守谦等艺术史学家运用人类学礼物交换的描述框架和分析方法研究文人“社交性艺术”的功能，为本文的研究路径树立了典范。

《东庄图》是沈周（1427—1509）绘制的一套以“东庄”为主题的册页，同时也是他赠予友人吴宽（1435—1504）的“赠礼画”，体现出“礼物”的多重属性：

首先，作为物质之礼。《东庄图》是一套共21开的册页，是依据东庄实景，或者说是依“天然”写生而来。^{〔1〕}无论是其图画形式还是表现内容，均展现出物质性。沈周将此作为离别之礼赠予吴宽，吴宽随身携带，在上京途中赏玩，进而在京城向同僚们展示家乡风物，完成了礼物在物理空间中的流动过程。

其次，作为精神之礼。礼物是专门用于馈赠之物，具

〔1〕 吴刚毅《沈周赠吴宽送别图之研究》，《中国美术研究》2018年第1期。

有象征意义。《东庄图》不仅是赠画者沈周艺术人格与个性的体现，更是其思想感情的寄托，同时也象征着沈周与吴宽以及更广泛观者之间的情感共鸣，呈现出充分的主体间性，亦是对社会现实与生活理想的视觉诠释。

最后，作为互动之礼。礼物交换以“物的交换”实现了“人的互动”。《东庄图》“馈赠—接受—回馈”这一动态结构，深刻体现了礼物的三层义务：给予的义务、接受的义务以及尤为关键的，回礼的义务。^[2] 吴宽及观众不仅接受《东庄图》给他们带来的视觉和审美上的新鲜感，更在精神层面与画作内容产生“共鸣”，从而在精神层面和社会生活层面给予艺术家以回馈，表达了认同和支持，实现了物我、群己之间“混融”。

本文以沈周《东庄图》为研究对象，运用礼物交换的分析方法，通过梳理实景、文字、图像三者之间的内在联系，旨在探讨画家、受赠者与观众之间的互动关系，进而解析《东庄图》如何通过笔墨与图式实现象征性与工具性的双重礼物价值，以及这一价值在受众的认知、心理态度与行为层面产生的深远影响。

一、《东庄图》的实景描绘与现实特征

在名园林立的苏州，“东庄”是其中的“佼佼者”，有诗云：

吴下园林赛洛阳，百年今独见东庄。^[3]

东庄乃是吴宽家族在苏州城东的一处庄园，此庄园由吴宽的父亲吴融（1399—1475）一手筑建经营，吴融之弟吴宣随后也协助庄园治理。在吴融与吴宣相继离世之后，吴宣之子吴奕接手了东庄的管理与维护。

沈周对吴氏家族及东庄都非常熟悉。他与吴宽“最相知善”，两人自幼熟稔，交谊甚厚，数十年的交往中积累了无数共同的记忆。沈周与吴宽的父亲吴融、弟弟吴宣也相熟，成化十年（1474）沈周首次造访东庄时，便是由吴融亲自接待。成化十四年（1478），当沈周因雨夜宿东庄时，又得到了吴宣“榻上为我设衾枕，堂中为我罗酒肉”^[4]的热情款待。沈周曾多次造访东庄，并以这座庄园为灵感，创作了多幅画作。

毫无疑问，无论是从对东庄景致的熟悉程度，还是在技法层面，沈周都有能力达到依据东庄实景来“写生”的目标。如《东庄图》的第一开《东城》（图1）开门见山地提示了东庄的地理位置，即它位于东城下的城内位置——“葑门之内吴翁之东庄在焉”。在下半画幅中，我们可以看到东庄的北面有大片稻田，以及南面的麦地和竹田。西南角则分布着树木、芦苇和几间房舍角。画面中向



图1 [明] 沈周 东庄图·东城 纸本设色 28.6×33厘米 南京博物院藏

上蜿蜒的内城河上有一座石拱桥，再向上是一段连带四分之一城楼的城墙和墙外的天空。《东城》中的城墙清楚地提示着东庄位于“城市”之中的地理位置。

需要补充的是，“写生”与“纪实”并不等同，沈周在构图上实际是有所取舍的。例如，在《东庄图》中的《果林》《桑洲》等幅，沈周采用了局部放大的特写视角，这远非简单地“以自然为师”的文人式写生，而是画家精心营造的效果。这种“特写式”构图犹如摄影师运用浅景深的长焦镜头，精准对焦并定格园林景致，放大的前景虽在一定程度上牺牲景物的完整性，却使得近景充盈整个画面，仿佛直逼眼前，让观者感觉景物近在咫尺，能够观察到更多细节。加上沈周以新的表现技法创造出的令人惊讶的景物质地，东庄的一草一木仿佛触手可及，画面能够给人一种“诗意般的亲密感”^[5]。

《东庄图》一图一景的形式与册页的绘画形式相得益彰，在供人近距离且短时间观赏时，亦能实现亲密而真实的效果。具有现实主义特征的视觉效果对于所有不太可能真正前来东庄游赏的潜在观众而言，无疑能发挥类似导游图的作用。

那么，沈周作为《东庄图》的创作者与投赠者，是如何运用笔墨与图式，将这份画作塑造成一件蕴含私人情感价值的礼物，从而与即将分别的友朋达成心灵上的默契与共鸣的呢？当《东庄图》由吴宽携带进入京城后，它又是如何在那个与沈周没有直接关联和共同记忆的京官社交圈中流动的？此外，沈周通过赠送这份图册，又收获了怎样的认可与回馈？这些问题都是本文研究的重点。

[2] [法] 马塞尔·莫斯著，汲喆译，陈瑞桦校《礼物——古式社会中交换的形式与理由》，商务印书馆2016年版，第21页。

[3] 陈正宏《沈周年谱》，复旦大学出版社1993年版，第120页。

[4] [明] 沈周撰，华汝德编《石田诗选》，上海古籍出版社1991年版，第73页。

[5] [美] 高居翰著，夏春梅等译《江岸送别：明代初期与中期绘画（1368—1580）》，生活·读书·新知三联书店2009年版，第65页。

二、馈赠之礼：《东庄图》象征性价值的视觉叙事与建构

绘画作品作为礼物，既非实用之物，也不是商品，而是专门为馈赠而存在的纯粹“赠礼画”。因而相对于实景描绘与现实特征，其非功利性特质赋予了它更为深邃的象征性意义。那么《东庄图》的象征性价值包含哪些方面？它又是如何生成的呢？

（一）孝道与思情

自成化八年（1472）踏上仕途之路起，吴宽便携家眷赴京任职，其间仅两次因为父母丁忧而短暂归乡，其余岁月皆在京城为官，其思乡、思亲之殷切自不待言。及至弘治八年（1495），吴融病重，吴宽请回，临行前特地请托李东阳作《东庄记》，希望借以此篇园林记告慰家父。不幸的是，当他返回故里时，吴融已离世。

为慰藉吴宽对先父的思念，沈周在《东庄图》中精心设计了《续古堂》（图2）一页，并题写“卷图仍寄吾亲舍，永奉高堂长寿身”的诗句。画面中，屋内木阁上悬挂着吴融的遗像，他头戴官帽、身着红袍、形象庄严。堂后掩以丛竹，堂前左右对植桂树，迎门设藤架屏障，两侧有湖石陪衬，整个画面采用中正对称的构图方式，完美地传达出院落中庄重而肃穆的氛围。

为表现吴宽对已故亲老的孝思，沈周还在《振衣冈》（图3）一页中描绘了一位文官站在冈上遥望笼罩在云雾

中远山的画面。画中景象不禁让人联想起14世纪的一类画题——“望云思亲图”，这是一种表达孝思的典型题材。^[6] 沈周在此基础上，对“望云思亲”的图式进行了发挥和视觉延伸，赋予了画作更加丰富的内涵。画中人物头戴官帽，而“着官服正是画家为了强调其受画者心灵得以超脱他们平日繁重之政务而作的有意安排”^[7]，再加上“平冈”“山峦”等图像背景元素，可以推知画中人物正是吴宽。东园的一亭一轩、一木一丘，不仅寄托着吴宽对先父吴融的思亲之情，同时也见证了吴宽和吴宣兄弟二人的手足情谊。吴宣深知吴宽心系故园，因此在书信往来中总不忘告知东庄的种种变化。而吴宽每每念及吴宣，也总是感念弟弟“种树成列，凿池环之，更筑屋田间，为农隐计”^[8]的辛劳与付出。他与吴宣约定，“旧业东城劳菑理，相期岁晚在园田”^[9]，岂料隔年吴宣便离世而去，这让吴宽悲痛万分，发出“顾影子然，我独尚在。势孤力寡，生世几时”^[10]的悲呼。

沈周与胞弟沈召的感情之笃不输于吴氏兄弟。沈周曾为沈召作“三绝书”，一句“躬耕力食我不厌，辛苦读书君自安”^[11]流露出作为兄长的深情厚谊。他宁愿自己辛苦，希望弟弟能安心读书。后来沈召病重，沈周便与他同寝，日夜照顾沈召长达一年。沈召去世后，沈周更是抚养其子如己出，这份手足之情可见一斑。沈周曾为沈召绘制《桃花书屋图》，画幅上有沈周款题曰：

桃花书屋吾家宅，阿弟同居四十年。今日看花惟我



图2 [明] 沈周 东庄图·续古堂 纸本设色 28.6×33厘米
南京博物院藏



图3 [明] 沈周 东庄图·振衣冈 纸本设色 28.6×33厘米
南京博物院藏

[6] 黄小峰《从官舍到草堂：14世纪“云山图”的含义、用途与变迁》，博士学位论文，中央美术学院，2008年，第49页。

[7] 石守谦《风格与世变：中国绘画十论》，北京大学出版社2018年版，第347页。

[8] [明] 吴宽《家藏集》卷61，明正德三年吴奭刻本，第1510页。

[9] [明] 吴宽《家藏集》卷12，第358页。

[10] [明] 吴宽《家藏集》卷56，第1353页。

[11] [明] 沈周撰，汤志波点校《沈周集·石田稿》，浙江人民美术出版社2013年版，第62页。

在，一场春梦泪痕边。此桃花书屋图也。图在继南亡前两年作。呜呼！亡后又三易寒暑矣，今始补题，不胜感怆。乙未九日沈周。

沈周悼念亡弟，一句“今日看花惟我在”，与吴宽“顾影子然，我独尚在”所流露出的哀思之情如出一辙。

因此，沈周自然能够体味吴宽与吴宣之间的情感之笃。他将《东庄图》中《拙修庵》（图4）一开的“主角”位置留给了吴宣。这一页沿用了书斋山水图式，描绘的是东庄内吴宣的书斋。画面中的拙修庵竹树环绕，格调清幽雅致。庵内陈设丰富，靠墙是一壁图书，案头桌上杂陈古玩器皿。吴宣斜坐榻上，眼望茶炉，显得悠闲自在。书斋式山水和吴宣隐居读书的放松姿态，正是对其好学而不求名利的高尚节操的视觉表征。

（二）隐逸与人迹

苏州隐逸传统源远流长，大体至明代成化年间，“市隐”心态在苏州士人中开始被普遍认同并付诸实践。

所谓“市隐”，是一变“放怀青云外，绝迹穷山里”的“超世”“出世”形态，它不再强调必须居于山野、追求彻底避世，而是将隐逸风度从山林湖泊之中迁移到了城市与世俗世界之中。

苏州名士都穆在《听雨纪谈》中专门记载有《隐说》一则，叙述了“隐”的各种类型：

隐一也。昔之人谓有天隐、有地隐，有人隐，有名隐；又有所谓充隐、通隐、仕隐，其说各异。天隐者，无往而不适，如严子陵之类是也；地隐者避地而隐，如伯夷太公之类是也；人隐者，踪迹混俗，不异众人，如东方朔之类是也；名隐者，不求名而隐，如刘遗民之类是也。他如晋皇甫希之人称充隐，梁何点人称通隐，唐唐畅为江西从事，不亲公务，人称仕隐。然予观白乐天诗云：大隐在朝市，小隐在丘樊，不如作中隐，隐在留司间。则隐又有三者之不同矣。^[12]

都穆认为，真正高妙的“隐”是隐于朝市和留司的“大隐”“中隐”，若能自持其“心”，则无论在朝在野、为官去官，只要身居轩冕之中，就有山林的气味；处林泉之下，常怀廊庙的经纶，仕隐便可两栖。同样，文徵明在《顾春潜先生传》中也表达了自己对隐逸观的思考。他将“市隐”上溯至陶渊明的宗统，并引朱熹为之定论。在他看来，潜隐的关键在于“志”而非“迹”，只要有隐志，只要“心”能自持，则“隐不必拘于形迹”^[13]。

吴宽作为馆阁领袖，虽身在朝堂，但由于深受地方文人心态所辐射形成的文化力场的影响，其仕进观念与在野的苏州文士已无分轩輊。他对荣利并不十分追求，一言一行颇具隐逸之志，致力于在隐逸超脱与积极入世之间寻求平衡，对待名利持有一种超越态度。



图4 [明] 沈周 东庄图·拙修庵 纸本设色 28.6×33厘米
南京博物院藏

“隐逸”也是沈氏祖孙三代一以贯之的家风，沈周在家学的熏陶下，将隐于市而耕于艺的“市隐”理念践行并推广成日常生活模式。无怪乎王鏊称赞沈周是“有吴隐君子”^[14]，《明史》更是将他推之为明代苏州隐逸第一人。

吴宽与沈周在朝野两个侧面鼓扬起吴地文化，他们不仅在人生理念、精神志趣追求和隐逸观念上有着深厚默契，而且两人都偏好在园林中寻觅隐逸的意趣，对于治园、理园的理念也是相知相通。因此，由“不仕而隐”的沈周赠予“隐于司官”的吴宽的《东庄图》，其中所呈现的隐逸于园的画面合情合理、意味深长。

根据历史记载，成化年间的苏州城城东多寺庙，虽然不及城西的繁华，但东庄“实景”应该不至于像画面所呈现的那样，恍如置身乡野荒郊。实际上，除了《东城》外，《东庄图》中的其余作品也完全看不到城市生活的痕迹。^[15]沈周显然是有意要塑造城市与田园的强烈对比，来凸显东庄避世清幽的特色。从这个角度来看，《东城》中的那道城墙不仅是东庄地理位置的注脚，更是画家有意树立起来的一道屏障，用以抵挡和隔绝“城中人海十丈尘”。对于平日难以超脱繁重政务的吴宽来说，借由沈周在画中营造的景致，或可暂时离开阊门城墙内的喧嚣繁华，遥想田园隐逸的生活。

折桂桥作为东庄的一处佳境，频繁出现在园记以及众多文人的诗词歌咏之中。据考证，折桂桥初建于南宋，至明代已属古迹。沈周在《折桂桥》一页（图5），采用元末明初开始流行的“一桥两岸”的构图，以平远画法绘一

[12] [明] 都穆《听雨纪谈》，王云五主编《丛书集成初编》，商务印书馆 1939 年版，第 16 页。

[13] [明] 文徵明著，周道振辑校《文徵明集》，上海古籍出版社 1987 年版，第 634 页。

[14] [明] 王鏊《震泽集》，上海古籍出版社 2013 年版，第 440 页。

[15] 吴雪杉《城市与山林：沈周〈东庄图〉及其图像传统》，《中国国家博物馆馆刊》2017 年第 1 期。



图5 [明] 沈周 东庄图·折桂桥 纸本设色 28.6×33厘米
南京博物院藏



图6 [明] 沈周 东庄图·朱樱径 纸本设色 28.6×33厘米
南京博物院藏

座石墩木板小桥，桥下流水潺潺，近旁高树竹林。“桥”在画面中寓意着接引与过渡。桥头处，沈周以写意手法描绘了一位正在闲步下桥的文人，将观者的目光引向他正意欲前往的右侧——那片高树竹林掩映下的东庄亭屋。

吴宽曾有诗写道：

折桂桥边旧隐居，近闻种树绕茆庐。如今预喜休官日，树底清风好看书。^[16]

这两句诗流露出他希望休官后回到故园，与弟弟吴宣一同享受宁静田园生活的美好愿望。沈周或许也是希望通过画面中这个存形简略到不辨面目的人物，以及富有象征意义的山水图式，来帮助吴宽构想“树底清风好看书”的田园愿景。

《朱樱径》（图6）是21帧《东庄图》里唯一采用青绿山水技法完成的画作，展现了“叶间缀朱实，实落绿成阴”^[17]的秀润景致。画面中，一条铺设了碎石的园中小径呈“S”形蜿蜒贯穿整个画幅，使整幅画面生动而富有变化。在画幅的右下角，一位身形与古人相仿的策杖文士悠然出现，这一形象实际上是沈周在多幅画作中用以“自写”的符号，它暗示并观照着画家的存在——正是他本人在朱樱树下的小路上寻幽求趣，“一步还一摘，不知苔径深”。沈周的“我在”，不仅展示出其从容、淡然、醇厚的“市隐”姿态，也于画面中深藏一种老友式的亲密之情。

需要特别指出的是，这条“朱樱径”是由吴宽的父亲吴融精心建造，而在朱樱树下唾手可得的樱桃，却是身在北京的吴宽望眼欲穿的。从“卧病漫思新橘柚，退朝休赋旧樱桃”^[18]的诗句中，可以想见吴宽在《东庄图》中见到这幅遍植樱桃的熟悉小径以及行走其间知己老友的身影时，会是何等地思念故乡家园。

（三）物产与田园

根据吴宽《家藏集》卷五七《先世事略》的描述，吴融“性至孝，善治生”，并提到他因“以故居荒落，稍徙而西，遂拓其家以大”^[19]，可知吴融治生的方式主要是“力田”。东庄亦庄亦田，其生产功能的重要程度丝毫不亚于游赏功能。^[20]吴融在以园林经济自给自足的同时，还常常利用东庄的资源济危扶贫——“瓜圃熟时供路渴，稻畦收后问邻饥”^[21]。吴宽承继了这份慈善济世和朴素绝俗的家业和家风，正如《玉堂丛语》中所描述的那样：

吴文定驾厚伦谊，吴中有田数百亩，每岁租入，视亲戚故旧之贫者分给之。^[22]

东庄后由吴宣继承，同样谦抑好德的吴宣继续着“经理旧业，种树成列，凿池环之，更筑屋田间，为农隐计”^[23]的家族传统。吴氏家族的品格与德行，通过李东阳在《东庄记》中的反复歌咏得以铭记。更有意义的是，吴宽以屏风墨迹和石刻文字的形式“以今宫保长沙李公所

[16] [明] 吴宽《家藏集》卷2，第165页。

[17] [明] 邵宝《容春堂集》，《景印文渊阁四库全书》1258册，台湾商务印书馆1986年版，第45页。

[18] [明] 吴宽《家藏集》卷19，第480页。

[19] [明] 吴宽《家藏集》卷57，第1396页。

[20] [美] 高居翰、黄晓、刘珊珊《不朽的林泉：中国古代园林绘画》，生活·读书·新知三联书店2012年版，第166页。

[21] [明] 沈周撰，华汝德编《石田诗选》，第72页。

[22] [明] 焦竑撰，顾思点校《玉堂丛语》，中华书局1981年版，第12页。

[23] [明] 吴宽《家藏集》卷61，第1510页。

作记书屏间”，后又请文徵明“为隶古，刻石以传永久”^[24]，将《东庄记》这篇纪念性的“文本”转化为可以展示的“物品”。对外，这能够更直观地向来往东庄的访客，尤其是苏州本地访客标榜吴氏家族的荣耀身份；对内，则在于“以教吴氏子孙皆当知之”，提醒家族后辈要守护这份“家业”与“世德”。

值得注意的是，明中期士大夫的经济状况和物质条件相较之明初的清贫状态已经有所改善，财富有了一定的积累。与先辈“力田”治生相比，吴宽对庄园的实际经济依赖减少，但天然质朴的田园景致依然是他所喜好和追求的。这种对充满朴雅趣味园林风格的偏好，可以从他亲自参与规划设计的他在京城的私园——“一鹤园”见出。一鹤园园内建筑布局和林木配置等与东庄保持了极高的相似性。此外，园内广植果林、菜圃、竹田，充分展现出与东庄相类的农业生产园特质。与京城内其他贵族显宦所拥有的奢华私家园林，例如米万钟的“勺园”、杨荣的“杏园”及周经的“竹园”相比，一鹤园并不追求建材的奢华与人工景观的精巧，其建筑甚至全部以“茅茨”覆顶。如此素雅淳朴的造园设计，也是吴宽对祖业东庄朴素风貌的回应和纪念。《东庄图》着重描绘了东庄内外与庄园产业相关的景致，其中《稻畦》（图7）、《桑洲》（图8）、《果林》（图9）、《竹田》（图10）几帧图绘是直接以田产农作物为主景，烘托出淳朴自然的田园生活气息。这样的画作想必能够得到画主吴宽的称赏和喜爱。

三、接受之境：《东庄图》艺术体验的层次与深度

从艺术体验的层次与深度来看，受众对艺术作品的接受过程，大致可以分为认知层面、心理与态度层面、行动层面三个层次。同时，受众群体又可细分为核心受众和参照受众。

在《东庄图》的情境中，吴宽无疑是首要的、核心的接受者。然而，作为赠予吴宽服阙还朝的礼物，沈周在创作时还需精心考量另一群潜在的参照受众，即吴宽在北京的官僚文人圈。这群北京文官在此之前与沈周之间既缺乏情感基础，也未曾共享过足以构筑共同记忆的生活经历。那么，沈周究竟如何巧妙地安排图式，才能在这份富含“专属”意义的礼物中赋予其普遍价值，以匹配参照受众的阅历经验和思想观念，从而满足这一群体的文化需求与审美期待呢？

（一）笔墨个性与情感共鸣

不难发现，《东庄图》中所涉人物，仅《续古堂》中的吴融遗像和《拙修庵》中的吴宣形象具备明显肖像特征，俨然“真实人物”再现，而其余人物均是以写意手法勾勒大略的“理想人物”，形象简略到不辨面目。此等反差，显然是沈周有意而为之。

正如我们之前所提及的，沈周与吴融、吴宣父子相识，对两人面貌应该十分熟悉。因此，他为吴融和吴宣“写真”，运用较写实的手法细腻描绘两位的面部特征。试想，当吴宽展卷见到先父与兄弟的容颜，以及他生于斯长于斯的家园，怎能不睹物思人？又怎会不理解老友的这番苦心？与李东阳在《东庄记》中对未曾谋面的友人之父及未曾踏足的庄园所作的庄重颂扬相比，沈周笔下的吴融、吴宣父子显得更加世俗可亲。这种在人物刻画风格上的巧思，见证了馈受双方之间友谊之亲厚，也成就了这件传递私人情感的珍贵礼物。

明朝任官实施“地区回避”制度，即避免官员在籍贯所在地的本省为官。尽管有相应的给假省亲制度，为官者还是数年乃至数十年难得归家。^[25]思亲之心人皆有之，而对于长期远离家乡、处于京畿馆阁的环境状态下的官僚群体来说，这种情感往往比普通人更加强烈。



图7 [明] 沈周 东庄图·稻畦 纸本设色
28.6×33厘米 南京博物院藏



图8 [明] 沈周 东庄图·桑洲 纸本设色
28.6×33厘米 南京博物院藏



图9 [明] 沈周 东庄图·果林 纸本设色
28.6×33厘米 南京博物院藏



图10 [明] 沈周 东庄图·竹田 纸本设色
28.6×33厘米 南京博物院藏

[24] 周道振、张月尊《文徵明年谱》，中华书局2020年版，第124页。

[25] 赵克生《明代文官的省亲与展墓》，《东北师范大学学报（哲学社会科学版）》2008年第2期。

从这个角度来说,“孝道与思情”并非吴宽独有,而是许多远离家乡、在外做官的士子趋同的心态和体验,这使得他们非常容易对这种情感生出“共情”。沈周除了作《续古堂》和《拙修庵》以寄寓吴宽的孝悌之道外,还以宦游在外的官员最熟悉的、容易辨认的“望云思亲”图式创作了《振衣冈》。画中的点景人物立于高冈远眺,虽然人物处理得非常细小、简略,但头戴官帽明确点出了人物的官员身份。类似的处理还有《知乐亭》中湖亭观鱼的官服文人形象。

从艺术传播效果来说,外部信息作用于人们的直觉和记忆系统,引起人们认知结构的变化,属于认知层面上的效果;作用于人们的观念或价值体系而引起情绪或感情的变化,属于心理和态度层面上的变化。^[26] 沈周选取了宦游在外的官员们熟悉且容易辨认的绘画题材类型和相应图式,这些题材与图式均承载着表达孝思的深刻内涵。通过这样的手法,沈周为《东庄图》所诠释的“孝道与思情”主题赋予了普遍的意义,使之易于为离开家乡与亲人的官员所识别并认知,增强他们的代入感,进而产生情感的共振。

(二) 市隐于园的有“桥”之境

家乡故园往往是文官对隐逸生活向往的理想寄托,《东庄图》中的《东城》《折桂桥》等画面,便隐喻了吴宽休官后返回故园,享受田园生活的愿景。不恋权位,以山林之乐陶冶情志,既是文官品质德行的体现,也是他们向往致仕、隐居生活的理想状态。

尽管在理想层面上,仕与隐可以说无分轩輊,成为互补的相得益彰的人文景观,但出于实际考量,彼时即将初次服阙还朝的吴宽仍身在翰林,肩负着辅佐君王、治政理事的重任,因此,退隐并非可以轻易做出的决定。与吴宽“最相知善”的沈周,深谙需要谨慎处理画面中“隐”的尺度和“实”的限度这个道理,以免给友人惹上麻烦。在《东庄图》的图像组合中,“桥”意象的频繁

出现,正是沈周出于平衡“隐志”与“人迹”关系而留下的视觉线索。

苏州山水之间,桥是最典型的景观之一。“桥”同样也在《东庄图》中频频出现。除了专门以桥命名的《折桂桥》外,《东城》《菱濠》《全真馆》《西溪》画面中都有“桥”的参与。

《东城》中高高的阊门城墙下有一座石拱桥,犹如一条可行的“路”,将东庄与城市相连。桥下河上舟船往来穿梭,表明东庄并非与世隔绝,而是日常之所。《菱濠》中,中部向西分成一支细流,其上横架着板桥,两岸菱叶丛丛,采菱人三五成群,驾着小舟在其间劳作。《全真馆》一开,芦苇摇曳,扁舟中一人摇橹前行,另一着黄衣者应为道教中人,正回望隐于高芦深林之中的全真馆,馆前溪流之上架有一座板桥。

如果说《东城》中的石桥更偏重于对实景的客观描绘,那么沈周在《菱濠》和《全真馆》两开中对“桥”的安排更像是一种“造境”。“桥”作为构成画面“人迹”景象的关键元素,能够为画面增添生气,营造出“山水林泉,清闲幽旷。屋庐深邃,桥约往来”的融洽自得之氛围。

《西溪》(图11)一开中的“桥”尤为引人注目。有学者将它解读为“断桥”,认为这一意象隐喻了吴宽晚年的暗伤,象征着他与故园精神联系的断裂。^[27] 此推断可能是受邵宝《匏庵先生东庄杂咏》之《西溪》中“翠竹净如洗,断桥水清涟”的诗句影响。然而,本文认为,《西溪》一幅中的桥同样可能是一座“凳桥”。

所谓“凳桥”,是一种作为连接的通路的平板矮桥,具有“开”与“合”两种形态。当中央木板被抽去时,即“开”的状态下,可供船只通行;架起木板,即“合”的状态下,人们可步行通过凳桥进入园林。沈周在《草庵图》(图12)中就会有一座类似的木桥,这座木桥在文徵明所记的《重修大云庵碑》中亦有提及:



图11 [明] 沈周 东庄图·西溪 纸本设色 28.6×33厘米 南京博物院藏

[26] 郭庆光《传播学教程》,中国人民大学出版社2011年版,第189页。

[27] 王瑀《沈周〈东庄图册〉新探》,《美术研究》2020年第6期。

池方广数亩，洲诸浮泊，望若岛与，独木为梁，以通出入，撤梁则庵在水中，入庵则身游尘外。^[28]

根据文氏描述，结合图绘，可知此时的凳桥处于“开”的状态。

因此，本文推测沈周在《西溪》中所绘之桥也可能是凳桥，只不过此时它处于“合”的状态，舟船已通过西溪这一水门进入东庄。从寓意上来说，“桥”并非象征吴宽与故园精神联系之崩坏断裂，恰恰相反，桥面木板抽去之后呈现的形象有明显的可进入意味。“桥”不仅体现了东庄景致缔造上的“开放性”和“连续性”，也隐喻了受画人吴宽与外界保持社交的“市隐”状态。

吴宽应该能够领悟沈周想要通过“桥”意象呈现出的开放意义。他在为沈周画作的题跋中写道：“溪泉山石断复连，亦着茅亭在林下”“溪阴欲度无舟楫，万杙成桥远相接”^[29]。由此可知，吴宽对沈周绘画中的连续性，如隔断溪水上同行的桥梁以及画家经验和用意，是深有体会的。

（三）闲情雅致的耕读之境

如前所述，东庄的朴素风貌很大程度来源于其生产园的属性。然而，若单纯以实景再现的方式来描绘东庄里的日常琐碎，显然既不符合吴宽的显赫身份，也难以全面展现他在城市宅园中自得其乐的闲适情趣以及淡泊高雅的志趣。因此，沈周选择了“耕读”这一主题，来呈现吴宽及其文官同僚们心目中归隐田园后的理想生活图景。

《耕息轩》（图13）延用了元末流行的书斋山水图式，描绘的是一幅读书的近景：茂林掩映下的小院高台上，身着宽袍大袖的主人趺坐于蒲席之上，正在轩内敞开的北窗下静坐读书，蒲席边还放着一函线装书。轩外的檐下悬挂着蓑衣和鱼篮，墙边放置着薅草的竹耙，书斋外是一望无际的远山。这些看似不经意的组合与配置，恰是沈周展现“锄罢归来又读书”这一理想的匠心独运。

另有一个有趣的现象是，在《稻畦》《桑洲》《果林》《麦山》《竹田》等画面中，沈周并未描绘田野里奔忙的农人形象。他对农耕场景中重要元素——“人”的刻意省略，与描绘耕息轩中趺坐读书人的画面合而观之，能够体察沈周对画面纪实性的“实”之限度方面的严谨考量。沈周所表现的是园林生产功能，这主要伴随闲暇之乐，因为园林的产能不是园主赖以维生的经济来源，而是他们归隐田园、享受自耕自足的一种生活趣味。^[30] 稼穡、灌园是经济生产，是务本之举，但并非真的为了“鬻蔬”以营生，耕读、修身才是忠孝士夫的理想追求。

沈周欲借由《东庄图》所形塑的吴宽形象，是兼备笃行孝悌仁义，又适情山林、旷达顺命的“闲隐”文人士大夫形象：

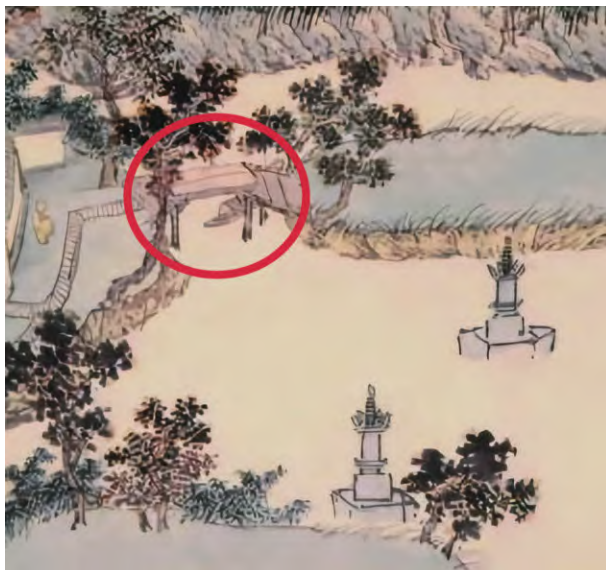


图12 [明] 沈周 草庵图（局部） 纸本设色 29.5×155厘米 上海博物馆藏



图13 [明] 沈周 东庄图·耕息轩 纸本设色 28.6×33厘米 南京博物院藏

“闲”是指他们不用为掌握基本生活资源而奔忙……生命活动得以超越营营苟苟于俗务的层次。而所谓“隐”则是指其生活重心与方向，可以在世俗的社会价值——“富”（财富）与“贵”（功名）之途外，另辟生命活动场域，在此建构不同的生活的情趣、价值与意义。^[31]

当然，这般“名利不如闲”的形象也是与吴宽一样在官署中忙于案牍的士大夫所乐于从画面意涵中解读和想

[28] 周道振、张月尊《文徵明年谱》，第794页。

[29] [明] 吴宽《家藏集》卷17，第456页。

[30] 康格温《〈园冶〉与时尚：明代文人的园林消费与文化活动的》，广西师范大学出版社2018年版，第192页。

[31] 王鸿泰《闲情雅致——明清间文人的生活经营与品鉴文化》，台湾《故宫文化季刊》2004年第1期。

象的文人闲居生活的理想典范。他们憧憬着辛勤耕作归来后怡然自得地吟诵读书，如此闲适快意的画面，纵使只存留于他们的脑海中，也能借助绘画起到舒缓生活中种种不如意的作用。

（四）风格取向与形制选择

沈周在图像的题材选择与趣味呈现上，展现出了强烈的“受众意识”，这使得《东庄图》适宜被观者们反复解读、品鉴与欣赏。除了在“画意”层面创造性地落实“受众意识”之外，该图册在画风及表现风格上的多样性，也为观者提供了从画面内容到审美意境、美学意蕴等多维度的欣赏空间。

北京文官对《东庄图》所呈现的画风，也当有耳目一新之感。15世纪是院体绘画蓬勃发展的时期，当时的宫廷画家在山水方面多承袭李郭派与马夏的绘画风格。因此，“在沈周作《沧州趣图》时，笼罩北京一地的主流山水画风格，应当还是全景式构图、笔墨劲健工整、浓淡对比强烈的院体风格。任职于京城的文官，平日所见的绘画面貌，应与这一时期宫廷绘画的主流面貌无异”^[32]。《东庄图》自然多变的构图、带有即兴效果的布局、匀净细润的青绿设色风格，能够给文官们带来视觉和审美上的新鲜感。

从作品的形制来看，册页的形式还赋予了《东庄图》以充分的开放性审美特质。《东庄图》每页对题，仅有李应祯以篆书书写的景点名称，并未附加任何诗作。这意味着《东庄图》留有充分的画面空间给予观者进行题咏。由此，沈周的身份便不再是这件作品唯一创作者，而更像是图像造境的策划者。观者也从单纯的欣赏者转变为合作者，《东庄图》图画时空的封闭性被消解，吴宽及其同僚们能够参与到画作的价值建构中来，画作的意义也得以进一步丰富与延伸。

四、回馈之响：《东庄图》工具性价值的回响与传承

致力于礼物交换研究的人类学家阎云翔根据礼物交换动机和功能的差异，将礼物分为表达性礼物和工具性礼物两类。表达性礼物常作为支持、巩固和强化礼物馈受双方既有的情感纽带和地位关系，即人与人之间既有关系决定了所交换礼物的具体类型和价值。与此不同，作为工具性的礼物的交换状况则对礼物收受双方的关系具有决定性作用，即一个人可以借由礼物来操纵和改变地位关系，礼物在这段关系中扮演工具的角色。^[33]

就沈周和吴宽而言，尽管他们存在政治阶层上的显著差异——一为布衣，一为仕宦，但两人在诗画与人格上的互相欣赏当中建立起来的深厚情谊，一定程度修正了这种身份差异，淡化了阶层界限。从礼物流动的结构上来看，沈周为吴宽创作的《东庄图》，显然并非出于奉承求宠的动机，而是以双方私谊为前提，作为一种情感性礼物馈赠，这种馈赠属于“平敌相与”的平行馈赠，是两人情谊的见证和纪念。

因此，在沈周与吴宽的关系中，《东庄图》更多地体现了表达性礼物的特质。然而，当《东庄图》由吴宽携带进入京城，开始在那个与沈周没有直接关联和共同记忆的京官社交圈中流动时，它便展现出另一番工具性的意义，成为情感层面与社会生活层面双重回馈的载体。

（一）情感层面的回馈

吴宽与沈周可考交往最早时间在天顺七年（1463），而两人互动与联系的记录大多集中在成化十四年（1478）至成化十五年（1479）左右，《东庄图》即创作于此一时期。值得注意的是，像李东阳、程敏政等大学士在成化十五年吴宽初次服阙还朝之前，对沈周还不甚熟悉。^[34]据秦晓磊的研究，沈周与北京文官群体诗画往还、交往互动频繁的时期应是在15世纪80年代之后。^[35]尽管我们并未及深察他们对沈周的熟悉和了解是否与《东庄图》有直接的关联，但李东阳与沈周的往来确实是通过吴宽的介绍而开始的。

据吴宽诗集记载，吴宽与李东阳的交游可追溯到成化八年（1472），而两人之间频繁的书画交流，则始于吴宽首次服阙上京之时。想来李东阳为东庄作园林记，吴宽遂向他展示依据《东庄记》所绘的沈周《东庄图》，应该是情理之中的事。吴宽对沈周的延誉和推崇，使得沈周得到文坛盟主李东阳的赏识。自此之后，沈周与李东阳多有诗文交流，沈周曾为李东阳摹郭忠恕《雪霁江行图》，而李东阳也屡次为沈周画作题写跋语。沈周与李东阳的交往主要体现在诗与画的相互唱和之中，这一过程中，李东阳对沈周的评价也不断地提升。

程敏政与沈周则有更直接的交往。成化十五年春，沈周、李应祯、吴宽陪程敏政同游虎丘。^[36]程敏政曾多次为沈周画作题诗，也有再三致书向沈周求画的经历。至弘治年间，沈周绘画在北京已有相当的知名度。

诚如人类学家哈鲁米·贝夫所言，在涉及表达性礼物的关系中，人们以对等的方式交换礼物，礼物主要据其象征性的、社会性的价值来交换、衡量。而工具性礼物用以汲取回“礼”，但在这里，“礼”已不同于礼物的原初

[32] 秦晓磊《沈周〈沧州趣图〉的意涵、年代及接受者》，《美术》2019年第6期。

[33] [美] 阎云翔著，李放春、刘瑜译《礼物的流动——一个中国村庄中的互惠原则与社会网络》，上海人民出版社2017年版，第180页。

[34] 庄明《白石：沈周与明代成化、弘治年间苏州的艺术及文化》，博士学位论文，中国美术学院，2020年，第3页。

[35] 秦晓磊《李东阳对沈周绘画的鉴藏——兼论北京文官与沈周的互动》，《中国国家博物馆馆刊》2018年第7期。

[36] [明] 沈周撰，华汝德编《石田诗选》，第693页。

形式，而主要采用恩惠、服务或保护等形式。^[37] 尽管“赠礼画”《东庄图》并未直接以物质的形式实现“回馈”，但在馈赠与接受的互动过程中切实达成了一种“象征性的、社会性的价值交换”。此幅图册不仅进一步巩固了沈周与吴宽之间原有的深厚情谊，更为沈周赢得在北京的声望，使他的绘画得以触及并吸引新的受众群体。同时，《东庄图》也促进了江南文人绘画趣味的传播，为下一代吴门画家提供了可资借鉴的“赠礼画”主题与图式，带来了吴门画派整体社会声望的提升。可以说，《东庄图》的馈赠与接受，在精神层面上收获了丰富的回馈与深远的影响。

（二）社会生活层面的影响

作为当时苏州最具有社会影响力的画家，沈周虽不像史鉴、赵同鲁那样锲而不舍地以行动表明政治诉求，但他“（先生）每闻时政得失，则忧喜形于色，人以是知先生非终于忘世者”^[38]。然而，作为文人画家的沈周并不会像大多数职业画家那样直接描绘沉重的现实生活。在《东庄图》中，沈周运用稍显夸张的笔触，刻画了庄园内农作物茂盛繁密的生长状态，以画面中一派丰收的盛景作为隐喻，轻盈地传达出对现实的深切关注。结合历史实情，我们在这幅“理想家园”的景致中，能够听出沈周所想要“陈情”的弦外之音。

与《东庄图》的创作时间几乎同时，成化十一年（1475），沈周创作了《空林积雨图》。根据庄明的研究，沈周所描绘的雨“景”，实际上是苏州地区雨“灾”的缩影。^[39] 尽管此画并非直接投赠吴宽，但在吴宽丁父忧暂住苏州期间，沈周曾郑重地向他展示了这幅画。老友吴宽读出了沈周的用意，如他所言“过有竹居维时出示乃翁小图，有悯雨之意”，即对沈周为久雨而生的忧民之意，以及希望通过绘画向自己反映乡村受灾情况的意图心知肚明。

县之天灾记录显示，《空林积雨图》两年后，成化十三年，苏州再次遭遇水灾。^[40] 吴宽也曾记载过此年的灾情。根据他的记述，此年城东的景象是“积水渺然，捕鱼独鳌之徒，往来于其间，民际水而屋，泛泛若野航”^[41]。相比之下，沈周所描绘的东庄丰收富足、欣欣向荣的景象并非不符合实情，这显然是他对“灾情”又一次隐晦而微妙的暗示。

正如阎云翔所指出，在实际中没有纯粹的表达性（象征性）和工具性礼物。^[42] 当我们把沈周创作的《东庄图》置于其历史语境中考量时，便能够感受到这件礼物所蕴含的表达性与工具性意义的双重特性。从这个角度来

说，《东庄图》这件颇费心力、精心制作的赠予吴宽的礼物或可视作一种渠道、一座桥梁，它将现实问题以隐喻的形式轻盈地传达给官署中忙于公务的吴宽，或者任何一位可能的文官观者，期许他们在欣赏画作、想象闲居生活的同时，也能对地方灾患产生一定程度的同情和关注，甚至促成问题的解决。倘若只是将沈周为此图册所耗费的心力解读为谋取声名与政治交往的手段，无疑是对他达观胸怀和社会担当的忽视和误解。

结语

儒家经典《礼记》中有这样一段文字：

大上贵德，其次务施报。礼尚往来，往而不来，非礼也；来而不往，亦非礼也。^[43]

可见，通过礼物交换来形成互惠关系，在中国人的社会交往中是最常见的动机之一，“礼尚往来”俨然成为中国文化中的一句格言。沈周《东庄图》“馈赠—接受—回馈”的过程和结果，都体现着儒家学说的基本理念和内涵。

《东庄图》是沈周以吴宽家乡故园为灵感创作的“赠礼画”，其主题与图式颇有深意。一方面，沈周对人物描绘、东庄景致等细节的精心设置，赋予了此图独特的“私属性”，让《东庄图》成为一件能够传递私人情感价值的珍贵礼物；另一方面，沈周在此图册中巧妙融入了孝道、思情、隐逸、耕读等多重主题，这些主题极易触发预设观者群体的情感共鸣，使他们在观览、品鉴和解读画作的过程中，能够自然而然地将自身的思想观念融入其中，从而使此图册在接受层面具备了普遍的意义和价值。

通过馈赠《东庄图》这一行为，沈周不仅收获了吴宽在情感层面的深厚回馈，同时也使自身画艺得到了更广泛的认可与喜爱。此外，这一行为或许还在一定程度上促使官员们对地方公共事务给予更多关注。值得一提的是，《东庄图》作为现存最早的园林题材的绘画作品，为后来的吴门画家开辟了全新的视角，成为他们的灵感来源。经由文徵明、张宏等人的继承与创新，吴门绘画所代表的江南文人绘画风格与审美趣味得到了更大范围的传播。（本文为国家社科基金艺术学重大项目“中国传统美术的当代复兴研究”阶段性成果，项目编号：21ZD23）

姚远 南京林业大学人文社会科学学院讲师

（本文责任编辑：徐翎）

[37] Harumi Benu, "Structural and Motivational Approaches in Social Exchange", in *Social Exchange: Advances in Theory and Research*, eds. K. Gergen, M. Greenberg, and R. Wills, R. Chard H. (Eds.): Social Exchange, Advances in Theory and Research, New York: Plenum, 1980, p.197.

[38] 周道振、张月尊《文徵明年谱》，第595页。

[39] 庄明《当绘画面对灾难：明成化年间苏州的雨灾和雨景画》，《文艺研究》2022年第8期。

[40] 张德二《中国三千年气象记录总集》（第二册），凤凰出版社2004年版，第744页。

[41] [明]吴宽《家藏集》卷33，第785页。

[42] [美]阎云翔著，李放春、刘瑜译《礼物的流动——一个中国村庄中的互惠原则与社会网络》，第44页。

[43] [清]朱彬撰，饶钦农点校《礼记训纂》，中华书局1996年版，第7页。