

# 认同与曲解

## ——论茶陵派对沈周的评价及相关问题

徐 楠

---

成化至正德间,著名隐士、艺术家沈周得到了同期官僚文人群体——茶陵派的高度赞誉。相关评价表现出茶陵派对沈周其人及诗画雅逸品格的认同,但同时也曲解了沈周其人其艺在新变一面上的独特价值。通过分析,我们既可窥知该时段内台阁文人批评观念、特征的某些重要侧面,又会掌握沈周人格及文艺精神的复杂特性,并对该时段文人心态、文化追求的变化产生更为深入的理解。

---

在明代成化至正德间的文坛上,有一种现象颇引人瞩目:以重臣李东阳等为骨干的茶陵派文人<sup>①</sup>,对沈周的人格和作品推崇备至、评价甚高。作为该时段内苏州文苑领袖,沈周终生隐居江南、诗画风流,无论身份还是生活方式都与这一主要由台阁官僚组成的文学群体相去甚远。而茶陵派此种行为,又与明前期扬台阁、抑山林的官方文人理念形成了较大反差。由此,我们不免提问:茶陵派究竟如何理解沈周其人与艺术?这类评价是否足以揭示沈周其人其艺的真实价值?而这种评价形成的原因又究竟怎样?思考这些问题,不仅有助于我们理解明前中期台阁文人的批评观念与特征,把握沈周复杂的人生、文艺理念,也将有益于今人捕捉该时段内文人心态、文化追求上的某些深层变化。

—

翻检文献可知,茶陵派代表人物多写有与沈周相关的诗文。它们以往来书札、唱酬诗歌、书画品题为主,亦包括专为沈周别集所作的序跋。据初步统计,这类作品,《李东阳集》中存十篇、杨一清《石淙诗稿》存九篇、程敏政《篁墩文集》存二十篇。至于吴宽《匏翁家藏集》中涉及沈周者,更在五十篇以上。此外,同属该群体而年辈较晚者,相关写作亦时时有之。此主题邵宝《容春堂集》存三篇、顾清《东江家藏集》存六篇、吴俨《吴文肃摘稿》存三篇、石珪《熊峰集》、鲁

铎《鲁文恪公集》、罗玘《圭峰集》则至少各存一篇。根据这种情况,我们可以初步认定,茶陵派对沈周是相当熟悉的。

茶陵派文人究竟如何理解、评价沈周?这便需要我们对相关作品进行具体解读了。沈周一生隐居长洲乡间,从不入学校、应科举,亦未接受朝廷荐举。茶陵派诸公对其人格的赞美,常形诸笔端。如李东阳《题沈启南所藏林和靖真迹追和坡韵》云:“石田诗人亦清士,居不种梅翻种竹。他时并作隐君论,何似周莲与陶菊。”<sup>②</sup>杨一清《睦拱贞所藏沈石田山水二图》其一写道:“石田神交未识面,仰睇高鸿云漠漠。布袍芒屨乌角巾,无乃斯人自写真。诛茅结屋占幽僻,有脚不踏长安尘。”<sup>③</sup>沈周在长洲有“有竹居”,上引李诗立意当是由此而生。在李东阳看来,爱竹的沈周就人品而论,完全可以上比爱莲的周敦颐、爱菊的陶潜。而杨一清则或许是从沈周山水画中的点景人物处生发想象,认为生活中的沈周就如这画中人般萧散自在、不慕名利,惟知寄情于山水之中。显然,在李、杨二人笔下,沈周被描写成了一位超凡脱俗、人品清高的隐者。类似理解,在吴宽《石田稿序》、程敏政《为周都尉题沈石田画》等作品中皆有体现。而吴俨尚更真切地表现出对沈周人格魅力的崇拜。他写于《闻石田游荆溪欲观予所藏小画以诗迎之》中的“自扫水边山下路,候公杖屨欲追随”<sup>④</sup>,以及《舫舟蜀山候沈石田晨起闻已过怅然赋此》中的“相迎三日还相失,始觉人生会面难”<sup>⑤</sup>一类诗句,正是自我心态的真实写照。

不仅是称颂沈周人格,茶陵诸公还把大量笔墨用到了对沈周文艺才能的高度评价上。李东阳在称赞沈周诗画双绝的同时,格外推举其诗歌成就。沈周八十一岁时,他专门作《书沈石田诗稿后》一文,不但盛赞沈氏画艺,而且指出其诗乃是“情兴所到”,属于自然挥洒的产物,推测日后“诗掩其画亦未可知”<sup>⑥</sup>。而他在《书杨侍郎所藏沈启南画卷》中,则把自己这种推崇之心表达得更为清楚:“沈启南以诗画名吴中,其画格率出诗意,无描写界画之态。画家者流,乃以分寸绳墨指而病之,岂未知芭蕉为雪中物耶……予不深于画,每爱启南之诗,见其屋乌,若无不可爱者,故为一辨。”<sup>⑦</sup>与之相比,沈周老友吴宽的态度也值得一提。他曾为沈周《石田稿》作序,不仅明确认定沈周诗之价值高于画,而且对沈诗的意义专有一番细致阐发:“诗以穷而工,欧阳子之言,世以为至矣。予则以为穷者其身厄,必其言悲,则所谓工者,特工于悲耳。故尝窃以为穷而工者,不若隐而工者之为工也。盖隐者忘情于朝市之上,甘心于山林之下,日以耕钓为生,琴书为务,陶然以醉,翛然以游,不知冠冕为何制,钟鼎为何物,且有浮云富贵之意,又何穷云?是以发于吟咏,不清婉而和平,则高亢而超绝……吾友启南……谈笑之际,落笔成篇,随物赋形,缘情叙事,古今诸体,各臻其妙。所谓清婉、和平、高亢、超绝者兼有之……诗余发为图绘,妙逼古人,或谓掩其诗名,而卒不能掩也。”<sup>⑧</sup>李东阳门生石珪的基本态度,与上举两人也是一致的。请看其《题沈石田游张公洞诗画》:“南楼午梦袪复生,长风掣卷双眼明。姑苏沈翁得名旧,不独画好诗更精。”<sup>⑨</sup>而程敏政的《沈启南画障为张通守题》则对沈周诗画一并称赞:“石田老人非画师,胸中丘壑天所私。挥毫便觉真趣发,意到岂借丹青施……石田隐处轻辋川,秀句却似王维传。”<sup>⑩</sup>相比之下,杨一清的看法与上述诸位略有差别。他不否认沈周诗歌、书法的造诣,不过在《睦拱贞所藏沈石田山水二图》其二中还是更赞赏其画:“石田毫素久擅场,此图云赠束用光。诗才字画亦不俗,毕竟未夺丹青长。”<sup>⑪</sup>至于罗玘、邵宝,也曾专门对沈周的艺术创作特征表现出自己的理解。罗玘《贞坚余荫诗序》曰:“石田方有声于南服,凡山川之胜,风水虫鱼草木之华实变怪谲诡之观,莫不毕敛之毫端,以神其胸中之隼,以为无穷之托。”<sup>⑫</sup>邵宝则在其《石田画卷》中写道:“石田老人写生手,都从观物心中来。不须更作体物语,要使花开花便开。”<sup>⑬</sup>两人这样的评价,无疑是称赞沈周绘画既能以造化为师,又能曲尽达意传神之妙。

综览上举诸事实,沈周其人、其艺得到茶陵派主要成员的充分肯定,乃是毫无疑问的。那

么,究竟是沈周的哪些气质深深吸引了他们?不难发现,论人格时,诸公称许的是沈周高隐自适、弃世俗功名如敝屣的品行;论诗风时,他们肯定沈周缘情体物、挥洒自如的风度(吴宽还格外具体地判定其诗具有清宛、和平、高亢、超绝四种优点);论画品时,他们认为沈周充满文人意趣、具有自如的笔墨创造能力,而绝无机械模拟、刻板匠气之病。今日看来,他们在沈周其人其艺上捕捉到的这些特点,其实正体现出古人所谓“雅”与“逸”这两种美学品格的无间融合。一言以蔽之,他们之所以盛赞沈周,正是因为他们对此种“雅”与“逸”相兼的品格,具有一种由衷的认同。

## 二

茶陵派对沈周的评价,是否称得上全面、客观呢?从现存史料可知,沈周早慧,十五岁即因援笔立就《凤凰台歌》得到户部主事崔恭赏识,完全具备进入官场的文化资质;在成年以后,也曾先后获得汪浒举荐、明宪宗征召等客观机遇。但尽管如此,他从未放弃以庶民身份安隐自守的原则。在漫长的隐居生活中,他尚自觉信守孝悌力田的人生理念,其孝义品行,在吴中可谓流播人口。而与此同时,他也确实雅好鉴藏、终生不废诗画之事<sup>⑭</sup>。单看上述事实,沈周其人,可谓集高蹈精神、伦理信念、艺文情趣于一身。茶陵诸公许之为陶潜辈人物,并不为过。但问题在于,他们在发现沈周与前辈名士“共性”的同时,恰恰忽视了其人格中独特的个性意识。

首先,沈周确实雅好绘事。但他绝非以之为“余事”,而是自觉将其视为终生追求的理想。沈周对前辈大师作品研究之深、临习之广,已为美术史家所详论。这些事实当能折射出他对绘画的痴迷。而他的自我表白更是对相应理念的直陈,不应为今人所忽视。请看:“余少懒读书,把卷则睡至鼾鼾。既醒,拾片纸于几格间,即涂抹山水,若树若石,纵横不求其似,聊自为好耳。”<sup>⑮</sup>“少懒读书”或许并非事实,但他自幼便钟情绘事,当毫无疑问。再请看其《题画》:“我从绘事岁既多,破费水墨将成河。滥觞董巨意亦广,望洋不至当如何。十年为尔负黄卷,譬艺粮莠翻遗禾。只今铸错叹无铁,萧骚两鬓纷蓬科。过犹未改复弄笔,老身自像般山阿。逾梁差少鹤先路,振策忽惊鱼出波。疏林秋杪不著叶,要看叠嶂开嵯峨。”<sup>⑯</sup>细味诗意当可觉察,“譬艺粮莠翻遗禾”、“过犹未改复弄笔”不过是说说而已,其中断无真正懊悔之意。而他在《除夕歌示子侄》中,曾留下“使我五十不为夭,使我百岁不为延……惟有青竹数行墨,待来追去名可传”<sup>⑰</sup>这样的表白,在《为堂弟櫟题画》里,写有“东家三郎我堂弟,少年攻画手不已。汝翁能教汝能学,佳有此儿宁不喜”<sup>⑱</sup>一类诗句。可见他自己格外重视绘画的价值,对于亲友的类似追求,同样报以热切肯定、支持。这应该能够说明,在他看来,绘画确实是一项可以坦然为之的事业。

其次,认为沈周充满林下高人的雅趣,固然不错。但以为“求雅”便是其人生的全部,未免不妥。准确地讲,沈周的人生,乃是以“雅俗兼求”为特征的。分析这一问题,不妨从品味沈周的《蝶恋花》词并序开始:

癸亥三月十八日,坐闷掩关。国用至,云两日西山茶笋颇佳,遂理舟而行。时东栏牡丹始放,行恐负花,不行又差茶笋。国用又云:“归亦倾国未老。”舟中忆花,染此墨本,复填此词,以寄孤兴云。

闷闷家中无意味,笋紫茶青,便尔西山去。叵耐东园花一树,新红不语愁先露。尽欲相留留不住,少倚扁舟,尚把西施顾。料理归来春未暮,临轩烂醉还非误。<sup>⑲</sup>

我们关注的不是这首作品的艺术水平,而是它反映出的作者心态。可以看出,沈周心中充满烦闷。为品尝茶笋,他理舟离家,可未能赶上牡丹初开,又让他苦恼不已。从此处可见,沈周并非对世事了无挂碍的高士,其求趣的心境恰如孩童般烂漫天真。而再进一步深入沈周的人生,我们就发现,具有此种心境的他,确实是一位毫不掩饰地追求生活中种种快事的隐者。他有意把听到的奇闻异事归纳整理,并以其为主,编成《石田杂记》和《石田翁客座新闻》二书。今日观之,此二书所收,多是乡间轶事奇谈,这足以证明刘凤对沈周做出的“至他技,亦时学之,而特好说家”<sup>②</sup>一类评价言之有据。除上述情况之外,能表明沈周好俗趣的材料尚有不少。如,他写有《盒子会辞》一首,其《序》写道:“南京旧院有色业俱优者,或二十三十姓结为手帕姊妹,每上元节以春槩、巧具、肴核相赛,名盒子会。凡得奇品为胜。输者罚具酒酌胜者。中有所私,亦来挟金助会,厌厌夜饮,弥月而止。席间设灯张乐,各出其技能,亦一乐事也。”<sup>③</sup>这可见他对青楼故事不但非常熟悉,而且还大方地加以描写。而在他的作品里,与妓女有关的题材的确尚有几篇。像《石田稿》中的《铜雀妓》、《悼妓溺死》、《咏妓失环》等,均可为证。下面,我们还可举一首他的《与王优》:“高歌宛转送新声,腔爱频移酒漫倾。著水游丝风趁起,过墙花影月扶行。正须陶写当吾老,更为殷勤奈尔情。可惜相逢牡丹后,柳边聊倩答啼莺。”<sup>④</sup>此诗至少透露出两点信息。(一)沈周喜欢戏曲;(二)他与上面这位优伶交谊不浅。如此看来,以为他的生活中只有高山流云、白雪寒月,并不尽然。

一是坦然从艺,一是雅俗兼求。沈周这种人生观念有何特点?众所周知,人生价值取向多元化,乃是成熟于现代社会的重要理念。此种理念之所以能够成立,实根源于社会对人格独立理想的普遍认同。在以此为天经地义的社会环境中,如沈周般执著于个人偏爱之事业、趣好,并不至于引发争议。但在高度专制、突出政教本位的明代前中期,倘若文人学子欲将主要与个体愉悦相系的“余事”无条件地上升为主业之一,就可能形成对世所公认的人生价值尺度的挑战;而在诗文中公开吟咏世俗情趣的作风,也容易引起非议。由此可知,沈周隐居生活中的上述品格,恰好表现出其维护自我生命意愿的心理。他具备踏入官僚集团的能力与机会,可仍愿意体验一种不入官场、诗画成名、雅俗兼求的人生。这种主动选择多少流露出对人格独立的渴望,具有一定理想主义色彩。而茶陵派文人显然是回避了沈周人格中这些深层特征的。

与评价沈周人格相比,在评价沈周的诗画成就时,茶陵派的态度同样耐人寻味。成化以降的明代诗坛,宗法汉魏盛唐的格调派风习渐成主流。而沈周的诗歌恰好与此种主流迥异。在创作成熟期,他并不刻意效法特定审美典范,而是随表现需要不拘一格地写作。所以,其诗有不少流露出情趣化取向,在情感表达上呈开放状态,在风格上少含蓄精警而多真率活泼,甚至不无俚俗。这种创作精神,他曾用“漫兴”加以指称<sup>⑤</sup>。反观茶陵派评价,李东阳在《书沈石田诗稿后》中指出沈周不少作品乃是“情兴所到”<sup>⑥</sup>的结果,吴宽在《石田稿序》中对沈周作出“落笔成篇,随物赋形,缘情叙事,古今诸体,各臻其妙”<sup>⑦</sup>的称颂。可见李、吴辈对沈周这种创作精神应当是有所觉察的。不过有趣的是,他们的相关言论也就到此为止。李东阳并未具体评判沈周这“情兴”究竟以何种样态存在,亦未具体分析沈周创作风格,只是以《书沈石田诗稿后》“诗掩其画亦未可知”<sup>⑧</sup>这类笼统的赞誉将问题一带而过。而吴宽《石田稿序》虽然论及沈周风格,却将其总结为“清婉、和平、高亢、超绝”<sup>⑨</sup>,这或许适用于对沈周某些具体作品的评价,如果以儒家正统诗教观念、以典雅蕴藉这类古典诗歌审美理想为终极价值标准,则该概括无疑是对沈周诗歌的称颂。但此类称颂毕竟遮蔽了沈周诗活泼多样、不避俚俗这种整体特性,而这种整体特性,恰好是足以挑战上述价值标准的。如此阐释,则沈周的诗歌创作意义就仍在回归典范,不在自开生面。



那么,如何理解茶陵派对沈周画作的评价呢?在明代前中期,能够继承元末文人画审美理想的,不是戴进、吴伟等拥有院体背景的浙派,而是以沈周为代表的吴派。尽管临习对象多样,但沈周绘画的核心意趣仍然是文人画精神。而且,沈周不仅有师法前贤的一面,亦有重视写生、随兴而发的一面,绝非拘谨的师古主义者<sup>③</sup>。李东阳、吴宽、程敏政、罗玘等人推崇沈周在吮毫傅色时流露出的写意求趣品格,邵宝格外强调沈画“都从观物心中来”<sup>④</sup>,这些都说明,茶陵派已自觉地将沈周归入文人画系统加以考量,而且还看到了沈画不以学古为惟一指向的特征。无论做出此种评价的主观动机如何,该派文人对沈周整体画风的辨识,终归是存在合理之处的。不过与此同时,他们又的确未能对沈周的绘画价值观及创作理念做出更精微的把握。如前所述,沈周不以画为业余小技,而是将其当作值得以终身相托的事业。反观茶陵派诸公,李东阳、石珪等均有意强调沈周诗在价值上高于画,吴宽还格外说明沈周绘画不过是“诗余”的产物。这些分析虽显然出于美化沈周的目的,但终归很难称得上洞察沈周心曲。进一步看,沈周画风除延续元末画家的文人画精神以外,尚有另辟新境的一面。他的山水画描绘山川烟霞,也捕捉乡村风情;他的花鸟画题材更是较以往的文人画家大大拓宽,不仅表现传统的“四君子”和名花奇木,而且大量表现蔬菜瓜果、草虫鱼虾<sup>⑤</sup>。这样,其画在保持清雅风貌之余,又兼有活泼开放的世俗情趣。如此看来,茶陵诸公当然将这一重要特性有意无意地淡化了。

综合上述分析,我们不难发现,茶陵派文人虽然对沈周存在认同,但他们认同的“雅”与“逸”,只是沈周人格、艺术中的局部特征。而在突出乃至夸大这局部特征意义的同时,他们也就遮蔽了沈周偏离传统文人生观念、偏离古典审美理想的重要侧面。通过前文分析可以看出,沈周其人其艺的价值,不仅在于对雅逸精神的印证,更在于表现出一种人格、文艺追求向价值多元化理想趋近的可能性。而按照茶陵派的阐释,沈周的价值完全与新变无关,只在于为世人复现了传统的山林文人形象及相应审美趣味。经过这样的曲解,沈周其人其艺也就从复杂走向单纯,从具体走向抽象,与历史上诸多高人逸士无甚差别了。

### 三

茶陵派文人何以认同沈周的雅逸品格,又何以产生上述曲解?茶陵派之所以能够认同沈周的雅逸品格,与其自身在特定历史条件下形成的人生观念、审美理想密不可分。由于明王朝专制理念的高度膨胀和有效控制,当然也由于明王朝盛期气象的激励,在明前期文人、尤其是台阁文人的公开言论中,曾出现过度贬抑个性性情、私人空间存在价值的情况。这种情况发端于宋濂等洪武文臣,继而由“三杨”等重臣延续。在论文时,宋濂不止一次公开将“台阁”与“山林”当作两种截然对立的创作品类加以评判,对前者溢美有加,对后者贬抑过度。在“三杨”辈文人那里,言及私人情趣时,每每要从政教角度解释其合理性,即便言及“天真兴趣”云云,亦是将其政教规范作为其产生的前提。而至成化前后,随着众多政治弊病的凸显,明王朝盛世气象已逐渐消退,此时,专制王朝对士大夫文人的思想控制也较以往略显宽松。而茶陵派主要成员正是处于这一历史文化背景下的台阁文人。他们在延续前辈人生观念、审美理想的同时,自身也出现了一些新变。这最典型的表现就是,该群体对个人生活趣味的追求、对个人空间的营造,比其前辈表现得更主动、更大胆,且开始自觉地关注文艺的审美特性,一定程度上克服了明前期台阁文学平冗肤廓的缺陷。李东阳在弘治、正德辅臣中,最以文章知名。他不但工诗文、精赏鉴,而且是书法大家。在他带动下,京师高级官僚文人的文艺活动变得越发频繁,且相对前期阁臣表现出公开化特征<sup>⑥</sup>。尤其值得注意的是,在这一群体中,已经出现了对萧散高逸的

山林情趣的坦然宣扬<sup>②</sup>。而论文艺时,李东阳虽亦如宋濂般有台阁、山林二分之举,但在他的《倪文僖公集序》中,此二种文风不再是一高一低、水火不容,而是“皆天下所不可无”<sup>③</sup>的。另外,从其《题括苍陈氏画》可见,尽管他尚不能给绘画艺术之价值以客观公正的评价,但终归不再像宋濂《画原》那样仅仅肯定绘画的功利效用,而是认为其能够“感发心志,流通精神”<sup>④</sup>,这也就表现出对绘画审美特质的自觉认定。可以说,以他为代表的茶陵派文人,在人生观念、审美理想上均具备了适度接纳萧散超脱的山林精神的必要条件,也的确存在追寻此种精神的心理需求。因此,他们能够推重隐士沈周,并认同其人其艺的雅逸质素,自然不是什么难以理解的现象。

那么,茶陵派曲解沈周的原因又该如何分析?应该看到,在多数历史时段内,士大夫文人即便对艺事、对趋今趋俗的文化品格心存私爱,也往往很难公开承认其应有的价值,而推崇某一人物时,他们也习惯于突出宣介其与政教精神、雅文化传统切近的品格,以迎合一般社会价值观念。单就此而言,茶陵派对沈周的曲解,恐怕仍与此种普遍习惯密不可分。不过,若想深究此种曲解产生的具体原因,仍有必要对茶陵派特定的人生观念、审美理想进行再次考察。

茶陵派乃是以京师为活动中心的官僚文人群体,沈周则是终身生活在苏州地区的庶民隐士。前者处于政治结构的上层甚至中心,对雅文化主流之外俗情俗趣的价值认可,必然较一般文人更有所保留;在面对人间诸般情趣时,也远不可能拥有与沈周均等的选择机会,更难随心所欲地追求偏离明王朝官方价值观的人生理念。李东阳在《送翰林编修丁君归省诗序》中的一段话,颇能反映此种问题:“馆阁以道德文字为事,虽师保耆宿,位尊而望重,亦与后进之士相宾主。下上论议,阖闾侃侃,各中其度。情交而义达,喜有庆,行有饯,周旋乎礼乐,而发越乎文章。”<sup>⑤</sup>这种一面阐述交游之乐,一面强调其政教意义的表述方式,显然典型地继承了“三杨”辈的写作惯例,也折射出此种高级官僚文人在个人趣尚与政教责任间寻求平衡的微妙心态。而我们还应当看到,即便是他们频繁言及乃至追求的隐逸精神,仍与沈周有较大区别。从功能上看,茶陵派追求的隐逸仍不过是刻板、拘谨的古代官僚体制内生活的调剂,而绝非背离。从内容上看,此种隐逸也依旧是对传统士大夫文人林泉高致的重复,没有偏离雅文化的轨道<sup>⑥</sup>。所以,他们的隐逸精神,与沈周只有部分相近。沈周隐逸生活中寻求人生独立价值的内容、追求世俗情趣的内容,其实是很难为茶陵派人生观念所容纳的。这样,他们对此种内容的缺乏理解或视而不见,也就不足为奇了。

不仅是人生观念,具体到审美理想上,茶陵派与沈周也多有不同。在文学活动上,虽然持论远不如后来的“前七子”严正,但茶陵派宗主李东阳毕竟奉行上承严羽的古典型审美理想。他对于诗歌体貌特征、音调美感均有自觉重视,并且明确地讲求脱俗,反对求奇求怪。与此同时,他仍时时以《青岩诗集序》中所谓“和雅冲泊,粹然不戾乎正”<sup>⑦</sup>及《春雨堂稿序》中所云“考得失、施劝戒、用于天下”<sup>⑧</sup>为价值标准。这就与严羽惟论审美、不谈政教的理念截然相反,表现出与前期台阁体的藕断丝连。而茶陵派部分成员的文学观念又要比李东阳狭隘。这其中,吴宽即是一个典型例证。在《完庵诗集序》中,他写道:“唐之诗,如李杜二家不可及已。其余,诵其词,亦莫不清婉和畅,萧然有出尘之意……如韦柳,又其首称也。”<sup>⑨</sup>这无疑是在用夸大经典作家诗风某一方面的作法重新评价唐诗史,从而为论证自己审美理想存在的合理性寻找历史依据。此种论调反映出的,正是对清婉和畅之美的过度宣扬,对其他审美风貌的有意回避乃至排斥。而此种问题在前引吴宽为沈周所作之《石田稿序》中表现得同样清楚。细玩该文,读者不难发现,吴宽的内在思维逻辑,首先是判定具备“清婉、和平、高亢、超绝”四特征的“隐而工”之作要在价值上高于“特工于悲”的“穷而工”之作,继而主观地赋予沈周诗歌上述四特征,最后得

出沈氏值得推崇这一结论。这种论调既是对沈周善意的、然而并不恰当的赞美,也是对其自身狭隘审美观念的一次刻意宣扬。论至此处,我们也可看出,茶陵派只阐发沈周绘画自然潇洒、表现出雅逸风调一面的做法,恰好与这种文学批评在特征上若合符契。从上述事实不难发现,茶陵派的整体审美理想与其人生观念一样,都只是对前期台阁体的调适,而不是彻底的变革。他们重视审美,但是很难突破冲和雅正这一基本准则,其实际主导趣尚也就自然趋近清雅流丽一途。可以说,即便是在古典审美理想范围内,他们也只能偏重于弘扬“悠游不迫”精神,而不易真正有效地落实“沉着痛快”精神<sup>①</sup>。既然如此,他们又怎么可能更进一步突破古典审美观念,为沈周的诗风、画风做出客观评判呢?

总而言之,特定的人生观念与审美理想,是决定茶陵派有限认同、又必然曲解沈周的重要原因。从某种意义上讲,与其说茶陵派是在发现、推举沈周的独特性,不如说他们是在沈周身上寻找自己的影子,借推介沈周宣扬自己的价值理想。在有关沈周的接受史流程中,将沈周其人其艺按“雅”与“逸”的标准单纯化处理,乃是一个绵延不绝的现象。这在文徵明《沈先生行状》、王鏊《石田先生墓志铭》、张时彻《沈孝廉周传》、钱谦益《列朝诗集小传》等重要传记类文字中均有程度不同的体现。究其原始,此种现象正是以茶陵派为开端的<sup>②</sup>。就客观效果而言,由茶陵派奠基的这类评价路数无疑能够适应传统士大夫文人对隐士型文艺家的心理期待<sup>③</sup>,也必然有益于沈周声名在这一群体中的确立与长期延续。可同样也是在客观效果上,这类读解不过是对该群体主流价值观念的又一次自我印证,在又一次揭示此种价值观念精髓的同时,排斥了对观照对象多样性的考量。诚然,任何读解均产生于特定的文化视野及审美观念,因此所谓“误读”,几乎无法避免,所谓新变,恐怕也并不天然地具有至高无上的价值意义。然而,读解者如果缺乏捕捉、吸纳异质文化品格、价值观念的兴趣与能力,那么无论原因如何,其自身也将可能面临自我重复的困境。不过不管怎样,茶陵派能够公开赞誉沈周,毕竟从一个侧面揭示出成化以降台阁文化精神相对于前期的变异。而本文探讨的相关事实,也能够揭示出另一个深层问题:成化至正德这一明代文学、文化精神变革期的意义,不仅体现在台阁风气为复古精神所取代。事实上,明代新文化精神的多元特征,也已经在这个时期得到呈示。它一方面表现为对古典审美理想的回归;另一方面则表现为对趋今趋俗文化品格的吸纳。茶陵派和沈周,正好分别具备了它们的某些重要特征。而在他们各自的后继者处,这种特征便表现得更为清晰,也更为复杂。就主导方面而言,继茶陵派而起的“前七子”将回归汉魏盛唐的古典审美理想更加锐利地表现出来,彻底摆脱了台阁风气的影响,沈周的学生祝允明、唐寅等吴中文人则用狂放、张扬的姿态展示自由不羁、雅俗兼求的文化观念。就复杂性来说,以复古为理想的“前七子”对俗文化亦有程度不同的理解甚至喜好,祝允明等也对古典诗歌审美特性有自觉反省。而通过观察徐祯卿改趋北学、祝允明等明确反对诗歌创作拘守格调一类情况,我们尚可知晓:尽管茶陵派与沈周并未在事实上形成文化观念的碰撞乃至交锋,但这种碰撞、交锋,终归是会在其激进的后继者那里爆发出来的。

① 茶陵派以李东阳为核心,学界并无异议,但有关其具体成员则存在不同看法。本文所称茶陵派除李东阳外,主要包括两类文人:一类为李同僚友人如吴宽、程敏政、杨一清、张泰、谢铎等。他们拥有台阁经历、与李存在频繁交游事实,且文艺观相近。另一类则为出于李东阳门下、追随李东阳诗文唱酬的晚辈官僚如邵宝、顾清、石珪、鲁铎等。

②⑥⑦②④②③③④⑤③⑦⑧ 李东阳:《李东阳集》,岳麓书社2008年版,第162页,第1115页,第670页,第1115页,第1115页,第497页,第658页,第397—398页,第455页,第959页。

③① 杨一清:《石凉诗稿》卷八,卷八,《四库全书存目丛书》影印本,齐鲁书社1997年版。

- ④⑤ 吴俨：《吴文肃摘稿》卷一，卷一，影印文渊阁《四库全书》本，台湾商务印书馆1983年版。
- ⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 吴宽：《匏翁家藏集》卷四三，卷四三，卷四三，卷四四，上海商务印书馆《四部丛刊初编》影印涵芬楼藏明正德刊本。
- ⑨ 石珪：《熊峰集》卷八，影印文渊阁《四库全书》本。
- ⑩ 程敏政：《篁墩文集》卷九一，影印文渊阁《四库全书》本。
- ⑫ 罗玘：《圭峰集》卷二，影印文渊阁《四库全书》本。
- ⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 邵宝：《容春堂集·别集》卷一，卷一，影印文渊阁《四库全书》本。
- ⑭ 有关上述事实，参见陈正宏《沈周年谱》相关考述（复旦大学1993年版）。
- ⑮ 沈周：《沈周书画集》，天津人民美术出版社1996年版，图版170。
- ⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 沈周：《石田先生诗钞》卷一，卷八，卷三，卷七，《四库全书存目丛书》影印本，齐鲁书社1997年版。
- ⑰⑱ 沈周：《石田稿》，《续修四库全书》影印本，上海古籍出版社2002年版，第471页，第392页。
- ⑲ 刘凤：《续吴先贤赞》，周骏富辑《明代传记丛刊》第148册，台湾明文书局1991年版，第698页。
- ㉑ 参见拙作《漫兴精神——成化至正德间苏州诗人的创作观》，载《文艺研究》2008年第8期。
- ㉓ 这类特征美术史界多有分析，此不赘述。
- ㉕ 参见阮荣春《沈周》，吉林美术出版社1996年版。
- ㉗ 参见黄卓越《明永乐至嘉靖诗文观研究》第三章相关论述（北京师范大学出版社2001年版）。
- ㉙ 参见郭瑞林《李东阳诗歌的审美趣尚》，载《中国韵文学刊》2005年第2期。
- ㉛ 此类情况在茶陵派与此主题相关的诸多诗歌中皆有反映。限于篇幅，本文不展开分析。
- ㉝ 茶陵派中，杨一清、罗玘在创作中能表现出不为清雅流丽之风束缚的一面，李东阳的小部分诗作亦是如此。以上判断，只是就茶陵派整体特征而论。
- ㉟ 应该说明的是，相似的评价结论未必出自相同的动机及推导过程。因此，文徵明等与茶陵派相似的结论何以产生，也是值得逐一分析的问题。这已超出本文论题，只能暂存而不论。
- ㊱ 此处判断是就一般情况而言，中国古代类似明前期贬抑隐逸精神的士林风习乃是特殊政治、文化环境的产物，不属相应士大夫观念的常态。

（作者单位 中国人民大学文学院）

责任编辑 山木