

“纸上共同体”： 卷轴画与中国文人的情感实践

李晓愚

摘要 卷轴画是一种独特的情感媒介。它融诗书画为一体，是个人抒情言志的好工具；它兼具流动、关联、开放的特征，不仅是情感互动、维系朋友之道的“社交媒介”，也可成为不同时代之人跨时空情感对话的载体。卷轴画与中国传统情感文化之间呈现一种双向关系：一方面，卷轴画促成的各种情感实践，丰富并深化了中国传统的情感文化；另一方面，卷轴画本身就是传统情感文化的创新产物，映射出“中国式情感”同享共当、同感共鸣、投桃报李、生生不息的特点。卷轴画为人类提供了一套“中国式情感方案”——与万物同感、与历史共情，富于创造力地构筑心灵世界、维系朋友之谊、塑造价值共同体。当我们把对卷轴画的研究从静态的“文本”转向动态的“实践”，做到由“物”抵“人”之时，就能从卷轴画中挖掘传统情感文化的精妙智慧，从而扩展情感的洞察力。

关键词 卷轴画 文人 情感表达 情感共同体 情感叠积

作者李晓愚，南京大学新闻传播学院教授（江苏南京 210093）。

中图分类号 I206

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2025)04-0163-10

传统文化是情感知识的一座宝库。近年来，随着史学、社会学、人类学等领域研究的“情感转向”，传统中国的情感文化也逐渐引起学界的重视。^①重新发现和理解传统中国的情感文化，既可以在与西方的比较中展现传统中国的独特智慧，也能为丰富当代人的情感世界提供精神资源。系统地挖掘中国历史中的情感文化，把握文人士大夫群体的情感实践——他们如何表达情感，如何在互动中形成并维系“情感共同体”，如何“以情行事”——尤为重要。因为情感有赖于一套藉以形成自身语言的交流系统，“这种涉及环境、动机、形态和内涵的语言代码，以各种方式被传播”。^②而传统文人士大夫在持续的文化遗产和教育训练中，熟练掌握了一套“情感符号”，拥有更多情感实践的文化资本。他们创造的情感模式与追寻的情感价值，为人类提供了一套“中国式情感方案”，是一笔珍贵的文化遗产。

考察文人士大夫的情感实践，最常使用的是文字史料，如诗词、小说、日记、书信等。然而，还有一类材料不容忽视，就是卷轴画。原因有三。（一）自唐末之后，卷轴画取代壁画、屏风画、器物画，成为绘画创作之大宗，其主导者正是文人士大夫。卷轴画的制作、赠予、收藏、观赏、题跋，是“文人文化”的重要组成部分。若论与文人士大夫情感实践最密切相关的绘画形式，非卷轴画莫属。（二）卷轴画以诗、书、画等多元符号保留下古代文人的情感印迹，相比于单纯的文字史料，它展现了多维度的心灵图景。（三）作为物品的卷轴画，在不同人之间流动，在不同社会情境中穿梭。在此过程中，一幅画会不断激发新的情感，这些

① 王晴佳：《当代史学的“情感转向”：第22届国际历史科学大会和情感史研究》，《史学理论研究》2015年第4期。

② 史华罗：《中国历史中的情感文化——对明清文献的跨学科文本研究》，林舒俐等译，北京：商务印书馆，2009年，第4页。

情感又以诗文的形式被题写、增添在卷轴上。卷轴画不仅可呈现一个人的情感，也可展现个体间的情感互动；不仅可记录一时一地之感受；也可将异时异地的情感汇聚一堂。因此，卷轴画不仅是艺术史研究的对象，亦是情感史研究的好材料。

本文考察文人士大夫如何以卷轴画为媒介展开情感实践，构建“纸上共同体”。此研究一方面可呈现卷轴画的情感价值及其对人类文明做出的独特贡献；另一方面，可揭示出中国历史中情感文化的一些特点与规律。

一、卷轴画的传情能力

便携式卷轴画是中国艺术区别于西方艺术的一项特殊发明，它源远流长，具有鲜明的视觉和文化特色。^① 卷轴画，顾名思义，就是将图像呈现于卷轴之上。正是“画”（内容）与“卷轴”（载体）两方面的结合，才构成了一幅卷轴画。因此，要理解卷轴画的媒介特征和此特征所赋予的传情能力，必须将内容与载体两方面都纳入考虑。从内容来看，卷轴画拥有多元的情感符号。一幅卷轴画上，通常不仅有图像，还有书法写就的诗文题跋。如果从中国美术传统内部出发，诗画结合是一种“惯例”，但若将之放到全球美术的视野中去看，这种图文交融的形式则是中华艺术最有特色的成就之一——西方绘画不曾也不能如此。^② 诗、书、画，这三类符号的共同点，在于皆具独特的抒情性。

（一）画。早期卷轴画并不以抒情感怀为主旨，如《女史箴图》就是一幅道德训诫的作品，《洛神赋图》则是故事画。绘画最初且最主要的功能，是“成教化，助人伦，穷神变，测幽微”^③。然而，自北宋起，随着士大夫阶层投入绘画创作，中国画“超越了具象艺术”，不再执着于一丝不苟地描摹外部世界，而是成为反映艺术家心灵的艺术。^④ 对文人士大夫而言，绘画的价值不在“状物形”，而在“表我意”，即用书法的笔墨语汇抒发内在的情感体验。用元代倪瓒的话说，就是“聊以写胸中逸兴耳，岂复较其似与非”。^⑤ 此“写”字，有“倾泻”之意，道出了中国画释放情感的强大功能。苏轼提出“文以达吾心，画以适吾意”^⑥，是把绘画视为君子的解压阀，用于自我整合与疗愈。

（二）诗。中国诗歌有“言志”的传统，而“志”就包含着抒情的成分。周作人甚至将“志”等同于“情”：“本来诗是言志的东西，虽然也可用以叙事和说理，但其本质以抒情为主。”^⑦ 绘画之所以能成为表情达意的媒介，也正是因为文人士大夫将之提升到与诗歌同等的地位。李公麟声称“吾为画，如骚人赋诗，吟咏性情而已”^⑧，可见，绘画“表我意”的功能乃源于诗歌的抒情传统。诗画的抒情本质一脉相通，“诗者心声，画者心画，二者同体也”^⑨ 题写在卷轴上的诗歌，或揭明、或补充、或延展画意，明晰并强化了情感的表达。

（三）书法。卷轴画上的诗文题跋用书法写就。书法“或寄以骋纵横之志，或托以散郁结之怀”^⑩，将个性与情志寄托于纯粹抽象的形式，也是一门抒情艺术。唐代书法理论家孙过庭认为书法能“达其情性，形其哀乐”，并指出王羲之的书法



图1 吴镇，《墨竹图》，美国弗利尔美术馆藏

① 卷轴状的绘画在西方并非没有，比如拜占庭美术中著名的《约书亚卷轴》(Joshua Roll)。但此画只是孤例，卷轴并没有成为西方艺术的主流形式。关于手卷的讨论，参见巫鸿：《全球景观中的中国古代艺术》，北京：生活·读书·新知三联书店，2017年，第141—203页。

② 李晓愚：《合璧：论诗书画形式的独特媒介性》，《北京大学学报（哲学社会科学版）》2021年第4期。

③ 张彦远：《历代名画记》卷1，北京：人民美术出版社，1964年，第1页。

④ 卜寿珊：《心画：中国文人画五百年》，皮佳佳译，北京：北京大学出版社，2017年。

⑤ 卞永誉：《式古堂书画汇考》“云林生疏竹图并题”，《中国书画全书》第2版第10册，上海：上海书画出版社，2009年，第63页。

⑥ 苏轼：《书朱象先画后》，《苏东坡全集》第6册，北京：北京燕山出版社，2009年，第3233页。

⑦ 周作人：《论小诗》，《自己的园地》，《周作人自编文集》，石家庄：河北教育出版社，2002年，第43—44页。

⑧ 俞剑华注译：《宣和画谱》，南京：江苏美术出版社，2007年，第174页。

⑨ 杨维桢：《无声诗序》，曾永义编：《元代文学批评资料汇编》（下），台北：台湾成文出版社，1978年，第610页。

⑩ 张怀瓘：《书议》，《中国美术史资料选编》，北京：中华书局，1980年，第253—267页。

之妙就在于能够恰如其分地表达抑郁、遐思、愉悦、挣扎、超脱等各种情感。^①韩愈评说张旭“喜怒、窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之”^②，也是在强调书法的抒情本质。元代画家吴镇常在画上用草书自加题跋，天真疏淡的笔墨传递出一种孤傲洒脱的精神气质（图1）。

卷轴画上的图画、诗歌与书法皆是士大夫心迹的表现，“诗不能尽，溢而为书，变而为画”。^③诗、书、画在抒情性上有着共通的联系，且三者在同一卷轴上并非各自行事，而是彼此支援，互相扶助，因而创造出更广阔的情感空间。

图像与承载它的媒介不可分离。考察完卷轴画的内容，还应留意它的载体，即“卷轴”本身。如果说“诗书画合璧”的内容赋予卷轴画情感表达的巨大潜力，那么“卷轴”这一型制，则使得中国画成为情感流通的独特媒介。

卷轴的第一个特征是：流动。与壁画、屏风画、油画相比，卷轴画是软质材料，轻巧，可卷，方便携带。在传统文人生活中，卷轴画是士绅之间互相酬酢、构建社交关系的一种手段。它常常出现在雅集、送别、祝寿、贺喜、答谢等各种社交场合，被笼罩在制作、展示与回应的情境中，而在西方绘画中就没有出现类似的现象。在流动的过程中，作为“情感客体”的卷轴画把许多个体连接在一起，促进了他们之间的情感互动，加快了情感流通的速度，让情感产生了社会价值。

卷轴的第二个特征是：关联。一幅西方油画也会在不同观看者手中流转，也会催生各种关系，激发各种情感，但这一切不会在画面上留下痕迹。可卷轴画不同，它会把图画创作和使用过程中产生的各种文本信息，比如题跋、印章等汇聚在一起。因此，同样是赏画，西方惯用的表述是“看画（look at a picture）”，而中国人却说“读画（read a picture）”。^④卷轴画上的文本信息对理解文人之间的情感流通大有裨益：其一，这些文本互相关联，留下了图画创作的具体“情境”，让情感更加立体化。其二，文本之间彼此呼应，为考察文人之间的情感互动提供了线索。比如，在以“送别”或“雅集”为主题的卷轴画中，常常出现诸多参与者题写的诗歌。这些诗歌将图画所表达的情感置于生动的历史语境中；其中任何一首诗都不是孤独、零散的存在，而是与图画、与作者的手迹、与其他题诗紧密关联，清晰地呈现出朋友间情感的回应与互动。

卷轴的第三个特征是：开放。与一旦完成就进入“封闭”状态的西方绘画不同，卷轴画始终处于“未完成”的开放状态。文人士大夫对于绘画的“开放性”有充分的自觉：画家作画时，会特意给他人或自己预留题跋的空间——比如在一幅山水画上留下大片天空；鉴藏家常常会准备一段长的白纸，让后来者书写心得体会。媒材的空间延展性则为中国画的开放提供了物质基础：手卷末端的尾纸可延长，立轴的四周也可接裱镶料。开放，意味着一幅图画能够跨越空间与时间，在不同时代的文人之间流转，唤起不同的情感体验。各种体验以题跋形式被一条一条地不断增添到卷轴上，形成“情感叠积”。这些历经时光累积的文本，便于我们观察各个时代的文人对同一图画作出的不同情感反应，以及他们如何用话语来建构情感，从而把握情感表达的历史和文化维度。

不同的媒介拥有不一样的传情能力，会造成迥异的情感流通方式。卷轴画把具有强烈抒情性的诗、书、画融为一体，又兼具流动、关联、开放的特征，因而成为中国文人情感表达与跨时空情感互动的重要载体。

二、卷轴画创作中的情感表达

情感体验是个体的、内心的。情感表达，则意味着要将内在的、分散的情绪体验集中，并赋予它们可理解的形状，也就要把情感“符号化”，将体验转化为能被同群之人识别和理解的图像或文字。那么，文人士大夫如何把主体情感与特定图画相关联，实现情感的“图像化”呢？模式大致有三种。

（一）寄意于物。将情感付诸客观物象，通过对物象的加工重组来传达创作主体的精神世界。这是从中国诗学“托物言志”的传统中借用的手段。苏轼绘枯木，“枝干虬屈无端倪，石皴亦奇怪，如其胸中盘郁也”。^⑤吴镇

① 孙过庭：《书谱》，杭州：浙江人民美术出版社，2012年，第31—52页。

② 韩愈：《送高闲上人序》，华东师范大学古籍整理研究室编：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，2012年，第291—292页。

③ 苏轼：《文与可画墨竹屏风赞》，《苏东坡全集》第4册，第1781页。

④ 美国大都会艺术博物馆亚洲艺术部主任何慕文撰写的中国书画精品导览，就以《如何读中国画》为题。参见 Maxwell K. Hearn, *How to Read Chinese Paintings*, The Metropolitan Museum of Art, 2008.

⑤ 邓椿：《画继》卷3，北京：人民美术出版社，1963年，第16页。

画竹，说“心中有个不平事，尽寄纵横竹几枝”（图 1）。王冕画墨梅，题画曰“不要人夸好颜色，只留清气满乾坤”。枯木怪石、竹子、墨梅，这些物象同时达到两个标准：第一，富含象征价值，可以寄托郁闷、不平、清高等多种情感；第二，意象足够简洁，便于文人以有限的技巧完成。

（二）使用典故。“用典”源于中国艺术的教化功能——故事的视觉再现是创造、表达、传播和确定文化价值观的手段。但在宋代之后，文人画的发展将“用典”推向了一个新阶段。文人在绘画中使用典故，不再是出于“指鉴贤愚，发明治乱”^①之目的，而是借古人之经验抒发自我的生命感怀。唐寅的《秋风纨扇图》描绘一女子手执纨扇在秋日庭院中惆怅徘徊，暗藏西汉班婕妤“秋扇见捐”的典故（图 2）。“用典”相当于动词性的比喻，正如林顺夫所言，典故“能够把两件事或两种行为等同起来，这种功能弥合了人物活动的差异”。^②唐寅此画乃“美人自况”，也就是以“拟女性”的方式抒发自我心声：自己才华横溢，却因科场舞弊案牵连入狱，被仕途抛弃，受尽世态炎凉，正如德才兼备的班婕妤失宠于汉成帝后的遭遇。卷轴画中的“用典”相当于一种情感“腹语术”——班婕妤的哀怨悲愤与唐寅在绘画时抒情瞬间的感觉合而为一，借古人的经历传达了自我的体验。

（三）承袭母题。除了取自文学、历史文献中的典故之外，卷轴画中的另一类图式直接来自绘画艺术长期承袭的母题。比如“潇湘八景”是蒙冤见谤的忠臣们寄托怨诽之情的主题，“一水两岸”是抒发朋友间离愁别绪的图式，“渔父”代表一种卓然特立的隐逸情怀。这些典故由视觉艺术本身所创造，兼具情感的文化性与历史性。所谓“情感文化性”是指图像所唤起的情感是由社会文化决定的。比如西方绘画常以荒废颓败的“废墟”形象抒发怀旧之情。但中国传统文化对往昔的视觉审美却不在断壁残垣，追忆感怀往往寄托于石碑和枯木的图像。^③传为北宋李成绘制《读碑窠石图》展现了一个骑驴过客参访无字石碑的情景。面对古碑及其周围饱经风霜的枯木，一个谙熟古典传统的中国观众会自然地产生“羊公碑尚在，读罢泪沾襟”的吊古之情（图 3）。所谓“情感历史性”，是指人们对某一图像或图式所蕴含的情感已经形成历史的共识。比如“辋川图式”自唐代确立后，在宋、元、明、清等历代画家笔下稳定地延续，成为仁人高士寄托隐逸情怀的经典构图（图 4）。而明清时期的观众看到“一水两岸”的构图，便会心：这是在表达离别时的依依不舍。



图 2 唐寅，《秋风纨扇图》，上海博物馆藏



图 3 李成，《读碑窠石图》，日本大阪市立美术馆藏

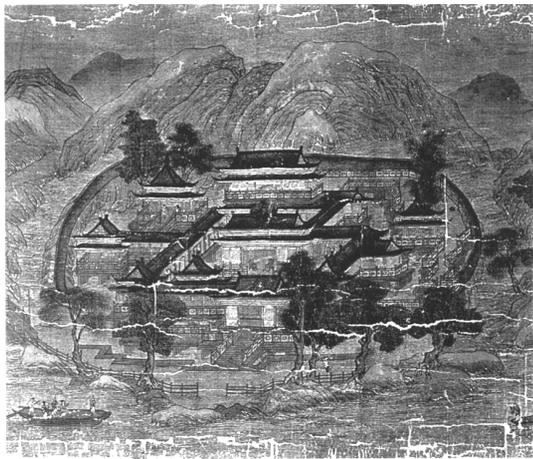


图 4 王维，《辋川图》（摹本），日本圣福寺藏

① 郭若虚：《图画见闻志》卷 1，北京：人民美术出版社，1963 年，第 5 页。
 ② 林顺夫：《中国抒情传统的转变——姜夔与南宋词》，上海：上海古籍出版社，2005 年，第 121 页。
 ③ 巫鸿：《废墟的故事：中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席”》，肖铁译，上海：上海人民出版社，2012 年。

文人情感“图像化”的三种模式反映出中国传统情感文化中一个重要机制——同感共鸣。中国人之“感”，包括“感类”（对同类事物的感触）和“感应”（激发与回应）。吕坤维指出，基于相似性的推理（共鸣、类比）是中国文化的认知风格。中国人专注于鉴查同己性，重视宇宙万物本体上的平等和事物间相互吸引的情感纽带。^①关于“感类”，颜延之说得好：“以为物无妄然，各以类感。感类之中，人心为大。”^②正因为拥有卓越的心灵感知能力，画家既能够待物如己，在一花一木、一山一石中寻求精神的共鸣，同化为内在形象；又能够与历史人物心灵相通，让典故引发的联想与画家本人的生命经验相互交织，在古今互证中完成自我情感的抒发。此外，中国文人的情感表达是间接的、隐晦的。情感的“图像化”与诗歌创作中的“兴”不谋而合：“凡兴者，所见在此，所得在彼”^③，重要的并非某种特定情绪本身，而是情绪之激发；不要直抒胸臆，而要用引人动情的意象拨动心弦。

在创作卷轴画时，文人士大夫不仅将情感“图像化”，还将之“文字化”“书法化”。诗、书、画，三者形成了复杂的情感互文。（一）语一图互文。以自元代起，画上题诗，已成文人惯习。介入图画的文字有双重功能：既可锚定图像的意义，又可提升画作的情感表现力。《秋风纨扇图》乍看之下，不过是一幅美人图。是画面左侧唐寅自题的诗句，点明了画意：“秋来纨扇合收藏，何事佳人重感伤？请把世情详细看，大都谁不逐炎凉。”画上还钤有他的朱文印“龙虎榜中名第一，烟花队里醉千场”。正是有了这些文字的加持，此美人图才成为唐寅精神上的“自画像”。（二）意义—风格互文。在卷轴画中，通过构图、色彩、笔墨等形式要素展现出来的风格，不仅是一种艺术选择，更是一种带有隐喻性的情感表达。因此风格已经成为历史学家借以深入了解某种群体价值和关怀的工具之一。^④《秋风纨扇图》纯用白描和双钩，以水墨写就，大片留白营造出空旷寂寥之感。冷静矜持画风与那些新艳斑斓、取悦观众的美人画判然不同，强化了“秋扇见捐”这一主题所蕴含的哀婉情绪。（三）内容—书法互文。诺曼·布列逊在比较中西绘画传统时指出，中国画是“表演性”的，“与题材平分秋色的是‘实时的’以及作为画家自身身体延伸的运笔”，这与“消除性”的西方油画迥然不同。^⑤“消除性”意味着画家必须覆盖其自身的笔触；而“表演性”的书法却允许画家通过线条笔墨将个性与情感坚定地嵌入画作之中。在《秋风纨扇图》中，遗世独立的美人和美人左侧的诗句，都以书法呈现。唐寅潇洒不羁的行书，透露出个人的胸臆。

诗、书、画，彼此支援的情感互文，一来展现出中国文人情感表达的创新性：一百幅卷轴画可能拥有相似的主题或图式，但画家可以通过笔墨展现出一百种不同的个性，通过诗文题跋传递不同境遇中的不同情感。二来也反映出中国文化对“和”的偏好。“和”是多重心理加工任务目标同时达成时产生的一种“审美式的情感”。^⑥《左传》中用烹煮食物来描述“和”：“和如羹焉，水、火、醯、醢、盐、梅，以烹鱼肉。”^⑦鲜美汤羹的关键—在多元，二在协调，卷轴画之杰作亦如此。诗、书、画虽各具抒情性，但各有差异，三者卷轴上相互竞争，各显其长，构成一种动态平衡。画家一如厨师，必须创造性地搭配各种抒情符号，既充分发挥诗、书、画各自的潜能，又能最终达到整体之和谐。情感互文还有助于生成细腻、微妙的情感体验，正如《秋风纨扇图》所传达的，就是一种哀而不伤，怨而不诽的情绪。卷轴画所展现的中式情感，从来不是直白、单一、偏激的，而是含蓄、多元、调和的。

三、卷轴画使用中的情感流通

卷轴画是中国艺术的一项独特发明。它不仅是个人的抒情言志的好工具，还是人们彼此互动，分享观点、体验，联络情感的重要社交媒介。轻薄的纸绢、可舒卷的画轴，这些物质特征赋予了卷轴画其他艺术形式所罕有的流动性，使之可以在不同个体、不同情境之间穿梭。卷轴画的创作常常是一种“参与式”艺术，相知相契的友人或共同完成一幅画作——其中几人一起作画，其他人题写诗句；或围绕一件画作，各自在卷轴上

①⑥ 吕坤维：《中国人的情感：文化心理学阐释》，谢中堃译，北京：北京师范大学出版社，2019年，第13、35—64页。

② 颜延之：《重释何衡阳书》，李佳校注：《颜延之诗文选注》，合肥：黄山书社，2012年，第121页。

③ 郑樵：《读诗易法》，唐顺之编：《荆川稗编》卷1，《文渊阁四库全书》第953册，台北：商务印书馆，1986年，第14页。

④ 包华石：《身份与创作》，《新美术》2006年第1期。

⑤ 诺曼·布列逊：《视阈与绘画：凝视的逻辑》，谷李译，重庆：重庆大学出版社，第122—125页。

⑦ 杨伯峻：《春秋左传注》，北京：中华书局，1981年，第1576—1577页。

题诗。展开这些卷轴画，我们可以观察到古人的“朋友圈”，以及其中暗含的情感版图。卷轴画是文人士大夫表达朋友之情、维系朋友之道、建立群体认同感的载体，其“情感纽带”的功能主要体现在记录情感、交流情感、调动情感、延续情感四个方面。接下来，将分别予以论述。

(一) 记录情感。在文人聚会交往中，很早便有以诗文唱和的形式来呈现群体感的惯例。随着卷轴画在文人生活中的普及，图像开始在记录情感的过程中发挥关键作用。图画具有强大的情感聚焦能力，能将抽象、遥远、复杂的事物转化为具体、可感的形象，因而比文字更能激发集体情感。比如文徵明的《人日诗画图》，记录了弘治十八年（1505）正月初七，他与几位好友在自家停云馆的雅集。此画绘竹林映带、溪流潺潺，数椽茅舍中，若干知己正围案清话（图5）。同群之外的观众会将它当作山水画欣赏，只有参与者方能领会图像承载的记忆和蕴含的情感。可见，中国画记录情感的方式并非亦步亦趋地描摹现实，而是隐晦含蓄地展现同群之人的共同回忆或共同理念。在《人日诗画图》后有聚会五人各自题写的诗文，皆是手迹。这些文字与图画互相生发，从不同角度抒发着结庐尘世的隐逸情怀。还有临时因故未能赶到的两位朋友，不久也在卷后题写了诗作，一个感慨“唯予寂寞谁相慰，祇许高情鲍叔知”，一个强调“试向卷余留短札，相违应得报君知”，意思很明白：人虽不能到，但友情不缺席。现实中的聚会错过了，但纸上的“朋友圈”还得留个言。在以雅集、送别为主题的绘画中，像《人日诗画图》这样见证众人友谊的卷轴不在少数。卷轴里图画作为一块“磁石”，将不同友人的诗文/书法关联在一起（诗歌不再是个人诗集中那种零散的存在）。无论是图文内容，还是视觉形式，都成为一个“共同体”的见证。

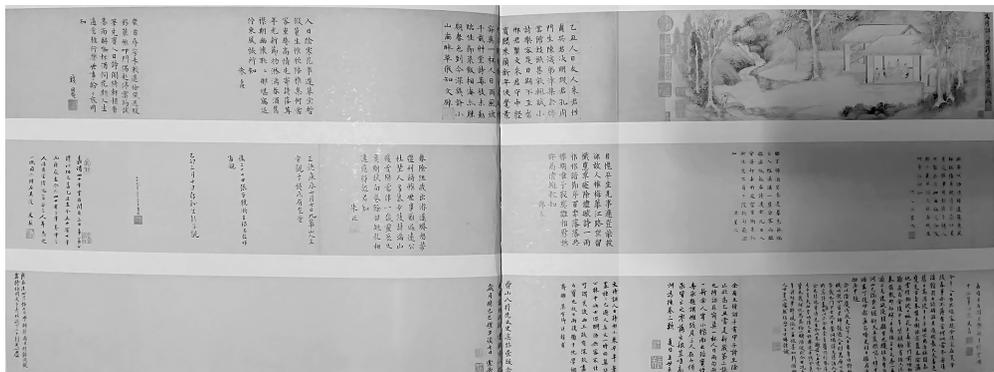


图5 文徵明《人日诗画图》，上海博物馆藏

(二) 交流情感。身处同一社交场合（如雅集、送别等）中的诸人可借题跋在卷轴画上记录各自的情感体验。然而，卷轴画之为社交媒介的功能不止于此。题写诗文之人未必同时出现在某个场合，甚至无需见面，就可借助卷轴画实现跨时空的沟通。王诜的《烟江叠嶂图》就是一例。王诜是苏轼好友，受苏轼“乌台诗案”牵连，遭流放。他的《烟江叠嶂图》通过描绘“潇湘”的视觉典故，抒发忧郁失意和对时事的悲叹。这幅画被另一位遭牵连的苏轼好友王巩收藏。苏轼在画后题诗一首，没多久，王诜以诗作答，采用与苏诗相同的韵脚以“次韵”其诗。苏轼在感动之余又赋诗相赠，王诜再次投诗答谢。这些诗作从画中云烟障目的山水出发，隐晦地涉及对时政的批评、对小人的不屑、流放的坦然、友朋的互勉等复杂情感。^①从四首诗落款的时间来看，围绕这幅画的赠答共经历了一个半月。在这样的“纸上交流”中，图画提供寄托情愫、触发情绪的意象，而情感互动的展开则有赖于诗歌。诗歌是整合个人情绪与群体情感的理想工具：一方面，诗歌是即兴创作，可以为个人私密而深刻的情感体验提供栖身之地；另一方面，诗歌又要遵循传统程式，相互唱和的友人们，还常常会使用前一人所选的韵脚，自觉追随并接受形式的制约，显示出彼此间的默契和“同群”感。这些你来我往的诗作都被装裱在画作之后，成为卷轴不可分割的一部分。

(三) 调动情感。史华罗指出“情感不仅是当下的‘生命体验’，而且包含了‘回忆’的因素”。^②卷轴画，可以记录某一特定时刻共同体的情感；同时，作为一段无可挽回的过往的物质痕迹，它还能在漫长的时间里调动

① 姜斐德：《宋代诗画中的政治隐情》，北京：中华书局，2009年，第109—133页。

② 史华罗：《中国历史中的情感文化——对明清文献的跨学科文本研究》，林舒俐等译，第51页。

人们的回忆，激发新的情感。卷轴上的图画或许没有变化，但对图画的解释和反应是不同的，因为观众已随时间而改变。嘉靖四十年（1561）的秋天，一位朋友将《人日诗画图》带给了文徵明的儿子文彭，此时距离停云馆的那场人日雅集过去了五十七年。文彭目睹画中父辈们潇洒快意的景象，想着父亲已去世两载，其他人也大多撒手人寰，“为之一慨”，也在卷后留下了题跋。与之类似，文徵明曾在沈周的《牧牛图卷》上题跋，追忆说沈周绘制此画时，自己还是他的弟子，转眼已过去四十多年。如今“先生去世，余亦老朽，信乎年不可待，而寄意者犹存”。^①可见，卷轴画具有强大的情感潜能，即便在画家去世之后，仍可作为其“寄意”之处，触发观者的怀旧之情。卷轴画在不同个体之间流通，甚至会在多年后重回作者手中。沈周的《崇山修竹图》就是一例。这幅画被沈周的好友刘珏所得，赠给上京赶考的弟弟刘竑。在刘珏去世后，刘竑带着画去拜访哥哥的两位老友吴宽和文林，二人分别在画上题跋，感怀隐居岁月与旧友情谊。若干年后，这一卷轴兜兜转转，竟又出现在沈周面前。与此画关联的诸多人都是沈周的好友，而此时多已作古。图画以及画上陆续增加的题跋，见证了友谊、亲情以及聚散离合的无奈。于是，年迈的沈周跨越三十载光阴，回忆并增补画作，还在题诗中慨叹“悠悠往事诗重诉，又是浮生一梦新”。“流动性”使卷轴画成为一个情感召唤物，在流通过程中不断地唤醒、调动、积聚新的情感；而“开放性”则使得这些情感经验以题跋的方式被记录在卷轴之上，让卷轴画成为一种“群体共享”的情感媒介。

（四）延续情感。卷轴画之为社交媒介，还有一个特点：它往往不是一次性完成的作品，而是始终开放着让原作者进一步介入修改的可能。画家会在画作完成并赠出的若干年后，或再次完善，或增添题跋。多年后为友人重题旧画，不仅显示两人的情感持久，还表明卷轴画具有维持人际关系的“能动性”。文徵明就曾为一个叫黄云的朋友作画，而在画上题诗的时间却是十六年之后。将完成时间无限延长，可以视为两人交情绵绵不绝的隐喻。这种独特的“给予，同时也保有”的模式意味着画家与画作、画家与受画人的关系不会因为赠予而结束，相反，画作成为画家与受画人之间友情延续的媒介。^②很多时候，以卷轴画为媒介的情感延续还会扩展至更大范围。刘竑在兄长过世后，携带他所赠与的卷轴画，请在京为官的吴、文二人题跋，就是要以此与哥哥的故交接续友谊。沈周曾绘《京口送别图》赠给北上做官的好友吴宽，以志别离之情。吴宽病逝后，他的儿子吴奕将画作带到沈周面前。沈周再次题跋，“一诉别离生死之迹，一重令嗣中舍（吴奕）后能爱存前好”。话说得明白，除了追忆故人之外，还希望后辈能接续两家的友谊。可见，卷轴画不仅向当下，也向未来的观看者开放；它不仅可以确认和强化现存的关系，还能生产出新的关系；不仅可以记录情感，还能够延续情感。

从文人士大夫以卷轴画为纽带生成并维系“情感共同体”的实践中，可以窥见“中国式情感”的一些特点。首先，中国文化崇尚“共享同当”的理想，热衷同己之间心心相印的心性延展之乐，偏好紧密的人际关系所蕴含的丰富可能性。^③卷轴画正是此种“乐群”情感文化之产物，它并非一人之情感独白，而是友朋间志趣相投、同气相求的见证。其次，儒家文化重视自我与群体的整合，情感从个人向群体流动，最终汇集于和谐的共同体中。卷轴画不断增添题跋，就把分散的个人情愫集聚为集体的价值与情感诉求。就如《烟江叠嶂图》，增添了苏、王二人往复题诗的卷轴，不再只是画家或诗人个体的情感表达，而是承载了遭受冤屈的士大夫们同声相应的公共情感。再次，杨联陞指出“报”，即互惠，乃中国文化中不断出现的主题。^④卷轴画上对友人题诗的回应/再回应，也是对对方情意的肯定和报答。此外，卷轴画在各种社交情境中的使用，不是一种“情感因素被冻结”的、可计算、易清算的经济性交换行为^⑤，而是一种社会性的交换——要的并非当下之对等，而是重在开启一个“代代无穷矣”、情谊永不断的循环往复之过程。因之，卷轴画成为中国式友情的一种物质性隐喻：默契之交，合作完成，有来有往，延绵不绝。

四、卷轴画观赏中的情感传承与叠积

卷轴画不仅能成为同时代之人的社交工具，记录下友朋间交流互动的情感印迹，还可以成为不同时代之人跨时空对话的媒介。唐寅的《秋风纨扇图》右侧裱绫有项元汴于嘉靖十九年（1540年）题写的跋语，左侧

① 文徵明：《文徵明集》增订本下，周道振辑校，上海：上海古籍出版社，2014年，第1329页。

② 柯律格：《雅债：文徵明的社交性艺术》，刘宇珍等译，北京：生活·读书·新知三联书店，2012年，引言第12页、正文第70页。

③ 吕坤维：《中国人的情感：文化心理学阐释》，谢中焱译，第27页。

④ 杨联陞：《中国文化中“报”“保”“包”之意义》，北京：中华书局，2016年，第138页。

⑤ 金耀基：《人际关系中“人情”之分析》，杨联陞：《中国文化中“报”“保”“包”之意义》，第97—98页。

是林佶于康熙四十六年（1707 年）题写的诗歌。项元汴的“自伤兼自解”，林佶的“跌荡失意人”皆道着了唐寅的心事。唐、项、林三人，虽身处相异之时空，却借由卷轴画实现了情感之共鸣。擅长绘画，并非文士的必需技能；但作一个有品位的观赏者，却是士大夫日常生活中不可缺少的功课。通过“观画”这一文化实践，不同时代不同人因卷轴画而实现了情感传承与情感叠积。

西方绘画的观赏者当然也会产生情感触动，也可能将之记录下来，但那些文字是独立于画作之外的，无法成为画作的一部分。与“封闭的”西画不同，卷轴画是“开放的”：不同时代的观看者可以通过题跋，谈论、品评前代人的作品，回应之前观赏者的心得体会。这些文字或题写于画作之上，或裱接在画卷之后，成为一幅画不可分割的“内部文本圈”。^①借助这个不断积累而成的“内部文本圈”，我们可以观察不同时代的观者对同一幅图画作出的不同情感回应。

诚然，图画具有唤起情感的潜能，但一幅画究竟能唤醒何种情感，却既不唯一，也非永久不变。比如张择端的《清明上河图》，描绘了北宋汴梁城热闹非凡的早春街景。现代观众或许会从中感受到盛世的生机与活力，但当四位金代观者看到这幅画时，却没有丝毫欣喜，反倒充满怀古的伤感，他们在卷后题跋中不约而同地抒发着黍离之悲：“故知今日变丘墟”（张公药）、“而今遗老空垂涕”（郦权）、“谁遣荒凉成野草”（王嗣）、“满眼而今皆瓦砾”（张世积）。原来，这四人皆是汉族文人，身处女真族的统治下，对北宋灭亡的反思和对昔日繁华的追忆，构成他们共同的情感体验。这个例子提醒我们，决定观看者对一幅画作出何种情感反应的并非图画，而是观看者本身。中国人的品味机制“强调自我参照的觉知——情感所关注的对象是体验，而不是被体验之物”。^②因此，观画不只是观赏者与创作者的情感对话，更是观赏者自我与心灵的对话，观赏者的情感是主动而非被动的。当然，情感并非凭空而来，它有赖意义的召唤。观赏者的“品味”也体现在对图像意义的主动生产/再生产。他们在卷轴上题写的诗文，是关于图画的，更是关于其本人的。题跋《清明上河图》的四位金代文人正是借助诗歌构建的怀旧话语，把图画的意义从“繁华”引向“已破败落尽的繁华”，消解了图画可能产生的喜悦，把情感指向了自我内在的失落与感伤。

既然卷轴画是一种由观者和画家共同创造和维持的活动，其意义和情感的“生产”就绝非一次性的，而是一个不断进展、不断生成的过程。随着时间的推移，各个时期观看者的情感会以题跋的形式一层又一层地累加于同一卷轴之上，形成“情感的历史叠积”。这些叠积的情感话语，有时相互补充、彼此强化，就像《秋风纨扇图》上唐、项、林三人的题跋一样，展现出文人之间不受时空阻隔的“心领神会”。可还有些时候，同一卷轴上却会出现不同乃至冲突对立的情感话语。比如赵孟頫曾应朋友之请绘制《二羊图》（图 6）。尽管赵本人对这两只动物蕴含的意义只字未提，但九位明代的观赏者在卷后的题跋中，都不约而同地提及“苏武牧羊”的典故，认为此画传达出坚贞不屈、忠于汉室的情感。然而，到了清朝的一位观赏者那里，这一“忠”的话语却受到了挑战。此人就是乾隆。他在《二羊图》上题诗，有句云：“跪乳畜中独，伊人寓意长。”“跪乳”指的是小羊羔喝奶时会跪在母羊身旁，人类将这种动物反射行为赋予道德意义，用来比喻孝顺之心。在乾隆看来，这幅画传达的是中国文化中一种独特的道德情感——孝。另一个例子是传为唐代画家韩滉所绘的《五牛图》。元代的赵孟頫在画卷的题跋中指出，这幅画取自“陶弘景画二牛婉拒君王”的故事，寄托了“隐逸”之志。但乾隆却在画心的题诗中用“想像（象）”二字否定了赵孟頫的解读，说这幅画暗藏“丙吉问牛”的典故，表达的是对农民疾苦的体恤之情。^③上述例子提醒我们两点：其一，图画随观者而产生意义，但其意义却是复数，确切地说是：随着不同的观者而产生不同意义。其二，情感回应具有历史的、社会的维度，不同观看者对同一幅图画所表达情感的不同解释，可以反映出那些观看者的文化假设。

“情感的历史叠积”意味着卷轴画不只是文人士大夫情感交流的媒介，也是一个情感协商与竞争的场域。观赏者们在题跋中抒发的情感大都并非随兴之举，而是一种在“关系”中展开的有预期目标的行动。通过情感表达这一“言语行为”，观赏者可以定义和确认自我的社会身份。^④《二羊图》卷后表露效忠之情的题跋，

① 巫鸿：《重屏》，黄小峰译，上海：上海人民出版社，2009 年，第 29 页。

② 吕坤维：《中国人的情感：文化心理学阐释》，谢中堇译，第 267 页。

③ 参见李晓愚：《论中国画跨代传播中的图像志传统》，《学术月刊》2018 年第 12 期；李晓愚：《从题跋看中国画跨代传播中两种话语模式的竞争》，《浙江社会科学》2019 年第 6 期。

④ Holmes, M., “Feeling Beyond Rules: Politicizing the Sociology of Emotion and Anger in Feminist Politics,” *European Journal of Social Theory*, 7 (2), 2004, pp. 209–227.



图6 赵孟頫，《二羊图》，美国弗利尔美术馆藏

都写于明代洪武年间。此时蒙古人已被汉人打败，民族主义的情感非常激昂。^①借助“忠”的情感话语，明代的鉴赏者在纸上构建了忠君爱国的汉族士大夫形象。赵孟頫是南宋皇室的遗民，却受到元朝皇帝的赏识与重用。他要借韩滉的《五牛图》抒发自己隐居避世的情怀，以此告诉世人：我虽被迫仕元，却常怀隐退之志，努力作一个符合儒家理想的高尚文人。至于热衷赏画的乾隆，他是满族人，又是君王，大概既不喜欢苏武忠于汉家天子、坚决不与异族政权合作的故事，也反感于“隐逸”话语所包含的对统治者间接、消极的反抗情绪。于是他提出了一套不同的情感话语：《五牛图》透露出对农民的关切之意；《二羊图》是对孝的歌颂。乾隆刻意将题跋书写在画面最显著的位置，建构出一个重农爱民、符合儒家道德理想的明君形象。^②除了建构主体之外，观看者还可以通过情感表达来塑造群体。一起观画的人常常同属一个“圈子”，可以是“一体”的君臣，也可以是遭遇相仿的友人。在观画实践中，观赏者们的价值观得到了交流、测试、重申。表达相同感受的人之间自然建立起一种情感连接，从“群体”变为“集体”，并在纸上的“文化公共空间”中形成了区别于其他题跋者的“集体边界”。比如，在《清明上河图》卷尾留下题诗的金代文人，其中三位就同属一个交游圈。他们的跋诗内容彼此呼应，主旨统一，连格式都一致，很可能是在某次雅集时依次题写的。“变丘墟”“成野草”“尽禾黍”“皆瓦砾”等怀旧话语在几人的诗中回荡，仿佛一波一波的和弦与共鸣。相似的情感表达显示出他们身为汉族遗民的共同身份，也将他们与画作上的其他题跋者区隔开来。

卷轴画是中国文人情感的“层积岩”，它不只代表着过往，也积累了自己的过往。卷轴画的意义生产是一个过程，而不是过程的最终结果，不同时期不同观看者的情感就仿佛沉积的岩石一样，慢慢叠加在这一空间中，形成了斑驳而丰富的纹路。我们须得采用“历时性”而非“即时性”的视角去考察卷轴画，将历史的断面一一剖开，不仅关注不同时代的观者以何种话语传达了何种情感，更应追问：他们要通过情感表达做些什么。只有如此，才能获得对这一纸上情感空间更深刻的洞见。

结语

身为中国人，我们一直幸运地生活在流传有序的文化情感里。这些情感被封存在诗文、小说、日记、信札等文字史料中，也被保留在载文载图的卷轴画里。卷轴画是一种独特的情感媒介：它虽以脆薄轻巧的纸张为载体，却可以突破时空阻隔，在不同人之间流动、传承；它融诗书画为一体，既可以传递画家的心灵印记，又可以成为不同地点、不同时代观画者之间情感对话的载体。因此，卷轴画既是中国传统视觉艺术的一项创新发明，亦是情感史研究不可或缺的材料。

卷轴画与传统中国的情感文化之间有一种双向关系。一方面，卷轴画“诗书画”合璧的形式，以及流

① 李铸晋：《鹊华秋色——赵孟頫的生平与画艺》，北京：生活·读书·新知三联书店，2008年，第268—276页。

② 为了从文化心理上巩固其皇家的正统名分，乾隆把“风流儒雅”作为辅助其政治统治的手段。从未有一位帝王像乾隆这样在不计其数的书画作品上题跋、评论、钤盖印章，促使乾隆这么做的，是占有中国文化传统并使之为其所用的欲望。参见洪再新：《皇家名分的确认与再确认——清宫至伪满皇宫收藏钱选〈观鹅图〉始末》，《故宫博物院院刊》2004年第3期；王正华：《艺术、权力与消费：中国艺术史研究的一个面向》，杭州：中国美术学院出版社，2011年，第27页。

动、关联、开放的媒介特征，为文人的情感表达与情感互动创造了丰饶的可能性。借助这一媒介，文人士大夫不仅可以言说自我的情志，还能结成同感共鸣的纸上共同体；不仅可以与此时此地的知己好友交流情感，还可以跨越时空对前代人的情感表达作出回应。由卷轴画所促成的各种情感实践，丰富并深化了中国的传统情感文化。另一方面，卷轴画这一媒介本身就是中国传统情感文化特有的产物。它的图文表达，体现出中国传统情感文化的典雅含蓄。诚如吕坤维所言：“中国人的情绪/情感是隐性编码的，恰如融于汤羹中提增美味的精盐；而非显性的存在，像那破坏汤汁味道的盐块一般醒目可见。”^①此外，卷轴画的流动性、关联性和开放性也映射出“中国式情感”同享共当、同感共鸣、投桃报李、生生不息的特征。卷轴画不只是文人士大夫情感实践的一种工具，更是凝聚着传统情感文化的一个有机体，是中国情感文化的一种表达与创新。

如今，卷轴画大都被安静地收藏在博物馆的展柜里，但曾经，它们是与一系列动态的文化实践密切相关的“生命体”。它们在社会运转和人际互动中扮演过或大或小的角色，历经制作、赠予、收藏、鉴赏、再利用等一系列社会生命历程。在这一历程中，卷轴画体现出可贵的能动性，既强化了关系，也生产出新的关系；既见证了情感，也创造出新的情感。卷轴画所经历的关系网络，以及在穿越各种社会情境中不断累加叠积的情感，也不断提升着画卷的价值。跟许多艺术品不一样，卷轴画的多重意义，并非决定于制作完成之时，而是时光推演中诸多行动者不断参与的结果。因此，对卷轴画的研究应从静态的“文本”转向动态的“实践”：只有以卷轴画为线索，追溯它在一连串社会脉络中逐渐形成的轨迹以及凝结其中的情感与观念，才能由“物”抵“人”；也只有理解了古代文人的情感实践方式及其意图，卷轴画的价值和意义才能更清晰地呈现。

如果认为卷轴画所蕴含的种种幽微、细腻的情感表达，所构建的情感互动方式仅存于遥远的古代，仅是少数文人的消遣，和喧嚣、多变的现代生活没有多少关系，那便错了。能够与万物同感、与历史共情，能够如此富于创造力地构筑心灵世界、维系朋友之谊、塑造价值共同体，这是许多当代人——无论中外——共同的向往。当我们能够从卷轴画中发现传统情感文化的精妙智慧，就是情感洞察力得以扩展的标志。

[本文为国家自然科学基金冷门“绝学”项目“海外藏中国古版画的整理与研究”(19VJX171)的阶段性成果]

(责任编辑：张曦)

“Community on Paper”:

Scroll Paintings and the Emotional Practices of Chinese Literati

LI Xiaoyu

Abstract: Scroll painting is a unique medium of emotion: it integrates poetry, calligraphy, and painting into one, serving as an excellent tool for personal expression. It embodies characteristics of fluidity, connectivity, and openness, functioning not only as a “social medium” for emotional interaction and maintaining friendships but also as a vehicle for cross-temporal emotional dialogue between people of different eras. There exists a bidirectional relationship between scroll painting and traditional Chinese emotional culture: on one hand, the various emotional practices facilitated by scroll painting enrich and deepen traditional Chinese emotional culture; on the other hand, scroll painting itself is an innovative product of traditional emotional culture, reflecting the characteristics of “Chinese-style emotions” such as shared experiences, mutual resonance, reciprocity, and perpetual vitality. Scroll painting offers a set of “Chinese-style emotional solutions” — empathizing with all things, resonating with history, creatively constructing a spiritual world, maintaining friendships, and shaping a community of values. When we shift our research focus on scroll painting from static “texts” to dynamic “practices”, moving from “objects” to “people”, we can unearth the exquisite wisdom of traditional emotional culture from scroll paintings, thereby expanding our emotional insight.

Key words: scroll painting, Chinese literati, emotional expression, emotional community, emotional accretion

① 吕坤维：《中国人的情感：文化心理学阐释》，谢中堇译，前言第6页。