

《五国会图卷》背后的故事

吕伟涛



明 佚名《五国会图卷》 中国国家博物馆藏

北京大兴国际机场的“文化中国”长廊中，有一幅明代贤臣的巨幅“合影”——《五国会图卷》，常能吸引匆忙的旅客驻足瞩目。此卷也是2020年7月开展的“妙合神形——中国国家博物馆藏明清肖像画展”中的明星展品，它描绘的是500多年前明朝“弘治中兴”时期5位文人的一次雅集。

《五国会图卷》

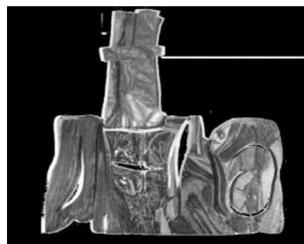
《五国会图卷》为绢本设色，纵40.2厘米、横191.5厘米，现藏中国国家博物馆。该卷布局工整，刻画细致，所绘主要人物有5位，皆是来自吴门（今苏州）的在朝高官，从右往左分别是礼部尚书吴宽、礼部侍郎李杰、南京副都御史陈璘、吏部侍郎王鏊和太仆寺卿吴洪。另绘有仆人、侍从等5人，皆生动形象。

作为记录文人雅集活动的纪实性图像，雅集图一般先依照集会的现实场景和人物样貌图画一幅，再根据人物数量复制数幅，与会者在卷后题跋，然后各家分藏一本。依此推理，《五国会图卷》也应该有5卷，分藏于5家。而现存《五国会图卷》有故宫博物院本、上海博物馆本和中国国家博物馆本3个版本，另2个版本不可考。

此次雅集的时间，应当是在明代弘治十六年（1503年）春天。吴宽《家藏集》卷二十九有弘治十六年《新岁与玉汝、世贤、禹畴、济之五国会，玉汝以诗相邀，因次韵，时玉汝初治楚狱还》中“新岁”“春色”“红芳”等词，都提示是春天。再根据图卷中人物所穿的单衣及所绘繁花点点，也可以看出集会是在春花烂漫之时。

根据诗中的“城东”“小园”等用词，可能指的是此次雅集地点——吴宽宅邸。《五国会图卷》画面背景中的竹、鹤等物，亦与《家藏集》卷四十《赠周原已院判序》所载吴宽宅中景物相合。

图卷后第一段有吴宽《五国会序》、吴宽题跋诗、王鏊跋、吴洪题跋诗，紧随其后的是吴洪五世孙吴士龙题跋。这4人所题皆在同一张酒金纸上，吴宽、王鏊、吴洪3人的墨迹并无钤印，也不符合其墨迹样式，应该是他人根据其诗选卷录的。第二段另起一纸，由吴洪第十世孙吴至慎、长洲后学沈德潜、罗雅尔哈善3人题跋组成；第三段有会稽后学傅臣露、钝斋吴郁生题跋。此外，裱边外又有钝斋吴郁生、长洲后学章任所题。根据此卷题跋和装池纸张新旧看，前后装裱不下4次。



主题 闫博作

据吴洪五世孙吴士龙题跋，该卷是其“五世祖少保立斋翁”吴洪与同乡人同朝为官时，“敦友谊而作也”，落款时间为万历三十六年（1608年）。此卷是传给吴洪父亲的，可能是《五国会图卷》最初的版本，即使是后人复制，也不会晚于万历朝。

又据吴洪第十世孙吴至慎乾隆六年（1741年）的题跋，说他小时候在家见过五国会图序，“慨想前辈风流”，但是《五国会图卷》却已不存，心中惦念，留有遗憾。吴至慎还提到，康熙庚子年（1720年）其父曾在王鏊裔孙家见到一版《五国会图卷》，就借回家来，让好手临摹复制，并请张损持先生作序，诗文都照原本录于图后，珍藏起来。此为吴洪家清代本，可惜后来流离迁徙，复制的这卷又散失了。乾隆庚申年（1740年）夏天有人拿吴家旧藏之图来见，上有五世祖吴士龙跋语，此即吴洪家明代本《五国会图卷》。然而，来者要价过高，吴家无法承受，很是惋惜。乾隆六年（1741年）春天，因帮人解决纠纷未求回报，受助之人便购《五国会图卷》以报答，此吴洪家明代本失而复得。

至乾隆庚辰年（1748年）秋，爱新觉罗·雅尔哈善任福建按察使，恰吴至慎时任闽县知县，于是吴至慎携《五国会图卷》前去拜谒。雅尔哈善之前曾为苏州知府，对吴至慎家族较为了解。雅尔哈善感叹该卷记录了吴门祖先的事迹，虽然年代久远，画面业已模糊剥落，也不忍释手。

光绪庚子年（1900年）春，清末重臣吴郁生于京师一旧家得到此卷，当时吴洪的后人吴季荃在其官署，吴郁生想把该卷归还给他。然而，吴郁生于这年五月奉使匆匆出京，此卷留于书案，八月京师便遭兵火，书房之物多有散失，他以为该卷也不见了。后来家人收拾家当入川，发现该卷竟然还在。吴郁生很是喜悦，认为“翰墨因缘，殆有前定”。

到了1917年，吴郁生在青岛将此卷转给王季烈。王季烈为王鏊的后人，吴郁生认为物各有主，当年错过还给了吴洪后人的时机，现在机缘巧合把图卷还给了王鏊后人。

另外，吴宽《五国会序》中有“丁君綵绘事”之句，推测《五国会图卷》的作者应为“丁君綵”。此人于美术史并无记载，故难以查考。又据上文分析，此卷或为明代最初版本，那也就有可能是“丁君綵”的原作。

“五国会”

《五国会图卷》所绘吴宽、李杰、陈璘、王鏊和吴洪5人，皆为苏州同乡，又同朝为官、志趣相投，如卷后吴宽《五国会序》中所言“五同”乃同时、同乡、同朝、同志、同道也，故称“五国会”。

吴宽（1435—1504），字原博，号龟菴，长洲人。明成化八年（1472年），会试、廷试皆第一，授翰林院修撰，侍讲东官。又授礼部尚书，仍兼翰林院学士，掌詹事府事。后赠太子太保，谥文定。《明

史》评价吴宽“行履高洁，不为激扬，而自守以正”，寥寥数字，把吴宽的高洁、平易、正直作了高度概括。而苏州人对其“吴阁老”的亲切称谓，则显示了吴宽在百姓心中的地位。

李杰（1443—1517），字世贤，常熟人。成化二年（1466年）进士，改翰林院庶吉士，授编修，升侍讲。正德二年（1507年），任礼部尚书。

陈璘（1440—1506），字成斋，改字玉汝，长洲人。成化十四年（1478年）进士，累迁至大理寺左少卿，复为南京都察院左金都御史，进南京左副都御史，后以病乞休。为官勤励，不失官誉。

王鏊（1450—1524），字济之，吴县人。成化十年（1474年）乡试和次年（1475年）会试俱第一，廷试第三，授翰林院编修，又升任户部尚书、文渊阁大学士。卒后追赠太傅，谥号“文恪”。

吴洪（1448—1525），字禹畴，号立斋，吴江人，刑部主事吴璋之子。成化十一年（1475年）进士，授南京刑部主事，历广东副使、福建按察使。厘剔奸弊，矫矫有风节。正德时官南京刑部尚书，忤刘瑾，致仕归。卒年78岁，赠二品太子少保。

“五同”之间有着千丝万缕的关系：吴宽和陈璘的交往最深，年轻未入仕前就是好友，他们先后中进士，同在翰林院任职；王鏊与吴洪为成化十一年同年进士；担任同考官的李杰所取用；后来的王鏊比他年长的吴宽成为忘年交和邻居，经常做客往来、吟诗作对。

《五国会图卷》中的5人均直面观者，2人端坐，3人直立，几乎连成一条线，这种构图与其他雅集图极为不同，形成“五星聚奎”的形式。与图卷相关的序文题跋中，“五星聚奎”这一说法多次出现，如吴宽有“乡里衣冠比聚奎”，王鏊有“佳会初逢日在奎”之句，其他还有“星聚奎华”“五星交映”等字眼。

“五星聚奎”实际上是一种极为罕见的天文现象，也叫“五星交映”“五星连珠”，是指从地球上看金星、木、水、火、土5大行星排列于近乎直线，而且只有五星聚于“奎”这个星宿才是最好的。古人认为世间人事与天上的星象是相对应的，一些特殊的天象出现，地上也会出现相应的故事。

《五国会图卷》中的这5位高官均效力于明孝宗皇帝，朱祐樞宽厚仁和的政治品行使得弘治一朝出现了君子众多、君臣关系融洽等政治特色，为这一朝带来了美誉。孝宗在位期间“更新庶政，言路大开”，取得了“弘治中兴”的治绩。

图卷中5人身居要位、正直不阿，为时人所称道，5人在京为官期间的“五国会”式的雅集，乃“以正道相责望，以疑义相辨析”“兴致所至，即形于咏歌；事之所感，每发于议论”。而雅集之中，烹茶听琴，更是为后人所神往。

卷中古琴

文人、官员雅集聚会的图像传统可以上溯至唐代的《香山九老图》，宋代则

有《睢阳五老图》和《洛社耆英图》。到了明代，文人、官员雅集更为流行，也有更多雅集图存世和流传，除了《五国会图卷》，还有《杏园雅集图》《竹园寿集图》等。此种画作所表现的其实不只是文人、官员的雅趣和情调，更多的其实是画中人趋同的人生观和志向，他们不同的身世经历和人生轨迹能够启发后世观者的思考，起到鉴戒的作用。

《杏园雅集图》是明代宫廷画家谢环于正统二年（1437年）描绘的三月一日在杨荣私第杏园的雅集情景，画中包括了9位在职朝廷文官。《竹园寿集图》是由宫廷画家吕纪、吕文英绘制，记录的是弘治己未年（1499年）五月四日，吏部尚书屠浦、户部尚书周经、都察院右都御史但钟三人的六十寿辰，诸僚在周经私邸为其置酒庆贺的场景。图中共绘文士14人、侍从15人，分为5组人物，吴宽形象出现在后半段，卷后还有吴宽作序及和诗。

在雅集图式流行的背景下，“竹园寿集”过后4年，即1503年的春天，在陈璘不久要到南京上任、王鏊也要离开北京之时，在京的5位苏州籍官员一起聚会，并邀画师“丁君綵”记录下《五国会图卷》这一场景，“五国会”也是承袭了历来已久的雅集传统的又一次集会。

《五国会图卷》中颇具江南庭院风格的背景中，太湖石、松树、桂树、芭蕉、竹子、梅花鹿、仙鹤等物点缀其间，皆是祥瑞之物。仆从或手捧书本、漆盘立于左右，或肩担酒馔、烹火煮茶以备饮食，更有一垂髫童子携琴款款而来。古琴不一定是明代文人、官员每次雅集的主角，但却每次雅集的必备之物。图卷中的携琴童子立于梧桐树下，有溪流环绕，正是“吴下琴川”之隐喻。

有明一代，古琴的普及范围日益广泛，这与市民文化的扩大不无关系，但是其主流仍旧掌握在广大文人、官员阶层手中。在阅读书进仕或官场沉浮中，古琴始终是他们修身养性、写心传道的工具。或许正是有这样的文化氛围，苏州一带的古琴之风格外兴盛，并直接促使古琴“虞山派”的形成。“虞山派”是中国古琴流派之一，它发源于苏州常熟地区，由严天池创立于明末清初，影响遍及全国各地。又因当地有河流名琴川，“虞山派”也称“琴川派”。如同美术史上的“吴门画派”一样，“虞山派”成为主导当时古琴音乐发展的重要流派，二者有诸多相似之处。

苏州一带，拥有良好的自然条件和社会人文环境，生长于斯的文人、官员群体素好雅集。在享受山川人文之美、游园品茗之余，古琴也自然成为他们直抒胸臆的利器。而“五国会”雅集时必定抚奏的是纯器乐化古琴曲，因为在《五国会图卷》中并未看到歌者的身影。纯器乐化的琴曲将抚琴者从束缚中解放了出来，能够集中精力完成演奏，技巧也会得到发挥。同时古琴本身精妙的声韵之美不会被人声掩盖，人们能够更好地欣赏它的魅力。这就是后来古琴“虞山派”的先声，符合当时文人、官员的生活情趣与审美理念。

（作者系中国国家博物馆馆员）

元青花四爱图梅瓶

李笙清

元青花四爱图梅瓶，元末江西景德镇官窑烧造，现收藏于武汉博物馆。瓶高37.6厘米，口径6.2厘米，底径13厘米。小口外侈，短颈，丰肩，平底。器型豪放，胎体厚重，青料浓郁，所绘图案构图严谨，题材独特，笔法工整，是元青花艺术中的集大成者。

青花又名“白地青花瓷器”，别称“釉里青”“白釉蓝花”，属于釉下彩瓷的一种。青花瓷指用钴料在瓷胎上作画，然后施以透明釉，经过

品质的描写，歌颂了莲花坚贞的品格，莲花纹饰象征身居高位，廉洁奉公，运用莲与廉同音，有“一品清廉”寓意；人称“梅妻鹤子”的北宋著名诗人林和靖一生未婚，痴爱梅花的高雅和白鹤的飘逸，他隐居杭州西湖，结庐孤山，多植梅树，爱梅成痴，性情高洁；东晋著名诗人陶渊明深爱菊花的傲霜品性，淡泊名利，向往美好的田园生活。腹下部绘仰覆莲纹和忍冬纹一周。该青花陪衬的景物结合主题，四组画面情景交融，造型秀美，线条流畅，色泽浓艳，



元青花四爱图梅瓶 武汉博物馆藏

1300℃的高温一次烧成的釉下彩瓷器。釉下钴料经过高温烧成后，呈现出蓝色，所以被称为“青花”，是我国古代陶器中最具有代表性的品种之一。青花瓷最早出现于唐代，元代晚期渐趋成熟，明清时期成为我国瓷器生产的主流，以景德镇窑为代表，开辟了由素瓷向彩瓷过渡的新时代，优雅精致，与我国的传统水墨画有异曲同工之妙。

元青花质地优良，画工细腻，题材众多，花卉、走兽、戏剧故事、人物等皆跃然瓷上，漂亮悦目，其制作精美而传世极少，故而异常珍贵。武汉博物馆收藏的这件元青花四爱图梅瓶，通体绘青花纹饰，分三组，肩部饰凤穿牡丹纹。腹部主题纹饰为四个菱形开光，分别绘有古代高士闲情逸致、恬静自然的场景。其素材立意高雅，绘中国古代表四位名士著名之爱花故事，即东晋著名书法家王羲之喜爱兰花，兰花为传统寓意纹饰，古人以幽谷兰花喻隐逸之君子；宋代著名理学家周敦颐酷爱莲花，其名篇《爱莲说》通过对莲花形象和

可谓元代青花瓷中极其罕见的精品。在青花瓷器中，元代青花反映人物图案的器物存世较为稀少，有如此精美的四爱人物图案的元青花梅瓶更为罕见。这件元青花四爱图梅瓶，为了解元代青花瓷制造工艺及人物图案纹饰提供了十分重要的实物资料。

这类器物小口、丰肩、深腹的造型，十分独特，因口小只能插上梅枝，故后人名曰“梅瓶”。关于“梅瓶”之名，主要来源于清末民初学者许之衡所撰《饮流斋说瓷》一书，其中有文写道：“……口径之小，仅与梅之瘦骨相称，故名梅瓶也。”其实在宋元时期，这种瓶称“经瓶”，为宋代朝廷定期开设的讲经筵上盛酒的器皿，民间也有生产，目前发现的经瓶上，有的还书有“清沽美酒”“鲜乡酒海”等字样，说明此瓶在当时主要作为盛酒之用。有的上面还有盖子，如覆杯，可能也兼作酒杯之用。这件四爱图梅瓶上所绘人物形神兼备，特征分明，服饰用笔潇洒自然，主题纹饰与青花色泽交融一体。白釉泛青，色彩青翠欲滴，青花成色纯正艳丽，反映了元青花精湛的烧造水平。



明沉香木雕松竹梅图笔筒



沉香木雕松竹梅图笔筒，明晚期，高11.9厘米，口径11.3—10.8厘米。故宫博物院藏。

明沉香木雕松竹梅图笔筒设计大胆，颇为传神。此笔筒以浮雕及镂空技法刻画梅花、幽竹和虬松，镂空空灵而无压抑感。外壁雕山岩，凹凸嶙峋，雕凿痕迹清晰可见，显现出独

特的价值。这件明沉香木雕松竹梅图笔筒造型优美，玲珑精巧，且色泽莹润，光洁细腻，具有明代雕刻工艺的典型风格，是明代工艺美术中的珍品。

闫博个展呈现“我在”主题

本报讯（记者 付裕）由永乐文化公司主办，郑妍策展、张子康担任学术主持的闫博个展日前在京举办。据了解，此次展览呈现艺术家闫博在2013年创作转变之后8年来的近50幅作品。展出的作品中，既有2013年的作品，也有在此次展览开幕前最新完成的作品。通过此次展览，能够清晰地看到艺术家8年来艺术创作历程的变化。

作为一名活跃的艺术家的闫博早在20世纪90年代就经常参加展览，作品被藏家所喜爱并收藏。但作为有独特追求的艺术家的闫博并不满足于模式和符号化的创作。在2008年前后，闫博抛弃了自己以往熟悉的作品图式，开始寻找新的创作路径和想

法。2013年元旦的前一天，闫博与父亲（油画家闫振铎）进行了一次深入的交谈，并聊到了自己在创作上想要突破矩形画框、进入不规则形状的探索，父亲非常支持。这之后，闫博的创作风格开始大胆地转变：从原来的矩形画框转变为异形作品。

闫博在创作中不仅找到了全新的创作材料，更在具体创作中关注到每一幅作品的差异。闫博在创作时，一般喜欢同时观察几幅作品。这样才能让它们之间产生一定的差距。他表示，这些不规则形状作品并不是来源于现实。而是依据视觉感受。因此，看闫博的作品，无法找到具体的指向含义。但是从作品的造型、结构、空间、大小、颜色搭配、材质、加工方式、笔触等等，能够让作

品既独特又特别。在此次展览中，最早的一件作品创作于2013年。闫博表示：“我会用非常开放的思维来看我的作品，只有这种很开放的思维方式，才有可能让作品千差万别。”对此，展览策展人郑妍认为，闫博的作品就如音乐一样，把人内心的感受投射在作品上。对于闫博作品的演变，学术主持张子康认为：“第一次看到闫博这些作品的时候，我非常振奋、感动。他的作品突破了我们惯有的样式，既是装置，也是绘画。通过这些作品，能够看到这是一位特别有力量的优秀的艺术家。他的创作历程，对于形体的理解，以及他绘画的方式，与他对于世界的认知是统一的。”