

拈花意

薛冰——著

纸上谈花，赏心乐事
妙笔生花，娓娓道来

古人簪花，佛前供花，插花文献，日本花道，
西方插花，花目品第，器与具，技与艺……
一部系统完备的中华插花史。

浙江人民美术出版社

拈花意

薛冰　著

浙江人民美术出版社

图书在版编目（CIP）数据

拈花意 / 薛冰著. --杭州：浙江人民美术出版社，2019.11

ISBN 978-7-5340-7661-9

Ⅰ. ①拈… Ⅱ. ①薛… Ⅲ. ①插花—装饰美术—中国 Ⅳ. ①J525.12

中国版本图书馆CIP数据核字（2019）第215751号

策划编辑 傅笛扬

责任编辑 左 琦

美术编辑 王妤驰

责任校对 余雅汝

责任印制 陈柏荣

拈花意

薛 冰 著

出版发行 浙江人民美术出版社

(杭州市体育场路347号)

网 址 http://mss.zjcb.com

电 话 0571—85105917

经 销 全国各地新华书店

制　　版　浙江新华图文制作有限公司
印　　刷　浙江影天印业有限公司
版　　次　2019年12月第1版
版　　次　2019年12月第1次印刷
开　　本　889mm×1194mm　1/16
字　　数　000千字
印　　张　14.75
书　　号　ISBN 978-7-5340-7661-9
定　　价　00.00元
如发现印刷装订质量问题，影响阅读，请与出版社发行部联系调换。

薛冰

原江苏省作家协会专业作家，现任江苏省地方志学会常务理事、南京市地方志学会副会长。著有长篇小说《城》、《盛世华年》，书话集《旧书笔谭》《版本杂谈》《古稀集》，文化随笔集《家住六朝烟水间》《书生行止》《饥不择食》《漂泊在故乡》，专著《南京城市史》《格致南京》《读南京》等五十余部。

书名《拈花意》，“拈花”二字，袭自爱花前辈周瘦鹃先生的《拈花集》。周先生以盆景大家名世，此书中时以瓶供配盆玩，则以拈花名插花，非仅佛祖，亦关凡人。“意”者，亦借插花与佛教的因缘，仿“何为祖师西来意”句式。

爱美之心，人皆有之。人生遭遇插花，是极寻常事。寒舍中高矮方圆几件瓶罐，应时换季，插数枝银柳，一把野菊，不过随手百步，顺眼即好，无所谓技艺，更遑论流派。就拈花入瓶这基本动作来看，随意插花以自娱，与任何顶尖的花艺、花道表演，并没有什么本质的差别，差别只在程式的有无。

现代常说的插花，指折取一种或多种植物体的非根部分作为花材，经过技术修整和艺术设计，插入某种容器，形成新的观赏对象，以表达情感和意趣。它同盆景、园艺、雕塑、建筑等一样，属于造型艺术范畴。这是狭义的插花概念。广义的插花概念，则只以折花为基本要素，不必讲究造型，亦不必插于器皿，可以簪于头，佩于身。可以说，狭义插花是广义插花发展到一定阶段的产物。

中华插花是历史悠久的民族艺术，也是东方插花的源头。中华插花文化是先民的智慧结晶，凝聚这人们对艺术与精神生活的向往。它是传统文化的有机组成部分，而且与园艺、色彩、绘画、造型、建筑等艺术有这多方面的交集，从一个侧面体现着国人的宇宙观、价值观、审美观。

引言　拈花入瓶



清　萧云从《九歌图·礼魂》

展指拈花，一个细微的动作，意境的诠释却可以天差地远。拈花示众，在佛祖是以心传心的佳话，拈花惹草，于俗人却成了挑逗异性的隐语。这颇有点像现今流传的段子：干什么不重要，重要的是跟谁干。可怜花儿只有被选择的机会，全没有选择的自由。闲话休提，言归正传。如我之辈，既没有成佛作祖的奢望，也无意借绯闻炒作成风流人物，姑取其中，拈花入瓶，也就是通常所说的插花了。

插花所用的容器，当然不必限于瓶，瓷碗、陶钵、铜鼎、竹篮无不可用。广义的插花，且包括插在头上、佩在身上，甚或就持在手中，是名副其实的拈花。然而古人习称插花为瓶花、瓶供，是以瓶为概称。正如所撷取的花材，未必就是花，也可以是枝、茎、叶、果，甚至包括野草，而统名为插花。就此而言，插花正是一项拈花惹草的活动呢。

插花于器，如今是一种艺术，花艺，有专门的协会和研究会，有规模宏大的展览和赛事。日本人更尊之为花道，作为女子教育的必修课，新嫁娘可以不“洗手做汤羹”，却不能不亮相插瓶花。这就又将插花弄得有些女气。日本一些男性公务员，为了减压而学习插花，竟被媒体抓住大做文章。近世百余年间，日本国势强盛，在与西方交流中又占着先机，中国一度闭关锁国，甚至视鲜花为毒草，斥爱花为堕落，遂致世界误以日本花道为东方插花正宗。其实史有明证，日本插花源出中国。中国古时的插花活动，参与者并不分男女老少。“妾发初覆额，折花门前剧”的，是女娃娃；“少日春怀似酒浓，插花走马醉千钟”的，是少年郎；“有花堪折直须折，莫待花残空折枝”，是剩女的吁嗟；“老子舞时不须拍，梅花乱插乌巾香”，是壮士的洒脱；“人老簪花不自羞，花应羞上老人头”，则是衰翁的感伤。而插花成为一种玩艺，更是男人兴起来的，一度且曾是僧人的专长。

爱美之心，人皆有之。人生遭遇插花，是极寻常事。寒舍中高矮方圆几件瓶罐，应时换季，插数枝银柳，一把野菊，不过随手摆布，顺眼即好，无所谓技艺，更遑论流派。就拈花入瓶这基本动作来看，随意插花以自娱，与任何顶尖的花艺、花道表演，并没有什么差别。差别只在于程式的有无。不仅于插花，世间诸多事物，有程式与没有程式是大不一样的。刘邦初当皇帝，群臣哄闹朝堂，他也感觉不到什么乐趣，直到叔孙通制定了朝拜天子的礼仪，皇帝才摆足了威风。程式化虽未必有益于事物的本质，却往往为当事者所乐意接受，无产阶级的革命领袖，在天安门上被百万人民同声山呼万岁，也是心安理得的。

插花的本旨，是各人按照自己的心意，重新安排花卉的形态与组合。人以万物之灵自居，惯欲令天下万物皆为我所用。伟人以改造世界、改造他人世界观为己任，穷酸文人则只能改造些野草闲花，或曲折为盆景，或剪裁为瓶花。人心不同，性情各异，所爱非一，本来无所谓程式。然而正是程式的出现，完善、打破与重建，使插花成为一

种引人注目的文化现象。较之盆景，插花作为花草形态的瞬间定格，宛若过眼烟云，彩云易散琉璃脆，全靠有人形诸文字，绘为图形，摄成照片，才得流传后世。而这些文字图片，恰又显示着作者的心志意趣，并进而反映出社会的思潮风尚。

正是这些，吸引我对插花活动进行一种文化审视，思考其在发生发展过程中，受到中国传统文化什么样的影响，又在中国文化史上留下了怎样的痕迹。蓄积多年，时有感触，遂萌发了纸上谈花的意思。书名《拈花意》，“拈花”二字，袭自爱花前辈周瘦鹃先生的《拈花集》。周先生以盆景大家名世，此书中时以瓶供配盆玩，则以拈花名插花，非仅佛祖，亦关凡人。“意”者，亦借插花与佛教的因缘，仿“何为祖师西来意”句式。清乾隆年间高凤翰的得意之作《四季花卉轴》，梅花插瓶，莲花铺盘中，牡丹与菊花随意散置案上，题诗中道“忽见三生旧影子，拈花已省梦中身”，是真解拈花意者。花谢花开无日了，春来春去不相关，个中意趣，本亦如鱼饮水。今聊抒一孔之见，期与同好共相研磨。

目 录

作者简介
内容简介
引言　拈花入瓶
上篇　源与流
　　折花簪花插花
　　借花献佛
　　花靓人间
　　瓶花有谱
　　道成海外
　　东西交融
下篇　艺与意
　　花目品第
　　主从使令
　　选器护瓶
　　折插沐养
　　造境清赏
　　宜忌监戒
　　尾声　野草闲花
　　尾声　野草闲花

上篇　源与流



折花簪花插花



插花，当然不一定非得是插于器皿，宽泛地说，也可以插于人身，也就是古人所说的簪花、佩花，今人常说的戴花。狭义插花是广义插花发展到一定阶段的产物。

对于插花的研究，大体有两个方向，一侧重于技艺，一侧重于文化。就近年的出版物而言，前者多而后者少。插花技艺在中国大陆沉寂多年之后，随着社会的开放和民众生活水平的提高，越来越受欢迎，插花人材的培养便成为当务之急，迫切需要的自是技艺方面的普及读物。但在技艺的提高过程中，不可避免地会遭遇传统与内涵，也就是侧重于文化的诉求了。就像一个人的仪表，青春靓丽都是暂时的，随着年龄的增长，内在气质将会显得越来越重要。

说到传统，便有一个追源溯流的问题。关于插花的源头，众说纷纭，有人主张始于中国，有人认为始于印度，抑或埃及、希腊。实则西方插花与东方插花非出一源，风格两异，各成体系。这一点，我们将在《东西交融》一节中再讨论。即以中国插花而言，有人认为发轫于三国，有人主张开始于六朝，还有人提出肇端于上古。然而稍加分析，便可以发现，分歧的原因，是对于插花概念的界定不同。



明万历版画：《孔圣家语图·问礼老聃》。座间有瓶花，这当然是明人的设想，不会是春秋的事实

现代常说的插花，指折取一种或多种植物体的非根部分作为花材，经过技术修整和艺术设计，插入某种容器，形成新的观赏对象，以表达情感和意趣。它同盆景、园艺、雕塑、建筑等一样，属于造型艺术的范畴。这是狭义的插花概念。广义的插花概念，则只以折花为基本要素，不必讲究造型，亦不必插于器皿，可以簪于头，佩于身。

可以说，狭义插花是广义插花发展到一定阶段的产物。

作为一种文化探索，自应从广义插花出发。

折花而插，无疑应出于人类对花的热爱。而追溯人类爱花的心迹，人与花的初识初恋，又是在什么时候、因何而萌生的呢？

哲学家、美学家、社会学家、植物学家，各有各的说法，各有各的理由。最有趣的是一位生殖崇拜专家，断言花之所以受人喜爱，是因为被当作女性生殖器的象征。“第一个把女人比作花的是天才”，王尔德先生说出这句名言时，不知有没有想到，在把女人比作花之前，早有人因为希望具有花一样的繁殖能力，已先把女性胴体的某个部位，与繁衍后代有关的部位，比作花了。

然而，我永远不会淡忘的是，年轻时在苏北农村插队，和农民们一样，悉心关注的，是可供食用或能够结出可食果实的花。它们为我的疗饥梦提供着希望。那些徒供观赏的花，无论如何艳丽，往往被我们视而不见。柏拉图所寻求的“一切美的事物有了它就成其为美的那个品质”，对我们来说，很简单，就是于人的肚腹有益。

生活在二十世纪中叶的中国人，尚且被饥饿逼到这种境地，我不禁要大胆地作一猜想，人类对花发生特别的眷顾，当可以追溯到远古，人还只能依赖大自然的恩赐获取植物果实的时代。负责采集果实的女性，在意识到花与果实的关系之后，在发现花与再次繁殖的关系之后，花因为有益于人的生命维系而被欣赏，被视为美好的象征。汉代班固等撰《白虎通》卷三上，在解释西岳华山得名的原因时说：“华

之为言获也，言万物成熟可得获也。”以花象征收获，也就是这个意思。

此外的种种高明理论，应该都是人在吃饱了肚皮之后，才揣摩出来的。

支持我这猜想的典籍，首先可以举出《诗经》。《诗经》里采之赠之的植物，荇菜，茆，蘋，藻，唐，萧，蓝，绿，芣苢，卷耳，薇，蕨，葑，菲，莫，桑，薵，蒹葭，杞，薄，葍，芹，椒等，无论花、果、叶、草，它们的共同点是其貌不扬，皆非以色相示人者。而它们被人们歌之咏之，正是因为具有实用价值。

《诗经》是中国第一部诗歌总集，所收民歌流传的时代，主要在西周到春秋五百多年间。但是古代的生活节奏缓慢，文学作品在历史长河中漂流的时间要漫长得多，所以其中一些民歌的产生，肯定还要更为久远。它们反映着先民朴素的审美观。虽然一些植物当时已被赋予某种寓意，借以引发叙事或感慨，但这里的采折、采集行为，仍属于生产劳作范畴，与插花妆饰无甚相干。

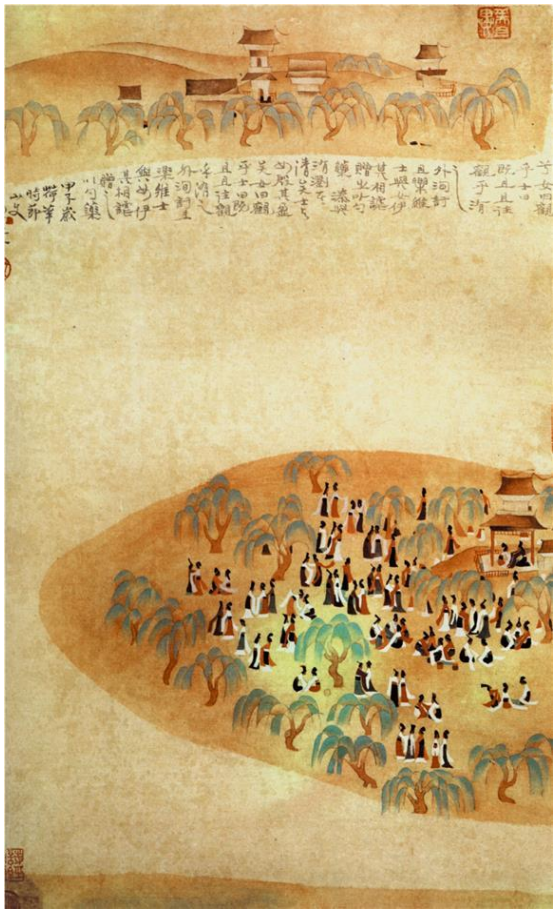
今天常见的鲜花，除了桃、木槿、荷、兰草等少数几种，几乎都没有进入诗人的视野。梅、李、木桃、木瓜等，被歌咏的则是果实。最容易被淆为鲜花的，是《郑风·溱洧》中的“赠之以勺药”，但早已有人指出，从开花时节看，那并不是与牡丹媲美的木芍药，而是名为辛夷、江蓠的一种香草，也称草芍药，是名副其实的药用植物。稍后的《离骚》中提到菊，“餐秋菊之落英”，也正是说它初开的花可以吃。明人李汝珍《镜花缘》中列出的百花，与《诗经》中植物相重叠的寥寥无几。这固然有地域限制的原因（《诗经》反映的主要是中原地区的自然环境），更大的可能，还是先民们艰于衣食，重实用而不及观赏。明人谢肇淛在《五杂俎》中已提出类似的疑问：“古人于花卉，似不着意。诗人所咏者，不过芣苢、卷耳、蘋、蘩之属，其于桃李、棠棣、芍药、菡萏，间一及之，至如梅、桂，则但取以为调和滋味之具，初不及其清香也。岂当时西北中原，无此二物，而所用者，皆其乾与实耶。”

这里又涉及到花种培育和引进的因素，在此不赘。

主张插花起源于三国的专家，举出的依据，是北宋李昉等编《太平御览》卷十九所引南朝宋盛弘之《荆州记》：“陆凯与路晔为友，自江南寄梅花一枝诣长安与晔，并赠诗曰：‘折花奉秦使（亦作“折梅逢驿使”），寄与陇头人。江南无所有，聊寄一枝春。’”陆凯是三国吴人。



1　徐启雄：《茉莒》诗意



2　李少文：《溱洧》诗意



3　清　萧云从《天问图·惊女》

这一说法显然难以成立。

因为，同样是折梅相赠，汉刘向《说苑》中已经记载了战国时发生的故事：“越使诸发，执一枝梅遗梁王。梁王之臣韩子，顾谓左右曰：‘恶有以一枝梅以遗列国之君者乎，请为二三子惭之。’”越国的使者以一枝梅作为礼物献给梁王，梁国大臣不懂“礼轻情意重”的道理，于是打算羞辱他。这肯定早于陆凯赠梅。而屈原在《九歌·东皇太一》中，有双手捧起成束美丽鲜花以供神的描写：“瑶席兮玉瑱，盍将把兮琼芳”；《湘君》中有“采芳洲兮杜若，将以遗兮下女”，采折芳洲上的杜若花，送给身边的姑娘；《大司命》中有“折疏麻兮瑶华，将以遗兮离居”，折下神麻玉色的花，以赠远离的隐者；《山鬼》中又有“折芳馨兮遗所思”，采香花送给恋人。这些直接出于战国时期的文字，自是更强有力的例证，充分说明，早在战国时期，采折鲜花以赠人已不鲜见。



清　萧云从《九歌图·东皇太一》



清　萧云从《九歌图·湘君、湘夫人》

倘若采折花草赠人可以作为插花活动，那么，《诗经》中的“赠之以勺药”，无疑最早。稍后，《孟子·梁惠王上》有：“为长者折枝，语人曰‘我不能’，是不为也，非不能也。”朱熹集注：“为长者折枝，以长者之命，折草木之枝，言不难也。”以折枝比喻轻而易举的事。可见此时折花已经成为常事。产生于东汉的《古诗十九首》，其中的“涉江采

芙蓉，兰泽多芳草。采之欲遗谁？所思在远道。”“庭中有奇树，绿叶发华滋。攀条折其荣，将以遗所思。”也要早于三国。影响更广的是折柳。据《三辅黄图·桥》记载：“霸桥在长安东，跨水作桥。汉人送客至此桥，折柳赠别。”伤春惜别、远怀征人的古乐曲因此命名《折杨柳》《折柳》，后又衍化为词牌《杨柳枝》。《文苑英华》卷一二六引南朝梁元帝《玄览赋》：“已寤歌于折柳，复行吟而采莲。”唐李白《春夜洛城闻笛》：“此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。”唐王之涣《凉州词》：“羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”唐韦庄《台城》：“无情最是台城柳，依旧烟笼十里堤。”折柳成为中国文化中的一种标志性行为。



近代上海彩画包装纸：吴王采莲



清　萧云从《九歌图·山鬼》

然而，仅仅是折取花木枝叶以赠人，没有“插”的过程，能不能算作插花活动，是值得斟酌的。

插花，当然不一定非得是插于器皿，宽泛地说，也可以插于人身，也就是古人所说的簪花、佩花，今人常说的戴花，像屈原笔下的山鬼，“若有人兮山之阿，被薜荔兮带女罗”（《九歌·山鬼》），身披薜荔腰佩女罗；他在《离骚》中甚至描写自己“扈江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩”，采摘江离芷草披在肩上，把秋兰结成索佩挂在身上，或有些像今天的花环。屈原以此比喻品性高洁，他是不是真的会这样身上挂满了花，来一场鲜花秀，则不得而知。东晋葛洪《西京杂记》：“戚夫人侍儿贾佩兰”，刘邦宠妃的侍儿以佩兰为名，可证汉初人已以佩兰为美事。

现在能看到的古人簪花的最早直观形象，始于西汉，如洛阳八里台出土西汉彩绘人物砖上，有簪花三女。成都羊子山西汉墓出土的女陶俑，其发髻正中插着一朵硕大的菊花，周边簇拥着数朵小花。东汉时期，类似簪花陶俑发现更多，如四川彭山汉代崖墓出土一枚高髻簪花女俑头，重庆化龙桥出土的献食女俑、杵舂女俑、持帚箕女俑。女

性在日常劳作中，都头簪鲜花，说明这已成为女性习见的妆饰。陶俑是写实的，而花却因被强调而大得夸张，自然是出于观赏的需要。由实用性转向观赏性，标志着人与花的关系进入了一个新阶段。这一转折发生在国势强盛、社会经济繁荣、物质产品丰富的汉代，发生在被誉为天府之国的四川，不是没有道理的。新疆约特干遗址出土公元一至三世纪（相当于东汉）的陶塑头像，额前有装饰一圈花环的。稍后的托库孜萨拉伊佛寺遗址出土泥塑头像，则是戴花的男子。簪花人物图案且已被用于家具装饰，尼雅遗址出土的公元三至四世纪的两枚拟人椅子腿，一男一女，帽额上都雕有四瓣花样。公元五世纪，麦积山石窟、云冈石窟和陇东石窟中，都出现了簪花佛教造像。



1　新疆出土的天人像。古人佩花于身，或即如此?



2　西汉画像砖



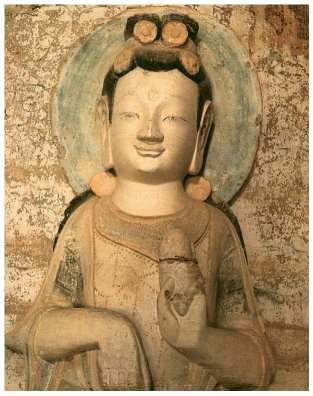
3　簪花三女俑



4　新疆出土椅子腿



5　北魏簪花菩萨



6　陇东石窟北魏簪花菩萨

东汉末年崔寔《四民月令》载：“京师立秋，满街卖楸叶，妇女儿童皆剪成花样戴之，形制不一。”立秋戴花已成风俗。《晋书·成恭杜皇后传》：“先是，三吴女子相与簪白花，望之如素柰，传言天公织女死，为之著服，至是而后崩。”东晋成帝咸康七年（三四一年）三月，吴地女子忽都头簪白花，传说是为天上织女戴孝，却成了皇后去世的征兆。这是首见于正史的社会性簪花活动。这种看上去像素柰花的小白花，就是茉莉，柰是北方的叫法。晋嵇含《南方草木状》载：“耶悉茗花（即素馨）、末利花，皆胡人自西国移植于南海，人怜其芳香，竞植之”，“彼之女子以彩丝穿花心以为首饰”。又指甲花，“彼人多折置襟袖间，盖资其芳馥尔”。作者归纳道：“凡草木之华者，春华者冬秀，夏华者春秀，秋华者夏秀，冬华者秋秀。其华竟岁，故妇女之首，四时未尝无花也。”南方妇女得天独厚，四季有花可簪。插花之美

为社会所公认。南朝齐谢朓《咏落梅诗》：“新叶初冉冉，初蕊新霏霏。逢君后园讌，相随巧笑归。亲劳君玉指，摘以赠南威。用持插云髻，翡翠比光辉。日暮长零落，君恩不可追。”梅花簪头，足与翡翠媲美。南朝梁袁昂《古今书评》中，形容卫恒书法“如插花美女，舞笑镜台”，也从侧面证明了这一点。



广州东汉墓出土舞女俑。高大发髻上满插珠翠花朵，在两汉绘画与雕塑中诚为少见。



马王堆出土帛画（摹本）

簪花之俗历久不衰，无论贵贱，也不分男女，不计老幼。只有所簪之花，随着时节而变化，如春季多簪牡丹、芍药、桃、杏等花，夏季多簪石榴、茉莉、素馨等，秋季多簪菊花、秋葵等，冬季多簪玉梅、雪柳、菩提叶等。这应该作为中国插花传统中重要的分支。对“人家的姑娘有花儿戴”的羡慕，“路边的野花不要采”的叮咛，“一朵鲜花插在牛粪上”的恶讽，“戴花要戴大红花”的号召，从不同的角度，说明这

种文化已经深植于中国人的心中。时至今日，男性簪花的习俗虽已不流行，但每一个小姑娘都不会拒绝花团锦簇的妆扮。

簪花的一个遗憾，是花朵很快就会枯萎，长则一天，短则几个小时，必得另换新花，所以其他材料仿制的花钗开始流行。长沙马王堆汉墓帛画中的女主人及三侍从，皆头簪花钗，而繁简有别。这种花钗与管束发髻的笄、珈不同，主要功能在于美观。

同样，正是为了能让插花较长久地保持鲜艳，六朝时期，以器皿为承载的插花活动，也已显露端倪。

曾有研究者提出，河北望都东汉源阳侯孙程墓墓道壁画中，绘有一个陶质卷沿圆盆，盆内均匀地插着六支小红花，并置于方形几架上，形成了花材、容器、几架三位一体的形态，是早期中国插花的图证。但多数研究者认为花是连根栽在盆泥中的，所以常被作为中国盆景史上的早期例证。

最早见于文字记载的器皿插花活动，发生在南朝宋末年。据《南史》卷四十四《晋安王子懋传》记载：“晋安王子懋，字云昌，武帝第七子也，诸子中最为清恬有意，思廉让，好学。年七岁时，母阮淑媛尝病，危笃，请僧行道，有献莲华供佛者，众僧以铜罂盛水渍其茎，欲华不萎。子懋流涕礼佛曰：若使阿姨因此和胜，愿诸佛令华竟斋不萎。七日斋毕，华更鲜红，视罂中稍有根须，当世称其孝感。”

这段记载中提供出关于插花的信息，有这样几点：一是以往所供莲花，多是无水干供的，所以和簪花、佩花一样，很快就会枯萎。二是众僧不但有“欲华不萎”的明确追求，而且已经懂得用器皿盛水浸渍花茎，可以使花较长时间不萎。三是水插莲花新生根须的事情，必不多见，所以才会特别为人传诵。这也就说明，有意识的插花活动，在当时还属初萌状态，而类似的神化宣传，肯定又会促成器皿盛水插花供佛的流行。寺僧所用的铜罂，是一种卷口广腹的铜器，造型类似印度的贤瓶。



南朝画像砖：手持莲蕊侍女



印度贤瓶

佛经中经常提到的贤瓶，又称德瓶、满瓶，意指能生善福、满足所愿之瓶。常用来盛香、药、宝物供奉佛前，也可以用来插花。现在印度还制作大理石胎以各种宝石镶嵌花卉的贤瓶。

对于我来说，《晋安王子懋传》中的记载还有一种特别的意义，就是事件发生的地点，就在我长期生活的南京。

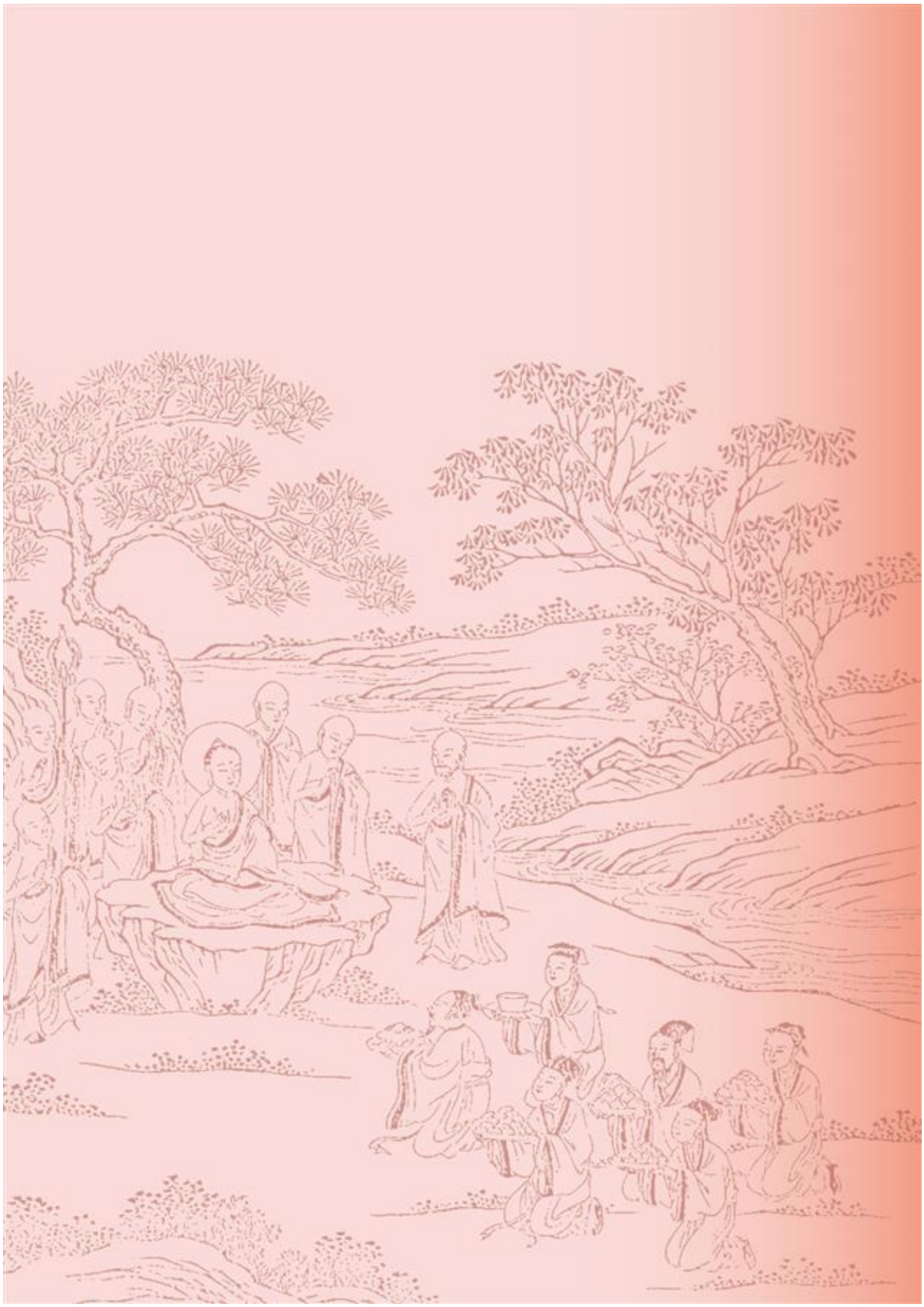
南朝齐晋安王萧子懋，是齐高帝萧道成之孙，齐武帝萧赜的第七个儿子。据《南齐书》卷四十，萧子懋在延兴元年（四九四年）被害，年二十三岁，其七岁当在南朝宋顺帝升明二年（四七八年）。时萧道成、萧赜父子已完全掌控朝中大权，正在做取而代之的最后准备，萧赜任侍中领军将军，不久又加督京畿诸军事，其家宅妻子自然是在都城建康（今南京）。供佛的寺庙，就是“南朝四百八十寺”之一了。第二年四月，宋顺帝就把帝位禅让给了萧道成。

这也是引起我对插花文化发生兴趣的原因之一。

同样在南朝齐，已经出现了插放仿制鲜花的情况。事见《南齐书》卷四十《竟陵文宣王子良传》：“世祖不豫，诏子良甲仗入延昌殿侍医药，子良启，进沙门于殿户前诵经，世祖为感，梦见优昙钵华。子良按佛经宣旨，使御府以铜为华，插御床四角。”齐武帝萧赜病危时，召儿子萧子良进皇宫陪伴，萧子良让僧人在窗外诵佛经，萧赜居然就梦见了优昙钵花。优昙钵花，完整的音译是优昙钵罗花，简称昙花，号称三千年一开花。成语“昙花一现”即源出于此。但佛经中的昙花属无花果类，而不是今人所说的仙人掌类。萧子良便命人按佛经上的描述，用铜制作了这种难得一见的花，插在皇帝御床的四角。这是永明十一年（四九三年）的事，距前述萧子懋故事，仅仅十五年，可见插花活动发展之一斑。

器皿插花的早期形态既是佛前供花，其首先流行于“南朝四百八十寺”的建康城，也就是顺理成章的事情了。

借花献佛

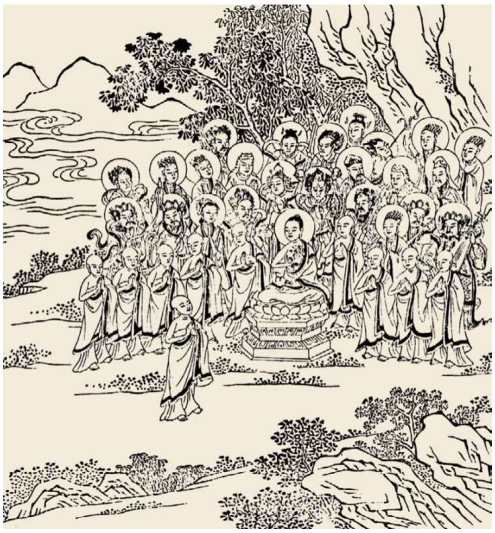


佛经中借花说法，阐释义理。随着佛教的传入，给中华民族带来了香花供养的新风俗。

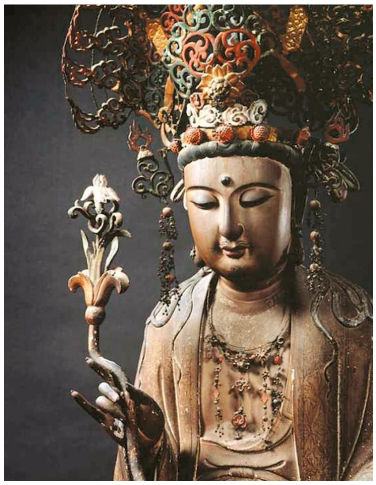
虽然远在佛教传入之前，簪花、佩花在中国已成习俗，但以器皿插花的形式，确实是因佛前供花而广为流行。

佛教与插花的不解之缘，孕育出许多美丽的故事与传说。“拈花微笑”甚至被某些人引为插花的肇始。这故事出于宋普济著《五灯会元·七佛·释迦牟尼佛》：“世尊在灵山会上，拈花示众，是时众皆默然，唯迦叶尊者破颜微笑。世尊云：‘吾有正法眼藏，涅槃妙心，实相无相，微妙法门，不立文字，教外别传，付嘱摩诃迦叶。’”迦叶会心一笑，遂得佛祖真传，这是佛教禅宗以心传心的第一公案。

然而，这个故事见于文字记载已是宋代，有可能是禅宗的信徒，为了给他们以心传心的法门寻找根据而创造出来的。例来的佛教造像中，供养人持花、佛弟子持花以至菩萨持花，都是有的，但释迦牟尼佛的双手则有特定的印相，持花仅在中国明清版画中出现过。这应该也是一种反证。然而拈花微笑遂成为禅宗择定衣钵传人的一种形式，至于会心的内容究竟是什么，则成为传承者之间的隐私，别人也就不得而知。当今网上流传的关于官员选拔的段子，“说你行你就行不行也行”，沿用的就是这一模式。以此法选择干部，因一己好恶而定取舍，且无须理由，不必解说，省却了多少麻烦，无怪乎为一把手们所热爱。同样的道理，后世的禅宗公案，其真谛只在顿悟的形式，并不在于所谓机锋的诠释。凡是认真去揣摩公案机锋的，皆已坠入外道。



清　版画《释迦如来应化事迹·法传迦叶》

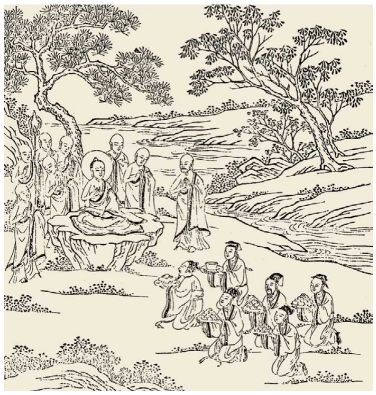


日本京都泉涌寺藏宋代木雕：杨贵妃观音

拈花微笑故事的真实性虽尚待考证，但在中国佛教的流播中，却颇有象征意义。佛经中借花说法，阐释义理，以花所具有的特质，象征佛国的清净，佛陀的威德，佛法的微妙，乃至说明修行的历程，禅悟的境界等，不论直指或譬喻，无非是一种方便引导，希望能使信徒对佛法有所领悟。而中国的善男信女们，却将佛前供花作为证明自己崇信佛教的形式，真可谓“以其人之道，还治其人之身”了。

佛教讲众生得度的六种方法，以花来做比喻：花开有香有色，令人愉悦，是布施的精神；花开有时节，不以美而凌人，是持戒的精

神；花籽深埋土中，须忍受黑暗、潮湿、寂寞，出土后须耐受风霜雨雪，开花后任蜂蝶采蜜，是忍的精神；无论花期长短，总是努力展现最美的一面，花谢后结籽以生生不息，是精进的精神；其宁静、祥和的气质，是禅定的境界；形、色、香千变万化，蕴含奇妙的智慧。一个人懂得欣赏花的美，从赏花中获得人生的启示，也是一种明心见性的修行。《华严经》中有“一花一世界，一叶一如来”的说法，可在中国，却由此衍化成俗语“花花世界”，用来比喻繁华尘世。



清　版画《释迦如来应化事迹·采花献佛》

最有趣的是“借花献佛”这个成语，现在的辞典中，都解释为借用别人的东西做人情，与其本意已截然不同。

这个典故出自《过去现在因果经》卷一，释迦牟尼以自传形式讲述修行成佛的本生事迹。

释迦牟尼说他的过去世是善慧仙人，到提播婆底城去听普光如来讲经。城里的灯照大王是普光如来的生父，他有点小心眼，要由自己首先向普光如来供花，就像今天的善男信女，逢年过节，要到寺庙中烧头一炷香、敲第一声钟一样。为了保证这一点，他下令全城所有的花都不许卖给别人，全都要留给他。善慧得知后，“心大懊恼，意犹不息，苦访花所。俄尔即遇王家青衣，密持七茎青莲花过，畏王制令，藏着瓶中。善慧至诚，感其莲花踊出瓶外，善慧遥见，即追呼曰：‘大姊且止，此花卖不？’青衣闻已，心大惊愕，而自念言：藏花甚密，此

何男子，乃见我花，求索买耶？顾看其瓶，果见花出，生奇特想，答言：‘男子，此青莲花，当送宫内，欲以上佛，不可得也。’善慧又言：‘请以五百银钱，雇五茎耳。’青衣意疑，复自念言：此花所直，不过数钱，而今男子，乃以银钱五百，求买五茎，即问之言：‘欲持此花，用作何等？’善慧答言：‘今有如来，出兴于世，灯照大王，请来入城，故须此花，欲以供养。大姊当知，诸佛如来，难可值遇，如优昙钵花，时乃一现。’青衣又问：‘供养如来，为求何等？’善慧答曰：‘为欲成就一切种智，度脱无量苦众生故。’尔时青衣，得闻此语，心自念言：今此男子，颜容端正，披鹿皮衣，才蔽形体，乃尔至诚，不惜钱宝，即语之曰：‘我今当以此花相与，愿我生生常为君妻。’善慧答言：‘我修梵行，求无为道，不得相许生死之缘。’青衣即言：‘若当不从我此愿者，花不可得。’善慧又曰：‘汝若决定不与我花，当从汝愿。我好布施，不逆人意，若使有来，从我乞求，头目髓脑，及与妻子，汝莫生阂，坏吾施心。’青衣答言：‘善哉善哉，敬从来命。今我女弱，不能得前，请寄二花，以献于佛，使我生生不失此愿，好丑不离，必置心中，令佛知之。’”

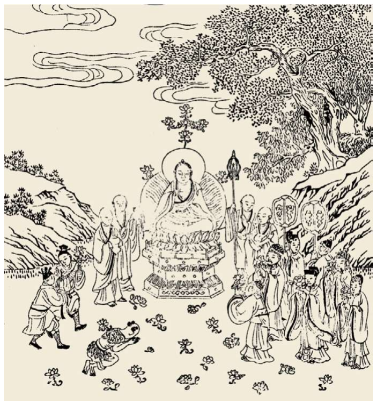
这就是借花献佛的本事了。善慧仙人不惜一切代价，求取莲花。而这位藏莲花于瓶中的青衣宫女，慧眼识人，遂以来世相托。

《过去现在因果经》，是《修行本起经》《太子瑞应本起经》的同本异译，南朝宋求那跋陀罗的这一译本，在各种译本中最具文学性。此节中描写两人的心理活动和对话，栩栩如生。

且说善慧带着七茎莲花，来到普光佛所，“见灯照王已到佛前，最得在初供养礼拜。如是次第，至诸大臣，亦各礼敬，并散名花，花悉堕地。于时善慧与五百弟子，见诸人众供养毕已，谛观如来相好之容，又欲济拔诸苦众生，亦欲满足一切种智故，即散五茎，皆住空中，化成花台。后散二茎，亦止空中，夹佛两边。尔时国王及其眷属，一切臣民，天龙，夜叉，乾闼婆，阿修罗，迦楼罗，紧那罗，摩

睺罗伽，人非人等，见此奇特，叹未曾有。于是普光如来，以无碍智，赞善慧言：‘善哉善哉，善男子，汝以是行，过无量阿僧祇劫，当得成佛，号释迦牟尼如来、应供、正遍知、明行足、善逝、世间解、无上士、调御丈夫、天人师、佛世尊。当于善慧受记之时，无量天龙，夜叉，乾闼婆，阿修罗，伽楼罗，紧那罗，摩睺罗伽，人非人等，散众妙花，满虚空中。”

这里所说的散花，是佛前供花的方式之一。它对于供养人是一种检验，别人散的花都落到地上，只有善慧以一片至诚所献的莲花，在空中化为莲台，青衣宫女托他代献的花，也围绕在佛的身边，所以普光如来当即授记他将来作佛。散花同时又是对菩萨弟子的检验，《维摩经·观众生品》载：“时维摩诘室有一天女，见诸大人闻所说法，便现其身，即以天华散诸菩萨、大弟子上。华自诸菩萨即皆堕落，至大弟子便着不堕。一切弟子神力去华，不能令去。”以花是否着身验证菩萨和弟子的向道之心。所谓“百花丛里过，片叶不沾身”，就是譬喻佛法在世间，而不被尘凡所染的特性。



清　版画《释迦如来应化事迹·买花供佛》

佛或高僧说法时，常常会有天花降落。《法华经·序品》载：“佛说此经已，结加趺坐，入于无量义处三昧，身心不动。是时天雨曼陀罗华，摩诃曼陀罗华，曼殊沙华，摩诃曼殊沙华，而散佛上及诸大众。”传说南朝梁武帝时，云光法师在建康（今南京）城南雨花台讲

经，感动天女，散花如雨，落地化为艳丽的花石子，就是今天举世闻名的雨花石。

百花之中，莲花因具有香、净、柔软、可爱四德，被作为佛教的象征，尤其受到崇敬。释迦牟尼的出生、说法、法像、建筑等，都与庄严的莲花分不开，佛经中赞美释迦牟尼“手足圆满如意，软净光泽，色如莲花”，“目如广大青莲华叶”，“佛身微妙真金色，其光普照似金山，清净柔软如莲花”，比喻说法微妙为“口吐莲花”“舌灿莲花”。大乘佛教经典中影响最为深广的《妙法莲华经》（简称《法华经》），经名直译就是“像白莲花一样正确说教”。而在中国，早在春秋战国时期，莲花已为人所喜爱，《诗经》中有“山有扶苏，隰有荷华”“彼泽之陂，有蒲与荷”的咏唱，青铜器中有多种莲花造型出现，彩绘陶器中也有莲花图案。四川汉代画像砖中，有一幅三人宴饮图，右边人手持莲花作敬献状。所以，面对着佛教对莲花的崇敬，中国人并不会感到意外。

《妙法莲花经·法师品》中提到对佛经的“种种供养”：“华，香，璎珞，末香，涂香，烧香，缯盖，幢幡，衣服，伎乐，乃至合掌恭敬。”在所举十种供养中，以花供居于首位。而信徒热衷于以花供佛的原因，是因此可得种种妙果。《杂宝藏经》卷第五有“天女本以华敬佛化成华盖缘”：“尔时舍卫国，有一女子，于节日中，采阿恕伽华，还入城来，遇值佛出，即以此华，敬于佛上，化成华盖，欢喜踊跃，生敬信心，于是命终，生于三十三天，即乘宫殿，至善法堂。”因为散花供佛，得重生于最高天堂。《撰集百缘经》《贤愚经》等都有类似记载。《阿含经》第八十卷《佛为首迦长者说业报差别经》中说：“若有众生，奉施香花，得十种功德。何等为十？一者处世净妙如花，二者身无臭秽，三者福香戒香，遍诸方所，四者随所生处，鼻根不坏，五者超胜世间，为众归仰，六者身常清净香洁，七者爱乐正法，受持读诵，八者具大福报，九者命终生天，十者速证涅槃。是名奉施香花得

十种功德。”“香花供养”体现着佛教信徒们虔诚的信仰，也包含着他们对福报、智慧、美好生活的向往与期盼。



1　吴永良《江南诗意图》

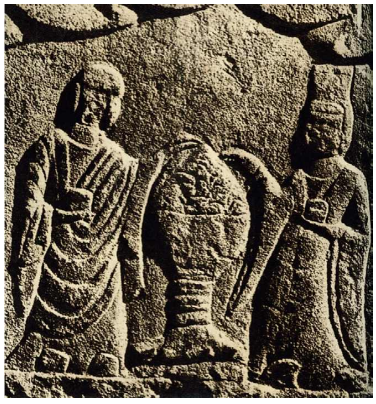


2　河南新郑出土蟠螭纹莲鹤方壶；壶盖周边饰双重莲瓣纹



3　四川汉画像砖

中国是礼仪之邦，早在周代，已经形成规范的供祭仪制。不同等级的人所用供品不同，皇家所用供品，以牛、羊、猪为太牢，贵族可以用羊、猪，称少牢，也就是俗话所说的“猪头三牲”。平民百姓不能立宗庙，不能行祭礼，只能“春荐韭，夏荐麦，秋荐黍，冬荐稻”，但实际上“韭以卵，麦以鱼，黍以豚，稻以雁”，用的还是鱼肉禽蛋之类。此外还有用狗、用酒的，也有焚烧香草的记载，但很少用花作为供品。先秦时期，只有春节和立春所用的春盘，是以盘盛放多种植物供食用，不过并没有供祭与观赏的意义。



东魏两供养人护持着夸张的高大莲蕊



北周佛教造像。佛像下方两供养人之间，莲座花瓶中插着一枝高大的莲花

随着佛教的传入，给中华民族带来了香花供养的新风俗。前文说到，有关插花活动的最早文字记载见于南朝宋，而以花供佛的文献与图像出现要稍早一些。东汉时竺大力、康孟祥所译《修行本起经》卷上载：“须臾佛到，知童子心，时有一女，持瓶盛花，佛放光明，彻照花瓶，变为琉璃，内外相见。”这里说到的“持瓶盛花”，是发生在印度的事情。但在东汉桓、灵之际产生的中国最早佛教摩崖造像，江苏连云港孔望山佛教摩崖造像，在中心坐佛的身边，有一位供养人，头戴翅帽，高鼻深目，右手持三瓣莲花以奉佛。而据文字记载，手持鲜花的形象，在中国有可能出现得更早。宋洪迈《夷坚志》中说，“成都府汉文翁石室壁间，画一妇人，手持菊花，前对一猴，号菊花娘子”，据说其是汉宫女，因饮菊花酒而成仙。按汉文翁石室建于西汉景帝末年，只不知此画是否即同时所绘。而《晋书》卷九十五《艺术传·佛图澄》中，则记载了一个类似戏法的小故事，石勒召见佛图澄，“试以道术。澄即取钵盛水，烧香咒之，须臾钵中生青莲花，光色曜日”，佛图澄因此得到石勒的信用，为其在后赵传播佛教打下了基础。



印度古代雕铜盆莲花石构件



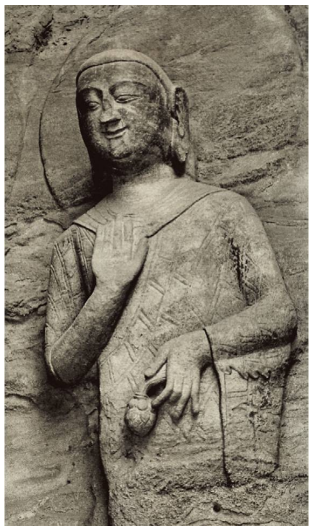
孔望山摩崖造像

南北朝至隋唐时期的佛教造像，以花供佛的形象大量出现。如云冈石窟中，有各种姿态曼妙的飞天手持鲜花，飞舞在空中。第十八窟中的两位持花弟子，一位手持莲蕊不是常见的花蕊向上，而是向下，另一位右手持花放在胸前，左手下垂持一只梅瓶，似乎正待将花插入瓶中。龙门石窟中持花飞天更为普遍，又有北魏时雕刻的持花供养群体形象，十几位供养人擎着一支粗大的莲茎，上面有各种形态的莲花。陇东北魏石窟中有两飞天环护莲蕊浮雕，四位比丘供养巨大莲蕊浮雕。艺术是生活的反映，由这些造像，大致可以想象出当时北朝宫廷法会的情景。同在龙门石窟，北魏时期的宾阳中洞浮雕，著名的《文昭皇后礼佛图》（现藏美国纳尔逊美术馆），其中一位供养人手执花束，中间一枝盛开莲花稍高，两边分别衬以莲蕊、莲蓬，对面一仆人手捧花瓶迎候，表现的正是插花入瓶以供佛的动态情景。

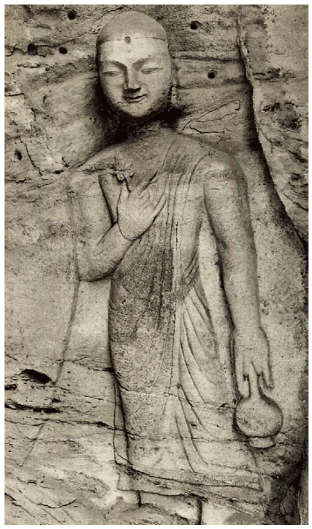
陕西省博物馆所藏的一尊北魏交脚弥勒像下方，浮雕两位供养人手持莲蕊，中间一具与人同高的豆形器，满盛供果。现存英国维多利亚博物馆的北周观音画像，画观音手持一瓶花，枝叶与容器比例协调，也是有关插花艺术的早期标本。后世流传的观音宝像中，常见的

一种“净瓶观音”，菩萨手持净瓶，中插一杨柳枝，用来洒水以普度众生。

值得注意的是，近年山西大同出土北魏平城时期石棺床上，出现了明确而规范的插瓶花图案。大同南郊北魏墓群M112出土的石棺床，两侧床足浮雕胆瓶插忍冬花，图案呈中轴对称。据学者研究，石棺床虽用于贵族墓葬，但其形式可能与佛教中涅槃思想有关。石棺床装饰图案多属当时的流行纹样，其中护法力士、伎乐童子、狮子、莲花纹、忍冬花纹、水波纹、联珠纹等图案，源出于佛教造像。这种中轴对称瓶花图案，也很容易让人想到古印度的插花。所以对这里出现的瓶花，我们不能肯定只是一种引进的图案呢，还是现实插花的反映。不过，即使是先引进了图案，也一定会影响到现实插花。太和十八年（四九四年）北魏迁都洛阳，这让我们可以大致想象洛阳寺庙的插花形式。大业三年（六零七年），日本遣隋使小野妹子在隋都洛阳看到的插花，应该就是由此发展而成的。



1　云岗石窟：顺持莲蕊弟子像



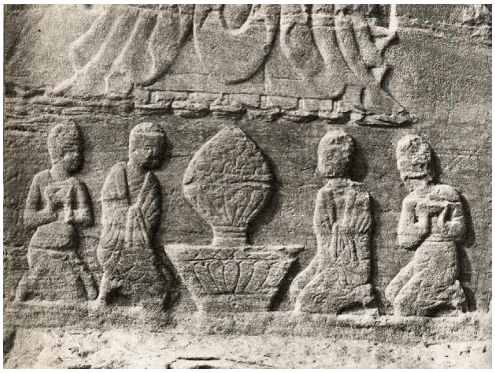
2　云岗石窟：持花与瓶弟子像



3　龙门石窟北魏造像：手捧盘花飞天



4　北魏飞天莲蕊图



5　北魏比丘供养莲蕊



6　龙门石窟北魏造像《文昭皇后礼佛图》



7　北魏石雕拓本



北魏平城时期石棺床瓶花图案



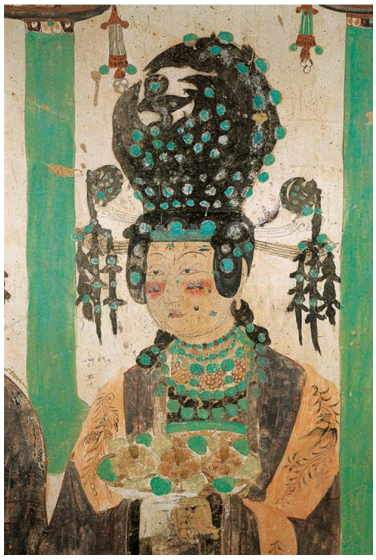
印度古建筑插花装饰

敦煌壁画中，供花是常见图案，许多石窟壁画中，都有手持花盘的飞天。第三十六窟壁画中，有菩萨双手捧托盘中盛多种花果。六十一窟壁画中的两位女供养人，各手托盘盛花果。一零三窟《都督夫人礼佛图》，多位供养人头簪鲜花，又有手捧花枝或盘花的；夫人和女儿华丽衣裙上装饰的，也是小簇折枝花卉。一一二窟壁画，有菩萨手捧盘盛莲花。一九九窟初唐壁画中的观音菩萨，右手托广口杯中插莲花莲蕊。榆林石窟壁画中，也有吉祥天女手捧托盘，盘中琉璃净瓶，插一枝莲蕊，两片莲叶。新疆吐鲁番柏孜克里克石窟第一六九窟，十世纪前后的壁画中，回鹘王侯家族供养人群像，每人手中持鲜花一束，造型各异。而高昌故城出土时代稍早的回鹘王像麻布幡，画中的回鹘王手持鲜花，一枝两朵三层绿叶，成重台状。

现存有确切纪年的最早雕版印刷品，唐代咸通九年版画《金刚般若波罗蜜经卷首图》中，已有飞天手捧盘花的形象。传为唐吴道子绘《释迦降生图卷》（又名《送子天王图》）中，有侍女手捧宝瓶，插莲花莲叶，隐喻初生的释迦牟尼与佛教的关系。传为唐吴道子所绘《八十七神仙卷》（实系宋人武宗元《朝元仙仗图卷》的摹本）中，多位神仙手持瓶花、盆花。传为唐人卢楞伽画的《六尊者像册》中，瓶花已成为画面中的亮点。这些作品虽然现在已认定为宋人仿作，但也认为应有唐人作品为底本。



1　敦煌壁画：菩萨手捧盘花



2　敦煌壁画：供养人手捧盘花



3　都督夫人礼佛图（局部）



4　敦煌壁画：菩萨手捧盘花



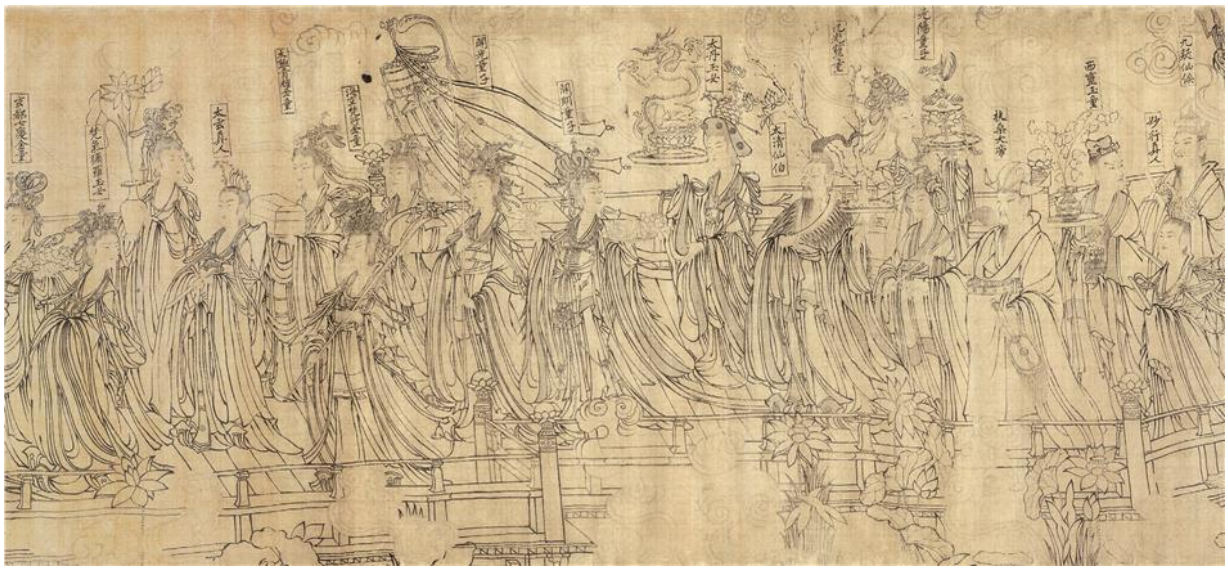
5　敦煌壁画：观音菩萨手托瓶花



6　九世纪麻布幡：回鹘王持花像



7　唐　版画：金刚经卷首图（局部）



朝元仙仗（局部）

即此而言，因供佛而产生的插花活动，确实受到来自印度的影响。印度此类造像的出现，要早于中国数百年。如著名的北印度山奇大塔、巴尔胡特塔门和石栏等处的佛塔浮雕，都有以花供佛的图案。当时的信徒们认为不能具体表现佛的相貌，多以菩提树、金刚座、法轮、佛足迹等象征符号代替。浮雕上有瓶供莲花，也有大象鼻卷莲枝、灵鸟背驮花叶。莲花有盛开的，有含苞待放的，也有结出莲蓬的，栩栩如生地展现了印度早期以花供佛的形象。



《送子天王图》（局部）

但是总体而言，这一阶段的图画雕塑，都以佛、菩萨等宗教偶像为中心，其间的供花和插花，目的是表现善男信女对佛的崇拜与虔诚，通常处于边缘位置，使用花材单调，器具随意，更谈不上艺术造型，也就是说，还不能成为一种艺术作品。

艺术的真谛在人间。插花，同样期待着人的创造。



印度鹿野苑，一世纪门柱上插花图



印度古建筑插花装饰



印度古建筑插花装饰

花靓人间



时令鲜花簪云鬓，作为女子常见妆饰，娇俏生动，自不待言。爱花之情决非经济条件所能制约，平民百姓可以使用平常的日用器皿，可以剪插山野田间随处可见的草花。

说起插花史，有人往往过高估计佛教供花对中国插花的影响，甚至以为是佛教供花催生和滋养了中国的插花风气，这未免有些本末倒置。如前所述，佛教进入中国之先，爱花佩花在中国已经蔚为风气。可以说，正是因为中国人早有爱花的传统，才为佛前供花的流播提供了广泛的社会基础。

佛前供花成为庄严的宗教仪式，并不影响俗世凡人的爱花情愫。唐宋时期，可以说是中国插花艺术发展史上的转折时期，虽然大量的插花活动，仍是采撷闲花野草随意装点，属于赏心乐事的簪花戴花。五代王仁裕《开元天宝遗事》中记唐明皇轶事，多有关涉折花插花的，如《随蝶所幸》：“开元末，明皇每至春时，旦暮宴于宫中，使嫔妃辈争插艳花，帝亲捉粉蝶放之，随蝶所止，幸之。后因杨妃专宠，遂不复此戏。”《助娇花》：“御苑新有千叶桃花，帝亲折一枝，插于妃子宝冠上，曰：‘此花尤能助娇态也。’”《醒酒草》：“明皇与贵妃幸华清宫，因宿酒初醒，凭妃子肩，同看木芍药。上亲折一枝，与妃子递嗅其艳。帝曰：‘不惟萱草忘忧，此花香艳，尤能醒酒。’”而皇家的这种赏花簪花，代价是十分昂贵的。《旧唐书·德宗顺宗诸子传》记德宗嫁公主时造预算：“是时所司度，人用一笼花，计钱七十万。帝曰：‘笼花，首饰，妇礼不可阙。然用费太广，即无谓也。宜损之。’又损之。及三万而止。”皇帝要求节俭，一减再减，一笼花还要三万钱。现藏台北故宫博物院的《宫乐图》（又名《会茗图》），沈从文先生认为“妇女衣服发式，一切是中晚唐制度”，“即或出于宋人摹本，依旧还是唐人旧稿”，画面中十二位贵族女性，多数头簪鲜花，有两位还头戴硕大的花冠。

《开元天宝遗事》有《斗花》一条：“长安士女，春时斗花，戴插以奇花多者为胜，皆用千金市名花，植于庭苑中，以备春时之斗也。”这自是达官贵人的作派。唐周昉绘《簪花仕女图》，贵族妇女竟将大朵的牡丹以至莲花簪戴在头上。传为周昉绘《挥扇仕女图卷》中，仕

女多簪花甚至头戴大花冠。五代阮郜绘《阆苑女仙图卷》中的女性，也多头簪鲜花。



1　唐　佚名《宫乐图》



2　唐　周昉《簪花仕女图》（局部）



3　唐　周昉《挥扇仕女图卷》（局部）

宫廷爱花簪花成风，民间亦然。清汪灏等删补的《广群芳谱》引唐阙名《辇下岁时记》：“九月，宫掖间争插菊花，民俗尤甚。”唐杜牧《杏园》诗：“莫怪杏园憔悴去，满城多少插花人”，《九日齐山登高》诗：“尘世难逢开口笑，菊花须插满头归”，当是平民百姓簪花风行的真实写照。谢偃《踏歌词》中的“风带舒还卷，簪花举复低”“裙轻才动佩，鬟薄不胜花”；温庭筠《菩萨蛮》：“照花前后镜，花面交相映”“鸾镜与花枝，此情谁得知”，尤写出女性簪花意态。明谢肇淛《五杂俎》中说：“古人重口实，故梅被横差调羹，芍药、杏、桂屈作酱酪。自唐而后，稍稍为花神吐气矣。”先秦时人重饮食，花果多被作为调味品。唐代以后，花卉主要已被作为审美对象，花神也就能够扬眉吐气了。

前人没有注意到，唐代插花活动会如此兴盛，还有一个重要的自然因素，就是六世纪至十世纪，恰巧是中国气候的温暖期，不少喜温喜雨的植物，在洛阳以至长安都能够生长开花，自然界花多易得，为插花提供了物质基础。宋代虽然开始进入气候的寒冷期，但北宋首都已东移至开封，社会活动中心向温暖的江南倾斜，而南宋定都杭州，

所以插花更为流行。欧阳修《洛阳牡丹记》：“洛阳之俗，大抵好花，春时，城中无贵贱皆插花，虽负担者亦然。”王观《扬州芍药谱》：“扬之人与西洛不异，无贵贱皆喜戴花。”有趣的是，王观举出的芍药名品，多以“冠”“妆”命名并以发式、妆式作介绍，如“冠群芳”是“大旋心冠子”，“赛群芳”是“小旋心冠子”，“宝妆成”即“髻子也”，此外还有什么“袁黄冠子”“杨花冠子”“晓妆新”“点妆红”“道妆成”等，想必是妇女头饰多仿牡丹、芍药等鲜花，已为人所熟悉，反过来又被用以描述鲜花的形色。陈元靓《岁时广记·端午·插艾花》引宋吕原明《岁时杂记》：“端五，京都士女簪戴，皆剪缯楮之类为艾，或以真艾，其上装以蜈蚣、蚰蜒、蛇蝎、草虫之类。”苏轼的名句“暗麝着人簪茉莉，红潮登颊醉槟榔”（《题姜秀郎几间》），则生动地勾画出海南土著风情。

在《记谢中舍诗跋》里，苏轼讲了一个有关簪花的神话故事：“寇元弼言，去岁徐州倅李陶，有子年十七八，素不甚作诗，忽咏《落梅》诗云：‘流水难穷目，斜阳易断肠。谁同砑光帽，一曲舞山香。’父惊问之，若有物凭附者，自言是谢中舍。问砑光帽事，云：‘西王母宴群仙，有舞者戴砑光帽，帽上簪花，舞山香一曲，曲未终，花皆落去。’”因他自称被谢缜附体，这首《落梅》也就被当成了谢缜的作品。其实，《舞山香》是竭鼓曲而非舞曲，戴砑光帽打曲，事见唐人南卓《羯鼓录》，汝南王李琎，深得唐玄宗钟爱，“每随游幸，顷刻不舍。常戴砑绢帽打曲，上自摘红槿花一朵，置于帽上笪处。二物皆极滑，久之方安。遂奏《舞山香》一曲，而花不堕落”。打奏鼓曲时能保持头颈不动摇，所以在砑绢帽沿上很难放稳的槿花竟没有落下来。神话往往是现实生活的折射，见惯生活中的簪花，设想西王母宴上有舞者簪花，也就很自然了。



宋　钱选《招凉仕女图》局部



《怡红秀绿》：簪花俑

另一个类乎传奇的记载见于宋陈师道《后山丛谈》卷二，说扬州有芍药异种，红药而黄腰，人称“金带围”：“初无种，有时而出，则城中当有宰相。韩魏公为守，一出四枝。公自当其一，选客具乐以当之，是时王岐公以高科为倅，王荆公以名士为属，皆在选，而缺其一，莫有当者。数日不决，而花已盛。公命戒客，而私自念：‘今日有过客，不问如何，召使当之。’及暮，南水门报陈太博来，亟使召之，

乃秀公也。明日，酒半折花，歌以插之。其后四公皆为首相。”此花因是天然变异而成，人工尚未能培育，所以传为稀罕。庆历初年，韩琦为扬州太守，竟一出四枝，时王珪任扬州通判，王安石签书淮南判官，恰好又来了个陈升之，四个人一人插了一枝金带围，果然竟得腰围金带，先后成为北宋的首相。陈师道言之凿凿，其实最多也就是巧合，但反映了其时男性簪花的事实。

南宋定都杭州，地处江南，一年四季，花事更繁。周密《武林旧事》记：“元夕节物，妇人皆带珠翠、闹蛾、玉梅、雪柳、菩提叶、灯球、销金合、蝉貉袖、项帕”。《西湖老人繁胜录》载都城端午节俗：“茉莉盛开，城内外扑戴朵花者，不下数百人。每妓须戴三两朵，只戴得一日，朝夕如是。天寒，即上宅院亦买戴。”《武林旧事》又记六月六日风俗：“茉莉为最盛，初出之时，其价甚穹，妇人簇戴，多至七插，所值数十券，不过供一晌之娱耳。”茉莉畏寒，江南各地，以南京、苏州、杭州植茉莉最盛，但在冬季都需做好保暖工作，《广群芳谱》中记，“大寒移入暖处，围以草荐”，“十月入窖中，枝头入地尺许，地上加柴，柴上加土尺许，封盖严密，不透风为佳”。培植成本既高，初开时售价自昂。明谢肇淛《五杂俎》中记载：“茉莉在三吴，一本千钱，入齐辄三倍酬值。”到黄河流域就更贵了。吴自牧《梦梁录》载立秋风俗：“都城内外，侵晨满街叫卖楸叶，妇人女子及儿童辈争买之，剪如花样，插于鬓边，以应时序。”《武林旧事》载重阳节俗：“都人是月饮新酒，泛萸簪菊。”



清　扬州版画：珠兰茉莉



《怡红秀绿》：持花俑

宋张镃《玉照堂梅品》中有“花宜称凡二十六条”，最后一条即“为美人淡妆簪戴”。晏几道《于飞乐》：“晓日当帘，睡痕犹占香腮，轻盈笑倚鸾台。晕残红，匀宿翠，满镜花开。娇蝉鬓畔，插一枝、淡蕊疏梅。”谢逵《菩萨蛮·梅》：“佳人纤手摘，手与花同色。插鬓有谁宜，惟应潘玉儿。”皆可为此作注脚。几位女词人的作品，更为切近而情意生动。李清照《清平乐》：“年年雪里，常插梅花醉。挼尽梅花无好意，赢得满衣清泪。”《菩萨蛮》：“风柔日薄春犹早，夹衫乍著心情好。睡起觉微寒，梅花鬓上残。”《减字木兰花·卖花担上》：“卖花担上，买得一枝春欲放。泪染轻匀，犹带彤霞晓露痕。怕郎猜道、奴面不如花面好。云鬓斜簪，徒要教郎比并看。”朱淑真《秋夜牵情》：

“弹压西风擅众芳，十分秋色为谁忙。一枝淡贮书窗下，人与花心各自香。”“酷爱清香折一枝，故簪香髻蓦思惟。若教水月浮清浅，消得林逋两句诗。”《又绝句二首》之一：“自折梅花插鬓端，韭黄兰茁簇春盘。泼醅酒软浑无力，作恶东风特地寒。”《探梅》：“温温天气似春和，试探寒梅已满坡。笑折一枝插云鬓，问人潇洒似谁么？”严蕊《卜算子》：“若得山花插满头，莫问奴归处。”

时令鲜花簪云鬓，作为女子常见妆饰，娇俏生动，自不待言。贫家女性所用主要是鲜花，宅边田头，随处可以采摘，随季节而变换。也有人开始制作干花，《清异录·花》有《花腊》一条：“脂粉流爱重酴醾，盛开时置书册中，冬间取以插鬓，盖花腊耳。”这种方法，我们小时候也尝试过，采几片花叶夹在书中，几个月后，就成了标本。富贵人家的女性，争奇斗艳，遂不满足于自然界的花朵，乃以金银珠宝等仿制的假花作为发饰，绢花、纸花、绒花等人造花的应用也日渐广泛。因为妆饰繁复，社会上便产生了一个新职业，代人梳妆的“插带婆”。明田艺蘅《留青日札·绣花娘插带婆瞎先生》：“插带婆者，富贵大家妇女赴人筵席，金玉珠翠首饰甚多，自不能簪妆，则专雇此辈。”



《仁宗皇后像》



《神宗皇后像》

值得细说的是茉莉花。茉莉，佛书中又名“鬘华”，按《翻译名义集》卷三“百花”的解释，就是因为此花“堪以饰鬘”，即在当时常被妇女用来妆点髻鬟。南宋张邦基《墨庄漫录》卷七：“闽广多异花，悉清芬郁烈，而末利花为众花之冠。岭外人或云抹丽，谓能掩众花也，至暮则尤香。”茉莉本是音译，译成“抹丽”，意为其足以抹杀众花之丽，可见评价之高。苏东坡在绍圣年间屡遭贬斥，由英州（今广东英德）、惠州，一直远流到“天涯海角”的儋州（今海南儋县）。当地黎族姑娘口嚼槟榔，竞簪茉莉，给他留下极深刻的印象，曾赞茉莉“花白如雪，香浓似麝”，是最受妇女青睐的簪花之一。茉莉性不耐寒，初时只能在岭南种植，但很快就流行于江浙。南宋杨万里《茉莉》诗：“谁家浴罢临妆女，爱把闲花插满头。”明代唐寅咏《茉莉》：“春困无端压黛眉，梳成松鬟出帘迟。手拈茉莉猩红染，欲插逢人问可宜？”可见风气一斑。文震亨写到秦淮女儿戴花的技巧：“茉莉簪蕊不簪花，傍晚清香一倍加。穿作玉钗环作钿，直拢蝉鬓假堆鸦。”早起买花，至晚必锈，买花蕊则至晚正好开放，不但可以佩于衣间，而且可以穿成头饰。清代李渔在《闲情偶寄》中感慨：“茉莉一花，单为助妆而设，其天生以媚妇人者乎！”不过，他们都没有说破，古代南方女性爱簪茉莉的一个重要原因，是茉莉开花时，天气炎热，美人香汗，亦难免异味，而茉莉浓烈足以遮掩，故而此花是不可缺的。南京号称“火炉”，女性夏日

佩茉莉成风，我从小就听惯了街头叫卖茉莉的市声，看惯了身边女性衬衣钮扣上佩一球茉莉花，花价从二分钱渐涨至一元钱。近年空调普及，年轻女性已少有戴茉莉的，但老年妇女仍积习难移，也有驾驶员买了挂在车窗前。

在宋代，男子簪花很普遍，甚至成为某些宫廷典礼中的仪节。宋真宗很喜欢赐花给臣下，如宋吴曾《能改斋漫录》所记，“真宗与二公，皆戴牡丹而行。续有旨，令陈尽去所戴者，召近御座，真宗亲取头上一朵为陈簪之”。又“寇莱公为参政，侍宴，上赐异花。上曰：寇准年少，正是戴花吃酒时”。而司马光性不喜奢华，参加新科进士闻喜宴都不肯戴花，有同年提醒他，这是皇帝所赐，不能不戴，才簪花一朵。至南宋此风尤盛。《武林旧事》卷一载，淳熙十三年（一一八六年）太上皇八十大寿庆典，“自皇帝以至群臣禁卫吏卒，往来皆簪花”。杨万里有诗：“春色何须羯鼓催，君王元日领春回。牡丹芍药蔷薇朵，都向千官帽上开。”《梦梁录》卷五载明禋礼成赦囚：“以狱卒簪花跪伏门下，传旨释放。”《宋史·舆服志》中对官员簪戴有明确规定：“中兴，郊祀明堂，礼毕回銮，臣僚及扈从并簪花。恭谢日亦如之。”“太上两宫上寿毕及圣节及赐宴及赐新进士闻喜宴，并如之。”这也是南宋初年的事，但所簪则是绢花：“大罗花以红、黄、银红三色，栾枝以杂色罗，大绢花以红、银红二色”，分别赐给不同品级的官员。《西湖老人繁胜录》中也有记载，皇帝大礼后，择日行恭谢礼，烧香太一殿，“谢礼毕，赐花，自执政以下，依官品赐花。幕士、行门、快行，花最细且盛。禁卫直至搠巷官兵都带花，比之寻常观瞻，幕次倍增。乾天门道中，直南一望，便是铺锦乾坤。吴山坊口，北望全如花世界。”时值冬日，花自何来？吴自牧《梦梁录》中所记较详，所赐是通草花和罗帛花，并有各级官员赐花数目，从最高一级“宰臣枢密使合赐大花十八朵，栾枝花十朵”，到“诸色祗应人等各赐大花二朵”。后世小说戏曲中，常有新科状元披红簪花，跨马游街的描绘，倒是确有实据的。

宫廷赐花，并非肇端于宋。北宋高承《事物纪原》有《彩花》一条：“《实录》曰：晋惠帝令宫人插五色通草花。汉王符《潜夫论》已讥花彩之费。晋《新野君传》，家以剪花为业，染绢为芙蓉，捻蜡为菱藕，剪梅若生之事。按此则是花朵起于汉，剪彩起于晋矣。《岁时记》则云：今新花，谢灵运所制，疑彩花也。唐中宗景龙中，立春日出剪彩花。又四年正月八日立春，令侍臣迎春，内出彩花，人赐一枝。”汉代王符认为把整幅丝绸剪碎做花，是太大的浪费，主张禁止，可到晋代剪花已成为行业，品种繁多。唐中宗大约是赐花的始作俑者，但形成制度，当是宋代的事情。



明版画　陈洪绶《水浒叶子·浪子燕青》

民间社会活动，友朋欢聚，簪花也是常事。王之望《倚江亭会上，虞伯逵送梅花并二绝句，坐上次韵并调贺子忱》：“喜见江梅又著花，插来不怕帽檐斜。高标幽韵谁真似，人在风流贺监家。”宾主插了花，还要作诗调笑。戴复古《村景》：“箫鼓迎神赛社筵，藤枝摇曳打秋千。坐中翁妪鬓如雪，也把山花插满头。”白头簪花，更成为一道特别的风景，尤为诗人所爱吟咏。如苏轼《李钤辖座上，分题戴花诗》：“帘前柳絮惊春晚，头上花枝奈老何。”刘克庄《寄人》：“白发

但能妨进取，未妨痛饮插梅花。”杨万里《买菊》：“凉秋九月菊花发，自折寒枝插华发。”《九日郡中送白菊》：“挼蕊浮杯莫多著，一枝留插鬓边霜。”陈无己《减字木兰花》：“金樽玉酒，劝我花前千万寿，莫莫休休，白发簪花我自羞。”然而自嘲故可，看在别人眼里，却未必是佳话。《墨庄漫录》卷九载：“徐遘子，闽人，博学尚气，累举不捷，久困场屋。崇宁二年为特奏名魁，时已老矣。赴闻喜赐宴于琼林苑，归骑过平康狭邪之所，同年所簪花，多为群倡所求，惟遘至所寓，花乃独存，因戏题一绝云：‘白马青衫老得官，琼林宴罢酒肠宽。平康过尽无人问，留得宫花醒后看。’”新科进士赴闻喜宴，例由皇帝赐花，归来路上，其他进士的花都被倡妓抢走了，只有他的花没人要，只能以诗解嘲。



河北武强年画：渊明采菊

不过，男子簪花，如不分场合与时节，也可能被视为异类。苏辙《龙川略志》中记异人王江，“游於市中，常坐髹角戴花”。张耒《续明道杂志》中称王江为有道之士，“嗜酒佯狂，形短而肥，丫髻簪花”。吴淑《江淮异人录》中记李梦符，“人以放荡自恣，四时常插花”。文人墨客，遂有借插花故示疏狂的，如朱敦儒《鹧鸪天·西都

作》：“我是清都山水郎。天教分付与疏狂。曾批给雨支风券，累上留云借月章。　　诗万首，酒千觞。几曾著眼看侯王。玉楼金阙慵归去，且插梅花醉洛阳。”插梅醉归，足以傲视侯王。

明田汝成《西湖游览志馀·熙朝乐事》记载南宋杭州一年中戴花风俗最为系统。二月二日，“士女皆戴蓬叶，谚云：‘蓬开百草先，戴了春不老。’”二月十五日花朝节，自然少不了花。十九日“上天竺建观音会，倾城士女皆往。其时，马塍园丁，竞以名花荷担叫鬻，音中律吕。黄子常《卖花声》词云：‘……吟红叫白，报得蜂儿知未？隔东西，余音软美。迎门争买，早斜簪云髻。助春娇，粉香帘底。’”买花人随手就插在了头上。三月三日，“男女皆戴荠花。谚云：‘三春戴荠花，桃李羞繁华。’”这一天“俗传为北极佑圣真君生辰。佑圣观中，修崇醮事，士女拈香，亦有就家启醮，酌水献花者。”清明前二日寒食，“人家插柳满檐，青蒨可爱，男女亦咸戴之。谚云：‘清明不戴柳，红颜成皓首。’”“三月二十八日，俗传东岳齐天圣帝生辰，杭州行宫凡五处，而在吴山上者最盛。士女答赛拈香，或奠献花果”。端午为天中节，“或以菖蒲通草，雕刻天师驭虎像于盘中，围以五色蒲丝，翦皮金为百虫之象，铺其上。却以葵榴艾叶，攒簇华丽”。立秋，“男女咸戴楸叶以应时序。或以石楠红叶翦刻花瓣，扑插鬓边。”八月十八日观潮，瞿宗吉《看潮词》有云：“沙河塘上路歧赊，扶醉归来日已斜。怪底香风来不断，担头插得木樨花。”重九日，“其登高饮燕者，必簪菊泛萸，犹古人之遗俗也”。



宋　《杂剧人物图》（局部）

由此可以看出，应时簪戴鲜花，作为民间风俗，已有多种俗谚流传，与佛教没有什么关系。作者倒是两次提到了道教的供献花果，加上端午的花盘，算来以器皿插花，共有三项。道教的“酌水献花”，当与佛前供花相类，而端午的花盘，则应该更接近于春节和立春所用的春盘。同书记载“立春之仪”：“举酒则缕切粉皮，杂以七种生菜，供奉筵间，盖古人辛盘之遗意也。”春盘即承续辛盘而来。献辛盘是中国固有的岁时风俗，同样是以盘皿生盛植物的形式，应该说，佛前器皿插花的形式易被接受而流行，是与中国的固有文化传统分不开的。此待下节细说。

插花供佛，显示供奉者对于被供者的尊崇。中国的帝王以天子自居，自命应该得到同样的尊崇，这是宫廷供花继佛前供花而兴盛的文化背景。上行下效，达官贵人遂依例而行。再进一步，就是社会上的时髦成分，如倡家、妓院，唯恐后人。许多新鲜玩艺在中国的流行，都是沿着这样的一个路径。

见于记载的最早宫廷花事，是南唐后主李煜的“锦洞天”。元末明初陶宗仪编《说郛》卷六十一，收宋陶谷《清异录》，有《锦洞天》条：“李后主每春盛时，梁栋窗壁，柱栱阶砌，并作隔筒，密插杂花，榜曰‘锦洞天’。”到了宋代，插花就更讲究得多了，有严格的程序和豪华的排场。《武林旧事》卷二《赏花》条，宫中赏花，至钟美堂“大花为极盛”，盆栽花之外，“玉屏堂内，左右各列三层雕花彩槛，护以彩色牡丹画衣，间列碾玉、水晶、金壶及大食玻璃、官窑等瓶，各簪奇品，如姚魏、御衣黄、照殿红之类几千朵”，“至于梁、栋、窗户间，亦以湘筒贮花，鳞次簇插，何翅万朵”。卷三《端午》条，“又以大金瓶数十，遍插葵、榴、栀子花，环绕殿阁”。栀子的得名很有趣，据说是因为它的花型像酒卮而称卮子，后加木偏旁以便于记认。也有人说，是因为栀子可以养在水中，养在酒卮中而得名，旧时亦称“水横枝”。“清芬六出水栀子”（陆游《二友》），栀子倒像是天生的插花材料了。卷七记淳熙六年（一一七九年）三月十五，宫内赏牡丹，“又别剪好色样一千朵，安顿花架，并是水晶、玻璃、天青、汝窑、金瓶。就中间沉香桌儿一只，安顿白玉碾花商尊，约高二尺，径二尺三寸，独插照殿红十五枝”。据《中国舞蹈史》载，宋代宫廷中有“佳人剪牡丹队舞”，舞台中心放置大瓶，插牡丹花，演员在舞蹈时真的有花可采。又“采莲队舞”，演员在莲池边采得莲花后欣喜起舞。



天津杨柳青年画《南清宫仁宗认母》，绘宋仁宗故事，图中瓶花十余种，花、器各不同

欧阳修《洛阳牡丹记》中，记载了洛阳官员送花到都城开封进贡的故事：“洛阳至东京六驿，旧不进花。自今徐州李相（迪）为留守时始进御。岁遣牙校一员，乘驿马，一日一夕至京师。所进不过姚黄、魏花三数朵，以菜叶实竹笼子，藉覆之，使马上不动摇，以蜡封花蒂，乃数日不落。”为了能让皇帝看到盛开的牡丹，必须要尽快送到，可快马飞奔，又难免颠碎花朵，亏得这位留守大人能想出这种护花办法。当然，如此挖空心思，全是为了去讨皇帝的欢心、以谋自家的前程。欧阳修对此不置可否，因为他自己也是个好事的人。叶梦得《避暑录话》中记载，欧阳修在扬州建平山堂，“每暑时，辄凌晨携客往游，遣人走邵伯，取荷花千余朵，以画盆分插百许盆，与客相间”，专门派人到邵伯湖去采折荷花来插盆待客。

各级官员遂也在自己的权势范围内，举行大规模的赏花活动。苏轼有《牡丹记叙》，记他熙宁五年（一零七二年）在杭州通判任上，与杭州大守去观赏牡丹，“圃中花千本，其品以百数，酒酣乐作，州人大集，金盘彩篮以献于坐者，五十有三人”，“自舆台皂隶皆插花以从，观者数万人”。他并且作了一首《吉祥寺赏牡丹》：“人老簪花不自羞，花应羞上老人头。醉归扶路人应笑，十里珠帘半上钩。”其实那年苏轼只有三十七岁。

二十年后，当苏轼真正成为一个老人时，他却看到了这种大型官方活动的另一面，转而采取了截然相反的态度。《墨庄漫录》卷九，记下了苏轼罢除扬州“万花会”的故事：“西京牡丹闻于天下，花盛时，太守作万花会。宴集之所，以花为屏帐，至于梁、栋、柱、栱，悉以竹筒贮水，簪花钉挂，举目皆花也。扬州产芍药，其妙者不减于姚黄、魏紫。蔡元长知淮扬日，亦效洛阳，亦作万花会。其后岁岁循习而为，人颇病之。元祐七年，东坡来知扬州，正遇花时，吏白旧例，公判罢之，人皆鼓舞欣悦。作书报王定国云：‘花会，检旧案，用花千万朵，吏缘为奸，乃扬州大害，已罢之矣。虽杀风景，免造业也。’公为政之惠利于民，率皆类此，民到于今称之。”《东坡志林》中，也以此为得意之举，并说：“万花本洛阳故事，亦必为民害也。”宁冒杀风景的恶名，罢除这种粉饰太平的政绩活动，是很要下点决心的。如今许多地方都有类似花节，如南京六合区年年兴办“茉莉花艺术节”，名为“文化搭台，经济唱戏”，其扰民与利民，孰轻孰重，又有谁弄得清真相。



杜大恺《采莲曲》诗意

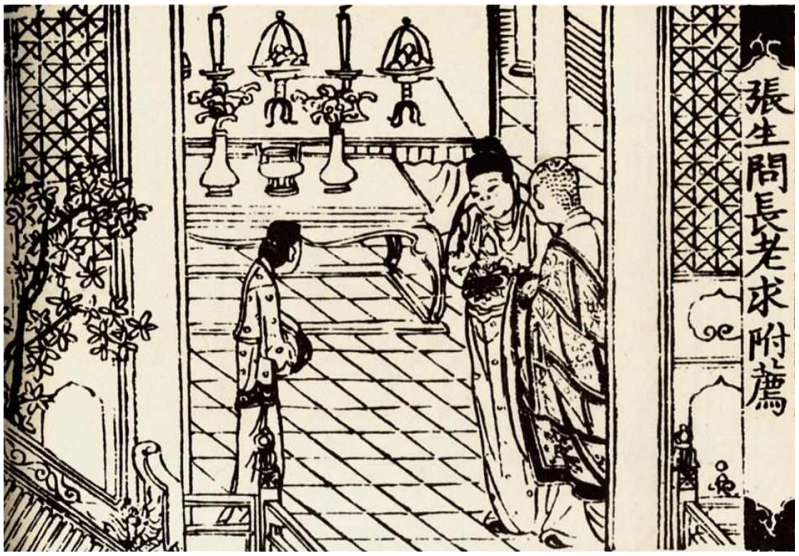
《墨庄漫录》卷九中，还记载了一个类似的故事：“洛阳牡丹之品，见于《花谱》，然未若陈州之盛且多也。园户植花，如种黍粟，动以顷计。政和壬辰春，予侍亲在郡时，园户牛氏家，忽开一枝，色如鹅雏而淡，其面一尺三四寸，高尺许，柔葩重叠，约千百叶，其本姚黄也，而于葩英之端，有金粉一晕缕之，其心紫蕊，亦金粉缕之。牛氏乃以缕金黄名之，以簟篠作棚屋围幛，复张青帘护之，于门首遣人约止游人，人输千钱，乃得入观。十日间，其家数百千。予亦获见之。郡守闻之，欲剪以进于内府。众园户皆言不可，曰此花之变易者，不可为常。他时复来索此品，何应之？又欲移其根，亦以此为辞，乃已。明年花开，果如旧品矣。”见到稀奇东西，就想弄去拍皇帝的马屁，以为升官发财之捷径，是官员的本性。幸而花农有见识，懂得这种变异十分偶然，非人力所能及，终于阻止了官员的荒唐，否则势必贻害后人。

在民间，佛前供花形式的流传，又出于另一种心态。

中国人对于朝庙拜佛的热情，从最初的出乎虔诚，逐渐演化成为一种习惯，甚至一种娱乐。庙会是宗教世俗化的最典型标志，而庙宇往往也成为游观的场所。“小和尚念经——有口无心”，善男信女更是如此。宗教庆典日往往化为世俗的节日，对于在封建礼教束缚中难有自由的女性，尤其如此。在这样的背景下，佛前供花自然也就成为一种仪式。南宋陈起《雪中三绝》：“探梅又复负前盟，曾念霜风病不禁。清晓担头和雪买，数枝亲插供观音。”诗意中敬佛的虔诚远不及爱花的情怀。而随着家宅供佛的流行，这种供花仪式既由庙宇中进入信徒的家中，也就不可避免地融入世俗生活。

早在南北朝盛行佛前供花的同时，诗歌中已留下了采折鲜花供置盘中待客会友的记载。如庾信《和人日晚景宴昆明池诗》：“春余足光景，赵李旧经过。上林柳腰细，新丰酒径多。小船行钓鲤，新盘待摘荷。兰皋徒税驾，何处有凌波。”诗题中的昆明池，就是南京的玄武

湖。盘中盛花的情形，在他的《杏花诗》中有描写：“春色方盈野，枝枝绽翠英。依稀映村坞，烂漫开山城。好折待宾客，金盘衬红琼。”盘是扁平的器皿，不宜于盛水，也无法承插花枝，这一时期的以盘盛花，无论供佛还是待客，大约都是将采折的花朵，摊放在盘中。



明　版画《西厢记·张生问长老求附荐》。供桌上两瓶插花、一只香炉、一对烛台、三件供果，是庙宇中日常供养规格

唐李商隐诗《赠荷花》：“世间花叶不相伦，花入金盆叶作尘。惟有绿荷红菡萏，卷舒开合任天真。”诗人说的是红花虽好也要绿叶扶持的道理，但也透露出当时供花的形式，仍是取花堆放盆中而弃绿叶。

北宋诗人华镇，曾记录下自己为观赏而折插花卉的心情。他在《梅花一首序》中写道：“余于花卉间尤爱梅花，每遇于园林中，徘徊观览而不忍去，意欲列植成林，构屋其间，朝夕见之而后欢，然贫而未能为此也，至其敷荣之日，则置数枝于研席，聊以慰其所好。”在《早梅花二首并序》中又说：“余往在会稽，早梅花时，虽蹀雪冲寒，必先采撷置研席间，素华射窗，流芳盈室，弦歌其侧，欣适无涯。”置于研席，应该是有瓶、壶之类花器的吧。



《怡红秀绿》：持瓶花女俑



河南开封年画：抱瓶童子

南宋《西湖老人繁胜录》载都城端午风俗：“初一日，城内外家家供养，都插菖蒲、石榴、蜀葵花、栀子花之类，一早卖一万贯花钱不啻。何以见得？钱塘有百万人家，一家买一百钱花，便可见也。”一千钱折合一贯，百万人家，一家十钱，已是万贯。“虽小家无花瓶者，用小坛也插一瓶花供养，盖乡土风俗如此。寻常无花供养，却不相笑，惟重午不可无花供养。”这是难得的宋代民间插花风俗的如实记录。

可见时值两宋，插花已经蔚为风气。有关插花的诗文为数众多，远胜前朝。如邵雍《谢君实端明惠牡丹》：“霜台何处得奇葩？分送天津小隐家。初讶山妻忽惊走，寻常只惯插葵花。”范成大《瓶中花

诗》：“水仙携蜡梅，来作散花雨。但惊醉梦醒，不辨香来处。小梅未可折，不折惜空回。拥鼻捻一枝，也道探春来。”杨万里《烛下梅花二首》之二：“窗外雪犹冻，瓶中梅不开。烛花将暖气，催得早春回。”张道洽《折梅》：“日暮天寒小驿亭，竹边流水浅泠泠。一枝蚤落诗人手，无恨春风入胆瓶。”顾逢《不买花》：“清似咸平处士家，案头诗卷是生涯。胆瓶莫讶无花插，过了梅花不买花。”

同在宋代，还出现了干果插枝，《清异录·果》有《四十团》一条：“贾人自岭外还，得一枝龙眼，已盐干，凡四十团共千枚，至荆南献高保勋，因作小琅玕槛子立置之，名之曰‘海珠丛’。”为了插这枝干果，竟专门打造了一个插架。



《怡红秀绿》：不同造型瓶花

像宫廷官府和文人骚客那样的插花，花瓶的购置，鲜花的代价，对于平民百姓，都是一种难以承受的负担。当然，从理论上讲，爱花之情决非经济条件所能制约，平民百姓可以使用平常的日用器皿，可以剪插山野田间随处可见的草花。然而要寻找这样的实证相当困难，因为当时的文字记载，即涉及普通民众，也很少关注如许细事。绘画更是以宗教活动和上层社会为描绘对象。民间工艺品中，宋代年画存

世的寥寥无几，版画也稀如麟凤。有幸的是，我找到了河南人民出版社二零零七年九月出版的《怡红秀绿》，介绍张杨先生搜集的宋、金时期民窑红绿彩俑三百多件，其中手持瓶花的女俑，不下二十件，让我们可以看到宋代中原地区民间插花活动流行的生动形象。

随着插花活动的兴盛，有人开始总结插花中的一些技术问题，专门的插花器具也开始出现。《清异录·器具》有《占景盘》一条：“郭江州有巧思，多创物，见遗占景盘，铜为之，花唇，平底，深四寸许，底上出细筒殆数十，每用时满添清水，择繁花插筒中，可留十余日不衰。”盘型平浅，难以插花，底上另设细管，确是巧思。这玩艺儿不同于瓶、壶之类，只能插少量花枝，而可以插“繁花”，为新的插花造型提供了物质基础。因为铜价昂贵，后世乃有以陶瓷仿制的占景盘。清代的沈复又发明了“剑山”，即在容器底部凸起固定的金属丝，其功用都是便于扦插造型，大体相当于现代的花泥，但代价则有天壤之别。

在这样的背景下，探究插花技艺和规律的专门文献，也就应运而生了。

瓶花有谱



袁宏道的名声既大，境界亦宽，文字又好，《瓶史》便成了中国插花艺术史上的最高峰，并且对当时社会上的插花风气，起了推动作用。

插花技艺和规律的探寻，插花理论和程式的形成，是插花活动向插花艺术升华的标志。常被举为代表的，是明代张谦德的《瓶花谱》和袁宏道的《瓶史》。因为插花是今天的说法，在古代则多称为瓶花、瓶供。这两部著述，堪称插花史上的经典，影响到整个东方插花艺术的发展。但它们也并非从天而降，而是其来有自。早在唐宋时期，已有文人学士开始这种探索，并且有一系列文献问世。从这个萌生和茁长的过程，我们可以清楚地看到，中国传统插花艺术，是泊来的器皿插花形式，在中华文化这土壤上汲取营养，经受培育，逐渐形成的。印度和尼泊尔的插花至今藉藉无名，中国佛教插花至今仍停留在粗放形态，都从反面证明了这一点。

疏理中国插花艺术文献，首先应该举出的，是唐代欧阳詹的《春盘赋》。前文已经提到，春盘源于先秦岁时风俗中的五辛盘。《太平御览》卷二十九引汉应劭《风俗通》叙新年风俗，有“于是下五辛菜、胶牙糖”，南朝梁宗懔《荆楚岁时记》：“进屠苏酒、胶牙饧，下五辛盘。”注文引晋人周处《风土记》：“元日造五辛盘，正月元日，五薰炼形。注曰：五辛，所以发五藏之气。庄子所谓春正月饮酒茹葱，以通五藏也。”春秋时期的庄子已经有类似的说法。五辛盘，即以盘盛五种辛辣的植物。明李时珍《本草纲目》释五辛菜：“元日立春，以葱、蒜、韭、蓼蒿、芥辛嫩之菜，杂和食之，取迎新之意，谓之五辛盘。”而清潘荣陛《帝京岁时纪胜》记五辛盘，用的是“生菜、青韭芽、羊角葱，冲合菜皮，兼生食水红罗卜”。可见各地各时所用，未必统一。

唐韩鄂《岁华纪丽》中，也写到“肴列辛盘，觞称椒酒”。不过，唐代春盘的制作，已不再是六朝五辛盘那样，简单地陈设几种菜蔬，而成为女性争奇斗巧的一种赛事，如《春盘赋》开篇所说：“多事佳

人，假盘盂而作地，疏绮绣以为珍。丛林具秀，百卉争新。一本一枝，协陶缶之妙致，片花片蕊，得造化之穷神。”进献春盘，既有孝亲、敬老、贺新春之义，也以“繁而不挠，类天地之无巧，杂且莫同，何才智之多工”，显示作者的妙思巧艺。



1　印度当代插花一



2　印度当代插花二



3　中国佛教协会所在地北京广济寺，大雄宝殿内的供佛瓶花，花瓶华丽，而插花平平。



4　山西太原玄中寺是净土宗的名刹，千佛阁中的佛前瓶供，用的是假花，同样不具章法。

接着，文章细致地描绘了春盘的精彩：“庭前梅白，溪畔桃红。指掌而幽深数处，分寸则芳菲几丛。呼翕旁临，作一园之朝露，衣稀拂拭，成万树之春风。原其心匠，始窥神谋创运，从众象以遐览，物群形而内蕴。彼有材实，我则以短长小大而模。彼有文华，我则以玄黄赤白而晕，故得事随意制，物逐情裁。”春盘可以设计成一座微型的庭园，庭前安放白梅花，溪畔插放红桃花，指掌之间，显示出幽深的意

境，分寸之中，安置好丛丛芳菲。旁观者的呼吸，仿佛是朝露般的水气，轻微行动带起的气流，有如拂过万树的春风。由灵慧的心思出发，方能有独特的创意，细致观察大自然，才能把握美景的内在因素。通过巧妙运用花木原有的形态和色彩，来展示自己的别出心裁。

不同的场合，不同的心境，创作出的春盘也随之变化，“当筵而珍奇竞集，下手而芬馨乱开。不然者，欲玩扶疏，期买青山以树，要窥菡萏，待疏绿召而栽”。作者可以借此解除孤寂之感，显露个人才华，而观者也可以从中看出作者的心机情趣。



李贤墓壁画（局部）：侍女手捧春盘



明　版画《元明戏曲叶子》

我们可以说，春盘的制作中，包含着盆景的因素，也有非天然材料的运用，但其中确确实实也展现了插花的技艺。理所当然，它是中国插花艺术在佛教供花之外的另一个源头，本土的源头。对于一些只能适应线性思维的研究者，这是一种痛苦的事实。但我们决不能无视这一事实。世界上的事物是复杂的，一种新事物的产生，往往是多种因素相互作用的结果，文化领域尤其如此。只有承认这一点，才有可能探究事物的真谛。

欧阳詹的祖先由江西迁居福建晋江，他生于唐天宝十四年（七五五年），贞元八年（七九二年）中进士第二名，是福建人得科第的破天荒，官至国子监四门助教，卒于贞元十六年（八零零），已入晚唐。《全唐诗》收其诗一卷。

稍后出现的，是张翊所撰《花经·九品九命》，见陶谷《清异录·花》：“张翊者，世本长安，因乱南来，先主擢置上列，特拜西平昌令，卒。翊好学多思致，尝戏造花经，以九品九命升降次第之，时服其允当。”

这份得到当时人认可的花名次第如下：

“一品九命：兰，牡丹，紫风流（睡香异名），腊梅，酴醾；

二品八命：琼花，蕙，岩桂，茉莉，含笑；

三品七命：芍药，莲，蔷卜，丁香，碧桃，垂丝海棠，千叶梅；

四品六命：菊，杏，辛夷，豆蔻，后庭，忘忧，樱桃，林檎，梅；

五品五命：杨花，月红，梨花，千叶李，桃花，石榴；

六品四命：聚八仙，金沙，宝相，紫薇，凌霄，海棠；

七品三命：散水，真珠，粉团，郁李，蔷薇，米囊，木瓜，山茶，迎春，玫瑰，金灯，木笔，金凤，夜合，踯躅，金钱，锦带，石

蝉；

八品二命：杜鹃，太清，滴露，刺桐，木兰，鸡冠，锦被堆；

九品一命：夫容，牵牛，木槿，葵，胡葵，鼓子，石竹，金莲。”

位列一品九命的紫风流，有说明是睡香的异名。同书中介绍睡香：“庐山瑞香花，始缘一比丘昼寝磐石上，梦中闻花香，烈酷不可名，既觉，寻香求之，因名睡香。四方奇之，谓乃花中祥瑞，遂以瑞易睡。”又说“瑞香有洛白、扬红、汴黄、江紫，花之变极矣”，瑞香可能就是因奇香善变而得居高位。三品七命的薝卜，看似冷僻，其实就是常见的栀子，也就是谢灵运《山居赋》中的林兰。

张翊的生卒年月不详，他本是长安人，因唐末战乱南迁到四川，为前蜀先主王建所赏识，主要活动时间当在残唐五代。有的书中说他是宋代人，已属牵强。有的书中甚至误指他为三国蜀人，未免过于荒唐。《清异录》中对他生平的介绍也不无疑问，前代已有学人指出，文中“因乱南来”的说法和“先主”的称谓，都是蜀人的口吻，而陶谷是北方人，平生只出使过南唐一次，就是被韩熙载以金陵名妓秦弱兰诱惑，出乖露丑的那一回，自不应如此行文，所以怀疑是从别的书中窜入《清异录》，或陶谷抄自他书而未及整理。

张翊的《花经》，虽然看起来与插花活动没有直接的联系，但它无疑是第一部对花卉进行系统品评的文献，表达了那个时期人们在花卉审美上的理性思考，也影响到后世插花活动中的择花与宾配。



吴友如《邺侯藏书》



吴友如《窦后》



明　版画《元明戏曲叶子》

陶谷《清异录·花》中，还转引了《警忘录》所载罗虬撰《花九锡》。他的评语是：“然亦须兰蕙梅莲辈，乃可披襟。若芙蓉、踯躅、望仙、山木野草，直唯阿尔，尚锡之云耳。”这就明显看出《花经》的影响，当得起九锡的“兰蕙梅莲”，都列在前三品中，而他看不上的几种，则都属后三品以至品外了。

罗虬为花所立的九锡，是“重顶幄（障风），金错刀（剪折），甘泉（浸），玉缸（贮），雕文台座（安置），画图，翻曲，美醑（赏），新诗（咏）。”他对插花所用工具、置放场所、养护水质、几架形式等，都提出了严格的要求。在欣赏时强调人与花的交流，要绘为图画，谱唱歌曲，畅饮美酒，最后咏成新诗，审美的范畴不仅于视觉，且兼及听觉和味觉，才算尽兴。

罗虬生活在唐末五代的浙江，在时间与空间上，当与欧阳詹更为接近。

产生于五代的，还有南唐韩熙载的“五宜说”，亦见于《清异录·花》：“对花焚香，有风味相和，其妙不可言者，木樨宜龙脑，酴醾宜沉水，兰宜四绝，含笑宜麝，蘧卜宜檀。”

赏花配香，未必专用于插花，但应该也可以用于插花。后人对他所用香与花的配合有不同意见，人各有爱，不足为奇。但韩熙载提出五宜，说明当时人已不满足于简单地对花清赏，而希望加入更丰富的内容。

也有专爱一种花的人，将其不同情境下的香气加以区别，如《清异录·花》载《十二香》条：“吴门于永锡专好梅花，吟十二香诗，今录其名意：万选香（拔枝剪折，遴拣繁种），水玉香（清水玉缸，参差如雪），二色香（帷幔深置，脂粉同妍），自得香（帘幕窥蔽，独享馥然），扑凸香（巧插鸦鬓，妙丽无比），笄香（采折辏集，计多

受赏），富贵香（簪祖共赏，金玉辉映），混沌香（夜室映灯，暗中指鼻），盗跖香（就树临瓶，至诚窃取），君子香（不假风韵，芳誉远闻），一寸香（醉藏怀袖，馨闻断续），使者香（专使赍持，临门远送）。”

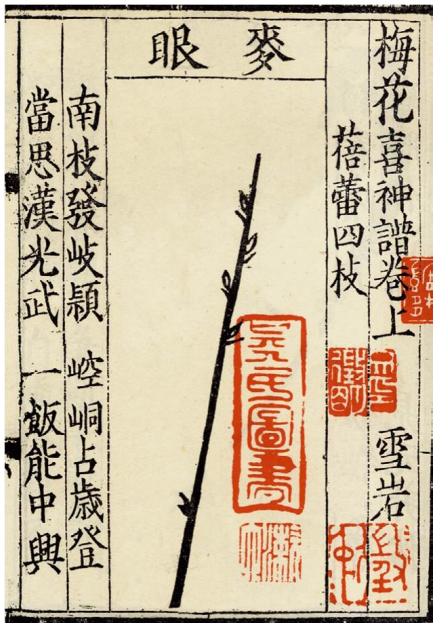
这其中有栽植，有持赠，有簪戴，有剪插，并不奇怪。须知插花初时不过是赏花的方式之一，以后才分门立户，自成一家，就像一家人，儿子大了分家一样。即便在分家之后，也难说与父老兄弟子侄全无瓜葛。



宋　赵孟坚《岁寒三友图》

南宋绍兴年间，状元王十朋作《点绛唇》十八首，分咏十八种花卉，并以其香质特色命题，计为：异香牡丹，温香芍药，国香兰，天香桂，暗香梅，冷香菊，韵香荼蘼，妙香蘅卜，雪香梨，细香竹，嘉香海棠，清香莲，艳香茉莉，南香含笑，奇香腊梅，寒香水仙，素香丁香，瑞香。这份名单中的花卉，同样不是按照时序排列的，用与《花经》对照，可以看出不少花卉的名次有升降。所谓“四君子”的梅、兰、竹、菊，已渐趋前列，而且是原居四品六命的梅，替代了一

品九命的腊梅。“四君子”的由来，素无定说，实则该是宋代以来逐渐形成的。北宋末年的《宣和画谱》中，已出现“花之于牡丹、芍药，禽之于鸾凤、孔翠，必使之富贵。而松竹梅菊、鸥鹭雁鹜，必见之幽闲”的说法。南宋赵孟坚绘《岁寒三友图》，自是取松、竹、梅三者耐寒的共性，而他又擅画墨兰。同在南宋，已有画梅专谱《梅花喜神谱》印行。至元代画竹盛行，李衍绘有《梧竹兰石四清图卷》《乔松竹石图轴》，赵孟頫、管道升夫妇都爱画墨竹，吴镇作有《竹谱册》，倪瓒也有《竹枝图卷》。明万历年间，黄凤池集雅斋刊印孙继先绘《新镌梅竹兰菊四谱》，陈继儒在《题梅竹兰菊四谱小引》中写道：“文房清供，独取梅竹兰菊四君者，无他，则以其幽芬逸致，偏能涤人之秽肠，而澄莹其神骨。”可见“梅竹兰菊四君”流行已成风气，此谱是世风的反映。而此谱所绘，多为折枝，与瓶供插花的造型，双方当互有借鉴。



宋　版画《梅花喜神谱》首页



元　李衎《梧竹兰石四清图卷》（局部）



元　吴镇《竹谱册》

也就在这前后，插花养护方面的经验，也陆续见于著述，虽然多数仅有只言片语，却是不可忽略的开端。如南宋初年温革《琐碎录》中说到牡丹、芍药等先烧折枝断处后插瓶，可以保持时间较久。若花出现枯萎迹象，便再剪短一截后浸于深水中，则色鲜如初。周密《癸辛杂识》中说到，凡折梅花，槌碎花柄，以盐填实插瓶，不用水浸，同样能开花长叶。林逋的后人林洪所撰《山家清事》中，有《插花法》一条：“插梅，每旦当刺以汤。插芙蓉，当以沸汤闭以叶少顷。插莲，当先花而后水。插栀子，当削头而槌破。插牡丹、芍药及蜀葵、萱草之类，皆当烧枝，则尽开。能依此法，则造化之不及者全矣。”南宋赵希鹄《洞天清录集》中记载：“古铜器入土年久，受土气深，以之养花，花色鲜明如枝头，开速而谢迟，或谢则就瓶结实。若水锈、传世古则否。陶器入土千年亦然。”这里牵涉到过去古玩行中的两个专用

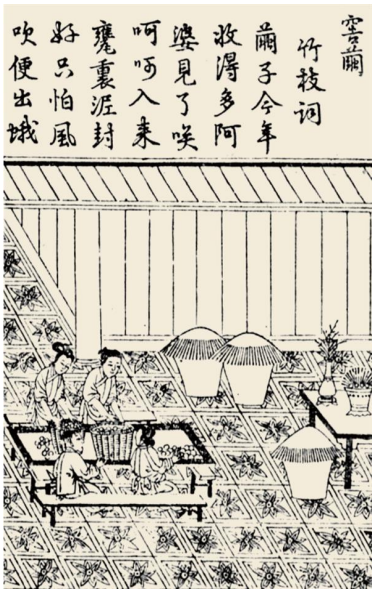
名词：水锈和传世古。青铜器流传数千年，不外三种情况，一是入土埋藏，称为“生坑”，往往满布入骨绿锈；一是沉入水中，其表面则生水锈；一是未入土（或出土已久），由藏家保存，表面因氧化而形成黑漆般的包浆，称为“传世古”。后二者自然没有土气。这些都是从实践中总结出来的经验之谈。



元　倪瓒《竹枝图卷》



元　至顺版画《事林广记》插图，官员饮酒，堂前供花



明　版画《便民图纂》插图

宋吴怿著、元张福补遗的《种艺必用》，第一次打破了后魏贾思勰《齐民要术》以来的常规，不再将花卉栽培包含在农书之中，而且有关于瓶供与盆景的内容。如在烧枝之外，对插花保鲜法又做了新补充：“芍药，牡丹，摘下烧其柄，先置瓶中，后入水。夜则以水洒地，铺芦席，又用水洒之，铺花于其上，次日再入瓶，如此可数日。”烧柄是为了避免汁液的流失，洒水则是提高空气的湿度，以使花叶保鲜的时间延长。

古人对于农书范畴的界定，长期仅限于解决吃饭穿衣的农作物。《种艺必用》的这一突破，说明在最基本的温饱要求得到满足之后，人的生活追求必然会向更高的层面发展。同样生活于南宋的版本目录学家陈振孙《直斋书录解题》，卷十“农家类”中，也收入多种花谱、花品，说明花卉栽培与欣赏在社会文化中的地位已不容忽略。

元、明之际流传民间的农书《便民纂》，后在弘治十五年（一五零二年）由时任吴县知县的邝璠刊为《便民图纂》，卷四《养花法》中也说：“牡丹、芍药插瓶中，先烧枝断处，镕蜡封之，水浸可数日不萎。”此书前增刻了南宋楼璹《耕织图》，其中“窖茧”一图，茧瓮旁的

长方桌上，就有一只胆瓶，下有瓶座，中插数枝花卉，高低错落，形象生动。

类似图像资料，存世尚多。绘画是人类最原始的记录与表达方式，也是较文字更直观、更生动、更易于理解的表达方式。现在可以看到的五代、宋、元时期的绘画作品，有意无意之间，保存了同时代的插花形态，成为插花艺术发展进程的准确记录，可以作为文字资料的有力佐证。



唐　敦煌菩萨画像

前文说过，唐五代绘画中出现插花，明显以宗教题材为主，只是反映在人物活动的环境内，包含插花这一内容，且常常只处在模糊的背景中。而晚唐五代以降的绘画作品，已有插花进入前景，成为画面

的重要构成部分，藉以映照人物的精神面貌，并且渐渐转向世俗生活，当然仍局限于帝王将相和文人雅士。如现藏法国巴黎吉美东方美术馆的一幅九世纪敦煌佛画菩萨像，左手托盘中的莲花，已注意到造型的表现。同一时期的《水月观音图》，观音尚是男像，双手抱膝，身边也有托盘供花，分成三个层次，下部是满盘鲜花，中部是舒展的绿叶，上部是七枝高花，三花四蕊，相当生动。五代前蜀贯休《禅月心缘》中，盆供莲花以其特定寓意，成为构图的重要部分。传为李公麟画的《维摩演教图》，侍立天女手托钵花。宋代版画《大佛顶陀罗尼经卷首图》，观音菩萨坐在波涛中的岩石上，为善财童子说法，身边有透明圆盆，中置净瓶插花，瓶具很有特色。宋僧法常《观音图》，观音坐于山石，身旁石上有净瓶插柳枝。宋徽宗赵佶《听琴图》，抚琴士人面对瓶插桂花，右侧花几上，也有白瓷瓶花。《文会图》，酒榻上亦有供花。南宋无款《望贤迎驾图》，绘安史之乱后，唐肃宗李亨在陕西咸阳望贤驿迎接父亲李隆基从四川回来的场面。沿途百姓跪拜，其中一老者在室外供桌上摆设两瓶鲜花。山西应县木塔第一层内槽南门门额上绘辽代女供养人，有手捧瓶花的。



唐五代　《水月观音图》



宋　版画《大佛顶陀罗尼经卷首图》



宋　赵佶《听琴图》



宋　法常《观音图》

尤应注意的是花鸟画，这是中国画的一大部类，六朝时已有独立的花鸟画作品，至唐代渐自成一脉，五代至宋是中国花鸟画发展史上的重要时期，出现了鲜明的流派。扬补之的墨梅、文同的墨竹、赵孟坚的水仙、兰花都风行一时。尤其是郑思肖在宋亡后画无根兰，以示国土被夺，因为强烈的政治寓意而为世所重。时至今日仍被画家看重的梅、兰、竹、菊，在南宋时已基本成为文人画的固定题材。而折枝作为花卉画法的一种，不画全株，只画折取下来的一部，正与插花相映照。唐韩偓《已凉》诗中“碧阑干外绣帘垂，猩血屏风画折枝”一联，证明当时已有折枝画法。宋米芾《画史》记唐五代画，多及折枝，如“徐熙大小折枝，吾家亦有。士人家往往见之”，可见南唐时画折枝已多。宋张邦基《墨庄漫录》卷十中记载一段轶事：“政和丙申岁，先君为真州教官时，朝廷颁雅乐下方州，仪真学中建大学库屋，积新瓦于地。一夕霜后，皆成花纹，极有奇巧者，折枝桃、梨、牡丹、海棠、寒芦、水藻，种种可玩，如善画者所作。”以折枝画比喻霜纹，说明其已为时人相当熟悉。



应县木塔：辽代瓶花图



宋　郑思肖《无根兰》

从流传下来的宋、元花鸟画作品可以看出，有些已经明确以插花为主题，并注意表现插花的艺术特征。如南宋李嵩所绘的《花篮图》，姚月华《胆瓶花卉图》，元代张中的《太平春色图》，钱舜举的《天中佳景图》等。元代钱选所绘插花小品，吊篮上置两瓷罐，分别满装金桂和银桂，上飘一枝三折形似如意的桂花枝条，暗喻“金贵、银贵，不如自在如意”，反映人们祈求安定、平和、自由的愿望，是很有特色的插花佳作。此类画作，无疑也可以成为插花创作的范本。后世插花专著中一再强调“得画家写生折枝之妙”，足以见出这两种艺术形式的相辅相成。



宋　扬无咎《四梅花图卷》（局部）



元　钱选《插花小品》

明代是中国插花艺术史上关键性的转折时期，插花完成了从自然之美向艺术之美的升华，一系列重要著作相继问世，对插花活动从技术到艺术再到欣赏、品鉴，作了系统全面的论述，给出了实践的规范，并形成了成熟的理论。

通过现存插花文献，我们可以清楚地看出，明代万历年间，是以苏杭为活动中心的一批文人雅士，完成了这一转变过程。换个角度说，宗教的、宫廷的插花活动，渐渐淡出人们的视野，而以文人雅士为代表的市民阶层的艺术追求，凸显到了前台，并成为社会倾慕的对象。

这是有着深刻的社会基础的。

明清两代，中国古典文化进入总结阶段，文化事业也随之进入全盛。从明代初年到清代前期，几近五百年间，可说是中国传统文化兴盛弘扬的黄金时代。而江南地区，正是文化发展的中心地域。

明太祖朱元璋在长期战乱中夺得政权，立国之初，明智地采取了与民休息的政策，社会经济得以较为迅速地恢复，为文化事业的发展提供了必要的物质条件。到了明代中叶，中国社会，尤其是江南地区发生的一个重要变化，是经济的畸形发展逐渐打破原有社会结构。农村土地兼并愈演愈烈，大量破产农民流入城镇，给城镇手工业的发展提供了廉价劳动力，为资本主义工商业的诞生创造了条件，市场经济日渐繁荣，海上航运的发展促进了对外贸易与文化交流，资本主义开始在中国萌芽。

新兴的市民阶层对精神文化生活的需求，不但大大突破了宗教宣传和皇家教化的范畴，使社会文化的内容大为丰富，而且向市民阶层的欣赏趣味转移，满足他们愉悦与轻松的文化生活要求。文人雅士则成为引领时尚的先锋。如主要作为市民阶层文化消费品的小说戏曲，随着读者队伍的扩大，品种数量剧增。介于官僚阶层和市民阶层之间的文人，传统价值观同样受到商品经济的冲击和市民精神的影响，崇高解构，理想泯灭，闲适与狂放成为其人生态度的矛盾两面。小品成为晚明文坛的风尚所在，文人参与整理和创作的吴歌，被认为是“我明一绝”，继唐诗、宋词、元曲之后成为中国诗歌史上的新高峰，影响到全社会的欣赏习惯。艺术品市场在江南也迅速发展，就像唐寅所宣称的，“闲来写幅丹青卖，不使人间造孽钱”，成功的艺术家可以凭出售自己的作品衣食丰足。各类精美的工艺品不断涌现，玉器、金银器、漆器、红木家具、绫罗锦缎、陶瓷紫砂等比比皆是，集文化大成的江南园林层见叠出。



明　唐寅《墨梅图》

在插花艺术上也同样如此。园林花艺达到了前所未有的高峰，各种珍奇花卉不断被培育出来，为插花提供了丰富的新材料。出于艺术表现的需要，明代插花的一个重要表征，是更便于展示花枝造型的瓶，成为最受欢迎的插花器具，并进而使瓶花成为插花的主要代称。早在元代的美术作品中，已可以看到瓶花入画，如颜辉绘《水月观音》，观音身旁有瓶插柳枝，瓶外有套盆，盆下已出现三脚木托座。元末版画《金刚经注卷首图》中，无闻和尚注经桌前的供案上，有插

花两瓶，配合香炉、蜡烛，应是当时佛教供养的标准形式。瓶花图案到明代就更为常见，如宣德年间谢环画《杏园雅集图》，书桌上有古铜瓶插花数枝，旁置书籍、笔架。成化年间吴伟画《铁笛图卷》，石台上布置文房用具，旁有高大素瓶插花。弘治十一年（一四九八年）北京金台岳家刊《新刊大字魁本全相参增奇妙注释西厢记》插图中，有多幅表现出插花内容。如《张生至方丈与长老叙话》《张生问长老求僧舍》《夫人莺莺泣与长老商议退兵》《张生与长老定计退兵》《红承夫人命请生饮酒》《夫人唤红与生证郑恒话》等图，案桌上各有插花，虽皆用胆瓶，而插花形态各各不同。《莺见生后愁思困卧》，床头桌上也有胆瓶插花。而崇祯年间的《金瓶梅》插图二百幅中，约有二十幅中出现瓶花，有厅堂插花，有书房插花，有卧室插花，有佛前供花，有店铺插花，有酒宴插花……展现了明代瓶花的形形色色。

专论插花的著作，开其先声的，是万历十九年（一五九一年）刊行的高濂《遵生八笺》，其《起居安乐笺》《燕闲清赏笺》中，多处论及插花，最重要的是《燕闲清赏笺》卷下的《瓶花三说》：一说“瓶花之宜”，首先强调插花与建筑环境的关系问题，指出厅堂插花和书斋插花因空间大小不同而应有区别，在器具和花材的选择上也各有相应的要求；其次，强调花材与花瓶的比例关系，提出“插花须要花与瓶称”的原则；最后说明插花不必定求古器，能满足自己的爱花之情就好。这三条原则成为后世插花理论的基础。二说“瓶花之忌”，共举出十二种。三说“瓶花之法”，前七条分论各花插法，后一条讲护瓶，一条讲滋养。其中有些内容，继承了前人的经验，如插栀子花时“将折枝根棰碎”的作法，已见于《山家清事》。高濂还举出了适宜瓶插的花卉，“后列《四时花纪》，俱堪入瓶，但以意巧取裁”，介绍了二百多种花木。只因《四时花纪》没有直接联系插花，所以一直没有得到插花史研究者的注意。而《起居安乐笺》中《高子拟花荣辱评》一节，上承宋张鎡《玉照堂梅品》，又成为后人的范本。



1　元　颜辉《水月观音》



2　元　版画《金刚经注卷首图》



3　明　谢环《杏园雅集》（局部）



1　明　吴伟《铁笛图卷》（局部）



2　明　《西厢记》插图



3　明　《金瓶梅》插图，卧室内插花

高濂是杭州人。明代中期，杭州和苏州都是中国重要的图书出版中心和集散地。《遵生八笺》出版后，应该很快就传到了苏州，这引起了两个人的密切关注。一个是苏州昆山人张谦德（后改名丑），万历二十三年（一五九五年），十八岁的张谦德写成《瓶花谱》。虽然现在能见到的《瓶花谱》最早刊本，是万历四十三年（一六一五年）陈继儒辑刊《宝颜堂秘笈·广集》本，但相信在此之前，一定已经有抄本甚或印本在社会上流传，才会被陈继儒看中。另一个人，就是万历二十年（一五九二年）进士及第，二十三年出任吴县知县的湖北公安人袁宏道，少年新进，他对高濂那些养生保命的经验之谈未必有多少兴趣，但对《瓶花三说》这一部分，很可能作了全文摘抄，并根据自己的心得稍有补充。万历二十七年（一五九九年），他在北京写成了《瓶史》。这一年袁宏道三十二岁。他一定不会想到，他会在四十三岁的盛年辞世，否则，他真该在《遵生八笺》上多用些功夫的。

《瓶花谱》在短序之后，分为八节，以“品瓶、品花、折枝、插贮、滋养、事宜、花忌、护瓶”立目。品花一节，仿照张翊《花经》的

九品九命，排出他所选择适宜于瓶插的六十几种花卉。张谦德在序言里使了个障眼法，说张翊是“吾家先哲”，似乎品花是他张家的传家本事，对他的“稚龄作是数语”也就不该感到奇怪。他提到的“厥昔金润，齠年述谱”，金润是江苏上元（今南京）人，也是个神童，早年撰写过《瓶花谱》，可惜已经失传，内容不得而知。两相比对，虽然可以清楚地看出张谦德《瓶花谱》与高濂《瓶花三说》间的沿袭关系，但也可以看出，张谦德确实具有插花的实践经验，其撰述也从实际操作的立场出发，经过他的调整补充，《瓶花谱》的条理要明晰得多。尽管补充的内容，不免又有出自于其他前人著作的，如“古铜瓶钵入土年久，受土气深，以之养花，花色鲜明如枝头”一条，早见于《洞天清录集》。

《瓶史》有二卷本与一卷本的区别。二卷本的上卷三节，与《瓶花三说》相同，以“瓶花之宜”“瓶花之忌”“瓶花之法”立目；下卷以“一、花目，二、品第，三、器具，四、择水，五、宜称，六、屏俗，七、花祟，八、洗沐，九、使令，十、好事，十一、清赏，十二、监戒”立目。一卷本则只收下卷内容，卷首载袁氏的自序《瓶花引》。万历三十四年（一六零六年）陈继儒辑刊《宝颜堂秘笈·正集》，首收一卷本，并作有跋语。刊行时间与其相近的《广百川学海》《重订欣赏编》中，都同时收录了《瓶史》一卷和《瓶花谱》一卷。崇祯二年（一六二九年）袁宏道编定《梨云馆类定袁中郎全集》刊行，也只收一卷本，可见一卷本是袁宏道自己认可的定本。但同在崇祯二年，李屿辑《群芳清玩》由毛晋汲古阁刊行，则收入二卷本，卷首《瓶史序》即《瓶花引》。这应该是二卷本的初次面世。同由汲古阁刊行的《山居小玩》，收书较《群芳清玩》少二种，而标为毛晋辑，应该是后者的简略本。对图书内容略作变动，换个书名重印，是旧时书坊迷惑读者的惯用手段，现在仍常为某些出版商所借鉴。



台湾现代插花：《礼赞福临》，用的虽是大铜瓶，只怕未必古

比较《瓶史》的上卷与下卷，结构上不相对应，内容上不无重叠，文字风格更有太大的差异，对于袁宏道这样的作家，这是不应发生的现象。尤其是上卷三节，“瓶花之宜”“瓶花之忌”二节，就是将高濂的同题文字略加删节，没有任何增补，而“瓶花之法”一节，则是在高濂“瓶花之法”的内容之外，增抄了《瓶花谱》的相关内容，只略有补充。

出现这种情况，估计有两种可能：一是书坊出于生意经，伪造了所谓《瓶史》的上卷，袁宏道不知情或没过问。一是袁宏道确实摘抄过上述文字，但只是作为一种写作前的资料积累，不料却流传出来，被人当成了他的作品。对于出版商来说，能提供卷数更多的“全本”，自然有利于提高市场竞争力。而袁宏道在当时又属畅销书作家，他弟弟袁小修就曾说到“书坊中假中郎名刻书甚多，告之以赝，亦不信”（《游居柿录》）。清代嘉庆年间张海鹏辑刊《借月山房汇钞》，现代的《国学珍本文库》《丛书集成初编》和《美术丛书》都收二卷本，同是这个道理。

有趣的是，研究《瓶史》的两位外国汉学家，日本的天野元之助和法国的汪德迈，都只注意到了《瓶史》上卷与《瓶花谱》间的承续关系，却没有发现其大部摘抄自《瓶花三说》。天野元之助在《中国古农书考》中，提供了他与汪德迈就此进行讨论的部分信件内容，肯定“《瓶花谱》的内容，大概有八九成按原样再现于《瓶史》之中”，他们推测“年轻的张丑，为了得到新中进士袁宏道的帮助和劝勉，有可能把自己的作品《瓶花谱》拿给袁氏看”，“而对苏州玩花的传统早有注意的袁宏道，觉得张丑的作品非常有趣，便写下了心得笔记，这便成为《瓶史》的上卷”，“‘上卷是随便写下来的，笔法尚有不足之处’，因此‘重复’和‘错误很多’，‘与秩序井然的张丑的述作相比，袁宏道所记显得混乱’”。这些论断里，只有末后一句几乎接触到了真相，那就是一卷本《瓶史》所立十二目，应该也受到《瓶花谱》八目的启发。

袁宏道高妙的文字技巧，使读者往往不易察觉这一点。

平心而论，袁宏道的《瓶史》，并不是一种创见，而是当时插花理论著作的集大成者。他与张谦德不同。张谦德是一个插花艺术的实践者，取得了较丰富的经验，并且希望自己的经验能成为他人的指导。这一点，在《瓶花谱》前简短的引言中，已说得很清楚：“幽栖之事，瓶花特难解。解之者，亿不得一。”在古人的语境中，“亿”的使用是不多的，这固然有张谦德年少气盛的因素，但也说明他对此事之难的强调。“余亦稚龄，作是数语，其间孰是孰非，何去何从，解者自有定评。”只有懂行的人，才能明白他的价值。



齐白石《瓶梅图》。这一定很合袁宏道的口味

袁宏道在《瓶史序》中，则从幽人韵士的钟情于山水花竹，说到他不得已借瓶花以快心。“夫幽人韵士者，处于不争之地，而以一切让天下之人者也。惟夫山水花竹，欲以让人而人未必乐受，故居之也安，而踞之也无祸。”可是他因身“为卑官所绊”，“生平企羡而不可必得”，“仅有栽花莳竹一事可以自乐。而邸居湫隘，迁徙无常，不得已，乃以胆瓶置花，随时插换，京师人家所有名卉，一旦遂为余案头物，无扦剔浇顿之苦，而有赏咏之乐，取者不贪，遇者不争”，他并且提醒读者，观赏瓶花不过是暂时的欢快，不能拘泥于此，而忘却了融入真山水的大乐趣。所以他强调的是个人的观感，是以一个欣赏者的角度，对插花技艺从方方面面进行审视，因而也就站在了一个更高的层面上。这个角度，又容易得到附庸风雅之流的认同。就像陈继儒在跋语中所说：“花寄瓶中，与吾曹相对，既不见摧于老雨甚风，又不受侮于钝汉粗婢，可以驻颜色，保令终，岂古之瓶隐者欤。郁伯承曰，如此，则罗虬《花九锡》，亦觉非礼之礼，不如石公之爱花以德也。”

《花九锡》虽然好像对花十分崇敬，但不免让人觉得非如其份，有袁宏道所谓“宫庖排当”之嫌。

《瓶史》对日本花道的影响留待下节细谈。且回观晚明，屠本畯所著《瓶史月表》，成书时间不详，从书名看似应在《瓶史》问世之后，其内容也是由其中《使令》一目生发，按月举出“花盟主”“花客卿”“花使令”和“花小友”各数种，也就是瓶插中所用花材的主宾身份及配合，列出的花卉种数，较《瓶史》大为增加。万历四十四年（一六一六年），陈诗教《灌园史》中，编有《花月令》，也就是花开花谢的时序。程羽文读后，认为“颇与时舛”，于是又编出一种《花历》。程羽文还有一种《花小名》，也就是花名的别称，也是很有益于读者的。夏旦的《药圃同春》，同为花历，介绍稍详，但花卉的选择和排列又与程羽文不同。这很可能是各作者所处的地域不同、节令有异的原因。天启初年王象晋撰《二如亭群芳谱》，据其二十年农事经验，于插花技艺方面有增补。延至清初，康熙二十七年（一六八八年），陈淏子辑《花镜》，卷二有“养花插瓶法”一节，“花园款设”一节中有“香炉花瓶”一则，则多属摘抄，少有新意。康熙四十七年（一七零八年），汪灏等就《二如亭群芳谱》删补而成的《广群芳谱》刊行，其中收集了不少有关插花的诗文，但于插花一事，略无新见。

专业论述之外，文人著述中涉及瓶花内容的，则多节略自前述几种。如陈继儒《小窗幽记》所言：“插花着瓶中，令俯仰高下，斜正疏密，皆有意态，得画家写生之趣，方佳。”明显袭自高濂《瓶花三说》。“养花，瓶亦须精良，譬如玉环、飞燕不可置之茅茨，嵇、阮、贺、李不可请之店中。”则抄自《瓶史》。“瓶中插花，盆中养石，虽是寻常供具，实关幽人性情。若非得趣，个中布置，何能生致。”亦属拾人牙慧。屠隆《山斋清供笺》中，专列《瓶花》一类：“堂供须高瓶大枝，方快人意。若山斋充玩，瓶宜短小，花宜瘦巧，最忌繁杂如缚，又忌花瘦于瓶，须各具意态，得画家写生折枝之妙，方有天趣。瓶忌有环，忌成对，忌小口瓮肚瘦足药坛，忌用葫芦瓶，忌妆彩雕花

架，忌香烟煤灯薰触，忌油手拈弄，忌猫鼠伤残，忌井水贮瓶，味碱不宜于花。夜则须见天日。忌以插花之水入口，惟梅花、秋海棠二种，其毒尤甚，须防之。”虽未注明出处，读者一望可知。文震亨《长物志》声名甚著，然其中《瓶花》一节，均摘自前人，且甚简略。



明嘉靖　陈道复仿沈周作《瓶莲图》。花叶扶疏，笔简意浓



明　陈洪绶《婴戏图》（局部）

总而言之，袁宏道的名声既大，境界亦宽，文字又好，遂使同时和后世的作者感到无从超越，只能就其进行阐发或补充，所以《瓶史》便成了中国插花艺术史上的最高峰，并且对当时社会上的插花风气，起了推动的作用。不仅如此，《瓶史》在康熙三十五年（一六九

六年）译成日文出版，当即被日本插花艺术家们奉若圭臬，并形成风行一时的“宏道流”。日本花道的理论基础，就是《瓶史》。

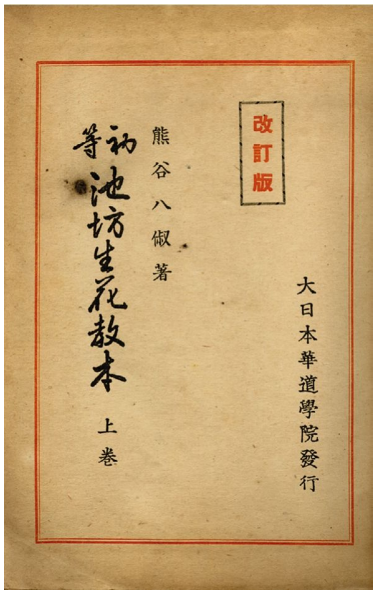
道成海外



『道』不仅于指一种学术、技能，更强调其通向人生彻悟之路的内涵。通过插花活动，插花人可以达到人生的彻悟，这是一种很高的境界。

说到插花艺术，有人便会联想起日本的花道，甚至以为那便是插花的“正宗”。这实在是一种误会。产生这种误会的原因有二：一是明治维新后日本国势强盛，“脱亚入欧”，与西方交流密切，成为西人心目中东方文化的代表；二是二十世纪中叶，中国社会在审美上的严重扭曲，爱花成为丑恶，赏花成为罪行，插花传统由此断绝，遂让日本插花一枝独秀，享誉全球。

平心而论，日本花道只是插花的重要支脉之一，无论从时间还是空间角度审视，插花艺术的范畴都要广阔得多。日本花道文献中，也从不讳言日本插花曾受中国的影响。如大日本花道学院昭和初年发行的《初等池坊生花教本》，开篇谈“花道的起源和池坊的沿革”，就说到早在圣德太子执政时，小野妹子两次作为遣隋使，带回了大量的中国文化产物。他仿效中国的佛堂供花形式，被后世尊为日本花道最早流派池坊流的始祖。



《初等池坊生花教本》扉页



日本现代佛具一套；龛中供奉的就是圣德太子，自然也有瓶花

小野妹子可不是女人，他是敏达天皇的孙子、圣德太子的堂弟。六世纪末，日本第一位女天皇推古天皇即位之初，就由外甥圣德太子总摄朝政，推行一系列政治改革举措，确立官位制度，颁布第一部成文法典《十七条宪法》，以抑制豪强，增强王权，又编纂《国记》《天皇记》等史书。他自隋开皇二十年（六零零年）起五次派遣隋使、留学生到中国，吸收先进的文物制度，对七世纪中叶的大化改新，建立中央集权的天皇制国家，有重大的推动作用。

小野妹子在隋大业三年（六零七年）七月首次出使中国，第二年三月到达都城洛阳，隋炀帝派文林郎裴世清回访日本。同年九月，小野妹子送裴世清返国，再度使隋，隔年九月方归。他对隋朝的政治、宗教、学术、产业以至工艺等做了详细调查，让圣德太子深受启发。小野妹子第二次使隋的同行者高向玄理、南渊请安、僧旻等留学生、学问僧，学成归国后，都成为大化改新的中坚力量。

圣德太子倾心佛教，建造法隆寺、中宫寺、四大天王寺等七座寺院，多次在宫中宣讲佛法，著述《法华经义疏》《维摩经义疏》《胜鬘经义疏》，统称《三经义疏》，在《十七条宪法》第二条中明确宣示：“笃敬三宝。三宝者佛、法、僧也，则四生之统归、万化之极宗，何世何人，非贵是法，人鲜尤恶，能教从之，其不归三宝，何以直

枉。”实际上将佛教奉为国教。推古朝改革受挫后，他郁郁而终，临终遗言是“世间虚假，唯佛是真”。鉴于他对日本佛教振兴的贡献，被后世尊为日本佛教始祖。

圣德太子去世后，小野妹子也剃度出家，法号专务，住在圣德太子创建的六角堂中（位于京都市中心紫云山顶法寺），因院内有太子斋戒沐浴的水池，因此被称为“池坊”。专务从中国带回了佛前供花的礼仪和花瓶器皿等，开了日本插花的先河，经过历代门徒的发扬光大，形成了日本历史最为悠久、影响最大的插花流派“池坊流”，后来被尊为日本花道的始祖。

日本传统神道教的神灵没有固定的庇护所，在“迎神”仪式或节庆日，以常绿植物作为“神招”，召唤神灵或者说给神灵指路，它们设立于门外，要尽可能立得高而直，祭典结束即移去。这种植物被称为“依代”。直到现在，许多日本人迎新年时还会在门前立起“门松”，作为神灵下降的圣洁通道。

新兴起的佛教则有固定的庙宇和佛像，佛前供花遂从室外进入室内，从暂时变为常设，这是一个重要的转折。自然，专务时代的插花，和中国的佛前供花一样，形式简单幼稚，并无章法，不过是把山野间开放的花枝，投放在花瓶中，供奉佛前，以示虔诚而已，后被称为“抛入花”或“投入花”，所用的花材以莲为主。受其影响，日本各寺院及佛教信徒家中的佛龛，也都有莲花供养。夏历四月初八佛诞节，在日本又称为花祭。传说佛母摩耶夫人十月怀胎期满，在蓝毗尼园中，举右手攀无忧树枝打算折花时，释迦牟尼从她的右肋下诞生。因此日本佛教信徒在佛诞会时，设立花祭堂，并与日本迎神习俗相结合，提出花材配置的要求。在圣德太子创建的中宫寺，届时僧侣们都要采来鲜花，装饰供有释迦牟尼诞生像的佛龛。民间在这一天的重要活动，是登山赏花，或采花挂在屋檐下。日本西部地区，将石楠花、杜鹃

花、芒草等花束绑在竹竿尖，立在庭院中，称为高花、天道花、夏花。这种形式，仍可看出依代的影响。



清　版画《释迦如来应化事迹·树下诞生》



清　金廷标《群婴斗草》

中日两国间的文化交流，不断为日本爱花、赏花和插花活动增添新的生命力。八世纪的奈良时代，日本与唐王朝之间的交往最为频繁，包括其后的平安时代前期，任命遣唐史多达十九次，成行的也有

十六次，派遣学问僧和留学生就更多了。虽然樱花后来成为日本的国花，但日本有组织的赏花活动并非始于赏樱，而是赏梅，梅正是从中国引入的。奈良时期，仰慕大唐文明的日本，皇宫庭院以梅花作为主要花木，太宰府的官员们常常模仿唐朝风尚举行“梅花宴”。当时出现了许多感怀梅花的诗文，产生于八世纪末的和歌集《万叶集》中，咏梅歌多达百首以上。如角朝臣广辨《雪梅歌》：“雪片纷纷降，梅花也盛开。摘花持赠去，雪片任君猜。”三野连石守《梅歌》：“折梅恐散落，纳入袖衣中。梅纵将衣染，颜色也雷同。”池田广津娘子《梅歌》：“梅花折不折，观赏任踌躇。今夜梅花好，他花总不如。”足见爱梅之情。《野游四首》之四：“京洛多冠盖，暇时意趣悠。梅花头上插，来此乐同游。”当时人们采撷花草，多数还是插于人身，偶尔有插在舟船上的。

同一时期日本自中国引进的花木还有菊、柳、桃、李和牵牛花等，而唐朝宫廷和民间普遍流行的斗草活动也随之传入日本，与本土流行的游艺活动“物合”相融汇，成为“草合”和“花合”的风雅娱乐。游艺活动中，参赛者分为左右两方，排成长列一一相对而立，每人都带一件等待配对的物品。花合中需要配对的是自然中采撷来的花。类似社交活动常年举行，使人们由此共享对大自然的理解与欣赏，培养对四季色彩与变化的共同爱好。菊花恬淡静美的风韵很符合日本人的审美情趣，遂成为宫廷贵族庭院中的重要观赏花，后来并成为日本皇室的标志。中国重阳赏菊的习俗也被仿效，九月九日被皇室定为“菊节”，宫中会举行菊花宴、饮菊酒，进行“菊合”。垂柳普遍栽植，被作为都市中的行道树，并成为早期插花形式“立花”的花材。

稍后，宋朝流行的斗茶之风传入，又被改造成日式的“茶合”。最初作为药材引进的牵牛花，成为茶道插花的重要花材。一种晨开午萎的白色牵牛花，还得了个极富诗意的名字：“朝颜”。而宋人大规模的花会活动，同样影响日本，形成平安时代后期的“花赛”。



日本浮世绘《九月菊船》



日本建筑寝殿造示意；院中植红梅

平安时代，日本人模仿中国佛教寺院建筑，发展出新风格的建筑“寝殿造”，作为贵族的居所，由此形成室内生活规范，在前庭和中庭普遍种植花木，并以盆景和插花的形式移进室内，以供观赏。采用的花材也由常绿植物和圣洁的莲花，渐渐转为缤纷多姿的时令花卉。这些在平安时代的文学和美术作品中，都有反映。如《源氏物语》中有这样的场景描写：“佛前悬挂的幢幡，形色非常优美，是特选中国织锦缝制的。寝台四角的帐幕都撩起，内供佛像，后方悬挂法华曼陀罗图。佛前供设银花瓶，内插高大鲜艳的莲花。所焚的香是从中国舶来的‘百步香’。供净水的器皿很精小，上面放着青、白、紫色的人造小

花。”《枕草子》中写道：“走廊的栏杆边立着一只很大的青瓷瓶，插满美丽的樱花枝，有些长达五尺，花朵伸展到栏杆外。”奈良法华寺中保藏着一尊九世纪的十一面观音立像，以四十多枝莲叶插成菩萨像的背光，造形奇特而优美。

也有人认为，明代的厅堂插花形式传入日本，对“立花”形成有一定影响。但立花的“立”，显然沿袭了依代高而直的传统，而且在花材选择上，也以常绿枝叶为主枝。初期的立花力求“心”（主枝）与“下草（草本花卉）”的平衡和协调，插花的顺序是先插“心”，然后从右至左添加“下草”，“心”的高度是瓶高的一倍半，“下草”取三种或三种以上的花材插成直立的样式。立花逐渐演变，后常用七至九枝花材，成为高度规范而复杂的华丽插花形式。一瓶插花，既呈现自然风物之胜，又形成主观构图之美，很为贵族阶层所喜爱。人们对花的兴趣日渐浓厚，观察加深，审美能力更为敏锐，对于提升艺术品位，自有促进作用。插花进入上层社会的日常生活，逐渐突破了宗教的樊篱，向世俗化的造型艺术演进。

日本插花活动向花艺的升华，发生在十四世纪至十六世纪的室町幕府时代。



1　日本浮世绘《花子蝴蝶之梦》



2　日本法华寺十一面观音



3　日本浮世绘《牡丹插瓶》

据说是入宋习禅的日本僧人，将中国禅寺的起居空间引入日本，至室町文化中期，与“寝殿造”相结合，形成了“书院造”的新建筑形式，即在一栋建筑中，有一间作为读书场所的“书院”。书院中设有放置文房用具、供写字用的固定设施，有陈列艺术品的博古架“违棚”与壁龛“床之间”，地下铺草席，屋顶为木制天花板，用拉门和格子门间隔空间。床之间是专为安置装饰用的挂轴与供花而准备的，所以这种新式建筑，成为与立花相关的重要建筑环境。



床之间



日本座敷饰“三具足”；外侧又布置了两瓶插花

床之间的前身是“佛间”，即家中供佛的场所。一块设于墙上挂轴之前的板——“押板”，最初用于安置“三具足”“五具足”的恭敬供佛形式。“三具足”指必须具备花瓶、香炉、烛台三种佛具，“五具足”则指花瓶一对、烛台一对和香炉一只。多种佛教经典中，都对佛前的基本供养提出过要求，而明确提出上述标准的，是唐代高僧百丈怀海禅师，元代初年奉敕重修的《敕修百丈清规·大众章》卷下有规定：“法堂设住持位，排列香几、炉、瓶、烛台。”

自十三世纪末镰仓时代开始，日本与元、明两朝贸易复趋兴盛，新兴的武士阶级凭借其财力获得大量被称为“唐物”的中国艺术品。十

四世纪后半叶，在第三代将军足利义满统治下，室町幕府进入鼎盛时期，唐物大量舶来，许多器物前所未见，其收藏鉴赏成为时尚。为了炫耀自身的威势与财富，贵族们频繁举行“花瓶合”（花瓶比赛）。足利义满尤其喜好唐物花瓶，在宫中屡屡举行花瓶合，把这风潮推到了极致，发展为将书法、绘画与床之间的器物及附近的违棚相互协调的范式。其中的供花也就完全失去宗教内涵，演化为一种观赏性的客厅装饰，并被引入各种社交活动如歌会、连歌会、茶会，接受客人富有文化修养眼光的挑剔。插花的审美价值也就越来越为人们所重视。

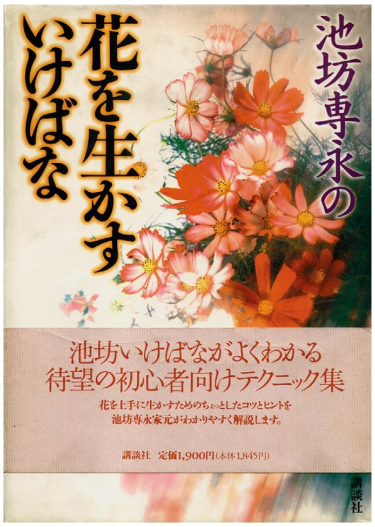
特别值得提出的是“七夕法乐”。七夕本为中国民俗，在奈良时期传入日本，平安时期发展为含吟诗、和歌、管弦、连句、连歌、蹴鞠、饮酒等七种游戏的节庆活动。七夕庆典例于将军府邸举行，陈列七瓶插花，供奉牵牛星和织女星。陈列多瓶插花的活动称为“法乐”，有时多达数十瓶甚至超过百瓶，实际上成为一种插花竞赛。陈列瓶花的花厅第二天公开展示，允许“僧俗群参”，供游人观赏。这对插花向民间的普及有很大的推动作用，也激起了人们对插花技巧、花材搭配、花与瓶协调等问题的兴趣。一时间能者辈出，且多为僧人，其中就有来自京都六角堂的池坊传人专庆。



日本浮世绘《春观牡丹》



池坊专明作品：万延元年七夕会插立花



池坊专永花道著作之一



花道家元印记

池坊专庆活跃于十五世纪中期，宽正三年（一四六三年）他应邀为近江武将佐佐木高秀表演插花，几十枝鲜花插入金瓶中，顿时满室生辉，绮丽无比，引得众人赞叹。他为池坊插花赢得了很高的声誉，也对立花的形成和发展作出了重要贡献。池坊专庆的才能受到武士阶层的赏识，其书法与精妙的插花技艺在京都众口相传。池坊专庆因此被池坊流尊为花道中兴之祖。专庆的传人潜心钻研插花技艺，顺应时代的发展和建筑的变迁，池坊第二十六代传人专顺简化立花的形式，创立了“生花”的雏形，并在其子第二十七代专镇手中有所发展。虽然生花当时并没有流行开来，要到江户时代中期才会成为插花主流，但执政的足利义政将军仍赐给专镇“大日本花道家元”的称号。“家元”就是领袖的意思，此后便为日本花道领袖所沿用。池坊流从此代代相传，至今已传至家元四十五世池坊专永。我所得《家元四十一世专明瓶花之集》扉页，有三十八毫米见方的篆书朱文“花道家元印记”，可见家元制度的传承，有相当严肃的规范。而后起的插花各流派，也同样使用家元这个称号。

家元制度对插花艺术从江户文化中心向全国各地普及发展，扮演了重要角色。这不但标志着插花技艺得到社会认可，而且标志着专业插花艺人的地位得到社会认可。这是一种金字塔式的等级制度，家元有权授予某些人插花师傅的身份，使其具有教授弟子的资格，由此广

集徒众，形成网络。换个角度，从平民方面考虑，通过修习花艺，不仅可以提高艺术素养，而且可能得到相应的证书和名号。这种通常由贵族、将军、神社或寺院颁发的证书，有一定的权威性，成为平民冲破封建等级制度、获取新社会身份的上升渠道，所以有相当的吸引力。大量专业插花艺人的出现，是日本花道形成的重要基础。

各插花流派都强调自己历史悠久，源出名门，争相以儒教思想诠释本流派的插花理念，以对弟子讲述口传、大事、秘事等方式传承派系。池坊流的门人为了证明本流派的源远流长，不仅将池坊流的第一代创立始祖追溯到池坊专务，也就是小野妹子，而且强调小野妹子曾两次作为遣隋使去学习中国文化。这是东方文化史上的惯用手法，也不能说它完全没有理由。可到了近现代，日本自以为已超越中国，某些急于同中国文化做切割的学者，便断言池坊流的实际创立者就是池坊专庆，而日本插花的历史也就是从那时到今天的五百年。即使不考虑与中国插花的承继关系，仅就日本民族的插花历史而言，这也是一种只承认一朝分娩而无视十月怀胎的思维方式。

十六世纪的宗师专应进一步明确了池坊立花的理念，并整理形成体系，使池坊流达到极盛。此后池坊专荣对立花形式进一步改进，每一根枝条都被赋予相应的象征意义，作品的整体造型则被视为宇宙的缩影。到江户时期，“立花”作为一种特定的艺术形式，成为池坊插花的正式命名。十六世纪中期，在武士阶层的支持下，立花和池坊流成为日本插花艺术的主流，从宫廷中的“御前花”，到武士府邸再到市民家中，无不是池坊插花的天地。



池坊专明作品：嘉永五年万灯会立花



池坊专明作品：弘化二年七夕会立花

室町中期，日本出现了第一部插花专著《仙传抄》。这部书以手抄本的形式流传，原作者和完成的时间都不清楚，现在能肯定的只是它在一四四五年经富阿弥氏流出，被人奉为秘宝，一五三六年传至池坊专应，遂因池坊流的鼎盛而风行于世。

《仙传抄》中不但有关于“唐样花（中国插花）”的记载，而且其中所介绍的“桥（阶梯）之花事”“柱花瓶之事”“横梁（梁柱）之花”等，不免让人联想到南唐后主李煜的“锦洞天”。作者提出了插花艺术的一些基本原则，如应以插花表现出花木原生长环境的风情，“各像其物”。插花应该比庭园更能表现小中见大的微妙，欣赏插花时，同样不

能让心灵局限于一朵或几朵花的美丽上，而是要借此领悟大自然的美。又如提出插花整体造型的基本原则，以主干喻佛，其次以辅枝喻神，以下草喻人。插花的主干要挺拔笔直，以求其正，以不同季节的枝叶为辅，更低一层的下草向四面八方铺展，如此构成一个有秩序的和谐整体。辅助部分用于烘托和突出主干，不能有损于主干的地位与美丽。再如要求以一束花表现过去、现在、未来三世，即以叶残花落表示过去，莲花盛开表示现在，小荷初露、含苞欲放则表示未来等。在花道中使用自然的、生命短暂的花卉和枝叶，使时间维度成为其不可分割的组成部分。

池坊专应显然从中得到启示，他在一五四二年出版的《池坊专应口传》，被认为首次建立了日本插花艺术的理论体系。书中提出，“一流的插花，是善于表现山野水边花草的自然姿态……以小水尺树，呈江山万里”，“赏花之人见草木而敞心扉，感受春秋之悲，不惟呈现一时之兴，于飞花落叶之风前，获悉醒悟之种”。用少量的水和尺许高的树枝，使观者产生千变万化的逸兴，因与自然亲近而忘却俗世烦恼，让人得以在喧嚣尘世中回归自然怀抱。这就是插花艺术的真谛。他的后继者专荣也撰写了《池坊专荣传书》。

十七世纪的江户时代前期，是立花的黄金时代。后水尾天皇插花技艺超群，常在宫内紫宸殿、九条殿等举行插花盛会，天皇更邀请插花高手出席“大立花御会”。当时不仅京都池坊名家辈出，在僧侣和市民中也出现了一些插花高手，都视出席御会为荣耀。皇上的御作、贵族和平民百姓的插花作品一起展出，场面宏大，风行一时，将立花的创作推向极致，且更具日本民族特色。立花具有严谨的基本花型，以七枝或九枝花材为骨架，花脚聚合如圆柱。花材的选用有严格的规定，每一枝都有具体的含义和特定的位置，伸展的方向都有一定的顺序。不同的花型都配有相应的花器。为适应江户幕府体制的统治需要，立花被赋予明确的儒教色彩。一六七三年刊行的插花刊物《替花传秘书》用“仁、义、礼、智、信”五常等儒教道德说明立花之道。一

六八八年刊行的《立花时势桩》将构成立花的“心”与“役枝”的主从搭配比作君臣关系，规定“心如君，六枝如臣”，以象征封建关系的固化。

应该特别指出的是，上述《替花传秘书》中首次使用了“花道”一词。经过近千年的修养，插花终能与歌道、艺道、茶道、柔道、书道等相比肩。“道”在这里，不仅于指一种学术、技能，更强调其通向人生彻悟之路的内涵，也就是说，在学习技艺的同时，更注重品行人格的修养。通过插花活动，插花人可以达到人生的彻悟，这是一种很高的境界。这也是日本文化的重要特色，所以专业艺人才会享有相当高的社会地位。



池坊专明作品：安政四年纪念池坊三十二代家元专朝逝世二百周年立花



日本投入花一例

平心而论，世界各国的插花艺术，包括中国的文人插花，都没有被提升到这样的高度。

花道从此成为日本插花的专名。

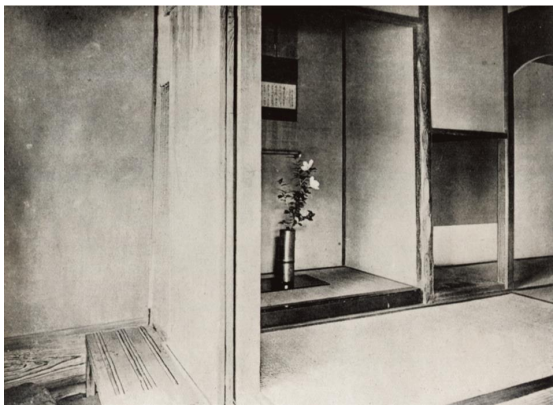
过于豪华的立花，需要优雅华丽的书院造建筑环境，还须与舶来的中国艺术品为伴，制作工序繁琐，费时长久，自属贵族的玩物，平民介入难度相当大。它繁缛的程式与规范，也使作品容易显得呆板。所以到了十七世纪末的元禄时代，作为平民文化的江户文化进入成熟期，以大阪为中心，简单易行而富于时代感的“抛入花”，也称“投入花”便迅速地发展起来。

抛入是一种自由随意的插花方式，简而言之，就是把少量的洁净的野花随意投入粗陋的陶器甚至菜篮中，以显示简朴而不无诗意的自然之美。这种插花方式应该也是最原初的插花方式，在《仙传抄》中曾提到抛入花，指出它的特色是“如将花弃之山野”，也就是保持花在山野中的生存姿态。与立花不同，抛入花没有一定的规则或程式。插花人随着对环境氛围的领会与反应，决定容器的选择、花材的搭配和数量的安排，使用各个季节的普通花草，为日常生活增添一分美的愉悦。抛入花往往挑选立花所忽视的、不显眼的、迅速凋零的小花，并在为其他功能而制造的陶器、竹器等日常生活用品中寻找合适的花

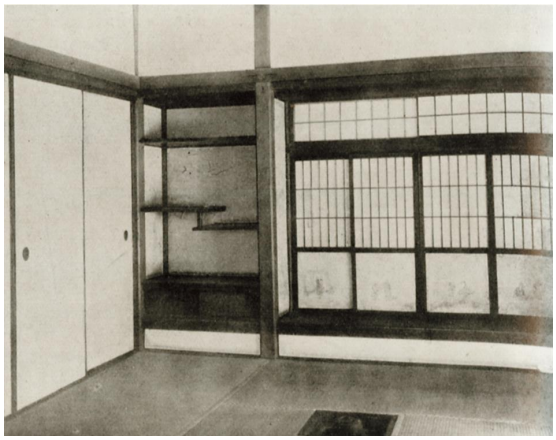
器，使平凡的它们也受到众人的注目。针对立花追求的对称、完美和平衡，抛入花有意追求非对称、不完全和不足，偏好使花枝伸向一侧，以显示一种不完整的张力。抛入花的流行，打破了立花的一统天下，为以后“生花”的发展开拓了空间。

早在十六世纪中，抛入花已与饮茶艺术结合，成为日本茶道的一个重要组成部分。

日本的茶与茶文化都源于中国，也是史有定论的。茶道的开山鼻祖是大德寺一休和尚的弟子村田珠光，他倡导的草庵茶风，得到足利义政将军的欣赏与支持。他对过去的茶事仪式做了不少改良，如在人们争相追逐唐物铜花瓶之际，用草编花瓶插素雅的花作为茶花。这一传统在茶道的集大成者千利休手中，发展到了极致。千利休曾经到宫中为天皇点茶，用的是崭新的茶具，以古铜花瓶插大朵白菊作为茶花，也曾在丰臣秀吉的黄金茶室里用最珍贵的茶具点茶。然而越近晚年，千利休的茶道越趋古朴简约，追求着“本来无一物”的境界，甚至找来渔人用的小竹篓做花瓶，或者自己用有裂纹的竹材加工成花器以证沧桑。他坚持不用人工培育的花作茶花，一定亲自到远方的山野中去采折时令花草，由此形成茶道用花的原则，就是尊崇花木的本来面目。用花的数量要少，通常只用一朵或两朵，加上几片枝叶，花形也要小，以体现谦美的风格。最好选用即将开放的花苞，让客人在品茶的同时，观察到花瓣逐渐展开的变化，以领悟人生的无常。香气过浓的花，颜色过艳的花，都不能作为茶花，以免有喧宾夺主之嫌，季节性不明显的花不用，金钱花之类命名有铜臭味的也不用。茶花的创作过程同样反对过分的人工斧凿，要求尊重花木的原生姿态，所以一定是抛入花。后人总结茶花的创作原则为“四清同”，即截清竹，汲清水，秉清心，投清花。



1　茶室里的抛入花



2　足利义政的茶室



3　千利休画像



4　竹篓插花

抛入花在茶道中被逐渐纯化，进而被赋予某种神圣意味，而立花则经历了相反的转变，染上了抛入花在将焦点集中于一朵神圣之花的过程中所丢弃的某种自由色彩。两种形式相反相成，导致日本花道艺术中更多的革新，并最终孕育出了一种全新的插花形式：“生花”，被研究者认为是花道进入“人”的时代的标志。生花承继了抛入花尊重花木自然面貌的宗旨，主张以少而精的花材表现其形体美、色彩美和造型美，具有自由、清新的风格。同时，促成生花流行的，还有建筑形式变化的因素，作为书院造与草庵茶室风格的折衷，一种被称为“数寄屋造”的宅邸建筑新风格出现，并被誉为日本建筑的精粹。数寄屋风格的床之间也在一般的民宅中普及开来，而生花正与之相协调。所以生花很快风靡日本，与立花分庭抗礼并最终取而代之，成为日本花道的主流形式。连池坊流的传人也不得不转攻生花，花道中心也逐渐从京都转移到了江户。



日本生花：彼岸櫻



十八世纪初日本浮世绘《花鸟风月》

如果说抛入花为生花的形成提供了实践基础，那么生花形成的理论基础，就是袁宏道的《瓶史》。明代万历末年，就有中国文人将二十四卷本《梨云馆类定袁中郎全集》带到日本，很快引起日本汉学家的强烈共鸣。对日本文化有多方面影响的浙江学者陈元赟，和日莲宗僧人元政都很喜欢公安三袁的作品，一起仿作唱和，并在日本宽文三年（一六六三年）由村上勘兵卫刊行《元元唱和集》二卷。这被认为是将性灵派诗风推向日本的最初尝试。收在全集中的《瓶史》，同样为元政所喜爱，他在《覆元赟书》中就写到，从《瓶史》的风流，可以想见袁宏道其人。元禄九年（一六九六年），和刻本《梨云馆类定袁中郎全集》由洛阳书林小岛市右卫门等刊行，不仅袁宏道的文学主张和诗文作品广为人知，大受推崇，史称时人“皆慕中郎风”，《瓶

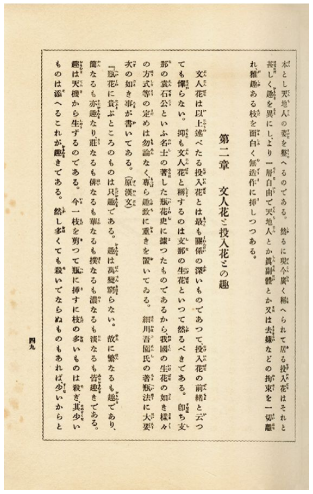
史》也受到了前所未有的重视。产生于中国江南市民阶层趣味的《瓶史》，受到了日本新兴市民阶层的强烈呼应，对日本的插花艺术产生了深远影响。日本花道名家纷纷研究与仿效。



床之间二

醉心于《瓶史》的望月义想，用“梨云”作为自己的斋名，并以《瓶史》中的插花理念、插花方法、花材与花器的选择等为指导思想，应用于自己的插花实践，创立“袁中郎流”，后改称“宏道流”。“宏道流”秉承中国文人清雅、幽寂的精神，形成了超凡脱俗的独特风格，至今仍活跃在日本花道艺坛上。他的弟子愿溪崖、山和井工在明和七年（一七七零年）撰《瓶史述要》，望月义想为之作序说：“余虽不才，亦好玩此技，作花隐已有经年，然余性愚且有癖，不得彼君子所玩之术，只是一头好读宏道之《瓶史》。至于插花，亦专以《瓶史》为准，渐学其风，自然与世之君子之风不同。从余游者将余之插花称之为宏道流，余也晓之，任其称。”天明元年（一七八一年），望月义想校订的《瓶史》由青黎阁重刊单行，并撰《瓶史序》，肯定袁宏道自矜的“定花林之《春秋》”，给与极高评价：“予因有花癖，会获此史，始知花林之有《春秋》，乃又得知无人而不可为，无处而不可

娱，不贪不争，居之无祸，只在瓶花，遂从事于斯。”为了便于流传，所以重刻以与同好共。他的高足桐谷鸟习又撰《瓶史国字解　袁中郎流插花图会八卷》，以日语注释《瓶史》，旨在帮助大众读者更好地理解文意。此书在文化五年（一八零八年）由千钟房刊行。《袁中郎流插花图会》第二年就被人翻刻。



第二章　文人花と投入花との區

文人花は投入花とは最も懸隔の深いものであつて投入花の副産と云つても殆ど無いと言ふも文人花と稱するのは支那の物産といつて然るべきである。即ち支那の畫家公といふ者士の著した瓶花史に載つたものであるから即ち瓶花の如きは支那の方式等の定めは勿論なく唯だ自由に置きを置いてゐる。即ち瓶花氏の著瓶法に大要次の如き事が書いてある。

「瓶花に貴賤といふところのものは其處である。處は瓶に關らない。瓶に關なるも處であり、處なるも瓶なるも關なるも處なるも瓶なるも關なるも處なるも瓶なるも關なるも

俗、择花、折枝、品具、洒露、插贮、杂事九项，论述抛入花的相应理论，下卷收三十三幅插花图。书中遵循“花有主、令、辅佐之分”的花材搭配原则，为生花的定型起到了先驱作用。稍后的文政二年（一八一九年），田能村竹田以简洁的汉语写出日本文人花经典《瓶花论》。文章只有短短一千多字，仿照《瓶史》的结构，序言之后，分为品格论、折取论、位置论、瓶论、杂论五节，所论也完全以《瓶史》为据。如插花者必先论花之品格，花在瓶中的位置应遵循画家写生之法，并强调中国文化修养的具备，“插瓶花最重要之事乃汉诗文之学习。如六经、三史、司马相如、陶渊明……”正是这种清幽飘逸、不受程式束缚的文人花，促成了日本花道的百花齐放。宏道流之外，松月堂古流、小原流、源氏流、远州流、东山流等插花流派纷纷兴起，形成各自鲜明的艺术特征。如松月堂古流主张：“生花乃是该人的气象的流露，以因循草木之自然而生气象为其正意。”

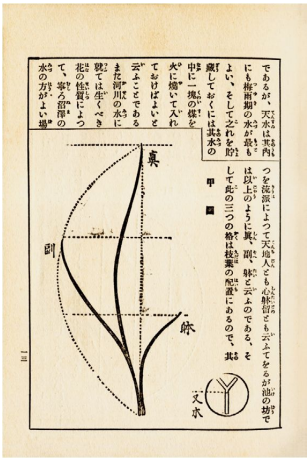
生花在技法上要求完全不违背花草树木的自然生长姿态，追求极其自然地表现插花人的心境，采用三枝结构，形成不对称的三角造型，又被分成本胜手和逆胜手。本胜手又称右胜手，即以扁平花器插花，花材偏置于右侧，造型呈自右向左伸展趋向，适宜安放在观赏者的右前方；逆胜手又称左胜手，则与此相反，花材为自左向右展开。各流派的特色和规模虽各有千秋，但以传统的三主枝作为骨架，构成简洁的生花造型，这一结构形式的基点是相通的。三主枝也被称作真、体、副，并被认为象征着儒家天、地、人“三才”三位一体的和谐统一。

虽然儒学的一些理念，如“金、木、水、火、土”阴阳五行等，也被运用于插花意境和神韵的诠释，但生花的崛起决非儒家的胜利，而是市民的胜利。如前所述，江户时代元禄时期，文化的承担者渐由贵族和武士转向财力充足的新兴阶层——市民。他们当仁不让地将茶道、花道、香道及其他一切曾为少数统治者所独享的艺术形式，融入

自己的中产阶级生活方式。“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”成为常态，且还须以市民们喜爱的姿态飞。

随着商业经济的繁荣，市民文化渗透到日本社会的每个角落，花道概念的内涵，已经从当初的立花变为生花，或者反过来说，生花，也就被理解为日本花道艺术。明治前后，随着日本国势的强盛，花道也得到了大发展，最古老的池坊流也以池坊生花为号召，家元三十二世专朝、四十世专定、四十一世专明、四十二世专正等宗匠迭出。昭和年间，家元四十三世池坊专启更在全国范围内开展花道的普及教育，参加花道学习的多达数十万人。

花道的这种蜕变，说明能够顺应时代变迁，正是插花艺术生命活力的体现。



日本生花：三枝位置示意图



幕府末期日本和服女性与插花



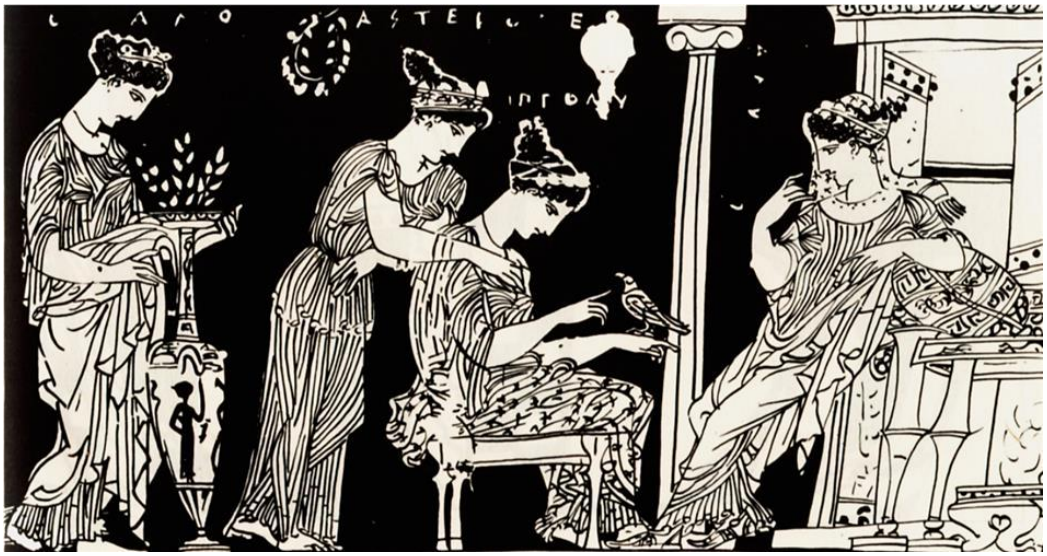
日本照相馆里的插花布置

东西交融



文化交流总是双向的，在西方插花接受东方营养的同时，东方插花也不可避免地接受着西方插花的影响。这一交融的最初发生是在日本。

西方插花，起源于地中海沿岸的古埃及和古希腊。根据考古发现，远在公元前两千五百年，在古埃及法老贝尼哈桑的墓壁上就有瓶插睡莲的壁画，在公元前两千四百至一千八百年的古墓葬中，有五口插花器皿作为随葬品，这些可说是人类插花活动最早的文物佐证。睡莲在古埃及被尊为祭神的圣花，也常作为丧葬用花，表示对死者的怀念与哀悼。它又是宫廷插花的首选花材，象征友谊和幸福。公元前两千年，古希腊人已在落地大花瓶中插花，装饰婚礼的新房，烘托喜庆气氛，表示对新人的祝福。情侣之间常用鲜花编成的花环作为礼品互赠，人们也以花环欢迎胜利归来的战士。古罗马人还爱用蔷薇花的花瓣撒在宴会桌上或地板上作为装饰。随着贸易往来、文化交流和战争的发生，这些插花装饰的形式，逐渐传到意大利、英国、法国和荷兰等国，成为西方插花的本源。



希腊瓶画

和东方插花相似，在中世纪之前，西方插花主要作为神前供花，同样表现出浓厚的宗教色彩，连花材都被赋予宗教寓意，如百合、鸢尾、雪钟花象征圣母玛丽亚，耧斗菜象征圣灵，粉色石竹象征神性的爱等。供花意在表现对于宗教的虔诚，所以往往并不注意造型和色彩的搭配，只是将一种或几种应时花卉，混插在容器中。插花的容器则随供花者的身份而不同，有贵重的金、银花瓶，有普通的陶器和玻璃容器，也有平常的日用器皿，如壶、罐、盆、盘、碗、杯等。不过，在宗教之外，人们在日常生活中，仍然保持着热爱自然、热爱美丽的本性。许多平民家庭，都将住宅周围开辟成小花园，种植五颜六色的观赏植物，香气浓郁的花卉，采摘花朵簪插佩戴，或者装点家居，美化自己的环境。人们在参加婚礼和生日庆典，探亲访友、看望病人以至祭扫墓地时，都会带上一束鲜花，已经成为习俗。



1　罗塞蒂《告知怀孕》，天使手持百合



2　格乐兹《为采花打破水壶的少女》



3　华都《室内花饰二种》

十四至十六世纪的文艺复兴时期，欧洲人从封建宗教的束缚下解放出来，文化艺术得到前所未有的发展，欧洲各国出现的文化巨人和伟大作品不胜枚举。可能没有一本论述文艺复兴的著作，会提到插花，但插花确实也由此获得了新生，不再是随意插入容器的简单花束，在花材和容器的选择、色彩的配合、造型的结构等方面，都有了精心的研究，逐渐形成一种具有西方特色的艺术形式。随着荷兰、西班牙、葡萄牙、英国等国航海术的发达，十七世纪中，在商业贸易、文化交流的同时，欧洲从世界各地引入大量的花卉新品种，也输入了中国的精美瓷器，这被广泛应用于插花，对于插花艺术的发展产生积极的推动作用。插花作为一种简便易行的艺术活动，丰富了日常生活，增添了人的情趣，也引起艺术家的关注，成为其他艺术形式的表

现对象，以插花为主题的绘画大量出现。瓶花写生甚至成为油画家的一种基本技能训练，而梵高的向日葵无疑是声名最盛的插花题材画作。一九三四年五月，美国首次发行“母亲节”纪念邮票，邮票画面中，一位慈祥的母亲，双手交放在膝上，默默地凝视着面前花瓶里鲜艳美丽的石竹花。



布鲁海斯《瓶花》

西方插花的主要特点，在十七世纪已经鲜明地呈现出来。通常选用的花材如唐菖蒲、香石竹、月季、百合、大丽花、郁金香、扶郎花等，都是花朵硕大饱满、色彩鲜艳的草本花卉，再采用一些观叶及观果类花材，如棕榈、文竹、天门冬、苏铁、蒲葵、南天竹、一叶兰、万年青等配插衬托。插花人根据插花摆放的环境和位置进行设计，确定主题，然后选定主体花材和色调，按照主体花材的姿态和色彩，选配陪衬花材，每件作品所用花材种类多、数量大，色彩丰富浓艳，对比强烈，绚丽夺目，插在大口瓶、罐或花篮中，形成花朵分布均匀而密集的大花束块面造型，杂而不乱，层次分明，有明显的轴线。其外观形成规则的三角形、椭圆形、新月形等几何图形，故又称规则式插花。如同在雕塑和绘画中一样，金字塔结构也是插花中常见的造型。决定造型选择的要素是观赏面，即插花作品用于一面观赏还是多面观赏，如两面观、三面观的造型，可以中间较低，分别向两面或三面凸

起再披散。放置在空间中心的插花须考虑四面观，可做成中间凸起的球形，向四面降成坡形。西方插花致力于表现花材群体的色彩美和造型美，强调装饰性和烘托气氛的效果，洋溢着旺盛的生机和蓬勃的活力，迸发出欢快喜悦的情绪和对生活强烈的热爱。现代西洋式插花艺术的基础由此奠定。



马奈《奥林比亚》，裸女身边有手捧花



1（俄罗斯）艾列柯里石版画《花》



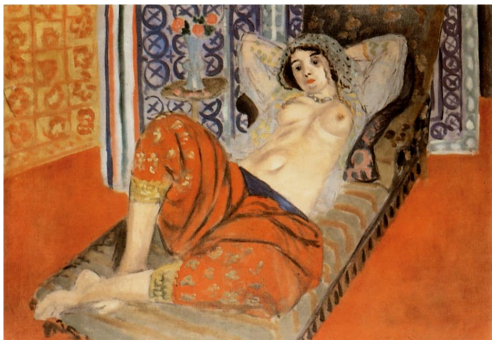
2（俄罗斯）热宾娜版画《向日葵》

十七世纪，正相当于中国的晚明至清初。联想到日本插花也是在这一时期发生重大转折，或许不能完全说成是巧合。本书无意讨论世界史，但是，既然插花的发展与社会经济文化有着不可分的联系，那么从插花这个细微的角度，竟也给人们以启示，就是在那个阶段，东方和西方历史前进的轨迹，恰好达到一个接近的水平位置，甚或遭逢了一个交点。此后，它们按照各自的方向继续向前而渐次背离，中国远远地落到了西方世界的后面。时隔两百年，绕了一个弯之后的日本异军突起，也把一惯领先于它的中国甩在了背后。几乎又过了一百年，中国这头睡狮才真正苏醒，开始急于“和世界接轨”。

十八世纪以后，西欧各国资本主义迅速发展，殖民势力不断扩张，随着经济实力的强盛，文化艺术也步入高度繁荣时期。使用富于自然情趣的插花美化居室，已成为人们普遍的生活需要。我们今天能从西方绘画中看到的，主要是皇宫、教堂和贵族、富绅的宅第，所以总是显得那样富丽堂皇、精致典雅。

文艺复兴时期，西方植物学发展迅速，十九世纪中叶出版的达尔文《物种起源》，对于生物学更是革命性的贡献。尽搜全球物种的勃勃野心，使欧洲出现了一大批植物猎人，在世界各地搜集了数以万计的植物新种。在此期间，中国花木品种被西人移植欧美的多达数千种，而中国当局和“国粹派”完全没有资源保护的意识。中国为世界各

国提供了极丰富的花卉果木资源，连西方学者都不得不承认，中国是“世界园林之母”。



1　马蒂斯《穿红裤的奥达丽丝克》。床边花几上的瓶花，插盛开玫瑰三枝，高低错落。



2（俄罗斯）索洛维约娃石版画《郁金香》。同样插花三枝，充分展现了线条美。

现代西方插花艺术又有显著的变化。一方面，出现了具有强烈时代气息的自由式、组合式、抽象式等西方现代插花形式。花材的选用范围更加广泛，甚至采用一些非植物性材料，如尼龙丝、金属网、铝、铜、铁、塑料、砖、石等，和鲜花一起结构成插花作品，以求增加表现力与装饰性。在造型上，则是架构式和非架构式现代花艺设计的兴起。此外，商业性插花愈演愈烈，室外大型花艺、舞台花卉装饰和大型橱窗花艺等广为流行。

另一方面，是汲取了东方插花艺术中花材使用较少、充分发挥植物花果茎叶的自然美、多采用浅淡色彩、以优雅见长等特点，在展示

西方插花块面感的同时，也注意到线条的构成和意境的表达，这种东西合璧的插花作品愈加令人瞩目。在西方现代绘画中，可以看到这种东方风格的插花。

文化交流总是双向的，在西方插花接受东方营养的同时，东方插花也不可避免地接受着西方插花的影响。这一交融的最初发生是在日本。十九世纪中叶，当清王朝仍然坚持闭关自守之际，日本的明治维新向西方打开了国门，同时也打开了东西文化交流的大门，“脱亚入欧”的积极追求，导致日本国民生活的各个方面都发生翻天覆地的变化。在此影响下，花道也出现了又一次重要转变。来自欧美的造型丰满、色彩艳丽的插花，成为文明开化的象征，在冲击人们视觉的同时，也冲击着传统的插花理念。数寄屋建筑中出现的西式房间，也促使花道再一次变身，以与建筑环境相协调。

这一时期出现的众多花道流派中，最重要的当数小原流。小原流的创立者小原云心，自幼随父亲学习池坊流花艺，后一度热衷于陶艺，中年以后才回到花道上来。他认为池坊流插花的重心偏高，不够稳定，借鉴被称为“唐样花”的中国宽口浅器堆花和西方插花，在十九世纪末创作出重心较低、富有质感的现代“盛花”，成为小原流的创派宗师。盛花的出现对于日本花道是一次带有本质性的变革，此前日本的各种插花流派，万变不离其宗，花材都是集中地从花器的同一点伸出，而盛花则采用阔而浅的水盘，利用剑山之类的支撑物，使花枝可以从多点外展，形成富于时代气息的全新景观造型。这种方法也使与传统造型不相容的新材料得以应用。尽管小原流的新尝试一度受到正统派的指责，却因其自由、简便、易于学习，尤其是与西方现代形式的结合，迅速成为流行的家庭室内装饰花。小原流的传习方式，也不同于其他流派的拜师授徒，而是广招学生进行集体教授。这种教学法同样开一代之新风，削弱了既往师徒之间严格的约束关系，使花道成为平民大众能够享受的艺术。小原流现传至五世家元小原宏贵，仍然

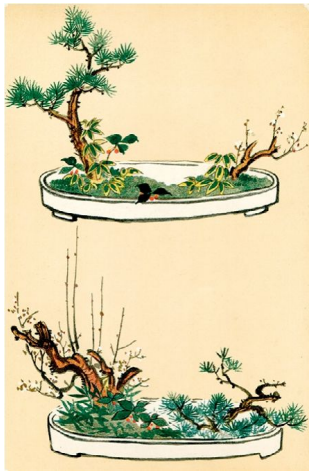
坚持以写实手法表现大自然风貌，成为日本有代表性的三大花道流派之一。



幕府末期照片：在日本的西方人与插花



福泽谕吉照片，他是明治时期主张脱亚入欧的启蒙思想家，背景有插花。



日本盛花：松和梅



小原流插花作品



池坊专永作品：生花正风体（左）和新风体

如果说明治维新时期，是西方插花与日本花道的第一次交流与融汇，那么，再一次大规模的交融发生在第二次世界大战结束后。日本重建时期的社会开放，也促成了文化艺术的新变化。一批被称为“前卫生花”的先锋派插花作品，吸收了抽象雕刻和超现实主义的方法，扩大了作品的规模和使用材料的范围，使花道的表现力也得到加强。同时，传统流派也在新思潮、新方法的影响下，求新求变，如历史悠久的池坊流对立花和生花的经典造型都有所改进，也接纳了盛花等新造型和新风体。

这一时期的新兴流派中，最重要的当数草月流。草月流的创派家元敕使河原苍风，批判传统流派的形式僵化，主张花道作为一门现代

艺术，应该鼓励自由、创新的表达方式，不拘一格，任凭主观直觉结构造型，以抽象的线条，创造一种抽象的艺术美。草月流着眼于现实生活，将西方的艺术理念糅合于花道之中，提倡自由使用花器，自由处理花材，充分利用自然界中所能利用的物质，铁丝、塑料、玻璃、石膏等均可以作为插花辅助材料。所以草月流的作品被称为“自由花”。尽管日本人至今对草月流的评价尚不统一，但它仍然是最有实力的花道流派之一，现在传至四代家元敕使河原茜。

草月流得以发展的一大契机，是驻日联合国军的夫人们，因为异邦生活的寂寞，对日本花道发生浓厚的兴趣，据说前后有六千人在日本学习花道。而草月流的自由花更为她们所认同。日本还曾派遣敕使河原苍风父女去美国讲学表演，使自由风格的草叶流，在美国得到广泛的传播，也促成了日本花道在西方的大流行。一九五六年，埃伦·艾伦女士在日本东京倡议成立花道国际，这一涵盖花道各流派主张的组织成立，引起更多西方人对日本花道的关注，对促进插花艺术在全球范围内的发展起了推动作用。



草月流插花作品



石田流插花作品

日本花道现有三千多个流派，每个流派都有自己独具一格的插花形式，较大的流派都在世界各地建立有分会或教学机构。其中以池坊流、小原流、草月流最为著名，每一派的会员都在百万人以上。全国有数以千计的花道教学机构，花道爱好者在一千五百万人以上。三大流派中，现代流派占了两席，由此可见日本插花正是通过与时俱进，保持了旺盛的生命力。

东西文化的交融，在花道艺术之外，还有一个社会意识方面的变化，不可不提。这就是女性取代男性成为日本花道的主体。

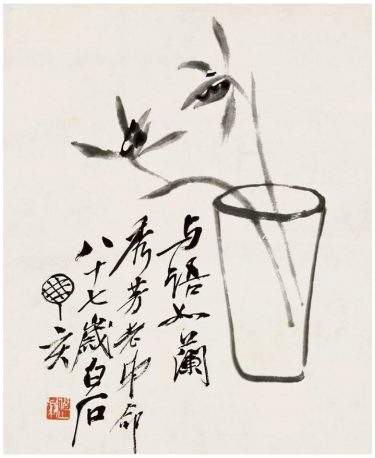
江户时代，随着市民文化的发展，已有女性介入插花活动，但其时女性插花仍处于从属于男性的地位。女性广泛进入公共社会活动，应该还是明治维新以后的事情。一九一六年押川如水女士在东京创立松风流，是一个标志性的事件，显示女性真正开始成为插花活动的主导者，花道成为女性广泛修习的游艺，逐渐演变为“女艺”。现代花道首先是一种表达情感的创造活动，而情感细腻的女性显然较男性更有优势。女性成为日本花道的主体，每年有数以百万计的女性学习花道艺术，而花道也成为日本家庭不可或缺的日常生活内容。任何植物，任何容器都可用来插花，任何人都可能漂亮地完成插花。花道通过线条、颜色、形态和质感的和谐统一，来追求“静、雅、美、真、和”的

意境。流派造型已不再是重要的分野，花道已成为一种易于为大众接受的，可以深入也可以浅出的文化活动。

中国的情况与日本全然不同。

中国传统插花艺术具有独特的风格和鲜明的特征。首先，追求花材的自然美和意趣美，讲究优美的线条和自然的姿态，赋予花材丰富的文化内涵与象征意义。其次，善用木本花材，追求不对称的均衡构图，布局高低错落，俯仰呼应，聚散有度。再次，以精取胜，表现手法凝炼，不追求花材的种类和数量，而强调花材的色调、姿态和神韵，注重花材与花器、几架、配件及环境氛围的和谐统一。这些东方艺术的特色，符合中国人的欣赏方式，具有极高的审美价值、文化价值、社会价值、实用价值和科学研究价值。

然而，作为东方插花艺术起源国的中国，近代以来，传统插花艺术却几近断流。研究者对于其走向衰落的原因，往往语焉不详，或者简单地归结于西方侵略，战乱频仍。战乱固然是一个重要因素，但不是唯一的因素，而且也不能说就是决定性的因素。



齐白石《与语如兰》。可谓把文人插花发挥到了极致

分析中国插花艺术衰落的原因，首先应该看到中国传统插花的弱点。在明代后期达到极致的文人插花，从来没有得到大众化的普及，

更没有专业插花艺人的产生，仅局限于少数文人雅士的自娱自乐。当然这不仅是插花的问题，其实是中国传统文化的一个重要缺陷，就是对于艺人和工匠的鄙视。从经济方面看，因为中国是一个农业大国，重农轻商成为各封建王朝的政策基础，一切农业生产以外的技艺，即便为统治阶级所欣赏，能够获取较高的经济收入，也不能提升社会地位。从政治方面看，严格的封建等级制度下，在世袭的“官二代”“富二代”以外，平民的社会上升渠道，只有一条，就是“学而优则仕”。“万般皆下品，唯有读书高”，在“劳心者治人，劳力者治于人”的社会现实中，各种能工巧艺被视为“奇技淫巧”，只能是谋生的手段。宋代以前，绘画作品中都难见到画家的署名。中国古代工艺制品鲜有留下制作者姓名的，而留下名字亦多属稽考责任的需要，以至今天的中国工艺美术史中只能介绍工艺品而无法介绍工艺家，成为一种见物不见人的专史。直到民国年间，演员仍被贱呼为“戏子”，正经人家是不能容忍子女进入演艺圈的。新中国的前三十年，在这方面也并无起色，个人的独创性反而遭到更彻底地破坏，很多艺术品都成了“集体创作”的产物。比如现在珍如拱璧的宜兴紫砂壶，一度壶底一律标示“中国宜兴”，连民国年间常见的店家名号都被取消。

文人插花的形式和追求，无疑正宜于晚明文人的闲适生态，也就是满足个人或少数人品赏把玩，却不适应公共社交场合的需要。闲适，可以说是晚明文化的一个关键词。闲适并非坏事，人生有拼搏，自应也有闲适，作为一种调节。然而闲适只能是生活的一个方面，不能成为人生的全部。文人插花在物质与精神方面的过高要求，决定了它难以在大众中推广，注定与当时社会性的插花实践脱节。而在面对现代社会生活时，更不能不有所改变。

不幸的是，鸦片战争以后，中国虽然被迫向西方世界打开门户，但对于西方文化，却一直怀着心理上的顽强抗拒，唯恐被洋鬼子“以夷变夏”，坏了中国的法统。从晚清的“中学为体，西学为用”，到民国年间关于“全盘西化”的争论，都说明了这一点。中国统治者和文化人对

于西方“文化侵略”的警惕，甚至高于军事侵略。“师夷长技以制夷”是他们的不变宗旨。说白了，就是为了富国强兵对抗西方，可以学习西方先进的科学技术，但一定不能接受西方的思想文化，尤其是民主制度。这就使中国文化缺少一个与西方文化正常交流融合的环境氛围。插花虽属小道，但也是“国粹”之一种，同样无法逃脱这种命运，因而失去了与西方插花艺术正常交流的机会。

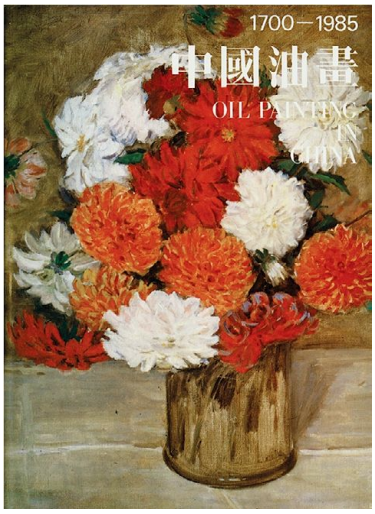
清末民初，中国的插花便沦入一种无序状态。一方面，西方插花首先在中国沿海及通商口岸城市出现，如上海、广州、天津、南京等大都市，作为与西式建筑相应的室内装饰，作为社交活动场所的点缀，作为新派人物往来的礼物，作为新式婚礼中的捧花等，主要在与西方人交往较多的人群中流行。另一方面，在多花的江南，向如吴敬梓《儒林外史》中所描写的，“不论你走到一个僻巷里面，总有一个地方悬着灯笼卖茶，插着时鲜花朵，烹着上好的雨水”。春秋佳日，街头巷尾常有花贩提篮叫卖时令鲜花，供人簪插。小菜场中往往杂有花摊，主妇买菜之余，也会捎带一把鲜花，回家插瓶，不过随手摆布以为点缀，难得讲求技艺。这类大量存在的民众插花活动，既得不到研究者的关注，也无从达到艺术上的提高。



艺苑第一期封面，主图案为瓶花



陈抱一《玫瑰》



《中国油画》的封面，用了吕斯百画的瓶花

最重要的，在现代诗人作家中，认真秉承明清文人瓶供趣味的微乎其微，引证他们关于插花的文字，其实没有多大意义，因为通常只是粗略地记述了一种插花的举动或事实，很难看出所写的是传统插花、西方插花，还是改良后的日本自由式插花。即如日本留学归来的郭沫若和鲁迅，是会在书斋里摆一瓶插花的，但也不见技艺上的讲究，至多能算一种“自由花”吧。而周作人，是宁可在书桌上摆一个空瓶，也不愿看那人工造作的产物。直观反映插花形态的绘画作品，同样分为两块。学西画的中国人，无论油画、水彩、水粉，画到插花，几乎都是西方插花。而国画家们所画的，则多是仿古的瓶花，或者折

枝花卉。民国年间能够算得上插花专著的，似乎只有一种，即程世抚、王璧合著《瓶花艺术》，一九四七年五月作为“上海园艺事业改进协会丛刊”第十一种出版，薄薄二十四页，只能算基本的插花技艺普及读物。这丛刊的其他各种，则都与插花无关。

二十世纪三四十年代，先是艰苦卓绝的八年抗战，后是烽烟遍地的三年内战，国人求生尚且不易，哪里还有插花的闲心思。抗日战争期间，陈寅恪先生流寓成都，有诗《乙酉春病目，不能出户，室中案头有瓶供海棠折枝，忽忆旧居燕郊清华园寓庐手植海棠感赋》：“今年病榻已无春，独对繁枝一怆神。世上欲枯流泪眼，天涯宁有惜花人。雨过锦里愁泥重，酒醒黄州讶雪新。万里旧京何处所，青阳如海隔兵尘。”诗人借瓶供起兴，表达的实是离乱之情。文学、音乐、美术等艺术形式，尚能被用于宣传反战，激励正义，而插花，好像连这样的机缘都没有。

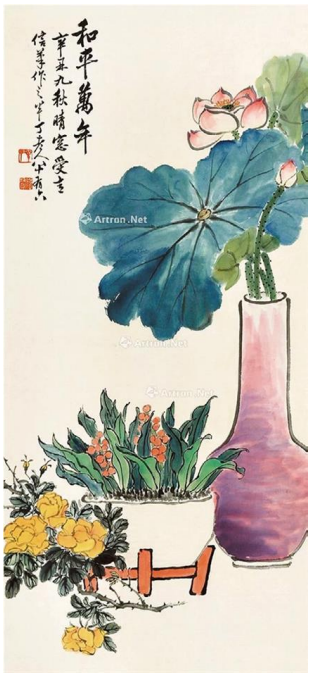
此后的三四十年间，中国大陆虽然基本免于战争，可思想意识方面的严厉禁锢，其酷虐尤胜于战乱。文化艺术只能为社会政治服务，不容渗入个人情趣，爱美之心，铲除净尽，以求保持无产阶级思想意识的“纯洁性”。插花一事，无论艺术还是人材，皆遭摧残而殆尽。城市之中，一度连女孩子的簪花佩花都成为禁忌。只有一些成名画家，作为“静物写生”，偶而画几幅瓶花图。有些插花作品则不得不贴上明确的政治标签。直到二十世纪八九十年代，改革开放以后，一方面，随着国民经济的恢复和发展，社会生活水平逐步提高，一方面，随着思想意识上的拨乱反正，被颠倒了的历史又重新颠倒过来，鲜花逐步回到了人们的生活当中。中国的插花艺术也死而复生，成为又一种“重放的鲜花”。



1　周方白《静物》



2　齐白石《和平鸽》



3　陈半丁《和平万年》



4　颜文梁《庭院之秋》



5　常书鸿《静物》



《中外现代花艺—花之韵作品精选》封面



大陆现代插花：王路昌作品

与日本相比，这就整整晚了一百年。

问题在于，大陆上的中国人直接跳过这一百年，与现代插花艺术“接轨”，结果就像进口冰箱和彩电一样，获取的完全是舶来品。一方面，失去与时俱进机会的中国传统插花，还停留在清末民初那个社会环境背景中，与现实生活严重脱节。另一方面，由追求西方物质产品、西方生活情调而蔓延的普遍的崇洋意识，也使西方插花、包括日本花道，成为当代中国插花的主体。现今的插花技艺出版物，争相以

“现代花艺”“时尚花卉艺术”为号召。而今，在中国大陆，插花已经进入广大民众的日常生活，街头花店举目可见，生意兴隆。各种公私聚会中，插花的运用也成为习惯。全国各地相继举办各种插花活动，包括一些国际性的展览与赛事，插花人材大批涌现，名作迭出，人材辈出，新一代花艺师直追世界先进水平。然而，不能不看到，当前社会流行的，基本上属于“现代插花”，直白地说，就是西方插花或中国化的西方插花。上海锦绣文章出版社二零零七年七月出版了一巨册《世界顶尖华人花艺大作》，勒口的介绍中说，“随着中国经济的发展，华夏文化的魅力正在远播世界。长久以来，华人花艺设计师们在国际花艺舞台中扮演着文化大使的角色”，并宣称该书的出版“弥补华人花艺专著的空白，可谓是世界华人花艺界的一件旷世巨作”。书中收录了海内外十五位华人花艺师的作品，确实赏心悦目。然而，令人遗憾的是，其中只有少数几件，表现出中国传统插花的韵味，绝大部分纯属西方花艺。出版者大约以为，就像国际交流中主要使用英语一样，充当中华花艺“文化大使”，自然要用外国人所习见的西方花艺作品来表达。

平心而论，在当代城市以至乡镇都充塞着西式建筑、满街看惯的都是西式服装、社会交往中西方礼仪成为主流、整个社会环境急剧西化的氛围中，西方插花艺术取代中国传统插花艺术，这种近乎琐屑的变化几乎没有引起什么人的注意。年轻人面对西方插花，甚至误以为插花本来就是一种舶来品，本来就应该如此。只有极少数插花艺术的研究者，偶然会在某些场合展示中国传统插花，中国传统插花的社会认知程度，已远远不及线装书、毛笔字。而且专业研究人员相当匮乏，资金短缺，在传统插花理论与技艺的挖掘整理工作上进展艰难。打个未必恰当的比方，传统插花艺术如今颇有些像屠龙之技，会的人少，能用上的场合更少。近年出版的插花技艺方面的普及指导读物，不胜枚举，多偏重于现代花艺。有关插花的理论著作虽间有问世，可能够深入研究中国传统插花的书比例甚小，相比于中国插花理论曾经

的辉煌，更有太大的距离。这颇有些像中国当今的文化环境，中国式的“马列主义”无微不至，人们习以为常。电视台弄了几个不入流的文化演员开讲坛，马上就有人兴冲冲地鼓噪起“国学热”来了。其实讲的人与吹的人，连什么是国学、国学是不是该“热”、又该怎样“热”，都还是一盆浆糊。

成为特例的，是中国的台湾省。因为在甲午战争后曾沦为日本殖民地长达半个世纪，日本文化对台湾的影响不可谓不深，茶道、花道都广为流行。第二次世界大战结束，日本战败，台湾得以重回祖国怀抱，台湾的花艺家更致力于中国传统插花的研究与实践。尤其是热爱传统文化的女性，让插花从诗词绘画中重返人间，装点现代生活。在中华妇女兰艺社的倡导下，一九八四年百花生日，第一届中国古典插花艺术展在台北历史博物馆举办，揭开了中华花艺复兴的序幕。花艺家们以“复古”为原则，以海内外各大博物馆收藏的古画中的插花构图为依据，确立基本造型，再细分为宗教插花、厅堂插花、文人插花和民间插花等不同主题，重现中国古典插花的面貌，引起很大反响，并形成插花界的新潮流。许多原本学习日式花道的女性，也都转向中华民族的优秀文化遗产。一九八六年，黄永川先生与同道创办财团法人中华花艺文教基金会，以插花作为生活艺术教育的推手，有力地推动了中国传统花艺向日常生活的普及。中国传统插花艺术展持续举办，一九九七年且发展为在台湾各县市巡回展的形式，使更多的观者能够分享这一份艺术成果。尤为可贵的，是组织者特别强调，参展作品“能以现代创作之精神，让各地区之文化特色，在作品构思、选材及成果中表现出来，不仅令参观者更深刻地体验中华花艺独特的创作观与审美观，更丰富了地区文化”（黄永川《中国传统插花艺术巡回展专辑·序》）。这显然是一种值得推许的正确方向。台湾每个县都有花艺组织和教学机构，专业人材的水准普遍较高，相关的研究著作出版也较多，不但将古为今用付诸实践，而且在中国插花史和插花理论上的探讨也较为深入。



台湾现代插花：《浮生事》



《中国传统插花艺术巡回展专辑》封面



台湾现代插花：《孤妍姿》

中华花艺文教基金会董事长黄永川先生，长期致力于中华花艺研究与传承，有《中国插花艺术史略》《中国古典插花艺术》《瓶史解析》《瓶花谱解析》《采芹斋花论》《中华插花艺术研究》等著作。他分析中西插花的不同追求：“插花本是意趣（内容美）、形式（构成美）与色彩（素材美）的至善与至真的结合。中国插花首重意趣，次及形式，而后色彩。日本插花重形式，次及意趣，而后色彩。而西洋插花重色彩，其次形式，而轻意趣。”指出中国插花的特质：“中国插花是以中国人对花木之美的特殊品味为基础，透过文化意识与固有的审美观，以花木神态形式之架构与自然人文关系为依归，假瓶盘为地，别造灵奇的一种艺术表现形式。正因重视人文关系，表现上首重意趣，但对形式与色彩仍有甚为独到之处。”（《采芹斋花论》）强调现代花艺“除蕴含传统原有之精髓外，在新环境、新时代的挑战下，意念的表达上自必一番更新，使中华花艺更富其时代性。现代的花艺创作者，可以不违背美学原理的夸张手法、以作品之力道强调花艺形色的生动与活脱，及清奇而富巧思的表现方式，让作品在传统中蕴新意，引领着观赏者作美妙深层的赏析，让大家更能体会花作所展现之意象。”（《中国传统插花艺术巡回展专辑·序》）台湾花艺作品创意独特大胆，材料丰富多彩，技艺高超细腻，色彩绚丽多姿，显示出高超的花艺水准。不过，也出现过将传统文化与插花硬性拼接的作法，如中华花艺文教基金会曾以“易经与中华花艺”为主题，举行插花展览，将插花理论的源头追溯至《易经》中的理、象、气、数，且尝试以插花作品表达六十四卦的意境，未免牵强。然而，在展览期间举办的多场讲座，不但满足了观众对插花的兴趣，也引起观众对《易经》的浓厚兴趣，引起外国人对中国传统经典的兴趣，从某种意义上讲，又是一种成功。台湾的佛前供花，也开始讲究造型，如高雄佛光山提倡插花艺术，被称为“佛光流”，认为中国插花，不重奇而重朴素淡雅，天地间俯拾即是花材，有青枝绿叶陪衬，就能烘托出深远的意

境。只要把花插出中国花艺的独特风格，能够让花表现出生命、意境、真理，就是佛光普照的佛光流。

二零一零年六月十四日，是我国第三个文化遗产日，在国务院当天公布的第二批国家级非物质文化遗产名录中，北京林业大学申报的传统插花作为“传统美术”入选。北京林业大学王莲英教授、秦魁杰教授在一九八七年牵头成立北京插花艺术研究会，长期致力于中国传统插花艺术的研究、保护和传承，功不可没。进入国家级非物质文化遗产名录，理应更有利于中国插花艺术的弘扬和传承。

插花，是一项需要多方面文化素养的艺术。如何在继承与弘扬传统的基础上，创作出体现时代精神、符合大众需求的插花艺术形式，让中国传统插花艺术在当代世界重现辉煌，诚任重而道远。

下篇　艺与意



花目品第



中国花艺与西方花艺的根本区别，可以一言以蔽之：西方插花中，花还是花，而东方插花中，花已不仅仅是花了。

从最原始的插花活动，到最现代的插花艺术，都离不开花。巧妇难为无米之炊，没有花，就无所谓插花。据统计，全世界约有花卉三万种，原产于中国的就有一万多种，从理论上讲，插花决不会缺少花材。

然而，在古代，花材的选择，首先受到季节的限制。现代温室出现之前，花卉生长只能服从自然规律，集中于春夏，短缺于秋冬，且春花不能入夏，夏花难以入秋。汉代以来，人们已经尝试在冬天利用温泉或地窖培育蔬菜鲜花，但成本过高，只有皇室才享用得起。明清时期北京人深挖地窖，借入冬后土中气暖，再加温火，十月里就能令牡丹开放。这种温室鲜花被称为“堂花”或“唐花”，虽花瓣薄小，一盆也要卖到数千钱，仍非寻常百姓所得见，更不用说剪来做插花了。其次是受到地域的限制，如茉莉多生岭南，江南已属难得；梅花适宜温带气候，北方须种于室内；栀子、含笑、杜鹃、茶花喜酸性土壤，反之则生长不良。即便在江南地区，平常栽培可供插花之用的花卉，不过数百种而已。

就是这数百种花卉，也未必能尽入插花者的法眼，要由个人喜好来决定取舍，而插花者喜好的形成，又必然受到其身份经历和人文素养的影响。我们常说中国插花重意趣，而营造东方意趣，引起观赏者共鸣的首要因素，就在于花材的选择标准。

花卉本来是没有社会寓意的，花开花落，只是完成它自己的生命过程。如果说花型较大，色彩较艳，香气较浓，还属于人基于直观感受所做出的评判，与花本身多少还有着联系，那么，将花分为高低贵贱不同品第，甚至强行指令某些花作为君主，某些花须沦为婢仆，在花卉世界中建立类似人类社会中不公平的等级秩序，就完全背离了花

的本质。而在古代中国，却正是如此。所以，在中国，花材选择标准的确立，已不是一个单纯的植物学问题。东西方文化的差异，在这里已经显示出来。专家们评说东西方插花艺术，能举出种种不同，其实，中国花艺与西方花艺的根本区别，可以一言以蔽之：西方插花中，花还是花，而东方插花中，花已不仅仅是花了。

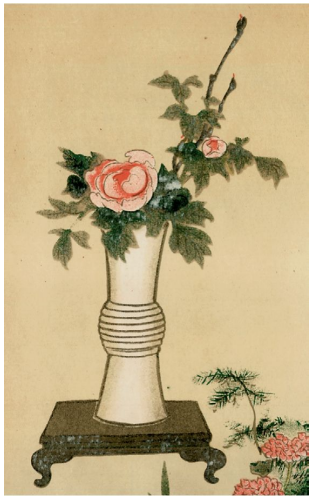


《插花艺术》中列出的部分花材图谱，洋花所占的比例相当大

在插花成为一种艺术之前，中国的很多花种已经被赋予特定的文化寓意。西晋嵇康《养生论》中，就有“合欢蠲忿，萱草忘忧”的说法。“情切切良宵花解语”，实际上是人对花的解读，反映出解读人的微妙心态。这种寓意，不但成为选择花材的原则，而且决定了这花材在插花运用中的地位。

前文说过，唐代已出现张翊所撰《花经·九品九命》，第一次系统地排列出七十余种花木的品级。张翊所排定的具体花卉之品级高下，虽然在宋代已经有所变化，但将花卉划分不同品级，则从此成为中国的一种传统。由此分途，中国在植物学或博物性质的花卉名录之外，又多出一种以人文内涵划定等级的花目。

这类花品与西方的花语，是具有本质区别的两种范畴。花语虽也赋予某种花卉以特定的寓意，但主要依据花卉的自然形态，尤其是相互间并没有高低贵贱之分，也体现出西方的平等意识。而中国古代花品的设定，正是模仿封建社会中严格的官僚等级制度。“九品”，从一品到九品，逐次下降，源出始于魏晋、为历代所沿用的官僚等级。“九命”，从九命到一命，逐次下降，源出于周代的官僚等级。南北朝时的北周，更是以“九品九命”作为官秩等级。魏文帝曹丕黄初元年（二二零年）设立九品中正制，将各地士人按才能分别评为九等，供朝廷按等选用。张翊则是将各种花卉分成九等，供人选用。这种花品定制，对于后世插花中的花材选用，有着深远的影响。



日本盛花：牡丹



宋　《梅花喜神谱》：寒缸吐焰

当然，不同的历史时期，品评标准也会发生变化。比如张翊评定为“一品九命”的牡丹，后来更成了“花王”，将诸多花卉贬为它的婢仆，在明代便颇遭人非议。明人谢肇淛《五杂俎》中，指出世人对牡丹“奖借太过”，明确表示不满：“如云‘国色天香’犹可，至谓芍药为‘近侍，芙蓉避芳尘’，‘虚生芍药徒劳妒，羞杀玫瑰不敢开’，恐牡丹未敢便承当也。牡丹丰艳有余，而风韵微乏，幽不及兰，骨不及梅，清不及海棠，媚不及荼蘼，而世辄以花之王者，富贵气色，易以动人故也。芍药虽草本，而一种妖媚丰神，殊出牡丹之右，譬之名姬娇婢，侍君夫人之侧，恐有识者消魂不在彼而在此。”明代中期的世风，因市民阶层的崛起而变化，对于以“富贵气色”骄人者，心底是不服的。在市场经济基础上，人们有可能向往一个包容百花齐放、允许各逞己长的社会，你一定要说牡丹艳压群芳，我也可以举出牡丹的种种不如人处。

最典型的例子是梅花。梅在唐代的地位远不及蜡梅，在《花经》里只属“四品六命”的中流，但到了宋代，梅花在文人笔下倍受赞誉，宋人所做梅花诗词数倍于前代。前文说到的《梅花喜神谱》，是现存刊印最早的花卉画谱，所画全为折枝，完全可以取为插花的造型。范成大《梅谱》中所说，“梅以韵胜，以格高，故以横斜疏瘦与老枝怪奇者为贵”，也可以作为花材选择的标准。爱梅成癖的陆游，有咏梅诗词一百多首，将梅花与多种花卉作过比较。桃李自是不在话下了，连“俏

也不争春”也是对梅花的误解：“雪里芬芳亦偶然，世人便谓占春前。饱知桃李俗到骨，何至与渠争着鞭。”（《雪后寻梅偶得绝句十首》）花王牡丹亦稍逊一筹，《梅花绝句》中写道：“月中疏影雪中香，只为无言更断肠。曾与诗翁定花品，一丘一壑过姚黄。”姚黄是牡丹中的极品。诗后有注：“曾文清公尝问予，梅与牡丹孰胜，予以此答。”“造物作梅花，毫发无遗恨。楚人称芳兰，细看终不近。”（《梅花》）被誉为国香的兰花，也难与梅比肩媲美。像梅花这样无与伦比、十全十美的花，诗人常常担心不配做它的朋友，要不食人间烟火才有希望：“欲与梅为友，常忧不称渠。从今断火食，饮水读仙书。”甚至连写作赞颂梅花的诗，都要检查毛笔是不是干净：“子欲作梅诗，当造幽绝境。笔端有纤尘，正恐梅未肯。”梅花的圣洁，不让佛教中的莲花。陆游凌风冒雪寻梅访梅，宁可感慨“老来一事偏堪恨，好看梅时却怕寒”，却很少折梅插瓶，在《看梅归马上戏作》中，他似乎有过插花之意：“江路疏篱已过清，月中霜冷若为情。不如折向金壶贮，画烛银灯看到明。”而道出他心声的则是“插瓶直欲连全树，簪帽任谁拣好枝。”（《次韵张季长正字梅花》），恨不能把整株梅树搬回家中做瓶供。

南宋绍兴二十七年（一一五七年）状元王十朋曾作“十八香”词，流传甚广。同时期类似之作颇多，如南宋佚名编《锦绣万花谷》后集卷三十七载“曾端伯十友调笑令”：“取友于十花：芳友者，兰也；清友者，梅也；奇友者，蜡梅也；殊友者，瑞香也；净友者，莲也；禅友者，薝卜也；佳友者，菊也；仙友者，岩桂也；名友者，海棠也；韵友者，酴醾也。”龚明之《中吴纪闻》卷四记《花客诗》：“张敏叔尝以牡丹为贵客，梅为清客，菊为寿客，瑞香为佳客，丁香为素客，兰为幽客，莲为净客，酴醾为雅客，桂为仙客，蔷薇为野客，茉莉为远客，芍药为近客，各赋一诗，吴中至今传播。”可以看出，各人品评，虽有参差，但所推崇的花卉，则大同小异。在那个主要是由文人掌握着话语权的时代，尤其是一些名家，作品被后世奉为经典，经过一代代继起者的放大，对后世审美观的影响，不言而喻。



宋　马麟《层叠冰绡图》

宋代陶谷《清异录·花》中的一条记载值得重视：“酴醾、木香，事事称宜，故卖插枝者云‘百宜枝杖’。此洛社故事也。”酴醾和木香这两种花，作为插花，在任何场合都是适宜的，所以卖剪插花枝的人称之为“百宜枝杖”。有“宜”者，必然就有“不宜”者，哪些花卉不能用于某些场合，在当时一定也有说法。又如水仙与铃兰、丁香与紫罗兰、郁金香与勿忘我，皆不宜共插。一些花卉有异味，如百合、石竹、兰、紫罗兰、虞美人、万寿菊等，与其他花卉混用，或至互相损伤，宜单独插瓶，稍配绿色枝叶。

明代中期，花的寓意已渐渐定格，相应的选花标准也随之确立。大体而言，插花被用以表现作者的性情意趣、人生哲悟、品德节操，所以花材多选用有高雅寓意的松、竹、梅、兰、桂、山茶、水仙等。高濂在《燕闲清赏笺》中，列出了两类花目，一是依据自然属性的《四时花纪》，列举了二百多种“俱堪入瓶”也就是可用于插花的花木，除了为牡丹、芍药、菊、兰、竹五种“品类数多”者单立全谱外，其余都按时序排列，不分高下，而且说：“幽人雅趣，虽野草闲花，无不采插几案，以供清玩。但取自家生意，原无一定成规，不必拘泥。”这种包容，体现着插花活动的本旨。《四时花纪》是理当作为《瓶花三说》的姊妹篇来看待的。

至于高濂的“自家生意”，则须“俨若隐人君子”，见于《书斋清供花草六种入格》中。他按时序举出兰、夜合、黄萱、菊花、水仙、美人蕉，并明确宣称：“六种花草，清标雅质，疏朗不繁，玉立亭亭，俨若隐人君子。置之几案，素艳逼人，相对啜天池茗，吟本色古诗，大快人间障眼。外此，无多可入清供。”除此以外，就没有什么够格作为书斋清供的了。不过，在《起居安乐笺》的《高子花榭诠评》中，他又说到“茶梅花（小朵，粉红，胳花，黄心。开在十一各花净尽之时，得此可玩）、茗花（香清，插瓶可久可玩），冷月一枝，斋头清供”。茶花中的一些品种也是可入清供的。无论六种、七种，都是一种人文性质的花目，个人爱好自由，别人也无可非议。

明周嘉胄《香乘》卷十三，就王十朋“十八香”词，“广其义喻士”，以花比喻士人的品格，或者反过来说，以士人的品格比喻花的格调：“异香牡丹称国士，温香芍药称冶士，国香兰称芳士，天香桂称名士，暗香梅称高士，冷香菊称傲士，韵香荼蘼称逸士，妙香蘧卜称开士，雪香梨称爽士，细香竹称旷士，嘉香海棠称隽士，清香莲称洁士，梵香茉莉称贞士，和香含笑称粲士，奇香腊梅称异士，寒香水仙称奇士，柔香丁香称佳士，阐香瑞香称胜士。”这虽是在前人基础上的一种整合，但其中的许多贴切喻义，为后世所认同，并广为流传。众花同

列“士”族，也说不上高低之分，有人喜欢国士、高士，也有人喜欢旷士、逸士。



台湾现代插花



日本盛花：松菊

张谦德《瓶花谱》中，专列《品花》一节，“今谱瓶花，例当列品，录其入供者，得数十种”，这里所说的“例”，就是张翊的《花经·九品九命》。张谦德也以张翊的继承者自居。其所列花卉不过七十种，天下万紫千红，能够榜上有名，固然已属不凡。但一定要将自由竞放

的花卉，纳入人为僵化的秩序，只能显露出作者的封建意识。况且作者也明白，花之品级，本无定论，他的评定，与张翊已有很大差别，最多只能算一种矜才的文字游戏罢了。

袁宏道《瓶史》中，以《花目》作为开篇第一要务，提出他的花材选取原则：“取花如取友，山林奇逸之士，族迷于鹿豕，身蔽于丰草，吾虽欲友之而不可得。是故通邑大都之间，时流所共标共目，而指为隽士者，吾亦欲友之，取其近而易致也。”他还算不得追花的发烧友，对于深山远林中的奇花异草，只好敬而远之。而南方的名花运到北京，价格昂贵，像他这样的小官吏也消受不起，更不用说一般的读书人了。按照退而求其次的标准，袁氏所取材的花，“入春为梅，为海棠；夏为牡丹，为芍药，为石榴；秋为木樨，为莲、菊；冬为蜡梅。”算来不过寥寥数种。他强调的是花可缺而不可滥，“就使乏花，宁贮竹、柏数枝以充之”，也不能“使市井庸儿，溷入贤社，贻皇甫氏充隐之嗤哉”。就像俗谚所说，看他的朋友，就可以知道他的为人，所以择友不能不慎。皇甫氏“充隐”，典出《晋书·桓玄传》，东晋桓玄篡国，认为历代都有隐士，本朝不能没有，于是找到前代高隐皇甫谧的六世孙皇甫希之，让他隐居山林，桓玄再派人去征召他为著作郎，又给一大笔钱，但事先吩咐他推辞不受，于是桓玄大肆宣传皇甫希之是“高士”，而知道内情的人都讥笑他是假充的隐士，自难免贻笑大方。

不仅如此，就是这几种花，还得取其上品。袁氏在第二节《品第》中所列举的是：“梅以重叶、绿萼、玉蝶、百叶绯梅为上；海棠以西府紫绵为上；牡丹以黄楼子、绿蝴蝶、西瓜穰、大红舞青猊为上；芍药以冠群芳、御衣黄、宝妆成为上；榴花深红、重台为上；莲花碧台、锦边为上；木樨球子、早黄为上，菊以诸色鹤翎、西施、剪绒为上；蜡梅馨口香为上。”这些名品，确是由花卉本身的色、香、形决定的。袁宏道特别说明，尽管一般读书人没有条件罗致这些名品，但他还是要加以强调，就是为了让人们有一个衡量的标准，知道什么是真正的绝色尤物，“不欲使常闺艳质杂诸奇卉之间耳”。人各有所爱，本

无可厚非，但袁氏这里的潜台词，是以花的品第，象征主人的品第，摆弄凡花野草，就把自己的格调也降低了。他并且警告：“使倾城与众姬同辇，吉士与凡才并驾，谁之罪哉？”让绝色佳人与平常女子同处一车，不世之才与凡庸士子并骑而行，竟成了一种罪过。这就未免要令儒生寒士无所适从了，既无力求取上品，就只能放弃插花。袁宏道煞有介事地宣称，他当以春秋时期晋国的良史董狐为楷模，要像孔子作《春秋》一样，来撰著花卉王国的《春秋》，自不能不严肃而谨慎。

当然文人意趣，各有不同。如宋人袁说友《江行得水仙花》：“彻底清姿秀可餐，柔枝不怯胆瓶寒。三星细滴黄金盏，六出分成白玉盘。是物合陪仙子供，何人遣傍客舟看。山矾似俗梅偏瘦，别与诗人较二难。”咏水仙清秀可餐，“山矾似俗”。明末钱谦益《玉蘜轩记》中则说：“河东君评花，最爱山矾。以为梅花苦寒，兰花伤艳，山矾清而不寒，香而不艳，有淑姬静女之风。蜡梅、茉莉，皆不中作侍婢。”柳如是却认为山矾有胜过梅、兰的地方。文中的“作侍婢”，不是某花作某花的侍婢，而是以花为女伴的意思。

袁宏道在晚明以小品名世，倡导性灵说，推崇“独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆中流出，不肯下笔”（《叙小修诗》）。在不少作品中，他夸张地把做官描写成“牛马不若”的苦差，表示要追求任情适性的生活。然而恰恰在闲适生活中，他又热衷于建立等级秩序。他酒量不大而好酒，并在万历三十五年（一六零七）撰成《觞政》十六条，同样是为饮酒立规矩。即属游戏文字，袁宏道的这种心态，也远不及高濂豁达，与现代意识就有着更大的距离。而《瓶史》既被奉为中国传统插花的经典，过于强烈的时代局限性，遂不可避免地成为传统插花在现代趋于衰落的重要因素。真可谓“成也萧何，败也萧何”。

不过，就是当时，某些花材在民间却被赋予完全不同的寓意，用于节庆插花或民俗插花，袁宏道们所不能容忍的俗意，反而大受欢迎。如圣洁的莲花，在年画中成了“莲生贵子”，梅花成了“红梅多子”，

竹成了“竹报平安”，而梅、竹合起来又表示“梅子竹孙（笋）”，牡丹花象征着“玉堂富贵”“花开富贵”。又如《攀桂图》，画儿童攀折桂树枝，象征科举应试，蟾宫折桂、金榜题名。北方人过年时，以较大的松柏枝插在瓶中，缀以古钱、元宝、石榴花等，称为“摇钱树”，其形式与今天时兴的圣诞树颇相似。又如以花瓶插月季花，“瓶”谐音“平”，寓四季平安之意。花瓶中插山茶花、梅花、松枝，寓意新春，瓶边配以灵芝、柿子、百合等，寓“百事如意”。甚至也可以不用花材，而插以其他可供观赏的物品，如元刘贯道绘《消夏图卷》，人物卧榻边几案上，有大瓶插花卉灵芝。明代版画《西游记》插图中，就有方瓶中插珊瑚和孔雀翎的。此类民间插花自成一家，完全不受文人插花理念的束缚。但其所重的也只是寓意，几乎没有技艺与形态方面的要求。



天津杨柳青年画《莲生贵子》



苏州桃花坞年画《莲生贵子》

日本花道中，并不讲究花材的高贵华美。最典型的是茶室插花，往往只用一枝白梅或一柄向日葵，以简单的花草营造一种幽雅的、返朴归真的氛围。品评插花的优劣，主要取决于插花的形态、花器的协调和不同花材所呈现出的精神。



1　广东佛山年画《红梅多子》



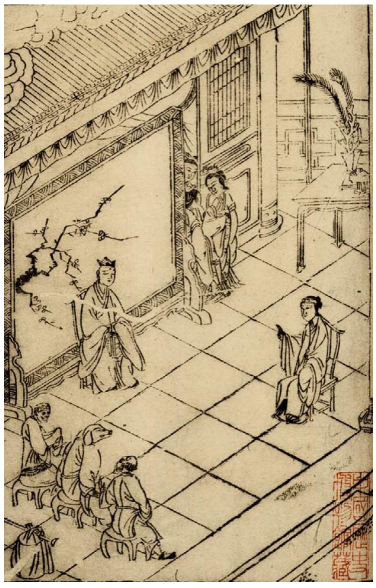
2　苏州桃花坞年画《玉堂富贵》



3　苏州桃花坞年画《花开富贵》



4　元　刘贯道《消夏图卷》（局部）



5　明　《西游记》插图



日本插花：朝颜



印度插花：干花

现代插花艺术认为，插花不是对自然美的简单重复，而是作者独具个性和表现力的创造，不是单纯的花材组合，也不是简单的花器配搭，而是以形传神、以情动人、引发观赏者心灵共鸣的一种艺术创作活动。成功的插花作品，对花材和花器的选择几乎没有限制，更未必选用名贵的花材、高档的花器。看来不起眼的几片绿叶，一个花蕾，甚或路边的杂花野草，常见的水果蔬菜，配以恰当的花器，都可能创作出情趣典雅、意境不凡的艺术品，令人赏心悦目。这正是插花艺术的魅力所在。同时，在色彩绚丽、香气四溢的鲜花之外，干花也成为现代插花的常用花材，以弥补鲜花难以持久的弱点。干花以自然花卉经干燥处理而成，既不失原生的形态之美，又可随意染色、组合，且可长久摆放，尤其适合光线较暗的环境。所以一些西方国家和地区盛行干花作品。其缺点是环境湿度较大时易霉变，也不宜强光长时间暴晒。而绢缎以至化纤材料的人造仿真花，可以长期保存且便于清洁，现在也被用于插花，以满足现代人追求简单生活的需要。

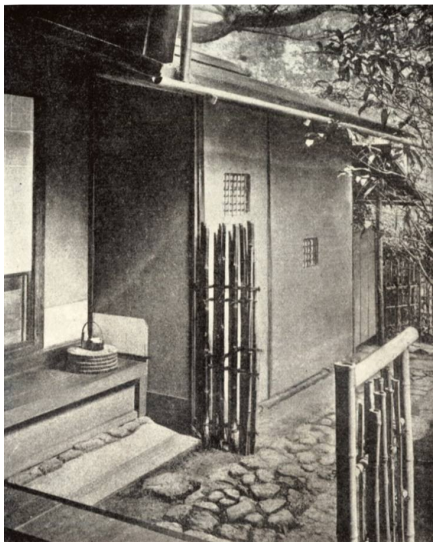
主从使令



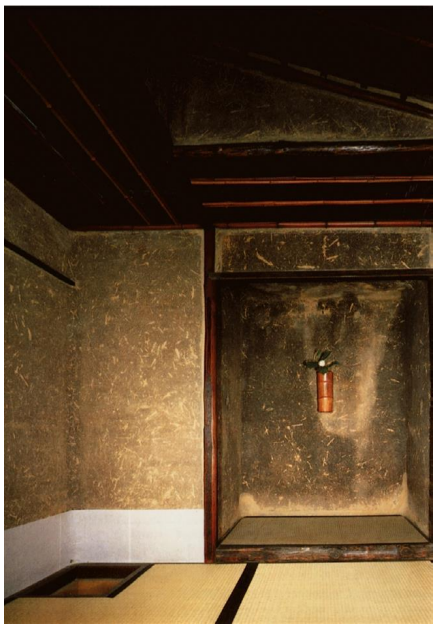
插花艺术表现的，是各种花材的色调、姿态和神韵之美。用一枝花材构图，也可以达到良好的效果。而在采用多枝花材或多种花材的时候，花材之间的配合，就成为一个重要的课题。

插花艺术表现的，是各种花材的色调、姿态和神韵之美。用一枝花材构图，也可以达到良好的效果，而在采用多枝花材或多种花材的时候，花材之间的配合，就成为一个重要的课题。

日本的茶花宗师千利休，曾经有过一次极端的示范。安土桃山时代的将军丰臣秀吉，听说千利休家的院子里朝颜（白牵牛花）开得很茂盛，十分喜人，便示意千利休在某日清晨为他安排一次茶道表演，欣赏朝颜。到了约定的日子，丰臣秀吉兴致勃勃地前去赴会，可是推开院门，竟发现所有的朝颜都被剪掉了。丰臣秀吉十分恼怒，以为千利休是故意捉弄他。然而，当他走进茶室，一眼就看见，在暗淡的床之间，小小的花瓶里插着一朵初放的朝颜，洁白的花瓣上晨露欲滴，显示出无限的生命力，令他的心灵受到极大的震撼。这种达到极致的意境，受到后世茶人的无限推崇，都认为没有办法再用朝颜作茶花了。



千利休茶室外景。当年丰臣秀吉看到的，或许就是样的空荡荡吧?



千利休茶室待庵内，朝颜一朵白

中国插花追求率性和随意，直到宋代，文人都很少具体描绘插花的形态。梅花是最常使用的花材，宋戴复古《郑子寿野趣烧烛醉梅花》诗道：“古瓶斜插数枝春，此即君家劝酒人。移取庭前双蜡烛，花边照出玉精神。”李流谦《梅花》诗写道：“道人一味着幽禅，谁遣天花到眼边。乱插铜瓶看尽日，向人终是好因缘。”不过是“斜插”“乱插”，完全看不出有主从配合的关系。数种花材同插一瓶也不少见，如杨万里《瓶中红白莲》诗：“红白莲花共玉瓶，红莲韵绝白莲清。空斋不是无秋暑，暑被香销断不生。”《烛下瓶中江、蜡二梅》：“红梅蜡梅同日折，白昼看来两清绝。如何对立烛光里，只见江梅白于雪。”《瓶中梅杏二花》：“梅花耿耿冰玉姿，杏花淡淡注燕脂。两花相娇不相下，各向春风同索价。折来双插一铜瓶，旋汲井花浇使醒。红红白白看不足，更遣山童烧蜡烛。”同样没说到两种花的位置安排关系。

不过，当时的插花，未必真的就没有章法可循。同一时期流传下来的绘画作品中，却可以清晰地看出插花的韵致。如宋姚月华《胆瓶花卉图》，画面是一幅团扇扇面，镂空的方形瓶托，中置青瓷花瓶，瓶插菊花高低分两个层次，三枝近瓶口，三枝高出，而花朵正背，分

朝不同方向。这是一件典型的东方插花。宋宁宗赵扩在画旁题了诗：“秋风融日满东篱，万叠轻红簇翠枝。若使芳姿同众色，无人知是小春时。”又如李嵩所绘的两幅《花篮图》，都是色彩艳丽的大块面造型，颇有西方插花的韵味，其一，制作精致的竹丝花篮，且以竹枝盘出花纹图案，篮内中部是粉红的蜀葵、银白的栀子，右边插长枝萱草和大红的石榴，左边则是白牡丹和萱草，有的盛开，有的半开，色彩艳丽，错落有致，姿态飘逸，生机勃勃。其二，以细竹枝编成花篮，以大红山茶为中心，右插腊梅、桂花，左插水仙和白梅花蕊，整个造型呈团状，丰满而不臃肿。由这些作品中，我们可以看到当时的插花已经达到相当高的艺术水准，毫不逊色于当代的作品。

当然，这毕竟是绘画作品，体现着画家的艺术追求，但既然以插花为题材，画作与插花作品之间，一定会有相互影响的成分。

遗憾的是，中国早期插花专著中，对于同一花种多枝花材的排列，对于多种花材共插一瓶的配合关系，都缺少记载，几乎没有说过哪些花卉适宜合插。直到高濂的《瓶花三说·瓶花之宜》中，只简单地说到，“花取一种两种，蔷薇时，即多种亦不为俗”。他主张少用花材，“宜一种，多则二种”，多用则有落俗之嫌。用两种时“则分高下合插，俨若一枝天生二色，方美”。



宋　姚月华《胆瓶花卉图》



宋　李嵩《花篮图》

张谦德《瓶花谱》中对此也没有新的补充。

袁宏道《瓶史》中，才第一次明确提出了多种花材共插的主从相配原则。这是他对插花艺术的一大贡献。可令人遗憾的是，他对花材赋予了过重的人文内涵，遂将之纳入更为森严的等级制度中。如果说

在花材的选择中，品第高低之分，还有着植物学的因素，那么在花材的配合地位上，东方文化与西方文化的差异就愈加明显。

《瓶史》第九节《使令》，开篇即说：“花之有使令，犹中宫之有嫔御，闺房之有妾媵也。夫山花草卉，妖艳实多，弄烟惹雨，亦自便嬖，恶可少哉。”以皇后和妃嫔、正妻与妾媵的关系，比喻花材的主从关系，这就比日本插花中的天、地、人之喻倒退了一大步。具体而言，“梅花以迎春、瑞香、山茶为婢；海棠以苹婆、林檎、丁香为婢；牡丹以玫瑰、蔷薇、木香为婢；芍药以罂粟、蜀葵为婢；石榴以紫薇、大红、千叶、木槿为婢；莲花以山矾、玉簪为婢；木樨以芙蓉为婢；菊花以黄白山茶、秋海棠为婢；蜡梅以水仙为婢。”其中为“主”者，就是他在《花目》一节中列举的九种花卉。

不过，这些为婢为侍者，也非等闲之辈。袁宏道特地罗列了许多历史人物掌故，试图说明它们的品格：“诸婢姿态各盛一时，浓淡雅俗亦有品评。水仙神骨清绝，织女之梁玉清也。山茶鲜妍，瑞香芬烈，玫瑰旖旎，芙蓉明艳，石氏之翔风、羊家之净琬也。林檎、苹婆姿媚可人，潘生之解愁也。罂粟、蜀葵妍于篱落，司空图之鸾台也。山矾洁而逸，有林下气，鱼玄机之绿翘也。黄白茶韵胜其姿，郭冠军之春风也。丁香瘦，玉簪寒，秋海棠娇，然有酸态，郑康成、崔秀才之侍儿也。其他不能一一比像，要之皆有名于世，柔佞纤巧，颐气有余，何至出子瞻榴花、乐天春草下哉。”

用典是文言修辞中的常法，“据事以类义，援古以证今”（刘勰《文心雕龙》），以增加词句的含蓄与典雅，其实就跟今天小学老师鼓励学生作文中用成语差不多。用典以信手拈来，不露痕迹，如盐入水中为妙。用典之忌，一是典事过熟，或遭浅薄之讥；一是过于生僻，人皆不解，则有故意卖弄之嫌。不过旧时又有专门的类书，以便于初学作诗文者检索利用，但成名士人使用这种类书，便成了笑柄，所以只能背着人偷偷地用。袁宏道这里所用的典故，当其时或在士人

阅读范畴之内，对于今天的读者，则多已相当僻涩。所以先要弄清其本意，才能理解袁宏道的喻意。

织女之梁玉清，典出唐李亢《独异志》：“《东方朔内传》云：秦并六国，太白星窃织女侍儿梁玉清、卫承庄，逃入卫城少仙洞，四十六日不出。天帝怒，命五岳搜捕焉。太白归位，卫承庄逃焉。梁玉清有子名休，玉清谪于北斗下，常舂，其子乃配于河伯，骖乘行雨。子休每至少仙洞，耻其母淫奔之所，辄回驭，故此地常少雨焉。”在天庭中居高位的太白星，诱惑织女的二位侍女私奔，事发后不过“归位”，也就是回本职复任，而被诱惑者或逃或罚，且被自己的儿子看不起，梁玉清颇令人同情。只是由这个故事中的梁玉清，怎么也联想不到水仙的“神骨清绝”上。

石氏之翔风，见前秦王嘉《拾遗记》：“石季伦爱婢名翔风，魏末于胡中得之，始十岁，使房内养之，至十五，无有比其容貌，特以姿态见美，妙别玉声，巧观金色。……石氏侍人美艳者数千人，翔风最以文辞擅爱。石崇常语之曰：‘吾百年之后，当指白日，以汝为殉。’答曰：‘生爱死离，不如无爱。妾得为殉，身其何朽。’于是弥见爱宠。……及翔风年三十，妙年者争嫉之，或者云：‘胡女不可为群。’竞相排毁。石崇受谮润之言，即退翔风为房老，使主群少。乃怀怨而作五言诗曰：‘春华谁不美，卒伤秋落时。突烟还自低，鄙退岂所期。桂芳徒自蠹，失爱在蛾眉。坐见芳时歇，憔悴空自嗤。’石氏房中，并歌此为乐曲，至晋末乃止。”石崇宠姬中，最为人熟知的是绿珠，据说翔风正是被妙年绿珠所排挤。然绿珠的刚烈，则非翔风之幽怨可比。有趣的是，石崇却被封为“司七月凤仙花花神”，绿珠则被封为“司八月桂花花神”。羊家之净琬，见《梁书·羊侃传》：“侃性豪侈，善音律，自造《采莲》《棹歌》两曲，甚有新致。姬妾侍列，穷极奢靡，”其中就有一位“舞人张净琬，腰围一尺六寸，时人咸推能掌中舞”。鲜妍明艳，此二人固可以当得，但净琬与翔风之遭际，殊难并列。

潘生之解愁，见宋张唐英《蜀梼杌》：“枢密使潘炕卒。炕字疑梦，其先河南人，有器量，家人未尝见其喜怒。然嬖于美妾解愁，遂夙恙成疾。解愁姓赵氏，其母梦吞海棠花蕊而生，颇有国色，善为新声及工小诗。”正是因为与海棠有这么一种瓜葛，袁宏道才将解愁附会于林檎、苹婆。封建社会中，但凡男人出了毛病，总是向女人身上去找原因。按当时的观念，这一位已不止于“姿媚可人”，简直就是狐媚惑人以至害人了。

司空图之鸾台，见《旧唐书·司空图传》：“图布衣鸠杖，出则以女家人鸾台自随。”鸾台勉强可算得“妍于篱落”。



吴友如《石崇》

鱼玄机之绿翘，见唐皇甫枚《三水小牍》，鱼玄机在西安咸宜观出家做女道士，“一女僮曰绿翘，亦明慧有色。忽一日，机为邻院所邀，将行，诫翘曰：‘无出，若有客，但云在某处。’机为女伴所留，迨暮方归院。绿翘迎门，曰：‘适某客来，知炼师不在，不舍辔而去矣。’客乃机素相昵者，意翘与之私。及夜，张灯扃户，乃命翘入卧内，讯之。翘曰：‘自执巾盥数年，实自检御，不令有似是之过，致忤尊意。且某客至，款扉，翘隔阖报云：‘炼师不在。’客无言，策马而去。若云情爱，不蓄于胸襟有年矣，幸炼师无疑。’机愈怒，裸而笞百数”，竟将绿翘拷打至死，埋在后园中。不久案发，鱼玄机被京兆府处

死。就绿翘的自诉而言，够得上“洁而逸”，但鱼玄机实在当不得莲花，主婢关系更非佳话。

郭冠军之春风，见北魏杨衒之《洛阳伽蓝记》：“冠军将军郭文远游憩其中，堂宇园林，匹于邦君。时陇西李元谦乐双声语，尝经文远宅前过，见其门阀华美，乃曰：‘是谁第宅过佳？’婢春风出曰：‘郭冠军家。’元谦曰：‘凡婢双声。’春风曰：‘佇奴慢骂。’元谦服婢之能，于是京邑翕然传之。”李元谦开口六个字用三组双声，不无卖弄之意。春风所答，“郭冠”双声，“军家”双声。李元谦感慨：平庸的婢女也懂得双声，又用两组双声。春风反唇相讥，你这个劣种开口骂人，也用两组双声。李元谦不得不服，遂传为佳话。虽然文中未描写春风之姿，说“韵胜其姿”也不为过。

郑康成、崔秀才之侍儿，郑事见南朝宋刘义庆《世说新语·文学》：“郑玄家奴婢皆读书。尝使一婢，不称旨，将挞之，方自陈说，玄怒，使人曳著泥中。须臾，复有一婢来，问曰：‘胡为乎泥中？’答曰：‘薄言往诉，逢彼之怒。’”问答者引用的都是《诗经》之句。崔事见唐范摅《云溪友议》卷一：“有崔郊秀才者，寓居于汉上，蕴积文艺，而物产罄悬。亡何，与姑婢通，每有阮咸之纵。其婢端丽，饶彼音律之能，汉南之最也。姑贫，鬻婢于连帅，连帅爱之，以类无双，给钱四十万，宠盼弥深。郊思慕不已，即强亲府署，愿一见焉。其婢因寒食，来从事冢，值郊立于柳阴，马上涟泣，誓若山河。崔生赠之以诗曰：‘公子王孙逐后尘，绿珠垂泪滴罗巾。侯门一入深如海，从此萧郎是路人。’或有嫉郊者，写其诗于座。帅睹之，令召崔生，左右莫测。郊深忧悔，无处潜遁。及见郊，握手曰：‘侯门一入深如海，从此萧郎是路人，便是公制作耶？四百千小哉，何惜一书，不早相示。’遂命妇同归，至于帷幌奁匣，悉为增饰之，小阜崔生矣。”郑康成婢自是有些酸气。崔郊故事中，说秀才酸则可，其婢则未见其酸。

子瞻榴花，指苏轼《贺新凉》词：“乳燕飞华屋，悄无人，桐阴转午，晚凉新浴。手弄生绡白团扇，扇手一时似玉。渐困倚，孤眠清熟。帘外谁来推绣户，枉教人梦断瑶台曲。又却是，风敲竹。　　石榴半吐红巾蹙，待浮花浪蕊都尽，伴君幽独。秾艳一枝细看取，芳心千重似束。又恐被，西风惊绿。若待得君来向此，花前对酒不忍触。共粉泪，两簌簌。”宋代杨湜《古今词话》称此词系在杭州为官妓秀兰而作。但胡仔《苕溪渔隐丛话》中，已指出这节本事疑点甚多，斥为可笑。袁宏道当仍用杨氏之意。

乐天春草，《说郛》本作“秋草”，典出唐孟棨《本事诗》：“白尚书姬人樊素善歌，妓人小蛮善舞，尝为诗曰：‘樱桃樊素口，杨柳小蛮腰。’年既高迈，而小蛮方丰艳，因为杨柳之词以托意，曰：‘一树春风万万枝，嫩于金色软于丝。永丰坊里东南角，尽日无人属阿谁。’”这是白居易平生有关姬人的名作，曾引出无数公案。据此则“春草”“秋草”皆不合，当作“春树”抑或“春风”方是。

综上所述，袁宏道这一段议论，多不切题，很难说诸花与诸婢之间，有着什么样的相近相似，不免有故弄玄虚之讥，只能姑妄言之，姑妄听之罢了。有趣的是，一向以超凡脱俗自矜的袁宏道，偏偏在以女人喻花这一层上，不免落入俗套。说起把女人比作花，中国人常喜欢引用王尔德的名言。这实在有点数典忘祖的味道。南宋时的杭州人陈思，在《海棠谱》中就写到，“前辈作花诗，多用美女比其状，如曰‘若教解语人倾国，任是无情也动人’，陈俗哉！”太俗了。他说黄庭坚写茶蘼，“露湿仁郎试汤饼，日烘荀令炷炉香”，用美丈夫比花，才有点出类拔萃的意思。



吴友如《樊素小蛮》

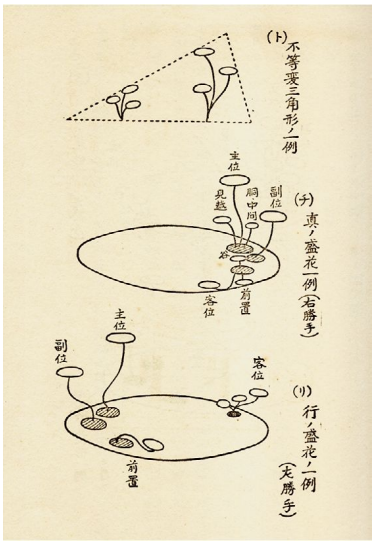


日本插花：石岩

将“使令”一事系统化，且能付诸操作的，是屠本畯《瓶史月表》，其虽似承袭袁宏道之说，但将花材分为四个层次，花目多出数倍。而以“花盟主”“花客卿”“花使令”“花小友”相称，也较袁氏的妾媵婢仆为缓和。这份花目可以供今天的插花人参考，兹转录于下：“正月花盟主：梅花，宝珠茶；花客卿：山茶，铁干海棠；花使令：瑞香，报春，木瓜。二月花盟主：西府海棠，玉兰，绯桃；花客卿：绣球花，

杏花；花使令：宝相花，种田红，木桃，李花，月季花，剪春罗。三月花盟主：牡丹，滇茶，兰花，碧桃；花客卿：川鹃，梨花，木香，紫荆；花使令：木笔花，蔷薇，谢豹，丁香，七姊妹，郁李，长春。四月花盟主：芍药，蘑卜，夜合；花客卿：石岩，罂粟，玫瑰；花使令：刺牡丹，粉团，龙爪，垂丝海棠，虞美人，楝树花。五月花盟主：石榴，番萱，夹竹桃；花客卿：蜀葵，乐阳花，午时红；花使令：川荔枝，栀子花，火石榴，孩儿菊，一丈红，石竹花。六月花盟主：莲花，玉簪，茉莉；花客卿：百合，山丹，山矾，水木樨；花使令：锦葵，锦灯笼，长鸡冠，仙人掌，颟桐，凤仙花。七月花盟主：紫薇，蕙；花客卿：秋海棠，重台朱槿；花使令：波斯菊，水木香，矮鸡冠，向日葵。八月花盟主：丹桂，木樨，芙蓉；花客卿：宝头鸡冠，杨妃槿；花使令：水红花，剪秋罗，秋牡丹，山楂花。九月花盟主：菊花；花客卿：月桂；花使令：老来红，叶下红。十月花盟主：白宝珠，茶梅；花客卿：山茶花，甘菊花；花使令：野菊，寒菊，芭蕉花。十一月花盟主：红梅；花客卿：杨妃茶；花使令：金盏花。十二月花盟主：蜡梅，独头兰；花客卿：茗花，漳茶；花使令：枇杷花。”而花小友则是按季节各列数种：“春：茨菇，蓝绵；夏：菖蒲，紫兰，艾，水葱，茴香；秋：挺翠，金线草，虎茨，观音草；冬：风兰，天茄，金豆，金柑，金桔。”多是生长期较长的观叶植物。

当然，花趣在乎天成，一定要按图索骥，未免拘束过甚。周瘦鹃先生在《仲秋的花与果》一文中，讲到他插柿的故事：“某秋我曾从树上摘下一长一短两大枝，上有柿十余只，只因太重了，插在古铜瓶中方能稳定。我整理了它的姿态，供在爱莲堂中央的方桌上，历时快将一月，柿还没有大熟，却已红艳可爱。可惜叶片易于干枯，索性全部剪去，另行摘了带叶的大枝插在中间，随时更换，红柿绿叶，可以经久观赏。”如此变通，有何不美？



日本盛花花材位置示意图

前文说到，日本插花在十七世纪中，已经明确“心”与“役枝”的主从搭配关系，规定“心如君，六枝如臣”，也有使用天（主位）、地（客位）、人（副位）或仁、义、礼、智、信等概念的。池坊专荣对于花道的重要贡献，就是提出了真、副、副请、真隐、见越、流枝、前置等七种花材位置安排。下代池坊专好则强调立花的基础为“真”，以“副”和“请”求对称，以“流枝”和“扣”求均衡，以“见越”和“前置”求远近，使插花的姿态造型比真花更多变化，出于自然美又超越自然美。平心而论，在插花技艺方面，日本花道是走在中国插花前面的。

现代插花中的主从搭配，则遵照艺术审美的原则，如木本与草本花卉中，以木本为主，草本为辅。或根据场合和功能需要的不同，确定插花的造型和色彩要求，再据此选择花材，安排位置。那种充满封建等级意味的旧套，早已被完全摒弃了。

选器护瓶



插花在中国既称瓶供，或称瓶花，都是将花与插花器具有机组合，构成一个整体的视觉形象。因此，它们之间的谐调与否，直接关系到审美效果。

插花在中国既称瓶供，或称瓶花，都是将花与插花器具有机组合，构成一个整体的视觉形象，因此，它们之间的谐调与否，直接关系到审美效果。古人很早就认识到了这一点，宋代的诗家，在吟咏插花的作品中，也会提到用以插花的瓶器。如苏辙《戏题菊花》：“春初种菊助盘蔬，秋晚开花插满壶”，陈起《买花》：“市声亦有关情处，买得秋花插小瓶”，张耒《摘梅花数枝，插小瓶中，辄数日不谢，吟玩不足，形为小诗》：“疏梅插书瓶，洁白滋媚好”，王同祖《冬日金陵制幕书事》：“归来又被梅花恼，拨冗铜彝插数枝”，杨公远《铜瓶簪梅》：“白玉堂开虽是贵，古铜瓶浸亦非贫”，朱淑真《绛都春·梅》下阙：“轻渺。盈盈笑靥，称娇面爱学，宫妆新巧。几度醉吟，独倚栏干，黄昏后，月笼疏影横斜照。更莫待、《单于》吹老。便须折取归来，胆瓶插了。”梅花配铜彝、古瓶，菊花配小瓶、粗壶。杨万里《道旁店》：“道是渠侬不好事，青瓷瓶插紫薇花”，描画出青瓶红花的美丽景色。张明中《瓶簪绯桃》：“谁向南园剪腻云，胆瓶微浸两枝春。一家姊妹红妆束，千种精神粉淡匀。只有低昂分大小，更无妍巧可俦伦。绮窗书癖混无奈，唤取渠侬作上宾。”以拟人手法写尽瓶中桃花姿态。张阁《解佩令·木樨》：“花儿不大，叶儿不美。只一段，风流标致。淡淡梳妆，已赛过，骚人兰芷。古龙涎，怎敢口气。　　开时无奈，风斜雨细。坏得来，零零碎碎。著意收拾，安顿在，胆瓶儿里。且图教梦魂旖旎。”且透露着剪插的心情与过程。

高濂的《品花三说》，可谓插花择器的经验之谈。他首先提出根据不同空间的需要，选择相应的插花器皿，然后再根据花器的大小选择花材，是很有见识的。因为家中房屋已成定局，而花器也属长久反

复使用，不太可能因为一枝花材而专置花器，甚或改变建筑结构吧。“插花须要花与瓶称”，才是顺理成章的办法。



天津杨柳青年画《杏元合番》



清　版画《红楼梦》插图，贾政书桌上的插花



天津杨柳青年画《司杏花神杨玉环》，大厅长案上两大瓶插花

所以他在《瓶花之宜》开篇即指出，“瓶花之具有二用”。一是厅堂等高敞空间插花，“乃以汉之铜壶，大古尊罍，或官、哥大瓶，如弓耳瓶、直口敞瓶，或龙泉蓍草大方瓶，高架两旁，或置几上，与堂相宜”，并特别提到，“冬时插梅，必须龙泉大瓶，象窑敞瓶，厚铜方壶，高三四尺以上，投以硫黄五六钱，砍大枝梅花插供，方快人意。近有饶窑白瓷花尊，高三二尺者，有细花大瓶，俱可供堂上插花之具”。二是书斋插花，空间既小，则“瓶宜短小，以官、哥胆瓶、纸槌瓶、鹅颈瓶、花觚、高低二种八卦方瓶、茄袋瓶、各制小瓶、定窑花尊、花囊、四耳小定壶、细口扁肚壶、青东磁小蓍草瓶、方汉壶、圆瓶、古龙泉蒲槌瓶、各窑壁瓶，次则古铜花觚、铜觯、小尊罍、方壶、素温壶、匾壶，俱可插花。又如饶窑宣德年烧制花觚、花尊、蜜食罐、成窑娇青蒜蒲小瓶、胆瓶、细花一枝瓶、方汉壶式者，亦可文房充玩。”另在《燕闲清赏笺·论定窑》一节，他说到定窑器中“更有坐墩式雅花囊，圆腹口坦如橐盘，中孔径二寸许，用插多花”，在《论诸品窑器》中说到龙泉窑有“烛台花瓶，并立地插梅大瓶，诸窑所无，但制不甚雅，仅可适用”。

这里所说的花器名目，首先依材质，分瓷器和铜器两大类。其次依产地，述各窑口瓷器，如官、哥、定、龙泉，均属宋代名窑。象窑即浙江象山窑，旧传烧白瓷较定窑为细而著名，但考古证明该窑实于唐末烧造青瓷。饶窑即今景德镇，始开于宋代，而大盛于明代，尤其

是宣德年间，选料、制样、绘画、题款，无一不精。成窑指景德镇成化年间制品，以小件和五彩为最。宣德、成化正是明代景德镇瓷业的高峰时期。至于铜器，则强调须出土古器。最后依器型，如胆瓶、弓耳瓶、纸槌瓶、茄袋瓶、壁瓶、花觚等。细花一枝瓶，今称梅瓶。

高濂列举出如此众多的名贵瓶器，给人的感觉，不像是为了欣赏插花，竟颇有些显摆古玩珍藏的意思了。这种阵势，大约只有当今中国的古玩市场上能够见到，自然，都是赝品。高濂是懂收藏的人，也知道此事难为，所以并不执着于此。他假设有人批评他立论偏执，“人无古瓶，必如所论，则花不可插耶？”遂自作解释说，他前面讲的意思，是有佳器的人，也要用得合宜，“使器得雅称”。“若以无所有者，则手执一枝，或采满把，即插之水钵、壁缝，谓非爱花人欤？”能说他不是爱花人吗？正不必斤斤计较于花瓶的美恶，或厅堂、书斋的区别。这种心态，相当开放，也是值得赞许的。

在《瓶花之忌》中，他又指出不适宜用于插花的瓶具：“瓶忌有环，忌放成对，忌用小口瓮肚瘦足药坛，忌用葫芦瓶”。花瓶形制过于繁复，会喧宾夺主，影响插花的观赏。他又指出贵重的花瓶摆放必须注意安稳，“忌置当空几上，致有颠覆之患。故官、哥古瓶，下有二方眼者，为穿皮条，缚于几足，不令失损”。这也是使用贵重瓶器的麻烦。



天津杨柳青年画《博古花卉屏》

瓷瓶盛水养花，冬日天寒结冰，防冻是个重要问题。我小时候，家中尚以水缸贮水，亲眼见过厚壁大缸被冰撑裂，是我最早明白的物理常识。父母的预防办法也简单，就是缸水不盛满，缸口不加盖，使膨胀的冰有出路。然而小口大肚的花瓶，倘遇冰冻，是非在瓶颈处崩裂不可的。杨万里有一首诗，《梅花数枝，簪两小瓷瓶，雪寒一夜，二瓶冻裂，剥出二水精瓶，梅花在焉，盖冰结而为此也》，生动地刻划出花瓶冻裂的情景：“何人双赠水精瓶，梅花数枝瓶底生。瘦枝尚带折痕在，隔瓶照见透骨明。大枝开尽花如雪，小枝未开更清绝。争从瓶口迸出来，其柰堪看不堪掇。人言水精初出万壑时，欲凝未凝如冻脂。上有江梅花正盛，吹折数枝堕寒镜。玉工割取到人间，琢出瓶子和梅看。至今犹有未凝处，瓶里水珠走来去。只愁窗外春日红，瓶子化作亡是公。”瓷瓶中剥出“水精瓶”，固是趣事，只怕太阳一出，就化为乌有了。所以人们早就试图寻找有效的防冻办法，如明初俞宗本《种树书》中已有记载：“冬间花瓶多冻破，以炉灰置瓶中，则不冻。或用硫黄置瓶内亦得”。



明　《桔浦记》插图

高濂在《瓶花之法》中，也讲到冬天防冻的几点经验：“冬间插花，须用锡管，不坏瓷瓶。即铜瓶亦畏冰冻，瓶质厚者尚可，否则破裂。”这里说的锡管，实际上是以锡制瓶胆以盛水，瓷瓶内没有水，自然不会有冻裂之虞。“瑞香、梅花、水仙、粉红山茶、蜡梅，皆冬月妙品，插瓶之法，虽曰硫黄投之不冻，恐亦难敌。惟近日色南窗下置之，夜近卧榻，庶可多玩数日。一法：用肉汁去浮油，入瓶插梅花，则萼尽开，而更结实。”单靠硫黄还是不放心，最好是白天放在朝阳处，晚上贴近床铺受暖气，可以稍持久。肉汁较清水中的营养成份更丰富，所以能促进开花结实，也不易冻实。凡此种种，都见出他是行家里手。这些办法，也一直为后人所沿用。清初陈淏子辑《花镜》中，又提到“冬月将浓灰汁和酒灌瓶则不冻”，为前人所未及。

张谦德也是讲求实际操作的人，他同样主张“凡插贮花，先须择瓶”，所以《瓶花谱》开篇即是《品瓶》。因瓶的大小尤其是造型，选择相配的花材。这是有道理的，花枝生长千姿百态，可供挑选的余地大，且有一定的可塑性，而花瓶一旦制成，便无从改变。当然家中花瓶多，也可以根据不同的环境和花材，选用材质和造型相宜的花瓶。

张氏提出的择瓶原则，较高濂为系统：“春冬用铜，秋夏用瓷，因乎时也。堂厦宜大，书室宜小，因乎地也。贵瓷铜，贱金银，尚清雅

也。忌有环，忌成对，像神祠也。口欲小而足欲厚，取其安稳而不泄气也。”春冬用铜，自是出于防冻的考虑，他当时生活在江南，铜瓶冻裂的可能性不大。张谦德在这里且说明了“忌有环、忌成对”的原因，是为了避免像神祠中那种对称的呆板布置。“大都瓶宁瘦毋过壮，宁小毋过大。极高者不可过一尺，得六七寸、四五寸瓶插贮佳。若太小则养花又不能久。”“宁瘦毋壮，宁小毋大”，是从书斋插花考虑的。

然后他分别介绍铜器和瓷器。“铜器之可用插花者，曰尊，曰罍，曰觚，曰壶，古人原用以贮酒，今取以插花，极似合宜。”古铜器的好处，则沿用了《洞天清录集》中的说法：“古铜瓶钵入土年久，受土气深，以之养花，花色鲜明如枝头，开速而谢迟，或谢则就瓶结实。若水秀、传世古则否。陶器入土千年亦然。”

瓷器晚于陶器、青铜器，而名窑多始于宋，“至唐始尚窑器。厥后有柴、汝、官、哥、定、龙泉、均州、章生、乌泥、宣、成等窑，而品类多矣。尚古莫如铜器，窑则柴、汝最贵，而世绝无之。官、哥、宣、定，为当今第一珍品，而龙泉、均州、章生、乌泥、成化等瓶，亦以次见重矣。”窑口固然重要，但书斋所用，更讲究古朴和造型，“瓷器以各式古壶、胆瓶、尊、觚、一枝瓶，为书室中妙品。次则小蓍草瓶、纸槌瓶、圆素瓶、鹅颈、壁瓶，亦可供插花之用。余如暗花茄袋、葫芦样、细口匾肚瘦足药坛等瓶，俱不入清供。”对于高濂所列举的瓶具，张谦德做了精简，并强调暗花茄袋瓶亦不宜用。最后，他也同意高氏大瓶宜有可用的说法，“古铜壶，龙泉、均州瓶，有极大高三二尺者，别无可用，冬日投以硫黄，斫大枝梅花插供亦得。”这种“大枝梅花”，《红楼梦》第五十回中，宝玉上栊翠庵向妙玉讨来的那一枝，差可相似。所以作者在这里不用“折”，而用了一个“斫”字。历来为《红楼梦》作插图者，都没有认真理解这一节文字，只凭着对文人插花的印象，画成小瓶细枝，大失意趣。

在《花忌》《护瓶》两节中，张谦德基本上只是转述了高濂的相应说法。



台湾现代插花：《事事如意》



元　张中《太平春色》

袁宏道与他们不同，主要是从一个欣赏者的角度，作理论探讨，什么样的花应该配以什么样的瓶，所以先择花而后定瓶。《瓶史》在《花目》《品第》之后，第三节始论及《器具》，选器的原则，是须与花相配。不过，在具体选择标准上，袁宏道仍只重复高濂、张谦德

的旧说，没有什么新创意。“养花，瓶亦须精良。譬如玉环、飞燕，不可置之茅茨，又如嵇、阮、贺、李，不可请之酒食店中。尝见江南人家，所藏旧觚，青翠入骨，砂斑垤起，可谓花之金屋。其次官、哥、象、定等窑，细媚滋润，皆花神之精舍也。大抵斋瓶宜矮而小，铜器如花觚、铜觯、尊、罍、方汉壶、素温壶、匾壶，窑器如纸槌、鹅颈、茄袋、花尊、花囊、蓍草、蒲槌，皆须形制短小者，方入清供，不然与家堂香火何异，虽旧亦俗也。然花形自有大小，如壮丹、芍药、莲花，形质既大，不在此限。”杨玉环、赵飞燕那样的美人，不能安顿在茅舍里，嵇康、阮籍、贺知章、李白那样的高士，不能在平常的酒店里宴请他们。做这种掉书袋的比喻，是袁宏道所擅长。“青翠入骨，砂斑垤起”，正是行内人所谓“生坑绿锈”的写照。花器过大，成队排列，就像豪门堂屋家堂上祭祖的供品，“心诚则灵”，谈不上艺术性，就是使用古器，也难以免俗。但他也注意到，“形质既大”的花卉，花瓶相对应该大一些，否则上大下小，难以相称。

周瘦鹃先生于插花也是行家里手，以为插花选瓶，不可一概而论。“譬如粗枝大叶的花，分量较重，插在瓷瓶中易于翻倒，自以铜瓶为妥善。”

“冬花宜用锡管，北地天寒，冻水能裂铜，不独瓷也。”袁宏道引录古铜器养花可长久的说法后，指出这证明了“瓶之宝古者，非独以玩”，崇古也有效用上的道理。“然寒酸之士，无从致此，但得宣、成等窑瓷瓶各一二枚，亦可为乞儿暴富也。”宣德、成化等窑瓷器，在万历年间，已非轻易可得，张谦德将宣德窑器列为“当今第一珍品”。袁宏道让寒酸之士勉力去谋取，以做暴富乞儿，颇有点饱汉不知饿汉饥的味道。在《觞政》中，他列举酒器杯杓的高下：“古玉及古窑品上，犀、玛瑙次，近代上好瓷又次，黄白金叵罗下，螺形、锐底、数曲者最下”。又下酒菜为“饮储”：“一清品，如鲜蛤蜊、糟蚶、酒蟹之类；二异品，如熊白、西施乳之类；三腻品，如羔羊、子鹅灸之类；四果品，如松子、杏仁之类；五蔬品，如鲜笋、早韭之类”。尽管他也明白

“下邑贫士，安从办此，政使瓦盆蔬具，亦何损其高致也”，但他的津津乐道于此类，也说明其自称“贫士”，实与皇甫希之的充隐相类，是一种装穷。

还有一种被古人视为新奇的花插，倘为袁宏道所见，想必会大加赞叹，就是清乾隆年间沈初《西清笔记·纪庶品》中所说的“安息雀卵”。此物由新疆进贡而来，“径约八九寸，有细点，微黝，藏于乾清宫。余为题匣签记。余家向亦有之，窍其一端，以当花插。特未知其所自出也”。沈初历任高位，深得乾隆皇帝赏识，也算个有学问的人，却忘记《史记·大宛传》《汉书·西域传》中，都提到过安息国。安息雀卵在汉代就已被作为贡品令中国人惊讶，其实就是驼鸟蛋。

插花器皿的选择，强烈地显示出插花者的文化趣味。袁宏道虽身为文人，在这一点上却未免多了些富贵气。他在序言中声称撰著《瓶史》是“与诸好事而贫者共焉”，然则仅器具一项，已足以将天下贫者摒斥在外。而且，对于物质的要求越高，束缚就越多，处处捉襟见肘，还能有多少乐趣呢。

真正的爱花人，得花一枝，插在任何地方，都可供赏心悦目。像宋人戴复古《入闽道中》所写：“山中寂寞去程赊，莫惜频频到酒家。行李萧然还不倍，担头颠倒插梅花。”真是但有梅花便潇洒。明遗民朱耷的《瓶菊图》，就画了一个表面凹凸不平的粗陶瓶，无疑更具文人趣味。扬州八怪之一的黄慎画《盆菊图》，笔法更趋粗简，而令人意气纵横。

现代插花艺术中，名贵与否已不再是花器选择的标准。但花器选择仍然是作品成功与否的重要因素。插花作品引起观赏者共鸣，一靠创意，二靠造型，三就是花器。插花者主要根据花型设计的需要选择花器，无论瓷、陶、铜、铁、石、竹、木、草编、玻璃、塑料，只要形制、质地、色泽、纹饰能与所插花卉有机协调，衬托出花材之美，与所创作的主题两相适应，凸显作品的意境内涵，都可以放手使用。

还须注意的是花器与欣赏角度的关系，平置的花具，欣赏者的眼光角度来自斜上方，而悬挂的花器，欣赏眼光的角度则变为斜下方，所插花造型也必须随之做相应变化。随着社会生活水平的提高，一些新型插花的出现，也带来花器的变化，如今天普遍使用的婚礼花车，则是以轿车为花器的。



清　朱耷《瓶菊图》



清　黄慎《盆菊图》

陶瓷花器历史悠久，至今仍是插花创作中最常见的器具。不过，除了中国传统陶瓷之外，日式陶瓷和西洋陶瓷也已大量引进，各有千秋，有利于表现不同的民族风情和文化特色。而一种素烧陶器，顺应

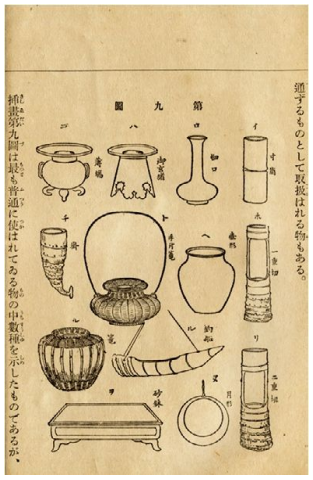
当今返朴归真的潮流，亦显示其魅力，成为追求自然朴素风格的佳器。金属花器，在传统的铜、锡、银、铁器之外，又增加了不锈钢、铝合金等新材质，庄重敦厚之外，更展现出亮丽的光泽。石制花器的天然纹饰和色彩往往有意外之美。玻璃花器的透明感形成独特之处，在布置时尤要注意花器内可见部分的排列。各种彩色玻璃、表面塑成花纹或绘有图案的器皿，同样能够映衬插花之美。塑料花器成本低廉、色彩丰富、造型多样，用途也很广泛。竹、木、藤、草编等自然植物花器，富于田园风情，轻灵多变，适宜于充满自然情趣的造型。细长窄口的瓶器，高雅庄严，有利于花材伸展铺撒，显示线条美。矮肩宽口的盆器，开阔舒朗，有利于多种花材聚簇成景。使用阔而浅的盘状花器，在展示花材意态的同时，还可以巧妙地利用水的反射性和阴凉的视觉效果。悬挂于空中或墙壁的花器，宜于展示花材的轻盈灵秀。现代还有所谓自由花，可以利用任何器物作为花器，也可以采用多种花器组合，以强调主题。



1　台湾现代插花：《端午》，以盛粽子的竹匾为托，以蒸粽子的笼屉和粽子为配



2　池坊专永作品：自由花；散漫而不失意韵



3　日本生花常用花器式样



4　幕府末期的日本照相馆里，备有多种花瓶道具，可随时选用



5　日本现代九谷烧花瓶



6　日本现代粗陶花瓶

日本花道中，对于花器的重视不亚于花材。花瓶被按照造型和质地，分为“真”“行”“草”三个等级，在不同季节、不同场合分别使用。古铜、合金、青瓷、青花瓷、彩瓷、白瓷等都属于真花瓶，日本产上釉陶、仿古铜瓶等被称为行花瓶，日本产无釉陶及竹、木、藤、瓢等为草花瓶。从中国流入的金属花瓶称为唐铜花瓶，其中商周至汉代的青铜器，现在已作为观赏品，不再用于插花，使用较多的是宋至明代的铜花瓶。最受欢迎的是投壶活动所用的壶，这种壶有一定的规制，腹阔颈长，腹高五寸，颈长七寸，壶口直径二寸半。明代的投壶常在壶口两侧并列双竖耳，看上去像有三个壶口，最多的有环列八个竖耳的，其造型端庄典雅，且瓶口大小适中，正宜于插花造型。瓷花瓶也

以中国古代瓷器为主，如龙泉青瓷，白瓷，明清青花瓷、彩瓷，以及高丽彩瓷、安南青瓷等。还有一种称“祥瑞”或“祥瑞手”的瓷器，被日本花道家视为上等，其底款常为“五良大甫（夫）吴祥瑞造”“吴祥瑞造”，作者是晚明曾到景德镇学习瓷艺的日本匠人，故取了个中国名字。十六世纪以降，日本茶道开始走向民族化，从本土所产粗糙无釉少加工的陶器中，发现了类乎原始的美，沉稳、豪放、淡雅，与中国瓷器的端庄华美形成鲜明对照，如备前窑、伊贺窑、信乐窑等，都被视为名窑。竹花瓶是日本茶人的独创，据说源于千利休，更直接地体现了日本茶道尊重自然的风格，其形制有近于瓶壶的筒式，有侧面开窗的窗式，分单窗、双窗、三窗。多窗者插花时又有重点在上窗或下窗的分别，摆置之外，还可横挂以为吊舟，按船头方向不同分为征帆和归帆等。藤花瓶也源于中国，系以藤、藤蔓或竹篾编成瓶套，内置黑陶小桶盛水插花。



伊贺花瓶



日本竹编花瓶

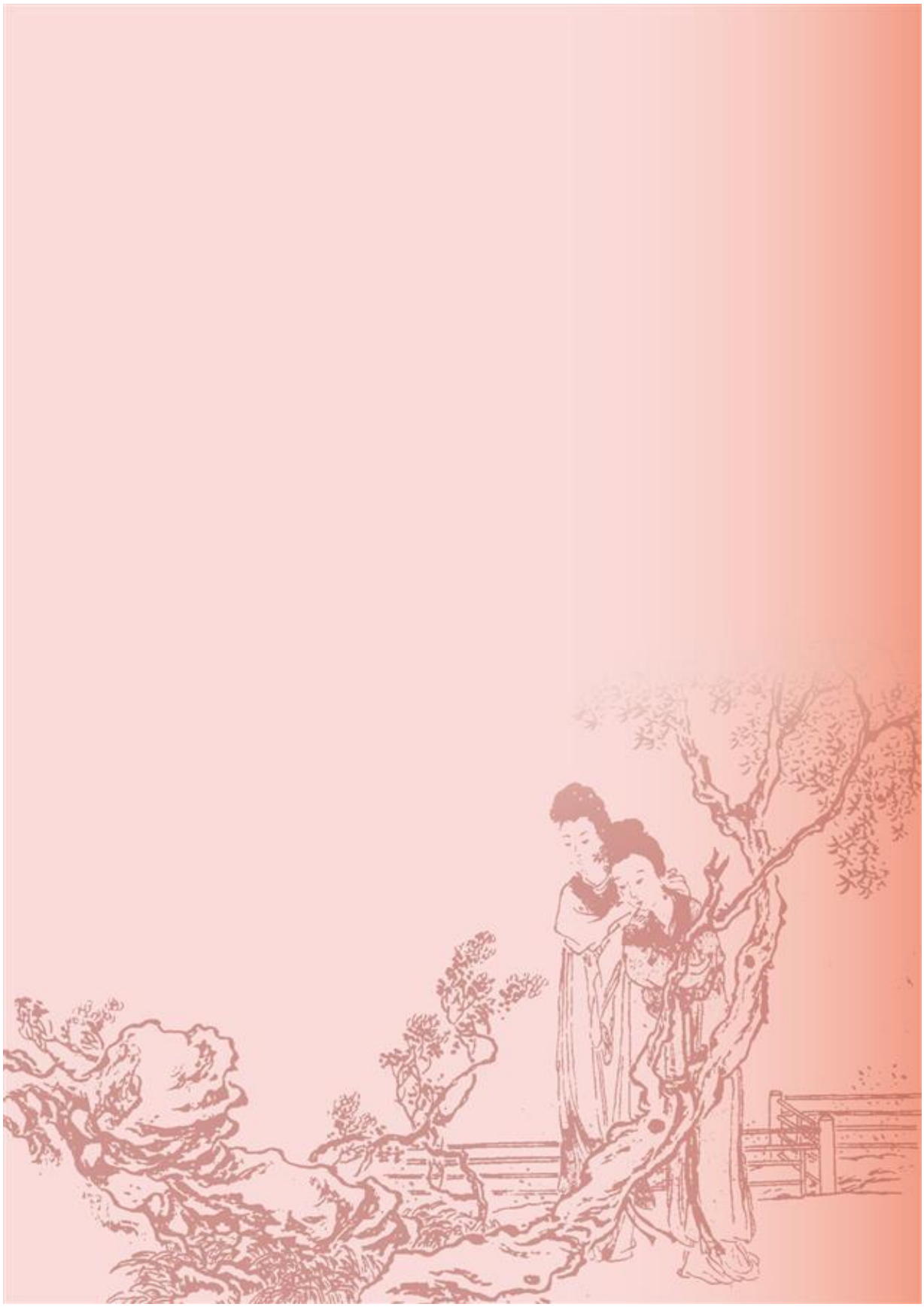
周瘦鹃先生曾说：“比较起来，还是用陶质的坛或韩瓶等等插花最为相宜，坛口大，可插多枝或多种的花，如果是三五枝花，那么用小口的韩瓶就得了。安吉名画家吴昌硕先生每画折枝花，喜画陶坛和韩瓶，瞧上去自觉古雅。”韩瓶是一种体型较细长的广口粗陶瓶，以高四五寸者为常见，也有高达二三尺的，因传说被南宋韩世忠大军用为行军水壶，故俗称韩瓶。

花材与容器的色彩配合恰当，同样能使插花生色。如素色的细花瓶与淡雅的菊花相谐调，浓烈而富于装饰性的大丽花，配上釉色乌亮的陶罐，可展示其粗犷的风姿，浅蓝色水盂宜插低矮密集的粉红色雏菊。简而言之，现代花器可以是任何材质、任何造型、任何色彩，这也为插花创作提供了大为广阔的天地。



台湾现代插花：行云。竹花瓶，主上格

折插沐养



插花艺术，是花卉之美的高度浓缩与凝聚，一方面，仅折取花卉的少量枝叶为材料，可谓纳须弥于芥子；另一方面，作品仅能维持短暂的时间，可谓聚精华于一瞬。

说到折与插，才进入插花操作的技术层面。因为这一折一插，直接关系到花材的姿态和插花作品的造型。早在唐代，孟浩然《早梅》诗中这样写道：“园中有早梅，年例犯寒开。少妇争攀折，将归插镜台。犹言看不足，更欲剪刀裁。”少妇折得梅花插于镜台前，犹觉美中不足，打算加以剪裁。在涉及插花修剪的诗歌中，这可能是最早的一首了。古代诗歌中写到插花，往往只道其然，不道其所以然。宋代杨公远《折梅》诗，难得地写出了选择花枝的要求：“折时须拣带苔枝，两蕊三花尽自奇。簪向银瓶全俗了，古铜瓶浸恰相宜。”一是“带苔”，则非多年曲折老枝不可。二是“两蕊三花”，有花有蕊，赏看的时间可以较长。梅花开时叶未生，所以不会说到叶。这样的梅枝，与光泽耀眼的银瓶自不协调，而绿锈斑斑、土气盎然的古铜瓶才正相宜。仇远的《插梅》：“偶得数枝梅，插向陶瓶里。置之曲密房，注以清冷水。肌肤若冰雪，寒极粟不起。岁晏且闻香，春深看结子。”写出了得梅、插瓶、安置、注水、赏花、闻香、观果的全过程。元代顾瑛《剪梅》诗：“破玉并刀试手温，香凝双股断芳魂。花随燕尾轻分去，不带春风指甲痕。”生动地描绘了剪取花枝的瞬间，锋利的剪刀还要以手试试温度，流露出温馨的惜花之情。白朴《双调得胜乐·冬》：“密布云，初交腊。偏宜去扫雪烹茶，羊羔酒添价。胆瓶内温水浸梅花。”许有壬《清平乐·瓶梅》：“胆瓶温水，一握春如许。斗帐怯寒呼不起。娇滴粉云香里。　　谁教浅笑轻颦，恰如镜里传神。不用瑶天雪月，眼前琼树常新。”都说明元人已经认识到插梅宜用温水。



清　郎世宁《聚瑞图》

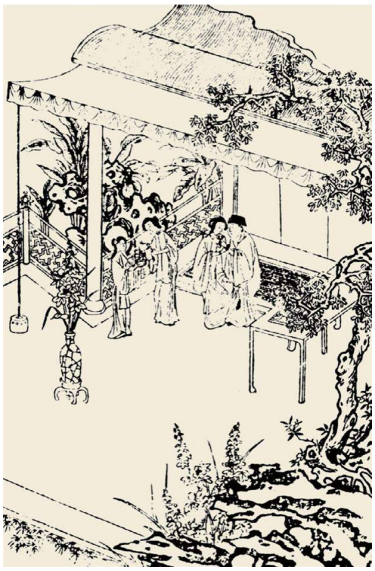
插花艺术发展到明代，在技艺和理论上，都臻于成熟和完善。崇尚自然、清疏、淡雅的风格也已形成。文人雅士津津乐道，出现了多种专著。而具体探讨插花技艺，首先应该重视的还是高濂。《遵生八笺》中的相关论述，不止于《瓶花三说》一篇。在《起居安乐笺》中，《高子怡养立成》里提到“芟草灌花，结缚延蔓，斫伐横枝，毋滋冗杂，时即采花插瓶，以供书斋清玩”。《焚供天地三神香方》中有“插瓶花法”：“插梅瓶中，置硫一钱，以热汤插之。芙蓉、牡丹、芍药、蜀葵、萱草，俱用大滚汤插之，紧塞瓶口，则不焦，能开。插莲，以泥塞摘断孔内，先入瓶底，后方加水养之。插栀子，将剪断处敲碎，加盐些少于瓶，加水养之，则开。”这些经验之谈，有些已见于前人著述，有些则是高濂首先提出的，如插莲以泥塞花茎断孔，插栀子先加盐等。盐在这里，是作为防腐剂使用的。

在《瓶花三说·瓶花之宜》中，高濂根据“花与瓶称”的原则，提出了花材形态的选择要求。如厅堂插花当用大瓶，“折花须择大枝，或上

茸下瘦，或左高右低，右高左低，或两蟠台接，偃亚偏曲，或挺露一干中出，上簇下蕃，铺盖瓶口，令俯仰高下，疏密斜正，各具意态，得画家写生折枝之妙，方有天趣。若直枝蓬头花朵，不入清供。”这里强调的是“各具意态”，妙趣天成。呆板对称，直枝蓬头，都不宜作为花材。

而书斋插花，一则空间较小，宜用小瓶，二则主要满足主人的欣赏趣味，所以宜简不宜繁：“小瓶插花，折宜瘦巧，不宜繁杂，宜一种，多则二种。”在插瓶时要注意花材位置配合，并介绍了可用的控枝办法，以免散乱：“须分高下合插，俨若一枝天生二色，方美。或先凑簇象生，即以麻丝根下缚定插之。若彼此各向，则不佳矣。”设计好花枝造型后，用麻丝捆扎固定再插瓶。

高濂并就“花与瓶称”举出具体数据：“假如瓶高二尺，肚大下实者，花出瓶口二尺六七寸，须折斜冗花枝，铺撒左右，覆瓶两旁之半，则雅。若瓶高瘦，却宜一高一低双枝，或屈曲斜袅，较瓶身少短数寸，似佳。最忌花瘦于瓶，又忌繁杂，如缚成把，殊无雅趣。”这说的是大瓶插花，不宜用缚根成把的办法。“若小瓶插花，令花出瓶，须较瓶身短少二寸，如八寸长瓶，花只六七寸方妙。若瓶矮者，花高于瓶二三寸，亦可插花有态，可供清赏。”这些细微之处，都要自己把握，才能称心如意，所以他说：“插花、挂画二事，是诚好事者本身执役，岂可托之僮仆哉。”是没法假手于他人的。



明　《金瓶梅》插图，厅堂插花



吴友如《君问归期》

《瓶花之法》中，介绍的是一些具体的技术问题，较前引“插瓶花法”更为详尽。插牡丹花，“贮滚汤于小口瓶中，插花一二枝，紧紧塞口，则花叶俱荣，三四日可玩。芍药同法。一云：以蜜作水，插牡丹不悴，蜜亦不坏。”插戎葵、凤仙、芙蓉等柔枝花，“皆滚汤贮瓶，插下塞口，则不憔悴，可观数日。”插栀子花，“将折枝根捶碎，擦盐，入水插之，则花不黄。其结成栀子，初冬折枝插瓶，其子赤色，俨若花蕊，可观。”插荷花，“将乱发缠缚折处，仍以泥封其窍，先入瓶中至底，后灌以水，不令入窍。窍中进水则易败。”插海棠花，“以薄荷包枝根水养，多有数日不谢。”“竹枝（瓶底加泥一撮）、松枝、灵芝同吉祥草，俱可插瓶。”“灵芝，仙品也，山中采归，以箩盛置饭甑上

蒸熟晒干，藏之不坏（用锡作管套根，插水瓶中，伴以竹叶、吉祥草，则根不朽。上盆亦用此法）。”这些方法，在今天的插花中仍然被借鉴。

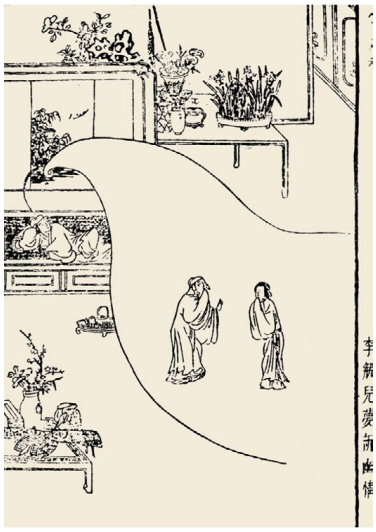
插花需水养，故水的选择也很重要。《瓶花之忌》中，讲到插花用水的问题：“忌用井水贮瓶，味咸，花多不茂。用河水并天落水始佳。忌以插花之水入口，凡插花水有毒，惟梅花、秋海棠二种毒甚，须防严密。”这几条一直被后世引为鉴戒。

在《燕闲清赏笺·论古铜器具取用》一节中，他说到利用古铜器插花和浇花，不同器型办法不一，插用花材多少也有区别。“觚、尊、兕，皆酒器也，三器俱可插花。觚、尊口敞，插花散漫，不佳，须打锡管套，入内收口，作一小孔，以管束花枝，不令斜倒，又可注滚水。插牡丹、芙蓉等花，非此，花不可久。古之壶瓶，用以注酒，观诗曰：‘清酒百壶’，又曰‘瓶之罄矣’。若古素温壶，口如蒜榔式者，俗云蒜蒲瓶，乃古壶也，极便注滚水，插牡丹、芍药之类，塞口最紧，惟质厚者为佳。他如粟纹四杯壶、方壶、匾壶、弓耳壶，俱宜书室插花。以花之多寡，合宜此五器分置。若周之蟠螭瓶、螭首瓶，俗云观音瓶者，今之酒壶，全用此式。更变汉之麟瓶，形若瓠子稍弯，背有提把，此瓶也，俗例为瓠子壶类，误矣。另有瓠壶，取诗云‘酌之以匏’之义。今以此瓶注水，灌溉花草，雅称书室育蒲养兰之具。周有蟠虬瓿、鱼瓿、罂瓶，与上蟠螭、螭首二瓶，俱可为多花之用”。

张谦德《瓶花谱》，明显承续高濂《瓶花三说》，但也有所发展。如专立《折枝》和《插贮》两节，率先讲到折取花材的时机和折取后的处理：“折取花枝，须得家园邻圃，侵晨带露，择其半开者折供，则香色数日不减。若日高露晞折得者，不特香不全、色不鲜，且一两日即萎落矣。”“折得花枝，急须插入小口瓶中，紧紧塞之，勿泄其气，则数日可玩。”

他的另一个贡献，是讲到草本和木本花卉摘取方法的不同：“花不论草、木皆可供瓶中插贮，摘取有二法：取柔枝也，宜手摘。取劲干也，宜剪却。”并强调采折花材时，要注意枝条姿态的选择：“惜花人亦须识得，若采折劲枝，尚易取巧，独草花最难摘取，非熟玩名人写生画迹，似难脱俗。”他与高濂都说到，观摩画家写生折枝作品，有助于提高插花人的艺术修养。这是中国传统插花与绘画相互影响的确证。

花材在插瓶前的处理，张谦德列为《事宜》，讲得较为细致，办法与高濂也稍有不同：“梅花初折，宜火烧折处，固渗以泥。牡丹初折，宜灯燃折处，待软乃歇。蘧卜花初折，宜捶碎其根，擦盐少许。荷花初折，宜乱发缠根，取泥封窍。海棠初折，薄荷嫩叶包根入水。除此数种，可任意折插，不必拘泥。”这些做法，都是一个目的，就是有助于花材保持自身的营养水分，以维持较长时间的鲜艳。



明　版画《金瓶梅》插图，多种花器插花



吴友如《管夫人》



日本现代插花：池坊专永作品

《瓶花谱》中《滋养》一节，从雨水到露水，对于插花用水，说得较前人为透彻：“凡花滋雨露以生，故瓶中养花，宜用天水，亦取雨露之意。更有宜蜂蜜者，宜沸汤者。清赏之士，贵随材而造就焉。滋养第一雨水，宜多蓄听用，不得已则用清净江湖水。井水味咸，养花不茂，弗用。插花之水，类有小毒，须旦旦换之，花乃可久。若两三日不换，花辄零落。瓶花每至夜间，宜择无风处露之，可观数日。此天与人参之术也。”“天与人参”，即尊重自然规律的意思，张谦德能归纳出这一点来，固然有“天人合一”文化传统的因素，也自有他的高明之处。

《瓶花谱》中的其他内容，多依高濂所述稍加归纳补充，如讲花须与瓶称，“忌太高，太高瓶易仆。忌太低，太低雅趣失”。又如说“瓶花虽忌繁冗，尤忌花瘦于瓶，须折斜欹花枝，铺撒小瓶左右，乃为得体也。瓶中插花，只可一种二种，稍过多，便冗杂可厌，独秋花不论也。”秋花不论，应该说的是菊花，可以多取胜。

袁宏道《瓶史》中，对于折取花材之事，完全没有提及，也证明他观赏者的身份重于操作者。《择水》一节，因作者时在北京，所以主要谈论的是北京的水情：“京师西山碧云寺水、裂帛湖水、龙王堂水皆可用。一入高梁桥便为浊品。凡瓶水须经风日者。其他如桑园水、满井水、沙窝水、王妈妈井水，味虽甘，养花多不茂。苦水尤忌，以味特咸。未若多贮梅水为佳。贮水之法，初入瓮时，以烧热煤土一块投之，经年不坏，不独养花，亦可烹茶。”插花用水，最好是经过风吹日晒的水。梅水当指梅雨时节的雨水。袁宏道曾在江南为官，对梅雨时节淫雨连绵印象深刻，但北方并无梅雨。而投入烧热煤土可保贮水经年不坏，颇有点类似民间秘方，不知有没有科学根据。

同样是因为北京城风沙大，《瓶史》中专立《洗沐》一节，提出插花洗沐的必要、时机和方法，这是袁宏道在瓶花养护方面的创造：“京师风霾时作，空窗净几之上，每一吹号，飞埃寸余，瓶君之困辱，此为最剧。故花须经日一沐。”一来可以去除尘垢，二来可以起到滋润花叶的作用。古代的美女，都需要涂脂抹粉打扮，瓶花被沙尘弄得蓬头垢面，很快就会枯萎，更是无从观赏了。他细致地观察到，花卉在不同的时间和气候条件下，显示不同的生理状态，并对这些状态进行分析，从护养的角度提出洗沐时机的把握：“夫花有喜怒、寤寐、晓夕，浴花者得其候，乃为膏沐。淡云薄日，夕阳佳月，花之晓也，狂号连雨，烈焰浓寒，花之夕也，唇檀烘日，媚体藏风，花之喜也，晕酣神敛，烟色迷离，花之愁也，欹枝困槛，如不胜风，花之梦也，嫣然流盼，光华溢目，花之醒也。晓则空庭大厦，昏则曲房奥室，愁则屏气危坐，喜则欢呼调笑，梦则垂帘下帷，醒则分膏理泽，所以悦其

性情，时其起居也。浴晓者上也，浴寐者次也，浴喜者下也。若夫浴夕、浴愁，直花刑事耳，又何取焉。”洗沐的方法也很有讲究，“用泉甘而清者，细微浇注，如微雨解酲，清露润甲。不可以手触花及指尖折剔，亦不可付之庸奴猥婢”。更要注意的是隆冬，“寒花性不耐浴，当以轻绡护之”，气温过低时不宜洗沐，可以用轻纱覆护的方法遮尘。“标格既称，神采自发，花之性命可延，宁独滋其光润也哉”，适当的洗沐不仅能为瓶花增添光彩，还可以延长寿命。这些都是有道理的。然而袁宏道积习难改，又说到洗沐不同的花，必须有身份相当的人，“浴梅宜隐士，浴海棠宜韵致客，浴牡丹、芍药宜靓妆少女，浴榴宜艳色婢，浴木樨宜清慧儿，浴菊宜好古而奇者，浴蜡梅宜清瘦僧”。洗沐的效果，未必会因人而异，至多只能说，这样一些角色与被洗沐的花，能构成一种别具韵味的景致。然而谁家里会齐集这样一批人物，或者专为洗沐插花而寻找这样的人物呢？



明　陈洪绶《停琴品茗图》

《宜称》一节，谈的是插花造型，袁宏道充分显示出他文字归纳的能力，将前人的经验，转述得有理有据：“插花不可太繁，亦不可太瘦，多不过二种三种，高低疏密如画苑布置方妙。置瓶忌两对，忌一律，忌成行列，忌以绳束缚。夫花之所谓整齐者，正以参差不伦，意态天然，如子瞻之文，随意断续，青莲之诗，不拘对偶，此真整齐也。若夫枝叶相当，红白相配，此省曹墀下树，墓门华表也，恶得为整齐哉。”以苏轼的文章和李白的诗为例，说明参差变化才是“真整齐”，稍具灵性的文人，自可一望而知。袁氏在《戏题黄道元瓶花斋》一诗中，以艺术的笔调对此加以阐述：“朝看一瓶花，暮看一瓶花。花枝虽浅淡，幸可托贫家。一枝两枝正，三支四支斜。宜直不宜曲，斗

清不斗奢。傍拂杨技水，入碗酪奴茶。以此颜君斋，一倍添妍华。”近年来国内某些城市将景区植树统一树种，成排对列，街面店招统一格式，规定色彩，自以为“整齐”，实则生气全无，可谓本末倒置。

袁宏道之后，明人论插花者，多难出其范畴。只王象晋投身农事约二十年，完成于天启元年（一六二一年）的《二如亭群芳谱》中，在花材剪插技术方面，时有出于前人之外的实践经验。如说“煮鲫鱼汤可插梅”，此当与肉汁同理，而前人未及。又莲花插瓶：“瓶注温汤，盖以纸，削尖花杆，随手急插；或去根少许，封以蜡；或乱发密缠折处，仍以泥封固其窍，先插瓶中，后注水；或将竹钉十字扦蕊，使出白汁，方插瓶，如此则耐久”，多为新见。又述牡丹剪枝：“花宜就观，不可轻剪。欲剪，亦须短其枝，庶不伤干，又须急剪，庶不伤根。既剪，旋以蜡封其枝。剪下花先烧断处，亦以蜡封其蒂，置瓶中可供数日玩。或养以蜂蜜。芍药亦然。如已萎者，剪去下截烂处，用竹架之水缸中，尽浸枝梗，一夕复鲜。若欲寄远，蜡封后，每朵裹以菜叶，安竹笼中，勿致摇动，马上急递，可致数百里。”凡论插花者，心意多只在折下之枝，而顾及取材之花者，殊属少见，这是王氏见识过人之处。其对枯萎插花的处理，也说得较为明晰。他也讲到海棠插瓶，“薄荷包根，或以薄荷水养之，则花开耐久”，秋海棠“浸花水饮之害人”，栀子“折枝槌碎其根，实以白盐，则花色久而不改，可插瓶”，凤仙“插瓶用沸水，或石灰水入汤，可开半月”，水仙“插瓶用盐水，与梅花同”等，虽已见于前人，亦必经过验证。

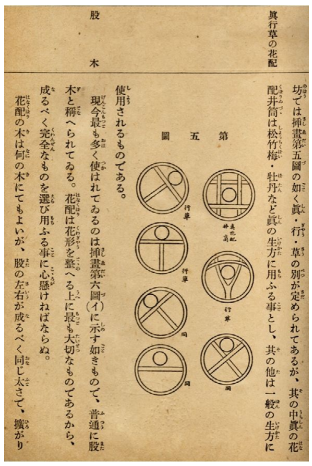
清初陈淏子辑《花镜》，卷二《课花十八法》中的“养花插瓶法”，融汇前人之说而较为系统与全面。如述插花用水：“凡花滋雨露以生，虽瓶养亦当用天落水，每日添换，其开庶久。若三四日不换，花必零落，蕊必干枯。每夜宜择无风有露处置之，犹可多延一二日之鲜丽。”“凡贮瓶中水，须烧红瓦片投之，则水不臭。”此与烧热煤土可保贮水不坏相类。其述剪枝须注意处：“折花之法，不可乱攀，须择其木之丛杂处，取初放有致之枝，或一二种，比枝配色，不冗不孤，稍

有画意者，方剪而燔其折处插之，则滋不下泄，花可耐久。”折取花材固然要注意形态，对取材之花也应尽量减少损害。又述花“有不宜清水养者”：“如梅花、水仙，宜盐水养。而梅更宜腌猪肉汁去油，俟冷插花，且瓶不结冻，虽细蕊皆开。若贮古瓶中，常刺以汤，还能结子生叶。海棠花须束薄荷叶于折处，再以薄荷水浸养，细蕊尽开。栀子花折处须捶碎，以盐入瓶中干插，自能放花抽叶，花谢后盐仍可用。牡丹初折，即燃其枝，不用水养，当以蜜浸自荣，谢后蜜仍可用。芍药烧枝后，即插水瓶中，夜间另浸大水缸内，早复归瓶，则叶绿花鲜。莲花先用泥塞其折孔内，再以发缠之，先插入瓶，后方灌水，夜置无风有露处，则菡萏皆开。芙蓉、竹枝、金凤花，皆当以沸汤养之，乘热即塞瓶口，则花易开而叶不损。若蜀葵、秋葵、芍药、萱花等类，宜烧枝插，余皆不可烧。”“鲜肉冻汁养山茶、蜡梅则开耐久。”其中用沸汤、冷汤及用汁、用油等法，都较前人所说为详明。

李渔在《闲情偶寄》中，又有新的创意和补充。其《器玩部·炉瓶》中说：“瓶以瓷者为佳，养花之水清而难浊，且无铜腥气也。然铜者有时而贵，以冬月生冰，瓷者易裂，偶尔失防，遂成弃物，故当以铜代之。然瓷瓶置胆，即可保无是患。胆用锡，切忌用铜，铜一沾水即发铜青，有铜青而再贮以水，较之未有铜青时，其腥十倍，故宜用锡。且锡柔易制，铜劲难为，价亦稍有低昂，其便不一而足也。”插花宜用古铜器，前人多有论述，李渔则在这里细说了新铜器不宜用的原因，也介绍了以锡为瓶胆的好处。另一条更是他的发明：“瓷瓶用胆，人皆知之，胆中着‘撒’，人则未之行也。插花于瓶，必令中窍，其枝梗之有画意者随手插入，自然合宜，不则挪移布置之力不可少矣。有一种倔强花枝，不肯听人指使，我欲置左，彼偏向右，我欲使仰，彼偏好垂，须用一物制之。所谓撒也，以坚木为之，大小其形，勿拘一格，其中则或匾或方，或为三角，但须圆其外，以便合瓶。此物多备数十，以俟相机使用。”“撒”在这里念第三声，由“插”“塞”转意为塞紧器物的竹木片，与日本插花中使用的“花配”相类。插花控枝造型的问

题，前人已经注意到，高濂提出的解决办法，是小瓶插花可以麻丝缚根固定，大瓶插花只能选择适宜花材。李渔从实践中创造的“撒”，可以有效地解决这个问题。今天插花中的诸多控枝工具，多是由“撒”变化发展而来。

周瘦鹃先生在《插花》一文中说，“瓶口小的，自是容易插好，要是瓶口太大，那么李笠翁《闲情偶寄》中发明‘撒’之一物”，“我以为此法还是太费，不如剪一枝树枝，横拴在瓶口以内，或多用一根，作十字形，那么插了花可以稳定，不会动摇了”。周先生没有说这是他的发明，而这确实也是日本人早已使用的方法，且有做成丁字形、井字形的。



日本插花用具花配示意



山西平阳年画《增福相公》。花腿方几上蒙桌布，置宽口古铜器插花一枝，器口空清。

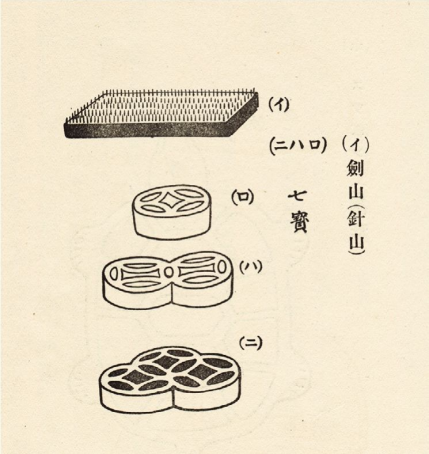
另一位于插花有贡献的文人，是清中期的沈复。他在《浮生六记·闲情记趣》中，自述“爱花成僻，喜剪盆树。识张兰坡，始精剪枝养节之法，继悟接花叠石之法”。“每年篱东菊绽，秋兴成癖，喜摘插瓶，不爱盆玩”，爱插花不爱盆景。“其插花朵，数宜单，不宜双；每瓶取一种，不取二色；瓶口取阔大，不取窄小，阔大者舒展。不拘自五七花至三四十花，必于瓶口中一丛怒起，以不散漫、不挤轧、不靠瓶口为妙，所谓‘起把宜紧’也。或亭亭玉立，或飞舞横斜，花取参差，间以花蕊，以免飞钹耍盘之病。叶取不乱，梗取不强，用针宜藏，针长宁断之，毋令针针露梗，所谓‘瓶口宜清’也。视桌之大小，一桌三瓶至七瓶而止，多则眉目不分，即市井之菊屏矣。几之高低，自三四寸至二尺五六寸而止，必须参差高下互相照应，以气势联络为上。若中高两低，后高前低，成排对列，又犯俗所谓‘锦灰堆’矣。或密或疏，或进或出，全在会心者得画意乃可”。“起把宜紧”，“瓶口宜清”，是沈复的经验之谈。而他提出的用针固定花枝，与李渔的用撒异曲同工，可谓戏法人人会变，各有巧妙不同。多件插花作品共处，无论是平置桌上，或分置几架上，都不是简单排列，应是一种插花作品的组合展示，各

作品之间的有机联系与呼应十分重要。现代插花中发展为“多体插花”，更是将参与组合的若干瓶花，作为一件作品进行整体构思。

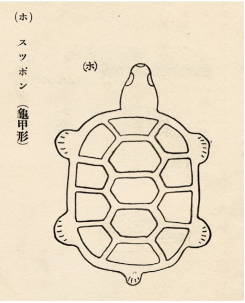
沈复的重要贡献，是“剑山”定枝的发明。广口花器插花，器底须用辅助工具，方能固定花材，所以在宋代就出现了占景盘。但占景盘无论铜制、瓷制，代价都比较高。沈复的办法是，“若盆碗盘洗，用漂青、松香、榆皮面和油，先熬以稻灰，收成胶，以铜片按钉向上，将膏火化粘铜片于盘碗盆洗中。俟冷，将花用铁丝扎把，插于钉上，宜偏斜取势，不可居中，更宜枝疏叶清，不可拥挤。然后加水，用碗沙少许掩铜片，使观者疑丛花生碗底方妙。”此法方便易行，很快得到流传，后逐渐改进为独立的剑山，大小不一，可以随意选取放置于花器中。虽然现在从西方引进了更方便的花泥，但剑山自有其优点，有利于花材的呼吸和汲水，在今天的花艺创作中仍普遍使用。较粗的花茎，可以直接插在剑山的剑刺上，细弱的花材，可以将几枝缚成一束再插，也可以使用套筒或贴枝的办法。日本盛花的定枝器，在剑山之外，又有所谓“花留”，也就是做成不同形状的组合套筒，如七宝形甚至龟甲形。



1　天津杨柳青年画《天赐麟儿》（局部）



2　日本插花配件：剑山、七宝

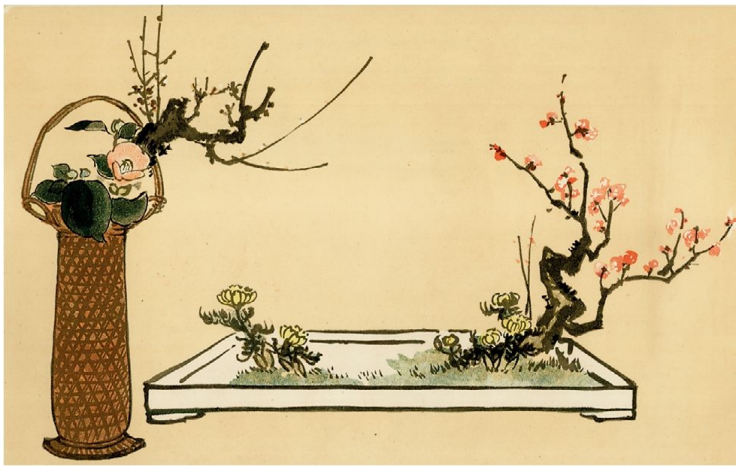


3　日本插花配件：龟甲形花配

较粗壮的花枝，可以采用自我支撑的办法，但也需要适当的剪裁和曲折工作。清初冒襄《影梅庵忆语》中，记董小宛在梅花“含蕊时，先相枝之横斜，与几上军持相受，或隔岁便芟剪得宜，至花放恰采入供”。军持，源出梵语，即净瓶，指僧人游方时携带贮水以备饮用或净手的陶瓶，后亦指形状略扁、有双耳可穿绳挂在身边的陶瓷水瓶。董小宛因瓶择花，先行挑选与案头净瓶相配的枝条，甚或年前就根据造型需要修剪树上的梅枝，以便花时剪插。这就像同时诗人钱谦益所说，“端详苦爱横斜好，折赠深知拣择难”（《美人诒折梅一枝，僧弥叹赏，请余同赋》）。沈复没有这样的条件，但也自有其妙法：“若以木本花果插瓶，剪裁之法（不能色色自觅，倩人攀折者每不合意），必先执在手中，横斜以观其势，反侧以取其态，相定之后，剪去杂枝，以疏瘦古怪为佳。再思其梗如何入瓶，或折或曲，插入瓶口，方

免背叶侧花之患。”花材中的每一朵花、每一片叶都具有自己的姿态，朝着一定的方向，所以插花者必须考虑到其在整个作品中的位置来安排花枝。当然，花、叶不一定都得面朝观赏者，也可以作为侧影甚至背影。“若一枝到手，先拘定其梗之直者插瓶中，势必枝乱梗强，花侧叶背，既难取态，更无韵致矣。折梗打曲之法，锯其梗之半，而嵌以砖石，则直者曲矣。如患梗倒，敲一二钉以管之，即枫叶竹枝，乱草荆棘，均堪入选。或绿竹一竿，配以枸杞数粒，几茎细草，伴以荆棘两枝，苟位置得宜，另有世外之趣。”有了这些办法，他能够利用的花材范围就大大扩展了。

除此之外，他和夫人陈芸还发明了一种在插花上安置草虫的趣法：“余闲居，案头瓶花不绝。芸曰：‘子之插花，能备风晴雨露，可谓精妙入神，而画中有草虫一法，盍仿而效之？’余曰：‘虫踯躅不受制，焉能仿效？’芸曰：‘有一法，恐作俑罪过耳。’余曰：‘试言之。’曰：‘虫死色不变。觅螳螂、蝉、蝶之属，以钉刺死，用细丝扣虫项系花草间，整其足，或抱梗，或踏叶，宛然如生，不亦善乎。’余喜，如其法行之，见者无不称绝。”



日本插花：梅花二种



台湾现代插花：陈香桦作品

现代插花中，对于前人的这些宝贵经验，多有借鉴。如花材保鲜的重要手段，就是对花茎根部进行挤、煮、烧等处理，并发展出“水切”的方法，即在水中剪掉花茎的根部，然后立即使用，以尽量减少花材水分的流失。又如在花材的选择上，木本求其深重有力，堪为骨架，草本求其鲜明可人，血肉丰满。花材位置，在于处理好高低、前后、大小的关系，相互映照，以求意态天成。而多体插花的创作与使用，也已较为普遍，使作品的表现力大为增加。

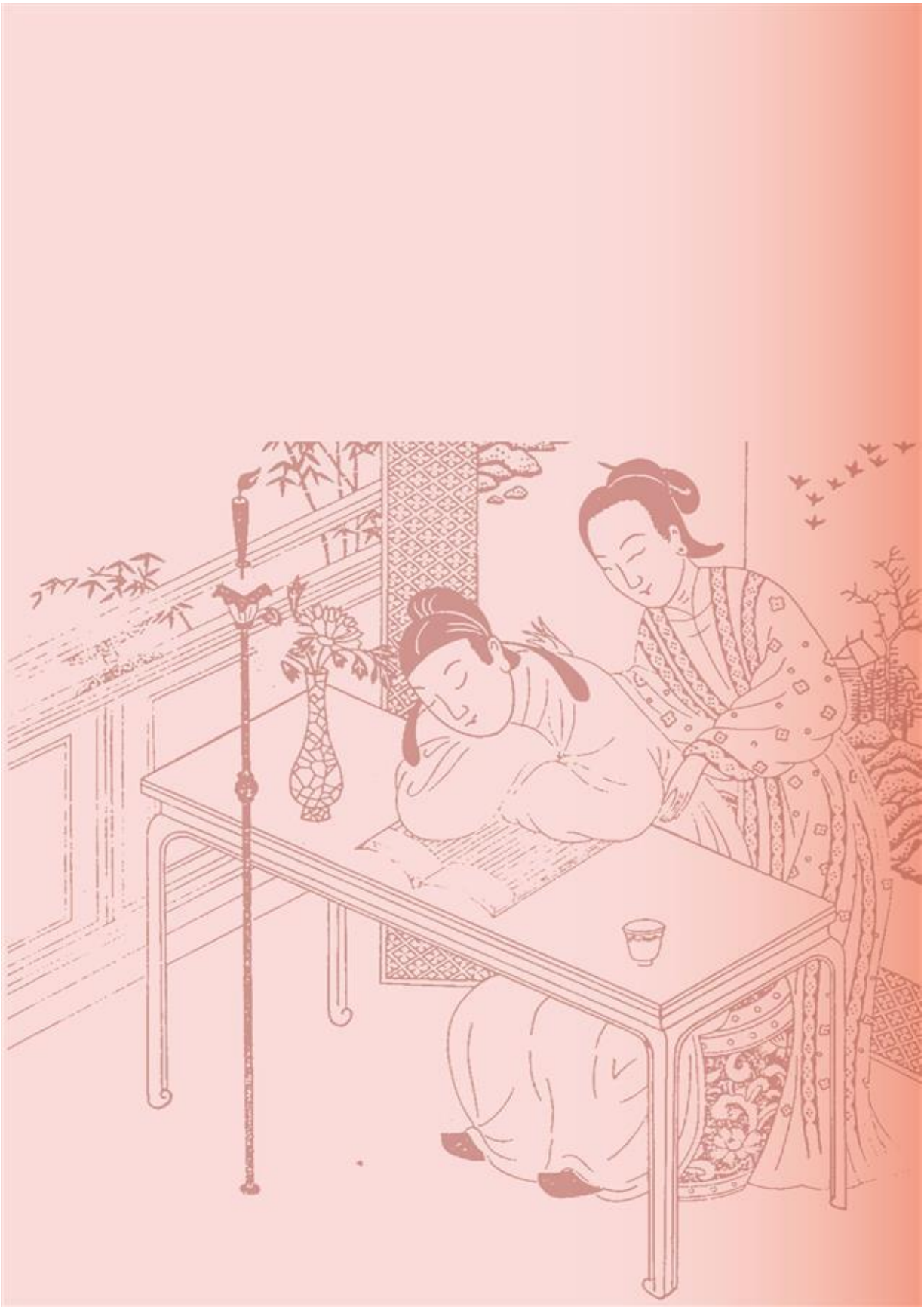
插花的色彩配置，既是对自然的写真，又是对自然的夸张，首先应当懂得色彩的性质和特点。不同色彩给人以不同的反映和感受，如冷暖、远近、轻重等，花色搭配实质上是处理不同色彩之间的协调与对比、多样与统一的关系问题。西方花艺色彩浓艳，火爆热烈，不避反差强烈。东方传统则讲究丽不乱性，艳不眩目。每件作品中，花色不宜过多，否则易生眼花缭乱之弊，一般以不超过三种花色为宜。多色相配应有主次，并确定一主色调，切忌各色平均使用。除特殊需要外，一般不宜用强烈的对比色相配。对比过强的花色之间，须安排适当的过渡花材，如红、黄、蓝三原色相配，虽鲜艳明亮、但容易刺眼，应在其间穿插一些复色的花材或绿叶，以起缓冲作用。相邻的不同花色之间，也应有穿插与呼应，以免显得孤立和生硬。花色搭配的原则，是以色彩和谐为佳，具体搭配则应根据插花的使用目的、环境

要求以及花材容器条件酌情选择。主色调的选择，尤须适合环境氛围，喜庆集会宜浓重的暖色调，家居厅室宜明快洁净的中性色调，而冷色调多用于悼念场所。

再如使用剑山时的技巧，粗壮的花枝可呈对角线斜切，使枝的末端纵向分裂，便于插入针状物之间。较柔软的花材宜水平剪下，便于垂直插在针状物上。细于剑山针的花材，可在其末端缚上同种或不同材料增大根部半径。高大瓶器插用的花材，多须先进行枝条弯曲处理，以适应整体造型需要。反过来，不必要的弯曲也可以通过加工使之挺直，其横向或纵向切口楔入固定物的办法，与沈复的“折梗打曲之法”如出一辙。在做整体造型时，应除去一切不必要的细节，修剪掉花枝上多余的花朵和叶片，不仅可以使作品的线条明快，还能突出保留花朵的美。再如花材与瓶器的比例关系，现在通常使用的黄金分割比例，即瓶器高为三，花材高为五，总高为八，与高濂给出的数例是相当接近的。

插花艺术，说到底，是花卉之美的高度浓缩与凝聚。一方面，仅折取花卉的少量枝叶为材料，可谓纳须弥于芥子；另一方面，作品仅能维持短暂的时间，可谓聚精华于一瞬。为了不辜负大自然，插花人必须善于观察，把握各种植物自然生长的形态，敏锐地捕捉花卉最美丽的角度。在选择花材时，要注重于其整体造型，而不要被某些细节所迷惑。平时应多观摩优秀的花卉绘画，积累足够的花卉形象，丰富的花材语汇。构图注重立体感和空间感，动静聚散相呼应，且注意留白，以给人想象的余地。个中高手，完全可以用不起眼的材料，创作出成功的插花作品。

造境清赏



为插花营造环境，尚是一个较低的物的层面。创作者和观赏者以身心融入其间，主观的意和客观的境两相交汇，形神、情理相互映照，方能达到至高的意境。而创作者的心意，通过其插花作品的传达，为观览者领会呼应，才算这一过程的最终完成。

插花不是一个孤立的存在，必然安置在一定的环境中。插花有助于环境的美化，而适宜的环境，也有助于展示插花的风姿神韵。就像说起簪花，一定要簪于美人之首，是一样的道理。

“插向宝瓶犹未称，合将金屋贮幽姿”（陆游《荀秀才送蜡梅十枝，奇甚，为赋此诗》）。从唐人《花九锡》开始，就注意到以“重顶幄”和“雕文台座”为插花营造相宜的环境。宋代张鎡《玉照堂梅品》，其“花宜称凡二十六条”中，“为铜瓶，为纸帐”二条，说的亦是梅花插瓶的佳境，自此流传千古，常常出现在诗情画意中。“一枝寒玉倚横塘，和雪攀来袖亦香。插向胆瓶笼纸帐，长教梦绕月黄昏”（黄庚《和李蓝溪梅花韵》四首之三）。当代爱梅成癖的郑逸梅先生，以“纸帐铜瓶”为室名，其典盖出于此。

“纸帐”并非泛言，有着具体的规制。宋人林洪是“梅妻鹤子”林逋的后人，其所著《山家清事》中有《梅花纸帐》条，介绍其做法：“法用独床，旁植四黑漆柱，各挂一半锡瓶，插梅数枝。后设黑漆板约二尺，自地及顶，欲靠以清坐。左右设横木，亦可挂衣。角安斑竹书贮一，藏书三四，挂白麈。以上作大方目顶，用细白楮衾作帐罩。之前安小踏床，于左植绿漆小荷叶一，置香鼎，然紫滕香。中只用布单楮衾菊枕蒲褥，裨自相称‘道人还了鸳鸯债，纸帐梅花醉梦间’之意。古语云：‘千朝服药，不如一夜独宿’，倘未能以此为戒，宜亟移去梅花，毋污之。”以梅花之圣洁，约束人的欲望，梅花纸帐中，只容一人独宿，不仅养性，且能健身延寿，也是中国文人学仙不能的一种自我安慰。

与插花相宜的室内布置，袁宏道说得比较具体，其原则是“屏俗”。《瓶史》之中，《屏俗》一节列为第六，排在《花祟》之前，可见作者认为，环境陈设的不适当，甚于对插花的直接伤害。袁宏道提出，瓶花所在的室中，只能安放“天然几一，藤床一。几宜阔厚，宜细滑。凡本地边栏漆桌、描金螺钿床及彩花瓶架之类，皆置不用”。天然几，即不加雕饰的木几，阔厚细滑，则宜于安放花器。中国传统插花讲究清疏明快，追求淡远幽雅的风格，与公安派强调性灵、崇尚自然的文学主张恰相吻合。袁宏道将自己的书斋名为瓶花斋，编定的诗文集命名为《瓶花斋集》，是有道理的。为了突出插花的神韵，相应的陈设自宜简朴自然。陈设过于华贵富丽，难免喧宾夺主、买椟还珠之虞。北京官宦人家多，喜用富丽堂皇的家具，那种加饰边栏的漆桌，描金或嵌螺钿的漆床，以及彩饰瓶架之类，被认为庸俗不堪，都应弃置不用。然而文人的话语权，向来只在纸上，可以传之后世，却未必能指导当时。袁氏要“屏”者，恰是世间所爱者。清代大户人家厅堂中，且出现了专门设计成类似博古架的多宝格，亦称多景格，可以同时陈列多种形制的花器，插放多种花卉，而且配以多种古书珍玩，附庸风雅。



天津杨柳青年画：《聊斋》故事《菱角》



天津杨柳青年画《盖红霞挂印》（局部）

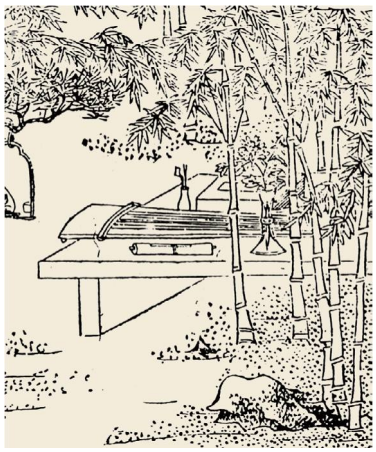


北京年画；多景格

传统插花作品，常会在花器之外，辅以笔墨纸砚、书画琴棋、箫剑玉石等文玩，同作清供，以充分显示主人的情趣。现代花艺中，此类配件的范围大大延伸，泥塑石雕，藤编草织，偶人禽鸟，枯木糙砖，干果食品，团扇彩灯，无不可用，关键在于点到即止，配置有度。

现代插花中，同样少不了相应的陈设配置。瓶花单放时，宜用几架，高低参差，既便于观赏，也有助于展示不同花材的特色。几架多用坚实木料打造，宜简淡素雅，红木、枣木、楠木、黄杨木等天然纹色优美，髹以清漆即可。也可以用天然树根、枝节略作加工，别有韵致。如万历十八年（一五九零）徽州版画《曹大家七诫》插图，树根高几上置木镂空托架，开片瓷瓶中插一花伴两叶。插花置于台桌时，宜用托座，其功能是有效增加瓶器的底面积，提高放置的稳定性，同时也多了一个陪衬层次。托座大小形态应与器底相协调，多为单色，不宜太过鲜艳，其质地以有利于瓶器稳定为佳，旧时以木制为多。现代花艺中的托座，常成为作品整体造型的有机组成部分，形制和材质

都没有什么限制，可以是一块不规则的木板，也可以是一只麻袋、几片粗布，往往产生出人意料的效果。



明　《吴骚集》插图，竹林间石台上，古琴、画轴等伴铜瓶插花



明　《新刻洒洒篇》插图二幅；一室外瓶花，一室内瓶花

单说为插花营造环境，尚是一个较低的物的层面。创作者和观赏者以身心融入其间，主观的意和客观的境两相交汇，形神、情理相互映照，方能达到至高的意境。而创作者的心意，通过其插花作品的传达，为观览者领会呼应，才算这一过程的最终完成。



1　天津杨柳青年画《聊斋》故事《翩翩》



2　台湾现代插花《礼赞》，麻布做垫

一位华裔诺贝尔文学奖得主，在谈到造型艺术时曾说：“‘我’看的物中有我，‘他’看的物中有我，‘你’看的物中同样有我，物我两在。艺术家手下的那物，已非物，经过艺术家自我的折射，已是一番创造。‘你’观看时，物与我，都成为‘你’的视象。那物与我复合叠印造成的视觉的空间，已不再是现实的空间，而成为一种内心的空间，一种影像，它似乎有深度，却又远近不定而浮动，或是经过叠印而成为一

个虚幻的空间。这空间的不确定性，又可以随同‘你’的注意力的转移而演变。”

插花作品的造境清赏，亦同此理。

明谢肇淛《五杂俎》中说赏花往往难臻胜境：“得胜花者，未必有胜地；得胜地者，未必有胜时；得胜时者，未必有胜情；得胜情者，未必有胜友。雕栏画栋，委巷村廛，非地也；凄风苦雨，炎昼晦夜，非时也；宦情生计，愁怀病体，非情也；高官富室，村妓俗人，非友也。具花情，然后择花友；偕花友，然后谋花地；定花地，然后候花时，庶几岁一遇之矣，然而不可必得矣。”但是插花的地、时、情、友安排，要比自然界容易得多。宋代词人杨无咎有一首《点绛唇》，描画的情境，差可相似：“小阁清幽，胆瓶高插梅千朵。主宾欢坐，不速还容我。　　换羽移宫，绝唱谁能和。伊知麽，暂听些个，已觉丝成裹。”



明　《花营锦阵》插图

高濂对于插花美化环境方面的论述甚多。如《起居安乐笺》中，《高子书斋说》专论书斋布置，就强调插花不可或缺：“床头小几一，上置古铜花尊或哥窑定瓶一，花时则插花盈瓶，以集香气，闲时置蒲石于上，收朝露以清目。”“壁间当可处，悬壁瓶一，四时插花。”但他谈及欣赏，则较笼统，如《瓶花三说》，只说“插花有态，可供清

赏”，“以供清玩”，“方快人意”，“方妙”。《瓶花之忌》中说到“凡瓶忌雕花、妆彩花架”，以免与花争色。他所说的“不入清供”和“忌”，也就是不能被欣赏的意思，则是从反面加以说明，但都没有更进一步的阐述。张谦德《瓶花谱》中，大略与此相类。也就是说，他们所持的尚只是插花操作的角度，还没有升华到观赏品评的理论高度进行讨论。

袁宏道在《瓶史》中所强调的，恰恰是观赏者应如何面对插花，描摹意态，揣摩意境，探寻其真趣，可谓道前人所未及。

先看《好事》一节，作者自述对于瓶花的特别爱好。他由古之名人多有癖好起兴：“嵇康之锻也，武子之马也，陆羽之茶也，米颠之石也，倪云林之洁也，皆以癖而寄其磊块隽逸之气者也。”竹林七贤之一的嵇康，常在路边打铁；晋人王济能识马性，深好马术；唐代陆羽嗜茶成癖，著作《茶经》；宋人米芾沉迷奇石，拜石为丈；元代画家倪云林因洁癖酿成佳话。他们都是因为心中块垒、隽逸之气无所寄托，才外化为奇癖。袁宏道在给友人的信中还说：“弟谓世人但有殊癖，终身不易，便是名士。如和靖之梅，元章之石，使有一物易其所好，便不成家。”反过来说，不好事又如何呢？“余观世上语言无味、面目可憎之人，皆无癖之人耳。若真有所癖，将沉湎酣溺，性命死生以之，何暇及钱奴宦贾之事”。这段话，后来被张岱归纳为两句名言：“人无癖不可与交，以其无深情也；人无疵不可与交，以其无真气也。”

袁宏道说来说去，看似无非文人趣味，实则正是要以人所熟知的古代文人趣味为铺垫，将插花推为新的文人趣味。作者随即切入正题，说到花癖：“古之负花癖者，闻人谈一异花，虽深谷峻岭，不惮蹶躄而从之，至于浓寒盛夏，皮肤皴鳞，汗垢如泥，皆所不知。一花将萼，则移枕携幙，睡卧其下，以观花之由微至盛、至落、至萎地而后去。或千株万本以穷其变，或单枝数房以极其趣，或嗅叶而知花之大小，或见根而辨色之红白，是之谓真爱花，是之谓真好事也。”他自己同样达不到这样的境界，养花不过是“聊以破闲居孤寂之苦，非真能好

之也。夫使其真好之，已为桃花洞口人矣，尚复为人间尘土之官哉。”真心爱花，早就辞官归隐，成为桃花源中人了，怎么还会在这里做这种芝麻芥子官呢。

袁宏道在这里提到的“真爱好”“真好事”，常为研究插花史者所忽略。其实这说到了瓶花在清赏中的位置，姑不论山水园林，书画古董，即赏花而言，插花也只是“千株万本”的一枝。在《瓶史序》中，袁宏道提醒读者不能因“暂时快心事”而“忘山水之大乐”，“真好事”可以不做到，但不可不知道。不管袁宏道是有意还是无意，这种清醒，诚为难得。亦如他在《叙陈正甫会心集》中所说，世人所难得的趣，“得之自然者深，得之学问者浅”，“趣如山上之色，水中之味，花中之光，女中之态，虽善说者不能下一语，唯会心者知之。”

袁宏道能以小品别开生面，引领一代文风，不是没有道理的。然而也要看到，魏晋、唐宋文人，以余事作小品，而晚明文人，以小品即可得大名于世。时至今日，竟有以为小品之外无文章者。小品与插花一样，纵是奇葩一枝，岂能掩满园春色。

在《清赏》一节中，袁宏道具体地阐述欣赏瓶花，应该选择的场合和时机，其体察之细腻，恰又显示出观赏者的心意。开宗明义，他提出“茗赏者上也，谭赏者次也，酒赏者下也。”品茶赏花、清谈赏花，都胜于对花饮酒。然而酒赏却早于茗赏和谭赏，《花九锡》中就有“画图，翻曲，美醑（赏），新诗（咏）”。陆游更是高歌：“折得梅花古渡头，诗凡却恐作花羞。清樽赖有平生约，烂醉千场死即休。”（《梅花绝句》）同时人屠本畯《文字饮》中，也以“瓶花粲烂”为“助饮”事项之一。实则袁宏道并不排斥饮酒赏花，《监戒》一节中几次提到酒，快意的是有人送好酒，懊恼的是刚行令酒喝完了。而《觞政》一文中，他更是一再强调花的存在，如说“凡醉有所宜”，第一条就是“醉花宜昼，袭其光也”；说“饮有五合、有十乖”，第二合就是“花开酿熟”；说“饮饰”，则有“时花嘉木”。



明　版画《樱桃梦》插图，清谈赏花



明　《金瓶梅》插图

袁宏道反对的，是有些人酒后俗态毕现，令花难堪。他说：“若夫内酒越茶，及一切庸秽凡俗之语，此花神之深恶痛斥者，宁闭口枯坐，勿遭花恼可也。”周瘦鹃先生在《绰约婪尾春》一文中，摘引了袁宏道同时代人萧士玮自扬州寄友人书，道是：“芍药惟此间为最，兀坐公署，不得一瓣到眼。如此名花，只陪徽州贾子，呷盐茶豆粥，饮五加皮酒，挟新娇笨娼，唱四平腔调自豪耳。邯郸才人，嫁厮养卒，可

胜叹惋。”他为扬州芍药抱不平，却把袁宏道所谓“一切庸秽凡俗”，刻划得栩栩如生。顺便说到婪尾，其实就是芍药。《清异录·婪尾春》条记：“胡峤诗‘瓶里数枝婪尾春’，时人罔喻其意。桑维翰曰：‘唐末文人有谓芍药为婪尾春者。婪尾酒，乃最后之杯。芍药殿春，亦得是名。’”为花取怪名以逞才，也是旧时文人的陋习。

不过，如果细想一下，这里似还可以作另一种解释，即就插花作品而言，应该有适合于品茶时欣赏的，有适合于清谈时欣赏的，有适合于宴饮时欣赏的。日本的茶花自成一格，就是一个鲜明的例证。当《瓶史》传入日本时，日本的茶人想必会为袁宏道的这一论断大为振奋。可惜袁宏道没有能就此进行更深入的阐述，而中国传统插花中，也没有形成明确的茶花、酒花之分。

古人以良辰、美景、赏心、乐事为“四美”，袁宏道由此生发，强调“赏花有地有时，不得其时，而漫然命客，皆为唐突。寒花宜初雪，宜雪霁，宜新月，宜暖房；温花宜晴日，宜轻寒，宜华堂；暑花宜雨后，宜快风，宜佳木荫，宜竹下，宜水阁；凉花宜爽月，宜夕阳，宜空阶，宜苔径，宜古藤巉石边。若不论风日，不择佳地，神气散缓，了不相属，此与妓舍酒馆中花何异哉”，与沦落在妓舍酒馆中的瓶花有什么差别呢。

袁宏道还只是作一种理性的探讨。曹雪芹《红楼梦》中，倒是写出过几个玩赏插花的生动场景。如第五十回中，先由李纨口中说出，“才看见栊翠庵的红梅有趣，我要折一枝来插瓶”，是为铺垫。待宝玉去讨，李纨“命丫环将一个美女耸肩瓶拿来，贮了水，准备插梅”，交代出相配的花器。众人预先议论，安排了分韵做红梅诗。这才见“宝玉笑欣欣地擎了一枝红梅进来，众丫环忙已接过，插入瓶内。众人都过来赏玩”，却又拿喝酒、作诗荡开，三翻四复，方才让“大家都看梅花”：“原来这一枝梅花只有二尺来高，旁有一枝，纵横而出，约有二三尺长，其间小枝分歧，或如蟠螭，或如僵蚓，或孤削中笔，或密聚

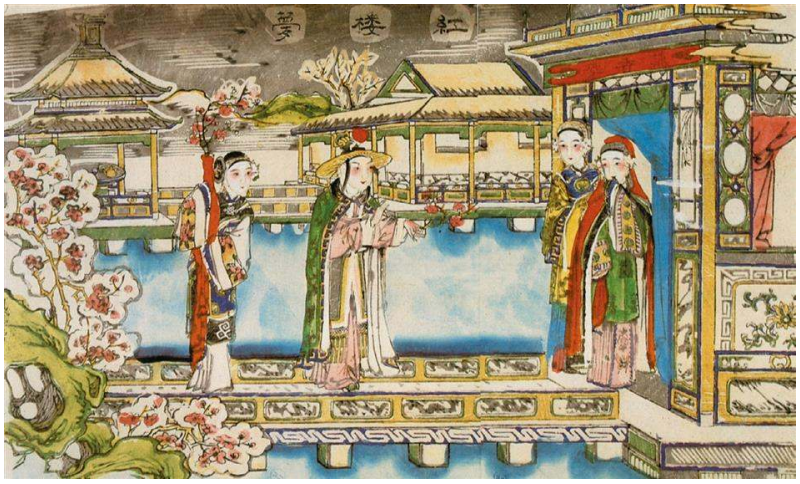
如林，真乃花吐胭脂，香欺兰蕙。”如此花枝，正符合《瓶花谱》中的标准，应了袁宏道的“天趣”。众人“各各称赏”，接着品评了几个人的诗，又让贾母出面，高赞一声：“好俊梅花！你们也会乐，我也不饶你们！”这才算把赏花一节，告一段落，于是作诗谈画说笑。然而作者意犹未足，及至贾母回房途中，又带出瓶花来了：“四面粉妆银砌，忽见宝琴披着凫靥裘，站在山坡背后遥等；身后一个丫环，抱着一瓶红梅。众人都笑道：‘怪道少了两个，他却在这里等着——也弄梅花去了！’”又绘出一幅雪地佳人红梅的美景来。



1　华其敏《秋夕》



2　天津杨柳青年画《红楼梦》，宝玉送梅



3　天津杨柳青年画《宝琴折梅》

明末清初的才女柳如是，也善擅插花，妇倡夫随，颇多雅趣。如钱谦益有《灯下看内人插瓶花，戏题四绝句》：“水仙秋菊并幽姿，插向瓷瓶三两枝。低亚小窗灯影畔，玉人病起薄寒时。”“浅淡疏花向背看，插来重折自沉吟。剧怜素手端相处，人与花枝两不禁。”“懒将没骨貌花丛，渲染由来惜太工。会得远山浓淡思，数枝落墨胆瓶中。”“几朵寒花意自闲，一枝丛杂已斓斑。凭君欲访瓶花谱，只在疏灯素壁间。”花有姿态，瓶有点缀，境有雅趣，人有深情，不仅写出了对插花的欣赏，也写出了对插花人和插花过程的欣赏，是真知趣者。

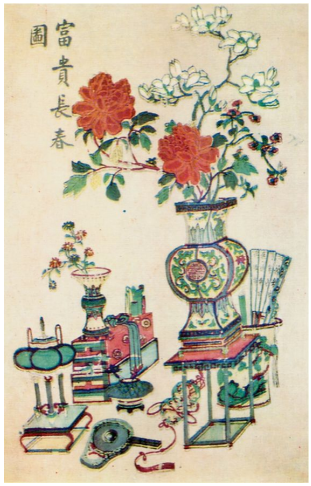
不过，与袁宏道的一味追求文人雅趣相反，俗至极处，亦成韵事。所谓“大俗大雅”的节俗插花，同样是中国传统插花中不可忽略的一大类别，因其与广大平民百姓的生活情趣休戚相关，在社会上有着更深厚的根基。四时八节，春种秋收，贺婚迎嫁，庆生祝寿，无不有插花为伴，而且插花的寓意，也完全世俗化了。晚清海上画派迎合市场需求，作品中就常见这样的画面。如胡锡珪画《元日钟馗图轴》，让胆瓶梅花去陪伴伏几小憩的钟馗。虚谷《午瑞图》，画大口瓷罐插蜀葵红桃，旁置枇杷、百合，以应夏景。曾得光绪年间友人致苏州画家沙馥信，嘱其代画《岁朝图》，信中提出对画面内容的要求，可见一斑：“请画长花瓶一枚，内插鲜艳花数种，瓶下画笋菜、果品并耍货、花炮、痴官、寿星之流（即攀不倒也）”，“花瓶内须加画芝麻箕一二根，芝麻箕上悬钱一串。”这是当时民风民俗的反映，花瓶取平安之意，鲜花、果品取迎春之意，耍货之类取欢乐之意，芝麻取节节高之意。同居姑苏的作家周瘦鹃说：“古画中曾有岁朝清供这个专题，名家作品很多，都是专供春节张挂的。”新年伊始的“岁朝清供”，所用花材，自然是冬末春初的耐寒植物，梅、竹、松、柏、水仙、山茶等，所配物件，尤为繁多，文房四宝、灯盏烛台、菜蔬果品、花炮玩具等，既烘托节日气氛，又表现主人的情趣。吴昌硕、齐白石等都爱画岁朝清供图，以浓郁的平民气息，表现世俗生活中的美感。



1　天津杨柳青年画《仙芝祝寿》



2　清　虚谷《午瑞图》



3　苏州桃花坞年画《富贵长春》

日本插花也体现出对于意境的执着追求。以有形的物象表达无形的灵性，一向是日本艺术中至关重要的问题。所谓花道，其主体并非花材或插花作品，而是一种表达情感的创造。任何植物、任何容器都可用来插花，任何人都可能漂亮地完成插花创作。花道通过线条、颜

色、形态和质感的和谐统一，以求达到“静、雅、美、真、和”的意境。因此，从深层次看，花道首先是一种道意，它的目的，是逐步培养插花人的身心和谐，培养插花人与社会、与自然的和谐。日本花道先后产生了多种流派，每个流派虽各有千秋，但在这一点上是相通的。

当代插花认为，插花是用心来塑造花型、用花型来传达心态的一门造型艺术，它通过对花卉的定格，表达一种意境，以体验生命的真实与灿烂。任何一件艺术作品，都要有一个与之相协调的环境。换个角度说，插花作品也须与环境相谐调。

宜忌监戒



瓶花在折插安置之后，以至鉴赏之中，尚有种种易遭损害之处，花之快意、折辱，须时时留心在意。赏花护花，倒确实该有一种文明规范。

清人龚自珍诗中，有这样颇为人传诵的两句：“瓶花妥帖炉香定，觅我童心廿六年”（《午梦初觉，怅然诗成》）。一觉醒来，瓶花如故，而炉香已燃尽落定，如同当年童心，无可寻觅处。

诗人的惆怅之情另当别论，且说瓶花，该怎样才算是妥贴呢？

《瓶史》有《花祟》《监戒》两节，讨论的就是瓶花在折插安置之后，以至鉴赏之中，尚有种种易遭损害之处，花之快意、折辱，须时时留心在意。

这一类的内容，似可以远溯到唐人李商隐《杂纂》中的《煞风景》：“松下喝道，看花泪下，苔上铺席，斫却垂杨，花下晒裈，游春重载，石笋系马，月下把火，步行将军，背山起高楼，果园种菜，花架下养鸡鸭，妓筵说俗事。”十三条中，与赏花完全无干的，大约只有月下把火、步行将军两条，其余诸条，多被后人衍化融入与插花相关的著述中。《杂纂》不是创作，是李商隐搜集的民间俗语，可见不能善待花事即属煞风景，唐代已成为社会共识。

系统地列举花卉各种宜忌事项，首见于宋周密《齐东野语》卷十五载张镃《玉照堂梅品》。张氏字功父，号约斋居士，《武林旧事》中的《张约斋赏心乐事》，即其故事，一年四季赏花不断。他自植梅园，建玉照堂，屡接宾客，因感慨“花艳并秀，非天时清美不宜，又标韵孤特，若三闾大夫、首阳二子，宁槁山泽终不肯颡首屏气，受世俗湔拂”，梅花好比三闾大夫屈原和隐居首阳山不食周粟的伯夷、叔齐兄弟，宁可困处山泽也不愿受人间俗气。“间有身亲貌悦，而此心落落不相领会，甚至污亵附近，略不自揆者，花虽眷客，然我辈胸中空洞，几为花呼叫称冤，不特三叹屡叹，不一叹而足也”。有些人看上去一副

爱花的模样，其实完全不领会花的心意，玷污、亵渎了花还不知道。因此他花了几个月的功夫，思量“奖护之策”，终于总结出“花宜称、憎嫉、荣宠、屈辱四事总五十八条”，抄写张贴在堂上，以使宾客“有所警省”，懂得对梅花应该如何“爱敬”。周密在此条后也说到：“昔李义山《杂纂》内，有杀风景等语，今《梅品》实权舆于此。”



清　萧云从《天问图·南岳两男子》

张氏所举五十八条，各本不尽统一，现依《说郛》本转录。

“花宜称凡二十六条”：“为淡阴，为晓日，为薄寒，为细雨，为轻烟，为佳月，为夕阳，为微雪，为晚霞，为珍禽，为孤鹤，为清溪，为小桥，为竹边，为松下，为明窗，为疏篱，为苍崖，为绿苔，为铜瓶，为纸帐，为林间吹笛，为膝上横琴，为石枰下棋，为扫雪煎茶，为美人淡妆簪戴。”从“淡阴”到“晚霞”，是适宜的自然气候条件；从“珍禽”到“绿苔”，是人为设置的相宜环境；“铜瓶”“纸帐”，已经成为梅花瓶供的典范；以下五条则为人与花的和谐交流。

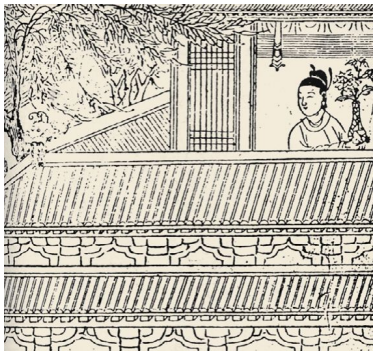
“花憎嫉凡十四条”：“为狂风，为连雨，为烈日，为苦寒，为丑妇，为俗子，为老鸦，为恶诗，为谈时事，为论差除，为花径喝道，为对花张绯幕，为赏花动鼓板，为作诗用调羹、驿使事。”前四条为自

然气候，次三条为用人不当；以下便说到文人自己头上了：“恶诗”一条，极是文人陋习，最可憎厌，而作恶诗者决不自觉，“文章是自己的好”，往往还沾沾自喜。好谈时事，也是中国文人的陋习，读了几天子曰诗云，便以为有经天纬地之才，不分场合高谈阔论，指点江山，何止花憎厌。论差除，就是议论官职任免，文人每以清高自矜，而于他人升迁贬谪又最为关心。花径喝道，亦李商隐“松下喝道”一类，喝道，即官员出行，前列仪仗令行人回避，在花径上摆这种臭派头，尤其可憎。张绯幕，动鼓板，无非与花争声色。末一条其实亦属恶诗一类：“调羹”典出《尚书·商书·说命下》：“若作和羹，尔惟盐梅。”梅子可以作为调味品，后世遂以“和羹”借指梅花，“驿使”，即前述陆凯、路晔“折梅逢驿使”故事。这两个典故被人用得太滥，梅花想必也听烦了。

“花荣宠凡六条”：“为烟尘不染，为铃索护持，为除地镜净落瓣不淄，为王公旦夕留盼，为诗人搁笔评量，为妙妓淡妆雅歌。”前三条为护花举措，后三条为赏花作为，亦不难解，只“王公旦夕留盼”一条，定要强调王公，恐难免落俗之讥。



清康熙苏州版《吴姬图像》，会元冯天然披古图



明　《吴骚集》插图（局部）

“花屈辱凡十二条”：“为主人不好事，为主人悭鄙，为种富家园内，为与粗婢命名，为蟠结作屏，为赏花命猥奴，为庸僧窗下种，为酒食店内插瓶，为树下有狗矢，为枝下晒衣裳，为青纸屏粉画，为生猥巷秽沟边。”前六条皆所谓有好花无好主人。尤其是蟠结作屏，将花枝非自然地蟠结成屏风状，是宋代梅花造景方式之一，以竹竿拦束枝条编成。宋徽宗御苑艮岳中有梅屏，绍兴年间某尼庵梅屏轰动京城，宋高宗竟派画师去绘图进呈，但张镃认为这背离了梅花淡雅的本色。“文革”期间的画梅风气，红花填塞满纸，即如此类。后六条说的是赏花氛围：庸僧窗下，难免遭逢恶诗，酒食店内，多染烟尘，树下狗矢则观者远避，“花下晒裩”，大煞风景，青纸屏风作彩画，亦与花争艳之意，猥巷秽沟，环境恶劣。作者举此种种，虽为梅花而设，然环境氛围、主客态度等项，实可推而广之，应用于各种花卉，也包括插花。

《齐东野语》所载，各条前皆无“为”字，而“花荣宠凡六条”全不相同：“主人好事，宾客能诗，列烛夜赏，名笔传神，专作亭馆，花边讴佳词。”“花屈辱凡十二条”，第一条为“俗徒攀折”，第八条为“酒食店插瓶”，第十条为“枝上晒衣裳”，大同小异。

高濂《起居安乐笺》中，有《高子拟花荣辱评》，明显有模仿《花品》的痕迹，但已不限于梅花，而以春花为限，有一个从个别到一般的发展：“花之遭遇荣辱，即一春之间，同其天时，而所遇迥

别。”故此他以“花雅称为荣”，举出二十二条：“其一轻阴蔽日，二淡日蒸香，三薄寒护蕊，四细雨逞娇，五淡烟笼罩，六皎月筛阴，七夕阳弄影，八开值清明，九傍水弄妍，十朱栏遮护，十一名园闲静，十二高斋清供，十三插以古瓶，十四娇歌艳赏，十五把酒倾欢，十六晚霞映彩，十七翠竹为邻，十八佳客品题，十九主人赏爱，二十奴仆护卫，二十一美人助妆，二十二门无剥啄。此皆花之得意春风，及第逞艳，不惟花得主荣，主亦对花无愧，可谓人与花同春矣。”前八事为自然气候，次叙环境与欣赏。高斋清供、插以古瓶，说的自是插花了。

“其疾憎为辱，亦二十有二：一狂风摧残，二淫雨无度，三烈日销烁，四严寒闭塞，五种落俗家，六恶鸟翻衔，七蓦遭春雪，八恶诗题咏，九内厌赏客，十儿童扳折，十一主人多事，二十奴仆懒浇，十三藤草缠搅，十四本瘦不荣，十五搓捻憔悴，十六台榭荒凉，十七醉客呕秽，十八药坛作瓶，十九分枝剖根，二十虫食不治，二十一蛛网联络，二十二麝脐薰触。此皆花之空度青阳，芳华憔悴，不惟花之寥落主庭，主亦对花增愧矣。”气候恶劣，护持不周，赏鉴非人，都使花受辱。以这四十四事与《梅品》五十八条相比较，可以看出，后者实是前者的归纳和补充。但他在文字上下了番功夫，全都整成了四字句。

在《瓶花三说·瓶花之忌》中，高濂则提出了一些很现实的注意事项：“忌香烟灯煤熏触，忌猫鼠伤残，忌油手拈弄，忌藏密室，夜则须见天日。”夜置露天，可以承受露水。奇怪的是，这几条却没有被收入“花嫉憎”中。

张谦德是以实用为宗旨的，就没有做此类文章。

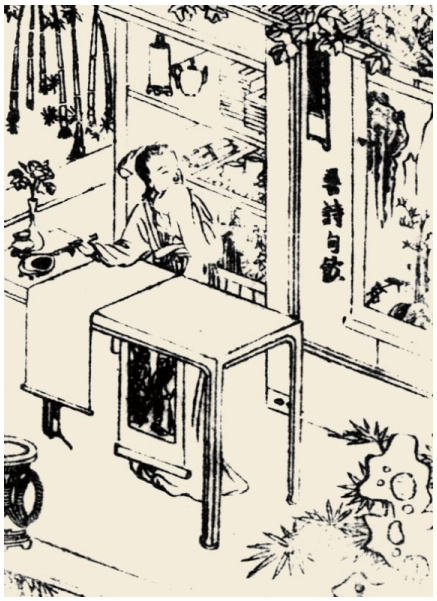
袁宏道《瓶史》中，有《花祟》一节，主要反对的是在花下焚香。“花下不宜焚香，犹茶中不宜置果也。夫茶有真味，非甘苦也，花有真香，非烟燎也。味夺香损，俗子之过。且香气燥烈，一被其毒，旋即枯萎，故香为花之剑刃。棒香、合香，尤不可用，以中有麝脐故也。”薰香浓郁，不但会覆盖花的清香，而且会加快花的枯萎。麝脐，

即麝香，棒香、合香都以多种香料合成，中有麝香。“昔韩熙载谓木樨宜龙脑，酴醾宜沉水，兰宜四绝，含笑宜麝，蘧卜宜檀，此无异笋中夹肉，宫庖排当所为，非雅士事也。”韩熙载的五宜说，被袁宏道取笑，说他像宫中的厨师摆阔，竹笋里都要放肉，糟蹋了竹笋的清香，不是雅士的作为。此外还有“烛气煤烟，皆能杀花，速宜屏去”。

张镃仅就梅花而言，高濂仅就春花而言，到袁宏道，才第一次以瓶花为主体，故与前者多有不同。在《监戒》一节中，他自承模拟《梅品》，举出“花快意凡十四条”：“明窗，净几，古鼎，宋砚，松涛，溪声，主人好事能诗，门僧解烹茶，蓟州人送酒，座客工画花卉学书图，盛开快心友临门，手抄艺花书，夜深炉鸣，妻妾校花故实。”瓶花安置在明窗净几之间；与古鼎、宋砚为邻；有松涛、溪声相伴；主人有嗜花之好且会做诗；关系较好、时有往来的僧人善于烹茶，可以品茶赏花；蓟州（今属河北）当时盛产美酒，赏花时有好酒助兴；座中的客人善画花卉，能为花留影；花盛开之际恰有知心朋友到来，对花清谈；主人常抄录培植花卉的书籍，用心于此；夜深时尚有温酒或热茶；妻妾也有同好，一起参校有关花的典故。



清　任薰《学书图》



明　版画《元明戏曲叶子》

又“花折辱凡二十三条”：“主人频拜客，俗子阑入，蟠枝，庸僧谈禅，窗下狗斗，莲子胡同歌童，弋阳腔，丑女折戴，论升迁，强作怜爱，应酬诗，债未了，盛开家人催算账，检《韵府》押字，破书狼藉，福建牙人，吴中赝画，鼠矢，蜗涎，僮仆偃蹇，令初行酒尽，与酒馆为邻，案上有黄金、白雪、中原、紫气等诗。燕俗尤竞玩赏，每一花开，绯幕云集。”主人不断地招引宾客，忙于应酬，名为赏花，实无意于花；凡夫俗子也可以随便出入；蟠枝，也就是《花品》中所说的“蟠结作屏”；平庸的和尚妄谈禅机；窗下狗打架，惊扰客人，恐也难免狗屎；莲子胡同，在今北京和平门内北新华街一带，元代因有水塘盛产莲子而得名，明永乐年间重建内城城墙，水系改变，水塘干涸成臭沟，遂沦为贫民区，至崇祯年间索性被叫成“臭沟胡同”，贫家子弟充歌童，自难悦耳；弋阳腔，即通常说的高腔，元末明初形成于江西弋阳，嘉靖年间始传入北京，受到民间欢迎，而为文人视为俗调，有苏州生活经历的袁宏道，自然会更欣赏昆曲；丑女簪戴，也就是《花品》“美人淡妆簪戴”的反语；面对瓶花议论官职升降，即宋人所谓“论差除”；并非真心爱花，勉强作出怜爱的模样；写出的诗明显属于敷衍应酬；欠债未清，没心思看花；花盛开时，家人在旁催着去算

账；才疏学浅，要查检《韵府》才能押上诗韵；瓶花周围破书杂乱堆放，一片狼藉；牙人，旧时商业贸易的中介人，福建与江浙商贸发达，从业牙人亦多，牙人往来频繁，说明主人热衷于做生意；明代中期艺术品市场繁荣，造假仿作亦盛，“苏州片”是当时出名的假画；瓶花旁常有老鼠出没，留下粪便；又有蜗牛爬过的涎迹；僮仆偷懒，装作行动不便；赏花行令，刚开始酒壶已经空了；与酒馆为邻，油烟缭绕；黄金、白雪诗，或指李白《白纻辞》三首之二：“月寒江清夜沉沉，美人一笑千黄金。垂罗舞縠扬哀音，郢中白雪且莫吟，子夜吴歌动君心。动君心，冀君赏。愿做天池双鸳鸯，一朝飞去青去上。”黄金句，典出崔骃《七依》：“回眸百万，一笑千金”；白雪句，典出宋玉《对楚王问》：“其为《阳春》《白雪》，国中属而和者，不过数十人”，意为曲高和寡。中原，即中原逐鹿，典出《史记·淮阴侯列传》：“秦失其鹿，天下共逐之”，意指争夺天下。紫气，典出刘向《列仙传》：“老子西游，关令尹喜望见有紫气浮关，而老子果乘青牛而过也”，喻祥瑞出现。花案上有此等诗，说明主人不能淡泊名利。“未许功名归鼎鼐，且收风月入瓶罂”（金赵秉文《古瓶腊梅》），才是袁氏的同调。北京官绅众多，特别喜欢比排场，在袁宏道看来，真是“辱花者多，悦花者少”。而且虚心检讨，就连他也“时有犯者”，所以要写下这些来贴在座右，“以自监戒”。

《瓶史》的文字，历来受人赞誉，但这末尾一节，则未免有些琐屑而随意，不乏大同小异者。二十三条的排列，完全看不出有什么规律，说是杂乱无章也不为过。再加上古书没有句逗，以致连这二十三条的标点区分，都成为一个难题，众说不一。

爱花惜花，自是好事，但也以任情适意为宜，真要像袁宏道这样，谨小而慎微，岂非背离了中国插花崇尚自然、追求神韵的传统，于花于人，恐怕都失了趣味。至于俗子阑入，丑女折戴，更不应排斥。倘若生在同时，我定要提醒他一句，最重要的监戒，就是不能有太多的监戒哦！



天津杨柳青年画《兰室教读》

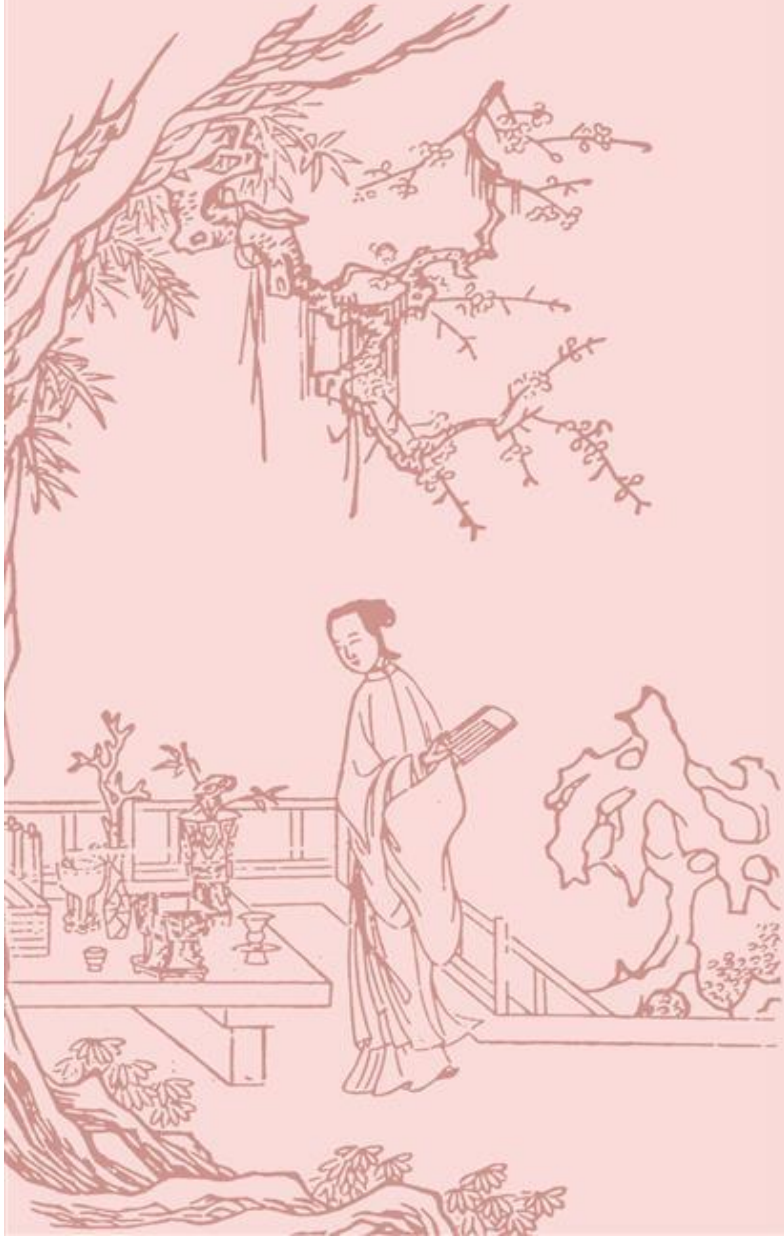
换个角度说，赏花护花，确实该有一种文明规范。当时被指斥的一些劣行，至今谬种流传，如“花径喝道”，仍时见上演，公园景点内，忽有官员车队飞驰而过，令游人躲闪不及。越是风光佳处，越容易被管理者依仗权势修造宾馆、餐厅以牟利，强使其“与酒馆为邻”。“谈时事”“庸僧谈禅”，也不少见，花事花展，必有开幕式，必有领导高谈阔论，国际国内，影响意义，喋喋不休。“论差除”，管理者将公共资源视为其私有资源，景点门票日新月异，令人望而却步。至于恶诗题咏，更是常事，且多为有地位的人物，或颂于电视，或登于报刊，应酬诗广为传扬，而不知贻笑大方。至于“黄金、白雪、中原、紫气”，更比比皆是，区区一个展览或比赛，冠名不是“全国”，就是“亚洲”，甚至“世界”。如果做一部当代赏花的宜忌鉴戒，只怕也能列出几十条呢。

比较明代这三种重要的插花文献，从它们的命名上，已可以窥见作者命意的差别。在高濂那里，插花是个人养生、快意途径之一，《瓶花三说》，不过是“有此一说”而已。张谦德对自己的插花技艺很

有信心，故有《瓶花谱》之作。谱，是可以作为典范的，已经有了明确的供人仿效之意，说高些，是一种插花指南，说低些，不过是一种操作参考。到了袁宏道，则明确以史家自居，自比为春秋时期晋国的史官董狐。封建文人，都以能充任史官为自豪，即无缘参修官史，也要弄一部野史，而董狐更是曾受到孔子推崇的“良史”。袁宏道宣称“今以蕊宫之董狐，定华林之《春秋》”，虽可以解释为一种游戏文字，也隐隐透露出其怀才不遇的心态，“却将万字平戎策，换作东家种树书”，庄严的社会使命感，无奈地寄托于雕虫小技。《瓶史》是为插花立制度，《觞政》是为饮酒立制度。凡此种种，都是当时世风和文人心态的真切反映，到今天则已成为一种可供观照的文化遗存。我们固然应有文化宽容态度，不必苛求于古人，但也必须看到，《瓶史》虽是中国插花史上的重要经典，在今天的运用也必须经过扬弃。当代插花的理论与实践，更是断不能停止于《瓶史》。

《瓶史》的精华，在于显示了文化修养对插花的重要性。许多技艺需要娴熟的手上功夫，所以习艺越早越好，强调“童子功”。插花则不然，因为实际操作相对简易，重在构思精妙，就像郑板桥说画竹，胸中先有，手下才有，所以更强调文化素养和悟性。心里“有”的人，七十岁开始也不为晚；心里“没有”的人，三岁习练也是枉然。在这一点上，它倒与佛祖的拈花、禅宗的顿悟颇有相似之处，也使得它有条件成为一种大众性的文化活动。

尾声　野草闲花



奉献给读者的这一本《拈花意》，或许只能算一丛野草闲花。但愿这一丛野草闲花，能够为插花艺匠们所采撷，为他们的新作，添一分隽意。也能够为喜爱插花艺术的读者所欣赏，为大家的生活，添一分情趣。

我会对插花发生兴趣，完全是出于偶然。一九九六年六月，我在南京旧书市上，买到一本《家元四十一世专明瓶花之集》（封面简署《专明瓶花集》），系明治三十年（一八九七年）家元四十二世池坊专正雕版刷印的“非卖品”，书页高三四五毫米，宽二二五毫米。当时所看中的，只是一部尺幅宽大的版画集，对于池坊、家元，都不甚了了，更不用说什么是立花了。书中所收录的插花作品，多为皇室活动所用，如正月会、万灯会、七夕会、古稀贺筵会等，以及天皇即位或去世时的灵前供花。这位池坊专明历经文化、文政、天保、弘化、嘉永、安政、万延、文久八朝，主持花道的时间长达半个多世纪。这些都引发我的好奇，开始留心日本花道方面的书籍。不久又买到一种昭和年间由大日本华道学院出版的《初等池坊生花教本》，书中明确说到日本花道开山鼻祖小野妹子曾作为遣隋使，从中国带回了佛前供花技艺。也就是说，日本花道其实源于中国。

我在文化上的好奇心一向很强，颇有些像袁宏道所说的“好事”者，遂将插花作为藏书的一个专题，平时读书，也注意搜集与插花相关的资料。插花展览有机会一定去看，在花店里买花，也会与主人攀谈几句。十余年来，对于插花一事，算是渐渐有所了解。



《专明瓶花集》封面



采千林於半窗，萃四序於一缶

去年韩猛先生光临寒舍，恰谈到插花这个选题，促使我动了来写这一本小书的念头。一方面，近年出版的插花图书，多偏重于技艺介绍，即涉及插花史与插花文献研究，也不免错漏。即如农业出版社出版的《花镜》校注本，《养花插瓶法》开篇，有“采千林於半卤，萃四序於一甄”一句，读来总觉“卤”“甄”二字难解，后见《家元四十一世专明瓶花之集》扉页上的篆书朱文印，方知应是“采千林於半窗，萃四序於一缶。”另一方面，现存文献记载中器皿插花的最早史实，正是发生在一千五百年前的南京，当此百废俱兴之际，在南京重述插花史，或可算是一种纪念吧。

就我个人来说，也是出于一种小小的奢望，即通过插花这个切入点，能够于中国传统文化，做一回见微知著的探索。二十世纪中，中华文明，从精神到物质，都遭到了近乎毁灭性的败坏，而我正是后半个世纪的目击者。今天说弘扬中华民族传统文化，就不能只是一个空泛的口号，而必须付诸长期、细致、脚踏实地的艰巨工作。我们这一代人，因十年浩劫丧失了最好的求学年华，注定已难登学术堂奥，但是做一些拾遗补缺的工作，尚属力所能及。我的设想是，每次选择的题目宜小，探讨则力求透彻，至少也要达到承前启后的水准，才不枉此行。就像打井一样，只要挖掘够深，总可以渗出点水来，或可供人解一时之渴。即便打不出水，成为一个空洞，也可以让压抑太久的传统文化板块透透气。倘若打开的井眼够多，竟至于串连成线，星罗成局，也未可知。

进入二十一世纪，我得以摆脱俗务，专事写作，即开始着手尝试。十余年来，稍有成绩，如“中国版本文化丛书”中的《插图本》，深入品评中国古代钱币文化的《钱神意蕴》。比较满意的是《版本杂谈》，以实证的方式，第一次对中国近现代版本做了系统阐述，就算是狗尾，毕竟给中国图书版本学续了一个尾巴。这也让我对自己的目标更为明确，又选择了中国民间歌谣这个题目，上承二十世纪初北京大学前辈们开拓的事业，在《风从民间来》中，第一次对中国民歌史做了完整的梳理工作。

这种图书的写作，其难处不在于资料的搜集，而在于对资料的分析和思辨，不在于知其然，而在于知其所以然，追索各种现象背后，致其发生与变化的原因。如果只求罗列故典，那是高中生也能弄出个数十上百万字来的。所以这看似在做的是前人做过的事，但决非简单地重复前人。其间时时会面对的，是因袭旧说的诱惑，时时需克服的，是提出新见的艰难。因袭旧说自然省事，可旧说不免被新的材料所打破，亦不免被新的社会意识所激扬，除非你有意对新材料视而不见。而每一个看似简单的新见解、新观点，都须有翔实的材料为依

据，都不得不重新审视前人的论述，从文字到图画到所有相关的实物，都须了解把握，细加斟酌。我常开玩笑说，这种事情，有学问的人不屑于做，没有学问的人又做不来。这当然要比写那种随意浏览式的书话费力得多，然而，也唯有历艰涉险，才会获得更多写作的动力，和快乐。

奉献给读者的这一本《拈花意》，说的是插花艺术的源流和意趣，在古往今来的中国插花文献中，或许只能算一丛野草闲花。但愿这一丛野草闲花，能够为插花艺匠们所采撷，为他们的新作，添一分隽意，也能够为喜爱插花艺术的读者所欣赏，为大家的生活，添一分情趣。

尾声　野草闲花

一花一世界，那是一个让眼神清明的世界，是一个让心灵放飞的世界，在当代紧张生活节奏中尤为可贵。

忙碌的日子里，有了一刻闲暇，可以读几页书，也可以插一瓶花。

如果不是只沉迷于刷朋友圈的话。

现代科技极大地改善了人们的物质生活条件，然而也极大地限制着人们的日常生活方式，使许多人深陷对电子设备的依赖。他们乐于为手机屏幕上的花影点赞，却无视大自然中鲜活艳丽的花树。即令觉察到这一点的人，也常以生活节奏紧张宽慰自己。

人不能沦为机器的附庸，人生理应有更多的情趣。春日午后，夏天清晨，暂时摆脱所有的电子设备，走进绿色的原野，呼吸自然的空气，抬起头来，看云飞，听鸟鸣，嗅花香，享受人作为人的快乐。朋友圈不会因你的缺席而崩塌，地球更不会停转。有兴致的话，还可以采下几枝鲜花，一束草叶，带回家中继续欣赏。

一千年前，中国人已将插花、点茶、焚香、挂画并举为“四艺”。插花又是其中最少条件限制、最富自然意趣的生活艺术，入得宫廷，进得书斋，也安于茅舍，因此流布最广。

日常插花，无须斤斤计较。闲花野草，绿叶青枝，皆可利用。花器亦无论贵贱、材质，能与花材相宜便佳。剪裁配插，别出心裁，由观赏花卉之美，升华到创造艺术之美，可自娱，亦可娱人。一花一世界，那是一个让眼神清明的世界，是一个让心灵放飞的世界，在当代紧张的生活节奏中尤为可贵。

花是大自然的精灵。插花艺术是花卉之美的高度浓缩与凝聚。中华民族崇尚自然，尊重生命，素有爱花、插花的传统，早在唐代就已出现插花文献，明代更产生了《瓶史》这样的不朽经典。只是由于近代以来外患内忧频仍，传统插花艺术几近断流。改革开放，拨乱反正，经济发展，生活安定，插花活动才死而复生，成为一种“重放的鲜花”。然而，未能与时俱进的中国传统插花，技艺与人才都存在断层，复兴未免迟缓，于是被生气勃勃的西方花艺和日本花道占了先机。现在各种公众活动场合，常见的是西洋插花，或中国化的西式插花。东方花艺教学的内容，则多多少少在模仿日本花道。

中华插花是历史悠久的民族艺术，也是东方插花的源头。中华插花文化是先民的智慧结晶，凝聚着人们对艺术与精神生活的向往。它是传统文化的有机组成部分，而且与园艺、色彩、绘画、造型、建筑等艺术有着多方面的交集，从一个侧面体现着国人的宇宙观、价值观、审美观。所以，中华插花史和插花文化，都是值得我们认真深入研究探讨的课题。

这一本《拈花意》，六年前在山东画报出版社出版时，书名被改为《拈花》。因本书史料严谨，阐述系统，解读准确，观念新颖，问世后屡被引用。至有素不相识之专家，大量抄摘，且“感谢”我“提供资料”。不过每本书面世之后，随着见识的拓展与认知的提升，都会发现不足之处，趁此次浙江人民美术出版社推出新版的机会，我遂做了认真修订，改正讹误，补充新知，调整插图，力求完善。更兼出版社精心编辑制作，相信会让读者有耳目一新之感。

传承弘扬中华民族文化传统，不是一句空洞口号，需要从社会文化的方方面面切实做起。振兴传统插花艺术，可收事半功倍之效。期待更多有识之士参与其中，温故复创新，继往以开来。

二零一九年四月