

唐以后诗歌的牡丹书写

蒋寅

(华南师范大学文学院, 广东广州, 510006)

摘要: 鲁迅“一切好诗, 到唐已被做完”的说法对后来的诗歌史研究产生很大影响, 无形中主宰着人们对唐以后诗歌成就的判断。但宋以后甚至明清诗歌的创作实践仍然表明, 诗歌艺术的探索和艺术表现的开拓一直在继续。咏物诗尤其成为诗家争奇斗艳, 在规模和难度上挑战极限的重要竞技场域。通过对唐人付以最大热情的牡丹书写的历史考察, 可以清楚地看到历代诗人努力探索艺术表现的新境及形成各时代表现模式的实践过程。

关键词: 牡丹书写; 咏物诗; 诗歌

中图分类号: I222.7

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2025)04-0176-09

自严沧浪以来, 言诗必称盛唐, 无论是亦步亦趋的明七子, 还是反拨明人的清代诸家, 尊唐祧宋已成为诗学主流, 诗以代降几成定论。胡应麟说“东京后无诗矣”(《诗薮》内编卷一), 鲁迅则说: “我以为一切好诗, 到唐已被做完。”^[1]以致陆侃如、冯沅君的《中国诗史》于狭义的诗歌只写到唐末为止, 断言“词盛行以后的诗及散曲盛行以后的词则概在劣作之列而删去”, 而“近数百年的诗词, 无论是李东阳或是陈维崧, 也都不值得占我们宝贵的篇幅。为什么? 因为它们是‘劣作’”^①。这种观念对后来的诗歌史研究产生了很大影响, 无形中主宰着人们对唐以后诗歌成就的判断。虽然从20世纪80年代以来, 宋以后尤其是明清两代的诗歌受到了重视, 但对其艺术成就的评价仍不能摆脱前人的影响, 不能正视唐代以后诗人们在诗歌艺术上的不懈探索和继续开拓。笔者在《生活在别处——清诗的写作困境及其应对策略》一文中曾说明, 无论写人还是写物, 主题性的集中书写都是清代诗歌的重要特征之一, 咏物更成为诗家争奇斗艳, 在规模和难度上挑战极限的重要竞技场之一^[2]。然而, 论文有限的篇幅无法就具体的例证展开分析, 因此本文以牡丹这种唐人最热爱、曾报以最大的热情来书写的名花为例, 说明后代诗人如何在唐诗的伟大成就上继续开拓艺术表现的空间, 以及形成怎样的具有时代特色的表现模式。

一、唐人牡丹诗的典范性

公元604年, 隋炀帝杨广继位, 在东都洛阳辟西苑, 诏天下进花卉, 得四方进献各种牡丹种植苑中。据唐人《海山记》载, 易州所进二十种牡丹, 有飞来红、袁家红、醉颜红、云红、天外红、一拂黄、延安黄、先春红、颤风娇等名贵品种。皇家园林中大量栽植牡丹, 这是史上空前之举, 从此拉开洛阳牡丹史的序幕, 也助长了唐代举世喜爱牡丹的风气, 使牡丹赢得花魁之誉, 成为事实上的国花^[3]。

唐代举世好尚牡丹的盛况, 自然引致诗歌的青睐。邓国光、曲奉先编《中国花卉诗词全集》所收

唐代咏牡丹诗即有 144 首^②[4]。有唐一代不仅留下大量有关牡丹的歌咏，也流传着多首咏牡丹的名诗，这些作品在近年的研究中多有涉及^③，但为了便于通观唐人牡丹诗的概况，同时说明笔者认识和评价作品的立足点，首先还是要对这些名诗做一番细读，以为下文谈论后世咏牡丹之作的参照。

在现存唐诗中，写牡丹最有名的不用说便是李正封的“国色朝酣酒，天香夜染衣”一联。据《松窗杂录》载：

大和、开成中，有程修己者，以善画得进谒。修己始以孝廉召入籍，故上不甚礼，以画者流视之。会春暮，内殿赏牡丹花，上颇好诗，因问修己曰：“今京邑传唱牡丹花诗，谁为首出？”修己对曰：“臣尝闻公卿间多吟赏中书舍人李正封诗曰：‘国色朝酣酒，天香夜染衣。’”上闻之，嗟赏移时。杨妃方恃恩宠，上笑谓贤妃曰：“妆镜台前宜饮以一紫金盏酒，则正封之诗见矣。”^[5]

李正封元和三年(808)进士，任中书舍人在元和十三年(818)之后，此时正是京师喜尚牡丹的风气初盛之际。其诗虽仅存两句^④，但上句以“国色”赞美牡丹富丽的颜色，下句以“天香”称颂牡丹高雅的香气，将牡丹的色彩之艳丽、香气之馥郁、品格之高贵，写得无以复加。“酣酒”比拟花色如美人酡颜的红晕，已生动如画，更着一“朝”字，以美人过饮的倦慵来形容晨光中牡丹艳丽而娴静的姿态，愈益传神；而天香又将牡丹与仙界联系起来，赋予它超凡脱俗的尊贵品格。这就将牡丹的美艳和芳香写到极致，后人虽出以千百言，韵致风神也不及这两句。

同时期的刘禹锡曾写过多首赞美牡丹的诗作，其中《赏牡丹》一首最为传颂：

庭前芍药妖无格，池上芙蕖净少情。唯有牡丹真国色，花开时节动京城。

此诗采用对照的手法，以芍药、荷花来衬托牡丹的高贵。芍药与荷花在花中本来已够名贵，这里用尊题法，说芍药妖娆而无品格，荷花洁净而欠亲切，就更突显出牡丹的非凡品格。李正封封牡丹为“国色”，刘禹锡又用“唯有”和“真”再次确认“国色”之名副其实和唯一性，进一步确立了牡丹不可动摇的王者地位。末句写花开时节京师为之风靡的盛况，写出了牡丹在人们生活中的重要价值。

再数下来是张又新的《牡丹》：

牡丹一朵值千金，将谓从来色最深。今日满栏开似雪，一生辜负看花心。

张又新用“一朵值千金”坐实了唐人对牡丹的贵重，尤其是白居易所谓“一丛深色花，十户中人赋”（《买花》）的深色品种。但全诗的重心不在这里，而在于眼前满栏怒放似雪的白牡丹，让他懊丧自己一直对白牡丹的素雅之美视若无睹，枉为一辈子爱花人。诗在记述唐代以深色牡丹为贵的世俗风气的同时，也流露出因审美观狭隘而错失更丰富的审美阅历的憾恨，通过日常生活道出一番对哲理的感悟。

徐凝的《牡丹》在唐诗中也是为人称道的佳作：

何人不爱牡丹花，占断城中好物华。疑是洛川神女作，千娇万态破朝霞。

同样是写人们对牡丹的喜爱，徐凝用反诘句和排除法使程度达到了最高级：没有人不爱牡丹花，没有别的花像牡丹这样独称花魁，吸引了人们所有的注意力。同样是写牡丹的高贵，他说牡丹疑是洛神作成，千娇万态的艳阵撑破夜幕，令绚烂的朝霞失色。极度的夸张、比拟，将牡丹的魅力和尊贵形容尽致，给人深刻的印象。

李商隐写过三首牡丹诗，五律《僧院牡丹》和七律《牡丹》都没什么特别之处，唯独另一首五律《牡丹》虽也不为人称道，却有着值得注意的特点：

压径复缘沟，当窗又映楼。终销一国破，不啻万金求。鸾凤戏三岛，神仙居十洲。应怜萱草淡，却得号忘忧。

此诗的主题非常独特，一般写牡丹都称赞不迭，它却是少见地贬损牡丹。首联写牡丹种植之繁，用压径、缘沟来描写，几近猥琐，毫无贵重之意。颌联写举世追慕，以倒入句法归结于“国破”之警

告,简直就是说尤物祸国,语极冷峭。诗家咏物有“尊题”之法,抑彼扬此,以贬他物来衬托所咏对象。李商隐这里反其道而行,颈联举鸾凤、神仙游戏海上三岛十洲,以见高贵神异之物都远离世俗,言外之意当然是说眼前充斥于里巷的牡丹实在不足为贵。结联更取萱草来作反衬,因为它淡泊无华,倒赢得令人忘忧的美名。这实在是道道地地的“贬题”法,乍看让人很难理解,为什么李商隐如此不待见牡丹?多半是李白《清平调》将牡丹与杨妃相比拟,以致他产生红颜祸水的憎恶。但这么一来就使牡丹书写与政治关联了起来,竟让牡丹以负面形象出现在诗中,实在很出人意料。

晚唐诗人韦庄的《白牡丹》较少被人提到,但笔者认为它也是唐人牡丹诗中的一首杰作:

闺中莫妒新妆妇,陌上须惭傅粉郎。昨夜月明浑似水,入门唯觉一庭香。

这首诗的独特之处在于通篇侧面落笔,前两句用新妆妇和傅粉郎来衬托白牡丹之白,还不脱俗手之嫌,后两句写月色和牡丹浑然一色,极度虚化、隐没要表现的对象,但末句的一庭香反过来暗示月色如水之中牡丹的存在,让人从不在场的虚写中感觉到对象的在场,说不出的缥缈动人至。

最后是皮日休的《牡丹》,为牡丹戴上了花王的王冠:

落尽残红始吐芳,佳名唤作百花王。竞夸天下无双艳,独立人间第一香。

诗的四句从四个方面为牡丹作了花王的定位:首句谓牡丹具有松柏后凋那样的独占芳春的生命力,次句为牡丹奉上百花之王的尊号,第三句称赞牡丹拥有无与伦比的丽质,第四句更推它的香气为世间第一。通篇虽近于大白话,但句句落到实处,后两句对结工整而浑成,堪称名句。

上面这几首唐诗,写牡丹的角度和表现手法各有独到。李正封诗用拟人手法表现牡丹艳丽的色彩和高贵的气质,极尽比喻想象虚幻浪漫之极;刘禹锡诗用对照手法,取芍药与荷花来衬托牡丹的高贵,同时写到京师盛爱牡丹的风气;张又新诗用写实的手法述说了唐人对牡丹尤其是深色品种的贵重,言外流露出对固执狭隘观念、忽视多元价值的反省之意;徐凝诗以极度的夸张兼比拟,又将牡丹的魅力和尊贵形容得无以复加;韦庄诗全不从正面着笔,遗貌取神,极空灵缥缈之趣;最后,皮日休诗正式为牡丹戴冠加冕,封为花王。这一系列名作或正面体物,或相形对照,或寓理于情,或夸张比拟,驱使各种笔法,将牡丹的丽姿艳质、高贵品格及人们的赏爱极尽形容,简直到了题无剩义的地步。细玩这些名篇,再重温俞陛云《诗境浅说》的说法,会觉得他的见解难免有英雄欺人之嫌:

昭谏有《咏牡丹》诗云:“公子醉归灯下见,美人朝插镜中看。”言公子美人,不及宋玉文君,有妍情逸兴。唐人牡丹诗殊少佳作,罗诗虽咏花者皆可用,而此二句有富贵气,尚与牡丹相称也。^[6]

唐人牡丹诗非但不乏佳作,而且为人传诵的名篇远非罗隐此诗可以比肩,简直要到鲁迅说的那样,好诗都被唐人写完了。以上这些名篇就艺术表现的模式及达到的艺术成就而言,确实已树立起难以逾越的典范性,后代诗人在这“影响的焦虑”之重压下,还要不要再写牡丹诗,又该如何去写呢?

二、镜像的投射:宋至明牡丹诗中的自我

很快地,五代南唐诗人孙鲂(940年前后在世)就写下多首牡丹诗,《牡丹》一首云:

意态天生异,转看看转新。百花休放艳,三月始为春。蝶死难离槛,莺狂不避人。其如豪贵地,清醒复何因。

这首诗算不上出色,首联平淡无奇,颌联脱胎于皮日休“落尽残红始吐芳”句意,尾联又翻李正封“国色”一联的案,不言酣醉而言清醒,总未脱前人窠臼,但“蝶死”“莺狂”的借物指点,从侧面衬托牡丹迷人的魅力,取意颇有新思。他还有《看牡丹》二首,其一起联“莫将红粉比秣华,红粉那堪比此花”力翻前人以美人比牡丹之案,显出强烈的超越前人的意识,但全篇立意措辞不免流于平

庸，不如其二更有新意：

看花长到牡丹月，万事全忘自不知。风促乍开方可惜，雨淋将谢可堪悲。闲年对坐浑成偶，醉后抛眠恐负伊。也拟便休还改过，迢迢争奈一年期。

相比其一之流连于体物，此诗的重心完全转移到题目的“看”字上来，类型从咏物转为观赏，诗的书写也从牡丹转移到看牡丹的人。首联写花季因牡丹晚开而延长，到看牡丹时人已陶然忘机，心心念念只在此花，方惜乍开，已为落愁。颔联取意近于李端“并开偏觉好，未落已成愁”（《韦员外东斋看花》）一联，而更添“风促”“雨淋”的情境，情味愈加浓郁。颈联则写出一日不可无此君的眷恋，下接欲罢不能、期盼难耐的急切心情，将一番惜花心事写得婉转曲折，缠绵尽致，可以说是不假修辞、直书情事的杰作。由此反观唐人的牡丹诗，基本上都止于写牡丹，即便写到赏牡丹之人，也是以人的狂热追捧来衬托牡丹的尊贵身份。孙鲂此诗则显示出，以牡丹为题材的诗作，重心已由咏牡丹转向刻画赏牡丹的情态。花样有尽，人情无穷，这一转向为牡丹诗拓展了无限的表现空间。

但这绝不意味着后人就放弃了对牡丹的雕绘，牡丹的魅力还远没写完。北宋理学家邵雍的《牡丹吟》就在继续强调和突出花王的独绝之处：

牡丹花品冠群芳，况是其间更有王。四色变而成百色，百般颜色百般香。

牡丹已是百花之王，而在花王中更有王中之王。邵雍特别强调了牡丹独异于群芳的品种多样性。由于花市繁荣带来培植技术的飞跃，由唐入宋，牡丹种类急剧增多，名贵之品层出不穷。如今，我们从欧阳修《洛阳牡丹记》、张邦基《陈州牡丹记》和陆游《天彭牡丹谱》及李格非《洛阳名园记》诸文的记载中还能窥见一斑。邵雍以他特有的口语体风格述说了牡丹花色繁多、千姿百态的伟观，为花王的绝世风姿更添一笔浓墨重彩的描绘。

在宋人的牡丹诗中，苏东坡的《吉祥寺赏牡丹》可能是最为人传诵的：

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。

诗题作赏牡丹，而诗中写的全是头上插牡丹，由此招致双重的嘲笑：人老簪花不知羞，要被花耻笑；插花醉归又要被满街人哄笑。据说东坡自海南归，寓常州，暑日着小冠，披半臂坐船中，夹运河千万人随观之。东坡顾坐客曰：“莫看杀轼否？”^[7]有这一记载为证，东坡扶醉簪花过闹市，“十里珠帘半上钩”应该不算太夸张。通篇洋溢的谐趣固然是此诗的魅力所在，但从牡丹诗的写作模式来说，它的出新之处在于观赏者本身成了被观赏的对象，而且夹在牡丹花和市人中间，并不是“明月装饰了你的窗户，你装饰了别人的梦”（卞之琳《断章》），而是你同时成为牡丹和市人笑的对象。牡丹笑他衰朽，市人笑他颓唐。只有幽默、诙谐、洒脱如苏东坡，才能这样同时从自我、牡丹和市人的三重视角来观照自我，写出那个真率、浪漫而不失童心的东坡。这首诗改变了牡丹和观赏者之间的主客体关系，拟人手法在这里被用于赋予牡丹主体性，使花与人形成互为主体的镜像关系，这样的写法使牡丹诗中人和花的关系变得更为复杂，更令人玩味。

王莹《唐宋国花与中国文化》将唐宋牡丹诗词的着眼点概括为四种范式：一是花王至尊的国色之美；二是暮春吐芳的高贵之美；三是兴亡之叹的社会反思；四是人花相怜的身世之感^[3]。除了前两点略有交叉或许可以合并外，大体是很精当的，概括了唐宋人牡丹书写的主要方式。但落实到具体作品，其实还是有些诗作是无法纳入这些范式的，比如上面苏东坡这首七绝。由此可见，诗人对艺术表现的探索是永无止境的，事实上唐宋之后诗人涉笔牡丹，仍旧在不懈地探究艺术表现的各种可能。且看明代俞大猷的《咏牡丹》诗：

闲花眼底千千种，此种人间擅最奇。国色天香人咏尽，丹心独抱更谁知。

前两句是老生常谈的重复，没什么新意，但后两句很出彩。“国色”句将前人的赞美一笔囊括，然后揭示牡丹一段无人触及的深心。是啊，前人虽极尽赞美之辞，还都止限于描绘牡丹外在的颜色、

形貌、丰韵之美，有谁窥见它的精神世界呢？“独抱”既指牡丹被富丽的外表所掩蔽的固有丹诚，又意味着它坚守的风操从未被人注意。这明显是个隐喻，意指世间功名显赫之人，世俗只羡慕、称颂其表面的荣耀，有谁去体察其精神境界的高尚？此诗作者俞大猷(1503—1579)乃是一位文武双全的豪杰，嘉靖年间在东南沿海督军抗倭，与戚继光并称为“俞龙戚虎”，战功卓著而累遭诬陷，一腔幽愤尽抒发于《正气堂集》中。此诗的结句“丹心独抱更谁知”，言外寄托了对平生遭际的无限感慨。咏物而有寄托本是诗家常谈，或自况或喻人，都为古诗中常见。而牡丹特殊的是拥有王者的身份和荣耀，非常人所敢窃攀，因此牡丹诗咏中鲜见自拟自况的寓言之作，非要到俞大猷这样的非凡豪杰才有这样的气度，题咏牡丹，言外寄慨！也正因为此，牡丹诗的写作出现了新的模式，诗的重心由花转移到人，咏花不是为了写花，而是要写人，花从观赏、赞美的对象变成了自喻情怀和寄托理想的媒介。从《楚辞》肇开“善鸟香草，以配忠贞；恶禽臭物，以比谗佞”的比拟模式化^[8]，兰菊梅桂等花卉早就陆续进入诗歌，充当诗人品性和操守的喻象而为诗家所习用。只有牡丹以花王之贵，让人难以窃攀，至此才屈尊于诗人的“物象比”序列中。

三、成为事境的背景：清初李振裕笔下的牡丹

清代诗歌题材较前代愈益广泛，咏物组诗也愈为发达，相信咏牡丹的诗作不会少。比如清初以《而庵说唐诗》名世的徐增，其《九诰堂集》中就收录了60首七律，十分引人注目^[9-10]。丘逢甲(1864—1912)《牡丹诗二十首》也是广为人知的作品，在纵情赞美牡丹的美丽与高贵的同时，也抒发了作者宏大的理想和抱负。其整体的精致构思和丰富的艺术表现，都为晚近诗歌中的牡丹添上了浓墨重彩的一笔。此外，清初诗人李振裕的《白石山房集》，展现了作者因酷爱花卉，而集中留下的众多咏花之作。其中牡丹是他再三涉笔的题材，他的作品很清楚地显示出牡丹书写的一些变化。

李振裕(1642—1710)，字维饶，号醒斋，江西吉安人。康熙九年(1670)进士，选庶吉士，历任翰林院检讨、翰林院侍讲、内阁学士，参与编修《明史》，康熙二十三年(1684)，任陕西乡试主考官，次年督学江南，在江南期间编选《群雅集》。官至工、刑、户、礼四部尚书。一生勤于著述，诗文编为《白石山房集》。李振裕集中最早的牡丹诗见于卷十三补编，是康熙三年(1664)作者二十三岁时所作《牡丹》：

桃花逐水杳然去，莫谓风光次第阑。幸有丹霞凝宿晕，独留香雾护春寒。重棱乍见蜂须隐，千叶旋教凤尾攒。闻说洛阳今寂寞，小园赢得数枝看。^⑤

这是咏自家园中的牡丹。鉴于前人对牡丹的形容描绘已多，诗不是从牡丹的美艳、芳香或高贵品格落笔，而是首先强调它后时的可贵。在群芳零落、春意阑珊之际，幸而有牡丹后发，装点了残春的景光。颌联用“幸有”“独留”构成流水对来表达此意，“护春寒”使牡丹由受宠爱、呵护的对象转而为拥有保护力的圣使，不能不说是很独到的写法。颈联两句体物微细，尾联回应首联，七句承首句言。此时洛阳牡丹花事已过，而自家小园却因季候的温差独得几枝牡丹绽放，差慰人意。诗明显让人感到，李振裕写牡丹已不再有唐宋人那样的狂热背景，而是以平常心观赏和写作。唯其如此，他笔下的牡丹几乎看不到国色天香的花王仪容，只是百花中守护春天的殿军，如此而已。

卷十再见牡丹诗，已是康熙三十六年(1697)丁丑，李振裕五十六岁，以督建太和殿之劳蒙优旨褒嘉，授光禄大夫、经筵讲官、工部尚书，在京任职。是年春有《斋头牡丹初放及门诸子宴赏赋诗次蒋杨孙韵》云：

曹州葶致数株来，三度春风未肯开。谁谓栽培无善策，肯教壅阨不凡才。争裁丽句烧银烛，喜放

颓颜泼玉醅。取次芳华延胜赏，英游接轸共追陪。

疾风甚雨作寒食，油幕深护开芳尊。名花无语自矜贵，清洛故事闲讨论。青春已暮更逢闰，白酒欲尽还重温。频酬迭唱兴未已，排日过从肯厌繁。

这是写在自己家与门人同赏牡丹的场景。从曹州运来、栽种，三年都不开花，今年终于花放，李振裕喜不自禁，邀集门生欣然赋诗。前诗基本是纪事之体，但“喜放颓颜”“延胜赏”之余，“英游接轸”也流露出一门下人才济济的欣悦。后诗以“名花”一联带过牡丹的荣耀历史，仍旧浓墨重笔地书写连日赏花赋诗的雅兴。“青春”一联呼应前首“喜放颓颜泼玉醅”句，写出爱惜景光的暮年心态。另一题《及门刘若千编修、蔡铉升孝廉再集花下，徐袞侯进士适至，剧饮至醉，口占长句示之》应该是同时所作，诗写道：

名花烂漫自天真，岂与群芳较等伦。百二春光都管领(是岁闰三月)，大千香界尽织尘。尊前剧喜来佳士，日下难逢是酒人。爱诵诸君诗律细，明朝更约醉芳茵。

首联赞美牡丹天然丽质，而不与群芳争时，颌联紧扣本年闰三月而言，写其花期长而繁茂胜于常时，颈联喜刘、蔡、徐来集，更喜其能饮之难得，尾联称赞诸君诗才，以约来日续集收结。大体是前半写花，后半写人，记一时赏花饮宴之乐。诗中写花并无新趣，惟以紧扣岁时为巧，全诗重心落在纪事，而赏花之乐尤在于有佳士与共，无意中花与人的分量已然变化，赏花之人成了表现的中心，花则成了诗酒之会的装饰。这是牡丹诗写法的重要变化，人越来越占据诗的中心，写花不如说是写人。

闰三月的花事超长，李振裕的诗酒之会也络绎不绝，随后又有《若园携尊就赏牡丹依韵谢二首》：

花开敢拟长兴第，手植还思太傅堂。往事追惟非旧圃，及时欢赏到斜阳。砌旁草映无边绿，帘外风传一座香。莲漏渐深还秉烛，一丛红艳趣飞觞。

筵笾留待殿春迟，不用金铃护锦帷。征事行觞争较胜，传花摘叶共探奇(传花摘叶，欧阳公酒令)。芳筵胜日从携就，绮阁熏风莫漫吹。折向军持还作供，欧公珍重数篇诗。

这位若园是与李振裕交往甚密的熊一潇(1638—1706)，字汉若，号蔚怀，江西南昌人。康熙三年(1664)进士，官至工部尚书。李振裕集中留下十多首与他唱和酬赠的诗作，足见两人关系非同一般。这两首诗是答谢熊一潇携酒前来同赏牡丹之作。因为是身份相当的平揖之交，诗的语体相应地比上面几首也较谦恭。前诗用白居易诗的典故，引出对家事的追怀，颈联空际落笔，虚写取神，结以秉烛夜饮之景，抒发主客畅饮尽欢的逸兴。末句“一丛红艳趣飞觞”意致十分潇洒，用“趣”字写劝酒也很新颖，提升了全诗的格调。后诗专写席间行觞赋咏之乐，用欧阳修的故事比拟熊氏携酒见访之殷，可以说是酬对得体。之后李振裕还有《牡丹续开二本再柬若园》寄熊一潇：

园丁忽报数枝新，点缀风光又一句。花下好拚千日醉，江村闲却十年春。若无好句酬良会，谁与名花作主人。真率不须频折简，芳尊就槛看横陈。

本以为时至暮春，花事将阑，不料园丁来报牡丹又开了几枝，花期再被延长。“花下”一联以贪恋赏花耽误归期引出久违故乡的喟叹，不过这遗憾随即转化为流连光景的理由，“若无好句”一联水到渠成，堪称名隽。结联以知交无须拘礼的真率口吻叮嘱熊一潇随时来看新花。通篇明白如话，足见两人交情之密切到了不拘形迹。

诗集卷十二又收有七年后康熙四十三年(1704)所作的《灯夕前一日客贻予重台牡丹一盆喜赋二首》：

殿春翻见占春先，香浅枝柔倍可怜。应候寒梅矜冷艳，非时国色竞暄妍。彩檠相照添风格，羯鼓频催有化权。十二栏干半规月，瑶台飞落蕊珠仙。

无烦点笔渲胭脂，炫服新妆绝世姿。桦烛高烧三五夕，明灯低压百千枝。宜增洛下欧公谱，齐唱《清平》太白词。一笑何从酬好句，云窗雾阁夜深时。

正月十四日友人送来重台牡丹一盆，往时牡丹都是晚春的殿军，今日它却成了占春先机的可儿。前首即由此起笔，以寒梅衬托其不同寻常的冷艳；颈联暗用《羯鼓录》所载唐明皇羯鼓催花的故事，称赞牡丹有管领造化的尊贵；结联以月下飞仙扣上元夜节令，显得不落凡近。后首起笔称其丽质天成，如绝世佳人新妆初现，在元宵灯烛的照耀下越发鲜艳；颈联借历史上欧阳修、李白的牡丹诗，以镜像化的表现，衬托重台牡丹的珍贵品格，然后以无好诗酬谢友人的盛情收结。前诗着意于先春早发，后诗紧扣元夕灯火，都写出了特殊时节、特殊场景中的牡丹，显示出明清以来咏物诗写作贴近日常生活的情境化趋向。两首七律写完，李振裕意犹未尽，翌日更作《再咏灯夕牡丹三绝句》：

休讶名花早出丛，琼枝璧月影玲珑。柔姿促起娇无力，生怕帘前料峭风。

新春百戏幻人多，弄蕊授花奈尔何。真个仙山楼阁现，紫绡香帔影婆娑。

移植何劳问杜鹃，染根自昔咏蓝关。马塍花放争人巧，须信天工大破慳。

第一首仍从早开落笔，继以“琼枝”句合写新花、满月、灯夕，勾勒出灯月交辉下牡丹纤弱的身影，顺理成章地引出下一联。“柔姿”句让人想到白居易《长恨歌》写杨妃的“侍儿扶起娇无力”，形容牡丹初放的娇柔姿态，惹人怜爱。相比第一首的体物摹写，第二首叙写元宵节百戏艺人在牡丹丛中变弄出仙境丽人的幻术。第三首追溯牡丹种植来历，喟叹人工再巧也不及造物神工。“须信天工大破慳”掉用俗语，意甚诙谐。这三首七绝明显是很用心的咏物之作，力求从不同角度，用不同手法来描写灯夕的牡丹，同样是情境化的咏物。

等到春暮牡丹盛开，李振裕又贾余勇，续作《牡丹开放经月逾盛又戏咏五绝句》：

玉茗堂前玉作尘，香魂丽影惜花神。等闲尽把全身现，似待寻芳拾翠人。

催花争似惜花人，巧逗铅华虑损神。谁料色香俱并足，十分秾艳十分春。

九十春光已过三，红娇粉腻态犹酣。情知不是开时节，凭仗东君大放憨。

写生未易写花光，宴赏清词几擅场。漏泄只因嫌太早，迟回故故殢余芳。

蜡梅香褪探春残，雪月花灯已遍看。偏是玉楼香不散，亭亭长自倚阑干。

第一首因牡丹之名而与《牡丹亭》关联起来，想象它是玉茗堂前的丽色化作花神，转眼已开到全满，似乎在等待游园寻芳的杜丽娘。第二首针对历史上及现实中的各种催花手段，表示催花早开不如顺应花时，等它开到盛时，艳色秾香自然极尽春光之美。第三首表明这又是早开的牡丹，正月刚完即已满开。后两句用拟人笔法，说它自知不到时节，纯属倚仗东君的宠爱撒娇。“大放憨”正像“三绝句”中的“大破慳”一样，都是点缀俗语以成其贴近家常风味的谐趣。第四首说牡丹之美画不能传，唯有清词丽句庶几可摹写，夜深漏尽犹痴迷于来日无多的余花，迟迟不忍归去。末一首写到春暮，探梅赏灯都已过，三春花事将尽，偏偏楼头香气袭人，原来还有牡丹亭亭独立，犹自装点着即将消逝的残春。唐代诗人韦应物用“孤花表春余”（《游开元精舍》）一句述说此情此景，而李振裕则用了拟人手法，从中可窥见李白《清平调》“沉香亭北倚阑干”的影子。

这五首七绝，沿三春之景迤迤写来，几乎融入了李振裕欣赏牡丹的全部趣味和艺术表现特征，前者如淡化花王的尊贵品性，突出其融入日常生活的亲近感；崇尚自然之美，反对施加人工损害花的生理。后者如紧扣具体情境书写，融入日常生活内容，写人重于写花；与古来的牡丹书写相关联，提升诗作的联想值。这都是与明清以来牡丹种植日益普遍，曹州代洛阳而成为新的牡丹种植基地，牡丹越来越成为普通人家案头、窗下的常见花卉这一历史趋势相表里的。李振裕的牡丹诗，显然改变了唐宋诗那种主要将牡丹作为观照对象来表现、刻画的体物倾向，而使观赏者愈益占据诗的中心，让人感到，随着花王走下神坛，融入日常生活，它在诗中也逐渐成为日常生活的一部分，一种背景化的存在。确实，李振裕的牡丹诗很少用体物之笔描摹花的形貌、姿态、颜色和香气，而更注重叙写它与自己生活的关系，以花为媒介表达自己的审美趣味和生活体验，这正是明清以来的牡丹诗最不同于唐宋之处。

四、结语

清代诗人惯于驰骋词笔，用组诗的形式创作专题咏物诗。像丘逢甲那样的咏牡丹组诗还有许多，其中蕴含的审美意识和艺术表现还有待考察。但通过李振裕的牡丹诗已能窥见，从镜像化的表现到事境化的背景，唐宋以后的诗人们仍旧在不懈地探索牡丹书写的新境界，拓展古典诗歌体裁的艺术表现力。而牡丹随着它从宫廷苑囿走进寻常人家，成为人们日常生活的一部分，它在诗歌中的位置也出现了明显的变化。重复而琐屑的日常生活，使诗歌关注的重心由情境、物境向事境转移——日常的平凡的情境无足轻重，循环的重复的物境无多新趣，唯独每天发生的人事是常新的，于是诗歌对日常生活的记录就有了越来越值得重视的意义。虽然指向日常生活的诗学概念“事境”要到翁方纲才正式提出，但它在诗学中逐渐清晰起来，却是伴随着宋诗的日常性特征开始的。这个问题近年已受到学界关注，出现一些有价值的理论探讨和历史研究^⑥，但更深刻的认识还有待于对古典诗歌的广泛研究和细致考察。

注释：

- ① 进一步的论述可参看陆侃如、冯沅君《中国诗史》导论，大江书铺 1930 年版。
- ② 冯云霄在《唐代牡丹诗研究》中指出，据《全唐诗》检索的结果，咏牡丹意象出现 224 次，题咏牡丹的诗作有 125 首。
- ③ 相关研究有李凌《“清香合让梅为最，阳艳丛中许牡丹”——唐咏牡丹诗与宋咏梅诗的比较》，《盐城工学院学报》2004 年第 3 期；李向丽《试论唐宋牡丹诗歌的艺术特色》，《中州学刊》2007 年第 6 期；路成文《初盛唐牡丹诗词的文化观照》，《中原文化研究》2016 年第 4 期；陈尚君《唐人牡丹的绝唱》，《古典文学知识》2017 年第 4 期。学位论文则有吴丹鹤《论唐诗中的牡丹意象》，华侨大学 2008 年硕士论文；胡先枝《唐代牡丹诗研究》，湖北大学 2014 年硕士论文；冯云霄《唐代牡丹诗研究》，上海师范大学 2019 年硕士论文；牛心雨《论宋代牡丹诗》，湖南科技大学 2019 年硕士论文等。具体研究情况可参看冯云霄《唐代牡丹诗研究》绪论的综述。
- ④ 据陈尚君《唐五代诗全编》，此诗仅传两句。俗传下有“丹景春醉容，明月问归期”二句，辞理不通，韵律不合，未知所本，要之不可信。
- ⑤ 本文所引李振裕诗作，均据刘金兰《李振裕诗歌整理与研究》，华南师范大学 2025 年硕士学位论文。
- ⑥ 相关论文有周剑之《论古典诗学中的“事境说”》，《上海大学学报》2015 年第 1 期；唐芸芸《翁方纲诗歌“以考据入诗”辨——兼论“事境”说》，《井冈山大学学报》2017 年第 3 期；蒋寅《翁方纲诗学的取法途径与理论支点》，《学术研究》2017 年第 6 期；殷学明《中国诗学中的事境说》，《河北大学学报》2020 年第 6 期。专著有周剑之《事象与事境：中国古典诗歌叙事传统研究》，商务印书馆 2022 年版；《中国诗学的缘事理论研究》（中国社会科学出版社 2023 年版）；杨万里、周剑之《笔补造化：中唐至宋末诗歌叙事传统研究》，上海远东出版社 2024 年版。

参考文献：

- [1] 鲁迅. 致杨霁云[M]//鲁迅全集: 卷十二: 书信, 北京: 人民文学出版社, 1981: 612.
- [2] 蒋寅. 生活在别处: 清诗的创作困境及其应对策略[J]. 文学评论, 2020(5): 130-141.
- [3] 王莹. 唐宋国花与中国文化[M]. 郑州: 河南人民出版社, 2013: 185-226.
- [4] 邓国光, 曲奉先. 中国花卉诗词全集[M]. 郑州: 河南人民出版社, 1997.
- [5] 陈尚君. 唐五代诗全编: 第 24 册[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2024: 345-346.
- [6] 俞陛云. 俞陛云诗境浅说[M]. 长春: 吉林人民出版社, 2013: 245.
- [7] 邵博. 邵氏闻见后录: 卷二十[M]//宋元笔记小说大观. 上海: 上海古籍出版社, 2001: 1963.

- [8] 洪兴祖. 楚辞章句补注[M]. 长春: 吉林人民出版社, 1988: 3.
- [9] 冯莉. 徐增《黄牡丹》诗的文学意蕴[J]. 湖南社会科学, 2016(2): 194-198.
- [10] 蒋寅. 七律结构论的模式化及其消解: 以徐增的七律分解说及其创作实践为中心[J]. 中南大学学报(社会科学版), 2020, 26(4): 1-7, 16.

Peony writing in poetry after the Tang Dynasty

JIANG Yin

(School of Literature, South China Normal University, Guangzhou 510006, China)

Abstract: Lu Xun's statement that "all good poetry had been completed by the Tang Dynasty" has exerted a great influence on later research on the history of poetry, invisibly dominating people's judgment of the achievements of poetry after the Tang Dynasty. However, the practice of creating poetry after the Song Dynasty and even in the Ming and Qing Dynasties still indicates that the exploration of poetic art and the development of artistic expression have been continuing. Poetry describing objects has become an important arena for poets to compete for excellence and challenge the limits of scale and difficulty. Through the historical investigation into Tang Dynasty poets who wrote peonies with the greatest enthusiasm, we can clearly see the practical process of each generation of poets striving to explore new artistic expressions and form their own modes of expression in their own time.

Key words: peony writing; poetry describing objects; poetry

[编辑: 陈一奔]