



The Anglo-Japanese Style of Botanical Aesthetics and Li Shutong's Botanical Writing

Wei Wei

Department of English, Shanghai Sanda University, Shanghai, China

Email: dedalus@foxmail.com

How to cite this paper: Wei, W. (2023)

The Anglo-Japanese Style of Botanical Aesthetics and Li Shutong's Botanical Writing. *Open Access Library Journal*, 10: e10864.

<https://doi.org/10.4236/oalib.1110864>

Received: October 9, 2023

Accepted: November 24, 2023

Published: November 27, 2023

Copyright © 2023 by author(s) and Open Access Library Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

Abstract

At the beginning of the twentieth century, China was poor and weak, and surrounded by foreign powers, the situation was as critical as eggs stacked. Like many aspirants who chose to study abroad in the hope of “learning from the barbarians to control the barbarians”, Li Shutong also chose to study in Japan with a view to saving the country through literature and art. The botanical aesthetics of Anglo-Japanese Style represented by Christopher Dreiser profoundly influenced Li: from the original sorrowful reference to “suitability”, “variety” and “vitality”, Li Shutong shifted to the fusion of practical aesthetics, artistic aesthetics, and theological religions in both east and west. This harmonious aesthetics is not only an amelioration toward his teacher Cai Yuanpei’s “the substitution of aesthetic education for religion”, but also an enlightenment of his own “freedom” and “spirituality”. This “desire for life” of botanical aesthetics led Li Shutong to seek the truth inwardly and to benefit all beings beyond. In the end, he “spits out a piece of fragrance in the frost” on top of the emptiness and vulgarity of the world, and “leaves it for the future generations to come”.

Subject Areas

Philosophy

Keywords

Anglo-Japanese Style, Botanical Aesthetics, Li Shutong

1. 德莱塞的植物美学起源

克里斯托夫·德莱塞(Christopher Dresser, 1834~1904)是英国 19 世纪的植物学家、设计理论家、设计师。德莱塞从对植物形态学和生理学的研究中获得美学线索,形成了独具特色的植物美学思想。然而德莱塞的美学并不直接

起源于对植物的热衷。在 19 世纪因为工业革命而推动的设计改革大背景下，延续了千年的手工艺制作的设计，进入了一个围绕着机器和市场的时代。但设计与制造的分离，导致了思想和手工的脱节。更加严重的，是自中世纪行会制度培养出来的艺术工匠被生产流水线取代。制造商们只是一味地模仿抄袭，堆砌装饰，导致市场上更多的是在质量和美学上都相当粗陋的工业产品。与不同于工艺与美术运动的艺术对机械的排斥，德莱塞全心全意地接受了机器并用于设计实践。由于德莱塞对机器的宽容接纳及其部分作品所展现出的类现代主义的简约风格，使他被视为 20 世纪现代主义的先驱之一。

然而，1851 年英国在伦敦举办的首届世界博览会改变了这一切。会上英国的工业制造品呈现的美感与质量上的粗劣引发了巨大声讨。有识之士如奥古斯塔斯·普金(Augustus W. Pugin, 1812~1852)，怀念中世纪的美好生活，认为只有哥特式才是艺术的真正权威，并试图将其确立为维多利亚的审美标准；约翰·拉斯金(John Ruskin, 1819~1900)认为应该将道德观念引入审美判断的意图，进而提出了自己的伦理美学思想。亨利·柯尔(Henry Cole, 1808~1882)提出了“艺术制造”(Art Manufacture)的概念，认为美应该主导工业化的生产，要通过艺术与制造商之间的联合以提高公众的审美品位。随后，亨利·柯尔以英国科学与艺术部门负责人的身份开始大力推动艺术教育。1852 年，柯尔就任伦敦政府设计学院负责人。该学院致力于培养机器时代的新型设计人才，并在校内推行以“艺术植物学”为主要学科的“南肯辛顿教育体系”。

之所以有植物学的课程理念，是因为当时 19 世纪自然科学迅猛发展的影响。探险家如理查德·伯顿(Richard Francis Burton, 1821~1890)的足迹揭示了物种的多样性；显微镜和摄影技术的发展，使人类进一步观察到了生物深层结构的秘密；地质学，尤其是达尔文的进化论彻底颠覆数百年来人类对于自己和世界的理解。为了更好地收藏与研究植物，欧洲各国相继兴建植物园。英国国家植物园也应运而生并迅速成为 19 世纪的世界植物科学研究中心。德莱塞就在此工作多年[1]。植物学在维多利亚的英国成为了一股热潮：“每一个年轻的(维多利亚)女士都能一口气说出二十种不同蕨类和菌类植物的名字……几乎每一个中产阶级家庭里都有水族箱、植物箱……或者其他证明其植物学爱好的证据[2]。”因此，艺术与植物在当时也开始有了紧密的联系。不少艺术家纷纷学习科学知识来加深对自然的理解，植物学，动物学等课程逐渐成为了艺术学院的必修课程。

德莱塞于 1847 年进入该学院学习，所以他最先是植物学作品开启了职业生涯。1860 年以前，德莱塞共出版了三本关于植物形态研究的著作：《植物学入门》(Rudiments of Botany)、《多样中的统一》(Unity in Variety)、《植物学普及手册》(Popular Manual of Botany)，这些研究为德莱塞赢得了植物学家的声誉。1862 年后，德莱塞逐渐放弃了植物学家的道路，在其植物学理论的基础上，他开始建构其植物美学的设计理论。1862 年，德莱塞出版了第一本设计专著《装饰设计艺术》(The Art of Decorative Design)，这本书标志着德莱塞系统化、理论化的植物美学思想的形成。德莱塞随后又相继发表了一系列设计理论文章，并出版了专著《装饰设计原理》(Principles of Decorative Design)、《设计研究》(Studies in Design)，进一步拓展了他的植物美学。

2. 德莱塞植物美学与日本艺术的结缘

值得注意的是，德莱塞在 60 年代后就开始关注日本文化。在 1862 年的伦敦世界博览会上，德莱塞结识了英国驻日本大使阿礼国爵士(Sir Rutherford Alcock)。阿礼国爵士策划了博览会的日本展位，在展台上他布置亲自从日本带回的漆器、金属制品、纺织品、版画、瓷器等艺术品。这些都给了德莱塞极大的震撼。他先后为这些日本艺术品作了 80 多张素描，并向爵士购买了部分艺术品。第二年，德莱塞在《建筑师》(The Builder)杂志发表了关于日本装饰的系列文章。德莱塞随后对日本艺术在维多利亚时期的传播起到了重要作用，并引领了“盎格鲁-日本风”的设计热潮。在传播日本美学的同时，他也表达了对英国制造业的担忧。在 1872 年《艺术学会》(Journal of the Society of Arts)杂志上发表的“应用艺术进步的阻碍”(Hindrances to the Progress of Applied Art)，1874 年他又在该杂志上发表了“东方艺术以及它对欧洲制造业和品味的影响”(Eastern Art and its Influence on European Manufactures and Taste)。

“我看到的日本艺术越多，我就越想去日本，最后我决定出发[3]。”1876 年，德莱塞最终出访日本。这次出访既是出于其长期的渴望，同时也带有任务性质，他要为南肯辛顿博物馆带回 300 件日本艺术品作为馆藏。在日本期间，他一共呆了近四个月的时间。参观了大约 100 个神道教和佛教神社，近 70 个陶器工厂和类似的厂商。同时还请了摄影师为其拍摄了一千多张艺术品照片，也绘制了以寺庙装饰为主的绘画作品。回到英国后，德莱塞进一步推动了日本文化艺术在英国的发展。1879~80 年他与查尔斯·霍姆(Charles Holme, 1848~1923)合作先后成立了德莱塞与霍姆公司(Dresser & Holme)，艺术家具商联盟(Art Furnishers' Alliance)。通过这两个公司，德莱塞大量进口和销售日本艺术品。并在 1882 年，出版了《日本——它的建筑、艺术和艺术制造》(Japan: Its Architecture, Art and Art Manufactures)。业界对于德莱塞的盎格鲁-日本风赞誉一片：“我们必须满足于德莱塞记录的日本建筑、装饰、金属制品、陶器和各种其他类别的商品……(德莱塞)揭示了日本的艺术产业——一个从来没有像在他的书中那样详尽处理过的主题[4]。”

早在 1862 年的万国博览会上，德莱塞观赏了阿礼国爵士带回来的日本艺术品后，就对日本艺术品中的对自然描绘的“亲和力”的美感同身受，认为日本艺术与自己的植物美学有着相同的风格。德莱塞赞赏日本艺术用风格化、平面化的方式对自然进行处理。他敏锐地看到日本装饰中的植物母题与英国的契合与延申，“有些花是日本人最喜欢的，玫瑰，百合，勿忘我。这些都与我们(英国人)相似……与我们不同的是，日本装饰经常使用睡莲、翠菊、竹子、黑刺[5]……”德莱塞也注意到了日本装饰中植物的残缺与不整，这与他自己源于希腊美学的“秩序”和“整齐”是相违背的，但是德莱塞认为这恰体现植物细节的真实，又没有牺牲其整体的美。这样的残缺不仅在于形态细节上，更见于装饰构图中的“不对称性”。德莱塞发现日本艺术品的表面常常有三分之一的不规则装饰。这显然也有悖于德莱塞的“和谐”美学观，但他也承认了这样的不规则或不称，也表现了一种独创。因为通过这些不对称的装饰，他看到了部分在不违背整体性的同时，依然能够保留自己的个

性。这样的个性表达无疑提供了多样性的可能，而这样的多样性也就为艺术带来了大胆的活力。德莱塞认为这样的活力与其说是刻意为之，不如说是日本人出于对自然的热爱而体现的人与自然间多样性的和谐。他也考虑到宗教差异可能是部分原因：“……(神道教)唤起了(日本人)对太阳的崇拜……没有温暖的阳光，世界上任何动物的生命都无法维持。但我们也必须从佛教中寻找对所有生命的奇怪的爱，这正是(日本人)如此热爱自然的原因[6]。”或许正是从宗教的方式去理解，德莱塞由原先希腊式的整一与和谐，转向了对日本多样性的活力美学的热情。他不遗余力地传递他的新的植物美学观：“尽管大自然按照一个固定的计划来制造植物与动物，但它也会想方设法地在多样的外表下以掩饰它的规律[7]。”这样，由不对称到多样性，德莱塞在这里领悟到了与他植物美学中“适应性”的融合，而这样的适应性也就展现了艺术的植物般生命力。德莱塞认为，自然美的“力量”是可以通过日本装饰艺术的不规则形式，重构后最终可生成新的均衡性对称。他认为：“设计师的思想必须像植物的生命力一样，不断发展成为美的形式，但同时又可以自由地创造，仍然受不可改变的法则支配[8]。”

德莱塞的对于日本艺术的吸收同时也是对日本艺术带来了英国工业美学的影响。日本美学真正建构的开始也就是在明治时期，即德莱塞访日前几年。和中国一样，近代日本被迫打开国门。但是日本在大量引进西方的科学技术后，国力迅速提升。在工业技术与机器的进步背后，日本渐渐研究学习欧洲启蒙人文思想。在对西方文明的探究中，日本的自我民族意识觉醒，开始尝试在汉唐文化艺术之外，建构自己的美学。

日本美学的萌芽起源于欧美世界的万国博览会。1853年与1855年的纽约和巴黎万国博览会上，日本的工艺品已经有了展示机会。而在1873年的维也纳万国博览会上，日本正式获得展出机会。也正是在在这次展出时，日本从德文，英文和法文的三语展览手册中，翻译习得了“美术”这个词。在万博会上，日本工艺品获得了空前的好评。在世界舞台的正式亮相，让西方世界有了日本热。而明治政府也在国内效仿万博会举办了劝业博览会以振兴国内工艺美术产业。此外，日本以明治维新为契机，开始进行自上而下的资产阶级革命。因此这一时期，日本在经济和文化上保留着传统与现代并举的双重特征。在美学的方面，启蒙思想家西周(Nishi Amane, 1829~1897)看到了明治政府的现代化诉求，就开始试图将欧美现代美学引入日本。他帮助教育部门邀请了当时欧美艺术界的几位专家来到东京举办美学讲座[9]，这就是山本正男定义的日本美学的启蒙契机[10]。

而在随后的二十年，日本美学进入高速发展的现代化。与西周为代表的将康德式的哲学美学话语引入日本美学不同的是，以坪内逍遙(Tsubouchi Shōyō, 1859~1935)，高山樗牛(Takayama Chogyū, 1871~1902)为代表的后期美学家则是通过美学批评的形式要引入现代美学观念。如坪内逍遙就猛烈抨击了西周曾大力引荐的美国美学家费诺洛萨(Ernest Francisco Fenollosa, 1853~1908)，认为其抽象的美学语言显然不利于艺术品的生产。而高山樗牛则对审美快感有着强烈诉求。他通过对尼采，康德以及席勒的综合评判，尤其是对尼采的超人哲学的述评，探索了日本生活美学的主体性。而在 fin de siècle 时期，欧

美哲学与生活中的浮夸，不安与焦虑也传递到了日本，以冈仓天心(Okakura Kakuzo, 1862~1913)为代表的学者希望以日本本土哲学为主导，在进行对欧美哲学美学的反思的同时，创建日本的美学解释学。冈仓天心在其《茶之书》中就努力用日本禅学取代德国美学。他通过禅宗的自我澄明超越了黑格尔的绝对精神。并且，他认为正反合的二元论是欧洲中心的普遍性；而在日本，佛教的非二元论才是日本独特性的基础。在这一点上，我们显然可以看到德莱塞与日本美学的交集。德莱塞的植物美学与日本的自然美学在东西融通和宗教导向上走到了一起。到了这个时期，文明可以说日本的美学已经脱离了全盘西化，走向了间性文化。这也就是德莱塞所观察并采纳的“不对称性”。贝·佩·伊贝兹(Beatriz Penas Ibanez)和真锅晶子(Akiko Manabe)就关注到了日本的间性文化潮流(Intercultural Flow) [11]。她们以俳句为研究对象，认为俳句通过日本与西方的交流传向了欧美。无论是西班牙的流浪汉小说，还是英美的成长小说如《汤姆·琼斯》，《汤姆·索亚历险记》中都有着类似俳句的叙事，是俳谐在西方的体现[11] (pp. 10-11)。而俳句就是日本美学中“不对称性”的体现：相对于中国诗歌严谨的格式要求所追求的音韵美和格律美，日本俳句则追求奇数交错，不对称，无韵脚的美。同时，俳句中一般要求出现季语，就是可以代表季节的字或词组。季语的存在显然就是德莱塞眼中的人与自然的和谐整一，而通过不对称的形式，让诗句赋有了生命力。与德莱塞观察到的一样，金村楯夫更加关注了俳句与自然在宗教上的联系。在《日本美学视角：俳句与艺术》中，金村楯夫阐述了俳句的道家哲学与佛禅美学，并以庞德《在地铁车站》为例指出：俳句不用动词，无标点符号，句子往往因此并不完整。这样的不完整促进了“切字”(kireji)的停顿。这样的停顿在日本美学中就称之为 MA (间)。这样的不完整或是“不对称”造就的间性与空无(KUU)的韵味[11] (pp. 145-151)也正是释道的有无虚实之美。而这样的间性美学与宗教灵悟在李叔同的艺术追求中有着显著的体现。

3. 李叔同的植物书写

甲午战败的第二年，清政府派遣留学生去日本留学，拉开了国人留学日本的序幕。与留学欧美者多选择科技相比，留日学生忧国忧民，爱国情绪强烈，以国家兴亡为己任，多集中于军事、文学与艺术等专业。李叔同在赴日前所填《金缕曲·留别祖国并呈同学诸子》一词这样写道：

披发佯狂走。莽中原，暮鸦啼彻，几枝衰柳。破碎河山谁收拾，零落西风依旧，便惹得离人娉婷世界有瘦。行矣临流重太息，说相思，刻骨双红豆。愁黯黯，浓于酒。凄情不断淞波溜。恨年来絮飘萍泊，遮难回首。二十文章尺海内，毕竟空谈何有？听匣底苍龙狂吼。长夜凄风眠不得，度群生那惜心肝剖？是祖国，忍辜负[12]！

1905年夏，李叔同东渡扶桑，在上野美术专科学校和东京美术专科学校分别学习油画和钢琴。此外，他也积极参与多种文化艺术活动。在抵日四个月后，他在由清朝留学生创办的杂志《醒狮》上发表了《图画修得法》与《图画修得法续》。李叔同的创作参考来源于日本小学绘画教材《教育法》。这是一部小学美术教师针对当时日本小学教育存在的问题，并参考了英美图画

教育教学方法而写成的具体教学法。1905 年来到日本后的李叔同最初关注的就是具有这种性质的有关小学图画课教育的教材。在《修得法》刊载的一个月后，李叔同靠一己之力出版了《音乐小杂志》。杂志上谱写的曲子均以他新习得的五线谱而非国人之简谱。来到日本后的耳濡目染之下，他明白日本的飞速发展是源于西方的科学知识。因此，诸如五线谱这样的科学方法就该是他所要倡导的。而《教授法》本身就体现了日本美术界从摈弃传统美术到复兴发展传统美术的转变。作者柿山蕃雄毕业于东京美术学校，师从冈仓觉山。冈仓觉山是日本美学复兴的重要人物，因其是前文提到的第一代赴日美学家费诺洛萨的弟子。费诺洛萨与德莱塞看法一致，认为日本美学的独特性在于其间性美学，即与西方工业美学呈现了自然性上的不对称，而这样的不对称既是更贴近自然的真实，也因宗教神性的沐染而与工业美学呈现虚实相称的和谐。因此，费诺洛萨在东京大学的教授中，就建言明治政府不应一味地全盘引进西方美术，而是要将日西各自的美学特点交融互通。这其实就是“盎格鲁 - 日本”风在日本的体现。

因此《教授法》也体现了冈仓觉三与其师费诺洛萨参与到小学图画教育决策后，对日本传统绘画的回归。在远赴欧洲实地考察审美主义美学时，他们在法国就发现了法国美学潮流中的 Japonisme (日本趣味)，这其实就是盎格鲁日本风在法国的称谓。《修得法》同样按照《教授法》，探索了日本画与西洋画融汇的“自在画”。而自在画中，李叔同首先直指了“精神法”的说明：“凡吾人感情所由发即画之精神所由在。精神者、千变万幻……竹茎之硬直，柳枝之纤弱[13]……”这样的精神法似乎也当时的日本文化独特论有着联系。斋藤正二在《日本自然观研究》中认为，志贺重昂等人培育了近代日本人的风景观与植物美学，认为日本“乃东西两洋间之媒介者”，因此必须领悟生于此间风土的意义，并且热爱它。李叔同在诠释《修得法》时，自然地想到用植物来说明，显然是受到了这样的思潮浸润。而在“轮廓法”的讲解与实践，我们看到了李叔同更直接的植物美学表达：

轮廓法：宇宙万类，象形各殊。然其相似支点正复不少。集合相似之点，定轮廓法凡七种：杆状体；正方体；……又有结合其中之形态，成多角体之轮廓。凡花鸟虫鱼鸟兽人物山水等，属此类者甚多[13]。

显然，这里的阐述是中日西的造型艺术的融合。在其为《太平洋报》所作的插画和各类文艺广告上，我们可以看到李叔同选取了风景画和植物作为对象，在处理技巧上，李叔同常用的是风格化处理，如将文字纳入到一个曲尺形石头中，与文字左上角的墨勾梅花构成“梅石图”；以及形式元素的变化融通，如将挺秀的荷花用线描法，将“南社”二字置于荷花枝条上方。两个字犹如荷花的变体在枝条上生长；而在边框的处理上，李叔同通过残缺，模糊，留白等手法，强化虚实相生的关联。如将梅花枝条画在石头边框外、荷花茎秆在挂轴式边框下延伸，言有尽而意无穷。

4. 结语

中西方艺术的调和是自西学东渐以来的重大课题。李叔同在留日之前，就有着自觉且清醒的立场与方向。在借鉴日本的间性美学和盎格鲁 - 日本风

的基础上，以中国艺术为本，探求中日西融合交汇的艺术发展道路就是其艺术实践之路。在以西方艺术的结构之中，加之中国传统文化性情与道德修养，确立了恬静，逸品的道德修养与统一。李叔同的植物书写表现出他一贯坚持的“士先器识而后文艺” [14] 的理念，以至在教化与修心上达到完善自我的目的。李叔同的美学代表了新旧文学的交替、东西方艺术的交融。这样的和谐美学观既是对其师蔡元培的“以美育代宗教”的改良，也是对自身“自在”与“精神”的开悟。这种植物美学的“生命欲”使得李叔同对内寻求真谛，向外利益众生。最终在出世与入世的空俗之上“自吐霜中一段香”，“留待后人来”。

基金项目

本文为上海杉达学院 2023 年度校级重点课程建设项目“英语写作”的阶段性研究成果。

Conflicts of Interest

The author declares no conflicts of interest.

References

- [1] 王静. 克里斯托夫·德莱塞的植物美学思想及设计表达[D]: [硕士/博士学位论文]. 杭州: 中国美术学院, 2022.
- [2] Barber, L. (1980) *The Heyday of Natural History: 1820-1870*. Doubleday, New York.
- [3] Dresser, C. (1878) *The Art Manufactures of Japan, from Personal Observation*. *Journal of the Society of Arts*, **26**, 169.
- [4] Rutherford, A. (1878) *Art and Art Industries in Japan*. Virtue, London.
- [5] Dresser, C. (1863) *Japanese Ornamentation—Part I*. *The Builder*, **21**, 364.
- [6] Dresser, C. (1882) *Japan, Its Architecture, Art, and Art Manufactures*. Longmans, Green, London, 232.
- [7] Dresser, C. (1879) *Japanese Idea of Symmetry*. *The Furniture Gazette*, **12**, 306.
- [8] Oshima, K.T. (2022) *The Evolution of Christopher Dresser’s “Art Botanical” Depiction of Nature*. <http://www.jstor.org/stable/41809366>
- [9] 麦永雄. 论日本“美学事始”及其嬗变图式——“国际视野的东方美学研究”系列论文之二[J]. *美学与艺术评论*, 2022(2): 81-94+278.
- [10] Marra, M. (1999) *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. University of Hawaii Press, Hawaii.
- [11] Ibanezand, B.P. and Manabe, A. (2016) *Cultural Hybrids of (Post) Modernism: Japanese and Western Literature, Art and Philosophy*. Peter Lang AG International Academic Publishers, New York.
- [12] 弘一法师全集编辑委员会. 弘一法师全集-佛学卷(七) [M]. 福州: 福建人民出版社, 1991: 455.
- [13] 李叔同. 图画修得法[J]. *醒狮*, 1905, 2: 14-17.
- [14] 林子青. 弘一法师年谱[M]. 北京: 宗教文化出版社, 1995: 3.

Appendix (Abstract and Keywords in Chinese)

盎格鲁 - 日本风的植物美学与李叔同的植物书写

摘要：二十世纪初，中国积贫积弱，又列强环伺，局面危如累卵。与众多志士求学海外寄希望于“师夷长技以制夷”一样，李叔同也选择赴日留学以期文艺救国。以克里斯托弗·德莱塞为代表的盎格鲁 - 日本风(Anglo-Japanese Style)的植物美学就此深刻地影响了李叔同的植物书写：由原本的幽怨哀愁的指代转向了以“适合”，“多样”与“生命力”为代表的实用美学，艺术美学和东西方神学宗教的交融。这样的和谐美学观既是对其师蔡元培的“以美育代宗教”的改良，也是对自身“自在”与“精神”的开悟。这种植物美学的“生命欲”使得李叔同对内寻求真谛，向外利益众生。最终在出世与入世的空俗之上“自吐霜中一段香”，“留待后人来”。

关键词：盎格鲁 - 日本风，植物美学，李叔同