

知識、權力與帝國主義： 植物學視閥中的藝術主題*

趙成清

[提 要] 植物主題是藝術史中重要的創作來源,綜合了自然、科學、藝術和政治等多領域內容,既是一種知識生產,又反映了人與自然及社會的關係。植物的書寫與描繪,體現出創作者的性別和身份,反映了權力社會的職業分工和審美趣味,植物藝術同時彰顯了現代化進程中帝國主義擴張與全球化發展的進路。在植物學視閥中,植物是一種連接萬物的自然之媒,科學與藝術也由此相連。

[關鍵詞] 植物學 知識生產 權力規訓 帝國擴張 文化交流

[中圖分類號] J0-05 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874-1824(2023)02-0074-10

植物不僅是人類生活的基本依賴,也構成人類文明史中最重要藝術主題。在中國藝術史中,植物是古往今來藝術家創作的重要表現對象,在《詩經》、《楚辭》、《唐詩三百首》以及明清小說中,充斥著大量對植物的描寫。而在中國古代繪畫中,不僅梅、蘭、竹、菊、牡丹、芙蓉等植物是主要的繪畫題材,在陶瓷、絲織、服裝、金銀器等工藝美術品中,也充滿著葡萄紋、茱萸紋、纏枝紋、蓮花紋、忍冬紋、卷草紋等各類植物裝飾圖案。在西方藝術史中,植物主題創作同樣長期流行。從希臘陶瓶、羅馬晚期的工藝美術品到中世紀的手抄本,植物形象不斷地出現在藝術作品中。文藝復興以來,人文主義的甦醒讓藝術家重新認識了自然世界,尤其在表現植物方面,這一時期以達·芬奇、阿爾布雷特·丟勒、桑德羅·波提切利、朱塞佩·阿爾欽博托(Giuseppe Arcimboldo)等為代表的藝術家以傑出的創造力揭示了五顏六色、光怪陸離的植物世界。

植物學肇始於公元前 4 世紀,泰奧弗拉斯托斯(Theophrastus,前 370~前 285)是開創者。植物學描繪了植物的物理特徵,但在藝術史和文化史中,植物主題的藝術還指涉著社會學、宗教學、經濟學、政治學、心理學、民族學、民俗學等多學科涵義。本文將以植物學視閥中的藝術主題為切入點,

* 本文係國家社會科學基金藝術學項目“20 世紀上半葉歐洲的中國工藝美術史研究思路與方法”(項目號:22GB132)、四川大學研究生培養教育創新改革項目(項目號:GSGJHKC21006)、四川大學‘從 0 到 1’創新研究項目(項目號:2022CX32)的階段性成果。

討論植物藝術史中的知識生產、性別與權力、帝國主義和全球化等論題。

一、格物致知與知識生產

“植物學”一詞，在現代學科體系中，經常被視為科學技術史研究的範疇，它既有理學性質，又映射著人文思想，因此，在中西方也相應地衍生出格物致知和知識生產這兩種理論。首先可追溯文學史借以認識中國人的植物觀。中國古代很早就開始系統介紹植物。植物既是人們觀察自然界所得到的認識結果，也被視為格物致知的路徑，且常被用來擬喻政治或愛情。《詩經》中所論述的植物種類多達 143 種。如草部的“參差荇菜，左右流之”中的荇菜是一種象徵聖潔的植物；“採採卷耳，不盈頃筐”中的卷耳是一種生長在高地的野菜；《爾雅》將“誰謂荼苦，其甘如薺”中的“荼”釋為“苦菜”，該句中的另一種植物“薺”則是食藥兩用的薺菜。木部則有“投我以木瓜，報之以瓊琚”的木瓜；“我行其野，蔽芾其樛”的樛；“山有苞棗，隰有樹檉”^①的棗與檉等。

戰國時期，《楚辭》中有關植物的描述也很多。草部植物有蓬、葛、艾、竹、荷、菊、管、荊、蒲、薇、拓、茶、薺、女蘿、冬葵、白茅、白芷、射干、辛夷、留夷、澤瀉、水蓼、蘆葦、屏風、高粱、匏瓜、黃粱等，這些植物和人們的日常生活息息相關，如端午插艾習俗中的野艾是一種常用的中藥，會散發出濃烈的香氣。東方朔《七諫·怨世》中寫到“蓬艾親入御於床第兮，馬蘭蹠蹠而日加。棄捐藥芷與杜衡兮，余奈世之不知芳何”。白芷則是楚辭中出現最多的香草，其根可做中草藥。《離騷》借蘭花和白芷感喟世道紛亂，表達潔身自好的心志：“蘭芷變而不芳兮，荃蕙化而為茅。何昔日之芳草兮，今直為此蕭艾也？”《楚辭》還介紹了榆、橘、松、柏、檉、楊、楓、梓、椒、桑、棘、梧、木蘭、甘棠、苦桃等木部植物。其中，很多植物的文學描述對美術創作影響深遠，如有關“松”、“柏”、“楓”的審美意象：“山中人兮芳杜若，飲石泉兮蔭松柏”、“湛湛江水兮，上有楓”^②等，反映出早期中國人對植物世界的認識。通過對這些名物的描述，詩人將各類植物與人化的自然相勾連，從而培養博物君子的人格品性。

在唐代詩文中，有關植物的描寫更是不計其數。如草部中包括蘭、竹、芹、豆蔻、人參、蜀葵、靈芝、玉簪、石竹、蕙蘭、美人蕉、金鳳花、雞冠花、夜合花等。其中，皇甫冉《病中對石竹花》中描寫的石竹並非竹子，而是一種草本植物；李白《於五松山贈南陵常贊府》中所讚頌的蘭自古即有花中君子之譽。唐詩中也有大量對木部植物的描寫，主要有李、梅、柳、木槿、丁香、桂樹、繡球、枇杷、凌霄、杜鵑、冬青、石榴、葡萄、荔枝、櫻桃、龍眼、杏花、櫻花、榴花、山茶花、枸杞子等；其中，貫休《山茶花》中的山茶、杜甫《惡樹》中的枸杞、邵楚菴《題馬侍中燧木香亭》中的木香，都是重要的藥用植物。

兩宋時期，關於花卉植物的系統論述日漸增多，較之南北朝劉宋時期戴凱之《竹譜》以及嵇含《南方草木狀》那些零散性的知識描述，宋代的植物文學與藝術逐漸走向成熟，綜合了知識、思想和情感多種因素。周師厚的《洛陽花木記》盡述洛陽花卉，包括水木、草木、水生和藤類植物，其中有 107 種牡丹和 41 種芍藥，還有雜花 82 品，果子花 130 種，草花 89 種，水花 17 種，蔓花 6 種，共計 390 種。^③書中如此詳細地羅列牡丹，固然有跡可循，唐人愛牡丹，留下很多有關的詩文繪畫，如周昉的《簪花仕女圖》、邊鸞的《牡丹圖》等。牡丹紋也被大量運用在陶瓷、染織和刺繡中，如河南博物院藏唐代唐三彩鳳首壺上的單瓣綠釉牡丹、敦煌莫高窟藏經洞中出土的唐代織錦上的牡丹紋等。8 至 9 世紀，唐長安城中掀起“牡丹熱”，每至春天，寺觀莊園牡丹盛開處觀者如雲。歐陽修的《洛陽牡丹記》，謂“天下真花獨牡丹”。他首先概述洛陽牡丹，並例舉 24 個洛陽牡丹品種，其次對牡丹各品種釋名，最後介紹了各地牡丹之風俗。例如，他將鶴翎紅和九蕊真珠與花兩類品種的色彩、形狀結合起來鑒賞，還指出牡丹的鮮豔之美源於嫁接技術，稱“其不接則不佳”。^④這種學問為自然史和視知

覺審美的聯繫搭建了橋樑,唐宋時期的藝術創作也通過圖像與工藝將相關文字及思想進行了轉譯。

在中國古典文學和藝術史中,植物被大量地描述和圖繪,植物主題的文學藝術既包括對自然界的寫實,也有藝術的想象,這些作品也被打上了時代的印痕,如漢代文獻和美術作品中的植物富有奇幻色彩;宋代的植物則逐漸被賦予了一種“理”法;明清之際,隨著中西方交流的增多,更多的異域植物傳入中國,西畫之法也被用於表現植物,跨文化藝術創作較為明顯。

法國學者梅泰理提出:“可以通過中國古人的眼睛,從現代的角度描繪一幅圖譜。”^⑤在中國古代的典籍中,他看到了植物分類、植物形態學、植物圖繪、植物生理學、文學經典中對植物的考釋和描述,只是這些知識沒有演化為一個清晰的科學研究領域。在《詩經》、《楚辭》、《益部方物略記》、《洛陽花木記》、《鳥獸草木之學》等典籍以及與之對應的中國藝術作品中,古代中國的植物學不僅對具體植物列舉、分類、考證與研究,還包孕著通過植物而產生的人生體悟,這種主客交融的思維觀念與西方知識論視閥下植物學及相關藝術創作迥然不同。^⑥與強調“詩言志”、“寓情於景”的中國人異曲同工,西方藝術家同樣迷戀於描繪植物世界,卻更多地反映出一種有關自然志的知識生產。

文藝復興時期,藝術家從中世紀的神性主題中走出,開始發現廣袤的自然世界。在達·芬奇的《蒙娜麗莎》和喬爾喬納(Giorgione)的《暴風雨》中,都出色地再現了背景中的風景,這一時期的藝術家對自然科學傾注的心血並不亞於對藝術的關注,達·芬奇就曾創作過很多關於自然植物的圖像,並對此津津樂道。這似乎是文藝復興時期藝術家的普遍興趣,他們篤信“天才”在各個領域都展現出傑出的才能,並致力於探索自然、描繪世界,植物恰恰是他們最青睞的藝術主題。例如,波提切利在《春》中描繪了 500 株象徵愛情和婚姻的春天植物,包括康乃馨、春紅花、薔薇、草莓、風信子、天花女、橘樹、月桂樹等;達·芬奇的繪畫《麗達與天鵝》中表現了大量的植物和花朵,植物學很快即成為他研究的對象,在《論繪畫》第六章,他詳細論述了植物的枝幹、根莖、葉子和花朵。德國畫家丟勒以精細的水彩表現了《大草坪》,現代植物學家在丟勒該幅畫作中發現了多種花草植物:雞冠花、爬山虎、草地早熟禾、雛菊、蒲公英、毛地黃、大蕉、狗舌草和蒼草,透過丟勒的微觀視角,可以看到他力圖揭示植物世界的奧秘:不同的綠色展現了豐富變化的小宇宙,一堆雜草中隱藏著一種秩序,這或許正是丟勒虛構的世界。很難想象,不了解植物生長特徵的藝術家能創作出如此作品。

另一位為藝術史學界熟稔的植物主題創作者是文藝復興時期的阿爾欽博托,其用植物圖像創作的《春》、《夏》、《秋》、《冬》系列肖像畫享譽世界。這一套寓言式的四季畫是他 1563 年為馬克西米利安二世(Maximilian II)創作的,均以半身像的形式描繪。《秋》目前已經軼失。就《春》而言,花朵構成了頭部,葉子構成了肩部和胸部,嘴唇和牙齒被巧妙地呈現出來。特別的點綴包括百合花作為帽子的羽毛和鳶尾花作為胸部的徽章。作品中共有 80 個不同品種的開花植物被識別出來。因為它們並不都是在一年中的同一時間開花,所以阿爾欽博托顯然在每個品種開花時對它們進行了研究,然後將它們表現在畫中。《夏》展示了茂盛的水果、蔬菜、堅果和穀物,幾乎可以被看作是當時當地的食品指南,畫中還包括從新世界進口的稀有品種,如玉米和茄子。1525 年前歐洲並未種植玉米,茄子則最早在安達盧西亞種植,來自非洲和阿拉伯,在北歐較為罕見。藝術家的簽名和日期被藝術地“編織”在人物的蓑衣上,這可能是對古羅馬博物學家老普林尼(Gaius Plinius Secundus)提到的古希臘畫家宙克西斯(Zeuxis)的暗喻,宙克西斯如此富有,將自己的名字用金字編織在外衣上,可見阿爾欽博托深受老普林尼《自然史》中的植物學思想影響。完成上述畫作需要熟悉植物知識,而文藝復興時期的藝術家對自然世界充滿好奇,他們追溯古希臘和羅馬文明,早在亞里士多德的《動物志》中就已經對動物世界進行了描述。至公元 1 世紀,在老普林尼的《自然史》中,植

物分類已經初具自然科學雛形。這些都對文藝復興時期的美術創作產生了較大影響，也為後世植物主題的美術創作奠定了基礎，源源不斷地生產了一種植物學的知識論。

作為一種知識生產，西方美術創作中的植物題材在 17 世紀荷蘭靜物畫中得到了前所未有的重視，藝術家從細緻入微的自然主義中觀察圖繪植物，如老安布羅西斯·博舍爾特 (Ambrosius Bosschaert) 的《花卉靜物》、雅各布·范·胡爾斯頓克 (Jacob van Hulsdonck) 的《鬱金香靜物》等，在此過程中，藝術家也不斷地將植物知識與愛情、死亡和政治相聯繫。

東西方皆以植物象徵愛情，《詩經》、《楚辭》中例子並不鮮見。16 至 17 世紀的英國，植物被視作愛情的媒介。莎士比亞在《哈姆雷特》中細緻描寫了奧菲利亞在聽聞父親被情人刺殺後，在滿是花朵的河中死去的場景：“數十種植物在小溪之旁，斜生著一株楊柳，它的氍氍的枝葉倒映在明鏡一樣的水流之中，她一個人到那兒去，用毛茛、蕁麻、雛菊和紫羅蘭編成了一個個花環；雛菊和長頸蘭——正派的姑娘管這種花叫死人指頭，說粗話的牧人還給它起有另一個不雅的名字——編成了一個個花環，替她自己做成了奇異的裝飾。她爬上一根橫垂的樹枝，想要把她的花冠掛在上面，就在這時候，樹枝折斷了，連人帶花一起落下嗚咽的溪水裡……”拉斐爾前派畫家約翰·埃弗里特·米萊斯 (John Everett Millais) 以此為藍本創作了油畫《奧菲利亞》，再現了莎翁筆下的各種象徵性植物。靠近奧菲利亞臉頰和衣服的玫瑰以及岸邊的田野玫瑰，暗示了她的哥哥拉埃斯對她的稱謂“五月的玫瑰”。柳樹、蕁麻和雛菊與被拋棄的愛情、痛苦和純真有關，三色堇指的是純潔的愛。奧菲利亞把紫羅蘭戴在脖子上的鏈子上，代表著忠誠、貞潔或英年早逝，其中任何一種含義都適用。罌粟花象徵死亡，勿忘我則漂浮在水面上。米萊斯在 1852 年 3 月寫信給托馬斯·康伯：“今天我買了一件非常漂亮的女式古裝——上面都是銀色的刺繡——我準備把它畫在《奧菲利亞》上。當我告訴你，它花了我四英鎊，又舊又髒的時候，你可能會覺得它是個好東西。”^⑦

在現代藝術的發展進程中，藝術家在創作時仍然在通過觀照植物來汲取營養。19 世紀後半葉，工藝美術運動時期，現代設計之父威廉·莫里斯 (William Morris) 最引人注目的作品即栩栩如生的植物圖案，如《草莓小偷》，該設計靈感來自莫里斯在鄉間別墅的花園裡看到畫眉鳥偷吃草莓的場景。而 19 世紀末 20 世紀初發生於歐美的新藝術運動，宣言即“向大自然學習”，此時，藝術家在設計中一致出現了“植物轉向”。

這一時期湧現出阿爾豐斯·穆夏 (Alphonse Maria Mucha)、安東尼奧·高迪 (Antonio Gaudi)、維克托·霍塔 (Victor Horta)、赫克托·吉瑪德 (Hector Guimard) 等一批傑出的藝術家和設計師，他們都很擅長將植物世界中的草木花卉等有機體的造型和圖案運用在作品中。以設計繁複華麗的植物裝飾圖案聞名的捷克設計師穆夏，1894 年為巴黎著名女演員莎拉·伯恩哈特 (Sarah Bernhardt) 出演的情景劇《吉斯蒙達》(Gismonda) 設計了海報，海報中伯恩哈特身處於一道半圓形的拱門背景中，手執棕櫚葉，身著拜占庭式華服並佩戴了一頂蘭花頭飾。“蘭花頭飾”這一視覺形象是 19 世紀中葉以後“花語”思潮影響下的產物，由於人們對植物學的興趣愈發濃厚，隱秘的花語伴隨著浪漫主義與象徵主義思潮的興起逐漸成為新藝術時期藝術家的裝飾母題。在《吉斯蒙達》海報中，藝術家用蘭花頭飾裝飾著伯恩哈特的盛世容顏與綽約風姿，並為這一花語符號賦予了“魅力”、“美麗”、“精緻”等內涵。

通過回顧中西方文學藝術發展史可見，植物主題一直是藝術創作的焦點之一，藝術家對植物的書寫、繪畫和設計雖源自對其生物性的本體認知，但客觀再現自然植物並非藝術家的最終目的，在描述、分類和解釋植物多樣性的過程中，植物的“物性”所屬也由自然世界拓展至人類世界，植物的

狀貌、習性、特質和品格被對應於人類，原初的自然植物衍變成為文化植物、政治植物和宗教植物。植物學發展所見證的藝術創造，並未囿於單純的自然知識生產，而是跨越自然史的邊界，使植物生發出豐富的政治內涵，如下文中透過繪畫創作、工藝生產和學術研究所折射出的性別與身份意識。

二、性別意識與權力話語

在新藝術史研究中，性別理論經常被用來分析美術創作。1971年，琳達·諾克林發表了《為什麼沒有偉大的女藝術家》，對男權社會主導下的藝術創作展開質疑。人們在西方藝術史鮮見中偉大的女藝術家，因為她們不僅被禁止進入畫室描繪人體模特，更被規約著繪畫題材，如被暗示更適合從事植物畫、靜物畫和風景畫創作，這也限制了她們在更宏大的歷史舞台上展示自我，很難得到更廣泛的認可。因此，性別差異導致了男女性對繪畫題材的不同選擇，女性很少被允許參與重要的歷史題材繪畫創作。相反，她們被鼓勵從事植物學研究和相關主題的藝術創作。如盧梭就認為女性貧於抽象思維和理論研究，不適合從事嚴密的科學工作，更宜進行植物學研究。在他看來，女性適合畫些花草、果實而非風景畫，這樣可為刺繡樣本或服裝設計奠定基礎。這種將女性規訓於植物學研究領域的觀點在18世紀的西方社會並不罕見，它反映了男性為主導的上層社會主流價值觀。

西方古典時期的美術創作題材有著明確的等級之分。17世紀之前，宗教和歷史題材的繪畫創作總是優於風景繪畫，植物與風景題材的美術創作多為繪畫背景。英國皇家美術學院對於院士的考核標準之一即是否能夠創作優秀的歷史畫作品，女性畫家安傑利卡·考夫曼(Maria Anna Catharina Angelica Kauffmann)在當時之所以被學院派廣泛認可，正在於她創作了大量出色的歷史繪畫，而非草木題材的植物畫，如《赫克托耳與安德洛瑪克訣別》、《沃蒂根愛上羅威娜》、《埃莉諾王后吮吸英格蘭國王愛德華一世的傷口》等。1777年，《倫敦紀事報》對考夫曼做了如此報道：“在我們的時代裡，考夫曼小姐是最早創作歷史畫的畫家之一……而我們王國中大多數男性畫家都還在繪制肖像畫和風景畫。”從中可以看出當時英國社會對繪畫的審美標準。無疑，考夫曼的歷史畫風格為其“正典”畫家的地位奠定了基礎，使她在1769年作為僅有的兩位女性畫家入選彼時的皇家美術學院，但這種例子少之又少。考夫曼的成功既源於她的家庭出身和自身努力，也和她後來選擇歷史畫創作密不可分，同時反襯出藝術史中女性創作的植物題材繪畫無足輕重。

長期以來，作為性別理論的一個分支，女性主義經常批評將性別和職業分工進行簡單對應，將之看作是男權思想的滲透。透過植物主題，可以清晰地看到男性對女性的審視。一些男性研究者指出，中國古代業餘從事植物花卉創作的藝伎，為了更好地謀生而學習書畫創作。如陳書(1660~1736)仿唐寅的《夏日山居圖》、薛素素的《蘭石圖》等作品中，女性畫家通過描繪植物以表現審美旨趣。但女性主義捍衛者認為這種被標記為女性藝術的作品充斥著男性的偏見。她們認為考夫曼、何香凝、陳慎宜等人的歷史題材繪畫創作，證明女性的美術創作可不受題材的限制，同樣表現出色的事實，這些對女性藝術家的深入發掘有益於真實地認識社會歷史。

植物主題的美術創作，還將關聯密切的紡織和刺繡也納入到女性的職業分工中。在織作各種植物圖案時，女性表現出她們對植物世界的細緻觀察和精湛技藝，這種才能再次被規訓並打上女性特有的性別烙印。中西方傳統社會對待女性紡織時的態度，正如對待女性進行植物主題的繪畫一樣。中國自古便有“男耕女織”的生產傳統，西方則將紡織視為女性的淑德。西班牙畫家委拉斯貴支、戈雅都創作過油畫題材的《紡織女》，馬克思曾將委拉斯貴支的《紡織女》視為最美的藝術作品。莎士比亞在長詩《貞女劫》中形容魯克麗絲之美時，特意強調了當羅馬王子與一眾將領趕往柯拉廷

努斯家中時，魯克麗絲正同侍女們紡績。^⑧這種美德不但強調了與其他羅馬貴婦宴飲嬉戲的場景對比，更凸顯了男性對女子固守家庭、從事紡織的道德認同。紡績、紡織和縫紉自古被認為適合女性，女性敏感於發現自然世界，能夠精細地織繡出植物花卉的樣態，這也加固了人們對女性從事紡織行業和植物主題美術創作的觀念，並進一步將女性禁錮在家庭和植物世界中。即使在 1920 年代，德國包豪斯的設計教育對女性仍有很多限制，如禁止她們進入除紡織作坊以外的其他手工藝作坊，男性則可以選擇金屬工場、木工工場和印刷工場。當時的教育理念認為女性更適宜從事紡織工作，如盧梭所言，女性應該從事植物繪畫與紡織行業。紡織行業的從業人員以女性為主體是不爭的事實，植物主題的美術創作也長期未受到應有的尊重。男性藝術家多青睞於宏大敘事的歷史題材繪畫，如新中國美術史中董希文的《開國大典》、石魯的《轉戰陝北》、艾中信的《東渡黃河》、葉淺予的《北平解放》、靳尚誼的《毛澤東在十二月會議上》等，女性藝術家則被指責沉溺於表現草木植物的個人世界。上述作品讓人們重新思考：是否植物主題的繪畫只是女性抒懷閑情逸致的小品之作？女性適合植物學研究及植物藝術創作究竟是天性使然，還是一種權力的規訓？

在對女性的植物主題藝術創作進行分析之後，再來討論植物學研究的性別問題，它關涉到研究者的身份和地位。18 世紀以降，西方一直倡導女性從事植物學研究，由此湧現出一批傑出的女性植物學研究者，如華倫夫人、波特蘭公爵夫人、德萊賽爾夫人、夏綠蒂·馮·施泰因夫人、夏洛特皇后、奧古斯塔公主 (Augusta Amalia Ludovika von Bayern) 等，但植物學研究者中除了女性，也不乏男性身影，如盧梭、歌德、比特伯爵 (John Stuart, third Earl of Bute) 等。

那麼，既然西方長期主張女性更適宜植物學研究，緣何男性也參與其中？尤其是力倡女性進行這一研究的盧梭。盧梭的植物學研究歷程與三位傑出的女性相聯繫。他最早通過華倫夫人接觸植物學，流亡瑞士期間，向波特蘭公爵夫人學習植物學，在其晚年，又與德萊賽爾夫人通信討論植物學。盧梭在植物學研究方面最重要的著述即《植物學通信》，該書是對一位小女孩所做的植物知識科普。在《植物學通信》中，盧梭說道：“不管對哪個年齡段的人來說，用博物的眼光探究大自然奧秘都能使人避免沉迷於膚淺的娛樂、平息激情引起的騷動，用一種最值得靈魂沉思的對象來充實靈魂，給靈魂提供有益的養料。”^⑨這段話很像對古希臘哲學的注解，愛智慧的追索首先基於的前提即閑暇的自由，而這正是有閑階層所倡導的人生意義。

作為思想家和文學家，盧梭以其啟蒙思想而聞名，他強調政治自由，將植物學研究視為女性的天然權利，這與他所接觸過幾位身份高貴的女性經歷息息相關。然而，現實中能夠從事植物學研究者，多屬上層階級並且身份顯赫、地位尊崇，無論男女，性別只是對身份、地位、財富的區隔，植物學研究在盧梭所處時代終非普通人有條件追索的學問，藉由植物學研究實現精神自由更像一種烏托邦的理想。即便如此，盧梭對植物學研究的推崇，對女性的鼓勵，仍具有重要的啟蒙意義。他主張女性面向植物、直觀自然、探索萬物生長的奧秘，這本身就是一種思想的解放。盧梭為人熟知的是他啟蒙思想家的身份，當他宣傳政治自由時，顯然並未意識到他從事植物學研究的基礎及意義，這在另一位業餘植物學家歌德身上有同樣明顯的體現。

1790 年，歌德出版了《試論植物的變形》一書，該書從構思到出版跨越了 50 年之久。歌德將植物的葉看作一個能夠靈活變形的理想器官，他為此親筆繪制了很多圖畫，多數針對植物生長的第一階段，他聲稱“我們應該少說話，多繪圖。個人認為，我最好像自然界那些不斷變形的植物一樣完全不說話，只通過草圖進行必要的交流”。^⑩在晚年回憶中，歌德稱自己研究植物變形的那段日子是最快樂的時光，作為一位偉大的文學家，歌德酷愛植物學並留下了眾多精美的植物插圖，而他和情

人夏綠蒂·馮·施泰因夫人之間關於植物學的通信也成為人們茶餘飯後的談資,但人們更為關注的顯然不是作為研究者的歌德和施泰因夫人的性別問題,也從未意識到歌德植物學研究的重要性,反而是他們的社會身份和政治地位使得相關的植物學研究成為了被觀讀的對象。

除了植物學研究的業餘愛好者盧梭和歌德以外,還有一個明顯的例子即身份顯赫的英國植物學家比特伯爵,他曾為喬治三世的妻子夏洛特皇后寫作《植物學圖譜》。這套書共 9 卷,四開本全彩頁,每一本都有考究的牛皮包裝,共出版了 12 套,有兩套皇室版本用了紅色山羊皮套,每頁都有金邊。這套書極為昂貴,當時的擁有者包括夏洛特皇后、波特蘭公爵夫人、俄國女王、班克斯、博物學家布封、法國作家杜登斯(Louis Dutens)等,其中有許多皇室成員與貴族女性,展示了植物學研究在英國社會中所代表的身份和地位。

植物學研究在經歷了自然史的描述後,從理學跨入了社會學的疆域,並充滿了政治意涵。從對女性只擅長創作植物花卉的偏見,到對女性更宜紡織的誤讀,中西方都在不斷規訓女性,植物學也逐漸從自然科學的研究目標轉變成為社會批判的文化媒介。從早期植物主題的美術創作延展到 18 世紀以來的植物學研究,可以發現,性別、身份和權力共同構建了植物學的“政治學”語匯。植物的藝術語言傳達了它的自然屬性和社會屬性,它不僅反映了性別意識和身份話語,更有賴於權力地位的塑造。這種權力由男性主導、上層掌控、國家規訓,並不斷深化,為帝國主義擴張奠定了前提。

三、帝國主義與世界交流

現代植物史同時是一部不斷擴張的殖民史。上文曾分析穆夏海報設計中蘭花裝飾的審美語匯。這一植物圖像的背後還包含著知識的占有和帝國的擴張。維多利亞時期,英國在全球範圍內建立了眾多殖民地,英國的冒險家、收藏家、植物學家們在新的殖民世界中尋找新植物種,蘭花便是這些奇花異草的代表。蘭科植物原本是一種生長於熱帶、亞熱帶美洲的植物,最初在英國十分罕見。至 18 世紀中葉,英國仍然只有 4 種非本土蘭花,這種罕見性賦予了蘭花神秘性和珍貴性。在當時,英國的植物學家與商人們開始委託植物獵人從境外將這種珍貴的植物運送回國,並對這種植物的形態、習性與生態進行深入研究。受此影響,法國、美國等西方國家的植物學家們對於這種異域植物的興趣也日益濃厚,繼而引發了“蘭花熱”,這種盛行之風彌散於整個 19 世紀,滲透至各個階層中。基於這一社會風尚,穆夏海報中的植物圖像又多了一層帝國擴張的歷史意涵。

帝國擴張最鮮為人知的例子或是英國邱園(The Royal Botanic Gardens, Kew)的發展史。邱園建立於 1759 年,最初是英國皇室的私家花園,此後被建設成英國國立植物園,班克斯執掌邱園並擔任皇家學會主席期間,建立了世界網絡的植物帝國。在新加坡、孟買、加爾各答、悉尼、毛里求斯等地都建有衛星植物園,邱園是英國世界植物版圖中不可動搖的核心,這離不開英國早期殖民占領時從全世界進行的植物偷獵以及由此建立的植物擴張體系。在 2010 年上海世博會上,英國國家館以植物為主題的種子館亮相,其靈感來源於英國的種子銀行,讓人不禁聯想起植物種類最多的邱園。然而,在這一龐大的植物王國背後,卻掩蓋著早期英國帝國主義在全世界範圍內的植物盜獵。

英國現代植物學的進步離不開工業革命的發展,同時,班克斯也無法獨立建立龐大的植物帝國,這需要依靠和皇室、政府的交好關係。他將博物學推銷給了皇室、政府和東印度公司,把成千上萬的植物標本、活體植株和種子運回英國,就連殖民官員、海外傳教士、貿易公司都參與其中。在這種帝國主義的擴張中,邱園、皇室和政府進一步點燃了社會對植物藝術的熱情。

植物學的帝國主義還見於語言命名。伴隨早期的殖民擴張,西方殖民者主張以拉丁語言或歐

洲權貴者的名字命名植物,很多亞洲、非洲和美洲國家和地區的植物命名均被打上了帝國主義烙印。1930年代,魯迅在翻譯日本藥學家刈米達夫(かりよね- たつお)的《藥用植物》時,就曾反對過日語的帝國主義霸權,主張以中文命名本土植物,這對於全球化中不同國家和地區之間相互尊重、彼此學習對方的植物藝術和文化顯然更加合理。

見證了帝國主義的擴張的植物主題藝術創作,也反映著東西方文化藝術的交流,預示出全球化的發展潮流。西方學者很早便開始關注中國植物,從植物史、藝術史與文化史中可見端倪。《馬可波羅遊記》描寫了元朝行道樹、肅州毒草等植物;德國學者基歇爾(Athanasius Kircher)的《中國圖說》介紹了雲南茶樹等植物;瑞典植物學家林奈(Carl von Linné)希望將中國茶葉引進瑞典;曾在1870至1872年間擔任廣州副領事的梅輝立(William Frederick Mayers)致力於研究中國玉米;俄國漢學家貝勒(Эмилий Васильевич Бретшнейдер)專門論述中國植物的命名。上述學者都在全球化進程中扮演了植物文化的傳播者角色。

由於具備重要的藥用價值,植物在早期的世界各地都被看得十分重要,10世紀之後,植物的藥用功效更多被審美價值所取代。16世紀後期,以博學為目的的業餘植物學研究成為風尚,植物學插圖開始發生審美嬗變。在地理大發現、商業貿易以及現代印刷術的推動下,全球化的植物藝術書寫日益流行。在帝國擴張的現代進程中,英國和法國等歐洲國家通過在世界廣泛建立殖民地,將更多植物帶回本土,並記載和圖繪各種植物藝術。而中國則在中古以前,通過帝國的對外交流將植物創作和研究的目光延伸到域外。

自漢代始,葡萄、石榴和無花果等域外植物進入中國,1959年,民豐尼雅遺址中發掘的東漢墓葬中出土了葡萄紋織物。及至唐代,葡萄紋常見於銅鏡器表和織物服飾中,從“葡萄美酒夜光杯,欲飲琵琶馬上催”、“夜裁鴛鴦綺,朝織葡萄綾”等詩文中可以看出葡萄傳入中國後的流行。葡萄一詞,據羅念生考證,漢時為“蒲桃”,其發音源於希臘文“Botrytis”。德國漢學家勞佛(Berthold Laufer)指出,該詞對應的是波斯語的“Budawa”,而“Butao”在中亞語中指藤蔓。唐代詩人喬知之的《倡女行》中的“石榴酒,葡萄漿,蘭桂坊,茱萸香”在唐代絲路上傳唱著,這些都書寫了葡萄從拜占庭、撒馬爾罕到吐魯番、敦煌一路東傳的歷史。另外一種從域外傳入的重要植物則是石榴。據陸機記載,張騫出使西域,引進了石榴,此後,石榴在中國廣泛種植,為大眾所喜愛。南朝庾信的《春賦》、西晉夏侯湛的《石榴賦》、宋代楊萬里的《感石榴十二韻》等詩均詠歎了石榴。1995~1997年,新疆尉犁縣營盤15號墓出土了東漢晚期的紅地黃紋對石榴對童子錦罽袍。唐宋以來,以石榴為題材的藝術作品更是不勝枚舉,如徐熙的《石榴圖》、吳炳的《榴開見子圖》和(傳)毛益的《榴枝黃鳥圖》等,為早期中外交流提供了植物學的例證。18世紀,通過海外貿易和進貢等路徑,一些西方植物被引入中國,乾隆時期的部分畫作就展現了清帝國對外學習的趨勢,如蔣廷錫《花鳥蟲草冊頁》中描繪的孔雀草原產墨西哥,康熙二十七年成書的《花鏡》^①中就有記載,又如汪承需繪制的《春祺集錦》長卷中描繪了孔雀草、紫茉莉、萬壽菊、西番蓮、蔦蘿等多種海西植物。^②

中國植物藝術與西方植物藝術一道構建著全球植物藝術史的寫作。現存邱園的諾斯畫廊展出的精品可以看作世界藝術史的一個典型案例。該畫廊現今展出瑪麗安娜·諾斯(Marianne North)800餘件畫作,這些畫作記錄了諾斯從1871年至1885年間在全世界搜集植物並留下的創作,畫中涵蓋了來自亞洲、美洲、非洲等世界各地的植物,堪稱世界視野中植物學創作的典範。在全球化視野中,植物藝術展現出極大的包容性:一望無垠的世界地理,難以盡數的植物種類,以及形色各異的再現手法。在探索新世界的道路中,有些植物藝術的誕生源自皇家使命,有些則伴隨著個人歷險。

如荷蘭東印度公司管理者、植物學家亨德里克·馮·里德(Van Rheedee)對印度馬拉巴海岸植物的寫生;英國博物學家約翰·里維斯(John Reeves)挑選廣東藝術家對當地市場上植物的描繪;英國植物學家約翰·科克對非洲植物的考察與圖繪;瑪利亞·格雷厄姆·考爾科特對南美洲的植物採集和手繪。這些植物藝術創作或出於帝國目的,或基於創作者的熱情愛好,最終,全球史視閩中的固有植物版圖被不斷突破,文化、民族和政治的複雜性也通過多樣性的植物得以彰顯。

植物主題的藝術創作和研究是世界藝術史的重要組成部分,並持續引發關注。曾寫作植物學著作的英國藝術批評家約翰·拉斯金(John Ruskin, 1819~1900)在談及花卉時說道:“如果不畫出來,就很難準確形容它的美。”在他看來,植物世界的美具象而神秘,有獨立的科學和藝術價值,不應淪為經濟學和社會學的附庸。而達·芬奇創作的《麗達與天鵝》,其中的植物聖星百合源自他所手繪的植物,在1508~1510年間的畫作中,他曾暗示希望撰寫一部植物學著作。

歐洲兩千年來的自然科學體系史一直以亞里士多德理論為框架,亞里士多德的《動物志》對後世影響深遠,然而他並未對任何植物進行藝術圖繪,這也為後世的植物學家和自然科學家留下了深入探索的空間,如林奈、達爾文、梅里安(Maria Sibylla Merian)、胡克(William Jackson Hooker)等人,他們的研究展現了世界植物的豐富圖景。

1853年,英國著名建築師和設計師歐文·瓊斯(Owen Jones)出版了《裝飾的法則》一書,該書是瓊斯在遊歷世界各地的基礎上所做的研究,包括豐富的插圖和2,000餘種圖案,研究區域涉及中國、意大利、埃及、羅馬等多個國家。尤其值得關注的是,這些裝飾風格基本符合自然形態法則,而植物藝術與此關聯密切。¹³通過該書,可以看到作者希望展示全球史中自然形態的裝飾語法,這些獨立的審美風格產生於不同的歷史文化語境,有各自的思想意涵。植物藝術雖然有著獨立生長的自然王國,卻在人類發展史中不斷衍變,它們在共時性和歷時性的比較中彰顯出彼此的差異和共性,各美其美,美美與共。

四、結語

作為一種實在和象徵之物,植物架起了自然與藝術之間的橋樑,成為它們之間複雜關係的溝通媒介。在認識自然、法天象地的過程中,植物成為了中國古人格物致知的對象,如古代女性的鬥草行為,既是遊戲的手段,也是益智的表現,西方藝術家同樣將植物視為知識生產的素材。在新藝術史和全球史研究中,植物主題的藝術成為了書寫的焦點:女性主義在職業分工中回溯植物主題創作和研究;植物的身份象徵導向了更開放的文化場域和政治空間;從一幅異國情調的植物畫中,研究者發現被遮蔽的帝國主義擴張以及中外文化交流,而植物學家和藝術家也在植物界中發現了心理學、倫理學和社會人類學等更多的可能性,這也為當代交叉學科研究提供了契機。

為了描述各類植物,林奈以“婚姻”、“新娘的洞房”比喻花卉,他形容道:“花瓣……充當著新娘的溫床,造物主將它安排得如此輝煌,床上裝飾著如此高貴的床圍,瀰漫著如此宜人的香氣,新郎和新娘可能在那兒更加莊嚴地慶祝他們的婚禮。現在,床已經準備就緒,是時候新郎擁抱他深愛的新娘並贈予禮物了。”¹⁴這些大膽的語匯一度被英國保守的道德衛士批判,年輕女性被禁止從事植物學研究以及植物採集活動。西方啟蒙運動之後,詩人經常以河流、山丘、港灣來象徵婦女的身體,植物則充當了女性器官的情色隱喻,通過植物和藝術交織的歷史,可以看到林奈、班克斯、高更、奧基弗(Georgia O'Keeffe)、朱迪·芝加哥(Judy Chicago)等很多大家耳熟能詳的植物學家和藝術家的名字。

上述植物藝術創作僅僅是一管之貌，難以包涵植物學所聯繫的自然科學和人文科學。丹納曾說：“科學對各種藝術形式和流派抱持同情，甚至對最為對立的藝術形式與流派抱持同情，把它們看作人類精神的不同顯現來接受；植物學懷著同樣的興趣，時而研究橘樹和棕樹，時而研究松樹和樺樹；科學也一樣，本身便是一種實用植物學，不過對象不是植物，而是人的作品。”¹⁵植物學視閥中的藝術主題，反映的是自然的人化和人化的自然，藉由植物，造化出科學和藝術交融的多維世界。

①徐鼎纂：《毛詩名物圖說》，王成略點校，北京：清華大學出版社，2006年，第207~427頁。

②朱熹：《楚辭 楚辭集注》，北京：商務印書館，2018年，第124頁、第406頁。

③陶宗儀：《說郛三種》，宛委山堂 120 卷本卷一百四《洛陽花木記》，上海：上海古籍出版社，2012年，第4763頁。

④《歐陽文忠公全集（叢書）四部叢刊初編》，卷七十二《洛陽牡丹記》，上海：商務印書館，1929年，第16冊第6頁。

⑤施琦：《中國古代博物學研究的評述與分析——兼論宋元畫史中的博物學文化》，北京：《藝術學研究》2019年。

⑥柯律格：《雅債：文徵明的社交性藝術》，劉宇珍、邱士華、胡雋譯，北京：三聯書店，2019年，第145頁。

⑦John Guille Millais, *The Life And Letters Of Sir John Everett Millais*, London: Methuen, 1899, p. 162.

⑧莎士比亞：《貞女劫》，楊德豫譯，廣西桂林：廣西師範大學出版社，2009年，第2頁。

⑨讓-雅克·盧梭：《植物學通信》，熊姣譯，北京：北京大學出版社，2013年，第25頁。

⑩約翰·沃爾夫岡·馮·歌德：《植物變形記》，范娟譯，重慶：重慶大學出版社，2018年，第14頁。

⑪陳淏子：《花鏡》，北京：中華書局，1956年，159頁。

⑫王釗：《殊方異卉 清宮繪畫中的域外觀賞植物》，北京：《紫禁城》，2018年10月。

⑬歐文·瓊斯：《裝飾的法則》，張心童譯，杭州：浙江人民美術出版社，2018年，第335頁。

⑭帕特里夏·法拉：《性、植物學與帝國：林奈與班克斯》，李猛譯，北京：商務印書館，2017年，第26頁。

⑮丹納：《藝術哲學》，傅雷譯，北京：現代出版社，2017年，第25頁。

作者簡介：趙成清，四川大學藝術學院副教授，劍橋大學藝術史系訪問學者。成都 610065

[責任編輯 桑海]