

藝術史研究

THE STUDY OF ART HISTORY

11

藝術史研究

THE STUDY OF ART HISTORY

第十一輯

VOL. 11

中山大學藝術史研究中心編

中山大學出版社
廣州

版權所有 翻印必究

圖書在版編目 (CIP) 數據

藝術史研究·第11輯/中山大學藝術史研究中心編. —廣州: 中山大學出版社, 2009. 12

ISBN 978-7-306-03583-7

I. 藝… II. 中… III. 藝術史—研究—文集 IV. J110.9-53

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2009) 第 232510 號

出版人: 祁軍

責任編輯: 裴大泉

裝幀設計: 佟新

責任校對: 劉麗麗

責任技編: 黃少偉

出版發行: 中山大學出版社

編輯部電話 (020) 84111996, 84113349

發行部電話 (020) 84111998, 84111160, 84111981

地址: 廣州市新港西路 135 號

郵編: 510275 傳真: (020) 84036565

網址: <http://www.zsup.com.cn> E-mail: zdcbs@mail.sysu.edu.cn

印刷者: 佛山市南海系列印刷有限公司

規格: 787mm × 1092mm 16 開本 33.5 印張 4 彩頁 700 千字

版次: 2009 年 12 月第 1 版

印次: 2009 年 12 月第 1 次印刷

定價: 138.00 圓

本書如有印裝質量問題影響閱讀, 請與出版社聯繫調換

《藝術史研究》編輯部

項目策劃：朱朝新

本期主編：李清泉

責任編輯：裴大泉

編輯部成員：朱朝新 向 羣 裴大泉 李清泉

姚崇新 萬 毅 林 英 吳 羽

邵 宏

Project Designer: ZHU Chao-xin

Chief Editor: LI Qing-quan

Executive Editor: PEI Da-quan

Staff members: ZHU Chao-xin XIANG Qun PEI Da-quan

LI Qing-quan YAO Chong-xin WAN Yi

LIN Ying WU Yu SHAO Hong

本書承蒙香港梁潔華藝術基金會
創辦人梁潔華博士慷慨資助，謹此
致謝！

With Special Acknowledgement to Dr. Leung Kit Wah, the Founder of the Annie Wong Leung Kit Wah Art Foundation of Hong Kong.

目 錄

弗萊切爾“建築之樹”圖像淵源考	李 軍 (1)
漢代墓葬的佈局與設計	杰西卡·羅森 著 鄧 菲 譯 (61)
山東漢代畫像石中“樓閣建築”形制與功能的考證	張力智 (71)
漢水中游三座南朝畫像磚墓的初步研究	韋 正 (99)
北齊佛裝新樣“偏衫”考	
——試論法上僧服改制的內容及意義	王振國 (131)
中山大學圖書館藏北齊盧舍那法界人中像及相關問題	
.....	姚崇新 劉青莉 (161)
唐代的男裝女子像	
——以墓葬壁畫和石槨綫畫為中心	傅 江 (209)
走近永陵	
——前蜀王建墓設計方案與思想考論	王玉冬 (227)
泗州和尚、三聖像與僧伽三十二化變相圖	馬世長 (273)
杭州飛來峰“西遊記圖”與“白馬馱經圖”浮雕再探討	常 青 (329)
跨過“虎溪”	
——從明憲宗《一團和氣圖》看中國宗教藝術的跨文化整合	李 淞 (345)
關於洛杉磯縣立博物館收藏的一件唐卡的幾個問題	張良仁 (379)

王鐸刻帖考論	薛龍春 (391)
內畫鼻煙壺：工藝傳統的斷裂和美術取嚮的確立	徐 堅 (433)
陳衡恪先生中國畫學與義寧陳氏之學	姜伯勤 (473)
“時人畫”、“古畫”的現代市場運作：	
買辦收藏家劉松甫事跡考略	洪再新 (483)

書評

Horst Bredekamp, <i>Florentiner Fußball : Die Renaissance der Spiele ; Calcio als Fest der Medici.</i>	賀 華 (513)
Larissa N. Heinrich, <i>The Afterlife of Images : Translating the Pathological Body between China and the West.</i>	郭彥龍 (519)

CONTENTS

Articles

- A Research on the Iconographic Sources of Sir Fletcher's
 “The Tree of Architecture” LI Jun (1)
- Han Dynasty Tomb Planning and Design Jessica Rawson (61)
- The Shape and Function of *Louge* Buildings in Han Stone
 Relief in Shandong Province ZHANG Li-zhi (71)
- A Preliminary Research on Three Tombs with
 Mural Bricks in the Middle Reaches of Han River WEI Zheng (99)
- The New Pattern of Buddhist Costumes “Slanted Shirt” in the
 Northern Qi Dynasty: On the Content and Significance of
 Fashang Monks’ Costume Reform WANG Zhen-guo (131)
- The Jen-chung Image of Vairocana Dharmadhtii of
 Northern Qi at Sun Yat-sen University Library and
 Its Relative Issues YAO Chong-xin LIU Qing-li (161)
- The Images of Woman with Male Attire in Tang Dynasty: Centered
 on the Mural Paintings and Stone Coffin Carvings FU Jiang (209)
- Approaching Wang Jian’s Tomb WANG Yu-dong (227)
- Sizhou Monk, Three Buddhist Icons and *Bianxiang* Pictures
 of Sengjia MA Shi-chang (273)
- Rethinking the Images on “Journey to the West” and
 “The White Horse Carrying Sutras” at Feilaifeng of
 Hangzhou CHANG Qing (329)

Across the Tiger Stream: Visual Evidence and the Cross-discipline

Study of Chinese Religious Art LI Song (345)

Some Notes on the Arhat Tangka in the Collection of

Los Angeles County Museum of Art ZHANG Liang-ren (379)

On Engraved Compendia (*ketie*) of

Wang Duo's Calligraphy XUE Long-chun (391)

Inside-painted Snuff Bottles: From Craft to Art XU Jian (433)

Chen Hengke's Painting Theory and the Learning of

Chen's Family JIANG Bo-qin (473)

Comprador Liu Songfu and His Collection of Painting in the

Modern Market Zaixin HONG (483)

Reviews (513)

弗萊切爾“建築之樹”圖像淵源考

李 軍

一、弗萊切爾“建築之樹”考

1896 年，一部以《比較法建築史》(*A History of Architecture on the Comparative Method*)命名，並以“學生、工匠和愛好者”為閱讀對象的書在倫敦的書肆上市，不久即獲得巨大的成功，創下了在十五個月內連續銷售三版的佳績。為了滿足讀者的需求，書作者弗萊切爾父子(Banister Fletcher and Banister F. Fletcher)不得不年復一年耗費大量精力增訂此書；當書於 1928 年出到第八版時，其厚度已從第一版的 313 頁迅速增加到將近 1000 頁。尤為引人注目的是書中的內容，其中最大的變化從第四版(1901 年)開始，在前三版(1896—1897 年)所謂的“歷史性風格”(其實質是西方建築風格)之外，增添了非西方國家(書中所謂的“非歷史性風格”)部分，使該書在範圍上更具備了弗萊切爾父子心目中一部世界建築通史的規模^[1]。

然而，《比較法建築史》遠遠稱不上當時西方世界最早、最著名的建築通史。僅以弗萊切爾父子所在的英國為例，比它更著名的建築通史要首推弗格生(James Fergusson)《從古迄今所有國家的建築史》(*A History of Architecture in All Countries, from the Earliest Times to the Present Day*, 1865 - 1867)，該書加上作者前後相繼出版的《印度和東方建築史》(*A History of Indian and Eastern Architecture*, 1876)和《現代風格建築史》(*A History of the Modern Styles of Architecture*, 1862)，構成了有史以來最為宏博的門類藝術通史之一；而他的同胞、牛津大學三一學院院士弗里曼(Edward Augustus Freeman)所寫的《建築

史》(A History of Architecture, 1849), 亦具有一定的宏觀視野(部分涉獵了除西方建築主綫之外的印度、中美洲、中國和暹羅等非西方內容), 在時間上則較之弗萊切爾父子的書更要早幾乎半個世紀^[2]。《比較法建築史》之所以在讀者那裏獲得了成功, 主要應歸功於它鮮明的教科書特點。

1. 《比較法建築史》的特徵

這些特點大致有三個方面:

首先, 整飭清晰的邏輯框架。《比較法建築史》每一種風格單位的敘述都嚴格按照五個部分的邏輯層次展開, 即:

(1) 影響因素: 包括地理、地質、氣候、宗教、社會政治和歷史事件等六個方面。例如作者在討論法國哥特式風格時, 探討了以盧瓦河為界把法國劃分為南北兩個單元(地理因素)對於建築的影響, 指出法蘭克人盤踞的北方為哥特式建築風格濫觴之地, 而南方則受到羅馬拉丁文化的強烈影響, 故仍然保留了羅馬式風格; 以法國當地富產各種優質石材(地質因素), 來說明羅馬和哥特式石質建築的興起; 更以法國北方陰沉的天氣(氣候因素)作為哥特式建築採用高窗和窗花格的理由; 此外, 作者還借用法國諸王發動十字軍的宗教狂熱(宗教因素), 以13世紀城市公社的興起(社會因素)和12—13世紀法國王權藉與英王爭霸而崛起(歷史因素)等綜合元素, 為哥特式建築之所以率先在法國興起張目^[3]。

(2) 建築特性: 概括某一時期某種風格建築的總體特徵。如法國哥特式建築的“尖拱風格”及其歷史分期^[4]。

(3) 建築實例: 以大量實例說明所述風格的各種特徵, 它所受的影響和對於後世的影響。

(4) 比較分析: 對不同地區和時期的建築風格從佈局、牆體、門窗、屋頂、柱式和綫腳等方面進行比較, 考察它們如何具體解決以上六方面提出的問題。

(5) 參考書目: 提供該領域詳細的書目, 便於讀者的深入研究。

以上五個部分均在全書每一敘述單元中不斷重複, 這種單純的框架結構不僅便於讀者迅速地把握所研讀的內容, 更有利於全書史學思想的推廣和傳播。

該書的第二個特點是段落分明的歷史發展模式。從第一版開始, 《比較法建築史》即形成一種清晰的史觀, 一種認為風格之間存在著層層相因、疊牀架屋式歷史因果關係的模式, 此即弗萊切爾父子日後稱之為“歷史性風格”(the Historical Styles)的模式; “歷史”

在這裏被理解為某些建築技術與風格以以下形式發生的歷史性影響與繼承關係，表現為：

埃及人首先創建了以牆體和柱式構成團塊結構的建築體系；柱和牆承受橫梁，橫梁則支撐平梁屋頂。亞述人使用同樣的梁柱系統，但也開始使用拱。埃及和亞述則影響了希臘。希臘人原先直接在大地上豎起立柱搭建小木屋，並覆以橫嚮的梁和椽；後來，木建築被置換用大理石和石頭來建造，並在進一步精緻化之後，發展出柱式系統。羅馬人一方面照搬希臘建築，另一方面則從伊特魯斯坎人那裏學會了使用拱。梁柱系統和拱式系統的雙重應用導致羅馬建築最終廢棄了橫梁，而柱亦大半淪為裝飾；建築的實際承重功能則由扶壁（the piers）承擔，並與半圓拱相連。隨著羅馬征服世界的過程，羅馬建築的半圓拱形制傳遍了整個歐洲；其多少有所變形的形式從紀元 10 世紀開始又在歐洲流行，從而奠定了歐洲近代建築的基礎。到了 12 世紀下半葉，從羅馬式的半圓拱又發展出哥特式的尖拱系統，並持續影響到 15 世紀。從 15 世紀開始，歐洲進入到一個新的歷史發展階段，產生了古代羅馬（和希臘）較之以往任何時代都更為殊勝的信仰，並借助於對古代遺物的研究，導致古代風格的復興；這一復興時代一直延續到現代風格前夕的 19 世紀——然而，值得注意的是，19 世紀復興的不僅是古代（新古典風格），而且更是哥特式（新哥特風格）^[5]。

事實上，在弗萊切爾父子眼中，以上過程可進一步整合成為一個三段式的歷史發展模式。首先，他們把“過去時代的建築”劃分為“兩大風格”：“古典式”或“橫梁建築”（the *Classic* or the architecture of the beam）和“哥特式”或“拱式建築”（the *Gothic* or the architecture of the arch）。希臘代表純正的“古典式”；羅馬和拜占庭則代表複合的過渡型“古典式”，因為它們試圖把圓拱和穹頂相結合。中世紀“哥特式”代表純正的“拱式建築”，這種建築風格使裝飾完全附著於結構的功能^[6]。

然後，“現代風格”構成了以當下時代為標誌的第三種風格：這種風格在第一版中以全書的最後一段話作了如下預示：

在過去的五十年間，專業建築雜誌中已經連篇累牘地報道了大部分引人注目的新建築的身影，對所記錄的這一段發展歷程進行仔細的考察，將會予人以極大的快樂和教益；它似乎想告訴我們，一種建築風格正在影影幢幢地顯山露水，我們希望它能够抵禦（屬於過去時代風格的）一切復興（all revivals）和時尚，使之成為我們自己所在時代文明的自由表現，成為我們所在的 19 世紀進步的外在

象徵。^[7]

而到了第四版中，隨著日後頗遭物議乃至臭名昭著的“歷史性風格”與“非歷史性風格”的劃分和後者在書中第二部分的決定性出現，在“歷史性風格”部分中也第一次出現了新的內容“美國建築”（Architecture in United States）；這部分內容一方面繼續把新風格放在上文中“抵禦復興”的語境（“不必抄襲古典設計形式”^[8]）理解，另一方面則把它明確定位為“現代的”和“美國的”（“這樣的建築在特性上徹頭徹尾是現代的，但在設計上並不必然是醜的”^[9]；“總之，美國建築無疑具有偉大的未來，祇要美國建築師能夠儘可能地用屬於自己時代的語言表現自己”^[10]）。在以後的各版中，“現代風格”（Modern Styles）日益從籠統代表“復興”的“文藝復興”風格中脫穎而出，儼然成為“歷史性風格”中一個獨立的內容，終與“古典”和“哥特”風格鼎足為三，循序漸進，構成《比較法建築史》鮮明的歷史進步意識。

正是借助於弗氏的三段論歷史模式，我們發現了一個很容易被忽視的有趣現象：在《比較法建築史》中佔有重要篇幅的“文藝復興建築”，實際上在邏輯上位置並不重要。弗萊切爾父子認為，文藝復興建築雖然也有所創新，但究其實質，它們不是屬於兩大“過去時代”的風格（“古典”與“哥特”）在某種程度上的混合（“兩種古老的建築體系被強迫結合以便於產生一種風格，它的結構可能是哥特式的，但卻有一個古典的外表”^[11]），就是以兩種風格為目標追求不同程度的“復興”（Revivals）！這就解釋了《比較法建築史》為甚麼要把整個 19 世紀都框在“文藝復興”大標題之下敘述，因為在作者看來，該世紀仍然不外乎是一個“復興”的年代，一個以種種“新古典”、“新哥特”的名義而“持續迄今的復興時代”（The Age of Revivals Running Concurrently）^[12]。

《比較法建築史》第三個同時也是予人以最深刻印象的特點，在於它所使用的風格比較方法和與之須臾不可分離的圖像對比法。弗萊切爾父子運用兩種比較方法來分析風格：不同時代兩種風格之間的比較，諸如哥特風格與文藝復興風格之間的比較；以及同一種風格中不同地域風格的比較，諸如哥特風格中法國哥特式與英國哥特式的比較，或文藝復興風格中意大利文藝復興與法蘭西文藝復興的比較。前者以時間為維，後者以空間為綱。鑒於大部分比較都借助於圖像展開，當書中的圖像從第一版的一百餘幅增加到第五版的將近兩千餘幅時，這一進程顯然標誌著《比較法建築史》的比較方法在深度和廣度上的進展。而當種種風格上的差異按照時空的不同，以佈局、牆體和綫腳等為單位，以文字或圖像的

形式左右並置呈現在讀者面前時，無疑不僅在紙面上，也在讀者的想象中建構起一部直觀的藝術史圖景——猶如一條貫穿古今、彼此呼應、充滿細節從而美不勝收的建築史畫廊。這自然使我們很容易把《比較法建築史》納入在我們曾經充分討論過的歷史與空間關係的命題語境下加以考察；在我們看來，如果說博物館以作品的空間陳列方式旨在構成“一部可視的藝術史”（une histoire visible），那麼，藝術史同樣以想象的方式構成了一座紙上的博物館^[13]。

然而令人驚異的是，弗萊切爾^[14]顯然並不滿足於借助圖像和隱喻之魔力喚起人們去“想象”他的建築史圖景，而是試圖為其藝術史模式直接尋找到屬於它自己的圖像，試圖發現藝術史模式作為思想自身的圖像。這一探索的結果鮮明地體現在於第五版（1905年）和第六版（1921年）中，弗萊切爾以兩幅新增的“建築之樹”圖像，不僅精省地表達了

他在書中所欲表達的思想，而且憑借著圖像強大的邏輯力量，甚至遠遠地超越了書本本身，進入到更為廣闊的精神世界：這些圖像一方面遙遙呼應著渺遠過去的回聲，同時又有力地塑造了他身後藝術與思想的未來。

2. “建築之樹”的兩種圖像

雖然圖1與圖2中，兩棵“建築之樹”有詳略之別，但大體結構基本一致，都由樹根、樹幹、樹叉和樹杈上的花果（前者是“花”，後者是“果”）組成，並呈對稱展開。樹根分成六枝，分別代表對建築風格產生影響的“地理”、“地質”、“氣候”、“宗教”、“社會”和“歷史”六種因素，暗示它們的營養彙合在一起，長出了建築這棵大樹（圖1）。

在樹的主幹上，左右對稱首先分出兩層枝杈：最下面一層的花果上分別寫著“秘魯建築”和“中國、日本建築”的字樣；第二層是“墨西哥”和“印度”建築。嚴格意

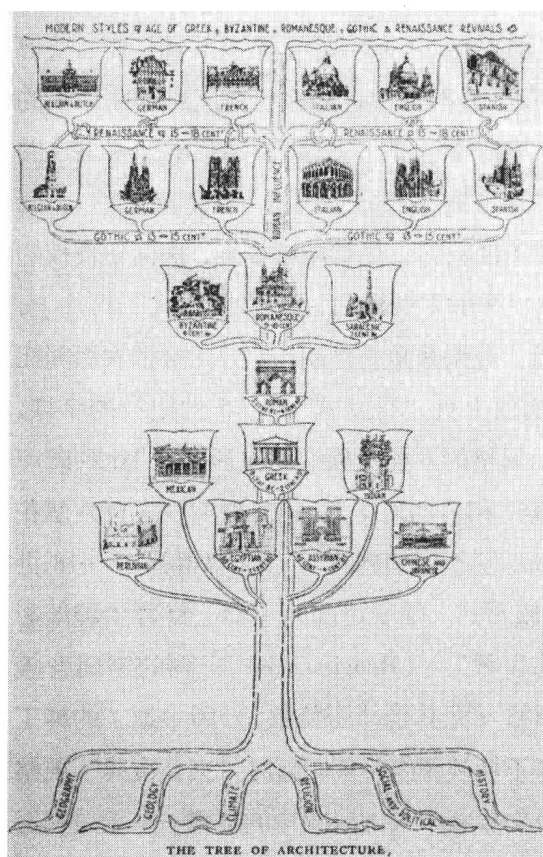


圖1 弗萊切爾“建築之樹”，1905年

義上，圖2中第一對樹杈伸出後沒有停留在下面，而是伸展到圖1第二對樹杈的位置上，這導致圖2第二對樹杈長出的果實，實際上仍然佔據著圖1中第一對果實的位置。以上兩層表示弗萊切爾所謂的“非歷史性風格”（the Non-Historical Styles）。需要指出的是，弗萊切爾在圖2中對圖像的改動並沒有任何微言大義，也就是說，最下面兩層樹杈的排列實際上並不遵循時間序列；改動圖像僅僅是出自圖像修辭的需要，即為了給圖2中的圖像整體增加寫實的生動性——讓第二層果實從容地從第一、第三層之間搖曳生出。這一點還可以從弗萊切爾反而把時間上最古老的“埃及建築”和“亞述建築”放在第三層看出。

從第三層往上，開始了弗萊切爾所謂的“歷史性風格”（the Historical Styles）敘事。兩個階段在圖像上最主要的差別，在於前者的花果上沒有標注時間，而後者則均注有精確的時間。如第三層分別是“埃及”和“亞述”建築，在相關建築圖像之下注出了“公元前40—前2世紀”和“前40—前4世紀”字樣。主幹往上生長，生出“希臘”和“羅馬”建築的果實，下注“前8—前2世紀”和“前2—公元4世紀”。這就解釋了作者要把年代上更為古老的“埃及”和“亞述”部分畫在上面的理由，恰恰也是出自圖像敘事的需要——為了說明“埃及建築”和“亞述建築”與主幹上的“希臘”、“羅馬”建築之間的歷史生成關係。然後樹繼續向左右分出枝杈“拜占庭”和“撒拉遜”（即阿拉伯），同樣標出了相應的時間（“始於4世紀”和“始於7世紀”）。主幹繼續往上，與兩個枝杈的合力融在一起，共同生出新的風格“羅馬式”（“9—12世紀”）。從“羅馬式”再往上，古老的“建築之樹”終於在這裏進入到枝繁葉茂、花果纍纍的盛期；它分兩層依次展開四個樹杈，每個樹杈上都開出三個花果。第一層樹杈上有“哥特式13—15世紀”的字樣，上面盛開六個花果，分別代表中世紀“哥特式”風格的六種民族或地方形式：“比利時與荷蘭”、“德國”、“法國”、“意大利”、“英格蘭”和“西班牙”；第二層樹杈也有六個花果，也是同樣的六個國家，但樹杈上的文字卻顯示了不同的內容（“文藝復興15—18世紀”），它們代表著“文藝復興”風格的六種民族形式。兩層之間的主幹上寫著“羅馬影響”的字樣——弗萊切爾在這裏沿用了“文藝復興”（Renaissance）一詞的字面含義（“古代的復興”），把它釋讀為對於曾被其他風格（尤其是“哥特式”）所中斷了的純正的古代風格的斷綫重續。但恰如上述，這一點卻不能被視作弗萊切爾對“文藝復興”風格的褒義評價。對該問題的回答不可避免地會涉及對於圖中最上層圖像的闡釋——正是在這裏，我們發現了圖1和圖2在圖像敘事上最大的不同。

圖1最上層是一排中間用花瓣隔開的兩個詞組：“現代風格”（Modern Styles）和“希

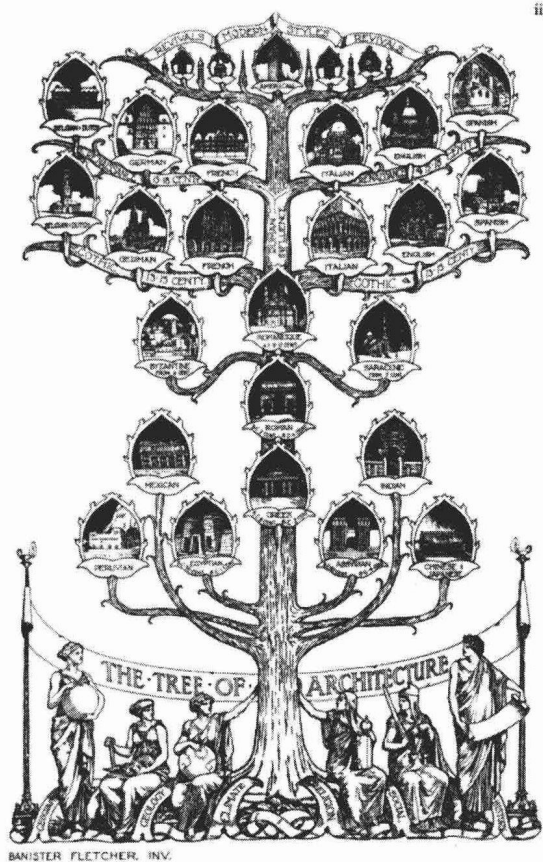


圖2 弗萊切爾“建築之樹”，1921年

邊一隅，而讓“復興時代”風格佔據大部分篇幅，形成極不平衡的關係。總之，僅就圖像本身而言，圖1似乎存在嚴重的問題，它使得圖像下層所明確傳達出來的邏輯力量（歷史發展的必然性）橫遭腰斬，並使這棵“建築之樹”最終沒有“結果”。質言之，它似乎以圖像的缺陷真實地折射了作者弗萊切爾思想的猶疑。

第六版於第一次世界大戰之後的1921年出版，較之第五版，它在內容和篇幅上都作了重大的“改寫和擴展”^[15]。其中扉頁插圖的重畫無疑是所有變化中最引人注目的（圖2）。素描寫實手法的引進在賦予畫中人物與花果以生氣的同時，更賦予了整棵樹內在的靈魂，使這棵樹結出了嶄新的果實。

乍看起來，圖2似乎祇是把圖1中的文字作了圖像化表現——它把“現代風格”的字樣放在中間，再把圖1中的“希臘、拜占庭、羅馬式、哥特式和文藝復興風格復興的時

臘、拜占庭、羅馬式、哥特式和文藝復興風格復興的時代”（Age of Greek, Byzantine, Romanesque, Gothic & Renaissance Revivals），除此之外，再無其它。這種圖像設計予人以強烈的感覺，即先前樹的主幹上建立的諸中心均已失落；意味著在作者心目中，“建築之樹”的未來不僅沒有結出任何花果，而且被籠罩在一片不確定性中。質諸第五版相關文字（第五版基本上重複了第四版文字），弗萊切爾關於未來建築風格走嚮的判斷，確實搖擺在兩種風格之間：一種是19世紀在歐洲盛行的“古典式復興”（the Classic Revival）和“哥特式復興”（the Gothic Revival）潮流，它們勢頭十分強勁並已波及到美國；另一種是為他所激賞和深刻地寄托了他的希望，但卻勢單力薄的美國式“現代風格”。圖像甚至顯得比文字更為悲觀和不確定：它把“現代風格”一欄放在左

代”簡化為“復興風格”放在兩側。然而，正是一系列貌似漫不經心的設計，使得圖2進入到一個與圖1相比截然不同的圖像學傳統和釋義空間。

第一，把“現代風格”放在中間確立了它較之於兩側之“復興風格”的中心地位，這一點又由中心的果實較之兩側更為碩大而強化。

第二，“現代風格”所處的中心位置使其與樹的主幹上其他風格建立了本質聯繫，暗示主幹上的中心不僅不會失落，而且在更高的階段得以重建；意味著中心最高的果實是主幹和一切旁枝上所有成果催生的最終結果。

第三，最高一層在每個果實兩側畫出的正在萌芽的嫩枝則表示，在這個最新的歷史發展階段，一切都處在充滿活力的發展過程中；但“現代風格”顯然要戰勝其他所有風格迎來更大、更充分的發展。

從圖1到圖2，我們可以初步得出兩個結論：

首先，一旦圖1已經按照“歷史性風格”的發展敘事確立了中心的價值，並由中心形成主幹，那麼，開弓沒有回頭箭，它將必然繼續發展成為圖2最高處新的歷史中心；也就是說，從圖1到圖2，是歷史進化論邏輯發展的一個必然結果。

其次，一旦圖1中最高處的多樣性狀態恰恰是作者圖像敘事之目的，那麼，這同時就意味著圖像主幹上的諸風格，較之樹上所有分枝上的其他風格，並不具備任何價值上的優越性；恰恰相反，作為最下面的樹根之枝繁葉茂的纍纍成果，它們的價值都應該通過樹根來說明。根據這種邏輯，“歷史性風格”論顯然是錯誤的，因為歷史的價值在過去，而不在將來；歷史的意義在於回溯，而不在於發展。

這樣，根據第一種（歷史進步論）邏輯，圖1的圖像就是不完滿的和錯誤的；圖2的圖像就是完滿的和正確的。而根據第二種（歷史回溯論）邏輯，反而是圖1中的圖像較之圖2更接近真理——“歷史性風格”雖然可以成立，但它非但不天然優於“非歷史性風格”，還可能因為“去古已遠”，而變得價值低劣起來。

弗萊切爾無疑是一位堅定的歷史進步論者；然而，上述討論至少已經讓我們意識到事情的複雜性：圖像證明，即使在弗萊切爾那裏，也存在著多義性；即使相同的圖像，也存在不同的釋義可能。那麼，弗萊切爾文字的情況又如何呢？關於“非歷史性風格”，弗萊切爾究竟說了些甚麼？又是怎麼說的？

3. “歷史風格”與“非歷史風格”辨

“非歷史性風格”相對於“歷史性風格”而言。這個說法第一次以預告的形式出現在