

September 2020

A Methodological Exploration into the Conceptual History of Style as Key Concept in Art History

Ting Zhang

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zhang, Ting. 2020. "A Methodological Exploration into the Conceptual History of Style as Key Concept in Art History." *Theoretical Studies in Literature and Art* 40, (5): pp.214-224.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol40/iss5/1>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

作为艺术史核心概念的“风格”的概念史

——艺术史知识建构的方法论探索

张 婷

摘要：风格一词是现代艺术史中的核心概念，但其丰富的意指和内在的矛盾性使其含义模糊、复杂难辨。本文详细考证了风格概念在艺术批评中的产生、发展及演变，揭示了风格概念从“手法”向“风格”转变的深层意义，以及风格史发展中风格概念图式的不断转变。本文的分析表明，正是风格意涵的丰富和嬗变，使得风格史成为传统西方艺术史建构的主导范式，而当代风格史所面临的困境也引发我们对艺术史建构进行重新思考。

关键词：风格；手法；形式；概念史

作者简介：张婷，南京大学艺术学院艺术学理论专业在读博士生，华北电力大学外国语学院讲师，主要从事西方艺术史的研究。通讯地址：江苏省南京市鼓楼区汉口路22号南京大学艺术学院，210093。电子邮箱：tingzhang81@126.com。

Title: A Methodological Exploration into the Conceptual History of Style as A Key Concept in Art History

Abstract: “Style” is a key concept in modern art history. Its rich implications and inherent contradictions, however, make its connotation ambiguous. By way of examining the birth, development and evolution of this concept in art criticism, this paper tries to expose the meaning of style which shifts from “maniera” to “stile,” and describe its constant transformation in the evolving history of style. The analysis in the paper shows that it is the rich connotation and evolution of style that makes the history of style a dominant paradigm in the construction of traditional western art history, while the dilemma that the history of style is facing today may provide a point of departure in our rethinking of the construction of art history.

Keywords: style; maniera; form; conceptual history

Author: Zhang Ting, is a Ph. D. candidate at the School of Arts in Nanjing University, and a lecturer at the School of Foreign Studies in North China Electric Power University. Her main research area is western art theories. Address: School of Arts, Nanjing University, No. 22 Hankou Road, Gulou District, Nanjing 210093, Jiangsu Province, China. Email: tingzhang81@126.com

艺术的踪迹最早可追溯至史前时代，艺术领域历史意识的形成却是人类文明较晚的产物。被学界称为“现代艺术史之父”的几位中，最早的一位——瓦萨里——已然身处16世纪的文艺复兴盛期。艺术史形成的困难在于需将不同时空的无限复杂和多样的艺术作品以某种秩序组合在一起，从这杂多的表象中找到统一。正如卡西尔指出：“历史学本身如果没有一个普遍的结构框架，就会在无限大量的无条理的事实面前不知所措，因为只有借助于这种普遍的结构框架，它才能对这些事实进行分类、整理和组织。”（卡西尔 97）从学术史角度说，每门学科的

知识系统均需要一些“基础概念”，今天的流行说法亦即“关键词”或“核心概念”，这些概念构成了一门知识系统的基础。由此来看，艺术史作为一门学科有无这样的“基础概念”？如果有又是什么？它如何形成、发展和演变？回溯艺术史这种系统的知识生产的发展历程，我认为“风格”概念实际上承担了这一功能：它是一个总体性概念，既可以涵盖时代、地域、流派、个人等诸多方面，又可以涉及社会、文化、历史和心理等诸多层面，同时又是一个逻辑上有丰富内涵、解释力比较广泛，又具有相当弹性的概念。但风格概念如何在漫长的艺术史演化中形成，它又如何不断被界定、充实和转义，是艺术史学史中的一个重

要问题。本文是一个概念史研究的专案,着力考察风格概念对艺术史知识建构的重要作用。在某种意义上说,风格概念的成熟意味着艺术史知识系统的真正确立。因此,本文以风格概念为线索,以风格前史、风格史与后风格史为历史构架,深入考察这一基础概念的演变,进而从基础概念的视角来审视艺术史学科的知识生产状况。

一、风格前史

学界对概念探讨的一个普遍倾向是首先从词源学上追溯,旨在从词的原初含义寻求概念的真谛。西方学界对风格概念的探讨也不例外。贡布里希指出:“风格(style)一词很自然是衍生自‘stilus’,这是罗马人的书写工具,他们所说的‘accomplished style’就很接近于后代人所说的‘流利的笔’。”(贡布里希,《艺术与错觉》8)德国学者绍尔兰德于20世纪80年代发表了一篇颇具影响力的探讨风格概念的论文,题目即为“从‘Stilus’到‘Style’:对一个概念的命运的反思”,正文部分也是从古典修辞学中“stilus”一词开始讨论风格的(Sauerländer 253-70)。美国艺术史家库布勒提出“style”一词其实有两个词源:与柱式有关的希腊词“stylos”和与写作有关的拉丁词“stilus”(Kubler 166),同样是试图从古典时期重新厘清风格这一复杂概念。不过目前西方学界的主流观点仍是“style”源自拉丁文“stilus”,下文的探讨也将参考这一看法。

但是,将艺术史中风格一词向古希腊罗马时期进行词源学追溯的做法却是值得商榷的。风格概念的独特之处在于,它的意涵不仅在历史进程中表现出时间性和多重性,而且承载这个概念的词语也出现了转变:艺术领域中最初通行的风格词汇并不是与书写工具“笔”有关的“stilus”的系列派生词(意大利语“stile”,德语“Stil”,法语、英语中的“style”),而是与“手”(mani-)相关的意大利词“maniera”(手法)。所以,在讨论艺术史源头的风格概念时,我们首先应该聚焦文艺复兴时期的“maniera”,而非古希腊罗马时期的“stilus”。以下的分析也将表明,“maniera”和“stilus”的内涵并不能完全对等。实际上,当代对于风格概念的许多论争都可从这种源头的分歧寻得端倪。

1. 风格概念的产生

风格概念语词化为“maniera”经历了一段相当长的历程。在这里特别将“概念”和“词语”区别开来,是参考了概念史学术传统中对“概念”和“词语”的区分。正如概念史学者保尔(Terence Ball)指出的那样,“人们很可能已经拥有了一个‘概念’,但却还没有一个确当的词来表达这个概念”(汉普歇尔-蒙克 124)。所以,概念从在思维中产生到最终“落地”是具有一定时间性的过程,尚未语词化的概念不妨视为一种“意识”或“自觉”。

根据现有文献来看,至少到中世纪人们就已经有了艺术制品的地域差别意识,这种地域差别可指质料、工艺或形式。风格意识则是掺杂在这种地域意识之中,主要由地理词汇表示。最早与风格有关的表达是“希腊式”(Graeco opera),比如写于大约1150年之后的《阿特曼尼传》(Vita Altmanni)提及了一幅圣母玛利亚的肖像作品,其认为这幅画是以值得赞赏的“希腊式”画成的(Grinten 6)。个人和时代风格意识则一般认为到文艺复兴时期才出现。埃尔斯纳为《艺术史的批评术语》撰写词条时指出:“古代和中世纪艺术中,基本还是没有风格自觉的,无论是个人风格还是时代风格。”(Elsner 107)

从朦胧的地域差别意识到风格自觉的产生,应与文艺复兴时期人文主义的兴起密切相关。关于后者,著名历史学家布洛克在其著作《西方人文主义传统》中有所论述。他指出,文艺复兴时期所形成的是一种“人文主义的模式,聚焦点于人,以人的经验作为人对自己,对上帝,对自然了解的出发点”(布洛克 12)。在艺术领域,这种对主体价值的认知带来了两个互为关联的结果:其一,艺术评判从物(艺术品)逐渐转向人(艺术家)。阿尔贝蒂在《论绘画》(1435年)中指出,画家德米特里之所以没有得到最高的赞赏,就是因为他过分注重形似而忽略了美感。在他看来,“优秀的部分应该从最美的人体中提取出来,所有精力都应该用于理解和表现美感”(66)。其二,个人风格的重要性开始凸显。14世纪晚期,佛罗伦萨画家琴尼尼在其《工匠手册》中就已经开始建议画家要“找到一个适合自己的好的风格(pigliare buna maniera propria per te)”(Burke 28)。15世纪佛罗伦萨的人文学者兰迪诺(Landino)开始“用修辞家的敏锐来观察视觉艺术中风格的细微差别”(Ackerman, *Origins* 12)。到了16世纪中期,批评家和作家们已经越来越意识到他们时代的伟大艺术家们创造了不同的风格,“把拉斐尔的‘优雅’(grazia)和米开朗基罗的‘震撼’(terribilità)并列是当时艺术文章中的一个时尚话题,还有许多威尼斯的作者们开始试图描述提香的风格”(Barasch, *Theories of Art I* 286)。这说明到文艺复兴盛期,风格已经成为一个广为接受的概念,并且已经产生描述性风格术语。

与风格概念的日益重要相对应的是,风格概念在用词上也从多样化逐渐趋向统一。在个人风格意识初期,“gusto”“carattere”“maniera”等都曾作为同义词表达风格概念,但“maniera”最终脱颖而出,成为16世纪风格概念最通行的词汇。根据艺术史家索姆的考证,这主要是由于瓦萨里极具影响力的著作《名人传》的出版。在这本传记史中,“maniera”出现的频次超过了1300次,远远超过同义词“stile”(15次)、“gusto”(16次)、“carattere”(8次)(Sohm, “Maniera” 104)。这种偏好应该是别有意味的策略选择。我们知道,文艺复兴时期的艺术家们一直致力于寻求脱离工匠阶级进入更高社会阶层,但“直到16世

纪中期,绘画、雕塑和建筑才组合成‘Arti di disegno’(设计艺术),这些艺术家才逐渐地与具有文学学识的人一道,被接受为人文主义社群中的一等公民”(比厄斯利 99)。“Maniera”显然更加契合瓦萨里努力提升“匠人”们社会地位的写作目标:其一,从词义上追溯,“maniera”最早即用来形容人,它在意大利语中的含义和应用都与13世纪到15世纪的法国宫廷文学有关。在这些文学作品中,“maniera”表示人的一种可贵品质(Shearman 37);其二,“maniera”的词根“mani”是“手”的意思,与艺术家直接相关。所以,与其他词汇相比,“maniera”更能凸显“人”的作用。

2. 风格:从“maniera”到“stile”

如上文所述,“maniera”至少在14世纪晚期已经被用来表示现代意义上的风格概念(如琴尼尼的《工匠手册》),并盛行于16世纪(如瓦萨里的《名人传》),但它最终却被“stile”逐渐替代了。根据现有的文献资料来看,“stile”在造型艺术中的使用最早是在16世纪。1530年,卡斯蒂廖内在《廷臣论》(Il Cortegiano)中曾发表评论:“在绘画中,达芬奇、曼特尼亚、拉斐尔、米开朗基罗和瓦萨里是最优秀的,而他们的工作方式又各不相同,都在自己的风格(stile)中达到了完美。”(Sauerländer 257)潘诺夫斯基将这种转变归因为17世纪法国画家普桑及其立传的贝洛里(Bellori)等人对“stile”的使用。他指出:

不过,17世纪之前,无论是作为手法还是特征而言,“maniera”自身都是一个中性概念。但在17世纪随着矫饰主义风格(mannerism)的产生,“maniera”一词逐渐带有贬义色彩,开始特指与自然相迥异的作品[……]此时,艺术家们希望能用一个中性词来表示风格。他们从诗学和修辞学中借用了“stile”。(Panofsky 239)

潘诺夫斯基进而认为自此“stile”完全替代了“maniera”用来表示风格概念,这种判断其实并不准确。索姆的统计表明,“maniera”在17世纪仍是大多数艺术批评家频繁使用的词汇(Sohm, *Style* 11),直到17世纪末18世纪初,“stile”的使用才变得愈加普及(122)。这种措词的改变是否产生了内涵上的区别?这是梳理风格概念史时需要审视的问题。

为了揭示“maniera”和“stile”的区别和联系,我们不妨比较一下16世纪瓦萨里和17世纪普桑对风格概念的阐释。瓦萨里在《名人传》第三部分序言中如此提到风格:

艺术家通过模仿自然中最美之物,并将最美的部分,双手、头部、躯干以及双腿结合起来,创造出最佳的形象,作为以备用所有作品中

的范型,从而获得风格[maniera]的最高完美,这样,他就获得了那种我们所称的美的风格。(瓦萨里 43)

普桑对风格的定义则为:

伟大的风格包括四种要素:母题或主题(materia overo argomento)、观念(concetto)、结构(struttura)、风格(stile)。最为重要的是主题应如战役、英雄行为和神圣事物般宏大[……]风格是绘画和素描时一种独特而勤勉的手法(maniera),源自画家实施自己想法时的独特才能。这种风格、手法或趣味(stile, maniera or gusto)来自本能和才能(ingegno)。(Sohm, “Maniera” 116-17)

从表面上看,“stile”和“maniera”在普桑这里是可以相互替换的同义词(用“或”字连接),但是如果参照“maniera”和“stile”分别所处的概念图式,我们会发现瓦萨里和普桑对风格一词的理解有显著差别。在瓦萨里的《名人传》中,与“maniera”共同构成概念图式的其他四个要素分别为:规则(regola)、样式(ordine)、比例(misura)以及设计(disegno)。在这四个要素中,规则、样式、比例关涉艺术品的形式,秉承了古典时期美的客观原则;“disegno”关涉艺术家,是艺术家能力在艺术品上的映射;而“maniera”是前四个要素共同作用的必然结果——“从而获得风格的最高完美”。所以,“maniera”是艺术家充分运用个人理性能力(disegno),在遵循形式要求(regola、ordine、misura)的基础上对自然进行完美再现的一种状态,是一个综合总结性的概念。

而普桑明确指出第一个要素“主题”是最重要的。在他看来,主题自身即可打动观众,思想、结构和风格的作用则是帮助实现和呈现主题。这从普桑写给其赞助人的一封信件中也可以得到证实。在这封信里,普桑写道:“绘画应按照主题的不同特点采取不同的风格。”(Arnheim 281)这也回应了西塞罗在《演说家》中对风格的阐释:“应根据具体场合选择合适的风格。以鸿篇大论去谈论琐碎小事,与在庄严场合使用乡俚俗语同样显得滑稽可笑。”(Gombrich 130)所以,与“maniera”不同,普桑笔下的“stile”呈现一种矛盾性:它既与“maniera”一样,来自个人的独特才能,与艺术家主体相连;又沿袭修辞学中的用法,取决于具体场合,由客观条件所决定。此外,就风格一词在艺术评判中的重要性而言,瓦萨里的“maniera”是一种典范性的风格,综合了完美再现自然的四种要素,对应文艺复兴时期对最佳艺术的评判标准;普桑的“stile”则是一个附属性概念,随着主题的变化而变化。两位评论家对于好的风格的看法也不完全相同。在

瓦萨里看来,与最完美风格最接近的是他的艺术导师——米开朗基罗的作品;而在普桑这里,不存在一个绝对的、位于金字塔顶端的最完美风格,好的风格之间是并列关系。

但无论是“maniera”还是“stile”,都暗示了风格一词的灵活性和多重意蕴,因为这两个词都不仅描述艺术家的创作过程,还指代艺术家或艺术品的特征。瓦萨里认为米开朗基罗的作品具有“宏伟的风格”(maniera grande);贝洛里认为“‘stile’是一个与诸如‘辉煌的’(magnifico)等形容词连用的一个限定和评价概念,同时也指艺术家或艺术作品的品质”(Sauerländer 258)。所以,在概念形成初期,风格就既是一个表示过程的动态概念,又是一个表示实体的静态概念。瓦萨里在《名人传》序言中通过将艺术分成古典风格(maniera antica)、旧式风格(maniera vecchia)、现代风格(maniera moderna),进一步扩展了风格的内涵,使得“maniera”承担了第三种功能:时代区分。不过“创造方式/过程”应被视为这段时期风格概念的主导内涵。在现代学者麦克唐纳看来,18世纪风格概念最核心的转变正是从“过程”变成了“实体”(Macdonald 54),从而成为构建艺术史体系的核心要素。

二、风格史奠基

哈贝马斯曾经指出,“自18世纪后期,西方文化中出现了一种新的时间意识[……]当今的时代再也不能依靠过去的典范来为其指明方向[……]它必须从自身制定规范”(Habermas 1)。在艺术领域,对新的艺术史书写的渴望在18世纪中期就显现出来了。艺术史家巴拉什在其《艺术理论》丛书中提到了这样一个故事:1756年,当德国著名画家门斯(Mengs)被邀请为画家滕佩斯塔(Tempesta)著书立传时,门斯如此回复:“画家传记已经够多的了。我觉得应该有一部艺术史来代替这些传记史。”(Barasch, *Theories of Art* 2 91)不久之后西方艺术史的一位伟大人物便让门斯的构想变成了现实:1764年温克尔曼的《古代艺术史》出版,这是“艺术”和“历史”首次同时出现在书名中的一部著作。温克尔曼在书中明确指出:“艺术的历史旨在揭示艺术的起源、成长、改变和衰退;艺术史同时也是人物、时代和古代艺术家的风格史。”(Wittkower 61)。风格在这里一跃成为艺术史的主体,艺术家则退居其后成为了风格的修饰词汇。这个界定开启了现代艺术史书写的历史,确立了艺术史研究的学科规范。

1. 风格史的构建

启蒙运动是人类知识系统化建构的重要时期,知识的分类、关联、创新达到了前所未有的高度。波茨指出:“为了认知人类文化和社会某些关键层面的经验的多样性而精心构建一个体系是启蒙运动的一个中心课题”

(Potts 33)。深受启蒙运动熏陶的温克尔曼在伏尔泰等人的思想影响下,致力于将艺术品纳入一个以时代而非艺术家为区分标志的框架体系中。《古代艺术史》的前言明确表明了这种目的:

我将要撰写的古代艺术史,绝不仅仅是叙述艺术的年代顺序和变化,而是在更广泛的意义上使用“历史”一词,即它在希腊语言中的含义。我打算提供一个体系(system)。(Winckelmann, *Essays* 107)

温克尔曼为他所要建构的体系选择的基石即是风格。当我们把视野扩大到一般史学中进行平行比较时,会发现风格概念在一般史学(乃至与艺术史具有亲缘关系的文学史)中从未占据像艺术史中这般重要的地位。艾克曼在其专论风格的文章中指出了风格概念之于艺术史建构的必然性。他的观点可总结为两个原因:其一,所有的历史叙事都需找到某些既恒定又变化的因素,这样历史才能有“故事”可写。在艺术史的叙事中,“风格”正好具有这种特质。其二,艺术史研究区别于其他史学研究的一个重要特点是特别注重鉴别考证,关注艺术品的归属问题,而风格是艺术品考证中不可或缺的工具。所以,风格一词的双重功能——叙事性和工具性——使它成为艺术史叙事提供了一个基本框架(Ackerman, “A Theory” 227-28)。

虽然我们以“后见之明”看到风格登上历史舞台的必然性,但在温克尔曼所处时代,艺术书写遵循的仍是瓦萨里的传记体传统。在我看来,温克尔曼选择“风格”作为其体系的核心概念,除了受到启蒙思想的影响外,还与风格概念在当时文艺批评中的兴盛有关。法国博物学家布封在1753年发表著名演说《论风格》(“Discours sur le style”),这篇演讲当时在整个欧洲引起了巨大反响,其中的名句“风格即其人”(Le style c'est l'homme même)直到今天仍广为传颂。有理由相信,这直接促使了温克尔曼在《古代艺术史》(1764年)中将风格作为艺术史体系构建的首要原则,因为布封对温克尔曼的影响在此之前已经有迹可循。加里森等人指出,“1750年和1754年,温克尔曼在其文中大量引用了布封的《自然史》”(Galison and Jones 34)。布封对不同物种之间的比较启发了温克尔曼将焦点聚焦在物种(即风格)而非个体生物(即个体艺术家或作品)上,而布封“风格即其人”的论断应启发了温克尔曼直接将风格等同于艺术。

2. 风格的时代化

温克尔曼的风格史开启了一种与以往完全不同的写作范式,它不仅突破了瓦萨里式的传统的传记体,而且超越了各种以艺术批评取代历史研究的做法,可谓艺术史上的一次“革命”。按照科学哲学家库恩的看法,科学的

变革乃是科学范式的转变,而范式变化的一个特点是理论前后的不可通约性。库恩指出:“在从一种理论到下一个理论的转换过程中,单词以难以捉摸的方式改变了自己的含义或应用条件。”(Kuhn 162)参照库恩的理论,在温克尔曼的风格史体系下,虽然风格的更替承袭了瓦萨里的生物兴衰模式(相对于瓦萨里的三段论,温克尔曼将古希腊艺术分成四个阶段:远古风格、崇高风格、典雅风格、模仿风格),但风格一词的意蕴和所处概念图式较之前有根本的转变。

其一,风格一词背离了其在艺术理论与个体紧密相连的传统,成为一个“非人化”的概念。在温克尔曼之前,艺术品的风格主要与个体发生联系,比如在瓦萨里的《名人传》中,艺术家各有各的风格,风格的最佳典范是米开朗基罗;普桑也认为风格源自艺术家的独特才能。温克尔曼的目标不在于解说具体作品的个别特征和事实归属,而在于探索作为文化史一个分支的艺术中的普遍性。因此,在温克尔曼的艺术史中,艺术家们隐匿了自己,时代和单一的艺术风格凸显出来:一个时代只有一种主导性的风格,比如古希腊艺术的特征是“高贵的单纯和静穆的伟大”。将风格直接等同于时代艺术,不仅使其从艺术品的构成元素之一变为艺术史中最核心的概念,也使风格一词从个人创造手段变成时代艺术的标签,成为一个静态的实体。

其二,风格一词脱离了16世纪和17世纪的概念图式,形成新的“风格+美”的概念组合。温克尔曼将艺术等同于风格,又进而认为艺术的最终目的即是美:“美是艺术的最崇高的目的和集中表现”(温克尔曼 118)。所以,典范的风格即典范的美,两者具有同一性,共同体现于被视为典范的古希腊艺术之中。在温克尔曼看来,这种美不能因忠实模仿自然而获得,因为这种模仿只能得到“酷似的摹写”,而不能得到“概括的美和理想描绘的美”(10)。这种美也与审美情感无关,因为“它不需要心灵情感的表达”(Winckelmann, *The History* 45)。所以,与传统美学观念中美与自然紧密相连不同,温克尔曼所理解的理想美是从艺术品内部生成的,具有一种独立的价值。

其三,风格动因新的阐释。虽然瓦萨里的《名人传》已经暗含佛罗伦萨的艺术家们优于其他地区的思想,但这种地域或社会联系没有进一步展开,风格在三个时期的演变主要是技艺日臻成熟和个人能力不断完善的结果。在温克尔曼的艺术史中,自然和社会条件是希腊艺术发展及繁荣的原因,所以风格直接与时空背景相关:“他们国家的幸运的地理位置始终是造成希腊作品优势的基本原因”(温克尔曼 36),“从希腊的国家体制和管理这个意义上说,艺术之所以优越的最重要的原因是自由”(109)。这种对于风格的不同阐释或可从写作动机解释。无论是瓦萨里还是温克尔曼,都是为了解决现实问

题,带着强烈的使命感来写作的。在瓦萨里时代,艺术家们仍处于工匠阶层,瓦萨里的写作动机之一正是要将这些匠人们提升到人文学者的地位,所以个体的“disegno”对于形成好的风格至关重要;温克尔曼所处时代盛行浮夸的艺术风格,《古代艺术史》将风格与理想美联系起来,宣言了一种与现实相背离的新的道德观念和价值导向。正如夏皮罗指出的那样:“对于温克尔曼来说,希腊的古典风不单单是一种形式的惯例,而是一种具有其他风格不可能具备的珍贵品质的那种最高境界的观念”(Schapiro 52)。

所以,在18世纪启蒙思想的影响下,温克尔曼以风格一词构建了艺术史框架,开启了现代艺术史书写的历史。在《古代艺术史》中,风格一词从指代个体艺术家创作方式和品质转向指代时代艺术特征,风格与美的概念联姻建立了艺术史本身的价值体系,自然和社会条件则解释了风格形成的原因。温克尔曼对美术史的贡献早已被其后的艺术史学者们所公认,当代艺术史家巴拉什这样评价温克尔曼:“自阿尔贝蒂和瓦萨里以来,没有哪一位教师、学者或作家能像温克尔曼一样对视觉艺术的思考产生如此巨大的影响”(Theories of Art 297)。在19世纪,李格尔也就温克尔曼对艺术史的贡献进行了高度评价。李格尔在其书评《一种新的美术史》(“Eine neue Kunstgeschichte”)中对美术史作了一个比拟:“就像罗马圣彼得教堂的大圆顶一样,美术史作为一门科学的学科有四根柱子坚定地支撑着它,而美术史的第一根柱子就是温克尔曼所创造的对古典艺术的风格分析”(范景中 274)。正是温克尔曼为现代艺术史体系的建立奠定了基础。

三、风格史成熟期

19世纪初德国鉴赏家鲁莫尔(Carl Friedrich von Rumohr)曾对“风格”和“手法”这一对传统的同义词进行了区分。鲁莫尔认为,“手法”指艺术家创造形式的独特方式,而“风格”则是艺术家因材料不同而进行不同创作的一种视觉本能。所以,“手法”是一个纯粹主观的概念,只与艺术家的个人偏好有关;而“风格”则是主客观统一的概念,既体现了艺术家个人风格,也体现了其所处时代,需从个别上升到一般(Hatt and Charlotte 43)。实际上,从歌德、鲁莫尔再到黑格尔,都主要从与“手法”的层级关系来看待“风格”的地位。这也说明,虽然温克尔曼以《古代艺术史》开启了风格史的写作范式,但19世纪上半叶“风格”一词的核心地位并未完全确立。

风格概念究竟何时确立为艺术史的核心概念呢?意大利艺术史家皮诺蒂认为这是桑佩尔的著作《论风格》(*Der Stil*)所带来的结果,因为其后的艺术史家,无论是赞同或反对桑佩尔,都开始以风格自身的对比讨论来认识

艺术史(Pinotti 76)。今天我们谈论风格,常常将其等同为形式分析,这正是因为鼎盛时期的风格史著作主要是基于纯粹形式的演变展开的。实际上,风格分析的形式转向在19世纪初就已经开始。鲁莫尔在《意大利研究》(*Italienische Forschungen*)中分析具体艺术品时,兴趣点就完全是关于形式而不考虑内容(Wittkower 62)。不过形式范畴真正成为风格史的主导,主要还是体现在19世纪末20世纪初的一批风格史著作中,比如沃尔夫林的《美术史的基本概念》、李格尔的《罗马晚期的工艺美术》、福西永的《形式的生命》等。

1. 风格与形式

在19世纪,风格概念与艺术史中另一个重要概念——形式——不可避免地交织在一起。实际上,“形式与风格这两个核心概念在整个19世纪和20世纪影响着艺术史和批评活动的各个方面”(普雷齐奥西 106)。所以,讨论此时的风格概念,首先要关注它与形式概念的关系。

与风格一样,形式也是一个多元和复杂的概念。塔塔尔凯维奇在《西方美学六大观念史》中总结了自古希腊罗马时期以来的形式观念,认为在西方美学史中形式至少拥有五大重要涵义,分别与内容、题材、质料、元素、偶然性等相对立(塔塔尔凯维奇 251)。但在19世纪的艺术史学中,形式一词却逐渐突破了以往的各种二元组合,自身成为艺术史和艺术批评的一个独立的重要概念,其背后根源是形式美学的发展。

形式美学的发展脉络可上溯至齐美尔曼、赫尔巴特,最终至康德,不过对于艺术批评领域来说最重要的两个人物是被称为“艺术科学之父”的美学家费德勒和他的好友雕塑家希尔德布兰德。他们对19世纪末期李格尔和沃尔夫林的形式观念产生了直接影响。费德勒提出了一个全新的艺术哲学和美学体系,即“纯粹视觉”(pure visibility)理论,将视觉艺术研究定位为以视觉形式为核心的理论研究。希尔德布兰德则在其著作《形式的问题》(1893年)中进一步为形式主义者的研究指引了方向。他指出:“这种系统的结构所引起的形式的问题虽然不是由大自然直接而自明地给予我们的,然而却是真正的艺术问题。”(Hilderbrand 12)与费德勒一样,希尔德布兰德认为艺术研究应与传统美学相分离:“艺术家必须尽力解决的完全是视觉表现形式的问题。他为表现所选择的主题既不需要有伦理的意义,也不需要诗般的意义。他所要做的是给这些主题以一种独特而又有价值的审美意义”(20)。

正是在这种新的形式观念背景下,风格概念有了新的内涵。其一,风格不再被理解为黑格尔式的形式和内容的辩证作用,而只关涉形式,两者之间形成了对等关系。沃尔夫林阐述道:“风格的根本标志是一种普遍的形式感”(沃尔夫林,“风格演变的成因” 353)。李格尔论述

几何风格的形成时,将风格和形式在同一意义上使用:“最终线条自身成为一种艺术形式[……]结果,直线就变成了三角形、方形、菱形、之字图案等。而曲线则产生了圆形、波状形、螺旋形。这些都是我们在平面几何中熟悉的形状。在艺术史上,它们被统称为几何图案。结果,完全或者主要以采用这些图案为基础的风格被称为几何风格。”(李格尔,《风格问题》8)其二,风格一词脱离了与美的价值评判之间的共生关系。李格尔指出,“在人人都认为罗马晚期艺术不是进步而只是衰落的情况下[……]本书研究的目的就是要消除这种偏见”(李格尔,《罗马晚期的工艺美术》1)。在这里,风格的发展变成了一种描述性而非评价性的术语,开始与审美判断、美学品质、趣味标准等美的范式相分离。

2. 风格描述:形式“元语言”的建立

形式的新观念也从根本上改变了对艺术作品的风格描述。在形式风格史成熟之前,风格描述主要都是由一种被称为艺格敷词(ekphrases)的文学叙事模式来实现的。艺格敷词在艺术批评中具有悠久的传统,例如瓦萨里对拉斐尔《基督变容》一图的描述:

他用扭曲的姿势张开双臂,瞪大眼睛,肌肉、血管、脉搏无不显示残忍的邪灵在身体里的折磨。他被一位老人支撑着,这位老人[……]扬着眉毛,皱着眉头,顿时显示出力量和恐惧。(Orgins 18)

温克尔曼在《关于如何观照古代艺术的提示》中对古代雕塑也用了同样的描述方法:

在阿波罗的面部,自豪感主要表现于下颚和下唇,仇恨表现在鼻孔,蔑视表现于张开的嘴中。[……]你在拉奥孔的脸上虽然看到痛苦,也可以在皱起的鼻子上看到有一种对被惩罚的不满和作为父辈的一种怜悯之情。(温克尔曼 68)

潘诺夫斯基认为艺格敷词这种侧重激发情感的感性描述的局限性是显而易见的:“其一,任一时代的作品都可以使用与此类同的文学描述,不能对作品起到区分作用;其二,对一组线条和一堆色彩加以描述,无论语言何等鲜明活泼,也无论论述何等全面完整,终究只能暗示,难以呈现出某种现实状况之全貌”(潘诺夫斯基 15)。巴克桑德尔也指出了艺格敷词的缺陷,“在艺格敷词的描述中,色彩层次、空间层次、左右比例诸如此类皆以丧失”,所以“我们难以根据描述重构图画”(巴克桑德尔 49)。

那么,何种描述才能真正展现风格特征呢?19世纪末至20世纪初的作者发现了“一种非文学叙事的展示方

法,用这种方法使作品中描绘的人物能得以重建”(萨默斯 122)。这种非文学的纯粹的形式语言,或可以称为形式的“元语言”。例如,李格尔在进行风格分析时沿用了希尔德布兰德在《形式问题》中使用的几组概念:触觉-视觉、平面-空间、图形-基底等,这些概念已经没有潘诺夫斯基所言的“感性特质”了。沃尔夫林又进一步提出五对二元概念(线描-涂绘、平面-纵深、封闭性-开放性、多样性-同一性、清晰-模糊),这被普遍认为是一套自成体系的形式术语,超越时空限制而具有广泛的应用性。为了说明形式分析与艺格敷词的不同,不妨对比一下沃尔夫林在阐释平面和纵深两对概念时对梅西斯《哀悼基督》的描述:

主要的人物形象都非常清楚地坐落在平面上。躺着的基督的尸体完全平行于图画水平的底线,抹大拉的马利亚和尼科代莫斯使图画的空间达到画布的整个宽度。各个人物的身体连同四肢像平面几何的浮雕般展开,甚至在后排中也几乎没有一个姿势打破这种平静的平面连续的形式。(沃尔夫林,《美术史的基本概念》129)

可以看到,与艺格敷词相比,基于形式术语的风格描述更加关注绘画本身(比如比例和空间关系),更加具有分析性和抽象性。这种叙事的不同或可用潘诺夫斯基所提出的表层概念和深层概念来解释。潘诺夫斯基把艺术史的概念分为两个层次:“一为表层概念,仅仅对艺术作品的感性特质做出界定和描述;二为深层概念,惟有深层概念才真正对风格做出描述,遵循这风格标准,对感性特质做出阐释,将特定感性特质群视为特定样式原则的表现,再将各种样式原则视为统一风格原则的分化呈现”(潘诺夫斯基 17)。参照潘诺夫斯基的界定,艺格敷词可归类为表层描述,而形式的元语言则摆脱了传统风格描述中对文学叙事的依赖,提供了一种基于形式自身的深层描述。这与形式主义者所致力目标——将艺术史建立成一门独立学科——也是相一致的。

3. 风格演变:从他律到形式自律

艺术史上风格的演变曾被归结为各种不同原因,但共同点是认为艺术的形式和风格受外部因素的支配,例如温克尔曼认为风格的形成取决于地理和社会政治因素,丹纳在《艺术哲学》中认为艺术品的兴衰取决于时代精神和周围的风俗,桑佩尔的《论风格》则把几何形装饰风格的出现归结于编织技术。但在19世纪末的形式主义风格史中,风格演变的探讨却呈现“向内转”的趋势。需要强调的是,形式分析者们并不否认外部因素对风格的影响。李格尔在1894年就曾在一篇关于民间艺术的论文里探讨经济环境与艺术发展的关系(《罗马晚期的工艺美

术》21);沃尔夫林则指出可从两种角度来对待风格的演变,既可将其看成一种内在发展的结果,也可看成来自外部的推动力(《美术史的基本概念》287)。

虽然承认风格演变的外部作用,但19世纪末的形式主义者认为风格的形式分析具有自足性,即形式分析不再是一种工具,而是作为彰显艺术发展规律的目的本身而存在。李格尔认为艺术的发展是一种线性的、不断从触觉形式转向视觉形式的过程,而这种形式变化的根源在于艺术自身的“艺术意志”。沃尔夫林则将生命形式的进化与艺术形式的发展作类比:“在这两个领域中,发展进化的模式是颇为相似的:进化从单调、松散的形式开始,最终发展成由不同要素组成的有机整体”(阿姆斯特朗 129)。在《美术史的基本概念》中,他多处明确或含蓄地指出了艺术发展是自身的逐渐演变。例如,在导论部分沃尔夫林指出:“从实在的、塑形的感知到纯视觉的、涂绘的感知的转化,遵循着一种合乎自然规律的逻辑,而且是不可逆转的。”(48)在该书的结尾部分沃尔夫林再次强调:“周期性的观念涉及各种发展的停滞和复归[……]更周密的考察马上会证明,即使在这里艺术也不会回归到过去的阶段,事实证明,只有一种螺旋式的运动。”(292)显然,在内在发展的结果与外部的推动力之间,沃尔夫林所倾向的,致力探索的是前者。

在李格尔和沃尔夫林之外,就风格研究而言,20世纪初还需特别提及的另一位重要人物是法国艺术史家福西永。福西永并没有提供明确的艺术或艺术史理论,但他以独特的视角对风格进行了深刻阐释。福西永没有如同沃尔夫林一般将风格视为一种普遍的抽象形式,也没有像李格尔一样将风格视为艺术意志的客体化,而是将风格视为一个流动的、具有内在生命力的关系体系:“风格总是处于自我界定之中,也就是先自我界定,接着又摆脱自我界定[……]风格的生命可被视为一个辩证过程或实验过程。”(福西永 53)福西永还洞见到了风格一词内在的歧义性:“风格这一术语有两种不同且对立的含义:风格既是绝对不变的,又是可变的。”(47)实际上,20世纪五六十年代对风格的讨论应和了福西永的许多观点,福西永将形式定性为一种动力结构也与心理学家阿恩海姆提出的格式塔理论不谋而合。所以,在沃尔夫林、李格尔、福西永等形式主义艺术史家们的共同推动下,“在20世纪,风格史已成为艺术史领域无可争议的王者”(Elsner 98)。

四、后风格史

虽然通过两个世纪艺术史家们的努力,风格史在20世纪初期处于鼎盛地位,但20世纪上半叶艺术史研究开始发生根本的转变。维特科尔认为这种转变的趋势是从线性艺术史转向深度艺术史:“开始寻求哲学、语义学、心

理学、以及人文学科其他知识领域的支持”(Wittkower 61)。这些研究互为补充、相互影响,构成了一个新的艺术史知识系统。在这个新的知识系统下,艺术史家普遍表现出对“形式艺术史理想的疏远”(贡布里希,“艺术科学”438)或者是“对艺术史的传统理解模式越来越感到不满”(Arnheim 282)。疏远和不满背后体现的正是对传统风格史范式的存疑。

其一是对以风格进行时代分期的存疑。风格之间并不存在严格的时间界限,这一点在风格史主导时期已被艺术史家们所意识到。沃尔夫林虽然用线性和涂绘这两个对立概念来分别描述16世纪和17世纪的艺术风格,但他又同时承认涂绘风格的前兆在15世纪已经出现。福西永更是敏锐地指出,时代并不与单一的风格对等:“一个时代的艺术,既包含当下出现的风格,也包含着过去幸存下来的风格,以及将来早熟的风格”(福西永9)。豪瑟尔(Arnold Hauser)在其1959年所出版的《艺术史哲学》中不禁发问:“意大利在拉斐尔逝世的时候所表现的各种趋向,哪一种应该被认为是最为切要而且最具有典型意义的呢?古典的、矫饰主义的和早期巴洛克式的风格并生共长;它们中的任何一个都不能称作是被废弃了的或者是尚未成熟的”(Arnheim 284)。而后现代艺术作品的个性化特征更加突出,难以用一两种风格加以总结。所以,潘诺夫斯基在其1969年出版的《西方艺术的复兴与再生》一书开篇即提出:“现代学术界对历史分期的做法越来越持怀疑态度”(284)。

其二是对风格分析客观性的存疑。学者们开始意识到有限的风格范畴与无限形式之间的矛盾性,潘诺夫斯基在1925年即指出:“现实中的艺术千姿百态,无论如何也不可能简化为非此即彼的二元世界。”(潘诺夫斯基7)维特科尔指出:“风格阐释者天真地以为自己的观察是全面的、可证伪的、客观正确的,但实际上他不过是从整个线条、形式、颜色的集合体中选择了自己觉得重要的。同一件艺术作品,可以对其形式结构做出许多相互矛盾却又一样‘正确’的描述。这并不是一件难事。这也体现了风格分析和风格术语本身存在的谬误。”(Wittkower 67)阿尔珀斯则认为“风格一词带有强烈的历史偏见”,“风格和题材的研究存在只突出特定模式艺术成就的风险”(Alpers 95),“我在教学和写作中都会尽量避免使用风格”(114)。戴维斯回应了上个世纪的观点:“虽然我们的感官能够发现艺术品间的相似性,但我们不可能发现所有的相似点。那些未被发现的风格特点就成了艺术史中的空白。”(Davis 84)

与质疑相伴随的是对风格问题的探讨以及对风格本质的追问。关于20世纪中晚期风格问题的讨论,张坚教授在《文艺研究》2014年第5期以“风格:从历时到共时”为题进行了详细介绍,在此不再重复叙述。无论如何,这场关于风格本质的大讨论并没有使风格概念变得统一或

明晰,反而揭示了对其进行更多阐释的可能性。面对风格史和风格概念本身所遭遇的种种困难,艺术史家们尝试从不同角度去解决,在此列举几个比较有影响力的观点:(1)转向风格的共时讨论。库布勒指出,长期以来风格研究基本都是历时性研究,而要解决风格难题必须将其放在历时性之外,因为任何一种构想出来的风格类别都是不同时段组合,而每个时段又蕴含自己的时间体(Kubler 166-67)。(2)修正静态的风格概念。阿恩海姆认为“格式塔”作为一种动态的结构理论优于传统的风格概念,“因为格式塔不是独立要素的排列,而是一个场域中相互作用的力之组合。这种研究可以消除虚妄的二元对立”(284)。此外,格式塔理论可以解释风格的多样性,“使得风格从一个静态的标签变成时刻都在变化的一种历史趋势,在方法论上消除了个体性与群体特征的对立”(Arnheim 285)。(3)放弃风格作为艺术史的核心概念。阿尔珀斯对风格(style)与模式(mode)进行了区分,认为模式是一个寓于创作之中的客观概念,而风格是主体对特定模式的倾向性选择。她认为文艺复兴之所以成为风格研究的焦点,是因为其预设了一个脱离创作者和观者、不承担社会功能、客观独立存在的艺术品世界。她认为只有少数模式符合这种标准,并进而指出适合于所有艺术的问题不是风格,而是“原型”(modal),因为原型不用区分形式内容,不用排斥艺术品的功能性,也不用在艺术品的关系体系中作出片面性选择(Alpers 114)。

与此同时,艺术史的编纂开始出现新的尝试。詹森指出:“研究19世纪和20世纪的艺术史专家们并不是按照时期、风格或学派,而是按照运动(例如,印象主义、立体主义、达达主义、波普)来分析他们的主题的,这些运动只不过是它们形态上和观念上的连续性而视为相同的,它们没有一个能够支配或固定成为所处时代的‘时期风格’。”(詹森22)但是,正如埃尔斯纳所指出的那样,“新的艺术史潮流虽然在理论和方法论上更加坚实,对历史语境的分析更加细致,但似乎缺乏了风格史所擅长的与作品的亲密接触和情感联系。而后符号学中也仍可见下意识风格分析”(Elsner 98)。事实上,虽然阿恩海姆提出以格式塔理论作为一种新的艺术史范式的构想,他也承认:“尽管研究的实际情况光怪陆离,作为基础的范式在过去和现在都未曾改变,将风格作为一种标志来识别一特定时期(如罗马式建筑)或者一特定个人(如立体主义画家)的做法一直沿袭到今天。”(Arnheim 282)他的评价同样适用于今天的艺术史书写。

结 语

综上所述,被我们统称为风格的概念,本身具有多重性质。贝尔·兰指出,“历史上风格的范围和个体风格特点都是文化的产物,因文化而异,随文化而变迁”

(Lang 318)。在上文的梳理中我们看到,风格可以既是时间也是空间概念,与个体、群体和时代都发生过联系;可以既是描述性也是规范性概念,与美曾交织又分离;风格亦动亦静,既是过程,又是实体,既是变化,又是恒定。风格还与许多非风格的因素有关,自然和社会中都可探寻风格的成因。

20世纪70年代以来,曾经烜赫一时的风格在艺术史中似有衰微之势。然而,“古代文物的分类还是以相似性为基础,如何解释这些系列和相似性至关重要”(Summers 479)。与此同时,我们在进行具体艺术作品分析时,也不可避免地要运用到诸如平面和立体、深度和表面等风格术语。风格概念作为当代文化中现成的概念,不可能从艺术史中完全去除,即使用以指代风格的单词“style”被其他概念所替代,风格也只是换了一种面貌存在。正如巫鸿指出的那样,“即使当前美术史的研究已经深入到对图像的思想、文化、政治、宗教等各方面的考察,作为一个研究人类如何通过视觉形象表现自己的学科,它的一个重要基础仍然是对包括空间表现在内的视觉形式的细致分析”(巫鸿 26)。

因此,风格在当代艺术分析中仍是一个无法去除的概念。同时,我们也看到,尚未有一个新的概念完全取代风格。无论何种创新,也无论何种新范式,总是这样那样地关涉风格。诚然,从概念史角度说,任一概念都不会是亘古不变的,风格概念在艺术史知识生产的几百年时间里也在不断演变,但其仍具有很强的解释效力是显而易见的。

当代艺术理论呈现出多元化和跨学科性,针对艺术研究的新特点、新问题,我们对风格概念不应只是永无止境地重复解读,或是简单地回归传统。艾克曼和库布勒的提议或可给予我们启发。艾克曼将风格定义为艺术品间建立联系的一种手段,使得风格从传统构成要素形式、内容、意义中解放出来,重新界定了风格的内涵;库布勒呼吁风格从历时研究转向共时研究,则是对艺术史研究从线性艺术史转向深度艺术史的一个回应和调整。风格是一个开放的流动性概念,我们应根据具体语境赋予它更为丰富、灵活的涵义。与此同时,对比当代和以往对风格的不同解读,我们或许可以窥见当代艺术史书写的范式转换,这是一个值得进一步考察的课题。

引用作品[Works Cited]

- Ackerman, James. *Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- . "A Theory of Style." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 3(1962): 227-37.
- 阿尔贝蒂:《论绘画》,胡珺、辛尘译。南京:江苏教育出版社,2012年。
- [Alberti, Leon. *On Painting*. Trans. Hu Jun and Xin Chen. Nanjing: Jiangsu Education Publishing House, 2012.]
- Alpers, Svetiana. "Style is What You Make it: The Visual Arts Once Again." *The Concept of Style*. Ed. Berel. Lang. PA: University of Pennsylvania Press, 1979. 95-117.
- 蒂姆·阿姆斯特朗:《现代主义:一部文化史》,孙生茂译。南京:南京大学出版社,2014年。
- [Armstrong, Tim. *Modernism: A Cultural History*. Trans. Sun Shengmao. Nanjing: Nanjing University Press, 2014.]
- Arnheim, Rudolf. "Style as a Gestalt Problem." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 3(1981): 281-89.
- Barasch, Moshe. *Theories of Art 1: From Plato to Winckelmann*. New York: Routledge, 2000.
- . *Theories of Art 2: From Winckelmann to Baudelaire*. New York: Routledge, 2000.
- 巴克桑德尔:“意图的模式”,《艺术史的艺术:批评读本》,普雷齐奥西主编。上海:上海人民出版社,2016年。第46—56页。
- [Baxandall, Michael. "Patterns of Intention." *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2016. 46-56.]
- 比厄斯利:《西方美学简史》,高建平译。北京:北京大学出版社,2006年。
- [Beardsley, Monroe. *Aesthetics from Classical Greece to the Present*. Trans. Gao Jianping. Beijing: Beijing University Press, 2006.]
- 阿伦·布洛克:《西方人文主义传统》,董乐山译。北京:生活·读书·新知三联书店,1997年。
- [Bullock, Alan. *The Humanist Tradition in the West*. Trans. Dong Leshan. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1997.]
- Burke, Peter. *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- 恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译。上海:上海译文出版社,2004年。
- [Cassirer, Ernst. *An Essay on Man*. Trans. Gan Yang. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2004.]
- Davis, Whitney. *A General Theory of Visual Culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2011.
- Elsner, Jas. "Style." *Critical Terms for Art History*. Eds. Robert S. Nelson and Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. 98-109.
- 范景中:“李格尔评传”,《美术史的形状》第一卷,范景中

- 主编,傅新生、李本正译。杭州:中国美术学院出版社,2002年。第265—76页。
- [Fan, Jingzhong. “Comments on Riegl.” *The Shapes of Art History* Vol. 1. Ed. Fan Jingzhong. Trans. Fu Xinsheng and Li Benzhen. Hangzhou: China Academy of Art Press, 2002. 265 – 76.]
- 福西永:《形式的生命》,陈平译。北京:北京大学出版社,2011年。
- [Focillon, Henri. *The Life of Forms in Art*. Trans. Chen Ping. Beijing: Beijing University Press, 2011.]
- Galison, Peter, and Jones, Caroline. *Picturing Science, Producing Art*. New York: Routledge, 1998.
- 贡布里希:《艺术与错觉》,杨成凯等译。南宁:广西美术出版社,2012年。
- [Gombrich, Sir Ernst Hans Josef. *Art and Illusion*. Trans. Yang Chengkai, et al. Nanjing: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2012.]
- :“艺术科学”,《艺术与人文科学:贡布里希文选》,范景中选编。杭州:浙江摄影出版社,1989年。
- [——. “Art Science.” *Arts and the Humanities: Selected Essays of E. H. Gombrich*. Ed. Fan Jingzhong. Hangzhou: Zhejiang Photographic Press, 1989.]
- Gombrich, Sir Ernst Hans Josef. “Style.” *International Encyclopedia of the Social Sciences*. Eds. David L. Sills and Robert K. Merton. New York: Macmillan, 1968. 129 – 40.
- Grinten, Vander. *Elements of Art Historiography in Medieval Texts*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1969.
- Habermas, Jürgen. “The New Obscurity: The Crisis of the Welfare State and the Exhaustion of Utopian Energies.” Trans. Phillip Jacobs. *Philosophy and Social Criticism* 11. 2(1986): 1 – 18.
- 伊安·汉普歇尔-蒙克:《比较视野中的概念史》,周保巍译。上海:华东师范大学出版社,2010年。
- [Hampsher-Monk, Iain. *History of Concepts: Comparative Perspectives*. Trans. Zhou Baowei. Shanghai: East China Normal University Press, 2010.]
- Hatt, Michael and Charlotte Klonk. *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Hilderbrand, Adolf. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. Eds. and Trans. Max Friedrich Meyer and Robert Morris Ogden. New York: G. E. Stechert & Co. 1907.
- 詹森:“艺术史分期的若干问题”,常宁生译。《南京艺术学院学报》(美术与设计)1(2005): 19—23。
- [Janson, Horst. “Some Problems Concerning the Periodization of Art History.” Trans. Chang Ningsheng. *Journal of Nanjing Arts Institute (Fine Arts & Design)* 1 (2005): 19 – 23.]
- Kubler, George. “Towards a Reductive Theory of Visual Style.” *The Concept of Style*. Ed. Berel Lang. Ithaca: Cornell University Press, 1987. 163 – 73.
- Kuhn, T. S. “Reflections on my Critics.” *The Road since Structure* (2000 ed.). Chicago: Chicago University Press, 1970. 123 – 75.
- Lang, Berel. “Style.” *Encyclopedia of Aesthetics Volume 4*. Ed. Michael Kelly. New York: Oxford University Press, 1998. 318 – 21.
- Macdonald, Raymond. “The Styles of Art History: Entities or Processes?” *The Journal of Speculative Philosophy*. New Series 7. 1(1993): 48 – 63.
- Panofsky, Erwin. *Idea: A Concept in Art Theory*. New York: Harper & Row, 1974.
- 潘诺夫斯基:“论艺术史和艺术理论的关系”,《艺术理论基本文献西方当代卷》,周宪主编。北京:生活·读书·新知三联书店,2014年。第1—33页。
- [Panofsky, Erwin. “On the relationship of Art History and Art Theory.” *Documents of Western Contemporary Art Theories*. Ed. Zhou Xian. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2014. 1 – 33.]
- Pinotti, Andrea. “Formalism and the History of Style.” *Art History and Visual Studies in Europe*. Eds. Matthew Rampley, et al. Boston: Brill, 2012. 75 – 90.
- Potts, Alex. *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.
- 普雷齐奥西:“风格导论”,《艺术史的艺术:批评读本》,普雷齐奥西主编。上海:上海人民出版社,2016年。第103—107页。
- [Preziosi, Donald. “Introduction to Style.” *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi. Shanghai: Shanghai People’s Publishing House, 2016. 103 – 107.]
- 李格尔:《风格问题》,刘景联、李薇蔓译。长沙:湖南科学技术出版社,2006年。
- [Riegel, Alois. *Problems of Style*. Trans. Liu Jinglian and Li Weiman. Changsha: Hunan Science and Technology Press, 2006.]
- :《罗马晚期的工艺美术》,陈平译。北京:北京大学出版社,2010年。
- [——. *Late Rome Art Industry*. Trans. Chen Ping. Beijing: Beijing University Press, 2010.]
- Sauerländer, Willibald. “From Stilus to Style: Reflections on

- the Fate of a Notion.” *Art History* 6.3 (1983): 253 – 70.
- Schapiro, Meyer. “Style.” *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society (Selected Papers)*. New York: George Braziller, 1994. 51 – 101.
- Shearman, John. “Maniera as an Aesthetic Ideal.” *Readings in Italian Mannerism*. Ed. Liana De Girolami Cheney. New York: Peter Lang Publishing, Inc, 1997. 35 – 58.
- Sohm, Philip. *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*. Cambridge University Press, 2001.
- . “Maniera and the Absent Hand: Avoiding the Etymology of Style.” *Anthropology and Aesthetics* 36 (1999): 100 – 124.
- 萨默斯:“形式——19世纪的形而上学与艺术史描述的问题”,《艺术史的艺术:批评读本》,普雷齐奥西主编。上海:上海人民出版社,2016年。第120—33页。
- [Summers, David. “‘Form’: Metaphysics in the Nineteenth-Century, and the Issue of Art History Description.” *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi. Shanghai: Shanghai People’s Publishing House. 2016. 120 – 33.]
- Summers, David. “Heinrich Wölfflin’s Kunstgeschichtliche Grundbegriffe 1915.” *The Burlington Magazine* 151 (2009): 476 – 79.
- 塔塔尔凯维奇:《西方六大美学观念史》,刘文谭译。上海:上海译文出版社,2013年。
- [Tatarkiewicz, Wladyslaw. *A History of Six Ideas*. Trans. Liu Wentan. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2013.]
- 瓦萨里:“画家、雕塑家和建筑家名人传”,《美术史的形状》第一卷,范景中主编,傅新生、李本正译。杭州:中国美术学院出版社,2002年。第22—49页。
- [Vasari, Giorgio. “The Lives of the Artists.” *The Shapes of Art History*. Vol. 1. Ed. Fan Jingzhong. Trans. Fu Xinsheng and Li Benzhen. Hangzhou: China Academy of Art Press, 2002. 22 – 49.]
- Winckelmann, Johann. *Essays on the Philosophy and History of Art*. Bristol: Thoemmes Press, 2001.
- . *The History of Ancient Art among the Greeks*. Trans. G. Henry, Lodge. London: John Chapman, 1850.
- 温克尔曼:《希腊人的艺术》,邵大箴译。桂林:广西师范大学出版社,2001年。
- [Winckelmann, Johann. *Greek Art*. Trans. Shao Dazhen. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2001.]
- Wittkower, Rudolf. “Art History as a Discipline.” *Winterthur Seminar on Museum Operation and Connoisseurship*. Ed. Henry Francis du Pont Winterthur Museum. Delaware: Winterthur, 1961. 55 – 70.
- 沃尔夫林:《美术史的基本概念》,潘耀昌译。北京:北京大学出版社,2010年。
- [Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History*. Trans. Pan Yaocang. Beijing: Beijing University Press, 2010.]
- :“风格演变的成因”,《现代西方艺术美学文选》,佟景韩编。沈阳:春风文艺出版社,1999年。第351—66页。
- . “The Causes of Change in Style.” *Collected Essays of Contemporary Western Art and Aesthetics*. Ed. Tong Jinghan. Shenyang: Chunfeng Literature and Art Publishing House, 1999. 351 – 66.]
- 巫鸿:《“空间”的美术史》,上海:上海人民出版社,2018年。
- [Wu, Hong. *The Art History of “Space”*. Shanghai: Shanghai People’s Publishing House, 2018.]

(责任编辑:王嘉军)