

◎西方艺术史论名著◎

*Das
Problem
der Form
in
der
Bildenden
Kunst*

ADOLF VON HILDERBRAND

造型艺术中的形式问题

「德」阿道夫·希尔德勃兰特 著
潘耀昌 等 译

◎西方艺术史论名著◎

Das
Problem
der Form
in
der
Bildenden Kunst

造型艺术中的
形式问题

[德]阿道夫·希尔德勃兰特 著

潘耀昌 等 译



图书在版编目(CIP)数据

造型艺术中的形式问题/[德]希尔德勃兰特著;潘耀昌等译.

北京:中国人民大学出版社,2004

(朗朗书房·西方艺术史论名著)

ISBN 7-300-05554-0/J·143

I. 造…

II. ①希…②潘…

III. 雕塑—艺术形式—研究

IV. J302

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 045478 号



西方艺术史论名著

造型艺术中的形式问题

[德]希尔德勃兰特 著

潘耀昌等 译

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 010-62511242(总编室)

010-62511239(出版部)

010-82501766(邮购部)

010-62514148(门市部)

网 址 <http://www.crup.com.cn>

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 山东高唐印刷有限责任公司

开 本 787×1092 毫米 1/20

版 次 2004 年 6 月第 1 版

印 张 7.6

印 次 2004 年 6 月第 1 次印刷

字 数 106 000

定 价 14.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

中译者前言

本书作者阿道夫·希尔德勃兰特是德国19世纪重要的雕刻家。他的创作在古典风格上形成了个人特色,受罗丹影响,侧重研究运动和光影效果。他最成功的雕塑作品是胸像、墓碑纪念碑和喷水池。他认为裸体人物是雕塑最恰当的表现手段。但是对现代观众来说,他的作品总嫌过于雕琢,缺少活力,因而有点干巴巴的。希尔德勃兰特最大的贡献是在理论方面。他的理论以自己的艺术实践为基础,并受到德国美学的熏陶,更直接地受到密友、画家汉斯·冯·马列(Hans von Marées, 1837—1887)和美术理论家康拉德·费德勒(Konrad Fiedler, 1841—1895)的影响。他的实践和理论倾向于新古典主义立场,站在自然主义、印象主义、写实主义和科学实证方法的对立面。他的艺术思想集中反映在1893年于斯特拉斯堡出版的《形式问题》一书中。

这本全名为《造型艺术中的形式问题》的小册子提出了一个以古典时代遵循的艺术规则为基础的审美体系。这里的规律是从古希腊艺术、以米开朗琪罗和切利尼为代表的古典主义艺术及新古典主义者卡诺瓦提出的艺术规则中总结出来的。虽然此书涉及绘画、雕塑和建筑,但实际上重点在于探讨雕刻的理论问题。希尔德勃兰特被认为在19世纪最先提倡一种与绘画的平面性有关但独立于绘画的雕刻美学,《形式问题》一书影响极大地传播了这一理论。虽然他属于再现性的艺术家,其理论只是出于自己的经验,而且他的创作始终坚守严谨的形式和古典的结构,但他只谈论形式问题,

只强调纯形式和纯视觉的理论,因而促成了抽象派雕塑的产生。他谈论形式问题,几乎完全排除了作品的思想内涵和具体内容,甚至对作品的作者也漠不关心,从这个意义上说,人们把他与19世纪形式主义和20世纪现代艺术联系起来。

希尔德勃兰特在《形式问题》的导言中表达了他写这本书的两难境地,他感到自己的文章,就所谈到的具体创作过程而言,非美学家所熟悉;就其表达方式而言,似又缺乏艺术家所习惯的语言。这点使他特别困惑而又无可奈何。不过此书对形式问题的精辟分析还是让读者怦然心动,现代艺术学的奠基人之一、瑞士美术史家沃尔夫林就对此书大加赞赏。他称赞此书“像久旱土地上的第一场凉爽清新的甘霖:终于出现了一种研究艺术的新方法,即一种不仅被新材料拓宽,而且也深入到细节研究的观点”。[沃尔夫林:《古典艺术》首版(1899年)前言,潘耀昌、陈平译,9页,浙江美术学院出版社,1993]因为在19世纪下半期,巴黎的绘画界丰富多彩、生气勃勃,与此形成强烈反差的是,德国人在视觉艺术方面显得非常贫乏。也许是因为当时德语国家的共同特点,日耳曼人长于理论思辨,在学术界到处是头重脚轻的鸿篇巨制,展开着枯燥乏味的理论研究。试想在这样的氛围中,希尔德勃兰特作为一个雕塑家,尽力避开抽象的理论思考,通过强调自己创作的 actual 过程,以敏锐的目光、丰富的经验,发表了一番畅快淋漓令人信服的见解,这具有何等清新的气息。沃尔夫林本人也从希尔德勃兰特的书中获益匪浅。

《形式问题》一书发表以后,被列为19世纪重要的美术理论著作之一。改革开放以来,我国雕塑界变得非常活跃繁荣,发展趋于多元格局,关于创作和教育问题的讨论也十分激烈,但总嫌缺少代表一家一派之见和让人信服的系统理论支持。为了促进我国雕塑界理论研究的发展,今天把《形式问题》旧译本修订出版,希望让这

本站在西方传统艺术和现代艺术分水岭上的理论著作给今天的中国读者提供一种值得参考的视角和批评方法。

一般说来,艺术的形式和风格的演变是受外部因素和内部因素双重影响支配的,也就是说,是由他律性和自律性共同决定的。沃尔夫林在《美术史的基本概念》(1915年)中,把这种关系比喻为正滚下山坡的石头运动。它“根据斜坡的坡度和坡面的硬度等会呈现出完全不同的运动,但是所有这些可能的运动都受到完全相同的地心引力的支配。因此,在人类的心理中,存在着某些可视为受自然规律支配的发展阶段,就像人体的成长要遵循自然规律一样。这些发展阶段会经历多方面的变化,它们能够完全地或部分地被控制,但是滚动一经开始,某些规律的作用在整个发展过程中就到处可见了”。[《艺术风格学》,20页,潘耀昌译,辽宁人民出版社,1987,引自沃尔夫林:《美术史的基本概念》,1915,文字略有修订]在这里,坡度和坡面的硬度等属外部因素,而质量固定的石头所受的地心引力则是不变的内部因素。在沃尔夫林看来,这种内部因素造成的自律性起着决定性的作用。希尔德勃兰特《形式问题》正是试图展示并论证这种艺术自身的规律。

《形式问题》全书共分七章,有着较严密的逻辑,循序渐进地进行论述。为了便于读者理解,在此有必要将各章节要点作一简要叙述。在第三版前言和导言部分,作者想说明的问题就是:在再现艺术中,把雕塑和绘画称为模仿艺术的说法是欠妥当的,这样会导致认为形式问题直接源于对自然的感觉这种误解;显然艺术应高于纯粹的模仿自然,应是把通过对自然的直接研究获得的素材转变成艺术的统一体,这个过程可称为“构形”,在摄影术发明之后,强调这一点更有必要;本书的目的就是要介绍一种构形的方法,更具体地说,就是讨论自然物体与它作为心理上视知觉的形相之间的

关系,以及对它的艺术表现。在这里,作者已明确表示出自己的形式主义倾向,他指出,雕塑与绘画的目的不是为了图解文学主题,而是解决视觉表现的问题,雕塑与绘画的主题所需要的不是伦理的意义或诗的意义,而是美学的意义。

第一章着重讨论视觉与运动感的问题。首先详细讲解通常人们使用眼睛的两种方式:视觉的方式和动觉的方式。视觉的方式指在视网膜上直接获得平面图画印象,动觉的方式指在眼睛肌肉运动的参与下获得的感觉,前者是静态的、刹那间的视知觉,后者是通过一系列运动产生的视觉和动觉因素组成的更复杂的知觉。本章推出了“纯视觉”、“远看”、“视觉投影”三个重要的概念。三者的含义和关系是这样的:当把观看对象推远到一定距离时,也就是说“远看”时,两眼视网膜上的映像便不再有差别,由此形成一幅同单眼观看时一样的二维平面图画,这样的图画便是“视觉投影”,而“纯视觉”指“远看”时,仅由两个维度(平面)的因素产生的三维空间物体的观念。这些因素包括色彩、明暗、大小、清晰度、透视、按远近缩短等等,它们的种种差别产生了三维空间物体的观念。形式问题的核心是空间观念,如果视觉投影要表达一种空间内容的话,它必须含有暗示,至少是运动的暗示,通过这种形式的暗示去想像运动。视觉投影的价值在于,不必借助按远近缩短、光线、阴影、色彩等产生的令人不快的动觉观念的表现,也无须听命于此种破坏自然场景统一的变化要求,它只提供一瞬间惟一可能的形式感,这是由均质的,亦即由纯视觉的要素构成的惟一的感觉。

作者接着转向表现问题,强调平常的表现和艺术的表现的差别。指出观看与表现是有所不同的,对感受者来说,就其识别物体某一外观的意义而论,观看的过程是无意识的,他无意之中把视觉印象解释成一种空间观念;但在表现(再现)过程中,他必须把物体

部分出自视觉的要素和部分出自动觉的要素综合起来，并用可能会成为画面造型需要的东西来充实它。因此，视觉印象和动觉观念的统一是审美地欣赏艺术品的根本，艺术家应该永远遵循支配视觉观念和动觉观念之间存在之关系的规律。

下面进一步细分雕塑家和画家职能的异同。雕塑家特殊的心理材料存在于动觉观念，其作品之统一必须仰仗图画似的清晰效果。而画家的心理材料在于视觉观念，其课题是用平面上的纯视觉的印象来表现物体对象的形式，他需发现在视觉印象中，什么东西是真正暗示第三维度的。雕塑家和画家都必须处理视觉印象和动觉观念之间存在的关系，画家在平面上给出三维形体的视觉印象，而雕塑家则为了提供一个平面视觉印象而塑造某种三维的实物。

第二章通过指出形相和形式的区别，研究视觉投影与动觉观念的关系，更具体地说，是视知觉与空间形式观念的关系。形相与形式是两个不同的概念。形相指物体变动不定的外观，而当我们的动觉观念在与物体轮廓线的关系中产生和发展时，我们把一个特定的形状归于这个物体，这个形状就是形相。形式不依赖于物体变动不定的外观，而只依赖于物体本身。艺术家所关心的当然是形式。形式又可分为实际形式和知觉形式。实际形式指通过运动感直接获得的，又从外观(形相)那里推测到的形式，指只对科学思考才有意义的孤立的感觉。知觉形式指对概括的、不可变化的实际形式的可变表现，也就是说，是明暗、环境和变化视点的产物。知觉形式的本质特征是在知觉中每一单独因素只有在与其它因素的关系中才具有意义，一切大小尺寸、一切光影、一切色彩等等，都只具有相对的价值。例如我们只注视一只手指时和注视整只手时，这只手指的实际形式并无变化，但手指的知觉形式却显然不同。可以说，实际形式是不变的，但知觉形式因情境而变。因此，物体与其环境的

关系成为它特征的一部分，并按照某些情境在我们心中与物体的观念联系起来，我们就把某些有特性的特征归于实际形式。这些特征在艺术品中越是普遍而典型，该艺术品就越有价值。就艺术家的天赋使他把实际形式放到具有新的和普遍的有效特征的情境中而言，他丰富了我们与大自然的交流。由此可见，由于主观性的参与，知觉形式在内容上比实际形式丰富。艺术的感觉就在于对那些与实际形式的纯粹知识相对立的形式价值的明确理解。因此，艺术中的实证主义观点是有害的，这种观点不过是把精力集中于精确的机械的模仿之上；而真正的艺术不应以模仿为目的，在运用比例关系时也不应拘泥于实际形式，为了艺术目的，一切必须服从于视觉的效果。

第三章旨在研究空间观念及其视觉表现，为此首先探讨大自然的总体空间形式，提出总体空间的概念。这个概念指向三个维度，或者说，向各个方向延展的空间，这个空间中的基本因素是延续性。因而在艺术表现中，大自然恰恰应被表达为一个具延续性的空间的整体。这里特别提醒读者，我们并非只凭眼睛，也并非只从单一的视点来想像自然，而是把它想像为某种变动不居的东西、由我们各种感觉同时理会的东西，这种空间意识甚至当我们合上眼睛时也依然存在。空间本是虚无的，那么如何感受到它的存在呢？如何把庞大的大自然表现为一种视觉印象呢？文中建议：我们最好把大自然想像为一个从内部观看的体量，里面充满了各种实在的物体和有确定形状的空气体量。空气体量可以由这些物体来暗示，因为这些物体的边界限定着在它们之间的空气体量。这有助于唤起运动感。

那么艺术中的空间观念又有什么不同呢？图画式的表现具有唤起这种空间观念的目的，艺术家在他的图画中越是明显地展示

出空间的体量,而且在其体量感中所包含的空间暗示越是肯定,画面提供的幻觉就越鲜明生动。

艺术品必须由各种视觉要素综合构成,为了获得真实空间特性的明确观念,这些视觉要素应以它们的相互关系各自在我们心中激起空间观念。在不同的图画细节的相互依赖关系中,在这些细节对总体空间观念的共同刺激作用中,我们将发现知觉的艺术的统一性。而这与大自然的生物的或功能的统一性是不同的。

文中还提出了纯粹的空间知觉的概念,这里可以看到康德的纯粹美与审美不涉及功利概念说法的影子。纯粹的空间知觉就是与所涉及的物体的有机组织或功能无关的知觉。实质上,这是艺术的知觉。画家的形象的统一性及其在心中创造空间观念的能力,取决于他从大自然中发现空间的视觉价值的艺术能力。因此在自然和艺术之间的相似,不在于它们实际外观的相同,而在于二者都具有产生空间效果的相同的能力。一幅画的价值并非取决于成功的欺骗术,而是取决于集中在它上面的整体的空间暗示性的强度。由于在画中有效因素的积累和集中,以致艺术优于大自然分离的空间效果。对画家来说,大自然的形相之真实性并不重要,重要的是在大自然中找到他空间意图的表现,只有在对作为被空气的总体空间或体积所包围的物体的表现中,而不是仅仅在对其孤立的实际形式的表现中,艺术的形相的问题才得到最彻底的解决。

第四章重点是研究空间深度的表现问题。我们已经知道,眼睛从远距离得到的映像叫视觉投影,在这个远距离的平面之后向远处渗透的空间,就是我们所关心的视觉投影中的深度观念。从主观上看,透视缩短总是指一种倒退的运动,故画面按由前而后的顺序解读。但是在想像的空间中,物体的安排或物体本身暗示的运动可能提供对这种由前而后的解读的抗拒力。一幅画的统一效果的秘

密就在于把观者吸引到它深处的那种因素的统一性和力量。构成空间价值的感觉要素是线条、光影和色彩,只有当这些感觉要素被视为在表现一个物体时,它们才能给观者的形式概念构成一种空间的价值和行为。例如一幅人物画,人像与其背景一起构成一种整体的空间价值。至于总体空间的艺术效果,这里表现的价值取向是,产生从一个平面过渡到另一个平面的整体运动的手段,越容易被看到,就越符合艺术的目的。相反,如果观者的注意力被吸引到细节上,就会分散对统一的知觉的注意。人们通过变换视点来获得呈投影轮廓的平面印象的深度,但不能直接看出准确的距离,而只能根据从不同视点观看事物的经验来推断距离。对物体清楚明确的概念主要基于其平面性的安排和所取的视面。艺术家应记住,远看时,在给人以有关物体明白易懂的观念中,最根本的是那些保持物体明确性的东西,如人体的关节等等。这里还介绍了表示空间深度的重叠法。重叠法把前面物体的形相与后面物体的形相连接起来,由此把不同的平面联系起来,前后之间却没有被认为实际的接触。重叠法亦即交搭法。

本章还讨论了竖直方向和水平方向的重要意义,认为在艺术中应强调这两个方向,对自然中偶然的、散乱无序的现象应根据竖直方向和水平方向的观念加以艺术的处理,为纯粹的空间感提供出发点。这种见解反映出古典主义的倾向。

在涉及光与色等因素的作用时,作者认为布光为统一不同距离的平面提供了又一个手段。而一幅画的各种色调只有当它们根据所有其他发展空间的因素而存在时才具有真正的意义。在建筑中,光与影比实际形式更加有效,而色彩对比又比光影对比更为强烈,有可能抵消光影的变化。在建筑中,雕像的色彩并非特指所表达的形象的颜色,而具有特定的意义,它是总体色彩效果中的一个

基本部分,形式的比例是由这些色彩表达的。就独立的雕塑而言,色彩应取得与自然环境的和谐。就空间判断来说,一切效果都取决于经营位置和各种单独因素的对比,只有这样才能获得各种价值和尺度。当各种视觉要素结合在一起时,每一种变化必然对我们观念的和谐产生影响,正是根据这样的经验,建立了艺术传统的蕴藏。这个蕴藏以原则的方式和对艺术效能的知识代代相传下去。一切艺术训练、一切艺术想像的修养都依靠从自然需要中演化出来的规律。

很有意义的是,本章还解释了类似墨迹试验的斑点效果:当一些单纯的斑点偶然与我们对某个物体的观念联系起来时,就开始成形并向我们暗示出这个物体的形象,因为对这个物体的观念的意识能把视觉投影中的一部分统一起来并使之与其余部分分离。诸如此类的斑点纯粹偶然的效果,很容易成为艺术家绘画想像力的出发点,文中建议阅读达·芬奇在画论中所做的解释。其实这就是后来墨迹测试理论或赫伯特·里德和贡布利希都提到过的投射理论。

第五章中提出的“浮雕观念”是本书中一个十分关键的概念,是与模仿的自然主义艺术相区别的重要艺术特性。在解释这一概念时,作者首先提出前后两块平行的玻璃板的设想,把所看的物体或人想像为紧紧夹在这两块玻璃板之间,从前面看去,可把玻璃板中的物体或人理解为一幅平面的图画,这幅画表达了两块玻璃板之间这一层次的空间深度。一幅画总的体量可以看成由这种或多或少、一个接一个的层次组成。艺术家用此方法创造出足以激发强烈深度感的简单的视觉印象。静止不动的眼睛能够理解这样的视觉印象,而无须动觉感或产生这种动觉感的运动的参与。

作者顺理成章地大力推崇希腊浮雕的观念。他认为希腊浮雕

指出了一种观察自然的独特方法，也是艺术家塑造自然形式的一种造型方法。这种独特的感知方式是通过艺术家洞察永恒不变的艺术规律而获得的。这个观念不只是针对浮雕，而且推而广之也适用于其他雕塑和绘画。一幅画的效果和谐与否，取决于艺术家凭借这种普遍的浮雕观念把每个单一价值表现为相对价值的能力。只有这样，他的作品才能获得一种统一的测量标准。实际上这种统一就是我们所关心的“艺术的形式问题”。艺术品的价值是由它所达到这种统一的程度决定的。我们从艺术品中获得的那种神秘的满足感，正是基于一贯地把这种浮雕的观念运用于我们的三维印象。

浮雕观念源于视觉投影的印象。视觉投影是远看的结果，而从远处看到的自然景物并非呈浮雕状态。浮雕观念的原理是平面上的二维空间和统一深度判断上的三维空间的整体效果。通过这些效果，艺术再现使眼睛能够对自然景物产生清晰的空间感——在一个平面上物体可识别的图画和引起其体量感的统一的深度判断，由此产生了雕塑中浮雕的观念。

就雕塑而言，无论是低浮雕还是高浮雕，最重要的是平面效果得到有力的表达。在浮雕上应有一定数量的最高点处在同一个平面上，以便使这个平面能够给我们以极深刻的印象。为什么要这样呢？因为如果不这么做，而是让某一点突出在这个平面之外，就会妨碍我们由前而后的解读习惯，这种效果完全是非艺术性的，然而这种错误却一度很流行。

为了获得一致的深度判断，整体的效果必须是一种有同一深度的效果，因此需要一个与前面平面平行的后面平面，这使我们想到前面提到的前后两块相互平行的玻璃板。在这里，后面平面就是所表现的人物的共同背景。在浮雕中，主要平面就是人像最高点所在的前面平面，而不是后面平面。

本章还进一步讨论了把浮雕观念运用到圆雕的问题。这要求所表现的人像应从各个视面满足浮雕的需要，实际上把它作为浮雕来表现。让人像的各个方面都激起对一个空间层次的感觉，同时又清晰地描绘出一个拥有统一平面的总体空间，由此使整个物质内容变成一种可视形式，使真实的固体形式变成一个纯感性的形式。这里必有一个居于支配地位的视面。作者运用了“画面效果”的概念，指出雕塑的目的不是把观众置于一种混乱不堪的状况去注视物体三维立体的外表，让他竭尽全力形成他的视觉观念，而是立即给他一个非常清晰的视觉观念。尽管雕像实际上是一个实体，但只有当它取得平面的画面效果时，才获得了艺术的形式。根据这个原理，作者进而对户外雕像、室内雕像、青铜雕塑的特点进行了比较分析，再而引申到“浮雕观念”在建筑、家具中的运用。

同样出于艺术优于纯粹模仿的观点，作者指出，艺术再现中实际深度并不重要，在视觉投影中，给人所期待的效果的形式关系未必符合对象的实际关系。实际形式与视觉形式是两码事，而浮雕的观念隶属于视觉形式，而非实际形式，艺术所关心的是视觉效果。

第六章重点是研究作为生命解释的形式。作者从“观看”的心理过程着手。他把视觉功能和理解的心理活动之结合叫做“观看”。这是人们从视觉形象中理解自然空间特征的能力。艺术品表现的一件东西或一组东西的形相，应该是所有可能的形相中最为明确而有趣的。艺术品的空间内容是根据这个目的安排的。我们最先从自然形相中辨认出的东西就是空间和形式。形式所暗示的观念之所以富有表现力，不是由于空间，而是由于组织结构、功能和运动。这些观念只有在空间观念建立之后才在艺术中取得作为重要因素的地位。于是形式成为一种内在结构的表现，或者是潜藏在表面之下各种形体的表现。



每当我们想起某一形相的成因并把这种形相视为心理的、有机的或机械的过程之结果时，我们就会立即给瞬间的外在表现补充上过去与未来，即把这一瞬间理解为延续性的。

我们知道，自然在变化时，她的形相也发生变化，我们理解并接纳其形相中最易理解的方面，作为自然过程的特征与标志。想像中，我们演示了这个过程，于是对这些标志的感受给我们揭示了整个过程的观念，并且把这种内在的行为理解为外在形相的原因。文中借助移情论和内模仿的理论，从创作与接受两方面肯定功能的观念中无处不在的赋予生命力的因素。例如，在我们观念中已经确认的功能符号（如强健的颌部），便成为象征符号，即使处于静止状态，也是有效的，它以潜在的状态给人以动作的印象。我们观念中这种赋予生命的力量绝不限于活的东西，而且包括整个大自然，它具有普遍性。在表达语言的运用方面，艺术家应该给自己发展一种与他主观能力相符的语言。

作者尽力撇开具体内容来讨论形式问题，指出艺术家发展某些典型的形式，这些形式具有明确的含义并在观者中引起明确的肉体和心理的活动。而这种典型的形式与客观真实并无关系。因此一味追求忠实于客观真实的科学实证的观察方法是有害的。艺术表现的目的是形成观念的内容而非单纯的感觉。

在表现瞬间的绘画上，应选择动态形式的表现还是静态形式的表现呢？对这个问题，作者的态度表现出明确的新古典主义立场，他认为，艺术家不是观察自然的快速摄影机，而是把各种观念结合起来的人，是只为了把孤立的感觉编织成一个观念内容而使用这些感觉的人。

谈及功能价值与空间价值的关系时，文中指出，起先我们把形相视为一种空间表现方式，现在把它看做一种功能表现方式。虽然

功能价值绝对是以空间价值为先决条件的，但一种完备真实的艺术只有当这两种因素被充分注意时，即当功能价值的统一体被设想为空间价值的统一体时，才会显得明白无误。这一点对于艺术有重大意义，这也是希尔德勃兰特理论的核心。

视觉印象是艺术家的最终目的，而在达到这个目的过程中，在起作用的完全不是纯粹的动觉因素，只有在动作的表现被处理得合乎视觉印象的迫切需要时，艺术的效果才真正产生，所以大量富于表情的动作或姿态并不适用于艺术，因为它们的印象难以辨认，另外一些动作或姿态，非得经过重新安排，才能满足浮雕的要求。在此基础上作者展开了一系列批判。

本章还讨论了当代艺术教育的弊端，指出儿童期的淳朴天真已不复存在，而有害的趣味和违反常规的观点混淆了正常的艺术意向，使它偏离了自己的发展方向。学校把年轻人非常宝贵的时间都花在于艺术不利的活动和训练上，于是孩子们违背他们天性的发展方向，发展一些人为造作的东西，而非出自自己的潜能。只有当他们达到完全成熟时，作为艺术家才再次根据出乎天性的力量和想法来思考，而这些东西在他们孩童时代是可以尽情享用的。

作者还强烈反对依据历史观点研究艺术，因为这种做法并没有产生出对艺术普遍规律的意识能力，相反它具有强调艺术创作中明显的差别的倾向。因而，艺术要么被当做不同人的个性的表现，要么被视为特定环境和民族特性的产物。这直接造成了一种错误看法，以为艺术主要是个性的表现，事实上是人的完全非艺术方面的东西的产物，因而不存在衡量艺术价值的普遍标准；于是人们把注意力放到枝节问题上，而服从于不受时代变化影响的内部规律的真正艺术内涵却被忽视了。

著者认为,在艺术繁荣的时代,所有艺术家都受到一个愿望的鼓舞,即净化一种自然的形式,使它可以充分表达一种充满生气的内容,这是一幅非专指某一个人的,同时又显示出广泛内容的自然画面,这正是真正的艺术家孜孜以求的。

著者针对现实中的艺术创作,指出只有当它们合乎艺术的固有规律时,才有艺术价值。最后他呼吁,艺术的使命是排除所有短暂的怪僻行为,去重建思想与感觉活动之间那种健康自然的关系,并使之为人们所感受。

第七章亦即最后一章《石雕》是全书逻辑发展的结果,重点讨论在石材上的雕刻。希尔德勃兰特认为雕塑是从素描(或线描图画)演化而来的,通过给一幅素描以深度,我们就可以把它理解为一个浮雕。在讨论建筑对雕塑的影响时,他强调了建筑创造出一些简明的几何形体块的意义,认为雕塑作品在一个简明的、可理解的大体形状中保持着封闭状态,这是一个确保眼睛获得平静和统一的客观事实。用石料作浮雕的过程大致是这样的:在头脑中须先从石块的一个面着手,让其余各面作为这一主要面的必然结果来安排,因此雕塑家必须把他三维空间的观念建立在一个视觉的或谓图画的概念之上,并牢记只用这种方法把他的作品展示出来;接着须把构思画在石材的主要表面上,这就要求构思从一开始就确定下来,而不是到较后阶段才明朗化;就对石材深度的要求而言,他要关心的只是人像在石块里是否得到足够的空间;以后雕刻的步骤就同开始做浮雕时的情况一样了,为了在清晰的二维的或谓图画的关系中立刻表现出第一层面凸出的主要体块,就应让人像最前面的几个凸起部分落实在那里。就这样,作品开始时呈浮雕状态,然后层层推进,只有这样才能保证这个形象在每个阶段都是统一的。由此,各个平面相互依赖而主视面看到的图画之统一性得到