



何香凝美术馆
艺术史名著译丛

范景中 主编

造型艺术中的形式问题

〔德〕阿道夫·希尔德勃兰特

潘耀昌 译

著



1897

商务印书馆
The Commercial Press



何香凝美术馆·艺术史名著译丛

范景中 主编

造型艺术中的形式问题

〔德〕阿道夫·希尔德勃兰特 著

潘耀昌 译

 商务印书馆
The Commercial Press

2019年·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

造型艺术中的形式问题 / (德) 阿道夫·希尔德勃兰特著 ;
潘耀昌译 . — 北京 : 商务印书馆 , 2019

(何香凝美术馆·艺术史名著译丛)

ISBN 978 - 7 - 100 - 16070 - 4

I . ①造… II . ①阿… ②潘… III . ①造型艺术 — 研究
IV . ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第095843号

权利保留，侵权必究。

造型艺术中的形式问题

[德] 阿道夫·希尔德勃兰特 著

潘耀昌 译

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

山东临沂新华印刷物流

集团有限责任公司印刷

ISBN 978 - 7 - 100 - 16070 - 4

2019年1月第1版 开本 670×970 1/16

2019年1月第1次印刷 印张 9½

定价: 42.00元

Adolf Hildebrand

The Problem of Form in Painting and Sculpture

本书根据G. E. 施特歌特出版公司1907年版英译本译出。

西文定章館中朱芝墨畫

西文定章館中朱芝墨畫

西文定章館中朱芝墨畫

西文定章館中朱芝墨畫

“何香凝美术馆·艺术史名著译丛”编委会

主 编：范景中

副 主 编：邵 宏 李本正 杨思梁 乐正维

学术策划：黄 专

编委（按姓氏笔画为序）：

万木春 方立华 乐正维 李本正 杨思梁 陈小文 邵 宏

范白丁 范景中 黄 专 傅无为（德） 鲍静静

总序

范景中

卡夫卡曾说：通天塔建成后，若不攀爬，也许会得到神的宽宥。这一隐喻，象征了语言交流的隔绝。同样的想法，还让他把横亘的长城与通天塔的垂直意象做了对比。不过，攀爬通天塔所受到的惩罚——“语言的淆乱”，却并未摧毁人类的勇气。翻译就是这种魄力与智慧的产物。

7世纪，玄奘（？—664）组织国家译场，有系统翻译佛经，堪称世界文化史上的伟大事件。那时，为了满足信众的需要，印刷术或许已经微露端倪，但译本能广泛传播，最终掀起佛教哲学的神化风宣，还要靠抄书员日复一日的枯寂劳动。20世纪敦煌藏经洞的发现，让人们能够遥想千年前抄书的格局。当年抄书员普普通通的产品，现在都成了吉光片羽。

远望欧洲，其时的知识传播，同样靠抄工来临写悠广。但是两个半世纪后的公元909年，开始传出一条消息，说万物的末日即将迫近。这在欧洲引起了极大的恐慌，知识的流动也面临着停断的危险。处在如此岌岌危惧之际，心敬神意的抄书员或许会反问自己，继续抄写这些典籍有何益处，既然它们很快就要烟灭灰飞于最后的审判。

他们抄录的书，有一部分就是翻译的著作，是让古典微光不灭的典籍。幸亏抄书员不为 *appropinquante mundi termino* [世界末日将至] 的流言所撼动，才让知识最终从中古世纪走出，迎来12世纪的文艺复兴。

这些普通的历史常识，让我经常把翻译者和抄书员等量齐观。因为他们的工作都不是原创。有时，欣赏南北朝写经生的一手好字，甚至会觉得翻译者还要卑微。不过，我也曾把一位伟大校书者的小诗改换二字，描绘心目中

所敬重的译者—抄工形象：

一书迳译几番来，岁晚无聊卷又开。

风雨打窗人独坐，暗惊寒暑迭相摧。

他们危坐于纸窗竹屋、灯火青荧中，一心想参透古人的思想，往往为了一字之妥帖、一义之稳安，殚精竭思，岁月笔端。很可能他们普普通通，只是些庸碌之辈或迂腐之士，但他们毕恭毕敬翻译摹写那些流芳百世的文字，仅此一点，就足以起人“此时开书卷，心魂肃寻常”之感。更何况，若不是他们的默默辛苦，不朽者也早已死掉了。

玄奘大师为翻译所悬鹄的“令人生敬”，大概就隐然有这层意思。这也使我们反躬自问：为什么让那些不朽者不朽？我想，答案必定是人言言殊。但最简单最实在的回答也许是，如果没有他们，我们的生活就少了一个维度，一个叫作时间的维度；它一旦阙如，我们就会像是站在荒漠的空旷之野，前面是无边的茫茫，身后是无边的黯黯。

我推测，歌德的几行格言短句表达的也是这个意思：

Was in der Zeiten Bildersaal

Jemals ist trefflich gewesen

Das wird immer einer einmal

Wieder auffrischen und lesen.

(*Sprüchwörtlich*, II, 420)

歌德说，在时间的绘画长廊中，一度不朽的东西，将来总会再次受到人们的重新温习。这几句诗和歌德精心守护文明火种的思想一致，它可以用作翻译者的座右铭。

文明的火种，概言之，核心乃是科学和艺术。科学是数学、逻辑的世界，艺术是图像、文字的世界。撇开科学不谈，对艺术的研究，尤其对艺术史的

研究，说得大胆一些，它代表了一种文明社会中学术研究的水平，学术研究的高卓与平庸即由艺术史显现。之所以论断如此，也许是它最典型代表了为学术而学术的不带功利的高贵与纯粹。而这种纯粹性的含量，可以用来测试学术的高低。王国维先生谈起他羡慕的宋代金石学也是这样立论的：

赏鉴之趣味与研究之趣味，思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏轼、沈括、黄庭坚、黄伯思诸人著述中，在在可以遇之。其对古金石之兴味，亦如其对书画之兴味，一面赏鉴的，一面研究的也。汉唐元明时人之于古器物，绝不能有宋人之兴味。故宋人于金石书画之学，乃陵跨百代。近世金石之学复兴，然于著录考订，皆本宋人成法，而于宋人多方面之兴味反有所不逮。（《王国维遗书》，第三册，上海书店出版社，第718页）

观堂的眼中，金石学属于艺术史。金石器物就像书画一样，最易引牵感官的微蹟纤末，带起理性的修辞情念。宋代的学术之所以高明，正在艺术兴味的的作用。陈寅恪先生也是同一眼光，他评论冯友兰的哲学史，说过类似的意见，《赠蒋秉南序》也赞美“天水一朝之文化，为我民族遗留之瑰宝”。

追随这些大师的足迹，我们不妨发挥几句：一个文明之学术，反映其势力强盛者在科学技术；反映其学术强盛者在艺术研究，鉴赏趣味与研究趣味的融合，最典型则是艺术史的探索。这是将近两百年来世界学术发展的趋势，现代意义的艺术史著作、鲁莫尔的《意大利研究》[*Italienische Forschungen*] (1827—1832) 可作其初始的标记。它出版后，黑格尔不失时机引用进了《美学讲演录》。

恰好，鲁莫尔 [Carl Friedrich von Rumohr] (1785—1843) 也是一位翻译家，是一位为学术而学术、不计名利、不邀时誉的纯粹学人。他研究艺术史出于喜爱，原厥本心，靠的全是个人兴趣。Character calls forth character [德不孤，必有邻]。参与这套艺术史经典译丛的后生学者，不论是专业还是业余，热爱艺术史也都是倾向所至，似出本能。只是他们已然意识到，社会虽然承平日久，

可学术书的翻译却艰难不易，尤其周围流行的都是追钱追星的时尚，就更为不易。这是一个学术衰退的时期，翻译者处于这种氛围，就不得不常常援引古人的智慧，以便像中古的抄书员那样，在绝续之交，闪出无名的、意外的期待。1827年7月歌德给英格兰史学家卡莱尔 [Thomas Carlyle] 写信说：

Say what one will of the inadequacy of translation, it remains one of the most important and valuable concerns in the whole of world affairs. [翻译无论有多么不足，仍然是世界的各项事务中最重要最有价值的工作。]

他是这样说，也是这样做的。我们看一看汉斯·皮利兹 [Hans Pyritz] 等人1963年出版的《歌德书志》 [*Goethe-Bibliographie*]，翻译占据着10081—10110条目，约30种之多，语言包括拉丁语、希腊语、西班牙语、意大利语、英语、法语、中古高地德语、波斯语以及一些斯拉夫语。翻译一定让歌德更为胸襟广大、渊雅非凡，以至提出了气势恢宏的 *Weltliteratur* [世界文学] 观念。他的深邃弘远也体现在艺术研究上，他不仅指导瑞士学者迈尔 [Johann Heinrich Meyer] (1760—1832) 如何撰写艺术史，而且自己也翻译了艺术史文献《切利尼自传》。

歌德对翻译价值的启示，我曾在给友人的短信中有过即兴感言：

翻译乃苦事，但却是传播文明的最重要的方式；当今的学术平庸，翻译的价值和意义就更加显著。翻译也是重要的学习方式，它总是提醒我们，人必犯错，从而引导我们通过错误学习，以至让我们变得更谦虚、更宽容也更文雅，对人性的庄严也有更深至的认识。就此而言，翻译乃是一种值得度过的生活方式。(2015年5月29日)

把翻译看为一种值得度过的生活方式，现在可以再添上一种理由了：人活在现象世界，何谓获得古典意义上的 *autark* [自足]，难道不是把他的生命嵌入艺术的律动？翻译这套书也许正是生命的深心特笔，伴着寒暑，渡了春魂，摇荡于艺术的律动。这律动乃是人类为宇宙的律动增美添奇的花饰绮彩。

本丛书由商务印书馆与何香凝美术馆合作出版；书目主要由范景中、邵宏、李本正、黄专和鲍静静拟定，计划出书五十种；选书以学术为尚，亦不避弃绝学无偶、不邀人读的著作，翻译的原则无他，一字一句仿样逐写，唯敬而已。

草此为序，权当嚆引，所谓其作始也简，其将毕也必巨也。

中译者序

本书作者阿道夫·希尔德勃兰特是德国19世纪重要的雕塑家。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，他的作品总被认为过于雕琢，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”¹。因为在19世纪下半期，巴黎的绘画界创新不断、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实际过程，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，如今把《形式问题》旧译本再次修订出版，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。

1 沃尔夫林：《古典艺术》首版（1899年）《前言》，潘耀昌、陈平译，浙江美术学院出版社，1993年，第9页。

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”¹。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。希尔德勃兰特的《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做一简要叙述。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 [appearance] 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的问题。首先详细讲解通常人们使用眼睛的

1 沃尔夫林：《美术史的基本概念》，潘耀昌译，北京大学出版社，2011年，第48页。

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，后者是通过一系列肌肉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 [image] 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象运动。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，它只提供一瞬间唯一可能的形式感，这是由均质的，亦即由纯视觉的要素构成的唯一的感受。

作者接着转向表现问题，强调平常的表现和艺术的表现的区别。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，创作者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印象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印象，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体。

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，我们只注视一根手指时和注视整只手时，这根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象自然，而是把它想象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闭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象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，画面提供的逼真的错觉就越鲜明生动。

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等概念的影子。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。画家的图像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。由于在画中有有效因素的积累和集中，以至艺术优于大自然零碎分离的空间效果。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，只有在对作为被总体空间或空气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。

第四章的重点是研究空间深度的表现问题。我们已经知道，眼睛从远距离看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。但是在想象的空间中，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。对物体清楚明确的观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。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，前后之间却不被认为有实际的接触。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概念加以艺术的处理，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，