



责任编辑： 苏晓离
责任校对： 张平贵
封面设计： 毛国宣
版式设计： 王丹丹

艺 术 哲 学

YiShu ZheXue

〔美〕 V. C. 奥尔德里奇著

程 孟 辉 译

※

中国社会科学出版社出版

新华书店北京发行所发行

京 安 印 刷 厂 印 刷

850×1168 毫米 32 开本 6.5 印张 150 千字

1986 年 10 月第 1 版 1986 年 10 月第 1 次印刷

印数 1—38,000 册

统一书号：2190·156 定价：1.40 元

写在《艺术哲学》中译本前面

程 孟 辉

《艺术哲学》是美国普伦蒂斯-霍尔出版公司 1963 年出版的一套哲学丛书中的一本，专论美学问题。作者奥尔德里奇是美国凯尼恩大学哲学系主任，美国西部地区哲学协会前任主席，在美国的哲学界有一定的声誉和影响。此书共分四大部分：审美经验；艺术作品；各种艺术；艺术谈论的逻辑。作者以十分简练、概括的笔法阐述了最基本的艺术审美现象，同时，对当前西方流行的若干美学（包括美术）流派及其代表人物的美学思想作了扼要的介绍，并结合艺术现象分析其立场观点，指出各流派之间的相互关系、相互影响及其各自不同的特色和倾向。

我们翻译介绍奥尔德里奇的《艺术哲学》，旨在介绍西方重要的艺术和美学流派，为我国的专家、学者和其他有关读者的美学研究提供新的材料和论据。尽管西方资产阶级学者的艺术理论和美学观点总体上是我们所不能接受的，但在某些方面毕竟还有独到之见（或者说真知灼见），这正是我们所需要的、所应吸取的精华所在。总之，坚持用马克思主义一分为二的观点，批判地学习和借鉴西方文化，乃是我们为繁荣社会主义祖国的文化事业所不可忽视的一条重要原则。下面就《艺术哲学》一书的基本思想作一简要的分析和介绍。

任何一部以“艺术哲学”为题的书，必然首先会涉及到美学中的一个十分重要的概念——审美经验。本书的第一章就是紧紧围绕着这一中心论题展开的。什么是审美经验？它在整个美学中处于什么地位，也就是说，它的作用是什么？对此，本书作了精辟的回答，并且结合典型的艺术现象来予以论证。我们知道，作为一个有血有肉有思想有情感的理性的社会化的人，都会有自己的情趣和意向，反映在对客观事物的审美评价中就会有自己的审美经验，对审美客体作出判断（或者说作出评价）。例如，当人们在日常生活中谈到某部艺术作品时，常常会出现这样的情形：你说喜欢这部作品，而我不喜欢它，甚至对它感到有厌烦心理。这种在我们日常生活中常常出现的司空见惯的情形，反映了这样一个问题，就是由于人们的情趣和学识修养程度的不同，或由于每个人所受的专业训练和所从事的职业不同等等原因，他们对同一部作品会产生各自不同的审美评价。

当我们鉴赏某一部艺术珍品（例如达·芬奇的《蒙娜丽莎》）时，我们常常用“美丽的”、“文静的”、“雍容华贵的”、“迷人的”之类的赞扬性词汇来评价它。但是，这样说实际上只是表达了欣赏者对作品的一种喜爱的情感。从根本上说，并没有揭示出作品的特性。因为，揭示艺术作品的特性，不能靠这些赞扬性的词。那末，怎样才能揭示出艺术作品的特性呢？对此，奥尔德里奇作了这样的阐述，他说：“如果有人说，这件艺术作品是动态的、统一的、精巧的、温暖的、形式化的、简洁的，那末很显然，它们接近于描述了作品的某些特性。”因为这类说法的前提是需要有一种知觉（perception），即意识到作品中的某种东西。但是，光有

这种知觉还不能刻画出艺术作品的审美特性，正象一个人用眼看或用手触摸一台落地电扇时，根据自己的经验，说它的叶片如何如何旋转，说它的形状又是如何如何，这种说法显然并不是对这件事物的审美特征的描绘。由此看来，确实存在着一种具有独特审美性质的知觉方式。问题的关键在于：人们应该把审美知觉方式中对事物的经验同以非审美描绘为基础的某种知觉方式中对事物的经验区别开来。

奥尔德里奇对审美经验的研究采取了这样一种逻辑方式，即把审美知觉放到一般的知觉哲学的背景中来加以考察。在他的著作中，这种方法的运用显然是成功的。

作者以笛卡儿的二元论为例，介绍了一般的知觉哲学。这种二元论认为：在经验领域中，最基本的形式是主体和客体相辅相成的关系。这二者各自都有自己的核心（或者说本质）。在主体的心灵中，最本质或最核心的东西是它的思想，这种思想是极其内在和隐秘的。在客体方面，它的最本质或核心的东西，就是它所赖以存在的物理空间。这种本质是感觉不到的。此外，客体还有其他一些同样也感觉不到，或者说只有通过科学分析才有可能接触到的不那么重要的属性。在客体方面，它的那些可以观察得到的属性是最不重要的属性。这些属性同观察主体的感觉有联系。这种二元论运用于审美领域，便提出了这样一个至今尚未解决的问题，即审美知觉究竟是主观的还是客观的。美学家们对此众说纷纭，莫衷一是。

奥尔德里奇关于超然（detachment）和主观主义（subjectivism）的论述，是他阐述其审美经验原理的一个重要环节。什么叫超然？他说：“为了审美目的的超然这个古老的概念，从根本上说就是要同某些利害关系相脱离，因此，它是与‘无利害关系’的概念相联系的。”鉴于作者对超然这个概念已下了非常明确的定义，对此我就略而不述了。我

现在扼要谈谈奥尔德里奇所说的主观主义概念及其内涵。奥尔德里奇在书中指出：“这种主观主义在艺术哲学中是一种普遍现象。……而且，主观主义不能公平地对待审美知觉的概念，它用某种主观状况的概念代替了后者。”应该看到，艺术哲学上的主观主义对于幻觉这个概念用处极大，因为主观主义和幻觉往往是密不可分的，换一句话说，哪里有幻觉，哪里就必然有主观主义，尽管主观主义的种类形形色色，它们的程度也各有不同。

乔治·桑塔耶纳在《美感》一书中把“美”描述为被客观化了的快感。这种客观化使这种感受好象成为被人们当作美的东西来体验的那种事物的一种属性。以后，布洛在他《作为艺术和审美原则的一个要素的“心理距离”》那篇颇有影响的论文中，也同样坚持这种观点。布洛认为，应该摆脱实际的主观的利害关系，把我们自己的各种情感——它们通常是主观的——不是作为内在的行为动机，而是作为某种外部事物的客观特性来加以体验。而在奥特加·依·加西特的学说中，超然的题目发生了戏剧性的变化，他在《艺术的非人性化》中，对主观主义和幻觉说作了模棱两可的解释。他认为，人们应当使自己脱离生活现实，从而造成一种精神距离，这样，人们就会在观照中和一种奇妙的实体（一种有它自己的一套特殊审美特性的“超客体”）产生交流了。到了立普斯和浮龙·李那里，他们的移情说就进一步把这种主观主义学说推进到了一个新的高峰，它要求人们在观察外界事物时，置自身于事物的境地，把本来无生命的东西看作是有生命的。

在详细论述了超然和主观主义这两个概念后，本书紧接着对幻觉说和现象主义作了阐述。这是艺术哲学家们所尤其关心的问题。冈布里奇是一位卓越的艺术哲学家，他在这个问题上有独到的建树。鉴于人们在某幅油画面前后退几步，

并把它看作是一个人或一座山的那种幻觉给人们所留下的深刻印象，冈布里奇认为：当代艺术家们为这种现象以及它对艺术所提出的有害要求所苦恼，如果没有这种现象，艺术将会变得更纯。艺术家们为了摆脱在他们心灵中占了支配地位的幻觉，于是就求助于那种避免描写再现性构造的抽象艺术。例如，一幅立体派绘画就能不使人们产生幻觉，而把注意力集中到形式和媒介上。如果根据上述标准，那末，那些通常称之为现实主义的作品，则是最虚幻的。为了达到其艺术效果，它们依赖于一种在审美上没有多少价值的视错觉。

关于艺术作品的审美价值问题，冈布里奇似乎给人们留下了这样的印象：审美价值显示了心灵对其知觉材料的创造力和表现力。按照冈布里奇的这种思想，艺术作品表现或展示的东西（即它所表现的内容），好象就是这种心灵的构造能力。这就证明了：在艺术作品中更为引人注目的有规则的客体世界，是一种精神定向的创造物。奥尔德里奇在此书中围绕着审美知觉这个问题，对冈布里奇的理论作了重点详细介绍，他之所以这样做，是因为这个学说是研究艺术哲学基本概念的理想出发点。

另一种现象主义的学说是由比尔兹利提出的，这一学说集中体现在他的《美学》一书中。在比尔兹利的现象主义学说中，幻觉这个概念受到了更多的限制。这是因为它对审美知觉的创造力所起的作用的估价要低得多，根据比尔兹利的现象主义，产生审美知觉主要是把人们的注意力限于某种审美客体，这种审美客体是一种在感官表象的“现象的”或知觉的领域里所形成的知觉客体。它所包含的唯一结构就是艺术家操作其材料的那种结构。这种操作的结果就是艺术作品。这时，作品对知觉者就好象是一种特殊的现象客体，比尔兹利强烈要求：把许多东西如主观情感和对审美客体的物理和心理条件的考虑从审美方式中排除出去。奥尔德里奇称这种

主张是一个“赞成审美知觉客观性的卓越的独立宣言”。比尔兹利还说：“由于我们的丰富而充足的反应能力……依赖于某个大的知觉群……而这个大的知觉群可能包含着我们对作品一般风格的某种先入之见，所以，我们并不是完全客观地接近审美客体的”。根据这一论点，心灵通过一种有经验的和训练有素的知觉，确实作出了某种贡献。如果没有这种训练，“幻觉的”特性将会迷惑观看的经验，并导致错误的判断。

关于奥尔德里奇就幻觉说和现象主义所作的评论，暂作以上这些扼要的提纲挈领式的分析和介绍。奥尔德里奇详尽地阐述上述这些美学观点，其主旨是要为论述审美经验理论奠定基础，因为，只有搞清楚什么是超然和主观主义，什么是幻觉说和现象主义等问题，才能对进行审美判断所必须具备的审美经验作深刻的分析和阐述。奥尔德里奇正是严格按照这样一种研究的逻辑程序，对审美经验的性质作了精辟而又中肯的解析。

奥尔德里奇认为，反对幻觉说和主观主义的最行之有效的的方法是彻底抛弃超然这个概念，并强调与之相反的概念。奥尔德里奇强调知觉的整体性，认为审美知觉的作用是要揭示经验的潜在的有机统一，或者说通过对感官经验的明智整理来制造这种整体性，从而把经验从支离破碎的状态中拯救出来。这一关于制造整体性的思想被杜威发展成为“艺术即经验”的著名论断。因此，在杜威看来，超然对于审美经验来说是完全不必要的。

杜威认为，向人们提供产生审美经验的机会无疑是艺术家的特殊的神圣使命。正是鉴于这一点，艺术家不辞辛劳地创造艺术作品。而这些作品能表明经验达到何等完整和何等富有意义的地步。这些作品的主旨在于用感性手段说明感觉到的整体性。总之，在杜威看来，艺术就是经验，换言之，

经验的最完美的表现就是艺术。因此，他坚持认为，那种把艺术孤立起来进行解释的理论，从根本上割裂了艺术与其他经验方式的联系。杜威的艺术即经验的理论在他的美学理论中占据着核心和主导地位，西方有的学者就称他的这一理论是澄清他的艺术哲学的主导思想。不过，奥尔德里奇在看到杜威理论富有价值一面的同时，也看到了杜威这一理论的不足方面，那就是，杜威在强调艺术即经验的同时，却“抽掉了艺术就是再现这个概念的支柱”。

二

上面，在介绍奥尔德里奇审美经验理论的同时，我们在一定程度上已经涉及到了作为审美客体的艺术作品这个题目。作为以创作为天职的艺术家，他最关心的就是他的艺术作品。我们现在来看一下奥尔德里奇关于艺术作品的论述。

艺术作品从根本上说是什么？对这个问题，艺术哲学家们作出了不同的回答。第一种回答，唯心主义或唯灵论的艺术哲学家从他们的形而上学观点出发，否认艺术作品是物理的。在他们看来，没有一种东西从根本上说是物理的，甚至我们叫做物理自然界的位于时空中的东西，也是精神或心灵在最大限度地将自身外化为与自身不同的他物时的表现。奥尔德里奇尖锐地指出，按照唯心主义和唯灵论的这种观点，“即使是物理世界——尽管严格说来不是艺术作品——也是心灵的产物”。显然，作者是不同意这种观点的。

第二种回答是：艺术作品既不是物理的，也不是心灵的，它是一种中间物，一种和柏拉图的普遍概念有点相象的第三种东西。这是逻辑实在论的观点。按照这种观点，艺术家的一切艺术活动，并不是在创造艺术客体，而是通过媒介向审美的视觉器官展示艺术客体。他实际上构造的东西就是这种

媒介要素的排列。

第三种回答是现象主义的回答，这种回答同第一种回答（即艺术作品不是物理的）是一致的，而不承认柏拉图式的“艺术作品是一种普遍的概念实体的观念”。奥尔德里奇在全面分析了现象主义关于艺术作品的观点后指出，现象主义偶尔也会注意到艺术作品同它的物理基础的联系，但是，现象主义的基本观点已经不言自明：由于这种物理基础本身严格说来并没有在知觉中被给予，所以，它不应被认为是艺术作品固有的组成部分。

第四种回答是一种语言学观点，它关系到艺术作品究竟是什么的问题。它认为，艺术作品基本上是物理的，但是，谈论艺术作品的语言却有两种用法，我们应该认识“艺术作品”一词的审美用法。正象玛格丽特·麦克唐纳在其《艺术和现象》一书中说的：“造型艺术作品就象石头或星星一样是物理客体，文学作品和音乐作品的表演（它们的共同媒介是声音）都是物理事件。”

在上述四种答案中，究竟哪些答案是正确的，哪些答案是错误的呢？要对这些答案作出裁决并非易事。这里牵涉到一个重要的概念——“物质性事物”以及它的“种类外观”，因为作为“物质性事物的种类外观”，它可以表现为物理客体或审美客体，奥尔德里奇正是通过对“物质性事物”这一概念和“物质性事物的种类外观”的详细考察和论证，来揭示艺术作品的性质的。奥尔德里奇概括地指出：“唯心主义的观点认为，艺术作品是一种心灵的或精神的东西，这种观点迄今仍是错误的。在认为作为审美客体的艺术作品与物理属性相分离这一点上它是对的。唯心主义者的错误在于，它认为：因为艺术作品不是物理的，所以，它同物质性事物就没有联系。这就使人们得出这样一个结论：“艺术作品完全是主观的，因而也是心灵的，即一种奇怪的主观客体。”奥

尔德里奇接着又指出：“（逻辑）实在论的解答也是导源于这样一种认识：艺术作品在它同审美经验的联系中不是一种物理客体。但是，这种观点还有一个优点，即拒绝使艺术作品主观化或心灵化。它的错误在于这样一种假定：由于艺术作品不是存在于时空中的物理客体，所以，它象逻辑的普遍概念一样，是一种没有空间和时间的实体。这就忽略了事物作为一种审美客体在其中出现的那种审美空间和时间；忽略了一种环境，在这种环境中，作为审美客体的事物是有历史的，而这种历史和永恒的普遍概念不同，而且，这种历史跟物理性事物的历史也不一样。”

由现象主义所作的第三种回答，实际上是体现了这样一个主张，即物理客体是更微妙的审美知觉客体的基础。现象主义者对如何了解审美客体则是一筹莫展，其原因就是，他们也否认审美客体是物理的，例如，比尔兹利就是持这种观点。因此，奥尔德里奇清楚地看到，现象主义者所缺乏的正是这样一种观念：物质性事物——艺术作品——是作为一种审美客体出现的。同时他又补充道：物理客体决不会作为一种审美客体出现，说它们作为一种审美客体出现就是犯了哲学家们现在所说的“种类混淆”的错误。

对第四种回答的分析这里就不赘述了。总之，作者对“艺术作品”这个总的概念的确是作了一番精心的研究和论述。因为，只有将这个总概念论述清楚了，我们才能对构成这个总概念的其他各个重要方面（如材料、形式和内容等）作深入的理解。下面就分别来谈谈构成艺术作品的这几种要素。

先谈谈艺术的材料。材料一词，最初来源于拉丁语 *materialis*（即物质的），意指艺术家在创作的过程中用来体现艺术作品的东西。正象伟大的高尔基说的那样，语言是文学的建筑材料。作家凭借语言来描写生活现象，表现自己的情感和思想。乐音是音乐的材料。雕塑家使用粘土、木材、

花岗石、大理石和青铜，画家则使用画布和颜料。在戏剧和电影中，演员的身体条件（演员的外表、动作、手势、面部表情、嗓子等等）也是创作的材料。总之，材料在艺术中具有极其重要的意义。艺术家在创作中所选择的正是那些从艺术角度来看最能全面体现作者构思的材料。围绕着材料在艺术创作中的作用和地位问题，奥尔德里奇对此作了深入的探讨，并结合具体的创作实例，从实践上加以明确的论证，而最能说明问题的是作者在本书第51页绘制的那张反映工匠和艺术家各自所关心的事情的图表。奥尔德里奇首先以音乐和绘画为例，他说，音乐家一旦获得了乐器，如小提琴、钢琴、长笛、单簧管等，他就获得了基本的艺术材料。依此类推，绘画也是同样，画家一旦获得了画笔、颜料、彩色粉笔和画布，他也就获得了艺术材料。同样，对于雕塑家说来，青铜块、大理石、花岗石等也是艺术材料。对艺术家同材料的关系，奥尔德里奇还是以小提琴为例作了这样的概述：由工匠所制造的“完工了的小提琴才是艺术家的器具。小提琴和弓才是艺术家的材料。艺术家用这些材料创作或演奏音乐艺术作品”。此外，还有一个艺术家在创作中对器具的感受问题，例如钢琴家对键盘的感受，画家对画笔的感受等。艺术家对器具的感受是他能否成功地使用器具，从而能否成功地进行创作、演奏（或表演）的极为重要的条件。

下面谈谈什么是艺术作品的媒介。

媒介这个概念，相对于材料来说，是要较为抽象一些。同时，它同材料又有着甚为密切的关系。但是，作为器具的艺术材料显然并不是媒介。钢琴的琴键、彩色粉笔或青铜块，就是在工匠为了艺术家的使用而加工好之后，也不是艺术媒介，甚至在艺术家使用这种琴键、彩色粉笔或青铜块时，它们也不是媒介。那末，到底什么是媒介呢？它的作用又是什么呢？奥尔德里奇对此写道：“在创作的过程中……艺术家

首先是领悟每种材料要素——颜色、声音、结构——的特质，然后使这些材料和谐地结合起来，以构成一种合成的调子。这就是艺术作品的成形的媒介，艺术家用这种媒介向领悟展示作品的内容。严格地说，艺术家没有制作媒介，而只是用媒介或者说用基本材料要素的调子的特质来创作，在这个基本意义上，这些特质就是艺术家的媒介。”

较之材料和媒介，艺术作品的形式和内容同艺术作品的本质更为接近。在艺术作品的形式和内容问题上，历来的美学家根据其不同的哲学观点，作出了不同的解释。例如亚里士多德，他认为事物的内容本身是没有形式的僵死材料，而形式则是可以脱离内容而预先存在的“理式”。这种观点反映到艺术上，就必然会导致关于艺术作品的形而上学观，把作品的内容和形式看成是两个没有内在联系的组成部分。记得英国的新柏拉图主义者夏夫兹博里曾经这样说过：“美的、漂亮的、好看的都不在物质（材料）上面，而在艺术和构图设计上面；决不在物体本身，而在形式或赋予形式的力量。”^①那末，奥尔德里奇的“内容、形式”观又是怎样的呢？

首先应该指出，奥尔德里奇对艺术作品的形式和内容的理解始终是紧密结合着艺术题材来进行的，他认为，如果抛开艺术题材，就会处于“不利的地位”。因为艺术作品的内容就是在艺术作品的媒介中通过形式体现出来的艺术作品的题材。因此，离开了题材，形式和内容就无从说起，我们在谈论形式和内容时，就必须把题材考虑进去。为了说明形式、内容以及它们同题材的关系，我在这里不妨举例说明：一块云——一块呈教堂状的云。这种形状就是一种形式，凭借这种形式，我们可以把它看作是教堂，我把云彩的形状看作的教堂就是艺术作品的内容，这种呈教堂状的客观形象给具有

① 夏夫兹博里：《道德家们》，第3部分，第2节。

这种形状的事物（云彩）灌注了生命。教堂的形象本身在没有体现出来的情况下，就是被看作教堂的那块云彩的题材。

形式主义者在这个问题上是有错误的。他们片面地追求形式而忽视或否定内容，认为不是内容决定形式，而是形式决定内容，形式就是一切，形式就是艺术的本质。形式主义者为什么会如此注重形式呢？奥尔德里奇认为，归根到底，是形式主义者没有把内容和题材严格地区别开来，这是导致形式主义错误的主要根源。

艺术作品的风格问题。

所谓风格，无疑是作家、艺术家在创作中所表现出来的艺术特色和创作个性。作家、艺术家们由于各自的生活经历、立场观点（当然也包括政见）、艺术修养、个性以及他所处的那个具体的环境的不同，在塑造形象、运用语言等方面都会有其各自不同的特色，反映在艺术作品中，就是我们所说的那种“艺术作品的风格”。下面我来谈谈奥尔德里奇关于风格的见解。

风格是不是一种形式？它同形式是一种什么关系？奥尔德里奇认为，艺术作品的风格是相对于一部完整的作品而言的，正如音调的音色是相对于艺术家用来创作艺术作品的完整器具而言的。艺术家使用的那种乐器的性质在这种音色（timbre）中得到显示。这就包含了作为创作者然而仅仅是作为一个组成部分的那个艺术家的性质。对此，左拉说，艺术作品就是通过艺术家的气质看到的一部分自然。但是，这种作品是通过对材料和媒介的使用来完成的，而这些材料和媒介的特性也在作品的风格中得到显示。题材这一部分自然对风格也有自己的要求。所以，风格是一种比形式更丰富更复杂的东西。

至于艺术表现（expression）和艺术再现（representation），奥尔德里奇认为，只要“再现”一词与美学发生关系，它就

很难与“表现”区别开来。其原因在于，艺术再现不可能象镜子那样光是対现成事物作纯粹的被动反映，而是对显现为艺术作品内容的题材的一种建构性的重新展现。而艺术家进行再现的方式在一定程度上有赖于他观看事物的方式。奥尔德里奇比较重视对艺术表现和艺术再现性质的论述，他在书中结合了一些具体的艺术现象对上述两种“概念”作了颇为细致的分析和论证。

三

下面，我想重点谈谈奥尔德里奇所研究的这个艺术领域。在这里，首先需要说明的是，艺术的领域十分广大，它可以包括许多种类，而奥尔德里奇在本书所致力研究的只限于下述九类，即建筑、雕塑、绘画、摄影、舞蹈、戏剧表演、哑剧、音乐和文学。

我们先来看看建筑和雕塑。建筑和雕塑同是属于造型艺术。在人类的发展史上，建筑无疑是人类的一种特殊的创造活动。然而，建筑作为审美客体，则是一个历史的产物，它有自己的那种从实用到审美的发展过程。因此，一般说来，建筑都具有实用和审美的双重功能。但应当说明的是，在不同的建筑物中，这两种功能各自所占的比重是不同的。如房屋之类的建筑，实用功能占主要地位，而纪念碑一类的建筑则不然，它往往首先考虑的是审美功能，而实用功能则是第二位的。在这里，我只是就奥尔德里奇的研究线索，着重谈谈“功能性建筑”这个专题。

作为存在于三维空间的，具有体积、平面、线条、色调、材料等因素的建筑来说，它与雕塑有某些相似的地方，我们说它是造型艺术也正是在这个意义上说的。例如，它们都是以可视性的形体直接诉诸视觉，适应着视觉活动的一般规律。

建筑属于一种形式艺术。作为艺术家的伟大的建筑师，也象任何伟大的艺术家一样，热爱他的材料，他想通过一种完工了的“功能性的”艺术作品，来展示他的建筑材料的特性。建筑材料的合乎规律的结合，给人以韵律和节奏感。在这个意义上，我们完全有理由说，建筑与音乐有着某种内在的联系。因此，德国哲学家谢林称建筑是“凝固了的音乐”是有他的道理的。奥尔德里奇认为，建筑上的功能主义有助于创作一种具有审美空间的形式化的艺术作品，而一个真正伟大的建筑师，他应该懂得怎样使人类对一个良好的生活和工作场所的要求和审美观念的要求都得到满足。因此，现代的建筑越来越趋向于将实用功能和审美功能最密切、最理想地统一在同一座建筑里。因此，一个好的建筑师，他应该时刻记住自己不单单是一个艺术家（相对于审美功能而言），而且是一个工匠（相对于实用功能而言）。这样说来，如果他的完工了的作品是一座教堂，那末，这个作品就是人类精神或神灵的寓所。所以，建筑师在“创作”这部作品时，他就既要使之体现材料的性质和这些材料的外形结构的审美性质，又要使之体现精神或神灵的性质。例如，佛罗伦萨的圣洗堂就是这种风格的典型代表。从里面看，它的顶部呈高高的尖拱状，从外面看，顶尖高高耸立，扇形拱密布，以大型彩色玻璃装点，这种建筑以最典型的表現手法给人以跃跃升天之感，以表现神秘的宗教色彩。

奥尔德里奇认为，就建筑是一种艺术来说，它基本上是形式的。严格说来，作为一种艺术，它既没有内容，也没有题材。区别建筑和雕塑根据这样一个事实：雕塑除了形式外还有题材和内容。雕塑艺术通过材料同建筑发生联系。对于这两种艺术来说，它们的材料几乎是一样的。由于这种材料的相同性，建筑物自然就可能附有许多雕塑。但是，雕像如果不比建筑物更形象的话，它就失去了其独立存在的价值。

在上述意义上，雕像更具有再现性，它具有更强的表现能力。

雕塑师为了能使他的作品更有表现力，十分重视材料（如大理石、花岗石等）的线晕和纹理。但是，对于一部完工了的作品的形式来说，这些线晕和纹理则是第二位的。这种形式同雕塑材料的形状很有关系。雕塑师选择这些纹理和线晕不是为了这些线晕和纹理本身，而是考虑到这些东西同雕像的明亮度有关。因为雕像接收和反射光线的情况，对于它的形式来说是很重要的。

鉴于绘画这个主题，无论是美学界还是美术界对它都有许多探讨和论证，因此我就不涉及它了。我想就舞蹈和戏剧表演专题来分析奥尔德里奇在这方面的见解。

作为通过人体的某种动作、手势、舞姿、造型来表达思想和内容的舞蹈，通常是在音乐的伴奏下进行的。奥尔德里奇写道：舞蹈艺术的材料是舞蹈演员活动着的身体，它是一种表演艺术。那就是说，一方面，它是通过设计“编写出来”的舞蹈，另一方面是对这种舞蹈的表演。这就意味着舞蹈演员一般不是他所表演的那个舞蹈的创作者（当然也不排除有自编、自导、自演的）。但是，在某种意义上，舞蹈演员也创作。在由单个的舞蹈演员主演的解释性舞蹈中，就有更多的创作余地。此外，我们可以说，舞蹈演员的身体就是供创作者创作的材料，这个创作者无需成为舞蹈演员。因此，奥尔德里奇说：“有点象雕塑家对青铜进行加工一样，舞蹈创作者使人体活动起来，从而构成各种形态样式（男性的或女性的）。正在跳舞的舞蹈演员就是一座完成了的青铜雕像，它是创作者的而不是舞蹈演员的艺术作品。”同时，奥尔德里奇还指出，舞蹈艺术也许是一种次要的艺术，因为就它同音乐等配合在一起而言，它是一种不纯的艺术。

至于戏剧表演，自然与舞蹈不同，这里不准备详谈整个戏剧表演，而只是谈谈它同演员个性的关系问题。奥尔德里