

PEARSON



凤凰文库
当代思想前沿系列

Thought | 感受与形式

自《哲学新解》发展出来的一种艺术理论

[美] 苏珊·朗格 著

高艳萍 译

Feeling And Form

Susanne K. Langer

江苏人民出版社





凤凰文库
PHOENIX LIBRARY

凤凰出版传媒集团
PHOENIX PUBLISHING & MEDIA GROUP

图书在版编目(CIP)数据

感受与形式 / (美)朗格(Langer, S. K.)著;高艳萍译.
—南京:江苏人民出版社,2013.10
(凤凰文库·当代思想前沿系列)
ISBN 978-7-214-05462-3

I. ①情… II. ①朗…②高… III. ①符号主义—美学—研究 IV. ①B83-069

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 239689 号

Authorized translation from the English language edition, entitled FEELING AND FORM, 1st Edition, 0023675004 by LANGER, published by Pearson Education, Inc, publishing as Longman, Copyright © 1978 Pearson Education

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without permission from Pearson Education, Inc.

CHINESE SIMPLIFIED language edition published by PEARSON EDUCATION ASIA LED., and JIANGSU PEOPLE'S PUBLISHING HOUSE Copy© 2013

江苏省版权局著作权合同登记:图字 10-2010-044

本书封面贴有 Pearson Education(培生教育出版集团)激光防伪标签。无标签者不得销售。

书 名	感受与形式
著 者	[美]苏珊·朗格
译 者	高艳萍
责任编辑	张惠玲
特约编辑	马晓晓
装帧设计	陈 黎
责任监制	王列丹
出版发行	凤凰出版传媒股份有限公司 江苏人民出版社
出版社地址	南京市湖南路1号A楼,邮编:210009
出版社网址	http://www.jspph.com http://jspph.taobao.com
经 销	凤凰出版传媒股份有限公司
照 排	南京紫藤制版印务中心
印 刷 者	江苏凤凰通达印刷有限公司
开 本	960×1304毫米 1/32
印 张	15.25 插页4
字 数	380千字
版 次	2013年10月第1版 2013年10月第1次印刷
标准书号	ISBN 978-7-214-05462-3
定 价	42.00元

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向承印厂调换)

凤凰文库·当代思想前沿系列

项目总监 蒋卫国

项目执行 朱晓莹

出版说明

要支撑起一个强大的现代化国家,除了经济、政治、社会、制度等力量之外,还需要先进的、强有力的文化力量。凤凰文库的出版宗旨是:忠实记载当代国内外尤其是中国改革开放以来的学术、思想和理论成果,促进中外文化的交流,为推动我国先进文化建设和中国特色社会主义建设,提供丰富的实践总结、珍贵的价值理念、有益的学术参考和创新的思想理论资源。

凤凰文库将致力于人类文化的高端和前沿,放眼世界,具有全球胸怀和国际视野。经济全球化的背后是不同文化的冲撞与交融,是不同思想的激荡与扬弃,是不同文明的竞争和共存。从历史进化的角度来看,交融、扬弃、共存是大趋势,一个民族、一个国家总是在坚持自我特质的同时,向其他民族、其他国家吸取异质文化的养分,从而与时俱进,发展壮大。文库将积极采撷当今世界优秀文化成果,成为中外文化交流的桥梁。

凤凰文库将致力于中国特色社会主义和现代化的建设,面向全国,具有时代精神和中国气派。中国工业化、城市化、市场化、国际化的背后是国民素质的现代化,是现代文明的培育,是先进文化的发

展。在建设中国特色社会主义的伟大进程中,中华民族必将展示新的实践,产生新的经验,形成新的学术、思想和理论成果。文库将展现中国现代化的新实践和新总结,成为中国学术界、思想界和理论界创新平台。

凤凰文库的基本特征是:围绕建设中国特色社会主义,实现社会主义现代化这个中心,立足传播新知识,介绍新思潮,树立新观念,建设新学科,着力出版当代国内外社会科学、人文学科的最新成果,同时也注重推出以新的形式、新的观念呈现我国传统思想文化和历史的优秀作品,从而把引进吸收和自主创新结合起来,并促进传统优秀文化的现代转型。

凤凰文库努力实现知识学术传播和思想理论创新的融合,以若干主题系列的形式呈现,并且是一个开放式的结构。它将围绕马克思主义研究及其中国化、政治学、哲学、宗教、人文与社会、海外中国研究、当代思想前沿、教育理论、艺术理论等领域设计规划主题系列,并不断在内容上加以充实;同时,文库还将围绕社会科学、人文学科、科学文化领域的新问题、新动向,分批设计规划出新的主题系列,增强文库思想的活力和学术的丰富性。

从中国由农业文明向工业文明转型、由传统社会走向现代社会这样一个大视角出发,从中国现代化在世界现代化浪潮中的独特性出发,中国已经并将更加鲜明地表现自己特有的实践、经验和路径,形成独特的学术和创新的的思想、理论,这是我们出版凤凰文库的信心之所在。因此,我们相信,在全国学术界、思想界、理论界的支持和参与下,在广大读者的帮助和关心下,凤凰文库一定会成为深为社会各界欢迎的大型丛书,在中国经济建设、政治建设、文化建设、社会建设中,实现凤凰出版人的历史责任和使命。

代译者的话

20世纪50年代以降,在林林总总的西方艺术哲学著述中,我认为理论价值比较突出的至少有两部,一部是朗格(Susanne Langer)的《感受与形式》(*Feeling and Form*, 1953),另一部是阿多诺(Theodor W. Adorno)的《美学理论》(*Ästhetische Theorie*, 1970)。^①前者追求内在逻辑的统一与理论系统的贯通,可谓符号论美学的代表作;后者基于否定辩证法的怀疑论原则和反体系的批判意识,可谓否定美学或废弃传统美学的代表作。在这两者所设定的“一正一反”的理论形态中,读者可以充分领略建构性与颠覆性两个理论向度之间的差异与张力,继而反思和追问诸多复杂微妙、迷惑沉奥的艺术哲学问题。

朗格的《感受与形式》于1986年被译介到国内,列入李泽厚先生主编的“美学译文丛书”,名为《情感与形式》,曾在国内美学与艺术批评界引起颇大反响。当时翻译本书的译者有三位先生,即刘大基、傅志强、周

^① 卢卡奇(Georg Lukács)本人计划撰写的美学著作如果完成,理应列为第三部理论价值甚丰的艺术哲学巨著。但他仅写迄第一卷《审美特性》(*Die Ergerart des Ästhetischen*, 1963),原定的第二、三卷因撰写《社会存在本体论》而未果。

发祥。我曾受滕守尧先生(他实际上是“美学译文丛书”的执行主编)的委托,前后花费了近5个月的时间审校此书译稿(其译文誊写在大稿纸上,总量足有数公斤重),随后写过一份简要的总结性报告,说明此书的译文质量基本达到出版要求。在我的印象中,三位译者都十分认真,在哲学、艺术与文学等内容分工上各有侧重,其行文风格也各有特点。比较而言,周发祥先生的译文质量属于上乘,其硬笔行楷清秀工整,给人以赏心悦目之感。后来彼此相识,我当面提及此事,周先生谦虚地回应说:写给别人看的字,还是写清楚为好。

朗格在艺术哲学上的理论建树,主要浓缩在《感受与形式》一书之中。所谓“感受”(feeling),意指“生命感受”(vital feeling),扩展而言,是指人类所能感受到的一切,也就是人类在各种活动中所能产生和体验到的普遍感受,反映在艺术中则成为各种具体感受的抽象物,即符号化的共通性普遍感受。所谓“形式”(form),意指“生命形式”(life-form),在艺术中则指“具有表现力的形式或符号形式”(expressive form or symbolic form)。正是借助“感受”与“形式”这两个关键词,朗格从符号论的哲学基础出发,认为艺术表现的正是艺术家所认识到的人类普遍感受,艺术抽象出的则是人类普遍感受的本质或概念。不过,艺术抽象不同于语言抽象,因为前者是直觉的,以全部人类的精神为基础;后者是推论的,以符合概念的本质规定为原则;前者的抽象物是体现或象征人类生命感受形态的可感形式,后者的抽象物则是基于理智化逻辑系统而制定的纯粹符号。有鉴于此,朗格将艺术界定为人类感受符号的创造,认定艺术旨在创造表现人类普遍感受的符号形式。她曾以音乐艺术为例,在详细论述了其中包含的特殊意味(significance in music)及其神话意识(mythical consciousness)之后,断言音乐这门艺术是“我们内在生命(our myth of the inner life)的神话,此神话是年富力盛、具有意义的,此生命是关乎

新近灵感并且依然生长的。”^①而音乐艺术的表现形式,从根本上说就是“有意识地抽象出来的符号形式,这些形式与其符号化的东西是融合在一起的。”^②不难推论,这里所谓“符号化的东西”(the things they symbolize),就是指人类普遍的或共有的各种感受。

在朗格的美学理论中,除了需要关注她从符号论的角度对各部门艺术表现形式及其价值特征所做的界定和分析之外,还需要关注她对艺术哲学问题的归结与思索。这些问题涉及五个方面,即:

(1) 如果一件艺术品不具备时间上的连续性(譬如一幅绘画,一座雕像,一栋建筑),它何以能够表现总是渐进的生命体验(vital experience)呢? 在这样一个【艺术】符号与感受形态之间,有什么样的逻辑形式的共同性(community of logic form)呢?

(2) 除艺术家本人之外,每个人是如何认识一件艺术品的内在意义(import of a work)的呢?

(3) 衡量优秀艺术的尺度(measure of good art)何在呢? 也就是说,艺术中的“良好鉴赏力”(good taste)是什么?

(4) 美(beauty)是什么? 美与艺术有何关系?

(5) 艺术的公共重要性(public importance)何在?^③

对于上列问题,朗格逐一作了回答。相关论述,不仅见于《感受与形式》一书,也见于另外两书,即《哲学新解》(*Philosophy in a New Key*, 1942)与《心灵:论人类感受》(*Mind: An Essay on Human Feeling*, 1967)。要而言之,朗格的艺术哲学或美学理论的发展,是贯穿在这三部著作之中的。按照她本人的说法,《哲学新解》是《感受与形式》的“绪论”

① Susanne Langer, *Philosophy in a New Key* (Cambridge: Harvard University Press, 1st ed. 1942, 3rd ed. 1974), p. 245.

② *Ibid.*

③ Susanne Langer, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), p. 370.

(prelude),^①《感受与形式》是《哲学新解》的“第二卷”(volume II)。^②熟悉朗格思想的读者知道,《哲学新解》的副标题是“理性、仪式与艺术的符号论研究”,所侧重论证的是符号学理论的哲学基础和艺术的性质与结构,其中有关“语言”、“符号转化”、“符号逻辑”、“生命形式”、“音乐意味”与“艺术意义的生成”等问题的讨论,具有开启艺术哲学新领域的重要意义。《感受与形式》一书的副标题为“从《哲学新解》中发展出来的一种艺术理论”,所侧重论述的是“艺术符号”、“符号创造”、“表现符号”、“生命形式”、“虚幻空间”与“同化原则”等问题,并通过综合分析各类艺术的表现特征,给符号论美学提供了强有力的实证基础。凭借对艺术的深入钻研,朗格本人满怀信心地宣称:“艺术哲学发端于创作室,而非美术馆、讲座厅或图书馆。”^③这里所说的“创作室”(studio),主要喻示对艺术创作及其规律特性的洞察与把握。至于其第三部著作,也就是两卷本的《心灵:论人类感受》,朗格的思索更为精微,论说愈加细致,力图从人类学、心理学和生理学等不同角度,对艺术表现的内容、形式与过程等方面展开溯本探源式的论证,对前两部书中的相关论题加以有效地深化和拓展。诚如她自己在该书开篇所言:“本书是《感受与形式》的续篇,而《感受与形式》又是《哲学新解》的续篇。”^④

有鉴于此,当我们关注《感受与形式》的艺术批评理论时,丝毫不能忽略另外两部著作的相关论证。因为,朗格的艺术哲学作为一个整体,是以有机互补的方式连贯性地呈现在她的“美学三书”之中的。当然,这并非是说朗格的其他著作就无关紧要了。要知道,朗格针对学界对其符

① Susanne Langer, “A Prefatory Note to the Third Edition,” in *Philosophy in a New Key* (Cambridge: Harvard University Press, 1974), p. vii.

② Susanne Langer, “Introduction,” in *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), p. vii.

③ *Ibid.*, p. ix.

④ Susanne Langer, “Preface,” in *Mind: An Essay on Human Feeling* (two vols. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967, 1972), p. 1.

号论美学的批评,有选择地开展了批评的批评或反批评,并且明确指出有些批评源自对艺术符号功能的误解;另外,对于艺术形象、艺术表现、艺术创作、艺术知觉、生命形式、艺术模仿与转化、艺术符号与艺术中的符号等论题,朗格随后做了进一步的阐述与厘清。她在这些方面所得出的理论成果,均收集在《艺术问题》^①一书中。我在此指出这一点的目的,不仅仅是为了说明解读朗格符号论美学的思想脉络或发展线索,而且也是为了表明我们应当借鉴朗格的研究方法来重新思索艺术哲学问题。因为,这些年来,包括西方在内,美学界对艺术哲学问题的思索,与朗格那个时代相比,显得愈加单薄、浮泛或笼统,故此也就没有真正像样的美学理论建构。如今重温这类经典之作,或许能够激起学界的理论热情,进而去探索那些被忽视已久的艺术哲学问题。

说到经典之作,尤其是一些西方的人文经典之作,在其理论传播或文本流通的过程中,通常会随着相关研究的进展或深化,每隔一段时间就推出其新的译本,以便满足学术研究的需要和部分读者的需要。譬如,柏拉图的《理想国》,我手头收集的英译本就有8部之多。亚里士多德的《诗学》,我参阅过的英译本亦有5部之余。朗格的《感受与形式》,虽然不能与前两者的历史地位相比,但其突出的理论价值和学术影响亦然值得提供新的译本。高艳萍博士研究美学与艺术多年,对符号论美学兴趣甚深,此番拨冗重译此书,意在参照国内对相关理论的消化程度,对书中的概念与论说以及行文风格进行统一调整。我觉得这是很有意义的为作。深秋时节,她完成译稿,约我作序,于是借机谈谈自己的一点儿认识与想法。至于新译本的质量如何,尚待读者诸君去甄别评判了。

王柯平

2010年隆冬于京东杨榆斋

^① 朗格:《艺术问题》(滕守尧、朱疆源译,北京:中国社会科学出版社,1983年)。

导 言

《哲学新解》提出,已然得到阐述的符号学理论理应导向一种严肃而深远的艺术批评,如同植根于推理性符号论的科学批评那样。《感受与形式》意在兑现这样一种有关艺术批评的允诺。

既然这种艺术哲学完全依赖上述语义学理论,眼下这本书就只有以读者对前一本书的熟悉为前提了;事实上,此书本质上就是它的续集。我倒是愿意让本书自成一体,但是其自身的主题如此庞大——尽管它有时已采取了概略的形式——以至于复述前一本书的主要的甚至最基本的内容或许都得写上两卷,自然,其中的第一卷其实就是重复已经问世的那本书了。因此,我必须请求读者将《感受与形式》视作是实则开端于《哲学新解》的符号论的第二卷。

著书如做人,无法面面俱到;几百页,不可能回答任何一个充满好奇的稚童提出的所有问题。因此,我不妨先陈述一下本书不打算做的事。它不提供判断“杰作”的标准,甚至也不提供成功与否的标准——无论是绘画、诗、音乐作品、舞蹈或其他什么。它并不预测哪门艺术领域之内什么是可能的或不可能的,以及可以使用何种材料、何种主题与之亲合,等等。它不会帮助任何人进行艺术构思,也不会教会它们以某种媒介进行

创造。所有的标准和规则,对我而言,都不在哲学的疆域之内。哲学的任务是拆解和组织概念,为我们在谈到任何主题(这里是艺术)时使用的术语提供明确而令人满意的含义。正如 C. 皮尔斯(Charles Peirce)所说,它“令我们思想清晰”。

这本书也不打算将艺术理论置于形而上学视角——S. 佩珀(Stephen Pepper)称之为“世界假设”——之下。这一目标固然不在哲学之外,但它却超出了我们眼下的哲学研究。在我为自己设定的界限之内,我只能阐述一种艺术理论,而无法建构一种或许可以包含这种艺术理论的“世界假设”——更不用说将这个如此庞大的概念体系与任何另一个概念体系做比较了。

此外,正是出于确立与表达我自己观点的需要,我不得不接受一些限制。首先,不对任何与在要害点上与我的观点相冲突的经典或流行的理论提出明确的异议。要是我对我一连串辩论中暗指的其他学说一一辩斥,那么,这辩论必将淹没于混乱的争执之中。因此,我必须尽可能地避免论战(尽管当然不能完全避免),而主要在我的同行或前辈的观念可以作为我的观点基础的时候,我才会提出讨论,直率地批评我所看到的他们的局限或错误。而且,我尽可能地把大量的材料转移到脚注。这必然会使注释繁多(尤其是关于诗、小说、戏剧,因为学者们已经从传统的角度研究过它们,因而其批评性文献是大量的),但是,这样也就可以让文本尽可能直接展开自己的主旨,而不受形形色色的折衷的学识的干扰了。如此,脚注就不只是详细的参考书目,而兼顾了普通读者和专业学生的需要;因此,我一反将外国学者的引文保留原文的严格规范,而将所有的段落都译成了英语,无论注释还是文本。但凡没有注明外文译者的,皆由我自己所译。

最后,本书并未穷尽所涉问题。书中的每一主题都需要进一步的分析、研究和发见。这是因为它本质上是一本探索性的书,借用怀特海评价詹姆斯的实用主义的话来讲,它是“抛砖引玉”。

《感受与形式》的任务是确切说明下列各词的意义：表现、创造、符号、意蕴、直觉、生命力和有机形式，我们由此可以借助这些术语来理解艺术的性质及其与感受的关系、几种艺术的相对自足性、它们在“艺术”自身之中的根本统一性、主题和媒介的功能以及艺术“交流”和艺术“真理”的认识论问题。还有许多其他问题从这些核心问题发展出来，同样可以被回答，比如，表演是否是“创造”、“娱乐”或“纯技法”？戏剧是不是“文学”？为何当其他艺术刚刚在文化的地平线上微露峥嵘时，舞蹈却在文化的原始阶段达到发展的最高峰？因此，本书的主要目的可以描述为：为艺术的一般或具体的哲学研究建构一个理性的框架。

实现这一目的，会遇见某些困难，一些是实际问题，另外一些则是语义性的。首先，我相信，艺术哲学开始于创作室，而不是画廊、音乐厅或图书馆。正如科学哲学的正当发展要求来自科学家的观点，而不是像孔德(Comte)、毕希纳(Buechner)、斯宾塞(Spencer)、海克尔(Haeckel)那些视“科学”为整体而对科学的现实问题及科学发现毫无把握的人，因而艺术哲学要求艺术家的观点来检测概念的力量并避免空洞或幼稚的概括。哲学家必须懂得艺术，也就是，“内行地”懂。但是没有人能够“内行”地懂得所有艺术。这就使得大量艰苦的非学术研究成为必需。另外，哲学家在这方面的老师是艺术家，但艺术家却说着自己的语言。这些语言大体上无法转译成为更清楚、更直白的哲学词汇。这很可能令他失去耐心。然而，事实上，我们不可能谈论艺术而不在某种程度上接纳艺术家的语言。他们边做边说的原因并非全然是因为(尽管是部分因为)他们未受到推理训练、说话通俗；也不是因为他们受到“糟糕的说话习惯”的影响而接受了人是“机器中的幽灵”这样的看法，如 G. 赖尔(Gilbert Ryle)的观点。他们的词汇是隐喻性的，因为说出他们的严肃而又往往晦涩的想法，需要灵活和力量。他们不可能“仅仅”将艺术看作是这种或那种可轻易把握的现象；他们对它太感兴趣以致无法向语言让步。那些轻视他们诗性语言的批评家的审视很可能失之肤浅，并且把艺术家并不持有的观点强加

给他们,却没有去发现他们真实的想法和认识。

但是学会创作室的语言仍然不够;毕竟,他作为哲学家的任务是使用他的知识来建构理论,而不是“创作的神话”。当他与其同行交流的时候,他又闯入了另一个语义问题:他现在不是解释艺术家的隐喻,而是必须与奇奇怪怪的专业用语周旋。他以极大的节制和精确使用的词语,在跟他一样严肃的作者那里,却完全是另外的含义。比如,试看作为这本书基础的一个核心词汇:“符号”。C. D. 刘易斯(Cecil Day Lewis)在他优秀的《诗歌形象》(*The poetic Image*)中几乎总是在我所谓的“指定符号”(assigned symbol)意义上使用,而“指定符号”在我这里则是由约定所规定的具有本义的记号;柯林伍德走得更远,他将“符号”限定为“有意选择的记号”,比如符号逻辑的符号。尔后他将拓展“语言”这个术语的含义,几乎囊括一切。^①另一方面,A. 库克(Albert Cook),将“符号”和“概念”对立起来;他认为后者意指刘易斯的“符号”,以及他所谴责为“机械”的一切,比如拉伯雷的喜剧。他说的是“‘符号’的无限含义。”^②显而易见,“符号”意味着某种模糊的令人敬重的东西,然而,我不知道它是什么。D. 戴希斯(David Daiches)还有另外一种用法,其实是一种定义。他在《文学研究》中说:“这里使用的‘符号’其实就是意指一种拥有言外之意的表达。”^③但是马上他非常激进地限定了它的含义:“符号就是某种敏感的人能从其中认出它们潜在命运的东西……”^④这里“符号”的含义与库克所指是否相同,不得而知。

糟糕的哲学家所能做的,就是界定他的词语并指望读者可以牢记它们的定义。然而,读者往往并不愿意接受定义——尤其是当定义显得莫名其妙的時候,除非等到他明白作者的意图,以及这个词为何应该如此

① 对柯林伍德著作的颇为充分的讨论,见本书第二十章。

② 《幽暗的旅程与金色的手段》,第173页。

③ 同上,第36页。

④ 同上。

被界定；而这往往为时已晚。我对“符号”的界定出现在第二十章，正是出于这个原因；恐怕这真的有些为时已晚，我最好现在就摆出来，并希望本书将做出阐明与证实，那就是：符号是任何我们借以做出抽象的手段。

几乎哲学话语中的一切关键词，都苦于先前文献中已然出现的一大串含义。爱森斯坦在《电影感》中使用“再现”(representation)一词意指通常所说的“形象”，并且是未必具体的“形象”——对此，我愿意称之为“印象”。不过，他的“形象”与刘易斯所说的“诗歌形象”却具共通之处；此外，还应说明，两人都知道并且也让读者知道，他们通过它意指什么。

本书中另一个更加棘手却非常重要的术语是“幻象”(illusion)。它总是与“错觉”(delusion)相混淆，故而一谈到艺术中的幻象，总是马上引来抗议，仿佛我们是在说艺术“不过是错觉”。但是艺术中出现的幻觉实在与错觉无关，更与自欺或假装(pretense)无关。

词语的与其限定意义相抵触的或褒或贬的意味，以及在文献中各种各样的甚至确定的含义，带来了艺术理论的一般性问题。除此之外，每一门艺术中还盘踞着天然误解的恶魔。比起其他艺术来，音乐更苦于这一事实，即它具有明显的身体效果，而这过于经常地被视作它的基本价值。文学的苦恼在于，它与事实这种命题性真理的关联；戏剧的苦恼在于它与道德问题的亲近；而舞蹈，则在于人的因素容易引起感官方面的兴趣；绘画和雕塑，在于“模仿”这一伪问题；建筑，在于它的实用性这一再明白不过的事实。我已尽我所能与所有这些妖魔决一死战，然而，最终，我希望这不是直接的驳斥，而是理论本身即体系性观念整体将会驱逐特殊的和一般的偏见。

人们或许会期待在书的结尾部分，各门艺术中孤立发展出来的观念可以一般化并运用到其他艺术中去。读者也确乎往往如此，故无法理解为何我竟忽视了这一点。原因在于，将各门艺术联系起来，并证明它们根本的统一性，将会是一个系统工程；那非得再写一本书不可。

因此，这本书中没有什么是已然完结的，艺术理论也不可能完结。

未来也许会有新的艺术；肯定会有新的艺术形式；我们的时代已经目睹了电影的诞生，它不仅是一种新的媒介，更是一种新的形式（参附录《电影札记》）。但是由于《哲学新解》允诺了一种艺术哲学，因而我真诚地希望它是一个开端，从此某种东西可以无限地进行下去。

也许本来它甚至连开端都不是——根本不会是，若是没有几位协助我的朋友的一如既往的支持。有将近四年的时间，我得到哥伦比亚大学的赞助者洛克菲勒基金会的资助，这减轻了我的教学负担，使我得以全身心地投入科研，而且给予我时间这无形的助手。我衷心地感谢基金会和哥伦比亚大学。我对助手 Eugene T. Gadol 的感激难以言表；除了为我慷慨地贡献他戏剧方面的专业知识，他几乎一直关心这本书的写作，可以说，他就是我的右手。此外，我还要向 Helen Sewell 表达特别的谢意，她在很多问题上为我提供了艺术家的视点，而且阅读并重读了手稿；在她的尖锐而坦诚的批评之下，我几乎彻底重写了第五章，若是仍存不足，那只能是因为不是她本人亲手执笔了。我也受惠于 Katrina Fischer，她做了一些第十八章的辅助研究；我也要感谢我的妹妹 Ilse Dunbar，她为我翻译了许多法文和德文的资料；感谢 Alice Dunbar 作为一名雕塑家的建议，以及她为手稿的付梓提供了最后的帮助；感谢 Kurt Appelbaum，他几乎阅读了全书并给予我一位音乐家的逻辑稳妥的思索。我也受惠于我以前的几位学生，我想，我已在文中表达得非常清楚了。最后，我还想说欣赏 Charles Scribner's Sons 的全体工作人员的合作精神，尤其是 Burroughs Mitchell 先生，令这本书如我所愿地成形。

一本满载着感激而问世的书，几乎可以说是一项集体的探索。我希望这个由艺术家、艺术爱好者和学者组成的集体，将以持久的兴趣接受它，并通过严肃的批评令它焕发生机。

S. K. L.

Hurley, 纽约, 1952