

艺术境界论

杨守森 著

精神内涵以及相关的境界层次，是决定文艺作品及文艺批评价值高低的关键因素。本书正是从“精神”与“境界”入手，结合作家、艺术家、批评家的个案与诗歌、小说、书法、绘画等方面的创作实际，对文学艺术作品的价值构成，中国古代文学精神的特点与流变，新世纪文学精神的走向，艺术作品的境界追求，后现代主义思潮与艺术境界的关系以及主体精神的失落与重建，中国文艺学的创新，文学思想的生成方式，文学艺术的批评境界等相关问题，进行了深入系统的探讨，提出了一系列富有启示意义的见解。

艺术境界论

杨守森 著

 上海人民出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

艺术境界论/杨守森著. —上海: 上海人民出版社,
2008

ISBN 978 - 7 - 208 - 08084 - 3

I. 艺... II. 杨... III. 文艺评论 IV. I06

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 134063 号

责任编辑 齐书深 林 青

封面设计 孙豫苏 范昊如

艺术境界论

杨守森 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

上海商务联西印刷有限公司印刷

开本 635 × 965 1/16 印张 21.25 插页 2 字数 300,000

2008 年 11 月第 1 版 2008 年 11 月第 1 次印刷

ISBN 978 - 7 - 208 - 08084 - 3/I · 592

定价 33.00 元

导 论

在我看来,“艺术境界”,应该算是文艺学“关键词”中的“关键词”之一。用之于文艺研究,要远比西方文论中的“典型”说、中国文论中的“意境”说更具理论效应;用之于实际创作,对作家、艺术家也当更具启示意义,更有助于高水平的作品的产生。

但至今,在中外文论界,这一重要概念范畴,似乎仍未得到应有的关注。在西方文论中,一直少有学者专门论及。在中国文论中,其术语虽早见于据传是唐人王昌龄的《诗格》,但后人往往是将其与“意境”混为一谈的。王国维在《人间词话》中虽曾颇为自得地宣称前人论诗的“兴趣”、“神韵”之类,“犹不过道其面目,不若鄙人拈出‘境界’二字为探其本也”。但观其论著,不仅未对“境界”本身予以自觉而又切实的理论界说,且就其所推重的“言外之味,弦外之响”之类来看,似亦与传统文论中的“意境”无根本区别。在宗白华、朱光潜、李泽厚等著名学者的论著中,则更是径直将“境界”认同为“意境”。实质上,“意境”与“境界”虽有联系,又当是判然有别的。“意境”强调的重点是主客化一,是情景交融,“境界”指的则是作家、艺术家将关于现实、人生、宇宙的主体体悟与沉思融汇于相关形象而生成的诗性精神空间;“意境”是一个浑然整体概念,“境界”是一个深度层级概念;“意境”更适于论及托物言志或借景抒情之类诗作,而“境界”则不仅可用之于分析各类诗歌,亦可用之于分析小说、散文、戏剧以及书法、绘画、音乐等各类艺术作品,以及诗人、作家、艺术家的人格层次等。

艺术境界与创作主体的精神追求是密切相关的。一位诗人、作家、艺术家,如果仅仅满足于感性思维基础上的自然本能宣泄或感性描摹,其作品境界肯定是浅显的,甚至是谈不上什么境界的;如果仅及知性思维层面,以作品宣泄个人怨愤,或过分看重文学作品批判社会现实、道德教谕、道德呼唤之类的作用,其作品境界也还是不够高的;而只有通过康德、黑格尔所说的真正的理性思维,体悟把捉到博大浑阔的宇宙精

神,才能实现文学作品的最高境界。文艺创作,不仅要追求境界,更应追求大境界、高境界乃至最高境界。

耐人寻味的,以深厚的中庸文化传统著称的中华民族,在许多问题的思考方面,实际上是不怎么中庸的。至少在 20 世纪以来,常常见到的是偏激、是对立、是从一个极端走向另一个极端的思维方式。在文艺学领域的表现是:常常将某种主张或学说推至极端,而忽视乃至全然否定其他。如 20 世纪 80 年代以来,随着拨乱反正,随着时势之变,在文学艺术的价值取向方面,呈现出来的正是由过去长期片面尊崇的“文艺为政治服务”之类的现实功利观,日渐走向了过度推崇“审美”的另一个极端。在当今的中国文论界,已大致形成的正是这样一种占据主导地位的不无极端意味的判断:以心神愉悦为特征的审美,是文学艺术的根本属性或最高属性,审美价值是文学艺术的根本价值。这对于认识文学本体,促进文学艺术的发展,当然是有重大意义的,但文学价值,原本就应是多元价值的复合,过分强调文学的社会功利固然会危及文学,过分强调审美价值,也同样不是文学的福音,只能降低文学的尊严,匡拘文学的视野,影响文学的进一步发展。事实上,不论由读者的阅读经验,还是作家、艺术家的创作动机,或是文艺作品审美价值的生成规律来看,将审美价值视为文学艺术的根本价值、首要价值,或将审美视为文学的最高属性,都是值得怀疑的。文学艺术发挥作用的方式,实际上并非许多美学家所说的以心神愉悦为特征的“审美”活动,而是“感人”。这感,可以是美感,也可以是丑感、痛感、悲感、怒感、惧感等等,而不论什么“感”,只要能同时给人以人生的启迪,社会文明精神的滋育,就具有值得肯定的文学价值。

自上世纪 90 年代后期以来,中国的文学艺术创作,虽数量上仍一直在不断剧增,但真正动人心魄之作不多,其关键原因正在于内在精神的贫乏,以及由此导致的艺术境界的低下。正是与之相关,近些年来,“文学精神”已为许多学者所关注,已是我国文艺学领域一个频频可见的术语。但究竟何谓“文学精神”?其构成如何,形态如何,作用如何?也同样缺乏深入研究。

正是基于上述状况,本书首先对“文学审美”问题进行反思,继而从

不同角度,对文学精神的内涵、特点、作用、生成方式,以及与之相关的中国古代文学精神中的精华与糟粕及其流变,新世纪文学精神的走向,文学艺术中的宇宙精神,当今世界的文学精神困境等问题进行了分析论述。在此基础上,联系中外作家、艺术家的创作实际,结合作品个案,对艺术境界,以及与之相关联的主体精神的失落与重建、文艺学的功能定位、文艺思想的生成方式、文学艺术的批评境界等重要问题进行了探讨。本书的核心论点是:与精神意蕴相关的境界层次,是决定诗歌、小说、书法、绘画等各类文学艺术作品价值高低的关键,同样也是文艺理论研究与文学艺术批评的价值高低、成就大小的关键。

目 录

导 论 / 1

第一章 文学:审什么“美”? / 1

- 一、审美价值与美感霸权 / 2
- 二、创作动机与审美价值 / 10
- 三、社会需求与文学影响 / 15
- 四、审美价值与文学价值 / 21
- 五、文学价值与文学本质 / 24

第二章 文学精神论 / 30

- 一、文学精神的内涵 / 31
- 二、文学精神的特点 / 34
- 三、文学精神的作用 / 40
- 四、文学精神的生成 / 44

第三章 中国古代文学精神批判 / 47

- 一、建功立业与以官为本 / 48
- 二、匡时救世与杀伐之气 / 51
- 三、人间情怀与团伙意识 / 56
- 四、与天为徒与虚无心态 / 59
- 五、率性放达与自我中心 / 66
- 六、刚正不屈与奴性人格 / 71

第四章 新世纪的中国文学精神 / 76

- 一、精神境界与文学价值 / 76
- 二、新时期以来中国文学的精神历程 / 81

三、新世纪中国文学精神的探寻 / 86

第五章 宇宙精神与文学艺术 / 90

一、何谓宇宙精神 / 90

二、宇宙精神与文艺创作 / 94

三、宇宙精神与文艺作品 / 97

四、宇宙精神与宇宙人格 / 104

第六章 文化迷途与晦暗时代 / 109

一、文学艺术正在走向慢性死亡 / 109

二、哲学尴尬与艺术困境 / 115

三、西方思潮与中国当代文学 / 120

四、理性建设与文学理想 / 124

第七章 世界黑夜与文学之光 / 128

一、世界黑夜图景 / 129

二、走出黑夜之路 / 133

三、黑夜中的文学之光 / 138

四、在世界黑夜中“道说神圣” / 142

第八章 文学艺术的境界 / 144

一、艺术境界的内涵 / 145

二、“境界”不同于“意境” / 148

三、艺术境界的创造 / 153

四、艺术境界的层级 / 156

五、艺术的最高境界 / 161

第九章 绘画艺术的境界 / 166

一、画境与画意 / 166

二、画境与画技 / 174

三、画境与心源 / 178

四、画境与美术 / 182

第十章 书法艺术的境界 / 188

一、书法艺术境界的构成 / 188

二、书法艺术境界的品级 / 191

三、书法艺术境界的缺失 / 196

四、书法艺术境界的创造 / 203

第十一章 行为艺术的境界 / 208

一、“丑恶行为”，还是“行为艺术”？ / 209

二、世界疯了，还是艺术家疯了？ / 215

三、如何“行为”，又如何“艺术”？ / 224

第十二章 主体精神的失落与重构 / 233

一、主体精神失落的怪圈 / 233

二、主体精神失落的尴尬 / 238

三、主体精神失落的弊端 / 241

四、主体精神的观念重构 / 245

第十三章 文艺学的功能定位 / 248

一、文艺学的功能定位 / 249

二、文艺学的思维心态 / 252

三、文艺学的创新之路 / 256

第十四章 文艺思想的生成方式 / 262

一、文艺思想生成的基本方式 / 263

二、文艺思想生成方式的阻梗 / 267

三、文艺思想生成方式的修复 / 271

第十五章 文学艺术的批评境界 / 275

一、文学批评的四种基本形态 / 275

二、文学批评的四重境界 / 284

三、高层次批评境界的实现 / 288

四、百年来的中国文学批评 / 291

附录 美的本体否定论 / 295

跋 / 328

第一章

文学：审什么“美”？

在中外美学界、文学理论界，似乎大致已形成这样一种占据主导地位的判断：审美价值，是文学艺术的根本价值，是文学作品与其他文字作品的本质区别。如波兰文艺理论家罗曼·英加登在《对文学的艺术作品的认识》中认为：“文学的艺术作品不是为了增进科学知识，而是在它的具体化中体现某种非常特殊的价值，我们通常称之为‘审美价值’。……文学的艺术作品由于某种原因没有体现这些价值，那么它即使能够提供这种或那种知识也是无济于事的。”^①俄罗斯当代文学理论家哈利泽夫在《文学学导论》中强调：“艺术作品首先拥有的是审美价值，要是没有这种价值，艺术作品就是不可设想的。”^②在我国目前出版的美学、文学理论教材中，大多也是将审美价值视为文学艺术的根本属性或最高属性。由片面强调文学的现实功利转向对文学审美价值的高度重视，无疑是中国当代文艺学的重大进步，是促进了中国当代文学之繁荣的。但文学价值，毕竟是多元价值的复合，过分强调文学的社会功利固然会危及文学，过分强调审美价值，恐怕也是个问题。而且，也许与“美是什么”至今尚是一个难以说清的问题有关，究竟何谓文学的审美价值？文学审美价值是如何生成的？一直少见专门性的探讨。即有

① [波兰]罗曼·英加登著，陈燕谷、晓未译：《对文学的艺术作品的认识》，中国文联出版公司1988年版，154—155页。

② [俄]瓦·叶·哈利泽夫著，周启超、王加兴、黄玫、夏忠宪译：《文学学导论》，北京大学出版社2006年版，103页。

论及,亦往往语焉不详,或自相矛盾。这样一来,应当属于文艺学“元问题”之一的“文学的审美价值”,也就成为一个似是而非,好像谁都清楚而实际上谁也说不清楚的问题。

在已有的文学理论中,文学作品中某些丑、恶、悲、恐之类的事物或场面,也往往被说成是也可以产生美感,甚至被判定为本身即具有审美价值。但,当我们切实从阅读经验出发时,又不能不感到这样的困惑:文学作品常常激起我们的喜、怒、悲、恐、丑、厌、恨等多种类型的情感,这些情感,不仅性质不同,有些乃至是根本对立的,如果硬要将所有这些情感都说成是“美感”,那么,“美感”又是与什么性质的“感”相比较而存在的呢?如果失去了其他性质的“感”的参照,“美感”还成其为“美感”吗?如果我们着眼于社会对文学的需求,以及文学在社会上的影响时,会进一步加剧困惑,我们不能不承认一些学者曾经指出的这样的事实:“审美在文学价值当中确实是一个不可忽略的重要因素。但同时也应该看到,古今中外许多文学名著并不都是以其‘审美特性’或‘审美价值’而闻名并传世的。”^①“从现代诗学的标准看,《诗经》作品大都是当之无愧的文学作品,这一点是毫无疑问的。但是从历史的角度看,这些文学作品却在很长的历史时期内并不是凭借文学作品最主要的品格——审美功能而获得主流话语地位的,它们甚至并不是作为文学作品而生产的。”^②那么,我们又怎么说“审美价值”是根本性的文学的“特殊价值”呢?又怎么能将“审美”视为文学的“最高属性”呢?面对这样一些问题,又不能不令人进一步怀疑:文学,到底审什么“美”?审美价值,是文学的根本价值、最高价值吗?

一、审美价值与美感霸权

审美价值形成的标志当然应该是:人们在面对外物时产生的美感。

① 杜卫:《走出审美城》,东方出版社1999年版,216页。

② 李春青:《论文化诗学的研究路向》,《河北学刊》2004年第3期。

关于“美感”，在西方美学史上，虽有多种解释，或谓想象，或谓移情，或认为是一种超越一切现实功利的静观体验，但影响最大，最为人们乐道，也最为人们信奉的是快乐主义理论，其代表性的见解如：“大的快乐来自对美的作品的瞻仰”（赫拉克利特）；“美本身就使观者喜爱，丑本身就使观者嫌厌”（鲍姆嘉通）；“判别某一对象美或不美”，关键是主体的“快感和不快感”（康德）；“美是被当作事物之属性的快感”（桑塔耶纳）；^①“我们的当代理论家们同意审美经验是一种内在地含有快适和趣味的感觉”，“审美经验是一种凝神观照的形式，是对审美对象的性质以及性质上的结构的一种喜爱的注意。”^②在我国，美学界的代表人物也基本上持此看法。如李泽厚的解释是：“经过感知、理解、想象、情感等多种心理功能共同活动而产生了审美愉快。审美愉快有各种名称，一般称为美感，亦可叫审美感受，审美经验，审美满足等。”^③并具体将“美感”分为“悦耳悦目”、“悦心悦意”、“悦志悦神”这样三个层次。朱光潜也这样描述过美感的特征：“观赏者在兴高采烈之际，无暇区别物我，于是我的生命和物的生命往复交流，在无意之中我以我的性格灌输到物，同时也把物的姿态吸收于我。”^④由这些论述可知：美感是一种以喜爱、快乐、愉悦之类情感为心理特征的精神满足。如果这一得到更多人认可的“快乐主义”美感论是正确的话，那么，人们在阅读文学作品过程中，只有产生了喜爱、愉悦、快适之类情感，才意味着其审美价值的存在，否则，即表明没有审美价值。而实际情况又如何呢？在阅读文学作品过程中，人们得到的都是“喜爱”感、“愉悦”感、“快适”感吗？还是让我们先看一下事实吧：

空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。

——王维《山居秋暝》

-
- ① 《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1982 年版，18、142、151、285 页。
② [美]韦勒克、沃伦著，刘象愚等译：《文学理论》，三联书店 1984 年版，276 页。
③ 《李泽厚哲学美学文选》，湖南人民出版社 1985 年版，382 页。
④ 《朱光潜全集》，第 1 卷，安徽教育出版社 1987 年版，214 页。

西京乱无象，豺虎方遘患。复弃中国去，委身适荆蛮。亲戚对我悲，朋友相追攀。出门无所见，白骨蔽平原。路有饥妇人，抱子弃草间。顾闻号泣声，挥涕独不还。“未知身死处，何能两相完？”驱马弃之去，不忍听此言。南登霸陵岸，回首望长安。悟彼下泉人，喟然伤肝。

——王粲《七哀》其一

我们在阅读这两首诗时得到的情感体验肯定是不一样的：由王维《山居秋暝》得到的，大概才更符合美学家们所说的以“喜爱”、“愉悦”、“赏心悦目”为特征的“美感”。而读罢王粲的《七哀》，面对“出门无所见，白骨蔽平原。路有饥妇人，抱子弃草间”的悲惨景象，又有谁能够感到“愉悦”，感到“赏心悦目”呢？人们由此产生的大概只能说是“悲感”。而这“非美感”的“悲感”之对象，体现的又是什么样的审美价值呢？又如：

正当每个人都憋了一肚子屎时厕所的下水管道又冻住了，大便像蚂蚁丘一样堆积起来，人们只得从那个小台子上下来，把屎拉在地板上。于是它在地上冻住了，等待融化。到了星期四驼背推着他的小推车来了，用扫帚和一只盘子样的东西掀起这一摊摊又冷又硬的大便，然后拖着一条枯萎的腿用车子推走。走廊里扔满了手纸，像捕蝇纸一样粘在脚下。一俟天气转暖这气味便更浓，在四十英里外的温彻斯特都闻得到。早上拿着牙刷站在这一堆发酵成熟的大粪前，这股冲天臭气会使你的脑袋发晕。

——亨利·米勒《北回归线》^①

村中央许家车马店门前广场上，摆着一口鲜血染红的大铡刀，血块凝结在刀床上，几个人的尸体，一段一段乱杂杂地垛在铡刀旁。有的是腿，有的是腰，有的是胸部，而每个尸体都没有了头。……在饮马井旁的大柳树上，用铁丝穿着耳朵，吊着血淋淋的

^① 亨利·米勒著，袁洪庚译：《北回归线》，漓江出版社 2003 年版，268 页。

九颗人头。

——曲波《林海雪原》

孙五操着刀，从罗汉大爷头顶上外翻着的伤口剥起，一刀刀细索索发响。他剥得非常仔细。罗汉大爷的头皮褪下，露出了青紫的眼珠。翻出一棱棱的肉。罗汉大爷脸皮被剥掉后，不成形状的嘴里还呜呜噜噜地响着，一串一串鲜红的小血珠从他的酱色的头皮上往下流。

——莫言《红高粱》

读着这样的文字，人们恐怕更是难以“喜”得起来，“愉悦”得起来，“赏心悦目”起来的。相反，由米勒的文字唤起的大概只能是厌恶感、恶心感；读到曲波、莫言描写的上述场面时，产生的大概只能是恐惧感。

在中国的儒家学说中，中医理论中，以及印度的佛教教义中，均有人秉“七情”之说。儒家所说之七情是：喜、怒、哀、惧、爱、恶、欲；中医所说之七情是：喜、怒、忧、思、悲、恐、惊；佛教所说之七情是：喜、怒、忧、惧、爱、憎、欲。如果依据某些美学家所强调的“愉悦”、“赏心悦目”乃至“兴高采烈”之类特征，“美感”应主要与中国儒家、中医及佛教中均置于“七情”之首的“喜”，以及儒、佛中列入的“爱”相关了，而不能给人“愉悦”的“怒、悲、惧、恶、忧”之类情感，当然就算不上是“美感”了。同理，作为人生与社会生活综合性表现的文学作品，在读者那儿引发的不同于“喜”、“爱”的“怒、悲、憎、恐”之类情感体验，也就很难说是“美感”了。如清人金圣叹曾这样谈及他幼年初读《西厢记》时的感受与心理状态：“记得圣叹幼年初读《西厢》时，见‘他不做人待怎生’之七字，悄然废书而卧者三四日。此真活人于此可死，死人于此可活；悟人于此又迷，迷人于此又悟者也。不知此日圣叹是死是活，是迷是悟，总之，悄然一卧至三四日，不茶不饭，不言不语，如石沉海、如火灭尽者，皆此七字句勾魂摄魄之气力也。”^①金圣叹这样一种丢魂失魄，不知是死是活，是迷是

^① 霍松林：《西厢汇编》，山东文艺出版社 1987 年版，473 页。

悟,乃至茶饭不思的心理状态,又该算是什么“感”呢?

文学作品引发的读者的情感体验,实在是复杂的,有的可能是“喜爱感”,有的可能是“悲凄感”、“丑恶感”、“恐惧感”,也有的会如同另一位清代学者但明伦在《聊斋志异》中《陈锡九》一篇的批注写下的“忽而怒,忽而愤,忽而惊,忽而哀,忽而忧,忽而惧;又忽而喜,忽而慰,忽而乐,忽而快”,是多种感受的交融或替迭。那么,根据英加登、哈利泽夫等人所说的“审美价值”是文学的“特殊价值”,“艺术作品首先拥有的是审美价值”之类论断,凡未能唤起读者与“喜爱”之类心理相通的“美感”的作品,是否就算不得文学作品了?但谁又能否认王粲的《七哀诗》、《西厢记》、《聊斋志异》中的《陈锡九》等篇目在中国文学史上的意义呢?谁又能否认米勒、曲波、莫言相关描写的独特文学价值呢?

对于此类无法回避的问题,美学史上当然亦不乏“化丑为美”、“以丑衬美”、“审美静观”、“心理距离”、“心灵净化”之类的理论辩解。这些理论辩解的目的很明确,就是要设法将原本是令人生“憎恶”的“丑”,令人“惊恐”的“灾难”,令人“悲哀”的“不幸”等等,也全部说成是具有“美感”;相关的作品,亦均可被判定为具有审美价值。而这些辩解,总给人强词夺理之感,实际上是很难令人信服的。

“化丑为美”的辩解是:由于作家艺术手段的高妙,将“丑”写“真”了;由于作家思想观念的正确,将“丑”揭露批判了,于是,原本是现实中的“丑”就变为艺术中的“美”了。中国美学家蒋孔阳先生就曾如此解释过:“艺术的美不美,并不在于它所反映的是不是生活中美的东西,而在于它是怎样反映的,在于艺术家是不是塑造了美的艺术形象。”并以果戈理《死魂灵》中的乞乞可夫为例进行了论证。认为乞乞可夫本是一个十分虚伪而又刁钻的骗子,但因果戈理“以他铸物象形的本领,把他逼真地描绘出来,把它丑恶的灵魂深刻地揭露出来,从而使生活中的丑变成了艺术中的美。”^①在论述“化丑为美”时,人们经常举的一个经典例子是罗丹的雕塑作品《欧米哀尔》,认为这件作品之所以“丑得精美”,主要就是因为作者以精到的艺术技巧,表现了老妓女内心世界的痛苦和

① 蒋孔阳:《美和美的创造》,江苏人民出版社1981年版,52—53页。

灵魂深处的悲哀，能够使人们更加厌恨丑，同时激起对美的向往。在这类辩解中，问题是很明显的，这就是将“真”与“善”视为了“美感”生成的原因。作家描写的“真”与作品内涵中的“善”，固然与“美感”有关，但并非存在生成之必然性的。如果“逼真描绘”就能生出“美感”，那么，上述“白骨蔽平原”、“大便堆积，臭气冲天”、“血淋淋的人头”、“活剥人皮”之类场面不“逼真”吗？是不是也可因其“真”而得出“化悲惨为美”、“化污秽为美”、“化血腥为美”之类的结论呢？而上述场面的难以令人“赏心悦目”业已证明，这样的“化”是不可能的。至于“揭露丑恶”之类的“善”，本属作品的理性意义，是社会性价值观念，从本质上来说，与“美感”已不是一回事了。事实上，无论怎样“化”，就人们的实际心理体验而言，出现于作品中的“丑”还是“丑”、“悲”还是“悲”，“惨”还是“惨”。“以丑衬美”之说的悖理之处同样在此，在一部作品中，“丑”当然有衬“美”之作用，但那只是“丑”的作用，并非“丑”本身的“美”。“丑”虽然衬托了他物之“美”，而本身毕竟还是“丑”。如果果《巴黎圣母院》中的敲钟人卡西莫多，外貌的“丑”固然衬托强化了其内在心灵的美，但无论眼睛、腿跛，还是背驼，毕竟仍不是能够令人产生“愉悦”的“美”。

“心理距离说”的辩解是：由于主体与对象之间保持某种“心理距离”，即超越现实性的功利关系，就能在对象中体会到美感。文学作品中的丑陋、邪恶、灾难之类，之所以能产生美感，便是由于经过了作家的艺术处理，形成了与读者之间的“心灵距离”。此说是由英国美学家布洛提出来的，布洛曾举过一个有名的例子来说明自己的观点：海上遇雾的船只虽然潜在着危险，但乘客如能摆脱对潜在危险的恐惧，以欣赏的态度观赏之，海雾就成了有趣的审美对象。布洛之前的英国思想家博克也有过类似见解，认为“如果处于某种距离以外，或是受到了某些缓和，危险和苦痛也可以变成愉快的。”^①这类见解，在解释“美感”生成具有主观因素方面，当然是有道理的，但同样不能证明事物本身就一定会产生“美感”，就一定具有“审美价值”。对此，我们很容易举出这样的反证：如历史上的“南京大屠杀”、奥斯威辛集中营中的“焚尸炉”等，不论

① 转引自朱立元主编：《美学》，高等教育出版社 2001 年版，170 页。