

重建审美沉思中的人性精神

——论 G. E. 摩尔、克莱夫·贝尔和罗杰·弗莱的现代主义先锋美学探索

陶家俊

(北京外国语大学 英语学院, 北京 100089)

摘要:批评理论视域中 20 世纪初英国美学家 G. E. 摩尔、克莱夫·贝尔和罗杰·弗莱的美学思想具有一脉相承的内在价值架构,是对发端于剑桥大学人文传统、勃兴于布卢姆斯伯里小组的人性审美精神的重建。摩尔在重构美/善德性行为基础上,涵摄审美沉思行为和审美沉思对象的有机统一体。贝尔将摩尔的审美有机统一体拓展到艺术家对有意义的形式的审美沉思和审美情感。弗莱进一步兼容艺术没有目的的的目的性与审美判断力有目的的的目的性,凸显艺术对审美主体无私的沉思之生成与审美主体对艺术品有目的审美判断两者之间的辩证生成关系,从纯艺术和纯私人交往层面跃升到艺术文明精神的恢弘视域。

关键词:审美沉思;人性精神;内在价值;布卢姆斯伯里美学

中图分类号:I206 **文献标志码:**A **文章编号:**1674-6414(2026)01-0079-16

0 引言

20 世纪初现代主义浪潮中横空出世的布卢姆斯伯里先锋文艺和思想浓缩凝聚出独树一帜的现代主义先锋美学。围绕以 G. E. 摩尔(G. E. Moore)、克莱夫·贝尔(Clive Bell)和罗杰·弗莱(Roger Fry)为核心的布卢姆斯伯里现代主义先锋美学,形成长历史焦距中的形式主义美学研究与布卢姆斯伯里先锋美学思想研究两种批评潮流。奎琳·V. 法尔肯海姆(Jacqueline V. Falkenheim)在《罗杰·弗莱与形式主义艺术批评的开端》(1972 年)中将罗杰·弗莱视为 20 世纪初形式主义美学理论的开创者。其美学思想超越了罗斯金(John Ruskin)、佩特(Walter Pater)等的艺术批评,全新地阐释了意大利文艺复兴艺术、法国印象派和后印象派。迪恩·W. 柯廷(Deane W. Curtin)在文章《美学形式主义的变化》(1982)中认为,美学形式主义源于康德的《判断力批判》,成于罗杰·弗莱和克莱门特·格林伯格

收稿日期:2025-09-28

基金项目:国家社会科学基金重点项目“英国现代主义对中国古典文明的美学阐释”(20AWW001)的阶段性成果

作者简介:陶家俊,男,北京外国语大学英语学院教授,博士,博士生导师,主要从事英语文学、跨文化、西方批评理论及全球化比较文学和比较文明研究。

引用格式:陶家俊. 重建审美沉思中的人性精神——论 G. E. 摩尔、克莱夫·贝尔和罗杰·弗莱的现代主义先锋美学探索[J]. 外国语文, 2026(1): 79-94.

(Clement Greenberg),是20世纪具有高度哲学批判自我意识的批评思潮。“康德的形式主义根本上是综合的:艺术肯定生活,发挥道德作用,积极提升世界的道德状况。弗莱和格林伯格的形式主义是分解的,始终不承认生活和道德与意义的关联。艺术仅仅是躲避日常生活混乱的纯真庇护所。”(Curtin, 1982: 315-326)伯纳德·史密斯(Bernard Smith)的《现代主义历史:20世纪艺术和观念研究》(1998)则从更宽广的形式主义美学史视域重构欧美建筑、雕塑和绘画表征的现代主义艺术历时谱系。以先锋精神为动力的现代主义征兆了艺术史上一个独特的时期风格或形式风格的循环——受压制的非主流形式风格对主导形式风格的持续审问以及两者之间的辩证超越。现代主义的历史实质上是形式风格的变化、转折、回旋、变异的历史,“是对现代性的批判。它们从古代、异域和‘原始’艺术中汲取营养,借以提炼批判精髓。……是文化帝国主义的畸形儿”(Smith, 1998: 21)。

与上述宏大形式主义美学论对应,另一批学者从中观的布卢姆斯伯里现代主义先锋美学批评角度反思现代主义的文艺、文化乃至文明价值贡献。克劳福德·D.古德温(Craufurd D. Goodwin)在《艺术与市场:罗杰·弗莱论艺术中的商业因素》(1998)中深刻揭示了布卢姆斯伯里先锋美学的文明精神面向。“他们的目标是一种盛行真、美和友谊的文明。对弗莱而言艺术是那些具有创造美的天赋的人将其创作传播给他人的手段。美的成功创造和传播是文明成就的核心。”(Goodwin, 1998: 64-65)理查德·肖恩(Richard Shone)的论文集《布卢姆斯伯里的艺术:罗杰·弗莱、瓦妮莎·贝尔和邓肯·格兰特》则从多元差异角度反思以罗杰·弗莱、瓦妮莎·贝尔和邓肯·格兰特为核心的布卢姆斯伯里先锋艺术。尽管以剑桥人文精神、形式自主理念和文化批判精神为共同基础,但是三人代表的布卢姆斯伯里艺术却表现出艺术家个性基础上的差异,“涵盖了广泛的形式手法、心理内容和主题”(Shone, 1999: 14),表现出不同的个性和艺术感受。这种对布卢姆斯伯里艺术差异的强调客观上忽略了其背后美学探索的内在一致性和连续性。迈克尔·盖尔(Michalle Gal)在《唯美主义:深度形式主义与现代主义美学的出现》中深入挖掘以罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔为喉舌的深度形式主义自足和象征观念。19世纪末以来英美美学发生两轮裂变:从以摹仿和道德为根基的前现代传统美学到以艺术本体自足为圭臬的现代主义先锋美学(或深度形式主义)的裂变;从以“不透明、内向、非反思却充满生产性的象征”(Gal, 2015: 1)为核心理念的深度形式主义美学到消解了艺术内外边界,以概念性、透明性、反思性、再现性为特征的后现代语言哲学美学。以深度(或象征)形式主义为主旨的现代主义先锋美学滥觞于沃尔特·佩特、奥斯卡·王尔德(Oscar Wilde)、詹姆斯·惠斯勒(James Whistler)的唯美艺术哲学,显达于罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔的形式美学。这是“一种温和、丰富的形式主义,没有唯美主义那么复杂。尽管它将形式确立为艺术品的本质,但是却在对艺术品的完整描述中又包括内容的作用及其对形式的贡献”(Gal, 2015: 1)。保罗·

盖耶(Paul Guyer)在《现代美学史》第三卷中则从 20 世纪英国美学发展谱系角度将 G. E. 摩尔、克莱夫·贝尔和罗杰·弗莱归入布卢姆斯伯里美学阵营,但同时他又矛盾地强调三者美学思想的区别。例如他仍强调贝尔与唯美主义的继承关系,削弱贝尔与摩尔之间更有亲缘的承继关系;凸显罗杰·弗莱对审美情感与普通生活情感间增生关系的认识与贝尔所谓的审美情感与普通生活情感分离观点的差别(Guyer, 2014:124)。

上述两类研究要么过分突出宏观历史研究,以单一的形式主义认知削弱布卢姆斯伯里美学思想的内在发展变化;要么由于中观认知视角的局限性过分强调布卢姆斯伯里美学思想内在的差异;要么在 19 世纪末的唯美主义与剑桥人文思想熔炉中诞生的 G. E. 摩尔伦理美学之间踟躅徘徊,苦苦纠结于何为布卢姆斯伯里美学思想之源。我们有必要规避上述两种研究的局限性,在本体研究意义上撇开唯美主义思想的外部影响,重建从摩尔、贝尔到弗莱的布卢姆斯伯里美学思想共通的人性审美精神指向及内在的发展。异中见同,同中见异。在前瞻后顾之间阐发布卢姆斯伯里先锋美学与剑桥人文精神之间自然圆润的回护和呼应。进而思考在现代主义文化批判和文明反思精神启迪下大学人文精神与广阔社会空间中激进先锋文化群落的文化担当和文明守护之间的相互哺育关系。围绕审美沉思中的人性精神这一布卢姆斯伯里美学思想的核心观念(而非 19 世纪前拉斐尔派追求的真、唯美主义津津乐道的唯美或批评话语中过度的形式主义),我们主要从以下三个层面阐述布卢姆斯伯里先锋美学:1. G. E. 摩尔的美/善德性行为论;2. 克莱夫·贝尔的有意义的形式理论;3. 罗杰·弗莱的人性精神辩证转换论。

1 G. E. 摩尔的美/善德性行为论

剑桥大学三一学院的哲学导师 G. E. 摩尔是 20 世纪上半叶伦敦文化知识精英群落布卢姆斯伯里小组的思想和精神导师。其思想成果包括《伦理学原理》(1903)、《伦理学》(1912)、《哲学研究文集》(1922)和《哲学的一些主要问题》(1953)。就布卢姆斯伯里美学而言,摩尔熔哲学伦理学和美学于一炉的伦理思想之作《伦理学原理》不仅照亮了整个布卢姆斯伯里小组为美好理想不懈追寻的前进方向,而且特别为克莱夫·贝尔和罗杰·弗莱的先锋美学探索奠定了思想基础。基于对“善”的伦理学反思和重建,摩尔在该著中系统批判了西方哲学传统中围绕“善”的自然主义谬误,提出内在价值论,重建基于善的西方现代信仰之伦理美学基础。摩尔指出,伦理学的对象是有机整体基础上对事物内在整体价值(而非部分价值)的判断,探讨普遍、终极的善及其与普遍意义上的主体之间的关系。无疑摩尔对至善之德的价值重建为约翰·罗斯金(John Ruskin)、沃尔特·佩特(Walter Pater)、奥斯卡·王尔德(Oscar Wilde)以来英国现代主义美学的真、美、善历时探索画上了句号,从总体性高度完整阐述了善与美的内在有机统一性。

摩尔在《伦理学原理》开篇明确指出伦理学的特点是探究事物的善、恶属性而非人的行为。但是这类属性本身纯粹且无法界定。因此有关善、恶的伦理论断围绕其与其他事物的关系分为两类——事物本身具有这类属性的程度或具有这种属性的事物与其他事物的因果关系。根据上述论断,所有伦理学问题都归为三类。第一类问题是:伦理属性的本质是什么或善何指?可是善的伦理属性本身又是纯粹、不可分辨、不可界定的。这意味着这一类问题是无解、无意义的。第二类问题是:善的属性直接粘附于什么事物且程度如何?第三类问题是:通过什么手段我们能使世界上存在的事物尽可能地善,自在的至善与其他事物是何因果关系?西方自古希腊以来的伦理学传统基本都在试图回答何谓自在的善这个问题。这些理论都直接切入终极和理想思考,都落入自然主义谬误。它们混淆了第一类和第二类问题,都认为只有某个单一的事物是善的,善的事物意味着该事物拥有这个单一的属性。自然主义谬误偏执于唯一的善或自在的善而忽视了善的内在价值特性。

自然主义谬误误导下的各种理论要么将善与超感知的现实联系起来,认为唯一的善存在于超验的形而上现实之中;要么认为善存在于某些自然对象之中;要么认为快乐就是唯一的善。享乐主义坚持的信条是“除了快乐什么也不是善的”(摩尔,2005:59)。实用主义伦理派以约翰·密尔(John Stuart Mill)和亨利·西季威克(Henry Sidgwick)为代表,坚持快乐是唯一善的伦理学原则。密尔认为快乐的幸福是欲求的唯一目的和对象。西季威克在密尔的基础上指出快乐是唯一的善。19世纪以来从边沁(Jerome Bentham)、达尔文(Charles Darwin)到斯宾塞(Herbert Spencer)一脉相承的自然主义伦理观秉持自然客体是唯一善的观点。其主要论调是:凡是自然的就是善的;凡是正常的事物本身是善的;必须的事物是善的;通过自然选择而进化的事物是善的。相对于享乐主义和客观自然主义,古希腊的斯多葛派、17世纪荷兰哲学家斯宾诺莎(Baruch de Spinoza)、德国哲学家康德(Immanuel Kant)及黑格尔(G. W. F. Hegel)的信徒们认为,在超越自然、客观事物之上的唯一现实是永恒、不变的绝对存在,这个永恒现实也是唯一的善。

摩尔提出崭新的行为伦理美学,即德性的行为。亚里斯多德在《伦理学》中将德性的行为视为善的目的本身,把德性等同于善,其表征是外在正当行为的气质。基督教伦理观强调德性行为的动机,即正当行为内心的气质的重要性。基督教对正义、宽恕这类善的德行的宣扬混淆了作为手段的善之事物与本身是善之事物之间的区别。在批判古典行为伦理学基础上,摩尔提出了自己的行为伦理美学,即他所重构的至善秩序——理想事物状态。理想事物状态不仅指本体意义上的事物是善的,而且指与其他事物相比较意义上事物是善的。它包括:(1)最理想的事物,或者说可以想象的最好的事物,这是绝对、至高的善,如各类宗教所描绘的天国、天堂、乐园;(2)现存世俗世界可能的最好的事物,或现世中人类追求的俗世终极目标,这是人类善,如各类意识形态所描绘的大同社会理想乌托邦;(3)事物

本身而言的善,实现了对神性绝对善和群体性人类善的去魅化。尽管摩尔自称仅局限于第三类善来探讨理想事物,借以回答何为事物本身的善这个问题,但是他对现代西方文明形形色色宗教和社会群体鼓吹的伦理信条和道德秩序的怀疑和否定是不言而喻的。他探讨善这一德性行为,旨在对西方现代文明进行批判意义上的价值重估和德性重构。他宣言:理想事物或者善指现实实存的美的事物本身的善。主要包括美的享受和个人的热爱。“对个人的热爱和美的享受包含我们所能想象的一切最大的、显然最大的善。”(摩尔,2005:174)

作为善这一德性行为之一的审美享受源于不同审美要素之间的动态作用形成的审美鉴赏行为。这些审美要素包括:美的事物或审美客体;审美客体内含的美质;与特定美质对应的行为主体的审美情感;审美鉴赏的行为主体基于审美情感对美的意识。“因此,我们有种种不同的情感,而每一种情感都是我们判定为善的某种意识状态之必要成分,所有这些情感都是各个实在的大善之主要因素;它们都是具有巨大内在价值的各有机整体的一些组成部分。”(摩尔,2005:175)美质与情感交互作用,激发审美行为主体对善的意识。两者不仅是善的构成因素,而且是审美鉴赏动态行为的关键支点。由此审美鉴赏有机地将美与善统摄为一个整体。摩尔给美的定义是:任何美的事物也必定是善的,对美的事物的赞美欣赏本身就是善的。为了更清晰地界定审美客体,他特别强调美与美质的区别。一般对审美客体的美之意识指主体对客体有机整体中内含的美质具有特定对应的情感;而对美质之意识却不包含任何情感。这自然意味着审美客体的两种状况——具有各个美质的客体与各个美质构成的整个事物这个客体。

第二种善这一德性行为指对个人的热爱。其要素包括:个人情感;个人热爱的客体;客体具有的精神品质。个人的热爱必然包含对所热爱之人的精神品质的鉴赏。这样摩尔将审美鉴赏对象的价值进一步区分为审美物质客体的美质与审美精神客体的精神品质。毋庸置疑,在世俗的实存世界中具有精神品质的审美精神客体只能是人。个体的热爱本质上意指一个人对另一个具有美好精神品质的人之情感升华而成的审美鉴赏。相比于对物质美的鉴赏,摩尔特别有深意地指出:“真的,对人物的最有价值的鉴赏似乎在于鉴赏其对别人的鉴赏。”(摩尔,2005:186)所谓对鉴赏的鉴赏是什么意思呢?相对于对美的事物的鉴赏,对人的鉴赏不仅包括一个人对另一个人精神品质的鉴赏,而且包括对一个人对他人的态度、情感之热爱,或者说对一个人对他人的鉴赏的鉴赏,又或者说对爱之爱。摩尔认为对爱之爱远远超越了对美的爱,是最有价值的善。换言之,对个人的挚爱攀升到对爱之爱的凌绝之境,善达至大善或至善之境。对爱之爱基础上的人类审美精神交往生生不息地滋生、滋养人的善性和善行。这是所有人类德性和德行的基础。

相比于剑桥大学国王学院的精神导师 G. L. 迪金森(G. L. Dickinson)对希腊古典文明

内在的道体重构,摩尔从现代伦理学批判高度重构现代西方文明融善、美、爱于一体的内在有机价值基石。审美鉴赏构成了善这一万德之源的生发衍化核心机制。对美的鉴赏和对人的鉴赏这两种德性行为(也是审美鉴赏行为)构成的动态德行衍生系统将崭新的现代文明德性价值标准、信仰目标、行为准则树立在完成了基督教祛魅化的现代西方人眼前。这成为英国一代现代主义文化精英执著追求、始终信奉的人性精神。从这个角度看,克莱夫·贝尔的美学思想是摩尔至善至美理想的拓展和延伸。而同样身处布卢姆斯伯里圈子的亚瑟·韦利(Arthur Waley)所有的中国古典文明阐释和转化基本上都是在践行摩尔石破天惊的现代主义审美鉴赏理想。他高举起摩尔这面神光熠熠的审美鉴赏之镜,从中国古典文明中寻找佐证和历史答案,甚至从对白居易的生命践履之鉴赏中以身证道,践行对爱之爱的至美、至情、至善人生信仰。

摩尔的至善至美审美鉴赏包含了两个核心思想论断。第一个论断是:和黄色、绿色、蓝色、甜、苦、圆、方等概念一样,纯粹的善的不可界定决定了我们不能从事物的属性来断言善,因此我们不应界定善是什么,而是应从美和友谊这两种现实理想美状态中确定善的理想状态和境界。正是基于此,克莱夫·贝尔将审美情感理解为不同于普通的人类情感或其他普通的人类价值的独特美学范畴。第二个论断是:在最抽象层面上美和友谊指向有机统一体;在有机统一体中,整体具有内在价值——不同于其各部分的价值相加的价值。不同于为达到某种目的或效果的实用价值,内在价值不能被简约成产生快乐或人主体的其他积极反应的价值。内在价值必然意味着具有内在价值的事物具有值得沉思的价值。但是正如美和友谊昭示的善不同于普通的事物属性一样,也正如内在价值不同于有机统一体各个部分的价值或价值相加一样,对内在价值的沉思不同于任何真实的或可能的沉思。按照这个思路的逻辑,有机统一体分为两个层级。在第一个也是最初层级上是进入沉思视野的事物或对象和沉思者或曰沉思主体。在第二个层级上是值得沉思的事物或对象与真实的沉思和欣赏行为共同构成的有机统一体,其内在价值大于事物或对象的价值。因此内在价值涉及到主体对事物或对象的介入式沉思和欣赏。没有主体的沉思和欣赏,就没有有机统一体,也就没有内在价值。

在上述两个思想论断基础上摩尔得出以下三个结论。首先,美的世界比丑的世界更有价值,因为前者是有机统一体而后者不是;第二,被主体沉思的美的世界比没有主体沉思的美的世界更有价值,因为前者比后者更具有有机统一性;第三,对真实存在事物的美的再现比美的再现本身更有价值,因为前者比后者更具有有机统一性。托马斯·鲍德温(Thomas Baldwin)认为,摩尔围绕至善至美理想而提出的有机统一体观念将重心引向了审美主体的意识状态这个美学问题。

因为这里存在与浪漫主义运动中对艺术价值的处理有意义的对比。浪漫派强调创造

性艺术活动的价值,而摩尔强调对艺术品的被动鉴赏——“审美享受”。这里摩尔的立场与下述更宽广的立论相关,即:只有具有内在价值的事物才是意识的愉悦状态(Moore, 1993: xxxiv)。

保罗·盖耶在《现代美学史》第三卷中阐述摩尔的有机统一体观念时也指出,谈论有机统一体不能仅仅局限于美的事物或对象,尽管它本身就是有机统一体。审美鉴赏和人际之间的友谊决定了有机统一体包含着美的对象和人的沉思反应。这样才构成更具有内在价值的有机统一体(Guyer, 2014: 112)。这里人的沉思反应就是鲍德温所讲的意识的愉悦状态,也就是克莱夫·贝尔美学理论中进一步提纯了的审美情感。

2 克莱夫·贝尔的有意义的形式论

克莱夫·贝尔在剑桥大学三一学院求学时攻读历史学,毕业后转向艺术。1907年他与女画家瓦妮莎·斯蒂芬(Vanessa Stephen)结为夫妻,从此进入伦敦精英文化人圈子布卢姆斯伯里小组。1914年他出版了美学思想的宣言式著作《艺术》。此后他问世的著作包括《塞尚之后》(1922)、《文明》(1928)、《普鲁斯特》(1929)和《法国绘画介绍》(1931)。贝尔在《艺术》中建构的美学理论主要涵盖以下四个方面:摩尔对贝尔美学思想的影响——艺术作为实现善的最佳途径;贝尔的审美情感论;贝尔的有意义的形式论;对艺术家情感的形而上思考。

2.1 摩尔对贝尔美学思想的影响——艺术作为实现善的最佳途径

G. E. 摩尔在《伦理学原理》中有关善的德性行为之论述深刻影响了贝尔。贝尔在《艺术》的“艺术与伦理”这一部分高度肯定了摩尔的思想。像摩尔一样,贝尔批判了享乐主义和实用主义有关善的观念。它们认为善就是快乐,快乐是唯一实存的善。约翰·密尔甚至认为,从质而非量来看快乐有优劣、好坏之分。密尔此论实质上否定了快乐的绝对标准定位,自相矛盾地否定了快乐是唯一的善这种论断。快乐与善被分解成两种不同的品质。

在其他事物中,快乐也许是善的。但是快乐并不意味着善。我们所说的“善”并非“快乐的”这个意思。因为我们发现存在一种与快乐相区别的“善”这种品质。我们谈论的快乐一定程度上都是善的,但这并不意指一定程度上都是令人愉悦的快乐(Bell, 1914: 110)。

摩尔认为,只有人的精神状态而非某类事物才是自在的善。人在认知任何事物时都会伴随有相应的情感,因此人的认知本身激发特定的精神状态,具有使用价值。同理,没有精神且不影响精神的事物不具有价值。人最具有内在价值的精神状态就是爱或沉思——爱或沉思状态中人处于自在自足的善的精神状态。在摩尔的启发下,贝尔得出以下论断:艺术是通达善的精神状态的最直接的途径。艺术不仅是实现善的精神状态的手段,而且是最

直接、有效的手段。在审美沉思状态下,艺术立竿见影地影响人的精神,使精神处于更具张力、更具活力的状态。在艺术品中唯一相关的品质是艺术品质。只有艺术品质才是实现善的手段,才具有审美沉思的价值。没有任何更具道德价值的品质凌驾于艺术品质之上。

2.2 贝尔的审美情感论

不同于沃尔特·佩特偏重的想象的理性和美感这两个美学批评观念,贝尔认为,美学理论的建构以对“艺术情感”(他之后更倾向于使用“审美情感”这个表述)和理智的肯定为前提和基础。“只有那些艺术是其激动的情感持久来源的人才能占有有利于推导出理论的数据资料……”(Bell, 1914: 3)缺乏艺术情感,就无法形成审美体验,也就无法形成以审美体验为基础的美学理论。但是仅仅有情感或仅仅有理智都不足以形成美学理论,只有两者的结合才能产生令人信服的美学理论。因为情感指向特定的艺术品激发的特定审美体验,理智则将情感从特定的个别的艺术品中分离出来,使人关注普遍、一般意义上艺术的本质特征和共性。

美学的出发点是审美情感,而审美情感是独特类别的情感。只有从艺术品中个体才能体验到审美情感。不同的艺术品产生的情感不同,所有这些情感又具有共同的独特性,属于同一个类别的独特情感。这种共同的独特性一方面指各种不同形式的艺术品都会产生的情感,另一方面指向各种艺术品不同于其他对象的基本特质——有意义的形式。贝尔否认美学中存在客观真理的可能。只有凭借审美情感我们才能认识艺术品,因此美学的根本问题是审美判断力和品味。我们只需要关注审美情感和审美对象。审美沉思建构了一个具有自身独特意义的自足世界。在这个独特的自足世界中只有作为沉思对象的艺术品和绝然不同于生活情感的审美情感。艺术将人从日常活动的世界转移到审美快乐的世界,人得以暂时摆脱世俗利害的计算。因此艺术鉴赏不应受到生活中的观念、事物或情感的干扰。

艺术与生活的分离决定了贝尔对艺术再现观的排斥和否定。他认为再现是艺术家能力低劣的标志。浅薄的艺术家总是挣脱不了生活情感的影响,而生活情感的表达必然导致再现。如果说艺术家对生活情感的纠缠是灵感微弱的表现,那么艺术鉴赏者试图寻找形式背后的生活情感,这则是审美情感缺乏的标志。这类艺术鉴赏者总是试图将生活的事实、观念和情感植入艺术鉴赏之中。“他们将创造的形式视同为摹仿的形式,将一幅画视同为照片。他们不是乘着艺术的潮流迈向审美体验的新奇世界,而是猛然转弯,直呆呆地坠入充满人的利害得失的世界。”(Bell, 1914: 29)与此相反,具有审美情感的艺术鉴赏者会忽略艺术品的再现因素,关注形式和色彩的关系。他们能从线条、色彩及它们的关系和组合中判断艺术品的优劣,能感受到远非日常生活的事实和观念可比的深沉、崇高的审美情感。贝尔甚至认为审美情感与伟大的艺术一样永恒不朽。“人忙忙碌碌,生如蜉蝣;改换体制和

习俗之频繁就像换衣服一样;一个时代思想的胜利不过是另一个时代的愚昧无知。只有伟大的艺术长存,不被埋没,因为它唤醒的情感独立于时间和空间,因为它的王国不是此世的王国。”(Bell, 1914: 37)

艺术反过来影响生活。首先,艺术是人精神生活的必需,也是精神生活的产物。艺术品中表现的情感源于人的精神深处,人的精神又受到艺术品的至深影响。因此艺术与精神生活密不可分。第二,艺术影响人的实际生活。通过影响人的性格和观点,艺术影响人的实际生活。但是实际生活和人的情绪至多影响艺术家创作的条件。第三,许多视觉艺术关注的是人生活于其中的物理宇宙。艺术家情感的对象很多时候是特定的场景或对象或整个视觉体验的综合。物理宇宙中的场景和对象成了艺术家情感的手段。在这种情况下艺术家忽略了它们的使用价值,无视人为加在这些对象上的使用标签。这也说明了不同于实际生活中的实用主义者,艺术家只关注作为自在之物存在的对象,只关注通过自在之物来实现的独特精神状态。第四,功利主义泛滥成灾,所谓的文明人深陷生活的泥潭而沾沾自喜。这实乃文明人的浅薄。他们习惯于看见功利的标签而忽略事物本身,长于理智的计算却缺少情感的调剂。只有占现代人少数的艺术家、情感丰富的人、野蛮人和孩童才感受到形式的意义和事物的本来面目。

2.3 贝尔的有意义的形式论

有意义的形式是艺术的普遍共同特征及研究对象。所谓有意义的形式指线条和色彩以独特方式组合,形成特定的形式和形式之间的关系,激发特定的审美情感。艺术家按照神秘未知的规则来排列、组合形式。形式的构成要素包括线条、色彩和三维空间。形式必然是线条、色彩和空间构成的形式。线条必然是有色彩的线条;空间是有色彩的空间;色彩的搭配组合必然构成不同形式。有意义的形式都是以三维空间凸显出来的。仅仅将立方形或长菱形看着平面图形会削弱形式的意义。只有敏锐的三维空间感知才能完整捕捉形式的意义。

为了透彻阐述普遍意义上艺术品的独特性,贝尔系统探讨了有意义的形式这个范畴涉及的五个方面。首先,有意义的形式这个表述专指艺术品,而我们一般所讲的美主要指自然对象的自然之美。这些自然对象的美不能像艺术品一样激发人的独特审美情感。看到自然中的蝴蝶或鲜花所产生的感情不同于绘画或教堂建筑所唤起的情感。为什么自然美不能像艺术品那样激发人的审美情感?这是一个涉及艺术创作的问题。贝尔在“形而上的假设”这一部分具体探讨了艺术品背后从艺术家、艺术品到艺术鉴赏的连续情感形成机制。第二,人的美主要是女性的性感美,这种美同样不能激发人的审美情感。在现代这个美好时代,我们说大街上的人长得美无异于说他们可爱,这不包含任何审美反应的成分。且在很多人的意识中美更多地具有性的意味。贝尔不无调侃地认为,对许多人而言世界上最美

的事物是美的女人,其次是美女的画。这无疑将审美与性感美混为一谈。第三,有意义的形式是激发审美情感的形式独特布局 and 组合,因此也可以被称为形式的有意义的关系。这些形式的有意义的关系就是韵律。第四,有意义的形式这一范畴隐含的绘画艺术品不包括描绘性绘画。所谓描绘性绘画指画中的形式不是审美情感的直接对象,而是暗示情感或传达信息的手段。具有心理和历史价值的肖像画、地形画、讲述故事或暗示情景的画、各种插图画都属于描绘性绘画。这些绘画之所以不能打动人的审美情感是因为这些画借以感染影响人的是观念或信息而非形式。19世纪英国皇家艺术学院派的代表画家威廉·鲍威尔·弗里斯(William Powell Frith)在绘画《帕丁顿火车站》中追求照相或电影式的精确和场景。画中的线条和色彩讲述的是一个时代的逸闻趣事、观念和习俗,因此无法激发审美情感。意大利未来派的绘画也是典型的描绘性绘画,传达的是信息和观念。未来派的理论更多地涉及政治和社会,与艺术没有多大关系。将艺术与政治联系在一起明显是个错误。正因为如此未来派在艺术成就是无足轻重的。第五,在各种艺术中贝尔特别推崇原始艺术(如苏美尔雕塑、史前埃及艺术、远古希腊艺术)、中国北魏和唐代艺术杰作、早期日本佛教艺术中的菩萨像、公元6世纪的拜占庭艺术。贝尔在1914年版的《艺术》最前面使用的就是中国公元5世纪的一尊北魏佛像的照片。由此可见他对中国北魏、唐代艺术的喜好程度。他在1914年版《艺术》第22页、23页给北魏、唐代艺术的注释中纵览顾恺之以后三个世纪的中国艺术,发现佛教给中国艺术注入了鲜活的精神和情感力量。所有这些艺术都具有三个共同的特征:没有再现成分;没有技巧上的虚张声势;具有给人以崇高印象的形式。这些艺术都忽略了技艺娴熟的现实主义,不追求虚幻和奢华,所有的力量都集中在形式的创造上。

2.4 对艺术家情感的形而上思考

贝尔在《艺术》中试图回答这个问题:为什么形式的特定布局 and 组合能激发艺术鉴赏者的审美情感?有意义的形式之所以能激发审美情感是因为它表现了艺术家的情感。正是艺术品那些独特的线条和色彩向鉴赏者传递艺术家的情感。艺术家的情感自然与物质美分不开。对自然对象的审美沉思直接导致艺术家的情感。艺术家对物质美的沉思类似于鉴赏者对艺术品的沉思。在自然美激发的艺术家情感中会产生特定自然美的形式所激发的审美情感。而艺术家之所以产生审美情感则是因为他从自然美背后感受到某种东西。这就是他从自然对象中所感悟到的结成各种关系的纯粹形式,感受到这些独特的形式激发的情感。

艺术家对自然美对象的沉思产生暂时的审美视觉,审美视觉中的对象呈现为纯粹的形式。秉承摩尔的哲学思想,贝尔认为,视自然审美对象为纯粹形式就是视其为自在之物。艺术家审美沉思对象的自在之性使其从各种关联之中剥离出来,也挣脱了工具性意义的束

缚。剩下的只有自在之物或终极现实。恰恰是借助有意义的形式,无论是艺术鉴赏者还是艺术家才能感受到终极现实。有意义的形式激发的审美情感本质上就是对通过纯粹形式而显露出来的终极现实的感受。正因为如此,这类情感也只有通过纯粹的形式来表现。尽管艺术家的情感是通过对形式和形式关系的感受而产生的,但是艺术家却不会受制于审美视觉。艺术家的情感而非视觉决定了艺术创作中的设计。这样艺术品中的线条、色彩和空间蕴含了艺术家独特的精神状态,因此有意义的形式就获得了独特的精神和情感力量。贝尔所谓的自在之物或终极现实与人的生活情感和利害计较全然无关。“无论他们是艺术家或是艺术爱好者、神秘主义者或是数学家,那些尽情陶醉的人就是那些挣脱了傲慢人性的人。那些能感受到艺术意义的人必须使自己在艺术面前谦卑。”(Bell, 1914: 70)带着谦卑之心来打开的审美沉思世界里没有人欲横流,没有物质利益引起的喧嚣。

3 罗杰·弗莱的人性精神辩证转换论

查尔斯·摩尔斯沃思(Charles Molesworth)在《资本家与批评家;J. P. 摩根、罗杰·弗莱与大都会艺术博物馆》中认为,1910—1930年的20多年中弗莱美学思想的核心是审美形式。“在弗莱的生涯中审美形式在许多方面一直是核心的思想话题……但是直到他1927年的塞尚专论问世,形式与审美情感一直是他的关键术语。”(Molesworth, 2016: 197-198)围绕审美形式他探讨了后印象、有意义的形式、审美情感、构架等一系列概念。弗朗西丝·斯波丁(Frances Spalding)在《艺术与生活》中分析了登曼·罗斯(Denman Ross)和乔治·桑塔亚纳(George Santayana)对弗莱美学思想开篇之作《论美学》中形式概念的直接影响(Spalding, 1980: 85-86)。这些研究试图从不同层面揭示弗莱美学的形式主义取向。其实在观念层面弗莱的美学理论有其自身内在的、超越形式观念之上的历时衍变逻辑。这深刻地反映在《论美学》(1909)、《法国后印象派画家》(1912)、《艺术与生活》(1917)、《美学诸问》(1927)这四篇文章中。

1909年4月《新季刊》(*New Quarterly*)上的文章《论美学》是弗莱第一篇重要的美学文章,可被视为其美学宣言。他用慎密的逻辑分析厘清了以下两个核心美学问题:

(一)艺术不同于生活之处在于艺术的想象生活与普通日常生活的区别。艺术想象生活中整个意识聚焦体验的感知和情感方面,产生一套不同的价值和认识。对想象生活的表现使艺术摆脱了真实生活的道德负累。弗莱将艺术所能表现的人在本性引导下应然或必然的情感生活置于日常生活习惯驱使下庸俗、僵化、虚假甚至堕落的伦理道德之上。“既然想象生活自然而然地表征了一定程度上人类对自己本性最完整表现、对自己内在能力最自由运用的感知,那么真实生活在不同地方与更自由、更圆满生活的接近程度就可以得到解释和验证……”(Fry, 1920: 15)弗莱所谓人的本性和内在能力无疑对应于摩尔所论的善的

德性和爱的能力;所谓更自由、更圆满的生活无疑就是他在后来的文章《艺术与生活》中借生命革命昭示的自由生命境界。

(二)在摩尔的内在价值论基础上,对应于贝尔的艺术审美沉思分析,弗莱更为思辨地指出:艺术牵连的审美行为具有自为自在的内在价值及其辩证转换生成机制——艺术表现本身的没有目的的目的性及艺术鉴赏或审美行为有目的的目的性两者之间的辩证统一。真实生活中强烈的情感遮蔽了我们的感知,但是在艺术的想象生活中我们能同时感觉并观察与之有距离的情感。因此艺术表现中的审美情感不是对生活的反应,而是以艺术自身为目的,具有自为自在的内在价值。艺术没有目的的目的性使之被置于审美主体强烈的感知力量之下,生成审美主体无私的(disinterested)沉思(而非摩尔或贝尔单纯的沉思)。但另一方面我们对艺术的反应又带有目的意识。我们意识到与创造艺术秩序、激发我们独特感受的艺术家之间独特的共情关系。与艺术家的共情使我们觉得“他表现了一直潜存在我们之中但是我们却从未意识到的某种东西。他在揭示自己的过程中将我们展示给我们自己”(Fry, 1920: 20)。这种审美判断力的目的性既使得我们对艺术品中没有目的的秩序和变化的感知符合我们对美的表达,又使我们被激发的情感需要没有目的的秩序和变化。因此没有目的的艺术秩序和变化与有目的的审美情感形成相互转换的辩证关系。

弗莱为1912年在伦敦格拉夫顿画廊举办的第二届法国后印象派画展手册撰写了序论《法国后印象派画家》。该序论无疑是在实证阐释层面用他在《论美学》中阐述的美学思想为法国后印象派辩护。浅薄的公众普遍指责塞尚(Paul Cézanne)、毕加索(Pablo Picasso)、马蒂斯(Henri Matisse)开创的后印象派绘画艺术技巧拙劣和无能,风格怪异华丽,不严肃,缺乏诚信。弗莱的辩护是:这场新艺术运动不以炫耀技巧和知识为目的,而是试图通过绘画或空间形式来表现精神体验,表达现代生活的情感。“这是高度文明化的现代人的努力,试图找到与现代前景的感受相适应的图画语言。”(Fry, 1920: 156)这些艺术家的目的不是描绘摹仿自然形状,而是表现新的现实,创造新的形状;不是摹仿真实生活,而是发现生活的对应面。他们创造出纯粹抽象的形式语言,所表现的形象具有明晰的逻辑结构和紧密的统一肌理,激活人无私的沉思。塞尚是整个后印象理念的开拓者,而毕加索与马蒂斯则构成了后印象派风格鲜明的两个极端。毕加索将抽象形式推到空间语言的极致;马蒂斯诉诸有节奏、绵延流动的线条、空间关系逻辑尤其是全新的色彩。马蒂斯对线条韵律的突显“比任何其他欧洲画家更接近中国艺术的理想”(Fry, 1920: 158)。

法国后印象派艺术一脉相承的是欧洲古典精神——文艺复兴艺术昭示的积极、无私、沉思的心灵情感状态和崭新的、不可企及的精神体验(即他在《论美学》中展望的自由、圆满生命境界)。古典精神普遍存在于12世纪以来各个时期的法国艺术中。弗莱用不同词汇(如“passionate state of mind”和“aesthetic emotions”)来表达古典精神哺育下的理想生命

状态——与现代态度对应、以无私和沉思为特质的审美情感和精神生命。查尔斯·摩尔斯沃思认为,弗莱对后印象派与欧洲古典精神之间内在精神一致性的强调将现代主义历史化和普适化。“现代主义及其创新在某种程度上从特定传统中寻求普遍化的形式感。这样弗莱的审美情感和有意义的形式这两个观念得以为他的理论建构提供关键的支撑作用,位于他的艺术价值之顶端。”(Molesworth, 2016: 173)

弗莱在《艺术与生活》中进一步从宏大历史叙事中捕捉欧洲文明古典精神的滥觞和流变,将贝尔所谓对艺术品的审美沉思生发的审美情感拔高到对总体性意义上欧洲艺术革命也是生命革命循环变奏的审视。艺术革命与生命革命的背离契合成了判断欧洲古典精神波澜起伏的绝妙参照。弗莱所讲的生命革命指任何时期那些生命升华到彻底的自我意识状态的人对生命境遇的智识和本能反应——无私的沉思。第一次变革是从古希腊异教向基督教的转变——对自然宇宙的态度变化。但罗马帝国似乎没有受到这种转变的影响,仍延续古希腊异教动机和原则。因此人精神主体的基督教化在艺术上却表现为对古希腊艺术的一脉相承。12世纪末的第二次变革中基督教反进步力量的胜利扼杀了思想和风俗自由的希望。生命的变革反向地对应于从仿罗马风格到哥特式风格的艺术巨变。与蓬勃向前的艺术革命相反,中世纪的生命承受着基督教反动力量对自由的压制。在文艺复兴这场第三次变革中,生命革命与艺术革命第一次真正对应一致。生命革命的趋向是对个体权利和自我实现的认可、对物质世界客观现实的科学态度和认可。相应地古希腊和古罗马文明催发的古典艺术和文学、科学、个体的价值得到现代意义上的充分表现。“艺术与人精神的其他功能首次达到完美的和谐和直接的联合。我们可以将这种和谐归功于伟大的文艺复兴艺术家作品的强烈和自信。”(Fry, 1920: 4)第四次变革指17-18世纪生命的平静中涌现的剧烈艺术变革和艺术家的分裂。卡拉瓦乔(Michelangelo Merisi da Caravaggio)首次发现了明暗对比法,提出了现代意义上新的现实主义理念——对生活中粗糙、普通、肮脏或平凡事物原封不动的接受。18世纪艺术脱离了精神和思想革命的主流,刻画贵族的举止和品味,成为小众贵族群体的附属品和奢侈的代名词。只有法国大革命土壤中蔓生的浪漫主义艺术呈现出一个充满了剧烈情感冲击、如画历史事件和野性自然的世界。19世纪则见证了艺术对生命的反影响,从而出现了像英国牛津运动所奉行的反动政治和宗教思想。第五次指现代艺术发展过程中19世纪的印象派运动和20世纪初的后印象派运动。印象派的艺术视觉彻底摆脱了日常生活施加在视觉上的禁制,科学地描绘大气色彩和大气透视的新效果,但是却无视设计和形式的协调。印象主义将13世纪以来用艺术形式逼真地再现外表整体性这一艺术趋向推到了极端。正是在这个欧洲艺术的危机时刻,塞尚、保罗·高更(Paul Gauguin)、文森特·梵高(Vincent Willem van Gogh)等重建纯审美标准,重新发现结构设计和谐原理。艺术家与凡夫俗子分道扬镳。艺术充溢着对审美情感的眷恋和痴迷。

弗莱的《美学诸问》从宏大的历史视野转向对不同类型艺术审美体验的思考——对不同类型艺术背后共通的审美情感(或心灵气质)和有意义形式的提炼。首先,建筑、绘画、音乐、雕塑、文学等不同类型的艺术产生不同审美体验,但却基于相似的审美判断或心灵审美状态。这种相似的审美判断源于相似的精神气质,且明显区别于其他类别体验的精神态度。第二,不同于不纯的艺术,对纯艺术的体验是一种对有意义的形式的独特审美体验,因为对艺术品的反应所产生的审美情感是形式意义上对组成艺术品的不同部分之间关系的反应,而不是对艺术品涉及的感觉、对象、人或事件的反应。因此独特的艺术审美体验具有独特的意识指向,形成持久、可辨认、不同于日常生活反应的心灵气质。第三,弗莱借用 A. C. 布拉德雷(Andrew Cecil Bradley)《牛津诗歌演讲集》中阐述的纯诗学论来强调诗艺乃至艺术自足的内在价值。诗的体验本身就是目的,具有内在价值。诗的价值就是其内在自足的价值,外在因素会削弱降低诗的价值。因此诗不是真实世界的一部分或临摹,而是自成独立、完整、自足的世界。纯诗也是纯艺术的目的使我们有独立、完整、自足现实感的创造设计。第四,不同类型的艺术诉诸不同的有意义的形式,甚至将各自不同的有意义的形式融合在一起,从而拓宽形式表现的范围。例如布鲁盖尔(Pieter Brueghel)的画《背十字架》的设计是高度复杂的心理设计,空间塑性受制于心理感受,因此更接近于文学。绘画中源于心理设计和空间设计的两种体验共存这种现象并非必然,但是在伦勃朗(Rembrandt Harmenszoon van Rijn)的绘画中心理设计和空间设计达到高度的融合一致,表现出绘画与诗两种形式的融合。但整体而言,伦勃朗逐渐从强调心理设计转到强调空间表现。此外绘画艺术中还存在图解和空间两种模式的混合,但是最终指向和谐的空间塑性统一体,从而凸显整个空间塑性,使空间价值高于心理价值。

弗莱曾在《视觉与设计》中的文章《回顾》中回顾了自己的艺术探索历程。他先后经历了英国前拉斐尔派、法国印象派和意大利文艺复兴艺术的洗礼,最终在后印象派绘画中找到了现代派艺术的希望和新方向。“我逐渐认识到,我所希望未来某个世纪可能发生的事件已经发生了,艺术开始再次恢复设计语言,探索它长期被忽视的可能性。”(Fry, 1920: 191)这种可能性就是现代派运动中后印象派艺术昭示的形式设计的回归。

4 结论

贝尔沿着摩尔开辟的内在价值思想之路前行。其最重要的美学理论贡献是对摩尔内在价值意义上的审美有机统一体的进一步打磨和完善。摩尔的审美有机统一体涵摄了鉴赏主体的沉思行为和被沉思的对象。贝尔的审美有机统一体则进一步涵盖了三个层级:艺术家对终极事物的沉思以及沉思行为中基于终极事物的有意义的形式而激发的艺术家的审美情感;进入审美鉴赏主体沉思视野的艺术品和审美鉴赏主体;审美鉴赏主体对艺术品

的沉思以及沉思行为中基于艺术家浓缩在艺术品中的有意义的形式而激发的审美鉴赏主体的审美情感。但是贝尔却在三个关键点上偏离了摩尔的思想:(1)将摩尔基于善的也是美的两种德性行为(审美鉴赏和对个人的热爱)分离开来,仅仅关注艺术家和鉴赏主体双重的审美沉思和审美情感,这无疑将审美行为与日常生命实践割裂开来;(2)眷恋唯美主义的“为艺术而艺术”信条,将艺术品凌驾于日常生活之上,过分强调艺术审美情感的独特性、有意识的形式之绝对性;(3)对审美情感独特性、有意义的形式之特殊性的强调否定了审美鉴赏行为内在固有的善这一德性;否定了审美鉴赏深深扎根于其中的人的德性和德行,从而也否定了善与美相互调剂作用下爱所生成的良好、美好人际交往行为。而这才是摩尔思想也是布卢姆斯伯里美学的精粹,是指引弗吉尼亚·伍尔夫(Virginia Woolf)、亚瑟·韦利、E. M. 福斯特(E. M. Forster)等勇敢前行的灯塔。

罗杰·弗莱在摩尔的内在价值统一模式和两种根本的德性行为(审美鉴赏和对个人的热爱)基础上,摒弃贝尔的唯艺术论及其背后的唯美主义,在辩证转换和古典文明精神探源两个方面极大地拔高了布卢姆斯伯里美学的哲学反思和文明精神内涵。相比而言他对绘画艺术及不同艺术类型的所谓形式主义美学思考并非他美学思想的根本。首先,辩证转换构成了弗莱总体性意义上的认识论和方法论,贯穿了其美学思考的主要方面。艺术表现的人的本性、情感和生命圆融辩证地超越现实庸常生活和道德假面。艺术内在价值标示的自足辩证地生成审美主体无私的沉思,而审美主体与艺术家之间有目的的共情意识又逆向地生成审美主体的审美期待——对艺术家在艺术品中对审美主体自我精神世界的显露之期待。因此艺术本身没有目的的目的性被嵌入总体性意义上审美判断力有目的的目的性链条之中,艺术对审美主体无私的沉思之生成与审美主体对艺术品有目的审美判断形成双向辩证转换生成关系。其次,弗莱克服了摩尔、贝尔乃至布卢姆斯伯里小组其他成员的自由主义局限,从纯艺术和纯私人交往的层面跃升到艺术文明精神认知的恢弘视域,进而化解了摩尔畅想的两种德性行为之间的分离和贝尔对艺术与生活的隔离。他提出的生命革命观念肯定的其实就是他在《论美学》中提出的超越了日常生活的自由、人性的精神生命的回归和勃兴。在欧洲历史上唯有在文艺复兴时期生命革命与艺术革命有机统一,日常生活与艺术的想象生活融合无间。这才是他所召唤的古典精神或艺术文明精神——以其自由、人性、圆融的精神生命滋养、哺育、复兴文明的精神伟力。在1934年他去世后问世的《最后讲稿》中他将目光投向更辽阔的世界诸古典文明共通的艺术文明精神。第三,看似在弗莱的美学探索中摩尔念兹在兹的善的也是美的德性行为观念甚少被直接探究,但是就其对自由人性的艺术表现及文明精神的彰显而言,他实际上超越了善与美的二元认知(尽管摩尔强调两者的不可分),用超越了现实日常生活中善与美、直击个体生命和文明生命的自由人性精神观来统摄对艺术、审美判断乃至文明的美学思考。苟能摄情复性,舍欲全理,

归真返朴,不为美而大美,不求善而至善。发于审美情感和人之爱的情之二端善和美才能真正在无私的理性沉思中超越人的褊狭、计较和分别,归于人生命的自然性灵、人性精神的艺术彰显、文明精神的熔铸保全。

参考文献:

- Bell, Clive. 1914. *Art*[M]. New York; Frederick A. Stokes Company.
- Curtin, Deane W. 1982. Varieties of Aesthetic Formalism[J]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (3): 315-326.
- Goodwin, Craufurd D. 1998. *Art and the Market: Roger Fry on Commerce in Art*[M]. Anne Arbor: the University of Michigan Press.
- Shone, Richard. 1999. *The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*[M]. Princeton: Princeton UP.
- Smith, Bernard. 1998. *Modernism's History: A Study in Twentieth-century Art and Ideas*[M]. New Haven: Yale UP.
- Fry, Roger. 1920. *Vision and Design*[M]. London: Chatto & Windus.
- Gal, Michalle. 2015. *Aestheticism: Deep Formalism and the Emergence of Modernist Aesthetics*[M]. Bern: Peter Lang.
- Guyer, Paul. 2014. *A History of Modern Aesthetics*[M]. VI. 3. Cambridge: Cambridge UP.
- Molesworth, Charles. 2016. *The Capitalist and the Critic: J. P. Morgan, Roger Fry, and the Metropolitan Museum of Art*[M]. Austin: University of Texas Press.
- Moore, G. E. 1993. *Principia Ethica*[M]. Thomas Baldwin ed. Cambridge: Cambridge UP.
- Spalding, Frances. 1980. *Roger Fry: Art and Life*[M]. Berkeley: University of California Press.
- 乔治·摩尔. 2005. 伦理学原理[M]. 长河,译. 上海:上海人民出版社.

Reconstructing the Spirit of Humanity in Aesthetic Contemplation: On G. E. Moore, Clive Bell and Roger Fry's Modernist Avant-Garde Aesthetic Exploration

TAO Jiajun

Abstract: From the perspective of critical theory' early 20th century British aestheticians G. E. Moore, Clive Bell and Roger Fry's aesthetic thoughts have an inherited schema of intrinsic value and reconstruct the aesthetic spirit of humanity burgeoning in the humanistic tradition of Cambridge University and blooming in the Bloomsbury Group. Moore reconstructs the organic unity based on the ethical behavior of beauty and goodness and encompassing the action and object of aesthetic contemplation. Bell extends Moore's aesthetic organic unity to artist's aesthetic contemplation of the significant form and the emergent aesthetic emotion. Fry further fuses the purposiveness of purposelessness of art itself with the purposiveness of purpose of aesthetic judgement, highlights the dialectic generational relationship between aesthetic subject's uninterested contemplation generated by art and its purposive judgement on artistic work, and embraces a grand horizon of artistic civilizational spirit by transcending pure art and pure interpersonal communication.

Key words: aesthetic contemplation; spirit of humanity; intrinsic value; aesthetics of the Bloomsbury group

责任编辑:冯革