



外国美学

14

外国美学

第十四辑

《外国美学》编委会编

商务印书馆

1997年·北京

主 编：汝 信

编 委（按姓氏笔画为序）：

王树人 叶秀山 朱 狄 汝 信 李醒尘

张伯幼 张 黎 郑 涌 郑雪莱 程孟辉

责任编辑：程孟辉

WÀIGUÓ MĚIXUÉ

外 国 美 学

第 十 四 辑

《外国美学》编委会编

商 务 印 书 馆 出 版

（北京王府井大街36号 邮政编码100710）

新华书店总店北京发行所发行

北京振兴华印刷厂印刷

ISBN7-100-02227-4/B·316

1997年12月第1版

开本850×1168 1/32

1997年12月北京第1次印刷

字数300千

印数1500册

印张12 1/2 插图1

定价：18.10元

目 录

德国美学与中国近代文艺	聂振斌 1
-------------	-------

维柯美学的新维度	李红艳 32
----------	--------

文学解释的三级视野及其变化	金元浦 62
---------------	--------

审美经验研究的开拓者 ——英国经验派美学	方 珊 90
-------------------------	--------

符号与形式 ——卡西尔和苏珊·朗格形式美学思想浅论	张 辉 118
------------------------------	---------

英美艺术社会学的一种新方向 ——沃尔夫《美学与艺术社会学》述评	杜 卫 140
------------------------------------	---------

康德审美判断的共通感问题	朱志荣 158
--------------	---------

康德美学的形式概念	赵宪章 174
-----------	---------

论尼采的艺术悲观主义	陈剑澜 210
------------	---------

黑格尔、叔本华、尼采论悲剧	陈 炎 237
---------------	---------

古典的发掘 ——论黑格尔《美学》中的艺术主体性思想	徐碧辉 253
------------------------------	---------

西方古代和谐论	袁鼎生 269
---------	---------

古代希腊的诗学理论	蔺 川 302
-----------	---------

对亚里士多德净化理论的美学阐释	李庆本 338
-----------------	---------

文学象征符号的意义	〔美〕W. Y. 廷德尔 著 兰菲 译	355
-----------	---------------------	-----

艺术·社会·美学	〔德〕T. W. 阿多诺 著 王柯平 译	370
----------	----------------------	-----

西方美学家美学思想简介

卢克莱修	31
考夫卡	139
阿尔琴	173
艾耶尔	209
爱尔维修	236
奥古斯丁	252
巴尔特	301
列维-斯特劳斯	337
杜夫海纳	354
托多罗夫	396

补白

表现派(61) 随想曲(117)
新浪漫主义(157) 精神分析(268)

德国美学与中国近代文艺^①

聂振斌

从康德、席勒、黑格尔到叔本华、尼采，都有一个内涵丰富的美学成为他们整个思想体系的重要组成部分，并且同中国有不解之缘。中国近代的许多学者，如王国维、蔡元培、朱光潜、宗白华等，在不同的时期，从不同的角度、不同的侧面，介绍、传播他们的美学思想，吸收他们的重要观点与中国固有的思想融合贯通，以建构自己的美学思想体系，从而又对中国近代文艺产生了巨大影响。毫不夸张地说，德国美学是中国近代文艺运动的思想先导，是中国近代文艺批评的理论基础，促成中国近代文艺的形成、发展和演变。

差不多与梁启超大张旗鼓地进行“小说界革命”的同时，王国维对康德、叔本华、尼采、席勒的美学思想发生了浓厚的兴趣，如饥似渴地阅读他们的著作，向中国的读者介绍他们的思想观点，中国人始知有“美学”。王国维更运用他们的理论进行文艺批评，发表自己对中国的文艺（特别是文学）、审美、学术、教育的新见解，发生了很大的影响。尤其是他的《红楼梦评论》、《人间词话》、《宋元戏曲考》，更是文艺界、学术界的不朽之作。他提倡悲剧，批判中国文

① 中国近代文艺：按照流行的观点，中国近代的历史始于1840年，止于1919年；在这一阶段产生的文艺都称为近代文艺。我则认为，中国近代的历史始于1840年而止于1949年，在这一历史阶段所产生的文艺并不都具有近代特点。因为文艺同社会生产力、经济基础的发展并不是完全同步的。中国社会进入近代之后，社会政治科学技术曾发生明显变化，而文艺观念的变革却非常迟缓，直到19世纪末戊戌变法诸君所进行的“诗界革命”、“小说界革命”，由于引进西方某些新观念，才透露出近代气息。

艺的“大团圆”传统，提倡写实主义，反对粉饰太平，提出文艺要超道德政治而独立，要求摆脱专制主义政治对文艺的桎梏，实际上是为新兴阶级争夺文艺领导权。在戊戌变法失败之后，蔡元培自动放弃翰林院编修的高位，回家乡浙江和上海进行新式教育实验。1907年，他到德国留学，深受康德的影响。辛亥革命后，蔡元培学成归国，出任临时国民政府教育总长。积极提倡美感教育，建立了德智体美全面发展的新式教育体系。1917年就任北京大学校长，利用自己的有利地位和对美学的兴趣，把美学思想的传播和美感教育的实施从学校推广到社会，使文艺界和文化教育界获得一次大普及。培养了一批美学教学和美学研究的专门人材，而且这些专门人材大多数是接受德国美学的影响。

在德国美学传入中国的前30年，移植、照搬和误读的情况比较明显，往往以西方的理论作为标准来衡量中国文艺的价值，否定的多，肯定的少，连王国维、蔡元培也不可避免。这是由于对美学这个新学科缺少了解，对于各自赖以存在的文化背景没有比较研究的缘故。但那时的人们普遍而盲目的认为，西方处处事事先进，而中国处处事事落后，在这种“大势所趋”的情况下，能把两种不同的文化背景下的思想观点，摆在平等的位置上加以批判综合、比较研究、融会贯通，又谈何容易！中国近代美学进入30年代，这种情况大有改观。中国美学比较成熟了，朱光潜、宗白华、邓以蛰等人的论著是其代表。这三位学者的美学兴趣都始于20年代，都在西方世界留学多年，都有深厚的“国学”根底，都接受德国美学的影响。朱光潜主要是受康德、叔本华、尼采、立普斯（当然还有意大利的克罗齐、英国的布洛等等）的影响。他对西方美学的介绍最为系统、深入，并且经过吸收、消化和批判、综合的工夫，独树一帜成一家之言。他运用新的观点方法，对中国文学（特别是诗）所作的研究与批评，成就是卓著的。宗白华主要是从康德、叔本华、尼采、歌德等人那里吸收思想营养，对诗、书、画、音乐、舞蹈、戏剧等所作的

批评和中西比较研究,不同凡响,真正体现出是中国的美学思想。邓以蛰主要接受黑格尔的影响,在 20 年代他所出版的论文集《艺术家的难关》,没有摆脱照搬西方的缺陷,而 30 年代所进行的书画研究与批评,进步是非常明显的,表明他的美学思想业已成熟。

仅从以上所述,已能看出德国美学对近代中国影响之大。这种影响,从方法的角度说,用西方的科学分析和抽象思辨的方法,使中国美学和文艺思想有了纯理论的逻辑体系,对于中国传统的思维方式和表述方法有所触动,有所改变。如中国古代的文论、书论、画论、诗话、词话、小说评点等等,不能说它没有理论,但理论与非理论的经验、直感、形象描画常常混沌不分,即使很系统的《乐记》、《文心雕龙》,也带有这种特征。也不能说它没有逻辑,但逻辑是内在的,没有概念——推理——判断的完整形式,往往缺乏从前提到结论的过渡中介。中西的这种不同,是就其主要特征而言,不能作绝对化的理解。至于中西各自的思维方式和表述方法孰优孰劣,这里只说事实,而不下价值判断。因为这一问题不单单是美学问题,而是整个历史、文化问题,大大超出本文所论范围,故而不敢多置一词。

德国美学对中国的影响,就其思想观点说,主要是以下六个方面:

一 超功利主义美学

自从鲍姆嘉通创立“美学”独立学科之后的 18、19 世纪,德国的“哲学的美学”和“心理学的美学”,大家层出不穷,自成独立体系,观点、见解各异。但有一点却是基本一致:都属于超功利主义美学。超功利主义美学体系为康德所开创。他认为审美超越利害关系之上,是无目的无概念参与的自由观照,美在形式而与事物的内容实质无涉。此说的建立,在西方产生广泛的影响,取代了柏拉

图以来影响达两千年之久的“摹仿说”的地位，成为美学界普遍公认的观点，虽然也有反对者，但这个基本事实却也无法改变。康德等人的超功利主义美学，对中国近代美学和文艺思想的形成与发展，具有根本意义。

王国维从这一基本理论出发，认为：

美之性质，一言以蔽之，曰：可爱玩而不可利者用是已。虽物之美者，有时亦供吾人之利用，但人之视为美时，决不计其利用之点。其性质如是，故其价值存于美之自身，而不存乎其外。^①

一切之美，皆形式之美也。就美之自身言之，则一切优美皆存于形式之对称、变化及调和。至宏壮之对象，汗德虽谓之无形式，然此种无形式之形式，能唤起宏壮之美，故谓之形式之一种，无不可也。就美之种类言之，则建筑、雕刻、音乐之美之存于形式，固不俟论。即图画、诗歌之美之兼存于材质之意义者，以亦此材质适于唤起美情故，故亦得视为一种之形式焉。^②

王国维这里所说的“材质”并不是指艺术创作所使用的物质材料和媒介，而是指作品所摹仿所描写的生活画面、故事情节、人物命运等等，这些已被形式化、客观化，所以也称“材质”，但它只能唤起人们的感情，并不能带来功利目的，所以也以形式视之。文艺的根本目的就是要超脱“生活之欲”之争斗，而得其暂时之平和，这也是人类唯一的一块净土和“息肩之所”。总之，王国维在论述美的性质时用的是康德的超越利害关系说，在论述文艺的功用时多用叔本华的解脱人生痛苦说。

如果说康德对王国维的影响是部分的，而对蔡元培的影响则

① 《王国维遗书·静安文集续编》第5册，商务印书馆1940年版，第23页。

② 同上书，第24页。

是基本的。蔡元培把康德从“美的分析”所得出的四个规定性简化为二，认为美的特性：一曰普遍，二曰超脱。他说：

凡味觉、嗅觉、肤觉含有质的关系者，均不以美论；而美的发动，乃以摄影及音波辗转传达之视觉与听觉为限，所以纯然有“天下为公”之概。名川大山，人人得而游览；夕阳明月，人人得而赏玩；公园的造像，美术馆的图画，人人得而畅观。齐宣王称“独乐乐，不若与人乐乐”，“与少乐乐，不若与众乐乐”，陶渊明称“奇文共欣赏”；这都是美的普遍性的证明。^①

又说：

马牛，人之所利用者，而戴嵩所画之牛，韩干所画之马，决无对之而作服乘之想者。狮虎，人之所畏也，而芦沟桥之石狮，神虎桥之石虎，决无对之而生搏噬之恐者……美色，人之所好也，对希腊之裸像，决不敢作龙阳之想。对拉飞尔若鲁滨司之裸体画，决不敢有周昉秘戏图之想。美之超绝实际如是。^②

蔡元培的美论缺少王国维那种较深刻的思辨和较严密的逻辑。他举出许多性质相同的例子说明一个观点，而又缺少分析与综合。以上两个观点，其实很简单。美的普遍性，主要是就美的对象而言。由于美在形式，因此不含利害关系，人我皆不得而私也。美的超脱性，主要是就审美主体而言。正是由于以上的原因，审美主体才对之不抱官能欲望和功利目的，即超脱之谓。普遍与超脱互为因果，是一而二又二而一的关系。蔡元培的美学观点，其哲学根源也是来自康德。他认为审美处于“现象世界”与“实体世界”的相交点上。“现象世界”即充满利害冲突、服从于因果律的现实世界，是有限的、相对的；“实体世界”即观念世界，无矛盾、无差别，超轶于

① 《蔡元培哲学论著》，河北人民出版社 1985 年版，第 407—408 页。

② 同上书，第 177 页。

因果律之外，因而是无限的、绝对的，也是一种理想世界。艺术则是有事于“现象世界”而实属于“实体世界”，美感教育乃是引导人们走出“现象世界”而进入“实体世界”的“津梁”。他说：

在现象世界，凡人皆有爱恶惊惧喜怒悲乐之情，随离合生死祸福利害而流转。至美术，则即以此等现象为资料，而能使对之者，自美感以外，一无杂念……人既脱离一切现象相对之感情，而为浑然之美感，则即所谓与造物为友，而已接触于实体世界之观念矣。故教育欲由现象世界而引以达于实体世界，不可不用美感之教育。^①

蔡元培与康德一样，虽然认为美在形式，具有超功利性，但又很重视美或艺术同道德的关系，认为美育的最终目的是培养高尚道德、人格及献身精神，他没有像王国维那样提出文艺要超道德政治，而强调超越个体的官能欲望和自私性，这是他积极提倡美感教育的基本出发点。

凡是接受康德美学思想影响的，都是超功利主义论者。20年代，年青的朱光潜受到康德美学思想的启蒙，发表了他第一篇美学论文《无言之美》，就是把“超脱现实”作为衡量文艺价值的根本标准。他认为人类之所以需要有文艺，是由于人的意志追求同现实形成无法解决的矛盾冲突：人都要求幸福美满，而现实决不答应，因此才另造出一个理想境界，也才有了“超脱”之谓。

因此美术家的生活就是超脱现实的生活；美术作品就是帮助我们超脱现实到理想界去求安慰的。换句话说，我们有美术的要求，就因为现实界待遇我们太刻薄，不肯让我们意志推行无碍，于是我们的意志就跑到理想界去求慰藉的路径。美术作品之所以美，就美在它能够给我们很好的理想境界。所以我们可以说，美术作品的价值高低就看它超脱现实的程

① 《蔡元培全集》第2卷，中华书局1984年版，第134页。

度大小,就看它所创造的理想世界是阔大还是窄狭。^①

朱光潜后来又接受了克罗齐、叔本华、尼采、立普斯、布洛等人的影响,见解也有明显的改变和发展,但“超脱”的观点没有根本改变,只是用布洛的“心理距离说”,作了一些修正和调整,以避免说得太绝对。例如:

我说“距离”时总不忘冠上“适当的”三个字,这是要注意的……艺术一方面要能使人从实际生活牵绊中解放出来,一方面也要使人能了解能欣赏。“距离”不及,容易使人回到实用世界,“距离”太远,又使人无法了解欣赏。^②

这是 20 年代说的话,要比年青气盛的 30 年代所说稳妥、成熟得多。

宗白华也是美学上的超功利主义论者,他也接受了康德的影响。但他与以上三人略有不同。他不是单纯地运用、发挥康德等人的观点,而是把外来的思想与中国固有的思想,融合起来发挥。他既接受康德的审美超越说,又把庄子的“心斋”“坐忘”思想与魏晋人所追求清淡玄远的精神,不知不觉地融汇其中,而且表达方式也比较中国化,仅从字面上难以断定他到底受了谁的影响。他始终认为审美是超越现实利害关系之上的一种“静照”。所谓“静照”,就是一种“唯美的眼光”和“无所为而为”的态度。它的起点在于:

空诸一切,心无挂碍,和世务暂时绝缘。这时一点觉心,静观万象,万象如在镜中,光明莹洁,而各得其所,呈现着它们各自的充实的、内在的、自由的生命,所谓万象静观皆自得。这自得的、自由的各个生命在静默里吐露光辉。^③

① 《朱光潜美学文学论文选集》,湖南人民出版社 1980 年版,第 353—354 页。

② 《谈美》,开明书店 1932 年版,第 20 页。

③ 《美学散步》上海人民出版社 1981 年版,第 21 页。

他认为“美的价值”在于形式，而不在于所描写的客观内容，那是真而不是美。他说，“美的形式的组织，使一片自然和人生的景象，自成一个独立的有机体，自构一世界，从吾人实际生活之种种关系中，超脱自在”，“形式之最后与最深的作用”之一，就是“化实相为空灵，引入精神飞越，超入美境”。^①宗白华还从审美无利害性的观点出发，提出建立“艺术的人生观”。所谓“艺术的人生观”，就是以“唯美的眼光”看待世界人生，即不存功利目的、不抱官能欲望的审美态度，世界人生的一切，无论自然的或是社会的，无论善的或是恶的，无论美的或是丑，都可以带来愉悦，只要你把它当作一种艺术作品看待。^②与此相类似，林语堂提“生活的艺术化”，并且写了很厚一本书，朱光潜提出“艺术的人生”以与“实际人生”相区别，吕澂提出“艺术的社会”以与现实社会相区别，说法不同，却殊途而同归，都是要摆脱现实的利害纷争之网，到艺术审美中去寻找精神自由。究其根柢，都是从超功利主义美学中演绎出的结论。

以康德为代表的审美超利害说，在 20 世纪 30 年代之前的中国，曾发生深入而广泛的影响，美学爱好者及研究者们，不管是否直接接受康德这一学说，都赞成和附和这一观点，几乎不见反对者。连尝试运用马克思主义“唯物史观”考察中国艺术发展史的李朴园，一方面强调“物质生活”对艺术的决定作用，另一方面却又认为艺术具有超功利性，实际是一种自相矛盾。（见他所写的《中国艺术史概论》，30 年代初出版）鲁迅的早期，梁启超的晚期，也是审美超功利论者。鲁迅发表于 1908 年的《摩罗诗力说》云：“一切美术之本质，皆在使观听之人，为之兴感怡悦。文章为美术之一，质当亦然，与个人及邦国之存，无所系属，实利离尽，究理弗存。”^③发

① 《美学与意境》，人民出版社 1987 年版，第 124—125 页。

② 以上见《美学与意境》，人民出版社 1987 年版，第 23 页。

③ 《鲁迅全集》第 1 卷，人民文学出版社 1981 年版，第 71 页。

表于1913年的《僭播布美术意见书》说：“顾实则美术诚谛，固在发扬真美，以娱人情，比其见利致用，乃不期之成果。沾沾于用，甚嫌执持，惟以颇合于今日国人之公意，故从而略述之……”^①接受马克思主义之后，鲁迅才转变为美学上的功利论者。梁启超本是功利论者，20年代之后他退出政治舞台而从事教育学术，美学观点也转变为一个超功利论者。认为文艺创作和审美活动乃至学术研究，都是从“趣味”出发，是“无所为而为”，不含有“计较利害的观念”。^②受立普斯影响的吕澂、范寿康、陈望道诸人，也都是这一思潮的拥护者。吕澂说：“人们关于‘美’的种种活动，都从对于世界，人生的特别态度而来。既不象理论推求的‘理论的态度’，也不像计较利害的‘实践的态度’，所以另称他做‘美的’。”^③范寿康认为，审美的“移情”之所以可能，正是在于它排除概念和利害计较这两大障碍。^④陈望道说：“非美感的快感是‘关心’的，即有计较功利心的，如看见桃红可爱，就想吃彼。美感是‘无关心’的，如见夕阳初月，鲜艳可爱，每觉毁誉皆忘，怡然自得，更不图谋，也无蓄意攫取之心。”^⑤

在康德等人的思想影响之下，超功利主义美学成为中国近代美学的主流，从根本上动摇了以儒家功利主义美学思想为正宗的旧传统。无论在近代德国乃至整个近代西方世界，也无无论在近代中国，超功利主义美学体系的建立具有深远的历史意义。首先，产生于超功利主义美学之前的功利主义美学，固然有它的合理因素和存在的历史必然性。但这种美学始终视文艺与审美是政治、道德、宗教的附庸，是实现社会功利目的的手段，不承认其有独立地位，

① 《鲁迅全集》第8卷，人民文学出版社1981年版，第47页。

② 见《饮冰室合集》文集第13册，中华书局1941年版，第48页。

③ 《美学浅说》，商务印书馆1931年版，第18页。

④ 《美学概论》，商务印书馆1927年版，第74—75页。

⑤ 《陈望道文集》第1卷，上海人民出版社1979年版，第436页。

这又不能不说是一种偏颇。超功利主义美学正是从反对这一偏颇出发,强调文艺与审美的特殊性能、特殊规律和独立价值,肯定创作自由,为审美娱乐的合法性辩护,这种理论有利于文艺与审美自身的发展,弥补了功利主义美学的缺陷。超功利主义美学体系的建立,使人们对美学思想发展的内在矛盾有了更加自觉的认识,无疑是美学思想发展的一次重大的历史深化。其次,所谓“超脱”的具体所指,就是要求超越封建专制主义政治,反对文艺成为宣扬旧道德旧礼教的工具。文艺应该成为个性解放、娱情养性的美的自由王国,成为自由、平等、博爱和人道主义的新天地。它为近代新文艺的健康成长,扫清了理论障碍,对社会进步也是一种巨大的促进力量。在我们的历史上,曾一度因为超功利主义美学在哲学上属于唯心主义,在政治上属于资产阶级,而被骂个狗血喷头。其实,这是我们的无知。即使属于唯心主义、属于资产阶级,是它的一大历史缺陷,也抹杀不了它在艺术审美上以及在人类思想史上所建树的一系列真知灼见。

二 悲剧精神

“悲剧”概念同“美学”一样,在20世纪之前的中国人眼中是极其陌生的。它被传到中国并以其批判中国文艺的传统精神,也是王国维开其先路。大家都知道,叔本华的悲观主义悲剧观,在中国受其影响最深的一个人就是王国维。他从事哲学美学研究,本是从读康德著作始,因读不懂,转而读叔本华的《作为意志和表象的世界》而“大好之”。这是1902年前后之事。1904年,他以叔本华的哲学为“标准”撰写了《红楼梦评论》,阐发《红楼梦》的伟大悲剧精神。他把叔氏的悲剧观与老庄的厌世哲学结合起来进行发挥。认为悲剧产生的根源即在人类自身的“生活之欲”,悲剧所描写的就是人生可怕的一面,演出人生的痛苦、悲伤,恶的胜利,嘲笑人的

偶然性的统治。《红楼梦》所描写的，正与叔本华的观点不谋而合，而这种描写是“大背于吾国人之精神”，即盲目的“乐天”精神。王国维认为它的价值也正在于此。他按叔氏对悲剧的分类：一是由极恶之人造成的悲剧，二是由命运造成的悲剧，三是由平凡生活中伦理关系造成的悲剧。第三种悲剧最贴近我们的生活，也最难写，《红楼梦》即属于此种最难写而又写得最成功的一部悲剧，因此王国维称之为“悲剧中之悲剧”。悲剧的根本目的，就是解脱人生的苦痛。悲剧所描写的人生可怕的痛苦的生活，使人的意志欲望破裂，因此而“解脱”，而得一“息肩之所”。当然这也只能是暂时的平和，因为“生活之欲”是无限的，极有限的享用之物永远也满足不了它，因此人生痛苦永无解除之日。《红楼梦》彻头彻尾地揭示了这一人生真谛，因此他又称《红楼梦》是“彻头彻尾之悲剧”。他还以《红楼梦》为镜子，比照中国“大团圆”之作之平庸、肤浅。《红楼梦评论》对于中国小说、戏剧中的千人一面、千部一腔的公式化、非写实主义方法，对于作家不敢正视现实人生、编造“大团圆”的俗套，对于一些无聊文人把别人的悲剧作品“续”成美满结局的陋习，以及《红楼梦》研究中如“索引派”那种非美学方法，首先举起了批判的义旗，成五四“文学革命”的先声。

20 世纪初年，王国维传播悲剧思想，尚是独具慧眼，孤军奋战。到了五四时期的“文学革命”，局面已大为改观。悲剧观念的影响广泛了，接受悲剧观念的人增多了，并且形成一股目标一致的力量。他们都用西方的悲剧观念，批判封建文艺旧传统，成为“文学革命”的重要内容之一。他们同王国维一样，肯定悲剧，否定“大团圆”传统。蔡元培说，中国旧戏情节“千篇一律”，结局总是“大团圆”。历史和现实中有无数的悲剧，“我国人绝无演此类于舞台上者”，其根源在于“我国人之思想，事事必求其圆满”^①。他还说：

① 《蔡元培全集》第 2 卷，中华书局 1984 年版，第 495 页。

“……悲剧之美，以其能破除吾人贪恋幸福之思想。小雅之怨谤，屈子之离忧，均能特别感人。《西厢记》若终于崔张团圆，则平淡无奇，惟如原本之终于草桥一梦，始是发人深省。《石头记》若如《红楼梦》等，必使宝黛成婚，则此书可以不作。原本之所以动人者，正以宝黛一死一亡，与吾人之所谓幸福全然相反也。”^①沈雁冰说：“中国文学都表示中国人的性情，不喜现实，谈玄，凡事折衷，中国小说无论好的坏的，末后必有个大团圆。”^②胡适的观点尤为激烈。他在1918年发表的《文学进化观念与戏剧改良》一文，其中专门谈了悲剧观念。他指出：

中国文学最缺乏的是悲剧的观念。无论是小说，是戏剧，总是一个美满的团圆……有一两个例外的文学家，要打破这种团圆的迷信，如《石头记》的林黛玉不与贾宝玉团圆；如《桃花扇》的侯朝宗不与李香君团圆；但是这种结束法是中国人所不许的，于是有《后石头记》《红楼圆梦》等书，把林黛玉从棺材里掘起来好同贾宝玉团圆；于是有顾天石的《南桃花扇》使侯公子与李香君当场团圆！^③

胡适还列举了中国历史上一系列悲剧题材，某些文人都把它们写成大团圆的喜剧。这乃是中国人思想薄弱的铁证。“他闭着眼睛不肯看天下的悲剧惨剧，不肯老老实实写天工的颠倒惨酷，他只图说一个纸上的大快人心。这便是说谎的文学。”胡适为什么如此强烈地反对“大团圆”的处理方法？原因就在于这种作品不能起到应有的社会教育作用，至多给人“一种满意的观念，决不能叫人深沉的感动，决不能引人到彻底的觉悟，决不能起根本上的思量反省”。那种团圆完聚、事事如意的作品，不过是作者“头脑简单，思力薄

① 《蔡元培全集》第3卷，中华书局1984年版，第34页。

② 《文学与人生》。

③ 《胡适文存》第1集，远东图书公司1979年版，第151页。