

中国当代文学 批评概观

吴三元 季桂起著



知識出版社

中国当代文学批评概观

吴三元 季桂起 著

知识出版社

(京)新登字 188 号

中国当代文学批评概观

著 者： 吴三元 季桂起

责任编辑： 杨忠诚

技术设计： 师 涛

封面设计： 童行侃

出版发行： 知识出版社

(北京阜成门北大街 17 号 邮编 100037)

经 销： 新华书店

排 版： 北京久久文化公司

印 刷： 北京北方印刷厂

开 本： 850×1168 毫米 1/32

印 张： 13.375

字 数： 300 千字

印 数： 1—1300

版 次： 1994 年 10 月第 1 版

印 次： 1994 年 10 月第 1 次印刷

书 号： ISBN 7—5015—1174—8/I·17

定 价： 12.00 元

序

王富仁

文学批评是以文学为研究对象的一门独立学科，它与文学本身是迥不相同的。在过去，我们常常把文学批评史放在文学发展史中一起加以描述，结果不但将文学史搞得头绪繁杂，脉络不清，同时也很难将文学批评的发展历史描述得完整清晰。现在吴三元、季桂起两位先生将当代文学批评的历史独立抽取出来，写成《中国当代文学批评概观》一书，本身便标志着文学批评独立意识的加强，是一件有开拓性的新的尝试，是值得称赞的。

要看清当代文学批评史的诸问题，我认为应当先搞清现代文学批评的整体布局以及这个布局在1949年由于中国共产党领导的政治革命在全国范围内的胜利和中华人民共和国的成立而发生的变化。新文学发展到三、四十年代，逐渐形成了三个不同的文学派别，它们各自有自己的批评思想。这三种不同倾向的分裂和聚合才构成了整个现代文学批评的历史。这三个派别是：（一）左翼文学批评；（二）自由主义文学批评；（三）御用文人的文学批评。左翼文学批评是以马克思主义文艺理论为指导的文学批评，它的实质是中国社会的、历史的文学批评。左翼知识分子追求中国历史的发展，追求中国社会的改造，并从这一要求出发观照、批评、研究文学现象。1917年的十月社会主义革命的胜利，是当时

世界上最巨大的社会历史革命事件，中国的这部分知识分子，很自然地以这个革命为自己的楷模，而这个革命又是以用马克思主义理论组建起来的俄共（布）为领导的，所以马克思主义便成了左翼知识分子极乐意接受的理论。自由主义文学批评中有各种各样的理论派别，有胡适的实用主义文学批评，有朱光潜的美学思想，有梁实秋的新人文主义思想，有李健吾的印象主义批评实践，有周作人、林语堂等等的社会学和文化学的批评，有现实主义的、浪漫主义的、自然主义的、现代主义的各种创作方法的理论标准，也有弗洛伊德的精神分析学，克罗齐的直觉学说，叔本华、尼采的意志论，柏格森的生命哲学，瓦雷里的象征主义理论，日本新感觉派的小说理论，甚至还有中国古代的诗画理论，都分别渗透在这个文学派别的文学批评中。但他们都有一个共同的特点，即他们是把文学作为一种独立自足的研究对象加以批评研究的。他们中的多数人并不否认文学的社会作用，但他们却并非从中国社会的特定发展要求观照文学及其作品，他们用的是带有普遍适用性的文学的标准，是中外古今都离不开的普遍原则。这就不同于左翼文学批评，左翼的标准更狭窄但也更具体，即在现代的中国应当发展、提倡何种文学才能有益于中国的社会人生。御用的文学批评严格说来并不是文学批评，因为它赖以最终解决文学问题的手段不是理论性的，而是实际的政治权力手段。这种手段的力量使他们的理论成为赘疣，因而也逐渐萎缩，干瘪成了各种不同形式的告密手段。他们是现实政治权力的文化鹰犬，起的是社会治安的作用。它与当时的左翼文学批评都是带有鲜明的政治倾向性的，但二者却有本质的不同。左翼文学批评必须依赖自己的社会正义感获取社会群众的信赖和支持，因而也必须注意完善自己的理论，而御用的文学批评则不必。

以上三种文学批评的派别共同构成了三、四十年代的文学批评格局。御用的文学批评不能称其为一种文学批评，但它体现了

文学与政治权力的本质关系，因而在这个系统中起着关键性的作用。只要御用的文学批评用非文学批评的手段限制和束缚着文学和文学批评的实际发展，争取创作自由便成了一项首要的文学任务，而这则赋予了左翼文学批评以重要的历史地位。自由主义的文学批评尽管是当时自由主义知识分子所组成的文学批评阵线，但他们是各自分离的，不但在文学观念上缺乏统一的理论倾向，而且在自我社会权益的保障上也构不成一种统一的力量，左翼文艺批评则起到了自由主义知识分子所没有的文学艺术工作者工会的作用。自由主义知识分子无力反抗御用文人的压制和迫害，因而在文学题材的开拓、艺术精神的发展上便是无力的，而左翼文学批评则担当了这个任务。左翼文学批评主张以批判的态度对待现实社会，描写广大社会群众的现实生活和他们的苦难，揭露官僚政治的腐败和现实政治的黑暗，呼唤人民的反抗精神和自主意识，建立文艺的战斗风格亦即属于力美的文学。这些都是御用的文学批评所反对和压制的，而自由主义文学批评又是无力解决乃至无意解决的。当一个民族的文学在政治专制和文化专制的条件下自身便不具有独立自足性的时候，把文学作为独立自足的对象进行研究的自由主义文学批评就必然陷于一个自设的理论怪圈：当它把这种畸形的文学现象作为完整的独立自足的文学系统进行自己的理论概括的时候，他就会使自己的文学批评理论也带上这种文学现象的畸形特征，如果他要建立自己的独立自足的文学批评理论，他就必然超越了文学自身的界限而在文学的外部关系中建立自己的文艺批评的理论。御用的文学批评不但以自己的存在赋予了当时的左翼文艺批评以现实的崇高地位，同时也更紧密地将自由主义知识分子同左翼知识分子聚合在了一起，同时也把两种文学批评联合了起来。这两个文学派别的关系绝没有我们现在想象得那么严重，不但在左翼文学批评和闻一多、朱自清这类文学批评家之间没有绝对对立的关系，就是在鲁迅与胡适之间的分歧也

仅仅发生在极其有限的范围内。实际的政治迫害把任何理论的分歧都降到了第二位的位置上，两者的分歧不在于拥护还是反对这种文化专制主义倾向上，而是以何种态度对待它的问题上。自由主义知识分子采取了更多的自我克制态度，左翼文学批评则采取了正面对立的态度。但二者的互补倾向则是根本的。自由主义文学批评面对御用文学批评的威胁没有能力实现自我的保护，而左翼则以自己的正面对立把专制主义吸引到了自己的身上，使自由主义文学批评能够更自由地发表自己的文学见解。与此同时，左翼文学批评还以自己的理论赋予了象巴金、老舍、曹禺这些作家的作品以崇高的社会历史价值，而自由主义文学批评同时也赋予了象茅盾这类左翼作家的作品以独立的文学价值，并以自己的存在削弱了御用文学批评的社会影响力。正是这两种文学批评派别的联合力量，造成了三、四十年代中国文学批评的繁荣，乃至他们的分歧与争论，也活跃了文坛，促进了各自批评理论的建立与发展。积极的作用大大超过了消极的作用。

当代文学批评主要是在三、四十年代左翼文学批评的基础上演化而来的，下面我们具体描述一下左翼文学批评的发展状况。

现代左翼文学批评大致经历了三个历史阶段，因而也有三种不同的理论形态。左翼文学批评的第一个阶段是1928—1930年，其代表人物是郭沫若、成仿吾、李初梨、冯乃超、钱杏邨等，这个阶段是马克思主义文艺论的提倡阶段，但也有它自己独立的话语形式。它的话语形式就是用马克思主义的阶级论区分文学和文学作家，以构成文学的思想等级系列。封建主义文学、资产阶级文学、小资产阶级的文学以及无产阶级文学这些沿用至今的文学概念便是从那时开始使用的。后来的人们认为那时的左翼文学批评有极“左”的倾向，但大都不承认他们的“左”恰恰在于它是以马克思主义社会阶级的划分为基本准则而直接用于意识形态（包括文学艺术）、特别是中国的意识形态的分析以及进行价值判

断的结果。直至现在，我们仍然不能否定他们是忠于马克思主义的阶级的理论的，不能否定他们以阶级论对鲁迅、茅盾、郁达夫、叶圣陶以及他们自己所作的阶级的判断的正确性，他们都不属于无产阶级文学而属于小资产阶级的文学。但是，也正因为如此，他们的结论离开了实际的社会历史的价值判断，使他们的价值判断带上了极为荒谬的性质。第一、马克思主义对社会实际经济结构的分析与经济基础和意识形态关系的分析是不能直接用于文学作品的价值判断的，它只是对社会历史宏观考察的一种理论形式，文学作品的价值判断则具有更加复杂的性质，只有傻子才会认为曲波的《林海雪原》较之曹雪芹的《红楼梦》有更伟大的思想价值和艺术价值，虽然人们都不能否定《林海雪原》是社会主义时代的文艺，而《红楼梦》则是封建主义时代的文艺；第二、脱离开中国实际的社会历史发展的分析是不可能仅仅从马克思主义理论的分析做出具有实质意义的价值判断的。由于这种矛盾，进入三十年代以后的左翼文学批评实现了一个基点的变化，即不是以马克思主义理论自身为依据，而是以对中国各种文学现象的实际感觉为依据对各种文学现象进行基本的价值判断，他们与自由主义文学批评的根本不同只是他们不是用非马克思主义的理论阐释自己的感受，而是用马克思主义的理论对之做出具体的说明。这个阶段的主要代表人物有瞿秋白、冯雪峰、胡风。他们之间也有许多不同，但他们的不同仅在于自己实际文学感受和人生感受的不同，而不在于马克思主义理论标准的不同。他们的实践性的品格使他们都趋向现实主义理论，并把马克思主义的历史观同现实主义文学原则结合起来。到四十年代，左翼的文学批评又在延安解放区发生了一个根本的变化。左翼作家来到解放区，他们的文学感受和人生感受与当时在解放区实际领导着革命战争的政治军事领导人物以及广大战士、农民的差别非常明显地表现了出来，三十年代左翼文学批评的实际原则在这里暴露出了它的自身的矛

盾：并不是所有真诚地相信马克思主义的理论并愿意投身中国政治革命实践的人都有着相同的文学感受和人生感受，因而他们对马克思主义理论的理解和运用也是不相同的。在这时，到底谁的文学感受和人生感受更能代表中国社会历史发展的方向、更能体现马克思主义的本质呢？因为左翼的文学批评向来是把文学作为中国革命的推动力量来看待、来使用的，因而中国革命的政治领袖对文学艺术的感受和人生感受也就天然地代表着左翼文学批评的根本方向。左翼文学批评的第三个阶段是以毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》为代表的。《讲话》提出了许多左翼文艺批评的问题，但根本的问题却在于应当用怎样的人生感受和文学感受评论文学。

中国当代的文学批评就是在现代文学批评的这种基础上进行演化发展的。1949年的变动首先是一个政权的大变动，受到这个变动的毁灭性打击的是国民党政权的御用文学批评。这派文学批评因直接依附政治的权力而又不具有自己的一贯的理论原则，所以1949年以后在大陆已不复存在。保留了自己的力量的是左翼文学批评和自由主义文学批评。左翼文学批评因直接和这个胜利了的革命联系在一起，所以它的力量很自然地得到了加强，不但文化界的各级政治领导人物是由左翼批评家和文学家所担任的，而且左翼文学批评的理论也当然地成了整个社会最有权威性的文学理论。但自由主义文学批评却因为一向与国民党御用文学批评的矛盾而保留了自己的地位，他们在学院派的学术研究领域还具有权威性的影响。这一方面因为教育阵地在一个社会上向来是较为稳定的文化阵地，另一方面也因为左翼文学批评的社会历史学的倾向和政治革命的实践活动影响了他们在各专门的研究领域的成就，其学术权威没有在这个领域树立起来。因而这两种不同的批评倾向便必然发生矛盾。围绕着俞平伯的《红楼梦研究》展开的大论战便是这种矛盾的反映。但是，这次论战却有着极为复杂的

性质。首先，做为两种不同的批评学派对同一个研究对象有着不同的批评方式因而会发生分歧、存在矛盾、乃至产生争论，这些都是完全可以理解的，但是，直至那时的左翼文学批评却一直沿用着左翼文学批评初期阶段便形成的话语方式，即对每一个批评对象都要确立它的明确的阶级归属。这样，俞平伯以及他所体现的自由主义文学批评便自然地会象二十年代末把鲁迅、郁达夫归入资产阶级一样被定性为资产阶级的，而在1949年以后的新的政权形式下，资产阶级思想已被宣布为一种反动的思想。这样，左翼文学批评就把学术的研究与政治的斗争混淆了起来。实际上，整个自由主义文学批评的队伍不但不是新政权的反对者，而且是新政权的稳固的基础。这个阶层的特征是以职业性的态度对待自己的学术研究，他们比任何一个阶层都需要一个安定而稳固的政治局面，而他们的社会正义感又自然地反对封建主义和帝国主义对中国的控制，反对国民党政府当时的官僚政治和腐败政治。因而，由左翼文学批评这种话语形式所导引出的政治结论，是与这个阶层的实际状况完全不相符合的。其次，在文学批评上，他们的批评方式与左翼的文学批评不同，但左翼的文学外部批评与他们的内部批评恰恰又是可以互补共存的，对自由主义文学批评的绝对否定恰恰破坏了这种学术研究格局的完整性。自由主义文学批评向来的弱点便是不具有自己的社会主动性，在国民党政权下他们是以避免政治干涉的方式求得自己的独立存在的，因而它在左翼文学批评的以政权形式进行的批判运动面前，必然无法坚持自己的学术立场。此后进行的“胡适思想批判”则在更大的范围中摧毁了自由主义的学术研究阵营。就其结果而言，学术研究领域发生了巨大的变化，左翼的批评方式贯彻到了学术研究的各个领域，其现实的成果是显著的，但由于极简单地压制了自由主义的各种批评方式，也使左翼批评理论丧失了继续发展的机制，造成了后来的学术研究的枯寂化。

对《红楼梦研究》的大批判运动之后，自由主义的各种批评思想仍然存在着，但其表现却受到了严重的压抑，左翼的文学批评在理论上和在实践上都成了唯一合法存在的批评派别。而在这时，它的内部矛盾也便因与外部的矛盾的平寂化而变得突出起来。左翼文学批评第一阶段在理论上和在实践上，都没有取得显著的成果，又经过后两个阶段的发展和对它的简单化倾向的批评，这时已失去了自己的独立性，其阵线也早已分化、流失，左翼文学批评内部的矛盾主要存在于第二阶段和第三阶段之间。第二阶段的代表人物是冯雪峰和胡风。他们的马克思主义文艺理论是建立在当时的激进知识分子对中国社会历史与文学的实际感受基础上的，鲁迅的作品及思想是他们赖以建立自己的批评理论的重要依据。他们在主客观两个方面的结合上思考中国历史的发展和无产阶级文学的成长。他们感到，假若一个知识分子没有主体的能动性而是消极被动地适应现实，他就不会以改造现实的热情体验客观现实，因而也就感受不到社会历史发展的动态本质。因而他们的理论是在主客观的对立统一关系中阐述革命文艺的本质特征的，在创作方法上他们更重视现实主义，因为他们只有在现实主义的文学中才能更深刻地感到将社会认识与文艺想象，将作家的主体热情与外部社会现实直接沟通并融为一体的文学艺术形式，鲁迅的创作实践更为他们的理论提供了现实的样板。概括讲来，他们的理论实际是唯一的革命文学的创作论。它讲的不是单纯的知识分子与工农兵的关系，而是革命文学及其创作的发生和发展的规律。毛泽东文艺思想则是以政治革命领导者的身份对其领导下的两个阵线（文化与实践斗争、知识分子与工农兵）的调适性的理论，是在广大没有文化或甚少文化的工农兵担负着社会革命实践的主要任务而少数有文化的知识分子如何对待广大工农兵群众的问题。这两个问题是不同的，因而也建立了两个不同的理论体系。但在这两个理论体系的对立中却极大地不利于冯雪峰、

胡风的文艺思想，在这里起着极大破坏作用的仍是左翼文学批评一开始便确立下来的那种话语形式，它在任何分歧和矛盾中都要区分出不同的阶级归属并把这种归属做为人的政治立场。可怕的是，就是连胡风和冯雪峰本人也是一向使用着这种话语形式的，当矛盾在他们与毛泽东文艺思想之间展开的时候，他们绝对没有可能将对方视为资产阶级的理论，而他们自己也就被置于被动辩护的地位上了。但他们到底与自由主义文艺批评不同，这种批评一向仅以职业性的话语从事着学术的研究，他们在社会思想的斗争中甚至没有形成自己的独立话语形式，并且他们在旧政权和新政权的形式下都是以消极退守的方式获得自己职业内部的独立性的。他们的反抗是微弱无力的，而胡风和冯雪峰则不同，他们靠着不向现实妥协的精神独立地走进左翼文艺队伍中来，是左翼文艺理论的奠基者，他们从未怀疑也不会怀疑自己的文艺思想在整体性质上的革命性。因而从四十年代开始，他们就在承认毛泽东文艺思想的合理性的前提下坚持着自己文艺思想的独立性。这样，这两个文学批评派别的撞击便发出了更大的声响，最后导致对“胡风反革命集团”的斗争。后来的反右派斗争，将本质上属于这个派别的冯雪峰、丁玲、艾青、陈涌、秦兆阳都归入资产阶级的文艺派别，这个文艺批评派别的独立性便消失了。毛泽东文艺思想做为唯一合法的文艺思想在社会上确立了自己的领导地位。

“领导权”的话语形式，也是左翼文学批评的主要话语形式，因为它是革命文学的提倡者并且把自己做为各种文学派别中最体现历史发展方向的一个派别，所以“领导权”的问题便成了一个重要的问题。在三十年代，它所包含的是下列几个意思：一、保持自己的独立性，扩大自己的力量；二、不被别的派别左右自己的方向而能影响别的文学派别向着自己所追求的方向靠拢。不论它在使用的过程中发生过何种错误，这在左翼文学批评派别的建立和发展过程中都是需要的。一个在社会上承受着最大压力而又

坚信自己代表着社会历史发展方向的文学派别是不能不坚持这种思想的。但到了当代社会，领导权的话语形式却发生了根本性质的变化。第一、领导权的话语不但意味着自己独立性的存在，也意味着不同派别的独立性的存在，没有不同的艺术派别便没有一个领导权的问题。在现代文学史上，因为政权掌握在压制左翼文艺的国民党政府手中，领导权，一方面要靠自己坚持自我独立追求的努力，另一方面则要完全依靠自己思想的征服力，它没有任何超于思想影响的力量可以毁灭别种文学派别的独立性立场。也就是说，它永远在一种张力关系中既促进了自我的发展又不致完全代替其他不同的文学派别，从而发挥着自己独立的先进作用，但现在，在一个强大的政权力量的支持下，它不但可以以自己的思想征服力影响其他的文学派别，而且还可以以政治和经济的力量跨过思想的影响而简单地消灭其他文学派别，从而使自己的领导权地位因表面的统一而丧失；二、在现代文学史上，领导权的话语主要用于左翼与其它不同的文学派别之间，在这里，自然与简单地屈从区别开来，因为任何一个其它的文学派别是不必违心地屈从左翼文学家的思想意志的。但到了当代文学批评中，左翼文学批评已经和政治权力结合在了一起，任何一个人既可以因思想上的一致而坚持毛泽东的文艺思想，又可以因一己的政治和经济利益而违心地拥护和支持它。这就使领导权的话语形式无法同简单服从的概念区别开来。总之，这种话语形式在三、四十年代曾发挥过一定积极作用，但到了这时，其消极性的作用逐渐加强了起来。

1957年之后，在自由主义文学批评和冯雪峰、胡风的文学批评受到摧毁性打击之后，毛泽东文艺思想的领导地位从表面上被确立下来。但由于它是在简单地摧毁其阵线的形式下被确立下来的，所以它的消极后果也是不容忽视的：一、它消极地压抑了不同的文艺派别，使其它文艺派别不是再向着积极的方向发展，而

是趋于枯萎化；二、毛泽东文艺思想失去了自身继续丰富和发展的活力机制。

必须指出，毛泽东文艺思想绝不是没有自我发展的广阔的空间的。毛泽东文艺思想之所以能够产生巨大的影响，就因为它所触及的是这样一个带有全局性的问题：文学艺术在整个民族及其文化格局中的作用和地位的问题，亦即它如何同其它阶层的社会群众、同其它文化系统相连接并构成统一的民族文化系统的问题。只要我们不拘泥于《讲话》的具体结论而又回到《讲话》的具体背景中去，我们便会感到毛泽东所讲的文艺与其自身的环境的关系是十分切实的。中国的文学艺术必须在中国的环境条件下扎根并发展，它必须这样的环境中取得自己发展的动力机制，因而它就必须注意毛泽东所提出的一系列问题。毛泽东文艺思想继续发展的机制存在于两个方向上：一、它必须不断根据变化了的条件重新确定文学艺术在整个社会文化大格局中的地位和作用并把握这种变化的各种带有规律性的东西；二、不断把人类积累的各种文学艺术理论的成果以自己特定的形式纳入到自己的系统中来，并构成包括美学基础、创作论、方法论等内容的系统的文学理论。但在五十年代它却用阶级文学的话语形式把自己与其它文艺理论形式简单地对立了起来，并用“领导权”的话语形式使自己成了简单地让人服从的思想对象，它继续丰富和发展的可能性也便丧失了。当然，毛泽东本人还曾提出过“百花齐放、百家争鸣”的“双百方针”和“革命现实主义和革命浪漫主义”的“两结合”的创作方法，但这只是做为需要提出的两个孤立的概念，它没有可能组织进自己文艺思想的系统中去。当“阶级文学”的话语形式还被作为毛泽东文艺思想的一种基本话语形式的时候，“双百方针”不能不只是一句空话，只有傻子才甘愿冒着被当作反动资产阶级文学的代表人物的危险去与流行的文艺思想“争鸣”、“齐放”；只要把胡风、冯雪峰的文艺思想当成主观唯心主义的反

动文艺思想，“两结合”的创作方法实际也就成为一个空洞的口号，因为一旦丧失了作家对社会现实、对文学创作的主体性地位，任何革命性便会丧失殆尽，既产生不了革命的浪漫主义，也产生不了革命的现实主义，“两结合”也便无以结合。

当文学批评界进行着激烈的理论批判的时候，整个社会的知识分子的实际存在方式却发生着另一种形式的巨大变化。在这时，以战争为主要形式的政治革命结束了，在和平发展的条件下任何一项事业都成了整个社会格局中的一项独立的事业，象战争时期左翼的各项事业必须有赖于战争的胜利才能获得自己独立存在地位的状况发生了根本的变化。与此同时，社会上已经不存在任何一个知识分子派别是以追求政权变革为目标的派别，通过自己本专业内的创造性劳动而参与整个社会的活动并起到推动社会发展的作用成了所有知识分子的共同特征。也就是说，几乎整个社会的知识分子都在本质上成了自由主义的知识分子。在过去，我们把自由主义知识分子用阶级的话语表述为资产阶级知识分子，实际极大地混淆了它的本质。在现代社会的任何一种政治条件下，自由主义知识分子阶层都是必然存在的，它的特征既不是为资产阶级服务，也不是为无产阶级服务，而是主要通过本专业的创造性劳动参与整个社会的事业并起到推动社会发展的作用。鲁迅、郭沫若、茅盾等文学作家的生活道路充分说明了这一点。三、四十年代的左翼知识分子只是自由知识分子中的一部分，他们由于强烈的社会责任感而在政治上倾向于共产党领导的革命斗争，并把自己争取创作自由的斗争同这种政治革命斗争结合起来。政治革命的结束使他们理应更多地回到自己本专业的创造性劳动中去。显而易见，当时文艺批评界的理论斗争与广大知识分子的进一步职业化的历史趋势是背道而驰的，这造成了各派文学批评的病态化发展趋势。首先，原来自由主义知识分子的各种批评方式由于失去了自身的理论基础而趋于凝固化和狭隘化。例如，当胡适的

实用主义遭到批判之后，考证的方法仍是知识分子不能不使用的研究方法，但它已失去了自己的理论基础和普遍的方法论意义，因而它也就只成了技术性的手段，不再有可能获得新的发展；再如，在朱光潜的美学思想受到批判之后，以其思想具体评论文学现象和作品的学术著作依然存在，但它们已经不再可能升华到美学理论的高度，只成了一种习惯性的评论方式。这种脱离了自身理论基础的技术性操作方式，在企图获得自己政治和理论的立足点的时候，便产生了一种学术套语。即使用最古老的注疏、评点、考证的方式取得的研究新成果（这是连台港学者也可独立达到的目标），大陆学者也常常加上“在毛泽东思想指导下”、“坚持马克思主义的唯物辩证法”等理论套语。对于多数研究者，这是不得已的。但对于整个文学批评界，它却有很大消极作用。它一方面使研究者本人放弃了对自己研究成果的理论性思考，放弃了它的方法论意义的探讨，另一方面也使马克思主义的理论原则庸俗化、常识化了，从而降低了整个学术研究的理论水平和广大知识分子的理论思维能力。其次，失去了理论完整性的革命现实主义理论逐渐趋向于散碎和浮面，主要停留在个别意见和观点的表述上。现实主义传统在很多具有文学责任感的作家、批评家那里仍有深刻的影响，但当胡风、冯雪峰的现实主义理论遭到批判之后，这些作家、批评家更多是就具体的问题提出自己的意见，至多只是阐明一些理论观点，从完整的理论体系思考文艺问题的批评家已极少出现。何其芳关于新诗发展道路的意见，邵荃麟的中间人物论，巴人关于文学是人学的观点，钱谷融、李何林关于文学感情性和艺术性的论述，本质上属于冯雪峰、胡风文艺思想的范畴，他们不是从社会对文学的要求出发，而是从文学创作的独立要求出发提出问题的，并且表现了他们对现实、对文学的某种程度上的主体意识，但连他们自己，也不认为这些都与冯雪峰、胡风的文艺论有何关系，而往往以毛泽东文艺思想的忠实拥护者的面目出现。

这样，他们的理论便不再会向系统化、完整化的方向发展。即使如此，他们还都逃脱不了受批判的命运。最后，毛泽东文艺思想到了部分自由主义知识分子的手中，迅速失去了它固有的创造性和革命性，从而成了一种现成的、凝固不变的理论标准。必须指出，毛泽东文艺思想自身是有其独创性和革命性的，这是毛泽东个人的革命性在他的文艺思想中的渗透。它的独创性和革命性的主要标志是：它不是对任何一种权威性话语或流行理论的简单重复，不是对任何其他人的主观意志的奴隶性服从，即使他的一些未必正确的认识也与他独立的人生感受和文学感受相联系，是他的思想的合乎逻辑的表现。但它到了五六十年代的一些知识分子的手里，其独创性和革命性便隐然不见了。因为他们并非在与毛泽东相类似的人生体验和文学体验的基础上接受他的理论的，他们甚至连冯雪峰、胡风那种改造现实的主动性也没有，而是作为权威性的话语直接接受了它。这些理论信条在他们笔下失去了丰富感受的基础，也就成了凝固不变的理论信条。它不再说明他们的革命性，反而说明了他们的非革命性。但是，文学阶级性的话语形式却对他们起不到任何约束作用，领导权的话语形式更赋予了他们的机械服从以合理性，倒是那些切实关心着中国文学发展和专注于本专业创造性劳动的文学批评者最容易受到政治批判，被视为资产阶级的代表人物。这种因政治力量的直接介入而造成的整体文学批评格局的严重倾斜，更因自由主义知识分子的职业性特征极大地加强了。自由主义知识分子与三四十年代的左翼知识分子的不同特征在于：前者主要是一个职业性的集合，后者主要是一种政治倾向的集合。自由主义知识分子要以自己的职业性劳动获得自己的基本生活条件。当文学批评的格局明显地向一个方向倾斜的时候，多数自由主义知识分子就会以其职业的实利考虑而向同一个方面倾斜。更有一些道德卑劣的知识分子，混迹于盲目信仰权威性理论的知识分子和因实利考虑顺应时尚的知识分