

当代学人书系

被规训的激情

论1950、1960年代的红色小说

余岱宗 著

上海三联书店

被规训的激情

论1950、1960年代的红色小说

余岱宗 著 ●



上海三联书店

图书在版编目 (CIP) 数据

被规训的激情——论 1950、1960 年代的红色小说 / 余岱宗著. —上海: 上海三联书店, 2004. 5 (当代学人论丛)

ISBN 7-5426-1908-X

I. 被... II. 余... III. 小说 - 文学研究 - 中国 - 当代
IV. I207.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 026551 号

被规训的激情——论 1950、1960 年代的红色小说

著 者 / 余岱宗

策 划 / 刘宏伟

责任编辑 / 刘宏伟

装帧设计 / 范峤青

责任制作 / 沈 鹰

责任校对 / 张大伟

出版发行 / 上海三联书店

(200235) 中国上海市钦州南路 81 号

<http://www.sanlianc.com>

E-mail/sanlianc@online.sh.cn

印 刷 / 枣庄龙宇印务有限公司

版 次 / 2004 年 9 月第 1 版

印 次 / 2004 年 9 月第 1 次印刷

开 本 / 880 × 1230 1/32

字 数 / 225 千字

印 张 / 9.75

印 数 / 1-3000

ISBN7-5426-1908-X

C·53 定价: 20.00 元

序

孙绍振

余岱宗大学毕业以后，本来可以选择出国，他的英语不错，而且有其他相应的条件；也可以选择当个小说家，做个浪漫文人，一面编制故事，一面自己也卷入一些曲折的故事。他在大学生时代就写过小说，被当时享有很高权威的全国性刊物《小说选刊》转载过，他后来写的小说，其中有一个中篇，还入选《福建省建国五十年优秀中篇集》（那个选本，一共才选了不到十个中篇）。《福建文学》副主编施晓宇先生在一次会上说，余岱宗是我们省小说作家中最有希望的之一。然而命运既是自己设计的，又是由不得自己的。阴差阳错，他教了几年中学语文以后，就考上了我的硕士。

他似乎想在文学研究这个领域里试试身手。在我最初的印象中，他的脸庞就是一个矛盾：白皙的皮肤，应该是江浙一带移民的后裔的表征，而略微深凹的眼睛里有点比鹰隼柔和一点的灵气，又像有十分之一的阿拉伯人种的血统。脸蛋是英俊的，但常有书生气的呆笑。凭我的直觉，这种才子，在学院里也许是块好料，或者说得文雅一点是块璞玉，当然，玉不琢，不成器，好在他很用功，埋头自我打磨。

然而，他老是想改变活法。硕士毕业以后，他没有选择在学院啃书本。也许是为了再试试他有没有未被发现的、潜在的能

量，他去了一家电视台，干了一年。结果是除了有点发胖外，没有多少成就感。他的气质和修养和那样成天撒开脚丫子四处奔波的生活方式，不大能够相容，终于决计回到大学校园里来，重新开始，从助教当起。

这时离他大学毕业已经七八年了。

他的小说还是照样写，而且有了一点影响，省里开什么笔会，请他去作个讲座之类的，还挺叫座，弄得一些小男生、小女生眼睛一愣愣的，不时余老师长、余老师短地引用来争辩。

但是他的主要精力似乎并没有放在小说上，他在读硕士的时候，钻研了不少当代西方文论的经典，当助教的时候，开会发言，往往有些让人不得不多想想的高见，这并没有引起我特别的惊异，事情本来就该如此。但是，有一回北京师范大学中文系的童庆炳教授来我们这里，听了 he 非常简短的发言，居然特别青睐，点名要他去念他的博士。然而他没有去。为什么不去，他笑而不答。对这个奥秘，至今在师兄弟中还有一些哥德巴赫式的猜想，其中一个说法是，他当时正是新婚蜜月后不久。

后来，他顺利地通过考试到我名下读博士学位，研究方向是当代文学。

这个方向，对于他来说，具有双重的优势。第一，他有文学创作的深切体验，对于文学形象的奥妙，他是内行，许多外行（包括拿了博士学位的、只懂得一大堆西方理论的一些人士），要花上十年甚至一辈子的时间不一定能明白的道理，他早已体会良深了。第二，他对于西方当代文学理论，有相当的涉猎。有一段时期，他几乎言必称德里达、福柯、阿尔都塞、哈贝马斯等等。一些对于艺术本身相当隔膜的研究者，常常生吞活剥地运用西方大师的话语来掩饰他们在文学感受力方面的空虚。新名词大轰炸，

从20世纪八十年代以来，就是文论界的一大顽症。如果不知道它具有长期的创作经验的话，我也许担心他会变成一个令人眼花缭乱的教条主义者。

读者眼前的这本书，是他的博士论文，可以代表他在学识和智慧方面的水准。

他所研究的是20世纪五六十年代的红色小说，尤其是长篇小说。

当他选择这个题目，意味着向两种倾向发起挑战。一方面是持传统观念的学者，他们把红色小说神圣化、经典化，以一种宗教的虔诚对之加以膜拜；另一方面，则是一些激进的批评家，站在今天的立场对之加以挑剔和藐视（20世纪九十年代初甚为流行的“重写文学史”中的某些文章，可能就有这样的倾向）。

比较深邃的理论修养使他站到历史的制高点上，他把当年的文学经典当作一种历史的文本，加以宁静致远的审视。他看到的不是传家的精神珍宝，也不是一堆心灵的垃圾，而是在一个历史阶段中的深刻的矛盾、转化和走向反面的过程。他把革命意识形态的规范（灌输）分为感性和理性两个方面，宏观的、理性的灌输是比较单纯的，而感性的规范要复杂得多。他提出：“革命快感”、“革命激情和革命痛感”，及其“卫生化”、“纯粹化”，必然和文学形象感性发生冲突，这就导致了红色恋情的弹性空间萎缩、革命超人的困境等等。

这一切必然导致矛盾的不断激化，一方面是革命的感性世界的规范越来越严酷，空间越来越狭窄，（如他指出的“中间人物的‘敌对化’”）一方面为了追求文学感性最大有效性，又不得不反复强调反对公式化、概念化。这就决定了进程是曲折的，反复的，痛苦的，艰难的。有时还是充满了血与火的、壮烈的牺牲。

但，总的说来，则是轰轰烈烈地朝向英雄的纯粹化，也就是人性、感性的抽象化、样板化的路上前进。

革命感性的规范与建构终于以感性为理性所淹没、消解而告终结。

西方文论的修养给予他在历史和逻辑上高瞻远瞩的宏观魄力，他对于小说艺术的长期创作体验，又使他能在微观上，不时作出原创性的概括。北京大学洪子诚教授在博士论文答辩会上称赞他文章中不时有“才气的闪光”，大致就是指的这些东西。

当他在宏观和微观两方面都能够自由发挥的时候文章就显得有气势。

这种气势还得力于，他把红色文本放在比较开阔的历史语境之中。他不像一些研究生那样将红色文本加以孤立地考察，而是把它们放在同样文化体制下的苏联文学加以比较。这就更加有利于他揭示中国红色文本的特色，洞察其革命理性的泛滥和革命感性的虚弱，中国特殊国情在他笔下就显得格外鲜明了。

对于他这样的年纪的学者来说，不能不算是难能可贵的。

当然，他毕竟是六十年代中期出生的一辈，对于当年的文化氛围、文学气候，直接的感知比较少，大都依靠文献的阅读，由于时间的限制，他的阅读量还不能达到充分还原当年历史氛围的程度，有些章节难免显得薄弱一点，在论及革命小资的恋情的时候，论述口气的明确掩盖不住感性文献基础的薄弱。

好在他对于这个课题相当执着，在完成博士论文以后，又有了新的积累。在这本专著中，我们看到的，已经是经过补充的改写的了。但是，不管怎样，这一课题不论从宏观还是从微观上，留下的空间还是相当广阔的。

总 论

革命的叙事：主题与叙述

伴随着 20 世纪中国革命的现实潮流，革命者形象和革命斗争生活，成为 20 世纪中国文学发展历程中重要的书写与阅读对象。

在中国乃至世界的左翼运动中，“红色”，总是联系着共产主义的激进思潮、激进运动和革命的斗争。“红色”，成为共产主义运动中一个通用的意识形态符号，无产阶级革命的一个象征。所以，在本书中，“红色文学”，将作为“革命文学”的一个同义词，来指称以激进的革命理念为中心思想的文学作品。

红色文学多以革命者为主人公，以革命活动为主要的叙述对象。当然，这个革命活动不仅指革命的暴力斗争，还包括和平时期的阶级斗争。本书将着重探讨 20 世纪 50、60 年代的革命意识形态是如何在文学领域中建构革命的激情，宣扬革命的理想，规划革命的精神秩序。

从 20 世纪 20 年代末开始，激进的中国左翼知识分子在革命低潮之期就以上海为中心，开始了“革命文学”的创作和传播工作。^①到全民抗战时期，从亭子间到革命根据地，以毛泽东《在

^① 据 1999 年版《辞海》第 2436 页“革命文学”一词的释义，是指（转下页）

延安文艺座谈会上的讲话》为坐标，革命作家们更自觉地探索以工农情感为中心的大众化文学的表现样式。至1950年代，随着革命政权在大陆范围内的建立和社会主义意识形态在各种领域内的迅速扩张，20世纪的50、60年代，中国红色文学的创作进入了繁荣时期。^①这个时期红色文学的繁荣特征，不仅表现在大量的红色长篇小说的问世，更在于，1950、1960年代革命文学中的红色形象成为那个时代精神的聚焦之点：以战争为背景的传奇英雄形象，以最大化的自我牺牲为特征的受难型革命英雄形象，为红色江山开创新业的农民新人形象，投身革命洪流并自觉接受改造的小资产阶级知识分子形象，等等，构成了这个时期的革命文学中最重要的形象系列。这些红色形象，参与组织那个时代的红色文化成规，规划新的文化兴奋区域和文化禁忌区域，与文化领域中的各种新制度一道，共同形成如现代人类学家马凌诺斯基所说的“文化手段迫力”。^②

(接上页)中国20世纪20年代革命作家与进步作家所倡导的文学思潮。最早酝酿于1920年代初，共产党人李大钊、邓中夏、恽代英、肖楚女等首先提出有关“革命文学”的建设问题。1924年和1926年蒋光慈、郭沫若等又相继倡导。而在此部著述中，“革命文学”一词，并不限制于中国20世纪20年代这一特定历史时期，而是将涉及革命者形象和革命斗争生活的20世纪中国文学作品定义为“革命文学”，并与“红色文学”同义。

① 1950、1960年代的中国革命文学，在“文革”期间被批判为“黑线”文艺。1950、1960年代文学与“文革”文艺，在表现形式上，有着相当人的差异，其审美成规，相对于1949年以前和“文革”期间的红色文艺作品，具有相对的独立性。不少当代文学史教程称1950、1960年代文学为“十七年文学”。这种提法在洪子诚的《中国当代文学史》中仍得以保留，但在陈思和的《中国当代文学史教程》中，则与文革文学合并为一个文学阶段。本文使用“1950、1960年代”来指涉“十七年”，考虑的是文学历史分界方式虽与政治事件有密切关系，但也存在着独立性，故用“1950、1960年代”说法。

② 英国现代人类学家马凌诺斯基认为，文化深深地改变人类的先天赋予。在这种作用下，它不但赐福人类，并且与人以许多义务，要求个人为公共而放（转下页）

在今天这个历史语境中，探讨在中国大地上曾经风靡一时的革命文艺作品，最容易导致的偏见，一是认为红色文学作品只是人类审美历史上的一种怪异的、被动的文学现象，是短暂存在着的、缺乏欣赏价值的文学作品群落；二是认为1950、1960年代一直到“文革”的红色文学作品，是艺术水准大滑坡的产物。第一种偏见，显然无视中国的左翼文学的发展是一个渐进发展的过程，是伴随着中国革命的浪潮而形成的一种自觉的文学书写。这种红色文学书写，在20世纪的中国，如果简单地等同于某种“精神压迫”某种“精神灌输”的产物，势必导致对红色文学的妖魔化漫画化的评价，而不可能站在文学历史的高处发现左翼的红色文学的历史合理意义和历史传承的可能性。第二种偏见，将1950、1960年代的革命审美观念视为一种缺乏艺术品位的文化产物，忽视了当时主流意识形态迫切地打破旧的审美模式，建设更具社会动员力的大众化审美观念的内在动因。再者，所谓“艺术水准”，是紧紧地联系着时代精神的产物，并没有一个固定的标准。以“艺术水准的下降”作为对1950、1960年代的红色文学叙事文学的总体评价，是否是一种明智的判断？难道今天的主流审美趣味，能够成为裁判1950、1960年代红色文艺审美观念一种有效的审美标准？

这两种偏见，直接导致了目前许多当代文学史教材和学术论

（接上页）弃一大部分的自由。所谓“文化手段迫力”，指的是个人必须遵守法律和秩序，必须学习和服从社会的传统，必须用舌尖和喉头去调适各种声音，用大脑去应付繁复的神经习惯。最后，个人还需要积累经验以窥测将来，开辟新的园地，预测和防范将来的危险，把他的前瞻后顾完整化，以形成体系。也就是说文化既在满足人类的需要当中，还创造了新的需要。

参见马凌诺斯基《文化论》，第100页，华夏出版社，2002年1月北京第1版。

文过分强调 1950、1960 年代革命文艺的实用的审美教化功能，并以其政治倾向性的极端突出作为其缺乏审美价值的口实，将承担着强大的政治实用功能的主流红色作品排斥在“真正的”艺术作品之外，并进而忽略了对此时期的红色文学作品如何通过诸种审美特征的构筑去获得其实用政治效果的微观分析。

再从对革命意识形态的态度看。个别旅居海外学者“告别革命”的宣言虽然颇为动人，但革命意识形态并不是一声“告别”就能被抛入历史深处。对革命的认识，不管是告别者也好，拥护者也好，如果对 20 世纪的中国革命意识形态如何有效地唤起大众缺乏清醒的认识，对革命意识形态的内在言说机制的建构缺乏微观把握，则告别与拥护都流于空谈。就文学角度而言，如果不对革命文学如何获得社会动员力量的内部叙述机制进行探讨，而只满足于对革命文学的政治实用性和教化功能的外围批判，那么，革命的红色作品获得持续而深刻的影响力的内在因素只能被不断地悬置，对红色文学的热爱和反感都也只能流于情绪化的言说。基于这个前提，本书将着重从感性的叙述层面上分析革命文学是如何在 20 世纪 50、60 年代这个环境中“擒获”大众。本书特别注意的一点是，叙述手法看似相当“幼稚”甚至颇为“简单”的 1950、1960 年代革命审美文本，事实上存在着相当“复杂”的叙述机制。正是依靠这种“复杂”甚至颇为“微妙”的红色文本内在叙述机制，革命文学才可能形成有效的政治动员力量，成为当时革命政治生活、革命道德生活和精神生活的蓝本和指南，并与现实中政治制度、经济制度一道，共同塑造人民的灵魂。这就是说，不仅仅是叙述什么，而是如何叙述，形成乃至强化革命文学的红色教化作用。

洪子诚的《当代中国文学史》指出：“中国的‘左翼文学’（‘革

命文学’), 经由 40 年代解放区文学的‘改造’, 它的文学形态和相应的文学规范(文学发展的方向、路线、文学创作、出版、阅读的规则等), 在 50 至 70 年代, 凭借其影响力, 也凭借政治的力量而‘体制化’, 成为唯一可以合法存在的形态和规范。”^①在这部文学史著作中, 已经对 1950 至 1970 年代的文学创作和文学生产之宏观“规范”形成有了全面深入的阐述。该著作的第二章的“50 至 70 年代的文学环境”和第三章“矛盾与冲突”, 从文学环境、刊物、文学团体等文学生产体制, 以及文学批判运动、作家的整体性更迭、“中心作家”的文化性格特征等角度, 对 1950 至 1970 年代中国文学的发展轮廓有了明晰的辨析。本书无意重新概括这个时期的中国文学的发展概况, 乃是基于对该文学史著作对此时期中国文学历史宏观脉络之论述的认同。

本书论述进入的角度, 侧重于 20 世纪 50、60 年代的主流意识形态对红色文学的感性叙述如何“规范”, “规范”如何渗透到文本内部的辨析, 并考察意识形态对文学作品的叙述语言、叙事视角、故事结构、人物关系等等看似“中性”叙事机制如何进行隐蔽的“编码”, 研究红色文学感性的叙述层面是如何支持主题层面的实现。当然, 在一些红色文本中, 感性的叙述层面也可能“事与愿违”, 走向红色主题的反面。

二

从建国开始, 在文艺界就展开了批《武训传》, 批《红楼梦研究》及胡适唯心主义文学史观念, 批胡风文艺思想, 批“中间

^① 洪子诚:《中国当代文学史》, 第 IV 页, 北京大学出版社, 1999 年 8 月第 1 版。

人物”等等以批判资产阶级、小资产阶级创作倾向为中心的“运动”。至1960年代，毛泽东主席在两个批示中批评道：“各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微，许多部门至今还是‘死人’统治着，不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个经济基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。”“许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。”毛主席还指出文艺界“基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。”^①，这种批示表达了政治领袖对此时期的文艺作品的不满。接着，1950、1960年代的整个文艺领域，更在那篇有名的《纪要》中被判定为“黑线专政”^②。而另一方面，这个时期的文艺领域，反对公式化、概念化的要求，“百花齐放、百家争鸣”的提倡，以及所谓“调整时期”对“左”的文学思潮的纠正，似乎也构成了另一条潜在的轨迹，但事实上这条文艺思想轨迹难以形

① 见《红旗》1966年第9期，这两个批示一则写于1963年12月12日，另一则写于1964年6月27日，在《红旗》1966年第9期重新发表毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》所加的按语《无产阶级文化大革命的指南针》中，首次正式公开毛泽东1963年和1964年的这两次批示。

② 江青：《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》，《人民日报》1967年5月29日。

成一个强有力的文艺思潮。^①

这一历史时期的文学“批判史”，具有明显的政策色彩。许多关于文学问题的批判话语带有强烈的情绪化的政治斗争冲动。这种将文学问题转化为政治斗争的言说方式，构成了这个时期风起云涌的“大批判”式样的文学批评风格，是以“反常”、“非常”的手段表达“正常”的文学观点的一种批评成规。以特殊的方式传达着当时的革命意识形态对文学的期待、要求和焦虑。这种“大批判”式的批评成规，并不肇始于建国之后，“革命文学”论争，“两个口号”的论争，乃至延安时期的对王实味、丁玲的批判，已经逐步形成了一种政治火药味十足的“大批判”式的文艺批评风格。

从另一个角度看，“大批判”式的文学思潮运动历史，除了以文学批评表达政治观点的作用外，还承当着规划、组织、指导文学生产的功能。“大批判”振聋发聩的“宏大观点”，既有警示意义，又有为文学创作“导航”的功能。从建国后小资产阶级知识分子形象几乎绝迹，工农兵形象占领审美领域的事实看，主流意识形态以“大批判”方式表达的审美取舍，确实对文学创作产生了巨大而直接的作用。

不过，考察1950、1960年代的具体文学创作，如果拘泥于剖析“大批判”式的文学思潮对具体文学创作的主题表达的影响，往往流于皮相和空洞。这是因为，1950、1960年代红色文学作品在主题层面上通常是以赞成革命意识形态并忠于革命意识形态为旨归。所以，表面上，红色文学的主题似乎从未背离革命“大

^① 对1950、1960年代文艺思潮的类似的宏观描述，可参见朱寨《中国当代文学思潮史》，人民文学出版社，1987年5月第1版。

叙述”这一“主旋律”。这就是说，这个时期红色文学作品的主题层面的革命性和阶级性，一般都比较鲜明。以革命意识形态为 人物言行、故事发展的动力和归属，这几乎成为保证主题的“政治正确”的一种创作惯例。在一目了然的主题层面上，几乎所有革命文学作品都可能赢得合法性，反之，也就没有公之于众的可能。

所谓“大批判”式文学批评的规划、指导作用，以及最终的效果，恐怕更多地在于对文学作品的感性叙述层面的控制和规训上。这个感性的叙述层面是指叙述语言、人物的感知角度、故事结构的比例分配、叙事切入的角度、叙事注意力的分布形态、语言的阶级特征，也就是通常所说的小说的“感性方式”。

此时期被批判被批评的文艺作品，一般来说，在主题层面上，并不见得出现了太大的意识形态偏离。在“显在”的叙事主题表达上，许多作者都清楚地知道什么是正确的主题，什么是不见容于时代的题材和主题。人物的阶级身份的设置亦然。通常是在叙述层面即小说的感性方式上，在革命批评家和革命读者的反复打量之下，一部“有问题”的文艺作品，才被发现其具有“欺骗性”，并被剥去“画皮”。或者说，只有在微观的叙述层面即小说的感性方式上通过“合法性”的检测，才能最终决定此时期文学创作的是否“合格”，是“香花”，还是“毒草”。

从延安时代开始，就已经提出了文艺为工农兵服务的指针，要求文学形象全面“转型”。工农兵的审美形象的重要性已经被充分强调，但提倡写什么类型的人物，不等于就能写好这一类型的人物。如何写工农兵，如何表现工农兵的情感世界，如何构筑工农兵的感知系统，或者说，如何在叙述层面和感性方式上塑造好工农兵，使工农兵的红色形象深入人心，这，才是当时的革命

意识形态最关注的要点。

早在《讲话》中，毛泽东就表达了对“衣服是劳动人民，面孔却是小资产阶级知识分子”的书写模式的担忧。^①但问题的进一步是，面孔变为劳动人民了，是否就“合法”了？要知道书写的对象即使完全是劳动人民的情感世界，依然存在着如何选择如何剪裁的问题。形形色色的劳动人民，不乏“中间人物”，他们背负着胡风所言的“精神奴役的创伤”，这样的劳动人民情感应该如何表现呢？这就需要革命意识形态对创作中的叙事感性因素更为深刻的介入。或者说，以“大批判”为言说方式的时代的权威意识形态，迫切需要的，是对隐蔽在文本深处的诸种感性叙事因素获得更深层次的控制和“改造”。

在文学与政治关系越来越紧密的1950、1960年代，“如何写”无产阶级英雄，要比“写”无产阶级英雄本身，隐藏着更苛刻的意识形态要求。只有在“如何写”这个层面上符合意识形态的要求，才可能获得叙事上的安全。

一个有趣的现象是：1920年代蒋光慈的小说在政治立场上不可谓不革命，若就主题层面而言，蒋光慈的作品以阶级斗争为叙事脉络，以立场坚定的革命者形象为主体，以宣扬酷烈的阶级斗争观念为主题，这完全符合1950、1960年代革命意识形态的要求。但奇怪的是，蒋光慈的作品在1950、1960年代从未成为红色文学的效仿对象。这位中国革命文学的鼻祖级作家，在这个时期似乎被遗忘了。其中重要的一个因素，恐怕是蒋光慈的革命文学作品在叙述感性层面上的不合时宜。只要有这一条，“光赤式”

^① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，人民出版社，1991年6月第2版，第857页。

的“革命+恋爱”作品便决无可能被1950、1960年代革命小说视为当时的中国革命文学可效仿的先驱。蒋光慈《少年漂泊者》、《冲出云围的月亮》那样的作品，其叙述层面的感性系统与1950、1960年代的红色文学的感性氛围格格不入：《冲出云围的月亮》以“性感”的语言叙述了一位革命女兵从革命到“堕落”，再从“堕落”走向革命的“革命故事”——为了表现女兵的“堕落”的“革命意义”，小说情调偏向感伤，性爱的叙述和革命的叙述成平行结构。所以，在叙述层面上，这部“革命小说”，若放在1950、1960年代的革命审美环境中出现，其叙述情调和结构比例等微观层面显然有着太多“犯忌”之处。

同样，考察1950、1960年代的革命审美，从建国初期《我们夫妇之间》《关连长》开始，一系列的被批判的文学作品，往往不是在主题层面上出了“问题”。在主题层面上，这些作品皆表达了阶级斗争的主题，表达了对革命英雄主义的崇敬或小资产阶级知识分子改造自我的良好愿望，其主要人物也都是革命者，甚至是革命军人。问题就出在叙述层面上，事实上，批评者亦多从“揭露”这些存在问题的小说的叙述层面上的资产阶级和小资产阶级的美学趣味入手。建国初期，丁玲批判《我们夫妇之间》，她的“解题”方式便颇值得玩味：

李克实际上是个很讨厌的知识分子。他最使人讨厌的地方，倒不是他有一些知识分子爱吃点好的，好抽烟，或喜欢爵士乐音乐的坏习惯，或是其他一般知识分子的缺点。最使人讨厌的是：他高高在上地欣赏他的老婆的优点哪，缺点哪，或者假装出来的什么诚恳的流泪了哪，感动了啦，或者硬着脖子，吊着嗓门向老婆歌颂几句在