忽略审美的学前教育是一个世界性问题

□刘绪源

审美能力本身的价值

1996年，我曾受邀参加上海电视台与美国CTW（儿童电视制作所）合作的《中国版芝麻街》的工作。全世界从事幼儿教育、学前教育的人几乎都知道《芝麻街》，这是美国一个非常成功的儿童电视节目。CTW和迪斯尼齐名，对美国儿童来说，《芝麻街》里的那些布偶也许比米老鼠、唐老鸭还要熟悉可亲。《中国版芝麻街》既要大量引进现成的《芝麻街》的作品，也要自己制作一部分节目（占播出总量三分之一），这就需要先拟定一个“教育大纲”。CTW是个教育机构，严格地说，是个打着教育旗号从事商业运营的机构，这是它最大的成功奥秘，而迪斯尼打出的是纯娱乐的旗号。这个中国版的“教育大纲”，就是由我主持起草的。

也就是从那个时候起，我开始比较多地接触学前教育理论，也开始关注和思考这方面的问题，终于新近完成了《美与幼童——从婴幼儿看美学发生》一书。

我本来是作为一个中国的儿童文学研究者参加这一工作的。这时我的理论专著《儿童文学的三大母题》已经出版，也已发表了不少批评文章，对国内的儿童文学创作提出了不少意见，也对一些世界名著提出了自己的看法，比较突出的是对瑞典作家林格伦的作品给予了很高的评价。那时在中国，知道林格伦的人远没有现在这样多，对林格伦的评价直到90年代初还是个难题。原因在于，中国大陆的儿童文学很长时间都片面强调教育性而忽略其文学性，甚至有人将它称为“教育儿童的工具”，就像教师上课时手中的那根教鞭一样。这种教育性又集中在政治的、道德的教育上，如果没有这方面的教育意义，作品就会被否定，甚至被批判。这当然是过去极左的那套东西在文学上的反映，“文革”以后，这种影响在成人文学界很快消退了，在儿童文学界却久久难以退去。

林格伦笔下的人物，像“长袜子皮皮”，决不是那种传统的正面的儿童形象，她是一个力大无穷、爱吹牛、喜欢恶作剧的女孩，她做的事因违背大人意愿总是被称为“坏事”，但孩子们却因她的行为而欣喜、兴奋不已。在儿童文学界，尤其在教育工作者中，她作品的价值很容易受到怀疑。上世纪80年代初，任溶溶先生一口气翻译了她的8部作品，其中包括《长袜子皮皮》和《小飞人》这两个“三部曲”，中国读者开始用惊异的目光打量这些全新的作品。出版社大概是最感为难的，一方面知道它们有极大的吸引力，一方面又怕它们被定为“坏书”而挨批。最早印行林格伦作品的湖南人民出版社就曾在《小飞人》的出版说明中写道：这套书共有三本，“书中的小飞人做了许多奇事、好事”。这分明是要把狂野不羁的小飞人和中国读者所能接受的好孩子形象硬扯到一起，而不敢承认此中已蕴藏了一场观念的冲突。所以，我的一篇评林格伦的长文就题为《美是不会欺骗人的》，我强调读儿童文学作品要用审美的眼光，而不能只用一把教育的尺子去衡量，不然就会失去大量的好作品，而只抱着一堆说教的、公式化的、图解教育理念的作品不放。我的观点受到过批评，产生了一些争议。

当时我就想，中国的儿童文学理论那么偏向于教育，让教育高居于审美之上，不惜牺牲小读者的审美乐趣而时时向他们灌输，这与中国传统文化的“重实用，轻享受”有关；那么，像美国的《芝麻街》这样的节目，虽说是教育类节目，却有很强的娱乐性，它在教育内容上一定不会轻视审美，而会特别重视审美教育吧？可以说，我是抱着一种浓厚的兴趣和好奇心参加到这个工作中来的。

然而，大出我所料，看美国版的大纲、还有他们所提供的其他国家的大纲，所注重的都还是健康、道德、认知、自我认识、数学能力……很少涉及审美。在讨论中，谈到审美和美育，无论是美国来的专家还是美国CTW总部的工作人员（其中有不少哈佛的博士），大都倾向于将美育理解为“通过艺术作品达到教育目的”，而并不怎么重视审美能力本身的培养，以及如何让儿童获得更多的审美乐趣和审美享受（如果这种享受不附带明确教育目的的话）。

好在CTW机构有着开放的传统，他们到世界各国搞合作版《芝麻街》，除了为要丰富节目内容、增加异国色彩，一个更为重要的出发点就是要吸取各国资源，打破美国版的既有传统，以达到不断变化、不断创新的目的，在电视业的竞争中立于不败之地。所以，当我提出“审美”的概念、并认为应将它作为一个与“认知”相并立的大板块时，他们面面相觑，脸上露出了惊讶的表情。但很快，他们就接受了这个建议，并鼓励我尽量把意见说得更详细。私下交谈时，我发现他们这段时间对“艺术”、“审美”、“美学”、“美术”等词汇充满兴趣，正忙于搜寻它们的词根和渊源。后来，在“中国版芝麻街教育大纲”中，审美因素的确成了一个重要板块；在随后的新制成的节目中，审美的比重明显地提升。

事后我才知道，在《中国版芝麻街》做成后，CTW的上层领导曾十分感慨，他们觉得中国版对他们来说，最大的收益就是增加了“审美”板块，这是一种理念上的突破。可惜，因为合同关系，这套大受欢迎的电视节目在中国大陆只播了几轮就不播了。这也可见CTW公司在商业上的精明（所有制成的节目后来都归入了《芝麻街》总部的节目库）。这种精明，对于中国小观众来说实在是太不利了。

从儿童角度进入美学研究

也是通过这次合作，我才知道，关于儿童的心理发展，全世界所用的教材其实都是差不多的，注意的重心都是幼童的“认知”。即使高明如皮亚杰，他的发生认识论、儿童心理学等，思考的中心也还是认知。认知通往理性，这是对人的理性的发展线索的梳理。人类对自己的思想、理性的偏重，在儿童心理研究上也明显地凸现出来了。

那么，审美呢？儿童的审美心理发展对于人类究竟有多么重要？对此，有多少人在研究？研究成果如何？这是我这些年来一直思考的问题，即审美在人的心理发展中的位置，在人类精神生活中的位置，以及它在儿童期处于一种怎样的态势。

令我惊喜的是，客居美国的哲学家李泽厚先生对这一课题很感兴趣，他让我把自己的文章和讲稿发给他看，并回邮件说：“我对儿童想象力研究一直极有兴趣，如尚有佳文包括尊作请多寄来，童话图画书也请留几本，以后好看看。儿童喜暴力正如男青年和成人男性喜网上暴力游戏和暴力电影一样，乃动物族类生存竞争中的遗传，性善如亲子爱、同情心、伙伴合作，性恶如欺骗、幸灾乐祸、暴力杀戮均如此，记得我在书上讲过，但未展开，却值得深入探究，对教育学极重要。尊文提到幼儿和儿童的形式感也极重要，可惜搞美学的根本不重视，尽写一大堆无聊的空洞文章。”

他的鼓励更让我确信：从儿童的角度深入下去，可以成为真正的美学研究；而在李泽厚先生的哲学体系中，“美学”是他的第一哲学，也就是通过美学研究还可深入把握人生和宇宙的奥秘，以追索世界的本体——“最后的实在”。

科学方式与哲学、美学方式

在与CTW公司的合作中，我们曾有一段在美国的短期培训，主要是听美国的专家们介绍《芝麻街》的历史、传统、特色、创作经验……

这中间有两点我印象最深，先说第一点——

在他们的工作中，几乎一切决策、选择，包括艺术上的选择，比如：插在一个节目中的歌曲会不会让儿童喜欢？贴在墙上的画面能不能吸引孩子？如此等等，都要在儿童中搞小样本调查，都要有量化的、可信的依据，决不轻易拍脑袋、想当然。这给了我很大的启发，甚至可以说是震动。因为在当时国内搞这种量化研究的还非常少。现在倒是多起来了，但有些搞得很俗气、走过场，并不是认真地实事求是地调查，而成为一种自欺欺人的东西，这很让人觉得悲哀。

《芝麻街》工作结束后，我曾雄心勃发，想就儿童审美心理发展搞一番量化研究，学习一下CTW的这种研究方法，以解决不同年龄段儿童的审美特征的问题。我曾经和上海的两家幼儿园合作（宛南幼儿园和漕河泾幼儿园），试图通过“记忆－忘却”的调查测试，看看什么样的作品、什么样的美感形式，更易被不同年龄的孩子忘掉或记住，从而了解作品深入到孩子心灵中的不同程度。但我坚持了一段时间后，终于不了了之了。因为这样做下去，工作量实在太大，这几乎是穷尽一生也无法完成的任务。

这一未能继续的研究，成了悬在我心上的一块石头，我一直觉得对不起那些热情支持我的幼儿园老师和远远近近的朋友们。而有关这方面的思考，却一直在进行。十几年的时间转眼过去了，这中间，使我最后改变了研究的视角和方法的，还是李泽厚先生。

2010年和2011年，我和李泽厚先生有过两次对话，后来整理成两本对话集《该中国哲学登场了？》和《中国哲学如何登场？》，由上海译文出版社先后出版。这两本对话在中国学界引起了较大反响。在第二本对话中，谈到具体的音乐研究和哲学、美学研究的区别时，李先生说：“不仅音乐，各种艺术和人文心理及其对象化的形式结构都需要有专门的探讨研究，并以各个具体门类的经验作支撑，但经过这样的研究过程得到的机制，就很难说它还是哲学了。哲学的论述，最主要的还是提出视角和概念；科学则要有大量的经验作基础，而且要反复证明，有可重复性。所以哲学的书可以写得很薄，像《老子》，只有五千言。古希腊哲人是残篇断简。但科学的书有时就必须写得很厚，达尔文的书很厚，里面有大量材料。像《金枝》，一共12卷，压缩成两卷后，仍是干货，全是材料。经验科学必须这样。”两次谈话中，多处涉及哲学与科学的区别。这让我恍然大悟：看来，我是没有能力按经验科学的方式进行这项研究的，但如果以哲学、美学的方式，综合各方面研究成果（儿童心理学、发展心理学、幼儿教育、脑科学、文艺学、美学、哲学、中外儿童文学史……），对有关儿童审美的既有知识进行整合并作深入思考，这也会有独到心得，如能从中梳理出幼儿审美发生和发展的线索，尽管只是一种理论推断，却也可以给同道和有兴趣的研究者提供参考，故仍有一定价值（即使在未来科学更为发达的时代，哲学的、理论的探讨也仍会有价值）。而迄今为止，从审美发展角度对儿童心理进行的梳理，还并不是太多。这种理论推断有无深度和新意，能否合情合理并自圆其说，能否经得起常识检验，能否给同行以新的启迪，便是它成败的关键。

孩子怎样看待同类与生存环境

下面再说我在美国的《芝麻街》总部时，印象最深的另外一点——

有位专家是CTW机构对外部的负责人，我们的培训工作由他分管，所以他常常流露出一种与众不同的权势感，开会发言时，有时会把双脚高高地翘到前面同事的椅背上，显出洋洋自得的样子。那天看完一组极短小的儿童生活纪录片，他以一种夸张的表情说：“求求你们，千万记住：孩子最爱看的是孩子！”

这不是他的信口开河，而是CTW多年研究和实践的成果。但对这一结论，我起初是很怀疑的。在《芝麻街》中，有那么多好玩的布偶，有如此神奇的动画，还有欧亚美非风光、天上地下的奇观、大量的奇禽异兽……难道这都不足以吸引孩子们，他们偏要眼巴巴地死盯着电视机里自己天天看得见的同类？可是，数据是最能说服人的，不仅在美国，而且在许许多多国家，在不同肤色不同文化的孩子中间，这一判断屡试不爽。渐渐地，我们在实践中也发现，那位美国专家说的确实是一条真理。

我后来仔细观察过，并感到非常惊奇，因为不光是大孩子，即使是出生不久的婴儿，比如刚满月的孩子，大家围着他，这时有一个小孩挤进来了，婴儿眼珠一转，马上就盯住了小孩的脸，而且不断追踪。大一点的孩子，就更是如此了。

这也引起我们对自己的文学观念的反思。

既然孩子爱看孩子，我们给孩子们提供的作品，是否都应该是写实的，写孩子们熟悉的日常生活，写他们自己的一颦一笑与趣味？毫无疑问，这些当然是儿童文学的重要方面，但儿童文学又不能只有这些。在六七岁以前，孩子们最爱看的并非是写实的小说类的作品，而是更为奇异的童话故事。童话中当然也要有童趣，也要有孩子们所熟悉的人物性格（它们很可能并不是人）和熟悉的生活氛围，但童话终究不是“写实”，它常常把孩子们带到奇怪而陌生的世界。中外儿童图画书的创作就有一个明显的落差：就中国引进的西方图画书来看，想象的、非现实的、童话类的作品所占的比重非常大，差不多要占到80%；再来反观还处于起步阶段的中国原创图画书，我们发现，它恰恰是以现实题材为主的——写实的、写乡土民俗的、写普通日常生活的，比例至少在50%以上。即使不是写实故事，在形式上带有一些童话特点的原创图画书，与真正充满想象的西方童话故事相比，也还是不一样，有很多属于带教育性的“准生活故事”，其实还是接近于写实的。这又要说到中国的“重实用，轻享受”的文化传统了，而注重教育、注重灌输的思维惯性也起了很大的作用。大约20年前，有一次我和日本图画书界的权威人物松居直先生闲聊，说起中国家长太重实用，纷纷逼着自己孩子埋头功课时，松居直先生说了一句意味深长的话：“这不光是中国的问题，整个汉字文化圈——包括日本、韩国、东南亚等——都有这问题。”我以为，这“汉字文化圈”的提法很妙，很可能，图画书总体布局上的过于写实也与“汉字文化圈”有一定关系吧？

既然“孩子爱看孩子”，这是不是说明多创作写实的图画书是合理的，而大量创作那些充满想象力的图画书反而不合理呢？——事实决非如此。只要看看儿童喜爱的程度，我们就会明白：六七岁以前的孩子，他们更需要的，恰恰是童话类、想象类的作品！那问题出在哪里呢？

我有很长一段时间，一直在思考这个问题。后来，我得出了自己的结论——

那位美国专家的话是对的，当屏幕上同时出现很多画面、很多形象时，儿童最注意的大都是自己的同类，他们最为关注的还是儿童的命运。但以后我又发现，虽然儿童爱看儿童，但儿童并不爱看自己熟悉的环境，他们总是希望看到新的环境，强烈渴望看未见的东西，对新奇之物盯住不放。儿童的这种特点从婴儿时代就开始了：刚刚满月的孩子就希望有人抱，而不希望整天躺着；一旦被人抱起来了，他又希望抱的人站起来在屋里走动；再过几天，熟悉了屋里的环境后，他又不满足了，希望到外面去……他不断希望看到更大的天地，看到更多更新奇的事物——这其实是人类一个极其重要的特征。

把上述二者结合起来，使我意识到，我们切不可误解那位美国同行的结论，以为既然孩子爱看孩子，那就一定爱看他们平时司空见惯的生活；事实上他们更爱看的是同类或与自己相似的异类，即那些虽然不是孩子却有着浓浓的童心童趣的童话形象——在一个全新的、陌生而奇异的环境中，演绎一个个有趣的故事，而这样的故事最好是不平淡的。

为说明儿童爱看儿童、但不爱看自己熟悉的环境，不妨举一个小例：在第一届丰子恺华文图画书奖的颁奖活动中，组委会精心布置了一个与获奖作品《团圆》中的理发室十分相似的环境，希望吸引儿童读者来玩，但儿童们过来看看、摸摸，并不特别感兴趣。为什么？因为这是写实的，是常见的，与他们弄堂口的小理发室并无太大的不同。如果这是“哈利·波特”系列或《纳尼亚传奇》中的城堡呢？我想他们就会像进入迪斯尼乐园一样兴奋了，那效果就会大不一样了。

童年奥秘与文学原理

我想我们不妨把眼界放大。在这个小小的童年奥秘中，其实是隐藏着非常巨大的人生奥秘的。这里隐寓着一些十分积极的规律性的东西：小而言之，孩子正是在这种求新求奇中成长的；大而言之，整个人类正是在这种求新求奇中发展的。正是从小就体现出的这一心理特征，推动着人类的创造性发展——为什么大科学家大艺术家往往是在很年轻的时候创出成绩的？为什么能创出成绩的大科学家、大艺术家往往到晚年还保持着自己的童心、好奇心？我以为，奥秘即在此。一旦他们身上这种童心、好奇心消失了，麻木了，被周围的成人社会同化了，他们的创造性也就消失了。

文学的规律就是人生的规律，文学是人学。我们从儿童爱看儿童，但不爱看已熟悉的环境，这种对于人与环境的二元的态度中，也可以总结出文学的最重要的规律来。这使我想到了苏联作家高尔基的一段名言：

我觉得，如果对人生持悲观的看法，而对人则尽一切可能抱乐观的态度，那是很有益的。这矛盾吗？不。为什么呢？生活在目前还是出色的匠师的失败的作品。

这种对人的观点已经不允许把人看得一文不值，不允许把人看作替别人建造幸福的材料。同时，这种观点也会助长人对自己的工作的不满意情绪。生活将常常是不够完满的，这样，人对于更美好的生活的愿望才不至于消失。（《高尔基选集·文学论文选》，人民文学出版社1958年版）

这段话里的内容非常丰富，这是一个作家的很好的人生观，也是一种非常现代的文学观，包含了人道主义和批判现实主义，蕴寓着文学的积极向上的方向。在这里，对人的乐观态度和对现存的人生的悲观的、不满的、因而希望它变得更为美好的态度，与儿童爱看儿童、但不爱看已经熟悉的环境，二者之间有着奇妙的同构。这恰恰证明，文学理论正是从人性中发展出来的；而在婴幼儿身上，就已经有了这样的人性的完整萌芽。

世上最好的文学不就正如高尔基所说的，不论是古典主义还是现代主义，不论是浪漫派还是写实派，在最内在的层面上，它必然是“爱人”的，对人充满真情、充满同情，哪怕恨铁不成钢，也不会是对人本身充满仇视的；而对人的生存环境，却必定是不满的，甚至可能充满仇恨，但归根结底是希望它变得更好。而最坏的文学，则有可能对人是没有感情的、没有同情心的，甚至是鄙视或藐视的；而对现存的环境却抱着一种阿谀的态度，一味歌功颂德。坏文学因失去人道，必然得不到人民的欢迎和同情。

牌子

□陈世旭

有一年参加开笔会，因为超载，中巴车在一个道口被交管站卡住了，不但罚款，还非要赶下几个人来，怎么讲情也不行。一位京城来的大作家便对笔会组织者说：“给他们亮牌子。”也就是亮出这位作家的名字。果然极灵，竟放行了。我真是极羡慕：在中国，名气有时也是可以超乎法律的。

有牌子可亮真好。

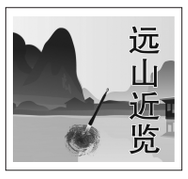
过了些年，省里有位认识我的老兄出差，在省内的一家机场没有买到机票，竟冒充了我的名字，但无济于事。回来后他当众讪笑我说：我以为人家知道你，其实没人知道你。似乎我曾经委托过他冒充我似的。那讪笑里含着的尖酸自不足讨论，倒是我自己放了心，从此不必或者说可能少受些被别人冒充的损害了。因为我又晓得“牌子”固是一种脸面，有时候也会惹祸的。

一位朋友对我诉苦，这些年，自己好像也混出个人模狗样的来了，一个原本一文不值的名字常被人拿了去用，冒出了许多八竿子打不着边的同学、同事、老师、学生乃至至爱亲朋，当了许多谁也没有来“顾”过他的“顾问”。早年工作的县城里，几个从来极少交往的人合股办公司，招呼不打一个就宣布他是他们的“股东”之一，自然是空头股东。那几个人在县城里却是有对立面的，对立面的许多人也就认定他进了省城也学成了贪官污吏，到处有灰色收入。幸好那公司并没有办起来，不然怕是要被有关部门请去“喝茶”的。

近年来，许多名人的文章少见了，然而他们的名字即牌子亮的频率却很高：顾问、编委、评委、名誉董事乃至商店字号之类，好不热闹。我常怀疑这其中究竟有几个是他们本人欣然受命的。对果真不辞使命的朋友，我也真想劝他们一句：没有牌子可亮真好。

不是名人的人到底还是应该怀了自尊与自信而自立于社会，并不必那么低三下四地去寻求所谓名人即牌子的庇佑，追求所谓的“名人效应”；而名人也该多一些对自己的“牌子”的自重自爱，完全不必为了几文酬金弄得自己尴尬。

以我的愚见，在人生这出戏中，倘可以选择角色，还是跑跑龙套的好，未必非要去演老是被追光笼罩着亮相的一号人物。毕竟前者轻松，后者辛苦。



朱镜我：没有可读性？

□郑 绩

愿意研究朱镜我的人，一定不多。一则他去世较早，知名度低。二则更重要的是，他的所谓文学成就，不但几乎没有可读性，甚至令人难以忍受。朱镜我是社会学专业出身，长于理论，他编过不少杂志，但是最重要的贡献，还是在于革命文学理论。他写的那些长篇论文，充满了自己的理论体系、拗口不停顿的长句子、不仔细辨析就混淆一团的口号，以及微妙的立场差异和内部斗争。可是这些令人难以忍受的文本，也是文学，而且是现代文学中很重要的一支，研究革命文学，不看朱镜我，是不能想象的。他太重要，又太无趣，简直就是现代文学研究者最为纠结的对象。

朱镜我，1901年3月17日出生于浙江鄞县横溪镇朱家峰村，原名德安，乳名阿淼。朱家峰村现有以朱镜我笔名命名的“雪纯亭”。朱镜我家中尚有田土，但身世凄苦。10岁左右父母双亡，之后大哥、姐姐、小弟相继夭亡，他与二哥朱德和寄居奉化吴江泾外婆家。朱镜我外祖家为吴江泾首富，4个表兄均留日，其中一位曾是中山舰舰长。朱镜我先在吴江泾东山书院，继而考入宁波师范讲习所，毕业后又入宁波甲种工业学校。

1918年7月，已考中浙江留日官费生的朱德和将朱镜我带到日本，兄弟俩合用一份官费。1920年，在东京东亚预备学校学习了一段时间日语的朱镜我，也考中了官费生，入东京第一高等学校中国学生预科班，与冯乃超、彭康同学。之后又入名古屋第八高等学校、东京帝国大学社会学系，继而入京都帝国大学研究院。

1927年，在成仿吾的鼓动下，朱镜我放弃修了一半的博士学业，与冯乃超回国，加入创造社，主编《文化批判》《思想》等。翻译了恩格斯《社会主义从空想到革命的发展》，为了躲过查验，译名为《社会主义底发展》。1928年5月，加入中国共产党。

朱镜我是“左联”的发起人之一、“社联”第一任党团书记、“文委”书记、中共江苏省委宣传部长、中国左翼文化界总同盟党团书记，1933年担任上海中央局宣传部部长，主编《新思潮》，在左翼刊物上写了大量文论。1935年，与田汉、阳翰笙等30余人同批被捕。被捕地点是在法租界，但经之前叛变的秦曼云上庭指证，朱镜我等8人被转送国民党宪兵司令部看守所。这几位共产党员在被捕后无一松口。秦曼云在还是盛忠亮女友时就被捕，当即交待所知，劝降盛忠亮，1949年前，夫妻俩赴台湾，后转美国定居。

朱镜我等人被捕之后得到各方积极营救，王任叔找朱镜我的老乡及远亲陈焯保释，但朱镜我拒办“手续”而未成。日本留学时的同窗雷震来当说客，俩人在监狱内用日语大吵一架，不欢而散。朱镜我夫人赵独步的叔叔赵次胜要保释朱镜我，也因朱镜我不愿写保证书而未果。朱镜我被判12年监禁，其间家人几次欲保释他，均因他不愿写保证书而未能成功。西安事变后，朱镜我被释放出狱。其时他身体极弱，大盆吐血，回家乡休养。在朱家峰村卖尽家产，除分给乡农之外，均充作活动经费，重建宁波地区党支部。

1938年，朱镜我调至中共东南分局，编辑《剑报》副刊，随入新四军军部，主编《抗敌》，《我们是战无不胜的铁军》就是他作的歌词。他还编过《抗战报》、《抗敌》月刊、《抗敌画报》以及《文艺》。朱镜我胃病极重，骨瘦如柴，长年吐血，1941年，军部让他先行撤离到苏北根据地，被他拒绝。1941年1月4日，皖南事变中，重病之下的朱镜我陷入包围圈，为不拖累同志跳崖自杀。

朱镜我的共产主义信仰极其坚定，他对于革命文学有着特殊的意义。创造社后期因为有了朱镜我等人的加入，顿时转变成传播马克思主义、倡导革命文学的社团。冯乃超等人的回忆中都有被朱镜我批评教育的经历，朱镜我无疑是这一群人的核心。他所主编的《文化批判》创刊于1928年1月，在当时左翼革命青年心中的地位是今人所无法想象的，朱镜我在上面撰写并编发了大量的论文。他是社会学专业出身，研究院读了一半，懂得英、日、德等多种语言，在理论储备上的优势完全发挥了出来。他后来又主编《文化》《思想》《新兴文化》《文化斗争》等，同时在各个大学兼课，宣传马克思主义可谓不遗余力。

朱镜我等人提出了“普罗列塔利亚文学”的口号，对革命文学的发展有着直接的推动作用。而太阳社与鲁迅之间的矛盾，也和作为理论主将的朱镜我有直接关联。批托派、批国家主义、批陶希圣，朱镜我的言论主导了左翼思想界的共识。从朱镜我的文论中，可以非常清晰地看到中国现代革命文学的兴起、发展、反省与转折。说他是革命文学的理论灵魂，亦不为过。他的左倾、他的冒进、他的脱离实际，不仅是他个人的问题，更是当时整个中国革命的真实写照，当然他作为核心人物，也要对此负起一定的责任。现在对革命文学的文本研究，大多集中于小说创作领域。那些理论文章确实读起来很不顺畅，然而想真正认清革命文学，朱镜我那些数量众多、长篇大论的文章是不能绕过的。不了解朱镜我，革命文学中的很多问题就讲不清楚。