

吴井泉 ◎ 著

现代诗学传统与文化 阐释

黑龙江人民出版社

吴井泉 ◎ 著

现代诗学传统与文化 阐释

黑龙江人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代诗学传统与文化阐释 / 吴井泉著. — 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2009.6

ISBN 978 - 7 - 207 - 08227 - 5

I. 现… II. 吴… III. 新诗 - 文学研究 - 中国 IV. I207.25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009)088127 号

责任编辑: 王裕江

装帧设计: 董金颖

责任校对: 张建国

现代诗学传统与文化阐释

Xiandai Shixue Chantong yu Wenhua Chanshi

吴井泉 著

出版发行 黑龙江人民出版社

通讯地址 哈尔滨市南岗区宣庆小区 1 号楼

邮 编 150008

网 址 www.longpress.com

电子邮箱 hljrmcbs@yeah.net

印 刷 哈尔滨驿飞印务有限公司

开 本 880 × 1230 毫米 1/32

印 张 7.875

字 数 200 000

版 次 2009 年 6 月第 1 版 2009 年 6 月 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-207-08227-5/I·1082

定 价 18.00 元

(如发现本书有印刷质量问题, 印刷厂负责调换)

本社常年法律顾问: 北京市大成律师事务所哈尔滨分所律师赵学利、赵景波

本专著出版得到

黑龙江省哲学社会科学规划项目【08C015】资助

序

罗振亚

研究诗和写诗是一样的，它们都不仅仅需要工夫，更需要灵性的神助。吴君井泉的学术经历，再次证明了这一点。

多梦的大学时代，青春心理戏剧的驱遣，使井泉不知不觉间听命于神性的呼召，走向了缪斯。当年，《守望》、《心的河流》、《杏花村的女人》等诗花的次第绽开，曾经誉满校园，为他赢得过响亮的诗名。那是个浪漫的艺术季节，缤纷的思绪一经他的心灵抚摸，旋即情趣盎然，自然而大气，在读者的心壁上留下深刻的烙印。可是就在创作几近辉煌之际，他却“急流勇退”，将主要精力用于诗歌研究，一时令不少对他充满期待的人惋惜不已。

如今，我逐渐明白井泉那时的角色转换，乃是一种深思熟虑后的明智选择，他是通过“以退为进”的方式，在另一个向度上为缪斯尽着自己的责任。数载写作的切身感受和甘苦体察，让井泉深谙诗歌的肌理、修辞与想象方式，能够更准确、更内在地深入文本，提供一种异于常人的价值经验，所以他很快就寻找到了中国新诗的研究“裂隙”，在七月诗派、二十世纪四十年代诗学等领地有了自己不菲的思想建树。

吴君的诗歌研究，不是靠那种貌似高深实则空洞不已的所谓的理论支撑，完全是硬性“做”出来的，而多源出于自身的感动和切肤的感受，然后再求系统的概括和理性的提升，因此很少隔靴搔痒之嫌；诗作、诗人、诗派、诗潮、诗学等多层次的综合探讨，克服了宏观扫描与细微论析、整体透视与个案解剖背离的弊端，立体、多维、比较的眼

光和视野,决定了他的言说里常有超凡之见、精警之辞;特别是从容温和、恰适到位而又裹挟着淡淡诗意的表述方式,总能一扫沉闷、干瘪的感觉,强化文字的美感和可读性。

目睹井泉二十年的学术“成长”,我由衷地为他感到高兴、自豪。从山区小路上一个奔跑的少年,成长为如今的文学博士、一家杂志的主编,其间天分的作用自不待言,父辈遗传给他的勤奋和韧性,也铺就了他通往成功顶峰的一层层台阶。而他的善良宽厚、真挚热诚,则为他带来了良好的人际关系和成才的氛围。这几种因素的“合力”,还会促使井泉在学术征途上走得更远、更稳。

想着远方的井泉和他的诗歌研究,我们之间由相识到相知的一幕幕情景竞相涌入脑海。后朦胧诗讲座上他专注听讲的眼神,我第一次拥有住房时我们欣喜若狂地打扫卫生,某个春节前夕在北京修改诗歌赏析丛书的彻夜长谈,知道考取博士研究生那一瞬间他长长吁出的那口气,论文写作、修改中他的匆忙和执著,看到他的文章在国家级刊物发表时我的欣慰,我离开生活多年的故土的那一刻他双手的紧握,每一次重逢的期待和交流……一切的一切,都已在我的心底长出了一圈一圈的年轮,即便是数九隆冬,想起来就感到温暖。

吴君的新著即将付梓,作为他的老师和兄长,我愿意写下对他的文和人的真实感受。

是为序。

2009年5月23日于天津阳光100寓所

目 录

序	罗振亚 1
第一章 1940 年代中国现代诗学传统	1
第一节 1940 年代中国现代诗学传统的 确立与现代定型	1
第二节 1940 年代中国现代诗学本体观建构	14
第三节 1940 年代中国现代新诗诗体图式解析	28
第二章 胡风与七月诗派诗学	45
第一节 胡风的诗学思想	45
第二节 胡风的编辑思想	56
第三节 七月诗派浪漫主义诗学结构	69
第四节 七月诗派浪漫主义诗学的文化生态	81
第五节 七月诗派浪漫主义与延安诗派 浪漫主义的比较	95
第三章 七月诗派的情思世界与审美空间	111
第一节 七月诗派的情思世界与价值取向	111
第二节 七月诗派的史诗化倾向	121
第三节 胡风现代新诗审美透视	133
第四章 现代诗学精神的文化之思	143
第一节 平衡与生长:中国先锋诗歌的文化走向	143
第二节 国魂呼唤:现代新诗的精神诉求	152
第三节 心灵之桥:在读者与诗歌文本之间	159
第四节 品与思:一种精神的生成与象征	172
第五节 文化苦旅:寂寞园地的拓荒	182
第六节 无人区的探索:诗与思的艺术世界	185
第七节 悲壮的祭坛:刘海岳诗歌的悲剧精神	188

第五章 于坚:对抗传统的精神探险	193
第一节 去蔽与还原:世俗生活的诗意漫游	193
第二节 对抗传统的精神探险	203
第三节 无法逾越的界标	212
参考文献	226
附录一 “守望”:诗意地栖居	傅道彬 235
附录二 白桦林中的守望者	叶 红 238
后 记	244

第一章 1940 年代中国现代诗学传统

第一节 1940 年代中国现代诗学 传统的确立与现代定型

一、1940 年代中国现代诗学传统确立

美国著名社会学家爱德华·希尔斯曾经指出:传统作为“人类的不同活动领域而形成的代代相传的行事方式”,作为“人类在历史长河中的创造性想象的沉淀”,“从操作意义上来说,延传三代以上的、被人类赋予价值和意义的事物都可以看做是传统”^①。按照希尔斯的观点,中国现代诗学自 1917 年以降,历经 30 余年的筚路蓝缕,蕴涵积淀,到 1940 年代,至少延传三代或三代以上,应该说已经具备了形成传统的资格。

众所周知,中国诗学的现代化如同中国文学的现代化乃至整个中国社会的现代化一样,不是从中国传统内部自然生长出来的一种趋势和要求,而是由一种外力的作用,随同整个社会、文化和文学一起,被推进到一个世界范围内发生的现代化进程中。由于西方近代文化的复兴和科技文明的进步,引领和推动了世界范围内的现代化进程。因而,西方的现代化模式和现代性的标准,也就自然成为在整个世界范围内的一种普适性的模式和标准。中国作为一个“后发外生”型现代化国家,就是在这个前提下,开始自己的现代化追求的。

^① [美]爱德华·希尔斯:《〈论传统〉译序》,上海人民出版社 1991 年版,第 2 页。

中国的现代化在社会、文化和文学等诸方面,也就不能不接受西方为我们确定的这个现代化的模式和现代性的标准。中国诗学的现代化也是不能脱离西方文学现代化这一轴心的。

中国现代诗学从五四诗歌革命以后,一直追逐着西方现代诗学的发展步伐,始终把西方现代诗学在 20 世纪的最新发展看做诗学的现代化追求的必由之路,就是这种以西方为中心的现代化进程的一个集中表现。同时,也使得中国诗学现代化追求,在一个很长的时期,始终难以亲近本土的诗学资源和本民族的诗学传统,始终带有很重的“西化”烙印和“西化”色彩。於可训先生认为,在一个文明发展和社会进步极端不平衡的现代社会,中国作为一个“后发外生”型的现代化国家,包括诗学在内的整个中国文学乃至整个社会和文化的现代化,要想不接受西方的模式和标准,也许是一件根本不可能的事。但是,也正是因为这种不平衡,作为一个“后发外生”型的现代化国家,又不能不选择自己的发展道路,又不能不在自己已有的基础上,把本民族的历史文化作为新的现代化追求的前提和起点。“这样,这就使得在这个过程中发生的上述诗学转换,具有了一个合理的历史依据,这种诗学转换也因不是外在于中国诗学和中国文学的现代化进程,而是这个进程的一个有机的组成部分。”^①

事实证明,中国现代诗学在不断地接受西方文化滋养的同时,也在不断地对西方文化进行抗拒与疏离,其目的就是加速西方诗学的中国化、本土化进程。这种进程从五四开始一直到 1940 年代才形成了自己的方位和根基,也就是说有了自己的传统。正如艾青所言:中国新诗发展到 1940 年代“已经走上了可以稳定地发展下去的道路:现实的内容和艺术上的技巧已慢慢结合在一起,新诗已在进行着向幼稚的叫喊与庸俗的艺术至上主义可以雄辩地取得胜利的斗争。而取得胜利的最大条件,却是由于它能保持中国新文学之忠实于现实的战斗的传统的缘故”^②。

① 於可训:《当代诗学》,湖南人民出版社 2000 年版,第 9~10 页。

② 艾青:《北方·序》,《艾青全集》第 3 卷,花山文艺出版社 1994 年版,第 62 页。

因为这种新传统的形成,主要基于社会抗争的需要,基于国富民强的政治要求和对外族侵略抵抗的需要。无论是现实主义、浪漫主义还是现代主义,只要在现代来到中国都不可能脱离社会现实的要求,如果脱离它就不可能在中国的土地上站稳脚跟。因此,这种新诗传统既不同于西方现代诗学传统,也不同于中国古典诗学传统。因为西方的现代诗学传统具有鲜明的历时性表征,即新传统的形成都是在对前一种传统颠覆的基础上产生的。因此,西方的古典主义、浪漫主义、现实主义和现代主义的生长都有着非常清晰的次序、界限和“纯度”。而中国现代诗学对西方文学观念如浪漫主义、现实主义和现代主义的引进和吸纳几乎是同时进行的。这种共时性的特点,使得中国的现实主义、浪漫主义和现代主义出现了互相杂糅的奇特景观。如果按照西方观念系统的标准和参照,那么,从严格意义上说,中国恐怕还没有一个“主义”符合它的要求。

王富仁先生曾经提出这样一个建议,对于中国现代文学而言,干脆不讲什么现实主义、浪漫主义和现代主义之类的东西,可以用一个独创性的概念来概括具有中国特色的整个中国现代文学,即使用“中国现代主义文学”这样一个概念。他的理论基础就是建立在中西方文学思潮发展历史的差异性之上的。在这种差异性的基础上,具有中国特色的“中国现代主义文学”,实际上是在西方各种“主义”的交融中在中国的土地上生长起来的。王富仁先生认为:“中国现代主义文学的差别,是由于中西方文学在共时性的发展中同时又有着历时性的差异所造成的,也是由于二者有着完全不同的文学传统造成的。当中国文学在现代性的旗帜下与中国古典主义告别的时候,西方文学则是在告别浪漫主义、现实主义的过程中获得自己的现代性的,它们的现代性是与浪漫主义和现实主义相区别的。但西方的浪漫主义、现实主义和西方的现代主义的影响在中国共同参与了中国文学家为中国文学的现代化转变所做的努力,他们共同起到了促进中国文学由旧蜕新的现代化转变,因而他们也共同组成了中国的现代主

义文学。”^①这也是在说明中国现代诗学传统接受外来文化所体现出的多元性特征。

所谓中国现代新诗传统即是以五四文学为起点的,以“人”的解放为核心的,既融合了西方文化资源,又与中国现实文化语境紧密地纠缠在一起的诗学传统。它主要包括了现实主义诗学、浪漫主义诗学和现代主义这三大诗学。尽管王富仁先生想将这三者整合在一起,用“中国现代主义文学”这一概念来替代,当然这种想法、建议是有一定道理的,他是基于西方的模式和标准来观照中国这三大现代文学思潮的。的确这三种诗学之间确实存在一定的交叉与融合,但我们不能忽略的是这三种诗学之间的界限也是分明的,也就是说,它们都各自拥有不可替代的主体核心质素,尤其是长期以来在引领本诗学的发展中,形成了各自稳定的绵绵不断的延传变体链。正如当代文艺理论家黄曼君先生所言,从1920年代中后期到1940年代末,是中国现代文学传统的定型期。在这段时间里,作家评论家们围绕五四及其所提出来的诸命题,如启蒙、救亡、文学的审美独立性等,进行了各自的发挥,形成了希尔斯所谓的“延传变体链”。那么,传统的定型意味着什么?意味着“传统是围绕被接受和相传的主题的一系列变体。这些变体间的联系在于他们的共同主题……传统也可能经历某些变化。它的基本因素保存了下来……”这个“共同主题”和“基本因素”就是传统的定型^②。正因为如此,中国现代诗学传统才具有如此丰富的文化内涵。

二、现代定型:1940年代中国现代诗学传统的多元格局

(一)1940年代现代诗学传统的定型,在于反思精神品格的确立
文学是人学。五四文学革命的最大功绩是“人”的发现。无论是现实主义、浪漫主义还是现代主义都把“人”作为诗学建构的基点。

① 王富仁:《中国现代主义文学论》,《王富仁自选集》,广西师范大学出版社1999年版,第277页。

② 黄曼君:《新文学传统与经典阐释》,湖北教育出版社2005年版,第35页。

1940年代的现代诗学自然而然也不会脱离这一核心主题。但是在对“人”的理解与阐释上,与过去相比,却有了很大的不同,确切说是有着“质”的差异。延安现实主义诗学^①认为,文学的主体应该是“人民”,只有以人民为本位的“人民”的文学才能算是正宗的主流文学。这是延安思想家和文艺家们站在中西文化的交汇点上,反思中国新文学30年来的经验所作出的判断。因为主张人性论和个性主义的资产阶级知识分子的启蒙运动,在1940年代复杂尖锐的民族矛盾、阶级矛盾和社会矛盾面前,已经日益疲软,力不从心,已呈“明日黄花”之势。文学再不是自我的表现,而是时代的表现,也再不是个人的事业,而是民众的事业。张政文先生认为,身处中国的马克思主义思想家毛泽东,面对封建主义、帝国主义和官僚资本主义的三面挑战的不同于西方的现代性境遇,在《在延安文艺座谈会上的讲话》中全面、深刻而系统地论述了文艺的主体性,指出文艺是反对帝国主义、封建主义和官僚主义的“文化战线”上的方面军,是人民推动历史前进的有力方式,“它包含了最丰富、最广泛的主体性,这个主体的体现者即是人民。”^②

文艺的主体性原则由近代启蒙运动创建。也许是为了实现抵抗传统神统而标榜现代的人道主义价值追求,主体性原则一开始就被构建在关于人的存在的定位中。从笛卡儿、康德、费希特、谢林到黑格尔等都将主体性界定为精神性、意识态。直到1940年代东西方的马克思主义者才将主体性从高高的神坛拉回了现实人间。东欧马克思主义理论家卢卡奇在《现实主义的历史》中,着眼于历史过程中的主客体关系,强调文艺的理性价值,认为文艺的主体是人,人的理性

① 延安诗派,并不是一个纯地域性的诗歌流派,而是一个诗歌流派。它包括了以延安为中心的抗日根据地,以及由此不断向四面推进的解放区的诗人,它是在中国共产党领导下的与工农密切结合的新型的诗歌群体。延安现实主义诗学主要是指延安诗派的诗歌理论以及包括倡导延安现实主义的思想家、文艺家的理论。

② 张政文:《二十世纪四十年代东西方马克思主义视域下毛泽东文艺主体性理论的现代性思考》,《学术交流》2007年第6期。

价值的展开与确证使文艺具有了人道主义性质。他同时指出,文艺的起源和发展即为社会总体过程的一部分。文艺的存在、本质和功能“只有在整个系统的总的历史关系中才能得到理解和解释”^①。毛泽东则基于当时中国社会的现实生存斗争,直面生活实际,透彻地看到:“如果我们按照教科书,找到什么是文学、什么是艺术的定义,然后按照它们来规定今天文艺运动的方针,来评判今天所发生的各种见解和争论,这种方法是不正确的。”^②毛泽东将文艺回归到现实世界之中,在现实的文化土壤中寻找对文艺主体性的规定,可以说这是对西方主体性的一种超越。将文艺主体的确立从精神世界转向现实活动的人,卢卡奇功不可没。卢卡奇认为,文艺主体是文艺创作者,他热切希望这个文艺主体能“使人民大众自己的生活经历不断向前发展”,给工人阶级以自觉。在卢卡奇的意识中,作为文艺主体的文艺创作者是人民的教育者、启蒙者,是拯救人民的精神救主。而美国法兰克福学派的领军人物马尔库塞则批评卢卡奇这种救主式的文艺主体,指出卢卡奇给出的文艺主体隐藏着西方传统的贵族气息和蔑视民众的文化霸权,这种文艺主体根本无法完成建造工人阶级意识的历史使命。由于现代中国的生存状况、文化语境与西方是完全不同的,因而这也决定了毛泽东对文艺主体的把握、理解与西方马克思主义者有着极大的不同。毛泽东认为,历史的发展决不是个别“英雄”、“圣人”的意志表现,历史是占人口绝大多数的劳动人民的实践活动,历史的现实价值和追求目标是人民大众通过反抗斗争而获得的自由解放,因而人民是历史的真正动力。张政文先生认为,在毛泽东那里,人民大众第一次被确定为文艺的主体。他对文艺主体的全新界定超越了人类自有文艺以来所有对文艺主体性的论断、筹谋和设计,打破了文艺的贵族性、神圣性。在毛泽东看来,文艺家既不是人民大众的导师,也不是人民大众的救主,而是实现人民为文艺主体

① [匈]卢卡奇:《卢卡奇文学论文集》第1卷,中国社会科学出版社1980年版,第227页。

② 北京大学等编:《文学运动史料选》第4卷,上海教育出版社1979年版,第523页。

的中介,文艺主体性最终应在文艺家的中介下于文艺大众化中实现。

文艺家对文艺主体性的作用就在于,“通过他们的创作,作为社会生活主体的人民大众转变为文艺的主体,作为文艺主体的人民大众将文艺作为推动历史发展和展示生活价值的基本方式,他们成了历史与现实的主人。”^①毛泽东的高明之处在于,其观点既超越了卢卡奇把人民大众当成被救者的那种知识分子的“救主”式的精英意识和启蒙意识,同时也是对当时延安解放区小资产阶级的文艺家把“文艺大众化”理解为“文艺化大众”错误理论的批判。毛泽东明确指出:“许多同志爱说‘大众化’,但是什么叫做大众化呢?”^②许多人所做的外不外是如何迁就大众,迎合大众,改良大众,一句话就是如何“化”大众,而不是使自己大众化。毛泽东强调,文学艺术家要真正承担起使人民大众成为文艺主体的中介责任,就必须使自己成为人民大众的一员。文艺家不应只是把人民大众作为题材加以表现,而是通过对题材的超越去揭示社会发展的历史进程,使人民大众的聪明才智和伟大的创造力得到充发分挥。只在素材、题材、语言上迎合大众趣味,把自己装扮成一个穿草鞋、讲粗话的愚昧百姓,其深层动机不过是想向大众推销自己的作品,并用自己的作品改变人民罢了。

这里主要涉及两个层面的问题,一是小资产阶级作家要承担起使人民大众成为文艺主体的中介责任;二是要使自己转变成人民大众的一员。由此而带来了一种新的大众文学审美观念的崛起。其主要标志是创作主体已由资产阶级知识分子的个体转向了以无产阶级工农大众为主体的群体,工农大众走向了文学历史的前台。作为文艺主体的人民大众真正实现了以文艺作为推动历史发展和展示生活价值的基本方式的作用,他们成了历史与现实的主人。这种文学传统主要倡导的是人民至上的集体主义文学。个人主义要自觉地听命或完全服从于集体主义文学。“就文学与人生的关系说,它坚持人民本位或阶级本位;就文学作为一种艺术活动(特别是政治活动)相对

① 张政文:《二十世纪四十年代东西方马克思主义视域下毛泽东文艺主体性理论的现代性思考》,《学术交流》2007年第6期。

② 《毛泽东选集》第3卷,人民出版社1969年版,第808页。

照说,它坚持工具本位或宣传本位(或斗争本位)。”^①由此形成延安现实主义诗学浓厚的政治性、功利性、训谕性和工具性等流行观念。

七月诗派浪漫主义^②和九叶诗派现代主义^③也同样自觉地听命于严肃时代的严肃呼唤,把“集体”和“人民”等时代主题也作为自己的创作目标和指向,这是时代思潮和时代话语的归趋所致。但他们与延安现实主义是不同的。延安现实主义强调的是个体对“集体”要无条件地服从,“小我”完全泯灭于“大我”之中。而七月诗派和九叶诗派则主张保留个人和自我。如七月诗派诗人试图通过主观和客观的融合,使诗升华为新的包含“小我”在内的“大我”。七月诗派诗人在对待集体主义的问题上,是主张有条件地服从,但绝不盲目地服从。阿垅曾谈到他们这伙人天性“爱好思索,考察”,他们“不是扩音机,也不是回声,他底声音只是他自己底,只是人民底,只是人类底”。在七月诗派诗人的理解中,所谓“集体英雄主义”不仅要尊重着大众的利益,服从着集体的命令,但更要保留自己的能动作用,和大量提供出来他个人的劳动成果。正是出于对自我的战斗的个性的充分肯定与执著,使七月诗派诗人与整齐划一、绝对服从的集体主义要求存在着内在的根本性不协调。正因为有了这种根本性的不协调,七月诗派诗人才能在现实主义“人民”文学一统天下的格局中形成了难能可贵的以个性主义为核心的浪漫主义诗学传统。

① 袁可嘉:《“人的文学”与“人民的文学”》,天津《大公报·星期文艺》,1947年7月6日。

② 七月诗派的活动贯穿整个抗日战争和解放战争时期。因胡风主编《七月》杂志而得名。他们主要在《七月》、《希望》、《诗垦地》、《呼吸》、《泥土》等文学刊物上发表作品,一部分还由“七月文丛”和“七月诗丛”出版诗集。它的作者队伍主要活跃在国统区,也有一部分来自解放区和沦陷区。胡风作为理论家、组织者对这个流派的形成和壮大起到了重要的决定性作用。所谓七月诗派浪漫主义诗学主要是指胡风和七月诗派的诗歌理论。

③ 九叶诗派主要活跃于1940年代的诗坛,当时并没有明确的流派名称,偶有人称他们为“新现代派”或“学院派”。自1981年《九叶集》出版之后,则常被人称为九叶诗派,也有人称为“中国新诗”派。九叶诗派诗学主要体现在袁可嘉和唐湜的诗论上。

七月诗派诗人对人民的强调也是不遗余力的。如阿垅一再表明,他们的声音既是个人的,同时又是人民的、人类的。但这种人民本位主义,与延安诗学的解释有着实质性的差异。众所周知,胡风是坚决反对将人民神圣化的,他一再提醒人们注意:人民的历史作用总是与人民的“精神奴役底创伤”紧密地纠缠在一起的,不存在什么纯粹的理想状态的人民,而将人民抽象化则是危险的:它容易为所谓人民代言人(类似于上帝代言人)提供机会,将人民崇拜变为人民代言人崇拜,在人民统治的名目下实行代言人专政。因此,七月诗派诗人一再申明,一定要使人民真正成为自己命运的主宰,而不能被动地等待人民代言人来解放,这里显然是隐含着某种忧虑的。胡风尤其反对将知识分子与人民对立起来,他认为,知识分子也是人民,而且是人民的先进部分,他们掌握着体现了历史要求的时代先进思想,不但是新思想的创造者,而且也是传播者。尽管他也有“游离性”的一面,但不能因此否认他们的存在价值和先锋价值。阿垅也一再强调,知识分子与农民战士尽管有着不同的精神特征,例如:“知识分子有着灵魂底驳杂,农民战士的要求却十分单纯”,但这不能成为在他们中间进行褒贬的理由,阿垅期待着这两支有着自己的重要性的队伍的“会师”,而不是一个吃掉另一个。七月诗派诗人为什么总是顽固地执守着现代知识分子的精英立场?其目的就在于启蒙与反封建。胡风认为,五四以来的反帝反封建的文学主题并非只剩下了反帝,也并非救亡的主流声音消解或代替了启蒙精神,或者说在反帝中自然而然地包含了反封建的内涵,这样的想法是错误的,因此,他一再提醒人们要警惕在“爱国主义”旗帜下掩盖着的封建主义的阴魂,不能因为资产阶级提出了个性解放的主张,今天我们就自动地放弃它,如果是这样,那么,这实质上就是向封建主义投降。这是七月诗派诗学怀疑与反思的现代精神的塑造与重构。这正是七月诗派诗学思想的丰富与深刻之所在。由此而形成了比较复杂的浪漫主义诗学传统,不自觉地走向了新诗现代化道路。

九叶诗派诗学主张把“人民”的文学作为“人”的文学的一部分,在服役于人民的原则下,坚持人的立场、生命的立场,在不歧视政治作用下坚持艺术的立场。这样,他们就在人民的问题上抵制了大众