

九叶派诗选

中国现代文学流派创作选

人民文学出版社

中国现代文学流派创作选

九 叶 派
诗 选

蓝 棣 之 编选

人民文学出版社

一九九二年·北京

九叶派诗选

Jiuyepai Shixuan

人民文学出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

字数322,000 开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张14 $\frac{9}{16}$ 插页1

1992年2月北京第1版 1992年2月北京第1次印刷

印数 0,001-2,170

ISBN 7-02-001302-3/I·1195 定价 7.30 元

前 言

蓝 棣 之

这里所介绍的，是我国四十年代形成的一个现代主义诗歌流派。“九叶”这个名称是新时期才出现的，是几位老诗人在1981年结集出版他们当年的诗选《九叶集》而逐步流行于海内外的称谓。“九叶”在新时期走红，一方面是他们四十年代创作的诗歌，得以从尘封中发掘，人们认识到它的价值；另一方面，他们中的多数，在新时期又焕发了创作的青春，创作了为数不少而又引起注意的有活力和魅力的诗歌。这就是说，“九叶”作为一个诗派，在八十年代还在发展着；八十年代发掘出来的这份四十年代的诗遗产，仍然活着，并且不断再生。我认为，九叶派是一个形成并成熟于四十年代，而在八十年代仍然活跃、仍然有重要发展，并对当代诗坛有着重要影响的诗歌流派。顺便说明，在中国语言里，“九”常常用来表示虚指的很多或事物的丰富性，因此，“九叶”的“九”，既是确指我将在这里着重介绍的九位诗人，也暗含四十年代那些也写现代主义或接近现代主义诗风的年轻诗人们，这些人中有马逢华、方宇晨、莫洛、羊羣、李瑛、杨禾，甚至还有四十年代初期西南联大校园诗人王佐良、汪曾祺、林笛等。我指明这个情况，是想说明，九叶诗派的崛起，并非几位诗人偶然的认同或友谊的合作，也不是几位诗人在一片沙漠上的孤独奋斗或徬徨探索，它具有文艺思潮演变的必然性，和一定的群众

基础。

关于西方文学中的现代主义或现代派，我们曾经进行范围广泛的、很带情绪的论争。论争使我们对现代主义有了一些了解，能够稍稍客观和冷静地来看待它，倾向于以一分为二的辩证观点来认识它的二重性。这为我这里的介绍，多少创造了一些学术气氛。六十年代以来，“后现代主义”成了西方文学艺术文化思想界的热门话题，在西方六十年代以来日趋明显的“后现代主义”思潮的映衬之下，现代主义不仅不那么可怕与异端（“后现代主义”被称为“异端的现代主义”），相反它正统得有些过时了。在这样一个背景上来介绍中国的现代主义诗派，我想我面临的问题已经不再那么尖锐严峻，尤其是考虑到我在这里更多地是取了文学史的角度。

一、面对浪漫—现实主义潮流

九叶诗人最初是在这样一些四十年代的刊物上成长的：《文艺复兴》（郑振铎、李健吾主编）、《文学杂志》（朱光潜主编）、《大公报·星期文艺副刊》（沈从文、冯至主编）、香港《大公报·星期文艺副刊》（杨刚主编）、昆明《文聚》杂志、《文汇报·笔会副刊》（唐弢主编）、天津《益世报》等；而九位诗人以诗会友，彼此确认共性，形成一个诗流派，是诗丛刊《中国新诗》及其前身诗丛刊《诗创造》。诗人杭约赫（曹辛之）是这两个诗刊的主要编辑者与发行人。1946年在上海，杭约赫与臧克家、林宏、郝天航、解子玉等几位朋友，成立星群出版社。星群出版社为《诗创造》和《中国新诗》的基地。《诗创造》共出16辑（1947.7—1948.10），《中国新诗》共出5辑（1948.6—1948.10）。这两个诗刊的终刊，是因为星

群出版社亦即杭约赫寓所，于1948年11月遭特务搜查，杭约赫被迫离开上海，臧克家也仓促出走。《中国新诗》的创刊，是因为《诗创造》内部意见分歧的结果。在意见分歧的情况下，杭约赫与诗友辛笛、陈敬容、唐祈、唐湜创办《中国新诗》，他们与因抗战结束复员或毕业分配回到北平或天津的原昆明西南联大诗人群穆旦、杜运燮、郑敏、袁可嘉取得了遥远的联系，共同推动着一股新的诗潮的发展。这九个人，就是我们今天所谓“九叶”诗人。这两群诗人的合流，当时曾被讽刺为“南北方才子才女大会串”，而他们彼此却未曾谋面。他们意识到彼此的共同追求，却未必有意要开创什么流派，直至三十年后，当初的两群诗人才得以聚会首都，回顾当年往事，合乎逻辑地追认了当初的诗歌认同。这时候，穆旦已经亡故了。

在刊物上，在论文里，九叶诗人提出了一些值得注意的理论问题，或者说对文坛的潮流提出过自己的看法。从这里可以看出他们进行诗探索时所面临的时代背景和文学潮流，以及他们关于诗的美学主张。

陈敬容在《中国新诗》创刊号的编后记里，认为当时的诗坛正弥漫着一片混沌的和空虚的迷雾，“浮嚣”的或“虚假”的作品形成一派惰性气氛。^①在《和唐祈谈诗》一文里，她提出：“我想我们不能只给生活画脸谱，我们还得要画它的背面和侧面，而尤其是：内面。所以，现实二字，照我看来是有引伸意义的。”她又说，我们不是为“永恒”与“不朽”而写，我们是为“真实”而写，前者是包括在后者里面的。现代的诗，更该着重于人性和科学（包括社会科学和自然科学）的真实。^②在《真诚的声音》里，陈敬容认为

① 《中国新诗》第1集（1948，6）《编辑室》。

② 《诗创造》第6辑（1947，12）。

现代诗要扎根在现实里,但又不要给现实绑住,她强调对于现代诸般现象的深刻而实在的感受:“无论是诉诸听觉的,视觉的,内在和外在生活的”。^①在《和方敬谈诗》里,她认为单单着眼于时代和政治,就会形成狭小的范围,限制了新诗发展上多方面的可能性。她还认为中国新诗所受的外来影响,是不彻底的,间接的,而且是陈旧的:“对于现代西洋诗歌的主潮,有多少人注意?无怪已到了二十世纪中叶,中国新诗还在捡拾浪漫派、象征派的渣滓,而对于中国自己的宝藏,一般人又大都不屑发掘,所以往往学了个非驴非马”。^②

杭约赫与唐祈在刊物第二期编后记里,重申了《中国新诗》的态度:“更强烈拥抱住今天中国最有斗争意义的现实。”并说明他们既非夸张的宣传主义,或市侩式的投机的“农民派”,更非畏首畏尾中国式的“唯美派”的空喊斗争;“我们愿意首先是一个真正的人,在最复杂的现实生活里,我们从各方面来参与这艰苦而光辉的斗争,接受历史阶段的真理的号召,来试验我们对于新诗的写作。”^③唐湜在他执笔的《中国新诗》发刊词里也说:必须以血肉的感情抒说思想的探索,首先是思想自己,思想自己与一切社会历史生活的严肃关连,既要有凝聚的沉潜的与深切的个人投掷,又要有全局的把握与超越的目光。他还指摘当时诗坛的种种现象:伤感与浮嚣,市侩式的“天真”与近于无知的乐观,念经的偶像与卑怯的迎合,苍白的理论与低劣的趣味,虚浮无力的高调,等等。^④在别的场合,唐湜也提出过类似的指摘:浮薄表象的社会写实,新闻主义式的革命故事,蛇足式的教训,虚

①② 《诗创造》第12辑(1948,6)。

③ 《中国新诗》第2集(1948,7)《编辑室》。

④ 《我们呼唤》(代序),《中国新诗》第1集(1948,6)。

浮的功效，以口号的现实为借口逃避生活的现实，等等。^①

袁可嘉在《新诗戏剧化》^②以及一系列理论文章中^③，对当时诗坛的状况和弊端，提出了系统的看法。他认为有两种流行倾向阻碍诗歌发展：说教与感伤的倾向，浪漫与现实混合的倾向。他批评创作中的“政治感伤性”，认为它是属于观念的，作者承受与表达那些观念的方式显示了极重的感伤。作者在某些观念中不求深解地长期浸淫，使他对这些观念的了解带上了浓厚的感伤色彩，一套政治观念被生吞活剥地承受，因此这类诗可怕地缺乏个性。袁可嘉认为当时的文学，作为文化运动工具的“文化性”超过了它作为文学作品价值的“文学性”，它作为文化运动主环的意义与影响，远胜于它作为纯粹文学的价值。他认为当时文学的主潮是在逐渐脱离文学本身的价值，脱离绵延而成独立传统的文学本身。他要求坚持文学的本身价值和独立传统，在艺术与现实之间求得平衡。

九叶诗人和理论家们的这些论述，不期然地集中到几个重要问题上：现实主义与创作的思想深度，政治性与真实性，诗人与现实，文学的阶级性、功利性与纯粹文学价值等。这些问题也就是四十年代国统区文学创作所碰到的难题。那个时期，文坛上关于现实主义与主观问题，文艺的政治性与艺术性的关系，展开过持续而尖锐的争论。这些问题都不是纯粹的理论问题，而是从创作实践中提出的非常迫切的问题，对这些问题的不同回答，使得同一政治阵营的文学家们取了不同的创作态度并形成不同的流派。对这些问题的独特看法，构成了九叶诗人们创作的独

① 《论〈中国新诗〉》，《华美晚报》1948，9，13。

② 《诗创造》第12辑（1948，6）。

③ 这些文章已结集为《论新诗现代化》一书，三联书店1988年1月出版。

特趋向与风格，是我们今天讨论九叶诗派时不能不注意的。或许可以说，九叶诗人所面对的，是一股盛大的浪漫—现实主义潮流，这是他们诗探索的背景与起点。

二、四十年代的崛起与成熟

一九四八年夏天，分散在南北各地的九位青年诗人，相互寻找，遥相呼应，彼此确认共性，带着对诗的执着追求，远距离地携手走上上海的《中国新诗》这块诗垦地。所谓彼此认同，彼此确认共性，这就是我们之所以说他们成为了诗歌流派的根据。但是，我在这里确认这个共性，并不仅仅靠当事人的陈述，最重要的依据是他们的作品，所谓共性或流派特征，是从他们所创造的诗歌文本阐发出来的。因此，在这里有必要回顾与概括一下他们各自所走过来的道路，他们各自的初衷与后来的演变，总之，他们的创作轨迹与特色。

九位诗人大致上来自南北两群诗人。辛笛、杭约赫、陈敬容、唐祈、唐湜，当时在南方，他们经常在一起切磋诗艺；穆旦、杜运燮、郑敏、袁可嘉在北方，几位又都是昆明西南联合大学外文系或哲学系毕业生，在四十年代初期的联大校园里，他们已经成长起来。看到这一点，对于理解他们的创作是有帮助的，同时，也为我这里的叙述带来了方便，我的叙述也就从穆旦开始。

穆旦在天津南开中学读书时开始诗歌创作。1935年考入清华大学地质系，半年后改读外文系，早期他写雪莱式的浪漫派诗，有强烈的抒情气质，但也发泄着对现实的不满。抗日战争爆发后，穆旦的诗风变了。他的诗里有了一点泥土气，语言也硬朗起来。联大的英国青年教师、著名现代派文学理论家威廉·

燕卜苏开设的《当代英诗》课，内容充实，选材新颖。课上课下，学生们无形中在吸收着一种新的诗，叶芝、艾略特、奥登的诗风，对于沉溺在浪漫主义诗歌中的年轻人，是一副对症的良药。他们的诗歌多数发表在香港《大公报》杨刚主编的《文艺》副刊和昆明的《文聚》杂志上，成为当时大后方受瞩目的青年诗人群。迄止于1948年赴美留学，穆旦出版了三个诗集：《探险队》、《穆旦诗集》和《旗》。穆旦的诗，厚重深沉，朦胧晦涩，着想奇异，热烈而又冷漠。他注意从思想上开掘一首诗，知性成份重。他的诗是感情煎熬思想的产物，有些内向，但又由内向外放射，有较强的现实内容，《赞美》是有代表性的。作为一个现代诗人，穆旦有极其敏感的气质，内心世界又极其复杂，他细密地审视自身的内在状态，他的诗友说他的诗是折磨自己又折磨别人的。丰富、痛苦、焦灼、挣扎，永远难以平衡的矛盾心态，使得穆旦诗的抒情主人公往往是不完整、不稳定、甚至是带有争议性的。他的诗不再是浪漫主义的自我爆发或讴歌，而是强调自我的复杂和变幻，破碎和转变，甚至虚幻而又不可把握。穆旦诗的抒情主人公往往是被动的、暧昧的、甚至遭人非议的，表现出对既有价值观念的怀疑。他不要抒写英雄的形象，而是要探究人性中复杂的、甚至是混乱不统一或非理性的部分。穆旦通过抒情主人公的诚实思考和感觉到的信念，仍然写出了时代与现实。穆旦的感受性受到现代经验和痛苦的冲击，部分由于无意识，部分由于批判的意识，使得他创造出新的艺术风格和形式来。他不仅用头脑，而且还用身体来思想，他的诗给人一种肉体的感觉，《诗八首》最好的地方也正是那些官能的形象，是将肉体感觉与形而上学的玄思相结合。这种情形，到了晚年（七十年代），比如在力作《冬》里，有了进一步发展。冬日是严酷的，多么快，人生已到了冬天，冬天使心灵

枯瘦，冬天是感情的刽子手，是好梦的刽子手，然而它又渴望感情的温暖，生命跳动在严酷的冬天，春天深深地隐藏在冬天。总之，“血液闭塞着欲望”，“年轻的灵魂裹进老年的硬壳”。在这里，血液与欲望，年轻的灵魂与老年的硬壳，形成一种张力，给诗带来了魅力。穆旦论诗，强调诗的形象的现代生活化，强调表现他那一代人的历史经验——前人所未遇到过的独特经验，强调明白无误地表现较深的思想，而且还得用形象或感觉表现出来，强调看法的新颖，他说：“诗是来自看法的新颖，没有这新颖处，你就不会有劲头。”最值得注意的，是穆旦晚年的一段带总结性的话：“总的说来，我写的东西自己觉得不够诗意，即传统的诗意很少。这在自己心中有时产生了怀疑。有时觉得抽象而枯燥；有时又觉得这正是我所要的：要排除传统的陈词滥调和模糊不清的浪漫诗意，给诗以hard and clear front（严肃而清晰的形象感觉）”。穆旦所创作的诗，确是与传统的诗情诗意不一样了，用新鲜的感觉与新颖的看法，来代替传统诗词的形式和语言，用清晰的形象感觉来代替中外浪漫主义那种模糊不清的诗意。这是穆旦的反传统，是他的创新。然而，穆旦的诗，由于以“看法”作为骨子，因而免不了有些抽象；又由于“诗意”这种东西，毕竟以含蓄一些为好，穆旦在排除模糊不清的同时，也就丢失了一些含蓄，因此免不了有些枯燥。总之，穆旦在晚年，是有些困惑了，在空疏与刻露之间，他有些犹豫不决，因而也就有所调整。

杜运燮是当时“联大三星”之一，穆旦的诗友。1945年毕业后，先后任军队翻译，报纸编辑，学校教师等工作，并转辗于缅甸、印度、重庆、新加坡、香港等地，1946年出版了诗集《诗四十首》。杜运燮诗最惹人注目的特色，是他在抒情中渗透了讽刺幽默，二者之间所形成的张力，使得杜诗有一种特殊的意蕴，构成

一种新颖的现代的抒情风格。我认为这表现了杜运燮对中外漫长的抒情传统的创新。这里指的不仅是他的讽刺诗《追物价的人》，幽默诗《善诉苦者》、《狗》，或轻松诗《一个有名字的兵》、《阿Q》等，而且是指《草鞋兵》、《林中鬼夜哭》、《老人》等，甚至刻画风物景致的《第一次飞》、《季节的愁容》、《登龙门》、《露营》等，都不时流露出轻松的嘲讽。杜运燮诗中的感情是复杂的，诗所表现的沉痛并非单色的沉痛：“只有我，能赏识手杖的智慧／一步步为我敲出一片片乐土。／只有我，永远生活在他的恩惠里；／黑暗是我的光明，是我的路。”（《盲人》）嘲讽有助于克服诗中一味地感伤，使诗人对不幸保持一定的透视距离。当他的抒情从社会不平与苦难转向歌颂或个人的沉思时，又显得单纯、秀美：《树》、《号兵》、《月》、《赠友》、《不是情诗》、《山》、《海》、《雪》等等，都是如此。杜运燮的诗创作，一开始就表现出对于独创和深沉的刻意追求，《流浪者》、《闪电》、《登龙门》以及所有的咏物诗，都表明了这个趋向。杜诗因此显得有深度，哲理意味浓，而且凝炼，惊警，奇特的比譬与警句迭出。《滇缅公路》是杜诗的力作，对筑路工的形象有结实的描绘，整个诗气魄雄浑，感情深厚，意象繁密。《马来亚》与《恒河》也属这一类很有分量的诗。杜诗从近代科学文明汲取诗灵感，《无题》、《月》、《追物价的人》都是好例。他当时更喜爱奥登那一群英国的红色诗人，奥登诗承接二十年代臻于顶峰的现代主义，而又与第二次世界大战现实相结合，为杜运燮及其诗友暗示了一条新路。杜运燮之所以写了好些咏物诗，是因为一开始就受到奥地利诗人里尔克的《豹》那样诗的深刻影响，后来又喜爱并潜心研究中国的唐诗，多有体会。这就使得他与中国深厚古老的诗传统接通了，适当地避免了一个从大学外文系走出来的人难以避免的欧化作风。

郑敏从四十年代初期在西南联大哲学系读书时开始写诗，受浪漫主义诗歌及歌德、里尔克影响，倾向于写抒情哲理诗。郑敏写诗，是在知性的支架上，把诗人对宇宙、人生、社会的感受、领悟与体会，一点一点地、逐步地、耐心地、从容不迫地、舒展自如地，并且用形象的语言与种种比喻，富于魅力地表现出来。在一首诗如何处理好感性、知性和悟性关系上，郑敏早期诗作以感性见长，——乍一看去她好象在刻画事物，实际上这里所写的，诗的文字在这里所指向的，是她的感觉，是很主观的东西，因而也就是她自己才有的。郑敏诗中为数不少的诗，是对现实课题的思考，或对下层人物的刻画，但这一切都是通过诗人的心态来抒写的，说到底，这里所写的，仍然是感觉与表现这个感觉的形象与比喻。她这种围绕着知性表现一系列感觉的方式，与传统的抒情方式拉开了距离。传统的抒情总是直抒胸臆，奔放流泻，而郑敏的抒情总是结合着具体的事物，或刻画，或比譬——自然是把这一切融化在诗人的感觉之中。她这种写法有些类如中国宋诗的“以文为诗”，然而因为充满着感觉，因为充满着感性与对事物的新鲜感，因此郑诗仍是很有魅力的。《寂寞》是一首力作，诗人不是倾诉寂寞的痛苦，而是抒写一个青年初临寂寞情境时奇异的孤独感，抒写对于沟通的渴望，寻求理解的困难，最后升华为一种知性：忍受寂寞才能寻得生命的意义。在这里，有淡淡的哀怨，但是，对宇宙人生的新鲜感，愉快的惊愕感多于痛苦，不伤感，不绝望，它潜在的题旨是对人的生存方式进行探索，富于美而智的特征。我所说郑敏诗的美，不仅是语言与形式，不仅是那特殊的句法，开端与结句的升华，结构与意象，而且也是诗的意蕴。在她的笔下，寂寞是美的（《寂寞》），生活的艰难与危机是美的（《生的美》），痛苦是美的（《献给贝多芬》），献身是美的（《时代

与死》、《歌德》），青春的美好而令人神往（《雷诺阿少女画像》、《濯足》），更是自不待言了。这里的美既有静态的：那肩负着伟大的疲倦的静默的稻束，那一个奔驰的力的收敛的马；也有动态的：那如熟透的苹果无声降落的舞姿，那在少女半垂的眼睛里流返的还不曾投射给外面世界的思维。我所说郑诗的智或知性，并不是指她从哲学书上读来的结论，而是经验在她心灵的闪光：“好象爱人智慧的注视，／自人性的深渊，高贵的热情／将无限量生命的意义／启示给忠勇的理性。”（《死》）“只有当痛苦深深浸透了身体／灵魂才能燃烧，吐出光和力。”（《生的美》）“我应当忏悔，曾这样不耐而贪婪地索要最后的果实／永远伸出手，向外面，而忘记体内的宝藏／那儿原理有最可贵的种子，等候你从胸中将／它培养，伸向你的身外，一棵茂盛的树。”（《求知》）正是这些闪光的知性，引导郑敏的体验与感觉得以在诗中成形，并且把她的诗与浪漫主义诗区别开来。

袁可嘉 1946 年毕业于昆明西南联大外文系，1946 至 1950 年间任教于北京大学西语系。他从 1946 年开始发表诗创作和诗论，是一位学者型诗人。他的诗知性成分很重，但这些知性都来自他的真切感受，只不过他不满足于这些感受，更不满足于在诗里面直接抒发感情，他总是设法把自己的感受加以提炼，升华为理性，并且给予艺术的表现。这样，他的诗虽然有时理多于情，稍嫌雕琢，但总的特色是深刻精炼，艺术表现上寻求创新。他的诗有的内向，有的外向，前者如《沉钟》、《空》，后者如《进城》、《难民》等，但所谓外向者也都写的是他在那个时代的感触与体验，并非浮光掠影的描述，或空洞情绪的倾泻。由于时代与性格气质的原因，他的诗中大量的属于后者。然而，从他创作历程的发展看，他是从内而外演变的。《沉钟》写“生命脱蒂于苦痛”，《空》

写“自溺在无色的深沉”，其所表现的内省体验，都有意味。但他很快就把眼光转向了社会，写北平、上海、南京几个城市形形色色的怪现状，写知识分子的心态，这些诗既有对反动当局的辛辣讽刺，也有对灰色庸俗生活的嘲笑。他总是设法在诗里表现独到的感受与发现，可以看得出他写的都是一再经验过并且思索过的事理。与此相联系，他诗中的感情色彩偏向于深沉的忧愤与严肃的讽刺，绝不作感伤呻吟，但也很少有幽默、调侃、荒诞，这是他的特色，所表现的是一个现代人在兵荒马乱时代的现代心态。《冬夜》、《难民》在这方面比较有代表性。他的诗在艺术上吸取西方现代主义文学里的新手法，很适当地加强了他对自己感受的表现。他这样写大都市热闹里的空虚：“走进城就走进了沙漠”，“熙熙攘攘真挤得荒凉”（《进城》）。他的《穿空嗅空穿》类如超现实主义，“我手按袖珍小地图”，于是，“载一列失眠、虚幻、鬼火”的火车，“蟒蛇般翻过岭来爬过河”。这自然是幻里见真的手法，有助于诗人摆脱五官的限制而广阔地驰骋诗思。诗不仅从幻境中反映了真实的世界，而且还写出了一些颇有新意的人生感触：“穿山甲迂回于迂回，/原只是从泥灰穿到砖灰，/人迹到处未必是路，/怕只是一串高坡拾低坡。”《南京》、《上海》几首，力图概括城市的特征，讽刺是有深度的。《母亲》、《孕妇》、《旅店》几首，有现实内容，又刻意追求象征，表现多层次的含义。这些诗在当时的诗坛上，是一种新的有价值的尝试，让人耳目一新。《走近你》一首是情诗，在他的诗中是个特例。这诗里有更多的感情氛围气，由这诗我们得以了解，袁可嘉原来也是个感情丰富而热烈的人，只不过他认为诗并不是表现激情的工具，他不愿在诗里宣泄情感罢了。

辛笛是九叶诗人里的老大哥，1935年毕业于清华大学外文

系，同年和辛谷合出《珠贝集》，1947年出版《手掌集》。辛笛早期的诗，受当时诗坛风气的影响，抒写青春期的怅惘和梦，这里有十九世纪末叶西方象征主义和李商隐、姜白石一派诗风的感染。赴英国之后，他的诗突出的主题是怀念祖国，异国乡愁。《巴黎旅意》是这时期的代表作：“我全不能为这异域的魅力移心/而忘怀于凄凉故国的关山月”。抗战胜利之后，经过了好几年沉默的诗人，“银梦在死叶上复苏”，重新又提笔写诗。这时候他的诗风有了大的变化，他找到了自己的风格。他在抒情里加进了议论，对生活的独到发现与领悟，广阔的视野、深刻的见识与宽阔的襟怀，是他诗的魅力所在。他把得之于体验的议论，与真挚的抒情结合得很好。对时代课题的明确关注，爱国主义和民族尊严，民主运动，这些对于他来说，都是内在的，发自肺腑的，有血有肉。这当中也包含着他的注意力或爱好从艾略特转向奥登。他个人也从内向外转变，但这个转变所实现的，是内向外向的统一。他写他喜欢手掌的刚毅木讷而并非顺从，而厌恶那不诚实的过于灵巧的手指（《手掌》），其实都是在抒发自己。他写布谷鸟那内涵变了的声音，其实也就是他的诗的价值取向变了（《布谷》）。当他诉说“寂寞所自来”——“呼喊落在虚空的沙漠里”时，也就描述了那腐臭和死亡的城市（《寂寞所自来》）。《赠别》与《风景》是这时期的代表作。《赠别》是送诗人卞之琳出国的吟咏之作，“你走过香港新加坡印度和古波斯/你会自然地悲天悯人”，“地中海的蓝水蓝天/也洗不清你我来自半殖民地的一颗心”，“不离开生长的国土/不懂什么才是最难于割舍”。毫不雕饰晦涩的语言，表达了很深的体会，境界开阔。《风景》写沪杭道中所见：“列车轧在中国的肋骨上/一节接着一节社会问题/比邻而居的是茅屋和田野间的坟/生活距离终点这样近”。诗的主题完全化成了意象，一

节一节的没完没了的车厢，象征着中国积重难返的社会问题，茅屋与坟的象征意蕴也是既新颖又深刻，这也就是现代主义所惯用的知性与感性的统一。

陈敬容还在故乡四川乐山上中学时就开始写诗，她的才华得到教英语的青年诗人曹葆华的赞赏。由于“五四”新文学的启蒙与曹葆华的启发，十七岁的陈敬容背叛了自己的封建家庭，只身一人赴京，开始了丰富而有意义的艰辛生涯。陈敬容从1935年开始发表诗歌，那时她才十八岁。她诗创作的高潮是在四十年代中后期，那时期她还译介了法国诗人波德莱尔的作品。陈敬容早年的诗，受到诗坛上流行的戴望舒那种象征主义诗风的影响，着力于意境与意象的渲染，感伤气息浓郁，如《夜客》、《哲人与猫》等。从她四十年代前期的诗看，她已经显露出过人的才气：摆脱别人的约束，独创地抒写内心的体验与感受，精炼含蓄，以及把感受升华为一种智慧。《创造》描述了诗人的创作过程与创作方式：她已经远远地离开了浪漫主义那种一有感触立即执笔，或者诗人与诗歌二而一的创作方法了。平日的种种体验与积淀，下意识地伴着生命的潮浪涌来，于是，“我在你们的悲欢里浸渍而抽芽，/开出一树树繁茂的花；/我纸上有一片五月的年轻的太阳，/当暗夜悬满忧郁的黑纱。”《水和海》写诗人在骄矜与依归之间痛苦抉择的困惑；《向明天瞭望》与《新鲜的焦渴》，都是写在昨日与明日的转换点上，诗人那永难满足的渴望。这几首诗写于她“在荒凉的西北高原做了一场荒凉的梦”临近结束的时候。这些诗表现出诗人善于艺术概括，思维跳跃与升华的才能，这些诗不再只是表达一种感情或情绪，着重表现的是对生活的体会与领悟。可以看出，对生活的思考代替了感伤。陈敬容从西北到重庆再转上海之后，写出了她最有光彩的诗，她的诗成熟