

《山山水水》中的政治、战争与诗意

吴晓东

内容提要 卞之琳的长篇小说《山山水水》所叙述的故事时间跨越抗日战争爆发到皖南事变的历史时期，空间则围绕四个城市（地域）——武汉、成都、延安、昆明展开，以男女主人公在几个空间的行迹以及两个人的“悲欢离合”为线索，力图在战争历史时空中展示知识分子的心理、情感和思想历程，堪称透视 20 世纪 40 年代知识分子精神史的不可多得的心灵档案。小说的几个地域空间背后隐含着不同的文化和政治含义，尤其书写延安的两章，更集中表现了卞之琳的政治感觉和政治意识，对于认识延安时期的知识分子的心路历程，具有不可替代的认识价值。小说表现出的政治话语与诗意话语的纠缠，尤其有助于考察审美与政治既互渗又对抗的复杂性。本文选择小说中的修辞作为一个具体的切入视角，试图探究《山山水水》中的比喻象征修辞是怎样在塑造诗性文体的同时，成为卞之琳思考战争年代诗意与政治、诗意与战争之间的关联性的一种独特的诗学形态。

卞之琳创作于 1941 年到 1943 年《山山水水》是一部令人怅惘的小说。现存的《山山水水》仅是原稿的不到十分之一，而残存下来的几章断片，是卞之琳 1940 年代在报刊上陆续发表的部分章节，而原稿已被卞之琳在 50 年代初付之一炬。

卞之琳在 1978 年回顾说，他创作《山山水水》，是“妄想写一部‘大作’，用形象表现，在文化上，精神上，竖贯古今，横贯东西，沟通了解，挽救‘世道人心’”¹。小说追求严整的结构，哲理的运思，细密的肌理，诗化的比喻，虽然目前所能看到的仅是断片，但即使从残存的部分，也大体可以一窥全豹，从中看出卞之琳建构一种具有总体性的小说叙事图景的宏大企图。

《山山水水》的故事时间段始于抗战初期，终于皖南事变，空间则围绕四个城市（地域）展开，以男主人公——研究交通史的学者梅纶年和女主人公林未匀在几个空间的行迹以及两个人的“悲欢离合”为线索，力图把主人公的经历置于特定的历史时空中，在战争背景下展示知识分子的心理、情感和思想历程，堪称透视 20 世纪 40 年代知识分子精神史的不可多得的心灵档案。小说第一卷的地点是武汉，写战争初期知识分子流亡和迁徙的历程。第二卷是作为所谓民族复兴的根据地的大后方成都。从武汉赴成都也是卞之琳自己的现实经历，战争初期的卞之琳曾经在四川大学与朱光潜等人共事。第三卷的地点是延安，也以卞之琳自己的经历为蓝本。1938 年夏卞之琳奔赴延安，随后又随陈赓的军队辗转于太行山，有着延安和敌后根据地的双重生活经验。第四卷写的是昆明，1940 年夏天，卞之琳到西南联大任教，担任文学系讲师。抗战期间在祖国的版图颠沛流离是相当一部分知识分子具有普遍性的遭际，但如卞之琳深入过敌后，又有国统区的经历，到过延安，最后落脚昆明学院的知识分子却不算多²。他所经历的几个地域空间背后都隐含着不同的文化和政治含义，尤其是卞之琳去过延安，将近一年之后又离开，对延安的观感就与最终留在延安的知识分子譬如何其芳不同³。而卞之琳残留的《山山水水》中描写延安的部分，集中流露了作者的政治感觉和政治意识，书写了卞之琳对个人和群体、小我和大我、诗意与政治的关系的思考，其中表现出的政治话语与诗意话语的纠缠，尤其有助于考察战争年代诗意与政治既互渗又对抗的复杂关系。

从诗意和政治的关系入手，构成了讨论《山山水水》的一个可以尝试的视角。而卞之琳

也正是以文本的形态呈现了小说中的人物是以怎样的心态和体验介入了延安的政治生活，同时也在小说中自觉甚至集中地思考了政治，小说中的政治话语具有无法替代的独特性。同时这种政治话语又与个人性的话语或者说诗意话语渗透纠结在一起，有助于我们考察延安时期诗学是怎样与政治结合为一体的。审美是不是可以独立于政治的因素？审美如何渗入了政治？审美最终屈从于政治，还是表现为一种微妙的颀颀关系？因此，考察《山山水水》中诗意与政治话语的互渗乃至对抗的关系，构成了本文的出发点，并以小说中大量存在的比喻修辞作为具体的切入视角。《山山水水》让我们意识到，小说中的比喻修辞在塑造诗性文体的同时，也成为卞之琳思考战争年代诗意与政治之间的关联性的一种独特诗学形态。⁴

—

《山山水水》中的政治感觉和政治意识在以延安为中心地域的两章中主要表现为对个人和群体、小我和大我、诗意与政治的关系的思考。战争动员期间知识分子选择小我向大我的投入，小我最终服从于大我似乎具有某种历史的必然性，尤其在战区延安和敌后根据地似乎就更别无选择。但是，我们透过梅纶年的叙事视点和心理活动，可以感受到他在这个小我向大我融入的过程中更细微复杂的心理过程，可以看到像卞之琳这样多少具有小资情调的知识分子在告别“个人主义”的过程中内心的复杂活动，既想扬弃小我，又有一点点内心的挣扎，对个人性的诗意话语也恋恋不舍，多少印证了李泽厚对中国知识分子的判断和概括。在《二十世纪中国文艺一瞥》一文中，李泽厚曾分析过现代知识分子在思想改造的道路上的矛盾的心态和“忠诚的痛苦”：“一面是真实而急切地去追寻人民、追寻革命，那是火一般炽热的情感和信念；另面却是必须放弃自我个性中的那种种纤细复杂和高级文化所培育出来的敏感脆弱，否则就会格格不入。这带来了真正深沉、痛苦的心灵激荡。”⁵卞之琳的心灵激荡或许没有李泽厚说的这样严重，这与他在延安整风运动之前就离开了延安有关。而卞之琳的作客之感也使延安时期政治对他的压力相对较小。抗战初期共产党的政策是来去自由，而卞之琳“无党无派，无所顾忌”，《山山水水》也是离开了延安在思想相对自由的西南联大就就，其中传达的人物心理体验相对来说可能就更为真实，也更有丰富性和复杂性。

《山山水水》中关于延安部分残留有两章，一是《桃林：几何画》、二是《海与泡沫》，《海与泡沫》1943年在《明日文艺》上最初发表时名字叫《海与泡沫：一个象征》，题目中的“海”与“泡沫”两个意象都是作为比喻修辞的喻体形式呈现的，而“一个象征”则强调了比喻的喻体本身同时蕴含着象征意义。从创作技巧的意义上说，在标题中就直接点出比喻意象的象征性，其实是一种很直露的叙事的自我指涉，反映出作者太过鲜明的修辞意图。但以“海”与“泡沫”的比喻意象为题并且强调其中可以升华出的象征性，也使我们看出作者不满足于单纯地描述现实生活，而力图以诗意方式对现象进行抽象升华和哲理概括的意向。这与卞之琳抗战前的诗歌创作是一脉相承的，卞之琳战前就表现出“喜爱淘洗，喜爱提炼，期待结晶，期待升华”⁶的追求，其结果是诗中积沉了不少人生哲理，诗歌成为向哲理境界升华的结晶。这种提炼与升华的诗艺也沿承到《山山水水》的小说技艺中。

《桃林：几何画》一章的标题也异曲同工，如同“一个象征”，“几何画”也是抽象化的方式，表达出卞之琳试图对桃林的场景进行诗意升华乃至几何抽象的企图。在这一章的结尾，卞之琳借助梅纶年的内心视角传达出小说人物对刚刚经历的延安日常生活的超越：“这些实际上的细节在纶年都不大在乎，他是陶醉于那几笔弧线了。”所谓的“几笔弧线”不是存在于生活中的真实弧线，而是纶年想像中的画在天空上的弧线，所以是虚拟的和抽象的存在。40年代卞之琳的西南联大同仁都表现出这种对几何美和抽象美的兴趣，沈从文在《烛虚·五》中写道：“表现一抽象美丽印象，文字不如绘画，绘画不如数学，数学似乎又不如音乐。”文字在一系列媒介组成的等级链中居于最低的一环。所谓“烛虚”的“虚”正是生

命中的抽象情境。沈从文这一时期的小说《看虹录》、《虹桥》等都体现出对抽象的生命形式的执迷，“虹”的形态除了具备七彩颜色的纯粹美感外，彩虹的弧线本身也有一种几何之美。冯至也表现出这种对弧线的热情：

我们常常看见有人拾起一个有分量的东西，一块石片或是一个球，无所谓地向远方一抛，那东西从抛出到落下，在空中便画出一个美丽的弧。这弧形一瞬间就不见了，但是在这中间却有无数的刹那，每一刹那都有停留，每一刹那都有陨落……若是用这个弧表示一个有弹性的人生，一件完美的事的开端与结束，确是一个很恰当的图像。因为一段美的生活，不管是为了爱或是为了恨，不管为了生或是为了死，都无异于这样一个抛掷：在停留中有坚持，在陨落中有克服。⁷

卞之琳所命名的“几何画”以及梅纶年所陶醉的“弧线”也同样透露出对几何美，形式美，抽象美的热衷，反映的是小说所内含着的一种从日常生活中升华和抽象诗意的创作主导动机。

这种诗意化的动机必然导致小说中的诗性话语，而从《山山水水》的总体创作意图上看，这种诗性话语的建构其实构成了《山山水水》的一种具有整体性的诗学视景，不仅仅是为了使小说文体兼容诗性文体，更重要的是其中暗含了卞之琳以一种诗意的升华方式处理延安时期的心理体验、日常经验和政治感受，试图以诗意话语去兼容和呈现群体政治话语的政治无意识。在这个意义上，《山山水水》中的诗意话语既是一种个人性的美学话语，同时又不是孤立的存在，文本中的诗意同时也是政治的某种症候，诗意在《山山水水》中恰是通过把政治诗意化的过程而成为一种“政治的诗意”的。因此看看诗意怎样具体地介入了延安政治进而怎样介入了特定的历史时期，可能是有意味的视野。诗意与政治的协商、渗透、颀颀与对抗的诸种关系直接导致了卞之琳关于延安话语的复杂性，卞之琳延安时期的诗学图景也由此表现出前所未有的政治性。而《山山水水》中的政治诗意化的具体途径，就表现在比喻和象征性的话语修辞之中。

因此，需要进一步关注的是《山山水水》中的诗意想象、诗化细节与政治符号、政治语境之间是如何具体纠缠在一起的。两者在互渗中相纠结的图景直接表现在话语修辞的层面。

《桃林：几何画》一章中借助人物立文之口对比了战前的蓝若冰来到延安后的变化：

“如果你们二位，”她看看亘青和纶年，“当时也在汉口，见过若冰，隔了一长段时间，或者就是隔一长段空白，如今再见她，你们真不知会多么惊讶！你们看看她的头发。”

她的头发一点也没有有什么特别。短短的，脑后被军帽完全盖住了，鬓角露出来也就和立文的相仿，只是额上发丝露出得很多，可是也没有超过一些爱好的女同志。

“你们不知道她在汉口的时候还把头发留得多长，”立文就解释，“把它剪短，是多大的牺牲，多像一个悲剧里的姿态！那时候她真像老是要演悲剧的样子，脸蛋那么苍白。身上老是穿一件黑衣服。”

现在她除了一双大得过分，有点像西洋颓废派画的眼睛以外，面上深了一层颜色，衣服上浅了一层，排在这里的一般女同志队列里，没有什么异样了。普通女孩子到北方来，住了几个月，不知道由于吃的小米与女性生理上有特殊影响呢，还是由于精神上的变化，差不多全把颈脖子长肥了，也就显得短了，连立文也逐渐有了这个倾向，若冰却还保持了例外。她腰里也和一般女同志一样，断然不忘记紧紧的束一条皮带，脚上穿的草鞋也和一般女同志一样的喜欢加一点花样，只是她的是黑底子的，尖头上钉了红泡花。

“你们想不到她原先多像亘青从前笔下的人物，”立文又提起了。

“她这双眼睛，”纶年想，“的确还在亘青的那些梦境里有位置：一对蝴蝶变的，老是在那里拍着，拍着，像要飞走。”

可是那一对蝴蝶忽然向纶年的方向扑几下……⁸

诗化的细节和比喻型叙事是卞之琳在《山山水水》中生成诗意话语的核心手段。上面这一段

典型地表现出卞之琳对比喻修辞的情有独钟。草鞋尖头上钉的“红泡花”构成的是若冰的转喻，“蝴蝶”则是若冰大眼睛的隐喻。“那一对蝴蝶忽然向纶年的方向扑几下”，则直接让喻体“蝴蝶”获得了叙事动力，酷似废名在《桥》中发明的喻体叙事功能。⁹这一段中，“蝴蝶”的比喻极具修辞功能，目的就是要把若冰抗战前后进行对比，以突显战争和地域以及政治空间带给她的变与不变。战前的若冰是燕京大学一年级的学生，小说借助女主人公林未匀的视角形容她“一对美丽的大眼睛点化得苍白的脸蛋梦一般的不可捉摸，而苍白的脸蛋又把周围的黑头发和身上的黑丝绒小大衣陪衬得很有神，不由观察者不想象自己面对了一位希腊悲剧里的主人公”。但这一典型的小资女性来到延安后发生了明显的变化。延安的群体政治对个体的改造首先表现在身体的改造上，从短发、军装到草鞋，都是战时群体生活和军事化管理的结果。在立文看来，把长发剪短，还隐含着一种悲剧姿态，甚至称得上是一种“牺牲”。

但前引细节在表现群体政治对若冰的规训的同时，也表现了若冰的爱美之心，草鞋喜欢加一点花样，尖头上钉了红泡花，腰间也“断然不忘记紧紧的束一条皮带”，“断然不忘记”的修饰性状语强调的就是若冰作为一个女性的爱美之心。紧束的皮带既烘托了女军人的飒爽英姿，又突出了女性的腰身。不过作者更想突出渲染的，是若冰身上还残留着一般女同志可能不具备的个性化的痕迹，眼睛“大得过分，有点像西洋颓废派画”，尤其值得注意的是卞之琳强调若冰“原先多像亘青从前笔下的人物”。身为作家的亘青赴延安之前曾经创作了一部题为《掠影记》的作品，而所谓“亘青的梦境”指的正是《掠影记》中的意境。小说中称若冰是亘青“最好的读者”，从北平流亡出来的时候身上只带一本书，就是这本《掠影记》。“你现在要想在这里找《掠影记》只有从她那里。”所以若冰堪称是从《掠影记》中走出来的人物。《山山水水》中的亘青是以何其芳为原型的人物，《掠影记》也正是在影射《画梦录》，所以《掠影记》也是关于若冰的一种变相的转喻修辞形式，突显的是若冰身上的诗意的梦境的残留。

借助于若冰腰间紧束的皮带和草鞋尖头上钉的红泡花的细节在延安的日常生活中灌注诗意的同时，卞之琳也就在小说的细节中催生了诗意叙事。再如下面一段：

若冰却一下子把大家的注意力推到了地上：“看花瓣走路！”她嚷了。

“走路！”立文笑她说，“风刮着飘罢了。”

那一瓣落花却实在不是飘，切切实实的在无草的土块中间蹒跚着——被一只蚂蚁抗着走！

“当心草鞋头上的红泡花，”亘青有兴致开玩笑了，“别也给抗走了。”

于是地上两朵花当真动了起来，只是没有一定的方向，也没有章法。脚动人不动，

若冰好容易折转了腿，用一只手撑了地，把两只脚都藏到一边去了，避开了四对眼睛。由蚂蚁扛着的一瓣落花引出若冰草鞋上的两朵花，接下来像电影中的特写镜头所展示出来的若冰的脚、腿、一只手、两只脚以及同时凝视这一切的四对眼睛，用修辞学语言来概括则是一种提喻，即用局部表现整体的方式，也是比喻的一种类型。提喻的主导修辞功能在于突出若冰的身体细部，同样是在状写若冰特有的女性之美，同时还不断反打四对眼睛，也包括若冰本人的眼睛。当然，女性主义学者可能会说这一段中隐含的是男性的不乏色情的眼光，或许在《山山水水》中除了透视政党政治和群体政治之外，还隐含了离析出性别政治的可能性。

这些比喻性的修辞和诗意化的细节在在表现了知识分子身上可能无法祛除的审美情调。连纶年、亘青、若冰与立文四人的聚谈所选择的话题，也充满着美学的意味。《桃林：几何画》一章中贯穿的话题是关于“空白”的话语，在小说中堪称是融美学和哲理于一体的诗性话语。这一章以亘青和纶年的对话开头：

“满得很，索性让我们一直到里边去吧，”亘青主张了。

“到里边去也许会找到空白，”纶年回答。

其实俩人不过是要找到桃林中人少一点的地方，但是纶年引入的却是太过学术的“空白”

的范畴，于是关于“空白”就变成这一章的贯穿性话题：

“今天纶年老提空白，”亘青就说，“空白可真有了用处，‘无之以为用’，笛子没有空，也就吹不响。”

“空白”和“空”也是卞之琳情有独钟的诗学理论。他的诗作《无题五》就以诗歌语言表达了对“空”的思考：

我在散步中感谢
襟眼是有用的，
因为是空的，
因为可以簪一朵小花。

我在簪花中恍然
世界是空的，
因为是有用的，
因为它容了你的款步。

卞之琳给诗中“因为是空的”一句曾经加过注释：“古人有云：‘无之以为用’。”这句“无之以为用”同样被挪移到《山山水水》中，借亘青的口再度说出来，也表现了与卞之琳诗歌创作的某种互文性关系。再如《白螺壳》：“空灵的白螺壳，你，/孔眼里不留纤尘，/漏到了我的手里/却有一千种感情。”孔眼里不留纤尘的白螺壳，正因其“空”，才被诗人从中挖掘出“一千种感情”。卞之琳对于“空”、“空白”、“空灵”一类的审美意识有特殊的敏感性，在《桃林：几何画》中，则借助纶年的思考更为集中地发挥了“空白”美学的理论：

提到空白，就不由不想起未匀就用空白曾经给了他多少启示。他只是跟她在一起看一幅画的时候批评说空白太少了。他们从裱画谈到了印书。讲究书每面都留了很大的天干地支，中外皆然，全有道理。他们一齐拥护新诗学西洋办法的分行，分节，文章分段，仿佛空白里给了中国的新写作以多大的开展。而他现在也恍然了他曾经在什么地方发挥过形容过的大热闹以后的大寂静也无非把空白用到声音上就是，也无非像用未匀给他的一块白绸手绢信笔画上一幅空灵的山水而已。

这一段堪称是关于空白之美的诗学论文，从裱画、印书的天干地支，到新诗的分行，再到大热闹以后的大寂静，都渗透的是空白的美学。接下来小说还通过人物之口讨论“空白的紧张”、“空白的无聊”、“空白的力量”等等，显示出作者把美学话语带入延安生活的日常性中的执着努力，都透露出诗意和审美对于知识分子的重要性。

由此《山山水水》在修辞和肌理层面表征出《桃林：几何画》是一章以诗意话语为主体的文本，尽管政治话语也不断的介入对话中，如“你们这些自由主义者”，“资产阶级的色情意识”、“反对拖尾巴运动”¹⁰等，可以看出政治话语和诗意话语的交织与纠缠，不过还并非政治语境一统天下。

二

而到了《海与泡沫：一个象征》这一章，政治性意味就明显加强了，诗性语言服从的是政治的象征性，集中思考的是个体与群体的关系。集体话语对个人话语以及对诗性话语也显示出了压抑性，政治与诗学开始表现出一种冲突的关系。这一点突出体现在“海”和“泡沫”两个比喻的喻体本身的象征性上。“海”和“泡沫”之间构成的是怎样一种关系？即使不看小说原文，只凭猜测，“海”的象征性也是一目了然的，象征了延安群体政治的统一性，而“泡沫”则指的是个人性的思想和意念，最终消失在大海中，既构成了大海的装点，最后又统一于海。所以这一章的核心语句是“海统一着一切”。而由“海”的核心意象衍生出来的

一系列比喻也贯穿全章，一开头就把黄土高坡比喻为“海”：“从高处望去，四边是一片灰濛濛的阴海。无数的山头从阴影里站起来，像群岛。”从此，“海”就成了一个具有总体性的象征意象，象征了劳动本身，象征了群体的世界，象征了政党的领导权，象征了战时的集体主义。从“海”这一比喻也衍生出一系列的诗化比喻，包括对知识分子们锄地的劳动的诗化：

每一块黄土的翻身，就像鱼的突网而去似的欢欣。正如鱼跳出了网就不见了，隐入了水中，每一块黄土一翻身也就混入了黄土的波浪里。这一片黄土正是波浪起伏的海啊！而海又向陆地卷去，一块一块的吞噬着海岸。不，这是一片潮，用一道皱边向灰色的沙滩上卷上去，卷上去……

这是以诗意的面纱为翻土的劳动赋予美感。下面一段对开荒的描述则更复杂：

大家像下海游泳似的一拥而下去接替锄头。

这一次闰年前面刚翻开的黄土上滴了汗水。

这才是开荒的正文了，也就是至文无文。……太阳底下，一片细长的交错的阴影让位给一片栉比的阴影，这是锄头在这一片单调与平板上所作的唯一的描写。不，锄头的目的也不在于描写，也不在于像一个网球拍展示接球、发球的优美动作，不，目的就在于翻土，翻过来一块又一块，翻过来一块又一块……是的，这不是游戏，更不是逢场作戏。这一片单调与平板要持久下去的，今天，明天，后天……

这一段关于劳动的思绪，其脉络和肌理堪称繁复，可以想见卞之琳在写这一段时一定是大费周章，先把“开荒”比喻成作文，而“开荒的正文”，实质上就是辛劳和汗水，以及节奏的单调与平板，即所谓“至文无文”；但因为毕竟是“作文”，卞之琳就依旧以文学化的“描写”一类的术语来形容，试图为单调的劳动赋予诗意以及超乎体力劳动之上的意义。但随即闰年便意识到“描写”的比喻是不合时宜的，于是使用否定性的比喻句式予以消解：“锄头的目的也不在于描写，也不在于像一个网球拍展示接球、发球的优美动作。”费尽周折之后终于意识到了开荒的本质真实：“目的就在于翻土，”而且这种“单调与平板要持久下去”。可以说对“单调与平板”的体认本身就是祛除诗意的想象的过程，还原的是劳动的本来面目。

但悖论的是，这一章中关于“海”的比喻既是政治性话语，同时也是小说的诗性语言。以“海”的比喻状写开荒生产，本身就是把“劳动”诗意化的方式。即使写开荒不是什么——“锄头的目的也不在于描写，也不在于像一个网球拍展示接球、发球的优美动作”——在否定诗意的同时也依然沿用的是诗意化的技巧，这些都反映了知识分子的本能和潜意识：把翻土的机械化体力劳动过程赋予审美化观照进而赋予意义。

下面对“海”的政治象征意义的思考也同样是通过诗意的方式实现的：

海统一着一切。

直到哨子又响了，让锄头给别人接过去了，自己在草上舒服的躺下了，闰年才捉摸到了海是什么，像海岸会捉摸到海，像面见于两条线，线见于四边的空白，像书法里有所谓“烘云托月”。可见比喻，不错，也只有靠比喻才形容得出那一片没有字的劳动，那片海。对了，是海的本体，而不是上面的浪花。浪花是字，是的，他忽然了悟了圣经里的“泰初有字”。这是建筑的本身，不是门楣上标的名称，甚至于号数。最艰巨是它，最基本是它，也是它最平凡，最没有颜色。至文无文，他想，他这些思想，这些意象，可不就是漂浮在海面上的浪花吗？不，他不要这些，不要这些……

这里表现的是对诗性意念和个人性思想的压抑，当闰年意识到他的思想和意念不过是“漂浮在海面上的浪花”，便下意识的想予以拒斥。但是这一系列的关于“海”的政治性寓意的思索，在修辞层面恰恰表现为诗意话语，在叙事层面则表现为诗意叙述。从而在更深层的话语无意识的意义上表现为诗意与政治的悖论。

这些话，不管有无意义，也就是浪花，也就是泡沫，可是海不就是以浪花，以泡沫表现吗？或者以几点帆影，像在未匀画的山水里——不，不，他抑住了心的一个快乐

的跳跃，收去了那几点帆影的一现，而代之以眼前的东西：表现蓝天的白云。或者还是回到泡沫，回到浪花。浪花还是消失于海。言还是消失于行。……这正是文化人拿锄头开荒的意义：从行里出来的言又淹没在行里，从不自觉里起来的自觉淹没在不自觉里，而哨子又起来给时间画下了一条界线。

“又该我们了，” 纶年想，他的“我”也就消失于他们的“我们”。

值得注意的是纶年思绪中也体现了自我的挣扎，“可是海不就是以浪花，以泡沫表现吗？或者以几点帆影”，继而由帆影又想到未匀画的水画，是更具个人性的思绪的渗入，强调的都是自我表现的价值以及诗性的意义。但最终仍是个体“我”融为群体“我们”，是“浪花还是消失于海”、“言还是消失于行”的过程，所谓“一切都遗忘在集体操作的大海里了”。文化人的一切思想和意象是海的泡沫，是需要祛除的，是最终溶解于海中的。劳动也似乎表现为一种祛魅的境界，去除个人性的言语、思想、意象的过程，这或许也就是在劳动中自我改造思想的过程，从而证明最深刻的改造是对话语和无意识的改造。

但是这仅仅是纶年的心理流程中透露出的政治理念，而我更注重卞之琳传达这些理念的诗意方式。也恰恰是前引这几段文字，赋予了“劳动”以非常复杂的编码，是天底下最难理解的劳动的抽象化，就像王家新在一首题为《劳动》的诗中所写：“劳动不是一种场面，而是一种叙述，一种动词的运作过程。在海滩上晒盐，或是从笨重的驳船上卸下细沙，都会产生叙事中的明亮成分。这使我渴望劳动，渴望在写作时就像那些开挖地基或沟渠的人们，当土堆渐渐高过我时，和不断深入的劳动化为一体……”卞之琳似乎在为劳动祛魅，但劳动最终依然是一种经由诗意话语的抽象，就像王家新把劳动理解为“叙述”一样。

以往有研究者侧重强调在自我改造思想的过程中，卞之琳笔下的“海”对于文化人的思想泡沫的消解¹¹。在卞之琳这里，这个改造过程既是自发和自觉的，也同时受制于延安的政治大环境，在集体中面临群体政治本身的无形压力。在战争动员的历史阶段和延安这种集体主义时代，海的统摄具有必然性。但从诗意的角度看，纶年虽然表现出对个人性话语的一种自觉的自我压抑，但诗意的不断闪念本身更值得我们关注，说明诗意的意念经常会冲破政治无意识的束缚。纶年并没有完全放弃以泡沫来装饰海的企图，个人化的思绪和意念仍是层出不穷，如下面这一句所透露的：“也许是因为累了，不时冒出来的一点想入非非，不伦不类，令自己生厌。像要有所摆脱，他在午饭前也下到河里去洗掉一身的泥土。”虽然纶年似乎有意识地要摆脱“想入非非，不伦不类”的意念，但是这种不时冒出来的“不伦不类”的意念更有可分析性。再分析两个细节：

十多点钟，大家提着或者抗着锄头绕下山坡来的时候，斜对面山脚边突然呈现了一片新鲜的棕黄，向那边的山沟里隐去。

“这就是女子大学开的，”有人嚷着，“她们大概开到山沟里边去了。”

“难怪这一片就像旗袍开叉里微露出来的一角鲜明的衬袍。”

这一闪奇想掠过纶年的心上，没有出口，他为此庆幸，因为太没来由了，太不伦，而这边的女子又都是穿的军服！

“那些像山药蛋剥去了皮，”他随即说了。

说出来的是“山药蛋”，而潜在的话语是“旗袍”，对比格外鲜明，给人一土一洋一俗一雅之感，纶年之所以为没有把“旗袍”的比喻说出口而感到庆幸，是因为开叉的旗袍里微露出来的一角衬袍与延安的黄土高原的氛围实在不符，以至于纶年感到“太不伦”，所以说出口的变成“剥去了皮的山药蛋”。

虽然旗袍是发明于满洲旗人的装束，但到了民国才大行其道，用很俗气的说法就是：旗袍成了民国一道亮丽的风景，旗袍中透露出的是民国时代的女性之美。因此卞之琳在小说中屡屡提及未匀穿的旗袍，也是为了展示民国女子特有的美感和魅惑：

而从云块里透出来的夕阳光照得什么都很柔和，树更鲜绿，尤其是未匀的那件茄灰

色的旗袍，它显得妍丽而端庄。路边一匹马在吃草，不预备踢人。纶年却还是想起了峨眉山下有一次路边一头水牛，看见了不大见惯的外边来的一个女学生穿一件枣红色的短大衣，就直瞪圆眼睛，预备扑斗。未匀自己有过的经验是初来这里有一次，穿了一件豹皮大衣从村巷里走过的时候，就只见鸡叫着向墙头飞。

这里面把服装和动物组合在一起，为的是反衬女孩子的美丽，同时可见外来的事物进入西南偏远地区，一开始连家禽和牲畜都不习惯。但也恰恰是八年抗战，中原和江南的文化与生活方式得以进入西南，既对西南的文化有加速启蒙和融合的意义，也使西南的牲畜逐渐适应了外来女孩子们的花枝招展和花红柳绿，就像贵州的老虎适应了好事者船载以入的黔之驴一样。而其中未匀的“茄灰色的旗袍”尤其是具有民国风范的经典化服饰。《山山水水》中《雁字：人》一章里写未匀要给纶年表演昆曲《出塞》中的一段舞时，也突出了旗袍作为女性的转喻符码：

“你还是看这段悲恻的行旅吧，”未匀说，立即起来跃跃欲试。

可是她立刻遇到了一个困难的问题：没有穿戏装。长袖随风，宽裙曳地，才可以作婀娜的回旋啊。

“你就算我是比老戏迷还有训练的观众，”纶年给她解脱说。

可是旗袍虽然照目前风气也改成宽一点而短一点了，虽然还是在小步子的舞里，却还是碍腿，而暗暗把最下的一个扣子解开了，则腿又露得太多了一点，叫未匀更窘，结果只得作为开玩笑而既像非常可怜的哀求，又像十分严肃的告诫纶年说：

“你得放出行家的修养，得‘熟视无睹’！”

除了写未匀的淑女性格与才艺，也是在借旗袍间接写时代“风气”，借以突出民国闺秀的魅力。张爱玲的《更衣记》中有一句：“现在要紧的是人，旗袍的作用不外乎烘云托月忠实地将人体轮廓曲曲勾出。”“忠实”一词的选择似乎在说旗袍是一种写实主义的服装，但一个“烘云托月”，便道破了旗袍最能烘托女性之美。卞之琳当然是深悟旗袍内里的文化和审美语义的，所以才让纶年庆幸自己没有把关于旗袍的比喻脱口而出。于是《山山水水》中的“旗袍开叉里微露出来的一角鲜明的衬袍”和“山药蛋剥去了皮”都在赋予日常语汇以文化政治的含义。而关于旗袍的“这一闪奇想掠过纶年的心上，没有出口”，已经让纶年感到“为此庆幸”，其中似乎隐含着文革时期“狠斗私心一闪念”的历史发展逻辑。

“旗袍开叉里微露出来的一角鲜明的衬袍”和“山药蛋剥去了皮”这种不同类型话语的反讽性并置甚至话语类型的冲突在《海与泡沫》一章中比比皆是，如关于蔓延的歌声的比喻：

响起了一阵女孩子的歌声：

二月里来好春光，
家家户户种田忙……

这一只从当年春天流行起来的歌曲随风送来了一个开头，随即像一点葡萄酒一样的扩散了，于是好像到处都迷漫了这种歌声。

“葡萄酒”的比喻也有小资情调，与主要生产的是小米和棉花的延安大生产运动很不搭调。再看一个例子：

纶年正向地上舒服的伸躺下来。忽然从一边的几个人的笑语声里跑来了小圆脸，拖着草鞋，一只手里提着一只袜子，一边笑着说：

“他们说这是我这是圣诞老人的袜子，梅同志，我也分你一点礼物。”

她就把袜子扔在了纶年的身边，一边靠近他坐下了系鞋子，那是棉线编织的草鞋式鞋子，由赤脚穿了的，一边解释着：

“刚才捣土到一半，忽然一只鞋子掉了，我就光穿着这只袜子。”

纶年顺手提起了那只袜子的尖头，把它倒提起来，倒空了里边的东西：一小堆土末和土块。

“噢，”纶年简直像失望了似的感叹说，“我以为从海里捞起来总该是些珊瑚啊，光润的贝壳啊，甚至于珍珠……可是不，那些东西长不起壳子，土才是宝贝，不错，不错。”

他就用手指轻轻的研着那些小土块。

“那我这次就赤脚踩在土里去，”女同志撒娇的对他说，一边就要动手脱鞋子。

“不，不，”纶年却阻止她，反而促她系紧点鞋子，仿佛怕它们摔到粗糙的海里去翻腾，随即自己觉得有点好笑的想了：“你这是什么心理！”

可是也是人情啊，他立即在心里反驳。他觉得自己今天很健康。

“圣诞老人”的形象与延安开荒的劳动场景之间构成了一种不协调的张力。纶年从海的总体性比喻引发进一步联想，觉得“从海里捞起来总该是些珊瑚啊，光润的贝壳啊，甚至于珍珠”，但思绪马上就从“海”生成的这一系列珊瑚、贝壳、珍珠之类的转喻转到“泥土”上。“泥土”与“土地”的意象在延安时代承担着太过深厚的寓意，只要读读艾青的诗歌就可以知道。但在卞之琳这里，“土”和“土块”的意象的运用却似乎显得有些轻飘飘，而且纶年出于对女性的保护和本能的爱美心理，阻止小圆脸“赤脚踩在土里去”，进而马上对自己的不健康心理予以反省。在整个过程中，纶年的心理几经转念，最后以为自己辩护告终：“可是也是人情啊，他立即在心里反驳。”即是说，在延安的群体政治的规训和诉求之外，也有所谓人情和事理存在的空间和余地。所以纶年觉得自己今天很健康，大概是他发现自己的关于“人情”的正常感觉还在，没有被政治完全异化。

这一系列的繁复的个人性话语套用《海与泡沫》一章中一个人物老任所说的话，是“我们这些知识分子心眼太多”的表现。但这种复杂的意念和心理过程或许正是知识分子固有天性的反映，即使是开荒种地，也要赋予额外的美感意义。而赋予劳动以诗性意义或者说附加意义的过程，也正是运用象征语言的过程，劳动的深刻意义只有靠比喻象征才能呈现。小说中纶年所感悟的“只有靠比喻才形容得出那一片没有字的劳动，那片海”，堪称是点睛之笔。《海与泡沫》结尾作者借描写纶年和亘青俩人嚼甘草的细节再次点出“象征”：

“好得很，苦里带甜，”亘青一边嚼一边说。

“富于象征的意味，”纶年就回答。

他的两只手掌里指根处都起了泡，有一处已经破了，出了血。

亘青说：“这是泡，他们说，再过几天就变成了老茧。”

“泡”变成“老茧”依然是一种象征——成长的象征。《桃林：几何画》一章中关于桃园的价值也是从象征的意义上呈现的：“就因为在这个环境里，它才有它历史的意义：它在艰苦里象征了希望。”卞之琳独到地向人们展示出：知识分子在本质上是一个象征主义的群体，是本能地赋予事物以象征意义的群体，是通过委婉曲折的方式表达内心思想和心理动机的群体，解志熙正是从这一角度判断《山山水水》的价值和意义：“有意识地通过男主角梅纶年的意识流来戏剧化地呈现作为‘社会、民族的神经末梢’的知识分子心态，无疑是《山山水水》最耐人寻味之处。……而且相当典型地剖示了大时代里的知识分子的思想矛盾和心理隐曲，令人读来忍俊不禁而又掩卷深思。也正是这些地方显示出诗人小说家卞之琳过人的精神敏感和艺术慧心：他不仅善于描写人物思想意识中的戏剧性场面，而且善于捕捉那些错综隐微到连人物自己也不完全自觉的、甚至要自我隐瞒的心理情结，其抉隐发微的深入准确与分寸拿捏的恰如其分，都非等闲可比。”¹²这种“抉隐发微”的能力最终力透纸背，呈现为话语层面的比喻和象征。

三

另一方面，《海与泡沫》同时也是反思象征的文本，尤其是在 20 世纪 40 年代的语境中。在某种意义上说，纶年思考象征的过程或许也是告别象征的过程，毕竟“至文无文”，象征

的方式其实是知识分子“心眼太多”的表现。而更重要的，隐喻和象征也是诗化的形式，诗化语言或者说深层意义世界只有靠比喻和象征呈现，比喻和象征因此不仅仅是文学修辞，在诗性文体中具有某种本体性。而真正的群体劳动是“至文无文”，是对象征的祛除，而在卞之琳旅居延安的时代，这种祛除才刚刚开始。

反思象征的背后，是40年代对象征主义的整体性批判。1944年，冯至在昆明为《生活导报》编辑副页《生活文艺》，在第五期“诗专号”的页首，冯至辑录了几条片断，题为《关于诗》。其中一条题为《象征派》的片断录自纪德《贖币制造者写作日记》。在这条片断中，纪德认为象征派把诗当成避难所，是逃出丑恶现实的唯一去路。“大家带了一种绝望的热忱而直奔那里。”“他们只带来一种美学，而不带来一种新的伦理学。”上述片断冯至在1948年重新发表，代表了冯至在整个40年代对象征派的态度。¹³而这种反思也与40年代文坛对纪德的借鉴有关。中国现代文坛上能与卞之琳对纪德的偏爱相媲美的，是评论家盛澄华。盛澄华曾经指出：“纪德认为象征主义的天地太窄。象征主义派不够对生命发生惊奇，因此它徒有新的美学观，而无新的伦理观。象征主义派作家反抗写实主义，同时对现实采取逃避的态度。他们的作品缺乏某种人性的感动，美则美矣，但美中永远脱不了某种苦味。”因此纪德创作《地粮》的另一企图是想把文学从当时“极度造作与窒息的气氛中”解放出来，“使它重返大地”。¹⁴1943年8月，诗人路易士作了一首《向文学告别》的诗，也向象征主义告别：

向文学告别
向诗，向象征主义
告别，凄楚地
向《恶之花》，
《巴黎之忧郁》
说再会……

如果说路易士的告别是怀着爱和凄楚，冯至的告别是带着坚定的信念，那么卞之琳的告别则堪称是流连忘返，愁肠百结，这种愁肠百结正表现在《山山水水》其实是以一种象征性语言来告别象征。或许卞之琳在顺应了40年代的文坛对象征主义的反动之余，依旧在心底深处信奉纪德所谓“任何一件完美的艺术品必然是带有象征意味的”¹⁵这一主张吧。

也正是在象征话语的运用上，学界对《山山水水》的艺术判断存在着某种分歧。有论者曾经这样讨论过《山山水水》中的象征方式：“且不说小说对于事件的叙述与描写并没有什么诗意可言，也不说对于人物的思想改变小说作出这样的解释是否有与人物的身份性格相应的真实性和深刻性，单说这样的‘象征’方法，它与二十年代俞平伯等作家所用过的‘兴’的方式，究竟有什么区别呢？”¹⁶这一批评真正富有洞见之处在于：一部充斥着诗意话语的文本并不意味着它天然就富有真正的“诗意”。而笔者认为《山山水水》艺术性的缺失不在它对诗意语言和象征表意的追求，而在于卞之琳在运用诗意语言和比喻象征修辞的过程中常常流于刻意以及分寸感的间或欠缺，当修辞的分寸感难以控制的时候，比喻语言在卞之琳这里便显得造作。在《山山水水》间接触及战争场景的篇章中，诗意与战争的不协调有时会达到了令人感到矫情的地步。如《春回即景二》一章中未匀与立文和若冰等去看在武汉郊外坠入农田的日本飞机的场景：

“这是一架飞机的归宿吗？”未匀在心里感叹。“你该让水塘只掠一下影子，留给它一个耐久的怅望。谁叫你动作得这么笨，糟蹋了风景，砍断了——你看，这不是你的笨翅膀干的？——一棵小柳树？”

未匀的联想也不乏诗意，但分寸感尽失，就显得矫情了。矫情犹如米兰·昆德拉反思过的“媚俗”，同样堪称文学的大敌。矫情在《山山水水》中意味着把本来是沉重主题战争气氛轻松化，弄得没有了重量。闻家驊当年认为卞之琳虽然曾经深入敌后，但并未“带回一些战争

的氛围或者是一些血迹未干的战利品”，带回的“只是几个简单的手势、几幅轻淡的画景”，¹⁷虽然说的是卞之琳的《慰劳信集》，但用来形容《山山水水》中关于战争与诗意的描写也是恰当的。张曼仪称卞之琳在战争中保持了“从容不迫的静观态度”¹⁸，但这可能不是一个观照姿态的问题，而与卞之琳试图把诗意话语引入战争语境有关。比如《春回即景二》中的这一段：

小木桥底下送来了一声泼刺响，慢下来的汽车的声音也掩盖不了它，叫未匀直惊了一下。她有点惶忪的随便向车窗外一指说：“‘鱼跃于渊’。”

碰得真巧！水面上的一圈又一圈的皱纹还没有隐去，河里远一点的地方又一声泼刺：还是那条嬉戏的鱼，多份是一条大鲤鱼。

“‘机’飞戾天’，”缄默的蓝接上了一句。

一经她用“机”代“鸢”的提出了这句诗，大家又回到天空。这时候天空像北中国的一样，净无片云，可是并没有飞机。虽然如此，未匀认为当然，蓝会像她自己一般，想像到几片银翼，翱翔在蔚蓝里，越飞越高，直变成几点炫目的流星。他们的使命似乎纯粹是美学的：保持蔚蓝的干净，不让要不得的污点来沾污。

这一情境在战时的武汉就显得太过刻意，甚至细节上也给人以虚假感。在行进的汽车中是不是可能听到桥下鱼的泼刺声，是很可疑的，虽然卞之琳解释说“慢下来的汽车的声音也掩盖不了它”，但凭经验而言，汽车行的再慢，车上的人也很难听到桥下鱼的响动。所以这个泼刺声大概不是车上的人物所能听到的，只能是小说的叙事者“听”到的。那么为什么卞之琳还要执意描绘这个给人以虚假感的诗意细节呢？大概就是为了引出两句矫情的引用：“鱼跃于渊”与“‘机’飞戾天”，进而才能引出关于飞机与美学的联想。这个细节就是矫揉造作的细节，是作者为了美学的目的和诗意的联想而刻意设计的。并不是战争中不能有审美，而是小说细节的刻意和矫情，就使审美和诗意走向了反面，这当然是卞之琳始料不及的。问题不在战争与美学是否可能冲突，更在于诗意细节的虚假。战争时代可以有诗意，但是需要看作者如何表现。早有评论家批评孙犁在《荷花淀》、《吴召儿》等小说中表现战争中的诗意，过滤了残酷和血腥，但是孙犁这几篇小说中的战争浪漫主义是有心理真实感为基础的，细节也是经得起真实性检验的。而《山山水水》的主人公与战争场景相关的诗化意念和诗意联想恰恰缺乏的是分寸感和真实感。

卞之琳小说中的诗意在写武汉这两章中表现出一种自我消解。在战争和政治意识形态面前，诗化文体相对说来是较难处理的。卞之琳没有意识到战争与诗意之间是可能存在缝隙的，在40年代的激进政治和政党政治面前，在战争背景面前，诗化小说的生存空间其实是有限的。而伴随着卞之琳对战争与诗意关系在处理上的分寸感的欠缺，也必然遭遇诗体小说的终局的问题。如果说延安时期的诗意和个人性话语的存在尚有合理性，在与政治的颀颀中呈现出相对独立的价值，而当卞之琳回到新中国之后，个体性的无病呻吟就彻底没有了存在的空间和余地，在诗意与政治的冲突以及个体与群体的对抗中，无疑是以个体性和诗意的失败而告终，所以卞之琳最终烧掉书稿是必然的。

《山山水水》在诗体与小说结构之间也存在固有的矛盾，空间（地域）和爱情线索虽然给小说编织了整体性，但仅仅有结构框架不足以支撑起整部长篇小说的大厦。决定一部长篇小说能否成功的因素大多。诚如姜涛所言：“《山山水水》，为了追求一种玄学的抽象，小说的叙述线索被过多的对话、思辩淹没，而过度观念化的意象处理，也在阅读上给人以不堪重负之感。”¹⁹玄学的抽象以及诗化的细节湮没了小说的基本叙事推动力。《山山水水》或许只有细节和局部的成功，因为卞之琳毕竟要展示全景性史诗图景，展演知识分子的悲欢离合，这与诗化文体和诗意细节之间多少存有矛盾性，而卞之琳不仅没有消弭这种固有的内在矛盾，相反却使矛盾最大化。与废名的小说《桥》比较，在诗化文体与小说结构的关联性上，废名的小说似乎更有自足性。因为废名本来就不想讲故事，展示的就是一种片断的美学。而

卞之琳在 100 万字的小说容量中，既想表现战争中的全景，知识分子的命运，还想表现儿女情长，又试图在小说中装进诗²⁰，诗化文体就与小说性以及小说本体产生了内在的冲突和矛盾。长篇小说中贯穿诗意细节最成功的例子是帕斯捷尔纳克的《日瓦戈医生》，小说中诗意的不停闪现给读者以充分的余裕，但是一旦靠诗意和心理流程来推动一部长篇小说，缺乏叙事推动力就是难免的。当然也有长篇心理和意识流小说，但是作家本来就打算牺牲情节的，如伍尔夫。而诗化小说的西方经典，如里尔克的《军旗手的爱与死》以及汪曾祺推崇的保尔·福尔的《亨利第三》，都是短制。诗化文体很难结构长篇框架，所以《山山水水》给我们的启示之一是如何思考文体界限和文体限度问题。

晚年的卞之琳这样给《山山水水》定位：“这些松散的片断原是长篇小说缜密结构的一些部件，现在虽大致可以独立成篇，自给自足（原来挑出来分别发表，也取此特点），作为短篇小说集则是不符合这个文学品种的更具独立性要求的，所以就作为散文集读吧。万一远比我高明而富于生活体验和想象力的读者，能凭这些片断翻造出另一部更有意义的空中楼阁，那倒是太有趣了。”²¹或许我们按照作者建议的那样，把《山山水水》读如散文，问题就会迎刃而解吧。

2014年3月17日二稿于京北上地以东

¹ 卞之琳：《雕虫纪历》自序，《人与诗：忆旧说新（增订本）》，第 289 页，安徽教育出版社 2007 年。

² 王璞在《论卞之琳抗战前期的旅程与文学》一文中对卞之琳这段时期的经历与文学实践有着深入的研究。惜乎《山山水水》中对四个地域的描述没有进入他的文章视野。王璞文章发表于《新诗评论》2009 年第 2 辑，北京大学出版社。

³ 卞之琳称 1940 年快到暑假，“我在内地和香港报刊公开用真姓名发表过我在延安和前方写的报道、通信文字”，“因为无党无派，无所顾忌”。《人与诗：忆旧说新（增订本）》，第 73 页，安徽教育出版社 2007 年。

⁴ 李松睿在《政治意识与小说形式——论卞之琳的〈山山水水〉》中，对《山山水水》中的政治和小说形式的关联性有着较为深入的阐释。文章载《中国现代文学研究丛刊》2012 年第 4 期。

⁵ 李泽厚：《中国现代思想史论》，第 239 页，东方出版社 1987 年。

⁶ 卞之琳：《雕虫纪历》自序，《人与诗：忆旧说新（增订本）》，第 281 页，安徽教育出版社 2007 年。

⁷ 冯至：《伍子胥》后记。《冯至全集》第 3 卷，第 425 页，河北教育出版社 1999 年。

⁸ 卞之琳：《山山水水》，收入高恒文编：《地图在动》，珠海出版社 1997 年。本文所引《山山水水》原文，均出自此书。

⁹ 参见吴晓东：《废名·桥》，第 40 页，上海书店出版社 2011 年。

¹⁰ 在解放区，“拖尾巴”的意思是女人拖住男人的后腿不让从军，令人想起社会主义时代“割资本主义的尾巴”的说法。

¹¹ 参见钱理群主讲：《对话与漫游——四十年代小说研读》中关于《山山水水》的讨论。《对话与漫游——四十年代小说研读》，上海文艺出版社 1999 年。

¹² 解志熙：《灵气雄心开新面——卞之琳诗论、小说与散文漫论》，《现代中文学刊》，2011 年第 1 期。

¹³ 冯至：《关于诗的几条随感与偶译》，《中国新诗》1948 年第 5 期。

¹⁴ 盛澄华：《试论纪德》，见《纪德研究》，第 52 页，森林出版社 1948 年。

¹⁵ 盛澄华：《试论纪德》，见《纪德研究》，第 52 页，森林出版社 1948 年。

¹⁶ 范智红：《世变缘常——四十年代小说论》，第 176 页，人民文学出版社 2002 年。

¹⁷ 闻家驊：《评卞之琳的慰劳信集》，《当代评论》，1941 年 10 月第 1 卷第 15 期。

¹⁸ 张曼仪：《卞之琳著译研究》，第 83 页，香港大学中文系 1989 年。

¹⁹ 姜涛：《小大由之：谈卞之琳 40 年代的文体选择》，《新诗评论》，2005 年第 1 辑。

²⁰ 卞之琳在《山山水水》卷头赘语中说：“一踏上‘而立’的门槛，写诗的，可能实际上还是少不更事，往往自以为有了阅历，不满足于写诗，梦想写小说。的确，时代不同了，现代写一篇长诗，怎样也抵不过写一部长篇小说。诗的形式再也装不进小说所能包括的内容，而小说，不一定要花花草草，却能装得进诗。”高恒文编：《地图在动》，第 122 页，珠海出版社 1997 年。

²¹ 卞之琳：《山山水水》卷头赘语，高恒文编：《地图在动》，第 126 页—127 页，珠海出版社 1997 年。

（作者单位：北京大学中文系）

（发表于《文学评论》，2014 年第 4 期）