我完成我以完成你

——从匮乏说看卞之琳的《断章》

白　灵

一

卞之琳（1910—2000）可能是1949年之前，老大陆诗人中写情诗写得最好的一位，不论1937年之后他没再写出更好的诗，不论他的情诗与现实有什么距离。他语言的委婉干净、含蓄而敛聚的气质，保留了传统文字蕴藉深情的部位，又受到西方象征主义主知的影响，虽然委婉含蓄在性格上不见得是优点、占优势，在诗上却可能造成凝练晦涩知性的特征，因而开创了一己的卞氏风格。

此诗仅四行，是自有新诗以来，以最少行数却讨论最频繁的一首诗：

你站在桥上看风景，
　看风景人在楼上看你。

　明月装饰了你的窗子，
你装饰了别人的梦。

在过去的赏析、讨论、或研究中，除了逐字逐句解析外，形式分类上大致徘徊于“情诗说”与“哲诗说”间；内容讨论又可分为两“说”，一是“相对说”，从时空的相对、主客的相对之角度切入，说明没有什么是永远的主体或优势，据说与爱因斯坦的相对论学说有关系；一是“装饰说”，从景对人的装饰、人对人的装饰之角度切入，说明没有什么是永恒的，终究均是装饰物。卞氏一起初就倾向于“相对说”，对“装饰说”有所微词，其坚持，比将此诗归于哲思诗还固

执。本文另拟提出“匮乏说”，借道拉康欲望、凝视、不在场的理论，重新审视卞氏此诗在后现代可能的意涵。

二

一首诗可以让当世和后世的读者和评者众说纷纭，这本身就突显了这首诗的多面性和歧义性。但读者和评者永远不会满足，总想方设法能多挖掘出些内在更深的什么意涵为乐。比如这首诗究竟是情诗或哲思诗就有不同说法，是愉悦的诗或悲哀的诗也各有意见。绝大多数读者都非常直觉地将它视作“就是情诗”、“根本是情诗”，卞老当然有话说，这也如同夏济安在他出版的日记里所写年青时代的卞氏一样，几乎随心仪对象而波澜而起伏，或干脆说，而“起舞”，卞氏至临终前仍然说夏济安“乱写”，却是不生气、微笑地说的。卞老一生的含蓄、矜持、或者说“爱面子”，其实正是他的“罩门”所在。

卞老对此诗的自解当然偏向哲思诗，说当年是受到周作人译永井荷风《尺八夜》里无常无告无望的一段话所“无端触动”，这段话是：

> 呜呼，我爱浮世绘。苦海十年为亲卖身的游女的绘姿使我泣。凭倚竹窗茫然看着流水的艺伎的姿态使我喜。卖消夜面的纸灯寂寞地停留在河边的夜景使我醉……凡是无常无告无望的，使人无端嗟叹此世只是一梦的，这样的一切东西，于我都是可观，于我都是可怀。①

这段话题的确伤感，但卞氏说他当时是“信手拈来了那么四行自由体诗，写得轻松，情调也没有永井荷风那段文字盛伤”。因此“似乎与爱情了无关系了”②。问题是没有什么会是“无端触动”的，尤其沉落到潜意识的东西更不会自我检查得到。虽然1991年卞氏终于承认自己“现在倒像反受了他们明说或暗示的影响，觉得不能否定这里无意中多少着了一点我个人感情生活的痕迹”，因而不免表现出情

① 陈丙莹．卞之琳评传．重庆：重庆出版社，1998：119.
② 陈丙莹．卞之琳评传．119.

爱生活中一种“一清似水，光风霁月式境界”①。这几句话说得很不得已，承认得极为勉强，又以“一清似水”、“光风霁月”等词遁脱，问题是“光风霁月”是雨过天晴后的明净景象，卞氏其实未必如此，其前后诗作更多呈现的是欲望的无告、无助、匮乏，卞先生只是以语言艺术暂时遮掩了它，而欲遮掩的正是他所缺席、不在场的东西，诗中的“你”只是一个替代物。永井荷风“凡是无常无告无望的，使人无端嗟叹此世只是一梦的，这样的一切东西，于我都是可观，于我都是可怀”这一段话正巧触及其“内在创伤”，因此并非“无端触动”，反倒是“触动了某一端”，其语言表现或是“一清似水，光风霁月式境界”，那是自我期望，借诗的“完成”暂时片刻“完成”此一期望而已，因此只是一时有所领会的跳脱，随则又深陷、掉落其中。

当这首诗忽略其“无端触动”的部分，而被归到哲思诗时，便被切分为两“说”，一是“相对说”，一是“装饰说”，卞氏便倾向前者。此诗被认为是其“相对意识随处可见”的主知诗中，哲理内蕴开掘最深、诗情表达最浓郁的两首之一（另一首是《妆台》）②。卞氏说桥上的人把桥所面对的一切活动当风景来看，而刚巧楼上的人也把桥上人纳入风景的一部分来观赏，此是相对；而当明月的光华轮廓装饰了你的窗户，而你的形象也进入了他人的梦中，装饰了他人的梦，此也是相对，“明白这种相对关系，人就不应该再有怨尤”。③ 屠岸则说这些相对包含了你（我）/人、桥（联结点）/楼（制高点）、月/你（我）、窗（观察世界）/梦，观看是主位/装饰是客位，于是“主体/客体”、“主位/客位”、“主动/被动”得到“矛盾统一”。④ 但余光中将此“相对说”更进一步推向“空”或“无”之“装饰说”的边缘：

> ……它更阐明了世间的关系有主有客，但主客之势变易不居，是相对而非绝对。你站在桥上看风景，你是主，风景是客。但别人在楼上看风景，连你也一并视为风景，于是轮到别人为主，你为客了。明月装饰了你的窗子，你是主，明月是客。但是

---

① 陈丙莹：《卞之琳评传》，第119页。

② 陈丙莹：《卞之琳评传》，第116页。

③ 张曼仪．卞之琳．台北：书林出版有限公司，第248页。

④ 屠岸．精微与冷隽的闪光．见袁可嘉等编《卞之琳与诗艺术》，河北教育出版社，1990：92—98.

你却装饰了别人的梦，于是主客易位，轮到你做客，别人做主。同样一个人，可以为主，也可以为客，于己为主，于人为客。正如同一个人，有时在台上看戏，有时却在台上演戏。

再想一下，又有问题。台下观众若是客，台上演员果真是主吗？你站在桥上看风景，果真风景是客，你是主吗？语云“物是人非”，也许风景不殊，你才是匆匆的过客吧？①

“相对说”最后成了“过客说”，“主”的成分和优势为“客”所居，如此似乎又与“装饰说”无异。“装饰说”是李健吾1936年就主张的，特别看重“装饰”二字，认为此乃诗人对于人生的解释，“寓有无限的悲哀”，“诗面呈浮的是不在意，暗地里却埋着说不尽的悲哀”②，其后更被亦门认为“比宿命论更绝望，而他绝望得多妩媚和吸引”③。

亦门的解释被评传的作者说是“离奇”、“陷入主观误读”、“背离甚至曲解诗的原意”，其实不论是“相对说”，或是“装饰说”都是试图理解原意或再诠解使诗之意涵更丰富吧。江弱水的“萦心之念”④ 四字或是另一途径，试图与卞氏诗作更靠近，他说“主体的情感，正须落实在客观而具体的形象上，否则就浮泛”⑤，并举《雨同我》一诗说“卞之琳喜用‘多思’一词，我们却觉得他更是‘多情’”⑥，再举《无题五》说卞氏：

……诗人太多情，因为躲在这“因为……因为……”的机械的推理之后的，是一个至上的爱情：只因有了你，这世界对我才有了意义。……但这个表现方式绝不是游戏，因为它植根于真实的故事。……卞诗表现技巧上是智力游戏般的“冷”，这与他诗情与人情的“热”总是形成丰富的张力。⑦

---

① 余光中：《诗与哲学》，见张曼仪编《卞之琳》，第253—256页。
② 引自陈丙莹《卞之琳评传》，第119页。
③ 陈丙莹：《卞之琳评传》，第120页。
④ 江弱水：《一缕凄凉的古香》，见袁可嘉等编《卞之琳与诗艺术》，第99—105页。
⑤ 江弱水：《一缕凄凉的古香》，见袁可嘉等编《卞之琳与诗艺术》，第102页。
⑥ 江弱水：《一缕凄凉的古香》，见袁可嘉等编《卞之琳与诗艺术》，第101页。
⑦ 江弱水：《一缕凄凉的古香》，见袁可嘉等编《卞之琳与诗艺术》，第103—104页。
张曼仪编：《卞之琳》，第27页。
徐迟：《圆宝盒的神话》，见张曼仪编《卞之琳》，第236—240页。

江弱水说这些诗“是一个至上的爱情”“躲在”“推理”后面，而且“绝不是游戏，因为它植根于真实的故事”，总算有人说了真话，此说应该归于“情诗说”中的“萦心说”。

此1989年的“萦心说”与1943年徐迟（1914—1996）的“幻想说”遥相呼应，徐氏说卞氏诗中“一颗晶莹的水银/掩有全世界的色相”的“水银”、或“一颗金黄的灯火/笼罩有一场华宴”的“灯火”和“华宴”，卞之琳都没得到：

> 而晶莹的水银却只有一颗，老实说，它也是根本不存在的。它是“幻想”的，也只有诗人和大艺术家才幻想，不仅幻想，仿佛还已经见得，还只有一伸手之间隔，仿佛一索即得。
>
> 可是这粒水银到了诗人的手里还会从指缝里漏掉。
>
> ……他想把一场华宴抹去而追求金黄的灯火，以贮藏在圆宝盒里，他想把全世界的色相踢开而抓住一颗晶莹的水银，以贮藏在圆宝盒里。

徐迟说卞氏所追寻的“是根本不存在的”，是“幻想”的，“不仅幻想，仿佛还已经见得”，“仿佛”说的是所见“非是”，即使“到了诗人的手里还会从指缝里漏掉”，说的是根本上的“不能掌握”、“不可掌握”，世上并无此“唯一的”“晶莹的水银”或“金黄的灯火”，硬要追索，反倒抹去“华宴”、踢开“全世界的色相”了。旁观者清，当局者迷，徐氏狠狠揭开卞氏的迷思和神话幻觉，但却徒劳无功，这就接近本文所强调的“匮乏说”了。但幸好他有“把官能的感受还原为知性的特殊天赋”、因为他是“善思索的诗人”，而“思想的诗人所思想的是感情”，他在迷思和幻想的过程中——“能把感情明确起来”以“提炼知性的美”。“提炼”的结果就是我们读到的这些诗，即使到末了那感情“根本不存在”或只是“幻想”，最好的结果则是成为一片“鱼化石”（你真像镜子一样地爱我呢/你我都远了乃有了鱼化石）①：

> 水银是没有得到，却得到了好比，献给一个安徽女郎的“鱼化石”，这一片“鱼化石”中“怀抱”着并且照出了全世界的各

① 张曼仪编：《卞之琳》，第27页。

时代的恋，这一首诗应得读者的鸣谢。并且纵然没有得到水银，却得到了“鱼化石”，以贮藏在圆宝盒中，已经是弥足珍贵，况且也仿佛没有其他的更足珍贵的珠宝了。①

这安徽女郎今日仍在世，姑且不名。卞氏的“鱼化石”就是身姿不一的诗，而不论是“水银”、“灯火”、“桥”，这些卞氏圆宝盒里的想望之物，甚至圆宝盒本身，都始终是缺席的，“根本不存在”或只是“幻想”，是卞氏“匮乏”的表征。

卞氏的“匮乏”正是他与安徽女郎两者诸多明显差异的对比，包括了：（1）贫与富的对比：指二者自幼成长物质条件的极大差异；（2）庶民与贵族的对比：指二者出身背景和教育背景的绝大差异；（3）乡村与城市的对比：指二者生活环境和接触事物的差异；（4）现代与古典的对比：指二者兴趣和喜好的差异；（5）冷肃矜持与热情洒脱的对比：指二者性格、个性天生的差异；（6）红色与蓝色的对比：指二者政经社会关怀的差异。这些差异包括阶级的、观念的、先天的、后天的、精神的、物质的、学习的、性格的，而安徽女郎所有的正是当时中国正在失去的传统、古典、贵气、优雅、闲适、从容、端庄，等等，包括可见、可听、可闻、可感而不可说的气质和气度，而这些正是卞氏年轻岁月中所匮乏的，若有也只在祖父或祖母那些先辈们身上。

从安徽女郎一生所“玩”和“专注”的“古诗词”、“书法”与“昆曲”等古典乐趣上，大致可窥出她与卞氏的巨大区隔。这些差异都不是两者感情最终成为“鱼化石”的理由，而却可能是“鱼化石后”成为卞氏一生“萦心之念”的部分理由。整个中国正在失去的优雅和氛围成为那时追逐西方事物者如卞氏所缺乏、匮乏的，安徽女郎是“一颗晶莹的水银”而“掩有‘全中国’的色相”、是“一颗金黄的灯火”而“笼罩有一场‘满汉全席’的华宴”。然则“掩有‘全中国’色相”的人根本是不存在的、“笼罩有一场‘满汉全席’的华宴”的女郎也不可能存在于这世上，安徽女郎只是刚好成了卞氏幻想的对象物罢了。

① 徐迟：《圆宝盒的神话》，见张曼仪编《卞之琳》，第236—240页。

三

拉康认为“我”这一指称或者所谓自我（ego）只是一幻象，它是无意识的产物，而无意识的“帘子后面什么也没有”。拉康乃继承了西方“否定性本质”的哲学理论传统，不仅认为“不在”与存在相关，而且“不在”有决定性力量，这如同今日科学所欲寻找的占宇宙绝大部分之暗物质与暗能量一样，“不可见的”决定着“可见的”。拉康认为一切决定性作用都是否定性的，于是“不在”也就成了自我获得存在的内在动力。拉康从“镜像理论”开始，就几乎把自我看作成空无，把欲望定义为“存在的缺乏”。正是这种“缺乏”建构我们的自我，将镜像的他者当成理想自我，促使我们为了我们的存在，在内化他人的欲望的过程中建构自我，因而奋勇而上。这种“缺乏”与“实在界”的“无”及不可触及有关：“实在是一种永远‘已在此地’的混沌状态而又在人的思维和语言之外的东西，因此它是难以表达、不能言说的，它一旦可以被想象、被言说，就进入了想象域、象征域”。[①] 实在界（或实在域）既是一个原初统一体存在的地方（心理的而非物理的），就不存在任何的缺席、丧失，或者缺乏，于其中的任何需要均获圆满具足（宛如在母体中与母亲的合一）。既如此则不存在也不须使用语言，因圆满或具足即永远超越语言的，也不能够以语言加以表征。所以拉康才说语言总是涉及丧失和缺席，只有当你想要的客体“不在场”时你才需要言辞。卞氏也因他所欲望的成为“幻想”、“幻象”、或如徐迟说的“根本不存在”，于是乃有了他的《断章》、《无题》和《十年诗草》。如一切具足，需要的皆“在场”，即不需要语言。

“想象界”即他“镜像理论”所说最初镜子中（包括他人目光，尤其是母亲）的“我”的影像，其后的“我”即向此自身身体形象之“想象”——镜式形象——认同，使“我”成了“理想自我”（自我之异化）。[②] 此处的他者即起初拉康所区分出来的“小他者”，于是想象界成了以假自我与小他者构成的世界。“小他者客体”的缺乏（与母亲合一的不可能）也就是缺席的概念。“小他者”向儿童阐释了缺乏、丧失和缺席的概念，向儿童表明无论是在其自身中还是关于

① 黄汉平．拉康与后现代文学批评．北京：中国社会科学出版社，2006：25.

② 沈丽娟．从拉康“镜像说”解读“他者”的含义．沈阳师范大学学报，2008（6）.

其自身它都不是具足的“需求”（请求）。此一事实也成了一个通向象征界的秩序、通向语言的门径，因为语言本身就是由缺乏和缺席的概念所引入的。而拉康的“象征界”则指人们通过语言交往而构成的世界，其核心是欲望（欲求）、要件是语言或者概念，代表了社会化的部分。所以在象征界中，个人只有通过语言系统才能寻求自身的主体地位。父母（尤其是父亲，泛指社会/制度/文化）通过命名对主体报以期望，主体就在众人的期望中被建构。从众人开始用一个名字对孩子进行称呼时，孩子便踏上了为父母的期望而奋斗的路途，即把他人的欲望（欲求）当成是自己的欲望。此处之欲望，拉康是指：“欲望既不是对满足的渴望，也不是对爱的要求，而是来自后者减去前者之后所得的差额，是它们分裂的现象本身”。[①] 因此对拉康而言并没有所谓所指，或没有一个能指能表出最终所指本身。能指链永远处于游戏之中，滑动、漂移、循环，一个能指只指向另一个能指，永远无法指向一个所指。一个自我的过程就是力图将能指链加以固定、稳定——包括“我”之意义——使之得以可能但永不可能的过程。即此一可能性仅仅是一个幻象，于是走向文明化的成年人必然严重丧失其原初的统一体、未分化的存在，或与他者（特别是母亲）融合的可能，却又不断处在欲求之中。

相关的说法整理如表一。

因此卞氏《断章》诗及其他诗作中“在场”的“你”在他的现实是缺席的、“不在场”的，即使“楼”、“桥”、“明月”、“窗”亦然。到晚年卞氏仍坚持他的“相对说”：“它只是表述一种相对、平衡的观念，绝不可做别的推想！”即使“诗中的‘你’与‘他’，由‘相对’相分到‘相对’难分”[②]（指在梦中），诗中“在场”的“相对性”或“平衡性”，却残忍地指出了现实中此“相对性”或“平衡性”的“不在场”和“匮乏”，是一方永远“绝对”地高于另一方（诗中相反，一在楼一在桥），而且是“不平衡”的，现实中卞氏只处于“装饰”（装饰的意义在失却自已）[③] 的位置（诗中“你”则“装饰”了别人（我）的梦）。

① 拉康．拉康选集．上海：上海三联书店，2001：72.

② 周良沛．永远的寂寞——痛悼诗人卞之琳．新文学史料，2001（3）．

③ 卞之琳：《妆台》，见张曼仪编《卞之琳》，第33页。

表一　欲望理论示意图

博洛米尼结	实在界	想象界	象征界（符号界）
	一种内在的统一体的混沌状态，受本能的驱使，带着浓厚的生物特性，而又在人的思维和语言之外的东西，因此难以表达、不能言说的、不需要语言的	最初镜子中（包括他人目光，尤其是母亲）的“我”的影像，“我”即向此镜式形象认同。自我就是他者，认同成为一种期待的、想象的与理想化的关系（小他者）	指通过语言交往而构成的世界，其核心是欲望、要件是语言或概念，代表社会化的部分（大他者）
欲望理论三层次	需要（need）	要求（需求/请求）（demand）	欲望（欲求）（desire）
	人的生理方面，例如吃喝、睡觉等，可以通过物质来满足	要求是对于爱的需要，属于中级需要，它打开了欲望不得满足的缺口。是超出生理需要的额外部分	“欲望”就是“要求”减去“需要”而剩下的东西
	性爱	爱情	欲望
	不存在完美理想的性对称。维持正常性关系的是主体各自的幻想	爱情就是一方将自身所没有的（过分的甜言蜜语，奢侈的浪漫行为）去给予并不需要的另一方	欲望处在需要与要求的裂缝处。分裂意味着一种浑然的整体性的缺失，浑然整体性也正是欲望所企图达到的目标

卞氏说“桥”是“感情的法合”①，是“我”的欲望，但诗中却让站在“桥”上的是“你”，因此在诗中期待“法合”的“桥”自然“不过是一句空话”、一颗水银的“化学程序而已”②。拉康则以小客体 a（object a）来体现人的存在缺失，说若我们所爱的人是欲望客体，而驱动我们爱上她（他）的欲望原因，并不是如意识上所想的是因为她（他）而爱她（他），而是在她（他）身上的又不是她（他）的东西引发了我们的爱，卞氏即使到了晚境：

① 徐迟：《圆宝盒的神话》，见张曼仪编《卞之琳》，第 238 页。
② 徐迟：《圆宝盒的神话》，见张曼仪编《卞之琳》，第 238 页。

有次，偶尔讲到《十年诗草》张家小姐为他题写的书名，不想，他突然神采焕发了，不容别人插嘴，完全是诗意地描绘她家门第的书香、学养，以及跟她的美丽一般的开朗、洒脱于闺秀的典雅之书法、诗词。这使我深深感动于他那诗意的陶醉……虽然只是梦中的完美，又毕竟是寂寞现实中的安慰。①

安徽姑娘（张充和）的“门第”、“书香”、“学养”，以及跟她的“美丽”、“开朗”、“洒脱”，和“闺秀”“典雅”之“书法”、“诗词”等，正是既在她身上的又不是她的东西引发了卞氏的爱，而那些正是卞氏所“缺乏”的，或者说那整个时代正在丧失的东西。于是《断章》诗中的“楼”、“桥”、“明月”、“窗”即是这些小客体 a“缺乏”的表征。

由于个人欲望本质上要不是大于他者欲望的欲望，要不就是成为另一个欲望的对象的欲望，即是被另一个欲望所承认的欲望，通过欲望他人所欲望的对象，使得他人承认我的价值所在。② 卞氏在他的九十年岁月中见证了他所欲望之安徽姑娘的欲望，正是后来被时代鄙弃、捣毁的事物，最终成了社会中的“无”，而他在年轻岁月却曾正正经经地“观看”和“凝视”过它们，卞氏透过他的诗成了“预见者”和“见证者”。

此外，《断章》中的“看”是另一路径，具重要参考意涵。在拉康的思维中，“看”而“见”之、“视”而“识”之的称为“凝视”(gaze)。“凝视”是一个过程，主体从这一过程中体悟到了自己的“本质”，或者说体悟到了自己的位置以及自己与对象和世界（包括象征界和实在界）的关系。起先由“主体之看”，进到“主客的互看”，观者看着一个不同于自我本身的对象，亦如同看着镜中的自我，因此审美对象或对象在本质上是一种镜像，而看的“镜像”或“审美对象”正是自身所缺乏匮乏的，在“互看”和“回看”中将逐渐看出自身所缺乏或“不在”或“无”的部位，而这正是卞氏在安徽姑娘身上所看到的不见得全属于她的东西。于是在“互看”和“回看”中，“无”或“不在（场）”将以露曙曝光的方式一一呈现出来，如此“镜像”或“审美对象”或“安徽姑娘的回看”将升华为整个想象界整体（镜像/

① 周良沛．永远的寂寞——痛悼诗人卞之琳．新文学史料，2001（3）．

② 严泽胜．穿越“我思”的幻象——拉康主体性理论及其当代效应．东方出版社，2007：152.

理想自我）和象征界整体（社会文化/大他者的欲望）之“回看”。由于“不在”或“无”不是具体对象，最终将成了无处不在的全视、环视，于是“不在”的看者成了一个全方位的环视者。

他者或安徽姑娘的存在等于一参考系，在与此“第一等人物”之新参考系的互动中，将通过我之看/我所匮乏事物和她之回看/不在或无的环视等，将不断地自我重新定位。因此，可见的被回看和被环视和不可见的全视到末了将促成主体的自看，于是可见的审美对象及其所关联着的不可见的象征界（政经/文化/思想体系）和实在界（“不在”和“无”的韵致）即于此凝视之看/被看/环视/全视/自看的互动中，迸出一种新境界，一如《断章》中所展示的互看、全方位地看、自看，一如卞诗在《十年诗草》其他所展现的诗的新“看”和新“境”，过此即再也不能。余光中曾对此种“互看”以“相向交射”解之：

> 《断章》的前两句另有一层曲折。你站在桥上看风景，其中的你，是背着楼呢，还是向着楼呢？若是背楼，则你看风景，别人看你，是递加之势。若是向楼，则你看风景，也看楼上人，楼上人看风景，也看桥上人（就是说：也看你）。这就不是同向递加，而是相向交射了。那就变成了对镜之局，正如辛弃疾所说的：“我见青山多妩媚，料青山见我应如是。”
>
> 世事纷纭，有时是递加，有时是交射，有时却巧结连环。就像过节送礼，最后却回到自己手中。①

此种“相向交射”如今看来可能是余氏帮卞氏构筑的“幻境”，当卞氏说“你真像镜子一样地爱我呢/你我都远了乃有了鱼化石”时，安徽姑娘早已是一不可能拥抱的“镜像”了，且成了卞氏一生永恒的“匮乏”了。

四

《断章》一诗是自有新诗以来，以最少行数却讨论最频繁的一首诗，过去的研究中，形式分类一直徘徊于“情诗说”与“哲诗说”

① 余光中：《诗与哲学》，见张曼仪编《卞之琳》，第256页。

间，内容讨论又以“相对说”为主，“装饰说”为辅，本文另提出“匮乏说”，借道拉康欲望、凝视、不在场的理论，重新审视卞氏此诗在后现代可能的意涵。卞氏在他的九十年岁月中见证了他所欲望之安徽姑娘的欲望，正是后来被时代鄙弃、捣毁的事物，最终成了社会中的“无”，而他在年轻岁月却曾正正经经地“观看”和“凝视”过它们，卞氏透过他的诗成了“预见者”和“见证者”。

他生前一定也没有想到，他的代表作《断章》一诗到了21世纪有一天会进入DV和数字网络，不以文字而改以影像呈现，迄今于网络中至少可搜寻到根据《断章》拍成10种各式各样的“影像诗”，于网络上被重新诠释、解构、重组，加入不同创意，让不同地域的准诗人们发挥其想象力，丰富、创造、甚至扭曲、变造了他们各自的“断章”。《断章》一诗成了他们的活水源头、甚至“借道”、“借名”的利器。

甚至台湾林怀民“云门舞集2”旗下的舞者伍国柱也在2004年、2007年以《断章》之名跳出年轻舞者自己的“断章”。香港的实验艺术团体“进念二十面体”（Zuni Icosahedron）在1995年年底演出《断章记》，虽然悼念的是当年10月刚去世的张爱玲，批判的却是全体华人具有“集体意识”的“含蓄”性格。而卞之琳和他的《断章》表现的正是他的“含蓄”，卞氏之所以被评家和读者普遍性地以《断章》一诗当作他的代表作，会不会是另一种华人“含蓄”性格之“集体意识”的展现方式？

而由新世代读者作者以影像诗形式自行诠释《断章》时，或借有限或无尽视角的转换，或借装饰、楼、窗、月等风景的新意涵展现了各自的创意，以卞氏所说“我完成我以完成你”[1] 的精神丰富了原文本，并创造了后现代意涵的“断章”，这可能是卞氏当年写作《断章》所始料未及的吧？

［作者单位：台北科技大学］

① 卞之琳《妆台》之末句。