

两个《凤凰》：一种“新的现实主义”

——论欧阳江河与徐冰的“诗艺互文”文艺观

王书婷

内容提要 21世纪之初，两个现象级艺术作品——欧阳江河的长诗《凤凰》与徐冰装置艺术《凤凰》，二者诗艺互文的实质，可概括为共同以“词与物的互文”的理论与实践来诠释“一种叫做凤凰的现实”的表达立场和策略。即在诗艺互文中重释古老的“名物”“格物”文化，汲取其中关于自然、经验的启示，面对当下的文明现状与时代症候，拓建一种兼具科学性和隐喻性的现实主义精神。二者在为“凤凰”赋形、释名的过程中，在新的文明前景下用更贴合本土经验的文艺形式激发出宏观的思维远景，表达出对集体力量、文明开拓之现实的沉实把握，并蕴涵着“格物致实”的内在诗学伦理：在自然、经验与现实主义精神的融汇中，提示了一种文艺发展的新拓向——聚焦于当下的问题意识、溯源于本土艺术经验、又突破了以往现实主义艺术风格的“新的现实主义”。

关键词 《凤凰》；格物致实；现实主义精神；互文性

一 观念与修辞：词与物的互文

对欧阳江河的与徐冰装置艺术作品《凤凰》具有互文性的同名长诗作品《凤凰》，李陀的序言、吴晓东的注释和专论，都赋予其文明史视野下与时代的同构性、对话性意义。而李陀在序言中指出的诗歌应直接地向“文化大分裂”及其背后“更深层的动力和逻辑”“宣战”^[1]的观点、吴晓东在专论中提到的“把握现实的方式可能必须是隐喻的”^[2]的观点，启发了作者的衍生性视角：是否应更加重视“诗”与“艺”的同构性，并以此为出发点来讨论这种互文的现实意义？“文体”这一概念，本来包含语言、文学、文化三个层面，即涉及修辞手法（结构语言学）、审美风格演化（文学史意义上的历时文体学）、文化经验（文化背景）^[3]乃至对时代社会经验的一种总体把握与映照方式。那么，在21世纪这样一个数字时代、技术世界、后工业文化背景下谈及具有现象级意义的《凤凰》长诗或装置艺术风格及其意义，确有必要进一步打通“文

学”和“艺术”之间的学科壁垒了。

欧阳江河的《凤凰》长诗，是与徐冰装置艺术《凤凰》互文的文本。事实上，欧阳江河《凤凰》长诗中明确提到、或隐文涉及的徐冰作品还包括《天书》《地书》《鸟飞了》《动物系列》、《英文方块字书法》系列、《文字写生》系列、《木林森》系列等。或者说，《凤凰》长诗几乎囊括了徐冰自20世纪80年代以来所有重要的装置艺术作品。考虑到徐冰在当代艺术界持久的影响力，也可以把这种关注扩大到当代艺术史的30年。

聚焦于这一点并细察二者的关系，就不难发现它们之间存在着相当明确的同构与互文性：欧阳江河对装置艺术、或者说对当代艺术史发展的关注，与其诗歌文本内在的一种“格物诗学”相呼应。这里的“格物诗学”指的是一种笼统的经由格物——考察物理、推究物性、溯源物的知识考古（或曰关于物的名实之辩）等——以纪实、志史、陈思的具有浓郁现实主义精神的诗学逻辑，它与中国传统文化中的“名物”或“格物”概念相关，但不拘泥于具体历史文化情境中的经学色彩、史学考据。参照

安敏成的观点,“格物”概念在中国文学史上的应用要义——“认识万物”的重点在于经由客观精神对自然和外部世界的探索,引向具有浓郁现实主义伦理色彩的“道德关怀”:“它隐喻的是一种精神境界,通过沉思默想,作者使自我从主体性的遮蔽中摆脱出来,从而向‘道’自由地敞开。”^[4]

以“格物诗学”视角来看两个《凤凰》作品,其同构与互文性体现在二者共同的关注焦点:对词与物关系的处理,以及对现实的深切关怀。

首先,欧阳江河与徐冰二者诗、艺观念的核心,都直指词(汉字)与物之间的关系。

徐冰的多件装置艺术作品的主题都是围绕“词”与“物”之间的关系展开,典型的如《鸟飞了》《天书》《地书》《文字写生》系列等,而他处理这些关系的方式,是“将汉字理解为具有多重含义的、多重潜在可能性的形象”^[5],同时把黑白纸上二维书写的文字,转化为三维立体彩色的时空之物。这样做的目的,是表现“词语在两个极点、两种抽象的运动之间延展”^[6]。而在这种运动与延展之中,时空是交叉的,抽象化和具象化是同时发生的,“词”与“物”之间的关系也充满了数据库般的“复义”。自20世纪80年代中期始,受安迪·沃霍尔波普艺术的启发,徐冰的一个突出的艺术特色是对“复数性”概念的认知与运用——“当代标准化生活使‘复数’以鲜明的特征强迫性渗入人的生活及意识中……却给传统法律、道德、价值观、商业秩序提出了难题”^[7],针对于此,徐冰在《天书》等作品中大量运用“复数性”的因素,并在其中渗入关于词与物之间的、知识考古学的多重关系的思辨,由此达成对社会现实的总体把握、对时代精神以及社会变革趋势更为有效的“复义化”艺术表达。反映在作品里,“空间性”往往是用类型化碎片(并非是毫无规律可言的“随机”碎片)马赛克式拼贴的;而“时间性”则多半是对那种把所有时间都缩减、格式化为技术性时间的反思。这种反思具有强烈的、充分结合了本土经验(包括历史经验、现实经验和艺术经验)的现实关注意义,如徐冰所说的“你生活在哪儿,就面对哪儿的问题,有问题就有艺术”^[8]，“对我有帮助的,是民族性格中的内省、文化基因中的智慧”^[9]。简

言之,在全球化视野下充分统摄民族性与地域性的知识性经验,并客观直面现实问题。也因此,徐冰被称为“学者型的艺术家”。

具体在《凤凰》装置艺术中,“凤凰”之“瑞应鸟”的神话色彩与现实中建筑垃圾无数“复数性”碎片组装而成的滞重“物身”,凤凰的“翩翩其羽”“不可方物”的轻灵飞翔姿态与必须借助于精密的现代器械经过严密运算、工业技术以及建筑工人手工操作的庞杂“吊装”实景,凤凰的“丹穴山”“梧桐”“灋泉”之理想居所与其实际所在的北京CBD“摩天大楼”群之间的种种悖论式张力,都说明了这种通过耙梳“词与物的关系”来认知世界、把握世界的既宏观又个性化的努力。

异曲同工地,欧阳江河诗歌艺术中最核心的部分,也是这种对词与物关系“运动式复义”的“数据库式”信息的处理,诚如诗人在《凤凰》诗中所言“为词造一座银行吧”,“并且,批准事物的梦幻性透支”^[10]。具体表现为如下两个层次:

首先是诗歌观念。欧阳江河有着这样的理念:“一个当代诗人……处理与现代性、历史语境、中国特质及汉语性有关的主题和材料时”,需要“把诗学方案的设计、思想的设计、词与物之关系的设计考虑进来”,而这种诗学角度,“简单地说就是坚持文学性对于技术带来的标准化状况的优先地位,同时又坚持物质性对于词的虚构性质的渗透。”^[11]概言之,词与物的关系涉及到全球化背景下的现代化发展进程、复杂纷繁的历史文化背景、中国现实的物质性或曰在场性、汉语言文字蕴含的不可磨灭也未被穷尽的特性等,要把所有这些因素都考虑进去,“词与物的关系”正是一个阿基米德意义上的支点,撬动起一个既为现实中“事物的多重价值性买单”、又发出超时空“天问”的思维宇宙。

其次是修辞手法。欧阳江河比较知名的“词源考古学”“声音考古学”“拆字法”,实则都可归纳为一种“博词法”。这个“博词法”也正是建立在“词与物关系”基础上的“格物之词”与“博义之词”的综合,其运动过程与徐冰的“词与物”两极之间的运动过程是同构的,用欧阳江河自己的话来概括便是:“词与反词在经验领域的对立并非绝对的,它们含有两相比较、量和程度的可变性、

有可能调解和相互转换等异质成分”^[12]。而在诗歌文本中的具体实践，则往往表现为“能在一事物中包藏众多事物，能使一个瞬间演变成无穷瞬间的多重理解”^[13]。概言之，“词与反词”之间运动的核心是沿着词的考古学展开的“博义化”与关于物的知识考古学之“格物性”在文本中的叠加或者“观念的重影”：在“词与物”之间既包罗万象又不断延异最终达成具象与抽象之间悖论式、辩证式的综合。区别在于，徐冰的《凤凰》直接要处理的是各种物质材料与“词”之间的关系；欧阳江河的《凤凰》所要处理的是各种“物象”与词之间的关系，后者不论是空间维度还是时间维度，都同样具有操作的复杂性、挑战性与开拓性。

不过，这种“操作模式”也并非无迹可寻。哈罗德·布鲁姆的《读诗的艺术》切中肯綮地探讨了这种“操作”规律——“修辞的秘密之一”：“可以说就是在字源上做文章”，而语言“在相当大的程度上是隐蔽的修辞”，他借用肯尼斯·勃克（Kenneth Burke）的观点把“诗本质上是比喻性的语言”这一诗学逻辑进行了更精确的细化：讽喻（irony，言此意彼，表达相反的意思）、提喻（synecdoche，部分代整体，一种未完成状态）、转喻（metonymy，邻近——主要指替代物与原物之间空间上的接近——代替了相似）和隐喻（metaphor，严格意义上把一个词所具有的通常的含义转移到另一个词上）^[14]。而这么做的目的，是为了把“思想和记忆十分紧密地融合在一起”^[15]，使诗歌在精密运算的轨迹中将历史感与现实感予以混成，从而获得更大的思想容量和艺术感染力。

《凤凰》长诗正是通过上述修辞技法，来进行词的“格物性”“博义化”处理的。诗人将四种修辞手法或分别使用或两两叠加，运用在包罗万象的“神”“人”“物”“现实前景”“历史远景”“文本语境”的复杂图景结构中，结合《凤凰》中包含的跨界越类的各类互文本：有前文已提到的徐冰近30年的装置艺术作品；有音乐、美术界各类影响广泛的艺术作品；有前辈诗人、哲学家跨越广袤时空的经典引言、引文或影射文本；有同辈诗人、友人的诗歌或关乎诗歌、艺术的各种文本；有诗人自己在不同时期、不同语境下写作的其它诗歌文本；

还有各种历史“本事”构成的“潜文本”，更有一些关于现代科学、工业、商业资本领域内知识和典故的“隐文本”……这种体量巨大、视野宏阔、笔力千钧、气贯神凝的“词与物”之间各种关系的解构、重构、辐射与延伸，构成了一种词的类型化美学——大量在“空间性”层面类聚类型化、系列化的词汇，如在“资本”这个“母词”下，诗人频繁使用了劳动、银行、透支、抵押、消费、金钱、积蓄、花光、拆迁、民工、单据、车票、地产商、印花税、银根、落槌、交易等“词与物”；词的解剖化美学——在类型化的基础上打破时间和空间的局限而形成的“多维立体剖面”效果，譬如在“搭建”这个母词下，诗人使用了天外天、脚手架、景观、思想废墟、人之境、问询处、鹰的独语、大理石的永恒等等各种时空交叉、跨界越类的“词与物”；以及词的数据库美学效应。这里的数据库美学指的是前两者在21世纪这个信息技术更为发达的多媒体时代的混成，它造成了艺术与数据库（数据或信息的结构集合体）之间更深入广泛的联系，并日渐形成一种诗学、美学和伦理学的新趋势。譬如艺术家乔治·莱格拉迪（George Legrady）1998年的作品《追踪》（Tracing），即是“采用了不同类型的数据库形式以便创造‘一种可根据多重主题之联系来组织故事/事物的信息结构’”^[16]。诗歌在对“凤凰”进行描述时，几乎罗列了诗歌史、艺术史乃至革命史上所有关于“凤凰”的书写：《尔雅》的“凤凰”、庄子的“凤凰”、贾谊的“凤凰”、李白的“凤凰”、韩愈的“凤凰”、李商隐的“凤凰”、武昌辛亥革命的“凤凰”、郭沫若的“凤凰”、俄罗斯作曲家伊戈尔·斯特拉文斯基的芭蕾舞剧中的“火鸟”……概言之，数据库美学效应反映在“词与物的关系”上，可造成更大的“词与物”的语域场、语义库，从而能使诗歌的思想包容量和传递讯息的速度感有力地对应时代文化语境的厚度、现实的复杂性和技术世界的时间速度，并通过“词与物的关系”穿透历史与日常之魅，达成宏观透辟的现实关注。

除了吴晓东和欧阳江河自己在长诗文本中已经注释过的部分，《凤凰》还有无数可以细读、扩展进罗杰·加洛蒂所说的“无边的现实”的辞章片段，它们无一不在进行词的“格物性”和“博义

化”的叠加，其根本用意在于“把辩证唯物主义的根本原理移植到美学领域中来”，从而能“赋予现实主义以新的尺度”“把这一切新的贡献同过去的遗产融为一体”^[17]。这里仅举几例以“窥斑见豹”：

第1节：“树上的果实喝过奶，但它们/更想喝冰镇的可乐，/因为易拉罐的甜是一个观念化。”这里“易拉罐的甜”指一种人造的甜，用各种化学配方工业化批量生产的“甜”，隐喻着后工业化时代那种短时效性的、充满泡沫的、“间接”的幸福感。“易拉罐”也好，“甜”也好，本身不具有这么丰厚的意义，诗人通过“树”（这里的“树”同时还涉及徐冰的另一作品“木林森计划”）“果实”和“奶”这些自然性的，具有神话原型色彩的原初意义之物与突兀而现的“冰镇的可乐”“易拉罐的甜”，制造出对比、紧张、变异的氛围。关于“易拉罐的甜”的提喻意蕴（部分代整体——“易拉罐的甜”与工业化）和进一步的隐喻意蕴（由一词的通常含义转移到另一词——具象的泡沫之“甜”与“观念化”的短暂幸福感）就绽放出来了。

“鸟儿以工业的体量感/跨国越界，立人心为司法/人写下自己：凤为撇，凰为捺。”这一句是欧阳江河常用的“拆字法”，但“拆字”的同时更是在上下文语境中展开“格物”与“博义”的过程。“鸟儿”指代的是“凤凰”一词的多义性：它首先是跨国越界、有多文化语境背景的神话之鸟，一种“瑞应”的图腾，可以为“人心”立法；另一方面“以工业的体量感”这一状语，又兼示这是作为徐冰装置艺术作品的一对分别长28米和27米、重12吨的“凤凰”，它是具有强大中国现场感的“凤凰”——来自这个全球化的后工业时代的建筑垃圾堆里，是作为具体之物的艺术装置。但它仍然具有不言而喻的“威力”，这里明显是讽喻的效果（言此意彼，互为对峙与补充）。而人的书写表现为“凤为撇，凰为捺”，人字的结构恰如雄雌互补、阴阳对比又混成的太极图，强有力地把握前文所含蕴的神话与现实、抽象与具象、完美与残缺等“词与反词”之间的两极对峙通过转喻进行了一个加速的信息量放大而带来更大的语言进攻性。

再如第2节：“凤凰飞起来，茫然不知，此身何身，/这人鸟同体，这天外客，这平仄的装甲。”

这也是典型的“讽喻”和“转喻”相叠加。《凤凰》长诗中，欧阳江河一直诠释着“神鸟合一”“人鸟同体”以及“飞在不飞中”的辩证性主题，所以第二节紧接着第一节的结束语“人写下自己：凤为撇，凰为捺”，进一步把第一节的“神鸟同体”推进到第二节的“这人鸟同体”，并把“飞翔的冲动”与“把钢钎往心的疼痛上扎”联系在一起；把“飞翔的寸心”与“牺牲”和“麦粒”联系在一起。在这样的上下文语境中，这一句“这人鸟同体，这天外客，这平仄的装甲”就有了极强大的信息量和语速感。“装甲”，既是一种机械化武器，同时又可以拆为“装”与“甲”，“装”是“装置艺术”的“装”，“甲”是《凤凰》装置艺术上用来体现凤凰形态的各种钢铁、器械碎片、劳动工具（如凤翅上的羽毛鳞片，是大量建筑工人用旧了的铁锹）。在徐冰的理念中，他要保持“凤凰的动物生猛”，要表现一种劳动本身被遮蔽的时间性、过程性与劳动者的艰辛和力量。大量的铁锹以极粗糙的材料排列组装成极有序而美的凤翅，寓意着底层的劳动者也可以拥有有力的飞翔。所以这个“装甲”由《凤凰》的制作方式又转喻为艺术家的表现立场——居住者和劳动者不该彼此断裂于同一个时代的话语体系中。而诗人神来之笔的“平仄的装甲”又把装置的《凤凰》引申到诗歌的《凤凰》：“字”或“词”，“装甲”是“物”，作者再一次用“平仄的装甲”的隐喻提醒读者，这些看似陌生的词与物，其实是人类历久不去、又无法回避的日常：人鸟同体的、“把钢钎往心的疼痛上扎”的“寸心的飞翔”，这种“飞翔”不仅存在于艺术家和诗人的心中，也在那些生锈的铁锹的主人——农民工的心中。这样，第一节的“为人心立法”，就有了更强悍和宏阔的意义。

概言之，欧阳江河的《凤凰》在观念、修辞上的各种“词与物”关系的处理，背后实则是词的“数据库式复义”，或曰一种贯穿了“格物”精神的“博词术”，并与徐冰装置艺术包含的格物视野和现实批判精神构成了一种高度的同构与互文。那么，作为空间艺术的装置艺术究竟包含着怎样的“格物诗学”？在诗人必须要依赖时间性艺术完成的诗歌文本中，它可以起到怎样的提示作用？

二 结构与节奏：赋形与命名之旅

不管是装置《凤凰》还是长诗《凤凰》，他们要处理的创作对象“凤凰”都需要一个“时间”层面的表达：关于“凤凰”这一非实存物种、但是却又以各种“日常形象”存在于数千年历史中的神话意象，如何“赋形”并在当下“人鸟同体”，是必须要面对的“结构”与“节奏”的问题，也是对“凤凰”进行“格物”演绎的过程——“给从未起飞的飞翔 / 搭一片天外天， / 在天地之间，搭一个工作的脚手架”。在艺术家和诗人共用“思想的原材料”与“字和肉身”搭建的“脚手架”上，一场关于“凤凰”的格物之旅开启了。

诗人与艺术家的努力，都有一个共同目的：用一种全新的感知模式去把握时代与现实，与之对话的同时又发出个性化的声音。在两个《凤凰》中，这种感知模式都可以概括为“博观约取”与“格物致实”——一种百科全书式结构与知识视野下对现实进行克制、理性观照与批判的现实主义精神。

装置艺术（installation），在H·H·阿纳森的《现代艺术史》中，被称之为“装配的艺术”，强调物与物、物与特定场所之间的密切关系。自20世纪80年代装置艺术在中国登陆、衍生并蜕变，它几乎对应了整个80年代以来的中国当代艺术史^[18]。它与传统的绘画、雕塑虽然有一定关系，但有两点格外不同：一是它是由“现成物”装置而成；二是更注重艺术的“衍生性”与“互动性”，体现了一种“立体与平面的交叉融合以及空间与时间交叉并置的状态”^[19]。也因如此，装置艺术呈现出多种艺术乃至与科学之间的交叉性。

作为一种具有鲜明“格物”色彩的艺术，装置艺术的核心特征就在于集中体现了“类型化美学”“数据库美学”“把历时性过程共时性表达”的“解剖化美学”（因其同时打破了完整空间模式和线性时间模式）。说到底，装置艺术是各类“物”的拼接组装与构建组合，也是物与物之间关系的解构与重构、物与人之间关系的祛蔽和照明，以及空间与时间关系的交叉与互文，是一种自然与人文相结合的“格物绎艺”。

而“名物”以及“格物”文化自《诗经》起，就一直熔铸着中国文艺的现实主义精神。人类认识自然、认识社会、认识自身并把握现实始自于“多识鸟兽草木之名”的“名物之旅”。参照扬之水观点，这种“名物”的范围不止于自然博物之“鸟兽草木”，而是“自天文地理，宫室器用，山川草木，鸟兽虫鱼，靡一不具”^[20]，因而从一开始就带有浓郁的多识博闻、校名述异的色彩，是自然科学与人文经验的结合。与“名物”传统伴生的，还有“格物致知”“感物言志”的哲学观与文学观。二者从现实批判和抒情传统的两个方面，标识了以《诗经》为代表的现实主义精神成为中国文学最根本的内生力量之一。其中“格物致知”更多地包含了“饥者歌其食、劳者歌其事”朴素的唯物观、历史观以及注重历史、现实背景的政治伦理与人文社会经验；“感物言志”则更多地表现为由自然、人生互动激发而来的真挚而具有超越力量的情感与情怀。二者的互动与互文，构成安敏成所指出的具有独特中国文化色彩的“格物——现实主义精神”的内在诗学逻辑，而其中的“实”，“不是要创造或发现新的事实”，而是“意味着作为文明奠基的基本道德信条”^[21]，由此而来的“格物致实”，是一种自然、经验视野与现实批判、超越精神的结合。

“格物致实”今天在文艺领域内的意义，在于提供一种科学理性和人文色彩并重的视角，突破那种与自然、历史和时代关系割裂的局限于感性私我的写作，再现客观和宏观的历史及现实架构下的诗学伦理。其实质是把“百科全书”式结构、全球性视野和民族地域性经验与对现实细部的把握有机结合在一起，从而铸就一种以“问题主义”为核心、“关注现实、直面问题”同时又“超越风格、突破样式、有感而发”的“新的现实主义”^[22]。

这种“格物致实”的内在诗学伦理尤其对作品的结构、节奏以及历史感起着决定性作用。如果说之前的观念分析、修辞技巧的分析，还侧重于诗歌的“空间性”领域，那么，《凤凰》长诗一共19节的庞大“体量”，其阅读过程恰如缓缓展开一幅长卷，这里面节奏与总体结构把控，其核心问题在于作品的“时间性”艺术。而不管是欧阳江河的《凤凰》还是徐冰的《凤凰》，二者在“时间性”层面，

仍然体现了一种词与物关系更深层次逻辑化的“组合”与“装置”的鲜明特征，从而力图完成一种文明史意义上的、对“凤凰”的命名与赋形之旅。

徐冰在处理《凤凰》的结构感和节奏性时，颇费了一番思量：首先是其历史形象，几经考证后以汉代的凤凰形象为蓝本，取其气宇轩昂；其次是如何把凤凰的平面形象转化为立体“圆雕”形象；然后是如何处理凤凰各个部位的组合、链接。徐冰在接受采访时说：“比如说什么东西和什么东西衔接应该是有一种逻辑关系的，应该是怎么样的一个节奏感……都要考虑得非常精密……才能够帮助调动起人们的一种‘经验节奏’。”^[23]再之后是每一个细节的物化处理以及所有环节之间的相互呼应，因为这和图纸不一样，每一个细节从材质到线条到色彩全部都要“物化”，而且是结构化的“物化”。作品呈现出来的主题可概括为资本与劳动及艺术之间的颀颀，主材是建筑垃圾及建筑工人的劳动、生活用具，手法是在西方的装置艺术和中国传统文化及民间艺术经验之间的一种综合性拓新，最后体现出艺术家立于当下、关注现实的“中国态度”。

同样地，在欧阳江河的《凤凰》里面，19节长诗的庞大体系之内，如何让凤凰从神话到现实飞跃千古、“名实相副”进而“同体”于人，也是一个精密工程。在这个过程中，长诗《凤凰》不仅与装置《凤凰》有着同构性和互文性，甚至溢出了这种同构性，营造出宏阔的与文明史对话的语域。

关于凤凰形象本身，传统文化中有几种代表性说法。如《尔雅·释鸟》中郭璞的描述：“瑞应鸟。鸡头，蛇颈，燕颌，龟背，鱼尾，五彩色，高六尺许。”^[24]简言之，凤凰形象本身就是一种非实存的“跨类装置艺术”。另外在《论语·卷四》中提到凤凰的“六像九苞”，其中六像是指“一曰头像天，二曰目像日，三曰背像月，四曰翼像风，五曰足像地，六曰尾像纬”^[25]。民间艺术经验则有言凤凰有几长：喙长、目长、颈长、尾长，等等。如果读（观）者把上述这些对凤凰的经验性描绘集合起来，不难发现，徐冰的《凤凰》和欧阳江河的《凤凰》共有的结构感和节奏感的奥妙：一场关于神话与现实、自然与社会、资本与劳动和艺术、“众人与个人”如何在漫长历史中完成对“凤凰”以及“飞，

是观念的重影，是一个形象”认知的格物之旅。

譬如令几乎所有观者都惊叹的“凤头”“凤颈”的设计，徐冰选择了一个挖掘机的机械臂，它简洁有力而且足够“长”，其固有的曲折关节又恰如“蛇”形而更具结构感，凤头则是一个挖掘机长臂顶部的破碎锤，足够强悍、尖锐，形如“鸡喙”，而当挖掘机的长臂高高举起，又暗合“头像天”的“鸡鸣”“天问”姿态。

欧阳江河的《凤凰》的第1—9节，是对“凤凰”主体形象的一个全方位刻画。第1节中，他正是取了“凤头”“鸡喙”“头像天”的几种象征意义的混合，开启整部《凤凰》的形象之旅：“给从未起飞的飞翔/搭一片天外天/在天地之间，搭一个工作的脚手架。”之后的2—8节，都环环相扣于一种内在逻辑：第1节的神鸟之“神”，来自凤头、凤喙的“天外天”的突兀之问、为人心立法的激越之“鸣”；第2节的“人鸟同体”之“心”之“激动”与“生活保持原大”的对峙；第3节，无数个“慢慢”的“时间”片段，和“梯子”“登上”等意象，如同长长的“凤颈”，连接的是“头像天”与“足像地”之间的紧张与悖论；第4节，“地火”“雪踩上去”“鸟爪”“鸟迹”“钢筋”“基建”等，令人联想到长长的“凤腿”“足像地”的庞杂现实；第5节，“景观”“目力”“眼瞳”“泪水”等，令人联想起凤目之长、以及“目像日”的自然与宏观视野；第6节，“临时工”“恐高”“登机”“新月”“晚霞”等意象，既是指涉工人们登上“凤凰”的“身体”为“凤凰”上“防腐剂”的过程，因此这些只有“暂住证”的农民工，“临时”做了一回“骑凤人”，体验了一种“飞翔”，而忘记了童年的“恐高症”；同时这一节也暗合凤凰形象的“背象月”“翼象风”；第7节，“鸟儿飞经的所有时间/如卷轴般展开，又被卷起”，这几乎就是“尾象纬”“凤尾长”的另一种表述了；第8节，是凤凰“腰部以下的现实”，那些令飞翔黏滞的现实部分，与飞扬的“鱼尾”、飘逸的“屋漏痕”书法线条以及“鸟眼睛”里形成的“鸟瞰”之间再度形成一种整体性的对比，凸显现实的繁复与飞翔的艰涩。第9节，呼应第1节的“天问”“铁了心的飞翔”，那个在第8节里已经把各个部分搭建、组装完成的但是静态的

凤凰，在这里发出完形之问：“如果这样的鸟儿都不能够飞，还要天空做什么？”

长诗的10—16节，则分别是对历史或文本的凤凰形象的演变转徙、现实中徐冰《凤凰》几度波折、历尽艰辛的诞生的陈述。这样的陈述承接1—9节“凤凰”主体形象意义的完形，是一种对“飞翔”姿态、意义的多重描述。最后的17—19节则再次回到“人鸟同体”，在现实中继续研讨整部艺术史、人类文明史所面对的凤凰究竟“飞与不飞”的问题，凤凰如何“重生”的问题，长诗开篇即提出的“去留悬而未决”的“天问”的问题。这些章节也仍可以看作是“凤尾”的延续，抽象的“飞翔”痕迹。如同“凤尾”之长，关于“飞翔”的这种多重描述也几乎是穷尽了时间和空间的各种维度。

概言之，从结构和节奏的角度可以清晰地看到：“凤凰”的诞生与飞翔在千年时空里延伸、转换，并用一种百科全书式的内在结构、数学般精确计算的方式、博物学般博观约取的知识性视角，汲取艺术史上及现实“生活世界”的种种经验，并尖锐而犀利地处理资本、工业、技术等艺术史之外的、直击现实的题材，创造内在的音乐感、节奏感的同时传达文化语境的厚度，也同时形成对现实讯息传递的集束性与速度感，构成长诗的深度时间性、现实性和肌理辐辏的结构。凤凰的丰沛浩淼的时间性维度和它的繁复芜杂的空间性形象一直紧紧相扣，深入到时代的各个角落、现实的各个环节，沿着一条中心线索——“词与物”之间“词与反词”“物与非物”绞缠而成的“踪迹线”——越拧越紧形成一个充满悖论富于张力的结，最后在“飞与不飞”之间凝定在空中，构成全诗的“格物凝思”结构的“脚手架”，描绘出长诗中“一种叫做凤凰的现实”的“格物致实”之逻辑“天梯”。从这个意义上来说，欧阳江河的《凤凰》确与徐冰的《凤凰》，双双在一种对“凤凰”的命名和赋形之旅中，型构出巨大的历史感、现实性信息包容量以及锐利的人文思考维度。

三 自然与经验：“乡愁”里生长的现实主义

引人深思的是，不管是欧阳江河还是徐冰，二

者关于“词与物关系”的认知与探索，都深受中国文化、古典文学以及民间艺术经验的影响，同时又把这一切艺术经验与纷繁芜杂的社会现实强有力地“焊接”在一起。概言之，这种“百炼之后，钢铁变得婀娜”的“焊接”的实质是中国人文传统的自然、经验与现实主义精神三者的融汇。

如上文所言及的，两个“凤凰”作品要处理的现实经验，都可隐喻为“一种叫做凤凰的现实”。那么，究竟什么是诗人和艺术家所描述的“一种叫做凤凰的现实”？概言之，二者之间最根本的、可以将前面三个互文层次都一以贯之的核心同构点是艺术的中国态度和聚焦于“问题主义”的现实批判精神。“一种叫做凤凰的现实”，实则是通过对“凤凰”的格物之旅来凸显时间（历史感）与空间（现实感）之间互为贯通的关系与鲜明的问题意识：前者透视出一种知识考古学上的“观念的重影”，从而能更为清晰地耙梳文明史的“笔迹”“鸟儿飞经的所有时间”；后者把历史感、时间性聚焦并显图为当下中国的文明症候、现实问题。

时间（历史感）与空间（现实感）的贯通这一点集中反映在中国艺术经验对线性逻辑的解构与重构上。在徐冰看来，“传统的力量”之大，目前还没能引起足够的重视。就拿“词与物之间的关系”这个今天看似比较前沿的话题来说，其实是中国历久弥新的“传统”：“因为中国人是读图的种族，而不是线性逻辑的……世界主要语言都是黏着语系，说话一串一串的，只有汉语是单音节发音，这让中文成为一个音对位一个字的体系……别小看这一点不同，这影响了我们这个民族后来的几乎所有事情……说今天是‘读图时代’，而我们已经读了几千年了。”^[26]具体到作品中，徐冰虽然借鉴了西方现代“装置艺术”的概念和形式，骨子里却深嵌和涌动着大量传统文化、民间文化的艺术经验，从而能把握住现实中国在全球化激流中既“与时俱进”又凝重沉实的独特脉象。譬如《凤凰》中尾羽的设计，他就借鉴了民间艺术的皮影以及蜡染的艺术特色，因二者都是强调光与影的对比之下形成的镂空几何效果。这样，不管是日光下线条繁复的凤尾，还是入夜后有如“银河系”轮廓的凤尾，都能有效地唤起观者的历史感和国族想象；更进一步的是，

纯粹的“传统”和“民间”并不是目的，徐冰追求的是一种既古老又现代、既世界又民间的“不纯”的艺术。细察之，观者不会忽视这些“镂空”是由具体的工业之“现成物”装置出来的：一片尾羽上的斑点、线条，聚合着各种尺寸的、从建筑废品里淘回的、锈迹斑斑的齿轮、钢盘、链条——这再形象不过地隐喻着这个技术世界的空间性、庞杂性与复合性，结合着凤凰的神圣意蕴与其长长的凤尾本身所隐喻的飞翔了几千年的古老时间感，形成一种悖论、混杂的张力，难怪观者刘家琨发出惊叹：“这个凤凰，又烂又炫，又土又Hi……这次的作品不光是对艺术史，也是对徐冰自身的一个突破”，因其把握住了当下中国的“涌动、骚动、能量”^[27]。

进而推之，这种对经验的重视，是徐冰艺术观念里最核心的“中国态度”：“现在看来，对我有帮助的，是民族性格中的内省、文化基因中的智慧，和我们获得的有关社会主义试验的经验，以及学习西方的经验”，“我们传统中有价值的部分，必须激活才能生效”^[28]。他进一步对这种“经验”进行阐释。

一是这经验取自对现实的政治伦理关怀。徐冰认为，“作家、艺术家像是作品与社会文化之间的导体……价值取决于你带入的东西是否是优质的、大于文化界现有思想范围的、对人有启发的”^[29]；同时，对“多数人”的关注：“多数人的经验更具有普遍性和阐释性，是必须面对的，否则我们就什么都没有了。”^[30]因此，徐冰一再强调要在艺术作品中最大程度地调动起人们的经验节奏。

二是这经验得益于中国传统的人与自然、人与物之间的默会交融，从手头做的事，从与自然材料的接触中，主客交融、知行合一地认知世界了解世界。波兰尼在其著名的“个人知识”哲学理论中指出“默会知识”的重要性：人类具有一种通过身体、感官在非理性、非语言层面上积淀而来并“日用而不知”的“默会知识”或“意会知识”。这种默会知识强调人作为一种能动中心在与实在世界发生真实接触、在具体情境下解决问题、“获得对于外界之控制的求知热情”^[31]的经验。徐冰在谈及齐白石的“工匠之思”和“民间智慧”对他的启发时，其实涉及到的正是这种“默会”经验。他探讨画家、宣纸与水墨之间的关系——亦即艺术与自

然、经验之间的关系：一方面，“纸是自然凝结之物，每一个细处都是天成的”，这是“最早找到了‘纸’”的中国人独特的“天人合一的自然观”；另一方面，“中国人与纸为伴的过程，又强化了民族的文化性格”，形成种种经验^[32]。因而这三者之间是相辅相成的——“是下笔的经验、预感力与‘自然’互为的结果”^[33]。齐白石的工笔草虫，用一种近似昆虫教科书的精细描绘，体现了“科学家的工作与工匠的技能”混成的“工匠之思”，而其“兼工带写”之“写意”的部分，则更多来自于经验——包括“走街串巷靠斧斤生活的体验和视角”，一种“民间智慧”，一种把“自己手里做的‘活’与现实是一种怎样的关系”了然于心、以及“把传统手法与当下生活拉近”的能力^[34]。

徐冰在制作“凤凰”装置时，也有着这样的“工匠之思”和“民间智慧”——比如凤羽间的飘带：“飘带是用施工围栏布……用那种彩条布是重要的，因为彩条布给大家特别强的施工感……实际上整个过程中，我一直强调一定要强化施工现场感、建筑感的材料。”^[35]这种强调“施工感”的实质是让观者身临其境时，能第一时间调动起生理、心理上的自然情感和复杂经验，进而“默会”到一种强大的现场感，那种带着累累伤痕但又有尊严的、在都市空间中常常被省略掉之“劳动阶层”的个体生命感，那种呈现劳动转化成飞翔的动力之现实的、与社会环境发生互文的深意。

同样地，在欧阳江河处理“词与物的关系”的内在逻辑里，也包含着这样的一种贯通了时间（历史感）与空间（现实感）的“中国态度”，以及与自然、经验之间的“默会融合”关系。在欧阳江河的长诗《凤凰》这里，“平仄的装甲”这一对《凤凰》装置艺术的注释，是一种既跨越古今时空的宏观与客观统照，同时又指涉当下“生活世界”之实在症结的双重隐喻。也因此，欧阳江河笔下的“凤凰”，亦是强调着中国现场感的“浑身都是施工”的凤凰，“飞与不飞，两者都是手工的”凤凰。

除了前文已经不断涉及的欧阳江河对“词与物”在古典文学、传统文化与当下现实之间的“漫游”与“考古”，可再举一个与徐冰时间性处理技法具有同构性的例子来说明。在长诗《凤凰》整个

的节奏把控中，对“时间性”的处理多处借鉴了传统的中国诗学经验。

第6节的“鸟群从字典缓缓飞起，从甲骨文/飞入印刷体，飞出了生物学的领域。/艺术史被基金会和博物馆/盖成几处景点，星散在版图上”，这几行诗固然是与徐冰《鸟飞了》的装置艺术作品互文，但其溢出狭义文本间性互文的那些字眼：艺术史、基金会、博物馆、景点、版图，等等，令人联想起中国的名物传统和继之而来的格物文化，这样就极大地扩充了“鸟飞”的历史文化语域和时代文化语境，并赋予其更鲜明的当下性与现实性。与之相关的对时间性的描述，还有如下句子：

为什么凤凰如此优美地重生，/以回文体，拖曳一部流水韵？

鸟儿飞经的所有时间/如卷轴般展开，又被卷起。

漏出些手脚，又漏出鱼尾/和屋漏痕……

而山河，碎成鸟影，又聚合在一起。

革命和资本，哪一个有更多乡愁？

但凤凰既非第一只这么飞的鸟，/也非最后一只：几千年前，/它是一个新闻，被尔雅描述过。

所有这些关于“飞翔”的“时间性”痕迹都被一一“空间化”并裹满了历史和文化的包浆。“时间”与“空间”互为贯通而造成的“词与物”之复杂关联，最后达成的“雪崩般的镂空”——剔除日常芜杂表象拎取概括化伦理经验，落实在作者对当下现实的宏观把握上，以及这一切结合而成的“立人心为司法”的“中国态度”：

当代长诗写作该如何回应原有的文化资源，在经历了转型时期的扭曲和变形之后，变成了什么，要回应这么一个大的问题。要考虑新的转型导致的中国现实的复杂性，中国和世界的联系，灵魂和物态的联系，批判性写作和日常性、和历史资源的联系，以及非联系。^[36]

长诗作为一个笼罩的装置，能否把它投放进思想的密集劳动矩阵去生产……投放进善恶情仇去发挥，去派遣和萧散，去形成新的乡愁，新的旧情。^[37]

诗人在诗中（革命和资本，哪一个有更多乡愁）和诗外（去形成新的乡愁，新的旧情）提到的、引领“凤凰”飞翔的“乡愁”到底是什么？这就把诗眼最后落实到了“问题意识”和“现实批判”精神——或者诗人在诗中已给出答案：“它是一个新闻，被尔雅描述过。”《尔雅·释鸟》中描述的凤凰，是一种不世出的“瑞应鸟”。在沈从文的考古研究中，与同为传说中瑞应物的、代表了权威的龙相比较，凤凰形象的意义更为开阔，更接近民众的日常生活，“给广大人民以生活幸福的感兴和希望”^[38]。因此虽是一种想象的灵禽，“在艺术创造中却表现多方，有万千种美丽活泼式样存在”^[39]，并如凤凰涅槃的传说一样，在世世代代的艺术中永生。与“龙”相比，“凤凰”更接近于集体性的、“日常生活”的现实。“凤凰”飞翔引领的“乡愁”“万古愁”，则基于一个民族不可磨灭的文化基因和心理经验，同时又在不断变化的时代所必须直面的现实中，那种集体寻求文明发展的来处和去处的努力。所以这“乡愁”，实是诗人所言的“为人心立法”的“平仄的装甲”，也即对“浑身都是施工”、叠印着“观念的重影”的“一种叫做凤凰的现实”的概括与表达——对当下现实的总体把握的内在逻辑与外在形式。

一方面，诗人选择了让“凤凰”如同自然物那般在诗中以“格物”的方式逐渐赋形、符名，“考虑长诗写作内部的植物性质。写作慢慢从根部上升到树叶，花的骨朵，果实。它吸入阳光，雨水，听风声鸟语”^[40]在《凤凰》中，从文化资源中汲取足够的养料来滋养“词与物”在当下的表达，是“长诗”之“长”的根本原因之一：“长诗手卷中，弥漫着器物漫游的、语源考古的、语义辨认的，多少有些蛊惑的仪式感”^[41]；另一方面，这种“仪式感”的根本目的，是为了让“读者”在当下现实里活得“清白”。诗人与徐冰同构地、直接地处理现实中最为复杂棘手的主题：劳动、资本与艺术之间的关系，以及由此生发的文明症结之拷问与反思。在技术世界和资本逻辑下，人类虽然拥有了越来越精尖的科学技术，却未必能够处理好文明前行的困惑和犹疑：

金钱已经分裂成符号、话语、权力、虚

无、实体，这些碎片……资本对于零花钱，是假钱。但有些暴发户和成功者，想把这两个不同领域（资本和零花钱）加以合并。这是我们这个时代最不可思议的奇景和疯狂。^[42]

在这样的“奇景和疯狂”中，“大我”被“小我”丢失了；“众人”与“个别人”之间无可避免地隔阂；“造房者和居住者，彼此没有看见”。诗人拂去信息时代、技术世界、资本逻辑下、现实之上的重重霾雾：人与物之间的隔——“默会”经验的缺失，造成个体生命完整信念的危机；人与人之间的隔——造成信仰与共鸣的社会经验缺失和危机；群体与群体之间的隔——居住者和劳动者的彼此“看不见”，造成现实经验和文明经验的错位与吊诡。但“凤凰”之所以还在“手工”“搭建”中“重生”，是因为“伤痕累累的手艺和注目礼”，使飞翔本身变成了“观念的重影”，并且“为感官之痛，保留了人之初”。诗人和艺术家一起，在古老的“凤凰”形象中，看到自然和经验的力量，看到了“人鸟同体”之凤凰“飞在它自己的不飞中”现实主义精神的价值。

概言之，“自然”与“经验”如同两口泉井，艺术家从中汲取养分，并上升到文化学与社会学的层次，进而有意识地、主动地“试用中国的经验审视现代艺术的问题”、呈现更多“带有较强中国现实意识”的作品，“直面自己身边的现实和时代敏感地带，探寻艺术与生活更真实的关系”^[43]。这种艺术的最终价值，是为了寻求“一种新的、有效的思想方法及新的文明方式”^[44]，正如安敏成所指出的那种中国特有的“格物——现实主义”的最终旨归——寻求作为文明奠基的基本道德信条。

这种经验、自然与现实主义精神三者之间相互交融的古已有之、今亦弥新的关系，杜威在20世纪20年代才明确提出的“自然主义的人文主义”的思想可以为之佐证。杜威强调人、经验与自然界三者之间关联的重要性。他认为“经验既是关于自然的，也是发生在自然以内的”，并且“假使经验实际上呈现出美感的和道德的特性，那么这些特性也可以被认为是触及自然内部的”^[45]。归根结底，在杜威看来，一个经验的方法对自然界是保持忠实的，它可以“鼓舞心灵”，使人类在新世界的惶惑

面前具有创造新理想和价值的勇气和生命力。用这样的哲学观点观照文学艺术的批评概念，实则非常接近韦勒克所概括的作为时代性概念的现实主义，一方面表现为“当代社会现实的客观再现”；另一方面又是动态的发展的，“教谕性的、道德的、改良主义的”^[46]。这是一种在自然和经验之间，随着人类文明的发展遭遇各种新问题的涌现而在“乡愁”中不断生长的“手工”的“现实主义”。

如是，在诗人揭示“飞与不飞，两者都是手工的”“但为感官之痛，保留了人之初”的敏锐、艺术家呈现“把资本、积累、发展与劳动、底层之间关系”以及“中国人的带着伤痕与磨难的愿望”^[47]的犀利中，经验关乎“词”，自然关于“物”，联系这两者的是“人”，三者互动中诠释了历史和现实、技术世界和民间文化的嵌合、拼接与装置——一种让“过去”和“现在”、“居住者”和“造房者”都能彼此看见的“叫做凤凰的现实”。而这，正是能够诠释中国当下纷繁庞杂现实的、最坚实的、在“天外天”处找到的立脚点、工作室、“脚手架”，如同那些被徐冰镶嵌在“凤冠”之上的无数建筑工人戴旧了的、伤痕累累的“安全帽”，如同欧阳江河在长诗结尾处那一句“凝定成一个全体”。

21世纪已经又过去了20年。新的世界必然引发文学艺术上的改革与拓新，也必然导致艺术表达对文化背景资源得时不怠的汲取与提炼。而《凤凰》长诗与《凤凰》装置艺术的互文性表达，用一种现代性的“格物致实”的文艺观，重释传统文化、民间文化之中的艺术经验，从而能在新的时代背景下用更贴切透辟的艺术形式和更敏锐宏观的思维图式，呈现出人类对集体力量、文明开拓的认知、重构与想象。在技术时代数据库般精确运算的“平仄的装甲”中，最终飞起的是既古老又现代的“装置凤凰”。其内在的诗学伦理是：诗与艺的探索，不仅关乎文艺史，更贯穿着中华文明史上永恒不逝的自然、经验与现实主义精神三者之间的融汇。它因此也提示了一种文艺发展的新拓向：聚焦于当下的问题意识、溯源于本土艺术经验、又突破了以往现实主义艺术风格，延续了史诗特征同时又糅合了更广阔隐喻镜像的“新的现实主义”。

读者需要一种新的阅读、批评视野，一种能打

破传统学科分类的、思维图式的开拓。也许这才能跟得上这个“读秒时代”的运行速度，才能跟上诗人和艺术家们日新月异的表达与探索。与此同时也需看到：诗人和艺术家的作品除了“快”的一面，更有“慢”的一面，那就是如何在飞速运转的技术世界里保持自己的初心，在文化资源、民间经验和活态现实中汲取充沛的养分，同时在全球化的大背景下树立一种中国文艺盘石桑苞、观往知来的坚韧与沉实。

[本文系华中科技大学人文社会发展专项基金资助项目“文科技创新团队”（项目编号5001400031）的阶段性研究成果]

[1] 李陀：《凤凰》注释版序，欧阳江河著、李陀序、吴晓东注释、评论：《凤凰》注释版，第13页，中信出版社2014年版。下同。

[2] 吴晓东：《凤凰》注释版注释，欧阳江河著、李陀序、吴晓东注释、评论：《凤凰》注释版，第119页。

[3] 这里关于“文体”概念的几个层面参照了陶东风对“文体”意义的界定：“语言学的视野、心理学的视野以及文化学的视野”是探讨“文体”问题的“三驾马车”。参见陶东风：《文体演变及其文化意味》，第14页，云南人民出版社1994年版。

[4] [21] 安敏成：《现实主义的限制——革命时代的中国小说》，姜涛译，第16—17页，第23页，江苏人民出版社2001年版。

[5] [6] 托马斯·拉玛尔：《无为：徐冰与绘画之非感知的生命》，参见《背后的故事：徐冰“背后的故事”评论集+影像志》，第78页，第81页，生活书店出版有限公司2017年版。

[7] [8] [30] [32] [33] [34] [43] [44] 徐冰：《我的真文字》，第34—35页，第104页，第26页，第96页，第70页，第75页，第108—109页，第119页，中信出版社2015年版。下同。

[9] [26] [28] [29] 徐冰：《一个艺术家的文字观》，《我的真文字》自序第XII页，自序第VII页，自序第XII页，自序第XII页。

[10] 欧阳江河《凤凰》长诗中的诗句，欧阳江河著、李陀序、吴晓东注释、评论：《凤凰》注释版，中信出版社2014年版。本文中所引《凤凰》诗句皆出自这一版本。

[11] [12] [13] 欧阳江河：《站在虚构这边》，第84页，第10页，第186页，四川文艺出版社2018年版。

[14] [15] 哈罗德·布鲁姆等：《读诗的艺术》，王敖译，第1—5页，第9页，南京大学出版社2010年版。

[16] 佐亚·科库尔和梁硕恩编著：《1985年以来的当代艺术理论》，王春辰、何积惠、李亮之等译，王春辰审校，第417页，上海人民美术出版社2010年版。

[17] 罗杰·加洛蒂：《论无边的现实主义》，吴岳添译，译者前言第4—6页，百花文艺出版社2008年版。

[18] [19] 参见管怀宾：《装置艺术的系谱（上）》，《艺术当代》2018年第3期。

[20] 纳兰成德：《毛诗名物解·序》，转引自扬之水：《楮楼集·卷一：诗经名物新证》，第2页，人民美术出版社2016年版。

[22] “一种新的现实主义”的说法，来自廖上飞对徐冰“有问题就有艺术”艺术观的概括：“我认为‘问题主义’是一种全新的现实主义”，“我认为一种新的现实主义艺术应该是关注现实、直面问题、超越风格、突破样式、有感而发的”。参见廖上飞：《我们需要一种新的现实主义》，《中国美术报》2018年10月29日。

[23] [27] [35] [47] 周瓚编著：《彷徨于飞——徐冰〈凤凰〉的诞生》，第31页，第45页，第41页，第117页，文化艺术出版社2012年版。

[24] 《尔雅》，管锡华译注，第616页，中华书局2014年版。

[25] 《七纬（附论语讖）》下，赵在翰辑，钟肇鹏、萧文郁点校，第781页，中华书局2012年版。

[31] 迈克尔·波兰尼：《个人知识——朝向后批判哲学》，徐陶译，译者前言第6—7页，上海人民出版社2017年版。

[36] [37] [40] [41] [42] 欧阳江河：《长诗集》，第407页，第411页，第401页，第405页，第398—399页，江苏凤凰文艺出版社2017年版。

[38] [39] 沈从文：《龙凤艺术》，第57页，第48页，北京十月文艺出版社2010年版。

[45] 杜威：《经验与自然》，傅统先译，第3—4页，中国人民大学出版社2012年版。

[46] 勒内·韦勒克：《批评的诸种概念》，罗钢、王馨钵、杨德友译，曹雷雨校，第237页，上海人民出版社2015年版。

[作者单位：华中科技大学中文系]

责任编辑：刘 艳