

文学研究丛书
WENXUE YANJIU CONGSHU



现代诗歌理论与技巧

谭德晶 著



电子科技大学出版社

现代诗歌理论与技巧

谭德晶 著



电子科技大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

现代诗歌理论与技巧 / 谭德晶著. —成都: 电子科技大学出版社, 2014. 1

ISBN 978-7-5647-1960-9

I. ①现… II. ①谭… III. ①诗歌创作—研究—中国—当代 IV. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 226076 号



现代诗歌理论与技巧

谭德晶 著

出版: 电子科技大学出版社(成都市一环路东一段 159 号电子信息产业大厦
邮编: 610051)

策划编辑: 陈松明

责任编辑: 高小红

主页: www.uestcp.com.cn

电子邮箱: uestcp@uestcp.com.cn

发行: 新华书店经销

印刷: 三河市天润建兴印务有限公司

成品尺寸: 170mm×240mm 印张 26.75 字数 422 千字

版次: 2014 年 1 月第一版

印次: 2014 年 1 月第一次印刷

书号: ISBN 978-7-5647-1960-9

定价: 75.00 元

■ 版权所有 侵权必究 ■

◆ 本社发行部电话: 028-83202463; 本社邮购电话: 028-83201495。

◆ 本书如有缺页、破损、装订错误, 请寄回印刷厂调换。

再版序

本书出版以来，固然常为本书所取得的一些成绩私下自喜，但也常为本书存在的一些缺陷感到遗憾，心想：若是现在来处理某一章节，或许当有别于以前吧。但这样的机会现在真的来了，但当问及再版时是否打算修订时，我却犹豫了，进而否定了，为什么呢？无他，不过是怕麻烦罢了。然后我又聊以自慰的想，一些我以为的不足，或可能通过一个简要的再版序聊做补救：

本书出版后，我想得最多的缺陷恐怕就是我在关于诗歌本质论述上存在的不足。诗的本质或本源是什么，虽然这是一个最难回答的问题，但似乎又是一个难以回避的问题，传统中总是将情感作为诗歌的本质或根源，我模糊地感到这一传统观念有着不足，但一下又难以将其说清，故只以“意味”一语含糊代替，未作更深探讨。书出版后，我读了海德格尔的诗学文集，尤其是他的一篇《艺术作品的本源》的文章给我启发不小，再加之近几年我都在研究海子的诗，再通过一些思考，渐渐形成了我今天的关于诗歌本质或诗意本源的看法，这个看法就是：第一，诗意最深厚的本源来源于人们与大地的那种神圣的依存关系，尽管中国文学表现大地诗意的文学作品是少之又少（一直到海子才得到较为根本的改变），但大地（山河大地、整个自然）作为艺术作品最深厚的本源这一事实却是不可否认的。第二，生命是诗意来源的核心，人生为什么需要艺术、为什么需要诗，就在于我们要讴歌生命、赞美生命、表现生命的一切感动和美丽包括悲痛，进而表现赞美一切与生命相关的事物，因此，生命、生命相关性，实际就是我们的艺术表现的核心，也是诗意来源的核心。甚至我们对于大地的赞美与无言的感动，甚至我们过往一



切关于情感的认识，都要从生命出发才能得到最好的解释。第三，情感是艺术表现，亦是诗意来源的主要方面（从量方面）。这是因为，无论是大地的诗意还是生命的诗意，也总是或常常以情感的形式表现出来，所谓情感，就是我们的生命面对天空大地、面对人生的种种际遇掀起的波澜和凝成的结点。因此，大地、生命、情感就是我们诗意的最根本的来源。

我想补充的第二点是关于“形象化”的进一步思考。形象化，实是我们从事艺术的一个根本追求，艺术中的许多因素（远不仅形象、意象），都在自觉不自觉的追求着所谓的“形象化”，譬如小说诗歌中的人物对话、情景、环境描写，比喻、拟人、代指等艺术的运用，动词，形容词、甚至量词等等的运用，都无一不在追求着形象化。这种形象化的驱动甚至在我们语言的创造和使用中也无时无地不在起着作用。表现力、形象化、形式美是艺术的三大基本原则（鄙人说的），似乎同时也是语言运作的三大原则。

最后，我想就能指与所指的问题再补充几句。鄙人在写作此书的时候，对能指、所指的问题也许是认识不全面的，甚至还存在一点误解。但我现在查了一些相关论述，我对此问题似乎仍然没有理得很清。所指，即那个词语所涉及的概念或那个客体对象，能指，即表述那个概念的声音形象。那么，在诗歌中，在什么样的情况下能指会超出于所指呢？国内以往这方面的研究，往往把词语、意象的“象喻性”（这是本书所用的概念）当做能指超出于所指的典型现象，或许他们这样做有着某些国外的权威作依据，但我仍然不这样看，我以为、词语和意象的象喻性仍然应当依据阿恩海姆的“表现性”理论进行解释。而根据阿恩海姆的表现性理论，客观事物的表现性本来就是事物的二重属性之一重，因此，词语、意象的象喻意义也是事物的所指之一，而并不是能指相对于所指的赢余。真正的能指的赢余，仍然应该主要从语言的声音、从诗的音韵节奏和语气流转中寻找，此外，诗的结构效应、语言运用的某些悖谬、或所谓陌生化用法，也会使诗出现能指超出于所指的现象。

借此书再版之际，我主要想说的就是以上三点，望读者读此书的时候，能体察我的用心，一方面原谅我的偷懒，另一方面结合此序为我补正。

谭德晶

2013年10月于中南大学梅岭村

前 言

现代诗歌（又叫新诗、自由诗或白话诗）在中国今天的遭遇，很有点像社会道德人心在今天的遭遇，就是它们都遭遇了一种强有力的十分普遍的“今不如昔”的评弹。人们一论到世道人心，便是“人心不古”、“世风日下”这样的话；而一论到现代诗歌呢，就会马上联想到“唐诗宋词”，于是：“新诗像什么诗”，“现代诗歌没意思”这样的话就会脱口而出。

这样的“厚古薄今”的思潮公平合理吗？道德人心问题我且不去管它，但是具体到现代诗歌，我却觉得这样的评判有失公允。笔者虽不敢称怎样博学，但是对古典诗歌，也可以算得上稍有涉猎，七、八年以前也写过一本专论“唐诗宋词”艺术的书，书名也就叫《唐诗宋词的艺术》，至于古诗写作，有时为了应景，也勉强可以凑出“七言八句”。鄙人把现代诗歌和古典诗歌一比较，总体来说还是觉得，现代诗歌还是要优于古典诗歌的。也且不说现代诗歌反映、表现了更加深广、丰富、细腻的生活、情感、观念面（古典诗的大部分都可以归到一些有限的主题范围中去），且不说现代诗歌的语言和表达方式更符合现代的时代特征和现代人的生活 and 情感特征，更且不说诗歌的由古到今，由格律而自由、由古奥典雅而通俗，实是整个世界文学发展、也是整个世界诗歌发展的一种趋向和规律，就说诗歌的三大艺术特性：音韵节奏、意象意境、感觉的丰富及其传达，新诗也是将其大大的向前推进了的。譬如新诗的音韵节奏（当然并非全部），虽然不如古诗那样“朗朗上口”，但是其音韵节奏既和谐自然，又能非常精妙地反映出情感本身的运行

状态和特征，又岂是“削足适履”的古诗所能比得了的呢？意象艺术更是如此。新诗的意象运用，无论从其丰富性、巧妙性，还是从其意味隽永方面言，也都是古诗所没法譬比的。至于感觉的丰富与奇妙，以及通过巧妙的语言组合对感觉的传达，就更是古人所望尘莫及的了（当然我们不应当这样比，就像我们把古人的马车和今天的汽车来比一样，这样比实在不厚道）。

那么既然如此，为什么有那么多人对新诗的优越性视而不见呢？为什么非要固守这样的“偏见”呢？原因当然还是有的。其原因之一，就是我们绝大部分人，还沉浸在唐诗宋词所创造的那种形式美的音韵幻象当中（它由近体诗一整套格律规则构成），现在新诗突然失去了这些规则，突然没有了这样的音韵幻象，我们着实感到不习惯，甚至不知所措。这就像一个吃惯了甜点的孩子，突然从他面前撤去了甜点，而代之以其他或者更好的食品，他依然不大习惯，不能接受一样。第二个原因与第一个原因紧密相连，这就是对古诗的喜欢可以自然而然（人们对具有形式美的事物的喜爱是自然而然的，这植根于人的生理特性），但是对新诗的喜爱却不能自然而然，至少是不能如古诗那样自然而然，而对于不能自然而然喜爱的事物，则需要较长期的熏陶、教育、训练。但是恕我直言，虽然新诗的历史也将近一百年了，但是我们的整个教育，却是既不重视新诗的教育，也是比较缺乏教育的能力的（本人长期从事新诗教学，发现学生们、孩子们不是不喜欢新诗，而是没人教他喜欢新诗）。第三块板子（原因），笔者却不能不打到新诗自己的屁股上，这就是创作新诗的人太多太杂，而且把写新诗看得太容易，取法不高、守道不严，导致新诗的黄金中出现了大量的泥沙。很多人也许恰好就是从泥沙中得出了对新诗的感性认识，于是新诗在他眼中也就等同于泥沙了。

本书是一本较系统的研究新诗理论与技巧的书，虽然不能对新诗的现状（无论鉴赏还是创作）“挽狂澜于既倒”，但还是期望能对读者欣赏新诗、对老师和研究者们教、研新诗、甚至对习作者们创作新诗有所助益。

目 录

前 言	(1)
第一章 诗的本质	(1)
第一节 诗的定义	(1)
第二节 诗的四种基本特性	(11)
第三节 抒情诗的一双翅膀	(20)
第二章 音韵节奏的历史发展	(29)
第一节 原始的音韵节奏	(29)
第二节 古典诗的音韵节奏	(42)
第三节 现代诗的音韵节奏	(53)
第四节 现代诗音韵节奏的形成	(66)
第五节 语态诗的出现	(78)
第三章 现代诗音韵节奏的常用技法	(92)
第一节 句式与句型	(92)
第二节 回环	(99)
第三节 对称	(108)
第四节 重叠	(115)
第五节 排比与递进	(125)



第六节 咏叹的“艺术体系”	(132)
第四章 诗的意象	(140)
第一节 意象的定义与诗的机体构造	(140)
第二节 渲染烘托性意象与意境	(149)
第三节 喻象系统	(167)
第四节 象征性意象	(200)
第五章 诗的形象	(216)
第一节 写景诗的形象	(216)
第二节 背景性形象	(232)
第三节 叙事性形象	(240)
第四节 代指性形象	(251)
第六章 诗的感觉	(263)
第一节 诗的感觉的几个基本特性	(264)
第二节 感觉变异的几种类型（上）	(278)
第三节 感觉变异的几种类型（下）	(290)
第四节 交感艺术（上）	(311)
第五节 交感艺术（下）	(332)
第七章 诗的语言	(340)
第一节 语言的“二次划分”与语言的“二重性”	(340)
第二节 诗歌语言的透明性特征	(351)
第三节 诗歌语言的自由性特征	(358)
第四节 诗歌语言的和谐性特征	(365)
第五节 诗歌语言的佯谬性特征	(393)
后 记	(417)

第一章 诗的本质

第一节 诗的定义

本书虽然不想蹈袭一般此类书籍的旧套，但在我们开始的时候，却似乎仍然不得不从这一最基本的问题开始，即，什么是诗呢？

这看起来是一个简单得有如 $1+1$ 等于几的问题，或许我们每个人心中都有一个什么是诗的印象或者观念，但是，要真正把这一问题说清楚或者给它一个清晰的定义，却是一个难题。在亚里士多德的《尼各马可伦理学》中有这样一段对话：

鲍围斯维尔：“那么，先生，诗到底是什么呢？”

约翰逊：“啊，先生，说诗不是什么要容易得多。我们都知道光是什么，但是要真正说清楚光是什么，却很不容易。”

的确如此。古今中外有关“诗”的定义和描述可以说多如牛毛，但是似乎没有一个“最终”的或者人人都接受的定义。概括起来说，有中国最经典也很古老的“言志说”及“缘情说”（笔者以为，中国传统的“言志”与“缘情”并无根本区别，其区别大概只在“言志”强调情感表现的实用性质



及情感表现的某种中和性，实即仍是情感，而不是有人解释的思想观念或胸襟怀抱，故在此粗略地将它们归为一类），如：

诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。（毛萁《诗大序》）

诗缘情而绮靡。（陆机《文赋》）

诗者，吟咏性情也。（严羽《沧浪诗话》）

夫诗发之情乎……故遇者因乎情，诗者形乎遇。（李梦阳《空同集》五十）

夫诗，心之精神发而声者也。（王世贞《四部稿》六十五）

诗以道性情（黄宗羲《文约》四）

中国古人对诗之本质的认识，大抵都以“情”或“志”为核心，类似的论述几乎可见于每一个论诗的论述之中。此类以情为核心的诗的定义或论述，也大量的见于现代和外国诗论中，如：

诗的本质专在抒情。抒情的文字便不采诗形，也不失其为诗。（郭沫若《论诗通信》）

诗是强烈情感的自然流露。（华兹华斯《抒情歌谣集》1800版序言）

诗是情感的符号形式。（苏珊·朗格《情感与形式》）

我们的诗歌就像树脂一样，会从它滋生的地方分泌出来。燧石中的火不打是不会出来的，我们的灵魂的火焰却会自然激发（莎士比亚《雅



典的泰门》)

诗歌是情感的表现或倾吐。(约翰·斯图加特·米尔《诗是什么》)

假如让我不是给诗下定义，而仅是举出诗的物类归属的话，我将把诗叫做一种分泌物。(豪斯曼，载伊丽莎白·朱《当代英美诗歌鉴赏指南》)

此类定义很多，我们不能一一列举。在诗歌的定义史上，第二种最有“势力”的诗歌定义大概可以称作“语言形式说”。如果说以情感为核心的诗歌定义是最传统最正统的诗歌定义的话，语言形式说则是相当后起的一类定义。除了极个别的以外，他们都产生于现代文学及以后的时期中。这大概与形式主义文学理论的风行有相当的关系。如：

诗是条理最好的文字，(柯勒律治《文学传记》)

诗就是受阻的扭曲的言语，(什克洛夫斯基，载《俄国形式主义文论选》)

诗人是诗的父亲，它使语言怀孕而生出诗来。(奥顿，载伊丽莎白·朱《当代英美诗歌鉴赏指南》)

诗之所以有价值，并不在感情的伟大和强烈，而在艺术作用的强烈，也可以说是结合它时所加压力的强烈。(艾略特《传统与个人才能》)

亲爱的德加，一个人不是用思想，而是用词句来写诗的。(瓦雷里《诗与抽象思维》)

诗到语言为止。(90年代先锋诗人们的口头禅)



“缘情说”和“语言形式说”是从他们各自认为的诗的最核心或最本质的方面来下定义的。而第三种最有势力的定义方式则可称为“综合说”。“综合说”一般都来自于理论家或理论著述，因为理论家说话讲究学理的周全和逻辑的合理，所以会把一个理论或定义较完整地表述出来。如：

诗……是把造型艺术和音乐这两个极端，在一个更高的阶段上，在精神的领域本身里，结合于它本身所形成的统一整体。（黑格尔《美学》）

诗歌是为达到一种审美目的，而用有效的审美形式，来表示内心或外界现象的语言的表现。（格罗塞《艺术的起源》）

诗是一个首尾相贯的过程，在其间，生活和语言交织，意义和格局联姻，想象和修正同演。（伊丽莎白·朱《当代英美诗歌鉴赏指南》）

诗是一种最集中地反映社会生活的文学样式，它饱和着丰富的想象和感情，而且在精炼与和谐的程度，特别是在节奏的鲜明上，它的语言有别于散文的语言。（何其芳《关于读诗和写诗》）

在诗的定义方式上，除了以上最有代表性的三类以外，也还有一些“偏军”，例如什么“想象说”（例如雪莱在《诗辩》中说：“在通常的意义下，诗可以界定为想象的表现。”又如美国诗人桑德堡在《试拟诗歌界说》中说：“诗是白蝴蝶翅膀和情书碎片之间的假想联系的建立。”）“超验说”（如赫伯特·里德说：“诗恰当地传达着一种超验性质。”）等等。

那么，我们该怎样看待这如许多的定义，或者我们该如何来评价这各种定义呢？笔者以为，这以上的三大类定义，它们都各有特点，都从不同的角度抓住了诗歌的一些本质性的因素；尤其是所谓“综合说”中的定义，相当多的应该说是较为周全的。但是，以上这些定义依笔者看来，也都存在着不完善之处。就前两大类定义而言，它的不完善之处主要表现在这样一些方



面：第一，区别性不是很好，因为给事物下定义，从逻辑上说，就是要遵循种概念加属概念的原则，种概念指明事物的一般属性，而属概念则指明在同一种概念之下此一属概念与别一些属概念的区别。具体到诗，就是要能够指明诗与其他文学体裁之间的区别。但是以上那两大类概念（甚至第三类概念中的某些）却不能指出这种区别性，譬如说“诗缘情”，或者说诗是强烈情感的自然流露等，从其本质上来说，这当然不错，但是，难道散文、戏剧、小说等等，就不是“缘情”或是情感的自然流露吗？语言说也多少存在着这个问题，譬如说诗是条例最好的文字，或说诗是语言的艺术，难道其他的文学体裁就可以不讲究文字的条理吗，就不是语言的艺术吗？所以说，这些定义（当然，这些定义大多属于“诗人语”，并非严格的理论文字，有时不能较真），是不能很好地告诉我们诗与其他文学体裁的区别的。第二，就是这两类定义虽然各自都抓住了诗的一些本质特性，但是至少从其语言表述来说，却是不周全的。定义定义，就是要用最简练的语言包含几乎所有的现象，“情”，固然是诗产生的最主要的根源之一，但是却并非唯一的根源。因为诗中还有哲理诗，还有表现思想、观念的诗等等。第三，这两类定义还有着以偏概全的毛病，譬如说，在“缘情说”中以情为核心，在“语言形式说”中以语言形式为核心，但核心并不等于全部，因此我们就不能用一个局部（哪怕是主要的部分）来代替整体。

公正的说来，在定义的科学性上，综合性的定义，尤其是其中的某些定义，例如黑格尔的定义、伊丽莎白·朱的定义、何其芳的定义，基本都是周全的，甚至是无懈可击的。那么，我们是不是就采用或接受他们的或其中某一家的定义呢？不，笔者仍不打算如此做，原因有二：一个原因就是笔者嫌它们都不太简洁。定义与“公理”一样，就是要高度的凝练简洁，就是要用极少的语言概括出事物的基本属性和特征来。如果一个定义需要用一大堆话来加以表示，那基本也就不需要定义了，因为我们可以通过描述甚至可以通过整个论述过程来达到这个目的。另一个原因是，定义和定义的方式，往往是一个论述的出发点和基石，就本书的逻辑和结构而言，大约也是如此，因此，即使我们的定义并不比以上的定义来得高明，即仅仅为了我们论述方便的缘故，笔者仍然打算提供一个新的定义。这个定义很简单，只一句话：**诗是节奏化的最意味的语言形式。**



这个定义听起来够简洁的了，但是作为定义它准确、周全、有效吗？笔者以为它是准确、周全、有效的。当然，为了能让人更确切地了解定义的内涵，则还需要费好一番解释（注意，定义的简洁并非定义内涵的简单，定义往往是内涵丰富的，否则也不成其为定义）。

让我们循着我们定义的大概顺序一个一个地来解释。首先我们来看“节奏化”。“诗”之所以为诗，也就是诗区别于其他的文学体裁的第一个根本的形式方面的区别性就在于它是比较高度地节奏化的。古典诗歌，不论是远古的诗经还是那一千多年一以贯之的五、七言的诗歌，不用说了（譬如“关关雎鸠，在河之洲”，“秦时明月汉时关，万里长征人未还。”读起来多么有节奏感），就是现代新诗，也有着或严格或松散的“节奏化”的。譬如闻一多的《死水》、戴望舒的《雨巷》、何其芳的《预言》、舒婷的《祖国啊，我亲爱的祖国》、北岛的《回答》、余光中的《乡愁》等，都有着相当高的节奏韵律感。就是一些不大讲究节奏韵律的诗歌（例如戴望舒中期的诗以及学习他的现代派的诗，李金发的诗，尤其是上个世纪90年代以来所谓口语派的诗）它们也仍然不能等同于散文，它们的不等同在形式上而言，也仍然是它们仍有着松散的节奏感。例如下面戴望舒的《游子谣》：

海上起风的时候，
暗水上开遍青色的蔷薇，
——游子的家园呢？

篱门是蜘蛛的家，
土墙是薜荔的家，
枝繁叶茂的果树是鸟雀的家。

游子却连乡愁也没有，
他沉浮在鲸鱼海蟒间：
让家园寂寞的花自开自落吧。

因为海上有青色的蔷薇，



游子谣萦系他冷落的家园吗？
还有比蔷薇更清丽的伴侣吗。

清丽的小旅伴是更甜蜜的家园，
游子的乡愁在那里徘徊踟蹰。
唔，永远沉浮在鲸鱼海蟒间吧。

的确，从完全传统的观点来看，这首诗的确没有鲜明的节奏感，它基本不押韵，节拍的划分也较难。但是，即使这样，它与散文的语言相比，其节奏感仍然要强许多。这类诗比散文的节奏感更强的由来有三：第一，它的句式毕竟更有规则、节拍感毕竟比散文更强一些，譬如在第二节，前两句的句式一致，“顿”（节拍）的划分也都是2—1—3—1。第三句虽与前两句有些参差，但却反而增强了诗句的变化的喟叹感，另外，它的“顿”的划分也仍是较有规则的。第二，这类高度散文化的诗之所以不等同于真正的散文的节奏，就是很多其他节奏方法的运用，如重复、重叠、排比、递进、反问、咏叹等等（关于这些方法与节奏的关系，详见后）。这首诗中，第一节末句用了—个反问的喟叹句式，第二节是一组排比兼递进的句式，第四节的后两句是一组整齐的类似于对称的句式。最后一节的末句，也是一个喟叹感很强的句式。就是这许多各种节奏手段的运用，使它具有了大大超出于散文的节奏感。第三，也是这类诗歌节奏化的最基本最重要的一点，就是它们仍然是分行、分节排列的。它们之所以仍然要分行、分节排列，就是要以框架或者背景的方式提示着它的节奏化特征，也就是要求人们要把它当诗读。而从阅读实践上来看，诗的分行、分节的确很好地突显了诗的节奏化特征（注意，节奏是分为小节奏和大的节奏的。大节奏就是在诗的整体运行中显示出来的节奏。此详见后）。当然，在现代诗歌中也出现了极个别的极端现象，那就是连松散的语态节奏也没有，甚至也不分行和分节排列，例如当代周伦佑的什么《自由方块》、廖亦武的《死城》等，就是这类极端的例子。对这些东西，我们最好不要把它们当做诗，它们只是一些偶然的诗的怪胎、诗的恶作剧，说的好听一点是一些不成功的诗的试验品。

解决了“节奏化”问题，我们再来解释一下“意味”二字。什么是“意



味”呢？所谓意味就是诗的语言中所蕴含的某种情感、情绪、理念、宗教意味、审美意味、甚至某种说不清道不明的意味，就像我们在观赏某一幅画时常常产生的感受那样。为什么我们不像传统所做的那样，直接就用“情感”来指诗中所蕴含的意味呢？这是因为，诗的语言的意味固然绝大部分都属于情感的范畴，但绝不是都属的于情感，此外，诗的语言所包含的意味，还往往与其包含的某种审美意味或审美的形式意味难分难解地融合在一起，纯粹地以原生的形态存在于诗中的情感几乎是没有的。所以，我们最好就以“意味”二字来指代诗的艺术作品的这一种内涵。

从美学理论上来说，有无“意味”，是艺术语言与科学的、实用的语言的一个根本区别。科学的、日常实用性的语言是工具性的，它阐明一个问题或告知一个事实，听者借以知晓这个问题或事实，语言本身的使命就算完成了，听者就“舍筏登岸”，语言本身就成了废弃物。譬如我们说“天下雨了”，这一语言就在阐明一个事实，它没有别的目的和作用，这就是工具性语言。但是，艺术的语言却不是工具性的，它并不，或主要并不在阐明或言说某个事实，而是通过他的言说传达某种意味，譬如当诗人说“落花人独立，微雨燕双飞”，它的目的并不或主要并不在于告诉你客观外在的这一个事实：树上的花落下了，一个人独自地站在那儿，天下着小雨，有一对燕子在飞。它是传达着，也要求你这样的去品味其中所包含的意味：一种寂寞的情景，一种淡淡的哀愁，一种痴痴的怀想，当然其中也包含着这一情景所包含的审美意味。我们读了这一语言，品味了某种意味，但语言本身并不废弃，它就像一只包含着隽永意味的橄榄，而且是一只品之不尽的橄榄。这就是艺术的、诗的语言的特点。苏珊·朗格说：“一件艺术品总是给人一种奇特的印象，觉得情感似乎是直接存在于它那美的或完整的形式之中。一件艺术品总好像浸透着情感、心境、或供它表现的其他具有生命力的经验，这就是我把它称为‘表现性形式’的原因。对于它所表现的东西，我们不是称它为‘意义’，而是称为‘意味’。意味是某种内在于作品中并能够让我们知觉到的东西。”^[1]

解决了我们定义中的“意味”问题，我们还需要解决定义中的那个“最”字，即“最意味”的问题。因为有“意味”还只是所有文学作品都具有的一个特点，还不足以辨清诗与其他文学形式在意味方面的区别。譬如