

论唐诗语言艺术的现代启示

傅根生^{*}

〔摘要〕 唐诗是中国古典诗歌艺术的巅峰,语言艺术是唐诗取得非凡成就的重要因素。唐诗在语言艺术方面主要有三个方面的突出贡献,即形式的成熟、词法句法的创新以及意象的塑造等。总结唐诗的语言艺术特点,反思新诗发展中的问题,可以得到三个基本的启示,即形式问题依然是诗歌需要解决的首要问题,汉诗必须充分发掘和尊重汉语的诗性,意象是诗歌语言艺术组织的中心。

〔关键词〕 唐诗;现代汉诗;诗歌语言

唐代是诗歌的国度,唐诗是中国古典诗歌艺术的巅峰。唐诗何以千百年来咏赞不绝,其中一个重要的因素恐怕当属唐诗的语言艺术成就。这是因为,语言不仅是诗歌的基础构造单位,也是诗歌美学生成的核心组成部分,林庚先生曾在《唐诗综论》中论及唐诗的语言艺术成就问题,主要阐述了唐诗语言的诗化过程。本文主要从宏观的视角论析唐诗语言艺术的几个相关问题,从形式、汉语诗性、意象三个方面探讨它们与唐诗经典化之间的关系,并针对现代新诗发展进程中的一些实际问题进行观照和比对,可以发现唐诗语言对于现代新诗有着以下三个方面的启示。

一、形式问题依然是诗歌需要解决的首要问题

形式是诗歌语言的选择组合方式。对于单篇诗歌而言,形式和内容都很重要,但当诗歌达到高度繁荣的时候,必然很好地解决了形式问题,因为没有哪一种文体比诗歌更加重视形式感。古典诗歌从诞生之日起,形式一直是诗歌发展中非常重要的命题,从《诗经》的四言、《楚辞》的散化到汉末魏晋的五言诗,直至南北朝时期的“永明体”,历代文人都对诗歌形式进行了不同方面的探索。

真正将诗歌形式问题解决较好的是唐初文人。唐初主要解决了诗歌中两个基本问题,第一是声韵问题,当时很多研究诗歌形式的诗学论著,诸如上官仪《笔札华梁》、元兢《诗髓脑》和崔融《唐朝新定诗格》中均有“调声”专章,所谈的都是声韵问题。上官仪对前人诗歌的声病理论进行了总结和凝定,首次阐释了诗歌“八病”的内涵。元兢在此基础上,有意识地将平声与上、去、入三声对举,四声演变为平仄二元对立的体系,为近体诗的粘对与拗救提供了组织原则与技法归纳。第二是句式上的属对问题,也就是对偶问题。诗歌的对偶在唐前已有不同程度的实践,但唐初将其上升到更加系统、更加重要的位置,在类型方面更加细化,上官仪提出了“六对”与“八对”,《文笔式》提出了十三种属对方法,

^{*} 南京师范大学文学院博士研究生, 210097。

元兢提出了“八种切对”等。更加重要的是,唐初文人把属对强化成为诗歌的必要形式构件,如上官仪《笔札华梁》提出“凡为文章,皆须对属”,崔融《唐朝新定诗格》提出“凡为文章诗赋,皆须对属”,王昌龄《诗格》认为“凡文章不得不对”等,这些提法共同指向了对偶在诗歌形式中的基础性地位。

唐初对于诗歌语言形式问题的较好解决,为唐诗的繁荣奠定了基础。首先,提升了诗体的地位。唐初诗歌语言形式规范的确立,某种程度上把诗歌转化为一种文字的游戏,促进了广大文人的普遍参与,大量宫廷诗人依据这种规则进行诗歌的创作或唱和,虽然其中很多诗作文学价值并不高,但是通过集体的实践积累了大量诗歌创作技巧和经验,为后代的诗歌高潮到来奠定了很好的基础^①。其次,唐诗“以句法就声律”,无形中改变了诗歌的表达形式和结构,提升了诗味。唐诗中各种句法的产生与诗歌的声律形式密切相关,从某种程度上讲,诗歌声律决定了诗歌的句法,即如清人冒春荣《葑原诗说》卷一所云:“唐人多以句法就声律,不以声律就句法,故语意多曲,耐人寻味。”诗歌为了适应格律规则的形式要求,不得不对诗歌原有的句法结构进行变通或调整,形成一种更具张力的形式系统。这种系统由于内涵相比正常的逻辑结构隔了一层,从而增加了诗味,“声律的讲求,带动了文辞、章句、意境的锻造,促使诗艺从汉魏古诗的直抒胸臆,转向了唐诗的深沉蕴藉和思致凝练”^②。

对于诗歌而言,所有的形式都是从创作实践中总结而来的,每一种形式成熟背后必然有着无数的创作实践,并且被创作的成功实践所证明,故而,一种诗体形式的成熟标志着一轮创作高潮的来临。有唐一代,虽然诗歌形式一直有着变化和演进,但整体上,唐初所确定的规范一直制约了唐代的诗歌创作,即使在古体诗中,也不同程度地受到诗歌声律形式要求的约束与影响。

现代汉诗自胡适首倡“诗体大解放”以来,形式问题始终成为讨论的热点,争论的焦点就是新诗是否需要一定的形式,从新诗产生之初新月派的实践,到建国初前后的四次大讨论^③,这个问题在学界并没有达成一致的共识,至今依然是新诗研究中的一个重要问题。对于新诗的形式,一直以来就有着各种的探索与思考,从闻一多的诗歌“音尺论”、到冯至“十四行诗”的实践,从林庚的“节奏音组”、“半逗律”到卞之琳、何其芳等诗人对于新诗形式的极力倡导,都取得了相当丰富的理论和实践成果,但是诗歌形式问题并没有获得实质性的解决,甚至都没有获得诗界的认同。而相反,随着社会思潮的急剧变迁,众多国外诗歌理论的涌入,新诗创作呈现更加混乱的局面,诗歌创作越来越边缘化。目前的新诗,形式依然是一个基础性问题,“没有诗的形式,也就没有了诗人与读者沟通的桥梁。新诗多数不受欢迎,主要是因为它们还不成形。因此,如何认识新诗的形式问题便成了发展新诗的矛盾焦点”^④。

当然诗歌形式问题的解决并不是一蹴而就的事情,正如古体诗经历了上千年的演变,至唐方为极盛。但是,决不能因为形式问题的长期性和复杂性,而忽略形式问题的研究,倡导一种毫无节制的自由,“诗不是感情的泛滥而是对情感的驾驭,应有艺术的自觉,有形式和诗意的尊严”^⑤。新诗只有在不断的实践中总结和创新,寻找诗歌形式的美学生长点,凝聚共识,构建合适的美学结构,才能为新诗发展搭建一个基础的平台。

二、充分发掘和尊重汉语的诗性

诗歌必须要有诗意,否则就不能称为诗歌。诗歌的诗意呈现是多方面的,而语言是其中基础的因

①参见贾晋华:《唐代集会总集与诗人群研究》,北京:北京大学出版社,2001年;葛晓音:《创作范式的提倡和初盛唐诗的普及——从〈李峤百咏〉谈起》,《诗国高潮与盛唐文化》,北京:北京大学出版社,1998年。

②陈伯海:《唐诗学引论》,北京:知识出版社,1988年,第113页。

③参见骆寒超、陈玉兰:《中国诗学·形式论》,北京:中国社会科学出版社,2009年,第585页。

④丁鲁、黄淮、周仲器、万龙生:《关于新诗形式问题的讨论(笔谈)》,《江苏大学学报》(社会科学版)2006年第3期。

⑤赵敏俐主编:《中国诗歌史通论》,北京:人民文学出版社,2013年,第325页。

素。汉语是具有诗性的,汉字的直观具象、单音成词,词性的灵活多变,义项的复杂丰富,句法的“以意统形,心凝形释,削尽繁冗,辞约义丰”等特点对于诗歌意义的生成有着非同寻常的意义。美国学者范尼洛萨曾撰专著《汉字作为诗歌的媒体》高度赞扬汉字的诗性,他认为“诗歌的语言总是波动着,一层又一层弦外之音,和与大自然的亲和。在汉语中这种暗喻的可见性使得这种诗语的质地提高到最强烈的程度。”“诗的思维通过暗示来工作,将大量的意义压进一个句子,使它孕育,充电,自内发光。在汉语里,每个字都聚存着这种能量在其体内。”^①

诗歌诗性的发掘是一个持续不断的历程,伴随着文学的进步和文体的更替,其侧重点也有着很大的差异。唐代以前,诗意更多地借助于韵律的循环往复和情感的直线表露,除了语汇的意义和内涵有所附加延伸外,诗中语言结构的变化并不明显。而进入唐代以后,诗歌语言的组合和构成方式都发生了很大的变异,汉语诗性得到更多的呈现。诗人的诗歌创作过程,也是汉语诗性被发现、激活、整合的创造过程,正是这种创造造就了唐诗语言的摇曳多姿、含蓄蕴藉,孕育了唐诗的气象风神。

唐人发掘诗歌语言中的诗性是多方面的,主要集中在词法和句法方面。他们对于词法构造最突出的创新是充分利用汉字的特点,构成多种形式的词语组合。一种是词语的直接叠加,增加语词的意义容量。如“松月生夜凉,风泉满清听”(孟浩然《宿业师山房待丁大不至》),“松月”在唐代是一个非常普遍的意象名词,但是在唐代以前诗歌中,并没有出现“松月”这一用法,类似于这种组合的方式在唐诗中非常普遍,如“荷风”、“竹露”、“剑歌”、“岸风”等,而先唐并没有这种组合的惯性。另外一种是在自然物质上倾注主体的感觉,提升语词的内蕴与情感。如“九月寒砧催木叶,十年征戍忆辽阳”(沈佺期《独不见》),“寒砧”也是唐朝应用非常广的一个词汇,词语赋予了“砧”以“清寒”的气息,实际是融入了游子听闻捣衣而引起的身寒思乡之意,类似的用法还有很多,如“流霜”、“梦雨”、“暗云”、“悲风”等。最突出的是李贺,他常常借助自身的心灵真实构建外在的复杂图景,如“东关风射眸子”(《金铜仙人辞汉歌》)中的“酸风”,“冷红泣露娇啼色”(《南山田中行》)中的“冷红”等。

句法是中国古代诗学的一个重要范畴,唐诗在句法方面的创新更为突出。自宋代开始,关于诗歌句法的研究基本都是以唐诗尤其是杜诗为模本而展开的,唐人句法中突出表现为词的活用与句法变异。将“词的活用”放在句法里进行讨论,这是因为它不止是词类本身的问题,而是通过词性的变化,改造句子词语之间的关系,利用词语的自有意义和引申意义,在没有关系的两者之间灵活地搭建一种逻辑状态,形成反常、陌生、新奇的效果,使语言的表达更为生动、传神。如“泉声咽危石,日色冷青松”(王维《过香积寺》),“咽”、“冷”均属词性的活用,它们都是人的一种感性思维,放在此处既突出自然环境的特点,更渲染了主体的情绪状态。同类的语句很多,如“气蒸云梦泽,波撼岳阳城”(孟浩然《临洞庭湖赠张丞相》),“人烟寒橘柚,秋色老梧桐”(李白《秋登宣城谢朓北楼》),“药杵声中捣残梦,茶铛影里煮孤灯”(李洞《上崇贤曹郎中》),“微云淡河汉”(孟浩然《游秘省》),“江声走白沙”(杜甫《禹庙》),“一双瞳人剪秋水”(李贺《唐儿歌》),等等,这些词语通过内涵意义的拓展,将难以言说的情感体验展现为一种立体的感性空间,形成了诗歌的“诗眼”或“句眼”。唐诗句法异于前人的另一个突出方面是句法的变异。它是基于汉语组合的无限灵活性特点,启功先生曾就王维诗句“长河落日圆”(《使至塞上》)进行变化组合成九种不同的句式,居然大都文从字顺,汉语组合的丰富性可见一斑。冒春荣在《萇原诗说》卷一中对于唐诗句法变异的情况精辟总结道:“句法有倒装横插、明暗呼应、藏头歇后诸法。法所从生,本为声律所拘,十字之意,不能直达,因委曲以就之,所以律诗句法多于古诗,实由唐人开此法门。”句法变异在唐诗中非常普遍,杜诗名句“香稻啄余鹦鹉粒,碧梧栖老凤凰枝”(杜甫《秋兴》)是句法变异的典型,自古以来皆为诗歌句法讨论的热点。古人对于唐诗句法变异的效果也进

^①转引自郑敏:《结构—解构视角:语言·文化·评论》,北京:清华大学出版社,1998年,第85—86页。

行了探讨,如李东阳评杜诗云:“诗用倒字、倒句法,乃觉劲健。如杜诗‘风帘自上钩’、‘风床展书卷’、‘风鸳藏近渚’,‘风’字皆倒用。至‘风江飒飒乱帆秋’,尤为警策。”^①句法的变化虽因声律而成,但客观上形成了“诗家语,如此乃健”^②的艺术效果。而在唐前无论是词的活用,还是句子结构的变异,这方面的诗例非常少,即使如谢朓的名句“余霞散成绮,澄江静如练”(《晚登三山还望京邑》),为李白所激赏,但也只是一种自然特征的描绘,并无唐诗中因句法变异而产生的涵咏蕴藉。

我们分析唐诗的语言,可以发现,正是因为唐人对汉语诗性的充分发掘,才造就了唐诗语言及唐诗的辉煌。同样,我们观察中国新诗的百年发展,可以发现,当一个时期的诗歌比较注重语言的诗性,这一个时期的诗歌就比较出色,经典之作就比较多;反之,这个时期诗歌的发展就处于低谷。新诗发展初期,倡导诗歌语言的散文化,胡适认为“诗国革命何自始?要须作诗如作文。”^③并且身体力行,大量进行了散文化诗歌的创作实践,其目的是为了颠覆古典诗歌,但建设远比颠覆艰难,并没有建立起现代新诗的语言诗性,穆木天对此提出了严厉的批评,“中国的新诗的运动,我以为胡适是最大的罪人。胡适说:‘作诗如作文’,那是他的大错。”^④诗与散文语言虽然有着很多相似的地方,但不可否认两者之间的区别。黑格尔曾经说过:“诗的观念本身只有通过文字才能变为客观的东西,所以我们要先单从语言的角度去研究语言的表现,以便把诗的文字和散文的文字以及诗运用语言的方式与散文思维中运用语言的方式区别开来。”^⑤诗歌语言的散文化虽然一定程度上推动了新诗的变革和创新,但严重违背了诗歌的本质,无可避免地带来了诗歌的平庸化。近期,新诗语言出现了口语化浪潮,完全抹煞了诗歌语言和生活语言的界限,直接导致各种口语诗歌、粗俗诗歌的泛滥,甚至出现了所谓“下半身”与“垃圾派”诗歌,诗坛生态被严重恶俗化,进而进一步加剧了诗歌创作的危机。无论是诗歌语言的散文化、口语化或者历史上曾经出现的口号化、标语化等问题,都是没有尊重汉语的诗性,忽略了诗歌语言的特点,必然危害了现代汉诗的正常发展。

新诗演进中,真正流传下来的经典诗歌,都是能够突破语法的束缚与规整,善于挖掘汉语的诗性特质,构造一种充满朦胧而飘忽的诗意,如徐志摩《再别康桥》的经典名句“悄悄是别离的笙箫”、“沉默是今晚的康桥”,词类活用,逻辑飞跃,呈现了诗人依依不舍、流连忘返的忧伤与矛盾。现代有很多诗人能够超越语法锁链,关注语言的诗意,如“但抱紧那伤心的标志,去触遇没着落的怅惘”(林徽因《情愿》),“你的愉快是无拦阻的逍遥”(徐志摩《云游》),“你秀媚的眼光灿烂在黑暗里”(胡也频《别曼伽》),“窗子在等待嵌你的凭倚”(卞之琳《无题二》),“你装饰了别人的梦”(卞之琳《断章》),“淡淡的微风匍匐我发上”(蓬子《苹果林下》),等等。这些诗句都很好地利用了汉语的多义性、模糊性,创造出一种含蓄蕴藉、婉曲朦胧的诗意美。诗歌追求诗意是诗歌自身的必然要求,而如何将汉语的多义性及其所蕴含的文化内涵融化为诗歌自身的追求,将是新诗发展的一个长期任务。

三、意象是诗歌语言组织的中心

意象虽然不属严格意义上的诗歌语言艺术范畴,却是诗歌语言上升为艺术的最重要因素。唐代对于后代诗歌最重要的贡献之一,就是创设了众多美妙的意象,而这些一直都是后代诗歌批评与创作关注的焦点,也是现代汉诗创作的重要借鉴。

意象艺术在中国古典诗歌创作中有着非常悠久的传承,唐人以意象作为诗歌最重要的表达方式和

①李东阳著,李庆立校释:《怀麓堂诗话校释》,北京:人民文学出版社,2009年,第272页。

②魏庆之:《诗人玉屑》卷六引王安石语,上海:上海古籍出版社,1978年,第143页。

③胡适:《尝试集·自序》,北京:人民文学出版社,1984年,第138页。

④穆木天:《谭诗》,杨匡汉、刘福春主编:《中国现代诗论》上编,广州:花城出版社,1985年,第99页。

⑤[德]黑格尔:《美学》第三卷下册,朱光潜译,北京:商务印书馆,2011年,第56页。

载体,是诗歌发展的必然结果。中国诗歌历来重视“物感”的传统,诗歌创作的发端源于外界事物的刺激,诗歌的情感借助于一定的物象予以呈现。在南朝刘宋时期,因玄学的影响,既导致山水诗歌的兴盛,也影响了山水诗歌观物的方式。直至进入初唐,四杰等在自然景观中融入个人的生命色彩,初步将意与象进行了融合,而经历王维、孟浩然、李白等盛唐诸家的天才实践后,诗歌意象艺术才真正成熟起来,此后很长一段时期内,意象都是诗歌语言艺术组织的中心。

唐诗以意象作为诗歌语言组织的中心,更加注重“象”的构建,更加注重整体的感受,通过“象”传达诗歌的内涵,甚至通过“象外之象”传达一种“韵外之致”。这种手法弱化局部词语的简单考究,而更加注重语言的自然流畅,正是这种以意象为主的语言组织手法使得唐诗形成了更加简单自然的语言风格,获得了更为丰富隽永的情感意蕴。例如李白的《静夜思》:“床前明月光,疑是地上霜。举头望明月,低头思故乡。”利用极其简约的词汇,营造出一个整体化的意象空间,极富隽永的魅力。再如孟浩然的《过故人庄》:“故人具鸡黍,邀我至田家。绿树村边合,青山郭外斜。开轩面场圃,把酒话桑麻。待到重阳日,还来就菊花。”诗歌以十分朴实、省净的语言塑造了一个清新的意象环境,虽然没有多少情感的直接描写,却传达了朋友之间的真挚情谊和农家生活的简朴亲切,情景浑然贴合。

唐人对意象的追求是有自觉认识的,殷璠编纂《河岳英灵集》,在总结盛唐诗歌成就的基础上,提出“兴象”的概念,将“象”与“兴”联系在一起,突出了“象”的重要性及其情感内涵。王昌龄在《诗格》中提出“三境”说,即“一曰物境,二曰情境,三曰意境”,在“意”与“象”的关系上更进一步,“境”的追求也突出了唐诗对于诗歌整体语言特征的关注。进入中唐以后,诗歌更加强调语言的韵味,突出象外之意,皎然《诗式》中即提出了“绎虑于险中,采奇于象外”的诗学主张。司空图则进一步完善和丰富了意象的内涵,提出了“象外之象,景外之景”^①的意象哲学,切中了诗歌意象的核心特点。

意象作为诗歌语言组织中心,更有利于情感的表达,如王维《辛夷坞》:“木末芙蓉花,山中发红萼。涧户寂无人,纷纷开且落。”诗歌没有任何抒情语句,只是简单描绘了“红萼花”之“开”、“落”的意象,但隐含了诗人的幽寂之意。王维《辋川集》中大多诗歌都是借助意象表达自己微妙、独特的情感状态,即所谓“不着一字,尽得风流”^②、“羚羊挂角,无迹可求”^③。我们比较李白和谢朓的两首同题《玉阶怨》,会有更直观的感受,谢诗云:“夕殿下珠帘,流萤飞复息。长夜缝罗衣,思君此何极。”李诗云:“玉阶生白露,夜久侵罗袜。却下水精帘,玲珑望秋月。”谢诗借景象起兴,以情感作结;而李诗则只是描绘了一名宫女普通的生活场景,却完成了一个独特的定格,获致比谢诗更加清远、精美的意蕴。

唐代以后,历代诗歌不管怎样演变,意象一直是诗歌语言组织的中心追求,唐诗意象的典范性意义也一直存在。现代新诗从诞生之日起,虽然有不同的流派和迥异的主张,但意象始终都是诗歌语言组织的重要方面,新格律诗派、七月诗派、九叶诗派均对新诗意象作了实质性的探索与改革。但是进入上世纪80年代后期,随着社会思潮的变化,出现了“消灭意象”的主张,先锋派诗人倡导“对语言的再处理——消灭意象!它直通通地说出它想说的,它不在乎语言的变形,只追求语言的强度。”^④

诗歌是否需要意象呢?这一点黑格尔说得非常好,“诗不仅一方面要防止表现方式降落到平凡猥琐的散文领域,另一方面要避免宗教信仰和科学思考的语调。诗尤其要避免可以破坏形象鲜明性的凭知解力的生硬的割裂和联系以及下判断作结论之类哲学形式,因为这类形式会立即把我们从想象的领域里搬到另一个领域里去。”^⑤诗歌是需要想象的,意象是诗歌想象发生的源点,没有意象的诗歌,要么是简单景物的陈列,要么是纯粹理论的讲解,这些都不是诗歌,只是文字的堆砌。“新生代诗人这种在

①司空图著,祖保泉、陶礼天笺校:《司空表圣诗文集笺校》文集卷三《与极浦书》,合肥:安徽大学出版社,2002年,第215页。

②司空图:《二十四诗品则》,北京:中华书局,1985年,第6页。

③严羽:《沧浪诗话·诗辨》,北京:中华书局,1985年,第6页。

④尚仲敏:《大学生诗派宣言》,徐敬亚、孟浪等编:《中国现代主义诗群大观》,上海:同济大学出版社,1988年,第185页。

⑤[德]黑格尔:《美学》第三卷下册,朱光潜译,第64页。

‘消灭意象’的前提下上演的一场群魔乱舞般的语言狂欢,显示出了语言和诗歌的一种新的可能,但总体上看,它对诗歌语言和诗艺诗美的破坏意义远远大于建设意义”^①。

俄国学者罗曼·雅各布森在《语言学与诗学》中提出:“诗学涉及的首要问题是:究竟是什么东西使一段语言表达成为艺术品?”^②答案就是意象,意象是诗歌的生命,是诗人情感的直接载体,“是诗歌表达与交流的主要途径,是诗歌区别于其他文学样式的最突出的本体性要素。”^③唐诗能够千百年来被人们吟咏不辍的原因就在于它创造了无数动人的意象,让人浮想,引人遐思,而现在有些新诗却背离了这一汉诗的基本特点。从新诗的发展而言,必须重新理解和感受意象,“意象——仍是新诗创作的精魂”^④。当然,诗歌的意象语言是不断发展的,唐诗更多的是融意入象、借象生意,象是主体,突出诗歌的情感;而现代新诗则是以象见意、意胜于象,意为主体,突出诗歌的哲思。

我们梳理唐诗语言的发展,可以发现其在形式的成熟、汉语诗性的挖掘以及意象的塑造等方面取得的突出成就,仔细分析其中的变动因子,可以感知唐人在诗歌艺术追求中的不懈努力。一是艺术追求的自觉性。唐人对诗歌的语言有着高度的敏感,包括对诗歌语言韵味的咀嚼,“兴象”、“象外之象”等理论的总结,从佛教、道教中吸收语言的营养,等等。二是语言创新的自觉性。唐诗对于诗歌形式的追求,诗歌声律的成熟、语言选择组合的变化、意象结构的丰富等,都是诗歌在不断发展的基础上追求更具诗意的结果。三是语言追求的个性化。唐代进行诗歌创作的文人数以万计,形成了众多风格鲜明的个性特征,“唐人以诗名家不下千数,其间忧喜怀思,放情感兴,或清而婉,或丽而葩,或跌宕而瑰奇,艰深而刻苦,亦皆各极其志而致其辞焉。”^⑤

鉴古知今,分析唐诗语言所取得的成就,是为了更好地指导今天的诗歌创作。诗歌作为文学的一种话语类型,一种想象世界、表现世界的方式,它应该有自己的话语规范和机制,秩序和策略。语言是诗歌的基础,面对后现代的种种解构,面对传播环境的重大变革,如何为新诗语言寻找一种合适的体系?唐诗作为高峰中的高峰,总结借鉴唐诗语言艺术的经验,对于今天新诗的建设不无启示和裨益。

(责任编辑:高峰)

Linguistic Art in Tang Poems and Its Implication for Modern Poetry

FU Gen-sheng

Abstract: Poetic creation peaked in the Tang Dynasty and the linguistic art was indispensable to this remarkable achievement. The linguistic art in Tang poems mainly includes three elements, i.e. the highly-developed forms, the creative use of words and the ingenious construction of vivid images. Through analyzing such linguistic art and reflecting on the development of the modern poetry, we can arrive at the following three conclusions: the form is still the most important issue concerning poetry; Chinese poems should follow and make a full use of the poetic property of the Chinese language; and imagery is the core of the linguistic art in poetry.

Key words: Tang poetry; modern Chinese poetry; poetic language

①杨景龙:《中国古典诗学与新诗名家》,北京:人民文学出版社,2012年,第343页。

②[俄]罗曼·雅各布森:《语言学与诗学》,赵毅衡编:《符号学文学论文集》,天津:百花文艺出版社,2004年,第170—171页。

③黄曼君:《中国现代诗歌意象论·序》,北京:中国社会科学出版社,2008年,第1页。

④杨剑龙、蓝海文:《意象——仍是新诗创作的精魂:关于当代新诗创作的对话》,《文艺争鸣》2003年第4期。

⑤朱右:《白云稿》卷五《谔轩诗集序》,清文渊阁四库全书本。