

王占福 著

武占坤 校订

# 古代汉语修辞学



GUDDAI HANYU XIUCI XUE

河北教育出版社

# 古代汉语修辞学

王占福 / 著  
武占坤 / 校订

河北教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

古代汉语修辞学/王占福著. — 石家庄: 河北教育出版社, 2000.8

ISBN 7-5434-3890-9

I. 古… II. 王… III. 汉语-修辞学-古代  
V. H15

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 29203 号

古代汉语修辞学

王占福 著 武占坤 校订

---

河北教育出版社出版(石家庄市友谊北大街 330 号)

河北新华印刷一厂印刷

---

870×1168 毫米 1/32 13.625 印张 331 千字 2000 年 8 月 1 版

2001 年 1 月 1 次印刷 定价: 23.50 元

ISBN 7-5434-3890-9/H·32

## 序 言

武占坤

在香港回归的喜庆日子里，河北大学中文系王占福老师交给我厚厚的一部书稿，嘱我代他做些校订工作。“校订”能否胜任那是后话，乐得先睹为快。我便作为本书的第一名读者，并字斟句酌地拜读了全部书稿，提出些修改意见，使我现在能稍加思索便写出我的观感，以为序。

21 世纪的脚步离我们越来越近了。

21 世纪将是我们这条中华巨龙在各个方面更加腾飞奋进的时代。

语言学家们预言：21 世纪中国语言科学发展的形势，将是修辞学处于“显学”的地位。

我个人同意这种预见。在市场经济的法则下，发展实用学科是历史的必然。

这就意味着，在即将到来的世纪里，汉语修辞学研究将会出现一个春色满园的局面。王老师的力作《古代汉语修辞学》，恰恰在此时此际出版问世，毫无疑义，对这一形势起了个“龙头”作用，最低也是“花开来报春消息”吧！

有报春意义的花卉，不仅是“迎春花”，还有“荠菜花”和“腊梅花”。辛弃疾有词说：“城中桃李愁风雨，春在溪头荠菜花。”毛泽东的《咏梅》词说：“已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏。俏也不争春，只把春来报。”如果一定要以花取喻此书，我想，用“花小朵小”的迎春花或荠菜花来譬喻这部四大篇章八大论题、字数三十余万、历时六载、五易其稿才写就的学术专著，显然是大书小喻了。我看，此书颇像毛泽东词中歌咏的“梅花”。

我这里一定要拿梅花喻此书，主要基于以下几点联想：

一、本书中的学术创见星罗棋布，读来目不暇给，心不暇思，绝无“似曾相识燕归来”之感。它浑如一树怒放的红梅，新红耀眼，清香四溢。例如辞格的分类，是修辞学界长期以来众说纷纭的问题，是修辞学大家都为之挠头的难题。本书一巧拨千斤，抓住辞格语构特点这一根据，提出四分法的见解：“词语型”、“句子型”、“篇章型”、“三栖型”。常言说得好：“羊羹虽美，众口难调。”此说虽不见得立即为大家所接受，但总是一家之言吧！修辞学的特质到底是什么？也是到目前为止，多少修辞学界说没有明确解决的问题。本书着重指出：“修辞学就是语用美学，它以语用美的现象为自己的研究对象；以揭示语用美的规律为己任；以实现语用的艺术美为中介，最后达到提高语用表情达意的效果为终旨。”把“修辞学”的特质归结为语用美学，就把修辞语用和自然语用，把艺术语用和规范语用区别开来；把积极修辞与消极修辞的界线也就划分清

了；把修辞学与逻辑学、文章写作学以及与语言学方面的其他各科的界线划分清了。如他从哲学的高度，把修辞的方法概括为“辩证语用”的方法论问题；把修辞方法划分为“具体、基础、微观”的辞格层和较为“抽象概括的”优选、调配、变通、炼意四法的居间层以及“最为宏观概括”的辩证语用最高层的提法；把“辩证语用”提炼为“因旨因境（语境）制宜”的原则、“相反相成”的原则和“矛盾统一、恰切适度”的原则的提法；指出修辞活动有主观性、客观性、综合性、修养性等四种属性的提法；把古汉语美学观的特点归结为侧重“精约美、和谐美、音乐美”三个方面的提法；对语境的功能突出“示机”作用之提法；说语境与修辞的关系，犹按眼儿之与箫笛、键盘之与钢琴的提法；把修辞的要求，概括为“真、善、美”三个字的提法。诸如此类的观点，都是独辟蹊径、一针见血、深中要害的。所以读本书，诚如聆听除夕午夜的鞭炮，眼中有闪光，耳中有爆炸，心中有震颤，鼻中有余香。真是一种振聋发聩、醒心明日的享受。

二、本书的另一特点，是它高屋建瓴而又提纲挈领地提出了一整套事关修辞理论命脉的论题。如“本质论”、“方法论”、“美学观”、“机制论”、“语体论”、“风格论”等，构筑了本书的框架。这些命题虽只三字，却是居高临下之笔，巨笔如椽之作，不站在相当高的学术水平上，是提不出这些“神经结”样的命题的。所以本书的框架，是具有相当高的学术力度的。这对理论修辞学学科体系的建立，无疑会具有深远影响的。它和梅花“铁干虬枝”遒劲的风骨，何其相似！

三、古典意味十足，是本书风格上的一大特色。我们中华民族是个文化早熟的民族，古典修辞理论，既是源远流长而又汗牛充栋。本书是在继承这些传统理论精华的基础上，又注入

建国以来现代汉语修辞研究新成果的血液写成的。它的理论观点，本来是熔铸古今、博采众长的产物。由于传统的资料占篇幅较多，语例大多来自古书，所以本书的风采，古典情调较浓。这和我们这个民族传统美感的习惯好尚，赋予了鲜明的古色古香意味的梅花风格也相当合拍。

四、本书入选的例句，大多源于各种古籍，具有典范修辞意义的诗文名句。故而，本书虽非千古至文，满书却是美句星陈；本书虽非千古绝唱，却有不少绝唱的诗句在此集锦。读此书大有“不是春光，胜似春光”的意趣，使人沉醉，让你销魂。这和江苏吴县邓尉山上欣赏梅林花季的胜景，给你以“香雪海”<sup>①</sup>的感受，何其“通感”！

五、据我所知，王老师研究古代汉语修辞多年，对许多修辞原则问题，是颇有见地的，但他却不以“我认为……”、“我的看法是……”这类口吻去表述。书里既无把别人的观点改头换面、冒充己出、进行掠美的夹带，更无自吹自擂、自我标榜的锋芒。这在当今假冒伪劣的商品充斥市场，商风污染文风，市场冲击文场的情况下，在大言欺世的广告语用渗透寻常语用的情况下，这是何等难能可贵的文格。这种谦恭古朴的文风，同梅花“俏也不争春，只把春来报”的品格，何其相像！

古谚说得好：“桃李不言，下自成蹊。”何况本书不但“有言”，而且是有“几十万言”之言之学术专著。读者是明察洞见的“上帝”。本书在学术影响和票房价值上，到底是“成蹊”，还是“成墟”？读者自会公评，何须我再喋喋！

---

<sup>①</sup> 江苏吴县光福乡邓尉山上的梅林如海。早春时节，梅花盛开之际，漫山遍野十里方圆之内尽为白梅，茫茫如雪，香涛阵阵，势如海潮，故被誉为“香雪海”。清代诗人孙原湘有诗说：“入山无处不花枝，远近高低路不知。贪受下风香气息，离花三尺立多时。”

序文搁笔之际，窗外正是大雪纷飞。我不禁又吟起毛泽东的《咏梅》词：

风雨送春归，飞雪迎春到。

已是悬崖百丈冰，

犹有花枝俏。

.....

1998年12月4日

写于河大南苑15号楼



# 目 录

## 绪 论 篇

- 一、古代汉语修辞学与现代汉语修辞学的关系····· ( 4 )
- 二、研究古代汉语修辞的目的和意义····· ( 4 )
- 三、古代汉语修辞研究中应注意的问题····· ( 11 )
- 四、关于本书的框架····· ( 16 )

## 总 论 篇

- 第一章 本质论**····· ( 21 )
  - 第一节 修辞的本质····· ( 21 )
    - 一、“修辞”二字意义纵横谈····· ( 22 )
    - 二、修辞的依据····· ( 28 )
    - 三、修辞的原则····· ( 33 )
  - 第二节 修辞学的性质····· ( 37 )

## 2 目 录

---

一、什么是修辞学·····	( 37 )
二、修辞学研究的对象·····	( 40 )
三、修辞学与相关学科的联系及区别·····	( 42 )
四、修辞学的类型·····	( 48 )
<b>第二章 方法论</b> ·····	<b>( 52 )</b>
第一节 辩证语用·····	( 52 )
第二节 优选、调配、变通、炼意·····	( 55 )
一、优选·····	( 55 )
二、调配·····	( 58 )
三、变通·····	( 61 )
四、炼意·····	( 63 )
第三节 辞格·····	( 67 )
第四节 辞格的分类·····	( 71 )
一、词语型辞格·····	( 74 )
代称·····	( 74 )
藏词·····	( 83 )
举隅·····	( 89 )
移就·····	( 91 )
设彩·····	( 92 )
节缩·····	( 95 )
倒置·····	( 99 )
旋造·····	( 105 )
同异·····	( 106 )
同语·····	( 108 )
非别·····	( 108 )
别白·····	( 113 )
并提·····	( 115 )

---

连及	(121)
变文同义	(127)
析数	(130)
双关	(131)
避讳	(137)
回环	(147)
转类	(149)
镶嵌	(151)
二、句子型辞格	(155)
譬喻	(155)
夸饰	(161)
呼告	(173)
示现	(175)
集句	(177)
对偶	(178)
互文	(189)
点化	(195)
引用	(200)
排除	(210)
存真	(210)
折绕	(214)
顿挫	(215)
抑扬	(217)
舛互	(220)
三、篇章型辞格	(221)
跳脱	(221)
点染	(224)

---

回文·····	(229)
四、三栖型辞格·····	(233)
委婉·····	(233)
阶进·····	(241)
隐语·····	(246)
倒反·····	(250)
顶真·····	(254)
列锦·····	(257)
仿拟·····	(260)
错综·····	(266)
避复·····	(271)
省略·····	(273)
自释·····	(277)
改窜·····	(280)
第三章 美学观·····	(283)
第一节 以少总多的精约美·····	(284)
第二节 声韵跌宕的音乐美·····	(287)
一、叠音运用的乐律美·····	(289)
二、平仄交替的跌宕美·····	(294)
三、押韵的回环美·····	(296)
四、双声叠韵的音韵美·····	(299)
五、音节整齐、节奏匀称的调谐美·····	(302)
第三节 形式对称的和谐美·····	(303)

## 分 论 篇

第四章 语境论·····	(315)
--------------	-------

---

第一节 什么是语境·····	(315)
第二节 语境的分类·····	(317)
一、语内环境(小语境)·····	(317)
二、语外环境(大语境)·····	(322)
第三节 语境的修辞功能·····	(324)
一、给恰切巧妙的修辞语用提供契机·····	(324)
二、语用和谐美的度量衡·····	(325)
三、变谬误为真理,化腐朽为神奇的创造力·····	(326)
四、提供言语的背景因素,增强表达力度·····	(328)
第四节 语用须切境·····	(329)
<b>第五章 语体论</b> ·····	<b>(334)</b>
第一节 语体的概念·····	(334)
第二节 语体的类别·····	(338)
一、口头语体·····	(339)
二、书面语体·····	(341)
<b>第六章 风格论</b> ·····	<b>(345)</b>
第一节 “风格”的含义·····	(345)
第二节 源远流长的汉语语体风格研究·····	(347)
第三节 风格的类别·····	(350)
一、语言的时代风格·····	(351)
二、语言的民族风格·····	(353)
三、语言的个人风格·····	(354)
第四节 表现风格·····	(357)
一、什么是表现风格·····	(357)
二、表现风格的类别·····	(358)
三、表现风格分述·····	(360)
四、表现风格的综合体现·····	(412)

---

<b>第七章 关系论</b> ·····	(418)
第一节 古代汉语修辞方式与复音词形成的关系·····	(419)
第二节 同义词的运用与修辞表达的关系·····	(428)
第三节 反义词的运用与修辞表达的关系·····	(434)
第四节 古代汉语修辞方式的运用与词义发展 演变的关系·····	(439)

## 馀 论 篇

<b>第八章 修辞学的发展观</b> ·····	(449)
第一节 先秦两汉是汉语修辞学的萌芽、 开创期·····	(450)
一、先秦·····	(450)
二、两汉·····	(454)
第二节 魏晋南北朝至金元是汉语修辞学的 发展期·····	(459)
一、魏晋南北朝·····	(459)
二、隋唐五代·····	(465)
三、宋代·····	(467)
四、金、元·····	(470)
第三节 明、清是汉语修辞学的奋发期·····	(473)
一、明代·····	(473)
二、清代·····	(476)
第四节 “五四”以后是汉语修辞学的革新期 ·····	(477)
<b>主要参考书目</b> ·····	(481)
<b>后 记</b> ·····	(484)

# 绪 论 篇





汉语是人类语言中使用历史最长，运用人口最多，民族性最强，语用修辞最臻精美、繁茂的语种之一。

修辞是在人类使用语言的过程中产生的一种言语艺术化的现象。语言是一套以静态形式存在的符号体系，是人类最重要的交际、思维、传递信息的工具。“工欲善其事，必先利其器。”人们在社会交往中，为了真实准确地传递信息，生动、精练、优美、和谐地表情达意，就必须充分地发挥主观能动性，利用规律，调动各种语用机制，机动灵活地选择最适宜的语言手段，这样便产生了动态形式的修辞。人类创造了语言，也就在语用过程中同时创造了修辞艺术。随着修辞艺术的产生，那么研究修辞艺术的学问——修辞学，也就应运而生了。

修辞随着人们语用艺术经验的积累而发展，同时又成为标志一种语言成熟、周密、精美、完善的尺度，“为一族文化之彰表”。因此，人们要想提高语用的表达力度，就必须学习和研究修辞。

## 一、古代汉语修辞学与现代汉语修辞学的关系

古代汉语修辞学是以古代汉语修辞现象为研究对象，以揭示古代汉语修辞规律为己任的科学，是语用科学中理论性与实践性都极强的科学。古代的口语现在已经无从听到，我们今天所接触到的只能是古代的书面语中的修辞现象。那么，古代汉语修辞学与现代汉语修辞学有什么关系呢？观今宜鉴古，无古不成今，古代汉语修辞学与现代汉语修辞学既有联系，又有区别。说它们有联系，是因为现代汉语修辞规律有很多是和古代汉语修辞规律一脉相承或是古代汉语修辞的发展。说它们有区别，是因为它们又具有各自鲜明的时代特点。

古代汉语修辞学与现代汉语修辞学的不同之处，大概主要体现在两个方面：一方面是由于古代汉语修辞学过去附属于古代文学理论和文章学之中，因此，它涉及文学流派、文章风格、文体结构等比较广泛的问题；另一方面，由于古代汉语在词汇状况、语法形式、语音系统、文体分类、篇章结构以及遣词造句等各个方面都有着自身的特点，故而，也自然就形成了一些与现代汉语不同的修辞手法。<sup>①</sup>

## 二、研究古代汉语修辞的目的和意义

中华民族是个文化早熟的民族，古典的修辞理论及实践是中华古代文明的重要组成部分。但古代汉语修辞研究在中国一

---

<sup>①</sup> 参见赵克勤著：《古汉语修辞简论》，商务印书馆 1983 年 3 月版，第 3 页。

直是修辞学研究中的一个薄弱环节，仿佛修辞研究也是从外国引进的，这种局面长期以来未曾打破。建国以来，古代汉语修辞论著也比较少。因此，加强对古代汉语修辞的研究是当务之急，是弘扬中华古典文化之必需。

吕叔湘先生在《语言研究创刊题词》中说：“语言的研究不应局限于语言的本身，也应研究人们怎样使用语言，研究语言在人类生活中的作用。”早在春秋战国时期的典籍中就有重视“怎样使用语言”、怎样最高程度地发挥语言交际作用的记载。《左传·襄公二十五年》云：“言之无文，行而不远。”对这句话，现在一般理解为：说话如果没有文采，虽然能行于一时，但绝对不能传之久远。这是古代典籍论述修辞重要性的最早文字材料。我国上古虽然还不曾有修辞方面的专著，但魏晋南北朝以来的文论著作，不少都涉及了文章的修辞问题。三国魏曹丕在《典论·论文》中提出了“夫文本同而末异”的主张。他所说的“本”，指一切文章的共同性，即基本的规则；“末”，指不同文体的特殊性。“本同末异”就是指各种文体语用的基本规则虽然是相同的，但应该有不同的表现手法。南朝梁沈约主张“以情纬文，以文被质”。《谢灵运传论》意谓根据思想感情（情）来组织文辞（文），运用文辞来体现内容（质）；也就是说，思想内容与形式并重。南朝梁刘勰主张：“圣贤书辞，总称‘文章’，非采而何？夫水性虚而沦漪结，木体实而花萼振：文附质也。虎豹无文，则鞞同犬羊；犀兕有皮，而色资丹漆：质待文也。”（《文心雕龙·情采》）这就说明了文辞依附于思想内容，而思想内容又待于文辞来表现的道理。同时，他还提出了“言以文远”（《文心雕龙·情采》）的看法。

汉代刘向在《说苑》卷十一《善说篇》中指出：“子贡云：

‘出言陈辞，身之得失，国之安危也。’《诗》云：‘辞之绎矣，民之莫矣。’夫辞者，人之所以自通也。主父偃曰：‘人而无辞，安所用之？昔子产修其辞而赵武致敬，王孙满明其言而楚庄以怒；苏秦行其说而六国以安，蒯通陈其说而身得全。夫辞者，乃所以尊君、重身、安国、全性者也。故辞不可不修，而说不可不善。’”把修辞提到定国安邦、重身养性的高度。刘向的《新序》卷三《杂事篇》云：“昔者，秦魏为与国，齐楚约而欲攻魏，魏使人求救于秦，冠盖相望，秦救不出。魏人有唐且者，年九十余，谓魏王曰：‘老臣请西说秦，令兵先臣出，可乎？’魏王曰：‘敬诺。’遂约车而遣之。且见秦王，秦王曰：‘丈人罔然乃遂至此，其苦矣！魏来求救数矣！寡人知魏之急矣！’唐且答曰：‘大王已知魏之急，而救不至，是大王筹策之臣失之也。且夫魏，一万乘之国也，称东藩，受冠带，祠春秋者，为秦之强足以为与也。今齐楚之兵已在魏郊矣，大王之救不至。魏急，则且割地而约齐楚，王虽欲救之，岂有及哉！是亡万乘之魏，而强二敌之齐楚也。窃以为大王筹策之臣失之矣。’秦王惧然而悟，遽发兵救之，驰骛而往。齐楚闻之，引兵而去，魏氏复故。唐且一说，定强秦之策，解魏国之患，散齐楚之兵，一举而折冲消难，辞之功也。……唐且有辞，魏国赖之，故不可以已。”唐且的一席话切境切身，说服了秦国，挽救了魏国，此可谓一言可以兴邦之语。

南朝梁刘勰在《文心雕龙·章句》中也提到：“夫人之立言，因字而生句，积句而为章，积章而成篇。篇之彪炳，章无疵也。章之明靡，句无玷也。句之精英，字不妄也。振本而末从，知一而万毕矣。”“所谓‘彪炳’，指文采焕发；所谓‘明靡’，指文辞清畅；所谓‘精英’，指用词精当。句之根本在词，所以用词妥贴恰当是写作的根本要求。词用得妥当正

确，就会影响文句的意思，使人发生误解。”<sup>①</sup>说明了修辞与题旨的表达有着密切的关系。

以上这些论述，虽然提法不尽相同，各有侧重，但有一点却是一致的，那就是都强调了说话或文章的润饰对于表现一定的内容是至关重要的。关于这个问题，唐代刘知几在《史通·叙事》中作了更为精辟的阐发：“古者行人出境，以词令为宗；大夫应对，以言文为主。况乎列以章句，刊之竹帛，安可不励精雕饰，传诸讽诵者哉？”这说明如何遣词造句才能更完美、更恰当地表现一定的内容，这是古人特别重视的问题。不可否认，文章表达不能仅仅归结为修辞，但修辞确实实在其中占有相当重要的地位。

我国是一个历史悠久的文明古国，几千年来，炎黄子孙创造了独放异彩的灿烂文化，创造了古典文明。这些文化珍品，以它经久不息的光辉照耀着我们世代的人们前进的道路，给世界文明增添了光彩。古代汉语在记录、传播古代文化方面做出了不可磨灭的功绩，流传至今的古代典籍，据《世界图书》1981年第3期载：根据杨家骆统计，汉以前，已有一千零三十三部，计一万三千零二十九卷；到清末，增至十八万三千七百五十五部，计二百三十六万七千一百四十六卷。流传至今，估计也有七八万部。真可谓浩如烟海了。这些典籍中蕴藏着丰富的修辞研究资源，淹通广博，这份传统宝藏足资借鉴。

研究古代汉语修辞，就是要在分析、归纳和综合古代汉语语用材料的基础上，总结出古代汉语修辞的特殊规律，阐明古

---

<sup>①</sup> 周祖谟：《写作与修辞》，见《语文论丛》，河北教育出版社1989年1月版，第27页。

代汉语修辞中某些重要的理论。不仅要认真地、系统地总结已有的研究成果，而且还要特别注意审视、研究那些不断出现的新的修辞现象，从而摸清自古至今的发展脉络，以达到正本清源的目的，使修辞知识全方位、立体化。

研究理论的目的在于指导实践。今天虽然没有人再用古汉语写文章，再用古汉语的修辞规律指导古文写作了，但古今修辞的道理却是相通的，观今宜鉴古，鉴古可以加深对今的认识。

指导实践，很重要的一点就是指导我们的阅读实践，从而提高理解古书的能力和鉴赏古代优秀作品的水平。因为阅读古书，除了有语音、词汇、语法方面的障碍以外，修辞也是一个拦路虎，不容忽视。如果不懂古代汉语修辞，对古书中经常使用的修辞表达方式的功用和特点一无所知，或知之甚少，对古书中的某些句子就难以读懂；即使自以为懂了，也很可能是知其然而不知其所以然。如宋姜夔《踏莎行》词：“燕燕轻盈，莺莺娇软，分明又向华胥见。夜长争得薄情知？春初早被相思染。

别后书辞，别时针线，离魂暗逐郎行远。淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管。”此词中的“分明又向华胥见”的“华胥”到底是什么意思？传说伏羲氏的母亲叫华胥，见于《史记》司马贞补的《三皇本纪》：“太皞庖牺氏……母曰华胥，履大人迹于雷泽，而生庖牺于成纪。”庖牺，即伏羲。在远古时代也有一个华胥氏之国，《列子·黄帝》中说黄帝曾经梦游过华胥氏之国：“退而间居大庭之馆，斋心服形，三月不亲政事，昼寝而梦，游于华胥氏之国。华胥氏之国，在弇州之西，台州之北，不知斯齐国几千万里。盖非舟车足力之所及，神游而已。”但《踏莎行》中的“华胥”，既非指伏羲氏的母亲，也不

指华胥氏之国，而指的却是梦境。“华胥见”原来就是指在梦中相见。“华胥”之所以有“梦境”的意义，就是因为《列子·黄帝》篇里有“黄帝昼寝而梦，游于华胥氏之国”的记载。在《列子》中，“华胥”指的是国名是毫无疑问的，只是因为黄帝“梦入华胥国土来”（宋刘克庄《后村集·晚意》诗），便与“梦”联系起来，于是古人就借“华胥”来指“梦境”；这在修辞中叫做代称。这样联系起来，我们才算读懂了。

另外一种情况，则是字句上看似极为平常，但实际上并不容易读懂，如汉司马迁《报任安书》：“太史公、牛马走司马迁再拜言。”太史公即指司马迁的父亲司马谈。这是古人书写中的一种套语。有的则要透过字面的意思，去体会内含的真正意义，譬如对于委婉的说法就是如此。《左传·成公二年》：“韩厥执紼马前，再拜稽首，奉觞加璧以进，曰：‘寡君使群臣为鲁卫请，曰无令與师陷入君地。下臣不幸，属当戎行，无所逃隐，且惧奔辟而忝两君。臣辱戎士，敢告不敏，摄官承乏。’”言外之意，要履行职责，俘虏你。这些例子都说明一个道理，那就是，要想读懂古书，就得学点修辞。

另外，通过对古汉语修辞的研究，也可以提高我们鉴赏古代作品的水平，从我国古代优秀的文学作品中更广泛、更有意识地汲取丰富的营养。我们学习和鉴赏古代文学作品首先着眼于它的思想内容，这是毫无疑问的，但真正好的作品，也必然是思想内容和艺术技巧、修辞手法相统一的。《论语·颜渊》：“子贡曰：‘文犹质也，质犹文也，虎豹之鞞犹犬羊之鞞。’”形象具体地说明了内容和形式是同等重要的道理。刘勰在《文心雕龙·情采》中说：“联辞结采，将欲明理。”修辞的作用就在于更加准确、鲜明、生动、优美地表达思想内容，因而作品的修辞技巧也是不容忽视的。南宋陆游的《游山西村》诗：“莫

笑农家腊酒浑，丰年留客足鸡豚。山重水复疑无路，柳暗花明又一村。箫鼓追随春社近，衣冠简朴古风存。从今若许闲乘月，拄杖无时夜叩门。”其中颌联之所以为人称道，时被引用，除了主要因为它隐括了社会生活中一种真理，耐人体味之外，恐怕还和成功地运用流水对的修辞方式描写了难状之景有关。它不但给人们一种对称美，而且使人们领悟到一种富有哲理思想的启示：只要人们正视现实，面对重重艰难险阻而不退缩、不畏惧，勇于开拓，奋勇前进，那么，前方将是一个充满阳光与希望的崭新境界。又譬如唐代杜牧的七言绝句《山行》：“远上寒山石径斜，白云深处有人家。停车坐爱枫林晚，霜叶红于二月花。”这首描写山行途中所见到的晚秋景色的小诗，最后一句对晚秋枫林景色作了具体描绘：枫叶经霜变红，比春天的花朵还要鲜艳。这是为世人传诵不衰的名句。秋天是严霜降落，草木枯凋的季节，自宋玉以来的诗人写秋天，悲秋、叹秋者居多，他们写尽了秋日的苦寒冷涩、充满了凄凄瑟瑟的情调。而杜牧却对这晚秋景色有着不同的情趣，他从这个季节里发现了比春天更为美丽的事物。这美丽的事物，有蜿蜒曲折的石径，飘浮着朵朵白云的天空，深山中的几户农家，更有山坡上一片傲然不屈、抗霜斗寒、红彤艳丽、如霞似火、生机盎然的枫叶。这诱人的景色比起鸟语花香的明媚春光来也毫不逊色。这样的艺术效果，是和诗人采用设彩的修辞方式分不开的。一个“红”字渗透了作者对枫叶乃至对整个秋色的欣赏与赞美，并且蕴含着一种哲理：生活中处处都有美好的事物存在，无论是人生的中年，还是暮年，只要奋发有为，积极乐观，就可以像青年时期一样，过得同样美好惬意。

以上引例所收到的效果，重要的固然是在于它能揭示一定的感人意境和画面，但和作者成功地运用了对仗、设彩的修辞



技巧进行表达也是分不开的。

### 三、古代汉语修辞研究中应注意的问题

#### (一) 注重宏观方面的理论研究

自1923年唐钺《修辞格》一书出版以来，受唐钺《修辞格》的影响，修辞学界的注意力一直偏重于微观方面的研究。一般人认为，除辞格以外，就好像无所谓修辞学，这种认识实在是一种误解。不可否认，通过辞格来研究修辞，虽然可以说是抓住了修辞的核心，但这只是解决了修辞的部分方式方法问题，绝不是汉语修辞学的全部。张寿康先生说：“修辞活动是以充分利用各种语言材料为前提的。言语修辞的全部着眼点在完满地、富有成效地实现言语活动的意图和目的。而言语活动一般地说，都具有情境性和整体性。因此修辞的领域不仅是微观的，同时也应该是宏观的；不仅要研究辞格表达，语句推敲，而且要研究语段、语篇的建构，讲究话语、文篇的总体表达效果。”<sup>①</sup>郑子瑜先生编完《中国修辞学史稿》时，就有这样一点缺憾：认为自己所引述的资料，以一般的修辞论和辞格论较多，而论述消极修辞所应注意的诸要项和论述积极修辞的风格与辞趣方面就较少，至于谈论文体的修辞技巧的修辞论，也感到有些欠丰富。即使这样，当郭绍虞先生读到郑子瑜教授的《中国修辞学史稿》一书的初稿大纲时，却不禁跃然而起，认为这是修辞研究领域中的空谷足音，认为他的研究方法能够另辟蹊径，没有重蹈一般修辞学的旧辙，就是因为他在重视辞格研究的同时，把重点放在了汉语修辞学的历史方面。我们应

<sup>①</sup> 张寿康：《修辞通鉴·序言》，中国青年出版社1991年6月版，第1页。

该超越辞格研究的局限，在宏观方面，诸如语音修辞、词语修辞、句法修辞、篇章修辞、语体修辞、文体修辞、语言风格、修辞机制、修辞的美学观等各个方面，进行探索，要从古代典籍中那些具有典范意义的著名作家、文章家的作品遴选出文采纷呈、琳琅满目的修辞片断，加以动态的、切中肯綮的分析研究，从而总结出古代汉语修辞的特殊规律，阐明古代汉语修辞中的重要理论。

辞格固然不是修辞学的全部，但也绝不可走向另一个极端：辞格无用。倘若无用，为何历经半个多世纪而不衰，又为何研究越来越深入呢？这就从一个侧面说明，我们既不能把修辞的研究局限在辞格这块小天地，但也绝不排除对辞格的深入研究，正确的办法是把它放到一个适当的位置上。

### （二）注意修辞学同相邻学科的关系

修辞学是研究语言艺术的一门科学，是介于多门学科之间的一门边缘性学科。它同美学、心理学、语言学、文章学、文艺学、哲学、逻辑学都有着多方面的联系，特别是同语法学和逻辑学有着密切的关系。

逻辑学，研究人们思维的规律，解决的是说话对不对的问题。语法学，研究的是语言的结构规律，解决的是通不通的问题。修辞学，研究的是语用艺术化的规律，它管的是美不美的问题。不对、不通的，自然就谈不上美了。

很显然，逻辑、语法是修辞的基础。没有这个基础，修辞就无从谈起。因而，不注意它的多科性，不重视逻辑、语法的研究而孤立地研究修辞，是难以收到良好效果的。

### （三）注意古代汉语特殊修辞方式的研究

阅读古书可能会遇到不少“拦路虎”、“绊脚石”，其中大多数是属于词汇和语法方面的，但也有不少是属于修辞方面

的。如割裂、藏词、集句、列锦、用典、错综、倒置、互文、并提等，在现代汉语中，或者罕见，或者根本不见。它们产生于一定的时代，并且运用于一定的文体。这就需要探索它们的规律，找出它们赖以存在的条件，搞清它们在具体语境中的确切含义。譬如杜甫《北征》诗中有一句“不闻夏殷衰，中自诛褒姒”。第一句提到了两个朝代：夏朝、商朝（殷）；第二句点到了两个女姓：褒姒、妲己。如果单从字面意义来看，这两句是说：之所以没有听到夏朝商朝衰亡的事在今天发生，那主要就是因为杀了褒姒和妲己这一类女人。但是，再仔细考虑，问题就出现了。妲己是暴君商纣王的宠妃，“妲”和“殷”还能对得上号，可是褒姒是那个烽火戏诸侯的昏君周幽王的宠妃，“褒”和“夏”怎能对得上呢？这就是因为诗人使用了错综其文、互文见义的“互文”手法造成的。夏朝亡国之君夏桀宠爱妹喜，商朝亡国之君纣王宠爱妲己，西周亡国之君幽王宠爱褒姒。但诗句可容纳的字数是有限的，在这有限的字数中又非得把这复杂的内容表达出来不可，就只好采用了“互文”这种手法。因而，第一句说夏和殷，中间隐含了“周”；第二句说妲己和褒姒，中间隐含了“妹喜”。换言之，上句提到“夏”，自然而然地就提示了“周”，因为“殷”和“妲”的关系已为这种提示作了铺垫，所以对这两句这样理解才是全面的：唐朝之所以能够逃脱像夏商周三个朝代衰亡的厄运，就是因为唐玄宗诛杀了像妹喜、妲己、褒姒那样的女人杨贵妃。由此可见，互文见义的特点不单纯是字句的词语互补，更重要的是它具有意义内容上的相互隐含和渗透。又如萧统《文选序》：“君非从流，臣进逆耳。”陶渊明《庚子岁从都还》：“再喜见友于。”以上二例均采用了割裂的手法。“从流”，是“从善如流”的意思，因为《左传·成公八年》有“从善如流”。这是藏腰；“友

于”代兄弟，因为《尚书·君陈》有“惟孝，友于兄弟”。这是藏尾。这种割裂的方式虽然破坏了语言的纯洁，但这毕竟是历史语言现象。我们搞清了这些问题，对于学习和研究那个时代的语言无疑是有好处的。但是，对于古今汉语都有的修辞方式，我们也不能笼统地、简单化地在两者之间划等号。正确的态度是，应该加以具体地分析和比较，得出科学的结论。现代汉语的某些修辞方式虽然古代也存在，但具体含义却不尽相同，这主要是因为古今的社会状况、思维方式、习俗好尚等的不同，决定了人们的是非观、道德观、苦乐观、价格观等的不同，故而对某些事物的表现手法也就必然有一定的差异。就拿“委婉”这种修辞方式来说，古今的差异就很大。古代由于阶级的对立和森严的等级观念，在对话中使用尊称和谦称成为一种时尚，而如今因为人们的社会地位人人平等，谦称不怎么用了，尊称除在必要的场合使用外，一般也不怎么运用了。古代那些使用极为常见的称呼，现在有的已经绝迹，如“不穀”、“寡人”、“孤”、“予一人”、“太后”、“大王”、“麾下”、“牛马走”、“下走”等。有的几乎绝迹。只有“陛下”、“阁下”、“先生”等还用于特殊的场合和个别的对象。又如古人在理论性文章中很喜欢运用“借喻”，或者干脆用譬喻来阐述一个道理，这在现代汉语中也比较少见了。再譬如古人运用代称这种方式极为普遍，常以地名代人名、以官名代人名、以地名代官名、以产品代产地等，这种方式在现代汉语中使用得很少了。种种情况说明，现代汉语修辞虽然继承了古代汉语修辞的某些方面，但随着语言的发展，它本身也在发展着，这就使得某些古今共同使用的修辞方式既有相同之处，又有了不同之点。深入研究这些“同”“异”的规律，从“同”中看继承，从“异”中看发展，这也是建立

汉语修辞学的科学体系的重要途径。<sup>①</sup>

#### (四) 掌握科学的研究方法

材料是科学研究工作的出发点，是搞科学研究的必备条件。没有材料，就失去了研究工作的对象，自然也就没有办法进入研究过程。马克思曾强调过：“研究必须充分地占有材料。”<sup>②</sup>因而，熟习古籍，掌握材料，加强感性认识，就成了古代汉语修辞学研究的先决条件。南朝梁刘勰在《文心雕龙·知音》中说：“操千曲而后晓声，观千剑而后识器。”就充分说明了占有材料的重要性和必要性。在博览古籍的过程中，手头要勤，注意集录样例，然后经过分门别类，比较归纳，从中找出那些带有必然性、普遍性、趋向化、模式化的东西。得出必然的因果认识，弄清条件的制约关系，这就是规律。陈望道先生说：“‘科学的任务是研究规律。’‘所有现象都根据规律发展。规律有客观性质，不以人们意志为转移。’‘科学家的任务就是发现规律，认识规律。修辞学的任务就是探求修辞现象的规律，缩小所谓只可意会，不可言传的境地。’”还指出，“总结规律要从语言事实出发，必须建筑在搜集大量修辞现象的基础上”。<sup>③</sup>这才是正确的研究途径，这才是古代汉语修辞学研究的科学方法。在这方面，杨树达先生的《汉文文言修辞学》，郑奠、谭全基的《古汉语修辞学资料汇编》，给了我们有益的启示。

① 参见赵克勤著：《古汉语修辞简论·总论》，商务印书馆 1983 年 3 月版，第 14 页。

② 马克思：《资本论》第一卷，人民出版社 1867 年第 1 版《跋》。

③ 宗廷虎著：《中国现代修辞学史》，浙江教育出版社 1997 年 12 月第 2 版，第 302 页。

## 四、关于本书的框架

本书的框架为四篇八题。四篇是：绪论、总论、分论、余论。八题是：本质论、方法论、美学观、语境论、语体论、风格论、关系论、发展观。四篇中，绪论、余论，一头一尾。总论处于中心地位，分论则类似四肢。

八个论题各自在学科体系中的地位，彼此的关系，并不一样。事物现象的本质是决定事物现象其他一切方面的要素，按传统“太极观”的说法作比，“本质论”在八题中自然处于“太极”地位。“《易》有太极，是生两仪；两仪生四象，四象生八卦。”（《周易·系辞下》）“美学观”和“方法论”，是受本质决定的两大方面；目的是靠方法实现的目的，方法是为目的服务的方法。它们自然处于两仪的地位了。语境和语体，是修辞方法的制约因素，和修辞方法的联系最为密切；风格则是美学观的延伸。所以，根据“两仪”生“四象”的道理，把“语境论”、“语体论”、“风格论”放在四象的地位，大概争议不大。余下的“关系论”、“发展观”，只能处于“八卦”的地位了。“发展观”原本就是修辞学史研究的对象，有相当的独立性，放到这里，只是为给读者提供一点修辞学史的知识而已，并不是笔者把这一内容作为本书的主体部分。

本书把“语境论”、“语体论”、“风格论”作为“分论”处理，也不只是因为它们处于四象的地位，也受学术界看法分歧的影响。有的修辞学家认为“语体学”、“风格学”是语言学中一个独立的学科，是与修辞学平行、并列的，同时又是关系密切、彼此交叉的。对“语境”虽然至今尚未见到视为“独立学科”的论点，但在研究实践上，我们已见到数种语境学专著出

版，著者显然也是把它作为独立学科看待的。我们把能进行学科独立的研究的内容作为“分论”也是一种处理上的考虑，也是对“主分”意见的一种尊重吧！

其实，相关学科的细分、独立，有利于研究的专门或深化，这自不待言。但修辞活动是综合运用有关各门学科知识的一种实践，为了使用之便，把联系最为密切的有关学科，最为至要的有关内容，容纳到“修辞学”这个主体学科中来，进行内在联系的有机研究，阐明它们在语用艺术化之间的制约关系，这不但是可行的，而且是相当必要的。这种容纳，常常不是数量上的相加关系，内容上多一章少一章的问题，而是化学上的“升华”作用，能提高学科的“品位”。例如王希杰教授新著的《修辞学通论》，把“语境”问题作为该书的一章加以论述。透辟的见解，有机联系的分析，不但使这一课题成为修辞学有机的主体内容之一，而且是相当富于学术活力的一个内容。它使修辞学的理论体系向科学化的水平上跨了一个台阶，向实用化的道路上大大迈进了一步。相形之下，那种以“辞格”研究为中心，忽视“语境”研究的修辞学，即使是最近出版的新书，也只能算“半老的徐娘”了。我们对“语体”、“风格”问题，也采取了兼收并蓄政策，而不是关门大吉。修辞语用过程中的编码活动，总要顾“体”（语体）虑“格”（风格）吧！





# 总 论 篇



---

# 第一章 本质论

## 第一节 修辞的本质

“质”是事物的规定性，规定着这种事物之所以是这种事物，规定着这种事物与邻界事物的区别，规定着这种事物其他各个方面的特点。一种事物的质是该事物最个性化的属性

修辞现象最个性化的属性究竟是什么？一言以蔽之曰：美化言语，给言语以审美价值。

语言作为一套传递信息、表达思想的符号体系，它的静态存在形式或符号类聚的贮存形态（词典形态），并无所谓“美不美”、“好不好”的问题，最多只能说它有“示美”的潜能。当它被使用时，化静为动，便动出了一系列巨大的变化：①由类聚自在的备用符号，转化为组合编码

有为的应用符号序列；②由指称事物、巩固概念的词语，变为表述判断、推理的句子；③潜在的“示美”功能，立即转化为审美的现实；④隐形的“语境”因素，立即变为现实的“语境”存在。于是语言材料便质变为言语作品，语言能力便质变为言语行为。修辞活动便是在语言发生这一系列重大转化过程中参加进来的，为提高言语的表达力度，而附加给言语兼具审美意义的行为（或让言语示人以和谐美，或让言语示人以音乐美，或让言语示人以新奇美，或让言语示人以巧妙感、画面感、意境感、蕴藉感等等）。言语表达的愉心醒目，引人注意，自然也就提高了表情达意的力度。修辞语用与寻常语用其质的区别点就在于修辞活动有“示美”的作用，是向听读者着意传递美的信息的活动。虽然这是“中介”目的，而不是终极目的，但却是“质”的所在，以此区别于许多邻界现象。

### 一 “修辞”二字意义纵横谈

现在让我们先看一看“修辞”二字的本义。关于“修辞”的“修”字，《说文解字》“彡”部的解释是：“修，饰也。从彡，攸声。”段玉裁注：“巾部曰，饰者，刷也。又部曰，刷（刷）者，饰也。二篆转注，饰即今之拭字，拂拭之则发其光采，故引申为文饰。”可见“修”之初义即为了“增光发采”，为了“美”，这就接触到“修”的本质了。《论语·宪问》：“子曰：‘为命，裨谌草创之，世叔讨论之，行人子羽修饰之，东里子产润色之。’”就把“修”字解释为“修饰”，或者作为“修饰”。这是从狭义来解释或运用“修”字。如果从广义上讲，“修”字还含有“点化”、“调整”的意思。例如：

①王嘉壁辑《西山泉》引《泊宅编》：“欧阳永叔守滁作《醉翁亭记》，后四十五年，东坡为大书重刻，作‘泉

冽而酒甘’为‘泉甘而酒冽’。今读之，实胜原句。”（注：原文为“临溪而渔，溪深而鱼肥；酿泉为酒，泉冽而酒甘。”改后文：“临溪而渔，溪深而鱼肥；酿泉为酒，泉甘而酒冽。”意谓到溪边钓鱼，溪水深因此鱼也肥；用酿泉的水造酒，泉水清因此酒也香。）

这是一种词语序位的调整，为了声韵的和谐而加以调配，因为只有“冽”对“肥”才是“仄”对“平”。

②金王若虚《滹南遗老集·文辨》：“东坡《超然台记》云‘美恶之辨战乎中，去取之择交乎前’，不若云‘美恶之辨交乎前，去取之择战乎中’也。”

苏东坡《超然台记》：“夫所谓求福而辞祸者，以福可喜，而祸可悲也。人之所欲无穷，而物之可以足我欲者有尽。美恶之辨战乎中，而去取之择交乎前，则可乐者常少，而可悲者常多，是谓求祸避福。”为何要进行调整？这是因为“美”、“恶”是对外在事物的评价，侧重外在；取此舍彼是由内心经过全盘衡量后而作出的抉择，侧重在内心，而取此舍彼是经过内心激烈斗争才下定决心的。由外及内正符合由感性到理性的认识规律。这是一种逻辑次序的调整。

③明陶宗仪《说郛·隐窟杂志》：“汪内相《劝主上听政表》云：‘汉家之厄十世，知光武之中兴；（晋）献公之子九人，念重耳之独在。’盖佳话也。或曰：‘若移上句为下句，则善不可加矣。’”

上下两句对调，变成由远及近、由古及今，是符合说理程序的调整。

④明郭允礼《无极〈公明碑〉碑文》：“吏不畏吾严而畏吾廉，民不服吾能而服吾公。廉则吏不敢慢，公则民不

敢欺。公生明，廉生威。”

这则闪烁着耐人寻味的智慧及箴言意味的深刻内涵的短文，落款为明嘉靖三年无极县知县郭允礼所书，抄刻于石，镶嵌于县衙大堂之上。它与西安碑林中一通石碑上的文字基本相同，只是“廉则吏不敢慢，公则民不敢欺”在西安碑文中为“公则民不敢慢，廉则吏不敢欺”。

两相比较，虽然无极碑文只颠倒了上半句与下半句的“廉”与“公”，但“慢”对“吏”、“欺”对“民”，就显得更加符合事理，而且与上文搭配更为合理。

从以上所举例句不难发现，这些例子均未改换一字，而仅仅是对语言成分的序（次序的先后）位（层次的上下）进行了调整，从而使语言的声韵、节奏、意念发生了变化，实现了特定的修辞效果。像这样调整或点化的修辞现象，广义地说都是修饰。

关于“亂”字。《说文解字·辛部》云：“亂，讼也。从鬲（同“亂”。段玉裁注：“此与乙部‘亂’音义皆同。”），鬲，犹理辜也。鬲，理也。”段注认为“讼”应作“说”。故应改为：“亂，说也。从鬲、辛，鬲、辛犹理辜也。辜，理也。”《说文·辛部》：“辛，辜也。”“辜，辜也。”“辜”、“辜”通用。“辜”即“辛”也。“辜，犯法也。”理辜，即处理犯罪案件。《尚书·吕刑》：“民之乱（治），罔不中听狱之两辞。”意思是说，百姓治理得好，没有不兼听诉讼双方供辞的。《周礼·秋官·乡工》：“听其狱讼，察其辞。”“辞”是讼辞、口供的意思。由供辞引申为说话。

《周易·系辞下》：“其旨远，其辞文，其言曲而中。”“将叛者其辞慚，中心疑者其辞枝，吉人之辞寡，躁人之辞多，诬善之人其辞游，失其守者其辞屈。”《诗经·大雅·板》：“辞之辑

矣，民之洽矣；辞之悻矣，民之莫矣。”《礼记·表記》：“情欲信，辞欲巧。”意谓感情要真诚，言辞要美好。《论语·泰伯》：“曾子言曰：‘……出辞气，斯远鄙倍矣。’”《论语·卫灵公》：“辞达而已矣。”

说辞要“文”、要“巧”、要“达”，指的都是成文的辞句，与语法学上表示一个观念、一个意思的“词”不同。《说文解字》段注：“积文字而成篇章，积词而为辞。”显然所谓“修辞”的“辞”是“言之成文”的“辞”，并不是语法学上代表一个概念的“词”。譬如《左传·庄公十年》：“秋，宋大水，公使吊焉。”“秋”是一个词，“宋”是一个词，“大水”是偏正词组，合起来就是所谓的“积词而成辞”的“辞”。

秦汉以来，“词”与“辞”时常被人们混用。如《史记·儒林列传》：“是时天子方好文词。”韩愈《柳子厚墓志铭》：“居闲，益自刻苦，务记览，为词章，泛滥停蓄，为深博无涯矣，而自肆于山水间。”他们所用的“文词”、“词章”都是指文章而言，本应写作“文辞”、“辞章”才对。

“辞”字在先秦时代有时指“语辞”，有时指“文辞”，并不固定。像我们前而所举《周易·系辞下》“吉人之辞寡，躁人之辞多”中的“辞”及西汉刘向《说苑·善说篇》引子贡语“出言陈辞，身之得失，国之安危也”、《论语·泰伯》“出辞气，斯远鄙倍矣”。以上各句中的“辞”都是指“语辞”。《荀子·正名》：“辞合于说。”这里的“辞”，显然指的就是“文辞”。这正如文天祥《文山先生全集》卷十一所说：“辞之义有二：发于言则为言辞，发于文则为文辞。”在汉魏以前，人们视语辞和文辞并重，到后来，既然以文辞代替了语辞，便再也瞧不起语辞了，于是古人饰辞专对的技术也就不引起人们注意了。从此，修辞变成撰著文稿所专有的事，人们也便误认为是“摘辞

抒藻”的技巧了。唐代刘知几《史通·言语》云：“逮汉魏以降，周、隋而往，世皆尚文，时无专对。运筹画策，自具于章表；献可替否，总归于笔札。”就反映了这种情况。

语辞和文辞虽有“口头”与“书面”之分，有的出于口，有的著于竹帛或撰写在纸上，但它们的修辞法则是没有区别的。从前崇拜文辞的时期，有些人往往有一种偏见，总以为讲修辞，自然“修”的是“文辞”。其实，文辞的修辞法还是以语辞的修辞法作根据的。而且从语体出身的方言，如“阿堵（这个，六朝至唐宋方言）”这类，还备受崇拜文辞者的青睐；所以我们要研究文辞的修辞法，就不能不先注意语辞的修辞法。<sup>①</sup>

最后说“修辞”。

前面对“修”和“辞”的含义分别作了介绍，那么，“修辞”指的是什么呢？陈望道先生在《修辞学发凡》中解释道：“修辞，大体可分为广狭两义：狭义，以为‘修’当作‘修饰’解，‘辞’当作‘文辞’解，修辞就是修饰文辞。广义，以为‘修’当作‘调整’或‘适用’解，‘辞’当作‘语辞’解，修辞就是调整或适用语辞，即《论语》所谓的‘辞达而已矣’的意思。”“调整或适用语辞”说，是陈先生的创见。这就比以前将“修辞”仅释为“修饰文辞”要全面多了。

“修辞”二字连用，最早见于《周易·乾·文言》：“君子进德修业。忠信，所以进德也；修辞立其诚，所以居业也。”唐孔颖达疏：“‘修辞立其诚，所以居业’者，‘辞’为文教，‘诚’谓诚实也；外则修理文教，内则立其诚实，内外相成，则有功

<sup>①</sup> 参见郑子瑜著：《中国修辞学史稿》，上海教育出版社1984年5月版，第3~4页。



业可居，故云‘居业’也。”在孔氏看来，“修辞”是指“修理文教”，是就人的修业而言。然而他所说的“文教”，含义就十分宽泛了，不仅包括文化教育，而且也指著书立说。晋潘岳《闲居赋》云：“是以资忠履信以进德、修辞立诚以居业。”因此，后代的文章学家在引用这句话时，一般都把它的意义缩小到“修饰词句”这点上，并且把它看成是关于文章修辞的最早而又最有权威的名言。显而易见，《周易》中的“修辞”，并不是一个学科的名称，同我们今天所说的“修辞”的内涵迥异。

南朝梁刘勰在《文心雕龙·宗经》中说：“励德树声，莫不帅圣；而建言修辞，鲜克宗经。”《文心雕龙·才略》也提到：“及乎春秋大夫，则修辞聘会，磊落如琅玕之圃，琨耀似缟绵之肆。”这样，把修辞和人们的说话行文联系起来，已属于我们今天所说的“修辞”的滥觞，而第一次把“修辞”作为书名的，则是元代王构的《修辞鉴衡》。其书“皆采宋人诗话及文集、说部为主，属于诗文评一类。追索其源，和魏晋曹丕的《典论·论文》、晋陆机的《文赋》、南朝梁刘勰的《文心雕龙》等相近，而与‘五四’以来所谓的‘修辞’迥异其辞。”<sup>①</sup>

我们所说的修辞，从性质上看，就是实现语用的艺术化问题；从一般的、抽象概括的方法上看，就是优选词语、润色词语、调整词语、点化词语；从功能上看，就是要加强语言的表现力和感染力，即美化语言。换言之，修辞就是根据“题旨”和“语境”，对语言进行艺术的调整加工，修饰润色，以求提高表达效果的一种言语活动。

<sup>①</sup> 周大璞主编：《古代汉语教学辞典·序》，岳麓书社1991年6月第1版，第2页。

## 二、修辞的依据

修辞活动的依据是题旨和语境。所谓题旨，就是修辞者所要表达的中心思想、目的意图，是表达的轴心。清代刘熙载在《艺概·文概》中说：“文固要句句字字受命于主脑，而主脑有纯驳平陂高下之不同，若非慎辨而去取之，则差若毫厘，缪以千里矣。”又说：“老子曰：‘言有宗。’墨子曰：‘立辞而不明于其类，则必困矣。’‘宗’、‘类’二字，于文之体用，包括殆尽。”“主脑”、“宗类”指的都是题旨，这就说明了题旨在修辞活动中所占的重要位置。王夫之在《姜斋诗话》（卷下）中也说过：“无论诗歌与长行文字，俱以意为主。意犹帅也，无帅之兵谓之乌合。”“把定一题、一人、一事、一物，于其上求形模，求比似，求词采，求故实，如钝斧子劈栎柞，皮屑纷霏，何尝动得一丝纹理？以意为主，势次之。势者，意中之神理也。唯谢康乐为能取势，宛转屈伸，以求尽其意。意已尽则止，殆无剩语。天跻连蜷，烟云缭绕，乃真龙，非画龙也。”这里的“意”指的也是题旨。

修辞如果离开说话或写作的题旨这个轴心，便成了盲目的活动，根本就无提高表达效果之可言，更无论语用的美不美了；不切题旨的语言，就是不得要领、没有“主脑”的语言，就是不知所云的语言。这种语言是没有什么鲜明、生动、准确可言的。刘勰在《文心雕龙·情采》中云：“夫铅黛所以饰容，而盼倩生于淑姿；文采所以饰言，而辩丽本于情性。故情者文之经，辞者理之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅。此立文之本源也。”这个“情”和“理”，指的就是修辞表达的题旨，并强调是写文章的根本。

修辞不仅要切合题旨，而且切合的题旨必须是真情至理。

“情动于中而形于外”（《诗经·大序》），情之于诗尤为重要，“诗者，根情”（白居易《与元九书》），说明饱含着强烈的感情是艺术作品最为重要的题旨，不具备这一点，就不是好作品。作品的力量主要取决于情感的力度。因为内容决定形式，没有感情的内容，作品就显得空洞无物，即使词藻再华丽也是苍白无力的，是不足取的。因此，语言的真、善、美，决定于它从艺术高度，真实无误地表现了充实健康的题旨。人类语言宝库中那些熠熠闪光的名篇佳句，之所以为人们经久不衰地传承，就是因为它们用文采横溢的词句，表达了真挚的情理或优美的意境。例如：

三国魏曹操《短歌行》（之一）诗：“对酒当歌，人生几何！譬如朝露，去日苦多。慨当以慷，忧思难忘。何以解忧？惟有杜康。青青子衿，悠悠我心。‘但为君故，沈吟至今’。呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙。明明如月，何时可辍。忧从中来，不可断绝。越陌度阡，枉用相存。契阔谈宴，心念旧恩。月明星稀，乌鹊南飞。绕树三匝，何枝可依？山不厌高，海不厌深。周公吐哺，天下归心。”

这首千古流传的求贤诗，真正动人的地方就在于“开头和结尾”几句具有撼人心弦的感情力量。“开头四句笼罩着悲凉的气氛，结尾四句则流贯着慷慨自信的旋律。……诗的开头对人生短促的感伤与结尾重整乾坤的英雄气概属于情感的两极，它们既矛盾又统一，构成了慷慨悲凉的情感形式，同时以人生感叹的悲凉情调开始，以重整乾坤的慷慨豪情告终，体现了由悲凉向慷慨转化的过程，隐含着因果链的情感逻辑。它有两层含义：一是人生短促，但决不悲观沉沦，而要振奋精神、抓紧

时间建功立业；二是个人力量有限，但决不消极无为，而要招募贤才协助统一事业。从这里可以看出：诗中表现的是以慷慨豪情为主调的积极情感状态，它像一层厚厚的浓云构成全诗的氛围，是汨汨的心泉渗透着诗的内容，从而产生巨大的感情力量。”<sup>①</sup>再如杜牧的《阿房宫赋》，文词华美，气势充沛，韵律铿锵，暴露了秦国统治者穷奢极欲、腐化荒淫的罪恶，指出秦王朝灭亡的原因，并从中引出深刻的历史教训，来正告当时的统治者。为了表达这一题旨，杜牧充分运用了赋体铺张手法，在铺叙中展开了丰富的想象翅膀，熔夸饰、排比、譬喻于一炉，推波助澜。譬如，铺写宫中美女：“明星荧荧，开妆镜也；绿云扰扰，梳晓鬟也。渭流涨腻，弃脂水也；烟斜雾横，焚椒兰也。雷霆乍惊，宫车过也；辘辘远听，杳不知其所之也。”这一段描写，文词华美，读起来只觉摇曳多姿，不显堆砌板滞；只觉酣畅淋漓，而不显沉闷累赘。这是和杜牧的文艺理论主张密切相关的。他在《答庄充书》中主张：“凡为文以意为主，气为辅，以辞采章句为之兵卫。”他写文章既讲气势，又讲文采，但始终把立意放在第一位。作者在《上知己文章启》中谈到本文的写作意图时说：“（唐敬宗）宝历大起宫室，广声色，故作《阿房宫赋》。”前面的“染”是与最后面的“点”（“呜呼！灭六国者，六国也，非秦也。族秦者，秦也，非天下也。嗟夫！使六国各爱其人，则足以拒秦；秦复爱六国之人，则递三世，可至万世而为君，谁得而族灭也？秦人不暇自哀，而后人哀之。后人哀之而不鉴之，亦使后人而复哀后人也！”）相配的，正好珠联璧合，相得益彰。和杜牧的《阿房宫赋》相

<sup>①</sup> 林兴宅：《慷慨悲凉的情感范型》，转引自李国华著《文学批评学》，河北教育出版社1995年12月版，第240页。

比，扬雄的《甘泉赋》就显得逊色多了。他写起甘泉宫来，极尽形容之能事，以至掩盖甚至忘记了它的讽谕内容。汉成帝看到这篇华美的宏文，一方面极力赞赏文章写得如何如何之好，另一方面却广造宫室如故。这岂不是落得个“买椟还珠”的可悲结果吗？因而说“诗以意为主，文词次之。或意深义高，虽文词平易，自是奇作”（宋刘攽《中山诗话》）。“陈亮云：大凡作文，不必作好语言，意与理胜则文字自然超众。故大手之文，不为诡异之体，而自宏富；不为险怪之辞，而自典丽。奇寓于纯粹之中，巧藏于和易之内。不善文者，不求高于理与意，而务求异于文彩辞句之间，则亦陋矣。故杜牧之云：‘意全胜者辞愈朴而文愈高，意不胜者辞愈华而文愈鄙。’山谷云：‘好作奇语自是文章一病，但当以理为主，理得而辞顺，文章自然出群拔萃。’”（明高琦《文章一贯·卷上·立意第一》）

修辞还要切境，就是要适应特定的语言环境。人们在交际过程中，总是在一定的社会，一定的时间、地点和一定的人际之间进行的。这一定的社会、人际、时间、地点等等客观环境，就是我们常说的“语境”。超越语境的语言是不存在的，“没有语境，就没有语言”，“语境本来就是语言的一种客观属性”。<sup>①</sup>“脱离开语境，孤立静止的词语，只不过是语言的天然材料，无所谓美丑。对语言材料的一般运用，也只是一般地表情达意而已，无所谓修辞”。万绿丛中一点红，才显得格外鲜艳；一个寻常的语句，如果恰到好处地放在一定的语境里，也会大放异彩。因此，审度语境，因文制宜，随机应变，合情合理，灵活巧妙地运用语言，是语言修辞的出发点。“切境，就

<sup>①</sup> 西楨光正编：《语境研究论文集》，北京语言学院出版社1992年版，第26～27页。

是语用者发挥主观能动性，全方位、多角度地调动或利用语境诸因素之力，激发语言的各种潜能，进行创造性和制约性的运用，最大限度地提高语言表达力度”。<sup>①</sup> 还以曹操的《短歌行》（之一）诗为例，它所表现的慷慨悲凉是完全切建安时期时代精神这个“境”的。建安前后是汉末阶级斗争激烈、政治思想发生重大变化、社会生活极度动荡不安的时期，几十年内整个中原地区铁骑奔驰、兵戈交加，给人民造成了深重的灾难。由于战争，致使长安一带竟出现了“谷一斛五十万，豆麦二十万，人相食啖，白骨盈积，残骸余肉，臭秽道路”（《晋书·食货志》）的惨象。曹操也曾在建安七年的令中说过：“旧土人民死亡略尽，国中终日行，不见所识。”（《三国志·魏书·武帝纪》）这种深重的苦难给人们的心头蒙上了一层厚厚的忧郁悲凉的阴云，这种动荡不安的社会现状又会使人们产生励精图治的慷慨壮怀。因此，“悲凉慷慨是当时普遍流行的社会心理，成为建安时期的时代精神”。而曹操所处的政治地位又使得他较能广泛注视到社会的现实，常常发出伤时悯世之叹，因而他的诗就能充分体现时代精神。再如：

唐李商隐《端居》诗：“远书归梦两悠悠，只有空床敌素秋。阶下青苔与红树，雨中寥落月中愁。”

这是诗人滞留异乡、思念妻子之作。诗中采用了设彩、炼字、叠字等多种修辞手法，但这些手法都是切境的。诗人远别家乡和亲人，时间已经很久。妻子从远方的来信，是客居异乡寂寞生活的慰藉，但已很久没有见到它的踪影了。在这寂寥的清秋之夜，得不到家人音信的空廓虚无之感变得如此强烈，为

① 武占坤主编：《实用公关语言学》，北京语言学院出版社1996年8月版，第60页。

寂寞所咬啮的灵魂便自然而然地想从“归梦”中寻找慰藉。“悠悠”二字，即形象地显示出远书、归梦的杳渺难期。特别是第二句写宵醒后寂寥凄寒的感受。“素秋”是秋天的代称，但它的暗示色彩却极为丰富，它会使人联想起洁白清冷的秋霜，皎洁凄寒的秋月，明澈寒冽的秋水，联想起一切散发着萧瑟清寒气息的秋天景物。对于一个寂处异乡、“远书归梦两悠悠”的客子来说，这凄寒的“素秋”便不仅仅是引动愁绪的种触媒，而且是对毫无慰藉的心灵一种不堪忍受的重压，然而诗人可以和它对“敌”的“只有空床”而已。这个“敌”字用得妙，清代冯浩《玉谿生诗笺注》引杨守智评说：“‘敌’字险而隐。”这评语很精到。此处如果用一个比较平稳而浑成的“对”字当然也未尝不可。我们可以比较一下，如果用“对”，它只能表现“空床”与“素秋”默默相对的寂寥清冷之状，偏于客观描绘。而“敌”字除含有“对”的意思外，还兼有独寝空床的人无法承受“素秋”的清寥凄寒意境，而又不得不承受的那种难以言状的心灵深刻的凄怆，那种凄神寒骨的感受，更偏重于主观精神状态的刻画。细细体味，会感到“敌”字在抒写客观环境所给予人的主观感受方面，要比“对”、“不耐”等词表现得更为深细、隽永。<sup>①</sup>

### 三、修辞的原则

修辞的原则是修辞学研究的根本问题之一，其他修辞学的理论问题，往往与此有关。修辞的原则是什么？修辞的原则应该是真与美的统一。“真”就是真实、准确，“美”就是优美、

<sup>①</sup> 参见萧涤非、程千帆等撰写：《唐诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社1983年12月版，第1177页。

和谐。“真”是修辞的基础，“美”是修辞的指导。二者相互依存，形成有机的修辞活动，形成和谐的修辞现象。

言语缺乏准确性，生动、精练、优美、和谐也就成了无源之水，无本之木。例如：

三国魏曹操《短歌行》诗（之一）：“月明星稀，乌鹊南飞。绕树三匝，何枝可依？山不厌高，海不厌深。周公吐哺，天下归心。”

皓月当空，三、四等以下的星星都被月光遮盖了，故而“月明星稀”的诗句，景实情真。有了这个符合事理的基础，才好进而求言辞之美。倘若要把夜景描写成“月圆如镜，繁星满天”，就违背了事实。又如：

唐王之涣《登鹳雀楼》诗：“白日依山尽，黄河入海流。欲穷千里目，更上一层楼。”

这是一首历来传诵不衰的佳作。然而首句“白日依山尽”是否符合“真”的要求呢？回答当然是肯定的。太阳快要落山了，傍晚的落日怎么能称“白日”呢？“崢嶸赤云西，日脚下平地。”（杜甫《羌村》之一）“夕阳无限好，只是近黄昏。”（李商隐《乐游原》诗）颜色上，落日是赤红的、昏黄的；形状上，是大而圆的：“大漠孤烟直，长河落日圆。”（唐王维《使至塞上》诗）正是由于落日失去了耀眼的光辉，所以才显示出“圆”的形体特征。这些诗句对“落日”的色彩、形状进行了实境描绘。如此看来，“白日依山尽”似乎就不符合落日的特征而背离了修辞“真”的要求。其实不然，这句并不是在写时间，而实际上是在写中条山的高峻入云。上句写山高下句写水长，这样才对仗工整。如果理解为上句写时间，下句写黄河流长，那就破坏了此诗的对称美，而且与下文也不好通。诗人登上鹳雀



楼，极目远眺，视线既高且远，景色壮阔，这才引起“欲穷千里目，更上一层楼”的遐想。<sup>①</sup>再如：

三国魏曹操《步出夏门行》诗：“神龟虽寿，犹有竟时。腾蛇乘雾，终为土灰。老骥伏枥，志在千里。烈士暮年，壮心不已。盈缩之期，不但在天；养颐之福，可得永年。”

曹操明知人的寿命是有限的，任何英雄豪杰终归是要离开人世的，这是自然的法则，是任何人都不能抗拒的。但他丝毫不因此而颓丧，相反，他却主张人应该老当益壮，不放弃理想，深信“盈缩之期，不但在天”，对人力抱有信心。若把“神龟”换成“朝菌”、“螻蛄”，把“腾蛇”换成“螭”或“学鸠”，就不合乎“寿”、“乘雾”的事实，自然、生动、优美、和谐也就无从谈起。

修辞不仅要讲究“真”，而且讲究美，美是修辞的崇高追求。在具体的语言环境中，修辞“美”的讲究，在主导的倾向制约下，往往是多方面的，或交织着的。它有时要求鲜明的美，有时也讲究含蓄的美；有时要求奔放的美，有时也讲究严谨的美；这里突出和谐的美，那里又突出错综的美；此处力求凝炼的美，彼处又讲究铺陈的美；此刻需要朴素的美，彼时就可能要求华丽的美。像诸如此类的这些矛盾对立的修辞美，是相互依存，相互渗透，相互制约的。修辞美的灵魂就是“适度性”，就是恰到好处的高度的矛盾对立统一、天衣无缝。譬如，模糊是鲜明约束下的模糊，就是要适度、要恰到好处，不能超越表达明白所允许的限度，如果超过了这个极限，人们就不知

<sup>①</sup> 参见王振汉：《古代文学作品选》（三），河北大学中文系函授教材。

所云，那还有什么美可言？错综是和谐基础上的错综，并不是错落到彻底破坏和谐美的程度，而是寓错综于和谐之中。所以，切不可把这种修辞美的讲究绝对地对立起来。例如：

唐孟浩然《过故人庄》诗：“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。”

全诗按照赴约的全过程，一路写来，纯任自然，取舍恰当，清新流畅，构成一个完美的艺术整体。朴素的起调，纯真的情感与田家的纯朴之风，是相和谐的。在农家农舍，话题是农事农情，何等自然而亲切。尾联写诗人主动提出“待到重阳日，还来就菊花”，也并非客套话，到时肯定会来的。这种朴素的语言、朴素的情感，反映了二人朴素真挚的友情，读来使人感到格外亲切、纯真。这首诗层次分明，错落有致，表现了一种和谐朴素的自然美。“清水出芙蓉，天然去雕饰”，这种自然冲淡之美，是美的更高境界。“看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛”，达到自然的和谐美，那并不是轻而易举之事，“文章所贵，贵乎自然，岂在乎变与不变哉”？（清陈澧《与冯铁华书》）

尽管语言的语体不同，个人的言语风格不同，古今语言的符号体系有异，人们对修辞美的讲求也会有倾向性的差别，但准确、生动、简练总是修辞美的基调。不论是政论文、科技文、应用文及文艺文，都存在一个准确、生动、简练的问题，只是这种讲究，在不同语体中，程度份量和表现形式有所不同而已。

一般说来，要实现“真与美的统一”这种高效的修辞活动，需要具备四个方面的条件，我们称之为“四性”。这就是需要遵循客观规律的科学性；需要发挥主观能动创造作用的艺

术性；充分调动有关的各个方面知识、能力，聚焦到修辞活动一点上的综合性；需要有一定时间对有关的各方面能力进行培养训练的修养性，特别是修辞实践能力的培养。应付一般社会交际、一般的写作，对这四性的要求并不太高。一个修辞大师，一些文学巨匠，如屈原、孟子、曹操、王维、李商隐、关汉卿、曹雪芹等，他们都最大程度地拥有这四方面的素质或条件，文学语言才取得了巨大的成就，而能写修辞学专著的人，并不见得就能写出一手花团锦簇的文章或说得一口文采横溢的话语，就因为他并未全方位地拥有这四方面的条件，三缺一不可，四缺二更不可。那么学习“修辞学”有什么用呢？答曰：“解决科学性”问题。你要成为修辞大家吗？那你就下工夫培养自己的实践能力，而不仅仅停留在书本知识上。

## 第二节 修辞学的性质

### 一、什么是修辞学

修辞学属于应用语言学，是一门实用性极强的语言学科。

关于什么是修辞学，前人和今人下过许多定义，具有代表性的有以下数种：

1. 修辞学是“教人能用适当之言语，以表白思想感情之学科”。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 汤振常著：《修辞学教科书》，开明书店1905年5月初版。这是以“修词学”命名的教科书，全书二万多字。夏清贻作序称赞说，此书的出版，“乃吾国文学界中往古未闻之创举”。这个评价虽高，但把修辞纳入了文学的范畴，说明了当时学科间的界限还是不清晰的。

2. 修辞学者，乃研究辞之所以成美之学也。<sup>①</sup>

3. 故修辞学者，教人以极有效极经济之言说文辞，求达其所欲之思想感情想象之学科也。<sup>②</sup>

4. 修辞学本来就是研究语言的表达形式问题，就是研究怎样结合语境，面对群众，很好地选择运用民族语言的表达形式（主要是广义的同义形式）问题。修辞事情的特点，就是讲究语言表达形式的时宜性（包括因时、因地、因人、因事制宜诸端）。当然，表达形式是为内容服务，是必须服从内容的需要。修辞学假如脱离内容，孤立地研究形式美，那是错误的。但是讲修辞千万不可以讳言“形式”，不可以忽略“形式”。修辞学假如一味地讲内容而不顾语言表达形式，那就会失掉修辞学科学的本质特点。<sup>③</sup>

5. 修辞学研究语文的运用，讲究内容的表达；它是研究如何运用语文的各种材料，如何运用各种表现手法，恰当地表达出所要说的内容的一门学问。<sup>④</sup>

6. 修辞学是语言学中的一门学科，研究切当地运用语言手段的科学。其范围包括语境学、语体学、语言风格学、文风学、修辞方法、话语分析等。与语义学、语法学、词汇学、文

① 王易著：《修辞学通论》，上海神州国光社1931年7月版，第8页。王易在1926年6月商务印书馆出版的《修辞学》，虽然是较早以“修辞学”命名而内容又是真正谈论修辞学的著作，但当时王易依然未把修辞学与文学区别开来，而是把修辞学降为文学的附庸。他说：“修辞学为一种专讲文章修辞理论之科学，在中国尚无专书，因中国向视文学为一种艺术，惟在熟悉之结果，不必精确研究。”

② 金兆梓著：《实用国文修辞学》，中华书局1932年版，第3页。

③ 张弓著：《现代汉语修辞学》，河北教育出版社1993年6月版，第121页。

④ 陈望道：《谈谈修辞学研究》，见《陈望道修辞论集》，安徽教育出版社1985年7月版，第243页。

学、文章学、文学批评、诗律学、美学、逻辑学关系密切。古代汉语修辞学以古代汉语的修辞现象和规律为研究对象。<sup>①</sup>

7. 所谓修辞学，就是研究提高语言表达效果的规律的科学。<sup>②</sup>

以上各家按照某种标准对修辞学进行了探索，我们认为：修辞学就是语用美学，它以语用美的现象为自己的研究对象，以揭示语用美的规律为己任，以实现语用的艺术美为中介，最后达到提高语用表情达意的效果为终旨。它是语言学中的一个分科，是研究修辞的“本质”（美化语言之质）、“方法”（因意、因文、因时、因地、因人、因情景制宜地在许多同义的表达形式中，通过选炼、调配、变通等方法，使用惟一恰当的表达形式，达到准确、鲜明、生动、简练、优美、和谐得体的表达目的）、“美学观”等的科学，即研究语用如何切旨、切境、切身的规律、原则和技巧，来切当地表达写说者的思想和感情。古代汉语修辞学则是以古代汉语的修辞现象和规律为研究对象。

修辞学到底包括哪些内容，专家们的意见并不一致。这种不同意见当然没有宪法意义，我们可以涵概为如下内容：(1) 本质论(界说与关系)，(2) 方法论，(3) 美学观，(4) 语境论(机制论)，(5) 语体论，(6) 风格论。

汉语修辞学是一门古老而又年轻的科学。我们说它古老，是因为古典的雏型状态的修辞观点早在古典文论、诗话、词话中就已经发凡启蒙。譬如南朝梁刘勰的《文心雕龙》，对修辞

① 周大璞主编：《古代汉语教学辞典》，岳麓书社1991年6月第1版，第183页。

② 王希杰著：《汉语修辞学》，北京出版社1983年12月第1版，第6页。

理论、文体修辞、作家修辞风格、修辞格都作了探讨。宋代陈骙的《文则》，是我国第一部较系统的修辞学著作。元代王构编选的《修辞鉴衡》虽说是我国历史上第一部以“修辞”为书名的著作，可是该著作却是采集前人诗话、文集、说部为之，仍属于诗文评说之类。自陈骙的《文则》至1919年的五四运动前的七百五十年间，“万马齐喑”，竟没看到第二部专论修辞的著作问世，岂不可哀吗？正因为这种情况，陈骙的《文则》在中国修辞学前期阶段，尤其显示出它不可磨灭的价值。

说它年轻，是因为直到“五四”以后，陈望道的《修辞学发凡》一书1932年问世后，修辞学才真正成为一门独立的学科，标志着我国修辞学进入到一个崭新的阶段。与陈望道《修辞学发凡》前后出版的，还有唐钺的《修辞格》（商务印书馆，1923年初版）、陈介白的《修辞学》（上海开明书店1931年出版）、张弓的《中国修辞学》（天津南开英华书局1926年6月出版）、王易的《修辞学》（商务印书馆1926年6月出版）和《修辞学通论》（上海神州国光社1931年7月出版）、金兆梓的《实用国文修辞学》（中华书局1932年1月出版）、徐梗生的《修辞学教程》（上海广益书局1933年9月出版）、杨树达的《中国修辞学》（世界书局1933年出版，1955年再版更名为《汉文文言修辞学》）等等。一时间群星灿烂，光耀语坛，但其中总以《修辞学发凡》的光度为最亮。武占坤先生在1993年8月份北戴河“张弓修辞学思想国际研讨会”上发言认为，陈望道先生是现代修辞学史上“开天辟地”的“盘古氏”，《修辞学发凡》是使修辞学自成体系、自立门户的奠基之作。武先生的评价是公允的，可以称得上是一家之言。

## 二、修辞学研究的对象

修辞学研究的对象是修辞现象及其规律。修辞现象“实际

上包括所有的语辞，而非单指写在纸头上的文章”。也就是说，修辞现象既存在于书面语言，也存在于口头语言，也就是人们所说的自然语言当中。

信息科学的发展，突破了传统的语言观，拓宽了语言概念的内涵。信息学家们认为，语言只不过是传达信息的符号系统，因而，他们把社会上起传递作用的符号现象，统统归入了语言之列，这样就有了自然语言与非自然语言之分。自然语言（或狭义语言）包括人类的有声语言及其书面形式。非自然语言（或广义语言）指人们在直面交际中，在口语表达时，利用面部表情、手势、体姿等伴随有声语言传递信息的“体态语”及利用语音的语调、语顿、语速、重音、音色等的超常安排，表达一些从属性语意的“类语言”（或叫副语言）。修辞学研究的对象是交际活动中的自然语言，非自然语言不是修辞学研究的对象。因为，像“体态语”等，它本身就没有语辞，自然也就无辞可修。

在书面语言中，行款、版式、字体、开本、装潢、图表等，虽然都与表达效果有关，但是这一切，也是非自然语言的表达手段，也不是修辞学的研究对象。

另外，修辞学只研究与提高表达效果即与“求美”有关的语言问题，而不是研究语言的一切问题。语言自身组成的要素与组成的规律，那是语音学、词汇学、语法学的研究对象。换言之，语音学、词汇学、语法学等在功能上管的是语言的习惯法，是对不对、通不通的问题，即我们的语言中存在不存在这种说法，这种说法是否合乎规范。而修辞学的功能，管的是语用效果，即美不美的问题。这包括两个方面：“一是评价各种表达形式的表达效果，二是研究何种形式在此时此境可以取得最佳的表达效果。”

修辞活动当然是“对语言美的加工”，但是“对语言美的加工”并不都是修辞学的对象。这当中有思想的锤炼和语言的锤炼两个不同质的东西。虽然这两者有着密不可分的联系，但毕竟不是一回事。对于说写者来说，虽然思想的锤炼比语言的锤炼更为重要，但仅就修辞学而论，语言的锤炼才是重要的，而思想的锤炼对于修辞学来说并不是那么重要，因此，它不是修辞学研究的对象。<sup>①</sup>

陈望道先生说：“科学是任务是研究规律。”“所有现象都根据规律发展。规律有客观性质，不以人们意志为转移。”“科学的任务就是发现规律，认识规律。修辞学的任务就是探求修辞现象的规律，缩小所谓‘只可意念，不可言传’的境地。”还指出，总结规律要从语言事实出发，必须建筑在搜集大量修辞现象的基础上。<sup>②</sup>

### 三、修辞学与相关学科的联系及区别

任何一门学科，都不是孤立的，总要与其他学科发生那样那样、或多或少的联系，修辞学当然也不例外。它是研究语言艺术的一门科学，是“求美之术”，是语言学的边缘学科，和词汇学、语法学、训诂学、音韵学都大有关系，和美学、文学、文章学及文艺批评学、逻辑学等也有着相当的关系。它们虽然有联系，但毕竟不属于同一范畴，各具自身的特点，是近邻，却又不是一家。因此，我们研究修辞学的时候，不仅要“左顾右盼”，注意它同“左邻右舍”其他学科的联系，更应求

<sup>①</sup> 参见王希杰：《修辞的对象及其他》，《语文研究》1981年第2期。

<sup>②</sup> 宗廷虎著：《中国现代修辞学史》，浙江教育出版社1997年12月第2版，第302页。



同存异，注意它与相关学科的区别。

修辞学最邻近的学科是语法学和逻辑学。语言是思维的物质外壳，思维是语言的思想内容。语言形式和思维形式总有某种程度的对应性。语法学是研究语言结构规律的学科，修辞方法有时要借助语法手段。故而，研究语言表达效果的修辞学和研究语言结构规律的语法学以及研究语言所表达的思维规律的逻辑学，三者的联系是相当密切的，但又有明显的区别。

语法从句子的结构着眼，解决的是遣词造句的方法合不合乎这种语言的结构规则问题，因而可以说它是语言结构的规范法。逻辑学是关于思维形式及其规律的科学，研究概念、判断和推理及其相互联系的规律、规则，以帮助人们正确地思维和认识客观规律。因为它是从语言表达的内容上来考察思维的方法对不对的问题，也就是反映认识客观现实的方法正确不正确的问题，所以可以说它是语言思维形式的正误法。修辞学则是研究提高语言表达效果的规律的科学，它是使我们能够最有效地运用语言，使语言表达“臻于美妙”、更有说服力的-一种艺术或规律的科学。它是从表达效果着眼，为了把话说得生动、优美、恰切得体而解决选择词句好不好-的问题，因而可以说它是语言表达上的优选法。某些修辞现象的是与非，如果非要拿语法、逻辑的尺度去衡量，可能就不太合适了。或者说，某些修辞现象不突破语法规范和逻辑框框，就不能取得最佳效果。譬如，从语法上看，名词一般是不作谓语、状语的，是有严格的限定的，但在古代汉语中，运用转类这种修辞方式，将名词临时用作动词、作状语的现象就非常普遍。因此杨树达先生说：“若夫修辞之事，乃欲冀文辞之美，与治文法惟求达者殊科。族性不同，则其所以求美之

术自异。”<sup>①</sup>

关于修辞同语法的区别，吕叔湘先生是这样说的：“从原则上讲，语法讲的是对和不对，修辞上讲的是好不好；前者研究的是有没有这种说法，后者研究的是哪一种说法比较好。从修辞角度看，没有绝对的好，倒可能有绝对的坏，例如使用生造的、谁也不懂的词语。哪种说法最合适，要看你是什么时间、什么地方、对谁说话，上一句是怎么说的，下一句打算怎么说。不同的场合有不同的要求，有时候典雅点儿好，有时候大白话最为相宜。好有一比：我们的衣服，上衣得像个上衣，裤子得像个裤子，帽子得像个帽子。上衣有两个袖子，背心没有袖子，如果只有一个袖子，那就既不是上衣，又不是背心，是个‘四不像’。这可以比喻语法。修辞呢，好比穿衣服，人体有高矮肥瘦，衣服要称身；季节有春夏秋冬，衣服要当令；男女老少，衣服的材料花色不尽相同。总之是各有所宜。”<sup>②</sup> 这是非常通俗却十分精辟很有见地的语法修辞区别说。

逻辑要求概念真实，判断恰当，推理正确。而某些修辞说法，却要故意“言过其实”。例如：

①唐杜甫《古柏行》诗：“孔明庙前有老柏，柯如青铜根如石。霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺。”

围，两手的拇指和食指相合的长度，亦指两臂合抱的长度。黛，青黑色。此诗写古柏的高大与旺盛，伟岸挺拔，生机勃勃。

① 杨树达编著：《汉文文言修辞学·中国修辞学自序》，中华书局1986年9月第1版，第4页。

② 《中国语文》1978年第1期。

②唐李白《梦游天姥吟留别》诗：“天台四万八千丈，对此欲倒东南倾。”

③唐李白《秋浦歌》（其十五）诗：“白发三千丈，缘愁似个长。不知明镜里，何处得秋霜。”

④《诗经·卫风·河广》：“谁谓河广？曾不容刀。”

⑤唐李白《将进酒》诗：“君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回！”

在现实生活中，哪有两千尺高的柏树？谁见过三千丈长的白发？天台山再高也高不过珠穆朗玛峰，此峰才有八千八百多米高，天台山怎么会有四万八千丈？黄河再窄也能容下一只小船啊！黄河之水汹涌澎湃，发源于我国青海省巴颜喀拉山北麓，怎么会是从天上来？然而这类看似不合事理的说法，却形成了语言艺术的特殊魅力，因为它们是以艺术的真实来违背现实生活的真实的，不是生活的真实，却胜似生活的真实。从修辞效果看，它们都采用了夸饰的手法，起了鲜明动人的作用。正如王充在《论衡·儒僧篇》中所说：“夫为言不益，则美不足称；为文不渥，则事不足褒。”艾青在《诗论》中也说过：“‘不合逻辑’的语言有时比合乎逻辑的语言更有力量。”因为它们是对生活本质特征的艺术强化，虽然有悖于逻辑真实，却合于艺术的情理。

古人就有以逻辑的尺度去衡量修辞的例子。譬如对杜甫《古柏行》诗“霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺”两句，宋代沈括在《梦溪笔谈·讥谑》中认为是“文章之病”，就犯了以逻辑度修辞的毛病。他批评说：“四十围乃径七尺，无奈太细长乎？”而宋代黄朝英在《缙素杂记》（见胡仔《茗溪渔隐丛话》前集卷八）中为杜甫辩护：“古制以围三径一，四十围即百二十尺。围有百二十尺即径四十尺矣，安得云七尺也？若以人两手

大指相合为一围，则是一小尺，即径一丈三尺三寸，又安云七尺也？武侯庙古柏，当从古制为宜，则径四十尺，其长二千尺宜矣，岂得以细长讥乎？”本来，杜甫的两句诗是一种夸张的描写，沈括和黄朝英不明其中的道理，硬是以逻辑的尺度，用数学的精确去衡量，反而给后人落下了笑柄。至于像“白发三千丈”，尽管想作逻辑的解释也是不可能的了，因为对这种“情至之语”是并不需要找出科学根据或事实根据的。倘若以为“白发三千丈”太长，没有科学根据，不符合事实，因而改成“白发三丈五”或“白发一丈三”等等，这样乍看起来好像是比较接近事实了，然而，岂不知这正犯了刘勰《文心雕龙·夸饰》中所指出的运用夸饰的弊病之一：“验理则理不可验，穷饰则饰犹未穷矣。”说合乎事理又不合乎事理，说夸饰又不是真正的夸饰。结果倒成了“驴非驴，马非马”这种不伦不类的东西。

话又说回来，修辞虽然可以不拘泥语法和逻辑，但又不能全然背谬两者的规律。一般说来，修辞应该是在合乎语法、逻辑的基础上进行。尤其是语言的准确性，如果离开了语法的规范和逻辑的事实，就无从谈起。就以故意“言过其实”的夸饰而论，也总是要有真实性的逻辑作根据。因为“夸张的基本实质是真实。通过扩大的形象反映事物的实质。《文心雕龙·夸饰》篇说‘壮辞可得喻其真’，也就是这个意思。‘壮辞’就是扩大形象的说法，‘喻其真’就是说明事物的真实性。”<sup>①</sup>因而，不能把修辞上的夸饰与片面追求耸人听闻的“虚妄之语”、“诡滥之文”划等号。说“燕山雪花大如席，片片吹落轩辕台”（李白《北风行》诗），人们并不认为是荒谬绝伦、危

<sup>①</sup> 张弓著：《现代汉语修辞学》，河北教育出版社1993年6月版，第94页。

言耸听，就是因为燕山冬天毕竟天寒地冻、大雪纷飞，含着一点诚实在那里。说“艰难奋长戟，千古用一夫”（杜甫《潼关吏》诗），防守潼关怎么会“用一夫”？不仅千古以来不是事实，而且难以想像，可是从极言潼关之险要这一点来看，又并非完全无理。当人们读到“白发三千丈”这骇人心目的诗句，不但不会因“三千丈”的无理而见怪诗人，反而会由衷赞赏这出乎常情而又入于人心的诗句是美的，而且会感到诗人的长叹疾呼实堪同情。如此看来，就被夸饰的事物本身而言是无理的，从夸饰这一事物所取得的效果来看，又完全是合情合理的。“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关”。（唐王之涣《凉州词二首》〔其一〕诗）说“春风不度玉门关”，玉门关外毕竟是春暖迟迟。这就说明，修辞与逻辑发生矛盾时，也要有限度，归根结底，还是要受到逻辑的制约。

总之，修辞是以合乎语法、逻辑为基础的；一般说来，不合语法、逻辑的语言是很难谈得上美的。但修辞又具有自己相对的独立性，某些特定的修辞效果，又是在和语法、逻辑若即若离的联系中取得的。

修辞学与文艺批评学关系也很密切。刘勰的《文心雕龙》和刘知几的《史通》，大体上是文学批评的著作，但在书中常有涉及修辞的地方。从前，很多人常常把二者混为一谈，我们应当把二者区分开来。修辞学“是研究人们怎样使用语言”，在于让人们怎样艺术地写好说好言辞并找出修饰词句而使增其美的规律。而文学批评的基本任务是：“建立系统化的文学理论；研究文学批评的功能与方法；指导文学批评实践；总结新的文艺思潮、流派、方法和观念；根据文学创作史和文学批评史来探索文学活动的规律，等等。其中首要的问题

是研究文学批评的结构和规律。”<sup>①</sup> 它是对已成的作品进行鉴赏和批评，总结出它美或不美的道理。两者虽然关系甚密，但不可相混。陈望道先生在《语言学 and 修辞学对于文学批评有怎样的关系》一文中说：“语言学所努力的是语言现象和各种社会关系，如生活信仰、风俗等关系的探求，修辞学所努力的是思想和表现关系的探求，两者都是偏于一般的、原则的设定。而文学批评却大抵是对于某一特殊文学现象的批判。所以两者之间常存着一个一般和特殊的界限。自然，一般和特殊并不是可以截然分开的，特殊常常需要有一般做前提，而一般又只有从各色各样的特殊上去抽出来。……但是语言学、修辞学的一般，到底只是工具方面的一般。文学并不是单纯工具的运用，文学批评也不能单是工具运用的批评，另外还有任务，要能看出文学反应现实到怎样一个程度，活泼到怎样一个程度。这便不是语言学、修辞学所能为力。所以语言学、修辞学和文学批评的关系虽然密切，却也只是密切到一半。而这一半之中，又是修辞学和文学批评的关系密切一点。因为修辞学所用来研究思想和表现的关系的，多半就是文学的缘故。”

#### 四、修辞学的类型

由于研究的角度及观点方法的不同，修辞学有许多种门类和不同的学科体系。有的是研究世界各民族语言共同的修辞规律，那是普通修辞学。研究某种语言的修辞规律的，是个别修辞学，或叫具体修辞学。以一定历史时期语言修辞规律

<sup>①</sup> 林骥华等主编：《文艺新学科新方法手册》，上海文艺出版社 1987 年版，第 109 页。

为研究对象的，叫断代修辞学或共时修辞学。汉语修辞学是以汉民族共同语的修辞规律为研究对象，因此它属于个别修辞学范畴之内。而古代汉语修辞学是以古代（“五四”以前）这一特定历史时期修辞规律为研究对象的，因而它又属于断代修辞学或共时修辞学范畴之内。它是和现代汉语修辞学相对而言的。

古代汉语修辞学就总体而言，也可以分为古代汉语理论修辞学和古代汉语实用修辞学。

古代汉语理论修辞学是修辞学家族中的重要成员，是古代汉语修辞学的领袖，它最重要，是古代汉语一切修辞学的基础和先导，代表了古代汉语修辞学的品味和方向。在我国古代，还没有建立起科学系统的修辞学，忽视了对理论修辞学的研究，把修辞学放在了文章学、文艺批评学之中。因而，就没有一本像样的、真正科学系统的理论修辞学专著，只是到了1932年，陈望道先生的《修辞学发凡》问世，才算有了较为科学的体系。过去人们有一种偏重实用修辞学而忽视理论修辞学的倾向，比如特别偏重辞格的研究，甚至有人认为不讲辞格就无所谓修辞学，就是明证。

理论修辞学要回答修辞科学最基本的问题，诸如修辞活动中的基本矛盾是什么？修辞活动在人类生活中有何作用？怎样才能获得最佳的表达效果？制约交际活动正常进行的有哪些因素？影响表达效果的各种因素它们之间的关系又是怎样？提高语言表达效果又有哪些规律？这些规律又是何种关系？等等。理论修辞学就是要探索和建立提高语言的表达效果的规律，并且还得“把这些规律组合成为一个有机的”整体。为了修辞学的科学化和现代化，就必须认真、准确、科学地确定修辞学的最基本的概念，明确

它们的内涵及其外延。<sup>①</sup>对于古代汉语理论修辞学当然也不例外。科学理论的确定，并不是要人们去死抠概念、罗列术语，搞烦琐哲学，弄得人们头昏脑胀，无所适从。人民创造了语言，同时也创造了修辞，它本来不是玄妙的东西，因而，不能认为概念术语越深奥越好，而是应当尽可能简单明了，贴近生活，贴近群众。因为，简明才是科学的最高原则，拥有群众才是修辞的生命所在。从根本上说，只有真正简赅易学的东西才能最终赢得群众，才有生命力。任何一门真正的科学，都应当、而且必须建立在高度概括的有限的最基本的术语和概念之上，然后，以这些最基础的术语和概念为出发点逐步推论出第二级、第三级术语和概念，“最后在这些不同层次和等级的术语和概念之上，建构起一个有着逻辑联系的概念系统和层次分明的概念关系网络”。<sup>②</sup>这就是最简单性的原则。但是，要达到术语概念的科学化，不做深入切实的研究是不行的。我们必须下大力气认真研究古代的修辞学遗产，运用科学的方法，建立起古代汉语的修辞学的理论体系。

实用修辞学（或叫修辞术），是侧重修辞实践方法研究的，它最显著的特点就是注重实用。它是从实用的角度考虑，或者说，从语言教育的需要考虑，主要研究如何提高人们的修辞实践能力，是研究对修辞理论的具体实践和体现，因而它是一门实用性很强的科学。汉民族有着优良的务实传统，在古代人们就十分重视实用修辞学，有许多至今还闪烁着光辉的至理名言，而且有众多勇于实践、勇于开拓的实践家。如春秋战国时期，那些活跃在政治舞台上的社会活动家们，用自己的言论，

① 参考王希杰著：《修辞学通论》，南京大学出版社1996年6月版，第53页。

② 王希杰著：《修辞学通论》，南京大学出版社1996年6月版，第53页。



巧妙地运用修辞术，发挥着巨大的作用，千载之下，还是被人们称赞不已。纵横家们奔走呼号，所向披靡，“一人之辩，重于九鼎之宝；三寸之舌，强于百万之师”（《文心雕龙·论说》），甚至达到“一怒而诸侯惧，安居而天下熄”（《孟子·滕文公上》）的程度，就足以反映出他们在社会上具有举足轻重的作用。他们在社会上为什么会有如此巨大的影响？究其原因，很重要的一点，就是他们机动灵活地运用了修辞术。直到现在，实用修辞学在社交中、在人们的写作中依然发挥着强大的威力。这就说明，“一切科学研究归根结底是为了人类的实践活动的归宿服务的”，当然语言也是如此。那种认为实用修辞学不足道的观点是带有极强的片面性的。对于古代汉语，实用修辞学也要着力去研究，去探索，古为今用，以促进现代汉语实用修辞学的发展。

另外，从不同角度，还可以有其他不同的修辞学分类。比如以研究修辞方式和言语作品的修辞效果为重点，包括辞格的形式、特点和各种修辞效果、各种文章的写作方法和分析欣赏等，这是传统修辞学。研究通过词汇手段取得积极的表达效果的，这是词汇修辞学。研究艺术作品语言的修辞学分支，具体研究艺术作品的语言组织、言语结构、作家风格、作家与生活以及艺术效果，那就是艺术语言修辞学。如果是采用比较的方法（比如古代和现代、汉语和外语、或者某一历史时期同另一个历史时期等）来研究、总结修辞规律的修辞学，那是比较修辞学。“从修辞与社会的依存关系方面来探讨修辞技巧的运用与发展”，那是社会修辞学。等等。<sup>①</sup>

本书是实用和理论并重的，就算是“兼顾型修辞学”吧！

---

<sup>①</sup> 参考王德春主编：《修辞学词典》，浙江教育出版社1989年5月版。

## 第二章 方法论

### 第一节 辩证语用

无论从理论修辞学还是从实用修辞学角度看问题，方法论都是重要课题。一定的方法反映了一定事物的质。例如寻常语用，要求准确、明白、规范。在方法上，它要求常规语用，常规语用就反映了这种语用的“质”是属于寻常性的。修辞语用，要求语言的艺术美，要优美、和谐。在方法上，就要求利用各种求语用美的规律，突破常规语用，所以超常求美的语用方法，就反映了这种语用的“质”的不寻常性——即艺术语用或修辞语用。

在目标、目的确定了的前提下，方法就是决定因素了。修辞之术，基本上就是求美之术，修

辞规律，在很高程度上表现为修辞方法的规律。所以，修辞方法论在任何一种性质的修辞学科体系中，都必须给以相当的地位。

方法论，是从哲学的高度提出的问题，是指那种带有原则性、根本性、宏观性的方法说的。

修辞，是人们语用上的美学行为。它是以逻辑的真、语法的通为基础，以深切语旨为轴心，以语境为机制，以辩证语用为方法论，以实现语言的优美、得体为表层目的，最终实现提高表情达意效果的宗旨而运转的一种言语活动。

到今天为止，修辞学发展史上所提出的修辞方法，具有三个层次：①具体、微观、模式的辞格基础层；②较为抽象概括的“优选”、“调配”、“变通”、“炼意”等四法的居间层；③宏观、统摄的“辩证语用”的最高层，即这里所说的方法论。这三个层次的修辞方法，作为一种客观存在的修辞现象是古今相通的。然而，作为一种主观上的规律认识，却是近现代的事情，“辩证语用”是我们直到今天才认识到的。

辩证法的核心就是具体问题具体对待，一切视时间、地点、条件为转移。具体到修辞语用上，这个具体问题就是如何优美而又得体地作到深切题旨问题。这个语用上的“一切视时间、地点、条件为转移”，就是视语境的条件为转移，从而达到实现语言美的目的，给人以愉悦感、满足感，最终实现提高表情达意的效果。

辩证语用，可以归结为如下三原则：

（一）贯彻“相反相成”的语用原则。例如，寓抽象于形象，于常规中求超常，平中求曲，旧中求新，正话反说，大词小用，实字虚用，死字活用，褒词贬用，小物大写，静物动写，寓情于景，以情状理，欲抑先扬，虚情实写等等。诸如此

类的语用方法，都贯串了一个“相反相成”的精神。原来事物现象之间，关系最为密切的是矛盾统一的两个对立面，它们之间的相互对照、对比，反差最大，最能鲜明彼此的面貌，反映这种对立面的词语，也最易由此及彼地唤起语用上的联想，在表述上“相反相成”地加以“变通”语用，最易造成语感上的鲜明美、巧妙美等。

(二) “因旨(语旨)、因境(语境)制宜”的语用原则。这就是前面所说的“具体问题具体对待”的辩证精神在修辞根本问题上的贯彻。修辞运转的主轴或蓝图在题旨那里，其他一切切削、铣磨刨光的工作，都要围绕这个主轴进行，或按蓝图的要求办事，这个道理早为人们所熟知。语境在这里处于什么地位又起什么作用呢？语境问题后面将有专题论述，这里只简单说上几句，以见语境与方法的内在联系。有人称语境为“交际场”，说语言交际活动要在这里进行。说写者的语言编码，和听读者对语言的解码都要在这里进行。这话儿说得很精彩，这表明了人们的言语交际活动是“不可能超语境”的，必须在具体语境的条件下，联系语境来进行的。听读者的理解，决定于此时、此地、此情况，话说得“切境”就是好的，说得“切机(切语境之机)”就是巧的、美的。我们从语言的修辞功能经常是在语境的参与下实现的这一点着眼，把它叫做“修辞场”或“修辞的机制台”。那么，言语的美，就必须因“台”制宜地去表演才能获得，故而称为原则。

(三) 高度矛盾统一的恰切适度原则。恰切适度的原则，也叫得体的原则或分寸的原则。任何事物都有个“恰到好处”的问题，即所谓增一分则长，减一分则短的“过犹不及”问题。语用更是这样，一句话能令人啧啧称赞，也能令人忍俊不禁，都是由于分寸问题。言语恰切得体，最易沟通人际关系，

发挥语言的社会效能。所以，恰切适度是语用的最高原则；恰切适度可以造成语用的和谐美，是语言美的最高境界。恰切适度的得体性表现在语用各个方面。例如，大和小是一对矛盾的现象，但在小物大说的夸张用法上就矛盾统一了。但是这种矛盾统一要适度，不能无限度，夸张是有限度有条件的，“白发三千丈”人们接受了，知道这是诗歌的夸张形容，因为下面跟着有“缘愁似个长”的句子，这是辞格用法的得体适度；统治者颐指气使，下属官吏不以为怪，这是切合身份的得体；在典雅的语体中，多用敬词、谦词，风格上就和谐，这是用词上得语体之体；言语编码，切合谈话对方的文化程度和兴趣爱好，切合他此时此刻的心理状态，这就是得最主要的语境因素之体。得体是最符合美学规律的。

## 第二节 优选、调配、变通、炼意

优选、调配、变通和炼意，是修辞方法的居间层。

### 一、优选

优选，是指根据内容和意境的需要，选择最贴切、最富有表现力的词语或句式等来传情达意，它是语用过程中同义手段的精选过程，是修辞基本方法的核心。南朝梁刘勰说过：“缀字属篇，必须练择。”（《文心雕龙·练字》）清代的袁枚也说过：“名家必选字配句。”（《随园诗话》）清代沈祥龙说：“词之用字，务在精择。”（《论词随笔》）阿·托尔斯泰说：“语言艺术家的技巧就在于寻找唯一需要的词语的唯一需要的位置。”（《什么是艺术》）这里的“练择”、“选字配句”、“精择”、“寻找唯一……”

就是优选。因为只有经过优选的词句，方能产生最佳的修辞效果，才能达到内容和形式的完美统一。“大约古人用字如将用兵，无不一以当百。寻常字面从他手中出来，便大奇绝”。（清李腾芳《文字法三十五则》）

词语的选炼，绝不是非要挖空心思地去挑选那些华丽的词藻不可，更为重要的却是对那些寻常的词语要因文制宜地寻找那个“唯一需要的词语的唯一需要的位置”。古谚云“兔毫无优劣，管手有巧拙”，说的就是这个道理。

古人的优选功夫，古书中多有记载。唐代诗人杜甫就说过：“为人性僻耽佳句，语不惊人死不休。”（《江上值水如海势聊短述》）晚唐诗人卢延让“吟安一个字，捻断数茎须”（《苦吟》）。北宋文学家欧阳修写就一篇文章，“贴之墙上，坐卧观之，改正尽善，方出以示人”。（宋何遵《春渚纪闻》）贾岛对“推”、“敲”的择定，王安石对“春风又绿江南岸”“绿”字的选择，历来传为练字的佳话。宋陆游《老学庵笔记》卷一记载，荆公素轻沈文通，以为寡学，故赠之诗曰：“脩然一榻枕书卧，直到日斜骑马归。”及作文通墓志，遂云：“公虽不常读书。”旁边有人提醒说，他是状元，说他不读书不是太过了吗？乃改“读书”作“视书”。就不过份了。又宋陶岳《五代史补》卷三载：“齐己，长沙人。……时郑谷在袁州，齐己因携所为诗往谒焉。有《早梅诗》曰：‘前村深雪里，昨夜数枝开。’谷笑曰：‘数枝非早，不若一枝则佳。’齐己瞿然，不觉兼三衣叩地膜拜。自是士林以谷为齐己一字师。”改“数”为“一”，方是早梅，“诗改一字，界判人天”。

我们要想使自己的选炼功夫达到前无古人的境界，除了具有敏锐的洞察力和渊博的学识之外，还必须具有驾驭语言的高超技巧。

经过优选而至今还令人赞叹不已的，在古籍中是不乏其例的。例如：

①唐李商隐《日日》诗：“日日春光斗日光，山城斜路杏花香。几时心绪浑无事，得及游丝百尺长。”

一个“斗”字，把诗人对艳阳普照下的一片烂漫春光的独特感受生动形象地表达出来。一个“斗”字，将春光与日光争艳竞妍、争雄竞长的意态，方兴未艾的趋势以及天地上下浑然一体的热烈气氛统统展现出来。一个“斗”字，让人们仿佛看到眼前明媚的春光不甘示弱，每天都是在跟时光争分夺秒，要在美好的时光面前展示自己的妍丽。人们通过一个“斗”字深切体味到春光的可贵，应该去热爱她，去珍惜她。

②唐李贺《金铜仙人辞汉歌并序》诗：“魏明帝青龙九年八月，诏宫官牵车西取汉孝武捧露盘仙人，欲立置前殿。官官既拆盘，仙人临载，乃潸然泪下。唐诸王孙李长吉遂作《金铜仙人辞汉歌》。

茂陵刘郎秋风客，夜闻马嘶晓无迹。画栏桂树悬秋香，三十六宫土花碧。魏官牵车指千里，东关酸风射眸子。空将汉月出官门，忆君清泪如铅水。衰兰送客咸阳道，天若有情天亦老。携盘独出月荒凉，渭城已远波声小。”

一个“酸”字，不仅写出时下关东金风刺目，眼睛阵阵酸辛，而且心里也为远离汉都而酸楚，创造出一种凄凉的意境，表现了仙人对汉宫、对长安的依恋之情。将一幅凄凉悲楚的画面呈现在读者的面前，含义丰富，用词巧妙。

③元姚燧《凭阑人》（其一）曲：“寄与多情王子高，

今夜佳期休误了。等夫人熟睡了，悄声儿窗外敲。”

这是一首描写男女恋情之作。热恋中的一对儿情人，正陶醉于甜蜜的爱情之中，在没有得到女方家长正式应允的情况下，竟敢私订终身。一个“悄”字就十分准确地描写出偷情儿女提心吊胆的心理状态，同时也反映出，虽然“老夫人”管教甚严，但却管不住女主人公对爱情的执著。

## 二、调配

美感意味儿的产生，除对语言材料的优选外，还要注意语言材料的调配。

调配是指通过调整语言成分的序位、繁简，调配语言的声韵、节奏、意念、色调、句式等，以达到一定美学目的的修辞方法。语言要生动活泼、优美动听、和谐恰切，往往就要进行调整搭配。“画面靠十二种基色的调配，才能异彩纷呈，景观靠‘山重水复’和‘柳暗花明’的转换，才能耳目一新，言语的生动活泼，也要靠表达成分之间避同趋异的调配。靠语气的波澜起伏、跌宕倾泻，而不死水一潭；靠语形句式的参差错落，摇曳生姿，而不死板一块；靠用词的新颖跳脱，舒活灵动，而不苍白无力；靠手法的绘声绘色，生气虎虎，而不死气沉沉”。<sup>①</sup> 调配就像绘画的调色、音乐的和声、化学的化合、服饰的搭配，可取得艺术升华的表达效果。唐代的刘知几说：“其为文也，大抵编字不只，捶句皆双；修短取均，奇偶相配。”（《史通·叙事》）西晋陆机说：“选义按部，考辞就班。”（《文赋》）沈约说：“若前有浮声，则后须切响。”（《谢灵运传论》）

<sup>①</sup> 武占坤主编：《实用公关语言学》，北京语言学院出版社 1996 年 8 月版，第 127 页。



南朝梁刘勰说：“设情有宅，置言有位。”（《文心雕龙·章句》）明代谢榛说：“律诗虽宜颜色，两联贵乎一浓一淡。”（《四溟诗话》三二）清代李腾芳也说过：“字法甚多，有虚实、深浅、显晦、清浊、轻重、偏满、新旧、高下、曲直、平仄、生熟、死活各样。第一要活，不要死。活则虚能为实、浅能为深、晦能为显、浊能为清、轻能为重，以致其余，莫不皆然。若死则实字反虚，深字反浅，清字反浊，以致其余，莫不皆然。自一字、二字、三字以至十百千万，不可胜数，皆用虚实轻重等相配，挑搭陪衬，俱有妙用。有此字晦而挑以一字却显者，有此字险而搭以一字却稳者，有此字呆而陪以一字却佼者，有此字单而衬以一字却健者，有此字硬而揉以一字却柔者，有此字涩而和一字却畅者。此等不可尽言。”（《山居杂著·文字法三十五则》）这些论述，虽然提法不尽相同，但都强调了语言材料调配的重要性，而且说明不同的调配方法会产生不同的修辞意义。由此可见，调配不可不讲。例如：

①宋庄季裕《鸡肋编》卷中：“许□□作哲宗哀册云：‘攀灵輿而增痛。’上皇改‘攀’为‘抚’，‘痛’为‘怆’。”

“攀”、“痛”意重，“抚”、“怆”意轻；徽宗避重就轻，盖以哲宗为已兄。这是词义轻重的调配。

②宋陈世崇《随隐漫录》卷四：“‘白玉堂中曾草诏，水晶宫里近题诗’。韩子苍易为‘堂深’、‘宫冷’。古词云：‘春归也，只消戴一朵茶蘼。’宇文元质易‘戴’为‘更’，皆一字师也。”

“白玉堂中”，“水晶宫里”，词太熟烂滑脱，改为“堂深”、“宫冷”，就典重多了。“戴”字太板滞，换成“更”字就显得

轻松些。这是雅俗的调配。

③唐韩愈《原道》：“农之家一，而食粟之家六。工之家一，而用器之家六。贾之家一，而资焉之家六。奈之何民不穷且盗也？”

“‘食粟’、‘用器’俱是两个实字；‘资焉’二字，却一实一虚。然一‘资’字，何等妙用！一‘焉’字陪‘资’字，又何等陪得有情！”（清李腾芳《山居杂著·文字法三十五则》）这是虚实的调配。

④宋洪迈《容斋五笔》卷五：“范文正公守桐庐，始于钓台建严先生祠堂，自为记。……其歌词云：‘云山苍苍，江水泱泱。先生之德，山高水长。’既成，以示南丰李泰伯。泰伯读之三，叹味不已，起而言曰：‘公之文一出，必将名世，某妄意辄易一字以成盛美。’公瞿然，握手扣之，答曰：‘云山江水之语，于义甚大，于词甚薄，而“德”字承之，乃似趑趄。拟换作“风”字，如何？’公凝坐颌首，殆欲下拜。”

这是词意气派的和谐相配。“德”改为“风”，除“德”字气势不宏大外，还和德字为仄声，而“风”字为平声相关，改“德”为“风”才能与“苍苍”、“泱泱”及“长”合拍。这是声韵的调配。

⑤王嘉璧辑《西山臬》引《零陵总记》云：“王判公尝读杜荀鹤诗‘江湖不见飞禽影，岩间惟闻折竹声’。改云：‘宜作“禽飞”、“竹折”。’”

即改为：“江湖不见禽飞影，岩间惟闻竹折声。”将原来的偏正词组改变为主谓词组，如此调整后，就是“点瓦砾为黄

金”的点化。这样化静为动的调整，给人以活泼生动的实感，也是一种修饰。

⑥杨树达《汉文文言修辞学·第三章·颠倒》：“闻诸先辈云，平江李次青元度本书生，不知兵。曾国藩令其将兵作战，屡战屡败。国藩大怒，拟奏文劾之，有‘屡战屡败’语。曾幕中有为李缓颊者，倒为‘屡败屡战’，意便大异。”

李元度，字次青，一字笏庭，晚更号超然老人，道光举人，著有《天岳山馆文钞》二十六卷。缓颊，婉言劝解或代人说情。

这是属于语序的调整。未经调整的“屡战屡败”，从表达效果上看，突出的是“败”字；总打败仗，酒囊饭袋，昏愤无能。调度为“屡败屡战”后，表达效果是强调了“战”字；虽打败仗，但败而不馁，顽强奋战，精神可嘉，虽败犹荣，成为妙笔美谈。

### 三、变通

以是否守常运用语言材料的情况看修辞方法，修辞语用也不外是“一分为二”、“相反相成”的两法：一是超常的“变通”语用（或变异语用），一是守常的常规语用（或叫寻常语用）。靠语内环境的辅佐，改变既有词语的原义原色原形，以“变”示美、示巧的，叫变通语用。变通语用的特点是以变求通，通向语用美的效果。如果变而不通，那不属于变通的修辞现象，而是语病误用。大批辞格，都是变通语用模式化的产物。后面紧接着就要谈辞格，等于为这里举例，等于此题的延伸，这里不再赘述。

守常语用现象与超常语用现象之间，也充满了辩证法。两者相互依存。无守常也就无所谓超常，超常是靠守常来显示自己的超常面目，并在守常的基础上产生的。一篇文章的词语，如果没有足够数量的守常成分，人们就无法正常理解，但如果自始至终缺乏超常语用，文章就缺乏修辞色调。在生成上，它们相互转化。在功能上，它们相互弥补、相辅相成。

“变通”语用作为一种修辞方法是顺理成章的，以不寻常的语用方法达到不寻常的表达效果，即取得修辞效果，这很好理解。词语的守常用法也作为一种修辞方法，既非“优选”，又非“调配”，修辞功能从何而来？把它作为一种修辞方法，就不易为人们所理解。其实，我们这里所说的守常语用，大体上和张弓先生提出的“寻常词语艺术化”问题相当。张先生说：“我们在这里所称的‘寻常词语’，就是指在修辞方式之外（不属于比喻、拟人、夸张、反语、双关等），不能划归修辞方式的范畴的最普通的一些词语。它是朴朴素素，平平易易，一片本色，不加修饰的语言。它被运用起来，还是保持它的本义、常义，不发生什么转义现象。”<sup>①</sup> 无论张先生在什么意义上使用“寻常词语”作为学术概念的，就字面意义讲，“寻常词语艺术化”的提法，毕竟是画龙点睛般地道出了修辞的实质。人们在言语行为中进行修辞活动时，大量、高频、广泛使用的就是“寻常”的语言材料，以达到不寻常的表达效果。它的美学价值，就是靠语用者遵循常规，又要充分发挥主观能动性的创造使用，来实现这种由“寻常”向“不寻常”的转化，即语用者“充分发挥自己的想象力和洞察力，全方位、多角度

<sup>①</sup> 张弓著：《现代汉语修辞学》，河北教育出版社1993年6月第1版，第173页。

把要表达的意思，想深想透，择出其中的精旨要义，再选出关键性的词语，情理两胜，形神兼具地加以表达，以达到艺术化的目的”。<sup>①</sup> 所以寻常词语艺术化问题的研究，在修辞的词语运用上，起码是占着“半边天”地位的。古人把寻常词语在守常用法下却又实现了很高的艺术效果的修辞方法，叫作“炼意”。

#### 四、炼意

炼意颇类美学上讲的通过形象思维（即创造性想象）进行意象典型化的创造，既捕捉到了能突出反映所要表达的事物现象的本质特征的形象表象，又水到渠成地相应地抓到了表达这一表象惟一恰切的关键词，因而实现了“画面性”、“意境化”的表达效果。语用的精当是以炼意的精切为前提的，而且是与炼意相伴面行的。故不从词语选择的角度命名，而名之曰“炼意”，即锤炼所要表达的语义，使之形象化、情态化、典型化、蕴藉化。炼意是在一定的语言材料基础上进行的，语意炼得停当了，精切表现的词语也就自然想好了。例如：

①宋代宋祁《玉楼春》词：“东城渐觉春光好，谷皱波纹迎客棹。绿杨烟外晓寒轻，红杏枝头春意闹。”

这个“闹”字，就是寻常词语在守常用法下取得高度艺术效果的典型范例。“闹”字用得好，不是出于“同义手段”的选择，而是由于炼意的结果，由于作者对红杏枝头春意盎然，春情喧嚣、躁动的意象创造得好，创造得无与伦比的精切、典型、生动、形象，情景交融：春意深浓，红杏枝头繁花怒放、

<sup>①</sup> 姚锡远：《关于寻常词语艺术化问题的再思考》，《修辞学习》1997年第5期。

燕语莺歌、蜂喧蝶舞，一派生机勃勃、春情躁动的意境，诗人先有这种意象于胸，选一“闹”字点睛，便使喧闹、纷扰抽象的春意动态化、形象化，空灵的春情生命化了，所以称之为“炼意”。可见寻常词语的艺术化用法，要经过“炼意”这一“炼狱”的磨难历程的。如果运用钱锺书先生的“通感”说，这个“闹”字和“红杏”、“春意”的配合就更加巧夺天工了。视觉与听觉、触觉相通，看到红杏满枝头的春景，就会感受到暖融融的，听到闹嚷嚷的热闹场景。一个“闹”字而境界全出。<sup>①</sup>对这种手法，清代李渔却嘲笑说：“此语殊难著解。争斗有声之谓‘闹’。桃李争春则有之，红杏闹春，予实未之见也。‘闹’字可用，则‘炒’字、‘斗’字、‘打’字皆可用矣。”并认为“‘闹’字极粗极俗，且听不入耳，非但不可加于此句，并不当见之诗词”。（《窥词管见》第七则）“苏轼的少作《夜行观星》诗里也有一句‘小星闹若沸’。纪昀把这句抹了一道杠子，批语说：‘似流星。’（《纪批苏诗》卷二）这些话都没道着作者的用意所在。宋祁和苏轼所以用‘闹’字，是想把事物的无声状态描摹成好像有声音，表示他们在视觉里仿佛获得了听觉的感受。”

②宋洪迈《容斋续笔》卷八：“王荆公绝句云：‘京口瓜洲一水间，钟山只隔数重山。春风又绿江南岸，明月何时照我还。’（按即《泊船瓜洲》诗）吴户士人家藏其草，初云‘又到江南岸’，圈去‘到’字，注曰不好，改为‘过’，复圈去而改为‘入’，旋改为‘满’，凡如是十许字，始定为‘绿’。”

① 参见钱锺书：《通感》，《文学评论》1962年第1期。

这里，洪迈只是叙述了炼字的故事，不加评语。近人傅庚生氏在《文学欣赏举隅》二十一《度字与炼句》替他解释说：“‘到’、‘过’、‘入’等字均简率而无意绪，‘满’字稍佳，但只是径直言春风之满，不足表示时序之推移以感人者；著一‘绿’字，则有以寄‘又是一年春草绿’之概，且全诗句句在暗写一‘望’字，‘绿’是目中之色，尤觉贴切也。”“绿”字优于“到”、“过”、“入”、“满”诸字，就在于作者把“死”字用“活”了，一个“绿”字不仅色彩鲜明，而且能唤起人们的联想；它既表现了春天到来的迅猛，又描绘了江南新绿遍野、欣欣向荣的景象，其含义的蕴藉深邃，是其他几个动词不能与之比拟的。这也是由于先有意象在胸决定的。

③唐杜荀鹤《春宫怨》诗：“风暖鸟声碎，日高花影重。”

两个寻常的形容词“碎”和“重”在守常的用法下，勾画出一幅春暖花开时节的“花鸟图”，让读者好像听到了鸟声繁碎，看到了花影重重的春暖景象。这也是决定于意象的创造，而不是简单的词语选择问题。

再看两个例子：

④唐李涉《再宿武关》诗：“远别秦城万里游，乱山高下出商州。关门不锁寒溪水，一夜潺潺送客愁。”

这首诗，写诗人再宿武关时的见闻感受，以抒发去国离乡的愁苦情怀。武关又名南关，在商州（今陕西省商县），是秦时南面的重要关隘。秦城指京都长安。乱山指商州附近的商山。商山风光秀丽，素有“九曲十八绕”之称。一个“乱”字，把商山重峦叠嶂、回环曲折的气势和形貌，逼真地描绘出来；一个“出”字，化静为动，使得静止的山活动起来，让人

们感到那绵延逶迤的高山群峰，浩浩荡荡涌出商州城，场面何等壮观！古关静夜，溪水潺潺，仿佛在为诗人的远行而哭泣，又像是从心田中流出的无尽的离愁别恨，远远流去，雄伟坚固的关门虽然能够挡住来势凶猛的大军，却锁不住淙淙流水送来的愁声，可见其愁非同一般了。一个“锁”字，化虚为实，把看不到、摸不着的“愁”，活灵活现地显示出来。归根结底都来自炼意。

⑤元乔吉《凭阑人·金陵道中》曲：“瘦马驮诗天一涯，倦鸟呼愁对数家。扑头飞柳花，与人添鬓华。”

这首小令写的是落魄文人沦落天涯的孤寂乡思。其中的关键词“瘦”、“倦”、“扑”三个寻常词的守常用法用得极妙。用“瘦”状马、用“倦”状鸟，写出了羁旅之疲顿，心绪之烦乱。一个“扑”字将游子行程匆匆、柳絮扑面飘飞的状态，生动逼真地传达出来。柳絮扑头，使本已斑白的鬓发又增添了几分霜雪之色，透露出作者对光阴易逝、人生易老的感慨。都非来自单纯的词语选择问题。

以上两例，在用词上所表现出的画面、意境的创造，都决定于作者成竹在胸的炼意。这种修辞语用的炼意，比通过超常语用实现一定修辞目的，确有相当的难度，需要有很高的语言修养，因为它已进入到艺术创造的境界，具有很高的审美价值。修辞本身就负有向听读者传递美的信息的任务，虽然这不是最终的目的，故而古人对修辞语用非常强调以意胜，而不以字胜。

宋代张鎰在《仕学规范》中引用刘贡父的话说：“诗以意为主，文词次之。或意深义高，虽文词平易，自是奇作。”清代沈德潜在《说诗碎语》中说：“古人不废炼字法，然以意胜



而不以字胜，故能平字见奇，常字见险，陈字见新，朴字见色。”这就是说，要达到作品的语言美，不是指非刻意选取那些华丽的词藻不可，在多数情况下，恰恰是选用一些“朴朴素素、平平易易、一片本色、不加修饰”的词语，通过炼意方法加以运用，这样即便是“平字”、“常字”、“陈字”、“朴字”，也能收到“奇”、“险”、“新”、“色”的艺术效果，获得审美倾向。张弓先生在提出“寻常词艺术化”问题时就明确指出：“倘若追问如何才能把寻常词语炼得好，把它加以高度艺术化，依我们看，根本是仗着作者（或说话人）对事物的洞察力，对情境的感受力。主要是结合实境而别开生面。陶炼了思想情感，而自然陶炼了词语。”<sup>①</sup>可见语用上的“炼意”，不单纯是个语用技术问题，而是要求语用者必须具有敏锐的观察力、渊博的学识及驾驭语言的高超能力。

### 第三节 辞 格

辞格是修辞方法的基础层。

辞格，是被人们修辞实践反复验证才肯定下来，对实现语用美相当有效的修辞方法，也是较为具体、微观、格式化的方法。它是人们在修辞实践中利用语言成分之间的“常与变”、“平与曲”、“新与旧”、“褒与贬”、“虚与实”、“晦与显”等矛盾对立的关系，根据不同的修辞目的，适应不同的语境机制，进行辨证语用，而聚焦在某种艺术美的“恰切点”上，并取得

<sup>①</sup> 张弓著：《现代汉语修辞学》，河北教育出版社1993年6月第1版，第184页。

一定模式的产物。美得恰切，模式好模，这两大优点，使辞格在修辞方法中取得了强大的生命力。修辞是一种语用艺术。成功的艺术实践也给人们以示范或规律。辞格就是成功的艺术实践教给人们规律性的“艺术”。

辞格对语境的依存性极强。修辞的运转空间，主要是以语境为调色板，利用“选择”、“调配”、“变通”的办法进行调色，形成了辞格。所以，辞格离不开语境。辞格的模式，也只能是超语法语域、超词汇语域的语境性的调配组合之式，或依靠语境的变通语用之格；是规律性较为鲜明的修辞方法。

辞格既然是语用上的方式或程式之格，所以我们主张辞格不宜罗列得过泛过滥，修辞学家也不要以为“发现辞格”最领风骚，像韩信将兵一样，多多益善。辞格，辞格！按理说应该“无式不成格”。但事实上我们这里也没完全按这个原则办事。一是因为辞格的类型本来就较为复杂，很难一一都归纳出一个眉清目秀的格式来；二是人们确定辞格的标准本来就不一样，即使标准一样，掌握起来，宽严的标准也会因人而异。所以现存的古今辞格的大家族里，必然是个血统不纯的大杂拌儿。定辞格者，都是修辞学的权威大家，怯于权威意见的威力，我们也不敢用“无式不成格”的办法进行甄别取舍，大体上保持了传统的状貌。

变通语用或超常语用与辞格的关系至为密切。特别重视辞格作用的修辞研究者，甚至认为没有超常语用就没有修辞，超常是辞格的“生命线”。这当然是一种强调关系重要的艺术说法。事实上少数辞格，如“顶真”、“拈连”、“错综”、“复沓”、“跳脱”、“列锦”、“并提”、“对偶”、“回环”等，生命并不来自超常。当然，广义地理解“超常”，也可以说“无格不超常”，不超常就不成其为辞格了。

辞格的另一特点是使用的程序具体简明，因而可操作性强。模式化的东西，易识易模；模式，模式，照式模之，一般也就掌握了。

辞格的规律较宽松，或者说，它们是容器性现象，像弹性很强的胶皮口袋，可以装进各式各样具体内容。因而，同一个辞格，在不同人的手里用来，审美的价值，高下之差，可能极大，绝不像数学一加一必定等于二那样毫无伸缩的余地。这就给人们的运用以广阔的天地，让人们去充分发挥主观能动性，进行创造性的具体运用。使用辞格必须正确，一定的辞格与一定的修辞效果相对应，这是客观存在，是不依人们的主观意志为转移的客观规律性。具体到在符合规律的前提下，你怎样发挥主观能动性，去获得最佳的修辞效果，这就是艺术性问题了。所以，修辞行为既要求科学性，遵循规律，又要求艺术性，发挥主观能动性进行创造。要遵循规律，首先就得认知规律，掌握辞格的知识，就是认知辞格规律，但这并不等于一定能够用好辞格。因为理论指导实践，这之间还有个实践修养、熟练技巧问题。俗语说，不能隔着锅台上炕。有的人看了几本修辞书，就想成为修辞大家，成不了，就说修辞书没用，就犯了要隔着锅台上炕的毛病。辞格的运用，不仅需要掌握正确运用的规律条件，还要培养训练自己熟练使用的能力。“熟能生巧”、能熟用才能有巧用，才能谈到创造性运用，才能用得出神入化。那些对修辞知识采取“天桥把式”态度——光说不练、或者采取看客的态度——不说不练只是看的人，都将和辞格无缘。

修辞方法是有层次性的，在层次关系上，辞格是处于基础地位的。“千里之行，始于足下；九层之台，起于垒土”。基础地位的东西，无论从实践着眼，还是从研究着眼，都是十分重

要的。

由于辞格容器性特点，旧瓶可以装新酒，装各式各样的新酒，所以，它的历时形态相当稳定，由古至今很少生死。古汉语中的辞格，像互文见义格和集句格，今天算基本不用了。现代汉语中的“降用格”，直到今天我们在古汉语中还没找到相同的现象，只好暂且做一个“今有古无”的变化现象举例了。一位语法学大师有句名言：“说有容易，说无难。”具体到古今汉语辞格的差异上更是如此吧。就上面所举例格，我们大着胆子说“无”，有朝一日“有”的例句跑出来，狠狠给我们一个嘴巴，那也无可奈何了。

当谈到修辞格在修辞学中的地位时，王希杰先生说：“完全可以说，修辞学的各种问题都是同修辞格有关系的，修辞学主要是研究修辞格的一门学问（故而我们把“辞格中心”的修辞学新作称为“徐娘”。“徐娘半老，风韵犹存”嘛！——引者所加）。抓住了修辞格问题，也就抓住了修辞学的核心问题。因此，修辞格在修辞学中的崇高地位还是不可动摇的。”<sup>①</sup>因而，“在我国修辞学史上，辞格研究一向受到重视。推其原因，在运用语言时，辞格是一种异乎寻常的‘变式’说法，很容易引起人们的注意，也常常能够起到较好的表达效果”。<sup>②</sup>

辞格是人民群众和语言大师在长期的语用实践中创造出来的。开始往往是个别人自发的创造，然后经过长期的社会语用，得到人们的共识，才日臻完善起来。因此可以这样说，个人的自发创造，是辞格形成的直接原因，而社会语用的需要及影响则是辞格形成的客观因素。这种约定俗成的固定模式一旦

① 王希杰著：《修辞学通论》，南京大学出版社1996年6月版，第412页。

② 张寿康：《汉语修辞格大辞典·序》，中国国际广播出版社1989年12月版，第1页。

形成，就对语用者有一定的制约作用。因为辞格是应语用美的需要产生的，人们运用它主要是为了表达得更优美、更动人，给人以美感，因而，有助于提高表达效果就是修辞格的灵魂。

#### 第四节 辞格的分类

辞格的分类，是修辞研究中的重要环节，也是热点问题。由于人们分类的标准不同，对辞格的名称及其内涵认识上也存在着分歧。因此，在具体分类上，公有公的理，婆有婆的理，各有各的分法，但又各有不尽如人意的地方。可以说，到目前为止，还没有一种大家心悦诚服的分类。这倒不是说修辞学家们无能，而是这个问题本身所决定了的。这是因为：“一、修辞格——显性修辞格——并不是逻辑地类推出来的，而是历史的形成的，这一形成是受着社会的实际需要制约的，社会的实际需要本身并不是逻辑的严密体系化的，因此修辞格本身就必然带有非体系性的一面：社会需要的就出现了，不需要的，就不出现。二、修辞格的发现也并不是一个人一次性地完成的，而是历史上许多的学者逐步一个一个地发现并提出来的，不同的学者提出修辞格的出发点不一样，于是现在修辞格本身就是非系统性质的：不同的修辞格从不同的角度上概括出来，并不处在同一平面上。”“在这种情况下，要想得到一个完全合乎形式逻辑规则的修辞格的分类，是几乎不可能的。”<sup>①</sup>

1923年问世的唐钺先生的《修辞格》一书，是我国第一部系统论及辞格的专著。全书约四万余字。它参考了J·C·纳

<sup>①</sup> 王希杰著：《修辞学通论》，南京大学出版社1996年6月版，第416页。

斯菲尔德的《高级英文作文法》(1910年出版)、佛纳尔德的《表情英语》，又总结了中国的修辞见解，搜索古代汉语的典型用例，“建立了第一个较为全面而科学的辞格系统”，似乎以“表现手法”为标准，把常见的二十七种辞格归纳为五类：1. 根于比较的七种：显比、隐比、寓言、相形、反言、阶升、趋下；2. 根于联想的三种：伴名、类名、迁德；3. 根于想像的四种：拟人、呼告、想见、扬厉；4. 根于曲折的九种：微辞、冷语、舛辞、负辞、诘问、感叹、同辞、婉辞、纾辞；5. 根于重复的四种：反复、俪辞、排句、复字。其中第五类的用例，完全取自古代诗词文赋。唐钺先生还没有把每种辞格的特点落实到语言形式上，而且也没有外部的语言标志，各小类之间的界限也很难把握，对于初学者来说，掌握起来就比较困难。

1926年6月问世的张弓先生的《中国修辞学》，把六十七个辞格分为化成式、表出式、布置式、代替式、譬喻式五类。“全书采集历代韵文、无韵文的‘美辞’，分类立名，确定界说，来阐明中国美饰文辞的发展过程”。书中的辞式分类，明显有着模仿日本岛村泷太郎《新美辞学》的痕迹。

1932年，陈望道先生的《修辞学发凡》问世。这本集前人之大成的著作，“依据组织，间或依据作用”，即依据结构形式与表达效果为标准，把辞格分为四类三十八格：1. 材料上的辞格九种：譬喻、借代、映衬、摹状、双关、引用、仿拟、拈连、移就；2. 意境上的辞格十种：比拟、讽喻、示现、呼告、铺张、倒反、婉曲、讳饰、设问、感叹；3. 词语上的辞格十一种：析字、藏词、飞白、镶嵌、复叠、节缩、省略、警策、折绕、转品、回文；4. 章句上的辞格八种：反复、对偶、排比、层递、错综、顶真、倒装、跳脱。这样的分法，也有它

的弊病，两个标准，角度也时有变化。譬如“词语上”、“章句上”似乎侧重在语言形式。“材料上”那就可以互相包容了，因为“材料上”除了款式、标点、文字、图形之外，理所当然的也应包括语言上的“词语”、“章句”。至于“意境上”，那包括的范围就更大了，也缺乏形式上的标志，更何况其他三类也能产生意境。

1933年9月问世的徐梗生先生的《修辞学教程》，采用日本五上岚力《新文章讲话》中的八种原理，对三十五种辞藻（即辞格）进行分类：1. 结体原理（又名固结原理），就是把“抽象浑漠”的事理具体化，把无形的事理有形化，把属于知觉上的事转化而为属于感觉，使之可识可见、历历分明。基于这一原理而衍化的辞藻有明喻格、活喻格、拟物格；2. 烘晕原理，与结体原理相反，把具体的事物抽象化，把属于感觉上的事转化而为知觉。以此原理为主构成的辞藻有稀薄格（即避讳格）、反言格、曲言格（包括讽喻）；3. 增义原理（又名增殖原理），就是增殖和辞语主体有关系的事物，而使其情义丰富，包括援引格、复叠格、详密格（反复格）；4. 存余原理（又名蕴藉原理），就是“将可言的事含蓄一部分不尽说出”，给读者留下想象的余地。也有不直称物的本名，而以它的随伴或附属的东西来称呼的，有举隅格（借代）、省略格、倒装格、藏歇格（藏头、歇后）；5. 融会原理，就是“将诸句的排列，由已知推到未知，由近说到远；以使作者的意趣很顺遂的融入读者心里的办法”。如升降格、序次格、连环格（项真、回文）、摹拟格（仿似）、对照格（比较）、问答格、移属格（移就）；6. 奇警原理和融会原理相反，是将罕闻罕见的珍奇事物献给读者，引起读者的怀疑和惊异，如警句格（警策）、先奇格（先发奇言警人，次附理由说明）、夸饰格、抑扬格、参互

格（错综）；7. 以顺感原理（即顺应读者情感和理路的原理）为主的辞藻，有对偶格、扩态格（拟状、拟声）、咏叹格、垫拽格、列叙格、现定格（示现）；8. 以变性原理为主的辞藻，有断接格（跳脱）、转接格、转品格。这是基于心理学原理的八种分类法，但在分类中，有些辞格的归属却不够恰切。<sup>①</sup> 还有其他的一些分类方法，这里就不一一列举了。

有位老先生鉴于辞格分类之难，在自己的新著里，干脆躲开这一课题，用“修辞格（一）”、“修辞格（二）”、“修辞格（三）”、“修辞格（四）”等编号排队的办法，介绍辞格知识。<sup>②</sup> 对学术上一时解决不好的问题，采取这种回避态度，不强作解人，不硬充万能者，倒也不失为科学老实，不算无能。本书最初也想采用这个办法去介绍辞格知识，后来又想，“抛砖引玉”也不无道理。我们“抛金引玉”办不到，抛块砖头瓦片总还能够吧。终于我们还是根据辞格具形时常态的语构性质，把辞格分为“词语型辞格”、“句子型辞格”、“篇章型辞格”、“三栖型辞格”四大类。

抛砖既然是为了引玉，我们也就顾不得砖头本身是否要被碰得体无完肤了。

## 一、词语型辞格

### 代 称

不直称某一人或事物的名称，而用与它有密切关联的事物

① 参看宗廷虎著：《中国现代修辞学史》，浙江教育出版社1997年12月版，第159～161页。

② 见王勤著：《汉语修辞通论》，华中理工大学出版社1995年6月版，第2页。



来代替它，这种借用替代的方法叫做代称，又称替代、借代、代指等。运用代称，主要在于突出人或事物的特征，以引起人们的联想，从而获得鲜明深刻的印象。

代称大致可以分为以下十类：

(一) 以部分代全体，即以事物的主要部分指代该事物的全体。例如：

①《战国策·齐策四》：“长铗归来乎！食无鱼。”

铗，本是剑把，这里用来代指整个的剑。

②晋陶渊明《咏荆轲》诗：“登车何时顾，飞盖入秦庭。”

盖，车盖，是车上的圆伞，这里用来代指车。

③宋范仲淹《岳阳楼记》：“沙鸥翔集，锦鳞游泳。”

鳞，鱼鳞，这里代指鱼。

(二) 以人物生理上的特征或标志代人物。例如：

①《左传·僖公二十二年》：“君子不重伤，不禽（同“擒”）二毛。”

二毛，指黑白两种头发，这是老年人的特征，借以指头发花白的老人。

②晋陶渊明《桃花源记》：“黄发垂髫，并怡然自得。”

黄发，这里代指老人。古人认为，老人头发由白转黄是一种长寿的象征。垂髫，本是儿童的一种发型，这里代指儿童。

③《诗经·邶风·柏舟》：“髧彼两髦，实维我仪。”

两髦，男子未到成人时披着头发，下齐眉毛，分向两边梳着，是青少年的发型。这里用以指代少年。

④三国蜀诸葛亮《出师表》：“臣本布衣，躬耕于南阳。”

布衣，平民所服，这里用以指代平民百姓。

⑤明张溥《五人墓碑记》：“嗟夫！大阉之乱，缙绅而能不易其志者，四海之大，有几人欤？”

“缙绅”是官僚的服饰，这里用以代指官僚。

⑥唐杜甫《自京赴奉先县咏怀五百字》诗：“朱门酒肉臭，路有冻死骨。”

朱门，红漆门。古代王侯贵族的住宅大门漆成红色，表示尊贵。这里的“朱门”指代豪富之家。

⑦《后汉书·吕布传》：“大耳儿最叵信。”

相传刘备两耳垂肩，异于常人，故以“大耳儿”代指刘备。

(三) 以地名代事物。例如：

①唐白居易《春尽日》诗：“醉对数丛红芍药，渴尝一碗绿昌明。”

昌明，蜀地名，今四川江油市。其地产茶，故用“昌明”指代“茶”。

②清藕香室主人编《花花世界·李十娘称病谢嘉宾》：“板桥老人，每有同仁诗文之会，必至其家，每客用一精婢侍砚席，磨隃麋，熬都梁，供茗果，暮则合乐酒宴，尽欢而散。”

隃麋，地名，故地即今陕西千阳县。其地产墨，因以“隃

麋”为墨之代称。都梁，旧县名，故城在今湖南武冈县东北。县西有小山，山上有渟水，既清且浅，其中悉生蓝草，俗谓蓝曰都梁。一曰山名，在今江苏盱眙县。《广志》谓山上生蓝草，一名都梁香草，故以为名。这里用“都梁”代指香草。

③唐白行简《李娃传》：“食顷，有一人控大宛，汗流驰至。”

大宛，古代西域国名，以产名马著称，故以“大宛”代指骏马。

(四) 以专名代通名。例如：

①北周庾信《春赋》：“绿珠捧琴至，文君送酒来。”

绿珠，晋朝豪富石崇的歌妓；文君，即卓文君，汉朝司马相如的妻子。这里都用来泛指美女。

②南朝齐孔稚圭《北山移文》：“尚生不存，仲氏既往；山阿寂寥，千载谁赏。”

尚生，指尚长，亦即向长。《后汉书·逸民传》：“向长，字子平，隐居不仕。”仲氏，指后汉时仲长统。《后汉书·仲长统传》：“仲长统，字公理。……统性倜傥，敢直言，不矜小节，默语无常，时人或谓之狂生。每州郡命召，辄称疾不就。”这里用“尚生”、“仲氏”代指隐士。

③北魏杨衒之《洛阳伽蓝记·高阳王寺》：“隋珠照日，罗衣从风。”

隋珠，即隋侯珠。相传隋侯救活了一条受伤的大蛇，后大蛇衔来一颗明珠报答他。这里用“隋珠”泛指名贵的珠宝。

④宋苏轼《求医诊脉说》：“骥骥不时有，天下未尝徒

行；和、扁不世出，疾者夫尝徒死。”

和、扁，指秦国良医和、扁鹊，故以“和、扁”指代良医。

⑤唐王勃《滕王阁序》：“杨意不逢，抚凌云而自惜；仲期既遇，奏流水以何惭。”

杨意，即杨得意，曾把司马相如推荐给汉武帝。这里用作推荐者（即伯乐）的代称。钟期，即钟子期。《列子·汤问》：“伯牙善鼓琴，钟子期善听。伯牙鼓琴，……志在流水。钟子期曰：‘善哉！洋洋兮若江河。’”这里用为知音者的代称。

（五）以事物的属性代替该事物。例如：

①《史记·陈涉世家》：“将军身被坚执锐，伐无道，诛暴秦。”

坚，代指坚硬的铠甲；锐，代指锐利的兵器。

②汉晁错《论贵粟疏》：“乘坚策肥，履丝曳缟。”

坚，代指坚固的车子。肥，代指肥壮的骏马。或说成“乘坚驱良”。如《后汉书·和熹邓皇后传》：“乘坚驱良。”李贤注：“坚，谓好车；良，谓善驰。”

③《孟子·梁惠王上》：“为肥甘不足于口欤？轻暖不足于体欤？”

肥甘，这里代指肥美甘甜的食物；轻暖，这里代指既轻又暖的衣服。

（六）以官名、地名代人。例如：

①《史记·项羽本纪》：“白起为秦将，南征鄢郢，北阬马服。”

马服，指马服君赵括。《史记索隐》引崔浩云：“马服，赵官名，言服武事。”

②宋陆游《春晚用对酒韵》诗：“座铭漆园养生主，屏列柴桑归去来。”

因庄周曾做过漆园吏，故以“漆园”代指庄周；因陶潜是浔阳柴桑人，故以“柴桑”代指陶潜。

③南朝宋刘义庆《世说新语·自新》：“平原不在，正见清河。”

平原，这里代指陆机，因陆机曾作过平原内史。清河，这里代指陆云，因陆云曾做过清河内史。这实际上是先以地名代官名，再辗转相代而指代人名。

④唐王勃《滕王阁序》：“唯园绿竹，气凌彭泽之樽；邺水朱华，光照临川之笔。”

因陶潜曾为彭泽令，故以“彭泽”代陶潜；因谢灵运曾为临川内史，故用“临川”代指谢灵运。实际上也是先以地名代官名，后以官名代人名。

⑤战国楚屈原《渔父》：“渔父见而问之曰：‘子非三闾大夫欤？何故至于斯？’”

三闾大夫，楚国的官名，主管楚国屈、景、昭三姓王族家务。屈原曾为三闾大夫，故以“三闾大夫”代指屈原。

⑥清汪廷珍《温病条辨·叙》：“我朝治洽学明，名贤辈出，咸知溯源《灵》、《素》，问道长沙。”

长沙，是汉代名医张仲景的代称，因张仲景曾做过长沙太守。这也是以地名代官名，再以官名代人。

(七) 以具体代抽象。例如：

①《论语·颜渊》：“惜乎，夫子之说君子也！驷不及舌。”

舌，这里用以指代说出的话。

②《庄子·胠篋》：“虽有轩冕之赏弗能劝，斧钺之威弗能禁。”

斧钺，是刑具，这里用以指代刑罚。

③《史记·魏其武安侯列传》：“（田）盼辩有口。”

口，这里用以代指口才

④唐韩愈《送李愿归盘谷序》：“车服不维，刀锯不加。”

车服，车子和官服，这里用以指代官职；刀锯，刑具，这里用以指代刑罚。

⑤唐刘禹锡《陋室铭》：“无丝竹之乱耳，无案牍之劳形。”

丝竹是常用的音乐器材，这里用以指代音乐，此特指扰人的乐声。

⑥晋王羲之《兰亭集序》：“此地有崇山峻岭，茂林修竹。又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水。列坐其次，虽无丝竹管弦之盛，一觴一咏，亦足以畅叙幽情。”

丝竹管弦，代指音乐。

⑦汉司马迁《报任安书》：“仆虽怯懦欲苟活，亦颇识去就之分矣，何至自沉溺纆绁之辱哉！”

纆继，是用来捆绑犯人的绳子，因以作为“囚禁”的代称。

(八) 以原料代成品。例如：

①汉晁错《论贵粟疏》：“乘坚策肥，履丝曳缟。”

丝，这里用以代指丝鞋；缟是一种白绸子，这里用以代指绸衣。

②南朝梁刘勰《文心雕龙·情采》：“缕心鸟迹之中，织辞鱼网之上。”

因鱼网是造纸的原料，故以“鱼网”指代纸帛。《后汉书·宦者蔡伦传》：“用……麻头及敝布、鱼网以为纸。”至于“鸟迹”，它不是文字的原料，而是文字的象征，也被用作代称，指代文字。许慎《说文解字·叙》：“黄帝之史仓颉，见鸟兽蹄远之迹，知分理之可相别异也，初造书契。”

③明袁宏道《徐文长传》：“一夕，坐陶编修楼，随意抽架上书，得《阙编》诗一帙。恶楮毛书，烟煤败黑，微有字形。稍就灯间读之，读未数首，不觉惊跃。”

楮，树名，叶似桑，皮可造纸，后即以代纸张。烟煤，烟熏所积的黑灰，又称煤炱，是制墨的原料，这里用以指代墨。“恶楮毛书，烟煤败黑”是说纸张粗糙，装订马虎，刻版墨质低劣，字迹模糊不清。

④明袁宏道《徐文长传》：“文长既不得志于有司，遂放浪曲蘖，恣情山水，走齐鲁燕赵之地，穷览朔漠。”

曲蘖，酿酒的发酵物，即酒母。《礼记·月令》：“乃命大酋，秣稻必齐，曲蘖必时。”注：“古者获稻而渍米曲，至春为酒。”后遂以之代酒。

⑤汉司马迁《报任安书》：“其次剔毛发、婴金铁爱辱。”

金铁是做刑具的原料，这里代指刑具。“婴金铁”即用铁锁、铁圈套在脖子上，这叫钳刑。“剔毛发”是指遭受髡刑。

(九)以诗人佳句代诗人，或以作者代作品。例如：

①宋胡仔《茗溪渔隐丛话》前集第三十七引《遁斋闲览》：“张子野郎中，以乐章擅名一时。宋子京尚书奇其才，先往见之，遣将命者，谓曰：‘尚书欲见“云破月来花弄影”郎中乎？’子野屏后呼曰：‘得非“红杏枝头春意闹”尚书邪？’遂出，置酒尽欢。盖二人所举，皆其警策也。”

“云破月来花弄影”是宋代张先《天仙子·数声持酒听》词中的佳句，因以代张先。“红杏枝头春意闹”是宋代宋祁《玉楼春·东城渐觉风光好》词中的佳句，因以代指宋祁。

②清吴敬梓《儒林外史》第三十一回：“熟读王叔和，不如临症多。”

王叔和，西晋太医令、著名的医学家，曾著《脉经》十卷，并把已经散乱不全的汉代张仲景的《伤寒论》加以搜集、整理、编次。历代医家对王叔和及经他整理的《伤寒论》都有很高的评价。这里用“王叔和”称代医书。

③唐刘肃《大唐新语·谐虐》：“有枣强尉张怀庆，好偷名士文章。……人为之谚曰：‘活剥张昌龄，生吞郭正一。’”

张昌龄，唐代南宮人，著名的文学家。郭正一，唐代鼓城



人，以文辞著称。这里以“张昌龄”、“郭正一”指代他们的作品。

(十) 以实数代虚数。例如：

①《诗经·魏风·硕鼠》：“硕鼠，硕鼠，无食我黍。三岁贯汝，莫我肯顾。”

三，表示多；三岁即多年，并非确数。

②《楚辞·九章·惜诵》：“九折臂而成医兮，吾至今而知其信然。”

九，表多次，并非确数。

③明李时珍《本草纲目》卷十五：“七年之病，求三年之艾。”

多年的疾病，要找陈年的艾叶灸治。“七”和“三”都不要理解为确数。

④《孙子·谋攻》：“知己知彼，百战不殆。”

⑤唐杜甫《春望》诗：“烽火连三月，家书抵万金。”

“百”和“万”也都不是确数。“百战”，指多次打仗；“万金”，表示极为贵重。

## 藏 词

利用人们已熟悉的成语或语句，故意将本词隐藏起来，而只用成语或语句中剩余的部分来代替，即把古书中的词组或语句割裂开来，只取其中的一部分。这种修辞方式叫做藏词，又称割裂。

从形式上看，藏词有藏头语、藏腰语、藏尾语、抽取四字中的一、三或二、四两字等多种形式。

## (一) 藏头语

使用古代文献时，有意隐没本意的词语，而用另一部分来代替。隐没的部分在前者，称为藏头语。例如：

①晋陶渊明《饮酒》（之四）诗：“行行向不惑，淹留遂无成。”

不惑，指四十岁。因为《论语·为政》有“吾十有五而志于学，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳顺，七十而从心所欲，不逾矩”的话，于是后人便截取“四十而不惑”的后半部分，表示四十岁。同样的道理，人们常用“而立”表示三十岁，用“知命”表示五十岁，用“耳顺”表示六十岁。

②唐张说《息国长公主神道碑铭》：“免怀之岁，天夺圣善。”

圣善，这里代指母亲，因为《诗经·邶风·凯风》有“母氏圣善”语。

③《后汉书·乐成靖王党传》：“朕无则哲之明，致简统失序。”

则哲，这里代指知人，因为《尚书·皋陶谟》有“知人则哲”。

④《晋书·孝武帝纪》：“烈宗知其抗直，而恶闻逆耳。”

逆耳，这里代指忠言，因为《孔子家语·六本》篇有“良药苦于口而利于病，忠言逆于耳而利于行”语。

⑤清蒲松龄《聊斋志异·薛尉娘》：“君欲老夫旦旦

耶？”

旦旦，本是“诚恳的样子”，这里代发誓。因为《诗经·卫风·氓》中有“总角之宴，言笑晏晏。信誓旦旦，不思其反”语。截取了“信誓旦旦”的后两个字。

### （二）藏腰语

使用古代文献时，有意隐没中间部分，称为藏腰语。例如：

①南朝梁萧统《文选·序》：“君非从流，臣进逆耳。”

从流，出自《左传·成公八年》：“从善如流。”只取首尾两字表示整句的意思。

### （三）藏尾语

使用古代文献时，有意隐没其本意的词，而用另外一部分来代替；隐没的部分在后者，叫做藏尾语，又叫缩脚语、歇后语。例如：

①三国魏曹丕《与朝歌会吴质书》：“愿言之怀，良不可任。”

愿言，这里有“思子”（想念你）的意思。这里截取了《诗经·邶风·二子乘舟》“愿言思子，中心养养”中第一句的前两个字。

②隋侯白《启颜录·卢思道》：“隋卢思道尝共寿阳庾知礼作诗，已成而思道未就，礼曰：‘卢之诗何太春日？’”

春日，这里表示“迟迟”。因为《诗经·豳风·七月》有“春日迟迟”句，便以“春日”代“迟迟。”

③《晋书·论赞》：“蹠蹠周余，竟沉沦于涂炭。”

周余，这里代指黎民。因《诗经·大雅·云汉》有“周余黎民，靡有孑遗”语。

④《后汉书·左雄传》：“虚诞者获誉，拘检者离毁。或因罪而引高，或色斯以求名。”

色斯，这里指离去。因《论语·乡党》有“色斯举矣，翔而后集”语。马融曰：“见颜色不善，则去之。”

除以上三种形式，还有其他一些形式。有抽取四字中的一、三两字的。例如：

《晋书·纪瞻传》：“重以尸素，抱罪枕席。”

“尸素”出自《汉书·朱云传》：“今朝庭大臣，上不能匡主，下亡以益民，皆尸位素餐。”尸，古代祭祀时代死者受祭而象征死者神灵的人，以臣下或死者的晚辈充当，后世改为神主或画像。尸位，指居官不理事。素餐，指白吃饭。“尸位素餐”的意思只用“尸素”两字，即四字中的第一、第三两字来表示。

有只抽取四字中的二、四两字的。例如：

南朝梁简文帝《善觉寺碑铭》：“居诸不息，寒暑推移。”

居诸，这里指日月。因为《诗经·邶风·日月》中有“日居月诸，出自东方”、“日居月诸，东方自出”。“居”和“诸”均为语气词。这里只截取了四字中的第二、第四两个字。

有抽取两句话中每句的最后一个字拼凑成一个词的。例如：

①唐韦缜《下邳丞韦端妻王氏墓志》：“夫人少丧怙恃，终鲜昆弟。”

怙恃，这里指父母。因为《诗经·小雅·蓼莪》中有“无父何怙？无母何恃”？“怙”代父，“恃”代母，连用表父母。

②汉班固《幽通赋》：“畔回冗其若兹兮，北叟颇识其倚伏。”

倚伏，这里指祸福。因为《老子》五十八章中有“祸兮福所倚，福兮祸所伏”语，于是抽取了每句的最后一个字组成一个词，表示祸福。

有的则抽取语句的一个字，再搭配上另外一个字，来表示特定的意义。例如：

①宋李清照《金石录后序》：“余自少陆机作赋之二年，至过蘧瑗知非之两岁，三十四年之间，忧患得失，何其多也！”

②《清朝野史大观》卷十一《科举时代之苦状》：“有姓乔名升甫者，年近知非，童子军中历二十余战，每战辄北，自是败军之将，谈虎色变矣。”

知非，指五十岁。因为《淮南子·原道训》中有“故蘧伯玉（蘧瑗）年五十，而有四十九年非”语。意思是说，到了五十岁，才知道以前四十九年中的错误，后人因谓五十岁为知非之年。

通过以上介绍，藏词这种修辞方式给我们的总体印象是：

1. 运用这种修辞方式，虽然能使语意含蓄，引人深思，引起联想，并带有一定的情趣性，但是，采用这种方式，是以熟悉古代文献作为先决条件的，如果读者不熟悉古籍，便觉得不知所云，因而这种修辞方式就有很强的局限性。

2. 这种修辞方式的产生是魏晋南北朝文人追求绮靡、崇尚雕琢的产物。这种把本来意义完整的词语硬性分割，使古汉

语产生了一大批不伦不类、非驴非马的词语，造成了阅读上的困难，破坏了汉语词汇的完整性，损害了语言的纯洁，是汉语词汇发展过程中一种不健康的倾向。古人对这种生拉硬扯、随意割裂的作法早有批判。宋代王楙在《野客丛谈》卷二十批评说：“仆考诸史，自东汉以来，多有此语。曰‘居治厥之始’，曰‘友于之情愈厚’，西汉未之闻也。知文气自东汉以来寢衰。不特是也，如言‘色斯’、‘赫斯’、‘则哲’之类甚多。此语至入于诗中用，可见后世文气日不逮古如此。近时四六多以‘爰立’对‘具瞻’，作宰相事用。所谓‘爰立’者，训‘于是乎立’耳，不知所立者何事，而曰‘即膺爰立之除，式副具瞻而望’。‘除’即‘立’，‘瞻’即‘望’，头上安头，甚可笑也。”清代魏际瑞在《伯子论文》中对这种作法也进行了抨击：“……牵强支离，竟不成语。著于文章之内，真所谓金瓯玉盞盛狗矢也。又如‘日居月诸’，‘居’、‘诸’乃语词，而称日月为‘居诸’；‘刑于寡妻，友于兄弟’，‘于’亦语词，而曰‘刑于’、‘友于’。司马迁、诸葛亮复姓也，而曰‘马迁’、‘葛亮’。则古人先以不通，时俗又何足怪乎？鄙背之远，不能不望于君子。”

3. 藏词和代称这两种修辞方式，有十分相似之处。这主要是因为“藏词”在实质上也是一种代称，有的就把它叫做“割裂式代称”。所不同的是：“代称是用具体的个别的或特殊的事物来代替抽象的、整体的或一般的事物；而割裂则是摘取词语的一部分来表示借代。这种‘借代’，常常比被代替的事物更抽象、更难理解。因此，与真正的代称比较起来，割裂在修辞上的积极作用要少得多。”<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 赵克勤著：《古汉语修辞简论》，商务印书馆1983年3月版，第35页。

## 举 隅

列举相关的人或事物时，只举出其中的某一部分来概括整体；虽然列举的是一义或局部之义，但表示的意义却是周遍的。这种举偏概全的修辞方式叫做举隅，又称举备。

运用举隅这种修辞方式，可以使语言简洁凝练，含义丰富，以引起读者的联想。例如：

①《诗经·豳风·伐柯》：“筮豆有践。”孔颖达《正义》：“礼事弘多，不可遍举，言其筮豆有列，见礼法也。”

古人行礼设筮，陈列的令器不仅是筮豆，筮和豆只不过是其中常用的两种。诗仅举筮豆，不及其余，是用一般来概括全体。

②《诗经·鲁颂·閟宫》：“春秋匪（通“非”）解（通“懈”），享祀不忒。”

举“春秋”而概括“春夏秋冬”四季。《左传正义》卷一：“春先于夏，秋先于冬，举先可以及后，言春足以兼夏，言秋足以见冬，故举二字以包四时也。”

③《诗经·鲁颂·泮水》：“憬彼淮夷，来献其琛。元龟象齿，大赂南金。”孔颖达《正义》：“‘来献其琛’，总言献宝。其龟、象、南金，还是宝中之别。以其物贵，特举而言，其献非唯此等也。”

所进的贡品很多，这里只举了其中贵重的三种，借以概指其余。

④《左传·襄公二年》：“齐侯伐莱，莱人使正舆子赂夙沙卫以索马牛，皆百匹，齐师乃还。”

意为齐侯攻打莱国，莱国人派正舆子把精选的一百匹马和一百头牛赠给寺人夙沙卫，齐军才撤回去。马称“匹”，牛称“头”。称牛为“匹”，是因举了马的“匹”，自然就概括了牛的“头”。

⑤《神农本草经·上品·草部上》：“菘蒲……明耳目，出声音。”

明耳目，即“聪明耳目”。因举“明”，便把“聪”的意义包含其中。

⑥汉张仲景《金匱要略·五脏风寒积聚病脉腹满寒疝宿食病脉证治》：“病者腹满，按之不痛为虚，痛者为实，可下之。”

患者腹部胀满，没有压痛的是虚证，（虚病不可以用下法治疗），有压痛的是实证（实证可以用下法来治）举。“（按之）痛者为实，可下之”，却包含了“按之不痛为虚，不可下之”的意思。

⑦《素问·六节藏象论》：“凡十一藏，取决于胆也。”

十一藏（通“脏”）包括五脏六腑，这是举“脏”而包含“腑”。

⑧《汉书·贾谊传》：“贾谊，洛阳人。”而同书卷六十四《贾捐之传》：“贾捐之，字君芳，贾谊之曾孙也。”

因为在《贾谊传》中已叙述了贾氏的籍贯，因而在《贾捐之传》中就不再交待。因为知道贾谊为“洛阳人”，那他的曾孙自然也应是“洛阳人”。

古书中运用这种修辞方式，并不是一时疏忽造成的遗漏，而是一种有意识的做法。清代钱大昕在《十驾斋养新录》中曾



说：“古人著书，举一可以反三，故文简而义无不赅。姑即许氏《说文》言之：木，东方之行；金，西方之行；火，南方之行；水，北方之行；则土为中央之行可知也。咸，北方味也，而酸、苦、辛、甘皆不言方。翏，水音也，而宫、商、徵、角皆不言音。青，东方色也；赤，南方色也；白，西方色也；而黑不言北方。黄，地之色也；而玄，不言天之色。钟，秋分之音；鼓，春分之音；而不言二至。笙，正月之音；管，十二月之音；而不言余月。龙，鳞虫之长；而毛羽、介虫之长不言。皆举一以见例，非有遗漏也。”

### 移 就

将原属描写此事物的性状情态的修饰语移来描写彼事物，通常是把描写人的修饰语移用于物。这种修辞方式叫做移就。

运用移就这种修辞方式，可以使物带上人的情感或相关事物的情态，使听读者引发想像，语辞新奇，不平淡呆板，从而增强语言的形象性和感染力。例如：

①《史记·廉颇蔺相如列传》：“相如视秦王无意尝赵城……持璧却立倚柱，怒发上冲冠。”

怒，原本是描写人的，移用于“发”，使物人情化，使情感表达得更强烈。

②唐杜甫《漫兴》诗：“颠狂柳絮随风舞，轻薄桃花逐水流。”

颠狂、轻薄，本属人的状态，移用于“柳絮”和“桃花”，使自然物人格化，情趣盎然，生动活泼，把静态的“柳絮”、“桃花”写活了，显示出一种灵动美。

③唐柳宗元《哭连州凌员司马》诗：“凌人古爱氏，吴世夸雄姿。寂寞富春水，英气方在斯。”

寂寞，本是人的感受，却移到“富春水”上，使物人情化，增加了以人为主体的社会美，在美的形式中沉淀着美的内容，这样可以引起人们的强烈共鸣。

④宋陆游《过采石有感》诗：“明日重寻石头路，醉鞍谁与共联翩。”

醉，属人饮酒过量的状态，却移用于“鞍”。

⑤唐李贺《金铜仙人辞汉歌》诗：“魏官牵车指千里，东关酸风射眸子。”

酸，本是醋的味道，却移用于“风”。金铜仙人依依不忍离开长安而迁往洛阳，千里迢迢，再加上此时关东霜风凌紧，直射眸子，不仅眼为之“酸”，心亦为之“酸”。金铜仙人的这种主观感觉，就把此时此地风的尖利、寒冷、惨烈等情形生动地显现出来。

## 设 彩

用丰赡而色彩绮丽的词藻鲜明突出地表现事物的特征，这种修辞方法叫做设彩，又称敷彩。

运用设彩能给人以琳琅满目之感，增强语言的形象性和感染力。因而它是一种更直观更感觉化的表达方式。

设彩可分为两种：

(一) 使用描绘事物色调的词。例如：

①唐杜牧《山行》诗：“远上寒山石径斜，白云深处有人家。停车坐爱枫林晚，霜叶红于二月花。”

“霜叶红于二月花”这句是具体描写晚秋枫林的景象。枫叶经霜而变红，比春天的花朵还要鲜艳。这是一句为人传诵的名句。一个“红”字，不但写出枫叶的艳丽，而且渗透了作者对枫叶乃至对整个秋光的欣赏、喜悦之情，而且还包含着一种哲理：生活中处处都有美好的事物存在，无论人生的中年还是暮年，只要奋发有为，积极乐观，就可以像青年时期一样过得美好。

②唐王维《山居秋暝》诗：“空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。”

“雨”用“新”，“月”用“明”，“泉”用“清”。作者捕捉典型的自然景物入诗，加上细致入微的刻画，使得整首诗动静相映，声色交辉，和谐完美地组成一个艺术整体，像一幅清秀的山水画，又像一支恬静优美的抒情曲。

③北魏郦道元《水经注·巫山·巫峡》：“春冬之时，则素湍绿潭，回清倒影。绝巘多生怪柏，悬泉瀑布，飞漱其间。清荣峻茂，良多趣味。”

用“素”、“绿”、“清”等颜色字来描写长江三峡冬天和春天的景色，生机勃勃，声色交辉，给人一种大自然美的享受。

④唐杜甫《绝句》诗：“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。”

“黄”、“翠”、“白”、“青”四种颜色，构成了一幅生机勃勃的草堂春色图。

(二) 运用情彩结合的词藻。例如：

①宋范仲淹《岳阳楼记》：“若夫淫雨霏霏，连月不

开，阴风怒号，浊浪排空；日星隐耀，山岳潜形；商旅不行，樯倾楫摧；薄暮冥冥，虎啸猿啼。登斯楼也，则有去国怀乡，忧谗畏讥，满目萧然，感激而悲者矣。

至若春和景明，波澜不惊，上下天光，一碧万顷；沙鸥翔集，锦鳞游泳；岸芷汀兰，郁郁青青。而或长烟一空，皓月千里，浮光跃金，静影沉璧；渔歌互答，此乐何极！登斯楼也，则有心旷神怡，宠辱偕忘，把酒临风，其喜洋洋者矣。”

写得笔墨飞动，情景交融，流光溢彩。用以设彩的词藻很丰富，给人以琳琅满目、富丽珍奇之感。

另外像李斯的《谏逐客疏》、北魏郦道元的《水经注·巫峡》、三国魏曹丕的《洛神赋》等，都成功地运用了“设彩”这种修辞方式。

②元白朴《天净沙·秋》曲：“孤村落日残霞，轻烟老树寒鸦。一点飞鸿影下，青山绿水，白草红叶黄花。”

这是作者用同一曲牌，写了一组描绘春、夏、秋、冬四季风景的小令中的一首，“情词俊逸，不同凡响”。作者就像一个高明的画家，将“青”、“绿”、“白”、“红”、“黄”各种颜色巧妙地调合在一起，色彩鲜明绮丽，“景中含意，事中瞰景”（元杨载《诗法家数》），不但准确地表现了深秋景色，给萧瑟的秋天平添了活气，而且字里行间隐藏着一种孤傲清高的情调，作者的人格也融入景物之中。

色彩对于画家来说无疑是至关重要的，每个文学家要想使自己的作品能给读者留下像一幅画立刻产生的那种印象，就得像画家调色那样选择最合适的颜色，把那些遥远、抽象、深渺的东西转换成切近、具体、可观、可感的直观外物。美国著名

文艺理论家苏珊·朗格认为，人类内在生命——其最高形式即情感活动，永远在难以捉摸地运动着。存在着各种不同的可能性并存和相互容纳、相互沟通的“无序”状态。为了再现和表达复杂的生命感受，各种艺术形式应运而生。对于音乐、舞蹈、绘画等艺术形式，因为它们具有与情感形式同构的生命形态，因而能对后者作直观的显现。而人类的语言是“推论形式”的符号，所以以其为媒介的文学，在表现人类情感方面，相对来讲显得“贫乏”和艰难。

运用设彩这种方式，因为契合了人的感受方式，因而才产生出意想不到的效果，焕发出诱人的美丽，从这个意义上说“色彩是无所不能的”。

## 节 缩

为使语言精炼，句式或节奏整齐，把常说共喻的词语进行缩合节短，这种修辞方式叫做节缩。

节缩运用得好，可以收到使语言简洁、形式整齐的效果。但一味滥用，实际上也就变成了对语言的任意割裂，容易使人产生误解，而且也损害了语言的健康和纯洁。

节缩分为缩合和节短两种。

### (一) 缩合

指把复音词缩合为单音词。例如：

①《孟子·梁惠王下》：“齐宣王问曰：‘文王之囿方七十里，有诸？’”

诸，为“之乎”的合音。清王引之《经传释词》：“诸，之乎也。急言之曰‘诸’，徐言之曰‘之乎’。”

②《论语·卫灵公》：“子张书诸绅。”

诸，为“之于”的合音。“诸”用于句中则为“之于”，用于句尾则为“之乎”。

③《左传·宣公二年》：“牛则有皮，犀兕尚多，弃甲则那？”

那，为“奈何”的合音。清顾炎武《日知录》三十二：“直言之曰‘那’，长言之曰‘奈何’，一也。”

④《后汉书·吕布传》：“布目备曰：‘大耳儿最叵信。’”

清徐灏《说文解字注笺·可部》：“叵者，‘不可’之合声。”

⑤《诗经·唐风·采苓》：“舍旃舍旃，苟亦无然。”

旃，相当于“之焉”。郑玄笺：“旃之言焉也。舍之焉，舍之焉。”

⑥《左传·桓公十一年》：“盍请济师于王？”

盍，为“何不”的合音，表示反问。“盍”亦作“闾”，如《庄子·天地》：“夫子闾行邪？无落我事。”

⑦《汉书·扬雄传》：“风发飙拂，神腾鬼趯。”

飙，暴风。趯，奔跑。《尔雅·释天》：“扶摇谓之𩇛。”飙亦作“𩇛”、“飈”、“飊”。如《庄子·逍遥游》：“抟扶摇而上者九万里。”

另外，还有“耳”为“而已”的合音，“茨”为“蒺藜”的合音，“壶”为“瓠芦”的合音，“禘”为“大祭”的合音，“芎”为“鞠蒟”的合音，“笔”为“不律”的合音等等。

## (二) 节短

将词语的字数加以压缩，以缩短词语的音节。这种压缩常

用于人名、地名、官名、书名等。

1. 人名的节短。例如：

①唐白居易《咏怀》诗：“冉求与颜渊，卞和与马迁。”

马迁，即指司马迁。复姓“司马”节缩为“马”。

②《晋书·王濬传》：“世祖旌贤，建葛亮之嗣。”

葛亮，即指诸葛亮。复姓“诸葛”节缩为“葛”。

像这种把复姓减省一字的现象，古书中屡见不鲜，极易造成误解。如唐赵彦昭《侍宴桃花园》诗：“长年愿奉西王宴，近侍惭无东朔才。”就把复姓“东方”省为“东”。

③《战国策·赵策三》：“东国有鲁连先生，其人在此，胜请为介绍而见之于将军。”

鲁连，即指鲁仲连。

④唐白居易《答四皓庙》诗：“君看齐鼎中，焦烂者郾其。”

郾其，即指汉代的郾食其。

例③、例④都是名字省去了前一个字。

⑤汉司马迁《报任安书》：“左丘失明，厥有国语。”

左丘，即指左丘明。

⑥唐孟郊《寄陕府邓给事》诗：“见知嘱徐孺，赏句类陶渊。”

陶渊，即指陶渊明。

例⑤、例⑥都是省去了名字的后一个字。

⑦南朝梁刘勰《文心雕龙·时序》：“于是史迁寿王之徒，严终枚皋之属，应对固无方，篇章亦不匮。”

史迁，即指太史公司马迁。严终，即指严安、终军。

⑧晋陶渊明《咏荆轲》诗：“燕丹善养士，志在报强嬴。”

燕丹，即指燕太子丹。

⑨唐刘知几《史通》卷十六《杂说》：“吕氏修撰也，广招俊客，比迹春陵。共集异闻，拟书荀孟。思刊一字，购以千金……”

春陵，即指春申君、信陵君。荀孟，即指荀子、孟子。

例⑦、例⑧、例⑨是把相关的人或事物节缩在一起。

将古人姓名割裂的作法始于六朝。清钱大昕《十驾斋养新录》提到：“汉魏以降，文尚骈丽，诗严声病，所引用古人姓名，任意割省，当时不以为非。”这种作法给后人理解造成了困难。

2. 地名的节短。例如：

①《史记·货殖列传》：“夫燕亦勃碣之间一都会也。”

勃碣，即指渤海、碣石。

②《汉书·王莽传》：“成命于巴宕。”

巴宕，即指巴郡宕渠县。

3. 官名的节短。例如：

①《魏书·礼志》：“所论事大，垂之万叶。宜并集中秘群儒，人人别议。”

中秘，即指中书、秘书。



②《晋书·陈寿传》：“杜预将之镇，复荐之于帝，宜补黄散。”

黄散，即指黄门侍郎、散骑常侍。

4. 书名的节短。例如：

①南朝梁刘勰《文心雕龙·序志》：“仲洽《流别》，弘范《翰林》，各照隅隙，鲜观衢路。”

《流别》即指西晋文学家挚虞的《文章流别志论》；《翰林》即指东晋文学家李充的《翰林论》。

②汉司马迁《报任安书》：“不韦迁蜀，世传《吕览》。”

因为《吕氏春秋》中有八“览”，便以“吕览”代《吕氏春秋》。

另外，还有年号的节短。比如节称宋神宗赵顼的年号熙宁、元丰为“熙丰”；宋徽宗赵佶的年号政和、宣和节缩为“政宣”；明世宗朱厚熜的年号为嘉靖，明穆宗朱载堉的年号为隆庆，把两个年号节缩为“嘉隆”；清高宗弘历的年号乾隆，清仁宗颙琰的年号嘉庆，把两个年号节缩为“乾嘉”等。

## 倒 置

指故意颠倒语句的次序，以达到增强语势、协调音律、或错综句式的效果。这种修辞方式叫做倒置，又称为颠倒、倒装。

倒置大部分出现在辞赋骈文中，散文中较少。例如：

①《战国策·赵策三》：“吾将使梁及燕助之。齐楚则固助之矣。”

通常的语序是：“齐楚则固助之矣。我将使梁及燕助之。”只是为了强调语意才颠倒了语序。

②《孟子·尽心下》：“若崩，厥角稽首。”

厥，顿。角，额角。厥角即顿首。按一般语序为“厥角稽首，若崩。”为强调百姓感激周武王，才倒置了语序。这里说的是周武王率领军队讨伐殷纣王的事情：“武王之伐纣也，革车三百辆，虎贲三千人。王曰：‘无畏！宁尔也，非敌百姓也。’”殷的百姓听后叩头拜谢，声音非常大，好像山陵倒塌了一般。

③《左传·昭公十九年》：“令尹子瑕言蹶由于楚子，曰‘彼何罪？谚所谓室于怒、市于色者，楚之谓矣’。”

晋杜预《集解》：“言灵王怒吴子而执其弟，犹人忿于室家而作色于市人。”“室于怒”、“市于色”，从句法结构上分析，它的一般词序应是“怒于室”、“色于市”或“于室怒”、“于市色”。《战国策·韩策二》就作“语曰：怒于室者色于市”。

④《墨子·非乐上》：“启乃淫溢康乐，野于饮食。”

“野于饮食”顺言则为“于野饮食”或“饮食于野”。

⑤唐韩愈《柳州罗池庙碑》：“春与猿吟兮，秋鹤与飞。”

北宋沈括的名著《梦溪笔谈》卷十四曾提到：“韩退之集中《罗池神碑铭》有‘春与猿吟兮，秋与鹤飞’，今验石刻，乃‘春与猿吟兮，秋鹤与飞’。古人多用此格。如《楚辞》（指《东皇太一》篇）‘吉日兮辰良’，又‘蕙肴蒸兮兰藉，奠桂酒兮椒浆’。盖欲相错成文，则语势健耳。杜子美诗（指《秋兴八首》）：‘香稻啄馀鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝。’此亦语反而意

全。”“秋鹤与飞”的例子说明了当时有许多人还不太理解“倒置”这种修辞方式，遇到倒置的地方甚至随意更改原作者的文字，这是极为荒谬的。其实像“春与猿吟兮，秋鹤与飞”这样的倒置，错综其文，读来清新而不落俗套。这也是古人有时特意运用“倒置”这种修辞方式的重要原因。

⑥唐杜甫《秋兴八首》（之八）诗：“香稻啄余鸚鵡粒，碧梧栖老鳳凰枝”。

这是诗的颌联，当理解为“鸚鵡啄余香稻粒，鳳凰栖老碧梧枝”。但只有按照原句的排列才符合平仄规律，即“仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平”。出句和对句平仄相反，才符合“对”的要求。如果按通常的词序排列，那就不符合近体诗的格律了。

⑦唐魏征《述怀》诗：“郁纆陟高岫，出没望平原。古木鸣寒鸟，空山啼夜猿。”

“鸣寒鸟”、“啼夜猿”顺言当为“寒鸟啼”、“夜猿鸣”。为了与“原”字押韵，而把“猿”字放在谓语后面；为了与“空山啼夜猿”的句型一致，于是就把“鸟”字放到了后边。

⑧唐李商隐《安定城楼》诗：“迢递高城百尺楼，绿杨枝外尽汀洲。贾生年少虚垂涕，王粲春来更远游。永忆江湖归白发，欲回天地入扁舟。不知腐鼠成滋味，猜疑鷓鴣竟未休。”

“江湖归白发”，“白发”是说明“归江湖”的时间，等于说“在白发的時候”。“永忆白发归江湖”的平仄格式是“仄仄仄仄平平平”，前面是叠仄，后面是三平，是不符合近体诗的平仄格式的。这句是颈联的出句，结尾必须是仄声，不能是平

声。倒过来说“永忆江湖归白发”，则为“仄仄平平平仄仄”，平仄相间，最后一个字是仄声，就符合近体诗平仄的要求了。从语义上看，“江湖”不可能是“归”的主语，“白发”也不可能是“归”的宾语，作者这样倒置不会引起意义上的混淆。

⑨唐王维《山居秋暝》诗：“空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。”

其中的颈联采用了倒置的句式。按常规句式应是“浣女归竹喧，渔舟下莲动”（洗纱女子归来引来竹林的喧笑，渔舟顺流而下，引起荷花的动荡）。这一联的平仄格式是：①平平仄仄，②仄仄平平。这样才符合近体诗的格律要求，更富于诗意。

⑩明高武《针灸聚英·玉龙赋》：“印堂治其惊搐，神庭理乎头风。大陵人中颊泻，口气全除；带脉关元多灸，肾败堪攻。”

“口气全除”、“肾败堪攻”即“全除口气”、“堪攻肾败”，是谓语和宾语语序的倒置。这种倒置完全是出于押韵和对仗的需要。“肾败”前置后，“攻”和“风”押韵；“口气”前置后，“口气全除”和“肾败堪攻”构成对仗。

前人在训诂中常注意总结古今语式的变化，这也表现出对古书时代性的重视。例如：

①《诗经·周南·葛覃》：“葛之覃兮，施于中谷。”毛亨传：“中谷，谷中也。”唐孔颖达疏：“中谷，谷中。倒其言者，古人之语皆然，《诗》文多此类也。”

毛传和孔疏在这里都指出《诗》句“施于中谷”是“施于

谷中”的“倒其言”，孔氏并总结说“古人之语皆然，《诗》文多此类也”。《诗经》中像这样将方位名词“中”放在名词之前的“中A”式词组是很多的。例如，将“林中”说成“中林”，“河中”说成“中河”，“路中”说成“中路”，“原中”说成“中原”，“田中”说成“中田”等等。其他作品也有这种情况。例如，《穀梁传·昭公三十年》：“中国不存公。”范宁《集解》：“中国，犹国中也。”

②《诗经·大雅·嵩高》：“申伯还南，谢于诚归。”郑玄笺：“谢于诚归，诚归于谢。”孔颖达疏：“言‘谢于诚归’，正是‘诚心归于谢国’。古人之语多倒。”

郑笺和孔疏也在这里指出《诗经》中的“谢于诚归”是“诚归于谢”的“倒语”，即“诚心归于谢国”的意思。

③《诗经·周南·汝坟》：“既见君子，不我遐弃。”郑玄笺“不我遐弃”是“不遐弃我”，孔颖达疏“不我遐弃”说：“犹云‘不遐弃我’。古之语多倒，《诗》之此类众矣。”

这一例中的“不我遐弃”实是古汉语中否定句代词宾语前置。正如孔疏指出的：“《诗》之此类众矣。”这种句式不仅《诗经》中很多，其他先秦散文中也不乏其例。

对这种古今句式的变化，宋代一些人还常在他们的著作中专门谈到。如宋陈骙《文则》说：“倒言而不失其言者，言之妙也；倒文而不失其文者，文之妙也。文有倒语之法，知者罕矣。《春秋》书曰：‘吴子遏伐楚，门于巢，卒。’《公羊传》曰：‘门于巢，卒’者，何？入门乎巢而卒也。’然夫子先言‘门’，后言‘于巢’者，于文虽倒，而寓意深矣。仲山甫诚归于谢，《诗》则曰‘谢于诚归’。隐盗所得器，《左氏传》则曰

‘盗所隐器’。于义皆不为害也。《禹贡》曰‘厥筐玄纁缟’，又曰‘云土梦作义’。用‘纁’字不在‘玄’上，‘土’字不在‘梦’下，亦一倒法也。”陈氏在这里列举了先秦五个“倒其言”的例子。先举《春秋·襄公二十五年》“吴子遏伐楚，门于巢，卒”。《公羊传》解释“门于巢，卒”就是“入门乎巢而卒”的意思，也就是说“在攻入巢门的时候而被杀死了”，所以陈氏说《春秋》的“门于巢”是“倒其文”。又举《诗经·大雅·嵩高》“谢于诚归”是“诚归于谢”的“倒其文”。又举《左传·昭公七年》“盗所隐器”就是“隐盗所得器”的意思，也就是“隐藏盗贼所得器物”的意思，所以也是“倒其文”。又举《尚书·禹贡》“厥筐玄纁缟”是“厥筐纁玄缟”的“倒其文”，这句话的意思是“用筐筐盛着纤细的黑缁（玄）和白缁（缟）进贡”。又《禹贡》“云土梦作义”是“云梦土作义”的“倒其文”，这句话的意思是“云梦这地方的土可耕作。”<sup>①</sup>

对这种所谓“倒其言”的句子，古人在解句中往往出现问题。例如《诗经·小雅·采芣》：“戎车啍啍焯焯，如霆如雷。显允方叔，征伐玁狁，蛮荆来威。”啍啍（tǎntǎn），车行声。焯焯，盛大的样子。这是记述周宣王的大臣方叔率兵征伐楚国的事情。对“蛮荆来威”一句，郑玄《笺》云：“今特往伐蛮荆，皆使来服于国王之威。”这本是一句宾语前置句，“来”为助词，“蛮荆来威”即“威蛮荆”，由于郑玄对此类句式不甚明了，因而犯了增字强解句意的毛病。又譬如《诗经·郑风·东门之墉》：“岂不尔思，子不我即。”孔颖达《正义》：“我岂不于汝思为家室乎？但子不以礼就我。”其实，这两句均为否定句，

<sup>①</sup> 参见黄建忠著：《训诂学教程》，荆楚书社1988年1月版，第256~257页。

“尔”、“我”均为前置宾语，意思是说，我怎么不思念你，是你不到我这里来呀。孔氏增字强解句意，说明对这种句式还不太明了。

## 旋 造

倒置之一种，指将上下文中相对应的两组结构相同的词语临时互换位置。这种修辞方式叫做旋造。

这种修辞方式大部分用在辞赋骈文中。采用这种方式，往往是为了适应对仗、平仄和押韵的需要。例如：

①三国魏曹植《赠白马王彪》诗：“太息将何为？天命与我违。奈何念同生，一往形不归。孤魂翔故域，灵柩寄京师。存者忽复过，亡没身自衰。人生处一世，去若朝露晞。年在桑榆间，影响不能追。自顾非金石，咄嗟令心悲。”

此为作者悼念异母弟曹彪、叹息个人遭遇的诗。这里选的是第五章。“存者忽复过，亡没身自衰”当理解为“亡没忽复过，存者身自衰”。意思是说，死去的人已经匆匆地死去了，活着的人也会身体衰老。

②南朝梁江淹《别赋》：“是以别方不定，别理千名。有别必怨，有怨必盈；使人意夺神骇，心折骨惊”。

意为尽管别离的双方并无一定，别离的原因也可能有种种的不同，但有别离就必定有哀怨，有哀怨必然充塞于心，使人意志丧失，神魂滞沮，心理上受到震惊，精神上受到创伤。“心折骨惊”应理解为“骨折心惊”，只是“意”和“心”相对，才是仄对平；“神”和“骨”相对，才是平对仄，所以才写成了“心折骨惊。”同时，从用韵看，“惊”字方与上文的

“名”、“盈”，下文“虽渊云（西汉王褒，字子渊；扬雄，字子云）之墨妙，严乐（指西汉严安、徐乐）之笔精，金闺之诸彦，兰台之群英，赋有凌云之称，辩有雕龙之声，谁能摹暂离之状，写永诀之情者乎”中的“妙”、“精”、“英”、“称”、“声”、“情”等字押韵。

③南朝梁江淹《恨赋》：“孤臣危涕，孽子坠心。”

应理解为“孤臣坠涕，孽子危心”。危心，心存戒惧。

④宋欧阳修《醉翁亭记》：“临溪而渔，溪深而鱼肥；酿泉为酒，泉甘而酒冽。”

由于对仗和平仄的要求，“冽”对“肥”才是仄对平，所以才写成了“酿泉为酒，泉甘而酒冽”。应理解为“酿泉为酒，泉冽而酒甘（用酿泉造酒，泉水清因此酒也香）”。

## 同 异

在一个或相邻的几个句子里，将字数相等、字面同中有异的两个或两个以上的词语并提，形成对照。这种修辞方式叫做同异。

运用同异，可以引起意义上的联想，使语言突出，语句新颖。同异可分前同后异和前异后同两种：

（一）前同后异。例如：

①唐高适《燕歌行》诗：“汉家烟尘在东北，汉将辞家破残贼。男儿本自重横行，天子非常赐颜色。”

汉家指唐朝，汉将指唐朝将士，当时唐将张守珪正在塞外同契丹族作战。“汉家”和“汉将”前字同，后字异，二者形成对照。



②宋苏轼《饮湖上·初晴后雨》诗：“水光潋滟晴方好，山色空濛雨亦奇。欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。”

潋滟，水波流动的样子。“西湖”和“西子”（指西施）前字同，后字异，二者互相对照，更显出西湖的景色诱人。

③《资治通鉴·汉纪五十七》：“（周）瑜至，谓（孙）权曰：‘操虽托名汉相，其实汉贼也。……’”

“汉相”和“汉贼”前字同，后字异，二者形成对照，更显示出曹操奸诈的本相。

（二）前异后同。例如：

①宋李清照《一剪梅·红藕香残玉簟秋》词：“花自飘零水自流，一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，却上心头。”

这是词的下阕，侧重写别后相思之苦的难以排遣，浓浓的相思总是缠绕着，无法消除，刚离开眉头，却又涌到心头。“眉头”和“心头”前字异，后字同，形成对照。

②宋代林升《题临安邸》诗：“山外青山楼外楼，西湖歌舞几时休！暖风熏得游人醉，直把杭州作汴州。”

“杭州”和“汴州”前字异，后字同，相映成趣，增加了讽刺效果，谴责了那些避难南来，不知国耻，整日纸醉金迷的南宋统治者。

③明施耐庵《水浒传》第二十四回：“若得嫂嫂这般做主最好；只要心口相应，却不要心头不似口头。既然如此，武二却记得嫂嫂说的话了，请饮过此杯。”

“心头”和“口头”相对，前字异，后字同，强调了“心头”要和“口头”统一。

### 同 语

在两个相同词语中间加“为”、“乃”等字构成判断形式，以表示强调、让步和说明。这种修辞方式叫做同语。

运用同语，能使语言简练、音节回环、语气肯定、含义深邃。例如：

①《论语·为政》：“知之<sub>·</sub>为知之，不知<sub>·</sub>为不知，是知也。”

表强调。

②宋王禹偁《黄州新建小竹楼记》：“彼齐云、落星，高<sub>·</sub>则高矣；井干、丽谯，华<sub>·</sub>则华矣！止于贮妓女，藏歌舞，非骚人之事，吾所不取。”

表让步。

③《孟子·公孙丑上》：“尔<sub>·</sub>为尔，我<sub>·</sub>为我。”

表说明。

### 非 别

为了特殊的表达需要，明知其错，故意仿效。这种修辞方式叫做非别，又称飞白。

故意仿效，有时是为了逼真传神，刻画人物；有时是为了讽刺揶揄，挖苦戏谑。因而，采用非别这种修辞方式，有助于把人物的性格刻画得逼真细腻、幽默风趣，给人以形象鲜明之感。

从形式上看，非别可分为字形非别、语音非别和语义非别三种。

### (一) 字形非别

指故意对因字形相近而误读或误写的字的有意摹拟。例如：

①清蒲松龄《聊斋志异·嘉平公子》：“一日，公子有谕仆帖，置案上，中多错谬。‘椒’讹‘菽’，‘姜’讹‘江’，‘可恨’讹‘可浪’。女见之，书其后云：‘何事可浪，花菽生江，有婿如此，不如为娼。’”

这是借讹字打诨取笑。

②清曹雪芹《红楼梦》第二十六回：“薛蟠笑道：‘你提画儿，我想起来了：昨日我看人家一张春宫，画的着实好，上面还有许多的字。我也没细看，只看落的款，原来是庚寅画的。真真好的了不得！’”

唐寅，明代画家，字伯虎，一字子长，号六如居士、桃花庵主等。因“唐寅”和“庚寅”字形相近，所以薛蟠就讹读了。作者故意将用错的字记录下来，反映出薛公子的知识贫乏、不学无术的形象特征。

③《清朝野史大观》卷十一《漕督谐诗》：“云梦许秋岩尚书兆椿……官漕督时，道出长沙。善化令某已升武冈州牧，置备仪仗，于官衙版误书‘漕’作‘糟’。尚书作一诗调之云：‘平生不作醉乡侯，况复星驰速置邮。岂有尚书兼曲部，漫劳明府续糟邱。读书字要分鱼豕，过客风原异马牛。闻说头衔已升转，武冈可是五缸州？’风流蕴藉，想某令读之，亦当绝倒。”

这是借诗嘲讽书写不认真的现象。

④《清朝野史大观》卷十一《洋翰林不识字》：“有某某留学生识字无多，致书与何秋鞏中丞，‘鞏’字误作‘鞏’字，‘究’字误作‘宄’字。秋鞏作一联嘲之云：“鞏”“鞏”并车，夫夫竟作非非想；“究”“宄”同盖，九九难得八八除。”真巧不可阶。有唐某者，留学生而得翰林者也。致何书，称何为‘秋鞏老伯’，又其中‘草菅人命’作为‘草管人命’。秋鞏因作联云：““鞏”“鞏”同车，夫夫竟作非非想；“菅”“管”为官，个个多存草草心。”可谓工绝。京中有人将前记一联改数字者，联云：““鞏”“鞏”同车，人知其非矣，“究”“宄”并盖，君其亡八乎？”则遽而近虐矣。”

这是对某留学生误写常用字的挖苦戏谑。

⑤《清朝野史大观》卷八《端更阳之诙谐》：“盖更阳最喜欢诙谐，如昔年在工部当差，侍郎桂祥粗鄙无文，一日书‘開’字，中间忽少一横，众皆笑之。更阳曰：‘他是叫咱们到他门儿里去造二十。’众为绝倒。二十者，都中日日极卑贱之土窑名目也。”

这是对侍郎桂祥误写常用字的讽刺揶揄。

## (二) 语音非别

指对由于咬舌、口吃或音近误读而造成错误读音的有意摹拟。例如：

①《史记·高祖本纪》：“五年，诸侯及将相相与尊汉王为皇帝。汉王三让，不得已，曰：‘诸君必以为便……便……国家，……’甲午，乃即皇帝位汜水之阳。”

“便便”是直录当时口吃语。真实反映了刘邦急于想当皇帝又不便出口的情状。

②《史记·张苍列传》：“昌为人吃，又盛怒，曰：‘臣口不能言，然臣期……期……知其不可。陛下虽欲废太子，臣期……期……不奉诏！’”

“期期”是直录当时口吃语，“期”就是“綦”的转音，相当现在的“极”。这里直录，表现出周昌口吃盛怒时的情态。

③清曹雪芹《红楼梦》第二十回：“二人正说着，只见湘云走来，笑道：‘爱哥哥，林姐姐，你们天天一处玩，我好容易来了，也不理我一理儿。’黛玉笑道：‘偏是咬舌子爱说话，连个“二”哥哥也叫不上来，只是“爱”哥哥、“爱”哥哥的。回来赶围棋儿，又该你闹么“爱”三了。’宝玉笑道：‘你学惯了，明儿连你还咬起来呢。’……湘云笑道：‘……我只保佑着明儿得一个咬舌儿林姐夫，时时刻刻你可听“爱”呀“厄”的去。’”

“爱”、“厄”是“二”字的转音。史湘云这个咬舌子把“二”说成“爱”，林黛玉故意仿效，挑史湘云的短处逗她。两个人的情态、个性跃然纸上。

### （三）语义非别

指由于对词语的意义误解或曲解而造成的非别。例如：

①明汤显祖《牡丹亭·闺塾》：“（旦念书介）‘关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑……’（帖）‘是了。不是昨日是前日，不是今年是去年，俺衙内关着个斑鸠儿，被小姐放出去，一去去在何知州家。’”

丫鬟将“关关雎鸠”误解为“关在笼子里的斑鸠”，将

“河之洲”误解为“姓何的知州”。

②清褚人穫《坚瓠七集》卷四：“景泰中，有一荫生，作苏州监郡，不甚晓文义，一日呼翁仲为仲翁。或作倒字诮之曰：‘翁仲将天作仲翁，也缘书读少夫工，马金堂玉如何入，只好苏州作典通。’”

传说秦代阮翁仲身長一丈三尺，异于常人，始皇令他出征匈奴，死后铸铜像立于咸陽宫司马门外，后便称铜像、石像为“翁仲”。荫生不理解“翁仲”的含义，将“翁仲”说成“仲翁”，成了笑柄，故而有人作诗来讽刺他。

以上三种形式的非别，也并非不能融合，这主要是大量同音词存在的缘故。例如：

①清褚人穫《坚瓠集》卷三：“有人送枇杷于沈石田，误写‘琵琶’。石答书曰：‘承惠琵琶，开奁视之，听之无声，食之有味。乃知司马挥泪于江干，明妃写怨于塞上，皆为一啖之需耳。嗣后觅之，当于杨柳晓风、梧桐夜雨之际也。’”

枇杷，生长于我国南方各省的一种常绿乔木，果可食，因叶形似琵琶而得名。琵琶，乐器名。由于“枇杷”和“琵琶”声音相同，便产生了声音、字形的非别，意义也就产生了非别现象。前面所举《聊斋志异·嘉平公子》中的“姜”讹为“江”，也属于这种情况。

如果从运用方式的角度来看，非别可分为记录非别和援用非别。记录非别是指明知读错、说错、写错、理解错的词语故意照实记录下来。如《红楼梦》第九回：“（李贵）又回说：‘哥儿已念到第三本《诗经》，什么“呦呦鹿鸣，荷叶浮萍”，小的不敢撒谎。’说的满座哄然大笑起来，贾政也撑不住笑了。”

《诗经·小雅·鹿鸣》：“呦呦鹿鸣，食野之藟。”作为下人的李贵，由于文化程度所限，顺口将自己熟悉的“荷叶浮萍”来应付。援用非别是指故意引用他人读错、说错、写错、理解错的字句。譬如前面所举《聊斋志异·嘉平公子》，讥笑公子的“何事可浪，花菽生江”即是援用非别的例子。

不管是记录非别还是援用非别，都是将错就错，明知故犯。在运用非别这一修辞方式时，一定要实事求是，不能捏造。即使是事实，也要看是否该用这种修辞方式。

## 别 白

杨树达先生在《中国修辞学》中提出的关于词句修辞的方法，指说写时遇到相同的人名、地名、年号、官名、篇名等，要在其中一个名词的前面加上限定词，以示区别。这种修辞方式叫做别白。

运用别白，可以避免混淆、张冠李戴。例如：

①《左传·昭公十六年》：“子产赋郑之《羔裘》。”

晋杜预注曰：“言郑，别于唐《羔裘》也。”杨伯峻《春秋左传注》说，《诗经》以《羔裘》命名的就有三篇：郑风有《羔裘》、唐风、桧风也有《羔裘》。郑子产赋的是郑风中的《羔裘》，因此说“郑之《羔裘》”，以区别于唐风、桧风中的《羔裘》。

②《论语·子路》：“子谓卫公子荆善居室。始有，曰：‘苟合矣。’少有，曰：‘苟完矣。’富有，曰：‘苟美矣。’”

据清翟灏《四书考异》引金文淳《蛾术编》说，春秋末年鲁国亦有公子荆，为鲁哀公之庶子。《左传·哀公二十五年》：“公子荆之母嬖，公立为夫人，而以荆为太子，国人始恶之。”

《论语》中的公子荆，是卫献公的儿子，字南楚。在“公子荆”上冠以“卫”，以示区别。

③《论语·子张》：“卫公<sub>·</sub>孙朝<sub>·</sub>问于子贡曰：‘仲尼焉学？’”

因为同时鲁有成邑大夫公孙朝（《左传·昭公二十六年》：“成大夫公孙朝谓平子曰：‘有都以卫国也，请我受师。’许之。”），楚有武城尹公孙朝（《左传·哀公十七年》：“秋七月己卯，楚公孙朝帅师来陈。”），郑子产的哥哥也叫公孙朝（《列子·杨朱》：“子产相郑，专国之政三年，善者服其化，恶者畏其禁，郑国以治，诸侯惮之。而有兄曰公孙朝，有弟曰公孙穆。朝好酒，穆好色。”），所以《论语》就在“公孙朝”上冠以“卫”字，以示区别。

④《史记·绛侯周勃世家》：“文帝之后六年，匈奴大入边。”

汉文帝改元两次，也就是有两个元年、二年、三年……。后一次的称为后元年、后二年……。 “后六年”指汉文帝后元六年，即公元前158年。加“后”是为了和第一次改元加以区别。

⑤《史记·仲尼弟子列传》：“曾参，南武城人。”

“武城”，春秋鲁邑，又名南武城，在今山东费县西南。公元前554年鲁襄公筑武城以御齐。又春秋楚地亦有武城，在今河南信阳市东北。《左传·定公四年》：“武城黑谓子常曰。”杜预注：“黑，楚武城大夫。”春秋晋地也有武城，在今陕西华县东。《左传·文公八年》：“楚人伐晋，取武城。”即此。战国时期赵国亦有武城，又名东武城，在今山东武城西北；赵孝成王封平原君于此，汉置东武城县。春秋时申地也有武城，后属



楚，又名武延城，在今河南南阳市北。《左传·僖公六年》：“蔡穆侯将许僖公以见楚子于武城。”即此。可见春秋战国时期，就有几个武城，《史记》作“南武城”，以示区别。

## 并 提

在一个短语或一个句子中，同时表述两个或两个以上相关的人或事物。这种修辞方式叫做并提，又称合叙、合说、分承。

并提句的特点是：在一个短语或一句中前面提出的人或事和后面叙述说明的部分分别相承，一一对应，表达不同的意义。如果从语法角度来看，是一种在一个结构内部包含着两套平行的语法关系、表示两个并列的意思的句法。

运用并提，可以使句子紧凑，结构单纯，文辞精简，对比强烈。例如：

①汉王充《论衡·明害篇》：“尧汤水旱。”

这句话的意思是说，尧时有水灾，商汤时有旱灾。据《汉书·食货志》记载，传说“尧禹有九年之水，汤有七年之旱。”

②《论衡·问孔篇》：“水火烧溺人。”

这句话的意思是说，水溺人，火烧人。《论衡·论死篇》正是作“水浇人，火烧人”。这是分说，“水火烧溺人”是合叙。

③《论衡·实知篇》：“老子与龙，人物也。”

这句话的意思是说：老子，人也；龙，物也。

④北魏郦道元《水经注·巫山·巫峡》：“自三峡七百里中，两岸连山，略无阙处，重岩叠嶂，隐天蔽日。自非亭午夜分，不见曦月。”

“自非亭午夜分，不见曦月”的意思是说，除非正午，看不见太阳；除非半夜，看不见月亮。

⑤《论衡·偶会篇》：“箕子比干囚死。”

这句话的意思是说，箕子被囚，比干被处死。箕子、比干均为纣王的叔父，由于进谏，“比干剖”（《庄子·胠篋》），箕子被囚禁。

⑥《论衡·偶会篇》：“管蔡放诛。”

这句话的意思是说，管叔被杀，蔡叔被流放。据史实，武王之弟管叔、蔡叔与武王之子武庚共举反叛，妄图篡位，结果武王诛管叔，放蔡叔。

⑦《论衡·解除篇》：“粢牲肥香。”

这句话的意思是说，粢（稷的别名）香牲肥。《左传·僖公五年》：“黍稷非馨，明德惟馨。”可见“香”是对“粢”而言。《左传·桓公六年》：“吾牲牷肥腍，粢盛丰备，何则不信？”杜预注：“牲，牛羊豕也。牷，纯色完全也。”可见，“肥”是对“牲”而言。

⑧汉枚乘《七发》：“脍醑肥厚。”

这句话的意思是说，肉肥酒浓。

从以上例句我们不难发现，并提在表现形式上是前后双双并提，但在理解时，必须要前后分别相承和对应。

从并提的前后两项所构成的关系来看，主要有以下几种：

#### （一）主谓关系

并提的前后两组成分，分别对应，构成两套平行的主谓关系。例如：

①《史记·韩王信列传》：“夫种蠡无一罪，身死亡。”

种，指越国的大夫文种。越王勾践灭吴后，则剑赐文种，命其自杀。蠡，这里指越国的范蠡，佐越王勾践灭吴后，辞官而去。因而这里的“死”是对文种而言，“亡”是对范蠡而言。《史记·淮阴侯列传》：“蒯生曰：‘足下自以为善汉王，欲建万世之业，臣窃以为误矣。……大夫种、范蠡存亡越，霸勾践，立功成名而身死亡。野兽已尽而猎狗亨’。”

②《后汉书·华佗传》：“普施行之，年九十余，耳目聪明，齿牙完坚。”

聪，听觉，对“耳”而言；明，视力，对“目”而言。“耳目聪明”等于说“耳聪目明。”

③《论衡·卜筮篇》：“如实论之，卜筮不问天地，著龟未必神灵。”

这是合叙。同篇中又说：“俗信卜筮，谓卜者问天，筮者问地，著神龟灵。”这时分说。

④《论衡·初稟篇》：“文王武王得赤雀、鱼鸟。”

这是合叙。同篇中又说：“文王得赤雀，武王得白鱼赤鸟。”这是分说。

⑤《汉书·魏豹传》：“魏王使周市请救齐楚，齐楚遣项它、田巴将兵随市救魏。”

唐颜师古曰：“楚遣项它，齐遣田巴。”

## (二) 动宾关系

即在一个动宾词组里，有两个动词分别支配两个宾语。例如：

①《庄子·徐无鬼》：“无鬼生于贫贱，未尝敢饮·食·君·之·酒·肉。”

“饮食君之酒肉”等于说“饮君之酒，食君之肉”。

②《资治通鉴·周纪二》：“小国所以致相印于君者，以君能振·达·贫·穷，存亡继绝。”

“振达贫穷”等于说“振（通“赈”）贫达穷”。

③《汉书·食货志》：“岁恶不入，请·卖·爵·子。”

宋元之际的胡三省解释说：“余谓‘请卖爵子’，犹言‘请爵卖子’也。人粟得以拜爵，故曰请爵。富者有粟以徼上之急，至于请爵；贫者无以自活，至于卖子。”（《资治通鉴·汉纪五》注）就是把“请卖爵子”作为并提来解释的。

### （三）偏正关系

指并提的前后两组成分，构成两套平行的偏正关系。例如：

①《列子·天瑞》：“吾闻天有时，地有利。吾盗天·地·之·时·利。”

“天地之时利”，等于说“天之时，地之利”。

②《张氏医通·诸气门下》：“嗜酒之人，病腹胀如斗，前·后·溲·便俱有血。”

溲（sōu），大小便，此指小便。“前后溲便”，等于说“前溲后便”；“前”、“后”分别修饰“溲”、“便”。

以上两例是两个偏词修饰、限制两个中心词，构成两套平行的偏正关系。

③《论衡·寒温篇》：“火与温气同，水与寒气类。失

火河决之时不寒不温。”

“失火河决之时不寒不温”等于说“失火之时不温，河决之时不寒”。这是状语中两个偏词同两个中心词对应构成两套平行的偏正关系。

#### (四) 同位关系

指并提的两个同位词与两个并提的本位词分别对应，构成两套平行的同位关系。例如：

①三国蜀诸葛亮《出师表》：“侍中侍郎郭攸之、费祗、董允等，此皆良实，志虑忠纯。”

“侍中”指郭攸之、费祗，“侍郎”指董允。“侍中侍郎郭攸之、费祗、董允”是合叙，“侍中郭攸之、费祗，侍郎董允”是一一对应。

②《汉书·高帝纪》：“掾主吏萧何、曹参曰……”

《史记·高祖本纪》：“沛中豪杰吏闻令有重客，皆往贺，萧何为主吏，主进，令诸大夫曰：‘进不满千钱，坐之堂下。’”又《汉书·曹参传》：“曹参，沛人也。秦时为狱掾，而萧何为主吏。”可见，“掾”指曹参，“主吏”指萧何。

#### (五) 动补关系

指合叙的两个动词与一个（含两个并提的宾语的）介宾词组构成几个平行的动补关系。例如：

①《荀子·天论》：“繁启蕃长于春夏，畜积收藏于秋冬。”

这两个句子实际上是“繁启于春，蕃长于夏，畜积于秋，收藏于冬”。意思是植物在春天蓬勃地萌生，在夏天蕃茂地生长，到秋天收获积聚，到冬天就收藏起来。

②《史记·汉兴以来诸侯年表》：“周封伯禽、康叔于鲁卫。”

“封伯禽、康叔于鲁卫”等于说“封伯禽于鲁，封康叔于卫”。

并提这种修辞表达方式运用得好，确实能收到精炼和严密的效果。如《孝经·广至德》：“教以孝，所以敬天下之为人父者也；教以悌，所以敬天下之为人兄者也。”唐玄宗注：“举孝悌以为教，则天下之为人子弟者无不敬其父兄也。”《孝经》采用分说的形式，词语有重复；唐玄宗的注采用并提式，语句简练。又如《史记·淮阴侯列传》：“大夫种范蠡存亡越，霸勾践，立功成名而身死亡。”对这样一件复杂的历史事实，司马迁只用了十九个字就交代清楚了。在这寥寥的几笔中，既肯定了二人的历史功绩——“存亡越，霸勾践，立功成名”，同时又交代了二人不幸的遭遇——或“死”或“亡”，既简练，又严密。其所以能取得这样的表达效果，同采用并提这种修辞表达方式是密不可分的。如果不运用并提这种方式，就得这样写了：大夫种存亡越、霸勾践，立功成名而身死；范蠡存亡越，霸勾践，立功成名而身亡。或者像《汉书·蒯通传》那样，单提大夫种，不提范蠡，写成“大夫种存亡越，伯勾践，立功成名而身死”。这两种写法，前者文字重复，后者内容残缺，均不及《史记》中写得好。

并提式的主要缺陷是，有的两个联合词组内部的词序前后不统一。就拿前面举到的《汉书·魏豹传》为例：“魏王使周市请救于齐楚，齐楚遣项它、田巴将兵随市救魏。”倘若没有颜师古的注“楚遣项它，齐遣田巴”，就很容易理解为“齐遣项它，楚遣田巴”。

另外，古汉语中并提句用得较滥，本来不该用或者没有必

要用的，也用了并提。譬如前面举到的《汉书·高帝纪》“掾主吏萧何、曹参口……”。假如不清楚二人的官衔，就闹不清“掾”指何人，“主吏”指哪位。再如《史记·孝景本纪》：“封故御史大夫周苛孙平为绳侯，故御史大夫周昌子左车为安阳侯。”这样分述意义是明确的。而《汉书·景帝纪》将这两个句子改为并提句式，作“封故御史大夫周苛、周昌孙子为列侯”。这样就很容易让人误解为“周苛、周昌二人的孙子都封了列侯”。又如《后汉书·光武十王传·赞》：“中山临淮，无闻夭丧。”中山，指中山简王刘焉。临淮，指临淮怀公刘衡。“中山”、“临淮”二人均为东汉光武帝刘秀的儿子。据《后汉书》载，中山简王曾犯过错误，被削去一县，立五十二年而卒。临淮怀公刘衡“未及进爵为王而薨”。因而，“无闻”应指中山简王，“夭丧”应指临淮怀公。如果对其历史背景不甚了解，就难免造成理解上的错误。再说，对于一般读者，也很难要求他对历史了解得特别清楚。

还有像《论衡·实知篇》中的“老子与龙，人物也”，就完全没有必要采用并提的修辞方式。

### 连 及

把两个义反或义类的词并列组合在一起，但在表义上只是由一个词独立承当，另一个词并不表义，只起陪衬作用。这种修辞方式叫做连及，又称连言。

采用这种修辞方式，大致有两种情况：

#### （一）义反连及

指把两个意义相反的词并列在一起，由其中一个词起作用，另一个词作陪衬。例如：

①明末清初吴伟业《送王玄照还山》：“故国兴亡，已

十年矣。”

兴亡，在这里只有“亡”义，“兴”作陪衬。“兴”、“亡”并举，比单说“亡”既舒缓了语气，又冲淡了只说“亡”的刺激意味，有婉言作用。

②唐柳宗元《答韩愈论史官书》：“司马迁触天子喜怒。”

“触天子喜怒”是“惹天子生气”的意思。司马迁因替李陵辩护，惹汉武帝生气，下狱处宫刑。“怒”起作用，“喜”在这里无表义作用，只是作陪衬。

③《资治通鉴·汉纪十六·孝昭皇帝下》：“宫室不久，妖祥数至。”

“妖祥数至”是“妖异数至”的意思；“妖祥”义偏在“妖”上，“祥”只起陪衬作用。

④《后汉书·窦何传》：“先帝尝与太后不快，几至成败。”

成败，这里只表“败”义，“成”只起陪衬作用；既然是“不快”，造成感情危机，自然是“几至败”。

⑤《史记·绛侯周勃世家》：“文帝且崩时，戒太子曰：‘即有缓急，周亚夫真可任将兵。’”

“有缓急”是“有紧急情况”之意。《资治通鉴》卷十六《孝景皇帝下》载：“及七国反书闻，上乃拜中尉周亚夫为太尉，将三十六将军，往击吴楚。”可见“缓急”的意义全在“急”上。

⑥《史记·平原君虞卿列传》：“虞卿……不得意，乃



著书，上采《春秋》，下观近世，曰节义、称号、揣摩、政谋，凡八篇，以刺讥国家得失。世传之曰《虞氏春秋》。”

古时诸侯的封地称“国”，大夫的封地称“家”，为政之得失，在“国”而不在“家”。“国”、“家”并称，而义偏在“国”上。值得讥刺的是“失”而不是“得”，“得失”义偏在“失”上，“得”只是做陪衬。

### (二) 义类连及

指把表示两个相关事类的词放在一起，其中一个词承担意义，而另一个词只是作陪衬。例如：

①《韩非子·外储说右上》：“宋人有酤酒者，升概甚平，遇客甚谨；为酒甚美，县帜甚高。不售，酒酸。”

升是一种量器，概是量米粟时用以刮平斗斛的木尺。因为升和概经常在一起使用，就连类而及了，其实“概”在这里只是作陪衬。

②《左传·庄公十年》：“金鼓以声气也。”

“金鼓以声气”是“以声音鼓舞士气”的意思。鸣金（钲铙之属，钟镛也）收兵，击鼓进军，用来鼓舞士气的是“鼓”而不是“金”。

③南朝宋刘义庆《世说新语·德行》：“管宁、华歆共园中锄菜，见地有片金，管挥锄与瓦石不异，华捉而掷去之。又尝同席读书，有乘轩冕过门者，宁读如故，歆废书出看。”

轩冕，义偏在“轩”上。“轩”是大夫以上贵族乘坐的车子，“冕”是大夫以上贵族所戴的帽子，帽子是不能乘坐的。

④清李渔《芙蕖》：“是芙蕖也者，无一时一刻不适耳目之观，无一物一丝不备家常之用者也。”

“耳”、“目”连在一起，义只在“目”上，因为“适观”的只能是“目”。

⑤《古诗·为焦仲卿妻作》：“便可白公姥，及时相遣归。”

本是向婆婆禀告，“公”是因为“姥”而连及。

⑥《左传·昭公十三年》：“郑，伯男也。而使从公侯之贡，惧弗给也。”

唐孔颖达《正义》：“《周语》云：‘郑，伯男也。王而卑之，是不尊贵也。’王肃注此与彼，皆云郑，伯爵，而连男言之，犹言曰公侯，足句辞也。”诸侯分为公、侯、伯、子、男五等爵位。郑本属伯爵，“男”因“伯”而连及。

⑦《国语·吴语》：“大夫种勇而善谋，将还玩吾国于股掌之上，以逞其志。”

股，大腿；掌，手掌。“还玩”只能在“掌”上；“股”、“掌”并用，意义实指“掌”，“股”作陪衬。

两个专有名词也可采用连及这种用法。例如：

⑧《孟子·离娄下》：“禹稷当平世，三过其门而不入，孔子贤之。”

《孟子·滕文公上》：“禹八年于外，三过其门而不入，虽欲耕得乎？”《韩非子·五蠹》：“禹之王天下也，身执耒耜以为民先，股无胈，胫不生毛，虽臣虏之劳不苦于此矣。”看来，“三过其门而不入”是传说中大禹治水的故事，“稷”是因

“禹”而连及。

⑨《孟子·告子下》：“华周杞梁之妻，善哭其夫而变国俗。”

东汉赵岐注云：“华周，华旋也；杞梁，杞殖也。”据《左传·襄公二十三年》载：“齐袭莒，杞殖还（通“旋”）载甲，夜入且于之隧，宿于莒郊。明日，先遇莒子于蒲侯氏。莒子重赂之，使无死。华周对曰：‘贪货弃命，亦君所恶也。昏而受命，日中而弃之，何以事君？’莒子亲鼓之，从而伐之，获杞梁。齐侯归，遇杞梁之妻于郊，使吊之，辞曰：‘殖之有罪，何用命焉？若免于罪，犹有先人之敝庐在，下妾不得与郊吊。’齐侯吊诸其室。”可见“善哭其夫而变国俗”的是杞梁妻，“华周”是因“杞梁”而连及。

清代阎若璩《古文尚书疏证》云：“古人文多连类而及之，因其一并及其一。”可见，这种修辞表达方式古人很早就采用了。例如：

①《诗经·豳风·鸛鸣》：“彻彼桑土，绸缪牖户。”

“牖户”在这里只有“牖”义，“户”只是作陪衬。

②《周易·系辞上》：“鼓之以雷霆，润之以风雨。”

“风雨”只有“雨”义，因为润物的只是“雨”。

到汉代，像《史记》、《汉书》里，就大量采用了这种修辞方式。

对于这种修辞表达方式，要特别注意的是“意义的游移性”；这种情况，在两个形容词并列时表现得最为充分。例如：

①汉司马迁《报任安书》：“上之不能纳忠效信，有奇策才力之誉，自结明主；次之又不能拾遗补阙，招贤进

能，显岩穴之士；外之又不能备行伍，攻城野战，有斩将搴旗之功；下之不能积日累劳，取尊官厚禄，以为宗族交游光宠。四者无一遂，苟合取容，无所短长之效，可见于此矣。”

“短”和“长”并列在一起，是“没有什么成就”的意思，“长”表义，“短”不表义。

②清曹雪芹《红楼梦》第十一回：“好个孩子，要有个长短，敢不叫人疼死。”

“有个长短”是“有个不好”的意思，没有“长”义，“长”只是作陪衬。

另外，对于这种义反或义类的词平列在一起，意义是否由一个词承当还得要看具体的语言环境加以区分。例如：

①《史记·刺客列传》：“多人不能无生得失，生得失则语泄。”

②唐杜甫《偶题》诗：“文章千古事，得失寸心知。”

以上两例中均有“得失”，例①的“得失”是指“生失”（出差错），而例②中的“得失”则是各表其义。

③《后汉书·窦融传》：“一旦有缓急，杜绝河津，足以自守。”

④汉桓宽《盐铁论·本义》：“故盐铁均输，可以通委财而调缓急。”

以上两例中均有“缓急”，例③中的“缓急”指的是“急”（紧急情况），“缓”只是作陪衬；例④中的“缓急”则是各表其义。

## 变文同义

在同一语言环境中，为避免行文重复、单调，加重语气或感情，而有意变换使用同义词（包括近义词），来反复表达大致相同的意义内容，这种错落成文、避免重复的修辞方式叫做变文同义，又称变言。

变文同义的运用，避免了字面上的雷同，从而使语言生动、活泼、准确，提高了语言的表达力度。例如：

①战国秦李斯《谏逐客书》：“郑卫之女不充后宫，而骏马馱馱不实外厩。”

“充”和“实”变文，都是“满”和“盈”的意思。字面上的变化，避免了重复，不致使文章呆滞枯燥。

②《古诗·为焦仲卿妻作》：“东西植松柏，左右种梧桐。”

“植”、“种”为同义。变换字面，使文章更加生动。

③《淮南子·说林》：“蹠越者，或以舟，或以车，虽异路，所极一也。”

“蹠（zhí）”和“极”为变文，都是“至”的意思。高诱注：“蹠，至也。极亦至，互文耳。”《淮南子·原道》：“自无蹠有，自有蹠无，终始无端，莫知其所萌。”《诗经·大雅·崧高》：“松高维岳，骏极于天。”笺：“极，至也。”

④《史记·季布栾布列传》：“与楚则汉破，与汉而楚破。”

“则”和“而”为变文。用法相同，变文避复。

⑤《列子·说符》：“天下之马者，若灭若没，若亡若失。”

“灭”、“没”、“亡”、“失”四字变文。变换同义词来反复形容千里马的体态特征，恍惚迷离，极难识别，这样就大大增强了文情语气。

⑥《战国策·秦策一》：“今之嗣主，忽于至道，皆悞于教，乱于治；迷于言，惑于语；沈于辩，溺于辞。”

“悞于教，乱于治”二句为变文同义，其中“悞”与“乱”同义，“教”与“治”同义（教，教化；治，文治。它们代表的意义基本相同）。“迷于言，惑于语；沈于辩，溺于辞”四句为变文同义。其中“迷”、“惑”、“沈”、“溺”四字意义相同或相近，“言”、“语”、“辩”、“辞”四字在此基本上亦为同义，都是指游说辩巧的话语。同一内容，变换词语来反复申说，其突出与强调的意味就非常明显了。

⑦战国秦李斯《谏逐客书》：“惠王用张仪之计，拔三川之地，西并巴、蜀，北收上郡，南取汉中，包九夷，制鄢、郢，东据成皋之险，割膏腴之壤，遂散六国之从，使之西面事秦，功施到今。”

这是李斯对秦惠王采纳张仪提出的连横计策以后所取得的伟大功绩的热情洋溢地赞颂。文中一连用了“拔（攻占）”、“并（兼并）”、“收（占据）”、“取（攻取）”、“包（并吞）”、“制（控制）”、“据（占据）”、“割（割据）”八个意义相同或相近的动词，气势磅礴，铿锵有声，把秦惠文王按照张仪的连横之计而迅速取得赫赫战功，写得淋漓尽致。

对于变文同义，“一方面我们既不能被‘变文’现象所迷

惑，另一方面我们也不能过分强调其‘同义’。也就是说，在古书中的确存在着‘变文同义’的现象，但并不是所有的‘变文’都是完全‘同义’。有些‘变文’，它所表达的意义虽然大致相同，但却仍然有其各自的侧重内容。如‘悞于教’与‘乱于治’虽为变文同义，但前者偏重于强调‘今之嗣主’在主观上对教化是悞愤的，而后者则偏重于强调在客观上扰乱了文治礼教，可以说在‘同义’中仍然还有细微的不同含意。当然，并非所有的‘变文同义’都是如此，像‘迷于言，惑于语，沈于辩，溺于辞’便只是反复申说同一内容，以求获得修辞上的突出与强调的作用，对此我们就不应强生分别”。<sup>①</sup>

即使是同义词，我们也绝不能认为它们在任何时候、在任何语句中都是完全同义。而且，“同义词一般都具有细微的差别，这些细微差别，在许多情况下都显示出这些词语的各自特点。而在变文同义中的语言环境中，其同义词之间的同义，仅仅是它们各自的细微差异性的一种临时弱化罢了。其实，只要我们细心玩味，有时也仍然能体会到变文同义中某些细微差别的存在。只是在理解上我们不强调这一点罢了。”<sup>②</sup>

另外，我们还要注意变文和错综的区别。变文和错综虽然都强调行文的变化，但变文强调的是变换使用同义词，错综强调的则是词序、句子的长短以及句型的变化。对于这种修辞方式，古人早已注意到了，并给予了揭示。例如：

① 《周礼·地官·大司徒职》“辨十有二土之名物”，“辨十有二壤之物”。郑玄注：“壤，亦土也。变言耳。以

① 郭锡良、李玲璞主编：《古代汉语》，语文出版社1992年9月版，第843～844页。

② 同上，第844页。

万物自生焉，则言‘土’。土，犹‘吐’也。以人所耕而树艺焉，则言‘壤’。壤，和缓之貌。”

一处言‘土’一处言“壤”，变言而已，其义相同。

②《诗经·小雅·采薇·序》：“文王时，西有昆夷之患，北有玁狁之难。”孔颖达疏：“昆夷言‘患’，玁狁言‘难’；患难一也，变其文耳。”

孔氏意思是说二字意义相同，只是为错落文辞而已。

③《论语·颜渊》：“子张问明。子曰：‘侵润之谮，肤受之诉，不行焉，可谓明也已矣。’邢昺疏：“诉，犹谮也，变其文耳。”

意谓二字同义，避免重复而已。

## 析 数

在一定的语言环境中，不直接说出某大数，而利用构成这个大数的相乘的小数来表示，这种修辞方式叫做析数。运用析数可以收到语言含蓄、音节协调、诙谐生动的效果。例如：

①《古诗·孟冬寒气至》：“三五明月满，四五蟾兔缺。”

蟾兔，传说月中有蟾蜍，又传说月中有白兔捣药，故称月亮为蟾兔。“三五”即十五日，“四五”即二十日。

②南朝宋鲍照《中兴歌》：“三五容色满，四五妙华具。”

“三五”表示十五岁，“四五”表示二十岁。

③明冯梦龙《喻世明言·闲云庵阮三偿冤债》：“那孩



儿生于贵室，长在深闺，青春二八，真有如花之容、似月之貌。……那阮三年方二九，一貌非俗，诗词歌赋，般般皆晓，笃好吹箫。”

“二八”即十六岁，“二九”即十八岁。

④清蒲松龄《聊斋志异·画皮》：“太原王生，早行，遇一女郎，抱襖独奔，甚艰于步。急走趁之，乃二八姝丽。”

“二八”即十六岁。

⑤《素问·上古天真论》：“（丈夫）三八肾气平均，筋骨劲强，故真牙生而长极。”

牙，指口两旁的臼牙。真牙，即最后生成的、部位在最后面的一对臼牙。齿，指对着嘴唇的门齿。段玉裁《说文解字注》：“前当唇者称齿，后在辅车者称牙。”“三八”即二十四岁。

## 双 关

在特定的语言环境中，有意利用词语的多义性和同音关系，使词语同时关涉两种事物，达到“言在此而意在彼”的修辞效果，这种语义两涉的修辞方式叫做双关，又叫多义关连。运用这种表达方式，可以使语言表达得更婉转，更含蓄，更能表现说话人的机智，让听读者感到词语意味的深刻厚实。

双关可以分为谐音双关、音形双关和对象双关。

### （一）谐音双关

即利用词的音同或音近的条件，构成一个词表达两重意义，而实际上“表”和“里”并没有意义上的联系，用作双关

的词语与所表意义上的词语只是在读音上相同，字形上没有关系。例如：

①《乐府诗集·子夜歌·四时歌·夏歌》：“芙蓉始结叶，花艳未成莲。”

“莲”与“怜（爱）”谐音双关。“莲”与“怜”只是读音相同，字形无关。

②唐朱揆《谐噱录》：“隋河间刘焯，与从侄炫，并有儒学，俱犯法被禁。县吏不知大儒也，咸于枷着。焯曰：‘终日枷中坐，而不见家。’炫曰：‘亦终负枷坐而不见妇。’”

这里的“枷”相关着“家”，“负枷”相关着“妇家”。“枷”与“家”、“负”与“妇”，都只是读音上相同而字形上不同。

③唐刘禹锡《竹枝词》诗：“杨柳青青江水平，闻郎江上踏歌声。东边日出西边雨，道是无晴却有晴。”

“晴”与“情”双关。如果把它讲成“单关”那就错了。陈望道先生说：“过去修辞学研究不发达，碰得一些现象不免有所误解。例如‘五四’的时候，胡适等人解释‘双关’就曾解错了。如‘杨柳青青江水平，闻郎江上踏歌声，东边日出西边雨，道是无晴还有晴（一作情）’。胡适说如果当作晴雨的‘晴’就错了，应该当作‘情’，其实解作‘晴’或者解作‘情’都是‘单关’，而这里是‘双关’，必须解作‘晴’，也解作‘情’。”<sup>①</sup>

① 陈望道：《修辞学中的几个问题》，1962年1月4日在华东师大所作的学术讲演。

④清曹雪芹《红楼梦》第五回：“空对着，山中高士晶莹雪；终不忘，世外仙姝寂寞林。”

“雪”字谐音双关，表面指“白雪”，实际指“薛宝钗”；“林”字音形双关，表面指树林，实际指“林黛玉”。

以上例子可以看出，利用谐音双关，构成了表里两层意思。

⑤唐皇甫松《采莲子》诗：“无端隔水抛莲子，遥被人知半日羞。”

“莲子”和“怜子（爱你）”相关。古人利用谐音双关，用“莲子”表示“怜子”义的，又如明末清初文学批评家金圣叹因抗粮哭庙案被判死刑。临刑时，儿子带了酒菜去生祭，金圣叹给儿子出了上联“莲子心中苦”，要儿子对出下联。儿子对不上来，他代儿子对道：“梨儿腹内酸。”这里“莲子”谐“怜子”，“梨儿”谐“离儿”，表现了他临危清醒动情。

⑥《古诗十九首》（之十八）：“文采双鸳鸯，裁为合欢被。著以长相思，缘以结不解。”

这里的“长相思”指的是丝棉絮，取“丝”与“思”同音而表示爱情；因丝棉纤维长而扯不断，用来象征思念的绵绵不断。这种“似取喻而实写情”的描绘更具有隐晦曲折，缠绵悱恻的特色。

通过以上例句可以看出，谐音双关大体可以分为两种情况：一种是“指物借意”，指的是此物，借的是彼意，如例①、例②、例③、例④；另一种是“借意指物”，指的是此意，借的是彼物，如例⑤。

## （二）音形双关

即用作双关的词语与所表示的意义的词语，不仅在读音上相同，而且在字形上也一致。例如：

①《史记·淮阴侯列传》：“相君之面，不过封侯，又危不安；相君之背，贵乃不可言。”

“面”双关“脸面”与“面向”（即向刘邦称臣），“背”双关“背部”与“背叛”（即背叛刘邦）。

②《乐府诗集·子夜歌》：“始欲识郎时，两心望如一。理丝入残机，何悟不成匹。”

“匹”双关“布匹”和“匹偶”。

③《资治通鉴·齐武帝永明二年》：“武陵王晔多材艺而疏幸，亦无宠于帝。尝侍宴，醉伏地，貂抄肉样。帝曰：‘肉污貂。’对曰：‘陛下爱羽毛而疏骨肉。’帝不悦。”

疏幸，懒散而任性。抄，以匙箸取食物。样通“盘”。貂抄肉盘，指帽子上的貂毛插到了肉盘上。“骨肉”双关貂的骨肉与亲情。武陵王借酒发挥，辛辣地讽刺齐武帝疏远骨肉的行径。信口答对，真真假假，情趣盎然，表现了武陵王的机智。

④唐刘餗《隋唐嘉话》（下）：“有御史台令史将入室，值里行、御史数人聚立门内。令史下驴冲过其间，诸御史大怒，将杖之。令史曰：‘今日之过，实在此驴，乞先数之，然后受罚。’御史许之。谓驴曰：‘汝技艺可知，精神极钝，何物驴畜，敢于御史里行。’于是羞而止。”

里行，是唐代官名，如“监察里行使”、“御史里行使”、“待御史里行使”、“殿中里行使”等，省称为“里行”。令史表面上是骂蠢驴竟敢在御史人群里穿过，实骂这些官员不配当御史里行。这个双关语非常巧妙，指桑骂槐，那些无才无德的官

员都被指斥为蠢驴了，真是痛快淋漓。

⑤唐李商隐《花下醉》诗：“寻芳不觉醉流霞，倚树沉眠日已斜。客散酒醒深夜后，更持红烛赏残花。”

首句写出从“寻”到“醉”的过程。因爱花，便怀着极大的兴趣，特意去“寻芳”；既“寻”而果然喜遇，既遇便被花的鲜艳所吸引，以至陶醉了。

“醉流霞”在这里双关，“醉”既明指为甘美的酒所醉，又暗喻为艳丽的鲜花所醉，这是生理的醉与心理上的醉相互作用和奇妙融合。“流霞”既可以表示花的绚烂、光艳，可以让人想象出花的芬芳和情态，加强了“醉”字的具体可感性。同时“流霞”又指一种神话传说中的仙酒。《抱朴子·祛惑》云：“河东蒲坂有曼卿都者，与一子入山学仙，十年而归家。家人问其故，曼曰：‘……仙人但以流霞一杯，与我饮之，辄不饥渴。’”

⑥元关汉卿《大德歌·春》曲：“子规啼，不如归。道是春归人未归。几日添憔悴，虚飘飘柳絮飞。一春鱼雁无消息，则见双燕斗衔泥。”

“春归”二字，语含双关，既暗示情人临去之时，曾许诺女主人公春天即归来，又表明如今春已行将归去，大好春光付之东流。春已归去而人尚未归还，女主人公苦盼情人不至，殷切的思念之中，又流露出几分抱怨的意味。

可见，运用音形双关，可以使言语蕴藉含蓄，发人深思。

### (三) 对象双关

即表面说某个人或事物，却同时关顾着两个对象的双关。

例如：

①清曹雪芹《红楼梦》第八回：“宝钗笑道：‘宝兄弟，亏你每日家杂学旁收的，难道就不知道酒性最热，要热吃下去，发散的就快。要冷吃下去，便凝结在内，拿五脏去暖他，岂不受害？从此还不改了呢。快别吃那冷的了。’宝玉听这话有理，便放下冷的，令人烫来方饮。”

黛玉磕着瓜子儿，只管抿着嘴儿笑。可巧黛玉小丫环雪雁走来给黛玉送小手炉儿，黛玉因含笑问他说：“谁叫你送来的？难为他费心。哪里就冷死我了呢！”雪雁道：“紫娟姐姐怕姑娘冷，叫我送来的。”黛玉接了，抱在怀中，笑道：“也亏了你倒听他的话！我平日和你说的，全当耳旁风！怎么他说了你就依，比圣旨还快呢！”宝玉听这话，知是黛玉借此奚落，也无回复之词，只嘻嘻的笑了一阵罢了。”

黛玉的话实际上关顾着两个对象，明说紫娟与雪雁，实刺宝玉和宝钗。

②唐柳宗元《钴姆潭西小丘记》：“噫！以兹丘之胜，致之丰、镐、鄠、杜，则贵游之士争买者，日增千金而愈不可得。今弃是州也，农夫渔父过而陋之……”

柳宗元表面上说的是小丘，而实际上是在说自己。“小丘之胜”，是说自己有才干有抱负，后面叙述小丘的遭遇，正是诉说自己怀才不遇，不得志。

③唐韩愈《送李愿归盘谷序》：“嗟盘之乐兮，乐且无央；虎豹远迹兮，蛟龙遁藏；鬼神守护兮，呵禁不祥。”

这里的“虎豹蛟龙”表面上指野兽，实际上是指奸佞豪强。

双关语运用得好，可以收到良好的修辞效果。古代的诗词，特别是民间的歌谣，就经常运用双关这种修辞方式，来表现青年男女的爱情相思，既生动又活泼，缠绵婉转，有一种特殊的韵味。例如《乐府诗集·子夜歌》：“雾露隐芙蓉，见莲不分明。”“芙蓉”与“夫容”、“莲”与“怜（爱）”诸音双关，表示了夫对爱情的暧昧态度。古人也常用双关语来表示讽刺，这种讽刺还带上了幽默的意味。例如宋张端义《贵耳集》中载有这样一则故事：南宋绍兴初年，杨存中在建康制成了一种双胜交环，名叫“二圣环”。后来，杨又得了一块美玉，于是就制成帽环献给宋高宗。一天，高宗指着玉环对伶人说：“此环杨太尉所进，名二圣环。”伶人于是对高宗说：“可惜二圣环，且放在脑后。”可能玉环是缀在帽子后边的，伶人借帽子讥讽高宗不顾国政，把抗金、迎接“二圣”（宋朝人称被金人虏掠的徽、钦二宗为“二圣”）还朝的大事完全置于脑后而不顾，含蓄有致，尖锐泼辣，并且非常幽默谐谑。

另外，我们还要注意双关跟隐语、委婉的区别。隐语和双关形式上有点相近，但实质上是有差别的。隐语是言在外而意在內，是一种单纯的譬况，不表示双关的意义，而双关则是言在此而意在彼；隐语主要是借助字形，双关则主要靠借助字音。

## 避 讳

指遇有犯忌触讳的事情，不直接说出或写出，而用另一种语言形式或文字来装饰美化。这种曲笔为讳的修辞方式叫做避讳，又称讳饰、曲语、曲讳。运用避讳，主要是为了把话说得委婉、曲折，使对方容易接受，不致招惹麻烦。

封建礼法是产生忌讳语的重要原因。随着社会的发展和语

言的演变，古代汉语中的这种禁忌语今天已多数不再使用了，因而对这种现象会感到陌生或不可理解。

古汉语中使用避讳这种修辞表达方式，主要有以下三种情况：

(一) 因为汉民族有着强烈的、浓厚的趋吉避凶的心理，所以古人在说到“死”、“病”时，往往使用避讳语。

1. 关于“病”的禁忌语。例如：

①《战国策·赵策四》：“恐太后玉体之有所郤也，故愿望见太后。”

“有所郤”就是“病”的禁忌语。

②汉枚乘《七发》：“楚太子有疾，而吴客往问之，曰：‘伏闻太子玉体不安，亦少间乎？’”

“不安”就是“有病”的禁忌语。

③《孟子·公孙丑下》：“昔者有王命，有采薪之忧，不能造朝。”

“采薪之忧”是“不舒服”、“病”的禁忌语。

④唐刘禹锡《鉴药》：“刘子闲居，有负薪之忧。”

“负薪之忧”是“病”的禁忌语。《礼记·曲礼下》：“君使士射，不能，则辞以疾，言曰：‘某有负薪之忧。’”

⑤《南史·刘涓子传》：“公去岁违和。”

“违和”，因失调和而致疾；是“病”的禁忌语。

2. 关于“死”的禁忌语。例如：

①《诗经·唐风·葛生》：“百岁之后，归于其居。”

②《孟子·万章下》：“放勳乃徂落。”



③《战国策·赵策四》：“一旦山陵崩，长安君何以自托于赵？”

④《战国策·赵策三》：“天崩地坼，天子下席。”

⑤《战国策·赵策四》：“愿及未填沟壑而托之。”

⑥汉文帝（刘恒）《赐南粤王赵佗传》：“高皇帝弃群臣，孝惠帝即世。”

⑦《史记·秦始皇本纪》：“七月丙寅，始皇崩于沙丘平台。”

⑧《史记·田叔列传》：“先人失国，微陛下，臣等当虫出。”

虫出，意为死后不得安葬，尸体腐烂以致生出蛆虫。

⑨《史记·魏其武安侯列传》：“千岁之后，传梁王。”

⑩汉司马迁《报任安书》：“仆又薄从上雍，恐卒然不可为讳，是仆终已不得舒愤懣以晓左右，则长逝者魂魄，私恨无穷。”

⑪《汉书·灌夫传》：“即宫车晏驾，非大王立，尚谁立哉？”

皇帝本应早朝，车驾晚出，是说皇帝已死，不能上朝了。

⑫《汉书·霍光传》：“孝昭皇帝弃天下，亡嗣。”

⑬《汉书·苏武传》：“来时，太夫人已不幸，陵送葬至阳陵。”

⑭《汉书·苏武传》：“单于召会武官，前已降及物故，凡随武还者九人。”

物故，颜师古注：“物故谓死也。言其同于鬼物而故也。一说不易斥言，但云其所服用之物皆已故也。”

⑮三国魏曹操《让县自明本志令》：“顾我万年之后，汝曹皆当出嫁。”

⑯三国蜀诸葛亮《出师表》：“先帝创业未半，而中道崩殂。”

⑰晋李密《陈情表》：“生孩六月，慈父见背。”

⑱晋庾亮《让中书令表》：“始欲自闻，而先帝登遐。”

凡人飞升成仙叫“登遐”。

⑲唐白居易《感旧》诗：“微之捐馆将一纪，杓直归丘二十春。”

⑳清袁枚《与薛寿鱼书》：“子之大父一瓢先生，医之不朽者，高年不禄。”

一纪，二十年。归丘，人死埋葬山丘，故曰“归丘”。

关于“死”的禁忌语，除以上所举例子外，还有“弃堂帐”、“捐馆舍”、“隐化”、“没于地”、“升遐”等等，只是用的场合、对象有所不同罢了。

(二) 古人讲究为尊者讳、为亲者讳，因而，凡是遇到对君父尊长的所为不敢或不愿直截了当地说出时，就采用避讳语。例如：

①汉文帝（刘恒）《赐南粤王赵佗传》：“高后自临事，不幸有疾，日进不衰，以故悖暴乎治，诸吕为变故乱法，不能独制，乃取它姓子为孝惠帝嗣。”

汉高祖死后，吕后（吕雉）专权，诸吕（吕后娘家姓的兄弟姐妹侄子等）作乱。汉文帝不便直说，只好以疾病为吕后开脱。

②晋李密《陈情表》：“行年四岁，舅夺母志。”

在封建社会里，妇女改嫁被视为大逆不道的“失节”行为，没有贞节的表现。李密出生后，父亲去世，四岁时，母亲为舅父所逼，被迫改嫁，李密只好和祖母相依为命。为避讳母亲改嫁之事，用了“舅夺母志”，表明母亲放弃守寡的志向是因为舅父所逼。

(三) 不直称君王、尊长的名字，凡是遇到和君王、尊长的名字相同的字（汉以后还包括音同、音近的字），就要设法回避。

避讳的方法主要有以下几种：

#### 1. 改字

即将要避讳的字改写为另一个字，一般是意义上相同、相近，而读音不同的字。例如：

鲁定公名宋，后讳“宋”字改为“商”。《左传·昭公八年》：“秋，大搜于红，自根牟至于商卫。”清洪亮吉《春秋左传诂》：“‘宋卫’云‘商卫’，盖为公讳。”

汉高祖姓刘名邦，后讳“邦”字改为“国”。《尚书·尧典》“协和万邦”，汉朝的书引为“协和万国”。《论语·微子》“何必去父母之邦”，汉石经残碑即作“何必去父母之国”。

汉文帝名恒，后讳“恒”改为“常”，“恒山”改为“常山”。譬如《汉书·高后纪》：“不疑为常山王。”唐颜师古注：“今恒山也。因避文帝讳改曰常。”今本作“恒山”，系后人回改。

汉景帝名启，后讳“启”改为“开”，“启蜃”改为“惊蛰”。

汉武帝名彻，后讳“彻”改为“通”，《史记》将“蒯彻”改为“蒯通”。《后汉书·冯异传》：“位大将军，爵通侯。”李贤

等注：“通侯，即彻侯，避武帝讳改焉。”

东汉明帝名庄，后讳“庄”改为“严”，东汉人便把旧书中的“庄子”改为“严子”，把“庄周”改为“严周”，把“楚庄王”改为“楚严王”，“老庄之术”改为“老严之术”。譬如《汉书·王贡两龚鲍传》：“博览亡不通，依老子、严周之指，著书十余万言。”南朝梁刘勰《文心雕龙·明诗》：“严马之徒，属辞无方。”严指严助，马指司马相如。严助与其父严忌均西汉文学家，本姓庄，后避汉明帝刘庄名，改姓严。

隋文帝姓杨名坚，后讳“坚”改为“固”。

隋炀帝名广，后讳“广”改为“博”，时人将《广雅》改为《博雅》。

唐太宗李世民，后讳“世”改为“代”或“系”，将“民”改为“人”。“三世”称为“三代”，“世本”改为“系本”，“民部”改为“户部”。韩愈《圜者王承福传》：“问之，王其姓，承福其名，世为京兆长安农夫。天宝之乱，发人为兵，持弓矢十三年。”“人”本应作“民”，为避讳改为“人”。柳宗元《捕蛇者说》将“民风”改为“人风”。

唐高宗名治，后讳“治”改为“理”或“持”。韩愈《送李愿归盘谷序》把“治乱不知”改为“理乱不知”。《圜者王承福传》把“故君者，治我所以生者也”改为“故君者，理我所以生者也”。李贤把《后汉书·曹褒传》的“治庆氏礼”改为“持庆氏礼”。

唐代宗名豫，后讳“豫”改为“乐”，兼避“预”、“蒞”，改“薯蒞”为“薯药”，改“豫州”为“蔡州。”

清圣祖（康熙）玄烨，后讳“玄”改为“元”或写作缺笔，“烨”改为“煜”。如《太玄》改为《太元》，“郑玄”改为“郑元”，“唐玄宗”写作“唐元宗”，“玄鸟”、“玄武”、“玄黄”

分别改为“元鸟”、“元武”、“元黄”。

以上都是避御讳。

对于君王至亲的名字也要避讳。例如：

秦始皇的父亲名子楚，为避其名讳，将楚地改为“荆”。《史记·王翦列传》：“秦使翦子王贲为击荆，荆兵败。”裴骃《集解》：“徐广曰：‘秦讳楚，故云荆也。’”

汉高祖的妻子吕后名雉，于是便把“雉”改叫为“山鸡”或“野鸡”。

西晋武帝司马炎的祖父名懿，晋人为避讳，在《三国志》中把蜀汉的“张懿”改为“张益”。

隋文帝杨坚的父亲名忠，后讳“忠”改为“诚”。如颜之推《颜氏家训·归心》：“诚臣殉主而弃亲。”颜之推由北齐入隋官任内史，故不敢用“忠”。

李渊的祖父叫李虎，唐章怀太子李贤注《后汉书》时，把“虎”改为“龙”。如《后汉书·孔僖传》：“因读吴王夫差时事，僖废书叹曰：‘若是，所谓画龙不成反为狗者！’”

即使对于一些大臣的字也要避讳。例如：

《清朝野史大观》卷十二《名刺不用“拜”字》记载：“明季士大夫投刺率称‘某某拜’，清初犹然，近人多易以‘顿首’二字。或曰康熙初敖拜夺权，朝臣献媚，避其名也。或曰鄂文端公当国时，以其父名拜（按：公为祭酒鄂拜子），故题刺不用‘拜’字，中外靡然从之。又属吏上大宪书，向用‘恭维大人’四字。自庄滋圃相国有恭总督南河，僚属具禀，改为‘仰维’，或作‘辰维’。又定例称大学士曰‘中堂’，陕甘总督湘阴左公入相后，两省官吏避‘宗棠’二字之嫌名，皆称‘伯相’。比公晋封二等侯，又称‘侯相’。”

和帝王及其至亲的名相同的字要避讳，即使是字不同而音同音近的字也要避讳。例如：

秦始皇姓嬴名政，于是改“正月”为“端月”，琅琊台石刻说“端平法度”、“端直效忠”而不说“正平法度”、“正直效忠”。“正月”的“正”改读为平声。

汉宣帝名询，于是将“荀卿”改为“孙卿”，“荀子”改为“孙子”。

三国时吴太子名和，于是改禾兴县为喜兴县。

晋愍帝名司马邺，于是改“建业”为“建康”。

隋文帝的父亲名忠，于是改“中”为“内”，“中书”（官名）改为“内史”。

宋高宗名构，于是“够、诟、购、遘”等五十五个音同音近的字都得避讳。

宋仁宗名祯，于是改“蒸饼”为“炊饼”。汉刘熙《释名·释饮食》：“饼，并也，溲面使合并也。……蒸饼、汤饼……之属皆随形而名之也。”宋高承《事物纪原》卷九“蒸饼”条云：“秦汉逮今世所食。初有饼、胡饼、蒸饼、汤饼之四品。”可见，仁宗之前，均称“蒸饼”，只是为避讳宋仁宗赵祯的讳方改为“炊饼”。如《水浒传》第二十四回：“武松对大郎说：“假如你每日卖十扇笼炊饼，你从明日为始，只做五扇笼出去卖。”

宋英宗名曙，于是改“薯药”为“山药”。

对于圣贤的名字也要避讳。如孔子名丘，于是宋代将丘县改为瑕县（今属山东省）。清雍正三年上谕，除四书五经外，凡遇“丘”字，并加“阝”旁为“邱”，地名字亦作“邱”。

除以上“公讳”、“国讳”以外，还有“家讳”。例如：

司马迁的父亲名谈，他在《报任安书》中，将赵谈改称为“同子”（“昔卫灵公与雍渠同载，孔子适陈；商鞅因景监见，赵良寒心；同子参乘，袁丝变色。”李善注：“苏林曰：‘赵谈也。’与迁父同讳，故曰同子”），在《史记》中将赵国的赵孟谈改写为赵孟同。

西汉淮南王刘安的父亲名长，在他与其门客著的《淮南子》中就将《老子》里的“长短相形”改为“短修相形”。

南朝宋范晔的父亲名泰，他写《后汉书》时便把郭泰写作郭太。

唐代李贺，因其父名晋肃，而“晋”与“进”同音，一些嫉妒其才华的人便以此为理由，阻挠李贺参加进上科的考试。韩愈为此大抱不平，写了《讳辨》为李贺辩护。

宋代苏轼，祖父名序，父亲名洵，苏洵为人作序就改称“引”，苏轼为人作序写作“叙”。

## 2. 省缺笔画

这种缺笔自唐代开始。例如：

为避孔丘讳，“丘”字作“阝”

为避唐太宗李世民讳，改“世”作“卅”，“民”作“𠂔”。

为避宋真宗赵恒讳，宋代改“恒”作“桓”。

为避清世宗胤禛讳，改“胤”作“纛”。

为辟清宣宗旻寧讳，改“寧”作“甯”

## 3. 空字或用“某”代替

指写文章时，把应避讳的字空着不写，或用方框（□）代替，或用“某”字代替。例如：东汉许慎的《说文解字》中，在“秀”、“庄”、“烜”、“肇”、“祐”五字的下面，都只写“上讳”二字，对其音义都空着不注，就是为了避东汉光武帝（刘秀）、明帝（刘庄）、章帝（刘烜）、和帝（刘肇）、安帝（刘祐）

枯)的讳。我们现在见到的《说文解字》在“上讳”二字上有“秀”、“庄”、“烜”、“肇”、“祐”等字,那是后人增补的。《史记》、《汉书》在西汉诸帝的“本纪”中,都不写诸帝的名字,而是常用“某”字来代替。譬如《史记·孝文本纪》:“子某最长……请建以为太子。”“某”即指“启”,“启”是汉景帝的名。

“严格说来,这种避讳字毫无修辞价值,只有消极作用,甚至可以说它不属于修辞表达方面的问题。……至于避讳中的空字、缺笔字等,就更不是修辞问题了。”<sup>①</sup>

避讳字给后人的学习带来了阅读上的困难。这种避讳字大约始于周秦,盛行于唐宋,严密于清代。这就是说,这种避讳字贯串了整个封建时代。如汉魏之际出现的先进标音方法反切法,到了唐代,统治者害怕人民造反,忌说“反”字,便改“反”字为“切”。或变“反”为“翻”、为“纽”。以后历代或忌或不忌。甚至像袁世凯称帝后,还把“元宵”改为“汤圆”。

在避讳盛行的时期,人们动辄得罪,不知会触犯着哪位大人。据宋陆游《老学庵笔记》卷五载:“田登作郡,自讳其名,触者必怒,吏卒多拷笞,于是举州皆谓灯为火。值上元放灯,许人人州治游观。吏人遂书榜揭于市曰:‘本州依例放火三日。’”这就是后人说的“只许州官放火,不许百姓点灯”的来历。由于忽视避讳字,许多人甚至无辜丧生。像清代乾隆皇帝就是一个借触讳大开杀戒的人。江西的王锡侯因为在《字贯》的凡例中举出庙讳御名(当代皇帝的名字)而被斥为“大逆不道”、“罪不容诛”,结果全家八口全被处死。经办巡抚海成,

<sup>①</sup> 郭锡良、李玲璞主编:《古代汉语》,语文出版社1992年9月版,第829—830页。



因未发觉触讳，也遭到王锡侯同样的厄运。此案株连了許多人，成为历史上骇人听闻的避讳惨案。避讳的结果搞成了文字狱。

## 回 环

把词语相同或相似而排列次序不同的语言片断紧紧连在一起，前者的头是后者的尾，后者的尾又是前者的头，给人一种循环往复的情趣，这种修辞方式叫做回环。

它和回文虽然都是词语的循环往复的结构形式，但回环是以词语为单位，一般只能顺读。由于它往往以成双成对的面目出现，故有“回文对”之称。而回文则是以字为单位，强调倒读顺读皆可成文。例如：

①《论语·子张》：“仕而优则学，学而优则仕。”

②《老子》五十六章：“知者不言，言者不知。”又八十一章：“信言不美，美言不信。”“善者不辩，辩者不善。”“知者不博，博者不知。”

③《庄子·齐物论》：“方生方死，方死方生；方可方不可，方不可方可；因是因非，因非因是。”

④《礼记·聘义》：“瑕不掩瑜，瑜不掩瑕。”

⑤清张广生《白雪遗音·桃花冷落》曲：“桃花冷落被风飘，飘落残花过小桥。桥下金鱼双戏水，水边小鸟理新毛。毛衣未湿黄梅雨，雨滴红梨分外娇。娇姿常伴垂杨柳，柳外双飞紫燕高。高阁佳人吹玉笛，笛边鸾线挂丝绦。绦结玲珑香佛手，手中有扇望河潮。潮中两岸风帆稳，稳坐舟中且慢摇。摇入西河天将晚，晚窗寂寞叹无聊。聊推纱窗观冷落，落云渺渺被水敲。敲门借问天台路，路过西河有断桥；桥边种碧桃。”

全曲各句上递下接，篇尾一个“桃”字又回到了篇首，构成了回环。形式完整，饶有风趣，但缺乏感人力量，带有文字游戏的性质。

⑥宋代林升《题临安邸》诗：“山外青山楼外楼，西湖歌舞几时休。暖风薰得游人醉，直把杭州作汴州。”

第一句为回环。意为青山之外还有青山，高楼之外还有高楼。

⑦清曹雪芹《红楼梦》第八十二回“不是东风压倒西风，就是西风压倒东风。”

林黛玉道出了一条普遍规律：相斥的两种势力，不是这一方压倒那一方，就是那一方压倒这一方。

运用回环，不仅可以揭示事物间互相依存、互相制约、相合成理或互相对立、互相排斥成理的辩证关系，如《老子》五十八章“祸兮福所倚，福兮祸所伏”，《红楼梦》第八十二回“不是东风压倒西风，就是西风压倒东风”等，而且可以起到强调的作用，如《论语·颜渊》“文犹质也，质犹文也”，强调“文”、“质”同等重要，使语言有节奏感，因此自古以来就被广泛运用。

严格的回环格式，两个分句所用的词语完全一致，只是次序有了变化。但有时回环的格式也不见得两个分句完全相同，也允许稍微有些变化。如《论语·宪问》：“有德者必有言，有言者不必有德；仁者有勇，勇者不必有仁。”其中在第二、第四分句中就增加了“不”字。像前面所举到的《桃花冷落》，那就更为宽泛，只要首尾相同，回循往复，能够说明事物之间的联系就行了。

## 转 类

由于表达的需要，凭借上下文，临时把甲类词转化为乙类词来使用，这种修辞方式叫做转类，又称转品。

转类能使语言简洁明快、新鲜活泼。例如：

①《孟子·告子上》：“告子曰：‘食色，性也。仁，内也，非外也；义，外也。非内也。’孟子曰：‘何以谓仁内义外也？’曰：‘彼长，而我长之，非有长于我也；犹彼白而我白之，从其白于外也。故谓之外也。’”

这里的第二个“长”和“白”字是由第一个“长”、“白”字顺势拈来，而第一个“长”字和“白”字为形容词，第二个“长”字、“白”字为动词。像这些“拈连带用的转类是可以从用词的情景上判定的”。

②汉刘向《说苑·贵德》：“吾不能以春风风人，吾不能以夏雨雨人，吾穷必矣。”

第二个“风”、“雨”由原来的名词临时转化为动词。

③《庄子·秋水》：“惠子相梁，庄子往见之。或谓惠子曰：‘庄子来，欲代子相。’于是惠子恐，搜于国中，三日三夜。庄子往见之，曰：‘南方有鸟，其名鹓雏，子知之乎？夫鹓雏发于南海，而飞于北海，非梧桐不止，非楝实不食，非醴泉不饮。于是鸱得腐鼠，鹓雏过之，仰而视之，曰：“吓！”今子欲以子之梁国而吓我耶？’”

第一个“吓”是叹词，第二个“吓”是动词，由第一个“吓”临时转化而来，给人一种生动具体感。

④《史记·淮阴侯列传》：“汉王授我上将军印，予我

数万众，解衣衣我，推食食我，言听计用，故吾得以至于此。”

第二个“衣”、“食”临时转化为使动用法。

⑤《史记·高祖本纪》：“高祖为亭长，乃以竹皮为冠，令求盗之薛治之，时时冠之，及贵常冠，所谓‘刘氏冠’乃是也。”

第一个“冠”字是名词，第二、三个“冠”字是动词，而第二、三个“冠”字是从第一个“冠”字带出来的。

⑦《太平广记》卷二百四十五引《启颜录》：“晋王戎妻语戎为卿。戎谓曰：‘妇那得卿婿？’答曰：‘我亲卿爱卿，是以卿卿；我不卿卿，谁当卿卿？’”

上面三个“卿卿”中间，第二个“卿”字都是代词，第一个“卿”字都是转类的动词。给人以生动简练、别开生面之感，充分体现了夫妻二人亲密和谐的爱情生活。

这种由拈连带用的转类，在古代汉语中是屡见不鲜的。例如董钟舒《春秋繁露·楚庄王第一》：“《春秋》分十二世以为三等：有见、有闻、有传闻。有见三世，有闻四世，有传闻五世。故哀、定、昭，君子之所见也；襄、成、文、宣，君子之所闻也；僖、闵、庄、桓、隐，君子之所传闻也。所见六十一年，所闻八十五年，所传闻九十六年。于所见微其辞，于所闻痛其祸，于传闻杀其恩，与情俱也。是故逐季氏，而言又雩，微其辞也。子赤杀，弗忍言日，痛其祸也。子般杀而书乙未，杀其恩也。屈伸之志，详略之文，皆应之。吾见其近近而远远，亲亲而疏疏也，亦知其贵贵而贱贱，重重而轻轻也。有知其厚厚而薄薄，善善而恶恶也。有知其阳阳而阴阴，白白而黑

黑也。”其中“近近”、“远远”、“亲亲”、“疏疏”、“贵贵”、“贱贱”、“重重”、“轻轻”、“厚厚”、“薄薄”、“善善”、“恶恶”、“阳阳”、“阴阴”、“白白”、“黑黑”的第一字均转类为动词。《老子》七十一章：“知不知上，不知知病。圣人不病，以其病病。夫唯病病，是以不病。”就运用了拈连带用的方法，使文章新颖别致，另有情趣。此种转类，可以从用词的情景上加以判定。

还有一类转类，虽不能从情境上加以判定，但从用词的习惯上仍可加以判定。例如：

①《左传·定公十年》：“尔欲吴王我乎？”

“吴王我”是“让我做吴王”的意思，“吴王”习惯上作名词用，而这里临时转化为动词。

②宋胡铨《戊午上高宗封事》：“今者无故诱使虜使，以诏谕江南为名，是欲臣妾我也，是欲刘豫我也！”

“臣妾我”是“拿我当臣妾”的意思，“刘豫我”是“拿我当刘豫”的意思。“臣妾”、“刘豫”原是名词，而这里临时转化为动词，揭示了金派萧哲、张通古使南宋，明目张胆地把南宋作为藩属臣下的险恶用心。

像上边所举例句中的转类，因为用得得当，给人一种新鲜生动感。

## 镶 嵌

在语句中嵌入对基本语义无关紧要的字词，以延长音节或者暗含文意之外的含意，这种修辞方式叫做镶嵌。这是古人常用的一种修辞方式，运用得好，可以收到含蓄蕴藉的修辞效果。

镶嵌分镶字、嵌字、拼字三种。

### (一) 镶字

镶字是在词语中插进于语意无关紧要的字以延长音节，调整节奏或加重语音，舒缓语气，加深语意。镶字以镶虚字、数字为常见形式。例如：

①《诗经·齐风·东方未明》：“东方未明，颠倒衣裳。颠之倒之，自公召之。”

“颠之倒之”的“之”为镶字。

②《诗经·周南·关雎序》：“永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。”

“手之舞之、足之蹈之”，即“手舞足蹈”，“之”为镶字。

③《孟子·离娄上》：“生则恶可已也，恶可已，则不知足之蹈之、手之舞之。”

“足之蹈之、手之舞之”的“之”为镶字。

④清吴敬梓《儒林外史》第五十四回：“一言志羞得脸上一红二白。”

“一”、“二”为镶字。

### (二) 嵌字

嵌字指为了某种目的，用几个特定的字嵌入句中，暗含文意以外的意思。例如：

①宋苏轼《减字木兰花》词：“郑庄好客，容我尊前先堕帻。落笔生风，籍籍声名不负公。高山白早，莹骨冰肤那解老。从此南徐，良夜清风月满湖。”

上阙嵌“郑容落籍”四字，下阙嵌“高莹从良”四字（郑

容、高莹均为妓名)。

②明施耐庵《水浒传》第六十回：“芦花滩上有扁舟，俊杰黄昏独自游。义到尽头原是命，反躬逃难必无忧。”

诗首嵌“卢（谐音）俊义反”四字。这种诗又称为藏头诗。藏头诗所暗示的内容就是诗的正意。

③《清朝野史大观》卷八《柯逢时》：“金牛河逢时，布政章门，贪墨致巨富。复以夤缘摄抚篆，政声愈恶劣，赣人衔之次骨。寻去赣，赣人集一联赠之，颜曰：‘伐柯伐柯。’联曰：‘逢君之恶，罪不容于死；时日曷丧，予及女偕亡。’联首轻轻嵌入‘逢时’二字，天衣无缝，巧不可阶；亦足见柯氏在赣之政迹，与赣人对柯之感情矣。”

“伐柯”取自《诗经·豳风·伐柯》：“伐柯如之何？匪斧不克。”这里是“讨伐姓柯的”之意。上下两联分别取自《孟子·告子下》“长君之恶其罪小，逢君之恶其罪大”，《孟子·离娄上》“杀人盈城，此所谓率土地而食人肉，罪不容于死”，《尚书·汤誓》“时日曷丧？予及汝皆亡”。联对巧妙，锋芒所指如同利剑。

④《清朝野史大观》卷八《诗钟二则》：“张南皮好作诗钟，入枢阁后，结习犹在。尝限‘蛟’、‘断’二字分嵌一联。梁星海作云：‘射虎斩蛟三害去，房谋杜断两心同。’南皮扬之于朝，袁庆亦并叹赞，于是梁遂获其缺。张南皮督鄂之日，尝令座客作诗钟，而往往限以难字。某公有‘奇’、‘恣’分点一联云：“弟兄陈氏奇皆好，姊妹杨家恣并浓。”上下皆用杜诗。上句用‘陈氏弟兄皆好奇’，下句不赘。又某君一名大风，在京师，尝邀诸客饮

于其家。席间有狗，风子怒而逐之，座客因举‘大’、‘风’、‘打’、‘狗’四字限作诗钟。文芸阁学士应曰：‘英雄大泽思屠狗，风雨寒江独打鱼。’

闽南嵌字诗钟之风极盛。林琴南先生尝拈‘两’、‘空’二字限嵌第六字。一十二岁小儿援笔立成二句云：‘不住猿声啼两岸，但闻人语响空山。’先生为之搁笔。”

可见嵌字这种修辞方式在古代运用得很盛行，连十二岁的童子都会运用，并且经常用来作为讽刺、揭露某些人的罪恶行径的武器。又譬如，明末清初江苏吴江县有个官僚，名叫金之俊，字起凡。平时放纵儿孙家仆，横行乡里。当时有人作对联一副：“从明、从顺、从清，三朝之俊杰；纵子、纵孙、纵仆，一代起凡人。”巧妙地将“之俊”和“起凡”嵌入联内，构思巧妙，自然贴切，对金之俊进行了辛辣的嘲讽和无情的揭露。又如，明末朝廷命官傅山先生，誓死不降于清，携家眷隐居太原晋祠，行医为善。后听说与他同时作官的洪成畴父子屈节降清，并得到高官厚禄；史可法坚守扬州，以身殉职，宁死不屈。一恨一叹，便写下一副对联：“父成丑，子成丑，父子成丑，洪成畴；君可法，臣可法，君臣可法，史可法。”对洪成畴父子的丑恶行径进行揭露，对史可法的爱国精神进行表彰。

### （三）拼字

拼字是把联合词组中的两个词或合成词中的两个词素先行拆开，然后再进行交错拼合。近代的林纾在《畏庐论文·用字四法》中说：“词中之拼字法，盖用寻常经眼之字，一经拼集，便生异观。如‘花柳’者常用字也，‘昏暝’二字亦然；一拼为‘柳昏花暝’则异矣。‘玉香’者常用字也，‘娇怨’二字亦然；一拼为‘玉娇香怨’则异矣……”可见，这种拼字法能给人以新颖别致的感受。例如：



①唐杜甫《乾元中寓居同谷县作歌》诗：“此时与子空归来，男呻女吟四壁静。”

“男呻女吟”即“男女”、“呻吟”拆开后的拼合。

②清吴敬梓《儒林外史》第二十七回：“两个丫头川流不息地在家前屋后走，叫的太太一片声响。”

“家前屋后”即“家屋”与“前后”拆开后的拼合。

③宋陆游《游山西村》诗：“山重水复疑无路，柳暗花明又一村。”

“山重水复”是“山水”和“重复”的交错使用，“柳暗花明”是“花柳”、“明暗”拆开的交错使用。

这些寻常词语经过交错使用，就能创造出一种新的意境，音节对称，读来顺口，听来悦耳，加强了感染力。

## 二、句子型辞格

### 譬 喻

譬喻即我们通常所说的打比方。它是利用两种本质不同的事物的相似点，以一种事物比方另一种事物，又称比、辟、比喻等。譬喻是语言生活中为人们最早使用、最爱使用、最具有表现力的一种修辞方式，被人们誉为“语言艺术中的艺术”、“语言艺术王冠上的宝石”。

使用这种修辞方式，能使抽象的概念形象化，深奥的道理浅显化，陌生的事物熟习化，飘缈的情思深沉化，爱憎感情强烈化，情境描绘生动化。“它的表达之妙，还妙在能情理两胜、神形兼俱上，是对白描素写的语言原形，进行艺术加工经常使

用的方法。它的情理兼具、神形毕现的四维表达，有丰厚的美学含能。”<sup>①</sup>

譬喻在汉语中具有突出的地位。刘向的《说苑·善说》有这样一段记载：“客谓梁王曰：‘惠子之言事也，善譬。王使无譬则不能言矣。’王曰：‘诺。’明日见，谓惠子曰：‘愿先生言事则直言耳，无譬也。’惠子曰：‘今有人于此而不知弹者，曰：弹之状何若？应曰：弹之状如弹。谕乎？’王曰：‘未谕也。’于是更应曰：‘弹之状如弓，而以竹为弦。则知乎？’王曰：‘可知矣。’惠子曰：‘夫说者固以其所知，喻其所不知，而使人知之。今王曰无譬，则不可矣。’王曰：‘善。’”这里惠施强调了“譬”的重要性，并给它下了一个很好的定义，即“以其所知，喻其所不知，而使人知之”。在古代典籍中，有关譬喻的论述很多。《墨子·小取》：“辟也者，举也（孙诒让据王念孙说，“也”字即“他”字）物而以明之也。”譬喻就是用别的事物来说明所要表达的事物或道理。《荀子·非相》：“谈说之术，分别以喻之，譬称以明之。”《淮南子·要略训》：“假象取耦，以相譬喻。”汉代王符《潜夫论·释难》：“夫譬喻也者，生于直告之不明，故假物之然否以彰之。”南朝梁刘勰在《文心雕龙》中专门有一篇《比兴》，其中指出：“何谓为比？盖写物以附意，飏言（即扬言、明言）以切事者也。”意思是说，“比”是通过刻画他物来比附所要说明的意思，运用明白的语言来确切地描绘事物的特点。宋代陈骙在《文则》（丙）第一条论譬喻云：“《易》之有象以尽其意，《诗》之有比以达其情；文之作也，可无喻呼？博采经传，约而论之，取喻之法，大概

<sup>①</sup> 武占坤主编：《实用公共语言学》，北京语言学院出版社，1996年8月版，第133页。

有十。”这十条是：“一曰直喻。或言‘犹’，或言‘若’，或言‘如’，或言‘似’，灼然可见。……二曰隐喻。其文虽晦，义则可寻。……三曰类喻。取其一类，以次喻之。《书》曰：‘王者惟岁，卿士惟月，师尹惟日。’岁、月、日，一类也。贾谊《新书》曰：‘天子如堂，群臣如陛，从庶如地。’堂、陛、地，一类也。此类是也。四曰诘喻。虽为喻文，似成诘难。《论语》曰：‘虎兕出于柙，龟玉毁于椟中，是谁之过欤？’《左氏传》曰：‘人之有墙，以蔽恶也。墙之隙坏，谁之咎也？’此类是也。五曰对喻。先比后证，上下相符。《庄子》曰：‘鱼相忘乎江湖，人相忘乎道术。’《荀子》曰：‘流丸止于瓯臿，流言止于智者。’此类是也。六曰博喻。取以为喻，不一而足。……七曰简喻。其文虽略，其意甚明。《左氏传》曰：‘名，德之舆也。’《扬子》曰：‘仁，宅也。’此类是也。八曰详喻。须假多辞，然后义显。《荀子》曰：‘夫耀蝉者，务在乎明其火，振其树而已。火不明，虽振其树无益也。今人主有能明其德，则天下归之，若蝉之归明火也。’此类是也。九曰引喻。援取前言，以证其事。《左氏传》曰：‘谚所谓庇焉而纵寻斧焉者也。’《礼记》曰：‘蛾子时术之，其此之谓乎？’此类是也。十曰虚喻。既不指物，亦不指事。《论语》曰：‘其言似不足者。’《老子》曰：‘颺兮似无所止。’此类是也。”宋代朱熹在《诗集传·樛木》中也为譬喻下了一个十分简明的定义：“比者，以彼物比此物也。”

古代学者对譬喻的多方研究，恰恰证明了譬喻这一修辞方式在语言艺术中的重要地位。

在汉语里，运用譬喻这种修辞手法源远流长，几千年来，人们运用譬喻编织出各种色彩斑斓的艺术锦缎，大大丰富了中华民族的文化宝库。我国最早的历史文献《尚书·盘庚》篇里，

总共才四十句，竟用了七个譬喻。《诗经》是我国第一部诗歌总集，其中许多篇就是运用了“比”或“比兴相兼”的手法写成的。如《诗经》的首篇《关雎》就是用雎鸠（相传这种鸟雌雄情意专一，其一或死，其一便忧思不食，憔悴而死，极笃于伉俪之情）这种水鸟起兴，譬喻淑女之宜配君子。《硕鼠》则是用譬喻的手法，把不劳而获的剥削者比作大老鼠，极有揭露讽刺的力量。《楚辞》中也大量运用譬喻手法，在屈原的代表作《离骚》中，“依《诗》取兴，引类譬喻。故善鸟香草以配忠贞，恶禽臭物以比谗佞；灵脩美人以媲于君，宓妃佚女以譬贤臣；虬龙鸾凤以托君子，飘风云霓以为小人”。（王逸《楚辞章句·离骚经序》）抨击邪恶，弘扬正气。有人统计，整部十三经中，共用了七千三百九十一条譬喻，足见譬喻运用之广泛。据历史学家、哲学家侯外庐主编的《中国思想通史》统计，《孟子》一书，共三万四千六百八十五字，用譬喻竟达六十一次。在先秦散文中，《庄子》也是以善用譬喻著称的，其譬喻含蓄优美，生动精当，多姿多彩，令人目不暇接。如《逍遥游》中的野马、尘埃、辨正色、水负巨舟、杯水芥舟、行路聚粮、朝菌、蟪蛄、冥灵、大椿、彭祖等皆为妙喻，灵活多变，而且喻中生喻。如“水负巨舟”，庄子以水喻风，以大舟喻大鹏，喻中生喻，含蓄蕴藉地说明万物皆有所待。宣颖《南华经解》说：“庄子之文，长于譬喻。其玄映空明，解脱变化，有水月镜花之妙。且喻后出喻，喻中设喻，不啻峡云层起，海市幻生，从来无人及得。”此言甚为精当。在汉乐府民歌、唐诗宋词元曲以及明清小说中，譬喻的明珠更为灿烂耀眼，美不胜收。所有这些，都是闪光的思想内容与完美的语言形式相统一的，在我国的古代典籍中留下了丰富的珍贵的遗产，显示出汉语在修辞上的一个重要特色。

譬喻这种修辞方式的产生，是由于人们认识世界的规律，是由感性到理性，由具体到抽象，人们借以进行思维、表达认识的语言，也具有反映感性认识的形象性和反映理性认识的抽象性的特点。在交际过程中，为把抽象的理性认识说得具体化，或把陌生的事物说得形象、生动化，把深奥的道理浅显化，人们就经常打比方，拿具体、熟悉浅显的事物或道理描写、说明比较抽象或陌生的事物或深奥的道理。这样就产生了譬喻这种表达方式。

这种修辞方式的构成条件是：①一般地说，构成譬喻的必须是两种本质上不同的事物。本质相同的两个事物在一起不能构成譬喻，因为同类事物在一起作比就毫无意义。②在构成譬喻时，两个本质不同的事物必须至少在某一点上恰恰相似，如果两个事物没有一点类似之处，风马牛不相及，那也构不成譬喻。一个事物可能与众多事物有相似点，相似点也可能不止一个，选取哪一个事物作比，选取哪一个相似点或众多的类似点相比，那是使用者的事。但是，如果两个事物距离很远，客观上没有什么直接的联系，只是经过作者的联想，利用它们之间的某些相似点，构成的譬喻就会更巧妙、更新奇、更高明，更耐人寻味。刘勰在《文心雕龙·比兴》中说：“诗人比兴，触物圆览。物虽胡越，合则肝胆。”说的就是这个道理。这就是说，甲乙两体，唯其不同，譬喻才有意义；唯其相似，譬喻才有可能。这就是譬喻问题上的辩证法。相似点是构成譬喻的前提，是譬喻的灵魂，是譬喻赖以存在的客观基础。衡量一个譬喻的好坏，要以譬喻与被譬喻的两个事物是否恰似、其联系是否密切、妥贴为标准。譬如《晋书》卷九十六《列女王凝之妻谢氏传》载：“谢氏字道韞，安西将军奕之女也。尝内集，俄而雪骤下。安曰：‘何所拟也？’安兄子朗曰：‘散盐空中差可拟。’”

道韞曰：‘未若柳絮因风起。’安大悦。”刘义庆的《世说新语·言语》的记载与此基本相同。纷飞的雪花用“散盐空中”的譬喻是与事理相悖的，因而是不能确切的。而譬喻成“柳絮因风起”就显得格外贴切形象，从意境与格调看，“柳絮因风起”的譬喻确实胜一筹。因此，一个事物可能与众多的事物有相似点，但不见得都恰似，要为某事物取喻，就有一个从众多的事物中进行认真地遴选的过程。

譬喻内部由三部分组成：本体、喻体和譬喻词语。本体指被譬喻的事物，喻体指用来打譬喻的事物，譬喻词语是指联系本体和喻体的词语；但具体到每一个譬喻中，这三部分不见得全都出现。例如：

①《庄子·逍遥游》：“背若泰山，翼若垂天之云。”

“背”、“翼”是主体，“泰山”、“垂天之云”是喻体；“若”是喻词。

②《诗经·郑风·有女同车》：“有女同车，颜如舜英。”

“颜”是本体，“舜英”（木槿花）是喻体，“如”是喻词。

③《荀子·王霸》：“君者，舟也；庶人者，水也。”

此例就没出现喻词。

譬喻一般可分为明喻、暗喻、借喻、引喻四种：

#### （一）明喻

直接点明的叫明喻。《文则》称为“直喻”，有的称为“显比”。它的格式是：本体+喻词+喻体；内部三个构件齐备。常用的喻词有“譬犹”、“譬之”、“犹”、“若”、“如”等。例如：

①《素问·四气调神大论》：“夫病已成而后药之，乱

已成而后治之，譬犹渴而穿井，斗而铸锥，不亦晚乎？”

②《三国志·蜀书·诸葛亮传》：“孤之有孔明，犹鱼之有水。”

③《国语·越语上》：“寡人闻，古之贤君，四方之民归之，若水之趋下也。”

④唐白居易《荔枝图序》：“荔枝生巴峡间，树形团团如帷盖。叶如桂，冬青；华如桔，春荣；实如丹，夏熟。朵如葡萄，核如枇杷，壳如红缯，膜如紫绡，瓤肉莹白如冰雪，浆液甘酸如醴酪。大略如彼，其实过之。”

白居易对荔枝所作的介绍，由树、叶、花写到果实；对果实又由外写到内，由形到色、到味。这一番由大到小、由粗到细的介绍，显得层次分明，详略得体。清人莫友棠说：“大抵写物赋体难肖者，则当以比体肖之。”（《屏麓草堂诗话》）白居易写荔枝，一连用了十个明喻状荔枝之形、色、味，十种喻体都是人们日常生活中所习见，让那些没有见过、尝过荔枝的人们借助以往的经验对荔枝产生具体的印象，可以说深得“以比体肖之”之法。

⑤后唐李煜（李后主）《虞美人·春花秋月何时了》词：“春花秋月何时了？往事知多少！小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。”

运用夸饰譬喻手法，以虚为实，使愁绪似一江春水，既多又长，日亦流，夜亦流，千年万世都在流。诗意盎然，耐人寻味。

## （二）暗喻

是一种不直接点明而暗中作比的方式。《文则》称为“简

喻”，有的修辞书称为“隐喻”。这种譬喻本体和喻体同时出现，它们之间是相同的关系，不用喻词，或用“为”、“即”、“是”等，或以不用系词的判断句来表达。这种譬喻“其文虽略，其意甚明”。（《文则》内）例如：

①《荀子·王制》：“君者，舟也；庶人者，水也。”

用“舟”和“水”的关系，譬喻君和民的关系。

②《资治通鉴·汉纪五十七》：“曹公，豺虎也。”

把曹公譬喻成豺虎。

③《左传·哀公八年》：“夫鲁，齐晋之唇。”

把鲁国譬喻成齐晋的唇，说明二者关系极近，非同一般。

④《史记·项羽本纪》：“如今人方为刀俎，我为鱼肉，何辞为？”

用刀俎和鱼肉的关系，譬喻宰割者和被宰割者的关系。

⑤宋苏轼《日喻》：“故凡为学不务求道，皆北方之学没者也。”

通过以上例子可以看出，暗喻和明喻的区别是：明喻不过表出两者的相似点，暗喻却进一步把它们混而为一；明喻的基本形式是“甲如乙”，暗喻的形式是“甲是乙”。

### （三）借喻

是比暗喻更进一步的譬喻。“借喻则《文则》所举的十种喻中，似乎无一相同者”。<sup>①</sup>它不用任何譬喻词语，本体也不

① 郑子瑜著：《中国修辞学史稿》，上海教育出版社 1984 年 5 月版，第 176 页。



出现，而是“以乙代甲”的形式。这种譬喻一点不露譬喻痕迹，直接用喻体代本体，故亦称“暗比”。例如：

①《诗经·魏风·硕鼠》：“硕鼠，硕鼠，无食我黍！”

把剥削者直接说成“硕鼠”，将爱憎的感情表达得十分强烈。

②《论语·子罕》：“岁寒，然后知松柏之后凋也。”

用“岁寒后凋”譬喻在关键的时刻才可显示出一个人的品格如何。

③《史记·陈涉世家》：“陈涉太息曰：‘嗟乎！燕雀安知鸿鹄之志哉！’”

用“鸿鹄”比志向高远者，用“燕雀”比胸无大志者。

④唐李商隐《无题》诗：“相见时难别亦难，东风无力百花残。春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干。”

“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”，以形象的譬喻写出至死不渝的爱情和无穷无尽的别恨，将诗人缠绵悱恻之情推向顶点。

⑤唐杜秋娘《金缕衣》诗：“劝君莫惜金缕衣，劝君惜取少年时。花开堪折直须折，莫待无花空折枝。”

这首诗用“花开堪折直须折，莫待无花空折枝”形象的譬喻劝人珍惜宝贵的少年时光，不要在虚度年华后再徒叹奈何。

⑥唐朱庆馀《近试上张水部》诗：“洞房昨夜停红烛，待晓堂前拜舅姑。妆罢低声问夫婿，画眉深浅入时无？”

这是诗人应试前夕呈送给张籍的一首诗，以新娘拜见公婆前的惶恐心情，譬喻自己在应试前担心文章能否为考官所赏

识。诗人以新妇自比，以夫婿比张籍，以公婆比主考官。构思新颖，内容含蓄，情趣盎然。

从以上例句可以看出，“明喻是说什么像什么，表明两种事物相似，被譬喻的事物居于主导地位；暗喻是说什么是什么，表明两种事物相合，即本体和喻体居于同等位置；借喻表明两种事物相借，借来代替的事物反而居于主导地位。可见，从明喻到暗喻到借喻，是一层进一层的关系，形式就越简短，而且譬喻越进了一级，用作譬喻的客体就越升到了主位。”

#### （四）引喻

这种譬喻，是先说出喻体，喻体和本体常由分句（或独立的句子）来充当，形成并列关系，甲乙两体之间不用喻词。例如：

①战国秦李斯《谏逐客书》：“太山不让土壤，故能成其大；河海不择细流，故能就其深；王者不却众庶，故能明其德。”

用“太山不让土壤，故能成其大；河海不择细流，故能就其深”的事实，来引出“王者不却众庶，故能明其德”的道理，使道理浅显化。

②《论语·公冶长》：“朽木不可雕也，粪土之墙不可朽也。于予与何诛！”

用“朽木不可雕”、“粪土之墙不可朽”来说明宰予不可救药。

另外，有时为了突出某个中心意思，一口气用几个譬喻，从不同的侧面反复说明同一事物。“取以为喻，不一而足。《书》曰：‘若金，用汝作砺；若济巨川，用汝作舟楫；若岁大旱，用汝作霖雨。’《荀子》曰：‘犹以指测河也，犹以戈舂黍’

也，犹以锥煇壶也。’此类是也”。（《文则》内）《礼记·学记》：“不学博依，不能安诗。”郑玄注：“博依，广譬喻也。”就是指的博喻。博喻又称复喻。例如：

①《庄子·齐物论》：“山林之畏佳，大木百围之窍穴，似鼻、似口、似耳、似枅、似圈、似臼、似洼、似污者。”用“似”作喻词，连设八喻，来摹“窍穴”之状。

②《尚书·说命上》：“若金，用汝作砺；若济巨川，用汝作舟楫；若岁大旱，用汝作霖雨。”

连用三个譬喻，喻殷高宗对傅说的尊崇与信赖。

③明袁宏道《徐文长传》：“文长既不得志于有司，遂乃放浪曲蘖，恣情山水，走齐鲁燕赵之地，穷览朔漠。其所见山奔海立，沙起云行，风鸣树偃，幽谷大都，人物鱼鸟，一切可惊可愕之状，一一皆达于诗。其胸中又有一段不可磨灭之气；英雄失路，托足无门之悲。故其为诗，如嗔如笑，如水鸣峡，如种出土，如寡妇之夜哭、羁人之寒起。当其放意，平畴千里；偶尔幽峭，鬼语秋坟。”

作者一连用了六个譬喻来形容徐文长诗作极富生气，不拘一格而又悲凉的风格特征，给人以新奇、形象而具体的感受，从而增强了文章的表现力。

④宋苏轼《前赤壁赋》：“客有吹洞箫者，倚歌而和之。其声呜呜然，如怨如慕，如泣如诉；余音袅袅，不绝如缕；舞幽壑之潜蛟，泣孤舟之嫠妇。”

作者连用五个譬喻，形象地譬喻箫声的悲哀凄凉，也反映了作者此时此刻的心境。

宋代洪迈在《容斋三笔》卷六中谈到博喻时说：“韩、苏

两公为文章，用譬喻处重复联贯，至有七八转者。韩公《送石洪序》云‘论人高下事，后当成败，若河决下流东注；若驷马驾轻车就熟路，而王良造父为之先后也；若烛照数计而龟卜也。’《盛山诗序》云：‘儒者之于患难，其拒而不受于怀也，若筑河堤以障屋霪；其容而消之也，若水之于海，冰之于夏日；其玩而忘之以文辞也，若奏金石以破蟋蟀之鸣、虫飞之声。’苏公《百步洪诗》云‘长洪斗落生跳波，轻舟南下如投梭。水师绝叫鳧雁起，乱石一线争磋磨。有如兔走鹰隼落，骏马下注千丈坡。断弦离柱箭脱手，飞电过隙珠翻荷’之类是也。”

钱钟书先生在《宋诗选注》里讲到苏轼运用譬喻时说道：“在他的诗里还看到宋代讲究散文的人所谓‘博喻’或者西洋人所称道的沙士比亚式的譬喻，一连串把五花八门的形象来表达一件事物的一个方面或一种状态。这种描写和衬托的方法仿佛是采用了旧小说里讲的‘车轮战术’，接一接二的搞得那件事物应接不暇，本相毕现，降伏在诗人的笔下。……在中国诗歌里，《诗经》每每有这种写法。像《国风》的《柏舟》连用镜、石、席三个形象来跟心情参照，《小雅》的《斯干》连说‘如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，如翬斯飞’来形容建筑物线条的整齐挺耸。……我们试看苏轼的《百步洪》第一首里写水波冲泻的一段：‘有如兔走鹰隼落，骏马下注千丈波。断弦离柱箭脱手，飞电过隙珠翻荷。’四句里七种形象，错综利落，衬得《诗经》和韩愈的例子都呆板滞钝了。”可见，运用博喻可以把本体事物的特征描绘得淋漓尽致，从而增强语言的感染力和说服力。

作为语言生活中为人们最爱使用、最具表现力的譬喻，可以说无论古今，每个人都在运用它。但是衡量譬喻运用的优

劣，关键就看这个譬喻是否新颖，是否具有创造性。只有新颖的譬喻才能给人留下深刻的印象，给人以美感。否则，只是袭用旧喻，就必然会“熟而不鲜”、“不得新义”（吴曾祺《涵芬楼文谈》）。古籍中不乏用得好的譬喻。譬如，《诗经·郑风·野有蔓草》：“野有蔓草，零露漙漙。有美一人，婉如清扬。”用汪汪的清水譬喻灵动明丽的眼睛。《诗经·郑风·有女同车》：“有女同行，颜如舜英。”脸就像一朵木槿花。《诗经·卫风·硕人》：“肤如凝脂。”皮肤洁白柔滑得像凝冻的脂肪。唐杜牧《阿房宫赋》：“绿云扰扰，梳晓鬟也。”用“绿云”譬喻美女的多而靓丽的头发。唐卢照邻《长安古意》诗：“片片行云着蝉鬓。”将两鬓梳理得像蝉翼，也像漂渺的云片。唐白居易《井底引银瓶》诗：“宛转双蛾远山色。”以远山的景色譬喻女子秀丽的双眉。宋吕胜己《蝶恋花》词：“双眸翦水明如烛。”用烛光譬喻炯炯灵动的眼神。像这些富有创造性的譬喻，如同一颗颗耀眼的星星，把语言世界点缀得十分瑰丽，并将永远闪烁着光辉。

譬喻虽然贵在创新，但创新也要合乎情理，正如清代李渔所说：“文字莫不贵新。”（《窥词管见》第五则）又说：“琢句炼字，虽贵新奇，亦须新而妥，奇而确。妥与确总不越一‘理’字。欲望句之惊人，先求理之服众。……‘云破月来’句，词极尖新，而实为理之所有。”（同上书，第七则）因此，一味求新求奇，不符合情理的譬喻，是不足称道的。

## 夸 饰

运用想像把事物某些方面的特点突出出来，故意铺张夸大过于客观事实，以造成鲜明的形象和独特的意境，引起听读者的特别注意。这种“言事增其实”的修辞表达方式叫做夸饰，

又称夸张、扬厉。夸饰是一种极度形容的词语，能增加语言的生动性，给人一种震撼美。例如：

①汉司马迁《报任安书》：“人固有一死，或重于泰山，或轻于鸿毛。”

本来用“泰山”、“鸿毛”与“死”来比轻重，已经足够夸张的了，而比较的结果是：有的人死得比泰山还重，可有的人死得比鸿毛还轻。夸饰的色彩就更浓了。

②汉枚乘《上书谏吴王》：“必若所欲为，危于累卵，难于上天；变所欲为，易于反掌，安于泰山。”

这也是通过譬喻性的对照，对所描写的事物加以高度夸饰，使之更加生动，更加突出。

③唐李白《夜宿山寺》诗：“危楼高百尺，手可摘星辰。不敢高声语，恐惊天上人。”

诗人在短短的四句诗里，连续用了夸饰的手法，使人们对“危楼”的高度有了极其强烈、鲜明的印象。

④《诗经·卫风·河广》：“谁谓河广，曾不容刀。”

极言河之小，河面之窄，连“刀（后写作“舠”，小船）”都容纳不下。

⑤北魏杨衒之《洛阳伽蓝记·王子坊》：“观其廊庑绮丽，无不叹息，以为蓬莱仙室，亦不是过。”

极言河间寺之华丽；人说仙境是极乐世界，而仙境哪能超过河间寺的华丽。

⑥《史记·项羽本纪》：“瞋目视项王，头发上指，目眦尽裂。”

极言樊哙之愤怒。

⑦唐骆宾王《为徐敬业讨武曌檄》：“喑呜则山岳崩颓，叱咤则风云变色。”

极言徐敬业军威之盛。

⑧《史记·扁鹊仓公列传》：“扁鹊以其言饮药三十日，视见垣一方人。”

极言“药”的功效神力；吃药三十日，竟能见到墙另一边的人。

⑨唐卢纶《塞下曲六首》（之二）诗：“林深草惊风，将军夜引弓。平明寻白羽，没在石棱中。”

诗取材于《史记·李将军列传》。据载，汉代名将李广猿臂善射，在任右北平太守时就有过这样一次富于戏剧性的经历：“广出猎，见草中石，以为虎而射之。中石没镞，视之石也。因复更射之，终不能复入石矣。”石棱为石的突起部分，箭杆尾部装置着白色羽毛的箭，竟然“没在石棱中”，入石三分，殊不可想像。这种神话般的夸饰，为诗歌形象涂上一层浪漫色彩，恰恰表现了将军的神勇。

夸饰是古汉语中常见的一种修辞表达方式。南朝梁刘勰的《文心雕龙》里就有《夸饰》专篇。文艺作品更离不开夸饰，可以说，夸饰始终是文学作品中最为常用的辞格之一。只要作家确定下描写的对象，要抒发内心中情感，就必然会受到立场、观点、政治态度、思维方法的制约，带上鲜明的个人主观色彩，歌颂也好，暴露也罢，其中对客观事物必定有所强调或减弱，这样就和事物的本来面目发生了变化，肯定包含着夸饰的因素在里面，因而“夸饰”也就产生了。刘勰在《夸饰》中

说：“文辞所披，夸饰恒存。……事必宜广，文亦过焉。”他还进一步指出运用夸饰的手法所产生的奇异效果：如果正确使用，不仅能“因夸以成状，沿饰而得奇”，甚至可以“发蕴而飞滞，披瞽而骇聋”。这个问题，早在孟子时代就已经有所认识了。《孟子·万章上》里有句话：“说《诗》者，不以文害辞，不以辞害志；以意逆志，是为得之。如以辞而已矣，《云汉》之诗曰‘周余黎民，靡有孑遗’，信斯言也，是周无遗民也。……”

“周余黎民，靡有孑遗”是《诗经·大雅·云汉》里的话。很明显，这句话是使用了夸饰的手法，怎么会没有一个人留下来呢？孟子认为不可信。他主张解说《诗经》时不要单从字面出发，应做到“不以文害辞，不以辞害志”。

运用夸饰应注意哪些问题呢？

首先要立足于客观事物固有的本质、特征上面，即注意“饰而不诬”（《文心雕龙·夸饰》），要有生活作依据，要合乎情理，要做到“辞虽已甚，其义无害”（同上）。鲁迅在《漫谈“漫画”》中曾说：“漫画有夸张，却还要诚实。‘燕山雪花大如席’，是夸张，但燕山究竟有雪花，就含着一点诚实在里面，使我立刻知道燕山原来有这么冷。如果说‘广州雪花大如席’，那可变成笑话了。”可见，如果完全按照事实摹写，未免索然无味；但“夸过其理，则名实两乖”（《文心雕龙·夸饰》），即夸饰不合情理或自相矛盾，那就是以辞害义了。因而，运用夸饰首先要忠实于生活，切合事物的本质，而不能无中生有，信口开河。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 参看陆穆祥著：《辞格的运用》，辽宁人民出版社1989年6月版，第96页。



同时，运用夸饰还要注意“夸而有节”。如果事物本身不具有比较抽象的特征，或者那比较抽象的特征与作者借用的具体形象缺乏一定的联系，那么这种夸饰就是不可靠的。譬如《晋书·王逊传》抄袭《史记·廉颇蔺相如列传》表现怒的手法，却在“怒发上冲冠”之后，增加了“冠为之裂”四个字，就被清人陆以湑讥为“近于拙”。这大概就是由于“怒”与“冠为之裂”没有什么一定的联系的缘故。因为无论怎样怒，头发不管怎样直竖，都不可能使冠裂；因而“冠为之裂”就纯属臆想了。“怒”与“冠为之裂”缺乏一定的联系。<sup>①</sup>

运用夸饰必须要夸得明朗，要让人明显地看出是在“故意地”言过其实（或夸大事实，或缩小事实），让人一看就知道超过了事物及其性质、特征的客观限度。它和浮夸与捏造不同，浮夸与捏造不仅不让人看出是故意言过其实，而且还要千方百计地让人们信以为真。譬如李白《秋浦歌》（其十五）诗：“白发三千丈，缘愁似个长。不知明镜里，何处得秋霜。”其中“白发三千丈”就是极端夸饰的句子，诗人通过“白发三千丈”的夸饰，把愁的境界给以扩大了，把抽象的“愁”具体化了，使“愁”变成能够看得见的实物了，借助白发之长，表现“愁”之多。我们通过这首诗可以更清楚地体会到诗人强烈的、难以排遣的极度愁苦心情。这夸饰是很明显的，一看就知道是在故意地言过其实。如果不是这样，把“白发三千丈”说成“白发三尺长”，就有可能被误认为是事实，因为现实生活中长有三尺长发的人是有的。这不就变成了实际上的撒谎吗？这也就犯了刘勰在《夸饰》篇中所指出的弊病：“验理则理无可验，

<sup>①</sup> 鲁允中等：《现代汉语资料选编》，甘肃人民出版社1981年6月版，第656—657页。

穷饰则饰犹未穷矣。”

夸饰是一种艺术表现手法，手法的运用就在于显豁地表达事物的本质和作者的思想，它是由内容所决定的。叶燮说的“情至之语”（《原诗》），刘勰说的“意深褒赞”（《文心雕龙·夸饰》），都是指作者有了深刻的艺术感受，达到非夸饰不足以表达自己情感的时候，才采用了夸饰的手法。如李后主（李煜）《虞美人》中有：“春花秋月何时了？往事知多少？小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中。雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”，“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流。”就采用了夸饰、譬喻的写作手法。以实当虚，诗人妙笔生花，将抽象的不易捉摸的“愁结”夸饰为“一江春水向东流”，变得形象具体，使“愁”转化为摸得着的实物了。

对于文学作品中的这种“情至之语”，不能以逻辑的要求去衡量。古人注解古书，由于忽略了夸饰这种表达方式，对某些词句就作出了不正确的解释。譬如：

①《尚书·武成》：“罔有敌于我师，前徒倒戈，攻于后以北，血流漂杵。”孔颖达《正义》：“孟子曰：‘尽信书不如无书。吾于《武成》，取二、三策而已。仁者无敌于天下，以至仁伐不仁，如何其血流漂杵也？’是言不实也。”

现存的《武成》是伪书，记载的事实可能与孟子当时见到的不尽相同，但“血流漂杵”则是一种夸饰的说法，不能理解得太实了。孟子说“以至仁伐（至）不仁”就不应出现“血流漂杵”的情况。其实，如果是其他人“伐至不仁”，也是不可能出现“血流漂杵”的场面的。孟子“于《武成》取二三策而

已”，就说明了孟子认为《武成》的记载是失实的。孔颖达依孟子的理解作根据进行穿凿附会的解释，失误就显而易见了。

②《诗经·大雅·云汉》：“周余黎民，靡有孑遗。”郑玄《笺》：“周之众民，多有死亡者矣。今其余无有孑遗者，言又饿病也。”

《诗经》的原意是说天逢大旱，周民多有死者。“靡有孑遗”，是极度夸饰死者之多。郑玄以“又饿病”加以解释，难免有望文生义之嫌。

③唐杜甫《古柏行》诗：“霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺。”

北宋沈括在《梦溪笔谈》二十三《讥谑门》中说：“四十围乃是径七尺，无乃太细长乎？”南宋胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷八引《缙素杂记》说，古制四十围是直径一丈三尺三寸，不是七尺，因而并不太细长。他们的问题都出在了以逻辑的要求看待修辞。

## 呼 告

行文中，突然撇开读者，直呼文中的人或物，这种修辞方式叫做呼告。呼告可以直接抒发作者对书写对象的强烈感情，以引起读者的强烈共鸣。

呼告可分为比拟呼告和示现呼告。

### （一）比拟呼告

将物拟作人后，再呼其名，与之说话。例如：

①《诗经·魏风·硕鼠》：“硕鼠，硕鼠，无食我黍！三岁贯女，莫我肯顾。逝将去汝，适彼乐土！乐土乐土，爰

得我所!”

把大老鼠人格化，再拿来作为呼告的对象，表现了作者对统治者的无比憎恶。

②清曹雪芹《红楼梦》第八十一回：“宝玉抡着钓竿，等了半天，那钓丝儿动也不动。刚有一个鱼儿在水边吐沫，宝玉把竿子一晃，又吓走了。急得宝玉道：‘我最是个性儿急的人，他偏性儿慢，这可怎么样呢？好鱼儿，快来罢！你也成全成全我吧。’说得四人都笑了。”

先把鱼人格化，再作为呼告的对象。

## (二) 示现呼告

指把本来不在眼前的人或物当作眼前的来对待，并直呼其名，与之说话。例如：

①《诗经·邶风·柏舟》：“泛彼柏舟，在彼中河。髡彼两髦，实维我仪。之死矢靡它。母也天只！不谅人只！”把“母”视为就在眼前，跟她说话。

②明夏完淳《细林夜哭》：“我欲归来振羽翼，谁知一举入罗弋；家世堪怜赵氏孤，到今竟作田横客。呜呼！抚膺一声江云开，身在罗网且莫哀。公乎！公乎！为我筑室傍夜台，霜寒月苦行当来。”

这是作者被捕后解往南京，途经细林时写的，是对他的老师和陈子龙的哀悼。“公”不但虽死犹生，而且视为就在眼前。

③明吴承恩《西游记》第二十九回：“且不言他三人战斗。却说那长老在洞里悲啼，思量他那徒弟，眼中流泪道：‘悟能啊，不知你在那个村中逢了善友，贪着斋供！’”

悟净啊，你又不知在那里寻他，可能得会？岂知我遇妖魔，在此受难！几时得会你们……”

“悟能”、“悟净”均不在眼前，文中都把他們视为就在跟前一样来说话。

有的把呼告分为作者直接呼告和让文中的人物呼告两种，也有的把呼告分为呼人和呼物的两种。

## 示 现

把实际上不见不闻的事物、景物，说写得活灵活现，这种修辞方式叫做示现。运用示现可以充分发挥想象，把不见不闻的事物说写得活灵活现，历历如在眼前，从而增强语言的感染力。

示现可以分为追述的示现、悬想的示现、预言的示现三种：

### （一）追述的示现

指把过去的事情、景象再现眼前。例如：

①唐杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》诗：“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观音如山色沮丧，天地为之久低昂。耀如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。”

把公孙氏舞剑的情状展示在眼前，给人以身临其景之感。

②唐刘禹锡《西塞山怀古》诗：“王睿楼船下益州，金陵王气黯然收。千寻铁锁沉江底，一片降幡出石头。”

三国末年，晋先灭了蜀，占据了长江的上游，然后就沿江而下，大举伐吴，吴主孙皓请降。本诗就是追述这段历史的。

简单儿句，就把王睿突破江上防线以后，势如破竹，直捣建邺的威猛气势展现在眼前。

### (二) 预言的示现

预言的示现同追述的示现相反，是把未来的事情说得如在眼前。例如：

①宋范仲淹《岳阳楼记》：“若夫霪雨霏霏，连月不开；阴风怒号，浊浪排空；日星隐耀，山岳潜形；商旅不行，樯倾楫摧；薄暮冥冥，虎啸猿啼……”

以上十句，写了霪雨、风浪、风雨中的地面和空间、交通断绝、傍晚的情景五种景象，就给人展示出一种阴森凄凉的气氛。

②金董解元《西厢记》第二本楔子：“他敢不放我过去！你宽心！远的破开步将铁棒彪，近的顺着手把戒刀钐；有小的，提起来将脚尖踹；有大的，扳下来把髑髅砍；瞅一瞅，骨都都翻了海波；晃一晃，厮琅琅振动山岩；脚踏得赤力力地轴摇，手扳得忽刺刺天关撼。”

预言未来的战斗情况。

### (三) 悬想的示现

是把想象中的事情说得如在眼前。例如：

①唐李白《西上莲花山》诗：“西上莲花山，迢迢见明星。素手把芙蓉，虚步蹑太清。霓裳曳广带，飘拂升天行。”

把想象中登上莲花山的情景展示在眼前。

## 集 句

集句是通篇尽集古人现成语句而成的一种奇特的引用方式，又称集锦。

集句大都见于诗歌，散文不多见。例如：

①宋文天祥“集杜诗”中的一首就是完全引用成语：

“读书破万卷（取自杜甫《赠韦左丞》诗），

许身一何愚（取自杜甫《赴奉先县》诗）。

赤骥顿长缨（取自杜甫《述古》诗），

健儿胜长儒（取自杜甫《草堂》诗）。”

②宋王安石《招叶致远》诗：

“山桃溪杏两三栽（取自唐代雍陶《过旧宅看花》诗），

嫩蕊商量细细看（取自杜甫《江畔独步寻花》诗）。

最是一年春好处（取自韩愈《早春呈水部张十八员外》诗），

明朝有意抱琴来（取自李白《山中与幽对酌》诗）。”

词曲中也有这种情况。例如：

③清汪渊、陈淑《喝火令·送春》词：

“玉合销红豆（取自李彭年《生查子》），

炉烟篆翠丝（取自徐照《南歌子》）。

黄昏微雨画帘垂（取自张曙《浣溪沙》），

不道有人新病（取自无名氏《西江月》），

弹泪送春归（取自杨恢《八声甘州》）。

塞峭花枝瘦（取自秦湛《卜算子》），

日长蝴蝶飞（取自欧阳修《阮郎归》）。

可怜单枕欲眠时（取自贺铸《木兰花》）。

因甚将春（取自释晦《高阳台》）？  
 因甚懒支持（取自陈先平《定风波》）？  
 因甚留春不住（取自詹玉《三姝媚》）？  
 杨柳又依依（取自方君遇《风流子》）。”

集句也不一定取自诗句。如清彭枚集句：“此地有崇山峻岭茂林修竹，是能读三坟五典八索九丘。”伏羲、神农、黄帝之书谓之三坟。少昊、颛顼、高辛、唐、虞之书谓之五典。八索，相传古书名，八卦之说。九丘，古书名，孔颖达疏引《尚书序》：“九州之志，谓之九丘。丘，聚也。言九州所有，土地所生，风气所宜，皆聚此书也。”前句出自晋王羲之《兰亭集序》，后句出自《左传·昭公十二年》。

集句约产生于晋代，后来极为盛行。这种引用形式因完全采用古人现成语句，因而思想感情的表达受到了很大的限制。对这种修辞方式古人已有评价。明代谢榛说：“唐人集句谓之‘四体’，宋王介甫、石曼卿喜为之，大率逞其博记云尔。不更一字，以取其便；务搜一句，以补其阙。一篇之作，十倍之工。久则动袭古人，殆无新语。”又说“晋傅咸集七经语为诗；北齐刘昼缉缀一赋，名为《六合》。魏收曰：‘赋名《六合》，其愚已甚；及观其赋，又愚于名。’后之集句肇于此。”（《四溟诗话》卷一）明代徐师曾也评论说：“按集句诗者，杂集古句以成诗也。自晋以来有之，至宋王安石尤长于此。盖必博学强识，融会贯通，如出一身，然后为工。若牵合傅会，意不连贯，则不足以语此矣。”（《文体明辨·杂体诗》）这评论是精当的。

## 对 偶

对偶是指把一对字数相等、结构相同或相似的句子（或词组）连接在一起，来表达相似、相关、相对的内容。当对偶上



句和下句的平仄完全相反，两句在同一位置的字没有雷同时，对偶就变成了对仗。

这种修辞方式，在古代典籍中运用得极为广泛。特别是唐以后的近体诗，因为受了南北朝骈体文的影响，很讲究对仗，律诗除首尾两联不要求对仗、可骈可散外，中间的颔联、颈联则规定要求对仗，尤其是颈联，必须用对仗。散文虽然一般不要求对仗，但因为用了这种修辞方式，对提高艺术表现力大有益处，因而散文大家也常常采用这种对偶形式。

对偶这种修辞方式，借着形式的整齐和音节的和谐，可以使内容表达得更为鲜明、深刻、有力，在形式上显得整齐、匀称、和谐，给人以匀称美、音乐美的享受。

对偶要求词类相同的互相为对，如名词对名词，代词对代词，动词对动词，形容词对形容词，副词对副词、虚词对虚词。在名词中，还可以分成若干类，如天文（日、月、风、雨、雾、霜）、地理（山、川、湖泊、城邑）、草木（花、草、桃、柳、枝、叶）、宫室（亭、台、楼、阁、门、户）等。如果是同一小类的对仗，叫做工对；颜色对、数目对也是“工对”。同属名词，但不属同一小类的对仗，叫做宽对。

从不同的角度可以给对偶分出不同的类别。如果以语义关系和结构形式两个方面作标准，可以分为正对、反对、流水对，另外还有借对、鼎足对等。

### （一）正对

与“反对”相对，即一联中的两句所表达的事物或情理相类似。例如：

①唐杜甫《秋兴八首》（其七）诗：“昆明池水汉时功，武帝旌旗在眼中。织女机丝虚夜月，石鲸鳞甲动秋风。波漂菰米沉云黑，露冷莲房坠粉红。关塞极天惟鸟

道，江湖满地一渔翁。”

颔联中“织女”对“石鲸”、“机丝”对“鳞甲”、“虚”对“动”、“夜月”对“秋风”。

颈联中“波”对“露”、“漂”对“冷”、“菰米”对“莲房”、“沉云”对“坠粉”、“黑”对“红”。

从词类上看，名词对名词，动词对动词，形容词对形容词，词组对词组，无论在词汇意义或语法结构各方面对得都非常工整，这是律诗中的标准类型。

对仗大都在同一联的出句和对句中相同的位置上。也可以先在句中自对，然后再两句相对。例如：

②唐杜甫《旅夜书怀》诗：“细草微风岸，危樯独夜舟。星垂平野阔，月涌大江流。名岂文章著，官应老病休。飘飘何所似？天地一沙鸥。”

颈联“名岂文章著，官应老病休”等于说“名岂由于文章而著，官应由于老病而休”。意思是说，我现在颇有名气，但我之所以出名，并不是因为文章写得好；我现在年迈多病，所任的官职，自然应该罢休。

这一联，“文”与“章”（古代青、白相杂叫文，青、赤相杂叫章），“老”和“病”都是句中自对，然后在两句中“文章”对“老病”。本来“文章”是属于文学类的，“老病”是属于人事类，两者相对，不算工对，但由于它们都已在句中自对了，所以也就是工对了。

③唐王维《山居秋暝》诗：“空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。”

颌联“明月松间照，清泉石上流”“明月”对“清泉”，“松间”对“石上”，“照”对“流”，对得十分工整。通过“明月”、“清泉”两个方面写出晚秋雨后的自然景色，描绘出一个清幽的环境。这里动静相映，声色交辉，简直就像一幅清新和丽的山水画，又像一支恬静优美的抒情曲，“画中有画”是它的显著特色。

④宋陆游《书愤》诗：“早岁那知世事艰，中原北望气如山。楼船夜雪瓜洲渡，铁马秋风大散关。塞上长城空自许，镜中衰鬓已先斑。《出师》一表真名士，千载谁堪伯仲间。”

颌联“楼船夜雨瓜洲渡，铁马秋风大散关。”对得十分工整。这一联写宋军对金兵的两次战斗。一次是在瓜洲渡（即瓜洲镇，在长江北岸，与镇江相对，为南宋江防要地），时间是宋高宗绍兴三十一年（1161年），宋军击败了金兵；一次是在大散关（在今陕西省宝鸡市西南，当时为宋金交界处），时间是宋孝宗乾道八年（1176年），这是一次遭遇战。瓜洲渡之战陆游没有参加，大散关之战陆游参加了。这两次战斗，写诗人“早岁”的壮志与当年曾有的抗敌激战的场面，情调激昂、豪壮。这是南宋抗金并取得胜利屈指可数的战斗。作者通过追述当年抗金的大好形势，选取最激动人心的战斗场面，抒发自己的抗敌豪情。

散文的对偶，并不过分讲究平仄，出句和对句中的字也可重复。例如：

⑤晋王叔和《脉经序》：“故伤寒有承气之戒，呕哕发下焦之问。”

意思是治疗伤寒用承气汤在某种情况下还要戒用，遇上呕

啾症状，也必须询问下焦的情况。“之”字上下两句均现。

⑥《素问·上古天真论》：“法于阴阳，和于术数；饮食有节，起居有常。”

意思是注意天地阴阳的变化，调整修身养性的方法，饮食有节制，作息有常规。“于”字和“有”字重现。

通过以上例句可以看出，正对一联中的两句内容是同范围、同性质的事物，从两个角度或两个侧面来说明同一事理，即“事异义同者也”（《文心雕龙·丽辞》）。虽然两句的内容不同，但互为补充，使内容表达得更充分、更深刻。

## （二）反对

与“正对”相对，即一联中的两句所表达的事物或情理是矛盾对立的。例如：

①《孟子·公孙丑下》：“得道者多助，失道者寡助。”

②三国蜀诸葛亮《出师表》：“亲贤臣，远小人，此先汉所以兴隆也；亲小人，远贤臣，此后汉所以倾颓也。”

③《素问·至真要大论》：“诸寒之而热者取之阴，热之而寒者取之阳。”

④宋陆游《秋夜读书》诗：“白发无情侵老境，青灯有味似儿时。”

以上例句都是从矛盾对立的两个方面来说的，用两种相反的事理合成一种意趣，即“理殊趣合者也”（《文心雕龙·丽辞》）。表面上是相反的，实际上是相成的，两两对照，使意义表达得更为鲜明，从而提高了人们对两者的认识。

刘勰在《文心雕龙·丽辞》中说：“反对为优，正对为劣。”正对虽然也不乏佳句，但易给人以复沓感。

## （三）流水对

流水对又叫串对、走马对，指一联中的两句字面是相对的，但意思却像流水一样，顺承而下，不可分割。也就是说，诗中的一联在意义上只是一句话，但却写成了字面相对的两句诗。例如：

①唐杜甫《闻官军收河南河北》诗：“剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂！白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。”

这是“天下第一首快诗”，抒发了诗人当听到唐军收复蓟北的胜利消息后极度喜悦的心情，一股昂扬之情、豪迈之气跃然纸上。全诗八句，有六句对仗：“却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。”这六句不仅对仗极为工整，而且恰如其分地表达了思想感情，使形式和内容达到完美的统一。其中颔联为宽对，颈联为工对，尾联采用的则为流水对的形式，表示了诗人预想的还乡路线。

这两句用二峡对二阳，水中名对地上名，不但表现了由险峻狭隘向广阔平坦风驰电掣之势，而且于整齐中求错落，别有一种错综美。尤其是在句中对中采用同字重出相对的形式，在一句中自成对仗的同时，相同的字重复出现，读起来琅琅上口，又有一种音乐美。上下两句思绪连绵，意脉通贯，如行云流水，一气呵成；在对仗的形式中，步步深化感情，层层推进诗意，“一气流注，曲折尽情，绝无妆点”。真可谓整齐而不类同，匀称而不呆滞。

②唐王维《送梓州李使君》诗：“山中一夜雨，树梢百重泉。”

这是说在山中下了一夜雨之后，树梢上像流着几百道泉水。

③唐元稹《遣悲怀》诗：“唯将终夜长开眼，报答平生未展眉。”

这更像是一句话，出句实际上是一个介宾结构，对句是个动宾结构，出句和对句连得很紧。意思是说，我只有用终夜不合眼的方法来报答我妻。但从字面上看，出句和对句像是平行的两句，对得很工整。

④宋陆游《游山西村》诗：“莫笑农家腊酒浑，丰年留客足鸡豚。山重水复疑无路，柳暗花明又一村。箫鼓追随春社近，衣冠简朴古风存。从今若许闲乘月，拄杖无时夜叩门。”

这首诗写了农村景色的优美、生活的纯朴、农民待客的热情真挚、迎接社日的热闹及丰收后的喜悦之情。

其中颔联“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”两句，采用“流水对”的形式回述诗人去山西村时，沿途所见到的美景。这是历来传诵的名句。上下两句字、词、平仄都是对仗的，但意思却一脉相承。在写景上，上下两句形成鲜明的对比，“疑无路”、“又一村”，使写景带上浓重的主观感受的意味，因而给人留下强烈的印象，有深刻的哲理性，隐含着在人生旅途上即使有艰难险阻，但只要充满信心，坚持下去，前途总会是光明的。

⑤唐李商隐《隋宫》诗：“紫泉宫殿锁烟霞，欲取芜城作帝家。玉玺不缘归日角，锦帆应是到天涯。于今腐草无萤火，终古垂杨有暮鸦。地下若逢陈后主，岂宜重问后

庭花。”

颌联“玉玺不缘归日角，锦帆应是到天涯”采用的是流水对。日角：《旧唐书·唐俭传》载，唐俭在隋州时见到李渊，对他说：“公日角龙庭，姓协图讖，系天下之望矣。”这里的日角指李渊。这两句的意思是说，如果不是李渊取代隋朝，隋炀帝的龙船恐怕一直要游到天涯去。上下两句连贯而下，浑然一体。

#### (四) 借对

这是利用一字多义的现象形成的对仗。

一个字有多种意义，在句中用的是甲义，如果按甲义与同一联中相同位置的字是对不上的，但按乙义或丙义，则可以相对仗，这就叫做借对。例如：

①唐杜审言《秋夜宴临津郑明府宅》诗：“酒中堪累月，身外即浮云。”

“累月”的“月”本是“年月”的“月”，是属于时令类的，与“浮云”的“云”是对不上的。可是“月”又有“月亮”、“星月”的含义，这里就借用“月亮”、“星月”的“月”和“云彩”的“云”相对，这就是借对。

②唐杜甫《曲江》诗：“酒债寻常行处有，人生七十古来稀。”

“寻常”在这里是“通常”的意思，但古代“寻”和“常”是两个长度单位，“八尺为寻，倍寻为常”。这里用长度单位与“七十”相对。

③唐刘禹锡《西塞山怀古》诗：“王濬楼船下益州，金陵王气黯然收。千寻铁锁沉江底。一片降幡出石头。人

世几回伤往事，山形依旧枕寒流。从今四海为家日，故垒萧萧芦荻秋。”

其中颌联“千寻铁锁沉江底，一片降幡出石头”对得很工整，特别是“江底”和“石头”对得很巧妙。“石头”指石头城。两句的意思是说，王濬率水军到达石头城，吴主孙皓请降，石头城上举起了一片降幡。在这里，“头”和“底”相对，都是方位名词。人们或许会说，“前头”、“床头”的“头”表示“边”的意思，才是方位名词，而“石头”的“头”应该是名词词尾。这里是借方位名词的意义和“底”相对。

#### （五）鼎足对

鼎足对是三个句子相对，如同三足鼎立，是元曲中常用的一种修辞手法。明朱权在《太和正音谱》中说：“鼎足对，三句对者是，俗呼为‘三枪’。”例如：

①元张可久《天净沙·鲁卿庵中》曲：“青苔古木萧萧，苍云秋水迢迢，红叶山斋小小。有谁曾到？探梅人过溪桥。”

开头三句采用散曲常用的“鼎足对”句式，描写友人鲁卿隐居的环境。三句居然句句从山居景物落笔，而主人的人品胸襟俱见，作者对友人隐居生活的向往倾慕，也表现得极为清楚。

②元张可久《醉太平·怀古》曲：“翩翩野舟，泛泛沙鸥。登临不尽古今愁，白云去留。凤凰台上青山旧，秋千墙里垂杨瘦，琵琶亭畔野花秋。长江自流。”

“凤凰台上青山旧，秋千墙里垂杨瘦，琵琶亭畔野花秋”以工整的“鼎足对”形式，把凤凰台、秋千墙、琵琶亭三个本



来历史时间和地理空间上都不同的景物放在一起，表现了作者的思古之幽情，表现了对李白、苏轼和白居易三位大诗人的缅怀与景仰。“凤凰台”句：李白在天宝年间挂冠出都，曾游金陵凤凰台，留下了“总为浮云能蔽日，长安不见使人愁”的名句。“秋千”句：苏轼被贬途中所写《蝶恋花》词“枝上柳绵吹又少，天涯何处无芳草！墙里秋千墙外道，墙外行人，墙里佳人笑”。以墙外行人与墙里佳人的隔膜，暗示自己的报国之心不被理解。“琵琶”句：白居易贬谪九江闻琵琶，写下了有名的《琵琶行》，诗中有“枫叶荻花秋瑟瑟”句，后人为纪念他，在浔阳江口建“琵琶亭”。

③元乔吉《水仙子·咏雪》曲：“冷无香柳絮扑将来，冻成片梨花拂不开，大灰泥漫了三千界。银棱了东大海，探梅的心噤难捱。面瓮儿里袁安舍，盐堆儿里党尉宅，粉缸儿里舞榭歌台。”

袁安舍，晋代袁安居处，代指清贫者屋舍。党尉宅，代指富贵者宅院。这首小令前三句和后三句分别在加了衬字的基础上构成鼎足对，显得活泼清新，后三句用“面瓮儿里”、“盐堆儿里”、“粉缸儿里”形容大雪封掩的景象，有一种市俗俚趣，给人以新奇之感。

④元马致远《夜行船·秋思》曲：“名利竭，是非绝。红尘不向门前惹，绿树偏宜屋角遮，青山正补墙头缺。竹篱茅舍。”

这里引用的是《秋思》这篇套曲的第六支曲子，用一组极其凝炼工致的鼎足对，描写了作者为自己精心设计的世外桃源：“红尘不向门前惹，绿树偏宜屋角遮，青山正补墙头缺。”这种绿树遮阴、青山寓目、红尘不染的生活环境，表现了作者

安贫乐道、宁静淡泊的胸怀。

对偶是汉语特有的修辞方式，有着悠久的历史，早在《尚书》和《诗经》中就已广泛应用了。如《尚书·大禹谟》：“满招损，谦受益。”《诗经·小雅·采薇》：“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。”在秦汉的典籍中，对偶句已经成为文章的基本联句形式；到了魏晋南北朝，就有以对偶为主的骈体文；在唐以后的近体诗中，对偶成了最基本的特点之一。在民俗中，汉族人民特别喜欢利用对偶方式形成的对联这种文学形式，这是对汉字词句的巧遣妙用。如新春佳节的“春联”，喜庆婚寿的“喜联”、“寿联”，葬礼的“挽联”，乔迁之喜的“门联”，名胜古迹的“楹联”，智力测定、文字游艺的“对联”等等。可以说，对偶是汉族人民文化生活中不可或缺的一种修辞方式。对偶句的广泛运用，这大概和汉民族的审美观念有关。汉民族人民特别喜欢对称的形式美、匀称美，把对称美作为一种美的感受。另外，古代汉语词汇在语音形式上的特点是单音词占优势，很容易构成音节整齐的对偶。再就是，汉语语法弹性很强，有些对偶句可以完全不用虚词，甚至连动词都不用，采用列锦的方式，直接用名词组成句子，这也是容易形成对偶句的原因。还有，“汉语是有声调的语言，每个音节都有自己的高低升降，这就使我们能够协调对应字的平仄，组成有抑扬顿挫、节奏鲜明的对偶句”。<sup>①</sup>

好的对偶句式，确实能给人以对称美、音乐美，但也不可滥用，要根据内容的需要。刘勰说：“岂营丽辞，率然对尔。”（《文心雕龙·丽辞》）意思是说，不要刻意去追求对偶，只要自然

<sup>①</sup> 马瑞超：《对偶》，见《常用辞格通论》，河北教育出版社1990年10月版，第162页。

相对就可以了。他又说：“奇偶适变，不劳经营。”（同上）意思是说，或散行，或对偶，都要适应内容的变化，不需要费力去安排。“若气无异类，文乏异采，碌碌丽辞，则昏睡耳目”。（同上）就是说，确实需要用对偶句的就用，不需要用对偶句的则一定不可勉强去用。

## 互 文

为避免行文的单调呆板，或为适应文体表达的需要（如格律、对偶、音节等），经常把一个意思完整或意思比较复杂的语句有意识地拆开，分成两个（或三个）语句相同（或基本相同）、用词交错有致的语句，使这两个（或三个）语句的意义内容具有彼此隐含、相互呼应、相互补充的关系，但在解释时必须前后互为补充或互相拼合语句的意义。这种修辞方式叫做互文，又称互文见义、互辞、互体、参互、互言、互备等。

这是古代汉语有别于现代汉语的一种修辞方式。

我们把“互文”和“并提”作一比较，就会发现，它们存在着一种可逆的关系：并提是把两件相关的事并列在一个句子中来表述，即把可分成两句的合成一句；而互文恰恰相反，是把一个完整的意思拆开，分放在两个（或三个）句子或词组中，参互成文，合而见义（即上文里省去在下文出现的词，下文里省去在上文出现的词）。

互文可以分为当句互文和对句互文两种。

### （一）当句互文

这是一种最为普通的互文形式，是一个句子中某些字、词的互见。例如：

①唐卢照邻《长安古意》诗：“罗襦宝带为君解，燕歌赵舞为君开。”

燕赵多美女，为歌舞之乡。这里“燕歌”、“赵舞”为互文，实际是指“燕赵的歌，燕赵的舞”。

②唐杜牧《泊秦淮》诗：“烟笼寒水月笼沙，夜泊秦淮近酒家。”

此为写河边沙地夜景。“烟笼寒水月笼沙”为互文。“烟气”（指水中雾气）与“月光”既笼罩着寒凉的河水也笼罩着沙地。

③唐杜牧《阿房宫赋》：“朝歌夜弦，为秦宫人。”

“朝歌夜弦”为互文，意为早早晚晚都是歌唱弹弦。

④唐白居易《琵琶行》诗：“主人下马客在船，举怀欲饮无管弦。”

“主人下马客在船”为互文，意思是主人和客人都下了马，又一同上了船。

⑤唐白居易《雪中晏起，偶咏所怀，兼呈张常侍、韦庶子、皇甫郎中》诗：“奴温婢饱身宴起，致兹快活良有因。”

“奴温婢饱”为互文，是“奴婢温奴婢饱”的意思。

⑥唐陆龟蒙《怀宛陵旧游》诗：“陵阳佳地昔年游，谢朓青山李白楼。”

“谢朓青山李白楼”为互文，意思是谢朓、李白登过的青山，谢朓、李白登过的楼。

⑦唐刘禹锡《酬乐天扬州初逢席上有赠》诗：“巴山楚水凄凉地，二十三年弃置身。”

“巴山楚水”为互文。刘禹锡被贬过程中，多次迁徙，曾在朗州住了九年之久，在夔州住了两载之多。朗州战国时属楚地，夔州秦汉时属巴郡。“巴山楚水”泛指“巴”、“楚”一带的山山水水，不能拘泥于字面上而理解成“巴地的山，楚地的水”。

⑧唐王昌龄《出塞》诗：“秦时明月汉时关，万里长征人未还。但使龙城飞将在，不教胡马度阴山。”

“秦时明月汉时关”为互文，意思是秦汉时的明月和关塞。

⑨宋范仲淹《岳阳楼记》：“登斯楼也，则有去国怀乡，忧谗畏讥，满目萧然，感极而悲者矣。”

“忧谗畏讥”为互文，是担忧而且惧怕他人的诽谤和讥刺的意思。

## （二）对句互文

是把内容比较复杂的话分成两句来表达，上下文义互相补充，彼此包容，合在一起共同表达一个完整的意思。这样使语言更加明快，结构更加工整，增加了文章语言的形式美和节奏感，而且文字精炼、简洁。因此，这种“文省而意存”的互文是古人经常运用的。例如：

①唐沈佺期《杂诗》（之三）：“少妇今春意，良人昨夜情：谁能将旗鼓，一为取龙城。”

龙城，汉时匈奴大会祭天之地，此泛指敌人占领之地。前两句为互文，“少妇”与“良人”互补，“今春意”与“昨夜情”互补，意思是说闺中少妇和军中良人年年夜夜都在想着：“谁能将旗鼓，一为取龙城。”

②宋范仲淹《岳阳楼记》：“嗟夫！予尝求古仁人之

心，或异二者之为。何哉？不以物喜，不以己悲……”

“不以物喜，不以己悲”两句为互文。“物”与“己”互补，“喜”和“悲”互补。应理解为“不以物喜悲，不以己悲喜”，即“不因为景物好而高兴，也不因为景物不好而悲伤；不因为个人遭遇坏而悲伤，也不因为个人境遇好而高兴”。这样分析，才能和上下文联系起来，得到一个完整的意思。因为上文所写的景物有两种：一种是引起人们悲伤感情的景物，另一种是引起人们喜悦感情的景物。个人遭遇也有两种：一种是好的境遇，让人高兴；另一种是不好的遭遇，令人悲伤。

③《左传·隐公元年》：“公入而赋：‘大隧之中，其乐也融融。’姜出而赋：‘大隧之外，其乐也洩洩。’”

这里说的是郑庄公和其母姜氏通过隧道在地下见面。隧道里并没有住人，他们都是住在地面上的，所以见面时彼此都有个出入隧道的过程。但这里却把“出”、“入”分开，成了“公入”、“姜出”，只有合起来才是一个完整的过程。对“公入”来说，“出”是在下一句的；对“姜出”来说，“入”是在上一句的。“姜”与“公”互补，“出”与“入”互补，要互相参见才能明白。故汉代服虔注曰：“人言公，出言姜，明俱出人，互相见。”

④三国蜀诸葛亮《出师表》：“受任于败军之际，奉命于危难之间。”

“受任”与“奉命”互补，“败军之际”与“危难之间”互补。

⑤唐柳宗元《捕蛇者说》：“悍吏之来吾乡，叫嚣乎东西，隳突乎南北。”

“叫嚣乎东西，隳突乎南北”两句为互文。“叫嚣”与“隳突”互补，“东西”与“南北”互补。意思是“叫嚣隳突乎东西南北”。

⑥汉乐府《战城南》：“战城南，死郭北，野死不葬乌可食。”

“战城南，死郭北”两句为互文。“战”与“死”互补，“城南”与“郭北”互补。意为“战于城南郭北，死于城南郭北”。如果理解为在城南作战，在郭北战死，那就错了。只是受了三字句的限制，才采用了这种互文的表达手法。

⑦《古诗·为焦仲卿妻作》：“当窗理云鬓，对镜贴花黄。”

“当窗”与“对镜”互补，“理云鬓”与“贴花黄”互补。这两句应理解为“当窗对镜理云鬓，当窗对镜贴花黄”。

⑧《古诗十九首》：“迢迢牵牛星，皎皎河汉女。”

“迢迢”与“皎皎”互补，“牵牛星”与“河汉女”互补，意思是遥远的、明亮的牵牛星和织女星，并非只说牵牛星遥远，河汉女明亮。

⑨《素问·举痛论》：“经脉流行不止，环周不休。寒气入经而稽迟，泣而不行，客于脉外则血少，客于脉中则气不通，故卒然而痛。”

“客于脉外则血少，客于脉中则气不通”两句为互文。“外”与“中”互补，“血少”与“气不通”互补。应理解为“客于脉外则气血少，客于脉中则血气不通”；这样理解，在医理上才更为周全。

有些互文的表达方式，还不是像上边所举的例句那么简

单，不仅是字句中词语互相补足，而更重要的是具有意义内容上的相互隐含和渗透，需要在阅读时加以特别的注意。例如：

①《左传·哀公八年》：“吴师克东阳而进，舍于五梧。明日，舍于蚕室。公宾庚，公甲叔子与战于夷，获叔子与析朱钁，献于王，王曰：‘此同车必使能，国未可望也。’”

这是写吴国攻打鲁国的一场战争，这里所记述的与吴军作战并一起战死的共有三个人：公宾庚、公甲叔子和析朱钁。他们同在一个战车上，但在记述“战于夷”和“献于王”时都各自只出现了两个人的名字，理解时应将两处所提到的人合起来才能得出正确的、完整的结论。晋代杜预已经注意到这一点，因而注曰：“公宾庚、公甲叔子并析朱钁为三人，皆同车，《传》互言之。”

②《虢季子白盘铭文》：“王赐乘马，是用左王。赐用弓彤矢，其央。赐用戍，用政蛮方。”

实际含义：王赐乘马、赐用弓彤矢，赐用戍（“钺”的古字），是用左（“佐”的古字）王，用政（通“征”）蛮方。

③唐杜甫《客至》诗：“花径不曾缘客扫，蓬门今始为君开。”

上句和下句各说一件事，表面上似乎互不相关。上句有“头”无“尾”，下句有“尾”无“头”。实际上这两句诗表达部分互相补充，但又不单纯是字句的互补，而是意义上的互相隐含和渗透。这里的“客”泛指一般客人，“君”则特指来访的崔明府。假如给上句添上“尾”，给下句补上“头”，意思就成了：花径不曾缘客扫，今始为君扫；蓬门不曾为客开，今始为君开。这两句婉转回环，格调清新，别开境界，体现了杜甫



对崔明府的光临极度喜悦的心情。

## 点 化

借用前人文句为我所用，这种修辞方式叫做点化。

点化是唐宋诗人特别是宋代诗人常用的一种修辞表达方法。他们有的摹仿前人的文句，有的干脆直接照搬，有的加以翻新另造，成了一种时尚。其中不少是比葫芦画瓢，毫无创造性，但也不可否认其中也有好的作品。衡量点化的工拙，主要看有无创造性以及内容与形式融合的程度如何。

点化主要有三种情况：

### (一) 词句的借用

有的是完全照搬。例如：

①宋晏几道《临江仙·梦后楼台高锁》词：“落花人独立，微雨燕双飞。”

完全照搬了唐翁宏《春残》诗“又是春残也，如何出翠帏？落花人独立，微雨燕双飞”的后两句。

有的则只是增减或改动了几个字。例如：

②唐王维《洛阳女儿行》诗：“侍女金盘脍鲤鱼。”

这一句仅仅是在汉辛延年《羽林郎》“金盘脍鲤鱼”诗句前增加了“侍女”二字而已。

③宋苏轼《水调歌头》词：“明月几时有？把酒问青天。”

这是根据唐代李白《把酒问月》“青天有月来几时？我今停杯一问之”诗句改写而成。

这种借用，式旧意新才算是最好的。洪迈说：“诗文当有

所本，若用古人语意，别出机杼，曲而畅之，自足以传示来世。左太冲《咏史诗》：“郁郁涧底松，离离山上苗；以彼径寸茎，荫此百尺条。世胄躐高位，英俊沉下僚；地势使之然，由来非一朝。”白乐天《续古》一篇全用之曰：“雨露长纤草，山苗高人云。风雷折劲木，涧松摧为薪。风摧此何意，雨长彼何因。百尺涧底死，雨茎山上春。”语意皆出太冲，然其含蓄顿挫，则不逮也。”（《容斋随笔五集》卷十五）而王勃《滕王阁序》“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”，虽然是点化庾信《马射赋》“落花与芝盖同飞，杨柳共春旗一色”而成，但与原句比较，不仅声韵更加铿锵，语言更加优美，而且意境上更为新奇，以至成为千古传诵不衰的名句。这样的点化，可以说是一种创新。

## （二）意境上的借用。例如：

①宋张孝祥《念奴娇·过洞庭》词：“洞庭青草，近中秋、更无一点风色。玉鉴琼田三万顷，著我扁舟一叶。素月分辉，明河共影，表里俱澄澈。悠然心会，妙处难与君说。应念岭表经年，孤光自照，肝胆皆冰雪。短发萧骚襟袖冷，稳泛沧浪空阔。尽挹西江，细斟北斗，万象为宾客。扣舷独啸，不知今夕何夕。”

这是在宋孝宗乾道元年（1165年），张孝祥知静江府，兼广南西路经略安抚使，次年因谗落职北归，可能是路经洞庭湖时所作。这首中秋词，物境与心境高度融合，自然美与人格美浑然一体，展现出一个空灵晶莹的奇妙境界。上片侧重描绘物境，下片侧重表现超拔高洁、处变不惊的心境。此词就是化用了苏轼《前赤壁赋》的文辞意境，然如从己出，不露雕琢痕迹。

②宋苏轼《纵笔三首》（之一）诗：“小儿误喜朱颜

在，一笑那知是酒红。”

儿童误把酒后的红润当成了朱颜，而本人却不知自己年已衰老，这只是借酒消愁而已。这两句是点化白居易《醉中对红叶》诗中的“醉貌如霜叶，虽红不是春”诗句而成。苏轼根据原诗意境，翻新另造，加进了自己的感受，写得婉转曲折，情趣盎然，不露雕琢的痕迹。

③宋晏几道《鹧鸪天》词：“今宵剩把银缸照，犹恐相逢是梦中。”

此种久别重逢惊喜万分的意境，就是点化杜甫《羌村》诗“夜阑更秉烛，相对如梦寐”诗句而成。

④唐王昌龄《闺怨》诗：“闺中少妇不知愁，春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯。”

这位少妇，看到一身戎装、雄赳赳从军远征的丈夫就要出征边塞的时候，是何等赞赏丈夫的威武的英姿啊！简直以兴奋、激动、夸耀的口吻显示自己的骄傲。但时过境迁，不久就被相思之苦折磨得懒于梳妆了。这种意境是点化的《诗经·卫风·伯兮》：“伯兮朅兮，邦之桀兮。伯也执殳，为王前驱。”“自伯之东，首如飞蓬。岂无膏沐，谁适为容？”虽然《伯兮》中的少妇比《闺怨》中的少妇觉悟得要早一点，但同样是深婉哀怨地控诉了战争对和平生活的极大破坏以及对善良人们在心理上、感情上带来的严重创伤。两诗各得其妙，各放异彩。

⑤元卢挚《沉醉东风·秋景》曲：“挂绝壁枯松倒倚，落残霞孤鹜齐飞。四围不尽山，一望无穷水。散西风满天秋意。夜静云帆月影低，载我在潇湘画里。”

这首写景之作描绘的是暮色苍茫中的潇湘秋景。首句“挂

绝壁枯松倒倚”，是化用李白《蜀道难》中的“连天去峰不盈尺，枯松倒挂倚绝壁”而稍作了改动；第二句“落残霞孤鹜齐飞”，是借用王勃《滕王阁序》中的名句“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”。这两句在李白、王勃的笔下，一为状山，一为状水，一突兀苍遒，一清旷明丽，是完全不同的两种意境，作者却将其合为一图，来形容眼前的景色。首先映入人们眼帘的是险峻的悬崖峭壁上，一株枯苍的劲松倒倚而生，其险劲之姿，其顽强精神，令人惊心动魄。险峰之下，是浩瀚而柔媚的湘江，秋水长天，无比辽阔开朗，一只野鸭在金红色的绚烂晚霞中自由飞过。可谓溶山光水色于一体，兼苍遒明丽为一景。作者化古人诗句、文句而成为自己的意境。

另外，像曹植的《美女篇》“行徒用息驾，休者以忘餐”。运用反衬手法，衬托美女的美丽楚楚动人，这正是点化《陌上桑》诗“行者见罗敷，下担捋髭须。少年见罗敷，脱帽著幘头。耕者忘其犁，锄者忘其锄”的意境而来。又如李白的《春思》诗，“春风不相识，何事入罗帷”两句，运用拟人的修辞手法，来表现思妇的春愁，这正是取自《乐府诗集·子夜四时歌·春歌》“春风复多情，吹我罗裳开”的意境。不同的是，李白用的是反诘语气，而原诗用的则是平铺直叙罢了，李诗更显得天真活泼。

(三) 借用甲诗意境，而借用乙诗的词句，使二者浑然一体。例如：

①宋陈与义《陪醉翁举酒于君子亭下海棠方开》诗：“春风浩浩吹游子。”

是取意境于杜甫《醉歌行别从侄勤落第》诗“风吹客衣日杲杲（明亮貌）”。词句则取自杜牧的《东兵诗》“便逐春风浩

浩声”。

②宋柳永《八声甘州·对潇潇暮雨洒江天》词：“不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。叹年来踪迹，何事苦淹留？想佳人、妆楼颙望，误几回、天际识归舟。争知我、依阑干处，正恁凝愁！”

这是词的下阕，抒发了作者怀人思乡之情。其中“想佳人”两句，就取意境于温庭筠的《梦江南》词：“梳妆罢，独倚望江楼。过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠，断肠白戍洲。”绵密悱恻。而“天际识归舟”是取自南朝齐谢朓《之宣城郡出新林浦向板桥》诗：“天际识归舟，云中辨江树。”

在过去，点化有所谓“夺胎法”和“换骨法”的区别。江西诗派的开山鼻祖黄庭坚提出了“化腐朽为神奇”的理论，主张“以故为新”（《再次韵杨明叔小序》）、“点铁成金”（《答洪驹父书》）。他认为“不易其意而造其语，谓之换骨法；窥人其意而形容之，谓之夺胎法”（《冷斋夜话》引）。后来凡谈及这个问题的，均因袭黄的说法。比如，南宋葛立方《韵语阳秋》二：“诗家有换骨法，谓用古人意而点化之使加工也。”元代王构在《修辞鉴衡》中引用《诗宪》说：“夺胎者，因人之意，触类而长之，虽不尽为因袭，又不尽至于转移，盖亦大同而小异耳。《冷斋夜话》云：‘规模其意而形容之，谓之夺胎。’换骨者，意同而语异也。《冷斋》云：‘不易其意而造其语，谓之换骨。’”如果以现代的话来说，那种仅仅为字句的搬用，叫做“换骨法”。那种除了字句的搬用之外，同时还赋予了新的意义，就叫做“夺胎法”。①

① 参看赵克勤著：《古汉语修辞简论》，商务印书馆1983年3月版，第90页。

不管是“换骨法”，还是“夺胎法”，都有好的作品，问题的关键就在于是否有创新，是否创造了“惊人之语”、“神来之笔”；如果是完全因袭前人之语，“以陈为新，以拙为巧”，那就不值得称道了。

## 引 用

为了增强言语或文章的说服力，生动而简练地说明道理，可以援引前人的话语、事迹、成语、熟语等。刘勰在《文心雕龙·事类》中就谈到引用的目的是为了“据事以类义，援古以证今”。即根据具体的事例来比照抽象的义理，引证古代来验证现在。

按引用的内容来分，引用可以分为引言、引事、引文三种。

### （一）引言

引言是指引用那些不见之于书本的格言、俗语、成语、谚语、歌谣等，以加强文章的说服力。例如：

①《尚书·盘庚上》：“迟任有言曰：‘人惟求旧；器非求旧，惟新。’”

②《论语·季氏》：“求，周任有言曰：‘陈力就列，不能者止。’危而不持，颠而不扶，则将焉用彼相矣？”

③《左传·宣公十五年》：“古人有言曰：‘虽鞭之长，不及马腹。’”

④《左传·僖公五年》：“谚所谓‘辅车相依，唇亡齿寒’者，其虞虢之谓也。”

⑤《庄子·秋水》：“野语有之曰：‘闻道百，以为莫己若’者，我之谓也。”

⑥《史记·季布列传》：“楚人谚曰：‘得黄金百，不如

得季布一诺。’”

⑦北魏郦道元《水经注·巫山·巫峡》：“故渔者歌曰：‘巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳。’”

⑧汉邹阳《狱中上梁王书》：“‘白头如新，倾盖如故’。何则？知与不知也。”

《尚书》中的《盘庚》篇，学术界公认为时间最早而又较为可靠的一篇上古文献。可见，引用这种修辞方式的来源久长。

## （二）引文

引文是引用见之于典籍的文字，用以证明自己的观点，增强说服力。先秦的著作以援引儒家的经典著作为主，所以，把引用儒家经典的又称“引经”。例如：

①《左传·宣公二年》：“（士季）三进及溜，而后视之。曰：‘吾知所过矣，将改之。’稽首而对曰：‘人谁无过？过而能改，善莫大焉。诗曰：“靡不有初，鲜克有终。”夫如是，则能补过者鲜矣。君能有终，则社稷之固也，岂惟群臣赖之。又曰：“衮职有阙，惟仲山甫补之。”能补过也。君能补过，衮不废矣。’”

这段话两次引《诗》，第一次是引自《诗经·大雅·荡》，第二次是引自《诗经·大雅·烝民》。

②《左传·僖公五年》：“（虞）公曰：‘吾享祀丰洁，神必据我。’对曰：‘臣闻之，鬼神非人实亲，惟德是依。故《周书》曰：“皇天无亲，惟德是辅。”又曰：“黍稷非馨，明德惟馨。”又曰：“民不易物，惟德馨物。”如是，则非德民不和，神不享矣。’”

宫之奇三引《周书》（所引《周书》早已亡逸，三次引文分别见于伪古文《尚书·蔡仲之命》、《尚书·君陈》、《尚书·旅獒》）劝谏虞公不能借道给晋国，因为晋国是不认宗族的，而鬼神所凭藉依从的只在于“德”，而不在于祭品之丰洁。

③《孟子·梁惠王上》：“老吾老，以及人之老；幼吾幼，以及人之幼。天下可运于掌。《诗》云：‘型于寡妻，至于兄弟，以御于家邦。’言举斯心加诸彼而已。”

孟子引《诗经·大雅·思齐》中的诗句做论据，劝齐宣王施行王道。

在先秦作品中，引经主要是引《诗经》、《尚书》和《周易》三种。譬如《孟子》就引《诗经》达二十六次，《荀子》引《诗经》达七十次。

汉代以后，引文的范围扩大了，除引用上述几种经典以外，还常常引用《礼记》、《左传》、《论语》乃至《老子》、《庄子》、《孟子》、《荀子》等。越到后代，可引用的著作就越多。如南北朝时北魏郦道元的《水经注·巫山·巫峡》，就引用了南朝刘宋时人郭仲产、晋代郭景纯（郭璞，字景纯）等人的话，还引了《汉书·地理志》、大约成书于战国的《山海经》、战国后期楚国文学家宋玉的《高唐赋》中的话。

以上各例都明确地指出了引文的出处，这就是所谓的“明引”。

还有不说明出处，而是将引文编织在文章当中，这就是所谓的“暗引”。例如：

④宋范仲淹《岳阳楼记》：“若夫霪雨霏霏，连月不开，阴风怒号，浊浪排空，日星隐耀，山岳潜形；商旅不行，樯倾楫摧，薄暮冥冥，虎啸猿啼。”



其中“商旅不行”一语就引自《周易·复》：“先王以至日闭关，商旅不行，后不省方。”

⑤宋苏轼《前赤壁赋》：“苏子曰：‘客亦知夫水与月乎？逝者如斯，而未尝往也；盈虚者如彼，而卒莫消长也。’”

“逝者如斯”一语就引自《论语·子罕》：“子在川上曰：‘逝者如斯夫！不舍昼夜。’”

⑥唐韩愈《祭十二郎文》：“一在天之涯，一在地之角；生而影不与吾形相依，死而魂不与吾梦相接。吾实为之，其又何尤！彼苍者天，曷其有极！”

“彼苍者天”引自《诗经·秦风·黄鸟》：“彼苍者天，歼我良人。如可赎兮，人百其身。”“曷其有极”引自《诗经·唐风·鸛羽》：“肃肃鸛翼，集于苞棘。王事靡盬，不能艺黍稷，父母何食？悠悠苍天，曷其有极！”

也有的引文是把原作稍加改动，略取其义，或只取一句话中最主要的几个字。例如：

⑦唐杜甫《饮中八仙歌》诗：“左相日兴费万钱，饮如长鲸吸百川，衔杯乐圣称避贤。”

杜诗的最后一句就是将李适之的两句诗点化而成。《旧唐书·李适之传》：“避贤初罢相，乐圣且衔杯。”

⑧宋辛弃疾《贺新郎·赋滕王阁》词：“王郎健笔夸翘楚。到如今，落霞孤鹜，竟传佳句。”

王郎，指王勃。翘楚，本指高出杂树的荆树，后以譬喻杰出的人才。《诗经·周南·汉广》：“翘翘错薪，言刈其楚。”传：“楚，杂薪之中尤翘翘者，我欲刈取之。”“落霞孤鹜”是摘取

王勃《滕王阁序》“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”而来。

⑨唐刘禹锡《陋室铭》：“山不在高，有仙则名。水不在深，有龙则灵。斯是陋室，惟吾德馨。”

《左传·僖公五年》：“黍稷非馨，明德惟馨。”《陋室铭》在引用时已作了改动，只略取其义。

### （三）引事

引事又称“稽古”、“用典”。是指援引历史掌故、神话寓言等以证实自己的观点。

这种修辞方式在古代汉语中应用得非常普遍，不论是辞赋、骈文，还是散文，俯拾皆是。明王鏊《震泽长语·诗文用事》云：“为文好用事，自邹阳始；诗文用事，自庾信始。其后流为昆体，又为江西派，至宋末极矣。”

引事运用得好，可以收到精练、含蓄、委婉而耐人寻味的效果。

按引用的方式来分，引事也可以分为明引、暗引两种。

#### 1. 明引

一般都出现历史故事中的人物姓名，因而比较明了。例如：

①汉司马迁《报任安书》：“刑馀之人，无所比数，非一世也，所从来远矣。昔卫灵公与雍渠同载，孔子适陈；商鞅因景监见，赵良寒心；同子参乘，袁丝变色。自古而耻之。”

同子，指赵谈，汉文帝宦官。司马迁父亲司马谈，与赵谈同名，为避父讳，故用一个与“谈”字读音相近的“同”字来代替，称赵谈为同子，“子”为尊称。参乘，陪坐在车的左边。袁丝，即袁盎，“丝”为字，担任过中郎将、太常等官职，后

为梁王刺客暗杀。

司马迁一连引用了三个历史故事，说明刑馀之人历来被人们所不齿：第一个故事（事见《史记·孔子世家》）发生在公元前495年，当时孔子在卫国，卫灵公与夫人同车出游，让宦者雍渠担任参乘（也叫车右），让孔子的车跟随其后；孔子以为这是一种耻辱，于是离开卫国到了陈国。第二个故事是战国时期的事情（事见《史记·商君列传》）。商鞅通过景监（姓景的太监）而得以谒见秦孝公，秦国贤士赵良感到很忧虑。第三个故事是汉文帝的事情（事见《史记·袁盎列传》）。一天，文帝坐车去朝见母亲，宦官赵谈参乘，袁盎伏在车前谏阻说：“臣闻天子所与共六尺舆者，皆天下豪英。今汉虽乏人，奈何与刀锯之馀共载？”于是文帝笑令赵谈下车。

②汉邹阳《狱中上梁王书》：“昔玉人献宝，楚王诛之；李斯竭忠，胡亥极刑。是以箕子阳狂，接舆避世，恐遭此患也。”

这里援引了四个故事。一个是楚国人卞和得璞，献给楚武王，武王交给治玉的工匠看，工匠说是石头，于是武王砍断卞和的右脚。文王即位，卞和又献，文王也以为是石头，又砍断他的左脚。到成王时卞和抱着璞在郊外哭，成王让工匠治理，果然得到宝玉。（事见《韩非子·和氏》）第二个故事是秦二世胡亥即位后，荒淫无道，李斯上书谏戒，胡亥不听，反听信赵高诬陷的话，杀掉李斯。第三个故事是，纣王荒淫昏乱，纣王的叔伯箕子极力进谏，不听，箕子又不肯出走“彰君之恶”，于是假装疯癫。第四个故事是楚国的隐者接舆，为了避世，假装疯狂。本文一千三百八十五字，引典就多达四十次。

③汉司马迁《报任安书》：“古者富贵而名摩灭，不可

胜记，唯倜傥非常之人称焉。盖文王拘而演《周易》；仲尼厄而作《春秋》；屈原放逐，乃赋《离骚》；左丘失明，厥有《国语》；孙子膑脚，《兵法》修列；不韦迁蜀，世传《吕览》；韩非囚秦，《说难》、《孤愤》；《诗》三百篇，大底圣贤发愤之所为作也。”

这里一连援引八个实例说明只有像这些“倜傥非常”之人的声名才能永不磨灭。这些人在某些方面为人类、为社会、为子孙后代作出了重要贡献，而他们在当时的社会历史条件下，却往往要经受各种不同的磨难。

④宋苏轼《喜雨亭记》：“古者有喜，则以名物，示不忘也。周公得禾，以名其书；汉武得鼎，以名其年；叔孙胜敌，以名其子。其喜之大小不齐，其示不忘一也。”

援引三个例证说明“古者有喜，则以名物，示不忘也”。第一个典故，出自《尚书·微子之命》。据载，周成王的同母弟唐叔得到一株特异的稻禾（异株而合为一个穗头），献给成王。成王赏赐给周公。周公为表示对成王的谢意，作《嘉禾》。《嘉禾》为《周书》的篇名，今已佚。第二个故事出自《史记·孝武本纪》。据载，汉武帝元狩七年夏六月，汾阴发现宝鼎。奏闻，迎鼎至甘泉宫，改年号为元鼎。第三个故事出自《左传·文公十一年》。据载，狄人侵鲁，鲁文公命叔孙得臣击败敌军，获首领侨如，并把叔孙得臣之子宣伯改名侨如，以表彰其功。

## 2. 暗引

成为难点的是暗引。这是假定读者通晓古籍，因此就不直接点明历史故事中的人物。例如：

①唐李白《与韩荆州书》：“一登龙门，则声价十倍。所以龙蟠凤逸之士，皆欲收名定价于君侯。”

“登龙门”，用的是东汉李膺的故事。韩荆州，即韩朝宗，唐玄宗时，曾任荆州刺史，故称“韩荆州”。当时他的名望很高。李白上书是自我推荐，把韩朝宗和东汉的清流领袖李膺相比。李白在这封信中用了“登龙门”的故事。这个故事出自《后汉书·李膺传》：“膺独特风裁，以声名自高。士有被其容接者，名为登龙门。”直到现在社会上还流行着一句话叫“鲤鱼跳龙门”，跳过龙门就成了龙。可见李膺威望是非常高的，李白给韩朝宗的信就援引了这个故事。

②唐韩愈《后十九日复上宰相书》：“古之进人者，或取于盗，或举于管库。”

这里用了两个历史故事。一个叫做“取于盗”，见于《礼记·杂记下》：“孔子曰：‘管仲遇盗，取二人焉，上以为臣。’”这原是孔子评述管仲的话，说的是管仲碰到了小偷，在他们中间选取了两个推荐给齐桓公作为臣子。第二个是“举管库”，见于《礼记·檀弓下》：“（赵文子）所举于晋国管库之士，七十有余家。”说的是晋国国卿赵文子（赵武，又叫赵孟）向晋国国君推荐人才，其中像管仓库这样的下层人士就有七十多个。

③宋陆游《诉衷情》词：“当年万里觅封侯，匹马戍梁州。关河梦断何处，尘暗旧貂裘。胡未灭，鬓先秋，泪空流。此生谁料，心在天山，身老沧州。”

关河，山川险要之地，这里指边塞。梦断，梦醒。梁州，古代梁州在今四川及陕西南部、湖北西部一带。乾道八年（1171年）陆游曾在川陕安抚使王炎部下任干办公事，驻守汉中；汉中地处古梁州。

上阕暗用了两个故事。第一处是“万里觅封侯”，暗用汉

代班超的典故。班超投笔从戎，曾说：“大丈夫无它志略，当效傅介子张骞立功异域以取封侯，安能久事笔砚间乎？”班超在西域三十一年，封定远侯。（事见《后汉书·班超传》）第二处是“尘暗旧貂裘”，暗用了《战国策·秦策一》上苏秦的典故。苏秦向秦王游说，十次上书而未被采纳，穿的黑貂皮的皮衣破了，黄金百斤也用尽了，生活很贫困，只好离秦回家。在后来的诗词中常用这个典故表示功业不就。陆游取不被重用这一点，慨叹自己晚年也已离开战场，未被任用，表现了壮志未酬的悲哀。

④汉扬雄《解嘲》：“故士或自盛以橐，或凿坏以遁。”

坏（péi），屋的后墙。这里暗引了范雎、颜阖的故事。范雎，战国魏人，因有“通齐”之嫌被笞击，装死方得以保身。秦国使者王稽用口袋将他带到秦国，在秦国封相，号应侯（事见《史记·范雎蔡泽列传》）。颜阖，战国鲁人，鲁君曾聘他为相，他坚决不肯做官，凿通墙壁逃跑了。（事见《庄子·让王》）

这种暗引的修辞方式，常常是我们阅读古书中的难点。要解决这类问题，只有通过多阅读、多积累和勤查工具书等来提高阅读古书的能力才行。

就引事的内容而言，又可分为正引和反引两种。

### 1. 正引

即典故的含义与作者要表达的意思完全一致。如前而所举司马迁《报任安书》例、苏轼《喜雨亭记》例等均是。

### 2. 反引

古人用典，有时则是反其义而用之。例如：

①三国魏曹植《赠徐干》诗：“宝弃怨何人？和氏有其愆。”

此典出自《韩非子·和氏》。和氏本是受害者，曹植借用此典，把徐干比作和氏，反说宝玉未被认识，是由于和氏的过错。意思是说，徐干未被重用，自己也有一定的责任。

②宋梅尧臣《田家语》诗：“南亩焉可事？买箭卖牛犊。”

此典出自《汉书·龚遂传》：“卖剑买牛，卖刀买犊。”写渤海太守龚遂动员那些由于灾荒而弃农为盗的人“卖剑买牛，卖刀买犊”的故事。这里反用其义，说明连年战乱，致使农民荒废了农事而被迫从军。

③宋张孝祥《念奴娇·过洞庭》词：“应念岭表经年，孤光自照，肝胆皆冰雪。短发萧骚襟袖冷，稳泛沧浪空阔。尽挹西江，细斟北斗，万象为宾客。扣舷独啸，不知今夕何夕。”

这是词的下阙。其中“细斟北斗”，是用北斗星当酒器来饮长江之水的意思。这是反引《诗经·小雅·大东》：“维北有斗，不可挹酒浆。”

这种“陈古讽今，因彼证此”（元杨载《诗法家数》）的用事，如果引用得巧妙恰当，确实可以收到委婉、含蓄、典雅、精练的修辞效果，但一味追求典雅而过滥引用，也会带来弊病。明代谢榛在《四溟诗话》卷一中说：“用事多则流于议论。”因而文章的好坏，不宜拿引用的多少来衡量。清代刘熙载《艺概·文概》说：“多用事与不用事各有其弊。善文者满纸用事，未尝不空诸所有；满纸不用事，未尝不包诸所有。”赵克勤说：“流行于魏晋南北朝以后的骈体文，以数典为工，以博雅见长，议论必稽古，遣词必用事，实际上是把一种修辞方式变成了骈体文必须具备的一个条件，这就反而降低了用典在

语言表达上的修辞作用。”<sup>①</sup>说得是很有道理的。

## 排 除

用排除的方法作为铺垫，以衬托出要表达的正面意思，这种修辞方式叫做排除，又称撇语。

运用排除的方式，可以使行文曲折，语言鲜明，使主体意思更加明朗。例如：

①《孟子·公孙丑下》：“城非不高也，池非不深也，兵革非不坚利也，米粟非不多也，委而去之，是地利不如人和也。”

先用四个“非”字排除了四种情况，后句肯定“委而去之，是地利不如人和也”。

②《论语·雍也》：“冉求曰：‘非不说子之道，力不足也。’”

用“非”字排除了“不说子之道”这种情况。

③《晏子春秋·外篇·重而异者》：“臣非能动地，地固将动也。”

用“非”字排除了地震非人力所为的情况。

## 存 真

在人物对话的语言环境中，丝毫不加润色地直录谈话人的口气、情态及用语的特点，这种修辞方式叫做存真。

存真的运用，可以增强语言的形象性和真实感，能把对话

---

<sup>①</sup> 赵克勤著《古汉语修辞简论》，商务印书馆1983年3月版，第73页。



中的情景、人物的个性，生动逼真地表现出来，使人信服。

存真分语气存真和语辞存真两类。

### (一) 语气存真

指记述说话者奢吃、噉喘或戛止的情况。例如：

①《史记·张苍列传》：“及帝欲废太子而立戚姬子如意为太子，大臣固争之，莫能得。上以留侯策即止，而周昌廷争之强，上问其说。昌为人吃，又盛怒，曰：‘臣口不能言，然臣期……期……知其不可。陛下虽欲废太子，臣期……期……不奉诏。’上欣然而笑。”

把周昌既生气又着急而说话口吃的情状十分逼真地记述下来。这是奢吃。

②《史记·高祖本纪》：“诸侯及将相相与共请尊汉王为皇帝，汉王曰：‘吾闻：帝，贤者名也。空言虚语，非所守也。吾不敢当帝位。’群臣皆曰：‘大王起微细，诛暴逆，平定四海，有功者辄裂地而封为王侯。大王不尊号，皆疑不信。臣等以死守之。’汉王三让，不得已曰：“诸君必以为便……便……国家，……’甲午，乃即皇帝位汜水之阳。”

把汉王刘邦当时故作推辞，由于激动而口吃，来不及说允诺词或其他客套话的扭捏、吞吞吐吐的复杂情状如实地表现出来。《汉书》改为“诸君幸以为便于天下之民，则可矣”。“文气虽完而原文之语态失矣”。如按中华书局版《史记》标点作“诸君必以为便，便国家”，或按张龙鸾等《史记选注》作“诸君必以为便便国家”，文意上均不能真实地反映当时的情状。

③《史记·张释之列传》：“今盗宇庙器而族之，有

如……万分之一……假令……愚民取长陵一抔土，陛下何以加其法乎？”

这里说有人要掘高祖陵，因而嗫嚅不能说出口。这是嗫嚅。

④《左传·襄公二十五年》：“丁丑，崔杼立而相之，庆封为左相。盟国人于大宫，曰：‘所不与崔、庆者，……’晏子仰天叹曰：‘嬰所不唯忠于君利社稷者是与，有如上帝。’乃歃。”

“所不与崔、庆者”后应有“有如上帝”，语意才完整。书读未终，晏子抄答易其辞，因自歃。这是语句被岔断。

如实记录说话者的口吻，能显示说话者的语态，使人如闻其声，如见其人，显得真切动人。

## （二）语辞存真

指真实地记述人物的语言，以保留原来的个性和语态。例如：

①《史记·陈涉世家》：“涉已为王，王陈，其故人尝与佣耕者闻之，之陈，扣宫门曰：‘吾欲见涉。’宫门令欲搏之，自辩数乃置，不肯为通。陈王出，遮道而呼涉。陈王闻之，乃召见，载与俱归。入宫，见殿屋帷帐，客曰：‘夥颐！涉之为王沈沈者！’”

“夥颐！涉之为王沈沈者！”真实表达了这位农民朋友的语气，绘声绘影，他那惊奇的神情跃然纸上，使人如见其人，如闻其声。

②《旧唐书·李密传》：“炀帝谓宇文述曰：“‘个小儿神瞻异常，勿令宿卫！’”

“个小儿”是吴方言。《新书》改作：“此儿顾盼不常，无人卫！”反而使人感到不如原来真实。

③《五代史·汉高祖纪》：“契丹耶律德光送高祖至潞州，临决，指知远曰：‘此都军甚插刺！无大故，勿弃之！’”

“插刺”如同说“利害”。清王鸣盛《十七史商榷》卷九十八云：“今人以雄猛为插刺，当即此语。”

②③两例，均为直录方言俗语，给人以真实亲切感。

④隋裴政《梁太清实录》：“元帝使王琛联魏，长孙俭谓宇文曰：‘王琛眼睛全不转。’公曰：‘痴奴使痴人来，岂得怨我！’”

《史通·杂说》云：“此言与王邵宋孝王所类，可谓真宇文之言，无愧于实录矣。”

⑤《旧唐书·狄仁杰传》：“武后谓仁杰曰：‘安得一好汉用之！’仁杰曰：‘荆州长史张柬之，宰相才也。’”

《新唐书·张柬之传》改“好汉”为“奇士”。宋蔡絛《铁围山丛谈》卷三对此加以评论说：“王性之铨，博洽士也。尝语吾：‘宋景文作《唐书》，尚才语，遂多易前人之言，非不佳也。至若《张汉阳传》，前载武后问狄仁杰：‘朕欲得一好汉！’是语虽勿文，宁不见当时吐辞英气邪！景文则易之曰：‘安得一奇士用之！’此固雅驯，然失英气矣。’”正如清代严元照在《蕙杨杂记》中所指出的那样：“作文有当用质语者，少加润饰，反失语气。”

## 折 绕

有话不直说，而是故意绕弯子，用迂回曲折的说法来表达意思。这种修辞方式叫做折绕，又称迂回、纡辞；是婉曲之一。

运用折绕能使语言婉转含蓄，耐人寻味。例如：

①《左传·哀公十一年》：“（子胥）将死，曰：‘树吾墓楨。楨可材也，吴其亡乎！’”

楨（jiǎ），一名山楸，古人常用以做棺椁，或植墓前。意为吴国很快就要灭亡。

②《左传·僖公三十二年》：“蹇叔哭之曰：‘孟子，吾见师之出，而不见其入也！’公使谓之曰：‘尔何知？中寿，尔墓之木拱矣！’”

意为其老而昏聩。

③唐王勃《滕王阁序》：“酌贪泉而觉爽，处涸辙以犹欢。”

贪泉，泉名。相传在广州城外石门。人如饮此泉水会生贪鄙之心。涸辙，积水已干的车辙。《庄子·外物》一则寓言，写一条在涸辙中待毙的鲋鱼向庄子求救的故事。涸辙指困境。第一个典故出自《晋书·吴隐之传》。吴隐之任广州刺史，饮贪泉而仍不失清廉。这一句的意思是说，在污浊的环境中仍应保持节操。第二个典故是说处于困境仍应达观。

④清曹雪芹《红楼梦》第七回：“那焦大那里把贾蓉放在眼里？反大叫起来，赶着贾蓉叫：‘蓉哥儿，你别在焦大跟前使主子性儿！别说你这样儿的，就是你爹、你爷

谷，也不敢和焦大挺腰子呢！不是焦大一个人，你们作官儿，享荣华，受富贵！你祖宗九死一生挣下这个家业，到如今了，不报我的恩，反和我充起主子来了。不和我说别的还可，再说别的，咱们白刀子进去，红刀子出来！”

不直接说要和他拼命，而是绕一个弯儿，用“白刀子进去红刀子出来”这种曲折的说法来表示。

### 顿 挫

用含蓄的话作小的停顿，为上文作小结，然后转入下文，这种修辞方式叫做顿挫。

运用顿挫，可以使文章含蓄蕴藉。近代的林纾在《春觉楼论文·用顿笔》中说：“凡读大家之文，不但学其行气，须学其行气时有止息处。由之走长道者，惜马力，惜仆力，惜自己之脚力，必少驻道左，进糗加秣，然后人马之力皆复。文之用顿笔，即所以息养其行气之力也。”非常精辟地阐述了使用顿挫的作用。例如：

①宋欧阳修《丰乐亭记》：“滁于五代干戈之际，用武之地也。昔太祖皇帝，尝以周师破李景兵十五万于清流山下，生擒其将皇甫晖、姚凤于滁东门之外，遂以平滁。修尝考其山川，按其图记，升高以望清流之关，欲求晖、凤就擒之所，而故老皆无在者。盖天下之平久矣。自唐失其政，海内分裂，豪杰并起而争，所在为敌国者，何可胜数？及宋受天命，圣人出而四海一。向之凭恃险阻，剗削消磨。百年之间，漠然徒见山高而水清。欲问其事，而遗老尽矣。”

为了赞颂宋朝的太平盛世，在描写从前战乱后，用了含蓄

的话，作了两次小的停顿：一是在写五代时赵匡胤生擒皇甫晖、姚凤时，用“欲求晖、凤就擒之所，而故老皆无在者。盖天下之平久矣”作结。一是在写宋太祖统一天下事，然后用“欲问其事，而遗老尽矣”作结。

林纾称赞这段文章时说：“或谓‘故老无在’及‘遗老尽矣’用笔似杳，不知前之思故老，专问南唐事也；后之问遗老，则兼综南汉、吴、楚而言。本来作一层说即了，而欧公特为夷犹顿挫之笔，乃愈见风神。”（《春觉楼论文·用顿笔》）

②《汉书·丙吉传》：“丙吉字少卿，鲁国人也。治律令，为鲁狱史。积功劳，稍迁至廷尉右监。坐法失官，归为州从事。武帝末，巫蛊事起，吉以故廷尉监徵（师古曰：被召诸京师），诏治巫蛊郡邸狱。时宣帝生数月，以皇曾孙坐卫太子事系，吉见而怜之。又心知太子无事实，重哀曾孙无辜，吉择谨厚女徒，令保养曾孙，置闲燥处。吉治巫蛊事，连岁不决。后元二年，武帝疾，往来长杨、五柞宫。望气者言长安狱中有天子气，于是上遣使者分条中都官诏狱系者，亡轻重，一切皆杀之。内谒者令郭穰夜到郡邸狱，吉闭门拒使者不纳。曰：‘皇曾孙在。他人亡辜死者犹不可，况亲曾孙乎？’相守至天明，不得入。穰还以闻，因劾奏吉。武帝亦寤，曰：‘天使之也。’因赦天下。郡邸狱系者独赖吉得生，恩及四海矣。曾孙病，几不全者数焉，吉数敕保养乳母加致医药，视遇甚有恩惠，以私财物给其衣食。后吉为车骑将军军市令，迁大将军长史，霍光甚重之。”

《汉书·丙吉传》里讲到汉武帝听说监牢里要有天子气，派郭穰到牢里要把所有犯人处死。当时汉武帝信任江充，江充陷

害太子，太子被迫起兵，兵败自杀。汉武帝的曾孙因此陷在牢里。所以郭穰到来时，丙吉拒绝他不准他进去。所谓监牢里有天子气，可能是有人担心汉武帝的曾孙长大后要报仇，所以想借此来害死他。汉武帝后来也觉悟到不能杀死自己的曾孙，因此大赦天下。这里用“恩及四海矣”来作小结，从这小结中一方面赞美丙吉，一方面反衬出汉武帝的残杀之威，是很有含蓄的小顿。

运用顿挫，并非易事。清代刘熙载在《艺概·文概》中说：“章法不难于续而难于断。先秦文善断，所以高不易攀。然抛针掷线，全看眼光不走；注坡蓦润，全仗缰辔在手。明断正取暗续也。”

## 抑 扬

要表示对某人、某事加以褒扬、肯定，却故意先加以贬抑、否定。扬是实，抑是虚；或者相反，抑是实，扬是虚。这种修辞方式叫做抑扬。

运用这种方式，可以加重语势，令人信服。

抑扬可分为欲扬先抑和欲抑先扬。

(一) 欲扬先抑。例如：

①《史记·李将军列传》：“余睹李将军，悛悛如鄙人，口不能道辞。及死之日，天下知与不知，皆为尽哀。彼其忠实心诚信于士大夫也。谚曰：‘桃李不言，下自成蹊。’此言虽小，可以喻大也。”

李将军“悛悛如鄙人，口不能道辞”是抑；“及死之日，天下知与不知，皆为尽哀”、“‘桃李不言，下自成蹊’。此言虽小，可以喻大”是扬。

②唐柳宗元《捕蛇者说》：“余闻而愈悲。孔子曰：‘苛政猛于虎也。’吾尝疑乎是。今以蒋氏观之，犹信。”

“疑”为抑，“信”为扬。其目的在于肯定“苛政猛于虎”。

③《晏子春秋·内篇杂上》：“晏子为齐相，出，其御之妻从门间而窥。其夫为相御，拥大盖，策驷马，意气扬扬，甚自得也。既而归，其妻请去。夫问其故，妻曰：‘晏子长不满六尺，相齐国，名显诸侯。今者妾观其出，志念深矣，常有以自下者。今子长八尺，乃为人仆御；然子之意，自以为足。妾是以求去也。’”

“晏子长不满六尺”先抑，“相齐国，名显诸侯”后扬；“今子长八尺”先扬，“乃为人仆御”后抑。说明了“谦受益，满招损”的道理。

(二) 欲抑先扬。例如：

①《史记·淮阴侯列传》：“项王喑噤叱咤，千人皆废，然不能任属贤将，此特匹夫之勇耳。项王见人，恭敬慈爱，言语呕呕；人有疾病，涕泣分食饮；至使人有功当封爵者，印刳弊，忍不能予。此所谓妇人之仁也。”

喑噤叱咤，发怒吆喝。司马贞《索引》：“喑噤，怀怒气；叱咤，发怒声。”《汉书》作“意乌猝嗟”，亦作“喑鸣叱咤”。呕呕，和悦的样子，《汉书》作“媯媯”。刳，同“玩”。这是汉王刘邦拜韩信为大将后，韩信跟汉王分析楚汉形势时说的一番话。“喑噤叱咤，千人皆废”、“见人恭敬慈爱，言语呕呕，人有疾病，涕泣分食饮”是扬；“不能任贤将”、“人有功当封爵者，印刳弊，忍不能予。此所谓妇人之仁也”是抑。

②明刘基《卖柑者言》：“今夫佩虎符、坐皋比者，洸



光乎干城之具也，果能授孙吴之略耶？峨大冠、拖长绅者，昂昂乎庙堂之器也，果能建伊皋之业耶？盗起而不知御，民困而不知救，吏奸而不知禁，法教而不知理，坐糜廩粟而不知耻。观其坐高堂，骑大马，醉醇醴而饫肥鲜者，孰不巍巍乎可畏，赫赫乎可象也？又何往而不金玉其外、败絮其中也哉！”

皋比，虎皮，亦指武将的座席。泚泚：威武貌。教，败坏。饫，饱餐。“今夫佩虎符，坐皋比者，泚泚乎干城之具也”是扬，“果能授孙吴之略耶”是抑；“峨大冠，拖长绅，昂昂乎庙堂之器也”是扬，“果能建伊皋之业耶”是抑。“盗起而不知御，民困而不知救，吏奸而不知禁，法教而不知理。坐糜廩粟而不知耻”是抑，“观其坐高堂、骑大马，醉醇醴而饫肥鲜者，孰不巍巍乎可畏，赫赫乎可象也”是扬，“又何往而不金玉其外，败絮其中也哉”是抑。

抑扬交错，三处扬，三处抑。

③清蒲松龄《聊斋志异·狼三则》：“狼亦黠矣，而顷刻两毙。禽兽之变诈几何哉，止增笑耳。”

“狼亦黠矣”是扬，后文为抑。

④唐杜甫《前出塞九首》（之六）诗：“挽弓当挽强，用箭当用长。射人先射马，擒贼先擒王。杀人亦有限，列国自有疆。苟能制侵陵，岂在多杀伤。”

诗人采用了先扬后抑的手法：前四句以通俗而富哲理的谚语体开势，讲如何练兵用武，怎样克敌制胜；后四句却写如何节制武功，力避杀伐。先行辅笔，后行主笔。诗人既主张拥有强兵，又要以“制侵陵”为限。清代浦起龙就很有体会地说：

“上四（句）如此飞腾，下四（句）忽然掠转。兔起鹘落，如是！如是！”（《读杜心解》）这里说的“飞腾”和“掠转”，即指作品中的奔腾气势和波澜；所说的“兔起鹘落”即指在奔腾气势中自然逼出“拥强兵而反黩武”的深刻道理。

⑤《韩非子·五蠹》：“今境内之民皆言治，藏商管之法者家有之，而国愈贫；言耕者众，执耒者寡也。境内皆言兵，藏孙吴之书者家有之，而兵愈弱；言战者多，被甲者少也。”

“今境内之民皆言治，藏商管之法者家有之”、“境内皆言兵，藏孙吴之书者家有之”是扬，“而国愈贫”、“而兵愈弱”是抑。

## 舛 互

对某一事物先全部肯定下来，然后又作部分否定；或先全部否定，接着又作部分肯定。肯定是为了强调否定，而否定则是为了强调肯定。这种修辞方式就叫作舛互。

运用这种修辞方式，可以使近乎矛盾对立中的某一方面更加醒目突出，给读者以更为深刻的印象。例如：

①宋陆游《示儿》诗：“死去元知万事空，但悲不见九州同。王师北定中原日，家祭毋忘告乃翁。”

“死去元知万事空”是全部肯定，“但悲不见九州同”是部分否定。这里表现了作者强烈的爱国主义精神，对祖国统一的渴望。

②汉司马迁《报任安书》：“夫人情莫不贪生恶死，念父母，顾妻子；至激于义理者不然，乃有所不得已也。”

“人情莫不贪生恶死，念父母，顾妻子”是全部肯定，“至激于义理者不然，乃有所不得已”是部分否定，强调了“激于义理”时就不能“贪生恶死，念父母，顾妻子”。

③唐杜甫《石壕吏》诗：“听妇前致词：‘三男郾城戍。一男附书至，二男新战死。存者且偷生，死者长已矣！室中更无人，惟有乳下孙。有孙母未去，出入无完裙……’”

“室中更无人”是全部否定，“惟有乳下孙。有孙母未去，出入无完裙”是部分肯定。强调了室中除老母外，便是吃奶的孙子和没有完裙的儿媳。

④清曹雪芹《红楼梦》第二十五回：“才到房门，只见赵姨娘和周姨娘两个人都来瞧宝玉。宝玉和众人都起身让坐，独凤姐不理。”

“宝玉和众人都起身让坐”是全部肯定，“独凤姐不理”是部分否定，更显示了凤姐与众不同的性格。

### 三、篇章型辞格

#### 跳 脱

由于特殊的情境，譬如心思的急转，语意的含蓄，事物的突现，情势的突变等，而有时中断语路，使上下不能连贯。这种修辞方式叫做跳脱，又称突兀。

跳脱虽然造成语言残缺不全或间断不接，但却能收到不完整而有完整以上的情韵，不连接而有连接以上的语效，更能表现出真切入微的情景。清魏禧《日录论文》云：“又尝论古乐府以跳脱断缺为古，是已。细求之，语虽不伦，意却相属，但

章法妙，人不觉耳。然竟有各成一段，上下意绝不相属者，却增减他不得，倒置他不得。此是何故？盖意虽不属，而其节之长短起伏，合之自成片断，不可得而乱也。”

跳脱可分为急收、突接、岔断三种。

### （一）急收

一般出现在对话中。指话说到一半突然中断或改说别的话题。例如：

①《史记·高祖本纪》：“五年，……诸侯及将相相与共尊汉王为皇帝。……汉王三让，不得已，曰：‘诸君必以为便……便……国家，……’甲午，乃即皇帝位汜水之阳。”

《汉书》改为“诸君以为便于天下之民，则可矣”，反而不及《史记》意味深长。

②清曹雪芹《红楼梦》第八十六回：“宝玉笑道：‘可是我只顾爱听，也就忘了妹妹劳神了。’黛玉笑道：‘说这些倒也开心，也没有什么劳神的。只是怕我只管说，你只管不懂呢。’宝玉道：‘横竖慢慢的自然明白了。’说着，便站起来，道：‘当真的妹妹歇歇儿罢。明儿我告诉三妹妹和四妹妹去，叫他们都学起来，让我听。’黛玉笑道：‘你也太受用了。即如大家学会了抚起来，你不懂，可不是对……’黛玉说到那里，想起心上的事，便缩住口，不肯往下说了。”

“不是对”下而的话是“牛弹琴”。如果补出，反不及原语含义丰富。

### （二）突接

指话语中断后再突接前话，或者突接当时的心事。例如：

①《左传·僖公二十四年》：“晋侯赏从亡者。介之推不言禄，禄亦弗及。……其母曰：‘亦使知之，若何？’对曰：‘言，身之文也；身将隐，焉用文之？——是求显也。’”

“是求显也”突接“使知之”，与“焉用文之”不接。

②《史记·冯唐列传》：“冯唐者，其大父赵人。父徙代。汉兴徙安陵。唐以孝著，为中郎署长，事文帝。文帝辇过，问唐曰：‘父老何自为郎？家安在？’唐具以实对。文帝曰：‘吾居代时，吾尚食监高祛数为我言赵将李齐之贤，战于钜鹿下。今吾每饭，意未尝不在钜鹿也。父知之乎？’唐对曰：‘尚不如廉颇、李牧之为将也。’上曰：‘何以？’唐曰：‘臣大父在赵时，为官卒将，善李牧。臣父故为代相，善赵将李齐，知其为人也。’上既闻廉颇李牧为人，良说，而搏髀曰：‘嗟乎！吾独不得廉颇、李牧时为吾将，——吾岂忧匈奴哉！’”

“吾岂忧匈奴哉”是突接当时的心事。因为当时文帝正“以胡寇为意”，所以才有这样突然的话。如果在突接的地方加上某些词语，形式上是完整了，但说话时急切的神情反而表现不出来了。

### （三）岔断

指话尚未说完就被别人打断，或因插入说明性文字而中断。例如：

①《左传·襄公四年》：“魏绛曰：‘……获戎失华，无乃不可乎？《夏训》有之曰：“有穷后羿——”’公曰：‘后羿何如？’对曰：‘昔有夏之方衰也，后羿自钜迁于穷’”

石。””

“有穷后羿”语句未完，却突然接上“公曰：‘后羿如何？’”晋悼公打断魏绛的话，反映了晋悼公急于想了解后羿的情况。

②《史记·项羽本纪》：“项王即日因留沛公与饮。项王、项伯东向坐，亚父南向坐，——亚父者，范增也。——沛公北向坐，张良西向侍。”

在叙述坐次的过程中，被“亚父者，范增也”这个解释词语岔断。

③《左传·襄公二十五年》：“叔孙宣伯之在齐也，叔孙还纳其女于灵公，嬖，兰景公。丁丑，崔杼立而相之，庆封为左相，盟国人于大宫曰：‘所不与崔、庆者——’晏子仰天叹曰：‘婴所不唯忠于君、利社稷者是与，有如上帝！’乃歆。”

崔、庆的盟辞还未说完就被晏子岔断了，因此，杜预注曰：“盟书云：‘所不与崔、庆者，有如上帝！’读书未终，晏子抄答易其辞，因自歆。”

## 点 染

把议论、抒情跟写景、叙事有机地结合起来。抒情、议论是“点”；点就是点明，直接抒发作者情感和表明作品的思想。写景、叙事是“染”；染就是烘托、渲染，用以通过形象的描绘和具体的叙述揭示作品的主旨。

运用点染可以使文章更有神采。清代的刘熙载在《艺概·文概》中说：“揭全文之指，或在篇首，或在篇中，或在篇末。在篇首则后必顾之，在篇末则前必注之，在篇中则前注之、后

顾之。顾、注抑所谓文眼者也。”点染一般可分为两种：

(一) 先点后染

即先议论，后写景叙事。例如：

①宋苏洵《六国论》：“六国破灭，非兵不利，战不善，弊在赂秦；赂秦而力亏，破灭之道也。”

文章开门见山，提出论点，揭示全文主旨。接着围绕这个中心，从赂秦者的可悲下场和不赂秦者的失败原因两个方面进行有理有据的论证，使论点确凿无疑。最后警告北宋王朝不要重蹈六国覆辙。

②战国秦李斯《谏逐客书》：“臣闻吏议逐客，窃以为过矣。”

文章的第一句就直言不讳地表明了作者的观点，揭示了全文主旨。然后从秦国的历史（秦穆公启用由余、百里奚、蹇叔、丕豹、公孙支；孝公用商鞅；惠公用张仪；昭公用范雎）论证“客”所起的作用；以物作比，说明对人才要看是否有用，而不能仅仅看是否产于秦；最后用正反两方面的对比说明逐客的危害。宋李耆卿《文章精义》说：“文字起句，发意最好。李斯《上秦始皇谏逐客书》起句至矣，不可加矣。”

③宋柳永《雨霖铃·寒蝉凄切》词：“多情自古伤离别，更那堪冷落清秋节！今宵酒醒何处？杨柳岸，晓风残月。此去经年，应是良辰好景虚设。便纵有千种风情，更与何人说！”

这里选取的是词的下阙。“多情自古伤离别”是点，“更那堪”句是染，以“冷落清秋节”渲染离别之苦。“今宵”句是

进一步的“染”，以“杨柳岸、晓风、残月”列锦的修辞方式构成凄清的意境进一步来烘托渲染“伤离别”之情。结语处将离情则作了进一步渲染。

## （二）先染后点

即先写景物，后抒情发议论。宋代李耆卿在《文章精义》中说：“文字有终篇不见主意，结句见主意者。贾谊《过秦论》‘仁义施而攻守之势异也’、韩退之《守戒》‘在得人’之类，是也。”例如：

①元马致远《天净沙·秋思》曲：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。”

采用列锦的修辞方法，先描写枯藤老树、昏鸦、小桥、流水、古道、西风、瘦马等景物，最后点出“断肠人在天涯”这一全曲的主题。最后这一“点”，使全篇皆活，使前面那些事物有了有机的联系，而不是一些无中心无意境的零乱画面。前三句通过旅人的所见、所感、所思环境和气氛的渲染，就为最后一句点“乡思”这个主旨作了铺垫。

②《礼记·檀弓下》：“孔子过泰山侧，有妇人哭于墓者而哀。夫子式而听之，使子路问之曰：‘子之哭也，壹似重有忧者？’而曰：‘然。昔者吾舅死于虎，吾夫又死焉，今吾子又死焉。’夫子曰：‘何为不去也？’曰：‘无苛政。’夫子曰：‘小子识之，苛政猛于虎也。’”

全段八十三字，前面叙事，后得结论。特别得力于苛政和老虎相比，使人信服不疑。前为渲染，最后点明主题。

③唐李绅《古风》诗：“锄禾日当午，汗滴禾下土。谁知盘中餐，粒粒皆辛苦。”



前两句是染，用形象的艺术语言，说明粮食来之不易，农民为种粮食付出了极大的辛苦。后两句是点：正因为粮食来之不易，因此要爱惜每粒粮食。也从侧面斥责了榨取农民血汗、任意挥霍的统治者，表达了对农民的同情。

④唐李绅《古风》诗：“春种一粒粟，秋收万颗子。四海无闲田，农民犹饿死。”

前三句为染。农民辛勤劳作，四海田地尽为耕作，春播秋收，换来了好收成。最后一句是点，百姓仍受饥饿而死。这就尖锐地抨击了统治者对农民的残酷剥削，表达了对农民的深切同情。

⑤宋林升《题临安邸》诗：“山外青山楼外楼，西湖歌舞几时休！暖风吹得游人醉，直把杭州作汴州。”

前三句极写杭州的优美风景及日日歌舞游乐的热烈气氛，第四句采用“同异”的修辞手段点出主题，痛心地指出南宋统治者沉醉于表面的繁荣升平，却忘记了国土沦丧之耻，把今日的杭州当做了旧日的汴州，如此下去，杭州也会重蹈汴州的覆辙！

⑥唐李商隐《泪》诗：“永巷长年怨绮罗，离情终日思风波。湘江竹上痕无限，岷首碑前洒几多？人去紫台秋入塞，兵残楚帐夜闻歌。朝来灞水桥边问，未抵青袍送玉珂。”

这是一首自伤身世的诗。第一句写宫人失宠之怨，永巷是汉宫中幽闭有罪宫嫔的处所。“怨绮罗”即“绮罗怨”。第二句写离别之怨。第三句写虞舜二妃娥皇、女英的故事。第四句写西晋羊祜的事情。第五句写汉代王昭君被遣嫁匈奴的事情。第

六句写楚霸王的故事。以上六件事虽情况不同，性质各异，但都有伤心之事。最后两句是说，清早我来到灞桥边询问奔流不息的河水，方知以上所有伤心事，都赶不上贫寒之士忍辱饮恨、陪送贵人的痛苦。可见前面六句，全是铺垫陪衬，最后两句才是全诗的主旨。正如程梦星在《重订李义山诗集笺》中引陈帆所说：“首言深宫望幸，次言羁客离家。湘江峴首，则生死之别也；出塞楚歌，又绝域之悲、天亡之痛也。凡此皆伤心之事。然自我言之，岂灞水桥边，以青袍寒士而送玉珂贵客，穷途饮恨，尤极可悲而可涕乎？前皆假事为词，落句方结出本旨。”

⑦明刘基《郁离子·良桐为琴》：“工之侨得良桐焉，斫而为琴，弦而鼓之，金声而玉应。自以天下之美也，献之太常。使国士视之，曰：‘弗古！’还之。”

工之侨以归，谋诸漆工，作断纹焉；又谋诸篆工，作古窾焉；匣而埋诸土。期年出之，抱以适市。贵人过而见之，易之以百金，献诸朝。乐官传视，皆曰：‘稀世之珍也。’

工之侨闻之，叹曰：‘悲哉，世也！岂独一琴哉？莫不然矣！而不早图之，其与亡矣。’遂去，入于宕冥之山，不知其所终。”

工之侨以“良桐”制琴，琴“金声而玉应”，因其“美”，“献之太常”，然而却因“弗古”而被弃还。经过一番加工处理，再献给“乐官”，乐官竟换了截然不同的态度，足见这伙“乐官”崇古鄙今的坏风气及不辨良莠、不识真伪的愚昧无知。最后作者发出慨叹：“悲哉，世也！岂独一琴哉？莫不然矣！”这一笔犹一把利剑，直刺封建社会世道黑暗。琴的悲剧不正是

人的悲剧吗？结尾以点睛之笔，揭示全文主旨，文简而力胜千钧。

## 回 文

运用词的排列顺序循环往复的语句，来表示事物或情理的相互关系，使得同一语句既可顺读，又可倒读，这种刻意追求词序形式回绕的修辞方式叫做回文。这是利用汉字单音节和汉语词序特点而形成的一种辞格。

这种形式因为过于严格而常至怪僻。旧时文人常用这种形式竞相赏玩，进行文字游戏。这种刻意追求文字技巧的方式，在修辞上实用价值并不高。但也不可否认，这种形式有一定的情趣性，会产生一种回环美、往复美。

回文形成较早。宋桑世昌《回文类聚》云，回文“自伯玉妻《盘中诗》为肇端，窦滔妻作《璇玑图》而大备”。相传苏伯玉使蜀，久不归家，妻子思念至极，写此诗于圆盘中寄于他。诗的内容是这样的：“山树高，鸟鸣悲。泉水深，鲤鱼肥。空仓雀，常苦饥。吏人妇，会夫稀。出门望，见白衣。谓当是，而更非。还入门，中心悲。北上堂，西人阶。急机绞，杼声催。长叹息，当语谁？君有行，妾念之。出有日，还无期。结巾带，长相思。君忘妾，未知之。妾忘君，罪当治。妾有行，宜知之。黄者金，白者玉。高者山，下者谷。姓者苏，字伯玉。人才多，智谋足。家居长安身在蜀，何惜马蹄归不数？羊肉千斤酒百斛，令君马肥麦与粟。今时人，知四足。与其书，不能读。当从中央周四角。”诗的最后一句“当从中央周四角”是妻子对这首诗文字顺序的说明。“山”字在盘中央，词序不能回复，不能倒读。是妻子“思念男人，造成玩意儿给男人看的”（陈望道语），带有逗趣的意味。因此，《盘中诗》

还不能算是真正的回文，只是书写在盘中，从中往外盘旋曲读就行了。

要说真正的回文应该是窦滔妻的《璇玑图》。唐武则天《苏氏织锦回文记》云：“其锦纵广八寸，题诗三千余首，计八百余言。纵横反复，皆成文章。”实际八百四十一字，回环往复读来，可得诗三千七百五十二首。例如《璇玑图》（之一）：“仁智怀德圣虞唐，真志笃终誓穹苍。钦所感想忘淫荒，心忧增慕怀惨伤。”又倒读为：“伤惨怀慕增忧心，荒淫忘想感所钦。苍穹誓终笃志真，唐虞圣德怀智仁。”又例如：

①南朝齐王融《春游》诗：“池莲照晓月，幔锦拂朝风。风朝拂锦幔，月晓照莲池。”

后两句是前两句的倒读。

②唐薛涛《春》诗：“花朵几枝柔倍砌，柳丝千缕细摇风。霞明半岭西斜日，月上孤村一树松。”

可倒读为：“松树一村孤上月，日斜西岭半明霞。风摇细缕千丝柳，砌倍柔枝几朵花。”

③宋王安石《碧芜》诗：“碧芜平野旷，黄菊晚春深。客倦留甘饮，身闲累苦吟。”

可倒读为：“吟苦累闲身，饮甘留倦客。深春晚菊黄，旷野平芜碧。”

又王氏的《泊雁》诗：“泊雁鸣深渚，收霞落晚川。柝随风敛阵，楼映月低弦。漠漠汀帆转，幽幽岸火燃。壑危通细路，沟曲绕平田。”

可倒读为：“田平绕曲沟，路细通危壑。燃火岸幽幽，转帆汀漠漠。弦低月映楼，阵敛风随柝。川晚落霞收，渚深鸣雁

泊。”

全篇符合五律要求，诗中写了许多景物细节，语言流畅，意境幽深，结构谨严，顺读倒读皆诗意盎然，是不可多得的好回文诗。

④宋苏轼《题金山寺》诗：“潮随暗浪雪山倾，远浦渔舟钓月明。桥对寺门松径小，槛当泉眼石波清。迢迢绿树江天晚，霭霭红霞晚自晴。遥看四边云接水，碧峰千点数鸥轻。”

顺读倒读皆流畅得体。

⑤宋伯仁《晚春溪行》诗：“青山数里一溪横，片片花边舞燕轻。耕过水田新雨足，晴天晓色柳风清。”

既可顺读，也可倒读。

⑥清张奕光《七律·岳武穆王墓》诗：“今古垂芳遗庙立，拜瞻空恨一秦奸。森森柏树枝南问，凛凛忠魂夜北看。心赤负冤沉狱死，草膏埋骨痛碑残。钦徽是日无家返，深怨逸书封蜡丸。”

此诗可顺读也可倒读，表达了作者对忠奸爱憎分明的态度。

⑦《广东高州茂名镇观山寺回文诗》：“悠悠绿水傍林隈，日落观山四望回。幽林古寺孤明月，冷井寒泉碧映台。鸥飞满浦渔舟泛，鹤伴闹亭仙客来。游径踏花烟上走，流溪远棹一蓬开。”

此诗既可顺读，也可倒读。

除诗有回文外，词曲中也有回文。例如：

①宋苏轼《菩萨蛮》词：“峤南江浅红梅小，小梅红浅江南峤。窥我向疏篱，篱疏向我窥。老人行即到，到即行人老。离别惜残枝，枝残惜别离。”

每两句为一组回文。

②宋朱熹《菩萨蛮·次圭甫韵》词：“暮江寒碧紫长路，路长紫碧寒江暮。花坞夕阳斜，斜阳夕坞花。客愁无胜集，集胜无愁客。醒时醉多情，情多醉时醒。”

每相邻两句为回文。第一句为顺读，第二句为倒读，依次类推。

③明王元美《菩萨蛮·暮春》词：“白杨长映孤山碧，碧山孤映长杨白。春暮伤别人，人别伤暮春。雁归迷塞远，远塞迷归雁。楼倚独深愁，愁深独倚楼。”

每相邻的两句为回文。

④元无名氏《醉太平·无题》曲：“堂堂大元，奸佞专权。开河变钞祸根源，惹红巾万千。官法滥，刑法重，黎民怨。人吃人，钞买钞，何曾见。贼做官，官做贼，混愚贤。哀哉可怜！”

这首揭露和讽刺元末黑暗现实的小令，道出了千千万万被压迫被剥削的人民群众愤怒的心声。曲中只有两句是回文：“官做贼，贼做官”。切中时弊，辛辣有力。据时人陶宗仪《南村辍耕录》载：“〔醉太平〕小令一阙，不知谁所造，自京师以至江南，人人能道之。……今此数语，故录之以睬民风者焉。”可见其影响之大。

散文中也运用这种方式。例如：

⑤明袁宏道《徐文长传》：“又当诗道荒秽之时，获此

奇秘，如魔得醒。两人跃起，灯影下，读复叫，叫复读，童仆睡者皆惊起。”

作者和陶望龄在灯影下读到徐文长的文章后“读复叫，叫复读”，竟使“童仆睡者皆惊起”的情景，表现了他们对文长诗作的由衷倾慕，使读者如见其人，如闻其声。

回文由于受到过严的形式束缚，意境难以开拓，思想感情难以充分表达。有的则纯属玩弄文字技巧。因而回文佳作较少，文字游戏居多。

顶针和回文有何关系呢？“顶针所反映的是事物之间带有‘延伸性’的相互关系，呈‘甲——乙，乙——丙’的方式，一环扣一环地向前推进；回文反映的是事物之间带有‘循环性’的相互关系，呈‘甲——乙，乙——甲’的方式循环往复。”<sup>①</sup>这是需要注意的。

#### 四、三栖型辞格

### 委 婉

用婉转含蓄的语言曲折地表达思想的修辞方式，叫做委婉，又称婉曲、婉转。

古人说话、行文往往不是直陈本意，而是采取一种含蓄有致、婉转曲折的表现手法，让听读者透过字面去体会说写者的本意所在。采用委婉的方式，可以引起听读者的思索。

委婉主要有避粗俗、避冒犯、外交辞令、谦词、暗示语、客气话、模糊语、忌讳语等。

<sup>①</sup> 成传钧、唐仲扬、向宏业主编：《修辞通鉴》，中国青年出版社1991年6月版，第564页。

### （一）避粗俗

对于一些不雅的字眼，不便直说，便以婉转、文雅的话语表达出来。例如：

①《史记·魏其武安侯列传》：“坐乃起更衣，稍稍去。”

“更衣”本是换衣休息之处，憩息处或备有厕所，宾主人厕，即托言“更衣”，于是“更衣”便成为“如厕”的委婉语。《史记会注考证》：“盖宾主相见，不宜言秽褻之事。故如厕皆托言更衣。”明确指出“更衣”就是“如厕”。《论衡·四讳》：“夫更衣之室可谓臭矣。”“更衣”的含义就非常明确了。

②《汉书·玄成传》：“玄成深知其非贤（韦贤，玄成的父亲）雅意，即阳为病狂，卧便利，妄笑语昏乱。”

“便利”是“大小便”的委婉语。

③明施耐庵《水浒传》第二回：“那端王起身净手，偶来书院里少歇。”

“净手”是大小便的委婉语，因为大小便后必须净手。

④明冯梦龙《警世通言·吕大郎还金完骨肉》：“一日早晨，行至陈留地方，偶然去坑厕出恭。”

明代举行科举考试时，为防止考生擅自离开座位，设有“出恭入敬”牌，考生要出去大小便，就领取“出恭”牌，后来讳言“大便”，便以“出恭”称之。后又称大便为“大恭”，小便为“小恭”。

⑤《史记·樊郦滕灌列传》：“荒侯市人病，不能为人。”



市人，樊哙庶子，封为荒侯。“为人”是“两性关系”的委婉语。

⑥《三国志·魏书·方伎传》：“故督邮顿子献得病已差，诣佗视脉，曰：‘尚虚，未得复，勿为劳事，御内即死。临死，当吐舌数寸。’其妻闻其病除，从百余里来省之，止宿交接，中间三日发病，一如佗言。”

“御内”、“交接”均为男女交合的委婉语。

## (二) 避冒犯

对君王尊长的所作所为，有所顾忌，不敢直说，往往采用婉转的说法。例如：

①汉邹阳《狱中上梁王书》：“左右不明，卒从吏讯。”

分明是梁王昏庸不明，听信谗言加害于他，但邹阳却说是左右的人没弄明白，听从了狱吏的审讯之辞。

②《史记·李斯列传》：“且陛下富于春秋，未必尽通诸事。”

“春秋”指年龄，“富于春秋”代年轻。因年轻往往意味着阅历浅，办事不牢，故而不说二世年轻或血气方刚，而说他“富于春秋”。

③三国蜀诸葛亮《出师表》：“亲贤臣，远小人，此先汉所以兴隆也；亲小人，远贤臣，此后汉所以倾颓也。先帝在时，每与臣论此事，未尝不叹息痛恨于桓、灵也。”

诸葛亮不能直言蜀汉后主刘禅亲小人的弊病，只好用后汉桓帝刘志、灵帝刘宏二帝衰败的史实对之进行讽谏。

④汉司马迁《报任安书》：“未能尽明，明主不晓，以为仆沮贰师，而为李陵游说，遂下子理。”

司马迁下狱，遭宫刑，蒙受了莫大的耻辱，牢骚满腹，心情无比激愤，却不能直说汉武帝的罪恶，只能用“明主不晓”一句带过，惟恐冒犯。

### （三）外交辞令

即交际场合的委婉语，亦即古人交往中的礼貌语言。古人在外交场合，说话特别讲究分寸，言辞要有文采而又婉转含蓄，以至曲折到让后人很难理解原来的用意。例如：

①《左传·成公二年》：“韩厥执紼马前，再拜稽首，奉觴加璧以进，曰：‘寡君使群臣为鲁卫请，曰无令舆师陷入君地。下臣不幸，属当戎行，无所逃隐，且惧奔辟而忝两君。臣辱戎士，敢告不敏，摄官承乏。’”

在齐晋鞌之战中，齐顷公由于骄傲轻敌，被晋军打得大败，几乎被晋军俘获。齐顷公在仓惶逃命中，被晋国大将韩厥追及，幸亏车右逢丑父跟齐顷公掉换位置，齐顷公才幸免生擒。韩厥对俘虏（逢丑父冒充齐顷公，韩厥不认识齐顷公）依然行最恭敬的臣仆之礼，说出了这段既不失身份，又不卑不亢、柔中带刚的外交辞令。

②《左传·僖公三十三年》：“公使阳处父追之，及诸河，则在舟中矣。释左骖，以公命赠孟明。孟明稽首曰：‘君之惠，不以累臣衅鼓，使归就戮于秦，寡君之以为戮，死且不朽！若从君惠而免之，三年，将拜君赐！’”

秦晋殽之战，秦军大败。秦国的大将百里孟明视、西乞术、白乙丙被俘。由于晋襄公听信了母亲文嬴的话把他们释放了，先轸听说后十分生气地说：“武人花力气在战场上捉住他们，女人说几句谎话就在国都把他们释放了，毁坏战果而长敌

人志气，晋国快要灭亡了！”不回头就往地上吐唾沫。晋襄公派阳处父去追赶他们，赶到黄河边，他们原来已经上船了。阳处父解下车左边的驂马，以晋襄公的名义赠送孟明。孟明叩头说了以上的话。这里的“将拜君赐”，其实就是：“一定要来报仇”的委婉语。

③《史记·廉颇蔺相如列传》：“秦王不肯击缶。相如曰：‘五步之内，相如请得以颈血溅大王矣！’”

蔺相如大义凛然，在“秦王不肯击缶”之时，说道：“在五步之内，请让我将我颈项的血溅到你的身上吧！”实际是说，我要和你拼个你死我活，两人同归于尽。

④《资治通鉴·汉纪五十七》：“曹操遗权书曰：‘近者奉辞伐罪，旌麾南指，刘琮束手。今治水军八十万众，方与将军会猎于吴。’权以示群下，莫不响震失色。”

曹操信中约孙权在吴国打猎，孙权的部下为什么会“响震失色”呢？原来“会猎”就是“打仗”的委婉语，是一种外交辞令。

⑤《国语·越语上》：“遂使之行成于吴，曰：‘寡君句践乏无所使，使其下臣种，不敢彻声闻于天王，私于下执事曰：寡君之师徒不足以辱君矣，愿以金玉、子女赂君之辱，请句践女女于王，大夫女女于大夫，士女女于士。越国之宝毕从，寡君帅越国之众，以从君之师徒，唯君左右之。若以越国之罪为不可赦也，将焚宗庙，系妻孥，沉金玉于江，有带甲五千人，将以致死，乃必有偶，是以带甲万人事君也……’”

“是以带甲万人事君”完全是外交辞令，实际意思是“这

就相当于用一万个士兵同您作战”。

以上是用于敌对国家之间的委婉语。

⑥宋王安石《答司马谏议书》：“如君实责我以在位久，未能助上大有为，以膏泽斯民，则某知罪矣；如曰今日当一切不事事，守前所为而已，则非某之所敢知。”

王安石与司马光虽然政见不合，但私交甚厚。司马光是反对王安石变法的，写信加以反对，王安石便写了这封回信。“非某之所敢知”实际意思是，我根本就不同意这样做。

这是用于朋友、同事之间的委婉语。

#### （四）暗示语

指说到本事时，以拐弯抹角、闪烁其辞来示意，即本来想说甲事，却说乙事，本来用意在此，却偏讲成在彼。例如：

①《战国策·齐策四》：“后期年，齐王谓孟尝君曰：‘寡人不敢以先王之臣为臣。’”

暗示要孟尝君辞职。

②《史记·刺客列传》：“太子丹恐惧，乃请荆轲曰：‘秦兵旦暮渡易水，则欲长侍足下，岂可得哉！’”

燕太子丹恐怕荆轲改变主意，不去行刺秦王，又不好去催促，便用暗示的话让他早日启程。

③唐韩愈《送董邵南序》：“吾因子有所感矣。为我吊望诸君之墓，而观于其市，复有昔时屠狗者乎？为我谢曰：明天子在上，可以出而仕矣！”

韩愈本意是要劝阻董邵南游河北，却不明说对方不应该到那里去，而是绕圈子说，如果燕赵之地今天还有隐于市井的豪侠之士，也应该出仕为国效力了。

### (五) 客气话

说客气话也是一种委婉语。例如：

①《庄子·秋水》：“庄子钓于濮水，楚王使大夫二人往先焉，曰：‘愿以境内累矣！’”

“愿以境内累矣”是客气话，意思是要任用你了。

②《左传·僖公三十年》：“若亡郑而有益于君，敢以烦执事。”

这是郑大夫烛之武对秦穆公说的话。秦晋围郑，郑十分危急，郑文公派老臣烛之武去说服秦穆公，结果秦晋联盟解体，郑国解围。“敢以烦执事”，说得很客气，实际上等于说：“那就攻打郑国吧！”

### (六) 迂回语

有时，对对方的意见并不同意，又不愿意直接表明自己的观点，往往故意采取闪烁其辞的表达方式。例如：

①《论语·公冶长》：“孟武伯问：‘子路仁乎？’子曰：‘不知也。’”

“不知也”，实际含义是子路未见得仁。

②《左传·僖公二十三年》：“劳师以袭远，非所闻也。”

“非所闻也”，实际含义是我不赞成这么办。

③《论语·宪问》：“或问子产，子曰：‘惠人也。’问子西，曰：‘彼哉彼哉！’”

“彼哉彼哉”（他啊他啊），实际含义是子西这个人没有什么可值得称道的地方。

## (七) 谦词

对自己用卑下的称呼也是委婉的一种。比如，称自己为“臣”、“仆”、“牛马走”、“下走”、“走”、“仆”、“不才”、“小人”、“奴”、“妾”、“老妇”等；君王的谦称词为“不穀”、“寡人”、“孤”等。例如：

①《左传·隐公元年》：“小人有母，皆尝小人之食矣，未尝君之羹。”

②汉司马迁《报任安书》：“仆赖先人绪业，得待罪犴下，二十余年矣。”

③《左传·僖公四年》：“岂不穀是为，先君之好是继。”

④《左传·僖公四年》：“昭王南征而不复，寡人是问。”

在品德及行事方面，古人也往往采用自谦的说法。例如：

①汉司马迁《报任安书》：“请略陈固陋。”

“固陋”指固执鄙陋的见解。

②汉司马迁《报任安书》：“主上幸以先人之故，使得奏薄技。”

“薄技”指微薄的才能。

③三国蜀诸葛亮《出师表》：“庶竭驽钝，攘除奸凶。”

用“驽”（劣马）和“钝”（不锋利的刀）来比喻才能的平庸无奇。

④《晋书·陆云传》：“臣备位大臣，职在献可，苟有管见，敢不进规？”

“管见”比喻见识狭浅。

另外，忌讳语也是委婉的一种，已另立辞格，这里不再赘述。

## 阶 进

用两个或两个以上结构相似的语句，按照由小及大、由低及高、由浅及深、由轻及重、由近及远、由易及难，或者相反，像阶梯式地、有顺序、有层次地表现某一事实或说明某一道理。这种修辞方式叫做阶进，又称层递、递进、渐层。

运用这种方式，可以使读者看出事实或道理的层级性，使思想内容逐步加深，感情逐步强化，从而增强了语言的说服力和感染力。而且由于排列上讲究次序，因而读起来也就十分连贯、流畅。明代谢榛说：“长篇之法，如波涛初作，一层紧于一层。”（《四溟诗话》卷一）宋代陈骙也说：“文有上下相接，若继踵然。”并分其体为三：“其一曰叙积小至大”，“其二曰叙由粗及精”，“其三曰叙自流及原”。（《文则》丁）都是论述的这种辞格。

采用这种修辞方式，必须具备三个条件：第一，所要表述的必须有两个以上的事物；第二，这些事物必须有大小、轻重、难易、高低等的区别；第三，这些区别又有一定的程序。

如果从内容上划分，阶进可以分为顺阶进和倒阶进两种。

### （一）顺阶进

即由轻小到重大的阶进，正如《文则》所谓的“上下相接若继踵然”。例如：

①《孟子·公孙丑下》：“天时不如地利，地利不如人和。”

用“不如”、“不如”一步步突出“人和”的重要。

②《荀子·儒效》：“不闻，不若闻之；闻之，不若见之；见之，不若知之；知之，不若行之。”

用“闻之”、“见之”、“知之”、“行之”，逐层递进。

③《墨子·非攻上》：“今有一人，入人园圃，窃其桃李，众闻则非之，上为政者得则罚之。此何也？以亏人自利也。至攘人犬豕鸡豚者，其不义又甚入人园圃窃桃李。是何故也？以亏人愈多，其不仁兹甚，罪益厚。至入人栏厩，取人马牛者，其不仁又甚攘人犬豕鸡豚。此何故也？以其亏人愈多。苟亏人愈多，其不仁兹甚，罪益厚。至杀不辜人也，拖其衣裘，取戈剑者，其不义又甚入人栏厩，取人马牛。此何故也？以其亏人愈多。苟亏人愈多，其不仁兹甚矣，罪益厚。”

用“窃桃李”、“攘鸡豚”、“取马牛”、“杀不辜”，由轻到重，层次分明，逐层递进，显示了强大的逻辑力量。

④汉司马迁《报任安书》：“太上不辱先，其次不辱身，其次不辱理色，其次不辱辞令，其次诟体受辱，其次易服受辱，其次关木索、被箠楚受辱，其次剔毛发、嬰金铁受辱，其次毁肌肤、断肢体受辱，最下腐刑极矣。”

将各种刑罚由轻到重，依次排列，逐层递进，使听读者感到腐刑是最痛苦、最耻辱的一种刑罚。

⑤唐刘禹锡《鉴药》：“予受药以饵，过信而腿能轻，痹能和；涉旬而苛痒绝焉，抑搔罢焉；逾月而视分纤，听察微，蹈危如平，嗜粝如精。”

用“过信”、“涉旬”、“逾月”等词语，逐步突出日渐显著



的疗效。

以上数例在内容上的层级性，分别具有由小到大、由轻到重、由浅到深、由近及远，依次递进的特点，就如同升阶一样，故亦可称之为“阶升格”。

## （二）倒阶进

与顺阶进相反，在内容上的层级性具有由重大到轻小、由深到浅、由远到近的依次递降的特点，如同降阶一样，因此亦可称之为“趋下格”。例如：

①《孙子·谋攻》：“孙子曰：‘凡用兵之法，全国为上，破国次之；全军为上，破军次之；全旅为上，破旅次之；全卒为上，破卒次之；全伍为上，破伍次之。’”

古时以一万二千五百人为军，以士卒五百人为旅，一百人为卒，五人为伍。按用兵策略由高到低依次排列。

②《庄子·逍遥游》：“至人无己，神人无功，圣人无名。”

庄子认为“至人”是境界最高的，其次是“神人”，最后才是“圣人”。

③《孟子·尽心下》：“民为贵，社稷次之，君为轻。”

由“贵”到“次”到“轻”，依次排列，表现了孟子民贵君轻的民本思想。

有时顺阶进和逆阶进不易分辨，特别要引起注意。例如：

①明姑苏抱瓮老人辑《今古奇观》卷八：“凡花一年只开得一度，四时中只占得一时，一时中又只占得数日。他熬过了三时的冷淡，才讨得这数日的风光。”

若从“一年”到“数日”看，是由大及小的倒阶进，但其

实是由轻到重的顺阶进。因为要极言“数日”的可贵，才从那“一年”、“四时”说起。

②《礼记·大学》：“古之欲明明德于天下者，先治其国；欲治其国者，先齐其家；欲齐其家者，先修其身；欲修其身者，先正其心；欲正其心者，先诚其意；欲诚其意者，先致其知。”

表面上从“治国”到“致知”是由大及小的倒阶进，但实际上作者的本意却是追本溯源，所以仍然应该看作是顺阶进。

③明张介宾《小儿则总论》：“宁治十男子，莫治一妇人；宁治十妇人，莫治一小儿。”

表面看，由“十男子”到“一妇人”、由“十妇人”到“一小儿”，是递降的，但其实仍然是从轻到重的顺阶进，因为是极言小儿病最难治疗的缘故。

也可以把阶进分为以下四种：

#### （一）并列阶进

即把几个在意义上有差异的句子按一定的顺序并列在一起。例如：

①《史记·货殖列传》：“故善者因之，其次利道之，其次整齐之，最下者与之争。”

这是论述统治者对待民众奢侈贪欲的四种办法，分别用“善者”、“其次”、“最下者”加以评定。

#### （二）顺承阶进

即按着顺序在下句中承用上句里的某些词语来表示递进关系。例如：

①《淮南子·主术训》：“食者，民之本也；民者，国之本也；国者，君之本也。”

第二句承用第一句的“民”，第三句承用第二句的“国”。

②汉桓宽《盐铁论·本议》：“故善克者不战，善战者不师，善师者不阵。”

第二句承用第一句的“战”，第三句承用第二句的“师”。

### （三）分系阶进

此种形式是先有一个总的论述，然后再分别承用其中的关键性词语加以发挥。例如：

①《孟子·公孙丑下》：“得道者多助，失道者寡助。寡助之至，亲戚畔之；多助之至，天下顺之。”

②《史记·太史公自序》：“至于君不君，臣不臣，父不父，子不子。君不君则犯，臣不臣则诛，父不父则无道，子不子则不孝。”

③《毛诗故训传·序》：“故变风发乎情，止乎礼义。发乎情，民之性也；止乎礼义，先王之泽也。”

### （四）蝉联阶进

即用前一句的结尾作为后一句的开头，而且在两句之间有一个共同的关联词语。例如：

①《论语·子路》：“名不正则言不顺，言不顺则事不成，事不成则礼乐不兴，礼乐不兴则刑罚不中，刑罚不中则民无所措手足。”

②《孟子·离娄上》：“天下本在国，国之本在家，家之本在身。”

下句的开头与上句的结尾用同一个词，犹如链条的衔接，

一环扣一环。关联词语不仅起结构上的连接作用，而且表示了意义上的层层深入。

我们还要注意阶进和排比的区别：在内容上排比可以是并列关系，阶进则侧重层层深入，循序递进，后层意思常以前一层意思为条件和依据；在形式上，排比要求结构相同或相似，而构成阶进的各项之间，句式结构不见得完全一样。

## 隐 语

把意思隐藏在字里行间，意在內而言在外，这种修辞方式叫做隐语。

隐语的运用能使意思表达得更婉转、更含蓄，从而增加语言的趣味性、曲折性。

隐语大致可分为析字、析句、谐音三种形式。

### （一）析字

这种隐语是通过字形的分或合，来表现一定的意义。例如：

①南朝宋刘义庆《世说新语·捷语》：“人餽魏武一杯酪，魏武啖少许，盖头上题‘合’字以示众。众莫能解。次至杨修，修便啖，曰：‘公教人啖一口也，复何疑？’”

“合”拆开来便是“人”、“一”、“口”三字，因此杨修说“公教人啖一口”。这是分一字为数字。

古书中合数字为一字的现象较多。

②《后汉书·五行志》：“千里草，何青青；十日卜，不得生。”

“千里草”为“董”的析字，“十日卜”为“卓”的析字，合起来为“董卓”。

③《后汉书·公孙述传》：“述梦有人语之曰：‘八△子系，十二为期。’觉谓其妻曰：‘虽贵而祚短，若何？’妻对曰：‘朝闻道夕死尚可，况十二乎？’”

“八”、“△”合起来即“公”；“子”、“系”合起来即“孫”，“八△子系，十二为期”是说公孙述可做十二年的皇帝。

④《北齐书·文宣帝纪》：“（高洋）既为王，梦人以笔点己额。旦以告馆客王昙首曰：‘吾其退乎？’昙首再拜贺曰：‘王上加点，便成“主”字；乃当进也。’”

“王”上加点是“主”，主就是皇帝。

⑤《宋书·五行志》：“苻坚中，歌云：‘鱼羊田斗当灭秦。’‘鱼羊’，鲜也。‘田斗’，卑也。自号秦，言灭之者鲜卑也。”

⑥明田艺衡《留青日札摘钞·大明京师临濂先讖》：“元主尝召术士，问以国祚。对曰：‘国家千秋万岁，不必深虑；除日月并行，乃可忧耳。’”

“日”和“月”并行，便是“明”字。术士的意思是元朝将要被明朝所取代。

⑦《清朝野史大观》卷六《纪晓岚机警》：“纪文达公性机警敏给，好滑稽。与和坤同朝，恒隐相嘲谑，而和辄不悟。一日和乞书亭额，纪为作擘窠‘竹苞’二大字。和喜而张之。偶值高宗临幸见之，笑谕和坤曰：‘此纪昀詈汝之词，盍谓汝家个个草包也。’和坤闻而甚衔之。”

这是借析字来戏弄和坤。

⑧清吴敬梓《儒林外史》第三十二回：“胡子老官，这事在你作法便了。做成了，少不得‘言身寸’。”

“言”、“身”、“寸”三字合起来是个“谢”字，这是“酬谢”的隐语。

⑨清西周生《醒世姻缘传》第四十二回：“凡遇地方上有甚么上司经过，就向他借匡屏，借桌椅，借古董，借铺盖，借的不了。借了有还，已是支不住的，说虽借，其实都是马扁。”

“马”、“扁”合起来就是一个“骗”字。

这类隐语必须对字形进行分析，才能把它的意思搞清楚。

## (二) 析句

这类隐语，是把意思隐藏在句子里不说出来，而用相联系的上下文来表示。例如：

①唐朱揆《谐噱录》：“侯白好俳谑。一日杨素与牛宏退朝，白语之曰：‘日之夕矣。’素曰：‘以我为牛羊下来耶？’”

“日之夕矣”是取笑杨素与牛宏是牛和羊，因《诗经·王风·君子于役》里有“日之夕矣，羊牛下来”。

②明江盈科《雪涛谐史》：“世庙时，严分宜窃弄国柄。适官中多怪，符咒驱之无效。有朝士相与聚谭曰：‘宫中神器之地，何怪敢尔？’一人答曰：‘这怪是《大学》上有的：十目所视，十手所指，安得不知？’”

世庙，指明世宗朱厚熜，年号嘉靖。严嵩，号介溪，江西分宜人。“十目所视，十手所指”指严嵩。因《礼记·大学》里有“十目所视，十手所指，其严乎”，用“其严乎”的“严”暗示“严嵩”。

这种隐语和“割裂”有点相似，但又不完全相同。

### (三) 谐音

这种隐语是通过谐音来表现某种特定的意义。例如：

①唐高适《送刘评事充朔方判官赋得征马嘶》诗：  
“赠君从此去，何日大刀头？”

“大刀头”本指大刀上的刀环。《汉书·李广苏建传》载，李陵的故人任立政出使匈奴，打算暗劝李陵归汉。一次，任见到李陵，一面注视着他，一面用手多次摸自己的刀环。因“环”与“还”谐音，暗示李陵要回到汉朝。后来，“大刀头”就成了“还”的隐语。

②宋唐庚《自笑》诗：“儿馁嗔郎罢，妻寒望藁砧。”

藁，通“藁”，藁席。砧，榘板。古代处死犯人，使之席藁伏于榘上，用“铁”斩之。古人常借“藁砧”（或写作“藁砧”）指“铁”。“铁”与“夫”同音，所以“藁砧”隐含着“夫”。

隐语与双关有着密切的关系，像上面所举“严”、“环”、“铁”，都借助了双关。

有的全诗竟用隐语。如南朝陈徐陵编选《玉台新咏·古绝句四首》（之一）诗：“藁砧今何在？山上复有山。何当大刀头，破镜飞上天。”这是我国古代一首隐语与双关交织在一起的独具风格的、最为典型的隐语诗。全诗四句，句句都是隐语。第一句利用谐音隐含一个“夫”字，询问“现在丈夫在何处”；第二句用析字格，隐含一个“出”字，是说“丈夫出门去”；第三句隐含一个“还”字，这句是问“丈夫何时回来”；第四句以“镜”喻月亮，“破镜”指“月半”，整句是说“月半当还”。第一句“藁砧”指“铁”、“大刀头”指“环”，是隐语；“铁”隐“夫”，“环”隐“还”，是双关。

因为隐语含而不露，却又思之即得，因而古人经常运用这种修辞方式。

## 倒 反

说写者用相反的词句表现本意和真情，这种修辞方式叫做倒反。

运用倒反可使语言活泼、幽默、风趣，而且能蕴含深邃的思想或激越的情感。

倒反可分为倒辞和反语。

### (一) 倒辞

正话反说，用反语来透露正意，不含嘲弄讽刺意味的，称为倒辞。例如：

①南朝宋刘义庆《世说新语·温峤娶妻》：“温公丧妇。从姑刘氏家值乱离散，唯有一女，甚有姿慧，姑以属公觅婚。公密有自婚意，答云：‘佳婿难得，但如峤比，云何？’姑云：‘丧败之余，乞粗存活，便足慰吾余年，何敢希汝比？’却后少日，公报姑云：‘已觅得婚处，门地粗可，婿身名宦，尽不减峤。’因下玉镜台一枚，姑大喜。既婚，交礼，女以手披纱扇，抚掌大笑曰：‘我固疑是老奴，果如所卜！’”

豪爽不羁的温峤在为自己精心巧设的“骗局”自鸣得意时，“姿慧”的表妹早已猜到了未来夫婿的身份。这里的“老奴”不含贬义，是昵称，反映出表妹对表哥早已有了爱慕之情。

②元王实甫《西厢记》第一本第二折：“你借与我半间儿客舍僧房，与我那可憎才居止处门儿相向。”



“可憎”是“可爱”的倒辞，表示极爱，诙谐而富有生活情趣。

③唐杜甫《奉陪郑驸马韦曲》（之一）诗：“韦曲花无赖，家家恼杀人。绿樽虽尽日，白发好禁春。石角钩衣破，藤枝刺眼新。何时占丛竹，头带小乌巾。”

《杜诗集说》：“此诗全是反言，以形容其佳胜。曰‘无赖’正见其有趣，曰‘恼杀人’正见其爱杀人，曰‘好禁春’正是无奈春何，曰‘钩衣’、‘刺眼’本可憎而转觉可喜。说得抑扬顿挫，极生动之致。”

④元关汉卿《沉醉东风》曲：“忧则忧鸾孤凤单，愁则愁月缺花残，为则为俏冤家，害则害谁曾惯，瘦则瘦不似今番，恨则恨孤帷衾寒，怕则怕黄错到晚。”

“冤家”称似恨而实爱、给自己带来苦恼却又舍不得的人。

⑤清曹雪芹《红楼梦》第十九回：“宝玉道：‘没有枕头，咱们在一个枕头上罢。’……黛玉听了，睁开眼，起身笑道：‘真真你就是我命中的“魔星”，请枕这一个！’说着，将自己枕的推给宝玉，又起身将自己的再拿了一个来枕上，二人对着脸儿躺下。”

“魔星”并没有什么讽刺、憎恨的意思。

## （二）反语

反语就是说反话，或正话反说，或反话正说，多含有讥讽嘲弄的意味。古人常在如下情况下运用反语这种方式：

1. 表现自己的愤懑和不平。例如：

①《史记·淮阴侯列传》：“信曰：‘果若人言：“狡兔死，良狗烹；高鸟尽，良弓藏；敌国破，谋臣亡。”天下

已定，我固当烹。”

这是韩信被擒时所说的话。韩信戎马半生，为刘邦平定天下立下了汗马功劳，汉朝建立后，他却成了阶下囚。“天下已定，我固当烹”，显然是表激愤的话。

②《史记·李斯列传》：“臣为丞相，治民三十余年矣。逮秦地之狭隘，先王之时，秦地不过千里，兵数十万。臣尽薄材，谨奉法令，阴行谋臣，资之金玉，使游说诸侯，阴修甲兵，饰政教官，斗士尊功，臣盛其爵禄，故终以胁韩弱魏，破燕赵，夷齐楚，卒兼六国，虏其王，立秦为天子，罪一矣；地非不广，又北逐胡貉，南定百越，以见秦之强，罪二矣；尊大臣，盛其爵位，以固其亲，罪三矣；立社稷，修宗庙，以明主之贤，罪四矣；更剋画，平斗斛度量，文章布置天下，以树秦之名，罪五矣；治驰道，兴游观，以见主之得意，罪六矣；缓刑罚，薄赋敛，以遂主得众之心，万民戴主死而不忘，罪七矣。若斯之为臣者，罪足以死固久矣！”

这是李斯狱中上书中的一段话。李斯辅佐秦始皇灭六国，定天下，功勋卓著，不愧为秦国的开国元勋。始皇死后，他与赵高合谋，矫诏赐始皇长子扶苏死，立胡亥为二世皇帝。后遭赵高陷害，被捕入狱。在这通篇用反话的倾诉中，表白、祈求和满腔愤懑交织在一起，哀怨感人。

2. 用于激励和讥讪。例如：

①《左传·隐公元年》：“既而太叔命西鄙、北鄙贰于己。公子吕曰：‘国不堪贰，君将若之何？欲与太叔，臣请事之；若弗与，则请除之，无生民心。’”

“欲与太叔，臣请事之”，是激励。

②《史记·范雎蔡泽列传》：“于是范雎乃得见于离宫，详（通“佯”）为不知永巷而入其中。王来而宦者怒，逐之，曰：‘王至。’范雎缪为曰：‘秦安得王！秦独有太后、穰侯耳！’欲以感怒昭王。”

离宫，行宫，别于都中正朝的宫殿。永巷，宫中长巷。“缪为”即“谬谓”，随便乱说。

这也是激励。这种故意用反语来刺激对方，使之痛下决心，很有点激将法的意味。

③《史记·范雎蔡泽列传》：“蔡泽者，燕人也。游学于诸侯，小大甚众，不遇。而从唐举相，曰：‘吾闻先生相李兑曰：“百日之内，持国秉。”有之乎？’曰：‘有之。’曰：‘若臣者何如？’唐举孰视而笑曰：‘先生曷鼻、巨肩、魑颜、蹙颧、膝挛。吾闻圣人不相，殆先生乎？’蔡泽知唐举戏之……”

干，干请求官。曷，通“蝎”。司马贞《索隐》：“曷鼻，谓鼻如蝎虫也。”巨肩，两肩高耸。魑颜，额突。魑，义同“魁”，高大。蹙颧（cù è），塌鼻梁。膝挛，膝盖弯曲。

“吾闻圣人不相，殆先生乎”是讥讽。

### 3. 进行讽谏。例如：

①《史记·滑稽列传》：“始皇尝议欲大苑囿，东至函谷关，西至雍、陈仓。优旃曰：‘善。多纵禽兽于其中，寇从东方来，令麋鹿触之足矣。’始皇以故辍止。二世立，又欲漆其城。优旃曰‘善。主上虽无言，臣固将请之。漆城虽于百姓愁费，然佳哉！漆城荡荡，寇来不能上。即欲

就之，易为漆耳，顾难为荫室。’于是二世笑之，以其故止。”

②《史记·滑稽列传》：“威王八年，楚大发兵加齐。齐王使淳于髡之赵请救兵，赍金百斤，车马十驷。淳于髡仰天大笑，冠缨索绝。王曰：‘先生少之乎？’髡曰：‘何敢！’王曰：‘笑岂有说乎？’髡曰：‘今者臣从东方来，见道旁有馌田者，操一豚蹄，酒一盂，祝曰：‘瓠窋满篝，汗邪满车。五谷蕃熟，穰穰满家。’臣见其所持者狭而所欲者奢，故笑之。’于是齐威王益赍黄金千溢，白璧十双，车马百驷。髡辞而行，至赵。赵王与之精兵十万，革车千乘。楚闻之，夜引兵而去。”

这些反语，滑稽风趣，妙趣横生，往往能收到意想不到的效果。

## 顶 真

“为了推论事理的因果连锁关系，或描叙事物情境的递承关系”，古人常用前一句末尾的词语作为后一句开头的词语，上递下接，首尾蝉联。这种修辞方式叫做顶真，又称顶针、联珠、连珠、蝉联。

运用顶真这种修辞方式，可以使结构严密，文气连贯，抒情绵密，说理准确、周严，音律回复流畅。《艺文类聚》引南朝梁沈约《注制旨连珠表》云：“连珠者，盖谓词句连续，互相发明，若珠之排也。”其实，顶真只取词句蝉联，并无“互相发明”之义，当与之有别。

顶真有词句顶真、章句顶真两种形式。

### （一）词句顶真

词句顶真是上文末尾的词语用作下文开头的词语，这是最

为常见的一种形式。例如：

①元乔吉《小桃红·效联珠格》：“落花飞絮隔朱帘，帘静重门掩。掩镜羞着脸儿颦，颦眉尖。尖尖指屈将归期念，念他抛闪，闪咱少欠，欠你病厌厌。”

②明袁宏道《徐文长传》：“文长吾老友，病奇于人，人奇于诗，诗奇于字，字奇于文，文奇于画。余谓文长无之而不奇者也。无之而不奇，斯无之而不奇也哉。”

③《素问·厥论》：“脾主为胃行其津液者也。阴气虚则阳气入，阳气入则胃不和，胃不和则精气竭，精气竭则不营其四支也。”

④《灵枢·经脉》：“手少阴气绝，则脉不通；脉不通，则血不流；血不流，则鬢色不泽。故其面黑如漆柴者，血先死。”

⑤《论语·于路》：“名不正则言不顺，言不顺则事不成，事不成则礼乐不兴；礼乐不兴，则刑罚不中；刑罚不中，则民无所措手足。”

⑥唐李白《白云歌》诗：“楚山秦山皆白云，白云处处长随君。长随君，君入楚山里，云亦随君渡湘水。湘水上，女萝衣，白云堪卧君早归。”

⑦元马致远《汉宫秋》第三折：“我鸾舆，返咸阳；返咸阳，过宫墙；过宫墙，绕回廊；绕回廊，近椒房；近椒房，月昏黄；月昏黄，夜生凉；夜生凉，泣寒螿；泣寒螿，绿纱窗；绿纱窗，不思量。呀！不思量，除是铁心肠；铁心肠，也愁泪滴千行！”

## (二) 章句顶真

章句顶真亦称“连环体”，指上章末尾的句子用作下章开

头的句子。例如：

①三国魏曹植《赠白马王彪》诗：“谒帝承明庐，逝将归旧疆。清晨发皇邑，日夕过首阳。伊洛广且深，欲济川无梁。泛舟越洪涛，怨彼东路长。顾瞻恋城阙，引领情内伤。太谷何寥廓，山树郁苍苍。霖雨泥我涂，流潦浩纵横。中逵绝无轨，改辙登高岗。修坂造云日，我马玄以黄。玄黄犹能进，我思郁以纡。郁纡将何念？亲爱在离居。本图相与偕，中更不克俱。鸱枭鸣衡扼，豺狼当路衢。苍蝇间白黑，谗巧令亲疏。欲还绝无蹊，揽辔止踟蹰。踟蹰亦何留？相思无终极。秋风发微凉，寒蝉鸣我侧。原野何萧条，白日忽西匿。归鸟赴乔林，翩翩厉羽翼。孤兽走索群，衔草不遑食。感物伤我怀，抚心常太息。太息将何为？天命与我违。奈何念同生，一往形不归。孤魂翔故城，灵柩寄京师。存者忽复过，亡没身自衰。人生处一世，去若朝露晞。年在桑榆间，影响不能追。自顾非金石，咄嗟令心悲。心悲动我神，弃置莫复陈。丈夫志四海，万里犹比邻。恩爱苟不亏，在远分日亲。何必同衾帟，然后展殷勤。忧思成疾疹，无乃儿女仁。仓卒骨肉情，能不怀苦辛？苦辛何虑思？天命信可疑。虚无求列仙，松子久吾欺。变故在斯须，百年谁能持？离别永无会，执手将何时？王其爱玉体，俱享黄发期。收泪即长路，援笔从此辞。”

全诗共分七章，篇首有序。从第二章到第七章各章均采用了顶真的手法，使这首长诗各章间的内容上递下接，前后相因，环环相扣，结构严谨，有一气呵成之感。

②宋王安石《忆金陵三首》诗：“覆舟山下龙光寺，

玄武湖畔五龙堂。想见旧时游历处，烟云渺渺水茫茫。

烟云渺渺水茫茫，缭绕芜城一带长。蒿目黄尘忧世事，追思尘迹故难忘。

追思尘迹故难忘，翠木苍藤水一方。闻说精庐今更好，好随残汴理归艎。”

环环相扣，结构谨严。

“头尾蝉联”是顶真内部结构上的特点。就像接力赛一样，上传下接，一气呵成。上句启下，下句承上，使得结构十分紧密，语气连贯，层层深入，抒情细腻，推理严密。运用得好，就能产生“续续相生，连跗接萼”（沈德潜《西洲曲》评语）的效果，否则便会成为文字游戏。

## 列 锦

完全用名词或名词性词组构成的句子来写景抒情，这种修辞方式叫做列锦。

运用这种特殊句式，可以使读者通过一个个的画面，引起联想。这一个个画面，就像影视艺术中用蒙太奇手法把许多镜头组织起来，使之构成一部前后连贯、首尾完整的影片一样，来体现主题。例如：

①唐杜甫《旅夜书怀》诗：“细草微风岸，危檣独夜舟。星垂平野阔，月涌大江流。名岂文章著，官应老病休。飘飘何所似？天地一沙鸥。”

前两句都是名词句，第一句中心语是“岸”，第二句中心语是“舟”。长着细草、吹着微风的江岸，竖着高高的桅杆，独自在夜间停泊的小舟，给人留下更多想象的余地。

②唐温庭筠《早起》诗：“鸡声茅店月，人迹板桥

霜。”

由六个名词或名词性词组列在一起，构成了一幅清冷寂寞的乡村早景图。明代李东阳在《麓堂诗话》中评论道：“不用一二闲字，止提掇出紧关物色字样，而音韵铿锵，意象具足，始为难得。”

③宋柳永《雨霖铃·寒蝉凄切》词：“多情自古伤离别，更那堪、冷落清秋节！今宵酒醒何处？杨柳岸、晓风残月。”

“杨柳岸”、“晓风”、“残月”，由三个名词性词组组列在一起，通过读者的联想作用，构成了一幅凄清而秀丽的美景，寄寓了作者寂寞怅惘的感慨。

④宋柳永《望海潮》词：“东南形胜，三吴都会，钱塘自古繁华。烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家。”

“烟柳画桥，风帘翠幕”两句，由四个名词性词组组成，每句两个。前一句写户外的景物，后一句写院落内的景象。户外有笼罩着轻烟的柳树，有彩画装饰的小桥；户内有挡风的帘子，有翠色的帐幕。这简直就像一幅秀丽的风景画儿，由以上几个最鲜明、最生动的形象构成，不需要任何动词谓语。

⑤宋陆游《书愤》诗：“早岁那知世事艰，中原北望气如山。楼船夜雪瓜州渡，铁马秋风大散关。塞上长城空自许，镜中衰鬓已先斑。《出师》一表真名士，千载谁堪伯仲间！”

瓜州渡，即瓜州镇，在长江北岸，与镇江对峙，南宋时为江防要地。宋高宗绍兴三十一年（1161年），金兵南侵，宋将刘锜、虞允文在瓜州一带拒守，由于金兵内部厮杀，大败金



兵。陆游并未亲自参加此次战斗。大散关，今陕西省宝鸡市西南，宋时为宋、金交界处。这次战斗，陆游当时就在王炎军中。本诗第二联是千古传诵的名句。上下两句由六个名词性词组组成，不使用一个动词，勾勒出的却是气势宏伟、气氛紧张的壮美的抗金战斗画面。“楼船”、“铁马”是选取战场上最具代表性的战船、战马加以修饰，突出表现军队的雄壮有力；“夜雪”、“秋风”的环境描写突出表现了战场上肃穆的紧张气氛；“瓜州渡”、“大散关”是两军交战的战场，一为渡口，一为关隘，一水一陆，又各具特点。通过三组名词性词组表现两场激烈的战斗，显示了诗人驾驭语言的高超技巧。

在元代散曲中，采用列锦这种修辞方式更为普遍。例如：

⑥元白朴《天净沙·春》曲：“春山 暖日 和风，阑干 楼阁 帘栊，杨柳 秋千 院中。啼莺 舞燕，小桥 流水 飞红。”

又《天净沙·秋》曲：“孤村 落日 残霞，轻烟 老树 寒鸦，一点 飞鸿 影下。青山 绿水，白草 红叶 黄花。”

以上共十句，除“一点飞鸿影下”一句外，其余九句都是用组列的名词性词组构成，每两个字写出一个景物，每六个字、四个字构成一个画面，两首小令构成了两幅春秋图。

⑦元马致远《天净沙·秋思》曲：“枯藤 老树 昏鸦，小桥 流水 人家，古道 西风 瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。”

“枯藤”、“老树”、“昏鸦”三个名词性词组写出一片萧飒的秋景，造成一种黯淡凄凉的气氛，衬托出了这个旅人的内心悲哀；“小桥”、“流水”、“人家”三个名词性词组写出环境闲适，人家安居其间，显得悠闲自在，而旅人却奔波不定，更能

引起羁旅之苦和思乡之情；“古道”、“西风”、“瘦马”三个名词性词组更加重了旅途的冷落，感情的凄楚。

这几个名词性词组组合在一起，就描绘出足以令人伤感的深秋暮色图。

## 仿 拟

仿拟作为一种积极修辞方式，是陈望道先生在《修辞学发凡》一书中首先提出来的。他说：“为了滑稽嘲弄而故意仿拟特种既成形式的，名叫仿拟格。仿拟有两种：第一是拟句，全拟既成的句法；第二是仿调，只拟既成的腔调。”在这里，陈先生阐明了仿拟格的功能本质、形成特点及类聚系统，为仿拟格的研究奠定了基础。

随着修辞学的发展及对此格的研究深入，对仿拟格的界说以及类别的划分，也有了新的调整和丰富。人们认识到，“滑稽嘲弄”固然是仿拟辞格的突出功能，但绝非唯一的辞效，除此之外，还有风趣幽默、映衬对比及简洁精切等作用。而且仿拟的类型，也不仅仅是“仿句”和“仿调”两种，还有“仿词”和“仿语”；而且“仿词”现象更为常见，更能反映仿拟格的特点本质。因此，仿拟格是为使行文实现一定的辞效（滑稽嘲弄、风趣幽默、映衬对比、简洁精切等），适应特定的语境而故意仿照一种既成的词、语、句子或作品的格调，创造出偶发性的语言成分或言语作品的一种修辞方式。

仿拟这种修辞方式的特点，主要体现在以下几个方面：①功能上：仿拟虽有多种辞效，但以幽默讽刺为主旋律。②格式上：本体（被仿效者）和仿体（仿效者）拈连性地出现在同一上下文或同一语段中，靠彼此间相互衬托、相互对照来显示这一言语现象的仿拟性，从而实现一定的辞效。如果本体不出

现，只有仿体出现，这是一种“变式”。变式的存在，一定伴随有其他补充条件，或说写者随文交代这是仿自什么，或者是虽不作交代，但凭听读者的语言修养或文化素质，足以确知这是仿拟。本体是什么，在听读者的意识中，是以潜在的形式存在的。③语体上：主要适于口语的日常谈话语体和书面语的文艺语体。④形成上：形成仿拟格的因素，概括起来，不外是主观和客观两类条件。“仿似的出现，要以语言中既有的词语或既有作品为本体，以一定的语境为背景。没有本体，也就无所谓仿体，没有需要仿拟的语境，也就无由出现仿体。因而，被仿拟的词语、作品的先行存在，言语过程中需要仿拟的具体语境，是语言或言语本身形成仿拟的客观基础。又仿体和本体之间，在语义上总是存在着相类、相关、相反的联系，这种联系正是本体和仿体指称或表述的客观事物、现象、概念或判断之间的统一对立联系的反映。这种联系当然是形成仿拟的一种深层的客观因素。”另外，“修辞上的仿拟，所以异于构词、构语的仿造，异于一般的仿句、模篇的仿效，还由人们主观上的审美意识的作用。人们对语言的审美要求是立体的；贵新尚巧、喜精乐简、情义并茂。而仿拟，正是推陈出新，一新耳目，因而，给人以新颖的美感；仿拟的本体和仿体往往并用并举，新旧对照，因旧显新，给人的新颖感就更为鲜明。同时，仿拟的新，又是因文制宜之新、言简意赅之新，涉笔成趣之新，新得精切，新得凝练，新得风趣，新得巧妙，因而又给人以‘精’、‘简’、‘巧’、‘妙’等综合的美感。如果没有人们这种审美的观念，仿拟也不成其为修辞手段”。①

① 武占坤主编：《常用辞格通论》，河北教育出版社1990年10月版，第251～253页。

根据仿体的性质，仿拟可分为仿词、仿语、仿调三种。

### (一) 仿词

指以既有的词为主体，创造出修辞性的偶发词。例如：

①清曹雪芹《红楼梦》第五十二回：“晴雯道：‘宝二爷今儿千叮咛万嘱咐的，什么“花姑娘”、“草姑娘”的，我们自然有道理！你只依我的话，快叫他家的人来领他出去。’”

仿照“花姑娘”，临时造了新词“草姑娘”，非常俏皮，流露了奚落、揶揄的情态。

②《清朝野史大观》卷十二《红顶》：“晚清员外郎之有别才的，皆戴红顶，名器之滥，莫此为甚。此中却有分别：由私函请托而得者名‘笺红’，贿保及捐得者名‘银红’，诬盗杀民者名‘血红’，办交涉者名‘洋红’，襄办大婚典礼者名‘喜红’，循资格而得者名‘老红’。有人戏问曰：‘近有充大帅妾童及妻拜亲贵为干女、妾与新贵荐枕席而得者，当名何红？’客半映跃然曰：‘此可名之为“肉红”。’”

仿照“笺红”、“银红”、“血红”、“洋红”、“喜红”、“老红”而临时造了个“肉红”。新巧、精简、幽默，且有极强的讽刺意味。

这类仿词，有的属类义仿词，有的属相关仿词，有的属反义仿词，是仿拟中的一大类聚。

### (二) 仿语

仿拟前人的既成句式，表现新的内容，即运用“前人的句律，而不用其句意，以故为新，夺胎换骨”（宋杨万里《诚斋诗话》）。例如：

①宋王辟之《澠水燕谈录》十：“贡父（刘攽）晚苦风疾，鬓眉皆落，鼻梁且断。一日与子瞻数人小酌，各引古人语相戏。子瞻戏贡父云：‘大风起兮眉飞颺，安得壮士兮守鼻梁。’座中大噱。贡父恨怅不已。”

其中“大风起兮眉飞颺，安得壮士兮守鼻梁”是仿汉高祖刘邦《大风歌》“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方”（《史记·高祖本纪》）中的首尾两句而成。虽然苏轼未点明所仿，但是以刘贡父为首的座中文人学士是清楚的，知道这是仿自《大风歌》。

②清李汝珍《镜花缘》第八十七回：“紫芝道：‘若要雄壮，这有何难！我仿《庄子》：其名为屮。屮之大不知其几千里也，怒而飞，其翼若垂天之云。是屮也，海运则将徙于南冥。南冥者，天池也。《谐》之言曰：‘屮之徙于南冥也，水击三千里，抟扶摇而上者九万里，去以六月堕者也。’”

这一大段就是仿拟《庄子·逍遥游》的第一段而来的。语言活泼，诙谐风趣。

由于仿拟这种辞格在功能、格式、语体以及形成上的特殊规定性，因而就必须把韵文或散文中寻常的仿拟和辞格的仿拟区别开来。例如：

①元王实甫《西厢记》第四本第三折：“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪！”

“碧云天，黄花地”两句就是仿宋范仲淹《苏幕遮·碧云天》词中的“碧云天，黄叶地”而成。

②宋秦观《满庭芳》词：“山抹微云，天粘蕞草，画角声断谯门。暂停征棹，聊共引离樽。多少蓬莱旧事，空回首、烟霭纷纷。斜阳外，寒鸦数点，流水绕孤村。”

这是词的上阕，其中“寒鸦数点，流水绕孤村”就是仿效隋炀帝《短句》诗：“寒鸦千万点，流水绕孤村”而来。

③唐杜牧《阿房宫赋》：“明星荧荧，开妆镜也；绿云扰扰，梳晓鬟也。渭流涨腻，弃脂水也；烟斜雾横，焚椒兰也；雷霆乍惊，宫车过也；辘辘远听，杳不知其所之也。”

此赋“其比兴引喻如是其侈。然杨敬之《华山赋》又在其前，叙述尤壮。曰：‘见若咫尺，田千亩矣。见若环堵，城千雉矣。见若杯水，池百里矣。见若蚁垤，台九层矣。醯鸡往来，周东西矣。螻蛄纷纷，秦速亡矣。峰窠联联，起阿房矣。俄而复然，立建章矣。小星奕奕，焚咸阳矣。累累茧栗，祖龙藏矣。……’则《阿房赋》实模仿杨作也”。（宋洪迈《容斋五笔》卷七）

像以上这类诗词中的仿拟，有的是生吞活剥，纯属一种抄袭现象；有的是因个人写作的文思、意境与前人之作恰相吻合，借他山之石，攻自己之玉。这种仿句模篇，不无简便精切之处，可是并不具备仿拟格的修辞效果，只能说它们是寻常的模仿而已。

散文当中也不乏这种模仿的例子。例如：

④唐韩愈《圯者王承福传》：“食焉而怠其事，必有天殃，故吾不敢一日舍镬以嬉。夫镬易能，可力焉，又诚有功；取其直，虽劳无愧，吾心安焉。夫力易强而有功也，心难强而有智也；用力者使于人，用心者使人，亦其宜

也。”

“用力者使于人，用心者使人”就是仿《孟子·滕文公上》：“劳心者治人，劳力者治于人”而来。

### （三）仿调

指只按照既成的语气、格调，作夸饰性的仿拟。例如：

①清梁章钜《制义丛话》二十四：“有一秀才日喜看盲词。适届岁考，场中命题系‘子曰，赤之适齐也’至‘与之粟九百，辞’。遂援笔立就。其文曰：圣人当下开言说，你今在此听分明。公西此日山东去，裘马翩翩好送行。自古遂：雪中送炭为君子，锦上添花是小人。豪华公子休提起，再表为官受禄身。为官非是别一个，堂堂县令姓原人。得了俸米九百石，坚辞不要半毫分。案出，以不遵功令置劣等。”

这段文字就是仿照《论语·雍也》：“子华使于齐，冉子为其母请粟。……子曰：‘赤之适齐也乘肥马，衣轻裘。吾闻之也，君子周急不济富。’原思为之宰，与之粟九百，辞。子曰：‘毋！以与尔邻里乡党乎？’”

②宋黄庭坚《题画睡鸭》诗：“山鸡照影空自爱，孤鸾舞镜不作双；天下真成长会合，两兔相倚眠秋江。”

这首诗立意构思完全仿南朝陈徐陵《鸳鸯曲》：“山鸡映水那相待，孤鸾照镜不成双；天下真成长会合，无胜比翼两鸳鸯。”读来清新淡雅。

③清李汝珍《镜花缘》第八十七回：“春辉道：‘我因今日飞鞋这件韵事，久已想替他描写描写。难得有这“巨屨”二字，意欲借此摹仿几部书，把他表白一番，姊姊可

有此雅兴?’……题花道:‘我仿《反离骚》:巨履翔于蓬渚兮,岂凡履之能捷?’玉芝道:‘我仿贾谊赋:巨履翔于千仞兮,历青霄而下之。’”

这是仿扬雄《反离骚》“凤凰翔于蓬渚兮,岂驾鹅之能捷”和贾谊《吊屈原赋》“凤凰翔于千仞兮,览德辉而下之”的句子,极力夸饰鞋子之大,借而来嘲笑鞋子主人的脚大。

④清李汝珍《镜花缘》第八十七回:“紫芝道:‘我仿毛诗:巨履颺矣,于彼高冈;大足光矣,于彼馨香。’”

和例③一样,是同章回中的一段讽刺文字,只不过是例③是仿句,例④在规模上是仿章(即以整章、整篇的作品为本体,加以仿拟),是仿拟《诗经·大雅·卷阿》第九章前四句:“凤皇鸣矣,于彼高冈;梧桐生矣,于彼朝阳。”

可见,仿词新巧自然,合情人理;仿句式旧意新,虽然脱胎于前人,但许多却超越了前人;仿调语言生动活泼,诙谐有趣,讽刺幽默,锐利泼辣,能收到很好的喜剧效果。总之,风趣幽默、嘲讽讥刺、简洁精当是仿拟的基本功能。

## 错 综

使本来可以整齐匀称的语言形式,故意变为参差错落,这种修辞方式叫做错综。

正确采用这种方式,可以避免平板单调,使词面别异,句式参差,富于变化,没有雕琢的痕迹,给人以新鲜、活泼之感。

错综一般分为字词的错综和语法结构的错综两种:

### (一) 字词的错综

1. 为避免行文重复,而特意换用同义词。例如:



①《淮南子·人间训》：“以冬伐木而积之，于春浮之河而鬻之。”

“以”、“于”均为介词，义同字异，错综避重。

②《论语·公冶长》：“我不欲人之加诸我也，吾亦欲无加诸人。”

第一人称代词“吾”、“我”错综。

③唐柳宗元《捕蛇者说》：“殫其地之出，竭其庐之入。”

“殫”、“竭”意义相近，换用以见错综。

④汉扬雄《解嘲》：“吕刑靡敝，秦法酷烈，……而萧何造律。”

“刑”、“法”、“律”都是“法令”的意思，错综以显变化。

## 2. 两名错举

指将两人的姓、名、字加以错举，给人一种新鲜感。例如：

①汉班固《幽通赋》：“周贾荡而贡愤。”

周指庄周，贾指贾谊。先名后姓。

这是姓与名的错举。

②《荀子·性恶》：“天非私曾、骞、孝己而外众人也。”

曾指曾参，骞指闵子骞。闵子骞，姓闵名损，字子骞，鲁国人。先姓后字。

这是姓与字错举。

③《后汉书·崔琦传》：“今将军累世台辅，任齐伊公。”

伊指伊尹，公指周公。先上一字后下一字。

④《汉书·梅福传》：“孝武皇帝好忠谏，说至言，出爵不待廉茂，庆赐不须显功。”

廉谓孝廉，茂谓茂材。先下一字后上一字。

例③、例④是二字之称上下错举。

## (二) 语法结构的错综

指上下文在语法结构上有所变化，以避免单调呆滞。大致有如下几种情况。

### 1. 交错语次

古人在行文中，常常交错上下文语词的顺序，把前后语序有意安排得参差不一，使说的话前后有异，以见文法多变，语势矫健。例如：

①《诗经·小雅·谷风》：“习习谷风，维山崔嵬。”

改形容词“习习”作定语为形容词“崔嵬”作谓语，以形成错综。

②《淮南子·主术训》：“夫疾风而波兴，木茂而鸟集。”

改偏正词组“疾风”为主谓词组“木茂”。俞樾《古书疑义举例》卷一：“上言‘疾风’，下言‘木茂’，亦错综其词。《意林》引作‘风疾而波兴’，由不知古人文法之变而以意改之。”

③战国楚屈原《九歌·东皇太一》：“吉日兮辰良，穆

将愉兮上皇。”

改偏正词组“吉日”为主谓词组“辰良”。宋洪兴祖《补注》：“沈括存中云：吉日兮辰良，盖相错成文，则语势矫健。”

④《诗经·小雅·节南山》：“弗问弗仕，勿罔君子；式夷式已，无小人殆。”

变“勿罔君子”动词在前为“无小人殆”（相当“无殆小人”）动词在后。

⑤唐韩愈《柳州罗池庙碑》：“春与猿吟兮，秋鹤与飞。”

北宋沈括在《梦溪笔谈》中曾提到：当时的韩愈文集印本都写作“春与猿吟兮，秋与鹤飞”。沈括查对了原来的碑刻，才知道不该那么写，当为“秋鹤与飞”。说明对这种相错成文的句子当时很多人还不理解。其实变介词在宾语前为介词在宾语后，形成错综，是有意把语序加以变动的，读起来灵活矫健，清新而不落俗套，一点也没有板滞之感。

⑥《吕氏春秋·贵因》：“武王见之，胶鬲曰：‘西伯将何之？无欺我也！’武王曰：‘不子欺，将之殷也。’”

⑦汉刘向《说苑·立节》：“始我以为君不吾知也，今君死而我不死，是果不知我也。”

例⑥、例⑦都是动词宾语在动词后和在动词前的错综。也是肯定和否定句式的错综。

在复句当中，偏正复句一般是偏句在前，正句在后，但有时也可以改变偏句、正句的位置，以形成错综。例如：

⑧《孟子·梁惠王上》：“王何必曰利？亦有仁义而已矣。……王亦曰仁义而已矣，何必曰利？”

## 2. 变化句式

指在行文中杂用不同句式，使文章富于变化。例如：

①《商君书·画策》：“能壹民于战者，民勇；不能壹民于战者，民不勇。”

这是肯定句和否定句相错综。

②清曹雪芹《红楼梦》第二十回：“那些老婆子们，都‘老天拔地’，伏侍了一天，也该叫他们歇歇儿了。小丫头们也伏侍了一天，这会子还不叫他们玩玩去吗？”

这是陈述句和疑问句的错综。

③汉桓宽《盐铁论·险固》：“有备则制人，无备则制于人。”

这是主动句和被动句的错综。

④《战国策·齐策一》：“（邹忌）谓其妻曰：‘我孰与城北徐公美？’其妻曰：‘君美甚，徐公何能及君也？’——城北徐公，齐国美丽者也。忌不自信，而复问其妾曰：‘吾孰与徐公美？’妾曰：‘徐公何能及君也？’旦日，客从外来，与坐谈，问之：‘吾与徐公孰美？’客曰：‘徐公不若君之美也。’”

这段文字三问三答，各不相同。

三问：①我孰与城北徐公美？②吾孰与徐公美？③吾与徐公孰美？①与②的区别在于句式的长短；①②与③的区别在于结构各异，前者“孰与”连用，后者“与”、“孰”分开。

三答：①君美甚，徐公何能及君也？②徐公何能及君也？③徐公不若君之美也。①是复句，②③是单句；①②是反问，

## ③是直陈。

这种句式的变化避免了板滞单调，使文章变化多姿。

⑤宋陆游《金错刀行》诗：“黄金错刀白玉装，夜穿窗扉出光芒。丈夫五十功未立，提刀独立顾八荒。京华结交尽奇士，意气相期共生死。千年史册耻无名，一片丹心报天子。尔来从军天汉滨，南山晓雪玉嶙峋。呜呼！楚虽三户能亡秦，岂有堂堂中国空无人？”

最后两句的句式变原来的叙述句为反诘句，而且字数和前面的句子也发生了变化。这种有意参差，使得全诗充满了浩然正气，读来铿锵有力，有金玉之声。

另外，还有骈散的错综、直接引语和间接引语的错综等。例如：

①唐刘禹锡《陋室铭》：“无丝竹之乱耳，无案牍之劳形。南阳诸葛庐，西蜀子云亭。孔子云：‘何陋之有？’”

《陋室铭》全篇都是韵文，两两骈偶，最后由骈变散。

②《列子·汤问》：“孔子东游，见两儿辩斗。问其故，一儿曰：‘我以日始出时去人近，而日中时远也。’一儿以日初远，而日中时近也。”

一儿用直接引语，一儿用间接引语。

这里我们要注意错综和变文的区别：错综强调语序、句子的长短以及句型的变化；变文则注重词语的义同或义近而词面不同。

## 避 复

为使文章生动活泼，富于变化，增加文彩，在上下文中避

免使用相同的词语和句子结构，来表达相同或相近的内容。这种修辞方式叫做避复。

避复可分为词语的避复和句子结构的避复两种。

(一) 词语的避复。例如：

①《诗经·商颂·玄鸟》：“天命玄鸟，降而生商，宅殷土芒芒。”

商，指契，契是商的始祖，故称为商。古代传说有娥氏之女简狄，浴于河中，有燕飞过，坠其卵。简狄吞之，因而怀孕，生契。契建国于商（今河南商丘）。前用“商”，后改“商”为“殷”，避免了重复，使文章错落有致。

②汉司马迁《报任安书》：“盖文王拘而演《周易》，仲尼厄而作《春秋》。屈原放逐，乃赋《离骚》；左丘失明，厥有《国语》。”

左丘明曾作《春秋内外传》，这里举《国语》，就是为了避上文《春秋》。

③唐柳宗元《封建论》：“秦有天下，裂都会而为之郡邑，废侯卫而为之守宰；据天下之雄图，都六合之上游；摄制四海，运于掌握之内。此其所以为得也。”

这几句话说明秦始皇统一中国后，在全国废除分封制，实行郡县制的正确和中央集权的强大，字里行间洋溢着作者对秦朝实行郡县制热烈赞扬的思想感情。这里运用了“天下”、“六合”、“四海”三个同义的名词，避免了字面上的重复，生动活泼，读来琅琅上口，铿锵有力。

④《三国志·蜀书·吕凯传》：“将军若能翻然改图易迹更步，古人不难追。”

“改图”、“易迹”、“更步”，一连用了“改”、“易”、“更”三个同义词，步步逼进，就把劝告将军改变意图的迫切性表达得淋漓尽致。

(二) 句子结构的避复。例如：

①《史记·廉颇蔺相如列传》：“秦亦不以城予赵，赵亦终不予秦璧。”

“以城予赵”、“予秦璧”变了句子结构。

②《论语·乡党》：“迅雷风烈必变。”

改偏正词组“迅雷”为主谓词组“风烈”。

③唐韩愈《太原王君墓志铭》：“安身功立，无愧于国家也。”

变动宾结构“安身”为主谓结构“功立”。

④《诗经·周南·桃夭》：“桃之夭夭，灼灼其华。之子于归，宜其室家。桃之夭夭，有蕢其实。之子于归，宜其家室。桃之夭夭，其叶蓁蓁。之子于归，宜其家人。”

“灼灼其华”和“有蕢其实”均为主谓倒装句，“其叶蓁蓁”是主谓句，句子结构发生了变化。这种变化主要是为了押韵，因“蓁”和“人”均为真部；同时也避免了和一、二章句式的重复。

## 省 略

在一定的语言环境中，常常省去某些句子或句子成分，以较少的文字表达较多的内容。这种修辞方式叫做省略。运用省略可以使语言简洁明快，用语经济。

省略可主要分为省句和省词两大类。

### (一) 省句

是把见于上下文或因语急而把某些句子省掉。例如：

①《墨子·非攻上》：“至攘人犬豕鸡豚者，其不义又甚入人园圃窃桃李。是何故也？以亏人愈多，其不仁兹甚，罪益厚。至入人栏厩，取人马牛者，其不仁又甚攘人犬豕鸡豚。此何故也？以其亏人愈多。苟亏人愈多，其不仁兹甚，罪益厚。”

在“以亏人愈多”、“其不仁兹甚”中间省去了“苟亏人愈多”一句，此句见于下文。

②《史记·冯唐列传》：“上既闻廉颇、李牧为人，良说，而搏髀曰：‘嗟乎！吾独不得廉颇、李牧时为将。吾岂忧匈奴哉！’”

因语急，在“吾岂忧匈奴哉”前省去了“吾若得廉颇李牧为将”一句。

### (二) 省词

在一定的语言环境中，省去句子的某些成分。最常见的是主语、谓语、介词、宾语的省略。

1. 主语的省略。例如：

①《史记·老庄申韩列传》：“非为人口给，不能道说，而善著书。〔 〕与李斯俱事荀卿，斯自以为不如非。”

在“〔 〕”处省略了“（韩）非”。

②唐柳宗元《捕蛇者说》：“永州之野产异蛇，〔 〕黑质而白章，〔 〕触草木，〔 〕尽死。”

在前两个“〔 〕”处省去了“异蛇”，在第三个“〔 〕”



处省去了“草木”。

③《左传·定公四年》：“楚人为食，吴人及之。〔 〕奔，〔 〕食而从之。”

俞樾《古书疑义举例》卷二：“此文‘奔’字一字为句，言楚人奔也。‘食而从之’四字为句，言吴人食楚人食，食毕而遂从之也。‘奔’上当有‘楚人’字，‘食而从之’当有‘吴人’字。蒙上而省也。”

以上是承前省略主语的例子。

④《诗经·豳风·七月》：“七月〔 〕在野，八月〔 〕在宇，九月〔 〕在户，十月蟋蟀入我床下。”

在三个“〔 〕”处省去了“蟋蟀”。郑玄《笺》：“自‘七月在野’至‘十月入我床下’，皆谓蟋蟀也。”

⑤《史记·李斯列传》：“〔 〕至秦，〔 〕会庄襄王卒，李斯乃求为秦相文信侯吕不韦舍人。”

在“〔 〕”处省去了“李斯”。

以上是蒙后省略主语的例子。

2. 谓语的省略。例如：

①《左传·庄公十年》：“一鼓作气，再〔 〕而衰，三〔 〕而竭。”

在“〔 〕”处省去了“鼓”。这是承前省略谓语的例子。

②《列子·说符》：“杨子之邻亡羊，既率其党〔 〕，又请杨子之竖追之。”

在“〔 〕”省去了“追之”。这是蒙后省略谓语的例子。

3. 介词的省略。例如：

①《史记·秦始皇本纪》：“始皇置酒〔 〕咸阳宫，博士七十人前为寿。”

在“〔 〕”处省略了介词“于”。

②《史记·陈涉世家》：“若为佣耕，何〔 〕富贵也。”

在“〔 〕”处省略了介词“以”。

#### 4. 宾语的省略。

包括动词宾语和介词宾语的省略。例如：

①《论语·颜渊》：“人皆有兄弟，我独亡〔 〕。”

在“〔 〕”处省略了“兄弟”。

②《战国策·赵策四》：“必勿使〔 〕反！”

在“〔 〕”处省略了“之”。

这是动词宾语的省略。

③《史记·廉颇蔺相如列传》：“秦王不怿，为〔 〕一击缶。”

在“〔 〕”处省略了“之”。

④《战国策·齐策一》：“旦日客从外来，与〔 〕坐谈。”

在“〔 〕”处省略了“之”。

这是介词宾语的省略。

除省句、省词之外，有的则是省去词句中的部分词语。例如：

①《战国策·赵策四》：“左师公曰：‘今三世以前，至于赵之为赵，赵主之子孙侯者，其继有在者乎？’曰：‘无

有。’曰：‘微独赵，诸侯有在者乎？’曰：‘老妇不闻也。’”

“微独赵，诸侯有在者乎”一句在“诸侯”二字之下，承上文省去“之子孙侯者，其继”七字。全句的意思是，不仅是赵国没有，就是其他诸侯国〔也上推三代，甚至推算到这些诸侯国立国的时候，他们的子孙封侯的，他们的后代〕现在还有在的吗？省去的就是语句的一部分词语。

通过以上例子不难看出，不论哪种省略，都要以情景而定，不能因为省略而使语意不明，甚至造成歧义；这是一条基本的原则。例如《左传·桓公十八年》：“（春）公会齐侯于泺，〔公〕遂及文姜如齐。齐侯通焉。公谪之。〔文姜〕以告〔齐侯〕。夏四月丙子，〔齐侯〕享公，〔齐侯〕使公子彭生乘公，公薨于车。”关于这个内容，《管子·大匡》是这样记载的：“鲁桓公……以文姜会齐侯于泺。文姜通于齐侯。桓公闻，责文姜。文姜告齐侯。齐侯怒，脍公。使公子彭生乘鲁侯，胁之。公薨于车。”由于《左传》的记载省略主语之处过多，结果造成语意不明；而《管子》的记载就明确多了。

在古汉语中，省略是一种常见的修辞手法。为了使文章精炼，古人常要进行剪裁，删繁去冗，保存精华，务求以较少的文字表达较多的内容。因为经常运用这种方式，便出现了一些固定的方法和格式，省略也就成为一种语法现象。

## 自 释

述说人物、处所、事件时，插进解释语，加以说明，这种修辞方式叫做自释。运用这种修辞方式，可以使读者或听者对说写中所涉及的人物、地点、事件有比较详尽的了解。

自释可以分为释人、释地、释事三种：

## (一) 释人

指对说写中所涉及的人物用插说语加以介绍。例如：

①《战国策·齐策一》：“邹忌修八尺有余，而形貌昳丽。朝服衣冠，窥镜，谓其妻曰：‘我孰与城北徐公美？’其妻曰：‘君美甚，徐公何能及君也？’——城北徐公，齐国之美丽者也。忌不自信，而复问其妾曰：‘吾孰与徐公美？’”

“城北徐公，齐国之美丽者也”是插说语，说明徐公长相如何。

②《史记·项羽本纪》：“项王即日因留沛公与饮，项王、项伯东向坐，亚父南向坐，——亚父者，范增也。沛公北向坐，张良西向侍。”

“亚父者，范增也”是插说语，说明范增何许人。

③《左传·襄公三年》：“祁奚请老。晋侯问嗣焉，称解狐——其仇也。将立而卒。”

“其仇也”是插说语，说明解狐与祁奚的关系。

## (二) 释地

指对说写中所涉及的地名用插说语加以说明。这类插说语，有的以旧名释新名，有的以新名释旧名，有的以异名相释等。例如：

①《左传·昭公十八年》：“冬，楚子使王子胜迁许于析，——实白羽。”

杜预注：“于传时，白羽改为析。”《左传·僖公二十五年》：“秦人过析隈，人而系舆人，以围商密，昏而傅焉。”杜预注：“析，楚邑，一名白羽，今南乡析县。”隈，水流弯曲处。说明

当时的“析”，即过去的“白羽”。这是以旧名释新名。

②《左传·定公十三年》：“十三年春，齐侯、卫侯次于垂葭，——实郟氏。”

杜预注：“垂葭改名郟（jū）氏。高平钜野县西南有郟亭。”清朱骏声《说文通训定声·解部》：“郟卫地名，当在今山东曹州府钜野县。”

这是以旧名释新名。

③《左传·定公十年》：“夏，公会齐侯于祝其，——实夹谷。”

杜预注：“夹谷即祝其也。”祝其，春秋地名，即今江苏赣榆县。

这也是以旧名释新名。

### （三）释事

指对说写中所涉及的事件加以解释。例如：

①《左传·宣公二年》：“逢丑父与公易位。将及华泉，驂挂于木而止。丑父寝于辇中，蛇出于其下，以肱击之，伤而匿之，故不能推车而及。韩厥执紼马前，再拜稽首，奉觴加璧以进……”

自“丑父寝于辇中”到“故不能推车而及”，是插说语，说明“及（被赶上）”的原因。

②《史记·田单列传》：“初，淖齿之杀湣王也，莒人求湣王子法章，得之太史嬾之家——为人灌园——嬾女怜而善遇之。后法章私以情告女，女遂与通。及莒人共立法章为齐王，以莒距燕，而太史氏女遂为后，所谓‘君王后’也。”

“为人灌园”是插说语，说明法章就在太史儋家里灌园种菜。太史儋在《史记·田敬仲完世家》作“太史敖”。这是释事。

③《汉书·项籍传》：“于是梁乃求楚怀王孙心——在民间，为人牧羊，——立以为楚怀王。”

“在民间，为人牧羊”是插说语，说明当时怀王孙心的处境。

## 改 窜

指在引用他人语句时，有意识地变换个别字句或句式，这种修辞方式叫做改窜。

采用改窜的修辞方式，可以使语言更加生动准确、活泼、含蓄。

改窜可分为为避复而改窜、为避嫌而改窜、因避讳而改窜、因避熟而改窜、为鸣谦而改窜五体。<sup>①</sup>

### （一）因避复而改窜

有时为了避免和前文重复而改窜。例如：

①《孟子·尽心上》：“穷则独善其身，达则兼善天下。”

而梁武帝萧衍《请征补谢朓何胤表》作“穷则独善，达则兼济”。改“兼善”为“兼济”，就是为避免和“独善”的“善”相重。

### （二）为避嫌而改窜

<sup>①</sup> 参看杨树达编著：《汉文文言修辞学》第五章，中华书局1980年9月版，第75~82页。

指为避免误会而改变某些词语。例如：

①《史记·萧相国世家》：“上大怒，下相国廷尉，械系之。数日，王卫尉侍，前问曰：‘相国何大罪，陛下系之暴也？’”

而《汉书·萧何传》作“上大怒，下相国廷尉，械系之。数日，王卫尉侍，前问曰：‘相国胡大罪，陛下系之暴也？’”

司马迁《史记》作“相国何大罪”，而班固《汉书》改作“胡大罪”。因为相国名“何”，言“何”嫌于举相国之名，故变“何”为“胡”。

②《国语·周语上》：“昔我先王世后稷，以服事虞夏。及夏之衰也，弃稷不务，我先王不容用失其官，而自窜于戎狄之间。”

因后稷名“弃”，为避后稷之嫌，所以司马迁在《史记·周本纪》中，变“弃”为“去”，“弃稷不务”改为“去稷不务”。

### （三）因避讳而改窜

指为避免触讳而改变某些词语。例如：

①《史记·自序》：“孔子知时之不用、道之不行也，是非二百四十二年之中，以为天下仪表，贬天子，退诸侯，讨大夫，以达王事而已矣。”

而班固为忌讳“天子”，所以在《汉书·司马迁传》中，将“贬天子，退诸侯”改成“贬诸侯”。

### （四）因避熟而改窜

所谓避熟，就是指改换人们惯熟的词语。例如：

①《周易·系辞上》：“书不尽言，言不尽意。”

而陈后主《与詹事江总书》引作“言不写意”，改“尽”

为“写”。

②三国魏曹丕《与吴质书》：“酒酣耳热，仰而赋诗。”

而梁简文帝萧纲《与刘孝仪令》作“酒阑耳热，言志赋诗”，改“酣”为“阑”。

#### （五）为鸣谦而改窜

所谓鸣谦改窜，是为表示自己的谦虚而改换词语。例如：

①《晏子春秋·杂篇下》：“圣人千虑，必有一失；愚人千虑，必有一得。”

而《汉书·韩信传》作：“广武君曰：‘臣闻智者千虑，必有一失；愚者千虑，亦有一得。故曰“狂夫之言，圣人择焉”。顾恐臣计未必足用，愿效愚忠。……’”

这是赵国谋臣广武君李左车被韩信俘获后与韩信的一段对话。为了表示自己的谦虚，广武君将《晏子》中的“必”改为“亦”。



### 第三章 美学观

追求语言的优美，是修辞的本质所在，是修辞民族性和时代性之所系。古人对修辞语用美感形态的追求，其总的趋向和现代汉语是基本一致的，是大同小异的。例如“形象美”、“生动美”的讲究，“新鲜美”和“巧妙美”、“声韵美”和“和谐美”的追求，“夸饰的震撼美”、“错综的绚丽美”的追求等等，古与今是一脉相承而共存并现的。但语用美属于社会美的性质，属于艺术创造美的范畴，艺术创造过程始终伴随着创造者的主观好尚和思想倾向，而创造者个人的主观好尚和思想倾向，又不能不受到具体的历史条件的制约。古今的历史条件不同了，因而表现在古今语用美感形态上，就不能不表现出某种程度的侧重点上的差异。比较古今汉语的修辞现象、美感形态的追求，我们突出感到如下几个方面的美感形态，是古人所刻意追求的，表现了古今汉语修辞的时代性。

## 第一节 以少总多的精约美

言简意赅是古人特别推崇的。陆机在《文赋》中说：“要辞达而理举，故无取乎冗长。”古文学家韩愈在《答李翊书》中所提倡的“惟陈言之务去”，也是推崇精约风格的。桐城古文学派首领方苞说：“夫文未有繁而能工者。如煎金锡，粗矿去，然后黑浊之气竭而光润生。”（《与程若寒书》）冶炼金锡，去掉渣滓，才能显出金锡的光泽；只有精凝，文章才有文采。桐城古文学派另一代表人物刘大櫆也说过：“凡文笔老则简，意真则简，气蕴则简，品贵则简，神远而含藏不尽则简。”（《论文偶记》）他所说的“笔老”就是指语言形式的精约赅当，而“意真”、“气蕴”、“神远”等则是指思维的精粹。因此，要想达到言语精凝，不仅要在语言形式上做到“笔老”，而且还要在语意内容上做到意真、理当。只有这样，才能真正准确无误地反映出客观事物本质的那种基本信息。郑板桥以善于画竹著称，他曾给自己的画竹题诗说：“四十年来画竹枝，日间挥写夜间思。冗繁削尽留清瘦，画到生时是熟时。”又说：“删繁就简三秋树，领异标新二月花。”去掉多余的枝叶，才显出竹子的清瘦精神和三秋树的疏朗风格。说话写文章也是这样，只有像郑板桥画竹那样，把“冗繁”的词语“削尽”才便于显出语义的主旨，做到言语简洁、辞约意丰。这种具有精约美的作品，具有一种清淡峻雅、平和舒缓的语气，读来让人感到悠闲。当我们品味这种作品时，觉得它好像出污泥而不染的荷花，像“三秋之树”，富有一种天然去雕饰的自然的美感，显豁疏朗的明晰美感。

古人为了使自己的作品达到精约，于是他们苦心孤诣，把惟一需要的词语运用到惟一需要的位置上。从信息论的角度来说，即是把信源编码（说写者选择的语言形式）尽可能缩短，一直简到了能容载全部信息而又没有冗余为止。这就是我们通常所说的用最简练的语言表达最丰富的思想内容。例如：

①《礼记·檀弓下》：“孔子过泰山侧，有妇人哭于墓者而哀。夫子式而听之，使子路问之曰：‘子之哭也，壹似重有忧者？’而曰：‘然。昔者吾舅死于虎，吾夫又死焉，今吾子又死焉。’夫子曰：‘何为不去也？’曰：‘无苛政。’夫子曰：‘小子识之，苛政猛于虎也。’”

全文仅八十三字，有背景，有人物，有问话，有答话，而且有由此得出的结论。层层写来，文字简洁而具体，有极强的说服力。

②唐刘禹锡《陋室铭》：“山不在高，有仙则名；水不在深，有龙则灵。斯是陋室，惟吾德馨。苔痕上阶绿，草色入帘青。谈笑有鸿儒，往来无白丁。可以调素琴，阅金经。无丝竹之乱耳，无案牍之劳形。南阳诸葛庐，西蜀子云亭。孔子曰：‘何陋之有？’”

全文仅八十一字，谱出了一曲陋室颂歌，流芳千载。文中有譬喻、有用典、有对偶、有设彩、有对比，句句如金石掷地，自然流畅，一气呵成，余韵悠长，耐人寻味。人们从中感到，不仅写了陋室，陋室的主人那种遇变不惊、处危不惧、坚守贞操的形象也活现出来。

③清姚鼐《登泰山记》：“泰山之阳，汶水西流；其阴，济水东流。阳谷皆入汶，阴谷皆入济。当其南北分者，古长城也。最高日观峰，在长城南十五里。”

这是一段总述泰山地理位置的文字，仅四十六字，行文雅洁，惜字如金，脉络清晰，构思缜密，富有表现力。

④元白朴《天净沙》（四首）曲：

### 春

春山暖日和风，阑干楼阁帘栊，杨柳秋千院中。啼莺舞燕，小桥流水飞红。

### 夏

云收雨过波添，楼高水冷瓜甜，绿树阴垂画檐。纱橱藤簟，玉人罗扇轻缣。

### 秋

孤村落日残霞，轻烟老树寒鸦，一点飞鸿影下。青山绿水，白草红叶黄花。

### 冬

一声画角谯门，半亭新月黄昏，雪里山前水滨。竹篱茅舍，淡烟衰草孤村。

这组小令，写的是四时景物。“四支曲子的意象都非常密集，形成了一个复合意象群，恰似影视中的蒙太奇手法。它基本上是由形容词加名词两个字组成一个意象，意象与意象之间直接拼合，几乎不要什么过多的语法因素”。采用这种集锦的写法，不仅简洁、凝炼，而且由意象叠加与组合形成的意境鲜明绚丽，能给人以丰富的想像余地，达到了传统文人所追求的“诗中有画”的境界。“汉人的思维注重于整体上的把握，把

‘神’放置在‘形’之上，强调的是‘意会’、‘神到’”。而“这种意会有无限的诗情画意，在中国人的审美中有着很高的地位”。<sup>①</sup>

⑤元姚燧《凭阑人·寄征衣》曲：“欲寄君衣君不还，不寄君衣君又寒。寄与不寄间，妾身千万难。”

这首小令描写的是一位独守闺房的贤淑妻子给远行的丈夫寄寒衣时的矛盾心情。仅二十四字，尚不及一首七绝长，毫不拖泥带水。在如此短小的篇幅中，作者用清新的笔触，极其曲折细致地把思妇的寄也不是、不寄也不是的为难心绪表达得淋漓尽致。

⑥元贯云石《寿阳曲》：“新秋至，人乍别。顺长江水流残月。悠悠画船东去也，这思量起头儿一夜。”

这首小令仅有二十八字，诗人以少总多，把情景集中于离别的“头儿一夜”，给以后的相思留下了馀地，意味深长，耐人寻味。

从以上所举例子可以看出，这种以少总多给人一种精约美的作品，在遣词造句上，极其考究，篇幅短小精悍，内容丰富，馀音绕梁，使人回味无穷，从中得到一种美的享受。这类作品常运用的修辞方式有用典、互文、并提、集锦、双关等。

## 第二节 声韵跌宕的音乐美

有声语言的物质形态本身就具有修辞的价值。利用语音手

<sup>①</sup> 王希杰著：《修辞学通论》，南京大学出版社1996年6月版，第327页。

段取得积极的表达效果，这是古人早已注意到了的。刘勰在《文心雕龙·声律》中就说过：“声画妍蚩，寄在吟咏。吟咏滋味流于字句，气力穷于和韵。”强调作品声韵的和谐，要有音乐美，要达到“声转于吻，玲玲如振玉；辞靡于耳，累累如贯珠”。明代谢榛《四溟诗话》卷一中也说过：“凡作近体，诵要好，听要好，观要好，讲要好。诵之行云流水，听之金声玉振，观之明霞散绮，讲之独茧抽丝。此诗家四关。使一关未过，则非佳句矣。”语音中的叠音、双声、叠韵、平仄以及与语音有关的节奏、旋律等因素，它们本身虽然并不表示意义，但只要精心地把它们加以编织，便可产生各种音乐美感，收到良好的修辞效果。

语言的音乐美是由语句的音流、声韵、节奏等符合乐律的安排形成的。汉语的音节元音占优势，乐音成分大，语音响亮，有四声的高低变化，有声韵的同异联系；汉语的词，有单音词、复音词，有双声词、叠韵词、叠音词，词和词有同音异义，还有异音同义的联系。这就为选炼语音，实现语言的音乐美，提供了充分的条件，从而决定了汉语富于音乐美的民族特色。<sup>①</sup>

古人重视语言的音乐美，他们在写作的过程中，在词音的调配上舍得下功夫。因而，他们的作品声韵和谐，抑扬有致，动静有节，读起来琅琅上口，听起来优美悦耳，达到了音意兼美的效果，成为美学观上的鲜明特点之一。

下面仅就利用叠音、双声、叠韵、押韵、平仄、节奏等方面所产生的修辞效果进行探讨。

---

<sup>①</sup> 参见武占坤：《现代汉语读本》，北京语言学院出版社1986年7月版，第527页。

### 一、叠音运用的乐律美

通过叠音来构词或构形，是我们汉语里有悠久的历史传统和鲜明的民族特色的词汇、语法现象，是促成音乐美的手段之一。古代汉语中叠音词十分丰富，仅据清代史梦兰的《叠雅》所收集的古书中的叠音词就多达四千余条。叠音即同一音节的重叠，也是同一声、韵有规律地交错出现，因而能给人一种有规律变化的乐律感。因此，叠音词所产生的音乐美，比起双声词、叠韵词来更加鲜明。同时，词的音节复沓回环所造成的繁复音象，用来表情达意，便显得更为情深意切；用来拟声状物，则显得传音尽态；如果用以渲染气氛、描绘意境，则显得气氛更加浓郁，意境更加深邃。刘勰在谈到叠音运用的作用时说：“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。故灼灼状桃花之鲜，依依尽杨柳之貌；果果为日出之容，漉漉拟雨雪之状；喈喈逐黄鸟之声，嚶嚶学草虫之韵。……并以少总多，情貌无遗矣。”（《文心雕龙·物色》）说明这类词的合理运用，确实能收到声情并茂、音意兼美的表达效果。例如：

①《诗经·郑风·风雨》：“风雨凄凄，鸡鸣喈喈。”

②《敕勒歌》：“天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”

例①、例②是写景的。叠音词的运用，使物景显得深远醇厚，情貌真切，读来铿锵，顺口动听。

③元姚燧《醉高歌·感怀》（二）曲：“岸边烟柳苍苍，江上寒波漾漾。阳关旧曲低低唱，只恐行人断肠。”

《感怀》（二）描写送人的场面。“苍苍”、“漾漾”叠字的运用，使人顿生遥迢渺远之感。如此一个清幽浩渺又略带几分凄寒的环境，烘托出了送别的氛围。

④元陈草庵《山坡羊》(二)曲：“路遥遥，水迢迢。功名尽在长安道，今日少年明日老。山，依旧好；人，憔悴了。”

这里写求取功名道路的漫长遥远。除用“长安道”把人们耗费在仕途的抽象时间化为具体的空间的形象外，更用“遥遥”、“迢迢”反复形容功名的渺不可期。

以上是用叠音词描绘景物以音状景的。利用音节的重叠，像绘画的层层渲染，使得画面鲜活而生动，或浑厚壮美。

⑤《诗经·秦风·蒹葭》：“蒹葭苍苍，白露为霜。”

⑥《诗经·卫风·淇奥》：“瞻彼淇奥，绿竹青青。”

⑦《诗经·周南·桃夭》：“桃之夭夭，灼灼其华。”

这是状物的。

⑧《诗经·卫风·氓》：“氓之蚩蚩，抱布贸丝。”

⑨《诗经·卫风·氓》：“总角之宴，言笑晏晏，信誓旦旦。”

⑩《诗经·王风·君子阳阳》：“君子阳阳，左执簧，右招我由房，其乐只且。”

⑪《诗经·秦风·黄鸟》：“维此仲行，百夫之防。临其穴，惴惴其慄。”

以上是写人的情态的。

⑫《诗经·王风·黍离》：“行迈靡靡，中心摇摇。”

⑬《诗经·大雅·公刘》：“笃公刘，于京斯依，跼跼济济，俾筵俾几。”

⑭《诗经·小雅·伐木》：“蹲蹲舞我。”

⑮唐杜甫《登高》诗：“无边落木萧萧下，不尽长江



滚滚来。”

以上是用以描写动作的。

⑯《诗经·秦风·黄鸟》：“黄鸟咬咬，止于棘。”

⑰杜甫《兵车行》诗：“车鳞鳞，马萧萧。”

⑱唐白居易《琵琶行》诗：“枫叶荻花秋瑟瑟。”

⑲元无名氏《天净沙》曲：“平沙细草斑斑，曲溪流水潺潺。”

以上是用以摹拟声音的，以音显动。

通过读这些例句，我们感到，运用叠字在汉语中有着悠久的传统。古人重视叠音词的运用，因为他们已注意到运用叠音词所产生的音乐效果。比如：

⑳《古诗十九首》(十)：“迢迢牵牛星，皎皎河汉女。纤纤擢素手，札札弄机杼。终日不成章，泣涕零如雨。河汉清且浅，相去复几许？盈盈一水间，脉脉不得语。”

整首诗共十句，就有六处用了叠音词，这不仅使得声调和谐，增强了节奏感，而且更富形象性，加强了描写的修辞效果。

㉑元王德信《十二月过尧民歌·别情》曲：“自别后遥山隐隐，更那堪远水粼粼。见杨柳飞绵滚滚，对桃花醉脸醺醺。透内阁香风阵阵，掩重门暮雨纷纷。”

这是《别情》的前曲，共六句，用来写景，一连用了六个叠音词，由远及近地逐步渲染，烘托出一个情调感伤的氛围，无雕琢之感，显得委婉流畅。这首小令，“对偶、音律、平仄、词句皆妙”（周德清《中原音韵》）的评价是不为过的。

㉒元周文质《叨叨令·悲秋》曲：“叮叮当当铁马儿乞留玎琅闹，啾啾唧唧促织儿依柔依然叫。滴滴点点细雨儿

浙零浙留哨，萧萧洒洒梧叶儿失流疏刺落。睡不着也么哥，睡不着也么哥，孤孤另另单枕上迷彪模登靠。”

这首小令用大量富于民间口语色彩的象声词汇，来形容不同的秋声，描摹生动、细腻，与全篇从听觉角度写的立意相符合，音节铿锵。虽不着一秋字，可秋意盎然；虽不落一愁字，而愁态毕现。

⑳宋李清照《声声慢·寻寻觅觅》词：“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候，最难将息。三杯两盏淡酒，怎敌它、晚来风急！雁过也，正伤心，却是旧时相识。满地黄花堆积，憔悴损，如今有谁堪摘？守着窗儿，独自怎生得黑！梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴。这次第，怎一个愁字了得。”

这首词上下两片共九十七字，创造性地运用了十八个叠字，占了整首词近五分之一的篇幅。李清照运用叠字，字是常用的字，重叠后成为常用的词，组句后是明白如话的句子，因而显得清新而自然。从声调上看，起首连下十四个叠字，除“觅觅”、“冷冷”外，均为齿音字，发音轻细而凄清，从声调上就表现出凄苦、悲惨的心理状态：“凄凄惨惨戚戚”还含有隐泣的象声作用。“点点滴滴”是四个重音字，读起来短促而跳荡，就如同雨打梧桐的滴答声。前十四个叠字，铿锵和鸣，备极凄然，堪称千古妙笔。而后“点点滴滴”四字，小叠遥合上片大叠，自然熨贴，大有“大珠小珠落玉盘”之势。“乐感整一，哀婉凄咽”，催人泪下。

㉑元乔吉《天净沙·即事》曲：“莺莺燕燕春春，花花柳柳真真。事事风风韵韵，娇娇嫩嫩，停停当当人人。”

这首小令通篇用叠字写成，不著一单字，这是乔吉首创。李清照《声声慢》叠至十八字，前人公认为叠字最成功的典范。乔吉此曲在深婉精当方面虽然难与《声声慢》相比，但在“意境明丽鲜活，音韵流畅优美”方面，也自有独到之处。

叠字词的修辞效果也可以从另一个角度反映出来。如唐代王维的《积雨辋川庄作》诗有“漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂”句，而中唐的李嘉祐化用王维诗句，也写过类似的诗句：“水田飞白鹭，夏木啭黄鹂。”拿李诗和王诗相比，字面上只是少用了“漠漠”、“阴阴”两个叠音词，李诗就显得逊色多了。李诗虽然也给人们展示出一个鲜明的画面儿，可在音律上却没有什麼特色，意境也较一般化，景象也显得单薄，缺乏一种透视感。王诗多用了“漠漠”、“阴阴”两个叠音词，那就大不一样了，在声韵上就显得舒展、跌宕、轻柔；在意境上显得开阔深邃。“漠漠”显示了水田的广阔平坦，“阴阴”显示了树木的茂密葱茏幽深。在那宽广平坦一望无际的水田上空，白鹭在自由地翱翔；在那郁郁葱葱、浓荫蔽日的树林里，黄鹂高兴地歌唱，给人以寂静、清幽、色彩鲜明的美感。在这幽静的环境中，白鹭在飞舞，黄鹂在鸣唱，以静衬动，动者愈见其动，静者愈显其静。这两个叠音词的选用，确实给全诗增添了无限的神韵。

另外，叠音除叠音词和两个单音词的相叠以外，还有单音词的重复运用，同样也会造成回环往复、层层递进的乐律感。例如：

⑤元无名氏《塞鸿秋·山行警》曲：“东边路·西边路·南边路，五里铺·七里铺·十里铺；行一步·盼一步·懒一步，霎时间·天也暮·日也暮·云也暮。斜阳满地铺，回首生烟雾。兀的不·山无数·水无数·情无数！”

“路”、“铺”、“步”、“暮”、“数”等反复叠用，节奏鲜明，回环往复。

## 二、平仄交替的跌宕美

因为汉语是有声调的语言，所以汉语的格律诗才有了特有的平仄律。平仄是汉字声调的两大类型。传统的汉语四声分为平仄两大类，平就是平声，仄就是包括上去入三声。仄声也叫侧声；“侧”就是不平的意思。利用声调的平仄构成节奏，是汉语的一个重要特点。沈约在《谢灵运传论》中说：“一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。”讲的就是近体诗平仄交替规则问题。所谓“一简之内，音韵尽殊”，就是平声与仄声的音节应当交叉交错使用，不能连续运用。也就是说，凡第一个节奏单位是平的（以节奏的第二个字为准），第二个节奏必须用仄，接着第三个节奏又得用平；如果是七言诗，那末了的一个节奏（一个字）必须用仄。同样的道理，凡是第一个节奏是仄的，第二个节奏必须用平，接着第三个节奏用仄，最后一个节奏用平。譬如：

### ①唐杜甫《登高》诗：

“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。”

——||——|      ||——||—

### ②唐李商隐《无题》诗：

“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干。”

——||——|      ||——||—

### ③唐王勃《送杜少府之任蜀川》诗：

“海内存知己，天涯若比邻。”

||——|      ——| —

所谓“两句之中，轻重悉异”，就是每联内部的两句要构成一个整体，上句和下句的平仄是相对立的。比如前面所举各例均是，在一句里平仄相间，在对句里平仄相异，读起来抑扬顿挫，跌宕起伏，铿锵悦耳，使人感到节奏和谐，富于音乐美。

那么，根据什么分平仄两大类呢？主要是由于语音的高低变化构成，与音值的升降有关。平声是平的，不升不降，平而长；上去入三声都是不平的，或升或降，曲而短。两类声调交错出现，就可以使音调错综，铿锵动听而有变化，不致于陷入单调板滞。律诗和平仄格律，主要出于声调的讲究产生的。例如：

④唐王之涣《登鹳雀楼》诗：

“白日依山尽，仄仄平平仄  
 黄河入海流。平平仄仄平  
 欲穷千里目，㊦平平仄仄  
 更上一层楼。”仄仄仄平平

这是一首五言绝句，除了第三句的“欲”该用平声而用了仄声外，其他都严格按照近体诗和平仄要求。而“欲”字是句首字，不在节奏点上，平仄要求可以从宽。

⑤唐李商隐《安定城楼》诗：

“迢递高城百尺楼，㊦仄平平仄仄平  
 绿杨枝外尽汀州。㊦平㊦仄仄平平  
 贾生年少虚垂涕，㊦平㊦仄平平仄  
 王粲春来更远游。㊦仄平平仄仄平  
 永忆江湖归白发，仄仄平平平仄仄  
 欲回天地入扁舟。㊦平㊦仄仄平平

不知腐鼠成滋味，④平仄仄平仄仄  
 猜意鸩雏竟未休。”仄仄平平仄平平

这是一首七言律诗，符合律诗的平仄要求。

这种平仄运用的规律看来很复杂，有许多讲究，但其基本要求只有一点：平仄相间。这样构成一种节奏，读起来抑扬顿挫，高低长短互相交替，形成一种语音上“平平——仄仄、仄仄——平平”的美感，古人就把它叫做声律。平仄是近体诗、词、曲等韵文中最重要的格律要素。这种声律的形成，大概在齐梁之际。唐封演《闻见记》云：“永明中，沈约文辞精拔，盛解音律，遂撰《四声谱》。时王融、刘绘、范云之徒慕而扇之，由是远近文学转相祖述，而声韵之道大行。”

### 三、押韵的回环美

押韵又称“压韵”。所谓韵，是指几个字的主要元音和韵尾相同，它们能在诗歌中互相押韵，这些字就属于同一韵。所谓“押韵”，就是把两个以上的同韵字放在一句或一联的末了，因此把相押的字叫做“韵脚”。例如：

①《诗经·邶风·相鼠》：“相鼠有皮，人而无仪。人而无仪，不死何为？相鼠有齿，人而无止。人而无止，不死何俟？相鼠有体，人而无礼。人而无礼，胡不遄死？”

“皮”、“仪”、“仪”、“为”，歌部；“齿”、“止”、“止”、“俟”，之部；“体”、“礼”、“礼”、“死”，脂部。整首诗相押的字均在句子的末尾，从每章押韵字的位置看属句尾韵。从每章的韵数来看是一韵到底。需要说明的是，这里是按古韵三十部未归部的。

②唐王维《山居秋暝》诗：“空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。”

“秋”、“流”、“舟”、“留”，均属平水韵的尤部，所以它可以相押。

③唐王勃《送杜少府之任蜀川》诗：“城阙辅三秦，风烟望五津。与君离别意，同是宦游人。海内存知己，天涯若比邻。无为在歧路，儿女共沾巾。”

“秦”、“津”、“人”、“邻”、“巾”均属平水韵的真部，所以它们可以相押。

《诗经》里有不少的诗句是以代词或语气词收尾的，押韵的字往往放在代词或语气词的前面，因而有人把它叫做变相的句尾韵。例如《诗经·魏风·伐檀》：“坎坎伐檀兮，寘之河之干兮，河水清且涟猗。不稼不穡，胡取禾三百廛兮？不狩不猎，胡瞻尔庭有县貆兮？彼君子兮，不素餐兮！”

这是第一章，押韵字“檀”、“干”、“涟”、“廛”、“貆”、“餐”均属元部，相押在语气词“兮”、“猗”前。《诗经·周南·关雎》（第二章）：“参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。”押韵字“流”、“求”均属幽部，相押的字在代词“之”前。这种押韵方式也叫做句中韵。

前人作诗，严格遵照韵书押韵，押错了，叫做“出韵”、“走韵”或“落韵”。出韵是近体诗的大忌之一。在用韵方面，近体诗和古体诗不同：近体诗一般只用平声韵，而且要押平水韵（共一〇六韵），古体诗既可押平声韵，也可押仄声韵；近体诗必须一韵到底，中间不能换韵，也不可换邻韵的字，如果用了邻韵的字就叫出韵。当然，不同的历史时期，韵的分合情

况也不相同，先秦两汉一般分为三十部（主要元音和韵尾相同而平、上、去声调不同的为同一韵部），这就是所谓的“古韵”，这些韵部适用于《诗经》和《楚辞》。

由此可见，近体诗的用韵是很严格的，不仅律诗绝句如此，就是排律也是既不许换韵，也不许出韵，而必须一韵到底，而且是用平水韵。而古体诗则不然。如唐王勃《滕王阁》诗：“帝子高阁临江渚（语），佩玉鸣鸾罢歌舞（虞）。画栋朝飞南浦云，珠帘暮卷西山雨（虞）。闲云潭影日悠悠（流），物换星移几度秋（流）。帝子阁中今何在？槛外长江空自流（流）。”前半首用了邻韵（语、虞韵），后半首换了韵（流韵），所以这首诗是古体诗。诗歌有规律的平仄变化和押韵相配合，读起来就抑扬顿挫，铿锵悦耳。这种在相等的时隙中，同音收尾的回环，可以使节奏基本单位（即诗行）的再现性变得最为清楚，在章法上也起到了前后呼应、归结语段的作用，在表达上具有强化感情、集中语意的效果。“一句之内，字系于韵而不离散；段落之中，句系于韵而成一气。音响上的完整感，也有助于加强内容上的完整感。”

《诗经》、《楚辞》、赋体、唐诗、宋词、元曲乃至散文中的骈偶句都是非常讲究押韵的，因而“押韵”是促成声韵跌宕美的手段之一。

语言是发展变化的，古音不同于今音，明代陈第就懂得了这个道理。他在《毛诗古音考》中说：“时有古今，地有南北，字有更替，音有转移。”原来押韵的，今天读起来不见得押韵了；古代不押，现在也可能押韵了。他在《屈宋古音义·跋》中又说：“自唐以来，皆以今音读古之辞赋，一有不谐则曰叶，百有不谐则百曰叶，借叶之一字而尽该千百字之变，岂不至易而至简？然而古音亡矣。”因此，“我们不可能用古音来念古代



的诗歌韵文，也没有必要；更不能采用前人那种改读韵脚的办法（即叶音），因为那是不科学的”。<sup>①</sup>

#### 四、双声叠韵的音韵美

双声指接连出现的两个字的声母相同。清李重华《贞一斋诗说》云：“双声如贯珠相联，取其宛转。”例如：

①《诗经·周南·关雎》：“参差荇菜，左右流之。”

②《诗经·邶风·静女》：“静女其姝，俟我于城隅。爱而不见，搔首踟蹰。”

③《诗经·豳风·七月》：“一之日鬻发，二之日栗烈。”

④战国楚屈原《哀郢》：“惨郁郁而不通兮，蹇侘傺而含戚。”

以上诗句中的“参差”、“踟蹰”、“鬻发”、“栗烈”、“侘傺”均有双声的关系。这些古今都是一致的。但也有一些在先秦是双声，后代不是双声的。如“磅礴”，先秦都属并母，后代却不一样了；“微妙”，在先秦都属微母，是双声，后代却不一样了。也有的在先秦不是双声，后来有了双声关系。如“威望”；“威”在先秦属零声母，“望”属微母。

构成双声的词语，音节和谐，朗读顺口，悦耳动听，恰当选用，可以收到一定的音乐效果。例如：

①唐杜甫《数陪章梓州泛江有女乐在渚舫，戏为艳阳曲》诗：“竟将明媚色，偷眼艳阳天。”

②唐杜甫《秋兴》诗：“信宿渔人还泛泛，清秋燕子故飞飞。”

<sup>①</sup> 王力主编：《古代汉语》，中华书局1962年1月版，第541页。

“明媚”对“艳阳”、“信宿”对“清秋”，都是双声对双声，在对仗中显示出它们的回环美，而且在句中用得自然、妥贴，吟诵起来非常和谐。

双声不仅在诗词中经常运用，在散文的骈偶句中也经常出现。例如：

③《史记·屈原贾生列传》：“屈原至于江滨，被发行吟泽畔，颜色憔悴，形容枯槁。”

“憔”、“悴”都是“从”母字，“枯”、“槁”都是“溪”母字，它们都是双声，恰好对偶，吟诵起来琅琅上口，非常明显地体现出它的音乐美。

叠韵指接连出现的两个字的韵相同。清李重华《贞一斋诗说》云：“叠韵如两玉相叩，取其铿锵。”例如：

①《诗经·周南·关雎》：“窈窕淑女，君子好逑。”

②《诗经·周南·卷耳》：“陟彼崔嵬，我马虺隤。”

③战国楚屈原《离骚》：“苟余情其信姱以练要兮，长颇颯亦何伤？”

④《庄子·秋水》：“望洋向若而叹。”

以上举例中的“窈窕”、“虺隤”、“颇颯”、“望洋”都是叠韵词。另外像“逍遥”、“绸缪”、“婆娑”、“须臾”等均是叠韵词。

使用叠韵词，可以使音调和谐优美，悦耳动听。特别是和双声配合使用，前后相对，可以收到婉转铿锵的效果。例如：

①唐岑参《白雪歌送武判官归京》诗：“瀚海阑干千尺冰，愁云惨淡万里凝。”

②唐杜甫《春日江村五首》诗：“种竹交加翠，栽桃

烂漫红。”

“阑干”对“惨淡”是叠韵对叠韵。“交加”对“烂漫”是双声对叠韵。

③《史记·淮阴侯列传》：“猛虎之犹豫，不若蜂虿之致螫；骐骥之局蹐，不如弩马之安步。”

“犹豫”对“局蹐”，也是双声对叠韵。

这些具有双声叠韵关系的词，用在相对应的位置上，读起来铿锵悦耳，体现出汉语的音韵美。

正因为如此，对双声叠韵的研究与实践，历来受到重视。譬如，在《南史·羊戎传》中就有这样的记载：“子戎少有才气，而轻薄少行检，语好为双声。恭夏王义恭尝设斋，使戎布床。须臾王出，以床狭，乃自开床。戎曰：‘官家恨狭，更广八分。’王笑曰：‘卿岂唯善双声，乃辩士也。’文帝好与玄保棋，尝中使至，玄保曰：‘今日上何召我邪？’戎曰：‘金沟清泚，铜池摇扬，既佳光景，当得剧棋。’”这里的“官家”、“恨狭”、“更广”、“八分”、“金沟”、“清泚”、“摇扬”、“既佳”、“光景”、“当得”、“剧棋”，均为双声，羊戎是脱口而出，与达官贵人、自己的父亲调笑。又譬如，《洛阳伽蓝记·城北·凝圆寺》载：“时陇西李元谦乐双声语，常经文远宅前过，见其门阙华美，乃曰：‘是谁第宅过佳？’元谦曰：‘凡婢双声。’春风曰：‘伧奴慢骂。’元谦服婢之能，于是京邑翕然传之。”李元谦、春风的话都是两个字、两个字为双声的。可见当时以懂双声、叠韵为能事、为乐事，婢女亦可因此而令人折服。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 参见王希杰主编：《汉语修辞和汉文化论集》，河海大学出版社1996年2月版，第134页。

## 五、音节整齐、节奏匀称的调谐美

古汉语词汇中有单音词和复音词。遣词造句，如果将单音词与单音词搭配、对应，复音词与复音词搭配对应，就能使句形长短划一，节奏匀称，就像音乐节拍那样均齐，给听读者以抑扬美、调谐美的乐感。这种语言形式的匀称美，也会加强语义内容的关联性。例如：

①唐王之涣《登鹳雀楼》诗：“白日依山尽，黄河入海流。欲穷千里目，更上一层楼。”

“黄河”对“白日”，“入海”对“依山”，“流”对“尽”，“更上”对“欲穷”，“一层”对“千里”，“楼”对“目”。音节对称，节奏匀称。

②唐王勃《送杜少府之任蜀川》诗：“海内存知己，天涯若比邻。”

“天涯”对“海内”，“若”对“存”，“比邻”对“知己”。节奏匀称。

“在音乐中，节奏是强音和弱音的周期性的交替。……节奏不但在音乐里有，而且在语言里也有。对于可以衡量的语言单位，我们也可以有意识地让它们在一定时隙中成为有规律的重复，这样就构成了语言中的节奏。诗人们常常运用语言中的节奏来造成诗中的抑扬的美。”“传统的汉语诗律学上说，平仄格式就是汉语诗的节奏。”<sup>①</sup>汉语对节奏的匀称也是特别注重的，像上面所举例句，节奏都很整齐。汉语里的一个字就是一个音节，古代诗词是以两个音节作为一个节奏，节奏是构成声

<sup>①</sup> 王力：《略论语言形式美》，光明日报 1962 年 9 月 9 日、10 日、11 日。

律的单位。如果是五言诗，其节奏是二二一；如果是七言诗，其节奏就是二二二一。最后虽然只剩下一个字，那也是一个节奏。譬如唐刘禹锡《酬乐天扬州初逢庐上见赐》诗：“沉舟|侧畔|千帆|过，病树|前头|万木|春。”就是按照二二二一的节奏来划分的。我们还要明了，节奏和词语单位的划分和语法结构不见得相一致。譬如我们前面举到的《送杜少府之任蜀川》：“海内存知己，天涯若比邻。”划分成二-二，这是它的意义单位。节奏单位仍然是二二一。唐杜甫《宿府》诗：“永夜角声悲自语，中天月色好谁看。”意义的停顿是“角声悲”和“月色好”，语言的节奏是“悲自语”和“好谁看”。词的节奏和律诗的节奏相同。节奏匀称，增强了诗歌的匀称美和音乐美。节奏和谐鲜明，读起来简洁明快，琅琅上口，这种美感正是基于美学上节奏美的法则的。

### 第三节 形式对称的和谐美

美学最重要的法则是和谐，语用美所崇尚的境界也在于此。沈约在《谢灵运传论》中说：“若夫敷衽论心，商榷前藻，工拙之数，如有可言。夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜，欲使宫羽相变，低昂舛节。若前有浮声，则后须有切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。”谈的就是声律的和谐。当然和谐还可以体现在其他方面。比如孔子主张“文质彬彬”，讲的就是形式与内容的适度统一的和谐；“乐而不淫，哀而不伤”，讲的就是情感和美感的和谐；“尽善尽美”是美与善的高度和谐；“兴于《诗》，立于礼，成于乐”以及对《诗》的“兴、观、群、怨”等的论述，讲的则是政治

上的和谐；等等。语言形式对称的和谐在古汉语中是较为突出的。

语言形式的对称，能给人带来美感信息，这在美学上可以找到根据。美学上的对称，跟几何学上的对称是指同一种情况，即假定有一条中轴线，其左右或上下所列方向各异、形象相同的状态。对称是形体上所具有的一种形式，它跟绘画、建筑一样，都是表现为一种数量关系（即大小、长短、多少等）。对这种形式对称美的追求，大概和中国传统思维的二元对待观点有着直接的关系。“所谓二元对待观点就是认为任何事物都包含着相互对立的两个方面，同时认为所有对立的两方面都是想互依存、相互转化与相互包含的。”当然，“中国传统思维中二元对待观点与汉民族喜欢追求平衡与对称的心理既有联系又有区别。其联系是二者虽然是从不同的方面着眼，但旨归却都在于强调事物的联系和效果上的均衡，而于一种逻辑上的递传顺序来说，中国传统思维中的二元对待观点，在某种意义上就是一种平衡心理作用下产生的。二者的区别是，汉族人民追求对称与平衡的心理基本上是一种无意识的驱动，它更多的是植根于人的下意识中，它是与生俱来的，具有更广泛的适应性，同时它又是朦胧的，原始的，在多数情况下它往往是不自觉的。而二元对待的观点虽然也已经成为一种思维定势，但它基本上受到人们意识活动的控制，因此相对来说是清晰的，有一定的自觉性，以往人们认为对偶这种辞格较多地受到汉民族人追求对称与平衡这种心理的支配，但实际上作为一种修辞活动对偶与思维方式中的二元对待观点也有十分密切关系。从一种历时的观点来看待二者给对偶的影响，它们的关系在早期大概是人们较多地受追求平衡与对称这种无意识的影响，但是到后来就成了

一种思维自觉活动。这一点正如朱光潜先生所说：‘用排偶既久，心中无形中养成一种求排偶的习惯，以至观察事物都处处求对称，说到“青山”，便不由你不想到“绿水”；说到“才子”，便不由你不想到“佳人”。’”<sup>①</sup> 这说明了汉民族传统的思维方式对古代汉语形式美的形成起了很大的作用。

就汉语本身的特点来看，也为语言形式的对称美创造了条件。首先，从词形上，古代汉语单音词占优势，要求相对的音节非常简单，便于归纳，这就很容易构成音节整齐的对偶。另一方面，汉语语法的弹性较强，有些对偶的语句，可以完全不用虚词，甚至连动词都不用，而完全使用名词，这也是容易形成对偶的原因。再有，汉语是有声调的语言，每个音节声韵俱全，均有自己的高低升降，这就容易协调对应字的平仄，组成有抑扬顿挫、节奏鲜明的对偶句式。

对称、均衡是由相对的两个部分组成，两个组成部分之间既有一致性，又有不一致性；一致性与不一致性互相结合，达到统一，才能产生均衡。黑格尔说：“一致性与不一致性相结合，差异闯进这种单纯的同一里破坏它，于是就产生了平衡。”“如果只是形式一致，同一定性的重复，那就还不能组成平衡对称。要有平衡对称，就须有大小、地位、形状、颜色、音调之类定性方面的差异，这些差异还要以一致的方式结合起来。只有这种把彼此不一致的定性结合为一致的形式，才能产生平衡对称。”<sup>②</sup>

语言的形式美在对偶中表现得最为突出，它整齐而不雷

① 江南：《中国传统思维方式与汉语修辞》，见王希杰主编《汉语修辞和汉文化论集》，河海大学出版社1990年2月版，第119页。

② 黑格尔：《美学》第一卷，朱光潜译，商务印书馆1979年1月版，第174页。

同，匀称而不呆板，看上去十分整齐悦目，读起来又琅琅上口，就像音乐那样和谐优美动听。这种语言形式，既有均齐的美，有抑扬的美，也有回环的美，这几种美的协调配合，又形成了和谐的美。对偶之所以能在形式上产生和谐美，就在于对偶的两联，字数相等，结构相同，这是一致性；字面又要求相异，这是不一致性。这种一致性与不一致性结合为一体，共同存在于一对语句之中，于是，在一对语句中，既有同，又有异，同中有异，异寓于同，便产生了对称均衡的美。组成对偶的出句和对句，在内容上必须相关，或为对立统一，成为平等并列关系，或为互相承接关系，总而言之，意义上要相互联系，这就是所谓内容上的同。可是，出句和对句在意义上又不能完全一致。这便是内容上的异。在形式上，要求上下两句字数相等，结构相同，对应的词在词性上一致，这便是形式上的同；原则上字面不能重复、平仄相对，这是形式上的异。倘若内容上风马牛不相及，两句就无缘连结在一起；没有内容上的异，那就等于只是说了一句话，也无须形成对偶。如果没有形式上的同，也就显示不出整齐和一律；没有形式上的异，也就不会产生平衡和对称。正是由于这种既整齐又有变化，才使得在形式上显得不那么单调板滞，这种变化给人们带来了新奇的刺激。陈望道先生在《美学概论》中说：“但人类心理却都爱好富于变化的刺激，大抵唤起意识须变化，保持意识底觉醒状态也是须要变化的。若刺激过于齐一无变化，意识便将有了滞钝、停息的倾向。”对称、均衡和对偶句中的不一致性，显示出了变化的美。

这就说明，美在于和谐，和谐在于对立的统一。希腊古代哲学家赫拉克利特说过：“自然是由联合对立物造成最初的和



谐，而不是由联合同类的东西。”<sup>①</sup> 整齐和变化是一对矛盾，这一矛盾对立的事物协调一致地结合起来，就造成最美的和谐。对偶跟对称、均衡一样，都是既有整齐，又有变化，寓变化于整齐之中，整齐与变化协调地结合成一个统一体，才给人一种和谐的美感。<sup>②</sup>

从心理效果看，对称、均衡的事物和对偶语句之间的一致性表现出整齐的规律，不一致性显出变化。这种整齐的规律能在心理上形成一种“模型”，使人们照这个模型去适应，这种准备在心理学上叫做“预期”。“预期”的证实就会产生果不出所料的快感。譬如，当我们听到“白日依山尽”这一句的时候，马上就会预感到接着的一句节奏也应是“二二一”，结构上跟上句相同。当往下读到“黄河入海流”的时候，就会产生字数、节奏、结构正如预想的结果，于是便产生了一种快慰之感。

再如复沓，也会产生一种形式美。这种辞格在古代汉语中广泛应用。陈望道先生说：“反复的法则同时又可为齐一的法则，这种齐一或反复的法则，原本是一个极简单的法则，但颇可以随处用它，以取得一种简纯的快感。如同样的街树排行地种植了，便有了道路的美观；许多穿制服的学生排行地站立了，也就显示了个别地站立时所不能有的新气象。往往一个分离时以为全无价值的东西，一经反复排列起来，便也有一种趣味。如散看毫无趣味的钉，成了帽架也便有趣；只有一辆停着时没有什么趣味的电车，停车时几十辆连续着，也便觉得可看

① 《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1980 年 5 月版，第 15 页。

② 马瑞超：《对偶》，见武占坤主编《辞格通论》，河北教育出版社 1990 年 10 月版，第 177 页。

的就是其例。”<sup>①</sup> 复沓所根据的也是形式上的整齐划一这一美学的基本法则。复沓不但能给人一种整齐的美感，还给人一种壮大的意念，“破除了单调，增多了动的情趣，而增上几许快感”。譬如：

《诗经·周南·芣苢》：“采采芣苢，薄言采之。采采芣苢，薄言有之。采采芣苢，薄言掇之。采采芣苢，薄言捋之。采采芣苢，薄言袺之。采采芣苢，薄言襮之。”

全诗三章十二句，中间只换了六个动词，但它却写出了采集所得由少到多的情况。正如方玉润所说：“读者试平心静气涵咏此诗，恍听田家妇女，三三五五，于平原旷野、风和日丽中，群歌互答，馀音袅袅，若远若近，忽断忽续。不知情之何以移，而神之何以旷。则此诗可不必细绎而自得其妙焉。”（《诗经原始》）这就十分清楚地说明了复沓章法的艺术效果。《诗经》中就有很多篇采用了复沓的方式，至今还有强大的生命力。

再譬如排比，无论从内容上还是从形式上，都具有多样的统一，又有统一的多样，它是把统一和多样有机地结合起来。倘若只有统一，没有多样，读起来肯定让人感到单调乏味；同样，只有多样，而没有统一，就会给人一种杂乱无章之感。不管是单调乏味，还是杂乱无章，都不符合人们的审美心理；只有把二者结合起来，才会“既没有统一之流弊的单调板滞，也没有繁多之流弊的厌烦与杂乱”。<sup>②</sup> 这种多样的统一是形成和谐的基本原则。“事物和现象的各个方面的配合和协调，多样

① 《陈望道文集》，上海人民出版社1980年版，第237页。

② 同上，第51页。

化中的特殊的统一”<sup>①</sup>就是和谐。可见，众多的句子只有协调一致地调合，才会和谐，就如同杂乱众多的声音并不等于优美动听的音乐一样。排比的句式把语句的不同和结构的相同协调起来，读起来才产生了富有节律感的音乐美。

以上我们探讨了古代汉语修辞形式对称的和谐美所形成的原因。讲究形式对称的和谐是汉文化的一个突出特色。像《诗经》、《楚辞》都讲究形式的对称和谐，汉朝的赋、唐朝的律诗、宋词、元曲以及人们生活中的楹联、对联都体现了形式上的对称和谐。为达到这种形式的对称所造成的和谐美，人们所经常采用的修辞方式像对偶、排比、对照、复沓、顶针、回文等在古代汉语中也就得到广泛运用。例如：

①元邓玉宾《雁儿落过得胜令·闲适》（之二）曲：  
“乾坤一转丸，日月双飞箭。浮生梦一场，世事云千变。  
万里玉门关，七里钓鱼滩。晓日长安近，秋风蜀道难。休干，误杀英雄汉；看看，星星两鬓斑。”

这首小令一句一境，格调融浑，对仗工整，给人一种形式对称的和谐美感。

②元徐再思《蟾宫曲·春情》曲：“平生不会相思，才会相思，便害相思。身似浮云，心如飞絮，气若游丝。空一缕余香在此，盼千金游子何之。证候来时，正是何时？灯半昏时，月半明时。”

这是一首镂心刻骨之作，言少女初恋之情。通篇运用口语，清新流畅，明白直率；对偶工巧，中间四五六句运用了

① 奥夫相尼柯夫、拉祖梅内依主编：《简明美学辞典》，马申译，知识出版社1981年7月版，第18页。

“鼎足对”，七八两句运用了“合璧对”，形式对称和谐，给人以对称的美感。末四句为四字，形式整齐。同时在音节上，前三句同押“思”字，后四句同押“时”字，不避重复，但无斧凿之痕。

③元徐再思《水仙子·春情》曲：“九分恩爱九分忧，两处相思两处愁，十年拖逗十年受。几遍成几遍休，半点事半点惭羞。三秋恨三秋感旧，三春怨三春病酒，一世害一世风流。”

这首小令通篇全以数量词反复叠用，形成一种回环往复、委婉情深而又清新流畅的艺术效果。

④元汤式《蟾宫曲》：“冷清清人在西厢，叫一声张郎，骂一声张郎。乱纷纷花落东墙，问一会红娘，絮一会红娘。枕儿余，衾儿剩，温一半绣床，闲一半绣床。月儿斜，风儿细，开一扇纱窗，掩一半纱窗。荡悠悠梦绕高唐，萦一寸柔肠，断一寸柔肠。”

这首小令采用“重句体”，给人一种回环往复、一唱三叹之感。句式整饬，音节优美，可谓玲珑清丽，圆润似珠。

⑤元汤式《庆东原·京口夜泊》曲：“故园一千里，孤帆数日程，倚篷窗自叹飘泊命。城头鼓声、江心浪声、山顶钟声。一夜梦难成，三处愁相并。”

此首小令除第三句外，全篇都运用对仗，语言工整，音节委婉。三处对仗的方式虽然各不相同，然而各得其妙，给人一种形式对称的和谐美的享受。

⑥元汤式《天香引·西湖感旧》曲：“问西湖昔日如何？朝也笙歌，暮也笙歌。问西湖今日如何？朝也干戈，暮也

干戈。昔日也二十里沽酒楼香风绮罗，今日个两三个打鱼船落日沧波。光景蹉跎，人物消磨。昔日西湖，今日南柯。”

全篇形式整齐，采用对照、对偶的形式，给人一种和谐美的感受。在过去的诗人眼里，杭州西湖一直是与秀丽的风光、繁华的歌舞联系在一起的，但在汤式的这首小令中，西湖往昔的秀丽繁华的盛况，如今只能在梦中重温了。运用这种对照、对偶的形式，西湖的现状给人留下了深刻的印象。

⑦唐杜甫《绝句》诗：“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。”

四句诗，一句一幅画。前两幅画动物，一近一远，一低一高；后两幅画静物，一远一近，一高一底。意境各异，相映成辉。一二句和三四句在形式上均构成严密工巧的对偶。两组对偶不仅丰富了画面儿，也形成了语义的对仗美、句型的匀称美、声韵的抑扬美和节奏的和谐美。



分  
论  
篇





## 第四章 语境论

### 第一节 什么是语境

修辞机制，亦可称之为语用机制。它是由上下文的语境制约因素和语用的时空、交际对象等语境制约因素构成的。

人们总是在一定的社会、一定的时间、地点和一定的人际之间进行言语交际的，我们把这一一定的社会、人际、时间、地点等客观环境称之为语境。简言之，语境就是人们运用语言进行交际的环境。就是对语用起“机制”作用的语外、语内诸因素的总和，就是对语用起机制作用的“天罗地网”。

从发生学角度看，语境与语言“与生俱来”、相伴始终的，并早为人们所意识。例如《周易·

系辞上》：“子曰：‘乱之所生也，则言语以为阶。君不密则失臣，臣不密则失身，凡事不密则害成。是以君子慎密而不出也’。”《论语·乡党》说孔子“朝，与下大夫言，侃侃如也；与上大夫言，诤诤如也。君在，踧踖如也，与与如也”。《论语·宪问》说卫国大夫公叔文子“夫子时然后言，人不厌其言”。《论语·季氏》：“孔子曰：‘待于君子有三愆：言未及之而言谓之躁，言及之而不言谓之隐，未见颜色而言谓之瞽。’”强调了说话要分场合、看势头，要见什么人说什么话，其实这都是在谈语境问题。我们常责怪一个人话说得不得体，就是指不得语境之体。俗谚说“话不投机半句多”，就是指不投语境之机。只是过去人们没有把这些现象叫做语境而已。

语境作为一个学术概念，“最早是由人类学家提出来的。马林诺夫斯基说过：‘话语和环境紧密地结合在一起，语言环境对于理解语言是必不可少的。’现代的哲学也非常重视语言环境问题。沙夫认为：‘被表达的内容，只有在一定的环境里才被理解。’周礼全说：‘自然语言不同于形式语言的一个突出的特点，就是自然语言对语境的依赖性。’”<sup>①</sup>

语言在行使功能时，也同语境形影不离，如影随形、如响效声。超语境的言语现象是不存在的。张弓先生说：“语言的真正内容是产生在一定语境之下，是有的放矢的。”<sup>②</sup>日本学者西楨光正也认为：“没有语境，就没有语言。……语境本来就是语言的一种客观属性。”<sup>③</sup>

语境给修辞以语用恰切巧妙之机和变通优美之制，起着决

① 王希杰著：《修辞学通论》，南京大学出版社1996年6月版，第309页。

② 张弓著：《现代汉语修辞学》，河北教育出版社1993年版，第12页。

③ 《语境研究论文集》，北京语言学院出版社1992年版，第26页。

定效果的机制作用，犹钢琴之有键盘，箫笛之有按眼儿。钢琴没有键盘操持，优美动听的旋律从何而来？箫笛没有按眼儿的制约，绕梁的曲调也就无由吹起。语境是修辞的生命源，是修辞的亮相场，修辞语用从这里获得美的生命，并以这里为舞台背景，展示给读者或听者。

语境既是语用美的舞台，又是语用美的机制，所以，这里的“语境论”，又可叫做“机制论”。

语境现象的研究，前辈语言学家早已有所注意。陈望道先生说：“我们知道切实的自然的积极修辞多半是对应情景的；或则对应写说者和读听者的自然环境社会环境……或则对应写说者的心境并写说者和读听者的亲和关系、立场关系、经验关系，以及其他种种关系。”<sup>①</sup> 这里讲的“自然环境”、“社会环境”、“心境”、“亲和关系”等等，都属语境因素。今天把语境作为修辞学的一个有机组合部分来研究，以便加深我们对于修辞的认识，为修辞语用提供新的理论根据，当是十分必要的。

## 第二节 语境的分类

把各种各样的语境因素科学地加以梳理，不外乎语内环境和语外环境两大类。

### 一、语内环境（小语境）

所谓语内环境，即语言自身的环境。它包括语体环境（口头语体、书面语体）、词句环境（包括语音环境、语形语义环

<sup>①</sup> 陈望道著：《修辞学发凡》，上海文艺出版社1955年版，第12~13页。

境、词、语、句、篇章等环境),也就是一般所说的话语的前言后语和书面语的上下文,人们称它为“小语境”。小语境的作用却相当之大,不能小看。因为任何语音的调整,词语的锤炼,句式的选择,篇章结构的布置,语体风格的协调,无不是在这个特定的小语境制约下进行的。一般说来,语言材料的运用,只要在特定的上下文中是恰当的,就是得体的,美的,好的。反之,就是不好的,不美的。语流的跌宕,语义的联缀,语句的组合,是千变万化的。如果能巧妙地借助这个小语境自身的“前言”和“后语”这个语内的东风,便会收到锦上添花的修辞表达效果。

就以语体而论,语体是一个覆盖性语境因素,语体不同,语言的情味特色也会有所区别。例如,我们比较文艺作品和科技语体的情调,便会感到它们在语言运用上,体式风格上,有着明显的不同,这便是语体环境所造成的。文艺作品的目的任务主要是诉诸人们的形象思维,通过塑造艺术形象,揭示现实生活中的善恶美丑或抒发一定的情思,来感染人,教育人,以揭示人们的精神境界和艺术修养,因而在语言手段的选择上,它的最高要求就是要艺术化。而大量地使用描写性、表性词语,开放地运用各种各样的句型句式,追求语言的音乐美、绚烂美、震撼美、和谐美,普遍运用譬喻、夸饰、代称、双关、对偶、排比、回环、反复、列锦、设彩等多种修辞格。而科技语体是以传播自然科学和社会科学的原理、规律为目的,是阐明原理、规律的言语形式。受这种语体环境的制约,它要求大量运用专业术语,极少运用成语、典故等。用词时力求词义的单一化、概念化。在句式上,判断句多,描写句少;完全句多,省略句少;单句相对多些、复句少些;在表现手法上,较少使用修辞手段,质朴无华。

再譬如，有声语言，它的物质形态本身就具有修辞的价值，利用语音手段取得积极的表达效果，这也是古人早已注意到的。语音中的重音、长音、叠音、双声、叠韵、语调以及与语音有关的节奏、旋律等因素本身虽然并不表示意义，但如果把它放在一定的思想内容语境中，便可产生各种修辞色彩，收到良好的修辞效果。

从声调来选字，汉语是有历史传统的。传统的办法是把声调分为平仄两大类加以选择和调配。清代江永在《音学辨微》中说：“平声长空，如击钟鼓；上去入短实，如击木石。”平声字和仄声字有规律地在本句中交替出现，在邻句间相互对立，“钟鼓声”和“木石音”抑扬顿挫，荡漾起伏，便形成了语言的跌宕美。特别是唐以后的近体诗有严格的平仄律，遣词造句必须受诗律的约束，要严格遵守诗律的平仄要求。例如：

唐朱庆馀《闺意上张水部》诗：

“洞房昨夜停红烛， 待晓堂前拜舅姑。  
 ⊖—||— —| ||— —||—  
 妆罢低声问夫婿， 画眉深浅入时无？”  
 ⊙| — — —|| ⊖— ⊙| | — —

“昨”、“烛”、“人”为人声字。“问夫婿”三字属拗体。

唐王昌龄《从军行》（其五）诗：

“大漠风尘日色昏， 红旗半卷出辕门。  
 ||— —||— — —|||— —  
 前军夜战洮河北， 已报生擒吐谷浑。”  
 — —| — —| ||— —||—

“日”、“出”、“北”、“色”为人声字。

宋黄庭坚《登快阁》诗：

“痴儿了却公家事，快阁东西倚晚晴。

——||——| | |——①——

落木千山天远大，澄江一道月分明。

| | ————| | ——| | |——

朱弦已为佳人绝，青眼聊因美酒横。

——| | ——，①| ——| | ——

万里归船弄长笛，此心吾与白鸥盟。”

| | ————| | ⊖ ——| | |——

“阁”、“木”、“月”、“绝”、“一”、“笛”、“白”为入声字。  
“弄长笛”为拗体。

唐刘禹锡《西塞山怀古》诗：

“王濬楼船下益州，金陵王气黯然收。

○| ——| | ————| | ——

千寻铁锁沉江底，一片降幡出石头。

——| | ——| | |——| | ——

人世几回伤往事，山形依旧枕寒流。

①| ⊖ ——| | ——①| | ——

今逢四海为家日，故垒萧萧芦荻秋。”

——| | ——| | |——| | ——| ⊖——

“益”、“出”、“石”、“日”、“荻”为入声字。

这几首诗用词平仄相间，读来跌宕起伏，铿锵悦耳。不仅律诗和绝句如此，即使是长律（指每首超过四韵〔八句〕的长篇律诗），也要严格按照平仄相间的要求。

至于省略、对偶、联珠、回环、仿拟等修辞方式的运用，那更脱离不了上下文的配合。

词语的选炼，也要在一定的语境中进行，不是孤立悬空进行的；选择哪个词最能有效地表情达意，那是由具体的语言环境决定的，有了具体的语境，才能衬托出词语选择的优劣。人们理解词语，也往往要结合语境进行，这个语境经常是“小语境”，往往也是大语境。例如：

《清朝野史大观》卷五《一团和气》：“鹤沙吴白华侍郎（省钦）与弟稷堂先生（省兰）俱登显要，生平尝九典试事，门墙桃李几遍天下。方和坤之未第也，曾受业于稷堂先生，后坤贵，侍郎藉其援引，反屈身拜门下，士林耻之。洎坤败，削职归家。门下士有以画幅献者，启而视之，则‘一团和气’也。遂羞愤而卒。”

“一团和气”本是一条极普通的成语，可用在这里，结合“藉和坤援引”这个自己经历的社会环境来理解，侍郎自知这是对自己的讽刺。所以，一句普通的成语就力重千斤了，它像一把锋利的匕首，乃至侍郎“羞愤而死”。

词语句式的选择、篇章结构的布置同样也要在一定的语境制约下进行。可见小语境本身的特点，就是多层次性，首先可以分为：①语体风格层（后面的语体论、风格论，实际上就是讲“修辞语境”的这一层次问题的），这一层次是笼罩整个话语之上的语境因素。②语言材料层。这个层次又可分为三个平面，即语音平面、词汇平面（语义平面）、语法平面。修辞活动有时是综合联属在语体风格和这三个平面上进行的。例如要调整一个语句韵脚字，那就要选择一个同语体同风格、韵相同的“同义”、“同类”（词类相同）的词加以替换。押韵字是语音问题，同义词是词汇问题，同类词是语法问题；这是一条龙的关系。修辞活动，就语言材料的运用说，经常是在“词汇”、

“语法”两个小平面上进行的。

## 二、语外环境（大语境）

所谓语外环境即语言自身以外的环境，也叫“大语境”。任何交际行为都是在一定的主客观环境中进行的，因此，语外环境对语言的制约作用也是不容忽视的。它包括社会环境（作者、时间、地点、场合、话题等）和自然环境以及交际双方各自的情况及其关系；它是修辞的外部条件。“在修辞的运动发展过程中，条件虽然不是修辞本身，但它又是极为重要的。没有一定的条件，修辞成功与否，便失去了依据和标准。因此，修辞的外部条件也是修辞研究的重要内容”。而交际双方则是语外环境中的主体因素，也是一个非常复杂而又最为活跃的因素。

说它复杂，是因为与人交际时，话说得是否好，是否恰当得体，是否为对方所接受，不仅要考虑话语本身的信息内容，还要照顾到对方的年龄、职业、性别、身份、地位、文化素质以及心理素质等等，因为交际双方并不是单纯的自然界的人，而是一个有血有肉，由各种因素聚焦而成的社会人。说它活跃，是因为人们的社会交际面对的是形形色色、五花八门情况的人，退一步说，即使面对的是同一个人，他的心态，此时此地与彼时彼地也可能是不同的。在交际的过程中，对交际对方的心理状态是难以把握的，因此，说它是最活跃的语境因素是毫不夸张的。

上述各种因素综合、交织在一起，便构成了一个语境网络，它就像天罗地网般地笼罩着整个言语过程。从说写者编码（指相互交际的一方，为了向对方传递信息，首先需要在语言中寻找恰当的词语，并按照语法的规则，将这些词汇编排成



句)到听读者的解码(指听读者接受对方的言语作品,要还原出说写者的原义,谓之解码,又称为“译码”),这整个过程都要在这个网络中进行。

人们的言语活动顺应了或借助了语境,就能提高表达效果,否则,便会损害或降低语言的表达效果。例如:

①《清朝野史大观》卷五《一队夷齐下首阳》:“明国变后,诸生多抗节不受试者。后出示云:山林隐逸有志进取者,一体收录。诸生乃相率而至。昔人作诗嘲之曰:‘圣朝特旨试贤良,一队夷齐下首阳。家里安排新雀帽,腹中打点旧文章。当年深自惭周粟,今日幡思吃国粮。非是一朝忽改节,西山薇蕨吃精光。’”

这里就借用了当时的社会大环境,对那些变节的文人进行了冷嘲热讽,使之无地自容。

②《吕氏春秋·必己》:“孔子行道而息,马逸,食人之稼,野人取其马。子贡请往说之。毕辞,野人不听。有鄙人始事孔子者,曰:‘请往说之。’因谓野人曰:‘子不耕于东海,吾不耕于西海也,吾马何得不食子之禾?’其野人大说,相谓曰:‘说亦皆如此其辩也,独如向之人!’解马而与之。”

③明赵南星《笑赞·秀才买柴》中记载了这样一则故事:“一秀才买柴,曰:‘荷薪者过来!’卖柴者因‘过来’二字明白,担到面前。问曰:‘其价几何?’因‘价’字明白,说了价钱。秀才曰:‘外实而内虚,烟多而焰少,请损之。’卖柴者不知说甚,荷柴去了。赞曰:‘秀才们咬文嚼字,干的甚事?读书误人如此。’有一官府下乡,问父老曰:‘近年黎庶何如?’父老曰:‘今年梨树好,只是虫

吃了些。’”

这个下乡的官府和买柴秀才一样说话犯了不顾语境相同的毛病。

这都说明说话必须看对象，忽视了这个大语境不仅徒劳无益，甚至会闹出笑话。

### 第三节 语境的修辞功能

这里不是泛泛地、一般地谈语境功能，而是着重讲语境对语用审美作用的功能。这种功能主要体现在以下四个方面。

#### 一、给恰切巧妙的修辞语用提供契机

巧妙是语用美的重要范畴之一，巧妙来源于语用的“契机”。契机得以有机可切为前提，这个机，就往往来源于语境之所示。例如：

①《左传·哀公二十五年》记载，鲁国当时执政的孟武伯言而无信，鲁哀公对此极有看法。在一次宴席上，孟武伯问哀公的宠臣郭重说：“何肥也？”哀公趁机说：“是食言多矣，能无肥乎？”

哀公抓住了机会对孟武伯不履行诺言的行径进行了讥刺。

②《资治通鉴·齐纪二》：“武陵王晔多才艺而疏悻，亦失宠于帝。尝侍宴，醉伏地，貂抄肉糝。帝笑曰：‘肉污貂。’对曰：‘陛下爱羽毛而疏骨肉。’”

“爱羽毛而疏骨肉”这个双关语极尽巧妙契机之能事，就

是随语境所示之机应变而生的。武陵王借酒撒疯，讽刺齐武帝疏远骨肉，似真非真，情趣盎然。如无语境之机，也就根本谈不到“随机应变”了，巧从何来？语境给修辞的示机作用之重要，由此可见一斑。

③宋张端义《贵耳集》载：南宋建都临安后，城内寺院林立，香火极盛。一日孝宗皇帝幸游天竺寺，见观音像手持数珠，便问随游的净晖法师：“人持念珠念观音，观音持念珠念谁？”对曰：“仍念观音。”孝宗问：“何故？”净晖法师答曰：“求人不如求己！”

这个妙答也得力于语境的示机。

④《清朝野史大观》卷一《皇帝老爷》：“高宗南巡江浙，耆老妇女，道旁瞻仰。有称皇帝老爷者，前驱卫士将执而治之。高宗亦惊讶，询之尹文端公。公奏：‘南方愚民，不明大体，往往呼天为“天老爷”，天神地祇无不老爷者。’高宗大笑。扈从诸臣，遂不复言。公奏对敏慧，为廷臣所交推。玩此数语，洵称得体。”

可见尹文端随机应变之功夫。

其他如“顶真”、“拈连”、“仿词”诸格的形成，得机于上文出现被顶之词、被拈之词、被仿之词等，都是语境的示机作用。没有上下文的绿叶相衬，这类辞格的红花必然会黯然失色。

## 二、语用和谐美的度量衡

孤立的词语无所谓美不美，说美或不美都无所依凭；只有进入语境上下文，才能量出它是否适位得体合分寸，是否具有和谐美。例如“推”、“敲”两个词，如果不进入语境，就谈不

上谁个好谁个差；当进入“僧敲月下门”这个语境一衡量，“敲”终于被选中了。又例如，“大人跌下亦要淹死”这句话，孤立地看，也没有什么不妥。但在如下这个语境中说，便成了笑料：

《清朝野史大观》卷十二《应对舛错之笑柄》：“汪稼门先生志伊总督浙闽时，性严厉，僚属进见者无不惴惴。陈毅堂督造军工厂，战船工竣，例归总督验收。盐道麟公祥素谨慎，恐陈公辞有舛错，嘱道库大使达泰曰：‘子妙于言语，可帮同陈君应对，免致触忤也。’迨总督验船，见工坚料实，颇为嘉予。达随之行，先意承志，喋喋挽言，总督色甚和，盐道心亦甚喜。比验及贮淡水之井，总督笑曰：‘井甚深，恐小孩子跌下，须淹死矣。’达遽对曰：‘不然，即大人跌下亦要淹死。’同行之官无不匿笑，总督色庄而去。事毕，麟公呼达至官廨痛责之曰：‘好好一篇文字，被汝闹坏！’达俯首引咎而已。”

与“小孩子”相对待的“大人”一词，用在“总督大人”在场的语境中说来，是极易与称上级的“大人”相混的，容易让人引起双关的联想的。说话如此不顾语境的影响，所以，一句老实话，反倒砸了锅，成了笑柄。

譬喻、夸饰、双关等辞格的作用，没有语境的衡量，也是难以说美与不美的。

### 三、变谬误为真理，化腐朽为神奇的创造力

语境就像语用的魔方，能把正话变为反语，把褒奖变为讥讽，把真理变为谬误，把丑恶变为美善等；语境就具有这样神奇的创造力。

就以“万寿无疆”一语而言，此语出自《诗经·豳风·七月》：“跻彼公堂，称彼兕觥，万寿无疆！”这本是一句吉祥话，是人们交往中的祝颂之辞，后来被用为臣子向封建帝王称颂的陈辞滥调。内容也就显得极不合理。“人生七十古来稀”，哪有万寿无疆的道理？但在人们向帝王祝寿这个特定的语境中，用为祝愿之辞时，就显得那么合情合理，成为最得体的词语。同样的道理，用“千岁之后”、“万年之后”、“登遐”等作为“死”的避讳语，也就成了最有分寸的词语，这样就“化腐朽为神奇”了。这便是人们所说的“特殊的场合谎言与真理同样神圣”的道理。修辞中的夸饰格大都如此。又例如：

①《清朝野史大观》卷九《纪文达谐诗》：“纪文达才调宏敏，尤善诙谐。一日为某词林太夫人寿，纪往贺。词林以祝诗请，纪即席应之曰：‘这个婆娘不是人。’一座大骇。纪乃从容续曰：‘九天神女下凡尘。’众始莞然。乃其转句，又曰：‘生下儿子去做贼。’众复愕然。纪曰：‘此子却好，偷得蟠桃寿母亲。’一时传为佳话。”

四句语义连缀，化贬为褒。赞颂母慈子孝，可谓一波三折。这就是语境制机作用的表现。

②《清朝野史大观》卷十一《觴令解围之句》记载：“乾嘉间扬州盐商豪侈甲天下，百万以下者皆谓小商，彼纲总者得嘻笑而呼叱之。有皖人方某者，名下士也。会试落第后，贫无聊赖，思得一馆以糊口。遂有友人介绍于扬州盐商汪姓家，安徽人，乃小商也。念乡谊，又为京官所荐，虽留之，不之异也。一日，纲总家大宴会，汪亦在坐。凡诸商宴集时，必各携一门客往，有觴政等事，可使之代也。是日主人行‘飞’字令，以诗中有‘红’字者

饮。至汪，汪曰：‘柳絮飞来一片红。’众大笑曰：‘此杜撰也，柳絮焉得红？’举罚觞以进。方曰：‘诸公毋然，此明人诗也。吾居停不忆上句，故不与君笑辩，非杜撰也。上句乃“夕阳返照长堤外”也。’众默然而罢。汪归谢以千金，谓非君解此围，则我为众辱矣。由是尊为上宾焉。”

这个例子说明，语境可以使不可思议的事变得合情合理起来，收到了意想不到的修辞效果。

#### 四、提供言语的背景因素，提高表达力度

语境经常是自在的、自然的，但有时某些因素也可以人为地加以“预设”。预设的语境，等于是陈设语言，更是形同言语的有机组成部分。如晏子使楚时，楚王在招待宴上绑一个所谓齐人的盗窃犯出场，孟子为劝齐宣王舍“霸”图“王”而预设牵牛者过堂下，运用非别涉及的人物确有口吃、咬舌、读写错别字的缺点，祝寿的殿堂一定要红烛高照，并挂上有南极仙翁和松鹤形的图画，陈设寿桃寿面，都是预设的语外环境。可见语境的作用，是为提供言语的背景因素、增强语意的气氛份量的。

小语境更经常有这种情况。譬如文章的上文埋下“伏笔”、“伏词”，以便引起下文，也是一种语境的预设。像《史记·项羽本纪》的《垓下歌》：“力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何！”就道出了英雄末路慷慨苍凉而又无可奈何的心态，暗示了项羽自刎乌江的结果。古人常以“桃李”喻门生，就有预设意义。常见古书上说：“今日桃李花，他年翠柏与苍松。”这种有计划的预设语境，更是直接为增强语言的表达效果服务了。

综上所述，语境是语用的过滤器，它滤掉了言语的歧义，

而使犹豫的语义定位；它是言语的度量衡，能量出语用的分寸格调是否得体；它是语用的调色板，能转换语言的感情色彩；它又是语用的魔术师，能使语言发生“翻手云雨”的变化：或变真理为谬误，或化腐朽为神奇。特别值得称道的是，它又是语用的大舞台，能给语用者提供“随机应变”、“合情应景”、“因时、因地、因人、因文制宜”等巧用、妙用语言的契机或道具。刘勰在《文心雕龙·神思》中说：“寂然凝虑，思接千载；悄焉动容，视通万里。吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色。其思理之致乎？”这种思想的想像，在口头表达中如果能和语境因素结合起来，那么你的“思接千载”是因触语境之机而接的，你的“视通万里”是借语境之桥而通的，这种“接”、“通”就格外显得自然、机智、巧妙，因而能给人以更加鲜明的感染力，从而深厚了语言的信息容量，美化了语貌的神形和色彩。<sup>①</sup>

#### 第四节 语用须切境

切境就是要切合语境，就是语用者发挥主观能动性全方位多角度地调动或利用语境诸因素的各种潜能，进行创造性和制约性的运用，最高限度地提升语言的表达力度。

我们知道，语言运用都是在一定的语境中进行的，语言的交际功能只有在特定的语境中才能实现，因而人们在言语交际过程中就要因时制宜、因地制宜、因人制宜、因文制宜、因情

---

<sup>①</sup> 参见武占坤主编：《实用公关语言学》，北京语言学院出版社 1996 年 8 月版，第 161~162 页。

制宜、因景制宜地遴选语言体系中的成分，并把选来的这些成分合理地加以调配，组成话语来表达特定的内容，在具有审美价值的条件下完成交际的任务。

概括说来，语用的切境方式有两种：一种就是适应语境，适应在于谐调；另一种就是借助语境，借助在于创造。这二者都是为了追求语用上“主客观最佳状态的矛盾统一”或相反相成的辩证规律的利用。切境规律的研究，使得语用的修辞操作会更加科学化和程序化。

对于语境的掌握并不是一件轻而易举的事情。“等闲识得东风面，万紫千红总是春”（朱熹《春日》诗）。一旦你从感性认识进入到“语境王国”，你便会发现这也是个林林总总的大千世界，它不仅是“万紫千红”斗芳菲，更是千头万绪。从宏观上来看，宇宙间客观存在的一切事物、一切现象，都有机会进入到语境圈中，几乎和说写者一生的经历等同。从性质上看，有些语境因素是具体直观的，是以现场的时空、人物、情景的前台环境形式存在的；有的语境因素，则是以与前台场景相联系的背景形式存在的，是抽象的、潜在的、隐形的。从时空观上看，语境的主体因素，多是近在眼前的，而相关的背景因素可能是远隔千里，也可能是时隔千载，因而它又是以“千丝万缕”的形态存在着。从事物的大小来看，它大则可以大至充塞整个宇宙的时代风情，小又可以小到交际对方个人的心理好尚。因此，人们在语用实践上，要能进入语境的自由王国，必须有相当的理论修养才行。

下面这些例子就说明了语用切境的必要性。

①《清朝野史大观》卷十二《兔园》：“毕秋帆沅开府秦中，幕下时彦，各挟龙阳，多负宠而骄，时与皂隶龃龉，仆从遂动辄得咎。公闻之，不胜其忧，而无如何。诸



食客知公之同所好也，各纵之交争而不问，且明观其赌胜以为乐。一日公怒甚，于座上正色曰：‘快传中军兵来！’众不知其故，郑重以请。公曰：‘署中兔子太多，唤中军与我全行打出，为诸君图清净也。’众默然，断袖之争因以小戢。后公移镇汴梁，幕下男风复竞，公怒如此。有老宿在座，徐曰：‘是间恐非大帅兵威所能奏凯也。’公曰：‘何故？’客曰：‘此处本梁孝王兔园也。’语未终，举座哗然，公怒亦霁。”

“兔子太多”一语双关，说得巧妙含蓄，就是抓住了“此处是当年的梁园”这一历史背景。前面的语义，人们靠现实的情况理解；后面的语意，人们靠历史语境联系现实理解。

②《清朝野史大观》卷六《满员笑柄》：“《葦乡漫录》云：前清乾嘉间，内务司员某外任扬州盐院，值丁祭，吏人循例预白。某曰：‘何祀？’曰：‘祭孔夫子。’某不解，以问塾师曰：‘孔夫子何人也？’师曰：‘孔子，圣人也。’仍不解，以问奏折幕友曰：‘孔子居何官？’友曰：‘孔子为鲁司寇，摄行相事。’愈不解。友因晓之曰：‘即今之刑堂尚书兼协办大学士耳。’某恍然，召吏人及塾师谯让之曰：‘何物夫子！何物圣人！宁孔中堂而不知耶？’”

这是对语境的无知而以今度古所闹的笑话。鲁司寇与清代的“中堂”怎么可能是一回事呢？这反映了某些满员的不学无术，也讽刺了清代吏治的混乱。

③《清朝野史大观》卷十二《不倒翁》：“某相当国，党附甚众。忽一客自称门生，执礼甚恭，送门敬亦极丰腆，并有漆盒一个，云须面呈。某相不辨，即延之入。客端肃奉盒献之。启视，乃不倒翁大小百枚，自尺许至寸余

不等。怪问故，曰：‘此家乡土宜，制作精，故以奉呈。’某相不疑有他，惟笑其呆陋而已。客去，仆偶检视，则其上各粘有名字，居中最大的即某相名，余名字皆在各部院及军机章京奔走某相门下之人。盖内并有二十四字云：‘头锐能钻，腹空能受；冠带尊严，面和心垢；状似易倒，实立不仆。’相国怒其辱己，勘视则无此门生，大索客邸亦不得，竟不知为何许人也。”

自称“门生”之人馈赠不到翁，盖内的二十四字，既切合某相平素贪财受贿的实际情况，又符合他在官场善于应付、保持不倒地位的为人。戏谑幽默，讽刺辛辣，语用切境切身。

④《清朝野史大观》卷五《记高士奇之随銮》：“圣祖尝与明珠、高士奇同立偏殿之中，上笑曰：‘今儿咱们像什么？’明珠曰：‘三官菩萨。’高士奇遽跪奏曰：‘高明配天。’明珠闻之，不觉额此。”

“高明配天”比“三官菩萨”好就好在既照顾到了三人，又突出了圣祖的“天子”地位。切自身，切语境，这是因为有清圣祖玄烨、高士奇、明珠三人在场之语境。

⑤《清朝野史大观》卷十二《某申》：“前清湖南有大员者，名申，妄自尊大，最恶人犯其名，故僚属进见者咸规避之。一日，有知县李某进见，大员问曰：‘某案如何矣？’李曰：‘业已申郡。’大员微露其意曰：‘汝便不申也罢。’李某对曰：‘此事断然含糊不得，如卑职申郡守不理，即申监司，申监司不理，即申台院。一次不理申二次，二次不理申三次，三次不理申四次，申来申去，直到申死方休。’大员虽怒之而无如何，反笑而遣之。”

这是不了解隐形语境因素的忌讳，而闹的笑话。

⑥《清朝野史大观》卷六《谦语成讖》：“桂林陈文恭性谦下，尹文端居首揆，素所推仰。一日文恭病，文端往视，曰：‘吾辈均老，不知谁先作古人。’文恭拱手曰：‘还让中堂。’盖习于撝谦，初不觉也。文端默然。”

这是说话不是适应语境而是触逆语境闹的笑话。在“作古”的问题上讲谦恭，是最让人难堪的恭维，文端公不默然又能说什么呢？他难道能说“还让文恭”吗？

## 第五章 语体论

### 第一节 语体的概念

所谓语体，就是言语的功能变体，亦即语用体式（简称语体）。它是一个言语片断从总体上显示出的情调和态势。人们的交际生活总是在一定的交际领域（语境）、为实现一定的交际目的任务、表述特定的思想内容等条件下进行的。因而，用于一定交际领域、实现一定交际任务的言语，便出现一系列的特点。在这些特点之中，那些具有一般性、稳定性、反复性的特点的综合，便形成一种具有统一性和规范性的言语体式，这就是语体。可见，“语体的格调决定于语用领域、语用方式、语旨、语境等诸因素的作用，是人们主观上的语旨、语用与客观上的语境诸因素最大

程度的和谐统一或高度适应而形成的。”由于这种言语体式是在语言行使功能时建立起来的，因此，也称为功能语体。<sup>①</sup>正因为它是由于交际场合的不同而形成的使用语言特点的体系，因而可以这样说，一定语体的形成和存在，完全是为了特定的社会交际的需要。

语体和语用风格，是语言在具体运用中所产生的两大言语现象，也是语用学必须研究的重大课题。

就以艺术作品为例，当我们阅读这些作品时，就会明显地感到，它们无论是在语用上，还是在体式风格上，均有着同其他体裁的作品不同的特点，其实这就是由于语体的不同而造成的。文艺语体是人们艺术生活交际领域中的产物，它的主要任务就是诉诸人们的形象思维，通过塑造艺术形象，来揭示现实生活中的善恶美丑，或者是抒发一定的情思，来感染人、教育人，从而在潜移默化中提高人们的精神境界和艺术修养。因而，在语言手段的选择上，它的最高要求，就是艺术化。它大量使用描写性、表情性词语，运用各种句型句式，讲究语言的音乐美，普遍运用譬喻、夸饰、代称、双关、互文、倒置、设彩、列锦等多种多样的积极手段，这样，就形成了它总的风格特点，那就是形象化、音乐化，于是就形成了文艺语体。例如：

唐刘禹锡《陋室铭》：“山不在高，有仙则名。水不在深，有龙则灵。斯是陋室，惟吾德馨。苔痕上阶绿，草色入帘青。谈笑有鸿儒，往来无白丁。可以调素琴，阅金经。无丝竹之乱耳，无案牍之劳形。南阳诸葛庐，西蜀子云亭。孔子云：‘何陋之有？’”

<sup>①</sup> 参见武占坤主编：《实用公关语言学》，北京语言学院出版社1996年8月版，第141页。

全文八十一字，向来以立意新颖、布局严整、语言精巧著称。作者通过对自己所居陋室的颂赞，表明了自己的志行高洁。虽居陋室，而“惟吾德馨”。先举譬引喻，点出主题，接着写室外的宜人景色和室内高雅的活动，以示陋室不陋。最后又引古论今，回映主题，突出了作者孤芳自赏的情趣。采用譬喻、设彩、对偶、错综等多种修辞方式，有描写，有叙述，音调铿锵。

如果拿科技语体和它相比，就会发现有其明显的不同。科技语体是人们科技生活交际领域的产物，它的目的任务是通过交流、传播科技知识、规律、原理，来提高人们的科技水平。因而，它的表达，主要在于诉诸人们的逻辑思维，靠逻辑的力量来说服人，感化人，因而，就要求概念准确、判断恰当、推理严密；大量使用科技术语、科技符号、关联词语；在句式上，则经常使用陈述句，极少使用或不使用感叹句、祈使句、变式句；它不注重语言的音乐美；在表达方式上，也很少使用形象、含蓄、渲染、烘托等艺术手法。这样就形成了它的一套风格特点，那就是逻辑性、术语性、符号化，这就构成了科技语体。例如：

①宋沈括《梦溪笔谈》卷十八《毕升发明活字版》：“板印书籍，唐人尚未盛为之。自冯瀛王始印五经，以后典籍，皆为板本。庆历中，有布衣毕升，又为活板。其法用胶泥刻字，薄如钱唇。每字为一印，火烧令坚。先设一铁板，其上以松脂、蜡和纸灰之类冒之。欲印，则以一铁范置铁板上，乃密布字印。满铁范为一板，持就火炆之，药稍溶，则以一平板按其面，则字平如砥。若止印三二本，未为简易，若印数十百千本，则极为神速。

常作二铁板，一板印刷，一板已自布字，此印者才

毕，则第二板已具，更互用之，瞬息可就。每一字皆有数印，如‘之’、‘也’等字，每字有二十余印，以备一板内有重复者。不用，则以纸贴之，每一韵为一贴，木格贮之。有奇字素无备者，旋刻之，以草火烧，瞬息可成。

不以木为之者，木理有疏密，沾水则高下不平，兼与药相粘，不可取。不若燔土，用讫再火令药熔，以手拂之，其印自落，殊不沾污。”

毕升是世界上活字印刷术的发明者，比欧洲活字印刷术的发明要早四百年。这是一篇具有世界意义的科学文献，体现了科技语体的特点。

②元陶宗仪《南村辍耕录》卷二十四《黄道婆》：“闽、广多种木棉，纺绩为布，名曰贝吉。松江府东去五十里许，曰乌泥泾，其地土田硗瘠，民食不给。因谋树艺，以资生业，遂觅种于彼。初无踏车、椎、弓之制，率用手剖去子，线弦竹弧置案间，振掉成剂，厥功甚艰。

国初时，有一姬名黄道婆者，自崖州来，乃教以做造捍、弹、纺、织之具。至于错纱配色，综线挈花，各有其法。以故织成被、褥、带、帨，其上折枝、团凤、棋局、字样，粲然若写。人既受教，竞相作为，转货他郡，家计就殷。未几，姬卒，莫不感恩洒泣而共葬之。又为立祠，岁时享之。越三十年，祠毁，乡人赵愚轩重立。今祠复毁，无人为之创建，道婆之名日渐泯灭无闻矣。”

这段记载黄道婆传播纺织技术的文字，对于研究我国纺织工业的历史极有价值。写得逻辑性强，多用专业术语，体现了科技语体的特点。

语体也是一种历史现象，它随着社会的发展、交际条件的

变更、交际领域的分化而发展变化着。例如，在文字产生之前，人类交际也只有一种口头形式，无所谓口头语体和书面语体的划分问题。当文字产生之后，才逐渐形成了书面语体。随着国家的产生，国家要行使主权，进行有效的管理，就需要颁布法令、宣布政策，就需要有一定规格程式的公文文书，这样就促成事务语体的诞生。商品经济的发展，更需要贸易上的书信往来，这样就进一步促使事务语体的内容大大丰富起来。就文艺语体的形成来看，是相当早的，是由远古人类口头的歌谣起源的，早在《周易》中，就保存了一些古老的歌谣。如《周易·屯·六二》：“屯如，遭如，乘马，班如，匪寇，婚媾。”这是一首写抢婚的诗，男子威风凛凛骑马面来，人家以为是敌寇，等到女子跟他走了，才知道是为婚事而来。又如《周易·中孚·六三》：“得敌。或鼓，或罢，或泣，或歌。”这是描写战争结束，胜利归来的情景，战胜敌人后，有的仍击鼓示勇，有的坐卧休息，有的因失去亲人而哭泣，有的则在引吭高歌。而散文、戏剧的形成，自然是后来发展分化出来的。科技语体则是随着人类科学文化的发展而发展起来的，同其他语体相比，它的历史是较短的。社会的发展，也就使得人们的交际目的、任务日趋复杂化、细致化，必然会使语体内部产生新的分支，语体之间也会相互渗透，形成边缘性的语体现象。

## 第二节 语体的类别

语体一旦形成，就会对人们使用语言有一定的制约作用，说写者就要遵照所属的语体类型，力求切合这种类型的特点。

从宏观上看，语体可以分为口头语体和书面语体两大类



型。

### 一、口头语体

口头语体又称“谈话体”，与“书面语体”相对。古代汉语的口语已无从听到，因此，我们说的口语，实际上是指口语的书面形式。

口头语体主要用于人们日常生活中的交际对话，表现日常生活的交际内容。这种语体对语言环境的依赖性极强。在语言手段的选择上，就词汇方面看，它大量使用基本词、口语词、传承词，较多使用成语、谚语、歇后语、惯用语、禁忌语、方言俗语。在词义方面，它普遍使用词的本义、引申义、情态色彩义，而很少使用词的科学概念意义。就句型句式看，因为是用于双方对话，言来语去，因而多用短句，少用带有修饰语的长句；再加上在对话中有体态（包括面部表情、手势、体姿等）类语言（包括语调、语顿、语速、重音、音色等的超常安排）等非自然语言的辅助，因而，多用省略句；连词出现较少，语气词出现较多；语序灵活。从语音上看，不刻意追求音乐美。在表达方式上，不是过分讲求字斟句酌，多是素写白描。因而这种口语的书面形式总体风格是：质朴自然、灵活多变，富于生活气息。像会话、演讲都属于这种语体。例如：

①《尚书·汤誓》：“伊尹相汤伐桀，升自陟，遂与桀战于鸣条之野，作《汤誓》。王曰：‘格尔众庶，悉听朕言。非台小子敢行称乱，有夏多罪，天命殛之。今尔有众，汝曰：“我后不恤我众。舍我穡事而割（通“害”）正夏！”予惟闻汝众言。夏氏有罪，予畏上帝，不敢不正（古“征”字）。今汝其曰：“夏罪其如台？”夏王率遏众力，率割夏邑，有众率怠弗协，曰：“时日曷丧，予及汝

皆亡！”夏德若兹，今朕必往。尔尚辅予一人，致天之罚，予其大赉汝。尔无不信，朕不食言。尔不从誓言，予则孥（通“奴”）戮汝。罔有攸赦。”

这是商汤在伐夏的誓师大会上的动员令，传说盘庚迁殷时也曾作过这样的动员令，均属于演讲的形式。

②《论语·先进》：“子路、曾皙、冉有、公西华侍坐。子曰：‘以吾一日长乎尔，毋吾以也。居则曰：“不吾知也。”如或知尔，则何以哉？’子路率尔而对曰：‘千乘之国，摄乎大国之间，加之以师旅，因之以饥馑。由也为之，比及三年，可使有勇，且知方也。’夫子哂之。‘求，尔何如？’对曰：‘方六七十，如五六十，求也为之，比及三年，可使足民。如其礼乐，以俟君子。’‘点，尔何如？’鼓瑟希，铿尔，舍瑟而作，对曰：‘异乎三子者之撰。’子曰：‘何伤乎？亦各言其志也！’曰：‘莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。’夫子喟然叹曰：‘吾与点也。’三子者出，曾皙后。曾皙曰：‘夫三子者之言何如？’子曰：‘亦各言其志也已矣！’曰：‘夫子何哂由也！’曰：‘为国以礼，其言不让，是故哂之。唯求则非邦也与？安见方六七十，如五六十而非邦也者。唯赤则非邦也与？宗庙会同，非诸侯而何？赤也为之小，孰能为之大？’”

全文三百一十五字，今天读来，宛如一篇古老的座谈会纪要。这短短的文字，便把发言的情况以及与“会”师生各自的情态、性格和会议进行中不同阶段的气氛，记叙得清晰而逼真、生动而有致。我们就像身临其境一样。

孔孟为宣传自己的政治主张，周游列国，战国纵横家为说

服各诸侯，四处奔走呼号，都显示了口语说来随便、格调轻松、富于生活气息的特点。

## 二、书面语体

书面语体，虽然也可以表现为口头形式，但它典型的存在形式是书面形式。它主要用于人们政治、经济、文化生活等交际领域，表现这些社会生活的交际内容。因而，形成了一系列不同于口头语体的特点：在语言手段的选择上，就词汇方面，较多使用书面语词、术语词，较少使用方言词、歇后语、禁忌语；就语法方面，较多使用陈述句、省略句和长句、排句、变序句、偶句等，较少使用祈使句、感叹句；关联词语和语气词出现的频率较高；在语音上讲究节奏美和规范美。由于书面交际缺乏对话时那种特定的语境和体态手势非自然语言等辅助的表达条件，因而在表达上力求准确、详尽、周延。再加上书面语主要诉诸笔端，就有较充裕的时间加以推敲修饰润色，因而在语言的运用上也就更易于精炼、规范或富于文采，并讲究整篇的结构布局和层次的安排。

书面语体可分为公文语体、论文语体、艺术语体、科技语体四种。

### （一）公文语体

公文语体又叫公牍文语体，指朝廷、官府通常所使用的公事文，简称为“公文”。公文一般又分为上行公文和下行公文两大类。上行公文主要指臣下给帝王的上书，下行公文主要指帝王给臣下的指令。上行公文可统称为奏议文，下行公文又可统称为诏令文。上行公文因时代和内容的不同，体类和名称繁多，如章、奏、表、疏、启、劄子、弹事等。下行公文也有诏、命、令、制、谕等体类和名称。用于军事文告的檄文、露

布等也属于这一类。

公文语体的特点是：程式性、准确性、简洁性，而程式性是它最主要的特点。

## （二）论文语体

论文语体用于人们的政治生活领域，以服务于政治斗争为目的。论文又称论说文，是一种说理的文章。最早说明论文的定义、类别、发展状况以及写作特点的是南朝梁刘勰。他在《文心雕龙·论说》中说：“论也者，弥纶群言，而研精一理者也。”意为论就是概括各家言论、意见，而精到深入地研究出某一种道理的文章。并说：“原夫论之为体，所以辨正然否。穷于有数，追于无形；钻坚求通，钩深取极。乃百虑之筌蹄，万事之权衡也。”意为考究论这种文体是用来辨析事理的对与不对的。它深入穷极地研究具体的事物，追寻无形的抽象的问题，像钻坚硬的东西一样求得事理的通达，像用钩子钩取深处的东西一样去取得正确结论，像筌是捕鱼的工具、蹄是捕兔的网一样，它们是千思百虑思考问题的工具，又像是秤砣和秤杆是衡量轻重的标准一样，它们是衡量万物的标准。并强调“论”“义贵圆通，辞忌枝碎”，要“心与理合”、“辞共心密”；同时还要“师心独见，锋颖精密”，即要有自己独到的见解。

古代的论文又被分为若干类，如分成论、史论、设论、议、辩（辨）、说、解、驳、考、原、评等。刘勰的《文心雕龙》把它们统称为“论说”类，清代姚鼐《古文辞类纂》称为“论辨”类。我国古代论文文体源远流长，春秋战国时代的诸子散文，实际上就是论文。刘勰又分“论”为四品（陈政、释经、辨史、詮文）八名（议、说、传、注、赞、评、叙、引）。《文选》又分“论”为设问、史论和论三类。徐师曾《文体明辨》则将“论”列为理论、政论、经论、史论、文论、讽论、

寓论、设论八品。按照现在的眼光，如果从内容上来划分，无非是政论、史论、学术论文三大类。各类又有若干小类。

这种语体主要是靠强大的逻辑说服力和鲜明的政治是非观来达到宣传自己的政见、说服对方的目的，因而，这种语体在总体上的特点，就是强大的逻辑性、深刻的感染力和表达的综合性。

### （三）艺术语体

艺术语体是通过艺术形象来反映客观现实的。总的可分为散文体和韵文体两大类。散文体中有杂记文（包括台阁名胜记、山水游记、书画杂物记、人事杂记等）、序跋文、赠序文、箴铭文、哀祭文、传状文、碑志文（包括记功碑文、宫室宇宙碑文、墓碑文）、小说、戏剧等。韵文包括词、曲、赋、诗等。散文除一般散文外，小说、戏剧等都是塑造人物形象为主。表达重叙述、描写，讲究平易畅晓；而韵文体则主要是咏物言志，抒情性强，在用词上，以诗情画意、修辞色彩浓厚的词语为主；在句式上，往往使用不同于一般散文的跳脱、变序的句式，并以讲求节奏、平仄、对偶、叶韵等音乐美为特色。语言的形象性为其主要特征。<sup>①</sup>

### （四）科技语体

科技语体是以传播自然科学和社会科学的原理、规律为目的，是用以阐明原理、规律的言语体式。在表达上要求准确、简明、郑重其事、质朴无华、严密的逻辑，因此基本上不用夸饰、双关、倒反等积极修辞方式，对于讽刺幽默为主的仿拟格，当然更是完全封闭的。

<sup>①</sup> 参见褚斌杰著：《中国古代文体概论》“古代文章的各种体类”部分，北京大学出版社1984年6月版，第311页。

前面介绍了各种语体的特点，但是我们切不可把语体的个性特点绝对化，语体间总有些共同的东西，有着千丝万缕的联系。不同的分类则是由彼此带总体性的主要的特征（即区别性特征）决定的。而且，每种语体在一定的历史时期又都具有典型的、公认的表达手段和方式，保持着相对的独立性，对于其他语体往往是不调和的，相排斥的。但各种语体随着社会的变迁，随着语言的发展及交际范围的扩大、交际任务的增多，有些旧的表达形式被淘汰，一些新的表达形式被充实进来。同时各种语体要素之间又互相影响、互相渗透、互相融合，于是就出现了语体的交叉现象。

语体属于语境因素，临文为语，要考虑切合语体之特点。语用与语体相矛盾，就容易给听读者造成别扭、怪异的语感，甚至贻笑大方。明冯梦龙《广笑府》中有这样一则故事：“苏人有二婿者，长秀才，次书手，每薄次婿之不文。次婿恨甚，请试。翁指庭前山茶为题。咏曰：‘据看庭前一树茶，如何违限不开花？信牌即仰东风去，火速明朝便发芽。’翁曰：‘诗非不通，但纯是衙门气。’”拿公文法律语体惯用的词语入诗，语用与语体的格调大相径庭，自然要被列入“笑府”了。

## 第六章 风格论

### 第一节 “风格”的含义

“风格”一词最早见于晋代葛洪的《抱朴子·行品》篇：“士有行己高简，风格峻峭，嘯傲偃蹇，凌济慢俗。”南朝宋刘义庆的《世说新语·德行》篇：“李元礼风格秀整，高自标持，欲以天下名教是非为己任。”这里的“风格”是指人的风度标格而言。而把这一词引入文论，用以评论作家、艺术家在创作中表现出来的艺术特色和创作个性的首创者，要算南朝梁刘勰了。他在《文心雕龙·议对》中云：“及陆机断议，亦有锋颖。而谀辞弗剪，颇累文骨。亦各有美，风格存焉。”北齐的颜之推在《颜氏家训·文章》中亦云：“古人之文，宏材逸气，体度风格，去今实远。但缉

缀疏朴，未为密致耳。”

那么语言风格指的是什么呢？那就是一个语言片断或一种语体在总体上所表现出来的格调、情味或气氛。也可以说，“它是作家在创作作品时个人所采取的组织语言的手法。即作家所特有的和惯用的选词、造句的方法，而选词造句的方法则要根据思想内容本身的要求。别林斯基说：‘风格是形式和内容的灵活的有机的互相适合，用思想实质本身所要求的那个词那个语句来表达思想的技巧。’”<sup>①</sup>黑格尔在《美学》中也说过：“风格一般指的是个别艺术家在表现方式和笔调曲折等方面完全见出他的个性的一些特点。”可见，语言风格实际上就是一种言语个性。是在一种或一篇语言式样中，在语音、词汇、语法、修辞等方面所表现出来的具有个性区分作用的综合言语个性。

语言风格形成的基础是语言的语音、词汇、语法、修辞等诸要素，而基于言语的目的、情境、语体以及说写者个人的文化修养、言语习俗的好尚以及审美情趣的不同，对语言诸要素进行的不同的或带有倾向性的选择，则是形成某种语言风格的具体成因。譬如，就语音来看，字音有响亮、舒促、高低之分。韵文的押韵要有响音、舒音，就便于表现豪放、爽朗的情感，这样就形成了明快的风格；用细音，促音，便于表现悲凄、压抑的感情，这样就形成了含蓄、沉郁的风格。就词汇而言，个体词有形、音、义三大要素，词的类聚有基本词汇，一般词汇，口语词汇，书面词汇，传承词汇，新生词汇，民族词汇，外来词汇等等各种类型，它们千差万别，千姿百态。如果

<sup>①</sup> 张弓著：《现代汉语修辞学》，河北教育出版社1993年6月版，第199页。



因文制宜地加以择用，就会有助于语言风格的形成。譬如，多用词的譬喻义或形象色彩词，就会形成言语生动、形象的格调；多用词的双关义或表情色彩词，就会形成言语含蓄、深沉的格调。就语法看，句子有长有短，有整有散，有各种结构类型句，有各种语气功能类型句，恰当地选用也会给语言染上不同的色调，也是形成语言风格的一种不容忽视的因素。譬如，言语明快、简洁的风格，和运用短句、省略句，句中不加过长、过多的修饰限制语有关；语言细腻、缜密的风格，则和运用长句、完全句，句中有较长较多的修饰、限制成分有关；言语的波澜变化的风格，多和运用各种句型句式参差错落的搭配有关；而语言的和谐匀称的风格，则和运用对偶、排比、回环等修辞方式有关。

“我认为修辞学可以包括风格学”。陈望道先生在《修辞学中的几个问题——一九六二年一月四日在华东师大所作的学术讲演》中这样说。因而我们在这里对风格作了比较详细的论述。

## 第二节 源远流长的汉语语体风格研究

我国的风格论是伴随着语体论而产生、发展的。它发轫于魏晋，兴盛于齐梁以后。魏晋南北朝时代是我国文学开始进入“自觉的时代”，当时就涌现出一批文章学家，于是便有许多文集传世。文集中各具众体，于是就有人把各家的精品总集，使之问世。《隋书·经籍志》云：“总集之起，由于建安之后；辞赋转繁，众家之集日以滋广。”汇录各家、各类作品的总集出现，就为文体归类的提出，提供了物质基础，随之而来的就是

对各种文体风格问题开始了研究工作。三国魏曹丕的《典论·论文》是我国文学批评史上最早出现的一篇重要文论，它提出了文学的价值问题，作家个性和作品的风格问题，指出：“夫文，本同而末异。盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。”这里所说的“本同”，是指不同的文体都是使用全民语言为手段来传情达意的，即是说使用的语言是同一的。所谓“末异”，是指在深层结构的细枝末节上有所不同，即各种文体表现在语言形式上（主要是在修辞表达方式的选择上）的不同而形成的不同的语体风格。这种不同是个性的不同，便是风格的一个重要因素。这里所说的“奏议”、“书论”、“铭诔”、“诗赋”是四种不同的文体。按现在分类，“奏议”属公文语体，“书论”属论文语体，“诗赋”、“铭诔”属艺术语体。而“雅”、“实”、“理”、“丽”（“典雅性”、“逻辑性”、“真实性”、“藻丽性”）讲的就是风格问题。曹丕在一千七百多年以前就提出四种不同文体的不同的风格，是件了不起的事情，是具有开创性、划时代意义的，不愧为语言风格的奠基人。

继曹丕《典论·论文》之后，是晋初的陆机。他在《文赋》中比较深入地探讨了文学创作上的一系列重要问题，诸如文学作品构思过程、立意和遣词的关系、文学的继承和创新等，其中也论述了文体和风格问题。他说：“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮；碑披文以相质，诔缠绵而凄怆；铭博约而温润，箴顿挫而清壮；颂优游以彬蔚，论精微而朗畅；奏平彻以闲雅，说炜晔而譎狂。”他讲的不同文体的风格，比起曹丕来，要细致得多了。

其后，南朝梁文艺理论大师刘勰集前人研究成果之大成，在《文心雕龙·体性》中又进一步归纳出八种不同的语言风格：“若总其归涂，则数穷八体：一曰典雅，二曰远奥，三曰精约，

四曰显附，五曰繁缛，六曰壮丽，七曰新奇，八曰轻靡。”这八体，确实属于风格问题。语言风格从文学风格中独立出来，这是语言风格研究上的重大突破。不过刘勰尚未明确分类的标准，显得研究还欠深入。

此后，尚有许多人对风格问题进行过研究。具有代表性的像唐代的司空图，他在《诗品》中对诗的二十四种表现风格作了列举：雄浑、冲淡、纤浓、沉着、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动。这二十四种表现风格看来分得有点太细了，各风格之间的差异并不算大。

五四运动以后，语言风格学的研究进入了一个新阶段。陈望道先生的《修辞学发凡》于1932年问世，他把语言风格称为“文体”或“辞体”，这大概因为是陈先生看到由于功能的不同，不同体裁发展成不同的辞式的缘故。他当时虽然尚未明确提出“语言风格”这个概念，但从整体上、实质上看，谈的确实是属于语言风格问题。这样，语言风格就由陈先生首次列入到修辞学的范畴，这不能不说是陈先生对修辞学的开拓与贡献。<sup>①</sup>他说：“文体或辞体就是语文的体式，语文的体式很多，也有很多的分类，约举起来，可以有八种分类：①民族的分类，如汉文体、藏文体之类；②时代的分类，如《沧浪诗话》所举的建安体、共初体、正始体、太康体、元嘉体、永明体之类；③对象和方法上的分类，旧的如《文心雕龙》分为骚、赋、颂赞、祝盟等等，新的如《作文法》分为描记、叙述、论

<sup>①</sup> 参见王焕运著：《汉语风格学简论》，河北教育出版社1993年11版，第17页。

释、评议等等，都属于这一种分类；④目的任务上的分类，如通常分为实用体和艺术体等类，可以说是属于这一种分类；⑤语言的成色特征上的分类，如所谓语录体、口头语体、文言体之类；⑥语言的排列声律上的分类，如诗、散文的分类；⑦是表现上的分类，如分为简约、繁丰、刚健、柔婉、平淡、绚烂、谨严、疏放之类；⑧是依写作个人的分类，如《沧浪诗话》所举的苏李体、曹刘体、陶体、谢体、徐庾体、……韩昌黎体、柳子厚体之类。”<sup>①</sup>这就阐明了分类的标准，并且从不同视角、不同层面进行了分类尝试，为语言风格学的建立打下了坚实的基础。他曾强调指出：“我国古代关于风格的研究材料，是我们丰富的修辞学遗产当中一宗宝贵的财富。我国研究风格，包括语文‘体裁’和表现‘体性’，是很早的，现在更是在研究，今后还要继续地研究。……要知道，我们中国是有风格研究的，是有这方面的学问的。”<sup>②</sup>另外，像郭绍虞、叶圣陶、夏丏尊、张弓、高名凯、周振甫等都对语体风格问题进行过卓有成效的探讨，使风格学的研究向着深层次、多角度发展。但总的来看，对于风格的研究还很不够，尚需后学者进行深入、系统的研讨。

### 第三节 风格的类别

语言风格既有语体性，也有个人性；既有时代性，也有民

① 陈望道著：《修辞学发凡》，上海教育出版社1982年版，第256页。

② 复旦大学语言研究室编：《陈望道修辞论集》，安徽教育出版社1985年7月版，第310~311页。

族性。下面对语言的时代风格、民族风格、个人风格作一简要说明。

### 一、语言的时代风格

语言是随着社会的发展变化而不断发展变化的，经过长期的发展变化而形成的不同时代的语言，在语音、词汇、语法等方面，都有着差异，都打着时代的烙印，“往往就是时代精神的语言体现”。因而不同时代的语言在运用中便表现出迥然不同的格调气氛，这便是语言的时代风格。譬如远古时代，为适应短促的劳动节奏，适应着单音词占优势的语言情况，在我国最早产生的诗体就是二言体的短诗，如汉人赵晔《吴越春秋》记载的《弹歌》：“断竹、续竹、飞土、逐宍。”就记述了古人用弹逐击野兽的狩猎情况。据说这是黄帝时代的歌谣，就采用了二字一句的形式。又如《周易·中孚·六三》：“得敌。或鼓，或罢，或泣，或歌。”这是描写战争取得胜利后凯旋的情况。战斗结束了，人们还沉浸在胜利的兴奋之中，有的在击鼓，有的坐着休息，有的则因失掉亲友而伤心哭泣，有的在欢唱。仅仅十字，给人们写出了一个人物的场景。这个时代的作品节奏短促，鲜明整齐。随着社会的发展和人类生活的日益丰富以及人们思维方式的变化，语言也在发生着相应的变化。双音词增多了，词汇丰富了，语法结构复杂化，这样，就由原来的二言体向三言体、四言体……发展。如《周易·离·九四》：“突如其来如，焚如，死如，弃如。”《周易·归妹·上六》：“女承筐，无实；士刲羊，无血。”前一首写战争，敌人突然袭来，结果房屋被焚烧，尸横遍野。第二首是牧歌，描写牧场上人们剪羊毛和捡羊毛。又《周易·中孚·九二》：“鸣鹤在阴，其子和之。我有好爵，吾与尔靡之。”可见在以四言体为主的《诗经》产

生以前，由二言体向四言体演变的那个时代的诗歌，简约、朴实而通俗。先秦的散文也是如此。这便是那个时代的语言风格。《礼记·乐记》中说：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声。声成文谓之音。是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道与政通矣。”这就说明了音乐情调与时事政治有着密切的关系。情调也是靠语言来表达的，语言风格的形成也是如此，和社会的政治同样有着密切的因果关系。刘勰在《文心雕龙·时序》中说，“时运交移，质文代变”，“质文沿时，崇替在选”。说的就是这个道理。

又譬如，南北朝时期尚绮靡，形式主义的文风盛行，主要是由于东晋以来，人口的大量南移以及南方地区长期以来比较稳定，社会经济得到了空前的繁荣和发展，这种社会大环境的形成就为知识分子们进行精神生产创造了条件，促进了文化的繁荣和发展。再加上统治者的提倡，对文学的发展也起到了催化剂的作用，所以《南史·文学传序》说：“自中原沸腾，五马南渡（《晋书·元帝纪》：“大安之际，童谣云：‘五马浮渡江，一马化为龙。’”又：“王室沦覆，帝与西阳、汝南、南顿、彭城五王获济，而帝竟登大位焉。”），缀文之士，无乏于时。降及梁朝，共流弥盛。盖由时主儒雅，笃好文章，故才秀之士，焕乎俱集。”北朝的统治者和某些官吏，对绮靡之风虽然也曾有过不同程度的不满，想靠政治势力加以改变，“欲革其弊”（《北史·苏绰传》），但收效甚微。隋朝仍沿袭六朝的华艳绮靡的文风，特别是隋炀帝杨广即位后，对南朝的文风过分欣赏，甚至打骂瞧不起南方的史官，而且他自己也写了许多浮华的作品。可以说北朝的文学基本上是模仿南朝的。再加上南北朝时期，由于四声说的发现，讲究对仗，散文辞赋化，骈文讲究词藻华丽，多用典故，

堆砌繁复，刻意雕镂，矫揉造作，隐晦迂曲，这就形成了南北朝时期绮靡的形式主义的风格。阅读那个时代的作品，会给人一种极为鲜明的时代感。

唐代李肇《唐国史补》说：“元和已后，为文笔，则学奇诡于韩愈，学苦涩于樊宗师。歌行则学流荡于张籍。诗章则学矫激于孟郊，学浅切于白居易，学淫靡于元稹。俱名为元和体。大抵天宝之风尚党，大历之风尚浮，贞元之风尚荡，元和之风尚怪也。”这里，我们姑且不论李肇的论断是否完全恰当，但起码说明这样一个问题：运用语言，不同的时代便有不同的风尚。脱离开时代去谈风格，有些问题就难于处理。

总体上说，上古汉语和中古汉语写的作品，由于两者在词汇、语法、语音等方面有着不同程度的差别，阅读前者，相对面言总是给人以古奥、佶屈之感；而后者，则给人以明白、通顺之感。这就是由于语言的古今变化形成的古今语言的时代风格。另外，各个时代的政治、经济、文化、教育、习俗、文风等对时代风格的形成也都有着密切的关系。

## 二、语言的民族风格

语言是民族的，统一共同语是民族的基本特征之一。“不同的民族语言，由于语言要素的表现形式不同，语言内部的发展规律不同，必然表现出各自的不同特点来。即使在相同的交际场合，有相同的交际内容和交际目的，它们用来构成语言风格系统的风格手段也会有明显的差别，因而就自然形成不同的言语气氛和言语格调，也就形成不同的语言民族风格”。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 胡裕树主编：《现代汉语》，上海教育出版社1981年7月第3版，第553页

汉民族由于心理状态、风俗好尚有自己的特点，因而在语言的运用上，也会体现出自己的某些特征。和其他民族的语言相比，无论是在语音上，还是在词汇、语法、修辞上都有鲜明的个性。如表现在音系上，声少韵多、响亮清晰，字调抑扬，悦耳动听，具有音乐美；在词汇上，词量丰富，词义精密，词彩缤纷，单音词的双音化及大量同义词、反义词的存在，使得它表现力极强，节奏匀称，富有感染力。在汉语词汇中，有数量可观的能够表现汉族人民生活的特有词语，如“退避三舍”、“卧薪尝胆”、“三顾茅庐”、“三国鼎立”、“完璧归赵”、“毛遂自荐”、“煮豆燃萁”、“乐不思蜀”、“风声鹤唳”、“助纣为虐”、“墨守陈规”、“秦晋之好”、“黔驴之技”、“八仙过海”、“班门弄斧”、“东施效颦”、“楚虽三户，亡秦必楚”、“项庄舞剑，意在沛公”、“上有天堂，下有苏杭”、“桂林山水甲天下”、“重于泰山，轻于鸿毛”、“宰相肚里能撑船”、“三百六十行，行行出状元”、“争风吃醋”等，均能充分体现汉民族语言的风格色彩，是形成汉民族语言风格的重要因素；在语法上，多式多样，灵活机动，结构简明，辨义性强，语序较固定，表达精确。注重修辞。这就为创造汉语在表达上明快活泼、匀称和谐、富于节奏感、音乐美的民族风格创造了条件。

### 三、语言的个人风格

语言的个人风格是写说者在运用语言的过程中在不违背语言的民族风格和时代风格的原则下所表现出来的特有的语言格调，是与语言的运用者的文化层次、心理状态、审美情趣、生活积淀密不可分的。因为它是具体的、个别的，因而说语言的个人风格是一种言语现象。这种言语现象是稳定的。所谓稳定，就是说这种言语现象在他个人的言语实践中总是反复地出



现，在时间上来说是持久的，在覆盖面上来说是普遍的。比如李白的语言风格豪放而刚劲，这种风格至少表现在他的绝大部分作品中，是经常出现的，而不是偶然出现的。当一个人意识到是在追求什么风格时，就意味着有了一种语言审美观点。有了语言审美观点，他不论在何时何处，在何种体裁的言语作品中，都会受到这种语言审美观点的支配，并且不时地把所追求的语言风格表现出来，让人感到很稳定，这就形成了自己的风格，这也就标志着他在驾驭语言上达到了一种高深的境界。<sup>①</sup>

据南宋俞文豹《吹剑续录》记载：“东坡在玉堂日，有募士善歌。因问：‘我词何如柳七？’对曰：‘柳郎中词，只合十七八女郎，执红牙板，歌“杨柳岸晓风残月”；学士词须关西大汉，铜琵琶，铁绰板，唱“大江东去”。’东坡为之绝倒。”人所共知，苏轼和柳永均为宋代著名的词作家，都用过一样的形式——“词”进行创作，但苏词的气势像滚滚倾泻的江流，奔放豪迈；而柳词的情调则如红绡帐中儿女柔情细语，悱恻缠绵。这则故事，说明了苏词、柳词的不同风格。这就说明了“一家之作品，自有一家之风味”。即使同一个作家，在不同时代也应该写出不同风格的作品：“一人之诗，平奇浓淡，未必每句俱限一格。”“勿为一体，则尽善矣。”（《修辞鉴衡》）

个人风格的形成，无非由两种因素所决定。一是语用者的主体因素，一是社会的客体因素。一种语言风格是一个人全部才学的集中表现，是一个人驾驭语言能力达到炉火纯青的标志。刘勰说：“夫情动而言形，理发而文见。盖沿隐以至显，

<sup>①</sup> 参见王焕运著：《汉语风格学简论》，河北教育出版社1993年11月版，第3页。

因内而附外者也。然才有庸俊，气有刚柔；学有浅深，习有雅郑；并性情所铄，陶染所凝。是以笔区云涌，文苑波诡者也。故辞理庸俊，莫能翻其才；风趣刚柔，宁或改其气；事义浅深，未闻乖其学；体式雅郑，鲜有反其习。各师成心，其异如面。”（《文心雕龙·体性》）因而，“贾生（指贾谊）俊发，故文洁面体清；长卿（司马相如的字）傲诞，故理侈而辞溢；子云（扬雄的字）沈寂，故志隐而味深；子政（刘向的字）简易，故趣昭而事博；孟坚（班固的字）雅懿，故裁密而思靡；平子（张衡的字）淹通，故虑周而藻密；仲宣（王粲的字）躁锐，故颖出而才果；公干（刘桢的字）气褊，故言壮而情骇；嗣宗（阮籍的字）倜傥，故响逸而调远；叔夜（稽康的字）俊侠，故兴高而采烈；安仁（潘岳的字）轻敏，故锋发而韵流；士衡（陆机的字）矜重，故情繁而辞隐。”（同上）他在《事类》一篇中也说了类似的话：“夫姜桂因地，辛在本性；文章由学，能在天资。才自内发，学以外成；有学饱而才馁，有才富而学贫。学贫者，违遭于事义；才馁者，劬劳于辞情。此内外之殊分也。是以属意立文，心与笔谋；才为盟主，学为辅佐。主佐合德，文采必霸；才学褊狭，虽美少功。”这就十分明确地说明，作家风格千差万别，这种辞理的“庸俊”是由“才”和“学”两方面决定的，即在作家个人风格的形成上，既有先天的禀赋作用，又有后天的学习作用。

另一种是社会的客体因素。这个客观因素包括了时代的、民族的、社会风情等情况。

这就证明风格是由人来体现的，从某种意义上来说，“风格即人”。

如唐中叶古文家韩愈，他的文风是和当时的社会经济、政治及文化的情况密切相关的，也和他文道合一而以道为主的古

文理论有着直接关系。他曾说：“愈之志在古道，又甚好其言辞。”（《答陈生书》）“然愈之所志于古者，不惟其辞之好，好其道焉尔。”（《答李秀才书》）在内容和形式上，主张“气盛则言之短长与声之高下者皆宜”（《答李翊书》），内容决定形式，主张“惟陈言之务去”（《答李翊书》），主张“文从字顺各识职”（《南阳樊绍述墓志铭》）。因而他的文章一扫风靡三百年的绮丽柔弱的文风，彻底摆脱了六朝以来骈俪文的束缚，形成了他的宏伟风格。譬如他的论说文“杂说”及《原道》、《原毁》、《本政》、《师说》、《争臣论》等，都写得气势磅礴，汪洋恣肆，可以代表韩愈的独特文风。

## 第四节 表现风格

### 一、什么是表现风格？

所谓表现风格，是指“思想感情同言语形式统一之后所产生的那种艺术魅力的美的类型，美的范畴”。<sup>①</sup>是对众多作家的创作成果，通过高度概括，在语言表现综合特点上的分类。它是由人们运用独特的表达方式及自己独特的言语风貌而形成的一种气氛和格调。由于语用者个性的千差万别，在语用过程中，在表达同一思想内容时，选用了不同的语言因素和修辞手段，结果使得表达的效果也不一样，从而也就形成了不同的表现风格。这种表现风格虽然有各自的鲜明个性，但某类作者在

<sup>①</sup> 王焕运著：《汉语风格学简论》，河北教育出版社1993年11月版，第143页。

运用语言时，也是有大致相似的言语格调的，因而又可以对表现风格的类型进行划分。如简约与繁丰，豪放与柔婉，平实与绚丽，谨严与疏放，含蓄与明快，文雅与通俗等两两相对的风格。

这些术语的名称是可以广泛应用的，它们不仅可以用来概括作家个人的言语风格，而且也可以用来概括语言的时代风格或语体风格。

## 二、表现风格的类别

对于表现风格的分类，历来就有所不同。三国魏曹丕的《典论·论文》分为“雅”、“实”、“理”、“丽”四类。南朝梁刘勰《文心雕龙》归纳为“典雅”、“远奥”、“精约”、“显附”、“繁缛”、“壮丽”、“新奇”、“轻靡”八类。唐司空图的《二十四诗品》把诗歌作品的风格扩展为二十四种，即“雄浑”、“冲淡”、“纤秣”、“沉着”、“高古”、“典雅”、“洗炼”、“劲健”、“绮丽”、“自然”、“含蓄”、“豪放”、“精神”、“缜密”、“疏野”、“清奇”、“委曲”、“实境”、“悲慨”、“形容”、“超诣”、“飘逸”、“旷达”、“流动”。宋代严羽的《沧浪诗话》又分为“高”、“古”、“深”、“远”、“长”、“雄”、“浑”、“飘逸”、“悲壮”、“凌婉”九品。而清代的姚鼐则认为可总分为“阳刚”和“阴柔”两大类，并对它们所显示的风格美作了形象的描绘。清末王国维以境界论词，亦分为壮美和优美两类。陈望道先生的《修辞学发凡》把风格分为“简约”和“繁丰”、“刚健”和“柔婉”、“平淡”和“绚烂”、“谨严”和“疏放”等两两对待的四组八种。现在一般把表现风格分为“藻丽”和“平实”、“含蓄”和“明快”、“繁丰”和“简约”等两两相对的六种格调。

对于表现风格，不管你分成多少类，但有一个原则是应当注意的，那就是：贯穿于一切风格之中，也可以说凌驾于一切风格之上的适度原则。吕叔湘先生在给王希杰《汉语修辞学》所作的“序”中说：“希杰同志这本书讲文章风格也讲得很好。虽然把风格分为藻丽与平实、明快与含蓄、繁丰与简洁这么六体三组也是有所继承，但举例多而切当都胜过前人。我觉得稍微有点不足的是作者忘了说明一个原则贯穿于一切风格之中，也可以说是凌驾于一切风格之上。这个原则叫做‘适度’。只有适度才能不让藻丽变成花哨，平实变成呆板，明快变成草率，含蓄变成晦涩，繁丰变成冗杂，简洁变成干枯。这个原则又叫做‘恰当’，那就是该藻丽的地方藻丽，该平实的地方平实，……不让一篇文章执着于一种风格。综合这两个方面用一个字眼概括就是‘自然’，就是一切都恰到好处。借用苏东坡的话说，就是：‘大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，止于所不可不止，文理自然，姿态横生。’也许有人要说，你提倡自然，岂不是要取消修辞？不，文章要自然，不等于写文章可以随便。苏东坡在‘文理自然’之后接着说‘姿态横生’，这岂是信笔之所能做到？文理自然又姿态横生，这个境界不是随随便便就能达到的，是要经过长时间的锻炼才能接近的。所以不是取消修辞，而是要加倍的力气去修辞。”吕先生的话可谓至理名言。

表现风格的载体是言语，言语是表现风格得以实现的媒介。“有些表现风格是通过对言语特点的分析概括出来的，如简约、平实、华丽等。有一些表现风格，当然不能否认言语形式是它的载体，不过，确实不是通过对言语形式分析概括出来的，而是通过对作品的体会、品察作品的心理效应，作品中散发出来的那种艺术魅力，使读者产生美感，读者在美感领域找

一个适当的词儿加以概括，命名为什么风格罢了，如刚劲和委婉、豪放和深沉等。唐人司空图在《与李生论诗书》中所谓辨味，‘古今之喻多矣，而愚以为辨于味，而后可以言诗也’，就是体会作品的艺术魅力，根据语感指出其风格”。<sup>①</sup>

那么，个人表现风格和一般所说的表现风格又是什么关系呢？我们知道，个人表现风格是指个人在使用书面语言时所表现出来的一系列语言特点的概括。个人表现风格并不等于表现风格，它们之间是个别和一般的关系。个人表现风格包括在表现风格之中，但表现风格却不能完全包括个人语言表现风格。“表现风格是有限的，对各种风格特点所作的论述是抽象的；个人语言表现风格是无穷的，对各种风格特点所作的论述是具体的”。因而，我们切不可把表现风格和个人表现风格等同起来，混为一谈。

### 三、表现风格分述

我们把表现风格分为七组十四对，即繁丰和简约、藻丽和平实、含蓄和明快、柔婉和刚健、庄严和幽默、谨严和疏放、文雅和通俗。

#### （一）繁丰和简约

##### 1. 繁丰

“繁丰”与“简约”相对，指运用繁多的词语不厌其详地来表情达意。为使意思表达得淋漓尽致，在进行铺垫、描写场面、渲染气氛上，真可谓不惜笔墨，读来使人感到感情充沛，表达充分细腻，痛快酣畅。

<sup>①</sup> 王焕运著：《汉语风格学简论》，河北教育出版社1993年11月版，第146页。

但因此而不能误认为繁丰就是啰嗦、冗长。啰嗦冗长历来就为人们所反对，是繁丰过头的表现。唐代刘知几说过：“文约而事丰，此述作之尤美者也。始自两汉，迄乎三国，国史之文，日伤烦富。逮晋已降，流宕逾远。必寻其冗句，摘其烦词，一行之间，必谬增数字；尺纸之内，恒虚费数行。夫聚蚊成雷，群轻折轴，况于章句不节，言词莫限，载之兼两，曷足道哉？”（《史通·叙事》）对晋以来故意拉长篇幅的作法进行了批评。南宋的严羽说：“意贵透彻，不可隔靴搔痒；语贵脱洒，不可拖泥带水。”（《沧浪诗话·诗法》）反对“冗长”是对的，但也要注意另一种倾向，那就是因反对啰嗦、冗长，就不分清红皂白地一味反对“繁丰”，那就走到了另一个极端。应该说，“繁丰”和“简约”是各有长处，各有各的用处，过去有的人就肯定过这一点，如明代胡应麟就说过：“简之胜繁，以简之得者论也；繁之胜简，以繁之得者论也。要各有攸当焉。繁之失者，遇简得者，则简胜；简之失者，遇繁之得者，则繁胜。执是以论繁简，其庶几乎？”（《少室山房笔丛》）明清之际顾炎武也说过：“辞主乎达，不论其繁与简也。”（《日知录》）清代钱大昕说：“文有繁简，繁者不可减少，犹简者不可增之使多也。”（《与友人论文书》）这些学者的评论，概括说来，那就是当繁则繁，当简则简，一切以时间、地点、情景等条件为转移。譬如元代王构，他就比较推崇繁丰的风格。他说：“文有繁而贵者：若檀弓石祁子沐浴佩玉，庄子大块噫气用‘者’字，韩子送孟东野用‘鸣’字，上宰相书至今称周公之德，其下又有‘不衰’二字，凡此类则以繁为贵。”（《修辞鉴衡》）但如果据此就把繁丰误认为文字越多越好，那就步入了歧途，那样就会把本来可以用简洁的语言来表情达意的，非要拉长不可，结果搞得拉拉杂杂、絮絮叨叨，像“懒婆娘的裹脚”，是会使人厌的。

例如：

①《春秋·僖公十六年》：“陨石于宋，五。”

刘知几认为：“夫闻之陨，视之石，数之五，加以一字太详，减其一字太略，求诸折中，简要合理，此为省字也。”（《史通·叙事》）同记此事，《公羊传》作：“曷为先言陨，而后言石？陨石记闻，闻其陨然，视之则石，察之则五。”

《公羊》之义，经以五字尽之，《公羊传》采用了问答体，用二十五字，为经书原文的五倍。如果说经文算简约的话，那么《公羊传》的文字则为繁丰了。

②《春秋·文公十七年》：“十有七年春，晋人、卫人、陈人、郑人伐宋。夏四月癸亥，葬我小君声姜。齐侯伐我西鄙。”

《左传》作：“十七年春，晋荀林父、卫孔达、陈公孙宁、郑石楚伐宋，讨曰：‘何故弑君？’犹立文公而还。卿不书，失其所也。夏四月癸亥，葬声姜，有齐难，是以缓。齐侯伐我北鄙。襄仲请盟。六月，盟于谷。”

《左传》对《春秋》所记载鲁文公十七年发生的三件事，就补充了很多史实，如这次参加伐宋的四国主要人物、伐宋的理由及伐宋的结果等，使《春秋》所记的这次战争史实得以较完整地保存下来，也帮助后人能更具体地理解《春秋》所记事件。如果经文算简约，《左传》则为繁丰。

③同样的记述鸿门宴的场面：

《汉书·高帝纪》：“羽因留沛公饮。范增数目羽击沛公，不应。范增起，出，谓项庄曰：‘君王为人不忍。汝入，以剑舞，因击沛公，杀之。不者，汝属且为所虏。’”



共四十九字。

《史记·项羽本纪》：“项王即日因留沛公与饮。项王、项伯东向坐，亚父南向坐。亚父者，范增也。沛公北向坐。张良西向侍。范增数目项王，举所佩玉玦以示之者三。项王默然不应。范增起，出召项庄，谓曰：‘君王为人不忍。若入前为寿，寿毕，请以剑舞，因击沛公于坐杀之。不者，若属皆且为所虏。’”

共一百〇三字。

《史记》记载翔实，《汉书》则记得简洁。

④唐杜甫《贫交行》诗：“翻手作云覆手雨，纷纷轻薄何须数。君不见管、鲍贫时交，此道今人弃如土。”

唐白居易《太行路》诗：“太行之路能摧车，若比君心是坦途。巫峡之水能覆舟，若比君心是安流。君心好恶苦无常，好生毛羽恶生疮。与君结发未五载，岂期牛女为参商。古称色衰相弃背，当时美人犹怨悔。何况如今鸾镜中，妾颜未改君心改。为君熏衣裳，君闻兰麝不馨香。为君盛容饰，君看金翠无颜色。行路难，难重陈。人生莫作女儿身，百年苦乐由他人。行路难，难于山，难于水。不独人间夫与妻，近代君臣亦如此。君不见左纳言，右纳史，朝承恩，暮赐死。行路难，不在水，不在山，只在人情反覆间。”

两诗内容基本相同，杜诗仅用二十九字，白诗用一百八十二字，反反复复地说，表达充分细腻，感情充沛，毫不吝惜笔墨，如同竹筒倒豆子一样。和杜诗相比，白居易的诗就属繁丰了。

## 2. 简约

“简约”与“繁丰”相对，指用笔简省，言简意赅，惜字如金，“篇无虚置之章，章无浪设之句”。<sup>①</sup> 篇内无余语，句中无余字，简明扼要，清淡峻雅，平和舒缓，读来给人一种幽闲的感觉，充溢着一种自然的美，一种以少总多的精约美。例如：

① 《周书·君陈》：“尔惟风，下民惟草。”

《论语·颜渊》：“君子之德风，小人之德草；草上之风，必偃。”

汉刘向《说苑》卷一：“夫上化下，犹风靡草；东风则草靡而西，西风则草靡而东；在风所由，而草为之靡。”

《周书》上仅七字，是简约到不能再简了；而《论语》扩展为十六字，寥寥数语，则近于繁丰；《说苑》又扩展为三十一字，就更进了一步。

这是不同时代记载同一内容有简约和繁丰的不同。即使大致同时代的作品，如汉代司马迁的《史记》和汉代班固的《汉书》，也互有繁简。例如：

② 《史记·项羽本纪》：“项王乃曰：‘吾闻汉购我头千金，邑万户。吾为若德！’乃自刎而死。王翳取其头，余骑相蹂践争项王，相杀者数十人。最其后，郎中骑杨喜、骑司马吕马童、郎中吕胜、杨武各得其一体。五人共会其体，皆是。故分其地为五：封吕马童为中水侯，封王翳为杜衍侯，封杨喜为赤泉侯，封杨武为吴防侯，封吕胜为涅阳侯。项王已死，楚地皆降汉，独鲁不下。汉乃引天下兵欲屠之。为其守礼义，为主死节，乃持项王头视鲁。鲁父

<sup>①</sup> 马叙伦：《修辞九论·明显》，见《天马山房丛著》，1933年版。

兄乃降。始，楚怀王初封项籍为鲁公，及其死，鲁最后下，故以鲁公礼葬项王穀城。汉王为发哀，泣之而去。诸项氏枝属，汉王皆不诛。乃封项伯为射阳侯。桃侯、平泉侯、玄武侯皆项氏，赐姓刘。”

而《汉书·项籍传》是这样记载的：“羽乃曰：‘吾闻汉购我头千金，邑万户。吾为公得。’乃自刭。王翳取其头，乱相蹂蹈，争羽相杀者数十人，最后杨喜、吕马童、郎中吕胜、杨武各得其一体，故分其地以封五人，皆为列侯。汉王乃以鲁公号葬羽于穀城，诸项支属皆不诛，封项伯等四人为列侯，赐姓刘氏。”

同样的内容，《史记》用二百三十字，而《汉书》仅用一百字。前者为繁丰，后者则为简约。

③宋周敦颐《爱莲说》：“水陆草木之花，可爱者甚蕃。晋陶渊明独爱菊；自李唐来，世人甚爱牡丹；予独爱莲之出淤泥而不染，濯清涟而不妖，中通外直，不蔓不枝，香远益清，亭亭净植，可远观而不可亵玩焉。

予谓菊，花之隐逸者也；牡丹，花之富贵者也；莲，花之君子者也。噫！菊之爱，陶后鲜有闻；莲之爱，同予者何人？牡丹之爱，宜乎众矣！”

本文仅一百一十九字，言语简洁，主题突出，结构紧凑。就作者独爱莲花的高洁不俗，来譬喻自己道德情操之高尚，而不与世俗同流合污的情怀。同时，以众人的偏爱牡丹，来表示自己对社会上那种贪图富贵、争名于朝、夺利于市的世俗的极端睥睨与憎恶。

简约的风格历来备受推崇。西晋陆机在《文赋》中说：“要辞达而理举，故无取乎冗长。”唐韩愈也说“惟陈言之务

去”（《答李翊书》）。桐城派领袖方苞在《与程若韩书》中说：“夫文未有繁而能工者。如煎金锡，粗矿去，然后黑浊之气竭而光润生。”这就是说，要想使文字精练，就得像炼矿一样，淘汰渣滓，金锡才会熔炼出来。可见这是一个语言的锤炼问题，选用最精当的词，做到一字不移。桐城派代表人物刘大櫟在《论文偶记》中也主张：“文贵简。”那么怎样才算简呢？他说：“凡文笔老则简，意真则简，辞切则简，理当则简，味淡则简，气蕴则简，品贵则简，神运而含藏不尽则简。故简为文章尽境。”这里所说的“笔老”是指语言形式的精凝赅当，而“意真”、“品贵”、“神远”等则是指思维的精粹而言。这就是说，要做到言语简洁，无芜言赘语，不仅语言形式要“笔老”、“辞切”，语义内容还必须要“意真”、“理当”。最精练的文字；才是最好的文字：“简单、经济、亲切的文字，才是有生命的文字”。<sup>①</sup>

清代唐彪在《读书作文谱》卷六中说：“琢词不可无法。短则欲赅，如欧阳公‘环滁皆山也’一句，省却许多字面，而意未尝不尽也；长则欲逸，如昌黎公‘若驷马驾轻就熟路，而王良造父为之先后也’，字虽多，而逸致动人。”这就是“文约而意丰”（《史通·叙事》）。因此说，言语的简洁，是以“意丰”作为前提的，不单纯是个词语数量少的问题。言简是有形式和内容两方面要求的：形式上要简，“字唯求少”；内容上要赅，“意则期多”。它是形式与内容最佳状态的量与质的矛盾统一。内容决定形式，只有内容饱和而形式精约的言语，才算简洁，绝不是个单纯字词量的多少问题。表达丰富优质的信息，即使寥寥数语也可能不失其简；表达冗余的信息，即使一词，也可

<sup>①</sup> 老舍：《出口成章》，作家出版社1962年版，第63页。

能显得多余。语用的繁简，还决定于内容和形式之间矛盾统一的“恰切度”。正如《庄子·骈拇篇》中说的那样：“长者不为有馀，短者不为不足。凫胫虽短，续之则忧；鹤胫虽长，断之则悲。”该讲“凫胫”样的语义内容时，不用“鹤胫”的言辞表达是简；表达“鹤胫”般的语义内容时，勉强求简，用“断足”的语言表达，搞得辞不达意，也不得谓简。所以，语用上的繁与简，从根本上说，是语言形式和语义内容最高程度的适应问题，这就是俗话说的“有话则长，无话则短”，即“时繁而繁，时简而简，凡诸体状，皆随意以赋形”（明祝允明《罪知录》卷八《举六经》），“繁有美恶，简有美恶，……惟求其美而已”。（明杨慎《丹铅杂录·论文》）譬如《木兰辞》用词就很经济，“记木兰的成功，只用‘将军百战死，壮士十年归’十个字；记木兰归家的一天，却用了一百多字。十个字记十年的事，不为少；一百多字记一天的事，不为多”。<sup>①</sup>

对于“简约”和“繁丰”，历来都有不同的看法，有主简派、主繁派，还有繁简并重派。主简派像陆机，主繁派像王充、王构。王充就说过：“为世用者，百篇无害；不为用者，一章无补。如皆为用，则多者为上，少者为下。”（《论衡·自纪》）繁简并重派，像顾炎武，他认为“辞主乎达，不论其繁与简也；繁简之论兴，而文亡矣。”（《日知录》十九）其实，繁丰与简约并无绝对的优劣可分，而应按照实际情况而定，该繁则繁，该简则简。“夫文贵于达而已，繁与省各有当也。《史记·卫青传》：‘校尉李朔、校尉赵不虞、校尉公孙戎奴，各三从大将军获王，以千三百户封朔为涉轶侯，以千三百户封不虞为随成侯，以千三百户封戎奴为从平侯。’《前汉书》但云：‘校尉

<sup>①</sup> 胡适：《论短篇小说》，见《胡适文存》卷一，第183页。

李朔、赵不虞、公孙戎奴各三从大将军，封朔为涉轶侯，不虞为随成侯，戎奴为从平侯。’比于《史记》五十八字中省二十三字，然不若《史记》为朴贍可喜。”（洪迈《容斋随笔》卷一）可见，简不一定就比繁好。

简洁和尽量简古不能等量齐观。文白夹杂，晦涩难懂，一身学究气，那当然不好。可是一味求简，以至造成歧义，甚而导致误解，那就更是应该反对的。例如：

《史记·樗里子列传》：“母，韩女也。樗里子滑稽多智。”共十一字。而宋苏辙的《古史》改为：“母，韩女也；滑稽多智。”剩八字。简则简矣，可极易造成误解，因为《古史》省去了后句的主语。像这样的简法，那就实在不可取了。这正如南宋陈骙《文则》甲所说的：“言以载事，文以著言，则文贵其简也。文简而理周，斯得其高矣。读之疑有阙焉，非简也，疏也。”

## （二）藻丽和平实

### 1. 藻丽

“藻丽”又称“绮丽”、“绚烂”，与“平实”相对。古人云“言而无文，行之不远”。所谓“文”，就是文采，即为藻丽的风格。具有藻丽风格的作品，用词丰贍华丽，重文采，重形容描绘，追求斑斓、绚丽的美。多运用譬喻、比拟、夸饰、排比、设彩等修辞方式，力求生动、形象。有的还重视节奏、音韵的安排，读来给人华丽绚烂、富丽堂皇、生动细腻之感。这种风格适用于动情兴感的场合。这类作品，颇似富贵的牡丹，又像是雍容华贵的贵夫人。

人们十分重视藻丽的风格，如屈原的《离骚》就是很好的典型。东汉王逸《楚辞章句·离骚经序》说：“《离骚》之文，依《诗》取兴，引类譬喻。故善鸟香草以配忠贞，恶禽臭物以比谗佞；灵脩美人以媲于君，宓妃佚女以譬贤臣；虬龙鸾凤以

托君子，飘风云霓以为小人。其辞温而雅，其义皎而朗。凡百君子，莫不慕其清高，嘉其文采，哀其不遇而愍其志焉。”《离骚》把人世间的美人，大自然中的各种奇花异草几乎全都写了进去，藻饰绮丽，让人目不暇给。

赋体创始于周末，到了汉代则特别发达起来，这种文体可以说是“骚”体的发展，也是十分讲究藻饰和文采的。例如：

①战国楚宋玉《高唐赋》：“昔者楚襄王与宋玉游于云梦之台，望高唐之观。其上独有云气，崑兮直上，忽兮改容，须臾之间，变化无穷。王问玉曰：‘此何气也？’玉对曰：‘所谓朝云者也。’王曰：‘何谓朝云？’玉曰：‘昔者先王尝游高唐，息而昼寝，梦见一妇人曰：‘妾巫山之女也，为高唐之客。闻君游高唐，愿荐枕席。’王因幸之。去而辞曰：‘妾在巫山之阳，高丘之阻。旦为朝云，暮为行雨。朝朝暮暮，阳台之下。’旦朝视之，如言。故为立庙，号曰朝云。’王曰：‘朝云始出，伏若何也？’玉对曰：‘其始出也，暎兮若松树；其少进也，晰兮若姣姬。扬袂鄣日，而望所思。忽兮改容，偁兮若驾驷马，建羽旗。湫兮如风，凄兮如雨。风止雨霁，云无处所。’王曰：‘寡人方今可以游乎？’玉曰：‘可。’王曰：‘其何如矣？’玉曰：‘高矣显矣，临望远矣。广矣普矣，万物祖矣。上属于天，下见于渊，珍怪奇伟，不可称论。’王曰：‘试为寡人赋之。’玉曰：‘唯唯。’

惟高唐之大体兮，殊无物类之可仪比。巫山赫其无畴兮，道互折而曾累。登峻岩而下望兮，临大坻之蓄水。遇天雨之新霁兮，观百谷之俱集。滂汹汹其无声兮，溃淡淡而并入。滂洋洋而四施兮，霏湛湛而弗止。长风至而波起兮，若丽山之孤亩。势薄岸而相击兮，隘交引而却会。崑

中怒而特高兮，若浮海而望碣石。砾磔磔而相摩兮，嵒震天之磕磕。……纤条悲鸣，声似竽籁。清浊相和，五变四会。感心动耳，回肠伤气。孤子寡妇，寒心酸鼻。长吏隳官，贤士失志。秋思无已，叹息垂泪。登高远望，使人心瘁。……”

清代评论家程廷祚在《骚赋论》中说，《高唐赋》“可谓穷造化之精神，尽万类之变态，瑰丽窈冥，无可端倪，其赋家之圣乎”？

另外像枚乘的《七发》，司马相如的《子虚赋》、《上林赋》，扬雄的《甘泉赋》、《羽猎赋》，班固的《两都赋》等，均词采华茂，“粲溢今古，卓尔不群”，代表了汉代大赋语言上的显著特点。晋葛洪说：“《毛诗》者，华彩之辞也，然不及《上林》、《羽猎》、《二京》……之汪秽博富也。”

②汉班固《两都赋》：“是故横被六合，三成帝畿。周以龙兴，秦以虎视。……其阳则崇山隐天，幽林穹谷；陆海珍藏，兰田美玉；商洛缘其隈，鄠杜滨其足；源泉灌注，陂池交属；竹林果园，芳草甘木；郊野之富，号为近蜀。……下有郑白之沃，衣食之源；提封五万，疆场绮分；沟塍刻镂，原隰龙鳞；决渠降雨，荷插成云；五谷垂颖，桑麻铺菜。”

这是对西都的一段描写，十分富丽雅贍。铺张扬厉，踵事增华。

③宋范仲淹《岳阳楼记》：“若夫霪雨霏霏，连月不开，阴风怒号，浊浪排空，日星隐耀，山岳潜形；商旅不行，樯倾楫摧；薄暮冥冥，虎啸猿啼。登斯楼也，则有去国怀乡，忧谗畏讥，满目萧然，感极而悲者矣！至



若春和景明，波澜不惊，上下天光，一碧万顷；沙鸥翔集，锦鳞游泳，岸芷汀兰，郁郁青青。而或长烟一空，皓月千里，浮光跃金，静影沉璧，渔歌互答，此乐何极！登斯楼也，则有心旷神怡，宠辱偕忘，把酒临风，其喜洋洋者矣。”

写得笔墨飞动，情景交融，流光溢彩，骈散兼行，措辞严密，节奏铿锵。所用的华丽词藻，同主人公此时的心态、题意十分和谐，浑然天成，增强了文章的色泽，给人一种华丽而富有韵味的美感。

④北魏郦道元《水经注·江水》：“自三峡七百里中，两岸连山，略无阙处。重岩叠嶂，隐天蔽日；自非亭午夜分，不见曦月。至于夏水襄陵，沿溯阻绝；或王命急宣，有时朝发白帝，暮到江陵，其间千二百里，虽乘奔御风，不以疾也。春冬之时，则素湍绿潭，回清倒影；绝巘多生怪柏，悬泉瀑布，飞漱其间；清荣峻茂，良多趣味。每至晴初霜旦，林寒涧肃；常有高猿长啸，属引凄异，空谷传响，哀转久绝。故渔者歌曰：‘巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳！’”

这段文字描写细腻，景色如画，情景交融，绘声绘色，语言清新峻洁，十分形象地描绘了长江三峡奇伟的形势与四时的景物风光。

⑤唐李贺《将进酒》诗：

“琉璃钟，琥珀浓，小槽酒滴真珠红。  
烹龙炮凤玉脂泣，罗帏绣幕围香风。  
吹龙笛，击鼙鼓；皓齿歌，细腰舞。  
况是青春日将暮，桃花乱落如红雨。”

劝君终日酩酊醉，酒不到刘伶坟上土！”

本诗繁富缛丽而又凝练。诗人竭尽全力运用华丽的词藻、精美的名物，物象华美，色泽艳丽，令人陶醉。并采用了形容、夸饰、譬喻等多种修辞方式来表现题旨，给人一种五彩缤纷、目不暇接、兴会淋漓的感受，在给人们揭示人生深切体验的同时，又让人有一种绘画美的享受。

⑥元张养浩《最高歌兼喜春来》曲：“诗磨的剔透玲珑，酒灌的痴呆懵懂。高车大纛成何用？一部笙歌断送。

金波潋滟浮银瓮，翠袖殷勤捧玉钟。对一缕绿杨烟，看一弯梨花月，卧一枕海棠风。似这般闲受用，再谁想丞相府帝王官！”

这首表现隐居生活的作品，采用赋体笔法，层层铺叙，语言缛丽，对仗工整。如后曲就用了一连串优美的意象，表现隐居生活的乐趣。“金波潋滟浮银瓮，翠袖殷勤捧玉钟”，将饮酒之乐，写得如此富有诗意。继而用鼎足对的方法，描写田园景物，翠柳含烟，梨花映月，海棠送风，构成了一幅优美动人的诗境。在这优美且具迷蒙之感的境界中，丞相府、帝王宫也就自然不值得羡慕了。

以上几段文字格调精美，造语富丽，运用了大量的色彩词语，采用了多种修辞方式，都属“藻丽”风格。藻丽跟繁丰不同。藻丽是指词藻的丰赡新颖，华美而不滥；繁丰则指句子成分和句式的复现。因为美的语言同人们心灵上对美的爱慕与追求有着内在的一致性，所以这种风格对后世的文学作品产生了很大的影响。刘勰曾在《文心雕龙·情采》中说过：“圣贤书辞，总称文章。非采而何？”由此看来，刘勰是推崇这种风格

的，并把文采看成是一种文艺观。<sup>①</sup>人们对于这种风格和对待其他事物一样，褒贬不一。宋代蔡梦弼在《草堂诗话》中引述《诗眼》云：“世俗喜绮丽，知文者能轻之；后生好风花，老大即厌之。然文章率当理不当理耳。苟当于理，则绮丽风花同入于妙；苟不当理，则一切皆为长语。上自齐梁诸公，下至刘梦得辈，往往以绮丽风花累其正气，其过在于理不胜而词有余也。”其实，在内容和形式相统一的情况下，藻丽的风格才是好的。“夫美锦制衣，修短有度，虽玩其采，不倍领袖”。（《文心雕龙·熔裁》）刘知几也说过：“华而失实，过莫大焉”。（《史通·言语》）就是说讲究藻丽，也要适度，否则一味追求华丽的词藻，那必然会华而不实。

## 2. 平实

“平实”又称“平淡”、“朴实”，与“藻丽”相对，指少有辞藻，只是用质朴的语言“老老实实在地叙述事实、铺陈景物、剖析事理”。这种风格朴实素净，不尚瑰奇浓丽，注重消极修辞，不甚注重积极修辞。质朴淡雅，落落大方，它所具有的自然美给人一种平易近人、真切深至之感。这种风格适用于议论文、记述文和法令等。例如：

①宋沈括《梦溪笔谈·官政一》：“庆历中，河决北都商胡，久之未塞。三司度支副使郭申锡亲往董作。凡塞河决，垂合，中间一埽，谓之‘合龙门’，功全在此。是时屡塞不合，时合龙门埽长六十步。有水工高超者，献议以谓：埽身太长，人力不能压，埽不至水底，故河流不断，而绳缆多绝。今当以六十步为三节，每节埽长二十

① 参看王焕运著：《汉语风格学简论》，河北教育出版社1993年11月版，第161页。

步，中间以索连属之。先下第一节，待其至底，方压第二、第三。旧工争之，以为不可，云：‘二十步埽不能断漏，徒用三节，所费当倍，而决不塞。’超谓之曰：‘第一埽水信未断，然势必杀半；压第二埽止用半力，水纵未断，不过小漏耳。第三节乃平地施工，足以尽人力。处置三节既定，即上两节自为浊泥所淤，不烦人功。’申锡主前议，不听超说。是时贾魏公帅北门，独以超之言为然，阴遣数千人于下流收濇流埽。既定，而埽果流，而河决愈甚，申锡坐谪。卒用超计，商胡方定。”

全篇选用确切的字眼直接叙述，通篇全凭白描。辞不雕饰，而辞切事明，真可谓“清水出芙蓉，天然去雕饰”。（李白《经乱离后天思流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》）

②三国魏曹操《置屯田令》：“夫定国之术，在于强兵足食。秦人以急农兼天下，孝武以屯田定西域。此先代之良式也。”

明白如话，质朴清新淡雅，落地有声。

③元刘时中《四块玉》曲：“官况甜，公途险，虎豹重关整威严，仇多恩少皆堪叹。业贯盈，横祸满，无处闪。”

这首小令揭露了元代社会的黑暗。统治集团内部互相倾轧，勾心斗角，使官场中人心有余悸，不寒而栗。虽然作官有些甜头，但正像张养浩所具体描写的那样，“止不过多吃些筵席，更不呵安插些旧相知。家庭中添些盖作，囊篋里攒些东西”（《朱履曲》〔之一〕）。但“甜”的背后却是刀光剑影，充满杀机，处处是“险”。特别是到了恶贯满盈的时候，就无法躲闪飞来的横祸。整首小令语言质朴、明净，不假雕琢，近于民

间谣谚，表现了作者对元代统治者的憎恶心情以及愤世嫉俗的态度。

④明徐光启《甘薯疏序》：“方輿之内，山陬海澨，丽土之毛，足以活人者多矣。或隐弗章。即章矣，近之人习用之，以为泽居之鱼鳖、山居之麋鹿也；远之人遐闻之，以为逾汶之貉、逾淮之橘也。坐是，两者弗获相通焉。余不佞，独持迂论，以为能相通者什九，不者什一。人人务相通，即世可无虑不足，民可无道殣。或嗤笑之。固陋之心终不能移。每闻他方之产可以利济人者，往往欲得而艺之。同志者或不远千里而致。耕获菑，时时利赖其用。以此持论颇益坚。岁戊申，江以南大水，无麦禾。欲以树艺佐其急，且备异日也。有言闽、越之利甘薯者。客莆田徐生为予三致其种，种之，生且蕃，略无异彼土。庶土。庶几哉橘逾淮弗为枳矣。余不敢以麋鹿自封也，欲遍布之，恐不可户说，辄以是疏先焉。”

这篇序文仅二百五十多字，阐述了科学家徐光启在发展农业生产上主张解放思想、勇于科学实验的观点，写得质朴无华，简明平实，读后给人以清新自然的亲切感。

质朴美是语言美的一种类型，也是一种境界。它跟藻丽的语言美相比较，恰似百花丛中的茶花和玉兰，各有各的风韵，各具各的魅力，不能认为具有质朴美的作品就不讲究修饰。清代吴德旋在《初月楼古文绪论》中曾说过：“作文岂可废雕琢？但须是清雕琢耳。功夫成就之后，信笔写出，无一字一句吃力，却无一字一句率易；清气澄澈中，自然古雅有风神，乃是一家数也。”他所说的“清雕琢”，就是要求人们要把艺术的匠心与笔力用来追求朴实自然和追求“古雅有风神”上。

对于平实质朴这种风格，不能误认为是贫乏单调，它恰恰是语言经过锤炼之后的产物。岂不知“信言不美，美言不信”，“辞达而已”的道理？古代大家对这种风格是很推崇的。南宋葛立方在《韵语阳秋》中说：“陶潜、谢朓诗皆平淡有思致，非后来诗人怵心剜目雕琢者所为也。老杜云‘陶谢不枝梧，风骚共推激。紫燕自超诣，翠驳谁剪剔’是也。”南宋胡仔在《苕溪渔隐丛话·后集》中也说：“（梅）圣俞诗工平淡，自成一家。如《东溪》云：‘野鳧眠岸有闲意，老树著花无丑枝。’《山行》云：‘人家在何许，云处一声鸡。’《春阴》云：‘鸠鸣桑叶吐，树暗杏花残。’《杜鹃》云：‘月树啼方急，山房人未眠。’似此等句，须细味之，方见其意也。”朱熹也说过这样的话：“欧公（指欧阳修）文章及三苏文，好处只在平易。”（《朱子语类大全》一百三十九）

质朴平实的语言风格反对刻意雕饰、因袭俗套。唐代大诗人李白在《古风》（三十五）说：“丑女来效颦，还家惊四邻；寿陵失本步，笑杀邯郸人。一曲斐然子，雕虫丧天真。棘刺造沐猴，三年费精神。功成无所用，楚楚且华身。大雅思文王，颂声久崩沦。安得郢中质，一挥成风斤？”用“运斤成风”去扫除“东施效颦”、“邯郸学步”，就是为了提倡质朴清新。鲁迅先生也说过：“唐朝人早就知道，穷措大想做富贵诗，多用些‘金’‘玉’‘锦’‘绮’字面，自以为豪华，而不知适见其寒蠢。真会写富贵景象的，有道：‘笙歌归院落，灯火下楼台。’（白居易《宴散》）全不用那些字。”宋朝欧阳修《归田录》：“晏元献公喜评诗，尝曰：‘老觉腰金重，慵便枕玉凉’，未是富贵语，不如‘笙歌归院落，灯火下楼台’，此善言富贵者也。人皆以为知言。”人们赞赏“笙歌归院落，灯火下楼台”，就是因为诗句虽然没有用华美的“金”、“玉”之类的词语去雕琢富

贵，人们反而觉得富贵；用“腰金”、“枕玉”来渲染、卖弄，直露富贵，人们反觉得“未是富贵语”。平淡就是讲究那种自然美、本色美，不施脂粉，天然风韵。“平淡而到天然出，则善矣”。这种美，是在美的自然的天地里，经过选练得来的。

清代唐彪在《读书作文谱》卷六中说：“武叔卿曰：词要音响，听之如敲金戛玉。词要色丽，观之如散锦明珠。然有流弊焉，不可不知也。必侈其词以为当，其究也失之冗；必组其词以为丽，其究也失之靡。譬之剪采为花，非不粲烂可观，而生意索然，殊无真趣。又如美女涂脂，反隐本相矣。故说理之词不可不修，若修之而意反以隐，则宁质毋华可也。达意之词不可不修，若修之而意反以蔽，则宁拙毋巧可也。”又说：“武叔卿曰：词不雕刻则不工，然过于雕刻则伤气；词不敷演则不腴，然过于敷演则伤骨。其辨在毫厘，而远在千里。故昔人不废修词，而亦不尚重修词也。”因而要想把篇章结构、段落层次、每句话、每个词都安排得妥妥贴贴，巧夺天工，不露刀斧痕，不卖弄，那恐怕要比藻丽的风格还难，还见功夫，真是“看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛”。对于这一点，人们早就意识到了。宋周必大在《跋宋景文唐史稿》中说：“香山（白居易的号）诗平易，疑若信手而伐者。间观遗稿，则窜定甚多。”宋李耆卿在《文章精义》中说：“文章不难于巧而难于拙，不难于曲而难于直，不难于细而难于粗，不难于华而难于实。可为知者道，难与俗人言也。”元陈秀明《东坡诗话录》说：“东坡尝有书与其侄云：大凡为文，当使气象峥嵘，五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。”金玉若虚《淳南遗老集·文辨曰》说：“凡文章，须是典实过于浮华，平易多于奇险，始知本来。世之作者，往往致力于其末，而终身不返，其颠倒亦甚矣。”宋葛立方《韵语阳秋》说：“大抵欲造平淡，当自组雨中

来；落其华芬，然后可造平淡之境。”“今之人多作拙易语，而自以为平淡，识者未尝不绝倒也。梅圣俞《和晏相》诗云‘因今适性情，稍欲到平淡。苦词未圆熟，刺口剧菱茨’。言到平淡处甚难也。所以《赠杜挺之》诗有‘作诗无古今，欲造平淡难’之句。”李白云：‘清水出芙蓉，天然去雕饰。’平淡而到天然处，则善矣。

另外，“平实”风格既然不用或少用形容词之类的修饰语，又较少运用夸饰之类的修辞方式，而是“老实地叙述事实、铺陈景物、剖析事理”，显然，真实就成了平实的基础。因为，“朴素只有建筑在真实的基础上才会有感染力。真实包含着客观存在的确凿性和必然性。确凿性就是客观存在，实实在在，不穿凿附会，反映客观事物的本来面貌。存在的必然性就是本质属性的反映，它排除偶然因素，对客观事物作合乎规律的反映。离开真实就谈不上质朴，没有真实内容，形式上无论是华美的，还是朴素的，都不会有感染力”。<sup>①</sup>唐代刘知几就说过，史书“以实录直书为贵”（《史通·感经》）。“夫史之叙事也，当辩而不华，质而不俚。其文直，其事核，若斯而已可也”（《史通·鉴识》）。从风格上讲，这里所说的“实录直书”、“辩而不华”、“其文直”，都是平实无华的意思。

### （三）含蓄和明快

#### 1. 含蓄

含蓄又称“蕴藉”，与“明快”相对，古人又称之为“隐晦”，指表意不是开门见山、一览无余，而是意不浅露、言近旨远、意在言外的风格。正如刘知几在《史通·叙事》中所说：

<sup>①</sup> 武占坤主编：《实用公关语言学》，北京语言学院出版社1996年8月版，第119页



“言近而旨远，辞浅而义深；虽发语已殚，而含意未尽。使夫读者望表而知里，扪毛而辨骨；睹一事于句中，反三隅于字外。”读这种风格的作品，给人以深沉、凝重、厚远、含味无穷之感。因为“山欲高，尽出之则不高，烟霞锁其腰则高矣；水欲远，尽出之则不远，掩映其脉则远矣”。（宋郭熙《林泉高致》）“文贵远，远必含蓄。或句上有句，或句下有句，或句中有句，或句外有句。说出者少，不说出者多，乃可谓之远。昔人论画曰：‘远山无皴，远水无波，远树无枝，远人无目。’此之谓也。”（清刘大魁《论文偶记》十九则）又说：“意尽而言止者，天下之至言也。然言止而意不尽者尤佳。”（同上）

含蓄的风格历来就为世人所推崇。《孟子·尽心下》：“言近而指（同“旨”）远者，善言也。”宋王楙《野客丛书》引吕居仁《童蒙训》：“意尽而言止者，天下至言也。然而言止而意不尽，尤为极致。”宋代司马光在《迂叟诗话》中也说过：“古人为诗，贵于意在言外，使人思而得之。故言之者无罪，闻之者足以戒也。近世诗人，惟杜子美最得诗人之体。如‘国破山河在，城春草木深。感时花溅泪，恨别鸟惊心’。（《春望》）‘山河在’，明无余物矣；‘草木深’，明无人矣；花鸟，平时可娱之物，见之而泣，闻之而恐，则时可知矣。”宋严羽《沧浪诗话·诗法》：“语忌直，意忌浅，脉忌露，味忌短。”

元杨载《诗法家数》：“语贵含蓄。言有尽而意无穷者，天下之至言也。如清庙之瑟，一唱三叹，而有遗音者也。”又说：“诗有内外意；内意欲尽其理，外意欲尽其象。内外意含蓄方妙。”

清刘熙载《艺概》卷四：“词之妙莫妙于以不言言之。非不言也，寄言也。如寄深于浅，寄厚于轻，寄劲于婉，寄直于曲，寄实于虚，寄正于馀，皆是。”

清沈祥龙《论词随笔》：“含蓄无穷，词之要诀。含蓄者，意不浅露，语不穷尽，句中有馀味，篇中有馀意，其妙不外寄言而已。”

清袁枚《随园诗话》：“诗无言外之意，便同嚼蜡。”指出当时写诗的“三病”之一就是“全无蕴藉，矢口而道，自夸真率”。例如：

①唐李白《黄鹤楼送孟浩然之广陵》诗：“故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州。孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流。”

这首送别诗，前两句交代了送别的时间、地点、人物，后两句并没有采取直抒胸臆的手法，而是从容不迫地给读者呈现出一幅意境深远的油画：小舟越驶越远，只看见浩淼的江水涌向天的尽头。画面之外塑造了诗人自己伫立江边的形象。四句诗没有一句直抒“惜别”之情，而惜别之情饱含在诗行之中，蕴藉隽永，耐人寻味。清代沈德潜在《唐诗别裁》中评论道：“七言绝以语近情遥、含味不露为贵。只眼前景，口头语，而有弦外音，使人神远，太白有焉。”

②宋辛弃疾《丑奴儿·书博山道中壁》词：“少年不识愁滋味，爱上层楼。爱上层楼，为赋新词强说愁。而今识尽愁滋味，欲说还休。欲说还休，却道天凉好个秋。”

这首抒情小令，含蓄蕴藉，言短意长，概括了人们生活中的特殊感受。上阙写儿时的神态，娇憨可爱，还“不识愁滋味”，随着年龄的增长，阅历渐深，才“识尽愁滋味”，但又无话可说，只好用“天凉”把它遮掩过去。这首小词其中蕴涵着他大半生的辛酸悲苦及忧国忧民的深愁。

③宋辛弃疾《青玉案·元夕》词：“东风夜放花千树，更吹落、星如雨。宝马雕车香满路。凤箫声动，玉壶光转，一夜鱼龙舞。蛾儿雪柳黄金缕，笑语盈盈暗香去。众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在、灯火阑珊处。”

都市元夕灯月交辉、盛装丽人狂欢的场景，都是为突出“灯火阑珊处”的美人。那位伫立在灯火稀落、清冷寂寞角落里的美女，不同凡俗、怡然自处，正含蓄地表达了词人虽有大略却被摒于朝政之外的情怀。那顷刻间的追寻，那欣慰而又辛酸的一瞬，写得是如此含蓄而生动。

④唐李商隐《锦瑟》诗：“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。”

此诗为李商隐的代表作，爱诗者无不乐道喜吟，堪为最享盛名。这首七律意蕴丰富，抒情委婉含蓄，作者多角度、多侧面抒写了人生道路的坎坷曲折并由此产生的哀怨感伤。真是“聆锦瑟之繁弦，思华年之往事；音繁而绪乱，怅惘以难言”。<sup>①</sup>特别是颔、颈两联运用四个典故，追忆往昔，自伤志向变为梦幻，迷离而又幽伤。这种情感可吟诵于口而意会于心却难于传言，极有美的魅力。

不仅诗词，有些散文写得也极含蓄。例如：

⑤唐韩愈《送董邵南游河北序》：“燕赵古称多感慨悲

<sup>①</sup> 萧涤非、程千帆等：《唐诗鉴赏辞典》，上海辞书出版社1983年12月版，第1126页。

歌之三。董生举进士，连不得志于有司，怀抱利器，郁郁适兹土，吾知其必有今也。董生勉乎哉！

夫以子之不遇时，苟慕义强仁者皆爱惜焉。矧燕赵之士，出乎其性者哉！然吾尝闻风俗与化移易，吾恶知其今不异于古所云耶？聊以吾子之行卜之也。董生勉乎哉！

吾因子有所感矣。为我吊望诸君之墓，而观于其市，复有昔时屠狗者乎？为我谢曰：‘明天子在上，可以出而仕矣。’”

这是一篇“赠序”。文章的思想内容很单纯，简单一句话，就是韩愈不赞成董邵南去河北投靠藩镇。不过这个意思他表达得十分含蓄、婉转而富于情味，从头至尾没有说一句直接阻拦的话。

⑥唐戴叔伦《三闾庙》诗：“沅湘流不尽，屈子怨何深！日暮秋风起，萧萧枫树林。”

三闾庙是奉祀春秋时楚国三闾大夫屈原的庙宇。据《清一统志》记载，庙址在长沙府湘阴县北六十里（今汨罗县境）。此诗为凭吊屈原所作。前两句从“怨”字落笔，形象明朗而包孕深广，错综成文而回环婉曲。后两句诗人描绘了一幅特定形象的图景，引导读者去思考屈原“怨”什么？为什么“怨”？“袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下”，“湛湛江水兮上有枫，目极千里兮伤春心。魂兮归来哀江南”！这是屈原的《九歌》和《招魂》中的名句。诗人抚今追昔，触景生情，借来化用为诗的结句：“日暮秋风起，萧萧枫树林。”让人觉得景物历历如在眼前而余味曲包，好似“并不用意，而言外自有一种悲凉感慨之气”。（施补华《岘佣说诗》）

⑦宋曾巩《墨池记》：“临川之城东，有地隐然而高，

以临于溪，曰新城。新城之上，有池洼然而方以长，曰王羲之之墨池者，荀伯子《临川记》云也。羲之尝慕张芝，临池学书，池水尽黑，此为其遗迹，岂信然邪？方羲之之不可强以仕，而尝极东方，出沧海，以娱其意于山水之间，岂有徜徉肆恣，而又尝自休于此邪？

羲之之书，晚乃善；则其所能，盖亦以精力自致者，非天成也。然后世未有能及者，岂其学不如彼邪？则学固岂可以少哉！况欲深造道德者邪？

墨池之上，今为州学舍。教授王君盛恐其不章也，书‘晋王右军墨池’之六字于楹间以揭之。又告于巩曰：‘愿有记。’推王君之心，岂爱人之善，虽一能不以废，而因以及乎其迹邪？其亦欲推其事以勉其学者邪？夫人之有一能，而使后人尚之如此，况仁人庄士之遗风馀思，被于来世者何如哉！庆历八年九月十二日曾巩记。”

本文就传闻王羲之临池苦练书法，池水为之变黑一事展开议论，强调一个人要在学业上取得卓越成就，必须勤学苦练。曾巩所说的学习，不仅指学习书法，更重要的是指道德上的深造。行文严谨而不板滞，含蓄隽永，言近旨远，发人深思。

清代吴乔在《围炉诗话》中说，诗“贵有含蓄不尽之意”，“尤以不着声色故事议论者为上”。但含蓄并不等于晦涩难懂。今人李元洛先生说：“诗歌，是形象的艺术，也是最富于暗示性和启示力的艺术。明朗而不含蓄，明朗就成了一眼见底的浅水沙滩；含蓄而不明朗，含蓄就成了令人不知所云的有字天书。”<sup>①</sup>清代方薰在《山静居诗话》中也说过：“诗贵有不尽

<sup>①</sup> 萧涤非、程千帆等：《唐诗鉴赏词典》，上海辞书出版社1983年12月版，第674页。

意，然亦须达意。”即是说，只有把“不尽意”和“达意”统一起来，方可谓之“含蓄”。“含蓄”虽然意在言外，深藏在“字里行间，词语缝隙之内或词语的组织手段之中，给人留下一种想象的余地”，但是所表达的意思倾向却是清清楚楚的，否则就不是含蓄，而是模糊不清、晦涩难懂。

## 2. 明快

“明快”与“含蓄”相对，指明明朗朗、爽爽快快，直抒胸臆，不藏头露尾或神龙不见首尾的风格。即有什么说什么，有多少说多少，一是一，二是二，直截了当，清清楚楚，毫不隐晦，“只是直写胸臆，如谚语所谓‘开口见喉咙’者”。（明唐顺之《与洪方洲书》）具有有这种风格的作品，如同秋水一池，清澈见底。东汉王充在《论衡·自纪篇》中说：“口则务在明言，笔则务在露文。”这“明言”、这“露文”指的就是明快。读这种风格的作品给人一种清新、秀丽、坦诚、爽快、清晰洒脱之感。例如：

①唐韩愈《画记》：“杂古今人物小画共一卷。骑而立者五人，骑而被甲载兵立者十人，一人骑执大旗前立，骑而被甲载兵行且下牵者十人，骑且负者二人，骑执器者二人，骑拥田犬者一人，骑而牵者二人，骑而驱者三人，执羈鞞立者二人，骑而下倚马臂隼而立者一人，骑而驱涉者二人，徒而驱牧者二人，坐而指使者一人，甲冑手弓矢、铍、钺植者七人，甲冑执帜植者十人，负者七人，偃寝休者二人，甲冑坐睡者一人，方涉者一人，坐而脱足者一人，寒附火者一人，杂执器物役者八人，奉壶矢者一人，舍而具食者十有一人，挹且注者四人，牛牵者二人，驴驱者四人，一人杖而负者，妇人以孺子载而可见者六人，载而上下者三人，孺子戏者九人。凡人之事三十有二，为人

大小百二十有三，而莫有同者焉。

马大者九匹。于马之中，又有上者，下者，行者，牵者，涉者，陆者，翹者，顾者，鸣者，寝者，讹（通“吡”，动）者，立者，人立者，斲者，饮者，溲者，陟者，降者，痒磨树者，嘘者，嗅者，喜相戏者，怒相踉齿者，秣者，骑者，骤者，走者，载服物者，载狐、兔者。凡马之事二十有七，为马大小八十有三，而莫有同者焉。

牛大小十一头。橐驼三头。驴如橐驼之数而加其一焉。隼一。犬、羊、狐、兔、麋、鹿共三十。旗车三两（通“辆”）。杂兵器、弓矢、旌旗、刀剑、矛楯、弓服、矢房、甲冑之属，瓶盂、簠笏、筐筥、铍釜饮食服用之器，壶矢、博弈之具，二百五十有一。皆曲极其妙。

贞元甲戌年，余在京师，甚无事。同居有独孤生申叔者，始得此画，而与余弹棋，余幸胜而获焉。意甚惜之，以为非一工人之所能运思，盖聚集众工人之所长耳，虽百金不愿易也。明年出京师，至河阳，与二三客论画品格，因出而观之。座有赵侍御者，君子人也。见之戚然，若有感然，少而进曰：‘噫！余之手摸（同“摹”）也，亡之且二十年矣。余少时常有志乎兹事，得国本，绝人事而摸得之，游闽中而丧焉。居闲处独，时往来余怀也，以其始为之劳而夙好之笃也。今虽遇之，力不能为已，且命工人存其大都焉！’余既甚爱之，又感赵君之事，因以赠之，而记其人物之形状与数，而时观之以自释焉。”

本篇《画记》综合记述其中所描摹的人物、马匹及其他动物、车辆、兵器、日用器具、游戏器具，除逐一统计数字外并对其中的人物、马匹的各种姿态都作了说明。文字简练，形象生动，清新明快。虽然数字叠出，但却没有流水帐之感。

②唐白居易《观刈麦》诗：“田家少闲月，五月人倍忙。夜来南风起，小麦复陇黄。妇姑荷箬食，童稚携壶浆。相随饷田去，丁壮在南冈。足蒸暑土气，背灼炎天光。力尽不知热，但惜夏日长。复有贫妇人，抱子在其旁。右手秉遗穗，左臂悬敝筐。听其相顾言，闻者为悲伤：‘家田输税尽，拾此充饥肠。’今我何功德，曾不事农桑；吏禄三百石，岁晏有余粮。念此私自愧，尽日不能忘。”

本诗通过“观刈麦”的见闻：妇幼饷田，丁壮割麦，贫妇拾麦等场面，组成了“田家少闲月，五月人倍忙”的优美画卷。人物形象鲜明突出，跃然纸上。最后抒发自己的感慨。读来明白晓畅，如同身临其景。

③元张养浩《沽美酒兼太平令·叹世》曲：“在官时只说闲，得闲也又思官。直到教人做样看。从前的试观，哪一个不遇灾难？楚大夫行吟泽畔，伍将军血污衣冠；乌江岸消磨了好汉，咸阳市干休了丞相。这几个百般，要安不安，怎如俺五柳庄逍遥散诞。”

“楚大夫”句指屈原事，“伍将军”句指伍子胥事，“乌江岸”句指项羽事，“咸阳市”句指秦国丞相李斯事，“五柳庄”句指陶渊明事。此曲不假雕饰，全篇一气呵成，淋漓酣畅，两支曲子（“沽美酒”和“太平令”）一韵到底，浑然一体，体现了洒脱明快的艺术风格。

明快并不等于肤浅。倘若为了追求明快的风格，而把文章写得毫无深度，毫无内涵，不能给人以任何启迪，引不起回昧，没有一点情趣和韵味，那就不是真正的明快，而是肤浅。



具有明快的作品，应该像一溪凛冽的甘泉，一览到底，如果“细细品味，觉得在明快爽直之中还有些刚劲文雅”。在明快爽直的前提下，“略有些含蓄，还有点藻饰华丽，显得生动有趣”。某些作品虽然也进行一些描写，但“在描写中渗透着作者褒贬感情，倾向明朗，主题明快”。因而，要求人们在运用词汇时，要用词的本义，而尽量少用或不用引申义、假借义，以免引起误解。语法要规范，尽量使用短句，句子结构简单。句与句、段与段的关系要明确，防止费解，避免歧义。少用积极修辞方式，尽量把内容表达得准确无误。

#### （四）柔婉和刚健

##### 1. 柔婉

“柔婉”与“刚健”相对，指柔和、优美的风格。清代桐城派代表姚鼐把这种风格称之为“阴柔”。他在《复鲁絜非书》中评论道：“其得于阴与柔之美者，则其文如升初日，如清风，如云，如霞，如烟，如幽林曲涧，如沦，如漾，如珠玉之辉，如鸿鹄之鸣而人寥廓。其于人也，漻乎其如叹，邈乎其如有思，曠乎其如喜，愀乎其如悲。”具有柔婉风格的作品，语句优美，笔调柔和，能表现出微妙的情景和细腻的感情，似迎风飘扬的细柳，读来给人一种秀丽、纤细、轻盈、飘逸、清新隽秀之美，有一种滋润心田的韵味。例如：

①《诗经·陈风·月出》：“月出皎兮。佼人僚兮，舒窈纠兮。劳心悄兮。月出皓兮。佼人恻兮，舒忧受兮。劳心慄兮。月出照兮。佼人燎兮，舒夭绍兮。劳心惨兮。”

这是一篇月下怀人的诗，表现幽思之深、爱慕之切的心绪，真切动人，韵味纯美，柔和而优美，读来耐人回味。

②三国蜀诸葛亮《出师表》：“先帝创业未半而中道崩殂。今天下三分，益州疲敝，此诚危急存亡之秋也！然侍卫之臣不懈于内，忠志之士忘身于外者，盖追先帝之殊遇，欲报之于陛下也。诚宜开张圣听，以光先帝遗德，恢弘志士之气，不宜妄自菲薄，引喻失义，以塞忠谏之路也。

宫中府中，俱为一体，陟罚臧否，不宜异同。若有作奸犯科及为忠善者，宜付有司论其刑赏，以昭陛下平明之理；不宜偏私，使内外异法也。

侍中、侍郎郭攸之、费祎、董允等，此皆良实，志虑忠纯，是以先帝简拔以遗陛下。愚以为宫中之事，事无大小，悉以咨之，然后施行，必能裨补缺漏，有所广益。将军向宠，性行淑均，晓畅军事，试用于昔日，先帝称之曰能，是以众议举宠为督。愚以为营中之事，事无大小，悉以咨之，必能使行阵和睦，优劣得所。

亲贤臣，远小人，此先汉所以兴隆也；亲小人，远贤臣，此后汉所以倾颓也。先帝在时，每与臣论此事，未尝不叹息痛恨于桓、灵也！侍中、尚书、长史、参军，此悉贞亮死节之臣，愿陛下亲之信之，则汉室之隆，可计日而待也。

臣本布衣，躬耕于南阳，苟全性命于乱世，不求闻达于诸侯。先帝不以臣卑鄙，猥自枉屈，三顾臣于草庐之中，咨臣以当世之事。由是感激，遂许先帝以驱驰。后值倾覆，受任于败军之际，奉命于危难之间，尔来二十有一年矣！先帝知臣谨慎，故临崩寄臣以大事也。受命以来，夙夜忧叹，恐托付不效，以伤先帝之明，故五月渡泸，深入不毛。今南方已定，兵甲已足，当奖率三军，北定中

原；庶竭駑钝，攘除奸凶，兴复汉室，还于旧都。此臣之所以报先帝而忠陛下之职分也。至于斟酌损益，进尽忠言，则攸之、禕、允之任也。

愿陛下托臣以讨贼兴复之效，不效，则治臣之罪，以告先帝之灵。若无兴德之言，则责攸之、禕、允等之慢，以彰其咎。陛下亦宜自谋，以咨诹善道，察纳雅言，深追先帝遗诏，臣不胜受恩感激！今当远离，临表涕零，不知所言。”

文中分析局势，提出建议，追述创业经历等，写得精辟透彻、条理分明；而自己苦心孤诣、惨淡经营的一派心事，也一一如从肺腑中流出，诚挚恳切，感人至深。

③宋柳永《望海潮·东南形胜》词：“东南形胜，三吴都会，钱塘自古繁华。烟柳画桥，风帘翠幕，参差十万人家。云树绕堤沙，怒涛卷霜雪，天堑无涯。市列珠玑，户盈罗绮，竞豪奢。重湖叠巘清嘉。有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉钓叟莲娃。千骑拥高牙。乘醉听箫鼓，吟赏烟霞。异日图将好景，归去凤池夸。”

这首词代表了柳永“婉约”的词风。它形象、生动地描写了杭州风景的优美，形势的险要，都市的富庶及在风景如画的环境里的人物。读了这首词会使人不由得产生一种对杭州的向往之情。宋罗大经《鹤林玉露》对此词评论道：“孙何帅钱塘，柳耆卿作《望海潮》词赠之。……此词流播，金主亮闻歌，欣然有慕于‘三秋桂子，十里荷花’，遂起投鞭渡江之志。”

苏轼、辛弃疾作品的艺术风格虽以豪放为主，但其婉媚清幽处亦不让他人。例如：

④宋苏轼《水龙吟·次韵章质夫〈柳花词〉》词：“似花还似非花，也无人惜从教坠。抛家傍路，思量却是，无情有思。萦损柔肠，困酣娇眼，欲开还闭。梦随风万里，寻郎去处，又还被莺呼起。不恨此花飞尽，恨西园、落红难缀。晓来雨过，遗踪何在？一池萍碎。春色三分，二分尘土，一分流水。细看来，不是杨花，点点是离人泪。”

这首词抒发了思妇无限的幽怨，写得曲折细腻，哀怨凄凄，情意缠绵。已不止于赋物，而表达了作者欲言之情。

⑤宋辛弃疾《祝英台近·晚春》词：“宝钗分，桃叶渡，烟柳暗南浦。怕上层楼，十日九风雨。断肠片片飞红，都无人管，更谁劝啼莺声住？鬓边觑，应把花卜归期，才簪又重数。罗帐灯昏，哽咽梦中语。是他春带愁来，春归何处？却不解带将愁去。”

这首抒发闺中少妇惜春怀人的缠绵悱恻之情的闺怨词，充分显示了婉约词绸缪宛转的艺术风格，读来令人回肠荡气。

⑥宋辛弃疾《摸鱼儿·更能消几番风雨》词：“更能消几番风雨，匆匆春又归去。惜春长怕花开早，何况落红无数。春且住！见说道、天涯芳草无归路。怨春不语，算只有殷勤，画檐蛛网，尽日惹飞絮。长门事，准拟佳期又误。蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋，脉脉此情谁诉？君莫舞！君不见、玉环飞燕皆尘土。闲愁最苦，休去倚危栏，斜阳正在，烟柳断肠处。”

这首词表而上写一个失宠的女子的伤春和愁思，实际上寄托着词人对时局和朝廷的无限感慨，曲折地传达了作者政治上

的难言之隐。整篇隐曲含蓄，哀婉缠绵，深切感人。近人梁启超对这首词评论道：“回肠荡气，至于此极！前无古人，后无来者。”

## 2. 刚健

“刚健”与“柔婉”相对，指刚强、雄伟的风格。清代姚鼐称之为“阳刚”。他在《复鲁絜非书》中评论道：“其得于阳与刚之美者，则其文如霆，如电，如长风之出谷，如崇山峻崖，如决大川，如奔骐驎。其光也，如杲日，如火，如金镞铁。其于人也，如凭高视远，如君而朝万众，如鼓万勇士而战之。”读来让人感到立论宏阔，威武雄壮，气贯长虹；笔锋峭利，酣畅流利，如行云流水，不可阻挡；境界雄浑，气势浩瀚，给人一种咄咄逼人之感，具有一种雄壮之美。例如：

①《诗经·魏风·硕鼠》：“硕鼠硕鼠，无食我黍！三岁贯女，莫我肯顾。逝将去女，适彼乐土。乐土乐土，爰得我所。……”

这首诗写出了对统治者的愤恨和对美好生活的向往，感情炽烈。

②《诗经·邶风·墙有茨》：“墙有茨，不可埽也。中冓之言，不可道也；所可道也，言之丑也。……”

此诗用犀利的笔锋讽刺了卫国统治阶级的荒淫无耻。

③宋王安石《答司马谏议书》：“盖儒者所争，尤在名实。名实已明，而天下之理得矣。今君实所以见教者，以为侵官、生事、征利、拒谏，以致天下怨谤也。某则以为受命于人主，议法度而修之于朝廷，以授之于有司，不为侵官；举先王之政，以兴利除弊，不为生事；为天下理财，不为征利；辟邪说，难壬人，不为拒谏。至于怨诽之

多，则固前知其如此也。

人习于苟且非一日，士大夫多以不恤国事、同俗自媚于众为善。上乃欲变此，而某不量敌之众寡，欲出力助上以抗之，则众何为而不汹汹然？盘庚之迁，胥怨者民也，非特朝廷士大夫而已。盘庚不为怨者故改其度，度义而后动，是而不见可悔故也。

如君实责我以在位久，未能助上大有为，以膏泽斯民，则某知罪矣；如曰今日当一切不事事，守前所为而已，则非某之所敢知。”

王安石针对司马光的指责，写了这封回信，立场坚定，观点明朗，针锋相对，毫不隐晦，文锋简练雄健。

另外像汉代贾谊的《过秦论》，气势雄壮，语言刚劲有力，史料丰富，说服力强，结论简短有力，观点鲜明，醒人耳目；文笔曲折，摇曳多姿，行文如天马行空，潇洒自如。本文运用夸张、对比、排比、变文同义等多种修辞手段，显得文笔酣畅，气势磅礴，波澜壮阔，是刚健风格的代表。

通过以上例子可以看出，具有刚健风格的作品“在语言上的特征是筋多肉少，结构层次清楚，段落分明，句式整齐，句子与句子大都是顺接，读起来流畅通达，如悬河瀑布。句子挺拔，修饰成分较少，显得干净利索。注意词语锤炼，使用修辞格面较窄，主要使用排比、夸饰。用词力求雅正规范，排斥幽默、诙谐”。<sup>①</sup>

与刚健风格密切相关的豪放风格，因为那热情奔放、慷慨悲壮、气吞山河、音调激越、一气呵成的气势，也给人们留下

<sup>①</sup> 王焕运著：《汉语风格学简论》，河北教育出版社1993年11月版，第152页。

了深刻的印象。有的也把具有这种风格的作品归到刚健中去。例如：

④宋苏轼《江城子·密州出猎》词：“老夫聊发少年狂，左牵黄，右擎苍。锦帽貂裘，千骑卷平冈。为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。酒酣胸胆尚开张。鬓微霜，又何妨！持节云中，何日遣冯唐？会挽雕弓如满月，西北望，射天狼。”

这首词出色地塑造了一个具有“酒酣胸胆张”的豪情、怀抱着“挽弓射天狼”壮志神气活现的词人自我形象，气势雄犷豪放，虎虎有生气，读后让人精神振奋，陡增豪兴。苏轼曾亲评道：“数日前猎于郊外，所获颇多。作得一词，令东州壮士抵掌顿足而歌之，吹笛击鼓以为节，颇壮观也。”（《与鲜于子骏》）它代表了苏轼豪放刚健的词风。

⑤宋岳飞《满江红》词：“怒发冲冠，凭栏处、潇潇雨歇。抬望眼，仰天长啸，壮怀激烈。三十功名尘与土，八千里路云和月。莫等闲、白了少年头，空悲切。靖康耻，犹未雪；臣子恨，何时灭！驾长车，踏破贺兰山缺。壮志饥餐胡虏肉，笑谈渴饮匈奴血。待从头、收拾旧山河，朝天阙。”

本词通篇风格粗犷，卓有气势，情感充沛，音调激越，一气呵成，不可遏止，千载之下读来凛凛有生气，如大江东去，一泻千里，势不可挡，让人感到爽快淋漓；又如白浪排空，气势雄伟，令人感到强大的魅力。它表现了词人对敌寇无比的痛恨，抒发了报仇雪恨的急切心情和恢复中原失地的雄心壮志。这种忠愤之气体现出中华民族不甘心外侮，誓与敌寇血战到底的英雄气概。

⑥宋岳飞《南京上皇帝书略》：“陛下已登大宝，黎元有归，社稷有主，已足以伐虜人之谋。而勤王御营之师日集，兵势渐盛。彼方谓我素弱，未必能敌，正宜乘其怠而击之。而黄潜善、汪伯彦辈不能承陛下之意，恢复故疆，迎还二圣，奉车驾日益南。又令临安、维扬、襄阳准备巡幸，有苟安之渐，无远大之略，恐不足以系中原之望。虽使将帅之臣，戮力于外，终亡成功。为今之计，莫若请车驾还京，罢三州巡行之诏，乘二圣蒙尘未久，敌垒未固之际，亲帅六军，迤邐北渡。则天威所临，将帅一心，士卒作气，中原之地，指日可复。”

皇帝，指宋高宗赵构。二圣蒙尘，指徽、钦二帝被虏。这篇上书以不卑不亢之文辞，向皇帝直陈己见，满纸充溢着英雄气，且能对国势敌情作出冷静客观的分析，知己知彼，全局在胸。对误国之人直言斥责，对皇帝苟安之举婉言相劝。并提出了切实可行的救国方略。古人称赞此文为“忠肝义胆，流溢行间”，读后让人看到“英光正气，勃勃从纸上出，使人毛发肝胆俱激动”。

辛弃疾作为豪放派的代表，写出了许多慷慨悲壮、催人奋进的诗句：“要挽银河仙浪，西北洗胡沙”（《水调歌头》）、“道男儿到死心如铁，看试手，补天裂”（《贺新郎》）、“袖里珍奇光五色，他年要补天西北”（《满江红》）。这些都是辛弃疾对当时残存危亡的国家唱出的慷慨悲壮的声音，充满着奋发有为的精神，可以让人感到一种挽狂澜于既倒、热爱祖国山河的壮志豪情，给人一种雄壮刚健之美。

柔婉和刚健是一对相对的风格。这两种着眼于气质上的风格，也只是大概的区分，并不是一有一绝无的。而且，就这种



风格而言，本身也并无优劣可分。

### （五）庄严与幽默

#### 1. 庄严

“庄严”与“幽默”相对，指庄重严肃、郑重其事地表情达意，读来给人以严谨肃穆、一本正经、一丝不苟之感的风格。这种风格适用于表达重大的事件和问题，论证科学的道理、法则等。例如：

①《左传·宣公二年》：“乙丑，赵穿攻灵公于桃园，宣子未出山而复。大史书曰：‘赵盾弑其君。’以示于朝。宣子曰：‘不然。’对曰：‘子为正卿，亡不越境，反不讨贼，非子而谁？’宣子曰：‘乌呼！“我之怀矣，自诒伊戚”。其我之谓矣？’”

非常庄重而严肃，一字不苟。整部《春秋》，庄严的风格尤为突出。

②《三国志·魏书·武帝纪》：“自古受命及中兴之君，曷尝不得贤人君子与之共治天下者乎？及其得贤也，曾不出闾巷，岂幸相遇哉？上之人不求之耳。今天下尚未定，此特求贤之急时也。‘孟公绰为赵、魏老则优，不可以为滕、薛大夫’。若必廉士而后可用，则齐桓其何以霸世？今天下得无有被褐怀玉而钓于渭滨者乎？又得无有盗嫂受金而未遇无知者乎？二三子其佐我明扬仄陋，唯才是举，吾得而用之。”

这是曹操于建安十五年发布的“求贤令”，态度诚恳严肃，求贤若渴，毫不马虎。

③宋胡铨《戊午上高宗封事》：“臣谨按：王伦本一狎邪小人，市井无赖。顷缘宰相无识，遂举以使虏。专务诈

诞，欺罔天听，骤得美官，天下之人切齿唾骂。今者无故诱致虏使，以诏谕江南为名，是欲臣妾我也，是欲刘豫我也！刘豫臣事丑虏，南面称王，自以为子孙帝王万世不拔之业，一旦豺狼改虑，猝而缚之，父子为虏。商鉴不远，而伦又欲陛下效之。夫天下者，祖宗之天下也；陛下所居之位，祖宗之位也。奈何以祖宗之天下为金虏之天下，以祖宗之位为金虏藩臣之位？陛下一屈膝，则祖宗庙社之灵尽污夷狄，祖宗数百年之赤子尽为左衽，朝廷宰执尽为陪臣，天下之士大夫皆当裂冠毁冕，变为胡服。异时豺狼无厌之求，安知不加我以无礼如刘豫也哉？夫三尺童子，至无识也，指犬豕而使之拜，则怫然怒；今丑虏则犬豕也，堂堂天朝，相率而拜犬豕，曾童孺之所羞，而陛下忍为之邪？……臣备员枢属，义不与桧等共戴天。区区之心，愿斩三人头，竿之藁街。然后羁留虏使，责以无礼，徐兴问罪之师，则三军之士不战而气自倍。不然，臣有赴东海而死耳，宁能处小朝廷求活邪？……”

胡铨以大无畏的精神，痛斥了秦桧、王伦、孙近等投降卖国、甘心事仇的罪恶，揭露了他们对内榨取人民膏血、偷安享乐，对外屈辱求和、认贼作父的可耻行径，主张坚决抗敌，表现了崇高的民族气节。通篇义正辞严，一字不苟，议论中肯，文锋犀利。

④清洪秀全《五条纪律诏》：“一遵条命；二别男行女行；三秋毫莫犯；四公心和惟，各遵头目约束；五同心合力，不得临阵退缩。”

这是1851年太平天国领袖洪秀全在金田起义时对太平军发布的五条纪律，庄重严肃，一丝不苟，不能以儿戏视之。

另外，像诸葛亮的《出师表》，王安石的《答司马谏议书》，庄严的风格也是十分明显的。

庄严的风格主要适用于驳论；严肃的题旨情景，需要庄重文雅的语言风格。这主要是由具备庄重色彩的词汇构成的。

## 2. 幽默

“幽默”又称“诙谐”，与“庄严”相对，指用俏皮、滑稽、含蓄、机智的方法，以达到揭示本质、令人哑然失笑、从而起到潜移默化作用的风格。

幽默不能游离于题旨之外，而是对社会生活的深刻认识，是表现主题的一种手段。因此，有人说：“凡是伟大的作品，都有幽默感。幽默是文学的一种要素。”<sup>①</sup>幽默常用的修辞方式有夸饰、双关、反语、析字、飞白、仿拟等，还可以故意采用“大词小用”、“褒贬移色”及语体与风格的不协调来显示幽默的效果。司马迁在《史记》中还专门为擅长幽默的人立了传，叫《滑稽列传》。这些被立传的人物，或者以微言大义，或者以俳谐刺君过失，或者以谈笑相讽谏，智慧捷出，妙语横生，往往收到意想不到的效果。例如：

①《史记·滑稽列传》：“优孟，故楚之乐人也。长八尺。多辩，常以谈笑讽谏。楚庄王之时，有所爱马，衣以文绣，置之华屋之下，席以露床，啖以枣脯。马病肥死，使群臣丧之，欲以棺槨大夫礼葬之。左右争之，以为不可。王下令曰：‘有敢以马谏者，罪至死！’优孟闻之，入殿门，仰天大哭。王惊而问其故。优孟曰：‘马者，王之所爱也。以楚国堂堂之大，何求不得，而以大夫礼葬之，薄。请以人君礼葬之。’王曰：‘何如？’对曰：‘臣请以雕

① 孙犁著：《澹定集》，百花文艺出版社1981年版。

玉为棺，文梓为槨，椁、枫、豫章为题凑；发甲卒为穿圻，老弱负土；齐、赵陪位于前，韩、魏翼卫其后；庙食太牢，奉以万户之邑。诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也。’王曰：‘寡人之过一至此乎？为之奈何？’优孟曰：‘请为大王六畜葬之。以垆灶为槨，铜历为棺，斋以姜枣，荐以木兰，祭以粮稻，衣以火光，葬之于人腹肠。’于是王乃使以马属太官，无令天下久闻也。”

这类反语，滑稽风趣，令人发笑，显示出幽默的修辞效果。因而，使用反语是构成幽默产生讽刺效果的一种有效方法。

②《史记·滑稽列传》：“威王八年，楚大发兵加齐。齐王使淳于髡之赵请救兵，赍金百斤，车马十驷。淳于髡仰天大笑，冠缨索绝。王曰：‘先生少之乎？’髡曰：‘何敢？’王曰：“笑岂有说乎？”髡曰：‘今者臣从东方来，见道旁有穰田者，操一豚蹄，酒一孟，祝曰：“瓠窋满篝，污邪满车。五谷蕃熟，穰穰满家。”臣见其所持者狭而所欲者奢，故笑之。’于是齐威王乃益赍黄金千镒，白璧十双，车马百驷。髡辞而行，至赵，赵王与之精兵十万，革车千乘。楚闻之，夜引兵而去。威王大说，置酒后宫，召髡赐之酒。问曰：‘先生能饮几何而醉？’对曰：‘臣饮一斗亦醉，一石亦醉。’威王曰：‘先生饮一斗而醉，恶能饮一石哉？其说可得闻乎？’髡曰：‘赐酒大王之前，执法在旁，御史在后，髡恐惧俯伏而饮，不过一斗径醉矣。若亲有严客，髡褊鞬鞮（同“跽”），侍酒于前，时赐馀沥，奉觞上寿，数起，饮不过二斗径醉矣。若朋友交游，久不相见，卒然相睹，欢然道故，私情相语，饮可五六斗径醉

矣。若乃州闾之会，男女杂坐，行酒稽留，六博投壶，相引为曹，握手无罚，目眇不禁，前有堕珥，后有遗簪，髡窃乐此，饮可八斗而醉二参。日暮酒阑，合尊促坐，男女同席，履舄交错，杯盘狼藉，堂上烛灭，主人留髡而送客，罗襦襟解，微闻芫（同“香”）泽，当此之时，髡心最欢，能饮一石。故曰：“酒极则乱，乐极则悲”。万事尽然。言不可极，极之而衰。”以讽谏焉。齐王曰：“善！”乃罢长夜之饮，以髡为诸侯主客。宗室置酒，髡尝（通“常”）在侧。”

淳于髡谈话幽默风趣，以谈笑相讽谏，收到了很好的效果。

③《汉书·陈万年传》：“万年尝病，召其子咸教戒于床下。语至夜半，咸睡，头触屏风。万年大怒，欲杖之，曰：‘乃公教戒汝，汝反睡，不听吾言，何也？’咸叩头谢曰：‘具晓所言，大要教咸谄耳。’”

在“教”下用一“谄”字，揭穿了教训儿子的真实目的原来就是要学会拍马屁，吹捧讨好他人。

④晋裴启《语林·石崇之厕》：“刘实诣石崇，如厕，见有绛纱帐大床，茵蓐甚丽，两婢持锦香囊。实遽反走，即谓崇曰：‘向误入卿内室。’崇曰：‘是厕耳。’实更往，向乃守厕婢所进锦囊，实箠（移秽用具）。良久不得，便行出。谓崇曰：‘贫士不得如此厕。’乃如他厕。”

故事短小精悍，言辞简洁，仅用七十八字就把刘实“如厕”、“遽反走”、“更往”、“行出”、“如他厕”的全过程写了出来，一波三折，为刘实的形象涂上了滑稽诙谐的色彩。当人们

苦笑的同时，不禁为石崇的豪奢感到怵目惊心。

⑤唐李贺《马诗二十三首》（其二十一）：“武帝爱神仙，烧金得紫烟。厩中皆肉马，不解上青天。”

这是一首耐人玩味的讽刺小诗。诗人借古讽今，用诙谐、辛辣的笔墨来表现严肃深刻的主题。汉武帝一心想长生不老，命方士炼丹砂为黄金以服食，结果劳民伤财，得到一缕紫烟而已。武帝的“肉马”充斥厩棚，奔跑都不可能，怎么会上青天？那些被提拔起来、享受着优厚待遇的平庸之辈，不正像那群“肉马”吗？靠他们怎能国富民强呢？此诗颖锋内藏，含蕴丰富，而又出于戏笑，读来让人感到轻松爽快。

⑥《清朝野史大观》卷十一《负债诗》：“某老翁生平多负欠，乃子乃孙，殆有甚焉。翁尝咏《欠债祖师》三首以解嘲。其诗曰：‘自从出世债缠身，旧欠才偿又转新。恰喜儿曹尤胜我，堪称欠债老乡绅。’‘如今当道有良图，国债堪将危局扶。怪煞区区先欠债，收来如许令高徒。’‘思量欠债是难过，国债如何不怕多？我债却无田产抵，想来国债有山河。’”

以幽默之笔触，寓讽刺之内涵，揭露了腐败的清朝政府丧权辱国、卖国求荣的可耻行径。

⑦《清朝野史大观》卷六《寿春亭之诙谐》：“咸丰纪元，太守和君龄府试，忽一命先生。先生大喜，向上揖谢曰：‘太尊知我尚属有用之材，不是全废之物。’众皆大笑。于是端坐堂上者竟日，不稍跛倚。时先生已九十二岁，人咸服其精神之健焉。会同僚公宴，海昌陈子庄与府教授萧山蔡二风强先生饮酒食肉，进一巨觥，侧倚以肉一

大齑。先生尽三十馀觥，起而笑曰：‘昔孔子厄陈蔡，饥欲死。今我厄于陈蔡，饱欲死。古今人真不相及也。’众俱粲然。”

这位像范进一样的先生用诙谐的口吻，揭露了清朝科举制度是何等的摧残人才。

## (六) 谨严和疏放

### 1. 谨严

“谨严”又称“缜密”，与“疏放”相对，指精于布局谋篇，结构严谨，衔接紧凑，首尾完整统一的风格。读来给人以庄严、拘谨之感。例如：

①宋王安石《桂枝香·金陵怀古》词：“登临送目，正故国晚秋，天气初肃。千里澄江似练，翠峰如簇。征帆去棹残阳里，背西风、酒旗斜矗。彩舟云淡，星河鹭起，画图难足。念往昔繁华竞逐。叹门外楼头，悲恨相续。千古凭高，对此漫嗟荣辱。六朝旧事如流水，但寒烟、衰草凝绿。至今商女，时时犹唱，《后庭》遗曲。”

这是一首怀古词，怀古中又有伤今的感慨。上阕描写金陵现实的繁华，包括自然和人事两方面。下阕由眼前的繁华追溯到六朝的“繁华相逐”，而“繁华相逐”的结局却是“悲恨相续”。可见全词就是以“繁华”作为纽带，作者紧紧围绕这两个字下笔：写了眼前的“繁华”、六朝的“繁华”、六朝竞逐“繁华”的后果、人们应该如何对待这种“繁华”。“繁华”把现实与历史、安乐与悲哀紧紧连结起来。由于有了这条纽带，全词就显得很严谨，主题也很集中。苏东坡见了深为叹服。《古今词话》云：“金陵怀古，诸公寄调于《桂枝香》，凡三十余首，独介甫最为绝唱。坡见之，不觉叹息曰：‘此老乃野狐’”

精也！”

②唐张若虚《春江花月夜》诗：“春江潮水连海平，海上明月共潮生。滟滟随波千万里，何处春江无月明。江流宛转绕芳甸，月照花林皆似霰。空里流霜不觉飞，汀上白沙看不见。江天一色无纤尘，皎皎空中孤月轮。江畔何人初见月？江月何年初照人？人生代代无穷已，江月年年只相似。不知江月照何人，但见长江送流水。白云一片去悠悠，青枫浦上不胜愁。谁家今夜扁舟子？何处相思明月楼？可怜楼上月徘徊，应照离人妆镜台。玉户帘中卷不去，捣衣砧上拂还来。此时相望不相闻，愿逐月华流照君。鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文。昨夜闲潭梦落花，可怜春半不还家。江水流春去欲尽，江潭落月复西斜。斜月沉沉藏海雾，碣石潇湘无限路。不知乘月几人归，落月摇情满江树。”

这首七言古诗描绘了春江花月夜的幽美景色，如同一幅水墨长轴，画面清丽，意趣盎然。本诗结构谨严，全诗以“月升”起，以“月落”终结。开始八句点题，将“春”、“江”、“花”、“月”、“夜”五字吐出；最后八句收题，又将“春”、“江”、“花”、“月”、“夜”逐字抹倒。中间由景生情，转情换意，蝉联而下，若断若续，缠绵悱恻。这样“以明月初升到坠落的过程作为全诗的外在线索，一面又以月亮为景物描写的主体和抒写离情别绪的依托，使全诗显得神气凝聚，浑然一体”。①

① 徐中玉、齐森华主编：《大学语文》，华东师范大学出版社1996年6月版，第257页。



③唐韩愈《杂说》(四):“世有伯乐,然后有千里马。千里马常有,而伯乐不常有。故虽有名马,祇辱于奴隶人之手,骈死于槽枥之间,不以千里称也。”

马之千里者,一食或尽粟一石。食马者,不知其能千里而食也。是马也,虽有千里之能,食不饱,力不足,才美不外见,且欲与常马等不可得,安求其能千里也?策之不以其道,食之不能尽其材,鸣之而不能通其意,执策而临之曰:“天下无马!”呜呼!其真无马邪?其真不知马也?”

本文篇幅短小却写得波澜曲折,寓意深致,构思精巧缜密,抒发了自己怀才不遇的悲愤及穷愁落寞的情怀。说理透辟,结构缜密严谨,条理井然,具有极强的逻辑力量。

④晋陶渊明《归田园居》(其一)诗:“少无适俗韵,性本爱丘山。误落尘网中,一去三十年。羁鸟恋旧林,池鱼思故渊。开荒南野际,守拙归园田。方宅十馀亩,草屋八九间。榆柳阴后檐,桃李罗堂前。暧暧远人村,依依墟里烟。狗吠深巷中,鸡鸣桑树颠。户庭无尘杂,虚室有馀闲。久在樊笼里,复得返自然。”

全诗洋溢着安顿生命、返归自然的喜悦和满足,反映了诗人对官场的憎恶鄙弃和对农村生活的无比热爱。因为本诗以对官场生涯的憎和对田园生活的爱作抒情线索,并以此贯穿始终,因而使得整首诗一脉相承,首尾圆合,结构非常谨严。

## 2. 疏放

“疏放”与“谨严”相对,指行文洒脱,纯循自然,不拘成法,结构疏朗的风格。读来给人以朴素粗野之感。例如:

①明吴承恩《西游记》第一回:“‘这部书单表东胜神

洲。海外有一国土，名曰傲来国。国近大海，海中有一座名山，唤为花果山。此山乃十洲之祖脉，三岛之来龙，自开清浊而立，鸿蒙判后而成。真个好山！……那座山正当顶上，有一块仙石。其石有三丈六尺五寸高，有二丈四寸围圆。……内育仙胞，一日迸裂，产一石卵，似圆球样大。因见风，化作一个石猴。五官俱备，四肢皆全。……那猴在山中，却会行走跳跃，食草木，饮涧泉，采山花，觅树果；与狼虫为伴，虎豹为群，獐鹿为友，猕猿为亲；夜宿石崖之下，朝游峰洞之中。真是‘山中无甲子，寒尽不知年’。一朝天气炎热，与群猴避暑，都在松阴之下顽耍。……一群猴子耍了一会，却去那山涧中洗澡。见那股涧水奔流，真个似滚瓜涌溅。古云：‘禽有禽言，兽有兽语。’众猴都道：‘这股水不知是哪里的水，我们今日赶闲无事，顺涧边往上溜头寻看源流，耍子去耶！’喊一声，都拖男挈女，唤弟呼兄，一齐跑来。顺涧爬山，直至源流之处，乃是一股瀑布飞泉。但见那：一派白虹起，千寻雪浪飞。海风吹不断，江月照还依。冷气分青嶂，余流润翠微。潺湲名瀑布，真似挂帘帷。众猴拍手称扬道：‘好水！好水！原来此处远通山脚之下，直接大海之波。’又道：‘那一个有本事的，钻进去寻个源头出来，不伤身体者，我等即拜他为王。’连呼了三声，忽见丛杂中跳出一个石猴，应声高叫道：‘我进去！我进去！’”

这段文字从石猴出世写起，以石猴如何当上猴王为线索，通过他发现水帘洞和带领群猴进住水帘洞这两件事，层次清楚地写出了石猴的来历和称王的过程。把一个聪明灵巧、本领超群、有胆有识、深孚众望的猴王形象刻画得栩栩如生。

本段交替采用一二三人称，显得灵活多变，洒脱自如，时

而自述，时而对话，时而旁述，让读者从不同视觉去了解、体味作品的主旨。

②明归有光《项脊轩志》：“项脊轩，旧南阁子也。室仅方丈，可容一人居。百年老屋，尘泥渗漉，雨泽下注，每移案，顾视无可置者。又北向，不能得日，日过午已昏。余稍为修葺，使不上漏。前辟四窗，垣墙周庭，以当南日，日影反照，室始洞然。又杂植兰桂竹木于庭，旧时栏楯亦遂增胜。积书满架，偃仰啸歌，冥然兀坐，万籁有声。而庭阶寂寂，小鸟时来啄食，人至不去。三五之夜，明月半墙，桂影斑驳，风移影动，珊珊可爱。

然余居于此，多可喜，亦多可悲。先是，庭中通南北为一。迨诸父异爨，内外多置小门，墙往往而是。东犬西吠，客逾庖而宴，鸡栖于厅。庭中始为篱，已为墙，凡再变矣。家有老嫗，尝居于此。嫗，先大母婢也。乳二世，先妣抚之甚厚。室西连于中闺，先妣尝一至。嫗每谓余曰：‘某所，而母立于兹。’嫗又曰：‘汝姊在吾怀，呱呱而泣；娘以指叩门扉曰：‘儿寒乎？欲食乎？’吾从板外相为应答。’语未毕，余泣，嫗亦泣。余自束发读书轩中，一日，大母过余曰：‘吾儿，久不见若影，何竟日默默在此，大类女郎也？’比去，以手阖门，自语曰：‘吾家读书久不效，儿之成，则可待乎？’顷之，持一象笏至，曰：‘此吾祖太常公宣德间执此以朝，他日汝当用之。’瞻顾遗迹，如在昨日，令人长号不自禁。

轩东，故尝为厨，人往，从轩前过。余扃牖而居，久之，能以足音辨人。轩凡四遭火，得不焚，殆有神护者。

项脊生曰：蜀清守丹穴，利甲天下，其后秦皇帝筑女怀清台。刘玄德与曹操争天下，诸葛孔明起陇中。方二人

之昧昧于一隅也，世何足以知之？余区区处败屋中，方扬眉瞬目，谓有奇景。人知之者，其谓与坎井之蛙何异？

余既为此志，后五年，吾妻来归。时至轩中，从余问古事，或凭几学书。吾妻归宁，述诸小妹语曰：‘闻姊家有阁子，且何谓阁子也？’其后六年，吾妻死，室坏不修。其后二年，余久卧病无聊，乃使人复葺南阁子，其制稍异于前。然自后余多在外，不常居。

庭有枇杷树，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如盖矣。”

这是一篇抒情散文。作者围绕着“百年老屋”的沧桑变化，追忆往昔的读书生活和日常琐事，抒发了对亲人的深切怀念和对个人遭遇的无限感慨。以琐屑之事，发“五脏之情”，是本文最明显的特点。譬如文中叙述老妪语，“至琐细，至无关紧要，然自少失母之儿读之，匪不流涕矣”。

全篇行文洒脱，组织疏朗，“形散神聚，工于布局”，体现了疏放的风格。如果按照谨严的写法，当提出“居于此，多可喜，亦多可悲”以后，紧接着就该写悲何喜何。可是文章却搁置不提，却谈起了轩前庭的变化，又接着写了两件琐事。再有，轩和庭的事本应放在一起写，但在写庭和轩的中间又插叙了两件琐事。还有，按照常规发议论要放在文章的结尾，但是本文在发完议论之后，却又补了一段讲妻的话。另外，前面讲到喜和悲，后面却只讲悲，不讲喜。像这样的转换叙述角度，就增强了结构的灵活性和立体感。

具有疏放风格的作品，常常是以随想的方式自由生发来写景抒情，没有固定的套路，节外生枝是常见现象，常常是以意象叠加来写景抒情，衔接自然，不用或少用关联词语，主要靠叙述角度的转换来增强结构的灵活性和立体感。为达到这种效

果，经常采用的方法是变换使用人称，以便让读者多侧面、多方位去体味作品的思想内容。或者虽用同一人称，却让不同的人物来叙述，引导读者循着不同人物的思想轨迹去领会题旨。还可以采用辐射式，即以特定的时间、地点、人物、事件为中心，向各个方向直线生发来反映作品的主旨。

### (七) 文雅和通俗

#### 1. 文雅

“文雅”又称“典雅”，与“通俗”相对，指斯文雅致，情趣脱俗，落落大方的风格。文雅的作品要求和气、谦逊，注重敬称，反对粗话、脏话、恶语伤人。具有这种风格的作品，颇有一种文质彬彬、谦恭下人的君子之风。例如：

①《左传·僖公三十年》：“晋侯秦伯围郑，以其无礼于晋，且贰于楚也。晋军函陵，秦军汜南。佚之狐言于郑伯曰：‘国危矣！若使烛之武见秦君，师必退。’公从之。辞曰：‘臣之壮也，犹不如人；今老矣，无能为也已。’公曰：‘吾不能早用子，今急而求子，是寡人之过也。然郑亡，子亦有不利益焉！’许之。夜缒而出。见秦伯曰：‘秦晋围郑，郑既知亡矣。若亡郑而有益于君，敢以烦执事。越国以鄙远，君知其难也；焉用亡郑而陪邻？邻之厚，君之薄也。若舍郑以为东道主，行李之往来，共其乏困，君亦无所害。且君尝为晋君赐矣，许君焦、瑕，朝济而夕设版焉；君之所知也。夫晋何厌之有？既东封郑，又欲肆其西封；若不阙秦，将焉取之？阙秦以利晋，唯君图之。’秦伯说，与郑人盟。使杞子、逢孙、杨孙戍之，乃还。”

这段文字记述了公元前 630 年秦、晋围郑，郑大夫烛之武

说服秦穆公，使秦国撤军的历史事件。烛之武不管是对郑文公，还是对秦穆公，都使用了礼貌语言。凭他对秦晋之间矛盾的深刻分析，终于说服秦穆公退兵，秦晋联盟瓦解，郑国转危为安。体现了文雅的风格。

②《左传·僖公二十三年》：“及楚，楚子飨之，曰：‘公子若反晋国，则何以报不穀？’对曰：‘子女玉帛，则君有之；羽毛齿革，则君地生焉。其波及晋国者，君之余也。其何以报君？’曰：‘虽然，何以报我？’对曰：‘若以君之灵，得反晋国，晋楚治兵，遇于中原，其避君三舍。若不获命，其左执鞭弭，右属橐鞬，以与君周旋。’”

晋文公重耳即位之前，曾长期流亡国外，后来逃到楚国，楚君热情款待。当楚君提出将来“何以报我”时，重耳却作了出乎楚君意料之外的回答。重耳既讲礼貌又不失原则。

③晋李密《陈情表》：“臣密言：臣以险衅，夙遭闵凶。生孩六月，慈父见背；行年四岁，舅夺母志。祖母刘愍臣孤弱，躬亲抚养。臣少多疾病，九岁不行，零丁孤苦，至子成立。既无叔伯，终鲜兄弟，门衰祚薄，晚有儿息。外无期功强近之亲，内无应门五尺之僮，茕茕孑立，形影相吊。而刘夙婴疾病，常在床蓐，臣侍汤药，未曾废离。逮奉圣朝，沐浴清化。前太守臣逵，察臣孝廉；后刺史臣荣，举臣秀才。臣以供养无主，辞不赴命。诏书特下，拜臣郎中。寻蒙国恩，除臣洗马。猥以微贱，当侍东宫，非臣陨首所能上报。……今臣亡国贱俘，至微至陋，过蒙拔擢，宠命优渥，岂敢盘桓，有所希冀？但以刘日薄西山，气息奄奄，人命危浅，朝不虑夕。臣无祖母，无以至今日；祖母无臣，无以终余年。祖孙二人，更相为命，

是以区区不能废远。臣密今年四十有四，祖母刘今年九十有六。是臣尽节于陛下之日长，报刘之日短也。乌鸟私情，愿乞终养。臣之辛苦，非独蜀之人士及二州牧伯所见明知，皇天后土，实所共鉴。愿陛下矜愍愚诚，听臣微志，庶刘侥幸，保卒余年。臣生当陨首，死当结草。臣不胜犬马怖惧之情，谨拜表以闻。”

晋武帝征召李密为太子洗马，李密不愿应诏，便写了这篇反复陈明并渲染无法解脱的困境的表文。文章辞意诚挚真切，文雅委婉，语言简洁生动，极富表现力与感染力，最终得到了晋武帝的谅解而同意他的请求。

④南朝宋鲍照《请假启》：“臣启：臣居家之治，上漏下湿。暑雨将降，有惧崩压。比欲完葺，私寡功力。板锸陶涂，必须躬役。冒欲请假三十日，伏愿天恩，赐垂矜许。手启，复追悚息。谨启。”

本文仅五十八字，语言精粹，恳切至极，多有敬辞，谦恭下人。温文尔雅，有君子之风。

## 2. 通俗

“通俗”又称“俚俗”，与“文雅”相对，指“言近而指（旨）远”、“言浅而思深”的风格。

通俗的作品要易晓、易解，明白如话，但又要求“浅中有深，平中有奇”。（清刘熙载《艺概·诗概》）据明代王骥德《曲律》记载：“白乐天作诗，必令老姬听之，问曰：‘解否？’曰‘解’，则录之；‘不解’，则易。”说明即使像白居易这样的大家写诗，也是讲通俗的。例如：

①《诗经·王风·采葛》：“彼采葛兮，一日不见，如三月兮。    彼采萧兮，一日不见，如三秋兮。    彼采艾

兮，一日不见，如三岁兮。”

这首思念情人的诗，表现了两人感情的深厚。全诗通俗易懂，明白如话，简直不敢相信这是两千多年前的语言。

②唐白居易《杜陵叟》诗：“杜陵叟，杜陵居，岁中薄田一顷馀。三月无雨旱风起，麦苗不秀多黄死。九月降霜秋早寒，禾穗未熟皆青干。长吏明知不申破，急敛暴征求考课。典桑卖地纳官租，明年衣食将何如？剥我身上帛，夺我口中粟。虐人害物即豺狼，何必钩爪锯牙食人肉！不知何人奏皇帝，帝心恻隐知人弊。白麻纸上书德音，京畿尽放今年税。昨日里胥方到门，手持尺牒榜乡村。十家租税九家毕，虚受吾君蠲免恩。”

这首诗是白居易《新乐府》五十首的第三十首，诗人愤怒地斥责了地方官吏的横征暴敛，并反映了封建社会法令的虚伪性。语言通俗优美，质朴而平易，老妪可解。

③元马致远《寿阳曲》（三首）曲：“一阵风，一阵雨，满城中落花飞絮。纱窗外暮然闻杜宇，一声声唤回春去。云笼月，风弄铁，两般儿助人凄切。剔银灯欲将心事写，长吁气一声吹灭。从别后，音信绝。薄情种害煞人也！逢一个见一个因话说，不信你耳轮儿不热。”

马致远〔寿阳曲〕共二十三首，这里仅选录其中的三首，每首都写得极含情致，篇幅短小，简洁清新，通俗易懂，颇含韵外之致。

④清钱泳《履园丛话·论做事》：“后生家每临事，辄曰：‘吾不会做。’此大谬也。凡事做则会，不做安能会



耶?’又,做一事,辄曰:‘且待明日。’此亦大谬也。凡事要做则做,若一味因循,大误终身。家鹤滩先生有《明日歌》最妙,附记于此:‘明日复明日,明日何其多!我生待明日,万事成蹉跎。世人苦被明日累,春去秋来老将至。朝看水东流,暮看日西坠。百年明日能几何?请君听我明日歌。’”

家,吾家,古代称同姓者为“吾家”。鹤滩先生,钱鹤滩,名福。这则笔记是一位仁厚长者在谆谆教诲“后生家”,他要后生家遇事要勇于承担,不要畏缩不前;二要珍惜时光,不要拖延时日。出语平易,妇孺能解而含义深刻精到,富于鼓励与鞭策的力量。其中引用的《明日歌》语言平顺,颇富警策意义。

⑤元刘庭信《朝天子·赴约》曲:“夜深深静悄,明朗朗月高,小书院无人到。书生今夜休睡着,有句话低低道:半扇儿窗棂,不须轻敲,我来时将花树儿摇。你可便记着,便休要忘了,影儿动咱来到。”

这是一首男女恋情之作,全篇摹拟一个女子的口吻,来表现她与情郎在晚上私定约会的情形。语言通俗平易,而且描写细腻、生动,清新优美。

通俗和浅俗并不是一回事。如果语言质而无色、淡而无味、浅而不深、平而无奇,那是浅俗,和通俗无缘。浅俗是应该摒弃的。老舍说过:“世界上最好的文字,就是最亲切的文字。所为亲切,就是普通的话,大家这么说,我也这么说,不是用了一大车大家不了解的词汇、字汇。”又说:“提高格调不尚赖词藻。用得得当,极俗的词句也会有珠光宝气;为修辞而修词,纵字字典雅,亦未必有力。不要以为多掉书袋,酸溜溜

的，便是好文章。”<sup>①</sup>因此，通俗的作品是自然的，故意卖弄的文章、跟读者过不去的文章绝难达到通俗。就像清代魏际瑞批评过的那样：“人以文字就质于人，称曰‘正之’。忽念政者正也，改称曰‘政’；又念正者必须删削，乃曰‘削政’；又念斧斤所以削也，转曰‘斧政’；又念善斧斤者莫如郢人，易曰‘郢政’，且或单称曰‘郢’；而最奇者以为孔子笔削《春秋》，而《春秋》绝笔于获麟，遂曰‘麟郢’。愈文而愈不通，令人绝倒。”（《伯子论文》）一个词像这样的辗转引申，一般人就不知所云了。如果文章中用了“郢政”、“麟郢”之类词语，就不符合通俗的要求。清代刘熙载也说过：“后世学子书者，不求诸本领，专尚难字棘句，此乃大误。欲为此体，须是神明过人，穷极精奥，斯能托寓万物，因浅见深，非光不足而强照者所可与也。”（《艺概·文概》）当然，导致文章不通俗，还可能还有其他种种原因，譬如省略成分过多或是用代词过多，都可能让意义变得模糊。金元时代的王若虚在《滹南遗老集》二十五卷中说：“退之《行路难》篇云：‘先生矜语其客曰，某，胥也；某，商也。其生，某任之；其死，某谏之。’予谓上二某字，胥、商之名也。下二某字，先生自称也。一而用之，何以别乎？”这就批评了那种过多地使用代词，结果搞得不知所代为谁的做法。

#### 四、表现风格的综合体现

以上通过对表现风格的探讨，我们会有这样的体会：宇宙间的事物是复杂的，任何一个事物本来就具有多种属性，这是宇宙万物的普遍现象。就如同一个人一样，他既可能具有活泼

<sup>①</sup> 老舍：《出口成章》作家出版社1962年版，第63页。

的性格，同时又具有果断的性格；既具有忠厚老实的属性，同时又具有沉着、刚毅的本质。同一事物的几种不同的属性，或许恰恰从不同的侧面反映着同一事物的本质，或者是几种属性互为因果、相辅相成地存在同一事物当中。语言风格当然也不例外，它本来就是一种非常复杂的言语现象，它的属性和其他事物一样也不可能那么单一，此有他绝无的；而语言实际恰恰相反，常见的现象则是几种属性同时存在于某一作品中。就以表现风格而言，一个言语片断，它既可能有质朴通俗的风格，同时又可能具备简约明快的风格；既具有藻丽、繁丰的风格，同时又具有庄严、文雅的风格。是集多种风格于一身的。只不过这些风格在同一作品中，有的是主体风格，有的则是辅助风格，就像演员有的唱主角，有的唱配角罢了。再说，有些风格类型本来就是统一的，而不是对立的，譬如庄严和文雅，含蓄和委婉、通俗和明快等。当然，有些风格类型是互相排斥的。这些对立的风格是很难同时存在于一体的。这主要是由于作为该风格的物质基础是语言的要素语音、语法、词汇、修辞等，它们必须在语用中要与其风格相适应，相协调，因而，在同一篇作品中，语音、语法、词汇、修辞等既表现出此类特征，同时又表现出另外一种相对立的特征，那就不会和谐。这样的作品自然也就不是成功的作品。<sup>①</sup>这样说来，那些不朽的作品，那些为世人传诵不衰的作品，主体风格和辅助风格是、也应该是互为补充的。切不要认为有了一种风格，就不会再有另外的风格（互为排斥的风格除外），那是不符合实际的。例如：

①唐白居易《长恨歌》诗：“汉皇重色思倾国，御宇

① 参见王焕运著：《汉语风格学简论》，河北教育出版社1993年11月版，第6页。

多年求不得。杨家有女初长成，养在深闺人未识。天生丽质难自弃，一朝选在君王侧。回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色。春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂。侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时。云鬓花颜金步摇，芙蓉帐暖度春宵。春宵苦短日高起，从此君王不早朝。承欢侍宴无闲暇，春从春游夜专夜。后宫佳丽三千人，三千宠爱在一身。金屋妆成娇侍夜，玉楼宴罢醉和春。姊妹弟兄皆列土，可怜光彩生门户。遂令天下父母心，不重生男重生女。

骊宫高处入青云，仙乐风飘处处闻。缓歌慢舞凝丝竹，尽日君王看不足。渔阳鼙鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲。九重城阙烟尘生，千乘万骑西南行。翠华摇摇行复止，西出都门百余里。六军不发无奈何，宛转蛾眉马前死。花钿委地无人收，翠翘金雀玉搔头。君王掩面救不得，回看血泪相和流。黄埃散漫风萧索，云栈萦纡登剑阁。峨嵋山下少人行，旌旗无光日色薄。蜀江水碧蜀山青，圣主朝朝暮暮情。行宫见月伤心色，夜雨闻铃肠断声。天旋日转回龙驭，到此踌躇不能去。马嵬坡下泥土中，不见玉颜空死处。

君臣相顾尽沾衣，东望都门信马归。归来池苑皆依旧，太液芙蓉未央柳。芙蓉如面柳如眉，对此如何不泪垂。春风桃李花开日，秋雨梧桐叶落时。西宫南内多秋草，落叶满阶红不扫。梨园弟子白发新，椒房阿监青娥老。夕殿萤飞思悄然，孤灯挑尽未成眠。迟迟钟鼓初长夜，耿耿星河欲曙天。鸳鸯瓦冷霜华重，翡翠衾寒谁与共？悠悠生死别经年，魂魄不曾来入梦。

临邛道士鸿都客，能以精诚至魂魄。为感君王辍转思，遂教方士殷勤觅。排空驭气奔如电，升天入地求之遍。上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见。忽闻海上有仙

山，山在虚无缥缈间。楼阁玲珑五云起，其中缙约多仙子。中有一人字太真，雪肤花貌参差是。金阙西厢叩玉扃，转教小玉报双成。闻道汉家天子使，九华帐里梦魂惊。揽衣推枕起徘徊，珠箔银屏迤迤开。云鬓半偏新睡觉，花冠不整下堂来。风吹仙袂飘飘举，犹似霓裳羽衣舞。玉容寂寞泪阑干，梨花一枝春带雨。含情凝睇谢君王，一别音容两渺茫。昭阳殿里恩爱绝，蓬莱宫中日月长。回头下望人寰处，不见长安见尘雾。唯将旧物表深情，钿盒金钗寄将去。钗留一股盒一扇，钗擘黄金盒分钿。但教心似金钿坚，天上人间会相见。临别殷勤重寄词，词中有誓两心知。七月七日长生殿，夜半无人私语时。在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝。天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期。”

这首叙事长诗，共一百二十句，叙述了一出美化了的宫廷爱情悲剧。本诗着力塑造了唐玄宗和杨贵妃两个人物形象，突出了玄宗早先的耽乐误国及晚来对杨的苦苦思念，着重描绘了杨贵妃的美丽风姿及登仙后依旧对玄宗的忠贞不渝。此诗抒情深挚，缠绵细腻；语言优美明丽，自然流畅；大量运用了对偶、排比、顶针等修辞手法。此诗以主体风格——平易自然、朴实畅达著称，同时作为辅助风格的藻丽、繁丰、柔婉也寓于其中，因而使这首长诗流传极广，影响深远，致使“童子解咏长恨曲，胡儿能唱琵琶篇”。

②宋秦观《鹊桥仙·纤云弄巧》词：“纤云弄巧，飞星传恨，银汉迢迢暗度。金风玉露一相逢，便胜却人间无数。柔情似水，佳期如梦，忍顾鹊桥归路！两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮。”

秦观被奉为婉约的正宗。这首词意境深婉，情韵俱胜。“两情若是久长时，又岂在朝朝暮暮”，格调高雅，见解新颖。通篇通俗但意味深长。这首词既具藻丽的风格，又兼有明快、通俗的风格。

③宋范仲淹《岳阳楼记》：“庆历四年春，滕子京谪守巴陵郡。越明年，政通人和，百废俱兴，乃重修岳阳楼，增其旧制，刻唐贤今人诗赋于其上。属予作文以记之。”

这是文章的开头部分，仅五十一字便把滕子京被贬的时间、地点及政绩、修楼、求文一并写出，十分明透，没有丝毫的模糊，没有丝毫的歧解，真可谓“句无无用之字，一字有一字之义，一句有一句之情”。（明祝允明《举六经》）这就体现了简约和明快的双重风格。

④清姚鼐《登泰山记》：“戊申晦，五鼓，与子颖坐日观亭，待日出。大风扬积雪击面。亭东自足下皆云漫。稍见云中白若樗蒲数十立者，山也。极天云一线异色，须臾成五采，日上正赤如丹，下有红光动摇承之。或曰，此东海也。回视日观以西峰，或得日，或否，絳皜驳色，而皆若偻。”

这是写日观亭观日出一节，是全篇的中心。精彩纷呈，形象逼真，如一幅油彩画。这一段既具繁丰的风格，又有藻丽的风格。另外从全篇来看，开头总述泰山的地理位置。然后以时间为序，依次叙写登山情况，最后写游踪所及的一些名胜古迹以及泰山木石的特点，并以游山的总体印象结束全篇。层次分明，又具有谨严的风格。

又譬如宋代苏洵的《六国论》，文章开门见山提出论点：“六国破灭，弊在赂秦”。然后从赂秦者的可悲下场与不赂秦的

失败的原因两方面进行有理有据的论证，论点确凿无疑。最后指出赂秦者的畏敌心理，同时警告北宋王朝要汲取历史教训，不要重蹈六国的覆辙。精于布局，结构谨严。本文论古讽今，切中时弊，又具有刚健的风格。王安石的《答司马谏议书》，是一篇脍炙人口的好文章，措辞委婉而有骨力。因为作者和司马光私人关系甚好，政见又不相同，这样，一方面要义正辞严地批驳对方，一方面又多次提到两人的友谊，动之以情，服之以理，使对方改变立场。本文结构谨严，论述上层次清晰：在辩论之前，先提出名实问题，以名实关系作为辩论依据；然后把自己变法的实际与司马光所加的罪名相对证，结果得名实相背的结论，从而驳倒了对方。全文闪耀着斗争的锋芒，立场坚定，坚持变法的决心不动摇，因而又以刚健的风格著称。

## 第七章 关系论

关系是事物现象之间的普遍的联系性，是事物现象存在的一种表现形式。规律是关系的必然。广义地说，修辞学本身就是一门语用美的关系学，它研究语用美的表达与逻辑表达的关系、美的表达与寻常表达的关系、美的表达与规律和创造的关系、美的表达与守常或超常的关系、美的表达语本与语境的关系、美的表达内容与形式的关系、方法与目的的关系、编码与解码的关系、条件与结果的关系，等等。在一定意义上讲，上列各章无不是在谈关系，制约与被制约的关系，矛盾统一的关系。这里专列一章“关系论”，实际上主要是为谈古汉语修辞与古汉语词汇历时形态的关系而设的。为顾全本书各章名称上的和谐统一，故名“关系论”。这其实是细牙仔戴了顶大帽子。



## 第一节 古代汉语修辞方式与复音词形成的关系

古代汉语词汇是以单音词为主，但也有相当数量的复音词。这些复音词的形成，有各种各样的途径，如同义词、反义词的组合，词组的固定化，连绵字的产生等等，但是修辞方式的运用也是某些复音词形成的重要原因之一，这也是语言发展的一种自然现象。

### (一) 譬喻

譬喻是古代汉语中最为常见的一种修辞表达方式，对复音词的形成作用最大。一个词所表示的事物如果经常被用来譬喻与它形状相似或性质相近的事物，久而久之，就有可能导致这个词的意义发生变化，并且进而导致某些复音词的产生。例如：

**狼顾** 《史记·苏秦列传》：“秦虽欲深入，则狼顾，恐韩魏之议其后也。”狼性狡怯，惧被袭，行走时常回过头来看，譬喻人有后顾之忧。

**豹隐** 汉刘向《列女传·陶答子妻》：“陶答子化陶三年，名誉不兴。其妻曰：‘妾闻南山有玄豹，雾雨七日而不下食者。何也？欲以泽其毛而成文章也，故藏而远害。’”唐骆宾王《秋日送侯四》诗：“我留安豹隐，君去学鹏抟。”用“豹隐”譬喻隐居山林。

**玉弓** 唐李贺《南园十三首》（其六）诗：“寻章摘句老雕虫，晓月当帘比玉弓。不见年年辽海上，文章何处哭秋风？”弦后残月之状有似弓形，用以譬喻新月。

类似这种以其中一个词素表示譬喻意义的复音词，在古汉中数量很多，如“鲸吞”、“虎咽”、“蚕食”、“雷动”、“玉碎”、“瓦全”、“雀跃”、“蜂起”、“蜂拥”、“兔脱”、“狐疑”、“响应”等等皆是。

**爪牙** 《荀子·劝学》：“螾无爪牙之利，筋骨之强，上食埃土，下饮黄泉，用心一也。”“爪”、“牙”是禽兽赖以生存、保护自己、攻击敌人的利器，因此常用以譬喻保卫国家和王室的得力助手。例如《诗经·小雅·祈父》：“祈父，予王之爪牙。”《汉书·李广传》：“将军者，国之爪牙也。”唐韩愈《与凤翔邢尚书书》：“今阁下为王爪牙，为国藩垣。”“爪牙”、“蕃垣”都是“武臣”的意思。这种譬喻的频繁运用，使“爪牙”由原来的并列词组凝固成复音词，而“武臣”、“卫士”就成了它的固定意义。

**股肱** “股”是大腿，“肱”是胳膊。“股”和“肱”都是人体的重要部位，因而常用以譬喻辅佐君主的大臣。例如《尚书·皋陶谟》：“臣作朕股肱耳目。”“股肱”和“耳目”都比喻左右的大臣。《左传·昭公九年》：“国君之卿佐，是为股肱；股肱或亏，何痛如之？”唐白居易《与元九书》：“故闻‘元首明，股肱良’之歌，则知虞道昌矣。”这种譬喻的频繁使用，逐渐由词组凝固成复音词，表示辅佐君王的重臣。还可以作动词用，表示辅佐、捍卫。《左传·僖公二十六年》：“昔周公、大公股肱周室，夹辅成王。”《国语·鲁语》：“汝股肱周室，以夹辅先王。”“股肱”与“夹辅”成了同义词。

**城府** 原指城市和官府，如晋干宝《晋记总论》说司马懿“性深阻如有城府”，还只是以“城府”譬喻深藏的心机。后来“城府”固定为一个复音词。《宋史·傅尧俞传》：“尧俞厚重寡言，遇人不设城府。”于是“待人接物很有心机”便成了

它的固定意义。

**纲领** 本为两样物品。“纲”是网的总绳，是网的关键部分，如《尚书·盘庚上》：“若网在纲，有条而不紊。”“领”为衣领，是衣服的主要部分，如《荀子·劝学》：“若挈裘领，诎五指而顿之，顺者不可胜数也。”提起纲就能把网张开，提起衣领就能把整个衣服拎起，故有“纲举目张”、“提纲挈领”之说法。古人常用“纲领”譬喻事物最重要最关键的部分，久之，“纲领”便成了一个复音词。南朝梁刘勰《文心雕龙·熔裁》：“熔则纲领昭畅。”这里的“纲领”就是指文章的主干。后来“纲领”指起指导作用的原则或指奋斗目标和行动步骤。

**锻炼** “锻”指把铁放在火上加热到一定温度，然后锤打成器物；“炼”指在火上熔化金属，去其杂质。例如汉王充《论衡·率性篇》：“其本铤（铁矿石），山中之恒铁也；冶工锻炼，成为铄利。”“锻炼”常用来譬喻执法的人玩弄法律，对人罗织罪名，进行诬陷，如同把铁冶炼锤打成自己想做的器物一样。例如《汉书·路温舒传》：“上奏畏怯，则锻炼而周纳之。”又《后汉书·韦彪传》：“忠孝之心，持心近厚；锻炼之人，持心近薄。”唐李贤注：“锻炼，犹成熟也。言深文之吏，人人之罪，犹工冶铸陶锻炼，使之成熟也。”这就使“锻炼”这个词组变成了一个复音词，并且有了新义。我们现在说的“锻炼”，也是从譬喻意义而来，指通过体育活动增强体质或通过社会实践使思想成熟，提高效能。

类似这种情况的如“矛盾”，譬喻言行前后自相抵触；“寻常”（八尺为寻，倍寻为常），多指较近的距离或较小的地方；“桃李”，譬喻所选拔、荐用的人才或所教育的学生；“秦晋”，春秋时，秦晋世为婚姻，后人因称两姓联姻为“秦晋之好”；“瓜葛”，瓜和葛都是蔓生植物，以藤蔓之延生相连比喻辗转相

连的亲戚关系，也譬喻事物不很明显、不直接的联系；“琴瑟”，本为两种乐器之名，譬喻夫妻间感情和谐。另外像“领袖”、“要领”、“鱼肉”、“箕豆”、“笼络”等复音词的形成均属这种情况。

**柱石** 支撑屋梁的柱子和柱下的基石，譬喻负有国家重任的大臣。《汉书·霍光传》：“将军为国柱石。”唐颜师古注：“柱者，梁下之柱；石者，承柱之础也。言大臣负国重任，如屋之柱及其石也。”又称“柱石臣”。《汉书·元后传》：“前丞相乐昌侯王（商），内行，有威重，位到将相，国家柱石臣笃也。”

**桑榆** 指太阳已落在西边桑树榆树间，形容日暮，常用以譬喻人的晚年。《汉书·冯异传》：“始虽垂翅回溪，终能奋翼龟池，可谓失之东隅，收之桑榆。”唐颜师古注：“桑榆，谓晚也。”《后汉书·孟尝传》：“且年岁有讫，桑榆有尽，而忠贞之节，永谢圣时。”

像这类原本都是词组，把这些词组的原始意义用来譬喻另外的事物，久之，便形成了具有新义的复音词。类似这种情况的如“指南”，本来为指南针或指南车，因为它们能指方向，因此出现了“指导”的譬喻义。

## （二）代称

代称也是形成复音词的重要途径。代称是用乙事物代替甲事物，二者有着密切的关系。乙事物是具体的、个别的或特殊的；甲事物是抽象的、整体的或一般的。这种品类繁多的代称大多数都具有临时性，其目的是使语言形象化，富于变化，富于情趣。但其中有相当一部分由于具备复音词的特点，并被人们频繁运用，久代不还，于是便逐渐固定下来，由词组变成了复音词，并且在词义上发生了变化并使之固定化。例如：

**二毛** 指黑白两种头发。因为老年人一般头发斑白，于是就用“二毛”代替老年人。《左传·僖公二十二年》：“君子不重伤，不禽二毛。”晋杜预注：“头白有二色。”北周·庾信《哀江南赋》：“信年始二毛，即逢丧乱。”这是以部分代整体。

**之无** “之”字和“无”字。唐白居易《与元九书》：“仆始生六七月时，乳母抱弄于书屏下，有指‘无’字、‘之’字示仆者，仆虽口未能言，心已默识。后有问此二字者，虽百十其试，而指之不差；则仆宿昔之缘，已在文字中矣。”后因称“不识之无”或“略识之无”为不识字或识字甚少。清蒲松龄《聊斋志异·医术》：“张曰：‘我仅识之无耳，乌能是？’道士笑曰：‘迂哉！名医何必多识字乎？但行之耳。’”

**陶猗** 指古代富人陶朱公和猗顿。《史记·货殖列传》：“十九年之中三致千金，再分散与贫交疏昆弟。此所谓富好行其德者也。后年衰老而听子孙，子孙修业而息之，遂至巨万。故言富者皆称陶朱公。”又说：“猗顿用鹽盐起。”据南朝宋裴駮《集解》引《孔丛子》说，猗顿原本很穷，曾向陶朱公请教致富之方。朱公要他放牧，于是猗顿“乃适西河，大畜牛羊于猗氏之南。十年之间其息不可计，贵拟王公，驰名天下。以兴富于猗氏，故曰猗顿。”后因以“陶猗”代富人。

**桑梓** 桑树和梓树，古代人们常于所居宅旁栽这两种树。《诗经·小雅·小弁》：“维桑与梓，必恭敬止。靡瞻匪父，靡依匪母。”说见到桑梓容易引起对父母的怀念，所以起恭敬之心，后来就用“桑梓”作为家乡的代称，《后汉书·袁绍传》：“松柏桑梓，犹宜恭肃。”《文选·南都赋》：“永世克孝，怀桑梓焉。”

**纨绔** 古代贵族子弟所穿的细绢裤，因以代富贵人家子弟。南朝梁任昉《奏弹刘整》：“直以前代外戚，仕因纨绔。”

唐杜甫《奉赠韦左丞丈二十二韵》诗：“纨绔不饿死，儒冠多误身。”后来就和穿衣没有多大关系了。

**梨园** 唐玄宗训练宫廷乐团于宫内的“梨园”，称这些乐工伶人为“梨园弟子”。《新唐书·礼乐志》：“明皇既知音律，又酷爱法曲；选坐部伎子三百，教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’；宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。”后世因称演戏的处所为“梨园”，戏剧艺人为“梨园弟子”或“梨园子弟”。

**竹帛** 竹简和白绢，古代用以代纸书写。如《吴越春秋·勾践伐吴外传》：“声可托于弦管，名可留于竹帛。”亦用以指史册。《汉书·李广苏建传》：“李陵置酒贺武曰：‘今足下还归，扬名于匈奴，功显于汉室，古竹帛所载，丹青所画，何以过于卿？’”像“汗青”也属这种情况，本指古人在竹简写字之前，对竹简要处理加工，处理加工的方法是用火烤青色的竹板，使之渗出水珠，以便于书写，防止虫蛀。后指代史册，逐渐“史册”便成了它的固定意义。宋文天祥《过零丁洋》：“人生自古谁无死，留取丹心照汗青。”

**丹青** 丹砂和青靛。本是绘画用的两种颜色，后即指绘画。如《晋书·顾恺之传》：“尤善丹青，图写特妙。”画师也就被称作“丹青手”。

另外，像“巾幗”代妇女（因“巾”、“幗”是古代妇女戴的头巾和发饰），“丹铅”代校订工作（因古人用丹砂和铅校勘文字），“规范”代楷模、法式，“东西”代四方的物产（因物产于大地的四方），“坟典”代古籍（因先秦古籍中有《三坟》、《五典》，均已失传），“规矩”代准则（“规”是画圆的工具，“矩”是画方的工具）等，都是因为代称这种修辞表达方式而形成的复音词，使它们有了与原义不同的固定的含义。

### (三) 引典

古人常常引用历史故事或成语来证明自己观点的正确，即刘勰在《文心雕龙·事类》中所说的“据事以类义，援古以证今”，但并不是完全把故事情节或成语照搬过来，而是只取其中有代表性的词语来表示，这样既经济又明了，于是人们便形成了一种习惯，这样就很容易固定下来，形成定型的复音词。例如：

**三顾（三顾茅庐）** 汉末刘备三次到隆中访聘诸葛亮，历来被传为礼贤下士的美谈。《三国志·蜀书·诸葛亮传》：“先帝不以臣卑鄙，猥自枉屈，三顾臣于草庐之中。”后来就把这个历史故事节缩为“三顾”，成为一个复音词。唐沈佺期《陪幸韦嗣立山庄》诗：“茆室承三顾，花源接九重。”

**负荆（负荆请罪）** 荆，荆条，可以作鞭。背上荆条请对方责罚。《史记·廉颇蔺相如列传》载：赵国大将廉颇与上卿蔺相如不和，蔺相如为了国家利益处处表示退让。“廉颇闻之，肉袒负荆，因宾客至蔺相如门谢罪，曰：‘鄙贱之人，不知将军宽之至此也。’卒相与欢，为刎颈之交。”后来“负荆请罪”表示向别人认错赔礼，也节缩说成复音词“负荆”。

**纸贵（洛阳纸贵）** 形容著作盛行。《晋书·文苑传》载，左思在洛阳著《三都赋》，成，经皇甫谧、张载、刘逵、卫瓘等人赞赏，“于是豪贵之家，竞相传写，洛阳为之纸贵”。唐刘禹锡《和留守令狐相公答白宾客》诗：“君来不用飞书报，万户先从纸贵知。”

**楚腰** 传说楚灵王喜欢腰细的人。《墨子·兼爱中》：“昔者，楚灵王好士细要。故灵王之臣，皆以一饭为节，胁息然后带，扶墙然后息。比期年，朝有黧黑之色。”后称女子腰细为楚腰。《唐诗纪事》三十二杨炎《赠薛瑶英》诗：“玉山翘翠步

无尘，楚腰如柳不胜春。”

**蛇足（画蛇添足）** 《战国策·齐策二》：“楚有祠者，赐其舍人卮酒。舍人相谓曰：‘数人饮之不足，一人饮之有馀。请画地为蛇，先成者饮酒。’一人蛇先成，引酒且饮之，乃左手持卮，右手画蛇，曰：‘吾能为之足。’未成，一人之蛇成，夺其卮曰：‘蛇固无足，子安能为之足？’遂饮其酒。”后使用“画蛇添足”譬喻多此一举，反弄巧成拙；也可节缩为复音词“蛇足”。唐李商隐《有感》诗：“劝君莫强安蛇足，一盏芳醪不得尝。”

**成蹊（桃李不言，下自成蹊）** 蹊，小路。原指桃树李树虽然不会说话，但花艳芳香，果实甘美，故众人争赴之，久而久之，树下自然会走出路来。后来指为人真诚，自能感动他人。《史记·李将军列传》：“谚曰：‘桃李不言，下自成蹊。’此言虽少，可以喻大也。”

以上这类都是节缩了历史事实、成语故事中的某些词语或取于典故中有代表性的词语而成为复音词的。类似这种的还有“脱颖”、“墨守”、“渔利”等。

**报刘** 晋李密《陈情表》：“臣密今年四十有四，祖母刘今年九十有六。是臣尽节于陛下之日长，而报刘之日短也。”后人因此以“报刘”作为人子养亲的故实。

**奉璧（完璧归赵）** 据《史记·廉颇蔺相如列传》载，战国时赵惠文王得和氏璧，秦昭王写信给赵王，愿以十五城换璧。蔺相如请求赵王派他前往，并承诺“使城入赵而璧留秦。城不入，臣请完璧归赵”。后秦城不得，果完璧归赵。后简称原物归还为“完璧”、“璧赵”、“奉赵”、“归赵”、“璧还”。久而久之，它们也就成了复音词。如明王世贞《与龚克懋书》：“来币却，附使完璧。”



**斫鼻（运斤成风）** 《庄子·徐无鬼》：“郢人堊漫其鼻端若蝇翼，使匠石斫之。匠石运斤成风，听而斫之，尽堊而鼻不伤，郢人立不失容。”后以“斫鼻”譬喻技巧的熟练。宋黄庭坚《谢公定和二范秋怀五首邀予同作》诗：“虽怀斫鼻巧，有斧且无柯。”

**兰梦** 《左传·宣公三年》：“初，郑文公有贱妾曰燕姑，梦天使与己兰，曰：‘余为伯鯀。余，而祖也，以是为而子。以兰有国香，人服媚之如是。’既而文公见之，与之兰而御之。辞曰：‘妾不才，幸而有子，将不信。敢徵兰乎？’公曰：‘诺。’生穆公，名之曰兰。”后使用“兰梦”譬喻妇女怀孕的征兆。明周之翰《为律娶妻判》：“言其孕子，如逢兰梦之征。”

以上这类是把典故的主要内容加以概括改造而成的复音词。类似这种情况的还有“斩蛇”（为帝王的征兆）、“拥帚”（表示向宾客致敬）、“中肯”（表示切中要害）、“吊鹤”（喻吊客）等。

#### （四）委婉

由于委婉方式的运用，也形成了不少的复音词。例如：

**会猎** 会同打猎，是交战的委婉说法。《三国志·吴书·吴主权传》南朝宋裴松之注引《江表传》载曹操《与孙权书》：“近者奉辞伐罪，旄麾南指，刘琮束手。今治水军八十万众，方与将军会猎于吴。”

**晏驾** 这是古代称帝王死亡的委婉语。《战国策·秦策一》：“秦王老矣，一旦晏驾，虽有子异人，不足以结秦。”汉高诱注：“晏，晚也。日暮而驾归太阴也，谓死亡也。”《史记·范雎蔡泽列传》：“宫车一日晏驾，是事之不可知者一也。”古人最忌讳死，说到死，往往运用委婉的说法，如“捐馆”、“升遐”、“虫出”等。

**为人** 是两性关系的委婉语。《史记·樊郦滕灌列传》：“荒侯市人病，不能为人。”市人，樊哙庶子，封为荒侯。用于这种避粗俗的委婉语，像“御内”、“交接”、“更衣”（即如厕）、“便利”（大小便）、“出恭”等，均属这类复音词。

**寡人** 诸侯王的谦称词。《左传·僖公四年》：“尔贡包茅不人，王祭不共，无以缩酒，寡人是徵。”用于这种谦称和尊称的如“不穀”、“下走”、“阁下”、“陛下”、“执事”、“麾下”、“先生”等等。

古汉语中，譬喻、代称、引典、委婉这几种修辞方式的频繁运用，使得大量的复音词产生了。另外，还有像连及修辞方式的运用，也形成了一批偏义复词，如“兄弟”（指弟）、“国家”（指国）、“好歹”（指歹）、“褒贬”（指贬）等；由谐音而形成的复音词，像“失鹿”（即“失禄”）、“择音”（“鹿死不择音”，“音”即“阴”）等；由同义连用形成的复音词，如“饥饿”、“惧怕”、“朋友”、“婚姻”、“饥谨”等。

## 第二节 同义词的运用与修辞 表达的关系

“同义词是词的大同而小异的一些词的类聚”。同义词的增多是语言发达的标志之一，表示词汇随着社会的发展而日益丰富。因为同义词可以细致地区分事物的特征，精确地表达“感情意味的细微差别和思想态度的种种色彩、特征”，因而，正确使用同义词就能大大提高语言的表达效果。

我们通常所说的同义词，并非专指意义（概念意义）完全等同的词说的，所谓“同义”的“同”，是指意义上有共同性

的“同”，共同性之外，当然就是差异性了。就是含义上存在某种差异的近义词。正因为大部分同义词存在着某些差异，所以往往能在修辞上表现出不同的作用，十分准确地反映客观事物的现象和复杂细腻的思想感情，使语言表达得更为精密、确切。

(一) 可以细腻地描绘场景或精密地表述事理。例如：

**美、艳** 《左传·桓公元年》：“宋华父督见孔父之妻于路，目逆而送之，曰：‘美而艳!’”“美”和“艳”是一对同义词，但它们在色彩上有一定的差异。孔颖达疏：“美者言其形貌美，艳者言其颜色好。”这就说明“美”侧重在“形”上，“艳”则重在“色”上。为了强调孔父之妻对华父督的强烈的吸引力，用了一个“美”还觉得不够，又加上了一个“艳”字，于是，就使得孔父之妻除在形貌上漂亮动人之外，又在颜色上给人一种光彩夺目、楚楚动人的感觉，致使华父督“目逆而送”，并情不自禁地发出“美而艳”的赞叹声。

**骄、傲** 《商君书·战法》：“王者之兵，胜而不骄，败而不怨。”《后汉书·张衡传》：“（张衡）虽才高于世，而无骄尚之心。”“骄”是一种心理状态，侧重在表示内心的自满、自高自大。《汉书·东方朔传》：“自公卿在位，朔皆傲弄，无所为屈。”说明“傲”是一种行为的表现，侧重在表示行为上的傲慢，不讲礼貌。可见二者侧重不同，一个是侧重内在，一个侧重外在。《汉书·邹阳传》：“今人主诚能去骄傲之心，怀可报之意，……则桀之犬可使吠尧，跖之客而使刺由。”这里两词连用，强调了不仅在行动上，而且要在内心里摒弃骄矜的毛病。

**见、顾、睨、睇、视** 清蒲松龄《聊斋志异·江城》：“一日，〔高〕生于隘巷中见一女郎，艳美绝俗。从小鬟，仅六七岁。不敢倾顾，但斜睨之。女停睇，若欲有言。细视之，

江城也。”“见”“顾”、“睨”、“睇”、“视”都有“看”的意思，但它们又有细微的差异。运用这五个同义词就十分细腻、维妙维肖地描写了高生同阔别四五年的少年时代的女友在隘巷中邂逅相遇的情景。开始是意外地“见（看到）一女郎”，但不好意思“倾顾（回头看）”，只好“斜睨之（斜着眼偷看她）”。当看到少女也在“停睇（停下来斜视他）”的时候，这才敢“细视之”。这时，才看清楚她原来就是少年时代的女友“江城”。通过运用几个表示“看”而又在词义上略有差异的几个动词，就层次分明地描写出高生偶遇江城时的表情动作及内心活动，形象逼真，精妙动人。

**拔、并、收、取、包、制、据、割** 战国秦李斯《谏逐客书》：“惠王用张仪之计，拔三川之地，西并巴蜀，北收上郡，南取汉中，包九夷，制鄢郢，东据成皋之险，割膏腴之壤，遂散六国之从，使西面事秦，功施到今。”这是李斯对秦惠文王采用张仪“连横”计策所取得的巨大成功热情洋溢的赞颂。一连用了“拔（攻占）”、“并（兼并）”、“收（接管）”、“取（攻取）”、“包（并吞）”、“制（控制）”、“据（占据）”、“割（割据）”八个同义的动词，气势磅礴，铿锵有声，淋漓尽致地写出了秦惠文王按照张仪的连横计策，以排山倒海、摧枯拉朽之势，迅速取得的赫赫战功。

（二）可以表现不同的感情倾向或不同的程度。例如：

**杀、弑** 《诗经·豳风·七月》：“朋酒斯飨，曰杀羔羊。”可见“杀”的对象，除了人，还可以是其他动物。《周易·坤卦》：“臣弑其君，子弑其父，非一朝一夕之故，其所由来渐矣。”“弑”也是杀的意思，但弑的对象只能是人，而且仅限于“下杀上”，即“臣杀君”、“子杀父”。因而，《左传·桓公二年》曰：“已（已而），杀孔父而弑殇公，召庄公于郑而立之以亲

政。”一个用“杀”，一个用“弑”，态度鲜明，毫不含混。

**伐、袭** 《左传·隐公元年》：“太叔完聚，缮甲兵，具卒乘，将袭郑，夫人将启之。公闻其期，曰：‘可矣！’命子封帅车二百乘以伐京。”“伐”和“袭”都有“攻打”的意义，但用法上有所不同。《左传·庄公二十九年》：“凡师有钟鼓曰伐，无曰侵，轻曰袭。”庄公是兄、是君，君攻臣，名正言顺，可以大张旗鼓地进攻，因而用“伐”；太叔是弟、是臣，他攻打庄公只能掩其不备，偷偷攻打，因而用“袭”。

**疾、病** 《韩非子·喻老》：“桓侯曰：‘寡人无疾。’”“疾”是较轻的病。《论衡·订鬼篇》：“人病则忧惧，忧惧见鬼出。”“病”是较重的病。因而《韩非子·喻老》：“君之疾在腠理，不治将恐深。……君之病在肠胃，不治将益深。”就很明显地说明了病情的发展过程。《左传·宣公十五年》：“初，魏武子有嬖妾，无子。武子疾，命颀曰：‘必嫁是。’疾病，则曰：‘必以为殉。’及卒，颀嫁之，曰：‘疾病则乱，吾从其治也。’”从“疾”、“病”、“卒”的发展过程可以清楚地看出“疾”和“病”在表明病情的程度上有着明显的不同。

**饥、饿** “饥”和“饿”都有“肚子饿”的意思，但“饿”的程度不同，“饥”是指一般的肚子饿，“饿”则是指严重的饿。例如《韩非子·饰邪》：“家有常业，虽饥不饿。”《淮南子·说山训》：“宁一月饥，毋旬饿。”高诱注：“饥，食不足；饿，困乏也。”二词对用时，这种程度上的差别表现得十分明显。

(三) 同义词的连用和对用可以精细地反映客观事实与情状，从而避免语言的单调贫乏，提高语言的表达效果。

同义词的连用和对用，是古汉语中十分普遍的一种修辞表达方式，它不仅加重文章的语气，强调感情，使语言富丽

多彩避免单调，提高语言的表达能力。而且，同义词连用，可以使词义相互融合、相互渗透，从而使多义词在具体语言环境中的表义功能得到加强。例如：

**为、作** 汉司马迁《报任安书》：“《诗》三百篇，大氏圣贤发愤之所为作也。”“为”亦“作”义，二者连用，使意义互相融合，互相渗透。

**往、如** 《史记·屈原列传》：“臣请往如楚。”古汉语中“往”一般不带宾语，“如”可带宾语，二者连用，不仅突出了“前往”的意义，而且使它们在语法功能上得到了补充。

**扶摇、羊角** 《庄子·逍遥游》：“鹏之徙于南冥也，水击三千里，搏扶摇羊角而上者九万里。”“扶摇”、“羊角”这两个同义复音词的连用，突出了大鹏要飞到九万里的高空，必须要借助大旋风。

**奔、走** 《史记·田单列传》：“燕军扰乱奔走，齐人追亡逐北。”“奔”和“走”都有“奔跑”的意思。“走”金文形体的上面像摆动两臂的人，下面是“止”，即脚，表示人在奔跑。可见“走”的本义是“跑”，引申为“逃跑”、“奔”，金文形体的上部像挥动双臂跑起来的人，下面是三只脚，表示“快跑”的意思，引申为“逃跑”。“奔”、“走”连用，突出燕军败退的狼狈相。“追亡”与“逐北”连用，都是指追赶败逃的敌人。这是同义词组的连用，进一步强调了齐军的军威。

**咸、悉、具** 《三国志·蜀书·先主传》：“今上天告祥，群儒英俊，并进《河》、《洛》，孔子讖、记，咸悉具至。”“咸”、“悉”、“具”都是副词，都表示“全”、“都”的意思，三词连用，强调了“上天告祥”的具体情况。

**藉、弟令** 《史记·陈涉世家》：“藉弟令毋斩，而戍死者固十六七。”“藉”、“弟令”都是表“即使”、“假使”的虚

词，它们连用，强调了“毋斩”的可能是很小的。

“同义连用形式上接近词组，在意义上它却相当于一个词，它只不过是词语的一种临时组合而已，所以是属于修辞表达方面的问题。当然有些同义连用的词语，用得多了，后来逐渐固定下来，便成了一个复音词，这也是语言发展的一种自然现象。”<sup>①</sup>如“容貌”、“肌肉”、“牙齿”、“声音”、“房屋”、“器械”、“文字”、“年岁”、“观察”、“言语”、“追逐”、“忧虑”、“疾病”、“禁止”、“反复”、“类似”、“美丽”、“贫穷”、“空虚”、“完备”、“自己”、“朋友”、“购买”、“坟墓”、“恐惧”、“饥饿”、“次序”、“宾客”、“姓氏”、“共同”等，在现代汉语中已是复音词了。

再看同义词对用的情况。

同义词的对用，可以避免单调贫乏，使语言变化多姿，给人一种错综美，增强语言的表现力。例如：

**寢、寐、睡** 三词都有“睡”的意思，但有细微的差别。《庄子·大宗师》：“古之真人，其寢不梦，其觉无忧。”“寢”和“觉”相对，可见“寢”是睡着了。《淮南子·道应训》：“尹儒学御三年而无得，私自苦痛，常寢想之。”“寢”还“想之”，说明没有睡着。这就说明“寢”是躺在床上睡觉，既可以表示睡着，也可以表示没睡着。《列子·周穆王》：“昼则呻呼而即事，夜则昏惫而熟寐。”“寐”表示躺着并且睡着了。《史记·商君列传》：“孝公既见卫鞅，语事良久，孝公时时睡，弗听。”“睡”是坐着打瞌睡的意思，并没有真睡着。正因为它们有这种差别，因而，在它们对举使用时，就能把客观的情态

<sup>①</sup> 郭锡良、李玲璞主编：《古代汉语》，语文出版社1992年9月版，第835页。

表现得极为准确。《公羊传·僖公二年》：“寡人夜者寢而不寐。”《国语·晋语》：“献公出，见翟相之氛，归，寢不寐。”“寢”与“寐”对举使用，把躺在床上想睡又睡不着的失眠状态表达得生动而准确。再如前面所举《庄子·大宗师》中的句子“其寢不梦，其觉无忧”，“寢”与“觉”对举，就把两种状态下的情况，说得十分清楚。

**观、察** “观”与“察”都有“仔细看”的意思。但侧重点不同。“观”侧重于有目的的看，如《周易·系辞下》：“仰则观象于天，俯则观法于地。”“察”侧重于看清楚，如《孟子·梁惠王上》：“明足以察秋毫之末。”当它们对举使用时，就可以把“看”的目的及程度精密地表达出来。如《淮南子·泰族训》：“故观其所举，治乱可见也；察其党与，而贤不肖可论也。”

再如“啼”、“号”，唐韩愈《进学解》：“冬暖而儿号寒，年半而妻啼饥。”对举使用均为“哭叫”的意思，但错综其词，避免了重复。

如果没有众多的同义词可供选择，到处都用同一个词，读来就会觉得重复、呆板而单调乏味，对复杂的客观情态也就不能精确地反映出来；反之，有丰富的同义词可供选择，就使得那些意思相同、相近的语句，表达得更加准确生动，更能维妙维肖地反映出错综复杂、千变万化的客观事物与形象，这样就增强了修辞色彩，提高了语言的表达能力。

### 第三节 反义词的运用与修辞 表达的关系

“一组词里，彼词此词是整个词义相对立、相矛盾的是反



义词。”反义词“表现现实中存在的事物、现象、性质、特征、数量、时间、行为等等的对立。如果说，善于掌握并运用同义词，就可以有助于语言表达的准确性、精密性，那么，善于掌握并运用反义词，就可以有助于语言表达的鲜明性、尖锐性”。<sup>①</sup>因而，我们说，反义词与同义词是相辅相成，相得益彰的。

古代汉语的反义词和同义词向来一样发达，这反映出古代社会的朴素的辩证法。

反义词的特点就在于它的对立性。两个概念的内涵不仅不同，而且相互对立；不仅有差别，而且差别甚大。说写者如果需要将不同的现象明显地对立起来或对某一现象的矛盾性突出出来以至表现相反相成的思想，就常常使用反义词。<sup>②</sup>因此，反义词的运用是增强语言的鲜明性、生动性、尖锐性的有效方法。

(一) 某些修辞方式的运用，能巧妙地发挥反义词的对照作用。

利用某种修辞方式，用反义词，将事物作鲜明的对比，能够强烈地影响人们的想像力，使人们对事物获得生动深刻的印象。这种鲜明的对照作用是根据反义词的对立、对待的特性的特质而产生的。例如：

① 《尚书·大禹谟》：“满招损，谦受益。”

② 《周易·系辞下》：“是故君子安而不忘危，存而不忘亡，治而不忘乱。”

① 张弓：《现代汉语反义词的探讨》，河北大学学报 1979 年第 4 期。

② 参看张拱贵：《反义词及其在构词上和修辞上的作用》，《中国语文》1957 年第 8 期。

③《左传·宣公二年》：“进思尽忠，退思补过。”

④《左传·僖公三十二年》：“孟子，吾见师之出而不见其入也。”

⑤《左传·庄公十年》：“一鼓作气，再而衰，三而竭。彼竭我盈，故克之。”

⑥《荀子·天论》：“天行有常，不为尧存，不为桀亡。应之以治则吉，应之以乱则凶。”

以上是利用对比（或相形）的修辞方式，将相反的事物作比较的描述，互相映发，相得益彰，能突出两者的矛盾或反对关系。

⑦宋陆游《秋夜读书》诗：“白发无情侵老境，青灯有味似儿时。”

⑧三国魏王粲《登楼赋》：“钟仪幽而楚奏，庄舄显而越吟。”

以上是利用对偶的修辞方式，利用反义词能够使形式整齐，音节和谐，突出了要表达的思想内容。

⑨清曹雪芹《红楼梦》第十九回：“黛玉听了，睁开眼，起身笑道：‘真真你就是我命中的魔星，请枕这个！’”

“魔星”实际上是称心爱的人，并没有讽刺、恨的意味。

⑩唐杜牧《将赴吴兴登乐游原一绝》诗：“清时有味是无能，闲看孤云静爱憎。”

表面说“无能”，暗含自己有才能而不被重视。

这是利用倒反的修辞方式，面对实际情况利用与原意相背

反的辞面以传达本意。

(二) 运用成双作对的反义词起浑括作用。

这是指字面虽然仅仅表示两端，而实际暗里却表示事物的浑整性。例如：

①唐杜甫《石壕吏》诗：“室中更无人，惟有乳下孙。有孙母未去，出入无完裙。”

借“出”、“入”表示整个生活。

②《左传·僖公三十年》：“若舍郑以为东道主，行李之往来，共其乏困，君亦无所害。”

借“往”、“来”表示“行李”在郑的整个过程。

③战国楚宋玉《高唐赋》：“东西施翼，猗傩丰沛。”李善注：“东西施翼者，谓树枝四向施布，如鸟翼然。言东西，则南北可知，其林木多也。”

树木的枝叶遮盖着东西南北四向，举“东”、“西”，实际上兼括南北。

(三) 运用两个形容性的反义词素并列复合成词，词素意义之间相反相消，降低彼此的意义浓度，起讳饰婉言的作用。

这是利用连及的修辞方式所产生的偏义复词，语用上的婉言需要，起了催化剂的作用，是修辞上的讳饰说法转化为词汇现象的结果。例如：

①清吴伟业《送王玄照还山》：“故国兴亡已十年。”

“兴亡”，在这里只有“亡”义，“兴”这个词素只起搭配语音、陪衬词义的作用。“兴”、“亡”并举，比单说“亡”，既舒缓了语气，又冲淡了只说“亡国”的刺激意味，显然有婉言作用。

②清曹雪芹《红楼梦》第五十七回：“俗语说，‘老健春寒秋后热’。倘或老太太一时有个好歹，那时虽也完事，只怕耽误了时光，还不得趁心如意呢。”

这里的“好歹”是“一旦死去”的意思，只有“歹”义，没有“好”义；说“好歹”要比单说“歹”委婉得多，易于被听者接受。

③《史记·袁盎晁错列传》：“夫一旦有急叩门，不以亲为解，不以存亡为辞，天下所望者，独季心、剧孟耳。今公常从数骑，一旦有缓急，宁足恃乎？”

这是袁盎对安陵富人说的话，其中“急”和“缓急”均为“急迫需要”的意思。“一旦有急”是泛泛而论，而不是针对对方；“一旦有缓急”是针对对方，语气上就要委婉而缓和些。

（四）错综运用动作性的反义词和同义词，组成四字格的成语，起概括意义、反映事物间的联系与对立的作用。

这是运用错综的修辞方式组成四字格成语，其中同义词表事物的统一性，反义词表事物的对立性、对待性。例如：

①元郑德辉《老君堂》第一折：“我追赶着一人，往这老君堂来，今在此务要生擒活拿。”

②明冯梦龙《警世通言》卷一三：“你这丫头，叫你做酒汤，则说道懒做便了，直装出许多死模活样。”

③宋朱熹《答林择之书》：“要须把此事来做一平常事来看，朴实头做将去，久之自然见效，不必如此大惊小怪，起模化样也。”

④五代王定保《唐摭言》卷三：“薛监〔逢〕晚年厄于宦途，尝策羸赴朝，值新进士榜下，缀行而出。时进士

团所由辈数十人，见逢行李萧条，前导曰：‘回避新郎君！’逢赧然，即遣一介语之曰：‘报导莫贫相！阿婆三五少年时，也曾东涂西抹来。’”

另外，像“东逃西窜”、“东张西望”、“东拉西扯”、“返老还童”、“走南闯北”、“长吁短叹”、“左辅右弼”、“讲古论今”、“冷言热语”、“思前想后”、“偷东摸西”等，均属此种情况。

(五) 错综运用两对反义词，组成四字格成语，形成鲜明的对比或反复的申述，起显豁意义的作用。例如：

①《晋书·周处传》：“且古者良将受命，凿凶门以出，盖有进无退也。”

②《礼记·中庸》：“送往迎来，嘉善而矜不能，所以柔远人也。”

③三国魏曹丕《典论·论文》：“杨班倂也，常人贵远贱近，向声背实，又患暗于自见。”

另外，像“有害无利”、“有屈无伸”、“有损无益”、“有始无终”、“大同小异”、“生荣死哀”、“去伪存真”、“多凶少吉”、“贵古贱今”、“绝长续短”等，均属此类情况。

#### 第四节 古代汉语修辞方式的运用与词义发展演变的关系

古代汉语修辞方式的运用与词义的发展演变有着密切的关系。

(一) 修辞手段的频繁运用，往往造成词的临时性功能固定化，促成词的新义的产生。例如：

**孩** 本义是小儿笑。《老子》二十章：“如婴儿之未孩，傫傫兮，若无所归。”傫傫，通“累累”，颓丧的样子。意思是说，如同还不会笑的婴儿，无精打采像无家可归的样子。《孟子·尽心上》：“孩提之童，无不知爱其亲者。”提，垂手持物，这里指抱着，意思是说，刚会笑还让人抱着的孩儿没有不爱自己父母的。《国语·吴语》：“今王播弃黎老，而孩童焉比谋。”“黎老”和“孩童”相对，显然“孩童”就是幼童。刚刚知道发笑，是幼儿的状态，因此“孩”常用来指代幼儿。如《列子·天瑞》：“人自生至终，大化有四：婴孩也，少壮也，老耄也，死亡也。”把刚知笑的婴儿作为人生的一个阶段。后来“孩”便有了“幼儿”的意义，相沿至今。敦煌变文《父母恩重经讲经文》：“禾降孩儿慈母怕，及乎生了似屠羊。”意思是孩子刚生的时候慈母很害怕，等生下来了就像杀羊似的血流满地。这种词义的转化就是由代称这种修辞方式运用的结果。

**玉** 本义是玉石，人们开始拿玉来形容某些美好的或珍贵的事物，这只不过是一种譬喻，后来“美好”、“贵重”便成了“玉”这个词的新义。如《礼记·祭统》：“既内自尽，又外求助，昏礼是也。故国君取夫人之辞曰：‘请君之玉女与寡人共有敝邑。’”“玉女”是对他人女儿的尊称。唐李白《怨情》诗：“花性飘扬不自持，玉心皎洁终不移。”“玉心”是说“皎洁如玉的心”。《战国策·赵策四》：“恐玉体之有所郤也，故愿望见太后。”“玉体”是“贵重的身体”。《战国策·赵策三》：“今吾视先生之玉貌，非有求于平原君者，曷为久居此围城之中而不去也？”“玉貌”指美丽的容貌。另外，像“玉甲”指美人的指甲，“玉衣”指美好的衣服，“玉成”指把事极力办好，“玉音”喻人言语之贵重，“玉色”喻人之貌美等等。

**金** 金、银、铜、铅、铁都可称金，黄金为诸金之长，

故独得金名。因为黄金珍贵，所以常用来譬喻贵重的东西，久而久之“贵重”便成了它的新义。如清蒲松龄《聊斋志异·阿宝》：“适姬至，入视生，问履所在。生曰：‘是阿宝信誓物。借口相覆；小生不忘金诺也。’”“金诺”，为守信不渝的诺言，珍贵如金。常用以对他人诺言的敬称。《晋书·夏侯湛传》：“今乃金口玉音，漠然沉默。”“金口”言言语贵重。《后汉书·皇后纪》：“（郭后弟）况迁大鸿胪。帝数幸其第，会公卿诸侯亲家饮燕，赏赐金钱缣帛，丰盛莫比，京师号况家为金穴。”“金穴”称富有之家。黄金坚硬，因而也常用来譬喻坚固，“坚固”就成了它的新义。如《韩非子·用人》：“不谨萧墙之患，而固金城于远境。”

**黑** 本是一种颜色，因常用来譬喻不好的事物，因而就有了“不祥”、“坏”、“狠毒”等新义。如元无名氏《桃花女》第三折：“〔正旦云〕且慢者，今日是黑道日，新人踏着地皮无不立死。”“黑道日”又称“黑道”，旧时迷信用以称不祥的日子。《大智度论》（九四）：“黑业者，是不善业果报地狱等受苦恼处。是中众生，以大苦恼闷极，故名为黑。”“黑业”，佛家语，即恶业。后来又有“黑心”、“黑社会”、“黑帮”、“黑市（又称灰市）”等。

以上例子说明，我们虽然不能把词汇的临时性功能和词义的历史性演变等同起来，但二者之间确实有着非常密切的联系。假如词汇的临时性功能频繁出现，最后约定俗成并且固定下来，那就变成了某个词的新义。

（二）运用同一修辞方式，使本来不同义的词成了同义词。

有些词原来并不同义，由于运用同一修辞方式，便产生了相同或相近的意义，因而成了同义词。例如：

**坟、冢、陵** “坟”的本义是堤岸、高地。《尔雅·释

丘》：“坟，大防。”郭璞注：“谓堤。”扬雄《方言》卷一：“坟，地大也。青、幽之间，凡土而高大者谓之坟。”《诗经·周南·汝坟》：“遵彼汝坟，伐其条枚。”毛传：“坟，大防也。”“汝坟”即汝水的堤岸。《楚辞·九章·哀郢》：“登大坟以远望矣，聊以舒吾忧心。”“大坟”即高大的土堆。“冢”的本义是山顶。《尔雅·释山》：“山顶，冢。”《诗经·小雅·十月之交》：“百川沸腾，山冢崒崩。”毛传：“山顶曰冢。”“陵”的本义是大土山。《尔雅·释地》：“大阜曰陵。”《诗经·小雅·天保》：“如山如阜，如冈如陵。”《左传·僖公三十二年》：“殽有二陵焉。”可见，三词的本义很不相同，但由于运用于譬喻这种修辞方式之后，则都可以指坟墓。

“坟”，由“高出地面的土堆”这个意义可用来譬喻堆土隆起像高出地面的土堆的坟墓。如《墨子·七患》：“生时治台榭，死又修坟墓。”《汉书·朱云传》：“遗言以身服敛，棺周于身，土周于椁，为丈五坟，葬平陵东郭外。”“冢”，由“山顶”这个意义可用来譬喻像山顶的坟墓。如《史记·高祖本纪》：“项羽烧秦宫室，掘始皇帝冢。”《三国志·蜀书·先主传》：“袁公路（术）岂忧国忘家者邪！冢中枯骨，何足介意！”“陵”，由“大土山”这个意义可用来譬喻像大山那样形状的坟墓。如郦道元《水经注·渭水》：“秦名天子冢曰山，汉曰陵。”唐杜甫《诸将》诗：“汉朝陵墓对南山，胡酋千秋尚入关。”又如十三陵、清西陵、清东陵的“陵”均是“坟墓”的意思。这是由譬喻这种修辞方式所引起的词义变化。

**甲兵、干戈、钺鼓** “甲兵”是铠甲和兵器，可以用来泛指军备。如《诗经·秦风·无衣》：“王于兴师，修我甲兵。”“干戈”是古代两种常用兵器，“干”是防御性武器，“戈”是进攻性武器，可以作为兵器的通称。如《礼记·檀弓》：“能执



干戈以卫社稷。”“钲鼓”是古代军中两种乐器：“钲”，铜制，用以止军；鼓，用以进军。《诗经·小雅·采芣》：“方叔率止，钲人伐鼓。”毛传：“钲以静之，鼓以动之。”《左传·庄公十年》：“公将鼓之。”

看来“甲兵”、“干戈”与“钲鼓”的意义并不相同，但运用代称这种修辞方式，以事物的工具来代事物本身而产生的借代义就都可以表示“战争”、“军事”的意义。如《孟子·梁惠王上》：“抑王兴甲兵，危士臣，构怨于诸侯，然后快于心与？”《论语·季氏》：“今由与求也，相夫子，远人不服而不能来也，邦分崩离析而不能守也，而谋动干戈于邦内。吾恐季孙之忧不在颛臾，而在萧墙之内也。”元汤式《天香引·西湖感旧》曲：“问西湖昔日如何？朝也笙歌，暮也笙歌。问西湖今日如何？朝也干戈，暮也干戈。”《汉书·东方朔传》：“臣朔少失父母，长养兄嫂。年十二学书，三冬，文史足用。十五学击剑。十六学诗书，诵二十二万言。十九学孙吴兵法，战阵之具，钲鼓之教亦诵二十二万言。”这是由代称这种修辞方式所引起的词义变化。

王、一 “王”是名词，是“君王”的意思。如《诗经·小雅·北山》：“溥天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣。”“一”是数词，最小的正整数，如《尚书·文侯之命》：“彤弓一，彤矢百。”本来它们不属于同一词类，意义也不相同，但当它们活用为动词时，就都具有“统一”的意思，它们也就成了同义词。如《韩非子·显学》：“夫爵禄大而官职治，王之道也。”“王之道”即“统一天下的途径”。《孙子·军争》：“夫金鼓旌旗者，所以一人之耳目也。”“一人之耳目”即“使人们的行动统一”的意思。

妻、女 二词均为名词。“妻”是男子的配偶“妻子”

的意思，如《周易·系辞下》：“入于其宫，不见其妻。”《诗经·卫风·硕人》：“齐侯之子，卫侯之妻。”“女”是指女性，和“妇”对文时，女指未嫁者，妇指已嫁者。如《周易·序卦》：“有男女，然后有夫妇。”但当它们用如动词时，都有“以女嫁人”的意义，于是它们便成了同义词。如《左传·僖公二十三年》：“以叔隗妻赵衰，生盾。”《国语·越语上》：“请句践女女于王，大夫女女于大夫，士女女于士。”

**法、师** 二词均为名词，但意义不同。“法”指法律、法令。如《韩非子·五蠹》：“儒以文乱法，侠以武犯禁。”《史记·高祖本纪》：“与父老约曰，法三章耳：杀人者死，伤人及盗抵罪。”“师”是老师。如《论语·述而》：“三人行，必有我师焉。”唐韩愈《师说》：“古之学者必有师。”“师者，所以传道受业解惑也。”但当它们用为动词时，就都有了“效法”的意义，于是，它们就成了同义词。如《商君书·开塞》：“圣人不法古，不循今。”《史记·秦始皇本纪》：“今诸生不师今而学古，以非当时，惑乱黔首。”

这是由转类这种修辞方式所引起的词义变化。<sup>①</sup>

(三) 运用不同的修辞方式，使原来意义不同的词表达相同的内容。例如：

**子、母** 《史记·卫康叔世家》：“庄公五年，取齐女为夫人，好而无子。又取陈女为夫人，生子蚤死。陈女女弟亦幸于庄公，而生子完。完母死，庄公令夫人齐女子之。”《索隐》：“子之，为养之为子也。”《资治通鉴·汉献帝建安二十二年》：“初，魏王操娶丁夫人，无子。妾刘氏生子昂，卞氏生四子丕、彰、植、熊。王使丁夫人母养昂。”“子之”的“子”是转类中

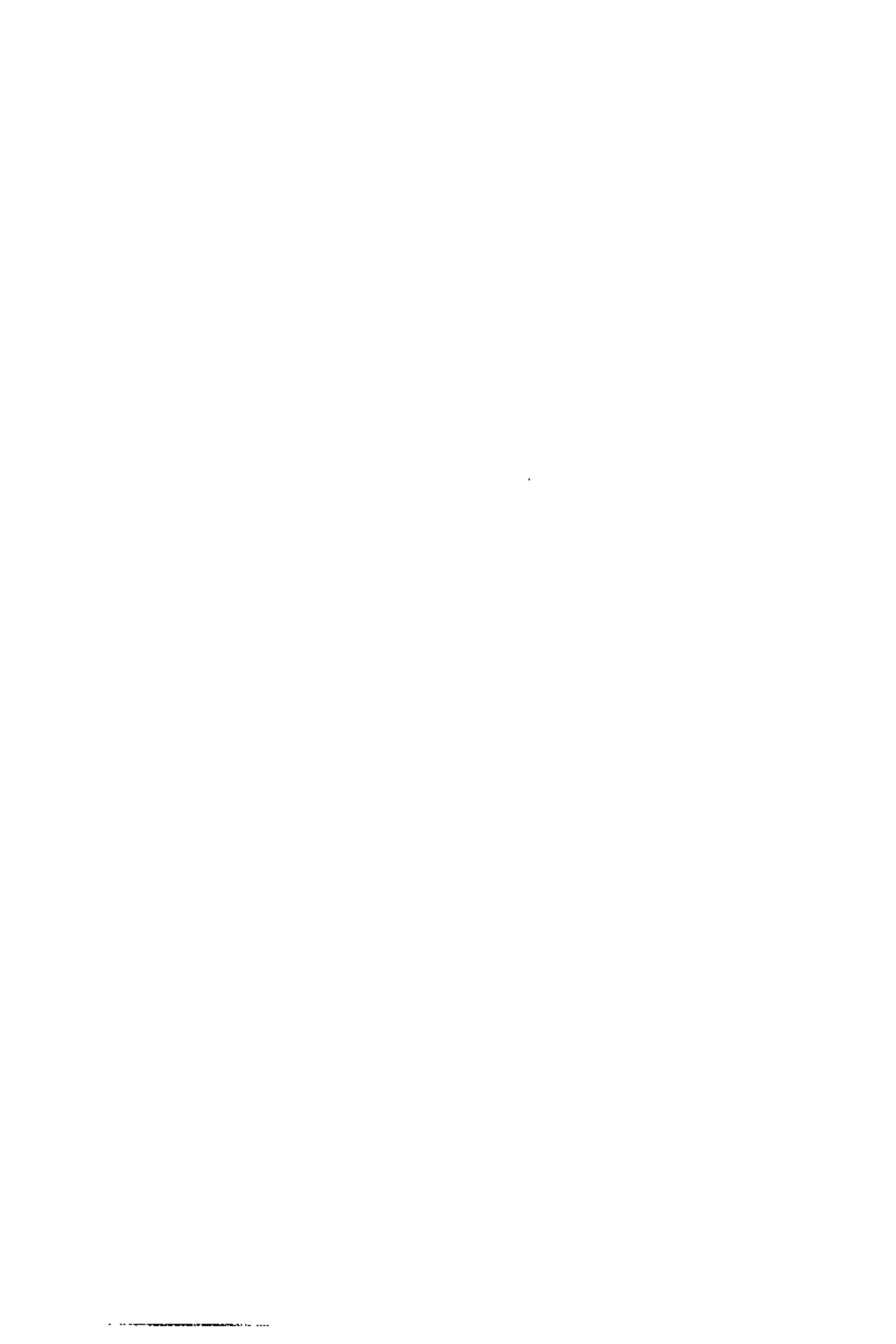
<sup>①</sup> 参见王政白著：《古汉语同义词辨析》，黄山书社1992年12月版《序》。

的意动用法，是“把他当成儿子养育”的意思。“母养”中的“母”是转类中的名词作状语，修饰“养”的，是“以母亲的身份来养育”的意思。尽管说话的角度不同，但它们所表达的内容却是一致的。

**君、帝、子** 《史记·秦始皇本纪》：“始皇君天下。”三国魏嵇康《与山巨源绝交书》：“故尧舜之君世，许由之岩栖……其揆一也。”《晋书·石勒载记下》：“陛下廓平八州，帝有海内。”《资治通鉴·周赧王三十六年》：“王乃得反，子临百姓。”“君”是转类中的名词用如动词，“帝”、“子”都是转类中的名词作状语。虽然用法并不相同，但“君”、“帝有”、“子临”所表示的意义却都含有“统治”、“治理”的意义，意义基本相同。



餘  
論  
篇



## 第八章 修辞学的发展观

古希腊对修辞的研究曾有过辉煌的历史，被人们誉为修辞学的摇篮。古希腊的修辞学（或叫作修辞术），指的是演说的艺术，包括立论和词句的修饰。古希腊最著名的修辞学家有伊梭克拉兹（前 436～前 338 年）和亚里士多德（前 384～前 332 年）。伊梭克拉兹曾著有《修辞术》，亚里士多德的著作叫《修辞学》。两部著作的许多精辟论述，至今还闪烁着光辉。

在我国，汉语修辞学的发展也是源远流长的，有着辉煌的历史，因而不能妄自菲薄。杨树达先生说过：“余恒谓：语言之构造，无中外，大都一致。故其词品不能尽与他族殊异，治文法者乃不能不因。若夫修辞之事，乃欲冀文辞之美，与治文法惟求达者殊科。族姓不同，则其所以求美之术自异。况在华夏，历古以尚文为治，而谓其修辞之术与欧洲为一源，不亦诬乎？昧者

顾取彼族之所为——袭之，彼之所有，则我必具，彼之所缺，则我不能独有，其贬己媚人，不已甚乎！”<sup>①</sup> 汉语修辞学的发展自有其特点，我们不能“贬己媚人”。

我国古代还没有建立起专门系统的、科学的修辞学，有关修辞学的论述只是散见于文论著作之中。中国古代的文论著作内容极为丰富，主要包括两大部分：一部分是研究作者与生活、作者的修养与创作、内容与形式的关系及文章风骨等，这一部分，可以说就是古代的文艺理论；另一部分则是探讨文章的篇章结构、遣词用字等，这一部分，可以说就是古代的文章学。这两部分都与修辞学有着密切的关系。

下面分四个阶段，简略介绍一下汉语修辞学的发展历程。

## 第一节 先秦两汉是汉语修辞学的萌芽、开创期

### 一、先秦

早在先秦的典籍及这些典籍的序、论中，就有了一些关于修辞方面零星片断的言论。那个时候，人们还不知道有所谓的修辞学。虽然《周易·乾·文言》中说：“君子进德修业。忠信，所以进德也；修辞立其诚，所以居业也。”把“修辞”二字连用在一起，而实际上指的却是修理文教，是指人的“修业”而言，显然和我们今天所说的“修辞”的内涵不同。《周易·系辞

<sup>①</sup> 杨树达编著：《汉文文言修辞学·中国修辞学自序》，中华书局1980年9月第1版，第4页。



下》：“将叛者其辞惭，中心疑者其辞枝；吉人之辞寡，躁人之辞多；诬善之人其辞游，失其守者其辞屈。”说明不同的人，在言辞的表达方式上各具特点。这和《诗经·大雅·板》：“辞之辑矣，民之洽矣；辞之恻矣，民之莫矣。”恻，通“殄”，败也。莫，通“瘼”，病，引申为遭殃。《诗经·大雅·抑》：“慎尔出话，敬尔威仪，无不柔嘉。白圭之玷，尚可磨也；斯言之玷，不可为也。”《诗经·小雅·雨无正》：“哀哉不能言，匪舌是出，维躬是瘁；哿矣能言，巧言如流，俾躬处休。”瘁（cuì），损害；哿（kě），嘉。休，休息，引申为吉庆、美善。《诗经·小雅·巧言》：“蛇蛇硕言，出自口矣。巧言如簧，颜之厚矣。”蛇蛇，通“訾訾”，欺骗。这些论述可说是汉语最早的修辞论，但这只能算是修辞思想萌芽前的端倪偶见而已。

先秦诸子时代，在我国历史上是读书人人格相对独立、学术空气浓厚、思想最为活跃、少束缚的时代，也是一个异彩纷呈、硕果累累、最为辉煌璀璨的时代，形成了百家争鸣的自由壮观的局面。那些社会活动家们，在波澜壮阔的大潮中，充分施展出自己的才华，在政治大舞台上发挥着自己的作用，在如何提高语言的表达效果方面，均作出过努力。这些群星都曾闪烁出耀眼的光辉。

孔子作为一个政治家、思想家、教育家就有过许多修辞性言论。例如：

《左传·襄公二十五年》：“仲尼曰：《志》有之，‘言以足志，文以足言’。不言，谁知其志？言之无文，行而不远。晋为伯，郑人陈，非文辞不为功。慎辞哉！”

《论语·子路》：“名不正则言不顺，言不顺则事不成，事不成则礼乐不兴，礼乐不兴则刑罚不中，刑罚不中则民无所措手足。”这就揭示了语言作为交流思想的社会性质及修饰言辞的

巨大社会功能。又例如：

《论语·雍也》：“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”《仪礼·聘礼》：“辞多则史，少则不达。”

《论语·卫灵公》：“巧言乱德。”

《论语·学而》：“巧言令色鲜矣仁。”

《论语·卫灵公》：“辞达而已矣。”即反对浮华冗长的文风，提倡达意、得体。

在为人处世方面，孔子也有许多涉及修辞方面的言论。例如：

《论语·宪问》：“邦有道，危言危行；邦无道，危行言孙（同“逊”）。”

《论语·卫灵公》：“可与言而不与言，失人；不可与言而与言，失言。知者不失人，亦不失言。”

《论语·季氏》：“侍子君子有三愆：言未及之而言，谓之躁；言及之而不言，谓之隐；未见颜色而言谓之瞽。”

因而，“孔子于乡党，恂恂如也，似不能言者。其在宗庙朝廷，便便（同“辩辩”）言，唯谨耳。”“朝，与下大夫言，侃侃如也；与上大夫言，訚訚如也。”（《论语·乡党》）

孔子的这些言行，虽然都是修辞学中的重要问题，是修辞学难得的材料，但是对修辞学还没有具体的概念。

继孔子之后，儒家中最有影响的人物孟子，也提到了《诗经》、《尚书》的夸饰词句。例如：

《孟子·万章上》：“故说《诗》者不以文害辞，不以辞害志；以意逆志，是为得之。如以辞而已矣，《云汉》之诗曰：‘周余黎民，靡有孑遗。’信斯言也，是周无遗民也。”告诫解诗之人不要过于拘于文字而误会诗句，也不要拘于诗句而误会诗的原意。根据自己的体会去仔细琢磨作者的原意，就能得到

正确解释。

《孟子·尽心下》：“孟子曰：‘尽信《书》，则不如无《书》，吾于《武成》，取二三策而已矣。仁人无敌于天下，以至仁伐至不仁，而何其血之流杵也？’”《尚书·武成》有“罔有敌于我师，前徒倒戈，攻于后以北，血流漂杵”的话。

可是，孟子还没有“夸饰”辞格的概念，只不过是觉得这种辞儿形容得有点太过分了，不能够全信，因而教人“以意逆志”去理解它。这就涉及如何正确理解古书文意的问题。

孟子以善辩著称，他在辩论中特别重视运用譬喻。《孟子》全书三万四千六百八十五字，运用譬喻竟达六十一次之多。但他对譬喻还仅仅停留在感性的认识上，还不曾在理论上加以论述。

庄子特别重视寓言、重言等表达方式。《庄子·寓言》：“寓言十九，重言十七。”意思是说，如果引证神话式的幻想故事（也包括一些通常所说的寓言）来阐发事理的话，十句话就有九句能被人接受；如果引证被人所推重之言（包括一些历史故事和古人的言论，其中有许多是作者的假托），十句话则有七句能被人接受。

惠施曾经强调譬喻用法的重要性，并下了一个很好的定义：譬，是“以其所知喻其所不知，而使人知之。”（《说苑·善说》）

韩非十分重视寓言、笑话、民间故事的修辞作用。在《韩非子·亡徵》篇，他强调了修饰言辞的目的及重要性：“好辩说而不求其用，滥于文丽而不顾其功者，可亡也。”在其他篇内也有类似的言论。如：“多言繁称，连类比物，则见以为虚而无用。”（《难言》）“今人主之于言也，说其辩而不求其当焉；其用于行也，美其声而不责其功焉。”（《五蠹》）他还强调了说话

要看交际对象的重要性：“凡说之难，在知所说之心可以吾说当之。”（《说难》）

公孙龙善“假物取譬，以守白辩，谓白马为非马也。”（《公孙龙子·迹府》）

墨子对譬喻也有明确的说法：“辟也者，举也（孙诒让据王念孙说：“也”字即“他”字）物而以明之也。”（《墨子·小取》）

老子、荀子对于修饰辞语也提出了自己的看法：“信言不美，美言不信；善者不辩，辩者不善。”（《老子》八十一章）“辩说譬喻，齐给便利，而不顺礼仪，谓之奸说。”（《荀子·非十二子》）

可见这一时期，还只是一些零星的修辞言论，根本谈不上对修辞的系统、科学的研究，对许多辞格还没有一个科学的概念。

## 二、两汉

两汉的经学家们，对《诗经》最基本的修辞手法比、兴、赋进行过探讨。所谓比，就是譬喻和比拟；所谓兴，就是“先言他物，以引起所咏之词”，有时兼有比义，有时起象征作用，有时只是为了押韵；所谓赋，则是平实地铺叙事实。在这一时期，像孔安国的《尚书序》、董仲舒的《春秋繁露》、刘向的《说苑》、扬雄的《法言》、《太玄经》、王充的《论衡》、班固的《典引》、《离骚序》、王符的《潜夫论》、王逸的《楚辞章句》、《离骚经序》、郑玄的《六艺论》等，其中就有不少有关修辞的言论。例如：

孔安国主张“芟夷烦乱，翦截浮辞，举其宏纲，撮其机要。”（《尚书序》）

董仲舒对孔子《春秋》笔法进行了深入的研究。例如：

《春秋繁露·楚庄王》：“《春秋》之辞，多所况是，文约而法明也。”“《春秋》之用辞，已明者去之，未明者著之。”“《春秋》分十二世以为三等：有见，有闻，有传闻。有见三世，有闻四世，有传闻五世。故哀、定、昭，君子之所见也；襄、成、文、宣，君子之所闻也；僖、闵、庄、桓、隐，君子之所传闻也。所见六十一年，所闻八十五年，所传闻九十六年。于所见微其辞，于所闻痛其祸，于传闻杀其恩，与情俱也。”

《春秋繁露·玉杯》：“志为质，物为文，文著于质。质不居文，文安施质，质文两备，然后其礼成；文质偏行，不得有我尔之名。俱不能备而偏行之，宁有质而无文。……《春秋》之序道也，先质而后文，右志而左物。”阐明了文质二者的关系。

《春秋繁露·竹林》：“《春秋》之常辞也，不予夷狄而予中国为礼。至邲之战偏然反之，何也？曰《春秋》无通辞，从变而移。”

《春秋繁露·精华》：“《春秋》慎辞，谨于名伦等物者也。”“《春秋》无达辞，从变从义，而一以奉人，仁人录其同姓之祸，固宜异操。”

《春秋繁露·深察名号》：“《春秋》辨物之理，以正其名，名物如其真，不失秋毫之末。”“《春秋》之辞，内事之待外者从外言之。”

仅据以上材料，就可以看出，为体现“微言大义”，《春秋》对于用辞是十分考究的。

扬雄在《太玄经》卷七中论及了思想内容与体式及文辞对表达思想感情的关系：“夫作者贵其所循而体自然也。其所循也大，则其体也壮；其所循也小，则其体也瘠；其所循也直，则其体也浑；其所循也曲，则其体也散。故不擢所有，不强所

无。譬诸身，增则赘而割则亏。故质干在乎自然，华藻在乎人事。人事也具，可损益与？”范望注：“擢，去也。言述而不作，有则循而言之，无则不迁所益，犹人身体不可损益也。”杨雄又说：“文以见乎质，辞以睹乎情。观其施辞，则其心之所欲见矣。”在《法言·寡见》中形象地说明了修饰言辞的重要：“玉不雕，珉璠不作器；言不文，典谟不作经。”

王符论述了譬喻产生的原因：“潜夫曰：‘夫譬喻也者，生于直告之不明，故假物之然否以彰之。’”（《潜夫论·释难》）譬喻的功用就在于“兴喻以尽意”。（《潜夫论·务本》）

王逸在《离骚章句·离骚经序》中，对《离骚》大量运用譬喻的作法予以高度赞许。他说：“《离骚》之文，依《诗》取兴，引类譬喻。故善鸟香草以配忠贞，恶禽臭物以比谗佞，灵脩美人以媲于君，宓妃佚女以譬贤臣，虬龙鸾凤以托君子，飘风云霓以为小人。其辞温而雅，其义皎而朗。凡百君子，莫不慕其清高，嘉其文采，哀其不遇而愍其志焉。”

班彪在指出司马迁《史记》的不足之后说：“然善述序事理，辩而不华，质而不野，文质相称，盖良史之才也。……若迁之著作，采获古今，贯穿经传，至广博也。”（《后汉书·班彪传》）

东汉王充是一位政治家、文学批评家，他在《论衡》中就有许多有关修辞的精彩论述。他说：“口则务在明言，笔则务在露文。高士之文雅，言无不可晓，指（旨）无不可睹。观读之者，晓然若盲之开目，聆然若聋之通耳。”（《自纪篇》）在同篇中，还强调了说写要看具体对象的重要性：“夫不得心意所欲，虽尽尧、舜之言，犹饮牛以酒，啖马以脯也。故鸿丽深懿之言，关于大而不通于小。不得已而强听，人胸者少。孔子失马于野，野人闭不与。子贡妙称而怒，马圉谐说而懿。俗晓露

之言，勉以深鸿之文，犹和神仙之药以治甌咳，制貂狐之裘以取薪菜也。”在谈及人的修养和言辞的关系时说：“有根株于下，有荣叶于上，有实核于内，有皮壳于外。文墨辞说，士之荣叶皮壳也。实诚在胸臆，文墨著竹帛，外内表里，自相副称，意奋而笔纵，故文见而实露也。人之有文也，犹禽有毛也；毛有五色，皆生于体。苟有文无实，是则五色之禽毛妄生也。”（《超奇篇》）这就触及了“修辞立其诚”的根本原则问题。他反对华而不实的文风，他说：“论，贵是而不务华。”如果“文丽而务巨，言眇而趋深，然而不能处定是非，辩然否之实。虽文如锦绣，深如河汉，民不觉知是非之分，无益于弥为崇实之化”。（《定贤篇》）因此，文风的好坏，是关系到一个国家社会风气的好坏的大问题：“望丰屋知名家，睹乔木知旧都。鸿文在国，圣世之验也。”（《佚文篇》）同时，强调修饰文辞应有不同的方法：“饰貌以强类者失形，调辞以务似者失情。百夫之子不同父母，殊类而生不必相似，各以所禀自为佳好。文必有与合然后称善，是则代匠斫不伤手，然后称工巧也。文士之务各有所从，或调辞以巧文，或辨伪以实事。必谋虑有合，文辞相袭，是则五帝不异事，三王不殊业也。美色不同面，皆佳于目；悲音不共声，皆快于耳。酒醴异气，饮之皆醉；百谷殊味，食之皆饱。”（《自纪篇》）

在《案书篇》中他批判了“贵古”、“贱今”的观点：“夫俗好珍古不贵今，谓今之文不如古书。夫古今一也，才有高下，言有是非，不论善恶而徒贵古，是谓古人贤今人也。……善才有浅深，无有古今；文有真伪，无有故新。”强调了评判文章的优劣，不能以古今作标准。

在《艺增篇》、《语增篇》、《儒增篇》诸篇中，王充以鲜明的态度，评论了夸饰的修辞方法：“俗人好奇，不奇，言不用

也。故誉人不增其美，则闻者不快其意；毁人不益其恶，则听者不愜于心。”（《艺增篇》）“儒书称：‘尧、舜之德，至优至大，天下太平，一人不刑。’又言：‘文、武之隆，遗在成、康，刑错不用，四十余年。’是欲称尧、舜，褒文、武也。夫为言不益，则美不足称；为文不渥，则事不足褒。尧舜虽优，不能使一人不刑；文武虽盛，不能使刑错不用。言其犯刑者少，用刑希疏，可也；言其一人不刑，刑错不用，增之也。”（《儒增篇》）“传语曰：圣人忧世深，思事勤，愁扰精神，感动形体，故称尧若腊，舜若腍，桀、纣之君垂腴尺余。夫言圣人忧世念人，身体羸恶，不能身体肥泽，可也；言尧、舜若腊若腍，桀、纣垂腴尺余，增之也。”（《语增篇》）

这里，王充虽然在主观上是作为反对“浮文”而说的，但在客观上却起到了揭示夸饰辞格的性质的作用。

刘向主张“善说”，态度明朗。他说：“辩之明之，持之固之，又中其人之所善，其言神而珍，白而分，能入于人之心，如此而说不行者，天下未尝闻也。此之谓善说。子贡曰：‘出言陈辞，身之得失，国之安危也。’《诗》云：‘辞之殄矣，民之莫矣。’夫辞者，人之所以自通也。主父偃曰：‘人而无辞，安所用之。’昔子产修其辞而赵武致其敬，王孙满明其言而楚庄以惭，苏秦行其说而六国以安，蒯通陈其说而身得以全。夫辞者，乃所以尊君重身，安国全性者也，故辞不可不修，说不可不善。……客谓梁王曰：‘惠子之言事也善譬，王使无譬，则不能言矣。’王曰：‘诺。’明日见，谓惠子曰：‘愿先生言事则直言耳，无譬也。’惠子曰：‘今有人于此而不知弹者，曰：“弹之状何若？”应曰：“弹之状如弹。”则谕乎？’王曰：‘未谕也。’于是更应曰：‘弹之状如弓，而以竹为弦，则知乎？’王曰：‘可知矣。’惠子曰：‘夫说者，固以其所知谕其所不知而



使人知之。今王曰无譬，则不可矣。’王曰：‘善。’”（《说苑·善说》“善说”就是提倡言辞的修饰。

两汉时期，对《诗经》赋、比、兴的认识，对孔子《春秋》笔法的探讨以及对某些辞格的认识，显示了修辞学开创时期的特点。

## 第二节 魏晋南北朝至金元是汉语 修辞学的发展期

### 一、魏晋南北朝

魏晋南北朝时期，修辞学进入了一个崭新的阶段。这一时期，出现了许多涉及修辞方面的著作，是修辞与文体、风格结合的崛起期。具有代表性的著作是三国魏曹丕的《典论·论文》、西晋陆机的《文赋》、南朝梁刘勰的《文心雕龙》和钟嵘的《诗品》。

《典论·论文》第一次谈论到不同文体有各种不同的修辞标准：“夫文，本同而末异。盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。”这是对文体及其风格的概括总结。奏议、书论、铭诔、诗赋是文体，雅、理、实、丽讲的则是表现风格问题。

曹丕所说的“本”，大致是指文章的基本原则，所说的“末”，就是指各种不同文体的共同特点。他认为各种文体的基本原则、基本要求是一致的，但因各种文体的功能不同，又各自具有不同的特点，故而要求有不同的表现手法。奏议、书论，晋以后人们称之为无韵之笔；铭诔、诗赋，晋以后人称之为有韵之文。尽管这里所提到的雅、理、实、丽的风格特点还

不是完美无缺的，但在曹丕以前，人们对文章的认识，还仅限于“本”而不及“末”，“本”、“末”结合起来的看法，是曹丕首先提出来的，它推进了后来对文体的研究，首倡之功是不可抹煞的。后来陆机的《文赋》、挚虞的《文章流别论》、刘勰的《文心雕龙》对文体及其风格的论述，正是对《典论·论文》的继承和发展。

西晋陆机的《文赋》，全文一千六百七十二字。它以赋体的形式，对文体进行了分类：诗、赋、碑、诔、铭、箴、颂、论、奏、说等，共十类。较《典论》分为四类更显深入和明晰，而且还提出了关于修辞与谋篇的主张：要以禁邪（禁止邪说）、制放（制止放荡）、辞达（文辞通达）、理举（道理周全）为要务，不以“冗长”为胜。他说：“体有万殊，物无一量。纷纭挥霍，形难为状。……诗缘性而绮靡，赋体物而浏亮；碑披文而相质，诔缠绵而凄怆；铭博约而温润，箴顿挫而清壮；颂优游以彬蔚，论精微而朗畅；奏平彻以闲雅，说炜晔而譎诳。虽区分之在兹，亦禁邪而制放；要辞达而理举，故无取乎冗长。”这就是说，文体是有千差万别的，事物也无一定尺度衡量，事物复杂又变化迅速，形状很难描述。诗抒情而美丽，赋状物而清楚明朗，碑文要文质相符，诔文缠绵而凄凉悲伤，铭文记事博大、语言精练而温和柔润，箴言抑扬顿挫而辞清理壮，颂文意从容自得而文采华美，议论文精深入微而明朗通畅，奏章平和透彻而从容文雅，辩说文光彩照目而变化多端诱人。虽然这里有个大概的区分，但也要禁止邪说而制止放荡，关键的问题是要文辞通达并且具有周全的道理，因此冗长是绝不可取的。

在“理”与“文”的关系上，他主张“理扶直以立干，文垂条而结繁”。这里所说的“理”，即文章的思想内容；“文”

则指辞彩。陆机的意思是，文章的思想内容应该是本质和主干，而文章的词彩则是枝条。换句话说，思想内容是主要的，修辞表达是形式问题，是为表现思想内容服务的，是处于第二位的。他对文体风格以及内容和形式的论述，对后世文论的影响极为深远。

南朝梁刘勰的《文心雕龙》，是我国修辞学史上极富创见，集古代修辞研究和修辞批评之大成的著作。它以前所未有的深度与广度，几乎对修辞领域的所有问题都进行了探讨。例如：

《文心雕龙·章句》：“夫人立言，因字而生句，积句而成章，积章而成篇。篇之彪炳，章无疵也；章之明靡，句无玷也；句之精英，字不妄也。振本而末从，知一而万毕矣。”

可见，创造一种美好的事物，不仅需要精湛的创造技艺，在材料的使用上，也需要精心推敲或锤炼。就像修建一座宫殿，不选用玉阶、金顶、画栋、雕梁，气派就不会富丽堂皇；要铸造一口宝剑，如果不对凡铁反复冶炼、淬火加钢，就不能削铁如泥、紫电青霜。言语的修辞也是如此。词语和章句，也是材料和成品、个体和整体的关系。一词之得，往往使整句生辉；一语之失，往往使整篇减色。所以词语选炼，是章句修辞的基本环节。<sup>①</sup>只要在内容的把握上取舍得当，就能取得“舞容回环，而有缀兆（乐队行列）之位；歌声靡曼，而有抗坠（高低抑扬）之节”（《文心雕龙·章句》）的最佳效果。

《文心雕龙·体性》篇云：“才有庸俊，气有刚柔；学有浅深，习有雅郑。并性情所铄，陶染所凝，是以笔区云譎，文苑波诡矣。故辞理庸俊，莫能翻其才；风趣刚柔，宁或改其气？

<sup>①</sup> 参见武占坤：《现代汉语读本》，北京语言学院出版社1985年7月版，第513页。

事义浅深，未闻乖其学；体式雅郑，鲜有反其习。各师其心，其异如面。若总其归途，则数穷八体：一曰典雅，二曰远奥，三曰精约，四曰显附，五曰繁缛，六曰壮丽，七曰新奇，八曰轻靡。”

这就说明作品的风格与作家先天的才气、后天的学识习染有着密切的关系；既承认先天因素的作用，又强调了作家个性决定其作品的风格。作者个性的千差万别形成了作品风格的多样化。

《文心雕龙》对辞格多有论述，影响最大，甚为后世所重。譬如《丽辞》篇就是专论对仗的，《比兴》篇是论述譬喻辞格和“兴”手法的专篇，《夸饰》篇是论述夸饰辞格的专篇，《谐隐》篇论析字，《炼字》篇论文字修辞。所谓文字修辞就是利用文字字形的某些特点，来增加诗文的辞趣。这也是积极修辞的表现形式之一。他说：“缀字属篇，必须练择：一避诡异，二省联边，三权重出，四调单复。”意思是说进行写作时要避免使用奇形怪状的字，要尽量减少同偏旁字，要权衡相同的字重复出现，并且还要注意字形肥瘦的调整。就拿联边字而言，如果过多的同偏旁字出现，便有些像字典，不符合视觉美的要求。肥瘦字搭配使用，错综参互，才能悦目。这些文辞形貌上的雕琢方法，后人多不使用了。《隐秀》篇可以说是论及婉曲辞格的篇章，《声律》篇论非白，《事类》篇论引用。

《情采》篇则论述了作品的思想内容和艺术形式的辩证关系问题：“圣贤书辞，总称文章，非采而何？夫水性虚而沦漪结，木体实而花萼振：文附质也。虎豹无文，则鞞同犬羊；犀兕有皮，而色资丹漆：质待文也。”“文附质”、“质待文”的著名论断，强调了文章的修辞必须依附思想内容，而思想内容又需要修辞来表达。并说：“夫铅黛所以饰容，而盼倩生于淑姿；

文采所以饰言，而辩丽本于情性。故情者文之经，辞者理之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅。此立文之本源也。”虽然“言以文远”，但如果“繁采寡情，味之必厌”。所以不能“为文而造情”，而要“为情而造文”。这些主张都说明了思想内容和表达形式的辩证关系，要达到真善美的统一。

这一时期，还有沈约的《谢灵运传论》，提出“以情纬文，以文被质”，强调要根据思想感情来组织文辞，要运用文辞润饰内容。同时要求：“一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。”这种声律理论和声律原则，强调了音韵修辞的重要性。为了确保律联的声律结构不被破坏，他同时提出要用“回忌八病”来加以防范和加以说明。“八病”（或称“八体”）是沈约在《答甄深书》中提出来的，他说：“作五言诗者，善用四声，则风咏而流靡；能达八体，则陆离而华洁。”（《文镜秘府论》引）所谓四声，是指平、上、去、入；所谓八病，按一般记述，是指平头、上尾、蜂腰、鹤膝、大韵、小韵、傍纽、正纽。因为沈约“八病”说的著作早已散佚，所以后人的解释不尽相同，有的不免望文生义。今天看来，八病中的前四项是对五言诗两句之内的声调而言，后四项是对五言诗一句中的声韵而言。具体来说，“平头”是指五言诗上下两句的头两个字不得同声，否则就犯了“平头”病，这便是“两句之内，轻重悉异”。“上尾”是指五言诗中，上下两句诗的尾字不得同声，否则就犯了“上尾”病。“蜂腰”就是指“五言诗一句中，第二字不得与第五字同声。言两头粗中央细，似蜂腰也”（《文镜秘府论》引上官仪说）。“鹤膝”指五言诗第五字（首句末）不得与第十五字（三句末）同声，“言两头细，中央粗，似鹤膝也”。“大韵”指五言诗一联十字之中，前九个字不能与句末押韵之字同韵。“小韵”指五言诗一联十字

之中，前九字也不能同韵。“傍纽”指五言诗一句中，不能有隔字双声。“正纽”指五言诗一句之内不能有既双声又叠韵的字，即同音字。前四种病避得较严，后四种避得较宽，唐以后许多人已认为韵、纽等四病无须避忌。<sup>①</sup>

如此看来，魏晋南北朝时期，已不仅仅是一些零星的修辞材料，而是有了较系统的论述。而且对于超常语用的辞格（像譬喻、夸饰、折字、引用、仿拟、对偶等）以及文体、风格、作者与修养等问题均进行了探讨。以《文心雕龙》为代表，显示出汉语修辞学逐渐走向成熟。任昉的《文章缘起》、刘义庆的《世说新语》虽然不如《文心雕龙》分析辞格那么缜密精当或缺乏例证，但也涉及了修辞的许多重要原则问题。

特别值得提及的是梁钟嵘《诗品》的问世，可以说为风盛于宋、明、清的“诗话”开了先河。

《诗品》（又名《诗评》）成书于梁武帝天监十二年（公元513年）。本书品评了自汉至齐梁一百二十三位较有成就的五言诗歌作家，别其等第，分为上中下三品（其中汉代八人，上品三人；魏〔包括建安时期〕共十一人，上品三人；晋三十八人，上品五人；宋二十六人，上品一人；齐梁四十人，上品无一人，绝大多数都分到下科），故称《诗品》。又因品第之外，对其作品还评论其优劣，故又称为《诗评》。在每品的小序中，差不多一一指出他们的诗之所祖。从这个意义上说，《诗品》又可以说是谈论“仿拟”格的一部专著。钟嵘论诗，主张自然，强调风力，对当时追求音律、滥用典故和趋尚玄理的风气极力加以反对。主张恢复《诗》、《骚》有为而作的优良传统。

<sup>①</sup> 参见褚斌杰著：《中国古代文体概论》，北京大学出版社1984年6月版，第205~206页。

并且对每位诗人的修辞技巧，分别予以评判，显其优劣，分出品等。如论嵇康诗：“颇似魏文，过为峻切，讦直露才，伤渊雅（深远高雅）之致。”论陆机诗：“其源出于陈思。才高词赡，举体华美，气少于公干（刘桢字公干），文劣于仲宣（王粲字仲宣）。尚规矩，不贵绮错，有伤直致之奇。然其咀嚼英华，厌饫膏泽，文章之渊泉也。张公（指司空张华）叹其大才，信矣！”

《诗品》只论五言诗而不涉及其他文体，这就缩小了论诗的范围。

## 二、隋唐五代

唐代是我国古代诗歌的鼎盛时期。这个时期的修辞言论，不少关涉到诗歌的修辞，并散见于篇叙、指说、集序、诗序、与人书中。代表作是唐司空图的《二十四诗品》（冠以“二十四”，以别于钟嵘的《诗品》）、刘知几的《史通》、白居易的《与元九书》。

刘知几的《史通》，成书于唐中宗景龙四年（公元710年），全书二十卷，四十九篇。该书中的《论赞》、《载文》、《言语》、《浮词》、《叙事》、《模拟》、《烦省》等篇中，不乏修辞的真知卓见。如《叙事》篇就强调了修辞的重要：“古者行人出境，以辞令为宗；大夫应对，以言文为主。况乎列以章句，刊之竹帛，安可不励精雕饰、传诸讽诵者哉？”并且把“文而不丽，质而非野”作为修辞的最高境界。叙事应“以简要为主”，提倡“省字约文”，反对“繁词缚说”；提倡“务却浮词”，反对“芜言累句”。在《言语》篇中，把“语微婉而多切，言流靡而不淫”作为修辞的准则，并指出“华而失实，过莫大焉”。并抨击了“怯书今语，勇效昔言”的贵古风气。在

《载文》篇中，提倡“拔浮华，采真实”，反对“务以淫丽为宗”。这些主张都关涉到修辞的重要理论问题。对文体风格，本书也有所论及。例如《叙事》篇就谈到了简约的文风：“叙事之上者，以简要为主。”“文约而事丰，此述作之尤美者也。”如果“必寻其冗句，摘其烦词，一行之间，必谬增数字；片纸之内，恒虚费数行。夫聚蚊成雷，群经折轴。况于章句不节，言词莫限，载之兼两，曷足道哉！”当谈到含蓄的风格时，他说，要“言近而旨远，辞浅而义深。虽发语已殚，而含义未尽。使夫读者望表而知里，扞毛而辨骨；睹一事於句中，反三隅于字外”。

司空图的《二十四诗品》，论及风格较多。它总结了诗的各种风格，归纳为雄浑（雄健深厚，有较高思想和艺术造诣的）、冲淡（语言平易，表现清虚淡泊的胸怀，流露出闲适恬静的情感的）、纤秣（纹理细腻、色彩绚烂的）、沉着（情调深沉抑郁的）、高古（追求往古，有出世思想的）、典雅（庄重优美而不粗俗的）、洗炼（简练利落，纯洁明净的）、劲健（具有阳刚之美，给人以刚健、豪壮美感的）、绮丽（辞藻妍丽，情致优美的）、精神（作品写得清新、饱满、活泼、虎虎有生气的）、含蓄（意思含而不露，耐人寻味的）、豪放（感情激扬、气魄宏大，有一种豪迈的气势和精神力量的）、自然（淳真质朴，不加雕饰，有一种天然之美的）、缜密（精密、细致的）、疏野（疏略简洁，质朴天然的）、清奇（清新奇妙的）、委曲（柔婉曲折，缠绵悱恻，具有阴柔之美的）、实境（具体描写眼前真事真情的）、悲慨（悲壮激昂的）、形容（指描写人和物的形貌、形相、形象的）、超诣（超脱世俗，崇尚自然的隐逸情趣的）、飘逸（脱群超俗、萧洒闲适的）、旷达（心胸豁达，看破红尘的）、流动（作者能领悟宇宙万物运动变化的奥秘的）。



这二十四类，也是对诗歌的不同修辞特点的分析。《文心雕龙》着重从文章的体裁和文辞角度来谈风格问题，而《二十四诗品》则把意象、意境看成是构成作品风格的重要因素，和刘勰的风格论相比，就显得高明多了。它可以触动人们进行形象思维活动，引导读者去体味作品的意境，从而把握作品的总体风格。

白居易在《与元九书》中说：“诗者，根情、苗言、华声、实义。”“音有韵，义有类，韵协则言顺，言顺则声易人。”论述了诗的语言音律问题。对梁陈之间“嘲风雪、弄花草”之风进行批评，提倡“文章合为时而著，歌诗合为事而作”，切忌无病呻吟。

另外，像古文家韩愈就主张“必出于己，不袭蹈前人一言一句”（《南阳樊绍述墓志铭》），“师古圣贤人”应该“师其意不师其辞”，要“自树立，不因循”（《答刘正夫书》），并提出“惟陈言之务去”（《答李诩书》）（所谓“陈言”，清代刘熙载在《艺概·文概》中说：“昌黎尚陈言务去。所谓陈言者，非必剿袭古人之说以为己有也。只识见议论落于凡近，未能高出一头，深入一境，自结撰至思者观之，皆陈言也”），坚决反对单纯的文字模仿，反对六朝的靡辞遗风。

唐代格律诗讲究对偶，讲究平仄、押韵，一直影响到后代。

### 三、宋代

到了宋代，修辞学又发展到一个新的阶段，这主要体现在对消极修辞的讨论及对辞格更为深入的探讨上。

消极修辞是一种无形修辞，是一般的、常规的表达方式。“常和抽象思维相联系，强调词、概念的抽象性、概括性和精

确性。重在叙事以及状物达意的准确明白，因此要求语言本身的规范和健康。”宋代对消极修辞所应注意的诸要素，已有了较为直接的论述。

洪迈《容斋随笔》卷一：“夫文贵于达而已，繁与省各有当也。”这是讲文章要意义明确通达，不管是“繁”还是“省”，都不能造成意义上的模糊，使人发生歧义。《容斋随笔》卷十五：“为文论事，当反复致志，救首救尾。”这是要求文章要前后照应，做到“抛针掷线”。

沈作喆《寓简》：“为文当存气质。气质浑圆，意到辞达，便是天下之至文。若华靡淫艳，气质雕丧，虽工不足尚矣。”

周辉《清波杂志》：“为文之体，意不贵异而贵新，事不贵僻而贵当；语不贵古而贵淳，事不贵怪而贵奇。”

沈、周二人要求作文不能一味追求华丽，要平易，不求古、怪。

李耆卿《文章精义》：“选诗惟陶渊明，唐文惟韩退之，自理趣中流出，故浑然天成，无斧凿痕。馀子止炼句锻字，镂刻工巧而已。”“唐代宗时有晋州男子郇谟者，上三十字条陈利害，一字是一件事。如‘团’字是说团练史之类，谟自知，他人不晓也。吾谓世之所文，务要崎岖隐奥，辞不足以达意者，皆郇谟之徒也。”

王楙在《野客丛书》卷二十中严厉抨击了南北朝割裂词序的坏风气：“洪驹文云：世谓兄弟为友于，谓子孙为诒厥，歇后语也。子美诗曰‘山鸟幽花皆友于’，退之诗曰‘谁谓诒厥无基址’；虽韩、杜未能免俗。……仆考诸史，自东汉以来，多有此语，曰‘居诒厥之始’，曰‘友于之情愈厚’。西汉未之闻也。知文气自东汉以来寝衰。不特是也，如言‘色斯’（指离去）、‘赫斯’（指发怒）、‘则哲’（代知人）之类甚多，此语

至入于诗中用，可见后世文气日不逮古如此。近时四六多以‘爰立’对‘具瞻’，作宰相事用。所谓‘爰立’者，训‘于是乎立’耳。不知所立者何事？而曰‘即膺爰立之除，式副具瞻之望’。‘除’即‘立’，‘瞻’即‘望’，头上安头，甚可笑也。……魏晋人已有此谬。”对这种随意割裂词语的状况，正如后来清代魏际瑞《伯子论文》中所辛辣地批评的那样，说它是“牵强支离，竟不成语。著于文章之内，真所谓金瓯玉盞盛狗矢也。又如‘日居月诸’，‘居’、‘诸’乃语词，而称日月为‘居诸’；‘刑于寡妻，友于兄弟’，‘于’亦语词，而曰‘刑于’、‘友于’。司马迁、诸葛亮复姓也，而曰‘马迁’、‘葛亮’……”这就违背了消极修辞词句平匀的基本要求。

南宋陈骙的《文则》是我国古代第一部专谈修辞而又比较有系统的著作，成书于孝宗乾道六年（公元1170年），全书共二卷，六十二条。书中分条论述了文体与修辞、消极修辞、积极修辞、语法与修辞、文章风格五项内容，标志着汉语修辞学的确立，是我国修辞学史上的重要里程碑。

《文则》所论文体与修辞的关系，简赅精当，实不在曹丕《典论·论文》之下。所举八体命、誓、盟、祷、谏、让、书、对，都是《典论·论文》所没有谈到的。陈骙认为，文章要出于自然，文辞也应出于自然和协。他说：“古之文发于自然，其协也亦自然；后世之文出于有意，其协也亦有意。”要做到“意与言会，言随意遣”。如果出于有意，那就成了有意雕琢，矫揉造作了，那自然是要反对的。当谈到消极修辞应该注意的事宜时说道：“古人之文，用古人之言也。古人之言，后世不能尽识，非得训切，殆不可读。如登峻险，一步九叹。既而强学焉，搜摘古语，撰叙今事，殆如昔人所谓大家婢学夫人，举止羞涩，终不似真也。”（甲）他反对以辞害意，说“辞以意为

主，故辞有缓有急，有轻有重，皆生乎意也”。（丁）《文则》论修辞最为精辟的是：“麤子在颊则好，在颡则丑。”（乙）这就是说，任何一种事物的各个要件，用的是地方便好，亦即互相配合得当就好，语言诸材料当然也不例外。《文则》论风格的地方也很多，而且所论甚为精当。例如谈简约：“事以简为上，言以简为当。言以载事文以著言，则文贵其简也。文简而理周，斯得其简也。读之疑有阙焉，非简也，疏也。”（甲）称许《檀弓》载事“言简而不疏，旨深而不晦。虽左氏之富艳，敢奋飞于前乎”？（己）并形象地比喻说：“鳧胫虽短，续之则忧；鹤胫虽长，断之则悲。《檀弓》文句长短有法，不可增损，其类是也。”（己）这些论述与《史通·叙事》的“求诸折中，简要合理”大致相同。并且说：“鼓瑟不难，难于调弦；作文不难，难于炼句。”（己）当论到《考工记》的语言风格时，他说：“《考工记》之文，榘而论之，盖有三美：一曰雄健而雅，二曰宛曲而峻，三曰整齐而醇。”（己）对于譬喻，他举出了十种类型：直喻、隐喻、类喻、对喻、诘喻、博喻、简喻、详喻、引喻、虚喻。对譬喻这种修辞方式的研究已经相当深入细致了。

#### 四、金、元

金元时期的修辞学资料，多散见于文话、诗话、曲话之中。其中王若虚的《滹南遗老集》、元好问的《陶然集诗序》、《杨叔能小亨集引》，对消极修辞、辞格及语体风格均有论述。

金代王若虚在《滹南遗老集》中说：“凡解经，其论虽高而于文势语法不顺者，亦未可遽从，况未高乎？”（卷五）“文章必有规矩准绳，虽六经不能废。顾乃以疏阔为高深，緻密为拘窘，何等谬论也！”（卷十三）对东汉以来随意割裂语言的现象，

也进行了批评：“自东汉以来，史传文集中往往以‘貽厥’为子孙之名，‘友于’为兄弟之名，至有谓‘隆于友于’、‘传诸貽厥’者，公然相袭，恬不知怪。近世或辨其缪矣。”（卷三十三）并对《史记》中“采摭之误”、“取舍不当”、“文势不相承接”、“字语冗复”等一一指出，并且说“《史记》用‘而’字多不安，司马迁用‘于是’、‘乃’、‘遂’等冗而不当者十有七八”。（卷十八）

金代元好问在《陶然集诗序》中说：“夫因事以陈辞，辞不迫切，而意独至，初不为难。后世以不得不难为难耳！”

在《杨叔能小亨集引》中强调：“唐诗所以绝出于三百篇之后者，知本焉耳矣。何谓本？诚是也。”“不诚无物”。要“情动于中而形于言，言发乎迩而见乎远”。这样文章才会有“动天地、感鬼神”的力量。

元代王构的《修辞鉴衡》（又名《诗文发源》），是我国第一部以“修辞”命名的著作。全书分上、下两卷。上卷论诗，末附论赋；下卷论文，末附论四六骈文。共一百九十余条，采书五十余种。本书论及了辞与意的关系：“诗以意为主，又须篇中炼句，句中炼字，乃得之耳。”（卷一引《珊瑚钩诗话》）还主张“作诗贵雕琢，又畏有斧凿痕；贵破的，又畏粘皮骨”。（卷一引《韵语阳秋》）还论及了“凡为文须有主客，先识主客，然后成文字”。（卷三引《漫斋语录》）所谓“识主客”，即分清主次，这也是消极修辞应注意的问题。本书对《毛诗》、《春秋》、《左传》等书的修辞技巧问题也有所评论。元代王理说：“《修辞鉴衡》之编，所以教为文与诗之术也。”（《修辞鉴衡序》）

郑子瑜先生在《中国修辞学的变迁》中对此书评价并不太高，他说：“虽然名称是修辞的专书，但实际上对于修辞的研究并没有什么贡献。如论集句，王构引《古今诗话》，以为起

自‘国初’，而不知晋代的傅咸已有集《论语》、《诗》、《周易》、《左传》语句之作了。”陈望道先生在《修辞学发凡》中评判道：“《修辞鉴衡》一书，虽不甚精，似乎还是可以算是修辞专著的滥觞。不过，那是属于萌芽时期的著作，自然同我们所谓运用归纳的、比较的、历史的研究法的修辞学没有直接的关系。”这种评价还是公允的。

元代陈绎曾的《文说》，虽然是讲作文规则的，但在“明体法”中也论及二十种文体的风格：“颂宜典雅和粹，乐宜古雅谐韶，赞宜温润典实，箴宜谨严切直，铭宜深藏切实，碑宜雄浑典雅，碣宜质实典雅，表宜张大典实，传宜质实而随所传之人变化，行状宜质实详备，纪宜简实方正而随所记之人变化，序宜疏通圆美而随所序之人变化，论宜圆折远深，说宜平易明白，辨宜曲折明白，议宜方直明白，书宜简要明切，奏宜情辞恳切、意思忠厚，诏宜典重温雅、谦冲恻怛之意荡然，制诏宜峻厉典重。”

在“造语法”中列举了十四种造语法：正语（正其事而语之）、拗语（倒置句）、反语（反诘句）、累语（并列复句或并列词组）、联语（复句）、歇后语、答问语、变语（改变名称）、省语、助语（用虚词）、实语、对语（用对偶句）、隐语（暗喻）、婉语。这十四种造语方法对提高表达效果都有直接关系。并强调“凡造语皆自然，当如此则好；有意为之，非也”。

在“用事法”中，列举了九种引用方法：正用、反用、借用、暗用、对用、扳用、比用、倒用、泛用。

在“下字法”中提出要在“下字”时注意谐音、审音、袭古、取新。所谓“谐音”，就是“凡下字有顺文之声而下之者：若音当扬，则下响字；若音当抑，则下喑字”。所谓“审音”，即“凡下字有详文之意而下之者：意当明，则下显字；意当

藏，则下隐字；意当尊，则下重字；意当卑，则下轻字”。所谓“袭古”，即“凡下字于平隐处，宜用古人曾下好字面，须求其的当平实者用之”。所谓“取新”，即“凡下字于出奇处，宜用新字面，须寻不经人道语，亦须的当，新奇，不怪僻，令读者若出于自然乃善”。谈的就是炼字、炼意问题。

### 第三节 明、清是汉语修辞学的 奋发期

明清时期，论文、论诗、论曲、论词的专著及各种笔记空前繁茂，其中对文、诗、词、曲的修辞问题，不论在宏观理论的阐发上，还是在微观的细项探讨上都有了发展。

#### 一、明代

宋濂强调修身与修辞的关系，他说：“文者果何由面发乎？发乎心也。心乌在？主乎身也。身之不修，而欲修其辞；心之不和，而欲和其声。是犹击破缶而求合乎宫商，吹折苇而冀同乎有虞氏之箭韶也，决不可致矣。”（《文说赠王生黼》）并认为“文不贵乎能言，而贵于不能不言”。（《朱葵山文集序》）那些无病呻吟的文章，绝不是好文章。“故志于文者，非能文者也，惟志于道者能之”。（同上）

方孝孺也强调了为人与为文的关系：为文要“出乎至性忠厚介洁，得风人之义。然务以忠情达志，非拘拘执笔凝思而为之也。”（《与郑叔度书》）他又说：“盖斯文之在人，如造化之于物，岁异而日新，多态而善变。使人观之而不厌，用之而无穷，不失荣悴消长之常理，乃足为文。”（《与郭士渊论文书》）就

是说，文章要有一种自然美。不能“乐蹇涩者以艰言短语为奇，好平易者以腐熟冗长为美”。“或采摭异书怪说以为多闻，或蹈袭庸谈俚论为易晓”。（同上）认为这完全是对美文的误解。

王鏊提倡“为文必师古”，但要“使人读之不知所师”，更不能“拘拘规效，如邯郸之学步，里人之效颦”，要“师其意，不师其词”。（《震泽长语》）

祝允明的《罪知录·举六经》对文、质的关系阐述得非常深刻：“夫文之为物，本末偕建，华质双形。并苞而不遗，并用而不悖；踞中以揽边，握要以延博。时质而质，时华而华。理欲其质，词欲其华；骨欲其质，貌欲其华。”“文之理义，骨骼也；辞句，肌肤也；华采，毛发也。人肉必倍于骨，须发必浮于肤，自然之势也。”当谈到经文之所以能达到极高水平的原由时，他认为主要在于“篇无无用之句，句无无用之字，一字有一字之义，一句有一句之情，一篇有一篇之旨”。在风格上要做到“时雅而雅，时奇而奇，时繁而繁，时简而简”。

这个时期，人们对孔子的“辞达而已”及老子的“信言不美”也有了新的认识。杨慎认为，当时孔子说那样的话是怕人们“溺于修辞而忘躬行”，而“《易传》、《春秋》，孔子之特笔。其言玩之若近，寻之益远，陈之若肆，研之益深，天下之至文也，岂止达而已矣哉！”（《丹铅续录·辞达》）他认为老子的“信言不美”也不是不要美，五千字很美，本身就说明了这一点，而只是“恐人专美言而忘信也”。

刘绘在《答祠郎熊南沙论文书》中也说：“今有谓达者，但曰直陈去雕饰，甚非质也。夫文章雕饰，自不可少，深厚尔雅，乃其要焉。”他主张对于古人的优秀作品，要“考其原本，求古人制作之始意，特在述事理、布旨趣而已。而饰之以辞者，欲其润畅焉耳”。可当时的人们却“舍其意而师其词，弃



其词而摹其句。是绘真者不得其人之神俊而徒貌其体肤，又不能得其体肤之完而徒貌其肢节，其於肖也终不得矣”。（《与方思道论文书》）

李梦阳《驳何氏论文书》在总结前人研究风格的基础上，概括出“柔淡、沉着、含蓄、典厚”四种语体风格。

高琦的《文章一贯》，列举了用典的十三种类型，即正用、历用、列用、衍用、反用、活用、设用、借用、假用、藏用、暗用。比元代陈绎曾对用典的分析还要详细。

方以智还谈到了谋篇问题。他说：“文章之先，当知所以为文章者。文章成列，当知为何等之文章。或大或小，或正或奇，或中或偏，是其人皆可，不是其人皆浮逐也。”（《文章薪火》）

唐顺之主张文章要研究本色、且写胸臆。他在《与洪方洲书》中说：“近来觉得诗文一事只是直写胸臆，如谚语所谓‘开口见喉咙’者，使后人读之，如真见其面目，瑜瑕俱不容掩，所谓本色。此为上乘文字。”并在《答茅鹿门知县》中举例说：“今有两人：其一心地超然，所谓具千古只眼人也。即使未尝操纸笔呻吟，学为文章，但直据胸臆，信手写出，如写家书，虽或疏卤，然绝无烟火酸馅习气，但是宇宙间一样绝好文字。其一人犹然尘中人也，虽其专专学写文章，其于所谓绳墨布置，则尽是矣，然翻来覆去，不过是这几句婆子舌头语，索其所谓真精神与千古不可磨灭之见，绝无有也，则文虽工，而不免为下格。此文章本色也。”

明代论文体的集大成之作，当推吴纳的《文章辨体》和徐师曾的《文体明辨》二书。前者论文体计五十七类，后者计一百二十七类。两书所录例文，大都为习见的作品。书前的“序说”，涉及修辞理论的地方颇多。

谢榛的《四溟诗话》(又名《诗家直说》),是汉语修辞学史上继《文则》、《修辞鉴衡》之后论修辞较多的著作。如果说《文则》是第一本偏于论文的修辞法的专著的话,那么《四溟诗话》则是第一本论诗的修辞法的专著。对于仿拟,主张以翻意新奇、造语简妙为主:“凡袭古人句,不能翻意新奇,造语简妙,乃有愧古人矣。”(卷三)对于长篇叙事诗,主张采用“如波涛初作,一层紧于一层”(卷一)的阶进格。认为遣词造句,宁拙勿巧。本书对譬喻、炼字、摹拟、复叠、省略、对仗、集句、倒置、歇后、抑扬等辞格都有所论及。

## 二、清代

清代论及修辞的,集中在下列几部著作上。

顾炎武的《日知录》,主张“辞主乎达,不主乎简”,文章的繁简要视具体情况而定,要“如风行水上,自然成文。若不出于自然而有意于繁简,则失人矣”。并主张不能机械摹仿,否则便会“效《楚辞》者必不如《楚辞》,效《七发》者必不如《七发》。盖其意中先有一人在前,既恐失之,而其笔力复不能自遂。此寿陵馀子学步邯郸之说也”。“《曲礼》之训‘毋剿说,毋雷同’,此古人立言之本”。

魏际瑞的《伯子论文》认为,“善改不如善删,善取者不如善舍”。强调“删削”的重要。当谈到把日月称“居诸”、把兄弟称“友于”的节缩时,认为如果要把它们放入文章中,那简直就是“金瓯玉盏盛狗矢”,极力反对将语言随意割裂的作法。

另外,王船山的《姜斋诗话》、吴景旭的《历代诗话》、赵翼的《陔余丛考》、《瓠北诗话》、钱大昕的《十驾斋养新录》、梁绍壬的《两般秋雨庵随笔》、袁枚的《随园诗话》、俞樾的

《古书疑义举例》、章学诚的《文通通义》、唐彪的《读书作文谱》、刘大槐的《论文偶记》等，这些著作虽然不是专论修辞的，但都比较系统地接触了大量的修辞问题。

#### 第四节 “五四”以后是汉语修辞学的革新期

在我国，虽然早就开始了修辞学的研究，但是科学的修辞学著作的诞生，却是“五四”以后的事情。“五四”以后，出现了一大批修辞学专著，如马叙伦的《修辞九论》，黎锦熙的《修辞比兴篇》，唐钺的《修辞格》，王易的《修辞学》、《修辞学通论》，张弓的《中国修辞学》，宋文翰的《国文修辞学》，徐梗生的《修辞学教程》，陈介白的《新著修辞学》，金兆梓的《实用国文修辞学》等。修辞学已从文学批评、文章学的范围中解脱出来，形成了一门独立的学科。

这时的修辞学的研究，有两种明显的倾向：一种是以模仿西方的修辞学为主，一种是以辑录古人修辞言论为主。前者以唐钺为代表，后者以郑奠为代表。唐钺1923年由商务印书馆出版的《修辞格》是我国第一部全面探讨修辞的专著，他模仿J·C·纳菲尔德的《高级英文法》及佛纳尔德的《表情英语》，综合中国的修辞见解，搜索古汉语的典型用例，把常见的二十七种辞格归纳为五类，“并由它们共同组成了一个修辞系统。这是我国历史上第一个较为全面而科学的体系”。<sup>①</sup> 这五类，

<sup>①</sup> 宗廷虎著：《中国现代修辞学史》，浙江教育出版社1997年12月版，第66页。

其中根于比较的七种，根于联想的三种，根于想象的四种，根于曲折的九种，根于重复的四种。陈望道在《修辞学发凡》中对《修辞格》作了较高的评价：“当时对于修辞学最有贡献的，大家熟知，是一九二三年出版的唐钺的《修辞格》。这本书虽然只是薄薄的一个小册子，所讨论的也不过是本书所谓辞格的一部分，但因找例很勤，说述也颇得当，又是科学的修辞论的先声，对于当时的影响很大。从这本小书出版以后，修辞学便又换了一个新局面。修辞学的成立已经没有人怀疑。……”郑奠的《中国修辞学研究法》，是他20年代在北京大学讲授修辞学的讲义，约七万余字，铅印内部发行。本书除“导言”外，尚有“修辞”、“言文”、“达辞”、“繁简”、“文质”、“骈散”、“命意与措词”等八个专题。“此书既是修辞理论的资料汇编，又有明确的修辞观点，并冠以‘修辞学’的书名，因此，可以说是一本编著兼具的修辞学著作，它对古汉语修辞学研究做出了一定的贡献”。<sup>①</sup>

这一时期的修辞学专著，有专门以古代汉语为研究对象的，如杨树达的《中国修辞学》（1955年改名为《汉文文言修辞学》）；有专门以现代汉语为研究对象的，如汪震的《国语修辞学》。但较多的则是古今融为一体的。

“五四”以后，对古汉语修辞学的研究贡献最大的，当属陈望道的《修辞学发凡》和杨树达的《中国修辞学》及郑奠、谭全基的《古汉语修辞学资料汇编》。

1932年出版的陈望道先生的《修辞学发凡》，建立起一个比较合理的、有一定实用价值的修辞学体系，它和《马氏文

<sup>①</sup> 宗廷虎著：《中国现代修辞学史》，浙江教育出版社1997年12月版，第66~67页。

通》一样都是语言学领域里不同学科的奠基之作，是里程碑式的典著。它把汉语修辞研究从单纯研究修辞格的范围内解放出来，开拓了修辞学研究的新境界，在修辞学史上占有极重要的地位，对系统地研究修辞学有着极为重要的价值。刘大白在《修辞学发凡》初版《序》中说：“在《修辞学发凡》出来以前，诚然已经有了许多同修辞有关的书。……但是以前的那些，固然是不成系统、不能称为修辞学；而《修辞格》一类的书，又不是挂漏不全，或是专举古话文的例证，便是专门贩运外国文上所有的辞格，而不曾把中国各种修辞现象做过归纳工夫的。所以《修辞学发凡》实是中国有系统的兼顾古话文、今话文的修辞学书的第一部。”

1933年出版的杨树达先生《中国修辞学》，是中国第一部系统的独立的文言修辞专著。它深得文字技巧之精髓，不失为一部研究古汉语修辞学最重要的参考书。秦旭卿在《再论杨树达先生的〈中国修辞学〉》一文中说：“他继《续补》（指《古书疑义举例续补》）之后，写出了具有民族形式和科学内容的《中国修辞学》。这就使得古汉语修辞学成为一门独立的科学，摆脱作为经学附庸的地位，最终和传统的语文学（小学）分道扬镳了。……《中国修辞学》是杨氏的创造性学术成果，也是传统的中国语文学向现代科学语言学飞跃的标志。”《中国修辞学》的贡献，李维琦在《修辞学》第五章中说，至少有以下几个方面：“（一）它为古汉语修辞研究提供了科学的方法，即熟悉古籍、掌握材料、集录样例、从中抽出规律，而不是用别人的结论、举汉语的例证敷衍成篇。（二）主要由归纳法得出《中国修辞学》的结论，有与外语修辞学相同的，如双关、曲折、夸张、代用等，证明了这些修辞方式的普遍性；也有为国外修辞学所不及的，如避复、避嫌、别白、参互等，这些论

证，丰富了世界上各民族修辞学的宝库。（三）它不仅为我们列举了修辞样式，同时也告诉我们阅读古书的条例，把二者结合起来，提高了古汉语修辞的实用价值。（四）它屏弃了语法、修辞互相混淆的作法，而把一些语法现象看作修辞手段。不用说错综、颠倒、省略各章，就是合叙、变化两章，实际上也是或者涉及到语法修辞。认识到古人已将语法作为修辞手段，并且有较多、较集中的论述，启迪后人沿着已经开拓的道路行进。”

1980年7月由商务印书馆出版的《古汉语修辞学资料汇编》，汇编了我国传统的修辞学和修辞学史的参考资料，为研究古汉语修辞学和修辞学史提供了极为丰富的宝贵资料。内容包括修辞的一般理论、修辞手法、有关风格的理论和描写、不同文体的修辞问题、修辞批评五个方面，按照时代和作家的先后次序进行编排。郑奠、谭全基先生为今后研究古代汉语修辞学的学者们做出了重视一手资料的榜样，他们的研究方法给我们提供了一种科学的方法，值得我们借鉴。

## 主要参考书目

1. 《古汉语修辞学资料汇编》，郑奠、谭全基编，商务印书馆 1980 年 7 月第 1 版。
2. 《中国修辞学》，杨树达编著，世界书局 1933 年初版。
3. 《修辞学发凡》，陈望道著，大江书铺 1932 年版。
4. 《中国修辞学史稿》，郑子瑜著，上海教育出版社 1984 年 5 月第 1 版。
5. 《古汉语修辞学简论》，赵克勤著，商务印书馆 1983 年 3 月第 1 版。
6. 《修辞学》，李维琦编著，湖南人民出版社 1983 年 10 月第 1 版。
7. 《诗词例话》，周振甫著，中国青年出版社 1962 年第 1 版。
8. 《汉语语法修辞新探》，郭绍虞著，商务印书馆 1979 年 7 月第 1 版。
9. 《古代汉语修辞常识》，赵克勤著，河南人民出版社 1984 年 7 月第 1 版。
10. 《修辞学词典》，王德春主编，浙江教育出版社 1987 年 5

月第1版。

11. 《汉语修辞格大辞典》，唐松波、黄建霖主编，中国国际广播出版社1989年12月第1版。
12. 《中国修辞学史》，周振甫著，商务印书馆1991年6月第1版。
13. 《古代汉语教学辞典》，周大璞主编，岳麓书社1991年6月第1版。
14. 《修辞通鉴》，成伟钧、唐仲物、向宏业主编，中国青年出版社1991年6月第1版。
15. 《汉语修辞学》，王希杰著，北京出版社1982年9月第1版。
16. 《实用公关语言学》，武占坤主编，北京语言学院出版社1996年8月第1版。
17. 《辞格的运用》，陆稼祥著，辽宁人民出版社，1989年6月第1版。
18. 《汉语风格学简论》，王焕运著，河北教育出版社1993年11月第1版。
19. 《现代汉语修辞学》，张弓著，河北教育出版社1993年6月第1版。
20. 《医古文修辞》，王绍曾编著，黑龙江科学出版社1985年10月第1版。
21. 《现代汉语参考资料》（中），胡裕树主编，上海教育出版社1981年第1版。
22. 《修辞学通论》，王希杰著，南京大学出版社1996年6月第1版。
23. 《中国现代修辞学史》，宗廷虎著，浙江教育出版社1997年12月第2版。



24. 《中国古代文体概论》，褚斌杰著，北京大学出版社 1984 年 6 月第 1 版。
25. 《语境学》，刘文义著，河北人民出版社 1996 年 1 月第 1 版。
26. 《比喻论析》，李济中著，河北大学出版社 1995 年 10 月第 1 版。

## 后 记

笔者从事古代汉语教学工作多年，多年前就接触到了古代汉语修辞学。

要说真正较系统、广泛地涉猎古代汉语修辞知识，应该说是1992年6月。当时我参加了《古代汉语百科词典》的编写工作，承担的任务是古代汉语修辞部分。为圆满完成任务，我首先从调查修辞格入手，逐步拓宽，查阅、辑录了大量古代汉语修辞学的资料，为今天的写作打下了较为坚实的基础。

1993年，本人承担了中文系古汉语文字学硕士研究生“古汉语修辞研究”课的教学任务，促使我把过去的资料加以分析归纳，对古代汉语修辞学进行全方位、多侧面的研究，认识进一步深化，并认真写出了《古代汉语修辞学讲义》。

1994年，给本科生讲授“古代汉语修辞”专题课，将原来的《讲义》又加以补充修订，吸收新的科研成果，并对原来的框架进行了调整，写成了《古代汉语修辞学》讲稿。多年来，在承担这门课程的教学过程中，广泛征求同行和学生的意见，不断加以调整完善，这就是今天所看到的《古代汉语修辞

学》的雏形。

1995年，我见到子平同志，谈了关于《古代汉语修辞学》一书的写作设想。他很支持，并提供了一些有关资料，鼓励我把书写好，使我受到了莫大的鼓舞，坚定了把书写好的信心和勇气。

1997年，又开始谋划、编织新的框架，以“切用实用”为原则，以“理论”为指导，用全局观点研究所有的材料，着手全新格局的创制。赵克勤先生说：“研究古代汉语修辞学的任务之一，就是要对古代这些宝贵遗产进行整理，并用古代汉语的丰富语言材料加以印证，从而勾玄提要、审精辨微，使之切用实用。”（《古汉语修辞学简论》，第12页）于是，从“实用”和“理论”两个方面进行尝试，增其旧制、查漏补缺，才有了今天的体系框架和规模。

以上就是书稿诞生过程的大致回顾。那段紧张有序的工作，至今回味起来还是很欣慰的，因为毕竟为此付出过辛苦。惟有耕耘，才有收获；用力勤，则收获丰。

此书从酝酿到成稿，历时七年，其间数易其稿。尽管如此，至今尚有许多不尽如人意的地方，恳请方家及广大读者不吝赐教。这就算是一块引玉之砖吧。古语云：“前修未密，后起转精。”我坚信，随着人们对修辞学认识的深化，定会有更多的精品展现在世人的面前，修辞学的春天就要到来了！

常言道：“饮水思源。”本书之所以有今天，不能忘记那些曾经热心帮助过我、给我创造了机会的人们。河北大学中文系武占坤教授，对我的写作始终给予了热情鼓励，对书稿提出了宝贵的修改意见，并为本书写了热情洋溢的《序言》，子平同志是本书的责任编辑，没有他的鼎力相助，本书也不可能有现在的面貌。我对他废寝忘食、精益求精的敬业精神，十分钦

佩。本书渗透着他的心血和汗水。借此机会，对他们致以深深的谢意，并向所有关心过和正在关心着本书出版的朋友表示由衷的感谢！

作 者

1998年5月10日于河北大学

封面页  
书名页  
版权页  
前言  
目录  
正文