



王廷贤 著

甘肃人民出版社



文言修辞新论



WENYAN XIUCI XINLUN



文言修辞新论

王旭贤 著
江苏工业学院图书馆
甘肃人民出版社
藏书章

图书在版编目 (CIP) 数据

文言修辞新论/王廷贤著. —兰州: 甘肃人民出版社,
2004

ISBN 7-226-03017-9

I. 文… II. 王… III. 文言文 - 修辞 - 研究
IV. H15

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 037514 号

责任编辑: 连凌云

封面设计: 宋武征

文言修辞新论

王廷贤 著

甘肃人民出版社出版发行

(730000 兰州市南滨河东路 520 号)

天水新华印刷厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 8.5 插页 2 字数 210 千

2004 年 5 月第 1 版 2004 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1—1,000

ISBN 7-226-03017-9 定价: 18.00 元

目 录

第一章 修辞杂说	(1)
一、对象和性质	(1)
二、修辞与阅读	(11)
三、修辞与鉴赏	(20)
第二章 溯源探流	(36)
一、修辞辨源	(36)
二、先秦两汉修辞概说	(43)
三、魏晋南北朝修辞概说	(55)
四、唐宋修辞概说	(60)
五、明清修辞概说	(72)
第三章 扶微索隐	(84)
一、用典	(85)
(1) 喻用	(90)
(2) 设用	(94)
(3) 婉用	(96)
(4) 衬用	(97)
(5) 反用	(98)
(6) 讽用	(101)
(7) 夸用	(102)
(8) 暗用	(104)
二、谦敬	(105)
(1) 谦名和尊字	(106)
(2) 谦称和敬称	(112)
三、避变	(125)
(1) 避复	(125)

(2) 避嫌	(128)
(3) 避实	(130)
(4) 避衰	(132)
(5) 避讳	(133)
四、委婉	(136)
(1) 散文的委婉	(137)
(2) 诗歌的委婉	(142)
五、含蓄	(151)
(1) 含蓄由来	(151)
(2) 含蓄与委婉	(152)
(3) 绝句的含蓄	(154)
六、互文	(171)
(1) 先秦两汉的互文	(171)
(2) 六朝以后的互文	(182)
七、错文	(188)
(1) 指称的错文	(189)
(2) 结构的错文	(193)
八、截文	(197)
(1) 绝句的截取	(197)
(2) 古人引经的截取	(199)
(3) 截词	(205)
(4) 截名	(210)
第四章 度长絜大	(212)
一、比喻	(212)
(1) 原比	(212)
(2) 文言比喻的形式	(217)
(3) 先秦诸子里的比喻	(233)
(4) 诗歌的比喻	(235)

二、借代	(244)
(1) 人的借代	(244)
(2) 物的借代	(247)
(3) 事的借代	(248)
(4) 诗词的借代	(250)
三、拟人	(252)
(1) “移情” 拟人	(252)
(2) 绝句的拟人构思	(254)
四、夸张	(256)
(1) 夸张纵说	(256)
(2) 诗歌的夸张	(258)
五、双关	(260)
(1) 双关原委	(260)
(2) 双关的借用	(263)
参考书目	(265)
跋	(267)

第一章 修辞杂说

一、对象和性质

任何学科都规定和明确了它所研究从事的对象和范围。文言修辞是一门古老而又生命力旺盛，实用却不为人注重，积淀深厚但需要总结创新的学科。我国已有几千年运用书面语言的历史，积累了浩如烟海的书面语言材料。尽管古人对书面语言的使用已经炉火纯青，精妙绝伦而又奥博无穷，然而作为一门学科，文言修辞却同伦理学、经学混同莫辨，或与诗话文论错杂荟萃。那么文言修辞的研究对象究竟应该是什么？我们为什么要学习和研究它呢？其实，文言修辞的研究对象不能简单笼统地说就是文言，而是文言里边的文学作品语言，更确切地说是文学作品语言中各种各类，丰富多彩，妙趣横生的修辞现象。文言尽管是我国古代一种主要的书面语言体系，但书面语言并非完全就是文学作品语言。如果我们能把文言中的非文学语言摒弃在外，剩下来的文学作品语言可以用两个字概括：诗文。所谓诗即泛指我国古代诗歌语言，上起诗骚，五、七言古诗，下及各体各类旧诗词曲。所谓文即古代文学散文语言，上溯先秦诸子，史传文学，汉赋骈文，乃至唐宋以来流传至今、脍炙人口、传统典范的各体散文。这是一个古往今来、博大广阔、森罗万象的范围，文言修辞学科尽可在这个天地里纵横捭阖，左右采获。

文言修辞就是研究探讨古诗文语言修辞现象的，要归纳辨别这些修辞现象的形式特征、方法技巧，分析认识这些修辞现象的使用成因、表达作用。比如宋魏庆之《诗人玉屑》卷六，讲到王安石曾经改王仲至诗一事：

王仲至召试馆中，试罢，作一绝，题云：“古木森森白玉堂，长年来此赋文章。日斜奏罢长杨赋，闲拂尘埃看画墙。”荆公见之，甚叹爱，为改作“奏赋长杨罢”，且云：“诗家语，如此乃健。”

此后，论者纷纭，清袁枚就批评荆公安改，认为原作为好，“句最浑成”。后人又为王安石辩解，说“奏罢长杨赋”是王仲至在试馆中只奏完了一首《长杨赋》。荆公改作“奏赋长杨罢”是说奏赋多首，至《长杨》方罢。那么王安石改诗的用意如何？他所谓的“诗家语”、“健”又是指什么？现在从修辞角度看来，王安石提出的“诗家语”其实是指有别于散文语言的诗歌语言。散文语言规范通顺，诗歌语言则受字数韵律限制，可以是跳动简约的。再者古人作诗忌讳熟语套语而追求鲜活新颖，诗歌语言如果太熟习了，就成为老化的语言。于是诗人在造句用语、炼句遣词时试图打破规范，超常搭配，或者调整语序，变换结构，使语言扭掇拗逆，挺拔刚健，这也就是所谓的“健”了。“日斜奏罢长杨赋”是平常习用的语序结构，定语（长杨）在中心语（赋）之前，宾语（长杨赋）在动词“奏”之后，补语（罢）在中心语（奏）之后。这是当时以至至今汉语习常的语序。“日斜奏赋长杨罢”却打破了这个常规语序，让定语远离中心语，让补语远离动词。魏庆之说“倒一字语乃健”，倒一字就使语序错位了，使人耳目一新，别开生面，使老化的语言复活了。杜甫就很擅长使用这种“诗家语”的，“香稻啄残鹦鹉粒，碧梧栖老凤凰枝”（《秋兴八首》之八）正是这样语序错位的诗句，如作“鹦鹉啄残香稻粒，凤凰栖老碧梧枝”则顺当通畅，但诗论家还是说改了“便不

是好句”。“绿垂风折笋，红绽雨肥梅”（《游何将军山林》），“绿垂”也没有“垂绿”通顺，“红绽”总比“绽红”拗口，“读书难字过，对酒满壶频”（《漫成二首》），“难字过”“满壶频”均比“过难字”“频满壶”生硬得多。辛弃疾词“七八个星天外，两三点雨山前”，改作“天外七八个星，山前两三点雨”似乎顺口一些，但总觉俗气多了。像这类“倒一字”读起来有些诘屈聱牙的句子，我们必须从修辞方面分析，从语言的使用成因，语言环境等方面来认识。

宋人葛立方《韵语阳秋》卷三论及诗歌语言时曾说：

作诗贵雕琢，又畏有斧凿痕；贵破的，又畏黏皮骨，此所以为难。李商隐《柳诗》云：“动春何限叶，撼地几多枝。”恨其有斧凿痕也。石曼卿《梅诗》云：“认桃无绿叶，辨杏有青枝。”恨其黏皮骨也。能脱此二病，始可以言诗矣。

所谓“雕琢”，从修辞观点看来，就是锤炼语言，推敲句子，斟酌词语，使诗歌语言艺术化。推敲语言这本来是好的，然而推敲得不恰当，往往会造成负面影响，这就是所谓的“斧凿痕”。“斧凿痕”是指语言的运用做作，不自然。李商隐此联遣词用语是很精工的，以“撼地”对“动春”，“几”对“何”，“多”对“限”，“枝”对“叶”，但明显使人感到是在对对子，是在锤炼语言，有造语的痕迹，失于自然。所以“雕琢”语言，能“雕琢”到“清水出芙蓉，天然去雕饰”，看起来好像毫不费力，脱口而出，但却使人玩味不尽，始为上乘，如李白七言绝句往往即此。所谓“破的”从修辞角度说，就是“写真实”，诗写得切合吟咏对象，语言准确真切。所谓“黏皮骨”是说语言拖沓，拖泥带水，连骨带肉而过于坐实。石曼卿写梅一联，把梅花与桃花、杏花从细微处比较，是很准确的，如桃有绿叶而梅无绿叶，梅有青枝而杏无青枝。观察得很细，不可谓不“真”。但从诗歌语言要

求看，过多的求真，就缺乏灵气，“下笔不浏离”，如同明李东阳所说“其高者失之捕风捉影，而卑者坐于黏皮带骨”。

诗既如此，文当亦然。古人有文笔之说，《文心雕龙·总术》：“今之常言，有文有笔，以为无韵者笔也，有韵者文也。”“笔”即散文，“文”即诗歌。古人为文，有所谓“笔法”，即散文的结构修辞之法。清人李扶九原编、黄绂麟校订的《古文笔法百篇》，即以“笔法”名书。黄氏《自序》曰：“当世操觚家苟不貌袭皮傅，由笔法以几神理，将圣贤未发之秘，儒先欲启之肩，皆得自我以宣泄而推阐之矣。”在黄氏看来，“笔法”不仅仅是为文之法，而且还是一把读书的钥匙，一条治学的门径。借助“笔法”可以考察揆度文章的神理主旨，发明抉摘其微言大义、情致意蕴，这一见解是很高明的。此书选文一反历来以时代先后为序，而以“笔法”为类。实际是把古文修辞特征、为文技法，归为“对偶”“虚托”等二十端，百篇古文类而系之。如其“对偶”，汇聚了对比、比较或衬托手法为要的一些文章。韩愈《原毁》通篇以“古之君子”“今之君子”比列推较“毁”之原委。王禹偁《待漏院记》则以对比手法发端。所谓“虚托”是避实就虚，或虚拟假托的写法。《孔子世家赞》赞孔子，不实道一句，从读孔氏书想其为人，全用托法。《送李愿归盘谷序》，通篇游虚设想，或曰李愿曾为章武节度使，并非隐逸不化者，愿之言非真有其言。“就题字生情”一类的文章，是说紧扣标题一二文字，点染生发而来。《愚溪诗序》通篇就一“愚”字敷衍成文。《喜雨亭记》把“喜雨”之事与“亭”之得名自然绾合在一起而天衣无缝，道出太守与民同喜之情。《可楼记》则从“可”字生情，直论人生观。“一字立骨”类，通篇文章抉其要者，成为文章骨格。

韩愈《送董邵南游河北序》一篇，区区一百五十字。然其中曲折婉转之意，矛盾两难之情，以至文外之旨，弦外之音，并非一般人所能读出。霍松林先生就韩愈削平藩镇的思想主张，董生

沉沦不遇的用人现实，为董生写序的委曲背景，以至为序的体例，作文的布局构思，造语遣词，纤悉发明，曲尽其妙。霍先生是写文章的大家，如果他没有写文章的甘苦，就体会不到韩愈写这篇短序的难处，没有锐敏的修辞眼光和对古诗文的精深博通，就不可能超出一般人，为一篇人人都讲的古文，写出绝妙独到的鉴赏文章。

文言修辞对象已明，似乎这一门学科的性质就确定了，然而未必。文言修辞以古诗文为对象，但它并非是古典文学；它分析研究古诗文修辞现象，但并非是修辞学；它以培养提高古诗文阅读鉴赏能力为目的，但并非是古代汉语。它涉及古代“诗话”“文话”，但并不是古代文论；它讲古诗文的写作技法，也不就是写作学。文言修辞其实是一门边缘学科，它是以上几门学科所及而无能致力者，它选择在这些学科的周边和交汇点上进行，它是这些学科的补充和延伸。文言修辞是一种复杂的、涉及多方面的文言语用现象，认识了解、探讨研究这些现象涉及多方面的知识能力。“修辞以适应题旨情境为第一义”^①，这是修辞学的一个重要原理。何谓文言修辞的“题旨情境”，即古人做诗为文的“题旨情境”，“题旨”就是写作诗文的主意或本旨，“情境”是古人做诗为文的主客观环境，包括古人当时写作此诗此文的时间地点、场合境遇、对象目的，以及古人的出身处境、思想性格、职业修养等等。各种各类、千变万化的修辞现象就是依赖“题旨情境”而发生发展的。比如古人做诗为文是给人看的，这样作者与读者之间就处在一定的关系中，亲近或疏远，同志或异类，长幼或尊卑，诗文之中由此产生了或相嘲谑讽刺，或相反诘发难，或故意夸张，或有意隐讳，或感叹抒情。古人作诗为文既然要适应“题旨情境”，探讨研究古诗文里的修辞现象，也就只能循着“题

① 《修辞学发凡》，上海教育出版社 1979 年版，第 11 页。

旨情境”探讨研究，以“题旨情境”为基础。以“题旨情境”为基础，就必然涉及古人作诗为文的种种背景，以及社会生活，文化历史的各个方面。因此，文言修辞具有如下性质：

首先，文言修辞具有历史遗产的性质。这是文言修辞同现代汉语修辞显然不同的地方。因为文言修辞的对象是古代诗文，而不是活生生反映现实生活的诗文。古代诗文是古人精神活动的产物，是古人留给我们的一份弥足珍贵的精神遗产，是传统文化中的精蕴粹华。今天，我们不仅要建设“物质文明”，还要建设“社会主义精神文明”，而“社会主义精神文明”“不是从天上掉下来的”，也不是社会主义固有的，它是在我们民族的历史发展中，在几千年思想文化的积淀上建设起来的，要建设社会主义精神文明，就必须继承、发扬历史文化遗产。当然，文言修辞自身并非就是历史文化遗产，但是文言修辞学科的天生职责是帮助我们解读、鉴赏古代诗文的，它的功效具有工具性，是我们继承历史文化遗产的有效工具，因此它具有历史遗产的性质。

其次，文言修辞具有审美性质。古代诗文是以书面语言为形式的文学艺术作品，千百年来供人们阅读、鉴赏。人们阅读、鉴赏古代诗文的过程，实际上是一个审美过程，是人们获取审美体验、感受的过程。比如读一首诗，头脑里会出现种种意象，人们会暂时忘却现实生活，进入一种艺术世界，心灵处于一种自由状态，从而产生审美的愉悦。联想是人们获得审美体验的一种心理机制，然而童庆炳先生认为联想有“非审美联想”和“审美联想”的区别，前者与审美体验无关，不能进入艺术世界，从而产生美感，后者是一种控制联想，具有定向性和整体性，联想时是“把它与全诗所规定的整体情境联系起来加以联想，而且我们是按诗所提供的独特情感，定向地进行联想的”。童先生所说的这种“审美联想”的路子在修辞上就是“修辞要适应题旨情境”，现在又从“题旨情境”这条路子联想过去进入审美体验。贺知章

的《咏柳》：“碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦。不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀。”“剪刀”一词是一个意象，我们可以从“剪刀”联想到制造剪刀的铁匠——打铁——炉火；也可以由“剪刀”联想到使用剪刀的裁缝——衣服——颜色等等，这是非审美联想。然而当我们欣赏《咏柳》这首小诗时，不能这样随意地自由联想，对“剪刀”这个词必须从修辞原理入手去理解，即依照原诗从这首诗的“题旨情境”去理解，去联想。原来“剪刀”这个词有它规定的修辞意义：即大自然的造化，神工鬼斧。这里有一个比喻是用“裁缝手中的剪刀”来比喻“二月春风”的。再联系诗人写诗的背景，当诗人看到初春一片片细小精巧的柳叶时，就联想到裁缝手中的剪刀，于是就想到这些柳叶不是裁缝剪裁出来的吗？事实上这些柳叶是大自然的杰作，是春天造就的，于是就用裁缝高超的剪裁技艺来比喻“二月春风”。诗人写诗是一种审美联想，我们读这首诗也要循着修辞的路子，进行“审美联想”，“按照一定的主旨，具有定向选择，沉入整体情境的联想”。按照这种联想，我们就会进入诗所描写的境界中，看到了春风荡漾、柳枝飘拂的春天。陈望道先生在《美学概论》中就曾指出，“譬喻”、“借代”、“双关”、“藏词”等修辞格的美学基础就是具有“联想内容”，属于审美意识的范围之内。

修辞上有“移就”的辞格，有的人扩而大之又立为“移觉”，有的人缩而小之立为“移情”，还有“拟人”、“拟物”，其实这些辞格的美学基础，就是人们解释审美现象，总结审美规律理论中的“移情说”，童庆炳先生称之为“审美移情”，是一种审美体验。陈望道先生说这些辞格“都是发生在情感饱满，物我交融的时候”，它的基本特征是“主客消融，物我两忘，物我同一，物我互赠”^①。修辞格和审美是相通的，只不过辞格是用在诗文的

① 《修辞学发凡》，上海教育出版社 1979 年版，第 119 页。

表达上，后者着眼美的感受罢了。柳宗元《哭连州凌员司马》：“寂寞富春水，英气方在斯。”“寂寞”是柳宗元在凌司马逝后的一种心情、感觉，现在说“寂寞富春水，”是诗人与富春水物我融一，把自己的感情移于富春江上。“相看两不厌，只有敬亭山。”（李白《独坐敬亭山》）“感时花溅泪，恨别鸟惊心。”（杜甫《春望》）“故侵珠履迹，不使玉阶行。”（崔国辅《长信草》）“颠狂柳絮随风舞，轻薄桃花逐水流。”（杜甫《漫兴》）山何以会看人，花怎能溅泪，草又如何故侵履迹，桃花何能轻薄？这都是诗人处于物我相融的境界，把自己的情感移置于外界，在诗人眼里，这桃花、柳絮、山水、花草活跃着象人一样的生命，流动着人的感情。如何从美学的角度分析文言修辞现象，认识文言修辞的规律，如何吸收现代美学的新成果来丰富提高文言修辞学科的内容，拓宽发展文言修辞研究的路子？这是我们应该探索的新课题，但文言修辞所具有的美学性质，与美学的密切关系，则是肯定无疑的。因此，把文言修辞的研究同美学的研究结合起来，这是一条崭新的道路。

第三，文言修辞具有语言的性质。修辞现象是语言实践中的现象，关涉使用语言的各种问题。修辞研究就是研究动态的语言，临时的语言。文言修辞是古人作诗为文时对语言材料调整配置、剪裁加工、提炼熔铸、铺排衬砌的各种手段方式。文言修辞具有与语言体系一样的一些基本属性。比如古人作诗为文是给人看的，是为了表情达意，把自己的一种思想、认识、感觉、意蕴传达给读诗文的人，古人为着提高增强诗文的表达效果而使用的方式手段当然具有交际工具的性质。只不过古代诗文是历史遗产，现在这种交际工具的性质只限于单向，即我们运用文言修辞去阅读、理解古代诗文罢了。

动态语言是对静态语言的运用，文言修辞必然涉及语言的固有因素。比如语音系统的声韵调是经过抽象概括的。古人作诗为

文就非常注意利用声韵调，或平仄错出，或叶音押韵，或调节音节，或利用双声叠韵，造成节奏感强，回环往复，旋律谐调，或抑扬顿挫种种变化。

语法因素更是古诗文中修辞处处用得着的。据说，欧阳修写了《相州昼锦堂记》，开头是，“仕宦至将相，富贵归故乡”，文稿送出之后，他感到句子里应加两个“而”字，作“仕宦而至将相，富贵而归故乡”为好，于是派人飞骑追回修改。为什么欧阳修认为开头这两句加上“而”字才好呢？乍看起来“而”字不过是一个虚词，没有什么实在意义，只有一些语法意义，加不加“而”字句义似无多大改变。但古人为文大家其实是很看重虚词的，说“虚字其情性”，有些言外之意就是通过虚词的使用传达出来的。原来欧阳修这篇文章开头一段，是要形容描摹当时人们对富贵荣华与困窘穷厄的心态观念的，认为一旦富贵得志，就该荣归故里，衣锦还乡。这两句不加“而”字，句子显得紧凑严密，给人的感觉好像是从正面说来，同意这种“人情之所荣”似的。其实恰好相反，这篇文章正是要讲这种“夸一时而荣一乡”的微不足道。加上“而”字，文气就缓和舒展得多了。“而”又是一个转折连词，转折之中又包含了作者很多意思，需要我们去揣摩领会，似乎有一些讽意，把那些一朝发迹，位及将相而衣锦荣归人得意忘形的神态传达了出来。欧阳修给文章加“而”的过程，不就是他运用语言固有因素的修辞过程吗？

第四，文言修辞具有文学的性质。文言修辞现象主要是古诗文里边的修辞现象，而古代诗文就是地地道道的文学作品，古诗文的语言就是文学作品语言，文言修辞现象也就是文学语言现象。

文学语言的本质是什么？这是文论家和语言学家都缠夹不清的一个问题。文论家总是过多地从文学方面理解文学语言，而忽视了文学语言作为一般语言的本质；语言学家却又从语言方面认

识文学语言，如从语义学、语用学方面，而不注意从文学语言作为文化的载体，作为社会审美意识的载体，这种特殊方面的本质去认识文学语言。文言修辞的边缘性、文学性就是建立在文学语言的文学与语言的不可分、不可偏废之上。《诗经》六义：风、雅、颂、赋、比、兴。古人说解“六义”的，都是把修辞与文学结合着说的。即就是今天，如果我们简单地说“风雅颂”是诗体，“赋比兴”是修辞，比如把“比”当作比喻，就不免肤浅简单了。要真正理解“六艺”必须从古代文化通观、社会情境、社会通观的修辞眼光去认识，不能简单地像分析句子、辞格那样。因为文学语言不是单纯的符号，而是一种积淀着人们社会意识与审美意识的有趣味的符号系统。唐司空图《二十四诗品》所论“雄浑”、“纤秾”、“含蓄”、“豪放”、“绮丽”、“洗炼”、“自然”、“典雅”等等，就不能简单地说这是诗歌语言风格问题。这是一些内涵混沌不清而又极其丰富复杂的概念，有时确实与语言的使用有关，有一些修辞手法在里面，但更多的是文学创作、文学鉴赏，很难分清，也不必分清。

文学语言本质特征是形象，所以也是形象语言。形象语言是能引起人想象、联想，使语言所描摹的事物、环境、人物在头脑中产生了形象的一种语言。中国古代诗论讲究“意境”，“意境”是由“意象”组合的，而“意象”就是用形象语言描述的。运用修辞手法，可以使不具意象的事物或抽象概念具有意象。“剪不断，理还乱，是离愁。”（李煜《相见欢》）“岁寒，然后知松柏之后凋也。”（《论语·子罕》）“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”这些诗句文句里讲的是一些抽象事物，或者是一种道理。若用普通语言说明这些事物和道理，就成了议论语言不是文学语言，失去了形象。

二、修辞与阅读

修辞的涵义有三：修辞现象、修辞活动和修辞学。就修辞活动和修辞学来说，我们可以提出一个问题：修辞究竟是用来干什么的？对这个问题，目下流行的修辞著作都有回答。有的说是用来“修饰文辞”^①、“调整或适用语辞”的，有的说是为了“说话或作文章”^②的，有的说是“指导人们取得好的表达效果”^③的，也有的说是“提高语言表达效果”^④的，还有的说修辞“将告诉我们如何调整或修饰语言，才能把语言运用得更清楚，更明白，更生动，更有力”^⑤。所有这些回答大同小异，就是都着眼于“说话”“写文章”，都是从“表达”这一方面来认识说明修辞的目的或功用的。当然，这些说法不能说不对，但我觉得只对了一半。其实修辞不仅仅是为了“说话”“写文章”，它还有更为重要的一面，就是“听话”“阅读文章”，我们不仅要从“表达”这一方面认识修辞，更要从“理解”这一方面认识修辞。如果说认为现代汉语修辞以“说话”“写文章”为目的只是对了一半的话，认为文言修辞也是为了“说话”“写文章”，就全然不对了，因为我们今天是不拿文言这种书面形式写文章的。

长期以来，我们的语文学、语文教学以至语文研究似乎有一些失误，或者是一个偏颇吧。什么失误？什么偏颇？这就是重

① 陈望道《修辞学发凡》，上海教育出版社 1976 年版，第 1 页、3 页。

② 张志公《修辞概要》，上海教育出版社 1982 年版，第 3 页。

③ 吴士文《修辞讲话》，甘肃人民出版社 1982 年版，第 3 页。

④ 《语法与修辞》，广西教育出版社 1987 年版，第 239 页。

⑤ 程希岚《修辞学新编》，吉林人民出版社 1984 年版，第 1 页。