

散文艺术表现新探

劫生

厦门大学出版社

〔闽〕新登字09号

散文艺术表现新探
劫生著

厦
门
福
建

出版发行
书店经销
刷厂印刷

开本 850×

5.75 印张 136 千字

1992 年 4 月第 1 版

1992 年 4 月第 1 次印刷

印数：1—5000 册

ISBN 7-5615-0485-3

I·32

定价：3.20 元

序

我国对文学表现手法的研究，源远流长。早在先秦时期，孔子就指出，“情欲信，辞欲巧”，“言之无文，行而不远”。这里的“巧”与“文”就含有对表现手法运用的意思。到了西汉，“文”与“学”分开，对文学及其表现手法的认识更清楚了。魏晋南北朝时期，曹丕的《典论·论文》，陆机的《文赋》，钟嵘的《诗品》，尤其是对陆机的《文心雕龙》，对文学及其表现手法的研究更为深入。隋唐五代以后，又产生了诗话、词话、文评、曲语之类专门性的著作，使研究渐走渐深。这些理论，有一个突出的特点，就是对文学表现形式作综合的研究，也就是把声律、字法、词法、句法、章法、笔法、辞格、文体和风格等方面结合起来研究。我们把这种对文章表现形式作综合研究的学问叫做辞章学。我国古代辞章学的理论遗产，十分丰富，影响深远。惜乎未作系统的科学的整理。近年，我国对辞章学的研究有了新的开拓。胡生同志的《散文艺术表现新探》是对这方面研究的成果。

本书融汇古今中外，把修辞学、文章学、文艺学、创作论等结合起来研究，阐明文学的有关表现手法，如象征手法、意识流手法、布莱希特戏剧体系人像展览结构等现代派文学的若干表现手法，对辞章学的某些方面作了新的开拓。例如作者在“借景抒情与积极修辞”一节中，论述比喻、叠字、摹状、拟人、映衬、排

比、示现等修辞格的运用与借景抒情表现手法的关系；在“因事缘情手法”一节中，作者又把复叠、映衬、顶真辞格与因事缘情手法联系起来进行研究；在“散文中的传统象征手法”一节中，作者则论述了咏物散文、借景抒情散文、寓言体散文诗对“以比喻为基础的象征辞格”扩大运用的一般规律；在论述象征主义手法特点的各节中，作者又以波德莱尔《巴黎的忧郁》、鲁迅的《野草》以及我国其他现、当代文学名篇为例，论述象征主义散文对“以比喻为基础的象征辞格”之外的各类象征辞格运用、扩大运用的一般规律。书中各节文章，纵横交错，从不同角度阐述了辞章学的几个问题。

作者提出“因事缘情”手法是散文“形散神不散”的关键。作者认为，各种文学体裁运用“因事缘情”手法都能使结构“形散神不散”。布莱希特戏剧特有的人像展览结构特点和议论、抒情因素、“布”剧的间离效果，与布莱希特在自己的戏剧中运用因事缘情手法有直接关系。小说运用“因事缘情”手法，抒写抒情主人公的流动意识，就是表现抒情主人公清晰流动意识的东方“意识流手法”，这种手法和表现无逻辑的混乱意识、表现下意识的、没有相对完整情节的西方“意识流手法”有明显的区别。

本书又一个突出的特点，就是每节有相对的独立性，又互相联系，构成一体。例如“象征主义手法”和“传统象征手法”特点的论述建立在“以比喻为基础的象征辞格”立论的基础之上；对“象征主义手法”特点的论述，是在论述了“传统象征手法”特点之后。这样，就使论述逐步深入，形成自己的体系。

本书作者长期从事教学。这些文章，就是作者教学实践的总结和升华。这就构成了本书的第三个特点：既有理论性，又有实用性。本书的出版，对于从事修辞学教学，文章学、写作学教学和散文教学的同志，都有一定启发作用。

我希望作者在此书出版之后能继续进行这方面综合的研究，为建立、繁荣汉语辞章学作出更大的贡献。

中国文学语言研究会副会长 郑颐寿

1989年春于福建师大

目 录

序	郑颐寿 (1)
引言	(1)
一、借景抒情与积极修辞	(2)
二、铺陈手法与章句上的辞格	(16)
三、以比喻为基础的象征辞格及其在篇章中的扩大运用	(36)
四、散文中的传统象征手法	(67)
五、特别格式象征辞格	(82)
六、用某个具体事物代替某种特殊意义的象征辞格	(100)
七、与通感兼用的各类象征辞格	(108)
八、因事缘情手法	(125)
附录	(167)
后记	(172)

引 言

在众多文学表现手法中，一些抒情手法，实际上是文学作品直接运用或扩大运用某些积极修辞格的结果。例如，散文借景抒情手法，实际上是散文作品直接借助摹状、叠字、比喻、拟人、排比、映衬、示现等同类或异类积极修辞格的连用，描绘抒情对象的结果；散文铺陈手法，是散文作品借助反复、排比、错综、对偶、层递、顶真等章句上的积极修辞格，单独运用或连用这些异类积极修辞格，直接描绘抒情对象的结果。传统象征手法，是文学作品直接运用或扩大运用“以比喻为基础的象征辞格”的结果；而象征主义手法，则是文学作品扩大运用区别于上述修辞格的另一种以比喻为基础的“特别格式象征辞格”，或直接运用、扩大运用“用某个具体事物代替某种特殊意义的象征辞格”，或直接运用、扩大运用“与通感兼用的各类象征辞格”的结果。最早广泛运用于散文，后来运用于布莱希特戏剧、运用于受“布”剧影响的戏剧，以及运用于诗歌和东方意识流小说中的因事缘情手法，实际上是文学作品扩大运用复叠、映衬、顶真等修辞格的结果。本书试图从散文借景抒情手法、散文铺陈手法、文学作品中的传统象征手法、象征主义手法以及广泛运用于不同文学体裁作品中的因事缘情手法入手，论述上述观点，探讨散文运用有关抒情手法的规律和特点。

一、借景抒情与积极修辞

陈望道先生在《修辞学发凡》中，把表达的法式分成“记述的表达”和“表现的表达”两种。由此出发，也把修辞手法分做“消极修辞”和“积极修辞”两大分野⁽¹⁾。他指出：“记述的表达以平实地记述事物的条理为目的，力避参上自己个人的色彩。常以实事求是的态度，精细周密地记录事物的形态、性质、组织等等，使人一览便知道各个事物的概括的情状。其表达的法式是抽象的、概念的、理知的”，他认为“消极修辞”的作用，在于使“想要表达的表达得极明白，没有丝毫的模糊，也没有丝毫的歧解”，认为“消极修辞”的特征“是抽象的、概念的”、“必须处处同事理符合”。这就是说，“消极修辞”适用于“记叙的表达”所描绘的“记叙的境界”，适用于强调客观地记叙事物的条理，客观地记录事物的形态、性质、组织等特征。陈望道先生又指出：“表现的表达是以生动地表现生活的体验为目的”，“其表达的法式是具体的、体验的、情感的”；他认为，作为与“消极修辞”相互依存的“积极修辞”，其作用则在于“注意在积极的方面，要它有力，要它动人”；认为“积极修辞”的特征“是具体的、体验的”。这就是说，“积极修辞”适用于“表现的表达”所描绘的“表现的境界”，适用于强调“参上个人的感情色彩”。杜高印同志在《试论修辞的两大分野》一文中⁽²⁾，也对“消极修辞”和“积极修辞”特点之异同作了较为全面的比较。他同样指出“消极手法侧重在理解，积极手法侧重在

情感”，指出“消极手法采用逻辑思维，在认识过程中剔除具体的感性材料，透过现象认识事物的本质。”；而“积极手法以形象思维为思维方式”、“它用具体的语辞表达出来，目的在于‘生动地表现生活的体验’，以情动人”。陈望道先生在《修辞学发凡》中还认为，“记叙的境界”和“表现的境界”是描述的三种境界中最主要的两种境界，并且引用了《文心雕龙·体性》篇“情动而言形，理发而文见”两句作论据。这里，“情动而言形”一语，应包括这样的内容：作者感情激动时，脑海中难免浮现出激发他激动情绪对象的形象，忍不住要把它描绘出来。换一个角度，也可以这样说：文学作品中被具体、生动、形象地加以描绘的事物、景物、对象，很自然地都带上作者的某种主观感受、主观情绪。积极修辞格是“积极修辞”手法的重要内容，它具备“积极修辞”手法的一切特征。文学作品运用“积极修辞格”，有助于提高语言的表达效果，有助于作者把自己“体验的想象的真感实觉直录下来”，有助于作者把自己对生活的感受表达得“更有力、更动人”，有助于强调抒发抒情主人公个人的主观感受。作者想在文学作品中把被描绘对象表现得更具体、生动、形象、感人，使之能寄托自己的主观感受，最简便的方法，就是运用“积极修辞格”。散文作品合理运用积极修辞格，描绘抒情对象，可以帮助散文作者把自己生活体验和想象的种种主观感受，通过被描绘对象得到具体、生动、真实、形象的表现，可以帮助散文作者把自己生活体验和想象的种种主观感受，艺术地再现于读者面前。散文借景抒情、铺陈手法离不开积极修辞格。积极修辞格的运用，是散文借助被描绘的景物、事物等对象，把作者对生活的体验和想象的种种主观感受具体化、生动化、形象化的重要手段。

借景抒情手法是散文创造意境、抒发感情的重要辅助手段之

一。这种表现手法在散文中运用，从写景入手，融情于景，因情立意。作品借散文中富有诗意的画面，激起读者的强烈感受，达到抒情目的。

散文借景抒情，主要借助于积极修辞格的连用，包括对同类和异类积极修辞格的接连使用⁽³⁾。在具体散文中，作者往往把同类积极修辞格和异类积极修辞格的接连使用结合起来，描绘一幅画面，或突出画面某个景物的特征，达到借景抒情的目的。

例如谢璞的《珍珠赋》⁽⁴⁾；描绘洞庭湖畔无边无际的田野时，这样写道：

那沉甸甸的稻谷，象一垄垄金黄的珍珠；炸雷吐絮的棉花，象一厢厢雪白的珍珠；婆娑起舞的莲蓬，却又象一盘盘碧绿的珍珠。

这段文字中，作者把稻谷比成“金黄的珍珠”，把棉花比成“雪白的珍珠”，把莲蓬比成“碧绿的珍珠”，连续三次运用珍珠的比喻；每种作物的色彩不同，作者写稻谷是“金黄”的，棉花是“雪白”的，莲蓬是“碧绿”的，三次连用摹色辞格；每个比喻句分别包含叠字“一垄垄”、“一厢厢”、“一盘盘”；上述比喻、摹色、叠字的连用，分别出现在三个排比句中。这样，这段文字，分别以比喻、摹色、叠字等同类辞格的连用和这些辞格与排比等异类辞格的连用相结合，描绘了洞庭湖畔无边无际田野画面的景色，抒发了作者赞美洞庭湖畔农业大丰收景象的情感。

再如，巴金的《海上日出》概括描绘作者经过北非红海时看到的日出图景，这样描绘第一幅日出图中正离开海平面的太阳：

果然，过了一会儿，在那里就出现了太阳的一小半，红是红得很，却没有光亮。这太阳象负着什么重担似的，慢慢儿，一步一步地，努力向上面升起来，到了最后，终于冲破了云霞，完全跳出了海面。那颜色真红得可爱。一刹那间，

这深红的东西，忽然发出夺目的光亮，射得人眼睛发痛，同时附近的云也增添了光彩。

这里，作者写太阳由“红”得很到变为“深红”的颜色，从没有“光亮”到变得“光亮”的变化过程，连用了摹写视觉特征的摹色辞格；描写太阳上升过程“负着什么重担似的”，“一步一步地”，最后“跳”出了海面，连用了拟人辞格。摹色、拟人辞格的连用，从正面突出日出图中太阳的特征，表达了作者向往光明、追求光明的强烈愿望。

散文借景抒情，描绘一幅画面或突出画面某个景物的特征，往往根据作者抒情的需要，灵活地把某种同类积极修辞格的连用和若干异类积极修辞格的连用结合起来，而很少单独连用某种同类积极修辞格。

散文中用借景抒情手法描绘的对象，一般是自然界的景物。当作者运用抒情手法，以同、异类积极修辞格的连用，描绘自然界一幅画面、或突出自然界景物某方面的特征时，往往是情感激越的时候。这时，由于作者在所描绘对象中不同程度地融进自己的主观感受，就使被描绘对象成为文学作品中的典型，而不再是生活中的客观图景了。

游记、参观体散文和写景散文中被描绘的景物，是现实生活中的实际对象，如果作者在这类散文中写景状物，却不能连用某种、某几种积极修辞格，致使客观记叙表述对象的消极修辞起主要作用，那么，被描绘对象就很难体现作者抒情的主观倾向，只会表现出被客观描绘的特点。例如叶圣陶《记金华的两个岩洞》，全文被描绘的景物几乎都没有借助积极修辞格的，因而消极修辞在作品中起了主要作用。这篇游记体散文客观描绘景物的特点十分突出。反之，游记、参观体散文描绘景物，如能借助借景抒情手法，根据作者抒情需要，连用同、异类积极修辞格，突

出一幅画面，或突出画面某个景物的特征，那篇作品就不同程度地融进了作者的主观感受。朱自清《桨声灯影里的秦淮河》本是一篇游记体散文，由于作者在描绘秦淮河夜晚灯光变幻之下的一幅幅夜景时，大量连用多种异类积极修辞格，作品中被描绘的夜景大都成了抒情为主的画面。这篇散文中所有借景抒情的画面，共同抒发了作者流连秦淮河历史陈迹的情感，给被描绘的秦淮河自然景观，打上作者浓郁的主观情感色彩。游记、参观体散文中借景抒情的画面如果成为作品的主体，那篇散文就成为抒情为主的散文。朱自清游记体写景散文《荷塘月色》，主体景物是变换荷塘月色和月下荷塘两个角度的荷塘夜景。作品在描绘荷塘夜景时，以积极修辞格的连用，突出荷花、荷叶等景物的特征，准确抒发了作者不满当时黑暗现实，追求自然美，得到片刻安宁时淡淡的喜悦和回到现实后淡淡的哀愁的情绪，突出了作品的中心，使这篇游记体写景散文，成了抒情为主的散文。

一般地说，散文借景抒情，描绘一幅画面，或突出画面某个景物的特征，连续使用某种同类积极修辞格或连续使用各种异类积极修辞格的次数越多，被描绘对象的形象就越鲜明、具体，越生动可感，抒情主人公“我”或“我们”融进被描绘对象的感情就越丰富，给那篇作品带来的抒情色彩就越浓。朱自清的散文《春》、《绿》等，运用借景抒情手法，连用同、异类积极修辞格的次数之多，十分突出，抒情色彩尤其浓郁，堪称现代借景抒情散文的优秀典范。

借景抒情手法不论在写景散文中，还是在写人记事散文中运用，一般都要指出被描绘对象的地点、时间；而运用传统象征手法或象征主义手法的纯借景抒情散文，却大多不具备这一特点。

散文运用借景抒情手法，常常要借助摹状、叠字、比喻、排比、拟人、映衬、示现等积极修辞格。

散文写景，很少不用摹状辞格。摹状辞格包括摹声、摹色、摹形等辞格⁽⁵⁾，是散文借景抒情常用的积极修辞格。这种修辞格，把作者描绘对象的特征，通过作者的感觉，包括嗅觉、视觉、触觉、听觉、直觉等知觉具体化、形象化，从而寓托作者的感情。散文运用摹状辞格描绘画面景物，可以给被描绘对象带来抒情因素。例如峻青《瑞雪图》描绘积雪近景，就连用了摹状辞格：

看近处，那些落光了叶子的树木上，挂满了毛茸茸亮晶晶的银条儿，那些冬夏常青的松树和柏树上，挂满了蓬松松沉甸甸的雪球儿。

这幅由“落光了叶子的树木”和“冬夏常青的松柏”组成的画面，前者的积雪成“银条儿”，给人以“毛茸茸”的触觉和“亮晶晶”的视觉；后者的积雪成“雪球儿”，给人以“蓬松松”、“沉甸甸”的直觉。作品以摹形辞格“毛茸茸”、“蓬松松”、“沉甸甸”和摹色辞格“亮晶晶”，写出人对积雪覆盖下的树的感觉。摹状辞格的连用，使作者笔下北国自然界雪景成了灿灿闪烁的艺术形象，表达了作者对北国瑞雪风光无限喜悦的心情。刘白羽的《长江三日》等抒情散文，也大量连用色彩斑斓的摹色辞格，描摹抒情对象，寄托作者热情奔放的感情，很有特色。

散文借景抒情，常运用叠字辞格。叠字辞格的运用或如摹状辞格，把客观对象的声音、色彩、形状、味道、给人的感觉、直接的印象等特征，加以强调、渲染，从而增强散文画面的抒情浓度。朱自清《荷塘月色》有一段文字这样描写荷塘的荷叶：

曲曲折折的荷塘上面，弥望的是田田的叶子。叶子出水很高，象亭亭的舞女的裙。

“曲曲折折”强调荷塘弯曲的状态，“田田”从广度上渲染荷叶接连一片的样子，“亭亭”从高度上描状荷叶站立的姿态。用如摹状辞格叠字的连用，增强了这幅画面的抒情浓度。

叠字的运用有时从数量上增浓画面的抒情浓度。例如冰心的《樱花赞》，描写金泽罗香山上最璀璨的樱花时写道：

这樱花，一堆堆，一层层，好象云海似的，在朝阳下绯红万顷，溢彩流光。

“一堆堆”，以由几百朵几千朵樱花组成的“堆”的量词的叠用，极写樱花的浓密程度；“一层层”量词的叠用，从樱花堆构成的樱花高低层次角度，写出樱花数量之多。这里，叠字的连用，从数量上显示了作者对金泽罗香山似海繁花所寄托的无限深情，热烈赞颂樱花般璀璨的日本工人友谊。

散文运用借景抒情手法，经常借助比喻辞格。比喻辞格以人们常见的、容易理解并具有相似点的事物打比方，使被描写事物的形象更生动鲜明，更突出。

散文用比喻描绘借景抒情画面的方式很灵活。有时，作品连用明喻，分别描绘同一画面的不同景物。例如上边所引《珍珠赋》描绘洞庭湖畔田野风光的一段文字，作者连用“珍珠”的明喻，描绘由稻谷、棉花、莲蓬组成的画面，表达自己为眼前丰收景象无限喜悦的心情。

有时，作者大量连用明喻，突出画面某个景物的特征。朱自清的《绿》正是这样描写瀑布潭“绿”的特点：

那醉人的绿呀！仿佛一张极大极大的荷叶铺着，满是奇异的绿呀。我想张开两臂抱住她；但这是怎样一个妄想呀。

——站在水边，想到那面，居然觉着有些远呢！这平铺着、厚积着的绿，着实可爱。她松松的皱缬着，象少妇拖着的裙幅；她轻轻的摆弄着，象跳动的初恋的处女的心；她滑滑的明亮着，象涂了“明油”一般，有鸡蛋清那样软，那样嫩，令人想着所曾触过的最嫩的皮肤；她又不杂些儿尘滓，宛然一块

温润的碧玉，只清清的一色——但你却看不透她！我曾见过北京什刹海拂地的绿杨，脱不了鹅黄的底子，似乎太淡了。我又曾见过杭州虎跑寺近旁高峻而深密的“绿壁”，丛叠着无穷的碧草与绿叶的，那又似乎太浓了。其余呢，西湖的波太明了，秦淮河的水也太暗了。可爱的，我将什么来比拟你呢？我怎么比拟得出呢？大约潭是很深的，故能蕴蓄着这样奇异的绿；仿佛蔚蓝的天融了一块在里面似的，这才这般的鲜润呀。——那醉人的绿呀！我若能裁你为带，我将赠给那轻盈的舞女；她必能临风飘举了。我若能挹你为眼，我将赠给那善歌的盲妹；她必明眸善睐了。

作者把瀑布潭的绿比成“极大极大的荷叶”，“少妇的裙幅”，“初恋的处女的心”，“最嫩的皮肤”，“温润的碧玉”，“蔚蓝的天融了一块”，“舞女的彩带”，使盲女“明眸善睐”的眼——一口气用八个明喻，描状瀑布潭全景中梅雨潭“绿”的特点，突出梅雨潭“绿”的极不平常，准确表达自己对梅雨潭“绿”的惊诧感受和一往深情的迷恋程度。

有时，作品以画面为整体，用大量的明喻加以描写。例如朱自清《春》的结尾，作者写道：

春天象刚落地的娃娃，从头到脚都是新的，它生长着。

春天象小姑娘，花枝招展，笑着，走着。

春天象健壮的青年，有铁一般的胳膊和腰脚，领着我们上前去。

作者在这里把春天景色作为整体，以“刚落地的娃娃”、“小姑娘”和“健壮的青年”的接连比喻，赞美春天充满生机，有无限的生命力。

有时，作品以明喻和暗喻的连用，描绘画中的不同景物。例如，碧野《天山景物记》这样描写天山雪峰：

蓝天衬着矗立的巨大雪峰，在太阳下，几块白云在雪峰间投下云影，就象白缎绣上了几朵银灰的暗花。那融化的雪水从峭壁断崖上飞泻下来，象千百条闪耀的银链。这飞泻下来的雪水，在山脚汇成冲激的溪流，浪花往上抛，形成千万朵盛开的白莲。

作者把白云投射山峰间的云彩比成“白缎上绣了几朵银灰的暗花”，把从峭壁断崖上飞泻下来的雪水比成“千万朵闪耀的银链”，把溪流上的浪花，暗喻成“千万朵盛开的白莲”。作品以明、暗喻的连用，描绘天山雪峰画面的不同景物，表达作者对天山雪峰美丽风光的赞叹。

有些散文作品以比喻和摹状辞格的连用，描绘画面的景物。例如峻青《海滨仲夏夜》描绘傍晚海边景色的第一幅画面，这样写道：

夕阳落山不久，西方的天空，还燃烧着一片桔红色的晚霞。大海，也被这霞光染成了红色，而且比天空的景色更要壮观。因为它是活动的，每当一排排波浪涌起的时候，那映照在浪峰上的霞光，又红又亮，简直就象一片片霍霍燃烧的火焰，闪烁着，消失了。而后面的一排，又闪烁着，滚动着，涌了过来。

这是一幅由天空、大海、波浪组成的画面。作者描绘由燃烧着“桔红”色晚霞的天空和染成“红”色霞光的大海构成的画面，突出浪峰上的霞光又“红”又“亮”的特点，都连用了摹声辞格；而描写霞光象“霍霍”燃烧的“火焰”，则把摹声辞格和明喻连用。同类摹状辞格的连用，摹状辞格与异类辞格比喻的连用，共同表达作者对海滨仲夏夜晚美丽景色的赞赏。

比喻有时还和其他多种异类积极修辞格连用，共同突出一幅画面某个景物的特征。例如孙荪的《云赋》，描绘作者在仲夏日

准备坐飞机之前、天空下了一个多小时雨以后的景色：

这时的乌云已经弹尽粮绝，几小时以前乌合起来的兵马，现在是丧魂落魄，溃不成军，大有不堪收拾之状了。只见狼奔豕突，顷刻间纷然瓦解，无影无踪。太阳东山再起，君临上界，天晴了。

作者把乌云暗喻为“兵马”，把几小时前的乌云和现在的乌云加以对比，原来是“乌合起来的”，现在表现出“不堪收拾”之状；比拟现在乌云的样子是“弹尽粮绝”、“丧魂落魄”、“溃不成军”；还以奔“狼”、突“豕”借喻乌云——同类辞格借喻的连用，比喻辞格和映衬、比拟（拟人）等异类积极修辞格的连用，形象地描绘了画面主要景物乌云在太阳反攻之前退却的神态，突出了仲夏日雷阵雨前后天气剧变的自然现象，抒发了作者热爱大自然的美好情感。

散文借景抒情，常常把比喻放在排比或排比的错综⁽⁶⁾句中，以比喻和排比的连用，或比喻和排比错综的连用，从章句上壮大语势，强化被描绘画面的抒情浓度。本章开头所引谢璞的《珍珠赋》描绘洞庭湖畔景色的段落，就分别把三个明喻放在三个排比句中，描绘同一个画面的三个不同事物。而刘白羽《长江三日》对巫山十二峰景色的描绘，则把明、暗喻分别放在三个排比句中。作品写道：

突然的是深灰色石岩从高空直垂而下浸入江心，令人想到一个巨大的惊叹号；突然的是绿茸茸的草阪，象一支充满幽情的乐曲；特别好看的是悬崖上那一堆堆给秋霜染得红艳艳的野草，简直是满山杜鹃了。

这里，作者把“石崖”暗喻为“惊叹号”；把“野草”暗喻为“杜鹃”；把视觉可以看见的“草阪”移到听觉来表现，把“草阪”比成充满幽情的“乐曲”——两个暗喻和一个与通感兼用的