

第二章 對偶的起源與定義

第一節 對偶的形成

對偶很早就已存在於我國的文字記錄之中，無論是在殷商的甲骨卜辭¹，或是在先秦的文章、詩歌，對偶形態的文字表現並不令人感到意外。劉勰在《文心雕龍》中的麗辭篇，開宗明義就提出：

造化賦形，支體必雙，神理為用，事不孤立。夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對²。

認為上天在賦予萬物生命形體時，肢體必然是成雙成對的，一切自然的運行都是以「雙」、「對」作為基礎，所以人在作文運思時，也就自然地使各種想法兩兩配合，最後自然形成對偶。在這裡，劉勰將對偶的形成與起源，都一併歸結為對自然界現象的一種再現，也就是對偶起源於對自然界中對稱平衡現象的模仿，以及文學中的對偶是自然而然形成的。但是，從自然形象到人為文學，這種對稱均衡的美感經驗如何轉化成文學中的對偶，劉勰並未深論。畢竟，文學主要以文字作為媒介，與造形藝術使用線條、色彩直接呈現對稱平衡的美感相較之下，多了一層限制。這種說法非常籠統、寬泛，並未能解決中國文學中對偶何以形成的原因。

討論對偶的起因與形成，現代學者一般均主張多元因素的共同影響。如范文瀾在《文心雕龍註》中認為對偶源於四點：一是人心之聯想、二是便於記憶、三是利於舉證、四是好趨均平³。

黃慶萱在《修辭學》一書中則是以客觀因素，源於自然界的對稱；主觀因素，是由於美學、心理學的原理以及漢語的特性等綜合觀點來說對偶的起源⁴。

張仁青在《駢文學》中論述駢文產生因素時提出六端：一是「受自然界事物奇偶相對之啟發」、二是「觀念聯合之作用」、三是「社會及時代之需要」

¹ 學者黃慶萱在其《修辭學》（台北：三民書店，2002.10）一書中談到對偶時，即從「對貞」說起：「在殷虛卜辭中，可以發現初民們已有使用駢語的習慣，那就是甲骨文學家所謂的『對貞』了。」（頁595）大陸學者李蹊也有相同的論點：「從文章語言的角度講，中國最早的散文甲骨文中，也已經出現了對偶的句子：，這種正反兩面的推測，即對舉或對應的句子乃是偶儷句的雛形。」（《駢文的發生學研究——以人的覺醒為中心之考察》，北定：河北大學出版社，2005，頁46）。

² 梁、劉勰撰，周振甫著：《文心雕龍今譯》（北京：中華書局，2005），頁317。

³ 范文瀾：《文心雕龍註》（北京：人民文學出版社，1998），頁590。

⁴ 黃慶萱：《修辭學》（台北：三民書店，2002.10），頁591。

、四是「文章本身之需要」、五是「人類愛美之心理」、六是「中國語文之恩賜」⁵。而修辭學者蔡宗陽亦引此說為其「對偶產生之主因」⁶。

孫光萱在《詩歌修辭學》一書中，則認為對偶實質上是中國「語言、思維方式和藝術三位一體的結晶」⁷。

茲就上列四位學者所提出的各種對偶形成因素為基礎，以各個成因被提到的次數多寡為依據，歸納為以下幾點：

（一）、源於聯想

認為「聯想」是對偶形成原因之一的，有范文瀾、黃慶萱、張仁青三人。范氏「起於人心之聯想」的說法，非常簡略，僅以：

原麗辭之起，出於人心之能聯想。既思「雲從龍」，類及「風從虎」，此正對也。既想「西伯幽而演易」，類及「周旦顯而制禮」，此反對也。正反雖殊，其由於聯想一也。

並未說明為何有了「聯想」就會產生對偶。

黃氏的源於聯想之說，則是引用張仁青之說。張氏稱此為「觀念聯合之作用」：

一觀念之起，每以某種關係引起其他觀念者，在心理學上謂之觀念聯合（一作聯想）。其大別為類似聯想、接近聯想與對比聯想三類。類似聯想起於種類之近似。如言「狗」則思及「貓」，以其同為家畜故也。又如言「菊花」則思及「向日葵」，以其同為黃色之花，在性質上有類似點故也。接近聯想則因經驗之某某諸觀念，於時間上或空間上，本互相接近，如言「櫻花」則思及「日本」，言「梅花」則思及「林逋」；以至言「關盼盼」則思及「燕子樓」，言「李香君」則思及「桃花扇」，甚至言「鍾儀幽而楚奏」，則思及「莊舄顯而越吟」，言「項羽之魂斷烏江」，則思及「謝安之凱奏淝水」等。兩種對象雖不同，而在經驗上則相接近，此皆接近聯想也。對比聯想係以兩種殊異之事物對立，如「黃」與「白」，「粗」與「細」，乃至「春花」與「秋月」，至「香草」與「美人」等，而使其特徵更加明顯者也。夫麗辭之起，亦猶是也，亦出於人心之能聯想也。既思「青山」，類及「綠水」，既思「才子」，類及「佳人」，此正對也。既思「光明」，類及「黑暗」，既思「驕矜」，類及「謙遜」，此反對也。正反雖殊，其由於聯想一也。推而廣

⁵ 張仁青：《駢文學》（台北：文史哲出版社，1984.3），頁 57-84。

⁶ 蔡宗陽：《修辭學探微》（台北：文史哲出版社，2001.4），頁 239。

⁷ 孫光萱、古遠清合著：《詩歌修辭學》（台北：五南圖書出版公司，1997.6），第三節「對偶：奇妙的姻親」，頁 288-306。

之，至於「天香國色」，「春華秋實」等，或意義相聯，或輕重悉稱，皆因人心有能聯想之自然趨勢而構成者也。⁸

張氏透過心理學的角度，從「類似聯想」、「接近聯想」和「對比聯想」三方面將聯想的過程作了深刻的分析，可以說是對范文瀾「起於人心之聯想」的補充說明。

（二）、源於中國文字的特性

認為中國文字的特性是造成對偶的原因之一者，有黃慶萱、張仁青以及孫光萱等三人。黃氏在綜合完對偶形成的客觀因素與主觀因素的對稱美感之後說：

而漢語的孤立與平仄之特性，又恰好能滿足這種客觀現象與主觀作用之表達⁹

之後又提到：

漢語由於其「單音」、「平仄」的特性，所以對仗起來可以一字對一字，一音對一音，要比別的語言更整齊¹⁰。

而張仁青提到中國語文的特性時，他說：

中國語文之特質，在孤立與單音，極便於講對偶，務聲律¹¹。

也認為中國文字的「孤立」與「單音」是形成對偶的條件。

孫光萱則是引繆鉞：「吾國文字，一字一音，宜於對偶，殆出自然¹²」為依據，與前列二位所言相同。

（三）、源於自然界的對稱與美學的「對稱」原理

主張對偶源於自然界的對稱現象與美學上的「對稱」原理者，有黃慶萱、張仁青。而這也是黃慶萱認為對偶形成的基本原因，說道：

對偶，客觀上，源於自然界的對稱；在主觀上，源於心理學上的「聯想

⁸ 張仁青：《駢文學》（台北：文史哲出版社，1984），頁57-84。

⁹ 黃慶萱：《修辭學》（台北：三民書局，2002.10），頁591。

¹⁰ 同上註，頁594。

¹¹ 張仁青：《駢文學》，頁64。

¹² 繆鉞：《詩詞散論》（台北：開明書局，1953年），頁22。

作用」和美學上「對稱」的原理¹³。

他認為自然界各種事物的對稱現象，是修辭上「對偶」法的淵源。並以自然界各種對稱現象加以說明：

自然界中，蝴蝶、蜻蜓、對生的樹葉，楓樹的翅果成二裂片：他們都是在一直線上成左右對稱。太陽、雪片、花朵，以及某些水中生物都是在圓心四周成放射勻稱。人體的奇偶相稱；人性的善惡相負：在在都成為修辭「對偶」法無窮無盡的資料¹⁴。

說到美學時，黃氏則引用美學概念的「對稱」為據，說「對稱」將「帶給人舒適快樂」「帶給人滿足平靜」，並總結：

既然人事和物情有許多是自然成對的，而人心理方面的聯想作用能把這些成對的現象聯結起來；生理方面的肌肉活動也因辨認這些成對的現象而獲快樂¹⁵。

張仁青的觀點與黃慶萱一致，提出對偶是「受自然界事物奇偶相對之啟發」所產生，並且在引用朱光潛《文藝心理學》中論「形體美」的一段話之後說道：

「平衡」或「勻稱」本係一種物理現象，人在生理上既然有此項要求，心理上自然對此種狀態感覺舒適，寢假產生愛好，不覺流露於字裡行間，對偶文字，因而產生¹⁶。

亦與黃慶萱認為基於美感的需求，進而產生對偶的說法一致。

（四）、其他

其他被提出的對偶成因，均為個別主張，如「便於記憶」、「利於舉證」和「好趨均平」等三個成因由范文瀾所提出，他說：

古人傳學，多憑口耳，事理同異，取類相從，記憶匪艱，諷誦易熟，此經典之文，所以多用麗語也。凡欲明意，必舉事證，一證未足，再舉而成；且少既嫌孤，繁亦苦贅，二句相扶，數折其中。昔孔子傳易，特制文繫，語皆駢偶，意殆在斯。又人之發言，好趨均平，短長懸殊，不便

¹³ 黃慶萱：《修辭學》，頁 591。

¹⁴ 同上註，頁 592。

¹⁵ 同上註，頁 593。

¹⁶ 張仁青：《駢文學》，頁 58。

脣舌；故求字句之齊整，非必待於耦對，而耦對之成，常足以齊整字句¹⁷

。

從心理的角度分析對偶之所以為人們所使用的原因。

「社會及時代之需要」、「文章本身之需要」以及「人類愛美之天性」等三點因素，是由張仁青所提出¹⁸。其「社會及時代之需要」之說，援引清人阮元文言說與上列范文瀾說法，得到「駢偶之產生，肇因於社會及時代之需要」的結論；「文章本身之需要」之說，是從對偶的功效而言，說道：「舉凡文章緊湊之時，常令讀者厭倦，如在其中，附以麗辭，則麗辭之華美，與格式之一定，既可引人入勝，又可令人暫時得以修養疲勞，此則麗辭之重要功效也。」；而對偶起源於「人類愛美之天性」，其認為「人類皆有愛美之天性，欲使他人接受作者之情意，感發其情緒，必須具有動人之美感」。

對偶源於民族特有的「思維習慣和方式」，此一觀點是孫光萱在其所謂對偶是「語言、思維、藝術三位一體的結晶」中提到的：

自古以來，我國人民觀察事物，考慮問題，常常具有一種樸素的辯證法，喜歡從事物的對應關係中展開思考。在這種思維方式的浸潤和影響下，人們即使不是在談論國家大事、人生哲理，只是在處理日常生活中的一些實際問題，也會在用詞上顯出一種寬泛的二元的特點，須知前面所說漢語天然具有對偶化的傾向，在這裡又得到一番有力的證明了¹⁹。

從寬泛的二元對應的思維出發，提出對偶產生的內在心理因素。

除了以上各家提出對偶成因的說法之外，還有如王燕淺議對偶形成的基礎一文結合「漢語言的特點」、「漢民族的審美意識」和「思維方式」說明對偶形成的基礎²⁰。日人古田敬一在《中國文學的對偶藝術》中則提出「對句的根源在於有『對』的思想。」²¹以及松浦友久所提到的「對偶性思維²²」等等

¹⁷ 范文瀾：《文心雕龍註》（北京：人民文學出版社，1998），頁590。

¹⁸ 張仁青：《駢文學》，頁61-64。

¹⁹ 孫光萱、古遠清合編：《詩歌修辭學》，頁290-291。

²⁰ 王燕：淺議對偶形成的基礎（雲南師範大學學報，1999.1）第31卷第3期，頁7-10。

²¹ 古田敬一著，李森譯：《中國文學中的對偶藝術》（台北：棋齡出版社，1994），頁17。

²² 轉引自申小龍：《漢語與中國文化》（復旦大學出版社，2005.3），頁249，引松浦友久語，《詩語的諸相——唐詩札記》（研文社，1981）。筆者查閱松浦友久相關中譯著作，如《中國詩歌原理》（洪業文化，1993.5）一書，並未見及此名稱，或許是不同譯者翻譯上的差異，在此僅以申氏所譯為據。

，雖各有論述，但均與前列各點成因相近，因此不再贅述。

歸納以上四家所提出的對偶成因之後，我們可以發現對於對偶的形成，沒有一項是他們共同持有的觀點，而其中最多人提到的，源於「聯想」與「中國文字的特性」這兩個原因，雖都有三人提出，但兩者之間，並非相同的三人，如提到「聯想」的是范文瀾、黃慶萱和張仁青，而提到「文字特性」的則是黃慶萱、張仁青和孫光萱，只有黃慶萱與張仁青同時提到此兩個成因，顯示出論者對此議題所主張的差異。而其他各項原因則多為個別提出，且其中「便於記憶」、「利於舉證」、「好趨均平」、「社會及時代之需要」、「文章本身之需要」以及「人類愛美之天性」等所謂的「成因」，基本上，都是從對偶的作用、功效出發，似非對偶形成的直接因素。如此可見，對於「對偶形成」此一議題，仍存在著相當程度的討論空間。

本文以上列各家所提出的對偶成因作為基礎，將「聯想」、「中國文字的特性」、「自然界的對稱現象與美學上的『對稱』原理」（即「美感」）以及「中國人的思維習慣與方式」等四點作為對象，討論其對於中國文學中對偶形成的主次關係，希望對於此議題得到一個更具體的瞭解。

基本上，對偶是一種文學的形式。講究形式，自然離不開其媒介——文字。而我國文字單音節、孤立語的特性，則提供了對偶在形式上構成的有利條件。中國文字主要是一種象形的表意文字，獨體是其形式上的特性。一字一音一形的文字特性，在實際運用上，很容易造成上下兩個句子字數相等的句式，成為駢句，而駢句是對偶的基本形式。

此外，由於中國字是一種音節文字，一個字代表語言的一個音節。在上古漢語中，以單音節為主，一個字就是一個詞；而在現代漢語中，漢語則以複音詞或多音詞佔多數。在這些複音詞或多音詞中，字往往只是一個詞的詞素。這種一字一音的特性，在字數相等的對偶基本型態下，極易形成意義與聲音上的雙重對偶結構。

因此，郭紹虞即說：「中國文辭之對偶與勻整，為中國文字所特有的技巧²³」、周法高也說過：「對偶也是中國文學的特色之一，這也是由於中國語文的單音節性而形成的²⁴」、林尹同樣說到：「在聲音上，中國文字一字一音，又有平仄的不同，所以排比對仗起來，一個字對一個字，一平一仄，可以對得非常整齊²⁵」、日本漢學家鹽谷溫則云：「中國語文單音而孤立是特性，其影

²³ 郭紹虞：《照隅室語言文字論集》（上海古籍出版社），頁 103。

²⁴ 周法高：《中國語文與文學》（《中國語言研究》，中華文化出版事業委員會，1955），頁 166。

²⁵ 林尹：《文字學概說》（正中書局，1971），頁 27。

響於文學上，使文章簡潔，便於作駢語，使音韻協暢²⁶。」這些都說明了中國文字的特性是對偶形成的最主要因素。

其次，關於對偶源於「聯想」的說法，大多數論者均有此主張，「聯想」與對偶的關係的確相當密切，不過，有「聯想」的能力不一定就會出現對偶的形式。因為，所有的文學作品都必須具備豐富的想像，「聯想」是一種文學的想像，是所有文學產生的共同因素。源於「聯想」所表現出來的，可以是散文、詩歌、小說、戲劇，甚至於藝術，各式各樣的形式，對偶只是其中可能的形式之一而已。「聯想」是心理層面的思維，思維必須以語言文字作為媒介，才能表達出來。就算表達出來了，也不一定就要使用對偶的形式。

就對偶本身在內容上意義相對應而言，學者張仁青透過心理學的角度，從「類似聯想」、「接近聯想」和「對比聯想」三方面，將對偶與聯想之間的思維過程作了詳細的說明，見解已非常精闢。但是，「聯想」這種心理層面的思維過程，凡是人類都有這樣的經驗，與對偶形式的形成，仍不盡然有絕對的關連性。我們可以說，對偶的產生與聯想有關，但有聯想不必就是對偶。所以，用「聯想」來說明對偶的起源，雖然並不為過，但顯得比較寬泛。

相較於「聯想」，孫光萱所提到的我國人民特有的思維習慣方式，即是從「事物的對應關係中展開思考」，並顯出「寬泛的二元的特點」則更為明確²⁷。固然，在「聯想」中也有「對比聯想」，以「兩種殊異之事物對立，而使其特徵更加明顯者也²⁸」與此思維方式相似，但是，「聯想」是由一個點擴及到另一點，而二元的對應則是本來就存在的兩個相對觀念，在心理層面上更容易造成對偶。

中國人很早就認識到客觀世界萬事萬物具有對立關係，並從這種對立的思維方式來敘述事物。《易經》中的對立觀念，諸如奇與偶、陰與陽、損與益、剛與柔、泰與否等，在一定程度上已反映出這種思維。日本學者古田敬一即言：

對句的根源在於有「對」的思想。這就是以陰陽二元為思想基礎的中國哲學思想²⁹。

不過，這種「對」的觀念事實上並非截然而分，反倒是從中求得和諧平衡。所謂的「一陰一陽之謂道」，天地萬物的運動變化被歸結為陰陽兩種對立勢力的相互運動變化；《老子》書中所謂「禍兮福所倚，福兮禍所伏」，從禍、福對立的兩端，指出其間轉化的關係，都是從一個事物的兩面來進行思考，進

²⁶ 鹽谷溫著，孫俚工譯：《中國文學概論》（台北：開明書局，1976）

²⁷ 孫光萱、古遠清合編：《詩歌修辭學》，頁 290。

²⁸ 張仁青：《駢文學》（台北：文史哲出版社，1984年3月），頁 60。

²⁹ 古田敬一著，李森譯：《中國文學中的對偶藝術》（台北：棋齡出版社，1994），頁 17。

而得到融合和諧的整體。這種一分为二，既對立又和諧的思維方式，反映到文學中，表現為對對偶的重視。松浦友久即提出中國詩歌中有所謂的「對偶性思維」：

中國詩歌從構思到韻律，重視對偶性思維。一般來說，對句的表現手法，無論在哪國的詩歌裡面也不罕見。但是中國詩裡，它根植於應該說是中國式思維的本質的對偶感覺，而且由於合「中國語的基礎單位二音節結構」、「古典韻律的基礎單位平仄二分對立」、「漢字一字一音節的表記」等特點，使它超出了單純的表現手法的範圍，成為生理的、體質的東西³⁰。

「對偶性思維」對於中國人之所以是一種「本質的對偶感覺」，是因為它早已成為中國人看待世界的方式，並且結合了中國文字的特性，使得對偶成為中國文學中「生理」、「體質」的一部份。所以松浦友久又說：

陰陽思想毋寧說是作為對偶思考的結果而形成的，進而它也作為原因之一在發揮作用，是使中國的對偶思考演變得更加根深蒂固的東西³¹。

「對偶思考」成為對偶形成的心理基礎，這種思維，再加上中國文字的特性，是極為容易形成對偶。

至於源起自然界的對稱平衡現象，引起人們心理上的美感要求，進而產生對偶的說法，也是對偶形成的原因之一。然而，也跟「聯想」與對偶的關係一樣，有了追求對稱平衡的審美心理，當然可能出現對偶，但也可能出現非對偶的形式；反過來說，對偶的出現也不一定只是為了呈現這種審美心理。比如孔子說過：「辭達而已矣」（《論語·衛靈公篇》），但是《論語》中就有不少對偶句，如：「學而不思，則罔；思而不學，則殆」（為政篇）、「君子喻於義，小人喻於利」（八佾篇）、「貧而無怨，難；富而無驕，易」（子路篇）等等，其目的在於透過「學」與「思」、「君子」與「小人」、「貧」與「富」之間的對比，來教育學生而已。這些對偶的出現並非為了達到美感，亦非由美感出發。其中有些對偶句，或許會給予讀者美感，但這並非其出現的原來目的。

再者，這種源於自然界的對稱現象與美學上的「對稱」原理，而追求對稱平衡的美感心理，是內在的，若無文字作為載體，文學上的對偶亦無法呈現。

中國文字的「獨體」特色，使其本身具有審美的可能性，中國書法藝術就

³⁰ 轉引自申小龍：《漢語與中國文化》（復旦大學出版社，2005.3），頁249，引松浦友久語，《詩語的諸相——唐詩札記》（研文社，1981）

³¹ 松浦友久：《中國詩歌原理》，頁226。

是最具體的代表。曾經學過書法的人，對於「九宮格」的習字帖必定不陌生。在格線中，文字的点捺横豎所造成的視覺平衡，是初學者就可以直接意識到的。有些中國字基本上就已對稱，如平、大、中、王等字，都可由中間畫出軸線，左右對稱的現象，縱使不是如此完整對稱的字，在書法摹寫上，也盡量讓它成為框線中的平衡。這種對稱平衡的審美意識可以上溯到秦代，文字的發展由大篆變為小篆，小篆改變了鐘鼎文的曲筆為直筆，體式工正，筆畫均勻，結構已多為對稱均衡³²。這種結構方正、形體完整的文字特性，實際運用在文學上，很容易形成上下兩個句子字數相同的整齊句式，這種整齊的句式已然是一種對稱的形象，進而配合其他如意義、句法、詞性等條件，自然可以形成對偶。可見由於中國文字本身所具備的特性，使得追求平衡對稱的審美心理得以透過此文字特性，外顯出來形成對偶。

綜合以上的討論，本文主張：

中國文學中的對偶之所以形成，其關鍵取決於中國文字單音節、孤立語的特性。這種特性直接有利於對偶的形成，不論是從「聯想」、「思維」，或「美感」的角度來說，若無文字上具備利於對偶的條件，在文學中都不盡然會出現對偶。

其次，中國人二元對應又和諧的思維模式，是對偶形成的主要心理基礎。雖然「聯想」與「美感」也都是對偶形成的心理因素，不過，相較於對應和諧的民族思維習慣與方式，「聯想」與「美感」普遍存在於人類心理，屬於對偶形成的普遍性原因，對於中國人而言，對應和諧的思維方式，則是對偶形成的特殊性原因。

中國文字的特性與二元對應和諧的思維是中國文學中對偶形成的兩大主要因素，文字是載體，而思維則是內涵，兩相配合之下，對偶自然易於產生。而「聯想」與「美感」等因素，則可視為廣泛的成因。

第二節 對偶之定義

一、前人之對偶定義

對偶的定義，對於一般人來說，是再清楚不過的常識。尤其是在有關修辭學的書籍中，對偶勢必會被提及，我們對於對偶的基本認識也大都是以此為依據，如：

³² 見蔣文光，《中國書法史》（台北：文津出版社，19937），頁26；譚興萍，《中國書法用筆與篆隸研究》（台北：文史哲出版社，1991.8），頁122。

說話中凡是用字數相等、句法相似的兩句成雙成對排列成功的，都叫做對偶辭³³。

把字數相等，結構相同，意義相關的兩個句子或詞組對稱地排列在一起，這種方式叫「對偶」³⁴。

把相似、相反、或相對的意思，用字數相等、語法相似的形式，來構成華美的對句，叫做『儷辭』³⁵。

把字數相等，語法相似，意義相關的兩個句組、單句或語詞，一前一後，成雙成對地排列在一起就叫「對偶」。嚴格的「對偶」，更講究上下兩語言成分平仄相對，而且避用同字³⁶。

在語文中，字數相等、語法相似、詞性相同、平仄相對的文句成雙作對地排列的一種修辭方法³⁷。

以上對於對偶的定義，主要都集中在「意義相對」、「句法相似」、「兩句」（或「兩個句組、單句或語詞」）以及「字數相等」四個條件。提到「平仄相對」的只有黃慶萱、蔡宗陽，而且兩人看待「平仄相對」的態度不同，黃慶萱認為講究「平仄相對」的對偶是「嚴格的對偶」，有別於其他的對偶；而蔡宗陽則是認定對偶須講「平仄相對」。

基本上，「意義相對」、「句法相似」、「兩句」（「兩個句組、單句或語詞」）這三個條件，只要是對偶，都符合這幾個條件，沒有爭議。

至於「字數相等」這個條件，則有待商榷。對偶難道一定都是「字數相等」的整齊形式嗎？「字數不相等」，但是符合「意義相對」、「句法相似」的「兩句」，就不算是對偶？就早期修辭學的觀點而言，意義相對、句法相似而字數不等的兩句，不是對偶視之為排比。學者們在討論到對偶與排比之間的區別時，往往就以字數相不相等作為一個判斷的標準，如：陳望道在談到對偶與排比的分別時，其第一點即是：

對偶必須字數相等，排比不拘³⁸。

王力在討論語言形式美時，說：

³³ 陳望道：《修辭學發凡》（台灣開明書店，1957），頁 305。

³⁴ 《語法與修辭》（廣西教育出版社，1997.8），頁 357。

³⁵ 黃永武：《字句鍛鍊法》，頁 63。

³⁶ 黃慶萱：《修辭學》（台北、三民書局，增訂三版一刷，2002.10），頁 591。

³⁷ 蔡宗陽：《修辭學探微》（台北：文史哲出版社），頁 126。

³⁸ 陳望道：《修辭學發凡》，頁 307。

對偶是平行的、長短相等的兩句話；排比則是平行的，但是長短不相等的兩句話，或者是兩句以上的、平行的、長短相等的或不相等的話³⁹。

王力是從客觀的句數與字數來區別對偶與排比：多於兩句的，不論其是否字數相等都不是對偶，而縱使是兩句話意義相對，但上下句字數不同，也不能算是對偶，而是排比。

駢文論者在討論駢文中的對偶時也有相同的主張，鐘濤即認為：

兩句字數同、意思相偶之句，才能稱之為偶句；雖意思相偶，而字數不同，或是兩句以上者，則只能算是排比⁴⁰。

顯然，「字數相等」的對偶定義是他們區別對偶與排比的重要依據之一。

也有比較簡略的說法，如黎運漢、張維耿在談現代文學中的修辭時，對於排比與對偶的區別，其第三點說到：

對偶的兩個對句意思互相對應，字數大體相等；而排比只需句子結構相同或相似就可以了，字數不必相對⁴¹。

這裡的「字數大體相等」，是不是說容許字數不相等的對偶，我們並不清楚，然而他們在本段文字之前，對於對偶的定義是：「把一對字數相等，結構相同或相似的語句連接起來，表達相對或相關的意思的修辭方式⁴²」，顯然主張對偶應該是「字數相等」。

在中國文學中，意義相對，卻字數不等的兩個句子，到底算不算是對偶？中國最早的文字紀錄——「甲骨卜辭」，有所謂的「對貞卜辭」，來自於殷商人占卜紀錄的方式，學者朱岐祥在其《殷墟卜辭句法論稿》一書中說道：

對貞是殷人占卜的方式。舉凡在決定事情可否之前，殷史官會在龜甲或獸骨上一再卜問事情的吉凶。卜問的方式主要是正反或重複的訊問某事，以祈求神明決定，鬼神判定吉凶取捨。事後把這些正反或重複的

³⁹ 王力：《略論語言形式美》（《王力文集》卷19，山東教育出版社，1990），頁305-329。

⁴⁰ 鐘濤：《六朝駢文形式及其文化意蘊》（北京：東方出版社，1997），頁56。

⁴¹ 黎運漢、張維耿：《現代漢語修辭學》（香港：商務印書館香港分館，1986年8月），頁150。

⁴² 同上註，頁145。

占卜文辭刻寫在甲骨卜兆旁邊，成組相對並立。這種對應的卜辭，就是對貞卜辭⁴³。

這種把正反相對的文辭刻寫在卜兆邊，而成組相對並立的記錄方式，從形象上看來，是一種形式的相對。而貞卜的主要目的在於得到神明的指示，所以詢問的語詞是簡單而直接的要或不要、好或不好、吉或凶、雨或不雨、風或不風，都是從正反兩面出發。在記錄方式與貞卜目的同樣都是以「對」為出發點時，也就是為了得到神祇指示，運用正反相對應的詞語，而在卜兆左右或上下相對應的位置書寫紀錄的方式，自然很容易會以對應的形式呈現。

這些「對貞卜辭」所表現出來的句式，有字數相同的，如⁴⁴：

其囚？

不囚？（集 734）

己亥卜，不雨？庚子夕雨。

己亥卜，其雨？庚子允雨。（集 32171）

不雨？

其雨？（集 12077、32396、38116）

也有字數不等的句式，如：

其來？

不其來？（集 6728）

王立黍，受年？

王勿立黍，弗其受年？（集 9525）

出疾目，龍？

出疾目，不其龍？（集 13625）

與後世的對偶頗有類似之處，但在甲骨文學者而言，是不把這兩者劃上等號⁴⁵，卜辭中對貞的出現，其目的是希望得到神祇的指示，除了正反兩面的選項之外，沒有第三種選擇，有與沒有、風與不風、來與不來，其結果只有兩者的其

⁴³ 朱歧祥：《殷墟卜辭句法論稿——對貞卜辭句型變異研究》（台北：台灣學生書局，1990.3），頁 2-3。

⁴⁴ 以下有關卜辭例證，均引自《甲骨文合集》，於後註明編號，不另作註。

⁴⁵ 依本論文初試委員建議，學生徵詢朱主任歧祥之後，得到此說。

中之一，對貞相對應的形式，純粹是從正反兩面而來，並非占卜者有意為之的文學修辭形式，是出自於意欲獲得占卜結果的意圖，非出自於文學形式的修辭目的；而對偶則不然，它是作者刻意為之的文學修辭形式，且在相對的語詞中，不盡然是正反的關係，如雲對雨、雪對風、楚對齊等等對應語詞都不是彼此唯一相對應的一部份，其關係及出發點與對貞是不同的。所以，現今學界仍有諸多學者反對將對貞視為對偶⁴⁶。不過，也有少數學者提出對貞是對偶的論點，姑且將其論述列出，聊備一說，如修辭學者黃慶萱在談到對偶時，即言：

在殷虛卜辭中，可以發現初民們已有使用駢語的習慣，那就是甲骨文學家所謂的「對貞」了。不過卜辭和春秋之前古籍上的對偶，都出於自然，不勞經營。⁴⁷

大陸學者李蹊也說道：

從文章語言的角度講，中國最早的散文甲骨文中，也已經出現了對偶的句子：「令雨」、「弗令雨」，「風」、「不風」，這種正反兩面的推測，即對舉或對應的句子乃是偶儷句的雛形⁴⁸。

黃氏將「對貞」視為對偶，而李氏則稱為對偶的「雛形」，皆從「對貞」所表現出來的形式立論。從此一觀點來看，「對貞卜辭」有可能是對偶的雛形。如果這種說法成立的話，那麼字數不等的「對貞」，也可能是對偶的雛形之一。那麼對偶存在著字數不等的形式，則值得我們注意。

除此之外，明清以來，科舉考試要考「四書文」（即「八股文」），其特色就是「股對」，清儒顧炎武論及八股文即說「股者，對偶之名也⁴⁹」，既然是對偶，那麼「股對」應該都是字數相同的對偶形式，不然，在科舉考試的嚴格要求下，寫出不符合規定的「股對」的考生早該名落孫山了。其實不然，在清、方苞所輯《欽定四書文》中所收錄的四書文裡，字數不相等的「股對」並不少見，如：

有以好仁之篤言者，

⁴⁶ 本論文正式考試時，評審委員們對此議題提供了許多參考意見，亦均主張對貞並非對偶。

⁴⁷ 黃慶萱：《修辭學》（台北：三民書局，2002），頁595-596。

⁴⁸ 李蹊：《駢文的發生學研究——以人的覺醒為中心之考察》，北定：河北大學出版社，2005，頁46。

⁴⁹ 清、顧炎武撰，清、黃汝成集釋：《日知錄集釋》（長沙：岳麓書社，1994）卷十六，「試文格式」條，頁594。

有以惡不仁之至言者。（錢福、好仁者無以尚之⁵⁰）

彼晉嘗伯天下矣，其為史也，興於田賦乘馬之事，故名之曰乘焉；
楚嘗伯天下矣，其為史也，興於記惡垂戒之義，故名之曰檣机焉。（
王鏊、晉之乘⁵¹）

撫禹甸而知墳壤山澤之利皆為人用，其不惜獻力以遂生民之欲者，天之心也，天下之物，任天下自為之，固有國者之所以為體；
考周禮而見土木水草之事各有深謀，其不惜委曲以安食貨之性者，聖人之法也，天下之物，任天下自為之而自耗之，非有國者之所以為心。（
熊伯龍、不違農時⁵²）

甚至於一篇之中，四組「股對」，有三組都是字數不等的，如韓菼的「子謂顏淵曰」⁵³一篇：

起二比（提比）：

人有積生平之得力，終不自明，而必俟其人發之者，情相待也。故意氣至廣，得一人焉，可以不孤矣。

人有積一心之靜觀，初無所試，而不知他人已識之者，神相告也，故學問誠深，有一候焉，不容終秘矣。

小二比（虛比）：

汲於行者蹶，需於行者滯，有如不必於行，而用之則行者乎？此其人非復功名中人也。

一於藏者緩，果於藏者殆，有如不必於藏，而舍之則藏者乎？此其人非復泉石中人也。

中二比（中比）：

則嘗試擬而求之，意必詩書之內有其人焉。爰是流連以志之，然吾學之謂何。而此諸竟遙遙終古，則長自負矣。竊念自窮理觀化以來，屢以身涉用舍之交，而充然有餘以自處者，此際亦差堪慰耳。

則又嘗身為試之，今者轍環之際有微擅焉，乃日周旋而忽之，然與人同學之謂何，而此意竟寂寂人間，亦用自嘆矣。而獨是晤對忘言之頃，曾不與我質行藏之疑，而淵然此中之相發者，此際亦足共慰耳。

後二比（後比）：

惟我與爾攬事物之歸，而確有以自主，故一任乎人事之遷，而只自行其性分之素。此時我得其為我，爾亦得其為爾也，用舍何與焉，我兩人長

⁵⁰ 清、方苞輯：《化治四書文》（《欽定四書文》，文淵閣四庫全書本，第1451冊）卷二，「論語上」，頁1451-19。

⁵¹ 《化治四書文》卷六，「下孟」，頁1451-59。

⁵² 《本朝四書文》卷十，「孟子上之上」，頁1451-840。

⁵³ 《本朝四書文》卷三，「論語上之中」，頁1451-667。

抱此至足者共千古已矣。

惟我與爾參神明之變，而順應無方，故雖積乎道德之厚，而總不爭乎氣數之先，此時我不執其為我，爾亦不執其為爾也。行藏又何事焉？我兩人長留此不可知者予造物已矣。

既然連嚴格的科舉考試試文都接受字數不等的對偶，那麼以「字數相等」作為對偶的條件，事實上，並不能涵蓋所有的對偶形式。

至於對偶講究「平仄相對」的條件，前列的定義中，有的提到對偶有時需要講究聲音上平仄相對，只不過是從「嚴格的對偶」來說，言下之意，似乎這並非對偶的重心；亦有直接認為對偶就需要「平仄相對」；更多的是完全不提到對偶的聲音部分，差異頗大。而且縱使提到對偶聲音上的平仄相對，也未多作說明，僅以：

可是到了律詩，首、尾二聯不用對仗；頷、頸二聯則對仗工整。全詩四聯，嚴格地講究本句的平仄相間和上下句的平仄相對了⁵⁴。

一語帶過。這並非談對偶的平仄，而是談近體詩的聲律了。或許這是受到王力在《漢語詩律學》中所講的影響：

近體詩的對仗之所以不同於普通的駢語，因為它有兩個特點：第一，它一定要避同字 第二、它一定要講究平仄相對（平對仄、仄對平）

⁵⁵

事實上，在中國文學裡，有講究平仄相對的對偶，也有不要求平仄的對偶，散文、古體詩中的對偶就不盡然要求平仄，而講究平仄相對的對偶，也不只存在於近體詩，駢文、律賦的對偶也都講究聲音上的平仄安排。講對偶，卻不提及平仄相對，或者認為對偶就一定要平仄相對，都不是正確的。

從以上討論中，反映出立基於修辭學觀點的對偶定義，並不十分周延。因此，本文有必要為「對偶」下一個明確的定義。

二、本文之對偶定義

⁵⁴ 黃慶萱：《修辭學》，頁 597。

⁵⁵ 王力：《漢語詩律學》（台北：宏業書局，1985），頁 10。

（一）對偶的基本條件

本文對偶的定義，從最基本的對偶條件而來。這個條件就是：「意義相對、句法相似並排在一起的兩個句子」，上句稱之為「出句」，下句稱之為「對句」。只要符合這個基本條件的，均可視之為對偶。

不過，仍有幾個問題需釐清：

首先，「對偶」與「排比」在修辭學上的界定，有著先後期的不同，在此有必要兩者作一明確的區隔。

早期修辭學界對於「排比」的定義，主要從其所表現的事象、內容來解釋，如：

同範圍同性質的事象用了結構相似的句法逐一表出的，名叫排比。（陳望道《修辭學發凡》⁵⁶）

用一連串結構相同或相似的語句去表達相關的內容的修辭方式，叫做排比。（黎運漢、張維耿《現代漢語修辭學》⁵⁷）

都是以「同範圍同性質的事象」，或「相關的內容」強調「排比」的性質，至於其在形式上的要求，並未有明顯界定。董季棠在《修辭析論》一書中對於「排比」並未定義，不過，他提到：「對偶的擴大，就是排比。從形式看，排比類似對偶⁵⁸。」，以「對偶的擴大」說明「對偶」與「排比」的關係，但是從形式上，以「類似對偶」帶過，未見具體的說明。

對於「對偶」與「排比」之間的區別，陳望道提出三點分別：

- （一）對偶必須字數相等，排比不拘；
- （二）對偶必須兩兩相對，排比也不拘；
- （三）對偶力避字同意同，排比卻以字同意同為經常狀況⁵⁹。

黎運漢、張維耿則提出「排比可看作是對偶的擴展」，與對偶的區別在於⁶⁰：

1. 對偶是事物對立關係的反映，排比是同一範圍事物的列舉。
2. 對偶限於兩個對句，排比的句數則不受限制。
3. 對偶的兩個對句意思互相對應，字數大體相等，而排比只須句子結構相同或相似就可以了，字數不必相等。
4. 對偶的兩個對句避免用相同的字，組成排比的各句則常出現相同的字

⁵⁶ 陳望道：《修辭學發凡》（台灣開明書店，1957），頁 307。

⁵⁷ 黎運漢、張維耿編著：《現代漢語修辭學》（台北：書林出版有限公司，1997），頁 147。

⁵⁸ 董季棠：《修辭析論》（台北：文史哲出版社，1992），頁 341。

⁵⁹ 陳望道：《修辭學發凡》（台灣開明書店，1957），頁 307。

⁶⁰ 黎運漢、張維耿編著：《現代漢語修辭學》（台北：書林出版有限公司，1997），頁 150

由此區分來看，對偶與排比，在形式上頗有重合之處，如在句數上，對偶是兩句的，排比也可以有兩句的形式；對偶字數相等，排比字數也可以是相等的；而在避同字上，陳望道認為對偶須「力避」同字，黎運漢等稱對偶「避免」用同字，不避同字者，則視為排比。所以，陳望道在「排比」中，即提到：「排比格中也有只用兩句互相排比的，這與對偶最相類似，可與對偶參看」，並舉白居易 夜雨 詩和杜甫 前出塞 九首之六為例：

我有所念人，隔在遠遠鄉；
我有所感事，結在深深腸。（白居易 夜雨）

挽弓當挽強，用箭當用長；
射人先射馬，擒賊先擒王。（杜甫 前出塞 九首之六）

這兩例雖然都是兩兩相對、字數相同，但重複出現「我有所」、「當」、「先」等字，所以陳望道視之為排比。因此，可以說，以陳氏等人而言，對偶與排比最大的形式差異，在於同字的出現與否，即所謂的「避同字」。

不過，陳氏所謂的「力避」，黎氏等人的「避免」，只是盡量避免的意思，沒有客觀的標準，也沒有強制性。而王力《漢語詩律學》一書中，在談到「對仗」時，即援引如下諸例：

誰為爾無羊，三百維群；
誰謂爾無牛，九十其犝。（詩經小雅、祈父之什）

食不厭精，膾不厭細。（論語、鄉黨）

去者日以疏，來者日以親。（古詩十九首）

稱此為「不避同字的駢語⁶¹」。其中「誰謂爾無」、「不厭」、「者日以」等字都重複出現在上下句，與陳望道所舉「兩句排比」之例，同字的情形一樣，但是，王力卻認為是對偶，可見「避同字」的區分方式，不盡然就能清楚判別對偶與排比。

近年，修辭學界對於排比的定義，則作了一定程度的修正，如：

用三個或三個以上結構相同或相似、語氣一致的詞組或句子，以表達

⁶¹ 王力：《漢語詩律學》（台北：宏業書局，1985），頁 8-9。

相關的內容。構成排比的各項，可以有共同的提挈語，也可以沒有。
（唐松波、黃建霖《漢語修辭格大辭典》⁶²）

排比是以最少三組相似句法（如短語、子句、簡句、繁句、複句）接連開展，淋漓盡致地表達物象多樣化的性質；並藉此規律形式反覆陳述，造成強勁的氣勢。（張春榮《修辭行旅》⁶³）

將同性質、同範疇的事象、情思，用三個或三個以上結構相同或相似的詞組或句子，逐一排列起來，這種修辭手法，叫做排比。（黃麗貞《實用修辭學》⁶⁴）

用三個或三個以上結構相似、語氣一致、字數大致相等的語句，表達出同範圍同性質的意象，叫做「排比」。（黃慶萱《修辭學》）⁶⁵。
說話或作文，將三個或三個以上，結構相同或相近的語句、段落，排列一起以表達相關內容的修辭法，便是「排比」修辭。（陳正治《修辭學》⁶⁶）

從句數上，強調「排比」是「三個或三個以上」的句子。因此，對於對偶與排比的區隔，有了句數上的客觀區分標準，如《漢語修辭格大辭典》的區別：

排比須由三項或三項以上構成，而對偶僅限上下兩句；排比不限字數，對偶要求字數相等或相近；排比的各項多有共同的詞語為提挈語，而對偶的上下句忌用相同的詞語；排比只表達相近或相關的意思，而對偶卻表達相近、相反或相連的意思⁶⁷。

黃慶萱《修辭學》給對偶與排比的界線：

字數相同，結構相同或相近，上下相連的兩個語句，無論上下句有無同字，也無論義同亦反，都算對偶。

三個或三個以上的語句，結構相同或相近，都算排比⁶⁸。

兩者的看法，基本上，都將對偶與排比，從句數上作了根本的區分，對偶就是兩句，而排比則為三句，或三句以上。於是，在此區分基礎下，消除了同字所造成的混淆，也就是排比可以出現同字，對偶也可以有同字，其差別是在句數上兩句、三句的不同。所以，陳望道所舉的「兩句排比」之例，與王力的「不避同字的駢語」，都是以兩句為基礎，意義相對、句法相似、字數相等的句式

⁶² 唐松波、黃建霖主編：《漢語修辭格大辭典》（台北：建宏出版社，1996），頁 356。

⁶³ 張春榮：《修辭行旅》（台北：東大圖書，1996），頁 223。

⁶⁴ 黃麗貞：《實用修辭學》（台北：國家出版社，2000）頁 428。

⁶⁵ 黃慶萱：《修辭學》（台北：三民書局，2002），頁 651。

⁶⁶ 陳正治：《修辭學》（台北：五南圖書，2003），頁 242。

⁶⁷ 唐松波、黃建霖主編：《漢語修辭格大辭典》（台北：建宏出版社，1996）頁 360。

⁶⁸ 黃慶萱：《修辭學》（台北：三民書局，2002），頁 654。

，自然也都是對偶。

本文即以近來修辭學對於排比最新的定義，以及其與對偶之間的區別為依據，將對偶與排比的主要差別，集中在兩句者為對偶，三句（三句以上）者為排比。事實上，對偶與排比是現代文學在修辭上的區隔，在傳統古典文學中，對偶與排比，兩者並沒有清楚的劃分，而且往往是「排偶」不分的，因此，本文所討論的對偶，既然是從傳統古典文學的角度出發，在一定程度上，對偶與排比兩者之間的界線並不需要那麼明確地區分開來。

至於對偶是否必須字數相等此一問題，在現代修辭學將對偶與排比的主要區隔確定之後，亦可得到清楚的界定。在《漢語修辭格大辭典》中，將對偶從結構上，分為「嚴式對偶」與「寬式對偶」，「嚴式對偶」要求：「上下句字數相等，結構相同，詞性一致，平仄相對，不能重複用字」，而「寬式對偶」，則「要求不那麼嚴格，僅一部份等同於嚴式對偶」，其中包含了重複用字與字數不等的情形⁶⁹。學者黃麗貞則認為「寬式對偶」：「就是在對偶的上、下句（或段）之中，『字數不必絕對相等；也不求兩兩相對；也不避字同意同』⁷⁰」可見對偶是可以有字數不等的形式存在的。

不過，學者黃慶萱對此有不同的看法，他說：

上下相連的兩個句子，結構相同或相近，但字數不同，既非對偶，亦非排比，當歸於「錯綜」之「伸縮文身」⁷¹。

其所謂的「伸縮文身」，是指「把原本形態相同、字數相等的句子，故意伸縮變化字數，使長短不齊⁷²」者。

基本上，由於中國文字單音節、孤立語的特性，對偶絕大多數都是整齊的形式，但是，有時也會出現字數上不整齊的對偶，如：

以能問於不能，
以多問於寡。（論語、泰伯）

善學者，師逸而功倍，又從而庸之；
不善學者，師勤而功半，又從而怨之。（禮記、學記）

為之，人也；
舍之，禽獸也。（荀子、勸學篇）

⁶⁹ 唐松波、黃建霖主編：《漢語修辭格大辭典》（台北：建宏出版社，1996）頁296-297。

⁷⁰ 黃麗貞：《實用修辭學》（台北：國家出版社，2000）頁435。

⁷¹ 黃慶萱：《修辭學》（台北：三民書局，2002），頁654。

⁷² 黃慶萱：《修辭學》（台北：三民書局，2002），頁763。

慕容超之強，身送東市；
姚宏之盛，面縛西都。（丘遲、與陳伯之書）

這都是因為加上否定詞、領字、句尾語氣詞，或者名詞字數上的一、二字增減差異，而造成字數上的不整齊，但仍具備對偶的基本條件，並不影響其為對偶。這種字數不等的對偶，主要集中在先秦時期，隨著對偶的發展，逐漸減少，尤其六朝聲律說出現之後，整齊對偶已是對偶的主要形式，不整齊的對偶成為少數的特例。

所以，前文所討論到的字數不整齊，而符合本文對偶基本條件「意義相對、句法相似並排在一起的兩個句子」者，皆可視為對偶。

再者，有些學者提到《詩經》中有「章與章的相對」情形，並視之為一種對偶。李蹊在其書《駢文的發生學研究》中談到《詩經》中的對偶時，在羅列正對、反對之後，提到：

另外是人們經常提到的章與章的相對情形：「乃生男子，載寢之床，載衣之裳，載弄之璋，乃生女子，載寢之地，載衣之裼，載弄之瓦」（《大雅、斯干》第八、九兩章），又如《大雅、卷阿》之一、二章：「藹藹王多吉士，維君子使，媚于天子。藹藹王多吉人，維君子命，媚于庶人。」⁷³

此處所謂「章與章的相對」，不知其據何說。不過，《詩經》兩篇各章原文如下：

小雅、斯干 第八、九章

乃生男子，載寢之床，載衣之裳，載弄之璋。其泣喤喤，朱芾斯皇，室家君王。

乃生女子，載寢之地，載衣之裼，載弄之瓦。無非無儀，唯酒食是議，無父母詒罹。

大雅、卷阿 第七、八章

鳳皇于飛，翩翩其羽，亦集爰止。藹藹王多吉士，維君子使，媚于天子。

鳳皇于飛，翩翩其羽，亦傳于天。藹藹王多吉人，維君子命，媚于庶人。

⁷³ 李蹊：《駢文的發生學研究——以人的覺醒為中心之考察》（保定：河北大學出版社，2005.12），頁60。

李蹊所舉這兩例，若以引文中所見的表現方式（引文已是李蹊原文，無刪改、省略之處），則只有在兩例原文中「斯干」的前四句，與「卷阿」的後三句，很難令人信服這是對偶。若就《詩經》原文來看，「斯干」兩章句數相同，但字數不同；而「卷阿」兩章則是句數相同，句數亦同。兩者在字面意義上，似乎符合了對偶的基本條件。

張仁青在《中國駢文發展史》中對《詩經》中的對偶作了詳細的分類，羅列出十五種對偶，最後一項是「長偶對」，其引例為「鄘風、桑中」之句：

爰采麥矣，沫之北矣。云誰之思，美孟弋矣。爰采葑矣，沫之東矣。云誰之思，美孟庸矣⁷⁴。

並加註案語：

蘇軾「乞常州居住表」：「臣聞聖人之行法也，如雷霆之震草木，威怒雖盛，而歸於欲其生；人主之罪人也，如父母之譴子孫，鞭撻雖嚴，而不忍致之死。」殆即胎息於此⁷⁵。

顯然，張仁青認為《詩經》中的這種「長偶對」與後世「長偶對」有著密切的關係。但「鄘風、桑中」原文三章，每章七句。張氏僅引其中二、三兩章的前四句而已：

爰采麥矣，沫之北矣。云誰之思，美孟弋矣。期我乎桑中，要我乎上宮，送我乎淇之上矣。

爰采葑矣，沫之東矣。云誰之思，美孟庸矣。期我乎桑中，要我乎上宮，送我乎淇之上矣。

如果以張氏原文所引之句來看，只是擷取兩章中文句相等，而意義可以相對的句子，以為「對偶」，當然不是完整的對偶形式，更遑論與後世「長偶對」的關係。不過，若以「桑中」原文來看，兩章字數、句數均相等，似乎也符合了對偶的基本概念。

兩人的說法，引句都非完整原文，很難令人信服，而就詩經原文章與章之間的字句表現來看，似乎頗符合本文所謂的基本條件。但是，以本文的立場，並不認為這是對偶。

⁷⁴ 張仁青：《中國駢文發展史》（台北：台灣中華書局，1970.5），頁 90。

⁷⁵ 同上註。

因為，基本上，詩經是配樂的詩歌，其中的分章代表著音樂旋律的一節，當文字、句數相等的章節出現時，也代表著彼此章節的音樂旋律迴環反覆。這種由於音樂旋律迴環反覆所造成的複沓句，與對偶是不同的。首先，其產生的因素並非文字本身的特性或二元對應和諧的思維，而是音樂旋律；其次，這種複沓句式，其中的文字，為了避免完全重複，所以往往只改變一、兩字，如邶風、式微：

式微式微，胡不歸？微君之故，胡為乎中露？
式微式微，胡不歸？微君之躬，胡為乎泥中？

鄘風、柏舟：

汎彼柏舟，在彼中河。髡彼兩髦，實維我儀，之死矢靡它。母也天只，不諒人只。
汎彼柏舟，在彼河側。髡彼兩髦，實維我特，之死矢靡慝。母也天只，不諒人只。

章與章之間的文字，大多重複，只變動了少數一、兩個字，如「故」與「躬」、「中露」與「泥中」、「中河」與「河側」、「儀」與「特」以及「它」與「慝」等，而對偶中的同字，往往只有一、兩個，與因為音樂旋律複沓而產生的句式，在文字表現上，是相反的。所以，《詩經》中的複沓句式，雖然符合了對偶的基本條件，但是其出發點與對偶不同，因此，本文不認為其為對偶。

（二）「古對」與「律對」

縱觀對偶發展的歷史，從先秦至兩漢，主要以意義相對為主。到了六朝，由於聲律說的出現以及純文學觀念的形成，對偶除了形式上趨向於整齊之外，並在質上產生變化，有了講究人為音律的要求。延至唐宋，一來是近體詩格律的完成，二來由於科舉考試要求寫試律詩、律賦，對偶在這些文體中，不只講求意義上兩兩相對，更講究聲音上的平仄相對，此時對偶發展有了新的局面。明清科舉也考試律詩、律賦，又再加上四書文（即八股文）。試律詩、律賦當然講究聲音的平仄相對，而四書文中的「股對」，並不講究聲律，僅以意義相對為主。此時，講究聲音相對的對偶與僅講求意義相對的對偶，在科舉文體中各佔相當份量。（詳見第三章「對偶的發展」）由此可知，聲律說的提出實為對偶發展過程中最重要的影響因素。

因此，本文即以對偶的基本條件為基礎，從聲調合律與否將對偶區分為兩

種：「古對」與「律對」⁷⁶。

「古對」，針對只講求意義相對的對偶而言，不拘平仄相對。以字數相等的整齊形式為主，允許字數不整齊的形式，但只是少數例外。基本上，散文、古體詩中的對偶都是「古對」，四書文中的「股對」也是「古對」。

相對於「古對」，「律對」則既要求字句意義上的對偶，又需要聲音上的對仗，在形式上，也必定是整齊的形式。「律對」須符合以下條件：

1. 出、對句字數相同；
2. 出、對句中每個字的平仄，受到一定的規範；
3. 出、對句的句法相似，且相同位置的字詞，詞性必須相同；
4. 出句末字為仄聲，對句末字為平聲。

原則上，完全符合這些條件的對偶，只存在於近體詩中。近體詩，又稱之為「律詩」，與古體詩「古詩」相對，是對唐以後格律詩的一個總稱，其中以句數來分，有「律詩」、「排律」與「律絕」。之所以稱之為「律」，主要以其平仄、押韻、對偶三方面規條嚴密，「如用兵之紀律，用刑之法律，嚴不可犯」⁷⁷。近體詩的平仄聲律有平仄譜規範，而其用韻則百分之百為平韻⁷⁸，所以近體詩中的對偶，在出、對句末字必定為仄平相對。近體詩中的對偶在字數、平仄、押韻上已然固定的情形下，完全符合上列四個條件，當然是「律對」。

但是，這並不代表只有近體詩中才有「律對」。科舉考試中的試律賦，同樣講究聲律的安排⁷⁹，律賦中的對偶，也是「律對」；詞曲依照一定的詞譜、曲律寫作，其對偶也是「律對」；駢文也講究平仄相對⁸⁰，其對偶也可視為「律對」。不過，真正的「律對」是在近體詩聲律完成之後才出現，所以，在近體詩中「律對」的要求是相當嚴格的，必須完全符合上列四項條件，而其他文體中的「律對」，其平仄要求並沒有像近體詩那麼嚴格，原則上，只要符合前三項條件，而第四項出、對句末字的聲調，平仄、仄平相對皆可。

一般討論對偶者，往往只偏重於修辭的角度，而忽略了對偶因為中國文字單音的特性，而有其可以講究平仄相對的一面。而「古對」與「律對」實為中國文學中對偶的一大特徵。這個講求聲調上平仄相對的意識，使得對偶在發展過程中，產生質上的變化，也讓我們在看待對偶時，有一個更完整的瞭解。

⁷⁶ 「古對」、「律對」二詞，筆者於業師李立信教授「詩律學專題研究」課程中，首度聽聞，業師亦屢屢言及此二詞之條件與區別。本文「古對」、「律對」定義亦由李師所開之課程筆記整理而來。

⁷⁷ 錢木庵：《唐音審體》（見丁福保編，《清詩話》，台北：木鐸出版社），頁721-722。

⁷⁸ 見李師立信八十八年度國科會研究計畫：「歷代唐詩分體選本誤入近體諸作之檢討」成果報告。

⁷⁹ 律賦的聲律安排，可參見鄭健行：《唐代律賦與律》（南京：江蘇古籍出版社，2002.4），頁115-133。

⁸⁰ 駢文的聲律，參見廖志強：《六朝駢文聲律探微》（台北：天工書局，1990.12）。

小結

本章對於對偶的形成與定義，得到以下結論：

首先，對偶源自於中國文字孤立語、單音節的特性以及中國人對應和諧的思維習慣和方式，在這兩個主要因素相互影響之下，配合「聯想」、「審美」等因素，對偶得以在中國文學中形成並得到高度發展。

此外，本文對於對偶的定義，是從對偶的基本條件：「意義相對、句法相似並排在一起的兩個句子」出發，將對偶發展過程中最重要的影響因素（「聲律」）作為區分標準，把對偶區分為「古對」與「律對」兩種，對於觀察對偶而言，應有比較具體且全面的瞭解。