

第三章 對偶的發展

第一節 古對時期

先秦至兩漢，是對偶發展的第一個階段。在這個階段，對偶以意義相對的「古對」為主。但是使用對偶的心態，已由自然用對到刻意作對。其中最關鍵的是，楚辭的影響。楚辭中大量使用對偶的情形是刻意作對的結果。漢賦源於楚辭，其中使用對偶的比例不僅青出於藍，且對偶也同時泛濫到其他文體，如散文、詩中。

一、先秦散文中的對偶

先秦典籍中，已經存在著相當數量的對偶。而這些對偶，大部分都是在自然心態下被使用的，劉勰在《文心雕龍·麗辭篇》中即已強調此時的對偶是「率然對爾」。其中，最主要的原因，還是在於中國文字單音節、孤立語的特性，本來就很容易造成整齊的句式，再加上其他條件的配合，對偶的產生是非常自然的。

在這種自然用對的心態下，再加上散文本來就不那麼講究句式，有話則長，無話則短，所以在一篇之中，對偶的比例相對來得低，這是自然用對的結果。

如《尚書》：

在知人，在安民。（皋陶謨）
用命，賞于祖；弗用命，戮于社。（甘誓）
齊乃位，度乃口。（盤庚上）
會其有極，歸其有極。（洪範）
無於水監，當於民監。（酒誥）
無胥戕，無胥虐。（梓材）
光于上下，勤施于四方。（洛誥）
不知稼穡之艱難，不聞小人之勞。（無逸）
克知三有宅心，灼見三有俊心。（立政）

這些對偶與劉勰在《麗辭篇》中所舉的「罪疑惟輕，功疑惟重」例句一樣，多

有不避同字的情形。

《易經》中的 文言 、 繫辭 ，劉勰讚之為「聖人之妙思」， 文言 更為清人阮元譽為「千古翰藻奇偶之祖¹」。茲列 文言 中對偶如下：

乾文言

不易乎世，不成乎名。
樂則行之，憂則違之。
庸言之信，庸行之謹。
知至至之，可與幾也；知終終之，可與存義也。
居上位而不驕，在下位而不憂。
上下無常，非為邪也；進退無恆，非離群也。
同聲相應，同氣相求。
水流濕，火就燥。
雲從龍，風從虎。
本乎天者親上，本乎地者親下。
隱而未見，行而未成。
上不在天，下不在田。

坤文言

積善之家，必有餘慶；積不善之家，必有餘殃。
臣弑其君，子弑其父。
直其正也，方其義也。
敬以直內，義以方外。
天地變化，草木蕃；天地閉，賢人隱。
無咎，無譽。

這些對偶與《尚書》中的對偶情形相同，其中只有「水流濕，火就燥」可算是最為工整的，不然其他的對偶雖然字數整齊，但既不避同字，其節奏也較單調。有兩組不整齊對偶「積善之家，必有餘慶；積不善之家，必有餘殃」、「天地變化，草木蕃；天地閉，賢人隱」，若後人寫起來，很可能寫作「積善之家，必有餘慶；積惡之家，必有餘殃」、「天地化，草木蕃；天地閉，賢人隱」的整齊對偶。此外， 乾文言 中還有一例「君子進德修業忠信，所以進德也；修辭立其誠，所以居業也。」其中僅有「所以進德也」、「所以居業也」相對，文字數量與句法結構都不相稱，但主要的意思仍是平行相對的，可視為寬泛的意對。

《尚書》、《易經》中的對偶，基本上，是對偶發展最早期的初始型態。

¹ 清、阮元著： 文言說 （《文筆考》，楊家駱主編，台北：世界書局，1979.7）頁一。

因為是作者意之所到，非刻意為之，所表現出來的文句自然是古樸質拙，與後世人為刻意雕飾的對偶不能同日而語。不過，自然歸自然，此時期對偶使用的心態已漸趨向於刻意，無論是歷史散文，或是諸子散文，對偶的出現並不令人意外，尤其在諸子散文中，對偶的使用更已相當熟練。此時，對偶的形式，大致有以下幾種：

第一種是出、對句有同字相對者，這是此時最為多見的形式，以虛字的同用為主，如：

雖畏勿畏，雖休勿休。（尚書、呂刑）
敬以直內，義以方外。（易、坤文言）
爾愛其羊，我愛其禮。（論語、八佾）
為之於未有，治之於未亂。（老子、64章）
聲無小而不聞，行無隱而不形。（荀子、勸學篇）

第二種是出、對句無同字相對者，與後世避同字的對偶一樣，不過，其言數集中在三言、四言，且出現的頻率極低，如：

乘肥馬，衣輕裘。（論語、雍也）
省刑罰，薄稅斂。（孟子、梁惠王上）
樂出虛，蒸成菌。（莊子、齊物論）
肉腐出蟲，魚枯生蠹。（荀子、勸學篇）

第三種是出、對句字數相等者，這是對偶最基本的形式，如：

無求生以害仁，有殺身以成仁。（論語、衛靈公）
乘雲氣，騎日月。（莊子、齊物論）
木受繩則直，金就礪則利。（荀子、勸學篇）

第四種是出、對句字數不等的對偶，如：

奢則不孫，儉則固。（論語、雍也）
上德不德，是以有德；下德不失德，是以無德。（老子、37）
勇於敢則殺，勇於不敢則活。（老子、73）
絕跡易，無行地難。（莊子、人間世）
青，取之於藍，而青於藍；冰，水為之，而寒於水。（荀子、勸學篇）

這種不整齊的對偶，除了有加上否定詞，其餘的亦均不影響其為對偶。基本上

，主要出自於意義上的相對，也表現出不刻意雕飾的初始型態。

第五種是隔句對，其中又有字數相等的隔句對與字數不相等的隔句對之分，如字數相等的：

鳥之將死，其鳴也哀；人之將死，其言也善。（論語、泰伯）
夢飲酒者，旦而哭泣；夢哭泣者，旦而田獵。（莊子、齊物論）
鏗而舍之，朽木不折；鏗而不舍，金石可鏤。（荀子、勸學篇）

字數不等的隔句對：

舉直錯諸枉，則民服；舉枉錯諸直，則民不服。（論語、為政）
求也退，故進之；由也兼人，故退之。（論語、先進）
善，人之寶；不善，人之所不保。（老子、62）
鷦鷯巢於深林，不過一枝；偃鼠飲河，不過滿腹。（莊子、逍遙遊）

從以上先秦散文的對偶形式看來，顯示此時，對偶的表現具備多種的樣貌。

整體而言，先秦散文中的對偶，是意義相對的「古對」，其創作心態雖已由自然邁入刻意。但在綴句成章的過程中，仍是一派自然，沒有刻意求工的痕跡，因此，大部分不避同字，節奏單一，甚至有字數，句法結構不等同的現象，且整篇之中，仍以單行散句居多，即使是在對偶集中的段落，也夾雜著散句或排比句。對偶，在此，仍是屬於修辭技巧。

二、先秦楚歌中的對偶

《楚辭》是戰國時期，以屈原為代表的楚國詩歌。其最大的形式特徵在於「兮」字的使用，然而，「兮」字的運用並不始於屈原，早在先秦時代，許多詩歌謠諺即已出現「兮」的句式，如《詩經》以及散見於典籍的許多民歌，像塗山歌、採薇歌、越人歌、徐人歌等帶「兮」的歌謠，對於楚辭的形成，無疑地起著極大的作用。屈原取法於民間楚歌，大量吸收民間口語與方言，特別是規範化的使用「兮」字，以及靈活地將「兮」字融入四言、五言、六言、七言等各種句式中，使得《楚辭》的句式因而相對固定。所以游國恩在《離騷纂義、總序》云：

騷體之文，由來舊矣。《呂氏春秋、音初篇》：「塗山氏之女命其妾候

禹於塗山之陽。女乃作歌曰：『候人兮倚。』此其權輿也。迄於周，三百五篇，其「風」詩北自大河，南及江漢，騷體之辭，數見不鮮。春秋戰國之際，南音漸盛：越有『今夕』之歌，徐有『帶劍』之詠，吳有庚癸之謠，楚有滄浪之曲。莫不長言短詠，託體兮倚。斯皆筆路藍縷，導楚辭之先河，南土之音，有同然者。屈子遭讒放逐，鬱起奇文，本眷懷君國之誠，寫詩人風諭之賦，體格既定，聲貌益廣。故言騷者放自楚，其濫觴則不自靈均始也²。

說明《楚辭》中用「兮」的特徵不是屈原一人所創，它是在先秦詩歌的基礎上，變化創新所形成的新詩體。

（一）屈原之前的楚歌對偶表現

先秦時代流傳於各地的民歌，對於《楚辭》的創作，無論在內容、形式或風格上，都有實質上絕對的影響。然而，《詩經》十五國風中沒有「楚風」，楚歌因此未能獲得完整的保存記錄，固然遺憾，但是北方中原典籍，如《論語》、《呂氏春秋》、《說苑》等書中，還可以見到一些楚歌佚詩，使得我們可以一窺楚辭產生以前的楚歌風貌以及其對偶表現。

根據逯欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》所收作品資料³，先秦詩歌卷當中，卷一、卷二「歌」類以及卷三「謠」類的作品中，為楚人所作楚歌有 楚人誦子文歌⁴、 楚人為諸禦己歌⁵、 優孟歌⁶、 接輿歌⁷、 孺子歌⁸、 越人歌⁹、 申包胥歌¹⁰、 窮劫曲¹¹、 楚童謠¹²、 楚人謠¹³ 等十首，其中有「兮」字者僅三首： 接輿歌、 孺子歌、 越人歌；出現對偶者 楚人為諸禦己歌、 接輿歌、 孺子歌、 越人歌、 窮劫曲、 楚童謠 等六首，茲羅列其中出現對偶形式者，予以討論如下：

窮劫曲 通篇以七言為主， 楚童謠 為雜言，均無使用「兮」字，其中都有一組對偶，但與楚辭中對偶句式無甚相關，故不詳論。

² 游國恩：《離騷纂義》（北京：中華書局，1980.11），頁 1。

³ 逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》（台北：木鐸出版社，1982）上冊，「先秦詩」卷一、二、三，頁 1-45。

⁴ 「先秦詩卷二」，頁 19。

⁵ 「先秦詩卷二」，頁 19。

⁶ 「先秦詩卷二」，頁 19。

⁷ 「先秦詩卷二」，頁 21。

⁸ 「先秦詩卷二」，頁 21。

⁹ 「先秦詩卷二」，頁 24。

¹⁰ 「先秦詩卷二」，頁 28。

¹¹ 「先秦詩卷二」，頁 29。

¹² 「先秦詩卷三」，頁 39。

¹³ 「先秦詩卷三」，頁 39。

楚人為諸禦己歌：

薪乎菜乎，無諸御己訖無子乎？
菜乎薪乎，無諸御己訖無人乎？

此歌中，雖無「兮」字，卻是以「乎」字作嘆詞，從語言形式來看，其中，文字只有一字之差，即第二句的「子」字與第四句的「人」字，第一、三句的「薪」、「菜」也只是順序的顛倒對調而已。顯示出是因為歌曲音樂旋律的迴環反覆而產生的複沓句式，並非對偶。

楚狂接輿歌：

鳳兮鳳兮何德之衰。往者不可諫，來者猶可追。已而已而，今之從政者殆而。

這是典型的帶「兮」字的楚歌，其中「往者不可諫，來者猶可追」為對偶，但是，與楚辭絕大部分是帶「兮」字的對偶不同。可見屈原在學習民間楚歌時，亦有創新之處。

孺子歌：

滄浪之水清兮，可以濯我纓；
滄浪之水濁兮，可以濯我足。

這首在《楚辭·漁父》中引作 漁父歌，歌詞相同。就性質而言，與前引楚人為諸禦己歌一樣，雖然語言形式為隔句對，但應是複沓句式。不過，雖然如此，孺子歌中，句末「兮」字的使用，以及字面上的對偶工整，與離騷中的對偶已相當接近，顯示屈原在創作過程中學習此類型楚歌，並創作屬於楚辭的對偶風格，可視為屈原離騷中對偶句式的先聲。

越人歌：

今夕何夕兮搴舟中流。今日何日兮得與王子同舟。
蒙羞被好兮不訾詬恥。心幾煩而不絕兮得知王子。
山有木兮木有枝，心悅君兮君不知。

這是一首以楚語翻譯的越地歌謠。其中「今夕何夕兮搴舟中流。今日何日兮得與王子同舟」，雖然字數上不相等，然而從意義上來看，頗有相對的意涵

，可視之為廣泛的意對。而在句中用「兮」的形式又類似屈原作品中《九歌》的句式，「山有木兮木有枝，心悅君兮君不知」與《九歌·湘夫人》：「沅有芷兮禮有蘭，思公子兮未敢言」的句法一樣，顯示在句中使用「兮」字，並非屈原獨創，他也是從民歌中學習而來。《九歌》中帶「兮」字的對偶句式，與《越人歌》的句式應有相當程度的關連。

楚辭出現之前的楚民歌中，雖然已經具備帶「兮」字的對偶句式，但其比重並不高，而且由於配合音樂的節奏，對偶的出現則類似旋律的複沓，並非有意使用對偶。不過，亦可得知，屈原確是從這些民間歌謠吸取養分，進而形成楚辭獨特的句式。

（二）楚辭中的對偶表現

在先秦文學作品中，《楚辭》是使用對偶比例最高的，根據統計，屈原作品中，篇篇都有大量的對偶，其整體比例高達百分之二十¹⁴，遠超過在他之前的任何先秦作品，這是刻意使用對偶的結果。

楚辭的淵源來自於先秦詩歌，特別是楚歌的影響，屈原吸收楚歌與先秦詩歌用「兮」的形式變化，並發展成楚辭形式的特色。這種用「兮」的句式，進而成為楚辭中對偶的特徵。

在刻意使用對偶的心理以及「兮」字位置的靈活應用之下，使得屈原作品中的對偶，不僅比例高，而且具有不同的變化。如《離騷》（包括《九章》大部分和《遠遊》）中的對偶，是以出句句末字用「兮」為主，如：

屈心而抑志兮，忍尤而攘詬。 《離騷》
高余冠之岌岌兮，長余佩之陸離。 《離騷》
櫓弋機而在上兮，罽羅張而在下。 《九章》、《惜誦》
變白以為黑兮，倒上以為下。 《九章》、《懷沙》
餐六氣而飲沆瀣兮，漱正陽而含朝霞。 《遠遊》

《九歌》中的對偶，是以句中用「兮」為主，如：

駕龍輶兮乘雷，載雲旗兮委蛇。 《東君》
浴蘭湯兮沐芳，華采衣兮若英。 《雲中君》

¹⁴ 李師立信：《駢文考源及其相關問題》一文：「從屈原的作品來看，《漁父》中的對仗佔了百分之四十八，比例最高；其次是《遠遊》的百分之二十九；順序是《卜居》百分之三十二；《九歌》百分之二十九；《離騷》百分之二十六及《九章》百分之十七，《天問》及《大招》各佔百分之十三，《招魂》則只有百分之一點四。以上各篇的平均數為百分之十八點七。《招魂》一篇，歷來懷疑非屈原作品，如《招魂》不計，則屈原作品中之對仗比例為百分之二十點四。」詳見「魏晉南北朝文學國際研討會」論文抽印本，南京大學主辦，1995年11月。

令沅湘兮無波，使江水兮安流。 湘君
雲衣兮被被，玉佩兮陸離。 大司命
乘水車兮荷蓋，駕兩龍兮驂螭。 河伯

天問（包括 卜居、 漁父）中的對偶，則不用「兮」字，如：

出自湯谷，次于蒙汜。 天問
九州安錯？川谷何洿？ 天問
簡狄在臺，鬻何宜？玄鳥致貽，女何喜？ 天問
寧與黃鵠比翼乎？將與雞鷲爭食乎？ 卜居
新沐者必彈冠，新浴者必振衣。 漁父

上列對偶，有的在句中或句末使用「兮」等語助詞，造成字數上的不整齊。但是，若將這些語助詞省去，則是標準的對偶。如：

屈心而抑志，忍尤而攘詬。 離騷
高余冠之岌岌，長余佩之陸離。 離騷
駕龍輶乘雷 載雲旗委蛇。 九歌、東君
令沅湘無波 使江水安流。 九歌、湘君
簡狄在臺，鬻何宜？玄鳥致貽，女何喜？ 天問
鳥飛反故鄉，狐死必首丘。 九章、哀郢
下崢嶸而無地，上寥廓而無天。 遠遊
寧與黃鵠比翼乎？將與雞鷲爭食乎？ 卜居
新沐者必彈冠，新浴者必振衣。 漁父

除此之外，在楚辭中，同時存在連續三組以上的對偶以及隔句對的情形。如 離騷 有：

朝搴阰之木蘭兮，夕攬洲之宿莽。
日月忽其不淹兮，春與秋其代序。
惟草木之零落兮，恐美人之遲暮。【連續三組對偶】

紛總總其離合兮，忽緯繡其難遷；
夕歸次于窮石兮，朝濯發乎洧盤；
保厥美以驕傲兮，日康娛以淫游。【連續三組對偶】

其中，第一群對偶裡的「日月忽其不淹兮，春與秋其代序」，使用蹉對的形式

，若將對句改為「春秋與其代序」，與出句在句法與意義上即為標準的對偶。同時，在《離騷》中也運用到隔句對，如：

彼堯舜之耿介兮，既遵道而得路
何桀紂之猖披兮，夫唯捷徑以窘步。

時曖曖其將罷兮，結幽蘭而延佇；
世溷濁而不分兮，好蔽美而嫉妒。

呂望之鼓刀兮，遭周文而得舉；
寧戚之謳歌兮，齊桓聞以該輔；

在一首詩中既有連續三組對偶，又使用隔句對，顯見屈原除了大量且連續使用對偶之外，也企圖在對偶的形式作出變化，使其句法不至於太過單調重複，是非常刻意地使用對偶。。

《九歌》前身是民間祭祀歌謠，雖經屈原修飾，應該保有一定的初始樣貌，不過在《湘君》中有連續八組對偶：

桂櫂兮蘭枻，斲冰兮積雪。
采薜荔兮水中，搴芙蓉兮木末。
心不同兮媒勞，恩不甚兮輕絕。
石瀨兮淺淺，飛龍兮翩翩。
交不忠兮怨長，期不信兮告余以不閒。
朝騁驚兮江皋，夕弭節兮北渚。
鳥次兮屋上，水周兮堂下。
捐余玦兮江中，遺余佩兮醴浦。

《湘夫人》中亦有連續三組對偶：

桂棟兮蘭橈，辛夷楣兮藥房。
罔薜荔兮為帷，擗蕙櫨兮既張。
白玉兮為鎮，疏石蘭兮為芳。

《遠遊》中也有連續四組對偶以及連續三組對偶：

往者余弗及兮，來者吾不聞。
步徙倚而遙思兮，怊惝怳而乖懷。

意荒忽而流蕩兮，心愁悽而增悲。
神儻忽而不反兮，形枯槁而獨留。【連續四組對偶】

質銷鑠以汙約兮，神要眇以淫放。
嘉南州之炎德兮，麗桂樹之冬榮。
山蕭條而無獸兮，野寂漠其無人。【連續三組對偶】

在《離騷》之外的其他作品中，除了連續使用對偶之外，隔句對也多被使用，如：

洪泉極深，何以竇之？
地方九則，何以墳之？ 天問

何少康逐犬，而顛隕厥首？
女岐縫裳，而館同爰止？ 天問

吾誼先君而後身兮，羌眾人之所仇；
專惟君而無他兮，又眾兆之所讎。 惜誦

文質疏內兮，眾不知余之異采；
材朴委積兮，莫知余之所有。 懷沙

乘騏驥而馳騁兮，無轡銜而自載；
乘汜汭以下流兮，無舟楫而自備。 惜往日

連續使用多組對偶與隔句對，且在單篇作品中，同時出現這兩種對偶的形式，這是刻意使用對偶的結果，可見屈原已有意識地刻意運用對偶在其作品之中。因為，連續三組的對偶群與隔句對，是判斷一篇作品是否為刻意作對的指標¹⁵。

第一、「連續對偶」：在一篇文學作品裡，偶爾出現一組對偶，或許是基於「自然」的心態。如果出現兩組對偶，就比較值得注意：若這兩組對偶是分散開來的，那麼其使用對偶的心態，或許刻意，或許無意，無從判斷；但如果這兩組對偶是連續出現的，則其刻意用對的成分相對地提高，當然，也有可能是無心造成的。不過，近體詩「中間兩聯需對仗」的格律要求，這絕對是刻意作對，因為它不只是連續兩組對偶，而且是人為

¹⁵ 此為李師立信所提出的觀點，本文沿用此觀點。

的格律限制。如果出現連續三組以上（包含三組）的對偶群，那麼可以肯定是刻意使用對偶。

第二、使用「隔句對」：隔句對是兩句對偶的延伸，原本上下各一句的對偶，擴大成為第一句對第三句，第二句對第四句的相對形式。在詩中出現隔句對是極為少見的，因為，詩以兩句押韻為主，一聯往往就代表一個完整的意思。隔句對以四句為一個單位。就詩而言，跨越了兩個押韻的單位，是相當特殊的，若非詩人刻意為之，是不容易在詩中出現隔句對。而文則沒有押韻的限制，文句隨意長短，足以表達作者本意即可，用對或不用對，本來就沒有硬性規範，「隔句對」出現在文中也就比較容易是出自於無意識的使用，不過，沒有人會否認駢文中的「隔句對」是刻意作對的。

《詩經》中的對偶，往往偶爾零星出現，絕少在同一首中出現連續幾組對偶，也有隔句對，如「昔我往矣，楊柳依依；今我來思，雨雪霏霏」。但是在一首詩中同時出現連續對偶以及隔句對，是沒有的。

先秦散文中，屈原之前的作品裡，已有連續對偶與隔句對的使用，不過，其對偶的比例並不高。楚辭的對偶比例遠超過這些作品，更可看出屈原是有意運用對偶。。

屈原之所以能大量且具變化性地靈活使用對偶於楚辭之中，最主要的原因在於，楚辭是以兩句一韻為主的詩，屈原在作品中即自稱所作為「詩」：

翻飛兮翠曾，展詩兮會舞。 九歌·東君
介眇志之所惑兮，竊賦詩之所明 九章·悲回風
惜往日之曾信兮，受命詔以昭詩 九章·惜往日

其他的《楚辭》作者，也自稱其所作為「詩」：

志憾恨而不逞兮，抒中情而屬詩。 莊忌·哀時命
悲九州兮靡君，撫軾嘆兮作詩。 王褒·九懷

兩句為一個單位的句式，基本上，與對偶概念中「兩句」的形式要件相符。

此外，楚辭的句式雖然多樣，但大致上是固定的。其主要句式有上句末字

用「兮」字的「離騷」句式和句中用「兮」字的「九歌」句式兩種¹⁶。

「離騷」句式，以「
兮，
兮，
」為主，其中雖有「
兮，
」等字數上的變化，但不影響其為上句末字用「兮」字的原則。如：

帝高陽之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。（離騷）

名余曰正則兮，字余曰靈均。（離騷）

滔滔孟夏兮，草木??。（懷沙）

「九歌」句式，以「
兮，
兮，
」為主，其中亦有「
兮，
」等變化，也不影響其句中用「兮」的原則。如：

怨公子兮悵忘歸 君思我兮不得聞。（山鬼）

登崑崙兮四望 心飛揚兮浩蕩。（河伯）

秋蘭兮麝蕪 羅生兮堂下。（少司命）

「九歌」句式本身就是駢句，而「離騷」句式，若去掉「兮」字，也形成駢句，已經具備對偶基本的外在形式。其他先秦散文沒有固定形式，而楚辭是詩，又有固定句式，再加上屈原刻意使用對偶，自然容易造成對偶極高的比例。

三、漢賦中的對偶

對偶發展到了漢代，直接表現在漢賦上。漢賦至少包含「騷體賦」、「問答體散文賦」及「齊言賦」等三種。這三種賦體中的對偶比例，根據統計，均高達百分之三十五以上¹⁷，比起屈原作品高出將近一倍，可謂青出於藍。

「齊言賦」是由大量齊言句式所構成的，大部分以四言、六言為基本句式，如：枚乘 柳賦、揚雄 逐貧賦、張衡 歸田賦、李尤 辟雍賦、蔡邕 筆賦 等等，其對偶比例是三種漢賦中最高的。鄒陽的 酒賦、劉勝的

¹⁶ 參見張正體、張婷婷：《賦學》「第四章騷賦的體制」（台北：台灣學生書局，1982.8），頁 39-51；蘇慧霜：《騷體的發展與演變---從漢到唐的觀察》「第三章屈宋騷體形式之發展與演變」（台北：文津出版社，2007.4），頁 49-108。

¹⁷ 李師立信 論六朝詩的賦化 一文：「兩漢的騷體賦，有百分之三十四點九的對仗句，比例不可謂不高；兩漢的齊言賦中，對仗句有百分之之四十三點四，幾近半數。但問答體散文賦（俗稱漢大賦）既名之為散文，自然不應有太多的對仗，可是，經由仔細統計，它的對仗句竟高達百分之四十一。」（收於《第三屆詩學討論會論文集》彰化師範大學編），頁 1-26。

文木賦、蔡邕的 蟬賦、彌衡的 鸚鵡賦、王粲的 遊海賦、大暑賦等，對偶都超過百分之五十，至於朱穆 鬱金賦、王粲 酒賦等，甚至高達百分之七十以上。

朱穆的 鬱金賦 有七組對偶，以及一組隔句對。其中最為特別的是，在連續四組對偶中穿插隔句對：

布綠葉而挺心，吐芳榮而發曜。
眾華爛以俱發，鬱金邈其無雙。
比光榮於秋菊，齊英茂乎春松。
遠而望之，燦若羅星出雲垂；近而觀之，曄若丹桂曜湘涯。
赫乎扈扈，萋兮猗猗。

王粲的 酒賦 中有八組對偶，以及一組隔句對。連續六組對偶，令人目不暇給：

章文德于廟堂，協武義于三軍。
致子弟之孝養，糾骨肉之睦親。
成朋友之懽好，贊交往之主賓。
既無禮而不入，又何事而不因。
賊功業而敗事，毀名行以取誣。
遺大？於載籍，滿簡帛而見書。

這顯示出賦家使用對偶的手法已非常純熟，並且刻意追求推陳出新。

「問答體散文賦」是以主客問答形式構成之散文賦，如：司馬相如 子虛賦、上林賦，揚雄 羽獵賦、長楊賦，班固 西都賦、東都賦，張衡 兩京賦 等等，是三種賦體中對偶比例居次者。其中班固的 東都賦、答賓戲、崔駰的 達旨、揚雄的 解嘲、張衡的 髑髏賦、七辯 等，對偶都在百分之五十以上。

張衡的 髑髏賦 有二十二組對偶，主要集中在自稱為莊子的髑髏回答一段，除了首尾各兩組對偶之外，中間七組連續對偶：

死為休息，生為役勞。

巢許所？，伯成所逃。

離朱不能見，子野不能聽。
堯舜不能賞，桀紂不能刑。
虎豹不能害，劍戟不能傷。
與陰陽同其流，與元氣合其朴。
以造化為父母，以天地為床蓐。
以雷電為？扇，以日月為燈燭。
以雲漢為川池，以星宿為珠玉。

澄之不清，渾之不濁。
不行而至，不疾而速。

四言、五言、六言同時運用，顯示出張衡靈活應用對偶的技巧。

「騷體賦」是帶有濃厚楚聲「兮」字句者，如：賈誼 弔屈原賦、司馬相如 長門賦、王褒 洞簫賦、揚雄 甘泉賦、班固 通幽賦 等等，其中如王褒 洞簫賦、揚雄 太玄賦、王粲 登樓賦 等，對仗句都超過百分之六十以上。

揚雄的 太玄賦 中有十四組對偶以及一組隔句對，平均分佈於篇章之中，其中出現三次的連續三組對偶：

豐盈禍所棲兮，名譽怨所集。
薰以芳而致燒兮，膏含肥而見 。
翠羽嫩而殃身兮，蚌含珠而擘裂。

納 祿於江淮兮，揖松喬於華岳。
升崑崙以散髮兮，踞弱水而濯足。
朝發軔於流沙兮，夕翱翔乎碣石。

役青要以承戈兮，舞馮夷以作樂。
聽素女之清聲兮，觀宓妃之妙曲。
茹芝英以禦餓兮，飲玉醴以解渴。

從漢賦中的對偶比例之高以及其中對偶運用的多變，顯示出對偶在漢賦與賦家心目中的地位都是極為重要的，也象徵對偶的日益成熟。

漢賦中的對偶，大致上以字數相等的駢句為主，有出、對句出現同字為對

者，如：

天不可預慮兮，道不可預謀。（賈誼、鵬鳥賦）
南望荊山，北望汝海。（枚乘、七發）
陽蜩鳴其南枝，寒蟬噪其北陰。（繁欽、桑賦）
舫翼華以鱗集，蒼鷹雜以星陳。（楊修、出征賦）

出、對句中無同字者，即避免同字為對，如：

左鄰崇山，右接曠野。（揚雄、逐貧賦）
桂露朝滿，涼衿夕輕。（班婕妤、擣素賦）
高岫帶乎巖側，洞房隱於雲中。（杜篤、首陽山賦）
歎息起氛霧，奮袂生風雨。（傅毅、洛都賦）

亦有隔句對者，如：

華實之毛，則九州之上腴焉；
防禦之阻，則天地之壘區焉。（班固、西都賦）

右拯整屋，并卷鄠鄠；
左暨河華，遂至虢土。（張衡、西京賦）

其在近也，若神龍采鱗翼將舉；
其既遠也，若披雲緣漢見織女。（蔡邕、協初賦）

同時，仍有出、對句字數不等的對偶存在，但為數已不多，如：

獨鵠晨號乎其下，昆雞哀鳴翔乎其下。（枚乘、七發）
鬼神不能正人事之變戾兮，聖賢亦不能開愚夫之違惑。（董仲舒、士不
遇賦）
知音者，樂而悲之；不知音者，怪而偉之。（王褒、洞簫賦）

基本上，漢賦中的對偶，仍是意義上的對偶，但賦家已開始自覺地講究其中語言文字的麗辭藻繪。據《西京雜記》記載，荊河名士盛覽曾問司馬相如要如何創作賦，司馬相如回答：

合纂組以成文，列錦繡而為質。一經一緯，一宮一商。此賦之跡也。賦家之心，包括宇宙，總覽人物。斯乃得之於內，不可得而傳¹⁸。

¹⁸ 漢、劉歆撰，晉、葛洪輯：《西京雜記》（文淵閣四庫全書本，第1035冊）卷二，頁1035-

「合纂組」、「列錦繡」、「一經一緯，一宮一商」都是司馬相如認為賦應該表現出來的審美形式。雖然我們無法確認其真正原意，但是從漢賦所表現出來的錦繡文華、對偶紛披的語言美感，可以理解到他是針對賦中對偶的語言文字之美立說的。

揚雄云：「詩人之賦麗以則，詞人之賦麗以淫¹⁹」，不論是詩人之賦，或是詞人之賦，總而言之，賦是必須要「麗」的。雖然揚雄對於詞人之賦是抱著否定的態度，不過，從《漢書·揚雄傳》中，我們也可以發現，揚雄少年時也曾喜好司馬相如「沈博絕麗之文」，並且「每作賦，常擬之以為式」。可見「麗」是當時賦家共同追求及表現的審美形式，而司馬相如所說的，不也正是經緯相對、宮商相協、纂組以為質、錦繡以為文的「麗」的對偶表現。

這種自覺地追求對偶文字上「麗」的審美意識，雖然始由漢人提出，但是，早在屈賦中，我們就已看到了香草美人、絢麗華瞻的文學外貌，華美的辭藻。如：

佩繽紛其繁飾兮，芳菲菲其彌章（離騷）
秋蘭兮青青，綠葉兮紫莖（九歌、少司命）
魚鱗屬兮龍堂，紫貝兮朱宮（九歌、河伯）

宋玉賦作中，也有大量的麗詞，如：

羅綺綺績盛文章，極服妙采照萬方。（神女賦）
綠葉紫裏，丹莖白蒂。（高唐賦）
寤春風兮發鮮榮，絜齋俟兮惠音聲（登徒子好色賦）

兩漢的賦篇，繼承了這種華詞麗藻，是毫無疑問的。司馬相如賦篇中，對偶的華美實屬當然，如：

玫瑰碧琳，珊瑚叢生。（上林賦）
麗靡爛漫於前，靡曼美色於後。（上林賦）
觀眾樹之塢蔓兮，覽竹林之榛榛。（哀秦二世賦）

司馬相如之後，賦中對偶的文辭越發精緻華美。如：

9。

¹⁹ 揚雄：《法言·吾子篇》，見郭紹虞等編：《中國歷代文論選》（台北：木鐸出版社，1987），頁 62。。

翠玉樹之青蔥兮，壁馬犀之磷礪（揚雄 甘泉賦）
追歸雁於軒轅，帶螭龍之疏鑿（傅毅 洛神賦）
駙承華之蒲梢，飛流蘇之騷殺。（張衡 東京賦）
角元興而靈華敷，大火中而朱實繁（王逸 荔枝賦）

這種講究詞藻華美的意識充分表露出漢賦的對偶本質，進而影響到六朝。

賦是漢代文壇的主流，而對偶正是此時文士追求的審美形式，影響所及，自然非同小可。所以，除了賦之外，政府文書中，如：嚴尤 諫伐匈奴、范升 奏記王邑、爰延 星變上封事、晁錯 上書言兵事、李尋 後奏記梁冀、何敞 上封事言諸竇、史弼 慮渤王為亂上封事 等都已相當講究對偶。

甚至連當時文士間往來的書信都已有極度駢偶的傾向，如：蘇竟、 與劉龔書、馮衍 與陰就書、王尊 喻牛邯書、吳蒼 遺矯仲彥書、孔融 報曹公書、皇甫規 追謝趙壹書 等人的書信，已駢偶滿紙。

其他如班固 弈旨、趙壹 非草書、夏侯玄 肉刑論、陳寔 異聞記、蔡邕 隸勢、田羽 薦法真 等文，也已無文不駢、無文不偶。

在兩漢時期，詩歌相對弱勢，不過，對偶也已蔓延到文士之作，如：傅毅 迪志詩、張衡 歌、酈炎 詩二首其一、桓麟 答客詩、秦嘉 贈婦詩、孔融 臨終詩、辛延年 羽林郎詩、仲長統 見志詩 等，都極具對偶色彩。漢樂府如 陌上桑、 豔歌何嘗行、 豔歌 以及古詩 上山採蘼蕪 等，對偶也超過一半以上。可見東漢以後，對偶的風氣已由賦影響到對偶的風氣已經氾濫到各種文體。