

第二節 對偶在其他體裁中的運用

對偶除了具體表現在「特定文體」之外，在一般不要求非使用對偶不可的文體中，同樣可以看到對偶的出現。這是因為中國文字「獨體」的特性，很容易造成上下句字數相等的駢句，加上意義的相對，自然就成為對偶。對偶在這些文體中，雖然並非扮演主要的角色，屬於一種修辭性的文學技巧，但也經常可以見到對偶出現，顯示出對偶普遍氾濫到各種文體的現象。

中國文章中，可區分為駢文與散文兩種。在此，散文相對於駢文而言，其對偶比例自然不似駢文來的高，而對偶也非散文必要的形式條件；不過，作為修辭技巧的對偶，早在先秦散文中，即已隨處可見，《尚書·大禹謨》便有「罪疑惟輕，功疑惟重」、「滿招損，謙受益」、「任賢勿貳，去邪勿疑」、「戒之用休，董之用威」、「汝惟不矜，天下莫與汝爭能；汝惟不伐，天下莫與汝爭功。」，《易經·繫辭》中的「在天成象，在地成形」、「鼓之以雷霆，潤之以風雨」、「乾道成男，坤道成女」，《左傳》的「山有木，工則度之；寶有禮，主則擇之」，《國語》的「眾心成城，眾口鑠金」、「從善如登，從惡如崩」，《老子》的「道可道，非常道；名可名，非常名」，《莊子》的「小知不及大知，小年不及大年」，《論語》的「君子周而不比，小人比而不周」——無論是史傳散文，或是諸子散文，對偶的使用在先秦的散文中是一個顯而易見的現象。此時的對偶是一種自發性的寫作，並不受到任何外在的形式、文學風氣的影響，也沒有音韻、聲調、對偶的要求，寫或不寫都視作者個人需要而定。

漢代散文，受到辭賦大量使用對偶的影響，逐漸有駢化的趨勢，對偶出現的頻率也相對增加。賈誼的《過秦論》、枚乘的《諫吳王書》、鄒陽的《上書吳王》等篇都已幾乎通篇駢偶，其中又以王褒的《聖主得賢臣頌》最為典型，此文全篇駢行，對偶如「荷旃被毳者，難與道純棉之麗密；羹藜含糗者，不足與論太牢之滋味」、「生於窮巷之中，長于蓬茨之下」、「所任賢，則趨舍省而功施普；器用利，則用力少而就效眾」、「虎嘯而谷風冽，龍興而致雲氣」、「翼乎如鴻毛遇順風，沛乎如巨魚縱大壑」與後世的駢文已無分別。

六朝散文，幾乎與駢文劃上等號，此時期，駢文達到極盛，連《文心雕龍》這種學術性著作也用駢文寫成，但也有非駢文的史傳、筆記與專著作品，如《後漢書》、《世說新語》、《水經注》、《洛陽伽藍記》、《顏氏家訓》等，皆是代表。但其中亦不乏對偶，如《水經》中的「清水出河內修武縣之北黑山」一句，其注則有「南峰北嶺，多結禪棲之士；東岩西谷，又是剎吳之圖」、「竹柏之環，與神心妙遠；仁智之性，共山水效深」，《洛陽伽藍記》中有「殫土木之功，窮造型之巧」、「鰥寡不聞犬豕之食，犛獨不見牛馬之衣」、

「或黃甲紫鱗，出沒於繁藻；或青鳧白雁，浮沈於綠水」，《顏氏家訓》中涉務篇有「居承平之世，不知有喪亂之禍；處廟堂之下，不知有戰陣之急」、文章篇有「辭與理競，辭勝而理伏；事與才爭，事繁而才損」。

唐宋以來的散文，又被稱之為「古文」，與駢文相對。古文打破了駢文講求對偶、聲律的形式限制，並不排斥對偶的使用，就連反對駢文最力、積極提倡古文的韓愈，他的代表作之一《原道》中，也使用對偶，如：「仁與義為定名，道與德為虛位」、「煦煦為義，子子為仁」、「凡吾所謂道德云者，合仁與義言之也，天下之公言也；老子之所謂道德云者，去仁與義言之也，一人之私言也」等等。反駢的韓愈尚且如此，那麼其他人的散文中，偶爾出現幾組對偶，也就不足為奇了，如柳宗元的《鈇錡潭西小丘記》中：「清冷之狀與目謀，潏潏之聲與耳謀」、「悠然而虛者與神謀，淵然而靜者與心謀」，歐陽修的《醉翁亭記》中，也有：「日出而林霏開，雲歸而岩穴暝」、「野芳發而幽香，佳木秀而繁蔭」、「臨溪而漁，溪深而魚肥；釀泉為酒，泉香而酒冽」等的對偶。

整體而言，古代散文（即「古文」）雖然並未要求是否使用對偶，但是，一般寫作時，並不排斥對偶，所以，在各個階段的散文中，都或多或少的有對偶的出現。原則上，是把對偶視作一種修辭手法。相反的，完全沒有使用對偶的古文，往往是刻意不用對偶，甚至於到了清朝，古文家方苞在《古文約選序》中即明確規定：「古文不可入語錄中語，魏晉六朝人藻麗俳語，漢賦中板重字法，詩歌中雋語，南北史中佻巧語」，即將不用對偶駢辭立為寫作古文的規範。不過，換個角度來說，由於古代散文中普遍存在著使用對偶的情形，致使方苞意識到必須為古文立下有別於駢文的規定，因此，有這番言論的出現。如此一來，更足以反映出對偶已普遍蔓延在古代散文之中。

古體詩，是相對於唐代產生的近體詩而出現的一種詩體名稱。其實，在近體詩出現以前的詩歌，原則上，均可視為古體詩，近體出現之後，詩人不依照近體格律，刻意模仿較少拘束的古詩而寫作的詩，即為唐以後的古體詩。

古體詩本來就可以不用對偶，不過，也不避用對偶，在唐以前的古詩中，就已有使用對偶，《詩經》中就有：「觀閔既多，受侮不少」（邶風、柏舟）、「南有喬木，不可休息；漢有游女，不可求思」（周南、漢廣）、「昔我往矣，楊柳依依；今我來思，雨雪霏霏」（小雅、采薇）。《古詩十九首》中亦有：「胡馬依北風 越鳥巢南枝」（其一）、「昔為倡家女 今為蕩子婦」（其二）、「青青陵上柏 磊磊澗中石」（其三）。這些對偶的出現都是為了修辭的目的，增加整齊的美感，原則上非常自由，可用可不用，有避同字的，也有不避同字的。

唐代以後，由於近體詩的出現，古體詩的寫作雖刻意避免在押韻、聲調、

對偶上與近體詩相同，但又不免受到近體詩聲律的影響。因此，對偶在唐以後古體詩中的表現，相對的較前期古詩中對偶來的複雜一些，大體上，有兩種形式：一種是平仄不相對的「古對」，如：

黃河走東溟，白日落西海。（李白、古風）
平平仄平平 仄仄仄平仄
霜濃水石滑，風急手足寒。（杜甫、水會渡）
平平仄仄平 平仄仄仄平
四澤蒹葭深，中洲煙火絕。（王昌齡、行子苦風泊來舟貽潘少府）
仄仄平平平 平平平仄仄

其平仄與傳統古詩中的對偶類似，不過，其出發點在於刻意形成與「律對」有別的聲調，基本上，是從有「律」的觀念而來的，而唐以前的古詩，既無所謂「律」的觀念，所形成的對偶，自然沒有律與不律的問題，就是純粹的「古對」。

另外一種則是出、對句皆為「律句」的對偶。這是因為，古體詩受到近體聲律的影響，在詩中運用「律句」，甚至於形成「律聯」而產生的，王力在《漢語詩律學》中即稱此類古體詩為「入律的古風¹」。在這類古體詩中的對偶，自然可能出現出、對句皆為「律句」者，如：

青郊香杜若，白水映茅茨。
平平平仄仄 仄仄仄平平（李頎、不調歸東川別業）

綺席卷龍鬚，香杯浮瑪瑙。
仄仄仄平平 平平平仄仄（孟浩然、襄陽公宅飲）

照室紅爐促曙光，縈窗素月垂文練。
仄仄平平仄仄平 平平仄仄平平仄（杜甫湖城東遇孟雲卿復歸劉顥宅宿宴）

雨足誰言春麥短？城堅不怕秋濤卷。
仄仄平平平仄仄 平平仄仄平平仄（蘇軾、和子由送將官梁左藏仲通）

此四例中，出、對句皆為「律句」，且兩句之間偶數字均平仄相對，唯有句末字的平仄，第一例為仄平相對、第二、三例為平仄相對、第四例為仄仄相對。第一例對偶，儼然就是「律對」，只不過它出現在古體詩之中，這種完全合律的「律聯」，在古體詩中，按理說是不多見的特例。而第二、三、四例從句末

¹ 見王力：《漢語詩律學》，第三十一節「入律的古風」，頁 436。

字的聲調關係，即可判斷其非「律對」，但是，從出、對句都是「律句」的角度上來看，又與「古對」不同。這種「倒律聯」的對偶出現在古體詩中，無疑地，受到「律對」的影響極大，是「運律入古」的對偶方式。「倒律聯」在古體詩中是常見的，尤其在唐宋人的古體中多見，由於習慣近體詩的寫作，不知不覺地將近體聲律運用在古體之中，進而造成「運律入古」的對偶方式的出現。

由此可知，古體詩雖然可以不用對偶，但是，我們仍然可以看到對偶普遍出現在大部分的古體詩中，甚至在近體詩出現之後，古體詩中的對偶也有跳脫修辭的目的，而講究聲調的部分。

詞曲在句式上都是長短句，曲又有襯字的彈性，在許多地方不適合於對偶，因此，詞曲中的對偶，並沒有硬性的規定。雖無硬性規定，原則上，只要前後兩句字數相等時，就可以使用對偶。例如詞譜中的 阮郎歸² 下闕第一、二句為三言：

花露重，草煙低。（馮延巳）

西江月³ 上下闕第一、二句均為六言：

點點樓頭細雨，重重江外平湖。
莫恨黃花未吐，且教紅粉相扶。（蘇軾）

鷓鴣天⁴ 上闕第三、四句均為七言：

舞低楊柳樓心月，歌盡桃花扇底風。（晏幾道）

石州慢⁵ 上闕第一、二句，下闕第二、三句均為四言：

薄雨收寒，斜照弄晴。
畫樓芳酒，紅淚清歌。（賀鑄）

沁園春⁶ 上闕第八、九句，下闕第七、八句，均為四言：

² 蕭繼宗：《實用詞譜》（中華叢書編審委員會，1970），頁 46-47。

³ 《實用詞譜》，頁 54-56。

⁴ 《實用詞譜》，頁 64。

⁵ 《實用詞譜》，頁 173-174。

⁶ 《實用詞譜》，頁 207-209。

載酒園林，尋花巷陌。
躲盡危機，消殘壯志。（陸游）

曲譜中，據王力《漢語詩律學》所列，如 混江龍⁷ 譜式為「4744773344」，其中第三、四句同為四言，第五、六句為七言，第七、八句為三言，第九、十句為四言，都可以用對偶，王力亦稱「儘量用對偶是本調的特色」； 油葫蘆⁸ 為「737773375」，第四、五兩句為七言，第六、七兩句為三言，可用對偶； 朝天子⁹ 第一、二句為二言，也能使用對偶； 滿庭芳¹⁰、 山坡羊¹¹、 ？蘭人¹² 等也都有因為前後兩句字數相等而形成對偶的機會。

詞曲既無規定要使用對偶，但我們也可看到對偶的使用，可見對偶不受到文體限制的氾濫程度。

古典小說是通俗的文學，它使用淺白的文字來敘述故事情節，常常在描寫景物，或刻畫人物時，或多或少的都會運用到對偶，甚至全篇以對偶文字構成，如唐人張鷟的《遊仙窟》，即大量使用對偶，其中如透過洗衣女子介紹崔十娘身世一段：

博陵王之苗裔，清河公之舊族。容貌似舅，潘安仁之外甥；氣調如兄，崔季珪之小妹。華容婀娜，天上無儔；玉體逶迤，人間少匹。輝輝面子，荏苒畏彈穿；細細腰支，參差疑勒斷。韓娥宋玉，見則愁生；絳樹青琴，對之羞死。千嬌百媚，造次無可比方；弱體輕身，談之不能備盡¹³。

全段以對偶組成，其文字華麗鋪陳、辭采絢麗，宛如賦及駢文。清人陳球的《燕山外史》，全書以駢偶文字寫就，如形容竇生一段：

燕山望族，柘水詞人，桐乃孤生，萱還早萎。幸一枝之獨秀，承五桂之流芳，年甫配鱗，貌如冠玉。素屬身餘蘭臭，奚須荀令薰香？本來面似蓮花，不藉何郎傅粉。九齡應客，謔言斜對楊梅；兩髻垂筵，隱語能知荷藕。幼殊了了，長更便便，力殫窮經，豈止五車可載；功深汲古，直探二酉所藏。加以洒落襟期，紛披藻思，騎鶴則腰纏萬貫，倚馬則日就千言，無唾不珠，有懷皆玉。人具懷才之眼，願從良友結良緣；父存忠

⁷ 王力：《漢語詩律學》，頁 803。

⁸ 同上註。

⁹ 同上註，頁 810。

¹⁰ 同上註，頁 811。

¹¹ 同上註，頁 812。

¹² 同上註，頁 820。

¹³ 唐、張鷟著：《遊仙窟》（《遊仙窟、玉離魂（合刊本）》張鷟、徐枕亞著，黃瑚、黃坤校注，台北：三民書局，2007年），頁 5。

愛之心，欲與佳兒求佳婦¹⁴。

這種以駢偶寫成的傳奇小說，或許只是文人遊戲之筆，並不多見。但是，在明清小說中，除了使用對偶敘述之外，在人物描寫和場景描寫時，則往往穿插一些對偶段落，《西遊記》中即普遍可見對偶，如「霞散採，日月搖光」（第一回）、「雄威身凜凜，猛氣貌堂堂」（第十三回）、「嶺上青梅績蘭，崖前古柏留雲」（第五十三回）、「朝聞四野香風遠，暮聽山高畫鼓鳴」（第八十回）、「春風蕩蕩過園林，千花擺動；秋氣瀟瀟來徑苑，萬葉飄搖」（第九十五回），隨手拈來，俯拾皆是。而在描述景致、人物時，則多用長篇的對偶文字，如在第五回「亂蟠桃大聖偷丹，反天宮諸神捉怪」中，描寫通明殿景物一段：

瓊香繚繞，瑞靄繽紛，瑤臺鋪彩結，寶閣散氤氳。鳳翥鸞騰形縹緲，金花玉萼影浮沈。上排著九鳳丹霞宸，八寶紫霓墩。五彩描金桌，千花碧玉盆。桌上有龍肝和鳳髓，熊掌與猩唇。珍饈百味般般美，異果佳餚色色新¹⁵。

全段十四句，由七組對偶組成。第六回「觀音赴會問原因，小聖施威降大聖」中描寫二郎神與孫悟空打鬥場面一段：

昭惠二郎神，齊天孫大聖，這個心高欺敵美猴王，那個面生壓伏真梁棟。兩個乍相逢，各人皆賭興。從來未識淺和深，今日方知輕與重。鐵棒賽飛龍，神鋒如舞鳳，左擋右攻，前迎後映。這陣上梅山六弟助威風，那陣上馬流四將傳軍令。搖旗擂鼓各齊心，吶喊篩鑼都助興。兩個鋼刀有見機，一來一往無絲縫。金箍棒是海中珍，變化飛騰能取勝，若還身慢命該休，但要差池為蹭蹬¹⁶。

除了最後六句不是對偶之外，前面連續使用八組對偶。

對偶在古典小說中，基本上是一種修辭性的運用，沒有硬性的規定。不過，我們也能看到由於小說的語言風格受到賦和駢文的影響，在描寫人物和場景時，多使用駢詞儷句。顯示對偶在古典小說中亦普遍受到創作者喜愛，並大量地使用在小說中的一些特定部分。

而對偶在章回小說中最為具體的運用，則是在回目上的對偶精工。只要是一回雙目的回目形式，往往都是以對偶的方式呈現，《三國演義》、《水滸傳》、《紅樓夢》等無不如此。這種對偶的回目形式，是刻意為之的，在毛宗崗批注的《三國演義¹⁷》，其凡例中即言：

¹⁴ 陳球：《燕山外史》（香港：五桂堂書局），頁 5。

¹⁵ 吳承恩撰、繆天華校注：《西遊記》（台北：三民書局，1998 年），頁 53。

¹⁶ 同上註，頁 65。

¹⁷ 羅貫中著，毛宗崗批注：《三國演義》（台北：老古文化事業股份公司，1997），頁 3。

俗本題綱，參差不對，雜亂無章，又于一回之中，分上下兩截。今悉體作者之意而聯貫之，每回必以二語對偶為題，務取精工，以快悅者之目

。為了達到「悅目」的目的，將原本不對的回目，修改為對偶的形式，可見其用心。而像《紅樓夢》的回目，更是在曹雪芹筆下，即已是整齊的對偶形式。

對偶在小說中回目的運用，其意義特殊，因為回目は總括整篇的標題，有著獨立的性質，以一聯對偶來代表一回，那麼此聯對偶也就有其獨立存在的價值。對偶在小說中不單只是一種修辭技巧，也代表其獨立性質的確立。

唐宋以後，在官方性質的制、詔、狀、牒以及官府判詞等應用文書中，對偶的運用更為多見，《全唐文》中的制詔之類多使用對偶，張鷟的《龍筋鳳骨判》四卷、白居易的《白居易集》中卷六十六、六十七的百判，也都是對偶之文。陸贄《翰苑集》中各種體裁的官方文書，都普遍存在著對偶，如 奉天改元大赦制：「長于深？之中，暗于經國之務。積習易溺，居安忘危。不知稼穡之艱難，不察征戍之勞苦。澤靡下究，情不上通。事既壅隔，人？疑阻」、招諭淮西將吏詔：「狼心多忌，梟性無親，以芟伐立威，以猜刻為志。朝為昵比，夕為仇讎。肆其芟夷，蔑若草芥。馮陵汝海，流血盈川，侵軼浚郊，積骸？野。農耕廢業，井邑成墟」、放淮西生口歸本貫？：「懲過不可以不罰，原情不可以不矜。將推？恕之心，用廣自新之路」、答百寮請停大禮表：「再經播遷，久曠禋祀，不惟霜露之感，實貽墜失之憂。」、論敘遷幸之由狀：「吏不堪命，人無聊生。農桑廢於徵呼，膏血竭於笞捶。市井愁苦，室家怨咨」、賜吐蕃宰相尚結贊書：「敦以舅甥，結為鄰援。懲戰爭之弊，知禮讓之風」等，顯示出對偶的運用，從文學的修辭藝術衍變為官方實用文書程式化的形式，也反映出對偶已普遍氾濫於政府文書、應酬文字等應用文體上。

一般說理議論的文章，或多或少也都會運用到對偶，而劉勰的《文心雕龍》則是運用對偶最具代表的典範。其書篇幅龐大，內容豐富，以 原道、宗經、徵聖 等篇，討論文學之起源，確立全書立論的思想之後，分別論及文體、創作、批評等方面。這些理論性的議題，劉勰都大量地運用對偶來闡述，如 神思 篇論及寫作過程中文章構思與想像的關係，即透過對偶，將想像須受到思想統攝的抽象理論，描述得非常生動形象：

文之思也，其神遠矣。故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里。吟？之間，吐納珠玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色。其思理之致乎？故思理為妙，神與物遊。神居胸臆，而志氣統其關鍵；物沿耳目，而辭

令管其樞機。樞機方通，則物無隱貌；關鍵將塞，則神有遁心¹⁸。

形象的對比，使文章不僅說理條暢，且華彩翩翩。

總而言之，對偶在特定文體之外的其他體裁中，雖然只是文學修辭性的使用，但是，我們也看到對偶普遍蔓延氾濫到各種文學體制之中，甚至於被大量地運用在這些不必刻意使用對偶的文體，可見對偶已不單純只是其中的修辭技巧而已。

¹⁸ 劉勰撰、周振甫著：《文心雕龍今譯》（北京：中華書局，2005年），頁248。