

第三節 獨樹一幟的對聯

對聯，又稱楹聯、楹帖、對子，是中國文學中一種特殊的文體。對聯以「副」為單位，由上下兩聯所組成。

基本上，對聯就是對偶，它具備了對偶所要求的意義相對、句法相同、詞性相對、字數整齊等條件，甚至也可以講究聲音上的平仄相對。不過，對聯與對偶仍有不同之處。它與對偶的差異，在於一副對聯就是一篇「獨立成篇」的文學作品，上下兩聯即構成一個完整的意義；而對偶主要依附在文體中表現，若從文體中將對偶抽離出來，這些對偶不盡然都能表達「獨立」完整的意思，有時還是必須藉由原本前後文句的意義連結補充，才能理解其意思，例如杜甫送鄭十八虔貶台州司戶，傷其臨老陷賊之故，闕為面別，情見於詩裡的一聯對偶：「倉惶已就長途往，邂逅無端出餞遲」，只是兩人面對臨別時的情景描述，若不從上、下詩句一併理解，抽離出來的這聯對偶是無法有其完整的意思，自然不是對聯；而蜀相中：「三顧頻繁天下計，兩朝開濟老臣心」一聯，已概括了諸葛亮的生平，這既是一聯對偶，也是表達完整的一副對聯。所以，我們可以說，對聯必定是對偶，而對偶則不一定可以為對聯。

一、最早的對聯

對聯既是对偶，對聯的起源也就與對偶一樣，源於中國文字「獨體」、「單音」的特質。不過，「獨立成篇」的對聯畢竟與對偶不同，現在一般都認為最早的對聯，始於五代後蜀國君孟昶所題的「新年納餘慶，佳節號長春」¹。清人梁章鉅在其書《楹聯叢話》卷之一的第一則，即言：

嘗聞紀文達師言：「楹帖始於桃符，蜀孟昶『餘慶』、『長春』一聯最古。」按《蜀檮杌》云：「蜀未歸宋之前一年歲除日，昶令學士辛寅遜題桃符版於寢門，以其詞非工，自命筆云：『新年納餘慶，佳節號長春』。實後來楹帖之權輿，但未知其前尚有可考否耳？」²

梁氏依其師紀昀所言以及北宋張唐英的《蜀檮杌》記載，稱孟昶此聯為「後來楹帖之權輿」，不過，他也語帶保留地說：「但未知其前尚有可考否耳？」對於在孟昶之前是否有對聯，預留了可以討論的空間。

¹ 見元、脫脫等修：《宋史》（廿五史本，開明書局，第七冊，1934年）卷479，列傳第238，頁1212，第三欄；北宋張唐英《蜀檮杌》（見《蜀檮杌校箋》張唐英撰，王文才、王炎校箋，成都：巴蜀書社，1999年，頁458）也有同樣的記載。

² 梁章鉅：《楹聯叢話》（收於《楹聯全話》，江蘇廣陵古籍刻印社），頁11。

由孟昶這副對聯出現的始末來看，它屬於因應春節在桃符板上題寫吉祥詞句的「春聯」，因為懸掛在門口，又可視之為「門聯」。不論是「春聯」，或是「門聯」，都是對聯。所以，清末譚嗣同即從「門聯」的角度，提出另一種說法，在《石菊影廬筆識》一書中記載：

紀文達言楹聯始蜀孟昶「新年納餘慶，佳節號長春」十字。考宋劉孝綽，罷官不出，自題其門曰：「閉門罷慶弔，高臥謝公卿。」其三妹令嫻續曰：「落花掃仍合，叢蘭摘復生。」此雖似詩，而語皆駢儷，又題於門，自為聯語之權輿矣³。

譚氏認為「題於門」者，也就是「門聯」，最早出現的應該是南朝宋劉孝綽、劉令嫻兄妹的兩副對聯：「閉門罷慶弔，高臥謝公卿」和「落花掃仍合，叢蘭摘復生」。比起孟昶的「春聯」還要早將近五百年。但查考《南史·劉孝綽傳》並無與此相關的記載，無法得知譚氏此說依據為何，因此，譚氏此說並未受到一般人的接受。

不過，在宋代詩話中已有唐人寫作對聯的記載，如文瑩《玉壺詩話》記載，後唐人范質在茶肆中：

時暑中，公執一葉素扇，偶寫「大暑去酷吏，清風來故人」一聯在上，陋狀者奪其扇曰：⁴

范質在扇上所題的一聯對偶，就是「獨立成篇」的對聯。又在《全唐詩話》卷一裡，「王灣」一則中記載：

王灣登先天進士第。遊吳中江南意云：「海日生殘夜，江春入舊年。」張公居相府，手題于政事堂，每示能文，令為楷式。⁵

張公所題在政事堂的也是對聯。

另外，根據現代楹聯學者討論對聯格律時所引用的例證中，我們可以發現五副以上唐人楹聯的例子，如余德泉《對聯格律、對聯譜》中有兩副：

唐、陳蓬自題居所聯⁶

³ 見譚嗣同：《石菊影廬筆識》（收錄於《譚瀏陽全集》，台北：文海出版社，1968年）卷上，頁353。

⁴ 見文瑩：《玉壺詩話》（《宋詩話全編》，第壹冊），第十七則，頁166。

⁵ 見闕名：《全唐詩話》（《宋詩話全編》，第拾冊），頁10559。

⁶ 見余德泉：《對聯格律、對聯譜》（長沙：岳麓書社，1999），頁26。查福建《福鼎縣志》卷七記載：「陳蓬，號白水仙，乾符（唐僖宗年號）間人士。嘗題所居聯：『竹籬？見浦，茅屋漏通星。』又有：『石頭磊落高低踏，竹戶玲瓏左右開。』」（葉六至七）。顯示出陳蓬至少有兩幅對聯存世。

竹籬疏見浦，
茅屋漏通星。

唐、林嵩自題書室聯⁷

大丈夫不食唾餘，時把海濤清肺腑；
士君子豈依籬下，敢將台閣占山巔。

奉騰蛟的《對聯寫作規則》中，有三副：

唐僖宗敕封「義門陳氏」聯⁸

九重天上旌書貴，
千古人間義字香。

唐、李道宗題湖北靈泉寺聯⁹

深山窈窕，水流花發洩天機，未許野人問渡；
遠樹蒼涼，雲起鶴翔含妙理，惟偕騷客搜奇。

唐、雲中子題益陽裴公亭聯¹⁰

得仙人之舊館，感吾生之行休，何伸雅懷，未嘗不臨文嗟嘆；
惟江上之清風，與山間之明月，每有會意，亦足以暢敘幽情。

由此可見，五代孟昶的「餘慶」、「長春」一聯只能算是最早出現的「春聯」，至於對聯，早在唐代，即已出現，而且有題在扇面上的「題扇聯」，有掛在廳堂的「堂室聯」，也有楹柱上的「楹聯」等各種的呈現方式。此外，在篇幅上，有每聯一句，各五言，或七言，上下相對的形式之外，也有每聯兩句以上的「隔句對」、「長隔對」，顯示對聯不僅在唐代即已出現，且唐人對聯的使用已經相當普及與成熟。

二、對聯的平仄

按理說，對偶在聲律上，有「古對」與「律對」之分，對聯自然也應該有「古對」與「律對」的分別。尤其在唐代近體詩聲律完成之後，唐人寫的對聯，當然應該有「律對」，有「古對」，但是，從上列的唐代對聯來看，在平仄聲調上，皆合於律，都是「律對」，顯示唐人不僅在寫近體詩時用「律對」，

⁷ 《對聯格律、對聯譜》，頁 27。

⁸ 奉騰蛟：《對聯寫作規則》（長沙：岳麓書社，2006），頁 4。

⁹ 《對聯寫作規則》，頁 126。

¹⁰ 《對聯寫作規則》，頁 126。

「律對」的觀念也延伸到其他文體中，如律賦、駢文，進而在獨立成篇的對聯也使用「律對」。

一般都認為，對聯需要講究聲音上的平仄相對，而對聯的平仄要求，則是以近體詩的格律作為基礎，《中國楹聯大辭典，理論篇》指出：

對聯的平仄規律，與詩基本相同，一般套用詩的「一三五不論，二四六分明」的基本法則。對聯嚴格規定上聯末字用仄聲、下聯末字用平聲。¹¹

又說：

對聯的平仄規律，一般是按照律詩的要求，但詩一般只限於五言和七言律詩，而對聯最長的有 1612 字，對聯中八言以上的長聯平仄規律，每句的最後一個字要平仄互對，每句逢雙的字，即二、四、六 也要逐字相對，極少數名聯，以內容取勝，平仄不太協調，或對仗不太工整，百字以上的長聯平仄要求比較寬鬆，其中有個別詞組平仄失調，但要遣詞流暢，語句鏗鏘，調理分明，層次得當，仍不失為佳聯¹²。

這兩段話可歸納成三點：第一、對聯的平仄，五言、七言者以近體詩平仄規律為準，而上聯末字必定為仄聲、下聯末字必定為平聲；第二、八言以上的對聯，則要求上、下聯中各句末字彼此平仄相對，且句中偶數字也要逐字平仄相對；第三點則是例外的說明，認為只有「少數名聯」或「百字以上的長聯」，在平仄可以比較寬鬆。

對聯平仄的規律，既然是「依照律詩的要求」，基本上，也就是以近體詩聲律中的「律聯」作為其平仄規範。因此，所謂對聯「上聯末字用仄聲、下聯末字用平聲」的嚴格規定，就是「律聯」上句末字為仄聲、下句末字為平聲的要求。而對於「八言以上的長聯平仄」以偶數字平仄相對之說，也是從近體詩「二四六分明」的基本法則，類推出來的。

其他對於對聯平仄的言論，也離不開「律聯」的規範，如《楹聯叢編》所收錄的《楹聯作法》認為的對聯平仄為：

對聯雖分平仄，一聯之中，某處應用平聲，某處應用仄聲，當隨用意之如何，聲調是否順適而變化運用，向無死則之規定。例有規定不得違犯者，則上聯之末字，定當選用仄，下聯之末字，定當選用平聲¹³。

¹¹ 裴國昌主編：《中國楹聯大辭典》（江蘇科學技術出版社），頁 7。

¹² 《中國楹聯大辭典》，頁 13。

¹³ 見《楹聯作法》（《楹聯叢編》，第一冊），頁 9。

這裡對於對聯的平仄要求，雖然有其寬鬆的一面，但「例有規定不得違犯者」，也是從「律聯」上、下句末字仄平相對的要求而來。基本上，對於對聯的平仄規則的要求，大多是以近體詩的聲律規範作為基礎。

近年，大陸學者余德泉提出「對聯譜」的說法，之後，學者奉騰蛟也提出一系列的「對聯規則」，為對聯提供了多樣的寫作原則。

（一）余德泉的「對聯譜」

余德泉在《對聯格律、對聯譜》一書中，以清人林昌彝之說「凡平音煞句者，頂句亦以平音，仄音煞句者，頂聯亦以仄音。照此類推，音節無不調？」作為其理論基礎，提出「仄頂仄，平頂平」的對聯平仄規則，稱之為「馬蹄韻」，並形象化的概括說：

其所以叫馬蹄韻，在於其規律正像馬之行步，後腳總是踏著前腳腳印走，每個腳印都要踏兩次。若以一邊的腳為平，另一邊的腳為仄，左右輪流，那麼「平平」之後便是「仄仄」，「仄仄」之後便是「平平」了。鑑於後腳之最初站立點與立定時前腳之站立點，並無後繼，所以起句和末句的句腳，一般都是單平或者單仄。¹⁴

在此說明對聯上下聯中各句的句腳平仄，以「平平」接「仄仄」，「仄仄」接「平平」的順序關係。

「馬蹄韻」的平仄運用規律是余德泉「對聯譜」的主要精神，無論是從對聯的句腳，或句中，其平仄均以此為出發點。

在對聯句腳上平仄的運用，以「上聯末句仄收，下聯末句平收¹⁵」為前提，將聯中的句數，分為奇數句、偶數句兩組，制訂出上聯各句末字平仄規則的列表兩組¹⁶，茲將此兩組表格結合如下：

每邊二句：平仄
每邊三句：平平仄
每邊四句：仄平平仄
每邊五句：仄仄平平仄
每邊六句：平仄仄平平仄
每邊七句：平平仄仄平平仄
每邊八句：仄平平仄仄平平仄

¹⁴ 見余德泉：《對聯格律、對聯譜》（長沙：岳麓書社，1999），頁 16。

¹⁵ 同上註，頁 34。

¹⁶ 同上註，頁 34、40。

下聯句腳與上聯平仄相反。

余氏在對聯上聯末字為仄聲，下聯末字為平聲的基本要求上，結合其所謂的「馬蹄韻」規則，將一聯中的各句句末字加以規範，如上聯以兩句構成者，其第二句末字為聯末字，所以必定為仄聲，而第一句句末字則為平聲；下聯各句末字則與上聯各句句末字平仄相反，如：

門辟九霄，仰步三天勝？；
平 仄
階崇萬級，俯臨千嶂奇觀。（泰山南天門聯¹⁷）
仄 平

上聯以三句構成者，即以二句者為本，由於第三句句末字必定為仄聲，第二句句末字為平聲，所以第一句句末字為平聲，形成三句句腳字平仄順序為「平、平、仄」，如：

一畫本天開，破上古洪荒，草昧無須繩更結；
平 平 仄
六書隨世換，供後人摹寫，英雄未免筆難投。（杭州倉頡廟聯¹⁸）
仄 仄 平

依照「仄頂仄，平頂平」的原則類推，四句者其上聯句腳字平仄為「仄、平、平、仄」、五句者為「仄、仄、平、平、仄」、六句者為「平、仄、仄、平、平、仄」，至二十五句者。茲再舉五句者為例，餘不贅列：

安土原同淨土，但令六塵不染，八垢皆空，此地勝靈山，
仄 仄 平 平
會看一花一世界；
仄
慶雲無益慈雲，待將十行胥圓，萬善皆足，有緣參福果，
平 平 仄 仄
共證三藐三菩提。（安慶迎江寺聯¹⁹）
平

¹⁷ 《對聯格律、對聯譜》，頁 188。

¹⁸ 《對聯格律、對聯譜》，頁 212。

¹⁹ 《對聯格律、對聯譜》，頁 276。

這種依所謂「馬蹄韻」安排的對聯句腳平仄，余氏稱之為「全合式」。除此之外，又有「段合式²⁰」、「變格式²¹」、「間破式²²」以及「段合間破式²³」等四種，平仄原則雖不完全符合「馬蹄韻」，但基本上仍部分符合，所以余氏亦視之為「馬蹄韻」之運用者。

至於「馬蹄韻」在對聯句中的運用，余氏以「字數」和「節奏」作為其決定因素：

決定馬蹄韻在句中運用規則的主要因素有兩個：一是每句的字數，二是句中的節奏。就是說，字數不同的聯句，有不同的平仄運用的規則；字數相同而節奏不同者，平仄運用規則也不同²⁴。

由此看來，「馬蹄韻」在聯句中的運用，既要考慮字數，又要兼顧節奏，似乎並未有一固定的格式。

他在「不同字數的聯句對馬蹄韻的運用」一節裡，從一言句的平仄說起，到五、七言句即結束。其中討論最多的，是五、七言句的平仄。他開宗明義地即說道：「五言和七言句，與律詩五言和七言句平仄相同²⁵」，而對於五、七言平仄與「馬蹄韻」的關係，余氏認為：

「（仄仄）平平平仄仄」、「（平平）仄仄仄平平」，中間有三平或者三仄相連，與「仄頂仄，平頂平」的規則不合，句腳原則上是不允許的。但律詩的句式本來有此兩種，且與節奏有關。律詩五言句為二三節奏，五分作「二」和「三」，「平平平仄仄」就成了「平平 平仄仄」，「仄仄仄平平」就成了「仄仄 仄平平」，三平三仄就成了兩平和一平、兩仄和一仄，這又在「馬蹄韻」範圍²⁶。

因為律詩中有此句式，所以雖然不合於「馬蹄韻」，也視之為對聯的平仄規律，於是，再從節奏上，補充說明其合於「馬蹄韻」之處。其他在討論到「孤平」、「三平腳」以及「一三五不論」等處，余氏也以「律詩不允許，對聯也不

²⁰ 見《對聯格律、對聯譜》，頁 44：「段合式，就是『仄頂仄，平頂平』的規則，不是一貫到底，而是在對聯中根據聯意的層次作分段安排。這種對聯若作通觀，並不全合馬蹄韻，但就每段而論，則都是合馬蹄韻的。」。

²¹ 見《對聯格律、對聯譜》，頁 47：「變格式，是指對聯末二句句腳為雙平或雙仄者。」

²² 見《對聯格律、對聯譜》，頁 54：「間破式，就是從總體上看對聯是用馬蹄韻寫的，但『仄頂仄，平頂平』的規則，為服從聯意的需要間或有所打破，又非段合式之分段安排者。」

²³ 見《對聯格律、對聯譜》，頁 61：「段合間破式，就是馬蹄韻的規則在一聯句腳運用時，基本安排是段合式，但段中句腳平仄有時又有所打破。段合間破式也是因語意的影響而產生的。」

²⁴ 《對聯格律、對聯譜》，頁 72。

²⁵ 《對聯格律、對聯譜》，頁 75。

²⁶ 《對聯格律、對聯譜》，頁 76。

允許²⁷」為據。可見余氏「馬蹄韻」在句中的運用，就字數上而言，即是以近體平仄規則為基礎。

在「不同節奏的聯句對馬蹄韻的運用」一節中，余氏是以聯句中的節奏點作為區隔：

一個聯句不管有多長，只看它可以分為幾個節奏，每個節奏可以包含幾個字。包含一個字，就按一言句的平仄格式處理。包含兩個字就按二言句的平仄格式處理。包含三個字，就按三言句的平仄格式處理。以此類推。這樣，再長的句子也可以變得比較短，平仄也就好安排了²⁸。

也就是當句中節奏點確定之後，在這個節奏中的平仄，即按其所包含的言數平仄格式來安排，而這些言數的平仄格式，即余氏在前一節「不同字數的聯句對馬蹄韻的運用」中所規範的，所以，如書中所舉袁枚贈某園主人聯²⁹：

勝地怕重經，記當年一絲竹宴諸生，回頭是夢；
仄仄仄平平 仄平平 平仄仄平平 平平仄仄
名園須得主，幸此日一樓台逢哲匠，著手成春。
平平平仄仄 仄仄仄 平平平仄仄 仄仄平平

上下聯的第一、第三句為五言句與四言句，即可以其所謂的五言、四言句的平仄格式安排，而第二句為八言句，依節奏點可分成三言句與五言句兩部分：三言句即按三言平仄，五言即按五言平仄。雖然，在此例中，其下聯三言句「幸此日」的平仄為「三仄」連用，明顯不符余氏在「字數」上對三言句平仄的規範，不過，余氏認為由於「其餘都合馬蹄韻」，在此也就沒有特別計較這個問題。可見，其以節奏區隔聯句，主要的目的在有利於將字數的平仄格式套用於其中。

綜合余德泉所提出的各項規則，其「對聯譜」即是：在上聯末字為仄聲，下聯末字為平聲的基本要求下，每聯各句句末字依「馬蹄韻」，「仄頂仄，平頂平」的平仄規則運用，而各句句中的平仄，不論是從字數，或節奏，也都是以其所謂的「馬蹄韻」為原則。

對於余德泉所提出的「馬蹄韻」之說，本文則有三點商榷之處：

第一，「馬蹄韻」，既然稱為「韻」，顧名思義，則應該是指押韻的方式與規律，但究其所論，平聲與仄聲之間，沒有同屬一個韻部的問題，純粹只是聲調上的平仄規律而已。因此，或許稱之為「馬蹄格」，較為客觀。

²⁷ 《對聯格律、對聯譜》，頁 79。

²⁸ 《對聯格律、對聯譜》，頁 81。

²⁹ 《對聯格律、對聯譜》，頁 86。

第二，余氏強調「聯律從根本上說就是馬蹄韻」，所以不論在句腳，或句中，其平仄均依「馬蹄韻」而行。但是，在談到「馬蹄韻」在句腳中運用的最後，他卻說道：

在上述各式對聯中，可以說變格式對聯要比全合式少，全合式沒有段合式多，段合式沒有間破式多，間破式又沒有段合間破式多。這也說明，完全合律的對聯，在對聯中總是居於少數³⁰。

既然完全合律，也就是符合「馬蹄韻」平仄規則的對聯，並非多數，那麼何以對聯的句腳平仄就必須以「馬蹄韻」為標準呢？「變格式」、「段合式」、「間破式」以及「段合間破式」等格式，在一定程度上，都違反了「仄頂仄，平頂平」的原則，而且數量上也都比「全合式」來得多，顯然「馬蹄韻」並不盡然具有代表性，與強制的規範性。

在句中平仄運用上，我們不難發現，近體詩平仄規律的觀念凌駕於「馬蹄韻」之上。「孤平」、「三平腳」、「三仄腳」、「一三五不論」等等近體詩聲律的觀念，成為余氏論述不同言數句子中平仄格式的重心，雖然，他也提出「節奏」此一因素，但是在確定節奏之後，仍又回到就字數多少而定的平仄格式。「馬蹄韻」在聯句中的運用，其實就是近體詩的平仄規則。

因此，我們可以這麼說，就對聯中句腳的平仄而言，「馬蹄韻」只是其中的規則之一，而在句中的平仄來說，則是以近體詩平仄運用為原則。「馬蹄韻」者並不盡如余氏所說的，是聯律的「根本」規則。

第三、以「馬蹄韻」為基礎的「對聯譜」，雖稱之為「譜」，但並非所有寫作對聯者均須遵循此一規則，與寫作近體詩必定依照的「平仄譜」，在文體寫作的權威性上，有相當大的差距。余氏過於強調「馬蹄韻」對於對聯寫作的重要性，進而以「譜」稱之，反倒使得其對聯的平仄規律受到侷限，而不見其他方式的寫作規則。事實上，「譜」的概念是必須依照此「譜」寫作，否則就離譜，不成規則。近體詩的寫作必須依照「平仄譜」，不然就不是近體詩。然而對聯的寫作不盡然必依「譜」寫作，不依「譜」寫作的一樣可以是對聯。所以，余德泉所謂的「對聯譜」，也可以把它視為對聯寫作的規則之一。

（二）奉騰蛟的「對聯寫作規則」

在余德泉提出以「馬蹄韻」作為「對聯譜」的根本規則之後，奉騰蛟在其《對聯寫作規則》書中，即提出「一仄多平」、「兩仄多平」、「句腳全仄」

³⁰ 《對聯格律、對聯譜》，頁 70。

、「單句平仄交替」、「雙句平仄交替」等五種³¹上聯各句句末字平仄的寫作規則。所謂「一仄多平」就是上聯除了最後一句末字，即聯末字為仄聲之外，其他各句句末字皆為平聲，如清人李慶元題嘉禾青雲觀聯³²：

流水碧無情，誰人悟徹源頭，領略這明月清風，塵海回波登岸去；
平 平 平 仄
空山青有意，何處鑿開岩洞，點染些落霞芳草，武陵歸棹問津來。
仄 仄 仄 平

「二仄多平」則是第一句與最後一句末字為仄聲，中間各句句末字為平聲，如蘇州寒山寺聯³³：

江楓漁火，勝地重來，與國清寺并起宗風，依舊鐘聲聞夜半；
仄 平 平 仄
木屐樺冠，仰天狂笑，有寒山集獨參妙諦，長留詩句在吳中。
平 仄 仄 平

「句腳全仄」就是句末字全用仄聲，如清人彭源瑞對乾隆皇帝³⁴：

？冷酒，一點水，兩點水，三點水；
仄 仄 仄 仄
丁香花，百人頭，千人頭，萬人頭。
平 平 平 平

「單句平仄交替」是句末字以「平、仄、平、仄、平、仄」規律出現者，如四川灌縣二王廟聯³⁵：

深掏灘，低作堰，懿訓昭垂，為準為則；
平 仄 平 仄
灣截角，下抽心，儀型作式，無頗無偏。
仄 平 仄 平

「雙句平仄交替」則是句末字以「平、平、仄、仄、平、平、仄」規律出現者

³¹ 奉騰蛟：《對聯寫作規則》（長沙：岳麓書社，2006.9）。「一仄多平」對聯規則，見頁 4-123；「二仄多平」對聯規則，見頁 126-161；「句腳全仄」對聯規則，見頁 162-172；「單句平仄交替」對聯規則，見頁 173-179；「雙句平仄交替」對聯規則，見頁 180-184。

³² 《對聯寫作規則》，頁 9。

³³ 《對聯寫作規則》，頁 142。

³⁴ 《對聯寫作規則》，頁 167。

³⁵ 《對聯寫作規則》，頁 176。

，即余德泉所謂的「馬蹄韻」³⁶，在此不贅引例句。

奉騰蛟的「對聯寫作規則」，其目的並非在建構一套對聯格律的標準，而是「介紹一系列的屬聯規則³⁷」，所以，這五種規則各自獨立，均針對聯中各句末字的平仄規律，對於句中的平仄，並未提及。而五種規則，唯一共同遵循的，則是上聯末字為仄聲，下聯末字為平聲的要求。從奉氏所提出的對聯規則看來，對聯的格律不僅只有余德泉所謂以「馬蹄韻」為基礎的「對聯譜」一種，反而呈現出活潑、多樣的特性。

結合兩人的對聯平仄規則之說，可以發現對聯並沒有一套固定的平仄規則可言，兩人所提出的各種平仄規則均有符合的聯例，顯示出寫作對聯者在寫作時，並未有依循固定譜式的心態，所以，呈現出來的平仄聲調自然有多種情形，而反映出各種規律，甚至可以沒有規律。事實上，余德泉的「馬蹄韻」之說以及奉騰蛟所提出的多項「對聯規則」，其主要關注的焦點，都是在為長聯中各句句末字的平仄找尋出一套（或多套）規則。不過，兩人對於五言、七言的對聯平仄與上、下聯末字的仄平相對，都一致以近體詩平仄規律為依據³⁸。

這些論對聯平仄者，之所以會不約而同地以近體詩格律作為對聯平仄的規律，其原因在於，唐代以後，近體詩風行天下，近體詩的平仄譜式已然固定，在近體詩「律對」的觀念下，論者受到近體詩平仄譜的影響，先入為主的認為對聯即為「律對」，自然就以「律對」的平仄規則來規範對聯的平仄。但是，他們不知道對偶有「古對」、「律對」之分，對聯既然是對偶，當然也一樣有「古對」，有「律對」。所以，對一般人以及論對聯平仄者而言，不符合「律對」平仄要求的對聯，往往被視為「例外」、「特例」，殊不知這種對聯並非「例外」，只是與「律對」相對的「古對」。

而「對聯譜」，或者對聯寫作規則，都是大原則的規範，不像近體詩的平仄譜已有完整譜式，並具有絕對的權威性，只要寫作近體詩，就必須按此平仄譜寫作，所以，一般人在寫作對聯時，不見得受到這些對聯規則的限制，自然會寫出合於「律」的「律對」，也會有不合於「律」的「古對」。

既然，對聯並沒有規定一定要是「律對」，當然也可以是「古對」，如乾隆皇帝所題的三希堂堂聯³⁹：

懷抱觀古今，
平仄平仄平

³⁶ 見《對聯寫作規則》「雙句平仄交替」對聯規則說明，頁 180。

³⁷ 《對聯寫作規則》，頁 3。

³⁸ 余德泉即言：「五言和七言句，與律詩五言和七言句平仄相同」（頁 75）；奉騰蛟亦認為對聯的格律與近體詩「既不相同但有相關之處」，而五、七言對聯的格律是同於近體詩格律（頁 1-2）。

³⁹ 見於「侯明明藝術館」網頁，有「北京三希堂」照片，其中「懷抱觀古今」一聯置於右，為上聯，「深心託毫素」一聯置於左，為下聯。

深心託毫素。
平平仄平仄

其上聯平仄為「古句」、下聯平仄為「代律句」，同時，上聯末字「今」為平聲、下聯末字「素」為仄聲，完全不符合一般所謂的「對聯平仄」。有些人會以為這是上、下聯位置懸掛顛倒，而予以改「正」，如《中國楹聯大辭典》的編者即將此副對聯順序改為上聯「深心托毫素」、下聯「懷抱觀古今」⁴⁰，以符合其「仄起平落」的規定。其實，這是因為編者先入為主的受到「律對」的影響，而沒有「古對」的觀念，不知道它就是一副「古對」的對聯。

此外，在一些書院楹聯中，也可以見到上、下聯末字並非仄平相對，而是平仄相對的楹聯，如：

無錫東林書院聯⁴¹
依德之行（平），
庸言之謹（仄）。

願聞己過（平），
樂道人善（仄）。

常熟虞山書院聯⁴²
學術正人心自淑（平），
教化成風俗斯美（仄）。

湖南岳麓書院聯⁴³
惟處有材（平），
於斯為盛（仄）。

在《紅樓夢》第五十三回中，賈氏宗祠大門楹聯也是上、下聯末字平仄相對：

肝腦塗地，兆民賴保育之恩（平）；
功名貫天，百代仰蒸嘗之盛（仄）。

我們不能因為其末字平仄不符合所謂的「規定」，就說這些對聯都掛反了吧！事實上，這些都是「古對」的對聯。

⁴⁰ 見《中國楹聯大辭典》，頁 32。

⁴¹ 朱恪超、李文鄭、梁紅、張豪編：《中國對聯庫》（鄭州：中州古籍出版社，2002.9），頁 918。

⁴² 同上註，頁 919。

⁴³ 同上註，頁 923。

以對聯形式表現的章回小說回目，其上、下聯末字平仄相對與仄平相對者，也往往並存，如紅樓夢第一至第十回回目：

甄士隱夢幻識通靈，	賈雨村風塵懷閨秀。	(第一回)
平	仄	
賈夫人仙逝揚州城，	冷子興演說榮國府。	(第二回)
平	仄	
賈雨村賁緣復舊職，	林黛玉拋父進京都。	(第三回)
仄	平	
薄命女偏逢薄命郎，	葫蘆僧亂判葫蘆案。	(第四回)
平	仄	
遊幻境指迷十二釵，	飲仙醪曲演紅樓夢。	(第五回)
平	仄	
賈寶玉初試雲雨情，	劉姥姥一進榮國府。	(第六回)
平	仄	
送宮花賈璉戲熙鳳，	宴寧府寶玉會秦鐘。	(第七回)
仄	平	
比通靈金鶯微露意，	探寶釵黛玉半含酸。	(第八回)
仄	平	
戀風流情友入家塾，	起嫌疑頑童鬧學堂。	(第九回)
仄	平	
金寡婦貪利權受辱，	張太醫論病細窮源。	(第十回)
仄	平	

其中第一、二、四、五、六回為平仄相對者，第三、七、八、九、十回為仄平相對者，兩者出現的比例各佔一半，顯示出對聯末字的平仄並未有嚴格規定。

以上所舉各聯，其平仄均不完全依照所謂的規則，但是，不會有人不認為其為對聯。總而言之，對聯本來就有「古對」與「律對」，固然對於初學者而言，有一個明確的寫作方法與規則予以遵循，是必要的，但是，面對實際存在的現象，也不必刻意為之曲解。

三、對聯的運用

由於對聯「獨立成篇」的特性，一副對聯就是一篇短文，結合了中國書法

的視覺造型，使得對聯具備獨有的藝術形式。我們可以在任何地點、場合看到對聯的存在，也可以隨時隨地藉由對聯作為應酬題贈、表達情意的方式，而沒有任何限制，甚至於在章回小說的回目與內文都可以見對聯的出現，對聯的運用，可以說是無所不在。此處即從對聯在各種場合中的運用以及與章回小說的結合兩方面討論。

（一）實用於各種場合的對聯運用

在各種應酬的場合中，我們都可以見到對聯，其實用價值是眾所皆知的。對聯的出現，往往是基於因應特殊的應酬場合，或是特殊節日的需要。而舉凡張貼、懸掛、雕刻於門庭宮室、院舍堂館、山水園林、碑塔墓窟等處的對聯，由於大多是以題於門柱、楹柱的「楹聯」形式呈現，所以，對聯，又稱「楹聯」。「楹聯」是對聯最主要的表現形式，它固定在門柱、楹柱等建築物的實體結構上，而無法隨意移動，表現出相對的穩定性。當然，對聯不必非「楹聯」不可，前文所提到的題扇聯，落筆所到之物，信手拈來，更凸顯對聯形式的自由。

就對聯出現場合的實用性質來區分，對聯的表現，大致上，可分為四種：有因應特殊節日的春聯、節日聯，有表現在各地風景名勝、建築堂室的楹聯，配合特殊場合而表現的賀聯、輓聯與題贈聯，以及不拘形式，隨時隨地可以出現的「對子」。

1.春聯、節日聯

日常生活中最常見的對聯，就是逢年過節，家家戶戶張貼的「春聯」，它是因應年節的對聯，也成為我國民間的習俗。隨之而來的，則有因應各種時令節日，如立春、元宵節、清明節、端午節、中元節、立秋、中秋節、冬至等等的對聯，都是從「春聯」衍生出來而針對特定節日的「節日聯」，例如：

立春日聯⁴⁴

四序當推春日始，百年難遇歲朝初。

元宵節聯⁴⁵

火樹銀花，今夜元宵竟不夜；
碧桃春水，洞天此處別有天。

端午節聯⁴⁶

⁴⁴ 《中國楹聯大辭典》，頁 835。

⁴⁵ 《中國楹聯大辭典》，頁 836。

⁴⁶ 《中國楹聯大辭典》，頁 839。

日逢重五，節序天中。

中秋節聯⁴⁷

三五良宵，秋澄銀漢；
大千世界，光滿玉輪。

冬至日聯⁴⁸

岸容待腊將舒柳，驛使探春為贈梅。

2. 風景名勝聯

在中國各地的風景名勝、建築居所，我們可以看到大量的對聯，其內容不外乎題寫該名勝景觀，或者與此建築居所相關的人、事、物。這類對聯，大多商請當時名人提筆寫作，或是一般文人登臨遊覽時，臨時寫作，其應酬性質極高。而這類對聯也往往成為該名勝景觀，甚至歷史文化的重要組成部分。

由於名勝古蹟的主題與物件的不同，對聯所表現的種類也就非常多樣，據《中國楹聯大辭典》中「名勝篇」所收輯我國各地的對聯資料，僅杭州、西湖一處的對聯就可見到山水風景、亭台軒館、寺庵廟祠、名人故居、學院書院等二十餘種，如詠歎西湖十景、山光湖色的風景聯：

平湖秋月⁴⁹

玉鏡靜無塵，照葛嶺蘇堤，萬頃波澄天倒影；
水壺清濯魄，對六橋三竺，九霄秋淨月當頭。

三潭印月⁵⁰

四面山光照，三潭水影清。（謝光行）

葛嶺⁵¹

日似丹光出高嶺，鶴因梅樹住前山。（阮元）

飛來峰⁵²

飛峰一動，不如一靜；
念佛求人，莫如求己。

⁴⁷ 《中國楹聯大辭典》，頁 841。

⁴⁸ 《中國楹聯大辭典》，頁 842。

⁴⁹ 《中國楹聯大辭典》，頁 267。

⁵⁰ 《中國楹聯大辭典》，頁 269。

⁵¹ 《中國楹聯大辭典》，頁 279。

⁵² 《中國楹聯大辭典》，頁 281。

九溪十八澗⁵³
重重疊疊山，區區環環路；
高高下下樹，叮叮咚咚泉。

題刻在各式各樣，如亭、軒、館、閣、園等建築的楹聯，如：

湖心亭⁵⁴
如月當空，偶以微雲點河漢；
在人為目，且將秋水翦瞳人。（張岱）

中山公園⁵⁵
千峰林影簾前月，四壁湖光鏡裡天。（乾隆）

虎跑泉⁵⁶
山勢北連三竺去，泉聲西自五雲來。（張以寧）

雷峰塔⁵⁷
雷峰如老衲，寶石似美人。（聞子將）

石觀音閣⁵⁸
眼前即是西方，面錢塘，背鑿湖，祇樹寶蓮成勝界；
心向何須南海？左仙閣，右福地，龍飛鳳舞護靈山。（徐有利）

宗教性質的寺廟、宮殿、庵祠等對聯，如：

靈隱寺⁵⁹
鷲峰從天竺飛來，乃生成佛地；
鹿苑弘泉唐施濟，為汲引聖湖。

彌陀殿⁶⁰

⁵³ 《中國楹聯大辭典》，頁 299。

⁵⁴ 《中國楹聯大辭典》，頁 268。

⁵⁵ 《中國楹聯大辭典》，頁 275。

⁵⁶ 《中國楹聯大辭典》，頁 284。

⁵⁷ 《中國楹聯大辭典》，頁 288。

⁵⁸ 《中國楹聯大辭典》，頁 296。

⁵⁹ 《中國楹聯大辭典》，頁 290。

終日解其頤，笑世事紛紜，曾無了局；
經年坦乃腹，看滿杯洒落，卻是上乘。

省城隍廟⁶¹

人心竟若此，天理究如何？

孟子祠⁶²

尊王言必稱堯舜，憂世心動徹禹顏。

玉皇宮⁶³

水映七星，斯文瞻北斗；
天成八卦，用坎鎮南離。

教育性質的學院、書院等聯，如：

杭州學院聯⁶⁴

天地自成文，湖山有美；
國家期得士，桃李無言。（彭元瑞）

敷文書院聯⁶⁵

正宜明道，養士求賢。

詁經書院聯⁶⁶

公羊傳經，司馬記史；
白虎德論，雕龍文心。（阮元）

名人故居的莊聯、別墅聯：

唐莊聯⁶⁷

金溪小築，苑在一方，其地為虞伯生故址；
玉冰分流，匯成五畝，此中有唐山人詩瓢。（俞樾）

⁶⁰ 《中國楹聯大辭典》，頁 293。

⁶¹ 《中國楹聯大辭典》，頁 301。

⁶² 《中國楹聯大辭典》，頁 300。

⁶³ 《中國楹聯大辭典》，頁 289。

⁶⁴ 《中國楹聯大辭典》，頁 310。

⁶⁵ 《中國楹聯大辭典》，頁 310。

⁶⁶ 《中國楹聯大辭典》，頁 311。

⁶⁷ 《中國楹聯大辭典》，頁 304。

汾陽別墅聯⁶⁸

紅杏領春風，願不速客來醉千日；
綠楊足？水，在小新堤上第三橋。（丁修甫）

還有墓聯，如秋瑾墓、林逋墓、蘇小小墓、武松墓、馮小青墓、于謙墓、張蒼水墓、胡則墓、梁氏墓、倪王氏墓、鄭貞女墓等等，其中最為著名的，無疑是岳飛廟墓的對聯：

青山有幸埋忠骨，白鐵無辜鑄佞臣⁶⁹。

3. 賀聯、輓聯、題贈聯

在一般婚喪喜慶的場合中，我們同樣可以見到對聯的存在，如賀壽聯、賀婚聯、輓聯，甚至於自輓聯等：

紀昀賀乾隆八十壽聯⁷⁰

八千為春，八千為秋，八方向化八風和，慶聖壽八旬逢八月；
五數合天，五數合地，五世同堂五福備，正昌期五十有五年。

維多利亞（英國女皇）賀光緒帝婚聯⁷¹

日月同明，報十二時吉祥如意；
天地合德，慶億萬年富貴康寧。

陳寅恪輓王國維聯⁷²

十七年家國久魂銷，猶餘剩水殘山，留與壘臣供一死；
五千卷牙簽新手觸，待檢契文奇字，謬承遺命倍傷神。

俞樾自輓聯⁷³

生無補乎時，死無關乎數，辛辛苦苦，著二百五十餘卷書，流傳四方，是亦足矣！

⁶⁸ 《中國楹聯大辭典》，頁 317。

⁶⁹ 《中國楹聯大辭典》，頁 322。

⁷⁰ 《中國楹聯大辭典》，頁 877。

⁷¹ 《中國楹聯大辭典》，頁 891。

⁷² 《中國楹聯大辭典》，頁 976。

⁷³ 《中國楹聯大辭典》，頁 1001。

仰不愧於天，俯不愧於地，浩浩蕩蕩，數半生三十多年事，放懷一笑，吾其歸歟？

此類對聯必須針對特定的對象、時間與場合寫作，馬虎不得。除自輓聯是自己預先寫就，對自己一生的總結、感嘆之外，其他賀聯、輓聯與題贈聯都是為他人而寫作的應酬之作。

不過，在這種場合中，對聯的運用，不必像「楹聯」須依附固定的物件，而無法移動，它可以因應不同的需要有著不同的形式，上列婚喪喜慶場合出現的賀聯、輓聯等，往往因為在一個場合裡有多幅對聯同時存在，不可能通通懸掛在門柱、楹柱上，所以大多以捲軸幛布等的方式來呈現。

同樣的，因為人際關係的交往（或嚮往），而題贈他人的題贈聯，內容一般帶有讚頌、祝願、勸勉的性質，其數量不限於一副，自然不必以「楹聯」的形式來表現。梁羽生《名聯觀止》一書中有一則關於題贈對聯的記載，頗能說明這種對聯產生的時機與表現的方式：畫家張大千三十六歲時有韓國之行，友人們為他餞行，在當場，方地山即席做了兩幅對聯相贈，其一：「世界山河兩大，平原道路幾千？」，其二：「八大到今真不死，半千而後又何人？」⁷⁴。這兩幅對聯都是在特定的餞行場合即席寫作的，自然不是「楹聯」，而在這樣的場合理，應該也不會刻意準備筆墨紙硯等書法工具，那麼其表現的方式也就相對更為自由，甚至於可能只是口頭唸誦出來而已。

4. 對子

「對子」是對聯的名稱之一，也是一種文人之間逞才鬥巧的文學活動。它不拘於字數長短、以及時間、場合，任何人隨時隨地，只要一時興起，都可以對上一對，如唐人溫庭筠和李商隱，以至於與唐宣宗的「對對子」，即是非常有名的例子：

李義山謂曰：「近得一聯句云：『遠比召公，三十六年宰輔。』未得偶句。」溫曰：「何不云『近同郭令，二十四考中書』」宣宗嘗賦詩，上句有「金步搖」，未能對。遣求進士對之，庭筠乃以「玉條脫」續，宣宗賞焉。又藥名有「白頭翁」，溫以「蒼耳子」為對。⁷⁵

這三次「作對」都是臨時性的，李商隱與溫庭筠的對子屬於完整的對聯，而溫庭筠與唐宣宗的「金步搖」、「玉條脫」之對，或者是藥名的「白頭翁」、「蒼耳子」之對，雖然只是講究詞彙中各字的詞性相對，與一般對聯不盡然相同，然而在沒有事先準備之下，隨機反應，更顯出溫庭筠的急智，也反映「對子」不受形式、時間、地點限制的特性。

⁷⁴ 見梁羽生：《名聯觀止》，「聯聖贈張大千聯」一文，頁 36-37。

⁷⁵ 《全唐詩話》，溫庭筠條，頁 10660。

(二) 章回小說中的對聯

對聯除了獨立成篇的個別表現之外，也與章回小說結合，表現在對偶工整的回目上，以及小說內容中的「楹聯」。

章回小說的回目等於一篇文章的標題，它概括了「整回」的內容，所以本身就具有「獨立性」。而章回小說的回目，多以「一回兩目」的形式出現，即是以兩句話來概括整回的內容，這兩句話往往是意義相對、字數相同、句法相近的對偶句。這些對偶的回目，就是對聯，如：

《水滸傳⁷⁶》

- 第十一回 梁山泊林冲落草，汴京城楊志賣刀。
第二十七回 武松威震安平寨，施恩義奪快活林。
第六十三回 呼延灼月夜賺關勝，宋公明雪天擒索超。

《金瓶梅⁷⁷》

- 第三十回 蔡太師擅恩錫爵，西門慶生子加官。
第五十五回 西門慶兩番慶壽誕，苗員外一諾贈歌童。
第九十八回 陳敬濟臨清逢舊識，韓愛姐翠館遇情郎。

《春明外史⁷⁸》

- 第四十一回 爽氣溢西山，恰成美眷；罡風變夜色，難返沈？。
第六十四回 已盡黃金，曲終人忽渺；莫誇白璧，夜靜客何來。
第八十二回 一榻禪心，天花休近我；三更噩夢，風雨正欺人。

表現在小說回目的對聯，最明顯的特徵在於，上、下聯句末字不盡然都是仄平相對的，如末字平仄相對者有《紅樓夢》第四十回：「史太君兩宴大觀園（平），金鴛鴦三宣牙牌令（仄）」、《水滸傳》第十六回：「花和尚單打二龍山（平），青面獸雙奪寶珠寺（仄）」、《西遊記》第十回：「老龍王拙計犯天條（平），魏丞相遺書託冥吏（仄）」，或是同聲相對者，有《紅樓夢》第十三回：「秦可卿死封龍禁尉（仄），王熙鳳協理寧國府（仄）」、《水滸傳》第九回：「林教頭風雪山神廟（仄），陸于火燒草料場（仄）」等等。充分證明對聯有「古對」、「律對」的形式。

⁷⁶ 金聖嘆批：《水滸傳》（三民書局）。

⁷⁷ 《新刻繡像批評金瓶梅》（明清善本小說叢刊本）。

⁷⁸ 張心遠（張恨水）：《春明外史》（太原：北岳文藝出版社，1993）

此外，在小說的內文裡，也常有「楹聯」的出現，曹雪芹的《紅樓夢》第十七回：「大觀園試才題對額，榮國府歸省慶元宵」可算是章回小說中出現「楹聯」數量最多的一回，其中敘述了賈寶玉為大觀園中各處亭榭樓院等，題上「楹聯」的過程，光是賈寶玉就題了四處的「楹聯」：

繞隄柳借三篙翠，
隔岸花分一脈香。（「沁方亭」聯）

寶鼎茶間煙尚綠，
幽窗棋罷指猶涼。（「瀟湘館」聯）

新綠漲添澣葛處，
好雲香護采芹人。（「稻香村」聯）

吟成豆蔻才猶豔，
睡足酴醾夢亦香。（「蘅蕪院」聯）

在賈寶玉題蘅蕪院聯之前，已有兩名門客先後對此院提出兩聯：

麝蘭香靄斜陽院，
杜若香飄明月洲。（其一）

三徑香風飄玉蕙，
一庭明月照金蘭。（其二）

在一回中出現了六幅對聯，當然與小說此回主要的內容為大觀園中的景物「題對」有關，不過，這也顯示出對聯在章回小說中的表現，不僅限於回目，在內文中也有其表現的空間。

對聯之所以廣泛地出現在中國人日常生活的各種場合、地點以及各個應用層面，除了基於審美與實用的價值觀之外，它更直接與中國古代知識份子養成過程中，啟蒙教育的「作對子」訓練離不開關係。中國的讀書人，自小開卷即誦讀《三字經》、《千字文》、《笠翁對韻》、《聲律啟蒙》等童蒙書籍，而這些書籍多以對偶句的形式排列，在熟讀這些書籍之後，塾師們即訓練其「作對」的能力，以奠定在參加科舉考試，面對試律詩、試律賦、試八股文時，寫作對偶的基本功。我們可以說所有的讀書人都必定經歷過此「作對」階段，也都具備此一基本能力，同時，「作對」也成為考驗其能力的試金石。上文所舉

到溫庭筠與李商隱、唐宣宗之間的「作對」，即表現出溫庭筠臨機「作對」的功力。「作對子」所表現出來的形式是對偶，有人出上對，就有人應下對，它不受時間、場合、地點、字數等限制，隨時隨地都可以來上一「對」。文人雅士，良友相聚、遊覽山水，一時興起，口出成對，落筆即成為對聯。這是因為他們都具備「作對」這種寫作對聯的能力。對聯的廣泛被運用，也同樣受到「作對」不受時空限制的特性影響，任何環境下都可見到對聯的出現，甚至於章回小說的回目，不必一定以對聯的形式呈現，卻因為作者、或編修者都是文士，在「作對」的習慣下，也表現出對聯的形式。因此，可見「作對」與對聯運用上普遍廣泛之間的關係，致為密切。

對聯是中國文學中獨特的一種文體，它既是對偶，又是「獨立成篇」的文學體制，從現存的資料來看，唐代即已出現對聯。

而一般論對聯平仄者，由於其本身對於對偶的認識不清楚，又受到近體詩「律對」的影響，嚴格地要求對聯平仄，反而使得讀者無法全面瞭解對聯的平仄。事實上，對聯的平仄就是對偶的平仄。對偶有合於「律」的「律對」與不合於「律」的「古對」，所以，對聯也有「古對」與「律對」之分。對聯嚴格講究平仄，無疑地，是片面的說法。

對聯已普遍廣泛地深入我們的日常生活中，它可以「楹聯」、「門聯」的具體形式出現，也可以捲軸幛布的形式呈現，甚至不拘形式，隨時隨地都可以出現對聯。小說回目所表現出來的對聯，更顯示出對聯表現的自由程度，可以與其他文體相結合，而不減損其「獨立成篇」的特質。