

中国古典文学
的对偶艺术



中国古典文学的对偶艺术

傅佩韓

光明日报出版社

中国古典文学的对偶艺术

傅 佩 韩

光明日报出版社出版

(北京永安路 106 号)

新华书店北京发行所发行 孙史山 印刷厂印刷

787×1092 毫米 32开本 3.5625印张 70 千字

1986年6月第一版 1986年6月第一次印刷

印数 1—10,700册

统一书号: 10263·037 定价: 0.55元

目 录

一、绪论·····	(1)
二、对偶的法则和对偶格·····	(6)
(一)对偶的法则·····	(6)
1、语法上的对偶·····	(6)
2、修辞上的对偶·····	(9)
(二)关于对偶格·····	(20)
1、全首对·····	(25)
2、当句对·····	(26)
3、借对·····	(27)
4、扇对·····	(28)
5、截字对·····	(28)
6、回文对·····	(28)
7、双声叠韵对·····	(29)
8、流水对·····	(30)
三、词、曲、楹联、诗钟及其它·····	(35)
(一)词的对偶·····	(35)
1、词的起源·····	(35)
2、词和古风及近体诗的区别·····	(36)
3、词的对偶形式·····	(38)
(二)曲的对偶·····	(43)
1、带衬字对·····	(50)
2、隔句对·····	(51)
3、联珠对·····	(51)
4、两句对·····	(53)
5、三句对·····	(53)
6、律句对·····	(55)

(三)楹联·····	(58)
1、形式·····	(60)
2、内容·····	(63)
(四)诗钟·····	(76)
1、凤顶格·····	(80)
2、燕颌格·····	(81)
3、鸢肩格·····	(81)
4、蜂腰格·····	(81)
5、鹤膝格·····	(81)
6、兔胫格·····	(81)
7、雁足格·····	(81)
四、从骈体文到新文体·····	(83)
(一)骈体文·····	(83)
1、骈体文的产生、演变和特色·····	(83)
2、骈散文的四种类型·····	(88)
3、骈体文的对偶·····	(89)
4、骈体文的句式·····	(91)
5、骈体文的平仄·····	(94)
(二)新文体·····	(98)
五、结束语·····	(107)

一、绪论

对偶（也叫对仗）是一种修辞手法。中国古典文学上广泛地运用对偶修辞，显示出它的独一无二的艺术特色。

英国文学上也有所谓对偶，指的是词、从句或概念的对照与均衡。它跟汉语的对偶是不能相提并论的，因为它的音节多少不等，语句长短不一，只能是意对而已。汉字是单音节方块字，它的对偶不仅是形、音、义三者俱对，而且有一套严格的对偶法则，从这一特定意义来说，中国古典文学上的对偶艺术是举世无双的。例如孟浩然《临洞庭上张丞相》一诗中的“气蒸云梦泽，波撼岳阳城”，对仗工整，声调铿锵，气势雄浑，从中不难看出汉语对偶的特色了。

对偶是怎样产生的？刘勰在其《文心雕龙·丽辞第三十五》对这个问题提出他的看法：“造化赋形，支体必双；神理为用，事不孤立。夫心生文辞，运裁百虑，高下相须，自然成对。唐虞之世，辞未极文，而皋陶赞云：‘罪疑惟轻，功疑惟重。’益陈谟云：‘满招损，谦受益。’岂营丽辞，率然对尔。”

刘勰这些话实在有自相矛盾之处。他把对偶比作人一生下来手脚都是成双成对的，似乎有了语言就有了对偶。然而他又说：“《易》之《文》《系》，圣人之妙思也。序《乾》四德，则句句相衔，龙虎连类，则字字相俪；乾坤易简，则宛转相承；日月往来，则隔行相合。”这些话却又说《易》之《文》《系》的对偶句子，是经过“圣人妙思”的

艺术加工。“自扬马张蔡，崇盛丽辞，如宋画吴冶，刻形镂法，丽句与深采并流，偶意与逸兴俱发，至魏晋群才，析句弥密，联字合趣，剖毫析厘，然契机人巧，浮假者无功。”这些话不也说明对偶是人为的艺术加工，不是语言的自然形态，它又是从“率然对尔”到“析句弥密”，也即是从粗糙到细致的过程。

中国古典文学上对偶艺术的发展变化，是有足够的文献可资检证的。上古文字以散行为主，诸如甲骨卜辞、钟鼎铭文都是散行的，刘勰所引《书》里的“罪疑惟轻，功疑惟重”，“满招损，谦受益”，也属罕见的例子：上古文字的特点是散行而又多短句，同时古今语言也有所不同，因此造成佶屈聱牙不好理解的障碍。《汉书·艺文志》说：“古文读应尔雅，故解古今语而可知也。”正是针对这种情形而发的。语言文字是随时代而发展变化的，降乎晚周诸子的文章，已出现较多的对偶句子，及至汉赋和六朝骈体文诸文体的产生，对偶已成为古典文学上极为重要的修辞手法，而对偶的法度也日趋严密了。严北溟在《论律诗对偶形式与辩证思维》（见《社会科学战线》1982年第1期）一文中说：“明谢榛《四溟诗话》中说得好：‘觐闵斯多，受侮不少’，初无意于对也。《古诗十九首》云：‘胡马依北风，越鸟巢南枝’属对虽切，亦自古老。六朝唯渊明得之，若‘芳草何茫茫，白杨亦萧萧’是也。‘白杨’对‘芳草’，是秋气萧飒与春意萌动的两种对立现象的表征；但‘茫茫’、‘萧萧’同属平声，仍与律诗严格讲究的格律不合。看来只有在六朝时期，由于语言技巧和声律的进步，出现了象沈约的‘四声八病’等说，特别是修辞上讲究对偶的骈俪文体流行的影响，才为盛唐以五七言律为中心的近体诗孕育产生和成熟的

条件。”这些话概括地说明了对偶的发展变化。

汉语的对偶，从声律上讲，要求平仄相对；从意义上讲，要求有对照；从语法结构上讲，要求有同一性。汉字是孤立的方块字，可以一个对着一个，因此汉语的对偶符合美学上的匀称统一美，也就具有艺术的魅力。严北溟在同篇文章中以辩证唯物的观点分析对偶与辩证思维的关系，他说：“对偶或对仗，实际上就是硬性规定的一个格式，叫你揭露矛盾、对立，看起来是公式化，形而上学，运用起来，却又是辩证的，有助于辩证思维的发挥作用。”严北溟在文中列举不少律诗的对偶句来作为论据，是颇有说服力的。严论可谓发前人之所未发，使汉语对偶艺术不仅具有美学的意义，也具有哲学的意义了。

汉语对偶之所以不仅在古典文学上，而且也在现代文学上广泛地被运用，是因为它具有独特的艺术性，又因为它源远流长，使用范围十分广泛。对偶不只表现在文字上，而且也表现在口语上。我们说话有时要用上一些成语，而有些成语本身就是对偶的，这叫做“自对”。下列一些成语都有对偶：

瞻前顾后	轻歌曼舞	朝秦暮楚	胡思乱想
七嘴八舌	轻裘肥马	标新立异	振聋发聩
争分夺秒	面红耳赤	说短道长	避重就轻
战天斗地	南辕北辙	亲痛仇快	天造地设

从以上这些成语看来，有些是从古典文学里摘出的，如“南辕北辙”、“朝秦暮楚”，造语比较典雅；有的是民间的口语，如“说短道长”、“面红耳赤”，比较大众化；有的是解放后的政治性语言，如“争分夺秒”、“战天斗地”则显出时代的风貌。尽管这些成语有雅俗之分，新旧之别，

但为对偶则一也。我们在说话中用上这些成语，也就是无意中在用对偶修辞，只是习焉不察罢了。

中国古典文学上有些名句，流传至今，为人们所传诵。这些名句绝大多数是对偶句，也的确具有较高的艺术性，它对偶工整，声调和谐，容易上口，容易记住，因而也较容易流传。例如：

雨昏青草湖边过，花落黄陵庙里啼。

郑谷《鹧鸪诗》（作者被称为郑鹧鸪）

残星几点雁横塞，长笛一声人倚楼。

赵嘏《长安秋望》（作者被称为赵倚楼）

溪云初起日沉阁，山雨欲来风满楼。

许浑《咸阳城东楼》

山重水复疑无路，柳暗花明又一村。

陆游《游山西村》

落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色。

王勃《秋日登洪府滕王阁饯别序》（《唐摭言》卷五载：“王勃滕王阁序时年十四，都督阎公不之信，勃虽在座，而阎公意属子婿孟学士者为之，已宿构矣。及以纸笔巡让宾客，勃不辞让，公大怒，拂衣而起，专令人伺其下笔。第一报云：南昌故郡，洪都新府。公曰，是亦老生常谈。又报云：星分翼轸，地接衡庐。公闻之沉吟不言。又云：落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色。公瞿然而起曰：此真天才，当垂不朽矣。遂亟请宴所，极欢而罢。”王勃写滕王阁序的时候，是不是十四岁，高步瀛在《唐宋文举要》里考证甚详。）

一抔之土未乾，六尺之孤何在。

骆宾王《代李敬业传檄天下文》（《新唐书》本传记载武则天读此文时的情况说：“但嘻笑。至‘一抔之土未乾，

六尺之孤何在’瞿然曰：‘谁为之？’或以宾王对，后曰：‘宰相安得失此人！’”）

又例如《续资治通鉴》记载宋徽宗、钦宗被掳后，中原板荡，宋王朝岌岌可危。于是宋太后手书告天下由康王赵构继位。“甲戌，太后手书告天下曰：‘……历年二百，人不知兵，传序九君，世无失德。虽举族有北轅之衅，而敷天同左袒之心。乃眷贤王，越居近服，已徇群臣之请，俾膺神器之归。由康王之旧藩，嗣我朝之大统。汉家之厄十世，宜光武之中兴；献公之子九人，唯重耳之尚在。兹为天意，夫岂人谋！尚期中外之协心，同定安危之至计，庶臻小愒，渐底丕平。”

这篇文告用骈体形式写成，每句都有对偶，其中以“汉家之厄十世，宜光武之中兴；献公之子九人，唯重耳之尚在。”最为脍炙人口。这个偶句用典恰切，声调激越，辞意悲壮，令人读来会自然缅想历史事实，联系当时形势，意识到如果举国上下敌忾同仇，未尝不可扭转危机，转败为胜。这篇具有号召力的文告在当时就为人们所传诵。

总之，对偶的修辞手法，在中国古典文学上被广泛地运用着，今天我们对它的发展变化，作较全面的综述，探索它的规律性和艺术性，是有一定的意义的。

二、对偶的法则和对偶格

(一) 对偶的法则

汉语对偶是随着时代而发展变化的。人们通过实践，归纳出一套较为完整的法则，使人们在运用对偶修辞时有所遵循。对偶的法则，涉及语法、修辞、声律诸领域，现分述如下：

1 语法上的对偶

首先从词性上说，要求词性相同，如名词对名词，代词对代词，动词对动词，等等。其中名词还可再分为天文、地理、草木、时令等小类。例如：

天文（日月风云等）；地理（山水江河等）；时令（年节朝夕等）；官室（楼台门户等）；文学（诗赋书画等）；器物（刀剑舟车等）；衣饰（衣冠巾带等）；文具（笔墨纸砚等）；饮食（茶酒餐饭等）；草木（草木桃李等）；形体（身心手足等）；人伦（父子兄弟等）。

以上分类，只是大略而已。现将词性对偶例句略举如下：

① 名词对名词

绵谷原通汉，沱江不向秦。

杜甫《赠别何邕》

马是天池之龙种，带乃荆山之玉梁。

庾信《春赋》

② 代词对代词

我已无家寻弟妹，君今何处访庭围。

杜甫《送韩十四江东省觐》

又若君居淄右，妾家河阳。

江淹《别赋》

③动词对动词

弯弓辞汉月，插羽破天骄。

李白《塞下曲》

履至尊而制六合，吞二周而亡诸侯。

贾谊《过秦论》

这里需要说明一下，凡属单音词的对偶，必须要求词性相同，但如果是双音词，就应该根据句子的结构情况而定，不一定那么绝对了。例如杜甫《咏怀古迹》的“伯仲之间见伊吕，指挥若定失萧曹。”“伯仲”是名词，而“指挥”却是动词，词性显然不同，但句子中的“伯仲之间”和“指挥若定”都是成语，可以为对，而“见”、“失”则为词性相同的对偶，从整体来说，这两个句子属于工对。

语法上的对偶，除了要讲究词性以外，还要求句法结构相同的句子相对，例如主谓结构对主谓结构，动宾结构对动宾结构，等等。

主谓结构

心犹未死杯中物，春不能朱镜里颜。

黄庭坚《次韵柳通叟寄王文通》

留侯之发八难，曲逆之吐六奇。

萧统《文选序》

动宾结构

戏招西塞山前月，来听东林寺里钟。

陆游《六月十四日宿少林寺》

搯其咽而亢其气，搯其背而夺其魄。

扬雄《解嘲》

对偶法则跟语法一样，有较死板的规定，也可以有较灵活的通变。对偶法则体现在诗、文、词、曲等文学样式上，有其共通之处，也有其不同之点。就以诗而论，如按照一般对偶法则来讲，要求句法结构相同的句子相偶，但也有例外。王力主编的《古汉语通论·三十》说：“近体诗的对仗，要求和骈体文的对仗一样，句法结构相同的语句相为对仗，这是正格。但是我们也应该注意到，近体诗的对仗还有另一种情况，就是只要求字面相对，不要求句法结构相同，例如：

口衔山石细，心望海波平。

韩愈《学诸进士作精卫衔石填海》

永忆江湖归白发，欲回天地入扁舟。

李商隐《安定城楼》

天外黑风吹海立，浙东飞雨过江来。

苏轼《有美堂暴雨》

例一，出句的“细”是修饰语后置，“山石细”的意思是“细山石”；对句“海波平”是主谓结构，“海波”是主语，这个主谓结构用作动词“望”的宾语。例二，出句的“白发”不是“归”的直接宾语，“归白发”等于“白发归”；对句的“扁舟”则是“入”的直接宾语。例三，出句的“吹海立”是兼语式，对句的“过江来”却是连动式。

以上《古汉语通论》所列举的例句，就是对偶的变格，但它并无“失对”之嫌，因为它的字面对偶还是十分工整的，我们只有仔细地去推敲它的句法结构，才能发现它的差异。

《随园诗话》载：“尹文端公论诗最细，有差半个字之说。如唐人‘夜琴知欲雨，晚簟觉新秋’。‘新秋’二字现成语也；‘欲雨’二字，以‘欲’字起‘雨’字，非现成语也，差半个字矣。以此类推，名流多犯此病，必云‘晚簟恰宜秋’，‘宜’字方可对‘欲’字。”尹继善指出这两句诗有毛病，那是说对了，但当时没有系统细致的语法学，只有朦胧粗略的语法概念，只能说“新秋”是什么现成语，说不出一个所以然来。按现在语法来分析，“新”是形容词，是修饰秋的；“欲雨”就是将要下雨，（晚上琴弦潮湿而松弛，预示天将下雨。）“雨”字是名词作动词。这两句诗，主要字眼的词性不同，句法结构也不同，所以是对得不好的。原作“晚簟觉新秋”意思是说，夜晚睡在竹席子上觉得有新秋的凉意了。而尹继善的改句，在意境上显得比原作逊色，难免点金成铁之嫌。

2 修辞上的对偶

修辞上的对偶是比较单纯的，只要同一的修辞格相对便行，如以夸饰对夸饰，以比喻对比喻，等等。例如：

① 夸饰对夸饰

罇罍溢九醞，水陆罗八珍；果擘洞庭桔，脍切天池鳞。

白居易《秦中吟》

屍填巨港之岸，血满长城之窟。

李华《吊古战场文》

② 比喻对比喻

岭上晴云披絮帽，树头初日挂铜钲。

苏轼《新城道中》

当涂者升青云，失路者委沟渠。

扬雄《解嘲》

③ 声律上的对偶

《诗经》、《辞楚》之后，经过汉魏六朝，诗歌形式不断地发展变化，到了唐代——这个诗歌的黄金时代，演变为古体诗和近体诗两大类。古体诗又叫古风，形式上较自由，没有严格的格律限制。近体诗又叫今体诗，它包括五、七言律诗（超过八句的叫长律），五、七言绝句。近体诗具有严格的格律，要讲究平仄和对偶。一般的律诗只有平仄的限制，不硬性规定要对偶。但律绝却要有对偶的，所谓律绝，就是截取律诗的一部分而形成的绝句。“绝者截也”，就是这个意思。如杜甫《绝句四首》之一：“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天，窗含西岭千秋雪，门泊东吴万里船。”就是截取七律平起式中的两联，所以全诗皆有对偶。其平仄格式如下：

仄仄平平仄仄		平平仄仄平平	
两个黄鹂鸣翠柳		窗含西岭千秋雪	
平平仄仄平平	颌联	仄仄平平仄仄	颈联
一行白鹭上青天		门泊东吴万里船	

A 律诗的平仄格式

近体诗平仄格式的形成，是有一个演变过程的。日本僧、人遍照金刚在《文镜秘府论序》说：“沈侯、刘善之后，王皎、崔、元之前，盛谈四声，争吐病犯，黄卷溢篋，湘帙满车。”这说明律诗形成之前，沈约辈大讲声律上的病犯，提出“四声八病”之说，所谓“平头”、“上尾”、“蜂腰”、“鹤膝”诸病犯，就是依据声律要求，主张写诗应该避免什么样的毛病，才合乎声律。这些清规戒律是非常繁琐的，使

人难以遵循。吴聿《观林诗话》：“昔人有言：‘马有三百四病，诗有三百八病，诗病多于马病。’”可见病犯是个很复杂的问题。这个问题直到把四声归为平仄二类，（阴平、阳平属平，上、去、入均属仄。）才得到解决。郭绍虞在《文镜秘府论》前言中说：“四声二元化，在永明体的时代已经有人朦胧地提到了。但由于四声初起，不可能讲得具体，故明而未融。沈约只约略知道‘宫羽相变，低昂舛节’的情况，模糊地提出‘前有浮声，后有切响’的要求，并不曾把四声归为平仄二类。归为平仄二类，当始于周、齐、陈、隋之间，而定于初唐。”郭绍虞在同篇中又说：“从古诗演变到永明体，声律已有偏于吟的倾向，到律诗则‘新诗改罢自长吟’，就明确意识到音步问题了。古代诗乐相合，诗的节奏以乐为主，随乐调而抑扬的。后来诗不歌而诵，逐渐注意到诵读的音节，然而以语词或语意为单位，来规定诗句或诗篇的抑扬顿挫之节，还是不适于长吟的。从永明体演变到律诗，节顿便依诗句本身的音步为抑扬。根据诗句本身的音数，规定音步，再使音步配合平仄，就可以突破语词或语意的限制，于是出现了适合于长吟的律诗。例如‘似梅花落地，如柳絮因风’，吟的时候，不会按照语意作节奏，读作前三后二；总是按照吟的规律，读作前二后三的。那么‘梅花’、‘柳絮’二词，在吟的时候就把它拆开了。所以音步的发现，是构成律诗的主要因素。永明时，还看不到音步问题，沈约只能说‘十字之中颠倒相配’，而刘勰甚至有‘选和至难’之叹。假使注意到了音步问题，平仄相对，选和也就不难了。”

郭绍虞同志的话，说明了把四声归为平仄二类，是形成律诗的极为重要的因素，是从消极病犯到积极规律的演进。律诗

形成之后，写诗的人只要按照律诗规定的平仄格式去遣词造句，就再不会有病犯之虞了。

律诗的平仄格式，就是平仄在句子里的分布。这套平仄格式很难说是某一个人规定的，而是诗歌作者们在长期创作实践中摸索出来的。律诗的平仄格式定型了后，历千百年为人们所延用着，这说明现行的律诗平仄格式是合乎声律上抑扬顿挫之节，是适宜于朗诵的，所以它有着漫长的寿命。

五、七言律诗的平仄格式分为：五言平起首句入韵，平起首句不入韵；仄起首句入韵，仄起首句不入韵。七言平起首句入韵，平起首句不入韵；仄起首句入韵，仄起首句不入韵等八个类型。但首句入韵和不入韵，只是首句末尾平仄稍为改变而已，实际上可分为四个类型，其格式如下：

甲 五律平起式（首句入韵的，平仄加○号的，表示可平可仄，下仿此。）

李商隐《晚晴》

平平○仄平

○仄仄平平

○仄○平仄

平平○仄平

○平○仄仄

○仄仄平平

○仄○平仄

平平○仄平

深居俯夹城 } 首联

春气夏犹清

天意怜幽草 } 颌联(对偶)

人间重晚晴

并添高阁迥 } 颈联(对偶)

微注小窗明

越鸟巢乾后 } 尾联

归飞体更轻

乙 五律仄起式（首句入韵的。）

杜审言《和晋陵陆丞早春游望》

○仄○平平

平平○仄平

独有宦游人 } 首联

偏惊物候新