

龔鵬程主編

古典詩歌研究彙刊



鵬程

花木蘭文化出版社 出版

古典詩歌研究彙刊

第六輯

龔鵬程 主編

第 15 冊

五言近體格律形成研究

林 繼 柏 著

國家圖書館出版品預行編目資料

五言近體格律形成研究／林繼柏 著 — 初版 — 台北縣永和市：

花木蘭文化出版社，2009〔民98〕

目 2+238 面：17×24 公分

（古典詩歌研究叢刊 第六輯：第15冊）

ISBN 978-986-6449-66-6（精裝）

1. 五言詩 2. 近體詩 3. 格律

821.4

98013950

古典詩歌研究叢刊

第六輯 第十五冊

ISBN：978-986-6449-66-6

五言近體格律形成研究

作 者 林繼柏

主 編 龔鵬程

總編輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發行人 高小娟

聯絡地址 台北縣永和中正路五九五號七樓之三

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@ms59.hinet.net

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2009年9月

定 價 第六輯 25冊（精裝）新台幣 35,000 元

版權所有・請勿翻印

五言近體格律形成研究

林繼柏 著

作者簡介

林繼柏，民國五十一年生於台北，東海大學中文系、中文研究所碩士，曾於屏東科技大學、東海大學及朝陽科技大學兼任國文課程、現專任於屏東大仁科技大學。

提 要

在新詩出現之前，依照格律寫作近體詩是歷代任何文人皆能為之的，而這個格律的確立在於唐代。若從文學史的立場來看，任何一種體裁皆非憑空產生，在其發展的過程中或與時代風氣互為因果，或與當時流行的文學形式有所互動。就時代風氣而言，格律所重者，在追求聲韻的流暢悅耳，而魏晉以降，佛經轉讀的「韻響清雅」，以及清談玄言時所重視的「辭氣清暢」，對於格律的產生有著不可磨滅的影響。

再者，格律雖是唐代所確立，然究其產生的經過，諸家文學史多半追究到沈約創為四聲之說為始。四聲固然是格律的基礎，但細分格律的條件，則這些條件實際上是建立在平仄之上，而究平仄之起，則可追溯到漢賦：漢賦中已有許多章節，其每句末字實際上已是平仄遞用了。換言之，平仄區分是隨著語言發展自然產生的現象，而非四聲理論建立之後的規範。

其次，一個文學體裁的建立，絕非一蹴可即，初唐所建立的近體詩格律，也不可能是突然出現的。追尋格律的淵源，歷來的研究多半將重心放在齊梁永明或四聲八病，這些都是格律在形成時曾經嘗試過的試驗。然而對這些聲病的探討，在過去的研究方法中，多半只能舉例說明，未能有一全面的觀察。因此本研究則採取新的研究方法，利用電腦對魏晉到隋的所有古詩來進行分析，直接在實際作品中過濾出近體詩格律的各個條件，並加以統計。透過這個方法，可以很清楚的看出來，格律的各個條件實際上在齊梁時代，即已成為文人作詩時的習慣，而與格律不同者，則是各別出現，而非一有系統的結構。例如律句拗句，出現的比例與近體詩幾乎相同，但一聯中的組合，可能為「平平平仄仄」和「平平仄仄平」，不能成為律聯。

經此對格律的全面觀察，近體詩格律的各個條件，早在唐代以前已是文人在詩歌創作時所慣用，但集大成而建立完整的格律，則是唐代的成就。



目

次

第一章 緒 論	1
第一節 前人研究成果之檢討	1
第二節 五言近體詩的定義	11
第三節 研究方法	14
第二章 聲調之淵源	17
第一節 先秦時期	17
第二節 漢賦及魏晉時期的發展	30
第三章 平仄粘對的演變	63
第一節 「粘對」的觀念由來	63
第二節 「粘」的發展	110
第四章 平仄譜	125
第一節 「律」的觀念	125
第二節 律 句	130
第三節 律 聯	162
第四節 絕句與律詩	175
第五章 用韻的情形	203
第一節 近體詩的押韻	203
第二節 近體詩形成前的詩歌用韻	205
第六章 對仗的流變	217
第一節 近體詩對仗的情形	217
第二節 近體對仗的淵源	220
第七章 結 論	227
後 記	231
參考書目	233
附 錄	
甲編 (見光碟)	
乙編 (見光碟)	

第一章 緒 論

第一節 前人研究成果之檢討

近體詩歌的格律完成於唐代，其始則倡於南朝齊武帝永明年間。梁沈約的《宋書》〈謝靈運傳〉：

五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜。欲使宮羽相變，低昂互節。若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異，妙達此旨，始可言文。

〔註1〕

這一段話，可以說是最早論及聲律的文字。然而「前有浮聲，後須切響」、「一簡之內、音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異」等語的「浮聲」、「切響」、「音韻」、「輕重」究竟是何意旨，卻未能給人一個明確的概念。

此外，《梁書》〈沈約傳〉中，言其「撰《四聲譜》，以爲在昔詞人，累千載而不悟，而獨得胸衿，窮其妙旨，自謂入神之作。」〔註2〕另《南史》〈陸厥傳〉：

時盛爲文章，吳興沈約、陳郡謝朓、琅邪王融以聲類相推轂，汝南周顒善識聲韻。約等文皆用宮商，將平上去入四

〔註1〕《宋書》（臺北，鼎文書局）列傳二七，卷六七，頁1779。

〔註2〕《梁書》（臺北，鼎文書局）列傳七，卷七，頁242。

聲，以此制韻，有平頭、上尾、蜂腰、鶴膝。五字之中，音韻悉異，兩句之內，角徵不同，不可增減。世呼爲『永明體』。〔註3〕

可見沈約等人已能分辨四聲，並將四聲運用於詩歌之中，並且也有了初步的成果：平頭、上尾、蜂腰、鶴膝等，實際上可說是也是十種格律的規範。但由「宮羽相變」一語來看，當時對於詩文的音韻節奏，雖然已有所認知，但在訴諸文字描述時，畢竟仍需借由音樂的概念來加以形容，而不能有一較清晰的說明。

至於唐代，近體的格律建立；然而所建立的格律，應該說是從實際的作品上得到的結果。至於論及格律的著作，現在所存的並不多，此殆因從魏晉到唐，格律的規範從試驗到形成，這些論著便成爲「祭餘的芻狗」，〔註4〕以至於這些著作湮沒在歷史的洪流中，不復見其全貌。所可見者，唯在日僧空海所著的《文鏡秘府論》中，可以略窺唐人格律的大概面貌。例如：

詩上句第二字重中輕，不與下句第二字同聲爲一管。上去入聲一管，上句平聲，下句上去入，上句上去入，下句平聲。以次平聲，以次又上去入，以次上去入，以次又平聲。如此輪迴用之，宜至於尾。兩絃管上去入相近，是詩律也。

〔註5〕

所謂「上句平聲，下句上去入，上句上去入，下句平聲」，若與後世的平仄譜相較，正符合「粘」、「對」的規律。又如同篇又有「有調聲之術，其例有三、一曰換頭、二曰護腰、三曰相承」，〔註6〕同可看出平仄譜之大要。

同時是書在論詩時，也很忠實的保存了部分唐代的詩論。例如在

〔註3〕《南史》（臺北，鼎文書局）列傳三八，卷四八，頁1195。

〔註4〕王夢鷗，〈有關唐代新體詩成立之兩種殘書〉，見《古典文學論探索》，（臺北，正中書局）頁240。

〔註5〕唐·僧空海，《文鏡秘府論》（臺北，學海出版社影印日本《詩話叢書》卷七），天卷〈調聲〉，頁718。

〔註6〕同註5，頁13。

東卷〈二十九種對〉原文中，便清楚的註明二十九種對中，十二至十七「右六種對出元兢《髓腦》」〔註7〕、十八至廿五「右八種對出皎公《詩議》」〔註8〕、廿六至廿八「右三種出崔氏《唐朝新定詩格》」。〔註9〕

此外，白居易《金鍼集》〔註10〕中，雖未明言格律，但在「詩有四格」條中有「拗背字句格」。〔註11〕所謂「拗背字句」者，梅堯臣《續金針詩格》舉例「只有照壁月，更無吹葉風」，上句五仄聲字，下句四平聲字，全不合律，故稱拗背字格；〔註12〕「蓋此格所重者在詩『意』，而拗背者是詩『律』」。〔註13〕然亦可由此得知，至白居易之時，格律實已相當明確。

至於宋代，格律早已定型，而論詩的重心則在於「評」。〔註14〕例如宋代最早的詩話為歐陽修的「六一詩話」，自題曰「以資閑談」，〔註15〕則其著述當非一嚴謹的詩論可知。至於各家詩話所論，重心多在風格字句的講究上，甚或成為「筆記化」的隨手雜記，其功能除「以資閑談」，更「可以涉諧謔，可以考故實講出處、可以黨同伐異，標榜攻擊，也可以穿鑿傳會，牽強索解」。〔註16〕而在格律上，則無更進一步的發展。然值得注意的是北宋僧惠洪所著的《天廚禁臠》中，「江左體」〔註17〕條引杜甫〈題省中院壁〉、〈卜居〉及嚴武〈巴嶺會

〔註7〕同註5，頁83。

〔註8〕同註5，頁84。

〔註9〕同註5，頁84。

〔註10〕白居易《金鍼集》，見明·朱紱《名家詩法彙編》（臺北，廣文書局）卷五。按：一名《金針詩格》，見《吟窗雜錄》卷十八。

〔註11〕同註10，頁107。原文：「詩有四格，十字句格，十四字句格，五隻字句格，拗背字句格。」

〔註12〕王夢鷗，〈白樂天金針詩格辨疑〉，見《古典文學論探索》，頁324。

〔註13〕同註12，頁324。

〔註14〕郭紹虞，《中國文學批評史》（臺北，明倫書局）上卷，第六篇，第二章，頁372。

〔註15〕宋·歐陽修《六一詩話》（見清·何文煥輯《歷代詩話》，臺北，漢京文化事業有限公司），頁264。

〔註16〕同註14，頁374。

〔註17〕宋·僧惠洪，《天廚禁臠》（上海，中華書局影印明正德丁卯刊本），

杜二見憶》三詩，其論云：

前二詩杜子美作，後一詩嚴武作，皆于引韻更失粘，既失粘，則若不拘聲律。然其對特精到，謂之骨含蘇李體。〔註18〕

杜甫〈題省中院壁〉：

掖垣竹埤梧十尋，洞門對雪常陰陰。落花遊絲白日靜，鳴
—|—||—| —|——||| —|||—— |
鳩乳燕青春深。

|——|||
府儒衰晚詞通籍，退食遲回違寸心。衰職曾無一字補，許
—||—||— ——|||—| ——||—— —
身媿比雙南金。
|——|||

此詩一、三句非律句，首聯、頷聯失粘。

〈卜居〉：

浣花流水水西頭，主人爲卜林塘幽。已知出廓少塵事，更
—||——|| —||—||| —|——|— —
有澄江消客愁。
—|||—|
無數蜻蜓齊上下，一雙鸕鶿對沉浮。東行萬里堪乘興，須
|—|||—— ——|——|| | |——||— |
向山陰上小舟。
—||——|

此詩一、二句失對，六句非律句，頸聯、尾聯失粘。

嚴武〈巴嶺會杜二見憶〉：

臥向巴山落月時，兩鄉千里夢相思。可但步兵偏愛酒，也
——||——| —||——|| ——||—— —
知光祿最能詩。
||——||

卷上，頁7右。

〔註18〕同註15，頁7左。

江頭赤葉楓愁客，籬外黃花菊對誰。跋馬望君非一度，冷

| | ——— | | — | — | | ——— | ——— | | | ——— —

秋鴈不勝悲。

| | ——— | |

此詩首聯、頷聯失粘。

「粘」的觀念早在唐代便已建立，然唐代對詩失律者，但稱「犯格」、「犯病」；〔註19〕惠洪的這一段文字，對於「粘」的提出，為目前可見較早之資料。至於以「粘」稱聯與聯間二、四字平仄相同，其出現的時間或應更早，然卻不能在唐人著作中看到有何文字上的說明，或實際上的運用。

此後，論及格律之作，便不多見，直至清代，方始再度被提及。諸如施潤章《蠓齋詩話》，郎廷槐《師友詩傳錄》，趙執信《談龍錄》，劉大勳《師友詩傳續錄》，沈德潛《說詩晬語》，汪師韓《詩學纂聞》，翁方綱《石洲詩話》等，皆有論及格律之一面，而全篇專論格律之作，則如王士禎《律詩定體》，趙執信《聲調譜》，翁方綱《小石帆亭著錄》中則重新編刪趙執信《聲調譜》，王漁洋《古詩平仄論》，並自著《五言詩平仄舉隅》、《七言詩平仄舉隅》、《七言詩三昧舉隅》，董文煥《聲調四譜》等。清人對格律的探究，實際上可以說是相當完整而且細密；諸如首句入韻不入韻〔註20〕、句數〔註21〕、拗救〔註22〕等，皆有論及。

〔註19〕《冊府元龜》（香港，中華書局影印明刻初印本）卷六四二，貢舉部條制四：「盧價賦內薄伐字，合使平聲字，今使側聲字犯格。」，頁7694下右。

〔註20〕如清·王漁洋《律詩定體》（見清·丁福保編《清詩話》，臺北，木鐸出版社），即分「五言仄起不入韻」、「五言仄起入韻」、「五言平起不入韻」、「五言平起入韻」、「七言平起不入韻」、「七言平起入韻」、「七言仄起入韻」、「七言仄起不入韻」等八類；頁97~99。

〔註21〕清·施潤章《蠓齋詩話》（見《清詩話》）「五言排律」條下：「按此體（五言單韻）唐人以沈、宋為宗，及考盛唐諸家，沈佺期諸君用五韻、七韻者頗多；駱丞『樓觀滄海日，門對浙江潮』亦七韻，不害為名作。其餘九韻、十一、十三韻、二十五韻各有之，具摘於後。大抵以對仗精嚴、聲格流麗為長，未嘗數韻限字，勒定雙韻。」頁345。按此論雖未直接論及句數，然五韻者即十句，實際上仍是討論

清人對於格律的研究，特別值得注意者有二點，一是「四聲遞用」，一是「平仄譜」。首先注意到「四聲遞用」的是朱彝尊：

至於一三五七句，用仄字上去入三聲，少陵必隔別用之，
莫有疊出者。〔註23〕

「一三五七句用仄字上去入三聲」，若加首句入韻，則單句句腳四聲具備，謂之「四聲遞用」。

而進一步的發揮則是董文煥：

唐律格調高處，在句中四聲遞用，朱竹垞氏謂老杜律詩單句句腳必上去入皆全，今考唐盛初諸家皆然，不獨少陵，且不獨句腳爲然，即本句亦無三聲複用者……。間有句末三聲偶不具者，而上去去、入入上句，必相間乃入式，否則犯上尾矣。〔註24〕

又：

即單句末三聲互用之法，亦與五言同。但五言首句多不入韻，故單句有四，三聲之中，必有一聲重用者。然亦必一五或三七或一七，隔用乃可重出，不得一三連用同聲，以避上尾之病。七言則首句十九入韻，句末用仄只有三句，配以三聲，適足無餘，而並首句則爲四聲全備矣。……大抵句中三聲相間之法，不但每句，即每聯亦宜細論，隔聯亦然。一三五單字或可不論，二四五（按：應作六）雙字處，本聯本句，隔聯隔句，上下務宜相避，不可宮同商，乃不致畸重畸輕，此爲七律之極致，即五律亦然。〔註25〕

從上文觀之，「四聲遞用」不僅用於句腳，甚或「每句，即每聯亦宜

句數的問題。又次條〈排律單韻〉條下，並舉五韻、七韻、九韻、十一韻、十三韻及二十五韻證之。

〔註22〕清·翟翬《聲調譜拾遺》（見《清詩話》）「五言律詩」條下引杜甫〈奉答岑參補闕見贈〉，首句第四字下小字：「宜平而仄。」句末小字：「拗句。」第二句第三字下小字：「平字拗救。」頁361。

〔註23〕清·朱彝尊《曝書亭集》（臺北，臺灣中華書局聚珍倣宋版），卷三三，頁9。

〔註24〕清·董文煥《聲調四譜》（臺北，廣文書局）卷十一，頁417～418。

〔註25〕同註24，頁452～453。

細論」，則為追求聲調的「音節鏗鏘，有抑揚頓挫之妙」，〔註26〕在平仄的格律之下，更進一步講求一句之內和十字之中，以至於全篇的四聲分配了。

「平仄譜」亦為清人所創，前此論及格律之作，多以文字出之，從《文鏡秘府論》的「換頭」、「護腰」、「相承」，實際上只能瞭解格律的片面，而不能有一全面的認識。後世諸作，則因格律之運用，瞭然於心，便毋須詳盡的說明了，各家所述，但在一得之秘。例如沈德潛《說詩晬語》云：

詩以聲為用者也，其微妙在抑揚抗墜之間。讀者靜氣按節，密詠恬吟，覺前人聲中難寫、響外別傳之妙，一齊俱出。朱子云：「諷咏以昌之，涵濡以體之。」真得讀詩趣味。〔註27〕

又如翁方綱《石洲詩話》：

晚唐人七律只於聲調求變，而又實無可變，故不得不轉出三五拗用之調，此亦是熟極求生之理，但苦其詞太淺俚耳。然大約出句拗第幾字，則對句亦拗第幾字。阮亭先生已言之。至方干「每見北辰思故園」，則單句三五自拗，此又一格，蓋必在結句而後可耳。〔註28〕

諸如此類的敘述極多，實際上這是個人讀詩寫詩的心得，而非有系統的對格律加以介紹或討論。

此殆作詩為歷來文人之傳統，自唐代以下，「往復諷詠，久而自有所得，得于心而發之乎聲，則雖千變萬化，如珠之走盤，自不越乎法度之外矣」。〔註29〕而格律乃成一自發於心的習慣，毋須再加以闡發了。然而時日日既久，格律面貌究竟如何，一任其「得于心而發乎聲」，亦難免有所失真。較早注意到格律的問題的，殆為明末的李東

〔註26〕同註23，卷三三，頁9。

〔註27〕清·沈德潛《說詩晬語》（見《清詩話》）卷上，三，頁524。

〔註28〕清·翁方綱《石洲詩話》（臺北，廣文書局《古今詩話叢編》冊十一），卷二，頁83。

〔註29〕明·李東陽《麓堂詩話》（見清·丁福保編《歷代詩續編》，臺北，木鐸出版社）下冊，頁1370。

陽，其《麓堂詩話》中，便已約略觸及了格律。〔註30〕

例如：

今之歌詩者，其聲調有輕重清濁長短高下緩急之異，聽之者不問而知其爲吳爲越也。漢以上古詩弗論，所謂律者，非獨字數之，而凡聲之平仄，亦無不同也。然其調之爲唐爲宋爲元者，亦較然明甚。此何故耶？大匠能與人以規矩，不能使人巧。律者，規矩之謂，而其爲調則有巧存焉。苟非心領神會，自有所得，雖日提耳而教之無益也。〔註31〕

五七言古詩仄韻者，上句末字類用平聲。惟杜子美多用仄，如〈玉華宮〉〈哀江頭〉諸作，概亦可見，其調起伏頓挫，獨爲矯健，似別出一各。回視純用平字者，便覺萎弱無生氣。自後則韓退之蘇子瞻有之，故亦健於諸作。此雖細故末節，蓋舉世歷代而不自覺也。偶一啓鑰，爲知音者道之。若用此太多，過於生硬，則又矯枉之失，不可不戒也。〔註32〕

值得注意的是「所謂律者，非獨字數之，而凡聲之平仄，亦無不同」，可說是已經察覺到格律並非是「靜氣按節，密詠恬吟」可得的。其論五七言古詩，注意到仄韻古詩出句末字的平仄，也可說是觸及了格律中聲調的安排問題。

降至清代，則從王士禛《律詩定體》、《古詩平仄論》，趙執信《聲調譜》，翁方綱《五言詩平仄舉隅》、《七言詩平仄舉隅》、《七言詩三昧舉隅》，翟翬《聲調譜拾遺》，以及董文煥的《聲調四譜》等「平仄譜」的著作一一出爐，而將格律的研究帶上一個新的高峰。

其中最晚出者，爲董文煥《聲調四譜》，是書將古詩、律詩、絕句的格律平仄以白點黑點表示，每圖下有一簡明的說明，繼之以詩例，而後則爲一補充。此諸家開創此法後，近代各家如王力《漢語詩

〔註30〕郭邵虞，《清詩話》〈前言〉，頁11。

〔註31〕同註29，頁1379。

〔註32〕同註29，頁1386。

律學》、啓功《詩文聲律論稿》、方瑜《唐詩形成的研究》等討論格律之時，皆以此法說明格律。

近代對格律的研究成果除了繼承過去的研究之外，更加上從語言學的角度來探討。如王力《漢語詩律學》中，便對近體詩的句式、語法作了詳細的分類與說明。^{〔註33〕}然是書亦因極其龐雜，其中難免有所不足，例如其對「孤平」的論點，在定義上不夠明確。^{〔註34〕}此外，對「『絕』截『律』半說」或「『律』由『絕』而增」^{〔註35〕}的討論亦未能有所突破。然而，是書對格律的詳盡說明，可以說是一部集大成的著作。

餘如啓功《詩文聲律論稿》，論及近體詩的句式時，以長竿爲喻，而截出四種律句，^{〔註36〕}若與董文煥《聲調四譜》中「五言律詩一」的「四聲遞用圖」^{〔註37〕}比較，可以很明顯的看出啓功的理論，實由此而來。此外書中對律句中，各音節及音節中各字聲調寬嚴的討論，則相當明確的指出：

律詩無論五言句或七言句，以部位論，是下段比上段嚴格；

以聲調論，是平聲比仄聲嚴格。^{〔註38〕}

此一理論，較諸郭紹虞〈論中國文學中的音節問題〉^{〔註39〕}或朱光潛〈中國詩的節奏與聲韻的分析〉^{〔註40〕}及〈中國詩何以走上「律」的

〔註33〕 見王力《漢語詩律學》（上海，教育出版社）第一章，第十六、十七、十八節爲五言近體詩的句式，頁182—二三四，第二十、二一、二二節爲近體的語法，頁252～303。

〔註34〕 參見李立信先生〈論近體律絕「犯孤平」說〉，見《古典文學》（臺北，學生書局）第五集，頁113～125。

〔註35〕 同註33，第一章，第三節，頁34。

〔註36〕 啓功《詩文聲律論稿》（香港，華中書局），頁12。

〔註37〕 同註24，頁401。

〔註38〕 同註36，頁28。

〔註39〕 郭紹虞〈論中國文學中的音節問題〉，見《文學研究叢編》（臺北，木鐸出版社）第一輯，頁41～72。

〔註40〕 朱光潛〈中國詩的節奏與聲韻的分析〉，見《詩論》（臺北，漢京文化事業公司），頁155～200。

路》〔註41〕所述，更進一步掌握了格律的特質。

總結言之，格律自唐而後，便已定形，然而對於格律自魏晉至唐的形成過程之中，四聲至平仄、粘、對、四句八句的形式等究竟是如何發展演變，在目前的研究中，卻未有學者對此加以觀察。而各家文學史亦未對此作更深入的探討；例如葉慶炳的《中國文學史》對此的討論就相當簡單：

在唯美思潮與聲律說衝擊之下，詩體、賦體之變新殆所不免。詩體方面，當時有新體詩產生，所謂新體，乃指永明以來微有聲律之作品，可視為唐人律詩的前身。唐人律詩，既講求平仄韻律，中間二聯又須對偶工整。古詩中有意用對句，建安詩人啓其端，至太康時代已成為風尚。及永明聲律說興起，平仄韻律之條件亦告具備。沈約、謝朓、徐陵、庾信等均在嘗試新體詩之寫作，至初唐格律完全固定，始稱律詩。縱觀齊、梁、陳三朝詩歌，……可見新體詩中平仄格律符合唐律要求之作品，已在陸續出現，不過在當時未被公認為律詩標準體製而已。至於七言八句之新體詩，僅有庾信烏夜啼（庾子山集卷二）略律詩體貌，距離格律之完成，固仍遙遠。〔註42〕

初唐詩風，一仍梁、陳，因之新體詩之發展亦承梁、陳餘勁。降及沈佺期、宋之問，新體詩終完成格律，吾人名之為律詩、絕句。〔註43〕

再如劉大杰《中國文學發展史》所言：

周顒作《四聲切韻》，沈約作《四聲譜》，於是四聲之名稱正式立，同時將此種學問應用到文學上，創為四聲八病之說……

……到了南北朝，因對偶的風盛，聲律之說興，再加以樂府小詩的影響，於是在詩的形式上產生了各種各樣的新格

〔註41〕朱光潛《中國詩何以走上律的路》，同註40，頁201～234。

〔註42〕葉慶炳《中國文學史》（臺北，學生書局），上冊，頁159。

〔註43〕同註42，頁263。

律。……不用說，這些新的格律，都在試驗醞釀的時期，還沒有達到精密成熟的階段，由於當日那些豐富的新式作品，充分地表現了詩歌在形式上的新的發展和作家們對新詩體製作的努力。要經過言一階段，才可產生各體具備的唐詩。從詩的形式上說，從南北朝到隋唐之際的二百年間，是由漢魏古詩到唐代近體詩的重要橋梁。〔註44〕

二家所言，可以說是提綱挈領，然而對於支配了中國詩壇千餘年近體詩的格律，這樣的說明，實難以令人感到滿意。本文所要探究的便是實際從魏晉至隋這三百餘年間的詩中，來觀察格律的各種約束是如何被各種文體、各種學說所影響而終底於成的，期能填補文學史上的這一段空白。

第二節 五言近體詩的定義

由於本文是以五言近體詩為研究對象，因此以下對格律的說明，凡稱近體詩者若非特別標明，皆指五言近體詩。所謂近體詩，可說是「依照一定格式所寫的詩」。以下即以呂正惠《詩詞曲格律淺說》中所提出這個格式的架構，〔註45〕配合李立信老師的理論來說明。近體詩的條件有四：

（一）每句有固定的字數

五言詩的「言」字，也就是「字」的意思；因此，五言便指「每句五字」。而在近體詩中，只要是屬於五言近體，每句一定要五個字，絕無例外。

（二）每詩有固定的句數

在近體詩中，句數是固定的：「絕句」每首四句，「律詩」每首八句，沒有例外。至於排律，句數不限，基本上是以四句為單位增

〔註44〕劉大杰《中國文學發展史》（香港，古大書局），上冊，頁267～268。

〔註45〕呂正惠《詩詞曲格律淺說》（臺北，大安出版社），〈近體詩的格律〉，頁23。