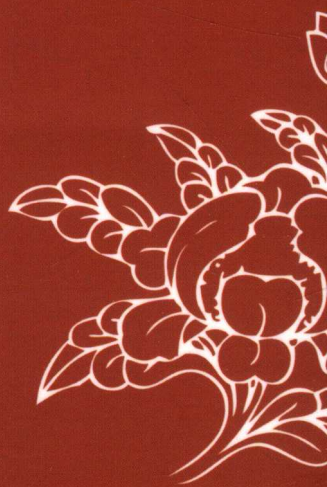


诗词格律

新说

石观海 著

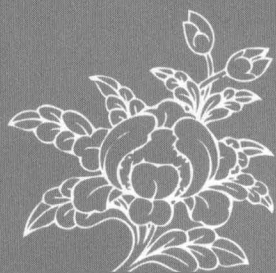


暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

弘道
书系

诗词格律 新说

石观海 著



暨南大学出版社
JINAN UNIVERSITY PRESS

中国·广州

图书在版编目 (CIP) 数据

诗词格律新说/ 石观海著. —广州: 暨南大学出版社, 2013. 4
(弘道书系)

ISBN 978 - 7 - 5668 - 0435 - 8

I. ①诗… II. ①石… III. ①诗词格律—基本知识—中国 IV. ①I207. 21

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 297777 号

诗词格律新说

著 者: 石观海

出 版 人: 徐义雄

策 划 人: 杜小陆

责任编辑: 杜小陆 陈绪泉

责任校对: 黄 颖

地 址: 中国广州暨南大学

电 话: 总编室 (8620) 85221601

营销部 (8620) 85225284 85228291 85228292 (邮购)

传 真: (8620) 85221583 (办公室) 85223774 (营销部)

邮 编: 510630

网 址: <http://www.jnupress.com> <http://press.jnu.edu.cn>

排 版: 广州市广海照排设计中心

印 刷: 佛山市浩文彩色印刷有限公司

开 本: 787mm × 960mm 1/16

印 张: 11.25

字 数: 206 千

版 次: 2013 年 4 月第 1 版

印 次: 2013 年 4 月第 1 次

定 价: 26.00 元

(暨大版图书如有印装质量问题, 请与出版社总编室联系调换)

自序

在中国古典诗苑中，各种诗歌样式的奇花异朵林林总总、异彩纷呈。其中最为璀璨的当属近体诗和长短句。近体诗自初唐时期定型以来，至今已有一千四百余岁；长短句自晚唐蔚成大观时起，也已一千余岁。它们虽然已经如此老态龙钟，但依然是而今国人欣赏和吟唱的幸运儿。

去年中华书局推出的由武汉大学学人编撰的《唐诗排行榜》一书，运用统计学的方法，列出了一份唐诗前百名的排行榜。令人感兴趣的是，在这一百首唐诗中，近体诗的比例高达百分之八十；在前十名中，近体诗占据了前九首的位置，比例竟然高达百分之九十。这一接受学的现象无疑启迪着我们：近体诗是国人最喜欢的一种诗歌样式。

中国的当代诗坛有个发行量颇大的刊物叫《中华诗词》，它是由拥有会员最多的学会——中华诗词学会主办的。虽然没做过统计，但是好多人都知道该刊发表的今人诗作中，近体诗与长短句占的比例远远超过了其他旧体诗型。这一现象从创作的角度又给了我们一个启示：不仅是近体诗，还有长短句，都是国人最喜欢的诗歌样式。

近体诗与长短句都是格律诗，或许格律正是人们爱诗成癖、爱词成瘾的重要原因之一。20世纪初，在新文化运动中，以胡适、闻一多、刘半农、郭沫若、戴望舒等人为代表的新诗人颠覆了旧诗在诗坛的霸主地位，结束了千百余年旧诗统治诗坛的局面，开辟了以新诗为主流的诗歌发展道路。不过，其后新诗的创作虽然流派纷呈，但在新格律的探索方面可以说成绩寥寥。在当下的诗坛，新诗几乎又被挤到了边缘，除了沉醉于其间的作者们孤芳自赏之外，读者圈越来越萎缩。相反，不少男女老少的诗歌爱好者却转过身来，到唐诗宋词中去寻觅物质世界中罕见的诗情。诗坛似乎出现了轮回，那些被粉碎、被扬弃了的旧体诗的样式而今又被不少人重新拾回，用以抒发人生的喜怒哀乐。究其原因，固然纷纭繁杂，而短小凝练、合辙押韵，有它独特的

形式规则，不能不说是原因之一。

诗歌的灵魂是意境，意境的载体之一就是格律。那么，诗歌的格律是什么？就是诗歌在字数、韵式、声调、对仗等方面约定俗成的各种规则。这是中国人的创造，是任何其他国家都不可能具备的独特的创造，因为中国人具有得天独厚的汉字，尽管它还存在着很多缺点，但不可否认，汉字是任何其他文字都无法比拟的含有声调的表意文字。而且，汉字的超地域性与持久稳定性，又使一千多年以前形成的诗歌格律在中国甚至在域外的广袤土地上，代代传承下来。那些立意深远、境界不俗的近体诗和长短句，正是借助格律的外壳，才永远地昭著青史、脍炙人口。因此，大体弄清诗词格律应该不无意义。

格律诗中的两种近体诗与长短句自大唐王朝创成之后，宋元明清直至现代，人们都在坚持不懈地关注它们、解析它们、琢磨它们。而我们先入为主的则是前人特别是现代学人的一些观点。然而，如果重新仔细审视近体诗与长短句的“老照片”时，就会发现那些见解原来对“老照片”的本来面目有心无心地进行了艺术修润。笔者在端详“老照片”时不幸就有了这种感觉。比如被说得云山雾罩的“拗救”问题，被奉为诗家大忌的“孤平”、“三连平”问题，后人编撰的“词谱”问题，唐诗宋词与韵书的问题等。如果用唐人或宋人的原作去比对其后问世的各种所谓格律的“模式”，要是不削足适履，就硬是无法穿上后人给他们配制的“新鞋”。这种感受一直如骨鲠在喉，不吐不快。于是决计不揣固陋，公之于世。

既然与别人的看法不一样，书名便拟为《诗词格律新说》，特地标明一个“新”字，不是为了标新立异，而是为了就教于方家硕学。

拙稿承蒙陈世铄先生、李中华、林惠成二兄指疵纠谬，谨此致谢。

石观海

壬辰年中秋于南海之滨观音山下

目 录

自 序 / 001

上编 近体诗的格律 / 001

引子 近体诗的形成 / 002

第一节 入声字：把握近体诗格律的障碍 / 004

第二节 格律：“平”与“仄”的有序组合 / 012

第三节 平仄格式记忆法 / 017

第四节 两种“特殊句”：颠覆律句的平仄 / 020

第五节 “拗救”：未尝有过的假古董 / 027

第六节 注意不“孤平”，但非绝对避忌 / 036

第七节 避免“三连平”，但也时而用之 / 043

第八节 拗句与拗体：近体格律的解构 / 049

第九节 韵脚与韵式 / 060

第十节 对仗：律体的要素 / 063

第十一节 酬唱 / 070

下编 长短句的格律 / 079

引子 词的起源 / 080

第一节 词牌：来源、故实与意象 / 081

第二节 “曲子”消失之后：地道的“长短句” / 095

第三节 类别：剪不断理还乱的划分 / 103

第四节 结构：辨别词类别的捷径 / 108

第五节 律句：近体诗的基因 / 114

第六节 “拗句”：合乐变声造成的混乱？ / 126

第七节 领字：显示新体诗的独特 / 139

第八节 对仗：容许创作自由 / 148

第九节 用韵：不再一成不变 / 155

第十节 填词：依样画葫芦 / 165

上编 近体诗的格律

引子 近体诗的形成

近体诗是在南朝宫体诗中“新绝句”与“准五律”的基础上形成的。^①

“新绝句”是南朝宫体诗派对传统五言古诗“古绝句”进行变革后创造出的一种四句型五言诗，原本称作“连绝”、“绝句”、“断句”，或者省称为“绝”。称为“连绝”、“绝句”、“断句”或“绝”，是着眼于这种诗型从连句（联句）衍生出来的源流关系；称为“新绝句”，则旨在突出它与“古绝句”之间的差异，强调它作为南朝四句型五言诗的“新变”特征。

“新绝句”的称谓见于《玉台新咏》，该书卷十收有吴均的《杂绝句四首》，但值得重视而且屡为人们忽视的是，“杂绝句”在目录中却明明白白地写作“新绝句”。对此，清人纪容舒“考异”道：“目录作‘新绝句’，然体仍旧格，不应云新，当由字形（石按：指繁体‘雜’字与‘新’字）相近而误。”（《玉台新咏考异》）纪氏之说颇有臆断之嫌，“新”字与繁体的“雜”字字形固然相近，但并不见得就是目录中的“雜绝句”讹成了“新绝句”。根据南朝文人“绝句”诗型的创作实践和徐陵对《玉台新咏》所收“绝句”的编次，可以断定错讹的情形恰与纪氏所考的结论相反，即应该是正文诗题中的“新绝句”讹成了“杂绝句”。“新”与“古”是意义相反的两个语词，吴均诗称“新绝句”，目的在于彰显其作与“古绝句”的不同：既然《玉台新咏》卷十开篇所列的四首古诗题为“古绝句”，与之相对的近人吴均四首完全有理由称为“新绝句”，这是作者所处时代的“古”、“新”之别；尤为重要的是，在诗作的体格上，吴均的四首与“古绝句”也存在着“古”、“新”之别。诗入元嘉以后，讲究偶对，永明袭来，注重声律，四句型五言诗表现出一种引人注目的形式美和声律美。吴均的四首绝句显然带有这种与“古”体大相异趣的永明“新”体特征。而且，四首中有的已经“新”得与近体五绝几乎相差无几（如其第一首）。吴均把自己的诗题写作“新绝句”，无非是有意识地强调或突出这类四句型五言诗异于“古”体的

^① 石观海：《宫体诗派研究》，武汉大学出版社2003年版。

“新变”特征而已。

“新绝句”形式上所具备的重偶对、讲平仄的时代特征，不仅表现在上引吴均的四首诗中，而且也表现在南朝宫体诗派许多诗人的作品中，可以说它不是个别诗人偶一为之的特例，而是代表着南朝宫体诗派的创作趋向。换言之，所谓“新绝句”，已经当仁不让地成为南朝宫体诗派笔下四句型五言诗的主流形式。徐陵编撰《玉台新咏》，为了突现南朝人创作“新绝句”的业绩，在全书中特辟“卷十”一卷，专收四句型五言诗，在全卷所收的一百八十五首诗中，南朝人之作即有一百七十一首，所占的比例高达百分之九十二，而且，其中大部分篇章都与吴均的“新绝句”相类，显示出锤炼构造、雕琢声律的倾向。尤其是这一卷中江洪、何逊、姚翻、萧衍、萧纲、庾肩吾、刘孝仪、刘泓、萧骥、戴暕等人的一些“新绝句”，全章结构严谨、平仄整饬，粘对处理完全符合后世近体五绝的规则，应该说它们对近体五绝格律的形成无疑起到了不容小觑的借鉴作用。

所谓“准五律”，指的是宫体诗派诗人笔下八句型五言诗中声律接近近体五律的一种诗型。同“新绝句”一样，它们与古诗最大的差异也在于具备了“新变”特征：一是注重对仗，或者全诗对仗，或者前三联对仗；二是讲究声律，诗篇中出现了大量的律句。之所以称它们为“准五律”，是因为这种诗型总体上还没有导入“粘”的规则，与近体诗中的五律还有距离。但是，正是这些“准五律”的大量创作，才为近体五律的形成积累了宝贵的经验，换言之，“准五律”恰恰是近体五律的先声。

在宫体诗派的全盛期有梁一代，诗人们越来越注意诗联之内声调的对应谐调，讲究一联之内两个律句平仄相对的诗人与诗作占据了主导地位。如《玉台新咏》卷七所收的梁武子弟萧纲、萧绎、萧纶、萧纪四人近四十首八句型五言诗中，有七八成注重了律句与律句的平仄相对。同时，关于对仗的使用，梁武子弟也开始越来越集中于颌联与颈联。这两条变化使南朝人的“准五律”与近体五律之间的距离越来越小，及至宫体诗派的衰飒期有陈一代，有些“准五律”实际上已与近体五律浑然莫辨，如徐陵的《折杨柳》、陈后主的《梅花落》等。南朝末期出现的这类完全合乎近体五律格律的诗作当然带有相当大的偶然性，联与联之间的“粘”的关系并未形成诗歌创作的定则。但毫无疑问的是，这类作品在后人成就近体五律的规则时成为最初的参照物。可以毫不夸张地说，如果没有南朝宫体诗派的创作实践与创作经验，就不可能有唐代近体诗的形成。换言之，

唐代近体诗正是在“新绝句”与“准五律”这些前朝诗型基础上发展而成的。

入唐以后，诗歌的发展大体延续着前朝的走向，“句栴字比，非古非律”是以唐太宗为首的宫廷诗人们诗作的主要特征。不过，上官仪在总结南朝对偶与声律的关系基础上，提出的所谓“六对”、“八对”说，对古诗的律化定型起到了推动作用。而“斗酒学士”王绩不仅以其恬淡清新的诗风令人刮目相看，而且还在古绝向律绝演化的过程中作出了突出的贡献，他所作的五言绝句中有六成以上都完全符合近体律绝的格式。

近体诗的最后定型，是在初唐的武则天执政以后。武则天这位传奇的女性皇帝，不仅懂得治国用人的方略，而且还喜欢赋诗作文，《全唐诗》说她“有《垂拱集》百卷，《金轮集》六卷，今存诗四十六篇”。她的诗歌或许“皆元万顷、崔融辈为之”（《唐诗纪事》卷三），但史称她曾“广召文词之士，入禁中修撰”（《旧唐书·元万顷传》），不少诗人都是以诗博得她的青睐，如郭震“上《宝剑篇》”，武后“览嘉叹，诏示学士李峤等，即授右武卫铠曹参军”（《新唐书·郭震传》）；杜审言也是如此，“武后召审言，将用之，问曰：‘卿喜否？’审言蹈舞谢。后令赋欢喜诗，叹重其文，授著作佐郎”（《新唐书·杜审言传》）。据说骆宾王参与徐敬业反叛武则天的兵乱，写下一篇《讨武曌文》，武则天“读但嘻笑，至‘一抔之土未干，六尺之孤安在’，矍然曰：‘谁为之？’或以宾王对，后曰：‘宰相安得失此人？’”（《唐诗纪事》卷七）由此逸事，更可想见她对骚人墨客的态度。她自唐高宗显庆五年（660）开始视政至长安四年（704）辞世的近半个世纪，为诗歌的繁荣与发展创造了良好的外部环境。“初唐四杰”、“沈宋”、“文章四友”等人，正是在这样的环境中，完成了古诗律化和定型的最后一步。

第一节 入声字：把握近体诗格律的障碍

对于生活在21世纪的今人来说，把握近体诗的一个最大障碍就是入声字，因为唐人吟咏近体诗使用的是中古音，而其中的入声在现代汉语普通话中已经不复存在。即使掌握了近体诗的平仄规则，如果分辨不出中古的入声字，用今天普通话的四声去衡量古人的近体诗，也会弄得糊里糊涂。比如下述的两首唐人近体诗：

好雨知时节，当春乃发生。

随风潜入夜，润物细无声。

野径云俱黑，江船火独明。

晓看红湿处，花重锦官城。

（杜甫《春夜喜雨》）

多情却似总无情，唯觉尊前笑不成。

蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明。

（杜牧《赠别二首》其二）

诗中带重点号的“节”、“发”、“黑”、“独”、“湿”、“觉”、“烛”、“惜”、“别”诸字都是入声字，这些字在现代汉语普通话中读作阳平或阴平，根据今音来对照五律或七绝的平仄格式，难免令人产生困惑：近体诗的奇数句尾（首句押韵者除外）不都是仄声吗，为什么“野径云俱黑”、“蜡烛有心还惜别”两句的尾字都是“平”声？近体诗首句尾字是平声则肯定是韵脚，“好雨知时节”的尾字“节”与其他的韵字“生”、“声”、“明”、“城”也不和谐呀？“发”、“独”、“湿”、“觉”、“烛”、“惜”都处于应该“仄”的位置，何以都成了“平”声？产生诸如此类困惑的原因，就是因为不知道这些字在中古都是入声字。

须知近体诗讲究的四声，并不是今天普通话中的阴平、阳平、上声、去声，而是中古音的平、上、去、入，第一个“平”即近体诗四声中的平声，剩下的“上、去、入”则统属于仄声。中古以后，语音变化中一个最突出的现象就是入声逐渐嬗变为平、上、去三声，这就是元人周德清《中原音韵》所谓的“入派三声”。比如“逼、急、尺、立”四个字，中古音皆为入声，而进入近古时期则分别演化为阴平（逼）、阳平（急）、上声（尺）、去声（立）。演化成上声、去声的入声字仍旧属仄声，不知道其为人声对掌握近体诗的格律并没有太大的障碍，但分辨不出已经演化成平声的入声字，却会给掌握近体诗的规则造成一些麻烦。因此，辨识而今变成平声的入声字是近体诗入门的第一要义。

辨识入声字固然有一定的难度，但这道所谓的难关也并非不可逾越。尤其是对于那些会讲至今仍然保存着入声的粤语、客家语、闽南语等方言的人，只要稍微用点儿心，辨识入声字几乎可以说是易如反掌。生活在北方方言区的人，也无须为此烦恼，入声字毕竟是母语在特定的历史阶段生成的一种语言现象，与现代汉语普通话、汉字的结构都有着丝丝缕缕的关联，如果找到一些诀窍，辨识起来也并非难事。

不是语言学专业人士，对音韵学一窍不通，搞不懂国际音标怎么读，弄不清什么“帮滂并明”、“端透定泥”之类等，还有可能辨识中古的入声字吗？回答是：当然很有可能！不太会辨识入声字的人不妨循着下述的一些“捷径”走出入声字的迷宫。

一、借助方音、日语辨识

古代有不少和尚都很有学问，对声韵有研究的也不乏其人，如唐代的处忠、明代的真空等。他们都曾对四声的发音方法有过描述：

平声哀而安，上声厉而举，去声清而远，入声直而促。

（处忠《元和韵谱》）

平声平道莫低昂，上声高呼猛烈强，去声分明哀远道，入声短促急收藏。

（真空《新编篇韵贯珠集》）

平、上、去三声的发音方法，且不必去管它。首先，关键是入声的发音，处忠说是“直而促”，真空说“短促急收藏”，“促”即“短促”，这是两位和尚共同发现的入声发音的重要特征；其次是真空所说的“急收藏”，这是入声发音的又一个重要特征。说白了，入声字的发音就是短促而没有拖腔，而且给人的感觉就好像音尚未发完就突然咽回了肚子里一样。如前引唐诗中“节”、“发”、“黑”、“独”、“湿”、“觉”、“烛”、“惜”、“别”等字，会说粤语、客家语或潮汕语等方言的，可以体会这类字的发音，熟悉它们的发音特点，而碰到拿不准的疑似入声字，可以利用方音作然否的判断。

如果会一点儿日语，就更容易借助其汉字的音读来帮助识别人声字。日语中的汉字读音分两种：一是“训读”，即用汉字义而读日本音；另一种是“音读”，即模仿中国的读音。日语使用汉字是中古时期的事，因此，汉字的音读模仿的便是中国的中古音。日语的音读分“吴音”、“汉音”、“唐音（宋音）”三种，后一种时代较晚，可以忽略；前两种则是模仿隋唐时期汉字的读音，其中入声字的日语音读大都带有中古入声的痕迹，如：

节：せつ（汉音）

发：はつ（汉音）

黑：こく（汉音）

独：とく（汉音）

湿：しつ（惯用音）^①

觉：かく（汉音）

烛：しょく（汉音）

惜：しゃく（吴音）

别：べつ（惯用音）へつ（汉音）

上述汉字日语音读中语尾的“つ”、“く”便是中古音入声字东传后的胎记，有了这类假名缀尾，一般就可以判断这些汉字是入声字。所以，学点儿日语对把握中古音大有好处。

二、借助汉字结构辨识

从汉字的结构而言，汉字中最多的是形声字。形声字是由表示声音的声符与表示意义范畴或类别的意符构成的，如：

植 值 殖 埴 洳 植 殖

意符亦即偏旁“木”、“亻”、“歹”、“土”、“斗”、“衤”、“牛”表示其字意义所指的范畴，而每个字之中的声符“直”表示这些字的读音全都读作“zhí”，按照现代汉语的声调全都是平声。但是，“直”字的中古音却是入声字，以它为声符的上述诸字毫无例外地皆为入声字。再如“白”字为入声字，以它为声符的“帛、伯、箔、泊、拍、舶、铂、鮑、百、柏、迫、珀、粕、叅、岫、狍”等字也都是入声字，只不过“百”字以下都演化成了仄声而已。另如“夹”字为入声字，含有声符“夹”的“峡、狭、侠、硖、挟、颊、荚、铍、郟、浹、蜇、挟、筴、鵝、峽、埭、腴”等也都是入声字。

由此可以得出一个结论，一个字的声符如果是入声字，那么包含这个声符的其他字也往往是入声字，利用“声符”来推断某字是否为入声字，应该是可以辨识入声字的方法。

① 部分入声字的日语音读为长音，“湿”字的汉音、吴音均为“しつ”，惯用音实际上是一种误读，此误读即受了大部分入声字以“つ”、“く”缀尾之读法的影响。

三、借助汉语拼音辨识

1. 声母助记法

有几个声母很有意思，它们与韵母相拼时，如果是阳平的声调，则拼出的汉字大都是入声字。这些声母就是双唇音 b，舌尖中音 d，舌尖前音 z，舌根音 g，舌面音 j 和舌尖后音 zh。

如双唇音 b 与韵母 o 相拼时的阳平声调字：

字 脖 渤 勃 鹑 薄 博 搏 伯 泊 铂 箔 舶 驳 帛

如舌尖中音 d 与韵母 i 相拼时的阳平声调字：

的 敌 嘀 嫡 镒 狄 荻 翟 迪 笛 涤 余 觊

如舌尖前音 z 与韵母 e 相拼时的阳平声调字：

责 啧 愤 簪 贻 泽 择 舴 则

如舌根音 g 与韵母 e 相拼时的阳平声调字：

鬲 隔 膈 噎 镅 格 阁 葛 革 咯

如舌面音 j 与韵母 i 相拼时的阳平声调字：

及 汲 圾 岌 级 笈 极 急 集 疾 嫉 蒺 辑 辑 绀 吉
佶 脊 瘠 跼 鹤 即 籍 藉

如舌尖后音 zh 与韵母 uo 相拼时的阳平声调字：

卓 倬 焯 浊 镯 灼 啄 诿 琢 濯 擢 酌 着 茁 斫

以上这些声母与韵母相拼时出现的恍如规律性的现象，对于辨识入声字具有一定的帮助作用，如果与其他方法结合起来使用，则更为有效。

2. 韵母助记法

以复韵母 üe 为韵母的，除去个别字“靴”、“癩”外，基本上都是入声字。如：

yue 曰 约 岳 月 越 粤 乐 跃 悦 阅 说
nüe 虐 疟
lüe 略 掠 钹

jue 绝 决 诀 觉 掘 爵 厥 倔 珥 崛 攫 矍 玦
 que 缺 阙 却 确 雀 鹊 榷 慙 塙 峭
 xue 学 血 雪 薛 穴 削 谑 噓 莺 峽 汨

以复韵母 ie 为韵母配声母时，也有很多字为入声字，如：

ye 夜 叶 业 页 谒 噎 厖 曳 邶 液 掖 腋
 bie 别 憋 鳖 蹇
 pie 撇 瞥 苜
 mie 灭 蔑 篋 昧
 die 跌 磔 叠 蝶 迭 谍 牒 蜚 堞 喋 经 眈 趺 蹀
 tie 贴 帖 铁 饕
 nie 捏 涅 孽 聂 啮 啜 蹶 孽 臬
 lie 列 烈 裂 猎 劣 洌 洌 咧 鬣 埒 撝
 jie 接 节 劫 结 杰 洁 捷 揭 截 竭 婕 羯 藉 诘 桀 睫
 碣 讵 頔
 qie 挈 竭 切 怯 窃 妾 篋 鍬
 xie 歇 蟹 谢 泄 卸 屑 挟 蝎 懈 擷 頔

但是，声母与复韵母 ie 相配时得出的汉字，也有一些并非是入声字，如“些”、“谐”、“偕”等，因此，运用此法帮助记忆时应当与其他方法结合起来使用，以免出现讹误。

3. 鼻韵母排除法

鼻韵母作为韵母与声母相配而出现的汉字均非入声字。所谓鼻韵母即韵尾为“-n”和“-ng”的韵母：

an ian uan üan
 en in un ün
 ang iang uang
 eng ing ueng
 ong iong

任何声母与上述的韵母相拼，得出的汉字都不可能是入声字，记住这一点，就可以省去不少气力。

四、借助诗词规则辨识

1. 律绝出句尾字助记法

在近体律绝中，凡是不押韵的出句，其尾字（五言的第五字，七言的第七字）今音读平声的，一律都是入声字，比如：

无人信高洁，谁为表予心。（骆宾王《在狱咏蝉》）

乡书何处达，归雁洛阳边。（王湾《次北固山下》）

青山横北郭，白水绕东城。（李白《送友人》）

香雾云鬟湿，清辉玉臂寒。（杜甫《月夜》）

随意春芳歇，王孙自可留。（王维《山居秋暝》）

儿童相见不相识，笑问客从何处来。（贺知章《回乡偶书》）

春潮带雨晚来急，野渡无人舟自横。（韦应物《滁州西涧》）

日暮汉宫传蜡烛，轻烟散入五侯家。（韩翃《寒食》）

蜡烛有心还惜别，替人垂泪到天明。（杜牧《赠别二首》其二）

可怜夜半虚前席，不问苍生问鬼神。（李商隐《贾生》）

在上述唐人五律和七绝中，出句的尾字“洁”、“达”、“郭”、“湿”、“歇”、“识”、“急”、“烛”、“别”、“席”等字，今音虽然都读平声，但它们都处于律句的特殊位置上，即处于近体诗出句的尾字位置上，因此，一律都是入声字。

2. 近体诗位置助记法

在近体律绝中，偶数位的字（五言中的二、四，七言中的二、四、六）值得注意，按照其平仄的规律可以断定，发音是现代汉语中一声或二声的，一般都是入声字。比如：

归朝多便道，搏击望秋天。（杜甫《送十五弟侍御使蜀》）

月上行虚市，风回望船舶。（张祜《送徐彦夫南迁》）

夷狄寝烽候，关河无战声。（元稹《塞马》）

随牒牵黄绶，离群会墨卿。（孟浩然《送袁太祝尉豫章》）

牧人驱犊返，猎马带禽归。（王绩《野望》）

自是檣低帆幅少，溪风终不两般吹。（陆龟蒙《溪行》）

图画风流似长康，文词体格效陈王。（李嘉祐《访韩司空不遇》）

及镂银盘盛蛤蜊，镜湖莼菜乱如丝。（贺知章《答朝士》）