中国古典格律诗的形成及其基本特征

중국 고전 율격시의 형성 및 기본특징

（中国西安）西北大学文学院 李芳民

中国是一个诗的国度。在中国古代长期的历史发展过程中，不仅产生了数量极为丰富的诗歌作品，而且在诗歌艺术上也取得了辉煌的成就。这是中国古代的传统文学留给后世的一份珍贵的遗产，不仅对于今天中国人的文化生活有着深刻的影响，同时作为中华优秀传统文化的一部分，也有着广泛的世界影响。中国古典诗歌无论其思想内容还是艺术形式，都具有很强的民族特点，而就艺术形式的特点而言，其民族性尤为突出，这主要表现在诗歌体制的丰富多样以及诗歌形式规范的独特上。而中国的古典格律诗，则集中体现了中国古代诗歌在格律形式规范方面的特点，成为最具民族特色的诗歌形式标志。本文主要从中国古典诗歌的体制特点及其演变，说明中国古典格律诗的形成过程，并介绍中国古典格律诗的基本规范要求，呈现中国古典格律诗的诗学特征。

중국은 시의 국가이다. 중국 고대의 기나긴 역사 발전 과정 중, 양적으로도 매우 풍성한 시 작품이 생산 되었을 뿐만 아니라, 시의 예술적인 면에서도 빛나는 업적을 이루었다. 중국 고대 전통 문학이 후세로 이어지는 귀중한 유산이 되었으며, 오늘날 중국인의 문화 생활에 심대한 영향을 미쳤다. 동시에 우수한 중국 전통문화의 일부가 되었고, 광범위한 세계에 영향을 끼쳤다. 중국 고전 시는 이념적 내용과 예술 형태에서 강한 민족 특성을 가지고 있다. 예술 양식에 기능, 자국의 문자는 주로 제도적 규범의 형태로 시와 시의 독특한 다양한 명시되어있는, 특히 중국 고전 운율시는 시의 대부분 운율 형태로 고대 중국시의 특성을 보여준다. 본문에서 중국 고전시의 체제와 변화로부터 현재 중국 고전 정형시의 시학적 특성을 알아보겠다.

**一、中国古代诗歌的体制与格律诗的形成**

**1,중국 고대 시의 체계와 율격시의 형성**

中国诗歌的历史源远流长。如果从《诗经》的时代算起，中国古典诗歌已有三千多年的历史。在长期的发展过程中，诗歌的艺术形式在不断的演进变化，而其中最明显最突出的，就是由诗歌的句式特点为基础形成的诗歌体制的不断丰富。中国古典诗歌的体制，大而言之，可分为没有严格格律规范要求的古体诗和具有严格格律规范要求的格律诗。古体诗简称古诗、古风、往体，格律诗简称律诗，又称近体诗（律诗称近体诗，是相对于古体诗而言的，因为它产生的时代较晚，在唐代才完全定型，故云）。在近体律诗形成之前，古体诗已经过近两千年的发展，其在体制上也形成了多种样式。而近体格律诗，也因诗歌句式、篇幅结构的不同，也具有几种不同的体制形式。如果将这些体制形式作一分类，大致可用下图表示：

중국시 역사의 기원은 아주 길다. 만약 <시경>시대를 계산한다면, 중국 고전시는 이미 삼천년 이상의 역사를 가진 것이다. 기나긴 발전 과정중, 시의 예술 형식은 끊임없이 변해왔다. 그 중에서도 가장 눈에 띄는 부분은, 시의 문장 형식을 기초로 형성된 시의 체제는 매우 풍부하다. 중국 고전시의 체제를 개관하면, 엄격한 규율이 없는 고체시와 엄격한 규율을 필요로한 율격시로 나눠진다. 고체시는 짧게 고시, 고풍, 왕체라 부르고, 율격시는 율시, 또는 근체시라 부른다.(율시를 근체시라 부르는 것은 고체시와 비교되었을 때이다. 왜냐하면 율격시가 형성된 시기는 비교적 늦어, 당대가 되어서야 완벽히 정의가 내려졌기 때문에 이렇게 부른다). 근대율시 형성 전에, 고체시는 이미 이 천년 전에 발전되고, 체제 또한 다양한 종류가 형성되었다. 그러나 근체율시는 시의 문장형식 때문에 편폭 구조가 달라서, 몇 가지 다른 형식 체제가 있다.

**中国古典诗歌体制类型表 중국 고전 시가체제 유형표**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **古体诗****고체시** | **古诗****고시** | 三言诗 이언시 |
| 四言诗 사언시 |
| 五言诗 오언시 |
| 六言诗 육언시 |
| 七言诗 칠언시 |
| 骚体诗 소체시 |
| **乐府、歌行 악부, 가행** |  |
| **近体诗 근체시****（律诗）(율시)** | 五律 오율 |
| 五排 오배 |
| 七律 칠율 |
| 五绝 오절 |
| 七绝 칠절 |

现先就古体诗各种形式略作说明，至于近体诗（律诗）及其特点则放在下节。

古体诗的类型中，大致分为古诗与乐府、歌行两大类。在先秦时期，诗歌和音乐的关系非常密切，常常是诗乐一体，《诗经》就是这样。但到后来，文人逐渐脱离音乐来创作，这就形成了脱离音乐的徒诗。古诗大致即是文人创作的徒诗。按照句式的特点，古诗可分为三言、四言、五言、六言、七言和杂言六种形式。但实际上，三言、四言、六言这几种形式，后来诗人创作的数量是比较少的。也就是说，这几种形式，后代的文人并不常用，

먼저 고체시(古体诗)에 관해 간략히 설명하고, 근체시(율시)와 그 특징에 관해서는 다음에 설명하겠다.

고체시의 종류 중, 대부분은 고시와 악부, 가행 이렇게 크게 두 종류로 나뉜다. 선진(진나라 통일 이전)시기, 시가와 음악의 관계는 아주 밀접했다. 보통은 시와 악을 하나로 보았는데, <시경> 이 그 예이다. 하지만 후에는 문인이 음악 창작에서 점점 멀어지게 되면서, 음악과 분리된 도시(徒诗)가 형성 되었다. 고시의 대다수는 즉 문인이 창작한 도시(徒诗)인 것이다. 문장 형식 특징에 따르면, 고시는 삼언, 사언, 오언, 육언, 칠언 그리고 잡언 여섯가지 형식이 있다. 그렇지만 실질적으로는 삼언, 사언, 육언 이 몇가지 형식이 있는데 후대 시인 창작량이 비교적 적다. 즉, 앞의 몇 가지 형식은 후대의 문인은 잘 사용하지 않은 것 이다.

文人喜欢用的，创作数量较多的，还是五言、七言以及句式并不一定整齐的乐府与歌行。三、四、六言中，四言的形式相对稍多一些，《诗经》基本都是四言，因此，先秦时期是四言诗兴盛的时代，但是到了秦汉以后，四言诗就逐渐衰落了，汉魏晋时期，虽也有诗人创作了一些四言诗，其中如曹操、陶渊明等，算是写得不错的，但总体而言，已是四言诗的回光返照了。五言诗这种体式，产生于东汉，但在创作中广泛流行，则在汉魏之后。自曹魏已降，五言诗在中国古代，一直具有突出的影响与地位。七言这种形式，萌芽大约在东汉。而文人创作的七言诗，则始于三国时的曹丕，其真正发展成熟，是南北朝时期，而在唐代则广泛的流行开来。骚体这种诗体，是因屈原的《离骚》而得名。屈原是战国时期楚国诗人，楚国属于南方，其地的音乐与北方不同，所以屈原的诗歌，在形式上与当时北方的《诗经》便有很大的差异。《离骚》是屈原的代表作，影响所及，后来就形成了骚体诗。骚体的句式特点是多带“兮”字，如《离骚》开头：“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。皇览揆余初度兮，肇赐予以嘉名。”这成为了骚体诗的重要标志。骚体诗在战国后期曾兴盛一时，汉代仍有人模仿创作，但已是嗣响。唐人的创作，如李白诗歌中有时会嵌入骚体句式，但作为一种诗体，在汉以后也就基本式微了。

문인들이 자주 사용한, 창작형식은 오언, 칠언 그리고 문장 형식이 자유로운 악부와 가행이다. 삼, 사, 육언 중, 사언의 형식이 상대적으로 많은 편이며, <시경>의 대부분이 사언이다. 그러므로, 선진시대는 사언시가 풍성한 시대였다. 그러나, 진한 이후, 사언시는 점점 관심에서 멀어졌다. 한위진(汉魏晋)시기에는 비록 몇 명의 시인들이 사언시를 창작하기는 하였다. 그 중에 특히 조조, 도원명 등의 글이 좋았다, 전반적으로, 사언시의 시대는 쇠퇴하기 전 잠깐 주목받은 것이라고 볼 수 있다.

오언시의 형식은, 동한 시대에서 시작되었다. 그러나 광범히하게 유행하게 된 시기는 한위시대 이후이다. 조위시대가 지나고부터, 오언시는 중국 고대시기, 항상 특별한 영향력과 위치를 점유했다. 칠언의 형식은 동한시대 쯤에 싹텄다. 문인이 창작한 칠언시는 삼국시대의 조비로부터 시작되었다. 그 중 확실하게 발전하고 성숙해진 시기는 남북조 시대이며, 당대에 이르러서 광범히하게 유행하였다.

소체(骚体)의 형식은 굴원의 <이소>로 유명해졌다. 굴원은 전국시대 초나라 시인이다. 초나라는 남쪽에 속해 있었으며, 그곳의 음악은 북쪽과 달랐다. 그러므로 굴원의 시가는 형식상 당시의 북쪽의 <시경>과 큰 차이가 있었다. <이소>는 굴원의 대표작이며, 영향력이 있어, 이후에 이소시가 형성되었다. 이체의 문장 형식 특징은“兮”를 많이 쓰이는 것 이다. 예를 들어 <이소>의 첫줄:“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。皇览揆余初度兮，肇赐予以嘉名。”. 이것이 이체시의 중요한 상징이 되었다.

이체시는 전국시대후기 잠시 활발하게 발전했다. 한(汉)시대에는 이를 여전히 모방 창작하는 사람이 있었으나, 이미 그 풍조가 지나가고 있었다. 당나라 사람들의 창작을 예를 들면, 이백의 시 가운데 이체의 문장 형식이 삽입 되기도 했다. 하지만 하나의 시체(诗体)로써, 한 시대 이후에는 기본적으로 잘 사용하지 않았다.

乐府是汉代兴起并十分兴盛的一种诗体。“乐府”原本是音乐机关的官署名，汉代武帝时，乐府机关得到大的扩充，并专门派人前往各地采集民间歌谣，然后配乐演唱。《汉书·礼乐志》载:“至武帝定郊祀之礼……乃立乐府,采诗夜诵,有赵、代、秦、楚之讴。”后来，由乐府所采之歌谣，也称为乐府，这就是后世所称的汉乐府诗。由此也可知，乐府诗是配乐的，它是一种和音乐密切结合的诗。汉代以后至魏晋南北朝，由于音乐有所变化，乐府诗也在发展变化，形成魏晋乐府与南北朝乐府，但从与音乐相结合的关系上说，其并没有不同。唐代以后，由于汉魏南北朝的乐府诗，其原来的音乐有一些失传了，所以唐人创作的汉魏晋南北朝古题乐府诗，并不一定完全都配合音乐。从杜甫开始，他继承汉魏古乐府的创作精神，不用乐府的古题，而是“自创新题，无复依傍”，创作了一些具有乐府特色而不必配乐的诗歌，如“三吏”“三别”等，这实际上是一种具有乐府精神而没有乐府音乐形式的新型乐府诗。杜甫的这种创新，直接启发了中唐时期的元稹、白居易、张籍、王建等诗人，于是他们学习杜甫，并将学习杜甫而创作的这类具有乐府精神的诗歌，称之为“新乐府”，这是中唐时期乐府诗的一个新发展。

악부는 한 시대에 시작하여 번성한 시체이다. “악부”는 원래 음악을 관장하는 관청이었다. 한 시대 무왕 때, 악부기관은 크게 확장되었고, 전문적으로 사람을 파견하여 민간 민요를 채집하고, 배경음악을 넣어 공연하게 했다. 。《汉书•礼乐志》载:“至武帝定郊祀之礼……乃立乐府,采诗夜诵,有赵、代、秦、楚之讴。” 그 후, 악부로부터 채집된 민요 또한 악부라고 불렸다. 이것이 후세에게 불려지는 한악부 시이다. 이에 근거하면, 악부는 배경음악이며, 이것은 음악과 밀접한 관계가 있는 시라는 것을 알 수 있다.

한 시대 이후 위진남북조 시대까지, 음악으로 인해 몇 가지의 변화가 있었다. 악부시 또한 발전하고 변화했다. 위진악부와 남북조 악부가 만들어졌다. 하지만 음악과 결합된 관계로보았을 때에, 사실 별다른 것은 없다. 당 시대 이후, 한위 남북조의 악부시로 인하여, 악부 본래의 음악은 몇 가지 계승되지 않은 것도 있다. 그러므로 당 시대에 만들어진 한위남북조 고제(古题)악부시는 모든 것이 음악에 적합한다고 할 수는 없다.

두보를 시작으로, 그가 계승한 한위고악부 창작은 악부의 고제를 사용한 것이 아닌 “본인이 창작한 새로운 것이며, 다른 것에 구속 받지 않았다.”, 몇 가지는 악부 색깔이 남아 있지만, 배경음악을 넣지 않아도 되는 시를 창작했다. 예를들면 “삼리”, “삼별” 등이 있다. 이것은 악부정신은 있으나 악부 음악 형식은 새로운 악부시인 것이다. 이러한 두보의 새로운 창작은, 중당시대의 원진, 백거이, 장적, 왕건 등의 시인에 영향을 끼쳤다. 따라서 두보를 연구하고, 또한 두보가 창작한 이러한 종류의 악부 정신 시가를 공부하는 사람들을 “신악부”라고 불렀다. 이것이 중당시대 악부시의 새로운 발전이었다.

至于歌行体，大致是从乐府诗演变而来，起始于南朝鲍照杂言式七言诗，至唐代而发展成熟。盛唐诗人李白，是最擅长歌行体的，成就也最为突出。清人冯班《钝吟文稿·古今乐府论》中说：“歌行之名，本之乐章，其文句长短不同。或有以拟古乐府为之，今所见如鲍明远集中有之，至唐天宝以后而大盛，如李太白其尤也。”明代的钱良择在《唐音审体》中也说：“歌行出于乐府，然指事咏物，凡七言及长短句不用古题者，通谓之歌行，故《文苑英华》分乐府、歌行为二。”但在古代诗歌中，歌行与乐府以及七言古诗之间，关系比较复杂，因此围绕歌行体的诗体界定，就出现了不同的认识。当代研究歌行体的学者薛天纬在他的《唐代歌行论》一书中，认为对歌行体的认识，有“大歌行”观与“小歌行”观之不同。依据“大歌行”观，“歌行是七言（及包含了七言句的杂言）自由体（即古体）诗歌。”而依“小歌行”观，代表性的看法则有四种：其一，以不用乐府古题为歌行的必备前提。此即《文苑英华》的观点，亦即钱良择所说的钱良择所说的“歌行出于乐府，然指事咏物，凡七言及长短句不用古题者，通谓之歌行”。其二，“以律化的歌行”为歌行之定义。“律化的歌行”实际上是自由体和格律体相结合的产物，基本以齐言的七言句成篇，最能体现七言体婉曼委曲，富于吟唱性的品行。其三，以“歌辞性诗题”为歌行的必备条件，即将歌行定义为具有“歌辞性诗题”的七言古诗。其四，将歌行定义为以第一人称抒写主观情怀的七言古体诗

从体现歌行体的独特个性来看，笔者以为还是取“小歌行”观的认识比较合适，也即歌行体是七言及其杂言不用乐府古题，有“歌”、“行”、“歌行”、“吟”等歌辞性诗题为标志者，这样便于将歌行与古题乐府诗题区别开来，也便于与一般的七言古诗区别开来。

가행체는, 대체로 악부시의 변화로부터 왔으며, 남조 포조의 잡언식 칠언시로 시작해, 당나라 시대까지 발전 및 성숙해 졌다. 성당(盛唐)시대 시인 이백은, 가행체에 가장 뛰어나고, 성취도 가장 돋보였다. 그의 정인인 풍방의 <둔은 원고- 고대와 현대의 악부론（ 钝吟文稿·古今乐府论）> 중에 따르면:” 歌行之名，本之乐章，其文句长短不同。或有以拟古乐府为之，今所见如鲍明远集中有之，至唐天宝以后而大盛，如李太白其尤也。“명나라 시대의 전양택이<탕음심체>중에 따르면:” 歌行出于乐府，然指事咏物，凡七言及长短句不用古题者，通谓之歌行，故《文苑英华》分乐府、歌行为二。”라 했다. 하지만 고대의 시가중, 가행과 악부 그리고 칠언시 간의 관계는 비교적 복잡하다. 그러므로 가행체의 범위를 놓고 봤을 때, 각기 다른 견해가 발생한다.

당대에 가행체를 연구하는 학자 설천위는 그의 <당대가행론(唐代歌行论)>가운데, 가행에 관한 견해에 대하여,”대가행”관과 ”소가행”관 의 차이가 있다고 주장했다. ”대가행” 대하여서는, “가행은 칠언(칠언구의 잡언또한 포함) 자유체(즉고체(古体)) 시가이다.”라고 했다. 그리고 ”소가행”에 대한 대표적인 견해로는 네 가지가 있다; 첫번째는, 악부고체가 가행의 필수 전제 조건일 필요는 없다는 것이다. 이것은 즉<문원영화>의 관점이다. 또한 전양택이 언급한 ”가행은 악부에 속해 있지 않으며, 지사 영물이 맞다. 심지어 칠언 그리고 장단구는 고체자가 필요없으며, 모두 가행이라고 부른다.” 두번째, “율화된가행”이 가행이다. “율화된 가행”은 자유체와 격율체가 결합된 것이다. 기본적으로 정리된 칠언구로 문장을 만든다. 칠언체의 부드러운 곡절을 가장 잘 표현했고, 음유적인 분위기가 풍부하다. 세번쩨, “가사성 시제”를 가행의 필수 조건이라고 본다, 즉 가행을 “가사성시제”의 칠언고시라고 할 수 있다. 네번쩨, 가행의 정의는 일인칭으로 주관적 심정을 표현한 칠언고체시로 정의된다.

가행체를 표현하는 독특한 특징을 본다면, 필자는”소가행”관의 견해가 비교적 맞다고 본다, 그러니까 가행체는 칠언 그리고 잡언은 악부의 고제가 필요없고, ”가”,”행”,”가행”,”음”등의 가사성 시제가 대표적이다. 이렇게 가행과 고제악부시를 구별 하는 것이 보편적이고, 일반적인 칠언 고시와도 구별하는 것이 좋다.

以上几种诗体，都属于中国古代的古体诗。古体诗最突出的特点，就是对声调、用韵以及句式及篇幅等没有严格的要求（当然押韵还是要讲的，只不过不像律诗严格），所以王力先生说“古体诗除了押韵之外不受任何格律的束缚，这是一种半自由体的诗”，而古体诗押韵是“既可以押平声韵，又可以押仄声韵”。这种不讲究声、调、韵与句式的严格要求的诗歌，创作起来规范少，所以比较自由。但后来人们发现，如果在诗歌创作中，对诗歌的声调、用韵、句式修辞等有意识加以调配，则可以使诗歌的艺术效果大大增强。由此，一些诗人开始对诗歌的声律进行探讨，这样逐渐就出现了具有声律规范要求的格律诗。当然，中国格律诗从开始探索到最后定型，是有一个发展过程的。

위 몇 가지 시체는 모두 중국 고대의 고체시에 속한다. 고체시의 가장 두드러진 특징은, 성조, 용운 그리고 문장 형식과 편폭 등에서 엄격한 요구가 없다는 것이다(물론 압운에 관하여는 약간의 규율이 있지만, 율시처럼 엄격하지는 않다). 그래서 왕리 선생이 말하길: ”고체시는 압운을 제외하고는 아무런 율격에 관한 구속을 받지 않는다, 이것이 자유체의 시이다.” 또한 고체시의 압운은” 펑서운으로 할 수 있고, 측성운도 가능하다”. 이렇게 성, 조, 운 그리고 문장 형식을 엄격하게 요구하지 않는 시가는 창작할 때, 규칙이 많지 않아 비교적 자유롭게 지을 수 있다. 하지만 후대 사람들이 발견한 것은, 만약 시 창작 과정 중, 시의 성조, 용운, 문장형식 수식 등을 의도적으로 더하여 결합하게 되면, 시의 예술 효과가 더욱 높아지는 것을 알았다. 그러므로, 몇 몇 시인들은 시의 성율에 대해 탐구를 하기 시작했으며, 이렇게 성율 규범을 요구하는 율격시가 차츰 등장했다. 물론, 중국 율격시를 시도하는 것부터 규격화 되기까지는 필요한 발전 과정이 있었다.

中国诗人对诗歌格律的自觉探讨，始于南朝的萧齐（479—502）。萧齐武帝时，在当时的王子竟陵王萧子良门下，聚集了一批文人，其中最著名的是所谓“竟陵八友”。《梁书·武帝本纪》载：“竟陵王子良开西邸，招文学，高祖（指梁武帝萧衍）与沈约、谢朓、王融、萧琛、范云、任昉、陆倕并游焉，号曰‘八友’。”这些人经常从事诗歌创作活动。当时还有一位学者叫周颙，善音韵之学，著有《四声切韵》一书。他发现了汉语有四种声调，也就是所谓“四声”。这个发现，影响了当时沈约、谢朓、王融等诗人的诗歌创作。沈约根据周颙的“四声”说，提出了诗歌创作应该避免的八种弊病。“四声”和“八病”结合，后来称之为“四声八病”。在“四声八病”中，所谓四声，是指中古汉语的四种声调分类，用以区别并表示汉语音节高低变化。四声分别是平、上、去、入。如何区分四声？唐代的处忠和尚在《元和韵谱》中说：“平声哀而安，上声厉而举，去声清而远，入声直而促。”后来《玉钥匙歌》有这样的歌诀，即：“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。”这是古人对四声发声特点的大致描述。所谓“八病”，是指平头、上尾、蜂腰、鹤膝、大韵、小韵，旁纽、正纽八种应该避忌的弊病。按照《文镜秘府论》的记载，所谓平头是指五言诗上下两句头两个字声调相同。如“芳时淑气清，提壶台上倾”，“芳时”、“提壶”为上下两句头两字，都是平声，故称之犯了“平头病”。所谓上尾，是指五言是上句和下句的末尾一个字声调相同。如“西北有高楼，上与浮云齐”，“楼”与“齐”都是平声自，故犯了“上尾”病。所谓蜂腰，是指五言诗一句之中第二字与第五字声调相同。如“闻君爱我甘，窃独自雕饰”，“君”与“甘”平声，“独”与“饰”为入声，故为“蜂腰病”，言两头（头节与末节的节字，即第二字与第五字）粗，中间细，似蜂腰。所谓鹤膝，是指五言第一句尾字与第三句尾字同声，也就是五言第五字与帝十五字同声调。如“拔棹金陵渚，遵流背城阙。浪蹙飞船影，山挂垂轮月。”“渚”和“影”均为上声，犯“鹤膝病”。所谓大韵，是指五言诗两句十字中，除了韵脚外，其余九字中有与韵脚字同韵的字出现。如以“新”为韵，则其余九字不能再出现“人、津、邻、身、陈……”等字，否则韵字太多，犹如句中有多个韵，故为“大韵病”。如“紫翮拂花树，黄鹂开绿枝。思君一叹息，啼泪应言垂。”因“鹂、枝、垂”皆属支韵，故犯“大韵病”。所谓小韵是指两句五言诗里，一至第九字之间有同韵的字出现。如“嘉树生朝阳，凝霜封其条”，“阳”与“霜”同韵，在十字之内，为犯缓“小韵病”。而在“皇佐扬天惠”一句中，出现“皇”、“扬”同韵，为犯急“小韵病”。所谓旁纽，是指五言诗一句之中出现间隔开的双声字词。如“鱼游见风月，兽走畏伤蹄”，“鱼”与“月”声母同，“兽”与“伤”声母同，故犯旁纽。所谓正纽是指五言诗二句中有一韵的四个声调的字分在两处。即有声母和韵母都相同，只是声调不同的“同音字”。如“青霞落暮锦，流火散秋金”。“锦”为上声，“金”为平声。

중국 시인의 시 규칙에 대한 자발적인 연구는, 남조의 소제(479~502)로부터 시작했다. 소제 무제 시기, 당시의 왕자인 경릉왕 소자는 탁월한 문인들을 한곳에 모았다, 그 중 가장 유명한 것은 “경릉팔우”라 불린다. <량서- 한무본지>저：“竟陵王子良开西邸，招文学，高祖（指梁武帝萧衍）与沈约、谢朓、王融、萧琛、范云、任昉、陆倕并游焉，号曰‘八友’。” 이들은 자주적인 시 창작 활동을 펼쳤다.

당시의 조옹이라는 한 학자가 있었는데, 그는 음윤을 공부했고, <사성결운>이라는 책을 집필했다. 그는 중국어에 네 가지 성조가 있는 것을 발견했다, 이것이 우리가 부르는”사성”이다. 이 발견은 당시의 심약, 사음, 왕융 등 시인의 시 창작에 영향을 주었다. 심약은 조옹의 “사성”에 근거하여 말하길, 시의 창작은 여덟 개의 폐단을 피해야 한다고 언급했다.”사성”과 ”팔병(여덟개의 폐단)”을 결합하여, 후대에서는 ”사성팔병”이라고 불렀다.

“사성팔병”에서 말하는 “사성”은, 중국 고대 한어 네 종류의 성조를 분류한 것을 말한다. 이를 통해 한자음의 높낮이 변화를 구분하고 표현했다. “사성”은 平(평)，上(상)，去(거)，入(입)로 구분된다. 어떻게 사성을 구별하였는가?

당 시대의 처중스님은<옥화운보>중:” 平声哀而安，上声厉而举，去声清而远，入声直而促.” 라고 설명했다. 후에 <옥열쇠가>중 이런 노랫말이 있다, 바로:” 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,”이다. 이것은 사성 발성 특징을 잘 묘사한 것이다. “팔병”이란, 是指平头、上尾、蜂腰、鹤膝、大韵、小韵，旁纽、正纽 이 여덟 가지의 삼가해야 할 폐단이다.

<문경비부론>의 기록에 따르면, 평두라고 불리는 것은 오언사 상하 두 문장 첫 두 글자의 성조가 동일한 것이다. 예를 들어“芳时淑气清，提壶台上倾”,“芳时”、“提壶”은 상하 두문장의 첫 두 글자이다. 모두 평성이며, 평두병이라고 불린다. 상미란, 오언시의 윗 문장과 아랫 문자의 맨 마지막 한 글자의 성조가 동일한 것이다. 예를 들어“西北有高楼，上与浮云齐”，“楼”와“齐” 모두 평서자이다. 蜂腰란, 오언시의 문장중 두 번째 글자와 다섯 번째 글자의 성조가 동일한 것을 말한다. 예를 들면 “闻君爱我甘，窃独自雕饰”，“君”과 “甘”은 平声，“独”과 “饰”은 入声이다. 이것을 “蜂腰病”이라 한다. 言两头（头节与末节的节字，即第二字与第五字）粗，中间细，似蜂腰。鹤膝란, 오언의 첫 번째 문장의 마지막 글자와 세 번째 문장의 마지막 글자가 동일한 성조인 것이다. 그러니까 오언의 다섯 번째 글자와 열다섯 번째 글자는 성조가 동일하다는 뜻이다. 예를 들어“拔棹金陵渚，遵流背城阙。浪蹙飞船影，山挂垂轮月。”“渚”和“影”均为上声，犯“鹤膝病”。

大韵란, 오언시의 두 문장에 열 개의 글자 중 운족 이외의 남은 아홉 글자 중 운족과 동일한 음의 글자가 생기는 것이다. 예를 들어 “新”을 운으로 했을 때, 즉 이것을 제외한 아홉 글자 중 “人、津、邻、身、陈……”등의 글자는 나올 수 없는 것이다. 그렇지 않으면 운자가 너무 많아진다. 마치 문장 중 많은 운이 있는 것이다. 그러므로 ”대운병” 이라 한다. 예로 “紫翮拂花树，黄鹂开绿枝。思君一叹息，啼泪应言垂。”왜냐하면 “鹂、枝、垂” 모두 지운에 속하기 때문에, 대운병을 범한 것이다. 소위 소운이라고 불리는 것은 두 가지의 오언시 안에 , 첫 번째에서 아홉 번째 글자 사이에 동일한 성조가 발생되는 것이다. 예를 들어 “嘉树生朝阳，凝霜封其条”，“阳”와“霜”同韵，在十字之内，为犯缓“小韵病”。

그리고 “皇佐扬天惠”이 문장 중，“皇”、“扬”이 동운으로 나타나는데，“소운병” 했다고 한다。방유란，오언시의 한 구절 중에 떨어져있는 쌍성자가 나타나는 것이다. 예를 들어 “鱼游见风月，兽走畏伤蹄”의，“鱼”와“月”의 성모가 같고 ,“兽”와 “伤”가 같은 것을，방유를 범했다라고 한다. 정유라 불리는 것은, 오언시의 두 개의 구절 중에 하나의 운에서 네 개의 성조가 두 곳으로 나눠지는 것이다. 즉, 성모와 운모가 모두 같고. 성조만 다른 “동음자”인 것이다.”。예를 들어 “青霞落暮锦，流火散秋金”。“锦”은 상성，“金”은 평성이다.

当时沈约、谢朓、王融等诗人，开始注意用“四声八病”的理论来指导创作，这样他们的诗与以前的诗相比，在声律方面就有了新的特点，他们把这种具有新特点的诗，就称为“新体诗”（相对于以前的诗而言），而这种新体诗，出现在齐武帝萧赜的永明年间（483——493）,故又称为“永明体”。《南史·陆厥传》说：“时盛为文章，吴兴沈约、陈郡谢朓、琅琊王融以气类相推毂，汝南周颙善识声韵。约等文皆用宫商，将平上去入四声，以此制韵，有平头、上尾、蜂腰、鹤膝。五字之中，音韵悉异，两句之内，角徴不同，不可增减，世呼为‘永明体’。”这种诗歌的新追求，其效果大致是“一简之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异。”也就是诗歌读起来在音律上具有和谐的美感。这是中国诗歌对格律的最初探索，但是，由于“四声”中四种声调与八中弊病的避忌过于繁琐复杂，在实际创作中束缚太大，所以作为格律诗的规范，还难以被大家在创作中普遍遵守，因此，这时候中国的古典格律诗还没有完全成熟定型。律诗的真正成熟定型，要到二百多年后的初唐后期。

그 당시에 심약, 사요, 왕융 등의 시인들은 “사성팔병” 이론에 유의하여 작품을 창작했다. 이렇게 창작된 그들의 시를 그 이전의 시와 비교 했을 때, 성율 방면에서 큰 특징을 발견했다. 시인들은 이런 새로운 특징이 있는 시들을 “신체시”라고 불렀다(이전의 시들과 비교 했을 때), 이런 신체시는 기무왕 소색의 용명 년도 사이에 출현해 “용명체”라고도 불린다. <남사·陆厥传>에서는:” “时盛为文章，吴兴沈约、陈郡谢朓、琅琊王融以气类相推毂，汝南周颙善识声韵。约等文皆用宫商，将平上去入四声，以此制韵，有平头、上尾、蜂腰、鹤膝。五字之中，音韵悉异，两句之内，角徴不同，不可增减，世呼为‘永明体”라고 말했다.

이런 종류 시의 새로운 시조와 그 효과는 대개 “一简之内，音韵尽殊，两句之中，轻重悉异。” 이다. 쉽게 말해 시를 읽었을 때에 음율이 화홥된 아름다움이 있다라는 것이다. 이것은 중국 시가 율격에 대한 가장 기초적인 연구였다. 하지만, “사성” 중에 네 가지 성조와 여덟 가지의 폐단을 피하는 것은 너무 복잡해, 실제 창작에서는 제약이 컸다. 그래서 율격시를 규정해 놓았으니 사람들은 창작할 때 이를 보편적으로 준수하기가 힘들었다.

그러므로, 이때의 중국 고전 율격시는 완벽히게 정의 내려지지 못하였다. 율시가 완전하게 성숙해지고 표준화 되기까지는 이 백 년 후 초당 후기가 되어서 였다.

在永明新体诗出现后，梁陈乃至以后的诗人在创作中，大致都有意无意地开始注意到声律的问题，同时还注意探索律诗规范的其他要素。其中除声律外，就是诗中句与句之间的对偶问题。在魏晋以前，中国古体诗对于诗中句与句的对偶并没有刻意的追求，若有对偶句式，也是无意识的。到了曹魏时的诗人曹植，其诗歌开始多用对偶句，给人以精工整齐的美感。他的这种倾向，影响了以后的诗人。从西晋以后至南北朝，诗歌追求诗句的对偶，大致成为创作风气，但从理论上对于对偶的规律做出总结，在初唐以前尚未出现。根据现有的文献，首个总结对偶规范的是初唐时期的诗人上官仪（607？—664）。

용명신체 출현 후, 양진은 더 나아가 이후 시인들의 창작 중, 대다수의 사람들이 자연적으로 성율 문제에 대하여 깨닫고, 동시에 율시 규칙을 연구하는 또 다른 요소를 인식할 것이라고 했다. 또한 성율 이외에 시의 문장과 문장 사이의 대구 문제가 있다. 위진 이전에, 중국 고체시의 시 문장과 문장의 대구에 관하여 구체적인 연구는 없었다. 대구 문장 구조는 있는 듯 하였으나, 그 또한 무의식적인 것 이었다. 조위 대의 시인인 조식이 이르러서야, 시에 다양한 대구 문장을 사용해 깔끔하게 정리된 아름다움을 전하였다. 이러한 추세는, 후대 시인에게도 영향을 주었다. 서진 시대 이후부터 남북조시대까지, 시는 시구의 대구를 추구하는 것이, 대개 창작 분위기가 되었다. 하지만, 이론상으로 봤을 때 대구 규율의 완성은 초당시대 이전까지도 이루어지지 않았다. 현존하는 문서들에 의거하면, 가장 먼저 대구의 규범을 최종적으로 정리한 시인은 초당 시기의 시인 상관이(607-664) 이었다.

上官仪，字游韶，是当时著名的宫廷诗人。他的诗写得华丽工整，引起了人们的仿效，因而被称为“上官体”。《旧唐书·上官仪传》载：“(上官仪)本以文彩自达，工于五言诗，好以绮错婉媚为本，仪既显贵，故当时多有效其体者，时人谓为‘上官体’。”“绮错婉媚”是上官仪诗歌的风格特点，而这种特点的形成，是和他在诗歌声律形式上的自觉追求密切相关的。他曾著有一部诗歌理论著作《笔札华梁》，就是探讨声律对偶问题的。这本著作在南宋以前已经亡佚，但一些内容曾被其他著作所引，因此可以知道其中的一些内容。其中最重要的，便是对诗歌句子对仗的总结。他提出了所谓“六对”、“八对”。根据宋人魏庆之《诗人玉屑》引李淑《诗苑类格》记载，所谓“六对”是：一正名对，如天地对日月；二同类对，花叶对草芽；三连珠对，萧萧对赫赫；四双声对，如黄槐对绿柳；五叠韵对，如彷徨对放旷；六双拟对，如春树对秋池。所谓八对是：一曰的名对，送酒东南去，迎琴西北来；二曰异类对，风织池间树，虫穿草上文；三曰双声对，秋露香佳菊，春风馥丽兰；四曰叠韵对，放荡千般意，迁延一介心；五曰连绵对，残河若带，初月如眉；六曰双拟对，议月眉欺月，论花颊声花；七曰回文对，情新因意得，意得逐情新；八曰隔句对，相思复相忆，夜夜泪沾衣，空叹复空泣，朝朝君未归。上官仪对对偶的总结，对于后来格律诗中句子的对仗的规范化，起了重要的作用。

상관이, 자(字)는 游韶로, 당시의 유명한 궁중 시인이었다. 그의 시는 화려하고 정통적이어서 사람들이 모방하고 싶게 했다. 그래서 “상관체”라고 불렸다. 《旧唐书·上官仪传》에는“(上官仪)本以文彩自达，工于五言诗，好以绮错婉媚为本，仪既显贵，故当时多有效其体者，时人谓为‘上官体’。”“绮错婉媚”라고 수록되어 있다. 이는 상관이 시만이 갖는 특징이었다. 이러한 특징이 형성됨은 그 시의 성율 형식상 독특한 것과 밀접하게 연관되어 잇다.

그는 <笔札华梁>이라는 유명 시 이론 서적을 집필했다, 이것은 성율의 대구 문제를 탐구한 것이다. 본 책은 남송 시대 이전에 이미 사라졌지만, 몇 가지 내용들은 다른 책에 인용되었다. 그러므로 그 중 몇 가지 내용은 알 수 있었다. 이 내용 중 가장 중요한 것은 시구 대구의 최종 정리이다. 그는 “육대”, ”팔대”라고 불리는 것을 제시했다. 송인 魏庆에 따르면 < 诗人玉屑> 송인魏庆之의 《诗人玉屑》에서 李淑의 《诗苑类格》을 인용한 기록이 있다. “六对”란：첫 번째는 정명대 이다. 예를 들어, 천지와 일월이 대비되는 것이다.

두번째는 동류대이다. 예를들면, 꽃과 풀이 대조되는 것이다; 세번째는 연주대이다. 예를 들어, 萧萧와 赫赫가 대조되는 것이다; 네번째는 쌍성대이다. 예를들면, 黄槐对绿柳가 대조되는 것이다; 다섯번째는 첩운대이다. 예로 彷徨은 放旷과 대조된다; 여섯번째는 쌍의대이다. 예를들면, 春树는 秋池와 대조된다. 팔대라는 것은, 첫째를 명대라고 부른다, 送酒东南去，迎琴西北来; 두번째는 이류대라고 한다. 风织池间树，虫穿草上文, 세번째는 쌍성대라고 한다. 秋露香佳菊，春风馥丽兰; 네번째는 첩운대라고 한다, 放荡千般意, 迁延一介心; 다섯번째는 연면대 라고 한다, 残河若带，初月如眉 ; 여섯번째는 쌍미대라고 한다, 议月眉欺月，论花颊声花 :일곱번째는 회문대라고 한다, 情新因意得，意得逐情新 ; 여덟번째는 격구대라고 부른다. 夜夜泪沾衣，空叹复空泣，朝朝君未归. 상관이의 대구와 관련된 것을 총정리하면 후대 격율시 중 문장의 대구를 규격화하는데 아주 중요한 역할을 했다.

上文曾谈到永明新体诗的诗人在诗歌格律方面的探索，提出了“四声八病”说，但因其避忌太繁琐复杂，诗人创作中操作起来困难较大。因此，如何使诗歌创作的格律规范更具有可操作性，就成为后来的诗人要解决的问题。这个问题，大致是经过初唐许多诗人的创作实践，而最后由宋之问（656？—712？）、沈佺期（？—713？）以及杜审言（645？—708）、李峤（645？—714）、苏味道（648—705）、崔融（653—706）等诗人完成定型的。这些诗人所做的工作，主要是针对永明新体诗未解决的问题展开的。永明体的主要问题，归纳起来大致是：1、诗律形式纷繁杂乱，未能定型；2、“八病”的病犯忌讳太多，使人无所适从；3、律句与律联虽经探索已具有一定规则要求，但两联之间的关系问题则尚未解决。也即一句之中和一联之内，虽有轻重迭代之致，而求之全篇，则往往是平仄相同的两个律联的重叠。因而显得重复单调，缺少变化。由此，他们主要解决了以下几个问题：1、将四声归纳为平仄两类，使四声简化。2、发展了“永明体”中偶然出现的粘对规则，解决了两个律联之间的平仄关系问题，使一联之内，平仄相对，两联之间，平仄相粘，一对一粘，交叉变化。3、逐步确立了律诗的篇制与对偶的规范。也即一首五、七言律诗皆八句（排律为八句以上），一般两联对仗（通常为中间两联）。经过这样的规范化，格律诗的体制特点就被确立下来。这是沈、宋这一批武则天朝的宫廷诗人对中国近体律诗的定型所做出的贡献，所以《新唐书·宋之问传》中说：“魏建安后迄江左，诗律屡变。至沈约、庾信以音韵相婉附，属对精密。及宋之问、沈佺期又加靡丽，回忌声病，约句准篇，如锦绣成文，学者宗之，号为沈、宋。”明代的王世贞《艺苑卮言》中也说：“五言至沈、宋始可称律。律为音律法律，天下无严于是者。知虚实平仄不得任情，而法度明矣。”明代的胡应麟在《诗薮》中也说：“五言律，兆自梁、陈，唐初四子，靡缛相矜，时或拗涩，未堪正始。神龙以还，卓然成调。沈、宋、苏（味道）、李（峤）合轨于前，王、孟、高岑并驰于后，新制迭出，古体攸分，实词章改革之大机，气运推迁之一会也。”

从萧齐时代起，经过南北朝至初唐诸多诗人的创作实践与理论探索，中国古典诗歌的格律诗，终于以成熟的形态出现了。当然最先成熟的是五言律诗，七言律诗在盛唐前期诗人的实际创作中，还有偶然失律的现象，但盛唐以后，七律也就完全成熟了。律诗的成熟与定型，是中国古典诗歌发展史上具有重要意义的事，从此，中国古典诗歌的创作，就大致分成了古诗与律诗两大类型。而律诗的规范从初唐定型后，历经宋、元、明、清，诗人大都严格遵守着其规范。中国现代新文化运动以后，由于古体诗的式微，近体律诗的格律之学，逐渐不为后世青年所熟悉，但作为中国古典诗歌的一种形式，特别是运用这种形式创作出来的诗歌所具有的独特美感，仍然具有其难以替代的魅力。

위에서 용명신체시에서 신인들의 시 격율 연구에 대해 얘기했고. “사성팔병”설을 제시하였다, 하지만 이것은 너무 번거로고 복잡하여, 시인들의 창작 중에 어려움이 컸다. 그러므로, 어떻게 시 창작의 격율 규범을 좀 더 효율성있게 하는가는 후대시인이 풀어야할 과제가 되었다. 이 문제는, 대개 초당시대 많은 시인들의 창작 과정 중, 결국 송지문(656?-712?), 심전기(?-713) 그리고 도신언 (645?-708), 이길 (645?-714), 소미도(648-705), 최융(653-706) 등의 시인에 의해서 정형화 되었다.

이 시인들이 주로 한 일은 용명신체에서 해결되지 않은 문제들을 푸는데 초점을 맞추었다. 용명신체의 주 문제를 정리하면 다음과같다; 1. 율시 형식이 너무 복잡하여, 정형화 되지 못하였다; 2, “팔병”의 범위가 너무 많아, 사람들이 어떻게 할 지를 몰랐다; 3, 율구와 율연이 비록 연구를 통해서 일정한 규칙을 알았지만, 두 연 사이의 관계 문제는 아직 해결되지 못했다. 그러니까 한 구절 중에 그리고 한 연 안에, 음의 세기가 교체됨이 같았지만, 평측이 똑같아 두 개의 율연이 중첩되게 하였다. 그러므로 단어가 중복되고, 변화가 적었다.

이에 따라, 그들은 결국 다음 문제를 해결했다: 1, 사성을 평측 두 종류로 정리하여 사성을 간결화 하였다. 2, 용명체 중의 가끔 나타나는 점대(粘对)규칙을 찾아, 두 개 율연 간의 평측관계 문제를 해결했다. 하나의 연 안에 평측이 상대（相对)되고, 두 연안의 평측은 서로 상점（相粘）되어, 일대일 점으로, 교차하며 변화되게 하였다. 3, 율시의 편제와 대구를 규범화 했다. 즉, 한편의 오언, 칠언율시 모두 여덟 개의 구절이 되게 하고(배율은 여덟구절 이상). 일밤적으로 두 연이 대구되게 하였다(통상적으로 가운데의 두 개의 연). 이러한 규칙을 통하여 율격시 체제의 특징이 정해졌다. 이것은 심 ,송 무제 천조의 궁중 시인이 중국 근체 율시의 정형화에 대한 공헌이다. 그러므로 <신당서-송지문전新唐书·宋之问传>중에:” “魏建安后迄江左，诗律屡变。至沈约、庾信以音韵相婉附，属对精密。及宋之问、沈佺期又加靡丽，回忌声病，约句准篇，如锦绣成文，学者宗之，号为沈、宋。”이렇게 서술됬다. 명나라 왕세정의 <예원치언艺苑卮言>중에서는:” 五言至沈、宋始可称律。律为音律法律，天下无严于是者。知虚实平仄不得任情，而法度明矣。” 명나라의 후응린은 <시수诗薮>중에:” 五言律，兆自梁、陈，唐初四子，靡缛相矜，时或拗涩，未堪正始。神龙以还，卓然成调。沈、宋、苏（味道）、李（峤）合轨于前，王、孟、高岑并驰于后，新制迭出，古体攸分，实词章改革之大机，气运推迁之一会也。” 라 서술했다.
 소기시대로부터 시작해, 남북조를 지나 초당시대까지 많은 시인들의 창작 실현과 이론 탐구로 중국 고전시의 율격시는 결국 성숙한 형태를 갖추었다. 물론 이미 성숙화된 오언율시, 칠언율시는 성당 시기 시인의 실직적 창작중에 간혹 실율하는 현상은 있었다. 하지만 성당 이후, 칠언 또한 완벽히 성숙해졌다. 율시의 성숙화와 정형화는 중국 고전시 역사상 중요한 의미가 있는 일이다. 이로부터, 중국 고전시 창작은 고시와 율시 두 종류로 나눴다. 율시의 규범은 초당시기에 정형화 된 후, 송, 원, 명, 청 나라 시인을 지나서도 엄격히 규율을 준수하였다. 중국 근대 신 문화 운동 이후, 고체시의 몰락으로, 근체시의 격율학은 점차 후대 청년들에게 어색해져 갔다. 하지만 중국 고전시 종류의 하나로써, 특히 이런 형식을 통해 창작된 시의 독특한 아름다움은 여전히 무엇과도 바꿀 수 없는 매력을 가졌다.

**二、中国古典格律诗的基本规范**

2, 중국 고전 율시의 기본 규범

上文就中国古典诗歌的体制类型与中国古典格律诗的形成历史做了简要的介绍，本节主要就中国古典格律诗的基本规范作一介绍。

위 문장에서 중국 정형시의 체제유형과 중국 고전 율시의 형성 역사를 간략하게 소개했다. 다음은 중국 고대 율격시의 기본 규칙에 관하여 소개하겠다.

中国古典格律诗的基本类型，大致分为五言律、七言律，五言律中又分为五律、五排、五绝三种，七言律分为七律、七绝，七言的排律很少见。这几种类型中，五绝、七绝简称绝句，绝句中又有古绝与律绝的不同，古绝属于古体诗，只是每首只有四句。无论是五言律还是七言律，就格律规范的要素而言，大致是一致的，而且五言律诗是基楚，七言是五言基础上的扩展。五言律、七言律和五绝、七绝，其句数、字数都是有固定规定的，五言律为八句四联四十字，七言律八句四联五十六字，五绝四句两联二十字，七绝四句两联二十八字。律诗超过八句四联以上，称为排律。科举时代多以五言律诗为考试内容，一般要求写六韵十二句，称为试贴诗。若从总体上讲古典格律诗规范的基本要素，大致包含三个方面，即用韵、平仄和对仗。一首合格的律诗，大致要求是，一般押平声韵，每句的平仄与句与句之间的平仄必须协调（合乎平仄规范），对仗必须合乎基本要求（其中两联对仗，五律、七律一般中间两联对仗，但创作中也有首联对仗或，或尾联对仗，也有通首全对的。排律除首联、尾联外中间句子都要对仗），绝句原则上可不对。下面分别说明。

중국 고대 율시의 기본 유형은 대개 오언시 칠언시로 나뉜다. 오언 율시 중에서는 또 다시 오류, 오배, 오절 세가지 종류로 나뉘고, 칠언율은 칠율 칠절 칠언으로 나뉘는데 칠언의 배율은 적다. 이 몇 가지 유형 중, 오절 칠정을 짧게 절구 라고 한다. 절구중 에서도 고절과 율절은 다른 것이다. 고절은 고체시에 포함되며, 시 한편마다 네 개의 구절만 있다. 오언율과 칠언율에 상관없이, 결율 규칙에 따르면, 대체적으로는 같다.

또한 오언율시를 기본으로, 칠언은 오언기초에서 더 확장된다. 오언율, 칠언율 그리고 오절, 칠절, 그 구절 수, 글자수 모두 정해진 규정이 있다.

오언율은 여덟구절 네 개의 연으로 마흔 자 이고, 칠언율은 여덟 구절 네 개의 연 쉰여섯 자 이다. 오절은 네 구절 두 개의 연 스무 자, 칠절은 네 구절 두 개의 연 스물여덟 자 이다. 율시가 여덟구절 네 개의 연 이상이 될 때, 배율이라고 부른다. 과거(科举) 시대, 오언율시가 시험 내용으로 많이 나왔다. 일반적으로 육음 열두 구절을 쓰라고 요구했는데, 이것을 시첩시라고 불렀다. 만약 고전 율시의 규범의 기본 요소를 전반적으로 설명한다면, 대체적으로 세가지로 얘기한다. 즉 용음, 평측 그리고 대구이다. 한편, 율시의 대체적인 요구사항은 일반적으로 평서운이여야 하고, 모든 구절은 평측과 구절과 구절 사이에 평측이 어울려야 한다 (평측 규칙에 적합해야 한다), 대구는 무조건 기본요구에 부합해야한다(두연이 대구되야하는데, 오율, 칠율은 일반적으로 중간에 두연이 대구한다, 하지만 창작중 첫 연이 대구하거나, 혹은 마지막 연이 대구하여, 通首全对한 것도 있다. 배율은 첫 연과 마지막 연을 제외한 중간 구절은 모두 대구하는 것이다), 절구 원칙상 대구하지 않아도 된다. 아래 설명을 보겠다.

**一、律诗的用韵**

1, 율시의 용운

押韵是一首诗最基本的要求，운율은 시에 있어서 가장 기본적인 요구사항이다 所以，不论是古体诗，还是格律诗，一般都是要押韵的。所谓韵，通常是诗句的最后一个字，称为诗歌的韵字，又称为“韵脚”。古体诗、格律诗虽都要押韵，但对所用的韵字声调的要求则有严格的规定，这就是一首律诗，通常都要押平声韵，而且一韵到底。

압운은 시에 있어서 가장 기본적인 요구사항이다. 그러므로 고체시뿐만 아니라, 격율시 또한 일반적으로 압운을 지켜야 한다. 운이라 불리는 것은 보통 시구의 마지막 글자를 시의 운자라고 부르며, 다른 말로 “운각”이라고도 한다. 고체시, 격율시 모두 압운이 필요하지만, 사용하는 운자 성조의 요구에는 엄격한 규칙이 있다. 그러니까 한 편의 율시는 모두 평성운을 해야하고, 한운은 一韵到底 해야한다.

何谓平声韵？什么是一韵到底？这要从中古时期的四声说起。宋齐之际的学者周颙，发现中古汉语的发音有四种声调，即平、上、去、入。四声不同，再加上韵母的相同或相近，就形成了不同的韵。中国古代为了辨别声韵的方便，将不同韵字按类编排，就形成了古代的韵书。唐代即有官方编辑的韵书，这个韵书就是唐人根据隋代陆法言的《切韵》编成的《唐韵》。但语言是随时代不断变化的，声韵当然也会有一些变化，因此，几乎每代都有自己的韵书。宋代的时候，有个学者陈彭年，他在《唐韵》的基础上，编成了《巨宋广韵》一书。《唐韵》据说最初分为二百零六韵，后经许敬宗根据当时的语言实际进行了合并，而《广韵》也是二百零六韵。后来宋人刘渊以及金人王文郁分别编成《壬子新刊礼部韵略》（简称“平水韵”）和《平水新刊礼部韵略》，据说是沿袭唐人许敬宗，分别将二百零六韵合并为一百零七韵和一百零六韵。元代时周德清编有《中原音韵》，根据元代语言实际，将入声韵全部归并到平上去声韵中去。明代的《洪武正韵》根据《中原音韵》体系，改韵部为七十六韵。到了清代，戈载根据填词的用韵实际，编成《词林正韵》，分平上去为十四部，入声五部，共计十九部。由此可知，古代从诗词创作出发，按照声韵不同，不同时代都编有专门的韵书，供人们写诗使用。而由于“平水韵”大致是符合唐人押韵规律的，所以后来律诗的押韵，大致都是遵循“平水韵”的。一百零六韵的编排，即每个韵部取一个字为代表，分成一百零六部，其大致如下：

무엇을 평성운이라하고, 무엇을 일압도전이라 하는가? 이것에 관해서는 중국 고대시기의 사성부터 설명해야한다. 송기之际의 학자 조우는 중국 고대 한어의 발음에는 네 가지 성조, 즉 평, 상, 각, 입이 있는 것을 발견했다. 네 가지 성조가 모두 다르고, 더 나아가 운모가 같거나 비슷하여 다른 운이 형성되었다. 중국 고대에서는 성운의 구별을 편하게 하기 위하여, 다른 운자들을 종류별로 배열했다. 이로써 고대의 운서가 만들어졌다.

당나라에는 공식적으로 운서를 편집하는 곳이 있었다. 이 운서는 당인들이 수나라 시대의 육법언의 <철운>을 근거해 편집하여 <탕운>을 만들었다. 하지만 언어는 수 시대에서 끊임없이 변화했다. 성운 또한 몇 가지의 변화가 있었다. 그러므로, 거의 매 시대마다 자신들의 운서가 있었다. 송나라 시대 때에 진펑년이라고 불리는 한학자는 <당운>의 기초로 편집해 <거송광운>이라는 책을 만들었다. <당운>은 말하는 바에 의하면 가장 처음에는 이백육 운으로 나뉘었다. 이후에 허공종이 당시의 언어에따라 합한 것이 <광운> 이백육운이다. 이후, 송나라 류원과 금나라 사람인 왕문위가 각각 < 壬子新刊礼部韵略 > < 壬子新刊礼部韵略>을 집필했다. 당나라 사람인 허공종의 말에 따르면, 각각 이백육 운을 합쳐 백칠운과 백육운이다. 원대시대의 주덕청은 < 中原音韵>를 썼다. 원나라 때 언어를 따라, 입성운을 모두 통합하여 평상거성중으로 했다. 명나라의 < 洪武正韵홍우정운>은< 中原音韵중원음운>체계에 따라, 운부를 칠십육 운으로 바꿨다. 청나라 시대에 와서 과제는 전사의 실질적 용운따라 < 词林正韵>를 편집했다. 평상거를 열네부로 나누고 입성을 오부로 총 십구부이다. 이것으로, 고대의 시 창작으로부터 출발해, 성운의 다름에 따라, 다른시대는 모두 각자의 전문적인 운서가 집필되어, 사람들에게 공급되어 사용 됬다. 평수운은 대체적으로 당인들의 압운 규율에 부합하였기 떄문에, 후에 율시의 압운은, 대부분 “평서운”을 따른다. 백육운의 편성은 매 운부 는 한글자를 대표한다. 백유부로 나뉜 것은, 대체적으로 아래와 같다.

上平声：一东、二冬、三江、四支、五微、六鱼、七虞、八齐、九佳、十灰、十一真、十二文、十三元、十四寒、十五删

下平声：一先、二萧、三肴、四豪、五歌、六麻、七阳、八更、九青、十蒸、十一尤、十二侵、十三覃、十四盐、十五咸

（平声分上平声与下平声，共30部）

上声：一董、二肿、三讲、四纸、五尾、六语、七麌、八荠、九蟹、十贿、十一轸、十二吻、十三阮、十四旱、十五淆、十六铣、十七篠、十八巧、十九晧、二十哿、廿一马、廿二养、廿三梗、廿四迥、廿五有、廿六侵、廿七感、廿八俭、廿九豏

（上声共29部）

去声：一送、二宋、三绛、四寘、五未、六御、七遇、八霁、九泰、十卦、十一队、十二震、十三问、十四愿、十五翰、十六谏、十七霰、十八啸、十九效、二十号、廿一箇、廿二禡、廿三漾、廿四敬、廿五径、廿六宥、廿七沁、廿八勘、廿九艳、三十陷

（去声共30部）

入声：一屋、二沃、三觉、四质、五物、六月、七曷、八黠、九屑、十药、十一陌、十二锡、十三职、十四缉、十五合、十六叶、十七洽

（入声共17部）

以上是一百零六韵的部类。其中平声韵分为上平声和下平声，并没有特别的涵义，因为平声字数量较多，所以分为两部

知道了古代四声及与之相关的韵部分类，我们就可以明白律诗压平声韵的意思。所谓押平声韵，就是指律诗的押韵的韵字，在声调上都属于平声字，也就是以一百零六韵中所列的上平声、下平声的韵字为韵脚，一般不能用上声、去声和入声韵部的韵字做韵脚。所谓的一韵到底，是说所用的平声韵字的韵脚，在一首诗中必须是同一韵部的字，而不能用邻部的韵相通押。而古体诗则不同，它既可用平声韵、也可用仄声韵（上、去、入声韵），而且可以换韵（平仄韵不断换押，相邻的韵部可以同押）。这里举一首七律为例，如李商隐的《无题》：

이상 이백 육운의 부류 였다. 그중 평성운은 평성과 하평성으로 나뉘며, 특별한 뜻은 없다. 왜냐하면 평성운의 양이 비교적 많아, 이렇게 두 부류도 나뉜 것이다.

고대 사성과 그와 관련있는 운부 분류를 알았다면, 우리는 율시의 압평성운의 뜻을 이해한 것 이다. 압평성운이라 불리는 것은, 율시의 압운의 운자를 가르킨다. 성조에서 모두 평서운에 속하는데, 이또한 백육운중에 속한 평성, 하형성의 운자를 운각이라고 한다. 일반적으로 상성, 각성과 입성의 운부를 운자로 한다. 일운도지란. 사용하는 평성운자의 운각이 한 편의 시 중에 필수적으로 동일한 운부인 글자, 하지만 而不能用邻部的韵相通押라 한다. 그러나 고체시는 이와 다르게, 평성운을 쓸 수 있고, 측성운(상, 각 입성운) 또한 쓸 수 있다. 게다가 운을 바꿀 수 있는데 여기서 칠율을 예로 들겠다. 예는 이상잉의 <무제>이다:

昨夜星辰昨夜风，画楼西畔桂堂东。

身无彩凤双飞翼。心有灵犀一点通。

隔座送钩春酒暖，分曹射覆蜡灯红

嗟余听鼓应官去，走马兰台类转蓬。

어제 밤에 별도 밝고 바람도 서늘한데, 서쪽의 고운 누각과 동쪽의 아름다운 대청에서

몸에 봉황새와 같은 두 날개는 없어도, 마음만은 영감이 있어 서로 통했네

자리 건너 갈고리 건네며 봄 술을 나누고

안타깝게도 새벽 북소리 따라 출근을 하는데,

비서성으로 가는 말이 쑥꽃처럼 달렸네

这是一首七言律诗，其韵脚分别是“东”、“通”、“红”、“蓬”，它们都属于上平声的“一东”韵，中间没有换别的韵部，所以作为一首七律，符合押平声韵且一韵到底的律诗规范要求。

이 시는 칠언율시이다. 이 시의 운각은 “东”“通”“红”“ 蓬” 이다. 이들은 모두 상평성에 속하며 “一东” 운이다. 중간에 다른 운부로 바뀌지 않았으므로 한 편의 칠율으로서, 압평성운 그리고 일운도지의 율시 규칙에 적합하다.

一般来说，如果一首律诗在押韵时，中间用了相邻韵部的字同押，这就是“出韵”，这在古人的律诗写作中属大忌，是要极力避免的。《红楼梦》第四十八回“滥情人情误思游艺，慕雅女雅集苦吟诗”，写香菱跟黛玉学诗，黛玉给她出了个咏月的诗题，让她用十四寒的韵。香菱连作了两首，分别给黛玉和宝钗看，二人不是很满意，指出了她诗中的毛病，香菱听了批评后，“自己扫了兴，不肯丢开手，便要思索起来……挖心搜胆，耳不旁听，目不别视。一时探春隔窗说道：‘菱姑娘，你闲闲罢。’香菱怔怔答道：‘闲’字是十五删，你错了韵了。’”所谓“错了韵”就是出韵了，也即十四寒与十五删不在一个韵部。但这种情况，在古诗里则是允许的。如李白的《古风》五十九首第十九：

일반적으로, 만약 한 편의 율시가 압운할 때, 중간에 상령운부를 사용한 글자는 같이 사용된다. 이것을 ”출운” 이라고 한다. 이는 옛날 사람들의 율시 작필 중의 피해야할, 아주 큰 금기사항이었다. <홍루몽> 제 사십팔회 “滥情人情误思游艺，慕雅女雅集苦吟诗” 에서는 향릉과 훈옥이 시를 배운다. 훈옥은 그녀에게 시제를 내주었는데, 십사한의 운을 사용하라고 했다. 향릉은 연이어 두 작품을 지었는데, 각각 훙옥과 보차에게 보여주었다. 두사람 모두 만족하지 않았고, 그녀가 쓴 시의 문제점을 지적했다. 향릉이 평가를 들은 이후 “自己扫了兴，不肯丢开手，便要思索起来……挖心搜胆，耳不旁听，目不别视。一时探春隔窗说道：‘菱姑娘，你闲闲罢。’香菱怔怔答道：‘闲’字是十五删，你错了韵了。’” 여기서 말하는 “운이 틀렸다”라는 것은 출은을 가리킨다. 그러니까 십사한과 십오산이 하나의 운부에 있지 않는 것이다. 하지만 이런 상황은 고시에서는 허락이 되었다. 예를들어 이백의 <고풍>의 오십구편 제 십구에서는,

西上莲花山，迢迢见明星。素手把芙蓉，虚步蹑太清。霓裳拽广带，飘拂升天行。邀我登云台，高揖卫叔卿。恍惚与之去，驾鹤凌紫冥。俯视洛阳川，茫茫走胡兵。流血凃草莱，财狼尽冠缨。

서쪽 연화산에 오르니,저 멀리 명성 선녀 보이네. 흰 손으로 연꽃을 잡고, 허공 밟으며 하늘로 오르네. 무지개 치마에 긴 허리띠를 늘어뜨리고, 너울거리며 하늘로 오르네. 나를 불러 운대봉에 올라, 공손히 읍하며 위숙공을 배알하게 하네. 황홀한 가운데 그와 함께 가니, 큰 기러기 타고 자줏빛 하늘을 날아가네. 낙양의 들판을 굽어보니, 수많은 오랑캐의 군대가 달려가네. 흐르는 피는 들풀을 적시는데, 승냥이와 늑대 모두 관복을 입고 있네.

诗的韵脚分别是星、清、行、卿、冥、兵、缨，其中清、行、卿、兵、缨属八庚韵，而星、冥则属九青韵，中间有换韵。

**二、平仄规范**

2, 평측 규범

周颙发现汉语的“四声”，永明新体诗人将之运用于诗歌创作，但要对四种声调进行安排协调，显然操作起来比较复杂，所以唐代人对四声做了简化处理，也即将四种声调，归并为两类：平声和仄声。也即平声字为一类，上声、去声、入声三类归为一类（即仄声）。这样诗人写作中处理起来就大大简单化了。律诗写作对于平仄的处理，主要体现在句（一句中的平仄规范）和句与句之间（也就是出句与对句，以及两联之间的连接关系上）。按照这种规范要求，律诗就形成四种不同的平仄格式。先看五言律诗的四种形式：

조우는 한어에서 “사성”을 발견했다. 용명신체 시인은 이를 응용해 시를 창작했다. 하지만 네 종류의 성조를 배열하여 어울리게 하는 것은 비교적 복잡했다. 그래서 당나라 사람들은 사성을 간결화해 처리했다. 즉 네 종류의 성조를 두 종류로 통합했다: 평성과 也即平声字为一类，上声、去声、入声三类归为一类（即仄声）。이렇게하여 시인이 시를 지을 때 처리하기가 아주 용이해 졌다. 율시를 집필할 때는 평측처리에 대하여, 주로 구절(한구절의 평측 규칙)과 구와 구 사이(즉, 출구와 절구 그리고 두 연간의 연결 관계상)에 나타났다. 이러한 규칙에 따라, 율시는 네 종류의 각기 다른 평측 격식이 형성되었다. 먼저 오언율시의 네 종류 형식을 살펴보자:

1、仄仄平平仄 2、平平仄仄平

3、平平平仄仄 4、仄仄仄平平

按照这四种格式，每首五律的基本格律形式就形成下面四种：

네 종류의 격식에 따르면, 매 편 오율의 기본 격식은 아래의 네 종류로 형성된다.

第一种为仄起仄收式（左列为平仄格式，右列为例诗）：

첫번째는 측기측수식

仄平平仄，平平仄平。

平平仄仄，仄仄平平。 星垂平野阔，月涌大江流。

仄平平仄，平平仄平。 名岂文章著，官应老病休。

平平仄仄，仄仄平平。 飘飘何所似，天地一沙鸥。

旅夜书怀 (여야서회) 杜甫(두보)

細草微風岸,(세초미풍안), 고운 풀에, 미풍 불어오는 언덕

危檣獨夜舟.(위장독야주). 높은 돛 달고 홀로 뜬 밤 배

星垂平野闊,(성수평야활), 하늘엔 별 늘어지고 평야는 광활한데

月涌大江流.(월용대강류). 달은 솟아오르고 큰 강물은 흘러만간다

名豈文章著 (명개문장저) 문장으로 어떻게 이름을 날릴까

官應老病休.(관응노병휴). 늙고 병들어 벼슬길도 쉬어야하는데

飄飄何所似,(표표하소사), 떠도는 이 몸 무엇과 같다할까

天地一沙鷗.(천지일사구). 천지간 한 마리 모래톱 물새라네

（加○者表示可仄可平。下同）

第二种为仄起平收式：

두번쨰는 측기평수식

终南山 王维

仄仄平平，平平仄平。 太一近天都，连山到海隅。

平平仄仄，仄仄平平。 白云回望合，青霭入看无。

仄平平仄，平平仄平。 分野中峰变，阴晴众壑殊。

平平仄仄，仄仄平平。 欲投人处宿，隔水问樵夫。

종남산 (왕유)

태을산(太乙山)은 천도(天都)와 가까운데

연이은 산은 바다 끝에 닿아 있다

흰 구름은 돌아보니 합쳐 있고

푸른 안개는 들어가 보니 없어지네

별들의 구역이 중봉(中峰)에서 변하고

개이고 흐림이 골짝마다 다르다

사람 사는 곳에 투숙하고파

물 건너 나무꾼에게 물어본다

第三种为平起仄收式：

세번쨰는 평기측수식

送崔融 (송최융) 杜审言(두심언)

平平仄仄，仄仄平平。 君王行出将，书记远从征。

仄仄平平仄，平平仄仄平。 祖帐连河阙，军麾动洛城。

平平平仄仄，仄仄仄平平。 旌旃朝朔气，笳吹夜边声。

仄仄平平仄，平平仄仄平。 坐觉烟尘扫，秋风古北平。

최융을 보내며

君王行出將(군왕행출장) : 군왕이 길 떠나 출정하니

書記遠從征(서기원종정) : 서기가 멀리 수종을 하네

祖帳連河闕(조장연하궐) : 행장이 하궐에 이어있고

軍麾動洛城(군휘동락성) : 군기가 낙성에 떨치네.

旌旗朝朔氣(정기조삭기) : 깃발이 아침에 찬 기운 일고

笳吹夜邊聲(가취야변성) : 피리소리 밤마다 변방에 울리네

坐覺煙塵少(좌각연진소) : 앉아서 이 싸움 그칠 일 생각하니

秋風古北平(추풍고북평) : 가을바람이 북평에 부누나.

第四种为平起平收式：

네 번째는 평기평수식

度荆门望楚 陈子昂

平平仄仄平，仄仄平平。 遥遥去巫峡，望望下章台。

仄平平仄，平平仄平。 巴国山川尽，荆门烟雾开。

平平仄仄，仄仄平平。 城分仓野外，树断白云隗。

仄平平仄，平平仄平。 今日狂歌客，谁知入楚来。

七言律诗的平仄形式是五言律诗平仄形式的扩展，其办法是在五言句的前面加上两个字，平声前仄，仄声前加平。五律的仄起式在七律成为平起式，五律的平起式在七律为仄起式，也各为两种形式，共四种格式。

칠언율시의 평측 형식은 오언율시 평측 형식에서 확장 되어, 그 방식은 오언구의 앞쪽에 두 글자를 더하고 평성 전에 측성, 측성 전에는 평성은 더한다. 오률의 측기식은 칠율에서는 평기식이 되고, 오율의 평기식은 칠율에서는 측기식으로, 각각 두 가지 형식으로 모두 네 가지 형식이다.

第一种，在五言律诗仄起仄收式首句前加两平，其格式为：

첫번째로, 오언율시는 측성으로 시작되고 측성으로 끝나는 것은 첫 구절에 두 개의 평성을 더한다. 이 형식은:

野望 杜甫

平仄平仄，仄平平仄平。 西山白雪三城戍，南浦清江万里桥。

仄平平仄仄，平仄仄平平。 海内风尘诸弟隔，天涯涕泪一身遥。

平仄平平仄，仄平平仄仄平。 惟将迟暮供多病，未有涓埃答圣朝。

仄平平仄仄，平仄仄平平。 跨马出郊时极目，不堪人事日萧条。

야망 두보

만년설 덮힌 서산 아래 삼성엔 수비군이 있고, 남포인 금강에는 만리교 다리가 놓여있네. 나라 안의 전쟁으로 아우들 소식은 끊기고, 먼 지역으로 피난 온 나는 눈물만 흘리네. 늘그막에 병치레만 잦으니, 나라에 보답할 작은 능력도 사라지고 마네. 말 타고 들판에 나가 가끔 먼 곳을 바라보니, 사람으로 해야 할 도리가 사라짐을 슬퍼하네.

第二种仄起平收式首句加两平，其格式为：

두번째로 측으로 시작해 평으로 끝나느 형식에는 두개의 평성을 더한다.

和贾至舍人早朝大明宫之作 岑参

平仄仄平平，仄平平仄平。 鸡鸣紫陌曙光寒，莺啭皇州春色阑。

仄平平仄仄，平仄仄平平。 金阙晓钟开万户，玉阶仙仗拥千官。

平仄平仄，仄仄平平仄仄平。 花迎剑佩星初落，柳拂旌旗露未干。

仄仄平平平仄仄，平仄仄平平。 独有凤凰池上客，阳春一曲和皆难。

第三种平起仄收式首句两仄，其格式为：

세번째로 평성으로 시작해 측성으로 끝나는 것은 앞 구절에 두 개의 측성을 더한다.

闻官军收河南河北 杜甫

仄平平仄仄，平仄仄平平。 剑外忽传收蓟北，初闻涕泪满衣裳。

平仄平仄，仄平平仄平。 却看妻子愁何在？漫卷诗书喜欲狂。

仄平平仄仄，平仄仄平平。 白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。

平仄平仄，仄仄平平仄仄平。 即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。

-관군이 하남과 하북을 수복했다는 소식을 듣고, 두보

검문산 밖까지 날아든 계북 수복 소식, 듣고나서 하도 울어 옷이 젖었네. 아내와 아이들 얼굴에는 시름이 걷히고, 읽던 책들을 정리하니 날아갈 듯 기분이 좋네. 한낮인데 노래부르며 술을 마셨네. 화창한 봄날 짝을 이루어 고향으로 가야지. 파협을 무협을 지나가면, 양양까지 한달음에 가고 그 다음은 낙양이지.

第四种平起平收式首句加两仄，其格式为：

宫词 戴叔伦

仄平平仄平，平仄仄平平。 紫禁迢迢宫漏鸣，夜深无语独含情。

平仄平仄，仄平平仄平。 春风鸾镜愁中影，明月羊车梦里声。

仄平平仄仄，平仄仄平平。 尘暗玉阶綦迹断，香飘金屋篆烟清。

平仄平仄，仄平平仄平。 贞心一任娥眉妒，买赋何须问马卿。

以上就五言律诗和七言律诗的基本格式做了举例说明。懂得了五、七言律诗的基本格式，五、七言绝句的规则就容易多了。绝句和五七言律一样各有四种，只不过只有四句罢了。如五言绝句的四种格式分别是：

1. 仄起仄收式：측기측수식

逢雪宿芙蓉山主人 刘长卿

仄平平仄，平平仄仄平。 日暮苍山远，天寒白屋贫。

平平仄仄，仄仄平平。 柴门闻犬吠，风雪夜归人。

봉설숙부용산주인 유장경

해가 저무니 푸른 산이 멀리보이고, 날씨가 추우니 가난한 집이 쓸쓸해 보인다. 사립문 밖에서 개 짖는 소리가 들리니, 눈보라 치는 이 밤에 누가 돌아오는지.

1. 仄起平收式：측기평수식

塞下曲 卢纶

仄仄平平，平平仄平。 月黑雁飞高，单于夜遁逃。

平平仄仄，仄仄平平。 欲将轻骑逐，大雪满弓刀。

새하곡 노륜

달빛은 어두운데 기러기는 높이 날고, 선우(흉노의 추장0는 밤을 틈 타 도망을 간다. 경기(가벼운 기병)를 거느리고 쫒아가고자 하나, 많은 눈이 내려 활과 칼에 가득하게 쌓인다.

1. 平起仄收式：평기측기식

题三闾大夫庙 戴叔伦

平平仄仄，仄仄平平。 沅湘流不尽，屈子怨何深？

仄仄平平仄，平平仄平。 日暮秋风起，萧萧枫树林。

1. 平起平收式：평기평수식

李益 鹧鸪词

平平仄仄平，仄仄平平。 湘江斑竹枝，锦翅鹧鸪飞。

仄平平仄，平平仄平。 处处湘云合，郎从何处归？

因七律是由五律扩展而来，七绝的格律也是五绝的扩展，从略。

칠율은 오율에서 확장되었기 때문에, 칠절의 격율 또한 오절에서 확장되었다. 이하 생략한다.

以上是五七言律诗及五七言绝句的平仄规范的几种格式类型，如果要概括讲律诗的平仄的规律性特点，则主要表现为一句中、句与句之间以及联与联之间的平仄关系处理。就一句诗句而言，其主要是平仄的变化，即或由平而仄，或由仄而平的交替，形成长短抑扬的声调，给人以声音上的美感。如五言的“平平仄仄平”，七言的“平平仄仄平平仄”等等。就两句诗而言，主要是出句与对句的平仄处理，其平仄关系要相反。如前举杜甫《野望》的首联出句“西山白雪三城戍”，其平仄是“平平仄仄平平仄”，对句“南浦清江万里桥”的平仄则是“仄仄平平仄仄平”，两句平仄相反，这叫“对”。而联与联之间，也就是上一联的对句，与下联的出句之间，要平仄相同，这叫“粘”。如《野望》首联的出句“南浦清江万里桥”，平仄是“仄仄平平仄仄平”，而接下来的颔联出句“海内风尘诸弟隔”，其平仄是“仄仄平平平仄仄”，（第五字“诸”为平，但按诗律第五字可平可仄，所以是可以的）。如果该对不对，就称失对，该粘而不黏，就叫失黏。在写作律诗时，无论失对还是失黏，都是应该避免的。

이상으로 오, 칠언율시와 오칠언 절구의 몇 가지 평측 규칙 유형이었다. 만약 율시의 평측규칙성 특징을 요약한다면, 주로 한 구절중, 구와 구 사이와 연과 연사이 간의 평측관계 처리에서 나타난다. 한시의 구절로 본면, 주로 평측의 변화로, 평측 혹은 측평을 서 비교하면, 길고 짧은 억양의 성조가 만들어져 성운의 아름다움을 느끼게해 준다. 예를 들어 오언의 “평평측측평”, 칠언의 ”평평측평평측” 등이다. 두 구절로 하여금 주로 출구과 대구의 평측을 처리한다. 여기서 평측은 서로 상반 해야 한다. 이전에 예를 들었던 두보의 <예망> 의 첫연 출구로 “西山白雪三城戍”, 여기의 평측은 ”평평측측평평측”, 대구절 ”西山白雪三城戍”의 평측은 ”측측평평측측평”이다. 두 구절의 평측이 상반되어, 이것을 “대”라 부른다.

그리고, 연과 연 사이 또한 위 연의 대구와 아래연의 출구 간에 평측이 동일해야 한다. 이것을”粘”이라고 부른다. 예를들어 <예망>의 첫번째 출구” 南浦清江万里桥”의 평측은” 측측평평측측평”, 이어서 함련 출구는” 海内风尘诸弟隔” 여기의 평측은 ”측측평평평측측”,(다섯번째 글자 “诸”를 평으로 한다, 하지만 율시 다섯번째 글자는 평일수도 측일수도 있다. 그래서 가능한 것이다.)만약 이 대가 맞지 않으면 이것을 실대라고 한다. 점이 맞지 않는다면 이것을 실점이라고 한다. 율시를 적을 때에, 실대나 실점 모두를 피해야 한다.

三、律诗的对仗

对仗也称对偶，它是以汉语语词的分类为基础的。对偶现象在汉语中很早就出现了，在中国古代诗歌中，律诗出现以前，古诗中已有对偶句存在，而到了魏晋以后诗人，由于他们在诗歌形式美方面的苦心追求，使对偶句在诗歌中逐渐形成风气。后来律诗出现，对偶也为律诗所接受，成为律诗写作的规范之一。按照汉语语法，汉语语词可分为名词、形容词、数词、动词、副词、虚词、代词，如果从律诗对仗来看，还有颜色词、方位词、连绵词等。所谓对仗，就是要求相对的两句中，同类词性相对，如名词对名词，代词对代词、动词对动词、形容词对形容词（不及物动词常对形容词）、数量词对数量词、副词对副词、颜色词对颜色词、方位词对方位词、连绵词对连绵词。各类词性划分的越细致，则对仗就越工致。古代的一些类书，按类编排，往往分的很细，如名词下就分为天文、地理、宫室、服饰、器用、饮食、植物、动物、人伦、人事、方位、干支等等。诗人在写作中，通过苦心孤诣地追求，巧用对偶，就会形成工整的“佳对”、“妙对”，显示出诗人的巧慧，也为诗歌增色。所以古时候儿童诗歌启蒙，都是先从学习对句开始的，同时古人为适应这种需要，也编辑了不少相关的启蒙读物，如明代司守谦的《训蒙骈语》、清人车万育的《声律启蒙》、李渔的《笠翁对韵》，都是为此而编写的启蒙之作。

在律诗定型以后，律诗的对仗就有了基本的规范要求。一首律诗八句，分为四联，第一二句称为首联，第三四句称为颔联，第五六句称为颈联（也叫腹联），第七八句称为尾联（或末联）。律诗的对仗，不论五律还是七律，一般用在颔联和颈联，也就是第三四句与五六句要对仗。五律如王维的《酬张少府》：

대구는 (중국어로) 对仗dui zhang 또는 对偶 dui ou 라고도 부른다, 이것은 중국어 어구 분류의 기초이다. 대구현상은 중국 중에서도 가장 먼저 나타났다, 중국 고대 시 중, 율시가 나타나기 전에, 고시 중에는 이미 대구 구절이 존재했다. 그리고 위진 시대 이후의 시인들에서야, 그들이 시의 형식미 방면에서 심혈를 기울여, 대구 구절은 시에서 점차 기조를 형성하였다. 이후에 율시의 출현으로, 대구는 또한 율시의 일부로 받아 들여져, 율시를 쓰는데 대구는 규칙 중의 하나가 되었다.

중국어 어법에 따르면, 중국어 어구는 명사, 형용사, 수사, 동사, 부사, 허사, 대명사로 나뉜다. 만약 율시 대로부터 볼 때, 색깔사(색을 나타내는 단어), 방위사, 연면사 등이 더 있다. 대구라 불리는 것은, 서로 상반되는 두 개의 구절 중, 동일한 종류의 어구를 상반되게 하는 것이다. 예를 들어 명사는 명사와, 대사는 대사와, 동사는 동사와, 형용사는 형용사와(자동사는 형용사와 자주 대구됨), 수량사는 수량사와, 부사는 부사와, 색깔사는 색깔사와 방위사는 방위사와, 연면사는 연면사와 대구된다. 각 어구의 성질을 자세히 볼수록, 대구 또한 좀 더 정교해 진다.

고대의 몇 가지 유서(类书；같은 종류의 책을 모아서 일정한 방식에 따라 분류하여 검색에 편리하도록 편집해 놓은 책 )는 종류에 따라 책을 편집했다, 대개 아주 자세히 분류 해놓았는데, 예를들어 명사 아래는 천자, 지리, 가옥. 복식(服饰), 그릇, 음식, 식물, 동물, 윤리, 인사(人事), 방위, 간지 등이 있었다. 시인은 시 창작중 심혈을 기울여 이를 추구하여 대구를 사용해, 정리가 잘된 “가대佳(좋을 가)对”、“묘대妙(정교할 묘)对”를 형성했으며, 시인의 巧慧 를 나타내, 시의 색을 덧 입혔다. 그러므로 고대의 아동시 기몽은 모두 대구를 배움으로부터 시작했다. 동시에 이런 필요를 적응하기 위해, 대구와 관련된 적지않은 읽을 거리들을 편집했다. 예를들어, 명나라司守谦的《训蒙骈语》、清人车万育的《声律启蒙》、李渔的《笠翁对韵》，都是为此而编写的启蒙之作。

율시 정형화 이루, 울시의 대구는 기복적 규칙이 존재했다. 한 편의 율시 팔구는 사연, 첫번째 와 두번쨰 구절은 수연이라 읽고 세, 네번째 구절은 함련, 다섯, 여섯번째 구절은 경련 (또는 복연), 일곱 여덟번째 구절은 미연 (또는 말연)으로 분류됐다. 율시의 대구는 오율과 치율에 관계 없이, 일반적으로 함연과 경현 그러니까 삼, 사 구절과 오, 육구절은 대구가 되어야한다. 오율은 예로 왕유의 <酬张少府>

晚年惟好静，万事不关心。

自顾无长策，空知返旧林。

松风吹解带，山月照弹琴。

君问穷通理，渔歌入浦深。

만년에 오로지 고요함이 좋아

세상만사에 관심 두지 않았노라

스스로 돌아봄에 생계의 방책 없고

헛되이 아노매라 옛 숲으로 돌아가는 것.

솔바람 시원해 허리띠 풀어놓고

산 달은 비치노라 거문고 타는 이

그대는 묻는가 궁통의 이치

어부의 노래소리 포구에 들리네.

中间两联对仗，“自顾”对“空知”，“无长策”对“返旧林”；“松风”对“山月”，“吹解带”对“照弹琴”。

七言律诗，如杜甫的《登楼》：

花近高楼伤客心，万方多难此登临。

锦江春色来天地，玉垒浮云变古今。

北极朝廷终不改，西山寇盗莫相侵。

可怜后主还祠庙，日暮聊为梁甫吟。

누각 밑에 핀 꽃들 나그네를 슬프게 하네, 사방의 전란은 나를 여기에 오르게 했네.

파촉지방 봄빛은 온세상에 왔으나, 여기 옥루산에 구름는 수시로 변하고 있네.

북극성같은 황제를 영원히 받들어야만, 서쪽 토번의 적도들의 침범이 헛되게 되지

가련하다. 촉한의 유선의 사당도 여기 있으니, 저문 날 하릴없이 공명의 양보음을 읇네.

也是颔联、颈联对仗，“锦江”对“玉垒”，“春色”对“浮云”，“来天地”对“变古今”；“北极”对“西山”，“朝廷”对“寇盗”，“终不改”对“莫相侵”。

以上是五七言律诗正格的对仗。一般律诗首联可以不对，但也有些诗人的律诗首联即用对仗的，不过首联对仗，并不减少中间两联对仗，这样就形成了一首诗的三联对仗。一般来说，五律首联用对仗的情况比七律要多。原因是五律首句不入韵的多，七律首句不入韵的较少（但这个原因也不是绝对的，首联入韵的情况下，对仗也是可能的）。如

使至塞上 王维

单车欲问边，属国过居延。

征蓬出汉塞，归雁入胡天。

大漠孤雁直，长河落日圆。

萧关逢候骑，都护在燕然。

사지색상 왕유

단신 수레를 타고 변방을 순찰하려, 전속국 신분으로 거연 땅을 지났다. 길가의 쑥은 중국의 변방에서 나오고, 돌아가는 기러기는 오랑캐 하늘로 날아간다.

큰 사막에 외로이 연기만 곧게 솟아오르고, 긴 강물에 지는 해가 둥글다. 쓸쓸한 국경에서 척후 기병을 만나니, 도호께서는 연연산까지 갔다 한다.

恨别 杜甫

洛城一别四千里，胡骑长驱五六年。

草木变衰行剑外，兵戈阻绝老江边。

思家步月清宵立，忆弟看云白日眠。

闻到河阳近乘胜，司徒急为破幽燕。

한별 두보

낙양에서 헤어진 뒤 사 천리를 떠도는 동안, 오 년 넘게 북쪽의 군대가 온 나라를 휘저었다네. 푸르던 잎 시들도록 검각의 바깥을 떠돌면서, 창칼에 가로막혀 물가에서 늙어가네. 달빛 속을 거닐며 집 생각에 잠 못 이루고, 구름을 보며 아우를 그리다 한낮에 잠이 드네. 들어보니 하양 전투에서 승리를 거두었다는데, 사도의 군대여, 어서 빨리 반도를 물리치기를.

王维的五律是首句入韵，前三联都对仗。杜甫的七律首句不入韵，首三联对仗。

律诗的尾联一般不对仗，但也有例外的，如前举杜甫的《闻官军收河南河北》：

**剑外忽闻收蓟北，初闻涕泪满衣裳。**

**却看妻子愁何在，漫卷诗书喜欲狂。**

**白日放歌须纵酒，青春作伴好还乡。**

**即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳。**

-관군이 하남과 하북을 수복했다는 소식을 듣고, 두보

검문산 밖까지 날아든 계북 수복 소식, 듣고 나서 하도 울어 옷이 젖었네. 아내와 아이들 얼굴에는 시름이 걷히고, 읽던 책들을 정리하니 날아갈 듯 기분이 좋네. 한낮인데 노래부르며 술을 마셨네. 화창한 봄날 짝을 이루어 고향으로 가야지. 파협을 무협을 지나가면, 양양까지 한달음에 가고 그 다음은 낙양이지.

这首诗是首联不对仗，而是颔联、颈联及尾联对仗。

也还有四联全对仗的，如杜甫的《登高》：

风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回。

无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。

万里悲秋常作客，百年多病独登台。

艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新停浊酒怀。

높은데 올라 두보

새찬 바람 하늘 높은데 원숭이 울음소리 구슬프고, 맑은 흰 모래톱에 새들이 날아든다. 낙엽은 우수수 떨어져 내리고, 먼 타향을 떠도는 나그네의 슬픈 가을. 아픔 많은 내 인생, 홀로 누대에 오른다. 아프고 힘든 인생, 머리에는 찬 서리 내리는데, 늙고 병든 이 몸은 막걸리 사발마저 들 수가 없구나.

这当然是杜甫晚年律诗创作达到炉火纯青境界的体现。明代的胡应麟在《诗薮》内编卷五曾说：“杜‘风急天高’一章五十六字，如海底珊瑚，瘦劲莫名，沉深莫测，而精光万丈，力量万钧。通章章法、字法，前无古人，后无来学。微有说者，是杜诗，非唐诗耳。然此诗自当为古今七言律第一，不必为唐人七言律第一也。元人评此诗云：‘一篇之内，句句皆奇；一句之中，字字皆奇。’亦有识者。”

还有一种情况比较特殊，就是一首诗中只有一联对仗（比较常见的是颈联），如：

折杨柳 张九龄

纤纤折杨柳，持此寄情人。

一枝何足贵，怜是故园春。

迟景那能久，芳菲不及新。

更愁征戍客，容鬓老边尘。

像这几种情况，都不是律诗的常规，我们知道唐人诗中有这样的情况，但一般写作律诗，还是以常规的律诗格式为主。

律诗的对仗，也有一些讲究。一种是工对。就是同类词相对，词类分的小类越细，在小类内同类词相对，对仗就越工整。如王湾的《次北固山下》中的句子“海日生残夜，江春入旧年”，李白的《秋登宣城谢朓楼》中的“两水夹明镜，双桥落彩虹”，刘禹锡的《酬乐天扬州初逢席上见赠》中的“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”、李商隐的“此日六军同驻马，当时七夕笑牵牛”等等。二是宽对，也就是不因为追求形式的工整而妨害思想的表达，在对仗上不追求严格的工整，如杜甫的《登高》“艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新亭浊酒杯”，王维《使至塞上》的“征蓬出汉塞，归雁入胡天”等。三是借对，就是一个词有两个意义，诗人在诗中用的是甲义，但同时借用它的乙意来与另一词相为对仗。如杜甫《曲江》中“酒债行处寻常有，人生七十古来稀”。“寻常”是平常、普通的意思，但“寻”、“常”又为古代的度量单位，八尺为为寻，倍寻为常，所以这里就借用其意与数字“七十”为对。再如李商隐《锦瑟》“沧海明月珠有泪，蓝田日暖玉生烟”，“沧”与“蓝”就是借对。孟浩然《裴司士员司户见寻》“厨人具鸡黍，稚子摘杨梅”，“杨”借为“羊”，与“鸡”相对，这是借音。四是流水对，对仗是平行的两句话，各有独立性，但若对仗是一句话分成两句说，其两句实为一个整体，出句单独出来没有意义或意义不全，这就是流水对。如骆宾王《在狱咏蝉》“那堪玄鬓影，来对白头吟”，杜甫《闻官军收河南河北》“即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳”，即是流水对。

总之，律诗对仗虽有规范，有讲究，但不像平仄那样严格，高明的艺术家常会充分利用对仗的规律，充分地表达自己的思想情感，而不会因对仗而成为表达思想的束缚。

이것은 모두 율시의 일반적인 규칙에서 벗어난다. 우리들은 당나라 사람들의 시 중에 이런 것이 있는 것을 알았다. 하지만 보통 율시를 쓸 때는 일반적인 율시 격식을 주로 사용 한다.

율시의 대구는 몇 가지 법칙이 있다. 하나는 공대(工对)다. 그것은 동일 종류 어구와 대구로, 단어를 분류할 때 세밀한 것을 더욱 세밀하게 분류한다. 세밀히 분류된 것 중 동일한 종류의 단어가 상대(相对)되어, 대구는 점점 치밀해 진다. 예를 들어 왕만의 < 次北固山下> 중의 “海日生残夜，江春入旧年”, 이백의 《秋登宣城谢朓楼》중의“两水夹明镜，双桥落彩虹”，류우석의《酬乐天扬州初逢席上见赠》중의“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”、이상인의“此日六军同驻马，当时七夕笑牵牛”등이 있다.

두번째는 넓이 정도이다. 즉, 형식의 치밀함을 추구하지 않았기 때문에 사상의 표현에 방해가 되었다. 대구에 있어서 치밀함을 추구하지 않는 예로, 두보의 < 登高> “艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新亭浊酒杯”，왕위의《使至塞上》 “征蓬出汉塞，归雁入胡天”등이 있다. 세번째로 차대(借对)이다. 이것은 하나의 단어에 두 개의 뜻이 있는 것이다. 즉, 시인은 시에서 갑(甲)의 의미로 사용했는데, 동시에 을(乙)의 의미를 빌려와 다른 글자와 서로 대구되게 하는 것이다. 예로, 두보의 《曲江》중 “酒债行处寻常有，人生七十古来稀”。보통 ”寻常”은 평소라는 뜻이다. 하지만 “寻””常”은 고대의 도량 단위로, 팔 척을 “寻”, “寻”의 배수를” 常”라고 했다.

그러므로 여기서는 위 의미를 빌려와 숫자 “七十”과 대구된다. 다른 예로, 이상인의 《锦瑟》“沧海明月珠有泪，蓝田日暖玉生烟”，“沧”과“蓝”는 차대이다. 맹호란의 《裴司士员司户见寻》“厨人具鸡黍，稚子摘杨梅”，“杨”은“羊”자를 빌려와，“鸡”와 대구되었으며, 이것이 바로 차대이다. 네번째는 류수대이다. 대구는 평행하는 두 구절이 각각 독립성을 가지고 있다. 하지만 만약 대구가 한 구절이 두 구절로 나눠진다면, 그 두 구절을 사실상 한 개로 본다. 단독으로는 뜻을 이룰 수 없거나 뜻이 완전치 못한 것을 류수대라고 한다. 예를 들어, 락빈왕의 《在狱咏蝉》“那堪玄鬓影，来对白头吟”，두보의 《闻官军收河南河北》“即从巴峡穿巫峡，便下襄阳向洛阳”가 류수대이다.

요컨대 율시의 대구는 비록 규칙이 있고, 나름대로의 법칙이 있으나 평측처럼 엄격하지 않아, 재능이 다양한 예술가는 대구의 규율을 충분히 잘 사용하여 자신의 사상과 감정을 표현할 수 있지만 대구 때문에 생각을 표현 하는데 구속을 받지는 않았다.

**三、中国古典格律诗中的拗救**

**3, 중국 고전 율격시의 요구**

以上我们介绍律诗的各种格式类型时，诗句中一些位置的字是平仄皆可，如果再仔细观察，这些可平可仄的字的位置，大致都在五言诗一句的第一、第三字，七言诗的第一、第三、第五字。因此，关于古代律诗的写作，就有一个流行的话，叫做“一三五不论，二四六分明”，其意是说，创作律诗时，对于字的平仄声，若是在第一、第三或第五字的地方，可以不管，但在第二、第四、第六的位置，则必须分明。这个口诀简单易记，对初学律诗写作的人帮助很大。但是，需要注意的是，如果在五律的“平平仄仄平”的句型和七言“仄仄平平仄仄平”的句型中，五言的第一字，七言的第三字则必须用平声，如果用了仄声，则全句除了韵脚外，就只有一个平声字了，这种情况就叫犯孤平。犯孤平是律诗的大忌，王力先生说，“在唐人的律诗中，绝对没有孤平的句子。”

이상 우리들은 율시의 격식 종류를 소개할 때, 시구의 몇 자리는 평측을 모두 사용할 수 있었다, 만약 좀 더 자세히 보면, 이렇게 평이나 측을 사용 가능한 위치는 대체로 오언시의 첫번째, 세번째, 칠언시의 첫째 셋째 다섯 번째 글자에 있다. 그러므로 고대 율시 창작에 관하여, 이런 말이 있었는데, “일삼오불론, 이사육 분명”이라고 불렀다. 이는, 율시를 창작할 때 글자의 평측성이, 만약 첫째, 셋째 혹은 다섯째 글자에 위치한다면 상관하지 않아도 되지만, 두번째, 네번째, 여섯 번째 위치에 있다면 무조건 정확히 판단해야한다. 이는 간략하고 기억하기가 쉬워, 처음 율시를 창작하는 사람들에게 큰 도움이 되었다.

하지만 주의해야 할 점은, 만약 오율의 “평평측측평”의 문장형식과 칠율의 “측측평평측측평” 문장형식에서, 오언은 첫글자, 칠언은 세번째 글자는 무조건 평성이어야 한다. 만약 측성을 사용할 시는 모든 구절에서 운각을 제외하고 한 글자만 평성자가 된다. 이런 상황을 고평을 범하였다고 부른다. 율시에서는 고평을 범하는 것은 피해야 한다. 왕리 선생은 “당나라 율시중, 고평인 문장은 절대없다”라고 말했다.

另一种情况是，在五律的“仄仄仄平平”，七律的“平平仄仄仄平平”的句型中，五律的第三字，七律的第五字，也只能用仄声字，而不能用平声字，因为如用平声字，五言的句子就变成了仄仄平平平，七言的就变成了平平仄仄平平平，句末为三个平声字，这叫“三平调”。“三平调”是古风的特点，所以律诗也是要绝对避免的。

또 다른 것은, 오율에서 “측측측평평”, 칠율의 “평평측측측평평”의 문장 형식 중, 오율의 세번째, 칠율의 다섯번째 글자도 측성만이 오고, 평성은 올 수 없다. 왜냐하면 여기서 평성자가 왔을 때, 오언은 곧 측측평평평, 칠언은 평평측측평평평으로 변한다. 구절의 끝이 세개의 평성이 되므로 “삼평조”라고 부른다. “삼평조는” 고체시의 특징이다, 그러므로 율시에서 절대 피해야 하는 것이다.

以上的情况，说明所谓“一三五不论”，并不是完全无条件的，一定要看具体的句型情况，不要犯“孤平”与“三平调”的律诗之忌。

不过在律诗的实际创作过程，由于表达的需要，有些句子的平仄还是会有违反规定的情况发生，也就是会出现拗句（不合平仄规范的句子），在这种情况下，诗人常会通过的一定的方法来补救，这就是律诗创作中的拗救。

위의 상황들이 “일삼오불론”이라 불려지는 것을 설명했는데, 이것은 아주 조건이 없는 것이 아니다. 확실히 구체적인 문장 형식에 따른 상황을 봐서, 고평과 삼평조 율시의 금기는 범해서는 안된다.

하지만 율시의 실제 창작 과정에서 필요에 따라 몇 구절의 평측은 규칙을 위반하는 일들이 발생하기도 한다. 그러니까, 요구(拗句)가 발생하는 것이다(평측 규칙에 부합하지 않는 구절). 이런 상황에서 시인들은 정해진 방법을 통해 보완한다. 이것이 율시 창작중의 요구(拗救)이다。

拗句的情况，大致有以下几种。

一是在五言“平平平仄仄”、七言“仄仄平平平仄仄”句型中，五言的第三四字、七言的第五六字，平仄互换位置，变成“平平仄平仄”，“仄仄平平仄平仄”的句子（注意这种情况，五言第一字、七言第三字必须是平声字，不能用仄声字），这实际上也可说是一种拗句。如：

요구의 상황은 대개 아래의 상황들이 있다.

첫번째로, 오언에 “평평평측측”, 칠언 “측측평평평측측” 문장 형식 중, 오언의 세번째, 네번째 글자. 칠언의 다섯번째, 여섯번째 글자의 평측은 서로 위치를 바꿀 수 있어, “평평측평측”, “측측평평측평측”의 구절로 변하게 된다(이런 상황에선, 오언의 첫번째 글자, 칠언의 세번째 글자는 무조건 평성자이고, 측성이어서는 안됨을 주의 해야한다). 이것은 사실상 일종의 요구라고 볼 수 있다. 예로:

月夜 杜甫

今夜鄜州月，闺中只独看。

遥怜**小儿**女，未解忆长安。

香雾云鬟湿，清辉玉臂寒。

何时**倚虚**幌，双照泪痕干。

월야 두보

오늘 밤 부주에서는 이 달을 안방에서 다만 홀로 보고 있겠지.

멀리서 아이들을 그리워하는데 내가 장안에 갇혀있는 줄도 모르겠지.

향기로운 안개에 고운 머리가 젖고 맑은 달빛에 옥 같은 팔이 차갑겠지.

언제나 조용한 방 휘장에 기대어 함께 눈물 자국을 달빛에 말릴 것인지.

​

山中寡妇 杜荀鹤

夫因兵死守蓬茅，麻竹衣衫鬓发焦。

桑柘废来犹纳税，田园荒尽尚征苗。

时挑野菜和根煮，旋斫生柴带叶烧。

任是深山**更深**处，也应无计避征徭。

산속의 과부 두순학

지아비는 병사로 나가 죽고 혼자 초옥을 지키느라,

삼베 모시로 만든 옷 입고 머리털은 누렇다네.

뽕나무가 모두 다 베어졌건만 그래도 세금을 내라 하고,

논과 밭이 황량하게 된 후에도 오히려 세금을 걷네.

시시때때로 들판의 풀과 뿌리를 삶고,

금방금방 잎 달린 생나무 잘라 떼어야 하네.

깊은 산 더 깊은 곳에 가더라도,

역시 당연히 세금과 부역을 피할 계책은 없을 것이네.

杜甫《月夜》的“遥怜小儿女”（平平仄平仄），“何时倚虚幌”（平平仄平仄），杜荀鹤的《山中寡妇》的“任是深山更深处”（仄仄平平仄平仄），都是这样的句型。但王力先生认为这种句型在唐宋的律诗中非常常见，唐人科举考试的试贴诗也容许这种平仄格式，因此，他认为这和常规的格式一样，和一般的拗句自然不同了。比较常见的拗句与补救（拗救），主要是这样的情况。

一是在五律的“平平仄仄平”、七律“仄仄平平仄仄平”的句型中，如五言的第一字用了仄声，七言的第三字用了仄声，这就犯了孤平。为了避免犯孤平，则把句子的平仄句型变成“仄平平仄平”和“仄仄仄平平仄平”，这种情况，为本句自救。

二是在五律“仄仄平平仄”、七律“平平仄仄平仄仄”的句型中，如果第四字用了仄声（或三四都用了仄声），就在对句的第三字用平声来补偿，句子就成为“仄仄仄仄，平平仄平”、“平仄仄仄，仄平平仄平”，这叫对句相救。

三是在五律“仄仄平平仄”、七律“平平仄仄平平仄”句型中，五言的第四字没有用仄声只是第三字用仄声，七言则只是第五字用了仄声，这种情况，算是半拗，可救可不救。

在实际创作中，使人在出现第一种拗句时，也往往用本句救，也用对句救，这样就形成了本句自救，又构成对句相救。如：

두보의 <월야> “遥怜小儿女”(평평측평측), “何时倚虚幌” (평평측평측), 두순자의 <산중과부>의 “任是深山更深处” (측측평평측평측), 모두 이러한 문장 형식이다. 하지만 왕력선생의 이런 문장 형식은 당송 시기의 율시에 정말 흔하게 보였다, 당인의 과거 시험 시첩시 또한 이러한 평측 격식을 받아들였다. 그러므로, 그는 이 형식과 상용하는 격식은 같다고 보았고, 이는 일반적인 요구와는 자연스럽게 다르다 라고 생각했다

비교적 자주 보이는 것으로, 첫번째, 오율의 “평평측평”, 칠율의 “측측평평측측평”의 문장 형식 중, 예를 들어 오언의 첫번째 글자가 측성을 사용하고, 칠언의 세번째 글자가 측성을 사용했을 때 고평을 범했다고 한다. 고평을 범하는 것을 피하기 위해, 문장의 평측 형식을 “측평평측평”과 “측측측평평측평”, 이런 것으로, 문장을 보완한다.

두번째는 오율의 “측측평평측”, 칠율의 “평평측측평측측” 이런 문장 형식 중. 만약 네번째 글자가 측성(혹은 세 번째 네 번째 모두 측성)일 때는 대조되는 세 번째 글자를 평성으로 하여 이를 보완한다. 문장은 “측측평측측,평평평측평”, “평평측측평측측,측측평평평측평” 이런게 서로 보완된다.

세번째 오율의 “측측평평측”, 칠율의 “평평측측평평측”한 문장 형식 중, 오율의 네 번째 글자는 측성을 사용하지 않고 세 번째 글자만 측성을 사용했을 때, 칠언의 다섯 번째 글자만 측성을 사용했을 때, 이런 상황에서는 반만 요구한 상황이라고 본다. 그렇기 떄문에 보완을 해도되고 안해도 된다.

실질적인 창작 과정 중, 첫번째 요구가 발생되었을 때는 보통 요구된 문장을 보완하거나, 대조되는 문장을 보완하기도 한다. 이렇게 본구자구, 혹은 대구상구가 형성된다. 예로:

宿五松山下荀媼家 李白

我宿**五**松下，**寂**寥**无**所欢。

田家秋作苦，邻女夜舂寒。

跪进雕胡饭，**月**光**明**素盘。

令人惭漂母，三谢不能餐。

숙오송산하순온가(오송산 기슭 순 할머니댁에 묵으며) 이백

내가 오송산 기슭에 묵으려니 적적하여 즐길 만한 것이 없네.

농가엔 가을 일로 수고가 많고, 이웃 아낙의 밤 방아소리가 쓸쓸하게 들리네.

무릎 꿇고 밥을 올리는데, 달빛은 소반을 환하게 비추는구나.

빨래하는 할멈에게 부끄러운 마음이 들어, 먹을 수가 없어 거듭 사양하네.

第一句第三字“五”，与第二句第一字“寂”都是该用平声字而用了仄声字，第二句的“无”字平声，既救本句的第一字“寂”，也救第一句的第三字“五”，既是本句自救，也是对句相救。第六句“月”应用平声字而用了仄声，犯了孤平，故第三字“明”字用了平声字，是本句的自救，但与第五句没有拗救关系。

첫번째 구절에 세번째 글자 “五”,와 두번째 구절의 첫번째 글자 “寂”는 모두 평성자를 사용했어야 했는데 측성자를 사용했다. 두번째 구절의 “无” 자는 평성으로, 본 구절의 첫번째 글자인 “寂”,와 첫번쨰 구절의 세번째 글자인 “五”를 보완했다. 즉 이것이 본구자구(本句自救)이면서, 또한 대구상구(对句相救)이다. 여섯번째 구절의 “月” 은 평성자를 사용했어야 했는데 측성을 사용하여, 고평(孤平)을 범했다. 그러므로 세번째 글자는 “明”자로 평성자를 사용했다. 이는 본 문장의 보완이다, 하지만 다섯번째 글자와는 요구 관계가 아니다.

咸阳城东楼 许浑

一上高楼万里愁，蒹葭杨柳似汀州。

浮云初起**日**沉阁，山雨**欲**来**风**满楼。

鸟下绿芜秦苑夕，蝉鸣黄叶汉宫秋。

行人莫问当年事，故国东来渭水流。

함양성동루 허혼

높은 성에 오르니 끝간 데 없는 시름이요, 갈대와 버들 있는 모양 모래 섬 같구나.

시냇물에 구름 이니 해는 누각에 잠기고, 산에 비 내리려 하자 바람은 누대에

가득차네.

산새들은 해 저무는 함양궁 푸른 거친 동산에 내리고,

매미들은 가을의 한 나라 궁전 누런 나뭇잎새에서 우는구나.

나그네여! 진 나라나 한 나라 때의 일을 묻지 말라,

그 나라들은 위수를 따라 동쪽으로 흘러가 버렸다네.

第三句第五字应平而用了仄声“日”字，拗，第四句第三字应用平声字而用了仄声“欲”字，拗（孤平），所以第四句第五字用了平声字“风”，即是对“欲”字的救（本句救），也是对出句“日”字的补救（对句相救）。

以上围绕中国古典律诗的形成与律诗的基本规范做了介绍。关于律诗的基本规范我们介绍了其构成的基本要素与基本格式类型，同时也对不合规范的拗句的补救方式做了说明。大体而言，在律诗规范的三个基本要素即用韵、平仄与对仗中，用韵要用平声韵且不能出韵；平仄要一句之中平仄交替变化，两句之间平仄相反，两联之间要平仄相粘（也就是必须符合粘对规则）；对仗一般位于中间两联位置。这些规则，对于初学写作的人来说，都应该注意遵守。其中在用韵方面，现代人写古典格律诗，有人主张可以邻韵同押，原因是语言是不断变化的，古代的韵书的韵部分类也一直是有变化的，所以不必拘泥不能通押的规范。当代人曾编有《诗韵新编》，将诗歌的韵部进行合并，归为十八部，称为十八辄，供今人写诗押韵之参考。这些都反映了当代人在诗歌用韵上的新探索与新追求，也是符合时代发展与诗歌格律相适应的方向的。但是对于初学写格律诗的人来说，还是应该先从遵守古典格律诗的基本规范做起，因为如果不遵守规范，会被人误解为不懂律诗规范要求。在写作律诗进入自由创造的阶段时，则可以寻求改革变化。比如以新韵作诗，可以注明是用新韵，这样就既有自己的创新，有不致引起人们的误会。这一点是今天写作古典律诗时应该注意的。

이제까지 중국 고전 율시의 형성과 율시의 기본 규칙을 중심으로 소개하였다. 율시의 기본 규범에 관하여 우리는 그 구성과 기본요소 그리고 격식 유형을 소개하였다. 아울러 규칙에 적합하지 않는 요구의 보완 방법을 설명했다. 대체적으로, 율시의 규칙에 있어서 세가지의 기본 요소에는 용운, 평측 그리고 대구 중, 용운은 평성운을 사용하되 출운을 사용해서는 안된다; 평측은 한 구절중 평측이 서로 변화되거나, 두 구절 간에 평측이 서로 반대되고, 두 연 간의 평측은 상점(相粘)되어야 한다(상점 법칙에 반드시 규합해야 함);

대구는 일반적으로 중간의 두 연에 위치한다. 이러한 규칙들은 글을 처음 배우는 사람들에 있어서 모두 주의하고 준수해야 하는 것이다. 그 중 용운 방면에서는 현대인이 고전 율격시를 쓸때, 어떠한 사람은 링운동압이 가능하다고 주장한다. 원인은 즉 언어는 끊임없이 변화되고, 고대의 운서의 운과 관련된 부분은 계속 변화되었기 떄문이다.

그러므로 통압 규범에 꼭 구애 받을 필요는 없다. 당대의 사람들은 <시운신편>을 편집했었는데, 시의 운부을 합병하였고, 열여덟부로 규합하여, 십팔첩이라 불렀고, 현재 사람들이 시의 압운을 쓸 때 참고되고 있다. 이것들은 모두 당나라 사람들이 시 용운상의 새로운 연구와 추구하는 것을 반영한 것이며, 또한 시대에 부합하여 발전하고 시의 율격에 상응하는 방향인 것이다. 하지만 율격시를 새로 배우는 사람들에게 있어서는 먼저 고전 율격시의 기범 규칙을 준수해야 한다. 왜냐하면, 만약 규칙을 준수하지 않는다면, 율시의 규칙을 이해하지 못한다는 오해를 받을 수 있다. 율시를 창작할 때, 자유자재로 창작할 수 있는 단계에 도달 했을 때, 새로운 변화를 추구하면 된다. 예를들어 새로운 운으로 시를 쓸 때, 새로운 운을 시도하게되면 자신만의 새로운 창조가 되어, 다른사람의 오해를 받지 않을 것이다. 이것이 오늘날 고전율시를 쓸 때 주의할 점이다.

2017年6月3日草

2017年6月5日小改

2017年6月20日再校订