

目 录

关于本书体例的两点说明

引论	1
----------	---

上篇 溯源篇

第一章 先秦——“古歌”的时代	2
第一节 释“歌”	2
第二节 先秦时代的七言古歌	4
第三节 《诗经》的七言句	9
第四节 《楚辞》所蕴涵的歌行因素	12
第二章 汉——“乐府歌行”的形成期	17
第一节 楚歌——汉代的“骚体歌行”	18
第二节 汉乐府中的“非骚体歌行”	22
第三节 汉乐府之外的“非骚体歌行”	27
第四节 汉乐府的“歌辞性诗题”	30
第三章 魏晋——文人歌行的形成期	41
第一节 曹丕《燕歌行》	41
第二节 魏晋时代歌行创作的总体进展	44
第三节 魏晋乐府歌行的“歌辞性诗题”	54
第四章 南北朝及隋——文人歌行的发展期	62

第一节	鲍照《拟行路难十八首》	62
第二节	南北朝及隋代的“乐府歌行”	67
第三节	南北朝及隋代的“非乐府歌行”	78
第四节	梁、陈“赋”中的七言片段	87
第五节	七言歌行在《玉台新咏》中的诗体独立	90
第六节	“歌行”名称的出现	92

中篇 衍流篇

第一章	初唐歌行	100
第一节	卢、骆之前歌行的沉寂	100
第二节	卢、骆的歌行长篇与“律化的歌行”的形成	102
第三节	卢、骆之后的初唐歌行	116
第二章	盛唐歌行	135
第一节	大家之外的歌行创作扫描	135
第二节	歌行大家高、岑、王、李	147
第三节	李白的歌行	168
第四节	杜甫的歌行	200
第三章	中唐歌行	241
第一节	元结与《篋中集》诗人的歌行	242
第二节	大历前后的歌行创作扫描	245
第三节	柳宗元与刘禹锡的歌行	275
第四节	“张王乐府”	288
第五节	元稹的歌行观和歌行创作	308
第六节	白居易的歌行及其歌行观(附:李绅的歌行)	336
第七节	韩愈一派的歌行	367
第八节	张碧的歌行及其歌行观	404

第九节 武元衡的歌行观	409
第四章 晚唐歌行	416
第一节 晚唐的“古题乐府”	417
第二节 《秦妇吟》和晚唐的“新题乐府”	424
第三节 晚唐的“非乐府歌行”	434
第四节 晚唐歌行的形式特征	446
第五节 晚唐诗人对“歌行”的诗体学认识	452

下篇 正名篇

第一章 历代论者的歌行观	460
第一节 唐及唐以前人的歌行观	460
第二节 宋人的歌行观	462
第三节 明人的歌行观	467
第四节 清人的歌行观	473
第二章 “歌行”诗体学名称辨	482
第一节 歌行与“新题乐府”	482
第二节 歌行与“古题乐府”	486
第三节 歌行与“歌辞性诗题”	489
第四节 歌行之“常调”与“别调”	493
第五节 歌行的诗体学定义	495
主要参考及引用文献一览	500
后记	509

关于本书体例的两点说明

第一，书中引用唐诗，以清编《全唐诗》为依据。如诗人有经过科学整理的别集，其诗作与《全唐诗》有异文，则从集本，但不出校记。凡所用以与《全唐诗》作参照的别集，均开列于《主要参考及引用文献一览》。

第二，为便于阅读，书中引文的出处均随文注明，加括号标示，而不采取另加注释的方式。各章之末的注文，是对论述中相关问题的必要说明。

引 论

王国维说：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”（《宋元戏曲史·序》）诗，既为有唐一代之文学，其发展繁荣之达于极盛，有一个重要标志，就是两种最具代表性的新兴诗体同时发育成熟起来：其一是格律诗，其二是非格律诗的歌行。然而，歌行这种诗体似乎与生俱来地具有某种质的不确定性，使人们对它的认识在很大程度上处于模糊状态。这种模糊认识，是由两个基本原因造成的：首先，歌行是一个后起的概念，不仅当歌行类作品在唐以前就已经出现时尚没有“歌行”的诗体学名称，即使歌行创作在唐代已经达于极盛时，“歌行”一词虽然已出现于人们的诗体学概念中，但其内涵尚不明确，人们对其尚未形成共识。其次，歌行是一个变动的概念，这一概念产生后，在不同的时代及不同论者眼中，有不尽相同的内涵和外延。歌行概念的后起性和变动性，造成了它的不确定性和模糊性。当研究者们以回顾的眼光，对歌行的品性、内涵和外延进行探讨时，一直处于有争议状态。这些争议一方面推动着人们对歌行的诗体学认识的逐步深化，另一方面，也给人们造成一种感觉，似乎歌行是一个难以有定论的概念，歌行的诗体学研究因而呈现出极为复杂的局面。本书将立足于对歌行创作实践的考察，

并尽可能地吸收历代关于歌行的理论研究成果,在此基础上,力图推动歌行的诗体学研究进一步深化,最终,使歌行的诗体学面目明晰起来。

一、歌行的基本形式特征

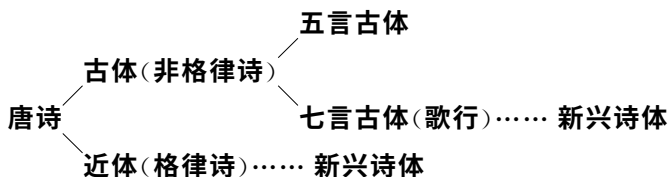
歌行,即七言歌行。歌行作为一个诗体学名称,其基本形式特征是:用七言句写成的古体(即自由体)诗。这里包括了两种情况:一种为齐言,即通篇是整齐的七言句;另一种为杂言,即诗篇是以七言句为主而包含了若干非七言句(多为三言句或五言句),甚至并不以七言句为主而只是包含了或多或少的七言句(我们无法确定诗中七言句应该占有的最少比例)。因此,完整的表述应该是:歌行是用七言的齐言句或用七言句混合非七言句而成的杂言句写成的古体(即自由体)诗。为了称述的方便,本书在一般情况下称七言,是包含了杂言的。

七言四句的古绝,因为习惯上归于“绝句”这一诗体,因而不在于本书所指称的歌行范围之内。

二、歌行是唐代的新兴诗体

七言句本是汉语言的一种天然形态。七言句及七言古体诗,古已有之。从这个意义上说,歌行也是古已有之。然而,在中国古代诗歌漫长的发展过程中,七言古体诗在相当长的时期内并不占据诗坛的重要位置。直到唐代,七言古体诗才得到长足发展,成为人们广泛而熟练地使用的一种诗歌体式。从这个意义上说,歌行乃是在唐代才勃兴(而非源起)起来的一种新兴诗体。如果我们把唐诗的基本体式划分为古体和近体两大类,又将古体划分为五言古体和七言古体两类,那么,除了五言古体

是在唐代之前就已得到充分发展外,近体及七言古体(歌行)^①,都是唐诗中的新兴诗体:



明人胡震亨说:“诗至唐,体大备矣。今考唐人集录,所标体名,凡效汉、魏以下诗,声律未叶者,名往体;其所变诗体,则声律之叶者,不论长句、绝句,概名为律诗、为近体;而七言古诗,于往体外另为一目,又或名歌行。举其大凡,不过此三者为之区分而已。”(《唐音癸签·体凡》)胡氏对唐诗体名的分辨,正与上面的示意图一致:第一步,先分往体(即古体)、近体两类;第二步,再将七言古体(即歌行)从往体中凸显出来;最终,他将唐诗区分成的三类,实际上也正是上图所示的五言古体、七言古体(歌行)和近体三类。

然而,同为唐诗之新兴诗体,就发生、发展的历史而言,歌行又不同于近体的格律诗。格律诗是唐代才出现的新诗体,歌行这种诗体则在唐代之前早已出现,只是到了唐代才勃兴起来,并占据了诗坛的重要一席。

三、歌行源于古乐府

这个说法包含了两层意思:

第一,最早的歌行存在于古乐府中。虽然乐府是汉武帝时才出现的诗歌概念,而歌行早在乐府出现之前就已存在(先秦时代不能确定作者的七言古歌姑且不论,秦、汉之际就已出现了最

早的个人创作的歌行,即项羽《垓下歌》、刘邦《大风歌》),但是,那些早于乐府而产生的主要歌行作品后来都被收进了乐府,成了乐府的一部分。如项羽、刘邦所作,均见于《乐府诗集·琴曲歌辞》,分别题为《力拔山操》和《大风起》。因此,说歌行源于古乐府,也就包含了歌行源于更早于乐府的七言古歌的意思。同时,汉乐府中的若干七言古体诗也形成了较早的一批歌行。要之,当乐府在汉代产生时,早于汉乐府的歌行和汉乐府中的歌行共同构成了“乐府歌行”,此时,歌行即存在于乐府中,所以说歌行源于古乐府。

第二,歌行的名称由古乐府产生。乐府诗原本是可以歌唱的歌辞,其命题方式有两种:一是单纯的主题词,如《陌上桑》、《战城南》,二是主题词后缀以“歌辞性字样”,如胡震亨所云:“其题或名歌,亦或名行,或兼名歌行,又有曰引者,曰曲者,曰谣者,曰辞者,曰篇者,有曰咏者,曰吟者,曰叹者,曰唱者,曰弄者,复有曰思者,曰怨者,曰悲若哀者(纬按,“若”,选择连词,义同“或”,见《词詮》卷5),曰乐者。凡此多属之乐府,然非必尽谱之于乐。”(《唐音癸签·体凡》)带有“歌辞性字样”的“歌辞性诗题”无疑更能标示乐府诗可以歌唱的本来属性^②,因而是更具典型性的乐府诗题;而所有“歌辞性字样”中,使用得最多、也最有代表性的,是“歌”、“行”二字。于是,人们就把乐府诗题中最常见的“歌”、“行”二字抽出来、连称之,构成了“歌行”这个名称。从这个意义上说,歌行也是源于古乐府。

以上三点关于歌行的基本认识,即歌行是七言(包括齐言和杂言)古体诗、歌行是唐代的新兴诗体、歌行源于古乐府,似为论者公认而没有异议。历来的争论,集中于歌行与七言古诗的关

系,其核心问题是歌行与乐府的关系。

上文说过,歌行是七言古体诗,但是,可以不可以倒过来说,七言古体诗就是歌行?在这里,“定理”和“逆定理”是否都能成立?关于这个问题,存在两种看法:

一种看法以明代的胡应麟为代表,他有一个著名的论断:“七言古诗,概曰歌行。”(《诗薮》内编《古体下》)这是一个明确的全称判断,即所有七言古诗都是歌行,换句话说,七言古诗乃是歌行的同义语。这是一种“大歌行”观。

另一种看法,则给七言古诗附加了、限定了若干条件,只有符合这些条件的七言古诗才是歌行。如清人钱良择说:“歌行本出于乐府,然指事咏物,凡七言及长短句不用古题者,通谓之歌行。”(《唐音审体·古诗七言论》)他把不用乐府古题作为七言歌行的一个前提条件,反过来说,七言或长短句的“古题乐府”不能算做歌行。钱良择的观点,是继承宋人而来。宋初,李昉等编《文苑英华》,将“乐府”(即“古题乐府”)与“歌行”分列两类;北宋人宋敏求編集《李太白文集》,也将“乐府”与“歌吟”(即“歌行”)分列两类。他们都是严“乐府”与“歌行”之辨的。

已故著名的日本唐诗学者、早稻田大学松浦友久教授,在歌行与乐府的辨体方面做过认真研究,他的观点最具代表性,也最有参考价值。松浦先生在其《中国诗歌原理》一书中,专设“乐府·新乐府·歌行论”一节,从表现功能入手,论述三者的区别。他认为乐府(即“古题乐府”)的表现功能是“视点的第三人称化、场面的客体化”及“表现意图的未完结化”;新乐府(即“新题乐府”)的表现功能在“视点的第三人称化、场面的客体化”这一点上“不具备古乐府类作品那种整齐划一的状态”(纬按:松浦先生是在肯定新乐府的表现功能基本如“古题乐府”一样为“视点的

第三人称化、场面的客体化”的前提下,指出它“不具备古乐府类作品那种整齐划一的状态”。虽非“整齐划一”,但却“基本如此”),而“表现意图的完结化正是新乐府的主要创作动机”;他对歌行的表现功能的认定是:“多大致采取作者个人的第一人称视点,因而场面本身也是与作者个人的主体体验(传记性事迹)直接关联着的,可以说是在与作者的日常生活直接相关的形态中表现出来的”,“各作品的表现意图大体上由作品本身来完成”。如果以这一定义来认定歌行,那么,这就是一种“小歌行”观,是狭义的歌行观。这种狭义的歌行,就内容来说,是采取第一人称视点的、表现诗人主体体验的主观抒情歌行;就诗歌分类来说,则是与乐府(即“古题乐府”)、与新乐府(即“新题乐府”)相对等的“非乐府歌行”。

此外,还有论者从其他角度来限定歌行的诗体学定义。如宋敏求编集的《李太白文集》“歌吟”类,所收诗歌都具有“歌辞性诗题”,他实际上在不用乐府古题的前提下,给歌行又限定了一个条件,即必须具有“歌辞性诗题”。又如今人马茂元先生说:“唐代七言歌行是在声韵、格律的基础上糅合‘古’‘今’体而发展起来的一种新型的长篇诗歌。像《长安古意》和张若虚的《春江花月夜》,语言的流利宛转,音节的和协铿锵,灵活地运用对仗,有规律地转韵等,最能表现这种特色。后来李颀、高适等人的歌行,就是沿着这条线索发展下去,而风格更为雄放;杜甫的《洗兵马》,则寓波澜浩瀚于整齐的结构之中;以至号称‘元和千字律’流传最广的像白居易的《长恨歌》《琵琶行》、元稹的《连昌宫词》等篇,仍然是这个体制。它和破偶为奇、不入律句的古诗,始终是并行而不废的。”(《唐诗选》初版前言)这段论述将歌行与非歌行的七言古诗区分为一组并行的、相对的概念,并指出了歌行在

语言、音节、对仗、转韵等方面的特色,不具备这些特色的七言古诗则不能称为歌行。这些观点也是一种“小歌行”观。

回顾前人和今人从诗体学意义上对歌行所作的理论探讨以及所得出的结论,我们在进行唐代歌行的诗体学研究时,就需要考虑:取“大歌行”观还是“小歌行”观?如取“大歌行”观,将歌行视为七言古诗的同义语,根据何在?如取“小歌行”观,则区分歌行与“古题乐府”、与“新题乐府”、与其它非歌行的七言古诗的标准是什么?这种标准的实际可操作性如何?这些都是本书力图解决的问题。

结论只能产生在论证过程完结之后。在论证开始时,我们暂且取一种“大歌行”观和“小歌行”观相结合的较为融通的立场,以上述松浦友久的说法为基本参照,设定“古题乐府”、“新题乐府”(即“新乐府”)和“非乐府歌行”(即松浦所谓“歌行”)这样一组概念,并把它们都纳入“大歌行”之中,以此为出发点和立足点,逐步展开下面的论证。

为了较好地完成上述预设的研究任务,本书拟设溯源、衍流、正名三篇,分别以先唐的歌行、唐代的歌行、歌行的诗体学概念为对象,立足于对诗歌创作实际状况和发展历史的考察,并充分吸收历代论者的研究成果,将论述逐步展开。

注:

① 七言古体诗与歌行可否等同视之,是本书所要辨析的问题。本段的论述将二者等同起来,是因为歌行至少是包括在七言古体诗之中,歌行的发展必然与七言古体诗的发展同步。

② “歌辞性诗题”这一说法,见于松浦友久《中国诗歌原理》,本书借用之。

上篇 溯源篇

——歌行的起源及其在先唐的发育史

关于歌行的起源，明、清学者颇多论及。如胡应麟说：“歌之名义，由来远矣。南风、击壤，兴于三代之前；易水、越人，作于七雄之世；而篇什之盛，无如骚之九歌，皆七言古所自始也。……则知歌者，曲调之总名，原于上古；行者，歌中之一体，创自汉人明矣。”（《诗薮》内编《古体下》）胡震亨说：“歌最古，行与歌行皆始汉。”（《唐音癸签·体凡》）按照他们的说法，“歌”是最原始的歌行，早在上古三代就出现了。本篇将从上古开始，分为先秦、汉、魏晋、南北朝及隋四个时期，考察先唐时代歌行萌生、演进的情况。

第一章 先秦——“古歌”的时代

第一节 释“歌”

诚如论者所指出的，歌最古，歌是歌行类作品最早的存在形式，所以，对歌行的溯源应该从歌开始。

歌，《说文解字》曰：“从欠，哥声。”段玉裁注：“哥，声也。”欠，《说文解字》曰：“张口气悟也，象气从人上出之形。”试用现代汉语来转述《说文解字》对“歌”字的解释，就是人张口出气，发出“哥”的声音。闻一多在《歌与诗》一文中，开宗明义，对“歌”字有独到而精辟的解说：

想象原始人最初因情感的激荡而发出有如“啊”“哦”“唉”或“呜呼”“噫嘻”一类 的声音，那便是音乐的萌芽，也是孕而未化的语言。声音可以拉得很长，在声调上也有相当的变化，所以是音乐的萌芽。那不是 一个词句，甚至不是一个字，然而代表一种颇复杂的涵义，所以是孕而未化的语言。这样界乎音乐与语言之间的一声“啊——”便是歌的起源。不错，“歌”就是“啊”，二者皆从可陪声（文末注“陪声”：“歌从哥声，哥又从可声，啊从阿声，阿从可声”，这般说法，我嫌它太噜嗦了，所以杜撰了这个名词。可是歌与啊的陪

声,中间隔着了哥与阿,犹之乎大夫对天子称陪臣,中间隔着了诸侯),古音大概是没有分别的。(《神话与诗》第197页)

按照闻一多先生的说法,“歌”就是“啊”,其读音即原始人因情感激荡而发出的“介乎音乐与语言之间的”那个声音。接下去,闻一多先生又强调指出:“歌的本质是抒情的。”(同书第200页)据此,“歌”的起源可以上溯到原始先民,从他们一声“拉得很长”的、有声而无字的“啊(歌)——”开始,就形成并确立了“歌”的两种本质属性:一是抒情性,一是音乐性。

《书·尧典》曰:“诗言志,歌永言,……”《毛诗序》曰:“情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,……”这些古老的诗歌理论对于“歌”所作出的经典性解释,也都将其本质锁定于抒情性与音乐性(即歌辞性)。

《诗经》这部产生于周代的我国最早的诗歌总集,有不少诗句说到人们为什么要作“歌”、“歌”是在什么情况下产生的,如:“心之忧矣,我歌且谣。”(《魏风·园有桃》)“是用作歌,将母来谗(思念之意)。”(《小雅·四牡》)“君子作歌,维以告哀。”(《小雅·四月》)“啸歌伤怀,念彼硕人。”(《小雅·白华》)这些诗句都道出了、并体现着“歌”的抒情性质与歌辞性质。

《乐府诗集》中,大量上古之歌汇集于“杂歌谣辞”类,其“题解”对“歌”有如下解说:“言者,心之声也;歌者,声之文也。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之。歌之为言也,长言之也。……宁戚以困而歌,项籍以穷而歌,屈原以愁而歌,卞和以怨而歌,虽所遇不同,至于发乎其情则一也。”郭茂倩心目中的“歌”,亦以抒情性与歌辞性为基本属性。

从根本上说,后世的歌行乃是原始之歌演化的结果。在这

个演化的过程中,由于文学性的不断强化,音乐性(歌辞性)则在不断衰减。但无论如何演化,歌的抒情本质却在歌行这一诗体中一直延续了下来。后世论者关于论及歌行中的“歌”,如姜夔云:“放情曰歌。”(《白石诗说》)吴讷云:“放情长言曰歌。”(《文章辨体序说·古诗·歌行》)徐师曾云:“放情长言,杂而无方者曰歌。”(《文体明辨序说·乐府》)三家所谓“放情”,均在强调“歌”的抒情本质。抒情本质不仅体现在歌行之“歌”中,也体现在所有的歌行中,这一论断将在后面的论述中得到进一步证实。

第二节 先秦时代的七言古歌

逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》(以下简称“逯书”)之“先秦诗”,“分类编次”,其卷1、卷2为“歌”,共78首。这些古歌,除一首名《泽门之皙讴》(题下注:“诗纪云,一作筑者歌”)、一首名《穷劫曲》、一首名《离别相去辞》外,其余75首都有一個“××歌”的名称,所以,我们统称之为先秦古歌(曰讴、曰曲、曰辞,其实与歌无异)。先秦古歌原本不是独立流传的,它们散见于先秦及汉代的古籍,歌辞前往往有“歌曰”等字样可资表识;“××歌”之名称,则是后世之人将它们从原载典籍中提取出来时所加,用一个“歌”字表明了原歌在后人眼中的属性。

先秦古歌不是文人作品,而属民歌范畴,是可以歌唱的歌辞。就内容而言,都是缘事而发,并且具有抒情性。就句式而言,有三言、四言、五言、六言、七言、八言、九言及九言以上等。与《诗经》以四言句为基本句式一样,这些古歌也是四言句居多,有些九言句,如:“麦秀渐渐兮禾黍油油”(《麦秀歌》),事实上是两个四言句连缀而成。这一点足以证明这些古歌产生年代的久

远。四言之外,就数七言句多了,⁷⁸ 首古歌中,三分之一以上包含有七言句。按照上文已经确认的歌行的形式特征,凡包含有七言句的诗篇均可视为七言诗,那么,这些包含有七言句的古歌就是最早的歌行。值得注意的是,在这些诗篇中,七言句总是突出地显示了抒情的功能。前已论及,胡应麟在追溯歌的源头时,曾有“南风、击壤,兴于三代之前;易水、越人,作于七雄之世”的说法,试以胡应麟提到的几首古歌为例言之,巧的是,这几首古歌中都包含有七言句:

日出而作,日入而息。凿井而饮,耕田而食。帝力于我何有哉? (《击壤歌》)

《艺文类聚·帝王部》引《帝王世纪》,记帝尧陶唐氏时,“天下大和,百姓无事,有五十老人,击壤于道,观者叹曰:‘大哉,帝之德也!’老人曰”云云,即《击壤歌》。歌的前四句皆四言,作叙述语,概言力耕之人的生活。末句七言扬起,抒情味十足,道出了歌者的自得自足自乐之情。在不同典籍中,此句也有作六言“帝何德(德或作力)于我哉”的(见《艺文类聚》卷1、《乐府诗集》卷83),古歌流传久远,多一字或少一字本情理中事,然七言句的抒情味显然较六言为足,且使歌者情态毕现,栩栩然如在目前。这个七言句的节奏为“二二三”,即“帝力—于我—何有哉”,这种节奏为后世七言句的典型节奏。

南风之薰兮,可以解吾民之愠兮。南风之时兮,可以阜吾民之财兮。(《南风歌》)

《史记·乐书》云:“昔者舜作五弦之琴,以歌南风。”因知《南风歌》的作者是舜。此歌复沓成章,抒情味甚浓,其一、三句咏南风之和煦、及时,略带叙说性,二、四句句末为“兮”字,无实义,如不

计这个“兮”字，则为七言句，唱出了歌者的欢忭欣悦之情。只是这两个七言句尚不符合“二二三”节奏。

今夕何夕兮搴洲中流，今日何日兮得与王子同舟。蒙羞被好兮不訾诟耻，心几顽而不绝兮得知王子。山有木兮木有枝，心悦君兮君不知。（《越人歌》）

刘向《说苑·善说》记载，楚王母弟鄂君子皙泛舟于新波之中，榜枻越人拥楫而歌，于是鄂君与之交欢尽意焉。歌的前四句为杂言，但句子大体上是将两个四言句用“兮”连缀而成。末二句是七言，先起兴，而后直接抒发了对王子的单向慕悦之情。这两句“二二三”节奏的七言诗，后来成了人们表达爱慕之心的经典名句。这两个七言句的第四字为“兮”，“兮”在句中形成咏叹意味，发挥了重要的抒情作用，同时也起着调节节奏的作用。

风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还。（《荆轲歌》，即《易水歌》）

见于《史记·刺客列传》。荆轲刺秦的故事，家喻户晓。荆轲在易水之上告别燕太子丹时，和着高渐离击筑的悲声，唱了这首慷慨悲壮的歌，“士皆瞋目，发尽上指冠”。这首七言短歌，具有震撼千古人心的抒情效果。其第二句虽为八个字，但实际上是七言句“二二三”节奏，如不计“兮”字，则为七言。

尤可关注者，是《遼书》所载⁷⁸首先秦古歌中，有篇幅较长的4首纯七言之作，并且，其七言句已形成了“二二三”的典型节奏。兹将这4首七言古歌按原书中顺序转引如下：

升彼河兮而观清，水扬波兮冒冥冥。祷求福兮醉不醒，诛将加兮妾心惊，罚既释兮渎乃清。妾持楫兮操其维，蛟龙

⁶ 此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com