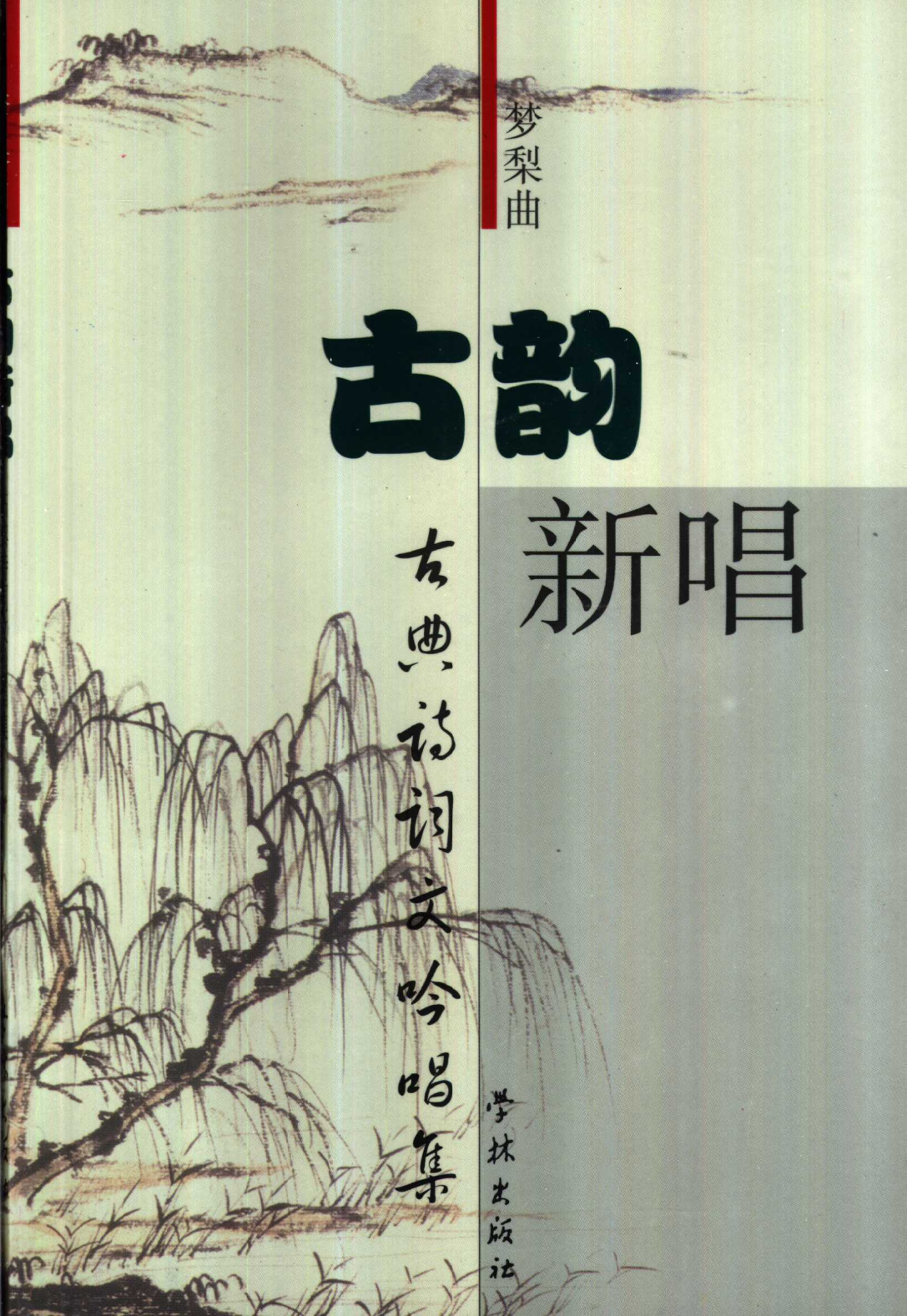




梦梨曲

古韵

新唱

古典诗词文吟唱集

学林出版社

古韵新唱

古典诗词文吟唱集

学林出版社

梦梨曲



图书在版编目(CIP)数据

古韵新唱: 古典诗词文吟唱集 / 许以正编曲. —上海: 学林出版社, 2003. 5

ISBN 7-80668-478-6

I. 古... II. 许... III. 创作歌曲—作品集—中国—现代 IV. J642.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 014755 号



古韵新唱——古典诗词文吟唱集

作 者——梦 梨

责任编辑——曹坚平

封面设计——桑吉芳

出 版——学林出版社(上海钦州南路 81 号 3 楼)

电话: 64515005 传真: 64515005

发 行——新华书店上海发行所

学林图书发行部(钦州南路 81 号 1 楼)

电话: 64515012 传真: 64844088

印 刷——上海市中印刷装订厂

开 本——850×1168 1/32

印 张——4.5

字 数——10 万

版 次——2003 年 5 月第 1 版

2003 年 5 月第 1 次印刷

印 数——2 000 册

书 号——ISBN 7-80668-478-6/I·142

定 价——10.00 元

门外曲谈(序)

—

《赵元任音乐作品全集·原〈新诗歌集〉序》里说：“所谓吟诗吟文，就是俗话所谓叹诗叹文章，就是拉起嗓子来把字句都唱出来，而不用说话时或读单字时的语调。这种吟法，若是单取一两句来听，就跟唱歌完全一样。”“从一段诗文上看起来，吟诗没有唱歌那么固定……吟诗每次换点花样是照例的事情，两次碰巧恰恰用一样的工尺倒是例外的了。”（上海音乐出版社1987年5月版，258页；重点号为梦梨所加，下同。）再结合赵元任《常州吟诗的乐调十七例》（载《中国音乐》1986年第1期；后收入《赵元任音乐论文集》，中国文联出版公司，1994年12月版）来看，赵氏甚至寻出几条规律：（1）“古诗念的低，律诗念的高”；（2）“古诗念的快，律诗念的慢”；（3）“古诗的拍子较规则，律诗的拍子复杂的多”；（4）“吟律诗的调儿跟吟词的调儿相近，而吟文的调儿往往与吟古诗的调儿相近。”赵氏是语言学家，又是作曲家，他的话颇具参考价值。所谓“叹诗叹文章”，即《礼

记·乐记》的“壹倡(唱)而三叹”。

赵元任同时也讲到传统吟诵法的局限：“无论是‘满插瓶花’，或是‘折戟沉沙’，或是‘少小离家’，或是‘月落乌啼’，只要是‘仄仄平平仄仄平’，就总是那么吟法，就是音高略有上下，总是大同小异。”“因为这些调儿是公用的，是全无个性的。”“倘使有人把全部《左传》，《通鉴》，《古文辞类纂》，以及《新民丛报》等等，都用《九连环》的调儿来吟(随平仄长短略变花样)，理论上并没有什么不可能。”“吟调儿是一个调儿概括拢总的同类的东西，连人家还没写的诗文，已经有现成的这个调儿摆在这儿，可以用来吟它了。”(《赵元任音乐作品全集》258页)吟诵古文的情况更糟，本人便见过用《光棍哭妻》调代人吟诵祭文的闹剧；吟诵者还自称是改革家，说是：“老调子太低啦！”其人终不失浪漫也。

二

纵使“全无个性”，那么，古往今来，对诗词曲直至古文，为什么还要吟、诵、唱、叹呢？音乐家赵沅说得挺干脆：“歌唱，在某种意义上说，也是诗歌的朗诵。”(引自《声乐艺术的民族风格》14页，文化艺术出版社1984年版)恕我并未把此话简缩为“歌唱亦即朗诵”，但却由此而体会到：对古典诗文来说，歌唱，包括吟诵和吟唱，即旋律式的朗诵。忆及曹丕《燕歌行》中的“短歌微吟不能长”，说成“歌吟”倒也更贴切。历来的实践证明，只有曼声歌吟，方能体味古典诗文的神韵所在，特别是音节之美，抑扬顿挫之情趣。说句不中听的话，倘若用现代新(散体)诗和散文的朗诵法来对付古典诗文，是很难发掘其深层的神妙之处的。(虽说现代汉语

四声系统本身即含有抑扬顿挫的音乐成分。)似乎只有祖传的吟诵法,才是深入理解古典诗文的有效手段。

私塾废而吟道陵夷,学堂乐歌随之勃兴。中国音乐史权威,语言音乐学的倡导者,中国化圣诗、圣乐的奠基人之一杨荫浏先生,早就有系统收集吟诵调(包括宗教吟诵调)的愿望(详见《语言与音乐》59—60页,人民音乐出版社1983年版)。1990年3月,人民音乐出版社推出孙玄龄、刘东升合编的《中国古代歌曲》,其中收载林庚、查阜西和启功等名家的吟诵调,但仅11首,而且不涉及古文。我私下觉得,这很难满足古典文学爱好者和致力于华夏之声的音乐家们的需要。然而孙、刘的开创之功,是划时代的。作为学堂乐歌的新变,例如黑龙江教育出版社成套出版了《中学语文新编配曲古诗词》和《小学语文古诗词歌曲集》,虽说以青少年为对象,仍然令我欢欣鼓舞,进而希望华夏之声响彻祖国大地。

三

可能是嗜古癖作怪,我本非音乐人才,八竿子也打不到音乐家的边,竟然迷迷然、贸贸然整理出这册自家风味的小小吟诵曲集,真可谓“险阻艰难,备尝之矣”。“自家”云云,足以保证绝对不含意大利美声唱法,不取新潮的喊唱法、扭唱法之类;质言之,决不依赖进口。“小小”者,百样雀儿百样音,十个和尚九个腔,天地间有此一味,绝对不大于第九交响乐。《世说新语·品藻》有云:“楂梨桔柚,各有其美。”这话极富于哲学意味。

本书所集曲谱,或可谬称海内奇方,对从事古代汉语的学人、茂才公来说,算是“举隅”;对喜欢为古典诗词谱曲的,

会弹奏钢琴、铜琵琶的音乐家来说，不妨看作引玉的半头砖。这都表明我对古典诗文的鞠躬尽瘁之情，死生以之之爱，朝朝暮暮之恋。

令我唯一感到快然自足者，就是勉强能明古学，这在调查研究时稍占便宜。不然，不敢擅闯音乐殿堂。我退休赋闲而心不闲，时时环绕吟道，演示个随口曲子自来腔。这跟音乐家们的进军世界自然不可比拟，但俗话说半亩方塘足可纳须弥而藏灵鹫，仍不妨搞出个“牛胎生象子”〔禅宗延寿（904—975）语录〕、“鲁鸡孵鹄（天鹅）卵”（《庄子·庚桑楚》）的项目。钩玄探秘，移宫换羽，泥首而谱诗书，泥封而酿佳酒。《尚书·罔命》曰：“非人其吉，惟货其吉。”货真方可童叟无欺，而“美是真的光辉”（柏拉图语）。虽不敢说跻身吟道之王座，然则源清流洁，避俗趋新。

就因为心海佛天，如是所闻，钢琴的轰鸣，铜琵琶的嘈杂，恰好恍然惊散渊然玄静的吟道幽灵；不能确保方寸之洁净无尘，就不能进入吟道所必须的禅定境界。隔行不隔理，宋代的林逋说：“心不清则无以见道。”（《省心录》）

《昭明文选·成公绥〈啸赋〉》曰：“声不假器，用不借物”，“音均（韵）不恒，曲无定制”，“玄妙足以通神悟灵，精微足以穷幽测深”。成公先生其实是在作《诵赋》，吟道的特色和功能，无过于此矣。

四

古典诗文的吟诵调，各省、区颇有差别，这与方言的四声调值和乡土音乐的暗中影响有关，也跟创调人的脾性结下不解之缘。本书的吟诵调，立足于山东冠县和北京通州

的混合体,又再加以自创。冠县柳林(那里是武训即武豆沫的义学基地)有名的“七十二哼哼”(见《音乐爱好者》1981年第3期),是我所受的最早的音乐启蒙教育;其高亢嘹亮,乐观自信,一扫传统吟诵的“苦瓜腔”,唯有北京大兴县的吟诗调《春日偶成》可与媲美(见《中国民间歌曲集成·北京卷》,中国 ISBN 中心出版)。

五

《中国古代歌曲·吟诵调》小引里说:“一首出色的吟唱调,就是一首优秀的古代歌曲。”但严格说来,吟诵调终归与一般(指通常意义下)歌曲小有区别,它主要是为深入体味古典诗文服务的,并不计较舞台的或者旗亭酒筵上的演唱效果。在这个前提下,仅仅为了尽可能使人听得懂,扩大宣传效果,本书的多数吟诵调,特别注重用现代汉语语音来“咬字吐音”和“依字行腔”。尤其是刹那间咬“字头”,即俞振飞在其《习曲要解》中所说的:“出字是讲声母,也就是讲字头。把声母念准,就是出字准,字头准。”(《振飞曲谱》6页,上海音乐出版社,1982年7月第1版)对此,我是连音符一总考虑的,即在音乐上适应字调。

一般而论,吟诵调不能像昆曲般随剧情、做功而拖长唱腔,或加伴奏、过门,以取得补偿或冲淡咬字不甚准确的效果。这本乐曲在用音符咬字头时,可能过分强化了字调,某些地方无形中损害到旋律;在级进和跳进中,难免使不同的调性相混淆,而非有意烘托,对比。(仅标注星形号的几首,不大管顾字头,试图保留传统吟诵法式,尊重吟道之历史。)这一来是个人师传所限,修为不高;二来,的确难以用有限

的、可判别平仄的音符(一曲充其量十四五度)调理妥帖;特别是类乎“孤平”下的仄声字。这就无怪乎李渔,在其《闲情偶寄》中有《慎用上声》一段专论(词曲部·音律第三)。民国时吴梅在其《顾曲麈谈》中也有同感。(据杨荫浏《语言音乐学初探》,见《语言与音乐》44页)清人徐大椿《乐府传声》云:“唱上声极难。”但他申述的理由是:“虽数转而听者仍知为上声,斯得唱上声之法矣。”(引自张世彬《中国音乐史论述稿》369页,香港友联出版社)这就强人所难了。其实,“数转”的拖腔与字头无关。

对上声由衷的恐惧,生怕倒字,这是可以理解的。我们只能大体上做到如李渔所说的:“握管捻髭之际,大约口内吟哦,皆同说话。”走得极端了,如清人方成培在《香研居词麈》中所非议的:“(明)刘濂认切韵之法而撰谱,则五音成死法矣。”(见杨隐著《中国音乐史》193页,台北学艺出版社)过犹不及,欲求一音之安,戛戛乎其难哉!

六

难哉!好在本书的乐意、乐汇和乐句、乐段(倘有“乐”可言)都不是为舞台表演着想,而只看重吟诵者本人感情律度的变化。这就是杨荫浏科学地定义的“吟诗是带有欣赏性的一种缓慢的吟诵方法”的真意所在。杨氏又把《虞书》的“歌永言”,解释为“歌曲是美化加工了的语言”(见《语言与音乐》22页,86页)。可见吟诵过程,就是边“欣赏”边“美化加工”的过程,不“缓慢”咀嚼能行么?在匠心独运时,能分神去划算出场费么?所以,简单说来,这本吟诵曲是自得其乐,同时也力争使人得其乐的作品。如鱼饮水,冷暖自知可也。

朱光潜《艺术杂谈》云：“‘学得有趣味’就是欣赏。”此话恰恰可以补充上述杨氏定义。难怪古人说：“熟读唐诗三百首，不会吟诗也会吟！”

任半塘在其名著《唐声诗》里也有精辟论断：“‘言’在诗集，‘永’在乐谱。”（上编 116 页，上海古籍出版社 1982 年版；重点号为原有，下同）“乐谱与歌法原为两事。”（上编 169 页）“歌必细唱，舞必盛容。”（下编 226 页）任先生概括了连续吟哦的诗和歌的实况，特别是所谓“盛唐气象”。

从何昌林先生译谱并组合的《秦王（李世民）破阵乐（词曲组合稿）》（见刘再生著《中国古代音乐史简述》220 页，人民音乐出版社 1989 年版）来看，完全证实任半塘的推断；同时也敢断定，某些所谓吟诗，悲泪涟涟，如丧考妣，完全是瞎胡闹。须知，我们理应是盛唐气象的发扬光大者！责无旁贷！

七

稍嫌离题的话是：我一向对之“鞠躬如也”^{*}的昆曲，因受祖传工尺谱、曲牌和古老曲韵、剧韵的限制，不可能、也无必要兼顾现代汉语的四声系统。例如《牡丹亭·游园》中的《绕地游》：

$\text{サ } \overset{j}{6} \quad 3 \quad \overset{v}{\underline{5 \ 6}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{1 \ 6 \ 0 \ 6}} \quad \overset{\sim}{5} \quad 3 \quad -$
 梦 回 莺 转，

（《振飞曲谱》135 页）

^{*} 《论语·乡党》：“执圭，鞠躬如也，如不胜。”（拿着圭，恭敬谨慎地，好像举不起来。）

如果仅凭听惯标准普通话的耳朵来听,似乎是“猛毁英专”。这正如赵元任所说的,唱“妖烟鸦片进”可听成“妖烟鸦片精”(见《赵元任音乐作品全集》263页)。本人便不幸而经历过把《孔子纪念歌》首句“大道之行也”唱成“大刀之行也”的场面。严肃场合尚且如此,至于说世俗歌坛,则几乎完全与口语语音脱节,甚至平仄抑扬背反,四声泯灭殆尽矣。

诗国之乱,歌坛之怪,当思董理之不易。作曲家不能在音乐上分辨阴阳上去,就好比资深的古文字学家分不清犬、豕,勉强把“鸡”字释作“鸟”一样(见康殷著《古文字学新论》89、97页,荣宝斋出版)。

放眼而论,唯曲艺界、特别是京韵大鼓,有缠绵于活的口语的优良传统。例如刘宝全(1869—1942)的京韵大鼓《大西厢》:

$$1 = A \quad \frac{4}{4}$$

(1̣. 2̣ 6 5 3 2 | 1 1)

$\dot{1}_6$ | $\overset{\frown}{\underline{3\ 2}} \ \dot{1} \ 0 \ \dot{1}_5$ | $\dot{1}_5 \ \overset{\frown}{\dot{1}} - 0$ | $0 \ 0 \ 5 \ \dot{1}$ |
 二 八 的 俏 佳 人 懒

$\underline{2. \ 5} \ 3 \ \underline{2. \ 1} \ \dot{1}$ | $\underline{6. \ 5} \ \overset{4}{5} \ \underline{1 \ 3 \ 2}$ | 1
 梳 妆,

(引自吴钊、刘东升著《中国音乐史略》
338页,人民音乐出版社1983年版)

其中“八”、“懒”、“妆”，咬字十分准确；“二”、“俏”、“梳”三字，也趋近于口语。此曲“采用了梆子的腔调，但融化得好”（白凤岩语，见于青林著《曲艺音乐概论》35页，人民音乐出版社1993年版）。遗憾的是，晚一辈的成名艺人便再也达不到此等功力了。是之谓绝唱。

本人有幸自儿时，即有维护“京音”的倾向；外婆家盛行京韵大鼓，家乡又流行犁铧（美称“梨花”）大鼓，对于辨析字调特别敏感。然而本书的“咬字头”，已较京韵大鼓和昆曲之类更形简捷，即半拍内切准字音字调，无所谓拍后补救；有补救即说明失韵倒字矣。清人徐大椿在其《乐府传声》中，称“大刀”这种情况为“调虽是而字面不真”（详见《语言与音乐》52页）。不真即迹近伪劣，余事无须论矣。

上引《牡丹亭》曲谱，如果用现代四声狠咬字头的办法，将唱成这般模样：

梦 回 莺 啭 (zhuàn),

老实说，这将扼杀昆曲；关键在于“曲的用韵，则是根据元代的实际语音，周德清的《中原音韵》一书，反映了元曲的用韵情况”（引自张世禄主编《古代汉语教程》348页，复旦大学出版社1991年10月版）。而《中原音韵》距今已六百余年，难免保留些元代语音化石，而化石是最忌走样的，是之谓国宝。

八

从另一角度来说，除1788年乾隆勅撰的《诗经乐谱》（音符组合极简，可供吟诵）较有分量外，古典诗文根本没有

权威的、凝固了的吟诵谱,有的是大宗复古贗品,假古董,包括当代大活人(有些兼大名人)的悲腔、“哭爹腔”在内。即使凝固了,例如朱熹《仪礼经传通解》所录、赵彦肃所传唐开元《风雅十二诗谱》,其中的《周南·关雎》,俭腹的我就收集到从杨荫浏到香港张世彬等三、四种译谱,外加清人邱之桂的改编谱,最后是黄祥鹏据杨荫浏的改订谱。此事杨隐著《中国音乐史》(台北学艺出版社)批评得较严正而不显火气:“他(赵彦肃)所传的《诗》谱,缺乏民歌所常用的显明的节奏,自然的旋律,与重叠的唱法;却合乎宋人所主张的起调毕曲的理论,一字一音,而有时又含有不易歌唱的不协和音程。可能是主张复古者所模拟的《诗》乐。”(192页)无可奈何的复古和模拟!

九

就我所知,吟诵调在口耳传授中,确乎经常变调变腔,终于导致人人都可按照自己的声腔来吟诵古诗文。岂止吟诵,连民歌也大体如此。罗常培著《语言与文化》里说:“民歌本来就没有什么准确固定的唱法,因地制宜,即使同一个人唱也以其兴之所至及歌辞略有改异就会随时变更唱法。”(语文出版社1989年9月版,141页)吟诵调实乃民歌的一大品类,当然有显明的共性。前述《光棍哭妻》笑话,渊源于选调套腔时“兴之所至”的自由化。只消抑扬顿挫(经常弄错逻辑重音),听者例不深究。同一首古诗文的吟诵调,因地、因人、因时而异。甚至同一个人对同一首复吟复诵时,又荒腔走调了。这正是上引赵氏的“每次换点花样”;辩证地看来,也正是自由发挥的广阔天地。于是,在吟道这个领

域里，似乎也就有点儿名家不名，凡人不凡，谁蹲在马桶上哼哼得煞有介事，谁就是真命大哥；得马上录音、录像，最终宣付国史馆立案。同时也得探测真命大哥对超短裙、波斯猫和当代歌坛的印象：这都是题中应有之义。人间自有真哼在，哪管玄黄说是非！所以敢如此表达，是因为日人二叶亭四迷说过：“凡是圣人的缩影！”（《平凡》）

十

话说得过于轻松、玄乎了。博雅之士会问，像敦煌曲谱和白石道人歌曲，不是对唐宋词的吟诵，颇具权威的么？我个人的浅见是，敦煌曲谱仅仅是曲谱，琵琶谱，很难确定是什么内容的词章，因而也就无从咬字头。其中如《长沙女引》，弦繁调促，只能用于独奏、伴奏，不适合吟唱。至少我个人在叶栋的《敦煌曲谱研究》（载《音乐研究》1982年第2期）里看到的是这样。（包括填有词章的曲谱，详见叶栋著《唐乐古谱译读》3—17页；145—178页；上海音乐出版社2001年5月版，这是总的结集。）再从杨荫浏、阴法鲁合著的《宋姜白石创作歌曲研究》（人民音乐出版社1979年8月版）来看，白石道人基本上是吟诵自己的作品的，所谓自度曲，的确是原谱、真谱；但并不能笼罩有宋一代词人，何况千古之下的我辈后学。主要原因，仍在于吟诵调因地、因人、因时而异；次要原因，请恕我清狂，私下觉得白石谱几乎篇篇淡而无味，令人思睡，缺乏澡溉人心的奇气。我敢断定，不能用白石谱吟诵苏、辛词，气象绝然不类。

本人用了整整八年的时间，查阅了包括所能见到的港台书籍在内，除上述成册者外，几乎找不到几首原版的（相

当于古文字的初文)古典诗词的唱腔。说到底,具体的一首古典诗文的吟诵调,只能靠自己揣摩,本无可靠文献足供征引套用。吟道乃个人心灵的袒露,仅此而已。

至于京剧曲牌,有定型,但名家唱腔各异,这也就是我不大看重词牌、曲牌的原始腔格的根本原因;何况流传至今的,作为案头读物,仅仅是平仄外加阴阳而已。

十一

从历史上看,朱熹的《诗集传》和《楚辞集注》里所用的反切,并不依照《切韵》,“他用的是宋代的读音”。(见王力著《汉语语音史》260页,中国社会科学出版社1985年版)既然朱熹能用宋代字音读先秦古籍,我们也当用现代字音来读、来吟诵古典诗文。有朱熹和王力作见证,说明语音随时代变化,运用音韵不可泥古,而古音韵有其研究价值,《汉语大字典》里仍有古音字表。这就是科学。

从实践来看,在上世纪50年代,我便听说中州人用上古音朗读《诗经》,佶屈聱牙,完全失却摩登效果。我甚至进一步认定,单以韵脚来说,王力的大作《诗经韵读》,大约也极难叫座。奇怪的是,甲骨文里的常用字,学者们大都用现代字音来读,最古的是用《说文》的汉代音;因为连商代读音也一片空白,更不要说夏代了。想古也古不起来。这样,最明智的态度,莫过于承认语音随时代而变;盲目崇尚古音是不足取的。

十二

张世禄主编的《古代汉语教程》(复旦大学出版社1991

年10月版)里说:“诵读古代诗文,不应该也不可能大量使用中古汉语、甚至上古汉语的读音;对于今天的读者来说,就是应该使用现代汉语普通话的读音。”(333页)其中古今字的读音,“少数使用该古字的现代普通话的读音”,“大多数则使用该古字的今字的现代普通话读音”。(334页)通假字的读音,“传统的处理是绝大多数通假字按照本字的现代读音来读”。“只有极少数通假字仍依它们的现代读音来读。”(335页)“对于那些一直沿用到现代汉语普通话的读破,当然是应该遵从的,而对于那些并不为现代普通话所继承的读破,则可以根据一般的习惯,有的遵从读破音,有的就依照现代普通话的读音。”(336—337页)上述论断既科学,又照顾到读者的实际。应时刻牢记:语言乃交际工具!

十三

再看看国外学者的见解。

L. R. 帕默尔的《语言学概论》里说:“所有的语言都在不断演变的过程中”(商务印书馆1984年版,李荣、王菊泉、周焕常、陈平合译,吕叔湘校阅,11页);“没有一个地方的语言是保持不动的”(12页);“所有语言都处在不断变迁的过程中”(33页);“语言学第一条原则——语音演变的规律性”(34页);“语言的变化总是说话人方面的变化”(53页);“可懂度成了语言损耗的极限”(58页);“个人只有服服帖帖地接受集体的言语习惯,才能同集体的其他成员进行交际。”(148页)总之,“语言漂流”说,是本歌集的“拱门顶石”。

说真的,本人平素也不大看重“一东二冬”之类,何况乎

面对富有革新气象的现代读者。据郭沫若说：“东冬二韵，段玉裁、王念孙且合为一部”，“且古人造字亦有冬部字从东部声者。”（《殷周青铜器铭文研究》39页，科学出版社1961年版）但有些人硬是纠缠于所谓韵部。认真按音素来分析，我敢说他们连自己的名字也会读错读别；须知，方音的尾音是十分顽固的，我们不值得做韵部的奴隶。

十四

关于吟诵调，黄祥鹏先生有个十分公正的界说：“吟诵调的艺术技巧，主要任务应为原诗‘托腔保调’，要忠实地传达出原诗音调。”（上海古籍出版社编《中国艺海》538页）这便是吟诵调的全部职能，明明白白。台湾许常惠先生在《我的歌乐创作》中说：“诗由读而诵，由诵而吟，由吟而唱起来，便成为歌乐。”这是讲吟诵调的小康，大发。但我认为仍不应该用一般的歌曲理论来评介，以免超出吟诵调的固有职能；而不妨由创调人和欣赏者共同使之艺术化。台湾的罗兰就有此等体会：“中国字的上声和去声，起音常需带点小小的装饰音，不能完全‘忠于谱表’。”（均见赵琴等合著《近七十年来中国艺术歌曲》163, 313页，台北中央文物供应社版）本书尚未进入“歌乐”境界。本书的乐谱主要是缠绵于字调，适当加些有助于表情的经过音和拖腔，乃典型的“由诵而吟”。因此不同于一般歌曲理论。

〔法〕贾克·阿达利的《噪音：音乐的政治经济学》中说：“作曲——声音的劳动，没有特定文法，没有主导思想。”（203页，宋素凤、翁桂堂译，台北时报文化出版企业有限公司版）此乃拉伯雷再再传弟子也。吟诵调附丽于诗篇，是很