

試論「以詩爲詞」的判斷標準

劉 石

北京中華書局

「以詩爲詞」這一命題最早針對蘇軾而提出，見於北宋詩人、「蘇門六君子」之一陳師道的《後山詩話》：

退之以文爲詩，子瞻以詩爲詞，如教坊雷大使之舞，雖極天下之工，要非本色。¹

自此以後，蘇軾「以詩爲詞」，一改傳統詞的創作道路，成爲詞學史上衆所公認的一種傳統觀點。

衆所公認不等於衆所贊同。對蘇軾「以詩爲詞」的這種做法，自宋代乃至蘇軾的同時代開始，就有否定和肯定兩種態度。

總的看來，在蘇軾的當時及稍後，以否定「以詩爲詞」的人居多。否定的人中包括了「以詩爲詞」這一命題的提出者陳師道本人。陳以「要非本色」四字一句表明了自己的立場。他如名列「蘇門四學士」之中的晁補之、張耒以及當時的普遍輿論都對此加以規諷。前者見於《王直方詩話》的記載：

1 陳師道《後山詩話》，何文煥編《歷代詩話》本，北京：中華書局，1982年，頁309。按：此書在宋時已多疑爲依托之作。郭紹虞先生認爲其中真偽並具，既非師道手定之稿，又有後人竄亂之迹，謬誤頗多。見《宋詩話考》上卷「《後山詩話》」條，北京：中華書局，1985年，頁15—20。至於「退之以文爲詩，子瞻以詩爲詞，如教坊雷大使之舞」一段，蔡條《鐵圍山叢談》卷六載：「太上皇〔徽宗〕在位，時屬昇平。手藝人之有稱者……舞有雷中慶，世皆呼之爲雷大使。」（北京：中華書局，1983年，頁107—108）《四庫全書總目·〈後山詩話〉》據之謂：「軾卒於建中靖國元年六月，師道亦卒於是年十一月。安能預知宣和中有雷大使借爲警況？其出於依托，不問可知矣。」（北京：中華書局據浙江杭州本影印，1983年，頁1781）言之有理（只是蔡書並未言宣和中，僅言徽宗在位時）。不過，此段胡仔《苕溪漁隱叢話·後集》卷二十六已據《後山詩話》載入（北京：人民文學出版社，1981年，下冊，頁192），可見以之爲後山所云，其來已久。既爲《叢話》所載，縱不出師道口，其爲北宋人語自無可疑，仍不失爲最早提出這一說法者。

東坡嘗以所作小詞示無咎、文潛，曰：「何如少游？」二人皆對云：「少游詩似小詞，先生小詞似詩。」²

後者則據《後山詩話》所引「世語」之論：

世語云：「蘇明允不能詩，歐陽永叔不能賦；曾子固短於韻語，黃魯直短於散語；蘇子瞻詞如詩，秦少游詩如詞。」³

至如隨後的李清照公開強調詩詞分畛，進一步正面打出詞「別是一家」⁴的主張，則是詞學史上眾所週知的事實，無庸贅述。

大約是從南宋初年開始，情況發生了變化。活動在高宗紹興年間(1131—1162)的王灼在《碧鷄漫志》中為蘇軾的「以詩為詞」張目，再云：

東坡先生以文章餘事作詩，溢而作詞曲，高處出神入天，平處尚臨鏡笑春，不顧儕輩。或曰長短句中詩也，為此論者，乃是遭柳永野狐涎之毒。詩與樂府同出，豈當分異。⁵

長短句雖至本朝盛，而前人自立，與真情衰矣。東坡先生非心醉於音律者，偶爾作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄筆者始知自振。今少年妄謂「東坡移詩律作長短句」，十有八九，不學柳耆卿，則學曹元寵，雖可笑，亦毋用笑也。⁶

如果說這兩段對批評蘇軾「移詩律作長短句」、嘲諷東坡詞為「長短句中詩」的人的批評與嘲諷，既表現出王灼對「以詩為詞」的肯定，同時透露出其思想中詩詞應為一體的意識，那麼它們在後世、尤其在近數十年大陸詞學界的一再被稱引，則進一步顯現了研究者在對待「以詩為詞」的問題上與這一命題的提出者以及其同時人根本相反的一種評價。

這裏可以舉出這種評價中極具代表性的一例，摘自夏承燾先生數十年前評論李清照詞論的一篇文章：

2 《苕溪漁隱叢話》前集卷四十二引(上册，頁284)。按：《王直方詩話》，北宋人王直方撰。晁公武《郡齋讀書志》卷十三「小說類」稱有六卷(《中國歷代書目叢刊》影光緒甲申仲春長沙王氏刊本，北京：現代出版社，1987年，第一輯，下冊，頁680)，但今已佚。郭紹虞先生有輯本，收入《宋詩話輯佚》(北京：中華書局，1987年，頁1—110)。

3 《後山詩話》，頁312。又《苕溪漁隱叢話·前集》卷三十八亦據該書載入(上册，頁255)。

4 《苕溪漁隱叢話·後集》卷三十三引李清照云：「乃知別是一家，知之者少。」(下冊，頁254)

5 王灼《碧鷄漫志》卷二。《詞話叢編》本，北京：中華書局，1986年，頁83。

6 《碧鷄漫志》卷二，頁85。按：「今少年」以下數句歷來理解有誤，我曾對此加以辯析，見《蘇軾與柳永的關係問題》，《中國文化研究所學報》，新第壹期，1994年，頁67—68。

李清照詞論裏一個主要問題，是北宋末年詞和詩分合的問題，這是詞史上一個長久爭論的問題。這問題起於蘇軾；他繼承歐、梅改變文風詩風之後，崛起而改變詞風，他打破詩詞的界限，一舉而為詞拓境千里！而當時紛紛落後保守的文士，卻強調「尊體」之說，拿「教坊雷大使」的教舞作比喻，譏笑他「雖極天下之工要非本色」（見陳師道《後山詩話》）。這種落後保守的勢力在當時相當大，李清照的詞論就是這種勢力影響之下的產物。⁷

更激烈的話還在下面這兩句：

在李清照那個時代，詞的發展趨勢已進入和詩合流的階段，不合流將沒有詞的出路。⁸

可知，較之王灼，夏先生已經將其觀點推進到了無以復加的極致。

對於一種理論主張、一種創作傾向，以至一種文學史現象，如何進行評價，持有不同文學觀和文學史觀的人，從各自的角度和各具的立場出發，會得出互有差異乃至迥不相同的結論，這在文學史研究中應該說是常見的一種現象，並不奇怪。⁹讓我感到奇怪，或者說吸引我注意力的地方在於，對於蘇軾「以詩為詞」這一雖然褒貶不一卻普遍承認的文學史上的一樁事實，竟然有人予以否認。鄭文焯先生在坡詞《江城子》（夢中了了醉中醒）及《鷓鴣天》（林斷山明竹隱牆）的批語中分別寫道：

讀東坡先生詞，於氣韻格律並有悟到。空靈妙境，匪可以詞家目之，亦不得不目為詞家。世每謂其以詩入詞，豈知言哉！¹⁰

7 《評李清照的「詞論」——詞史札叢之一》，《光明日報》，1959年5月24日，第6版。

8 同上注。

9 基於力主文體獨立、提倡文體特性、尊重詞體的立場，我認為「以詩為詞」和鼓吹「以詩為詞」者所以要「以詩為詞」和鼓吹「以詩為詞」，正是因為他們認為詞卑詩尊，所以拿較詞體為尊的詩體來改造詞以至替代詞。「以詩為詞」的做法有意無意消弭前人經過多年摸索建立起來的為詞體獨具的特性，打破詩詞之間的畛域，不利於作為一門獨立文體的詞的發展，因而其努力的取向不值得肯定。詳見劉石《「以詩為詞」新說》（載國家教育委員會全國高校古籍整理研究工作委員會《中國典籍與文化》編輯部編《中國典籍與文化論叢》，北京：中華書局，第一輯，1993年，頁372—384）、《試論尊詞與輕詞》（《文學評論》，1995年第一期，頁15—23）兩文。

10 鄭文焯《大鶴山人詞話》（東坡詞部分），龍榆生據徐積餘藏《彊村叢書》本《東坡樂府》鄭氏批語輯，載《詞學季刊》，第一卷第三號，上海：民智書局，1933年，頁141。

論者每謂坡公以詩筆入詞，豈審音知言者？¹¹

應該說，僅憑對幾首作品的直觀感受，便遽爾否認歷代論家對蘇詞創作總體特色的定評，是不夠慎重的。

輿會之論，本無足深究，卻成爲了促使我寫作這篇文章，即以蘇軾爲例，稍微細致地探究一下判斷「以詩爲詞」的標準的原因。因爲，我總覺得，在文學史研究中，對於一種主張、一種傾向、一種現象，如何評價是一回事，評價前的事實確認又是一回事。如果說前者的主觀性較強，那麼後者當有一些比較客觀的標準。

三
詩與詞是中國古代文學兩種重要的韻文形式。詞後於詩而產生，卻成爲與詩分庭抗禮的最有影響的文學體裁之一。

不同的文學體裁，外有不同的形式表徵，內有不同的藝術特性，本不易混淆。可對詩詞來說，因其種種天然的相近以及詞之爲體，其文體特徵在發展過程中的移易，彼此之間發生了較之於與其他任何一種文體密切得多的糾互纏繞。這種糾互纏繞給我們的學術工作增添了不少的或大或小的麻煩。

比如在詞總集的編纂工作中，我們就能看出這種麻煩。翻開唐圭璋先生所編《全宋詞》，其《凡例》第二條開首即言：「是編嚴詩詞之辨。」¹²張璋、黃奮二先生亦在其合編的《全唐五代詞·後記》中說：「詩詞的分界，各家在去取上，寬嚴頗不一致。」¹³而要求「嚴詩詞之辨」，困惑於「各家在去取上，寬嚴頗不一致」，不正表明著詩詞之間的界限難明？

同樣，回到本文的論題上，判斷「以詩爲詞」的標準問題所以成爲問題，當也是緣於同一個原因——如果詩詞界限劃然，一見可知，那麼，或者不再會有「每謂」東坡「以詩入詞」的「論者」，或者不會有指摘「每謂」東坡「以詩入詞」的「論者」爲「豈知言者」的「論者」。二者只能居其一。自然，寫作這篇文章的前提同時也不存在了。

由此可以看到，判定一個作家是否「以詩爲詞」，首先要確立判斷「以詩爲詞」的標準，而要確立判斷「以詩爲詞」的標準，就無異於要求解決這樣一個問題：作爲兩種不同的文學體裁，詩與詞的區別在哪裏。

道理其實很簡單，「以詩爲詞」的命題本來是建立在「詩詞有別」的觀念上的，以「詩詞有別」的觀念作爲前提。

11 同上注，頁144。

12 唐圭璋編《全宋詞》，北京：中華書局，1980年，頁11。

13 張璋、黃奮編《全唐五代詞》，上海：上海古籍出版社，1986年，頁1147。

從人類文藝的起點來看，詩樂(包括舞)本為一體，未可分割。隨時變遷，徒詩漸興，與歌詩分離。這樣，詩歌發展的天地裏便存在了兩大系統。一是語言文學，一是音樂文學。語言文學不能入樂，不被歌唱，只供案頭閱讀，是為詩；音樂文學的文辭自然也是詩，但職能是配合音樂，加以演播，被人聽賞，是為歌。

從根本上說，「詩」與「詞」的區別，也就是語言文學和音樂文學的區別，在於聯繫聲樂與否。問題在於，後人所稱之為「詩」的，包括所謂「以詩為詞」中與「詞」相對的「詩」，不僅指與音樂無涉的語言文學，同時還包括了部分原本屬於音樂文學範疇的內容，比如《詩經》、漢魏六朝的樂府詩等。在這種情況下，便得再進一步，追究音樂文學內部，詞與其他入樂歌詩的區別何在。

這樣就涉及到詞的起源問題。

一種事物的興起，必然會有、也必須要有其他事物所不具備的新因素。這種新因素，既是它與其他事物的區別所在，也是其自身出現或者說形成的標志。從這個意義上說，詞的起源與詩詞之別，實在只是一個問題的兩種說法而已。

那麼詞的起源何在？在於音樂。與其他入樂歌詩的區別何在？在於所入音樂的不同。

歷史上各代歌詩所用音樂的情況，由於音樂這門藝術的特殊性，今天已無法復其原而究其詳，但其大概之別，仍可從有關記載中獲知。這些記載中，宋人沈括《夢溪筆談》卷五中的幾句話是既簡明又重要的一條，常為人所引及：

自天寶十三載始詔法曲與胡部合奏，自此樂奏全失古法。以先王之樂為雅樂，前世新聲為清樂，合胡部者為宴樂。¹⁴

粗讀似有難解之處。比如，雅樂指用於郊廟、祭祀的典禮音樂，顯然不可能僅存於「先王」之時。代代內容雖有不同，代代有之自無疑問。又雅樂與俗樂相對，「先王」時既有雅樂，必會有俗樂，《詩經》中的鄭衛之音，悅耳娛人，非俗樂為何，何得僅言「以先王之樂為雅樂」？其實沈氏是就各時代官方音樂機關執掌的主要音樂而言，則言並無不妥。清樂乃魏晉南朝時本土舊有之樂，樂府詩多用之。隋代開始，出現宴樂。宴樂又作「燕樂」，宴飲酬賓之樂也。天子諸侯所用，其名始見於《周禮》。¹⁵既然如此，當亦各朝皆有之。所以

14 沈括《夢溪筆談》，《四庫全書》本，臺北：臺灣商務印書館影印文淵閣本，1986年，頁734。

15 《周禮·春官·磬師》：「教縵樂、燕樂之鍾磬。」(《十三經注疏》本，北京：中華書局，1982年，頁800)又《鍾師》：「凡祭祀饗食，奏燕樂。」(頁800)又《笙師》：「凡祭祀饗射，共其鍾笙之樂，燕樂亦如之。」(頁801)

說隋代始出現者，乃以此時宴樂內容發生了較顯著的變化，那就是大量引進了以「胡樂」統稱的衆多外樂。

隋代音樂，兼具南北，既有梁陳「吳楚之聲」，又有周齊「胡虜之音」。16具體說來有九部樂：讌樂、清商、西涼、扶南、高麗、龜茲、安國、疏勒、康國，17僅前二種為華夏傳統音樂，餘皆外來者。入唐以後，高祖武德年間(618—625)尚「因隋舊制，奏九部樂」，至太宗貞觀十六年(642)始增為十部。18但十部之中，仍只有前二部(燕樂及清樂)為傳統舊樂。19

外來胡樂與本土音樂的融合，產生出隋唐以來的新型音樂。這種新型音樂，後人即借九部或十部樂中的第一部「燕樂」(宴樂)之名統稱之。20前引沈括「合胡部者為宴樂」，即為一例。

新的音樂既已產生，需要配以新的歌辭加以演唱。配合新樂的新歌辭，就是後來蔚成大國的「詞」。王灼《碧鷄漫志》卷一稱：「蓋隋以來，今之所謂『曲子』者漸興，至唐稍盛。」21上文所述就是這段話所包含的歷史背景。

由上面簡略的陳述可以看出，作為兩種不同的文學體裁，「詩」、「詞」之間的區別從根本說來僅在音律一項。就詞與徒詩來說，在於合不合樂，就詞與其他合樂詩(如樂府)來說，在於合甚麼樂。要之皆是音樂的區別，與後來人討論「以詩為詞」時常論及的其他諸項如風格、題材等，初無關涉。

還諸詞發展歷史的實際，完全可以證明這一點。比如從題材來看，後人常謂詩闊詞窄。事實是詞在產生的初期，所表現的內容極為廣泛，完全不限於以婉約之體，言柔媚之

16 杜佑《通典》卷一百四十二《樂二·歷代沿革下》云：「隋氏所傳南北之樂，梁陳盡吳楚之聲，周齊皆胡虜之音。」(北京：中華書局，1984年，頁740)

17 《通典》卷一百四十六《樂六·坐立部伎》，頁762。

18 同上注。

19 十部之細目為：燕樂、清樂、西涼、天竺、高麗、龜茲、安國、疏勒、高昌、康國。見《唐六典》卷十四(北京：中華書局，1992年，頁404—405)。

20 此用宋人郭茂倩《樂府詩集》卷七十九《近代曲辭一》題解中十部樂「總謂之燕樂」的說法(北京：中華書局，1982年，頁1107)。近來有人對此說提出質疑。葛曉音先生《初盛唐清樂從屬關係質疑》(《北京大學學報》，1994年第四期，頁94—97)認為，燕樂不包括清樂在內，否則燕樂歌辭範圍太寬泛，曲子辭和漢魏六朝樂府易混為一談。但我以為，一、曲子辭配合隋唐以來結合外來胡樂和本土音樂而形成的新型音樂而產生，這是衆所公認、沒有疑義的事實；二、歷來將曲子辭所配合的這種新型音樂定名為燕樂，有大量文獻用例，也是事實；三、正因為新型音樂燕樂中既有外來胡樂，又有本土音樂，所以它所採用的歌辭——曲子詞，不會與漢魏六朝樂府詩——僅配合華夏傳統音樂清樂的歌辭混為一談。

21 《碧鷄漫志》，卷一，頁74。

情。早期的歌詞，詞牌與表現內容一致的情況較爲普遍，那麼從唐人崔令欽《教坊記》所列盛行於開元、天寶年間的三百餘首曲名中，可以推想其時歌詞反映面的寬廣：《拾麥子》寫農民，《魚歌子》寫漁父，《贊普子》寫番將來朝，《靜戎煙》、《嘆疆場》反映戰爭……²²而在初期文人詞及敦煌詞中，這種「推想」變成了確鑿的實證。前者如李景伯《回波樂》、劉長卿《謫仙怨》、竇弘餘《廣謫仙怨》、韋應物《調笑令》、戴叔倫《調笑令》、白居易《憶江南》、張志和《漁父》和劉禹錫《竹枝詞》等等，皆是其例。²³後者則可舉出兩位敦煌學家對所輯敦煌詞作出的兩段概括。王重民先生《敦煌曲子詞集·敘錄》：

今茲所獲，有邊客游子之呻吟，忠臣義士之壯語，隱君子之怡情悅志，少年學子之熱望與失望，以及佛子之讚頌，醫生之歌訣，莫不入調。²⁴

任二北先生《敦煌曲初探》第五章《雜考與臆說·內容》：

綜觀五百餘辭內，國計民生所繫，人情物理所宜，範圍已不爲不廣：儒釋道三教皆唱也，文臣、武將、邊使、番酋、俠客、醫師、工匠、商賈、樂人、伎女、征夫、怨婦……無不有辭也。²⁵

請看，「詩」、「詞」之別何曾有呢？

所以說，「詩」與「詞」的根本區別既在合樂與否，一個詞家是否「以詩爲詞」，混淆了詩詞的界限，也即當以此爲標準，於音律上求之。而蘇軾詞究竟是否合樂，雖然代有爭論，我則認爲「多不入腔」、「多不諧音律」這一類當時人的評價確爲事實，堪稱定讞。²⁶正是使用這一標準我們可以判定，視東坡爲「以詩爲詞」，誠爲不誣。

22 崔令欽《教坊記》，《說郛》本，上海：上海古籍出版社《說郛三種》影印涵芬樓據明鈔本排印本，卷十二，1989年，頁241—242。

23 所舉作品皆見《全唐五代詞》。

24 王重民《敦煌曲子詞集》，上海：商務印書館，1954年，《敘錄》頁8。

25 任二北《敦煌曲初探》，上海：上海文藝聯合出版社，1955年，頁273。

26 《苕溪漁隱叢話·前集》卷四十二引《遜齋閑覽》云：「子瞻之詞雖工，而多不入腔。」（下冊，頁284）又吳曾《能改齋漫錄》卷十六《樂府》載晁補之語云：「蘇東坡詞，人謂多不諧音律。」（上海：上海古籍出版社，1984年，頁469）按：在討論蘇詞音律問題時，應注意三個關鍵點，一、守格律不等同於合樂律；二、懂樂律不等同於守樂律；三、部分作品的合律無濟於推翻「多不諧音律」的定評。如果在這三點上認識能夠趨於一致，長期以來爭論中各執一端、相持不下的局面也許多少可以改變。詳見劉石《東坡詞音律問題新說》，《江漢論壇》，1992年第2期，頁64—69。

版權為香港中文大學
中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印

然而是否「以詩為詞」的含義只限於不協音律一項，若歷代論者多從風格、體製諸方面追究詩詞之別，並據以確認蘇軾「以詩為詞」，就是不正確呢？事理又不盡然。

如上所說，詩與詞的最初分手是在音樂、具體說來是在燕樂的門口，而與其他諸事無關。然而既入燕樂之門，詞的其他方面卻不得不連帶著發生一系列變化。

原因在於，詞既成爲一種「聲學」，²⁷既是爲配合燕樂而創作，就必須服從於燕樂的需要。這種需要，一在燕樂的律調，一在燕樂的情調。而要服從這兩點，自然就不可能再像詩先樂後的《詩經》、采詩入樂的漢樂府，尤其是根本不入樂的徒詩那樣隨心所欲，而是必然地要在題材、表現手法與方式、風格、外部形式等各方面受到種種的限制與束縛。

這裏且不論詞怎樣在燕樂以繁複、靈活、曲折爲特徵的律調的支配下，外部形式上從與詩無別的齊言向長短不齊的雜言轉化，主要看看詞的風格如何爲了適應燕樂情調的需要進行調整，並終至與詩由混同到分離。借以說明詞在後來的發展中，與詩歌在除音樂之外的文學因素方面也產生了區別，成爲了判定「以詩為詞」與否的新的標準。

燕樂的情調怎樣？這要在與它之前的中國本土音樂的比較中才能看得清楚。

隋唐以前，漢魏六朝時的傳統音樂是清樂。《隋書·音樂志下》云：「清樂其始即清商三調是也，並漢來舊曲。」²⁸樂調以清雅平和爲主，「高祖聽之，善其節奏，曰：『此華夏正聲也』」。²⁹南朝時，吳聲、西曲等民歌小調盛行一時，抒情意味較著，當時便被人目爲「新哇」，指爲「排斥典正，崇長煩淫」，「流宕無涯」。³⁰但即使這樣，其清雅平和的基本特徵仍未改變，故杜佑《通典》卷一四六《樂六·清樂》云：「沈約《宋書》惡江左諸曲哇淫，至今其聲調猶然。觀其政已亂，其俗已淫，既怨且思矣，而從容雅緩，猶有古士君子之遺風。」³¹

隋代興起的胡樂就大不相同了。前述隋、唐兩代的諸部胡樂中，龜茲一地既是中外音樂融匯的樞紐，龜茲樂本身又是胡樂的精華，最能反映胡樂的特點。這樣，從《隋書·音樂志下》關於龜茲樂的一段記載中，便可以窺見胡樂特徵的一斑：

開皇中，其〔龜茲〕器大盛於閭閻。時有曹妙達、王長通、李士衡、郭金樂、安進貴等，皆妙絕弦管，新聲奇變，朝改暮易，持其音技，估衒公王之間，舉時爭相慕

27 劉熙載語。見《藝概·詞曲概》，上海：上海古籍出版社，1982年，卷四，頁106。

28 魏徵等《隋書》，北京：中華書局，1973年，卷十五，頁377。

29 同上注。

30 沈約《宋書·樂志一》引王僧虔語。北京：中華書局，1987年，第二冊，卷十九，頁553。

31 杜佑《通典》，北京：中華書局，1984年，頁761。

版權為香港中文大學
中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印

尚。高祖病之，謂羣臣曰：「聞公等皆好新變，所奏無復正聲，此不祥之大也……樂感人深，事資和雅，公等對親賓宴飲，宜奏正聲；聲不正，何可使兒女聞也！」³²

清樂「和雅」，故為「正聲」；胡樂「新聲奇變，朝改暮易」，便為「不正」之聲。這當然是居於政治教化立場的正統而保守的觀點。殊不知，隨時變易，和雅舒緩的清樂正聲已逐漸失去活力，代之而起具有強大動人力量的，正是這「不正」的「胡聲」：

琵琶、五絃、箏篋、胡篋、胡鼓、銅鈸、打沙羅，胡舞鏗鏘鏗鏘、洪心駭耳，撫箏新靡絕麗，歌音全似吟哭，聽之者無不悽愴……感其聲者莫不奢淫躁競，舉止輕颺，或踊或躍，乍動乍息，躡脚彈指，撼頭弄目，情發於中，不能自止。³³

十分顯然，大量地結合胡樂而形成的燕樂，其情調與傳統的音樂有多麼大的不同。《隋書·音樂志下》責備隋煬帝「大製豔篇，辭極淫綺」，³⁴這實在是自然而然的事。在這樣「新靡絕麗」、「奢淫躁競」的樂調下，煬帝炮製出的若不是「辭極淫綺」的「豔篇」，反倒是足令人奇而怪之的了。

那麼，詞適應燕樂的這種情調改變自己的文辭風格，在風格上與詩逐漸分道揚鑣的變化過程何在呢？從時間說，在從隋唐到唐末五代；從作者說，在從民間詞作到文人詞作。而完成這種分道揚鑣的標誌，則在「花間」詞風的出現。

拿《花間集》與敦煌詞以及唐代初盛中期文人詞相比，其風格的變化是顯而易見的。敦煌詞、初盛中唐文人詞創作，其題材既與詩歌同樣廣泛，風格和詩歌也無明顯區別，已見前述。而至「花間」詞，則已然形成了與詩風迥不相同的詞風。這種詞風，後來的人們褒之者稱為「婉約」、³⁵「清切婉麗」，³⁶貶之者呼作「流宕」、³⁷「綺羅香澤」。³⁸要之既不同於敦煌詞、初盛中唐文人詞，更有異於歷代詩風。因而，它便自然成為了分辨詩詞之別的一個標準。

詞這種獨特風格的形成，其動因固然是身為燕樂歌辭，不得不與燕樂的情調相配合、相適應；而就其所以能夠形成一面而言，又是調動多種手段，著意為之的結果。

32 《隋書》，頁378—379。

33 《通典》卷一百四十二《樂二·歷代沿革下》，頁738—739。

34 《隋書》，頁379。

35 張繼語。見《詩餘圖譜·凡例》，北京圖書館藏明刊本，他本無。

36 紀昀語。見《四庫全書總目·〈東坡詞〉》，頁1808。

37 陸游語。見《跋〈花間集〉》，載《渭南文集》，《四庫全書》本，卷三十，頁541。

38 胡寅語。見《向薊林〈酒邊集〉後序》，載《斐然集》，《四庫全書》本，卷十九，頁547。

因為，風格本身不是一個實體。風格是作品命意、取材、設語、選擇表現方式等諸種因素綜合而後呈現出的一種整體藝術面貌。為了實現上述那種婉約跌宕、情味深濃的獨特藝術風格，自然要求從選擇、安排、營造這些因素入手。這樣就為詞在體製方面帶來一系列的規範與限制。翻翻自宋時興起的詞學專著，從王灼《碧鷄漫志》、張炎《詞源》、沈義父《樂府指迷》開始，直到明清人的詞論、詞話，其中大量充斥著關於句法、字法、制曲、用事、結構、立意等詞作技法的論述。隨手舉一例，在選詞造句上，所謂「詞中句法，要平妥精粹」，³⁹「詞中一個生硬字用不得」，⁴⁰「短句須剪裁齊整，遇長句須放婉曲，不可生硬」，⁴¹「語欲渾成」，⁴²「句欲敏，字欲捷」，⁴³「腐者、啞者、笨者、弱者、粗俗者、生硬者、詞中所未經見者，皆不可用」，⁴⁴等等，不一而足。這樣，詞在體製上就自然具有了與詩歌不同的種種特徵，與音律、風格一道，成為體認詩詞之別的又一觀察點。

也就是說，隨著詞與音樂發生關係，詞的風格與體製也逐漸產生變化，具有了與詩歌不相類似的諸種特徵。所以，詩與詞的區別，雖然從根本而言在入樂與否，也可以從風格以及風格所由形成的體製兩方面加以判斷。我們知道，蘇軾三百餘首詞作中廣泛採用了詩歌創作中常表現的題材和常採用的手法，更主要的是並因而形成了與傳統詞作迥不相侔的整體風貌，這是無可否認的事實。⁴⁵因此，人們不僅有理由據其多不合樂一點視之為「以詩為詞」，據其詞風和詞作體製的某些表現，判定其為「以詩為詞」，也同樣是可以成立的。

六

應著重提出的是，雖然如上所述，詞與詩在音律、風格、體製諸方面均存在區別，論理都可以成為「以詩為詞」與否的判斷標準；但是，在今天來說，確認一個作家究竟是「詞人之詞」，「本色當行」，還是「以詩為詞」，「要非本色」，最深切著明的標誌和切實可行的判定標準卻似乎只能看其作品的風格。這是因為，從音律來說，詞的樂譜、唱法早已失傳，作品是否合樂，只能根據文獻記載，已無法從作品本身得知，所謂研究詞律者不過是

39 張炎《詞源·句法》，《詞話叢編》本，頁258。

40 同上注，頁259。

41 沈義父《樂府指迷·論造句》，《詞話叢編》本，頁280。

42 王又華《古今詞論》引毛稚黃語，《詞話叢編》本，頁608。

43 朱承爵《存餘堂詩話》，《歷代詩話》本，頁794。

44 沈祥龍《論詞隨筆》，《詞話叢編》本，頁4052。

45 關於這一點，歷來不少的蘇詞研究文章中都有所涉及，可說是一種普通而普遍的看法。此處無需（當然也無法）細說。

在文辭的聲調平仄、清濁輕重中花費精力。固然，詞原本爲配合音樂而成，其四聲搭配的抑揚頓挫中自然依稀彷彿地嵌進了原作音樂的影子，但無疑我們今天在吟詠諷誦中所能感受到的，與其說是作品的聲樂效果，不如說只能屬於作品的風格印象。

再從體製上說，詞的體製與詩歌固然有許多不同，但體製所以不同，正是爲了造成不同於詩歌的獨特的屬於詞的風格。前者不過是手段，後者才是結果。因而，我們在考察詩詞之別的問題時，便不能夠僅僅根據採用了某些被認爲是屬於詩歌創作的手法或形式，根據某些表面的現象，就斷言作品必然屬於「以詩爲詞」，而是應該一切從作品本身出發，根據結果——作品呈現的藝術風貌來說話。

的確，風格屬於一種藝術感受的範疇，它不一定具有能夠確指的內容，一定不具有翔實可稽的參數，它是空靈的、虛渺的，有時甚至是只可意會而難以言傳的，如何能拿來作爲判斷是否「以詩爲詞」的標準呢？只能說，這的確是一件無可如何的事。從根本上說，作爲兩種體裁，詩詞之間當然有大大小小方方面面的不同；但「以詩爲詞」這一命題，從提出它的人開始，無疑就將它定位在藝術感受的範疇之內——陳後山將「以詩爲詞」與「以文爲詩」並提，充分說明了這一點：詩詞也好，詩文也好，他所指的決不僅是兩種體裁形式上的不同。那麼，用屬於藝術感受範疇的概念來闡釋同樣屬於藝術感受範疇的命題，從這一角度來說，也許正是得其所宜的吧。

事實上，後代學者正是多從風格的角度論詩、詞(包括曲)異同的。例證很多，李漁《窺詞管見》云：

作詞之難，難於上不似詩，下不類曲。⁴⁶

沈謙《填詞雜說》云：

承詩啟曲者詞也，上不可似詩，下不可似曲。⁴⁷

杜文瀾《憩園詞話》引曹秋嶽說云：

上不牽累唐詩，下不濫侵元曲，此詞之正位也。⁴⁸

下列所言更加具體。田同之《西圃詞說》云：

詩貴莊而詞不嫌佻，詩貴厚而詞不嫌薄，詩貴含蓄而詞不嫌流露。⁴⁹

46 李漁《窺詞管見》，《詞話叢編》本，頁549。

47 沈謙《填詞雜說》，《詞話叢編》本，頁629。

48 杜文瀾《憩園詞話》卷一，《詞話叢編》本，頁2859。

49 田同之《西圃詞說》，《詞話叢編》本，頁1452。

俞平伯《詞曲同異淺說》云：

嘗謂詞毗於柔，曲偏於剛，詩則兼二者之美。⁵⁰

繆鉞《論詞》云：

詩顯而詞隱，詩直而詞婉。⁵¹

可見，也許難以進一步地確指，詩與詞總體上的風格之分是存在的。批評家用這種不免稍嫌朦朧的體悟式批評表達出了他們對詩詞不同風格的理解。

又不僅如此，當回溯蘇詞批評的歷史，可以發現古人在「以詩為詞」的命題中本已收入了風格這一層含義。還是從陳師道本人說起。在本文開頭引到的那段話中他指責東坡「以詩為詞」的作法是「要非本色」，後來，「本色」與「非本色」之別又被稱作「正」、「變」之爭。在下引張綖這段因率先以「豪放」和「婉約」二分宋詞而十分著名的話語中，我們能非常明確地看到詞之分「正」與「變」、「本色」與「非本色」，其關鍵均繫乎「風格」一項。張綖云：

詞體大略有二，一婉約，一豪放，蓋詞情蘊藉，氣象恢弘之謂耳。然亦在乎其人。如少游多婉約，東坡多豪放。東坡稱少游為今之詞手，大抵以婉約為正也。所以後山評東坡，如教坊雷大使舞，雖極天下之工，要非本色。⁵²

顯然，既然「婉約為正」，「多豪放」的坡詞自然就為「變」，為「非本色」了。考諸他人，王世貞《藝苑卮言》所謂「長公麗而壯……詞之變禮也」，⁵³王士禛《倚聲集序》所謂「語其變則眉山導其源」，⁵⁴紀昀《四庫全書總目》所謂「至軾而又一變……不能不謂之別格」⁵⁵等等，亦無不是就蘇詞之風格而言的。至此，「以詩為詞」的含義之一是指詞家對於傳統詞風的變革，可以無疑義矣。

這樣，也就可以說，從風格這一屬於審美範疇的角度去評判是本色當行的「詞人之詞」，還是非本色當行的「以詩為詞」，在今天來說不僅必需，而且可行。

50 俞平伯《詞曲同異淺說》，載《論詩詞曲雜著》，上海：上海古籍出版社，1983年，頁697。

51 繆鉞《論詞》，載《詩詞散論》，上海：上海古籍出版社，1982年，頁56。

52 見《詩餘圖譜·凡例》。

53 王世貞《藝苑卮言》，《詞話叢編》本，頁385。

54 王士禛《倚聲集序》，見況周頤《蕙風詞話續編》卷二，《蕙風詞話》、《人間詞話》合刊本，北京：人民文學出版社，1982年，頁148。

55 《四庫全書總目·〈東坡詞〉》，頁1808。

上面曾說，在考察詩詞之別的問題時，在判斷作品是否屬於「以詩爲詞」時，不能僅僅根據某些表面的現象而遽下結論。爲了清楚地說明這一點，下面試舉兩例，略加剖析。

一、以詩句入詞問題。

謝桃枋先生在《蘇辛詞風異同之比較》一文中認爲，東坡以「個別詩句入詞的情形」很多，是其「打破詩詞的一些界線」，「以詩爲詞」的一種表現。⁵⁶這是一種比較普遍的看法。

實際上以詩句入詞是詞史上頗爲平常的一種現象，非但不爲「以詩爲詞」者專有，相反，還是「本色當行」派詞家樂於使用的一種手段。請看以下數例：

無可奈何花落去，似曾相識燕歸來。小園香徑獨徘徊。⁵⁷

夢後樓臺高鎖，酒醒簾幕低垂。去年春恨卻來時。落花人獨立，微雨燕雙飛。⁵⁸

獨倚危檣情悄悄，遙聞妃瑟泠泠。新聲含盡古今情。曲終人不見，江上數峯青。⁵⁹

它們分別出自這幾首詩：

元巳清明假未開，小園幽徑獨徘徊。春寒不定斑斑雨，宿醉難禁灑灑杯。無可奈何花落去，似曾相識燕歸來。游梁賦客多風味，莫惜青錢萬選才。⁶⁰

又是春殘也，如何出翠幃。落花人獨立，微雨燕雙飛。⁶¹

流水傳瀟浦，悲風過洞庭。曲終人不見，江上數峯青。⁶²

按前一例是用自己詩句入詞，後二例是用他人詩句入詞。不論是用自己詩句，還是用他人詩句，所成之詞不但沒有被人們看成「以詩爲詞」，反倒作爲「本色當行」的傑出範例受到推許。清後期詞學大家陳廷焯評晏幾道詞，特舉出「去年春恨卻來時。落花人獨立，微雨燕雙飛」三句，稱其「既閒婉，又沉著，當時更無敵手」。⁶³沈祥龍甚至逕謂小山「落花」一聯及乃父「無可奈何」二句「非詩句也」。⁶⁴這是因爲詩詞二體品性雖殊，不排除詩中固有一些

56 謝桃枋《蘇辛詞風異同之比較》，載蘇軾研究學會編《東坡詞論叢》，成都：四川人民出版社，1982年，頁81，82。

57 晏殊《浣溪沙》，《全宋詞》，頁89。

58 晏幾道《臨江仙》，《全宋詞》，頁222。

59 秦觀《臨江仙》，《全宋詞》，頁468。

60 晏殊《假中示判官張寺丞、王校勘》，《宋文鑑》，北京：中華書局，1992年，卷二十四，頁360。

61 翁宏《春殘》，《全唐詩》，北京：中華書局，1985年，卷七百六十二，頁8656。

62 錢起《省試湘靈鼓瑟》，《全唐詩》，卷二百三十八，頁2561。

63 陳廷焯《白雨齋詞話》卷一，北京：人民文學出版社，1983年，頁11。

64 沈祥龍《論詞隨筆》，《詞話叢編》本，頁4051。

體格近詞之句，在詩中反嫌不當，取而入詞，正本色當行，得其所宜。不僅為整首詞增添光色，也使得詞句本身由在詩中的平淡無奇，一變而為詞中的千古絕唱。其原本為詩句，反鮮為人所知。如上舉「無可奈何」一聯，張宗櫛即云：「情致纏綿，音調諧婉，的是倚聲家語。若作七律，未免軟弱矣。」⁶⁵

可見，以某些特定的詩句入詞，不僅不是「以詩為詞」，並且恰恰表現了詞作者對詞之特性的深切把握。這種把握，無疑是以體認詩詞之別的能力為基礎的。

這樣，我們便不能僅僅根據以詩句入詞這一現象就判定作者一定是「以詩為詞」，作品一定是「詩化」之作。換言之，以詩句入詞這一點是不能拿來作為判斷「以詩為詞」的標準的。

二、詞見於詩集問題。

坡詞自南宋起便集外單行，有幾首卻長期混雜於詩集，與詞集並行，如《瑞鷓鴣》（城頭月落尚啼鳥），詩題作《寒食未明至湖上，太守未來，兩縣令先在》⁶⁶又《生查子》（三度別君來），詩題作《故別離送蘇伯固》⁶⁷又《陽關曲》（受降城下紫髯郎、濟南春好雪初晴、暮雲收盡溢清寒），詩題總作《陽關詞三首》⁶⁸等等。

這些詞作為甚麼會混入詩集呢？王水照先生《從蘇軾、秦觀詞看詞與詩的分合趨向》一文認為，這「正可作為蘇軾詩詞風格相近的旁證」，「可以進一步證明蘇詞的詩化傾向」。⁶⁹

殊不知，這又是一種似是而非的模糊影響之說。

詞見於詩集，其實遠不限於蘇軾的這幾首。翻開不少人的詩集，都能在其中發現他們的詞作。有的仍冠有詞牌，如李白集中的《清平調》三首、劉禹錫集中的《竹枝詞》九首、《楊柳枝》九首、《浪淘沙》（齊言體）九首；有的另具詩題，如王維集中有《送元二使安西》，即《陽關曲》；劉長卿集中有《苕溪酬梁耿別後見寄》，即《謫仙怨》；韓偓集中有《懶卸頭》，即《生查子》。

稍加留心可以注意到，上面所舉見於詩集的諸家詞作有一個共同點，即均為齊言體。如蘇詞數首，《瑞鷓鴣》是七言八句，《生查子》是五言八句，《陽關曲》是七言四句。當然，不能簡單地說齊言是混入詩集的原因，因為並非所有的齊言都會混入；但的確可以說齊言是混入詩集的前提，因為凡屬混見於（有意編入者不在此限）詩集的詞作，必然都是齊言體。

65 張宗櫛《詞林紀事》卷三《宋一》，成都：成都古籍書店，1982年，頁74。

66 詞見《東坡詞》，《宋六十一名家詞》本，上海：上海古籍出版社據博古齋景明汲古閣刊本剪貼製版，1989年，頁55。詩見《蘇軾詩集》卷九，北京：中華書局，1982年，頁442。

67 詞見《東坡詞》，頁44。詩見《蘇軾詩集》卷三十五，頁1900。

68 詞見《東坡詞》，頁44。詩見《蘇軾詩集》卷十五，頁751-753。

69 王水照《從蘇軾、秦觀詞看詞與詩的分合趨向》，《復旦大學學報》，1988年第1期，頁74-82。

因而，這個問題必須從詞的形式說起。

衆所週知，詞在後世有「長短句」的別名，這是因為詞的主要形式是長短不齊的雜言體。但是，在詞發展的前期，齊言之作卻佔了相當大的比重。在早期詞的結集《花間集》五百首中，齊言佔一百八首，超過全數的五分之一。《尊前集》二百八十九首中，齊言有一百三十五首，幾近全數的一半。⁷⁰這一事實表明的是，詞所配合的音樂——燕樂中本來定有一類適合以齊言歌詞歌唱的曲調在。

考察齊言歌詞與曲調的關係，大約有兩種類型。一是「選詞以配樂」，⁷¹即選用當時或前代現成的詩作，不加改動地配入現成的曲調。像《河滿子》(按指齊言體)以「浮雲蔽白日」等古詩句為歌詞，⁷²像以王維《送元二使安西》歌入《渭城曲》，⁷³像唐人薛用弱《集異記》記載的「旗亭賭唱」中的入樂之詩，⁷⁴皆為此類。二是「因聲而作歌」，⁷⁵即現作齊言歌辭以配既有之曲調。李白的《清平調》、劉禹錫、白居易等的《竹枝詞》、《浪淘沙》、《楊柳枝》等皆為此類。這就是我們所看到的早期詞作中大量齊言之作的由來。

但是，燕樂之中雖有適合齊言的曲調，最能反映燕樂新聲奇變，最能吸引、打動人的卻不是它們，而是另一類律調繁複、靈活、曲折的曲拍。這類曲拍相應地適宜的，就是長短不齊的雜言歌詞。這樣，五代以後，長短句就由於配合這種曲拍的需要而急劇興盛起來。

不過，這並不意味著齊言體完全告退。仍有少部分曲調被宋及宋以後的詞家所一直使用。這些齊言之作既是配合燕樂，自當視為詞作，本無疑義。遺憾的是，隨著元明以來詞樂逐漸失傳，作為音樂文學的詞實際上蛻化成語言文學。作者與讀者既只能光講文辭，不究聲律，久之便對前代流傳下來的齊言歌詞作為「詞」的身分產生了疑惑。甚至陳廷焯這樣的詞學大家也贊同《陽關曲》、《瑞鷓鴣》等是七絕、七律的說法，並在編詞選本時一概拒之於門外。⁷⁶

70 參《敦煌曲初探》第五章「雜考與臆說·去蔽」，頁195。

71 元稹《樂府古題序》，《元稹集》卷二十三，北京：中華書局，1982年，頁254。

72 計有功《唐詩紀事》卷二云：「宮人沈翹翹者，歌《河滿子》，有『浮雲蔽白日』之句，其聲宛轉。」(上海：上海古籍出版社，1987年，「文宗」條，頁20)萬樹《詞律》卷二此調下據之謂：「是則詩句亦可歌作《何滿子》之音節。」(上海：上海古籍出版社，1984年，頁96)

73 《樂府詩集》卷八十《近代曲辭二》「渭城曲」條題解：「《渭城》一曰《陽關》，王維之所作也。本送人使安西詩，後遂被於歌。」(頁1139)任半塘《唐聲詩》下編第十三「渭城曲」條云：「王維當時乃作從詩，非作歌辭；始入歌辭，名《渭城曲》。出於何人，無考。」(上海：上海古籍出版社，1982年，頁418)

74 詳見薛用弱《集異記》「妓伶謳詩」條。《說郛》本，卷二十五，頁445。

75 《樂府詩集》卷九十《新樂府辭一》，頁1262。

76 詳見《白雨齋詞話》卷八，頁214。

後來人因為無法從聲律角度分辨詩詞，所以常常只得根據詞的傳統選本是否選入和作品前是否冠有曲牌名為取捨。這既可行又可取，因為畢竟思路尚在音樂一途。可是從實際情況看，很多人對齊言體的處置都存在問題。或因其為齊言而目之為詩，或因載於詩集而不收錄。⁷⁷

由上述可證：詞作為中國文學史上一種重要文體，雖然主要形式是長短句，同時也有一類齊言體存在。這類齊言詞作，由於在外部形式上與詩無別，在詞的聲律已亡的後代，對它們的體認頗為困難，它們的歸屬往往就成了一個很大的問題。許多齊言詞作無意間混編進了詩集，極為重要的一個原因也即在此。這樣，才出現了前面提到的那種現象：從很多人（而不僅是蘇軾）的詩集中，都能發現他們的詞作。

當然，若從全面考察，詞入詩集還有其他原因。一是詞的功用雖在配樂，文辭本身自可視作詩的一種。詩集主文，詩集的編纂者主觀上並不嚴拒詞體入，毋寧說詩集兼採詞作還是唐五代以來的一貫風尚。主聲之詞集不當入詩，主文之詩集可以入詞，這自是明白可通的道理。二是若就晚唐五代以前來看，詞入詩集，還由其時詞體未尊，尤其在文人天地未成氣候，作數無多，不堪單行，只能附載集中。這兩點可以為明明冠有詞牌的齊言以及一些不是齊言的長短句（如李白的《憶秦娥》、《菩薩蠻》等）為甚麼仍會進入詩集提供一個合理的解釋。另外還有一點可提的是，有些齊言之作本來的身份即是詩，只是後來才被譜入曲中，如王維的《送元二使安西》。這類作品出現在詩集中本來是理所當然的事。有些詞不僅見於詩集，而且另具詩題，也就是這個原因。

總而言之，詞見於詩集，情況頗複雜；但可以肯定的一點是，與詞和詩的風格相近沒有必然聯繫。就以前學數首見於詩集的蘇詞來說，如果說是風格相近所致，試問在三百餘首蘇詞中，是不是這幾首最與作者的詩風相近，最具「詩化」特徵？為甚麼偏是這幾首（也只有這幾首）編入詩集？《陽關曲》三首，詞牌具在，即便風格相近，編者亦不致不知其為詞作，為甚麼仍要納之於詩集中？《瑞鷓鴣》、《生查子》編在詩集，果真因為風格的原因，其詩題又從何而來呢？

詞見於詩集既與風格的相近無關，不用說，以此來「進一步證明蘇詞的詩化傾向」就是無稽之談了。換句話說，詞見於詩集這點同樣不足以成為判斷「以詩為詞」的標準。

「以詩為詞」是詞學史上十分著名的一個命題，曾引發過詞學界相當長期的爭論。這些爭論大都屬於不同詞學觀的交鋒，反映的是在不同詞學觀指導下，對其所作的或褒或貶的價值評價。而作為一個詞學批評的命題，它的理論內涵有哪些？隨時遷移，這些內涵有無

77 詳見《唐聲詩》上編《附存·聲詩集編餘札記》「學裁鑿」所駁諸條，頁631—641。

變化？有甚麼樣的變化？在運用這一命題進行褒貶評騭之前，如何確定這一命題的適用對象？或者說如何確認批評對象是否屬於這一命題的範圍？從哪些角度，以甚麼標準去判斷一個作家究竟是否「以詩為詞」？解答這些問題需要較為耐心與細心的尋繹。而這種尋繹，對於一個理論命題研究本身來說既是題中應有之義，同時也是恰當地運用這一命題去進行有效的文學批評活動的前提。出於這樣的理解，我在這篇文章中嘗試著這樣地去做。

版權為香港中文大學
中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印

版權為香港中文大學
中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印

版權為香港中文大學
中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印

版權為香港中文大學
中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印

On the Judgment Criteria of *Yi Shi Wei Ci* (Composing a *Ci* as Writing a *Shi*)

(A Summary)

Liu Shi

Yi shi wei ci 以詩為詞, or 'composing a *ci* as writing a *shi*', is a famed proposition in the history of poetics on *ci*. It has since caused much contention in the poetics field. It features the debates of various standpoints of poetics on *ci*, and reflects the commendatory or derogatory valuations on *ci* from different poetics. Scholars have not yet fully explored the following issues: what is the theoretical meaning of *yi shi wei ci* as a proposition of poetics on *ci*, whether or not its meaning has changed over different periods, how to ascertain the appropriate targets before using the the proposition for valuation, what perspective and criteria should be applied to judge a poet who practised such a craft? Such inquiries are imperative to elucidate the proposition, and are the prerequisite for its application in literary criticism. This article is an attempt to address these issues.

版權為香港中文大學
中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印

版權為香港中文大學
中國文化研究所所有
未經批准 不得翻印