

马茂元著

晚照楼论文集

夏承焘题签



晚照楼论文集

马茂元著

上海古籍出版社

晚照楼论文集

马茂元 著

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路 272 号)

新华书店上海发行所发行 上海新华印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 7.875 字数 192,000

1981 年 4 月第 1 版 1981 年 4 月第 1 次印刷

印数: 1—8,800

统一书号: 10186·243 定价: (六) 0.76 元

目 录

论《九歌》·····	1
关于《离骚》时代问题的商榷·····	19
从汉代关于屈原的论争到刘勰的《辨骚》·····	34
论《古诗十九首》·····	41
说《通变》·····	62
唐诗札丛·····	66
读两《唐书·文艺(苑)传》札记·····	86
论骆宾王及其在“四杰”中的地位 ——为重印《骆临海集笺注》作·····	114
论《戏为六绝句》·····	126
思飘云物动 律中鬼神惊 ——论杜甫和唐代的七言律诗·····	138
谈杜甫七言绝句的特色·····	154
李商隐和他的政治诗·····	162
玉谿生诗中的用典·····	177
从严羽的《沧浪诗话》到高棅的《唐诗品汇》·····	183
略谈明七子的文学思想与李、何的论争·····	190
王世贞的《艺苑卮言》·····	200
《董斋诗话》中论自然景物的描写·····	206
桐城派方、刘、姚三家文论评述·····	216
后记·····	243

论 《九 歌》

《九歌》是屈原依据楚国南部流传已久的一套民间祭神乐歌加工改写而创作出来的抒情短诗。它在文学史上，和屈原另一代表作《离骚》有着同样崇高的评价和巨大的影响，这是谁都承认的。可是两千年来，解说纷纭，真义转晦。兹就鄙见所及，略论如次：

—

“九歌”的名称，来源甚古，《离骚》、《天问》和《山海经》都曾提到它。《离骚》说，“奏《九歌》而舞《韶》”。《韶》，相传是帝舜的舞曲，《九歌》和《韶》并举，足见是远古的乐章。又，《离骚》的“启《九辩》与《九歌》”，《天问》的“启棘宾商，《九辩》《九歌》”，与《山海经》所云，“夏后开（即启）上三嫫（嫫）于天，得《九辩》与《九歌》以下”，完全相合。据解说，是启从上天偷来的。把天上的乐章偷下人间，本来是神话而非事实；但这一神话之所以产生，必然有其客观现实意义。我的看法，可能是由于下述两个原因：第一，《九歌》虽然起源于远古，但到了夏启的时候才流传开来。启晚年沉溺于音乐的嗜好，《离骚》说他“夏康娱以自纵”，今本《竹书纪年》说：“帝启十年，舞《九韶》于天穆之野。”（舞《九韶》时以《九歌》伴奏，所以《离骚》说“奏《九歌》而舞《韶》”）可见这种音乐舞蹈的场面，是大规模地、公开地举行的。这样，过去为一部份人欣赏的乐章舞曲，到了夏启时代才被一般人听到，看到。由于歌曲本身的美妙，于是一种惊奇和赞美的心情就产生了“此曲只应天上有”的想法，因而把它说成是从天上偷来。第二，古代的娱乐生活和宗教生活是结合而为一体的。夏启

公开举行大规模的歌舞也必然和隆重的祀典同时进行。《墨子·非乐篇》转述武观的话,说启“渝食于野,万舞翼翼,章闻于天,天用弗式。”一再提到“天”,可见与祭祀有关。《九歌》用于祭祀,而人间最高统治者所祭的神,主要的也必然是天上最高统治者的上帝,这就更增强了用于这种祀典的乐章的神秘性,因而一般人民把它说成从天上偷来,是非常自然的。

楚国民间流行的《九歌》是否为古《九歌》原调,无从征信;但它之所以袭用旧名,和上述两点应该有着密切的关联;首先,它也是祭祀的乐歌,而且所祀的神祇当中,也是以天上的尊神,在楚国人看来相当于上帝的“东皇太一”为主。就其性质和用途来说,与古《九歌》是有着直接的传统意义的。其次,《吕氏春秋·侈乐篇》说:“楚之衰也,作为巫音。”《九歌》既然是楚国民间流行的祭歌,当然用“巫音”来唱,这样就更显示出一种独特的地方情调。虽然现在不仅“巫音”,就连“楚声”也失传;可是《九歌》在韵律上婉转抑扬之美,是每一个读者都能体味到的。从这一意义来说,《九歌》之所以袭用旧名,与楚国人民对于自己地区所长期流行的乐歌的一种赞美与喜爱的情感的表现,是分不开的。

象《九歌》这一类型的祭神乐歌之流行于楚国,并非偶然,实质上它标志着南方的文化传统,是楚国人民宗教形式的一种巫风的具体表现。所谓巫风,是远古人神不分的意念的残余,指以女巫主持的祭祀降神的风气。《说文》:“巫,祝也。女能事无形(神)以舞降神者也。”那就是说,巫的职业是以歌舞娱神、降神,为人祈福的。巫风起源于远古,到了殷商时代,更大大兴盛起来。周人重农业,崇尚笃实,开国之后,周公制礼作乐,一切祭祀典礼,都有了明白的规定。他并不否认神的存在,可是人神之间的界线却划分得清楚明白。因而在周所直接统治的北方,巫风渐渐衰歇;但长江流域,甚至黄河南部地区则仍然盛行着这种带有神秘色彩的宗教生活。《汉书·地理志》说:“(陈)太姬妇人尊贵,好祭祀,用史巫,故其俗尚巫

鬼。”《诗·陈风·宛丘》：“坎其击鼓，宛丘之下。无冬无夏，值（持）其鹭羽（巫女跳舞时执在手中或戴在头上的饰物）。”又《东门之枌》：“东门之枌，宛丘之栩，子仲之子，婆娑（舞态）其下。”所写的虽然是恋爱生活，但却反映了当地流行的巫风。《汉书·地理志》又说：“（楚人）信巫鬼，重淫祀。”可见在南方是一直保存着殷商时代的巫风。不过这种风气的流行，在楚国也不是平衡的，接近中原的北部，随着经济的发展和文化的交流逐渐稀薄，而在沅、湘流域，由于地方闭塞，它所保存的古代巫风也就特别浓厚。巫以歌舞娱神，歌必然有辞，象《九歌》这样一套完整的歌辞就是在上述的社会生活基础上产生的。不难想象，当时楚国民间还有不少类似《九歌》这类的歌辞，可是这种流传在人民口头的文学，它的存在是依从于现实的宗教仪式，不一定有文字记录。我们今天所看到的《九歌》是由于屈原的加工改写才流传下来，否则很可能随着巫风的消失而失传了。

二

关于《九歌》的原来面目和屈原加工改写的创作过程，最早记载，见于王逸《楚辞章句》。他说：“《九歌》者，屈原之所作也。昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲。上陈事神之敬，下见己之冤结，托之以风谏。故其文意不同，章句杂错，而广异义焉。”后来朱熹在《楚辞集注》里也有相类似的一段说明，他说：“（上略）蛮荆陋俗，词既鄙俚，而其阴阳人鬼之间，又或不能无褻慢淫荒之杂。原既放逐，见而感之，故颇为更定其词，去其泰甚。而又因彼事神之心，以寄吾忠君爱国眷恋不忘之意。是以其言虽若不能无嫌于燕昵，而君子反有取焉。”把《九歌》原文结合王、朱两家的说法加以探索，不难就下列几个方面的问题得出初步结论：

第一，楚国民间原来流行的《九歌》的歌辞不是出自一般人民

之手,很可能由职业的巫女编造出来的。歌辞既然是用以娱神,娱神首先要取验于娱人;因而它的内容必然和人民的现实生活密切相联系着。所谓“其词鄙陋”,“其阴阳人鬼之间,又或不能无褻慢荒淫之杂”,那就是说,原来的歌辞是以性爱为其主要内容的。为什么祭神会涉及性爱问题呢?这是一个非常复杂的而又是极其真实的社会生活的意识形态。前面说过,楚国的地域僻在蛮夷,特别是它的南方仍然存留着浓厚的远古时期原始生活的意味。在原始生活里,宗教与性爱颇不易分,古时祭祀神祇时,正是男女发展爱情的机会,《诗·生民》载姜嫄出祀郊谋,当时就怀孕而生后稷(所谓“履帝武敏”当然是后来故神其说的一种托词),就是显著的例证。而神话传说中,神与神之间的关系,多少总杂有一些恋爱因素;同时,人与神的界线不严格,人神间的恋爱也数见不鲜。采入《诗·召南》最早的南方民歌《汉广》,就是以郑交甫追求汉水女神(江妃二女)的美妙神话为背景的(见刘向《列仙传》载《鲁诗》遗说)。江、汉之间尚且如此,处在更僻远的沅、湘流域则不问可知。而况当地所祭神祇,多半是不见祀典的“淫祀”,附丽于这种“淫祀”的神祇的身上,必然有更多的带有地方色彩的离奇怪诞、“褻慢荒淫”的神话。而这一地区的青年男女性爱生活也是极为公开而自由:因而《九歌》的原来面目以性爱为主要内容,其中涉及神与神、人与神的爱恋之情,从而扩大了人与人之间爱情的范畴,则是极其自然的。

第二,这样的歌词,在当地人民看来固然毫无褻渎神明之处,可是屈原究竟生长于楚国北方,出身贵族,同时又受到儒家思想的影响,所谓“更定其词,去其泰甚”,那就是说,在语言文字上他进行了艺术加工,汰去了他所认为过于“褻慢荒淫”的成分,把它表现得“雅驯”一些。但仍然是运用原来的题材,并没有变更其基本内容和特有情调。所以现存《九歌》的绝大部份,还是揉杂着许多悲欢离合的爱恋之情;而这,在当时都有着适应于其所祭祀的具体对象的非常贴切的神话故事作为背景。由于我国古代神话保存得不够

完整,我们现在读《九歌》,不是处处都能找到着落,但大致还是有线索可寻的(详后)。

第三,《九歌》虽然用于祭祀,但在屈原加工改写过程中是渗透着他的主观情感的。关于这一点,王氏所说本来不错,但他却认为“上陈事神之敬,下见己之冤结”,则未免拘泥。朱熹则更进一步说成“因彼事神之心,以寄吾忠君爱国眷恋不忘之意”,因而按照这一主观臆测,强相比附。胶柱鼓瑟,结果就弄得文义支离,窒碍难通了。其实《九歌》究竟是祭歌,有它实际的用途,它所描写的内容,会受到它原来题材的限制,不可能与作者身世有直接关联,和《离骚》、《九章》是不同体制的。《九歌》格调的绮丽清新,玲珑透彻,集中地提炼了民间抒情短歌的优美精神;但另一方面,也不能否认,在《九歌》的轻歌微吟中,却透露了一种似乎很微漠的而又是不可掩抑的深长的感伤情绪。它所抽绎出来的坚贞高洁,缠绵哀怨之思,正是屈原长期放逐中的现实心情的自然流露。正如王夫之所说:“举无叛弃本旨,阨及己冤。但其情贞者其言恻,其志菴者其音悲;则不期白其怀来。而依慕君父,怨排合离之意致,自溢出而莫圉。”(《楚辞通释》)这话是深得作者之用心的。我们试把“嫋嫋秋风”“萧萧落木”的季节情感,和“群芳芜秽”的现实悲哀,把“时不可兮骤得”“老冉冉兮既极”的心情,和“岁月不淹,春秋代序”的感慨,把《九歌》里描写失恋的苦痛,和《离骚》、《九章》各篇追求理想的怅惘彷徨,把《九歌》里对卫国英雄的热烈歌颂,和《离骚》、《九章》各篇对人民疾苦的深切关怀联系起来,以及相类似的环境形象的刻划,加以对照,则不难从精神实质上得到更进一步的体会;较之全部都把它说成比体,处处都认为意有所托,反而感到意味深长了。优美的文学作品,它所构成的形象必然包涵着极其复杂的内在因素。王氏所谓“文义不同,章次杂乱”,正是对这一问题简单的、机械的理解所得出必然的结论。

《九歌》是屈原晚年放逐在沅、湘流域的作品,以作品本身印证

王逸旧说，完全可信。王夫之因为《湘君》篇有“遵吾道兮洞庭”一句，断为怀王时代被谗见疏后作于汉北；郭沫若则认为是年轻得意时的作品；（见《屈原赋今译·后记》）先祖父通伯先生据《汉书·郊祀志》载谷永之言，说“楚怀王隆祭祀，事鬼神，欲以获福助，却秦军”，因而断《九歌》是屈原承怀王命而作（见《抱润轩文集》卷二《读九歌》及《屈赋微》本篇注）。细审文义，皆有未合。因为战国后期，巫风在汉北地区似乎不大可能还是这样的浓厚，也没有任何有关纪载可以作为旁证。假如《九歌》之作，是承怀王之命，为了向神明祈福来退却秦军，则祭祀的目的，必然成为歌辞所明确表现的主题；而且所祭的神祇，也必然和这一目的相适应，可是事实上却不是如此。至于《九歌》里并没有表现任何少年得意的心情，而只是隐隐约约地笼罩着一层从生活深处发散出来的忧愁幽思，感伤迟暮的气息，则读者不难通过反复讽味，从作品本身得到正确理解的。

三

千百年来巩固起来的人民对于自己地区所独有的深厚感情，交织着屈原在长期迁谪中眷怀故国的缠绵哀怨，构成了《九歌》思想上和艺术上高度统一的完整内容；而这一总的精神则是通过祭祀中各种不同的对象，采取各种不同的形式，错综曲折地把它表现出来的。

《九歌》十一篇，所祭的神祇共是十位。在这十篇歌辞里，正面描写祭祀的只有《东皇太一》、《东君》（据闻一多《楚辞校补》考订，篇次应该在《云中君》前）、《云中君》、《大司命》和《少司命》五篇。

东皇太一，据王逸说：“太一，星名，天之尊神。祠在楚东，以配东帝，故云东皇。”《汉书·郊祀志》也有相类似的记载。但照我看来，东皇太一就是楚人称上帝的别名。“皇”是最尊贵的神的通称，这里以指上帝，因为上帝是天神中最尊贵的神。“太一”，言神道的广博无边。正如《庄子·天地篇》所说的“主之以太一”。楚人以“太

一”称上帝，正如后来道家称天尊为“元始”一样，都是对某一问题所表现的抽象概念。天神本来无所不在，这里称之为“东皇”，则因为它的祠宇所在，是就楚而言楚的。至于楚人为什么要为上帝立祠于楚东，我想，可能是因为天从东方破晓的缘故。《九歌》中的神祇多用当地所习惯称谓的别名，除了《河伯》一篇而外，都是这样。

因为所祀的是最尊贵的天神，所以《东皇太一》在《九歌》里列为第一篇。天，是宇宙万物的主宰，人们的苦难和幸福都在它的运化之中；对它，谁都是有着崇高的敬意的。可是在另一方面，作为祭祀对象的天神来说，它却是至大无外的大自然的化身；和风、云、雷、电其他的一切自然神不同，在人们的头脑里是缺乏着明确而具体的认识的。本篇关于神的形象，没有作任何的描写，对于神的功德，也没有作正面歌颂；而只是极力描写祭祀场面，从环境气氛的渲染里，表达出敬神之心，娱神之意。这一切都围绕着一个中心问题，那就是祭神以祈福。神明能否赐福，在祭神者看来，首先决定于人的敬意是否能够娱神。篇首以“穆将愉兮上皇”统摄全文，篇末以“君欣欣兮乐康”作结。一呼一应，贯串着祭神时人们的精神活动，从而突出了主题。

在一切自然现象中，人民时刻感受到而一天不能离开的那就普照大地的阳光。因而人们对日神的崇拜和歌颂是最为热烈而具体的。《东君》是祭日神的歌辞，正明朗而集中地表现了这种意识。关于它的内容，可以从下述几个方面去理解：第一，《九歌》中除了《东皇太一》而外，关于祭祀场面的描写最热闹的就要算这篇，足见楚国民间祭日神的典礼是多么隆重！第二，尽管祀典是如此的隆重，场面是如此的热闹，但日神并未降临。开头和结尾写日神在太空中运行，中间插进一段祭祀歌舞场面的描绘，表现日神在俯瞰中愉悦之意。难道他不愿意歆享人们的祭祀吗？他明明说，“羌声色兮娱人，观者憺兮忘归”；连旁观的人都如此，则他自己的心情更不问可知。他之所以不能停留，是为了“撰轡高驰”，不息地运行在地

面上，放射光和热，使人们持续不断地生存着。第三，“东君”所塑造的日神的形象，就是太阳本身的形象。它从吐出光明到渐渐升起，从丽影当空到金乌西坠，始终在勤劳不息地运行着，给人以光明的、伟大的、具有永久意义的美感。凡此一切，都是紧紧地围绕着一个主题，对太阳的礼赞。

《云中君》是祀云神的歌辞。云和雨有着分不开的概念；在神话中，云神和雨师也是连结纠缠在一起的。本篇王逸注：“云神，丰隆也。或曰屏翳。”“丰隆”、“屏翳”，一神而异名。“丰隆”是云在天空堆集的一般形象，“屏翳”则是天雨前带有特征性的云的形象。因为天雨时，云在太空一定堆集得更厚，更阴暗，以致遮蔽了日光，所以郭璞《山海经·海外东经》注：“雨师，谓屏翳也。”在劳动生产过程中一刻不能离开的，除了阳光，那就是雨水。云行雨施，祀云也就是祀雨。人们对云神的深厚情感，是包涵着极其现实的生活意义的。《云中君》一开始写神的降临，接着歌颂神的德泽；而这“与日月齐光”的德泽，是遍及于九州四海的。“览冀州兮有余”，正说明神灵的普照。可是从另一方面来说，由于祭者对神的依恋又产生了一种矛盾心情。先祖父曰：“云日之神，九州所共有，非楚所能私。故神既降而去，犹思之太息，恐神颺之不答，而祷祀之无灵也。”（见《屈赋微》本篇注文）这种细微曲折细致的心理刻画，正表现了人们由于热爱自己的生活所产生的对于大自然的深厚情感。

《大司命》和《少司命》所祀的是寿命之神。大司命总管人类的生死，所以称之为大；少司命则专司儿童的命运，所以称之为少。旧说，这两位神祇是天上两颗星宿，不妥。衡诸初民崇拜自然的意识，人的寿命问题和天上的星是不可能联系在一起的。

《大司命》所表现的正是人们对生命问题的一种看法。人生无常，死亡随时在威胁着。天下之大，同样是人而寿夭不齐，这似乎是一个不可理解的问题；司命之神就是在这样一个不可理解意念中产生的。但人们是热爱生活的，为了永命延年，就不得不带着

虔诚而迫切的心情向神祈福。司命之神列入楚国民间祭祀，正是这种普遍的社会意识的反映。可是祈祷永年，仅仅是人们的主观愿望；祈祷的效果，究竟是征验无凭。《大司命》所塑造的神的艺术形象，正是冷酷、严肃和神秘的化身，它深刻地说明人们在寿命问题上一种矛盾的、无可奈何的心理状态。最后以“人命有当”、“若今无亏”作结，足见人们对待生活态度仍然是乐观而现实的。

关于《少司命》的内容，应该从两个方面去理解：开头六句和结尾四句遥相呼应，包举全篇，是对少司命正面的礼赞。说她时时为了人们的子嗣问题而“愁苦”。她严守住她的岗位，“抚彗星”，“竦长剑”，来保护儿童，从而取得人民的崇敬。这正反映了人民对新一代的热爱与关怀，用意非常明确。中间几节描写人神爱恋之情，从诗歌的主题来看，是骈枝；就诗歌的结构言，是插曲。这两方面的内容，不可混为一谈；但也不能把它们割裂开来，因为构成少司命这一美丽女神温柔而又勇敢、洒脱而又缠绵的光辉形象，正是这两方面内容的结合。

《九歌》中祭祀的神祇，它们在人民心目中所形成的概念不是某种自然现象就是某种社会人事问题的反映。其中往往有着一些有关的神话传说作为它们的具体内容，这就使得祭神的歌辞不仅仅停留在单纯的称颂和祈祷上面；《九歌》之所以不同于一般的祭歌，正在于此。《大司命》篇虽然说来说去都是有关人的寿命问题，但“折疏麻”、“结桂枝”的语气，多少涵有一些人神恋爱的因素。《少司命》中间几节，更显然是一首缠绵宛转绝妙的情歌。作者这样处理题材，不难想像，也是有着当时在民间广泛流传的而且是与主题有关的神话故事作为背景的。但限于现存的历史文献资料，无从作出十分具体的确切不移的说明；可是它的精神实质仍然可以体会。

大司命是一位严肃的男神，少司命是一位温柔的少女。在丰富而动人的描写里，虽然涉及爱情问题，但始终没有离开司命神这一基本特征。郭沫若强调本篇的恋歌部分，忽略了前后两节的正

面礼赞，因而把少司命说成司恋爱的处女神。但司恋爱的女神怎么能称之为少司命，而且与总管人类寿命的大司命对举并列呢？这是值得商榷的。至于把《大司命》通篇都译成大司命追求云中君的语气，也觉不妥（均见《屈原赋今译》译文和注文）。这类出于悬想的新奇的看法之所以产生，只是由于作品本身所依据作为背景的神话故事已经失传，而说者又不肯阙疑的缘故。

以上五位神祇，和人民的现实生活有着比较直接的关联，但这决不是概括人们精神世界的全部面貌。《九歌》里更为复杂而广阔的思想内容，更为丰富多彩而具有特征性的地方情调和艺术风格，则表现在《湘君》《湘夫人》等篇里。

湘君和湘夫人是楚国境内所专有的最大的河流湘水之神。这一神祇，最初也和天上的云日之神一样，只不过是初民崇拜自然的一种意识形态的表现。后来由于人事上的联系，以及有关的古代传说渐渐充实了它的内容，这样，神不但和人一样有了配偶，而且渗透了神与神之间悲欢离合的故事因素。湘神是湘水的化身，到《九歌》产生时代，古代的帝舜和他的妃子娥皇、女英又分化而成为湘水男神和女神；这样人民意念中所产生的神就更具体地附丽于历史传说中的人物，神的形象更为丰富，它所表现的人民现实生活情感也就更为广阔而亲切了。综合《礼记·檀弓》、《史记·秦本纪》、刘向《列女传》、张华《博物志》一些有关资料的记载，当时舜的南征，没有和二妃同行，后来二妃追踪到了洞庭湖滨，听到舜死于苍梧的消息，于是南望痛哭，自投湘水而死。当地人民把她们埋葬起来，立祠祭祀，当作湘水的女神。李白诗：“帝子泣兮绿云间，随风波兮去不还。痛哭兮，远望见苍梧之深山。”（《远别离》）韩愈文：“二妃行迷，泪踪染林。山哀浦思，鸟兽叫音。”（《祭河南张员外》）这一生离死别的故事，具有永久动人的悲剧意义；而洞庭湖中烟水微茫，竹林幽翳的自然景象，又适应于这一故事的悲剧气氛；同时，舜死葬于苍梧，又是湘水的发源地。于是在人民普遍纪念、普遍流传的基

础上,构成这一故事情节的两方面主要人物,就使得原来的抽象的神的概念逐渐凝成两个具体的形象,体现了故事的完整内容。这样,不但二妃成为湘水的女神,而且帝舜也成为湘水的男神了。

《湘君》和《湘夫人》虽然各自成篇,但合起来则是一个整体,所表现的是一个共同的主题。文章结构大体相同,都是写相思的苦痛,而在语气上则是针锋相对的。综合其内容,有下列两个方面:

第一,二妃的故事虽然只是远古时期的传说。但就仅仅从故事的简单的轮廓来看,这种死生契阔,会合无缘的悲哀,正如李白《远别离》所说的“苍梧山崩湘水绝,竹上之泪乃可灭”,是绵绵而无尽期的。这就突出地构成了这两篇的共同主题,以及适应于表现这样主题的独特形式。两篇的描写,始终以候人不来为线索,尽管在彷徨怅惘中表现出深长的怨望,但坚贞不渝的爱情,则彼此是一致的。这样就从两个方面完整地体现了这一悲剧故事的精神实质。关于湘君和湘夫人的形象,两篇都没有作正面描写,而是通过对方心理活动的刻划和环境气氛的渲染,给予人们以完满而鲜明的真实感觉。温庭筠词:“照花前后镜,花面交相映。”(《菩萨蛮》)用来说明这两篇的表现手法,我认为是最妥当不过的。

第二,民间神话传说,是《九歌》取材无尽的泉源;而人民的思想情感,则是《九歌》创作唯一的生命。象这篇所叙述的二妃的故事,在人民所经历的悲欢离合的现实生活中是有着普遍意义的。这就使得人民历史的和现实的思想情感揉合在一起,从而更丰富了故事的内容,扩大和加深了它的表现力和感染力。了解这点,我们就会进一步理解屈原在加工改写时处理题材的态度:他没有离开故事的本身,但同时没有把他的描写粘滞和局限于故事背景上面;而是高度地概括了人民真诚淳朴的情操,按照这一原则来塑造作品的形象的。篇中所写的是生离死别的心情,不可避免地笼罩着一层忧伤郁抑的悲剧气氛,可是就在这忧伤郁抑的气氛里却渗透着一种爱恋与追求的狂热,充沛地显示出一种生命的活力。从这可

以看出在苦难的黑暗现实世界里，人民是怎样向往于美好和光明，怎样对待自己的未来和理想；而作者当时的思想情感和人民不期然而然的共鸣之处，从而在原有基础上提高了民间的文学形式，也就不烦词费了。

在《九歌》所祭祀的神祇中，也有黄河之神河伯。

我国北方的农业生产主要是依靠黄河系统的河流的灌溉；但同时古代历来的水患，也都是黄河的泛滥成灾。初民不能克服自然，只得托之宗教祈祷。河神的为祟，就是在这样现实的生活意义上产生；也就是在这样意识中，黄河的祀典一天天地隆重而普遍起来的。“楚人信巫而好祠”，春秋时代，民间即已望祭河神。到了战国，楚国国境已有一部分北抵河岸，当然对黄河的祭祀更加盛行起来。可是联系到实际生活来看，黄河究竟在楚国的边缘，特别是长江以南沅、湘流域的楚国人民，黄河对他们更不发生任何直接影响。他们之祀黄河，正是当地流行的“淫祀”之风的具体表现，并无实际意义和目的，既不可能有任何称颂，也无所用其祈祷，于是作为祭神歌辞的具体内容，却集中于河伯的恋爱生活。

《河伯》一篇，全部是爱情生活的描写，这并非偶然，也是有着长期流传的神话故事作为背景的。《天问》云：“帝降夷羿，革孽夏民。胡射夫河伯而妻彼雒（洛）嫫？”“雒嫫”，即神话中的洛水女神宓妃，照《天问》所说，原系河伯的妻室，她是一位美丽而放荡的女神。王逸注云：“羿又梦与雒水神宓妃交接也。”《离骚》说她“夕归次于穷石兮，朝濯发乎洧盘。保厥美以骄傲兮，日康娱以淫游。”穷石是后羿所居之地，这里当然就是指她和后羿相恋的故事；而后羿之所以“射夫河伯”，则是为了“妻彼雒（洛）嫫”。河伯被羿射了以后，还有这样一场余波。王逸注引传（古书的通称）曰：“河伯化为白龙，游于水旁，羿见射之，眇其左目。河伯上诉天帝曰：‘为我杀羿！’天帝曰：‘尔何故见射？’河伯曰：‘我时化为白龙出游。’天帝曰：‘使汝深守神灵，羿何从得犯汝？今为虫兽，当为人所射，固其宜也。羿何罪欤？’”

把上述这些片段记录综合起来，互相印证，不难找出其因果关系。足见河伯一开始在神话里出现，就是一位恋爱纠葛中的人物；不但如此，所有关于河伯的神话和祭祀，都是围绕着这个问题，沿着这条线索向前发展的。《史记·滑稽列传》载河伯娶妇事，当魏文侯时代，是战国初期，可是当地人民说，这种风气，“所从来久矣”。又，《史记·六国年表》也说秦灵公八年“初以君主妻河”，足见这种风气不但由来已久，而且相当普遍。祭神是为了取悦于神；取悦于神的方式很多，而必用妇女作为祭品，那就是说，要想取悦于黄河之神，就必须从爱情生活上去满足他，足见历来普遍流传的关于河伯的恋爱故事是如何的丰富！这些丰富的民间传说，正好成为南楚地区用于“淫祀”的祭歌的内容。屈原“更定其词，去其泰甚”，在文艺加工的过程中，櫟括成为本篇；它所描绘的一切，都是有着本事作为背景的。

例如，关于河伯的形象，说他“驾两龙兮骖螭”，从表面看来，似乎只是水神的一般描写；可是假如把它和《山海经·海内北经》所说的，“冰（冯）夷人面，乘两龙”互相印证，就会觉得这里的描写更富于特征性了。又如，《少司命》篇“与女沐兮咸池，晞女发兮阳之阿。望美人兮未来，临风悦兮浩歌”四句，我以为是本篇脱简之文，应该插入“冲风起兮水横波”的后面，篇章结构以及语言和音节，无一不合。假如这种看法是不错的话，则“咸池”两句所叙述的正是《离骚》里的“朝濯发乎洧盘”，也必然是指宓妃的。宓妃和河伯的关系既如上述，则本篇的“女”和“美人”是指谁的问题，也就不难迎刃而解了。郭沫若认为本篇是歌咏河神追求洛神的故事，完全正确。它正反映了南楚地区青年男女自由恋爱生活中活泼愉快的一面。不过寻绎全文，也并不能使每句都找到根源，这是因为限于现有资料的缘故。《九歌》中象这一类的情况还很多，但并不妨碍我们的理解和欣赏。

《山鬼》一篇也是以神话为题材的有关爱情的描写。顾天成《九