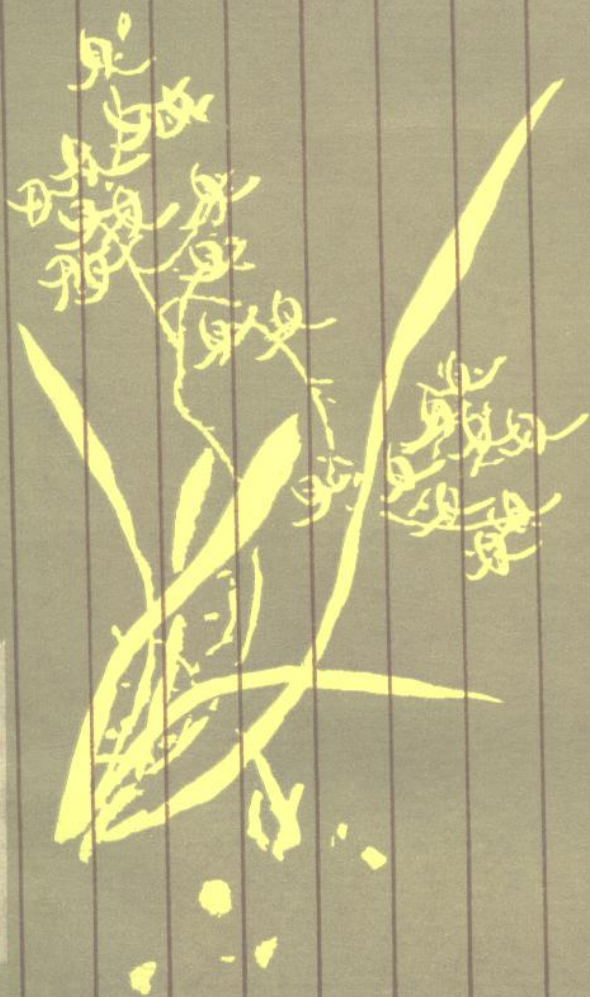


第 5 輯

中國古典文學論叢



中国古典文学论丛 (第五辑)

ZHONGGUO GUDIAN WENXUE LUNCONG

人民文学出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

字数 259,000 开本 850×1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $10\frac{13}{16}$

1987年9月北京第1版 1987年9月北京第1次印刷

印数 0,001—3,250

书号 10019·4149 定价 2.25 元

目 录

· 作家作品研究 ·

系统方法与《九歌》分析	金开诚 (5)
评曹孟德诗	陈贻斌 (17)
山林隐逸与山水诗的兴起	曹道衡 (69)
论魏晋南北朝志怪小说和佛教的关系	曲 沐 (89)
用典雅切 对仗工巧	杨 柳 (111)
苏轼的风格论	程千帆 莫砺锋 (125)
评苏黄争名说	曾枣庄 (140)
论周邦彦词	叶嘉莹 (156)
论《水浒传》在典型形象塑造上的历史性突破	周中明 (190)
蒲松龄与孙蕙	袁世硕 (211)
南社女诗人徐自华诗词简论	郭延礼 (229)

· 古典文艺理论研究 ·

论王充的文艺思想	张少康 (248)
严羽论汉魏六朝诗	穆克宏 (267)
《沧浪诗话》“兴趣”辨识	蓝华增 (290)
谢榛生平及其《四溟诗话》述评	陈志明 (309)
清代小说批评家毛声山、毛宗岗的生平及	

文学活动.....陆联星 (324)

• 学 术 动 态 •

敦煌变文讨论综述高国藩 (333)

• 新 书 简 介 •

《骈文史论》(124) 《唐文选》(210)

中国古典文学论丛

第五辑

人民文学出版社
古典文学编辑室编

人民文学出版社

一九八七年·北京

中国古典文学论丛 (第五辑)

ZHONGGUO GUDIAN WENXUE LUNCONG

人民文学出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

字数 259,000 开本 850×1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $10\frac{13}{16}$

1987年9月北京第1版 1987年9月北京第1次印刷

印数 0,001—3,250

书号 10019·4149 定价 2.25 元

目 录

· 作家作品研究 ·

系统方法与《九歌》分析	金开诚 (5)
评曹孟德诗	陈貽斌 (17)
山林隐逸与山水诗的兴起	曹道衡 (69)
论魏晋南北朝志怪小说和佛教的关系	曲 沐 (89)
用典雅切 对仗工巧	杨 柳 (111)
苏轼的风格论	程千帆 莫砺锋 (125)
评苏黄争名说	曾枣庄 (140)
论周邦彦词	叶嘉莹 (156)
论《水浒传》在典型形象塑造上的历史性突破	周中明 (190)
蒲松龄与孙蕙	袁世硕 (211)
南社女诗人徐自华诗词简论	郭延礼 (229)

· 古典文艺理论研究 ·

论王充的文艺思想	张少康 (248)
严羽论汉魏六朝诗	穆克宏 (267)
《沧浪诗话》“兴趣”辨识	蓝华增 (290)
谢榛生平及其《四溟诗话》述评	陈志明 (309)
清代小说批评家毛声山、毛宗岗的生平及	

文学活动.....陆联星 (324)

• 学 术 动 态 •

敦煌变文讨论综述高国藩 (333)

• 新 书 简 介 •

《骈文史论》(124) 《唐文选》(210)

系统方法与《九歌》分析

金开诚

我对系统论、信息论、控制论学习甚浅。在初步的学习和应用中，深深感到它们所包含的科学精神与方法，对文学、历史等社会科学的研究也很有启发意义和实际用处（当然不能生硬照搬，而要结合研究对象的实际，合理吸取其有用的因素）。关于这个问题，我在拙作《系统论与文史研究》中已经略有所述^①；本文则拟提供一个实例，即怎样试用系统方法于《九歌》的分析。

运用系统论于任何研究，都必须把研究对象视为一个“控制系统”，而任何可以控制的系统都必然既有封闭性，又有开放性。正因为有封闭性，所以才可以控制，也可以开放（假如没有封闭性，也就无所谓开放了）。但在确定封闭性的前提下，又必须充分强调开放性，这才可能广泛接收原发信息与反馈信息，以改进“控制系统”，发展“控制系统”。

现在具体说到《九歌》，它原是古代楚国的一套祭歌（不象《九章》那样是汉人撮辑而成），所以也是一个封闭的系统。既然是封闭系统，它的内部各部分必然具有“有序性”，即各个部分既有联系，又可区分，从而构成一种有机联系着的程序与系列，成为一个整体。因此我们的研究首先就是要确定它在各个层次上的“有序性”。现在先从第一层次上看（也就是从最宏观的角度上看），今本《九歌》也是有系列的，它的程序是：

东皇太一、云中君、湘君、湘夫人、大司命、少司命、东君、河伯、山鬼、国殇、礼魂。

为什么形成这个序列？我们得不到任何信息。因此只能设想各种原因，来为这个序列寻找理由；然而无论用什么理由来解释，也不能得到较为“优化”的答案（更不用说“最佳方案”了）。于是，就只能暂时假定目前这个序列是错乱的，它根本就不是《九歌》这个系统所原有的、合理的序列。因此又必须根据有关的信息重新确定它的序列。

那么，究竟有哪些信息可资利用呢？就外部的信息而言，最早而较有价值的要算明代汪瑗所提出的《礼魂》是“前十篇之乱辞”的说法（见《楚辞集解》）；这个说法又被明末清初的王夫之修改为“送神之曲”（见《楚辞通释》）。汪瑗的说法显然是因为《离骚》等篇有“乱辞”所以才提出来的，王夫之的说法则很可能受到后世的道场、法事的启发，这些道场、法事最后都有“送神”的环节。所以，汪瑗、王夫之的说法都出于一种模拟的思考，而模拟正是系统论中的重要方法之一（模拟法早在系统论之前已经是人类的思维和行为方法之一，系统论只是加以吸取和发展而已）。虽然如此，确定《礼魂》为“送神之曲”，还需要从《九歌》内部找出根据。这根据很容易找到，因为《礼魂》的第一句就是“成礼兮会鼓”，“成礼”二字所提供的信息再明白不过了；又《礼魂》的末二句说“春兰兮秋菊，长无绝兮终古”，也可以作为辅助的说明。但是，汪王二说也有缺陷，即他们认为前十篇表演完毕都要加上《礼魂》，这就正如清代蒋驥所驳，前“十章中迎送各具，何烦更为蛇足”（见《山带阁注楚辞·余论》）；但蒋氏认为《礼魂》是祭祀“有礼法之士，如先贤之类”（同上《礼魂》注），却又是臆说。综上汪王蒋三说及《礼魂》的内部信息，可知《礼魂》乃是前十篇表演完毕之后所演奏的终礼之曲。因此《礼魂》在

《九歌》序列中必属于最后一篇。这一事实的意义不仅仅在于确定《礼魂》本身的次序，更在于由此可以确定《九歌》是一套完整的祭歌，正因为如此，所以它才专门有一个“终礼之曲”。

《礼魂》的问题解决了，其它十篇怎么办？根据各种有关的信息来看，较优的方案是按照它们的祭祀对象来分类和排列。因为奴隶社会和封建社会都有严格的等级制，反映到祭祀活动上，神鬼的尊卑次序更是错乱不得。但这仅仅是推理。《周礼·春官宗伯》说“大宗伯之职，掌建邦之天神、人鬼、地示（祗）之礼”；又《尚书·舜典》说到“三礼”，孔颖达疏谓指“天神、人鬼、地祗之礼”，皆明以祭祀对象的身分为分类标准，可为一定的佐证；但二书所记又未必可信为先秦旧典，更不一定符合楚国的祭典。所以还要另以其它信息为根据。今本《九歌》第一篇是《东皇太一》，而最后一篇专祀之曲是《国殇》。这作为排列次序的根据自然是不充分的，但它透露的信息却是明确的，即“东皇太一”因为是天神中最高贵的（据《史记·封禅书》），所以在第一篇；而《国殇》虽是祭祀为国捐躯的将士，却因为是人鬼，所以在最后。凡是古书的错简，一头一尾是比较不容易错的，这有一定程度的规律性。根据《东皇太一》和《国殇》的序列，可以大致确定《九歌》各篇的次序本来应是按照祭祀对象的身分地位排列的，所以可分为天神、地祗、人鬼三类。这三类前人也已说过，但他们所说到此为止，并未根据这个分类去探寻更多的结论。我们现在作出这个分类，则只是系统解决《九歌》问题的一个环节，它同以后的一系列结论都是相辅相成的。在任何有效的“控制系统”中，局部和整体之间存在着深刻的辩证关系；天神、地祗、人鬼的分类与序列，虽然到这里为止主要仍是一种假设，但借助这个假设所作出的结论又将反过来证成这个假设（说详下文）。所以任何“控制系统”总是充分显示了结构的作用和力量。

《九歌》的第一层次的系列，暂时就说到这里。

为了解决第二层次的序列问题，应该抓住祭祀天神的五篇来做分析；而在“天神五曲”中，我又选择了《少司命》作为模式。建立这个模式的目的（系统方法最讲目的性，任何“控制系统”的设置与任何信息的吸收都是为了达到特定的目的），则是为了解决“天神五曲”中的对唱问题。任何人读《九歌》都会感到其中有些篇是对唱曲，但这仅是模糊的感觉；必须准确划清对唱的段落，才能确定《九歌》各篇的内部序列（亦即第二层次的序列）。而选择《少司命》为模式，则不仅便于划清对唱的段落，而且有多方面的意义。现将分段的结果简列如下：

（1）〔群巫合唱的迎神词〕秋兰兮麝芜，罗生兮堂下。绿叶兮素华，芳菲菲兮袭予。夫人自有兮美子，荪何以兮愁苦？

（2）〔主巫独唱的临坛词〕秋兰兮青青，绿叶兮紫茎。满堂兮美人，忽独与余兮目成。入不言兮出不辞，乘回风兮载云旗。悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知。

（3）〔群巫合唱的问词〕荷衣兮蕙带，倏而来兮忽而逝。夕宿兮帝郊，君谁须兮云之际？

（4）〔主巫独唱的答词〕与女游兮九河，冲风至兮水扬波。（按此二句说者一致定为衍文，当删。）与女沐兮咸池，晞女发兮阳之阿。望美人兮未来，临风恍兮浩歌。

（5）〔群巫合唱的送神词〕孔盖兮翠旌，登九天兮抚彗星。竦长剑兮拥幼艾，荪独宜兮为民正。

划清《少司命》的对唱段落，认识它的内部序列，当然首先要靠文义的分析（说详拙作《〈九歌·少司命〉的解释与欣赏》②）；但仅靠文义分析又是不够的，还要找到显著的外在标志，这标志就是字句的重复与呼应。而在《少司命》中，这样的标志是清晰的，共有五处：

一，第一段开头讲“秋兰兮麝芜，罗生兮堂下。绿叶兮素华，芳菲菲兮袭予”；而第二段一开头又说“秋兰兮青青，绿叶兮紫茎”。这

种重复说明此二段必出于对唱双方之口：第一段是群巫描述祭坛布置，第二段是饰为少司命神的主巫临坛所见；再结合文义，就把这两段分开了。（要知道在今本原文中它们是连在一起的，新的序列是根据信息的分析建立的。）

二，第二段末尾“入不言兮出不辞”四句，充分说明少司命离开了；但第三段却又说“倏而来兮忽而逝”，这是一种呼应。另外少司命自言与祭堂的关系，用的是“入”和“出”二字；而群巫讲少司命与祭堂的关系，用的是“来”和“逝”二字。这清楚表明前者是少司命来作客的口气，后者则是一直呆在祭堂之上的群巫之言。根据这些信息分析，第二段与第三段便清清楚楚分出来了。

三，第三段末尾群巫问“君谁须兮云之际”，而第四段一开头少司命答道：“与女（汝）沐兮咸池。”双方的问答呼应何等紧密（当然这里也运用了前人提供的可靠信息，删去了“与女游兮九河”二句，但即使不删，也是少司命的答词）。这样就把三、四两段分清楚了。

四，第四段讲“望美人兮未来”，正与第二段“满堂兮美人”一致，“美人”是少司命对群巫所代表的人间女友的固定称呼。可知二段与四段必出于同一人之口，此人就是主巫所饰的少司命。这就又一次确证前面已定的序列（即一、二、三、四段的划分）并无差错。

五，根据以上四段的轮唱规律，第五段应为群巫的送神、颂神之词已无疑义；而其末句“荪独宜兮为民正”所提供的信息尤为明确，这显然是群巫对少司命的歌颂，而且结合第一段“荪何以兮愁苦”句来看，可见“荪”是群巫对少司命的固定称呼；因此一段、五段必为群巫之词，而这又有助于佐证二、三、四段的划分。

以上就是通过对《少司命》这个模式的分析，找到了《九歌》中的对唱法则。正面运用模式所提供的经验，就可以确定《云中君》、

《大司命》、《东君》各篇的对唱序列。当然，模拟之法不意味着照搬，在运用模式的经验时，还要充分考虑各篇的具体对唱安排，那是多有变化而各不相同的；特别是《东皇太一》一篇，因为主巫出场而不唱，所以尤为特殊。（对于这几篇的分析论证，已详拙作《〈九歌〉的体制与读法》^③，这里不再重复。）

《少司命》模式所提供的经验，还可以作相反的运用，这样就可以看出祭祀地祇、人鬼的五篇（《湘君》、《湘夫人》、《河伯》、《山鬼》、《国殇》）都是神鬼（当然以主巫为代表）的独唱词；其中《河伯》有两个神（河伯与其情人）的对唱，而这与“天神五曲”中主巫与群巫的对唱是显然有别的。^④综观祭祀地祇、人鬼的五篇，再也不见群巫出现的痕迹。这就可见祭祀天神与祭祀地祇、人鬼是有不同的体制与规格的；从而又一次证明上文在最宏观的层次上把《九歌》各篇分为祭祀天神、地祇、人鬼三类是无可置疑的。

《少司命》的模式经验及其正反运用，所解决的问题，还不仅仅是确定了《九歌》各篇的内部序列，它同时还有助于解决《九歌》研究中的两个重大问题。

第一，《九歌》“天神五曲”中出现对唱，已经充分证明它不是诗人屈原个人的抒情诗。《楚辞》研究者公认屈原是《九歌》的加工者，我个人认为这种加工还是相当巨大的；既然如此，《九歌》中当然有屈原的主观因素的表现；但这表现乃是思想、性格、情感、意趣的自然流露，而不是屈原有意识要借《九歌》来表现自己的经历与遭遇、怨愤与企求。《九歌》有歌舞剧的因素或萌芽，不妨就以戏剧来做比喻。戏剧的演出涉及四方面的人：一、演出的主办人；二、编剧；三、演员；四、演员所扮的角色。（此外还有观众，因与论述无关，姑置勿论。）那么在《九歌》这组祭祀乐神之歌的演出中，谁是主办人呢？这还不能考定。有人说《九歌》是民间祭歌，那么主办人当是民间的三老四少；有人说《九歌》是楚王朝所用的祭歌（笔者

相信此说),则主办人当是楚王朝的统治者。但无论何人主办,他们都没有直接参与《九歌》的演出,这却是明白无误的。前人在《九歌》注释中往往拉进身分不明的所谓“主祭者”,即是指《九歌》仪式的主办人,而主办人实际是并不出现于仪式的进程的。其次,谁是《九歌》的“编剧”呢?最初的作者当是很早时候的巫师,但既经屈原加工,所以他就是重要的作者之一;在后世的戏剧演出中,作者登台表演的情况是并不少见的;但《九歌》的情况决非如此,屈原并没有参与演出。前人在注释中动不动便讲屈原如何如何,是完全错误的。再其次,谁是《九歌》的“演员”呢?古今研究者一致认为是专司祭祀之事的巫师。这一点当然无可怀疑;但从《九歌》的对唱曲中又可看出,巫师还应分为主巫与群巫。例如在模式《少司命》中,饰为少司命神的是主巫,而“满堂美人”则是群巫(群巫的存在,在《东皇太一》、《东君》、《礼魂》等篇中也清晰可见)。至于在祭祀地祇、人鬼的独唱曲中,则只有饰为神鬼的主巫在那里表演,不再有群巫起迎神、送神、颂神、乐神的作用。这显然表现了不同的祭祀规格。最后,“演员”扮的是什么“角色”?这情况也很明显,主巫所“扮”的就是受祭的神鬼(准确的说法应该是主巫假托神鬼附体,即所谓“降神”);而群巫所代表的则是世人(其中即包括祭祀仪式的主办人),他(她)们代表世人向神鬼表示颂祷和祝愿。

分清以上四者的关系,对读通《九歌》是极为必要的,读通之后才谈得上思想的理解与艺术的欣赏。而恰恰在这个问题上,旧注的失误是极为严重的,因此长期影响了对《九歌》的阅读与欣赏。试以最早的东汉王逸注为例,注者在《九歌》的总序中说,《九歌》是“上陈事神之敬,下见己之冤结,托之以风谏”。这几句话就都很糊涂。“上陈事神之敬”,是谁在那里敬神呢?照王逸的意思,是屈原在敬神,那么作为《九歌》作者的屈原岂不又成了祭祀活动的主

办人了？整个祭祀仪式岂不成了屈原个人之事了？至于说“下见己之冤结，托之以风谏”，那就更加说不通了，无论是民间或朝廷所办的祭祀活动，岂能让某一个人在那里鸣冤叫屈？讽劝君上的意思又岂能见于祭祀仪式的法曲？由此可见，王逸对《九歌》的体制与用途是完全弄错了；既然如此，他就不可能得到《九歌》的正确读法。试以《湘君》篇的注释为例。《湘君》、《湘夫人》二篇，本是一对配偶神分别歌唱他们两处离居而要求相聚的忧思（所以会“两处离居”，是因为湘神之歌受到虞舜与娥皇、女英神话的制约），都由巫者托为有神附体，饰演歌唱。王逸注《湘君》首句“君不行兮夷犹”，说“君，谓湘君也”，这是很对的。可是到了“沛吾乘兮桂舟”一句，却说“吾，屈原自谓也”。实则《湘君》全篇均为湘夫人思念与寻求湘君之词，篇中主体始终是巫者所“扮”的湘夫人；“沛吾乘兮桂舟”的“吾”，也是湘夫人自指，这里根本没有屈原什么事。再往下“女嬃媛兮为余太息”一句，本是说湘夫人的侍女因为湘夫人见不着湘君而为她叹息。（湘夫人的侍女不属于代表世人的群巫之列，她乃是在降神中随湘夫人一道“降”下来的。）而王逸却说“女谓女嬃，屈原姊也”，这就又把屈原的姊姊拉来“演出”。到了“隐思君兮陬侧”一句，王逸又说“君，谓怀王也”，这真是满“台”大乱，再也不成其为祭祀仪式了。这就是不了解《九歌》本身是个封闭系统，而把全不相干的信息随便输入而导致混乱的一个显例。当然王逸是古人，对他不应苛求；但问题在于这种因不明《九歌》体制而乱读的情况至今仍不无影响，所以不可不加以澄清。《少司命》模式虽为祭祀天神之曲，但在表现人、神、巫的关系上却是清晰的，完全可以用来通读祭祀地祇、人鬼诸曲。

第二，《九歌》中的许多篇，看起来都有男女情爱之词，前人的解释又极为混乱，有神与人相爱、神与巫相爱之类的说法，还经常牵扯到屈原。现在通过《少司命》这个模式，这个问题就得到了合

理为解决。《少司命》在“天神五曲”中是最多“谈情说爱”之词的，但那是谁与谁“谈情说爱”呢？根据系统论、控制论的方法，就要选择最佳方案来解决，而可供选择的方案只有四个，即男神与女巫相爱，女神与男巫相爱，男神与男巫相爱，女神与女巫相爱。根据内外各种信息来判断，只有第四方案是最佳的；因为“满堂美人”是女性，而少司命又被考证为女神。其它方案都有不可讲通或庸俗别扭之处。前人之所以发生误解，关键是因为看错了“目成”一词的意义；而所以会看错，又是因为弄乱了《少司命》篇的内部序列，把第二段误认为群巫之词（说详拙作《〈九歌·少司命〉的解释与欣赏》^⑤）。所以《少司命》中的情爱，乃是掌管人类子嗣与儿童命运的少司命女神与群巫所代表的人世妇女的友爱。把这一模式经验用于其它祭祀天神的乐曲，即可发现《云中君》、《东君》、《大司命》诸篇中所写的情思原来都是天神与世人之间的友爱（当然在形式上也通过主巫与群巫来表现），而并不是什么男女的爱情。至于《东皇太一》则更为严肃，连友爱之情也未敢表现；主巫饰为太一是出现于祭坛的，但一言未发；群巫则代表世人给以颂祷，这种表演方式正符合东皇太一的至高无上的身分。

再把《少司命》的模式经验做一种相反的运用，则又可发现在祭祀地祇的四篇中，无一例外都有谈情说爱的内容；但那是地祇与地祇之间的爱情，即湘君与湘夫人相爱，河伯与其女伴相爱，山鬼与其男友相爱；巫者则是表现这种相爱的“演员”，而根本谈不上什么神与巫之爱、神与人之爱，更与屈原毫无关系。至于在祭祀地祇的篇章中描写他们的爱情生活，则是正与其身分相称的（后世祭祀地祇的乐歌也大都有此类内容，几成定例），因此可谓得体恰当。“天神之曲”与“地祇之曲”在有无爱情内容这一点上的区别，又一次证明了它们之间的不同体制与规格。同时对爱情内容的正确解释（即地祇与地祇相爱，而与巫者、世人、屈原均不相干），尤可澄清