

黃士吉 著

古剝九歌今歸



古剧九歌今绎

黄士吉 著

延边大学出版社

责任编辑：全华民

封面设计：勤 学

题 签：张震泽

古 剧 九 歌 今 绎
黄 士 吉 著

延 边 大 学 出 版 社 出 版

（吉林省延边大学院内）

辽宁大学印刷厂印刷

开本：787×1092毫米1/32 印张： 7.2 插页：1

字数： 15 千字 印数：1-2,000

1988年12月第一版

1988年12月第1次印刷

ISBN 7-5634-0041-9/I·12 .

定价：2.20 元

古剧九歌今绎序

楚辞《九歌》，号为难解，自东汉王逸作《楚辞章句》，其《九歌叙》云：“《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。”盖谓屈原就俗词作《九歌》，既存其敬神之意，复参以冤苦愤郁之情，因此兴而寓讽谏，遂致内容错杂，猝不易解。故王氏《章句》，已往往含混勉强，不能明通；而是后千百年来，训诂家辈出，各穷智力，自立新解，但又人有异同，迄无定论焉。

按《九歌》之不得通解，问题固然不少，而其中之若干人称代词，实为问题之关键。如《湘君》、《湘夫人》之“君”、“夫君”、“帝子”、“公子”之类，究指何人？一篇之中“余”、“吾”同出，究系何人自谓？文句主省略，不知何人所谓？此等皆关系全文，然而通之本文而不顺，考之神话而不得，遂成一大固结。往者先师闻一多先生研究戏曲，专志楚辞，始创古剧之说，作《九歌古歌舞剧愚解》，以为《九歌》是古歌舞剧唱词，其中有独唱，有对唱，亦有旁唱，于是若干人称代词，各得其位，宜若涣然冰释，独辟蹊径，发前人所未发，故人多勉之。

黄士吉，余之弟子也，研究生毕业后，留意于戏曲之研

究，遂及我国戏曲起源问题。于《九歌》殷闻先生古剧之说，而以为未尽善也，积数年之力，作《古剧九歌今绎》一书，持以视余。

余观其书，乃续闻先生之余绪，在占有大量资料基础上，更作细微之分疏。取《九歌》十一篇，每篇分四项述论之：

一曰“简论”所以考释原文；

二曰“今译”，所以语译原文，而编以戏曲形式；

三曰“注释”，所以训释词语；

四曰“今读”，则录原文，正其错简，依“古剧”唱式排出先后次序。

四项互有联系，互相补充，但综而观之，“简论”实与“注释”为表里，“今译”实与“今读”为表里，谓之两大部分可也。

“简论”部分，研析《九歌》，疏通异训，引证繁富，时出独见，故十一篇“简论”，似可视为一部“九歌考论”，具有一定的学术研究价值。

“今译”部分，译《九歌》为今语，改编为歌剧形式，其中有布景，有脚色，有出场入场，似若早期歌舞剧如此者，则未免有疑义焉。

据史料记载，我国戏剧始于唐参军戏。参军戏有脚色苍鹅二人，共演滑稽问答。《文献通考·乐考·参军戏条》引《乐府杂录》述弄参军之戏，自后汉和帝时馆陶令石季龙有姪犯始。石季龙犯姪，和帝惜其才，特免其罪，每遇宴乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄辱之。至唐，此戏盛行，始有名角李仙鹤，曹叔度、刘泉水、范博康等出。然而严格言之，参军

戏尚与现代意义的戏剧有甚大距离。若上追秦，则仅有优伶、优孟之徒，善为滑稽说笑而已。至于乐舞，则古已有之矣，《周礼》设有乐舞之官，全部《诗经》即乐舞之歌词。然其乐舞多行之于典礼，有规定之程序，并非再现人物，表演故事。楚剧虽不可知，然比照上下，则可知仅为雏形而已。

虽然，若从另一方面言之，当今文艺界常有取文献材料，驰骋想象，演绎情节，杂以新巧，而为话剧或歌舞剧者。郭沫若先生启其端，当前电影电视推其流，发展壮大，方兴未艾。则士吉之为“九歌今译”，从历史角度观之、文艺创作角度观之，亦未可厚非。不但不可抹杀，反更见其想象力之丰富、再创造能力之强、以及用力之勤也。

初，士吉以此书示余，请余作序。余谓著书无定制，文无定型，年老荒眊，漫书所见，以与士吉商，并求读者正，即以为序文，不亦可乎！

七十七岁叟张震泽

一九八八年八月十日书

论古代歌舞剧《九歌》

（代前言）

屈原在世界文化史上的崇高地位，已为举世所公认，一九五三年世界和平理事会推举屈原为“世界四大文化名人”之一。屈原与楚辞的研究也为中外所瞩目，但遗憾的是，关于《楚辞·九歌》的体裁问题，至今仍众说纷纭，国内几种九歌今译本都把它当抒情体诗歌，学术界有的说它是对唱体诗歌，也有说是诗剧、古歌舞剧，更有的说它是“我国戏剧史上仅存的一部最古老最完整的歌舞剧”。拙书对此问题做进一步探讨，就教于海内专家。

一

清代蒋骥在总结研究楚辞的经验时说：“权时势以论其书，融全书以定其篇，审全篇以推其节次句字之义。”蒋骥这一主张是科学的。探讨《九歌》的社会内容和思想意义应该这样，就是研究《九歌》体裁这个属于艺术形式方面的问题，也应这样做。

所谓“权时势”，就是指把研究对象放在一定历史范围内来研究，如果抽空了具体的时代社会背景或特定的环境来架空立论，恐怕关于《九歌》体裁这个问题也是很难解决

的。因此，我们首先从《楚辞·九歌》与神话的九歌的渊源关系、《楚辞·九歌》产生的社会背景和特定环境、《楚辞·九歌》在汉代的流传三个方面来探讨《九歌》的体裁问题。

九歌，天帝乐名，传说是夏后启登天偷到人间来的。《山海经·大荒西经》曰：“有人珥两青蛇，乘两龙。名曰夏后开。开上三嫫于天，得《九辨》与《九歌》以下。”这里的“开”即启，汉人避景帝（刘启）讳改。我们把这神话传说中的九歌，姑且称之为神话的九歌。

神话的九歌，实为夏启时的盛乐，并非天乐，而是启曾用此乐以享天帝，便以为天乐了。闻一多在《什么是九歌》中说：“启享天神，本是启请客。传说把启请客弄成启被请，于是乃有启上天作客的故事。”这样，“请客既变为作客，享天所用的乐便变为天上的乐，而奏乐享客也就变为作客偷乐了。”这大概因嫫、宾古字通，“开上三嫫于天”的“嫫”与《天问》“启棘宾商（帝）”的“宾”同。而“宾”字，本有请客与作客二义，故传说出现了这种错乱。但这个资料告诉我们，神话的九歌至少在夏启时代（公元前2095年～前2085年）就产生了。

但是神话的九歌决非启从天上偷来的。它起源于劳动，是原始歌舞的发展。

我国的原始歌舞当出现在旧石器的晚期，距今已有数万年历史。人类幼年时期的思维，缺乏抽象概括的能力，当需要某种情绪时，必须借助语言、动作、声响这些直觉印象的互相配合，才能较清楚完整地表达出来。因此，原始歌舞是诗乐舞三位一体的。《吕氏春秋·古乐》曰：“昔葛天氏

之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙”。这是说当时舞者头上装饰着羽毛，手里挥舞着牛尾巴，一边引吭高歌，一边用双足踢踏跳跃。“投足”，即三位民歌作者用足尖踏地打拍子，其节奏是比较欢快的。而启时的神话九歌大概也是诗乐舞结合在一起的，并非只是乐曲。其歌情、舞意可能是“颇为猥褻”的，以至“启因九歌而亡国”（闻一多《什么是九歌》语）。这神话的九歌当不会有较完整的情节，而是借助语言、动作、声响这些直觉印象的配合，即诗乐舞统而为一来表达情感的歌舞。

战国时代屈原的《九歌》虽然不能说它是虞夏九歌的遗声，但是它与夏启时代神话的九歌当是有渊源关系的，二者目的都在娱神娱人，但与神话九歌相比，屈原的《九歌》已面目全非，不仅内容发生了变化，形式也迥然不同，不过习惯上仍称“九歌”而已。

屈原的《楚辞·九歌》产生在战国时代的楚国。当时楚国和秦国都是强国，楚悼王时任用吴起实行变法，成效显著，但因摧抑封君大臣特权，吴起被肢解。至怀王时，楚便由强转弱，屈原在这时登上楚国政治舞台。苏秦在《战国策·楚策》中明确指出：“纵合则楚王，横成则秦帝”，“楚强则秦弱，楚弱则秦强”，这说明楚国是很强大的，经济文化方面都很先进。它最先使用铁器。战国时诸子百家中楚国人才也最多。道家如老子、名家公孙龙、兵家孙子、法家展子，农家许行，纵横家先辈鬼谷子都是楚人，儒家荀子也长期居住楚国，接受楚国文化的影响。楚国乐舞也很有名，震动中外的楚曾侯乙墓出土文物（一九七八年湖北省随县出土）中有一百二十四件古乐器，还有一套全是青铜铸造的六

十四个编钟和楚惠王送给曾侯乙的一个鎛钟。两千多年前出现这样高水平的乐器，这是世界其它国家所找不到的。《九歌》中用于祭祀歌舞的乐器也很多，有钟、鼓、琴、瑟、萧、竽、篪等，其歌舞更是美妙动人、丰富多彩，有独唱、对唱、合唱，有独舞、对舞、合舞，又有一巫唱而众巫合等形式。这说明楚国民间的歌舞传统是很深厚的。楚人信鬼好祠，巫风甚盛，而祠必歌舞。经济文化先进、民间歌舞传统深厚的楚国产生《九歌》歌舞剧这种体裁是完全可能的，这就是我们“权时势以论其书”而得出的一个重要结论。

《九歌》是屈原的代表作品之一。而“二湘”则是《九歌》中写得最好的篇章，其所塑造的娥皇女英悲剧形象更是感人至深的。二妃寻夫无着，自投湘水，殉情而死的悲剧引起了当时人们普遍的哀悼和纪念，并立祠祭祀。尽管秦始皇在湘山祠避风浪时命刑徒将古祠烧毁，但人民心目中的湘夫人形象是任何人所抹杀不了的。到了汉代，二妃女娥的形象更以其新的姿态从民间走上了宫庭百戏的舞台，成为“总会仙唱”的一个重要内容。

东汉时代科学家、文学家张衡的《西京赋》形象描绘了汉代百戏的盛况。

华嶽峨峨，冈峦参差。神木灵草，朱实离离。总会仙唱，戏豹舞羆；白虎鼓瑟；苍龙吹箎；女娥坐而长歌，声清畅而蜷蛇；洪涯立而指麾、被毛羽之襪褕。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘。后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷，磬砾激而增响。磅礴象乎天威。

张衡在这里形象记录了汉代宫庭歌舞表演艺术盛况。“总会仙唱”，主要表演的是两个故事传说：“女娥坐而长

歌”、“洪涯立而指麾”。这两个戏，一个是爱情，戏一个是神仙戏，包含大量的神话成份，戏剧性是很强的。女娥、洪涯分别为两戏的主要角色。

关于“女娥”，有两种说法，一说认为是指韩娥，一说认为指娥皇女英。

谭正璧在《曲海蠡测》中认为女娥“是指‘古之善歌者’、‘余音绕梁，三日不绝’的韩国的女儿韩娥。”韩娥，传说为中国古代著名的歌唱家，其歌声清脆嘹亮，婉转悠扬。据晋人张华的《博物志》载：一次，韩娥经过齐国，路费用完了，便在齐国都城（即山东临淄；一说在秦国都城咸阳）演唱筹款，轰动全城。可是旅店老板对韩娥很不礼貌，韩娥忍不住放声大哭。哭声悲愤凄楚，附近居民都被感动得流下眼泪，一连三天人们都难过得吃不下饭。后来韩娥在群众的要求下，又演唱一次，听众兴高采烈。两三天后，韩娥那婉转动听的歌声，还仿佛在屋梁间飘荡。传说中韩娥善歌，百戏的女娥亦“坐而长歌”，谭正璧可能因此断言女娥即韩娥。唐·李善《文选》注云“女娥，娥皇女英也”，李善认为唱家扮演的是娥皇女英，这样表演的当是民间传说的帝舜与二妃的爱情悲剧故事。

究竟女娥是指韩娥，还是指娥皇女英呢？为了弄清这个问题，我们先探讨一下，张衡同时提到的另一个戏里的男角洪涯这个人物。

据《云谷杂记》补编卷二载：“洪崖先生有二：其一，三皇时伶伦得仙者，号‘洪崖’”、“其一，唐有张氍，亦号洪崖先生。”按汉·百戏中的“洪涯”当与唐时的张氍无关，应为三皇时伶伦得仙者为是。据《古今小说·张古老种

瓜娶文女》载：

姑射真人掌雪之神。又有雪之精。是一匹白骡子，身上抖下一根毛，下一丈雪。却有个神仙是洪崖先生管着。用葫芦儿盛着白骡子。赴罢紫府真人会，饮得酒醉。把葫芦塞得不牢，走了白骡子。却在番人界里退毛。洪崖先生因走了白骡子，下了一阵大雪。

这篇小说保存了洪崖先生的神话传说，它说洪崖先生管的那个雪精——白骡子，身上抖下一根毛，便下一丈雪。汉时张衡《西京赋》中亦有洪涯所指麾的雪飞戏，“度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏”。据此，汉代百戏中的洪涯表演的即是神话中的洪崖故事。

传说洪涯为三皇时伎人，后为掌管雪精白骡子的掌雪之神；女娥即传说中五帝时人，即帝舜的妃子，后成为湘水女神。可见，这两个戏中的主角都是传说中的三皇五帝时人，洪涯为男主角，娥皇女英为女主角，一为雪神，一为水神；一是神仙戏，一是爱情戏，都来源于远古神话传说，一是戏剧性很强的神仙戏，一为哀艳动人的爱情戏。从其乐队及背景布置上看，这两个戏都具有浓郁瑰丽的神异色彩。这里有高耸的华山、常青的松柏，灵草的果实赤红低垂，眩人眼目，又有模拟云起雪飞、转石成雷之类逼真的效果，这些华丽的排场当然是根据剧情的需要安排的，这种奇丽的背景安排显然与谭正璧说的那个韩娥恐怕是风马牛不相及的。因此，女娥是否韩娥，只要详细分析一下张衡这段描写，便可清楚了。当然，张衡在作此赋时不免有些夸饰，而透过这华丽的排场，我们似可推断出那神奇故事的某些情节，亦可看出它们仍保留着民间歌舞的某些传统。

我们知道，“汉高祖统一中国后很重视楚文化。高祖喜欢江南，很重视自己的民族传统，因而把许多楚文化传统继承下来了”，“中国文学史自从有了楚辞，特别是到了汉代，得到汉高祖的提倡，整个中国文学都楚化了”（姜亮夫《楚辞今绎讲录》第26～27页）。可以推断，张衡《西京赋》中的“女娥”歌舞，表演的决不是韩国韩娥的故事，而是根据楚国屈原的“二湘”发展而成的。所不同的是，屈原的“二湘”是比较朴实的民间歌舞剧，而百戏中的“女娥”戏则是排场华丽的宫廷演出罢了。

张衡的这段记载告诉我们，屈原塑造的娥皇女英形象最晚在东汉时便已从民间祭祀歌舞表演走上了舞台，成为“百戏”的一个重要角色。这就是我们“权时势以论其书”而得出的又一个结论。

综上所述，我们从历史角度探讨了《楚辞·九歌》产生的历史渊源、社会背景、特定环境以及后代的流传情况，可以说歌舞剧《九歌》产生在战国时代的楚国不是偶然的，是适应当时社会发展和群众需要的。

二

《楚辞·九歌》既然是文学作品，就应该主要从文学角度，从《九歌》作品本身所提供的东西进行研究，即不仅要“权时势”，更要“融全书”，这样得出的关于《九歌》体裁问题的结论才是最可靠的。

屈原的《九歌》同以前文艺形式的不同之处就在于《九歌》的主要篇章，既有故事情节又有角色扮演。

屈原以卓越的天才把古代民间神话传说中的奇妙幻想引

进到自己的创作中，从而使这民间“其词鄙陋”的“歌舞之乐”有了比较完整的情节，这是一般歌舞所望尘莫及的。《九歌》的主要篇章“二湘”、“两司命”、《山鬼》的情节是非常感人的，其想象力的丰富，浪漫气息的浓厚，辞藻的瑰丽，鲜明突出的性格，异彩纷呈的意境，都无不令人感到一片新奇，真是美不胜收，妙不可言。

特别值得注意的是《九歌》的巫决非一般演唱者。洪兴祖《楚辞补注》说：“古者巫以降神”，朱熹《楚辞集注》也说：“神降而托于巫”，“盖身则巫而心则神也”。这两位学问家的解释是正确的。即《九歌》中的巫，一般一个扮神，一个扮主祭者。男神由男巫扮，迎神主祭者当为女巫；女神由女巫扮，则由男巫主祭迎神。演唱者巫根据情节需要来摹拟其中人物的姿态动作，表达其思想感情。显然，这种歌舞有人神恋爱的意味。这里的巫，便是我国戏剧文学中扮演人物的开始。可见，这既不同于上述那种“歌八闋”的歌舞，更有别于神话的九歌。这就是说，这种由巫扮演角色、表演故事用来娱神娱人的《九歌》已不是表现艺术了，而是再现艺术，是由九歌、韶乐、辩舞等构成的综合艺术，成为名符其实的歌舞剧文学作品。

郭沫若在《屈原的思想和艺术》中说：屈原“在文学史上成就了一大革命”。我们认为，这革命不仅表现在郭沫若指出的是“以活鲜鲜的新文学来代替古板的贵族文学”，更表现在屈原致力于“新文学”创作过程中创造出崭新的文学体裁——古歌舞剧《九歌》。

但《九歌》究竟是否古歌舞剧文学作品，至今仍众说纷纭。

宋代大学问家朱熹曾在《楚辞辩证》中慨叹《九歌》中“宾主彼我之词，最为难辨”，接着又说：“旧说往往乱之，故文意多不属，今颇已正之矣”。朱熹指出了“难辨”，却没有进一步探讨“难辨”的原因，便以为自己“颇已正之矣，”恐怕未免言过其实。刘永济的《屈赋通笺·〈九歌〉宾主词异同表》把王逸、朱熹、戴震、王夫之、林云铭、吴汝纶六家的说法列在一起，各家对宾主词的解释歧义纷纭，实为文学史上所罕见。这恐怕主要由于《九歌》的体裁问题未解决所致。

最早主张《九歌》为歌舞剧的，是近代大学者、为民主运动献出生命的闻一多。他在“被难的前三个月更动手将《九歌》编成现代的歌舞短剧”，尽管在对唱、合唱、独唱，角色出场等安排方面尚有许多地方值得商榷，但其拓荒之功绩则是不可磨灭的。关于《九歌》体裁问题，近年来又引起学术界的重视。一九七八年《社会科学战线》创刊号、第二期连载孙常叙的文章，孙文认为《九歌》“是我国戏剧史上仅存的一部最古老最完整的歌舞剧”，并对《九歌》的“各场戏”进行了艰苦的统一调度，遗憾的是至今未得窥其全豹。最近，有的研究者著文认为《九歌》不是古剧，也不是独唱体诗歌，而是对唱体民歌（林河：《试论楚辞与南方民族的民歌》1984年《文艺研究》第一期）。而笔者所见的国内各家九歌今译却不理采这种争论，依然按独唱体诗歌来翻译《九歌》，对于《九歌》体裁这个反反复复、争论不休的问题，确有深入探讨之必要。

《九歌》确实与古诗一样不分段，也未标明谁唱谁接唱，亦未注明独唱、对唱还是合唱，这就很容易造成《九

歌》是独唱体诗歌的错觉。而历代的封建学者，又热衷于把《九歌》中的人神恋爱往“忠君爱国”的框框中去套，竭力在《九歌》中找什么合乎“圣人之道”的微言大义，认为戏剧这东西是属于下里巴人的，是不登大雅之堂的，“忠君爱国”的屈原怎能写这种东西呢！但是由于《九歌》一些篇章角色繁多，于是宋代朱熹便感到“宾主彼我之词，最为难辨”了。而封建思想束缚了他的头脑，使他不仅对《九歌》内容不可能做出完全正确的解释，就是对《九歌》体裁这个形式方面的问题也不可能作进一步探讨。

读过《九歌》的人，便发现不仅其宾主之词变化难辨，而且每篇又经常换韵。于是有的研究者认为这是“形式活泼”“变化无穷”。但只要仔细阅读，便发现出场人物越多，其宾主之词便越乱，换韵次数也越多。一般说来，每换一个人唱，便换一个韵。用何韵脚当然是由每篇内容来决定的，也与作品不同性格、不同精神面貌的人物有关。因此，韵脚变换与人物出场是有密切关系的，这就为我们确定唱词由哪个角色唱提供了依据。而一旦恢复了《九歌》的古剧目目时，朱熹提出的“宾主彼我之词”，也就不难辨之了。拙书中《九歌今读》关于古音叶韵部分，主要根据程嘉哲《九歌新译》和谭介甫《屈赋新编》有关部分稍作改动，录之以供参考，并谨在这里向这两位专家深致谢意。

三

关于《九歌》的“节次句字之义”方面，这里着重谈谈“兮”字音读及其作用的问题。

《九歌》的“节次句字之义”并非“权时势”、“融全

书”、“审全篇”就能完全推断出来的。诸如字句错误、字形繁省、句读颠倒、错简脱句之类，更是歧义纷纭，资料繁琐纠缠，真是如入烟海，有时不免临于歧路亡羊的苦境。拙文每遇此处，以全篇是否血脉贯通为标准择善而从。不敢苟驳前师，亦不立异以取宠，当然有时不免刊落旧说，别竖新义，详见各篇简论，兹不赘述。

关于“兮”字的音读，清代著名学者孔广森在《诗声类·阴声歌类》末附云：“兮，《唐韵》在十二齐，古音未有确证。然《秦誓》‘断断猗’，《大学》引作‘断断兮’，似‘兮’、‘猗’音义相同。猗古读阿，则‘兮’字亦当读阿”。又，马王堆三号汉墓出土的《老子甲、乙本》上，凡今本用“兮”之处，都写作阿。据此，“兮”应读“阿”音，是无庸置疑的。

郭沫若非常赞赏孔的发明，他在《屈原研究》中补充说：“兮字在古时北方的文字中，每每用‘乎’来代替，‘乎’字最古的发音应该是‘哈’，感叹词的‘乌乎’也就是‘啊哈’。乌是鴉的古字，是由鴉叫的声音得来”。据此，“兮”同“乎”，“乎”古音应是“哈”，则“兮”又应读作“哈”。

“兮”，唐韵中还在十二齐，亦可读为音xí，沅湘间“楚辞体”民歌中的“兮”字仍读xí音。苗族民歌有“想鱼不到我的手啊兮嘞”，可证。通道侗族《九歌》中的《挽短》曲，有时“兮”作语助词，有时又用“呀”、“嗟”等作语助词（详见林河《试论楚辞与南方民族的民歌》、《文艺研究》，1984年第1期）。现代汉语中助词啊、呵，常因前面字音不同而发生变音，可用呵、哇、哪等不同的字来表示惊叹