

注释

程嘉哲 注释

九歌新注

责任编辑：蔡行端
封面题字：刘云泉
封面设计：邹小工

九 歌 新 注

四川人民出版社出版

(成都盐道街三号)

四川省新华书店发行

四川新华印刷厂印刷

开本787×1092毫米 1/36 印张4 插页2 字数72千

1982年5月第一版

1982年5月第一次印刷

印数：1—32,300册

书号：10118·512

定价：0.36 元

目 录

一树永不凋谢的奇花（代序）	1
东皇太一	18
云中君	26
湘君	33
湘夫人	44
大司命	55
少司命	65
东君	75
河伯	84
山鬼	94
国殇	102
礼魂	109
九歌 异文校订 古音叶韵表	113

一树永不凋谢的奇花

(代序)

“一个人不能再变成儿童，否则就显得稚气了。但是儿童的天真不使他感到愉快吗？他自己不该在一个更高的阶梯上，把自己的真实再现出来吗？每一个时代，他固有的性格不是在儿童的天性中纯真地复活着吗？为什么历史上的人类童年时代，在它发展得最完美的地方，不该作为永不复返的阶段而显示魅力呢？”这是马克思在其《政治经济学批判·导言》中谈论希腊艺术时说的话。我们民族的童年时代，也有自己发展得最完美的地方，至今还以其永不复返的青春向我们显示魅力——我这里指的，就是《楚辞·九歌》。

《楚辞·九歌》共十一篇，是一组非常优美的祭祀诗。所祭的有天神，有人鬼，有疫病，有水妖，

蕴藏着丰富的神话和传说。诗句隽美，格调清新，是我国古代文学宝库中一树永不凋谢的奇花。

关于《楚辞·九歌》的来源，历代学者争论不休。有人说是“屈原之所作也”；有人说是楚国旧有的民歌，屈原“更定其词”；有人说是“虞夏九歌之遗音”；另有些妄人则说它是汉淮南王刘安的伪作。其实在先秦典籍中，所有提到《九歌》的，都毫无例外地把它说成是夏歌。如：

《左传》文公七年：“《夏书》曰：‘戒用之休，董用之威，劝之以九歌，使勿坏。九功之德皆可歌也，谓之九歌’”。

《山海经·大荒西经》：“夏后开（启）上三嫫于天，得九辩、九歌以下”。

《离骚》：“启九辩与九歌兮，夏康娱以自纵”。又：“奏九歌而舞韶兮，聊假日以愉乐”。

《天问》：“启棘宾商，九辩、九歌”。

《左传》作者所征引的古《夏书》虽未必可信。《山海经》说九歌是夏后启从天上得来的，也只是神话。然而《离骚》、《天问》是博闻强识的屈原所作，它提供的材料应是值得注意的。屈原明确告诉我们：九歌是一种用韶乐伴奏，并以辩（拊）

舞配合表演的乐歌。韶乐是夏代的音乐，辩舞一说是帝喾传下来的古代舞蹈（见《吕氏春秋》）。据《山海经》推测，则当是夏舞。与夏舞、夏乐有血肉相连的九歌，自然是夏歌无疑了。

研究史前社会作出了伟大贡献的摩尔根，曾经把开化民族的祭神歌舞称作是他们“特殊的财产”。他以美洲土著为例说：“每一个部落都有十种至三十种舞蹈，每一种都有它固有的名称、乐歌、乐器、步调、舞者的姿势和服装”。这些部落的祭礼，多在特定的广场上举行。人们围着火堆唱着、跳着、表演着神的故事。我国旧史上所说的“夏代”，包括从氏族社会到奴隶社会的漫长的过渡，正好处在开化时期。古语中的“九”是很多的意思，九歌本义就是很多的歌。顾名思义，古九歌本是夏代祭歌的总名，篇数决不限于现存的十来篇。这些祭歌虽然出自无名的祭师之手，但由于具有很高的艺术价值，不愧是夏文化的精华。后来夏人建立的政权机构虽被商汤推翻，它们却仍在对后世起着重大的影响。

楚人自称颛顼后裔，他们是否真正属于诸夏的一支，史学界尚有不同的看法。但楚人的祖先曾定居在黄河的中下游，却是事实。春秋时代人们还把河南滑县地方叫作“楚丘”，便是一个证明。楚人是在商、周两大民族崛起所造成的压力下逐渐南移的。他们在迁徙中把古九歌带到南方，作为“巫音”

保存在民间祭祀中。东汉学者王逸说：“昔楚国南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祀。其祀必作歌舞以乐诸神。”这个“歌”就是楚国化了的古九歌。

古九歌虽然诞生于夏代，但它们决非是所谓夏后启一个时期的作品，这从现在所见到的各篇的内容还可以看得出来。如《东君》诗里歌颂的太阳神，其形象还是一个狩猎部落的英雄射手。《云中君》一诗所流露的大早望云霓的感情，则只有农业发展到一定程度才会有的。这些祭诗在继承这部分文化的楚人手中，又有进一步的发展与丰富。如《湘君》、《湘夫人》篇幅最长，写楚国南部的风光也最具体，最细致。

楚国诗人屈原从若干古九歌中，精选出一部份加以润色，就成了传世的《楚辞·九歌》。屈原着手进行这样一项整理工作，大概是在他做楚怀王左徒的时候。这不仅因为诗的文笔充满了青春气息，与屈原晚年作品风格不同，而且还因为十一篇中包括诗人早年所创作的《国殇》。

《国殇》祭祀的是秦、楚交战中死难的楚军战士。根据“出不入兮往不返”等句分析，当写于公元前312年的丹阳之战后。在那次战役中，楚军全军覆没，死者达八万人。作为合纵盟主的楚怀王，遭到这样一次惨败是不会甘心的。因此必然要举行隆重的祭典来追悼死者，藉以安抚生人，图谋再战。在楚怀王的文

学侍从中，屈原是第一枝笔杆子，又是反秦派。委托他来写这首祭祀诗，是再合适不过的人选了。这位杰出的青年诗人果然大显才华，写出了他平生第一首不朽之作。这首诗和他同一时期整理的十篇祭歌，被汉人一并蒐辑在楚辞总集里，就凑成了十一篇。

我们断言屈原整理古九歌是在他写《国殇》的同一时期，一则因为各篇的笔调差不多，粗略地看来浑然是一个整体；二则屈原早年能写出《国殇》这样灿烂的诗篇，在很大程度上当是得益于对古九歌的学习与摹仿。因此不难设想他也象其他许多伟大的作家一样，是以整理古代民间文学作为自己最早的创作实践的。马其昶据《汉书·郊祀志》“楚怀王隆祭祀，事鬼神，欲以获福助，却秦军”的话，说《楚辞·九歌》是屈原怀王时期的作品，这种推测是合乎逻辑的。

过去认为《九歌》是屈原的创作的学者们，没有理解诗中所描写的某些社会风俗，远比屈原生活的年代古老得多。如《少司命》中反映的“倏而来兮忽而逝”的两性关系，早已随着社会的发展在逐步消亡中。如果没有民间保留的古老的郊媒礼，在这种典礼中有“虞夏九歌之遗音”可作整理的蓝本，屈原是不能单凭其想象而臆造得出来的。黄河涨水时，“流澌纷兮将来下”的可怕景象，是中原人民才有的生活经验。把《河伯》这样一首诗断为“南

郢之邑”诗人的创作，也无论如何讲不通。

近世有些一反汉儒说法的学者，只承认《九歌》是民间的古祭歌，不承认屈原有整理的功绩也是不对的。因为这些诗精炼的程度，已经远不是民歌朴直的本来风貌了。民歌是“成之众手”的，它们各篇的风格和水平一定参差不齐。而现在我们所见到的《楚辞·九歌》，虽然每篇各有艺术特色，但格调划一，显然是经过大手笔统一润色过的。十一篇中《国殇》既肯定是屈原的作品，其余各篇的整理者便不问可知了。

至于一些受廖季平和胡适影响的人，总想否定屈原的存在。他们本末倒置，看到《九歌》中有“烂昭昭兮未央”的句子，便说詠的是汉未央宫，看到《东皇太一》的篇名，便附会到汉武帝甘泉宫里画的太一图象……诸如这类生拉硬扯的胡说，是不值一驳的，这里就不谈它了。

二

《九歌》的文字并不艰涩。可是从来注《楚辞》的人，却没有完全弄懂过。这只要看他们的注释本总是受到后世抱怨，就可以得到证实。例如王逸受到朱熹的抱怨，说他不知道是“如何读书”的，以至连“文义之晓然者，乃直如此乖戾”。而朱熹自己呢？

也没有作出令人满意的注解。林云铭又抱怨他“既辟前注之非，而不自知其谬尤甚。真不可解！”究竟是什么东西在阻碍着人们对《九歌》的理解，而使之如此难以捉摸的呢？我们认为其中的原因很多，就最主要的说来，有下面两个方面：

第一，问题出在前人认识事物的思想方法上。他们抱着形而上学的观点和儒家的偏见，既不管诗的内容说些什么，也不管屈原一生的际遇有多大的起伏，思想有过多大的变化，总把作者看成是“怀忧苦毒”的落泊诗人。因此《九歌》就被说成是他遭谗后，贬居江南，怀念楚王，“托之以讽谏”的作品。他们看到诗中的“君”字（这是一个最常用的第二人称代词），便说指的是楚君；看到“思”字，也说思的是楚君。早年人们盼望下雨时发出“极劳心兮忡忡”的叹息，成了“念怀王暗昧不明”；男女欢会，乍合即离，依依惜别时唱出的“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知”，也成了“初近君而乐，后去君而悲”。这些人还尽力在诗的字里行间，去寻找合乎“圣人之道”的微言大义。“心不同兮媒劳，恩不甚兮轻绝”，本来是妻子责怪丈夫薄倖的话，却被硬说成屈原“言已与君同姓共祖，无离绝之义”；“云容容兮而在下，杳冥冥兮羌昼晦”，是描写南方山景的句子，也被歪曲成“比喻小人之蔽贤也”。这样一来，大好的诗篇竟被割裂得支离破碎，

面目全非，再也无法为人理解了。

第二，问题还出在历来学者对《九歌》复杂的艺术形式缺乏认识。我们祖先奉祀多神。列祖列宗，天神地祇，山川日月，井灶门阈都能享受香火和血食。祭典的名目既多，祭祀的形式也相应繁复。单是已发现的殷墟卜辞中，从示(示)的字就多达几十个，可以想见古代的祭仪是如何多式多样的了。《楚辞·九歌》虽然只是屈原从古九歌许多篇中挑选出来的一部分，但就在这些篇中，所祭的神鬼也有善有恶，祭祀的方式当然是不会相同的。正如我们从这些诗中所看到的，古人祭尊严而抽象的造物主，只用歌舞来娱神；而祭其他的神鬼，则多要由巫师演唱它们的事迹；祭黄河水神要为河神“娶妇”；雩祭求雨要抬着神游行；至于祭凶恶的瘟神，则要在祭坛上将它打走……。祭仪的多样化，反映到祭歌里便是艺术形式的多样化。所以有的是祷词，有的是颂歌，有的则是对口曲或剧诗。研究《楚辞》而不懂得这种差别的人，把《九歌》十一篇看成是一种刻板的格式。在不同的诗体中，遇到不同的人称方式，他们当然要感到“宾主彼我之词，最为难辨”（朱熹语），而由此造出许多臆说来。

此外，过去的注家缺乏社会发展的科学知识，不知道从原始习俗和神话里搜求解诗的线索，而死抱住篇名字面上的涵义，也是造成错误的原因。

两千年来，《九歌》就是这样被埋没在重重的曲解之中。在漫长的封建时代，专治《楚辞》的人虽然不少，但是能够突破陈说，提出一些有用的见解来的人，为数还是不多的。直到五四运动以后，新的文艺理论以及民俗学等新的知识被可喜地引进到《九歌》的研究领域里来了，这才有了较大的进展。如苏雪林的人神恋爱说，闻一多的古代戏剧说，就都是在这种情况下产生的。将《九歌》各篇一律看成是人神恋爱诗，或者一律看成是古代戏剧，当然都欠允妥。但这些新见解的出现，却为进一步的研究工作闯出了新路。我们今天能够对《九歌》真正有所理解，首先还是要感谢他们的。

三

古九歌被人们所热爱，把它说是来自天上的神仙之乐，是和它整个演出形式十分优美有关的。如它的伴奏音乐韶乐，就被孔丘誉为“既尽善矣，又尽美也”。配合九歌表演的辩舞，同样是具有悠久历史传统的优美舞蹈。九歌、韶乐、辩舞三者构成的综合艺术，正是《东君》所描写的“搥钟兮瑶簫，鸣篴兮吹竽”，“翺飞兮翠曾，展诗兮会舞”的动人场面。

在《楚词·九歌》十一篇中，《东皇太一》、

《国殇》、《礼魂》等还只是一般的歌曲，《东君》、《河伯》也许还只能算表演唱。而《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《山鬼》等篇，由于诗中既有完整的情节，又是以第一人称写成的。演唱的人必须摹拟诗中人物的姿态、动作，这就已经发展成为道道地地的歌舞剧了。过去研究中国戏剧史的人，或者把唐代参军戏，或者把宋元杂剧当作是我国戏剧的发轫。这种看法既和世界各民族戏剧都发生得很早这一共同的历史规律不符，也和我国史籍中早有关于优伶的记载互相抵触。《九歌》中戏剧成份的发现，恰好纠正了这种错误的论断。

古九歌的本来面貌无法再现了。但据朱熹估计，原词要比现在的“鄙陋”得多，而且内容还掺杂着一些“褻慢淫荒”的东西。朱熹这话是合乎情理的。据此，这些祭歌能成为人所共知的美文学，屈原的整理是起了关键性作用的。

有些人只把《楚辞》的好处归结为诗中写了不少“美人香草”，这是过于肤浅的看法。就《九歌》而论，它诚然是用修饰得很华丽的词句写成的。但它的通俗晓畅，生活气息浓厚，毕竟还是主要的特点。诗中有一些句子，象“吉日兮辰良”，“秋兰兮麝芜”，“广开兮天门”……如果依照《诗声类》作者孔广森考证，把其中的“兮”字都按古音唸

成“呵”，就简直成了白话诗。只有理解九歌原是来民间口头文学，它是在朴素的语言基础上加工而成的，才会懂得它的文字真正的好处。

古九歌既以“尽美”的韶乐作为伴奏，它的韵律自然是很出色的。屈原整理后的《九歌》，严格地保存了这一优点。它们一般由长短句组成，各篇的句数也不相等。有的逐句押韵，有的隔句押韵，有的隔两句押韵，有的四句一小节，一、二、四相协。变化无穷，形式活泼。

《九歌》的韵不只起了便于吟唱的作用，有时它还能烘托气氛，加强诗的表现能力。例如《东皇太一》这首诗用良、浆、唱、康一类字作韵脚，读起来声调铿锵，和诗中所描写的祭祀排场融合一致，使人俨然听见耳边有钟磬琤琅之声似的。

古人写诗既不分段，也不分行，诗剧脚本也不标明谁唱谁接，因此阅读起来相当困难。《东君》、《河伯》有神的自述，有祭祀者的祝词，《少司命》通篇由人神对唱构成，这些已经难于分辨；《大司命》的角色繁多，尤其容易混淆。诗人处理它们时，每换一个人唱，便换一个韵。这就给读者留下了极大的方便。掌握了这把钥匙，不仅可以辨认一些以前学者们难于辨识的宾主之词，而且还能从换韵中体会出不同人物不同的性格和精神面貌。

《九歌》写景非常精练。用字不多，既能准确地

描绘出特定的环境，又能通过它反映主人公当时独有的思想和感情。《湘夫人》里的“洞庭波兮木叶下”，才有七个字，就把三湘秋色和大舜寂寞的心境，如实刻画了出来。《湘君》里的“鸟次兮屋上，水周兮堂下”，也才只有十个字，它给人们展示的那副荒居画图，就和《牡丹亭》里“断井颓垣”一段所展示的酷肖。

《九歌》写人物更是独具异彩的。

神话是古人在想象里，并借助想象来征服自然，支配自然的产物。因之它里面的人物，大半是些用艺术方式加工过的“自然界形态”。《云中君》就是虹霓的化身，《大司命》就是瘟疫的化身，《东君》就是朝阳的化身……要把自然力转换成为“人”，是极容易弄得概念化的。《九歌》却丝毫没有这种流弊。一个个都写得“有血有肉”，几乎一出场就给人以极其深刻的印象。拿《湘君》和《山鬼》作例子来说吧：这两首诗写的都是美丽的幽灵，可是写前者出场用的是“美要眇兮宜修，沛吾乘兮桂舟”，显示一种雍容华贵的水仙气派；写后者的出场用的是“若有人兮山之阿，被薜荔兮带女萝”，却给人一种闪烁难近的虚幻之感。两者同样可爱，但又各如其份。在故事往下发展中，湘君吹着排箫，巡行于洞庭水域之中，“令源、湘兮无波，使江水兮安流”，真是举止娴雅，仪态万方；

女鬼逡巡丘壑之间，“乘赤豹兮从文狸”，便不免使人有些望之生畏。尤其当作者进一步揭示了两者的内心世界，她们既相同又不同的性格，就更加活跃起来。相同的是她俩都遭受着命运的播弄，而又都怀着火热的爱情。不同的是前者出身于帝胄，娇生惯养使她有些任性，因而遇事喜怒无常。这种性格正和洞庭湖水平时波光云影，明媚如画；忽而白浪滔天，气势逼人相似。后者是丛葬山的孤魂弱鬼，过惯了“饮石泉兮荫松柏”的生涯，因而时时露出自卑感。在恋爱上遇到挫折时，前者愤怒地斥责对方“期不信兮告余以不闲”；而后者则自怨自艾，嗟叹着“岁既晏兮孰华予”！这种差别更是只有刻画入微时才能体现得出来。

《九歌》中其他的人物，如舜的沉郁厚重，河伯的飞扬跋扈，日神的刚毅威猛……都做到了既反映了一定的自然形态，又反映了一定的社会形态。

在这里必须特别提一提《国殇》。它除了句法齐一，韵律严整等特点外，诗中所写的不是一种自然力的化身，而是一组人物群象，这也是和其余各篇不同之处。至于祭典终了时的集体舞词《礼魂》，实际并非祭歌，故别具一格。

《九歌》十一篇，篇篇动人，篇篇都有艺术特点。读者将会在逐一阅读时，自行体会得到。