

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

2004-2005

神話與文學論文選輯 Collection of Theses on
Myth in Literature

2005

楚辭·九歌·湘夫人

李青霏

王麗麗

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/chin_proj_2

Recommended Citation

李青霏、王麗麗 (2005)。楚辭·九歌·湘夫人。輯於《神話與文學論文選輯 2004-2005》(頁187- 204)。檢自：
http://commons.ln.edu.hk/chin_proj_2/2

This Article is brought to you for free and open access by the 神話與文學論文選輯 Collection of Theses on Myth in Literature at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in 2004-2005 by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

《楚辭·九歌·湘夫人》

(一) 屈原簡介

屈原（約前 340—約前 277）名平，字原，是楚國的同姓貴族。祖先封於屈，遂以屈爲氏。他一生經歷了楚威王、楚懷王、頃襄王三個時期，而主要活躍於楚懷王時期。他出身貴族，又明於治亂，嫻於辭令，故早年深受楚懷王的寵信，曾任左徒、三閭大夫。但他在內政外交上與楚國腐朽貴族集團發生尖銳的矛盾，因遭到群小的誣陷而被楚懷王疏遠。屈原的性格及其政治上的理想主義態度，跟實際的政治環境難以協調，加上當時楚國又正處於衰亂的狀態，像這種詩人氣質與環境的矛盾，不斷地造成人生悲劇，同時也造就優秀的文學。

屈原的作品計有《離騷》、《天問》、《九歌》（11 篇）、《九章》（9 篇）、《招魂》，凡 23 篇。此外，《卜居》、《漁父》等篇是否由他所作，學術界尚有爭議。他標志著中國詩歌進入了一個由集體歌唱到個人獨創的新時代。他所開創的新詩體—楚辭，突破了《詩經》的表現形式，豐富了詩歌的表現力。其作品在相當程度上顯示了情感的解放，從而造成了全新的、富於生氣和強大感染力的詩歌風格。由於這種情感表達的需要，屈原大量借用楚地的神話材料，用奇麗的幻想，使詩歌的境界大爲擴展，顯示瑰麗的特徵。後人也因此將《楚辭》與《詩經》並稱爲“風、騷”，作爲中國詩歌史上現實主義和浪漫主義兩大優良傳統的源頭。

(二) 有關《九歌》

《九歌》，是屈原在民歌的基礎上，對之進行了潤色加工，託意於神既不來，巫猶竭誠盡忠思之，用抒寫其事君之幽思如是也，但仍保留其民歌風貌。《九歌》是楚人祭神的樂歌的總名，即當時有很多祭歌稱爲「九歌」，而這些「九歌」，是民間口頭創作，並由當時楚國專門從事歌舞娛神職業的巫覡在祭祀時演唱的樂曲。

《九歌》的性質

簡而言之，《九歌》原來的性質，主要是楚國的郊祀歌及巫歌。此外，《九歌》亦包含了民間俗祀歌。蓋因《九歌》內的〈湘君〉、〈湘夫人〉、〈河伯〉及〈山鬼〉所祭祀的都是地祇，而地祇乃屬於地域性的神，如〈湘君〉、〈湘夫人〉所祭祀的就是湘水之神。

《九歌》中神的類型

《九歌》中的神，主要分爲三大類型，包括天神：東皇太一、雲中君、大司命、少司命和東君；地祇：湘君、湘夫人、河伯和山鬼；人鬼：〈國殤〉和〈禮

魂)。當中〈國殤〉所祭祀的是為國戰死的烈士，而〈禮魂〉所祭祀的則是鬼魂或祖先，與神無關。或問該兩編既與神無關，何以又在《九歌》之列？蓋因古人神鬼不分，故常將兩者混為一談，是以〈國殤〉與〈禮魂〉被編入《九歌》不足為奇。

諸神分尊卑

《九歌》的編排，乃依諸神之尊卑而依次排列。首編為《東皇太一》，因該篇所祀的為上帝，而上帝地位最尊，故為第一篇。接著依次為祭祀日神的《東君》、祭祀雲神的《雲中君》以及祭祀沅湘水神的《湘君》和《湘夫人》。之後為《大司命》(壽夭神)、《少司命》(子嗣神)、《河伯》(黃河神)、《山鬼》(山神)、《國殤》(人鬼死於國事者)和《禮魂》(人鬼或祖先)。

(三) 有關湘君、湘夫人之說

湘夫人與湘君一樣，為楚民族獨奉及普遍崇奉之神也，而又最適宜於巫風鼓舞之情者也。頌男女之離情，傷夫婦之離別。楚都江湘沅澧之浦，南望洞庭之浩渺，北望漢水之縈迴，而大江如帶，在襟袂之間，沼澤溝洫，縱橫原濕，煙雨風雲之變既甚，奇詭不經之說漸多。且地近卑濕，巫風遍在其地，初民崇祠，宜多男女配偶之事。

《湘夫人》，楚辭，戰國楚屈原作。《九歌》之一。為湘江水神的祭歌，《湘君》的姊妹篇。本篇寫湘夫人的仰慕者/情人對其的思慕，藉內容抒發了候人不至，歡會難期的深憂怨望。內容、結構同《湘君》類同。

自屈原作《九歌》後，數千年內無數文人對於湘君、湘夫人的身份以及二神之關係一直爭持不下，直到現在依然未能下一定論。然而，這些文人學者的猜測推論反而增加了〈湘君〉、〈湘夫人〉的神話性，使二神更使人感到撲朔迷離。本文的首個部份將會深入探討二神之身份及關係，而後再闡述《湘夫人》的文學價值。不過，要研讀〈湘夫人〉，則不能不提及〈湘君〉，故本文某些部份在談及〈湘夫人〉時，亦會與〈湘君〉一起探討。

湘夫人身份之謎

湘夫人到底是誰？歷來有數種說法，然大致離不開：

1. 娥皇、女英
2. 女英(即湘君是娥皇)
3. 純粹是一個湘水之神。

關於第一種說法，即湘夫人是娥皇與女英之說，最先見於《山海經·中山經·第五》記載道：「又東南一百二十里曰洞庭之山其上多黃金……帝之二女居之，是

常游於江淵。澧沅之風，交瀟湘之淵，是在九江之間，出入必以飄風暴雨。」當中「帝之二女居之」一句，引起了很多誤會。往後很多學者假設了「帝」是指堯帝，那自然而然「帝之二女」就是指娥皇、女英，並認為「交瀟湘之淵，是在九江之間」，就是指湘夫人，故後人便據此「理據」，將湘夫人與娥皇、女英畫上等號。

很明顯，古人是將洞庭山帝二女之故事與傳說中的堯女舜妻即娥皇女英相混。然《山海經》中亦沒有明言「帝」是「帝堯」還是「天帝」，且「二女」究竟應作「兩個女兒」解，還是作「第二個女兒」解；此外，《山海經》亦沒有道「帝女」是湘水之神。古人憑一句沒有所指的話便主觀地穿鑿附會，實未能盡信矣。然何以古人會主觀地認為湘夫人便是娥皇女英呢？原來是有一個關於「湘妃竹」的神話。

神話是這樣說的：相傳舜到了晚年的時候，南方九疑山一帶有幾個部落發生了戰亂，他想親自到那裡去視察一下。然而舜的兩位夫人即娥皇、女英擔心舜的身體，故以照顧其身體為由，堅持要去。舜不忍讓兩位夫人受苦，故只好偷偷去了。兩姊妹見舜久未回宮，擔心不已，故備好車馬，隨後追趕去。十幾天後，來到楊子江邊，遇上了大風，幸一個老漁夫聽說她們是舜的夫人，便用船把她們送上洞庭山。惜因刮起大風的關係，姊妹倆出不了湖，在一座小廟宇中住了下來。一個多月後，大風終於停止了。在一個風平浪靜的中午，娥皇、女英忽然看見從南方飄來一隻插著羽毛旗幟的船，知道這是宮廷裡用的船，便急忙跑下山去迎接。她們來到岸邊，只見船上的人一個個愁眉苦臉，兩個侍從一邊流著眼淚，一邊把舜的遺物交給兩位夫人，告訴她們舜帝已駕崩於九疑山下，並已葬在那裡了。兩位夫人悲痛欲絕。從此，娥皇、女英每天都爬上洞庭山頂，撫摸著翠竹遙望九疑山，流下傷心的淚水。就這樣，一復一日，年復一年，她們的眼淚灑遍了青山竹林。每根翠竹上，都沾了斑斑的淚痕，再也抹不去、擦不掉了。從此，這些竹便被稱為「斑竹」或「湘妃竹」。後來，兩位夫人也許是感到絕望了，便投到湖水裡自盡，成了湘水之神，稱為「湘妃」或「湘夫人」。

歷來有很多文人學者相信這個傳說，認為湘夫人就是娥皇、女英。因此，有很多學者便認為湘君就是舜。然而，亦有部份學者認為雖然湘夫人是娥皇、女英，然這不代表湘君就是舜，湘君就是湘君。如王逸在《楚辭章句》中便以湘君為湘水之神，以湘夫人為舜二妃。王逸更在《湘君》內注曰：「堯用二女妻舜，有苗不服，舜往征之，二女從而返，道死於沅湘之中，因為湘夫人也，所留蓋謂此堯之二女也。」但他有時又自亂其例，以湘君為娥皇，湘夫人為女英。此外，張華在《博物志》內寫道：「舜之二妃曰湘夫人，舜崩，二妃啼，以涕揮竹，竹盡斑。」而《水經·湘水注》謂：「大舜之陟方，二妃從征，溺於湘江，神遊洞庭之淵，出入瀟湘之浦。」鄭玄亦云：「《離騷》所歌湘夫人，舜妃也。」可見歷代有不少經典及名人都以此說為準。然而，近代有許多學者紛紛提出論點，推翻此說。

第一，根據《史記》五帝本紀記載，舜娶堯二女時，年已三十，而駕崩時則年已近百。二妃之年亦當在八九十歲之間，日夕悲啼，淚灑斑竹，事固哀豔，施於三個它人身上，則殊不倫，況禮記明言舜乃葬於蒼梧，非如神話所說的九疑山，湘夫

人爲娥皇、女英之說，不攻自破。第二，禮記云：「舜葬蒼梧，二妃不從。」明二妃生不從征，死不從葬，義可知矣。傳曰「生為上公，死為貴神」；禮曰「五嶽比三公，四瀆比諸侯」，今湘川不及四瀆，無秩於命矣，而二女乃帝者之後，配靈神祇，無緣復降小水，而爲之夫人也，殊不合理，且亦有降格之矛盾。第三，二妃神話，帶有封建色彩。她倆既然是充滿封建思想的皇家女性，又怎麼可能做出湘君、湘夫人中那些輕浮的行爲？娥皇、女英既是舜的妻子，夫婦之間，又何需「幽會」？況二人對舜之品德推崇備至，又怎會如「湘夫人」般對所愛的人有所懷疑？第四，《禮記》云：「舜葬於蒼梧之野，蓋三妃未之從也。」三妃，一娥皇，二女英，三登比氏。如「三妃」是指「三個妃子」，則此句可解作「三個妃子皆沒有從死」，那又何來娥皇、女英自盡之說呢？如果「三妃」是指「第三個妃子」的話，以其充滿封建思想的時代，照理從則俱從，此何遺其一？

《九歌》乃屈原所作，那自然要看看屈原將舜及二妃納入二《湘》的可能性。首先，舜作爲五帝之一，死後已升格爲天神。所以將舜判定爲湘水之神，是將天神和地祇混爲一談，存在降格的問題。其次，從屈原的作品中，如《離騷》、《九章》、《天問》等可以看到屈原對舜是非常尊崇的。屈原在任何處境都想到舜，求教於舜、取裁於舜、效法於舜；甚至以之爲楷模、知己、自勵的對象。所以，既然舜在屈原心目中是等同天神，若屈原要置舜於《九歌》中，舜不爲東皇太一，至少不亞於雲中君。此外，舜亦爲南楚民族中所至崇奉之人，若將舜視爲湘君，豈不是一種褻瀆？即使屈原不將舜定爲湘君，那麼會將其兩位夫人娥皇、女英定爲湘夫人嗎？應該不會。因爲如果將兩位天帝---堯及舜---的女兒與妻定爲地祇，是對二女的一種降格與褻瀆，因爲二女具有「帝女」與「帝后」的身份。再者要二女爲地方神，亦是間接褻瀆了堯帝與舜帝。照此推論，屈原是沒可能將舜及其二妃娥皇、女英寫成湘水之神。

娥皇、女英爲湘夫人之說雖充滿了浪漫神奇之色彩，成了數代不少人民茶餘飯後的話題。不過，依上文分析，該說有很大可能是不真實的，而我們亦認爲該說不大可信。

關於湘夫人身份的第二種說法，即湘夫人是女英，而娥皇是湘君之說，在《史記·始皇本紀》中有相關的記載：「(始皇)上問博士曰，『湘君河神？』博士對之，『聞之，堯女舜之妻而葬此。』」可見於秦始皇時期，認爲二妃爲湘君、湘夫人的，已大有人在。後世有很多學者亦支持這種說法，如朱熹、鄭司農、郭璞、顧炎武、王夫之等。爲什麼？原來這些學者都將《湘夫人》首句：「帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予」中的「帝子」降作「次女」。然這解釋並沒有根據。其實凡是國君之女，均可稱「子」，如「女公子」、「帝子」。照此推論，即除了女英之外，娥皇也可稱爲「帝子」了。王夫之對「帝子」二字有另一番揣釋，王曰：「帝子，尊貴之稱。山川之神，皆天所子也。」即只要是神，都可稱爲帝子。所以，湘夫人自然而然亦是帝子了。既如此，則湘夫人既可是娥皇，亦可是女英。王夫之此說法，似亦有理。

此外，韓愈亦相信第二種說法。韓愈在黃陵廟碑上，以湘君為娥皇，湘夫人為女英。韓愈及另一些學者則認為分別二女有湘君、湘夫人之區別，並不是因為女英為「帝子」，而是因為二女有「君」與「夫人」之別。此話何解？洪興祖採韓氏之意見，於《楚辭補注》曰：「堯之長女娥皇為舜王妃，故曰『君』。其二女女英自宜降為『夫人』也。」其意思是姊為妻，妹為妾。

然而，此說法亦存在著一些問題。首先，據歷史資料記載，屈原時期的女性不能稱「君」；其次，可以從《二湘》的內容上看出二人乃是一男一女，而非二女。《二湘》之內容，交待了湘君及湘夫人都有贈物予他們之追求者。《湘君》中：「捐余玦兮江中，遺餘佩兮醴浦」，交待了一女子因未能如期與湘君相會，在傷心欲絕下將湘君贈予她之物「玦」和「佩」棄於江中。而當中的「玦」和「佩」正正是男子贈與女子的定情之物。很明顯，湘君乃一男性神。而《湘夫人》中：「捐余袂兮江中，遺余褋兮醴浦」二句裡的「袂」和「褋」，及女子贈與男子的定情之物，故明顯地湘夫人乃女性神。

要言之，湘君、湘夫人並非舜帝與娥皇、女英，亦非兩個女性神，而是一個男性水神與一個女性水神。

因此出現了第三種說法，即二神並沒有夾雜其他特殊身份，而純粹是一個為湘江民族所奉的湘水之神？相信此說法的文人學者，有王夫之、顧炎武、郭璞等。綜觀上述之分析，此說似是最為有理及可信。現在且讓我們在此說的基調下，看看湘君與湘夫人的關係。

湘君與湘夫人的關係

關於二神之關係，歷來亦有多種說法，至今未有定論。當中最多學者相信的，如顧炎武、王夫之等，就是二神為夫妻神之說。然而，從《二湘》中饋贈的物品，可推論二神是否夫妻關係。正於前一部份所說，二神是一男一女，而雙方所贈與對方的(先假設二神互有情素)。但原來此等饋贈在當時只是行於情人之間，故暫可排除二神乃是夫妻神之說。

從民族性的角度看，二神亦不似有夫婦關係。要知道，神是人創造的，故創神時，往往依照人間的規律。蓋屈原時期已有嚴格的出嫁禮制，《戰國策·燕策》云：「處女無媒，老且不嫁」。總之，早於屈原之前，貞操觀念已根深柢固，故在其時的禮教環境中，是不可能產生《湘君》、《湘夫人》式的愛情關係。其實兩個神靈，絕大可能在奴隸社會以前就已產生了。由於南方多水，此地民族靠水吃水，自然而然亦產生了水神。而內裡的戀愛模式，與對偶婚時期近似。所謂對偶婚，是有一個比較固定的「偶居」，類似現代的同居。配偶雙方只需履行一定的婚姻手續，如互贈信物，便可組成對偶家庭。《二湘》中有不少地方與對偶家庭近似：第一. 湘君與湘夫人築室水中，可見已有較固定的偶居生活。且雙方已履行一定的手續，如湘君贈玉佩給湘夫人當信物，表示愛情的忠貞。第二. 偶居婚制非一夫一妻制，而是只要雙方同意，就住在一起，雙方隨時可以變掛。因此，在《二湘》中湘

夫人還是擔心湘君被別的姑娘留住了。總言之，湘君與湘夫人不像是一對夫妻神，而極有可能是對偶婚時期婚姻狀態不很穩定的一對臨時配偶神。

有人或會問：既是未婚情人，何得稱‘君’、稱‘夫人’？有不少學者認是古湘水民族人民爲了分別二神，便將男的稱君、女的稱爲夫人。而這兩個稱呼是湘水之神傳說初步定型後，才由人民加諸二神身上。

雖然二神都是湘水之神，然而這不代表二神之間定有甚麼關係。如洛水水神洛伯用，就是男性神，他與同是洛水水神宓妃(女神)，並不是配偶神。但宓妃卻是黃河之神河伯的妻子。依此模式來看，同爲湘水之神的湘君、湘夫人不一定是配偶神。

若然二神不是配偶神(或稱夫妻神)，那到底是甚麼關係？第二種說法是：二神乃是「一對熱戀中的神」，是「神的互相追求」。但近代有很多學者認爲此說值得商榷。因爲在《湘夫人》中，尋覓湘夫人的男子一往情深，以無限忠誠的態度尋覓，並修建華麗房舍等待，對愛情忠貞不二。相反，在《湘君》中，尋覓湘君的女子則哀傷憂愁而橫流涕，是因爲湘君‘心不同’‘恩不甚’‘交不忠’‘期不信’，似爲移情別戀的不忠男子。

因此而產生了第三種說法：《湘夫人》是男巫對女神的愛慕。認同此說法之學者認爲，《二湘》裡的兩個男子---湘君與愛慕湘夫人的男子---差距太大，很難說是同一人。如果湘君已移情別戀表現不忠，他絕對不會像《湘夫人》中的男子那樣，忠貞不二地尋覓等待湘夫人。那麼，尋覓湘夫人的應是湘君以外的另一個男子了。那即是說，在《湘君》中，追求湘君的是湘夫人，他們之間是神神戀。在《湘夫人》中，追求湘夫人的，不可能是湘君，而只能是人間男子(應是男巫)，他們之間是人神戀。而數個說法中，此說法似較爲合理可信。

然而，有某些學者爲湘君辯解，認爲《湘君》是湘夫人候湘君不至，而《湘夫人》中寫的則是湘君遲到了，故候湘夫人不至。惜這說法未免牽強。首先，二神是同是湘水之神，要見面是輕而易舉的事，何需刻意去相約呢？二神相見的機會，其實多的是，今次未能相見，還有很長很長的日子，二神又何必在一次失約中傷心得如此誇張呢？除非……湘水之神不止他們兩個，而是有無數個吧！其次，既然是「相約」，那麼湘君斷沒有可能不知道自己遲到的。既知湘夫人已走，爲何又留在原地等湘夫人而反指湘夫人失約？此實令人費解。

有學者甚至認爲，《湘君》是女巫對湘君的愛慕，而《湘夫人》是男巫對湘夫人的愛慕。因爲《湘君》中沒有表明等待湘君的女子是湘夫人，同時《湘夫人》中亦沒有表明等待湘夫人的是湘君，故勿妄下定論，只能假定追求湘君、湘夫人的是女巫與男巫。不過此說的假設比較大膽，且亦鮮有學者加以印證，故筆者認爲現階段對此說法暫抱保留的態度較爲妥當。

湘君、湘夫人的身份、關係，相當之撲朔迷離。不過《二湘》既是神話，自有其模糊性，因此即使數千年來經過無文人學者的考究與印證，直到目前為止，依然未能下一定論。不過，如果可以替一個神話下定論，那麼，神話就不再是神話了。《湘君》、《湘夫人》除了是神話外，本身亦具有一定的文學價值。現筆者根據上述之分析，即湘君、湘夫人只是湘水之神，不帶其他身份，且二神間之關係，是湘夫人追求湘君，一男巫追求湘夫人的前提下，去分析《湘夫人》之文學性。

(四) 《湘夫人》的文學性

《九歌》本為民間俗祀歌，經屈原加工潤色和注入個人情思以後，乃成為富審美意味的文學作品。它既保留了巫術祭歌的色彩，亦具備豐富的文學元素。現分述〈湘夫人〉的文學性如下：

1. 富於浪漫主義色彩

首先，〈湘夫人〉**富於浪漫主義色彩**。這主要表現在汲取神話傳說為素材、想像奇特豐富和強烈的感情抒發三方面。正如上述，〈湘夫人〉運用了楚地信仰的地祇、湘水之神的神話傳說，通篇以湘夫人為中心的吟詠對象，並衍生出與之相關的各種奇特的想像。例如，想像湘夫人的從天而降、幻想築室的神境(芳香、潔淨、神奇、美麗的水中宮殿)、九疑上眾神靈的祝賀等，皆是奇幻絢麗的描寫。在描寫主人公追慕湘夫人時，表現的是欲求而不得遂、輾轉於渴想與失望之間的感情一愛的熾熱、想望的焦灼、失望的痛苦、不願放棄的心志一纏綿而強烈。由此可見，詩中汲取湘水之神的神話傳說，表現情感意念幻想活動的軌跡，想像奇妙奔放而情感色彩鮮明，富於浪漫主義。

2. 比興手法的運用

其次，〈湘夫人〉運用了**比興象徵性**的文學表現手法。「比」指譬喻，「以彼物比此物」、「所指之事常在言外」(朱熹)，有象徵¹的效果；「興」是啓發，是觸物起情，托事於物、因事寄興，「有感之辭也」，有暗示的效果。簡單來說，所謂「比興」就是比物聯類，因物喻志—主觀情懷觸物而發，並融合於客觀物象之中，通過客觀物象獲得表現，從而做到所謂「言有盡而意無窮」(王國維《人間詞話》)。

司馬遷《史記·屈原列傳》謂：「(屈原)其文約，其辭微，其志潔，其行廉。其稱文小而其指極大，舉類邇而見義遠」；王逸《楚辭章句·離騷序》云：「《離騷》之文，依《詩》取興，引類譬喻。故善鳥香草以配忠貞，惡禽臭物以比讒佞；

¹ 象徵—以有形的事物來表現無形的觀念。

即對任何一種抽象的觀念、情感與看不見的事物等，都不直接指明，而根據理性的關聯、社會的約定，透過某種意象為媒介，間接加以陳述的表達方式。

靈修美人以媿於君，宓妃佚女以譬賢臣；虬龍鸞皇以托君子，飄風雲霓以為小人」；劉勰《文心雕龍·比興》亦言：「三閭忠烈，依《詩》制騷，諷兼比興」。雖然以上各說皆主要針對屈原的《離騷》一作、指它具有比興意味而言，但其實這亦適用於解釋他的其他作品。比興精神實貫穿、滲透於屈原的所有作品，〈湘夫人〉亦然。

比興的基礎在於聯想(物象的聯想、概念的聯想)，而屈原多運用類比聯想，即根據事物在性質上或形態上的類似而進行聯想。這包括愛情喻和香草喻，分述如下：

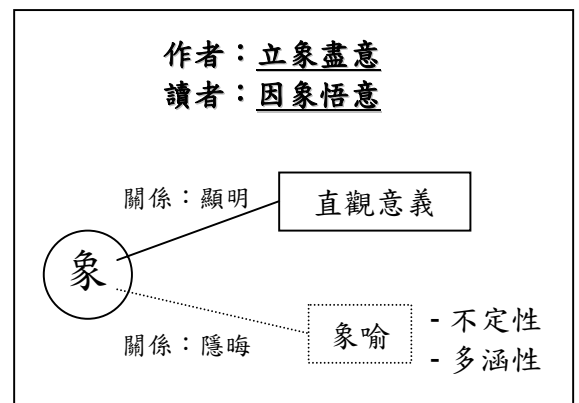
在**愛情喻**方面，屈原以男女愛戀之情作比興。〈湘夫人〉述說主人公(男巫)對湘夫人的傾慕愛戀之情。男女之情、人對神的愛慕之情、忠臣對君主的想望、對理想的熱切追求等，在心理上可以互相比擬、轉換，故男女之情在此隱含著一種對應的暗指意味。至於這比興意義是什麼，不同人持不同的看法。例如王逸《楚辭章句》云：「上陳事神之敬，下見己之冤結，託之以諷諫。」，他認為詩中對湘夫人的想望乃是政治諷諫之寄託，以喻忠臣思慕君主。亦有別的看法，例如認為它暗指詩人對理想的追求之情等。

學生不希望將其比興義落實為單一的解釋。概括地說，學生認為〈湘夫人〉的愛情喻是寄託了屈原整個心態和情感。

詩人立象以盡意，我們則要因象悟意。作品的直觀意義比較明顯，即主人公思戀湘夫人的愛情表現；至於其象喻為何，是忠臣戀主抑或是對理想的追求還是其他意思，乃因其與象的關係隱晦不清而未能明確作出實指，象喻亦因此具備不確定性和多涵性。

象徵重暗示、影射而不在於描述和說明。一般來說，藝術作品越遠離現實生活、憑借想像、聯類譬喻、取象達意，其象徵意蘊就越複雜；相反，藝術作品越接近現實生活，直達其意，其象徵意蘊就越稀薄。〈湘夫人〉的情況就屬於前者。其象徵意蘊既較為複雜，其意義就更具不定性與多義性，故可容許不同的理解。只要是依循文本和作者經歷所作出的合理解釋，均可接受。

在**香草喻**方面，它是屈原為表現內在情感所獨創的一種比興，多用以比喻自身高潔的志行。〈湘夫人〉中提及許多香草，包括白蘋(陸生香草)、荷葉、蓀(芳草)、芳椒、桂花、蘭花、辛夷、葯一白芷、薜荔、石蘭花、芷草、杜衡(芳草，馬蹄香)、芬芳的百草等。《九歌》的香草有三層作用：



- ① 祭祀神靈時的供祭品或神聖法物，以邀神饗;
- ② 神靈生活及環境相關的用品，以祈神降;
- ③ 作者主觀描寫作用，用為代稱、描述、比喻等。

從前兩項可見祭祀禮儀對作品的影響，而第三項正是詩人文學個性的表現。香草芬芳可愛的良好性質，乃用以比喻美好的人格，正如司馬遷《史記·屈原列傳》所言：「其志潔，故其稱物芳」。

除以男女之情和香草作比興外，比較特別的是，〈湘夫人〉還運用**事物的悖理關係**作比喻(即錢鍾書《管錐篇》所謂的「反經失常喻」)。例如「採薜荔兮水中，搴芙蓉兮木末」句，薜荔(藤蔓)本緣木而生、芙蓉本生於水中，今下水採薜荔、緣木採芙蓉，那當然是徒勞無功，以喻用力雖勤而不可得；又如「鳥何萃兮蘋中，罾何為兮木上」句，鳥本集於樹上、魚網本當放在水中，今鳥在水草中、魚網則掛在樹上，藉以表達事與願違、求不能得的意思；再者，「麋何食兮庭中，蛟何為兮水裔」句，麋鹿本應在山林，今卻在庭中；蛟龍本當在江海，今卻在淺灘，整體比喻失常。

由此可見，〈湘夫人〉中運用了比興手法，使詩意寄託深遠、情趣邈綿；抒情寫物，別有懷抱。意在言外，富含蓄之美，更堪玩味。

3. 藝術形象的塑造：神的形象之人格化(人化)、世俗化

而且，〈湘夫人〉在**藝術形象的塑造**方面，將**神的形象人格化、世俗化**。屈原將神性和人性融合，其所描寫的神既有神的屬性，也有人的性情(悲歡離合)。王充《論衡·知實》云：「神者，眇茫恍惚，無形之實。」，以湘夫人為例，從「目眇眇兮愁予」句可見她具有神性。她同時是人化的，她如同人一樣有悲歡離合、有傾慕之情與無緣會合的悲痛之情(可參考〈湘君〉一篇)。另一方面，「帝子降兮北渚」句寫她降臨人間，帶有世俗化的意味。在此，神不再是高高在上、神秘莫測、充滿崇高和威嚴感、人所不可知的抽象存在，而是與人親近、且同樣懷有人類感情、是可知可感的對象。詩人成功塑造具體而生動的神之形象，藝術上富感染力。

4. 曲折心理狀態的描寫

另外，〈湘夫人〉巧妙地**描寫了曲折的心理狀態**。詩中描寫了敘事主人公的心理變化：由對心上人望而不見、產生幸福憧憬(幻境)、幻想破滅，回到現實、孤單失望乃至苦苦追求，所刻劃的是一種纏綿宛轉的戀愛心情，我們可稱之為「企慕情境」/「半失神的恍惚狀態」。據陳子展《錢學論》的解釋，企慕情境指「所表現的所渴望所追求的對象在遠方，在對岸，可眼望心至，卻不可以手觸身接，是永遠可以嚮往，但不能達到的境界。」詩中主人公亦然，縱使焦灼渴想湘夫人，卻始終可望而不可即、不遇不得，長期處於不安的「半失神的恍惚狀態」。另外，「思公

子兮未敢言」句，據明·汪瑗《楚辭集解·湘夫人》言：「不能不思者發於情也；而又未敢言者，止乎禮義也。」，亦表現了細膩的心理狀態。由此可見，〈湘夫人〉有傳神的心理描寫。

5. 情景交融：景語即情語

最後，〈湘夫人〉**情景交融**，達到作為文學作品的**詩的境界**。詩中寫景的句子同時亦表現了作者的處境和心情，藉環境的烘托、氣氛的渲染以助抒情。例如〈湘夫人〉首四句：「帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。嫋嫋兮秋風，洞庭波兮木葉下。」，一方面描寫秋景之悲涼，另一方面亦刻劃主人公失望與悲哀的內心感受，以淒迷蒼茫之景見淒婉纏綿之情。王國維《人間詞話》云：「景非獨謂景物也，喜怒哀樂亦人心中之一境界。故能寫真景物，真感情者，謂之有境界。」作為文學的藝術審美性質，詩境要求情境交融、寄託深遠。感情有所託地表現，故情語必兼為景語；而能入詩的景語必兼有感情，至少能在景中表現作者的感覺或事物的動態。〈湘夫人〉中情景交融、隨物賦形而同時盡見我情，表現詩的境界，富文學性。

由上述各項可見，屈原《九歌·湘夫人》富於浪漫主義、運用比興象徵的表現手法、塑造良好的藝術形象、善於描寫變化的心理狀態、情景交融，可見它具備豐富的文學元素，是一篇瑰奇精巧的文學作品。

(五) 《湘夫人》中神話與文學的關係

分析過《九歌·湘夫人》的文學性以後，接著學生將會探討一下本作品中神話元素與文學元素的關係，可分相通與相異兩部分—1.在相通的部分，將會涉及：(a)神話的運用對文學主題的表達上有何幫助或相關性，以及(b)本作品中神話與文學的精神貫通性；2.在相異的部分，會談及神話與文學在性質、傾向、表現等方面的分別。

看法若有偏差錯漏，還望老師賜教指正：

1. 〈湘夫人〉中神話與文學相通/相關聯之處

a) 人神戀模式 – 屈原主觀感情的表達

首先，〈湘夫人〉中的神話元素主要表現於人神戀的模式，這與屈原的文學表達有相關性。詩中人神交接之艱難以及主人公對湘水女神的苦苦追求，正透露屈原的身世之感/不遇心態。〈湘夫人〉中人神苦戀不果的神話性，有助於屈原表現其身世之悲的文學主題。在此，神話與文學兩者相應，有互相深化的效果—神話既作為詩情的具體表現、詩情又增加了神話元素的感染力。

b) 悲劇意識 – 貫通神話與屈原文學的內在精神

其次，於內在精神上，悲觀意識貫穿了<湘夫人>中的神話和文學。且讓學生先略釋一下何謂悲劇意識。在此，我們並非視之為戲劇體式的理解，而是作為一種審美意識而言。要言之，悲劇意識的內涵是人的願望和慾求與現實存在深刻的矛盾、人的意志又與客觀規律產生抵牾，表現人存在的不和諧狀態、追求不得的失望之情。面對這種處境，人通常會有下列三種不同的態度/反應：

- ① 麻木、默默承受
- ② 無奈不解，尋求虛幻的精神支柱
- ③ 困惑、迷茫、深思並不懈地追索和探問

面對人生這種局促矛盾的處境，①「麻木、默默承受」和②「無奈不解，尋求虛幻的精神支柱」兩者只能算是悲慘，因為兩者皆是消極承受或著意逃避。只有③「困惑、迷茫、深思並不懈地追索和探問」才顯見悲劇意識。從與外在困難發生衝突仍正面面對、不屈不撓地追求，人的主體意志和願望才得以彰顯、透露出崇高感。所以，簡單來說，悲劇意識正表現於身處逆境而不屈服、仍積極作出回應。

最早體現悲劇意識的可謂是神話。中國神話所展示的悲劇意識是先民在嚴酷的自然環境中無可避免地遭受災難、痛苦和失敗。不過，他們仍為生存而奮鬥、掙扎；面對困境仍知難而進、不甘屈服。如<夸父逐日>、<精衛填海>就是其中的典型例子。<湘夫人>中神話性的悲劇意識則表現於主人公對湘夫人期而不遇、求而不得，失望悲苦卻仍不放棄追求。

至於<湘夫人>中屈原文學所表現的悲劇意識，參考常森的<論共時性理解對《楚辭》、《詩經》研究的意義>：「悲劇性追求及其幻滅才是《九歌》的主旨……一生追求終成虛空的深郁人生感謂、蒼涼惆悵哀怨與深遠悲劇意味才是其真精神。」；屈原執於自己的理想和追求，即使受到打擊和逼害，都不放棄自己的追求、堅持自己孤高潔淨的人格。

中國悲劇意識有兩大重點：政治和愛情，兩者可互通互喻，政治之悲常藉愛情之悲的形成表現。<湘夫人>中敘事主人公追慕思戀湘夫人，但她可望而不可即，欲求不能遂（事與願違）而苦苦追求；屈原仕途失意、遭受挫傷，仍不屈服於黑暗現實，忠於自己的信念和追求。故何其芳先生於《論紅樓夢·屈原和他的作品》謂：「後來的人們對於屈原的熱烈的同情和崇敬，與其說在於他的政治理想的具體內容，毋寧說更在於他對理想的堅持精神。」由此可見，悲劇意識在精神上貫穿著<湘夫人>中神話與文學兩者。

2. 神話與屈原文學的分別

本部分，學生且粗略將神話、傳說、祭祀歸屬於一類別，與文學作品作一相對的比較，現分述如下：

	神話/傳說/祭祀	屈原的文學作品 (<湘夫人>)
性質	集體產物	個人作品
信念	相信有神祀之類的存在/ “祭神如神在”	“期而不遇”、 追求不得
非現實描寫 (借用想像)	傾向: 描寫的雖是非現實的， 但卻真誠相信，視之為現實	知道自己描寫的是非現實的， 是有意識地進行描寫。
思維模式	形象思維、想像	
想像的運用	非理性的混沌、不自覺	理性、自覺 (把歷史文化積澱的原型提煉為美學形象)
主要傾向	敘事性	抒情性
表現風格	崇高感	人化、普遍層面 →親切感
情感	泛化而模糊 表現整體民族意識	強烈鮮明 表現作者的個性自我

首先，神話與屈原的文學作品在性質上有別。前者為集體產物，表現的是整體民族意識，泛化而模糊；而後者則是個人創作，表現作者的個性自我，情感鮮明且強烈。

魯迅於《中國小說史略·神話與傳說》中謂：「見天地萬物，變異不常，其諸現象，又出於人力之上，則自造眾說以解釋之：凡所解釋，今謂之神話。」；又弗雷澤云：「神話是文化的有機成分，它以象徵的敘述故事的形式表達著一個民族或一種文化的基本價值觀。」。由此觀之，神話是原始初民的集體產物—他們看到宇宙律動、自然和萬物生機盎然，感應到宇宙自然之玄奧，因而產生驚異之情；初民

對神與自然之神秘有恐懼與崇敬的雙重心理，透過想像嘗試對世界作出解釋。神話常表現戲劇性衝突和強烈的情感體驗，一方面既流露了先民的敬懼心理，另一方面亦表明了自我確認(有限個體於局限的環境中追求無限的超越)。不過，神話作為集體產物，它仍是比較混沌的意識而非自覺的藝術思維。

屈原的《九歌·湘夫人》則不然，它是由屈原所作。作為文學作品，它表現的是他的情思，所描繪的形象反映詩人本身的形象。其感情色彩強烈而有個性，非所有人的泛化意識，而是其人其情的獨特呈現。

其次，神話與屈原文學作品的傾向和風格不同。前者主要是敘述性的，多表現一種崇高感；後者側重於抒情性，敘事成分相對減少，多表現人化的親切感。

亞里士多德於《詩學》中提及「神話」一詞的意義是故事、敘述，可見其主要傾向在於敘述性。而正如上述曾經提及過，神話體現了先民對神與宇宙自然的驚懼之情和崇敬之情，它的表現風格亦因此比較崇高和悲壯。

屈原《九歌》文學，寫神為的是寫人，一切皆為抒情的目的服務，故它作為文學必然著重抒情性。當中神靈形象的塑造，如前所述，是人格化、世俗化的；祂不再是崇高神秘的存在，而是與人親近、可知可感的對象，而且擁有人類的感情。故屈原文學中雖有涉及神靈，卻更具接近普通層面，相對神話的崇高感而言，它應比較傾向與人有親切感。

再者，神話與屈原的文學作品雖同有借助想像作出非現實的描寫，但兩者的態度不同。神話、傳說、祭祀中描寫非現實的事物時，人們本身不視之為虛假，而是相信神祀之類是真正存在的。所謂「祭神如神在」，他們視之為現實、在真誠相信的前提下作那些“非現實”的描寫的；屈原的態度和想法則不同，他是有意識地進行描寫的。他不相信神靈存在，亦知道自己寫的是非現實的。有別於「祭神如神在」的觀念，〈湘夫人〉寫的正是神不降臨，主人公期而不遇、追求而不得。他非現實的描寫只為自己的抒情，是有意識的安排。

最後，神話與屈原的文學作品雖同運用形象思維，然兩者在想像的使用方面有異。神話運用想像時是不自覺的，是整體的泛化意識，可謂一種非理性的混沌；屈原的文學在想像的運用方面則是理性和自覺的，經過藝術的考慮和編排。他把歷史文化積澱的原型提煉為美學形象，想像是經過斟酌思量而使用的，共同促成一有機的美的整體、同時指向主題情思抒發的目的。

⇒ 總結：概述《楚辭·九歌·湘夫人》中神話與文學元素的揉合和呈現

總括而言，屈原在國家效祀歌與民間祭歌的基礎上，加工潤色並寄白個人情思而寫成《九歌》。它已非原來的純祭歌、不再具有實用的祭神目的，他運用神話乃

爲自己的抒情目的服務，藉祀神來寄託強烈的個人感情；故《九歌》在性質上已由巫術祭儀的祭歌脫胎而成富抒情質素的文學詩歌作品。

屈原以神話傳說作爲構成其作品的素材(神話在這種運用中往往能得到發展)，表達自己的思想感情。〈湘夫人〉具備巫祭儀式的影響與文學比興的雙重性，充分調和了神話與文學元素，兩者達致和諧統一。

(六) 附件





傅抱石 九歌图—湘夫人（水墨设色）



(七) 參考資料

- 1) 劉燕萍 〈江神崇拜：《楚辭》〈湘君〉〉
- 2) 蘇雪林 《九歌中人神戀愛問題》，台北：文星書店，1967
- 3) 張壽平 《九歌研究》，台北：廣文書局，1970
- 4) 潛明茲 《中國神話學》，銀川：寧夏人民，1994
- 5) 魯瑞菁 《諷諫抒情與神話儀式：楚辭文心論》，台北：里仁書局發行，2002
- 6) 林河 《《九歌》與沅湘民俗》，上海：上海三聯書店，1990
- 7) 楊克興、王興義編著 《神話傳說三百篇》，長春市：北方婦女，1990
- 8) 王孝廉 《中國的神話世界：各民族的創世神話及信仰》，台北：時報文化，1987
- 9) 蘇雪林 《屈原與九歌》，台北：文津出版社，1992
- 10) 錢誦甘 《九歌析論》，臺北市：臺灣商務印書館，1994
- 11) 繆天華 《離騷九歌九章淺釋》，臺北：東大，1992
- 12) 國光紅 《九歌考釋》，濟南：齊魯書社，1999
- 13) 湖北省社會科學院文學研究所編 《屈原研究論集》，武漢：長江文藝出版社，1984
- 14) 朱碧蓮 《楚辭論學叢稿》，台北：文史哲出版社，2000
- 15) 蕭兵 《楚辭文化》，北京：中國社會科學出版社，1990
- 16) 謝選駿 《神話與民族精神：幾個文化圈的比較》，濟南：山東文藝，1986
- 17) 姜亮夫 《楚辭通故》，濟南：齊魯書社，1985
- 18) 陳松青 〈《湘君》、《湘夫人》臆說〉，《婁底師專學報》，1997年第3期
- 19) 張叢林 〈《湘夫人》的藝術構思〉，名作欣賞，2000年第6期
- 20) 曹軍 〈神曲譜寫的人性戀歌—湘夫人、湘君情愫探析〉，通化師範學院學報，第6期第23卷
- 21) 施春輝 〈試論湘君湘夫人的身份〉，雁北師範學院學報，2002年第4期第18卷
- 22) 錢玉趾 〈湘君 湘夫人身份考〉，西南民族學院學報(哲學社會科學版)，2000年S2期第21卷
- 23) 錢玉趾 〈《湘君》《湘夫人》的全新剖解與翻譯〉，西南民族學院學報(哲學社會科學版)，1998年第5期

第 19

卷

- 24) 湖北省社會科學院文學研究所編 《屈原研究論集》，武漢：長江文藝出版社，1984
- 25) 過常寶 《楚辭與原始宗教》，北京：東方出版社，1997
- 26) 魯瑞菁 《諷諫抒情與神話儀式：楚辭文心論》，臺北：裏仁書局發行，2002
- 27) 冷衛國 <新的藝術思維範型—神話、《詩經》、屈原藝術思維異同比較>，《東方論壇》1995年02期
- 28) 錢玉趾 <《湘夫人》《湘君》《山鬼》：古代愛情詩的佳絕之作>，《西南民族學院學報(哲學社會科學版)》，1999年S3期
- 29) 劉復初 <試論《九歌》的象徵意蘊>，《雲夢學刊》2000年06期
- 30) 王瑤，張慶利 <荆楚文化與《九歌》藝術>，《中州學刊》1996年03期
- 31) 內蒙古大學中文系古典文學教研室編 《中國歷代文學作品選(簡編本)講析》，[呼和浩特]：內蒙古大學出版社，1987
- 32) 張明芳 <美感適應與《九歌·湘夫人》主題的廣泛性>，《西北第二民族學院學報(哲學社會科學版)》，1998年02期
- 33) 王富仁 <悲劇意識與悲劇精神(上篇)>，《江蘇社會科學》，2001年01期
- 34) 李明珠 <屈原《九歌》悲劇意蘊探析>，《安徽教育學院學報》，2003年04期
- 35) 文玉萍 <論中國神話的悲劇意識>，《延安教育學院學報》，2004年02期
- 36) 張振軍 <悲劇的觀念：一個古老命題的再闡釋—兼談中國文學中的悲劇意識>，《陰山學刊(社會科學版)》，1995年04期
- 37) 李亞菲 <人的神話與神化的人—中西神話比較探析>，《雲南民族大學學報(哲學社會科學版)》，2003年03期

- 38) 楊純<《九歌》與希臘神話>，雲夢學刊，1998年01期
- 39) 趙炎秋<中西神話仙話比較研究>，中國文學研究，2001年03期
- 40) 傅抱石<九歌圖—湘夫人>，新美術，1994年01期
- 41) 何新《諸神的起源續集：《九歌》諸神的重新研究》，哈爾濱：黑龍江教育，1993