

以「時間」做為《九歌》詮釋的進路

許又方

東華大學中文系副教授

提 要

本文擬依細讀原則，從《九歌》中揀擇能引發「時間感受」的字詞，依循其字詞大義、以掌握這些字詞在文本義構中最合宜的意指，並觀照其在詩句構成中的承啟關係，期能發掘這些「時間性」字詞在詮釋《九歌》底蘊及詩歌美感的關鍵性。

論述的文本依據將以東漢王逸的《楚辭章句》為主，但並不依其篇章順序進行，主因若干篇章在許多重要的字詞運用上具有可相互參照的功能。這篇論文希望提供《九歌》研究在文本解析上一個可行的進路，它終極的關懷無疑是美學的。

關鍵詞：時間 九歌 楚辭 屈原

以「時間」做為《九歌》詮釋的進路

許又方

東華大學中文系副教授

本文擬從《九歌》各詩中揀擇具有「時間性」的字詞，掌握其在文本構義中最合宜的意指，並視其在詩句構成中的承啟關係，以論析其對詩意表現的關鍵影響。

依筆者陋見，傳統《楚辭》箋注雖然依「字訓」、「句解」的方式進行，但因過於側重詩中所寄寓的作者情志，遂鮮少留意某些特殊字詞在詩意構成中的關鍵作

本文所謂的「時間性」，採一般常識理解，即字詞本身帶有明確的時序意涵（如過去、現在、未來），或引起讀者心理時間感受（如同時、延續、遺忘等），可以進行分析、解釋者。而主要的文字訓詁，係依據東漢·王逸的《楚辭章句》，並參照宋·洪興祖的《楚辭補注》及朱熹：《朱辭集註》等。另外，明、清及近代許多重要的《楚辭》注本，如汪瑗：《楚辭集解》、王夫之：《楚辭通釋》、錢澄之：《屈詁》、蔣驥：《山帶閣注楚辭》及戴震：《屈原賦注》、姜亮夫：《楚辭通故》等，都在參考之林，以求字義基本訓解能通透少誤。

依一般理解，文字具有「本義」、「引伸義」及「假借義」。然所謂「本義」，除了由字形、字音考辨而得外，經常也是建立在對古籍文本的整體閱讀理解上。換言之，字義的確認，有時不能自外於文本而獨存，依然脫不去「詮釋」的性質；更無法由後代「歸納」古籍使用習慣或當代使用字詞常態所得的「本義」，來要求其在解釋各朝各代、各種文本時都能四海皆準。也因此，古人訓詁雖依文字學原理，但有時亦不免權宜文本整體意指，以求適當的解釋，此誠無可避諱之事實。《九歌》之文，自古費解，故筆者在理解時，雖不敢於古人整理之文字「本義」視若無睹，然基於文學（特別是詩）美感及情性之體驗，有時不得不對文字稍做意指之延伸與再詮釋，以求更合理解釋文本之意涵。

歷來不少學者視《九歌》為屈原「寄託」之作，或說其為哀諷君王不明，如王逸；或謂其寄寓了屈子的愛國情志，如朱熹；或云其漫寫一己哀怨之誼，如汪瑗。此一「索隱」作者意圖的研究，至五四以後猶未稍歇。趙沛霖以為類此皆屬「強附史實，刻求大義」之誤謬。見：氏著：《屈賦研究論衡》（台北：聖環圖書公司，1994），頁165。唯在筆者看來，凡此類似「索隱派」的詮解，若暫

用，直到明末評點風氣大開，部份《楚辭》評論（如賀貽孫（1605-1688?）《騷筏》）才對文本形式與意義的相互關涉有較多的注意。唯評點隨讀隨批，目光游移，雖然偶有會心獨到之見，卻因不刻意聚焦於某一主題的勾抉，遂致難免浮泛而籠統。本文企望借用評點與傳統故訓的優點，將焦點集中於捕捉《九歌》組詩中的「時間影跡」，期能透過此一主題的關照，對《九歌》整體文本之分析提供另一面向的思索，並得致若干新的體認。

歷來關於《九歌》的研究，除了上述句訓字解以求其中寄寓的「作者意圖」外，爬梳《九歌》之名義、性質、作者、篇數、宗教義涵及神話色彩的論述亦為蔚然。再者，不少學者傾心於「竇我」之詞的界義，努力證明《九歌》係由巫者合唱或輪流演唱的曲辭，這類問題之所以為學者津津樂道，實與《九歌》在語言表現上的瑰麗離奇息息相關。大體說來，《九歌》的詩意組構具有忽上忽下、忽實忽虛、忽竇忽我的特性，換言之，詩歌所傳遞的訊息呈現極大的「跨度」，連貫不易，遂使讀者難

忽略其強作解人、不合文理之失，卻不妨具有細讀文本的啟發性，重點在於如何摒除附會之習，多就文句作細部的詮釋，並能符合整體文本語境之意義脈絡。

這些問題包括：《九歌》的作者是誰？屈原對《九歌》係獨創，抑或在民歌基礎上加工而成？「九」義為何？為何《九歌》有十一篇？每篇各頌之神格如何？等等。讀者可參考：張壽平：《九歌研究》（臺北：廣文書局，1970,1988）第二編《九歌之名稱、性質、時代及其作者》；彭毅：〈《楚辭·九歌》的名義問題〉及〈析論《楚辭·九歌》的特質〉（收入：氏著：《楚辭詮微集》，臺北：學生書局，1999），頁127-270；以及洪順隆：〈試論《九歌》〉（收入：氏著：《辭賦論叢》，臺北：文津出版社，2000），頁66-97等。

宋·朱熹在《楚辭辯證》（收入：氏著：《楚辭集注》，臺北：文津出版社，1987，頁187）曾不無感慨地說：「《九歌》諸篇竇主彼我之辭，最為難辨，舊說往往亂之，故文意多不屬。」於是他自認「今頗已正之矣！」但嚴格來說，朱熹之「正」，在某些地方也充滿個人之見，因此也引起後來學者進一步探討的興趣，可參常宗豪：《楚辭——靈巫與九歌》（臺北：黎明文化事業公司，1994），第四章。

清·陳本禮：《屈辭精義》卷五：「《九歌》皆楚俗巫覡歌舞祀神之樂曲。愚按《九歌》之樂，有男巫歌者，有女巫歌者，有巫覡並舞而歌者，有一巫倡而眾巫和者。……讀《九歌》者不可不辨。」後來日本漢學家青木正兒撰〈《楚辭·九歌》舞曲之結構〉一文，仔細區分各組詩的歌舞結構及表演方式；滕野岩友又在其基礎上提出進一步修正。讀者可參：洪順隆：〈試論《九歌》〉，頁91-94。

以完整掌握並解讀，所以學者只好設想各種可能，以求合理解釋其語境飄忽不定的狀況，前述將《九歌》視為楚國祀神歌舞劇，並探討其「搬演」方式的研究即多少緣此而生。在筆者看來，《九歌》跌宕飄忽的組句方式或許正為了表現內蘊的宗教神奇性；但或許也緣於其本係楚國民間歌謠所致。民歌的特性經常是「口傳的」(oral)，這種隨興的口頭創作往往採取「拼湊」的方式，或是夾用「套語」(formula)，或是只求某種情境的構築，而不顧詩句被解讀時意指是否可以連貫。王靖獻(1940-)在其所著《鐘與鼓》中討論「口述套語創作理論」(the Theory of Oral-formulaic Composition)時提到：「在口傳創作中，一個意象彷彿不由自主地引發另一個(不相干的)意象，因此在敘事上呈現非一致性，或與現實不甚相符，經常是無可避免的。」(In oral composition one image seems to generate another so spontaneously that inconsistency in narrative or lack of realism is often unavoidable.)筆者並非強借他論來比附《九歌》，而是其說或有可資啟悟之處；同時，筆者亦不認為這種敘事上借用套語而形成的非一致性即無義可尋，事實上它仍是詩歌有機成分的組合，特別是經過某位詩人著意改

明·孫鑣曾說：「《九歌》句法稍碎而特奇峭，在《楚辭》中最为精潔」。見：明·蔣之翘：《七十二家評楚辭》卷二。本文轉引自《楚辭評論資料選》(臺北：長安出版社，1988)，頁365，原文待複核。同時代的賀貽孫也認為：「讀《九歌》者，涵詠既久，意味自深，一經說破，便似說夢。」見：《騷筏·九歌後評》(收入：《四庫未收書輯刊》。北京：北京大學出版社，2000)，頁13-11。看來他們都見識到《九歌》詩意構成的奇幻支離之調性，遂有此議。

《九歌》是否為楚國本有之民歌，自王逸以降迭有議論，或謂其本屈原自作(王逸)；或云屈原依楚國歌謠更定(朱熹)；或主本古祭神之曲，與屈原無涉(如胡適)；或申《九歌》自古有之，非楚俗之歌也(黃文煥)。綜合諸家之論，筆者以為，若以《九歌》中經常可見與《離騷》、《九章》諸篇句法類同的情形來看，復考慮其神奇瑰麗、充滿宗教色彩的性質，則應以朱熹之見較為近似，即《九歌》古已有之，後成為楚國民間流行之祀神歌謠(粗略而言)，經屈原更定潤飾而成今之面貌。

見：王靖獻：《鐘與鼓》(*The Bell and the Drum: Shih Ching as Formulaic Poetry in an Oral Tradition*. University of California Press, 1974)，p.20。

王靖獻早已提醒道：「(在戰場描述中)盎格魯撒克遜(Anglo-Saxon)詩人運用相類似的『主題』(themes)來創作，若非利用這些主題(套式)業已形成的情節功能來加深層殺的劇烈——如雷諾瓦(Renoir)所言：『能引發制約反應』；便是因為他習慣如此、不可自持。」(The Anglo-Saxon singer who composes by themes, nevertheless, makes use of the specific theme either because of its ready-made

寫過後。試看《九歌》中關於諸神形貌、禮儀的描寫，往往有其句法、修辭與情調上的相似性，近乎套式，如〈東皇太一〉云：「撫長劍」，〈少司命〉亦云：「竦長劍」；〈湘夫人〉云：「靈之來兮如雲」，〈東君〉則謂：「靈之來兮蔽日」；〈東皇太一〉云：「揚枹兮拊鼓」，〈少司命〉則云：「絃瑟兮交鼓」……，若再進一步精密分析，則可舉證之例更多。至若句與句間的意象跳脫、非一致性更如前述般稀鬆平常，如此可略見原始《九歌》可能具有的口頭創作特質。

早在東漢，王逸（？）便認為：「昔楚國南郢之邑，沅湘之間，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌樂鼓舞以樂諸神。屈原放逐，竄伏其域……出見俗人祭祀之禮，歌舞之樂，其詞鄙陋，因為作《九歌》之曲。……」宋代朱熹承其說，並明申「蠻荆陋俗，詞既鄙俚，……屈原放逐，見而感之，故頗為更定其詞，……」言下之意，則以《九歌》本係民間口傳歌謠，經屈原手定潤澤後乃如今所見面貌。這個說法後來受到不少論難，其中尤以孫作雲（1912-1978）〈九歌非民歌〉一文引證《周禮》、《禮記》有關天子、諸侯祭天地人鬼諸神的記載，以及《國語·楚語》中楚大夫觀射夫所言「士庶人不過其祖」的祭祀原則，遂作出「《九歌》的天神、地祇、人鬼，確非平民所能

function of aggravating the carnage," to elicit a conditioned response," as Renoir puts it, or because he can not resist it.) 同前註。這間接說明口傳創作有其長久形成的「套式化」自發慣性，但同時每個看似天外飛來一筆的套語，其實多少皆有其既成的敘事（或表義）功能。

此為筆者現階段之研究工作，期能於不久後就教諸方家。

當然，有的學者可能會認為：《九歌》這種敘事模式的相似性，或許是證明彼乃出於同一作者之手的一項證據，而不必理解為源於民歌型態所致。筆者並非認為現存《九歌》不是屈原的作品，乃是認同朱熹的主張，以為現存《九歌》係由屈原在民間《九歌》的基礎上潤澤、創作所得，而其中存在的「詩意不一致性」及敘事「套語」等特質，應可視為民歌口述創作的遺痕。

見：東漢·王逸原注；宋·洪興祖補注：《楚辭補注》（台北：漢京文化事業公司，1983），頁55。同註，頁29。

一般學者皆認為王逸主張《九歌》為屈原所獨創（「作」），而朱熹則以為屈原只是「潤飾」（「更定」，或說改寫）。張壽平則認為：「此兩派之說，實易調停。因為王逸雖言『屈原作《九歌》之曲』，而又謂『出見俗人祭祀之禮、歌舞之樂』，則固亦認為屈原之創作《九歌》，乃有所本。」所以他主張「王逸、朱熹二說，所謂『作』與『更定』，實僅措詞上之分別而已，其實一也。」見：《九歌研究》，頁21。

祭」的結論，用以斷定《九歌》絕非楚國民歌之說看似最為有力。孫說自然有其理據，唯僅據士大夫禮制來斷定平民必然無「歌頌」山川、地祇、人鬼之事實，顯然有些薄弱。換言之，一般平民或許不能涉祭天、地、人之大祀，但歌之詠之卻未必不可。

試看《九歌》充滿神人相戀的悵惘之情，若說此為祀神之國家樂歌，似乎在莊重程度上亦待斟酌。而若以其意象重複、句法不甚一致的情況視之，則其沾染民歌色彩應是合理之推論。

筆者略揭《九歌》在口傳創作上的特質，用意在於提醒讀者，《九歌》的研究具有無可避免的高度詮釋性，以致學者多方申議，往往有獨到見解，卻也難有全然一致的結論，遂令後學續有發掘之機微。因而本文目的不在欲藉一個時間意象的梳理便貫通《九歌》各組詩之主題意涵，不過是提供一個詮釋的進路而已。然則必須申明的是，本文所以採逐篇論述的方式進行，主因從詮釋的觀點來看，《九歌》每一組詩皆係一個完整的語境結構，某些字詞在整體詩意結構中並不必然完全依其「本義」而開展，而應有其特殊的封閉性意指功能。倘若改以字詞之時間性為章節排列、討論之依據，雖可見其歸納後的主題式重點，但卻可能因此削弱單一字詞在某一組詩意境構築上的關鍵指涉功能，此點尚祈方家諒察為禱。

〈東皇太一〉

本組詩中最具「時間性」的詞句出現在首二句：

吉日兮辰良，穆將愉兮上皇。

孫作雲之說，收入：北京清華大學中國文學會編《語言與文學》（北京：中華書局，1937），頁53-178。即以社會學上區分「大傳統」（great tradition）及「小傳統」（little tradition）的概念來看，民間小傳統的禮儀是否完全遵照官方大傳統的規定進行，亦屬見仁見智，實無法明確證之。

清·錢澄之：《屈詁·九歌》（收入：《五家注楚辭合編》。台北：廣文書局，1972，頁207）云：「河非楚所及，而山鬼涉於妖邪，皆不宜祀。屈原仍其名，改為之詞而黜其祀，故無贊神之語、歌舞之事。」究竟楚人是否祭河、山，此處不究論，但他留意到〈河伯〉、〈山鬼〉中無贊神之語、歌舞之事（實則〈湘君〉、〈湘夫人〉亦幾無），確實令人不免疑惑，若為國家祭歌，當如此乎？

王逸注云：「言己將修祭祀，必擇吉良之日，齋戒恭敬，以宴樂天神也。」是則「時間」與「祭祀」形成密切的關係，它不僅僅是一個計算歲月的客觀量表，而且深具某種主觀認定的人文意識——人活在時間中，而時間則與吉凶禍福息息相關。換言之，「日」、「時」都是人類用以計算時間的單位，本係客觀的量詞，一旦加入「吉」、「良」，則在意識上即已將神聖的宗教義涵注入時間的體認中，使得時間不再僅是物理概念，而是帶有極神秘的特質，足以干擾一般人對「存在」的思考。這種將時間神聖化的現象可謂普世通則，其中顯然寓含某種宗教的「禁忌/儀式」原則，希望藉著掌握正確的時間向尊崇的「上皇」表達世俗的敬意，以祈求豐產禳災。此外，它同時也是形成「節日」的關鍵因素，標誌某個重要日子在未來的重複性，隱約體現一種原始神話環形時間觀的概念。

上引〈東皇太一〉句中有三個值得注意的時間節點。首先，「吉日」指示一個好日子；但只有日期還不足夠，必須配合「良辰」，即好的時刻，由此見其對於整個活動的重視。順帶一提，結合〈離騷〉：「惟庚辰吾以降，……肇賜余以嘉名」、「歷吉日兮吾將行」來看，《楚辭》作者對於「吉時」有相當程度的關注。筆者以為，這種關注一方面容或與時代（巫系）氛圍有關，但多少反映出詩人性格上的特質，即他是非常相信「天時」之人，幻想、浪漫、宿命及與現實的矛盾等等，於焉成為其作品中層出不窮的情調。

其次，回到《九歌·東皇太一》，「將」字為欲如何而尚未如何之意，其時間性可指向「未來」，卻具不確定之感受，一切處於等待的狀態。因此，「將愉」是一

同註，頁 55。

「時間意識」無可懷疑是人對自我存在之理解的關鍵之一，此業經海德格（Martin Heidegger）等西方哲學家以分析性方式做了極深入的論述。英國著名神學家 John Macquarrie 在其所著《基督學原理》（Principles of Christian Theology, Ch.III, Revised Edition. London: SCM Press Ltd. 1979）中概括指出：構成人之生存或存在者，乃一特殊且複雜之時間關係，過去、現在、未來三維居間聯繫而為整體。當人不僅意識現在，甚且能回想過去、預測未來時，便與不同事物或動物形成區隔。換言之，人一旦意識到時間存在，「主觀上」遂與其所生存之世界形成差異，並可能因而感受到存在的困惑與壓力。

參見許又方：《時間的影跡》（台北：秀威資訊科技公司，2002），頁 43-44。

個尚未付諸實踐的動作，從時間的角度來看，它有二個值得關注的意義：第一，還未達到的目的；第二，目的的達成與否，有賴「主」、「客」（暫以此表示不同之個體）雙方在同一時間點上能否交會。

從第一點來看，由於目的尚未達到，必須有許多準備工作，故以下所陳述之事，從「撫長劍兮玉珥，璆鏘鳴兮琳琅」，歷「蕙肴蒸兮蘭藉，奠桂酒兮椒漿」，以至「靈偃蹇兮姱服，芳菲菲兮滿堂，五音兮繁會」為止，皆可視為達致「君欣欣兮樂康」的必要步驟。換言之，「將」字引出後續的動作，極具敘事因果之關鍵作用，實不可輕忽。一般而言，詩的理解不應求諸理性化的邏輯，亦即不必為詩的語意脈絡尋求一個敘述時間上的因果關係。詩既訴諸情感，描述經驗，其真實面通常是散視的、零亂的，也就是超越語法規範的存在。所以當詩人將所見所感形諸於詩時，總必須設法突破語言的限制，顛覆語言慣性的組織形態，以承載、寄寓更多的意象。但〈東皇太一〉卻顯然藉著時間性關係詞「將」連結了一個典禮的開始、過程與結果，彷彿是在描述一個真實事件的發展，以至有些學者遂認為《九歌》其實是屈原對祭典過程的紀錄，如戴震(1723-1777)即謂：「屈賦就當時祀典賦之，非祠神所歌也。」劉永濟(1887-1966)《屈辭通箋》也認為：「《九歌》中所言歌舞事，皆述巫迎神之狀，而絕非祠祀所用之文。」若自「將」字所強調的時間關係來看，這些看法自有其根據。所以，由語法成分所寓示的時間條件，可以大大影響讀者對於一個文本屬性的判斷與感受。

再者，選擇良辰吉日、盛裝打扮、陳設祭品、歌舞愉神，在文字的敘述上有其前後次序，令讀者以為這些「動作」是依序進行者。但是，仔細觀察，除了「將」字以外，這些關於活動的敘述並未以任何具時間性的語法來區分或連結，因此在閱讀上並不一定要確遵文字陳述的次序去構築意象。換言之，這些意象是可以並置的，活動可能同時進行，「五音兮繁會」的「會」字透露出這種「同時性」。「會」字表示不同的人、事、物在相同的時間、空間裏集合，其時間性不言可喻。此句字面上似乎只

清·戴震：《屈原賦注》（台北：世界書局，1999），卷二：〈九歌題辭〉。

清·劉永濟：《屈辭通箋》（北京：人民出版社，1959），頁66。

漢·許慎：《說文解字》（台北：黎明文化事業公司，1984十版，頁225）「會」篆云：「會，合也。」則「會」本義即有同時間、同空間的集合之意。

指涉「音樂」，但從「揚枹拊鼓」、「疏緩節安歌」、「陳竽瑟浩倡」、「靈偃蹇姣服」等一系列與音樂有關的活動來看，「繁會」絕對包含上述這些動作，加上「芳菲菲兮滿堂」的提示，吾人可以確知它們都在同一時間下演出。而當動態的表演呈現之際，那些已經陳設的靜態祭品也必然同時存在，「瓊芳」、「蕙肴」、「蘭藉」、「桂酒」等，都被描述成具有「香氣」的事物，符合「芳菲菲滿堂」的表述。筆者以為，正因這一切都在同一時間點下完美呈現，所以才得到「君欣欣樂康」的愉快結果。這個論述看似平淡無奇，但若比對《九歌》其它篇章則可以發現，「時間」的「配合」與否，亦即所求之人、事、物能否於同一時間、地點相會，是形成「歡樂」或「悲傷」的關鍵因素，它是《九歌》主題的命脈。擴大而言，它甚至是整個中國文學的主要情調。

〈雲中君〉

有關時間性的語詞，也是決定本詩情調的關鍵。

浴蘭湯兮沐芳，華采衣兮若英。靈連蜷兮既留，爛昭昭兮未央。蹇將憺兮壽宮，與日月兮齊光。龍駕兮帝服，聊翱遊兮周章。

此八句同用「陽」韻，可視為一組。首二句無主詞，依第三句所述，推測主詞當指「靈」，王逸注云：「巫也。楚人名巫為靈子」，但巫係迎神者（依王注），不應有「爛昭昭」的光明樣態，故汪瑗（?-1566?）認為：「靈，即謂雲神也，……舊說以靈為巫，亦謬。」直接將「靈」解為「雲神」。朱熹（1130-1200）大概早已注意到這個問

時間是形成錯置或結合的關鍵因素，我們或可暫稱為某種「隔閡」（gap）。宇文所安（Stephen Owen）指出：中國文學與西方文學相較起來，更在意一種「時間、消逝與記憶的裂痕（隔閡）。」因此，「在中國古典文學裏，隨處可見與往事千絲萬縷的聯繫。」參見：S. Owen “Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature” (Cambridge & London: Harvard University Press.), pp.1-2。

同註，頁 58。

見汪瑗：《楚辭集解》（董洪利點校，北京：北京古籍出版社，1994 鉛印本），頁 113。

關於《九歌·雲中君》的神格，歷來注家多承王逸之說，而以「雲神」視之，但亦頗有歧論，如姜

題，所以採取較折中的說法，他說：

靈，神所降也，楚人名巫為靈子，若曰神之子也。……既留，則以其服飾潔清，故神悅之而降其身，留連之久也。

是以「靈」為神所附體者，解決了「爛昭昭」的疑義。就文義來看，朱、汪二說顯然較王逸為勝，但二者孰較接近事實，無法考究。若由底下詩句以論，「靈皇皇兮既降」一句，王逸改變前注，將「靈」解釋為「雲神也」，朱熹從其說；汪瑗則一貫以「雲神」視之。筆者以為，一篇中「靈」兼二義，易生混淆，實不如以一義連貫為佳，故此處暫依汪說。

上述的問題一直是《九歌》訓釋上的困擾，此暫不深論，只求大義之掌握，以下討論重點直接落在與時間有關的詞語上。所謂「既留」，「既」指時間上之完成，王逸云：「既，已也。」即表示「雲神」已經到達並停留。「未央」二字亦與時間有關，王逸謂：「央，已也。」則「未央」即「未已」，指時間上尚未完成、結束，用來修飾「爛昭昭」的光芒未曾稍歇，帶有「時間持續」的意指，故汪瑗釋曰：「未

亮夫即認為「雲中君」當為「月神」，見其著《重訂屈原賦校注》（天津：天津古籍出版社，1987），頁190。張簡坤明則論證係為「雷神」。見其著《雲中君神格研究》。文刊《國立臺灣師範大學國文所集刊》1996年6月，頁119-136。類似意見請參黃震云：《楚辭通論》（長沙：湖南教育出版社，1997），頁138-139。

同註，頁31。

關於這個問題，讀者可參見常宗豪：《楚辭——靈巫與九歌》第二章〈靈巫與降神〉（同註，頁56-63）。另參見姜亮夫：《楚辭通故》（昆明：雲南人民出版社，1999），頁211-213。

同註，頁58。

同前註。有些學者將「未央」釋同「夜未央」，如胡文英：《屈騷指掌》（收入：《續修四庫全書·集部·楚辭類》，頁567）：「迎神至早，華采雖燦爛于昭昭之際，然夜猶未央也。」姜亮夫：《楚辭通故》云：「未央乃先秦以來通用成語，如《詩·庭燎》『夜未央』，鄭箋：『夜未渠央也』。」王逸係漢人，自無不明此「未央」義之理，唯其所以解「央」為「已」，實乃據文本整句意指而延伸，故姜亮夫亦肯定其解，云：「《九歌·雲中君》……『爛昭昭兮未央』，此未央義與上四例略異，言光爛昭明不盡也。……王逸注……最能體會文心。」（以上姜氏所言，俱見《楚辭通故》第四輯，頁712）

央，猶言無涯也，此句言雲光之明而盛也。」神之「既留」，將留何處？底下詩句有所明示：「蹇將憺兮壽宮，與日月兮齊光」。「壽宮」，王逸解釋為「供神之處」，各家無異詞，此即雲神將留之處。「留」字無疑已深具「時間凝滯」的意指，「與日月兮齊光」更進一步以「日」、「月」光芒交替、恒久的質性來隱喻雲神淹留不去的想望。此外，「蹇」字則暗示這個停留將是長時間的，王逸將此字釋為「語詞」，筆者以為不妥。汪瑗則認為：「蹇，發語詞。一曰：難詞，謂神之留連之久而難于去也。」此說頗可參考。按「蹇」字本義為「跛」，《說文解字》段玉裁（1735-1815）注云：「《易》曰：『蹇，難行也。』行難謂之蹇，言難亦謂之蹇，俗作蹇，非。」

是則難行與難言皆可曰「蹇」。《楚辭》中經常可見此字之應用，皆與行難言難有關，如《九章·哀郢》：「蹇侘傺而含感」，指悲憤填胸而致行動徘徊難進也；《九歌·湘君》：「蹇誰留兮中洲」，應指為誰而行難，致羈留洲中不返之意；〈惜誦〉則云：「蹇不可釋」，指語塞而難以言辯也。這些例證都說明「蹇」字具有停滯意，時間上則能引起延長難行的感受，故汪瑗所釋「留連之久」是合理的。所以本文從其說，認為「蹇」字即表示雲神將有長時間的停留。

此外，更值得注意的是「憺」字，王逸訓為「安」，朱熹、汪瑗、陳本禮（1739-1818）及胡文英（？約當清乾隆前期）等皆同，看似與時間無關，實則相當具時間上「長久」之義。比較〈東君〉中的「觀者憺兮忘歸」，王逸解釋道：「憺然意安，而忘歸也。」

已明顯掌握「時間遺忘」的意旨。亦即，在筆者看來，「憺」字寓含「長時間停滯」的意向，宇文所安（Stephen Owen）有類似的看法，他在解釋「觀者憺兮忘歸」時說：

……所有觀看者都「著迷了」（rapt）——憺，一個較自由的解釋，河海或注意力的凝結，一種專注狀態。在這樣專注的情況下，觀賞表演以外的時間與任何

同註，頁 113。

同註，頁 58。

同註，頁 113。

同註，頁 84。

同註，頁 74。

旁驚都被暫時擱置，觀看的人都忘了上路。

.....All who watch are “rapt”, a free translation of dan 憺, a stillness of waters and attention, an absorption. In such absorption time and concerns outside the viewing of the performance are suspended; the watcher Wanggui 忘歸, “forget to go there way.”

雖然「忘歸」比較像是「時間遺忘」之指涉，但「憺」則更巧妙、傳神地形容觀看者「專注」、「忘情」的情態，物理時間與心理時間在這種狀態下形成絕對的分離，令當事人忘卻了時間的流逝與存在。因此，筆者以為，「憺」在〈雲中君〉裏，亦喻示一段長時間的留滯。「日月兮齊光」可以加強這種推論，按一般常理，日光、月光交替出現，本具「恒常」之意，詩人云「齊光」，似乎有雲神長留壽宮，天長地久，永不離逝的意味。只是，必須留意者，這種描述並非「已完成」之事實，蓋有一「將」字阻隔了語意的必然性。前已論及，「將」為未必然之詞，時間上傾向「未來」，且不一定可期。「蹇將憺兮」，只說明了雲神「將」安於壽宮，但尚未真正進駐久留。故以下說「龍駕兮帝服，聊翱遊兮周章」，「聊翱遊」三字似乎洩露出一絲疑問：既然已「留」，為何忽然又略帶無奈地（「聊」一般訓為「少」，即「姑且」之意）「翱遊兮周章」？

結合下段組詩，上述的疑問更為明顯：

靈皇皇兮既降，猋遠舉兮雲中。覽冀州兮有餘，橫四海兮焉窮。思夫君兮太息，極勞心兮忡忡。

既然已「降」，卻為何又「遠舉雲中」？最後甚至「思而嘆息」？筆者以為，這些狀況均可說明，「憺兮壽宮」的動作最後並沒有完成，雲神已降，卻未留駐。「龍駕兮帝服」，一方面形容雲神之服飾，一方面則說明其座騎，如此可證詩人實際看到「靈

見：宇文所安“Absorption and the Time of Performance”。收入：《語文、情性、義理——中國文學多層面探討國際學術會議論文集》（臺北：臺灣大學中文系，1996年4月），頁1-31。引文見頁8。宇文所安並指出：「憺」字的符號義及其相關字辭在戰國晚期及漢代是一個有趣但尚未完全開發的主題，與之連結的組詞可能指涉悲傷或是震懾等意旨。

賀貽孫指出：「（《九歌》）各章俱有缺望惆悵，惟恐神不來之義；獨〈雲中君〉不恨其不來，而恨其易去。」見：《騷筏·九歌》

皇皇兮既降」的景況；而「聊翱遊兮周章」則對應「焱遠舉兮雲中」，敘說雲神漫天翱翔、忽上忽下的行止。正因雲神不能停駐，以致有詩人句末的興嘆，是故「聊翱遊」一句，幾乎可視若近體絕句詩中的第三句轉折，造成前舉意象的改變。

承此，所謂「覽冀州兮有餘，橫四海兮焉窮」者，「冀州」即「中土」，相對「四海」而言只是局部的範圍，詩人大意指以中土之大，都不能遍覽，又如何能縱橫無窮無盡的四海？這個指涉可有二層的理解：第一，雲神悠遊八方，蹤跡無定，詩人遂嘆以冀州之大都難以尋覓，更遑論窮盡四海以追逐之。第二，詩人似有意勸阻雲神，冀州已足夠其神遊，勿再往四海漂泊。然而不論由何理解，這一組詩句都在陳述「神我之間」無以契合的差序，以引發結尾「思夫君兮太息，極勞心兮忡忡」的感慨。而《九歌》那種藉「神人戀愛」以抒情的藝術特色，也在末組句中展開。

若對照〈東皇太一〉來看，其以合樂終結，乃在於即將舉行的典禮最後在諸事齊備——也就是說同一時間「會合」——的狀況下完成，時間、空間上沒有任何差池；至於〈雲中君〉，顯然雲神並未如預期（將）般長時間留駐（憺），反而忽上忽下，與頌贊者在時空上無有交會點，乃至形成思念之憂。

〈東君〉

現行《楚辭》版本中，〈東君〉原列於〈少司命〉之後，但因其原詩在意象組構上有許多與〈東皇太一〉、〈雲中君〉可相發明處，故本文將之列在此處討論。

時間性虛詞在本詩首四句發揮了連貫詩意的功能：將「太陽」（一般注解皆以「東君」乃「日神」）由「未出」到「既明」的過程做了清楚的交待。首句「噉將」，

王逸注云：「兩河之間曰冀州。」（同註，頁59）與《爾雅·釋地》同。洪興祖：《補注》引《淮南子》則云：「正中冀州，曰中土。」郭璞注《山海經·大荒北經》所云同。不論誰訓為是，從文句對照關係來看，「冀州」與「四海」對文，其主要指陳詩人所在之有限地域，當無可疑。

自王逸，歷洪興祖、朱熹、迄蔣驥、林雲銘、戴震諸人，皆以「東君」為「日神」；但因〈東君〉中有言：「青雲衣兮白霓裳，舉長矢兮射天狼」，形象似乎與「日神」不類，故頗引起部分學者疑惑其真正神格。聞一多以為「〈東君〉與〈雲中君〉皆天神之屬，……其歌辭宜亦相次。顧今本二章部居懸絕，無意可尋，其為錯簡，殆無可疑。」（見：《楚辭校補》）似乎是間接否定了「日神」的說法。黃震云則主張其應為「春神」。同註，頁133-138。由於人云云殊，本文暫依舊說。

是以「將」(未然)字表明旭日尚未東昇前的狀態；第四句「既明」則用「既」(已然)標識朝陽盡出的意象。再者，若依姜亮夫(1902-1996)的考證：「扶桑與昧爽之為一事之兩種表現，扶桑者，言其物名；昧爽者，言其事象……。」則「扶桑」係指「將明未明之際」，那麼由「噉將」歷「扶桑」以迄「既明」，正好是一個連續的動作。詩本靜態之組詞呈現，但詩人卻透過時間性字詞的靈巧安排，成功展現了動態的意象，十分值得留意。

此一動態意象同時修飾以下「駕龍輶兮乘雷，載雲旗兮委蛇」的東君形象，使原本接近靜態的形貌描述附麗了靈動之感。而「長太息兮將上，心低徊兮顧懷」之嘆則由客觀外象的敘述轉入內在思惟的展現，藉一「將」字把閱讀的理解拉到與「噉將」平行的位置，使得讀者可以了解，在時間序列中，「將上」所欲表達的，其實是「噉將出兮」之際的心情。唯就意象的運動言，筆者以為，「將上」之「上」，應仍兼具由「噉將」歷「扶桑」至「既明」的延伸意念。

詩人筆下的東君出巡，其心情是低迴的，由「顧懷」一詞見其不忍別離之意，主題情境與《九歌》其它組詩可謂一致。有趣的是，底下「羌聲色兮娛人，觀者憺兮忘歸」二句，卻表現出極為華麗動人，令人讚嘆而忘歸的畫面，一憂一樂，成為強烈對比。筆者留意到其中一個時間上的巧妙對應：羌聲色以娛人，語境上係動態的，意象自「駕龍輶」云云展延而來；唯「憺兮忘歸」，依前面討論〈雲中君〉所見，則是一種時間遺忘的凝固狀態。若將兩個意象並置，則宛如常人看野台戲表演般，台上舞動頻繁，台下卻凝視出神；台上演員依敘事時間動作，台下觀看者卻早已遺忘時間的存在。一動一靜，相互彰顯，可謂極高明的修辭手法。

「忘歸」句以下，詩境進入繁盛的音樂劇展，藉「絃瑟兮交鼓」的「交」(接續)、「展詩兮會舞」的「會」(並置)，以及「應律兮合節」的「應」、「合」(相合)等字，構築出所有藝術演出齊聲並揚的同一時間性，並且激發文字的動態感，以形容整個場景的活潑熱鬧，作用與〈東皇太一〉中的「會」字相當。除此之外，筆者以為，「靈之來兮蔽日」的「蔽」也隱約有同時間集合的意指，若非所有神靈同時聚集，如

同註，頁 231-232。並參氏著：《楚辭通故》第一輯〈扶桑〉條，頁 70-73。

何蔽日？這些藉由時間性字詞所欲描繪的，無疑是一個眾人雜遝的場景，然後以之襯托「東君」的獨特形象：「青雲衣兮白霓裳，舉長矢兮射天狼」。這般群、我的強烈對比，剛好為最後東君「撰余轡兮高馳翔，杳冥冥兮以東行」的行旅映照出孤絕淒美的氣氛，並且回應之前「心低迴兮顧懷」的情緒。如此一來，原本描繪神靈光輝形象，或是紀錄某種豐富儀式的〈東君〉，其詩境卻急轉成擬人化的低迷心思，神性與人性重疊，非凡與通俗交錯，體現巫術文化特有的質性，同時也使得原本天馬行空的讚神歌舞多了幾分感性的人文情懷。

〈河伯〉

我們將〈河伯〉放在此處討論，主因其中「日將暮兮悵忘歸」一句，正可與〈雲中君〉之「憺兮」、〈東君〉之「憺兮忘歸」互涉（intertextuality）。

〈河伯〉由「與女遊兮九河」詠起，中經車馬服儀、崑崙登臨之描述，而以「心飛揚兮浩蕩」來形容同遊之歡愉。唯心緒亦至此急速墜沉，「日將暮兮悵忘歸，惟極浦兮寤懷」這組充溢時間意識的詩句成為整首詩的轉折，值得關切。

從時間的感受來看，「日將暮」證明詩人意識到客觀時間的流逝，故以「悵」字來暗示對歡樂時光將盡的不捨與惘惘；唯底下卻忽接「忘歸」——一如前述所謂之「時間的遺忘」——又顯然申明己身早已忘卻時間的存在，與之前留意日漸將暮的時間感受形成矛盾。這種意象上的弔詭增加語境的張力，是詩慣用的組辭手法，目的是藉時間流動速率的遺忘，以凸顯同遊崑崙的歡愉，因此詩人遂整夜不寐以思懷之。

在筆者看來，若無「日將暮」二句，整首〈河伯〉幾乎失去情感上的聚焦，而成為僅是兩人交遊表象上的描述而已。同時，這個聚焦作用也喚起以下「送別」的意象，並使看似平淡的送別沾染了離合的感傷。蓋「寤懷」以下，〈河伯〉先著重水底景象之描述，繼而提及共遊河渚、送別南浦云云，全然未涉內在情感之形容，但因有「日將暮」組句的烘托，遂令水底的景緻成為懷思的象徵（往昔歷歷在目）或對照（美麗

王逸在注此句時說：「言己心樂志悅，忽忘歸也。」故劉永濟：《屈辭通箋》即云：「按依叔師注義，則王本悵字作憺。」（同註，頁75）果如其說，則本句當原作「日將暮兮憺忘歸」。

的水底宮殿依舊，而佳人已逝）；而送別亦與之前的歡愉忘歸形成強烈對比，以至「波滔滔兮迎，魚鱗鱗兮媵予」也立刻映襯出孤獨的意象，似乎是說離別之後，友朋不再，僅餘滔滔江水相伴矣！「時間意識」之適切運用，成功結合〈河伯〉整首詩的意境，有其不可忽略的重要性。

〈山鬼〉

〈河伯〉之外，〈山鬼〉中也出現「憺忘歸」（第十五句）及「悵忘歸」（第十九句）的套語。

整首〈山鬼〉可謂將《九歌》「思憂」的情調發揮得淋漓盡致，曾經存在的記憶如鬼魅般隨時復現，不斷敲擊詩中主角淒涼、孤絕、落寞的情懷。詩中的山鬼自謂：「余處幽篁兮終不見天，路險難兮獨後來」，而其處境則是：「表獨立兮山之上，雲容容兮而在下；杳冥冥兮羌晝晦，東風飄兮神靈雨。」除了在暗無天日的山中獨自看著日復一日的雲來雨去外，「思念」成了她生活中唯一的律動。透過與詩首數句有關山鬼容顏、神態、服飾的盛大描述之照應，更彰顯出一種「繁華／孤獨」的強烈對比。

由於思念，她折下「芳馨」以「遺所思」，類似的舉動同時見於〈二湘〉及〈大司命〉，形成一種「思念／折贈」的套式，同時也以記憶的痕跡將時間的三維統整起來——蓋思念乃主體當前的動作，卻是對過往的反思，同時也充滿對未來（再相見）的期盼。

因此，整首〈山鬼〉其實充滿著時間的影跡，所謂「路險難兮獨後來」，傳達的

張正體認為，「余處幽篁兮不見天」九字句，在《九歌》中至為罕見，故應為錯句，「余」字及「終」字疑衍，宜刪。他同時指出底下可能脫去一句，遂致辭意至此若有所失；並依李光地及戴震所言，認為〈山鬼〉與〈涉江〉相表裏，既然〈涉江〉有：「哀吾生之無樂兮，幽獨乎山中」及「山峻高而蔽日兮，下幽晦以多雨」，故認為本句下應補「哀吾生兮終無樂」，以完足其義。見：張著《楚辭新論》（台北：商務印書館，1991），頁204。張氏就文理上推敲，自有理據；唯其所加一句，以「樂」結尾，卻與前後用韻不叶，是張所未料及。「余處……」之前四句，自「乘赤豹……」至「折芳馨……」，及後句「路險兮獨後來」皆押「之」韻；若依張氏之言，則「樂」字結尾一句，韻部將落在「鐸」而與前後失叶。故張氏所謂「脫句」或有可能，但本文不從其所加之句。

是一種「遲來者」追逐時光的倉皇與窘迫；而「杳冥冥兮羌晝晦」，則以「白日猶晦」暗喻不分日夜的重複與無聊——時間悠悠流逝，生活卻永遠一成不變。於是乎，山中之人意識到了青春的消蝕及無可回復（「歲既晏兮孰華予」），遂寄望能「留靈脩兮憺忘歸」——與所思之人纏綿忘返。筆者以為，與其說欲「留」的是靈脩，不如說其底層欲念其實是想留住已然日迫西山的「年華」（時間），讓相逢的片刻從此凝滯。

然而事實似乎未若山鬼所設想。「采三秀兮於山間，石磊磊兮葛蔓蔓；怨公子兮悵忘歸，君思我兮不得聞。」組句頗與《詩經》「摘採/思念」的主題相近，（《召南·草蟲》云：「陟彼南山，言采其蕨；未見君子，憂心惓惓」，情調正與之類同。）采集隱含思念，石、葛則暗喻阻撓，思念既受阻隔，遂生「怨」情，取代心中原先對歡愛的期待，乃至悵而忘歸。「悵」與「憺」一憂一喜，一怨一慕，既相對又相生，卻也都同時令心緒遺忘了時間的存在，加深詩中主角憂思孤絕的形象。

山中之人為何「悵忘歸」？原因即在所思之人「不得聞」。根據傅錫壬的解釋，「不得聞」即失約的藉口，那麼「君思我兮」也成了一種華而無誠的謊言，與〈湘君〉「期不信兮告余以不聞」可互文相看。「聞」字既可指聞暇，亦可指「間隙」，但都與時間的意念息息相關，正緊緊呼應著前句「悵忘歸」的時間凝滯感。蓋「聞」與「暇」義近，經常聯用成詞，「暇」通「假」，〈離騷〉：「聊假日以愉樂」，王逸注即云：「假，一作暇。」故筆者以為「聞暇」可依「假日」義以詮釋。「假日」即「借日」，即顏師古（581-645）所謂的「假延日月」、洪興祖（？）所說的「借日度時」。時光如何能借？莫不是意念上假設出一段不屬於自然流逝的時間所致，

王逸注云：「言山鬼所在至高邈，雲出其下，雖白晝猶暝晦也。」同註，頁80。

白川靜在比較《詩經》與日本古詩《萬葉集》中關於「採集植物」的意象時指出：「摘草是祈求相逢的預祝，也是感應遠方戀人心靈精魄的行為。」（見白川靜著，杜正勝譯《詩經的世界》，頁39。台北：東大圖書公司，2001）陳炳良亦有類似的見解，見：陳著：〈從采蘋到社祀〉。文刊《幼獅學誌》第16卷第1期（1980年6月），頁120-132。

見傅錫壬：《楚辭讀本》（台北：三民書局，1976、1998），頁74。

同註，第四冊，頁74。

同註，頁46。

同前註。

換言之，這段時間在意識上是額外的、凝滯的。（我們今日所說的「放假」，即在意識認定的「正常」工作時間中挑出一小段「例外」，而它似乎並不隸屬正常時間的範疇。）「不得閒」也就是時間不斷在前進、消逝，無法尋得一個暫停的定格，此與「悵忘」的時間凝結意識完全扞格：一個是思念對方到忘了時間；另一個則是根本沒有時間想念對方。

這樣的扞格遂造成山鬼對於所思之人的疑惑：「君思我兮然疑作」——對方所說的「思念」令人懷疑。於是乎，山中之人最後只能伴著淒厲的雷填雨冥、猿啼風嘯，獨自感嘆「思公子兮徒離憂」了。

〈湘君〉、〈湘夫人〉

此二篇是一組互答的情歌，可以放在一起討論。暫脫去傳統注解以為寄託屈原悲情的觀點，而由文本表意來分析，此組詩係敘述「二湘」之間情感的齟齬，因湘君未能履行承諾，湘夫人遂主動前往尋覓的過程。在詩中，「時空」亦佔了極關鍵的位置，影響詩意的結構與呈現。

依愚見，《湘君》實際上是湘夫人所歌，而《湘夫人》則記錄湘君的唱辭。由於整組詩的發展繫於一個承諾的未能履踐，亦即在時間點上，某個被認定應發生的行為或事件並未出現，因此詩中最具關鍵的時間性語詞應屬「期」字。「期」在本組詩中共使用了二次，一在〈湘君〉：「期不信兮告余以不閑」；二在〈湘夫人〉，「與佳期兮夕張」。「期」即「約定」，字義本身帶有明顯的時間性。湘夫人所以言「期不信」，蓋指湘君在約定時間內未履行承諾，先前她提到「望夫君兮未來，吹參差兮誰思」即已道出湘君的失約。「望」字，姜亮夫以為：「主要含義，即相望、看望。凡

明：蔣之翹：《七十二家評楚辭》引孫鑣云：「此是神女之辭，以男女之情道說，尤為濃至。」（見：《楚辭評論資料選》，頁397）可見孫氏雖然仍與一般注家主張〈湘君〉與〈湘夫人〉的敘述主體是二位女性，但卻已掌握其充滿男女情愫的文本基調。近代學者多已認定湘君與湘夫人係一組配偶神，如游國恩即云：「《楚辭 九歌》湘君湘夫人，本為配偶之神，故兩篇文辭皆作男女相求語氣，……。」見：〈楚辭隨筆三則〉，收入《楚辭集釋》（臺北：新文豐出版公司，1979），頁108-111。對於本組詩的意旨，可參許又方：〈空頭約定：《九歌·二湘》析論〉。文刊《東華人文學報》第四期（2002年7月），頁137-162。

有所望，必有所思，故引申為相望，為希望。《楚辭》四十見，不出此諸義矣！」在時間感受上，它總指向一個尚未來到的結點，引起心理上的疑慮與不安。至於「夫君未來」，則更確指所有的期盼都成空想，時光悠悠流逝，約定的實現卻也漫漫無期。底下的「參差」，雖指洞簫而言，但對照「誰思」的質疑，則頗暗喻二人情感間的不齊。因此，由「望」字所引出的一組詩句，便藉時間上的空自等待彰顯出二湘間情感的裂痕。

至於「與佳期」，一本「佳」字下有「人」字，故一般注家皆以為其意指「與佳人有約」。結合「期不信」云云來看，似乎二湘本來約定在某個黃昏（夕）見面，很可能是要舉行一場婚禮。但這個日期最後只成為毫無意義的標記，沒有履踐的承諾讓它變成一紙空頭的約定。這令我們聯想到〈離騷〉：「初既與余成言兮，後遁悔而有他。」的悲情：在時間點上，過去是美麗的承諾，後來則是令人痛苦的背信。換言之，隨著時間的流逝，很多事也跟著改變，所以詩人乃有「何昔日之芳草兮，今值為此蕭艾也」之感慨。回到〈湘君〉，當湘夫人到達湘君所居的北渚時，所看到的景象是：「鳥次兮屋上，水周兮堂下」，詩人以屋宇被鳥、水侵入的景況來比喻長時間的廢棄，原來湘君已經離開甚久，等於也暗示著約定在很早之前即遭單方面毀拒。

顯然這是一個難以令人接受的結果，原本對一個嶄新局面的期待，換得的竟是破落的場景。從心理角度來看，「期約」總是對「未來」的美好想像；而「廢棄」卻往往引發「過去」（曾在）的破敗經驗，未來向著曾在的殘存游走，透露出一種時間上的弔詭，似乎向為屈原作品一貫的情調與手法。筆者認為這樣的表現方式具有暗示「終究徒勞」的悲劇性，也暗寄現實與宿命間無以名狀的茫惑。

對照湘夫人所見的破敗屋宇，湘君所提出的願景卻出奇的華麗：「聞佳人兮召予，將騰駕兮偕逝。築室兮水中，葺之兮荷蓋；蓀壁兮紫壇，播芳椒兮成堂。……」一座富麗堂皇的水中宮殿躍然紙上。問題就出在「將」字，所謂「將偕逝」，不過是一個預期、卻仍未實現的動作。或者我們可以想像，由於湘夫人到達北渚時，湘君已移至

同註，第二輯，頁 330-331。

同註。

參見許又方：《時間的影跡——〈離騷〉碎論》第三章及第七章。

西澁（《湘君》：「朝騁驚兮江皋，夕弭節兮北渚」，《湘夫人》則謂：「朝馳余馬兮江皋，夕濟兮西澁」），水中宮殿也可能由原先計畫的北渚移到此地興建，空間的錯置造成二人約定的失落。但不管怎麼說，從最後雙方拋棄「信物」，高唱「時不可兮再得」的「傷逝」情懷來看，「時間」的影跡依然是二湘情感齟齬的觸媒，也即詩歌魅力之所繫，試論如下。

首先，湘夫人所拋棄的「玦」、「珮」及湘君所丟棄的「袂」、「襟」，可以視為彼此贈送給對方的「信物」，或說「紀念物」。信物大概具有二層意義：第一，情感的象徵；第二，曾經存在的共有記憶。因此，信物在時間感受上是「過去」的指示，隨著時光的流逝，也同時形成「現在」的基礎，故具有「曾在」的性質。湘君、湘夫人互棄對方的遺贈，說穿了是一種過往記憶的共同祛除，等於將現在與過去絕對斷裂，兩者間的情感失去了「曾在」的基石，「存在」也便成為漂游無根的虛假。因此，當湘夫人說出「時不可兮再得」時，她所說的「時」，便由「再」字界義出「過往」的指涉，即以往共處的美好已然不會回復，既沒有過去，也不會有未來。至於湘君所說的「時不可兮驟得」，王逸注「驟」為「數」，汪瑗則釋為「頻」，都指向多次、重複之義，與「再」字所論相當。準此，則二湘所言之「時」，都是指過去美好的經驗。至此，則《二湘》的期約，在文意的構築上，其實便承襲〈離騷〉「時變情渝」的基調而成，最後的「聊逍遙兮容與」亦與〈離騷〉「聊假日以愉樂」的故作灑脫略無二致，都是一種情感失落的掩飾。

〈大司命〉

舊說司命為主壽之星名，《晉書·天文志》所謂：「三台六星，兩兩而居，……西近文昌二星，曰上台，為司命，主壽。」即然。〈大司命〉中提及：「何壽夭兮在予」，似乎已透露出其神格所司職務。由於生命與時間息息相關，因此〈大司命〉

見唐·房玄齡等撰：《晉書》（北京：中華書局《二十四史》縮印本，1997），頁86。

有關《楚辭》大、小司命的神格及篇旨解釋，學者間一直存在不少歧見，讀者可參魯瑞菁：〈論《九歌》的二司命〉。收入氏著：《楚辭文心論》（臺北：里仁書局，2002），頁399-432。本文主要討論重點在於透過文本敘述掌握其間所蘊含的時間意識，故對於學者間的歧見不擬贅論。

的詩意中樞便自然扣住時間的意念而開展。詩歌一開始所述，多在彰顯司命的形象與特質，可不贅論。中段以後，時間的意識逐漸明顯，詩句所帶的情感成分亦慢慢積累。所謂「折疏麻兮瑤華，將以遺兮離居；老冉冉兮既極，不浸近兮愈疏。」者，洪興祖補注云：「說者云：『瑤華，麻花也。其色白，故比於瑤。此花香，服食可致長壽。』」

對照後文「老冉冉兮既極」云云，洪注應可信從。那麼折瑤華之疏麻，目的即是為了抗拒老化，展延壽命，亦即與抽象的時間相競逐。至於何謂「離居」？王逸釋為「隱者」，其義不明。汪瑗則謂：「離居，彼此分處也，故折疏麻之瑤華以贈之，而慰此離別之情也。」姑不論其視此段乃大司命與少司命敘離別之嘆的說法是否合理，但其解釋卻甚合文意，茲暫從之。是則詩中所言折瑤華乃是為了遺贈某位與己疏離分處的「故人」，亦正由於彼此遙隔，相見無期，而年歲將盡（「既極」云云，「既」表狀態之完成，則年老已經是無可改變的事實），原本的關係不近反疏，致有盼望對方長壽之思，以期未來仍有機會相見。空間的距離加上時間的流逝，共構出一種莫可奈何的離合情調。

由於離合的終點建立在「生理時間」的結束上，因此整個〈大司命〉的敘述結構中便隱含著死亡的幽光，同時也就帶著「凝固時間」的潛在慾望。前面提及的折瑤華以延壽是一例，底下談到「結桂枝兮延佇」則是另一例。「延佇」即長時間的站立與凝視，心理上具有徘徊不去的意念，因而忘卻了時間的流逝，可以稱之為「時間的遺忘」或「時間的凝滯」。筆者認為這種心理上的延遲是對時間無情流逝的潛意識抗拒（或說是一種意識的非常延伸），企圖透過遺忘、凝固的心理作用來阻攔終究必

同註，頁 70。

同前註。

同註，頁 125。

洪興祖云：「佇，久立也。」（同註，頁 70）唯段玉裁在《說文解字注》「佇」篆下云：「延佇謂長望也。凡辭章言延佇者，亦皆當作佇。」（同註，頁 135）但由於歷代注家多將「延佇」釋為「久立」，而此義與「長望」並無邏輯上之扞格，蓋久立是為某種期望，故本文兼採久立長望二義。

關永中在《神話與時間》（臺北：臺灣書店，1997，頁 193）第二章〈「神話時間」本質之探討〉中即論證了人在意識轉變下會對時間產生非凡的體驗，甚至忘卻時間的存在。但他認為：「在非常

須放棄、結束的時刻到來。此外，據文本所言「羌愈思兮愁人」，可推測這個呆滯的狀態源自思念，充滿某種期待的渴望，同時也暗示一定程度的匱乏。思念喻示過往，期待則寄望未來，眼前的延佇狀態下，時間的三維悄然聚合，似乎也正暗示著正常物理時間的慣性在此刻是不存在的，十分值得留意。

本詩敘述者的匱乏最後是以愁緒來填充，而愁也將他帶離時間遺忘的狀態。詩人謂「愁人兮奈何」，即是退出原先「延佇」之忘我情境，而回歸現實感；下句「願若今兮無虧」，「若今」標示了當下的存在，客觀時間感重新回復。至於何謂「無虧」？自來注家頗多異詞，難衷一是。王逸說：「虧，歇也。……願己行善，常若於今，無有歇也。」行善既是可以自決之事，何須以「願詞」抒之？王逸的說法顯然於義未安。朱熹則認為：「無虧，保守志行無虧損。」置諸文本語境亦覺不合。汪瑗以為：「無虧，謂無離別之嘆與衰老之情也。」實最合於詩句之前後義。但何以言「若今」則不甚了了。後來王夫之（1619-1692）在《楚辭通釋》中提出他的看法：

當謂所值有定期也。言所以戀慕於神而愁其去己者，以神司生人之命，願承其保貺，長若今日不憂老死也。

雖然承襲汪瑗之意，把「無虧」與生死聯繫起來，頗合文意脈絡；但為了顧及「若今」二字，卻將之解釋成如今日般不憂老死，顯然違背詩中自承的「老冉冉兮既極」之意。稍後蔣驥（1678-1745）《山帶閣注楚辭》則結合了諸家之長，申明本組句之義：

若今無虧，因老之既極而言。年已邁矣！感今別之易，慮後會之難，故愈思愈

的經驗中，人對時間的非常意識，是不能吻合人對時間的普通意識。我們不能說普通經驗是客體經驗而非常意識是主體經驗，因為它們都是人心靈意識的延伸。……非常意識的把握……只是意識的非常延伸而已。」。

同註，頁 70。

同註，頁 39。

同註，頁 126。

見《楚辭通釋》（收入：《續修四庫全書》集部楚辭類第 1302 冊，頁 183-288。上海：上海古籍出版社據復旦大學圖書館藏清康熙十一年魏學渠刻本影印，2002），頁 208。

愁。而祈其自今以往，長得與神相遇於承祭之時，無有虧損也。

看來頗能自圓其說，略勝前述諸家，唯不脫祭神云云之框架。筆者以為，本詩數度藉著「離居」、「愈疏」、「延佇」、「愁思」等組詞來申明詩人與所述對象的遙隔，其間滿佈時間與空間的痕跡，卻多為抽象的描述與隱喻。「若今」則將詩人由抽象帶回現實時間裏，彰示存在，揮別想像中的過去與未來，頗有掌握當下之意味。深入聯想，想像中的時間總是不完整的，記憶是片斷的組合，未來則是零散的拼湊，完全不如當下所能掌握的實境般完整。詩人云「愁人兮奈何！」意中即已申明憂愁無法改變既成之分離，亦無法確定未來能否相聚，人所能關切的僅在眼前見及之事，其餘都可能是宿命既成，無從干預。所以下句方謂「固人命兮有當，孰離合兮可為」。「固」為本然之詞，時間意識上可看作「完成」、「持續」、「不變」的意涵，「當」則指示某種必然關係，詩人概謂人之生命型態、壽夭乃天命之已然，故面對生離死別時，根本無力去對抗或改變。此處顯示一種消極的宿命觀，充分體現人所能擁有者只有「當下存在」的生命理念。換個角度想，也唯有「當下」才是幾乎處於靜止的狀態，沒有運動即不會變化，亦方為人之所能把握者。因此，在筆者看來，所謂的「若今兮無虧」，若從時間意識上理解，意指相較於不可掌握的過去與未來，目下所及顯得完整而真實。

弔詭的是，這個當下存在的時間完整意識，對照的實際人我關係卻是遙隔分離，如此便令〈大司命〉滿佈淒美的無奈，原來人不但無法改變過去、期待未來，即使能掌握的現在，都是不能聚合的殘缺狀況，詩人用「無虧」，既為事實，又是幻設，矛盾中意謂著淒苦的幽默，語詞張力無窮，極為耐人尋味，任何企圖彌合前後語境的詮釋都顯得力有未逮，這無疑是詩特有的魅力。

〈少司命〉

時空上的差序造成〈大司命〉殘缺而淒美的詩意，隱寄人之處於時間三維中、無論宿命或可掌握之當下皆束手無策的窘狀。換言之，詩中之人面對悠悠時空，一種「被拋」（借用海德格語）的無奈感油然而生，「存在」受到未知宿命的主宰，而這種意

見《山帶閣注楚辭》（臺北：宏業書局鉛印本，不著出版年），頁59。

念顯然延續到〈少司命〉的詩旨中。

筆者以為，整首〈少司命〉詩意的關鍵在於「夫人自有兮美子」一句。所謂「自有」，即透露出某種宿命的必然性。「自」本稱己之詞，引申為「從」，指示時間及空間中某個與目前所在的對應點，唯仍具有原來的「個別」義，例如《詩·邶風·伯兮》：「自伯之東」，即指時間上與當下形成「往/昔」關係的某一時刻；又《論語·學而》首章：「有朋自遠方來」，則以「自」區隔朋友與自身在空間上的距離。因此，「自有」，意味「每一個體之本有」，暗喻與他者在某種程度上存有的差異。

此外，「自」亦帶有「本然」之意，凡言「自若」、「自得」、「自如」者，多有此意。如《孟子·離婁下》：「君子之深造之以道，欲其自得之也。」趙岐（108-201）注：「欲使己得其原本，如性自有之也。」即解「自」為「原本（本然）」之意。又《漢書·李廣傳》：「會暮，吏士無人色，而廣意氣自如，益治軍。」顏師古注：「自如，猶云如舊。」所謂「如舊」，即指李廣臉色一如本然而無甚改變。準此，則〈少司命〉之云「自有」，蓋指陳此乃人命之所當然，既以「自」明其個別性與預設性，彰顯個人際遇之不同與必然；也以「有」標示其在時空中的實存性及限制。筆者以為甚具「有其當有，改變不得」之意，充滿命定的意味。

這種宿命的色彩深具時間義涵——人既生存於「時間」中，生命中各個時程即將發生的際遇並非人可以自由掌握，一如面對時間，人既無力又迷惘般。因此，人僅能有其預設之有，所可把握者亦僅止乎此，為既定的宿命憂慮終究是徒然而非必要，故云：「蓀何以兮愁苦」。底下歌者遂用植物的盛落象徵一種時間（人生）的必然性，一如秋蘭之青青，綠色之葉、紫色之莖，自然如此，隨時開謝，非後天人為之所能干預。換言之，筆者以為〈少司命〉的作者在此試圖表明一種生命哲學上的契悟：人生必然有變，但所有的變化卻都在一定的架構（或規律）中完成。由此義推衍，則生命中許多看似偶然的際遇，究其本質都是命定之必然，以下組詩當可作如是解：

……滿堂兮美人，忽獨與余兮目成。

見《十三經注疏·孟子》（臺北：藝文印書館，1983），卷8，頁144。

見漢·班固著《漢書》（臺北：鼎文書局，1983），卷54，頁2445。

入不言兮出不辭，乘回風兮載雲旗。悲莫悲兮生別離，樂莫樂兮新相知。
荷衣兮蕙帶，儵而來兮忽而逝。……

基於討論方便，此處將原屬上段及下段二句（「滿堂兮……」、「荷衣兮……」）暫置於此。時間的痕跡在本段中至為明顯。首先，「忽」字指示時間中某個不經意的點，兼具迅速、偶然的意指，並且帶著「遺忘」的性質，同時指涉了心理時間與物理時間。「滿堂」與「忽獨」的對應是以喻示某種特殊人際關係在時間中的歧出，看似偶然，卻與「自有」所指示的本然性、個別性有底蘊上的相似。詩人似乎在問：為何眾生熙攘，美人獨忽與我遇合？單純是宿命中的意外？難道不是命中「自有」之數？

此一弔詭由接下來的陳述可得到進一步深化。驀然的「目成」顯然極其短暫，所謂「入不言兮出不辭，乘回風兮載雲旗」，即來無聲、去無影，一如風乍雲幻，兼具時、空中的不確定感，與下段「荷衣兮蕙帶，儵而來兮忽而逝」意正複沓。這些描述都緊承「忽獨」的意旨而下，語境上並無扞格，但整段敘述不免令人疑惑者在於：突然出現的事件本不在預期內，其意外感亦令人遺忘時間的確實速率，表面上看來似乎逸出了宿命的控制。但深入以思，它卻又彷彿脫不去某種必然的安排。人之樂乎「新相知」，轉眼間卻必須為「生別離」而悲，所謂的生死離合，究竟是時空中的偶然還是必然？這個問題幾乎無解，卻深具象徵作用：人被拋擲於一種未知的遇合別離中，實則仍脫不去宿命的擺弄。

由此看來，詩中用「忽」、「儵」，其實正藉字義中的時間性，來隱喻人世聚散的縹緲恍惚，雖不可預期，卻又似早已註定。此應即為〈少司命〉主題意義之所在。

漢·許慎：《說文解字》「忽」篆下云：「忘也。」應指今所謂「忽略」之意。唯引申至時間中，「忽」字經常指陳「時間的遺忘」，《楚辭》中常見，如〈離騷〉：「日月忽其不淹兮」即然。蓋「忽」乃轉瞬之事，經常令人無法預料，亦毋能即時反應，甚至令人忘卻時間究竟如何流逝，故具遺忘之性質。

王逸云：「言司命之去，乘風載雲，其形貌不可得見。」（同註，頁72。）雖是以實解虛，但已見「無可捉摸」之不確定意。姜亮夫：《重訂屈原賦校注》（同註，頁226）云：「乘回風載雲旗，言其倏忽飄然遠引之意。乘、載皆非實事。」乃刻意強調「因實見虛」之詩意。

汪瑗以為：「倏而來者，即入不言也；忽而逝者，即出不辭也。上先言出入而後言乘載、下先言被服而後言往來，亦錯文也。」同註，頁128。

試證諸底下詩句：

夕宿兮帝郊，君誰須兮雲之際？

與女遊兮九河，衝風至兮水揚波；與女沐兮咸池，晞女髮兮陽之阿。望美人兮
未來，臨風悅兮浩歌。

孔蓋兮翠旒，登九天兮撫彗星。

「夕宿」與「誰須」意正連貫，都有長時間等待的意圖，其底層義蘊則明顯指向一種聚合的慾望。是故以下「與女……」二組句，皆申明相聚同歡之意。但隨後詩意急轉直下，「望」字承接慾望之底蘊，「未來」則標識期待的落空，對於聚合的所有慾念頓時幻滅，不免令人忽悟「與女……」四句不過是詩人幻設之詞，抑或僅是對過往歡情的回憶罷了。失意之際，詩人臨風浩歌，其中明確暗喻一種對象的「不在場」(absence)，歌聲徒然遺落在風裏，不知去向。徬徨迷惘的孤寂感則滿佈於無盡的時空中，充分展現人必然的孤獨與面對宿命之無力感。

以下「登九天」二句，一般《楚辭》注本基於用韻考量，皆與末二句成組訓釋，但筆者以為，屈原作品慣以空間的行動來轉移並襯映一種失落的情緒，如〈離騷〉：「忽反顧以游目兮，將往觀乎四荒；佩繽紛其繁飾兮，芳菲菲其彌章。」「馳玉虬以乘鸞兮，溘埃風乎余上征。朝發軔於蒼梧兮，夕余至乎縣圃。」「勒騏驎而更駕兮，造父為我操之。遷逡次而勿驅兮，聊假日以須時。」等，雖然情調上與《九歌》的奇幻不同，但藉空間追尋以抒發內心鬱結的理致則一。因此，「登九天」云云者，似乎是在望美人未來後，借盛裝巡遊以解其憂愁的舉措，移情於景，實為詩歌常見手法。又「彗星」自古以來即為「災兆」，寄寓「不安」之感，且筆者以為

王逸、五臣注及朱熹都以「待」解「須」。參見：同註，頁 72 及同註，頁 40。

「與女遊兮九河」二句，王逸無注，洪興祖遂認為「古本無此二句」，乃「〈河伯〉章中語也。」(《楚辭補注》，頁 73) 清·胡文英：《屈騷指掌》(在：杜松柏《楚辭彙編》第五冊，台北：新文豐出版公司，頁 470) 則謂：「疑而存之則可。」本文從之。

清·戴震：《屈原賦注》認為：「二章(指〈少司命〉前二段)皆詩之興體，從今之離憂，而追其始之嘗相得……。」(頁 28) 言下之意，即以「與女……」為追憶過往之詞。

王逸謂「撫持彗星，欲掃除邪惡。」未能明其究以彗為吉或為凶。洪興祖補注引雖然《左傳·昭二

又可為「不羈」（彗星在空中不定時出現）之隱喻。因此，詩人云「撫彗星」，正欲藉以表達解憂、安心之意圖。

整首〈少司命〉最令人費解者出現在末二句：「竦長劍兮擁幼艾，蓀獨宜兮為民正。」王逸以為：「言司命執心公方，無所阿私，……故宜為萬民之平正也。」歷來注家多不能逾其詮釋。筆者識見淺陋，無法遽論前賢是非，僅能提出詩句一個關鍵處，即「蓀獨宜」之「獨」，詩人究竟欲以何表？此一「獨」字，當與「蓀」字合讀？抑或與「宜」字成組？汪瑗認為：「曰獨宜者，以見此位非他人之所得居，此職非他人之所盡也。」顯然他已留意到「獨」字，但說解並不能盡得文意。姜亮夫指出：「竦立持劍，擁衛少老，特然為人民之主乎？言為人民之主，亦自有樂也。」頗有「失之東隅，收之桑榆」之意味，雖然與本文所見有異，卻具啟發性。蓋〈少司命〉所述之主旨，一如前文分析，乃托喻一種無可如何的人世離合之苦，甚至詩中神人最後係以疏離結局，所謂「獨」者，正以況喻少司命之際遇，亦正以彰示其看盡人世聚散之宿命的心境，雖然己身孤獨無所憑，卻以保護老弱為職志，遺憾中見淒美，其悲劇性足令人動容。由詩境構成的角度來看，筆者深覺此一「獨」字允為〈少司命〉之「詩眼」，足以勾勒全篇主旨。概其不僅統攝詩境中一再複現的分離意象，亦且呼應「自有」、「忽獨」等組句的深層意旨，十分值得關注。

筆者希望以「時間」作為詮釋《九歌》的主要視角，運用細讀的方法以期發掘詩中潛在的意旨，並藉以呈顯《九歌》組詩在文學美上的細膩表現。雖然，礙於篇幅，文中並未將《九歌》的十一首組詩全數分析（尚餘〈禮魂〉及〈國殤〉），但讀者應

十六年》（《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，1983，頁905）云：「天之有彗，以除穢也。」似主彗星為吉兆。唯自春秋以降，史書每記彗星，皆視為妖邪者多，此一般學者熟知之事。而古代占候之書亦以彗星為災兆，唐人瞿曇悉達所編《開元占經》中多有紀錄，此不贅。且《昭二十六年》「除穢」云云，乃晏子為阻止齊侯欲「禳」（即「除災」之意）彗星而發之語，亦即齊侯認為彗星乃不祥而欲行禳祭以除災，晏子遂以相反之解讀來勸諫之。因此，朱熹《楚辭集注》，頁60云：「彗星，妖星。」蔣驥《山帶閣注楚辭》亦云：「彗星，妖星，以喻凶穢。」本文從其解。

同註，頁74。

同註，頁129。

同註，頁230。

已能強烈感受到「時間」藉由虛詞、狀詞穿梭於詩境之中，並且深刻影響詩歌底蘊及美感的表現，它甚至是左右詩境傾向歡樂或感傷的重要元素。

因此，總結「時間性」字詞在《九歌》組詩結構中的功能，吾人大約可得幾個關鍵性的重點：

第一，時間上之聚合或差序，往往是左右詩境歡樂或感傷的重要關鍵，如〈東皇太一〉以「會」字集合所有祭祀上的必須條件，以營造「君欣欣樂康」的意境；而其它組詩則泰半以時間三維的離合，來表現哀傷的氛圍。此點與後代中國文學作品慣以「追憶往昔」及「茫惑未來」為書寫主題的調性可謂前後相承。

第二，物理時間與心理時間上的落差，經常在《九歌》中作為營造「忘我」的意境，以傳達「神奇」或「思念」的深度。如〈東君〉以「憺忘歸」表現「東君」神奇瑰麗的形象；〈山鬼〉則以之表達戀人間忘我而傷感的纏綿。

第三，時間是連貫詩意、甚至是凸顯詩旨的重要元素。如〈河伯〉，若無「日將暮」一句深具時間意識的詩句貫串，則整首詩將失去情感上的基礎。

因此，無論是從文本藝術表現或意義構築上來看，「時間」無疑皆是《九歌》詮釋的一個重要進路。誠然，文中尚有許多缺漏，待方家惠我，以精進焉。

本文係國科會補助之研究計畫，編號 NSC92-2411-H-259-108 的部份成果，謹此銘謝。

Time as A New Approach to The Study of The “Nine Songs”

Hsu, Yu-fang

Associate professor
Department of Chinese Literature
Don Hwa University

Abstract

Although a large number of studies have been made on several aspects to the *Nine Songs* 九歌, little is known about the timing of this grand work. Therefore, the purpose of this paper is to offer a new interpretation of the *Nine Songs* from the perspective of time. In the discussion, I will examine the time related words sieve out from the Nine Songs, and focus on how they would influence the representation of the images of the poem. I will analyze all the sections of the *Nine Songs* one by one. Finally, my ultimate concern is undoubtedly the *Nine Songs*' aesthetic.

Keywords: Ch'u-chi (a collection of poems compiled by Liu Hsiang), the Nine Songs, Chü Yuan, time

校對者：作者一校、蘇敏逸二、三校

