

文稿

《九歌》與汨羅民俗「打倡」

劉石林\*

【摘要】

打倡是南楚地域一項非常古老的民間請神巫術，由當地法師（即巫師）設壇開祭，其儀典熱烈，觀者如雲，神情虔誠。所請之神眾多，有天神玉皇大帝、王母娘娘、九天司命，地祇湘水童神，人神劉三總管等。屈原在朝為三閭大夫，主管楚王室宗廟祭祀，閑熟此類祭典。流放南郢之邑，特別是到了汨羅後，見楚人打倡請神之儀典，「其詞鄙陋」，其舞「褻慢淫荒」，便在當地法師的支持下，收集整理而成為我們今天見到的《九歌》。當地法師感恩屈原，在後來的請神中，增加了請屈原神之程式，一直流傳至今。由此可見《九歌》的原始素材是巫歌而不是民歌。

【關鍵詞】九歌，汨羅，打倡

東漢王逸在《楚辭章句》中說：「昔楚南郢之邑，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，懷憂苦毒，愁思怫鬱，出見俗人祭祀之禮，歌舞之樂，其詞鄙陋，因作《九歌》之曲，上陳事神之敬，下以見己之冤結，托之以諷諫……」<sup>1</sup>。宋代朱熹在王逸所闡釋的基礎上，作了更進一步的闡釋，他在《楚辭集注·九歌第二》中說得更清楚：「昔楚南郢之邑，沅湘之間，其俗信鬼而好祀，其祀必使巫覡作樂歌舞以娛神。蠻荆陋俗，詞既鄙俚，而其陰陽人鬼之間，又或不能無褻慢淫荒之雜，原既放逐，見而感之，故頗為更定其詞，去其泰甚，而又因彼事神之心，以寄吾忠君愛國眷戀不忘之意……」<sup>2</sup>王逸和朱熹這兩段話，說明瞭四個問題：一是《九歌》源於楚地祭祀神鬼之巫俗；二是我們現在見到的《九歌》，是屈原在楚地巫覡祭祀神鬼時的祭詞的基礎上加工整理而成，並非屈原原創；三是屈原見到巫覡祭儀的時間是被流放之後，其「域」是在「南郢之邑，沅湘之間」的「蠻荆」之地；四是民間歌樂鼓舞之祭是為了娛鬼祀神。娛鬼的目地是為了驅魔治病，祀神的目地是為了祈福求安。這四點基本上是學界的共識。我們現在見到的《九歌》舞蹈(如湖北省歌舞團和臺灣雲門舞集演出的大

\* 湖南省汨羅市屈原紀念館副研究員

<sup>1</sup> 王逸《楚辭章句》〔C〕《楚辭文獻集成》，廣陵書社 2008 年版 55 頁。

<sup>2</sup> 朱熹《楚辭集注》〔M〕江蘇廣陵古籍刻印社 1990 年版 39 頁。

型舞蹈《九歌》)，其詞是經過屈原加工整理而成的，是一部優美的文學作品，不見「鄙陋」「鄙俚」自不必說，其舞蹈也不見「褻慢荒淫」之處。那麼，能否找到屈原之前的祀鬼娛神的遺存，證實屈原的加工提煉之功呢，近人爲此也作了大量的工作，而且成績斐然，如林河先生的《〈九歌〉與沅湘民俗》便是一部集大成之作。然而，近幾年筆者在進行非物質文化遺產田野調查時，發現汨羅的巫俗「打倡」，卻更接近《九歌》的原型。「屈原對這種『歌樂鼓舞』已熟之在心，化之爲血，非偶爾觀之而得。這就要求有一個『伏』的時間較長，和當地人民接觸較多的『間』和『域』。這個『間』和『域』究竟在哪裡爲是？我們認爲即今汨羅江一帶。一是因爲屈原在這裡住了相當長的一段時間，二是據《湘陰縣志》和汨羅民間老藝人介紹，從戰國時起，『信鬼而好祠』的習俗，一直保留至今。由此推算，打倡這種巫舞最遲在兩千二、三百年前就已經產生了。」<sup>3</sup>(汨羅原屬湘陰縣，1966年析湘陰縣東境設汨羅縣，1988年撤縣改市。此處《湘陰縣志》係指以前之志書，包括汨羅在內。)

#### 汨羅打倡的場景就是《九歌》祭神的場景

先說打倡之名義，「打」和「倡」都是動詞，「打」是個會意字，由扌和丁組成，扌表示手，丁表示當，意即用手當(做)事，指整個過程都在手舞足蹈，不停的運動，基本上沒有靜止的時候，這就是整個過程中充滿著舞蹈或武術動作。「倡」者，「唱」也，有合唱，有輪唱，也有獨唱、對唱。《詩經·鄭風·籟兮》：「叔兮伯兮，倡予和女。」<sup>4</sup>「老三呀老大！我唱你們隨和！」<sup>4</sup>屈原的《抽思》就有「倡曰」，和其他篇章中的「亂曰」是一個意思，屈原大概也是受到打倡唱詞的啓發，而把這種「倡」法運用到自己的創作中去了。《九歌·東皇太一》：「陳芋瑟兮浩倡」，「倡」就是打倡場面的寫照。「倡」還指表演歌舞的藝人，如司馬遷《史記·趙世家》：「趙王遷，其母倡也，嬖於悼襄王。」就是說趙王遷的母親，是歌舞藝人，受到悼襄王的寵愛。所以「倡」也泛指歌舞藝人。在這裡意指打倡的巫師一邊歌唱一邊手舞足蹈，也算得上是「歌舞藝人」。「倡」的第二層意思是指狷兵狷將，即陰間或神界的兵將，所以打倡的唱詞裡面反復出現「有請二十四界狷兵狷將下凡來」。不過這時用的是犬旁「狷」而不是亻旁「倡」，以區別於所請不是人間的兵將。

打倡的目地分兩類，一類是驅邪除災，治病救命。筆者兒時就曾親眼目

<sup>3</sup> 《湖南民族民間舞蹈集成--嶽陽地區資料卷》〔Z〕內部資料本 119 頁。

<sup>4</sup> 靳勇、張克平、周益鋒、綦勝利注譯《詩經》〔M〕安徽人民出版社，2001 年版 89 頁。

睹過一次。鄰居家一位老人病了，從廟裡接來菩薩問卦，菩薩示意病者在某方被某妖精纏住，需打倡捉住這個妖精，病家就請來幾位法師打倡，法師身著法袍，一番尋找折騰後，在菩薩所指方向的野外捉住了妖精，放在壇中，將壇口紮緊，交菩薩嚴管，病人即可全愈延壽。其場面浩大驚恐。第二類是奉請各路神仙下凡，保社稷安寧，賜幸福人間，使六畜興旺，促五穀豐登，反映了古代先民對美好生活的祈盼。筆者今年年初在我市紅花鄉石侖觀見到的就是這類性質的打倡，其主旨與屈原的《九歌》是高度的一致。

打倡一般在晚上進行(為方便筆者等一行考察人員觀看，石侖觀這次打倡特改在白天舉行)，夜幕降臨即開始，通宵達旦。在寬敞的院落裡或地坪中擺上一張大方桌，罩上紅桌圍，桌上供奉著奉請的主神牌位，牌位前擺放著香爐、濃茶、白酒、豬肉、筷子、神錢(即紙錢)等祭品和油燈並兩只蔔問用的卦，一塊權杖木，桌下鋪著紅色地毯，一溜擺開八隻陶壇，這大概就是《九歌》中說的「瑤席兮玉瑱」。在院落中央用石灰畫上若大的「符」，這種「符」在他們業內是有規律的，一般人是讀不懂的。四角擺著四張較小的方桌，仍然鋪上紅桌圍，插上五方旗三面，代表金、木、水、火、土五大神祇，東方插綠旗，西方插白旗，南方插紅旗，北方插黑旗，中間插黃旗。每旗下擺著五位神祇的牌位，牌位前一字擺上五隻碗。樂器主要是大鑼大鼓和嗩吶二胡等。打倡的道士稱法師(就是王逸所說的「巫覡」)，每場五至六名法師，身著紅色衣褲，腰纏紅帶，頭紮紅巾，楚人認為自己的祖先炎帝祝融掌火正，是日神，火、日都是紅色，故「尚赤」是楚人的傳統，在這裡得到繼承和體現。紅色在這裡也代表了吉祥和正義，一定能夠請來各方尊神，戰勝妖魔和邪惡。他們腳穿布襪外著草鞋，左手持牛角號或海螺號，這是一種吹奏樂器，聲音低沉而嘹亮，用以烘托氣氛，還是集合隊伍向妖魔進軍的號角。右手持師刀--劍一樣的一種道具，柄端紮著紅綢帶，靠柄處有幾個鐵環，舞動時叮鈴作響，悅耳動聽，紅綢像火一樣的飛舞，也是象徵法師權力的武器，這就是屈原在《九歌》中說的「撫長劍兮玉珥，璆鏘鳴兮琳琅」。還有活公雞若干隻。打倡的整個過程分請神、啓師、立壇、招兵、接兵、團倡、掃壇、纏壇、開光、亮相十個步驟，歸納起來有請神、立壇招兵、接兵團倡、開光亮相四項活動，正像一齣多場舞臺劇一樣，序、場、幕、尾聲層次分明。

鑼鼓手甩開膀子用力擂響鑼鼓，吹嗩吶的鼓起腮幫，漲紅了臉使勁吹起嗩吶，場邊好多掛鞭炮一齊燃放，在騰騰漫延開來的鞭炮煙霧中，法師們一齊吹響手中螺號或牛角，齊唱著聽不懂的祭詞，舞動著師刀上場了。那場面

真是震撼人心。正如屈原描寫的「揚枹兮拊鼓，疏緩節兮安歌。陳竽瑟兮浩倡。」「緇瑟兮交鼓」「鳴篪兮吹竽」，可惜沒有編鐘，有的話肯定也是「簫鐘兮瑤簨」，我猜想古代進行這項活動時，肯定有編鐘編磬，要不然屈原怎麼會用「簫鐘兮瑤簨」來描繪這個場景呢。四個法師或對角穿梭，或繞圈齊行，左右腳呈掃蹠狀輪換出擊，像表演拳術一般，或一齊向中心翻著筋斗，然後又向四周翻著筋斗散開，道藝高的還翻起空心筋斗(肩手不著地)。鬧騰一番後，旁邊做幫手的就打卦，如果是陰卦(全俯)或陽卦(全仰)，表明神對剛纔的表現不滿，又要重來，直到打成巽卦(一俯一仰)，表明神滿意了，就可以進入下一個程式了。剛纔等於是開幕式，接著一位老法師上場，他叫吳宏漢，今年八十多歲，雖然年屆耄耋，卻紅光滿面，精神矍鑠，聲音宏亮，動作有力，他是這個打倡團隊的師傅，其餘幾位都是四十多歲至五十多歲當地的農民。只見老師傅拿起桌上的權杖重重的一敲，然後從旁邊助手手中接過點燃的紙錢，念念有詞的舞動著，又幾度從助手手中接過酒壺，虔誠的往桌上的酒盅斟酒，把擺著的肉碗飯碗等輕輕移動一下，我想這大概就是屈原在《九歌》中描寫的「蕙餼蒸兮蘭藉，奠桂酒兮椒漿」「援北斗兮酌桂漿」，向所請的神呈奉供品。

打倡的動作剛勁有力，節奏明快，從不拖泥帶水。手勢講究陰出陽歸，伸縮有度，用揮舞的師刀把握節奏。腳步大都是騎馬樁，重心在後，前腳跟虛步點地，左右輪換，呈半蹲式。音樂屬徵調式，旋律簡單，變化不大。加上唱詞，也就是上下句結構。唱腔帶口語化，有時加用顫音或滑音，像鬼哭狼嚎，有時還發出「歐歐！」的叫喊聲，像野獸嚎叫，人為製造一種恐怖、神秘、緊張的氣氛。每節表演結束，問過卦是巽卦後，場外必配以急促宏亮的大鑼大鼓和鞭炮，體現出一種熱烈、緊張的氣氛，起到震撼人心的作用，人們仿佛看到，企盼已久的神，在這種氛圍中款款而降，來到人間。

### 汨羅打倡請的神與《九歌》之神的关系

汨羅打倡都請些什麼神呢？與《九歌》之神有沒有關係呢？這是汨羅打倡與《九歌》有沒有淵源關係的一個關鍵問題。由於打倡過程中的唱詞絕大部分聽不清楚，筆者只得向這個打倡團隊的孫浩法師請教，孫法師四十多歲，是這個團隊目前能數清的第四代傳人，他很熱情地將他師傅傳給他的請神唱詞手抄本共三套複印給了我。他還說他們這一行的資料很多(我市非遺中心副主任周海燕就跟我說過，有一次孫法師用摩托車載了一大編織袋手抄資料到

非遺中心辦公室，請求協助整理)，從沒有印成書過，流傳的就只有這種手抄本，而且從不外傳，同行之間也不交流，這個行規我自然懂得。他還說他很想將這些資料整理成書出版，希望得到我的支持，我自然表示大力支持。

我詳細的閱讀了這三本資料，其中有一本是專門奉請屈原神和龍船神的，將在下節專門闡述。這裡將另兩本做個概述。其中一本是用從前那種農村常見的灰色毛邊紙(現在已經沒有這種紙了)毛筆抄寫的，繁體字為主，雜有少量的不規範的簡體字，也沒有題名，沒有標點，按老規矩從右至左書寫。開篇就是「拜天猖第一頁 李玉求用 親傳口讀 塗法靈也」。行文無韻，且很簡單，如：「奉請第十二名 七子星下凡塵」，「奉請第十名 九天玄女下凡塵」等(下面姑且將此本簡稱《舊本》)。另一本是用中學生通用的比 A4 紙略小的橫格作業本紙，用粗鋼筆墨汁抄寫，簡體字為主，而且有標點，分三層從左至右書寫，顯然比前一本時代要晚，標題是《通用神咒》。行文部分有韻如「寶坐靈金殿，霞光照日軒。萬神朝帝所，飛雪下雲端。太極分高厚，輕清上數天。人能修正道，神乃作真仙……」等(下面姑且將此本簡稱《新本》)。這兩本請神唱詞所請的神五花八門，有幾十位，我歸納了一下，可分為四類：天神；水神；山神；人神。

先說天神，最大的神恐怕是玉皇大帝，《舊本》第二位即是「奉請玉皇大帝下凡塵」(不知為什麼第一名竟是「單請劉公現金身，帶動天兵並地兵……」。我猜想這位劉公可能是汨羅江一帶流行的劉三總管，下文再述)。此本中還有太乙善人、北斗星君、四大天王、二十八宿、慈王大帝、九天玄女、梅仙老母、七子星、三十六雷神等應屬天上的神。《新本》中除去《舊本》中所請之神都有外，還有紫微星君、東門南斗火鬥星君、西門北斗水鬥星君、延生保命解厄星君、九天應元雷神護法天尊、九天司命等。

再說水神，汨羅地處洞庭湖東側，汨羅江貫穿全境，西臨湘江和洞庭湖，水網密佈，祀水神是天經地義的。其中洞庭龍君是首請之神，新、舊本都有。《舊本》中還有河北水母娘娘、游江五娘、童船大王、水府之神等。《新本》除舊本的幾位水神外，還有水司精官、四瀆童王、湘水童神等。這裡重點說一下游江五娘，汨羅法師們說她是軒轅皇帝的第五個女兒，受封為水神，掌管各地江湖之事。而溱浦的獨腳儺戲中稱游江五娘是屈原的第五個女兒，主管水上送瘟神之事。

次說山神，《舊本》、《新本》都是指五嶽之神。

最後說人神，《新本》、《舊本》請得最多的是劉三總管，楊泗將軍，其次還有趙西元帥、張公榮祿大夫、包公、關聖帝君等。

其他諸神還有靈官神、土地神、千歲公公、萬歲婆婆、許公榮祿大夫、觀音聖母、黑爺、黃爺、哪吒太子、把簿判官等，林林總總數不清的神祇，足見楚地好祀之風是何等濃烈。

上面列舉了這麼多汨羅打倡所請的神，最終的目的是要和《九歌》諸神做個比較，從而探討它們之間的淵源關係。爲此，有必要將《九歌》中的神也作一個相應的分類。

《九歌》中的天神有：

《東皇太一》，開篇即言「吉日兮辰良，穆將愉兮上皇」，「上皇」即指東皇太一。姜亮夫先生說「案上皇即上帝之稱變，言上皇者，以協韻之故，以此知戰國時已乙太一爲上帝矣。」姜先生又說「東皇太一」「應讀作『東』『皇太一』，『皇太一』者言太一爲最尊之神也。」<sup>5</sup>「東」是指方位，太一神是楚人心目中最尊貴的神，這已是學界的共識。打倡所迎之神有太乙善人，「《呂氏春秋·仲夏紀·侈樂》有『太乙』一詞，本指神名，疑『太乙』與『太一』相通。」<sup>6</sup>可知這裡的「太乙」即「太一」。奇怪的是打倡中有楚人最尊貴的玉皇大帝神，而無東皇太一神。但是我們如果把「玉」字像「東」字一樣單獨列開，「東」表方位，「玉」示最爲尊貴，而「大」「太」古代一直是通假的，「皇大帝」就成了「皇太帝」，而「帝」與「一」同韻通假，「皇大帝」不就成了「皇太一」麼。把「太乙善人」和「玉皇大帝」兩位神合而爲「皇太一」一位神，前面再冠以楚人崇尚的方位--東，這是屈原文學創作手法的高明之處。東皇太一是楚地最至高無上的神，據激浦的朋友介紹，激浦的許多寺廟裡至今還供奉這位神。

《雲中君》，吳廣平先生說：「雲、雨、雷、電四者本就密不可分，因此在原始神話思維中，雲神、雨神、雷神、電神也往往互相轉化、互相替代、互相混淆……。屈原的《雲中君》正是祠祀雲雨雷電之神的祭歌」<sup>7</sup>。打倡中

<sup>5</sup> 姜亮夫《楚辭通故·天部第一》〔M〕雲南人民出版社 1999 年版 202 頁。

<sup>6</sup> 林家驪譯注《楚辭》〔M〕中華書局 2010 年版 37 頁。

<sup>7</sup> 吳廣平譯注《楚辭》〔M〕岳麓書社 2011 年版 56 頁。

有「三十六雷神」和「九天應元雷神護法天尊」。屈原巧妙地將雲、雨、雷、電諸神，融為一神，可謂是高度濃縮，不然的話，《九歌》寫二十乃至三十篇也容納不了眾多的神。

《大司命》，主壽夭之神。《少司命》主子嗣之神，打倡中有「延生保命解厄星君」、「七子星」神、「九天司命神」等就是大司命和少司命的原型。兩位神實際都是管人生死壽命的，不知屈原為什麼要把他們分祭，大概出於人類原始繁衍生息的需要吧，也反映出戰國時人類對於生殖繁衍的渴望，屈原是順應民心。

《東君》，即太陽神，奇怪的是《舊本》、《新本》都沒有提到太陽神是何神，但是都提到多處建有火神廟，供奉的是火公、火母、火子、火孫、火車靈官，這是些什麼神？與太陽神是否有關尚待考證。但楚人祖先祝融掌火正，應為火神當是無疑的，太陽是火的源泉，打倡者在這裡可能將火神代替了太陽神。筆者在另一組打倡團隊的資料中發現，他們除了迎神的唱詞之外，還有祖傳的迎神手語，稱之為手訣，有七類：觀音訣；連環訣；接賓訣；玉皇訣；刀柄訣；玉進訣；鰲魚訣；每訣供奉的神祇不同。其中玉進訣(在玉皇訣大指、食指、小指伸直，中指、無名指彎曲，指尖與手心相貼，手心微凹)的基礎上，將大姆指兩屈向上，便是專供太陽神的動作。不論是以火神代指太陽神也好，亦或用手訣奉迎太陽神也好，都說明在打倡所迎的眾多神祇中是有太陽神的。太陽是萬物之源，每日昇起於東方，楚人尚東尚日，為表崇拜，屈原將其稱之為東君。

《九歌》中的水神主要是《湘君》、《湘夫人》，祀湘水神。《河伯》祀黃河神，黃河不在楚地，竊以為這位河伯神應泛指水神，即所有江河湖沼之神。打倡中奉迎的水神分三類，一是湘江神即「湘水童神」，至於為什麼稱「童神」，實在不得而知，問及孫浩，他也不知所云，只知道師傅就是這麼傳下來的。洞庭湖中君山二妃祠即是祭湘水神的。二是洞庭廟，專祀洞庭龍君，洞庭湖畔古代專祭洞庭龍君的廟非常多。三是眾多的龍王廟、水府廟，供奉的是水母娘娘、游江五娘、童船大王、水府之神、水司精官、四瀆童王等。大概是分工負責，各管一方水域，屈原將其高度提煉，歸之於河伯一神。

《九歌》中的山神只有《山鬼》一篇，泛指山神。打倡中的山神則專指「東岳泰山齊天仁聖帝、南嶽衡山司天昭聖帝、西嶽華山金天順聖帝，北嶽

恆山守天元聖帝、中嶽嵩山大臨崇聖帝」以及他們麾下的「皇公太子、皇后夫人，出陣入陣文武官班、隱身土地」等神祇。屈原大概是擇其一而祀之，以代表所有山神。

《九歌》中的人神只有《國殤》一篇，學界都認為是祭祀楚國那些為國捐軀的壯士的。而打倡中奉請的人神眾多，如劉三總管、楊泗將軍、趙西元帥、關聖帝等等。筆者在民間走訪，發現在民間傳說中，只有劉三總管是戰國之前形成的神祇，其餘都是「後起之秀」。據傳劉三總管叫劉笏鶴，周武王身邊的一員戰將，助周武王滅紂，英勇善戰，在一次戰鬥中，為保武王而戰歿疆場，南嶽聖帝感其忠君，受法為神，封其為汨羅江沿岸四十八廟總管，故稱劉三總管，算得上是南嶽聖帝派往汨羅江一帶的「特派員」，所以，不管哪座廟打倡，劉三總管是必請之神，而且其順序也就排在了玉皇大帝之前。但這只是民間傳說，史料上是否真有其人，實不敢亂下定論。是否屈原也聽到了這個故事，有感於劉笏鶴的忠君愛國，勇於獻身而作《國殤》以贊其精神，同時也藉以悼念為楚國捐軀的壯士。當然，這只是一種猜測而已。但屈原與打倡不同的是，不同意把這位神排在第一位則是顯而易見的。

這裡還要弄清一個問題，即《九歌》十神與打倡所請眾神的關係，它們是什麼關係呢？我認為是原材料與成品的關係。比如一個樹莖，毫無特色，也無生命，經過根雕藝術家的手，它就變成了一件精美絕倫，活靈活現的藝術品。打倡所請諸神，就是法師挖掘出來的一個個「樹莖」，經過屈原妙手的雕鑿（實際是再創作），就成了一件件精美絕倫的藝術品--《九歌》十神。

打倡所請的眾多神祇中，有許多的女神，如聖母娘娘、九天玄女、梅仙老母、水母娘娘、游江五娘等，而且這些女神都是人類的保護神，賜福於人類，為人類驅魔卻瘟，是「美」和「善」的象徵。這對屈原的創作，產生了巨大的影響。「屈原《楚辭》中最重要『比興』材料是『女人』，而這『女人』是象徵他自己，象徵他自己的遭遇好比一個見棄於男子的婦人。……封建時代婦女的命運是非常悲慘的。屈原願意以婦女作『比興』的材料，至少說明他對於婦女的同情和重視。」<sup>8</sup>屈原是中國古代最瞭解女性和最同情女性的第一位詩人。在他的筆下，女性就代表著美，是他終生夢寐以求的，也是他做

<sup>8</sup> 游寶諒編《游國恩楚辭論著集·第四卷》〔M〕中華書局2008年版第2頁。

人的標準，但是他偏偏被拋棄，遭人「嫉」和「妒」。這在屈原其他的作品中得到了充分的體現。打倡對於女性神的肯定，在《九歌》中也得到了充分的體現，屈原不僅將女性寫入自己的《九歌》，而且還將原本乾巴巴的，威嚴的，令人望而生畏的神祇，付予了淒美的愛情情節，使人感到這些神不僅可敬，而且可親，仿佛就在身邊，觸手可及。但是這些愛情是不如人意的，要麼是男神迎候女神而不遇，要麼是女神約會男神而未果，「美」終成鏡中花水中月，屈原就這樣把自己的政治寄託，理想追求寓於其中了，真不愧是文學的大手筆。

### 請屈原神和造龍舟送瘟神

前面說到孫浩師傅送了三本請神咒詞給筆者，上文介紹了兩本，這第三本題名為《造船全卷》，上下兩層從右至左毛筆書寫，繁體字為主，夾有不規範的簡體字，而且有不少錯別字，比如屈原的「原」就寫成了「源」，問卦的「卦」，有的地方寫成「掛」等。

他們在打倡的場地右邊，另闢一片場地，場中擺小方桌一張，罩上紅布，上放一紙糊的牌位，頂端右左兩角寫「奉」「請」二字，中間豎書「三閭大夫屈原之神位」，神牌前放供品，也是一碗飯，一碗肉(整塊不切碎)和酒盅等，再前供香燭。小方桌後面架一木雕龍頭，往後四、五米處架一木雕龍尾(架龍頭龍尾之具桌凳皆可，只要能架住就行)，在龍頭龍尾間扯起一幅紅綢，大概是象徵一條完整的龍吧。

在震天動地的鑼鼓鞭炮聲中請神開始，只是這次只有兩個法師在小方桌前表演。先請屈原神，一位法師吹著牛角，另一位舞動師刀，唸唸有詞，對照《造船全卷》，我聽懂了部分：「去在楚國懷王事，誤聽讒言貶屈原。屈原夫子家遭難，七十二口倒床眠。上去雷神神不應，下去服藥藥不靈。周易(原稿錯寫為「一」)文王占一卦，卦頭落地說根源……。屈老夫子請降臨，急急如律令！」請完屈原神之後就是請龍神或說是龍舟神，在龍的兩側兩位法師一人一句，一邊唱請龍神咒，一邊用師刀敲打著牛角，一遍遍從頭至尾，又從尾至頭跳躍著。這段咒詞很長，絕大部分押韻，像訴說一個故事樣的。「軒轅皇帝生五女……。五女生來年又小，修煉長生不老仙。只因凡民多災難，拜請五娘造花船……。」最後竟成了造起龍船送瘟神：「麻瘟遺送天官去，痘瘟遺送地官存。馬瘟遺送長河口，牛瘟遺送青草坪，隨船去到洋洲花花世界

莫回頭。四月八，廟門開，師請龍頭上船來，五月初一船下水，龍船下水闖長江，人物故事齊齊備……。」這使我想起了湖北黃石的端午習俗(人類非物質文化遺產傳承地之一)，他們也是從四月初八開始，在位於長江邊上的屈原宮內，開始紮製草龍船，一直忙到端午，把草船放到長江中，將眾瘟神放到草船上送走。溱浦的獨腳儺戲也有這一情節。

筆者在網上查閱，發現打倡這一巫俗，不僅汨羅有，臨近的平江、湘陰、嶽陽、乃至益陽、常德甚至湘西一帶(即古之楚地)古時都很流行，而且多稱「打靈官倡」，內容和形式也大同小異。有學者考證靈官姓王，宋徽宗時人，這就很遲了。湖北谷城縣一帶，鄉間也有專門請神的職業人稱為端公，他們作法請神時，身穿紅布衫，腰繫紅絲帶，頭戴五片紅布綴成的五佛冠，狀如荷花瓣，上繪五方神象，請神時一手執五色紙旗，一手執師刀，繞五方神位，揮旗舞刀，念念有詞，和汨羅的打倡如出一轍，但他們都沒有請屈原神一節，可見這又是汨羅獨有的巫文化之一。

汨羅江一帶流傳著這麼一個傳說：屈原來到汨羅，首先居住在汨羅江北岸的南陽裏。因為屈與楚、羅同為顓頊之末裔，他們是一個家族的三個分支。<sup>9</sup>所以，與之隔江相望的羅城中的羅氏貴族聽到這一消息，馬上把他接到羅子國城中，晚上用當地流行的請神的巫歌巫舞(大概就是打倡的雛形，當時是不是叫打倡，已無從考證)招待屈原，屈原見其詞不雅，結束後便與表演的巫師們商議，想幫他們俚定詞曲，巫師們知道屈原是王室的三閭大夫，主管過王室宗廟的祭祀，都表示歡迎，於是屈原就將巫師們唱的整理成了我們現在見到的《九歌》，所以，屈原深受汨羅巫師們的崇拜，屈原殉國後，汨羅的巫師們立即將他尊之為神，從此，在打倡的程式中就多了一項請屈原神的程式，又因為龍舟是紀念屈原的，所以在打倡過程中特設了請龍舟神一節，一直流傳下來。我估計唐代沈亞之到了汨羅，大概也看到了這項活動，所以他在《屈原外傳》中記載了：「(原)棲玉筥而作《九歌》。」這從另一個角度說明《九歌》源於巫祝之詞。

這裡還有一個奇怪的現象值得探討：為什麼法師們在請神時仍沿用古老的唱詞而不用經過屈原整理加工而成的《九歌》？我認為主要是《九歌》的

---

<sup>9</sup> 參見拙作《屈原墓位置何在--與張中一同志商榷》〔J〕求索,1987年第3期 123頁。

局限性太大，不適於法師們要請的五花八門形形色色的大小神祇，更不適應屈原以後逐漸形成的後起諸秀的諸多神祇，所以，法師們寧可將屈原列為所請之神，也不用《九歌》作為請神之辭。而《九歌》作為一部文學精品一直保留至今，還將一直流傳下去。

### 《九歌》與民歌、巫歌

從王逸以降，歷來學者都公認《九歌》源於楚地盛行的巫風，但是又認為楚地民歌是《九歌》的素材。比如林河先生就說：「《九歌》的風格不同於中原的《詩經》，卻與南方古代的濮、越、吳、楚等民族民歌的風格相近。可以說，它是地道的南方民間的產物。」<sup>10</sup>他除了以越語的《越人歌》和楚語的《越人歌》為例外，甚至將《九歌》與今日沅湘間各民族流行的民歌作逐一的比較。姜亮夫先生也認為「《九歌》為屈原依楚民歌修飾潤色之作」<sup>11</sup>。我不明白，既然都認為它是巫風的產物，為何又要把它歸類到民歌中去。比如詩，有古詩(古風，絕句，律詩等)、現代詩和散文詩等，雖同為詩，其實是不能混淆的。巫歌和民歌，雖然都同為歌，本質上同為民間文學，卻有著不同的文化因數。因為民歌是大眾流行的歌詞，特別是在古代，幾乎人人會唱幾句，而且隨時隨地可唱，酷暑炎天在納涼的禾場上，數九寒冬在取暖的火塘旁，辛勤勞作的田間地頭，男女幽會的密林溪畔等等，更沒有什麼儀式，想唱就唱。也沒有什麼固定的內容，隨口而出，隨意而作，也無固定的對象，總之，可以用「隨意」二字概括民歌的特點。而禮神之歌卻截然不同，首先它不是人人會唱，更不是人人可唱，唯有法師(即朱熹說的巫覡)可唱。其次它有一定的場所和時間規定，不是什麼地方什麼時候都可以唱的，只有在設壇請神時纔能唱。再次它有專門的對象，迎東君的唱詞你就不能用來迎山鬼，這種規定是非常嚴格的，不能有絲毫踰越，否則就是褻瀆了神明，就會災難臨頭，總之，它不能有絲毫「隨意」。由此可見巫歌和民歌實際上屬於兩個不同的文學範疇。當然，巫也是民的一分子，正像孫浩一樣，不打倡時他種田種地，在田間地頭他可能還會唱幾句民歌，他還辦過小型的加工廠，也出外打過工，但是穿起通紅的法師服，舞起叮當作響的師刀，吹起「嘟嘟」的牛角號，他就進入了巫的角色。他口中唱出的就不是一般的民歌而是特定的巫

<sup>10</sup> 林河《〈九歌〉與沅湘民俗》〔M〕三聯書店上海分店 1992 年版第 7 頁。

<sup>11</sup> 姜亮夫《屈原賦校注》〔M〕香港中華書局 1972 年版 144 頁。

歌了，他不能擅自改動一字一詞，手腳也不能隨意亂舞。

屈原在朝時曾為三閭大夫，主持王室宗廟的祭祀，是這一官職的主要任務之一，宗祠開祭，首先就是要奉請諸祖先神，族中有長老故去，也要將神主(牌位)供奉上神龕，這也有一個奉請儀式，所以，屈原對請神、供神之程式應該是嫻熟於心的，有人推斷，屈原本身就是一個巫師(汨羅稱法師)，也是有一定道理的。他流放之後，來到民間，所過之處，看到了民間請神之儀，肯定有感於心。及至來到汨羅，不再顛沛流離，看到汨羅的打倡迎神，激發了他的靈感，喚起了他的創作欲望，從而加工整理所收集到的請神之辭，給我們留下了光照千古的文學精品之作《九歌》。正因為它是文學精品，所以，完全看不到它原始的「鄙俚」和「鄙陋」，但是在汨羅的打倡中仍可窺見一二。如打倡結尾，有一個很血腥的場面：法師抓著一隻公雞，唸唸有詞的舞動著，忽然擰下公雞的頭，將雞血滴向五方，然後用一根雞血染紅的小竹棍，將雞嘴撐開，安放到供桌上的茶碗中，如此反復，一共要擰掉八隻雞的頭。這是一種「褻慢」的「陋俗」，屈原就將之「去其泰甚」了。「巫歌對楚辭的思想和藝術都有積極影響，或者說楚辭在某種意義上是巫歌的美學昇華……」。大概屈原放逐後深入民間，瞭解到南楚的祀神歌舞，便大膽學習，由模仿到創作經歷了三個階段：首先是搜集加工，在原有的祀神歌詞中滲透進自己的理想和追求，這便是《九歌》和《天問》<sup>12</sup>。由此可見屈原是南楚巫文化的繼承和改造者。當然，巫歌和民歌同屬於民間文學的大範疇，從這一層意義上說，屈原還是中國歷史上第一位民間文學工作者。

綜上所述，竊以為《九歌》源於古代巫覡(汨羅稱法師，有的地方稱師公，湖北穀城稱端公等稱謂不一，職掌一樣)請神時誦唱的巫歌，這種巫歌在汨羅的打倡請神活動中，被較為完整地保留了下來。汨羅打倡是研究南楚巫文化和《九歌》的活化石，然而由於種種原因，這個活化石已日漸式微，搶救整理這顆活化石已迫在眉睫，這也是筆者撰寫此文的另一目的。

癸巳歲仲夏於汨羅江畔玉箭山

<sup>12</sup> 戴錫琦、鍾興永主編《屈原學集成·南楚巫歌化偉辭》[C]中央編譯出版社 2007 年版第 204-205 頁。