

论屈赋神话及其向文学的递变

何 炜

内容提要 概而观之,屈赋中的神话,基本可以归结为三种类型,一种是以《天问》为代表,古史与神话交织而使用的材料,姑称之为古史神话;一种是以《九歌》为代表,以神或神话为素材而赋予充分形态的经过想象再创的神话;一种是取神话世界的框架和各种神话形象,以抒情主人公为主角的新创神话,姑称之为个人神话。而这三类神话,以及它们表现出的状态,恰好从三个方面各有侧重地表现了神话向文学的递变,即神话特质的变化,神话形态和功能的变化,以及神话整个内部构成和再生机制的变化。

关键词 屈赋 神话 天问 九歌 离骚

一、屈赋中的古史神话

对于史籍中禹以前的古史,现已多为人所认识,即既有历史的影子,也由神话历史化而来。《楚辞补注》“就重华而陈词”下言:“《楚辞》屡言尧、舜、禹、汤……天下明德,皆自虞帝始,其于君臣之际详也。”传说时代的古史序列在《天问》和《离骚》中皆清晰可见,并相互吻合,可见在神话演变而成历史序列这一总趋势上,屈赋与史传诸子并无差别,传说时代的历史在屈子时代已经逐渐由神话、传说累积而成较为清晰的序列。但神话在这种演变和分裂过程中,对神话材料,以何种方式进行认识、运用、组合和改造,导致产生不同的新的结构,决定着这个新的子系统的性质。

(一)对神话的认识和反思——神话从前反思状态进入反思状态

在《天问》中,屈原对神话作了无数密集的质疑:“简狄在台,譬何宜?玄鸟致贻,女何嘉?”对商始祖神话“天命玄鸟,降而生商”(《诗经》)中的无夫生子、感玄鸟生商等超自然的生命现象提出了疑问。再有,对原始神话来说,于某些自然现象,时空的起始、世界的形制,神话本身就是这一现象的解释,是解释的终点,以为世界就是这样一个神话世界,本来就有着这样一些神幻形象。但在屈赋中,却成为问题的起点,追溯神话为什么是那样的,追询其踪迹和成因。如对大地的造成:“康回凭怒,地何故以东南倾?”而以“女娲有体,孰制匠之?”“昆仑悬圃,其居安在?……西北辟启,何气通焉”等等,对神话事物和整个神话世界提出了质疑。《天问》还对无数神话人物、事件,作功过是非、伦理的质疑:“帝降夷羿,革孽夏民,胡射夫河伯,而妻彼雒嫫?”“鸱龟曳衔,鯀何听焉?顺欲成功,帝何刑焉”等等。在这里,我们可以看到,富有理性意识的反思着的诗人对神话建构的世界宇宙之谜及其起源,人之谜以及始祖与感生提出了诸多的问题。没有理性的意识是不可能提出这样的问题的。

重要的是:《天问》这一文体本身,其特点就是非常独特和鲜明地表现着反思本身。它对无数神话的逻辑理性的质疑这一方式本身,确是一种特别有意味的现象。

对神话的反思本身,至少意味着两点含义:1. 对神话的重新把握;2. 与神话的相当的距离。

此时,神话已不是人类前反思状态中认识宇宙自然的原神话,即不在神秘互渗的神话思维之中。对于神话,主体的态度已经变化,已是确信无疑的了。当然,对神话的反思早已从孔子开始,是当时时代的潮流。但他们不同的意义在于,孔子是以合理性解说神话传说中的人物(如黄帝四面,夔一足等),屈原则是以理性的清晰思路,对这个充满了神话的世界和历史进行质疑,乃至从质疑中流露出否定的意识。个体精神既在神话之内,又在神话之外而有着相当的距离。

(二)对神话的一种奇特的反思方式——《天问》神话的文学性

《天问》对神话的反思有极其独特的特点,可以说,只能是一个文学家的反思而不是其他。

1. 首先,是它有问而无答的形式。以诗的形式提出一系列涉及宇宙、自然、神话、历史的起源和根据的问题,古希腊的哲人巴门尼德、思培多克勒及古罗马的卢克莱修等都作过,但他们关心的是这些问题本身,并积极阐明自己的见解,得出自己的结论。一些民族的史诗,也是对神话与历史等提出问题,然后加以解答,即是为了引出对历史的叙述与结论。而《天问》一口气提出了一百七十多个问,却如蒋骥《山带阁注楚辞》概括的“塞语不能对,谩语则不必对,隐语则无可对,浅语则无俟对”,则使人们感到,作者的用意不在于得到这些问题的解答,而是提出的这些问题本身,不是要想解决宇宙、世界、历史、社会的起源问题,而是有其完全不同的意图和目的。这种有问而无答的形式反映着反思本身,又不仅限于是一种反思,而在于:

2. 强烈的抒情性、表现性。《天问》之问,带有强烈的情绪色彩,王逸《天问》序言:“屈原放逐,忧心愁悴,彷徨山泽、经历陵陆,嗟号昊旻,仰天叹息……呵而问之,以渫愤懣,舒泻愁思”;洪兴祖《楚辞补注》曰:“《天问》之作,其旨远矣。……天固不可问,聊以寄吾意耳。……楚之兴衰,天邪人邪? 吾之用舍,天邪人邪? 国无人,莫我知也。知国者天乎? 此《天问》所为作也。太史公读《天问》,悲其志以此。柳宗元作《天对》,失其旨矣。”朱熹《楚辞集注》曰“穷而呼天,疾痛而呼父母之词也”,正道出了这一不同寻常之问的奥秘所在,正在于抒情寄意。其中的神话,充满了作者个人的思想情感,很明显的如鲧的神话,《书·尧典》曰:“流共工于幽州,放欢兜于崇山,窜三苗于三危,殛鲧于羽山,四罪而天下咸服。”《洪范》:“箕子乃言曰:‘我闻在昔,鲧堙洪水,汨陈其五行。帝乃震怒,不畀洪范九畴,彝伦攸斁,鲧则殛死。’”《国语·周语》:“其在有虞,有崇伯鲧。播其淫心,遂称共工之过。”所言鲧皆有罪。而在屈赋中,作为作者个人的情绪色彩相当浓厚:“曰鲧婞直以亡身兮,终然殒乎羽之野”是《离骚》中女媭劝己之辞;在《天问》中,则曰:“不任汨鸿,师何以尚之? 金曰何忧,何不课而行之? 鸱龟曳衔,鲧何听焉? 顺欲成功,帝何刑焉? 永遇在羽山,夫何三年不施? 伯禹馮鯀,夫何以变化? 何续初继业,而厥谋不同? ……鲧何所营? 禹何所成?”《惜诵》有:“行婞直而不豫兮,鯀功用而不就。”对其功过提出质疑,表露出强烈的同情,自然表达出自己刚直尽职,不被理解,反导致不幸遭遇的悲愤之情。与诸子的区别在于,这形象不是改造古史神话原型以说明自己的观点,而是多就古史神话原型,用以抒发感情。这个形象,是富含作者情感的,而又与《山海经》中的原始神话形象有别。原神话形象我们说从根本上讲是作为停留于原始思维的初民群体的主观思想情感对客观世界的变形反映,而不具屈赋这种作为个体因境而变的思想情感意义。屈赋的古史神话形象在一种新的抒情结构中成为饱含作者思想感情的新的形象,从初民的世界理念形象而成为诗人思想情感形象。正是这一特点使《天问》成为诗,而非巴门尼德似的哲理。

3. 浓厚的神话色彩及其形象性、审美性。《天问》的文体,通过反映着对神话的反思,而其使用和用以运演的古史材料,在战国典籍中,都是最富有神话色彩的。如禹,当时的基本形象是这样的:禹是治理水患,拯救中国的圣王:“当尧之时,天下犹未平,洪水横流、泛滥于天下,草木畅茂,禽兽繁殖,五谷不登,禽兽逼人,兽蹄鸟迹之道交于中国。尧独忧之,举舜而敷治焉。舜使益掌火,益烈山泽而焚之,禽兽逃匿。禹疏九河,濬济漯而注诸海;决汝、汉,排淮、泗而注之江,然后中国可得而食也。”(《孟子·滕文公》)禹不但是尧舜治理水患之臣,而且是极尽职守:“墨子称道曰:‘昔者禹之湮洪水,决江河,而通四夷、九州也,名川三百,支川三千,小者无数。禹亲自操橐耜而九杂天下之川,腓无胈,胫无毛,沐甚雨,栉疾风,置万国。禹,大圣也,而形劳天下也如此!’”(《庄子·天下篇》)在《墨子·节葬篇下》,则禹为克己奉公,教化边民,尽心职守,死而后已的理想圣德之君:“昔者尧北教乎八狄,道死,葬蛮山之阴。舜西教乎八戎,道死,葬南巴之市。禹东教乎九夷,道死,葬会稽之山。”而在屈赋中,则是:“伯禹腹(腹)鲧,夫何以变化?……洪泉极深,何以置之?地方九则,何以坟之?应龙何画?河海何历?鲧何所营?禹何所成?”以及“禹之力献功,降省下土四方,焉得彼涂山女,而通之于台桑?”这正与《山海经·海内经》中“洪水滔天……鲧复(腹)生禹,帝乃命禹卒布土以定九州”及《山海经图》云:“……夏禹治水,有应龙以尾画地,即水泉流通”(转引自洪兴祖《楚辞补注》)的神话形象相一致。即禹是从鲧腹中出生,以息壤填埋深水,敷土成地,并有神龙相助,富于神话色彩的形象。又如舜,在诸子史传中也为圣德人王,而在屈赋中,不少具有浓郁神话色彩的细节粲然可辨。这些奇异的神话形象,与前反思中的原始神话不同,意不在认识和解释世界而渲染其“可信性”,也不是意在构成一种历史,相反,在一种反思的结构中,其愈是诡谲怪异,便愈是显出其不合理而“不足信”。而这些神话既是构成历史的材料,则这历史本身的合理性,也被诗人深深地质诘了。其强烈的反叛性和情感的愤懑忧患程度,也正是通过这种问天质地、诘难三代历史的方式,传达得淋漓尽致的。所以,与史传诸子不同,《天问》既不对神话作合理性的改造而去重构一个可信的历史,也不是依附于理念去改造神话而作某种附会,而是根据最大的情感效果和主题表现的需要而组织这些具有独立形象价值的神话材料,而正是这些具浓厚神话色彩的神话,直接提供给屈赋以众多奇异的艺术形象。虽然,这些神话具有简约性和片断性的特点,但《天问》中众多不充分的简约形象构成了一个纷繁复杂、壁画般的形象体系和艺术世界。所以王逸有“屈原放逐……见楚有先王之庙及公卿祠堂,图画天地山川神灵,琦玮僂僂,及古贤圣怪物行事……仰见图画,因书其壁”的呵壁而作之说(《楚辞章句》)。后人多以汉王延寿《鲁灵光殿赋》详记汉壁画以推测楚壁画情况,作为《天问》呵壁而问的依据。丁晏《天问笺叙》也以壁画说《天问》。其实,关于《天问》是否呵壁而作,谁也无法提出令人信服的证据,把一种复杂的创造过程仅归于对壁画的反应,也嫌简单。但之所以多以壁画说之,正在于它的这样一个特点所决定的:即其神话历史等叙写的强烈的形象性。这种艺术而非理念的共同特征,使人们把它们自然而然地互相联系和加以比附。且这一特点在《天问》中如此突出,似乎在视觉上都有了可视的审美性。

这些内涵极其丰富、具有深刻的情感意义的众多的历史神话单元,以浓缩和密集的形式构成一个神奇而沉重的形象体系,观者不但可深刻地意识到作者对神话文化主题的深邃性的再沉思,更能体会其“忧心愁悴……以渫愤懑,舒泻愁思”(王逸《天问序》)的情感表现,还可感受伴随这些材料和内容而来的形式的新奇性。而问而不答的文体形式更加强着上述三方面的效果,而这正是文学艺术所强调的重要特征。

根据以上的分析,似可以总结说,诗人把神话置于历史序列的意识中,以奇特的《天问》文体

对神话进行逻辑理性的反思。而这种反思,又是以极富形象性和浓郁神话色彩的神话古史材料的运演而进行的。而此种种,作为素材,统一在诗人的主观情志之下,而表现为对世界的源起,祖先与国家民生、历史的沉思和评判、理想、忧患与反叛等等。则表明即使在屈赋神话与历史胶合最为密切的地方,神话的特质也已经发生变化,其实在性已退化消失,不再是一种认识的方式和实体,而是一种可根据个体的情感表现的需要而加以撷取、使用、质疑、诘难的材料,且这些材料突出地表现出新异的艺术形式感。神秘的虚幻性改变了方向,主体对之并非确信无疑,不再是个体感觉中神话与现实神秘地互渗不分,而是个体感觉与神话和现实相分离,不再能相互粘连、吸收和湮没,诗人的情志可自由地穿行其中或得到充分的表现,神话、现实、历史在个体情感、想象之中融合而成审美的艺术。

二、从神话到文学想象

《九歌》中的神话,又与《天问》中一个个对原神话进行运演完全不同。其中所写之诸神,只有一部份在神话中有迹可寻,一部份仅见于当时祭祀之神名,而屈子则在此基础上进行了文学想象,而赋予神话以情节、形象、性格以及思想感情等文学特征。如《山鬼》,其原型以帝女之说较为可信。《中山经》曾记:“姑嫮之山,帝女死焉,其名曰女尸,化为瑶草,其叶胥成,其华黄,其实如菟丝,服之媚于人。”李善注《文选·别赋》,引宋玉《高唐赋》曰:“我帝之季女,名曰瑶姬,未行而亡,封于巫山之台,精魂为草,实为灵芝。”又注《高唐赋》引《襄阳耆旧传》云:“赤帝女姚姬,未行而卒,葬于巫山之阳。”《山鬼》篇中有“采三秀兮于山间”,王逸注:“三秀,谓芝草也”,即神话中传说为帝女精魂所化的蓂草或灵芝,再加上其媚丽的形象特征、神格、所处之地等皆密切相关,似可说《山海经》、《山鬼》、《高唐赋》对神话的吸取一脉相承,题材应来源于先楚普遍流传的同一神话故事。

屈赋与《山海经》中的神话原型相较,具有本质性的变化:

(一)从半人半物、精灵幻化的神异性到人形人性的审美性

《山海经》中的神话形象,是一种神异的自然物,是对自然意义的变形反映、解释和神化。到屈赋,神成为具内在精神和情感的人的形象。山鬼是一艳冶窈窕、流盼善笑的女子:“若有人兮山之阿,披薜荔兮带女罗。既含睇兮又宜笑,子慕予兮善窈窕。”《山海经》中无“人”的形态,有幻化之后的神草的形态和“服之媚于人”的传说,在屈赋中被充分描绘表现为女子的美丽形态和媚丽的形象特征。更重要的是,她的“留灵修兮憺忘归,岁既晏兮孰华予”,“怨公子兮怅忘归,君思我兮不得闲……思公子兮徒离忧”的相思多情,执着慕恋的人性人情,其追思恍惚之情,感人甚深,则是原始神话所未能具有的。这种变化的意义是巨大的。从神异的自然物到神具有人形人性,这个过程并不是偶然的。如果神的形象不是从半人半物、半人半兽走进人的形象,那么精神和情感等寓居在“人”这一感性外形中的存在,便难以得到真正和充分的表现和发展。正如黑格尔所言:“只有在人的形象里,精神才获得它的在感情的自然界中的实际存在。”(《美学》第二卷)神话变化的普遍趋势也确是如此。在楚辞产生的时代,神话中神本身也多人化了。但绝大多数,是把神话形象列入人的外在社会生活结构和历史序列中。如羲和,便是从日母神演变到掌管天象的天文历法之官,《山海经·大荒南经》记:“东南海之外,甘水之间,有羲和之国。有女子名曰羲和,方浴日于甘渊。羲和者,帝俊之妻,生十日。”在《尚书·尧典》中却是“乃命羲和,钦若昊天,历象日月星辰,敬授人时……帝曰:咨汝羲暨和,期三百有六旬有六日,以闰月定四时成岁”历官,从一种反映自然生活

的超自然形象变为社会生活结构中的一部份，从神异到以人的正常形象表现人的社会生活和社会结构，即所谓历史化与世俗化。梅列金斯基曾言：“如果说神话人物和题材的人格化在希腊具有体态——审美倾向，在印度则具有精神——伦理倾向，而在中国则表现为历史化和俗世化。”（《神话的诗学》）在楚辞中则并非如此，而是恰好表现了与希腊神话演变倾向相同的体态——审美的特点。可以说，正由于这个特点，使它成为中国神话向文学演变的起点和纽带。“从此，人的全部心情连同一切感人最深的东西，人心里面的一切力量，每一种感觉，每一种热情，以至胸中每一种深沉的旨趣——这种具体的生活就形成了艺术的活生生的材料。”“神性的东西……既已成为在活动中依附于身体的心灵，就它永远只能与人类心胸共鸣而言，它也就属于艺术领域。”（黑格尔《美学》）在此，把神赋予人性和人形的意义说明得十分充分。《九歌》为什么写神而“以当前景象立言”，极尽想象而感人心弦，不能不说，对于神话中神的人形人性化而向审美发展而为艺术的过程来说，也是必然的。

（二）变形的不同法则

在原始神话中，生命形式之间的组合和转形直接无碍，充满原始荒凉的自然气息，这是由原始的生命一体化的生命观所决定的。而屈赋中的变形和人与非人之间的变幻，如“若有人兮山之阿”，不是自然而然发生的，是在理性意识下为所塑造的形象的特征和诗意的个性服务的，通过其飘摇不定、隐约若现的形体，以表现其作为山鬼的人而不为人的灵通和虚幻，及招摇而不可把握的迷幻与艳冶，是有意识的人为控制的方法和艺术手段。

（三）神境——情境

《山鬼》对环境的描写是极充分的，其中幽篁蔽日、风雨飘摇、藤萝纠结、光影明灭、风声飒然、木动萧萧的环境气氛，把这一形象那种忽惊忽失、忽思忽怨的种种微妙心态和纠葛渲染而出。不但描摹了与山鬼形象相适应的独特生活环境，更重要的是始终与形象的性格和情感密切相关和相互作用，构成了感人的情境。这种人物性格与外部世界的关系，与原始神话世界相较全然不同。原始神话世界中，外部世界与人有着神秘的关系，事物分担人的属性，充满祲祥之兆、奇异的联系和相互作用，神和自然现象，主体和客体某种意义上是同一的。但在屈赋中，主体与外界，已有清晰的界线，与环境的关系，不是能实际地互相作用，而是在情绪上相关和同质，形成一种审美意境和情调，是情绪、性格表现的互相作用和渲染。此时，便不再是“一切景语皆神语”，而是“一切景语皆情语”了。

（四）形象中情感的意义

山鬼的形象与其神话的原型相较，还具有一种新的性质，这就是赋予在她身上的那种情感。这个迷人的相思着的精灵，其令人心醉神迷的黯然神伤，可思而不可迷恋的绝望，可怨而不可委弃的至情，这些性质在先前并不是她的属性，但是在屈赋中，却正是这些性质构成了这个形象的意义，它渗透到整个形象中而不可分割。当然，如果消失了这些性质，这一形象在知觉上依旧可能是完整无缺的，事物也似乎并未改变，“而世界却异乎寻常地变得枯竭了”（萨特《想象心理学》）。确实，赋予她这样一种新的性质，便已是在一个新的领域里来构造她了，而作为作家所做了，似乎正是描述对象的形式与色彩，描述那些构成其最深层实在的被抑制的情感结构。这一点在对那些仅在祭祀中见其名，而在文献中找不到任何形象的抽象的描绘上，具有相当的意义。如二司命神，记载似颇不少。《周礼》：“大宗伯以樛燎祠司中、司命。”洪兴祖补注：“《祭法》：王立七祀，诸侯立五祀，皆有司命。”《史记·封禅书》、《汉书·郊祀志》皆记汉初荆巫祀司命，只能说明当时有祭此神

之俗。历代注家,或以严密体系的星宿解之,无疑带有后世哲学和阴阳谶纬的色彩;或以祭礼或民俗解之,但其形象无迹可寻,也无其他任何佐证,多以楚辞为据推测其性质。应劭《风俗通》谓时人祀司命,刻长木尺二寸为人像,行者置篋中,居者别作小屋祀以猪,率以春秋月。是唯一有形象出现的材料,但是一是后代所见,二是此种偶像在民间的自发产生,是集体的宗教象征的符号,难以与楚辞相提并论,而这正是屈赋作为文明艺术与它的区别所在。屈赋二司命确有完美的形象描绘,荷衣蕙带,倏忽来逝,“独与我目成”的少司命,灵衣被被,玉佩陆离,持桂延佇的大司命,皆有悲欢苦乐的情感内容,以及或飘风玄云、或芳草扑鼻的情境描绘,而且形象本身又和这些抽象神灵的神性特点密切吻合,以至后代说者反以此为据推测这些神的性质。正是屈原,将这些抽象神作了他自己的具体想象的描绘,是他赋予了他们以一种形象、一种风韵、一种景象、一种表情、色彩和特征,使他们具有了可感的形式和内容。其他如《东君》、《云中君》、《东皇太一》等莫不如此。

《二湘》与《河伯》,也同《山鬼》一样,在神话或传说中有迹可寻。二湘的原型,究竟是帝女还是舜妃,历来颇有争论,对帝之二女,《中山经》有述:“洞庭湘之山,……帝之二女居之,是常游于江湖,澧沅之风,交潇湘之渊,出入必飘风暴雨,是多怪神,状如人而戴蛇,左右手操蛇,多怪鸟。”而《河图玉版》(转引自郝懿行《山海经笺疏》)曰:“湘夫人者帝尧女也,秦始皇浮江至湘山,逢大风而问博士:湘君何神?博士曰:闻之尧二女舜妃也,死而葬此。”单以神话或古史传说人物考之,皆不能没有漏洞,陈子展《“楚辞·九歌”之全面观察及其篇义分析》认为是二者互相纠缠,互相融合演变而成,方能吻合作品的内容,似不乏真知灼见。而且相较于屈赋中的描绘,形象已是天壤之别,尤其是其隐思悱恻、太息怨长、荒忽远望,以待佳人之情;芳州香草、石濂浅浅,或秋风嫋嫋、叶落洞庭、荷屋紫坛、众香实庭之境;以及要渺宜修或眇眇愁予的描绘,实已完全在神话或古史传说的模糊隐约的影子之上,蔚然成为光彩照人、羽翼丰满的在想象创造中诞生的艺术形象了。又如河伯的形象,关于他的神话与传说纷纭众多,“毁誉”参半,或为崇(《左传·哀公六年》),或与洛伯斗战(《水经洛水注》引《竹书纪年》),或娶妇而困民(《史记》),或“人面而乘龙”(《山海经》),或“长人鱼身”(《博物志》),而在屈赋中,它完全自成一體,而为情思缠绵、与女游兮九河,送美人兮南浦的形象。其奥秘也正在于:屈赋中的河伯,是作为叙写抒情的题材和素材,而完全不拘泥其在神话中究竟是什么形象;是借这此神灵,构想了一种情境情态、关系和情貌,并吸收歌舞祀场面以丰富形象,表现生命与爱情的美丽和欢乐,幽怨和思恋。它们都是作为具体诗人高超的想象艺术的产物。

在这里,神第一次有了丰富的形态,第一次有了细腻的情感,有了丰富而感人的情境氛围,其形、色、声、情的形式美感被充分地突出、增强、发展而成熟。从《山海经》粗约的神形、神性、神态,而再创造为缠绵多情、鲜明动人的文学形象。变《山海经》的蛮野、荒凉、怪诞的自然而为富有人情意味的情感的环境,变半人半物半兽的神灵形象而为具有细腻人情人性的人化的神灵形象,充满种种人间情态。文学表现和审美的功能从神话中分化出来并向纵深发展。

三、参予与再创神话

在屈赋中,不但运演或借神为题而成想象艺术,而且抒情主人公“我”还直接进入神话世界中,成为神话的主角,这是前所未有的。在《离骚》“驷玉虬以乘螭兮,溘埃风余上征”以后的部份,是一个与其它神话皆不同,而又完整的神话世界。

首先,它有着完整的神话空间结构:从日出处的咸池,到日入处的崦嵫,一切无不与《山海经》

中的神话世界相吻合。其次,在这个神话空间中,活动着纷繁的神话人物:望舒、飞廉、丰隆、百神……综观这个神话世界,贯穿始终的主角是“我”。“我”是这个神话空间中一系列事件的完成者,所有的神话形象都因为“我”而有了关系和意义。在这些事件中,“我”的活动无不具有神性:从“我”漫游神话世界“朝发轫于苍梧兮,夕余至乎悬圃”;到“我”驱使神话动物“前望舒使先驱兮,后飞廉使奔属”;以及通神求合“百神翳其备降兮,九疑缤其并迎”;并展示其壮丽而艰难孤独的历程:“忽吾行此流沙兮,遵赤水而容与。麾蛟龙以梁津兮,诏西皇使涉予。”

假如说“我”在这些神话形象和事件中尚可说还未能对神话的构成形成举足轻重的关系,它们居于支配地位,起着陪衬的作用,而与宓妃、佚女、二姚这三者的关系,确已形成了这个再创的个人神话的故事性。“我”上天入地,寻美求遇:“吾令丰隆乘云兮,求宓妃之所在”,“望瑶台之偃蹇兮,见有娥之佚女”,“及少康之未家兮,留有虞之二姚”。但这种追求总是不断挫折、阻隔重重,或对象骄傲、淫游、无礼;或作媒的鸩鸟佻巧不信;或理弱而媒拙等等。在这种与神话人物的相互关系中,一方面原有的神话形象大大发展,得到了丰满和充实,被诗人赋予了形象、情感,乃至每个个体完全不同的个性性格;另一方面,建构了一个关于“我”的崭新的神话。

依据其传记材料,以及诗人作品中统一的抒情主体形象,其被谗、被疏、被放、自沉的现实事件;忧思、悲愤、忠诚、高洁、阻隔重重而又孤独地坚定不移地追索等一系列丰富的内心精神历程,与“我”神游中的这种执着追求而又阻隔重重、艰难而又壮丽的历程的神话形象体系之间,有着清晰的关系,明显地与作者的心理情绪对称和同构,对作者的心理历程成了明显的象征。抒情主体借用了神话世界的形象体系,展示出一系列的心理历程,建构了个人神话。心理的过程和神话的系列,同时展开,平行而和谐地并行,神话的形象和心理的主题,互相转换和交替,互为表里。

当然,形式上相类似的神界漫游和驾驭神话动物,多有采用,其起源当甚早。《海外西经》有“大乐之野,夏后启于此舞九代,乘两龙,云盖三层。”这是神之游。在同时与稍后,《庄子·逍遥游》有“藐姑射之山,有神人居焉……不食五谷,吸风饮露,乘云气,御飞龙,而游乎四海之外。”《韩非子·十过》有“昔者黄帝合鬼神于泰山之上,驾象车而六蛟龙,华方并辖,蚩尤居前,风伯进扫,雨师洒道,虎狼在前,鬼神在后,腾蛇伏地,凤凰覆上,大合鬼神,作为清角。”《淮南子·俶真训》:“若夫真人则动溶于至虚,而游于灭亡之野,骑蜚廉而从敦圜,驰于方外,休乎宇内,烛十日而使风雨,臣雷公,役夸父,妾宓妃,妻织女。天地之门何足以留其志。”但明显是诸子为传达某种哲学观念,或为渲染某种效果,而以这样一些片断描绘、以形象的手段来展示哲理的境界,尽管也是对神话的一种运用和演变,但是局部片断的,神游的主角非神即仙,形式与其角色也是相吻合的。

但屈赋中作为人的,尤其是抒情主体“我”的神游,就有了不同的意义。在以人为主体的时代,神的世界是和人的理性和个体意识矛盾和异质的,它有一种与人的时代和理性很不协调的特质,这就使得它显示出这样一个问题,它意味着一种作用和意义,这种作用和人的时代,尤其是与抒情主体“我”协调。这就是神话世界作为一个感性形象体系对“我”进行的一种展示。从形式上说,神话构成了自觉的象征。这是有意识的“我”,对先前文化中的一种形象体系的借用并再创造,这种个人神话,既沉淀着民族集体的宇宙构架,又确是个体意识发展、个体心理象征的产物。神话不是以原有的思维方式进行重建,而是已经走上艺术的自觉象征表现和虚构加工的道路。

四、屈赋神话向文学递变的意义

从以上分析我们可以看出：

(一)屈赋神话是经过诗人理性反思,用于文学目的的神话。尤其具有重要意义的是,它不但使用神话作为文学的材料,而且依据一些神话的原型,进行想象藻饰,充分发展和创造神话中艺术美的各种因素,更以神话的方式,直接创造诗人个体具有全新意义的新神话。神话在这个新的系统中已具有了全新的意义和活力,并以新的方式再生。从这里,我们可以看到中国神话向文学演变和发展的几种状态、演变方式和具体过程;屈赋神话正是这样一个具体而微并很典型的呈现。鲁迅先生曾言:“矧欧西艺文,多蒙其(神话)泽……倘欲究西国人文,治此则其首事。盖不知神话,即莫由解其艺文。”西方探讨神话与文学的关系,著作颇丰。但马克思曾指出:“希腊艺术的前提是希腊神话……埃及神话决不能成为希腊艺术的土壤和母胎。”(《政治经济学导言》)。当然,只有中国神话才是中国艺术和文学的土壤和母胎。对这个问题,尚待深究。在这里,我们只有探讨最能表现神话向文学递变过程的《楚辞》,尤其是将其中的神话状态和原始神话在创作中的演变,作为最基本和必要的工作来做,才有可能深入讨论中国文学艺术得之于中国神话的特殊性,并从中国神话和中国文学的关系和递变中认识中国文学形成的原因、方式和特色。

(二)屈赋中的神话既已与原始神话大相庭径,而具有成熟的文明艺术的充分形态,当然,由它所引发的众多关于原始文化的讨论和联想,证明它是处于原始状态的艺术,不免失之偏差,但却说明了其脱胎于神话时代而具有的千丝万缕的关系。首先是文化承继很直接的源流关系,茅盾曾指出:“《楚辞》……的来源却非北方文学的《诗经》,而是中国的神话。”(《楚辞与中国神话》)但他对其发展演变的关系和过程未及详谈。再是神话文化还是屈赋不可或缺的另一大语境。正是文化潮流的理性时代、集体心理的有神时代和主体对“神性”、神话的选择表现,使屈赋独具魅力,富含其他文学作品所不具有的丰富内涵和意义,成为两种思维和文化递接时代的闪光之作。而秦汉晋隋鬼神志怪之书,鬼话多于神话,也是失去了“神性”的神话,而缺乏屈赋沉厚的背景和庄严瑰丽的特色。认识这一点,便于认识屈赋的审美特性和价值,即它何以“还是一种规范和高不可及的范本”(借用马克思语)。

(三)屈赋也不是一个理所当然的文学起点,而是一个过程的结晶。尽管我们多以之作为不证自明的文学作品来探讨,但只有理清屈赋与神话的关系,看到神话是通过怎样的方式进行并发展为文学的,才能认识到屈赋作为第一个具个人风格的作品在中国文学发生学上的价值。

总之,屈赋是原始符号向艺术符号的转化,是作为神话思维结晶的神话,随着思维和文化样态的发展变化而向文学的分流和演变。其中,对原始神话情感的质的传承、幻想的方式和对现实的象征、神话原型与结构形式以及神话宇宙、事件、形象等材料,直接用于文学目的等诸方面,成功地承接了神话文化的精髓,典型地展示着神话向文学转化的过程,有两种大语境的丰富内涵,兼具神话主题的深邃性,又具文学的充分形态,是显示递变过程的集大成者。

(本文是作者硕士学位论文的一部分,原文约3万字,1993年5月完成。指导教师为汤炳正教授)