

湘君湘夫人及大司命少司命四篇結構之研究

蕭 繼 宗

一 神話·民歌·詩人

廚川白村說：「詩是個人的夢；神話是民族的夢。」神話是初民對於自然現象的解釋，肯定超人類的神底存在，流傳成爲美麗的傳說，代表整個民族底想像；而詩則出自個人底創作。可是，詩底範圍如果不局限於「詩人之詩」的話，則世界上所有的民族都有它們自己底詩歌，儘管其形式與技巧在程度上可能有很大的差異。古代的詩歌，往往以民歌形態保存下來。那些民歌，最初可能由天才詩人創造而成，但經過了許多世代的傳唱、修正、夸飾之後，無形中已成了民族的集體創作，代表了整個民族在那個時代的心聲。那末，民歌型的古代詩歌，也可以說是「民族底夢」，假如佛洛伊德（S.Freud）底精神分析論，可以拿來詮釋文學之起源的話。

中國最古的詩歌，如禮記所載的伊耆氏蜡辭，吳越春秋所載的黃帝斷竹歌，孔子家語所載的帝舜南風歌，尚書大傳中的卿雲歌，偽古文尚書中的五子之歌，新序中的江水歌，史記中箕子麥秀歌，伯夷叔齊的采薇歌，由於文獻之不足徵，一般人對那些作品都不免抱着存疑的態度，即使能證實其非贗品，也不過是些零章斷簡而已。一般人公認具有文字紀錄的，最古的詩歌，是詩經裏所收集的三百零五篇。這些詩，被幾千年來的詩人、文學史家、文學批評家，引爲中國詩底初祖，奉爲中國詩底典型。不過這一個結集裏的篇數雖多，究竟篇幅短小，辭句反覆，大多不具作者姓氏一始終沒有脫離民歌底形態。

至於中國底神話，由於年代之湮遠，典籍之散佚，那些耳口相傳的故事，一定損失得很多，但是，現在殘存的，片段的東西，搜集起來，還不失爲豐富的寶藏。神話，原本是詩歌文學底源泉之一，但由於中國早期文化的發祥地底自然環境，使得北方的民族性格傾向於實際人生，很少把那些恢奇詭麗的神話，鎔鑄於詩篇之中。直到戰國時代，處在山重水複的南方的楚文化崛起之後，才有人把它重視，並且融入他們底作品之中，發出幽艷雄奇的光彩。

在古代希臘的荷馬，號爲「偉大的詩歌的盲父」—希臘人逕稱之爲 The Poet而不名。在中國，如果我們要認真從古代挑出一位最偉大的詩人—具有雄大的氣魄，豐富的想像，充沛的感情，絢爛的辭采，足與世界上任何民族底古代大詩人抗手的，只有戰國時期的屈原了。

屈原是詩人，不像麥秀、采薇之類的作者，只有零篇斷簡不能獨立成家；也不像三百篇的作者，屬於不知名的群衆；他底詩是他底「個人底夢」，也不像荷馬只是集體的代表（荷馬本義爲 Pieces Together）。他底生平事蹟，有史籍的記載。他底出生地，是山川錯結的楚國。他底時代背景是波詭雲譎的戰國末期。他有光榮的世系；他底出處用舍，關係自己國家的盛衰存亡，也可說關係整個時代的變化。他有熾灼的熱情、堅貞的意志，加上卓越的天

才，但遭逢了乖蹇的時運，迫着他寫下那些瑰麗的詩篇。他從北方直率、單調的民歌形式中解放出來，創造出一種優美而跌宕的韻律。他用楚國的地方情調，塗飾了詩底色彩。他用真正「哀而不傷」、「怨而不怒」的感情，表現了沈鬱的風格。他鎔鑄古代的神話、傳聞，塑造出光怪陸離的幻境。劉勰說：「……是以枚賈追風以入麗，馬揚沿波而得奇，其衣被詞人，非一代也。故才高者苑其鴻裁；中巧者獵其豔辭；吟諷者銜其山川；童蒙者拾其香草。」王逸說：「自終沒以來，名儒特達之士，著造辭賦，莫不擬則其儀表；祖式其模範；取其要眇；竊其華藻，所謂金相玉質，百世無匹，名垂罔極，永不刊滅者矣。」事實上，他替中國純文學開啓了無數的法門，後世的作者，儘管從他底作品裏去分點兒「零膏賸馥」，也不過髣髴其一二；還有許多東西，可說是後繼無人呢！

二 巫覡·歌舞·戲劇

屈原底作品是多采多姿的。這不僅由於辭采之絢爛，而且是由於他能運用不同的韻律，不同的結構，不同的情愫，去寫不同的題材。就中多數是他自己底抒情言志之詩，惟有九歌十一篇，是以民歌為基礎，通過了詩人底手腕，保留民歌的情調，揚加以潤飾、更定、改寫出來的。

關於這一點，前人底說法，大體一致。王逸說：「九歌者，屈原之所作也。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，懷憂苦毒，愁思沸鬱，出見俗人祭祀之禮，歌舞之樂，其詞鄙陋，因為作九歌之曲。」朱熹也說：「九歌者，屈原之所作也。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，又或不能無褻嫚荒淫之雜。原既放逐，見而感之，故頗為更定其詞，去其泰甚。」王說為屈原重作，朱說以為潤色改作，歷代學者沒有什麼異議。到近代，由於疑古的風氣之煽播，才有許多異說，但大都沒有很堅強的證據。近頃有人從它底詞句、音韻、器樂、神道多方面加以分析，已證實了朱熹之說為近於事實，亦即九歌以民歌為基礎，經過了屈原底更定。

九歌為祀神之曲，是毫無疑問的。神與人之間，一向有一種中介人，其名為「巫」。就時代言，巫的起源很古。楚語：「古者民神不雜。民之精爽不攜貳者，而又能齊肅衷正……則明神降之，在男曰覡，在女曰巫……及少皞之衰，九黎亂德，民神糅雜，不可方物。夫人作享，家為巫史。」可見得巫之起源，還在少皞氏之前，已經是很古很古了。就地域言，巫不只是楚國才有。因為起源很古，可說所有的原始民族，都有巫覡存在。一直到現在，東南亞許多原始民族，祭祀祈報，還是用巫，頂多名稱有點不同而已。商書伊訓中，早已提到「巫風」，伊尹懸為深戒。周代祀典，經周公制禮，有了一定的儀節，一定的官守，中原的「巫風」漸漸衰落，可是，南方的民族，依然巫風甚盛。呂氏春秋侈樂篇說：「楚之衰也，作為巫音」。漢郊祀祠中有「楚巫」。楚文化比北方文化較為後起，巫風之盛，自不待言。

不過，巫在楚國，另有一個名稱叫「靈」。早在春秋時期，楚國有一個叫屈巫的，他底字就叫「子靈」。說文玉部：「靈、巫也，以玉事祀神，从玉，霽聲。靈，或从巫。」段注：「楚人名巫為靈。」九歌中沒有巫字。東皇太一：「靈偃蹇兮姣服」。雲中君：「靈連蜷兮既留」。東君：「思靈保兮賢姱」這幾個「靈」字，王逸都訓為「巫」。「靈保」一詞，洪興祖補注云：「古人云：詔靈保，召方相。說者曰：靈保，神巫也。」按史記封禪書：

「秦巫祀社主巫保」。「巫保」即是「靈保」。又刺客列傳：「高漸離變姓名爲人庸保。」鷓冠子：「伊尹、酒保也。」保爲庸役之人，「靈保」猶言「神僕」。現在沅湘一帶，巫師用的印，其文曰：「靈寶大法師印」。「保」「寶」本通。「大法師」之號，雖然是後人剽襲釋道兩家底名稱，但「靈寶」二字來源卻很古——從戰國時代一直流傳下來的。這，也可以證明「靈」是楚國人對於「巫」的另一稱謂。

南方的楚國，民俗既信鬼而好祀神，巫覡一行，自然大行其道。她們不僅以此爲職業，而且在社會上有她們底地位。巫底職業是人與神之中介，而接神之道，是以歌舞去娛神。說文巫部云：「巫，祝也。女能事無形以舞降神者也。象人兩袖舞形。」又伊訓所稱的「巫風」，是「恆舞於宮，酣歌於室。」孔疏云：「巫以歌舞祀神，故歌舞爲巫覡之風俗也。」詩陳風宛丘及東門之枌二篇，是描寫巫覡之歌舞的。鄭氏詩譜也說：「是古代之巫，實以歌舞爲職以樂神人者也。」由此可知巫是舞師、是歌手、是神與人之媒介，其職責不僅是以此娛神，而且是以此娛人。

中國正式的戲劇，雖然出現得很晚，但其主要的成份，始終離不開歌舞。因此，追溯戲劇的來源，仍出自古代的歌舞，而歌舞則一直是巫覡底專業。換言之，中國的戲劇，是從巫覡底歌舞而來的。由巫覡這一個總源頭，其上游發展爲「俳優」一個支流；下游匯集爲「戲劇」一個支流；而巫覡本身，仍然保持其原有的宗教色彩，和從其衍化而出的俳優與戲劇，並行不悖，到今日還有它底存在。

古代巫覡的歌舞，除從陳風宛丘及東門之枌二詩，可以窺見其一鱗半爪以外，已無法知其全貌。不過，文字的記載和描寫，無論怎樣也不能把實際的情形，形容得纖毫不失的。易言之，在當時巫風熾盛的情況之下，勢必踵事增華，內容很豐富的。他們底職業，既是以歌舞娛神娛人，則其特徵至少有三點：第一，它必是宗教性的。爲了娛神，勢必歌頌神恩，并扮演神話中故事，以稱揚其功德。就歌頌言，現在民間酬神的時候，還是以歌舞戲劇爲崇德報功之具；就扮演言，它演變爲後代迎神賽會中的「臺閣」之類。第二，它必是娛樂性的。爲了娛人，勢必有調笑戲謔，以博觀衆的歡笑。朱熹說：「陰陽人鬼之間，又或不能無褻嫚荒淫之雜」。「褻嫚荒淫」，已帶有色情的意味，至於謔浪笑傲，自然是題中應有之義了。這一點，直接發展爲秦漢以降的宮廷中俳優之類的戲弄的範本；間接演變爲後代插科打諢的喜劇。第三，它必是表演性的。在酣歌恆舞之餘，氏族與氏族之間，巫與巫之間，爲了爭奇鬪勝，勢必增加特殊的節目。晉書夏統傳描寫女巫章丹陳珠底表演：「丹珠乃拔刀破舌，吞刀吐火，雲霧杳冥，流光電發……忽見丹珠在中庭，輕步回舞，靈談鬼笑，飛觸挑伴，酬醉翻翻……」這就演變爲後世的雜耍之類。

至於現在的巫師底歌舞，筆者在故鄉一沅湘之間一已見得很多。場面雖然沒有像九歌裏所描寫的那麼盛大，但如東皇太一中所說的「撫長劍兮玉珥」，「璆璫鳴兮琳琅」，「揚枹兮拊鼓，疏緩節兮安歌，陳竽瑟兮浩倡」，「靈偃蹇兮姣服」，以及離騷中靈氛所用的「筵篔」，巫咸所需的「椒糝」等等，幾乎應有盡有，頂多品質上或有不同而已。大司命裏的「靈衣兮被被」，和東君裏的「翾飛兮翠翥」兩句，所描寫的簡直就是今日巫師的舞姿，而且寫得非常傳神。

唯一不同的，是所祀的神道，已經不是九歌中的諸神。還有歌詞極爲鄙俗。鄙俗的程度，一如朱熹之所謂「褻嫚荒淫」。那些歌詞，筆者已經不能記憶。這裏，姑且引用近人劉

錫蕃嶺表紀蠻中的一段話來說明：「蠻人喜歌，殆出天性，即道巫經典，亦可以歌謠目之。甚至享祝祖考，祭祀神祇，馨香膜拜，肅穆敬畏之時，亦常涉及男女風流，情歌娓娓之事。如獵巫『慶愿』念詞云：『八十公公到花園，手攀花樹淚漣漣』又云：『明月花前好相會，白雲洞口好成雙。』又『慶愿』時，請神至『官家十八姊妹』或某神祇，例須說淫詞，其語尤難入耳。然則蠻人之所謂神，亦不過色中之餓鬼，而歌壇之健將耳。」這種情形，不僅獠獠之族是如此，就是漢族中的巫師，也一點沒有兩樣。不過筆者所見過只是「慶愿」，從沒有見過連祭祖也來這一套的（晉書夏統傳所紀係祀祖）。他們除了「唱工」之外，還有「做工」，除了「舞容」之外，還有「表演」。這種「做工」、「表演」，是跟隨歌詞內容而表演的一些動作。如果說歌詞不堪入耳的話，那動作才真是不堪入目呢。

大抵古代較為原始的藝術，尤其是民間藝術，毫不忌諱以性慾為母題的。九歌在經過屈原潤色之前，和現在的巫歌所保留的原始情調，大概也差得很遠的。我們很難相信在那個時代的民間歌曲，沒有經過文學家底修改，潤飾，而有那麼高級。那些赤裸裸的基本衝動，惟有通過了詩人底靈魂，使它們淨化過，昇華過，才能達到一種超肉體的哀怨纏綿的境界。

三 湘君·湘夫人

九歌既是南楚民間祀神之曲，自然以神話為內容，民歌為基礎，而由詩人加以潤色更定；而當時祀神的習俗一向由巫覡來主持；巫覡底職務又是以歌舞來娛神，那末，這些歌詞，一定既不是只供諷詠的詩篇；也不是只供清唱的徒歌；而是配合着音樂、歌唱、舞蹈、兼帶動作表演的歌劇劇本。筆者在這裏逕稱之為「劇本」，看去似乎有點近於武斷。但細按中國戲劇的發展，從唐人底大曲以詩聯套，宋人底大曲、法曲等以詞聯套，金元明以南北曲搬演故事，以至於今日的皮黃以及各地地方戲，實在都脫離不了歌舞和動作表演的範圍。儘管在屈原時代尚無戲劇之名，而當時的「巫風」、「巫音」，實已具備後世歌劇所有的成份，即稱之為原始的、或雛型的戲劇，也沒有什麼不可以的。我們沒有生在戰國時代，一般典籍對於這些民間藝術，也沒有一古人也許認為不值得一詳細記載，無從知道當時實況之盛，但從流傳了幾千年之後，殘留下來的巫覡科儀與歌舞，還有那樣的場面，可以窺察出一點消息，知道當時的規模一定很宏大，節目一定很繁多，實無媿於後代之所謂戲劇。九歌十一篇，就是十一個節目；九歌全文，就無異於全本歌劇的唱詞，不過其中的「科白」沒有記錄而已。

有了這個基本觀念之後，對於九歌全文，可以得到一個較深入的瞭解。但是本文不打算把全文加以討論，只討論湘君、湘夫人、大司命和少司命四篇，因為這四篇和其餘七篇在結構上顯然不同；而這四篇之中，湘君、湘夫人兩篇的結構和大司命、少司命兩篇的結構，又有分別。明白了這種結構之後，對於篇中文辭向來有些歧異的解釋，也就不難得到澄清了。

為了表明這種不同的結構，得把原文全部引出。湘君、湘夫人兩篇，還得把原文交錯排比，但順序全照原文不變。為了幫助讀者對於結構和辭意的瞭解，略仿雜劇，戲文的形式，加入「科白」。至於文字本身，不需要一一詮釋，只在重要的地方，偶然加點說明而已。

湘君·湘夫人

湘君湘夫人究竟是什麼神，自來歧說甚多。有說湘君爲湘水之神，湘夫人爲堯之二女者（如王逸注）；有含混說湘君爲堯女舜妻者（如史記秦博士對）；有說二妃爲湘君者（如劉向列女傳）；有說湘君爲娥皇，湘夫人爲女英者（如韓愈黃陵廟碑，洪興祖，朱熹從之）；有說湘君爲湘水之神，湘夫人爲其配偶者（如王夫之楚辭通釋）；有專指湘夫人爲舜妃者（如檀弓鄭注）；有說湘君爲湘水神之后，湘夫人爲其夫人者（如顧炎武日知錄）；有說爲天帝之二女者（如山海經郭璞注）；有說爲湘山神夫妻二人者（如趙翼陔餘叢考）。以上諸說，有的偏略不全，有的從考據觀點，有的從禮教觀點去看，和九歌全文都有扞格難通之處。九歌根據的是南楚民間的神話傳說，事實上不能拿禮教去衡量，也不能用歷史去考證的。司馬貞史記索隱說：「按楚辭九歌有湘君、湘夫人。夫人是堯女，則湘君當是舜。」王闓運楚辭釋說：「湘以出九疑爲舜靈，號湘君，以二妃嘗至君山，爲湘夫人焉。」二說最爲確當。以之疏理全文，就毫無問題了。

〔二女巫一扮娥皇一扮女英上，女云：〕姐姐！今日夫君來此相會，咱們不免前去北渚迎接。〔娥做打望科，云：〕怎的不見駕到？好愁人也。〔唱：〕

帝子降兮北渚， 目眇眇兮愁予。

〔女云：〕天氣涼了，湖面起了微風，那樹葉也落了下來。〔娥云：〕好一派淒涼景色也！〔唱：〕

嫋嫋兮秋風， 洞庭波兮木葉下。

註一：九歌湘夫人篇次在湘君之後，玩原詞出場順序反應該在前面，因湘夫人本居洞庭也代

註二：「帝子」二字，王逸解爲堯二女，極是。他家多有誤解。這一句自稱帝子，正像後戲劇裏自說自話的定場詩，否則便不成話說了。

註三：「眇眇」二字，各家皆注「好貌」，誤。「眇眇」，即渺渺之借字。眇，遠也。九章哀郢：「眇不知其所臈。」義同。句中的「目」字，這裏應作動詞用，諸家誤。

〔男巫扮湘君乘舟上，云：〕今日前來洞庭，與兩位夫人相會，怎的還不見她們前來迎接？〔納悶科，云：〕敢是有人絆住了也？〔唱：〕

君不行兮夷猶， 蹇誰留兮中洲？

〔云：〕呵，是了。美人兒出門，理該打扮一番，多管是梳裹上耽誤了呵！〔唱：〕

美要眇兮宜修。 帝吾乘兮桂舟。

〔云：〕寡人今日夫妻團聚，各路水神，與俺止住風波者！〔唱：〕

令沅湘兮無波； 使江水兮安流！

注：湘君到洞庭和二妃相會，是從九疑山（湘水上游）來的，所以他坐的是船。又湘君湘夫人同在舞台上而互不相見，這種情形，在後代戲劇裏是常見的。

〔娥云：〕妹妹，且去白蘋洲上打望者！〔女唱：〕

登白蘋兮騁望， 與佳期兮夕張。

〔云：〕只是不見一個影兒，敢是咱錯了地方？〔唱：〕

烏何萃兮蘋中？

〔娥唱：〕

噲何為兮木上？

〔湘云：〕全不見夫人們蹤影，好生納悶！好在隨身帶了一把鳳簫：這是俺首創的樂

器，平日和夫人們在一起，她們總愛聽俺吹著這個；今日獨個兒在此，百無聊賴，不免把它吹將起來。〔吹簫科，唱：〕

望夫君兮未來， 吹參差兮誰思？

注一：「夫」音「扶」，「夫君」猶言「伊人」，指湘夫人。

注二：風俗通云：「舜作簫，其形參差，象鳳翼參差不齊之貌。」由此亦可證湘君是舜。

〔女云：〕姐姐怎的不則聲？可想賦了？〔娥唱：〕

沅有芷兮澧有蘭， 思公子兮未敢言。

荒忽兮遠望， 觀流水兮潺湲。

〔湘云：〕俺此番順着湘水北來，遶到洞庭，一心想和二位夫人相會，不想撲了個空兒。〔唱：〕

駕飛龍兮北征， 遠吾道兮洞庭。

〔湘指神船科，云：〕俺這船兒呵！〔唱：〕

薜荔拍兮蕙綯， 蓀橈兮蘭旌。

注：這兩句描寫湘君所乘的船。大家以為只是想像中的船，和離騷中的「瑤車」「鳳旂」之類相似。實則巫師祀神時，有真正用草木紮成的小船。現在的巫師送神則用木製小船，帆檣帷幔，製作頗精。可知薜、蕙、蓀、蘭字樣，並非完全虛擬。

〔湘做遠望科，云：〕那遠處不就是澧水的沅陽浦麼？〔唱：〕

望沅陽兮極浦， 橫大江兮揚靈。

注：沅陽，說文稱「在郢中」，補注屬之澧州是。他本引水經，謂出漢中南鄭，南入於沔，非。

〔娥云：〕怎生這久還不見來？莫不是他也錯了地面？咳，總是這般陰錯陽差也！

〔唱：〕

麋何食兮庭中？

〔女唱：〕

蛟何為兮水裔？

注：蔣驥山帶閣楚辭餘論說：「舊解麋何為二語，謂麋不在山而在庭中，蛟不在淵而在水裔，皆失所直，與鳥何萃二語，大略相同，複直無味。」故別作他解。他不知道「鳥何萃」兩句是湘夫人自比，「麋何食」兩句是比湘君，不得謂之「複」。在期待的時候，總是多疑多慮的，反覆猜想，乃人情之常，不得謂之「直」。

〔女云：〕姐姐，終不成這般枯守？不如且去四下裏探看一番波！〔唱：〕

朝馳余馬兮江皋， 夕濟兮西澨。

注：這時候她們離開了北渚到西澨去了。

〔湘云：〕等得俺好苦也！

〔巫扮湘夫人侍女上，云：〕天可憐見，瞧這一門子如花美眷，好容易盼得來夫妻團聚，偏生這等陰錯陽差，不得相見，真是生拆散了呵！〔長吁科〕

〔湘云：〕瞧你這梅香，也替俺難受，怎的不教俺心痛？〔：唱〕

揚靈兮未極， 女嬋媛兮為余太息。

橫流涕兮潺湲， 隱思君兮徘徊。

注一：「女」即是後文的「下女」，王逸說是屈原底姊姊，謬極；朱熹說是「旁觀之人」，

亦不近理。

注二：「陴側」，即「排側」，近人姜君釋為「扉」「竿」，太穿鑿了。

〔娥云：〕看今天這般光景，像咱這一門眷屬，拆在兩下裏，會少離多，終沒得長久之計，怎生是好？〔唱：〕

聞佳人兮召予， 將騰駕兮偕逝。

〔女云：〕子細想來，倒不如建一所深宅大院，大家長遠廝守著，省的受這等煎熬。

築室兮水中， 葺之兮荷蓋。

〔娥云：〕這就是了。〔指神屋科，唱：〕

蓀壁兮紫壇； 播芳椒兮成堂；

桂棟兮蘭橑 辛夷楣兮蔭房；

罔薜荔兮為帷； 擗蕙櫨兮旣張；

白玉兮為鎮； 疏石蘭兮為芳；

芷葺兮荷屋一 繚之兮杜衡。

注：以上描寫房屋及其陳設。也許帶點誇張的意味，可是，歌舞時是實有其物的，和湘君底船一樣。

〔湘作舟子舞，唱：〕

桂櫂兮蘭枻， 斲冰兮積雪。

〔云：〕為何依然不見？敢真有了變卦？〔唱：〕

采薜荔兮水中； 搴芙蓉兮木末。

〔云：〕寡人這番南巡，遠適蒼梧之野，官事忙的緊了，自家眷屬，反不會好好照料來，算是俺的不周之處；可是夫人呵，總也不該……〔唱：〕

心不同兮媒勞； 恩不甚兮輕絕。

〔云：〕俺這船兒倒也駛的好疾。〔唱：〕

石瀨兮淺淺； 飛龍兮翩翩。

〔云：〕可惜有了變卦，竟是白跑了這一遭。〔唱：〕

交不忠兮怨長； 期不信兮告余以不閒。

〔象巫扮九疑諸神上〕

〔娥云：〕妹妹，那邊黑壓壓地，是那兒來的一火人物？你且去打問者！

〔女云：〕象位請了，敢問象位尊神從何而來？到此何為？

〔象云：〕咱們是從九疑神山來的。咱們大神湘君前來洞庭，為的和二位夫人相會。照說早該回去了，咱們特地前來迎接。

〔女背云：〕原來如此。呵，姐姐，他們竟是來迎接夫君的。

〔娥云：〕天哪！咱們連面也不會見得，倒早有人來接了。唉，這宅子才蓋好呢！

〔唱：〕

合百草兮實庭； 建芳馨兮廡門。

九疑續兮並迎， 靈之來兮如雲。

注：史記五帝本紀：「南巡狩，崩於蒼梧之野，葬於江南九疑。」由此也可證湘君為舜。

〔湘云：〕忙了這大半日，終是白費工夫。好哪，總算到北渚了。〔唱：〕

鼉騶驚兮江皋， 夕弭節兮北渚。

注：北渚，即湘夫人詞中「帝子降兮北渚」那地方。等到湘君由江皋到北渚的時候，湘夫人已由北渚經江皋到西澨去了。九章涉江：「朝發枉渚兮夕宿辰陽。」水經沅水注：「沅水又東，歷小灣，謂之枉渚。」或即其地。總之在洞庭西北岸一帶。

〔湘環視，驚科，云：〕準是出了什末蹊蹊，到這兒也見不到個人影兒；幾間老屋倒好好兒地。〔唱：〕

鳥次兮屋上； 水周兮堂下。

〔娥云：〕看這般光景，今日是見不著的了。不如脫下兩件衣裳，著衆神梢了回去，以爲信物。〔解衣科，唱：〕

捐余袂兮江中

〔女唱：〕

遺余襟兮澧浦。

〔娥云：〕妹妹，與我採一把杜若花兒來，送與衆位遠客，好歹求他們梢個信兒罷。

〔女採花，授衆神科，唱：〕

搴芳洲兮杜若， 將以遺兮遠者。

〔娥、女合唱：〕

時不可兮驟得， 聊逍遙兮容與。

〔緩舞下〕

注：「遠者」，猶言「遠客」，即前文來迎之諸神。王逸說是「高賢隱士」，固屬不倫；朱熹說是湘夫人底侍女，以侍女而稱之爲「遠者」，亦不可解。他家解釋均誤。

〔湘云：〕俺今日十停倒有九停是白來的了。不如留下信物，好叫兩位夫人想念。〔解玉玦玉佩科，唱：〕

捐余玦兮江中； 遺余佩兮澧浦。

〔湘云：〕瞧這梅香，倒也玲瓏透剔的，俺且採一把杜若花兒送與她。〔採花授侍女科，云：〕姐姐，煩你與俺把幾件隨身玉器，梢與兩位夫人者！〔唱：〕

搴芳洲兮杜若， 將以遺兮下女。

〔侍女下〕

〔湘吹鳳簫緩舞科，唱：〕

時不可兮再得， 聊逍遙兮容與。

〔下〕

四 大司命·少司命

湘君和湘夫人兩篇，是按扮演的角色把唱詞分別寫下來的，所以到演唱的時候，必須把兩篇文字錯注交織起來。至於大司命和少司命，則在同一篇，有兩人底獨唱和合唱，毋須加以參合，兩篇之所以命題一曰「大司命」一曰「少司命」者，大司命一篇是少司命追求大司命之辭，以大司命爲主；而少司命一篇是大司命追求少司命之辭，以少司命爲主，兩篇的中心意義是不相雷同的。各家沒有瞭解這一種結構，所以有些文句的歸屬弄不清楚，誤解大司命全文都說大司命，少司命全文都說少司命，不免辭意混纏，需要加以曲解。事實上，結構沒有弄清楚，即使去曲解也解不通的。

現在，仍照湘君湘夫人例，把全文引下來，文中「科白」仍是筆者加上去的。

大司命

司命，星名，屬於天神。現在湖湘民間每家都供得有司命神，神位署曰「九天司命府君」，不過無所謂「大」與「少」而已。周禮大宗伯：「以禋燎祀司中、司命。」疏引星傳云：「三台上台司命爲太尉；又文昌宮第四亦曰司命，故稱兩司命。」莊子至樂：「使司命復生子形，爲子骨肉肌膚。」戴震屈原賦注云：「三合，上台曰司命，主壽夭，九歌之大司命。」也這個說法，各家都相同的，即是司命掌管凡人的生死壽夭的。

〔巫扮大司命乘車上，云：〕位列三台，掌人祿籍。惡者奪算，善者延紀。俺，大司命的便是。今日天氣晴和，不免往下界巡視一番。哇！掌事的！與俺打開天門，吩咐風伯雨師，前頭開路者！〔唱：〕

廣開今天門， 紛吾乘兮玄雲。
令飄風兮先驅， 使凍雨兮灑塵。

〔巫扮少司命上，云：〕俺，少司命。想俺室家美滿，兒孫滿堂，說得上福祿齊全。只有一事，不知壽算如何？今日大司命下界巡行，不免攬掇着前往，求他一審。〔唱：〕

君迴翔兮以下， 踰空桑兮從女。

注一：少司命主子嗣，詳下篇。

注二：「君」「女」二詞，各家解釋迥異。朱注：「『君』與『女』皆指神（謂大司命），『君』尊而『女』親也。」這是不錯的，可是，如果不知道這兩句是少司命唱詞，便成了大司命自道之辭，「尊」「親」云云，便毫無道理。如果也說是「旁觀之人」之辭，那末，像這樣平空插入，屈原底文筆未免太枯窘而蕪亂了。

〔少司命上前搭訕科，云：〕星君請了！您掌管人間生死，威福尊榮，小神前來拜見，真是三生有幸。

〔大云：〕這，這說的什末？下界生靈如此衆庶，那是俺一手管得下的？哈哈！〔做粧歎科，唱：〕

。 紛總總兮九州， 何壽夭兮在予？

〔大少合舞科，合唱：〕

高飛兮安翔， 乘清氣兮御陰陽。
吾與君兮齊速， 導帝之兮九坑。

注一：「吾」爲大、少各人之自稱。「君」，彼此互稱。

注二：「九坑」，戴震注：「義未聞。」「坑」字，說文繫傳二十八引作「阨」。漢書揚雄傳：「陳衆車於東阨兮」，注：「音岡，謂大阜也」故洪、朱均引九山名以質之。洪補云：「周禮職方氏，九州山鎮曰：會稽、衡山、華山、沂山、岱山、嶽山、醫無閭、霍山、恆山也。淮南曰：會稽、泰山、王屋、首山、太華、岐山、太行、羊腸、孟門也。」殊覺牽彊。按說文土部：「塹，阨也。」又阜部：「阨，閭也。」注：「孔穴深大皆曰阨」。爾雅釋詁注：「阨，謂阨塹也。」「塹」同「塹」，見玉篇，溝也。南史孔範傳：「長江天塹，古來阻隔。」那末，塹字不僅可指溝渠，也可以指江湖。在楚國人心目中的「九阨」，應該指九江而言。禹貢：「九江孔殷。」蔡傳：「九江，即洞庭也。今沅水、漸水、無水、辰水、酉水、叙水、澧水、資水、湘水皆合於洞庭，意以此爲九江也。」這裏的「九阨」，應該指洞庭九水而言，不該老遠地扯到會稽、華、恆諸山上去。

〔大云：〕想俺一手管陰，一手管陽。陽的主生，陰的主死，只是下界凡夫，怎生理會得到？〔獨舞科，唱：〕

靈衣兮被被， 玉佩兮陸離。
壹陰兮壹陽， 衆莫知兮吾所為。

注：前云「御陰陽」，此云「壹陰」「壹陽」，各家未加確解。

〔少云：〕今日機緣難得，遇上這位星君，原想巴結點兒，沒料到這老漢一味粧狀賣僂。少不了折一把麻花，獻將上去，看他怎的。〔折花科，唱：〕

折疏麻兮瑤華， 將以遺兮離居。

〔少云：〕想俺與他各有職司，本該在一塊兒，不想俺去求他，他倒搭起架子來了。咳，眼看自己也慢慢上了年紀，不趁這個時節，打點交情，來日越發生分了，豈不更糟？〔唱：〕

老冉冉兮旣極， 不寢近兮愈疏。

注：「疏麻」，王注：「神麻也。」洪補：「此花香，服食可致長壽。」拿它送給大司命，很得體的。

〔大粧不見，獨舞科，唱：〕

乘龍兮鱗鱗， 高馳兮翀天。

〔少手把桂枝，悲歎科，云：〕唉，他竟理也不理，打疊着要上天去了。思想起來，怎的不愁殺人也。〔唱：〕

結桂枝兮延竚， 羌愈思兮愁人。

注一：桂也是一種延年益壽的藥物。吳仁傑離騷草木疏引陶隱居云：「仙經：用箇桂三重者良。」

注二：「結桂枝兮延竚」，表示巴結不上還存有一點癡望，與離騷中「結幽蘭而延竚」之對於「帝閭」是同一的心境。又從這類相同的字面和句法，也可尋出九歌是通過屈原底手筆改寫的痕跡。

〔少唱：〕

愁人兮奈何？ 願若今兮無虧！

〔下〕

〔大唱：〕

固人命兮有當， 孰離合兮可為？

〔下〕

〔第一場終〕

少司命

戴震云：「文昌宮，四曰司命，主災祥，九歌之少司命也。」「災祥」二字，語意比較籠統。筆者就九歌原文加以審察，認為少司命神在南楚民間傳說中是「主子嗣」的，和現在的「送子娘娘」一類的神相似，不過其性別可能還是男的。

〔衆巫扮年輕婦女（亦有抱負幼兒者）上〕

〔大司命上，云：〕今日少司命降靈神宮。老漢暗自尋思：任是活了一大把年紀，却落得箇「膝下猶虛」，終是老境淒涼，不免跟隨着這火娘兒們，前往求他一求，好歹弄個

一男半女，以娛晚景，省的孤孤單單，活一輩子。

〔少司命上，唱定場詞：〕

秋蘭兮麝蕪， 羅生兮堂下。
綠葉兮素枝， 芳菲菲兮襲予。

注：「麝蕪」是一種香草。管子：「五沃之土生麝蕪。」本草：「……………其苗四五月間生，葉作叢而細。」一定是一種長在肥土上，很容易繁殖的，叢生的草本植物。玩第二句「羅生」字樣，可知這裏是拿「秋蘭」和「麝蕪」作孳生甚繁的象徵，暗示少司命是主種族繁衍的。

〔少云：〕人生一世，誰不想個「兒孫繞膝」，只是，這一件事兒吶……咳，都由命中註定，誰也作不的主。該有的便有，不該有的呢，想也白想呵！〔唱：〕

夫人兮自有美子；

〔做望大司命科，唱：〕

蓀何以兮愁苦？

注一：「夫」音「扶」，「夫人」，泛指，猶言凡人。

注二：「美子」，朱注：「所美之人也。」各家略同，皆無的解。如果解作「所美之人」，無論指誰，前後渺不相屬，來得太離奇了。「美子」在這裏，應作「佳兒」解。

注三：「蓀」，王注：「謂司命」，當是少司命自稱，自己問自己何以愁苦，費解。補注說是指楚懷王，尤謬。朱注：「蓀，猶汝也，蓋爲巫之自汝也。」這，何以自圓其說呢？屈復楚辭新注：「蓀，猶人。」究指什麼人呢？按楚辭中的「蓀」字，總是指一個特定人，照例拿來指君上或神的。因爲不瞭解全文的結構，所以大家捉摸不定。在這裏是少司命稱大司命之辭。大司命雖主壽夭，但子嗣之事，歸少司命掌管，這一篇是以少司命爲主，大司命去求少司命，所以輪歸少司命調侃他了。

〔大唱：〕

秋蘭兮青青， 綠葉兮紫莖。

〔大云：〕恰纔少司命盯着俺看了一餉，還說「蓀何以兮愁苦？」莫不是看穿了俺的心事？看他這一著，倒有幾分意思了。〔唱：〕

滿堂兮美人， 獨與予兮目成。

〔少粧歎科，云：〕誰曾理會他來？掌事的，備車！〔唱：〕

入不言兮出不辭， 乘回風兮載雲旗。

〔大云：〕這是怎的？纔換得個眼色，他倒要走了，唉！正是常言道的好……〔唱：〕

「悲莫悲兮生別離！ 樂莫樂兮新相知！」

〔少云：〕吾神去也！只這班孩兒們怪可憐見的。〔唱：〕

荷衣兮蕙帶， 儵而來兮忽而逝。

〔大云：〕他瞅也不瞅一眼，竟急忙忙去了。〔做仰望科，云：〕且慢，他不是還立在雲頭上？等着誰呵？待俺問他一問。〔唱：〕

夕宿兮帝郊， 君誰須兮雲之際？
（與女游兮九河， 衝風起兮水橫波。）

注：洪興祖補注：「王逸無注；古本無此二句。此二句河伯中語也。」此說甚是，這兩句應該刪去。

〔少做望象兒郎科，云：〕別管那老漢。孩兒們，來！來！〔唱：〕

與女沐兮咸池； 晞女髮兮陽之阿。

注：這裏的兩個「女」字，各家都認為指少司命，朱注認為指的是巫，都是說不通的。五臣云：「願與司命共為清潔。」則成了巫對神所說的話，試按「晞女髮」三字辭義，還成什麼話說？古書中的人稱代名詞，雖然單複數往往不分，但是「身稱」很清楚，總不能亂到這般田地。這裏的「女」字，應作「你們」解，是指前文「滿堂兮美人」一句所指的那些「美人」，包括婦孺在內。「與女沐兮」和「晞女髮兮」這兩句，完全是大人對孩子們的語氣。「與」字作「為」字解。

〔大云：〕俺道是他在雲頭上等着俺呢，却原來只怙挂着這般婦道人家，連那鴉頭小子們，反不理睬着俺，也罷，〔長吁科，唱：〕

望美人兮未來， 臨風恍兮浩歌。

〔衆合唱：〕

孔兮蓋翠旂， 登九天兮撫彗星。
竦長劍兮擁幼艾， 蓀獨宜兮為民正。

注：這一段是大司命、少司命兩場的總結，也是兩篇的總結，是歌頌少司命之辭。何以知道是單單歌頌少司命呢？因為末句的「蓀」字是單指少司命；「獨」字更是有意撇開大司命，鮮明地指出歌頌的對象為少司命。但是，為什麼要單單歌頌少司命呢？第一，因為大司命主生死，主壽夭，所謂生死，所謂壽夭，明確地說就是主「死」的；而少司命主子嗣，即是掌理人類的種族繁殖，是主「生」的。第二，大司命冷酷無情，在前場裏，少司命無論怎樣去巴結也巴結不上，最後來一個「高馳兮飏天」就去了；而少司命呢，他雖然沒有理睬大司命，却照顧了代表「下一代」的滿堂美人，為他們沐浴晞髮。「彗星」在古人心目中是妖星。爾雅釋天：「彗星為櫛槍。」史記天官書說到彗星，正義云：「光芒所及為災變。」說到「天攬」，正義云：「天攬為兵，赤地千里，枯骨籍籍。」戰爭和災變造成嚴重的死亡，是生命的威脅，而少司命却能「登九天」去鎮「撫彗星」，讓人類能生生不已，自然值得歌頌。

但是，作者為什麼在大司命和少司命之間，要安排這一個畸重畸輕的局面呢？何不把個體底壽命與種族的延綿一例地重視，一樣地祈求呢？因為先民早已認識了生命底自然則律。生命在宇宙間進行着，像一條不斷的河流。個體在世界上存在的時間，無論怎樣是有限的，對於大司命存有過多的奢望，也是徒然。他底答案只有兩句：「固人命兮有當，孰離合兮可為？」死亡，既是永遠不可能避免，則反抗死亡的唯一辦法，就只有生命的嬗遞，使種族延綿下去了。個體的永存，根本不可能，而生命的嬗遞，是可求而得的，只要能鎮撫天災人禍，希望是無窮無盡的。少司命既主子嗣，自然成為大家祈求與歌頌的對象。最後他終於「竦長劍兮擁幼艾。」（艾字，洪興祖引戰國策齊王有七孺子注云：孺子，謂幼艾美女也。）作了下一代一兒童的保護者，所以總結說只有少司命才配作人民底主宰呢！

〔大、少及象巫下〕

〔劇終〕

五 結 語

屈原全部作品，不過二十五篇，而他在文學上的成就之輝煌，不僅前無古人，截至現在止，還沒有人能超過他，連足與他分庭抗禮的，也找不出。

就他一般作品而言，他從短歌的時代裏，創造了長篇的騷賦；他從樸質的風氣中，開拓了夸大與藻繪的風格，他從北方詩系的六義之中，擴大了比興的運用；他從溫柔敦厚的傳統之中，發揮了諷喻的極致。這些，後起的辭賦家，都有人模擬他，繼承他，雖然沒有達到他底水準。至於方言底運用和想像力之卓越，後人還沒有誰能夠追及他的。

如果單就九歌全文而言，它有幾個共通的特點：第一，九歌是采用民歌的內容，而通過了詩人自己底靈魂與手腕，淨化其情愫，美化其文辭，提高其人生價值，加強其民族精神。這，和以往單純的采集與編次，已經不同；比起後世輕視民間文學，一味陳陳相因地摹擬古人，或脫離群眾走向象牙塔裏的作家，其眼光與抱負更是超出萬萬。第二，九歌是配合音樂而作的歌詞。我們從其韻律、句法、字法以及所涉及的樂器，所負擔的使命，可以窺察出它是入樂之詩（近人姜君析論頗詳）。後代底樂府，雖然也是以詞入樂，可是比起它底文學價值來，便是「小巫見大巫」了。第三，九歌是以幾個不同的題材的詩篇，組成一套結構完整的歌辭，以供故事的演唱。這一點，一直到唐宋才有相同的作法，以後才發展為元曲中的套數與戲曲。

再單就湘君、湘夫人和大司命、少司命四篇而論，也有幾個特點值得提出的：第一是神話與浪漫氣氛的結合。先民底神話，本來純粹是基於民族底歷史、傳說、加上幻想而成，自然不受後起的禮法所拘束。可是，過去由於重視實際而崇尚禮法的北方文化，籠罩了整個中國，一般士大夫一方面對於這些富有想像力的神話，目為荒誕不經，不足據為典要。連文心雕龍辨騷篇也說：「至於託雲龍，說迂怪，豐隆求宓妃，鳩鳥媒娥女，詭異之辭也；康回傾地，夷羿彈日，木夫九首，土伯三目，譎怪之談也。」雖沒有明斥其非，而「詭異」「譎怪」的評語，就不能不說是頗有微辭。而屈原却早已看出神話正是民族文學重要的源泉，充份地加以利用過了。另一方面，因為他們接受了正統的儒家思想，對於男女愛情的發洩，總以嚴格的道德規範作為衡量的尺度。如辯騷篇說：「士女雜坐，亂而不分，指以為樂……荒淫之意也。」以為這些都有「異乎經典」。至於把神道與男女愛情結合起來，簡直是不可思議的事。湘君為帝舜，湘夫人為帝堯之女，舜之二妃。他們是古人，是帝胄，是大聖，又是山川之神，對他們該何等莊嚴肅穆？若是後人用力去渲染他們之間的兒女私情，從儒士底眼光看去，那幾乎是大逆不道。以顧炎武之博達，也說：「後之文人，附會其說，以資諧諷。其瀆神而慢聖也，不亦甚乎？」但早在戰國時代的屈原，却已經把這兩樣東西結合起來，而且寫得那麼悱惻纏綿。這，那裏是後人所能想像得到的呢？第二是悲劇的安排。中國戲劇從古到今，一向喜歡襲用「小姐贈金後花園，公子落難中狀元」的老套。儘管情節上穿插了許多悲歡離合，最後總是以「大團圓」作為結局。正式的悲劇，在中國是很少見的。屈原底九歌，可說是中國古代雛型的歌劇；而湘君、湘夫人可說是雛型的悲劇。中國戲劇底劇情發展到非成為悲劇不可的時候，有一個老公式，叫做「沒得辦法，出個菩薩」，即是在萬分絕望的時候，祭出神道來作法寶，於是離者可以復合，死者可以復生，達到「大團圓」為止。湘君、湘夫人本身既是神道，不說庸俗的作手，即使高明的作家，想到他和她們在生前的離缺（散見列女傳、博物志及水經湘水注），也會願意讓他們到死後團圓，而且，確是很容易安排的。幾千年之後的小說家，還在寫「鬼紅樓」、「紅樓圓夢」，可是幾千年之前的偉大詩人屈原，却早已作悲劇的安排。這，又那裏是後人所能想像得到的呢？第三是詩底主題之卓越。後世詩人，浩如烟海的作品之中，除了忠孝節義，一般人認為有關世道人心，便以為了

不起之外，其餘的不外看花飲酒，嘆老嗟窮一類的陳腔濫調。至於詩裏有卓越的識地，崇高的理念，遠大的襟懷的，便是鳳毛麟角了。像大司命，少司命二篇的主題，使人瞭解個體與群體生命之不可分，個體之長存之不可恃，惟有寄託其希望於種族生命之嬗遞，使人夷然於生死壽夭之際，欣然爲其大我之昌榮而貢獻出力量。即此一點，又豈是後人所能想像得到的呢？第四是台詞的變化運用。這四篇都是巫歌，是舞曲，在演唱時的「科白」如何，現在無從知道。依本文的分析，湘君湘夫人的唱詞是按角色分別記錄的，而大司命和少司命的唱詞的安排，和後代的戲曲很接近。可是，元人雜劇的唱法，還停留在只限於正末或正旦來唱，一套曲必須一人唱到底的階段。假如本文底分析不太離譜兒的話，屈原對於角色和台詞的安排分配，在技術上，似乎比元人在兩千年前就先邁了一大步。

末了，關於九歌篇數的問題，歷來各家意見不很一致。九章，九辯，篇數皆九，而九歌却有十一篇。有人主張「國殤」和「禮魂」是多出來的；有人主張「東皇太一」爲迎神曲，「禮魂」爲送神曲，不在九數之內；有人根據「春蘭兮秋菊，長無絕兮終古」，主張湘君與湘夫人，大司命與少司命，乃春秋二祀分用之詞，一般人則認爲九歌是襲用舊曲之名，其篇數根本不必與曲名「九」字相應。這個問題，自然不算太重要的問題。真不能解決的時候，採用最後一說，也就不解決而自解決了。不過，如果本文底分析不錯的話，則湘君、湘夫人本來是一齣，大司命和少司命是一齣兩場。重要的劇中人物，在舞台上都是同時出場對唱的。因此，這四篇，實際上只能算是兩篇（山帶閣楚辭餘論及他家主張偶有相似，但因爲他們沒有瞭解這四篇底結構，總覺得牽強一點。）這問題也就附帶地自然解決了，雖然本文底目的並不是爲了要解決它。

THE STRUCTURE OF FOUR CHAPTERS
OF
CH'U YUAN'S *NINE SONGS*

The God and Goddesses of Hsiang (*Hsiang Chun* and *Hsiang Fu Jen*).

The Grand Arbiter and Subarbiter (*Ta Szu Ming* and *Shao Szu Ming*)

Chi-tzung Hsiao

The Nine Songs has been acknowledged by most scholars as stemming from the ancient folk songs of South China for the witches to sing in their worship service, which were revised or even re-written by the great poet, Ch'ü Yuan, during the fourth century before Christ. Concretely it was composed of eleven chapters with a subheading for each, and ten different gods were described in it, while the over-all title was *The Nine Songs*. Among them there were four antiphonal songs, namely: *Hsiang Chun*, *Hsiang Fu Jen*, *Ta Szu Ming*, and *Shao Szu Ming*. Many scholars believed that "Hsiang Chun" was the spirit of Emperor Shun, and "Hsiang Fu Jen", the goddesses of the Hsiang River or the spirits of Shun's two wives. Both "Ta Szu Ming" and "Shao Szu Ming" were usually regarded as two arbiters of human destiny but Professor Hsiao holds that "Ta Szu Ming" or the Grand Arbiter was the god of life and death, and "Shao Szu Ming", the Subarbiter, was the god of posterity. As these four songs were recorded in four independent chapters, scholars in the past believed mistakenly that each song was sung by each of the gods. But it is much clearer if we believe that several voices appear in the lines of each song, for each separate song is so comprehensive that no one of them can be adequately explained by the interpretation insisted on by most scholars, for this interpretation makes it impossible to recognize the antecedents of the pronouns used. Professor Hsiao has discovered that these four songs are just two pairs; they might be called two songs in fact.

According to Hsiao's opinion *The Nine Songs* is the original play-book of the Chinese opera, although its dialogue and actions are not recorded in it, because the main elements of Chinese opera are singing and dancing which were originally the profession of the witches, and *The Nine Songs* is the only one of such songs which has survived in written records. He holds that the song *Hsiang Chun* is the lines for the actor impersonating Emperor Shun and *Hsiang Fu Jen* the lines of his wives. Each of their lines was recorded separately, but on the stage, they must have been sung alternately, so these two chapters must be rearranged and woven together for a performance. As to *The Grand Arbiter* and *The Subarbiter*, the material of

these two main actors was already-arranged by the poet himself, but it was cut into two parts under different subheadings.

This was the sketch of the real structure of these four chapters, but no scholar found it out, and no commentator made this confusion clear. In order to make the readers understand the meaning of these four chapters, Hsiao lays emphasis on their structure and rearranges them in this article. In order to make their structure clearer, he adds to the text the dialogue and actions which had been omitted for centuries, in the style of the opera of the Yuan dynasty. Like making a plaster figure of a dinosaur from the skeleton kept in a fossil, he has made them up into the perfect shape of an ancient opera. After his treatment and rearrangement, not only are the grammatical problems found in these songs smoothly resolved, but also the controversies about the meaning of almost every line will come to an end. And even more, through his additions we can imagine even what business would be done in the primitive stage.

Furthermore, the number of chapters, after his combination, is naturally decreased from eleven to nine, corresponding to the number in the over-all title although this is only a by-product of the discoveries shown in this article.