

《九歌》中酒神精神的文化镜像与精神溯源

陈颖

湖南师范大学文学院, 湖南 长沙 410081

DOI:10.61369/EST.2025010027

摘要： 酒神精神可追溯至西方的一种哲学概念。其内涵包括诸多方面，如醉是进入酒神世界的一种状态，使人的主观进入忘我之境。这在中国古代的文化中亦有体现，甚至比西方出现的要更早。以《楚辞》中的《九歌》为代表的文学中就包含这种酒神精神特质。但是这种酒神精神不同于西方，其背后是楚文化的镜像投射：既根植于楚地“信鬼好祀”的巫祭传统与“以酒通神”的习俗，又受中原礼制的隐形规训，在狂欢中始终遵循等级秩序与伦理规范。

关键词： 《九歌》酒神精神；楚文化；文化镜像

The Cultural Mirror Image and Spiritual Origin of the Dionysian Spirit in "Nine Songs"

Chen Ying

School of Literature, Hunan Normal University, Changsha, Hunan 410081

Abstract : The spirit of Dionysia can be traced back to a philosophical concept in the West. Its connotation encompasses many aspects. For instance, being drunk is a state of entering the world of Dionyx, causing one's subjectivity to enter a state of self-forgetfulness. This was also reflected in ancient Chinese culture, even earlier than it emerged in the West. The literary works represented by the "Nine Songs" in the "Chu Ci" contain this spirit of the God of Wine. However, this spirit of Dionychus is different from that of the West. Behind it lies a mirror image of Chu culture: it is rooted in the Chu region's tradition of "believing in ghosts and enjoying sacrifices" and the custom of "communicating with the gods through wine", and is also governed by the implicit regulations of the Central Plains' ritual system. During the revelries, it always adheres to the hierarchical order and ethical norms.

Keywords : the Dionysian spirit in "Nine Songs"; Chu culture; cultural mirror image

温克尔曼首次在《古代艺术史》使用日神和酒神这两个术语，但酒神精神这一概念的论述则是由尼采在《悲剧的诞生》中以狄奥尼索斯之名赋予其哲学内涵的^[1]。尼采认为酒神代表的是一个醉狂世界，象征着隐藏在现实背后的生命意志^[2]。这一源自西方文化背景的范畴，放置在中国古代文化中，很容易陷入理论套用或者全盘否定的困境，譬如将二者进行机械比较，将中国文学中的所有宴饮、狂欢叙事笼统归为酒神精神的体现；或避而不谈，否认中国文化中也存在类似西方酒神精神。这种二元对立的研究，事实上是遮蔽了我国本土文化的复杂多元性，也忽视了以《九歌》为代表的早期文本中含有“酒神性”的独特表达。本文聚焦于《九歌》，希望跳出中体西用的窠臼，将西方的酒神精神在《九歌》文本中的体现解构为狂欢仪式与非理性二重维度。但这种酒神精神的表征背后其实是楚文化的镜像投射，即一种根植于巫祭仪式，却又受限于中原文化的礼乐伦理，最终指向天人合一的境界。

一、《九歌》的“酒神精神”表征

要谈《九歌》的酒神精神，就必须明确《九歌》双重性：即它既有尼采所论的酒神精神在中国古代文化的体现，同时保留了楚地巫风的野性基因，渗透中原礼制的规训痕迹。这种张力独属于《九歌》，为重构中国式酒神精神提供的切入点。也就是说《九歌》的酒神精神并非是尼采笔下“个体意志的毁灭性释放”，而是在巫祭与礼制的博弈之中形成的一种文化复合体；在迷狂与秩序、野性与礼义的辩证中，构建一种独特的伦理化狂欢。其“狂

欢性”体现在《九歌》中常出现的人神共舞的迷醉场景，却始终受钟鼓琴瑟的礼乐节奏制约；其“非理性”虽呈现为消融人神界限以及人格人性化，却始终服务于中原礼制的秩序诉求。

(一) 狂欢仪式与情感宣泄

《九歌》作为中国酒神精神的早期载体，表征之一即体现在近狂欢化的巫祭仪式与情感宣泄上^[3]。首先，关于《九歌》的记载，《左传·文公七年》：“《夏书》曰：‘戒之用休，董之用威，劝之以《九歌》，勿使坏。’九功之德皆可歌也，谓之九歌。^[4]”也就是说《九歌》是乐歌，最初可能来源于夏代的乐曲。又《离

作者简介：陈颖（2000.12-），女，汉族，湖南省衡阳市人，学历：硕士，研究方向：中国古代文学。

骚》：“奏《九歌》而舞《韶》兮，聊假日以愉乐。”《天问》：“启棘宾商，九辩九歌。”《山海经·大荒西经》：“夏后开上嫫于天，得九辩九歌以下。”^[6]以上文本虽非史实，但亦可旁证《九歌》来源于古乐歌。而楚人的祭歌也称九歌，应是经屈原加工后的，配以曾经九歌的曲调，采用了载歌载舞的形式用以祭祀。即《九歌》可以视为上古宗教仪式的某种活态文本留存于世，尽管经历了屈原以文人视角的艺术重构，但其文本中仍鲜明折射出先秦祭仪现场的狂欢特质。

目前，学界主流观点认为《九歌》是楚地祭祀神祇的仪式乐歌，用于迎神、娱神、送神，其十一篇分别对应不同的神灵。《东皇太一》《东君》和《礼魂》都写到了纷繁的祭祀狂欢场景：“扬枹兮拊鼓，疏缓兮安歌，陈竽瑟兮浩倡。”^[6]鼓点有节奏而不杂乱，歌声与各种器乐相互应和，从容以尽其态。在声浪的一同演奏与推进下直接引发民众们的情感共鸣。再加上巫覡的舞蹈更强化了这种狂欢张力：“灵偃蹇兮姱服，芳菲菲兮满堂”“翻飞兮翠曾，展诗兮会舞”，众巫们身着华服随音乐舞动，袖间飘散的香草气息与鼓乐声交织，形成视听嗅多感官的狂欢体验，即使是在肃穆的祭典中，始终交织着欢腾热烈的情感张力。所以说，《九歌》以声色之美构建沉浸式祭祀场景，通过听觉与视觉乃至嗅觉的全方位刺激，点燃群体狂欢的情绪，使得祭祀现场成为原始生命力释放的狂欢场域。

除了祭祀仪式带来的感官的狂欢外，当先民以乐舞礼敬自然诸神时，《九歌》还记录了众神降临时他们的肢体动态。特别是《少司命》中“满堂兮美人，忽独与余兮目成”的人与神眼神交流，以及湘君与湘夫人的信物传递：“捐余玦兮江中，遗余佩兮醴浦。”塑造出颇具情态的神格，将祭仪转化为具有一定戏剧化的场面。这种戏剧化的呈现在一定程度上打破了祭祀应有的庄严感，使参与祭祀者在“灵之来兮如云”的幻觉中，产生与神灵共舞或与神灵交谈的代入感。神明们将私密情感体验注入公共仪式，形成独特的狂欢叙事。祭祀活动作为古人重要的精神寄托，常与歌乐舞相伴相生，人们在庆典韵律中踏节而舞，完成对神圣时刻的集体狂欢。恰如王一川所说，在这狂欢的仪式中，楚人“跳出日常理性的疏隔，孤寂的缱绻，激情勃发，沉醉痴迷。”^[7]

（二）人神关系的非理性突破

酒神精神的本质是通过非理性体验打破个体化界限以实现人与神、人与自然的本质同一。在《九歌》中，酒神精神跨文化的另一表征即打破理性束缚，追求人神界限的消融。概言之，就是从“礼神”到“人神互渗”。《九歌》中有“神神相恋”的情节，如《湘君》《湘夫人》。湘君与湘夫人是楚人所创造的湘水配偶神。湘水是楚地重要的资源，楚人便想象将湘水人格化，当然这也与虞舜的神话相关，于是便有了《九歌》中的两位神。诸多神灵虽具神格，但在《九歌》的描述中却也充满人性化的情感与欲望，这充分体现了对传统神性权威的非理性突破。《湘夫人》为饰湘君的男巫的唱词：“沅有芷兮澧有兰，思公子兮未敢言。荒忽兮远望，观流水兮潺湲。”^[8]神明因为等待和思念有了人的怅惘，他观的并非是“流水潺湲”，而是绵延不绝的思念。而《湘君》篇以湘夫人之口诘问：君因何踟蹰于北渚？愿沅湘水面波澜不兴，江水安流无滞，这样就能扫清我们相见的障碍。殷切企盼之意溢于言表。不仅如此，后续文本中“捐余玦兮江中，遗余佩兮醴浦”的信物交换，“芷葺兮荷屋，缭之兮杜衡”的居室共建，这

完全是将人类情感投射到神格世界。由以上内容可见，湘君与湘夫人的相思与等待突破了神祇的永恒性与超然性，赋予其凡人的情感焦虑，甚至暗示了即使是神亦受制于命运的无常。另有《河伯》“与女游兮九河，冲风起兮横波”的共游场景，以及《少司命》“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知”的情感抒怀，均展现人神之间的平等互动。这种“神格人性化、人格神圣化”的双向渗透，消解了人与神的等级界限，类似酒神信徒自视为狄俄尼索斯化身的身份认同和古希腊酒神节允许打破性禁忌的神圣婚姻仪式一样，被赋予了一定的合法性。

二、楚文化的镜像投射

酒神精神在《九歌》中的独特表征并非简单漂浮于文本表面让我们看见，而是深深植根于楚文化的土壤之中，在二者的关系中，楚文化投射到文本的镜像是因，结出来的酒神精神表现是果。楚地是长江流域文明的代表，有着“信鬼而好祠”的巫祭传统以及“苞茅缩酒”的宗教仪轨，这种文化土壤浸润出来的文学文本再加上周代礼制的隐形渗透共同构成了《九歌》精神特质。当我们透过文本的表象便可在仪式细节与神灵叙事的深层结构中，窥见楚文化对神圣狂欢的独特理解：它既是巫祭传统中“以酒通神”的古老智慧，亦有礼制框架下的伦理自觉。

（一）巫祭与酒传统

关于我国酒的历史可谓源远流长。酒最初并非是单单作为饮品的功能，而是承载着宗教祭祀功能的一种神圣液体。罗振玉据“酒”字的甲骨文考释，认为“酒”：“从酉从乡，象酒由尊中挹出之状……卜辞所载诸酒字为祭名，考古者酒熟而荐祖庙，然后天子与群臣饮之于朝。”^[9]酒首先是祭祀神灵的，只有在祭祀神灵后才成为天子与群臣的饮品。而“祭”字在《龙龕手鑑》中有一个从酉从祭的异体字，从“酒”与“祭”二字的古字形即说明了祭祀与酒的关系是密不可分。其他可证祭祀与酒的典籍还有如《周礼·天官·酒人》载“凡祭祀共酒以往”，《左传·齐桓公伐楚盟屈完》载“尔贡包茅不入，王祭不共，无以缩酒。”^[10]此外，关于酒在祭祀上的功能探讨，早有学者做了进一步的研究，他们认为“人在酒的麻醉作用下，可以在幻觉的境界里重新与自然合为一体，体验到人与自然神灵沟通的愉悦。因此，酒出现伊始便用于宗教祭祀。”^[11]从考古发现来看，楚地优越的自然地理条件孕育了稻作农业文明。彭头山文化遗址及八十垱聚落遗址均出土了碳化稻谷，其中后者发现的稻谷遗存数量近万粒，这些考古发现都直观印证了该地区稻作文明的深厚根基。湖南道县玉蟾岩遗址的考古更将这一地区的水稻栽培史上溯至距今约15000年前的新石器时代^[12]。楚地的稻作农业的持续发展为楚地酿酒工艺的成熟提供了物质基础。此外，还有考古出土的一些楚地的青铜酒器也直接说明了楚地酿酒嗜酒的传统与巫祭的关系。以湖北江陵雨台山楚墓为例，出土的青铜酒礼器，如尊、缶、缶等具有显著的仪典属性。还有从楚系青铜文物看，学者们发现楚人酒器类别多样、功用分明、名目繁多，光温酒器一项就可细分为尊缶、鉴缶、盘尊等^[13]。这些器物表面多饰有龙凤纹与云雷纹等具有宗教象征意义的纹样，其精湛的铸造工艺与庄重的形制特征直观反映了酒饮在楚地祭祀仪轨中所占据的核心地位。综上，楚地“信鬼好祀”的文化土壤中，酒不仅是祭祀仪式的核心媒介，直接成

为连接人神、激发狂欢的物质载体。这种“以酒通神”的传统，在《九歌》文本中就有生动体现，如《东皇太一》篇中有“蕙肴蒸兮兰藉，奠桂酒兮椒浆”还有《东君》的“援北斗兮酌桂浆”，诗人以“桂酒”“椒浆”“桂浆”等特制酒品献祭，既彰显对神灵的尊崇，也暗含借酒力达致通灵状态的仪式意图。

（二）中原礼制的隐形规训

楚地贵族阶层的文化根系深植于中原文明，楚地偏居南方，却始终保有“周之典籍”并接纳“周廷使者”，使得中原文化在楚地享有崇高的文化权威。据《国语·楚语上》记载，士燮向申叔时请教如何教导太子时，申叔建议“教之春秋，而为之尊善而抑恶焉，以戒劝其心……教之礼，使知上下之则；教之乐，以疏其秽，而镇其浮……^[14]”士燮以这些典籍教导太子，这与中原地区以“六艺”为核心的文化教育风尚形成呼应。楚地虽重巫祭传统，在保留原始狂欢基因的同时，却也悄然植入了“礼者，天地之序也”的伦理内核。如《九歌》中描述的一方面是巫观乐舞的热烈狂欢，另一方面是祭祀仪轨对等级制度、人伦秩序的严格遵循。于是二者共同构成屈原时代巫与礼合流的精神图景。

中原礼制对楚地的规训，首先体现为在祭祀仪式上的等级化。如在《九歌》诸神谱系中，首篇是《东皇太一》，其作为至高神接受的是“吉日兮辰良，穆将愉兮上皇”的庄重献祭仪式，还有“抚长剑兮玉珥，璆锵鸣兮琳琅”的神格塑造，其实暗含了周代“天子祭天”的礼制逻辑。《周礼·春官宗伯》中说：“以玉作六器，以礼天地四方。以苍璧礼天，以黄琮礼地……^[15]”玉是古代沟通人神的媒介与权力象征。诗句中的“玉珥”指的是剑鼻上的玉饰，而剑在周代既是兵器，更是礼器，佩剑是贵族身份的标志。东皇太一“抚长剑”的姿态，暗合《周礼》中记载的只有天子及诸侯方可佩戴装饰美玉的剑，象征着以德统武的天命归属。此外，诗句中的“璆锵鸣兮琳琅”模拟玉佩相击的清越之声。《礼记·玉藻》即有“古之君子必佩玉……然后玉锵鸣也。^[16]”的记载。在周代祭天仪式中，天子需佩戴“大佩”，即组玉佩，其声响节奏被赋予“节行止、明等级”的功能，东皇太一的“琳琅”之音，实质是将其神格纳入中原“玉声贵清”的听觉礼制体系中来。这种对玉剑意象的挪用，使楚地至高神的形象自然而然地就具备了中原的礼制特征。

参考文献

- [1] 冯契，徐孝通.《外国哲学大辞典》，上海辞书出版社2008年版，第455页。
- [2] 胡家祥.酒神精神与日神精神辨识——从尼采的有关阐释“接着讲”，美与时代，2004年第1期。
- [3] 参见夏忠宪.《巴赫金狂欢化诗学研究》载狂欢化理论简单概述：概言之即将狂欢式内容转化为文学语言的表达，就是狂欢化。狂欢化文学的一个首要特征就是其文学体裁和语言形式是自由无羁、丰富多彩的。
- [4] 杜预《春秋左传集解》，上海人民出版社1977年版，第460页。
- [5] 金开诚《屈原集校注》，中华书局1996年版，第181页。
- [6] 金开诚《屈原集校注》，中华书局1996年版，第190页。
- [7] 王一川.“兴”与“酒神”：中西诗原始模式比较，北京师范大学学报，1986.4。
- [8] 金开诚《屈原集校注》，中华书局1996年版，第221页。
- [9] 罗振玉《增订殷墟书契考释》，东方学会1927年版，第25页。
- [10] 阮元《十三经注疏》，中华书局1980年版，第670页。
- [11] 梁凤荣《酒，周公神权法思想管窥》，《辽宁大学学报》2007年第5期。
- [12] 严文明《中国稻作农业的起源》，《农业考古》1982年第1期。
- [13] 中国青铜器全集编辑委员会《中国青铜器全集》第十卷，文物出版社1998年，第11页。
- [14] 左丘明著，韦昭注《国语》楚语上第十七，四部丛刊景明嘉靖翻宋本。
- [15] 郑玄注，陆德明音义《周礼》卷五《春官宗伯》第三，四部丛刊明翻宋岳氏本。
- [16] 《纂图互注礼记》卷九《玉藻》第十三，四部丛刊景上海涵芬楼藏宋刊本。
- [17] 朱申撰《周礼注解》卷二《天官冢宰》，四库全书本。
- [18] 郑玄注，陆德明.《纂图互注礼记》卷十一《乐记》第十九，四部丛刊景上海涵芬楼藏宋刊本。

其次，上文指出在原始信仰中酒的致幻特性被视为沟通天地的媒介，构成了狂欢的必要条件。但是我国古代文化的“酒神精神”与西方相异的地方就在于礼制的把控与调节。如《尚书·酒诰》严厉告诫“罔敢湎于酒”，但是也承认“惟祀德将无醉”。即唯有祭祀时可适度饮酒，以进入微醺状态，感知神灵降临。这种矛盾性正是独属于楚地的酒神精神。同时它也揭示了酒的双重功能：一方面它通过刺激感官打破理性束缚，催生《九歌》中“五音纷兮繁会”的狂欢场景；另一方面，礼制又通过“无醉”和不得沉湎的规训将狂欢限制在可控范围内。《周礼·天官冢宰》记载“酒正掌酒之政令，以式法授酒材”^[17]，可见周代已通过设立专职官员管控酒的酿造与使用，确保祭祀用酒的仪式性而非享乐性。楚地巫祭对酒的运用，更强化了其狂欢特质。巫师在仪式中通过饮酒进入迷狂状态，模拟神灵附体，实现人神合一。如“灵偃蹇兮姁服，芳菲菲兮满堂”，巫观在酒气氤氲中翩然起舞，服饰香氛与酒香交织，营造出热烈而神秘的仪式氛围。但这种狂欢绝非放纵无度，而是始终遵循既定的仪式程序。《礼记·乐记》强调“酒食者，所以合欢也。乐者，所以象德也。礼者，所以缀淫也。”^[18]但前提是“礼节民心，乐和民声”，即狂欢需以礼制为依托。楚地出土的竹简文献《祭祷记录》中，详细记载了祭祀用酒的品类、用量及仪式流程，证明即使在最热烈的巫祭活动中，酒的使用也需符合严格的礼仪规范。所以，在《九歌》中酒神精神的表征即使有狂欢的现象存在，但是其中酒的意象始终与祭祀的庄严性紧密相连。如“操余弧兮反沦降，援北斗兮酌桂浆”，诗人想象以北斗为勺、舀饮桂浆，既展现浪漫奇崛的想象力，又暗含对神灵的敬畏。这种将狂欢置于神圣语境下的表达，恰与《尚书》“无醉”的告诫形成呼应。

总而言之，楚地的巫祭与酒的传统共同构成了狂欢的条件，但是酒的狂欢属性必须服务于祭祀的终极目的，在迷狂与秩序之间，有了《九歌》的生发。本文虽借尼采构建的理念这一视角看《九歌》的酒神精神，但它远非单一的古希腊狄俄尼索斯式的暴烈狂欢，亦非纯粹个体生命的非理性宣泄，而是在楚地巫祭传统与中原礼制的碰撞中，形成了独特的“狂而不乱、醉中有序”的辩证结构。