

840172

民间文学论文集



中国民间文学研究会甘肃分会编

目 录

神话与审美·····	武世珍 (8)
论少数民族神话的历史地位·····	谷德明 (42)
中国的山魃和巴西的林神·····	柯 杨 (66)
略论孟姜女故事的产生和发展·····	匡 扶 (74)
西部蒙古族婚俗及其祝词·····	大 可 (84)
简论裕固族民间文学与民族历史的关系·····	才让丹珍 (94)
酒泉民间宝卷初探·····	郭 仪 (103)
陇东歇后语论述·····	徐殿武 (117)
√童谣与儿歌辨析·····	康兴义 (122)
浅论《水浒》一书中的民歌·····	匡文留 (137)
“花儿”的艺术特征及演唱风格·····	苏 平 (145)
藏族民歌初谈·····	乔高才让 (176)
谜语分类浅见·····	梁前刚 (208)
√试论民间传说中的苏武和苏武山·····	杨澄远 (214)
关于《格萨尔王传》产生的历史背景·····	健白平措 (219)
蒙古谚语格律的考察研究·····	郝苏民 (229)

神 话 与 审 美

武世珍

如何以历史唯物主义的审美艺术观，正确理解和看待古代神话的美学意义，乃是一个直接牵涉到如何从整体上认识、把握神话这一原始艺术形式的实质性问题。

因为尽管马克思早就科学地指出：希腊的神话和史诗，至今“仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本”，^①但是，从那时以来，存在于神话研究中的两种基本倾向，却并没有得到彻底解决：有些神话研究者继续从神话形成的过程开始，就把它作为一种艺术形式来看待；有的则仅仅从包括古代神话在内的整个原始艺术同物质生产尚未分化的意义着眼，或从原始艺术的功利主义性质出发，认为神话这种原始的意识形态，并未发展演变为艺术或艺术的一个部门。这就明确地说明了我们在考察各种艺术形式的形成和发展过程时，能不能按照马克思所一贯坚持的那样，以生产的观点、活动变化的观点，而不是以消费的观点、静止的观点，从审美上历史地把握包括古代神话的创造在内的艺术活动的重要性。

马克思主义的美学原理告诉我们：美的存在离不开人的实践，美的本原、本质也离不开人的本质，艺术活动与审美活动作为人类的“生存斗争在他们身上锻炼出来的那些特性的表现”^②，更离不开人类以生产为根基的历史发展。因此，我们只有从这一点出发，认真具体地联系人类童年时代

的生产活动，来探寻和厘定各种艺术形式的形成和发展过程；而不是仅仅从它们各自独立的形态着眼，简单绝对地持肯定或否定态度，才不致抹煞包括古代神话在内的原始艺术的特点。

那末，古代神话究竟是不是艺术？神话的创造在与物质生产结合的形态上还有没有美的存在呢？如果有，它与社会物质生产是怎样一种关系？或者说它是怎样在物质生产过程中形成和发展起来的？这种发展过程中的审美活动的“无功利性”、“超功利性”与原始艺术的功利主义又有什么区别呢？我们只有确实弄清了这些问题，才可能对神话有一个较为正确的认识。

—

艺术活动的审美功能，作为艺术活动诸种功能中的一种最基本的功能，乃是衡量各种艺术形式形成的一个重要标志^⑧。

但是，美的创造和人的艺术活动，作为人们创造历史的一种现实的活动，却是与人们在变革现实的物质生产实践中，不断认识外部世界和自身的历史分不开的。马克思指出：“社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。只是由于属人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、属人的感性的丰富性，即感受音乐的耳朵、感受形式美的眼睛，简言之，那些能感受人的快乐和确证自己是属人的本质力量的感觉，才或者发展起来，或者产生出来。因为不仅是五官感觉，而且所谓的精神感觉、实践感觉（意志、爱等等）——总之，人的感觉、感觉的人类性——都只是由于相应的对象的存在

在，由于存在着人化了的自然界，才产生出来的。”^④这就是说，人的人化程度，即自然界的人化和人的对象化，不仅是包括审美感觉在内的人的各种本质力量的感觉产生和发展的必要条件，而且也是各种艺术形式形成和发展的前提。所以，古代神话能不能作为原始艺术的一个部门和它本身是否具有审美价值，首先应该取决于神话的创造，能够在多大程度上“用想象和借助想象”，即以一种聚象性的思维形式，通过生动具体的感性形象，把人作为类的存在物，亦即社会性的存在物表现为自然界的主体。

因为艺术作为人的或表现人的观念形态，它一方面要以反映人的本质、或者说以反映人区别于动物的本质、本性，即以人作为对象世界的主体为基本内容；另一方面，则还要通过想象把这种内容以生动、传神、具体的感性形象反映和表现出来，使人能够在这种反映和表现的观念形态中观照出自己的本质力量而得到愉悦的享受。在这两方面的关系中，又是前者决定后者，内容决定形式。因为把人说得象人，写得象人，归根结蒂是要反映出人的活动如何在本质上成了人的活动。否则，艺术中的人就与生物学上的人的图解没有任何区别了。

因而，我们认为古代神话作为原始艺术的一个重要部门和它本身所具有的审美价值，是应该而且必须加以肯定的。

因为神话发展和演变的历史一再表明：由神话传说向英雄传说过渡，即由以表现自然威力如何奴役人、摆布人为内容的神话，向以表现人如何征服自然、战胜自然、自由地驾驭自然规律为自己服务为其内容的“人话”过渡，几乎构成了各个民族神话的基本内容。而这一点，只要对任何一个民

族的神话发展的过程稍加分析，是不难得到解答的。

我们知道，任何一个民族的神话，在其产生和发展的初期，总是以自然崇拜即以自然诸神的崇拜为其内容的。这正是生活于现实中的人被动地受自然必然性的支配在观念形态中的反映。如我国的开辟神话中所讲的关于朴父夫妇治理洪水的故事，关于触龙大神主宰天气变化的故事^⑤，关于盘古开天辟地的故事^⑥等等，就都普遍地反映着这种状况。《神异经》记述朴父夫妇治理洪水的故事说：

“东南隅大荒之中，有朴父焉。夫妇并高千里，腹围目辅。

“天初立时，使其夫妇开导百川，懒不用意，谪之并立东南。男露其势，女露其牝，不饮不食，不畏寒暑，唯饮天露。须黄河清，当复使其夫妇导护百川。

“古者初立，此人开导河。河或深或浅，或隘或塞。故禹更治，使其水不壅。天责其夫妇，倚而立之，若黄河清者，则河海绝流，水自清矣。”

这个故事和触龙、盘古的故事一样，基本上保存着开辟神话朴野的面貌，但也已经由原来对零星的自然现象所作的点点滴滴的一言半语的解释，上升到以某一点或某个方面开始综合性地认识和探索自然秘密的阶段。所以，我们把它们联系起来看，还是有某些共同之处的。

首先，这些故事都以巨灵大神主宰外部世界的自然现象为其内容。其中还明显地看不出任何人的作用和人的社会性因素；神的形象也多以自然属性为其特征，很少具有社会理性的成分。其次，这些故事从最初使用象征的方式着眼，在把外部的自然现象反映于意识形成的观念意义与表现这种观

念意义所用的感性形象之间，还缺乏较为紧密的联系，因而，只是以一种离奇的幻想或“借助于歪曲形象，使它变成漫无边际的巨大，来产生一种单是数量方面的崇高印象”^⑦。我们看记述盘古的故事的《三五历记》说，盘古身高九万里，触龙和朴父夫妇虽说没有盘古那么高大，也是“身长千里”或“并高千里”的。而这一点，正是创造这类神话故事的人们以一种自然宗教化的神秘观念，盲目地夸大自然威力及其作用所造成的。因而，这种象征所带有的盲目性，本质上仍然是一种缺乏理性支配的自然本能。因为盲目性本身就是尚未取得理性支配的动物性。所以，从以上这两点来看，显然还难以把这类故事划归艺术的领域^⑧。

然而，我们这样来认识和看待这类神话故事，绝不意味着神话本身并不具有审美价值和它不是原始艺术的一个部门，而是说神话作为原始艺术的一种形式和具有的审美功能，是有一个形成和发展过程的。艺术是从非艺术的广大领域形成和发展起来的。今天属于非艺术的东西，明天也可能发展和演变为人类的艺术品；反之，某些艺术门类的发展也可能使它最终退出艺术的领域，最后变为非艺术的东西。这正是艺术和非艺术发展和演变的辩证法则。因此，我们正是在这种意义上认为，上述神话故事尽管还不完全是艺术的东西，但是，神话所以能够在以后进入艺术的领域，能够具有一定的审美价值，却正是从这些非艺术的领域发展而来的。

这里需要指出的是，古代神话作为人的创造物一经产生，它就必然反转过来“给予人类以强有力的影响”^⑨。因此，我们分析神话的发展和演变过程，既要首先看到人在物

质生产实践中并通过实践活动怎样推动和决定着神话的发展，同时也要看到已经产生的神话观念如何影响和制约着神话的发展。

如前所述，最初的神话在所创造的形象和形象所象征的观念意义之间，还存在着联系不够紧密的问题。这一点在同一阶段的原始宗教的图腾活动中也是一样，首先是为部落性的物质生产水平决定的，但是，原始社会的人们，只要创造出一种象征一定观念意义的形象，他们就一般地在这种形象的基础上加以发展和完善，使形象和形象象征的观念意义之间的关系和联系，由不够紧密、不够协调到比较紧密和比较协调；只有到了社会发展的某些关键时期（例如从狩猎生产向农耕生产转变的时期），才可能因其认识方面的飞跃创造出新的形象来象征新的观念。

这里还应该看到，即使新的形象产生以后，因为新的形象取代旧的形象还得有个过程，尤其因为宗教图腾等其它各种因素的影响，新旧形象还要混合并用一个相当长的时期。所以，我们对于古代神话发展过程中某些巨大的形象和动物形象，都要以其中所寓含的社会理性成分作为依据进行具体的分析，来确定其中所储存的审美因素，而不能简单地认为某些巨大的形象和动物形象就一定象征着自然威力和人的某些自然属性。其实，当神话发展到一定阶段以后，在某些以动物形象所象征的观念意义里，人的理性成分已经是相当突出的。如我国神话中关于《精卫填海》的故事，就已经把人的社会理想提高到了极其显著的地位。《山海经》记述《精卫填海》的故事说：

“又北二百里，曰发鸠之山。其上多柘木。有鸟

焉，其状如鸟，文首、白喙、赤足，名曰精卫。其鸣自蛟。是炎帝之少女，名曰女娃。

“女娃游于东海，溺而不返，故为精卫。常衔西山之木石，以湮于海。”^⑩

这个神话传说虽然通篇讲的都是精卫鸟的故事，但它的情节和精卫鸟的形象，却完全象征着人类渴求征服大海的愿望。这里值得引起我们注意的是，这个故事已经基本上较为明显地摆脱了崇拜自然神格和把自然现象神秘化的内容。故事中的精卫鸟虽然也是一种自然物，但它却是象征着人的意志和愿望的，客观的自然物本身并不具备人的意识，象精卫鸟这样的飞禽，充其量仅仅具有它所属的那个物种的自然属性，有的典籍虽然记述说人们把精卫鸟也叫做“誓鸟”、“冤禽”、“志鸟”^⑪认为它具有人的意志，但这些显然都是人们凭着自己的直观印象加给它的。因此，我们是否可以这样设想：在大海常常为患于人，使人们的生命财产时刻受到严重威胁的情况下，人们对于海的认识，仍然是有一个历史过程的。在更早期的阶段上，人们对海水涨潮落潮或因暴风引起的海水泛滥所造成的灾难，很可能如希腊神话那样，认为是海神在发威、捣乱。因而在宗教方面不得不以虔诚的祭祀和丰盛的贡物去讨好海神；在神话方面，则可能以直观到的海水泛滥的某些外部现象为依据，创造出崇拜海神的神话故事来。诚然，生活在这个阶段上的原始人对海的认识尽管也不失其为一种认识，但是，他们的这种认识，显然还没有把自己的生命活动本身变成自己的意志和意识的对象，人在这里还仅仅是作为自然存在物，即在生物性的求生欲望促使下以自然界的奴隶或附属物来出现的。

这就是说，象《精卫填海》这类神话故事，只有随着人在物质生产实践中逐步超越自身的自然规定性，真正认识到自己的主体性，因而把怎样填平大海，根除水患作为自己的意志来认识的时候，他们才可能在这种认识的指导下，把自己的意志同精卫鸟衔木石以投于海的自然习性结合起来，创造出反映人化的自然这样一则生动美妙的神话故事来。这里如果我们的设想是正确的，那么同样正确的是，这个故事在形象与情节的象征上所展示的观念意义，已经由上文所说的朴父、触龙、盘古那样一类神话故事，以静观的非理性观点对自然现象所作的非理性的解释，发展到以人的意志、愿望为出发点去看待自然对象，即在以人和自然的对立统一中用人化的眼光去看待自然客体。这也就是说，这个故事在生动的感性形象和曲折动人的情节中所积淀的观念意义，已经因其理性成分的增强而具有较多的审美因素，它作为神话艺术的开端或者说作为使神话从非艺术领域向艺术领域过渡的起点，已经成为人类初期的艺术品

当然，人的超生物属性的积累，自然的人化过程，仍然是一个渐进发展的过程。因为人和自然都不是抽象的存在。马克思指出：“人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而是在直接碰到的、既定的、从过去继承下来的条件下创造。”^⑩这就告诉我们，人化的自然，人的艺术创作和人对现实的审美关系，总是在一定的具体的历史条件下进行的。所以，象《精卫填海》这类在一定历史条件下产生的神话故事所寓含的审美因素，无论就其数量和质量来讲，还仅仅是艺术的起点或过渡形态。因为这个故事所象征的观念意义，固然已

经在人与自然的关系方面，把人的目的、意志突出到主要的地位，但是，它在象征主体改造客体（精卫鸟投木石以填海）的意义上所反映出来的人的力量和作用，则还是比较弱小的。象这种情形，在同类的其它故事，例如在《夸父逐日》的神话故事中，同样是反映得很清楚的：

“大荒之中，有山名曰成都载天。有人珥两黄蛇，把两黄蛇，名曰夸父。

“后土生信，信生夸父。夸父……欲追日景，逮之于禺谷。将饮河而不足也，将走大泽，未至，死于此。”^⑬

“夸父与日逐走，入日。渴欲得饮，饮于河渭，河渭不足，北饮大泽。未至，道渴而死。弃其杖，化为邓林。”^⑭

这个故事一方面把人作为主体，集中突出地歌颂了夸父逐日的坚强意志和英雄行为，充分地肯定了作为主体的人在征服自然方面所付出的巨大代价，以及因其斗争的失败在认识方面所获得的意义；另一方面，也透露出生活在这个阶段上的人们，在斗争实践方面还带有极其浓厚的盲目性。以上这两方面的对立和统一，正好反映着真和善在这个阶段上的对立和统一的状况。

因为善在其完全的意义上来说，是包括着目的意识与目的性活动两方面的。列宁指出：“‘善’是‘对外部现实性的要求’，这就是说，‘善’被理解为人的实践=要求①和外部的现实性②”^⑮。正因为如此，“善的主观性和有限性就在于它以客观世界为前提。作为他物的客观世界走着自己的道路，所以从作为善的前提的客观世界这方面来说，善的实

现本身就会遇到阻碍，甚至会碰到无法解决的问题……”^⑤。

这也就是说，人在改造自然界的物质实践中的盲目性，导致行动的失败，将促使人再去认识和总结作为真的客体对象的规律性，并把这种认识的结果再付诸实践，如此往返“经过千百万次的重复”，使它一次比一次更正确地“在人的意识中以逻辑的格固定下来”，才可能使它“由于千百万次的重复才有着先入之见的巩固性和公理的性质”^⑦。从这里我们不难看出，以劳动工具武装起来的人的实践，作为把真与善统一为美的中介结构，正是它的性质，既决定着现实美的形成，同时也决定着作为现实美的反映的神话美的性质。因而，正是基于这样的认识，我们认为《夸父逐日》这个神话故事，在把真与善统一为美的中介结构形式中包含的目的意识与目的性活动中带有的盲目性，无论就其对立或统一的程度来看，尽管已经具有审美的功能，但它和《精卫填海》的神话故事一样，仍然仅仅是使神话从非艺术领域向艺术领域过渡的开始。

从这里我们可以进一步看出：无论是自然美或现实美，都是通过以其外化手段为支配力量的社会实践这种中介结构，不断调解真与善的对立和冲突，以使客体对象主体化或主体对象化，即通过主体创造客体^⑧，客体丰富主体来完成的；而古代神话作为一种艺术形式，也正是通过形象地反映这种主客体互相创造的过程及其成果获得审美功能的。

因此，随着原始人的社会实践的发展，当他们以外在的手段这种“比外在的合目的性的有限目的更高的东西”^⑨全面地、综合性地开始改造自然，从而逐步达到使自然对象因果联系的规律性服从人的社会目的的时候，象禹治洪水、羿

射九日这类作为人类初级阶段艺术形式的神话故事，也就产生出来了。

我们看禹治洪水和羿射九日这类神话故事，所以不同于《精卫填海》和《夸父逐日》一类的神话故事，正是由于前者以人间英雄征服自然为其内容，把人作为自然界的主宰，突出了人在创造一个化人的自然方面的巨大作用。因而，这类神话故事所复现的人们在实践中所创造的美的形式，已经能够在一定意义上观照出人的本质来。这也正是我们认为古代神话所以具有审美价值和它是原始艺术的一个重要部门的理由所在。

二

古代神话作为原始艺术的一个重要部门所蕴含的审美因素，还以其反映人对现实的审美关系和其它艺术形式的成熟程度而得到更加充分的表现。

马克思在他早期的著作《1844年经济学——哲学手稿》一书中，谈到对象化中主体与对象的关系时指出：“每一种本质力量的独特性，恰恰是这种本质力量的独特的本质，因而也是它的对象化之独特方式，它的对象性的、现实的、活生生的存在的方式。”^②这就告诉我们，人的任何一个对象作为人的本质力量之一的确证，它正是确证着这种独特的本质力量的一种对象性的、现实的存在方式。因此，古代神话的创造，在其以反映人的艺术活动和人对现实的审美关系方面所达到的程度为内容，就既确证着人以艺术的和审美的方式认识和掌握对象世界的程度，也同样确证着它本身作为一个艺术的部门，在怎样的程度上成为反映着人的本质的一种

对象性的、现实的存在方式。

正因为如此，我们以为神话创造的内容，在反映人的审美认识与人为其它各种艺术形式的把握和认识所达到的程度方面，便完全能够证明它所寓含的审美因素和它作为原始艺术的一个重要部门，或者说它作为人的对象化的一种独特方式，是不能否定的。因为原始艺术的各个部门发展到原始社会的末期，尽管仍然是一种尚未完全分化的初级的艺术形态，但是，这种艺术与当时生产发展的水平相比，已经是相当发达的。

我们知道，在我国早期的部分神话传说中，已经夹杂着种种作乐、作舞的内容。例如《世本》记载的“伏羲作琴，伏羲作瑟，……女娲作笙簧”^①的神话传说；《山海经》记载的“帝俊有子八人，是识歌舞”^②；祝融之子“太子长琴，是处瑤山，始作乐风”^③的神话传说等等，已经把原始歌舞的创作，作为创造生活的一个内容，或者说作为人的意识的一部分，突出到比较显著的地位。有些神话传说，则更以完整的情节和所蕴涵着的丰富的社会内容，反映了某些原始歌舞和乐器的创作过程：

“东海中有流波山，其上有兽，其状如牛，苍身无角，一足，出入水则必风雨。其光如日月，其声如雷，其名为夔。黄帝得之，以其皮为鼓，槪之以雷兽之骨，声闻五百里。”^④

“帝颡顼生自若水，突处空桑。惟天之合，正风乃行，其音若熙熙凄凄锵锵。帝颡顼好其音，乃令飞龙作效八方之音，命之《承云》，以祭上帝。乃令鱔先为乐倡。鱔偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。”^⑤

“帝舜弹五弦琴，以歌《南风》。其诗

曰：‘南风之熏兮，可以解吾民之愠兮，南风之时兮，可以阜吾民之财兮。’”^②

以上三个故事，已经把人对自然客体的感知、理解和判断，通过想象与幻想的加工改造和制作工夫，缝合成一个完整的艺术整体。它们作为前面那些片断性传说的延伸、扩大和发展，已经由一种部落性的意识形态的单一性，或者说由作为综合单一（综合着还不完全具备各自不同的独立的质）的部落性上层建筑而开始蕴涵着一定的审美因素。

我们看以黄帝与蚩尤之战为背景创造出来的第一个神话故事，显然是以强调和渲染鼓的发明在军事方面的重大作用为内容的。我国有的典籍记述黄帝与蚩尤之战的故事说：

“蚩尤铜头啖石，飞空走险。以魼（夔）牛皮为鼓，九击止之，尤不能飞，遂杀之。”^③我们把这段记述与上述故事联系起来，便可以看出，正是由于鼓的发明在用于部落之间的战争以后，能起到激励军心、鼓舞士气、瓦解敌军斗志的重大作用。所以，故事着眼于突出和强调这种作用，便把夔牛、雷兽这些以神话（或宗教）观念对自然现象进行加工聚象为音响观念的形象，或者说把通过这些形象所象征的观念意义同现实生活中以牛皮（或其它兽皮）作为制鼓的材料，以某些长大的兽骨作为鼓槌这些感性经验聚合在一起，统统纳入主观意向的轨道，使主观目的与外部自然现象（如天空中的雷声）所显现的特性，通过感性经验的中介，创造出这样一种既严肃又神奇，既以感性经验为依据，又带着一定的神秘色彩的神话故事来。这就使这个故事在主观目的性与客观自然现象的特性的统一中，即以真和善统一为美的形式而

获得审美功能。

高尔基指出：“神话是一种虚构。虚构就是从现实的总体中抽出它的基本意义并用形象体现出来，……但是，如果从客观现实中所抽出的意义上面再加上——依据假想的逻辑加以推测——所愿望的、可能的东西，并以此使形象更为丰满，——那末，我们就有了浪漫主义，这种浪漫主义是神话的基础，而且是极其有益的。”^②这就是说，在浪漫主义萌芽的基础上创造出来的古代神话，其想象与幻想的虚构是不可避免的，而关键在于这种虚构是否有现实生活的基本意义作为依据，是否合乎道理。我们用这种观点来看，这个故事还带有一定的神秘性，但是，它已经把过去对自然现象进行加工创造的形象所象征的观念意义，重新溶解到新的生活所获得的感性经验中去，并在这种溶解的基础上提炼出所愿望的东西作为艺术的内容。这就不但使形象所象征的观念意义再次在感性经验中得到补充和充实，而且也使主观愿望在与对象特性的结合中因为有这种新的补充和充实而显得合乎情理。这里如果还要深追一下应当怎样来看待和解释故事的神秘色彩的问题，那就要到以往的神话观念中去寻找原因了。马克思指出：原始文化的发展“决不是这样一种社会发展，这种发展排斥一切神话地对待自然的态度和一切把自然神话化的态度；并因而要求艺术家具备一种与神话无关的幻想。”^③这就明确地告诉我们，审美活动和艺术活动是属于一定历史范畴的一种具体的、现实的活动，它既不会固定不变地永远停留在一定的水平，又不可能超越历史发展的界限去认识、把握和创造出当时所意料不到的东西。正因为如此，原始社会的艺术创作就必须受到当时的文化思想的制

约。我们决不能以今天的科学和文化艺术发展的水平去苛求当时的艺术作品，否则，古代神话和其它原始艺术也就不成其为原始艺术了。

从这里我们可以进一步看出，产生于原始时代的各种艺术形式，一方面总是摆脱不了作为整个社会文化思想的神话观念的制约和影响，而另一方面，它们也总是在受到这种制约和影响的同时，以自己的发展去丰富和充实着以往的神话观念，促进和加速着神话的发展。所以，神话反映各种艺术形式的发展，也就必然反过来体现和确证着它自身的发展。象这种情形，在上述列举的后两个神话故事中，也得到同样的反映。

在反映颛顼和虞舜创造音乐曲词的上述后两个神话故事中，首先都反映出这两位音乐的爱好者已经对音乐艺术具有相当高的鉴赏能力。我们看颛顼在听到天风吹过的“熙熙凄凄锵锵”的声音中，已经敏锐地感知到大自然音乐般地和谐。因而不但迷恋和陶醉于这种风的乐曲，而且还叫飞龙仿效这种悦耳动听的风声，创作出八方风的乐曲来，命名为《承云》之歌，在其乐倡鲜的伴奏下去祭祀上帝；而舜弹五弦琴以歌《南风》的故事，则进一步以其歌词的内容，抒发了这位音乐家深切地关怀人民的愁苦，急切地希望他们发扬蹈厉、振奋精神，为摆脱苦难的境遇，创建幸福、富裕的生活而斗争的伟大情怀。这就使这两个神话故事不仅在乐曲、诗歌、伴奏结合的形态上反映了音乐艺术在形式方面逐步向多样统一发展的特点，而且也在内容方面体现出生活于这个阶段上的人们，已经在音乐的形式中传达着一种关怀人、为了人、一切以人为出发点的崇高感情。以上这两个方面有机