

高等學校交流講義

中國文學史

中山大學

詹安泰,容庚,吳重翰合編

(內部交流 * 僅供參考)

中央人民政府高等教育部教材編審處

中國文學史稿目錄

第一章 導論

第一節 爲什麼要學中國文學史

一、中國文學遺產的優秀傳統 二、正確對待優秀的古典文學遺產 三、學習中國文學史的目的和任務

第二節 要怎樣來學習中國文學史

一、批判地吸收的標準及其對象 二、立場、觀點和方法

第二章 中國文學的起源

第一節 勞動創造文學

第二節 詩歌和神話故事

第三章 文字的創造與殷周散文

第一節 文字的創造與甲骨文

第二節 從卜辭上所見殷代的階級生活

第三節 卜辭和周易的文學

第四節 尚書中的殷周文告

第五節 西周的銅器銘文

第四章 詩經

第一節 詩經產生的社會基礎

第二節 詩經的體製

第三節 詩經的思想內容和藝術形式

第四節 詩經的評價

第五章 春秋戰國時代的散文

第一節 春秋戰國時代的社會基礎及散文的興起和發展

第二節 春秋戰國時代的史傳文

第三節 先秦諸子文

第四節 史傳文和諸子文的評價

中國文學史稿 上古

詹安泰、容庚、吳重翰合編

第一章 導論

第一節 爲什麼學習中國文學史

(一) 中國文學遺產的優秀傳統

中國文學史是中國三千年來整部文學發展的過程，其內容是非常繁富的。這筆非常繁富的文學遺產，不僅成爲祖國珍貴的庫藏，在世界文學史上也有其卓越的地位。

由於時間的悠長，產量的豐富，其間就不少具有人民性和現實主義精神的作品，這是祖國的優秀文學遺產，是值得我們創造性地繼承下來並加以發揚的。

過去的作家，雖然有他們的世界觀的，歷史條件的限制，雖然有他們自己不可避免的偏見，但假如他們能夠運用完整的藝術形式，在作品裏的某些方面表現了有利於人民大眾國家民族的意義，如對廣大人民的生活的忠實的反映，對殘酷剝削壓迫人民的統治者的諷刺或抨擊，對反動階級的內部矛盾的揭發，對統治集團的血腥罪行或腐爛生活的暴露，對通敵賣國的行爲的抗爭，對偉大理想的熱望與堅持等等，這都在一定程度上包含有破壞舊基礎，幫助了當時人民革命鬥爭事業的作用，也就是在一定程度上推動了歷史的前進。這都是具有人民性和現實主義精神的作品，且是中國文學遺產的優秀傳統。詩經是我國最古的詩集，它裏面很多優秀的作品，給中國文學奠下了現實主義的基礎固不消說，詩經以下的古典文學作家，自二千三百年前偉大的愛國詩人屈原起，如漢代的司馬遷，晉代的陶潛，唐代的杜甫、白居易宋代的辛棄疾，陸游，元代的關漢卿，施耐庵，明代的顧炎武，屈大均以及清代的曹雪芹、吳敬梓

等，都是在他們的歷史限制中達到了一定高度的成就。

三千年來的中國文學都是階級社會的產物。在階級社會裏，統治階級的思想文化當然也如其統治政權一樣擁有統治的地位。然而被統治階級的思想文化是有其廣大的土壤，衆多的種籽和深厚的根源的，它隨時都在頑強地滋生着。這就是說，在階級社會中每一民族都有兩種文化，而這兩種文化都是受當時的社會存在所決定的。進步的古典作家之所以能夠忠實地反映現實部分的落後的人民大眾之所以受統治階級反動思想的毒害，從這裏都可以體會出來。

從生活實踐中研究現實，反映現實，從而批判現實，（其實，在階級社會裏能夠忠實地反映現實，即具有批判現實的意義。）中國古代具有人民性和現實主義精神的作家，基本上，都做到這層。傑出的作家如屈原、杜甫等還能夠從深刻地批判現實中發揮着他們的天才的預見。這是我國文學極其光輝燦爛的優秀傳統，這優秀傳統和創造新文學有密切的關係，是值得我們十分重視的。

（二）正確對待優秀的古典文學遺產

過去有些人對中國文學遺產特別是古典文學有幾種錯誤的看法：一種是主張全盤西化或民族虛無主義的人，他們中了歐美資產階級學者的毒，醉心西方的文明，甚至如美國的生活方式、腐化的墮落的黃色小說都可以給他們一定的評價，但否認我們的一切，連極其偉大的詩人屈原也認為並不存在。一種是狹隘民族主義者或國粹主義者的主張，他們認為我們古代的東西什麼都是好的，一代不如一代，一切「遵古法製」，把毒藥當成補品，連八股文，試帖詩也看作寶貝。另一種是「經濟唯物論者」或者「唯成份論者」的主張。他們一面認為封建制較之奴隸制的生產方式是一種進步，所以封建時代的藝術高於奴隸時代的藝術，照此規律，帝國主義是資本主義發展底最高階段，應該出現藝術底最高作品，我們已經進到新民主主義社會了。以前的文學作品都是落後的東西，不值得學習；他們另一方面又認為只有無產者才能創造無產階級的文學，以前的文學絕大多數是統治階級中人所寫的，這是含有毒素的東西，是不

應該學習的。

這一切都是錯誤的看法，我們是堅決反對的。

馬克思主義者是怎樣對待文學遺產呢？

在毛主席的經典著作中，就曾從各方面指出接受古代遺產的重要性，從知識總體方面（見『實踐論』）從民族文化方面（見『新民主主義論』），從語言方面（見『反對黨八股』），從文藝加工方面（見『在延安文藝座談會上的講話』）都很明確地教導我們應該批判地吸收古代的和外國的東西，當然也包含着我國的文學遺產。

列寧會這樣說過：「貴族與資產階級出身的優秀藝術家們的作品之所以有世界性的重大意義者，正因為他們用正確的對現實的描寫幫助了勞動大眾的解放鬥爭。」（伊凡諾夫：「列寧與蘇維埃文學的誕生」）日丹諾夫會這樣說過：「大家知道，列寧主義體現了十九世紀俄國革命民主派底一切優良傳統，我們的蘇維埃文化是在批判他改造過的過去文化遺產的基礎上產生發展和達到繁榮的。」（關於『『星』及『列寧格勒』雜誌所犯錯誤的報告』）最近葉高林更這樣說過：「大家都知道，某些文學作品和藝術形象生活了許多世紀，一直保持着它的影響力量。古典作品之所以長久的存在，基本上是由於偉大的作家用完成的藝術形式，在作品裏反映了人民的生活，社會的利益，也就是表現了歷史進步的一定階段。」（「斯大林關於語言學著作中的文學問題」）列寧指出了出身反動階級的作家的優秀作品的用處，而日丹諾夫則肯定接受優良傳統的事實。葉高林呢？他更說明了歷史上偉大作家的創作的價值而作為「蘇維埃文學最重要的問題」提出了。當然，我們新民主主義國家的情況和先進的社會主義國家蘇聯的情況不一樣，尚不能把處理文學遺產這一事件作為文學中最重要的問題提出，可是，蘇聯的今天，即是我們的明天，我們對葉高林這種意見還是應該注意的。

由此可見，凡是否定歷史各階段人物具有一定限度的作用，否定文學遺產之在今日尚有其足資借鑑

的地方的看法，顯然是不正確的了。

(三) 學習中國文學史的目的和任務

學習中國文學史的目的，就是要瞭解中國文學在歷史各階段中主要的內容和發展的情況；認識中國文學中具有人民性的和現實主義的優秀傳統；批判地接受文學遺產，吸取其精華，剔除其糟粕，為創造和發展社會主義現實主義的文學準備良好的條件。要達成這樣的目的是很不易做到的，因此，就應該具有馬克思列寧主義的文藝理論的一定的水平，在毛澤東文藝思想的正確指導下來進行學習。因為馬克思主義是唯一的真理，也即是解決一切問題的唯一的思想力量；而馬克思主義的文藝科學與文藝政策是解決一切文藝上的問題的真理與力量。必須把這個真理，這個力量武裝自己的頭腦，才能站穩立場，運用正確的觀點與方法來處理三千年來的中國文學史，逐步完成我們所要達到的目的。所以我們應該把政治學習、理論學習和業務學習統一起來，在馬列主義文藝理論和毛澤東文藝思想的正確指導下來進行學習這門功課——中國文學史。

學習中國文學史的責任是很艱鉅的也是很重要的。文藝報社論很明確地指出：「所以，向廣大人民羣衆介紹和宣傳我國優秀的文化遺產，讓大家知道我們祖先堅苦卓絕的奮鬥歷史，知道從文化上所反映出來的我國過去勞動人民的偉大創造精神，正是我們的一個重大的任務，同時也正是今天要對羣衆進行的愛國主義教育和文化普及工作中的重要的內容之一。」（見一九五三年第十一號，題為「屈原和我們」）愛國主義精神，是新中國任何一個人都應該具有的。我們學習中國文學史就應該結合到愛國主義教育。過去的愛國主義，雖不可能和今日的完全符合，但是抵抗敵人侵略，要求改良政治措施，同情勞動人民被壓迫剝削的痛苦，表現勞動人民的創造智慧，善良的性格，和塑造勞動人民為現實生活而鬥爭的勤勞、勇敢、堅強不屈的形象，這些地方，與今日的愛國主義的爭取和平，熱愛新制度，鼓舞為解放而鬥爭的人民，歌頌勞動模範和戰鬥英雄，基本精神是不相違背的。在我國悠長的歷史上曾經出現了不

少的具有愛國主義精神的優秀作家，例如古代最偉大的愛國詩人屈原，他熱愛祖國、熱愛人民，為祖國和人民而主張聯齊抗秦，反對國內腐敗的貴族當權派和動搖分子，堅持正義，奮鬥到底，結果雖然在政治上是失敗了而貢獻出自己的生命，但直至今日，他還活在人民的心裏，人民還在他投水身死的日子紀念他，成為偉大的愛國主義的象徵。這是一個很好的例子，此外，如唐代的杜甫，宋代的辛棄疾，明代的屈大均，乃至近代的黃遵憲等，都有表現愛國思想的作品，都是值得重視的。我們指出和發揚文學遺產中的愛國主義的優秀傳統，聯系今天愛國主義的具體內容以教育羣衆提高自己，同時，在這個基礎上也就可以為未來的文學照亮了一條前進的大道。

第二節 要怎樣來學習中國文學史

一、批判地吸收的標準及其對象

關於怎樣接受中國文學遺產這問題，毛主席曾給我們以原則性的指示。他明確指出「要批判地吸收這東西」，而不是「毫無批判的硬搬，模仿與替代」，並提出兩個標準：一個是政治標準，一個是藝術標準，而以政治標準放在第一位，藝術標準放在第二位。同時，他更辯證地加以說明：「政治並不等於藝術，一般的世界觀也並不等於藝術創作的方法論。我們不但否認抽象的絕對不變的政治標準，也否認抽象的絕對不變的藝術標準，各個階級社會與各個階級社會中的各別階級都有不同的政治標準，與不同的藝術標準。……我們的要求則是政治與藝術的統一，內容與形式的統一，革命的政治內容與盡可能高度的藝術形式的統一。缺乏藝術性的藝術作品，無論政治上怎樣進步，也是沒有力量的，因此我們既反對有害的藝術品，也反對只講內容不講形式的所謂『標語口號式』的傾向，我們應該進行文藝問題上二條戰線鬥爭。」（「見在延安文藝座談會上的講話」）

這是指示我們一條最明確的路線，我們要發展未來的人民文學，除了深入工農羣衆和部隊中向他們

學習外，我們就必須運用正確的觀點去接受我們的文學遺產。（當然外國的東西也必須批判地吸收。）其標準，就是政治性與藝術性兼顧。而對於封建文學和半封建殖民地的文學遺產來說，尤應注意「排斥其反動的政治性，而只批判地吸收其藝術性。」自然，對其中部分優秀的作家和作品，其政治性和藝術性都是值得重視的。

批判地吸收的對象，一種是民間文學的遺產。民間文學是我國最寶貴的文學遺產，這道理，毛主席「在延安文藝座談會上的講話」中已很肯定地指出「這是唯一的源泉，此外沒有第二個源泉了」了。人民既具有文學唯一的源泉，雖由於受了統治階級的奴役、壟斷，不容易掌握文字這工具寫成文學作品，但在他們的生產勞動中，生活實踐中產生出來的口頭文學，是不斷地在民間流行着的。這種流行着的口頭文學，不管它被記錄下來或者沒有被記錄下來，都是最寶貴的東西，雖然也有一部分受統治階級的反動的落後的思想意識所毒害，仍然是我們批判地吸收的主要對象。

一種是五四新文學運動以來的一些光輝的作品。這類作品中最優秀的已具有社會主義現實主義的精神了，當然，這是我們必須批判地吸收的對象。（另有專論）

一種是封建文學和半封建殖民地的文學。這一類的文學遺產，在中國整部文學遺產中佔着最大的數量，而且也有許多好作品，我們研究古典文學，絕大部分是這類的作品。這一類作家，雖然受着階級地位的限制，但其中優秀的作家，我們就不能說他們只是代表本階級的利益。俄國大衆文藝的先驅伯林斯基許久以前就曾提出這樣的意見：他以為真正的俄國大衆藝術並不只由最好的民間藝術所代表，而且也包含着當時俄國文學藝術中最優秀的作家如普希金、果戈里、萊蒙托夫、龔察洛夫等等的作品；這些作品反映了俄國生活的各個方面，連那「有教養的社會」的生活情況也包含在內。（見何家槐譯：M·約夫恰克：「伯林斯基對於美學的貢獻」）他把這意見來區別通俗的與庸俗的觀點。從這裏我們可以體會到只強調民間文學而忽視古典作家的作品，也不免是庸俗之見了。

二、立場、觀點和方法

現在略談一談研究中國文學史的立場觀點和方法。

文學是現實生活的產物，在階級社會裏，現實生活就是階級生活。所以文學本身就必然帶有階級性。

毛主席「在延安座談會上的講話」雖經很明確地指示我們說：「文藝是為地主階級的，這是封建主義的文藝。中國封建時代統治階級的文學藝術，就是這種東西。直到今天，這種文藝在中國還有頗大的勢力。文藝是為資產階級的，這是資產階級的文藝，像魯迅能批評的梁實秋一類人，他們雖然口頭上提出什麼文藝是超階級的，但是他們在實際上是主張資產階級的文藝。」又說：「你是資產階級文藝家，你就不歌頌無產階級而歌頌資產階級；你是無產階級文藝家，你就不歌頌資產階級而歌頌無產階級和勞動人民；二者必居其一。」所以無論對待什麼事物，處理什麼問題，階級立場都有頭等重要的意義。

那麼，我們要站在什麼階級的立場來研究中國文學史呢？毫無疑義，我們處在這個以無產階級為領導的新民主主義時代，我們應該站在無產階級的立場。

觀點是隨階級立場為轉移的。站在各種不同的立場看問題，就產生各種不同的觀點：封建時代統治階級的觀點，不同於資產階級的觀點；資產階級的觀點，不同於無產階級的觀點。我們既然應該站在無產階級的立場來研究中國文學史，所採取的觀點，當然也就是無產階級的觀點。無產階級的觀點，是辯證唯物論的觀點，把這觀點應用在文學歷史的問題上去，就是歷史唯物論的觀點。

只有站在無產階級的立場，運用歷史唯物論的觀點來研究中國文學史，然後才可能得到正確的結論。

馬克思列寧主義的歷史唯物論的觀點，是最深刻和最徹底，最正確和最全面的看法。馬列主義者處理文學史上的問題，一般說來，他把階級社會中人都先打上了階級的烙印，和當時的整個社會聯系起來

看，和社會發展的規律性聯系起來看，他把文學作品看成是一種上層建築，它從基礎產生而又起作用於基礎，它有階級、時代的共性，又有作者的個性——典型性與個性的統一，它歸根到柢雖為社會經濟、物質生活所決定，但它有着自己發展的規律，有着一定的獨立性和繼承性。這麼一來，要闡明一個歷史上的作家和作品，就得把作者的具體生活、創作活動和當時的社會現實結合起來看，看他對於社會現實和社會現實對於他互起作用的情況——社會現實對於他起着什麼決定性的作用，他企圖逃避現實還於敢於面對現實，他在作品中提出了什麼問題，想要解決什麼問題，並怎樣運用藝術的手法表現出來；同時，他在作品中是否反映了社會現實，所反映的社會現實的深度和廣度怎樣，它對當時文學乃至後來文學曾有過什麼影響，在當時歷史條件下起了推動社會前進還是阻礙社會前進的作用，它在今天還可能有什麼歷史性的聯系，還可能有什麼現實的意義，等等。這樣做，才符合於今天我們學習中國古代文學史的要求（當然也不是要求對每一個作家和作品都完全照這樣做），才真正運用了馬克思列寧主義的歷史唯物論的觀點。

階級立場不等於階級出身，上面已經引過列寧的經典言論了。尤金院士在「社會存在與社會意識」中有一段話說得尤其明白清楚：「馬克思主義認為，生產方式，人們的物質生活條件只是最後計算起來決定社會的意識。不能夠以為：如果某個人底社會地位是資產者，那麼他的思想一定應該是資產階級的思想，而如果某人是無產者，那麼他的思想一定應該是無產階級的。大家知道，在實踐中也有這樣的情形：個別的資產階級底代表走到無產階級的立場上來，而個別無產階級底代表走到資產階級底立場上去。」因此，我們必須從一個作家的階級立場來評價他，而不能單純以他的階級出身、地位為依據。我國進步的古典作家絕大多數是出身於地主階級的，如司馬遷、杜甫、白居易、辛棄疾、陸游之類，然而他們都能夠寫出具有人民性和現實主義精神的作品。俄國的偉大詩人普希金和偉大小說家托爾斯泰都是出身於貴族、地主階級的，然而都是勞動人民的困苦、要求和願望的表現者。

歷史主義的觀點不等於資產階級的客觀主義的看法。客觀主義是資產階級的產物，為資產階級服務的。客觀主義者他們力圖掩蔽文學的鬥爭意義和階級性質，不敢公開自己為資產階級服務，而以什麼科學的「超階級性」、「超黨派性」作幌子。無產階級的偉大導師馬克思、恩格斯、列寧、斯大林從來就把歷史唯物論當作有深刻的黨性的科學來建立和發展的，它有明確的階級觀點，有堅強的鬥爭意義，它是共產主義的理論基礎，它是無產階級和共產黨的理論武器。因為無產階級的利益是全人類的利益，它和歷史發展的客觀現實相符合的，只有它才能對社會生活，社會歷史獲得真理性的認識。凡是不從階級性、鬥爭性去分析、研究古代文學作家和作品，不聯系當時的社會生活、歷史條件等去分析、研究古代文學作家和作品，而只是羅列表面的現象，作「歷史編纂式」的研究，或者脫離了當時的社會各個方面的現實，而只孤立地作「為學術而學術」的研究，這都是陷入了「客觀主義」的泥坑，而不是歷史唯物論的觀點。如果這樣做，就會把以前封建統治階級所稱許的如「燕許大手筆」的蘇頌、張說之類，看成是偉大的古典作家（蘇頌、張說在文章形式的變革上也許起了一些作用，但總不能看成是偉大的作家），把以前封建士大夫所讚美的如「駢四儷六」的文和「台閣體」的詩之類，看成是優秀的古典作品。顯然，把過去封建社會的統治主或士大夫的觀點作為我們的觀點，這是錯誤的看法，這是自命為「超階級性」、「超黨派性」的看法，一句話，這是反歷史主義的看法。

同樣，把今天的標準去衡量過去的作家和作品，這也是不對的。過去的作家有其階級性質、歷史條件的限制。這是歷史局限性，即使是一個進步的古典作家，也不可能不受這局限性的限制的。我們如果把這種歷史局限性置之不理或估計不足，而以今天的標準去衡量它，認為必須符合於今天的標準才算進步，否則就是落後，這樣，就不可能作出正確的結論，就會犯了歷史主義的錯誤。

按照客觀事物發展的規律，一切過程都是矛盾鬥爭的過程。在階級社會裏，進步的和落後的東西經常在矛盾鬥爭狀態中，具有創作天才的作家也是在不斷的矛盾鬥爭中前進的，而這一切都受當時的矛盾

鬥爭的客觀現實所決定。我們從矛盾鬥爭比較突出的客觀現實來考察古典作家的生活實踐，從古典作家的生活實踐來檢驗他的作品的精神實質，是研究古代文學的一條比較可以走得通的路。這點也是我們應該認識的。

高度的思想性和高度的藝術性是統一的。但就古代的作家和作品看，也不能無區別，無偏重。有思想性不強而藝術技巧較為熟練的作品，也有思想性很強而藝術形式未經加工過的作品。我們應該本實事求是的精神，有區別地給予適當的評價。

藝術形式、語言技術等也是應該注意的。優秀的民間文學或古典作家的創作都有其高度的創造才能和獨特風格，但都要藉藝術形式和語言表現出來。這是很值得我們重視的。這不僅在中國文學歷史上有其產生、形成和發展的過程，有其創造的或承傳的關係，即對我們今天的新文學也有一定限度的影響。我們必須認真學習，繼承和發揚它，為創造今天和明天的美好的文學打下更好的基礎，準備更好的條件。

第二章 中國文學的起源

第一節 勞動創造文學

人類歷史和文化的整部過程，都是勞動創造的過程。沒有勞動的作用，直立的人類的形式就成一個大謎，還談什麼歷史和文化？文學當然也不能例外。

文學，不但最低級的雛形是來自生產勞動，它最高度的思想性和藝術性，原則上也和生產勞動部門具有某些一致性。普列哈諾夫說：「……韻律並引以為樂的人的能力，便原始生產者喜歡在勞動過程中依從着一定的拍子，並且在那生產動作上，伴以勻整的音響，或各種條件的富有節奏的影響。但是原始

生產者所依從的拍子，是被什麼所規定的呢？為什麼在他的生產動作上恪守着正是這個韻律而不是其他的韻律呢？這是被所與的生產過程之技術的性質，所與的生產的技術所規定的。」（「論藝術」，見魯迅譯：蒲力汗諾夫「藝術論」）盧那卡爾斯基說：「藝術的發達，最直接地和技術的發達相聯系，是自然明白的事。」（「藝術與生活」參見魯迅譯：盧那卡爾斯基「藝術論」）高爾基說：「我覺得在一切勞動部門，在文學部門裏，他也最珍重技巧，洗鍊。」（「論偉大作家和青年作家」，見楊伍編譯「高爾基文學論集」）這不是很明確地說明了勞動創造文學，又決定文學的內容和形式，同時，並且和文學的發展過程相聯系着嗎？

就中國文學發展的歷史看，也往往先是有民間勞動人民的創造，然後轉入文人之手。人民生活是文學唯一的源泉，毛主席已給我們指出了。人民大眾既有文學唯一的源泉，雖由於受了統治階級的奴役、壟斷，不可能掌握着文字這工具寫成文學的作品，但在他們的生產勞動中，生活實踐中產生出來的口頭文學，是不斷地在民間流行着的。又，爲了生產和生活上的需要，人民大眾的語言也是在不斷地創造、孳生的，它是文學的第一要素，是一切作家必須取資的東西。文人們利用人民大眾豐富的語言和口頭文學，並吸取它們作爲基本的材料或半製品而加以提煉、複製，才成功了自己的加工形態的文學。在我國各種文體的起源，絕大多數指不出創始者的主名，而一切有出息的古典作家在創造過程中都不能不吸取人民大眾的活語言新體製來增強自己的文學的活力，這就很明顯地證實了人民大眾創造文學的偉大的力量了。當然，文人們的偉大作品反過來也起作用於人民大眾。但歸根到柢，勞動人民創造文學這一原則是不容否認的。因此，在解放了的新中國，在向着偉大的社會主義社會邁進的新中國，勞動人民在文藝創作上就發揮了無比的才能；而文藝爲勞動人民（工農兵）服務，也成爲我們唯一的方向。

第二節 詩歌和神話故事

(一) 詩歌

詩歌是後起的名詞，但是它的起源却最早。按照上引普列哈諾夫的說法，所謂「拍子」，「音響」，「節奏」，「韻律」等都是和詩歌聯系得最緊密的名稱。普列哈諾夫雖沒有明顯指出這就是構成詩歌的因素，但已無異承認勞動所創造出來的東西是詩歌的遠祖了。淮南子道應篇說：「今夫舉大木者，前呼邪許，後亦應之，此舉重力之歌也。」這就分明把勞動人民勞動而用重力時所發出的聲音叫做「歌」。

勞動人民為什麼要創造詩歌呢？這當然是由於配合勞動的需要。湯姆生曾從生理的狀態加以透闢的說明。他說：「當一個人做着極重的工作的時候，他在施展肌肉的力量之前，先停一停吸入空氣，關住聲門，於是當他用過氣力而放鬆時，那聲門被裏面關起的空氣衝開了，造成聲帶的顫動，發成一種不成語的呻吟。」（「馬克思主義與詩歌」）「不成語句的呻吟」，不用說，是只有聲音，沒有意義的。沒有意義的聲音，就是最原始的「心聲」，是爲了配合勞動需要而發出的。魯迅先生在「門外文談」中有一段話說得很具體：「我們的祖先的原始人，原是連話也不會說的，爲了共同勞動，必需發表意見，才漸漸的練出複雜的聲音來。假如那時大家抬木頭，都覺得吃力了，却不想到發表，其中有一個叫道『杭育！杭育！杭育！』那末，這就是創作；大家也要佩服，應用的，這就等於出版；倘若用什麼記號留存了下來，這就是文學；他當然就是作家，也是文學家，是『杭育杭育派』。」這已很明顯地把這無意義的聲音作爲「創作」「文學」看待了。雖然把它作「創作」「文學」看待，但它只是調節勞動的一種節奏，本身是沒有意義的，意義就在生產勞動的需要上。因此，我們必須把它和生產勞動結合起來才能夠加以說明。

詩歌的遠祖，既是活在嘴巴的東西，那末，它逐漸成長以至於成爲詩歌的過程究竟怎樣呢？據我們的推想，大約是這樣的：起初是隨口衝出的聲音，由一二音至三四音，由單音組合至多音組合，單音組裏又由同等音組合至輕重音組合。經過這些階段之後，演進爲隨口哼出只有節奏沒有意義的唱辭；再演

進爲有節奏也有意義的唱辭，這就形成了後來所稱的「詩歌」了，但仍是伴着動作的；有節奏，意義而不必伴着動作的詩歌，更是後來才產生的東西。詩歌既然可以不必伴着動作，那它對於時間和空間的限制就逐漸得以解放了，雖然還只活在嘴巴上，就可能有進一步的聯想，使它不只活在此時此地方的嘴巴上，加以物質生活之逐漸改進，應用工具之逐漸增加，於是就漸漸地結合到文字上去。不過這醞釀創造文字的過程，不知要經歷了若干年代罷了。

我們現在所得看到的，最原始的也還是文字記錄下來的口頭創作。文字是符號發展的結果，有其悠久的過程，和原始的詩歌，必有相當長遠的距離，是不能說明真正的原始詩歌的。因此，考察原始詩歌的人都不能不向未開化民族的口頭詩歌裏去尋求解決的途徑。上面所舉馬克思主義者之說明原始詩歌，都是從這種實際考察得來的。

(二) 神話故事

神話故事是勞動人民在生活鬥爭的基礎上創造出來的。他們把神話故事作爲生活鬥爭的抵抗要求和願望的遠大的標誌，他們把神話故事作爲自己力量高度發揮的榜樣，以減輕自己精神上的負擔。他們從自己所創造的神話故事中來顯示出他們永不屈服的性格，不可戰勝的力量和歷久常新的生命。他們塑造出許多美麗的神話和英雄的故事來說明偉大的創造力可以改變整個的宇宙，作爲鼓舞勞動人民向上發展的有力的武器，所以永遠爲勞動人民所愛好。

高爾基說：「在原始人底觀念中，神並非一種抽象的概念，一種幻想的存在，而是武裝着某種勞動工具的完全現實的人物，神是某種手藝的能手，人們底教師和同事。神是勞動成績底藝術的概括，而勞動羣衆底『宗教的』思想必須加上一個括弧，因爲這乃是一種純粹藝術的創作。把人們的能力加以理想化，同時好像預先感到了它們的強大的發展，神話底創造在自己的基礎上乃是現實主義的。」（「蘇聯的文學」）正因爲神話故事是「人們底教師和同事」，是「現實主義的」，所以它們雖然經常遭受到統

治階級的誣衊和扼殺（灌輸着統治階級的毒素的當然不在此例），仍然能夠很長久地活在人類的生活裏，在勞動人民中間生根、發芽、滋長和壯大；而進步的古典文學作家也喜歡引用它們，或者把它們加工、擴展，提高到高度的藝術領域中去。

遠古的神話故事是勞動人民口頭創作，集體的創作，從一些人傳到一些人，從一個地區傳到另一個地區，所以雖是同一種神話故事，各地所流傳的，可能結合各地勞動人民的實際需要而有部分的差別。然而，只要不經過統治階級的修改，主要的內容和總的精神還是一致的。我們舉幾個例子來看：如「女媧補天」這一傳說。說女媧看見天漏了個大洞，洪水滔滔不竭地從天上傾倒下來，給地上的花木人畜造成了很大的災難。這位母親爲了保護地上的一切，就用蘆柴燒成灰來熔鍊五色石，鍊了三萬六千塊無比巨大的石頭，終於把天上的漏洞補塞，絕了洪水的根源。她雖爲了過度的疲勞而犧牲了自己的生命，但她仍然貫徹她保護地上花木人畜的精神，使她的肢體喂養了土地，讓地上的子女分居這塊樂土。這就是古代母系社會的勞動的母親的偉大的真實的形象，是她爲了愛護人類而和自然鬥爭勝利的歷史的記錄，是具有現實主義的精神的。又如「夸父逐日」這一傳說，說夸父是古代的一個長跑家，他和地上的動物賽跑得了全勝，已經沒有人可以做他賽跑的對手了，他就想，只有天上的太陽最會跑，必要勝過他才行，所以就太陽賽跑起來。他在賽跑的時候，並沒有輸給太陽，可是，愈追上太陽，愈晒得厲害，終於乾渴而死了。但他雖然死了，還不甘心，化做一座大森林，遮住陽光，供行人歇涼喝水。他終竟達到了目的，取得了勝利。這就是古代勞動人民具有強悍的戰勝自然的信念與決心的集中表現，是在現實的基礎上產生出來的。（以上兩個故事，參考端木蕻良的說法。）這兩個神話故事，各書記載雖不同，但總的精神就沒有多大的差別。可是，如「夷羿射日」這一傳說就不同了。一、專從好的方面去理解他的。如山海經「海內經第十八」說：「帝俊賜羿彤弓素矰（矢名）以扶下國，羿是始去恤下地之百艱。」「海外南經」說：「羿與鑿齒戰於壽華（南方澤名）之野，羿射殺之；在昆侖虛東，羿持弓矢，鑿齒持