

中國神話的語言構成初探

鍾宗憲*

摘 要

本文以中國古典神話為基本範疇，先藉由文學、藝術作品完成過程的四個階段運用於神話創造，區分出原始思維與神話思維的差異，認為神話思維表現於神話語言的構思階段。再以符號單元層級、語法組合單元層級、語境構成單元層級、文化釋義單元層級等四個語言構造層級，展開神話的符號性與聖性的討論。最後從意識形態的說明與分析，試圖歸納出神話的文學性詮釋的價值。

關鍵詞：中國神話、語言、符號、聖性、文學、意識形態

* 輔仁大學中國文學系教授

A Preliminary Approach to the Language Framing of Chinese Myths

Chung Chung-Hsien *

Abstract

On the basis of Chinese classic myths, the essay distinguishes primitive thinking and mythical thinking, leading to the opinion that mythical thinking positively present in the framing of mythical language. Next, the symbolism and holiness of myths are discussed in the aspects of sign, grammar, signification and cultural interpretation. At last, by means of explanation and analysis of ideology, the literary interpretation of myths is attempted to be valued.

Key words: Chinese myths, language, sign, holiness, literature, ideology

* Professor, Department of Chinese Literature, Fu Jen Catholic University

中國神話的語言構成初探

鍾宗憲

一、前言

以今天的眼光來看，神話是一種以不成熟的或有限的語言文字來加以表達的話語，或可稱之為以「原始語言」、「疾病語言」¹來表現的話語。「原始」、「疾病」是相對的概念，而非絕對的概念。時代較早的語言，固然是較為原始的語言，即學者所謂的「初民的語言」；心智發展未臻健全、語言能力尚未成熟者所表現出來的語言，也可以被看待成「疾病的語言」。舉凡某一時期的既有知識所無法詮釋、或者是技術上無法獲得實證，而只能憑藉著想像、感知來強以為說，試圖以組合、堆疊式的詞彙語言來加以形容，做為彼此溝通上能夠共同理解的語言模式，就是

¹ 「疾病語言」不完全等同於「語言疾病」。劉魁立先生在麥克斯·繆勒（1823-1900）《比較神話學》的中譯本序裡提到：「繆勒用大量的歷史比較語言學方面的實例來分析神話創作的初始過程，在繆勒以及同他持相同觀點的學者看來，各種神話的滋生和後世的難以索解，從一定的意義上說，只是由於語言在發展演進的過程中連續不斷的鏈條被歷史割斷了，淹沒了，或者說是由於在後世發生了一些理解的障礙。因此，這一學說便被歸納為『語言疾病說』。」見麥克斯·繆勒：《比較神話學》（金澤譯，上海：上海文藝出版社，1989）序頁6。

所謂的「原始語言」；至於無法獲得共同理解的語言模式，就是所謂的「疾病語言」。神話的語言，同時具備這兩種性質。

「原始」與「疾病」的性質，不必然是負面的意思，但是確實帶來詮釋和理解上的困擾。《山海經·海外南經》說：「謹頭國在其南，其爲人人面、有翼、鳥喙，方捕魚。一曰在畢方東，或曰謹朱國。」²這是神話嗎？將《山海經》視之爲古代地理書籍者，可能會認爲這是對於「殊方異物」³的誇大渲染，類似台灣民眾首次見到火車而將火車形容爲「黑色妖馬」一般⁴。當語言的指涉對象能夠通過語言構成而呈顯時，不論是「原始語言」或「疾病語言」都可以達成語言最基本的傳遞功能⁵。但是如果語言的指涉對象無法因語言構成而被理解，那麼語言的意義就蕩然無存，不論是「原始語言」或「疾病語言」都失去存在的價值。於是神話研究者的主要工作，似乎就是在探求神話的指涉對象，藉由指涉對象的釐清與復原，來展示神話之所以存在、流傳的價值。

這樣的說法，或許會被批評爲片面的、武斷的。因爲這樣的說法至少忽略了審美的部分。眾多文學作品，乃至於藝術品，指涉對象事實上未必清晰可見，卻仍然不失其爲一種「美」或「美感」的存在。如果以詩作爲一切文學、藝術的代

² 引自袁珂注：《山海經校注》（台北：里仁書局，1982年8月）頁189。關於謹頭國、謹頭的記載，應屬於神話記錄，是一種「神人不分」的聖性表現，詳見後文。

³ 袁珂先生在《古神話選釋》書中從神話資料整理歸類的角度，將此類稱爲「殊方景物」，屬於零碎記載的神話資料。

⁴ 1889年，大稻埕到松山的鐵路通車，據說當時圍觀民眾驚恐萬分，稱呼火車頭是「黑色妖馬」。參考戴震宇：《台灣的鐵道》（台北：遠足文化出版社，2002）頁8。

⁵ 語言的基本功能應該至少有三：表達、傳遞、記錄（或記憶）。諸不論語言是否出自於本能，也不論語言載體的各種形式，「表達」是語言產生的最主要動機和目的。語言一經表達，必然出現「傳遞」的行動；事實上「表達」本身就是一種「傳遞」，差異在於「表達」可以是單一的我的表現，「傳遞」則必有他者（即接受者）的存在。當「表達」的動作完成，語言會分別在我與他者形成一種「記錄」或「記憶」，因此可以繼續產生「傳遞」的作用。

表，即使「詩無達詁」，也很難否定詩的存在價值。相反的，正因為「詩無達詁」，所以詩的指涉對象可以因為模糊而擴大其範疇，出現更多的指涉對象——即使這樣的指涉對象，並非詩人的原意。誠然神話的語言與詩的語言之間，有許多雷同之處。例如：神話的原始語言性質、疾病語言性質，與文學中「非邏輯性語言」的詩語言類似。然而這是否意謂著神話的指涉對象也可以因為模糊不明而被任意賦予？

從創造的角度分析，一個文學、藝術作品完成的過程大致可以分為下列四個階段：

第一階段，生活累積的階段，通過對於生活有意與無意的觀察、感受、體驗，甚或來自於記憶、想像、理解，累積出作品的內涵成分。

第二階段，靈感構思的階段，以表達的衝動為前提，敏感心靈因生活累積的影響而觸發靈感，展開形象化的醞釀與語言形式的完成。

第三階段，藝術表現的階段，具體以語言記號、形式結構與圖像作用形成作品，並藉以表達和傳播。

第四階段，接受延伸的階段，接受者進行作品解讀，並以倒溯的方式回歸第二階段與第一階段，賦予作品意義。即與創造者形成倒溯式思考與再創造性思考的關係。

作品是創造者與接受者的唯一交集。這個交集之所以形成的原因，在於創造者藉以表達和傳播的語言記號、形式結構與圖像作用能夠被接受者所接受。至於創造者表達的衝動原因、形象化醞釀與完成的創意和真正所欲表達的內涵，則受限於接受者的能力。所以，當作品呈現於接受者面前時，接受者的誤讀(misreading)或自行延伸的意義賦予，實質上與創造者無關，等於是表示著創造者已經消失，而僅餘作品成為存在的憑藉。

這是「詩無達詁」的原因。

二、神話符號作用與構成方式

如果神話的起源是：以「原始思維⁶」的感知方式，試圖去詮釋或說明人所面臨的各種現象，包括自然的與人文的一切現象，也包括外在的與內在的一切現象。其產生的背景與敘述的內容，可能有記憶中的真實歷史成分，可能有崇拜性的宗教意識，也可能僅止於個人的某種特殊想像。那麼暫且將神話也當作是一種文學、藝術的作品來看，以上述四個階段套用於神話的完成：

第一階段，即神話起源的階段，如前所述。

第二階段，神話思維的構思階段。神話思維幾乎等同於原始思維，其間的差異僅僅在於：神話思維是在原始思維的基礎上，以詮釋或說明之類的表現為前提。神話思維的動機，往往是要詮釋其「既有知識經驗」以外的事物，因此其思維方式與語言方式通常是重新拆解、組合既有知識、語言，或直接以「象徵」、「譬喻」、「聯想」的方式進行形象化的構思，達到超越「既有知識經驗」的目的。

第三階段，神話表現階段，即藝術表現的階段。

第四階段，接受神話的階段。「神話」之所以是神話，必定以當時人「信以為真」作為主要的基礎。由於神話的詮釋對象往往超越現實可感的事物，又因為語言能力的不足，致使思維的方向往神秘處傾斜，於是產生無法實證的「信以為真」。

⁶ 「原始思維」的觀念，主要是由法國學者列維·布留爾的《原始思維》（北京：商務印書館，1985）一書所提出，隨後即對中國神話研究產生影響，並認為神話思維實際上就是原始思維之一環。趙仲牧先生說：「思維是描述和解釋各種秩序的意識活動，即運用符號媒體，通過描述各種不可觀察感知的規律和秩序去解釋可觀察感知的秩序的意識活動。思維可選擇多種方式去描述和解釋宇宙人生的各種規律和秩序，既可虛構亦可發現不可觀察感知的秩序，然後用上述秩序去解釋可觀察感知的秩序。」語見鄧啟耀（1952-）：《中國神話的思維結構》（重慶：重慶出版社，1996年1版2刷）趙仲牧先生所寫的〈序言〉，頁2。至於「神話思維」，武世珍先生認為：「神話思維作為人類最初形成和發展起來的一種原始的思維形式，應該是原始先民用想像和借助想像認識對象世界的一種現存實踐的思維。」見武世珍：《神話思維辨析》。

而此種傾斜也往往被認為是「非理性」的。於是，「信以為真」只存在於相信者本身或相信的群體之中，在此之外，就會有荒誕不經、無法理解的困惑，產生出「神話」的引申意涵：純粹的幻想與不切實際。

神話「信以為真」的特性，導致神話與傳說、歷史互相混淆；神話在試圖以詮釋或說明之類的表現為前提之下，又與象徵、譬喻、聯想等形象化的構思有著密切的關係，等於是建立在文學、藝術的基礎上。所以，神話確實可以具備審美的意義與價值，但是也因為「信以為真」特性的背景，對於相信神話者而言，神話的指涉對象應該是明確的，而不是模糊曖昧的。

《山海經·海外南經》對於「讎頭國」的描述，當然不可能是現實存在的寫實語言，但是《山海經》的講述者，甚至與之同時代的人都信以為真，並且流傳下來。因為對他們而言，那樣的話語是寫實的，是最為準確的。他們清楚的知道，「讎頭國」指涉著什麼。

如此一來，問題不但沒有解決，甚至因此產生另一個問題：在相信神話的某一時空、群體裡，神話的指涉對象是明確的，但是不同時空、群體的接受者，該如何判定自己所接受的神話，而不是文學、藝術作品？關於這個問題，可以從兩方面來進行思考：其一，是神話「語言性符號」構成的分析；其二，是關於神話「聖性意涵」表現的理解。

首先就神話「語言性符號」構成的分析進行說明與討論。何謂「語言」？何謂「符號」？歷來各家說法不一，都有或多或少的差異與重疊之處。本文所謂的「語言性符號」，是泛指所有具備示意性功能文化單元。就表現載體而言，語言性符號表現於神話者包括：

- (一) 具表演性的語音符號，例如一個聲響、一段對話；即以口傳方式表達、傳播的神話。
- (二) 具閱讀性的文字符號，例如一個單字、一串詞組；即以書寫方式表達、傳播的神話。
- (三) 具意象性的圖像符號，例如一個徽記、一幅圖畫；即以繪畫方式表達、

傳播的神話。

(四) 具規範性的儀式符號，例如一個動作、一種行動；即以宗教或禮俗儀式方式表達、傳播的神話。

(五) 具直觀性的影像符號，例如一件物象、一段畫面；即以工藝或佈展方式表達、傳播的神話。

就其整體符號組合構造而言，組合的層級可以分為：符號單元層級、語法組合單元層級、語境⁷構成單元層級、文化釋義單元層級。各層級之間的關係如下：

符號單元（單字、詞彙，物象或動作）→語法組合單元（若干符號單元組合而成的單元）→語境構成單元（完成一個句式、段落，一個畫面，或連續的行動）→文化釋義單元（完整意義的表現）

其中，「符號單元」指的主要是具有特殊意義或引起接受者「注意」的符號。試舉一例說明上述的關係。唐代李冗《獨異志》卷下：

昔宇宙初開之時，有女媧兄妹二人，在崑崙山，而天下未有人民。議以為夫妻，又自羞恥。兄即與其妹上崑崙山，咒曰：「天若遣我二人為夫妻，而

⁷ 「語境」，即語言環境，一般而言有兩種涵義：上下文與文意背景。上下文指的是話語或文句中，位於某個語言單項前後語音、詞或短語；語音經常受到與它們相鄰的語音的影響，因此可以說是受它們前後語音的制約。文意背景是指話語或文句的意義所反映的外部世界的特徵；語境和情況的概念是語義學所有分科中的中心課題，因為這些概念說明言語和文字符號表現說話人周遭世界的方式。析言之，一是語言本身的脈絡，一是符號以外的抽象背景。本文所指的，主要是「文意背景」的部分。「語境」一詞也被解釋為神話保存於文化之中的各種非定本形態，這樣的解釋可參考呂微：〈現代神話學與經今、古文說〉（陳泳超主編：《中國民間文化的學術史觀照》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2004，頁1-35）頁11。

煙悉合；若不，使煙散。」於煙即合。其妹即來就兄，乃結草為扇，以障其面。今時取婦執扇，象其事也。⁸

這是具閱讀性文字符號所記載的神話。符號單元層級主要有「女媧」、「兄」、「妹」、「崑崙山」、「夫妻」、「煙」、「扇」等。語法組合單元層級例如「女媧兄妹二人」。語境構成單元層級例如「昔宇宙初開之時，有女媧兄妹二人，在崑崙山，而天下未有人民。」文化釋義單元層級則是「昔宇宙初開之時，……以障其面。」或「昔宇宙初開之時，……今時取婦執扇，象其事也。」前者表達兄妹婚配的人類起源神話，後者兼具民間習俗的推原與釋義。

再從創造與接受的角度來說，語言性符號可以依照生活實用性和藝術創造性的程度差異，劃分為二：

(A) 生活實用性符號——舊符號

- a. 基本表義符號，即不經聯想而足以表達溝通的符號。
- b. 慣性聯想符號，即具有普遍性一般聯想而足以表達溝通的符號。

(B) 藝術創造性——新符號

- c. 通過舊符號重新組合而成的符號，創造者與接受者都必須以創造性聯想方式才足以表達、溝通。
- d. 超出既有知識經驗與聯想範疇的符號：可能是無意義的紋飾性符號，也可能是無法引發具體想像或詮釋理解的符號。

試以盤古的文字記載（具閱讀性的文字單元）為例，實際討論關於神話「語言性符號」的構成。《藝文類聚》引《三五歷紀》：

⁸ 清·紀昀等《文淵閣四庫全書》集部·詩文評類·歷代詩話卷五十（第 422 冊，台北：台灣商務印書館）頁 40（1483-476）。

天地渾沌如雞子，盤古生其中。萬八千歲，天地開闢，陽清為天，陰濁為地。盤古在其中，一日九變，神於天，聖於地。天日高一丈，地日厚一丈，盤古日長一丈。如此萬八千歲，天數極高，地數極深，盤古極長。後乃有三皇。⁹

《三五歷紀》據信出自三國時期孫吳徐整之手¹⁰，這段敘事的文字，以盤古為主人翁，表現出盤古的誕生與天地開闢的過程，功能性質屬於抽象的、內在的象徵性示意功能¹¹。從語言學的視角來看，這段文字固然是由符號運演、組合而成，但是從新、舊符號的區分來看，「盤古」似乎是唯一的「新符號」。

《莊子·應帝王》：「南海之帝為儻，北海之帝為忽，中央之帝為渾沌。儻與忽時相與遇於渾沌之地，渾沌待之甚善。儻與忽謀報渾沌之德，曰：人皆有七竅，以視聽食息，此獨無，嘗試鑿之。日鑿一竅，七日而渾沌死。」¹²漢代緯書中的《春秋元命苞》：「天不足西北，陽極於九，故天周九九八十一萬里，天如雞子，天大地小，表裏有水，地各承氣而立，載水而浮，天轉如車轂之過。」¹³《河圖玉版》：「從崑崙以北九萬里，得龍伯國人，長三十丈，生萬八千歲而死，從崑崙以東，

⁹ 唐·歐陽詢(557-641)：《藝文類聚》(上海：上海古籍出版社，1982)，冊1，頁2。

¹⁰ 在三國之前，「盤古」一詞與盤古創世的說法究竟流傳多久？以今日有限的資料來看，並無法從事具體而確切的推斷。歷來學者或懷疑「盤古」與「盤瓠」相通，王孝廉先生則認為：「漢籍中的盤古神話原非漢族所有，而是吸收西南諸民族神話以入漢籍的結果。」語見王孝廉：《中國神話世界》(上編，台北：洪葉文化公司，2006) 頁275。

¹¹ 就功能性質而言，可以分為：(一) 表象的、外在的具體性表述功能；(二) 抽象的、內在的象徵性示意功能；(三) 感官的、心理的譬喻性抒情功能。

¹² 引自清·王先謙(1842-1918)：《莊子集解》(劉武補正：《莊子集解內篇補正》，北京：中華書局，1999) 頁75。

¹³ 《緯書集成》，頁103。引自《說郛》，文淵閣《四庫全書》本影印。

得大秦國人，長十丈，皆衣帛。」¹⁴舉出這三段三國之前的文字記錄，主要是藉此說明徐整在盤古的敘述中對於舊符號的運用。這是語言性符號的組合方式裡以文化慣例的規則為限制的型態，即語法（grammar）型態。所有語言性符號的構成，一旦不以舊符號為基礎，則符號僅僅為符號，無法成為具備示意性功能的完整組合。其中，「萬八千歲」顯然是慣用的虛數符號。至於「盤古」一名，在現有文獻當中，首見於這段記載。因此這段記載的舊符號組合，就成為說明陳述「盤古」這個主語的謂語，而賦予抽象「盤古」一種新的符號意義。

「盤古」一詞是符號單元層級的新符號，「盤古」所代表的概念同時也是文化釋義單元層級的新符號。「天地渾沌如雞子」一句，將「渾沌」、「天如雞子」的概念予以組合，形成了一個對於「渾沌」的新概念，這句話於是也成為語法組合單元層級的新符號。整個天地開闢的主題，構成了語境構成單元層級的新符號，對於「天地開闢」產生新的詮釋意涵。新符號的產生，超越了文化慣例規則的限制，經過接受與承襲之後，也就轉變成共同語言社群（包括 speech-community, writing-community 的 language-community）所意識、接受的舊符號了。

關於盤古的記載，同樣出自徐整之手的還有《釋史》所引的《五運歷年記》：

元氣濛鴻，萌芽茲始，遂分天地，肇立乾坤。啟陰感陽，分布元氣，乃孕中和，是為人也。首生盤古，垂死化生。氣成風雲，聲為雷霆，左眼為日，右眼為月，四肢五體為四極五嶽，血液為江河，筋脈為地理，肌肉為田土，髮髭為星辰，皮毛為草木，齒骨為金石，精髓為珠玉，汗流為雨澤，身之諸蟲，因風所感，化為黎甿。¹⁵

¹⁴ 《緯書集成》，頁 695。引自《緯書》，文淵閣《四庫全書》本影印。

¹⁵ 馬驥（1621-1673）：《釋史》（劉曉東等點校，濟南：齊魯書社，2000），冊 1，頁 2。

這也是一個全新的記錄文字。南朝梁任昉《述異記》卷上記載：

昔盤古氏之死也，頭為四岳，目為日月，脂膏為江海，毛髮為草木。秦漢間俗說：盤古氏頭為東岳，腹為中岳，左臂為南岳，右臂為北岳，足為西岳。先儒說：盤古泣為江河，氣為風，聲為雷，目瞳為電。古說：盤古氏喜為晴，怒為陰。吳楚間說：盤古氏夫妻，陰陽之始也。今南海有盤古氏墓，互三百餘里，俗云後人追葬盤古之魂也。桂林有盤古氏廟，今人祝祀。南海中盤古國，今人皆以盤古為姓。昉案：盤古氏，天地萬物之祖也，然則生物始於盤古。¹⁶

現在很難判斷徐整的記載是否有所依據？那麼「盤古」是否真的是「新符號」？其實對於接受者而言，一切語言性符號在初次接觸時，都等於是新符號。同樣的，今天也很難明確知道《述異記》是否受到徐整的影響？但是「盤古」的符號意義獲得接受與延續，卻是不爭的事實。換言之，由於「盤古」的符號構成組合層級完整，使得指涉對象也因此而明確。相對於《山海經·海外南經》對於「讎頭國」的記載，因為沒有語境構成單元層級和文化釋義單元層級，指涉對象於是產生模糊現象。在《山海經》一書中，類似「讎頭國」符號構成者甚多，這也是中國神話之所以被批評為缺乏、片段的主因。

從神話完成過程的四個階段來檢討，第三階段的神話表現階段，就是徐整所記錄下來的兩段文字；第四階段的接受神話階段，可以由《述異記》的記載得到驗證。盤古究竟是神？還是人？《述異記》提到：「今南海有盤古氏墓，互三百餘里，俗云後人追葬盤古之魂也。桂林有盤古氏廟，今人祝祀。南海中盤古國，今

¹⁶ 南朝梁·任昉《述異記》卷上。引自徐志平：《中國古代神話選注》（台北：里仁書局，2006）頁22。

人皆以盤古爲姓。」是把盤古當作是人的始祖，或是先王。其實這不算是《述異記》所代表的接受者的誤讀或自行延伸的意義賦予，因為《三五歷紀》在盤古之後，說道「後乃有三皇」；《五運歷年記》也說「啓陰感陽，分布元氣，乃孕中和，是爲人也。首生盤古」。因此只是單純從生活實用性符號（語言表層）的理解來看，盤古確實是神人不分的人物，既是神，也是人。

從第一階段的神話起源推敲，原始思維中的「物我混同」¹⁷本來就是不分神人的，萬事萬物都可以用擬人物化的方式被理解、被敘述，神話的這種傾向更爲強烈¹⁸。理性知識或理性經驗所不能接受的「天日高一丈，地日厚一丈，盤古日長一丈。如此萬八千歲，天數極高，地數極深，盤古極長」，並無礙於盤古被認定是天地開闢的神或人。「人」的意義在此中已經是被昇華的抽象概念，不必是一個實體。再從第二階段看，當《莊子·應帝王》、漢緯《春秋元命苞》、《河圖玉版》等書籍記載與徐整所寫的文字對比之後，也不難察覺原始思維與神話思維所帶來的作用：舊符號的重新構思組成來表現「盤古」這個新符號的意義。其中尤其以《五運歷年記》中的「盤古垂死化生」的內容，最有具代表性。

沒有表達的衝動，而展開形象化的醞釀與語言形式的完成，那麼原始思維就只是一種思維型態，不會訴諸於符號。但是如果只是一股衝動，而沒有使符號產生形象化的效果，那麼符號也無法成爲一種示意性的表達工具。如何產生形象化的聯想？如何選擇舊符號或創造新符號？就成爲文學、藝術乃至於神話完成的主

¹⁷ 「物我混同」可以歸之於列維·布留爾所說的「互滲律」思維之一環。他說：「這些關係全都以不同形式和不同程度包含著那個作為集體表象之一部分的人與物之間的『互滲』。所以，由於沒有更好的術語，我把這個為『原始』思維所特有的支配這些表象的關係和前聯繫的原則叫做『互滲律』。」列維·布留爾：《原始思維》，頁 69。

¹⁸ 麥克斯·繆勒在《比較神話學》書中引奧特弗爾德·繆勒（德，1797-1840）1825 年出版的《神話學導論》，頁 78：「神話的表達方式——這種方式把所有的事物人格化，而且把所有的關係都變成擬人化的行為——十分獨特，因而我們必須承認，它的成長在人類文明史中是一個性質截然不同的時期。」麥克斯·繆勒：《比較神話學》，頁 17。

要關鍵。文學、藝術與神話的符號構成表象可能是一致的，但是構思的方式與背景卻是不相同的。嚴格來說，即使文學、藝術與神話都以比喻（metaphor）與轉喻（metonymy）來達到形象化的效果，神話在創造上可能更強調直喻（simile）的手段，或者可能連直喻都算不上，而是與物我混同有密切關係的直覺（intuition）認定，即使這些手段後來都被接受者認為可能是隱喻（conceptual metaphor）¹⁹。這種直覺不純然屬於個人的，通常是有共同背景的集體性——自然而然的集體性，形象化效果不進行預期而被普遍接受。文學、藝術的形象化則不然。創造者在進行構思時，並非只考慮到自身產生形象化的聯想，往往是將接受者的接受程度也預期進來考慮的範疇之中。如果說轉喻是以聯想為基礎的關係，暗示著人心靈中有既存的符號存在，那麼接受者心靈中既存的符號就成為創造者選擇的考慮項目之一。所以文學、藝術的創造需要突顯出靈感與構思的重要性。

不過話雖如此，第二階段的神話思維仍然有靈感的成分。判定神話與純粹文學、藝術作品的差異，終究必須擺脫這些關聯性，而從神話「聖性意涵」表現的理解，來加以說明。

三、神話「聖性意涵」的分析

神話之所以是神話的重要關鍵之一，在於神話的指涉對象具有「聖性」，或稱之為「神聖性」。²⁰神話概念中的「聖性」或「神聖性」，並非完全屬於道德層面的

¹⁹ 比喻、轉喻、直喻、隱喻四者都屬於前文所說的「譬喻」或統稱為「比喻」，即透過類比表達兩件事物之間的關係，也就是傳統賦比興中的「比」。轉喻是預設同性質的符號可以被代換且接受；直喻是以「像是」或「比較」等字眼明示兩者之間的比擬；隱喻則是看似性質不同的兩者轉義。

²⁰ 日本學者松村武雄（Matsumula Takeo）在《神話學原論》一書中，整理西方學者的各家

意義；簡言之，是無所謂善惡是非的。「聖性」或「神聖性」指的通常是一種對於現實俗性的「超越」，包括存在的超越、時空的超越、質性的超越、能力的超越等。²¹ 因為這樣的超越特質，神話也就因此被認為具有宗教性的崇拜意義。卡西勒（Ernst Cassirer, 1874-1945）說：

在人類文化的發展中，我們不可能確定一個標明神話終止或宗教開端的點。宗教在它的整個歷史過程中始終不可分解地與神話的成分相聯繫並且滲透了神話的內容。另一方面，神話甚至在其最原始最粗糙的形式中，也包含了一些在某種意義上已經預示了較高較晚的宗教理想的宗旨。神話從一開始起就是潛在的宗教。²²

說法，提出對於神話的界說是：「神話是持有非開化心意的古代民眾，以與他們有共生關係的超自然性靈的意志活動為底基，而對周圍自然界及人文界的諸現象所做的敘述或說明所產生的聖性或俗性的故事。」見王孝廉編譯：〈神話的定義問題〉（台北：《民俗曲藝》，27期，1983年12月，頁89-103）頁103。編譯者附記：「這篇文章是根據松村武雄博士的《神話學原論》上卷（東京，培風館發行）第一章序論編譯而成。」松村武雄所說的「聖性或俗性」，指的應該是神人不分的概念，或者以「神性」來取代「聖性」更為恰當。但是「神性」又容易被誤解為單指「神」所具備的性質，無法表現神人之間的跨度，因此本文仍採學界慣用的「聖性」來表示對於現實超越的性質。

²¹ 這種對於現實俗性的超越，可以用王孝廉先生的說法來解釋：「一般來說，俗是指日常生活的秩序，是指現實時間而言；聖是指超越日常生活的幻想世界，是人們潛在意識願望所投射的超越性的世界，也就是超越現實時間的神話時間而言。『聖』的心靈體驗是戰慄與魅惑的神祕組合，戰慄是對神祕的超自然靈威的敬畏與恐懼，魅惑是對此靈威的不可思議的憧憬。」見王孝廉：《中國的神話世界》（北京：作家出版社，1991）頁121。耶律亞德（Mircea Eliade, 1907-1986）在其著作《宇宙與歷史：永恆回歸的神話》（*Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*，楊儒賓譯，台北：聯經出版事業公司，2000）和《聖與俗：宗教的本質》（*The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*，楊素娥譯，台北：桂冠圖書股份有限公司，2001）也有類似的看法。

²² 卡西勒：《人論》（*An Essay on Man*，甘陽譯，台北：桂冠圖書股份有限公司，1991）頁130。

即是闡明了宗教與神話兩者之間在內涵與形式上的互涉。

不過如果將宗教性的崇拜意義視之為神話的唯一前提，卻是對於神話的一種誤解。宗教裡的神祇（崇拜對象），即使和神話中的眾神一樣，都出自於人的無助、想望、畏懼與尊崇，但是宗教裡的神祇甚至可以是人的另一種生命延續的存在形態，完全不必以解釋萬物萬事的身分出現，而只需要是已然、既然的超越存在即可；就現實意義而言，這些神祇的支配力量往往是與人進行功利性交換的工具，使人足以藉由神祇的力量來改變生活的面貌。而且宗教信仰中的神蹟，大多是面對人而顯示出來的神奇表現，並不盡然是神話。²³

神話中的眾神卻不然。神話中的神，是人所面臨的自然現象、心理現象與社會現象的擬人物化結果。擬人物化的基礎是原始思維中物我混同的作用表現，以進行理解、認識為目的的詮釋，而將諸多現象予以形象化、行動化。因為形象化而有神的世界、神的形象；因為行動化而有神話敘事。所以，神話中的神不必然是出自宗教性的崇拜，也不必然具備現實功利性質，更不等於實際上的人的生命延續。然而不可否認的，神的世界與人的世界、神與人之間，在物我混同的感知、認知之下，有時候確實很難加以分辨。

「信以為真」是神話、宗教、歷史的最大交集；神／神、神／人、人／人的一切存在與行動，則是三者所構成的整體聯集。在這樣的交集和聯集之中，接受者的態度是極為重要的決定因素——決定聖性與俗性的差異、神與人的距離。以崇拜對象的性質分析。產生崇拜性質的基礎是信仰（belief），信仰的對象可以是抽象的，也可以是具體的；可以是虛構的，也可以是真實的。思想、情感、人物、族群都可以是信仰的對象。當崇拜對象在表現時已經成爲一種擬人物化的神，崇

²³ 關於其中的差異，可參考拙著：《中國神話的基礎研究》（台北：洪葉文化公司，2006）第一章「中國神話的定義與分類」。

拜對象就只能是有具體的形象，而且相信這個對象是真實的存在²⁴。這跟文學、藝術構思與表現中的形象化極為類似，必須通過語言性符號的構成使其可知可感。抽象的、虛構的崇拜對象，以擬人物化的方式形象化，目的也在於讓崇拜對象是可知可感的。神的具體形象或者異於人，或者仿於人，這樣的真實存在基本上已經是不同於純粹「人」的性質了。

神話或者被稱為「信仰語言」²⁵，神是超越於人的存在，從現象學（phenomenology）的眼光視之，是通過語言性符號的構成所產生的心理現象——人將主體（我）的行為、意願、感情、能力和整個生命經驗都投射到客體世界中去，並以原始思維方式幻化出種種超現實、超自然的神奇事物及與之關係的理解，通過神話思維的作用，因此形成了具有聖性的語言性符號，同時在創造者與接受者的心中構築出心物不分、神人混同的聖性現象。以《山海經》所載為例²⁶，大致歸納出「聖性」的表現類型六種，並簡單枚舉例子如下：

（一）表現神的來源與形象

大荒之中，有山，名曰日月山，天樞也。吳姬天門，日月所入。有神，人面無臂，兩足反屬於頭上，名曰噓。顛頊生老童，老童生重及黎；帝令重獻上天，令黎邛下地；下地是生噓，處於西極，以行日月星辰之行次。（大荒西經）

²⁴ 卡西勒也指出：「在神話想像中，總是暗含有一種信仰的活動，沒有對它的對象的實在性的相信，神話就會失去它的根基。」語見卡西勒：《人論》，頁 112。

²⁵ 見董芳苑：《原始宗教》（台北：久大文化公司，1991 年再版）頁 72。

²⁶ 《山海經》原文皆引自袁珂注：《山海經校注》。

(二) 表現神所處的神聖空間

海內昆侖之虛，在西北，帝下之都。昆侖之虛方八百里，高萬仞。上有木禾，長五尋，大五圍。面有九井，以玉為檻，面有九門，門有開明獸守之，百神之所在。(海內西經)

(三) 表現神的作用

長留之山，其神白帝少昊居之。其獸皆文尾，其鳥皆文首。是多文玉石。實惟員神魂氏之宮。是神也，主司反景。(西山經)

(四) 表現神的事蹟

刑天與帝爭神，帝斷其首，葬之常羊之山，乃以乳為目，以臍為口，操干戚以舞。(海外西經)

(五) 表現神人關係

大荒之中，有係昆之山者，有共工之臺，射者不敢北鄉。有人衣青衣，名曰黃帝女魃。蚩尤作兵伐黃帝，黃帝乃令應龍攻之冀州之野。應龍蓄水。蚩尤請風伯雨師，縱大風雨。黃帝乃下天女曰魃，雨止，遂殺蚩尤。魃不得復上，所居不雨。叔均言之帝，後置之赤水之北，叔均乃為田祖。魃時亡之。所欲逐之者，令曰：「神北行。」先除水道，決通溝瀆。(大荒北經)

鍾山，其子曰鼓，其狀人面而龍身，是與欽磬殺葆江于昆侖之陽。帝乃戮之鍾山之東曰瑤崖。欽磬化為大鵝，其狀如雕而黑文白首，赤喙而虎爪，其音如晨鷓，見則有大兵；鼓亦化為鷓鳥，其狀如鷓，赤足而直喙，黃文而白首，其音如鷓，見則其邑大旱。（《山海經·西次三經》）

（六）表現神人不分

羽民國在其東南，其為人長頭，身生羽。一曰其為人長頰。

兩師妾在其北，其為人黑，兩手各操一蛇，左耳有青蛇，右耳有赤蛇。一曰為人黑身人面，各操一龜。（海外東經）

謹頭國在其南，其為人人面、有翼、鳥喙，方捕魚。一曰在畢方東，或曰謹朱國。（海外南經）

神話在具體符號構成與指涉意義的表現上，應有四個方面的要件，才可能被認為是神話：（一）特殊的人物，通常是「非人」、或「超人」，也就是我們一般所謂的「神」，這個特殊人物具有與生俱來的特殊能力²⁷，超越人力所及；（二）特殊的事蹟，這個事蹟可能發生在神與神之間，也可能發生在神與人之間，有時候甚至只是單純對於神的能力的一種敘述或說明而已；（三）神或是前項所說的事蹟所存在的特殊地點（聖性空間），也許就是「神的世界」，也許是一個不可深究的特

²⁷ 這種特殊能力並非「人」修習而來，也並非透過咒語之類方式所產生的法術變化能力。「與生俱來」也包括特殊的器物；這器物是自然存在的，不必是另由其他方式取得的。

定或不特定場域；(四)神或是前項所說的事蹟所存在的特殊時間(聖性時間)，或許這個時間經常被人認為是歷史的一部份，或許這個時間只存在某些信以為真的人的認知中。

以此觀照這六種「聖性」的表現類型，其聖性的符號構成方式：

(一)以「噓」的來源與存在為指涉對象。本段即使出現擬人物化的「噓」、「顓頊」、「老童」、「重」、「黎」、「帝」、「噓」等符號單元層級的符號，整體構成其實只在說明神「噓」或「噓」的來源²⁸。其聖性符號構成主要是：第一，聖性空間，「日月山，天樞也。吳姬天門，日月所入」；第二，神的形象與能力，「有神，人面無臂，兩足反屬於頭上」，「處於西極，以行日月星辰之行次」；第三，與其他神的關係，「顓頊生老童，老童生重及黎；帝令重獻上天，令黎邛下地；下地是生噓」。

(二)純然以聖性空間「昆侖之虛」為指涉對象。其聖性符號構成主要是：第一，神的所在，「帝下之都」，「百神之所在」；第二，特殊神獸，「面有九門，門有開明獸守之」。至於「方八百里，高萬仞。上有木禾，長五尋，大五圍。面有九井，以玉為檻，面有九門」等符號組合，並不具備聖性意義。

(三)以神的特殊能力(司掌)為指涉對象。其聖性符號構成主要是：第一，聖性空間，「長留之山」；第二，神名，「其神白帝少昊」；第三，特殊能力，「是神也，主司反景」。此段中的「員神魄氏之宮」，其義不明，屬於前文所提到的新符號——超出既有知識經驗與聯想範疇的符號。而「主司反景」本段整組符號在獨立的情況下，唯一能表現聖性的語境構成單元。

(四)以動態敘述的特殊事蹟為指涉對象。其聖性符號構成主要是：第一，神的形象，「刑天」、「以乳為目，以臍為口，操干戚以舞」；第二，特殊事蹟，「與

²⁸ 袁珂先生認為「噓」或「噓」指的都是〈海內經〉的「噓鳴」，「噓」即是「噓」。詳見袁珂注：《山海經校注》，頁404，注8。

帝爭神，帝斷其首」；第三，聖性空間，「常羊之山」。

(五) 這一類是組合性類型，以表現神／神、神／人、人／人關係為指涉對象，有兩個子類。第一個子類以神為主，神／神關係的聖性符號構成主要是：第一，對立關係，「蚩尤作兵伐黃帝」、「遂殺蚩尤」；第二，隸屬關係，「黃帝乃令應龍攻之」、「黃帝乃下天女曰魃」、「蚩尤請風伯雨師」。神／人關係的聖性符號構成主要是：「叔均言之帝」、「所欲逐之者，令曰：『神北行。』先除水道，決通溝瀆」。人／人關係的聖性符號構成主要是：「叔均乃為田祖」²⁹。第二個子類以神獸神鳥為主，表現這些神獸神鳥對人的徵兆作用，神／人關係的聖性符號構成主要是：第一，神獸神鳥的來源，「欽鴉化為大鶚」、「鼓亦化為鷓鴣」；第二，徵兆作用，「見則有大兵」、「見則其邑大旱」。

(六) 以特殊形象表現其聖性。這一類往往需要以符號單元層級的互見方式對照，才能確定其聖性。例如前文提過的驩頭國，〈大荒南經〉：「大荒之中，有人名曰驩頭。鯀妻土敬，土敬子曰炎融，生驩頭。驩頭人面鳥喙，有翼，食海中魚，杖翼而行。」〈大荒北經〉：「顓頊生驩頭，驩頭生苗民，苗民蠶姓，食肉。」驩頭即為驩頭，炎融或與顓頊有關。將這兩段記載與前文相較，即使《山海經》以「其為人」稱之，但是就聖性聖性符號構成而言，驩頭不只具有特殊的形象：「人面鳥喙，有翼」、「杖翼而行」，具有神的血緣：「鯀妻土敬，土敬子曰炎融，生驩頭」、「顓頊生驩頭」，而且為苗民之祖，因此驩頭應該是神人之間的過渡性人物，表現出神人不分的現象。

這裡還值得注意的是，此類記載多有以「一曰」來表示除此之外尚有異文。如羽民國的「一曰其為人長頰」，雨師妾的「一曰為人黑身人面，各操一龜」，驩

²⁹ 《山海經·大荒西經》：「有西周之國，姬姓，食穀。有人方耕，名曰叔均。帝俊生后稷，稷降以百穀。稷之弟曰台璽，生叔均；叔均是代其父及稷播百穀，始作耕。」因此本文對於「叔均乃為田祖」一句，認為可以視之為人／人關係，叔均屬神人之間的過渡性人物。

頭國的「一曰在畢方東，或曰謹朱國」。在《山海經》書中，之所以一再以「一曰」稱之，應該是確實有所依據。

或者因為口頭流傳的差異，或者因為記錄版本的不同，也可能來自於《山海經》圖文關係的認定等等原因。歷來對於《山海經》的成書與性質眾說紛紜，莫衷一是，本文不打算多作贅論。但是以此推測，《山海經》書中出現「一曰」現象，至少表現出一種可能的情況：即使《山海經》果然是巫書，也不會只在少數特定身分的人之間所進行的單一脈絡傳承；從這種「一曰」現象來看，《山海經》應該是經由匯編而來、重新整理的巫書，而且這些各種匯編的來源都反映出某種程度的雷同性，反映出當時一定的普遍性共同認識，不是完全孤立的。

神話聖性的基本依據，除了表現在對於現實的超越性之外，其實就是來自於大眾集體的「信以為真」。經過上述六種「聖性」表現類型的分析，以及「一曰」現象的推測，更加足以肯定《山海經》的神話性質與民間文學現象。《山海經》不是單純的文學性創作，也不是單純的地理性書籍；其地理方位諸多事物的記載，都屬於一種當時具有社會共同接受性質的聖性記載。

四、神話「聖性」的決定權

神話也好，文學、藝術也罷，任何一個作品的完成，都建立在創造者與接受者之間雙向交流的基礎上，作品的語言性符號構成方式則是這種交流的核心關鍵。以發生的角度來看，聽覺或視覺的感知無論是在意義方面或審美方面，原來只是一種抽象的直覺——不假思索的引發意識（consciousness）的注意，之後因為注意的結果累積而形成最初的經驗。當各種不同的最初經驗增多而彼此逐漸出現聯繫上的關係，就慢慢歸納出一種認識內心與外在世界的體系，於是產生了最初的知識。最初的知識是沒有理性與感性之別的，而歸納出體系的思維方式，最初即是原始思維。

語言之所以不只是某種刺激聽覺的音響，符號之所以不只是某種引發視覺的圖案³⁰，主要原因在於意義的賦予或審美的呼應。語言或者原來是出於對於自我的發聲與對於外在音響的摹仿，符號或者原來是出自不經意的刻畫與對於外在事物的複製，在原始思維開始運作的同時，意義賦予、審美呼應的溝通交流便有了共同的需求。抽象直覺可以是純然個別的，但是當面臨溝通交流的問題，就必須將個別的擴大為集體的共識（common-consensus）。即使這個共識是在經驗之前的，或稱之為集體無意識，沒有表達的過程累積就沒有共識建立的可能。

語言性符號因共識建立的需求而產生，既來自於創造者的創造，也來自於接受者的能接受。語言性符號所欲表達的，可能是具體的事物，也可能是抽象的意念。以圖案或圖畫來表現具體的事物，應該是最容易產生溝通交流共識的，早期文字以象形、指事的方式出現，是自然而然的。但是並沒有任何一種圖案或圖畫可以完全複製具體的事物，象形的文字、指事的文字只能以簡單的線條來勾畫，作為一種代表，即使圖畫也是如此，更遑論複製抽象的意念。以音響方式來進行表現，除了某些不複雜的情緒之外，其完整表現的難度更高。換言之，語言性符號的功能，或者包括一切溝通交流的工具，都只能是示意而已。

那麼語言性符號所示之意，在創造與接受之間，如何能成為共識？關於這個問題，以往通常用「約定俗成」來作解釋。答案其實並沒有錯誤，但是如何能「約定」而使之「俗成」？「約定」是一種約制力量的施展，「俗成」是對於約制力量的服膺。要達到施與受的平衡而能有和諧的結果產生，應該是個體間共同的意識形態（ideology）使然。「意識形態」不完全等於「共識」，可以屬於個體的，也可

³⁰ 狹義的「語言」是足以示意的聲響，狹義的「符號」則是足以示意的符碼或圖案；能代表語言音響而具有示意性的符號，是為「文字」。廣義的「語言」是泛指一切示意性單元的總合，如肢體語言、電影語言、文學語言等，廣義的「符號」則成為廣義「語言」的單元代稱。本文所謂「語言性符號」，是採「語言」與「符號」的廣義而成，即一切示意性語言的單元。

以屬於集體的，是一種的態度、觀念或思維方式。一個團體必須存在著某種共同的意識形態，才可能成爲一個團體。團體一旦組成，其意識形態就會有集體性的部分。某一種意識形態的形成，可能出自天性，即哲學家、心理學家亟欲深究的「意識」的起因與成分，潛意識（subconsciousness）、無意識（unconsciousness）的差異，及其所帶來的影響等，這個部份未必與經驗有關；但是意識形態也可以是被啓發、被教育的。最初的語言性符號，即原始語言，可能屬於前者，具有自然的普遍性。隨著時間的發展與累積，最初的語言性符號被複雜化或有意識的重新創造，就必須依賴啓發與教育，則屬於後者。

每一個語言性符號的構成與使用，都代表一種思維、一種意識形態的表現。此一語言性符號的被接受，就意謂著創造者與接受者有著共同的意識形態，才足以接受、理解此一語言性符號的表現，雖然兩者的指涉對象不盡然一致。「語法」規律的形成，就是這樣的背景。美國學者戴維·利明（David Leeming）和埃德溫·貝爾德（Edwin Belda）合著的《神話學》說：

神話的語言和形象表達了人類對自己與宇宙的關係的感知。人類神話的外在形式隨著人類生活千萬年來的變化而變化，但它的內在結構基本上始終如一。³¹

這裡所謂的「內在結構」，指的是思維方式與意識形態；「基本上始終如一」，是因為神話的原始語言具備基本上的自然普遍性。而神話的宗教性質，即表現在原始語言的基礎上，如恩特斯·卡西爾所說的：「客體並非預先存在和外在於綜合的統一體，而只是由這種綜合的統一體所組成；對象不是自身印刻在意識上的確定的

³¹ 節錄自戴維·利明、埃德溫·貝爾德：《神話學》（*MYTHOLOGY*，李培棻、何其敏、金澤譯，上海：上海人民出版社，1990）頁 59-62。原書 1976 年在紐約出版。

形式，而是憑藉意識的基本方法、直覺和純粹思維產生一種形成作用的產物。³²」宗教也出自一種思維與意識形態。

神話的指涉對象是明確的，無論是被認定為舊符號或新符號，構成神話的語言性符號的能指與所指原本都應該是一致的，既以「信以為真」為前提，也以「信以為真」為結果。在這樣的情況下，神話的聖性是沒有懷疑空間的。這是神話與文學、藝術在看似形式構成相同的表層下，最大的實質不同。誠如朱立元先生所說的：

文學語言的超常性與反常性，實質上是能指與所指、語符與意義在具體使用中的分離與偏轉。讀者的閱讀習慣中往往保留著語詞的最常態意義（即能指與所指的相對穩定的對應指示的關係），所以一旦在日常語言中使用的語境變化（次常態），這種最常態意義已被衝破，能指與所指的對應關係就已經破裂或偏轉；倘若進入非常態的文學使用中，這種破裂與偏轉就越發加劇。文學作品在意義建構層中經常處於這種語言使用的非常態之中，所以意義的不確定性以及由此形成的意義空白就是勢在必然的。一般說來，文學作品就是追求這種不確定性與空白效果，我權且稱之為語言的「偏離效應」。³³

文學、藝術追求的是語言性符號的不確定性與空白效果，創造者循此刻意而為，來擴大意義的與審美的視野，其實是違背神話「信以為真」的詮釋與說明的目的的。神話本身即具備文學的、藝術的價值，但是這個價值不是神話所欲追求

³² 卡西爾即卡西勒。語見恩特斯·卡西爾：《神話思維》（*Mythical Thought*）（黃龍保、周振選譯，柯禮文校，北京：中國社會科學出版社，1992，根據美國耶魯大學出版社 Yale University Press 1954 年版譯出。）頁 33。

³³ 朱立元：《接受美學》（上海：上海人民出版社，1989）頁 117。

的。這就如同後世被歸類為神怪小說或幻奇小說一樣，接受者將小說的內容完全信以為真，也不會是小說作者預備追求的真正目標。所以神怪小說或幻奇小說的內容或其中的人物，在小說裡即使具有超越性，即使也具有原始思維的表現，都只存在於語言性符號的表層，並不會有和神話相同的聖性意義，因為創造者與接受者的意識形態都不同於神話。

以女媧造人的神話為例。東漢《風俗通義》：

俗說天地開闢，未有人民，女媧搏黃土作人，劇務力不暇供，乃引繩於泥中，舉以為人。故富貴者，黃土人也；貧賤凡庸者，涇人也。³⁴

這是解釋人類起源的神話。女媧是造物主、大地之神，造物主的創造人類與大地的孕生萬物有著共同的聯繫關係。就這一則神話的意識形態而論，天地開闢之後是沒有人類的，女媧是自然而然的的存在，是先於人而存在的，女媧是人生命的來源。人是女媧用土做成的。女媧支配、影響了人的命運：受女媧呵護者可得富貴；反之則只能是貧賤凡庸之人。具體歸納出文化釋義層級的語言性符號指涉就是：女媧支配人的命運，人是生而不平等的。

女媧是一種聖性的存在，也是人類共同來源。神話創造者以擬人物化的方式，藉由母親形象表現女媧所代表的自然力量，明白指出命定的人生態度。但是當這則神話的聖性消失，女媧單純只是一種對於母親形象的譬喻時，就轉變為一種表現對母親怨懣的指責：這個母親，是個勞累而且也會偷懶的母親，「搏黃土造人」即為母親撫育孩子的意象，備受母親呵護者可以獲得較好的照顧，因母親偷懶而忽略者，境遇就比較淒涼。母親甚至可以代換成國家、君王、長官。那麼女媧原來屬於神的超越性質就已經逐漸降低了，取而代之的是母親所代表的各種指涉。

³⁴ 據李昉等：《太平御覽》（台北：新興書局，1960）卷七八引，頁472。

聖性被俗性所取代的結果，這一則神話就成了寓言。前文曾經提到：文學、藝術與神話都以比喻（metaphor）與轉喻（metonymy）來達到形象化的效果，神話在創造上可能更強調直喻（simile）的手段，或者可能連直喻都算不上，而是與物我混同有密切關係的直覺（intuition）認定，即使這些手段後來都被接受者認為可能是隱喻（conceptual metaphor）。其原因就在於所有語言性符號的意義都是被意識形態所賦予，也是被意識形態所侷限的。

女媧造人象徵著母親的生育，而象徵通常必須藉助於各種方式的譬喻，也就是一種形容的功夫。這個形容，來自於創造者對於語言性符號的選擇、感悟。語言性符號同時包含著內涵意旨（connotation）與外延意旨（denotation），有就是兼有能指與所指。每一個語言性符號都會因為創造者與接受者意識形態的差異，而產生指涉對象的轉變。無論是以共時性的觀照或是以歷時性的觀照來分析，大致都會如此。朱立元先生從接受美學的角度，注意到「內在語法」與「文學能力」的關係：「文學作品有它的『內在語法』，『文學能力』就是對文學的『內在語法』的知識、經驗和掌握，不過，不只是概念的掌握，而是已內化和積澱在心理結構中了。」³⁵語言性符號的「解釋義」（interpretant），涉及到前有、前識、前設等前理解的問題，接受者本身的接受能力，是意識形態之外，另一個決定神話聖性是否維持一致的主要原因。

卡西勒認為：「語言的最初，並非純然出自摹仿；相反的，大多數語言的意義是出自意義的賦予。」³⁶神話語言性符號構成的聖性意義，是創造者與接受者共同賦予的。這種共同賦予意義的關係如果斷裂，就會出現指涉對象的差異。此一現象所表現出來的，是創造者與接受者的異文化背景所致。異文化的主要特徵在於文化差異（cultural difference）與認同差異（identity difference）。即使「異文化」

³⁵ 朱立元：《接受美學》，頁 137。

³⁶ 卡西勒：《人文科學的邏輯》（關子尹譯，台北：聯經出版公司，1989 年 5 月二版）頁 123。

的概念是相對於「本文化」、「同文化」而來，但是本文化與同文化仍然是由眾多的異文化所構成：每一個體都是文化體系的組成單元，而任一個體都有認知與行為的差異。同者多而異者少，形成一種具有較大普遍性、類同性的文化氛圍，或稱之為文化環境，通常可以以「本文化」、「同文化」視之；反之，異者多而同者少，則謂之為「異文化」。語言性符號構成的結果，能夠產生溝通交流的目的，是最為基本的要件。西方文論中強調所謂開放性閱讀的解釋學（詮釋學，Hermeneutics），是認定異文化現象之必然存在，創造者所完成的作品恆受接受者所限定。語言能力具有文化意義上的霸權力量，表現神話者、掌握神話者也都有聖性的地位。另一方面，這同時也表示語言性符號在構成時的無限可能。但是，真正決定這霸權、聖性存在者是接受者，而非創造者，除非接受者被創造者在意識形態上同化。也因此，現今的讀者在閱讀諸如「精衛填海」、「夸父追日」、「形天舞干戚」之類的故事，會產生孰為神話？孰為寓言？這樣的懷疑。

五、結語

神話在語言性符號構成的表層方面與文學、藝術並無差異，在創造與接受的過程方面，也大致相當。所以神話確實屬於文學、藝術中的一環。但是因為神話聖性的特質所隱含的意識形態，使得神話可以在文學、藝術之中獨樹一格。

人對於世界的認識與表現，是通過一種比擬的過程。所以語言性符號構成與現實（包括具象與抽象的現實）的指涉對象之間，原本就會出現或多或少的距離。神話本身是一種聖性的概念，此一概念中受到「信以為真」前提的影響，在原始思維的共同意識形態下，語言性符號構成與現實指涉對象的距離幾乎貼合，不似文學、藝術會出現「詩無達詁」的情況。

語言性符號構成有四個層級，神話聖性的表現往往需要透過語境構成單元層級、文化釋義單元層級的綜合性構成，或其他互文的比對，才能比較完整的表現。

在相信神話的某一時空、群體裡，神話的指涉對象是明確的；但是不同時空、群體的接受者，所產生的異文化現象，將促使神話聖性消退，甚至消失。也就是說，神話接受者或詮釋者一旦忽略了意識形態的問題，則神話必然徒具語言性符號構成形式，失去神話的意義。所謂「歷史化」、「合理化」對於神話的影響，主要就在這個癥結上。

因此，神話是具備文學性質的，但是並不代表神話就只是文學。神話依賴語言性符號構成而得以保留，那麼以語言性符號構成的分析為基礎，來從事神話的文學性詮釋，應該回歸神話的意識形態，進一步區分每一則神話在原始思維、神話思維運作下，意識形態所代表的意義，才算是真正的神話文學性詮釋。

