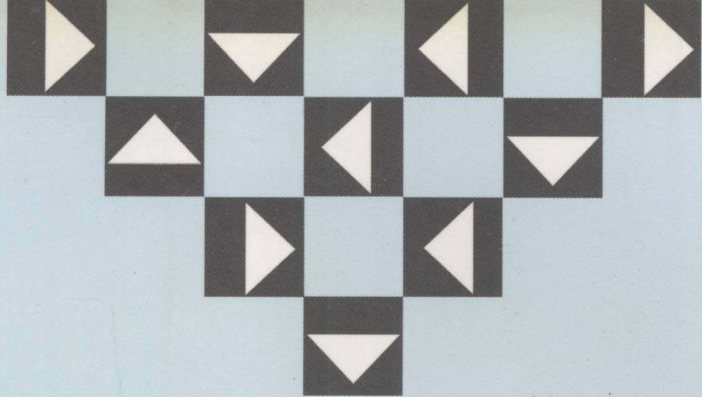




赵建军 著

中国艺术结构论

CHINA ART STRUCTURE THEORY

中央广播电视大学出版社



中国艺术结构论

赵建军 著

中央广播电视大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术结构论 / 赵建军著. —北京:中央广播电视大学出版社, 2005. 1

ISBN 7-304-03004-6

I. 中… II. 赵… III. 艺术—结构—研究—中国 IV. J044

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 008899 号

版权所有, 翻印必究。

中国艺术结构论

赵建军 著

出版·发行: 中央广播电视大学出版社

电话: 发行部: 010-68519502 62529338 总编室: 010-68182524

网址: <http://www.crtvup.com.cn>

地址: 北京市海淀区西四环中路 45 号

邮编: 100039

经销: 新华书店北京发行所

策划编辑: 苏 醒

封面设计: 樊 琳

责任编辑: 冯 欢

版式设计: 张 彦

责任印制: 赵联生

责任校对: 刘 仙

印刷: 北京密云胶印厂

印 数: 0001-1000 册

版本: 2005 年 1 月第 1 版

2005 年 1 月第 1 次印刷

开本: 850×1168 1/32

印张: 9.5 字数: 250 千字

书号: ISBN 7-304-03004-6/J·63

定价: 25.00 元

(如有缺页或倒装, 本社负责退换)

序

在 20 世纪下半叶的西方美学史上，所谓结构主义与后结构主义，曾经是一股宏伟而重要的人文与学术思源，以法国学者群体及其学说成果最为典型，影响深巨。列维—斯特劳斯的《结构人类学》（1958）、《野性的思维》（1962）与《神话学》（1964）等，是我们耳熟能详的，这些著作对“结构”问题进行了具有开拓意义的人类学研究，曾经深受瑞士发生心理学家皮亚杰学说影响的卢西恩·戈德曼，在当今中国美学界，可能不是很著名，但他作为法国发生学结构主义的奠基者，其代表作《隐藏的上帝》（1955）、《发生学结构主义》（1967）与《文学社会学的方法》（1981）等著论，其实早为西方学界所瞩目。至于拉康，他的《文集》（1966）与《精神分析学的四个基本概念》（1973）等，将人类之心灵，精神的“无意识”（包括梦）作为隐在的“语言”问题，作出了有思维力度与思想深度的结构主义分析，他将荣格的老命题即“原型：反复出现的原始意象”的结构性意蕴揭示出来了。而罗兰·巴特的学说，具有从结构主义向后结构主义实现思想与思维转递的人文学术特色。在其众多的学术著述中，论文《写作的零度》（1953）、《叙事作品结构分析导论》与体现后结构主义思想的 *S/Z*（1970）等，从符号学、语言学角度解读文学文本的结构问题，从承认文学叙事结构的“合法性”及其“意义”，到否定源自索绪尔语言哲学能指、所指“二项对立”与对应之学说，从而倡言“文本是能指的天地”、“文本无所谓结构”的解构主义美学。凡此，在在证明西方学人对“结构”问题的敏感、关注、热情、重视与追问，体现他们关于文学、关于

艺术之结构研究的人文立场、终极关怀与学术思考。无论这种立场、追求与思考可能怎样包含了几多缺失甚至谬误，作为人类学、发生学、心理学、符号学与美学之研究的理念、方法轨迹与思考轨迹及其丰硕成果，依然值得充分肯定，并且富有理论启发意义。

相比而言，中国自古没有如西方这样的结构、后结构主义美学、艺术论与文论，是毋庸赘言的。在一个诗性智慧甚于思性智慧的悠古、漫长而汹涌的文化传统之中，在生命启悟重于知识分析的国度里，在总体上以处于强势地位的儒伦理、儒文化及其实用理性、思维为主干的文化形态之“阴影”的笼罩下，要滋生、发展美学意义上的这个那个“主义”，包括结构、后结构之类，当然是很困难的。

这不等于说，中国艺术包括文学等等的存在是无结构、非结构或反结构的。更不等于说，结构问题到了中国艺术这里，忽然变得不重要了。恰恰相反，一切事物现象、一切文化，包括自然界、人化的自然即人类文化及人的心灵世界，无一不是现实之结构的存在。存在就是结构。无结构的存在，就是非存在。无结构的存在与无存在的结构都是不可思议的。一切事物、现象都永恒地处于不断地建构与解构的流变之中，它是一个新结构的生成、发展，然后凋亡，即在解构过程之中更新的结构生成、发展的历程。在此意义上可以说，一切事物、现象的流变，只是可能改变了其具体存在的结构形态，而不能改变结构本身。在此意义上又可以说，中国艺术自然不能例外。在中国艺术具体存在的形态中，即从作为生命、生活之现实源泉的艺术、到作为艺术作者之审美心灵现实的艺术、到作为艺术文本存在形态的艺术、到作为艺术接受者之审美心灵现实的艺术的四个环节的审美实践流变过程中，是一个重要而有深度却不是平庸的问题。

可是长期以来，学界对如此重要的中国艺术结构的文化学与美学之类的研究，却付之阙如。学界在这一领域的基础研究方面长期保持沉默，无论如何是令人难堪与不安的。

因此，赵建军教授《中国艺术结构论》一书的出版可以说标志

着这种沉默开始被打破。中国自古没有类似西方结构、后结构艺术的学说与研究，但不可以没有具有“中国性”的关于中国艺术结构的研究。因此，当我读到这部新著时，更是深受鼓舞。作为一部具有一定开新意义的学术著作，尽管可能在理论上不无缺失，然而其所取得的学术成果及其学术价值无疑是重要的，是值得我们欣然注意的。

这部新著提出并论证了一个令我们很感兴趣的问题，即中国艺术结构作为中国艺术的本原与本体如何可能。一般而言，一切事物、现象的结构，指其系统、整体内外部、深浅层次及其与他事物之间的相互联系、具体存在与相互作用的方式，是一切事物、现象之系统、整体有序或无序化、组织化的重要标志。结构具有时间性与空间性，因此，任何事物、现象的结构都是其时间结构与空间结构的统一。结构的时间性，意味着结构的生成必有一个处于一定空间存在的时间运动的起始，这便是结构的本原；结构之所以生成、发展与转递，不仅关乎时间，而且关乎空间，它确是一定空间存在的时间运动，同时是一定时间运动的空间存在，这也便是事物、现象的本体、原型。

结构不是其他什么别的，它是一切事物、现象之时空存在、运动的内在制度、秩序、机制、构制及其由结构本身的内部矛盾运化所决定的不断建构、解构的状态与过程，它总是与事物、现象的内在动因、本原、本体、规律、韵律与氛围等同在。在研究理论与实践上，《中国艺术结构论》首先从研究中国文化、哲学之理念问题进入，认为“中国艺术结构的所有表征无不取决于文化与哲学观点的深层律动”（该书“绪论”），并研究巫文化与中国艺术结构之关系问题，这是做得很好的。本书预设了一个前提，即将中国原古巫文化，看作“具备着中国文化最早的文化构造意识与方式”（本书第16页）。依我的理解，这是将原古巫文化看作中国最早成熟的一种典型的文化形态及其文化结构，体现格罗塞在《艺术的起源》中所言“艺术的起源，就在文化起源的地方”之关于艺术及其结构发

生的理念与思路，并从巫文化的基因（原型），探讨中国艺术美饰象征结构意识的起始，又从巫术操作之审美结构性因子，讨论中国艺术审美结构与“巫”结构的“异质同构”性，揭示中国艺术结构本原意义上的人文时间性，富于启发。本书进而从“流观”与“兴”之角度，研究中国艺术结构的胚胎模型，论证“作为一种观察方式与思维方式”的“流观”（本书第32页）与在思维结构上作为“流观的深化”（本书第47页）的“兴”，是基于巫文化之根因的中国艺术结构“诗性智慧”展开与实现的问题，令人信服，具有一定的思想深度。

就中国艺术结构而言，本原自然不等于本体。因此，对于本原问题的探讨，不能替代关于本体的探讨。但是，任何事物的本体，都是在一定的历史之中向人生成的，仅就这一点而言，任何事物的本体与本原，必然具有“同质同构”性。这就开启了关于中国艺术结构本体问题的探问。本书首先言简意赅地分析中国艺术结构与“自然固有结构”、“巫术宗教结构”、“史官文化的哲学、历史构制”的“分化”问题，这是作者基于本原不等于本体这一基本认识的正确分析。进而用三章的篇幅，深入地研究中国艺术结构的“机制整合”、“特质蕴含”与“构制法则”三大问题，写得条分缕析、头头是道，以理服人。而更重要的是，依我看来，如此老到的分析，一是建立在中国艺术结构作为中国艺术之本原、本体如何可能这一总的理念之上；二是就这三章的知识分析而言，它实际上就是关于中国艺术结构问题的结构性分析。知性分析就是结构分析。该书第三章一开始就概括地说：“中国艺术结构的布局，乃是一种东方特有的美学韵调，它以优美、柔韧而具时空绵延的张力，贯穿于中国艺术结构的思维、运作与物化整合的整个过程。”（本书第82页）接着具体地讨论了“审美立意”、“辩证思维”、“动态整合”与“结构制因”等问题；进而又研究中国艺术结构的“审美韵律”，指出“韵律比其他特质更具本体意味，是更为富有艺术生气和内在品质的一个，所以它单独地享有在其他特质之上的地位，对其他特质起到某

种统领的作用。”（本书第 95 页）虽然本书关于“本体如何可能”的问题可待做出进一步的理论拓展，而就现有分析而言，已是相当不易取得的理论成果。

通观全书，给人的印象正如前述，是作者运用了结构分析的方法对中国艺术结构问题进行了成功的解读，而不是照搬来自西方的结构主义。西方结构主义的哲学基础，是索绪尔首倡的语言哲学。索绪尔将语言作为他哲学的“实验”场所，将语言本在的时空结构拆解为“内部语言因素”与“外部语言因素”，相应地，提出一个所谓“内部语言学”与“外部语言学”的关系问题，且在理论上主张前者凌驾于后者之上。索绪尔并不否认语言“共时性”（空间性）与“历时性”（时间性）这一双重结构，但他强调语言“共时性”

（空间性）即所谓“语言内部因素”的优先地位，他将“语言外部因素”即与语言相关的种族、民族、时代、文化、政治、伦理与社会制度等因素，放在“括号”里加以“悬置”。索绪尔的《普通语言学教程》说得很清楚，“我们的关于语言的定义，是要把一切跟语言的组织、语言的系统无关的东西，简言之，一切我们用‘外部语言学’这个术语所指的东西排除出去。”由此可见，索绪尔的语言哲学，实际是将事物、现象的空间（共时性）结构加以孤立与绝缘，它将事物、现象的时间性看作与结构“无关的东西”，并加以“排除”，实际是放逐了事物、现象的包括种族、民族、时代等人文时间的内容，它把空间结构认作事物、现象的整体结构。因此，倘以这样的语言哲学为基础的结构主义方法来研究中国艺术结构问题，势必无视中国艺术结构的历史与人文内容，从而脱离中国艺术的现实与实际。《中国艺术结构论》显然注重关于论题的结构分析，但是并没有也不是那种空疏的所谓关于“形上”的分析，而是体现了作者的时间意识，并将这种意识贯穿到历史、人文领域的中国艺术结构的研究之中。对中国艺术结构传承与变迁的探讨，渗透着一种历史时间意识，关于历史文人化人格的结构呈现的论述，将艺术结构的深度蕴涵从本体层面联结到具象层面，给全书以浑然一

体之感，也深化了中国艺术结构精蕴的理论性与系统性。因此，无论关于本原、本体，还是关于中国艺术结构的“传承变迁”与“现代拓展”，都具有历史性这一特点。本书“绪论”指出，“本书在论述上述问题时，所采取的方法是宏观着眼、微观着手；大处确定命意方向，小处着力论证。”粗粗通读全书，感到作者此言不虚。

建军在学业上是一位成熟的学者。他曾考取复旦大学中文系文艺学中国美学史专业，成为我的博士研究生，并于2004年6月通过博士论文答辩，取得复旦大学文学博士学位。三年期间勤勉努力，读书甚多，取得了不少学术成果。本书是他研究“魏晋般若与美学”这一学术课题的同时撰写而成的，可志可贺。期待着建军写出学术质量更为上乘的著作。

王振复

2004年8月30日于复旦大学



目 录

绪论：从文化、哲学到中国艺术结构的构制本身	1
一、本源问题	2
二、特质问题	8
三、构制问题	9
四、变迁问题	12
五、传承问题	13
第一章 中国艺术结构的本源	15
第一节 巫文化与中国艺术结构	15
一、观感体验与结构冲动	16
二、巫文化的美饰象征结构意识	20
三、巫文化操作的审美结构意义	23
第二节 中国艺术结构的胚胎模型	31
一、“流观”的艺术结构意味	32
二、“兴”的艺术结构意味	46
第二章 中国艺术结构的机制整合	55
第一节 早期艺术结构的机制转换	55
一、美饰结构机制转换	57
二、功能结构机制转换	60
三、象征结构机制转换	63
第二节 早期艺术结构的机制整合	69

一、型态整合：主体性·流动性·示意性	69
二、质性整合：媒介质性与文化质性	74
三、旨趣整合：太极·程序·形意	76
第三章 中国艺术结构的特质蕴涵	82
第一节 空灵婉曲的布局特征	82
一、情文融一的审美立意	82
二、虚实回环的辩证思维	85
三、言像意象的动态整合	88
四、愉悦驱动的结构制因	91
第二节 超拔隽永的审美韵律	94
一、韵与津概念的历史考察	95
二、从动态机制说韵津概念	117
三、关于气韵与风骨	120
四、关于象与意韵	129
第四章 中国艺术结构的构制规则	142
第一节 悟想与数术	142
一、“悟”与“数”及相关意涵	142
二、数术主观化的意念流程	144
第二节 赋形与写意	151
一、赋形与写意作为构制原则	151
二、赋形与写意的构制意义	157
第三节 圆融与方合	162
一、“圆”与“方”的概念内涵	162
二、“圆融”与思维结构	164
三、“方合”与结构造型	170

第四节 品味与比鉴	175
一、品味与比鉴的构制意义	175
二、品味的构制蕴涵	180
三、比鉴的构制蕴涵	184
 第五章 中国艺术结构的传承变迁	191
第一节 中国艺术结构之变迁	191
一、道法心性与自然文章	191
二、艺术结构的价值诉求	201
三、多元共生与浑融互补	208
四、观念整合与“意境自得”	211
第二节 中国艺术结构的取法传承	221
一、民间造型的奇想妙趣	221
二、文人人格的清纯呈现	231
三、异风杂耍的疏野景观	255
 余论：中国艺术结构的现代拓展	271
一、阐释前提：古代艺术结构与现代艺术结构的 功能分离问题	272
二、定性分析：传统艺术结构对现代艺术结构仍 具有根本性制约	275
三、拓展路径：未来中国艺术结构的拓展可能	277
 参考文献	284
 后 记	289

绪论：从文化、哲学到 中国艺术结构的构制本身

中国艺术结构的论题内涵，取决于艺术形态与中国文化所发生的内在而深刻的关联。这种关联在以往的研究中不是被放大，就是被缩小，从而有关艺术结构的话语无形地湮没于浮泛的人文诠释或细碎而不得要领的分析之中。本论题采取一种融合宏观与微观义征的理路，试图对迄今尚未确立有合法规范的中国艺术结构观念与体系莫立一个基本的理论框架。

“结构”一词，英语写作 **structure**，意指结构、构造、组织、体制等。在艺术理论涉及结构一词时，虽然也强调结构是包含了内容和形式两方面的构成要素，但在实际的分析中却更多地把“结构”当作标示形式的概念来使用。于是，通常我们说文学结构、音乐结构或戏剧结构等，一涉及某个具体的样式，似乎立刻能够从该样式的外部的或内部的构制着眼，把握到其作为文体的风范和特点。然而，倘若让论题稍微拉开一点，谈谈某类艺术，比如造型艺术或表演艺术的结构特点，便仿佛不该如此提出问题似的，因为很多人相信，结构不是一种对模糊宽泛的、不确定对象的阐释性概念。在任何情形下，除非你介入描述，否则对结构是无从而言的。

在确定了一定的分析对象，也确定了艺术分析手段的情况下，这种看法是不错的。然而，果真“结构”是只适合于诠释个别的对象及特征的一个概念吗？特别是这个概念在运用于艺术——那种不能用逻辑来匡定的美学特质时，往往更根本地规定着艺术的存在方式与存在本质。因此，艺术结构之深在的本质，应当是那些不能孤立分析把握的东西，可这一方面的内容以往却被我们忽略了。

这里我们进入这样一个论题，并非简单因自既往的研究偏颇，

而恰恰是因为我们在熟练了局部、孤立的分析方法之后，发现面对特定对象时这种方法所表现的苍白与无奈。中国艺术的“结构”犹如敞开的一扇窗户，你可以从这扇窗户给它定格，但它并不等于中国艺术的“结构”。在历史与文化的积累和熏染下，中国艺术结构的所有表征无不取决于文化与哲学观念的深层律动。俗语说得好：欲知一叶，须知一秋。为此，我们必须着眼于中国艺术的文化与审美特质，从文化与哲学的深层视点，对中国艺术结构进行实质性的整体把握。

基于此，本书所涉中国艺术结构的论题，包括如下方面的内涵发掘：

一、本源问题

本源问题是中国艺术结构的核心问题之一。作为体系形式存在的中国艺术结构，其逻辑起点固然当从某种观念的命定开始，但逻辑的涉入在遇到中国艺术这样特殊的对象时，必然会表现出某种观念强行介入以致淹没了中国艺术固有真实的弊端。为此，我们以为既然本源意味着一种孕育和开始，它的原本的存在状态就绝不是像种子发芽那样，是某种单一质性的生长或延伸，而是多种因缘促生的结果。因此，对艺术本源的探讨应当把重点放在它的生成的源始性境遇，尤其是文化与哲学的生成条件和促生的可能性方面。

对这个问题西方学者的一些见解可资参证。西方学者发表有大量重要的观点，无论这些观点最终是否归结到文化层面，它们大体上可以归结为如下几类：

1. 活动说。“艺术即游戏”是一个相当传统的观念，这种观念把艺术看作对人从事生存、生产活动之外的一种奢侈性活动的描述。格罗塞、康德等甚至把人对快愉和游戏的奢侈需要与人的本能联结起来看。“游戏说”给了艺术本源以天然的、自发的意志与文明律糅合统一的阐释，这种观点因为夸大了艺术的愉悦本质与文明的缔结，而得以包容一切看似矛盾的说法，在任何时代都拥有胜场。

例如已远远离开远古的现代艺术，就受逐于文明意图而以种种精神放纵的“艺术”游戏为本然的存在方式。上个世纪初，维特根斯坦甚至试图从语言哲学角度切入，给这种游戏性的审美结构以逻辑的定位，他说：

语言给所有的人设置了相同的迷宫。这是一个宏大的、布满迷径错途的网状系统。看见一个接一个的人沿着同一条路走去，我们可以预见他们在哪儿会走上歧路，在哪儿笔直走无需留意拐弯处，等等。我必须做的事是在所有交叉口竖立起路标，帮助人们通过危险地段。^①

维特根斯坦认为，语言是一种游戏系统。在语言系统中竖立路标，犹如给仿佛错乱的游戏“找出”（或确定）规则。如此说，结构就是游戏的规则，或者说，艺术的结构就是帮助人更好地进入游戏或愉悦性活动的向导或路标。这个观点十分通脱，它通过满足人的精神价值感和维护审美的神秘感方面迷惑了我们的反省意识，其实只要我们稍具常识，就会发现：维特根斯坦是以非常独特的思维方式构筑了一种对现代文明意图解构的逻辑，这种逻辑把人的本能和天然的愉悦效果，从绝然于理性设制的不可阐释境遇，拉回到与人的意志、行为相拥相合的位置。但这样一来，必然凸现了这样的症结：一个遍体长毛的猿人在以生命为支出代价与野兽竞逐时，是与戴着眼镜的现代人用计算机构图模拟官能幻觉或对象化体验的现代“游戏”活动截然区别的，后者不论怎样伪装，自始便有强大的主体意识投射于游戏过程，前者则以体能的释放为其存在，其意识在“游戏活动”中扮演的角色，从未呈显出整体控御的作用，因此，即便“游戏说”在诠释人的审美艺术活动方面具有通融通解的特点，也并未真正切合源始性的审美艺术活动的文化本质。

① [英]路德维希·维特根斯坦：《文化和价值》，清华大学出版社，1987年版，第24～254页。

“活动说”的另一种代表性观点是“艺术即模仿”观念。这种观念比上一种观念在西方有着更为古老的传统，德谟克利特、亚里士多德、柏拉图乃至以后把这种观点与“游戏说”混谈的谷鲁斯等，都认为艺术的本源在于人本能地具有模仿的倾向，正是模仿活动把自然的以及其他构成性因素纳入了艺术，进而生成了艺术所应有的样态。这种观念体现出鲜明的文化综合意识，它一方面强调了模仿过程被模仿对象的存在意义，另一方面又强调了模仿本身作为人的“创造”过程，必然体现有人的本能意愿和知识化倾向。“模仿说”把艺术活动孤立为对象的复制，人的作用则依从对客体对象的复制情形而论，从而在总结模仿的动机时，也必然表现为两种阐释途径：一是以模仿为人寻求快乐的本能，认为对象先于模仿（亚里士多德、谷鲁斯），一是以模仿为人先验的存在本质，认为只有通过模仿才能找回自己的本质，此亦以对象先于模仿，但逻辑上已经把对象与人先在地做了分割的设定（柏拉图）。随着西方艺术由生存领域扩大到自然、社会与人生万象，模仿说逐渐演化为最具昭示文化涵义的理论，因为对象一旦成为对象，且为人所创之对象，则艺术与现实、历史、风俗、宗教等无不相勾连，仿佛一堵渐垒弥高的巨塔，外加的砖石把艺术的固有面目完全遮掩了。

“游戏说”与“模仿说”在中国也存在类似提法。《吕氏春秋·古乐》说：“昔葛天氏之乐，三人掺牛尾，投足以歌八阙：一曰载民；二曰玄鸟；三曰遂草木；四曰奋五谷；五曰敬天常；六曰达帝功；七曰依地德；八曰总万物之极。”这里的古乐分不同类别内容，涵盖了人与自然、社会的相互情感激发。只是所有这些内容并不是渗透于纯形式的“乐”中的，而是以歌舞表达之，让游戏性欢愉和神圣的情感浑然一体。“掺牛尾”、“投足以歌”……不论是模拟的，还是真实进行的，都具有充分的游戏性质。相对于西方艺术来说，中国艺术的游戏性质似乎不那么强烈，并且对与人相涉的自然和社会因素也不是从先行确立客体对象而予表现的，反而是主体的感动成为最受强调的方面。为此，有关游戏或模仿活动的艺术内容，在

中国艺术结构的本源问题中，就体现为现象性的或局部性的，而不是根本性的或整体性的。《周易·观》云：“观盥而不荐，有孚颙若，顺而巽，中正以观天下；观盥而不荐，有孚颙若，下观而化也。观天之神道而四时不忒，圣人以神道设教而天下服矣！”“观”在这段文字中具有非常复杂的含义，一方面它是指“观察”，指对自然、人事实在的观察和体悟；另一方面，它更是主体之观，主体之观是一种上合于道，唯观乎礼序不在意形式的“认知”，同时也是以“观”为精神、心意的目的化表达，追求主体意志在“观”的过程中的对象化和目的化实现。由此可见，中国人文艺术中的“观”在体现丰富的感性活动涵义方面与西方艺术相比毫不逊色，并且就如西方艺术偏重于客体性征之表达一样，中国艺术在传达主体意志和情感方面，体现出更浓郁的整体文化特征。对这种特征，既然不是游戏或模仿之类词语所能涵盖的，自然它所包含的更深的文化意蕴也远非“活动”一词所能涵盖。

2. 符号说。符号说比游戏说晚出，也是阐明艺术结构文化本源问题的重要说法。“符号”，主要是把艺术体认为某种标记性的或符号形态的东西，使艺术结构的性质在总体上归结为由符号形式所表现出的形态、构制和意义。符号说的代表说法有神话说和图腾说。神话说认为，神话的思维与语言具有特殊的组织方式，同时神话也是原始艺术最具代表性的形式，因此神话应当是原始艺术的本源。意大利的维柯最早提出这一观点，后来荣格以神话原型说完善了神话本源说的体系，认为人类原始文化就酝酿于神话原型意象之中。不同的原型意象包含不同的人类精神基质，后来的人类精神景观不过是这些原型意象的衍变和放大。神话说以原型意象的存在及构成方式为艺术的构成或存在方式，实际上等于对原始神话做了最宽泛的诠释，使原本独特的且表达相应精神蕴涵的神话，现在变成了一种普遍的替代性“符号”——承载所有精神内蕴的载体。

中国古代神话的实际与留传的资料不尽统一。中国原古神话在展示人与自然的各种复杂体验和观念方面，更多地表现出情感性和