

國立政治大學中國文學系國文教學碩士在職專班

101 學年度第一學期碩士學位論文

指導教授：高桂惠老師

西遊記敘事的「遊觀」探究——

以《大唐三藏取經詩話》、《西遊記雜劇》、《西遊記》為主



研究生：陳宥任

中華民國 102 年 2 月

<b>第一章：緒論</b>	1
<b>第一節：研究動機與目的</b>	1
<b>第二節 文獻探討</b>	4
<b>第三節 研究方法與研究範圍</b>	10
<b>第二章：遊觀的敘事變化</b>	22
<b>第一節：關懷重心的移轉</b>	22
一、《詩話》：滿國福田大利益的話語世界	22
二、《雜劇》：雅俗共構的戲劇展演	25
三、《西遊記》：置換與顛覆的章回文本	28
<b>第二節：「遊」：「天路」到「心路」歷程的轉變</b>	35
一、異端譜系的建構與擴編	37
二、層級、身份的流動與變異	43
<b>第三節：「觀」：視覺範式的改變</b>	52
一、觀看形態的改變	53
二、「外觀到內觀」—觀看歷程的移轉	62
<b>第四節：小結</b>	67
<b>第三章：遊觀的場域關係</b>	72
<b>第一節：國家場域與權力架構的展演</b>	73
一、權力/修持力量的移轉與抗衡	74
二、國家場域中的「看」與「被看」	79
三、秩序的回復與重整	85
<b>第二節：自然場域與身體展演</b>	86
一、自然場域之變化	86
二、身體、符碼與變化	88
三、鬥智、鬥法與身體展演	93

第三節：靈山場域與聖俗界線	98
一、《詩話》：神聖>世俗的靈山想望	99
二、《雜劇》：神聖=世俗的戲劇世界	101
三、《西遊記》：神聖？世俗？章回小說中意義的建構與消解	103
第四節：小結	106
第四章：遊觀的性別角色與欲望書寫	110
第一節：女性角色的言說與定位	110
一、傳統女性之形象塑造	110
二、性格、地位的翻轉與變化	111
三、主體意識的增強與價值的張揚	118
第二節：性別的觀看與對話	121
一、女人國的觀看與傳衍	122
二、女神的設幻與考驗	127
三、女妖的幻誘與手段	129
第三節：慾望、空間的對峙與張力	133
一、「入內」與「入肚」	133
二、倫理與情欲的內外指涉	135
三、「入內」、「上下」的情色意涵	136
第四節：小結	143
第五章 結論	147
一、「遊」、「觀」意義的擴張與變化	147
二、「遊觀」的場域形式與觀看模式	148

## 參考書目

## 第一章緒論

### 第一節 研究動機與目的

法師七人，焚香望雞足山禱告，齊聲動哭。此日感得唐朝皇帝，一國士民，咸思三藏，人人發哀。天地陡黑，人面不分。一時之間，雷聲喊喊，萬道毫光，只見耳伴鉞聲而響。良久，漸漸開光，只見坐具上堆一藏經卷。  
—《大唐三藏取經詩話》

我乃給孤長者。奉世尊法旨，看承接引，見諸佛聖賢，一一參拜去來……  
伽葉與阿難，文殊共普賢。釋天帝釋梵王天，都在這西竺國親會面。料想凡人怎能見？則為你功成八百行三千。

(唐僧云)世尊在於何處？

(給孤云)佛無定主，隨念即見。若到方丈，我佛必賜茶。但得飲此，必成正果。

—《西遊記雜劇》

三藏舉鞭遙指道：「悟空，好去處耶！」行者道：「師父，你在那假境界假佛相處，倒強要下拜；今日到了這真境界真佛相處，倒還不下馬，是怎的說？」三藏聞言，慌的翻身跳下來，已到了那樓閣門首……

凌雲仙渡：「悟空，這路來得差了，敢莫大仙錯指了？此水這般寬闊，這般洶湧，又不見舟楫，如何可渡？」……

「悟空，這橋不是人走的，我們別尋路徑去來。」

「你這無底的破船兒，如何渡人？」

—《西遊記》

歷史上的玄奘取經，首尾歷時 17 年，親踐 110 國，傳聞 28 國，其《大唐西域記》成為研究古印度和中亞史的重要文獻。在抵達那爛陀寺(Nalanda)後，玄奘尚不斷與西域、印度各宗派僧侶、外道論經辯難<sup>1</sup>。到了虛構的西遊故事，讀者

<sup>1</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉《戲劇研究》第 4 期(2009 年 7 月)，頁 123

已有唐僧取經必回的歷史視域，但玄奘強烈的追求智識原典的熱望卻不足以滿足讀者對西方的想像，於是虛構的小說中化用佛典中的西天、極樂世界作為取經行的終點，一方面與大唐形成東西對應的架構，另一方面形成「去返」的參照性結構。取經故事最精彩、引人入勝之處，是一路上降妖伏魔的過程，以及取得經典、完成使命的圓滿結局，但《大唐三藏取經詩話》<sup>2</sup>、《西遊記雜劇》<sup>3</sup>、《西遊記》<sup>4</sup>對取經人到達西天的描述卻是大相逕庭，特別著眼於「見而不得行」、「神佛迎見」甚至「見而不識」之視覺描述，「所見」背後所蘊含的是對「西天極樂世界」的質詢和叩問，亦是對人類終極依託的顛覆與破滅，三書之作者不約而同以取經終點的「視覺經驗」作為價值之論斷與聖俗之區界。令筆者好奇的是，「觀看」在宗教旅行想像書寫中，去除了物理性的記錄功能、行旅中與山水冥合的昇華體驗以及觀瞻聖地的滌淨感受外，是如何在「宗教」與「行旅」中取得一個「言說」的位置？「遊」的行進與「觀」的定止又如何調動故事節奏，推動著故事前進？兩者建構、形塑的想像世界，又反映了什麼樣的文化樣態？

若從宗教旅行書寫談起，十九世紀晚期，在義大利發現了一部遊記的手稿片段。這部遊記記錄了四世紀晚期一位基督教徒前往近東聖地的朝聖旅行，作者名叫伊吉利亞(Egeria)，是一位來自大西洋海岸某地的女子，她的遊記似乎是寫給家鄉姐妹的書信。伊吉利亞遊記的現存片段似乎是原作的中間部分，其開頭寫道：「ostendebantur juxta scripturas」，它的意思是：「有人向我展示經文中記載的……」或「有人指給我看《聖經》中的地點。」這樣一種偶然的開頭，奠定了伊吉利亞現存遊記的文本基調，因為在她眼中，山水風景的意義和魅力只在於為《聖經》的記載提供視覺上的實證。跟公元 333 年從波爾多(Bordeaux) 出發朝拜巴勒斯坦(Palestine)的無名朝聖者一樣，對伊吉利亞來說：「朝聖者所經歷的土地只在與經文相關時才具有意義。《聖經》是朝聖者的主要資源，各個景點只有在《聖經》文本的輝映下才獲得重要性。」與經文無關的地點，伊吉利亞既視而不見，也不會記錄下來<sup>5</sup>。

<sup>2</sup>李時人、蔡鏡浩：《大唐三藏取經詩話校注》(北京：中華書局，1997年)，後文皆簡稱《詩話》，後文不再註明出處。

<sup>3</sup>隋樹森：《元曲選外編》(北京：中華書局，1959年)，後文皆簡稱《雜劇》，後文不再註明出處。

<sup>4</sup>吳承恩原著：李卓吾批評：《西遊記》(南京：鳳凰出版社，2010年)，後文不再註明出處。

<sup>5</sup>田曉菲：〈失樂園與復樂園—法顯的天竺之行與早期中古時代天堂/地獄的文化敘事結構〉，收入劉苑如主編：《遊觀—作為身體技藝的中古文學與宗教》(臺北：中研院文哲所，2009年)，頁 101-102

伊吉利亞的旅行發生於公元 381 年和 384 年之間，在她朝拜的 15 年後，一位中國僧人一釋法顯，也踏上了一段漫長的行程，其目的是取得佛教根本戒律，即佛教僧尼遵守的規則<sup>6</sup>。田曉菲對比西方的伊吉利亞與東方的法顯的朝聖之旅<sup>7</sup>，二者都被現代學者指稱為「朝聖者」，他們對於旅遊的興趣都只限於參觀聖蹟的發生地，兩部作品的風格都是不加雕飾地直陳其事。法顯確實也記載了旅行的目的以及路途的艱辛和險惡，可是一旦進入佛土，他的目光就已就只專注於殘留佛陀遺蹟的各處聖地，以佛陀的誕生、遊方教化、神驗奇蹟和涅槃作為組織遊記敘述的中心事件<sup>8</sup>。

繼之而起的唐朝玄奘西行取經，首尾歷時 17 年，親踐 110 國，傳聞 28 國，冒著如此巨大的艱難險阻，往返五萬餘里，絕不是一般的旅遊觀光，他主要的目的在於追求佛法，雖然也對途中異國的自然風光有所描寫和讚嘆，但他的興趣更多地集中在有關佛教的聖地，如歷史上或傳說中重要人物的故鄉、舊址；重要事件的發生地、遺跡；著名的寺院、佛塔建築等<sup>9</sup>。《大唐西域記》是奉旨完成的著作，旨在向皇上介紹自己西域靈跡法教、山川地理和風土人情等所見所聞，而非向世人講述自己歷盡艱險、西征求法的故事。在《大唐西域記》裡，幾乎看不到玄奘的身影和蹤跡<sup>10</sup>。

宗教旅行書寫中，置身於聖蹟傳說裡的宗教造像和建築等「象徵性建構」，旅者觀看凝望的一種不在場蹤跡的追尋，在斷裂、殘破甚至是傳說的遺跡中，以某種回顧之姿製造文學記憶的在場，使自我與聖跡疊合。正如 Gombrich 所言，「畫家並非去野外繪制他們眼中所見，相反的，他們眼中所見的乃是他們已知如何繪制的東西<sup>11</sup>。」觀看在宗教旅行書寫中，呈現追蹤躡跡的姿態。

此類的作品，「遊」為空間的挪移改變，「觀」是不在場蹤跡的追尋，形成強烈宗教情懷的遊觀書寫。但當其置入虛構小說世界，場域可以任意挪移，聖跡得

---

<sup>6</sup>田曉菲：〈失樂園與復樂園—法顯的天竺之行與早期中古時代天堂/地獄的文化敘事結構〉，頁 101-103

<sup>7</sup>田曉菲：〈失樂園與復樂園—法顯的天竺之行與早期中古時代天堂/地獄的文化敘事結構〉，頁 104

<sup>8</sup>田曉菲：〈失樂園與復樂園—法顯的天竺之行與早期中古時代天堂/地獄的文化敘事結構〉，頁 101-105

<sup>9</sup>陳飛，凡軒注譯：《新譯大唐西域記》（臺北：三民出版社，1998 年），頁 11

<sup>10</sup>陳飛，凡軒注譯：《新譯大唐西域記》，頁 21

<sup>11</sup> Bert O. States, *Dream and Storytelling* (Ithaca: Cornell University Press, 1993), p180。



以任意再現，觀看的視域結合了神魔系統，拓展「常」與「非常」的多維空間，此時的「遊觀」從物理性、地域性的區辨延展到「物/我」「非/常」「真/偽」的辨識智慧與能力。在特定空間中，主體的觀看位置與權力、欲望形成另一角力現場，展演出主動/被動、看/被看，以及身體/身份、形象/實質之思考議題與哲學向度。

因此，以「遊」與「觀」為切入點來考察宗教旅行想像書寫，似乎是一個可以繼續開展的研究方向，「遊」「觀」可以是各自闡發的議題，但卻也可以複合成「遊觀」一詞，形成「並列」之結構，並在兩個議題互滲下開展更寬廣的視野，因此本論文以「遊觀」作為研究之進路，希冀從宏觀之角度去探討《詩話》、《雜劇》、《西遊記》遊觀性質的變化如何呼應歷史脈絡的變化？繼之從微觀的場域設計，在「遇難一解難」、失衡、制衡與秩序的再生產中，對於「神魔」、「越界」、「身份」、「性別」、「權力」、「價值」有著不同層次的碰撞與辯證，寄託了作者特定的情感、價值判斷乃至於文學詮釋，是如何回應其所面臨的時代？綜合這些文化現象，又如何對應人文思潮中關懷與意識形態？這是本論文在探究《詩話》、《雜劇》、《西遊記》的遊觀現象中所欲加以探討與處理的問題，也是本論文研究的動機和目的。

## 第二節 文獻探討

《西遊記》研究的文獻，整體的數量與內容涵蓋範圍相當龐大，大部份論文或多或少都涉及版本流傳<sup>12</sup>、作者考證<sup>13</sup>及五聖人物溯源<sup>14</sup>等面向，因前輩研究成

<sup>12</sup>鄭明嫻對《西遊記》故事在民間文學中傳遞、流變過程的資料蒐集的相當完整，她認為在西遊記研究史中，聚訟最多的是世、朱、陽三本間的關係。因為它關係到西遊記故事演化的歷程，在其詳細比對分析，而認為朱、陽二本前半各刪節自某種接近世本的繁本，這些部分，朱、陽互無相襲。朱、陽二本的後半則可能分別也抄自同一個祖本，且朱、陽二本前後所抄的都是不同的祖本。至於三本的關係，朱、陽俱非世本的節本，但也不可能是世本的祖本。見氏著：《西遊記探源》（臺北：里仁出版社，2003年）第一章第二節〈世朱楊三本間的關係〉，頁73-123。

<sup>13</sup>自從胡適發表《西遊記考證》（臺北：桂冠圖書公司，1994年4月）一文以來，這一直是一個屢經爭訟而又是無法定讞的問題。胡適根據天啟《淮安府志》的記載認為《西遊記》的作者是吳承恩。清代的評家則多以《西遊記》一書為長春真人邱處機的「傳道」之作。由於吳承恩做《西遊記》的確鑿證據很少，至今又無法找到真實作者，可以確定的是《西遊記》是集「民間智慧的精粹」是「無數作家心血凝聚的結晶」。因此本文提及《西遊記》作者時，僅以「作者」論述。

<sup>14</sup>張靜二：《西遊記人物研究》（臺北：臺灣學生書局，1984年）針對取經五聖在百回本前後的演變都有非常詳盡之說明。蔡鐵鷹：《《西遊記》的誕生》（北京：中華書局，2007年）對孫悟空「外來說」、「本土說」、「混同說」、「佛典說」、「石槃陀說」、「釋悟空說」的由來及演變都有詳盡的說明，但他自己提出新的見解，以西北古羌人以猴為圖騰而提出異議，認為孫行者故事的起源於西北。

果已非常豐碩，在此不加贅述。筆者將與本論文相關之重要研究，分別作一整理與檢討。

## 一、「遊」相關的文獻回顧與檢討

西遊記的研究當中，無不對「遊」所承載的主旨寓意有諸多的探討。以其所承載的內容思想而言，明清兩代諸家，皆各執一說，或看作求放心之，或看作瑜伽心法，或看作金丹採煉，或看作《大學》詮釋，或以為闡三教一家之理，傳性命雙修之道<sup>15</sup>。胡適認為：「《西遊記》至多不過是一部很有趣味的滑稽小說，神話小說。他並沒有什麼微妙的意思，至多不過有一點愛罵人的玩世主義<sup>16</sup>。」魯迅一則汲取了胡適的看法，又汲取了謝肇淛的看法，其《中國小說史略》云：「作者雖儒生，此書則實出於遊戲」、「假欲勉求大旨……蓋亦求放心之喻。<sup>17</sup>」時賢們又另闢蹊徑，用「階級鬥爭的觀點」，或從書中看到「農民革命戰爭的投影」，或從書中看到「新興市民階級的反封建要求」，或統稱之為「反映並歌頌了勞動人民對統治者堅決反抗的精神<sup>18</sup>。」對「遊」的內緣思想有諸多的投射，反應出歷史思維與人文關懷的變遷。

「遊」的外緣部分，余國藩援引西方「朝聖行」的概念分析《神曲》與《西遊記》的異同，相同的是朝聖呈現一種「直線形的旅程和圓形的回歸」，相異的是《西遊記》的朝聖之旅強調不只修心的寓言，應該包括修身、修道和修煉等課題，又可對應到煉丹術語，可說是「身體內化的旅行」，有反朝聖的成份<sup>19</sup>。劉瓊云在：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉中援引「朝聖行」的概念，認為求法之旅文學想像的原型可追溯到《入法界品》，以「願、信、行、智」為軸線檢驗《詩話》與《雜劇》的結局<sup>20</sup>。鄭明嫻則從「神話」角度，認為五聖西行取經也是著名的追尋神話原型。至於西遊記修心的主題，又是英雄入門的神話原型，玄奘西行的史實代表英雄經歷艱苦旅程，克服一切困難，以達成目標的追尋原型。對小我而言，西行是求知與長生的追尋；對大我而言，西行又是普渡眾生的追尋

<sup>15</sup>張錦池：《漫說西遊》（香港：三聯書店，2001年），頁96

<sup>16</sup>胡適：《胡適古典文學研究論集》（上海：上海古籍出版社，1988年），頁923

<sup>17</sup>魯迅：《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981年）第九卷，頁166

<sup>18</sup>張錦池：《漫說西遊》（香港：三聯書店，2001年），頁96

<sup>19</sup>余國藩著，李爽學譯：〈朝聖行一論《神曲》與《西遊記》〉《中外文學》第17卷第2期（1988年，7月），頁4-29

<sup>20</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉《戲劇研究》第4期（2009年7月），頁119-154



<sup>21</sup>。楊義也以「神話」思維的角度，認為西行取經的艱難歷程，可當作是對人的信仰、意志和心性的挑戰、應戰和昇華的歷程來解讀<sup>22</sup>。李豐楙：〈出身與修行：明代小說謫凡敘述模式的形成及其宗教意識—以《水滸傳》、《西遊記》為主〉，則是提出道教謫凡神話的宗教意識—謫凡歷難與多世修行—認為《水滸》的梁山之行與《西遊》的取經之行，本質上同為「試煉」：殺債償清、魔難受盡，在神、魔抗衡中解除罪愆，也洗煉了心性，並提出「出身—修行—返回本身」的敘述架構<sup>23</sup>。張錦池對「歷難模式」提出了「三段式」的看法：「神境—人境—神境」以及「神—外魔內神—神」的說法<sup>24</sup>。許麗芳：〈命定與超越—《西遊記》與《紅樓夢》歷劫意識之異同〉，也是以道教謫凡神話中的宗教意識，如「末劫」、「罪罰」與「解罪」等觀點，說明小說處理安排集體人物之聚散問題<sup>25</sup>。章招娣：〈解讀《西遊記》之「遊」〉亦以「解罪」的概念，說明「遊」作為希望的載體，為師徒們提供了新生的機會，重構師徒們的身份，並使他們融為一體<sup>26</sup>。楊光熙：〈《大唐三藏取經詩話》到《西遊記》中救贖主題的發展與演變〉引用基督教的「救贖」概念，將「遊」詮解為「贖罪」的歷程，說明其取經行實因有罪的事實或過程，所以必須有救贖途徑來完成救贖實現<sup>27</sup>。武永娜：《《天路歷程》與《西遊記》歷史類型學闡釋》分析兩者的遊歷題材、朝聖主題、贖罪觀念、天國思想與批判精神等共同因素與相關的歷史、社會與文化條件作一對照比較<sup>28</sup>。

「遊」的內緣精神，則是著重於心路探索的歷程。浦安迪認為《西遊記》與其說是一部寫「天路歷程」的書，還不如說是一部「心路歷程」的書。西行途中，九九八十一難歷遍的諸魔，也可以理解為並非實有其魔，不過是所謂「心生種種魔生、心滅種種魔滅」的寓言寫照罷了<sup>29</sup>。張靜二認為《西遊記》以「悟空」為

<sup>21</sup>鄭明娟：《西遊記探源》（臺北：里仁出版社，2003年）頁4

<sup>22</sup>楊義：《中國古典小說史論》（北京：中國社會科學出版，1995年），頁314

<sup>23</sup>李豐楙：〈出身與修行：明代小說謫凡敘述模式的形成及其宗教意識—以《水滸傳》、《西遊記》為主〉《國文學誌》第7期（2003年12月），頁85-111

<sup>24</sup>張錦池：〈論《水滸傳》和《西遊記》的神學問題〉《人文中國學報》第4期（香港：浸會大學，2002年），頁49、22。

<sup>25</sup>許麗芳：〈命定與超越—《西遊記》與《紅樓夢》歷劫意識之異同〉《漢學研究》第23卷第2期（民國94年12月）

<sup>26</sup>章招娣：〈解讀《西遊記》之「遊」〉《溫州職業技術學院學報》第8卷第1期（2003年3月）

<sup>27</sup>楊光熙：〈《大唐三藏取經詩話》到《西遊記》中救贖主題的發展與演變〉《浙江社會科學》第9期（2009年9月）

<sup>28</sup>武永娜：《《天路歷程》與《西遊記》歷史類型學闡釋》（河南：河南大學碩士論文，2006年）

<sup>29</sup>浦安迪教授講演：《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1995年），頁171

主題，又以悟空的人格發展貫串全書，可當作是一部「人格塑造小說」來欣賞<sup>30</sup>。呂素端博士論文《《西遊記》敘事研究》則是以空間概念，認為《西遊記》中縱向空間世界則是特指人物追求「精神成長」的歷程，以悟空為例，說明其由「礦物界」、「獸界」、「人界」、「仙界」、到「佛界」的精神性的變化<sup>31</sup>。李安綱從全真教角度認定《性命圭旨》是其文化原型，《西遊記》所寫的就是要從「多心」到「一心」，從「凡心」到「真心」，從「煩惱邪心」到「智慧無心」，最終達到絕對自由自在的心空境界<sup>32</sup>。樊慶彥：〈孫悟空的名號與《西遊記》的主旨〉從名號分析，認為孫悟空、弼馬溫、齊天大聖、孫行者到鬥戰勝佛名號的變化，乃是一個「束心」、「放心」、「收心」、「正心」的過程。綜而觀之，一部《西遊記》可以說是孫悟空的成長史、戰鬥史、精神發展史<sup>33</sup>。李志宏：《「演義」—明代四大奇書敘事研究》重新考察《西遊記》情節建構的編纂方式，提出在「渾沌化生」—「護僧取經」—「登昇成佛」的生命史進程中，孫悟空的生命情境亦具現在「樂園(花果山、水簾洞)」、「失樂園(世俗人間)」、「樂園(淨土、極樂國)」的形態變化之中，整體結構形式在樂園的失落、重建與回歸的時間脈絡中，體現出一種烏托邦慾望實踐的深層敘事邏輯<sup>34</sup>。劉麗珠將《西遊記》與《魔戒》兩大中西文學作品作一對照，以《千面英雄》的觀點，將遊劃分為啟程、啟蒙與回歸。她提出「歷險」就是進行一場「心靈洗滌之旅」，所謂練魔，魔非外侵，實為內擾<sup>35</sup>。張淑玲：《《西遊記》與《哈利波特》之英雄型塑比較研究》比較兩書英雄形塑的模式、歷險後的成長與精神層次的提升<sup>36</sup>。謝玉娟：《《西遊記》中的孫悟空形象研究》則是以佛洛伊德人格結構與坎伯的「英雄的歷程」，分析悟空英雄形象的塑造過程<sup>37</sup>。

前賢的研究當中，「遊」的闡釋主要可分為三大面向：明清時代主要探討「遊」

<sup>30</sup>張靜二：《西遊記人物研究》(臺北：臺灣學生書局，1984年)，頁49-88

<sup>31</sup>呂素端：《《西遊記》敘事研究》(臺北：國立臺灣大學博士論文，2001年)

<sup>32</sup>李安綱：〈《西遊記》是中國傳統文化的自覺載體〉，收入於《西遊記文化學刊》編委會所編：《西遊記文化學刊(1)》(北京：東方出版社，1998年)，頁156-166

<sup>33</sup>樊慶彥：〈孫悟空的名號與《西遊記》的主旨〉《淮海工學院學報(社會科學版學術論壇)》第8卷第1期(2010年1月)，頁14

<sup>34</sup>李志宏：《「演義」—明代四大奇書敘事研究》(臺北：大安出版社，2011年8月)，頁396

<sup>35</sup>劉麗珠：《奇幻文學東西對照看——《西遊記》與《魔戒》英雄歷險之主題研究》(臺東：國立臺東大學兒童文學研究所碩論，2006年)

<sup>36</sup>張淑玲：《《西遊記》與《哈利波特》之英雄型塑比較研究》(臺北：國立臺北教育大學碩士論文，2009年)

<sup>37</sup>謝玉娟：《《西遊記》中的孫悟空形象研究》(彰化：國立彰化師範大學碩士論文，2007年)

所承載之內在意涵，以闡釋三教之說為主；民國之後一派學者探討「遊」的外緣結構，以西方「朝聖」觀點和東方道教「謫凡」神話的宗教意識，提出「遊歷」具有解罪、歷練、修行等功能性的框架作用；另一派的學者，則是著重於人物內心層次的探討，尤以「悟空」所體現的個人成長史、精神性的討論最多。

## 二、「觀」相關的文獻回顧與檢討

相對於「遊」所展現的主動性，「觀」可說是主體對應、解釋世界的方式。余國藩著，曾麗玲譯：〈《西遊記》——一個「奇幻文類」的個案研究〉裡，提出《西遊記》裡常識性的正邪相爭非常明顯，取經人的觀點是「我」，與他們發生衝突的妖魔，除了本身便是阻撓取經事業的邪惡外，他們也與取經人的長相、習性、行徑十分不同，也就是極端的「他者」的化身，《西遊記》兩極化的世界觀——非妖即仙，因為他們並非妖邪，所以自然又被視為活佛神仙之流<sup>38</sup>。夏志清的〈西遊記研究〉則從根源來將妖怪分為兩類：天宮動物園和地上的生物；從神話原型，心理學等西方的觀點來論述<sup>39</sup>。浦安迪提出「二元補襯」和「多項周旋」的觀念，討論的是「綿延交替」和「反覆循環」情節所反應的五行概念，是如何構成中國小說生長變化的模型<sup>40</sup>。徐貞姬：《西遊記八十一難研究》剖析唐三藏所遭遇的種種災難，就災難本身意義、因素、製造禍端者(妖怪)以及其基型結構，來闡明作者如何藉文學的技巧刻劃人性，並提示人要如何克服心裡的障礙提昇精神境界<sup>41</sup>。許嘉瑋：〈《西遊記》中的「秩序」問題探析——以取經路上五聖與遭逢群體之互動關係為切入點〉從妖魔的死與不死去探討神魔譜系劃及秩序化的過程，認為《西遊記》作者似乎沒有一個嚴整的宇宙觀，並且將忠義正邪等規範加以鬆動，神與魔的界線在這裡又不是絕對的、靜止的<sup>42</sup>。賴秀蘭：《人神佛妖——世界——《西遊記》之人物形象探析》則是探討人物源流，並從師徒的結構去探討五聖的互動成長<sup>43</sup>。梁歸智：〈自由的隱喻：《西遊記》的一種解讀〉提出「神魔一體」的概念，沒有魔，也就不需要神，並從「意義」和「自由」的角度提出經過轉型的孫行者獲得

<sup>38</sup>余國藩著，曾麗玲譯：〈《西遊記》——一個「奇幻文類」的個案研究〉《中外文學》第19卷第3期(1990年)，頁109

<sup>39</sup>夏志清著，何欣譯：〈西遊記研究〉《現代文學》第45期(1971年12月)，頁77-112。

<sup>40</sup>浦安迪教授講演：《中國敘事學》，頁95

<sup>41</sup>徐貞姬：《西遊記八十一難研究》(臺北：輔仁大學碩士論文，1980年)

<sup>42</sup>許嘉瑋：〈《西遊記》中的「秩序」問題探析——以取經路上五聖與遭逢群體之互動關係為切入點〉，頁115-146

<sup>43</sup>賴秀蘭：《人神佛妖——世界——《西遊記》之人物形象探析》(臺北：教育大學碩士論文，2009年)

了「意義」的同時卻削弱了生命的原創力，妖魔鬼怪反而成了自由生命的象徵<sup>44</sup>。

近年來研究者特別關注「女性」主題，曾馨慧：〈《西遊記》眾女妖一論英雄之之女戒〉從《西遊記》女妖的在外在形象(包含外貌、性情、內涵、武技)和內在欲求(吃唐僧肉、婚配、慾求)等去論述女妖的特性，把女色視為英雄成功路上的絆腳石，取經人必須像守戒律一樣的對女妖守戒<sup>45</sup>。張加佳：〈西遊記女妖研究〉則是以取經人的觀看視角，將女性分解成許多審美單位，眉、唇、胸、髮、肩、足.....說明《西遊記》中的女妖只有共相，而無殊相<sup>46</sup>。張紅霞：〈女性「缺席」的判決論《西遊記》的女性形象塑造〉認為書中的女性是作者按著其男權觀念塑造的，這些女性實際上是沒有言語權的，作者藉著筆下的女性群像，在現實女性「缺席」的以情形下，對女性實施行判決<sup>47</sup>。沈幸宜<sup>48</sup>與謝幸紋<sup>49</sup>則是由女性書寫角度，從修道的歷程和得道的標準中，比較男女兩性隱含的位階差異，論述文本中的女性形象的書寫意涵，並且從儒、釋、道的女性觀去比較《西遊記》中的女性和三教之間的關連。

比較特別的觀點有劉衛英：〈寶貝兵器與明清小說人物形象塑造〉從「寶物」的角度，認為人物圍繞著寶物的形狀與功能進行鋪排，洋溢著寶物持有者對於自己神奇兵器的自豪感，寶物遂成如物主體意志與超凡能力的象徵<sup>50</sup>。劉瓊云：〈聖教與戲言一論世本《西遊記》中意義的遊戲〉以「遊戲」之說，對宗教論述與諧謔敘事語言之間的互動、辯證與轉化，提出了「錯誤」、「殘缺」、「不全」的議題，她認為小說中改寫、戲寫之處，正透露出作者對其時代知識內容的擴張、經典的意義、修身成聖等問題所進行的反思<sup>51</sup>。趙苗：《身份敘事研究—以《西遊記》為例》具體分析文本中的象徵符號、角色結構、神話和威權敘事來建構身份，並分

---

<sup>44</sup>梁歸智：〈自由的隱喻：《西遊記》的一種解讀〉收入《西遊記文化學刊》編委會：《西遊記文化學刊(1)》(北京：東方出版社，1998年)

<sup>45</sup>曾馨慧：〈《西遊記》眾女妖一論英雄之之女戒〉《興大中文研究生論文集》第七期(2002年)

<sup>46</sup>張加佳：〈西遊記女妖研究〉《研究與動態》第14期(2006年7月)

<sup>47</sup>張紅霞：〈女性「缺席」的判決論《西遊記》的女性形象塑造〉《河南大學文學院學報》第2期(2004年)

<sup>48</sup>沈幸宜：《《西遊記》女性書寫研究》(新竹：玄奘大學碩士論文，2010年)

<sup>49</sup>謝幸紋：《佛光與魔影—《西遊記》中女性形象之探析》(新竹：教育大學碩士論文，2008年)

<sup>50</sup>劉衛英：〈寶貝兵器與明清小說人物形象塑造〉《遼東學院學報》第三期第8卷(2006年)

<sup>51</sup>劉瓊云：〈聖教與戲言一論世本《西遊記》中意義的遊戲〉《中國文哲研究集刊》第36期(2010年3月)



析身份作為敘事動力，進而影響敘事結構<sup>52</sup>。于曉川：《《西遊記》中的身體呈現及其美學意義》「形」與「心」的角度，分為欲望之身體和形軀之身體、身體烏托邦，隨意變換及永保生機的身體、揭示其身體的美學意義<sup>53</sup>。陳光衛：《論《西遊記》的八十一難》將八十一難分為「遭遇者、實施者、發生場景」以及彼此的「主被動關係」作一探討，並且提出八十一難在宗教上具有因果輪迴、長生的追求的哲學思想深刻的內涵和意義<sup>54</sup>。

綜上所論，在主體與世界的互動方面，集中於與妖魔的對應、妖魔的分類及下場，到更細緻的從微觀的性別、身份、寶物、身體、秩序等的討論觀照宏觀的西遊世界，都有相當值得參考的論述和觀點。

「遊」的探討分內外兩層次，內在多為心路歷程，主要以悟空的精神史為主；外在則是有「朝聖」、「謫凡」、「煉丹之術」框架上的對應；「觀」則「以微觀著」，有不同面向的論述。近年來研究多與西方的作品作一橫向的對比，嘗試在類似的作品及主題中達到中西方互相參照，彼此對話的效果。但縱向西遊故事的考究，則是集中於百回本《西遊記》的研究，《詩話》《雜劇》因藝術成就不如《西遊記》，多作為人物、流傳背景的參考資料，近年來「女性」議題興起，上溯到《雜劇》的篇章略為增加，但整題而言對於西遊故事流傳中的文化、社會意識層面的轉變與關懷是較少觸及之處，百回本的成就有賴於文化的積累與滋養，「遊觀」的承衍也因應著時代價值的變化，前輩的研究有助筆者在一定的基礎上繼續擴展，希望在縱向的西遊故事—《詩話》、《雜劇》、《西遊記》—中，能開拓出新的研究面向。

### 第三節：研究方法與研究範圍

#### 一、 研究方法

##### (一)、遊

在文獻探討中歸納出外遊與內遊兩個研究面向，回溯於「遊」的本意，「遊」與「游」的造字初文「旂」都是取象於旗幟的飄動，這是自然界的物體因應環境

<sup>52</sup>趙苗：《身份敘事研究—以《西遊記》為例》（江西：江西師範大學碩士論文，2009年）

<sup>53</sup>于曉川：《《西遊記》中的身體呈現及其美學意義》（西北：西北民族大學碩士論文，2007年）

<sup>54</sup>陳光衛：《論《西遊記》的八十一難》（山東：山東師範大學碩士論文，2011年）



的反應。故「游」字從水，即取義在水中浮行潛泳之流動、漂浮、無所依託，從而引申出自由、不定和無所用心等義；取義於「辵」，則著重於足之所履所經者，著重於人在空間中的移動<sup>55</sup>。與「遊」複合成詞者，有遠遊、近遊、身遊、心遊、優遊、壯遊等各種各樣的遊，小至嬉遊、出遊，大至遊歷山川、觀國之光，都有閒暇無事的遊戲之意，含有拋開當下，轉換立場，進入另一種時空的意味<sup>56</sup>。「遊」本為因應外物而反應的狀態，轉化為以人為主體的空間移轉與空間意識。

既是以人為主體，從神話當中即有有關輕舉遠遊的敘述，但在先秦時代並非普遍性的經驗。自古儒家孔門之教即不鼓勵遠遊，而主張居有定所，遊必有方，故期望經由遊於藝、遊於學之遊，成就其士大夫之教，以取代遊無常所的漫遊衝動<sup>57</sup>。孔子、屈原之遠遊，是為了求道或行道，棲棲皇皇，奔走道途。遊乃過程，目的在於理想的獲得或實踐。故孔子的遊，是「道不行，則乘桴浮於海」，由於道的失落，才造成他的遊動；屈原的遠遊，是升玄入冥，遐涉八荒，而欲「與泰初而為鄰」。由於未獲道真，才須遠遊以求之。這時，人內在都是虛欠的，要借著遊來滿足。因此，遊畢竟仍有些不得已的意味。若天下有道，則孔子可以不遊；若價值與理想已然確立，屈子當也可不必遠遊。遠遊本身皆只是過程，只是手段<sup>58</sup>。道家面對困頓的時局，主張「逍遙之遊」，擺脫人倫政治的羈束，嚮往精神自由，往來於天地的方外之遊，卻又受到現實條件的限制，乃內向發展，而成為一種精神上的「內遊」<sup>59</sup>。當「遊」置入生活世界，不論是入世的儒家思維，抑或是出世的道家精神，「遊」成為實踐人生價值與目的的過程與方式。

在宗教中，李豐楙以「末劫」的「憂」來解釋人們追尋「遊」的動機，他認為文士因憂而遊於虛幻的仙界，道教中人則因俗世之憂而奉道修行，徹底地遊入另一個方外世界<sup>60</sup>。佛教的「遊」隸屬於「遊方」傳統，「遊方」本是印度僧團宗教生活中重要的一環，僧人藉著不斷的人間遊行，實踐其進行宣教、教化和尋道等功能<sup>61</sup>，蔣義斌在探討〈中國僧侶遊方傳統的建立及其改變〉，提出對中國僧侶而言，遊方是其實踐佛教教義必須有的訓練，同時也因遊方而與時代感通，並對

<sup>55</sup>劉苑如主編：《遊觀一作為身體技藝的中古文學與宗教》，頁 8，

<sup>56</sup>周大興：〈外遊與內觀—論列子好遊〉，收入劉苑如主編：《遊觀一作為身體技藝的中古文學與宗教》（臺北：中研院文哲所，2009 年），頁 262

<sup>57</sup>劉苑如主編：《遊觀一作為身體技藝的中古文學與宗教》，頁 8

<sup>58</sup>龔鵬程：《游的精神文化史論》（石家莊：河北教育出版社，2001 年），頁 243

<sup>59</sup>劉苑如主編：《遊觀一作為身體技藝的中古文學與宗教》，頁 8

<sup>60</sup>李豐楙：《憂與遊：六朝隋唐遊仙詩論集》（臺北：台灣學生書局，1996 年），頁 14

<sup>61</sup>蔣義斌：〈中國僧侶遊方傳統的建立及其改變〉，收入劉苑如主編：《遊觀一作為身體技藝的中古文學與宗教》，頁 287-302

佛教內部進行深刻的反省<sup>62</sup>。遊在宗教當中，不論出發點為「憂」抑或是「傳教」、「尋道」，遊成為必要之「歷程」，走向個人的解脫或悟道之實踐。

換言之，即便進入了虛構的文本世界，若以宗教作為其預設之背景，必然彰顯的是遊的歷程。西方文學中對於遊的歷程有兩種哲學走向與詮釋：第一種模式如希臘英雄「尤里西斯」的一生行誼—離鄉出外冒險，目的是為了帶回一些東西歸鄉—接觸他者、探討他者，目的是為了將他者收編在自我設定的範疇內，揭發他者的結果是令他者失去其「他者性」。因此，對於他者意識的探討等於對自我意識的探討。第二種模式如猶太先知「亞柏拉罕」，一生行誼—為遵從一個超越的他者的神秘意旨，離鄉旅行，永不踏入歸途。在哲學上，在這種探索的模式下，自我不斷的追索絕對的外在性，重視他者之所以和我不同的他者性和異樣經驗<sup>63</sup>。以此觀點對應西遊記敘事，其走向偏向尤里西斯之行旅模式，加上宗教背景之鋪設，使西行之歷程又帶有朝聖之意味。宗教上指的「朝聖」至少得包括三種特質，第一：有「聖地」之存在。第二：個人或團體朝「聖地」而行。第三：這種行動可以為「朝聖者」帶來物質或精神上的報償<sup>64</sup>。朝聖的「心志」有一定之趨向性，從《詩話》到《西遊記》演變的過程中，卻不斷重組、擴增外在之險難，作者鋪設的他者世界卻反過來重新界定遊之性質，亦使遊不僅涉及了空間向度的變化，更承載了諸多之生命形態，逸脫出宗教書寫中以傳主為主的敘事形態，成為獨特的「歷程」書寫。

## (二)、觀

「觀」字則是聚焦於視覺體驗，《說文》：「觀，諦視也，穀梁傳曰常事曰視，非常曰觀。凡以我諦視物曰觀；使人得以諦視我亦曰觀<sup>65</sup>。」觀看就是我與他或世界的一種經驗關係或存在關係，一種解釋世界的方式。觀又具有「看與被看」的雙重性質，互相解釋的意義。看就是注視、注意、凝視、關注、瞥見、觀察、審視一個對象，展現出一種劃分空間領域的力量，以及對空間符號的解讀，觀看本身就是一種交往性的社會行為<sup>66</sup>。正因為看使我們可在周遭的世界中建立自己的位置，我們所看到的與我們所知道的之間有一個未定的關係<sup>67</sup>。這未定的關係

<sup>62</sup>蔣義斌：〈中國僧侶遊方傳統的建立及其改變〉，頁 291、293

<sup>63</sup>陳吉斯：〈從陌生人的觀看至觀看陌生人〉《世新大學人文社會學報》第 4 期(2003 年)，頁 298-299

<sup>64</sup>余國藩著，李爽學譯：《余國藩西遊記論集》(臺北：聯經出版事業公司，1989 年)，頁 139

<sup>65</sup>許慎：《說文解字注》(臺北：黎明文化事業有限公司，1974 年)，頁 412

<sup>66</sup>周憲：《視覺文化的轉向》(北京：北京大學出版社，2008 年)，頁 68

<sup>67</sup>約翰·柏格著，陳志梧譯：《看的方法》(臺北：明文書局，1991 年)，頁 1

一方面是外在的人文、風景、制度對身心的衝擊激盪和對內在固有價值體系的挑戰，另一方面是內在面對於全然相異的「他者」，自我重新的檢視及定位。劉苑如認為不論是宋人拙叟在《南嶽總勝集·序》所提出的論述，所謂「一時登覽之興，固有素懷淨緣，默存真趣。……感今懷昔，發其雅志，悟修真之至理」，即可作為「知覺」與「至理」間關係的一個註腳，認為透過登覽這樣一個「觀」的經驗體察，正是啟其「素心」、「雅志」、「至理」等所有審美與修身知識的起點。或是從梅洛龐帝現象學的觀點來看，所謂的觀看(look)，則是一種「開啟」(opening)，將觀看活動視之為觀者和可見物結合成一體的行動，正如交織內在與外在的纖維(tissue)，使得肉體(nesh)相連，古釋與新詮實各有勝義<sup>68</sup>。

觀既與物相關，必有其相對性，意即藉由所觀看之相，可建構出觀看者之觀物態度以及所容涉之權力、性別、身體等相關意識；另一方面，藉由外相的設計、鋪設與操控，考驗的是觀看者的辨識能力，故，在佛教當中，「觀」成為一個重要的修行方式。觀之義，即以寂靜之慧，觀察六根、六塵等內外諸法，使三昧成就而進趣菩提之修法<sup>69</sup>。修觀之果即是得般若，般若，又稱波若、波羅若、次若等，意譯為慧、智慧、明、點慧等。觀的特徵在明晰觀見，是持境加以緣慮觀察的<sup>70</sup>。

若考察中國思想中的「觀看」：儒家的感官倫理是從自然之眼到社會之眼，在儒家看來，五官的純粹自然性生理欲求雖是人生而有之的本性，但如果聽任它們的擺布，耽溺於其中而不自知，就會損壞人的本性。必須受到理性的制約和指導才能有助於人性的完善。倫理化是儒家思想的突出向度，借助感官倫理，儒家將純粹的肉身(flesh)提升為完整的身體(body)，建立起感官等級制，確立了耳目的優越地位，將自然之眼轉化為社會之眼，五官的秩序和價值受到道德力量的約束，同時也具有道德、政治和社會維度<sup>71</sup>。道家的「內在之眼」，無論《老子》還是《莊子》都更多地聚焦於放縱感官對道和本真的人性所產生的戕害。儘管儒家和道家從各自的思想基點出發對五官有著不同的理解，其共通點是：肉體性感官是盲目的，極易受到欲望的誘惑而沉淪、放縱，只有對它進行節制和約束才能保證正常功能的運行；後來傳入中國的佛家將眼睛逐層等級化、佛理化，遂為佛家五眼(肉

<sup>68</sup>劉苑如主編：《遊觀—作為身體技藝的中古文學與宗教》，頁 10

<sup>69</sup>《翻譯名義集》，T54，n2131118b

<sup>70</sup>賴奉助：《止觀修學方法之研究—以《大乘止觀法門》及《菩提道次第略論》的對照觀點為依據》(臺北：華梵大學東方人文思想研究所碩士論文，2008 年)，頁 12

<sup>71</sup>高燕：《視覺隱喻與空間轉向—思想史視野中的當代視覺文化》(上海：復旦大學出版社，2009 年)，頁 20-23

眼、天眼、法眼、慧眼、佛眼)，古代中國身體觀中的眼睛思想由此呈現出豐富深邃的景觀，影響至今不絕<sup>72</sup>。

### (三)、遊觀—從 I see 到 I understand

「遊」本旗幟因應自然之變化，複合成詞後形成以人為主體的空間挪移與空間意識，既是價值追尋的「過程」，亦為某種必須經驗之「歷程」；「觀」是我與世界的一種經驗關係或存在關係，一種解釋世界的方式，在物我互見中，從物理性的觀看延伸為辨識之智慧與能力；「遊觀」二字的複合，既是漢語語詞的構字問題，也是兩個議題的互相滲透，劉苑如在《遊觀—作為身體技藝的中古文學與宗教》的中提出其遊觀為一個觀念的再思，在中國哲人、文人的「感覺」世界中，以「觀」的視覺概括聽覺、嗅覺、觸覺等，由偏重空間之境的知覺，而統合為境、識一體，從而超越外境以冥契於心，亦即從外而內，由動而靜，乃能遊觀物外而止觀於心，既遊於物，亦觀於心。從「外遊」、「內觀」到「遊觀相冥」，「遊觀」即為了達到一種「超越的自我」(transcendent self)，也是一種與普遍理性(宇宙理性)(universal reason)的和諧<sup>73</sup>。本文以「遊觀」為進路，實受到此書莫大的啟發，但以其論點來探討西遊記故事，似乎不大適當，《詩話》雖加入了神魔的元素，但依然保持著一定程度的宣揚宗教的精神，《雜劇》以禪宗作為文本之基調，強調的是為對取經人心志的試煉，《西遊記》消解神魔、善惡、經典與邊緣(三藏/悟空)之界限，強調的是修心的歷程。意即虛構文本的場景、人物的任意鋪排，遊觀反而成為兩條既可平行而論，亦可交會而成的線索，遊觀從「遊於物到觀於心」置換為觀物與觀心的對照、分化，甚至是矛盾對立，在遊觀的比例的調動下，形成迥然不同的三種遊觀路線；在遊與觀擴展的張力下，遊目與遊懷化為兩種不同的系統，各自指涉著不同的意涵。因此，本論文嘗試從宏觀的「遊」、「觀」的變化，微觀的「遊觀」的空間與觀看，重新來探討三個文本的對話性，期待可開展出有別於前賢的研究面向。

### (四)、各章之研究方法

本論文第二章由宏觀的面向，對西遊主題的轉換以及遊觀的變化作一析論。

---

<sup>72</sup>高燕：《視覺隱喻與空間轉向—思想史視野中的當代視覺文化》(上海：復旦大學出版社，2009年)，頁30-31

<sup>73</sup>劉苑如主編：《遊觀—作為身體技藝的中古文學與宗教》，頁11-12



首先處理西遊主題轉換，雖都以取經作為基本之架構，但《詩話》中善惡國度分立，著重於異域的書寫；《雜劇》側重唐僧身世的建構，表面上仍為家國同構，但卻將為國奉敕進忠之情懷移轉為世俗的人文關懷；《西遊記》的寫定者通過宇宙創世神話原型的置換變形，使悟空形象成為某種新興個體生命或思想文化孕育的特殊表徵<sup>74</sup>。

第二節從「遊」的面向，從「遊」到「遊記」到虛構文本之脈絡，作者鋪設的他者世界卻反過來重新定義遊之性質，在西遊記故事的敘事當中，「遊」成為一種生命的「歷程」，不論是取經途中之妖魔、抑或是取經團隊本身，都在歷程的碰撞與對峙中，呈現出生命形態之流轉與樣貌。本節以「遊」的角度重新梳理，試圖在「遊記」所具備之空間位移與精神向度，結合「小說」所容涉多樣的生命型態，探討由「天路」到「心路」生命歷程的變動與轉換。

第三節中探討「觀看」建構出觀者與物之相對位置，在取經的過程當中，神、人、魔抑或是取經團體，都是在觀看中呈現彼此的定位，隨著取經過程的日趨艱難，以及內容寓意的增補修改，亦使觀看從理性、中心化、有秩序的視覺概念，走向感性、碎片化、以及非中心的改變<sup>75</sup>；觀看模式建構了美/醜、可看/不可看、喜好/憎惡、優越/劣勢等區隔，視覺從一種感覺體系、與世界的對話模式，逐漸走向僵化的詮釋模式與一種權力執行的判決，反而成為另一形態的禁錮。因此所觀之「物」從外在的實相移轉為必須勘破的幻相，可見不再是事件的「見證」，打破了可見與可信的絕對性，成為一種意義的游離與哲理的辯證形態。

第三章中主要由微觀的角度，探討場域與觀看的關係。西遊主要的場域是國家、自然山水與西天所建構出的遊歷歷程，是取經路上最重要的構成要件，也是作者最大力著墨的試煉歷程，因此本章第一節主要是討論進入異域國度，取經人、國君與百姓如何互相觀看？在國家場域中「神」、「魔」藉由「法」一不論是「佛法」抑或是「妖法」一都得以越過界線，在人間共存，都使得自然與超自然之間產生一種是似而非的曖昧關係<sup>76</sup>，如何在「失序」與「秩序」中取得新的平衡？

<sup>74</sup>李志宏：《「演義」—明代四大奇書敘事研究》，頁 395

<sup>75</sup>周憲：《視覺文化的轉向》（北京：北京大學出版社，2008 年），頁 44

<sup>76</sup>余國藩著，曾麗玲譯：《〈西遊記〉——一個「奇幻文類」的個案研究》，頁 105



第二節則是討論在自然山水場域中，妖魔居於占地為王的優勢地位，取經人的誤識、誤走與誤入，以及從主動詮釋世界到「被觀看」、「被凝視」，以及彼此觀看的過程，如何去形塑人物的形象？這些形象與身體的書寫、觀看又如何連結？「力」是自然場域最大的資本，「法力」、「妖力」、「形變」是如何作用於其中，是本節要加以討論之處。

第三節靈山的想望，代表著對「希望」的渴求，探討從《詩話》中見雞足山而不能至、《雜劇》突破語言迷障後的神佛相迎，到《西遊記》「靈山自在汝心頭」，作者如何操弄真相、假相、實相、非相，在視覺的層次中，呈現不同時代對於希望的寄託方式，以及從「外在索求」到「內求於心」的過程。

第四章，遊觀所延伸的議題中，近年來特別受重視的是「女性」的議題，因為在「看」與「被看」背後，是更深一層的意識形態與權力架構的機制，因此本章著重於西遊記中的女性議題。首先針對女性角色在文本中的演變作一探討，特別是《雜劇》每一本中都由不同女性發聲，到《西遊記》中女性的妖魔化，作者藉「人化」到「妖化」的身分移動，展現對生命的主導權，其言說力量與生命能量更為強烈，對取經團體造成更大的災難，以及製造更多對話的空間。

第二節「性別的觀看與對話」，原本屬於唐玄奘傳聞中的女人國一步步變為唐玄奘親身經歷的女人國，最終擴大為來自神、人、妖三界的女色幻相，成為考驗取經四眾戒色成佛的手段<sup>77</sup>，女性分屬於不同的類別身分中，又如何擅用自身的優勢，以「情」、「色」、「名利」層層直抵欲望深處去誘惑唐僧？是本章主要討論之處。

第三節中，承襲第二節「誘惑」的手段，從欲望的流轉，觀看的方式，作者如何藉由空間的隱喻暗喻情欲的生發，以及每一段情欲考驗，如何鬆動「性別」的界線，欲望之流如何移轉出一條新生之路，作一分析與探討。

第五章，綜上所論提出反思與展望。

---

<sup>77</sup>吳光正：《中國古代小說的原型與母題》（北京：社會科學文獻，2002年），頁74

## 二、研究範圍

西遊故事淵源流長，起源於唐代玄奘往天竺求取佛經的故事。西遊故事的流傳到明代的寫定，歷經《大唐三藏取經詩話》以及《西遊記》雜劇兩個重要轉折期，雖無必然的承繼關係，但在西遊故事的流傳中，卻是有架構性的關鍵關係<sup>78</sup>。首先在《大唐三藏取經詩話》，情節有了重大轉折，其一為「猴行者」出現，其擁有神通法力並幫助玄奘完成取經大業；其二出現「探沙神」，途中並經過樹人國、大蛇嶺、九龍池、鬼子母國等奇幻的國度，增構許多虛擬人物；第三：從佛教神話化故事逐漸演向神魔故事<sup>79</sup>。邊緣化力量興起，特別是「孫行者」的出現，意味著主角的讓渡，使整個文本的基調大為改變。第二轉折的《西遊記》雜劇，題名上蔡鐵鷹認為它首創了新的名稱「西遊記」，而後來的取經故事也都相繼採用了「西遊記」的題名，它是承上啟下的關鍵一環，是成書階段劃分的必然標誌<sup>80</sup>。在內容上，首次出現了完整的取經隊伍，西遊故事以取經故事為主轉向以塑造人物形象為主的敘事轉變，以及孫悟空增添了「齊天大聖」與「大鬧天宮」的身世履歷，取經故事發生了革命性的變化<sup>81</sup>。到了明代的《西遊記》，整體形象大翻轉，故事主角轉而成為孫悟空，作者用前七回塑造孫悟空驚天動地的身世歷程，融塑佛道之時空，運用歷史、神話、宗教、思想等手法，將小說加工成奇趣橫生、活力飛揚、引人入勝的百回巨著。這三個文本是西遊故事中三大重要轉折之處，因此本論文以其為研究的範圍加以考察，具有代表性及座標性的意義。

<sup>78</sup>鄭明娟：《西遊記探源》第一章緒論當中，已將典籍中相關於《西遊記》之承衍關係作一完整且詳細的整理。見氏著：《西遊記探源》（臺北：里仁出版社，2003年），頁3-13。余國藩認為《取經詩話》是我們所見最早的西遊故事，其篇幅佈局當然不能和百回本《西遊記》媲美。一部早期的本子所以為人看重，緣於其含括的母題或主題皆能導引後本，成為故事發展擴大的先聲。見氏著，李爽學譯：《余國藩西遊記論集》（臺北：聯經出版事業公司，1989年）。張靜二在探討西遊記人物時，他認為就整個西遊故事來說，平話、寶卷等文獻，或屬殘篇，或屬旁支，有些甚至是節本或仿作。真正記述唐三藏取經並且具有創意的想像文學，實則仍舊只有《詩話》、《雜劇》以及《西遊記》三部而已。見氏著：《西遊記人物研究》（臺北：臺灣學生書局，1984年），頁95。蔡鐵鷹在《《西遊記》的誕生》一書中，則是提出西遊故事流傳大致可分為早期西域的原生故事、晚唐五代的《取經詩話》（包括敦煌榆林窟取經壁畫）、宋金時期的隊戲《唐僧西天取經》元末的雜劇《西遊記》、明初的平話《西遊記》和吳承恩《西遊記》六個階段。見氏著：（北京：中華書局，2007年），頁40。筆者傾向張靜二先生之說法，認為較有參考價值的且完整的故事，才能考察故事流傳的轉折，因此提出《詩話》和《西遊記雜劇》兩個為西遊故事中重要的轉折期。以下的論文內容也以此兩時期的文本和百回本做一比較與探討。

<sup>79</sup>李梅吾：《中國小說史》（臺北：紅葉出版社，1995年），頁315-317。

<sup>80</sup>蔡鐵鷹：《《西游記》的誕生》（北京：中華書局，2007年），頁185

<sup>81</sup>蔡鐵鷹：《《西游記》的誕生》（北京：中華書局，2007年），頁172

《詩話》和《雜劇》在成書時間方面異議較多，將在下文中加以釐清。傳世《詩話》有兩個版本，一為小字本，題為《大唐三藏取經詩話》，分上、中、下三卷，共十七節(「節」之名稱，非原刊本有，此沿王國維說，以便於稱呼)。上卷缺第一節，中卷缺第七節結尾和第八節前半部分。舊藏於日本高山寺，後歸大倉喜七郎。大字本題為《新雕大唐三藏法師取經記》，分一、二、三卷，第一卷缺一、二、三節，第三卷全缺，所存殘卷不及全書一半。舊亦藏日本高山寺，後歸德富蘇峰成篁堂文庫。一九一六年羅振玉影印了小字本，一九一七年又影印了大字本，收入吉石菴叢書。此二本「只有文字小異，內容實同」<sup>82</sup>本論文選取之版本是李時人、蔡鏡浩的《大唐三藏取經詩話校注》<sup>83</sup>，在校勘以小字本為主，輔以大字本，對於原影印本模糊不清的地方參照了商務本<sup>84</sup>和古典文學本<sup>85</sup>，但對於兩本擅改個別詞語，一律不從，只在校注中錄以備用。在現有之《詩話》資料中，屬於最為完備的一本，也是最值得參考的一本。

成書時間上，有「宋元」說、「南宋」說、「晚唐五代」幾種說法。羅振玉說它是「宋人平話」<sup>86</sup>，王國維的《跋》根據「中瓦子張家印」的牌記定為「南宋人所撰話本」<sup>87</sup>，但後來在《兩浙古刊本考》中又認為是元刻本。魯迅認為：「張家為宋時臨安書舖，世因以為宋刊，然逮於元朝，張家或亦無恙，則此書或為元人撰，未可知矣<sup>88</sup>。」說法自相牴牾的是胡士瑩《話本小說概論》，為當其論及成書年代時寫道：「此書刻工字體質樸中有圓活之致，證以王氏跋語，當為南宋晚期的刊本。當其論及「話本與詩話」的關係時又寫道：「詩話，這一形式和名稱，可能在宋以前就有了，如《大唐三藏取經詩話》。」而李時人和蔡鏡浩的《大唐三藏取經詩話》成書時代考辨，則接過胡士瑩的這後一說法予以暢而論之，並提

<sup>82</sup>鄭明嫻：《西遊記探源》(臺北：里仁出版社，2003年)，頁5。許建崑：《〈西遊記〉敘事、主題與揶揄語氣的探討》，《明代文學、思想與宗教國際學術研討會論文集》(嘉義縣：南華大學文學系，2005年8月)，頁82

<sup>83</sup>李時人、蔡鏡浩：《大唐三藏取經詩話校注》(北京：中華書局，1997年)

<sup>84</sup>商務印書館於一九二五年由黎烈文標點本《大唐三藏取經詩話》，以下簡稱商務本。

<sup>85</sup>中國古典文學出版社於一九五四年校點本《大唐三藏取經詩話》，以下簡稱古典文學本。李時人認為古典文學本是唯一校勘過的本子，但校勘粗疏，有不少明顯的錯誤，沒有校記，更無詮釋，因此當參照本使用。見氏著：《大唐三藏取經詩話校注》(北京：中華書局，1997年)前言，頁1

<sup>86</sup>見李時人、蔡鏡浩：《大唐三藏取經詩話校注》(北京：中華書局，1997年)後文附註羅振玉跋，頁56-57

<sup>87</sup>見李時人、蔡鏡浩：《大唐三藏取經詩話校注》(北京：中華書局，1997年)後文附註王國維跋，頁56

<sup>88</sup>魯迅：《魯迅小說史論文集—中國小說史略及其他》(臺北：里仁出版社，1992年)，頁121

出「語音」、「詞彙」、「語法」等證據<sup>89</sup>，認為是書雖然刻於南宋，但它可能早在晚唐、五代就已成書，實是晚唐五代寺院「俗講」的底本<sup>90</sup>。蔡鐵鷹：《《西遊記》的誕生》也贊同《詩話》的成書時間在晚唐五代，他認為《詩話》刻於南宋臨安中瓦子張家，這是可以接受的結論，但這本書決不會是產生於說話入手中的話本，這個誤判是典型的將「發現」當「發生」，將這一本《大唐三藏取經詩話》的刊刻時間當作了取經故事的發生時間，從而錯誤地界定了取經故事發生得時間和地點<sup>91</sup>，程毅中先生在《宋元話本》以唐代講佛經故事的變文，和《詩話》很有些相似的地方，認為《取經詩話》可以看作唐代變文的直接後裔<sup>92</sup>。劉堅〈《大唐三藏取經詩話》寫作時代蠡測〉則是從語言學的角度對《取經詩話》的誕生時間問題作了非常充分的論證作為印證，以《取經詩話》的語音與敦煌變文的語音比較，可以得出《取經詩話》使用的乃是唐五代西北方音的印象。從語音、文體、遣詞用字上所提出的證據較有說服力<sup>93</sup>，因此筆者也贊同《詩話》成書時間可上推至晚唐五代。

《西遊記雜劇》收錄於隋樹森的《元曲選外編》<sup>94</sup>。《元曲選》是明朝萬曆四十四年(公元 1616 年)，收藏家臧懋循用他自己所藏的許多雜劇秘本，與從宮廷抄出的內府本參互校訂，編集了一百種元人雜劇(其中有少量明初人的作品)，這一百種雜劇他們的曲文賓白可能與原作略有出入，但是經過臧懋循這次的校訂，各劇的科白完全了，文字經過修飾整理，讀起來容易了；某些較生的和特異的字也有音釋，這不能不說是一部較好的元雜劇選本。事實也證明在此後三百多年中《元曲選》幾乎是元劇唯一普及流行的選本。近幾十年來陸陸續續發現了不少元劇的刻本和抄本，如元刊《古今雜劇》、明刊《古名家雜劇》，以及也是園舊藏明脈望館抄校本《元明雜劇》等等，大大補充了《元曲選》的不足，隋樹森把《元曲選》中沒有收入的元人雜劇搜羅在一起，對文字略作校訂并加斷句，按照作者時代先後的次序彙編成書，即《元曲選外編》<sup>95</sup>。至於《西遊記雜劇》成書時間，熊發

<sup>89</sup>李時人、蔡鏡浩：《大唐三藏取經詩話校注》(北京：中華書局，1997 年)，詳見頁 8-12

<sup>90</sup>李時人、蔡鏡浩：《大唐三藏取經詩話校注》(北京：中華書局，1997 年)頁 2。張錦池也持相同的看法。見氏著：《漫說西遊》(香港：三聯書店，2001 年)，頁 3。

<sup>91</sup>蔡鐵鷹：《《西遊記》的誕生》(北京：中華書局，2007 年)，頁 46-47

<sup>92</sup>程毅中：《宋元話本》(北京：中華書局，1980 年第 2 版)，頁 29。

<sup>93</sup>劉堅：〈《大唐三藏取經詩話》寫作時代蠡測〉《中國語文》第 5 期(1982 年)

<sup>94</sup>隋樹森：《元曲選外編》(北京：中華書局，1959 年)

<sup>95</sup>隋樹森：《元曲選外編》(北京：中華書局，1959 年)，頁 1-2。



恕<sup>96</sup>認為雜劇《西遊記》有很多修飾的痕跡，但其骨架仍是典型的元雜劇風格，楊景賢距雜劇鼎盛時期有一百多年，參加過雜劇《西遊記》的修改是可能的，今存《西遊記雜劇》，是經過增飾的元代無名氏作品。蔡鐵鷹認同《西遊記雜劇》是經過增修的元代無名氏作品，這使得它上承宋、金隊戲《唐僧西天取經》、下啟明初平話《西遊記》，在時間、空間上更為合理<sup>97</sup>，並認為修飾者就是楊景賢。李時人就《西遊記雜劇》濃厚的民間文學色彩考究，也認為它的原本很可能是元代民間藝人的演出底本<sup>98</sup>。因此雜劇為元代之作品，應該是可以肯定的。

百回本《西遊記》，本論文採用李卓吾評本，該書的內容全同世德堂本，今存世本在第十五回、四十三回、四十四回、六十五回、七十四回、八十七回，共計六回中殘缺文字六頁，此外，第十七回、八十五回各缺一結語，第十八回缺回數和目錄，第一百回僅止於佛號，缺佛號後全書終結數語<sup>99</sup>。現存李評本則為完帙，適彌補了世本的殘缺。又世本草創初就，故多漫漶錯訛，李評本在全面評點的同時也予以改正，而在這些修改中也能見出評改者獨具匠心的批評意識和藝術創造，因此李評本比諸世本文字上更趨合理、洗練<sup>100</sup>。李評本和世德本用的是同一個祖本，李評本雖刊行在後，但他據以重刻的底本卻較世德本據以重刻的底本為早一或至少同時，而世德本重刻時作了較多的改正，而不是如之前研究者所謂李評本是以世德本為重刻底本。在原稿本或更早的刻本沒有發現以前，李評本在《西遊記》的版本史上可說是非常珍貴而更接近作者原意的本子，故選用之。因吳承恩是否為《西遊記》作者仍未成定論，本文行文間僅稱小說作者，而不言人名。

晚唐五代的《詩話》—元末明初《雜劇》—明代中葉的《西遊記》，以時代縱向而言，「遊」從宗教教化，走向民間娛樂到張揚個體精神自由，從神聖之行逐漸走向世俗、走入民間；從內容而言，從佛徒口中的零散故事到佛徒加工，經民間宗教(主要是民間道教)點染的雜劇，到文人加工的書面閱讀作品<sup>101</sup>，作者有

<sup>96</sup>熊發恕：〈《西遊記雜劇》作者及時代考辨〉《四川師範大學學報》第2期(1990年)，頁46-54

<sup>97</sup>蔡鐵鷹：《《西遊記》的誕生》(北京：中華書局，2007年)，頁152-157

<sup>98</sup>李時人：〈略論吳承恩《西遊記》中的唐僧出世故事〉，收入陸欽選編：《名家解讀《西遊記》》(山東：山東人民出版社，1988年)，頁47

<sup>99</sup>吳聖昔：〈《西遊記》世本三題〉《古籍整理研究學刊》第5期(1995年)，頁18-21。

<sup>100</sup>竺洪波：《四百年《西遊記》學術史》(上海：復旦大學出版社，2006)，頁58。

<sup>101</sup>蔡鐵鷹：《《西遊記》的誕生》(北京：中華書局，2007年)，頁335



意識的增減，「觀看」視角的移轉，時代關懷角度的變幻，形成各自的「遊觀」現象；從語境而言，從口頭敷演、舞台搬演到案頭寫定，更可從娛樂到寫定語境的變化中，去思考作者如何在歷史事實與文化系統之間的不斷調整中，透過創造性的轉化以及經由各種移位與變形的努力，展現其所潛伏各種可能性與現實意義

<sup>102</sup>。



---

<sup>102</sup>李志宏：《「演義」—明代四大奇書敘事研究》，頁 40

## 第二章：遊觀的敘事變化

### 第一節：關懷重心的移轉

西遊記故事在編纂重寫的過程中，更進一步創造出具有虛構想像特質的奇幻世界，因此在歷時性發展過程中，在特定歷史的再現和闡釋中，無不意圖通過一系列情節事件的編排，由此昭示隱含其中的人情事理及其奧義<sup>1</sup>，文本所體現的思維具有不可忽視的「意向性」<sup>2</sup>。李志宏在探討四大奇書時，認為寫定者各自將「天下」、「國家」、「家庭」乃至「個人」的興亡盛衰情形作為考察歷史運行的參照觀點，隱含著對理想人文秩序的重建與實現的深切期望<sup>3</sup>，以此觀點考察西遊記故事，從《詩話》國家意識的壁壘分明，到《雜劇》中著重於家庭敘事觀點的演繹，以及百回本《西遊記》中，置換了唐僧之身世，反以悟空的大鬧天宮作為文本之精神主旨，文本視野由「國」→「家」→「個人」挪移，取經人雖然都是「遇難—解難」的模式，但關懷的重點、視線焦點逐漸往家族、世俗生活擴展，在焦點轉移的同時，亦呈現出各自之時代精神與人文關懷，將於下文一一論述。

#### 一、滿國福田大利益的話語世界

「滿國福田大利益，免教東土墮塵籠」一語即道盡了《詩話》的終極關懷。《詩話》對《大唐西域記》繼承得少，改換的多，最大相異之處有三：取經動機的置換、異域國度的虛化、取經目的地的變化。雖然為了弘揚佛法而作了大幅度的改寫，但其基本關懷的重心，仍是以東土大唐作為基準。

取經動機的置換，首為「抗旨」到「奉敕」。歷史上的玄奘取經是帶有濃厚學術意味的宗教活動，它肇因於玄奘想解決當時傳至中國的佛教經典有限，漢譯佛經中矛盾叢生的問題，旅行的基調一方面是宗教熱忱，另一方面亦懷抱著強烈

<sup>1</sup> (美)夏志清指出，與白話短篇小說直接來自說書不同，白話長篇小說還和編纂歷史的傳統有很大的關係。修史的傳統影響是如此之大，以致於許多明代的歷史小說可看作是對說書傳統有意識的反動而寫的。」參見氏著，胡益民等譯：《中國古典小說史論》(南昌：江西人民出版社，2001年)，頁10。

<sup>2</sup> 李志宏：《「演義」—明代四大奇書敘事研究》，頁113

<sup>3</sup> 李志宏：《「演義」—明代四大奇書敘事研究》，頁129

追求智識原典的欲望，它的終點是地理上實有的印度，目標是取得具體的經卷<sup>4</sup>。玄奘取經是「個人」志願的圓滿，即使違抗了當時的禁令，都想盡辦法西行。《詩話》改為「奉敕」，取經動機即由「自力」置換為「他力」，取經成為公開且合法的任務，肩負著皇帝以及眾生之盼望，取經之動機為「東土眾生未有佛教」，而其目的在於成就「滿國福田大利益」。以「我」為中心面對異域之「他者」，所開發的是非常、新奇而危險的世界，通過對「他者」時空、形體、生命的想像，經由凝視回望(gaze)對應於日常生活之空間，藉由建構特殊的異域文化，以取得對存有世界的另一種觀照。講述者掌握群眾之期待心裡，操弄時空，極力建構一個與大唐截然不同的異域世界。

佛天無四季，紅日不沉西。孩童顏不老，人死也無悲。壽年千二百，飯長一十圍<sup>5</sup>，有人到此景，百世善緣歸。來時二十歲，歸時歲不知，祖宗數十代，眷屬不追隨。桑田變作海，山岳都成溪。佛天住一日，千日有誰知<sup>6</sup>。

在入優鉢羅國處第十四，作者藉猴行者之口描繪出佛天景象：以「佛天無四季，紅日不沉西」的「非常時間」，相對於凡俗時間的流動、流逝及不可逆性，刻意強化聖俗的分界，不只是物理時間的延伸，更是強調永恆生命的時間向度，儼然建構一種長生不老的世界。穿越聖俗閩界的條件是「百世善緣歸」，不同於「誤入」仙境的「偶然性」<sup>7</sup>，建立累世的善行以及緣份即可以進入此境的「必然性」。孫行者自稱「九度見黃河清」，以及九百歲時偷桃被西王母處罰，直至此回的「一心祝願逢真教」，才得以修成正果；另以孫行者、大梵天王與探沙神反覆說明法師前生兩迴取經失敗，此次必成正果，皆是再次強調「累積」之善，必為功成之果。

<sup>4</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁 123

<sup>5</sup>「飯長一十圍」殊費解。疑「飯」為「飯那」的節縮。「飯那」為梵文音譯，玄應《一切經音義》卷一：「飯那，此云林也。」「飯長一十圍」猶言林木長至十圍粗。上文云優鉢羅國無春無夏，無秋無冬，花枝常旺，此云林木極粗大，似可順理成章。又第十二節也用「圍」來說明林木粗壯，「只見沉香樹木列佔萬里，大小數圍」然未見「飯」字這一用法的其他用例，故此實為猜測之辭，錄此備攷。見李時人、蔡鏡浩：《大唐三藏取經詩話校注》，頁 38

<sup>6</sup>李時人、蔡鏡浩：《大唐三藏取經詩話校注》，頁 37

<sup>7</sup>李豐楙：〈六朝道教洞天說與遊歷仙境小說〉，收入《誤入與謫降：六朝隋唐道教文學論集》（臺北：臺灣學生書局，1996 年），頁 93-141

在「非常」空間的調動以「窮山惡水」與「佛國淨土」作一參照<sup>8</sup>。說話者在演述異域時，為強調其「異」於凡人的現實空間，以達到吸引聽眾、宣揚佛法之功效，無不極盡「奇異」之能事誇張敷演，所遊是窮山惡水、仙宮鬼域，所觀盡是奇人異事、超乎想像。「蛇子國大蛇小蛇，交雜無數，攘亂紛紛，大蛇頭高丈六，小蛇頭高八尺，怒眼如燈，張牙如劍，氣吐火光。」「獅子林中麒麟迅速，獅子崢嶸……五十餘里，盡是麒麟。」極盡驚駭之餘，蛇、獅竟皆有佛性，逢人不傷，見人不害。山水阻隔，大呼「天王」，佛法相助，即可通行。將旅途的阻礙具象化成妖魔鬼怪，運用六朝以降的感應故事，在「自神其教」的宗教訴求下，以「遇難一祈求一結果」的表層敘事動機，傳達靈驗的主旨，使祈求者與讀者都成為靈驗事蹟的見證<sup>9</sup>。

以虛幻、誇大的想像、窮山惡水、妖魔的阻擋，但面對取經路上的劫難，法師念茲在茲的不是個人生命之安危，所召喚出深層的情感卻是對家國之責任及依戀。透過與「他者」的特殊互動經驗，深深折射出游離於異國之疏離狀態，藉由一再的回眸，充斥著今昔疊合之哀調。

天王宮中：「東土眾生少佛因」

沉香國：「想我唐土，必無此林。」

波羅國：「別是一仙宮，美女人家景象中。小孩兒，小孩兒，辛苦西天心自知。東土眾生多感激，三年不見淚雙垂。大明皇，玄奘取經壯大唐。程途百萬窮天日，迎請玄微請法王。」

法師屢屢回望凝視於大唐，甚而到了佛國聖地，面對可見卻不得行的佛陀居所，法師焚香痛哭，尚不足以感動天地，而是「感得唐朝皇帝、一國士民，咸思三藏，人人發哀。」最後才獲得經卷。《詩話》的重心雖在強調佛法無邊，但所構築的

<sup>8</sup>在大乘佛教裡，任何一個諸佛菩薩為渡化眾生，以本願力成就的國土，都可以稱為佛國淨土。在這裡則是泛指接受佛法教化的人間國度。本文引述劉苑如：〈涉遠與歸返—法顯求法的行旅敘述〉，見氏著：《朝向生活世界的文學詮釋—六朝宗教敘述的身體實踐與空間書寫》（臺北：新文豐，2010年），頁82

<sup>9</sup>何政輝：《明代神魔小說敘事研究》（嘉義：國立中正大學碩士論文，2009年），頁154



佛法與佛典卻是與「國家」共構一種「滿國福田大利益，免教東土墮塵籠」的思維。

## 二、雅俗共構的戲劇展演

元代雜劇出現大量以家庭為主的雜劇和戲文<sup>10</sup>，以家庭家族為中心，描寫家庭家族的興衰命運與家庭成員的悲歡離合，揭示家庭人物的生存狀態和生存感受，塑造劇中的核心人物<sup>11</sup>。中國文化歷來以社稷為重，以家族為重，家庭與個人必須服從家族和國家<sup>12</sup>，可是元雜劇中津津樂道的是：「願普天下有情的都成了眷屬。」（《西廂記》〈張君瑞慶團圓〉）；「願普天下姻眷皆完聚」（《牆頭馬上》）「一家兒世不分居。」（《合同文字》），強調的是國家觀念相對淡化的文學現象<sup>13</sup>。《雜劇》亦展演此時代樣貌，將文本之神異性建構於唐僧身世之鋪陳，以一本四折之篇章，淡化家國同構之基調，將為國奉敕進忠之情懷移轉為世俗的人文關懷。

### （一）、玄奘身世之建構

不詳寫唐僧的取經緣由及身世歷程，便不足以炫示取經的重要以及唐僧作為聖僧的地位，更改玄奘身世，注入不平凡的出生描寫，更容易調動觀眾的欣賞趣味。《西遊記雜劇》在《取經詩話》故事原型與表現技巧的基礎上，有意拋開正史記載，大量吸收野史、傳聞，通過重新塑造唐僧師徒群體形象、賦予取經故事以神異特質的方式，使其徹底擺脫史志、傳記的束縛，馳入了入仙精怪交馳其間、令人驚異震怖而又目亂魂迷的神魔世界。玄奘法師成為有著坎坷身世、傳奇式經

<sup>10</sup>王建科：《元明家庭家族敘事文學研究》（北京：中國社會科學出版社，2004年），頁28、47

<sup>11</sup>王建科：《元明家庭家族敘事文學研究》，頁143

<sup>12</sup>元雜劇的主要角色往往一出場就自報家門，介紹一家兒成員：「嫡親的三口兒家屬」、「嫡親的四口兒家屬」等等，十分看重一家兒，情節發展圍繞這「一家」展開，以父子、夫妻、「一家兒」團圓為歸宿。元代人這種以家為重的觀念和其它時代相比有些不大一樣。譬如，漢代人的壯語是「匈奴未滅，何以家為。」唐代人想的是「男兒何不帶吳鉤」（李賀〈南園〉）；宋代人推崇「精忠報國」。宋代南戲中的文人「只為求名不為妻」（《張協狀元》第27出）。可是元雜劇中津津樂道的是：「願普天下有情的都成了眷屬。」（《西廂記》〈張君瑞慶團圓〉）；「願普天下姻眷皆完聚」（《牆頭馬上》）「一家兒世不分居。」（《合同文字》）。張君瑞、裴少俊等人為了小家庭可以不去應舉，他們考取功名也是為了夫婦團聚。這種觀念與前代相比很不一樣，說明元雜劇中的國家觀念相對淡化，而小型家庭的觀念得到強化。參見虞江芙：〈元雜劇中的家庭模式與倫理傾向〉《中國戲曲學院學報》第27卷第3期（2006年8月），頁55，

<sup>13</sup>虞江芙：〈元雜劇中的家庭模式與倫理傾向〉，頁55

歷，德行高尚、九死而不悔的曠世聖僧<sup>14</sup>。

雜劇運用一本四折之篇幅，以張冠李戴、移花接木的方式，把陳彝爽、陳義郎及某郡停者江行遇盜被殺的故事嫁接轉化而成玄奘身世之建構<sup>15</sup>，整本以他者的眼光，運用不同階級、性別、身份的多重聚焦，建構出唐僧身世之神異性。首以菩薩自報家門，預示玄奘取經之前世因緣，為著天毘盧伽尊者托化而生。「降凡」以「濟世」之主題通常藉由全知的敘述烘托出神祇身份或降凡緣由，使讀者了解傳主凡人之軀與神性內涵，文本中的人物並不知情，利用認知上的落差，傳達神祇之存有<sup>16</sup>。菩薩主導、掌控、甚至親現其身指引三藏取經，取經一事名義上固然也是為了保全大唐之國業，但神權凌駕於皇權，唐皇虛化為賜名三藏之過場人物，淡化《詩話》中「國」之概念，以類「傳記」之方式，建構其出身與修行的因緣和合。

劇作家運用不同人物之視角建構出唐僧撲朔迷離之身世，在限知視角的調動下，有意造成死角、空白或懸念以獲得某種意蘊，或引起讀者的好奇心<sup>17</sup>。此種聚焦方式更深入主導觀眾之情緒感知。最後在三藏出發前，作者更刻意安排不同層級與行業之人求得禪語：

尉遲恭(下上) 眾官，聽小僧一句言語：為臣盡忠，為子盡孝。忠孝兩全，餘無所報。(雜云)師父，小人是個做斛鬥的，求師父說咱。(唐僧云)噫，十合一升，十合一鬥。量盡大倉粟，人心猶未朽。萬事休將一概看，自然壽算能長久。(雜云)小人是個釘稱的，求說法咱。(唐僧云)二八春秋分，一斤十六兩。星星要見利，物物喜騰長。一權到手便均平，自然天地長培養。(婦云)小人是個開洞的，求法語咱。(唐僧云)怎生喚做開洞？(發科)(唐僧云)陰無陽不生，陽無陰不長。陰陽配合，不分天壤。豆有豆畦，麥有麥壟。豆麥齊栽，號曰雜種。噫！能將夫婦人倫合，免使傍人下眼看。

<sup>14</sup>張大新：〈《西遊記》創作進程中的重要里程碑——楊景賢《西遊記》雜劇之再認識〉《明清小說研究》第1期(2004年)，頁168

<sup>15</sup>伏滌修：〈西遊取經故事的主旨演變與玄奘身世安排的嬗變〉《煙台大學學報(哲學社會科學版)》第22卷第2期(2009年4月)，頁72

<sup>16</sup>何政輝：《明代神魔小說敘事研究》，頁63

<sup>17</sup>胡亞敏：《敘事學》，頁28

(眾云)拜謝了師父<sup>18</sup>。

以普羅大眾求得法語之形式，張顯佛法世俗化以及引領民心之特性，眾生的「眾聲」，將唐僧取經「保大唐」之焦點移轉到對自我生活世界的關注，玄奘以禪師之身份，傳達「忠孝仁義」之概念，使中心話語和非中心話語的同時共存、多元共生，在其巧妙的「援儒入釋」下，置入儒家人文主義關懷以及倫理秩序之觀念，最後卻又以沒見過世面的胖姑兒向村人敘述京城送唐僧西天取經的熱鬧場面，穿插帶有插科打諢的「院本」的特點<sup>19</sup>，消解了其嚴肅性與崇高性，在嘲弄、消解、懸置、拉平了高雅與低俗、官與民、士與痞的一切等級差異和距離<sup>20</sup>。

## (二)、婚配與親情關係之強化

在傳統的儒家系統中，家的意象是君臣、父子所共構的秩序關係，《雜劇》聚焦於婚配、親情上的失序狀態，通天大聖強搶金鼎國女子為妻，偷得王母仙桃百顆，仙衣一套，與夫人穿著，作慶仙衣會而受到圍剿<sup>21</sup>；銀額將軍自報家門：「為我英雄多勇猛，太山深洞號三絕」，不見其英雄、勇猛之處，卻是著眼於：「攝得劉大姐，生得十分好顏色，被我攝在洞中，到太快活。且安排下酒，與娘子飲數杯<sup>22</sup>。」世俗的重色、享樂之寫照；相同之情景亦出現於妖豬幻惑，以一本之篇幅鋪設裴父重財輕義，裴女刺探情郎心意，豬精趁機而入，甚而扯出裴朱兩家之公案。三者皆象徵著外力之介入，也展演出對秩序的恢復與期盼。

鬼母皈依一折，以紅孩兒拿走唐僧為引，帶出鬼子母與佛陀的一場爭鬥。爭鬥的要點在於佛陀為收鬼子母，將其子蓋於鉢盂之下，鬼子母三罵佛陀，「誰教你法座下傷人家小的？我和你，是誰非？」、「出家兒卻不慈悲為本，方便為門，使不著仁者無敵。」、「你放我孩兒來，便饒了恁滿寺裏和尚。」先以「傷人小的」引出衝突的原因，責其手段之卑劣，繼以質詢出家人的本質，再以威

<sup>18</sup> 《雜劇》：第五折詔錢西行

<sup>19</sup> 劉勇強：《西遊記論要》（臺北：文津出版社，1991年），頁36

<sup>20</sup> 劉康：《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》（臺北：麥田出版社，2005年），頁263

<sup>21</sup> 《雜劇》：第九折〈神佛降孫〉

<sup>22</sup> 《雜劇》：第十一齣〈行者除妖〉

脅之手段恐嚇佛陀。作者以獨白之話語形式淡化鬼子母妖魔之身份，強化其「親情」之訴說，喚起觀眾對鬼子母的同情，最後在三藏的勸說下，皈依佛法。

《雜劇》淡化了「國」的意象，聚焦於世俗的生活世界，鋪設出多元視角、面向的敘事話語，劇作家巧妙的「援儒入釋」，雜揉世俗性與勸世的話語，將全劇之視野移轉到市井小民身上，呈現出表相/實相對立與矛盾，運用層層的轉述聲音和思維之間視角的微妙變化<sup>23</sup>，使觀眾在全心投入戲劇之餘，仍有反思的空間。

### 三、置換與顛覆的章回文本

百回本《西遊記》，開篇起即將寫作視角從玄奘轉向聚焦於孫悟空的塑造之上，取經史實故事原型經過置換變形(displacement) 之後，在充滿諧謔意味的戲擬(parody)敘述行動中，已使得原有的宗教神聖意涵轉化為一種時空背景和修辭策略，明顯與之前宣揚玄奘聖蹟與佛教經義的相關作品大相逕庭<sup>24</sup>。藉由經典(玄奘)與邊緣(悟空)的置換，在「經典」與「去經典化」之間，呈現「離心」書寫的精神性以及對於正統的參照與反思。

#### (一) 經典人物的諧擬與置換

《西遊記》一書所體現的敘事觀念及其審美理想，明顯已與前此宣揚玄奘聖蹟與佛教經義的相關作品大相逕庭<sup>25</sup>。百回本加入了〈唐太宗入冥〉一事：「若是陰司裡無抱怨之聲，陽世間方得享太平之慶。凡百不善之處，俱可一一改過，普諭世人為善，管教你後代綿長，江山永固。」將取經的內緣因素更具體為太宗入冥，見因果報應，返回陽世後，在儒釋之爭中擇佛以度化冤魂，並嵌入如來勸化眾生的救世意圖，最後舉辦超渡冥府孤魂法會，唐僧才得以擔任壇主講法，並應命取經。「佛」在籲求救世的政治願望實踐過程中實扮演重要的角色<sup>26</sup>。

<sup>23</sup>(英)馬克·柯里著，寧一中譯：《後現代敘事理論》(北京：北京大學出版社，2003年)，頁26

<sup>24</sup>李志宏：《「演義」—明代四大奇書敘事研究》，頁388

<sup>25</sup>李志宏：《「演義」—明代四大奇書敘事研究》，頁388

<sup>26</sup>李志宏：《「演義」—明代四大奇書敘事研究》，頁417



玄奘既是佛祖所欽點之「善信」，又兼負水陸大會渡亡孤魂之「高僧」，有前世因緣的和合，「靈通本諱號金蟬，只為無心聽佛講，轉托塵凡苦受磨，降生世俗遭羅網」，繼以今世「根源又好，德行又高；千經萬典，無所不通；佛號仙音，無般不會」之根性，一反歷史上「抗旨」西行的玄奘，百回本中的唐僧既得天上神權之認可，又得地上政權之託付，玄奘明知此行「吉凶難定」，卻發下弘誓大願「定要捐軀努力，不得真經，即死也不敢回國，永墮沉淪地獄。」實由於「蒙天恩眷顧如此」，所以「不得不盡忠以報國」。太宗賜姓唐並與之結拜為兄弟，歷史上一般只有功臣猛將才會被賜姓，「唐僧」名號即以為其打上了忠臣的烙印，而結義為唐皇御弟，「外托君臣之義，內結骨肉之恩。」從此唐僧對太宗除了「報君黃金台上意」的臣對君的忠孝外，又多了一層「士為知己者死」的義，身負忠義二字的唐僧當然要挺身赴險以全忠盡義了<sup>27</sup>。

「奉敕」移轉了佛門弟子純粹之宗教情懷，使取經之行與其說是一趟宗教旅行，其實更近似傳統士人的奉使行役之旅的意味，具有嚴肅的公務性質，亦隱含了一種悲抑心態，隨著旅途的前進、人事景物的遷移，逐漸加深，而在回憶中造成一種曲折回環，沉鬱頓挫的情感表現<sup>28</sup>。唐僧在取經路上屢屢興起的家國之思，投射於所見之國度：西梁國「雖是婦女之邦，那鑿與不亞中華之盛」（第五十四回）、朱紫國「在那大街市上行時……真不亞於大唐世界」（第六十八回）、比丘國是「到通衢大市觀看，倒也衣冠濟楚，人物清秀」（第七十八回）、玉華縣「觀其聲音相貌，與中華無異。」「細觀此景，與我大唐何異！所為極樂世界，誠此之謂也。」（第八十八回）銅臺府的道佛事也「與大唐的世情一般」（第九十六回）。處處皆是大唐鏡像，造成讀者在閱讀上有反覆打轉之感，此種觀視驅力不僅使唐僧的寂寞心靈在漫漫長途中得到一絲慰藉，卻也陷入能指體系，而影響了所有的觀看<sup>29</sup>。

因此在取經途中，自然山水不再是客觀的存有，而是在提醒唐僧此時的所在，首先引發的是身處異域恐懼的心情，見山恐虎狼，聽水忒多疑。行者雖以《心經》中「心無罣礙，無罣礙，方無恐怖」節制自我感官之紛馳，祛退

<sup>27</sup>周遠斌：《儒家倫理與〈春秋〉敘事》（濟南：齊魯書社，2008年），頁261-262

<sup>28</sup>劉苑如：〈涉遠與歸返—法顯求法的行旅敘述〉，見氏著：《朝向生活世界的文學詮釋—六朝宗教敘述的身體實踐與空間書寫》，頁87

<sup>29</sup>王國芳，郭本禹著：《拉岡》（臺北：生智出版社，1997年），頁52

迷亂心性的六賊來點化師父，但卻召喚出帝王託付之重責，與去國懷鄉、任務未完之心情。

「我當年奉旨出長安，只憶西來拜佛顏……尋窮天下無名水，歷遍人間不到山。逐逐煙波重迭迭，幾時能夠此身閑？」<sup>30</sup>

我一自當年別聖君，奔波晝夜甚慙勤夜……靜猿啼殊可歎，月明鳥噪不堪聞。何時滿足三三行，得取如來妙法文？」<sup>31</sup>

唐僧以出家人之身分，處處充滿在家之情懷，「思鄉」、「懷國」與「空」的境界是矛盾衝突的，看似處處以家國為念，反而無法體悟一切所見盡是「諸法空相」的事實，屢因外在表象而驚惶不安，自然「大道遠矣，雷音亦遠矣」。

「大唐鏡像」表相為對大唐盛國的念茲在茲，實則「縱放其心」，阻撓著行伍的前進。

## (二)、家業、家譜的建構與消解

唐僧雖然見山恐虎狼，聽水則多疑，見月思故鄉，屢屢在記憶中浮現家國之想望，但召喚出的卻是更堅定的取經決心，為一隱性之書寫，而顯性的在家性格則是呈現在動不動要「散伙」、「回高家莊當女婿」的八戒身上。豕與家是構字上意義的連結，也帶出居家、豐食之義，其所帶的「九呎釘耙」，其運用方式的使蠻硬拼，其形容往往用「一頓」，好像如果不是成頓使用，就不足以揭示豬八戒的憨態蠻勇似的。這是一種農民式的靠身體耐力恆久、頻率重復、帶有物質化性質的勞作，而不是那種速戰速決式的打鬥，有憑著肉體耐力以勤補拙的特點<sup>32</sup>，在在彰顯其本質更傾向於中國的農民生活，冀望有安定的家庭、基本的田產、克勤克儉過著平實的生活<sup>33</sup>。故，最讓八戒沾沾自喜的，也是其對於治家能力的誇耀：「我雖然人物醜，勤緊有些功。若言千頃地，不用使牛耕。只消一頓耙，布種及時生。沒雨能求雨，無風會喚風。房舍若嫌矮，起上二三層。地下

<sup>30</sup> 《西遊記》：第三十二回〈平頂山功曹傳信，蓮花洞木母逢災〉

<sup>31</sup> 《西遊記》：第四十三回〈黑河妖孽擒僧去，西洋龍子捉鼉回〉

<sup>32</sup> 劉衛英：《明清小說寶物崇拜研究》，頁 98

<sup>33</sup> 鄭明嫻：《西遊記探源》，頁 122

不掃掃一掃，陰溝不通通一通。家長裡短諸般事，踢天弄井我皆能<sup>34</sup>。」

八戒對家庭之嚮往，亦結合其「貪食」、「好色」之描述。結合了中國以食喻色的傳統，來隱喻其好色，將食、色徹底地與「豬」的動物特性結合<sup>35</sup>。所以八戒在遇到色欲考驗時，最易顯現「婚配」、「家業」的意念。夏志清曾論及：

豬八戒在看到有田產財富的美女時激發起治家的本能，在後來蜘蛛精的誘惑中，因為她們是沒有田產的妖精，豬八戒則表現得粗魯無禮<sup>36</sup>。

八戒形象點出對「家」的深深眷戀，但對於出家之僧徒而言，凡心之未斷不但是修行路上之阻礙，亦無法使取經團隊齊心共進。取經途中，他常臨陣不前，雖然可以被動的去戰鬪一陣，但一遇挫折，便率先敗下陣來，找個安全的地方躲避，或想個理由來掣肘。看見妖精鎗法不精，他便趕上前爭功。他攢私房、貪小便宜、好逸惡勞，又愛在師父面前說悟空的壞話，讓師父念咒逐去悟空<sup>37</sup>，故五聖聚合的第一難即是菩薩設幻以斬斷其凡心之動念：

黎山老母不思凡，南海菩薩請下山。普賢文殊皆是客，化成美女在林間。聖僧有德還無俗，八戒無禪更有凡。從此靜心須改過，若生怠慢路途難！<sup>38</sup>

「八戒無禪更有凡」其所關心、追求的人生事物和一般凡夫俗子並無二致，甚至到了九十幾回、接近取經終點時，八戒竟還有「散伙」之念頭，可見俗世牽絆之「離心」力量，亦是整個取經團隊內部「齊心向前」的最大考驗。

取經途中家業最為浩蕩的，莫過於途中的妖魔。小說裡的妖魔動輒以「大王」相稱，占山為王，劃地為霸，在轄區內有絕對權威，且有職責之分、等級之別，

<sup>34</sup>《西遊記》：第二十三回〈三藏不忘本，四聖試禪心〉

<sup>35</sup>趙修霽：〈由陰入陽的成聖之途—由《西遊記》的「食色」談起〉《新世紀宗較研究》第7卷第4期(2009年)，頁181

<sup>36</sup>夏志清著、何欣譯：〈《西遊記》研究〉《現代文學》45期(1971年12月)，頁122。

<sup>37</sup>鄭明嫻：《西遊記探源》，頁124

<sup>38</sup>《西遊記》：第二十三回〈三藏不忘本，四聖試禪心〉

自定「家業」；從神佛那裡下凡的妖魔，都有「家譜」可查，有來頭，有背景。而門第越高，往往魔力越大<sup>39</sup>。「家業」的建立，不但內部以擬血親的兄弟相稱，對外他們還建立起了嚴密的關係網。烏雞國的妖道：「神通廣大，官吏情熟」、獅駝洞的大鵬精關係網更是了得：「那妖精一封書到靈山，五百阿羅都來迎接；一紙簡上所天宮，十一大神個個相欽。四海龍曾與他為友，八洞仙常與他作會。十地閻君以兄弟相稱，社令城隍以賓朋相愛。」車遲園的三怪本是結拜的兄弟，在與悟空鬥法的過程中，不是大難臨頭各自飛，而是齊心協力與師徒對抗，直至最後喪失性命。

在親情上，很多妖精舐犢情深，手足義重。捉了唐僧，金角大王、銀角大王要請老娘品嚐；紅孩兒則惦記看自己的老爸，黑水河龍不忘他那位西海龍王舅舅。金鼻白毛老鼠精為感李天王、哪吒太子恩義，為他們供奉長生牌位；碧波潭老龍一家，有龍婆、龍子、龍孫，還有女兒、女婿，一大家子人熱熱鬧鬧。尤其是牛魔王一家，兄弟、妻妾、兒子形成一個妖魔大家庭，愛子之情更使得妻妾兄弟團結起來一致對抗悟空。

妖魔在洞山福地建造家業的，皆被剷除殆盡；越界下凡的妖魔，則是一一在主人的收服下，回歸於天庭秩序之規範。《西遊記》對「家」的描述，刻意被安排在朝聖期間的種種人際牽絆，更是諸般災難的另類化身。這似乎可以解釋在朝聖期間，這些活動、關係，都是真道追求的障礙，是一種阻隔行為<sup>40</sup>。

### (三)、大「鬧」天宮：揭露權威的荒謬

「四大奇書」與明中後期的資本主義萌芽、市民文化勃興、傳統儒家經典遭到懷疑，又與通俗小說成為大眾的主要文化消費對象，通俗文學對大眾精神生活和文化生活產生重大影響的社會現實相關聯<sup>41</sup>，「奇書」的建構，意味著擺脫史統，改變附庸、以及對「形式的意識形態」的突破<sup>42</sup>。從《詩話》中主動來相助的孫

<sup>39</sup>蘇高岩：〈神魔皆有人情，精魅亦通世故—《西遊記》中妖魔的人性〉《現代詩文》第1期(2009年)，頁58

<sup>40</sup>邱思璇：〈《西遊記》中的謫凡結構—兼論一種常與非常的現象〉《世新中文研究集刊》創刊號(2005年6月)，頁199

<sup>41</sup>王齊洲：〈「四大奇書」命名的文化意義〉《湖北經濟學院學報》(2004年1月)，頁116-120。

<sup>42</sup>馮文樓：《四大奇書的文本文化學闡釋》(北京：中國社會科學出版社，2004年)，頁9。



行者，有著異道皈依之意味，到《雜劇》中偷仙衣仙果，破壞天界秩序而遭追捕，最後將功贖罪的悟空，異道與正道仍有道德意識上的差距。《西遊記》中以他者之姿態崛起，為天地之數所孕育出的天產石猴，不受限於人文秩序的規範，成為與傳統文化系統相異而衝突的文化表徵<sup>43</sup>。

百回本作者將大鬧天宮作為章回小說之楔子，以玄奘傳記為主要論述一改為神話開篇、以生命形態的「鬧」、一種具有「狂歡」性質的生命意識的爆噴，提出「交替與變更」、「死亡與新生」的精神<sup>44</sup>。悟空「鬧」的途徑由海龍王、地府、天庭到如來處，從下往上層層直入權力之核心，處處展現一種加冕脫冕與脫冕之顛覆性質。

首到東海龍宮強要武器。金箍棒的「出身」原本具有鎮河定海、維持天下太平的功用，本質上蘊藏著穩定乾坤、安定天下的天性<sup>45</sup>，龍婆道：「那一塊天河底的神珍鐵，這幾日霞光艷艷，瑞氣騰騰，敢莫是該出現？」意味以玉皇大帝為宇宙人文的象徵秩序，其等級、規範、體制以一種理所當然的姿態成為眾人遵守之規範，已成一種官方獨白的單聲話語<sup>46</sup>，而神珍鐵的自放光明，也代表著重定天下秩序的徵兆，重定並非「推翻」抑或是「重造」，高桂惠認為：「西遊記的遊是較為保守性的，而不是革命性的，它們將顯明在險山惡水的張力世界妖魔化，西遊系列相信神聖的秩序，諸神與五聖必須確保無秩序不至於壓倒正義與秩序，帝國生活與自然生活共同參與標誌秩序的界線<sup>47</sup>。」故以一非正統性的邊緣人物，取得可以與權威對話之力量。

繼之，悟空到冥府強銷死籍。陰曹地府已然具有下部的地形學特徵<sup>48</sup>，是人死後將去的判決場所，是陰間地獄的主宰之處，足以決定眾人的來生窮達命通，

<sup>43</sup>李志宏：《「演義」—明代四大奇書敘事研究》，頁 403-405

<sup>44</sup>王建剛：《狂歡詩學—巴赫金文學思想研究》（上海：學林出版社，2001 年），頁 46

<sup>45</sup>楊中舉：〈金箍棒與緊箍咒：一對多重文化象徵符碼〉《臨沂師範學院學報》第 29 卷第 4 期（2007 年 08 月），頁 126

<sup>46</sup>王建剛：《狂歡詩學—巴赫金文學思想研究》，頁 128-129

<sup>47</sup>高桂惠：〈《西遊記》續書的魔境—以《續西遊記》為主的探討〉，收入李豐楙、劉苑如主編：《空間、地域與文化—中國文化空間的書寫與闡釋》，頁 216

<sup>48</sup>王建剛認為：「陰曹地府是對現實世界的倒置，這一倒置是通過換裝和角色轉換來實現的。」見氏著：《狂歡詩學—巴赫金文學思想研究》，頁 171

是屬於官方的莊嚴廟堂，並非人人皆可成為主事者的地方<sup>49</sup>。

悟空執著如意棒，徑登森羅殿上，正中間南面坐上……直到那魂字一千三百五十號上，方注著孫悟空名字，乃天產石猴，該壽三百四十二歲，善終。悟空道：「我也不記壽數幾何，且只消了名字便罷！取筆過來！」那判官慌忙捧筆，飽搥濃墨。悟空拿過簿子，把猴屬之類，但有名者，一概勾之。掙下簿子道：「了帳！了帳！今番不伏你管了<sup>50</sup>！」

悟空以金箍棒打入冥府，質問生死之大事，原本威嚴的十代冥王急整衣來著；見他相貌兇惡，即排下班次，應聲高叫道：「上仙留名！上仙留名！」在大庭廣眾之下，十代冥王不可思議的軟弱，悟空反以一種自行刪除死籍的強勢姿態「了帳！了帳！今番不伏你管了！」將生命之權自脫於「秩序」的管轄。當初唐太宗入冥，尚與十代冥王以禮相待，悟空不但對其興師問罪，最後自取而代之的操生殺之權，了事後隨意離去，將閻王之權勢任意操弄，等級與權威在「鬧」的置換之下，消解其嚴肅性，反倒呈現出顛覆與荒謬之感。

最後，鬧的極致表現是在權力核心之中，本來玉帝先以招安之方式，封他為「弼馬溫」，他嫌官小反去。當遣李天王、哪吒太子擒拿未獲，復招安他，封做「齊天大聖」，先有官無籙。著他代管蟠桃園。加冕脫冕本是狂歡節之儀式，主要是表現出更新與交替的不可避免性<sup>51</sup>，玉帝以加冕為其手段，除悟空外，大家皆知這些官位的虛而不實，在不經意中才透露出官位的低下與無實，本以為自我掌控了加冕之主動性，事實上反倒是在大庭廣眾下被加以嘲弄，才激起悟空之大「鬧」天宮，非得以如此強烈之手段，才能衝破「永恆的」、「穩固的」、「絕對的」、「不可變更的」封閉的秩序體系。在鬧得不可開交之際，玉帝只好請如來來收服妖孽。雖然悟空終究逃不過佛祖的五指山，但在其中便溺的手段，以一種肉體的低下位置所呈現的生命性，與上位

<sup>49</sup>趙修霽：〈論馮夢龍「三言」中的「鬧」〉《臺中教育大學學報人文藝術類》第21卷第1期(2007年)，頁97

<sup>50</sup>《西遊記》：第三回〈四海千山皆拱伏，九幽十類盡除名〉

<sup>51</sup>劉康：《對話的喧嘩：巴赫汀文化理論述評》，頁268

所代表的精英、官方、權威的論述，作一抗衡與對話，造成一種諧謔的笑果<sup>52</sup>。

「鬧」從生命型態、天地秩序的建構說起，其顛覆與翻轉的是以「人」為中心的自我地位，以「他者」、「猴」之形象取代高僧傳中經典的唐僧形象，正統之形象反而成為參照，以「他者」之眼光重新審視「習以為常」、「本來如此」的生命形態。從「無性」到「有性」命名的過程中，已無形的被收編於運行的人文規範，繼而進入有形的制度形態，「揭露」出海龍王的畏懼強權、地府十代冥王的懦弱退卻、到玉帝的用不見賢，顛覆意味越形強烈。「由下而上」的途徑，從象徵心性的金箍棒的取得、到強銷死籍、自脫於天地之循環秩序，到權力核心的「招安」策略，一方面是對抗封建制度，另一方面卻是進入權力核心，「心猿」與「弼馬溫」相悖之形象形成內外之衝突與張力，也使「鬧」最後逸出了顛覆之絃音，成為「縱放」之孤鳴。作者藉「鬧」使悟空形象所體現的奇異性，無疑大大地超出對群體秩序的認同<sup>53</sup>，與官方之獨白形成雙聲之複調，也展現其生命之能動性。

## 第二節：遊：天路歷程到心路歷程<sup>54</sup>

「遊」之與「游」的造字初文「旂」都是取象於旗幟的飄動，這是自然界的物體因應環境的反應。故「游」字從水，即取義在水中浮行潛泳之流動、漂浮、無所依託，從而引申出自由、不定和無所用心等義。故凡從「游」複合成詞者，都是為了表現其自由不拘的無利害性、無關心性；而取義於「辵」，則著重於足之所履所經者，故凡遊行、旅遊、遊蹤等複詞，都著重於人在空間中的移動<sup>55</sup>。

「遊」與「記」結合成一複合詞，則是強調其寫作重點在於記錄「遊」的過程一空間變化與心裡感受。在中國傳統文學中，遊記的起源有先秦、東漢、魏晉南北

<sup>52</sup>巴赫金：「諧謔是狂歡的弱化形式，通常與人體的擅的下部產生聯繫……比如笑語、俏皮語及猥褻等體態語。」見王建剛：《狂歡詩學—巴赫金文學思想研究》，頁 66

<sup>53</sup>李志宏：《「演義」—明代四大奇書敘事研究》，頁 403-405

<sup>54</sup>「天路歷程」一詞取自班揚《天路歷程》之書名，取其充滿宗教、朝聖之意味，並不包括其內容意義。中外小說中都不乏以宗教故事為題材的作品，於是有人將《西遊記》與約翰·班揚的《天路歷程》作對比。確實，《西遊記》於奇幻的情節敘述中不時插入宗教教義、教理的闡發，與《天路歷程》穿插《聖經》、箴言和其他宗教材料，頗有相似之處。但是，《西遊記》以宗教故事為題材卻對宗教採取皮裡陽秋的揶揄嘲弄態度與《天路歷程》的宗教寓言性質不同，而且《西遊記》對中國古代各種宗教，尤其是佛道兩教內容的兼收並蓄也與《天路歷程》所表現出的宗教單一性迥然不同。這一點在西方簡直是不可思議的。參見李時人：《西遊記考論》（浙江：浙江古籍出版社，1991年），頁 1。另，「心路歷程」則是以《西遊記》的中「心生，種種魔生；心滅，種種魔滅」之主旨，取其以「修心」為主的意義。

<sup>55</sup>劉苑如主編：《遊觀—作為身體技藝的中古文學與宗教》，頁 8

朝、唐代等四種主張<sup>56</sup>，「遊記」從空間移動、描摹山水、審美精神到文學創作的歷程中，從實際的步履足跡延展到精神、美學，以及進入文學之體制，「遊」的實際性與精神性成為文學書寫中具備的兩大因素。

若將「遊」置於虛構文本之脈絡加以考察，作者鋪設的他者世界卻反過來重新定義遊之性質，在西遊記故事的敘事當中，「遊」成為一種生命的「歷程」。西方文學中對於遊的歷程有兩種哲學走向與詮釋：第一種模式如希臘英雄「尤里西斯」的一生行誼一離鄉出外冒險，目的是為了帶回一些東西歸鄉一接觸他者、探討他者，目的是為了將他者收編在自我設定的範疇內，揭發他者的結果是令他者失去其「他者性」。因此，對於他者意識的探討等於對自我意識的探討。第二種模式如猶太先知「亞柏拉罕」，一生行誼一為遵從一個超越的他者的神秘意旨，離鄉旅行，永不踏入歸途。在哲學上，在這種探索的模式下，自我不斷的追索絕對的外在性，重視他者之所以和我不同的他者性和異樣經驗<sup>57</sup>。以此觀點對應西遊記敘事，其走向偏向尤里西斯之行旅模式，加上宗教背景之鋪設，使西行之歷程又帶有朝聖之意味。宗教上指的「朝聖」至少得包括三種特質，第一：有「聖地」之存在。第二：個人或團體朝「聖地」而行。第三：這種行動可以為「朝聖者」帶來物質或精神上的報償<sup>58</sup>。前往聖地之「心」與「志」有一定之趨向性，從《詩話》到《西遊記》演變的過程中，卻從朝聖「心志」合一的宗教文本分化為二，以悟空的「朝心行」和唐僧的「朝聖行」互為表裡<sup>59</sup>，使朝聖之旅走向修心之歷程。

「天路」與「心路」象徵著「外索」與「內求」之過程，一面呼應時代潮流之趨向，另一面亦有自力救贖之意，明清小說中更加入了「謫凡歷難」模式，將歷程視為一種生命的「試煉」：殺債償清、魔難受盡，在神、魔抗衡中解除罪愆，

<sup>56</sup>主張先秦說者基於《莊子秋水》中已有遊的記載；主張東漢者認為馬第伯的〈封禪儀記〉內容就是一篇有行程、摹山水的記錄；主張魏晉南北朝者強調魏晉南北朝才是真正兼具「遊」的審美精神、「遊」的實踐活動以及「遊」的文學創作的時代；主張唐代者提出「遊記」必須是「獨立完整」且是以「散文」面貌出現的作品，強調唐元結才是遊記散文的始作者。參照呂麗粉：《晚明遊記文學研究》（中國文化大學博士論文，2011年），頁2-3

<sup>57</sup>陳吉斯：〈從陌生人的觀看至觀看陌生人〉《世新大學人文社會學報》第4期(2003年)，頁298-299

<sup>58</sup>余國藩著，李爽學譯：《余國藩西遊記論集》（臺北：聯經出版事業公司，1989年），頁139

<sup>59</sup>李爽學：〈兩腳踏東西文化·一心評宇宙文章—《余國藩西遊記論集》編譯序〉，收入余國藩著，李爽學譯：《余國藩西遊記論集》，頁14-15



也洗煉了心性，並提出「出身一修行一返回本身」的敘述架構<sup>60</sup>，使「遊」的歷程更擴及了前世今生、試煉重生之意味。

「遊」承載了不同的生命形態，不論是取經途中之妖魔、抑或是取經團隊本身，都在碰撞與對峙中，呈現出生命形態之流轉與樣貌。余國藩援引西方「朝聖行」的概念分析《神曲》與《西遊記》的異同，提出兩者相同之處在於朝聖呈現一種「直線形的旅程和圓形的回歸」<sup>61</sup>，若將思考的角度擴及於取經途中的「生命形態」，其歷程恐怕難以簡化成單純的「直線」與「回歸」二義，也許有另一種詮釋空間可供思考。本章以「遊」的角度重新梳理，試圖在「遊記」所具備之空間移動與精神面向中，探析生命形態的移轉與變化，是如何使外遊之歷程移轉至內在之遊。

### 一、自我與他者：異端譜系的建構與變異

「他者」，是相異於「我」之概念，其概念顯示出觀看者同時標示出自我的歸屬所在和自我認知的程度，也同時表明了自我對異己認知的侷限，以及要被認同的群體的不確定<sup>62</sup>。「他者」在志怪小說的系統裡，理所當然指涉妖魔體系，中國的志怪小說是史部「理涉興亡」的預示，或驗證重大歷史事變的附屬言說分化出來的說部，它的野史性格、補述性質以及輯錄體制，透露出怪異書寫自古即交雜著知識性、象徵性及詭譎性<sup>63</sup>。

這種知識邊緣的書寫方式所思考的面向，真正指向與正常生存世界的反面，所關注的是人類未經歷過的力量和感知，是透過異質性的斷裂、切割、衝擊等聚焦，來突顯文化「他性」經驗<sup>64</sup>，透露出志怪小說從他者的「異化」的角度來進行自我認同的思考，運用對「他者」的書寫，來重構「自我」的特性<sup>65</sup>。西遊故

<sup>60</sup> 李豐楙：〈出身與修行：明代小說謫凡敘述模式的形成及其宗教意識——以《水滸傳》、《西遊記》為主〉《國文學誌》第七期(2003年12月)，頁85-111

<sup>61</sup> 余國藩著，李爽學譯：〈朝聖行——論《神曲》與《西遊記》〉《中外文學》第17卷第2期(1988年7月)，頁4-29

<sup>62</sup> 陳吉斯：〈從陌生人的觀看到觀看陌生人〉《世新大學人文社會學報》第4期(2003年)，頁283

<sup>63</sup> 童馨如：《蒲松齡《聊齋誌異》身體敘事研究》(臺北：臺灣師範大學碩士論文，2010年)，頁58

<sup>64</sup> 高桂惠：〈清代《醉茶志怪》透過驚悚、怪延、另類閒賞所展演的志怪文化〉，收入韓國中國小說學會編：《中國小說論叢》第28輯(2008年9月)，頁58

<sup>65</sup> 童馨如：《蒲松齡《聊齋誌異》身體敘事研究》，頁59

事由「神魔」所建構之異質世界，在《詩話》、《雜劇》到《西遊記》的演變過程，對應志怪之歷史脈絡，廓清西遊故事在異端譜系的建構與變異中，文人如何藉志怪小說來書寫掌故、以「真事隱」的方式表達情志，以非人間的書寫方式描繪一個龐大的隱喻世界<sup>66</sup>，建構出遊的「歷程」的轉變。

### (一)、《詩話》：物我二分的對立型態

《詩話》取經途中，因為異域之陌生與不確定感，說話人藉由凸顯特殊的視覺感受，將恐懼與疏離的情形在讀者眼前搬演，呈現一種蠻荒世界的寫照。「他者」是完全與經驗世界對立之形象，不管是「大虵頭高丈六，小虵頭高八尺，怒眼如燈，張牙如劍，氣吐火光。」抑或是「獅子林麒麟迅速，獅子崢嶸，擺尾搖頭，出林迎接……五十餘裏，盡是麒麟。」或是「樹人國中，盡是千年枯樹，萬載石頭；松柏如龍，頑石似虎。」皆以人為主體作為「常」與「非常」區辨之根據，此類猛獸並未有「人身」，純物屬性以及體型之異常誇大，凸顯「異」與「常」之分別，兩者是互不融涉，其生物性之特質是造成恐懼之因。

更為特殊的是對白虎精的描寫，首以「一白衣婦人，身掛白羅衣，腰系白羅裙，手把白牡丹花一朵，面似白蓮，十指如玉。」之姿態出現於荒野，即是「非常」之徵兆，承衍六朝志怪以理性的態度來看待人化為異類或是異類化為人，認為此是一種「非常」的「怪異」現象<sup>67</sup>。即使物魅精怪可以改變外在形貌，然而被識破後，卻只有「現出本相」一途：

忽然面皮裂皺，露爪張牙，擺尾搖頭，身長丈五。定醒之中，滿山都是白虎……半時，遂問虎精：「甘伏未伏！」虎精曰：「未伏！」猴行者曰：「汝若未伏，看你肚中有一個老獼猴！」虎精聞說，當下未伏。一叫獼猴，獼猴在白虎精肚內應。遂教虎精開口，吐出一個獼猴，頓在面前，身長丈二，兩眼火光。白虎精又雲：「我未伏！」猴行者曰：「汝肚內更有一個！」再令開口，又吐出一個，頓在面前。白虎精又曰：「未伏！」猴行者曰：「你肚中無千無萬個老獼猴，今日吐至來日，今月吐至後月，今年吐至來年，

<sup>66</sup>高桂惠：〈清代《醉茶志怪》透過驚悚、怪延、另類閒賞所展演的志怪文化〉，頁 71

<sup>67</sup>童馨如：《蒲松齡《聊齋誌異》身體敘事研究》，頁 66

今生吐至來生，也不盡。」白虎精聞語，心生忿怒。被猴行者化一團大石，在肚內漸漸會大。教虎精吐出，開口吐之不得；只見肚皮裂破，七孔流血。喝起夜叉，渾門大殺，虎精大小，粉骨塵碎，絕滅除蹤<sup>68</sup>。

即便凶惡如白虎精、九鼉龍，在佛法面前只落得或「肚皮裂破，七孔流血」或「困龍半死，隱跡藏行」，根本不具備反抗力<sup>69</sup>。在《詩話》當中，「他者」之形象單薄，亦無形變之心理變化，其生命之形態以「佛法」、「向善」為分界，如獅子、麒麟服膺佛法，尚可以禮相待；若與佛法無邊，則是落得被殺滅的結果。

## (二)、《雜劇》：秩序/反秩序之象徵符碼

《雜劇》中的他性，則是以魔之姿態出現<sup>70</sup>。通天大聖自稱是「十萬總魔君」、劉老哭訴女兒劉大姐被「妖魔」攝去、裴海棠自傷「這妖魔化作朱生魔樣、將我攝在這裡。」「魔」字，舊譯作「磨」，至南朝梁武帝時始改為「魔」字。本為魔王波旬阻礙佛陀成道，為破壞正教之神，佛與魔亦組成一對既有對立性又有同一性的範疇，所謂「我化為佛，未佛皆魔」。後又引申為由自己身心所生之障礙稱為內魔，來自外界之障礙稱為外魔，二者合稱為二魔<sup>71</sup>。佛教初傳中國，妖與魔兩者是涇渭分明的，敦煌變文中的降魔故事，所謂「魔」指的是「波旬」、「六師外道」，基本上是佛經故事的衍化。然而在中國中古宗教史異常複雜的演變過程

<sup>68</sup> 《詩話》：過長坑大蛇嶺處第六

<sup>69</sup> 胡勝：《明清神魔小說研究》（北京：中國社會科出版社，2004年），頁24

<sup>70</sup> 所謂「魔」有欲魔、身魔、死魔、天魔等「四魔」。煩惱為欲魔，五蘊合和而有身為身魔，生死輪迴為死魔，天魔如它化自在天，為欲界第六天，又稱波旬。在本生故事裡，波旬是與前世作為菩薩修道的佛陀相敵對的惡者。這些「魔」，實際上是「煩惱」的形象化。如真正體得「般若空」，則「示行煩惱而心常清淨，示入於魔而順佛智慧，不隨它教。見孫昌武：《中國文學中的維摩與觀音》（北京：高等教育出版社，1999年），頁48

<sup>71</sup> 佛光大辭典：〔雜阿含經卷三十九、中阿含卷三十降魔經、佛本行集經卷二十六、佛所行讚卷三破魔品、玄應音義卷二十四、慧苑音義卷下、慧琳音義卷十二、卷二十五〕（參閱「惡魔」4952）p6885。據普曜經卷六降魔品載，佛陀成道時，魔王波旬曾遣派欲妃、悅彼、快觀、見從等四女前來擾亂。長阿含經卷二十忉利天品、過去現在因果經卷三載，魔王係住於欲界第六他化自在天之高處，為破壞正教之神，稱為天子魔，或天魔波旬。另據增一阿含經卷二十七記載，魔王波旬具有色力、聲力、香力、味力、細滑力等五力。佛本行集經卷二十五舉出欲貪、不歡喜、饑渴寒熱、愛著、睡眠、驚怖恐懼、狐疑惑、瞋恚忿怒、競利爭名、愚癡無知、自譽矜高、恆常毀他人等十二魔軍。又由內觀而言，煩惱、疑惑、迷戀等一切能擾亂眾生者，均稱為魔。

中，妖、魔之間日漸混淆，趨於同義<sup>72</sup>。

《雜劇》開始出現「妖魔」一詞，與神靈形成兩個極端相對的符碼，是相對於天界、人間之異端力量，妖魔並非是邊緣化的「非常」書寫，而是與神界、人間平行的另類場域，彼此可互不干涉，亦可相安無事。妖魔之所以呈現「妖魔」之特質，是因「情」的驅動，使其逾越神界、人間之界線，脫離單純的「物我」之別，而以「反秩序」/「秩序」的型態出現。如通天大聖自報家門：

一自開天闢地，兩儀便有吾身，曾教三界費精神，四方神道怕，五岳鬼兵  
嗔，六合乾坤混擾，七冥北斗難分，八方世界有誰尊，九天難捕我，十萬  
總魔君<sup>73</sup>。

自稱其威力震得天地，神道鬼道皆懼，若非「我偷得王母仙桃百顆，仙衣一套，與夫人穿著。今日作慶仙衣會也。」之越界行為，破壞了秩序的動態平衡，即使是「十萬總魔君」，卻也自在下方稱王。銀額將軍攝劉大姊、豬八戒強搶民女，與取經人皆無衝突，但劇作家藉由取經一線，由取經人「主動」剿滅，回復人間應有之秩序。

妖魔在《雜劇》中並不強調其外型之怪異，也非「魔羅」之「外道」，劇作家化用了佛經故事中的「佛道」為「人間秩序」，使其成為象徵的符碼意義。《雜劇》在很大程度上衝破了《詩話》宗教作品的思想束縛，表現出市民文學的思想和風格。元代在多元文化衝撞與融合的過程中，胡漢文化未能和諧融合高度統一，結果造就了一個非常不平而空前絕後的畸形社會，造成了元代社會的黑暗，道德的衰朽，政治的殘酷，風氣的日下，到處都是素質低劣的貪官，禍害社會的流民，魚肉百姓的衙內，奪人妻女的權豪勢要等等<sup>74</sup>。通天大聖、野豬精與黃風山銀額將軍，所曲折反映的是強取豪奪的社會現象，我們可以在元雜劇中找到許多反映這種現象的世俗故事，從本質上這些故事並不具有宗教意義<sup>75</sup>，反而更有深刻的

<sup>72</sup>張乘健：〈論《西遊記》的宗教思想〉，收入陸欽選編：《名家解讀《西遊記》》（山東：山東人民出版社，1988年），頁155-156

<sup>73</sup>《雜劇》：第九折神佛降孫

<sup>74</sup>田同旭：《元雜劇通論》（太原：山西教育出版社，2007年），頁52

<sup>75</sup>李時人：《西遊記考論》（浙江：浙江古籍出版社，1991年），頁45



社會意涵。

### (三)、《西遊記》：妖魔意義的擴編與分化

從詩話中的「物我兩分」到雜劇的「象徵符碼」，《西遊記》「心生，種種魔生；心滅，種種魔滅」，即點出了「內魔」的主題。所謂「魔」有欲魔、身魔、死魔、天魔等「四魔」。煩惱為欲魔，五蘊合和而有身為身魔，生死輪迴為死魔，天魔如它化自在天，為欲界第六天，又稱波旬。這些「魔」，實際上是「煩惱」的形象化，如真正體得「般若空」，則「示行煩惱而心常清淨，示入於魔而順佛智慧，不隨它教。」

《西遊記》中妖怪、妖精、妖魔、精怪之名稱互通互用<sup>76</sup>，將異類之譜系擴編成混融之狀態，其意義在詭譎的擴張之際，也意味著其既承接歷史脈絡，也在新舊之間呈現新的「他性」形態。「妖」為神之墮落、「精」為氣化概念、魔是「破壞正道之神」、「怪」是不合常理之現象，那些在日常生活中被秩序規範壓抑、限制、束縛的各種欲望和想像，透過一種反射的模式具現在妖怪的身上<sup>77</sup>，其意義的結合混淆了人們習以為常的分類法則<sup>78</sup>，呈現出新的他性的參照與思維。

妖與魔的並用，成為神性之參照，在特定的情況下，神佛可以轉變為妖怪，妖怪也可以轉變為神佛，模糊了神魔之域界，觀音菩薩所說：「菩薩妖精，總是一念；若論本來，皆屬無有。」直接點出「念」之重要，只要心念一轉，即突破所有限制，這一句話又將關懷的重心重新由外在經典的索求，移轉回「人心」自我之意念。觀音可變妖身，文殊、普賢竟化身為西牛賀洲莫賀氏母女，佛直接化為魔；三藏曾變老虎，與妖王無二；妖王又變成三藏，使悟空真假難分。這些自在的、神化的、佛化的魔統統可看作對唐僧師徒禪心和戒行的考驗，構成求法正

<sup>76</sup> 《西遊記》中就常在同一回中，時而用「妖怪」，時而用「妖精」，時而用「妖魔」，來稱呼同一件事。參見秦娟：《明清神魔小說中的妖怪形象研究》，頁 5

<sup>77</sup> 王仁鴻：《《山海經》的神話思維一以空間、身體、食物、樂園為探討核心》（嘉義：國立中正大學碩士論文，2009 年），頁 88

<sup>78</sup> 如最早提到《山海經》一書的司馬遷，其本人對《山海經》便是抱持著此種「避而遠之」的態度。《史記·大宛列傳》：「至《禹本紀》、《山海經》所有怪物，余不敢言之也。」見瀧川龜太郎著：《史記會注考證》（臺北：萬卷樓，2006 年 2 月），頁 1316。值得注意的是，司馬遷在這段話中已明白表示其所以不敢提及《山海經》內容的理由：正因為《山海經》的內容大都是逾越人文秩序的異常「怪物」，所以當然無法被人文秩序的典範書寫型式—《史記》的史書寫作所接受。

果逆向的阻力<sup>79</sup>。成佛成魔只是一念之間，魔、佛，只是由迷到悟的過程<sup>80</sup>。

「心念」之強化，使《西遊記》中的異類在擴張混融之餘，反而失去了其「他者性」，呈現出世俗人間之特徵：道士氣、兵匪氣、官紳氣、頭巾氣等<sup>81</sup>，這個龐雜的妖魔系統在獸形妖的外殼下蘊含著世俗事物的真實原形：兵、匪、官、紳、道、儒，六位一體，禍世擾民<sup>82</sup>，每一個人物形象又與現實中人似曾相識，無論是妖魔神人化、抑或是人性妖魔化，西遊記中所呈現的神魔妖人，其本質都是一樣，他們所表現的仍是大家所最熟知的七情六慾、爭名逐利、貪生怕死、好逸惡勞<sup>83</sup>。從「墮落」、「氣化」、「破壞」、「不合常理」的意義混融結合，神魔小說所呈現的他性，表現在場哲學內在異質化的疏離效應<sup>84</sup>，是內在混雜分離的呈現。

異端譜系擴編成「人、神、魔」可互相踰越的大融匯，甚而為三位一體之象徵系統。在內觀的層次中，唯有穿透亦真亦假的表象，才能得到更深的智慧。「紅心、白心、黃心、慳貪心、利名心、嫉妒心比較心、好勝心、望高心、侮慢心、殺害心、狠毒心、恐怖心、謹慎心、邪妄心、無名隱暗之心，種種不善之心」<sup>85</sup>，都是通過在西遊的路途中和各式各樣的妖魔鬼怪鬥爭中體現出來的，無怪乎三藏在內觀的境界中性格的懦弱顯現無遺，悟空的武力也無用武之地，其失序狀態所衍生出的災難，只有透過明心見性、返照自身，才能突破虛幻不實卻又殘害心性之狀態。陳元之說：「魔，魔也，以為眼耳鼻舌身意恐怖顛倒幻想之障。故魔以心生，亦以心攝。是故攝心以攝魔，攝魔以還理，還理以歸太初，即心無所攝。此其以為道之成耳，此其書直寓言者哉。」

<sup>79</sup>張乘健：〈論《西遊記》的宗教思想〉，收入陸欽選編：《名家解讀《西遊記》》，頁 158

<sup>80</sup>鄭明娟：《西遊記探源》，頁 25

<sup>81</sup>這裡的妖精動輒稱「大王」，手下的妖兵嘍囉成千上萬，占山為王，劃地稱霸。官紳氣：妖怪們有的排場架子之大，令人吃驚。不少妖精有來頭有背景，儼然功臣勳戚世家子弟，而有些只不過和神仙沾了點邊，也就氣焰炙人。難怪孫大聖要斥責：「鉗束不嚴」、「縱放家屬為邪」。頭巾氣：有的妖精居然談吐儒雅，一個個都文謔謔起來。豹頭山黃獅精給「九靈元聖老大人」的請帖，下署「門下孫黃獅頓首百拜」。黑風山黑熊怪請蒼狼精「凌虛子」赴會，請帖上寫「侍生熊羆頓首拜，啟上大闡金池老上人丹房」云云。這些妖怪自稱「門下孫」，稱「侍生」、「生」，竟是身在鬻門的正規的知識分子。參見張乘健：〈論《西遊記》的宗教思想〉，收入陸欽選編：《名家解讀《西遊記》》，頁 157

<sup>82</sup>張乘健：〈論《西遊記》的宗教思想〉，頁 157

<sup>83</sup>鄭明娟：《西遊記探源》，頁 76

<sup>84</sup>高桂惠：〈清代《醉茶志怪》透過驚悚、怪延、另類閒賞所展演的志怪文化〉，頁 71

<sup>85</sup>《西遊記》：第七十九回〈尋洞擒妖逢老壽，當朝正主救嬰兒〉

妖魔之可懼，從人們對於非生活經驗世界的異類想像，逐漸走進入生活世界；妖魔的邊緣性書寫，從物質屬性、到生活化的比喻、到內心衍生而出的魔障，神魔在西遊故事歷史脈絡的演變中，從人們明確的分立「自我」與「他性」之界線，走向「自我中的他性」，所觀照出的是人與環境的「關係」與「狀態」產生秩序上的違逆<sup>86</sup>。遊的歷程在「常」與「非常」逐漸疊合的情況下，遊由一個善惡分明的朝聖行逐漸轉變為一個同時容納理想世界及濁惡世界的張力場，在「正／邪」不斷辯證中，進行「常」與「非常」的互滲、演化及置換<sup>87</sup>。

## 二、層級、身份的流動與變異

上節所述，藉由非常與常的移轉與疊合，凸顯出「天路」到「心路」的流動過程。若從其生命樣態的角度思考，「遊」又擴及「身份」之轉換與「神魔」層級的變化。「層級」之概念，諾思洛普·弗萊歸結西方文學中的四種基本的敘事運動方式所關涉的宇宙模式，提出高級—塵世—低級，為上升或是墮落的流動方式<sup>88</sup>，他認為「朝上」或者「朝下」的認識關鍵，就在於能否通向原初身份的恢復<sup>89</sup>，是為層遞性「單向」之上升或墮落模式。

參照西遊記之故事，「層級」與「身份」在神魔小說的敘事模式中，結合了道教「謫返」的敘事模式以及佛教的「立地成佛」的頓悟思維，使其呈現「上下」以及「跨越」之流動型態。縱向的層級流動不必然是一種圓形回歸的生命形態，反而呈現出一種逸出於規則的生命形態，神魔皆能任意變化身份，亦使遊之身分與秩序形成流動的矛盾與張力，擴展出更複雜的言說空間。

### (一)、《詩話》：凸顯累世修行之觀念

佛教的思想中，果位證得不易，不論是阿羅漢、菩薩甚至佛都要經過累劫的

<sup>86</sup>何政輝：《明代神魔小說敘事研究》，頁 76

<sup>87</sup>高桂惠：〈《西遊記》續書的魔境—以《續西遊記》為主的探討〉，頁 215

<sup>88</sup>(加)諾思洛普·弗萊(Frye, N.)歸結西方文學中的四種基本的敘事運動方式所牽涉的宇宙模式，分別為更為高級的世界墮落(descent)塵世，從塵世墮落至一個更為低級的世界，從一個更為低級的世界上升(ascent)到塵世，從塵世上升至一個更為高級的世界。參見氏著，孟祥春譯：《世俗的經典：傳奇故事結構研究》(上海：上海人民出版社，2009年)，頁 105。

<sup>89</sup>(加)諾思洛普·弗萊(Frye, N.)著，孟祥春譯：《世俗的經典：傳奇故事結構研究》，頁 103-117

修行，方能擺脫輪迴，非在今生便可達成<sup>90</sup>。玄奘取經故事在虛構化的同時，並未刻意強調層級之上昇轉換，反倒是強調累世之修行，今生得以功成。

白衣秀才曰：「和尚生前兩迴去取經，中路遭難，此迴若去，千死萬死<sup>91</sup>」

大梵天王：「此人三生出世，佛教俱全<sup>92</sup>。」

探沙神：「項下是和尚兩度被我吃你，袋得枯骨在此<sup>93</sup>。」

白衣秀才首提三生之說，建構輔助法師前行取經之因緣；大梵天王之語以看透前世今生之全知視角，將歷史上玄奘取經個人之偉大成就，歸結於佛教「三生累世」之因緣；探沙神以「兩度被我吃你」威脅恐嚇，一方面顯現求經之路之艱難，另一方面意味著「累世」之因緣、法師求經之虔誠。意即法師之生命形態建構於累世之求經之行，成為生命的無限輪迴。此生之功成，一方面是三生之積累，另一方面得之於白衣秀才之相助，在「自力」、「他力」的相助下，終得圓滿。

白衣秀才為悟空之前身，在《詩話》中除其神通的描述之外，更著重於其身世之建構。雖是「九見黃河清」，有著異於常人的生命歷程，但八百歲時「偷吃十顆，被王母捉下，左肋判八百，右肋判三千鐵棒，配在花果山紫雲洞。至今肋下尚痛。我今定是不敢偷吃也。」以前時之惡行對應今時之改變，猴行者之所以能得成正果，是由於他自身的「佛性」覺醒。今世主動協助法師完成艱難之的取經事業，一路降妖伏怪，不輕易殺生，即便對凶惡辦白虎精也先以慈悲為懷，三問「甘伏未伏」，方不得已而令其「七孔遮血」<sup>94</sup>。其生命形態之改變亦使其生命之歷程、身份之層級得以變換，今世才能與法師乘蓮舫望正西乘空上仙，得其正果。

在優鉢羅國時所描述之仙境：

---

<sup>90</sup>從發心到成佛須經歷三阿僧祇劫(異常久遠的時間單位)，十個修行階段方能成佛。且在這十個修行階段中未滿七地的菩薩還有可能面臨退轉的危機。任繼愈主編：《佛教大詞典》(南京：江蘇古籍出版社，2002年)，頁1071

<sup>91</sup>《詩話》：行程遇猴行者處第二

<sup>92</sup>《詩話》：入大梵天王宮第三

<sup>93</sup>《詩話》：(題原缺)第八

<sup>94</sup>張錦池：《西遊記考論》，頁142



佛天無四季，紅日不沉西。孩童顏不老，人死也無悲。壽年千二百，飯長一十圍<sup>95</sup>，有人到此景，百世善緣歸<sup>96</sup>。

以無「時間」、「生命」限制之存有狀態，建構他界之異於常世之想像，對應人們對於長生之企盼，繼以說明進入之關鍵在於「百世善緣」的積累。服膺於佛法並非可立即可得層級之轉換，取經途中的獅子、麒麟雖都在佛法的召喚下，不以殺生為念，反以銜香花、低頭相迎，但終究只存在於其物種屬性，且未有累世之積累，尚不足以得人身，更無論層級之轉換。人們所企盼的境界，唯有以累世積善的方法才的以提昇。

## (二)、《雜劇》：將功贖罪之身份移轉

《雜劇》中身份、層級的改變，傳達一種「將功贖罪」、頗有度脫、勸世意味之敘事策略。度脫劇中，度脫者常以神通令其省悟，或利用夢境，嚇得被度者不得不尋找一個依靠、救護者，而這個時候，度脫者就正好出現並施以援手，使得被度者在驚慌的情形中，不得不心存感激的拜度脫者為師，且隨之出家修道<sup>97</sup>。雜劇中無明確的度脫者，對於人物是否省悟也未有深刻的描述，「他力」的介入使成就佛事轉為自身罪愆的救贖：

(觀音上，云)通天大聖，你本是毀形滅性的，老僧救了你，今次休起凡心。我與你一個法名，是孫悟空。與你個鐵戒箍、皂直裰、戒刀。鐵戒箍戒你凡性，皂直裰遮你獸身，戒刀豁你之恩愛，好生跟師父去，便喚作孫行者。疾便取經，著你也求正果。玄奘，你近前來。這畜生凡心不退，但欲傷你，你念緊箍兒咒，他頭上便緊。若不告饒，須臾之間，便刺死這廝<sup>98</sup>。

<sup>95</sup>「飯長一十圍」殊費解。疑「飯」為「飯那」的節縮。「飯那」為梵文音譯，玄應《一切經音義》卷一：「飯那，此云林也。」「飯長一十圍」猶言林木長至十圍粗。上文云優鉢羅國無春無夏，無秋無冬，花枝常旺，此云林木極粗大，似可順理成章。又第十二節也用「圍」來說明林木粗壯，「只見沉香樹木列佔萬里，大小數圍」然未見「飯」字這一用法的其他用例，故此實為猜測之辭，錄此備攷。見李時人、蔡鏡浩：《大唐三藏取經詩話校注》，頁 38

<sup>96</sup>李時人、蔡鏡浩：《大唐三藏取經詩話校注》，頁 37

<sup>97</sup>楊玉鳳：《元雜劇中的宗教現象—從神聖走向世俗》(中歷：中央大學碩士論文，2006 年)，頁 83

<sup>98</sup>《雜劇》：第十折收孫演咒

雜劇中孫行者擾動的不只是天庭的一個宴會，而是整個天界秩序。孫行者的性格在《詩話》與《雜劇》產生極大的變化，西行的意義對孫行者而言，從主動輔助西行者變成備受箝制的被動護法者<sup>99</sup>。就其身份而言，從「通天大聖」到菩薩賜名「悟空」，法號代表的是「重生」的意思，藉由修正自己的身語意，可以轉變成一個不同生命層次的人。但悟空並非自願前行，被釋放後更無悔悟之意，反倒是「鐵戒箍、皂直裰、戒刀、緊箍兒咒」規訓其身體，劃清獸性之本性。菩薩更是叮嚀：「你那凡心若再起，敢著你魄散魂飛。為足下常有殺人機，因此上與師父留下這防身計。」悟空在菩薩的規範下，不得不改換其生命形態，西行取經。

沙和尚與妖豬亦遵循此模式。沙和尚在行者拿住、威脅利誘下「隨我師父西天取經回來，都得正果朝元，卻不好來。若不從呵，我耳朵裏取出生金棍來，打的你稀爛。(沙和尚云)也罷，降了罷。」豬妖在三藏的勸勉下：「潑妖魔，世不然，告吾師，煞可憐。你若是肯放心願，跟後趨前，莫生狂顛，一性參禪，將你那害生靈的冤孽免。」生命受到威脅，在「取經」與「取死」二者擇一的選擇中，在某種不得已中，重新作了生命的選擇。《雜劇》並未深刻刻劃二者心境轉變的過程，以過於省略之手法呼應禪宗「佛性本有」之主張，亦使西行帶有「自救救人」之救贖意味。

### (三)、《西遊記》：向上思維的消解

西遊記的層級流動呈現某種秩序的規範與安排，既有秩序，必然也有另一逸出規範之生命形態，而使層級之流動突破了《詩話》、《雜劇》以來的一種「向上」之思維，「向下」與「越界」更是呈現對「秩序」的另類解讀，使分界與秩序呈現出流動與顛覆的樣態，亦使生命的自我完成呈現出多音複調的旋律與節奏，而非只有單一面向的規範與成就。

#### 1、非自願流動：貶謫—贖罪—重返

非自願流動的背後帶有一種「罪罰懲戒」之意識，墮落的仙佛之所以受貶多緣於破壞了天界秩序的權威，潔淨的天界容不下「酒色財氣」的觸犯，一有犯律

<sup>99</sup>何政輝：《明代神魔小說敘事研究》，頁 86

必遭謫降<sup>100</sup>。謫降，在神魔小說中藉由身份之改變，以一種「試煉」的生命形態，在殺債償清、魔難受盡，神、魔抗衡，解除罪愆中，洗煉心性<sup>101</sup>，最後得以復歸樂園，此「出身一修行」之形式，也是《西遊記》中最主要強調的試煉主題。

五聖的貶謫當中，分成三種型態。悟淨與八戒，一個是「捲簾大將」失手打碎了玻璃盞，被玉帝打了八百，貶下界來；另一個是「天蓬元帥」，因帶酒戲弄嫦娥，被打了二千鎚，貶下塵凡<sup>102</sup>，其層級之流動並非是依「神、人、魔」之層遞下降，而是直接跨越由神到魔，由「助」到「害」的墮落。被貶謫並未使其反諸自省，反而在身份的轉換之下，成為吃人、害人之妖精，甚而八戒在菩薩收他之時說道：

「前程！前程！若依你，叫我喝風！常言道：『依著官法打殺，依著佛法餓殺。』去也！去也！還不如捉個行人，肥膩膩的喫他家娘！管甚麼二罪，三罪，千罪，萬罪！」菩薩道：「『人友善願，天必從之』汝若肯歸依正果，自有養身之處。世有五穀，儘能濟饑，為何喫人度日？」……那怪滿口道：「願隨！願隨！」<sup>103</sup>

不同於悟淨的「願皈正果」，以及悟空的「我已知悔，但願大慈悲指條門路，情願修行。」八戒的「願」是既可得正果，亦可有「自有養身之處」之雙贏策略。可看出非自願的下降，不一定伴隨著強烈回歸之意。

悟空本天產石猴，聚集天地之靈氣，但從其無性到有性/姓的過程，即從無拘無束之生命境界躍入秩序規範之世界。隱去「石」字，抹去了自然天成之性命本質，西行求道之後，「孫」姓使其從「無性」轉為「火性」，一觸即發，脾氣變得急躁、猖狂，他先鬥殺混世魔王，得以重整家業，成為猴屬的救星<sup>104</sup>。

<sup>100</sup>李豐楙：〈出身與修行：明代小說謫凡敘述模式的形成及其宗教意識—以《水滸傳》、《西遊記》為主〉，頁 103

<sup>101</sup>李豐楙：〈出身與修行：明代小說謫凡敘述模式的形成及其宗教意識—以《水滸傳》、《西遊記》為主〉，頁 86

<sup>102</sup>《西遊記》：第八回〈我佛造經傳極樂，觀音奉旨上長安〉

<sup>103</sup>《西遊記》：第八回〈我佛造經傳極樂，觀音奉旨上長安〉

<sup>104</sup>張靜二：《西遊記人物研究》，頁 67

既以「天生聖人」，強行到龍宮要求兵器，續以進入冥府刪除眾猴死籍、更行分封之事，更自詡「齊天大聖」打得「九曜星閉門明，四天王無影無形」，鬧得天翻地覆<sup>105</sup>。其心性從覺醒到無止境之擴張，被鎮伏於五行山下而造成花果山樂園與仙境樂園的雙重失落，乃源於個人心性的迷失<sup>106</sup>，換言之，悟空一開始並非被歸屬於「神、人、魔」三界中，其身份的轉換是其生命形態的流轉。

三藏是其中唯一轉世而為「人身」的神祇，畢竟如來欲尋求一「善信」，叫他苦歷千山，遠經萬水，到我處求取真經，永傳東土，勸化南瞻部洲貪淫樂禍，多殺多爭的眾生<sup>107</sup>，必須以凡俗肉身作為聖俗之中介，兼負起勸化世間、皇圖永固之重責大任。他既不知前世輪迴之因緣，亦不知自己是「金蟬子」之化身，雖是非自願流動下降，但卻從既無神通、又無神力之肉軀凡身出發，雖常遇山心驚、遇水膽怯，有失佛家弟子之無念、無欲，但其「願心」卻也成取經團隊中最穩固之中心價值與力量，亦步亦趨地往西天而行。

取經團隊的形成意味著身份的重新編制，不管為人、為魔，都屬個人之謫降狀態，在五聖聚合後，以師「父」、徒「兒」、師「兄」、師「弟」，通過血親「擬制」獲得倫理上的認可，以一種道德倫理理念作為界定二者關係的憑據<sup>108</sup>，使身份形成為某種對立與牽制的關係形式<sup>109</sup>，呈現微妙的互動狀態。雖皆非自願下凡之形式，但身份的轉換意味著新的生命的抉擇，取經團隊的組成呈現「主弱從強」的組合形式，亦可看出其試煉不只是從外而來，起自內部的爭鬥與分裂，亦使五聖各有輪流肩負引領之責任，使其身份與關係呈現一種動態的流動。

## 2、自願流動：私自「下凡」

層級之「向上」的旅程意味生物回歸它的創造者的旅程<sup>110</sup>，尚需通過許多試煉，但在《西遊記》中，有一批私自下凡，任意跨越界線之妖魔，從「神」之附

<sup>105</sup>張靜二：《西遊記人物研究》，頁 67

<sup>106</sup>李志宏：《「演義」—明代四大奇書敘事研究》，頁 402

<sup>107</sup>《西遊記》：第八回〈我佛造經傳極樂，觀音奉旨上長安〉

<sup>108</sup>趙苗：《身份敘事研究—以《西遊記》為例》，頁 17

<sup>109</sup> (英)馬克·柯里著，寧一中譯：《後現代敘事理論》(北京：北京大學出版社，2003 年)，頁 21

<sup>110</sup> (加)諾思洛普·弗萊(Frye, N.)著，孟祥春譯：《世俗的經典：傳奇故事結構研究》，頁 103-117



屬到「魔」之身份，其恣意跨越神魔之界線，以偷渡之狀態，藉由身份的過渡，呈現一批「外魔內神」之生命狀態。

奎木狼下凡，因「臣恐點污了天宮勝境」，於是雙雙下凡，配了一十三年夫妻。一飲一啄，莫非前定。<sup>111</sup>」

通天河之妖怪，「本是菩薩蓮花池裡養大的金魚，每日浮頭聽經，修成手段，被他運煉成兵。不知是哪一日，海潮泛漲，走到此間」

<sup>112</sup>

太上老君之青牛趁因童兒睡著，無人看管，偷走金剛琢，遂乘機走下界<sup>113</sup>。

彌勒佛司磬前的黃眉童兒假佛成精<sup>114</sup>，

太陰廣寒宮搗玄霜仙藥之玉兔也。他私自偷開玉關金鎖，走出宮來，預報一掌之仇<sup>115</sup>。

「向下」的旅程意味被壓抑的下部裡有巨大的力量，墮落的開始是身份的消失<sup>116</sup>，「下降」若無經過輪迴轉世之過程，無法以人身之型態出現，似乎已成神魔小說中的越界規則，在「私自」、「趁機」之狀態下，化為人間之妖魔，以「王」的姿態另立山頭，意味在上界身為較低階之神祇抑或是神佛身邊的動物，通過層級之翻轉，身份的重新塑造，反而享更多之自由與權勢。菩薩之金魚化身為靈感大王、老君之青牛化身為兕大王，力抗天上眾多神軍；彌勒佛的黃眉小童，在下界竟以佛祖自稱。天界的「弱勢」化為人間之「強勢」，顛覆了一種絕對向上、向善的勸善思維，也使「上」與「下」不必然成為一種絕對的標準，而在《西遊記》中「向上」要經過層層的試煉與考驗，「向下」卻似乎簡單且容易，形成更大的誘惑與驅力，亦使如意真仙見悟空自誇協助紅孩兒被

<sup>111</sup> 《西遊記》：第三十一回〈豬八戒義激猴王，孫行者智降妖怪〉

<sup>112</sup> 《西遊記》：第四十九回〈三藏有災沉水宅，觀音救難現魚籃〉

<sup>113</sup> 《西遊記》：第五十二回〈悟空大鬧金盞洞，如來暗示主人公〉

<sup>114</sup> 《西遊記》：第六十六回〈諸神遭毒手，彌勒縛妖魔〉

<sup>115</sup> 《西遊記》：第九十五回〈假合真形擒玉兔，真陰歸正會靈元〉

<sup>116</sup> (加)諾思洛普·弗萊(Frye, N.)著，孟祥春譯：《世俗的經典：傳奇故事結構研究》，頁 103-117

收為善財童子一事，會發出：「自在為王好，還是與人為奴好？」之質疑。

思凡之二者以奎木狼與玉兔為例，一為「恐汙天上聖境」遂私自下凡，「太上無情」，情慾之生發悖離了天界之秩序，必須到有情人間才得以完成。本為一樁美事，但奎木狼化為女婿欺瞞寶象君臣，再三阻撓取經人，最後被帶回天界懲處，彰顯忘情、無欲的理想中「情」之不可觸犯性<sup>117</sup>。玉兔為報一掌之仇，以假公主之姿享受人間之富貴受用，若非欲取三藏之元陽，否則無傷身害命，亦未違反「神魔不干涉」之規則，太陰道：「這玉兔兒懷那一掌之仇，故於舊年私走出宮，拋素娥於荒野。但只是不該欲配唐僧，此罪真不可逭……」

「外魔內神」的生命形態，藉著跨越層級以及身份之再造，其「向下」是有意識而為，雖終究被其主人收服而返回天界將功贖罪，但大部份都是「不得不」的回歸，充滿著「秩序」與「自由」博弈的意味。

### 3、派遣下凡：一飲一啄，莫非前定

此類的「下降」，乃承天意之派遣，有雙重測試之意涵。

金銀角大王，乃海上菩薩問老君借了三次，送他在此托化妖魔，看你師徒可有真心往西去也<sup>118</sup>。

烏雞國王浸水三年，乃佛旨差來的，因不識菩薩之化身，在那御水河中，浸了我三日三夜，如來將此怪令到此處推他下井，浸他三年，以報吾三日水災之恨。一飲一啄，莫非前定<sup>119</sup>。

朱紫國王年幼射傷西方佛母孔雀大明王菩薩所生二子，故來騙了皇后，與王消災<sup>120</sup>。

<sup>117</sup>李豐楙：〈出身與修行：明代小說謫凡敘述模式的形成及其宗教意識—以《水滸傳》、《西遊記》為主〉，頁 103

<sup>118</sup>《西遊記》：第三十五回〈外道施威欺正性，心猿獲寶伏邪魔〉

<sup>119</sup>《西遊記》：第三十九回〈一粒金丹天上得，三年故主世間生〉

<sup>120</sup>《西遊記》：第七十一回〈行者假名降怪犼，觀音現相伏妖王〉

此種模式一方面化為測試取經人之魔難，另一方面是對人間「因果報應」的具體顯化，亦有雙重目的合而為一的險難。天界被派遣下凡的多為邊緣性之人物，但轉換身份之後，依其派遣之地形成兩種狀態。若於國家場域者，雖化身為國王，但仍要遵循著某種維繫國家之秩序，任務型之賦與雖為暫時性之存在，亦不敢任意造次妄為。獅狒王下界為烏雞國國王，「這三年間，風調雨順，國泰民安」、「三宮娘娘，點污他不得，他是個闖了的獅子<sup>121</sup>。」金毛犼下凡，雖奪走皇后金聖宮，但卻也近不得身。

若化身為自然場域之妖魔者，則是自立規則，占據山頭，為惡作亂。例如金角銀角，身份變換之後，似乎吃人也成正常之業，讓悟空吃虧受難的「寶貝」，其實只是李老君的日用器皿；葫蘆是「盛丹」的，淨瓶是「盛水」的，寶劍是「煉魔」的，扇子是「搨火」的，平凡的煉丹器具下凡之後，竟也與妖魔之身分成威力無窮之寶物，吃盡苦頭後竟換得老君一句：「不干我事，不可錯怪了人……此乃海上菩薩問我借了三次，送他在此托化妖魔，看你師徒可有真心往西去也」也難怪悟空知道後大肆埋怨：「這菩薩也老大億懶！當時解脫老孫，教保唐僧西去取經，我說路途艱澀難行，他曾許我到急難處親來相救。如今反使精邪搨害，語言不的，該他一世無夫<sup>122</sup>。」

派遣下凡雖也屬未自願下凡一類，但其任務之賦與，使其有必然回歸之認知。在此「必然」的狀況下，卻明顯的看出「公/私」之間之游移<sup>123</sup>。依其派遣場域之不同，形成截然分立之狀態，天界之規則、人間之秩序、自立為王之為害，似乎已無明顯之分際，為惡、為善的結果在主人一句的「派遣下凡」與「一飲一啄」中即消除而去。此種下降本有勸善之意，在善有善報、惡有惡報的因果循環下，藉以勸導世人，但作者卻將「善」、「惡」之意顛倒挪移，使懲處之善意變成另一種型態之惡行。

---

<sup>121</sup> 《西遊記》：第三十九回〈一粒金丹天上得，三年故主世間生〉

<sup>122</sup> 《西遊記》：第三十五回〈道施威欺正性，心猿獲寶伏邪魔〉

<sup>123</sup> 許嘉瑋：〈《西遊記》中的「秩序」問題探析—以取經路上五聖與遭逢群體之互動關係為切入點〉，

### 第三節 「觀」：視覺範式的改變

西遊記故事從「遊歷」、「傳記」到「故事」的演變過程，上節從天路歷程到心路歷程的轉換，探討了「遊」所承載的生命形態。遊記中如何記遊，則是取決於作者觀物之態度，「觀看」是遊記之內容，看的方式蘊含了特定時期「所知或所信仰之物」，人們怎麼看、看到甚麼實際上是受到其社會文化的制約，並不存在純然透明、天真和毫無選擇的「白板式」的眼光<sup>124</sup>。西遊故事雖以神魔作為其敘事的主要架構，但其能指/所指卻呈現一種流動之特性，意味著所觀之物成為一種符碼式的流動狀態。

「觀看」建構出觀者與物之相對位置，在取經的過程當中，神、人、魔抑或是取經團體，都是在觀看中呈現彼此的定位，隨著取經過程的日趨艱難，以及內容寓意的增補修改，亦使觀看從理性、中心化、有秩序的視覺概念，走向感性、碎片化、以及非中心的改變<sup>125</sup>；觀看模式建構了美/醜、可看/不可看、喜好/憎惡、優越/劣勢等區隔，視覺從一種感覺體系、與世界的對話模式，逐漸走向僵化的詮釋模式與一種權力執行的判決，反而成為另一形態的禁錮。因此所觀之「物」從外在的實相移轉為必須勘破的幻相，可見不再是事件的「見證」，打破了可見與可信的絕對性，成為一種意義的游離與哲理的辯證形態。

西遊記故事有趣的地方，即以遊戲性的敘事筆法，從經典人物的置換、觀物視角的多元、鬥法、形變、你來我往的趣味化中，將觀看的對話與視域延伸到性別、權力、身體、聖俗的知識架構與固有信念的衝突與轉換。正如龔鵬程對觀看的詮解：

觀天地之大美、大觀遠眺者，轉而為內視觀心；流觀游目者，轉為定觀止觀；觀物觀象者，轉為觀想。自然透顯出它的虛幻性，以使人了悟萬法皆空，是各種觀見形態的自我顛覆，但又詭譎地使得觀的意義更形擴大了

<sup>126</sup>。

<sup>124</sup>周憲：《視覺文化的轉向》，頁 41

<sup>125</sup>周憲：《視覺文化的轉向》，頁 44

<sup>126</sup>龔鵬程：《遊的精神文化史論》，頁 218



由外而內的觀看變化，各種觀看形態的顛覆，使觀看從外在性的衝突延展至內在性的反省形態。神、人、魔三者的關係在整個西遊記故事隨著觀看視域的變化，延伸出種種權力的對峙與張力，「人的部分」留待下一章細究，此處僅簡略帶過，以免重疊。本節以神魔小說中神/魔定位的變化，以及西遊記故事視域從外觀到內觀的移轉過程中，如何鋪設觀看在宗教小說中的言說位置，擴展更深刻的寓意與關懷。

## 一、觀看形態的改變

### (一)、神：全知全能與全景敞視<sup>127</sup>

《詩話》中權力眼睛，展現在全知全能的敘事以及全景敞視之權力制高點的描述上。從大梵天王：「此人三生出世，佛教俱全。」一方面預知讀者，此回取經之成功在於「三世」之積累，一方面也顯示權力之眼不受時空之限制，可以看透前世今生之造化。羅漢繼而指點：「師曾兩迴往西天取經，為佛法未全，常被深沙神作孽，損害性命。今日幸赴此宮，可近前告知天王，乞示佛法前去，免得多難。」意即取經人得以度過難關，是因權力之眼之無遠弗屆，在天意的鋪排下，只要依循佛法，必能順利取經而回。改變《大唐西域記》前途未卜之困難行旅，將「自力」改為「他力」的主導相助，法師只是天意之下的人間代言，也傳達出一種「自助天助」之意識形態。

法師一行人到達聖地後求尋法所，寺僧答曰：

「佛住雞足山中，此處望見。西上有一座名山，靈異光明，人所不至，鳥不能飛。」法師曰：「如何人不至？」答曰：「此去溪千里，過溪至山五百餘里。溪水番浪，波闌萬重。山頂一門，乃是佛居之所。山下千餘里方到石壁，次達此門。除是法師會飛，方能到彼<sup>128</sup>。」

<sup>127</sup> 傅柯的全景敞視，在環形邊緣，人徹底被觀看，但不能觀看，在中心瞭望塔，人能觀看一切，但不會被觀看到。傅柯認為這是一種重要的機制，因為它使權力自動化和非個性化，權力不再體現在某個人身上，而是體現在對於肉體、表面、光線、目光的某種統一分配上，體現在一種安排上。(法)福柯著，劉北成、楊遠嬰譯：《規訓與懲罰》(北京：三聯書店，1999年)，頁226-227。

<sup>128</sup> 《詩話》：入竺國度海之處第十五

「名山」觀念的產生及所隱含的聖山意義，構築出非經驗世界所能企及的空間認知。一個「場所」的形成，不僅是藉由自然景觀、遺跡和人群的聚集<sup>129</sup>，更是傳達宗教神祕、崇高的意識形態，佛在制高處「俯視」人間之變化，人徹底被觀看，權力中心是不可確知也不可被清楚看見的，法師七人處於被權力中心俯視確認的狀態，以及竺國法性天然之寺僧的圍繞觀看下，焚香望雞足山禱告，齊聲動哭。此日感得唐朝皇帝，一國士民，人人發哀。在「焚香」、「禱告」、「痛哭」、「感應」之下，一卷經藏自天而降，佛祖以具現之經典作為至誠之回饋。

制高點之權力機制，使主體進入權力之眼「意識形態」之場域，呈現「上」的不可質疑性與「下」的絕對服從性，權力之眼以一種非個性化、集體意識所共構的俯視作用，使讀者在不經意的情形下，也被收編於此種權力所構築的意識形態，也使說話者在編述故事的同時，達到其宣揚教化之結果。

《雜劇》中的神性刻畫以「觀音」作為權力之主體，主導著事件的發展。「觀音」，梵文原語的本義為「觀世音」，意指觀世間眾生的聲音，菩薩本身是觀者。吉藏說：「觀為能觀之智，世音為所觀之境，合境與智，定名觀世音<sup>130</sup>。」觀音運用其「能觀」之智慧，鋪設事件之發展，從「人界」玄奘曲折身世的安排、「天界」十方保官、馱經白馬的鋪設，以及「魔界」中降服通天大聖，作為玄奘的侍者，遣二郎收豬八戒等等，觀音成為結構上的關鍵人物，也是全部情節的操縱者<sup>131</sup>。

《雜劇》最特別之處在於神佛現身。傳統佛教中觀音化身示現，即為施設方便，以三十三化身為眾生說法。雜劇中觀音卻以本相出場，呈現出「看」與「被看」的權力形式。人們的觀看，見證著神性之實有，人們的「被看」，意味著上天之眼之監控，主導著人間禍福之生發；觀音的觀看人間，顯現其慈悲、靈應、法力無邊之形象，「被看」意味可見比不可見更顯現出權威之絕對性，驗證了神祇之存在，神聖力量之存有，順隨神意是天經地義、不容置喙之事。

<sup>129</sup>段義孚(Yi-Fu Tuan)著，潘桂成譯：《經驗透視中的空間和地方》(臺北：國立編譯館，1998年)，施植明譯：《場所精神：邁向建築的現象學》(臺北：田園文化出版社，1997年)，頁18-23

<sup>130</sup>孫昌武：《中國文學中的維摩與觀音》(北京：高等教育出版社，1996年)，頁72

<sup>131</sup>孫昌武：《中國文學中的維摩與觀音》，頁375

《西遊記》中，強化了權力眼睛之監控。無論文本以道教的天庭結構，或佛教的靈山空間，都可發現神祇所在的天界空間，勢必與「人間」形成相對的結構空間。天界神祇掌握罪福世界的權力，人間則成為被監察的對象。在神魔小說中隱然存一套記錄功過、罪福世界的系統<sup>132</sup>。在監察過程中，具有全知全能的視角，相對的，被監察者的受限視角，在「不識神仙」的狀況方能顯示出是否具有成仙或福報的資格<sup>133</sup>。

烏雞國王不識菩薩化身的凡僧，將菩薩送在那御水河中，浸了他三日三夜。故如來將此怪令到此處推他下井，浸他三年，以報三日水災之恨<sup>134</sup>。

朱紫國王年幼極好射獵。他率領人馬，縱放鷹犬，射傷了西方佛母孔雀大明王菩薩所生二子，金毛孔留心，故來騙了皇后，與王消災。至今三年，冤愆滿足<sup>135</sup>。

鳳仙郡大旱三年，郡侯因妻不賢，惡言相鬥，一時怒發無知，推倒供桌，潑了素饌，果是喚狗來吃了。遭受玉帝處罰<sup>136</sup>。

神祇以處罰的方式，在被監控者身上造成一種有意識的和持續的可見狀態<sup>137</sup>，在其身心上造成極大的痛苦，在取經人為其解除災厄之後，人們才明白其中之因果報應。這種單向的監看方式，使「不可見」成為一種人間秩序的保證<sup>138</sup>，即使鳳仙郡郡侯夫妻口角，一時怒起推倒了供桌，並非故意褻瀆神靈，玉帝卻認為冒犯了自己，設三事為難這方百姓，使該郡三年大旱不雨，草芥不生，三停餓死兩停人，也絲毫不敢有任何「詢問」、「怪罪」之意。每一個體感覺到縱向的被最高權力核心觀看監視，會自行約束自己的行為思想，使其符合此隱

<sup>132</sup>何政輝：《明代神魔小說敘事研究》，頁 27

<sup>133</sup>何政輝：《明代神魔小說敘事研究》，頁 27

<sup>134</sup>《西遊記》：第三十九回〈一粒金丹天上得，三年故主世間生〉

<sup>135</sup>《西遊記》：第七十一回〈行者假名降怪犼，觀音現相伏妖王〉

<sup>136</sup>《西遊記》：第八十七回〈鳳仙郡冒天止雨，孫大聖勸善施霖〉

<sup>137</sup> (法)福柯著，劉北成，楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》，頁 226

<sup>138</sup> (法)福柯著，劉北成，楊遠嬰譯：《規訓與懲罰：監獄的誕生》，頁 225

形觀看眼睛的要求<sup>139</sup>。

當然從人間的福禍解讀為上天之獎賞或懲處，是有制約皇權之作用，但《西遊記》中神祇的權力之眼，並非如雜劇詩話具有相當之崇高性與監控性，甚而可說漏洞百出。太上老君不知誤走青牛、彌勒不知黃眉小童私自下凡、玉帝誤以為褻瀆神靈等。相對之下菩薩在悟空求助收服靈感大王前，即在竹林削竹等待；真假悟空打上雷音寶刹時，如來降天花普散繽紛，即離寶座，對大眾道：「汝等俱是一心，且看二心競鬥而來也。」在此不平衡、不對襯的機制下，權力之眼的可信度受到質疑，甚至規訓出一種意識：「舉凡屬佛教的神靈莫不本於以『勸善』作為『懲惡』；舉凡屬於道教系統的神靈莫不以『懲惡』作為『勸善』」。所以，觀音來了無血影，二郎神一到起殺聲之想像<sup>140</sup>。

取經命令的下達、指派、執行都是天界這一無上威權所擬定，再經由凡間君王所欽點，而政、教雙方威權力量的展現，卻是嚴密又卻又看似不存在的，取經團體便如此無關痛癢、毫無所察地被馴服、監禁<sup>141</sup>。觀音作為取經的組織者和支持者，同時又是作為全書主旨的正義、道德和取經理想的體現者和實踐者；他作為佛與人世的中介，慈悲、靈應、法力無邊，然而這一形象身上又突出地表現出作為藝術創造的鮮明的個性。她一方面是正義和智慧的代表，支持、幫助孫悟空降妖伏怪、戰勝磨難，另一方面又是道德與權威的化身，限制取經隊伍走到「正確」的軌道上來<sup>142</sup>。故將其監控、規訓之權力，以「緊箍兒咒」作為取經團體中另一個隱形眼睛：

我那裡還有一篇咒兒，喚做定心真言，又名做緊箍兒咒。你可暗暗的唸熟，牢記心頭……他若不服你使喚，你就默唸此咒，他再不敢行兇，也再不敢去了。

<sup>139</sup>劉紀蕙：〈文化研究的視覺系統〉《中外文學》第30卷第12期(2002年5月)，頁18

<sup>140</sup>張錦池：《漫說西遊》，頁89

<sup>141</sup>邱思璇：〈《西遊記》中的謫凡結構—兼論一種常與非常的現象〉《世新中文研究集刊》創刊號(2005年6月)，頁204

<sup>142</sup>孫昌武：《中國文學中的維摩與觀音》，頁376-377



三藏使用緊箍兒咒規訓悟空，雖然大多時候是三藏執著於表相而錯怪悟空，但其效力卻使悟空自己逐漸變成自己的監試者<sup>143</sup>，這種監視的權力技術學最厲害之處，在於它能令每個人「都會逐漸自覺地變成自己的監視者。」除了我們身邊的人在監視我們外(如旁人道德審判的目光)，我們亦隨時在進行自我監控、自我規訓(如良心和罪惡感的運作)。然而，要達到這種自我監視，必須要有「一種監視的目光」，讓每個人在這種目光的壓力之下<sup>144</sup>。

在「野性」與「理性」之間，自我規訓開始出現效果。隨著小說接近尾聲，確實可以觀察到悟空與唐僧之間衝突有減少的趨勢，烈性漸趨和緩的悟空，卻多了爛熟於天界人專的世故。最後悟空終能融入其初所鄙夷抗拒的天界官僚秩序，當他成為天界眾官眼中知禮守分的一員時，也正是其不時透過好鬥的身體、精神、語言所表現的能量與魅力，逐步消退的時刻<sup>145</sup>。

## (二)魔：被看、變形與身體

相對於神的可見與不可見背後所隱含的權力機制，「魔」的形象，則是從全然的被看到主動的展示，意味在西遊記故事的演變過程當中，妖魔自我之形象在越趨飽滿化的同時，其自主的意識也越強烈。妖魔不再是一個全然的他者，亦可能在身體變形的操弄下，以視覺欺瞞為手段，成為更複雜的意念考驗。

在視覺文化當中，身體逐漸成為一個論述之焦點，身體不再是一種生理性的存在，而是存有一種秩序、意識形態的規範。妖魔身體的變化從物到人的過程當中，身體形軀的放大與異常之凸顯，都可看出身體載體中的意識形態。「變形」意味著身體由載體轉變成意向性的驅使，從先秦的死生變形神話，特別是以精衛成鳥、夸父化林等，主要是以變形彰顯其精神，而這類神話多出現於山海經中<sup>146</sup>；六朝更多的故事是各種物類變為人形，幾乎成為六朝故事的主流，就變形原因而言，物魅之所以能夠變形是由於時間的因素，變形全以化為人形為主，其亦反映出人本主義的色彩。此類變形是短暫的，可受他力的因素而現回原形，僅為形體

<sup>143</sup>梁偉怡：〈香港三級奇案片與意識形態國家機器：從傅柯的觀視談起〉《中外文學》第 28 卷 11 期(2000 年 4 月)，頁 83

<sup>144</sup>梁偉怡：〈香港三級奇案片與意識形態國家機器：從傅柯的觀視談起〉，頁 83

<sup>145</sup>劉瓊云：〈聖教與戲言—論世本《西遊記》中的意義〉，頁 32

<sup>146</sup>康韻梅：《六朝小說變形觀之研究》(臺北：臺灣大學碩士論文，1987 年)，頁 23、30、32

上的特徵，而非精神的延續<sup>147</sup>。

《詩話》當中形體的變化，承繼著六朝志怪之形式。悟空首以一白衣秀才形態出場，雖曾九次見黃河清，但以「人身」之型態出現，一方面符合中野美代子所謂「求心的化身」<sup>148</sup>的說法，另一方面也顯現出人身之價值。火類坳頭白虎精亦是如此。白虎化為有一白衣婦人，身掛白羅衣，腰系白羅裙，手把白牡丹花一朵，面似白蓮，十指如玉。亦如葛洪的《抱朴子》言：「萬物之老者，其精悉能假託人形，以眩惑人目而常試人<sup>149</sup>。」妖怪以媚惑之手段和狡猾的特性，然終究無由深明人世常矩，與生俱來的先天限制，實非後世「修鍊」所能突破的界線，縱令物魅精怪可以改變外在形貌，使之與人相親相近，然其本質卻仍為物屬<sup>150</sup>。

《詩話》延續著六朝之志怪思惟，在異事、異物終必「顯形」的前提之下，安排它們在先天上存在著若干缺失，似乃是其一便是從「人事」認知不足情況下所做之處理<sup>151</sup>，行者質問其身份，婦人無法回應，顧左右而言他，最後被迫現出本相。

行者高聲便喝：「汝是何方妖怪，甚處精靈？久為妖魅，何不速歸洞府？若是妖精，急便隱藏形跡；若是人間閨閣，立便通姓道名。更著躊躇不言，杵滅微塵粉碎！」白衣婦人見行者語言正惡，徐步向前，微微含笑，問：「師僧一行，往之何處？」猴行者曰：「不要問我行途，只為東土眾生。想汝是火類坳頭白虎精，必定是也！」婦人聞語，張口大叫一聲，忽然面皮裂皺，露爪張牙，擺尾搖頭，身長丈五。定醒之中，滿山都是白虎<sup>152</sup>。

「揭露」呈現出「知其為何物，則不能為怪」的巫術思維，故事發展至此，人與物之間必須做一了斷，「楚河漢界」想法的徹底貫徹，或許可以確保雙方相安無事，倘若人對物有死灰復燃的深層疑慮，則「殺之後絕」將成為唯一選項<sup>153</sup>。

過王母池時，蟠桃亦以人形出現：

<sup>147</sup> 康韻梅：《六朝小說變形觀之研究》，頁 88

<sup>148</sup> 康韻梅：《六朝小說變形觀之研究》，頁 88

<sup>149</sup> 王明：《抱朴子內篇校釋》（北京：中華書局，1988 年），頁 300

<sup>150</sup> 謝明勳《六朝志怪小說研究述論：回顧與論釋》（臺北：里仁出版社，2011 年），頁 148。

<sup>151</sup> 謝明勳《六朝志怪小說研究述論：回顧與論釋》，頁 149-150

<sup>152</sup> 《詩話》：過長坑大蛇嶺處第六

<sup>153</sup> 謝明勳《六朝志怪小說研究述論：回顧與論釋》，頁 148。

乃見一個孩兒，面帶青色，爪似鷹鷂，開口露牙，從池中出。行者問：「汝年幾多？」孩曰：「三千歲。」行者曰：「我不用你。」又敲五下，見一孩兒，面如滿月，身掛繡纓。行者曰：「汝年多少？」答曰：「五千歲。」行者曰：「不用你。」又敲數下，偶然一孩兒出來。問曰：「你年多少？」答曰：「七千歲。」行者放下金銀杖，叫取孩兒入手中，問：「和尚，你吃否？」和尚聞語，心驚便走。被行者手中旋數下，孩兒化成一枝乳棗，當時吞入口中<sup>154</sup>。

以物之特色，變形為人之外形、臉色，身體為蟠桃屬性之載體，言說其年歲記憶。其人參果故事之雛形，亦化為《西遊記》中長老戰戰兢兢直念善哉的「三朝未滿的孩童，如何與我解渴？」將偷心由唐僧移轉到八戒身上，將人參果配上五行之屬性，豐富其內在之深層意涵。

「變形」發展到章回敘事，更擴展為兩大類，其一是身份符碼的探求，人身的價值移轉為身份表徵的符碼；其二，在明清之前的神怪小說中，「變」一般指的是物和人之間的變幻轉化，但到了明清神魔小說中，「變」又發展成為一種比較普遍的克敵制勝的本領。「化為人身」、「以物剋物」成為西遊記特殊的變形現象。

《西遊記》弱化身難得之意念，妖魔所求的是生命形態的無限延長，但由於妖魔神通廣大，變化只是其手段之一，其亦可直接化身為佛，享受人間之祭祀。

「人身」弱化為載體，既受上天權力之眼之監控，亦是妖魔可任意操控之物。妖魔化為「人身」，在人間喜以神仙的姿態控制百姓，在國度當中則是以輔作之姿來左右朝政，如車遲國虎、鹿、羊三位國師、比丘國中的要一千一百一十一個小兒的心肝的白鹿精；亦有化為女婿、女兒等，竊取身份地位的正當性。

「模樣兒倒也精緻的漢子，說是福陵山上人家，姓豬，上無父母，下無兄弟，願與人家做個女婿。我老拙見是這般一個無根無絆的人，就招了他<sup>155</sup>。」

<sup>154</sup> 《詩話》：入王母池之處第十一

<sup>155</sup> 《西遊記》：第十八回〈觀音院唐僧脫難，高老莊行者降魔〉

黃袍郎：「形容典雅，體段崢嶸。言語多官樣，行藏正妙齡。才如子建成詩易，貌似潘安擲果輕。頭上戴一頂鵲尾冠，烏雲斂伏；身上穿一件玉羅襪，廣袖飄迎。足下烏靴花摺，腰間鸞帶光明。丰神真是奇男子，聳壑軒昂美俊英<sup>156</sup>。」

身體被塑造成「居家」、「禮儀」之載體，八戒以無父無母、願為女婿，投其所好；黃袍郎承載著時人所喜歡的樣態，既有才華、又有相貌，又懂禮節「多官見他生得俊麗，也不敢認他是妖精，他都是些肉眼凡胎，卻當做好人。」其化為人身，皆通曉於人事，「人身」成為一過渡且游移知在體形式。

另一種變形，則是利用老人、女人及小孩之身體作為一種弱勢體態之訴說，例如白骨夫人變身為美人被識破後，既以「走路慢騰騰，行步虛怯怯。弱體瘦伶仃，臉如枯菜葉。」的老婆婆、「白髮如彭祖，蒼髯賽壽星，耳中鳴玉磬，眼裡幌金星。」的老先生；抑或是聖嬰大王「變作七歲頑童，赤條條的，身上無衣，將麻繩捆了手足，高吊在那松樹梢頭。」強化其軀體之弱勢樣態，亦使唐僧陷溺於「人身」之表相，而無法看出包藏其中之禍心。

莊子寓言中的「化」，從無至有，物物相化，又從有至無，萬物的類別就是在这循環的變形過程中形成，道的本質就是「化」。「循環異變論」也就是莊子書中呈現的「物化」觀<sup>157</sup>。《西遊記》將循環變異由個體的生生相化移轉為主體間性之鬥法抗衡，物物相剋，終歸於正道的循環歷程。從二郎與悟空、悟空與牛魔王的鬥法中，此種物物相剋的變形展現得最為淋漓盡致：

悟空	麻雀兒	大茲老	魚兒	水蛇	花鴿	廟	二郎爺爺
二郎	雀鷹兒	大海鶴	魚鷹兒	灰鶴	現原身，彈弓拽滿，打個躡躑		

<sup>156</sup>《西遊記》：第三十回〈邪魔侵正法，意馬憶心猿〉

<sup>157</sup>康韻梅：《六朝小說變形觀之研究》，頁 37-41



牛魔	天鵝	黃鷹	白鶴	香獐	大豹	人熊	現出原身
悟空	海東青	烏鳳	丹鳳	餓虎	金眼狻猊	賴象	

神魔之變形，脫離了物種的限制，反而可利用所變其物之特性，達到欺敵、鬥智與抗衡之效果。兩場戰鬥中，有其共相，皆是劣勢者先以身體變形作一逃脫之工具，優勢者順勢以其天敵加以追趕，呈現一種物物相剋、來回追逐之狀態，兩者皆以鳥類之形軀作為逃脫之形變。悟空與二郎的打鬥當中，悟空逃命為先，以較低級的生物形態為主，變化至花鴉時，二郎甚而不屑追趕：「花鴉乃鳥中至賤至淫之物，不拘鸞、鳳、鷹、鴉都與交群。」變形之身體成為道德評斷之載體。

與牛魔王的鬥法當中，悟空化身為鳥中之王一丹鳳，「那白鶴見鳳是鳥王，諸禽不敢妄動。」二者之身體變化，大多以猛禽為其取向，身體脫離道德之評斷，反以原始物種之「肉身」、「兇猛」呈現其逞兇好鬥之本性，最後兩者皆以「現本相」，以其最原本之面目，最原始之姿態出現，移轉早期人們的觀念中，物老成精，幻化為妖，但幻形的妖一旦再化為原形，妖的生命即告結束，但而明清神魔小說中，幻形與原形可以交錯變幻，原形物可以幻化為妖，一旦需要時，妖又可以幻化為原形物，其生命依然存在，並且其本領比幻化為人時更加強大<sup>158</sup>。

作者以二郎、悟空、牛魔王之形變，形成一個有趣的參照，其「變」化並非只是身體載體的物物相剋，亦有其心性上的共相與殊相。哪吒與二郎神，同是心高氣傲，敢愛敢恨的人物，兩者與孫悟空性情相仿，但又有微妙差異。二郎神相貌清奇，儀表堂堂，是天兵天將中唯一能夠擒捉孫悟空的人物。他神勇無敵，亦與孫悟空同樣對掌權者有所不滿，但二郎神找出自己的調整之道，另行居處灌洲灌江口，並且「聽調不聽宣」<sup>159</sup>。牛魔王「本是心猿變」，是妖魔當中唯一和悟空一樣擁有七十二變的變化。二郎、悟空、牛魔王呈現「性」、「形」、「身」三位一體之展現，也可說是「魔」、「外魔內神」、「神」之進化程式，變形演進至

<sup>158</sup>秦娟：《明清神魔小說中的妖怪形象研究》，頁 17-22。

<sup>159</sup>賈秀蘭：《人神佛妖一世界—《西遊記》之人物形象探析》，頁 191

此，脫離了純粹外形上的變化，亦呈現心性上的變化層次

## 二、「外觀到內觀」—觀看歷程的改變

### (一)《詩話》：「不可見」到「可見」的儀式與應驗

《詩話》中對於神異的「他性」體驗，皆以凡胎肉眼之「不可見」驗證其存在。作為一種宗教意念的傳達，以「應驗」作為宗教力量的呈現，因此在「不可見」到「可見」之間，必須以某種「儀式」之方式，建構一個「可見」→「可信」之神異歷程。

「焚香望雞足山禱告，齊聲動哭。此日感得唐朝皇帝，一國士民，咸思三藏，人人發哀。天地陡黑，人面不分。一時之間，雷聲喊喊，萬道毫光，只見耳伴鈸聲而響。良久，漸漸開光，只見坐具上堆一藏經卷<sup>160</sup>。」

以「焚香」、「禱告」之「儀式」，其誠心不但突破地理之限制，使大唐之君民皆心生感應，更上達天聽，使天地為之變色，將神秘的佛法化為可見之經卷，亦使原本罵其「你是痴人」的寺僧也不得不改口「此和尚果有德行」。畢竟佛性的本然存有，難以企合人們的生活經驗，「應驗」結合了視覺性、物質性的顯現，經卷或許為佛法不完整之再現，但重要的是「經卷」從「無」到「有」的過程中所生產出的信仰價值，這也是「應驗」的神祕經驗中所示現於世人的重要憑證<sup>161</sup>。每一個人似乎都必須經歷過一段由「疑」而「信」的過程，其間信念轉換之關鍵，或可以一「信而有徵」事件為佐，讓宗教的神聖意涵通過應驗故事散發出之光芒，得以大幅傳播開來<sup>162</sup>。相類似故事一再不斷反覆陳說，對於聽聞者而言，無疑會發生催眠效果，進而產生凝聚與認同，使其漸次由聽聞者轉變成為信眾<sup>163</sup>。

《詩話》在描述異域世界時，大多呈現人煙稀少、寂寥的場景，以一種充滿神秘性的空間描述，滿足聽者感知中對外界刺激的想像與追尋：如在香山寺中，

<sup>160</sup>《詩話》：入竺國度海之處第十五

<sup>161</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁 138

<sup>162</sup>謝明勳《六朝志怪小說研究述論：回顧與論釋》，頁 118-119

<sup>163</sup>謝明勳《六朝志怪小說研究述論：回顧與論釋》，頁 122-123

講述者以環境反襯出法師的身體反應：「見門下左右金剛，精神猛烈，氣象生狞，古貌楞層，威風凜冽。法師一見，遍體汗流，寒毛卓豎。」營造出一種寂寥肅殺之氛圍。經過鬼子母國，講述者更運用鬼子母的傳說，從「官道中的無人行走」、「行人的不言不語」到「三歲孩兒無千無萬」，最後法師驚呼：「然我七人，只是對鬼說話？」從問而不答到法師驚呼。「不可見」處處展現出「在場」的痕跡，藉由氛圍的營造，使異域充滿著不可知之神秘情調。

《詩話》將不可見的神性，以一種可見的向度顯示其本身的存在，顛覆既有之視覺經驗，試圖從視覺經驗上建構一種異於日常生活的神祕世界，藉由可見性的彰顯，使宗教成為神祕經驗的合理解釋，繼而鋪設出神聖之話語世界。

## (二)、雜劇：諸相非相的戲劇搬演

《雜劇》在可見與不可見中，呈現與《詩話》截然不同的世界。對於神性的描寫，「神靈」不再是被召喚的神秘力量，而是親現其身，展現其權威性與主導力。

(觀音佛上高堞，云)眾官見老僧麼？(眾做拜科)(觀音云)長安城中，今夏大旱。可著玄奘赴京師，祈雨救民。我佛有五千四十八卷《大藏金經》，要來東土，單等玄奘來。虞太守聽我叮嚀：依老僧國祚安寧。陳光蕊全家封贈，唐三藏西天取經<sup>164</sup>。

《雜劇》中觀世音已非救渡個人之神祇，而是得以左右一國之禍福之神靈。在人間國度的「被看」，意味著領袖或者神靈接受膜拜的形式之一，人們在仰視之中承領領袖或者神靈身體形象的光輝，他們的「被看」是一種極其罕見的恩賜<sup>165</sup>。但進入靈山聖地後，神靈的大量出現則呈現出一種生活世界的樣貌，「佛子茶」典故之化用，雖有深厚之禪學哲理，但另一方面卻使神靈從一種高不可攀的姿態，化為「亦師亦友」之關係。元雜劇中，對於神仙們的描寫是隨處可見的，不論是道教神祇、佛教菩薩都是民間、自然神的信仰，這些神仙們都以鮮明而具

<sup>164</sup>周憲：《視覺文化的轉向》，頁 316

<sup>165</sup>南帆：〈身體的敘事〉收入汪民安主編：《身體的文化政治學》(開封：河南大學出版社，2003年)，頁 227

體的形象出現在世人的面前<sup>166</sup>。其親切引薦三藏，已無人神之界線，神聖力量的神祕與崇高性在從不可見到可見的過程中逐漸削弱，使得元劇中的神明並不是在精神、心靈上有所解脫的聖者，他們完全像個人類，只不過是生活在天界，擁有超凡能力，高級一點的人類<sup>167</sup>。

對於經典的描寫，劇作家點染其通俗與趣味性，故意安排取經人一一唱點經書，從《蓮華經》到《饅頭粉腸經》，一方面混融聖俗之界線，另一方面消解了經書的重要性，禪宗的基本主張即是以「直指本心」的修行為主，對經典的讀頌則不再重視<sup>168</sup>，移轉了《詩話》當中經典的神祕與崇高性，以頓悟作為悟道之方式，破除可見的虛妄，才能回到本心。《金剛經》經文：「凡所有相，皆是虛妄。若見諸相非相，則見如來。」亦即顯示「無住於心」、「見諸相非相」之理。故，劇作家在最後更將取經歷程鋪設為佛祖設幻：「（成基云）沿途來的魔障，皆我世尊所化。因師父心堅，是以得至此間，今非昔比。」劉瓊云認為作者之意在於強調唐僧之「心堅」、「心誠」，以及以「沿途魔障皆世尊聽化」可以多少表現佛陀法力之高強，卻也提出《雜劇》中「自力」與「他力」扞格之處<sup>169</sup>。

姑且不論其劇作家論點矛盾之處，其著力於將神靈之不可見轉換為可見之形體，將可見之魔難轉化成只為測試誠心之設幻，置換了所有可見、可信的基礎，歸結於「外相」之鋪設，強調破除外相、直指本心之主張，一方面相應於元代社會大多數的人們之所以會信仰宗教，並非想藉由對經典義理的了解來獲知或體證真理，迅速的解脫、飛升，更能夠符合民間之需要<sup>170</sup>，另一方面將「心」的議題加入戲劇搬演當中，使「可見」與「不可見」由外在事物之顯現，移轉成為哲理的論證。

### (三)、《西遊記》：「可見」、「可信」的虛幻與屏蔽

承續《雜劇》神靈之可見，西遊記中道家、佛家的神靈如過江之鯽，藉由悟空所見之「他界」，其在秩序、規範上，竟與人間實無二致。作者更加嘲諷對「他

<sup>166</sup>楊玉鳳：《元雜劇中的宗教現象—從神聖走向世俗》，頁 34

<sup>167</sup>楊玉鳳：《元雜劇中的宗教現象—從神聖走向世俗》，頁 35

<sup>168</sup>時光、王嵐編寫：《宗教學引論》（北京：中央民族大學出版社，1994 年），頁 310

<sup>169</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁 147

<sup>170</sup>楊玉鳳：《元雜劇中的宗教現象—從神聖走向世俗》，頁 14



界」的想望，以鏡像倒影寄託其諷諭之意。例如它敘寫地府，地藏王菩薩無權，十代閻王懦弱，一個妖猴就把他們嚇得膽喪心寒，不但悟空敢堂而皇之的削除死籍，崔珏亦能輕而易舉的擅改太宗陽壽。爾後悟空為寇員外索討生魂、添陽壽，完全亂了地府的章法。悟空曾大鬧過天宮，名氣大，又慣會灑潑，所以他不怕強盜去告狀：「玉帝認得我，天王隨得我；二十八宿懼我，九曜星官怕我，府縣城隍跪我，東嶽齊天怖我。十代閻君曾與我為僕從，五路猖神曾與我當後生。不論三界五司，十方諸宰，都與我情深面熟：隨你那裏去告。」分明指人間司法的矇眊。天宮勝境，照說眾神不生不滅，不入輪迴之苦。但是不然，那裏一如人間，亦是犯罪淵藪<sup>171</sup>。

其「人化」的結果，將《雜劇》中亦師亦友的形象，反轉為人間世界的象徵，如果晉升上天面臨的是和人間一樣的鏡像世界，仍逃脫不了一種主觀秩序的規範，甚至是人情、人事的人際互動；天堂失去了人類可以寄託之盼望，地獄亦失去了公平公義之論斷，「揭露」的背後失去了救贖的意義，因此回歸於人心的自我救贖，是唯一的解脫之道。

《西遊記》中，以視覺迷障的陷阱，說出真理的屏蔽，在於人心自我之陷溺。三藏每遇深山澗谷便懷疑有妖怪的藏身，對超自然事物他是盡信其有，而受到仙佛界救援的三藏，有兩種反應，若救援出於事前，則「放下心來」，在事後則後知後覺的「只管朝天磕頭或「稱謝不已，死心塌地」。兩種反應的產生均是出自他對所發生的事盡信為真<sup>172</sup>。「可見」本就是可信之憑證，但過份的執著於自己所相信，此種我執亦會蒙蔽所見，反使真理顯而不見。

〈屍魔三戲唐三藏〉中白骨精化身為美女、老婦與老夫三戲唐僧，初出兩界山的唐僧亦不懂妖魔手段的詭譎，以「出家人時時常要方便，唸唸不離善心，掃地恐傷螻蟻命，愛惜飛蛾紗罩燈。」慈悲為懷的精神看待大千世界，夏志清認為：「唐三藏不僅為他的感覺所奴役，他的人道主義的悲憫—這是他最可愛的特性—本身也是一種奴役<sup>173</sup>。」每個人在現實世界中都占有獨一無二且不可重復的時空位置和觀察世界的獨特視角，這一位置與視角在

<sup>171</sup>鄭明嫻：《西遊記探源》，頁 74

<sup>172</sup>余國藩著，曾麗玲譯：《〈西遊記〉——一個「奇幻文類」的個案研究》，頁 98

<sup>173</sup>夏志清著，何欣譯：《〈西遊記〉研究》，頁 87。

賦予我優越性的同時，也暴露出我的無能，由於生理上的限制，我不可能對我所置身的世界進行全面的網取，常會出現「熟視無睹」、「視而不見」的現象。因為眼睛在長時期的有意識的觀感過程中會體制化，形成一種相對穩定甚至偏執的視覺定勢，戴上一副「有色眼鏡」，此時他人的點醒或警示成為必要<sup>174</sup>。孫悟空一再提醒唐三藏精神上的盲目，但那唐僧哪裡肯信，並在八戒刻意言語挑撥的報復下，唐僧在其絕對的善惡意向的專斷下，「恨」逐美猴王。

第三十三回的〈外道迷真性〉中，妖魔也是以：「我看見那唐僧，只可善圖，不可惡取。只可以善去感他，賺得他心與我心相合，卻就善中取計，可以圖之。」第四十回〈嬰兒戲化禪心亂〉，聖嬰大王衡量局勢：「若要倚勢而擒，莫能得近；或者以善迷他，卻到得手且下去戲他一戲。」《西遊記》中妖魔反而比唐僧更能權衡局勢，更能看穿以「善」為名的盲目性質，故以「戲」、「迷」設局，讓身現其中的唐僧迷失於自我的假象，對這種智慧的似非而是加以嘲弄，也難怪真假悟空二心分化之下，真行者要到落伽山訴苦：「怎知那長老背義忘恩，直迷了一片善緣」，假行者欲立起爐灶，自行組隊到西天取經。

玄奘出發前佛前禮拜，「今願立誓：路中逢廟燒香，遇佛拜佛，遇塔掃塔<sup>175</sup>。」其逢廟燒香，遇佛拜佛，遇塔掃塔，本是佛門弟子虔誠心意之展現，但唐僧執著於此，則其遭逢的災難越大。

行者：「師父，那去處是便是座寺院，卻不知禪光瑞藹之中又有些凶氣，何也？觀此景象，也似雷音，卻又路道差池。我們到那廂決不可擅入，恐遭毒手。」唐僧道：「既有雷音之景，莫不就是靈山？你休誤了我誠心，耽擱了我來意<sup>176</sup>。」

眾僧道：「年年如此，不上三更就有風來，知道是諸佛降祥，所以人皆迴避。」唐僧道：「我弟子原是思佛念佛拜佛的人，今逢佳景，果有諸佛降臨，就此拜拜，多少是好<sup>177</sup>。」

<sup>174</sup> 王建剛：《狂歡詩學：巴赫金文學思想研究》，頁 42

<sup>175</sup> 《西遊記》：第十三回〈陷虎穴金星解厄，雙叉嶺伯欽留僧〉

<sup>176</sup> 《西遊記》：第六十五回〈妖邪假設小雷音，四眾皆遭大厄難〉

對於事物，我們從不只是看到事物的本身，我們總是看到事物與我們的關係。唐僧的執著，一方面因為其出發前所立的誓願，另一方面藉由主動的禮佛敬佛，確認自我的存在。異域世界中必須依靠徒弟，唯有在敬神禮佛的關係中，才能獲得自我價值的確立，因此有雷音之「景」，就該是靈山，既是諸佛降祥，就必須虔心膜拜，導致如此草率不察的原因，正是來自唐僧對其「誠心」被耽誤的憂慮。「至誠」這個原本在宗教意義上表現信仰的極致，愈堅信無疑愈能感通神佛的正面特質，在這裡成為盲目不識的根源，「至誠」之「至」不再指信仰的深切可貴，而變成「過度」的同義詞，一種執迷的症候，引發唐僧更多可笑的身體反應，「虔信」這個在之前取經求法故事中的核心條件，在此成為質疑反省的對象<sup>178</sup>。

諸佛菩薩，實與人一處，然而天常見人，人不見天，對於為業障所覆，尚未發心成正覺者，即使佛境就就在眼前，仍不可得見，法界無所不在，然而未證悟者只是睜眼瞎子，見與不見，是有智與無明之間最大的分野<sup>179</sup>。西遊記中正是將真理隱藏於見與不見中，反覆以不同事件描述三藏精神上盲目的特質，說明有意地努力獲取佛法會再度把他值於束縛之中<sup>180</sup>。或許如余國藩所言：《西遊記》何以不能刻劃一位膽小無能的「聖僧」，以便讓人體會勿執外相，我心即佛的道理<sup>181</sup>，以諧謔的筆法，以怕事、怯懦的反向形象，證明真理的存在，這是西遊記作者藉「見與不見」所欲呈現的偌大智慧。

#### 第四節：小結

關懷重心的移轉，所凸顯的是作者寫作之「意向性」，以及相應之時代精神，從《詩話》滿國福田大利益的國家意識，到《雜劇》中家國意識移轉的戲劇展演，以及百回本中強調個人精神之張揚，關懷之視野由「國」→「家」→「個人」挪移，雖然《詩話》、《雜劇》、《西遊記》並未有一定之承衍關係，但就文體而言，擺脫史志、傳記的束縛，馳入了越見精怪交馳幻化之神魔世界；就內容而言，置入了神魔之符碼，神魔逐漸脫離了六朝之崇高性與警世性，進入多元之能指系統，

<sup>177</sup> 《西遊記》：第九十一回〈金平府元夜觀燈，玄英洞唐僧供狀〉

<sup>178</sup> 劉瓊云：〈聖教與戲言—論世本《西遊記》中意義的〉，頁 8-9。

<sup>179</sup> 劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁 126

<sup>180</sup> 夏志清著，何欣譯：〈《西遊記》研究〉，頁 87。

<sup>181</sup> 李爽學：〈兩腳踏東西文化·一心評宇宙文章—《余國藩西遊記論集》編譯序〉，頁 17

亦使關懷重心在轉移過程中，展現出不同時代對理想秩序的深切期許。

《詩話》為了弘揚佛法而作了大幅度的改寫，藉由非常、新奇而危險的世界，鋪設另類的時空、形體與生命形態，但其基本關懷的重心，仍是以東土大唐作為基準。其所置換的取經動機、時空展演與靈山想望，強化法師在取經途中頻頻凝視回望大唐的鄉愁意味；當其進入法性本有的佛國世界，所激發得不是法師之宗教情懷，反而採取「存而不論」的觀物態度<sup>182</sup>，急切求取可經驗之經典，以完成「國福田大利益，免教東土墮塵籠」的取經使命。《詩話》建構出特殊的異域文化，以取得對現實存有世界的另一種觀照。

《雜劇》在建構神聖的同時亦運用世俗的故事情節、敘事手法消解其嚴肅性。首將文本之神異性建構於唐僧身世之鋪陳，以一本四折之篇章，析解家國同構之基調，亦將為國奉敕進忠之情懷移轉為世俗的人文關懷；另一方面展演世俗性強之「院本」<sup>183</sup>，在嘲弄、消解、懸置、拉平了高雅與低俗、官與民、士與痞的一切等級差異和距離<sup>184</sup>。在《雜劇》中處處顯露「援儒入釋」的痕跡，其所顛覆的不只是家國意識的移轉，更消解了文本中宗教基調，不但在市民文學中滲入色欲因素，增加了戲劇展演之世俗性與娛樂性，更以如來之強收鬼子母、經典中的《饅頭粉腸經》、以及取經途中虛化成背景的三藏形象，嘲諷了佛教中「佛、法、僧」之三寶崇拜。《雜劇》藉由關懷重心的移轉，加入市井小民之言說，在建構和消解中，呈現出對經驗世界的深切關懷。

《西遊記》將「顛覆」之精神發揮到極致，以其「反經典」而成為另一種經典典範。經過戲仿(parody)、改編後的文學經典，其實已不復是原初意義上的文學經典，充其量，原作與改作兩者間，也僅祇是保持著可辨識的互文性(intertextuality)關係而已。事實上，消費文化正是以一種社會機制的方式，無意識地通過戲仿及改寫等滑稽方式，來瓦解傳統經典文本其在歷史中的尊貴地位，

---

<sup>182</sup> 「存而不論」，簡約而言，是將某些不能在經驗中呈顯出來的預設、原理、假定排除在研究範圍之外，「置諸不議」，以保證研究材料的確切、可靠。參照蔡美麗：〈中國古典生活世界之多重架構—《紅樓夢》之現象學式解讀〉，《當代》第 198 期(2004 年 2 月)，頁 107

<sup>183</sup> 劉勇強：《西遊記論要》，頁 36

<sup>184</sup> 劉康：《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，頁 263



以彌合高雅與通俗、菁英與大眾之間的鴻溝<sup>185</sup>。唐僧的「奉敕」移轉了佛門弟子純粹之宗教情懷，使取經之行與其說是一趟宗教旅行，其實更近似傳統士人的奉使行役之旅的意味，取經途中對「大唐鏡像」的國度投射，反使其無法體悟一切所見盡是「諸法空相」的事實，而與一般之俗僧無異。而「凡俗」之眷戀，體現於八戒所象徵之形象特色，從「在家」延展到妖魔之「家業」、以及其「譜系」之背景，刻意被安排在朝聖期間的種種人際牽絆，更是諸般災難的另類化身，這似乎可以解釋在朝聖期間，這些活動、關係，都是真道追求的障礙，是一種阻隔行為<sup>186</sup>。

悟空所體現的「鬧」的生命型態，翻轉以「人」為中心的自我地位，以「他者」、「猴」之形象取代高僧傳中經典的唐僧形象，正統之形象反而成為參照，以「他者」之眼光重新審視「習以為常」、「本來如此」的生命形態。「心猿」一詞，作者據為扭曲習見「心猿意馬」等佛家常用陳腐隱語的方式，作者為之別賦新義，他筆下的這個比喻性成語，指的是人類智慧與情感中的一種不安定、不受束縛的質素<sup>187</sup>，使悟空成為另一種心性精神的主體意識。他並不關心「皇圖永固」之類的封建秩序，輕慢流行的宗教崇奉，也不把人生追求寄托於虛幻的「道」、「義」等儒家最高倫理規範的實現，而是在戰勝自然界的險阻和與天、地、神界各種邪惡勢力的爭鬥中實現自身的價值，獲得人生的最大滿足。

雖然悟空必須面臨自身妖精形態的消解，而有「異化之反叛者」之質疑；亦有作者設置「金箍棒」、「緊箍咒」為相輔相成的象徵符號，在個性解放、自由、張揚欲望的背後，呈現另一股約束的力量，呈現多重面向的思維辯證。不論從正面或反面的鋪設，顛覆、戲擬、置換之敘事架構使《西遊記》呈現豐富多元的解讀空間，而其遊戲性的創作筆法、神魔質性的移動、故事內容的深層涵義，一一為後世之神魔小說樹立一個新的典範與意義。

第二、三節中，分別以宏觀之視野分別探討「遊」、「觀」的演變。西遊記故事系列當中，「遊」所承載的是不同樣態的生命形態，成為一種生命的「歷程」，不論是取經途中之妖魔、抑或是取經團隊本身，都在歷程的碰撞與對峙中，呈現

<sup>185</sup>王瓊玲、胡曉真編：《經典轉化與明清敘事文學》（臺北：聯經出版社，2009年），頁3

<sup>186</sup>邱思璇：〈《西遊記》中的謫凡結構—兼論一種常與非常的現象〉，頁199

<sup>187</sup>余國藩著，李爽學譯：《余國藩西遊記論集》，頁202

出生命形態之流轉與樣貌。他者作為取經路上的參照，在《詩話》當中，其生命之形態以「佛法」、「向善」之有無為界，若如獅子麒麟服膺佛法，尚可以禮相待；若與佛法無邊，則是落得被殺滅的結果。在《雜劇》中劇作家轉化了佛經故事中之「佛道」為「人間秩序」，妖魔象徵的是現實世界的失序，從本質上這些故事並不具有宗教意義<sup>188</sup>，反而更有深刻的社會意涵。《西遊記》中妖怪、妖精、妖魔、精怪之名稱互通互用<sup>189</sup>，將異類之譜系擴編成混融之狀態，其意義在詭譎的擴張之際，也意味著其既承接歷史脈絡的敷演，也在新舊之間呈現新的「他性」形態。

神魔在西遊故事歷史脈絡的演變中，從人們明確的分立「自我」與「他性」之界線，走向「自我中的他性」，所觀照出的是人與環境的「關係」與「狀態」產生秩序上的違逆<sup>190</sup>。異端譜系擴編成「人、神、魔」可互相踰越的大融匯，甚而為三位一體之象徵系統，在內觀的層次中，唯有穿透亦真亦假的表象，才能得到更深的智慧。

縱向的流動不必然是一種圓形回歸的生命形態，反而呈現出一種逸出於規則的生命形態，神魔皆能任意變化身份，更使層級之界線虛化，亦使遊之歷程與秩序之關係，呈現游移的空間與縫隙。《詩話》、《雜劇》同樣都以行善作為向上層級提升之思維模式，但《西遊記》卻以「向下」與「越界」的反向思維詮釋生命的能動性，天界之「弱勢」成為人間之「強勢」，顛覆了一種絕對向上、向善的勸善思維，也使「上」與「下」不必然成為一種絕對的標準，使向下形成更大的誘惑與驅力。派遣下凡雖也屬未自願下凡一類，但其任務之賦與，亦使其有必然回歸之認知。在此「必然」的狀況下，卻明顯的看出「公/私」之間之游移。

第三節中的「觀看」，建構出觀者與物之相對位置，神、人、魔抑或是取經團體，都是在觀看中呈現彼此的定位，隨著取經過程的日趨艱難，以及內容寓意的增補修改，亦使觀看從理性、中心化、有秩序的視覺概念，走向感性、碎片化、

<sup>188</sup> 李時人：《西遊記考論》，頁 45

<sup>189</sup> 《西遊記》中就常在同一回中，時而用「妖怪」，時而用「妖精」，時而用「妖魔」，來稱呼同一件事。參見秦娟：《明清神魔小說中的妖怪形象研究》，頁 5

<sup>190</sup> 何政輝：《明代神魔小說敘事研究》，頁 76

以及非中心的改變<sup>191</sup>。神與魔各承擔不同的視角，「神」以俯視的姿態，從全知全能走向全景敞視，在明清的文化脈絡中，天界神祇掌握罪福世界的權力，人間則成為被監察的對象，神魔小說中隱然存一套記錄功過、罪福世界的系統<sup>192</sup>。「魔」則是以被看的姿態呈現其生命形態，在其形象越趨飽滿之際，其自主的意識、自我操控的能力也越強，「人身」不再是一種企慕為，卻移轉為尋求社會象徵之「身份」載體，變形是為了身份關係上的建構，繼而走向循環變異，由個體的生生相化移轉為主體間性中彼此鬥法抗衡，物物相剋，終歸於正道的循環歷程。

這些外在的世界，不啻為一種外相，因此「可見」與「不可見」不再是絕對、單一的關係，而是在其游離性中凸顯出相的虛幻不實，在二者之辯證中，亦可看出取經歷程由朝聖行走向朝心行的變化過程。《詩話》中可見的經卷結合了視覺性、物質性的應驗過程，經卷或許為佛法不完整之再現<sup>193</sup>，但重要的是「經卷」從「無」到「有」的過程中所生產出的信仰價值。《雜劇》中神靈的大量出現則呈現出一種生活世界的樣貌，劇作家著力於將神靈之不可見轉換為可見之形體，將可見之魔難轉化成只為測試誠心之設幻，置換了所有可見、可信的基礎，歸結於「外相」之鋪設，強調破除外相、直指本心之主張。《西遊記》中可見的神靈與經卷，「揭露」出一種主觀秩序的規範、人情與人事的互動，在作者刻意的消解下，憑藉外力「救贖」的意義消失殆盡，而回歸於人心的自我救贖，是唯一的解脫之道。

諸佛菩薩，實與人一處，然而天常見人，人不見天，對於為業障所覆，尚未發心成正覺者，即使佛境就就在眼前，仍不可得見，法界無所不在，然而未證悟者只是睜眼瞎子，見與不見，是有智與無明之間最大的分野<sup>194</sup>。從他力回歸於自力的過程中，在聖與俗當中，破除了一些看似理所當然之外相，從更彰顯人身自我之中心價值與智慧。

---

<sup>191</sup>周憲：《視覺文化的轉向》，頁 44

<sup>192</sup>何政輝：《明代神魔小說敘事研究》，頁 27

<sup>193</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁 138

<sup>194</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁 126

### 第三章：遊觀的場域關係

《西遊記》是由不同的空間鋪設架構而成的歷險小說，險境通常多出現在「未知之地」，此舉方便作者在推演情節時，可以不斷堆疊新的空間來加以為難<sup>1</sup>。西遊故事在空間的轉換中，層層關卡以國家、自然山水的形式交錯散布於取經途中，就故事的「敘述結構」而言，其分立在不同時空域，「點」與「點」之間，形成或遠或近的距離，拉出「彼」與「此」分隔的對舉，對應著各自的遊戲規則與運作邏輯<sup>2</sup>，在「人」的世界裡有其文化規範、在「自然」的世界裡有其山林文化，人的世界呈現一種失序、權力他落之狀態，自然的世界也充滿著妖魔佔領山頭、自立為王，甚至連守護各地之土地都變成其可使喚之對象，而進入終點—靈山，本以為是取經圓滿的一刻，卻在經典的授受上，成為取經途中的最後考驗。

整個西遊記的魔難所呈現的都是一種「失序」到「秩序」的狀態，雖然天界是整個宇宙秩序的中心，但在不同的場域空間的鋪設中，各自仍有自己的遊戲規則與行為規範，與天界呈現一種較為鬆散的關係。在取經途上的國度，一方面有著天界的監看，另一方面卻又是妖魔覬覦之地，令人好奇的是，若以西遊記中對於妖魔力量的描寫，應可輕易的取代君王之角色，何需曲折的經過神通的展演，以獲得君王之認同？另一方面天界未必不知人間之失序狀態，但卻將大部份的責任歸屬於取經人，雖說是為了達成取經人試煉的目的，但放任妖魔殘害人民，亦非上天好生之德。雖然其中部份影射世態，但人間國度在「監看」/「覬覦」雙重視線的注視下，也意味著秩序的游移狀態，妖魔雖可輕易進入國度，但也不敢輕易破壞天界與人間的平衡狀態，因此身份的移轉與神通的使用，是進入人間國度的重要憑證。

自然場域則是呈現「以力取勝」的弱肉強食世界，妖魔大致以其真面目呈現，而大部分的妖魔都是逸脫於天界之秩序私下凡，下凡之後都變成形軀異常之形象，強調其口腹之欲之展演，因此在自然場域當中所產生的衝突，集中於「吃」

---

<sup>1</sup>何政輝：《明代神魔小說敘事研究》，頁 118

<sup>2</sup>此觀點參考王櫻芬：〈踏在西天之路—《西遊記》女妖研究〉《高雄師大學報》第 26 期(2009 年)，頁 83



/'被吃'、'長生'/'速死'的狀態，是一種對生命形態的爭奪。

靈山場域區分為神聖與世俗兩大區塊，其神聖性建構於神祇與經典兩大要素，取經人意味著聖俗之中介，在神祇的人事化、經典的價格化、取經人的見而不識中，逐漸消解其象徵資本之形式，也使整個場域架構驅於瓦解。從建構到解構的過程中，場域形式衍生出聖俗界線的挪移，使靈山從域外之想像走向內在之修行，亦使對外力的依靠逐漸回復到自力本心之修持與建構。

「國度」、「自然山水」、「靈山」成為西遊故事當中磨難的三大要素，各自有其遊戲規則與運作模式。王櫻芬認為：《西遊記》中的故事結構，勾勒了神/凡/妖(魔)的共在現場，如果彼此共在，然一方永遠在殲滅另一方，妖魔的死，證成取經大業的成功，這樣的詮釋總讓人深感不安，因為其間含藏永恆的撕裂與對立，將已預先啟動下個取經人與下個妖，不斷陷入爭戰的爆發中<sup>3</sup>。為避免以二元對立之「善」、「惡」的詮釋角度，本論文參考布赫迪厄的場域之概念，探討場域中各個關係位置的互動，以及其中遊與觀所延展出的的權力運作、資本爭奪與隱含寓意等作多面向的探討，以期跳脫絕對之善惡分殊，而能對運作邏輯背後的文化意義，開展出不同向度的研究面向。

### 第一節：國家場域與權力架構的展演

西遊記故事的流傳，從玄奘的「抗旨」西行到虛構文本的「奉旨」而行，將國家興衰與宗教之間作了某種程度的聯繫。一個社會的生成存在，來自於兩個部份，其中一個部份是某些認知、思考、行動的圖式；另一部分則是外在的社會結構<sup>4</sup>。外在的權力結構，在封建社會的體制之下，權力掌握於上層階級，是屬於不易移轉、再生產的權力架構，但認知、思考模式卻可以因為文化的移轉而有所轉變，甚至是成為此場域中最重要的精神指標。馮文樓認為「取經」這一在歷史上本屬信徒的個體行為，一變而為政府行為，不但表達了作者的道德關懷，而且表達了他的政治關懷，其中隱含著改革社會的政治主張和尋求異域資源(真經)的

<sup>3</sup>王櫻芬：〈踏在西天之路—《西遊記》女妖研究〉，頁 81-98

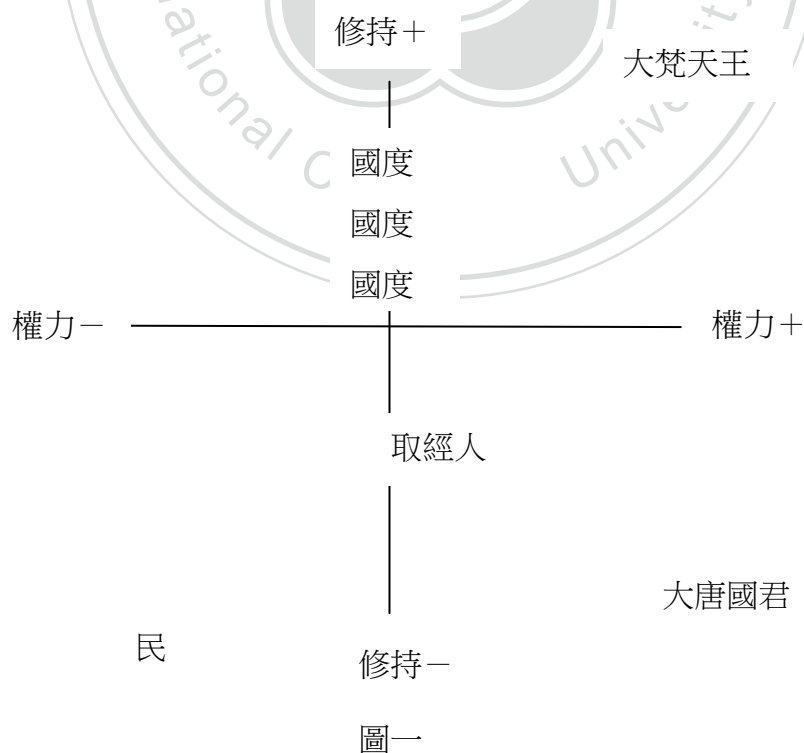
<sup>4</sup>布赫迪厄著，陳逸淳譯：《所述之言：布赫迪厄反思社會學文集》(臺北：麥田出版，2012年)，頁 232

思想追索<sup>5</sup>，可看出在無礙於社會結構的狀況下，認知、思考模式的改變，象徵資本的變換，亦可為權力場域提供一種新的秩序的可能性。

觀照取經途中所建構出的異國國度，一方面既有參照之功能、意義，另一方面亦有其象徵性內在關懷的意涵，筆者認為「修持」與「權力」為國家場域當中最重要兩種資本，試圖探析作者在調合其比重順序的背後，如何建構出所欲言說的文本世界；而當文本進入了神魔共存之世界，「修持」與「權力」成為三界之潛規則，天界監看人間、人間帝王左右國家人民之性命，妖魔亦可憑藉修持資本任意越界，使國家場域成為三界共存之場域狀態，資本競爭更為強烈。本節第一部分以修持資本為縱軸，權力資本為橫軸，建構出三界之關係圖，以國家場域為中心，分析其與權力場域(天界)相對的場域位置，以及行動者或機構所占據的位置之間的客觀關係結構；其次討論各個位置的觀看慣習，以及這些慣習背後的文化思維；最後探討場域當中資本的轉換過程，作者如何藉由不同個面向的顛覆，重新建構新的認知圖式，終止既有之「劫難」，更是心中烏托邦之寄託與盼望。

### 一、權力/修持力量的移轉與抗衡

#### (一)、修持凌駕權力的話語世界



<sup>5</sup>馮文樓：《四大奇書的文本文化學闡釋》，頁 229。

《詩話》為闡揚佛法的說講作品，因此在其場域關係的建構中，修持資本占有極大之優勢地位。大唐君王與大梵天王各是不同域界權力資本的最高擁有者，但在修持上卻是位於兩個極端位置。從法師出發的動機「東土眾生未有佛教」，到圓滿而回的「滿國福田大利益，免教東土墮塵籠」、唐皇的「收得般若心經，如獲眼睛」，在權力與修持的關係上，可看出《詩話》以修持、佛法作為福蔭國家、讓皇王大開眼界的基調，「修持」成為建構國家場域中最重要之形式。

取經人的位置，高於帝王之修持，從文本中透過孫行者、大梵天王以及探沙神之視角，建構法師三生出世之累世修持。而途中所經過的國家場域，雖以國為名(鬼子母國、女人國、沉香國、波羅國、憂鉢羅國、竺國等)，女人國雖涉及性別與權力之議題，但「神靈設幻」的設計，亦虛化了地上權力之架構，移轉為修持資本之積累。其餘之國家皆以「瑞氣」塑造其神聖之氛圍：

入波羅國處第十三：「見此一國瑞氣，景象異常」

入優鉢羅國處第十四：「滿國瑞氣，盡是優鉢羅樹菩提花」

入竺國度海處第十五：「見一座城門，門上牌額云竺國。入見街市樓臺，忿忿瑞氣。」

這些國家並無君王統治，但卻縈繞著紛紛之瑞氣，在《詩話》中，越往西天越光明，只有西方纔是佛天淨土。優鉢羅國已是滿國瑞氣，一到竺國更是妙不可言，西天的美妙就在於信佛、敬佛，「竺國西天都是佛，孩兒周歲便通經」<sup>6</sup>，甚至到竺國中「此中人周歲教經，法性自通，豈用尋請？」更看得出以修持資本為主的國家場域，並無權力的爭奪與紛擾，呈現一片祥和之境界，雖未明言東土之情況，但在刻意二元對立的營造下，顯現出人居存的身軀和世間，畢竟是「苦宅」、「火宅」的思維<sup>7</sup>，以及兩端世界的極端落差。

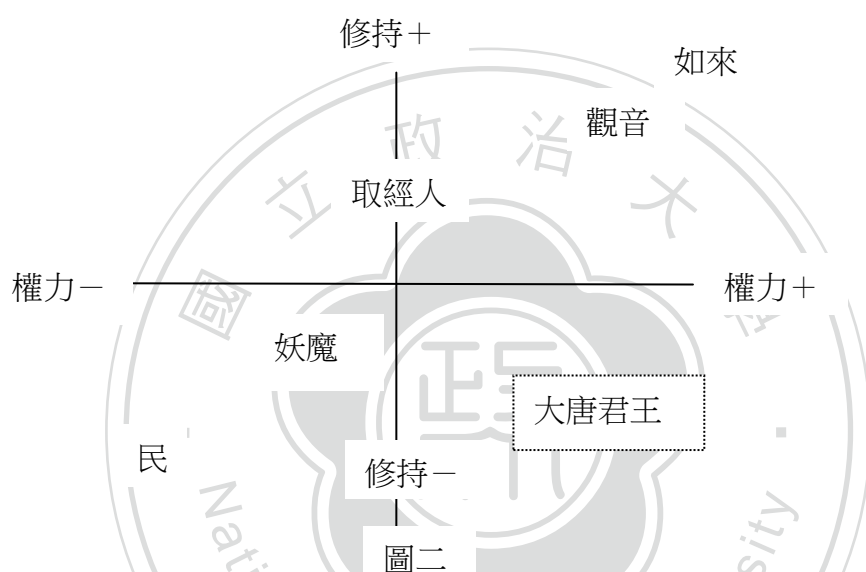
<sup>6</sup>李時人、蔡鏡浩：〈大唐三藏取經詩話成書時代考辨〉，收入於李時人、蔡鏡浩：《大唐三藏取經詩話校注》，頁 71。

<sup>7</sup>潘朝陽：《出離與歸返：淨土空間論》（臺北：國立臺灣師範大學地理學系，2001 年），頁 67

《詩話》處處建立修持資本之權威性，下至麒麟猛獅、上至大唐皇帝，皆受到佛法的感應，並欲以修持資本取代權力資本的正當性，作為滿國福田的依據。

## (二)、聖俗相融的戲劇形式

《西遊記雜劇》，由於舞台搬演的形式，藉由人物的在場與過場呈現時空之交替，國家場域建構於取經的兩端一起始的「大唐」與終點的「中天竺國」，既有其參照，亦具有呼應性。其關係如圖二：



在《雜劇》所建構的世界，修持與權力之優勢仍是屬於神靈世界之特權，如來替換了大梵天王，但卻是隱身於後，反以菩薩作為修持與權威的代言人，菩薩多次奔走於天界人間，推薦保君、保護三藏、收妖除魔，集「修持」與「權力」資本優勢於一身，以其一己之力左右、主導人間國度之禍福，使修持資本呈現「跨界」之主宰性，亦在人間的國家場域中取得言說的正當性與合法性。相形之下，人間國度中的君王成為虛化的過場人物，取經人在雜劇中既被賦與前世毗盧伽尊者托化，建構其神異性，繼以禪師之身份鋪陳其在宗教上的造詣，擁有相當之修持資本，繼之顯現其祭天求雨的能力，鋪設出以其為中心之衛星事件，藉由權力場域中的各個階層與三藏關係的建構，從貴為國家功臣的尉遲恭、到市井中平民百姓，無不想盡辦法接近三藏以求得法語，不需經過爭奪之過程，在國家場域當中形成最為有影響力之資本形式。以「三藏取經」帶出諸類衛星事件，皆可看出在世俗世界的各個層面中，修持資本所呈現的神聖性以及深入人心的普遍性。

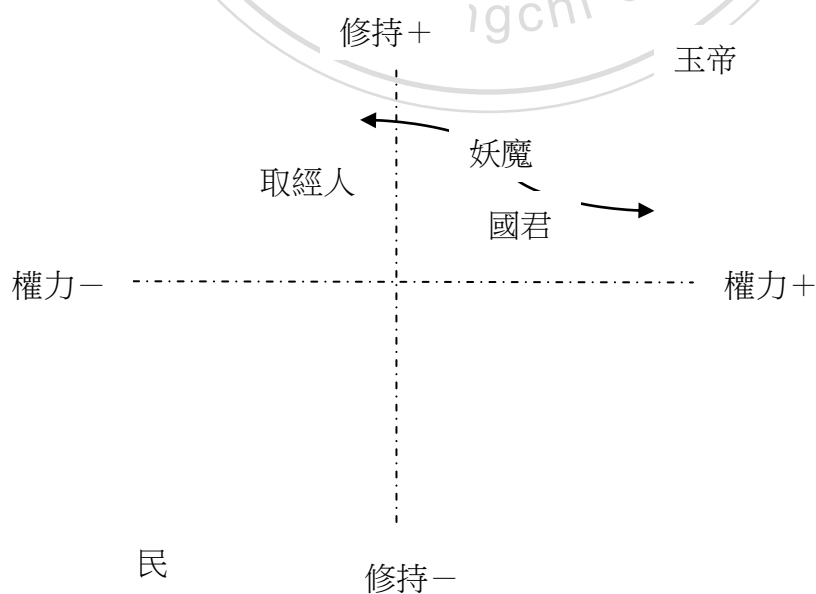


旅行終點—中天竺國，與《詩話》中的竺國皆呈現佛法自然存有之狀態，《詩話》以寺僧皆通佛性對應出東土的大唐「未有佛教」，呈現出「聖與俗」之區隔；《雜劇》則是以神人共處之世界，試圖消除聖俗之界線，即使平凡的點心婆也呈現過人的參悟能力，即使是神佛也非高高在上，也可與常人參禪問道，強調人人皆有佛性，只要參破迷障，佛性自然顯化之禪宗思維。

國家有其空間及運作之遊戲規則，亦是人們真實存在之生活空間，在一實一虛的設計中，修持資本成為維持場域運作之重要資本，但卻不局限於宰制階層所獨有之權力，劇作家淡化了世俗與神聖之界線，在修持的場域當中，「聖」與「俗」不盡是必然的分界，大唐世界、中天竺國既可是修持狀態的兩造，亦可為兩點之重合，當人自有佛性顯化，處處皆為佛國淨土，那麼大唐、天竺又有何區別？

### (三)、修持、權力干涉之章回小說

到了《西遊記》章回形式當中，「國家場域」雖也是散佈於取經途中，但處處形似大唐，成為「大唐鏡像」之倒映，雖仍擁有自身運作之邏輯與規則，但無一不是邪魔當道之狀況。其場域並非一封閉性之結構，修持資本意義的擴張與分化，稀釋了修持之神聖性，反使神通能力凌駕於其上，修持成為神通之根本，反使國家場域成為神通競爭之處。



如圖所示，縱軸與橫軸成虛化之分界，意味著對修持與權力意識形態之顛覆。擁有修持與權力的最大優勢者，仍是位於上界之神靈。《西遊記》並置佛教與道教之宇宙圖式<sup>8</sup>，佛、道神祇維持著某種動態之平衡，共構神靈之世界與秩序之維繫。玉帝與如來各據一方，相安無事，各自擁有修持之資本與權力之形式，取經一事雖為佛祖主意，但玉帝出場之頻繁與其事件之敷演，卻使其顯化為天地秩序的最高主宰者之發言人。

佛祖呵呵冷笑道：「你那廝乃是個猴子成精，焉敢欺心，要奪玉皇上帝尊位？他自幼修持，苦歷過一千七百五十劫。每劫該十二萬九千六百年。你算，他該多少年數方能享受此無極大道？你那個初世為人的畜生，如何出此大言<sup>9</sup>！」

從佛祖駁斥悟空「皇帝輪流作，明年到我家」的言論，亦可看出在神靈的世界中，「修持」是天界權力場域最重要的資本形式，不但受到道、釋兩家神靈的認同，且具有設置標準及合法性之權威，例如龍王和十代冥王即使受到悟空的強霸，也不任意動武，寧可上報與玉帝作最後的處置。即使是神勇無敵、與孫悟空同樣對掌權者有所不滿的二郎神，也採取「聽調不聽宣」之因應方式<sup>10</sup>，間接承認權威之合法性，其權勢不但主宰橫向的天界世界，更具有罪福縱向人間國度的權力<sup>11</sup>，與人間形成「主宰」與「被主宰」的對應關係。作者一方面建構其神聖性，另一方面也消解其神聖性，從其錯罰鳳仙郡侯大旱三年等事件，亦可看出修持與權力成為合法之暴力符號之徵象。

人間國度與天界第二重「鏡像倒影」之處，在於權威、官制、內化之觀習，不同的是人間國度呈現宰制/被宰制之雙重性。天界為其監控之系統，妖魔亦可憑藉其修持之資本——不論是被派遣下界為王消災，抑或是一啄一定的前世因緣——皆能進入國家場域擴張權勢。一個場域的動力學原則，就在於它的結構形式，同時還根源於場域中相互面對的各種特殊力量之間的距離、鴻溝和不對稱關係。正只有在與一個場域的關係中，一種資本才得以存在並且發揮作用，這種資本賦予

<sup>8</sup> 呂素端：〈《西游記》之敘事空間研究〉，《淡江中文學報》第 16 期(2007 年 6 月)，頁 127

<sup>9</sup> 《西遊記》：第七回〈八卦爐中逃大聖，五行山下定心猿〉

<sup>10</sup> 賈秀蘭：《人神佛妖一世界—《西遊記》之人物形象探析》，頁 191

<sup>11</sup> 何政輝：《明代神魔小說敘事研究》，頁 27

了某種支配場域的權力，支配那些確定場域日常運作的常規和規則、以及從中產生的利潤的權力<sup>12</sup>。「修持」脫離個人之修為，成為進出、左右場域的重要力量。

國家場域的「失序」與「秩序」，大多是由外力的介入所造成，取經人與妖魔以不同之形式進入國家之權勢場域，兩者皆是「外魔內神」的型態，卻呈現相異的修持狀態，前者被譴貶下凡，藉由歷經試煉而修得正果，後者妖魔大多選擇了道家「采補」的「旁門左道」<sup>13</sup>，兩種本是釋道不同的修持方式，亦無優劣之分，但是道家的采補卻是以「取得元陽」、抑或是「一千一百一十一個小兒心肝」之方式，西行諸魔之所以可誅，並非此一慾望的不容存在，而是獲取那種神祕經驗的方式之不仁道—把自己的長生建立在他人的速死之上<sup>14</sup>，呈現一種「邪魔歪道」之姿態，與取經人代表的「正道」，在國家的政治場域中進行一場資本之爭奪，以取得合法發言的權力。

## 二、國家場域的「看」與「被看」

### (一)、統治階層的觀看：神通、身份、禮儀的審查機制

國家場域是運行著某種特定的社會價值、人生理念和生活品味，使之形成某種相對穩定的慣習(habitus)的空間場域，「慣習」就是知覺、評價和行動的分類圖式構成的系統，對於外部世界的判斷圖式和感知圖式<sup>15</sup>。如前文所言，在《西遊記》中宗教場域的神通資本取代了修持資本，成為快速進入政治場域之利器。場域之所以產生互滲，是因宗教價值與功能，給夠立即滿足人們甚或是君王的祈求與渴望，但最立竿見影並不是經典的傳誦，而是「神通」的顯現。

對於生活於可經驗世界的人類而言，此種不可思議的神祕力量，是人們所敬畏與崇拜的，因此內化為一種行為傾向，不論是否為信徒，當神通發生時，即以一種慣習性的、傾向性的身心狀態，臣服於此神異之力量之下，特別是位居於權

<sup>12</sup>(法)布迪厄(Bourdieu,P.)，(美)華康德(Wacquant, L.D.)著；李猛，李康譯：《實踐與反思：反思社會學導引》，頁 139

<sup>13</sup>秦娟：《明清神魔小說中的妖怪形象研究》，頁 32

<sup>14</sup>吳達芸：〈天地不全—西遊記主旨試探〉《中外文學》第 10 卷第 11 期(1982 年 4 月)，頁 87

<sup>15</sup>(法)布迪厄(Bourdieu,P.)，(美)華康德(Wacquant, L.D.)著；李猛，李康譯：《實踐與反思：反思社會學導引》，頁 171

力場域中心的皇帝，當其見證神蹟之生發，更易將其力量引介入政治場域之中心。如烏雞國倉稟空虛，錢糧盡絕之時，鍾南山來了一個能呼風喚雨，點石成金的全真，解決了烏雞國乾旱的問題，皇帝甚至與他八拜為交，以兄弟稱之；車遲國民遭亢旱，天無點雨，地絕穀苗，忽然天降下三個仙長來，俯救生靈，佛道相比，在兩相爭奪文化資本，道士的勝利不但使其進入權力核心，成為主宰國王的國師，藉著受職與命名為國師，他們強制被認可的社會施為者接受一個典範，同時啟動接受官方說法者的再現<sup>16</sup>；比丘國之道人，受誥封為「國丈」，眾臣稱之為「國丈爺爺」，藉其勢力欲以一千一百一十一個小兒的心肝作為藥引，人家父母，懼怕王法，俱不敢啼哭，遂傳播謠言，叫做小兒城<sup>17</sup>。宗教場域中的資本效力轉化為合法的符號暴力，在一特定的國度內，確立和強加一套無人能夠倖免的強制性規範，並將其視之為普遍一致且適用的法則<sup>18</sup>。

進入人間國度，必須要經歷一定的審查機制，《西遊記》中設計的「倒換關文」，是取經人可直接進入權力核心之方式，從在驛站的等候而後晉見國君，其身份之象徵是由「他者」觀看並加以判定優劣。唐僧以「臣僧乃南瞻部洲東土大唐國差來拜西方天竺國大雷音寺佛求取真經者，路經寶方，不敢擅過，有隨身關文，乞倒驗方行。」為訴求，寶象國王聞知是唐朝大國，且又說是個方上聖僧，心中甚喜，即時准奏。三藏宣至金階，舞蹈山呼禮畢。兩邊文武多官，無不嘆道：「上邦人物，禮樂雍容如此！」祭賽國王聞言大喜，傳旨教宣唐朝聖僧上金鑾殿，安繡墩賜坐……心中喜悅道：「似你大唐王有疾，能選高僧，不避路途遙遠，拜我佛取經；寡人這裡和尚，專心只是做賊，敗國傾君<sup>19</sup>！」；朱紫國王聞言喜道：「寡人久病，不曾登基，今上殿出榜招醫，就有高僧來國！」又呻吟歎道：「誠乃是天朝大國，君正臣賢！似我寡人久病多時，並無一臣拯救<sup>20</sup>。」

<sup>16</sup> 朋尼維茲(Patrice Bonnewitz)著，孫智綺譯：《布赫迪厄社會學的第一課》(臺北：麥田出版：城邦文化發行，2002年)，頁130-131

<sup>17</sup> 《西遊記》：第七十八回〈比丘憐子遣陰神，金殿識魔談道德〉

<sup>18</sup> (法)布迪厄(Bourdieu, P.)，(美)華康德(Wacquant, L.D.)著；李猛，李康譯：《實踐與反思：反思社會學導引》，頁153

<sup>19</sup> 《西遊記》：第六十二回〈滌垢洗心惟掃塔，縛魔歸正乃修身〉

<sup>20</sup> 《西遊記》：第六十八回〈朱紫國唐僧論前世，孫行者施為三折肱〉



唐僧之「可見性」，並不是人性本然之美感或是善感，而是被文化所強行內置的感覺體系<sup>21</sup>，其合乎禮儀的儀態、以及「高僧」、「大唐御弟」之身份，亦有其國力、宗教上象徵資本之優勢的意義，國王莫不敬他三分。在表相的意義上，其身份之優勢、崇高之理念，不僅是一個倒換關文的使者，更是一個為臣、為僧的典範；在其深層的意義上，即使南瞻部洲是一個多淫多殺之地，但與西牛賀洲相比，仍屬上國，行者笑道：「我東土古立天朝，久稱上國」，唐僧的到來亦帶有一種救贖的意味。

相對於唐僧的上國姿態，悟空等人反倒顯得粗俗無理，在寶象國中，八戒早行到白玉階前，左右立下，朝上唱個喏，再也不動。那文武多官，無人不怕，都說道：「這兩個和尚，貌醜也罷，只是粗俗太甚！怎麼見我王更不下拜，喏畢平身，挺然而立，可怪可怪！」那國王見他醜陋，已是心驚，及聽得那呆子說出話來，越發膽顫，就坐不穩，跌下龍床；烏雞國中：「這和尚十分愚濁！怎麼見我王便不下拜，亦不開言呼祝？喏也不唱一個，好大膽無禮！」眾人以「禮儀」之眼光，區隔為文明或粗鄙的辨識標誌，它能夠通過儀容、品位、裝飾等性情傾向將不同場域的人分隔開來<sup>22</sup>。

此種區分在賦予自我優越性的同時，也暴露出其限制性，形成一種相對穩定甚至偏執的視覺定勢<sup>23</sup>，而此種視覺定勢亦失去判別善惡之能力，如寶象國的黃袍郎化為人身，多官見他生得俊麗，也不敢認他是妖精，國王見他聳壑昂霄，以為濟世之梁棟，並相信其顛倒是非之言論，此種慣習亦是這些國家遭逢危難的原因，故說話人忍不住評論「你看那水性的君王，愚迷肉眼，不識妖精，轉把他一片虛詞，當了真實。」在車遲國中，作者藉悟空之口高聲呼道：「你怎麼這等昏亂！他本是成精的山獸，同心到此害你……幸我等早來，除妖邪救了你命。你還哭甚！哭甚！急打發關文差我出去。」表面的不識「文明」、不懂「禮儀」，卻是得以拯救國家的另類力量。傳統的文明與禮儀僵化為虛文縟節的形式，三藏身為上國高僧卻被化為老虎，臣子是木雕成的武將、泥塑

<sup>21</sup>劉紀蕙主編：《文化的視覺系統II：日常生活與大眾文化》，頁4

<sup>22</sup>(法)布赫迪厄(Bourdieu,P.)，孫智綺譯：《布赫迪厄社會學的第一課》，頁107

<sup>23</sup>王建剛：《狂歡詩學：巴赫金文學思想研究》，頁4

就的文官，文也不賢，武也不良；國君不是貪歡女色，就是昏亂至極，而此種形式卻又是宰制階級實踐狀況下的價值或原則。以此來看，孫悟空的「玩世」，是對人們所奉守的傳統知識與價值觀念的解構。所謂「不恭」者，則是揭穿對民間信仰與公共理性的戲弄與嘲諷。這種「玩世不恭」的立場和態度，與當時李贄對「假道學」的抨擊在思想上是相通的，而且擴大了後者的範圍，既直指當時的社會現實與政治秩序，又涉及到傳統的文明、理性與習慣<sup>24</sup>。

## (二)、取經人的觀看與慣習

在自然山水場域當中，取經團隊所呈現的是一種「被觀看」的姿態，因此三藏在面對自然山水、窮神惡煞、迥然相異的文化差異時，呈現一種無法客體化的焦慮之「情」及「域外感」<sup>25</sup>，即使擁有不入沉淪，不墮地獄，不遭惡毒之難，不遇虎狼之災之袈裟，抑或是烏巢禪師所授之《多心經》，卻也無法助其度厄解難，反而招致更多災厄。生死之極限，一方面考驗取經意志之堅定，另一方面則是考驗對生命成、往、壞、空的無念，三藏念茲在茲的恐懼，使其身陷於循環不已的魔難當中。

散落於取經途中的國家場域，不啻是一個三藏得以重新自我確認與定位之處。對人間國度而言，取經團隊的進入，是一種異文化的進入與衝擊，呈現出官方文化與市井小民不同的觀看模式；但對三藏而言，熟悉場域文化，順應其遊戲規則，一反在自然場域所直接暴露之脆弱性，在此場域中身體的可感性代表著一種內在文化意涵的顯現，在可掌握的經驗世界中展現主導及領導性，引領著徒弟們進入所謂的「人間場域」。

寶象國中，三藏只叫：「不要撞禍！低著頭走！」八戒遵依，把個蓮蓬嘴揣在懷裡，沙僧不敢仰視，唐僧捏著一把汗，只教：「莫要生事！」

<sup>24</sup>馮文樓：《四大奇書的文本文化學闡釋》，頁 232

<sup>25</sup>酒井直樹(Naoki Sakai)著，廖咸浩譯：〈主體與/或「主体」及文化差異之銘刻〉，收錄於劉紀蕙主編：《文化的視覺系統 II：日常生活與大眾文化》，頁 186

烏雞國裡，不住地殷勤交代「莫要撒村，先行了君臣禮，然後再講。」

朱紫國中，行者自稱有藥可醫治國王，唐僧迎著罵道：「你這潑猴，害了我也……你跟我這幾年，哪曾見你醫好誰來！你連藥性也不知，醫書也未讀，怎麼大膽撞這個大禍！」

到玉華府，埋怨八戒：「你這劣貨，全不知一毫禮體！索性不開口，便也罷了，怎麼那般粗魯！一句話，足足衝倒泰山。」

從三藏殷殷切切的交代徒弟，儼然將徒弟視為異己之「他者」，必須嚴格規範甚至到斥責之地步，亦可見在人間國度中，唐僧的文化慣習主導其展現某種「被認同」、「被接受」、「被尊敬」的形象，而這種形象卻在無形當中遮蔽了自我之視野，自我本來應該成為代表主體的「知」的審理，卻沒有面向真知，它具有在視覺優勢的形象中顯示自己的功能，就像包著什麼也沒有的空無似的，在想像中組裝自己<sup>26</sup>。因此國君在得知三徒之神通能力後，眼光隨即轉向，三藏虛化成可有可無的道德空架，倒轉了師徒之功能地位，「師主徒從」只剩表面之關係形式，真正使國家獲得淨化的，是悟空等人降妖除魔後所帶來的新的秩序。

### (三)、市井小民的看與被看

在紛繁的人類社會中，在情境迥異的文化中，看與看什麼和看到什麼均不是一個自然行為，而是有著復雜內容的社會行為。貢布里希有一個著名論斷：「繪畫是一種活動，所以藝術家的傾向是看他要畫的東西，而不是畫他所看到的東西。」這段看似簡單的表述中蘊含了極其深刻的哲理，人的眼睛總是積極主動地尋找想要觀看的對象<sup>27</sup>。在人間國度中，國王與文武官的視線是停留在唐僧和孫悟空、豬八戒、沙悟淨兩方身上，以「禮儀」作為區分之標準，如前所言，在小說文本中道德形象反成為一種包裝，是一種藉內化的慣習所彼此定位出的自我位置。但對民眾而言，他們關注的對象反而大相異趣，怪異的孫悟空、豬八戒、沙悟淨反

<sup>26</sup>(日)福原泰平著，王小峰，李濯立譯：《拉康—鏡像階段》(石家莊：河北教育出版社，2001年)，頁52

<sup>27</sup>周憲：〈讀圖，身體，意識形態〉收入汪民安主編：《身體的文化政治學》(開封：河南大學出版社，2003年)，頁128

成為注目之焦點。

丟了買賣都過去擁擁簇簇的爭看、西梁女國的「人種來了」、民眾只說「妖怪來了!妖怪來了!」、天竺國鳳仙郡人一個個骨軟筋麻,都道「妖精來了」。

對於女人國的人民,她們所呈現的是直接的、性別的觀看,特別著眼於「男身」身體的觀看,異於傳統對男子「才」、「德」之關注。其他國家人民的「爭看」,是一種異於自我的「他者」所引發之好奇,並無優劣好壞的評斷,卻充滿許多好奇與試探;許多文學作品,寫到正面人物,或相貌堂堂,或面目清秀,總有一幅美的形象;寫到反面人物,或橫眉怒目,或齜牙咧嘴,總有一幅醜陋的嘴臉。《西遊記》剛好相反,藉著身體書寫的顛覆,透過主體與對象之間的觀看辯證而具體形象化,但其根本是有其誤識與偏執之性質<sup>28</sup>,反應出根深蒂固慣習背後的解釋系統,是如何展演出雅俗主體不同之思維方式。

市井小民的在文本中的「看」,主要呈現一種以己為中心的觀看形態,是一種集體式的解釋系統,而其「被看」亦是集體面貌的呈現。《西遊記》中人間國度中描寫,特別著眼於商業氣息與經濟意識,主要是通過唐僧師徒四人經過那些國度時的所見所聞,人物對話體現出來的。

酒樓歌館語聲喧,彩鋪茶房高掛簾。萬戶千門生意好,六街三市廣財源……  
唐僧看到大街上「酒樓歌館,熱鬧繁華。」心中暗喜道:「所謂極樂世界,誠此之謂也<sup>29</sup>。」

玉華縣「觀其聲音相貌,與中華無異。」三藏且言「細觀此景,與我大唐何異!所為極樂世界,誠此之謂也<sup>30</sup>。」

很明顯,作者把商業繁榮看成是一個社會清平安寧的象徵和標準。把熱鬧繁華的城市視為「極樂世界」,這純然是一副市民的眼光,不僅與傳統的文賢武良、五

<sup>28</sup>劉紀蕙主編:《文化的視覺系統I:帝國—亞洲—主體性》,頁6

<sup>29</sup>《西遊記》:第七十八回〈比丘憐子遣陰神,金殿識魔談道德〉

<sup>30</sup>《西遊記》:第八十八回〈禪到玉華施法會,心猿木母授門人〉



穀豐登的好社會有別，更與佛教否定塵世的觀點相去十萬八千里<sup>31</sup>。

### 三、秩序的回復與重整

取經途中的國家場域從《詩話》的神聖到《西遊記》的失序，從一理想世界之寄託到現實世界的反省，取經故事雖以神魔作為調合之筆法，卻越來越貼近現實之反映，不論是「一啄一定，莫非前定」的因果報應，抑或是邪魔歪道操控君王，作者以場域資本的再轉換，鋪設出一條新秩序產生的途徑。宗教場域原本是「非功利性」的運作，但其潛在與政治資本的兌換中，卻成為一種「排他性」的文化資本，甚至成為國家場域中重要之資本形式。故「鬥法」情節的鋪設，藉著遊戲之筆法，以神通資本之競鬥，重新回歸於修持資本為主之場域形式。

如果將同一題旨的書寫都視作是不同向度的回音，車遲國、比丘國藉由「顛覆」之敘事策略，打破慣性之思維以建構新的場域慣習。車遲國中悟空、八戒、悟淨化作三清，將崇高的神像丟在「五穀輪迴之所」，繼以假賜聖水，「那裡是甚麼聖水，你們吃的都是我一溺之尿」。以「上下顛倒」、肉體的低下位置所呈現的生命性，與上位所代表的精英、官方、權威的論述，作一抗衡與對話，造成一種諧謔的笑果<sup>32</sup>。繼而與三仙鬥法，從「誦經」、「猜枚」到「砍頭」、「剜心」，從形式到內在一一加以破除；比丘國中以「挖心」作為另一形式之辯證，其所要收束得是世人心貪欲所衍化出的多心，故悟空剖出種種「紅心、白心、黃心、利名心、嫉妒心、計較心、好勝心、望高心、侮慢心、殺害心、狠毒心、恐怖心、邪妄心、無名隱暗之心、種種不善之心。」在種種不善之心滾落於地後，才能達到一心、本心，亦即是回復於欲被作為藥引的「赤子之心」。

邪魔歪道不論是外侵或內發，都意味著此場域中秩序的嚴重失衡，祭賽國、鳳仙郡、滅法國三者皆非邪魔歪道入侵，祭賽國中以寶塔放光為祥瑞之相，寶塔失光，僧人遭害；鳳仙郡因長年乾旱，悟空不忍，為其奔走，終在勸善聲中，重新獲得上天眷顧，解除旱象；滅法國要殺一萬個和尚等，皆是場域中某一資本無

<sup>31</sup>劉勇強：《西遊記論要》，頁 204

<sup>32</sup>巴赫金：「諧謔是狂歡的弱化形式，通常與人體的擅的部下產生聯繫……比如笑語、俏皮語及猥褻等體態語。」見王建剛：《狂歡詩學—巴赫金文學思想研究》，頁 66

限擴大所形成的災厄。秩序的再生產意味著以外來之力重置資本之配置，所謂「西天取經」，就是要通過人們的艱苦努力，完善個人道德，減少社會衝突，緩和社會矛盾。正因為如此，孫悟空在西天路上降妖伏怪護不是為了改變現行制度，而是為了改善現存秩序，「除了邪，治了國，勸正君王」<sup>33</sup>，重新錨定國家資本的同時，也是自我秩序的再確認。

## 第二節：自然場域與身體展演

人與外在世界交融為一個現世情境，身體是所有人經驗世界的最原始方位與切入點<sup>34</sup>，身體作為與世界相交的場域，為了在社會文化機制中存在，而必須要有一之相稱的「身份」，身體才得以被認同，在群體中找到「安身」、「立身」之處，也才能在社會中生活下去<sup>35</sup>。但是在自然場域當中，身份、道德、秩序等人為之規章喪失其運作之功能，「身體」反而成為被彰顯之主體，《西遊記》在自然場域中刻意強化身體之展演，本為道德意識之「人」之主體，反而變成受人宰割之客體，某些荒誕詭譎的怪誕身體，或是創作者刻意凸顯的情欲身體或暴力身體，作為政治權力、社會規範、精神修養和隱喻指向的表現主體<sup>36</sup>，形成此場域中特殊的資本形式以及觀看模式。

### 一、自然場域之變化

自然山水是取經途中重要的空間形式，從《詩話》到《西遊記》，亦可看出自然與人關係的變化，《詩話》當中的山水，即呈現最自然存在之樣貌，也最貼近人們生活的經驗，窮山惡水的阻礙，必須仰賴大梵天王所賜之寶物，才得以順利度過。呈現天→自然→人的宰制關係。

《雜劇》的表演模式無法呈現山水之景緻，故「自然」一方面成為口頭之輿圖，另一方面成為妖魔所佔據之山頭，作者在劇末以：（成基云）沿途來的魔障，

<sup>33</sup>王齊洲：《四大奇書與中國大眾文化》（武漢：湖北教育出版社，2000年），頁85

<sup>34</sup>陳明珠：《身體傳播一個女性身體論述的研究實踐》（臺北：五南出版社，2006年），頁95~96。

<sup>35</sup>童馨如：《蒲松齡《聊齋誌異》身體敘事研究》，頁42

<sup>36</sup>有關中國傳統哲學中的身體思維，詳請參照黃俊傑：〈東亞儒家思想傳統中的四種身體：類形與議題〉第2期《法鼓人文學報》（2005年12月），頁5-24；燕連福：〈中國傳統文化的對話方式——從身體的視角看〉《青海社會科學》第5期（2007年）；〈中國哲學身體觀研究的三個向度〉第11期《哲學動態》（2007年）。

皆我世尊所化。因師父心堅，是以得至此間，今非昔比<sup>37</sup>。來解決搬演上之困境。劉瓊云認為所有歷難、解難之過程轉化成對三藏誠心的「試煉」，《雜劇》突顯「心」作為一切虛妄之相生發機制的負面特質，「相」是悟道的魔障，煩惱的根源，需要被打破超越的，虛妄感人的表象<sup>38</sup>。

《西遊記》中，雜揉《詩話》、《雜劇》之特色，其中之山水景緻有其原始物態之樣貌，卻又在其表相當中注入新的文化意涵，將以人為中心的主體概念，移轉為神/人/魔的共同在場，在這樣的奇幻世界裏，除讀者外，角色本身亦有共識，即該世界運行在自己的一套規律之中，域外的居民均能接受山中妖精會變化成人、出山捉弄凡人的事情<sup>39</sup>。自然場域的遊戲規則，以「力」為此場域最大之資本，能掌握其資本者，即擁有支配與宰制的權力，《西遊記》中之妖魔不但占據山頭，擴展家業，甚而連同場域中的土地、百姓都淪為其所宰制的對象。

金角銀角神通廣大，法術高強，唸動真言咒語，拘喚土地在他洞裡，一日一個輪流當值<sup>40</sup>。

聖嬰大王常常拿了山神土地，燒火頂門，黑夜與他提鈴喝號。小妖兒又討甚麼常例錢。」<sup>41</sup>

黑水河神年邁身衰，被奪去峪黑水河神府。<sup>42</sup>

力的資本一面來自於其神通、寶物，一方面來是其家業、家譜的建構。家業的擴建，不但使其擁有為數眾多之妖兵妖卒，並擴大其勢力範圍，更特別的是不同屬性之妖魔，也可利益結盟、稱兄道弟，形成更為龐大之勢力集團。例如：烏雞國虎鹿羊三仙、木仙庵樹精、盤絲洞的蜘蛛精與蜈蚣、獅駝國中的鵬鳥精與獅、象結為兄弟，合意同心，大伙兒捉那個唐僧。

<sup>37</sup> 《雜劇》：第二十三折送歸東土

<sup>38</sup> 劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁 144

<sup>39</sup> 余國藩著，曾麗玲譯：〈《西遊記》——一個「奇幻文類」的個案研究〉，頁 97

<sup>40</sup> 《西遊記》：第三十三回〈外道迷真性，元神助本心〉

<sup>41</sup> 《西遊記》：第四十回〈嬰兒戲化禪心亂，猿馬刀歸木母空〉

<sup>42</sup> 《西遊記》：第四十三回〈黑河妖孽擒僧去，西洋龍子捉鼉回〉

有系譜之妖魔，都有「家譜」可查，有來頭、有背景，而門第越高，往往魔力越大<sup>43</sup>。精怪下界後，改變原本面貌，成為危害人間的精怪。神祇與神獸的主從關係存在於天界，神獸一旦下界走入人間，因空間的改變，破壞既存的主從關係，並候三藏取經路過，欲食其肉。神祇與神獸的從屬關係，具有「主/從」階級與「人/獸」異類的落差性，但關係斷裂之後，神獸與精怪害人的思維又再次接軌，成為危害人間的精怪<sup>44</sup>。

自然場域是由力所構成的場域關係，取經集團進入自然場域，在力資本的爭奪上，三藏相對處於一個弱勢之狀態，再加上取經隊伍的組成非自願成軍，每一個成員都是被挑選而加入的，群體內部的維繫無疑有秩序規範的問題，三藏三徒本來都是神佛群體的成員，但當被挑選者湊在一卒，又彷彿獨立自成體系<sup>45</sup>，當三藏的隊伍終於齊全，這種凡人與超自然時空的衝突仍未解除，反之，它成了取經故事另一個重要的形式結構。徒兒們輕而易舉地過關斬妖，他們卻同時需要牽就師父身為凡軀的限制<sup>46</sup>。取經團隊的視角與認知落差，更加堆疊衝突，使取經不是落入簡單的「遇難—解難」的公式詮釋，而是遇難背後的人性、盲點、認知等調和之過程。

## 二、身體、符碼與變化

### (一)、人身可貴

《詩話》當中，顏色成為一個特殊的表徵。行者首以「白衣秀才」之身份出現，若無其自報家門以及後文所補述之偷桃情節，並無顯化其「動物」之特性。「秀才」之身份，承衍了中國傳統對「男性」之審美觀，受到氣化觀影響，著重在相貌俊秀、風度翩翩、聰明殊德的體現或自勉為上乘<sup>47</sup>。行者以「人」身、「秀才」之型態出場，雖未明確刻劃出其面貌、體態，但所融涉的文化意識顯露無遺。

<sup>43</sup>蘇高岩：〈神魔皆有人情，精魅亦通世故—《西遊記》中妖魔的人性〉《現代詩文》第1期(2009年)，頁58

<sup>44</sup>何政輝：《明代神魔小說敘事研究》，頁83

<sup>45</sup>許嘉瑋：〈《西遊記》中的「秩序」問題探析—以取經路上五聖與遭逢群體之互動關係為切入點〉，頁121

<sup>46</sup>余國藩著，曾麗玲譯：〈《西遊記》——一個「奇幻文類」的個案研究〉，頁101

<sup>47</sup>周慶華：《身體權力學》(臺北：弘智文化，2005年)，頁58-60



類似的手法也呈現在白虎精的出場：

白虎化為有一白衣婦人，身掛白羅衣，腰系白羅裙，手把白牡丹花一朵，面似白蓮，十指如玉。

在六朝動物精怪中，最能表現動物崇拜，疑與圖騰信仰有關的為虎精的描述。《抱朴子》載虎獸千歲，滿五百歲者其毛色白。其實虎精傳說以江漢一帶為最盛。六朝筆記載虎化人形的，如《搜神後記》說虎化為男人：「詣沈宗求卜，得吉，其後丹陽多虎暴。」《異苑》則載：「東晉人徐桓悅一女子，女忽化虎負入深山。」則虎亦可化為女人<sup>48</sup>。《詩話》以「白衣」、「白牡丹」、「白蓮」、「玉」作為婦人之描述，其身體延展了「白」在文化中「潔淨」之意象，將「純淨」、「富貴」、「品德」與「圓潤」作一拼貼，也難怪行者出見一妖嬈女子心生疑悟：

汝是何方妖怪，甚處精靈？久為妖魅，何不速歸洞府？若是妖精，急便隱藏形跡；若是人間閨閣，立便通姓道名。更著躊躇不言，杵滅微塵粉碎！

49

以「白」所代表的豐富意涵置入身體的言說當中，一方面承繼了六朝的精怪觀，另一方面將身體延展為道德品德之觀看，不論是行者或是白虎，仍屬傳統文化下對身體的觀看模式。

## (二)、囚禁性的身體書寫

《雜劇》的自然場域，出現多種「囚禁性」身體書寫，以或隱或現之方式，展演出權力與掌控的戲劇張力。《詩話》中的偷，帶出了悟空雖為「王」，仍受制於天界之力量，但是《雜劇》中通天大聖的偷，成為天界秩序的擾動者，而成被緝拿之對象；到了《西遊記》，連天界神兵都讚：「若要行偷禮，除大聖再無能者，想當年大鬧天宮時，偷御酒，偷蟠桃，偷龍肝鳳髓及老君之丹，那是

<sup>48</sup>李豐楙：〈六朝精怪傳說與道教法術思想〉，收入《中國古典小說研究專集3》，私立靜宜文理學院中國古典小說研究中心主編(臺北：聯經出版事業公司，1981年)，頁22-23

<sup>49</sup>《詩話》：過長坑大蛇嶺處第六

何等手段！今日正該拿此處用也<sup>50</sup>。」但也因為此特性，延伸出懲戒性的身體書寫。

《詩話》中的行者，因偷桃被杖打八百，幾百年後途經王母池，事件雖早已結束，但仍銘刻在行者的身體記憶之中；《雜劇》中悟空被壓在花果山下，中野美代子認為：「孫悟空被吸進銀角的葫蘆中，這與他居住於岩洞，被壓制在岩石縫、被壓在大山下相同，是屢屢回歸母胎，反復運動的一環<sup>51</sup>。」監禁、幽閉的意義，原是要以被囚者達到身心馴服為目的，《雜劇》之監禁卻未能馴服悟空之頑劣形象，仍口出狂語：「好個胖和尚，到前面吃得我一頓飽，依舊回花果山，那裏來尋我！」菩薩繼以法名、鐵戒箍、皂直裰、戒刀再次戒訓悟空：

通天大聖，你本是毀形滅性的，老僧救了你，今次休起凡心。我與你一個法名，是孫悟空。與你個鐵戒箍、皂直裰、戒刀。鐵戒箍戒你凡性，皂直裰遮你獸身，戒刀豁你之恩愛，好生跟師父去，便喚作孫行者。<sup>52</sup>

鐵戒箍戒凡性，戒刀豁你之恩愛，以「戒」作為斬斷凡性之囚禁性書寫；「遮你獸身」，以衣著符碼形塑出另一個身體形象，掩蓋獸身未必具有人身之特性，但身體作為一種「形」，本身就是一種展現的隱存，以一物質化的符碼作為規訓之形式；「賜名孫行者」更是在此身體上給予文化之符碼，海德格爾對「命名」的討論，特別提點「命名」之召喚效果，在「物」與「名」之間，「命名」之「名」發揮的不只個別名字的確定始有名，而是作為「召喚」作用，命名的語詞能召喚出「到場」<sup>53</sup>，以外在的形式作為隱性之囚禁模式，作為規訓的延伸。

囚禁之書寫也出現於紅孩兒與三藏身上。紅孩兒出場時間極短，主要是在強調其「孩兒」之形象以及與鬼子母的「母子」親情。如來將紅孩兒囚禁於托鉢之下，「蓋在法座下七日，化為黃水」，以消散其形體作為收服鬼子母之手段，如來並未展現其大慈大悲，反而類似度脫劇之手法，以「誘」、「迫」迫使被度脫者就範。也難怪鬼子母要大罵：

<sup>50</sup>《西遊記》：第五十一回〈心猿空用千般計，水火無功難煉魔〉

<sup>51</sup>中野美代子著，王秀文等譯：《《西遊記》的秘密》（臺北：中華書局，2002年），482-484

<sup>52</sup>《雜劇》：第九折神佛降孫

<sup>53</sup>王櫻芬：《「身體場域」的「大地行旅」——以《西遊記》「西天之路」作探討》，頁176

出家兒卻不慈悲為本，方便為門，使不著仁者無敵。黃顏老子，禿發沙彌，直恁蹺蹊，你是孔夫子遭逢著柳盜蹊，我今日做著不避。

探沙神一難，延續詩話之魔難，卻將三藏取經之歷程從三世推演成九世，探沙神自謂：

有一僧人，發願要去西天取經。你怎麼能勾過得我這沙河去！那廝九世為僧，被我吃他九遭，九個骷髏尚在我的脖項上<sup>54</sup>

謝明勳認為主要在強調三藏求道之誠<sup>55</sup>，將骷髏結於脖項，有「解鈴還須繫鈴人」之意味，作為三藏必經於此之伏筆，但將九世僧人之「骷髏」集結而成，亦有九世之因緣聚合，成為今世必須消解之形式，消除探沙神之罪衍，以及被禁錮於遺骸中那不得完成之心志。

雜劇中的自然場域，呈現出一種特殊的身體符碼，展現出身、心上之囚禁書寫，相對於一般之凡人百姓，如悟空攝金鼎國女、銀額將軍攝劉大姊、八戒攝裴女，皆以自然場域作為一勢力範圍，使凡人之身無法自脫於山水之中。囚禁性書寫在戲劇的展演中有某種程度的「解救」意味，此兩相悖之概念呈現出善/惡、意念/身體之衝突與調合，作者在最後要以「佛祖設幻」，將一切幻化成試煉的「相」，突顯「心」作為一切虛妄之相生發機制的負面特質，是悟道的魔障，煩惱的根源，需要被打破超越的，虛妄感人的表象<sup>56</sup>，意圖消解其敘事手法中的嚴肅性。

### (三)、符碼性的身體展演：凡軀、肉身與元陽

《西遊記》中最令人印象深刻的書寫，即是取經途中不斷出現的「十世修行」、「元陽未洩」、「吃他一塊肉....」，妖魔眼中所見的唐僧，更顯出其肉身之原始性，異域流傳著吃唐僧肉可以延壽長生之訊息。身體，原指人類最原初的生命肉體，

<sup>54</sup>《雜劇》：第十一折行者除妖

<sup>55</sup>謝明勳：〈百回本《西遊記》之唐僧「十世修行」說考論〉《東華人文學報》第1期(1999年7月)，頁126

<sup>56</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁144

雖有知覺能力卻又是脆弱不堪，在自然的世界裡與其他的生命體並無二至，只是進入了所謂的「文明」「演進」當中，身體從單純的肉身演化成複雜的承載體，在思想、精神、秩序、權力的建構下，成為另一種表彰自我、權力運作的張力場。儒家文化慣以「道德」「倫常」來定奪身體權力，它講究的是一種按身分秩序之處置的評斷方式<sup>57</sup>，是人間國度所展演之身體意義，甚至成為集體無意識之慣習思惟。但自然場域位在人為秩序之邊緣，身體反而掙脫了人為的束縛，成為更真實的存有狀態。

三藏的「御弟」、「大唐」、「聖僧」等名號，在人間國度可享受特殊待遇，但在自然場域中，反而更印刻出肉胎凡身的符碼。第九十八回到靈山腳下的玉真觀，金頂大仙欲以送行，行者道：「不必你送，老孫認得路。」大仙道：「你認得的是雲路。聖僧還未登雲路，當從本路而行<sup>58</sup>。」雲路、本路之別正是《西遊記》中超自然與自然界二極之別，即其從凡間之俗身一步一步走向無生無滅、超越自然限制的理想極境的過程。換句話說，即是神仙、凡界、精怪的互為對立，逐漸過濾而精煉成單一世界「佛界」的過程<sup>59</sup>。但要達到此境界，必須經過一連串之試煉過程。在自然場域中，少了道德符碼的包裝，其所考驗得不只是肉身凡軀面對環境的考驗，更是原始欲望之試煉。

凡人的軀體是沉重的，這種沉重的軀體是其得道、成仙的羈絆，只有從笨重的肉體軀殼中解脫萬能成為真正的仙家。取經的路途中，已經求得長生不老之術的悟空可以只吃少許瓜果就能飽肚，然而唐僧卻動不動饑疲交加，為肉身之需求所苦<sup>60</sup>。化齋、飽腹、恐懼成為遊走自然場域之固定模式，一方面成為進出險境的起始點，另一方面也成為諸多災難之引爆點。悟空、八戒、沙僧皆具飛天下水的能力，但既使他們能飛天，卻也無法馱得動唐僧。在黑水河岸三藏道：「你三個計較，著哪個馱我過去罷。」八戒說：「師父的凡胎肉骨，重似太山，我這駕雲的，怎能得起？須是你的筋斗方可。」行者回應：「我的筋斗，好道也是駕雲，只是去的有遠近些兒。你是馱不動？我卻如何馱得動？自古道，『遣太山輕

<sup>57</sup>五倫關係是儒家對中國社會整個社會關係的設計，他不僅在一個原點即個體上囊括了全部的人際關係，而且也以倫理的形式概括了血緣、倫理、政治等各種性質的社會關係。樊和平：《中國倫理的精神》（臺北：五南出版社，1995年），頁47

<sup>58</sup>《西遊記》：第九十八回〈猿熟馬馴方脫殼，功成行滿見真如〉

<sup>59</sup>余國藩著，曾麗玲譯：〈《西遊記》——一個「奇幻文類」的個案研究〉，頁102

<sup>60</sup>于曉川：《《西遊記》中的身體呈現及其美學意義》，頁11



如芥子，攜凡夫難脫紅塵。」……師父要窮歷異邦，不能勾超苦海，所以寸步難行者。我和你只做得箇擁護，保得他身在命在，替不得這些苦惱，也取不得經來；就是有能先去見了佛，那佛也不肯把經傳與你我。」唐僧的凡體，未超三界外，見在五行中，一身都是父母濁骨，所以不得升駕難逃，亦是如來之所不肯輕易送經，而要「苦歷千山，遠經萬水」之善信，其肉體凡軀、亦步亦趨的「足跡」延展出的精神象徵，苦難潛藏著是生命的堅韌和精神的強大<sup>61</sup>，乃得識「法門之要旨」之途徑。

唐僧「十世修行」的論調在該書之中似乎是不脛而傳，在滿布妖魔邪魅的西天取經路上，我們不時可以聽到有關唐僧之肉可以「延年益壽」、「長生不死」的說法不脛而走，使得唐僧「順理成章」的成為眾矢之的，一夕之間變成眾妖邪魅垂涎、擄掠，甚至是威脅侵害的主要對象<sup>62</sup>。「十世修行」原本應是強調其慕道之誠，其「純陽」所象徵的是他乾淨的身體、他的童貞，他的身體展衍的是一個純淨的理念<sup>63</sup>，在妖魔眼中卻成為「采補」之精髓，剝去道德禮義的外衣，呈現的是最原始之「肉身」、「男性」之狀態，不是被綑綁準備下蒸籠，即是欲與其配合成太乙真仙，最終之目的皆在於長生不老的渴望與追求。唐僧之肉身所延展出生命、道行、長生之權力象徵，使得途中的妖魔對其趨之若鶩。悟空的拯救與妖魔的爭奪，無疑是在肉身所表徵的「原始」與以及意念上「純淨」之間的爭鬥<sup>64</sup>。

### 三、鬥智、鬥法與身體展演

悟空與妖魔發生衝突，起因從《詩話》的阻擋前行、《雜劇》的恢復秩序到《西遊記》中三藏肉身所引發之「原始」與「純善」之間的爭鬥。從單純的「鬥法」形式展演成「鬥智、鬥法」，並與生命意識、宗教活動、武力爭鬥等諸多方面交融，從而彙聚成文學史上光怪陸離的、獨特的一幕幕審美圖景<sup>65</sup>。

<sup>61</sup>高桂惠：〈《西遊記》續書的魔境—以《續西遊記》為主的討論〉，頁 218

<sup>62</sup>見謝明勳：〈百回本《西遊記》之唐僧「十世修行」說考論〉，《東華人文學報》第 1 期(1999 年 7 月)，頁 122-123

<sup>63</sup>高桂惠：〈詩性的存有一神魔小說的創作意涵與發展〉，長庚大學演講(2009 年 06 月)，頁 84

<sup>64</sup>他用他的純淨，來取得一個取經的理念。他乾淨的身體、他的童貞，是取經的一個很重要的理念。所以，那麼多的妖精想要吃他的肉，他的身體展衍的是一個純淨的理念。參見高桂惠：〈詩性的存有一神魔小說的創作意涵與發展〉，頁 84

<sup>65</sup>劉衛英：《明清小說寶物崇拜研究》，頁 3

悟空要打探情報時，常會化身為不起眼的小蟲或小動物以利偵查<sup>66</sup>，身體展演成「小巧」、「輕薄」、「低賤」作為掩護，著重與大地同化，以「邊緣」的渺小取得「同化」，由此來閃避危險，以順利掌握與收集各項新情報<sup>67</sup>。「身體」的原始初義為純然的「肉體」，身體可見、可感、可動，產生自我認知並與外界他者產生區隔差異，是形成「主體」的重要憑藉<sup>68</sup>。行者或化為酒沫中的小蟲，抑或是嬌嫩的紅桃，六次入肚，反而由行者「由內向外」掌握住身體的主控權，主客的互易，身體移轉為權力交接的場域，雖伴隨著男魔女妖性別差異的不同反應，形成有趣的話語形式，但「入肚」代表的是身體主控權勢的喪失，亦使妖魔恐懼不已。

或變身為小妖，如獅陀國中自為總鑽風探得妖魔之消息，或取代「原身」以利深入敵境，如化為巴山虎、倚海龍徑往那壓龍洞請老奶奶，又化為九尾狐狸，以報跪拜受辱之仇<sup>69</sup>；或夥同八戒、悟淨化為「古怪刁鑽」、「刁鑽古怪」深入敵境<sup>70</sup>。甚而在寶象國中的變為公主女身哄騙黃袍郎、紅雲洞中化為牛魔王、火焰山中化為牛魔王哄騙羅煞女。不同於變化為小蟲、小動物的隱蔽性身體，變化為「他人」，是故意使身體成為一種「被看」之型態，「我」不但有自我的主體意識，更可疊合此變化之身之行為模式，闕出每一個暫停片刻的裝點安置，用身體建構認同，透過再現的同時，由所創造的徵象系統，包裝成另個可能<sup>71</sup>，甚至

<sup>66</sup> 例如變身為蜜蜂兒(16回、55回、78回、94回)、花腳蚊蟲(21回)、紅蜻蜓兒(23回)、螻蛄虫兒(32回、34回、59回、75回、76回、78回)、啄木虫兒(32回)、蒼蠅兒(34回、41回、51回-70回、72回、74回、82回)、獾頭精(51回)、促織兒(51回)、黃皮蛇(51回)、螃蟹(60回)、蝙蝠(65回)、猛虫兒(70回)、穿山甲(73回)、撲燈蛾兒(84回)、螻蛄兒(84回、86回)、水老鼠(86回)、蝴蝶兒(89回)、火焰虫兒(92回)、蝻虫兒(97回)等。

<sup>67</sup> 王櫻芬：《「身體場域」的「大地行旅」——以《西遊記》「西天之路」作探討》，頁115

<sup>68</sup> 童馨如：《蒲松齡《聊齋誌異》身體敘事研究》，頁19

<sup>69</sup> 孫大聖見了，不敢進去，只在二門外佯著臉，脫脫的哭起來。你道他哭怎的，莫成是怕他？就怕也便不哭，況先哄了他的寶貝，又打殺他的小妖，卻為何而哭？他當時曾下九鼎油鍋，就燂了七八日也不曾有一點淚兒，只為想起唐僧取經的苦惱，他就淚出痛腸，放眼便哭，心卻想道：「老孫既顯手段，變做小妖來請這老怪，沒有個直直的站了說話之禮，一定見他磕頭才是。我為人做了一場好漢，只拜了三個人：西天拜佛祖，南海拜觀音，兩界山師父救了我，我拜了他四拜。為他使碎六葉連肝肺，用盡三毛七孔心。一卷經能值幾何？今日卻叫我去拜此怪。若不跪拜，必定走了風訊。苦啊！算來只為師父受困，故使我受辱於人！」……行者聽得暗喜道：「造化！也輪到我為人了！我先變小妖，去請老怪，磕了他一個頭。這番來，我變老怪，是他母親，定行四拜之禮。雖不怎的，好道也賺他兩個頭兒！」見第三十四回〈魔王巧算困心猿，大聖騰那騙寶貝〉

<sup>70</sup> 《西遊記》：第八十九回〈黃獅精虛設釘鈸宴，金木土計鬧豹頭山〉

<sup>71</sup> 王櫻芬：《「身體場域」的「大地行旅」——以《西遊記》「西天之路」作探討》，頁116

任意跨越性別界限，成為「情」之載體，在妖魔的陽性書寫中呈現另種足以與之相抗衡的陰性權力。

形變神不變的狀態下，「被看」也意味身份的重新審視，悟空化為九尾狐裡，八戒笑道：「弼馬溫來了，那後面就掬起猴尾巴子。我比你吊得高，所以看得明也<sup>72</sup>。」；聖嬰大王觀其形容動靜都像，只是言語不像，只怕著了他假，吃了人虧，以生辰月日試探，悟空果然走露馬腳<sup>73</sup>；獅駝國中悟空化為小鑽風，見老魔防備：「兄弟們仔細，我這洞裡，遞年家沒個蒼蠅，但是有蒼蠅進來，就是孫行者。」故意變個蒼蠅唬他一唬，驚得那大小群妖，一個個丫鈚掃帚，都上前亂撲蒼蠅。這大聖忍不住，嘻嘻的笑出聲來。乾淨他不宜笑，這一笑笑出原嘴臉來了<sup>74</sup>。唐僧師徒都曾或剪斷二心，或脫去假體，悟空打殺了跟他形貌、武藝相仿的六耳獼猴。唐僧在凌波渡中棄絕了塵軀，八戒在花果山鈚死了假八戒，而沙僧也在花果山杖斃了假沙僧<sup>75</sup>。雖是作者根據悟空的猴性所作得一些趣味的變化，也顯現出身體的能動性與限制性。

不論被識破與否，繼之而起的是正面之衝突。縱然小說中的身體僅是紙筆下的虛構生命，但是為了要在敘事中賦予真實性，身體知覺和自由想像的運用就顯得重要<sup>76</sup>，妖魔的「被看」通常是由悟空、八戒、悟淨作為視角承擔者，「敬畏」本是對神異力量的一種崇拜態度，但妖魔一面宰制平凡眾生，另一方面卻又庇佑當地風調雨順，使其呈現「既神又魔」之型態，眾生亦不敢視其本相。在與悟空、八戒、沙僧接觸的常人身上，悟空等人生得與常人迥異，又長得醜惡，令人生驚，因此最常給觀者的反應是被誤認為「雷公爺」、「癆病鬼」、「妖怪」、「晦氣臉」、「夜叉」、「馬面」等，而對他們的評語不是「醜」，便是「相貌可稀」、「什麼東西」、「一分人氣也沒」、「十分古怪」<sup>77</sup>，因此區化視角之承擔者，呈現凡人與三徒的視角落差，以營造神秘不可感之氛圍。

以第三人稱內聚焦之視角，其中存在著兩個主體，既有人物的感覺，又有敘

<sup>72</sup> 《西遊記》：第三十四回〈魔王巧算困心猿，大聖騰那騙寶貝〉

<sup>73</sup> 《西遊記》：第四十二回〈大聖愍勤拜南海，觀音慈善縛紅孩〉

<sup>74</sup> 《西遊記》：第七十五回〈心猿鑽透陰陽竅，魔王還歸大道真〉

<sup>75</sup> 張靜二：《西遊記人物研究》，頁 190

<sup>76</sup> 童馨如：《蒲松齡《聊齋誌異》身體敘事研究》，頁 136

<sup>77</sup> 余國藩著，曾麗玲譯：《《西遊記》——一個「奇幻文類」的個案研究》，頁 97

述者的編排，前者是從某個人物眼中現出，焦點是固定的，後者則可以自由移動，作各方面的觀察和交待<sup>78</sup>，雖使閱讀文本上有窒礙難行之感，套語形式雖嫌絮絮叨叨，失去個性化的意義，但是在某個細節上濃墨重彩，改變平常的比例，以引起讀者對那些因無意識接受而忽略的東西，打破人們常規的閱讀期待，擴展人們的思維空間<sup>79</sup>。並由於不同結構的各原素間自相配合激盪，就產生了不同的情調與指涉，其所鋪陳的事物正都是一樣藉由局部的誇大、細目的解剖以及整體的掌握、虛誇的嘲弄，來針砭這滿佈疑惑的現實世界<sup>80</sup>。

你看他怎生打扮：

頭戴鳳盔欺臘雪，身披戰甲幌鎧鐵。腰間帶是蟒龍筋，粉皮靴勒梅花摺。  
顏如灌口活真君，貌比巨靈無二別。七星寶劍手中擎，怒氣衝霄威烈烈<sup>81</sup>

行者與八戒，抬頭觀看，但見那怪物：

面如傅粉三分白，唇若塗朱一表才。鬢挽青雲欺靛染，眉分新月似刀裁。  
戰裙巧繡盤龍鳳，形比哪吒更富胎。雙手綽槍威凜冽，祥光護體出門來。  
唵聲響若春雷吼，暴眼明如掣電乖。要識此魔真姓氏，名揚千古喚紅孩<sup>82</sup>

老妖結束整齊，手提一根竹節鋼鞭，走出門來，真個是凶頑毒相。但見：  
方面圓睛霞彩亮，卷唇巨口血盆紅。幾根鐵線稀髯擺，兩鬢朱砂亂髮蓬。  
形似顯靈真太歲，貌如發怒狠雷公。身披鐵甲團花燦，頭戴金盔嵌寶濃。  
竹節鋼鞭提手內，行時滾滾拽狂風。生來本是波中物，脫去原流變化凶。  
要問妖邪真姓字，前身喚做小鼉龍<sup>83</sup>。

八戒與沙僧對列左右，見妖邪怎生披掛。好怪物！你看他：

頭戴金盔晃且輝，身披金甲掣虹霓。腰圍寶帶團珠翠，足踏煙黃靴樣奇。

<sup>78</sup>胡亞敏：《敘事學》，頁 29、30

<sup>79</sup>胡亞敏：《敘事學》，頁 196

<sup>80</sup>高桂惠：〈我國古典小說中的贊、賦——以《西遊記》、《封神演義》為主的討論〉，香港中文大學第二屆國際賦學會議(1992年10月)，頁 176

<sup>81</sup>《西遊記》：第三十四回〈魔王巧算困心猿，大聖騰那騙寶貝〉

<sup>82</sup>《西遊記》：第四十二回〈大聖愍勤拜南海，觀音慈善縛紅孩〉

<sup>83</sup>《西遊記》：第四十三回〈黑河妖孽擒僧去，西洋龍子捉鼉回〉



鼻準高隆如嶠聳，天庭廣闊若龍儀。眼光閃灼圓還暴，牙齒鋼鋒尖又齊。  
短髮蓬鬆飄火焰，長鬚瀟灑挺金錐。口咬一枝青嫩藻，手拿九瓣赤銅錘。  
一聲咿啞門開處，響似三春驚蟄雷。這等形容人世少，敢稱靈顯大王威<sup>84</sup>

《西遊記》中對妖魔的描繪，使用贊賦式的語言文字擔任了傳達畫面意義的媒介<sup>85</sup>，基本上分為三大部分，第一部份是其外貌的描繪這些一大段、一大段的文字，行文卻有太多雷同之處，既有傳統辭賦借形象來說話，以總匯式、鳥瞰式的表現方法，從整體上展現客觀對象的光怪，富麗繁艷，卻往往停留於外在形色、淺層的表面，乃至於導致取形遺神的片面性審美傾向的辭賦特徵<sup>86</sup>，此為妖魔們的共相，強調其「兇惡」、「猛力」、「張牙舞爪」之特徵描述。

孫悟空雖有火眼金睛，可以找出魔窟的所在，但並不能一下子就破除魔力。在大多數的情況下，他都要靠尋找外力的援助，才能夠最後降服精怪。是故「力」的資本爭鬥更擴大為「勢」的集結。如果說悟空的打殺妖魔是一棒棒打死自己妖精形態的生命<sup>87</sup>，那麼在取經路上，真正被他「力」殺的，不是強徒毛賊，就是一些蛇妖、虎怪、屍魔或山精樹怪而已。遭他「力」敗的，只有黃袍怪、玉兔精等寥寥幾個，而與他工「力」悉敵或「力」勝於他的，則不在少數<sup>88</sup>。意味其妖性魔性的消解，還是取決在「神性」的相助，以此具化到與妖魔的打鬥，必然是從個人的對戰延伸到集體勢力的對抗，一方只是固定的某個特定範圍，另一方卻能聚合到此的流動之勢，「唐三藏西天取經，無神不保，無天不祐，三界通知，七方擁護」那來自三界十方與浩瀚的相連，無法計量的多寡，隨時性可調度性，益助的勢力源源來此<sup>89</sup>。

「力」雖是此場域最重要之資本，《西遊記》中的「力」更擴大為「勢」的集結，具化到與妖魔之鬥法，從個人的爭鬥，到集體勢力的對戰，成為神魔集團之抗衡。悟空雖擁有七十二變，其形變之過程成為一種刺探敵情、

<sup>84</sup> 《西遊記》：第四十九回〈三藏有災沉水宅，觀音救難現魚籃〉

<sup>85</sup> 高桂惠：〈我國古典小說中的贊、賦—以《西遊記》、《封神演義》為主的討論〉，頁 181

<sup>86</sup> 高桂惠：〈我國古典小說中的贊、賦—以《西遊記》、《封神演義》為主的討論〉，頁 169

<sup>87</sup> 高桂惠：〈詩性的存有一神魔小說的創作意涵與發展〉，頁 83

<sup>88</sup> 張靜二：《西遊記人物研究》，頁 78-79

<sup>89</sup> 王櫻芬：〈「身體場域」的「大地行旅」—以《西遊記》「西天之路」作探討〉，頁 116

脫身、或是欺敵的戰術運用，但實際上「收服」精怪，仍需與天界之力量合作，意味其妖性魔性的消解，還是需要內在「神性」的相助。

### 第三節：靈山場域與聖俗界線

中西之交通、東方僧人西向取經，抑或是西方僧人東向傳經，在魏晉時期已多所記載，對西方的想像從崑崙、西王母到佛教傳入之後，逐漸被極樂世界所取代<sup>90</sup>，「西方」不論是不死仙鄉的傳說，或是佛陀說法之地<sup>91</sup>，都帶有對終極叩問及寄託想望的象徵意義。歷史上的玄奘取經，首尾歷時 17 年，親踐 110 國，傳聞 28 國，其《大唐西域記》成為研究古印度和中亞史的重要文獻。在抵達那爛陀寺(Nalanda)後，玄奘尚不斷與西域、印度各宗派僧侶、外道論經辯難<sup>92</sup>。到了虛構的西遊故事，讀者已有唐僧取經必回的歷史視域，但玄奘強烈的追求智識原典的熱望卻不足以滿足讀者的對西天的想像，對於彼岸的世界、神佛的形象的叩問，實寄託此岸對理想世界的想望。

若以場域觀點解讀靈山，靈山在西遊故事中，又同時以「大地具現」及「經典訴說」兩種型態的並行<sup>93</sup>，「大地具現」的空間聖潔是實踐人們內心深處對於靈

<sup>90</sup>龔鵬程在《遊的精神文化史論》有談論到：佛教認為人生是苦，現實世界是穢土，所以人要修證，以解脫生老病死、業力輪回之苦，超離穢土，往生淨土。淨土，依不同經典及宗派所說，可分為阿彌陀佛西方極樂世界、藥師佛東方淨琉璃世界、阿閼佛東方妙善淨土、靈山淨土、法華三變淨土、毗盧遮那佛蓮花藏世界、涅槃經淨土、維摩經淨土、無量壽觀經淨土、摩訶首羅天淨土等。可是傳入中國後，其他各派淨土說都不如西方極樂世界之說盛行，這個就是「西方極樂世界」這個講法，則好與中國原有的西方觀相吻合。《山海經·海內西經》：「海山昆侖之墟在西北，帝之下都」。《西山經》又說：「昆侖之丘，實惟帝之下都。」帝指上帝，謂昆侖乃神仙之都。《竹書紀年》另有周穆王「西征昆侖，見西王母」的說法，昆侖又成為西王母所在之地。唐道士杜光庭，曾作《墉城集仙錄》，專講昆侖山金墉城的西王母女仙集團。但不管它是男帝抑或女仙之都城，總之都代表超越俗世死亡的仙境神鄉。中國人在秦漢之間，抱此信仰；秦漢以後，佛教傳入，中國人乃接著大談西方極樂世界，昆侖西方之說遂因被替代而漸衰了。見氏著：《遊的精神文化史論》，頁 272-273

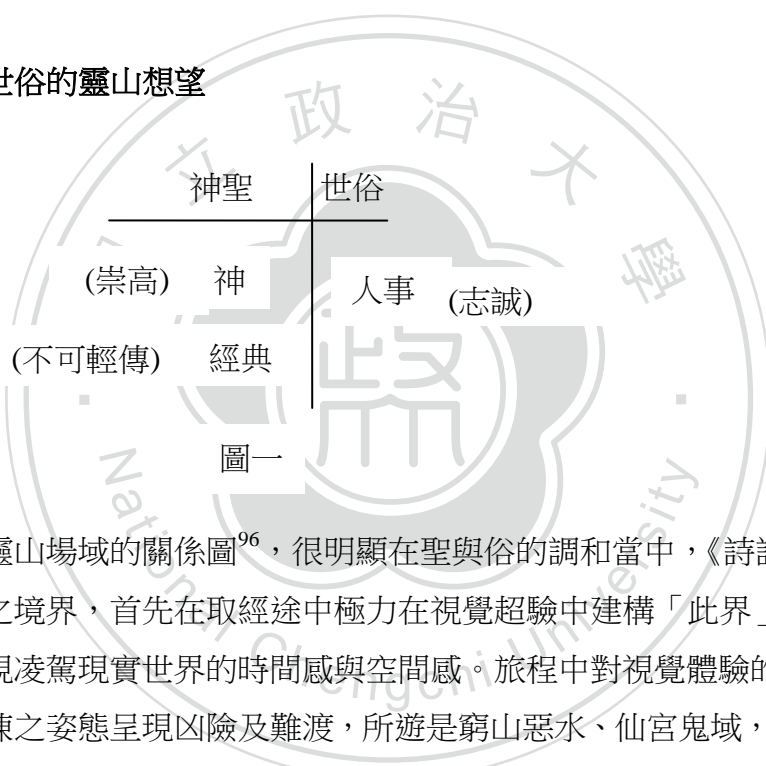
<sup>91</sup>所謂「極樂世界」的西天當然是沒有的，但西天的說法卻有來由，《西遊記》裡西天的原形，實際上是指今天的印度北部比哈爾邦邦的拉傑吉爾的「西天靈山」一也稱「靈鷲山」，此山是佛祖釋迦牟尼曾經居住近五十年，修行、講法和集結弟子的地方，見蔡鐵鷹編著：《翫·西遊—70 個你所不知道的西遊記之謎》（中壢：咖啡田文化館，2005 年），頁 32

<sup>92</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁 123

<sup>93</sup>地表上的結構：「大地具現型」；在文本內的結構，則稱之為「經典訴說型」。兩者共同環圍人之在世存有而形構了人之文明體的神聖潔淨的場域與氣氛。前者外顯為可以睹見的文化景觀，後者內蘊而為主體能動的力源。然而，存有性一旦具體落實嵌鑲在大地上而具體呈現為某種存有物，它必遭受一段時空囹圄，而成為因緣果報、成住壞空的有限物。人面對有限物，終究在其終極超越之關懷上，將生其不安與不滿而有所失落、出離、漂泊，於是在蒼茫天地虛空中，彼將盡其一

山的想望，但人在存有的逼臨情境中<sup>94</sup>，「經典」反而是更快速的方便之門。如來亦感嘆：「我有法一藏，談天；論一藏，說地；經一藏，度鬼。三藏共計三十五部，該一萬五千一百四十四卷，乃是修真之經，正善之門。我待要送上東土，叵耐那方眾生愚蠢，謾謗真言，不識我法門之旨要，怠慢了瑜迦之正宗。怎麼得一個有法力的，去東土尋一個善信，叫他苦歷千山，遠經萬水，到我處求取真經，永傳東土，勸化眾生<sup>95</sup>。」因此，神佛與經典同為靈山想望中兩個最重要的經驗要素與資本，從神力與經典的傳衍變化中，亦可析探出從「聖山」轉化為「心靈」意象、從「大眾性」到「個人化」、從外顯到內觀的轉變軌跡，是創作主體對聖俗的一大反思。

### 一、神聖>世俗的靈山想望



圖一為靈山場域的關係圖<sup>96</sup>，很明顯在聖與俗的調和當中，《詩話》作者極力強調神聖之境界，首先在取經途中極力在視覺超驗中建構「此界」與「彼界」的落差，呈現凌駕現實世界的時間感與空間感。旅程中對視覺體驗的「相」，以極盡誇大鋪陳之姿態呈現凶險及難渡，所遊是窮山惡水、仙宮鬼域，所觀盡是奇人異事、超乎想像。「蛇子國大蛇小蛇，交雜無數，攘亂紛紛，大蛇頭高丈六，

生尋求最終最後的「安宅」而有一歸返，這種空間的出離、漂泊和歸返，往往發之於「經典」且返回於「經典」，換言之，永恆性和無限性的神聖潔淨場域用以獲致人之在家安居，實多在各大宗教的經曲文本抽象性的訴說中求得。參見潘朝陽：《出離與歸返：淨土空間論》（臺北：國立臺灣師範大學地理學系，2001年），頁1。

<sup>94</sup>保羅蒂里希著，魯燕萍譯：〈信仰是什麼〉，《信仰的動力》（臺北：桂冠圖書公司，1994年），頁3-26

<sup>95</sup>《西遊記》：第八回〈我佛造經傳極樂，觀音奉旨上長安〉

<sup>96</sup>此圖主要是參考陳緯華以場域觀點研究民間信仰，其將資本分為靈力、人、錢等資本，並以圖示加以說明資本變化的狀況。西遊記故事也涉及了聖俗議題，故，筆者參考其圖示說明，希冀以此方式更能說明靈山場域資本之變化，以及所延伸出的主旨寓意。見氏著：〈婉飾、慣習與神蹟創造：現代性下的神如何不死？〉《臺灣社會學》15期（2008年6月），頁25

小蛇頭高八尺，怒眼如燈，張牙如劍，氣吐火光。」「獅子林中麒麟迅速，獅子崢嶸……五十餘里，盡是麒麟。」在令讀者極盡驚駭之餘，話鋒一轉，在佛法的照映下，蛇、獅竟逢人不傷，見人不害，皆有佛性自在。

其次，進入了佛國外環，以沉香林、菩提花、瑞氣鋪造聖地之氛圍，一反窮山惡水之相。終至西天竺國，竟是純樸、無名無相無依著、純然大法<sup>97</sup>、日常生活的存有狀態，時人連「佛法」之名都未聞，法性佈國境四方，充滿眾生身心，為不教之教，佛法原生天成，依舊渾成一體，尚未受名相之隔的狀態佛國的境界<sup>98</sup>。佛法的自然存有，所召喚出並非是宗教的情懷，反而是「奉敕取經」，達成任務之急切心情。職是，法師急切詢問，卻遭寺僧之嘲弄：「你是痴人」，在法師深切得請求下，寺僧遙指：「人不能至」。最後：

法師七人，焚香望雞足山禱告，其聲痛哭。此日感得唐朝皇帝、一國士民，咸思三藏，人人發哀。天地陡黑，人面不分，一時之間，雷聲喊喊，萬道毫光，只見耳伴鉞聲而響。良久，漸漸開光，只見坐具上堆一藏經卷。

在《詩話》的遊觀中，靈山的聖潔並非是使取經人的身心獲得滌淨，而是應驗的佛法、具現的經典。經書不依史實，不是釋迦牟尼弟子在其逝後各依憑記憶背誦祖師言行的紀錄，而是自佛居天降，理論上乃佛祖神力直下生成的產物<sup>99</sup>。在世俗的信仰中，往往必須經由具體的「物」，以及相應的制度儀軌來逼真地凸顯佛教世界，強調神靈在儀禮空間的真實存在<sup>100</sup>。在與大唐君民合心為一，「誠心歸請」、「至心呼叫」之下，感通天地，從陡黑到漸漸開光的過程中，不可見的佛法化為有形的經卷，神祇以神聖顯現的方式張顯其自身之存在，經卷或許為佛法不完整之再現<sup>101</sup>，卻是世俗之人得以感應佛法之依據，也是法師完成任務的明證。其中故留伏筆「此回只少《心經》本」，回程中「轉」到香山寺，以定光佛之現身親自傳授：

<sup>97</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁 137-138

<sup>98</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁 137-138

<sup>99</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁 139

<sup>100</sup>劉苑如：〈涉遠與歸返—法顯求法的行旅敘述〉，頁 99-100

<sup>101</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁 138



此經上達天宮，下管地府，陰陽莫測，慎勿輕傳；薄福眾生，故難承受

心經是不可輕傳的活法，「無法」之由，是因為經書本身特殊的形式，它不是固定於紙卷上的經文，而是活生生的現象。這裡的《心經》並不「傳」法，它「化身」為法；翻開經卷，它向讀者展現的不是文字，而是法的威力與神效。它讓人直接「感受」，而不是「理解」佛法，它不是經卷一部，而是以經卷外形包裹的「活法」<sup>102</sup>。但詩話卻將這樣的活法之形式指定傳授給皇帝，原因在於「薄福眾生，故難承受」，對於經典的理解，應屬個人智性之多寡，在《詩話》當中卻以「身分」作為傳經之依據，《心經》得以為皇帝之「眼睛」，法師成為聖與俗之傳達者，無需解經，卻是功德圓滿、返回天庭。

相對於聖地的「崇高」與「排他」，以及經典之「神聖」與「不能輕傳」，取經人的「努力」與「志誠」並非是《詩話》所要強調的重點，法師雖三生出世，此回可得取經之全，但其背負著「東土眾生未有佛教」連動性以及在天王宮中「凡俗肉身，上之不得水晶座」之凡俗性，因而不得而行，也意味著東土眾生若再無修行，終將墮入塵籠。在對終極叩問上，西天竺國無名無相、佛法天成的存有與東方欲藉「佛法」以成就「滿國福田大利益」，實成一大反差，東土才是真正生活世界，藉定光佛：「委囑皇王，令天下急造寺院，廣度僧尼，興崇佛法」，將宗教在存有智慧上的最核心意義，具化為「經典」及「寺院」，兩者共同環繞圍在世存有的世界，且形構了文明體的神聖潔淨的場域和氣氛<sup>103</sup>，以其普遍及世俗性的面貌，使人心獲得安適，繼而成就「滿國福田大利益，免教東土墮塵籠。」

## 二、神聖＝世俗的戲劇世界

神聖(俗化)		世俗	
(可見)	神	人事 (志誠)	
(價值虛化)	經典		

圖二

<sup>102</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁 140

<sup>103</sup>潘朝陽：《出離與歸返：淨土空間論》，頁 160

圖二為《雜劇》所呈現之靈山場域關係圖。一反《詩話》裡聖大於俗的極度差異，《雜劇》則是顛倒彼此之關係，呈現另一種關係形式。全劇一開始則是由前世今生之因緣大力鋪陳玄奘之身世，不詳寫唐僧取經的緣由及其身世，便不足以炫示取經的重要以及唐僧作為聖僧的地位。更改玄奘身世，注入不平凡的出生描寫，更容易調動起觀眾的欣賞興趣，《雜劇》有意拋開正史記載，大量吸收野史、傳聞，通過重新塑造唐僧師徒群體形象、賦予取經故事以神異特質的方式，使其徹底擺脫史志、傳記的束縛，馳入了入仙精怪交馳其間、令人驚異震怖而又目亂魂迷的神魔世界。玄奘法師不再是一位出身平凡、苦心修煉、堅韌頑強的宗教職業者，而是有著坎坷身世、傳奇式經歷，德行高尚、九死而不悔的曠世聖僧<sup>104</sup>。

【梧葉兒】錫仗金環重，袈裟玉壁偏，兩耳似垂肩。有佛祖心間印，少如來足下蓮。心一似鐵石堅，全不避山遙路遠。<sup>105</sup>

伽葉與阿難，文殊共普賢。釋天帝釋梵王天，都在這西竺國親會面。料想凡人怎能見？則為你功成八百行三千。

從劇末神靈的唱詞當中，更強調三藏之「至誠」與「意堅」，劉瓊云也提出《雜劇》在劇末作者選擇以佛祖設幻作為整個取經行的基本框架，其一之作用在於透過強調唐僧之所以能夠脫出諸魔障，皆是由於其「心堅」、「心誠」，補足了唐僧的虔心誠意前文描寫不足的問題<sup>106</sup>。劇作家極力在神聖與世俗之間，擴大世俗求法之心志以取代神聖的崇高性，並將不可見之神佛化為具體之形象，消弭聖俗之距離。

世俗的擴大意味著神聖的虛化，在劇末靈山的鋪設上，一方面是舞臺搬演的表演形式，自然不可能鋪設「靈山」之景與傳經之神聖體驗，職是之故，改以人物身份建構靈山佛國之想望，以「皆是諸佛羅漢之地」、「參禪問道的極多」，將聖地的「獨特性」轉化為「開放性」。

<sup>104</sup>張大新：〈《西遊記》創作進程中的重要里程碑—楊景賢《西遊記》雜劇之再認識〉《明清小說研究》第1期(2004年)，頁168

<sup>105</sup>《雜劇》：第二十二折參佛取經

<sup>106</sup>劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉，頁147

唐僧道：今日到得中天竺國，皆是諸佛羅漢之地。孫悟空，我與龍君、沙、豬慢行，你先去尋個打火做宿處，吃了飯，到靈鷲山參佛世尊。

雜劇中的佛國淨地，一如世人之生活世界，即使到了佛國，仍一如往常要悟空「打火做宿處」，待大家「吃了飯」，休息片刻，「到靈鷲山參佛世尊」。佛國之獨特在於「皆是諸佛羅漢之地」、「參禪問道的極多」。取經人沒有進入任何一座廟宇，參會任何一位典型的僧人，玄奘的預期是參禪問道一事無論對象為誰，時時有可能發生。

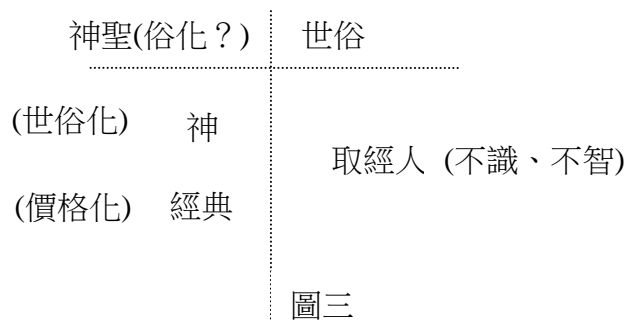
通過貧婆心法詰問之後，唐僧問道：「敢問善知識，曾見諸佛聖賢否？」「善知識」一詞出自於《入法界品》，記載了善財童子發阿耨多羅三藐三菩提心後，為得知「菩薩云何學菩薩行，云何修菩薩道」，從莊嚴幢沙羅林出發次第南遊，參訪了五十三位善知識的故事。此處轉化了「學菩薩行，修菩薩道」對於修行的問難，轉而為家常之問候：「文殊師利如何？普賢如何？」「伽葉、阿難如何？」「小僧常聞維摩多病，阿佛也，如何此心不定？」據維摩經載，彼嘗稱病，但云其病是「以眾生病，是故我病」，待佛陀令文殊菩薩等前往探病，彼即以種種問答，揭示空、無相等大乘深義<sup>107</sup>。《雜劇》取其典故，強化的是對其「多病」的問候，維摩在人們的心目中，已不再是彼岸的、頂禮膜拜的偶像，而是現實中可加以問候之「善友」，這與六朝時的名士們對維摩的那種皈依、崇拜的姿態是大不相同。

神聖的俗化、神靈的可見，營造出一種人神並居，和諧共處的樂園想望。樂園泯除了人、神、與萬物之間的界限，所有的存在打破了外在的階級與形式限制，能夠以真實的內在生命進行最直接的互動。

### 三、神聖？世俗？章回小說中意義的建構與消解

---

<sup>107</sup> 蔡銘宗編著：《維摩詰經闡微》（臺北：成信文化，2011年），頁234



章回小說中，靈山之意象分化為兩個層次，故事層中首以如來之眼，點出神聖與世俗之分別。

我觀四大部洲，眾生善惡，各方不一；東勝神洲者，敬天禮地，心爽氣平；北鉅盧洲者，雖號殺生，只因餬口，性拙情疏，無多作踐；我西牛賀洲者，不貪不殺，養氣潛靈，隨無上真，人人固壽；但那南瞻部洲者，貪淫樂禍，多殺多爭，正所謂口舌兇場，是非惡海。我今有三藏真經，可以勸人為善<sup>108</sup>。

在故事層中，即建構出聖俗二分的靈山境界，當取經人到達靈山山底時，作者首由環境不斷強化凡俗之境與神聖之境的對立性，「果然西方佛地，與他處不同。」「琪花、瑤草、古柏、蒼松」、「家家向善，戶戶齋僧，每逢山下人修行，又見林間客誦經。」點染佛國人民生活世界之善。親臨雷音古寺：

又見那黃森森金瓦迭鴛鴦，明幌幌花磚鋪瑪瑙。東一行，西一行，盡都是蕊宮珠闕；南一帶，北一帶，看不了寶閣珍樓。天王殿上放霞光，護法堂前噴紫焰。浮屠塔顯，優鉢花香、正是地勝疑天別，雲間覺晝長。紅塵不到諸緣盡，萬劫無虧大法堂。

以珍寶之美麗、瑩透、堅貞、恆久、圓滿的性質，彰顯淨土之顯現的純粹本質<sup>109</sup>，圍繞於「東西南北」四境，其兩個貫軸中心交會之處即是「天王殿、護法堂、浮屠塔顯」之佛寺淨地，與居於其中之神佛，以中心與四方構建出一個超越性、神聖性存在空間。

<sup>108</sup> 《西遊記》：第八回〈我佛造經傳極樂，觀音奉旨上長安〉

<sup>109</sup> 潘朝陽：《出離與歸返：淨土空間論》，頁 176



但在神聖空間中，阿難、伽葉卻在送經之時向唐僧說道：

「聖僧東土到此，有些甚麼人事送我們？快拿出來，好傳經與你去。」

悟空狀告如來，佛祖以：「經不可輕傳，亦不可以空取，向時眾比丘聖僧下山，曾將此經在舍衛國趙長者家與他誦了一遍，保他家生者安全，亡者超脫，只討得他三斗三升米粒黃金回來，我還說他們忒賣賤了，教後代兒孫沒錢使用<sup>110</sup>。」此處之「人事」最令後世非議，在神聖的靈山場域，著重的不是神性的存在，反是世俗性的官場樣貌、經典的價格化、神靈的人事化，消解了靈山之神聖性，成為游離的意義符碼。靈山場域的質變，亦使三藏在陳家莊與大唐皇帝面前，不但揭發如來弟子的作弊，連佛祖的縱容下屬為惡亦不放過，吳達芸認為這種再三宣揚靈山聖境醜聞之心，實在已非故作詭譎，而是痛加撻伐的筆誅了<sup>111</sup>。

對神聖的消解亦出現於三藏身上，要進入神聖的佛國境地，必須跨越聖俗之門檻，如來尋一個「善信」至靈山取經，卻必須「苦歷山水，詢經萬水」並且「要踏看路道，不許在霄漢中行。須是要半雲半霧，目過山水，謹記程途遠近之數」<sup>112</sup>。諸多明指取經路程需由一凡俗之人從貪淫樂禍的俗凡之境，跋山涉水至聖境取經，旅途勞苦與妖魔之難等非常人所能抵擋之艱難，藉由誠心正念銜接聖與俗空間的斷裂<sup>113</sup>，才具備某種被呼召的特質來參與神聖的使命。

千挑萬選的取經高僧，在徒弟的一路扶持下終至佛國境土，但仍須通過「脫俗返聖」的通道儀式，方可拜見如來。通道的意義，原是要以凡俗之人達到脫去凡軀、不完美、胚胎的狀態，通向完美、成人的狀態為目的<sup>114</sup>，但這個目的卻在這其中三藏的「見而不識」、「心驚膽戰」中被消解了，反變成了逡巡不前的「難道」。從假境界的驚呼：「悟空，好去處耶！」，凌雲仙渡的「悟空，這路來

<sup>110</sup>《西遊記》：第九十八回〈猿熟馬馴方脫殼，功成行滿見真如〉

<sup>111</sup>吳達芸：〈天地不全—西遊記主旨試探〉，頁 81

<sup>112</sup>《西遊記》：第八回〈我佛造經傳極樂，觀音奉旨上長安〉

<sup>113</sup>何政輝：《明代神魔小說敘事研究》，頁 126

<sup>114</sup>伊利亞德認為「通道」宣示了宇宙的存在，亦象徵了從某種存在情境到另一種存在情境的「通道」成為可能，而通道的儀式及象徵，傳達出人類存在的獨特概念，必須藉由「通道儀式」。見氏著，楊素娥譯：《聖與俗—宗教的本質》，頁 224-227

得差了，敢莫大仙錯指了？此水這般寬闊，這般洶湧，又不見舟楫，如何可渡？」「悟空，這橋不是人走的，我們別尋路徑去來。」「你這無底的破船兒，如何渡人？」從「錯指」、「如何可渡」到「如何渡人」都指出他對於自己的追尋究竟代表什麼，似乎所知不多，對於自己的經歷，實際上更是一無了解<sup>115</sup>，「自渡」與「渡人」本是宗教中自力修行、推己及人之道，但轉化成「祈保我王江山永固」，所以「不得不盡忠以報國」，他力的介入下，其實更近似傳統士人的奉使行役之旅的意味，政務性取代了宗教的神聖性，終使其無法「識渡」，也無法「過渡」，終在：「行者叉著脖子，往上一推。那師父踏不住腳，轆轤的跌在水裡，早被撐船人一把扯起，站在船上。師父還抖衣服，搯鞋腳，抱怨行者。」一陣拉扯及狼狽的狀況中得以脫去凡俗之身。

劉瓊云以另一視角，以八金剛口中短短的三句話「取經的」、「逃走的」、「誦經的」，直指出「聖僧」三藏的本質，一百回的敘事中，三藏所為一言以蔽之不外乎是取經、誦經以及不斷逃離諸般妖怪的魔掌而已<sup>116</sup>。在逐一消解的過程當中，整個靈山場域空存地域之名，內在卻呈現出支離破碎之樣貌，打破了「外求」之思維，反而彰顯內求之道。

當靈山場域中的資本消散之時，神靈與經典不再是唯一的依歸，作者藉悟空之口多次點出「靈山自在汝心頭」，強化「修心」之意旨。張錦池認為孫悟空的神通和力量既主要而集中地體現在他個人的金箍棒上，則其金箍棒之奮起當然也就成了作者心頭的「靈山」<sup>117</sup>。「靈山」成為一種心靈之寄託，不論是個人之修養，對社會、人生的終極關懷，都集中濃縮於內在的心靈世界，一面呼應著當時「心學」之興盛，另一方面不啻是對「宗教」、「神學」、「人生」的另一種反思。

#### 第四節：小結

本章第一節國家場域與權力架構的展演中，從主導國家的兩大資本—修持與權力，探討其中關係移轉的要素。《詩話》處處建立修持資本之權威性，下至麒

<sup>115</sup>余國藩著，李爽學譯：《余國藩西遊記論集》，頁 100

<sup>116</sup>劉瓊云：〈聖教與戲言—論世本《西遊記》中意義的〉，頁 29

<sup>117</sup>張錦池：《西游記考論》，頁 248-249。

麟猛獅、上至大唐皇帝，皆受到佛法的感應，並欲以修持資本取代權力資本在場域當中之正當性與主導性；《雜劇》仍以修持資本為重，修持與權力資本不再是兩相競爭的形式，而是集中於神靈—菩薩的身上，而成為一種跨越兩界且主導性之資本形式。其國家場域分立於取經路程之兩端，在一實一虛、存有之生活空間中，聖俗無絕對之分立，亦無階層之限制。《西遊記》中場域呈現開放之空間結構，亦與天界為鏡像之倒影，修持資本意義的擴張與分化，稀釋了修持之神聖性，而使神通成為場域競爭流動之動力形式。國家場域充斥著權力資本之爭奪，取經團隊與妖魔之位置，雖分立於兩端，卻成為道德上善惡之對立，爭奪修持資本在場域中之發言形式。

國家場域是運行著某種特定的社會價值、人生理念和生活品味，使之形成某種相對穩定的慣習的空間場域，「慣習」就是知覺、評價和行動的分類圖式構成的系統，對於外部世界的判斷圖式和感知圖式<sup>118</sup>。「神通」、「禮儀」成為進入國家場域之審查機制，在資本競相爭鬥之際，所暴露出的卻是觀看慣習的僵化性。相對於宰制階層的下層人民，呈現的是一種集體式的看與被看，亦是大眾文化、經濟文化的另一種呈現。而進入國度的取經人，一脫自然場域之憂懼，當慣習遭遇了產生它的那個社會世界時，正像是「如魚得水」，得心應手，慣習社會性地體現在身體當中，就像在自己家一樣，直接能體會到場域裡之意義和利益<sup>119</sup>。作者在強化慣習「菁英式」之獨白話語的同時，亦同時塑造出另一股力量，以表面上的不識「文明」、不懂「禮儀」之顛覆模式，塑造為拯救國家之另類力量。

作者以場域資本的再轉換，鋪設出一條新秩序產生的途徑。即使資本的轉換，宰制者仍執著於舊有之形式，使得秩序無法流動而再生產，也難怪行者上前大罵其昏亂，國王此時才省悟，李卓吾評：「省悟得太速些」<sup>120</sup>，一語道出權力場域的宰制者的舊有慣習，是如何阻擋制序的再生產。當然

<sup>118</sup>(法)布迪厄(Bourdieu,P.)，(美)華康德(Wacquant,L.D.)著；李猛，李康譯：《實踐與反思：反思社會學導引》，頁 171

<sup>119</sup>(法)布迪厄(Bourdieu,P.)，(美)華康德(Wacquant,L.D.)著；李猛，李康譯：《實踐與反思：反思社會學導引》，頁 172-173

<sup>120</sup>《西遊記》：第四十七回〈聖僧夜阻通天水，金木垂慈救小童〉。車遲國國王見虎、鹿、羊三仙的屍骸倚著龍床，目如泉湧，只哭到天晚不住。行者上前高呼道：「你怎麼這等昏亂！見放著那道士的尸骸，一個是虎，一個是鹿，那羊力是一個羚羊。不信時，撈上骨頭來看。哪裡人有那樣骷髏？他本是成精的山獸，同心到此害你。因見氣數還旺，不敢下手。若再過二年，你氣數衰敗，他就害了你性命，把你江山一股兒盡屬他了。幸我等早來，除妖邪救了你命。你還哭甚！哭甚！急打發關文，送我出去。」國王聞此，方才省悟。此處李卓吾評「醒悟得太速些」

在一個錯綜複雜的權力場域當中，不能簡單二分為政治與宗教的連動，必也牽涉到更多經濟場域抑或是文化場域上的利害關係，小說中以理想之方式，寄託「省悟」雙重性的反思，既是文本中劫難得以終結，亦希冀現實社會的轉變。

第二節自然場域運作的遊戲規則，「力」為最重要之資本形式，身體為其中最重要的觀看模式。其資本之變化，從《詩話》中以佛法為主之資本形式，轉變為《西遊記》以「力」為主之形式，能掌握最大總量者，即擁有支配與宰制的權力。《西遊記》中的自然場域成為妖魔之洞天福地，成為妖魔占據山頭，擴展家業之地。妖魔依其形態佔據山頭，不但各有來頭，有「家譜」可查，更與不同之屬性之妖魔利益結盟、稱兄道弟，形成更為龐大之勢力集團，成為自然場域中最具優勢之資本擁有者。

在自然場域中，「被看」所言說的是作者如何塑造人物之型態，以及所隱含的意識形態與價值歸依。自然場域中沒有人為之規範與限制，自然成為作者可任意馳騁想像之園地，身體的塑造成為其中最具代表性的型態與樣貌。《詩話》當中最突出之描寫，當屬行者以「白衣秀才」之身份出場，以及幻化成人形的白虎精，承繼六朝「人身可貴」之觀點；《雜劇》的戲劇展演，雖無法呈現出自然場域之景緻，卻以身體之囚禁與拘禁作為作為言說之策略與形式，凸顯出「解救」、「解難」之意味；《西遊記》中最引人注目的身體，是唐僧十世修行之身軀，其身體成為「凡軀、肉身、元陽」之符碼表徵，既具備了肉體凡軀之限制性，引發諸多災難外，亦從其限制中展現出生命之堅韌和精神之強大的精神象徵；其元陽之說，使其身體延展出生命、道行、長生之權力象徵，悟空的拯救與妖魔的爭奪，無疑是在肉身所表徵的「原始」與以及意念上「純淨」之間的爭鬥。

力的資本爭奪從單純的「鬥法」形式展演成「鬥智、鬥法」，並與生命意識、宗教活動、武力爭鬥等諸多方面交融，從而彙聚成文學史上光怪陸離的、獨特的一幕幕審美圖景<sup>121</sup>。「形變」成為資本爭奪中最重要的身體展演。悟空的被看，有隱性的化身為不起眼的小蟲或小動物來偵查敵情，或是六次入肚，由內而外使身體移轉為權力交接的場域；或顯化為「同類」，彰顯身體之可見性，甚至任意

---

<sup>121</sup>劉衛英：《明清小說寶物崇拜研究》，頁3



跨越性別界限，成為「情」之載體，在與妖魔的陽性書寫中呈現另種足以相抗衡的陰性權力。

妖魔的「被看」通常是由悟空、八戒、悟淨作為視角承擔者，以第三人稱內聚焦之視角，其中存在著兩個主體，既有人物的感覺，又有敘述者的編排，於不同結構的各原素間自相配合激盪，就產生了不同的情調與指涉，其所鋪陳的事物正都是一樣藉由局部的誇大、細目的解剖以及整體的掌握、虛誇的嘲弄，來針砭這滿佈疑惑的現實世界。

「力」雖是此場域最重要之資本，《西遊記》中的「力」更擴大為「勢」的集結，具化到與妖魔之鬥法，從個人之爭鬥、集體勢力的對立，繼之形成神魔集團之抗衡。悟空雖擁有七十二變，其形變之過程成為一種刺探敵情、脫身、或是欺敵的戰術運用，但實際上「收服」精怪，仍需與天界之力量合作，意味其妖性、魔性的消解，還是藉由內在「神性」的相助。

第三節的靈山場域中區隔出神聖與世俗之界線，其中最重要的資本形式為神靈與經典兩大要素，進入靈山場域之審查機制從取經人之「志誠」到取經人之「識路」；資本形式從神靈的崇高性、凡俗性到世俗性；經典從「不能輕傳」到插科打諢的《饅頭粉湯經》，甚而是《西遊記》中的殘缺不全的經文<sup>122</sup>，場域之資本從強化到逐步消解的過程中，亦改變了場域的形式與範疇，亦可看出《詩話》《雜劇》《西遊記》之作者在建構、消解神聖的背後，亦呈現一種「成、往、壞、空」的循環過程。具化的靈山想望移轉為「心靈」意象，從「外求」到「內化」的移轉，從外顯到內觀的轉變軌跡，是創作主體對聖俗的一大反思，是對宗教的重新反省與思考，更彰顯出「人」自身的存在與價值。

---

<sup>122</sup>劉瓊云提出，小說中取經人最後取得的五千零四十八卷，儘管「數目」本身乃繼承了取經故事的敘事傳統，但意義卻大不相同。在《西遊記》之前的文本中，五千零四十八卷是諸佛著意安排的完整天成之數；小說中，同樣的數字卻是減縮、省略的結果。作者刻意將取經敘事傳統中的五千零四十八經卷數膨脹三倍，成為一萬五千一百四十四卷；再寫取經人獲得的卷數實僅為如來寶閣藏經數的三分之一。如來有「無般不載」的《三藏》，但取經人所得只是尊者們隨意檢取，各部經書的片段零星，總而加之，恰成一藏之數。這五千零四十八之數，在小說中是任意巧合的結果；作者表面上合成了一個看似圓滿的數字結構，細節中卻透露著如來授經疏闊隨意的態度，經卷缺脫不足的實質。見氏著：〈聖教與戲言—論世本《西遊記》中的意義〉，頁 15-23

## 第四章：遊觀的女性定位與欲望書寫

遊觀所延伸的議題中，近年來特別受重視的是「女性」的議題，因為在性別的議題當中，「女性」在傳統上屬於被看、被關注、被宰制的角色模式，但在「看」與「被看」背後，其實是更為深層隱晦的意識形態與權力架構。本章探討西遊故事中的女性議題，首先從女性角色的言說與定位的演變作一探討，特別是《雜劇》每一本中都由不同女性發聲，到《西遊記》中女性的妖魔化，作者藉「人化」到「妖化」的身分移動，展現對生命的主導權、言說力量與生命能量的呈現。其次，當「性別」成為一種參照點，女性在道德意識以及宗教論述的歸罪傳統下<sup>1</sup>，成為一種欲望的象徵。本節針對女人、女神、女妖身份的異同，在「看」與「被看」之間，如何與取經團體共構言說與對話？以及欲望在觀看的鋪排中，如何藉由視角的不同呈現多元的層次。第三節中，西遊是空間堆疊的歷程，當遊走於色欲考驗的魔難中，作者如何藉由空間的置換和鋪排，顯化欲望的流動歷程？本章將從「身份」、「觀看」與「空間」，探究西遊敘事中之欲望書寫。

### 第一節：女性角色的言說與定位

#### 一、傳統女性之形象塑造

《詩話》當中，取經人掌握解釋世界的話語權，因此不論是山川景物抑或是奇人異事，都是呈現一種「被看」的狀態，由說話者加以詮釋。《詩話》中出現的女性角色，主要為白虎精、女人國王與西王母。白虎精化為美人出現於荒郊野外，上文曾經論述，其拼貼潔淨之白蓮、白牡丹、白衣等形象，連行者一時片刻都無法辨認，卻因其化為人身而不聞人事，最後被毀形滅道。其外在「美」的形象所顯現的是傳統視野中女性的樣貌。

女人國的磨難為文殊普賢菩薩所設之女難，「和尚師兄，豈不聞古人說：『人過一生，不過兩世。』便只住此中，為我作個國主，也甚好一段風流事！」試圖說服法師，法師再三推辭，兩伴女人，淚珠流臉，眉黛愁生，乃相謂言：『此去何時再覩丈夫之面？』<sup>2</sup>」女王遂取夜明珠五顆、白馬一疋，贈與和尚前去使用。

《詩話》中情節的鋪陳較為簡單，以旁觀之手法，以兩伴女人的美貌與哀愁為主，

<sup>1</sup>黃培青：〈樹妖一定得死？論《西遊記》之〈荊棘嶺悟能努力，木仙庵三藏談詩〉〉《國文學報》第37期(2005年)，頁159

<sup>2</sup>《詩話》：經過女人國處第十

既襯托又淡化女王之形象，顯現出即使在百般不願意的情況下，雖有匹配之心，但卻仍職守一個女王該有的度量與身份，以禮相贈、送行。

西王母的形象在《山海經》西山經中神話世界中，其狀雖「如人」，卻「豹尾虎齒而善嘯，蓬鬢戴勝」、「司天之厲及五殘」，是半人半獸的凶神。到《穆天子傳》中，一變而為「天子觴西玉母於瑤池之上」，且能與穆王歌謠對答，而為吉神。《淮南子》有「羿請不死之於西王母」，到了漢代「漢武故事」，不死之藥變成西王母的「三千年一著子」的仙桃，而偽託班固做的《漢武內傳》，西王母又成為群仙的領袖，已是「年可三十許」的麗人，並湊上東方朔偷桃的故事<sup>3</sup>。《詩話》中西王母始終未現身，但其不在場之威嚴，使行者回憶八百歲前偷桃、被杖打數千之事，肋下仍隱隱作痛，甚至「輕輕小話，不要高聲！此是西王母池。我小年曾此作賊了，至今由怕」。作者轉化偷桃之故事，著重於行者受懲戒之記憶書寫，呈現出西王母不在場之權威性。

《詩話》中的女性，依身份而有不同的話語地位，描寫最為詳盡的是駭人的白虎精，外在呈現的是傳統中對女性閨秀之樣貌，不諳人事的情節鋪設揭露出妖精之身份；女人國之女王，在神靈設幻與女王身份的鋪排下，側寫旁人之反應，烘托出女王之情懷，既有對取經人的想望，卻又職守於身份與禮節，雖為取經途中之魔難，但在不逾越情理的情節中，亦可看出《詩話》作者在塑造其形象之時，仍不出傳統女性的樣態；而西王母「神靈」身份之書寫，甚至不必親自出場，其權勢自然展現

## 二、 性格、地位的翻轉與變化

《西遊記雜劇》幾乎每一本當中，皆以「女性」作為其中主要發聲者，從第一本的殷氏、第二本的村姑、第三本的鬼子母、第四本的裴女、第五本的鐵扇公主到第六本的貧婆，其身分角色各異，但卻代表著該本之重要精神，麼書儀在《元人雜劇與元代社會》中提出：唐代士子地位優越，使他們的心理上有優越感，因此，當唐代傳奇的作者在處理士子的愛情生活題材時，對於另一方的女子，便表

---

<sup>3</sup>鄭明娟：《西遊記探源》，頁 5-6

現了一種「俯視」的角度。相反，當元代讀書人自覺到自身所處的困境以及在社會輕視儒生的壓力下，產生性格上的軟弱、自卑、畏懼時，他們便會對生活中那些帶有大膽的性格、表現了獨立性的女子予以更多的注意，並對她們的觀察採取了「仰視」的角度<sup>4</sup>。雖然是其對愛情劇觀察的結果，但亦可用來解釋《雜劇》中女性角色之特殊性，且不論作者在性格上是否軟弱、自卑，但其將女性地位作為集體意識的呈現，並且藝術化的結合西遊故事，使得女性的聲音大過於以男性為主之話語世界，的確在嚴肅的西遊取經中注入另一種柔性的生命力量。

### (一)、殷氏、鬼子母的母親形象

雜劇當中著意於家庭的描寫，其中又特別側重女性形象之言說，元雜劇之前的文學作品，在儒家傳統思想的薰陶浸染下，像堅貞、無私、克己、忠義、睿智等這些充滿剛健之美的優秀作品常常是附著於士大夫形象之上的，鮮少用於讚美女性，絕大多數的女性形象顯示出服從、柔弱、怯懦、封閉等特性。然而，元雜劇的母親形象群第一次全面、普遍地加注了那些本附著在男性士人身上的剛健之美的特質，以陰柔相濟、德才兼備的化身出現，這是對此前同類形象的一種超越。所以元雜劇的母親形象在審美價值上與以往同類形象相比，有了重要的突破<sup>5</sup>。

其一之代表為殷氏形象之設計，從與陳光蕊的三段對話當中，即可看出戲劇結構「中心」位置的轉移。即原來處於結構「中心」位置的儒生由女性形象取代<sup>6</sup>。陳光蕊雖受三品職，在雜劇中的形象並非強調其才德兼備之儒生形象，反而從「酒色財氣」的面向作一書寫，從覓船、上船到落水，反襯出殷氏的勸諫、識人、忍辱等特質。首以「飲酒」開頭，在王安覓船之際，陳光蕊欲飲酒，自稱世間萬事，惟酒消除。殷氏以：

**【油葫蘆】**你道是萬事無過酒破除，你不曾讀《大禹謨》？禹惡旨酒而好善言，進來的美酒禁入皇都。你今日白衣應舉思高步，恰便似黃鸝出谷遷喬木。今日受三品職，全憑你滿腹書。布衣中跳到洪州路，倒不如借住在

<sup>4</sup>麼書儀：《元人雜劇與元代社會》（北京：北京大學出版社，1997年），頁50

<sup>5</sup>黃雍婷：〈元雜劇中的母親形象〉《東方人文學誌》第9卷第1期（2010年3月），頁176

<sup>6</sup>麼書儀：《元人雜劇與元代社會》，頁42



步兵廚<sup>7</sup>。

【天下樂】你恨不得解珮留琴當劍沽，全不學三閭楚大夫，歎獨醒滿朝都是酒徒。習池邊頹了季倫，竹林中迷了夷甫。這兩個好飲的君子，到如今，播清風一萬古<sup>8</sup>。

以「禹惡旨酒而好善言，進來的美酒禁入皇都」，從物質層次到近似責罵語氣的「全不學三閭楚大夫，歎獨醒滿朝都是酒徒」，並以竹林七友因酒而亡的事例，沉重的批判因酒誤事、貪圖享樂之情形。

上船後，夫人見梢子：「聽了他語言無味，覷了他面色可惡！」、「你看他脅肩諂笑，趨前退後，張惶失錯。」從其說話、言行察覺此非善類，換得是陳光蕊的「夫人，你多事，你是漢時許負？」此中引用「許負」典故，傳說許負為漢朝有名的女面相師，助得劉邦得天下，此卻以「多事」隱含嘲諷之意。殷氏見丈夫不甚在意，甚至直接指責船夫之行為：「俺歹煞是洪州民父母，你怎敢推前搶後，你來我去？」陳光蕊：「夫人，才下船要利市，饒他初犯罷。」作者藉殷氏之口點出：「常言道君子斷其初。」「常言道」指出對君子德性的判準，來自於其對事物、道德的判斷能力，而《雜劇》置換了二者，以身份性格的轉換與顛覆，呈現出對元代「君子」的諷刺之意。

中間亦穿插一段「娘子，灰頭草面不打扮，償或江上遇著相知朋友，怎生廝見？」，陳光蕊考上進士，正是意氣風發之時，未見其談滿腔之抱負，卻是在意「他者」之觀看，妻子所展現出的可觀性成為自我價值之附庸，卻惹得殷氏以「周亡殷破越傾吳，都則因美豔妹。」「想當日妲己又俗，褒姒又愚。西子有妖術，累朝把家邦來誤。可正是，美女累其夫。」美女之美，背後隱含著某種權力運作，她們以「被觀看」的優勢，藉以介入男性的權力世界，但是男性誤以為自己是有主動權的優勢者，殊不知自己是「被觀看的觀看者」。《雜劇》在第一本當中，以不同意向、視線、性別、身份之觀看，鋪設出背後意念與欲望之錯雜關係。

<sup>7</sup> 《雜劇》：第一折之官逢盜

<sup>8</sup> 《雜劇》：第一折之官逢盜

其二之母親形象為鬼子母，鬼子母原名 Hariti，音譯「訶利底」，義譯為「歡喜」、「愛子母」、「鬼子母」等……鬼子母是財神半支迦之妻，她有很多孩子，據「根本說一切有部毘奈耶雜事經」第卅一記載有五百個，據「鬼子母經」記載有一千個，據「雜寶藏經」第九記載有一萬個。鬼子母兇妖暴虐，專食人子，曾發願要吃王舍城所有兒子，民苦患之，仰告世尊，世尊乃將鬼子母最憐愛的小兒愛奴兒，藏在鉢下。鬼子母在天上人間遍尋不著，世尊才告訴她說：「你疼愛自己的兒子嗎？妳有五百個兒子，從現在開始，別再吃人，改以寺中祭食充饑。」鬼子母感化受戒。為報答天上天下之人，就住在佛精舍邊，凡國中人民無子息而來求子的，則賜他生子。故形成印度祭她求嗣的風俗。西域記卷二布色羯邏伐底城條下有：「西北行五十餘里，有乃是釋迦如來於此化鬼子母，令不害人，故此國俗祭之以求嗣<sup>9</sup>。」

《雜劇》化用了鬼子母的故事，將佛經中「鬼子母兇妖暴虐，專食人子」改換為愛奴兒攝走唐僧，將如來感化鬼子母一事，敷演成神魔之間的戰爭，為了收服鬼子母，如來以強制之手段，引發一場蓋鉢揭鉢之戰爭。在此難中重點移轉到鬼子母與如來的對話，鬼子母吶喊：

「頗耐瞿曇老子無禮，將我孩兒蓋在法座下。」

「誰教你法座下傷人家小的？我和你，是誰非？」

「出家兒卻不慈悲為本，方便為門，使不著仁者無敵。黃顏老子，禿發沙彌，直恁蹺蹊，你是孔夫子遭逢著柳盜蹊，我今日做著不避。」

以「無禮」、「是非」、「傷人小的」一一對佛家之本質提出質疑與批判。楊玉鳳認為此處鬼子母所罵的不只是劇中的佛菩薩，更有可能是現實生活中的僧侶們，劇作家只是借著鬼子母的口來罵當時社會上欺壓百姓的僧徒<sup>10</sup>。「是」與「非」在鬼子母最後被哪吒收服，不得不歸順於如來門下，似乎成為神魔爭鬥之必然結局，但作者強化鬼子母之形象訴說，淋漓盡致的呈現鬼子母激烈的情緒變化，模糊了

<sup>9</sup>鄭明娟：《西遊記探源》，頁 90-91

<sup>10</sup>楊玉鳳：《元雜劇中的宗教現象—從神聖走向世俗》，頁 35

神魔之身份，藉以凸顯情與理的衝突與矛盾。

## (二)、村姑與貧婆

作者以一本四折之篇幅鋪設玄奘出身背景的「神異」，卻又在三藏出發之際，以胖姑兒「看熱鬧」之視角，敷演出平民百姓以「取經」之盛事為一場鬧劇，以片段之局部書寫，呈顯雅俗觀看以及思維模式上的斷裂：

不是我胖姑兒偏精細，官人每簇捧著個大樁椎。樁椎上天生得有眼共眉，我則道瓠子頭葫蘆對。這個人也索是蹺蹊，甚麼唐僧、唐僧，早是不和爺爺去看哩，枉了這遭<sup>11</sup>。

樁椎是胖姑常用攪拌糊漿、頭部圓滑的棍棒，「官人們簇捧著個大樁椎」應當指的是文武百官簇擁著光腦袋的唐僧。胖姑看他不入眼，覺得他生得「蹺蹊」，如同樁椎上生了眼眉，恰似「瓠子頭」、「葫蘆對」，令人倒盡胃口，早知唐僧長得如此，她便不枉走這一遭<sup>12</sup>。

官人的皂靴成為胖姑兒眼中的「一對腳似踏在黑甕裏。」官人的膜拜本應屬對高僧之崇敬，卻成為「官人每腰屈共頭低，吃得醉醺醺腦門著地」；回回人邊唱邊舞，胖姑聽不懂回族語，說人家是「裝鬼」<sup>13</sup>。大唐十六大總管尉遲恭率文武百官在霸橋排筵餞行，諸般社火齊集，煞是熱鬧。藉由胖姑兒所見，以「好笑哩」貫串全折，每一笑皆有某種譏諷意味，作者的本意在譏嘲，譏嘲那種癡迷的宗教精神、刻板的宗教札儀，神聖的盛會成為裝神弄鬼，內容與形式的反差、不和諧，一方面是院本的戲劇效果，但其背後觀看之雅俗乃展演為一種話語主體的思維方式，隱喻著想像共同體生命存有的模式與認知<sup>14</sup>，雖以尉遲恭、虞太守以及大眾求法語作為雅俗斷裂之連接，試圖將取經一事鋪陳為舉國之大事，在「建構」與「解構」當中，一方面體現了離心力量對向心力量的強大挑戰，另一方面

<sup>11</sup> 《雜劇》：第六折村姑演說

<sup>12</sup> 解玉峰：〈只落得我笑呵呵，呵呵笑我一《西遊記》雜劇〈村姑演說〉出賞析〉《古典文學知識》第4期(1999年)，頁27

<sup>13</sup> 解玉峰：〈只落得我笑呵呵，呵呵笑我一《西遊記》雜劇〈村姑演說〉出賞析〉，頁27

<sup>14</sup> 鄭文惠：《文學與圖像的文化美學—想像共同體的樂園論述》(臺北：里仁出版社，2005年)，頁9

又表現出一種同時共存、兼容並蓄的精神，在雅俗交雜的話語形式與情節鋪陳中，亦可感受到作者意圖煉接雅俗文化，在宗教文本中既可有平民百姓之生活面向，亦可在世俗中建構神聖之向度。

另一「聖與俗」煉接顯化於「貧婆心印」中。進入中竺國時，行者在打火做宿處時巧遇點心婆：

(貧婆云)這胡孫，在我家行賣弄他釘嘴鐵舌。你說道要點心，卻是點你那過去心也，見在心也，未來心也？(行者云)這婆子倒利害。(貧婆云)心乃性之體，性乃心之用。或有亦或無，只看動不動。你答來我問：你有心也無？(行者云)我原有心來，屁眼寬阿掉了也。(貧婆云)這胡孫無理<sup>15</sup>。

點心婆的禪機問答，化用《五燈會元》卷七中德山宣鑑傳中的點心婆的故事。點心婆顧名思義多以在家老婆子的形象出現於文本當中，與路經的禪人交會論禪，其修行方式就是在日常生活的作務中修道，充分展現世俗性之特色，即經驗世界而不違本體，將二者泯然融合於當機之照面中<sup>16</sup>。

與行者的問答中，不但將「點心」的「點」字轉化為動詞，一語雙關，又將之與講空性的《金剛經》中過去、現在和未來三心不可得比意<sup>17</sup>。禪宗語言本以直觀回答，若是掉入了語言迷障當中，以其義解義，即成死句。貧婆意在「點撥」，行者卻以「我原有心來，屁眼寬阿掉了也。」以心的遺落轉換禪機的點化，而成一種粗俗玩笑的應對方式。其中當然為了鋪陳後文中三藏的禪心與曉悟，但劇作家在出發與終點之際，皆以無姓名、地位的胖姑兒與貧婆作為取經團隊的參照，一為廣大百姓之代表，一為悟道點撥之象徵，皆可看出作者極力消弭雅/俗、菁英/大眾「二元對立」的距離，將多層次之言說形成文本之複調，以理性與非理性在彼此消長中共同構築著人類的文化<sup>18</sup>，亦使文本充滿了豐富的生命意涵。

<sup>15</sup>《雜劇》：第二十一折貧婆心印

<sup>16</sup>黃敬家：〈智慧的女性形象—禪門燈錄中禪婆與禪師的對話〉收入《佛學研究中心學報》第9期(2004年7月)，頁150

<sup>17</sup>黃敬家：〈智慧的女性形象—禪門燈錄中禪婆與禪師的對話〉，頁141

<sup>18</sup>王建剛：《狂歡詩學：巴赫金文學思想研究》，頁21



### (三)、裴女與鐵扇

相較於母親形象與村姑形象，元雜劇之單身女性所展現出來的是女性對自身婚姻之自主，以及「自我意識」的提升上。若從歷史脈絡演變來探討，在情感經歷的過程中，唐傳奇的男子始終保握著主動權，左右著事件的發展的方向，不論是《鶯鶯傳》、《霍小玉傳》、或是《步飛煙》中的女子，在感情的遇合中多處於被動的地位，當遭逢不幸，也只能自嘆自哀<sup>19</sup>。但是在元雜劇中，女子的地位的提高和她們性格上出現的新因素，還表現在她們為男子所遠遠不及的識見和膽量上<sup>20</sup>，她們性格、心理上的自信和行動上頑強追求，顛覆傳統「男尊女卑」的觀念，呈現出強烈自主性與生命能量。

(裴女引梅香上，云)妾身裴太公之女，小字海棠，自幼許配朱太公之子為妻。他家貧了，俺家父親，待悔了親事，因此俺兩情未已。梅香，你與我將這一封書去，對那生言道：為他夜夜燒香花園裏，等著他來廝見，說一句話咱。(梅香云)怕太公知道，連累我。(裴女云)不妨事<sup>21</sup>。

裴女的自報家門中，一方面點出傳統婚配關係，另一方面說出對父親的嫌貧愛富的不滿，故其夜夜在花園焚香等待，呈現出其對婚姻的自主權與主動性。比起這些自信、熱烈、有膽識的女子，男子在追求愛情的過程當中就顯得心有羈絆、疑慮重重。黑風大王(豬八戒)得知消息，扮成朱生騙走裴女，從其唱詞中：「那小廝膽小不敢去」即點出了朱生的膽小怯懦之性格，繼而引發了裴朱兩家之公案。其中越名犯份的私定終身與有悖禮義的情感表達，雖仍被收編於「已有婚約」的條件下<sup>22</sup>，但是其性格的張揚，亦能看出市民階層個性解放意識的萌發，有浮泛出創作者所展現出的時代價值與觀念。

鐵扇公主為《西遊記雜劇》中另一性格張揚之代表，《雜劇》中強調的是其武功高強，且與天界關係甚好<sup>23</sup>，因蟠桃宴惹起災禍而自行下凡，甚言：「自云酒

<sup>19</sup>徐大軍：《元雜劇與小說關係研究》(鄭州：河南人民出版社，2006年)，頁79

<sup>20</sup>麼書儀：《元人雜劇與元代社會》，頁43

<sup>21</sup>《雜劇》：第十三折妖豬幻惑

<sup>22</sup>徐大軍：《元雜劇與小說關係研究》，頁89

<sup>23</sup>白云：孟婆是我教成，風神是我正果。我和驪山老母是姊妹兩個，我通風他通火。角木蛟、井木犴是叔伯親，鬥木獬、奎木狼是舅姑哥。見《雜劇》：第十九折鐵扇凶威

逢知己千鐘少，話不投機一句多，死也待如何？俺這裏鐵嵯峰，好景致也呵<sup>24</sup>」，充滿了自信與能力。與裴女相同的地方是，雖然仍必居於某種禮儀與觀範之下，但卻擁有前代女子所沒有的「選擇權」，亦使其生命之能量不再處於一種被動、被宰制的狀態，而是充滿了個人色彩與個性解放的精神。

### 三、主體意識的增強與價值的張揚

西遊故事的女性形象到了章回小說，反成為最引人注目的一片風景。不論是被視為取經路上的絆腳石，或是諸多審美單位，如眉、唇、胸、髮、肩、足的聚合體<sup>25</sup>，《西遊記》中的女性定位，不同於《雜劇》中的「性格」的張顯，而是一種強烈的「自我實現」，完全憑借自身力量去達到現實目的的堅定信念，反應映出女性的主體意識的增強和價值觀念的轉向。

較為特殊的女妖書寫是鐵扇公主一事。在《雜劇》當中自信滿滿的鐵扇公主，為帶酒與王母相爭，反卻天宮，在此鐵嵯山居住，求一「快活也呵」，「酒逢知己千鐘少，話不投機一句多，死也待如何？俺這裏鐵嵯峰，好景致也呵<sup>26</sup>。」志不同者道不和，不如主動分道揚鑣，充滿對生命的主控與樂觀。到了《西遊記》中，其身分角色置入了「家庭」關係的書寫，卻失去了其意氣風發之風采。她是《西遊記》中唯一進入「家庭」的女妖，從牛魔王另結新歡到紅孩兒被收化為善財童子，她雖空有一身美貌、武藝及修持，反倒是呈現「寂寥」、「落寞」、「固守家園」之身影。

羅煞女道：女流怎和男兒鬥，到底男剛壓女流<sup>27</sup>

滴淚告道：大王，常言說：「男兒無婦財無主，女子無夫身無主」<sup>28</sup>

鄭明嫻點出了她的悲劇性：她既有失子之痛，又有失歡之恨。因前者她決不借扇，

<sup>24</sup> 《雜劇》：第十九折鐵扇凶威

<sup>25</sup> 張加佳：〈西遊記女妖研究〉《研究與動態》第14期(2006年7月)，頁11

<sup>26</sup> 《雜劇》：第十九折鐵扇凶威

<sup>27</sup> 《西遊記》：第五十九回〈唐三藏路阻火燄山，孫行者一調芭蕉扇〉

<sup>28</sup> 《西遊記》：第六十回〈牛魔王罷戰赴華宴，孫行者二調芭蕉扇〉

表現了兇狠的一面，因了後者，又見出她軟弱的一面，故極易受假牛魔王之騙，造成她受誣失扇的更大痛苦，她的悲劇也使故事的情節更多波瀾<sup>29</sup>。張紅霞認為與其他女妖相比，其身上增添了凡間貞婦的一些品質：遵從夫婦之禮、嚴守為婦之道，這些異於其他女妖的這些特質，才得到「後來也得了正果，經藏中萬古流名」的結局<sup>30</sup>，亦即在妖魔世界中進入了夫妻關係後，「自由」不再是生命的唯一向度，「人倫」反而成為檢驗之標準，在男性話語下所歸結的女性特質，是一種「經由男人所同意」的特質，絕非一種「本質」，而是加諸在女性身上各種經濟、社會、歷史條件下綜合的產物。當女性一一被收編於「家庭」的傳統視野時，妖性(本性)淪為一種檯面下的情緒波流，裝扮成「貞婦」才是上得了檯面的集體臉譜。

除了羅煞女以及凡間女子的少數的例子外，其實《西遊記》中女妖的描述，大多是強調其陽剛力鬥、心思敏銳、美貌動人的書寫形態，少見其訴之於「流淚」之言說，即使在火焰山中，悟空搖身一變，變作一個螻蛄蟲兒，和在茶沫中，到肚裡卻就把腳往下一登，那羅剎小腹之中，疼痛難禁，坐於地下叫苦。行者又把頭往上一頂。那羅剎心痛難禁，只在地上打滾，疼得他面黃唇白，只叫「孫叔叔饒命！」抑或是老鼠精妖精慌了道：「罷了，罷了！這猴頭鑽在我肚裡，我是死也！孫行者！你千方百計的鑽在我肚裡怎的？」行者在裡邊恨道：「也不怎的！只是吃了你的六葉連肝肺，三毛七孔心；五臟都淘淨，弄做個椰子精！」被悟空由內翻擾、性命危急之時，都不見女妖們流淚告饒，反倒是唐僧常常自傷生命垂危，即使是悟空也有其窮其末路時痛哭的一面，一反「男兒有淚不輕彈」的剛硬形象。女妖們強烈的展現出遭逢生死困境，是力拼到底；即使明知必死，沒有臨陣脫逃，而偏向死處裏打，爭取微乎其微的希望，那穿透外表所透顯出的本質特性，有著不斷嚐試、企盼超越、與絕不輕言放棄的決心。就多數女妖的生命歷程，在連續的身體記憶，所表現一貫的是不服輸力戰鬥精神<sup>31</sup>。

相對於「女妖」的主體意識，女神形象為另一種女性之代表，特別是觀音形

<sup>29</sup>見鄭明嫻：《西遊記探源》，頁 105

<sup>30</sup>張紅霞：〈女性「缺席」的判決——論《西遊記》中的女性形象塑造〉《明清小說研究》第 2 期(2004 年)，頁 75

<sup>31</sup>王櫻芬：〈踏在西天之路——《西遊記》女妖研究〉，頁 91

象的塑造，更是匯集了集體意識的想望。觀音應驗故事中特別強調：凡受諸苦惱之億萬眾生，只要「一心稱名」，觀世音菩薩便會「即時觀其音聲」，眾生遂因此而「皆得解脫」。由是可知，觀世音信仰主張對世人祈求皆有所回應，以及對芸芸眾生救苦救難之種種作為，與致力於死後往生淨土之阿彌陀佛，共構為吸引眾生皈依之大乘法門的兩大部分<sup>32</sup>。

《雜劇》中觀音，主動取經事業，幾乎所有重要情節都有觀音的出現：救陳光蕊，收白龍馬、降服孫空，收紅孩兒、豬八戒及過火焰山都得力於觀音，只是其中缺乏生動小細節描述，致使觀音形象乾枯扁平、毫無特色，把她換成任何一位神靈對作品都沒有影響<sup>33</sup>。《西遊記》中的觀音以更明確的「女性」形象出現，相對於女妖強烈的個人意識，觀音反倒是一種百姓「集體意識」的呈現。美貌是西遊記中女性的共同特色，觀音亦「眉如小月，眼似雙星。玉面天生喜，朱唇一點紅……解八難，度群生，大悲憫<sup>34</sup>」，在小說開端猶威名遠揚，人神共仰，「喜的個唐太宗，忘了江山、愛的那文武百官，失卻朝禮；蓋眾多人，都念南無觀世音菩薩。」觀音的美貌是人們美好形象的寄託，而「女身」所涵蓋的宗教意義，更突出表現了其大慈大悲的精神，佛教「解脫」的教義漸漸被剝落了，反成為人們最常念誦的神祇，寄托著人們的美好願望，成了消災避禍、賜福保平安的善神、福神<sup>35</sup>。

《西遊記》中的觀音「轉顯為隱」，各路神祇的角色任務分配得更有組織、更為明確，但其「大慈大悲」的情懷，卻處處以不在場的姿態，顯露出引領的蹤跡，其影響力更是穿透文本，成為悟空與讀者面臨困境時之寄託與想望。她的出場，既可以是為了協助收伏鬧事的孫大聖，提出「我將那淨瓶楊柳拋下去，打那猴頭，即不能打死，也打個一跌。」的樣貌；也可以是在得知紅孩兒假冒其身，大罵「大膽的馬流、村愚的赤尻」的型態；亦可是為了解決靈通大王之難，而成「一個未梳妝的菩薩」；孫悟空雖曾經咒她「該她一世無夫」，但卻在第二次被驅逐出門，發現自己無路可去、傷心欲絕時，唯一想到可依託之對象。亦如觀音為施設方便，以三十三化身為眾生說法<sup>36</sup>，以各樣形貌成為一有血有肉的神靈，自

<sup>32</sup>謝明勳《六朝志怪小說研究述論：回顧與論釋》，頁 122-123

<sup>33</sup>張紅霞：〈女性「缺席」的判決—論《西遊記》中的女性形象塑造〉，頁 72

<sup>34</sup>《西遊記》：第八回〈我佛造經傳極樂，觀音奉旨上長安〉

<sup>35</sup>孫昌武：《中國文學中的維摩與觀音》，頁 316

<sup>36</sup>這三十三化身是：佛、辟支佛、聲聞、梵王、帝釋、自在天、大自在天、天大將軍、小王、長



由穿梭於作品當中，成為永恆寄託的痕跡。

《西遊記》中的凡人女性角色著墨甚少，但基本上覆蓋了上至王宮貴族，下到芸芸眾生的女性萬生的形象，是描繪女性生活狀態的寫真圖，非常貼近現實生活中的女性反應與特徵，這種類型的女性形象在古今中外的文學作品中不勝枚舉。從淺層意義上講，這些平凡的女性可以被視作實現小說意義的符號，但從深層次意義上講，這類女性恰好就是最廣大女性主體的代表<sup>37</sup>。

## 第二節：性別的觀看與對話

「性別」，常常不只是生理上的，更是混合了心理狀態及社會期待。性別符號不能完全代表一個「人」的觀點，我們可以說，「人」原本沒有性別，意識到性別差異後，才二元區分為男人和女人，而出家人剃度，穿袈裟，其目的之一是為了隱去性徵，泯去男女之分後，方能回歸最素樸、最原始的圓融狀態<sup>38</sup>，當「性別」被置入了宗教文本的論述時，作為取經人的參照，女性自然成為「魔難」之配置，黃培青認為除卻觀音、仙女等少數正向的形象外，對於女性的敘寫則呈顯出「女性=欲望、女色=情色」的等式，繼承了道德歸罪的傳統。在這個的等式中，無不透顯著男性中心主義的性別偏見，女性是性欲、刺激的源泉，不斷地勾引男性「色」欲表現。她們扮演著誘惑者的角色，魅力被妖魔化，其中既有男人對女人的情色幻想，也有男人對女人的原始恐懼<sup>39</sup>。

層出不窮的女難描寫，一方面歸屬於色欲之考驗，佛教經典及佛教文學中往往透過這樣的故事來展示女色的無常和成佛的艱辛歷程。另一方面，藉由強化女性角色的書寫，混融了女神、女王、女妖之身份符碼，更是脫離了男性書寫中的

---

者、居士、宰官、婆羅門、比丘、比丘尼、優婆塞、優婆夷、長者婦女、居士婦女、宰官婦女、婆羅門婦女、童男、童女、天身、蔬婆、夜叉身、乾闥婆身、阿修羅身、迦樓羅身、緊那羅身、摩睺羅身、執金剛神等。這真實的意義在觀音可以化身為各種各樣的「人物」，從佛到夜叉，從國王到居士，從男人到女人，他任意地出入世間。從另一個角度看也就意味著，觀音可以降化為普通人，他即在人們的中間施行他的救濟功能。他從而也不再是人們不可接觸的、高高在上的神明，而是人們可以親近的「善友」。孫昌武：《中國文學中的維摩與觀音》，頁 76-77

<sup>37</sup>王鎮：〈《西遊記》中女性人物的類型性〉《淮海工學院學報(社會科學版學術論壇)》第 9 卷第 17 期(2011 年 9 月)，頁 14-15

<sup>38</sup>張加佳：〈西遊記女妖研究〉，頁 2-3

<sup>39</sup>黃培青：〈樹妖一定得死？論《西遊記》之〈荊棘嶺悟能努力，木仙庵三藏談詩〉〉，頁 159

女性形象—溫柔婉約、君子好逑的窈窕淑女，或是慈眉善目、溫柔，敦厚的偉大母親的女性典型<sup>40</sup>。女性分屬於不同的類別與身分中，又如何擅用自身的優勢，以「情」、「色」、「名利」層層直抵欲望深處去誘惑唐僧？本節將一一分析與討論。

## 一、女人國的觀看與傳衍

《大唐西域記》、《大慈恩寺三藏法師傳》中提到的女兒國乃是西行求法時聽說的。《大唐西域記》卷四記有「東女國」：「世以女為王，因以女稱國。夫亦為王，不知政事。丈夫唯征伐田種而已。」該書卷十一記有「西大女國」：「拂懽國西南海島有西女國，皆是女人，略元無男子，多諸珍貨，附拂擦國，故拂懽國歲遣丈夫配焉。其俗產男皆不養也。」該書卷十一《執獅子傳說》還記載了這個女國的來歷：印度國王送女出嫁鄰國，其女為獅子所奪，負入深山而產一子一女。其母率子女潛逃，「其獅子王還無所見，追戀男女，憤恚既發，便出山谷，往來村邑。咆哮震吼，暴害人物，殘毒生類。」國王懸賞除獅害，獅王之子以「人畜異類，禮義安在？」為由刺死獅王。國王念其功而惡其傷人倫，遂裝二大船，多儲金銀糧食，子女各從一舟，遣放遠方。女船泛海至波刺斯西，為「神鬼所魅，產育群女」，繁衍而成西大女國。《大慈恩寺三藏法師傳》卷四詳細記載了西大女國的來歷，和《大唐西域記》的記載基本相同。這個東女國，玄奘得自傳聞，並未親至。《大慈恩寺三藏法師傳》卷四云：「又聞東北海畔有城，自城東南三千餘里至僧伽羅國。」可證西大女國也是得之於傳聞<sup>41</sup>。吳光正認為無論是東女國還是西女國，它們都應該屬於古代的母亲系社會在文明社會的遺留<sup>42</sup>。鄭明姍整理了女兒國的傳說，東西方民族都有所記載，在中國來源也極早，且傳說枝節頗有異同，她歸納出兩特色：

- 1、女人為君，女人為一家之主，如有丈夫，亦以為妾媵。其丈夫或為人、或為猿、鬼、虵。
- 2、無丈夫者，或入水浴或視井而姪<sup>43</sup>。

<sup>40</sup>張加佳：〈西遊記女妖研究〉，頁 12

<sup>41</sup>吳光正：〈西遊故事系統中的色欲考驗〉，頁 85

<sup>42</sup>吳光正：〈西遊故事系統中的色欲考驗〉，頁 85

<sup>43</sup>鄭明姍：《西遊記探源》，頁 8-10

女人國的傳說始終處於偏遠之境，「邊緣」實際上又是指兩個不同地域的交界處，它既不完全屬於這一方，也不完全屬於另一方，但又具有雙方各自的某些特徵，具有雙重性。邊緣是易起爭端的所在，可能是危險之源，但它也可能是架通雙方的橋梁或中介，是親近和樂之源。置身邊緣，意味著兩種不同的朝向，邊緣的意識形態化，就會衍生出一系列的文化現象<sup>44</sup>。這樣的地區最適合作為「性別置換」的想像。以中原(國)為其主體建構出的女人世界，強調的是女性的生殖功能，或「為神鬼所魅，產育群女」、或「丈夫或為人、或為猿、鬼、虵」，既有「人」的真實性，亦有鬼魅動物之靈異性，既可能與人的真實世界接軌，以可能為虛幻世界的呈現；或跳脫一般陰陽和合思惟，以無性生殖之方法，照井而生子，生男兒而不養，以維持純陰之狀態。這樣的女兒國傳說進入到了小說文本當中，成為一個「文化」、「性別」、「權勢」的言說形態，在女人國的傳衍變化中，更能看出每個時代賦加於其中的時代特色與文化意識。

#### (一)、《詩話》：

《詩話》中的故事情節較為簡單，從法師化齋、皆吃不得的情況下，女王解釋：「啟和尚知悉：此國之中，全無五穀。只是東土佛寺人家，及國內設齋之時出生，盡於地上等處收得，所以砂多。和尚回歸東土之日，望垂方便。」對女人國的想像仍有地理環境上之區隔，作者化用女人國之傳說，使之成為求法之險阻：

今日得覩僧行一來，奉為此中，起造寺院，請師七人，就此住持。且緣合國女人，早起晚來，入寺燒香，聞經聽法，種植善根；又且得見丈夫，夙世因緣。不知和尚意旨如何？

從請師住持、讓國中之人聽聞佛法，到緣和國中之女人，轉化西天取經為在地說講佛法之功，既無旅途之艱辛，又可兼得傳法與安適，女王繼以人有生命、時間之限囿，不如及時享樂，試圖說服法師留下。法師堅持不肯，義正辭嚴勸戒：

願王存善好修持，幻化浮生得幾時？一念凡心如不悟，千生萬劫落阿鼻。

<sup>44</sup>王建剛：《狂歡詩學：巴赫金文學思想研究》，頁 102-103

休喏綠口桃紅臉，莫戀輕盈與翠眉。大限到來無處避，鬪體何處問因衣。

詩句看似勸戒女王，其實倒近似於勸戒眾生。情慾本人之本性，必須加以覺知修持，人生之幻化、無常，即使有權有勢、美如天仙，也難免生老病死，眷戀於美色也不過只是一時，絕色佳人實際上就是一具粉骷髏，有何可戀？《詩話》中的女人國通情達理，留僧不得尚且贈物而行，從「滿面含笑，低眉促黛，近前相揖」到「淚珠流臉，眉黛愁生」，說話者集中描繪捕捉其面部表情的細微變化，女人化約為情緒的流露，成為沒有身體的存在，情在佛法的點化下，雖未消散，但也只能依循法師之意志，考驗意味不甚濃厚。

## (二)、《雜劇》

《雜劇》中的女人國，全文充滿了女王的主體意識，在內聚焦的視角運用下，展現了女王/女兒/女身的思維流轉，取經人成為參照之客體，藉由取經人的「他者」性，來彰顯自我之主體性。一開始仍承續著女兒國的傳說脈絡，承衍其照井而生的傳統，卻多了一段歷史背景的陳述：「俺先國王命使漢光武皇帝時入中國，拜曹大家為師，授經書一車來國中。至今國中婦人，知書知史，立成一國，非同容易也呵<sup>45</sup>。」「命使」、「入中國」，文化的傳播，劃出中心/邊緣的界線，文化的承續成為立國之重要根基。作者鋪陳此段作為後文中女王與唐僧人倫上的爭辯的基礎，也看出以「儒家」作為文化正統的象徵。但奇妙的是，作者一方面建構儒家正統性，另一面又消解了儒家的內涵，在「情與理」的抗衡之中，雜劇對「情」的大肆鋪陳，使之成為生命能量：

**【混江龍】**我怕不似嫦娥模樣，將一座廣寒宮移下五云鄉。兩般比諭，一樣淒涼。嫦娥夜夜孤眠居月窟，我朝朝獨自守家邦。雖無那強文壯武，宰相朝郎，列兩行脂粉，無四野刀槍。千年只照井泉生，平生不識男兒像。見一幅畫來的也情動，見一個泥塑的也心傷……我是一個聰明女，他是一個少年郎。誰著他不明白搶入我花羅網，準備著金殿鎖鴛鴦……**【天下樂】**穩情取和氣春風滿畫堂，宰下肥羊，安排的五味香，與俺那菜饅頭的老兄

<sup>45</sup> 《雜劇》：第十七折女王逼配



騰了肚腸。陪妝奩留他做丈夫，舍身軀與他做正房，可知道男兒當自強<sup>46</sup>。

女王的自我剖析中，以「女子」的心情唱出心中的悲哀，首以「嫦娥」自比，嫦娥孤眠是因其主動偷走靈藥，而女王卻是在不能抉擇的情況下，兼負起「獨守」家邦之職責，雖貌似嫦娥，卻映照著天上人間、自古至今女子內在世界中孤獨、寂寞、哀愁的淒涼。繼而在計畫金殿鎖鴛鴦時，轉為「女身」對「男身」的思維，一個是聰明女，一個是少年郎，「陪妝奩留他做丈夫，舍身軀與他做正房」。《雜劇》雖處處展現女性之生命力，但也可看出私領域若涉及「家」、「國」之公領域，仍是以男性為正統之思維。

女王依計對唐僧展開了強大的攻勢，唐僧的理論武器顯得蒼白無力，唐僧的回答是軟弱無力的：「娘娘，及早修業者，無常有限者。」「善哉！我是出家人。」「善哉！吾要取經呢<sup>47</sup>。」行者見女王抱住唐僧，「娘娘，我師父是童男子，吃不得大湯水，要便我替」「小行與娘娘驅兵將作朝臣，你饒了俺師父者。」行者也一反其武功高強之形象，以伏低坐小的姿態，一方面要抵擋女王情慾的迸發，另一方面要擺脫其他女子的攻勢，在強大情欲的衝擊當中，即令行者也自顧不得。

中間穿插了一段儒釋的對話：

【六么序】香馥鬱銷金帳，光燦爛白象床，俺兩個破題兒待弄玉偷香。聽得說天地陰陽，自有綱常，人倫上下，不可孤孀。俺這裏天生陰地無陽長，你何辜不近好婆娘？浮屠盡把三綱喪。(唐僧云)佛教自是一家。(女王云)說你那佛怎麼？孔夫子文章貫世，天下傳揚。

【么】你雖奉唐王，不看文章。舜娶娥皇，不告爺娘。後代度量，孟子參詳。他父母非良，兄弟參商，告廢了人倫大綱，因此上自上張。你非比俗輩兒郎，沒來由獨鎖空房。不從咱除是飛在天上，箭射下來也待成雙。你若不肯呵，鎖你在冷房子裏，枉熬煎得你鏡中白髮三千丈。成就了一宵恩愛，索強似百世流芳。

<sup>46</sup>《雜劇》：第十七折女王逼配

<sup>47</sup>吳光正：〈西遊故事系統中的色欲考驗〉，頁 88

女王以男女和合乃人倫之常揭破佛教違背天理人情的荒謬本質，真正的高僧應該是眼前有佳人，心中無佳人，而唐三藏不僅眼前有佳人，而且心中更有佳人，人性欲求與佛理信仰的衝突便顯現為坐懷心慄<sup>48</sup>。進女人國之前唐僧早已預示：「進入此間，怕得許多」。這種「怕」不是不「愛」，正因為「愛」才更可「怕」，怕的是把持不住自己的心性<sup>49</sup>。因此在這一場強行匹配的魔難中，唐僧不但是言語貧乏、自亂陣腳，取經的心志淪為空洞的符碼，在女王「抱」、「扯」、「捉番」之下，唐僧只剩下連連呼救，幸虧韋馱親自前來救護，才免除這一場災難。

表面上看，唐僧是艱難地度過了「色欲」大關，但在人們的內心深處，毋寧是首肯女王真誠而坦率的人性宣言的。劇作家有意把宗教禁欲主義推到溫柔纏綿的女兒國中接受洗禮，也許正是為了證明男女性愛的天經地義與佛教戒律扼殺人欲的荒唐悖倫<sup>50</sup>。雜劇中的女王不但義正辭嚴且行動積極，使取經一行人反成故事情節中之客體，最後在神靈的護佑下，以逃難的心情快速離開，「師父，趁著人健馬飽，趲行去來。」作者以「情」強化女兒國傳說中屬於「人性」的內在情感，使得傳說中的女兒國度「人化」、「俗化」的同時，一方面表達出女兒的心緒，一方面則是以近似腥羶露骨的情節，作為戲劇化、娛樂性的呈現。

### (三)、《西遊記》

《西遊記》的女人國，以不同視角分配，呈現一個飽滿的女人國度。進入女人國之初，唐僧不同於《雜劇》中的「既到此間，怕得許多？」卻是：「悟空，前面城池相近，市井上人語喧嘩，想是西梁女國。汝等須要仔細，謹慎規矩，切休放蕩情懷，紊亂法門教旨。」「想是西梁女國」一語，作者似乎預設唐僧曾有傳聞，也預先建構「女色考驗」的認知視野，故循循告誡「汝等須要仔細，勿放蕩情懷。」話語中清楚劃分你我，將自我屏除於外，也可看出唐僧對自我心性的堅定。果真一入國內，女人國中不分老少，忽見他四眾來時，一齊都鼓掌呵呵，整容歡笑道：「人種來了！人種來了！」面對「他者」，西蒙波娃認為主體只能在對立中確立他自己，他把自己確立為主要者，以此和他者、次要者、客體對立區分開來。例如「陌生人」、「外國人」、「土著」、「奴隸」的位置，並非取決於自

<sup>48</sup>吳光正：〈西遊故事系統中的色欲考驗〉，頁 88-89

<sup>49</sup>孫紹先：《英雄之死與美人遲暮》（北京：社會科學文獻出版社，2000年9月），頁 96

<sup>50</sup>張大新：〈《西遊記》創作進程中的重要里程碑—楊景賢《西遊記》雜劇之再認識〉，頁 174

己的特質，而是參照於「自己人」、「本國人」、「白人」、「主人」的權力關係來決定。其他國度平民百姓的觀看，以自我為主體去區辨「異於我者」，以「對立」的角度去看待「外來者」，以體貌作為人與非人之區別；而西梁女國雖也以「性別」之異同作為區辨之參照，但卻是在一陣歡呼中置換主客之位，女性反而成為參照之「客體」。

相同的情形也顯現在女王的身上。女王夜夢「金屏生彩艷，玉鏡展光明。」之吉兆，巧遇取經人經過，「幸今唐主御弟下降，想是天賜來的。寡人以一國之富，願招御弟為王，我願為后，與他陰陽配合，生子生孫，永傳帝業。」。從「幸今唐主御弟下降」，在語氣上即顯出上/下、中心/邊緣之定位，女王繼之願自退為后的論調，竟得眾女官拜舞稱揚，無不歡悅。雖是一國之主、擁有一國之富，在遇見取經人之後，卻輕易拋棄女人國之傳統，「願陰陽配合，生子生孫，永傳帝業。」西梁女王一方面必須遵守著婚配禮儀制度之規範，雖是夢見吉兆，但「匹配之事，無媒不可，自古道，姻緣配合憑紅葉，月老夫妻繫赤繩。」也必須經過「作媒」、「主婚」之程序，方可取得婚配的合理性與正當性。但在人性上卻是被允許流露內心之深切，一見唐僧「丰姿英偉，相貌軒昂。齒白如銀砌，唇紅口四方。頂平額闊天倉滿，目秀眉清地閣長。兩耳有輪真傑士，一身不俗是才郎。好個妙齡聰俊風流子，堪配西梁窈窕娘。」在大庭廣眾之下，不覺淫情汲汲，愛慾恣恣，展放櫻桃小口，呼道：「大唐御弟，還不來佔鳳乘鸞也？」使得三藏耳紅面赤，羞答答不敢抬頭。

作者也在此縫隙當中，讓悟空心生一計，在無傷人命的情況之下，順利的脫離了西梁女國一難。只是人間秩序或許有機可乘，但是面對著自媒自婚，一切以自己為準則的女妖，則是掀起另一番的風波。

## 二、女神的設幻與考驗

《西遊記》的女神基本都是西天取經事業的重要幫助者或指導者，著墨最多的觀音形象，她雖然還身在佛教之中，但已超越了宗教人物的框架，她的清心寡欲、完美無缺，是作者對現實女性淨化、美化、聖化的果，這種集現實女性之美

於一身<sup>51</sup>。身處天庭的王母娘娘一開瑤池蟠桃勝會，各殿尊神一呼百應，四面雲集，其號召力與影響力可見一斑，助孫悟空車遲國比武的風婆、電母等，寥寥幾筆雖然使她們的個性扁平<sup>52</sup>，但似乎都著重於其神力、能力、智慧上的展演，女神之去性化更襯托其「神靈」之崇高及神聖性。

因此神靈設幻的色欲考驗成為五聖聚合後的第一難，雖然也有美色上面的描述，但主要以「在家」、「出家」，作為「出凡入聖」的一次考驗。四聖試禪心中以身世的訴求，雖空有家產，卻無依託，順理成章以「招夫」為由：

小婦娘女四人，意欲坐山招夫，四位恰好，不知尊意肯否如何？」三藏聞言，推聾裝啞，瞑目寧心，寂然不答。

「一生有使不著的金銀，勝強似那錦帳藏春，說甚麼金釵兩行。你師徒們若肯回心轉意，招贅在寒家，自自在在，享用榮華，卻不強如往西勞碌？」那三藏也只是如癡如蠢，默默無言。

「若肯放開懷抱，長髮留頭，與舍下做個家長，穿綾著錦，勝強如那瓦鉢緇衣，雪鞋雲笠！」三藏坐在上面，好便似雷驚的孩子，雨淋的蝦蟆，只是呆呆掙掙，翻白眼兒打仰。<sup>53</sup>

縱觀唐僧三次之反應，從「裝聾作啞」、「如癡如蠢，默默無言」到「好便似雷驚的孩子，雨淋的蝦蟆，只是呆呆掙掙，翻白眼兒打仰。」如果說，「煮酒論英雄」，劉備的聞言失筋是由於曹操道破了他掩隱的凌雲壯志，那麼，唐僧的這種「怔營惶怖，靡知厝身」，當由於婦人的求配之言觸動了他深藏的情田塵心<sup>54</sup>。欲求安適、富貴本是人之常情，如果適切地予以認識，就在欲望的起滅，可用以覺察欲望的空性，藉以走上朝向開悟的道路<sup>55</sup>，但在其對「出家」、「在家」的論辯中，三藏以「功完行滿朝金闕，見性明心返故鄉。勝似在家貪血食，老來墜落臭

<sup>51</sup>張紅霞：〈女性「缺席」的判決—論《西遊記》中的女性形象塑造〉，頁 72-73

<sup>52</sup>王鎮：〈《西遊記》中女性人物的類型性〉，頁 13

<sup>53</sup>《西遊記》：第二十三回〈三藏不忘本，四聖試禪心〉

<sup>54</sup>張錦池：《漫說西遊》，頁 27

<sup>55</sup>蔡耀明：〈以菩提道的進展駕馭「感官欲望」所營造的倫理思考：以《大般若經，第十二會，淨戒波羅蜜多分》為依據〉《臺大佛學研究》第 16 期(2008 年 12 月)，頁 78



皮囊。」作為反對的論調，其實並未看破欲望的本質，也未被喚起高僧之意識，而是以建立一番「取經功業」，勢必放下對「在家」的欲求，「欲」仍未斷，只是移轉為對家國的責任與承擔，也因此後文必須鋪設更多的色難，使其達到「割斷塵緣離色相，摧干金海悟禪心」、「沙門修煉須須土，斷欲忘情卻是禪。」的境界。

### 三、女妖幻誘

人間之女性，雖然有其人性的一面，但在某些程度上還是必須接受人間禮儀之規範。是故，最具有性魅力的女性，幾乎都是由女妖的角色承擔。《搜神記·論妖怪》：「妖怪者，蓋精氣之依物者也，氣亂於中，物變於外。」元稹《鶯鶯傳》：「大凡天之所命尤物也，不妖其身，必妖於人。」可見「妖」是反常、變異、蠱人的，「妖」的通性是反常變異，「女妖」則更強調其蠱人面<sup>56</sup>。白骨精心機縝密，深知人間煙火和人倫常理，琵琶洞蠍子精活潑嬌媚，癡心多情，杏仙風情萬種，才貌雙絕，盤絲洞蜘蛛精婀娜多姿，光豔照人，無底洞老鼠精千嬌百媚，玉兔精娉婷嫵娜，精靈狡詐<sup>57</sup>。雖在形象的塑造上，難免呈現共相的書寫模式，張加佳在〈西遊記女妖研究〉提出，取經人眼中的女人，缺乏整體性，他們將女人分解成許多審美單位，眉、唇、胸、髮、肩、足……鉅細靡遺，她們只有共相，而無殊相<sup>58</sup>。但藉由各種視角的變化與敘事策略的交錯，「犯中求避」，使女妖雖被禁錮於某種固定的書寫套式中，仍顯現出其「個性」與「手段」的變化多端，以及色欲所引發之災難。

比方白骨精出場，就「凝視的距離」呈現出彼此觀看的複雜性。拉岡說：

我看之前，已經先被光所照射而被看到，來自外部的凝視決定了我是誰。透過此凝視，我進入了光亮；透過此凝視，我被照相，顯現為一幅圖案。這個外部的凝視先於觀看之前便已經存在了，觀者被一種「前置的凝視」回望(pre-existence of a gaze)——我只看一個定點，而我被全面觀看。拉岡認為主體不是如同笛卡兒之理論所暗示的可以觀看、思考而超速之主

<sup>56</sup>張加佳：〈西遊記女妖研究〉，頁 4

<sup>57</sup>王鎮：〈《西遊記》中女性人物的類型性〉，頁 14

<sup>58</sup>張加佳：〈西遊記女妖研究〉，頁 11

體，這種主體已經被化約為點狀而沒有身體的觀看位置<sup>59</sup>。

謝明勳曾提出第二十七回前，唐僧只是一般之獵物，妖魔對他並無「非比尋常」的異常反應與強烈的垂涎興趣，到二十七回後，才出現唐僧「十世修行」這種後人皆「普遍認同」且「毫無疑惑」的說法之後<sup>60</sup>，趙修霈認為其中的轉折在於第二十二回沙悟淨的出現有關，並舉出流沙河與山海經中的弱水，同樣具有極陰的特質，唯有極陽之物才能浮在水面，第二十七回屍魔所說：「他本是金蟬子化身，十世修行的原體。」便是有源有本、有憑有據的了<sup>61</sup>。既成為不脛而傳的消息，三藏遇到妖魔之前，來自外部的凝視決定其「元陽、長生」的屬性，三藏被一種「前置的凝視」回望(pre-existence of a gaze)，已經被化約為點狀而沒有身體的觀看位置，其主體性早已喪失，成為被觀看、凝視的採補聖物。

因此，在「看」與「被看」當中，妖魔得以轉換不同之形體，作為一種幻誘之手段，在不同的觀看主體以各自不同的觀看方式中，呈現其被建構、多變的型態：

聖僧歇馬在山巖，忽見裙釵女近前。翠袖輕搖籠玉筍，湘裙斜拽顯金蓮。汗流粉面花含露，塵拂峨眉柳帶煙。仔細定睛觀看處，看看行至到身邊。三藏見了，叫：「八戒、沙僧，悟空才說這裡曠野無人，你看那裡不走出一個人來了！」八戒道：「師父，你與沙僧坐著，等老豬去看看來。」那呆子放下釘鈹，整整直裰，擺擺搖搖，充作個斯文氣象，一直的覲面相迎。真個是遠看未實，近看分明，那女子生得：

冰肌藏玉骨，衫領露酥胸。柳眉積翠黛，杏眼閃銀星。月樣容儀俏，天然性格清。體似燕藏柳，聲如鶯轉林。半放海棠籠曉日，才開芍藥弄春晴。<sup>62</sup>

在「道途相遇」情節中，三藏看到的是白骨夫人的神情及氣質，他的觀看是帶有

<sup>59</sup>劉紀蕙主編：《文化的視覺系統 I：帝國—亞洲—主體性》，頁 6

<sup>60</sup>謝明勳：〈百回本《西遊記》之唐僧「十世修行」說考論〉，頁 122-123

<sup>61</sup>趙修霈：〈由陰入陽的成聖之途—由《西遊記》的「食色」談起〉，頁 175

<sup>62</sup>《西遊記》：第二十七回〈屍魔三戲唐三藏，聖僧恨逐美猴王〉

距離的，是止於情合於禮的<sup>63</sup>，是故唐僧說道：「才說這裡曠野無人，你看那裡不走出一個人來了！」相形之下，八戒不但放下釘鈿，整整直裰，擺擺搖搖，充作個斯文氣象，一直的覲面相迎，更是「遠看未實，近看分明」的貼近，從玉肌、酥胸、柳眉、杏眼、體態、聲音，從局部到整體，在春心蕩漾中，忍不住胡言亂語，「女菩薩」的亂叫。悟空火眼金睛的看穿的外在的虛相，並以自己為例，說明外在幻相的變化是引君入彀之手段。此回白骨夫人三變為「美女」、「老母」、「老者」，其所欲引發的是唐僧良善之心，在悟空一一揭發真相而告失敗，但未得美色亦未飽其口腹的失落，卻顯化於「未脫凡心」的八戒身上。雖然白骨夫人很快死於悟空之手，但由「色」引發的衝突，卻使取經團體面臨第一次的崩裂。

蠍子精一難緊接於西梁女國之後，相較於女王必須遵守人間禮節，蠍子精風情萬種，行為大膽。此難並無特別以詩賦讚嘆蠍子精的美貌，反著重於言語上的問答。唐僧：「目不視惡色，耳不聽淫聲。他把這錦繡嬌容如糞土，金珠美貌若灰塵。一生只愛參禪，半步不離佛地。哪裡會惜玉憐香，只曉得修真養性。」以對女色「作不淨觀想」，反襯出女色之誘人。女妖繼而「軟玉溫香」、「展鴛衾，淫興濃濃」、「女怪解衣，賣弄他肌香膚膩。」從唐僧相對應的反應，「死灰槁木」、「束褊衫，丹心耿耿」、「唐僧斂衽，緊藏了糙肉粗皮」，在一進一退中，唐僧無法視若無睹，使客體成純粹之客體，而是從自身標準審察客體，使客體從純粹的客體轉變為與主體相關的客體<sup>64</sup>，才會引發之後在「關係」上的論辯。

女怪道：「我枕剩衾閒何不睡？」唐僧道：「我頭光服異怎相陪！」那個道：「我願做前朝柳翠翠。」這個道：「貧僧不是月闍黎。」女怪道：「我美若西施還裊娜。」唐僧道：「我越王因此久埋屍。」女怪道：「御弟，你記得寧教花下死，做鬼也風流？」唐僧道：「我的真陽為至寶，怎肯輕與你這粉骷髏。」<sup>65</sup>

從此對話中可看見女妖的主動強勢，都由其先發動言語攻勢，唐僧為被動的回應。但藉由言語上的辯證，拉開看與被看的距離，轉變而成理論思惟上的爭鋒相對，

<sup>63</sup>曾馨慧：〈《西遊記》眾女妖一論英雄之女戒〉，頁 137

<sup>64</sup>高燕：《視覺隱喻與空間轉向—思想史視野中的當代視覺文化》，頁 60

<sup>65</sup>《西遊記》：第五十五回〈色邪淫戲唐三藏，性正修持不壞身〉

唐僧一脫被看的客體，重新返諸自身的存在空間，從語氣上「貧僧不是月闍黎」，與破戒的和尚劃清界線，到後面言語越發激烈，甚而脫口罵出「粉骷髏」，亦使女妖惱羞成怒。

老鼠精一難中，唐僧更是「以進為退」，因為陷空山無底洞「不比走進來走出去的，是打上頭往下鑽。如今救了你，要打底下往上鑽。若是造化高，鑽著洞口兒，就出去了；若是造化低，鑽不著，還有個悶殺的日子了<sup>66</sup>」。面對妖精的逼配，唐僧既擔心其精神生命的毀滅，更擔心其肉體生命的毀滅，他面臨的是破陽與喪身的雙重考驗<sup>67</sup>。在女色的誘惑面前，唐僧確實心動過，確實害怕過，確實恐懼過，但唐僧的高僧意識，使其「咬釘嚼鐵，以死命留得一個不壞之身」，連敘述者也忍不住跳出為其說明與解釋：

他不敢答應者何意？想著口開神氣散，舌動是非生。卻又一條心兒想著，若死住法兒不開口，怕他心狠，頃刻間就害了性命。正是那進退兩難心問口，三思忍耐口問心，正自狐疑，那怪又叫一聲「長老。」唐僧沒奈何，應他一聲道：「娘子，有。」——那長老應出這一句言來，真是肉落千斤。人都說唐僧是個真心的和尚，往西天拜佛求經，怎麼與這女妖精答話？不知此時正是危急存亡之秋，萬分出於無奈，雖是外有所答，其實內無所欲。

唐僧的假情假意實為不得已之計，卻使妖精意亂情迷，暗喜道：「好和尚啊，果是箇真人。一日夫妻未做，即就有這般恩愛也。」因此邀約女妖到花園賞花時，三藏躬身將紅桃捧與妖怪道：「娘子，你愛色，請吃這箇紅桃，拿青的來我吃。」妖精不疑有他，行者卻趁機化為紅桃滾下入肚，使妖精不得不送唐僧出去。

### 第三節：空間、欲望的張力與角力

三十三天，離恨天最高；四百四病，相思病最苦。表明色欲是禁欲成佛的最大天敵。因此，在佛教經典和佛教文學中，高僧與美女的故事層出不窮，其目的

<sup>66</sup>《西遊記》：第八十二回〈姪女求陽，元神護道〉

<sup>67</sup>吳光正：〈西遊故事系統中的色欲考驗〉，頁 89



就在揭示高僧戰勝色欲誘惑走向西天極樂世界的艱難而又可敬的歷程<sup>68</sup>。從《詩話》的白虎精、女人國到《西遊記》衍生眾多的色欲考驗，逐漸形成一種色欲考驗的母題。前文論及，在「女難」的討論中，前賢研究者較從「性別」角度，以及性別所背負之文化意識、承衍關係等切入探討，但以遊觀的角度而言，「空間」是人類藉以認識外在世界的基本範疇，也可以說是生命存在的承載場域<sup>69</sup>，在空間中加入了存在主體所呈現的主體意識，則使空間延展出更多層次之意義。金明求：《虛實空間的移轉與流動：宋元話本小說的空間探討》中提出「情色空間」的概念，他認為的情色空間的特徵主要是「登樓入室」的移動過程，以「上樓入室」的具體移動和「隱蔽開放」的空間特徵，來凸顯情色空間「上下」、「內外」、「隱現」的立體感<sup>70</sup>。西遊故事中的色欲考驗，著重於考驗的形式，強調內在情欲的萌發與流轉，但在具化為空間意識時，亦有「內外」、「上下」、「進出」的移動與特徵，本文嘗試以此空間觀來探討《詩話》《雜劇》《西遊記》「色欲」描寫中，是如何鋪設空間為「情」、「欲」的張力場，在「入內」與「觀看」的交互描繪中，開拓空間與故事的象徵意義與多變形式。

### 一、「入內」與「入肚」

中國傳統的空間觀念有強烈的倫理意涵，簡單地說就是《禮記》與〈曲禮〉所規範的「男外女內」。內外不但指家戶與外在世界的區別，也意指居室之中的內室、外室之分，以及祭典儀式中男女禮位上的區別<sup>71</sup>。《詩話》當中較能稱的上是色欲考驗的，是女人國與白虎精一事。女人國中刻意將「內外」區分成「現實空間」與「欲望空間」，外在是「蓋為砂多不納懷」的平凡世界，是為現實人生所需存在的生活世界，但內在卻是一個大相逕庭的世界，不但「香花滿座，七寶層層」、「兩行女人，年方二八」，國中女人並願「起造寺院，請師七人，就此住持。」又在內在的空間當中，建構一個以法師為中心的空間場域，也難怪法師要以「大限到來無處避，觸體何處問因衣」，以生死作為人生之觀照，以「無常」打破空間的區隔，浮生只是幻化，修持得悟才是解脫之道，消弭時/空、苦難/享

<sup>68</sup>吳光正：《中國古代小說的原型與母題》，頁 19

<sup>69</sup>金明求：《虛實空間的移轉與流動：宋元話本小說的空間探討》，頁 1

<sup>70</sup>金明求：《虛實空間的移轉與流動：宋元話本小說的空間探討》，頁 145-146

<sup>71</sup>杜正勝：〈內外與八方：中國傳統居室空間的倫理觀和宇宙觀〉，收入黃應貴編：《空間、力與社會》（臺北：中央研究院民族學研究所，1995 年），頁 228、264。

樂的界限。

白虎精一難，在不通人事的情形下，雖化身為白衣婦人，卻很快被行者識破，於是顯露本相與行者一爭高下。在此難的鋪陳中，最為特別的是「入肚」情節的鋪排。若以內外空間作一對應，「入內」意味著兩個意識空間的疊合：

半時，遂問虎精：「甘伏未伏！」虎精曰：「未伏！」猴行者曰：「汝若未伏，看你肚中有一個老獼猴！」虎精聞說，當下未伏。一叫獼猴，獼猴在白虎精肚內應。遂教虎精開口，吐出一個獼猴，頓在面前，身長丈二，兩眼火光。白虎精又雲：「我未伏！」猴行者曰：「汝肚內更有一個！」再令開口，又吐出一個，頓在面前。白虎精又曰：「未伏！」猴行者曰：「你肚中無千無萬個老獼猴，今日吐至來日，今月吐至後月，今年吐至來年，今生吐至來生，也不盡。」白虎精聞語，心生忿怒。被猴行者化一團大石，在肚內漸漸會大。教虎精吐出，開口吐之不得；只見肚皮裂破，七孔流血。喝起夜叉，渾門大殺，虎精大小，粉骨塵碎，絕滅除蹤。

由內生發一獼猴，亦可視為是行者的道德主體，進入欲望主體之內，呈現一種欲望與道德之對抗過程。行者雖然是「花果山紫雲洞八萬四千銅頭鐵額獼猴王」，「九度見得黃河清」，但此生有悔悟之心，化為白衣秀才，自願斬妖除魔，一路護衛法師西行。白虎精雖未展現「色誘」之手段，但其變化為美貌婦人，即以「美色」作為對取經人的考驗。因為《詩話》故事情節較為單純，在一問一答中，白虎精因不聞人事使其惱羞成怒，故事快速進入鬥法之階段，亦可見情欲尚未萌發之時，即被由內而生的獼猴，即是行者由外對內呼喊的道德意識所制衡，幾次的呼喊都無法喚醒白虎精的悔過之心，於是道德無限的擴大，使白虎精肚破而亡。

「入肚」情節到了西遊記時大為擴展，有被吃與自願入肚兩種，空間意義延展成從內在遏止欲望的生發，鄭明嫻認為：「悟空降妖，凡六次進入妖怪體內，好從『心底』征服妖魔<sup>72</sup>。」在宗教的思維裡，入肚象徵著英雄的象徵性和儀式性<sup>73</sup>，悟空藉著入肚轉換情勢，妖魔在悟空出肚後並未悔改，但卻藉著入肚形式

<sup>72</sup>鄭明嫻：《西遊記探源》，頁 24

<sup>73</sup>伊利亞德著，楊素娥譯：《聖與俗—宗教的本質》，頁 234-236。

的完成，空間的疊合與分離，轉換了權力的形式，亦使故事產生新的敘事動力。

## 二、倫理與情欲的內外指涉

《雜劇》當中，由於舞台形式的搬演，使其空間變化成為言說中可快速位移的抽象形式，但仍可從其設計中看出「內外」空間的情色意涵。雜劇中所謂的「內在空間」，與外在異質空間相對而言，是指人類居住之國度，劇作者架設出「常」與「非常」之空間形式<sup>74</sup>，藉以移轉傳統空間中間強烈的倫理意識。倫理是人類世界的規範，但當空間擴及於非人類—妖魔—所生存的空間時，意謂「倫理」意義的消解與鬆綁。

從通天大聖攝金鼎國女、劉大姊、豬八戒攝婁女，強搶民女的情節屢次出現於文本當中。男性掌控主動權的情形下，呈現一種「莊園」—「山頭」—「莊園」的移動情形，雖都未有露骨的情欲描寫，但是從空間的變化當中，亦見人倫(理)與色欲(情)的一種調合，雖不得已被妖魔奪去，但在期盼回歸正常世界時，亦與妖魔同居於山頭。此類之魔難，雖然最後仍是強調取經人一方面要消滅妖魔欲望的生發，另一方面是要重新恢復人倫之秩序。

「內外」若置於人間國度，本應是蠻荒/秩序、餐風露宿/安適之分野，卻在唐僧進入前的一番言說，置換為情色空間的鋪排：

自離了黑風山，來到女人國。孫行者，女人國裏何好？(行者云)師父，弟子銅筋鐵骨，火眼金睛，~~拿~~俞石屁眼，擺錫雞巴。師父若怕拚，我做弟子不著。(唐僧云)既到此間，怕得許多？只得向前。通關先打去了，俺入城去來。

唐僧惶惶不安的心情，亦可見對高僧真正的考驗，是其對內心愛欲的把持及界限的劃分，象徵真正的高僧應該是眼前有佳人，心中無佳人，而唐三藏不僅眼前有佳人，而且心中更有佳人，人性欲求與佛理信仰的衝突便顯現為坐懷心慄<sup>75</sup>。入

<sup>74</sup>此處的「常」與「非常」意指「常人」與「妖魔」。

<sup>75</sup>吳光正：〈西遊故事系統中的色欲考驗〉，頁 88-89

內後的「正殿」空間，本屬於公開、秩序、規範的空間，女王先前自稱的：「俺先國王命使漢光武皇帝時入中國，拜曹大家為師，授經書一車來國中。至今國中婦人，知書知史，立成一國，非同容易也呵」，卻在女王情欲的衍化下，自比為「天魔女邪施伎倆」，「不是我魔王苦苦害真僧，如今佳人個個要尋和尚。」「正殿」的權威成為情感訴說的空間，在魔王/真僧、佳人/和尚的言說中，一方面點出當代和尚的修持未已，以及佳人和尚的混亂現象。

女王道：「這正殿上不是說話的去處，俺兩個後殿裏去來。」移轉到「後殿」，女王「抱」、「扯」、「捉番」唐僧，其他諸女做捉番孫、豬、沙，呈現「性別倒置」的現象，最後更呈現露骨的情欲描寫：

【寄生草】豬八戒吁吁喘，沙和尚悄悄聲。上面的緊緊往前掙，下面的款款將腰肢應。我端詳了半晌空倏幸，他兩個忙將黑物入火爐，我則索閑騎白馬敲金鐙。

劇作家將此情欲空間鋪排於女人國中，寄寓於虛幻的國度，卻呈現出現實世界中情慾的流竄現象，以近乎笑鬧式的編排方式以及情色之隱喻，讓觀眾在一邊笑話的同時，一面感受到佳人、和尚苟合的荒謬，對一方面講著道德禮義、屏除色欲，另一面卻恣意放縱自我的現象，作一荒謬之解構。

### 三、「入內」、「上下」的情色意涵

#### (一)、「入內」

「入內」，意味從「外在」、「開放」的歷險空間，進入一個「舒適」、「安全」的封閉空間，不但身體可獲得安歇，內心也能夠有所喘息。在〈四聖試禪心〉中，婦人與三藏即有一番「在家人」與「出家人」之論辯，婦人以自家「空遺下田產家業，再無個眷族親人」「細數家物、田產」，最後以「小女俱有幾分顏色，女工針黹，無所不會」，以「財」、「色」為誘，試圖招贅為夫。八戒表面上扭捏作態，私底下卻是自誇其治家之才能，自願入贅。在跟著丈母娘入內時，作者安排：



一層層也不知多少房舍，磕磕撞撞，盡都是門檻絆腳。呆子道：「娘，慢些兒走，我這裡邊路生，你帶我帶兒。」那婦人道：「這都是倉房、庫房、碾房各房，還不曾到那廚房邊哩。」八戒道：「好大人家！」磕磕撞撞，轉彎抹角，又走了半會，才是內堂房屋。

那呆子頂裏停當，道：「娘，請姐姐們出來麼。」他丈母叫：「真真、愛愛、憐憐，都來撞天婚，配與你女婿。」只聽得環珮響亮，蘭麝馨香，似有仙子來往，那呆子真個伸手去撈人。兩邊亂撲，左也撞不著，右也撞不著。來來往往，不知有多少女子行動，只是莫想撈著一個。東撲抱著柱科，西撲摸著板壁，兩頭跑暈了，立站不穩，只是打跌。前來蹬著門扇，後去盪著磚牆，磕磕撞撞，跌得嘴腫頭青<sup>76</sup>

從「一層層也不知多少房舍」，在「入內」的描述中，表現出由外部進入內部的移動過程，從「倉房、庫房、碾房各房，還不曾到那廚房邊」，空間由較為公共性的倉房、庫房，逐漸進入較為私密性的內室，以「磕磕撞撞，盡都是門檻絆腳」、「磕磕撞撞，轉彎抹角，又走了半會，才是內堂房屋」，以不斷的碰碰撞撞暗喻此路之不可前行，在一次次空間的阻礙中，本應體悟美色對修行之「絆腳」與「碰撞」，但絲毫阻擋不了八戒之凡心。最後丈母娘「撞天婚」的提議，已非是一般人家嫁女之正常形式，八戒不識其異，執迷不誤、信以為真，敘述者忍不住跳出說句：「那呆子真個伸手去撈人」，在色迷心竅、意亂情迷中，「兩邊亂撲，左也撞不著，右也撞不著……東撲抱著柱科，西撲摸著板壁……前來蹬著門扇，後去盪著磚牆，磕磕撞撞，跌得嘴腫頭青」

## (二)、偷窺與空間書寫

相較於對八戒凡心的懲戒，三藏情欲書寫中，更是在空間的行進中鋪排。在蜘蛛精一難中，首為三藏自願化齋，一反其他諸難中行者化齋的慣性書寫，此難為三藏自發情懷的衍化，行者笑道：「你看師父說的是哪裡話。你要吃齋，我自去化，俗語云一日為師，終身為父，豈有為弟子者高坐，教師父去化齋之理？」有趣的是，即使行者願意弟子服其勞，但見三藏執意前行，卻也未隨身護衛，任

<sup>76</sup> 《西遊記》：第二十三回〈三藏不忘本，四聖試禪心〉

其單獨行動。陳坤宏在《空間結構—理論與方法論》提出：若人物「主動」進去空間，其空間構成為「自我存在」的「自願空間」，並產生以自我為中心的空間意識<sup>77</sup>，亦可見此難的空間鋪排中，以三藏的自我意識與視線流轉作為觀看的中心。

石橋高聳，古樹森齊。石橋高聳，潺潺流水接長溪；古樹森齊，聒聒幽禽鳴遠岱。橋那邊有數椽茅屋，清清雅雅若仙庵；又有那一座蓬窗，白白明明欺道院。

窗前忽見四佳人，都在那裡刺鳳描鸞做針線。長老見那人家沒個男兒，只有四個女子，不敢進去，將身立定，閃在喬林之下，只見那女子，一個個：閨心堅似石，蘭性喜如春。嬌臉紅霞襯，朱唇絳脂勻。蛾眉橫月小，蟬鬢迭雲新。若到花間立，遊蜂錯認真。<sup>78</sup>

其視線從「石橋古木」、「橋」、「茅屋」、「窗」的流轉中，忽地聚焦於「忽見窗前四佳人」，使唐僧突然意識到「性別」的差異，出家人對性別的觀看本應無男女之分，其自身剃度，穿袈裟的目的之一是為了隱去性徵，泯去男女之分後，方能回歸最素樸、最原始的圓融狀態<sup>79</sup>，但三藏內心的男女之別，亦即展現於其觀看的判準中，繼而發現那人家沒個男兒，卻未抽身離去，反而「閃」在喬林下，偷窺女子之形貌。「窺探」的行為主要透過「間隙」來進行<sup>80</sup>，一方面隱藏著自己，一方面意味著捕捉眼前事物的某幾個最突出的特徵<sup>81</sup>，此處集中描述四位佳人之相貌，雖無個性化之區別，但在「間隙」空間的描繪中，呈現「內外」、「高僧美女」、「動靜」等錯位空間的並置。

「少停有半個時辰，一發靜悄悄，雞犬無聲。」忽然意識到化齋的目的，進也不是、退也不是，只好硬著頭皮趨步上橋，又走了幾步，又見亭子下又有三個女子在那裡踢氣球：

<sup>77</sup>陳坤宏：《空間結構—理論與方法論》（臺北：明文書局，1991年），頁17。

<sup>78</sup>《西遊記》：第七十二回〈盤絲洞七情迷本，濯垢泉八戒忘形〉

<sup>79</sup>張加佳：〈西遊記女妖研究〉，頁2-3

<sup>80</sup>康正果：《重審風月鑒—性與中國古典文學》（臺北：麥田出版公司，1998年），頁230-231。

<sup>81</sup>魯道夫·阿恩海姆，滕守堯等譯：《藝術與視知覺》（北京：中國社會科學出版社，1984年），頁49。

飄揚翠袖，搖拽緋裙。飄揚翠袖，低籠著玉筍纖纖；搖拽緋裙，半露出金蓮窄窄。形容體勢十分全，動靜脚跟千樣跳。拿頭過論有高低，張泛送來真又楷。轉身踢個出牆花，退步翻成大過海。輕接一團泥，單槍急對拐。明珠上佛頭，實捏來尖靴。窄磚偏會拿，臥魚將腳跣。平腰折膝蹲，扭頂翹跟蹤。扳凳能喧泛，披肩甚脫灑。絞襠任往來，鎖項隨搖擺……言不盡，又有詩為證，詩曰：

蹴踘當場三月天，仙風吹下素嬋娟。汗沾粉面花含露，塵染蛾眉柳帶煙。  
翠袖低垂籠玉筍，緋裙斜拽露金蓮。幾回踢罷嬌無力，雲鬢蓬鬆寶髻偏。

先運用了小說贊賦中「側重橫斷面的描寫」、「把空間上紛陳對峙的事物情態和盤托出」以及「講求意義的排偶」的方式<sup>82</sup>，藉由力道、樣貌、姿態等栩栩如生的描寫，贊賦式語言文字一方面擔任了傳達畫面意義的媒介，也是漢賦諷諫借鋪陳名物、描繪畫面的空間、場面處理法<sup>83</sup>，另一方面延宕觀看的敘事時間，打斷整體敘事節奏，顯現出觀看中呈現的愉悅與焦慮，且不論上上下下、高高低低移動的氣球是否有情色意味之描述，但顯而可見的是長老起伏不定的心緒，都掌握於佳人的舉手投足之間，不知不覺「看得時辰久了」，只得走上橋頭問訊。

當走出了間隙的空間，此時動/靜、看/被看、主/客、內/外瞬間移轉，本忌諱此處無男兒，不敢隨意前進的唐僧，在女妖們「一箇箇喜喜懼懼，拋了針線，撇了氣毬，都笑笑吟吟的接出門來」，誤以為「善哉，善哉。西方正是佛地!女流尚且注意齋僧，男子豈不虔心向佛?」而隨之入內。敘述者刻意打斷敘事節奏，預告：「遠觀洞府欺蓬島，近睹山林壓太華。正是妖仙尋隱處，更無鄰舍獨成家。」隨之景緻一變，從石桌、石凳，冷氣陰陰氛圍中，帶出此處少吉多凶之預示。

作者於此難中又增添了「洗浴」的一段情節，作為另一情網之空間描繪。此泉為當初后羿射日，射下九隻「太陽金烏」而變成的太陽溫泉，濯垢泉是其中之一，「乃天生的熱水，原是上方七仙姑的浴池」，蕭兵認為此處情節之安排，是「天女」故事的「改型」，被《西游記》作者妖魔化<sup>84</sup>，移轉天女與人間婚配之想望，

<sup>82</sup>高桂惠：〈我國古典小說中的贊、賦—以《西遊記》、《封神演義》為主的討論〉，頁 180

<sup>83</sup>高桂惠：〈我國古典小說中的贊、賦—以《西遊記》、《封神演義》為主的討論〉，頁 181

<sup>84</sup>蕭兵：〈盤絲洞—兼論志怪中「天鵝處女」之意蘊〉《明清小說研究》第 3 期(2004 年)，頁 24

浴池反成另一種想像的「欲池」，悟空化為老鷹叼走女妖的衣服後，八戒聞訊快速前來，不容分說，丟下鐵鈹，脫了皂錦直綴，撲的跳下水來。到水裡搖身一變，變做一箇鮎魚精，「滑挖蠶的，只在那腿襠裡鑽」，以「魚」、「水」顯化情慾之歡愉<sup>85</sup>，在空間上鋪排「上下」、「游動」之意象，成為《西遊記》中情色意味最濃厚之情節。

之後豬八戒受到懲戒，被困於蜘蛛網中，跌得昏頭昏腦。蜘蛛精織成的「情網」，亦即「盤絲洞」，實質上是一種愛與死亡的迷宮。「迷宮」具有危險性，所以也常由網來象徵。「盤絲洞」，盤是盤旋，是渦卷，就像「螺螄姑娘」<sup>86</sup>一樣，是女性器官九曲十八彎的危險通道，它使唐僧、豬八戒沉迷其中，困死其內。蜘蛛的意象或象徵是有二重性的：既可喜，又可怕。既多「情思」，又暗示「死亡」，既能「再生」，又能「吃人」。《西遊記》盤絲洞裡的蜘蛛精就生動地顯示著這「兩面性」。被妖魔化的蜘蛛女神便成為「生命」與「死亡」的二元對立。<sup>87</sup>

### (三)、多重面向的情色描述

除了「入內」之外，「上下」的描述在老鼠精一難中更隱含著欲望的趨向。此難之鋪陳更是曲折離奇。「入內」的過程過重重的設計，從開頭的黑松大林即有「毛髮」之情色隱喻，三藏心生畏懼，雖也走過好幾處松林，不似這林深遠：

東西密擺，南北成行。東西密擺徹雲霄，南北成行侵碧漢。密查荊棘周圍結，蓼卻纏枝上下盤。籐來纏葛，葛去纏籐。籐來纏葛，東西客旅難行；葛去纏籐，南北經商怎進……就是托塔天王來到此，縱會降妖也失魂！

從「籐纏糾葛」中，已可知此難為情欲之糾葛，在孫大聖的護衛下，引唐僧徑入深林，行經半日，未見出林之路。奇怪的是，前面唐僧才懼怕不已，此時卻說：

「一向西來，無數的山林崎險，幸得此間清雅，一路太平。這林中奇花異卉，其

<sup>85</sup>魚，是女人的象徵，由於多產，又帶有性的隱喻結構。參考葉舒憲：《千面女神：性別神話的象徵史》（上海：上海社會科學院，2004），頁 161

<sup>86</sup>「螺螄」的外形也不雅觀，然而它不但象徵「無盡的螺旋」，而且是女性「內生殖器」的隱喻，正像多子大腹的蜘蛛能夠代表女性和女性強大的生育能力一樣。參考蕭兵：〈盤絲洞—兼論志怪中「天鵝處女」之意蘊〉，頁 28

<sup>87</sup>蕭兵：〈盤絲洞—兼論志怪中「天鵝處女」之意蘊〉，頁 27



實可人情意。」從「可畏」到「可人情意」的極端轉變，亦見其情意的流轉是引發此難之原因。

於是在行者出外化齋之時，三藏坐在林中，明心見性，諷念那《摩訶般若波羅密多心經》，忽聽得嚶嚶的叫聲「救人」。長老起身挪步，穿過千年柏，隔起萬年松，附葛攀籐，近前視之，只見那大樹上綁著一個女子，上半截使葛籐綁在樹上，下半截埋在土裡，此為「半截觀音」之由來，從下半身的意象，更顯示出生命被大地吞噬的意象<sup>88</sup>，在在於空間之鋪設、意象之運用、名號之設計中，於多重面向描述女色之可怖。

老鼠經居處的「陷空山無底洞」，「洞」本就有情色的意涵，葉舒憲：《高唐神女與維納斯》認為：「山腳下有一塊大石，約有十餘里方圓；正中間有缸口大的一個洞兒，爬得光溜溜的。」正因為洞穴的開口被視為一個裂縫和入口，類似女性的陰戶<sup>89</sup>，趙修霏在〈由陰入陽的成聖之途—由《西遊記》的「食色」談起〉一文當中引用此觀點，提出：「人類無意識中大地子宮的負面觀點」<sup>90</sup>。

八戒搖頭道：「這個難，這個難。我老豬身子夯夯的，若塌了腳吊下去，不知二三年可得到底哩。」行者道：「就有多深麼？」八戒道：「你看。」大聖伏在洞邊上，仔細往下看處，咦！深呵，周圍足有三百餘里。回頭道：「兄弟，果然深得緊。」

行者道：「他這洞，不比走進來走出去的，是打上頭往下鑽。如今救了你，要打底下往上鑽。若是造化高，鑽著洞口兒，就出去了；若是造化低，鑽不著，還有個悶殺的日子了。」<sup>91</sup>

相較於曲徑之幽深，「進入」洞內的描寫，卻是由行者之眼觀看並讚嘆：「好去處啊！想老孫出世，天賜與水簾洞，這裡也是個洞天福地<sup>92</sup>！」，洞天福地

<sup>88</sup>趙修霏：〈由陰入陽的成聖之途—由《西遊記》的「食色」談起〉，頁 168

<sup>89</sup>葉舒憲：《高唐神女與維納斯》，頁 23。

<sup>90</sup>趙修霏：〈由陰入陽的成聖之途—由《西遊記》的「食色」談起〉，頁 170

<sup>91</sup>《西遊記》：第八十二回〈姪女求陽，元神護道〉

<sup>92</sup>《西遊記》：第八十二回〈姪女求陽，元神護道〉

是道教吸收、改造兩漢社會的緯書地理說，進一步成為道教化的洞天福地說。而東晉以後民間社會兼取原本流傳的舊說及新興道教的新說，圍繞著以名山為中心地域的情況下，重加拼合結構，因而形成新的世俗化仙境說<sup>93</sup>。因山洞為天然的處所，稍加整治，即可作為修道養真之用。且人煙罕至的洞穴之中，常多生芝草，並有顏色奇特的礦石之類，富於神秘氣氛。故道教形成之後，洞室、洞府成為道教特有的觀念，成為其洞中天地之說<sup>94</sup>。

《西遊記》既吸收了道教洞天福地之概念，卻移轉為妖魔之居所，形成權力擴張、欲望流轉的私密空間。在老鼠精的無底洞中建造了一地底花園，於一私密空間中再造另一屬於女性的私密空間，對其中之陳設描寫，更是極盡令人眼花撩亂的物質世界，從眼對色、耳對聲、鼻對香的身體知覺，共同形成各種寓物寄情的生意象徵，展現由內生發的生命能量：

縈迴曲徑，紛紛盡點蒼苔；窈窕綺窗，處處暗籠繡箔。微風初動，輕飄飄展開蜀錦吳綾；細雨才收，嬌滴滴露出冰肌玉質。日灼鮮杏，紅如仙子曬霓裳；月映芭蕉，青似太真搖羽扇。粉牆四面，萬株楊柳轉黃鸝；閒館周圍，滿院海棠飛粉蝶。更看那凝香閣、青蛾閣、解醒閣、相思閣，層層捲映，朱簾上，鉤控蝦鬚；又見那養酸亭、披素亭、畫眉亭、四雨亭、個個崢嶸，華扁上，字書鳥篆。看那浴鶴池、洗觴池、怡月池、濯纓池，青萍綠藻耀金鱗；又有墨花軒、異箱軒、適趣軒、慕雲軒，玉斗瓊卮浮綠蟻。池亭上下，有太湖石、紫英石、鸚落石、錦川石，青青栽著虎鬚蒲；軒閣東西，有木假山、翠屏山、嘯風山、玉芝山，處處叢生鳳尾竹。茶蘼架、薔薇架，近著鞦韆架，渾如錦帳羅幃；松柏亭、辛夷亭，對著木香亭，卻似碧城繡幕。芍藥欄，牡丹叢，朱朱紫紫鬥穠華；夜合台，茉莉檻，歲歲年年生嫵媚。涓涓滴露紫含笑，堪畫堪描，艷艷燒空紅拂桑，宜題宜賦。論景致，休誇閨苑蓬萊；較芳菲，不數姚黃魏紫。若到三春閑鬥草，園中只少玉瓊花<sup>95</sup>。

<sup>93</sup>李豐楙：《誤入與謫降：六朝隋唐道教文學論集》，頁 137-138

<sup>94</sup>李豐楙：《六朝隋唐仙道類小說研究》，頁 191

<sup>95</sup>《西遊記》：第八十二回〈姪女求陽，元神護道〉

從亭台樓閣、池軒石花的大量鋪排，以繽紛多彩之顏色營造一個生意盎然的居處世界，在鉅細靡遺的描寫當中，將欲望幽微的寄寓於大量的物質世界，形成情欲流轉的處境。近乎瑣碎的描繪當中，一方面打斷敘事節奏，使之呈現「暫停」，一方面反映出對俗世生命的重視<sup>96</sup>。毛文芳認為，在父權社會中，「花園」和「女人」均屬供人觀看之物，其存有的目的，是為了滿足世俗男人的欲望，二者同樣面對被「馴服、管理、塑造和駕馭」的命運<sup>97</sup>。白鼠精雖與盤絲洞皆屬於色欲考驗的鋪排，其空間接影射情欲空間的流轉，但是作者抽換視角，盤絲洞以唐僧之視線流轉，最後受到被困綁成仙人指路之嘲諷，而此難則以悟空作為視角之承擔者，在其進出的同時，鋪排出空間的變化，其視角所製造的觀看距離，使得此情欲空間越是堆疊，其反作用力就越大。

#### 第四節：小結

本章第一節為女性角色的言說與定位，《詩話》的女性，是男性世界中的言說客體，被解釋、定位、形塑成文本中的附庸角色，成就所欲傳達的宗教意旨。但是到了《雜劇》當中，言說地位的置換、性別意識的鬆綁，不但展現了本附著在男性士人身上的剛健之美的特質，更以多元的女性視角，建構一個多音複調的文本世界。女性多元豐富的生命力移轉到章回文本時，呈現以女妖為主、女神為輔、女人為本的面向，將女性的精神樣貌置換成三種型態，《西遊記》強化女性形象的主體意識，雖然倫理道德與人的情感欲相互對立，女性雖然仍沒能逃脫陪襯的命運，但她們的形象已不再模糊不清，她們的情感、欲望已有真情流露<sup>98</sup>，女性雖被收編於傳統的家庭觀念當中，但內心追求自我實現與自我主體的聲音，卻形成另一種隱性的生命力，在取經路上迴盪不已。

第二節性別的觀看與對話中，女神、女人、女妖各自扮演著「設幻」、「婚配」、「採補」的阻礙。女人國從想像的國度變成小說中的魔難，其中的增補痕跡亦可看出其從「邊緣」逐漸「中原化」的移動軌跡，其衍生出一系列的文化現象，從母系社會的想像延伸擴展到「文化」、「性別」、「權勢」的言說形態。傳說中的女人國度被置入取經人西行的途中，使女人國從單純奇幻國度的想像變成「高僧與

<sup>96</sup>毛文芳：《物、性別、觀看：明末清初文化書寫新探》（臺北：臺灣學生書局，2001年），頁28

<sup>97</sup>毛文芳：《物、性別、觀看：明末清初文化書寫新探》，頁31

<sup>98</sup>朱全福：〈論四大奇書中女性形象的嬗變及其成因〉《明清小說研究》第4期（2009年），頁89

美女」考驗之形態，亦延伸為情與理另類言說之地。

《詩話》中的女人國在情/理的對峙中，女人國王通情達理，留僧不得尚且贈物而行，從「滿面含笑，低眉促黛，近前相揖」到「淚珠流臉，眉黛愁生」的面部表情的細微變化，女人在佛法面前化約為情緒的流露，成為沒有身體的存在。

《雜劇》當中，著重於「女王」形象的設計和塑造，全文充滿了女王的主體意識，展現了女王/女兒/女身的思維流轉，取經人為參照之客體，藉由取經人的「他者」，來彰顯自我之主體性。作者一方面建構儒家正統性，加入了女人國的歷史文化傳衍，另一面又消解了儒家的內涵，在「情與理」的抗衡之中，雜劇對「情」的大肆鋪陳，使之成為生命之積極力量。《西遊記》中的女兒國，已與一般的國度無異，其女官婦儀，政治開明，上下同德，經濟發展，國泰民安、知禮懂節，自由祥和，相較於車遲國、烏雞國、比丘國君昏臣佞、殘暴無道、民不聊生，女人國反而顯現出政通人和之景況。「農士工商皆女輩，漁樵牧耕盡紅妝」，雖李卓吾評語極盡諷刺之意<sup>99</sup>，但是也可看出女性逐漸掙脫傳統中依附之價值取向，以更獨立自主的主體面向呈現出自我之存在。

四聖試禪心的神靈設幻安排在五聖聚合的第一難，以「在家」「出家」作為考驗的主題，八戒塵心未斷，故在此難當中成為實質上受懲戒者，三藏與婦人的問答卻也顯示出其並未看破欲望的本質，也未被喚起高僧之意識，而是以建立一番「取經功業」，勢必放下對「在家」的欲求，「欲」仍未斷，只是移轉為對家國的責任與承擔，也因此後文必須鋪設更多的色難，使其達到「割斷塵緣離色相，摧干金海悟禪心」、「沙門修煉須須土，斷欲忘情卻是禪。」的境界。

「女妖」遊走於「非常世界」，在自訂規則及自媒自娶的情形下，展現強大的主體意識，並在道教「採補」觀念的置入下，對取經人身、心都是極大的試煉。取經人不得不因時制宜，在「觀看」、「對話」、「情欲」的考驗中呈現更多型態的看與被看。白骨精中三藏被一種「前置的凝視」回望，已經被化約為點狀而沒有身體的觀看位置，其主體性早已喪失，成為被觀看、凝視的採補聖物。在蠍子精一難中藉由言語上的辯證，拉開看與被看的距離，轉變而成理論思惟上的爭鋒，

<sup>99</sup>「聖僧拜佛到西梁，國內衡陰世少陽，農士工商皆女輩，漁樵耕牧盡紅妝……」李卓吾評論：「農士工商皆女輩，罵得毒」。見《西遊記》：第五十四回〈法性西來逢女國，心猿定計脫煙花〉



唐僧一脫被看的客體，重新返諸自身的存在空間。

從《詩話》的白虎精、女人國到《西遊記》所衍生的色欲考驗，逐漸形成一種色欲考驗的母題。在「女難」的討論中，前賢研究者較從「性別」角度，以及性別所背負之文化意識、承衍關係等切入探討，但以遊觀的角度而言，「空間」是人類藉以認識外在世界的基本範疇，也可以說是生命存在的承載場域<sup>100</sup>，如何鋪設空間為「情」、「欲」的張力場，在「入內」與「觀看」的交互描繪中，開拓空間與故事的象徵意義與多變形式。

《詩話》當中女人國中刻意將「內外」區分成「現實空間」與「欲望空間」法師要以「大限到來無處避，觸體何處問因衣」，以生死作為人生之觀照，以「無常」打破空間的區隔，浮生只是幻化，修持得悟才是解脫之道，消弭時/空、苦難/享樂的界限。白虎精一難最為特別的是「入肚」情節的鋪排，意味著兩個意識空間的疊合，由內生發一猿猴，亦可視為是行者的道德主體，進入欲望主體之內，呈現一種欲望與道德之對抗過程。

《雜劇》中所謂的「內在空間」，與外在異質空間相對而言，是指人類居住之國度，劇作者架設出「常」與「非常」之空間形式，藉以移轉傳統空間中間強烈的倫理意識。劇作家將此情欲空間鋪排於女人國中，寄寓於虛幻的國度，卻呈現出現實世界中情慾的流竄現象，以近乎笑鬧式的編排方式以及情色之隱喻，讓觀眾在一邊笑話的同時，一面感受到佳人、和尚苟合的荒謬，對一方面講著道德禮義、屏除色欲，另一面卻恣意放縱自我的現象，作一荒謬的解構。

《西遊記》以「入內」帶出「在家」、「出家」的衝突與對話，而以八戒的漸次入內的空間移動，在碰撞當中呈現出未斷凡心的警示過程；蜘蛛精一難，以三藏的視線流傳帶出「間隙」空間的內外關係，呈現動/靜、看/被看、主/客、內/外瞬間移轉，更在此難當中增設了洗浴池、盤絲洞的情色空間隱喻，以多重之空間設計鋪設出情欲的幽微流動狀態；老鼠精一難從「陷空山無底洞」、「半截觀音」等名號，繼以「野外」、「寺廟」、「後殿」的層層設計，從外在空間逐漸窄化收束

<sup>100</sup>金明求：《虛實空間的移轉與流動：宋元話本小說的空間探討》，頁 1

於內，卻將三藏內在情緒的衍化卻漸次顯露於外，匯聚成行者除妖之事。繼而被老鼠經攝入洞中，建造了一地底花園，於一私密空間中再造另一屬於女性的私密空間，從眼對色、耳對聲、鼻對香的身體知覺，共同形成各種寓物寄情的生意象徵，展現由內生發的生命能量，但此難轉化悟空為視角之承擔者，在其進出的同時，鋪排出空間的變化，其視角所製造的觀看距離，使得此情欲空間越是堆疊，其反作用力就越大。

《西遊記》中女難的鋪設，在空間多重的運用之下，使女神、女人、女妖形象截然有別，並以不同的人物擔任視角之承擔者，使諸多女難的意涵呈現多重性的言說，並非流於單純之情色誘惑，並從空間的轉換當中，亦可窺見欲望的幽微流轉，在讚嘆作者豐富的想像力之外，亦可看出欲望勾現出眾多之誘惑，以及突破女難的艱辛與難得。在空間、欲望的張力與角力中，西遊故事中的色欲考驗，強調內在情欲的萌發與流轉，但在具化為空間意識時，亦有「內外」、「上下」、「進出」的移動與特徵設空間成為「情」、「欲」的張力場，在「入內」與「觀看」的交互描繪中，開拓空間與故事的象徵意義與多變形式。

## 第五章：結論

### 一、「遊」、「觀」意義的擴張與變化

西遊記故事在長時間的演變過程中，依隨著每個時代作者之意向性，使得其與《大唐西域記》的互文關係逐漸削弱，雖然《詩話》、《雜劇》、《西遊記》並未有絕對的承衍關係，卻大肆顯現時代之精神，呈現前、中、後期迥異不同的面貌與特色。前期的「遊」雖加入了神魔的元素，但依然保持著一定程度的宗教宣揚，中期的「遊」移轉為對取經人心志的試煉，《西遊記》更置換為修心的試煉過程。由外遊到內遊的轉變，使得遊成為生命歷程的流動與流變。此種生命的狀態亦可從外在他者之參照與內在生命的流動加以探討，而這兩個因素的加乘效果亦使「遊」的內涵更為廣闊。

他者的參照，從明確分立的「自我」與「他性」之界線，走向「自我中的他性」，所觀照出的是人與環境的「關係」與「狀態」產生秩序上的違逆，走向自我意識中善念與惡念的抗衡，善與惡亦非為絕對的兩造，而是在意念的流轉之下成為「人、神、魔」互相踰越的大融匯，甚為三位一體之象徵系統，是故神魔之相對概念亦成為游移之狀態，而決定於心中之一念。內在生命的歷程揉合了明清神魔譎凡小說的敘事結構，成為一種回歸的生命形態，但生命歷程並非只是一條單行向上之道路，在所謂的秩序之外，尚有許多型態之展現，但天地終究必須在某一種的規範之下才得以運行，因此逸脫而出，只能成為所謂之妖魔，形成邊緣化的另類力量。《西遊記》中作者大量鋪陳此生命型態，一面是對上界失序、放縱的控訴，另一方面卻提供另一面向的「向下」思維，著重於個體生命之自我意識，並非只能放置於僵化的秩序概念下思考，在不破壞秩序的規範下，亦容許此種精神之張揚。因此，西遊記故事所觀照的重心，亦從外在神魔與生命歷程的變動中，從朝聖意味濃厚的天路歷程，走向彰顯個人精神之心路歷程。

從外遊到內遊，意味著關照的重點也從外觀走向內觀的層次。神與魔各承擔不同的視角，「神」以俯視的姿態，從全知全能走向全景敞視，亦成為小說中的權力之眼，不但有著罪福世界的權力，亦有一套記錄功過、罪福世界的系統<sup>1</sup>。

<sup>1</sup>何政輝：《明代神魔小說敘事研究》，頁 27

而取經團隊不論是點選取經人物，抑或是取經途中所生發之災難，無一不是在神靈的主導與監控下進行，其監控之力量在於能使每個人都會逐漸自覺地變成自己的監視者，除了我們身邊的人在監視我們外(如旁人道德審判的目光)，我們自己亦變成自己的監視者，時刻在進行自我監控、自我規訓。「魔」則是以被看的姿態呈現其生命形態，作者刻意凸顯的情欲身體或暴力身體，則是創作者對於社會現象秩序的影射，這反應出中國傳統哲學對身體的認知，其以身體作為政治權力、社會規範、精神修養和隱喻指向的表現主體，這種以「身體」作為出發點體會世界的思考方式，是一種「身體主體」的思維<sup>2</sup>。身體從越界(妖魔到人身)之憑藉到身份之操弄，身體成為妖魔意念的再現，甚至成為鬥智、鬥法、物物相剋之憑藉，從而彙聚成文學史上光怪陸離、獨特的審美圖景。

所觀之物不論是自然之景、人文社會、文化的衝突、抑或是形體的變化，其皆屬於一種虛妄之外相，當然，當宗教欲建構其崇高地位時，勢必將所謂的靈驗顯化成可見之物，在世俗的信仰中，往往必須經由具體的「物」，以及相應的制度儀軌來逼真地凸顯佛教世界，強調神靈在儀禮空間的真實存在<sup>3</sup>。外相既是驗證神靈力量的方式，亦容易走向另一種執著的狀態，於是《雜劇》中的「相」成為佛祖設幻之考驗，《西遊記》的「相」更走入內心欲望之具化，從設幻到破除六賊之過程，更看出考驗之形式，誠心致意為其根本，而從中演化出的虛幻災厄，才是人人必須加以看破、辨識、止念、修行的大智慧。

## 二、「遊觀」的場域特色與觀看模式

取經團隊進入了不同的空間場域，必然產生不同的遊觀體驗，在宗教背景的設立下，政教之關係在西遊記故事中產生微妙的變化。從《詩話》中強調的國家樣貌，可看出當一國修持之境界到達一定之程度後，不需地上政權之統治，自是渾然天成之法性圓融、瑞氣呈祥。《雜劇》中的大唐與天竺，其實就是重合之兩端，當「心無所住」時，自然可進入靈山之境界，亦即俗世中亦有其佛心，靈山

<sup>2</sup>有關中國傳統哲學中的身體思維，詳請參照黃俊傑：〈東亞儒家思想傳統中的四種身體：類形與議題〉第2期《法鼓人文學報》(2005年12月)，頁5-24；燕連福：〈中國傳統文化的對話方式——從身體的視角看〉《青海社會科學》第5期(2007年)；〈中國哲學身體觀研究的三個向度〉第11期《哲學動態》(2007年)等文。

<sup>3</sup>劉苑如：〈涉遠與歸返—法顯求法的行旅敘述〉，頁99-100



中亦有其人情。《西遊記》取經歷程中的國度之比例大為增加，既為國度，必有其立國之禮儀規範與權力架構，因此「進入」必須經由一定的審核機制。妖魔假借為國解厄，藉由神通的顯現進入權力中心，取經團隊依從一定之程序，是故呈現出多面向的觀看角度，亦帶出了雅俗觀看主體背後的意識形態。觀看成為一種優/劣、上/下、異/己之判斷標準，亦成為一種相對穩定甚至偏執的視覺定勢<sup>4</sup>，一如唐僧進入人間國度，其主體之價值與定位在僵化的體制當中成為一種界定之優勢，但卻又成為另一灘死水，使得妖魔可任意的侵入。《西遊記》中的人家國度大多呈現出失序的狀態，其中之宗教勢力已非是修持的精神向度，在其爭奪權力以及合法發言權的同時，早已使宗教場域進入了一種爭鬥之狀態。「由道返佛」的敘事模式有其一定程度對現世社會的針砭作用，但卻也明白諷刺權力場域宰制者的舊有慣習，是如何阻擋秩序的再生產，當然在一個錯綜複雜的權力場域當中，不能簡單二分為政治與宗教的連動，必也牽涉到更多經濟場域抑或是文化場域上的利害關係，小說中以理想之方式，寄託「省悟」雙重性的反思，既是文本中劫難得以終結，亦希冀現實社會的轉變。

自然山水場域則呈現另一種的觀看模式——身體的言說模式，身體是最原始的力量顯現。《詩話》當中強調的是妖魔的身體，一方面承繼了六朝的精怪觀，另一方面將身體延展為道德品德之觀看，身體游移於原始與規範當中。《雜劇》強調的是一種「囚禁」之身體書寫，從悟空被壓於花果山下、以法名、鐵戒箍、皂直裰、戒刀戒其凡身；三藏的取經意志化為九個骷髏，被囚禁於尚在探沙神的脖項上；以及凡間之女子被妖魔囚禁於山中。《西遊記》強化身體的變形，唐僧之身體承載長生不老之符碼，成為取經途中妖魔競相爭逐之物；悟空更將身體移轉為權力交接的場域，以入肚、或變身為「同類」，消解對手之防備；或變化為「他人」之身份，透過再現的同時，呈現出一個身體、兩種意識之狀態。從人身形態、囚禁書寫到變形，身體由物質性的存在逐漸呈現空間性之特質，成為意識形態、強權弱勢與精神形態的載體，使得身體在演變當中，成為政治權力、社會規範、精神修養和隱喻指向的表現主體，亦使身體走向符號化、消費性與權力形式。

靈山場域帶出的是聖與俗之議題。千挑萬選的取經高僧，在徒弟的一路扶持

---

<sup>4</sup>王建剛：《狂歡詩學：巴赫金文學思想研究》，頁 4

下終至佛國境土，但仍須通過「脫俗返聖」的通道儀式，方可拜見如來。通道的意義，原是要以凡俗之人達到脫去凡軀、不完美、胚胎的狀態，通向完美、成人的狀態為目的<sup>5</sup>，《詩話》中法師雖不識法性之本然存有，但其求經至誠之心仍受到上天之眷顧；《雜劇》中三藏識破了貧婆「點心」之禪語，在問答當中呈現無住於心之智慧，亦使自己通過了最後的考驗；《西遊記》中的三藏既不識路，亦不識相，整個通道儀式是在悟空的提點之下倉皇而行，於形式上脫去了凡軀，但卻未脫凡心，通道儀式喪失其蛻化機制，亦使通道兩端的聖俗失去了原本之純粹，成為混融之現象，宗教在文化價值觀上的消解，使個體失去了對於經典的信仰與從事經典建構的衝動，而「通道」的重新建立，亦是《西遊記》作者在破除所有層次的靈山的想望中所欲言說的主旨，而使「靈山自在汝心頭」成為文本中新的中心價值。

遊觀所延伸的議題中，性別的觀看為整個取經歷程注入了美麗的一片風景，綜合了男性意識中對女性的期待與想望，從女人國的傳說開始，對其繁衍之方式有諸多豐富的想像，有丈夫者，其夫為或為人、或為猿、鬼、蛇；無丈夫者，或入水浴或視井而姪，西遊記故事取其神異性與想像性，但其關注的要點卻有明顯從「女人」到「國」的移轉軌跡，在轉換成「高僧與美女」考驗形式的同時，亦可見女性意識與地位提升的痕跡。

《詩話》當中，以女性身份出現的，是女人國國王與白虎精，一為神祈設幻、一為虎化為人，形象尚且單薄，但就其女身形象而言，仍屬於傳統對女子形象的想像。《雜劇》當中，由於以旦本為主的表演方式，使得女性的形象飽滿、豐富，出現以母親形象(溫氏/鬼子母)、單身女性(裴女/羅煞女)、市井小民(村姑/貧婆)等三組對照性之形象，從婚姻(已婚/未婚)、地位(菁英/民間)、神魔(羅煞女/鬼子母)的組合當中，呈現出元代女性的特質，包括「中心」位置的儒生與「邊緣」女性的置換、援儒入釋的痕跡，以及女性對生命自主權之張揚，更以市井小民之視角，形塑出多元面向的關照，以及眾聲齊張的複調精神。《西遊記》的女性面向以「女妖」為其代表，不同於《雜劇》中的「性格」的張顯，而是在於一種強

---

<sup>5</sup>伊利亞德認為「通道」宣示了宇宙的存在，亦象徵了「從某種存在情境到另一種存在情境的『通道』成為可能，而通道的儀式及象徵，傳達出人類存在的獨特概念，必須藉由「通道儀式」見伊利亞德著，楊素娥譯：《聖與俗—宗教的本質》，頁 224-227

烈的「自我實現」，完全憑借自身力量去達到現實目的的堅定信念，反映出女性的主體意識的增強和價值觀念的轉向。

女妖形象雖繼承了道德歸罪的傳統，等同於「女性=欲望、女色=情色」的套數，但就觀看的角度而言，更彰顯出三藏內在幽微欲望的顯化，亦配合著情欲空間的鋪設，使得女難的空間描寫異於其他魔難，有更隱晦幽深的象徵意涵。白骨精中三藏被一種「前置的凝視」回望，已經被化約為點狀而沒有身體的觀看位置，成為被觀看、凝視的採補聖物；蠍子精一難中藉由言語上的辯證，拉開看與被看的距離，轉變而成理論思惟上的爭鋒，唐僧一脫被看的客體，重新返諸自身的存在空間；蜘蛛精一難著眼三藏視線的流程，其「偷心」移轉了動/靜、看/被看、主/客、內/外的空間關係，更讓自己身陷於情絲當中；老鼠精一難用了三回之篇章，細細描繪「野外」、「寺廟」、「後殿」的層層設計，從外在空間逐漸窄化收束於內，卻將三藏內在情緒的衍化卻漸次顯露於外，繼而以上下之空間關係，以地上地下為界，在地底花園中，一私密空間中再造另一屬於女性的私密空間，從眼對色、耳對聲、鼻對香的身體知覺，共同形成各種寓物寄情的生意象徵，展現由內生發的生命能量。《西遊記》中女難的鋪設，在空間多重的運用之下，使女神、女人、女妖形象截然有別，並以不同的人物擔任視角之承擔者，使諸多女難的意涵呈現多重性的言說，並非流於單純之女色誘惑，並從空間的轉換當中，亦可窺見欲望的幽微流轉，在讚嘆作者豐富的想像力之外，亦可見「割斷塵緣離色相，摧千金海悟禪心」、「沙門修煉須須土，斷欲忘情卻是禪。」的艱辛與難得。

西遊記故事的遊觀世界雖然是建構於虛構的文本中，但亦可見在不同時代的增補當中，其關懷之重點由國一家一個人的移轉痕跡，更在其魔難的鋪設中將「國家秩序」、「江湖」與「聖俗」之議題，不著痕跡的鑲嵌入近乎遊戲的過關程式裡；高僧與美女母題亦擴展為女神、女人、女妖三種生命形態的試驗，如果以三位為一體之概念來思考，亦可發現到了百回本的《西遊記》當中，「妖性」、「他性」、「女性」追求自由的精神，不只展現於悟空的「鬧」，女妖們呈現的更是對自我命運的掌控與追求。以遊觀之角度重新考察《詩話》《雜劇》《西遊記》，亦可發現在文本流轉的過程中，觀看視域的變化，實隱含的每個時代對於聖俗、時局、權力、身體等文化面向的思維與意涵，遊觀本為文人遊物觀心、建構出自我與世界的一種關係形式，西遊記故事卻將遊目與遊懷化為兩種不同的系統，客觀之物

趨向於虛幻的「外相」，而將遊懷與體悟逐漸交付於文本之接受者—聽者、觀眾、讀者—傳達出寫作者所欲寄寓之目的。





## 參考書目：

### 說明

- 一、本文參考、徵引之書目，依性質相近者加以排列。排列順序為作者、書名、出版地、出版社、出版年。
- 二、出版年一律換算為西元紀年，以清眉目。
- 三、本文參考書目共分為「古籍」、「西遊記相關書目」、「一般書目」、「期刊」、「論文」等四大部分。皆依作者筆畫多寡排列。

## 一、古典文獻

- 漢·許慎：《說文解字注》臺北：黎明文化事業有限公司，1974年
- 晉·葛洪著，王明校著：《抱朴子內篇校釋》北京：中華書局，1988年
- 晉·陶潛：《搜神後記》臺北：臺灣商務，1983年
- 晉·劉敬叔：《異苑》臺北：臺灣商務，1983年
- 唐·釋玄奘著，王邦雄譯著：《大唐西域記》臺北：佛光，1998年
- 唐·釋慧立，釋彥棕著：《大唐大慈恩寺三藏法師傳》十卷，上海：上海古籍出版社，2002年
- 南宋·普濟著，蘇淵雷點校：《五燈會元》北京：中華書局，1986年
- 明·吳承恩原著：李卓吾批評：《西遊記》南京：鳳凰出版社，2010年
- 蔡銘宗編著：《維摩詰經闡微》臺北：成信文化，2011年
- 隋樹森：《元曲選外編》北京：中華書局，1959年
- 李時人、蔡鏡浩：《大唐三藏取經詩話校注》北京：中華書局，1997年

## 二、書目：

### (一)、《西遊記》相關研究

- 《西遊記文化學刊》編委會：《西遊記文化學刊(1)》北京：東方出版社，1998年
- 王齊洲：《四大奇書與中國大眾文化》武漢：湖北教育出版社，2000年
- 石昌瑜：《中國小說源流論》北京：三聯書店，1994年
- 余國藩著，李爽學譯：《余國藩西遊記論集》臺北：聯經出版事業公司，1989年
- 吳光正：《中國古代小說的原型與母題》北京：社會科學文獻，2002年
- 李志宏：《「演義」—明代四大奇書敘事研究》臺北：大安出版社，2011年8月
- 竺洪波：《四百年《西遊記》學術史》上海：復旦大學出版社，2006年

胡勝：《明清神魔小說研究》北京：中國社會科出版社，2004年  
胡適：《胡適古典文學研究論集》上海：上海古籍出版社，1988年  
浦安迪：《中國敘事學》北京：北京大學出版社，1995年  
高桂惠：《追蹤躡跡—中國小說的文化闡釋》臺北，大安出版社，2005年9月  
張錦池：《西游記考論》，哈爾濱：黑龍江教育出版社，1997年  
張錦池：《漫說西遊》香港：三聯書店，2001年  
張靜二：《西遊記人物研究》臺北：臺灣學生書局，1984年  
陸欽選編：《名家解讀《西遊記》》山東：山東人民出版社，1988年  
傅承洲：《明代文人與文學》北京：中華書局，2007年  
蔡鐵鷹：《《西遊記》的誕生》北京：中華書局，2007年  
劉勇強：《西遊記論要》臺北：文津出版社，1991年  
劉衛英：《明清小說寶物崇拜研究》北京：中國社會科學出版社，2008年  
鄭明嫻：《西遊記探源》臺北：里仁出版社，2003年  
魯迅：《魯迅小說史論文集—中國小說史略及其他》臺北：里仁出版社，1992年  
嚴明編著：《東亞視野中的明清小說》臺北：聖環圖書，2006年

## (二)一般書目

(日)福原泰平著，王小峰，李濯立譯：《拉康—鏡像階段》石家莊：河北教育出版社，2001年  
(法)布迪厄(Bourdieu, P.)，(美)華康德(Wacquant, L.D.)著；李猛，李康譯：《實踐與反思：反思社會學導引》北京：中央編譯出版社，1998年  
(法)布赫迪厄著，孫智綺譯：《布赫迪厄社會學的第一課》臺北：麥田出版，2002年  
(英)馬克·柯里著，寧一中譯：《後現代敘事理論》北京：北京大學出版社，2003年  
Gillian Rose 著，王國強譯：《視覺研究導論—影像的思考》臺北：群學，2006年  
王孝廉：《中國神話世界(下編)—中原民族的神話與信仰》臺北：洪葉文化，2005年  
王建科：《元明家庭家族敘事文學研究》北京：中國社會科學出版社，2004年  
王建剛：《狂歡詩學：巴赫金文學思想研究》上海：學林出版社，2001年  
王建剛：《狂歡詩學：巴赫金文學思想研究》上海：學林出版社，2001年  
王國芳，郭本禹著：《拉岡》臺北：生智，1997年  
田同旭：《元雜劇通論》太原：山西教育出版社，2007年  
伊利亞德著，楊素娥譯：《聖與俗—宗教的本質》臺北：桂冠，2000年  
李增坡主編：《丁耀亢研究—海峽兩岸丁耀亢學術研討會論文集》鄭州：中州古籍出版社，1998年

- 李豐楙、劉苑如主編：《空間、地域與文化—中國文化空間的書寫與闡釋》  
臺北：中研院，2002年
- 李豐楙：《六朝隋唐仙道類小說研究》臺北：臺灣學生書局，1986年
- 李豐楙：《誤入與謫降：六朝隋唐道教文學論集》臺北：臺灣學生書局，1996年
- 李豐楙：《憂與遊：六朝隋唐遊仙詩論集》臺北：臺灣學生書局，1996年
- 沃爾夫岡·伊瑟爾(Wolfgang Iser)，陳定家、汪正龍譯：《虛構與想像—文學人類學疆界》長春：吉林人民出版社，2005年
- 周憲：《視覺文化的轉向》北京：北京大學出版社，2008年
- 周憲：《視覺文化的轉向》北京：北京大學出版社，2008年
- 朋尼維茲(Patrice Bonnewitz)著，孫智綺譯：《布赫迪厄社會學的第一課》臺北：麥田出版：城邦文化發行，2002年
- 金明求：《虛實空間的移轉與流動：宋元話本小說的空間探討》臺北：大安，2004年
- 約翰·柏格著，陳志梧譯：《看的方法》臺北：明文書局，1991年
- 胡亞敏：《敘事學》武漢：華中師範大學出版社，2004
- 孫昌武：《中國文學中的維摩與觀音》北京：高等教育出版社，1996年
- 高燕：《視覺隱喻與空間轉向—思想史視野中的當代視覺文化》上海：復旦大學出版社，2009年
- 郭少棠：《旅行—跨文化想像》北京：北京大學出版，2005年
- 黃瑞祺等著：《後學新論：後現代/後結構/後殖民/》臺北：左岸文化，2002年
- 楊義：《中國古典小說史論》北京：中國社會科學出版，1995年
- 麼書儀：《元人雜劇與元代社會》北京：北京大學出版社，1997年
- 劉紀蕙主編：《文化的視覺系統 I：帝國—亞洲—主體性》臺北：麥田出版，2006年
- 劉紀蕙主編：《文化的視覺系統 II：日常生活與大眾文化》臺北：麥田出版，2006年
- 劉苑如：《朝向生活世界的文學詮釋—六朝宗教敘述的身體實踐與空間書寫》  
臺北：新文豐，2010年
- 劉苑如主編：《遊觀—作為身體技藝的中古文學與宗教》臺北：中研院文哲所，2009年
- 劉康：《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》臺北：麥田出版，2005年
- 鄭文惠：《文學與圖像的文化美學—想像共同體的樂園論述》臺北：里仁出版社，2005年
- 鄭毓瑜：《性別與家國—漢晉辭賦的楚騷論述》臺北：里仁出版社，2000年
- 魯道夫·阿恩海姆，滕守堯等譯：《藝術與視知覺》北京：中國社會科學出版社，1984年
- 謝明勳：《六朝志怪小說研究述論：回顧與論釋》臺北：里仁出版社，2011年
- 龔鵬程：《游的精神文化史論》石家莊：河北教育出版社，2001年

### 三、 期刊論文

#### (一)、西遊記相關研究

- 王莉：〈人性的自我矛盾與超越—真假美猴王與《秘密的共同命運者》〉第 25 卷 11 期《湖北第二師院學院學報》(2008 年 11 月)
- 王櫻芬：〈踏在西天之路—《西遊記》女妖研究〉《高雄師大學報》第 26 期(2009 年)
- 吳光正：〈試論《西游記》的宗教特質及其理論分野〉《淮海工學院學報(社會科學版)》第 6 卷第 1 期(2008 年 3 月)
- 吳達芸：〈天地不全—西遊記主旨試探〉《中外文學》第 10 卷第 11 期(1982 年 4 月)
- 呂素端：〈《西游記》之敘事空間研究〉《淡江中文學報》第 16 期(2007 年 6 月)
- 呂素端：〈《西遊記》敘事時間研究〉《靜宜語文論叢》創刊號 (94 年 5 月)
- 李詩瑩：〈近三十年《西遊記》人物研究概況〉《問與學》17 期
- 李豐楙：〈出身與修行：明代小說謫凡敘述模式的形成及其宗教意識—以《水滸傳》、《西遊記》為主〉，《國文學誌》第 7 期(2003 年 12 月)
- 邱思璇：〈《西遊記》中的謫凡結構—兼論一種常與非常的現象〉《世新中文研究集刊》創刊號(2005 年 6 月)
- 侯學智：〈《西遊記》中阿儼的冤案〉《齊魯學刊》第 5 期(2009 年)
- 夏志清著、何欣譯：〈西遊記研究〉《現代文學》第 45 期(1971 年 12 月)
- 高桂惠：〈我國古典小說中的贊、賦—以《西遊記》、《封神演義》為主的討論〉(香港中文大學第二屆國際賦學會議) 1992 年 10 月
- 張大新：〈《西遊記》創作進程中的重要里程碑—楊景賢《西遊記》雜劇之再認識〉《明清小說研究》第 1 期(2004 年)
- 張加佳：〈西遊記女妖研究〉《研究與動態》第 14 期(2006 年 7 月)
- 張錦池〈論沙和尚形象的演化〉原載《文學遺產》後收錄於《中國古代、近代文學研究》1996 年 3 月，
- 張靜二：〈《西遊記》中的「力」與「術」〉《漢學研究》第 11 卷第 2 期(1993 年 12 月)
- 章招娣：〈解讀《西遊記》之「遊」〉《溫州職業技術學院學報》第 8 卷第 1 期(2003 年 3 月)
- 許嘉瑋：〈《西遊記》中的「秩序」問題探析—以取經路上五聖與遭逢群體之互動關係為切入點〉《臺灣大學中國文學研究所(中國文學研究)》第 25 期 (2008 年 01 月)
- 許麗芳：〈命定與超越—《西遊記》與《紅樓夢》歷劫意識之異同〉《漢學研究》第 23 卷第 2 期(2005 年 12 月)
- 曾麗玲：〈《西遊記》—一個「奇幻文類」的個案研究〉《中外文學》第 19 卷第 3 期(1990 年)
- 曾馨慧：〈《西遊記》眾女妖—論英雄之之女戒〉《興大中文研究生論文集》第 7 期(2002 年)
- 黃培青：〈樹妖一定得死？論《西遊記》之〈荊棘嶺悟能努力，木仙庵三藏談詩〉《國文學報》第 37 期(2005 年)



- 楊光熙：〈《大唐三藏取經詩話》到《西遊記》中救贖主題的發展與演變〉  
《浙江社會科學》第9期(2009年9月)
- 楊揚：〈荊棘何況，象網何用，心品何境？木仙庵談詩與全書立象追求的點題〉  
《〈西游記〉美學問議錄》之二《東南大學學報(哲學社會科學版)》第10卷第1期  
(2008年1月)
- 楊揚：〈幾度西游，幾層春秋，幾行腳步？—《西游記》書名變遷與取經團隊建構〉  
(《〈西游記〉美學問議錄》之一)《東南大學學報(哲學社會科學版)》第9卷第2期  
(2007年3月)
- 趙修霈：〈由陰入陽的成聖之途—由《西遊記》的「食色」談起〉《新世紀宗較研究》  
第7卷第4期(2009年)
- 劉瓊云：〈搬演神聖：以玄奘取經行故事為中心〉《戲劇研究》第4期(2009年7月)
- 劉瓊云：〈聖教與戲言—論世本《西遊記》中意義的〉《中國文哲研究集刊》  
第36期(2010年3月)
- 樊慶彥：〈孫悟空的名號與《西遊記》的主旨〉《淮海工學院學報(社會科學版，  
學術論壇)》第8卷第1期(2010年1月)
- 謝文華：〈論百回本《西遊記》的土地公〉《東華：中國文學研究》第3期(2005年6月)
- 謝明勳：〈百回本《西遊記》之唐僧「十世修行」說考論〉《東華人文學報》  
第1期(1999年7月)

## (二)、其他相關研究

- 王鎮：〈《西遊記》中女性人物的類型性〉《淮海工學院學報(社會科學版學術論壇)》  
第9卷第17期(2011年9月)
- 朱全福：〈論四大奇書中女性形象的嬗變及其成因〉《明清小說研究》第4期(2009年)
- 吳光正：〈西遊故事系統中的色欲考驗〉《明清小說研究》第3期(2003年)
- 杜正勝：〈內外與八方：中國傳統居室空間的倫理觀和宇宙觀〉，收入黃應貴編：  
《空間、力與社會》(臺北：中央研究院民族學研究所，1995年)
- 周憲：〈讀圖，身體，意識形態〉收入汪民安主編：《身體的文化政治學》  
(開封：河南大學出版社，2003年)，頁128
- 高桂惠：〈清代《醉茶志怪》透過驚悚、怪延、另類閒賞所展演的志怪文化〉  
韓國中國小說學會編：《中國小說論叢》第28輯(2008年9月)
- 張紅霞：〈女性「缺席」的判決—論《西遊記》中的女性形象塑造〉  
《明清小說研究》第2期(2004年)
- 梁偉怡：〈香港三級奇案片與意識形態國家機器：從傅柯的觀視談起〉  
《中外文學》第28卷11期(2000年4月)，
- 陳吉斯：〈從陌生人的觀看到觀看陌生人〉《世新大學人文社會學報》第4期，2003年)
- 黃敬家：〈智慧的女性形象—禪門燈錄中禪婆與禪師的對話〉

收入《佛學研究中心學報》第九期(2004年7月)

黃雍婷：〈元雜劇中的母親形象〉《東方人文學誌》第9卷第1期(2010年3月)

劉紀蕙：〈文化研究的視覺系統〉《中外文學》第30卷第12期(2002年5月)

劉衛英：〈寶貝兵器與明清小說人物形象塑造〉《遼東學院學報》第8卷第3期(2006年)

蔡美麗：〈中國古典生活世界之多重架構-《紅樓夢》之現象學式解讀〉，《當代》第198期(2004年2月)

蔡耀明：〈以菩提道的進展駕馭「感官欲望」所營造的倫理思考：以《大般若經，第十二會，淨戒波羅蜜多分》為依據〉《臺大佛學研究》第16期(2008年12月)

蕭兵：〈盤絲洞-兼論志怪中「天鵝處女」之意蘊〉《明清小說研究》第3期(2004年)

藤井直樹(Naoki Sakai)著，廖咸浩譯：〈主體與/或「主体」及文化差異之銘刻〉，收錄於劉紀蕙主編：《文化的視覺系統II：日常生活與大眾文化》(臺北：麥田出版，2006年)

#### 四、學位論文

王仁鴻：《《山海經》的神話思維—以空間、身體、食物、樂園為探討核心》，嘉義：國立中正大學碩士論文，2009年

王櫻芬：《「身體場域」的「大地行旅」—以《西遊記》「西天之路」作探討》，嘉義：國立中正大學博士論文，2011年

何政輝：《明代神魔小說敘事研究》，嘉義：國立中正大學碩士論文，2009年

呂素端：《《西遊記》敘事研究》，臺北：國立臺灣大學博士論文，2001年

呂麗粉：《晚明遊記文學研究》，臺北：中國文化大學博士論文，2011年

李佩蓉：《說唐家將小說之家/國想像及其承衍研究》，臺北：政治大學碩士論文，2008年

李蕙芳：《《西遊記》與《綠野仙蹤》之奇幻、科幻、魔幻質素研究》，臺南：臺南大學碩士論文，2009年

周芬伶：《西遊記與鏡花緣之比較研究》，臺中：東海大學碩士論文，1980年

武永娜：《《天路歷程》與《西遊記》歷史類型學闡釋》，河南：河南大學碩士論文，2006年

胡玉珍：《《西遊記》中的精怪與神仙研究》，嘉義：南華大學文學研究所碩士論文，2002年

胡琇淳：《遊與觀—《老殘遊記》行旅者生命的外遊與內省》，嘉義：中正大學中文所碩士論文，2010年

徐貞姬：《西遊記八十一難研究》，臺北：輔仁大學碩士論文，1980年

康韻梅：《六朝小說變形觀之研究》，臺北：臺灣大學碩士論文，1987年

張紅旺：《楊景賢及雜劇《西遊記》研究》，山西：山西師範大學碩士論文，2010年

陳金枝：《《西遊記》唐僧師徒形象研究》，新竹：玄奘大學碩士論文，2009年

童馨如：《蒲松齡《聊齋誌異》身體敘事研究》，臺北：臺灣師範大學碩士論文，2010年

辜淑婷：《《西遊記》的神話元素研究》，新竹：玄奘大學碩士論文，2010年

黃鈺玲：《《西遊記》之神話原型研究探討》，臺南：臺南大學碩士論文，2010年

楊玉鳳：《元雜劇中的宗教現象—從神聖走向世俗》，中壢：中央大學碩士論文，2006年

賈秀蘭：《人神佛妖—世界—《西遊記》之人物形象探析》，臺北：臺北市立教育大

學中國語文學系國文教學碩士論文，2010年

趙苗：《身份敘事研究—以《西遊記》為例》，江西：江西師範大學碩士論文，2009年

劉麗珠：《奇幻文學東西對照看——《西遊記》與《魔戒》英雄歷險之主題研究》

臺東：臺東大學兒童文學研究所碩士論文，2006年

謝玉娟：《《西遊記》中的孫悟空形象研究》，彰化：彰化師範大學碩士論文，2007年

謝幸紋：《佛光與魔影—《西遊記》中女性形象之探析》，新竹：新竹教育大學語文學系碩士論文，2008年

## 五、 工具書

《佛光大辭典》(電子資源)高雄：佛光山文教基金會，2004年

任繼愈主編：《佛教大詞典》南京：江蘇古籍出版社，2002年

