

西遊記續書審美敘事藝術研究

目次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機、範圍與方法	1
第二節 研究價值與研究問題	8
第二章 續書敘事模式析論	11
第一節 《續西遊記》的敘事模式	11
一、情節重複的敘述結構	13
二、行者三次偷盜金箍棒	15
第二節 《西遊補》的敘事模式	18
一、《西遊補》敘事時間的轉變	18
二、《西遊補》敘述者的可靠性及其形象問題	23
三、《西遊補》敘事視角的選擇及其原因	29
第三節 《後西遊記》的敘事模式	34
一、四十回的結構佈局	34
二、《後西遊記》中的寓意與諷刺	37
第三章 續書的主題及其表現方式	43
第一節 《續西遊記》的取經心態	44
一、孫悟空的「新」八十八難：一種新的循環模式	46
二、護送真經的報酬——唐僧果位在東土？	48
三、靈虛子、到彼僧的角色模式	49
四、妖魔的最愛——經卷	51
第二節 《西遊補》的情緣夢幻	53
一、鯖魚夢境的結構形式	55
二、象徵型環境的深層意蘊	58
三、鏡中的世界	62
第三節 《後西遊記》的西行求解	66

一、孫履真與唐半偈的出身	68
二、寓言與象徵技巧的運用	69
三、相似情節的承襲與創新	73
第四章 續書現象在接受美學上所呈現的意義	77
第一節 文本與讀者的相互作用——審美對象的呈現	80
一、文本與讀者的對話	80
二、文本與讀者的審美活動	85
三、文本影響下的讀者	90
第二節 讀者對文本主題的體會	95
一、《西遊記》的主題	96
二、讀者身份的確認	99
三、人物、敘述者對文本主題的詮釋	101
第三節 續書的視野與思考模式	108
一、以《續西遊記》為主的討論	109
二、以《西遊補》為主的討論	111
三、以《後西遊記》為主的討論	112
第五章 結論	115
第一節 呈現多樣的敘事結構	115
第二節 開拓取經故事的多種主題	121
第三節 創造出特殊的美學意義	123
參考書目	126

第一章 緒論

第一節 研究動機、範圍與方法

一、研究動機

在中國小說史上，《西遊記》在神魔小說中可說是集大成之作。《西遊記》所描寫的歷險過程及奇幻想像一直為後人所津津樂道，不可諱言的是其蘊含豐富的藝術性與思想性的確創造了神魔小說的高峰，作者吳承恩運用了誇張、幻想、變形、象徵等藝術技巧，開拓了一個光怪陸離、變幻奇詭的藝術境界，奠定了神魔小說此文類的文學史地位。

《西遊記》中的主要人物包括唐僧、孫悟空、豬悟能、沙悟淨、龍馬及諸多妖魔鬼怪，其情節架構可分為三大部分，第一到七回是大鬧天宮；第八到十二回是取經緣起；第十三至一百回是西天取經。第一到七回中在孫悟空的出身、求道、大鬧天宮、地府著墨甚多，主要是透過對孫悟空不受拘束的行為表達其藐視權威及衝破禮法藩籬的個性。第八回以後則描寫如來佛為何要唐僧西行取經的前因，途中經觀音菩薩的幫助與指引，收服孫悟空、豬悟能、沙悟淨三位徒弟，共同輔助完成唐僧西天取經的宏願。而全書主體在第三部分的取經歷險過程，共佔八十八回，作者透過取經者與奪經的妖魔鬼怪的鬥法過程，我們看到的是對長生欲望永不休止的追求。

而本論文將焦點集中在《西遊記》之後的續書，是因為這一部份的研究非常缺乏，因為大部分的研究主題都著重在《西遊記》的作者生平及版本考證、人類現實社會與小說神怪虛幻世界的關聯對照、人物刻畫與藝術成就等闡發，諸如胡適之的考證、李辰冬的分析、趙聰的評說、夏志清的研究、薩孟武的引喻、方瑜的申論、

姚詠萼的笑談、鄭明嫻的探源等¹，都各自提出了自己的見解。對於西遊記續書這類歸屬於「影響研究」則多所忽略或貶抑，認為續書的藝術價值有限，不足以跟原書媲美，當然從這樣的角度來看續書並沒有錯，只是在許多古典名著之後，如《水滸傳》及《紅樓夢》等為什麼陸續有續書這樣的文學現象出現，而原書跟續書之間的關係是否有所呼應？其內在的聯繫為何？從這個角度切入，以西遊記續書為研究主體，由內容及形式去分析與《西遊記》之間的關係，應該會更有研究上的意義。

在《讀西遊補雜記》²中談到對《續西遊記》、《後西遊記》及《西遊補》的評價，其中說到：

《續西遊》模擬逼真，失于拘滯，添出比丘靈虛，尤為蛇足。《後西遊》瀟灑飄逸，不老婆婆一段，借外丹點化，生動異常。此於三調芭蕉扇後補出十六回之文（案：此指《西遊補》），離奇惝恍，不可方物。³

的確比較了三部續書在藝術成就上的優劣。對續書的評論中，最有影響及代表性的當屬清代著名的評論家劉廷璣。他在《在園雜誌》中寫道：

近來詞客稗官家，每見前人有書盛行於世，即襲其名著為後書副之。取其易行，竟成襲套。有後以續前者，有後以證前者，甚有後與前絕不相類者，亦有狗尾續貂者。……總之，作書命意，自有崖岸，不獨不能加於其上，及求媲美並觀亦不可得；何況續以狗尾，自取下下耶。演義、小說之別名，非出正道，自當凜遵俞旨，永行禁絕。

¹ 參見趙天池《西遊記探微》中所整理歸納各家意見。（台北：巨流圖書公司，1983年12月），頁17—41。

² 此作者為無名氏，不可考。

³ 參見楊愛群主編：《西遊記大系》（二）中的《西遊補》序言（哈爾濱：黑龍江人民出版社，1996年1月），頁2329。

清代學者多襲其說，或盲目否定一切續書，對於續書這樣的文學現象並未深思，更看不到續書現象在中國文學史上所產生的作用與意義，評論續書之價值多屬情緒性言論，對續書的評價並不公允。有鑑於此，筆者不揣才力，以西遊記續書為研究主體，考察《西遊記》與續書之間的聯繫，藉以補足研究環節上的缺陷，對續書的偏見加以糾謬，續書並不見得是「狗尾續貂」而已，並非只是公式化、模式化的襲套罷了！在劉廷璣的評論中，認為小說是不能入於正道，應該永遠加以禁絕，這樣的意見太片面、主觀，我們在研究西遊記續書時，可以發現續書作者對原書人物形象的轉化，以及續書諷喻的思想意義，並且應該把續書視為個人創作的角度去考察，雖然絕大多數的續書在藝術價值上無法與原書相抗衡，但還是具有補足原書意義的貢獻，以及哲理化的思考方向，在審美價值上還是具有獨到之處。

在小說史方面，談到西遊記續書則多略而不談，幾乎是很少關注到續書文學現象的層面，甚至忽略。前面所說對續書的產生有極多負面的批評意見，筆者所蒐集到的國內資料有曾永義的「董說的「鯖魚世界」——略論《西遊補》的結構、主題和技巧」⁴、林保淳的「後西遊記略論」⁵及高桂惠的「西遊補文化型態的考察」⁶、高辛勇的「西遊補與敘事理論」⁷等，而碩士論文則只有傅世怡的《西遊補研究》，以西遊記續書為升等論文的有吳達芸的《後西遊記研究》⁸，這些論文在西遊記續書的研究上均有所貢獻，而且仍有其可待開拓的研究空間，故本論文擬將西遊記續書做一個有系統、整體性的研究。

上述問題，可以說是引發筆者研究西遊記續書的動機，要加以說明的是，撰寫本論文的目的並非學習某些續書為原書做翻案文章的精神，而是以西遊記續書為研

⁴ 參見劉世德編：《中國古代小說研究》（上海：上海古籍出版社，1983年5月），原發表在《中外文學》第八卷第四期。

⁵ 參見《中外文學》第十四卷第五期，1985年10月，頁49。

⁶ 發表於政治大學明代文學研討會，尚未集結成書。

⁷ 參見《中外文學》第十二卷第八期，1984年1月，頁5—23。另有夏濟安的「西遊補：一本討論夢境的小說」，郭繼生譯，幼獅月刊四十卷三期。夏志清等《文人小說與中國文化》——內附「對西遊補的新評價」，勁草文化事業公司出版。林佩芬的「董若雨的西遊補」，幼獅文藝四十五卷六期。

⁸ 參見吳達芸《後西遊記研究》（台北：華正書局，1991年7月）。

究主體，考察與原書《西遊記》之間的關係與內在聯繫，並填補《西遊記》研究領域較受忽略的環節，將焦點集中在續書身上，由續書的創作角度切入，嘗試提出筆者的見解。

二、研究範圍

西遊記續書的範圍界定主要在四部，即《續西遊記》、《西遊補》、《後西遊記》、《天女散花》。⁹西遊記續書不如紅樓夢續書眾多，而歷來學者的認定大多是此四部，《天女散花》在筆者撰寫論文期間未曾尋得，故以《續西遊記》、《西遊補》、《後西遊記》為討論的文本，特此說明。至於回數，《西遊補》共十六回，《後西遊記》共四十回，而《續西遊記》共一百回，這四部續書，可以分成兩種類型，第一類是在原書結尾之後又別開生面去敘述另一段奇特的故事，這樣的續寫與原書扣合而又能別出心裁，往往展現出不同於原書的新意，有其和原書重疊與特出之處，如《後西遊記》、《續西遊記》。而第二種類型則是與原書情節的接續沒有所謂的因果關係，作者欲創出一全新的故事格局，如《西遊補》、《天女散花》。

《續西遊記》的情節描寫的是因如來佛送經東土，「恐人懷不信，毀謗真文」，又恐「經文與耙、棒並行不得」，所以要孫悟空、豬八戒、沙悟淨將金箍棒、九齒釘耙、降魔杖等兵器繳回，然後按原路保護經書回到中土，並且暗中派了大比丘到彼僧、優婆塞靈虛子尾隨護送。由於之前孫悟空在如來佛前道出八十八種機心之變，於是再取經回途中便遭遇八十八種磨難。

《西遊補》的情節在描述孫悟空化齋時被鯖魚精所迷，漸入夢境，而故事結束

⁹ 另外有《天女散花》十二回，其內容轉引自齊裕焜主編《中國古代小說演變史》（蘭州：敦煌文藝出版社，1999年9月），頁320。本書描述唐僧取經歸唐後還至西天，如來向諸佛宣諭：「據唐三藏所稱，一路來有許多妖魔鬼怪，為非作歹，殘害忠良，實在可惡之極。」決定請天女下凡。天女往甘露寺極樂花園採了十萬八千朵仙花，偕四仙娥，「攜帶花籃，騰雲向東」，一路上「見妖魔剿滅警化，見善良散花消災」。到寶林寺被和尚囚拿，如來遂命唐僧、孫悟空、豬悟能前往相救，然後步行隨侍天女，前途又見「凡人許多迷性俗務」，才抵長安，會唐太宗，建散花高台於天林寺，將「那十萬八千朵仙花完全散出」，終成善緣。

後，孫悟空還是回到唐僧身邊，而時間才不過一個時辰。作者註明這是補入三調芭蕉扇之後，乍看之下，這很像《西遊記》多出的一難，事實則是作者欲自創新局，以抒發己意，整部小說共十六回，寫到孫悟空夢境的部分有十四回之多，而在夢境中孫悟空的形象則與《西遊記》中的孫悟空不同。

《後西遊記》的情節描寫的是唐僧等取回真經，卻沒有取回真解，以致天下對佛經的精義眾說紛紜。於是有唐半偈、小行者、豬八戒、小沙彌等再度西行取經，重赴靈山，求取真解。經過不滿山、解脫山、十惡山等險境，歷經了新的劫難，總共費時五個年頭，才取得真解歸來。

必須加以說明的是，本論文研究範圍與《四遊記》¹⁰中的楊志和的《西遊記全傳》研究對象不同，此書應是《西遊記》的一個刪節本¹¹，與本論文所研究的續書性質有異，故不在討論的範圍之內。

三、研究方法

關於本論文所使用的研究方法，是將西遊記續書視為閱讀《西遊記》的「讀者」，藉由小說的形式表達他們對《西遊記》的體會和認知，由此可見出其欲表現對原書的審美價值，這方面藉助德國康斯坦茨學派所發展出來的接受美學理論來加以探討，接受美學以姚斯（Hans Robert Jauss）、伊塞爾（Wolfgang Iser）等五位年輕教授及理論家為代表的「康斯坦茨學派」，對文本中心論加以挑戰，提出以讀者為中心的美學理論。

接受美學的理論基礎是現象學美學及解釋學美學。姚斯和伊塞爾所運用的理論中的一些重要概念，諸如「期待視野」、「效果史」、「未定點」、「具體化」等均是由海德格（M. Heidegger）的「先在結構」、「理解視野」、和加達默爾（H. G. Gadamer）的「成見」、「視野融合」和羅曼 英加登（Roman Ingarden）的「具體化」等概念發

¹⁰ 這裡指的是《八仙出處東遊記》、《華光天尊南遊志傳》、《西遊記全傳》、《北遊記玄天出身傳》四部小說。

¹¹ 參見林辰所著之《神怪小說史話》（瀋陽：遼寧教育出版社，1993年9月），頁78。

展而來，因此只有對接受美學的哲學基礎進行理解才能掌握其理論的要義所在。

另外本論文也運用了敘事學的理論來加以探討，重心放在敘事時間、視角、敘述者與敘述接受者等方面，敘事學的界定眾說紛紜，或曰：「敘事學是對敘事文形式和功能的研究」，或曰：「敘事學是敘事文本的理論」，新版《羅伯特法語辭典》給敘事學所下的定義是：「關於敘事作品、敘述、敘事結構以及敘事性的理論」¹²，但其重心仍然是放在對敘事文進行內在的形式研究。

使用接受美學理論的觀念乃是假設西遊記續書的創作是針對《西遊記》而發，將西遊記續書當成閱讀《西遊記》的「讀者」，西遊記續書各自對《西遊記》有所感受與體會，於是便藉著小說的形式發抒對《西遊記》的不同意見，對續書作者而言，以續書形式正可表現出所欲成就而特殊的審美價值，借用接受美學的術語來說，《西遊記》所完成的理想境界，正是他們的「期待視野」¹³，故以續書這樣的小說形式呈現讀者創作活動中重新獲得美的感受，姚斯認為，「觀賞者一方面在藝術中發現一個迥異於日常世界的全新世界，他自由地展開想像去體驗，不再遭受日常經驗的束縛壓迫，重新找到心靈的詩意情調和聖潔的和音。另一方面，接受者通過接受活動而介入作品世界中，獨立地對作品所表現的事件做出自己的審美評價和審美判斷，他在審美中擁有審美價值的獨立自主性。」¹⁴而作為《西遊記》的「讀者」，續書作者展現出不同於原書的創意，各自為原書結局而續寫，而在續書之中包含了他們獨特的審美評價和審美判斷，這是在本論文研究所欲發掘的部分，筆者將對西遊記續書

¹² 這些看法分別來自普蘭斯的《敘事學》，查特曼的《故事與話語》，巴爾的《敘事學》，以上轉引自胡亞敏《敘事學》（武昌：華中師範大學，1994年5月），頁1。

¹³ 參見金元浦《接受反應文論》（濟南：山東教育出版社，1998年10月），頁121—126。期待視野是漢斯·羅伯特·姚斯（Hans Robert Jauss）基本理論中最重要的概念，「視野」（Horizon）在哲學解釋學中被用以描述理解的形成過程，它的含義十分廣泛。它借用了一個很形象的詞匯「地平線」，喻指理解的起點，形成理解的視野或角度，理解向未知開放的可能遠景，以及理解的起點背後的歷史與傳統文化背景。作為接受美學基本概念的期待視野秉承了解釋學的基本思路，主要指由接受主體或主體間的先在理解形成的、指向本文及本文創造的預期結構。它的最重要意義和用途是將文學放在一個本文（作者）與讀者在歷史中不斷相互作用的過程中來運作。

¹⁴ 參見胡經之主編《西方文藝理論名著教程》（下）（北京：北京大學出版社，1997年8月），頁388。

作品本體進行整體性的研究，以呈顯續書現象的美學意義。

筆者也將運用敘事學的理論對西遊記續書進行形式上的分析，這樣的分析更能夠讓我們了解三部小說的敘事脈絡及結構，但若僅止於敘事學的形式分析，將不能深入作品的深層意義及其思想內蘊，而成為流於表面形式的分析。正如羅鋼在《敘事學導論》中所說：「敘事學在它後來的發展過程中也接受了六十年代以後相互激盪的各種學術思潮的影響，如精神分析學說、闡釋學、接受美學、意識型態理論等等，但結構主義畢竟是它在孕育和形成階段接受下來的精神遺產，這種影響是很難磨滅的。」¹⁵，因此，敘事學還是需要其他學科的支援協助，才能表現出小說敘事文本的審美價值。

針對接受美學及敘事學為主的研究方法，必須加以說明的是，筆者乃是以小說文本為研究主體，根據小說所衍生的諸多問題為探討主軸，綜合接受美學及敘事學理論為參照系，試圖對西遊記續書與原書《西遊記》之間的聯繫與內在結構作一全面性及整體性的審視考察，探討續書在《西遊記》的耀眼光芒中，如何呈現出其獨特的文學效果？那些小說是否成功的突破《西遊記》的影響而獨樹一幟？因此依照基本問題的鋪展，運用適切的理論方法的觀點為輔，對西遊記續書作一分析性的探討。

¹⁵ 參見羅鋼《敘事學導論》（昆明：雲南人民出版社，1994年5月），頁9。

第二節 研究價值與研究問題

由於本論文所蒐集的資料極其有限，大多是屬於《西遊記》的資料，對於西遊記續書則多屬於介紹性質，介紹小說的情節、人物等，較少從續書與《西遊記》之間的聯繫加以研究，這是本論文研究的重心所在，希望能從這樣的角度切入，進而填補《西遊記》研究的空白之處，更加豐富《西遊記》影響層面的文化意義。

本論文研究所遭遇到的困難除了探討資料稀少之外，還有所謂的版本問題，西遊記續書中比較容易見到的是《西遊補》（上海古籍出版社）及《後西遊記》（老古文化事業），而《續西遊記》國內所見則只有政治大學古典小說研究中心主編的善本書，問題是既無標點，印刷品質有待商榷。黑龍江人民出版社的《西遊記大系》則將《西遊記》及其三種續書：《西遊補》、《後西遊記》、《續西遊記》附加清代張書紳評點的《新說西遊記》蒐集起來，小說文本和評點的資料齊備，本論文所採用的版本和評點的資料即據此。

西遊記續書在相當程度上反映了《西遊記》的精神，但又不因襲而屢見創意。正如郭明志在《西遊記》及其續書漫論中所提到的特色：「一、依傍舊題，注重寫心的哲理化傾向。二、立足當代，針砭世事的諷諭化特色。三、跳出窠臼，自出機杼的創新探求。」¹⁶這也可以視為西遊記續書的研究價值。

由西遊記續書的研究顯示出讀者的存在價值，注意到文學作品的社會意識與價值只有透過讀者的閱讀才能表現出來，以往的文學研究是以文本為中心的探討，講求對作品作細部的閱讀，而接受美學則注重讀者的閱讀理解，續書作者通過對《西遊記》的閱讀理解之後，各自提出自己心目中的續寫方式，宛如一場小說接力賽，而筆者在閱讀完這三部續書後，發覺在題材、情節、人物塑造、藝術表現方面，有些續書在深度和廣度上，都能發揮獨特的創意，而不落入《西遊記》的窠臼之中，打破前人對續書是「狗尾續貂」之作的刻板印象。

¹⁶ 參見郭明志《西遊記》及其續書漫論，收入楊愛群主編《西遊記大系》（一）（哈爾濱：黑龍江人民出版社，1996年1月），頁17—21。

根據上述的假設與理由，筆者將提出閱讀西遊記續書時的理解，提出與本文相關的研究問題，藉以釐清續書與《西遊記》之間的內部聯繫與結構。就西遊記續書作者閱讀《西遊記》之後，因其閱讀情境的不同，所得的理解亦不同，所以「文本的意蘊既在文本之內，又在文本之外（即讀者自身）」¹⁷，形成了讀者與小說文本之間的對話。今依據上述看法與意見，提出筆者所欲探討的研究問題：

第二章：續書敘事模式析論。本章對三部續書在敘事藝術方面先作一分析，因每部小說續寫方式各有差異，所以在此選擇敘事模式下與其相關議題加以探討，這裡特別突出《西遊補》在西遊記續書集團中的藝術地位，甚至可與《西遊記》相媲美。

第三章：續書的主題及其表現方式。本章對《西遊記》的三部續書，欲從續書中的人物形象、情節、思想內涵、形象化的描述等方面與原書人物加以比對，了解續書作者設計人物及情節的用心，而三部續書呈現出三種不同的主題，內容雖接續原書，在主題上卻能有所開拓，而人物、情節則是大多具有承襲與創新的特色，可見作者獨特的創作意識與藝術匠心。

第四章：續書現象在接受美學上所呈現的意義。本章乃是探討西遊記續書這樣的文學現象與《西遊記》之間的關係，分別從文本與讀者的相互作用—審美對象的呈現、讀者對文本主題的體會、續書的視野與思考模式加以論述，藉以了解文本與讀者間的交流過程所產生的美學意義。

第五章：結論。將前面三章經由分析探討後的小結論彙整，以呈顯出西遊記續書的研究價值與成果。

必須說明的是，西遊記續書成書年代及作者的問題，《續西遊記》封面題為「繡像批評續西遊記真銓」，一百回，明人撰，題「悟真子批評」，首真負居士序，現存有清代同治戊辰（1868 年）漁鼓山房刊本¹⁸，至今所見到的刊本甚晚。《西遊補》，十六回，董說撰，題「靜嘯齋主人著」。董說字若雨，號西庵，自稱鷓鴣生，明烏程（今浙江湖州）人。明亡為僧，法名南潛。《後西遊記》，四十回，清人撰，題「天

¹⁷ 參見九歌《主體論文藝學》，暢廣元審訂（北京：中國社會科學出版社，1989 年 10 月），頁 144。

¹⁸ 參見李保鈞主編《明清小說比較研究》（成都：四川大學出版社，1996 年 10 月），頁 178。

花才子評點」，天花才子的姓名、生平不知，成書年代約在明萬歷二十年至康熙五十四年之間。現今所能看到最早本子為清乾隆癸丑五十八年（1793 年）金閶書業堂刊本。¹⁹劉廷璣《在園雜誌》謂撰者為梅子和，其《在園雜誌》對《後西遊記》的評價是「《後西遊記》雖不能媲美於前，然嬉笑怒罵皆成文章，若《續西遊》，則誠狗尾矣。」，原刊首有序，不署姓名，後出之本有題「宣統辛亥孟冬下浣，天慵山人施清珮欽氏書端」者，或誤以為序之作者。²⁰關於本論文對三本續書的討論順序，則是以成書的先後為主，這是必須說明的部分。

¹⁹ 參見李保鈞主編《明清小說比較研究》，頁 176。

²⁰ 參見丁錫根編《中國歷代小說序跋集》（下）（北京：人民文學出版社，1996 年 7 月），頁 1395。

第二章 續書敘事模式析論

在西遊記續書中，其敘事模式各不相同，可以說是各自具有自己的小說姿態，在這裡所說的敘事模式，指的是一種書寫作品相似之處的發掘，也是文學作品規則化的呈現¹，敘事模式的出現顯示出當作家創作出一種受大眾接受的小說之後，其後的作家便會根據其模式加以複製，當然如果一味的因襲舊套，便注定這種小說敘事模式的衰敗，所以後起的作家必須「同中求異」才能讓小說「模式化」²的傾向不再加重。

以下將針對筆者在閱讀續書所欲探討的課題加以論述，分別從《續西遊記》的敘事模式、《西遊補》的敘事模式、《後西遊記》的敘事模式三方面探討小說敘事模式的差異。

第一節 《續西遊記》的敘事模式

關於敘事結構一詞的使用即「在西方批評傳統中指稱敘事結構的文學術語是『情節』(plot)，而在結構主義敘事學那裡，情節作為敘事結構的意義被做了新的闡釋，因為它是與結構主義的整個哲學和美學思想密切相關的。³」所以敘事結構是指傳統的情節一

¹ 根據陳平原的說法，把小說敘事模式視為一種「有意味的形式」，一種「形式化了的內容」，他認為「某種小說敘事模式在此時此地的誕生，必然有其相適應的心理背景和文化背景」，見其《中國小說敘事模式的轉變》（台北：久大文化，1990年5月），頁2—3。

² 參見周啟志主編《中國通俗小說理論綱要》（台北：文津出版社，1992年3月），頁299。這裡對模式化下了一個定義：模式化是在一定歷史時期和一定歷史條件下形成的，並能在一定範疇內傳承和普遍遵從的一種操作規範。

³ 參見趙憲章主編《西方形式美學——關於形式的美學研究》（上海：上海人民出版社，1998年4月），頁348。

詞，而敘事結構也即是在做情節分析⁴的工作。

關於《續西遊記》的敘事模式，由於以往對本書的評價不高，在《西遊補》所附雜記評曰：「《續西遊》模擬逼真，失於拘滯，添出比丘靈虛，尤為蛇足。」在情節的相似性以及人物的安排上，一為呆板不知變通，一為畫蛇添足，屈小強認為「從描寫上看，此書努力追摩《西遊記》，一些設想頗奇，文筆亦佳，但在思想深度與人物塑造上，都遠不及《西遊記》，這就難怪它傳本罕見了。」⁵當然這樣的評斷是正確的，續書的水準不比原書，所以在思想深度與人物塑造，往往與原書有所差距，但是不能就此遽下論斷，認為西遊記續書沒有特色，藝術性不足，筆者嘗試將《續西遊記》的敘事結構分為三部份：東歸大唐的護經之路、妖魔搶經的鬥法過程、護送真經任務達成。因為孫悟空說出八十八種機心，所以註定了必須歷經八十八難，這樣的主題設計，乃是為了說明在原書西行取經的過程中，孫悟空運用「手段」以達成保護唐僧的任務，續書作者在《續西遊記》中有不同的看法，認為機心是招致妖魔的主因，如第三回靈虛子欲測試唐僧入靜的道行，另外也看看唐僧三個徒弟入靜的智慧何等，於是變化成老鼠測試唐僧，只見唐僧「猶如打成一片真金，那色相莊嚴，無增無減」，八戒呼吸村粗，沙僧氣息沈靜，行者盤膝閉目，卻扭扭捏捏不定，知道是靈虛子試探其禪心，所以跟他鬥法了起來，但是由於動了這等機心，竟然入夢：

只因他這一種精細，動了一宗魔頭。總是他日間向靈虛子夸逞名姓來歷這宗根因，就於靜而為靜之中，現出許多怪孽——忽然如昔日鬧天宮的景象，闖地獄的；黃風怪又猙獰現形，紅孩兒復猖狂作橫，牛魔王從前又弄神通，金翅雕轉到鴟張作耗……金箍棒這時難撐難打，翻筋斗此會偏拙偏遲，性子暴躁起來，大叫一聲：「師父呵，你在那裡？」三藏正在靜中，被行者喊叫一聲，便出了定道：「悟空，我在道者靜室中打坐哩，叫我怎的？」行者頃刻就明，啐了一口道：「精精作夢，又撞著冤家。」

⁴ 參見華萊士 馬丁（Wallace Martin）《當代敘事學》，伍曉明譯（北京：北京大學出版社，1990年2月），頁124。這裡認為「情節分析是敘事理論的比較解剖學：它向我們展示了相似的故事所共有的結構特徵。」

⁵ 參見屈小強《西遊記中的懸案》（成都：四川人民出版社，1994年6月），頁330。

這裡預先將行者因入定而作夢的緣由加以敘述，可見作者在此是有意導入本書的主題，在真負居士的《續西遊記序》中談到「《西遊》佛記也，亦魔記也。魔可云佛，佛亦可云魔，是以何故？蓋佛以慧顯，魔以智降，此魔而可以入佛者也。」魔與佛是一線之隔，這是真負居士對《西遊記》一書性質的認定，也符合《續西遊記》中對機變之心的詮釋，也就是假設取經的動機不正當，取經大業即是趨向於魔；而取經的動機純正，則取經大業即是趨向於佛，其中的關鍵只需轉化念頭即可。在《續西遊記》中情節重複的部分為其結構形式上的特點，以下將針對情節重複的敘事結構加以論述。

一、情節重複的敘事結構

本書強調機變之心是招致妖魔搶奪真經的主因，所以在由西天取經回東土的過程中，安排了眾多妖魔鬼怪搶奪真經的情節，續書作者在此花費了極大的篇幅鋪敘，在第五回中敘述者安排唐僧遇到昔日寇家二子，由於家中殘編往籍生出蠹精，所以蠹精遂化成寇梁、寇棟的外貌，而招致此怪的原因乃是動了吟詠之心，行者又依了聯和之韻，於是驚動了這種孽怪，《西遊記》第六十四回「荊棘嶺悟能努力 木仙菴三藏談詩」亦有唐僧因吟詩引起樹精（松、柏、檜、竹竿、楓、杏、臘梅）騷擾的情節，《續西遊記》應由此而得靈感，而在第八回中就對這樣的機心生變作了說明：

不淨根因魔作囂，消除何用麝壇燒？休思棒打傷生命，全仗芸煙卻蠹妖。

行者也明白詩中之意，更曉得全是由於唐僧吟詩弄句招惹而來，這裡安排蠹妖竊食經典具有其構思，接著豬八戒又偷竊了香客的麝香，三藏道：「徒弟，這是明瞞暗騙了。」三藏只說了這個「騙」字兒，便生出一種騙經的妖孽，引起麝妖的報復。但是此時行者仍然不能體會佛祖所說「機變心生，妖魔怪起」的道理⁶：

⁶ 《續西遊記》第九回。

行者道：「來時，一路妖魔作怪，要蒸師父的，要煮師父的，徒弟們只得上前救護。如今，師父已證了菩提正果；徒弟們金箍棒、釘耙、寶杖又繳還了靈山庫藏，只靠著自己這點心靈機變。如來又說我『機變心生，妖魔怪起。』卻喜你們的什麼至誠心、老實心、恭敬心！這會師父以至誠心待那老頭，那老頭卻不把至誠待你！便老實、恭敬也沒用，還要我徒弟機變找尋。」

此時行者尚不能覺悟機變之心所帶來的妖魔，所以會有三次上靈山奪取金箍棒的舉動，其實也可視為行者機變之心作祟，因而付諸實行的結果。而麋妖設計搶奪真經後，比丘到彼僧、優婆塞靈虛子使計奪回經擔，孫悟空、豬八戒、沙悟淨分頭找尋，在第十回中又說明為何八戒、沙僧擔包無妖氣，而行者妖氣漫空：

為何八戒、沙僧擔包無妖氣漫空，蓋因他兩個一點老實、恭敬心腸，一意直去找尋挑擔；只有行者機變，又動了個矜驕心，他的經包遂惹了些妖氣。只待行者見了經擔，一則喜心生，一則正念發，那妖氣遂散依舊。

八戒、沙僧由於秉持老實、恭敬之心，故不見妖氣，反觀行者由於動了驕矜之心，所以就惹了些妖氣。到彼僧與靈虛子的角色扮演使計保護經擔，這樣的行為是否動了機變之心，在第十回中敘述者安排兩人的對話說明：

比丘僧乃與靈虛子說道：「師兄，我與你原以菩提正念保護真經。既已知孫悟空的機變生怪，如今未免變幻行術，與機謀何異？」靈虛子答道：「師兄，如來原容我以法術保經，我想：為保經而行變幻，就是變幻，亦為菩提。但妖魔騙經非正，我等保經非邪。經已保護前行，我等莫要顧此麋妖！且往唐僧前路去吧！」

這裡提出保護真經的正當性，使用幻術護經不同於妖魔騙經的手段，使用幻術護經為正當用途，而妖魔使用騙術騙取真經則為不當之途。敘述者在此為自己的主題設定所產生的誤解加以說明，這裡也轉化了原書對妖魔吃唐僧肉長生不老的說法，進而說明真經的好處：

只見峰五老說：「老拙也曾聞說唐僧去時比來日不同，來的之日，凡胎肉體，妖魔可傷的他；今日回去，已證了菩提大道，難以害他。但是取來的真經，果乃天文地理成仙作佛的寶卷，我們若得解悟了，可以與天齊壽。」

所以在《續西遊記》中的妖魔有了新的目標，也就是搶奪經卷，可以與天齊壽（長生不老），因唐僧已證大道，難以傷害，在這樣的驅力之下，妖魔前仆後繼，用盡心機謀奪經卷，與行者努力護經成了強烈的對比。

筆者在此所歸納出的情節重複的敘事結構，可分為：師徒三人起了機心之變 妖魔搶奪經擔以求與天齊壽 比丘到彼僧及優婆塞靈虛子暗中保護 化解危機 機心之變的主角在唐僧師徒，通常是由心理反射出來的想法，進而招致妖魔的奪經行動，而到彼僧及靈虛子的處理態度，則通常是暗中保護或事先預防，而最後總是能化解危機，續書作者在一百回的故事中，用了大部分的篇幅，去論述機心之變是招致妖魔奪經的原因所在，其用意在扭轉原書《西遊記》行者所使用的「手段」，並以續寫的方式說明取經心態的正當性，可以說這樣的主題設定是極其明顯的，亦可視為續書作者是具有極強烈的道德秩序感所致。林崗認為「古典小說作者道德立場過份鮮明，論家已有指出，這種特徵不只是敘述者道德立場的問題，它潛移默化滲透入此大結構的模式之中」⁷，所以在小說中形成一種道德化的視角。

二、行者三次偷盜金箍棒

由於孫悟空的金箍棒被佛祖收回，失去了懲妖除魔的手段，於是他一直想要回靈山要回兵器，在第七回中由於豬八戒老是提到若有釘耙在身旁，妖魔豈有如此囂張之理，行者聽了這樣的話之後，機心頓起，就翻起筋斗，打回靈山寺前，誰知仍然被神王察覺：

正才要飛出山門，那裡知神王上殿回來，靈光直照著妖魔邪怪。行者雖不是妖

⁷ 參見林崗《明清之際小說評點學之研究》（北京：北京大學出版社，1999年11月），頁134。

邪，只因他動了機變心，行偷棒意，便入了邪道。這正直神王光中即現出。神王見了笑道：「孫悟空，使不得這個機心，趁早現形，莫要使我舉起降魔寶杵，有礙你化身。」行者聽見，只得現了原形，那金箍棒仍舊復了一根大棒。

行者苦苦要求沒有結果，因為這已經是既成的決定，很難有所改變，神王認為行者「倚仗著這金箍棒，毀聖侮賢，傷害了多少精靈物類」，由於金箍棒代表孫悟空懲妖的「手段」，一旦失去了金箍棒，妖魔就可以有恃無恐，但本書作者極力推翻這樣的說法，敘述者藉由神王的話說出「偷心一舉，那妖邪就心偷」，並囑咐師徒正念，自然有解救的人來通路。

而在第二十四回中，行者由於又聽到八戒啼啼哭哭想釘耙，於是又興起回靈山偷盜金箍棒的念頭。行者到了寶庫，看見金箍棒依舊和釘耙、寶杖拴在一起，但見金箍棒上貼了一道朱符，無法揭起，最後被一個比丘僧發現，行者又說出手中沒有金箍棒的缺失：

比丘僧聽得道：「孫悟空，你久隨唐僧取了經去，緣何還在此處？必不是他，定是何處妖魔來希圖庫藏經寶！」行者道：「弟子實不瞞老師說，跟隨唐僧取經回去，路遇妖魔搶奪經文，手中沒有金箍棒，往往降不得妖，滅不得怪。明來取，又不肯發，只得乘空隙來取了去。」比丘僧笑道：「事情果真，我實和你說，經文乃濟度眾生寶卷，你那棒兒乃殺生害命凶器！我這裡慈悲方便之門，怎肯與你這凶器去弄？休要癡心妄想來取！前聞你來偷過一次，已託付這兵器的舊主，封固甚密，便是你取了去，也不聽你使用了！」

這裡又對行者偷盜的機變予以當頭棒喝，這裡還是重複敘說金箍棒所造成的殺生害命的種種壞處。而在三十七回行者對魔王大戰之時，又想起昔日金箍棒的好處：

當年來時，一路降妖滅怪，全虧了這寶貝藏在耳後！一時撞著妖魔，取出來要大就有碗口粗，要小就如繡花針。今日繳了，逢著厲害妖魔，無此寶貝，怎生保得真經回東？

這裡提出了經卷與金箍棒的矛盾之處，「經是普度有情眾生善道，棒乃殺生害命凶兵，兩不并立」，所以只能擇其一，敘述者故意造成這樣的難題，企圖修正原書的命題。第三十八回說到行者每遇妖魔，便起剿滅之心，為免後患無窮，佛祖將三件兵器物歸原主：

如來道：「唐僧至誠，無有怠慢真經。當初只為那悟空機變，有心繳了他兇惡兵器。誰知他遇著妖魔，便動了一片剿滅之心，每每不忘此棒。悟能、悟淨，又何嘗不想此兩件釘、杖？想這寶器原各從天宮、海藏造來，汝當送還了原主，勿使他復來取去，又生出一片打妖擊怪心腸。」

行者最後還是生出機變之心，因為神王已經將三件兵器歸還原主，行者偷盜不得而作罷，至此行者三次偷盜金箍棒總算落幕，這裡還是一樣對主題嵌和緊密，一直重複說明機變之心對護經大業沒有實質上的幫助。

據卜芮蒙（Bremond）提出「基本事綱」的觀念，他認為一篇敘事文可以看成一系列事綱（敘事的基本單位）的各種型態的組合，將「基本事綱」看成是由三個「事目」結合而成，亦即：情況（情況的形成）抉擇（敘事型態的必然性與其自由性）狀況（逐漸改善或逐漸惡化）⁸，舉例來說，孫悟空說出八十八種機心後，形成必須彌補過失的狀況，也就是繳回兵器，面對這樣的結果，孫悟空選擇採取的行動是抗拒這樣的懲罰，這樣的行動終告失敗，行者的心態改變，狀況改善，敘述者憑藉佛祖至高無上的權威懲戒行者犯錯的舉動，藉由與妖魔搶經的行動，強化機變之心危害甚大的理由。

⁸ 參見高辛勇《形名學與敘事理論：結構主義的小說分析法》（台北：聯經出版事業，1987年11月），頁144—145。

第二節 《西遊補》的敘事模式

在西遊記續書的三部小說中，對於敘事時間的運用有的是依照順時序的方式進行，而有的則是對時間的操控有其特殊的用意。而敘事時間在各家的分類多有不同，勢必要先做觀念上的澄清。法國學者熱拉爾 熱奈特（Gerard Genette）區分「史實」、「記敘」、「敘述」之外，還有「閱讀時間」、「情節時間」的區別；「故事時間」、「演述時間」的區別；「編年史時間」、「小說時間」的區別；「被講述故事時間」、「講述時間」的區別等等。⁹前者指的是事件的自然順序，即「閱讀時間」、「故事時間」、「編年史時間」、「被講述故事時間」等，而後者才是本節研究的重心所在，這裡是指作者對小說中的時間不按照自然順序的排列，而是依照自己對時間技巧的認知去安排，依照這樣的設定，本文所採用的時間是「情節時間」的概念，其餘的時間觀念則不在討論之列。

「從某種意義上說，敘事的時間是一種線性時間，而故事發生的時間則是立體的。在故事中，幾個事件可以同時發生，但是話語則必須把它們一件一件地敘述出來；一個複雜的形象就被投射到一條直線上。¹⁰」這說明了小說的書面語性質與實際空間最基本的差異，也是一個作家所認識的事實。但一個作家不會把說故事跟日常生活等同視之，而是會按照自己想要達到某些美學上的目的，進而對小說中的「故事時間」加以改造，這也就是筆者所欲探討的「情節時間」。

西遊記續書中以《西遊補》對小說的時空觀念最具實驗性，甚至可以說已具備現代小說的某些特性，以下就先對《西遊補》的敘事時間加以論述。

一、《西遊補》敘事時間的轉變

⁹ 此處參見 Seymour Chatman 《Story and Discourse》Chapter 1, Cornell University Press, 1978。轉引自陳平原《中國小說敘事模式的轉變》（台北：久大文化，1990年5月），頁34。此處係陳平原所翻譯。

¹⁰ 參見伍蠡甫、胡經之主編《西方文藝理論名著選編》（下卷）敘事作為話語（北京：北京大學出版社，1998年3月），頁506。這是法國學者茲韋坦 托多羅夫（Tzvetan Todorov）所寫。

前面所說在《西遊補》十六回的小說中，光是孫悟空的夢境就佔了十四回之多，而《西遊補》的時空變化可以說是讓人目不暇給，小說中所描繪的「造化三部」，即「無幻部」、「幻部」、「實部」，則與現實環境沒有關連，這是作者董說所創造出的虛構世界，小說中還有所謂的「三界」，也就是行者所歷經的「青青世界」、「古人世界」、「未來世界」，其實還有一個秦始皇所居住的「矇矓世界」，只是小說沒有多加說明。空間的安排已經是如此繁複，而在之前所說本文欲探討的是小說中的「情節時間」，經由作者的安排，在《西遊補》這部小說中，「情節時間」的運用已經到達一個比空間描述上更複雜的地步，形成《西遊補》特殊的敘事藝術特徵，就這一點而言，已經與傳統中國小說在時間的運用上有極大的超越與創新，因為傳統中國小說的時間絕大多數是敘事學上所謂的「順時序」，正可顯示出作者董說對時間技巧已有其自覺的創作意識在內，亦可視為擺脫章回小說中說書人敘事形式的影響。

前面所說《西遊補》主要在描寫孫悟空的夢境，而夢境佔了整部小說大部分的篇幅，為何要補《西遊記》，在《西遊補答問》中說到：

《西遊》之補，蓋在火焰芭蕉之後，洗心掃塔之先也。大聖計調芭蕉，清涼火焰，力遏之而已矣。四萬八千年俱是情根團結，悟通大道，必先空破情根；空破情根，必先走入情內；走入情內，見得世界情根之虛，然後走出情外，認得道根之實。《西遊補》者，情妖也；情妖者，鯖魚精也。

這裡談到的是《西遊補》的創作主旨，是接「三調芭蕉扇」之後續起，乃是作者認為《西遊記》缺乏對情根的勘破，所以想要補其闕，讓《西遊記》更加圓滿，但是其實也是作者自我省思所得，其實與《西遊記》所欲闡發的主旨已有不同，故所呈現出來的審美情趣亦各異。小說的開頭寫唐僧師徒離開火焰山，唐僧、八戒、沙僧在一棵牡丹樹下睡覺，孫行者去化齋，自此步入「青青世界」。最後當悟空返回時，唐僧等才剛剛醒來，而「忽然望見牡丹樹上日色還未動哩」（第十六回），孫悟空在青青世界過了幾天，但唐僧在青青世界之外才過了一個時辰，而就在這一個時辰中，行者所見所聞，所經歷的事物，卻是縱橫千萬里，上下幾千年，而作者董說讓整個故事發生於行者夢中，夢中的事物本來就沒有什麼邏輯可言。以下嘗試對小說中關於時間跳躍的部分加以整理，以呈現出小說

對情節時間的架構：

先見到唐太宗三十八代孫中興皇帝（第二回） 春秋時代的西施、晉朝綠珠女、秦朝末假虞美人（第五回） 秦朝末的項羽（第六回） 南宋的秦檜、岳飛（第八、九回） 最後見到戴九華巾的唐僧（第十二回）

在小說前後的時間跨度為一千六百年，充分表現出意識流動，不受時間限制的特點，特別要說明的一點是在第五回中出現了春秋時代的西施 晉朝的綠珠以及行者假扮的虞美人（秦朝末），簡直是時空錯亂，也可見出董說在安排小說的人物時，並沒有特別按照歷史年代的順序，全憑自己的意識，可是卻也因為如此不符合傳統章回小說的時空習慣，「像《西遊補》中的『青青世界』那樣難以捉摸的空間結構便為普通讀者所不喜，因為其頭緒繁雜不清晰，不符合傳統章回小說的空間結構習慣，也不符合當時讀者的審美習慣，故而在章回小說中就不占主流。」¹¹，故而被忽略也就很正常了，因為小說中打破人類固有的時間觀念，也就是依照自然的時間順序的規律，《西遊補》滲入「過去」、「現在」、「未來」的時間觀念，在線性時間的安排上又打破成規，讀者的時間順序被擾亂，自然就不喜歡這樣的小說了。

中國古代章回小說中的時間結構絕大多數都是順時序，按照時間的先後順序鋪演情節，「為歷史演義類作品所謹守，亦為其他類作品所共同遵從，甚至像《西遊記》這樣的神魔小說，也很注意時間順序。那些章回小說的代表作品，如《三國演義》《金瓶梅》《儒林外史》等，作者都明確地標出了歷史紀元。」¹²由此可見《西遊補》在中國古代章回小說中是個「異數」。在浦安迪(Andrew H. Plaks)的《中國敘事學》(Chinese Narrative)中談到《西遊記》的時空結構的佈局：《西遊記》也採用季節作為它的框架性結構原則。在故事鋪敘的時間安排上，唐僧取經經歷一十四遍寒暑，經九九八十一難，本身就是一個節令性的結構框架。「有關時間圖式的範例，最顯而易見的仍是運用季節循環來作為小說佈局的基點。我在前面提到，《金瓶梅》喜歡把元宵節作為節令描寫的範例；其實，

¹¹ 參見陳美林等《章回小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1998年12月），頁246。

¹² 參見陳美林等《章回小說史》，頁243。

《水滸傳》也不例外。」¹³正因為小說作者對時間的安排是十分注重時序的，而這也正符合人類的思維習慣，故可說明代章回小說中對時間的安排是有其深意的。

而小說的第八回描述行者撞入玉門，進入「未來世界」，被一對青衣童子捉住，要求行者權當半日閻羅天子，而行者最後勉強答應，就在升堂看過生死簿之後，覺得無趣，這時旁邊的判使拿了一本黃面曆，這時讓行者想不通的是曆中的時間：

行者翻開看看，只見打頭就是十二月，卻把正月住腳。每月中打頭就是三十日，或二十九日，又把初一做住腳，吃了一驚，道：「奇怪！未來世界中曆日都是逆的！到底想來不通。」

值得注意的是「未來世界」中時間是逆向進行的，與現實世界中的時間是相反顛倒，對小說中的情節時間而言，這樣的時間佈局也是前所未見的，除了如學者李忠昌所說：這種寫法，除有著諷刺現實就是是非顛倒這一深刻寓意外，也符合人的主觀思維流動散亂、跳躍這一特點。¹⁴傅世怡認為釋典中屢見「夢想顛倒」，如心經曰：「遠離夢想顛倒，究竟涅槃」，顛倒是指凡夫以真為假，以假為真。行者入幻而不自覺，是謂顛倒，故所見曆本是逆的。¹⁵筆者認為其實可以從孫悟空入夢前後的時間變化加以考察，入夢前與夢醒後是同一時間刻度，夢境中又是另外的一種時間，可以說是一種時間幻化，亦即「幻化時間是與人間時間相對比而存在的，它把時間非人間化之後，反過頭來審視人間。時間幻化，是與神仙思想或佛教觀念的流行有關的，它們以時間幻化來改造、伸縮和反諷人間生存的時間狀態。」¹⁶

而有關時間幻化的例子，如《搜神記》卷三的 管輅教顏超延命 中管輅為顏超續命，就教他找了好酒、鹿肉，在卯日去收割過的麥地南邊的大桑樹下，那時會有二人在那裡下棋，就只管斟酒，不要說話，果然那天那兩人就只管下棋，一邊吃肉喝酒，完全

¹³ 參見浦安迪（Andrew H. Plaks）《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1998年1月），頁83—84。

¹⁴ 參見李忠昌《古代小說續書漫話》（瀋陽：遼寧教育出版社，1993年12月），頁115。

¹⁵ 參見傅世怡《西遊補初探》（台北：學生書局，1986年2月），頁7。

¹⁶ 參見楊義《中國敘事學》（嘉義：南華管理學院，1998年6月），頁170。

不理會旁邊的顏超，最後礙於人情，就在文書上把顏超的壽命由十九歲改為九十歲。由此故事可知人類意識到生命時間既可改變，是否有一空間可以讓時間的運行與人間不同，最後形成神仙世界與人間世界時間運行的基本差異，其它的例子還有任昉的《述異記》¹⁷的一個故事：「信安郡石室山，晉時王質伐木至，見童子數人棋而歌，質因聽之。童子以一物與質，如棗核，質含之，不覺飢。俄頃，童子謂曰：『何不速去？』質起視，斧柯盡爛。既歸，無復時人。」這樣一則故事，其中對自然時間與神仙世界的時間型態可說是想像力豐富，而產生了諸如：「人間三千年，兜率天一晝夜¹⁸」這樣的詩句，可視為古人對時間幻想的表徵。而在歷史上，由於人對生命的不確定性所產生的焦慮，遂有所謂秦始皇及漢武帝的求仙活動，可視為對長生欲望的追求，神仙世界的時間框架確實提供了一種陌生化的想像距離。

而時間幻化除了人間仙界的時間型態，還有如《西遊補》中夢境的時間型態以及縱橫古今型態，關於夢境的時間型態有唐傳奇的《南柯太守傳》、《枕中記》可以證明，而結合夢境縱橫古今型態特別值得注意的有沈亞之的《秦夢記》及《異夢錄》，可以說明對《西遊補》敘事結構是有所啟發與承襲的。巧合的是在唐傳奇《周秦行記》中發現某些情節與《西遊補》第五回中人物、年代錯雜的手法類似，在《周秦行記》中人物有漢武帝母親薄太后、漢高祖戚夫人、漢元帝時的王嬙（王昭君）、唐玄宗妃子楊玉環、南朝齊昏侯的潘淑妃、晉石崇家的綠珠，人物輩份、年代錯亂的情形與《西遊補》第五回「鏤青鏡心猿入古 綠珠樓行者攢眉」幾乎如出一轍。

綜上所述，前面所說的時間幻化問題是前有所本，而小說則是將其轉化，在夢境中縱橫古今，又在夢境中加入未來世界的逆向時間思維，依照筆者的解讀，顯示出一種「失序焦慮的心靈狀態」，因為行者為尋驅山鐸，出入於三界六夢之中，完全失去了時間感和空間感，處在這樣時空失序的環境中，情緒也極不穩定，例如在第三回中行者進入新唐，又聽到師父唐僧要做將軍，「又驚又駭，又愁又悶，急跳身起來，去看師父下落」，

¹⁷ 此處的例子甚多，可參見梅新林《仙話—神人之間的魔幻世界》（上海：三聯書店上海分店，1992年6月），頁115。其中舉出的例子有劉向《列仙傳 邴子》、王嘉《拾遺記 洞庭山》、劉義慶《幽明錄 劉晨阮肇》、《太平廣記》卷五十神仙所引《纂異記 嵩岳嫁女》等。

¹⁸ 參見《法苑珠林》卷五 三界篇 第二之二 壽量 轉引自楊義《中國敘事學》，頁173。

這樣的情境讓行者無所適從，脾氣暴躁。而關於小說中的情節時間與故事時間也是一個值得玩味的問題，很清楚的，《西遊補》中唐僧在牡丹樹下休息了一個時辰，這是故事時間，而行者入夢之後卻經歷幾天的心靈冒險，而作者董說在小說中續寫出這一難實際上對悟空並無生存上的威脅，與《西遊記》中歷經的八十一難，隨時會遭受生命威脅的磨難又不同，這一難所經歷的時間是本文欲探討的情節時間，明顯的情節時間大於故事時間，是敘事學理論上所謂的「擴述」，其功用是「擅長描述人物的意識活動¹⁹」，所以有人²⁰把《西遊補》視為意識流小說。²¹

經由以上的分析，可知《西遊補》對於敘事時間的轉變是有其敘事形式上的承襲與創新之意義。

二、《西遊補》敘述者的可靠性及其形象問題

關於《西遊補》中牽涉到的敘事學研究範圍，值得一提的還有所謂的敘述者與敘述接受者的問題，其複雜的程度不亞於前面所說的敘事時間的轉變。敘述者所指的是「陳述行為主體」，或稱「聲音或講話者」²²，敘述者是故事的講述者，通常是真實作者的代言人，而當敘述者被創造出來，就脫離了真實作者的管轄範圍，所以敘事學對於真實作者的研究是排斥的。另外也有所謂的「隱含作者」的觀念，所指的是「正式的書記員」

¹⁹ 參見胡亞敏《敘事學》（武昌：華中師範大學出版社，1994年5月），頁80。

²⁰ 參見林佩芬 董若雨的西遊補，《幼獅文藝》四十五卷六期（二八二期），1977年1月。

²¹ 參見金健人《小說結構美學》（台北：木鐸出版社，1988年9月），頁115—118。西方意識流小說作家有詹姆斯·喬伊斯、維吉尼亞·伍爾芙、普魯斯特、福克納等。這種小說與傳統小說的心理刻畫在內容上的區別有三：

1. 不僅表現人物的自覺意識，而且表現（甚至偏重表現）人物不自覺的潛意識。
2. 不僅表現有邏輯有條理的意識，而且表現（甚至偏重表現）非邏輯的、散亂模糊、瞬息萬變的意識。
3. 任何一種潛意識的描繪都是假的（除非是藉助藥物或本人即是精神病犯者），但同時又不妨礙讀者把它當成是真的。

²² 參見浦安迪《中國敘事學》，頁36。

或「作者的『第二自我』」²³可以說是由讀者在敘事文本中所建構的，所以在小說文本中是見不到隱含作者的蹤跡，這也不是敘事學的研究對象，因為隱含作者並非真實作者，它只是讀者在敘事文本中對作者的一種人格上的想像。

（一）敘述者可靠性問題

而敘述接受者則是在小說中與敘述者對話的人，經由這兩者的考察可以得出小說中人物關係的脈絡圖。首先，從敘述者的角度觀察，由小說的細部閱讀中，發現第二回中綠玉殿的掃地宮人、第三回中風流天子與大臣議事及鑿天的「踏空兒」、第七回項羽說平話、第十二回唱彈詞的盲女郎、第十三回算命的綠竹洞主人、第十六回的虛空主人都是所謂的敘述者。而小說中的行者則時而是敘述者，時而是敘述接受者，而這之中的問題在於敘述者的言論是否可靠的問題，本節要從敘述者與敘述接受者之間對話語態來做對比，以釐清敘述者可靠性的問題，要判斷敘述者是否可靠，一個最常用的方法是判斷其「敘事語調」²⁴，因為由上述敘述者所說的話中，感覺到真相一直被隱藏住，而行者作為一個「發現者」來說，在整部小說的敘事流程中，所了解的總是片段的敘述。以下將逐步對《西遊補》中的敘述者加以考察，例如在第三回行者問鑿天的「踏空兒」的問題中，踏空兒的回答卻是讓人起疑：

午時光景，我們大家用力一鑿，鑿得天開縫。那裡曉得又鑿差了，剛剛鑿開靈霄殿底，把一個靈霄殿光油油兒從天縫中滾下來。天裡亂嚷：「拿偷天賊！」大驚小怪，半日才定。卻是我們星辰吉利，自家做事，又有那別人當罪。當時天裡嚷住，我們也有些恐怕，側耳而聽，只聽得一個叫做太上老君對玉帝說：「你不要氣，你不要急。此事絕非別人幹得，斷然是孫行者、弼馬溫狗奴才小兒！如今遣動天兵，又恐生出事來，不若求求佛祖，再壓他在五行山下。還要替佛

²³ 參見 W.C 布斯《小說修辭學》（北京：北京大學出版社，1987 年 10 月），頁 80。

²⁴ 參見趙毅衡《當說者被說的時候——比較敘事學導論》（北京：中國人民大學出版社，1998 年 10 月），頁 44。

祖講過，以後絕不可再放他出世。」

這段敘述者的陳述由鑿天到嫁禍他人的過程，由表層敘述中可以解讀為對孫行者的構陷，欲羅織罪名予行者，並且也不給他辯駁的機會。而在《西遊補答問》中對鑿天一事的解釋是「問：天可鑿乎？曰：此作者大主意。大聖不遇鑿天人，絕不走入情魔。」這樣的解釋似乎是把鑿天這一舉動作為行者墜入情魔所設之陷阱，而在癡如居士的序中對將之歸為六夢中的「噩夢」²⁵，張俊認為鑿天此一情節「這段描寫頗寓微意，它象徵著明王朝大廈的傾覆，流露出作者回天無力的絕望心情。」²⁶而往前的第二回中悟空在往西天路上發現多出一個大唐，於是直奔上靈霄問清原因，而裡面的人竟說靈霄殿被人偷去，原因竟是大鬧天宮後懷恨在心，以取經之名，唆使妖精偷出靈霄²⁷，雖然跟後面鑿天之事有所關聯，可以說解決了疑惑，但為何會誣陷行者唆使妖精鑿天並沒有在小說後續的發展中說明清楚，不免讓人懷疑小說敘述者敘述可靠性的問題，此為小說敘事語態矛盾之處，而讀者閱讀時就會產生困惑的感覺，我們可以解釋這樣的敘述方式所造成的敘事效果是使小說文本產生多義性，由此方面來說，小說的虛構世界是對應著明朝末年的時代背景與社會環境²⁸，如此解讀更能增加小說的敘事底蘊。

²⁵ 在癡如居士序中談到「一墮青青世界，必至萬鏡皆迷。踏空鑿天，皆繇陳玄奘做殺青大將軍一念驚悸而生。是為『噩夢』。」而第三回踏空兒盲目鑿天，孫行者最後想找女媧補天（第五回），奈何女媧門上貼了張紙，寫到「二十日到軒轅家閒話，十日乃歸，有慢尊客，先此布罪。」

²⁶ 參見張俊《清代小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1997年6月），頁37。

²⁷ 《西遊補》第二回敘行者直奔上靈霄，有一人在天裡答道：「這樣不知緩急奴才！吾家靈霄殿已被人偷去，無天可上！」又聽得一人在旁笑道：「大哥，你還不知道哩！那靈霄殿為何被人偷去？原來五百年前有一孫弼馬溫大鬧天宮，不曾奪得靈霄殿去，因此懷恨，構成黨與，借取經之名，交結西方一路妖精。忽然一日，叫妖精們用些巧計，偷出靈霄，此即兵法中以他人攻他人，無有弗勝之計也。猢猻兒倒是智囊，可取，可取！」

²⁸ 這裡的觀點可以曾永義為代表，在其 董說的「鯖魚世界」——略論《西遊補》的結構、主題和技巧，收入劉世德主編《中國古代小說研究》（上海：上海古籍出版社，1983年5月），頁242—243。其中認為踏空兒的鑿天舉動是影射明朝末年崇禎皇帝用了一批誤國賊臣，以致盜匪蜂起，邊換頻仍，帝室動搖，豈非欲求捷徑，而以不學無術之「踏空兒」鑿天，終於將天碎碎鑿開？而悟空平白無故被誣陷，正如袁崇煥一般的忠臣烈士無端遭死橫磔的下場。他的出發點是將小說與當時的時代背景及社會環境相結合。

而在第五回中我們也可以發現敘述者故意將不同時空的人物並置在同一情節中，這樣的敘述方式所產生的敘事效果也是讓讀者在閱讀過程中對敘述者產生質疑的情形，第五回敘述行者變成一隻蛀蟲鑽進一面鏤青古鏡，進入所謂的古人世界：

原來古人世界中有一美人，叫做「綠珠女子」，鎮日請賓宴客，飲酒吟詩，當時費了千心萬想，造成百尺樓台，取名「握香台」。剛剛這一日，有個西施夫人、絲絲小姐同來賀新台，綠珠大喜，即整酒宴，擺在握香台上，以敘姊妹之情。正當中坐著絲絲小姐，右邊坐著綠珠女子，左邊坐著西施夫人。

這裡的人物有晉朝的綠珠、春秋時代的西施，敘述者將她們放進同一時空，而隱身偷聽的行者最後也插一腳，變成一個丫頭模樣，混在當中，看他的打扮是「洛神髻，祝姬眉；楚王腰，漢帝衣。上有秋風墜，下有蓮花杯。」最後被其他丫頭發現，帶他去見綠娘，這時產生更大的驚奇：

那丫頭便笑嘻嘻的領見了綠娘。綠娘大驚，簌簌地掉下淚來。便對行者道：「虞美人，許多時不相見，玉顏愁動，卻是為何？」行者暗想：「奇怪！老孫自從石匣生來，到如今不曾受過男女輪迴，不曾入煙花隊裡，我幾時認得什麼綠娘？我幾時做過泥美人、銅美人、鐵美人、草每人來？既然她這麼說，也不要管我是虞美人不是虞美人，耍子一回倒有趣。正叫做『將錯就錯』。只是一件：既是虞美人，還有虞美人配頭。倘若一時問及，『驢頭不對馬嘴』，就要弄出本色來了。等我探他一探，尋出一個配頭，才好上席。」

可以說是巧設安排，行者無意中成了虞美人，他將錯就錯，靜觀事件的發展，而行者所變化的虞美人是處於秦朝末年的背景，綠珠是晉時石崇的寵妾，西施是春秋時代的美女，這三者擺在這裡讓人有時空錯亂之感，前面已經引述過了，而在此的人物也讓人對敘述者所說的話產生質疑，敘述者的權威受到挑戰。另外在十三回行者聽《高唐夢》戲文後聽台上人鬧著說：

《南柯夢》倒不濟，只有《孫丞相》做的好。原來孫丞相就是孫悟空，你看他夫人這等標致，五個兒子這等風華，當初也是個和尚出身，後來好結局，好結局！

讀來更讓人如墮五里霧中，摸不著頭緒，但這裡的情節在第十五回安排蜜王即是孫悟空五個兒子之一得到交代，但情節不合理。其他如第三回唐僧被封為殺青大將軍，引出小月王的青青世界，並為唐僧鑿天，第十二回看見儒生打扮的唐僧，第十四回唐僧竟已還俗娶妻翠繩娘，最後還應詔出兵等，在整個情節鋪展中，讀者閱讀時一直對整部小說的各種敘述者產生懷疑，而這樣的情節安排展現出一種如真似幻的敘事氛圍，可以說敘述者在敘事過程中已交出其權力，將解讀小說文本的權利交與讀者。

（二）敘述者的形象問題

而總結以上看法，敘述者在故事中的角色各自不同，可以說明敘述者的形象是多變化的，而與行者之間的關係也不相同，例如第二回掃地宮人所說的故事與行者並無關係，而第七回項羽說平話也跟行者沒有關係，他們是故事中的人物，掃地宮人所說的是跟自己有關的故事，項羽所說的是自己的故事，都可視為「同敘述者」²⁹，其他諸如第三回中風流天子與大臣議事及鑿天的「踏空兒」、第十二回唱彈詞的盲女郎、第十三回算命的綠竹洞主人、第十六回的虛空主人才與行者本身發生關係，這些敘述者都只是《西遊補》這部小說中的次要人物或旁觀者，但都對主要人物孫悟空產生關鍵性的作用。

而第十二回中唱彈詞的盲目女郎，所唱彈詞內容與《西遊記》暗合³⁰，結尾所說的

²⁹ 參見胡亞敏《敘事學》，頁 41。這是根據敘述者與所敘述對象之間的關係劃分的敘述者類型。異敘述者不是故事中的人物，他敘述的是別人的故事；同敘述者是故事中的人物，他敘述自己的或與自己有關的故事。

³⁰ 《西遊補》第十二回，彈詞節錄如下：智猴占得睽爻上，負豕一途拜唐僧。流沙日暮嘶千里，雜識同歸悟淨中。豚魚終是池中物，慢把清簫代曉鐘。人參樹撥哀猿叫，白骨夫人立茂林。金公別去僧成虎，恰好牛衰第二人。……兩個心兒天地暗，一雙猴聖騙觀音。芭蕉殺盡山坡火，綠楊解馬去行行。萬鏡樓中遲日夜，不知那一日見天尊！

部分並指出其墮入鯖魚幻境而不自覺，並且在萬鏡樓中被困的情形³¹，此時唱彈詞的故事內容正與行者所經歷的情境相吻合，不能說沒有暗示的作用。亦即小說中的盲女郎、綠竹洞主人、虛空主人似乎對整個故事發展有一定程度的理解，具有引導、暗示的作用，他們是故事中的人物，可是所說的卻是別人的故事，反觀是作為敘述接受者的孫悟空，好像一直都在鯖魚幻境中找尋出路，也看不出他的自主意識³²，他所知所見極為有限，可以說是被限制住其敘事知能，與中國章回小說敘事者是全知全能的敘事視角³³（Narrative Perspective）又有所不同，而《西遊補》為了擺脫說話藝術的影響，在敘述者的敘事形式上的確將作者逐漸隱身於小說之後³⁴，正如學者陳美林談到明代中晚期小說的敘事形式的變化：「首先，作者由全知全能、經常插說議論向藏身不露的客觀敘事發展，另一方面，又有一些作品，相比較則更注重於故事的客觀敘事，而作者卻深藏不露或極少現身。如《西遊補》，其次，明代中晚期章回小說更為普遍地採用內視角，將

³¹ 《西遊補》第十回，當行者被新古人推入萬鏡樓，行者欲掙脫困境，「尋了半日，再不見個樓梯，心中焦躁，推開兩扇玻璃窗。玻璃窗外都是絕妙朱紅冰紋闌干，幸虧得紋兒做得闊大，行者把頭一縮，攢將出去，誰知命蹇時乖，闌干也會縛人，明明是個冰紋闌干，忽然變作幾百條紅線，把行者團團圍住，半些兒也動不得。」於是行者變成蜘蛛，紅線就變成蛛網：行者變做亦把青鋒劍，紅線就是劍匣。

³² 《西遊補》第十回，當行者被紅線縛身之時，有一老人解圍，扯斷紅線，行者問老人姓名，老人說他是齊天大聖孫悟空，他說「西天路上有災危，偶在青青世界躲」，行者聽了之後大怒，舉棒就打，老人拂袖而走，喝一聲道：「正叫做『自家人救自家人』。可惜你以不真為真，真為不真！」行者方才醒悟是自己的真神救了自己，回末的評曰：救心之心，心外心也。心外有心，正是妄心，如何救得真心？蓋行者迷惑情魔，心以妄矣。真心卻自明白，救妄心者，正是真心。

³³ 參見陳美林等《章回小說史》，頁120。書中提到這樣的作品如《金瓶梅詞話》、《封神演義》等小說，全知全能的表現方式即是由作者經常插說議論，這也是說話藝術的特徵，說書人為了縮短說話與聽眾間的距離，不時現身，用設問、提示、重複、詮釋等手段，引導聽眾進入故事，形成「看官聽說」的說話模式。

³⁴ 參見陳美林等《章回小說史》，頁121。書中舉《西遊補》為例，除第一回開篇引詩四句，接著以二十四字接出其創作命意外，正文中不僅沒有出現作者的散說議論，連引詩、詞以寄褒貶的文字也難得一見。再其回首回尾，也略去以前章回的慣例，既不用詩詞開篇，也不用韻文做結，……。回回相繼，情節緊緊聯貫。這種敘事形式，明顯表現出章回文體非說書藝術的特徵。

一切教書中人物去完成，而不假說話人交代。³⁵」而敘述者的多種身份也形成讀者閱讀小說時的認知模糊。而敘述者與敘述接受者之間的互動關係也頗值得重視，如行者作為小說的敘述接受者，在整部小說中的敘事型態實在是變化多端，學者高辛勇就指出：「在書中行者多次聽人述說故事（或看人演戲）。他的聽法有時是現身明聽，有時是隱身暗聽，有時是無意耳聞，有時又是有意偷聽；看戲時有遠看，有近看，甚至叫人代看。³⁶」所以在《西遊補》中行者作為敘述接受者的表現型態亦是如此多樣貌的變化。

而敘述者可以化身為這麼多的人物形象呈現在讀者面前，我們卻看不到那個在說話藝術常常出面評論劇情的敘述者，所以《西遊補》的敘述者成為所謂「隱身式的敘述者」，敘述者化身為各種故事中的人物，但是卻逐漸引退到幕後，盡量不讓讀者察覺到他的存在。

經由以上對《西遊補》中敘述者的可靠性及其形象分析，可以得知本書採取不可靠的敘述者立場，讓讀者對整個故事產生懷疑，而整個故事就呈現出虛幻的敘事氛圍，而敘述者及敘述接受者的形象多變，作者的影響逐漸消退，這也是說書特徵逐漸消失，而作者對敘事形式轉化創新的例證。

三、《西遊補》敘事視角的選擇及其原因

前面對敘述者的可靠性及其形象問題作了分析，而這裡所欲探討的敘事視角問題其實跟敘述者有相當大的關連，長期以來的中國章回小說，說書人的影響力一直是無遠弗屆，因為他們是故事的敘述者，故事由他們講述，也代替故事中的人物觀察，因此造成章回小說中視角和聲音的混淆，而我們卻不能因為敘事形式上的保守，而對形式創新和傳統的章回小說有優劣之分。

首先，必須先區分視角和聲音的區別，簡單的說，視角是人物的，而聲音則是敘述

³⁵ 參見陳美林等《章回小說史》，頁120—121。

³⁶ 參見高辛勇《形名學與敘事理論：結構主義的小說分析法》（台北：聯經出版事業，1987年11月），頁213。

者的。³⁷傳統中國章回小說的敘事視角常被認為是「全知敘事」，敘述者是全知全能的上帝，可以代替書中人物說出他們心中的話語，也可以介入小說人物的心理，但是其實這樣的敘述者往往就是作者本身，最明顯的特徵就是說書人的術語，如「且聽下回分解」、「話說」、「且說」等，無疑的，這樣的表露讓作者³⁸無形中現身，而作者也常常在小說中對人物或情節加以插說議論，他所了解的事情往往比小說中的人物還要多，這也是茲韋坦 托多羅夫（Tzvetan Todorov）所說的敘述者 > 人物（「從後面」觀察）³⁹的關係，而讀者總是由敘述者那邊知道所有的故事情節發展，他也不會去懷疑敘述者所傳達的敘事信息是否正確，雖然章回小說的藝術體制在作品數量、質量到達顛峰之時，對於敘事形式有一定的變革與創新，但基本上，敘述者 > 人物的「全知敘事」傳統模式仍未被改變，《紅樓夢》就已經開始讓作者隱身幕後，而《儒林外史》的敘事特徵更明顯，也就是作者幾乎消失，而讓讀者隨著作品中的人物去了解情節發展，達到所謂的「客觀敘事」⁴⁰的程度。

反觀《西遊補》的敘事視角，由前面的考察可知，故事中的作者影響是逐漸的消退，這除了第一回還可見到作者運用詩詞開篇的說話特徵，再接著說明故事的創作意旨是「此一回書，鯖魚擾亂，迷惑心猿，總見世界情緣，都是情緣夢幻！」其他各回開頭偶有「話說」、「且說」等說書人術語，這裡據筆者所觀察的只有第一回在說明創作意旨之後，用了「話說」，第二回、第四回、第五回開頭用了「卻說」，其他散見在小說中的，筆者只看到三例，分別在十二回（兩個）及十六回（一個）。其他各回以詩詞開篇、以

³⁷ 參見胡亞敏《敘事學》，頁 21。

³⁸ 這裡所說的作者等同於敘述者。

³⁹ 參見伍蠡甫、胡經之主編《西方文藝理論名著選編》（下卷），頁 510。這裡所說的是所謂「敘事語態」，反映故事中的「他」與話語中的「我」之間的關係，也就是人物和敘述者的關係。托多羅夫把他分為三種形式：敘述者 > 人物（從後面觀察）敘述者 = 人物（同時觀察）敘述者 < 人物（從外部觀察）。第一種情形是敘述者比他的人物知道得更多，第二種是敘述者和人物知道的同樣多，第三種是敘述者比任何一個人物都知道的少。

⁴⁰ 客觀敘事是指敘述者絕不在故事開頭結尾或講述過程中，中斷情節，加入解釋或評說，讓讀者感覺不到敘事者橫亙在自己和故事之間。參見葉桂桐《中國古代小說概論》（台北：文津出版社，1998 年 10 月），頁 220。

韻文做結尾的現象完全消失，結尾也不再對下一回的情節作預告，由這些說話藝術的形式特徵發現《西遊補》中的作者已經悄悄退位了。

我們知道敘事視角是故事中的人物眼中所看的世界，也知道敘述者的「聲音」在《西遊補》中與故事中的人物重合十分密切，但是是否有敘述者偶爾現身敘述的情境出現呢？這時敘述者暫時與故事中的人物脫離，但這樣的敘述是為了襯托故事人物的內心感受，於是這裡產生了一個需要弄清楚的問題：故事是由「誰看」，由「誰說」？這個問題由法國學者熱拉爾·熱奈特（Gerard Genette）最早提出疑問：「我認為有關這個問題的大部分理論著述（基本上停留在分類階段）令人遺憾地混淆了我所說的語式和語態，即混淆了視點決定投影方向的人物是誰和敘述者是誰這兩個不同的問題，簡捷些說就是混淆了誰看和誰說的問題。⁴¹」而視角和聲音的區別在表現形式上有時間差異、智力差異、文化差異、道德差異等等⁴²，而在《西遊補》中也看到了這樣的區別，試舉第七回行者假扮虞美人，在聽了項羽講平話，敘述自己的豐功偉業後，眼見已天明，他急著到玉門關尋未來世界，於是侍女幫他梳曉妝，由此段敘述可知行者是不可能對梳妝用品那麼瞭若指掌的：

不多時，走到天歌舍，只見一只水磨長書桌上，擺一個銀漆盒兒，合著一盒月殿奇香粉銀盒。右邊排著一個碧琉璃盞兒，放一盞桃浪胭脂絮銀盒；左邊排著一個紫花盃，盃內放一根纏頭帶；又有一個細壺兒，放一壺畫眉青黛。東邊排大油梳一個，小油梳三個。西邊排著青玉油梳一套，次青玉油梳五斜，小青玉油梳五斜。西南排大九紋犀油梳四枚，小赤石梳五枚。東北方排冰玉細瓶，瓶中一罐百香蜜水，……行者見了鏡子，慌忙照照，看比真美人如何，只見鏡中自己形容更添顏色。當時便有侍女兒簇擁行者，做髻的做髻，更衣的更衣。

這樣的描寫的確不會是行者所假扮的虞美人所能說出的，而是由隱身的敘述者所說，但

⁴¹ 參見熱拉爾·熱奈特（Gerard Genette）《敘事話語 新敘事話語》（Narrative Discourse: An Essay in Method）（北京：中國社會科學出版社，1990年11月），頁126。

⁴² 參見胡亞敏《敘事學》，頁21。

是這裡並不是作者出現插說議論，而是敘述者藉以傳達行者所看到的事物，這一系列的古代婦女梳妝用品，只是透過行者的眼中觀察而來，可以說敘述者的聲音是隨著故事中的人物身份、感覺的不同，因而有其相對應的文體風格表現，這也是敘述者與故事中的人物暫時脫離的情形，但是其實若不仔細觀察，讀者是會很自然的相信敘述者所看到的一切事物，因為敘述者所採用的敘事策略是貼近人物的內心感知，運用專業的知識以增加故事人物的說服性。另外在第十五回中，唐僧作了將軍，領兵西戎，行者遇到他自己的兒子——波羅蜜王，行者半信半疑的問他的出身，最後在形容軍隊廝殺混亂的情形，這時又可看出敘述者的聲音：

蜜王軍勢猛烈，直投奔入唐僧陣裡，殺了小月王，回身又斬了唐僧首級。一時紛亂，四軍大殺。孫行者無主無張，也只得隨班作揖。只見玄旗跌入紫旗隊裡，紫旗橫在青旗上面。青旗一箇飛入紫旗隊裡，紫旗走入黃旗隊。黃旗斜入玄旗隊裡，有一面大玄旗半空中落在黃旗隊，打殺黃旗人。

這裡敘述者的聲音並非是行者自己，但是卻是透過行者的眼睛來觀看整個戰爭情況，以上所舉的這兩個例子，並不是說明敘述者和故事中的人物是互相脫離的情形，反而是敘述者為了營造所謂的敘事效果，可以在視角的選擇上以人物所見所聞為主，但是在特殊情形上卻可以不露聲色，配合故事人物的身份、感覺呈現出適當的敘事語態的表現，並且又不顯現出敘述者本身對故事情節的價值判斷，敘述者透過不同的故事人物傳達出各種不同的敘述信息，對於聯繫兩者之間有其特殊功用。

所以，由以上的分析可以了解《西遊補》敘事視角的選擇雖然是以全知全能的視角來進行，但敘述者卻是根據故事人物去表現其內心感知，客觀呈現其敘事過程，而從人物視角去考察，可以發現敘述者是有意去限制敘事，進而造成情節延宕、意義空白、情感掩飾、事件懸念的敘事效果。

而追溯這種敘事視角的形成，其實還是要回到說話藝術本身，因為說書人他面對的是許多聽眾，他必須訴諸眾目視物，並且對所敘述的事物要非常了解，要能進入人物內心，當故事人物的眼睛，並且要有些招徠群眾的本事。正如楊義所說：「倒不是說中國敘事者自視為全知全能的上帝，他們不敢如此僭越。他們在敘寫人生經驗和抒發積愆才

情之時，往往採取群性創造心態。這就習慣成自然地使其敘事視角具有群性特徵。⁴³」他把這種群性心態所形成的敘事視角稱為「流動視角」，而「這種視角也為文人擬話本和章回創作加以變通地接受了。⁴⁴」而我們可以發現《西遊補》的敘事視角的確是在說話藝術的基礎上加以轉化的。

⁴³ 參見楊義《中國古典小說史論》（北京：中國社會科學院出版社，1997年12月），頁534。

⁴⁴ 參見楊義《中國古典小說史論》，頁534。

第三節 《後西遊記》的敘事模式

《後西遊記》的敘事結構與原書《西遊記》極為相似，林保淳認為其基本結構可以分成三個部分：一是花果山水簾洞後天石猴齊天小聖孫履真出身、求師、鬧天宮始末；二是西行緣起及大顛和尚的事蹟；三是行程途中收徒、遇災度厄、完功證果，使佛法重明的經過。《後西遊記序》中所說「雖猶然嬉笑怒罵之文章；精不思，妙不議，實已參感應圓通之妙法」，故事雖然接續《西遊記》之後，但其立意卻是新的，書中嘲諷儒釋道三家，企圖建構出不同於《西遊記》的思想架構，筆者將歸納出本書的敘事結構，以呈現出敘事結構的相似之處。

一、四十回的結構佈局

《後西遊記》共四十回，從回目的安排上，可以發現第一回到第四回在描述孫履真的出身、求師、大鬧天宮的始末，第五回到第八回重心擺在西行緣起及大顛和尚的事蹟，第九回到第四十回敘述行程途中收徒、遇災度厄、完功證果的過程，浦安迪發現百回本的《西遊記》在首尾兩端之間形成對稱感的方式，透過回目的巧妙安排而達成：

例如，第二回「悟徹菩提真妙理」裡的菩提祖師對美猴王學道故事裡的講道說法，又在第九十八回「功成行滿見真如」中靈山上佛祖座前再次變相重演，回目以二對九十八。⁴⁵

對照《後西遊記》中的回目安排，筆者發現第二回「旁參無正道 歸來得真師」說明自

⁴⁵ 參見浦安迪《中國敘事學》，頁74。

己心性中原有真師，不需外求，而在第三十八回「從肝脾肺腎以求心 歷地水火風而證道」敘述唐半偈師徒歷經地水火風四關，胸中豁然開朗，具有異曲同工之妙，正是以二對三十八的對稱圖式⁴⁶，由此可見《後西遊記》與原書的結構安排有異曲同工之妙。另外，浦安迪研究明代四大奇書及清代《儒林外史》的後半部、《紅樓夢》的後四十回，注意到一個現象：

奇書文體結構章法的匠心獨運之處，還在於它把高潮設在全書三分之二或四分之二處的同時，又將全書畫分為對等的兩半。《金瓶梅》第四十九回，西門慶的永福寺獲春藥，標示著把全書前後劃為兩截的分水嶺。小說的前半截刻畫了西門慶如何發財、做官、縱欲，步步升級；而後半截，正是這些方面的春風得意，加速了它的自毀過程。張竹坡在評論中多次用「上半截」和「下半截」來劃分西門慶家運的盛衰，從而成為理解這部作品的關鍵。和《金瓶梅》相似，《西遊記》的一百回整體也可以劃分為兩個對峙部分。《西遊記》中第四十九回渡通天河恰好象徵性地發生在西天取經的中途，進而標誌著小說上半部的結尾。而重渡通天河在第九十九回小說的下半部結尾處重演，引渡者都是同一頭通靈的老龜這些細節都加強了我們在第四十九回時已讀到該書中點的感覺。⁴⁷

這樣的結構佈局在《後西遊記》中也可以隱約發現場景的相似，例如在第二十回中唐半偈師徒來到鬼國之前，遇到一條大河：

行不上十數里，忽被一條大河攔路。唐半偈忙將龍馬勒住道：「履真，前面有大河阻路，卻怎生過去？」小行者道：「陸行車馬，水行舟楫，從來如此。前面既有河阻路，除了尋船渡去，再無別法。」

後來孫履真發現有一只空船在中流蕩漾，於是藉著空船渡河而去，《後西遊記》共四十

⁴⁶ 筆者又在第四十回發現唐半偈求真解共計五個年頭，求來真解共三十五部。

⁴⁷ 參見浦安迪《中國敘事學》，頁 78—79。

回，恰好在第二十回中渡過大河，此與《西遊記》通天河應具有相同意涵，也就是在此象徵西天求取真解的中途，在小說敘事高潮之後，或改變故事焦點，或虛構世界的消失，都在故事中點之後逐漸顯現，這種截全書為兩半的敘事模式，浦安迪認為「我們可以把它看成是一個不斷旋轉的法輪」，「這種佈局的真意在於綿延不斷的回轉，所以我們可以進而把這類似無了局的結構視為一種無休止的周旋現象」⁴⁸，最後則提出奇書文體總是有無休無止的「續書」，其原因亦在此。

而除了上述的結構佈局相似之外，在《後西遊記》前四回敘述孫履真的出身、拜師、鬧天宮的過程，與《西遊記》前十回的重心是描述孫悟空鬧天宮，可以說是極為相似，這些部分與取經故事的主體若即若離，續書作者在前面四回中，努力追摩《西遊記》作者對孫悟空形象及性格的塑造，而所塑造的人物形象，亦較原書更加具有自信。另外《後西遊記》也採用了節令性的結構框架，其取經歷程自唐憲宗元和十四年，到唐穆宗長慶四年，總共花費五遍寒暑，路程計有十萬八千里，昔日唐僧取經至靈山，其經數、難數、時數，都是冥冥之中註定，而在《後西遊記》中大顛和尚一切掃除，其原因乃是唐半偈自超凡入聖，故難由心造，「一妄一魔，心之妄定由他魔之妄定。至經之卷數即解之卷數」⁴⁹，不同於唐僧因前世輕慢佛法，遂受此八十一難，續書作者在此欲打破原書經數、難數、時數的因果關係，必須說明的是，真解共三十五部，五千零四十八卷，與《西遊記》相同，而真解沒有什麼繁文，多不過一兩卷，少則片言半語，符合「經是從無生有，解是掃有還無」的道理。

《後西遊記》的時間框架，不同於《西遊記》的時間框架，《西遊記》「一方面是初唐史事的時間框架，另一方面是猴王鬧天宮的故事和形形色色的妖魔前生歷史的虛構神話時代」⁵⁰，這兩者之間的時間相距五百年，也就是孫悟空被佛祖鎮壓在五指山下五百年，這之間的中空，由第八回「我佛造經傳極樂 觀音奉旨上長安」開始，到第十二回「唐王秉誠修大會 觀音顯聖化金蟬」為止，這裡是五百年空隙的「過場」，但是在《後西遊記》安排齊天小聖孫履真大鬧天宮，玉帝命三界五行諸神擒拿，都被他打傷，於是

⁴⁸ 參見浦安迪《中國敘事學》，頁 80。

⁴⁹ 《後西遊記》第三十九回。

⁵⁰ 參見浦安迪《中國敘事學》，頁 83。

太白金星請孫悟空設法，而這次大鬧天宮並沒有受到懲罰，而直接敘述到唐憲宗佞佛的事件，沒有原書五百年的空隙，此為續書不同於原書的時間框架，等於是兩者的時間幾乎是同步進行，敘事時間為順時序，筆者對此設計的解釋為：續書作者有意貼近人間，逐漸消除原書虛構神話的成分。⁵¹相對於這樣的設計，反映到人物的出身，明顯的例子，如唐半偈由凡胎入聖，不同於《西遊記》裡的唐僧是由金蟬長老轉世。

《後西遊記》的結構也充分顯示出對冷熱循環交替及其相互補襯的敏感，從回目的安排上可見其端倪，如第十六回「弄陰風熱心欲死 灑聖血枯骨回春」、第十九回「唐長老坐困火雲樓 小行者大鬧五庄觀」、第二十回「黑風吹鬼國 狹路遇冤家」、第二十一回「城中夜黑亂魔生 潭底日紅陰怪滅」、第二十八回「鑿通二氣無寒暑 陷入陰陽有死生」、第三十三回「冷雪方能洗欲火 情絲繫不住心猿」、第三十八回「從肝脾肺腎以求心 歷地水火風而證道」，這些回目對陰陽、顏色與冷熱意象的對比，與寓言結構中的水、火等象徵聯繫起來，使之具有更深層的意義，而在第三十三回「冷雪方能洗欲火 情絲繫不住心猿」中冷熱交相運用，巧妙地將火和雪的意象編合在一起⁵²，藉由孫履真所代表的冷雪與不老婆婆所代表的欲火，闡述「洗欲火」、「斷情絲」的主旨。

二、《後西遊記》中的寓意與諷刺

後人將《西遊記》視為是藉由寓言的方式來闡述學人修道過程本質的一部小說⁵³，而在《後西遊記》中更把這樣的寓言方式加以發揮，而明清時代有關《西遊記》的評註，

⁵¹ 參見林辰《神怪小說史話》（杭州：浙江古籍出版社，1998年12月），頁304。這裡談到《西遊記》作者創造性的運用章回體小說的「花開兩朵，各表一枝」的手法，開篇先以神怪人物（石猴）和神怪情節（學藝、鬧天宮），展現了這部小說的神怪性質；然後，暫時擱下這條神怪線索，再推出歷史人物（唐僧陳玄奘）和歷史故事（取經），巧妙地將神怪人物與歷史人物揉合到一起，把虛構的人物納入現實人事的大框架之中，從而使該書散發出濃郁的人情味。《後西遊記》也同樣承襲這樣的寫作手法，大顛和尚與韓愈交往史事，載籍固有可考，但作者虛構出大顛和尚求真解之事，當時唐憲宗並無派僧人西行，並且韓愈《諫迎佛骨表》中的佛骨為釋迦摩尼佛的指骨，並非書中所說的「唐三藏佛祖法龕」。

⁵² 此例又如《水滸傳》第九回「林教頭風雪山神廟 陸虞侯火燒草料場」亦是將火和雪的意象結合。

⁵³ 參見浦安迪《西遊記、紅樓夢的寓意探討》，《中外文學》第八卷第二期，1979年7月，頁43。

則多將寓意看做首要，如在明代百回本問世的時代「李卓吾」評本曾提示說：「《西遊記》極多寓言，讀者切勿草草放過⁵⁴」；清代評論家劉一明也有類似見解：「西遊玄言與禪機頗同，其用意處盡在言外⁵⁵」；清初學者汪象旭（澹漪）論及寓言本意：「所言者在玄奘而意實不在玄奘，所紀者在取經而志實不在取經，特假此以喻大道⁵⁶」，浦安迪認為西方的「寓言」概念，「本指敘事結構反映出某種哲學或神學思想體系而言，換言之，『寓言』表示在敘事文學裡，除了表面情節之外，還引發出層層寫實的含義。今日西方學界所常見的『多層含義』（Levels of meaning）一詞正與此概念相合。」⁵⁷筆者在此所欲探討的是，《後西遊記》在寓言的運用上，的確有不同於原書的表現，浦安迪認為「只有作者明確地引導讀者脫離情節的描述而去辨認某種抽象的哲理的那類作品，才有可能被認為是寓意之作⁵⁸」以下將歸納出本書在回目安排及內容上所寄託的寓意，說明作品的敘述型態的隱意模式。

（一）《後西遊記》中的寓意

在《後西遊記》五行相生相剋的思想，從第十三、十四回中關於缺陷大王的情節描述，可以知道因葛、滕二村的乖戾之氣，生出一個妖怪，見不得別人夫妻完聚、衣食飽暖，總是拆散他人家庭、弄絕他人後嗣，使人享受不得，敘述者在此欲以「人禍」所形成的妖怪，來考驗取經團體的智慧，因此妖無法收服，總是鑽入地下避難，孫履真認為此妖「縱非狐兔，定是木妖。木能克土，所以見土即鑽入去。我想：金能克木，只消與

⁵⁴ 參見李卓吾評本《西遊記》（上、下）（上海：上海古籍出版社，1997年4月），頁27。這段話載於第二回總評。

⁵⁵ 參見劉一明《西遊原旨》序文「西遊記讀法」，轉引自浦安迪《西遊記、紅樓夢的寓意探討》，頁57。

⁵⁶ 參見汪象旭、黃太鴻《西遊證道書》原序，轉引自浦安迪《西遊記、紅樓夢的寓意探討》，頁57。

⁵⁷ 參見浦安迪《西遊記、紅樓夢的寓意探討》，頁38。另外在艾布拉姆斯（M.H. Abrams）《歐美文學術語詞典》，朱金鵬、朱荔譯（北京：北京大學出版社，1990年11月），頁7。對「寓言」的定義：寓言是一種記述文體，通過人物、情節，有時還包括場景的描寫，構成完整的「字面」，也就是第一層意義，同時借此喻比表現另一層相關的人物、意念和事件。寓言有歷史與政治寓言及觀念寓言兩種主要類型。

⁵⁸ 參見浦安迪《中國敘事學》，頁128。

太白金星商量，定有法治他⁵⁹」而太白金星的回答：

我聞木雖能克土，而土地畢竟載華岳而不重，振河海而不泄者，博也！厚也！惟其博厚，所以受木之克、而不受木之害。蓋土又能生金，金又能克木。目今葛、滕妖怪能鑽在地中，弄陷坑跌人，想亦只是那方土地博厚不能生金以克木，故使妖怪得以鑽進鑽出。

這裡說明土能生金，金能克木的道理，於是太白金星取了金丹給履真，而這金丹竟是黃土，正是土能生金的例證。豬八戒道：「如今的世界，有了金銀，哪裡還有什麼缺陷！」唐半偈點頭道：「雖非正論，意亦可取。」最後妖怪被打死，葛藤被火燒淨，等於是在五行相生相剋的道理之外⁶⁰，又有對世態的體悟，另外在第十九回唐半偈坐困火雲樓，最後得大聖孫悟空指示，借觀音菩薩甘露滅了鎮元大仙性中三昧化成之火，同樣也是說明水能克火之理。

對取經團體的考驗還有在第十七、十八回的情欲塹，七十二塹的魔君都是些小聰明、假悲傷、虛撮腳、歪擺佈的角色，而唐半偈在之前都能以正伏邪，安渡難關，但在此卻心散著魔，豬八戒、沙彌也同樣被凡情纏擾，一齊被縛。此二回說明情欲亦可縛人之理⁶¹，另外在二十六回「歸并一心 掃除十惡」的十惡大王，三十一回「掃清六賊 殺盡三尸」都是具有寓意，第三十回中造化小兒之圈套也是寓有深意：

我的圈兒雖只一個，分開了也有名色，叫做名圈、利圈、富圈、貴圈、貧圈、嗔圈、痴圈、愛圈、酒圈、色圈、財圈、氣圈。還有妄想圈、驕傲圈、好勝圈、昧心圈，種種圈兒，一時也說不了。

最後在第三十二、三十三回中不老婆婆的玉火鉗，這裡以金箍棒及玉火鉗分別象徵男女

⁵⁹ 《後西遊記》第十三回。

⁶⁰ 《後西遊記》第十四回最後以「土逢金固體，木遇火燒身」一詩作結。

⁶¹ 《後西遊記》第十八回最後以「心生種種魔生，心滅種種魔滅」一詩作結。

的生殖器官，並且含有「洗欲火」、「斷情絲」的主旨，而唐半偈與不老婆婆對性命之樂與求解度世的闡述，更可見敘述者對求取真解的本意：

唐半偈聽了，連連嘆息道：「蒙老菩薩以性命之樂見誨，深感慈悲。但性非一境，樂亦多端也，難執一而論。譬如糞裡蛆蟲，未嘗不融融得意，倘欲強人入而享之，人必掩鼻吐之不顧。貧僧想，人世凡情，戀之者，自夸美滿，若落在佛菩薩眼中，未必不作如是觀耳。貧僧之求經求解，雖不敢望希度人度世，而性中一點本來，只覺不效此區區不能自安，實非為博虛名。望老菩薩諒之，放貧僧西行，功德無量。」

不老婆婆專做對敵取樂的勾當，在此其實巧妙的將閨房之事以明喻的方式呈現，可視為《後西遊記》作者極為高明的寫作技巧。全書的寓意在闡明求取真解的主題，運用了許多寓意去說明這樣的道理，如唐憲宗時佛教世俗化傾向嚴重，由此導出西行求解的因果，再藉由許多貪嗔、虛偽的佛門子弟以及妄信因果、誤解佛法的讀書人及佛門弟子，見證佛門的弊端，由孫悟空封經，孫履真揭去封條，顯示出不拘泥、執著於語言文字的局限，西行求解的考驗也符合不應執著於語言文字，以及對心性的考驗，並特別強調欲望的束縛，如情慾塹、六賊、十惡、不老婆婆情欲及情絲的糾纏、造化小兒的圈套，對宗教則是採取調和儒佛的態度，如弦歌村及文明天王的情節中則透露了這樣的訊息，而整個情節則架構在陰陽五行相生相剋的思想。

（二）《後西遊記》中的諷刺

在第二十二回唐僧到弦歌村化齋，在村中讀書的學生見了唐半偈後，向塾師稟報說：

弟子奉先生之教，聞人頭之有髮，猶山陵之有草木也！而此人，遠望之，口耳鼻舌，儼然丈夫，得不謂之人乎？乃迫視之而頭無寸毛，光光乎若日月照其頂，豈有人而若是者哉？衣冠之謂何？弟子少而未見未聞，是以駭然而返，請先生教之。

村塾學生見識未廣，發為此言並不意外，但是唐半偈與塾師的對談更見其膚淺無知之見解：

何子之不自揣耶？夫禮尚往來者，言乎平施也。予文士也，子異端也，以進賢之冠而與不毛之頂同垂，不亦辱朝廷而羞士子哉！非予拒絕，禮當拒絕，尊天王之教也。

這樣的塾師可以說是迂儒，在此諷刺了文人迂腐不通的思想。在二十三回中履真使用神通驚醒弦歌村民，皈依佛法，氣得文明天王暴躁如雷，以手中文筆壓制履真，後來履真向文昌帝君求援，文昌帝君後來發現是春秋筆失竊，並說出這段因緣：

這枝筆是列國時大聖人孔仲尼著春秋之筆，著到魯昭公十四年西狩時，忽生出一個麒麟來，以為孔仲尼著書之瑞，不期樵夫不識，認做怪物竟打死了。孔仲尼看見，大哭了一場，知道生不遇時，遂將這著春秋之筆，止寫了「西狩獲麟」一句，就投在地上不著了，故至今傳以為孔子春秋之絕筆。不料這麒麟死後，陰魂不散，就托生為文明天王。這枝春秋筆，因孔子投在地上無人收拾，他就竊取了，在西方玉架山大興文明之教。

這裡說出了春秋筆的來歷及文明天王原為麒麟陰魂所化，後來文昌帝君派遣魁星收服文明天王，只見魁星長得：

頭不冠，亂堆著幾撮赤毛；腳不履，直露出兩條精腿。藍面藍身，似從靛缸內染過；黑筋黑骨，如在鐵窯裡燒成。走將來只是跳，全沒些斯文體面；了見人不作揖，何曾有詩禮規模？

後來小行者道：「我前日打從中國來，看見那些秀才們一個個都是白面孔，尖尖手，長指甲，頭帶飄飄巾，身穿花花服，走路搖搖擺擺，自然是個文人。若說此人是第一文星，

我小孫也算作第二了。」帝君則說：「小聖有所不知，那些人外面雖文，內中其實沒有。魁星外面雖然奇怪，內實滿腹文章，小聖快同去取了文筆，救你師父西行，不可耽擱誤了程期。⁶²」這裡嘲諷了儒家讀書人惺惺作態的樣貌，並指出真正受文明教化者如魁星的表現，在此成了極大的對比。

以上分別論述了寓言結構的設計技巧，其中包含了詼諧及諷刺的效果，吳達芸將此部分分為：抽象名詞擬人化的角色、類型人物、人物造型的諷刺設計。⁶³由作者塑造的人物形象可以呈現出其寫作意圖，而這些抽象名詞的擬人化及人物的安排，更可凸顯作者傳達寓意與諷刺的用心所在。尤其是不老婆婆一節，最後因主動追求性欲被拒，自觸在石崖之下，作者以極含蓄的雙關敘述呈現，不老婆婆被作者視為「禍水型」的女性，而自觸而死的結局，可以說是作者對性欲無饜的壓抑心理所致。

⁶² 《後西遊記》第二十四回。

⁶³ 參見吳達芸《後西遊記研究》（台北：華正書局，1991年7月），頁214—231。

第三章 續書的主題及其表現方式

中國章回小說以情節為敘事結構的中心是許多學者的共識，而作為《西遊記》的續書，其所屬的文學類型是神魔小說，神魔小說主要描寫的是神魔之間的鬥法與豐富的幻想藝術，情節當然是曲折變化，作者在其中寄託了寓意，透過輪番上陣的人物與複雜多變的法術，給觀眾的感受是新奇的，小說中的虛構世界是異於我們的生活空間，帶給人們的是心靈的慰藉與情感的昇華。根據林辰的分類，他認為神魔小說的類型「可以歸為四種類型：（1）神怪史話類；（2）神怪世情類；（3）神怪寓意類；（4）神怪仙佛類。」¹當然這樣的分類是有其學術上的根據，也必定有其分類的標準所在，西遊記續書屬於神怪寓意類，三部小說以幽默、詼諧、嘲諷的筆調，發抒作者的寄託，而歷來關於分類的標準及所使用的術語可說是各說各話，而艾布拉姆斯（M.H. Abrams）為這源於法語的文學批評術語作了如下的界定：

「文類」為（genre）法文詞，在文學批評術語裡表示文學作品的類型、種類，或者是我們現在常常採用的叫法——「文學形式」，文學作品可以劃分為多種類型，而劃分的標準也是五花八門。……在羅蘭 巴爾特（Roland Barthes）等「結構主義批評家」（Structuralist）看來，每一文類都是一套基本的慣例與規約，他們隨著時代而變化，但又通過作家與讀者之間的默契而被雙方接受。²

¹ 參見林辰《神怪小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1998年12月），頁15。

² 參見艾布拉姆斯（M.H. Abrams）《歐美文學術語詞典》，朱金鵬、朱荔譯（北京：北京大學出版社，1990年11月），頁126—129。

通過這樣的解釋，可以知道文學類型是隨著時代而變化，由作者與讀者所共同遵守的藝術規約，這一點應無疑義。但是因為各個學者對「類型」的理解與劃分標準差異太大，以致於無法定出具說服力的「類型」定義，事實上也不可能，如韋因斯坦(Ulrich Weisstein)批評過各家頗為混亂的類型理論後，也只能寄望於：「在成熟條件的時候，盡力把界線劃清，並使我們的術語前後一致，符合常理，經得起歷史的考驗。³」近期的目標是無法達成，所以只有期待條件成熟時能將眾家的分類加以統一。三部西遊記續書都特別強調寓意，在小說主題的闡述及其表現方式上，可以說不與《西遊記》同趣，《續西遊記》的主題在說明機變之心有礙於取經事業的進行，《西遊補》的主題在透過情緣夢幻以寄託對現實的諷刺，《後西遊記》的主題在求取真解，為禪宗證明佛理。三部西遊記續書的主題均與宗教思想息息相關，而且比《西遊記》的主題更加明確，在此主題是用來「表示某個含蓄的或明確的抽象意念或信條」⁴，在作品中透過人物、情節、形象化的描述而得以具體化的呈現出來，以下將針對三部西遊記續書的主題及其表現方式加以論述，三部西遊記續書的主題各自不同，其表現方式也各有差異，經由主題的闡述，更能清楚了解小說所欲呈現的中心思想。

第一節 《續西遊記》的取經心態

在西遊記續書中屬於此主題的續書為《續西遊記》，《續西遊記》歷來的評價不高，論者多認為其文字粗糙、情節簡單而篇幅冗長，介紹也較其他兩部續書簡

³ 參見韋因斯坦(Ulrich Weisstein)《比較文學與文學理論》，劉象愚譯（瀋陽：遼寧出版社，1987年），頁120。

⁴ 參見艾布拉姆斯(M.H. Abrams)《歐美文學術語詞典》，頁199。

略，全書共一百回，主要是描寫唐僧師徒西天取經後返回東土的過程，因為行者在佛祖面前說出八十八種機心，有了所謂「不淨之根」，此舉為以後回程途中歷經八十八難埋下伏筆，在這部續書中，妖魔鬼怪傳言經卷能消災釋禍，增福延壽，所以都想搶奪「真經」，這裡與原書產生矛盾之處是在原書《西遊記》中妖魔鬼怪覬覦的是唐僧肉，因為吃唐僧肉可以長生不死，而妖魔用盡心機，前仆後繼地設下許多陷阱，只為吃唐僧肉可益壽延年，但是在《續西遊記》中變成了真經爭奪戰，為了保護經卷，佛祖特地派優婆塞靈虛子和大比丘到彼僧協助唐僧師徒護送真經回到大唐，而之前因孫悟空說了八十八種機心，三人又各自誇耀金箍棍棒、九齒釘耙、寶杖之神通，佛祖遂命大力神王收了孫悟空、豬悟能、沙悟淨三人的兵器，於是在少了武器保護之下，由靈虛子、到彼僧的暗中保護支援，踏上了往東土大唐的行程。

針對此書歷來評價不高的批評，筆者認為若由一些新觀點的闡發，未必如以往書評家所說只是狗尾續貂之作⁵，正可扭轉一些清代以來對續書持負面評價的書評家的刻板印象。正如鄭振鐸對評價《續西遊記》時所說：「全脫《西遊記》的窠臼，別展二境。」⁶而《讀西遊補雜記》的作者則認為《續西遊記》：「模擬逼真，失於拘滯，添出比丘靈虛，尤為蛇足。」筆者也同意這樣的評價，但是也必須考慮《續西遊記》裡孫悟空、豬八戒、沙僧三人兵器被佛祖收回，在手無寸鐵之下，勢必要有人隨時支援，由這樣的角度去看待靈虛子和到彼僧在故事中所扮演的角色與功能，則這樣的人物安排自有作者的用意所在。

基本上《續西遊記》中的八十八難是由孫悟空說出八十八種機心所引起的，

⁵ 如清人劉廷璣在《在園雜誌》中說：「如《西遊記》乃有《後西遊記》、《續西遊記》，《後西遊記》雖不能媲美於前，然嬉笑怒罵，皆成文章；若《續西遊》則誠狗尾矣；更有《東遊記》、《南遊記》、《北遊記》，真堪噴飯耳。」在此只對《後西遊記》有所肯定，餘則一律抹煞。轉引自喬力主編，王定璋《白話小說：從群體流傳到作家創造的社會圖卷》（桂林：廣西師範大學出版社，1999年7月），頁189。

⁶ 參見鄭振鐸《清初到中葉的長篇小說的發展》，轉引自歐陽健《中國神怪小說通史》（南京：江蘇教育出版社，1997年8月），頁456。

「機變心生，妖魔怪起」(第九回)就成了這部小說的基調，而探究這樣的小說主題，護送真經回東土是整個故事的主軸，而《西遊記》的取經故事在此做了轉變，因取經有來有去，所以就有了《續西遊記》護送經卷回東土的續寫方式⁷，作者確實發揮了神魔小說幻想藝術的特點，在一百回的故事中安排唐僧師徒遭遇各種磨難，由靈虛子和到彼僧暗中保護，佛祖另外交付給兩人一根木魚梆子以及八十八顆菩提數珠，主要用意還是為了滅絕孫悟空的機變之心，欲藉由這八十八難，讓行者覺悟到機心是魔與佛之關鍵所在，而故事中所欲傳達的主題也很明確，亦即「機心存於中，則大道畔於外，必至之理也。」⁸而由這樣的主題思想為出發點所安排的情節也就難免沾染了過多的宗教說理意味。

既然護送真經回東土是整個故事的主軸，而《續西遊記》所續的又只是原路折返的方式，如果沒有新的意旨可以闡發，也就不再續寫後記。而以下所處理的議題，將針對《續西遊記》中與主題有關的表現方式加以論述。

一、孫悟空的「新」八十八難：一種新的循環模式

在《西遊記》裡的八十一難的試煉，主要是對唐三藏前世為佛祖座下弟子金蟬長老因不聽說法，於是今生墮為凡胎，受八十一難，而在《西遊記》的第九十九回中，觀音菩薩看了唐僧往西天取經犯災的簿子後，發覺少了一難，不符佛門「九九」歸真之數，於是在通天河又故意製造一難，造成「懸念」⁹的效果。在

⁷ 參見丁錫根編《中國歷代小說序跋集》(下)(北京：人民文學出版社，1996年7月)，頁1389。真復居士《續西遊記序》中說：「既撰是編，一歸鏟銷，俾去來各有根因，真幻等諸正覺。起魔攝魔，近在方寸，不煩剿打撲滅，不用彼法嘮叨；即經即心，即心即佛；有覺聲聞，圓實功行。助登彼岸，還返靈虛，化不淨根，解亡塗縛。作者用心，略見於此。」這篇序可以說把作者的創作意旨說得很明白。

⁸ 參見丁錫根編《中國歷代小說序跋集》(下)，頁1389。

⁹ 參見羅綱《敘事學導論》(昆明：雲南人民出版社，1994年5月)，頁89。這裡對「懸念」所下的解釋是作者把故事的謎底有意識地洩漏給讀者，只瞞著故事中的人物。而唐僧的災難是除了唐

《續西遊記》裡的八十八難卻不是唐僧所造的前因，此前因的肇始是在第三回佛祖問唐僧師徒「為何事求經？本何心而取？」唐僧答是：「報皇王水土之恩，祝延聖壽而來求經。」豬悟能答是：「報答爹娘養育恩來取。若說本何心，只有一點老實..老實心。」沙悟淨者的回答是：「天地君親，師父、師兄們說去，只因隨師遠來求經，但願師父取得經去，這一點恭敬心，無時放下。」而佛祖稱其二人俱從正念，而孫悟空的回答佛祖卻不滿意，於是孫悟空無意說出八十八種機心：

弟子這機變心，縱不如師父的至誠，卻勝似八戒的的老實。就是機變，也不過臨機應變，又不是奸心、盜心、邪心、淫心、詐心、偽心、詭心、欺心、忍心、逆心、亂心、反心、誣心、騙心、貪心、嗔心、惡心、瞞心、昧心、夸心、逞心、凶心、暴心、偏心、疑心.....行者一氣隨口說出許多心，如來閉目端坐，只當不聞。

由於孫悟空說出這些機心，於是造成了往後護送經卷回東土大唐時預設的災難，這與《西遊記》裡的唐僧因前世不聽說法所犯的罪過有異曲同工之妙，其實都帶有一種「贖罪意識」，可是敘述者所賦予他的思想卻是在《西遊記》和《續西遊記》近乎雷同的取經緣由，《西遊記》第十二回唐僧往西天取經是為了「與陛下求取真經，祈保我王江山永固」。而《續西遊記》第三回唐僧答是：「報皇王水土之恩，祝延聖壽而來求經。」所以張錦池認為《西遊記》裡的唐僧：與其說他是因過被謫而求法自贖的如來真子，毋寧說他是勇於捐軀報國恩的唐室忠臣。¹⁰而這樣的價值觀念也就由佛門的出世轉變為儒門的入世，唐僧的價值觀也就更世俗化了。反觀孫悟空在《西遊記》裡只因玉帝大材小用，讓孫悟空當「弼馬溫」，

僧、豬八戒、沙悟淨、孫悟空之外，只有讀者知情，所以符合這樣的說法。孫悟空在被八大金剛摔落雲端後才知情，是第一個知情的故事人物。

¹⁰ 參見張錦池 宗教光環下的塵世治平求索——論世本《西遊記》思想和寫法上的總體特點，收入黃子平主編《中國小說與宗教》（香港：中華書局，1998年8月），頁266—267。

悟空不服才大鬧天宮，以致犯錯，而《續西遊記》裡的孫悟空也只因說出八十八種機心，遂使回程途中生出許多妖魔，這裡的基本敘事語法都是：（一）犯錯贖罪（二）歷險（三）達成使命，只是贖罪的對象由《西遊記》的唐三藏變成《續西遊記》的孫悟空。

而從整個故事的意義來看，孫悟空的八十八難只是整個敘事結構的主軸，由《西遊記》到《續西遊記》的敘事過程，依筆者觀察，似乎是按照著一種循環往返的方式，由起點到終點，再由終點回到起點，花了總共八年的時間，《續西遊記》第一百回中有「聖僧努力取經篇，往返辛勤念八年」的詩句。與《西遊記》唐僧經歷八十一難，花了十四年的時間，《西遊記》第一百回唐三藏說：「總計菩薩之言，有十萬八千里之遙。途中未曾記數。只知經過了一十四遍寒暑。」《續西遊記》同樣是一個節令性的結構框架¹¹，這樣的安排具有季節循環的意義。

二、護送真經的報酬—唐僧果位在東土？

在《西遊記》裡唐僧歷八十一難到達西天後，被佛祖封為旃檀功德佛，到此一切功德圓滿，但是在《續西遊記》裡唐僧則是在護送真經回東土大唐後才被如來受封成佛，雖然在前世唐僧因不聽說法、輕慢大教而注定今生要遭逢八十一難，但是在唐僧今世取經的目的以轉為世俗性的「保君王江山永固」，已經是懷著一種感恩情結，反而沒有敘述者強加在唐僧身上的贖罪意識，這代表了背後一種儒家文化的士大夫心態與佛教宗教觀念的衝突，而這種意識的衝突由《西遊記》蔓延到《續西遊記》。

這裡提出一個值得深思的問題，當《西遊記》的唐僧師徒到達西天取經時，

¹¹ 參見浦安迪《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1998年1月），頁83。這裡談到《西遊記》採用季節作為它的框架性結構原則。在故事鋪敘的時間安排上，唐僧取經歷一十四遍寒暑，經八十一難，本身就是一個節令性的結構框架。

其任務就算達成，但是在《續西遊記》卻還要由西天經歷八十八難後回到東土大唐才算功德圓滿，其目的只為讓孫悟空覺悟其機心是招致妖魔的主因，而這正是敘述者欲祛除眾人機變之心方能成就大功德，所以又續寫這一百回，浦安迪認為「中國古典小說的定型長度是一百回，並不是一個偶然的巧合，在四大奇書成文的時代，它已成為文人小說形式的標準特徵，『百』的數字暗示著各種潛在對稱和數字圖形意義，正好符合中國藝術美學追求二元平衡的傾向。」¹²由此說明可知《續西遊記》將回目訂為一百回的用意所在，而續書作為《西遊記》的讀者而言，由於對原書某些意義上匱乏的體認，所以藉由續寫另一百回的故事架構自己的想法，所以會讓人有唐僧的果位在東土之感，事實上，這與《西遊記》中果位代表「理想」的象徵意義是相同的。

三、靈虛子、到彼僧的角色模式

前面提到《讀西遊補雜記》的作者則認為《續西遊記》：「模擬逼真，失於拘滯，添出比丘靈虛，尤為蛇足。」這裡對靈虛子和到彼僧在整個故事中的功能認為是多餘的，但是筆者不認為如此。就靈虛子和到彼僧在故事中所扮演的角色並非完全沒有作用，這裡援引法國敘事學家格雷馬斯（A.J Greimas）提出的敘事作品的六個角色：（一）主體（Subject）／客體（Object）（二）發送者（Sender）／接受者（Receiver）（三）輔助者（Helper）／反對者（Opponent）¹³而靈虛子和到彼僧在故事中常常化身為各種人物形象，有時先幫唐僧師徒解決他們還沒碰到的困難，有時則間接幫助他們（提示、法術、道具等），因為孫悟空等三人已被佛祖收去了兵器，只得到三根禪杖，如果遇到危險時將孤立無援，這時必須有人出

¹² 參見浦安迪《中國敘事學》，頁 62。

¹³ 參見格雷馬斯（A.J Greimas）《結構語義學：方法研究》，吳泓縵譯（北京：三聯書店，1999 年 7 月），頁 251—256。

面或暗中保護，靈虛子和到彼僧就扮演了這樣的角色模式，運用這樣的模式可以分析出《續西遊記》裡各種角色所具有的功能，整理如下：

主體（唐僧師徒） 希望能夠 客體（護送真經回東土）

發送者（釋迦摩尼）／接受者（唐僧師徒）

輔助者（靈虛子、到彼僧）／反對者（妖魔鬼怪）

這裡必須區別出發送者與輔助者的功能，依照羅鋼的理解¹⁴：

- （一）發送者的作用一般貫串於整個敘事文本，而且常常是抽象的；而輔助者的作用常常是局部與暫時的，但一般比較具體。
- （二）發送者一般置身背景，而輔助者通常活躍在前台。
- （三）發送者通常只有一個，而輔助者卻可能有若干個，消極的發送者，即企圖阻撓主體獲得客體對象的發送者與反對者的區別大致也如上述。

但是這樣的角色模式在《續西遊記》裡的區分，釋迦摩尼的角色在整個敘事結構中是擔任發送者的功能，他賦予唐僧使命，為了完成護送真經的使命，於是任命靈虛子和到彼僧暗中協助，這是屬於輔助者的功能，而在此的主體和接受者是同一個人物，即唐僧師徒，而其中的妖魔鬼怪在整個取經故事中穩定的扮演反對者的角色。

而這樣的角色模式的設定一定有其背後的用意，從宗教的角度來看，唐僧代表「勸善」以「懲惡」的佛教觀念，而孫悟空則代表「懲惡」以「勸善」的道教觀念，當然這樣的對立在《西遊記》中發生了唐僧二次怒逐行者的事件，由於兩者的思想觀念不一，進而產生對立性，具體化為故事中的衝突，但是到最後唐三藏還是逐漸認同了孫悟空「懲惡」以「勸善」的行為，雖然行者每次打殺妖魔時都會被唐僧念緊箍咒，但是如果妖魔真的對自己造成生命的威脅時，佛門教義促使他只可主張「勸善」以「懲惡」就逐漸轉變成為孫悟空的立場，因為他不具火

¹⁴ 羅鋼將六個角色譯為主角與對象、支使者與承受者、助手與對頭，今改為格雷馬斯譯者之術語譯名。

眼金睛，無法辨識幻化為人身的妖魔，這也是作者對唐僧行事作風的諷刺。

但是在《續西遊記》中卻是將這樣的價值觀念扭轉回來¹⁵，行者歷經八十八難之後，最後竟然在失去兵器的情形下，在一百回中卻只憑梵語經咒便能收服妖魔，在這段唐僧與行者的對話中可見端倪：

三藏道：「可喜你一向打妖殺怪，動輒使機變心腸，如今怎會唸梵語經咒便能收服魔精也？」行者道：「師父，我徒弟自也不知。但覺一路越起機心，越逢妖怪。如今中華將近，一則妖魔不生，一則徒弟篤信真經，改了機心，作為平等，自是妖魔盪滅，也不勞心力。」

行者經由八十八難的磨練，已失去原有「懲惡」以「勸善」的價值觀念，處事也變得溫和，可見作者的用意在於扭轉原書《西遊記》的價值觀念，但是這種「理念先行」的思想架構相對地使《續西遊記》的思想較原書退化，而佛教觀念與道教觀念的碰撞與融匯在行者身上是暫時由佛教觀念勝出，因為兵器的含意代表著孫悟空「懲惡」以「勸善」的手段，失去了兵器，也相對的使行者在原書《西遊記》裡一路殺妖滅怪，維護公理正義的形象弱化，等於是對原書孫悟空公義精神的否定，也難怪後人對此書的評價一直不高。¹⁶

四、妖魔的最愛——經卷

與原書《西遊記》相映成趣的是《續西遊記》中的妖魔鬼怪在故事中竟然不

¹⁵ 這在《續西遊記》第三十二回中七情、六欲大王聽了唐僧朗讀《心經》後，二妖頓悟，飛身而去，顯示出《心經》勝金箍棒的寓意。

¹⁶ 參見齊裕焜《明代小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1997年6月），頁266。對《續西遊記》的評價除前面所說以外，齊裕焜認為此書雖有對人間世態的諷刺揶揄，但情節簡單，缺乏文采，還夾有道德說教，藝術成就不高。

吃唐僧肉，反而覬覦由西天取來的真經，稱聽聞真經可以長生不老，而整個故事絕大部分都是妖魔想盡辦法偷盜真經的情節，如同《西遊記》中群魔欲食唐僧肉以求長生不老一樣，「長生」欲望在《續西遊記》裡成為妖魔希望得到的抽象目標，但是《西遊記》裡的妖魔多數是大有來歷，如三十七回烏雞國王說自己無處申冤，獅子精「他的神通廣大、官吏情熟，都城隍常與他會酒，海龍王盡與他有親；東岳天齊是他的好朋友，十代閻羅是他的異兄弟。因此這般，我也無門投告。」簡直是幅活生生的官場文化的翻版，可見作者是以降妖伏魔的情節來表現社會矛盾。同樣的例子有三十五回孫悟空指責太上老君「縱放家屬為邪，該問個鈐束不嚴的罪名」，第七十七回要觀音管好跨下坐騎「再不可令他私降人間，貽害不淺！」七十七回中嘲笑如來「你還是妖精的外甥哩」等。但是在《續西遊記》裡的妖魔就失去了這層意涵，純粹就只是為了奪取真經與唐僧師徒鬥法，承襲了《西遊記》中妖魔求長生不死的類型特徵，在此妖魔的作用只為了讓孫悟空覺悟機心生魔的道理罷了。

總結以上四點特徵，可知《續西遊記》模擬原書《西遊記》之處甚多，但卻不是原本照抄，而是有自己的用意，不過卻因《續西遊記》作者有意宣揚《心經》的理念而損及小說的藝術成就，冗長的神魔鬥法情節及道德說教是其敗筆，可說是沙礫多於珍珠，而失去金箍棒的孫悟空等於失去了他的個性塑造的重要成分，當孫悟空無法再揮棒除妖時，讀者閱讀的樂趣已然失去，作者的用心也就打了折扣，這也說明了續書在保留原書人物性格的同時必須加入新的因素，才能吸引讀者有看下去的動力。

第二節 《西遊補》的情緣夢幻

《西遊補》描寫孫悟空在化齋之時，為鯖魚精所迷惑，漸入夢境，於是打算找秦始皇借驅山鐸來驅火焰諸山，使得西去路途平坦，但也為了找尋師父唐僧的下落，不意跌進萬鏡樓台，透過樓台上的鏡子，先進入「古人世界」，後又進入「未來世界」。他化身成各種歷史上的人物，一會兒化為虞美人，與項羽周旋，想要藉此問清楚秦始皇的住處；一會兒當了閻羅天子，升堂對秦檜進行審判、行刑，並拜岳飛為第三個師父，又遇到唐僧還俗及自己的兒子——蜜王，正在疑惑之際，被虛空主人一呼，才脫離夢境，猛然醒悟原來「青青世界」是鯖魚精所變化的虛構世界。直到他回到原來的山上，見鯖魚精化成「孫悟青」，正在哄騙唐僧，想吃唐僧肉，於是一棒將鯖魚精打出原形屍首。本書可謂極盡想像之能事，情節曲折變化，出乎意料之外。

在西遊記續書中，與原書《西遊記》情節續寫最不相關的是《西遊補》，書中所續寫的部分補入原書六十一回「豬八戒助力敗魔王 孫行者三調芭蕉扇」之後及六十二回「滌垢洗心惟掃塔 縛魔歸主乃修身」之前，論其小說類型實已脫離神魔小說的範圍，可以說是藉助《西遊記》取經故事的架構去抒發作者董說內心意識的流動，其題材之多樣可說跳脫出神魔小說的敘事結構，亦即神魔鬥法的形式架構，添加了許多其他因素，使得小說充滿多樣性的閱讀方向，小說一開始就將以說書人的口吻點出主題：「此一回書，鯖魚擾亂，迷惑心猿，總見世界情緣，多是浮雲夢幻！」點出作者在《西遊補》一書中以「情」為敘事主題，而在《西遊補答問》中對情的闡述是「四萬八千年俱是情根團結，悟通大道，必先走入情內；走入情內，見得世界情根之虛，然後走出情外，認得道根之實。」《西遊補》欲由入情而悟道的用意昭然若揭，曾永義則認為《西遊補》的主題為：通

過佛家情緣夢幻的思想以寓現世諷刺之意。¹⁷筆者也贊成這樣的說法，小說以行者的夢境為主，經由夢境揭示情根虛妄的本質，藉小說諷刺現實的社會風氣及人心。

而魯迅對《西遊補》的評價頗高，認為是書「實于譏彈明季世風之意多，於宗社之痛之跡少」¹⁸的確在書中情節有許多部分是對社會現象的譏刺，經由神魔小說類型的敘述形式傳達出作者對情根的勘破、對人情世事的洞察，天目山樵認為：「是書雖借徑《西遊》，實自述平生閱歷了悟之跡，不與原書同趣。」此部小說的審美意趣確實不同於《西遊記》，雖然主題明確，但是在小說敘事結構方面卻是與中國章回小說傳統說書人的模式有極大的藝術創新，不但書中的敘述者藉故事人物說明其所見所聞，逐漸淡出小說的敘事情境，成為一個隱身的敘述者。

《西遊補》這部神魔小說，也兼具了諷刺小說的某些特點，魯迅在《中國小說史略》談到清代諷刺小說時，認為《儒林外史》出現之前，比較肯定的只此一部，魯迅認為諷刺小說「若較勝之作，描寫時亦深刻，譏刺之切，或逾鋒刃，而《西遊補》之外，每似集中於一人或一家，則又疑私懷怨毒，乃逞惡言，非於世事有不平，因抽毫而抨擊矣。……迨吳敬梓《儒林外史》出，乃秉持公心，指 時弊，機鋒所向，尤在士林；其文又感而能諧，婉而多諷：於是說部中乃始有足稱諷刺之書。」¹⁹而《西遊補》僅具有諷刺小說某些特點，並非完全是諷刺小說，同時也對《西遊補》特殊的小說修辭手法讚賞有加，稱其「造事遣詞，則豐贍多姿，恍忽善幻，奇突之處，時足驚人，間以詼諧，亦常俊絕，殊非同時作手所敢望也。」

20

¹⁷ 參見曾永義 董說的「鯖魚世界」——略論《西遊補》的主題、結構和技巧，收入劉世德編《中國古代小說研究》（上海：上海古籍出版社，1983年5月），頁240。

¹⁸ 參見魯迅《魯迅小說史論文集——中國小說史略及其他》（台北：里仁書局，1992年9月），頁157。

¹⁹ 參見魯迅《魯迅小說史論文集——中國小說史略及其他》，頁199。

²⁰ 參見魯迅《魯迅小說史論文集——中國小說史略及其他》，頁157。

董說透過孫行者的眼睛敘述事件，隨著人物角色而變換其敘事立場，希望能進入人物的內心，使得小說的敘事層次經由不同的人物事件而拓展開來，行者經由「變形」為各種人物的手段，使得諷刺的事物呈現出不同的敘事效果，可以說兼具神魔與諷刺小說的某些特點，將兩種不同的小說類型鑄鑄為一體，所以不能單純的將《西遊補》視為神魔小說。

《西遊補》藉由神魔小說的類型，呈現出對明末社會風氣現狀的諷刺，也可以說是具有諷刺小說的某些特點，吳淳邦以作品取材後的寫作方式將諷刺小說分為寫實諷刺小說及寓言諷刺小說兩類²¹，其中《西遊補》歸類為寓言諷刺小說，當然這並非是全面，只是小說中含有諷刺世事的特點，在《儒林外史》之前大多以神怪為諷刺對象的寓言諷刺小說為其主流，《西遊補》中經由行者的夢遊，對於歷史人物，及社會人心進行激烈的諷刺，可以說是藉由虛構的小說人物對現實人生進行批判及針砭，可以說是跨越神魔小說文類的藩籬。

以下將對針對《西遊補》的主題進行挖掘，由鯖魚夢境、象徵型環境及鏡中世界的角度著手，探討其表現形式的意涵。

一、鯖魚夢境的結構形式

關於《西遊補》中孫悟空陷於鯖魚夢境的方式，其實是個主敘述包含次敘述的情境，主敘述是行者在三調芭蕉扇之後所經歷的時間，次敘述是行者入夢之後所發生的事，而整個次敘述佔了十四回之多，幾乎是整部小說的主要部分，而主敘述所描寫的部分是唐僧命行者化齋所經歷的時間，因為重心是擺在次敘述的夢境，所以主敘述幾乎就成了框架故事，只是提供整個故事一個特定的時空情境，值得探索的是，整個故事中行者進入鯖魚夢境的內在結構是如何被作者所建構出來，所謂「鯖魚世界」也就是序言裡所說的「三界六夢」這裡所說的三界是指「青

²¹ 參見吳淳邦《清代長篇諷刺小說研究》（北京：北京大學出版社，1995年12月），頁75—76。

青世界」、「古人世界」、「未來世界」，六夢所指的是「思夢」、「噩夢」、「正夢」、「懼夢」、「喜夢」、「寤夢」，典故出自《列子》一書，作者由行者經歷三界的遊歷，建構出一種時間架構，在這樣的時間架構中沒有所謂順時序觀念，而是現在、過去、未來三種時間交錯摻雜，藉由夢境的時空幻化將這種複雜的變化結合，六夢則是將人生所見所聞的各種內容以夢境的方式呈現，直指人生夢幻的本質。

這樣的夢境結構在唐傳奇的若干作品已經出現，前面也已經將其源流指出，可見作者在設計情節時是前有所承，並且在神魔小說的類型特徵加入夢境這樣的敘事單元可視為對小說類型的突破與創新，鯖魚夢境的結構形式可以從敘事時空的多層次變化談起，而由三界所建構的時間形式融合了過去、現在及未來三種時間，由於跳躍式的時間屬性造成讀者閱讀上的障礙，所以這部小說在當時並不受重視。在此筆者將夢境視為一種原型，其原因在於夢境是屬於人類的生理本能，而且是一種「行為模式」²²，所以這裡在探討《西遊補》在設計情節時運用夢境這樣的原型所呈現的形式意義，而歷來故事中夢境的原型一再反覆再現，在一定意義上表明了文藝的某些永恆特性，在以往對這些永恆性的原型特徵主要是從作品找尋，從不曾由讀者的角度切入，而這樣永恆性的原型一再出現，正可視為人類對文學永恆性需要的追求，其中充滿了歷史的抉擇，在相當程度上反應於讀者的心理狀態中。

《西遊補》中敘述行者陷入鯖魚夢境中經歷眾多事件，其目的是為了讓行者勘破情關，行者在夢境中並不自覺，而是受到作者創作意識的操弄，直到最後被虛空主人喚醒，方才結束如夢似幻的神遊，讀者也同樣的與行者經歷了奇幻詭譎的歷險過程，這樣的夢遊，經歷了青青世界、古人世界和未來世界，作者藉由神魔小說的框架反映出對人世的種種諷刺，而夢境作為敘事的基本語法而言是具有原型的意義，它塑造出如夢似幻的氛圍，允許時間的跳躍及朝代的不明確，可以

²² 參見艾瑟 哈婷《月亮神話 序》（榮格）（上海：上海文藝出版社，1992年1月），頁1。轉引自程金城《原型批判與重釋》（北京：東方出版社，1998年12月），頁67。

說是充滿著「不確定性」，由於夢境所允許的彈性極大，可以容納天馬行空的想像馳騁，董說掌握了此一特點，讓孫悟空穿越過去、現在及未來，讓行者漸漸去除了神性化的一面，逐漸向「情欲」領域挖掘出行者人性的一面，由《西遊補答問》中所說鯨魚精為何獨迷大聖的原因，舉出孟子所說：「學問之道無他，求其放心而已矣。」可以看出作者的創作意旨在點出「心」與「魔」的關係，而由於先行設定的故事架構讓行者誤入鯨魚腹中而不自知，等於是將《西遊記》中的行者伏魔斬妖的本領消解掉，轉向由「心」的概念入手，讓孫悟空具有情欲，與原書中的行者性格具有極大差異。

全書在第二回「西方路幻出新唐」後即暗示行者已墜入鯨魚幻境，在《西遊補》中的主題與原書《西遊記》已有所差異，《西遊補》讓行者陷入情關的抉擇，進而去除孫悟空神性的一面，其斬妖除魔的手段暫時被隱藏起來，行者的性格中加入了人性的層面，而這也是作者董說文人心態的呈現，如周明初所說：「晚明士人從中國傳統倫理道德中解脫出來，隨著他們個性的開展和自我價值的體認，他們的情感價值和審美意識也得到了體認和發展。」²³作者藉由書中各種人物去體現自己的思想，這在《讀西遊補雜記》中「凡人著書，無非取古人以自寓，書中之事，皆作者所歷之境；書中之理，皆作者所悟之道；書中之語，皆作者欲吐之言。」說得極為清楚。神魔小說藉由神魔鬥法來比喻人世間的現況是一種解讀的方法，這種解讀在原書《西遊記》中聊備一格，而在《西遊補》中卻可以找到對現狀諷刺的寓意，可以說是作者有意為之的作法，由「情」與「理」的衝突揭示出情之虛無的主題，董說經歷過仕途的挫折，對於人生有著深刻的體認，也曾經注名復社，顯示出其改革現狀、不滿現實的心態，屬於當時的名士，與隱居山林的隱士有別，名士們往往有強烈的用世之心，希望能改革現實政治的弊端，董說在小說中對科舉制度的諷刺，可以說是為吳敬梓《儒林外史》的嚆矢。

《西遊補》中的夢境結合了時間與空間的變化，呈現出意識不安的形式意

²³ 參見周明初《晚明士人心態及文學個案》（北京：東方出版社，1997年8月），頁193—194。

義，在這樣時空的變換中，行者往往無法自主，從而在角色的變換過程中調節與適應，為了尋找驅山鐸這個無法達成的目標，在幻境中夢遊求索，故事中的困境一直阻礙行者，這樣的追尋過程與《西遊記》有異曲同工之妙，同樣強調「心」的意義。小說中行者由入情，也就是進入鯖魚世界的過程，逐漸察覺到情之虛妄，而最後的虛空主人則擔任啟蒙者的角色，讓行者走出情外，體認道之堅實，有趣的是，在原書《西遊記》裡孫悟空擔任的是唐僧的啟蒙者，因為唐僧是凡胎肉身，不具神通，對神魔之習性不了解，孫悟空則具有七十二變、筋斗雲一翻十萬八千里的本事，其火眼金睛可以識破妖魔變化之伎倆，對未知的危險也有洞察先機的靈敏度，可以說西天的取經過程是唐僧由懷疑、抗拒行者的能力到信服行者的過程，所以唐僧也只是行者名義上的師父，而在《西遊補》中的行者則是未能察覺出危機所在，進而陷入鯖魚夢境，落得只能根據書中人物的指示去找尋驅山鐸，竟不知身陷夢境，最後才被虛空主人喚醒，但是其實在這之前，故事中的一些人物對行者已做過暗示，但行者彷彿童蒙般對現狀懵懂不知，這可說是與原書大異其趣的地方。

二、象徵型環境的深層意蘊

吳承恩創作《西遊記》，其創作意旨在表現出作家自己的願望與想像，但是由於客觀上象徵意象的啟示，則是啟發了讀者對人生哲理的思考，這樣的象徵性也在其後的西遊記續書中得到承傳與轉化，《西遊記》的象徵性以兩種方式存在，「一種方式是整體性的象徵，即作品的寓意由一個象徵性的形象體系來實現。在《西遊記》中，『真經』象徵了『真理』，『正果』則暗指『理想』，而整個西天取經的經歷則象徵著人生進取的過程及這種進取中所不可避免的艱難困苦。另一種方式則是局部性的象徵，也就是整個象徵體系中的一些單個象徵方式。」²⁴而

²⁴ 參見李保鈞主編《明清小說比較研究》（成都：四川大學出版社，1996年10月），頁195。

續書大致承傳其類型特徵，也就是唐僧師徒（或第二代）為取真經，歷經磨難，與妖魔鬥爭，妖魔的目的在長生不老，方式則各異（奪經或食唐僧肉），最後取得真經，修成正果。這樣的類型特徵，在西遊記續書中或多或少被採用，形成了所謂象徵型的環境，必須說明的是在這整個西遊記續書中運用原書《西遊記》的象徵技巧，各自形成本身獨特的敘事姿態，而對《西遊記》象徵型環境的取用，在於讓讀者熟悉取經故事的敘事型態。

「象徵型環境往往與人物、行動關係密切，並具有比較明顯的意蘊，象徵型環境是敘事文中一種主導的環境模式。」²⁵由《西遊補》中行者墜入鯖魚夢境，出現許多與「情」字相關的環境、人物，呈現出隱微而曲折的象徵意義，如「鯖魚」、「青青世界」、「綠玉殿」、「青竹帚」、「飛翠宮」、「翠繩娘」、「悟青」、「插青天樓」、「綠竹洞」等，都比喻了處處是情魔世界，其他如傾國夫人、高唐鏡、醉花天子、關雎水殿、蜜王等仍有以意象而見出「情」之意，可以說在作品中寓含了作者強烈的主體意識，具有深化作品意蘊的作用，通過對環境的著意描寫或藉助環境的某些特徵與屬性，構成明喻或暗喻，以上所說都是作者在作品中所使用的象徵技巧，透過對「情」字的闡發，使得小說的主題更加被突顯出來。

《西遊補》中的象徵型環境對整部小說的寓意佔了極重的成分，而在小說中的人物性格的刻畫並不是非常深刻，行者藉由變化的本領，得以出入各種人物的心態之間，而其中也富含作者董說所欲表達的思想，可以說董說的創作意識凌駕於小說的人物塑造之上，他運用象徵的技巧塑造象徵型的環境，使《西遊補》處處充滿象徵意蘊，如第二回中行者誤入大唐境界，來到綠玉殿，聽見一個宮人，手拿青竹帚掃地，並自言自語的說道：

呵，呵！皇帝也眠，宰相也眠，綠玉殿如今變做「眠仙閣」哩！昨夜我家天子替傾國夫人暖房，擺酒在在後園翡翠宮中，酣飲了一夜。初時取出一

²⁵ 參見胡亞敏《敘事學》（武昌：華中師範大學出版社，1994年5月），頁164。

面高唐鏡，叫傾國夫人立在左邊、徐夫人立在右邊，三人並肩照鏡，天子又道兩位夫人標緻，傾國夫人又道陛下標緻。天子回轉過頭來便問我輩宮人，當時三四百個貼身宮女齊聲答應：「果然是絕世郎君！」天子大悅，便眯著眼兒飲一大觥。

這裡作者藉由掃地宮人自言自語的對白描述出一個昏庸皇帝的面目，十分具有象徵意涵，由此也諷刺了當時政治環境的惡劣，皇帝不理政事，對白中的「眠仙閣」具有極大的象徵性，諷刺皇帝昏沈酣眠，不問人間疾苦，一切事物束之高閣，而由象徵中又透露出諷刺性，此為其高明之處。另外在第三回鑿天情節中虛設出「鑿空兒」一事：

卻說行者不曾辨得新唐真假，平空裡又見師父要做將軍，又驚又駭，又愁又悶，急跳身起來，去看師父下落。忽然聽得天上有人說話，慌忙仰面看看，見四五百人持斧操斤，掄刀振臂，都在那裡鑿天。……行者當時高叫鑿天的長官：「你是那一國部下？為何幹此奇勾當？」那些人都放下了刀斧，空中施禮道：「東南長老在上，我們一千人叫做『踏空兒』，住在金鯉村中，二十年前有個遊方道士，傳下『踏空』法兒，城中男女俱會書符說咒，駕斗翔雲；因此就改金鯉村叫做踏空村，養的男女都叫做『踏空兒』，弄得無一處不踏空了。」

這裡的「踏空兒」所象徵的是侵蝕國家根基的誤國賊臣，而鑿空兒最後竟把靈霄殿從天上鑿落下來，這裡所諷刺的是如魯迅所說「譏彈明季世風」的象徵寓意，在晚明首輔張居正死後的萬歷時期，閣臣的依阿自守、循默避事，嚴臣諫官不負責任的任意抨擊，萬歷年間難分難解的黨爭，到了天啟年間魏忠賢閹黨專政的局

面，都逐漸對明代根基產生摧枯拉朽的作用²⁶，而在第四回行者看放榜的情節中，象徵了對科舉考試的諷刺：

當時從「天字第一號」看起，只見鏡裡一人在那裡放榜。榜文上寫著：第一名廷對秀才柳春，第二名廷對秀才烏有，第三名廷對秀才高未明。

這裡借用人名象徵科舉制度的無益於國計民生，如「柳春」取其柔弱之義，「烏有」取其無有學問之義、「高未明」取其不知所云之義，這都是諷刺科舉文字的缺失，點出功名虛幻的本質。而之後更描寫出土人在放榜後的眾生相：

初時但有喧鬧之聲，繼之以哭泣之聲，繼之以怒罵之聲。須臾，一簇人兒各自走散：也有呆坐石上的；也有丟碎鴛鴦瓦硯；也有首髮如蓬，被父母師長打趕；也有開了親身匣，取出玉琴焚之，痛哭一場；也有拔床頭劍自殺，被一女子奪住；也有低頭呆想，把自家庭對文字三回而讀；也有大叫，拍案叫「命，命，命，」；也有垂頭吐紅血；也有幾個長者費些買春錢，替一人解悶；也有獨自吟詩，忽然吟一句，把腳亂踢石頭；也有不許僮僕報榜上無名者；也有外假氣悶，內露笑容，若曰應得者；也有真悲真憤，強做喜容笑面。

在此呈現出科舉考試後眾多落榜者的各種形貌與表現，十分具有諷刺性，這亦可視為在此象徵型環境的塑造中作者所欲傳達出的諷世意義，當然這與董說曾遭落榜的際遇有關，而藉由小說形式描寫科舉弊端應屬《西遊補》為最早，這對蒲松齡《聊齋誌異》中 司文郎、王子安 等篇及吳敬梓《儒林外史》的創作過程中應是有所啟發的。

²⁶ 參見周明初《晚明士人心態及文學個案》，頁 60。

三、鏡中的世界

《西遊補》中關於鏡中世界的描寫集中在第四回到第十回，共七回的篇幅，行者墜入琉璃樓閣中，抬頭見四壁皆是寶鏡砌成，約有一百多面，此為萬鏡樓台，又名為「三千大千世界」，這裡是象徵人世間的眾多世界，這裡的每一面鏡子都自成一個世界，共有：

天皇獸紐鏡、白玉心鏡、自疑鏡、花鏡、風鏡、雌雄二鏡、紫錦荷花鏡、水鏡、冰台鏡、鐵面芙蓉鏡、我鏡、人鏡、月鏡、海南鏡、漢武悲夫人鏡、青鎖鏡、靜鏡、無有鏡、秦李斯銅篆鏡、鸚鵡鏡、不語鏡、留容鏡、軒轅正妃鏡、一笑鏡、枕鏡、不留景鏡、飛鏡。

這些鏡子所構成的世界各自有其寓意，而「鏡子在中國的傳統思維中，往往是用來比喻人心而不是外界對象，鏡子的作用並非用來認識自我，而是反映世界，可以“玄覽”萬物、呈現宇宙本體或“真如”的。」²⁷由鏡子比喻人心，是《西遊補》中的思想特徵，擬如居士序中所說：

借光於鑑，借鑑於光。庶幾照體常懸，勘念有自。乃若光影俱無，歸根何似，又可慨矣。

將人心視為一面鏡子，一切光影的本原，此依明代的心學思潮與董說曾師事黃道周來看，是頗具其代表之意的。書中主角行者所遭遇的情欲糾葛與鏡中世界直指人心即合併「心」與「情」的兩大命題，此亦為作者採用此鏡子意象的用心，而

²⁷ 參見高桂惠《西遊補文化型態的考察》，政治大學明代文學研討會論文，1999年。頁13。

每一面鏡子即代表一個世界，這樣的比喻方式與佛典相合。而第五回中行者經由一面鏤青古鏡進入古人世界，也顯示了一面鏡子代表一個世界的寓意：

卻說行者看「天字第二號」，一面鏤青古鏡之中，只見紫柏大樹下立一石碑，刊著「古人世界原系頭風世界隔壁」十二個篆字。行者道：「既是古人世界，秦始皇也在裡頭。前日新唐掃地宮人說他有個『驅山鐸』，等我一把扭住了他，搶這鐸來，把西天路上千山萬壑掃進趕去，妖精也無處著落了。」

這面鏤青古鏡是古人世界的入口，進入了古人世界，即是開啟了另一段旅程，所以鏡子意象成為極重要的象徵，在此鏡中世界所呈現的是多樣的人心，情欲的流動在行者身上顯現出來，行者不再是身懷七十二變的孫悟空，而是隨著時空環境的變遷，不斷變化身份、心態，脾氣十分焦躁的「平凡人」，在《西遊補》的鯖魚夢境中，行者在故事的安排下似乎是暫時失去了神通，在敘述過程中，行者給予讀者的印象是身份地位的模糊，在《西遊記》中的行者是具有公義精神，充滿勇氣與冒險精神的代表，但是在《西遊補》中行者為了尋找「驅山鐸」而呈現出焦慮的情緒，行者在小說中尋找「驅山鐸」只是形式上的目的，而真正的意旨是在尋找自我，作者不斷透過行者扮演眾多的人物，這透露出來的訊息是身份上的不確定感，加上時空環境摻入過去、現在、未來三種時間，在鏡中的世界所折射出的光譜是色彩紛呈的面貌，所顯現出的人心更是複雜多變。

鏡中世界所反映的是人心的嬗變，在第七回中行者聽聞秦始皇在蒙瞳世界，欲尋秦始皇：

行者聽得「蒙瞳世界」四字，卻又是個望空，慌忙問：「蒙瞳世界相去有幾里路程？」項羽道：「還隔一個未來世界哩。」行者道：「既是蒙瞳世界還隔一個未來世界，那個曉得他在蒙瞳世界？」項羽道：「美人，你卻不

知。原來魚霧村中有兩扇玉門，裡邊有條伏路，通著未來世界；未來世界又有一條伏路，通著蒙瞳世界。」

由此可見在鏡中世界是彼此相通，這裡也埋入真假虛實的線索，項羽誤認行者所扮之虞美人為真，而行者則虛擬虞美人的樣貌為假，這又顯現出鏡中世界真偽難辨的特性，作者在此運用虛實結構的技巧，形成鏡中世界的雙重指涉。所以在第六回末已經對此做了暗示，即「孫行者不是真虞美人，虞美人亦不是真虞美人。雖以假虞美人，殺假虞美人可也。」鏡中世界真假難辨，在虛實夢幻中游移，而在八、九回中行者權當了半日閻羅天子，審判宋代奸相秦檜，極具諷刺當世政局之義，最後在第十回中「大聖出境」，被新古人推回原地萬鏡樓：

行者便叫：「新恩人，你可曉得青青世界如今打那裡去？」新古人道：「來路即是去路。」行者道：「好油禪話兒！我來路便曉得的，只是古人世界順滾下來未來世界，也還容易；若是未來世界翻滾上古人世界，恰是煩難。」新古人道：「既如此，隨我來，隨我來。」一只手扯了行者，拽腳便走。走到一池綠水邊，新古人更不打話，把行者轆轤轤一推，喇賴一聲，端原跌坐在萬鏡樓中。

「來路即是去路」即是暗示行者所有的煩惱都在自己心頭，必須正本清源才能找出事情的解決之道，而最後行者竟然回到最初的萬鏡樓中，等於是繞了一圈又回到原點，這樣的循環設計頗有其用意所在，呼應了前面所說的「來路即是去路」的觀點。

由以上《西遊補》所歸納出的三點特徵來看，《西遊補》已經跳脫出原書《西遊記》取經故事的敘事模式，營造出與原書不同的陌生化效果，以致於有些學者不認為《西遊補》是《西遊記》的續書。而這裡所謂的創新並非是小說成分的替換，而是有著結構性的轉變，最後藉由考維爾蒂（John George Cawelti）的話作為

對《西遊補》創新性的總結：

因襲提供的是眾所周知的形象與意義，他們維護的是價值的連續性；而創新呈獻給我們的則是我們先前未曾認識到的新的概念與意義。²⁸

的確《西遊補》在內容及形式上都呈現出與原書《西遊記》不同的概念與意義，而這樣的差異則是在以《西遊記》為參照所呈現出來的表現方式。

²⁸ 參見周憲等譯《當代西方藝術文化學》（北京：北京大學出版社，1988年7月），頁428。

第三節 《後西遊記》的西行求解

前面所說《西遊記》的續書主要有《續西遊記》、《西遊補》、《後西遊記》三種，按照成書年代來說，《後西遊記》是最後完成的續書，據學者考證，本書成書於清初²⁹，作者不詳，《後西遊記》描寫唐憲宗之時，唐僧當年求來的真經被眾多愚僧講解差了，第五回中說到真經被誤解的情形：

昔年弟子歷萬水千山，求取真經，送上東土，指望消愆滅罪。不期眾生貪嗔痴詐，轉借真經妄設佛骨佛牙之名，上愚帝王，下惑臣民，使我佛造經慈悲與弟子求經辛苦，都為狡僧騙詐之用。

因為如此，所以住在西天極樂世界的唐三藏（旃檀佛）、孫悟空（鬥戰勝佛）遂請示如來，到東土大唐尋找僧人，重上西天求取「真解」。剛好花果山產一石猴，得乃祖孫悟空的法力及兵器，自稱孫小聖，願保求解人同上西天。大顛法師（唐半偈）受憲宗之命，上路赴靈山求解。途中除收孫小聖（小行者）為徒外，又收豬八戒之子豬一戒、沙僧弟子沙彌，結為師徒三人的取經團體。一路上同樣遇到許多妖魔鬼怪，最後終於到了靈山取得真解，在唐穆宗即位時求得真解而歸，前後共五個年頭。

《後西遊記》共四十回，基本結構與《西遊記》類似，林保淳將《後西遊記》

²⁹ 參見李漢秋、胡益民《清代小說》（合肥：安徽教育出版社，1997年10月），頁136。《後西遊記》作為《西遊記》的續書，其成書當在《西遊記》廣泛流傳之後。今存《西遊記》最早刊本為明萬曆二十九年（1601）世德堂刊本；又，清人劉廷璣《在園雜誌》提到過此書，《在園雜誌》有康熙乙未（1715）劉廷璣自序，其成書不遲於此年。由此可推知《後西遊記》的成書年代當在1601—1715年之間。此書現存最早版本為乾隆五十八年書業堂刊本，題「天花才子批點」。譚正璧、孫楷第斷此書成書年代為清初。

分為三部份：一是花果山水簾洞後天石猴齊天小聖孫履真出身、求師、鬧天宮始末；二是西行緣起及大顛和尚的事跡；三是行程途中收徒、遇災度厄、完證功果，使佛法重明的過程。³⁰而《西遊記》全書可分為三大部分：第一到七回是「大鬧天宮」；第八到十二回是取經緣起；第十三到一百回是西天取經。而《後西遊記》可以說與原書《西遊記》中唐僧師徒的出身、八十一難的歷險過程極為雷同，但是內容則多所變動，而且書中的小行者孫履真及大顛法師唐半偈與原書《西遊記》的人物性格不同，也可以顯示出《後西遊記》不因襲《西遊記》一書的窠臼。

關於《後西遊記》一書的思想，魯迅則認為「其為儒釋本一，亦同《西遊》，而行文造事並遜，以吳承恩詩文之清綺推之，當非所作矣。」³¹但是林保淳則認為《後西遊記》的主題是：闢斥俗說、開示佛法、調和儒佛³²，與魯迅所說有所不同，筆者則認為本書主旨在刺佛諷儒，極多諷刺之義，如第五回對佛教世俗化的諷刺：

崇佛教又不識那清靜無為善世度民之妙理，卻只以禍福果報聚斂施財，莊嚴外像，聳禍愚民，使舉世之人，希圖來世，妄想他生，不貪即嗔，卻將眼前力田行孝的正道，都看得輕了。

又如第二回通過長臂仙對小行者的教導，說出了對儒家的基本認識：「儒教雖是孔仲尼治世的道法，但立論有些迂闊。」「衣冠禮樂頗有可觀，只是其人習學詩書，專會咬文嚼字；外雖仁義，內實奸貪。」這裡對儒佛二家的諷刺，可說是直接而毫不含蓄，而魯迅所說「儒釋本一，亦同《西遊》」的說法實有需斟酌之處，西遊記續書主要是以「藉西遊以證道」的主體闡釋去理解《西遊記》的主題，但

³⁰ 參見林保淳《後西遊記略論》，《中外文學》第十四卷第五期，1985年10月，頁50。

³¹ 參見魯迅《魯迅小說史論文集—中國小說史略及其他》（台北：里仁書局，1992年9月），頁149。

³² 參見林保淳《後西遊記略論》，頁54—62。

並不能以續書去約制《西遊記》的主題即為證道，關於這個問題歷來學者眾說紛紜，莫衷一是。

以下將對《後西遊記》的人物、情節、寓言及象徵技巧加以論述，由此方向論述《後西遊記》西行求解的主題。

一、孫履真與唐半偈的出身

在《後西遊記》中處處可見原書《西遊記》的痕跡，但是這樣的模仿又不是一味的因襲，反倒見出作者轉化原書的功力，前面所說關於《後西遊記》的結構與《西遊記》類似，在人物的塑造上，小行者孫履真與大顛和尚唐半偈的出身有著類似的遭遇，但有並非全然不同，林保淳曾整理孫履真的出身、求道、鬧天宮的異同之處³³，頗可見出其人物塑造的意義所在。

有關孫履真的出身，在第一回中描述花果山的仙石裂出一縫，縫中迸出石卵，內中迸出石猴，與《西遊記》中孫悟空的出身相同，在此有先天、後天之分。而在求道方面孫履真因為畏懼死亡，所以立志求道，但因「四海求仙不見仙，口皮問破腳根穿」，於是在花果山無漏洞中悟及「原來自己心性中原有真師，特人不知求耳」之理，從此七十二變俱朗朗心頭，與乃祖孫悟空求道動機相同，只是孫悟空在靈台方寸山、斜月三星洞拜菩提祖師為師方才習得七十二變化、筋斗雲一翻十萬八千里的本領。最後在大鬧天宮此一情節亦與乃祖孫悟空不分軒輊，孫履真先後降龍伏虎、冥府坐衙、索桃取酒、語戲仙娥，後為乃祖孫悟空點醒「不修正果，終屬野仙」之事實，大聖給孫履真的四句偈言「頑力有阻，慧勇無邊。不修正果，終屬野仙」³⁴，於是在花果山修行，可視為小行者迷途知返後孫悟空強化其修道的動機所在，而孫悟空在《西遊記》中鬧龍宮、闖地府、封為弼馬溫、

³³ 參見林保淳《後西遊記略論》，頁51。

³⁴ 《後西遊記》第四回。

大亂蟠桃園、反天宮等作為，最後被如來佛鎮壓於五行山下，兩者結果迥異。

由此可知先天、後天兩隻石猴最大不同在求道、悟道的過程。悟空雖然靈台方寸山修行，但是其神通還是靠菩提祖師點醒，而不是像孫履真是自家體悟出來的，從這裡也可見出作者塑造小行者的寄意所在，而且小行者也明理多了，如第四回小行者上天宮，與新弼馬溫的對話中可見其「心性直，明道理，肯聽人說話」的個性，作者在小行者這隻後天石猴身上所寄予的「一個人心一個天」³⁵正是當下明心見性即可成佛之義，不需依靠外力輔助，而履真靠著自心靈明進而超凡入聖，這裡所呈現出來的是個體解放、自由獨立的精神。

至於大顛和尚的出身，與《西遊記》中的唐三藏恰是一凡一聖之別，唐三藏本是佛祖座前金蟬長老轉世，大顛只是一介凡僧，三藏求取真經是因為前世輕慢佛法，今世求經轉為前世之果，大顛和尚之出場由韓愈諫迎佛骨表一事引出，大顛和尚沈靜寡欲，盡心護法，遇阻難自行解決，由肉身苦修成聖，不似唐僧逢難，動輒驚慌無措，常靠觀音扶持，因此在《後西遊記》中的大顛和尚與《西遊記》中的唐三藏就代表勇猛精進與束縮不前的差別³⁶。由以上小行者與大顛和尚的人物塑造的分析，可知在《後西遊記》中的主要人物性格與原書《西遊記》有所不同，而經由此比較更可知前後的人物性格差異之處。

二、寓言與象徵技巧的運用

關於《後西遊記》作為《西遊記》的續書，已有學者認為本書已不是純粹的神魔小說，而是「一部以諷刺現實為基本主旨的寓言作品」³⁷，基本上筆者同意這樣的看法，在書中作者運用了許多的寓言及象徵手法，對世風澆薄、人心不古

³⁵ 《後西遊記》第二回。

³⁶ 參見林保淳《後西遊記略論》，頁 52。

³⁷ 參見李漢秋、胡益民《清代小說》，頁 137。

的現狀作了諷刺，當然書中少不了阻礙取經隊伍的妖魔鬼怪，但這些妖怪除了少部分在《西遊記》唐僧師徒的宿敵之外，大量代表的則是某種惡劣品德或社會現象的寓言形象，如第十三回的缺陷大王原是由村中葛、滕兩姓的乖戾之氣所化成，喜歡以坑塹陷人：

又不期這一片葛、滕乖戾之氣，竟塞滿山川，忽化生出一個妖怪來，神通廣大，據住了正西上一座不滿山，自稱缺陷大王。

葛藤這樣的寓言形象象徵不滿現狀，顯然這是由於不滿現實的怨氣所形成的妖怪，由妖怪所使用的藤鞭可知其作者安排，不同於《西遊記》中的妖怪多是天上神佛的坐騎或童子私自下凡，作者在此顯然寄託了其寓意。而這個缺陷大王其實就是兩村之人的怨氣，他見到「富貴人家有穿有吃，正好子子孫孫受用，不是弄絕它的後嗣，就是使你身帶殘疾，安享不得。若是窮苦人家衣食不敷，他偏叫你生出許多兒女，不怕你不累死。夫妻和好的定要將他拆開，弟兄為難的絕不使你分拆。」³⁸這裡將不滿現狀的怨氣藉由妖怪的作為加以形象化，而在第二十二回「唐長老逢迂儒絕糧」到二十四回「走漏出無心」中對儒家作了深刻辛辣的批判，弦歌村中的腐儒欺善怕惡、前倨後恭的形象躍然紙上，「大顛和尚在在弦歌村絕糧，以及文明天王（孔子絕筆於獲麟的那隻麒麟轉生）手中的春秋筆，很顯然是自孔子在陳絕糧及作春秋二事取得靈感。」³⁹這裡將之轉化為大顛和尚的處境，可謂相映成趣。書中文明天王以文壓人，又以財壓人，在此的文明天王，「恰是歷代封建制度中儒家控制文權、財權以專權專政的形象表現。」⁴⁰筆者同意這樣的看法，這裡對儒家的深刻諷刺與《西遊補》中諷刺科舉士人的放榜醜態是有異

³⁸ 《後西遊記》第十三回。

³⁹ 參見林保淳《後西遊記略論》，頁62。

⁴⁰ 參見林辰《神怪小說史》，頁392。

曲同工之妙。另外在第二十八回裡的陰、陽二大王，專靠陰陽怪氣陷害無辜：

前面這座山，東邊叫做陽山，西邊叫做陰山，合起來總名叫做陰陽二氣山。陽山上有個陽大王，為人甚是春風和氣。陰山上有個陰大王，為人最是冷落無情。他二人每和合一處，在天地間遊行，若遇著喜時便能生人，撞著他怒時便能殺人。

陰陽二氣的形象在此具象化為陰陽二大王，並且操生殺之大權。又如二十九回造化山上的造化小兒「他只有無數圈兒，隨身丟擲一個來將人圈住，任你有潑天本事，卻也跳他不出」，造化小兒又自己說出圈兒的名色：

我的圈兒雖只一個，分開了也有名色，叫做名圈、利圈、富圈、貴圈、貪圈、嗔圈、痴圈、愛圈、酒圈、色圈、財圈、氣圈。還有妄想圈、驕傲圈、好勝圈、昧心圈，種種圈兒，一時也說不了。

這裡以各種圈兒比喻人生的各種枷鎖，十分具有象徵性。最後談到《後西遊記》中一段象徵意味甚濃的情節，這是在第三十二、三回中「不老婆婆」的災難，他每年每月每日，都差人到天下去尋訪有本事的英雄，與他對敵取樂，這裡作者用極含蓄的手法避談對敵取樂的實際內容，只是說找一個會使槍棒的好漢與他對敵，其使用的兵器是玉火鉗（玉與慾音同），老和尚對玉火鉗的介紹：

只因他這玉火鉗是天生神物，能開能闔，十分利害，任是天下有名的兵器，蕩著他的鉗口便軟了。莫說人間的凡器，就是天上韋陀的降魔杵，倘被他玉火鉗一夾，也要夾出水來。

由回目的章節安排可知這兩回的主旨在「洗慾火」、「斷情絲」，這裡的描寫不乏

性的暗示，由孫履真所接到的戰書，看到其中所敘述的內容⁴¹便哈哈大笑說：「這老婆婆甚不知恥，怎要與人廝殺的戰書，卻撒嬌撒痴寫作偷漢的情書一般？」⁴²，由此可見這是作者有意的安排，雖然作者透過老和尚的口中否認對敵取樂不是「幹那閨房中沒廉恥的勾當」，但是之後有關玉火鉗及戰書的敘述，卻是充滿性的暗示及曖昧，「在生理快樂向道德倫理的昇華過程中，從性隱喻的角度，則是動詞、名詞向代詞的過渡，這時原始的衝動被包裝起來，直接性轉化為間接性。有時由於包裝過於濃重，『性』的本義往往晦而不明。⁴³」這段話正可說明作者對性暗示寫作的高明技巧，林保淳則認為此段描寫「可能是在中國古典小說中僅見的例子」⁴⁴，「大概只有魏子安的花月痕第四十八回『桃葉渡蕭三娘排陣』，是『衣鉢』正傳的了。」⁴⁵金箍棒和玉火鉗在此分別象徵男女的生殖器官，在此是不言可喻的象徵物⁴⁶，而不老婆婆口中的青絲兒（青與情音同）更與《西遊補》中以「青」代「情」的象徵技巧相似，不老婆婆的青絲兒（情絲）繫不住孫履真更是

⁴¹ 見《後西遊記》第三十二回。其中內容如「平生薄技，無非擅開闢之大權；終日交鋒，不過著感通之妙理。所賴入肉雙鉗，透心一夾，任古今聖神，為有不生於此而死於此者。故禿戟賴槍，望風遠遁；鉛槌鐵杵，見影先奔。使予獨往來而無聊，自茲嗟而有恨。從未有知己之逢，如鉅鹿之戰以快一時者。」

⁴² 《後西遊記》第三十二回。

⁴³ 參見劉士林《變徵之音——大眾審美中的道德趣味》（武漢：湖北人民出版社，1998年9月），頁171。

⁴⁴ 參見林保淳《後西遊記略論》，頁63。

⁴⁵ 參見林保淳《後西遊記略論》，頁64。

⁴⁶ 這裡舉出三段描寫金箍棒與玉火鉗交戰的情節說明筆者將其視為性愛場面的意見：

《後西遊記》第三十三回——

「我這鐵棒是天生神物，能大能小，可久可速，又名如意金箍棒。你那玉火鉗若是果有些本事與我對得幾合，盡得我的力量，我便直搗龍潭，深探虎穴，叫你痛入骨髓，癢痛心窩，定要樂死你。」

「舉起鐵棒攪緊了（與林保淳引「因將鐵棒揪緊了」不同）凝一凝，先點心窩，次鑽骨髓，直攪得那老婆婆意亂心迷，提著條玉火鉗如狂蝶覓蕊，浪蝶尋花，直隨著鐵棒上下高低亂滾。」

「復將鐵棒使圓，直搗入他玉鉗口內一陣亂攪，只攪得他玉鉗開時散漫，合處輕鬆，酸一陣，軟一陣，麻一陣，木一陣，不復知是性命相搏。」

說明其跳脫凡人情關束縛的寓意，由以上關於性愛場面的描寫可知作者運用雙關敘述的技巧已臻高明之境，可視為一種創新的嘗試。

所以《後西遊記》與《西遊補》一樣已經逐漸跳脫《西遊記》取經故事的敘事模式，兼具有諷刺小說的某些特點，《後西遊記》善於運用寓言與象徵技巧，內容滲入對儒、佛二家的批判態度以及性愛場面的雙關描述，在續書「藉西遊以證道」的主題下具有哲理性的思考方向，林辰認為「與其說《後西遊記》是《西遊記》的續書，勿寧說是他發展了《西遊記》哲理性的特徵而創作的一部寓有深刻哲理的諷刺小說。」⁴⁷筆者同意這樣的看法，《後西遊記》的哲理化思考方向，可說是開創了續寫方式的新局面，作者對儒、佛二家的宗教態度可謂持平，然而人心之蠢動造成儒、佛二家世俗化、惡質化的傾向加劇，所以在《後西遊記》中對儒、佛二家各有批判，其中心本旨仍在指出一條正確的方向，此證道為證佛理，為禪宗提供正統的說法，而與本書求真解的情節相呼應。至於不老婆婆一節其下場為摔碎玉火鉗，自觸死在山崖之下，不老婆婆代表情欲的解放，他所要求的只是對敵取樂，但被糾正為節制情欲的思想立場，對應「冷雪方能洗慾火」的主旨。

三、相似情節的承襲與創新

這裡所說的相似情節，指的是對原書《西遊記》加以援用的幾處人物和災難，包括在《西遊記》裡的宿怨及《後西遊記》裡的取經團體。前面所說《後西遊記》的結構仍是仿照《西遊記》而成，而在《後西遊記》第九回之後，即屬於往西天求取真解遭遇磨難的歷程，特別的地方是《後西遊記》中的諸多磨難大多是人、地妖、自我考驗所構成，沒有一次是自天而降的災難⁴⁸，孫履真常常是自行解決，不像《西遊記》裡的妖魔鬼怪多師出有門，往往是上天故意安排或放縱作惡所致，

⁴⁷ 參見林辰《神怪小說史》，頁392。

⁴⁸ 參見林保淳《後西遊記略論》，頁53。

孫悟空在無法解決之時，也常向天上神佛求援，尤其是觀音菩薩常常幫唐僧師徒解決問題。

以下整理《後西遊記》中的災難情節，以便分析其因襲與創新之處。

回目	災難	解決之方法
十回	天花寺眾僧要求開經	佛祖所賜木棒喝醒
十一回	小八戒豬守拙	孫履真收服
十二回	自利和尚借釘耙種佛田	孫履真計變苦禪和尚得釘耙
十三回	缺陷大王（獯精）以坑塹陷人	太白金星的金丹
十五回	沙悟淨遺下骷髏頭（媚陰和尚）害人	金身羅漢小像
十五回	解脫大王殺盡天下求解脫	孫履真分身伏怪
十九回	鎮元大仙火雲樓困大顛（宿怨）	觀音甘露
二十回	鬼國玉面娘娘、黑孩兒、大力鬼王（牛魔王）（宿怨）	地藏王菩薩暗示頌念《觀音經》、紅孩兒
二十二回	弦歌村逢迂儒絕糧	孫履真扮韋陀尊者
二十三回	文明天王（麒麟精）以春秋筆、金錢鉤壓人	文昌帝君派魁星收服
二十五回	麝妖	孫履真毫毛變獵戶
二十六回	十惡大王	孫履真用計挑撥
二十七回	九尾狐狸假扮古佛蠱惑	孫履真用計
二十八回	陰陽二大王、造化小兒的圈兒	孫履真推倒石碑疏通二氣、李老君開悟
三十一回	三尸大王、六賊（宿怨）	三尸為履真、一戒、沙彌打死，六賊逐之
三十二回	不老婆婆玉火鉗對敵取樂、情絲繫心猿	孫履真以鐵棒拒之，不老婆婆自觸死
三十四回	蜃妖（雉鳥）口吐毒氣變化城池困大顛	龍王金肺珠
三十六回	冥報和尚創邪說、立新教，能將人咒死	笑和尚（唐三藏）傳八字解毒真言，冥報自愧

		死
--	--	---

必須加以說明的是，有些災難其實是考驗大顛師徒求真解的決心而設，如三十五回大辯才菩薩在中分寺照驗唐半偈三徒，前面表中的災難共有二十二處，由前表分析所得，有幾處災難是在原書《西遊記》中延續下來的宿怨，分別是十九回的火雲樓之難、二十回的鬼國大力鬼王（即牛魔王）以及三十一回的六賊，其中六賊也曾經在《西遊補》中出現過，顯見二書作者的偏愛，在《西遊記》六賊之名為：眼看喜、耳聽怒、鼻嗅愛、舌嘗思、意見慾、身本憂。⁴⁹而在《後西遊記》中六賊之名為：看得明、聽得細、嗅得清、吮得出、立得住、想得到。⁵⁰六賊其實就是六識，即眼、耳、鼻、舌、身、意，可見三書作者均是寓有深意在此，有趣的是，在《西遊記》和《西遊補》中六賊均被孫悟空打死，而在《後西遊記》裡六賊僅被勸化，而三尸大王（道家之賊）被殺，由此亦可見作者立場較為寬容。

除了前面三回是延續原書而來，在取經團體中唐半偈師徒的人物性格也是承襲《西遊記》，不同的是，唐半偈較唐三藏心性堅定，而孫履真較孫悟空聰慧，豬八戒和豬八戒一樣貪吃、好色（程度略輕），對取真解的態度較為積極，沙致和（沙彌）和沙悟淨一樣篤實，性格不突出，馱經龍馬變成伏羲時負河圖洛書的龍馬（儒教功臣）擔任。而書中造化小兒的圈套也是出自《西遊記》五十回兇大王的鼻圈，由此可見《後西遊記》作者對原書相似情節的承襲與創新均超出原書的設計安排，進而賦予新的寓意。對於二十二次災難的解決，由前面的表中可以看出孫履真解決了絕大多數的難題，只有在第十、十三、十五、十九、二十、二十三、二十八、三十四、三十六回是藉助他人之力完成，林保淳在《後西遊記略論》中指出六處災難由他人解決，與筆者所統計的九次的次數不同，在第十、十五、二十八回中分別由佛祖木棒、金身羅漢小像、李老君解除災厄。這些災難的發生其實皆具有哲理性思考，亦即由於人心險惡造就了這些災難，「一妄一魔，

⁴⁹ 見《西遊記》第十四回「心猿歸正 六賊無蹤」。

⁵⁰ 見《後西遊記》第三十一回「掃清六賊 殺盡三尸」。

心之妄定由他魔之妄定」⁵¹，在在說明「魔由心生」之理。

藉由以上對西遊記主題的闡述，並針對個別作品與原書加以比較，可以得知西遊記續書與原書的確呈現出互文性（intertextuality）的關係，也就是兩者之間話語形式與模式的關係，三本西遊記續書都打破了讀者的閱讀期待，逐漸或完全脫離了《西遊記》的深刻影響。

⁵¹ 《後西遊記》第三十九回。

第四章 續書現象在接受美學上所呈現的意義

前面所說將西遊記續書視為閱讀原書《西遊記》的「讀者」，當這些續書作者閱讀原書之後必然有他們理解《西遊記》的思想架構，因而我們會看到西遊記續書各有不同的續寫方式，他們可以從任何角度切入，形成各自不同的小說姿態，在此筆者所欲探討的即是續書作者接受了原書何種信息，也就是在閱讀過程中的交流活動究竟產生了何種審美效果，而續書的書寫則是由接受原書信息所反應出的具體成果，雖然三部西遊記續書及後來的一些評點《西遊記》的著作幾乎都是將《西遊記》的主題理解為「藉西遊以證道」，但是「一個文本不可能調整自己，使自身去適合所有它所接觸的讀者。雙向作用的兩方為了確認他們的形象在何種程度上可超越相互間體驗的不可體驗性而相互溝通，他們可以相互提問。但讀者永遠無法從文本那裡得知自己對它的觀點是否準確。」¹的確我們是無法由西遊記續書作者的觀點，去確認原書《西遊記》的主題，但是經由續書的寫作提出對原書的質疑或理解卻是一個可行的方向，由歷來古典小說不乏續書的接續便可知。

可以理解的是，續書作者經由對原書的理解後必須重新架構其思路，才能建立起所謂的參照系，這也是續書內部穩定的一股力量，而綜觀原書與續書之間的「對話」方式可以發現一個現象，文本（原書）與讀者（續書）之間存在著一條無法跨越的鴻溝，受限於歷時性的條件，原書是先於續書而存在，所以原書作者無法對續書發表意見，也就是閱讀時不存在面對面的情境，而這之間的不平衡狀態卻是造成彼此互相交流的條件之一。經由以上初步的探討，可以了解到續書的文學現象正是在續書讀者「有話要說」的情形下對原書所產生的自發性現象，當

¹ 參見張廷琛編《接受理論》（成都：四川文藝出版社，1989年5月），頁48。這裡所引用的文章是沃爾夫岡·伊瑟爾的「文本與讀者的相互作用」。

然他們也必須認清無法與原書作者面對面溝通的困境，於是藉由對原書加以續寫的方式表達其意見或看法，這樣的前提是，作家必須創造出具有潛在審美價值的文學作品，讀者的閱讀理解才能由此開展，正如面對《西遊記》這樣的經典作品，續書作者經由閱讀理解原書而加以續寫，但是原書如何控制續書作者寫作的方向，也就是伊瑟爾（Wolfgang Iser）所說「文本中結構化的空白促使讀者按文本所定的條件形成觀念。不過在文本的系統中還有一個使文本與讀者匯合的地方。它的標誌就是閱讀中產生的各種否定。空白和否定各自以不同的方式控制著交流過程。」²這裡接受美學的創始人之一沃爾夫岡 伊瑟爾所提出的「空白」和「否定」的觀念控制著文本與讀者間的交流過程，在此伊瑟爾認為空白與否定是文本未定性的兩個基本結構。

首先對空白觀念加以說明，空白是文本整體系統的空白之處，而「空白從相互的關係中劃分出圖式與本文視點，同時觸發讀者方面的想像活動。因而，當圖式與視點被聯為一體時，空白就“消失”了。」³空白提供讀者想像空間去加以填充，但是空白在文本中是隱而未顯的聯結之處，對照文本中已經敘述的意義來說，正是在文本中未加以說明的意義的參照下顯出其價值，而讀者發掘這些未經闡發的意義，使其在想像中獲得生命，這也就是屬於文本與讀者相互交流反應之後的產物。

由西遊記續書對原書的理解，所認定的主題為「藉西遊以證道」，於是各自發揮獨特的想像力與創造力去建構出續書作者心目中理想的境界，一旦這樣的主題被設定以後，續書作者會塑造出適當的背景環境，於是建構出屬於續書的主題——背景結構，在此基礎上虛構出新的主題，「讀者填補文本中的空白，於是建立起參照域；而參照域出現的空白則又通過主題——背景這一結構來填補，各

² 參見張廷琛編《接受理論》，頁 51。

³ 參見沃爾夫岡 伊瑟爾（Wolfgang Iser）《閱讀活動—審美反應理論》，金元浦、周寧譯（北京：中國社會科學出版社，1991 年 7 月），頁 220。

並列主題與背景產生的虛空為讀者的立足點所佔據，在這裡通過各種相互轉換產生審美客體。」⁴西遊記續書在原書的影響下設定了主題，於是續書對之前原書的理解產生修正，在主題——背景結構所產生的虛空規範了原先游移不定的觀點，把這些觀點組成一個參照域，可以說文本的空白激發出讀者(續書作者)結構化的行為。

至於否定觀念則是「激發起明確的為人們所熟悉的因素或知識。目的是剔除它們。」⁵「由熟悉的標準產生的讀者期待已經被這一否定所抑制，否定造成態度上的差異，直到完全堵塞了通向習慣定勢之路為止。」⁶也就是原書所建立的規範被續書作者逐漸加以轉化形成所謂新的意義，也就是在原書的傳統基礎上重新加以定位，建立起新的標準，而這樣的標準是因應續書特殊的思考模式而生，如西遊記續書對原書未加以說明清楚的部分加入自己的詮釋，建立起屬於續書作者的理解標準，從而架構出自己的小說世界，我們可以從原書所建立起熟悉的標準被續書作者所轉化，可以進而了解續書作者當作原書「讀者」的思考模式，必須注意的是，內容的否定導致了外加的空白，由此更利於讀者建構出想像客體。

否定在於對原有意義的改造，這也是文學作品在內容上能推陳出新的重要因素之一，在原有意義上加諸新的意義才能使得讀者的想像空間不致僵化，如果續書作者因襲原書的觀點，無法建構出自己的小說世界，那麼續書就無法吸引大眾去閱讀，這樣的續書作品就是劉廷璣所謂的「狗尾續貂」之作。由於邏輯上文本先於讀者出現，而讀者在這樣的交流過程中確實是佔了極大的優勢，掌握了極大的詮釋權。否定在現實發展分為「實質性的本質的否定」和「次級否定」兩種類型⁷，西遊記續書對原書主題上的體會不傾向於實質性的否定，而是傾向將主題

⁴ 參見張廷琛編《接受理論》，頁 59。

⁵ 參見張廷琛編《接受理論》，頁 51。

⁶ 參見沃爾夫岡·伊瑟爾(Wolfgang Iser)《閱讀活動—審美反應理論》，頁 255 —256。

⁷ 參見金元浦《接受反應文論》(濟南：山東教育出版社，1998 年 10 月)，頁 170。實質性的本質的否定與本文產生否定行為的思想主題或社會道德主題有關，次級否定產生自本文信號與讀者生

現實化的次級否定，因為西遊記續書對原書的主題思想認定為「藉西遊以證道」，但是《西遊記》的主題一直隱而未顯，於是續書作者將這樣的主題假設現實化，所以我們可以見到人物、情節、敘述者、敘述接受者都在這樣的主題設定下被賦予了任務，恰似一面反映的鏡子，因為基本上對證道主題的理解或許各自不同，其中也牽涉到各個續書作者對所證之「道」認定不同，此與續書作者的宗教態度極為相關。

以下將嘗試對原書與續書之間的交流過程運用接受美學的理論方法加以闡釋，接受美學的理論方法認為文本的意義是在讀者的閱讀過程中產生，如果依照這樣的看法來看待西遊記續書，原書的意義是在續書作者的書寫過程中被呈顯出來，姑且不論續書的藝術成就，而就原書與續書的交流過程來看，這樣的看法無疑是一項新的嘗試。

第一節 文本與讀者的相互作用—審美對象的呈現

一、文本與讀者的對話

在本論文的研究中，筆者將原書《西遊記》視為「文本」(Text)，將西遊記續書視為「讀者」(Reader)，這樣的假設在於續書與原書之間的聯繫性關係，續書作者均是以《西遊記》為對話的對象，在喬納森 卡勒 (Jonathan Culler) 沿用結構主義表達歸化文學作品程式的核心概念：逼真性 (vraieemblance)。西遊記續書可說是在五個層次中屬於最高的歸化程式，「它是由某些互文性

產的格式塔之間的相互作用，次級否定將主題現實化，進而轉化成一種經驗去修正原有的規範和標準。

（intertextuality）產生的比較複雜的逼真，意指一部作品以另一部作品為基礎或起點，因此理解時必須考慮與前者的關係。」⁸這也是西遊記續書與《西遊記》不可分割的關係，而我們在面對兩種不同的組織架構時，無法將其進行統一的歸化（如主題），只能比較兩者的異同，而將西遊記續書視為獨立的個人創作，並非是「狗尾續貂」之作，則是比較公允的看法。如《續西遊記》第一回中佛祖所說唐三藏取經緣由：

看此僧往昔劫中，名喚金蟬長老，只因他輕慢大教，故貶真靈，托生人道。今幸他不昧昔因，仍歸正覺，轉投南國，披剃出家，名喚玄奘。……但慮此僧來，遭八十一難之艱辛，受百萬千之魔孽，雖有孫悟空之靈通，豬八戒之力量，若非菩薩護持，神聖保助，終難除妖滅怪，使唐僧到此。

這裡點出在《西遊記》中唐僧師徒圓滿達成任務其實是靠天界神佛的保護才能完成取經任務，但是又怕取經人心性不堅，在此顯露出續書作者的隱憂，所疑慮的正是佛祖所說「不淨根因」，也就是「心淨則種種魔滅，心生則種種魔生」⁹，其對話的對象明顯是針對《西遊記》往西天求取真經的動機而發，而這也埋下孫悟空說出八十八種機心的伏筆，可以說是具有因果關係的開場，這裡也說明「心」是成佛成魔的關鍵所在。而《西遊補》則是在序中認為：

補《西遊》，意言何寄？

作者偶以三調芭蕉扇後，火焰清涼，寓言重言，以見情魔團結，形現無端，隨其夢境迷離，一枕子幻出大千世界。

⁸ 參見金元浦《接受反應文論》，頁306。

⁹ 《續西遊記》第一回。

這裡採用自問自答的方式說出寫作《西遊補》的原因，乃是為了要補《西遊記》的缺憾，也是因為閱讀《西遊記》之後由於書中某些主題的缺乏，引發作者董說續作的動力，而由《西遊記》第六十一回三調芭蕉扇後續起。而《後西遊記》在第一回中開場詩已經點出西行求取真解的本意：

渾沌既分天地立，陰陽遞禪成呼吸。識知未剖大道生，文字忽傳鬼神泣。

五行並用多戰爭，三教同堂有出入。好求真解解真經，人天大厄一時釋。

這裡提到三教不同的立場以及求取真解的效用，之後進出石猴也暗示著《後西遊記》的續寫方式是第二代的取經故事。由以上三本續書來看，在開頭或序中都提到對原書人物、情節的看法，間或提出續作的理由，由此筆者將原書視為文本，而續書視為讀者的假設理由在此，因為他們創作續書的動機可以說各自不同，但是其焦點都是擺在對原書《西遊記》某些意義未竟，或者情節不明的「空白」之處切入，在彼此交流中，續書作者會重整原書熟悉的時空環境或歷史、社會、文化因素，提供一個普遍的框架，「本文的保留劇目包括本文中所有熟悉的領域。它們或以早期作品作為參照，或以社會和歷史規範為參照，或以本文產生的整個文化為參照。簡言之，就是以布拉格結構主義稱做“互文性”的現實為參照的」¹⁰，在文本與讀者的交流過程中，總是包含著新舊信息與領域，這也是西遊記續書的框架都是建立在取經故事的基礎上，並且加入讀者對原書的想像，如《後西遊記》裡對孫悟空取經成佛之後，對花果山棄如敝屣的情形：

話說東勝神州傲來國花果山天產石猴孫悟空，自保唐僧西天取經成佛後，已高登極樂世界，無影無蹤的去逍遙自在，將這花果山生身之地，遂棄為敝屣而不居矣。不知人心雖有棄取，而天地陰陽卻無興廢。這座山又閱歷

¹⁰ 參見沃爾夫岡 伊瑟爾 (Wolfgang Iser) 《閱讀活動—審美反應理論》，頁 84。

過許多歲月，依舊青峰挺黛、綠岳參天，原是個仙寰福地；水簾洞裡那些遺下的猿猴，生子生孫，成群逐隊，何止萬萬千千，整日在山前尋花覓果的頑耍。一日忽建正當中山頂上，霞光萬道，瑞靄千條，結成奇彩。眾猴見了，俱驚驚喜喜，以為怪異，你來我去的爭看，如此者七七四十九日。

這裡提出在《西遊記》裡孫悟空出生地花果山此一熟悉場景，在孫悟空取經成佛後將花果山棄如敝屣，但是在山中的猿猴依舊生生不息，之後點出後天石猴由仙石迸出的因緣，也暗示今後情節的發展，此部續書可說按照原書的結構而行，塑造出與原書似而不同的人物形象，可以說是保留原書的舊訊息，而在文本與讀者的交流過程中又必須對原書的架構加以變化，而這些保留在原書的舊訊息在續書中改換新貌，逐漸脫離原始的語境及功能，由筆者的觀察結果可知在形式上與原書取經架構雷同，而在內容上加入新意。

同樣在《續西遊記》中對已歷經八十一難，耗時十四年，收服孫悟空、豬八戒、沙和尚，連同玉龍馬五人，千里迢迢由東土到西域，見了佛祖，欲取真經回東土大唐，而佛祖擔憂的是：

（阿難）我本師曾說：「恐取經僧眾有不淨根因，經文難到東土。若有此等不淨根因，卻如何區處？」如來說：「取經固是功果，保經亦是功果。吾意汝眾比丘僧中，誰發一方便心，保護真經前去？」

取經有去有回，此為合理的邏輯推論，續書作者提出唐僧師徒取經西來的動機，在此質疑取經團體的用意是否具有正當性，確實可以作此質問，因為在原書《西遊記》裡唐三藏懦弱怕事，孫悟空代表正義公理，豬八戒代表凡人情欲，沙悟淨篤實，因為每個人的素質高下有別，所以《續西遊記》的作者認為取經人的決心常常因為一些性格上的缺失而有所偏離，所以提出取經僧眾如有不淨根因的疑慮，在這樣的命題假設下訂出行者說出八十八種機心，與取經原旨不合，於是佛

祖命大力神王收了三人的兵器，可是三人拒繳，其中唐僧採取的說法頗為矛盾：

神王乃問三藏道：「聖僧，你一路來，如何虧了他們兵器？」三藏道：「上神不知，弟子一路上遇了無數妖魔，若不是他們三個有此兵器戰妖鬥怪，怎能前來。但只是出家人以慈悲為主，遠來取經為何？原以濟度眾生為念。被他們這兵器傷害了多少性命，這便是他害事處。仰望神王收貯了他們兵器，免得傷害生靈，陰功浩大。」

這裡所呈現出來的唐僧思想與原書《西遊記》無異，張錦池認為《西遊記》裡的唐三藏「將人妖不辨當作勤行善事，寧願接納豬八戒的讒言讒語，亦不去一察孫悟空的苦口婆心，意在免受冥報；把姑息奸邪當作止息諸惡，寧可搖尾乞憐於屠刀，亦反對他人起而鋤暴，旨在不遭連累，這便是唐僧的公義觀念和立身之道的根本。」¹¹由此可見唐僧懷有一種濃烈的鄉愿觀念，只是由於唐僧這一番話更加深了神王收回三人兵器的意志，唐僧在此呈現服從主流的懦弱性格，《西遊記》裡的唐僧最後認同孫悟空以「懲惡」作為「勸善」的手段，但是在《續西遊記》中唐僧的立場卻是固定不變。

由保留劇目的觀念觀察三本續書與原書之間的交流活動提供了一個交會點。由於交流中包含新信息，所以在這樣的交流過程終究不是完全熟知的部分，可以由上面的分析可知，續書作者對原書續寫的起點各自不同，起點續寫的差異乃是由於作者的創作個性，由續書的續寫方式可以觀察出續書作者的自我意識，陳憲年認為：

就結構而言，自我意識至少包括自我認識、自我評價和自我調節三個方

¹¹ 參見張錦池 宗教光環下的塵世治平求索——論世本《西遊記》思想和寫法上的總體特點，收入黃子平主編《中國小說與宗教》（香港：中華書局，1998年8月），頁276。

面。自我意識經歷著從感性到理性，從具體到抽象的發展過程，由偏離自我存在狀態逐步接近客觀公正的反映；自我評價由依從性評價向個別性評價再向多面性評價發展，從對自我外部行為的評價向內心品質的評價發展；自我調節的能力則是逐漸加強。¹²

這裡將創作的自我意識分為三方面，由對原書的閱讀理解再加入自己的自我意識，形成文本與讀者間的對話空間，由《續西遊記》對心生則魔生，心淨則魔滅的強調，《西遊補》對情根之虛、道根之實的體會，《後西遊記》對證佛理的探求，可以發現續書作者的自我認識、自我評價和自我調解的整合其實都是別具用心，「是讀者主體在文學接受活動中實際建構出了文學作品，並使其價值得以實現。」¹³的確讀者建構出文學作品的新貌，由自我意識出發進而理解原書所呈現的主題。齊裕焜則認為「這類續書的作者是有意藉舊瓶裝新酒，以舊的形式裝上新的內容。」¹⁴

二、文本與讀者的審美活動

在此筆者將文本（原書）與讀者（續書）的交流活動視為一種審美活動，所以續書作者在這樣的審美活動中是屬於審美主體，審美主體是客觀存在，是確實存在的主體，而審美客體存在於原書《西遊記》，審美主體和審美客體相互作用的結果在審美主體產生了精神上的特殊體驗，亦即審美體驗。而在文本與讀者的審美活動中，「主體對客體的反映是通過客體對主體的作用進行的，客體對象通

¹² 參見陳憲年《創作個性論》（合肥：安徽教育出版社，1997年10月），頁181。又陳著在184頁認為自我意識既可以在藝術作品中直接構成創作個性的內涵和特點，又可以轉化、昇華為個性化的審美意識，而在創作中得到鮮明的表現。

¹³ 參見九歌《主體論文藝學》，暢廣元審訂（北京：中國社會科學出版社，1989年10月），頁151。

¹⁴ 參見齊裕焜《明代小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1997年6月），頁267。

過主體的內部狀態而折射，在腦海中形成主觀映象。主體是一個有著『內心世界』的個性，在腦海裡儲存著過去的審美經驗，並且在豐富的審美經驗基礎上，形成自己的審美趣味，以至更具概括性的審美理想。」¹⁵由以上說明可知原書與續書的審美活動可視為主、客體的相互交流作用所形成的。

續書作者在小說中所呈現出來的藝術形式或手段是針對原書的理解而生，在讀者閱讀文本的流程中，其觀點的承接與轉化的心理是值得注意的部分，這稱為「游移視點」。隨著讀者閱讀的深化，不斷進行複雜的綜合，以建立審美對象得以形成的堅實基礎，透過讀者的綜合轉化過程，呈現出讀者對原書人物形象製造活動：

由游移視點的帶來的理解活動組織著由本文到讀者意識的轉化。視點的轉移不斷地將本文分裂為一個延伸結構和一個滯留結構，然後隨著期待和記憶，一個接一個地設計自身。但本文自身既非期待也非記憶—而是由讀者將其在游移視點中所切割的東西連結融合起來的。這就導致了綜合的形成。……但這種綜合是一種非同尋常的類型。他們既不能在印刷本文中顯現出來，又不能完全由讀者的想像創造出來。由它們構成的各種各種設計，都具有雙重本質：它們從讀者中呈現出來，但它們又受到將它們“投射”進讀者大腦的信號的導引。要想測定在投射過程中信號的停止之處和讀者想像的開始之處是極其困難的。¹⁶

而在文本與讀者的交流過程的審美活動中的主體與客體，其間的區別已經消失，可以說這樣的交流過程中的文本與讀者，其界線已經變得模糊，讀者的閱讀過程中包含文本的影響層面，這是必須加以考慮的。審美活動實現了主體與客體之間

¹⁵ 參見胡經之《文藝美學》（北京：北京大學出版社，1992年2月），頁22。

¹⁶ 參見沃爾夫岡 伊瑟爾（Wolfgang Iser）《閱讀活動—審美反應理論》，頁162。

的和諧統一，在這樣的自我調節中，「個體與社會相統一，認識與理想相統一，理智與感情相統一，內心世界本身相協調，身心之間相和諧，從而達到主體與客體之間的和諧協調」¹⁷。

西遊記續書藉由對原書的續寫達成其創作目的，在續書中我們觀察到原書的某些部分被填補，甚至原書不合理之處在續書中都得到合理的解釋，如《後西遊記》第三十二回提出為何西方清淨之地偏多妖魔的見解：

小行者笑道：「西天近是近了，路上太平不太平，卻與西天有何相干？」
唐半偈道：「西天佛地，佛法清靜，故道路太平。怎不相干？」小行者道：「若依師父這等說，要成佛清靜，只需搬在西天居住，也不用苦修了。」
唐半偈道：「雖說清靜在心不在境，然畢竟山為佛居便稱靈山，雲為佛駕便名慈雲，雨為佛施便為法雨，豈可人近西天不叨佛庇？若不知此，何以這些時獨獨太平？」小行者道：「師父只就那虛理模稜揣度，似乎近是，若據我實實看來，這些時路上太平，還是老師負的心上太平。你看，今日動了這個輕心重佛的念頭，只怕又要不太平哩！」

這裡提出西方清淨乃是因自身本心清靜，西方妖魔之多，實在是心中的邪魔所生，與地近靈山並沒有太多的關連，這裡提出「清靜在心不在境」的道理。而在第三十九回中說明阿難、迦葉以尊者的身份向唐三藏索賄的原因：

昔年唐三藏雖說不沾不染，還有一個紫金鉢盂藏在身邊苦苦不捨，我恐他貪嗔不斷，故逼了他的出來。你看這個窮和尚，清清靜靜，一絲也不掛，就勒逼他也無用，轉顯得我佛門中貪財。況求解與求經不同，經是從無造有，解是掃有還無，著不得爭爭論論，莫若做個好人情，與了他吧。

¹⁷ 參見胡經之《文藝美學》，頁31。

這裡等於是對《西遊記》裡阿難、迦葉索賄的情形作了合理的解釋，這樣的說法把「身外之物視若草芥」的含意發揚光大，也是文本與讀者交流過程的確證，但是在《西遊記》第九十九回中路過陳家莊將「寶閣傳經，始被二尊者討人事未遂，故傳無字之經」道出，一百回中回到長安向太宗稟告取經歷程，又將「那尊者需索人事，因未曾備得，不曾送他，他遂以經與了」，不知卻是無字空本，而此事是佛祖明知，唐三藏只好將欽賜紫金鉢送他，這裡道出佛祖縱容門下弟子需索人事的行徑，這在《西遊記》中是相當明顯的諷刺。另外在《後西遊記》第八回孫悟空傳授給小聖孫履真一個金箍兒，並由唐三藏傳予唐半偈定心真言及木棒（當頭棒喝），而孫悟空對孫履真說明此金箍兒的用意是「這雖是你的魔頭，你的正果卻也在這個箍兒上。」頗堪玩味的是《西遊記》裡觀音給孫悟空緊箍兒、禁箍兒給熊羆怪、金箍兒給紅孩兒，在《後西遊記》卻給孫履真金箍兒。此一物品這可視為觀音對孫悟空心性難馴的束縛，是要「束其好“逍遙自在耍子”的天性，一其心志去掃魔滅怪保唐僧求法西天，這是觀音給孫悟空戴緊箍兒的主要目的。」¹⁸同樣在《後西遊記》中的孫履真戴上金箍兒的用意亦是在此，要藉由金箍兒這樣的物品約束其猿猴毛躁的本性，而在《後西遊記》裡對金箍兒的約束之義做出闡釋。

以上所述有關文本與讀者間的交流活動，說明了原書《西遊記》及其續書間的確有其內在聯繫，在西遊記續書對原書的理解而言，的確呈現出各自不同的續寫風貌，從中也可以了解續書對原書某些觀點上的修正，並由分析可知在這方面得到極大的成果，如《西遊補》、《後西遊記》，並對原書與讀者建立起熟悉的規範或標準加以修正，摻入讀者本身的經驗觀念，這都可以看做讀者由原書的實際閱讀中採取一種建構的態度，而原先被否定的意義加入了新的意義，如《西遊記》九十八回中對阿難、迦葉索賄的態度其實是採取否定的態度，但是在《後西遊記》

¹⁸ 參見張錦池《中國四大古典小說論稿》（北京：華藝出版社，1997年6月），頁214。

三十九回中對兩位尊者需索人事的行為卻做了正面的解釋。

這裡要提出的論點，由讀者閱讀理解作品後，產生了審美對象，而這樣的審美對象與原書的差距性為何？我們可以說，三本續書由於審美態度不同，以致於建構出的審美對象亦各自不同，羅曼 英加登（Roman Ingarden）認為「藝術作品是一種客觀存在，而審美對象則在欣賞者的具體化中才能轉化和形成，因而就不全是客觀的。由觀賞者所誕生的審美對象，在諸多關鍵的細節方面與藝術作品本身有別，正唯此，在對同一部作品的不同的『建構』中，作品的基本特性就會發生變化。審美對象是由主體的審美態度所『建構』的，由於具體化的方式不同，同一文學作品可以演化為許多不同的審美對象。審美對象既與作品具有同一性，同時二者之間又有差異性，審美對象比不以主體為轉移的客觀存在著的作品更為豐富。」¹⁹這裡正可以說明續書所產生的審美對象，可以說是呈現多樣化的風貌，與原書具有同一性及差異性，而為何同一作品在不同時代可以以迥然不同的方式，為人們所閱讀及理解，英加登的解釋是具體化的方式不同，而曼弗雷德 瑙曼（Manfred Naumann）則認為「所以閱讀結果不同只能以讀者身上具有一種歷史——社會的底質加以解釋」²⁰，二人說法各有其論據，只是所切入角度不同，英加登代表現象學的觀點，而瑙曼所代表的是馬克斯主義的接受理論。

經由以上的分析可知「文學作品有藝術和審美兩極：藝術一極是作者的文本，審美一極則通過讀者的閱讀而實現。」²¹文本與讀者之間的交流無法只將注意力集中於作者的技巧或讀者的心理，而是必須注重兩者間的聯繫，也就是兩者處於傳遞者與接受者的關係時才能見出成效，西遊記續書即是在這樣交流的聯繫上有其密切的關係才能描繪出其相互作用的效果，進而呈現出理想的審美對象。

¹⁹ 參見王岳川《現象學與解釋學文論》（濟南：山東教育出版社，1999年4月），頁77。

²⁰ 參見瑙曼等《作品、文學史與讀者》，范大燭編（北京：文化藝術出版社，1997年3月），頁125。

²¹ 參見張廷琛編《接受理論》，頁45。

三、文本影響下的讀者

在《西遊記》影響下的西遊記續書，各自呈現出不同的主題，在此所欲探討的是，在原書光環影響之下的續書，所具有各自獨特的敘述策略。在《續西遊記》裡接續原書西行取經的脈絡，闡明取經有去有來的基本邏輯，在悉數將經卷交與唐僧，又收回孫悟空、豬八戒、沙悟淨三人的兵器後，因之前孫悟空說出八十八種機心，這裡等於是事先預告此去東土大唐，必定又須經歷種種磨難，方能達成任務，這裡所呈現的八十八難的情節與《西遊記》的八十一難相似，其實都帶有一種贖罪意識，必須為自己所犯下的錯誤負責，在此《續西遊記》同樣的給書中人物製造了難題或困境，所以佛祖為了真經能安全護送到達，其實也做了不少保護措施，如第四回：

如來道：「他來時遇種種妖魔，不虧菩薩聖眾救護，幾乎不免。令汝二人既要保護經文到彼東土，比丘僧已知孫悟空八十八種機心之變；吾今賜汝菩提數珠子八十八顆。按此菩提數珠非比尋常，一粒一佛，乃五十三佛之念頭，三十五佛之心印也。汝當靜時掛於心胸之上。遇有魔孽，持珠手內，一粒撥動，萬邪自消。隨經到處，勿生怠惰，是乃圓覺實行也。」

這裡所採用的敘事策略，其實與《西遊記》可說是大同小異，因為原書中靠觀音菩薩及眾天神佛的解難，消去了許多旅途中的劫數，所以在這段引文中，其實也說得很明白，孫悟空依靠眾人的力量完成取經大業，而在《續西遊記》裡佛祖因為事先收去三人的兵器，所以勢必要有人或法寶隨身保護，所以《續西遊記》的敘事策略是接續原書的八十一難的因果關係，並且在特定的救援架構之下的小說設計，這樣的設計可說是合理又稍具創意。

而在《西遊補》中，作者董說藉由孫悟空入夢的方式，「嵌入」²²原書《西遊記》第六十一回及六十二回（三借芭蕉扇通過火燄山之後，唐僧金光寺掃塔之前），本書在形式與內容上均可謂別出心裁，尤其在敘述聲音的多樣變化上，更是其特色之一。孫行者在書中因聽得《驪山圖》，原是那用「驅山鐸」的秦始皇墳墓，接著引出驅山鐸此一線索：

行者忽然聽得「驅山鐸」三字，暗想：「山如何驅得？我若有這個鐸子，逢著有妖精的高山，預先驅了他去，也落得省些氣力。」正要變做一個承值官兒模樣，上前問他驅山鐸子的根由，忽聽得宮中大吹大擂。

在序中談到「如孫行者牡丹花下撲殺一千男女，從春駒野火中忽入新唐，聽見《驪山圖》便想借用著『驅山鐸』，亦似芭蕉扇影子未散」，此段所述，正與原書孫悟空欲借芭蕉扇撲滅火燄山烈火的用意一樣。另外對於妖魔的形象也有超越原書的構思，第十六回中虛空主人對鯖魚精的描述：

行者便問：「鯖魚是何等妖精，能造乾坤世界？」虛空主人道：「天地初開，清者歸於上，濁者歸於下；有一種半清半濁歸於中，是為人類；有一種大半清小半濁歸於花果山，即生悟空；有一種大半濁小半清歸於小月洞，即生鯖魚。鯖魚與悟空同年、同月、同日、同時出世。只是悟空屬正，鯖魚屬邪，神通廣大，卻勝悟空十倍。他的身子又生得忒大，頭枕崑崙山，腳踏幽迷國，如今實部天地狹小，權住在幻部中，自號青青世界。」

²² 參見高辛勇「西遊補」與敘事理論，《中外文學》第十二卷第八期，1984年1月。頁6。這裡指出作者對嵌入法的運用是有意識的。季女彈詞的內容正是西遊取經故事，盲女郎的話由全書的敘述觀點看，可說是一種「反躬自指」，它同時將嵌入段的情節銜接回到嵌入前的情節上。這種內在的「自指」，同時反映了「嵌入法」另外外在關係：「西遊補」本身其實正也是一段嵌入文。

這裡對鯖魚精的初生始末，敘述詳盡，其外形巨大、不可方物，又如靜嘯齋主人在《西遊補答問》中對鯖魚精的描述：

問：古本《西遊》，凡諸妖魔，或牛首虎頭，或豺聲狼視，今《西遊補》十五回所記鯖魚模樣，婉變近人，何也？曰：此四字正是萬古以來第一妖魔行狀。

這裡指出鯖魚精的特性是「婉變近人」，與原書所描述的妖魔特性大異其趣。另外又有一處是以原書《西遊記》「三調芭蕉扇」為因，藉此鋪陳《西遊補》中行者最小的兒子——蜜王，此為果，在十五回中：

西方路上受盡千辛萬苦，忽然一日撞著了火焰危山，師徒幾眾愁苦無邊。師父當時有些見識，他道：「一日為師，終身為父。暫滅弟兄之義，且報師父之恩。」徑到芭蕉洞裡，初時變做牛魔王家伯，騙我家母；後來又變做小蟲兒，鑽入家母腹中，住了半日，無限攪抄。……到明年五月，家母忽然產下我蜜王。

這裡指出，在原書中孫悟空為取鐵扇公主的芭蕉扇，變化小蟲鑽入其腹，竟在《西遊補》中成為蜜王的一段因緣，由以上個別情節而言，《西遊補》所採取的敘事策略是借用原書的情節為線索，以尋找驅山鐸為主軸，運用鯖魚精「婉變近人」的特性，真實與虛構交融，營造出如夢似幻的氛圍。

《後西遊記》作為第二代的取經故事，前面已說過，本書承襲原書《西遊記》主要的人物性格，胡益民認為「《後西遊記》的人物性格大抵出於《西遊記》，創造性不大。惟唐半偈比之玄奘，不似後者那樣自私無能。他佛性更重，且能通情達理，在徒弟們心目中威信較高。豬八戒像乃父一樣好吃、好色（程度略輕），

但對取經事業的態度要略勝一籌，是個有缺點但使人感到親切的喜劇形象。」²³的確，原書人物的影子在《後西遊記》中歷歷可見，作者在此所賦予的人物特性，似乎比原書人物更具自我意識。

至於《後西遊記》援用原書《西遊記》的人物和災難，根據林保淳的整理，有「先天、後天的石猴（本於西遊記五十八回的六耳彌猴『二心擾亂大乾坤』以及小八戒（豬八戒三子，名一戒）沙彌（沙和尚之徒）龍馬（為伏羲負河圖洛書者）等西行成員的收服。其他如五莊觀的鎮元大仙（十九回）鬼國的玉面娘娘、黑孩兒（與紅孩兒相對）大力鬼王（即牛魔王）（二十回）六賊（三十一回）等，皆在西遊記中出現過，而且是極重要的災難之一。另外，著墨甚多的造化小兒之圈套，在寓意上，亦脫胎於西遊記五十二回兇大王的鼻圈。」²⁴由此可見《後西遊記》的敘事策略是間或採用原書的人物和災難，以求求真解為西行主軸，寄託闡明佛理的主題。

綜上所述，在文本影響下的讀者，往往受到文本的控制，進而彼此產生交流，這是一個處於動態而且受到調整的過程，讀者接受文本的控制，進而填補原書的「空隙」，所以對於續書承襲原書情節的部分，不能單單視為創意不足，而是應該認為續書作者在接受原書訊息後，對原書的空白部分加以填補，續書可能會以各種否定形式去修正原書的立場、態度，逐漸改變在原書中熟悉的場景、對話，這樣的轉變形式表現在故事的層次上。續書中的情節接續原書發展，是否朝著新的方向進行，或加入新的人物、情節，都是衡量續書是否推陳出新的關鍵。

²³ 參見李漢秋、胡益民《清代小說》（合肥：安徽教育出版社，1997年10月），頁143。

²⁴ 參見林保淳《後西遊記略論》，《中外文學》第十四卷第五期，1985年10月。頁53。

第二節 讀者對文本主題的體會

一、《西遊記》的主題

關於《西遊記》的主題思想，可以說是歷來眾說紛紜，林辰整理各種說法，提出討論其主題思想的說法可分為三個階段，即舊說、新說和今說。第一階段在明清時期，主要有道家說、佛家說、儒家說，其中道家以為《西遊記》是一部解

五行、說天道、講性命的書；佛家以為《西遊記》是一部傳大乘之教、弘揚佛法的書；儒家以為《西遊記》是一部修身正意、收放心之書。²⁵另外還有儒釋道三教合一說。²⁶

第二階段則是在民國期間有關《西遊記》性質（或說是主題）的討論，主要有胡適的「趣味說」和魯迅的「遊戲說」。胡適在《西遊記考證》中認為：

不過因為這幾百年來讀《西遊記》的人都太聰明了，都不肯領略那極淺極明白的滑稽意味和玩世精神，都要妄想透過紙背去尋那個「微言大義」，遂把一部《西遊記》罩上了儒釋道三教的袍子；因此，我不能不用我的笨眼光，指出《西遊記》有了幾百年逐漸演化的歷史；指出這部書起於民間的傳說和神話，並無「微言大義」可說，指出現在的《西遊記》小說的作者是一位「放浪詩酒，復善諧謔」的大文豪作的，我們看它的詩，曉得他確有「斬鬼」的清興，而絕無「金丹」的道心；指出這部《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，他至多不過有一點愛罵人的玩世主義。這點玩世主義也是很明白的；他並不隱藏，我們也不用深求。²⁷

胡適這番對《西遊記》主題思想的見解，打破以往對《西遊記》加諸宗教上的理

²⁵ 如《西遊補答問》中提出對《西遊記》的主題見解，認為其符合孟子所說「學問之道無他，求其放心而已矣」，此可視為儒家之說。

²⁶ 參見《西遊記》李卓吾評本 題辭（上海：上海古籍出版社，1997年4月），頁1。這裡提出「我化為佛，未佛皆魔。魔與佛力齊而位逼，絲髮之微，關頭匪細。摧挫之極，心性不驚。此《西遊》之所以作也。說者以為寓五行生剋之理，玄門修練之道。余謂三教已括於一部，能讀是書者於其變化橫生之處引而伸之，何境不通？何道不恰？」可知評本作者認為《西遊記》主題是儒釋道三教合一說。

²⁷ 參見胡適《西遊記考證》（台北：遠流出版公司，1986年5月），轉引自吳承恩《西遊記》（台南：漢風出版社，1996年6月），頁44—45。

解，等於是除去原書宗教上的光環，將第一階段的舊說完全否定，進而提出《西遊記》趣味說的主題見解。而魯迅在《中國小說史略》同樣提出對《西遊記》的看法：

評議此書者有清人山陰悟一子陳士斌《西遊真詮》，西河張書紳《西遊正旨》（乾隆戊辰序）與悟元道人劉一明《西遊原旨》（嘉慶十五年序）或云勸學，或云談禪，或云講道，皆闡明理法，文辭甚繁。然作者雖儒生，此書則實出於遊戲，亦非語道，故全書僅偶見五行生剋之常談，猶未學佛，故未回至有荒誕無稽之經目，特緣混同之教，流行來久，故其著作，乃亦釋迦與老君同流，真性與原神雜出，使三教之徒，皆得隨宜附會而已。²⁸

魯迅與胡適持相同立場的觀點是對宗教色彩的除魅，魯迅認為作者只是偶用五行生剋的說法，遂被誤解為與宗教主題有關，所以魯迅認為這都只是宗教附會之說罷了。

第三階段是在五十年代盛行的「造反說」以及「反抗說」、「革命說」、「起義說」，基本上可歸為一說，即以孫悟空大鬧天宮為依據，歌頌其造反精神，稱讚其反抗性格，藉以指出它反映了古代農民起義的革命鬥爭，另外又有所謂的「鎮壓說」，也就是認為《西遊記》是一部鎮壓農民起義的反動書。屈小強整理中國大陸在五十年代後對《西遊記》的主題有所爭論的各家看法²⁹：

- （一）主題矛盾說和主題轉化說。
- （二）歌頌反抗、光明與正義說。
- （三）安天醫國、誅奸尚賢說。

²⁸ 參見魯迅《中國小說史論文集—中國小說史略及其他》（台北：里仁書局，1992年9月），頁148—149。

²⁹ 參見屈小強《西遊記中的懸案》（成都：四川人民出版社，1994年6月），頁238—247。

- (四) 反映人民鬥爭說。
- (五) 歌頌新興市民說。
- (六) 玩世主義與現實主義統一說。
- (七) 將功贖罪說
- (八) 批佛嘲佛說。
- (九) 明尊暗貶神道儒，中興佛教成大道說。
- (十) 修心注重現實說。
- (十一) 三教合一說。
- (十二) 莊嚴肅穆的人生論題說。

由以上的整理可知《西遊記》的主題是眾說紛紜，端看由何種角度切入，這更可視為原書主題的接受美學現象，以讀者為主體，讀者所理解的便是作品文本的主題，正如清人劉一明在《西遊原旨》序中所說「悟之者，在儒即可成聖，在釋即可成佛，在道即可成仙」的說法一樣。鄭明嫻認為西行取經的主題不外修心³⁰，吳達芸則提出「天地不全」為《西遊記》的主題³¹，指出在第九十九回中觀音菩薩看過唐僧遭遇災難的簿子，得知佛門中「九九」歸真，唐僧受過八十難，尚少一難，於是被八大金剛摔落雲端，當老鼃背負他們橫渡通天河時，因唐僧忘了向佛祖請教牠年壽幾何的問題，於是老鼃將身一晃，四眾連馬并經，通皆落水。之後風、霧、雷、閃等陰魔作祟，等這些危機度過後，趕緊移經於高崖之上，開包曬晾，不料在曬乾後，石上沾住了《佛本行經》幾卷，三藏懊悔，但是孫悟空卻笑道：

行者笑道：「不在此！不在此！蓋天地不全，這經原是全全的。今沾破了，

³⁰ 參見鄭明嫻《古典小說藝術新探》（台北：時報文化，1987年12月），頁152。

³¹ 參見吳達芸 天地不全—西遊記主題試探，《中外文學》第十卷第十一期，1982年4月。頁80—109。

乃是應不全之奧妙也。豈人力所能與耶！」

吳達芸由此回所呈現的取經不全的意旨，推出由取經緣起、取經歷程、功成圓滿見真如三點指出《西遊記》的主題為「天地不全」，的確不同於前人所詮釋的觀點，並且極富創意。由以上各家所主張的主題可知，《西遊記》的主題是多元的而不是單一的，不宜用什麼單一的主題去概括，筆者以為應以開放的心態去看待原書的主題，不宜限定《西遊記》為某一主題，也就是在此產生空白，造成文本的「未定性」，亦即填補空白的需要使得文本與讀者產生交流。

空白在整個西遊記續書的接受美學現象中扮演了極重要的部分，由於原書《西遊記》的空白需要被填補，因此產生讀者對文本意義的空白之處加以填補，在此所謂的空白，是「本文整體系統中的空白之處」³²，文本的空白之處事由讀者在閱讀過程中產生，而讀者未閱讀《西遊記》之前，文本的空白尚未明確地顯現出來，由前面所顯示的讀者觀點可知，讀者可由某一特定角度對原書的主題加以詮釋，而詮釋的動力來自於對原書閱讀之後的理解與體認，由此詮釋主題的過程中，文本的空白被發掘，經由這樣的過程，對文本空白之處的發掘並非是無意義的：

文學本文空白的增加似乎證明了它同非文學本文相比缺乏一些確定的條件。然而這些空白並不是文學本文的一種不足，而是作為使本文圖式得以結合為一的暗示而被解讀的。因為它是形成語境，賦予本文以連貫性，賦予連貫性意義的唯一途徑。³³

所以對於原書主題的眾多紛紜，其實提供了一個對原書空白之處的最佳例證，由

³² 參見金元浦《接受反應文論》，頁 164。

³³ 參見金元浦《接受反應文論》，頁 165。

此可知《西遊記》的主題是言之不盡的，原書提供讀者理解的諸多可能性，而這最終的理解亦是由讀者加以完成。

二、讀者身份的確認

前面所說，筆者將西遊記續書視為原書《西遊記》的讀者，又有一說認為讀者是文本作品的見證人³⁴，作者希望文本作品能得到認可，成為讀者心目中的審美對象。作品本身也是具有主動性，它期待讀者欣賞，而讀者同樣也有解釋的自由，這裡的讀者身份，在此呈現的是小說文本，而不是用來指一個正在閱讀作品的真人，也就不是所謂「真實的讀者」，所以在此所欲討論的是，西遊記續書本身作為閱讀原書的讀者，而「續書作者」概念為何的界定問題。

首先，必須認清讀者主體性的建立，「讀者的閱讀活動構成了整個文學活動的基礎和前提，沒有閱讀接受活動就沒有作家的創作活動，讀者的存在是文學活動得以存在和發展的內在動機。」³⁵作家創作出文學作品，其實已經或多或少假設讀者大眾的存在，所以作家應當了解，自己的存在價值是由讀者大眾所決定的，如趙令畸《候鯖錄》中所載：「文章自由無憑據，唯願朱衣暗點頭。」這是說歐陽修在創作時，總覺得後面有一個穿紅衣服的人看著自己，他點了頭，文章才入格。這裡的紅衣人相當於作家心目中的讀者，所以作家在創作文學作品時，腦中已浮現出理想讀者的形象，「讀者接受的過程實質上是一個不斷創造的過程。在這個過程中，讀者的審美心理結構與文學客體不斷交互作用，讀者對其內容、形式作出新的構造。」³⁶這裡可以說明西遊記續書與《西遊記》之間互相作用的交流過程，等於是對原書「再創造」的過程。

³⁴ 參見米 杜夫海納《審美經驗現象學》（上、下），韓樹站譯（北京：文化藝術出版社，1996年8月），頁82。

³⁵ 參見九歌《主體論文藝學》，頁132。

³⁶ 參見九歌《主體論文藝學》，頁140。

在讀者主體性建立之後，我們可以將讀者對文本的詮釋，視為一種創作行為，三本續書各自對原書《西遊記》進行對話，因為各自解讀的方式不同，所以才會有續書的文學現象產生，續書作者假設自己才是真正理解《西遊記》的讀者，而衡量一個理想的讀者，斯坦利 費什(Stanley Fish)提出三個條件³⁷：

- 1.是語言材料所用語言的有能力的說話者。
- 2.完全擁有「一個成熟的……聽者帶到理解任務中的語義知識，包括措辭、造句、習慣、用語，職業方言和其他等方面的知識（即既作為生產者又作為理解者所應有的經驗）。」
- 3.具有文學能力。

這樣的條件所形成的理想讀者，是屬於學者型的讀者，他具有理解文學作品一切細節的知識，所以這樣的讀者條件，既不是抽象的概念，也不是一般的讀者大眾，而是極其限制條件的讀者身份。

而在提出這樣的見解之後，費什也意識到理想讀者是「形式主義原則的一種延伸，因為他的所作所為都受到文本特徵的嚴格控制」³⁸，所以這樣的界定也是有其思慮未周之處，讀者的權威是費什所欲建立的文學意義的發聲者，最後他提出「解釋共同體」的概念：

意義既不屬於固定的和穩定的文本，也不屬於自由的和獨立的讀者，而是屬於解釋共同體，他既決定讀者活動的形態，也決定著這些活動產生的文本。³⁹

³⁷ 參見龍協濤《讀者反應理論》（台北：揚智文化，1997年3月），頁64。

³⁸ 參見伊麗莎白 弗洛恩德（Elizabeth Freund）《讀者反應理論批評》（The Return of the Reader—responses criticism），陳燕谷譯（板橋：駱駝出版社，1994年6月），頁93。

³⁹ 參見伊麗莎白 弗洛恩德（Elizabeth Freund）《讀者反應理論批評》，頁105。所謂的「解釋共同體」並不是指一群個體，而是指我們共同擁有的，制約著我們的思維和感知方式的一組解釋策略和解釋規範。他們在語言中被編碼和制度化，它們已經到位並且先於任何閱讀行為。

解釋共同體打破了作者、文本、讀者三種等級結構，而訴諸於一超然、公正的更高權威，對於文學作品意義的解釋，詮釋權在於「解釋共同體」。西遊記續書的讀者定位，在於整個閱讀活動中，讀者主體對文本接收訊息後，進行一系列的整合、轉換，填充和融匯，「正是由於文本具有這樣一種不確定性，所以，它為讀者賦予文本以意味提供了可能和基礎。呈現給讀者的文本作為對象客體，具有多方面、多層次的結構」，《西遊記》正是具有多義、不確定性的開放空間，所以續書作者依照本身對原書的理解，由各種不同的敘述主題、背景切入，而加入屬於續書作者的價值觀念。

所以在西遊記續書中，對續書作者的界定問題，可說是費什所說的「理想讀者」，續書作者所處的時空環境，根據本身的思考模式，與原書產生交流、對話的現象，續書作者當然可以完全掌握對文本的理解與闡釋，所以等於是在歷史與現實的交流中，建構出續書對原書的想像空間，續書作者熟悉原書措辭、造句、習慣、用語，語言材料運用純熟，具有文學能力，對原書各自提出獨特的續寫方式，可以說是理解《西遊記》的「理想讀者」。

三、人物、敘述者對文本主題的詮釋

在《續西遊記》中的主題其實很明確，在孫悟空犯下八十八種機心之後，其東行返回大唐，只是應驗一心生一難的因果報應，孫悟空的角色代表由蒙昧到覺悟的歷程，與原書《西遊記》相比，原書中的孫悟空啟蒙者的角色，顯然較《續西遊記》的孫悟空精明，而《西遊補》中的孫悟空其實與《續西遊記》中的孫悟空有著大同小異的關連，喬瑟夫 坎伯（Joseph Campbell）研究世界各地的許多神話之後所發現的共同模式；其基本結構是一個英雄開始冒險、得到領悟、返回原地並施惠於人：

英雄自日常生活的世界外出冒險，進入超自然奇蹟的領域；他在那兒遭遇到奇幻的力量，並贏得決定性的勝利；然後英雄從神秘的歷險帶著給予同胞恩賜的力量回來。⁴⁰

在此《續西遊記》和《西遊補》同樣屬於「單一神話模式」，經由啟程、啟蒙、回歸達成自身心理的覺醒。這樣的共同模式在原書《西遊記》及其續書中孫悟空和第二代的角色扮演，均可找出與之相應的因素。而這些人物經由此一共同模式傳達出西遊記續書的主題，亦即「藉西遊以證道」，西遊記續書屬於神魔小說的類型，結合了神話與歷史虛構的成分，孫悟空的形象的特點表現在兩方面，「首先，從取經故事的演變來看，它徹底改變了孫悟空作為宗教信徒和神怪人物的性質，而成為一個體現著普遍社會願望的真正的英雄；其次，從小說史的發展來看，它又使作為一般意義上的社會英雄孫悟空帶有更突出的自我意識，從而突破了傳統英雄形象的框框」⁴¹，故在此將孫悟空視為一個社會英雄，以下將針對孫悟空及孫履真在故事中所扮演的角色予以分析。

（一）啟程

在《續西遊記》裡的孫悟空護送唐僧往西天取經，因說出八十八種機心（第三回），造成回途多難，後來被沒收兵器，而沒收兵器的理由竟是兵器「褻瀆了多少聖真，毀傷了無限生靈」⁴²，最後神王還是收了兵器，換了三條禪杖，踏上前往東土大唐的旅程，佛祖在此派了兩位使者護送，並送了法寶——菩提數珠、

⁴⁰ 參見喬瑟夫 坎伯（Joseph Campbell）《千面英雄》，朱侃如譯（新店：立緒文化事業，1997年7月），頁29。

⁴¹ 參見劉勇強《西遊記論要》（台北：文津出版社，1991年3月），頁98。

⁴² 《續西遊記》第三回。

木魚梆子⁴³。《西遊補》的行者經歷鯖魚夢境，此一過程是行者與現實決裂的開端，鯖魚夢境的探索正是吸引行者冒險行為的驅力，而在此情形下，主角通常會遇到一個保護者，但在《西遊補》中，直到第十回，幫助行者的人物方才出現（即行者真神出竅相助）。在第二回中行者欲進入新唐，被門口的將士攔住說：「新天子之令，凡異言異服者，拿斬。小和尚，雖是你無家無事，也要自家保個性命兒。」（第二回）行者不聽勸告，由此進入鯖魚之腹，行者在此等於被吞入一個未知的領域，在此為行者進入鯖魚夢境的轉折點。《後西遊記》描述孫履真歷險的動機則是求取真解而再度西行，行者接受召喚，只因孫悟空一句「不修正果，終屬野仙；他又說他之前車，即我之後轍。」（第九回），所以就隨唐僧往西天求取真解。這三本續書中的孫悟空或孫履真，都是接受冒險的召喚踏上護經、尋找驅山鐸、求真解的旅途。

（二）、啟蒙

啟程之後，接著進入所謂的「試煉之路」，在西遊記續書中，這個部分所佔篇幅較多，坎伯認為啟蒙階段首先所遭遇的是「困難任務」，對其心性與肉體進行嚴格的考驗：

一旦跨越了門檻，英雄便進入一個形相怪異而流動不定的夢景，他必須在此通過一連串的試煉。這是神話歷險中最令人喜愛的階段。他產生了一部充滿奇異考驗與痛苦試煉的世界文學。此時，英雄在進入此一領域前，所遇到的超自然救援者的忠告、護身符和秘密代理人，暗中幫助著他。他也

⁴³ 參見喬瑟夫 坎伯（Joseph Campbell）《千面英雄》，頁 71。在書中「超自然助力」中的「熟悉的主題——老婦人」提到對於那些沒有拒絕召喚的人而言，英雄旅程首先會遭遇的人物，乃是提供他護身符以對抗即將經歷龍怪力量的保護者（經常是一位乾癟的小老太婆或老頭），《續西遊記》裡的使者和法寶與此類似。

可能在此第一次發現到，有一股仁慈的力量，在他超人的通關過程中處處支持著他。⁴⁴

以此衡量三本續書中的啟蒙之旅，筆者發現在《西遊記》影響下的續書，大多在護經、尋找驅山鐸及求取真解的歷程中，沿途予以幫助的眾天神佛、法寶都扮演著「保護者」的角色或工具，在《續西遊記》裡「暗中」幫助唐僧師徒的大比丘到彼僧、優婆塞靈虛子⁴⁵，《西遊補》中的虛空主人及《後西遊記》中的佛祖、觀音、地藏王菩薩、太白金星和文昌帝君等，由此整理發現續書作者均有意脫離原書的救援模式，亦即以觀音為主的仁慈力量，而代之以他者，如《續西遊記》《後西遊記》，另外一種則是在故事情節發展到了中途才加入，如《西遊補》，後者打破了一般神話故事，開頭不久就有「保護者」出場的慣例。

《續西遊記》到第一百回行者口念梵語經咒收服蝠妖、鼠妖，可視為孫悟空真正體悟到「一路越起機心，越逢妖怪」，進而收斂機心的明證。《西遊補》中行者經歷鯖魚夢境，體現了兩種與虛幻思想直接相關連的線索，「第一種發展涉及『青青世界』和『小月王』所象徵的欲望的本質。按諧音法和拆字法，兩者均不外關乎一個『情』字。行者進入『青青世界』，接觸『小月王』，實際上即是空前地接近了情欲，因而也空前地陷入了虛幻。第二種發展與第一種既相似又相關，體現在一些依次與他接觸的人物身上。」⁴⁶如「新唐國」所接觸的大多是陌生人；「古人世界」和「未來世界」，則多半是行者所熟悉的人物；在「青青世界」則遇到蓄髮還俗的師父，以及豬八戒、沙僧；最後遇到自己的兒子——波羅蜜王，行者在此所遭遇的情欲與意志的考驗，正是決定行者能否繼續取經的心理關鍵。最後被「虛空主人」從夢境中喚醒，行者也體悟到「心短是佛，時短是魔」(第

⁴⁴ 參見喬瑟夫 坎伯 (Joseph Campbell) 《千面英雄》，頁 100。

⁴⁵ 《續西遊記》第四回中佛祖叮嚀二人「汝二人只可隨真經到處保護無虞，莫與唐僧等知識同行，若令其知覺，乃是送經東土，非取經西域之義也」。

⁴⁶ 參見周發祥《西方文論與中國文學》(南京：江蘇教育出版社，1997年11月)，頁 236。

十六回)的道理。《後西遊記》中的小聖孫履真，其人物塑造幾與孫悟空如出一轍，其取經歷程所遭遇的眾多妖魔，大多由孫履真一一掃除，前已敘之，不再贅述，唐半偈師徒在第三十八回經歷地水火風四關後，便覺胸中豁然，滿前佳境，坦平大路。經由此一啟蒙之旅，達成自我淨化的目的，坎伯認為這樣的歷練可以反思當前處境，進而解救自己：

如果任何人——不管在那個社會中——有意或無意的下潛，進入自己心靈迷宮的崎嶇巷弄中，進行黑暗危險的旅程，他很快便會發現自己置身在象徵人物的景觀中（任何一個人都可能吞噬他），比起充滿障礙與神聖山峰的西伯利亞蠻荒世界毫不遜色。在神秘的字彙中，這是成道的第二階段，也就是「淨化自我」的階段，此時的感官「潔淨而謙遜」，能量與興趣的焦點則「集中在超越的事物上」；以比較現代的語言來說：這是消解、超越、或轉變我們個人過去嬰兒期意象的過程。在每晚的夜夢中，我們仍會碰到亙古存在的危難、怪獸、試煉、秘密救援者以及嚮導人物；而它們的形象不僅能使我們反思自己當前處境的整體寫照，也是我們解救自己必備的線索。⁴⁷

西遊記續書中的磨難、妖魔、保護者，其實不斷的在提示故事中的人物，努力去克服旅途中所遭遇的困難，自我就能不斷的提昇、超越、轉變，這代表正邪二元的衝突力量不僅可以反思當前處境，更可依此線索解救自己，可以說西遊記續書普遍呈現出這樣的思維方向。

（三）、回歸

⁴⁷ 參見喬瑟夫 坎伯（Joseph Campbell）《千面英雄》，頁 103—104。

單一神話模式的最後階段為「回歸」，《續西遊記》裡的結局是護送真經回到東土大唐，完成取經大業。《西遊補》則是被虛空主人喚醒，打死鯖魚精化身而成的小和尚孫悟青，從夢境中醒來，恢復辨識妖精的能力，與開頭時的情形相比，成了極鮮明的對比。《後西遊記》則是完成求取真解的任務。其中《續西遊記》和《後西遊記》都是在完成任務後修成正果，將人世間的問題置之不理，如《續西遊記》第一百回中比丘僧、優婆塞現身對唐三藏說：「唐三藏法師，聽我祝贊你取經的功德：上報國恩，保皇圖億年永固，祝帝道萬載遐昌。可將真經謄錄附本，布散珍藏，不可輕褻。」不久後，三藏師徒成正果，俱各歸真。《後西遊記》則是在唐半偈取得真解後，被穆宗挽留講經，最後同樣返回西天成了正果，俱各歸真，但是在結尾有段後話頗耐人尋味：

不期穆宗晏駕，敬宗即位，不知留心內典，就有不肖僧人附和著烏漆禪師高揚宗教，敗壞言詮，雖間有智慧高僧講明性命，卻又隱遁深山，不關世俗，所以漸流漸遠，漸失其真。

這等於將故事內容延續至結束之後，作者企圖將小說世界外的真實人性，透過「後話」傳達給閱讀續書的讀者，取經事業雖已完成，但人心難測卻是小說作者無法掌握的變數，在《續西遊記》和《西遊補》沒有說明後續如何，其實書寫未曾完成，三部續書結尾都具有「未完成性」，唐僧師徒在三本續書中有的繼續取經，有的成了正果，遠離塵世，真經、真解的取得給人世帶來恩惠，但是這只是短暫的，只是暫時驅散對生命無知的欲求，最後以坎伯的話作為總結：

行動世界的人如果汲汲於自己行為的結果，便會失去他在永恆原則中的重心，但是如果他把行為及其結果交付給「昭昭靈靈的上帝」，那麼他便像奉獻犧牲給神得解救一樣，從死亡之海的枷鎖中解脫了出來。「不帶執著的你去做你該做的事。……把所有的行動歸屬於『我』，把心置於真我之

上，把自己從渴望、自私與爭鬥中解放出來，不受悲苦困擾。」⁴⁸

西遊記續書將孫悟空及孫履真由野仙推向跨越啟蒙的門檻，小說開頭已經保證護送唐僧取經有功的契約，行者和履真方能收斂心性，謹奉取經、護經的使命，結尾也都一一履行諾言，修成正果象徵人間帝王的封賞，這些都與《西遊記》相同，在此人物與敘述者對文本主題「藉西遊以證道」的體會，透過孫悟空和孫履真的歷險過程予以呈現，筆者運用單一神話模式加以詮釋其內在因素，證明與主題的聯繫是有密切的關係，在此必須說明，人物、敘述者鎖定孫悟空和孫履真，乃是因為故事重心在兩人身上，份量極重，故以兩人作為論述的重心。

第三節 續書的視野與思考模式

西遊記續書的產生、流行在明末清初之時，植根在當時的時代背景中，明末思想的巨大變化，對續書的思考方向也產生了一定程度的影響，明清之際的啟蒙思想是繼先秦百家爭鳴和魏晉玄學、隋唐佛學、宋明理學之後，又一次空前的思想文化高潮，而功利主義的高張在明清之際更加明顯，據朱義祿的說法，有三方面的因素：

一是明中葉以後資本主義生產關係的萌芽與發展；二是在新的經濟因子推動下，士大夫中的一部份人商人化後所引起的價值觀念的嬗變；三是新興

⁴⁸ 參見喬瑟夫 坎伯（Joseph Campbell）《千面英雄》，頁 254。

市民階層「斷義逐利」價值觀的崛起。前一方面是「環境之變遷」，後兩方面則為「心理之感召」。反映在思想敏捷的啟蒙學者身上，就是推崇陳亮、葉適的事功之學；而體現於人性學說領域裡，則為對市民階層的「斷義逐利」價值觀作系統的論證，並使它由自發的社會心理上升為較完整的理論。⁴⁹

當然影響的層面不只是功利主義的高張，不過這樣的說法卻可以視為文化心態的反映，王學的分化也是一個重要的思潮，王畿（王龍谿）說：

良知宗說，同門雖不敢有違，然未免各以性之所近，擬議攙和。有謂良知非覺照，須本於歸寂而始得；如鏡之照物，明體寂然，而妍媸自辨，滯於照則明反眩矣。有謂良知無現成，由於修證而始全；如金之在礦，非火符鍛鍊，則金不可得而成也。有謂良知是從已發立教，非為發無知之本旨。有謂良知本來無欲，直心以動，無不是道，不待復加銷欲之功。有謂學有主宰，有流行，主宰所以立性，流行所以立命，而以良知分體用。有謂學貴循序，求之有本末，得之無內外，而以致知別始終。此皆論學同異之見，不容不辨者。⁵⁰

由此可知王學的分化，對一個「致良知」的說法，可以解釋得如此分歧，根據這些解釋，可以將他們分成許多派別。三本續書產生的時代背景及其思考模式，是筆者在此考察的重點所在，「從動態過程的某一剖面來看，讀者在某一時刻所取的視角，就構成了他的『主題』。視野是指讀者從某一視角觀察所見的一切。讀

⁴⁹ 參見朱義祿《逝去的啟蒙——明清之際啟蒙學者的文化心態》（鄭州：河南人民出版社，1995年4月），頁65。

⁵⁰ 參見王龍谿《擬覬台會語》。轉引自稽文甫《晚明思想史論》（北京：東方出版社，1996年3月），頁15—16。

者不論採取哪一個視角，其態度都必定受到過去閱讀所建立的視野和其他視點觀察所見的一切。」⁵¹在此並且佐以與《西遊記》相關的序跋加以討論。

一、以《續西遊記》為主的討論

《續西遊記》的故事背景設定在唐僧師徒取經之後，其主題的闡釋，在於取經動機是否純正的問題，續書在某一程度上，承襲《西遊記》「其言雖幻，可以喻大；其事雖奇，可以證真；其意雖遊戲三昧，而廣大神通具焉。」⁵²（尤侗《西遊真銓序》），而《西遊記》曾表達「收放心」之喻，表達「攝心以攝魔，攝魔以還理」，續書則多以此舊題作出闡發。因為質疑取經動機的純正與否，故其視角就集中在孫悟空說出八十八種機心的後續發展，並且花費極大的篇幅，盡力去闡明「夫機者，魔與佛之關捩也」（真負居士《續西遊記序》）但是這樣的詮釋卻落入經義與實踐相悖的情形，郭明志認為「《續西遊記》中顯示出經義與實踐相悖的狀態，宣揚佛理顯得生硬拘滯。從另一方面說，這實際反映了對『正心說』的懷疑，這與明清之際哲學思想界批判王陽明『心學』，提倡經世致用之學的新潮不無關係。」⁵³真負居士批評《西遊記》機變之心太過濃厚，道理虛無：

前記謬備譎狂滑稽之雄，大概以心降魔，設七十二種變化，以究心之用。

上窮碧落，下極陰幽，三界聖賢，搜羅幾盡，雜取丹鉛嬰姪之說，以求合乎金丹之旨，世多愛而傳之。

所以《續西遊記》的續寫，隱含了作者對原書思想觀念的修正，前面所說王學的

⁵¹ 參見金元浦《接受反應文論》，頁158。

⁵² 參見丁錫根編《中國歷代小說序跋集》（下）（北京：人民文學出版社，1996年7月），頁1359。

⁵³ 參見郭明志《西遊記》及其續書漫論，收入楊愛群主編《西遊記大系》（一）（哈爾濱：黑龍江人民出版社，1996年1月），頁18。

分化，其實正是一種懷疑精神的呈現。原書中的孫悟空將取經這等神聖的任務，當作是愉悅心性的「好耍子」⁵⁴，他把除邪扶正的社會實踐與戰鬥中尋求樂趣的自娛意識完美地結合起來，與明朝中後期進步的知識份子追求自得其樂的人生境界，講求個性解放的思想相契合，而反映在《續西遊記》的思考模式上，正是顯示出取經手段不正當，心態不正確，正是導致妖魔紛至的原因，因而在接續原書孫悟空所使用的手段，也就是原書的規範或標準，在續書中逐漸被否定，試圖影響現實世界的「真實讀者」，由冗長的妖魔鬥法中，對其主張逐漸接受，直到小說結尾的部分，完全改寫了原書的思考模式，必須說明的是，這樣的否定並非對原書的思考模式全然拒絕，而是具有指向性的部分否定，也就是先前的規範將作為意義的重新評價時穩定進行的背景，所以不至於全然否定，其實可以是為一種自我修正，由於東歸之路不比西行取經時來得痛快淋漓，而是充滿被動、屈辱，所以在《讀西遊補雜記》中認為「《續西遊》模擬逼真，失於拘滯」也就很正常了。

二、以《西遊補》為主的討論

《西遊補》的敘述背景為原書《西遊記》第六十一到六十二回間，其主題在「情」，「從本文引入情魔，由情入妄，妄極歸空」(《讀西遊補雜記》)因為體認到原書對情的主題並無論述之處，所以藉行者誤入鯖魚夢境，歷古人世界、未來世界、青青世界，最後被虛空主人喚醒，打殺情魔鯖魚精，證得「情根之虛，道根之實」(靜嘯齋主人《西遊補答問》)，也是暗合《西遊記》收放心之喻。

因主題集中在對情的闡述，故視角就聚焦在孫行者入情、破情的啟蒙歷程，因為故事設定在鯖魚夢境，所以可以天馬行空、無所依傍，所以靜嘯齋主人在《西遊補答問》中說：「夢之見之者，心無所不至也。心無所不至，故不可放。」可

⁵⁴ 參見劉勇強《西遊記論要》，頁142。

以說明夢境的虛構性。郭明志認為「同為寫心，《西遊記》表現的是投身取經事業的實踐理性精神，厚德載物與自強不息的進取精神，是樂觀的、充滿希望的，但在《西遊補》中，寫心是置於『情幻』的構架內，表現的是『客塵為據，主帥無皈，一葉泛泛，誰為津岸』的精神迷茫，是大夢將殘，情緣破滅的悲哀」⁵⁵《西遊補》譏彈明末的世風，所以在對情的闡述上，以及對於政治、科舉、士風的揭露批判，可說是相當深刻，有些甚至為《西遊記》所未觸及。

前面所說《西遊補》乃是補《西遊記》之闕，也就是在填補原書的某些空白之處，藉由孫行者在鯖魚夢境中的追尋，寄託了許多次要的主題，在行者經歷三界的旅程中，在每一個特定的時空架構中，視角集中在行者所經歷的事物上，下一次到了某一世界時，又轉換為另一個主題，前一個主題也就失去其地位，讀者便可以集中注意力於新的主題，而敘述的主軸在於驅山鐸的尋找，經由主題的轉換，續書作者的視野也跟著轉換，《西遊補》正是透過主題與視野變換的敘述排列，引發讀者進入續書作者的審美對象中。

三、以《後西遊記》為主的討論

《後西遊記》的故事設定在唐憲宗佞佛、韓愈諫迎佛骨事件的背景上，虛構了大顛和尚唐半偈去西天取經的故事。書中承襲《西遊記》寫心的哲理化傾向，在《後西遊記》中描寫中唐佛教腐敗的情況，第五回談到誤信佛教的弊端：

崇佛教，又不識那清靜無為、善世度民之妙理，卻只以禍福果報聚斂施財，莊嚴外相，聳惑愚民。使舉世之人希圖來世，妄想他生，不貪即瞋，卻將眼前力田行孝的正道都看得輕了。所以有識大臣、維風君子往往指斥佛法為異端，髡緇為邪道。

⁵⁵ 參見郭明志 《西遊記》及其續書漫論，頁 17—18。

這裡批判流於世俗的佛教，而真正的經義卻被俗說所淹沒，由此導出本書的主題——闢斥俗說、開示佛法、調和儒佛⁵⁶，所以產生取經團體的第二代，藉由重新求取真解的歷程，闡述本書主題，藉由行者的視角，重新對原有固定不變的思想觀念重新詮釋，在這一方面，可以說是與本書主題相呼應，如第三回中孫履真闖地府，詢問一般人的壽夭與善惡的關係：

秦廣王道：「凡人之生，南斗註生，北斗註死，陰司不過按其年月日時，勾攝奉行，片刻不敢差移，豈容臨時斟酌？」孫小聖道：「若是這等說，人之生死皆有定數，這不叫做壽夭本於善惡，轉是善惡本於壽夭了。若果如此，則善人不足敬，惡人不足懲。陰司生死之案，只消一個精明之吏，照簿勾銷足矣！何必十位賢王這等費心判斷？就是十位賢王也不用苦用極刑，擅作報應之福也。」

這段折倒十殿閻王的話，的確反駁了「人之生死皆有定數」的說法，而在第三回中又對佛教所謂因果輪迴之說，又多所懷疑與否定：

若說今世無罪遭刑，足以報前世之冤業，則善惡之理何以能明？若今世仍使其犯罪致戮，以彰善惡之不爽，則前世之冤愆終消不盡。況前世又有後世，似這等前後牽連，致使賢子、孫終身受惡祖、父之遺殃；惡子、孫舉世享賢祖、父之福庇。是則在上之善惡昭然不爽，在下之善惡有屈無伸矣。恐是是非非，如此游移不定，不足開舞文玩法之端乎？

佛教的教義在此又成為其詰難的對象，以其本身理論上的矛盾揭露其荒謬，而求

⁵⁶ 參見林保淳 後西遊記略論，《中外文學》第十四卷第五期，1985年10月。頁55—62。

取真解其實也只是續書作者批評佛教的手段，胡益民認為「宗教本身的界線並不重要，凡屬真儒、真佛、真道，於國有補，即是『真解』、『真詮』。凡假宗教誑民害世，無論其為儒、為佛、為道，則都在作者的斥責之列。實際上，這正是作者對待宗教的一種以肯定為否定的方式。」⁵⁷此可視為續書作者的思考模式。

其主題則透過對儒釋道三教義理的批判⁵⁸，達成其追求真解的目的，以孫小聖的視角為主，去揭示、批判眾多視為理所當然的道理，這裡對原書的否定帶有較激進的批判態度，所針對的是真經取回後，因人心所產生的弊端，與《續西遊記》相似的是，本書對原先讀者所熟悉的道德標準，運用否定加以抑制，逐漸改變舊有的制約，加入新的意義，最終形成一股生產性的力量。

⁵⁷ 參見李漢秋、胡益民《清代小說》（合肥：安徽教育出版社，1997年10月），頁137—138。

⁵⁸ 見《續西遊記》第二十二回，對儒家八股文取士制度的批判，唐半偈到弦歌村化齋，與塾師之間的對話，可以感覺出一股迂闊、酸腐之氣。對道家的批判則在第二回，孫履真拜師學藝見老道士修仙家要產嬰兒，少不得用黃婆、姪女，竟是喝酒、吃人參肉桂湯壯陽，好產嬰兒的那檔事。

第五章 結論

《西遊記》中的孫悟空憑藉著七十二變、火眼金睛、筋斗雲一翻十萬八千里的本事，縱橫於天宮、地府之間，孫悟空本身結合神、人、猴三種性格，賦予了自由、叛逆、智慧的個性塑造，由追求長生不死，進而尋仙求道、拜師學藝，具有強烈的自我意識，而孫悟空在護送唐僧西行取經的歷程中，藉由金箍棒達到懲戒妖魔的「手段」，佛祖封他為鬥戰勝佛的原因，乃是「在途中煉魔降怪有功」（第一百回）。

佛門以貪、嗔、癡等煩惱為賊，唐三藏身為西行取經集團的領袖，卻常罵豬八戒為「夯貨」，動不動就念緊箍咒懲戒孫悟空，遇到妖魔動輒六神無主、擔心害怕。作為聖僧卻連《心經》亦不能深刻體會，常常需要悟空從旁提醒，而他被封為旃檀功德佛的原因是「今喜皈依，秉我迦持，又乘吾教，甚有成果」（第一百回）也就是唐僧能率領徒弟，西行取經，堅持到底。

豬八戒在《西遊記》中被塑造成貪財好色的性格，二十三回中菩薩化身成美女，豬八戒見了便想做個「倒踏門的女婿」，他甚至變做一個鯰魚精，在那池中洗澡的蜘蛛精「腿襠裡亂鑽」（七十二回），完全沒有取經人該有的道德修養，而佛祖封他為淨壇使者的原因，是因其「挑擔有功」（第一百回）。

在取經集團中只有沙悟淨注重道德的修練，但是他被佛祖封為金身羅漢的原因，竟是「保護聖僧，登山牽馬有功」（第一百回）。以下將彙整各章的結論，以見出西遊記續書在敘事藝術、類型特色及接受反應過程的成果。

第一節 呈現多樣的敘事結構

西遊記續書對於《西遊記》的理解，多半呈現在敘事主題的闡述上，其「藉西遊以證道」的企圖是昭然若揭的，只是三本續書呈現的思想主題各不相同，《續西遊記》藉由行者的八十八種機心，重複陳述機心之變是導致妖魔搶奪經卷的主因，續書作者想要改寫原書《西遊記》中孫悟空欲藉金箍棒以達逞惡的目的。

因為《續西遊記》作者對原書人物性格的質疑，所以在續書中對取經心態重新反省，進而提出自己的看法，認為原書取經來時，唐僧師徒取經的心態俱不正確，於是即有修正原書人物性格缺陷的看法，由西行取經到達靈山開始接續，這樣的情節設計包括行者說出八十八種機心，以及沒收孫悟空、豬八戒、沙悟淨三人的兵器，續書作者欲藉由這樣的情節安排，達成作者本身對原書人物思想、性格的改造工作，運用接受美學的理論檢視，可知這是對原書的否定，而這樣否定的強度在於《續西遊記》對原書思想及人物性格的修正，更動的幅度頗大，這可視為對原書思想的反動，藉由沒收兵器，再由情節上的重複敘述，說明心思不正所帶來的危害甚於妖魔搶經的威脅，續書作者藉由神魔鬥法的過程闡釋道德自我完善的意義，由本書的寫作可知作者是具有強烈的道德意識，欲補闕《西遊記》中的道德主題，只是由於主題的設定在取經心態的道德性，沒收三人的兵器成為敘述者情節安排的用意，但也成為小說的敗筆，失去兵器的孫悟空、豬八戒、沙悟淨，如何懲妖除魔？雖然故事中又安排到彼僧及靈虛子暗中協助，但終究說教意味太濃，以致損及小說的藝術性。由卜芮蒙的「基本事綱」的敘事觀念分析，可以了解本書所欲強調的主題，可以得到一因果關係，也就是當行者說出八十八種機心之後，他就必須面對「贖罪」的懲罰，所以佛祖命令神王沒收三人的兵器，並派使者暗中保護，起初行者抗拒這樣的懲罰，並且機變之心紛起，於是有了偷盜之心，這樣的行為被禁止後，行者逐漸面臨到由於自己的心機太重，以致妖魔阻礙東歸之路，敘述者藉由冗長的情節重複敘述，到最後行者覺悟，原有的取經心態改變，達成護送經卷的任務。

《西遊補》由原書六十一回切入，想要補闕《西遊記》中對情體認的缺乏，

書中行者因為尋找驅山鐸而誤入鯖魚夢境，全書十六回只有一難，行者藉由化身成各種歷史人物，出入人物的內心世界，彷彿是行者意識的流動，但是行者並不了解他是身處在夢境之中，背後其實是由敘述者在操弄，行者到最後才被虛空主人喚醒，恢復了自我意識，在《西遊補》中行者本身的形象呈現出「神性的取消與人性的內化同時進行著¹」的樣貌，行者暫時被取消了神性，變得人性化，情欲的抉擇成為行者必須面對的課題，另外在《西遊補》中的時空變化也是值得注意的地方，小說中分為三界：古人世界、未來世界、青青世界，行者出入過去、現在、未來三種時間，夢中的時間沒有順序，敘述者安排行者任意跳脫，但是夢外的唐僧師徒經歷的時間只有一個時辰，顯然在這樣短暫的故事時間中，又插入了夢境時間，所以在書中的敘事時間是個極特殊的結構形式。

在三部西遊記續書中，《西遊補》在小說敘事藝術上的成就可以說是最高，無論在形式及內容上均對原有章回小說的體制進行突破，在敘事語言上，打破說話藝術過多的承襲，《西遊補》中的詩詞韻文明顯減少許多，如刪去回前詩詞與回中「有詩為證」引出的詩詞韻語，據筆者觀察，只有在第一回出現回首詩詞及少數部分出現詩詞，而說話人的逐漸引退也在書中可見端倪，早期的章回小說，說話人的敘事型態是對聽眾說話，插入大量的議論，企圖引導聽眾思考的方向，形成了「看官聽說」的說話模式，情節的發展也多由說話人交代，而在《西遊補》中對上述的模式起了極大的改革，說話藝術的影響逐漸消退，小說中的插話議論減少，情節發展則由書中的人物加以完成，敘述者隱身於故事之中，極少現身，因為敘事者逐漸隱退，所以小說敘事趨於客觀，書中人物的敘事視角隨行者的目光而轉移，不同於以往說話人主導全書情節的發展。

經由筆者的分析，本書在敘事時間、敘述者的可靠性及形象問題、敘事視角均具有積極創新的實驗意義，在敘事時間的運用上，敘述者讓孫悟空縱橫千萬里，上下幾千年，打破人類固有的時間觀念，時間的安排如此，人物的安排也是

¹ 參見高桂惠《西遊補文化型態的考察》，政治大學明代文學研討會論文，1999年。

打破歷史時間的限制，把各個朝代的人物並置在同一時空中，企圖混淆讀者的時間觀念，筆者將這樣的時空幻化的技巧運用解讀為「失序焦慮的心靈狀態」，因為行者處於不確定的時空狀態，為了找尋驅山鐸掃平西行高山障礙，歷經三界六夢的考驗，神性已經消除，變成遇到不順遂的事情，動輒情緒暴躁，藉由具有神秘色彩的幻奇手法，顯示行者的心靈狀態。在敘述者可靠性及其形象問題上，藉由敘述者與敘述接受者的對話語態加以判斷，經由分析，對故事中的敘述者不免會產生懷疑，敘述者將人物並置一起的作法，除了時空幻化的技巧之外，也讓讀者對敘述者產生懷疑的情形，於是對敘述者的權威造成挑戰，前面所述敘述者逐漸隱退於故事之外，影響力漸漸消滅，而敘述者的語態又讓整部小說陷入一種如夢似幻的敘事氛圍，可以說是小說敘述者逐漸將解讀與導引讀者的權力交還給讀者的敘事形式。

在敘述者的形象問題方面，《西遊補》中敘述者化身為故事中的眾多人物，藉由人物的陳述對情節的發展加以推進，而不是由敘述者一手掌控，傳統中國章回小說的說話模式，講求親臨現場的敘述方式，王德威認為「由於說話人所引生的虛構（*simulacrum*）著重渲染作者與讀者直接溝通的過程，無疑為敘事文體的寫實效果提供了最方便的道路。如我們將『敘述者』（*narrator*）與『接聽者』（*narratee*）的角色比擬為說話人和其聽眾，其所模仿的溝通情境自然是市集中說話人與聽眾間的唱和。²」這樣的寫實效果其實都可視為一種「擬真」的策略運用，傳統章回小說處處可見說話藝術的影響，而在《西遊補》中的敘述者雖然已逐漸成為「隱身式的敘述者」，但還有說話的虛擬情境存在，敘述者將情節發展交由書中人物交代，還是呈現出「說——聽」的情境，而敘述者的形象則由書中人物承擔，書中人物有些對全書脈絡瞭如指掌，有些則只是陳述自己所見所知的事情，也呈現出各自不同的敘事型態。

² 參見王德威《從劉鶚到王禎和——中國現代寫實小說散論》（台北：時報出版公司，1990年8月），頁27。

在敘事視角的選擇方面，由於故事的敘述者逐漸退位，但是還是在《西遊補》中見到敘述者現身的痕跡，如代替故事人物說明細節，或者描述事件發生的場面，而此時敘述者的聲音會隨著故事人物的身份、感覺而有所調整，所以會有相對應的文體風格表現，這也是敘述者與故事人物暫時脫離的情形，自然這樣的陳述，其敘事視角還是故事人物的眼睛去看，只是由敘述者說明，但還是貼近故事人物的感知。

《後西遊記》共四十回，其敘事結構相似於《西遊記》，許多情節襲用了原書的人物與磨難，但是其人物的塑造則較原書更具自信，如孫履真，也不再是一種帶有贖罪意味的因果關係，如唐半偈一改原書唐三藏懦弱怕事的性格，由一介凡僧進而入聖，也不再經歷八十一難的考驗，其結構佈局可說是盡得《西遊記》的真髓，從這一方面的意義來說，本書的作者可以說是對《西遊記》的敘事結構非常熟悉的「讀者」，在首尾兩端的對稱、大河的意涵、孫履真的出身、拜師、鬧天宮的過程、節令性的結構框架等，都是符合原書的敘事結構，筆者在時間框架上，發現了孫履真大鬧天宮後，天界不因此舉而處罰他，所以少了原書孫悟空被羈押在五指山下五百年的空隙，小說在此所呈現的意義是：續書作者有意貼近人間，逐漸消除原書虛構神話的成分。情節接著由唐憲宗佞佛事件接續，中間沒有「過場」，重心擺在誤信佛教所產生的弊端，由此引出求取真解的主題，續書作者將孫履真大鬧天宮等虛構神話與中唐史事的時間框架相結合，成為順時序的敘事時間，這樣的情節安排，呈現出神界的動態與人間的變化是息息相關，因為孫悟空給了孫履真求取真解的動機：不修正果，終屬野仙。而人間正是唐憲宗元和十四年，唐朝自太宗貞觀年間求取大藏真經回來之後，人人崇信佛法，處處創立廟宇，家家頌念經文，但是「卻不識那清靜無為、善世度民之妙理³」，而唐三藏在聽了孫悟空將花果山復生石猴孫小聖、鐵棒復興之事，大驚道：

³ 《後西遊記》第五回。

自我佛慈悲造了大乘妙法真經，命我歷千山萬水求取到中國，宣揚善果，以正空門。經今已是二百餘年，自應天人胥化，無聲無臭，不識不知。為何令此頑石不點頭而又生心？若使世愆不盡，未免歸罪於佛法無靈，豈不辜負昔年功行！⁴

在此還是指出「人心」之蠢蠢欲動是造成佛法不彰的主因，由此可見續書主題的設定較原書明顯，世間的「人心」浮動，進而影響到神界的動態，所闡述的是一種因果關係。另外《後西遊記》的結構也充分顯示出對冷熱循環交替及其相互補襯的敏感，前面已有所敘述，在此不再贅述，特別要提出的是，第三十三回中冷熱交互運用，巧妙地將火和雪的意象編合，不老婆婆熱情如火，對照孫履真的心如冰雪。

《後西遊記》的寓意也是本書敘事結構中一個重要的部分，續書作者藉由許多寓意闡述西行求取真解的主旨，形成貫串小說主題的隱意模式。

⁴ 《後西遊記》第五回。

第二節 開拓取經故事的多種主題

《西遊記》的三部續書各自由結尾接續，或由某一回插入，或是由第二代重新取經，續書的文學現象呈現出對原書意義未竟的綿延，《西遊記》描寫大量的妖魔精魅，充分展現出神魔小說幻想藝術的特色，而作者又讓「神魔皆有人情，精魅亦通世故⁵」，所以《西遊記》雖然描寫的是神魔鬥法，實際上亦可視為世間百態的投影。

西遊記續書所呈現的續寫方式，三本續書各自呈現獨特的續寫方式，彼此之間絕少重複，筆者由小說主題的角度加以考察，審視其人物、情節、形象化的描述的傳承與轉化，初步獲得了一些成果。

首先從《續西遊記》探討其人物、情節的傳承與轉化，《西遊記》中唐三藏的八十一難，在此變成孫悟空的八十八難，孫悟空由於犯錯贖罪，進而展開歷險，最後達成使命，而護送真經的報酬同樣都是成佛，與《西遊記》中果位代表「理想」的象徵意義是相同的，比較特殊的是，靈虛子與到彼僧在故事中所扮演的是「輔助者」的角色，由於兵器被沒收，於是佛祖派遣二人暗中保護，但是失去兵器等於是對孫悟空公義精神的否定，這也是由於主題設定對小說藝術性的損害，就故事中的妖魔來說，搶奪經卷成為它們的主要目標，因為解悟經卷可以與天齊壽、長生不老，而唐僧已證菩提大道，難以傷害。

《西遊補》則是行者誤入鯖魚夢境，本書的夢境結構其來有自，唐傳奇的某些故事已見開端，夢境結合時空變化，在《西遊記》中孫悟空往往扮演唐僧啟蒙者的角色，而在《西遊補》中的行者逐漸被消去神性，無法掌控情節的發展，虛空主人則扮演行者的啟蒙者，助他重返現實。另外在《西遊補》中也可以找出象徵型環境，也就是與情魔鯖魚精相關的比喻，在書中出現極多與「情」相關的人

⁵ 參見魯迅《魯迅小說史論文集—中國小說史略及其他》（台北：里仁書局，1992年9月），頁148。

物、環境，也有關於鑿天、諷刺科舉制度等情節，而書中的鏡中世界也反映出人心的嬗變，作者運用虛實結構的技巧，形成鏡中世界的雙重指涉。

《後西遊記》的主題則是重新西行求解的取經故事，孫履真與唐半偈的人物塑造，可以與《西遊記》裡的孫悟空與唐三藏相對照，比較其人物塑造的差異，可以發現履真靠著自心靈明進而超凡入聖，唐半偈沈靜寡欲，盡心護法，由肉身苦修成聖，而書中寓言與象徵技巧的運用則突顯出本書哲理化的傾向，至於相似情節方面，本書磨難多是人、地妖、自我考驗所構成，不同於《西遊記》的妖魔多是神佛身旁的仙童、仙獸、星宿私下凡塵，這些災難多是說明「魔由心生」之理。

西遊記續書作為閱讀《西遊記》的讀者，經由續書與原書的交流過程中，可以發現續書在接受原書的訊息之後，產生了審美效果，可視為閱讀續書之後所呈現的評論或意見形式之一，續書的書寫活動亦可視為傳統思維的「綿延」特徵在古典小說上的反映，對於古典小說的主要表現為「同一題材發展演變的延續性、大量類似作品的重複性以及創作續書的再生性」⁶，續書的寫作往往根據已取得重大成就的作品而創作，如《水滸傳》、《西遊記》、《紅樓夢》等名著都有眾多續書⁷，續書的創作經由與原書的交流過程中，產生「對話」的情形，並對原書的思想架構進行改造，當然也存在著無法與原書作者面對面溝通的困境，所以只能藉由書面的形式對原書加以評論，由於三本續書的主題是「藉西遊以證道」，而所欲證之道又各自有不同的認定，於是產生了《續西遊記》對取經心態道德性的強調，《西遊補》對勘破情關的重視，以及《後西遊記》對求取真解、闢斥俗說的意義探索，此與續書作者的時代背景、創作意識息息相關。

筆者從接受美學的角度切入文本與讀者的交流活動，希望由理論的檢視去釐清續書這樣的文學現象，在此背後所蘊含的美學意義。三本續書所建立的主題——背景結構，可以說均是參照原書所建立的，在此一結構所產生的虛空規範了原先游移不定的觀點，把這些觀點組成一個參照域，可以說文本的空白激發出讀者結構化的行為，而續書對原書空白之處的填補，豐富了原書的意義，讓現實中的讀者明白，原書可以如此理解，當然也會有對原書某些觀念的否定，進而提出自己的見解，並對原書加以修正改造，而對於續書在接受美學上所呈現的意義，筆者歸納出：文本與讀者的相互作用、讀者對文本的體會、續書的視野與思

⁶ 參見王平《中國古代小說文化研究》（濟南：山東教育出版社，1998年10月），頁152。

⁷ 水滸傳續書有陳忱的《水滸後傳》、《後水滸傳》、俞萬春的《結水滸傳》（即《蕩寇志》），紅樓夢續書主要有：歸鋤子的《紅樓夢補》、秦子忱的《續紅樓夢》、逍遙子的《後紅樓夢》、陳少海的《紅樓復夢》、海圃主人的《續紅樓夢》等，而金瓶梅續書則有丁耀亢的《續金瓶梅》。

考模式。並對這三部份加以論述，在文本與讀者的相互作用方面，這裡強調的是讀者主體在文學接受活動中，實際建構出文學作品，並使其價值可以實現，而可知的是，續書作者整合自我認識、自我評價和自我調節，與原書進行交流，這樣的交流活動可視為一種審美活動，所以原書與續書的審美活動可視為主、客體的相互交流活動所形成的，在這樣的審美活動中，在續書的書寫往往可以發現原書某些部分被填補，甚至不合理之處在續書中都得到合理的解釋。

在文本與讀者的相互作用中，由讀者主體閱讀《西遊記》之後所產生的審美對象，是與原書具有同一性及差異性，同一部文學作品可以演化為許多不同的審美對象，在此可做如此理解，續書作者在閱讀同一部文學作品——《西遊記》之後，在其心目中各有所屬的審美對象，所以文學作品具有藝術和審美兩極，藝術一極是作者的文本，審美一極則是通過讀者的閱讀而實現，可以闡釋讀者在閱讀原書之後所產生的審美對象。

在文本影響下的讀者方面，三部續書各自具有自己的敘事策略，但是也往往受到原書的控制，進而彼此產生交流，這是一個動態而且受到調整的過程，讀者受到文本的控制，進而填補原書的空隙，不可否認的是，續書在接受文本的控制之下，也會以各種否定的形式對原書的立場、態度加以修正，逐漸改變在原書中熟悉的場景、對話，這些部分都是衡量續書是否推陳出新的關鍵所在。

關於讀者對文本主題的體會方面，《西遊記》的主題歷來眾說紛紜，可以視為原書主題的接受美學現象，以讀者為主體，其所理解的便是作品文本的主題，綜合各家看法，筆者以為《西遊記》的主題是多元而非單一，應以開放的心態去面對，不宜限定《西遊記》為某一主題，這也是提供了一個原書空白之處的最佳例證。讀者主體性的建立，在於其閱讀活動構成了整個文學活動的基礎和前提，而讀者主體性建立之後，將讀者對文本的詮釋，視為一種創作行為，正是由於文本的不確定性，為讀者賦予文本以意味提供了可能和基礎，在此閱讀接受活動中，續書讀者依據本身對原書的理解，由各種不同的敘述主題、背景切入，加入屬於續書作者的價值觀念，構成一種「再創造」的創作行為。

在故事人物對文本主題的詮釋方面，筆者舉出孫悟空、孫行者二人為例，運用單一神話模式分析，試圖尋找續書內部與原書《西遊記》的主題聯繫，發現孫悟空及孫履真經由啟程、啟蒙、回歸三個階段，完成護經、取經的任務，與西遊記續書「藉西遊以證道」的主題相契合。最後則是將三部續書的視野與思考模式加以探討，集中在三部續書的內在底蘊與原書若干觀念的比對，藉以得出原書視野與思考模式的特殊之處。

西遊記續書經筆者從敘事藝術、主題思想及接受反應過程三方面審視考察，對西遊記續書運用交流系統的共時性方法，將三本小說視為同時存在並構成系統的各要素加以分析，並且將《西遊記》及其續書間的時代聯繫予以考量，以接受過程的歷時性角度，審視其內在結構與關係，結論發現西遊記續書並非狗尾續貂之作，從續書的敘事形式與美學意義的發掘，可以發現其承襲又創新的特色，這也是本論文研究的目的所在。

參考書目

一、原始資料

(一)、西遊記續書及評點

楊愛群主編、郭明志副主編：《西遊記大系》（壹）（貳）（參），哈爾濱：黑龍江人民出版社，1996年。

明 靜嘯齋主人：《西遊補》，明 撰者不詳：《續西遊記》，北京：華夏出版社，1997年。

明 吳承恩：《西遊記》（李卓吾評本）（上）（下），上海：上海古籍出版社，1994年。

二、《西遊記》研究專書

鄭明娉：《西遊記探源》（上）（下），台北：文開出版社，1982年。

張靜二：《西遊記人物研究》，台北：學生書局，1984年。

劉勇強：《西遊記論要》，台北：文津出版社，1991年。

陸欽選編：《名家解讀西遊記》，濟南：山東人民出版社，1998年。

劉蔭柏：《西遊記發微》，台北：文津出版社，1995年。

劉耿大：《西遊記迷境探幽》，上海：學林出版社，1998年。

張錦池：《中國四大小說論稿》，北京：華藝出版社，1993年。

趙天池：《西遊記探微》，台北：巨流圖書公司，1983年。

屈小強：《西遊記中的懸案》，成都：四川人民出版社，1994年。

呂晴飛：《神魔佛怪話西遊》，台北：旺文社，1994年。

胡適：《西遊記考證》，台北：遠流，1986年。

胡光舟等：《吳承恩與西遊記》，台北：木鐸，1983年。

何錫章：《神魔佛怪話西遊》，武昌：華中理工大學出版社，1994年。

鍾英：《西遊記新話》，瀋陽：遼寧教育出版社，1992年。

羅盤：《四說論叢：三國演義 水滸傳 西遊記 紅樓夢》，台北：東大，1986年。

趙聰：《中國五大小說之研究》，台北：時報，1980年。

吳達芸：《後西遊記研究》，台北：華正書局，1991年。

三、文學理論與相關書籍

沃倫、韋勒克：《文學理論》，梁伯傑譯。台北：水牛圖書，1995年。

熱拉爾 熱奈特：《敘事話語 新敘事話語》，王文融譯。北京：中國社會科學出版社，1990年。

華萊士 馬丁：《當代敘事學》，伍曉明譯。北京：北京大學出版社，1990年。

申丹：《敘述學與小說文體學研究》，北京：北京大學出版社，1998年。

威廉：《短篇小說作法研究》，張志澄編譯。台北：台灣商務印書館，1971年。

王泰來等編譯：《敘事美學》，重慶：重慶出版社，1987年。

高辛勇：《形名學與敘事理論》，台北：聯經，1987年。

胡亞敏：《敘事學》，武昌：華中師範大學出版社，1994年。

史帝文 科恩、琳達 夏爾斯：《講故事—對敘事虛構作品的理論分析》，張方譯。

板橋：駱駝出版社，1997年。

浦安迪：《中國敘事學》，北京：北京大學出版社，1996年

楊義：《中國敘事學》，大林：南華管理學院，1998年。

羅鋼：《敘事學導論》，昆明：雲南人民出版社，1994年。

米克 巴爾：《敘述學：敘事理論導論》，北京：中國社會科學出版社，1995年。

堯斯等：《接受理論》，內江：四川文藝出版社，1989年。

羅勃 C 赫魯伯：《接受美學理論》，董之林譯。板橋：駱駝出版社，1994年。

王衛平：《接受美學與中國現代文學》，吉林：吉林教育出版社，1994年。

璫曼等：《作品、文學史與讀者》，北京：文化藝術出版社，1997年。

漢斯 羅伯特 耀斯：《審美經驗與文學解釋學》，上海：上海譯文出版社，1997

參考書目

年。

王岳川：《現象學與解釋學文論》，濟南：山東教育出版社，1999年。

方珊：《形式主義文論》，濟南：山東教育出版社，1999年。

金元浦：《文學解釋學》，長春：東北師範大學出版社，1998年。

沃爾夫岡 伊塞爾：《閱讀活動—審美反應理論》，金元浦、周寧譯。北京：中國社會科學出版社，1991年。

米 杜夫海納：《審美經驗現象學》（上）（下），韓樹站譯。北京：文化藝術出版社，1996年。

金元浦：《接受反應文論》，濟南：山東教育出版社，1998年。

伊麗莎白 弗洛恩德：《讀者反應理論批評》，陳燕谷譯。板橋：駱駝出版社，1994年。

斯坦利 費什：《讀者反應批評：理論與實踐》，文楚安譯。北京：中國社會科學出版社，1998年。

帕特里莎 渥厄：《後設小說：自我意識的理論與實踐》，錢競、劉雁濱譯。板橋：駱駝出版社，1995年。

龍協濤：《讀者反應理論》，台北：揚智，1997年。

龍協濤：《文學讀解與美的再創造》，台北：時報。1993年。

趙憲章主編：《西方形式美學—關於形式的美學研究》，上海：上海人民出版社，1998年。

漢斯—格奧爾格 加達默爾：《真理與方法—哲學詮釋學的基本特徵》，洪漢鼎譯。台北：時報，1993年。

漢斯—格奧爾格 加達默爾：《真理與方法—補充和索引》，洪漢鼎、夏鎮平譯。台北：時報，1995年。

羅伯特 休斯：《文學結構主義》，劉豫譯。台北：桂冠，1992年。

羅曼 英加登：《對文學的藝術作品的認識》，陳燕谷、曉未譯。台北：商鼎文化，1991年。

- 韋因斯坦：《比較文學與文學理論》，劉象愚譯。瀋陽：遼寧出版社，1987年。
- 陳憲年：《創作個性論》，合肥：安徽教育出版社，1997年。
- 陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》，台北：久大文化，1990年。
- 莫里茨 蓋格爾：《藝術的意味》，艾彥譯。北京：華夏出版社，1999年。
- 李保均主編：《明清小說比較研究》，成都：四川大學出版社，1996年。
- 黃子平主編：《中國小說與宗教》，香港：中華書局，1998年。
- 王平：《中國古代小說文化研究》，濟南：山東教育出版社，1998年。
- 齊裕焜主編：《中國古代小說演變史》，蘭州：敦煌文藝出版社，1999年。
- 鄭明嫻：《古典小說藝術新探》，台北：時報，1987年。
- 韓秋白、顧青：《中國小說史》，台北：文津出版社，1995年。
- 歐陽健：《中國神怪小說通史》，南京：江蘇教育出版社，1997年。
- 胡從經：《中國小說史學史長編》，上海：上海文藝出版社，1998年。
- 林崗：《明清之際小說評點學之研究》，北京：北京大學出版社，1999年。
- 朱迪光：《民間信仰影響下的古典小說創作》，北京：中國文聯出版社，1999年。
- 周發祥：《西方文論與中國文學》，南京：江蘇教育出版社，1997年。
- 楊恩寰：《審美心理學》，台北：五南，1993年。
- 戚廷貴主編：《美學：審美理論》，長春：東北師範大學出版社，1989年。
- 朱立元主編：《現代西方美學史》，上海：上海文藝出版社，1993年。
- 馬振方：《小說藝術論》，北京：北京大學出版社，1999年。
- 胡經之：《文藝美學》，北京：北京大學出版社，1999年。
- 九歌：《主體論文藝學》，北京：中國社會科學出版社，1989年。
- 王岳川：《二十世紀西方哲性詩學》北京：北京大學出版社，1999年。
- 孫一珍：《明代小說的藝術流變》，成都：四川文藝出版社，1996年。
- 齊裕焜：《明代小說史》，杭州：浙江古籍出版社，1997年。
- 張俊：《清代小說史》，杭州：浙江古籍出版社，1997年。
- 吳淳邦：《清代長篇諷刺小說研究》，北京：北京大學出版社，1995年。

參考書目

- 李漢秋、胡益民：《清代小說》，合肥：安徽教育出版社，1997年。
- 趙毅衡：《當說者被說的時候——比較敘述學導論》，北京：中國人民大學出版社，1998年。
- 劉世德編：《中國古代小說研究》，上海：上海古籍出版社，1983年。
- 葉桂桐：《中國古代小說概論》，台北：文津出版社，1998年。
- 羅蘭 巴爾特：《符號學原理》，王東亮等譯。北京：三聯書店，1999年。
- A J 格雷馬斯：《結構語義學：方法研究》，吳泓渺譯。北京：三聯書店，1999年。
- 哈羅德 布魯姆：《影響的焦慮》，徐文博譯。北京：三聯書店，1989年。
- 石昌渝：《小說》，北京：人民文學出版社，1994年。
- 石鍾揚：《性格的命運——中國古典小說審美論》，合肥：安徽教育出版社，1998年。
- 傅惠生：《宋明之際的社會心理與小說》，北京：東方出版社，1997年。
- 胡日佳：《俄國文學與西方——審美敘事比較研究》，上海：學林出版社，1999年。
- 程毅中：《宋元小說研究》，江蘇：江蘇古籍出版社，1998年。
- 蘇珊 郎格：《情感與形式》，劉大基等譯。台北：商鼎文化出版社，1991年。
- 應錦襄、林鐵民、朱水湧：《世界文學格局中的中國小說》，北京：北京大學出版社，1997年。
- 胡平：《敘事文學感染力研究》，天津：百花文藝出版社，1995年。
- 韓南：《中國短篇小說》，王青平、曾虹譯。台北：國立編譯館，1997年。
- 艾恩 瓦特：《小說的興起》，魯燕萍譯。台北：桂冠，1994年。
- 孔另境編：《中國小說史料》，台北：台灣中華書局，1982年。
- 魯迅：《魯迅小說史論文集 中國小說史略及其他》，台北：里仁書局，1992年。
- 陸志平、吳功正：《小說美學》，北京：東方出版社，1991年。
- 劉上生：《中國古代小說藝術史》，長沙：湖南師範大學出版社，1993年。
- 寧宗一主編：《中國小說學通論》，合肥：安徽教育出版社，1995年。

- 陳平原：《千古文人俠客夢—武俠小說類型研究》，台北：麥田，1997年。
- 陳平原：《小說史：理論與實踐》，台北：淑馨出版社，1998年。
- 歐陽健：《明清小說采正》，台北：貫雅，1993年。
- 周中明：《中國的小說藝術》，台北：貫雅，1990年。
- 王德威：《從劉鶚到王禎和—中國現代寫實小說散論》，台北：時報，1986年。
- 喬瑟夫 坎伯撰：《千面英雄》，朱侃如譯。台北：立緒文化，1997年。
- 黃清泉、蔣松源、譚邦和：《明清小說的藝術世界》，台北：洪葉文化，1995年。
- 傅騰霄：《小說技巧》，台北：洪葉文化，1996年。
- 戴維 霍伊：《闡釋學與文學》，張弘譯。瀋陽：春風文藝出版社，1988年。
- 何滿子：《古代小說藝術漫話》，瀋陽：遼寧教育出版社，1992年。
- 林辰：《神怪小說史話》，瀋陽：遼寧教育出版社，1992年。
- 靜宜文理學院中國古典小說研究中心編：《中國古典小說研究專集 6》，台北：聯經，1983年。
- 胡適：《中國古典小說研究》，台北：遠流，1986年。
- 趙景深主編：《中國古典小說戲曲論集》，上海：上海古籍出版社，1985年。
- 劉士林：《變徵之音—大眾審美中的道德趣味》，武漢：湖北人民出版社，1998年。
- 朱義祿：《逝去的啟蒙—明清之際啟蒙學者的文化心態》，鄭州：河南人民出版社，1995年。
- 稽文甫：《晚明思想史論》，北京：東方出版社，1996年。
- 周憲等譯：《當代西方藝術文化學》，北京：北京大學出版社，1988年。
- 程金城：《原型批判與重釋》，北京：東方出版社，1998年。

四、工具書

- 劉蔭柏編 《西遊記研究資料》 上海：上海古籍出版社 1990年
- M H 艾布拉姆斯 《歐美文學術語辭典》 朱金鵬、朱荔譯 北京：北京大

參考書目

學出版社 1990 年

林驤華主編 《西方文學批評術語辭典》 上海：上海社會科學出版社 1989 年

江蘇省社科院明清小說研究中心文學研究所 《中國通俗小說總目提要》 北京：中國文聯出版公司 1990 年

朱禮生、羅宗陽主編 《中國古代小說提要（古代部分）》上下冊 南昌：百花洲文藝出版社 1993 年

Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin 《文學批評術語》 張京媛等譯 香港：牛津大學出版社 1994 年

孫遜、孫菊園編 《中國古典小說美學資料匯粹》 台北：大安出版社 1991 年

五、博碩士論文

沈淑芳 《封神演義研究》 東吳大學中文所碩士論文 1979 年

傅世怡 《西遊補研究》 台灣師範大學國文所碩士論文 1981 年

林朝全 《封神演義的多重至上神研究》 淡江大學中文所碩士論文 1997 年

六、期刊論文

（一）西遊記研究專文

浦安迪撰，孫康宜譯：西遊記、紅樓夢的寓意探討，《中外文學》第八卷第二期，1979 年。

那宗訓：西遊記中的孫悟空，《中外文學》第十卷第十一期，1982 年。

吳達芸：天地不全 西遊記主題試探，《中外文學》第十卷第十一期，1982 年。

張靜二：有關「西遊記」的幾個問題(上)，《中外文學》第十二卷第五期，1983 年。

張靜二：有關「西遊記」的幾個問題(下)，《中外文學》第十二卷第五期，1983

年。

呂建忠：花燈與禪性——論西遊記的一則主題寓言，《中外文學》第十四卷第五期，1985年。

張靜二：國外學者看西遊記，《中外文學》第十四卷第五期，1985年。

余國藩撰，李爽學譯：宗教與中國文學——論西遊記的玄道，《中外文學》第十五卷第六期，1986年。

曾麗玲：西遊記——一個「奇幻文類」的個案研究，《中外文學》第十九卷第三期，1990年。

張靜二：《西遊記》質疑，《中外文學》第二十一卷第十二期，1993年。

李爽學：欲望法輪——以紅樓夢、西遊記為例，《當代》第五十二期，1990年。

方瑜：論西遊記——一個智慧的喜劇（上），《中外文學》第六卷第五期，1977年。

方瑜：論西遊記——一個智慧的喜劇（下），《中外文學》第六卷第七期，1977年。

陳昱珍：西遊記中法術之變形——以孫悟空之七十二變為考察，《大仁學報》十六期，1998年。

楊昌年：西遊記的時代背景與意識指向，《歷史月刊》一百零三卷，1996年。

洪淑苓：淮海豎儒，蓬茅浪士——吳承恩的詩作與交誼，《歷史月刊》一百零三卷，1996年。

徐傳武：西遊記中的五行思想，《歷史月刊》一百零三卷，1996年。

徐曉望：探索孫悟空故事起源之謎，《歷史月刊》一百零三卷，1996年。

李福清：西遊記與民間傳說，《歷史月刊》一百零三卷，1996年。

李安綱：吳承恩不是西遊記的作者？，《歷史月刊》一百零三卷，1996年。

江亞玉：談西遊記小說豬八戒的形象及意義，《勤益學報》十三期，1996年。

林韻梅：西遊記的爐中天地（續），人文及社會學科教學通訊三卷一期，1992年。

參考書目

張靜二：論《西遊記》的結構與主題，收入《文學的省思與交流》（書林出版），1995年。

張靜二：《西遊記》中的「力」與「術」，收入《文學的省思與交流》（書林出版），1995年。

張靜二：從天意與人力的衝突論《封神演義》，收入《文學的省思與交流》（書林出版），1995年。

（二）其他

高辛勇：「西遊補」與敘述理論，《中外文學》第十二卷第八期，1984年。

林保淳：後西遊記略論，《中外文學》第十四卷第五期，1985年。

李豐楙：罪罰與解救：《鏡花緣》的謫仙結構研究，中國文哲研究集刊第七期，1995年。

高桂惠：西遊補文化型態的考察，政治大學明代文學研討會論文，1999年。