

魔、精把關： 《西遊記》的過關敘述及其諷喻

李豐楙

摘要

從「過關」的敘述模式詮釋《西遊記》，此一研究所提出的理論框架，乃基於民俗性博戲與儀式性過關，內證就是文本中習用賭賽、賭勝，尤其賭鬥最多。將鬥法事件視為西遊的厄難，魔、精把關則執行觀音的試煉設計，使得難關與解除存在戲劇性張力。而像「過關」儀式中神力的介入協助，配合五聖間的合作方能過關，將其視同封閉性的賽局，都在可控制的情況下，如此就形成一種閱讀的吸引力。負責把關的魔、精，其妖精乃久年成精，而妖魔雖則托化成精，實則出身佛教、道教，其次數相當而佛道均衡。取經既是佛教故事的小說化，理當由佛教自行擔綱，卻須向道教商借，次數甚至道多於佛，也就顯示作者的宗教知識背景。其核心觀念即基於「有法有破」，而精怪雖代表邪法，卻未全都被滅絕，有的被收服後持續修行，即彰顯此一時期佛、道教的修行觀。在鬥法事件中穿插了許多法寶，既環扣銜接大小事件以增加趣味性，並凸顯法寶乃妖魔從天界主人處偷到下界，其法力遠非行者等人的法器所能對付，最後均須勞動主人才能收伏；此一筆法既增強五聖試煉的力度，也使過關在遊戲的趣味性之外，假設曾受到道釋畫的觸發，乃由魚籃觀音的相好推論華嚴三聖的座騎，如文殊的青獅、普賢的白象，以及觀音的金毛孔等，此一構想乃取自佛教壇場圖；

2019/3/30 收稿，2019/5/19 審查通過，2019/5/31 修訂稿收件。

* 李豐楙現職為國立政治大學名譽講座教授暨中央研究院中國文哲研究所兼任研究員。
DOI: 10.30407/BDCL.201906_(31).0003

而道教壇制及其聖像也多所啟發，如：老君的座騎青牛、太乙救苦天尊的九頭獅，乃至風雷雲雨、二十八星宿等，既屬道場用物，也因常見而激發其構思，並非純屬想像。又從顯、潛的多音交錯，考掘作者借魔、精而寓托，其本來面目乃銘刻著明代社會的政治標記，既將魔、精的占山為王、公然當（擋）道，認為影射嘉靖時期的藩王、豪戶，故筆法愈加滑稽諧謔，實即掩飾其諷喻現實的嚴肅，由此推測作者未曾具名的原因，此即宗教文學的詮釋，也是諷喻文化下的傳統讀法。

關鍵詞：《西遊記》、過關、解厄、壇場圖、宗教文學

Demons and Fairies Guarding Obstacles: The Narrative on Passing Obstacles and Allegories Implied in *Journey to the West*

Lee Fong-mao

Abstract

This paper establishes the narrative mode of “passing obstacle” to interpret *Journey to the West*, and proposes a theoretical framework based on folk games and ritualistic obstacle passing. This framework is supported by the text which includes words such as “dusai” (賭賽), “dusheng” (賭勝), and the most frequently used “dudou” (賭鬥), all of which are related with wagering. The plots of matching magic power involve adversities in *Journey to the West*. The demons and fairies carry out orders by the Bodhisattva Avalokitsvara (Guanyin), to test Sanzang (Tripitaka) and his disciples. Dramatic tension is created between the demons and fairies setting up and Sanzang and his disciples overcoming the obstacles. The folk rituals of “passing obstacle” require divine intervention, similarly, the five immortals must collaborate to overcome the obstacles. The obstacles are set up in such a way to resemble a closed, controlled competition, which attracts and encourages readers to continuing reading. Among the demons and fairies responsible for guarding the obstacles, the fairies come into being after many years of practice, while the demons must assume the forms of other beings. The frequency of occurrences of transformation of demons and fairies is evenly distributed between Buddhist and Daoist references. Since *Journey to the West* is the novelization of Buddhist stories, the pilgrimage

* Emeritus Chair Professor, National Chengchi University; Adjunct Research Fellow, Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica.

should be based on Buddhist belief. However, the plots also involve Daoism, the occurrence of Daoist references is even more than that of Buddhism, revealing the author's religious knowledge base. The core concept behind the "passing obstacle" narrative is based on "casting and breaking the spells," however, even though the demons and fairies embody evil forces, they are not all terminated. Some of them are subdued and given the chance to continue practicing, which highlights the emphasis on practicing in both Buddhism and Daoism at the time when the novel was written. The plots of matching magic power are interspersed with the use of many magic weapons, this design connects the relevant big and small incidents to make the stories more interesting. Since the magic weapons are stolen by the demons and fairies from their heavenly masters, their power far exceeds that of weapons of the disciples. The only way to subdue the demons and fairies is to summon the heavenly masters. The plots are designed as such to increase the intensity of practice required of the five immortals, to make the plots more interesting, and are likely inspired by Daoist and Buddhist paintings. The mounts of the Avatamsaka (Flower Adornment) Assembly, such as the Bodhisattva Manjusri (Wenshu)'s blue lion, the Bodhisattva Samantabhadra (Puxian)'s white elephant, and Bodhisattva Avalokitsvara's golden-haired lion, are modeled after depiction of marks of the embodiment of the fish basket holding Bodhisattva Guanyin. This conception of figures draws from Buddhist altar paintings. The Daoist altar and statues are the inspiration for the Grand Supreme Elder Lord (Taishang laojun)'s blue ox, the Celestial Worthy Savior from Suffering (Taiyi jiuku tianzun)'s nine-headed lion, even the wind, thunder, cloud and rain gods, twenty-eight stars, etc. These figures are often seen in Daoist rituals and not solely based on imagination. This paper also explores how the manifested and hidden meanings are staggered, to understand how the author uses demons and fairies as metaphors for political reality of the Ming dynasty. The demons and fairies that occupy mountains and roads are seen as allusions to the lords and strongmen during the Jiajing era. The funny stories in the novel are designed to mask the harsh reality that the author intends to portray, this may also be why the author did not reveal his name. This is the

conventional way to interpret religious literature in a culture relying on allegories to convey meanings.

Keywords: *Journey to the West*, passing obstacles, overcoming adversities, altar paintings, religious literature

大聖道：「你這老官兒，著實無禮。縱放家屬為邪，該問個鈐屬不嚴的罪名。」老君道：「不干我事，不可錯怪了人。此乃海上菩薩問我借了三次，送他在此托化妖魔，看（按：一作試）你師徒可有真心往西去也。」（第35回，頁317）¹

第35回在鬥法事件後，太上老君與行者有一段對話，乃世本獨有而未見於先行本。其中透露的消息有三：一是金銀二魔原是老君的「家屬」，私偷法寶自下凡間搗亂；二則宣稱乃海上菩薩（觀音）所借、且前後三次才出借；三是相對於妖精變化，妖魔被「托化」，這個關鍵詞乃一書的綱領，即區別於妖精的自然變化，托化需要托形才能變化，也就是屬於設計的。目的都是為了試／看三藏師徒，設計者正是觀音，能否「過關」則關係取經是否成功。故模式化鬥法事件即可視為試煉，在世本中反覆運用此一手法，非僅作為一般性的變化敘述，其創意在彰顯鬥法的定律：有法有破；而魔、精則被設計為「把關者」，其法力高強的關鍵，在妖魔的出身不凡、尤其法寶來歷非常，連行者等都難以破除，解決的辦法就是勞動妖魔、法寶的主人，只有太上老君才能收伏金銀二魔。這些精彩的敘述之能異於先行本，就在作者所取用的文化資源，其中特多宗教元素、尤其道教成分。到底什麼條件才能突破先行本的影響焦慮？在顯、潛多層聲音下隱藏著什麼時代消息？在諧噓的表層聲音下，這些都有重新檢討的必要。

在佛教的取經故事框架下，世本卻插入許多太上老君一類道教題材，其原因何在？是否就像護法神一樣是為了維持佛道均衡！敘述魔、精把關事件，表面雖是佛道均衡，其實道教出身的多於佛教！這樣的把關設計引發五個問題：一為將鬥法事件視為「過關」的試煉，其敘述靈感取諸打賭、賭賽，這種賽局可以比較的文化傳統，一為過關的博戲，二則儀式性過關，這種文字反覆出現，既有「賭勝」，更多的是「賭鬥」，象示神魔鬥法賭勝方可過關。二則行者與魔、精鬥法乃是「非常鬥非常」，妖精既以法力相鬥，妖魔又增加法寶，致使法為更強，故一再強調其出身、出處或來歷，這些字眼既是反覆運用必有其用意？三則關聯魔、精把關的結局，妖精大多被

¹ 本論文為《西遊記》專書寫作的一章，之前已經完成〈土地召喚與鬼律敘述〉、〈監護之眼〉，詳於彼者即略於此，特此注明。而引用的版本為〔明〕吳承恩原撰，李洪甫校注：《最新整理校注本西遊記》（北京：人民出版社，2013年），以下凡有引文，均以括弧注明回數與頁碼。

打死，但有些（像黑熊精）則被（觀音）收伏得以繼續修行，這種類型顯示修行觀的改變，所反映的思想意識何在？四則妖魔從天界私／偷下凡間，常私／偷帶主人的法寶，連行者乃至仙佛都無法對付，而須請動主人才能收伏；就像青牛託化兕怪並有金剛琢法寶，請動太上老君才能收伏坐騎，這種敘述資源到底取自何處，只是世代累積的傳統，抑或另有道佛壇制的圖像來源？五則懷疑魔、精的表層敘述下，夸寫其來歷不凡是否有所影射或隱喻？即認為顯、潛兩種聲音交織在一起，是否為了掩飾其諷喻的旨意，除了亟須疏理里甲制與豪戶、尤其王府制與藩王的關係，以此佐證作／校者之寓名「華陽洞天主人」，其中或有深意焉！

一、過關：賭賽、賭勝與賭鬥

世本將過關的設計稱為「八十一難」，除去金蟬遭貶及收伏四聖約有九難，又除掉大雷者寺的先後二難（第 80-81 回），在多達七十難中，除了少數可以獨立，如第 23 回「四聖顯化十七難」（第 99 回，頁 876）可歸屬酒色財氣之試，其他的鬥法事件都與妖精、妖魔有關。從釋厄傳統言，即可稱為「有厄有解」，而從鬥法事件來看，則是「有法有破」，後一說法乃道法與民俗的習語，即以「法」字概稱邪法，只有正法方可破除。魯迅曾定性此一奇書為神魔小說，即重在夸寫神／魔兩造的鬥法，在此則使用「過關」詮釋其敘述模式，這些隱微的消息就藏在一個關鍵字：「賭」，既有翻用「打賭」的習語，更明顯的則活用與賭博相關的語彙：賭賽、賭勝，尤其「賭鬥」，都關乎過關的旨意：過則全勝，否則即是失敗；就像賭博一樣，贏則全拿、輸則全失，世本敘述大小鬥法的機制正在於此。故從「過關」的本質觀看鬥法事件，其精彩、刺激就像西方人的橋牌賽，學者據此形成「賽局」的經濟學理論，解釋商業運作之妙；在此則根據民族性博戲的賭賽，從賽局原理詮釋「過關」模式，所選擇的並非一般的博具，而是遊藝性的博戲：葫蘆問、陞官圖；再由此擴及儀式性的過關度限：「過囡仔（孩童）關」，二者均兼具運氣成分，即可方便解釋三藏取經的成功機率。

在賭賽中三藏師徒最後總是賭勝，關鍵就在過關模式的設計就像賭局，他所率領的團隊若要賭勝，既要自助也需要天助，就不能排除運氣成分。如何設計賭勝乃作者的用心所在，鬥法情節的精彩度就在巧用了賽局心理：賭、賽、鬥，如何聯串鬥法就有賴這三字，並可複合為打賭、賭賽、賭鬥及賭勝，這些字眼都被隱藏於對話中，並不容易馬上察覺。在八十一

難中唯有三十六難明說「大賭輸贏」(第 99 回, 頁 876), 其實此一理念早就出現於孫行者故事群, 才未被列入三藏的「災難的簿子」(第 99 回, 頁 875)。也就是在前七回既已奠定「賽局」原理, 這種筆法顯示作者乃是自覺的, 並以此超邁先行諸作。這些關鍵詞都出自適當說出者之口: 先是二郎真君與如來, 其後則為觀音, 都在賭勝中方能降伏大聖。首例出現於大聖與二郎神之鬥, 從真君之口先說「必須與他鬥個變化」(第 6 回, 頁 49), 而後一段話即泛用賭場習語:

列公將天羅地網, 不要慢了頂上, 只四圍緊密, 讓我賭鬥。若我輸與他, 不必列公相助, 我自有兄弟扶持; 若贏了他, 也不必列公綁縛, 我自有兄弟動手。(第 6 回, 頁 49)

賭鬥與輸、贏這樣的用語, 配合擬似賭場的場景, 將四圍圍成圈子即為賭場, 雙方都站在場子正中, 各方矚目的焦點就是誰輸誰贏? 在這種情況下, 有一個潛規則雙方均須遵守, 就是旁觀者不得插手, 方是君子之鬥, 直到賽局分出勝負。賭局雙方都是棋逢敵手、實力相當, 如此賭賽才有看頭。後來真君回答李天王之問, 就簡述為「賭變化、弄神通」(第 6 回, 頁 51), 賭就要勝, 勝出即贏; 弄則是賣弄, 隱含技巧玩弄之意, 誰技藝高就能賭勝。下棋、賭博乃至橋牌, 俱屬廣義的賭博, 乃綜合實力(財力、智力)與運氣的結果, 故賭賽強調的就是競比性, 從而才能衍生過關與否的問題。

第二例的終極之賭在大聖與佛祖間, 所進行的即習語「打賭」, 乃後世所謂的「跳不出如來佛的手掌心」。大聖被押到如來的面前, 照樣猖狂、不服, 仍未放棄奪玉皇上帝龍位之心, 如來深知若要收伏就先服其心, 就與他公開「打賭」:

我與你打個賭賽: 你若有本事, 一筋斗打出我這右手掌中, 算你贏, 再不用動刀兵苦爭戰, 就請玉帝到西方居住, 把天宮讓你; 若不能打出手掌, 你還下界為妖, 再修幾劫, 卻來爭炒(按: 吵)。(第 7 回, 頁 57)

在回到雷音寺對眾菩薩仍說是「我與他打了個賭賽」(第 8 回, 頁 62), 即將打賭二字具體化為賭賽。為什麼如此使用、且還頻繁, 真正的用意何在? 即關聯賭博文化的普遍性, 各民族俱有, 僅是巧妙不同。賽局原理存在一個潛規則, 就是賭品高方為君子, 君子之賭異於小人者, 就須符合三公: 公開、公平、公正, 既要看重實力也賭運氣。賭賽勝負即須遵守, 輸就認輸,

贏也要有風度、不宜誇耀。若在賭博、賽局中作弊、耍賴，就被視為牌品差，風評亦卑下。故如何安排賭鬥雙方的風度，世本就在過關的賭賽中，行者與妖精、妖魔間一次次的進行，既是法力之比也是修行之賽，在過關中如何合乎君子之鬥？就關聯如何貫串取經的漫長歷程。在前七回中既有這樣的設計，才方便在後面繼續鋪陳，敘述之始選用的人選，也須符合賭德的條件，這種箭垛式人物就從佛、道二教各擇其一：觀音菩薩與太上老君，即十八、十九難五莊觀復活人參果樹，行者先向觀音設問：甘露水善治仙樹靈苗可曾「經驗」？這段情節乃是有意的、設計性的，方便菩薩誇耀楊柳枝之奇，簡述其賭勝的經驗如下：

當年太上老君曾與我賭勝：他把我的楊柳枝拔了去，放在煉丹爐裡，炙得焦乾，送來還我。是我拿了插在瓶中，一晝夜，復得青枝綠葉，與舊相同。（第 26 回，頁 236）

佛、道聖尊同樣都喜歡打賭，既稱「賭勝」：雙方既賭就要求勝！即透露了賭賽的本質：只有一方能勝，另一方則認輸，才會使用賭勝而非賭輸，能勝既為觀音的自信，就體現了賭的本質：爭勝、要贏。後來也曾使用「賭賽」（第 65 回，頁 582），間也用於財富之鬥即稱「鬥富」（第 16 回，頁 144），或玉龍所稱「將我鬥得力怯而回」（第 15 回，頁 137），即為鬥力。使用鬥富、鬥力僅是描述語，不容易感覺與賭有關，但大量使用的是「賭鬥」，過關賭／鬥勝方能通過。在人類學的理論中，世界各民族俱有通過儀禮，華人社會亦然，唯這種儀式過於寬泛，在此既著重「過關」，故另外擇取兼具賭賽與遊戲性質的，動、靜各一。即假設世本作者在同一文化傳統下，故可將鬥法事件視同賭賽，所選擇的是賭性較輕而遊戲性較強的，被稱為「博戲」，既兼賭博與遊戲於一：葫蘆問、陞官圖，均為偏於靜態的居家遊戲。而作為對照的，即採用儀式戲表演的動態活動：「過關度限」，從中擇取與孩童有關的福州「過囡仔關」，既關聯神佛保佑而有運氣成分，這種儀式接近鬥法事件的過關情節，故可援以為喻。

「過關」作為通過模式雖有運氣成分，卻又具有可控制性，在護法群監護下，既須抗拒「酒色財氣」四關，乃屬情／欲誘惑的心性磨練；相較之下，鬥法則在如何抵擋外力的阻擾，阻力越強就越能彰顯其意志力，才會安排妖精、妖魔作為把關者，觀音等仙佛既是設計者，也在背後暗中監護，故象徵冥冥中鉅力的介入。故如何增強難度就具有設計性，惡境頭愈

高則釋厄效果愈大，世本雖傳承了「世代累積」的敘述框架，但在過關難度則有高度的創意性，尤其妖魔之險超過妖精之厄。這些例證都可概稱為「過關」，這種模式既關聯博戲與儀式，就具有賭賽的性質，作者既在同一文化傳統下，將鬥法事件設計為「賭鬥」形式，就可增強雙方賭勝的實力，從而強化其精彩的藝術效應。賭賽、賭勝既具賭的本質，這種泛賭形式乃普遍存在，從賭具到博器俱有，差別僅在輕重之別；輕微者行為民俗性遊藝，在不同的形式中既有「葫蘆問」、「陞官圖」等；較重者則訴諸「過關度限」，這種儀式在人生儀禮中，最受重視的就是孩童過關，因為亟須神佛介入護佑，而有較濃厚的運氣因素。

從「過關」即可發現二者相通，就在兼具遊戲與儀式的雙重性，「葫蘆問」、「陞官圖」既為民間流行的博戲，至今形式雖變而本質不變，即為電子版的諸般遊戲，電腦與紙僅為媒介之異，同樣都彰顯賭勝的本質。這種不變性始終存在且具有吸引力，參與玩樂乃社會人的心理需求，就會不斷地設計不同的賭博，彰顯了人性中潛在的賭性。從這種「過關」角度切入，即可比較彼此間存在的共同架構，其關係有如下述：

- (一) 紙上遊戲乃固定化的短時間、小空間，西遊敘述則將其極大化，目的就是增加過關的難度，在雙方鬥法中增強賭勝的性質，這種勢鈞力敵的趣味性，就經由漸進式事件而一再被強化。
- (二) 中心點即像西行的終點，賭勝就是進入大雷音寺取得寶經，就像吉祥性圖像中的南極仙翁、聚寶盆，足以補償過程中的厄難。而其中起落、遲滯不一，就像「陞官圖」上的罰降格，增加阻撓的力量就可提高過關的難度。
- (三) 參與鬥法的雙方就像參與博戲者，均須保持一定的人數，才能增強彼此競賽的緊張感；雙方均須遵循一定的潛規則，才能維護遊戲的公正性。
- (四) 擲骰或轉陀螺俱靠手氣而有運氣成分，五聖通過妖魔的試煉，除了依靠實力，其背後始終存在冥冥中的鉅力，端視情況主動或被動介入，才能轉變命運。
- (五) 過關遊戲的儀式性通過，本質上象徵運氣的好壞而非純遊戲，縱有輸贏而不傷和氣，在鬥法事件中安排的打殺，均由妖精、妖魔來試，被殺或收伏均象示過關與否，結局就是最終的賭勝。

相較於過關遊戲，則「過囡仔關」的過關度限就相對嚴肅，在過關圖與儀式中的關口性質，均攸關孩童成長能否順利，通過厄難在生命中的第一階段特別重要，成人以後仍然存在，舊社會相信冥冥中的他力，有必要即祈請介入以求解厄，故運氣成分較高。西遊故事亦稱「釋厄傳」，即將厄關視為邪法，傳統語言習稱為「有法有破」。在這種認知下若想破法，就亟須祈求護佑者出場，這種情況即為「有厄有解」，即可類比西遊敘述的鬥法故事，妖魔與妖精即象徵邪法，觀音等一千仙佛則象徵正法，厄運如何「解」就是二者間的共同性。過關儀式與鬥法賭勝的類似點，就是將厄與解限定於固定化框架內。根據這種情況即可比較劇場與壇場：

- (一) 每一鬥法事件中的賭鬥，就像一場場的過關儀式，縱使時空有異，其中如何賭勝均有可控制性。
- (二) 過關能否成功非僅行者之力，關鍵在兩個：一為神力的介入，二為兄弟的合作，否則一定無法突破厄難；在過關度限的設計中，每一關卡都有神祇下視，才能在起伏不定中，最後都能一一通過。
- (三) 在推進過程中兼顧困難與鼓勵，每一關的解除都存在預期性，成敗的機率就象徵著命運，在起起伏伏中保持著緊張感。
- (四) 在儀式終點前所設計的次數，其數量多少不俱，均須維持一定的次數與難度，且須具有反覆性，使參與者的心理有一定的期待性。
- (五) 在預期中最後的圓滿結局，這種期待感就會形成預期心理，在不斷的挫折中又會被激勵，故儀式本身具有生命的動力。

這種鬥法的過關構想，先行本既已有之，世本如何方能超越？即可比較福建的儀式戲：《三藏取經》，此一儀式戲使用於喪葬超度，既有道教的黃籙齋，也出現於佛教功德場，在紙糊紮作的觀音山既有「三藏取經」，而功德戲則結合儀式與戲劇於一，在泉州傀儡戲《《目連》全簿》三部中，西遊故事就占了兩部：〈李世民遊地府〉與〈三藏取經〉，第三部才標名〈目連救母〉，在七天七夜連演中，〈三藏取經〉即可演出一日兩晚。其底本形成的時間被推測早於世本，其中也參雜了部分世本材料，整體表現仍較樸拙，乃民間藝人根據較早之本改編的。²從「過關」觀察其兼顧宗教與藝術

² 參泉州地方戲曲研究社編：《傀儡戲·《目連》全簿》，收於泉州地方戲曲研究社編：《泉州傳統戲曲叢書》第10卷（北京：中國戲劇出版社，1999年）；其抄寫時間定在世本前，參李曉：《密教傳持與取經故事》（上海：上海師範大學人文與傳播學院碩士論文，2015

的雙重需求，採用戲劇形式表演神魔鬥法；唯難關的設計受到演出的限制，關口較少、情節也較簡單，但鬥法的架構仍舊存在，理念就是民間習語的「有法有破」，強調妖法、邪法不勝正法，且必被正法所破。這就攸關「過關」的結構，關口不多仍會湊足三十六劫。扣除收深沙、豬八戒及上天堂等，僅剩 6 件：即收二郎（第 6 齣）、收蜘蛛（第 8、9 齣）、收三聖（第 10、11 齣）、收大蛇（第 12-14 齣）、收赤面（第 18 齣）、收八輪（第 19、20 齣），在鬥法中達到的試煉效應，目的在試三藏師徒能否上西天。對照另一組〈目連救母〉，以雷有聲對比目連，屢次都會揭示一個「試」字，良女試有聲：「佛娘說你道心未堅，恐污穢天堂，令阮來試你！」（第 60 齣）³終未通過而被遣返見佛娘；相對之下，羅卜則連番受試，在白猿搶經後，羅卜跳落深坑，猿白：「我佛說你凡胎未脫，難到天堂。」故以此「試你堅心」，關鍵就在一句「我正是奉佛旨而來」（第 63 齣）。⁴表明厄難都是佛來「試」的，乃試煉主人翁的心性。故「見大佛」就如過關遊戲的中心：南極仙翁或聚寶盆，通過驗察才能達到終極目標。

這些試煉故事仍較質樸，其敘述雖遵循過關模式而有驗察之效，唯通過厄難均未顯現「賭鬥」字眼，亦即僅有過關形式而缺少賭勝性質，世本在此一關鍵點如何超越？即可細察所出現的語境。先在鷹愁澗中玉龍只說「將我鬥得力怯而回」（第 15 回，頁 137），乃因註定同為五聖、且實力懸殊，故不必賭鬥。但與黑大王之鬥就連續出現，黑大王要求先進膳後「再與你賭鬥」，而後行者向三藏報告也說「叫他出來與他賭鬥」（第 17 回，頁 154）；而後從鬥到前門外再到山頭「好賭鬥」（第 17 回，頁 156）。猴精與黑熊精雙方的實力，觀音即說黑熊精有許多神通「卻也不亞於你」（第 17 回，頁 158），既然實力相當就可「賭鬥」，此即表面的顯聲音，真正的潛聲音則是賭：「你能鬥勝否？」在勢鈞力敵的情況下，就出現了討救兵母題。這樣的敘述早就被模式化，乃「世代累積」先行本的證據，在收玉龍後敘寫行者知道「西方路這等崎嶇」，因而耍賴不去，觀音就說：「我許你叫天天應，叫地地靈。」（第 15 回，頁 137）這句叫天的解難方式即詩話本「叫天王」的遺跡，世本將其擴及諸天仙佛之助，但僅憑行者之力無法鬥勝，

年），頁 18。

³ 見泉州地方戲曲研究社編：《傀儡戲·《目連》全簿》，頁 408。

⁴ 同上註，頁 419。

就須請動觀音、仙佛；就像過關圖中向下俯看的諸神（見圖 1），都象徵冥冥中的鉅力才是「過關」的決定性力量。



圖 1：小兒關煞圖（李豐楙先生收藏）

所以賭鬥之「賭」就是過關的條件：賭勝才能過關，否則一關不過就像八戒常嚷的「散火（按：伙）」，往西天取經之事必難成功，這樣的賽局原理並非始於先行本，而是到世本才被定調的，為什麼說作者對過關設計具有自覺性？因為被有意隱藏於字裡行間；關鍵的一局就是小雷音寺的賭賽，彌勒屬下的黃眉童兒托化為黃眉老佛，對行者說：

故此設像顯能，誘你師父進來，要和你打個賭賽。如若鬥得過我，饒你師徒，讓汝等成個正果；如若不能，將汝等打死，等我去見如來取經，果正中華也。（第 65 回，頁 582）

為什麼到一半之後才表明「賭賽」？其餘則先運用「賭鬥」，若要瞭解這樣的設計機制，其實不須檢索其出現的頻率，關鍵是在何種情境才會被運用？先舉前半部數例即可明白：在十二難收八戒中首次使用，行者與妖魔在黑夜裡「賭鬥」，報告三藏即表明「那妖不是凡間的邪祟，也不是山間的怪獸。他本是天蓬元帥臨凡」（第 19 回，頁 169），類似的語言也出現在二十四到二十六難中，平頂山黃袍怪為奎木狼所化，行者「與他賭鬥」，也說「那怪不是凡間之怪，多是天上之精」（第 31 回，頁 280）。

以此類推，只有實力相當的才會使用「賭鬥」，對手則可分為兩類，其一即妖精類，前有牛魔王，三藏說行者「與那牛王賭鬥」（第 61 回，頁 543）；後有隱霧山連環洞艾葉花皮豹子精，則是由八戒「與他賭鬥」（第 85 回，頁 760）；青龍山玄英洞辟寒、辟暑、辟塵三怪，「乃是修行得道，都有千年之壽者」，故「三僧三怪，賭鬥多時，不見輸贏」（第 92 回，頁 817、816）。這些妖精都有賭鬥的實力，才能勢鈞力敵。其二則屬妖魔類，均屬從天上私到下界的，如陷空山無底洞白鼻金毛老鼠精，三藏要行者「與他賭鬥」

(第 82 回, 頁 734), 八戒也見到「他們賭鬥」的一場好殺(第 83 回, 頁 738); 九節山九靈元聖乃九頭獅所變的, 手持四明鏝, 三僧攢一怪的好殺, 「都在豹頭山賭鬥多時」(第 89 回, 頁 793); 三個小王子也看到行者, 以一身或分百十身與獅精「賭鬥」(第 90 回, 頁 798)。從這些用例即可知「賭鬥」作為筆法, 根據技藝考慮的敘述體例, 有條件的才說賭鬥, 對手必是強中手, 且不容易一時之間即見輸贏, 表示過關均須「賭鬥」, 能夠「賭勝」才能解除厄難。可見賭鬥、賭勝具有賭賽的性質, 此種鬥法即可視為因, 而能否過關則是果, 因果關係即是過關的成功機率。

世本作者善於安排試煉, 在賭鬥過程中賭勝方得「過關」, 這樣的賽局精神即可回應先行本一個「試」字, 其設計者即為觀音, 乃是秉承如來的旨意, 故分別稱作法旨或佛旨。泉州藝人較偏於佛教故事, 即借白猿之口表明「奉佛旨而來」, 其旨意在測試其能否通過。這些情節世本夸寫得愈加精彩, 除了三藏師徒, 連人間帝王也會受到佛菩薩的懲罰, 就像文殊菩薩為了懲罰烏雞國王, 就派青毛獅變成全真道士, 將其推落井中三年, 就點明青毛獅「是佛旨差來的」(第 39 回, 頁 353)。在這種試煉情節中的對手, 多屬賭鬥的好手, 若非妖精中的強者, 即是天上偷下界的妖魔, 如金角被收伏後, 老君表明「此乃海上菩薩問我借了三次」, 目的在「看(按: 一作試)你師徒可有真心往西去也」(第 35 回, 頁 317)。可見其取捨乃將「賭鬥」結合「試」字, 世本雖以此聯繫先行材料, 卻能超越前作, 就在「試煉」主題上增加了「過關」模式, 借賭勝、賭賽而增強受試的難度, 故可提供一個有效的詮釋角度。

二、妖精把關:「有法有破」的邪法敘述

世本在寫定中的創意, 即將妖精、妖魔作為把關者, 在過關中考驗三藏師徒, 行者兄弟要在「下界為妖, 再修幾劫」(第 7 回, 頁 57), 抑或「見性明心歸佛教」(第 8 回, 頁 69)。在這種心性修行的敘述框架中, 觀音既為設計者, 就直接、間接安排把關者, 這種腳色就不可或缺。其中邪法與正法的對立, 雙方必須有能力勢鈞力敵, 方能符合「有法有破」的鬥法本質。精怪執行邪法的把關結果, 非被驅除即被打殺。唯世本反映的即為明代宗教思想的修行觀, 使妖精遭遇的命運也發生了變化: 有的仍按古例會被打殺, 有些則先被仙佛收伏/降服, 而後收走得繼續修行, 像黑風山熊羆怪被觀音收為落伽山守山大神(第 17 回), 多目怪/大蜈蚣精被毗藍

婆收為看守紫雲山千花洞門戶（第 73 回）。更多的則是妖魔類，主人或上界諸仙收伏後，仍舊回歸靈山、洞府擔任其職，既有佛教也有道教的，前者與觀音有關的像通天河金魚精；後者則有金兜山青牛精，乃太上老君的腳力。如是安排突破了先行本的敘述，所銘刻的歷史標誌，顯示明中葉的思想潮流發生變化，關乎儒釋道三教的修行觀，認為修行既會有成就，其終極理想就是成聖、成佛或成仙；作者既與時俱變進而翻轉了傳統說法。

世本參用妖怪與妖魔，唯在第 35 回出現了「托化」，此一詞並未出現於先行材料。所謂托化，先用於描述三藏的袈裟「托化天仙親手製，不是真僧不敢穿」（第 16 回，頁 144），表示依托於天仙之手變化而成。而金銀二童的托化，乃因本在天界守爐，既為結氣所生，偷下凡間必須有形依托變化；兩個老魔依托的形體就是狐狸，因老母被打死後變為九尾狐狸，老舅爺也喚作狐阿七大王，可見依托於狐狸家族，而文本則未夸寫其狐狸狸樣。相較於此，敘寫黑熊精則屬物久變化，既屬自然就不須依托。這兩個例證均出現在前半部、且較偏前，可見世本的敘述並非任意的，而自覺其筆法的創意。有時也參用「妖精」與「妖魔」，唯為了方便對照即採取兩大類：將黑熊精歸於「妖精類」，按照神話思維即物久成精，即借行者之口說：「倚草附木之說，是物可以成精。」（第 40 回，頁 357）認為物自身發生變化乃屬自然之變，世本所重則為托化老魔，數量既多，法力又強，可以概稱「妖魔類」。二者異中有同處即變化的本質，托化之說源於道教，看爐童子既在仙界，其性質就像初唐《洞玄靈寶三洞奉道科戒營始·造像品》所說的金童玉女，並非胎育而是道氣化生、結氣化生。⁵以此類推，這些童子落到下界後，就需要托形於物方可變化，世本為了將這種情況區別於妖精的自然變化，特別杜撰一詞而稱為「托化」。

精怪變化屬於物久成精說，乃依據兩漢、中古時期的氣化宇宙觀，而道教創立與志怪小說形成適當其時，甚至佛教進入漢地也須面對變化論，將其收錄於《法苑珠林》而有其詮釋。經唐而後歷經宋元，至明代思想已有變化，所引發的修行／養從人類而擴及物類：精怪是否也可修成仙佛？妖魔下世是否即失其本根而會墮落？世本既在小說中回應這些問題，尤其

⁵ 正統《道藏》（DZ1125），也有敦煌遺書抄本（S3836、P3682、S809、P2337），其時間約在隋末唐初，可參趙益：《〈三洞奉道科誡經〉研究》，收於趙益：《六朝隋唐道教文獻研究》（南京：鳳凰出版社，2012 年），第 5 章，頁 178-224。

是針對妖魔的魔意識。中古時期譯梵為漢，先使用「磨」譯梵語「mara」，後來接受鬼魅意識而定為「魔」字，又複合為魔鬼、妖魔，在漢語詞中成為固定的語彙，道教既將其納入作為法術剋制觀念。⁶此一古典說法既遺存於世本中，早期認識論按照種、類的生命繁殖，區分為兩種型態：生產與變化；生、產指同種相生，複合為生產，表示正常的生命繁殖；相對的非（正）常的生命延續，則指變、化，複合詞為「變化」，被用以指稱某物之形可變，而生命則可改變形體得以延續。這種變化說被視為一種神話思維，即相信正常的物種生命既有時間限制，必然面臨死亡；但物久則是超過了時間限制，即可變化形體從而突破死亡大限。此一思維即基於感應學說，干寶搜整《搜神記》既提出「怪異非常」（怪異、非常）說，指出妖精、物魅變化為一種非常現象。⁷

世本仍採用文學手法表現精與魔的妖性，所據以改造的先行材料，如牛僧孺寫〈元無有〉的器物成精，改造為植物成精（第 64 回），此一例證學界早就認出。⁸這就是所謂的「原始思維」，其核心理念就是互滲律；⁹從本土化理論觀察這種現象，則是根據「常與非常」的非常律，在過關機制中形成魔、精把關，故「甲類」設計成「非常剋制非常」，其模式為「正法 > 邪法」：依據非常（正方）剋制反常（反方）的原則，正方指孫行者兄弟及護法團，代表道、佛二教支持的正方，其非常力量可以扭轉邪法的反常力量。反方則指妖精，因擁有變化的能力而足以對抗。唯依據「邪不勝正」的原則，邪方必然被收伏或滅絕，最後得以恢復秩序。

世本的敘述策略採取漸進式，即先寫妖精變化而後集中於妖魔變化，整體敘述節奏所形成的韻律，既是疏密有致，也是由疏而緊，所以將妖精敘述置於前。形成這種方式有兩種可能，一是方便讀者的認知習慣，先熟悉而後新變；二則可能作者／寫定者的創作靈感，乃在不斷的寫定中逐漸

⁶ 詳參李豐楙：〈《洞淵神咒經》的神魔觀及其剋治說〉，《東方宗教研究》新 2 期（1991 年 10 月），頁 133-155。

⁷ 參李豐楙：〈正常與非常：生產、變化說的結構性意義——試論干寶《搜神記》的變化思想〉，收於李豐楙：《神化與變異：一個「常」與「非常」的文化思維》（北京：中華書局，2010 年），頁 316

⁸ 參蔡鐵鷹：《《西遊記》的誕生》（北京：中華書局，2007 年），頁 204-208。

⁹ 參〔法〕列維－布留爾（Lévy-Bruhl）著，丁由譯：《原始思維》（北京：商務印書館，1981 年）。

加入創新，懷疑百回的構思過程，仍優先傳承「世代累積」的資源，而後才逐漸創新。這些證據即遺存於開頭部分，首一例證即為典型的妖怪變化，即收伏行者前在雙叉嶺遭遇「初出長安第一場苦難」，由太白金星化身老叟揭穿其假相：「處士者是個野牛精，山君者是個熊羆精，寅將軍者是個老虎精。」（第 13 回，頁 118）精怪的名稱如寅與虎的關係，既延續六朝筆記、唐人小說的遺緒，表明延續「物久成精」的早期說法。第二個例證則在延續傳統中出現創新，對黑風山黑風洞的黑大王，假行者之口說「此物必定是個黑熊成精」，再由三藏提問：獸物怎麼成精？行者即解釋：「大抵世間之物，凡有九竅者，皆可以修行成仙。」（第 17 回，頁 156-157）在三個妖魔中，白衣秀士是白花蛇怪、凌虛子為蒼狼精，先後都被行者打死現形；唯獨黑熊精有機會持續修行，既先寫與金池長老講經，又敘其善養神服氣之術，因而「修成人道」（第 17 回，頁 156），且功行不亞於行者，其罪較輕，僅是趁機偷袈裟，才被觀音收為落伽山的守山大神。在此一安排中隱藏著新意，這種類型可視為「甲類」的亞型，若是新型則可獨立為「乙類」，乃銘刻著明人思想的文化標誌：只要有心修行，精怪也可修成。

在甲、亞／乙類的精怪類型中，還隱藏著一種筆法，就是甲類非死即傷，而亞／乙類的則已新變，除了逃過一死，還能由人道修成仙道，所以可就此作為判別標準。在敘述中這樣的爭辯常常出現，在行者與三藏之間反覆多次，其嚴重者導致兩次厄難：貶退心猿二十難、再貶心猿四十七難。關鍵就是妖精常會迷惑人眼／人心，行者到底該不該打死？若精怪幻化成人而被打死，就會被唐僧念咒、貶退；反過來，敘述者也透過行者之眼、口，抱怨唐僧只是凡眼，不能辨識真假，而行者的辯解就是「妖精乃害人之物」（第 82 回，頁 732）。這些泛氣、泛物成精的觀念，概屬古代原始思維在民間的延續，並非作者獨有的特識。多次的內證都出現於前半部，這種安排頗有微意，即將物魅變化等同妖精變化，先引常言有云：「山高必有怪，嶺峻卻生精。」（第 27 回，頁 240）而後引出白骨夫人、粉骷髏的幻變；又可對照後半部在玉華府，行者將打死的山獸示知三小王子，即認定「那虎狼彪豹、馬鹿山羊，都是成精的妖怪」（第 89 回，頁 793）。

這些一先一後的例證可視為顯聲音，關鍵在死、傷或持續修仙，關乎精怪能否真修；乃因轉變形體有一定的程序：先修得人身、假為人形，可視為第一階段；其次從凡體變為仙體，這種變化在敘述中通常留白，僅在收伏羅剎女後補敘一句：「隱姓修行，後來也得了正果，經藏中萬古流名。」

(第 61 回, 頁 549-550) 因其取自佛經的十羅剎女; 而道教修行也對非人之物較為開放, 在神仙階位中的五等仙說, 先躋身於下階的鬼仙, 而後才可從人體而修成仙體。世本所反映的仙道觀顯然異於先行本, 也有別於中古期的志怪敘述, 所銘刻的是明代思想的文化標記。在三教合一的時代潮流中, 宋元明理學家倡行修養論, 認為人皆可為聖; 佛教修行觀則勉人修成佛、菩薩; 而道教思想衍變至此一時期, 諸派既已加以深化, 世本常見的全真派、丹鼎派, 就關聯氣/炁的性命修煉, 從凡體變為仙體, 在修煉次第上有階可循。作為小說敘述既避免過度的理論表述, 就將義理隱藏於敘述中, 就像敘寫黑風洞熊精等的服氣煉丹, 三個妖魔高談闊論, 「講的是立鼎安爐, 搏砂煉汞, 白雪黃芽, 旁門外道」(第 17 回, 頁 151)。雖說是旁門外道, 卻又認可其修成的神通不亞於行者, 舉此一例能該其餘, 可作為甲類的判準。

甲類中妖精作為把關者, 既能與行者兄弟賭鬥, 就各有能耐, 妖精既是自然生成, 則賭賽的能力、器具也是自然所有, 以此區別於妖魔類特有的法寶。這些變化之能與賭鬥之器, 雖可能取材於小說道具、戲劇關目, 尤其搬演西遊戲的動作, 如楊東來雜劇乃至明代戲劇, 其穿關即可提供賭鬥的取材資源, 使鬥法事件被夸飾得非常化。在被打殺、打傷一類中, 僅使用幻化之術而未動用武器的, 即現為女相, 若不是想取三藏的真陽, 則是為了食其肉: 如僵尸怪白骨夫人凡三變, 行者認為「迷人敗本」(第 27 回, 頁 245), 被打殺後化作粉骷髏; 是否暗寓道家/教的金、銀骷髏之嘆猶難定論, 即可歸屬物魅變化; 其後出現兩次女精怪, 先有蠍子精變現女怪, 既以色邪淫戲又使用倒馬毒扎人, 由昴宿星官變現大公雞予以滅除(第 55 回); 相對較為隱晦的, 則是盤絲洞七蜘蛛精, 被打死後有詩表示「情欲原因總一般」(第 74 回, 頁 659), 唯所述的卻未見明顯的色誘動作, 僅以腰眼吐絲要捉三藏蒸食, 應該在文字上有所更動吧(第 72-73 回)。

現男相的仍是較多, 既有法力也多武器, 既有賭鬥法術的虎力、鹿力、羊力, 成精後變現道士禳星、祈雨, 因與行者鬥法失敗而慘死(第 44-46 回); 隱霧山折岳連環洞艾葉花皮豹子精慣用棒槌賭鬥, 則被八戒築死(第 86 回); 青龍山玄英洞的辟寒、辟暑、辟塵俱為犀牛成精, 「乃是修行得道, 都有千年之壽者」(第 92 回, 頁 817), 最後則因犀牛角珍貴而被安排俱亡。又有多種昆蟲、水怪之屬: 萬聖龍王為碧波潭水怪, 其女則因偷靈芝, 俱被打死; 女婿為九頭蟲成精, 慣使一支月牙鏟, 則是受傷後逃走(第 62-63

回)。至於爬蟲久年成精的，七絕山稀柿衞的紅鱗大蟒，善將兩條信搥舞成軟柄槍，則因「還未歸人道，陰氣還重」(第 67 回，頁 598)，吞下行者後被搥死。植物成精則有一群樹精相對無辜，僅因攝走唐僧到木仙菴談玄論道，行者看出「成精者是樹」(第 64 回，頁 575)：十八公諧松樹、孤直公喻柏樹、凌空子乃檜樹、拂雲叟乃竹竿、赤身鬼乃楓樹、杏仙即杏樹、女童即丹桂與臘梅，都八戒築死，即脫胎牛僧孺的〈元無有〉，也援用舊說認為妖精不宜久在人間而被打殺。

在甲類中的亞類或獨立為乙類，都因成精者而有修行的功力，將其安排在各個場面中上場。衡陽峪黑水河鼉龍作怪，既曾強占水神之府，也使用鋼鞭打敗沙僧、豬八戒，終為西海龍王敖閏之子摩昂所伏押回(第 43 回)；其他被收伏後仍然有用的，方得以免除被打死的結局，黑熊精被安排為三箍之一，命定守護落伽山(第 17 回)；蜈蚣精所變的多目怪，則被毗藍婆收伏看守千花洞，理由在黃花觀現道士相，也會弄丸藥，「燒茅煉藥，弄爐火，提罐子」(第 73 回，頁 649)。從兩個修煉內外丹即被歸入修行之列，可知作者對丹藥修煉的良好印象，反映明代中葉盛行丹道各派，故在士大夫生活圈有一定的好評。另一幸運的家庭即是牛家，顯聲音既與行者有結拜之誼，內因則考慮紅孩兒被收為善財(才)童子，其父母牛魔王與羅剎女得以逃過死劫，並且敘及紅孩兒被收伏後「五十三參，參拜觀音」(第 43 回，頁 383)。在文字上還遺留一些疏漏，在收伏前就曾多次敘及觀音「要著善財龍女」同去解難(第 42 回，頁 378)，為什麼還沒收伏就派去收拾？聯結一些象徵如千葉蓮臺、淨瓶及白鸚哥等，可知這幅圖像中南海菩薩的脅侍，亟須左右對稱，乃補足紅孩兒為善財童子，也方便用到三篇真言中的金箍咒。

按照精怪文化的原始思維，妖精一旦現出原形，就必遭驅離或打死，才能與人間世界隔離，此乃中古時期的神話原型。在甲類中處理精怪的結局，猶存早期精怪的神話遺跡；從世代累積的傳承言，在寫定時仍遵守這種潛規則，顯然並非其真正的創意所在。唯在明代社會的文化氛圍中，面對三教合一的思想取向，對精怪異類的看法也與時俱進，亟須思考生命存在的人文性，成仙成佛就不限於人類；只要異類不為惡也有機會修成，所以精怪不一定都被處死，有的被收伏後在仙佛旁邊，得以持續修行之道。這種對原始、野蠻性的反思，就是嚴肅面對宗教的人文性，而不再堅持傳統的辟除原則，非我族類即不得留存人間！故可作為獨立的一類，至少可區分為另一亞類；乃因這種收伏型也見於其他宗教聖傳，如天妃故事中收

伏千里眼與順風耳為侍衛之例，可見此一現象並非孤例而具現宗教之慈：從道家到道教即傳承慈善之德，佛教則在慈悲喜捨中強調慈悲，凡此均有助於突破古神話的原始思維，或儒家強調理性的合理主義，使精怪先得人身而後修成正果，這種新理念的出現，非僅為創作意圖的改變，在義理上也獲得宗教思想的支持，故世本才能與時俱進。

三、妖魔與法寶：佛道均衡的把關構想

在妖魔新說中結合了思凡、下凡敘述，使得此一神話大幅度改寫，將許多腳色均歸於從天界私下凡間，故較諸地上成精的妖精，來頭既大、本領也特強，原因在背後各有佛、道二教的主人，關鍵就在必偷走主人的法寶。緣於法寶的來歷不凡，其法力都在行者兄弟的寶器之上，如是敘述也有效增強了戲劇張力，只有探聽到主人方能釋厄，使「過關」的鬥法情節變得更加熱鬧生動。其改造的動機及目的何在？除了「托化」一語，還隱藏了一句「此乃海上菩薩問我借了三次」，為什麼使用「借」？此一字顯得突兀又弔詭！乃因在世本中刻意省略如何「借」的細節！又如何偷／私取得而後下界？卻未曾詳細交代！此一矛盾若非疏忽即有意隱蔽！不像觀音曾問玉帝「借」過道教護法，即未交代細節就難免衍生疑問：妖魔為何要從天界下凡？若說為了把關，然則取經乃佛教自家事也，為何亟須再向道教借？是否會有道教干涉佛門之嫌！難道只是為了維持「佛道均衡」？省略商借敘述到底在隱藏什麼？凡此種種在改寫定本後，難免會引發許多質問！

奇書文體本就存在一種文學機制：就是多層聲音的交錯，即將顯、潛兩種聲音交織在一起，這種敘述手法雖可視為障眼法，所影射、諷喻的乃關乎政治，如是解釋難免會墜入索隱派之嫌！但應該不會如此簡單。這樣曖昧、模糊的掩飾方式，彰顯多層聲音交錯的含意遠較複雜，在多層聲音中將「借」視為顯聲音，甚至「思凡」同樣也是顯聲音，凡容易被察覺的讀法都只是表相，在潛聲音下必有所隱蔽！此即涉及作者改寫之際的掩飾壓力：斯記既原屬佛教，為何涉入道教，又關聯現實的政治諷喻！按理取經既屬佛教自家事，則妖魔之試只需要佛教自身即可，為什麼要插入道教因素，且分量還不少！敘述藝術既較詩歌方便掩飾，提出此一弔詭的問題，有助於發現其中隱藏的創作旨意，故先舉出兩、三個問題作為前提：即佛道均衡、佛先於道、佛中寓道。這種筆法在前半部先出現「佛先於道」，如收伏／容黑熊精的是觀音（第 17 回）；在黃風嶺行者遇到黃風怪，太白金

星指示找靈吉菩薩，其法寶定風丹與飛龍寶杖乃如來所賜，而黃毛貂鼠也是「靈山腳下的得道老鼠」（第 21 回，頁 193）；其次則專回敘述酒色財氣之試，即十七難的「四聖顯化」，南海菩薩請黎山老母下山，化成美女試煉的是普賢、文殊（第 23 回）。都具體顯示一個事實，理當先由出身佛教的魔、精把關，這種寫法的安排絕不能說完全無意！

其次就是「佛道均衡」，在佛教三事之後連續出現的，3 次均與道教相關：第一次為行者在五莊觀偷吃人參果，此觀乃鎮元子所棲，人參果為其所有（第 24-26 回）；其次寶象國黃袍老怪為奎星下凡（第 28-31 回），行者認為「那怪不是凡間之怪，多是天上之精」（第 31 回，頁 280）；其三平頂山蓮花洞厲害的金、銀角二大王，原為李老君守丹爐的童子（第 32-35 回）。這種把關者的配置即遵守一種潛規則：佛道俱有。最後則有另一種「寓道於佛」現象，可以謂為暗渡法，在接近結尾的上大雷音寺，原本單純只是完成取經事，為什麼還要安排先進入玉真觀，且需要金頂大仙指點捷徑！如是將道教偷渡於佛教小說中，若非有意設計其誰能信！如此佛道夾纏必有用意，假設斯作在完工階段有新的考量，如此起疑並非有意求深，而是考慮到一些基本問題：孰為作者？何以如此布局？是否關聯最後寫作時的特殊情境？在作者難以明確的情況下，提出這樣的思考並非有新證據足以解決，目的在提醒關注其中所反映的，到底是基於什麼宗教心態？

在這種多方考慮下觀看其藝術設計，針對妖魔平均分配的「佛道均衡」問題，統計妖魔與法寶約略佛道平均，佛教約有 8 次：黃風洞的靈山老鼠（第 20-21 回）；烏雞國青毛獅為文殊的坐騎所化（第 36-39 回）；通天河魚籃觀音收伏的金魚精，乃從南海出走的（第 47-49 回）；琵琶洞蠍子精雖非直接，卻也曾在雷音寺聽佛談經（第 55 回）；幻變小雷音寺的黃眉老怪，原是彌勒菩薩司磬的黃眉童兒，其人種袋才如此厲害（第 65-66 回）；在朱紫國生事的賽太歲，能夠盤據在麒麟山獬豸洞，此一金毛猿原為觀音菩薩的腳力（第 68-71 回）；在獅駝嶺獅駝洞聚眾的三個妖魔，合作之下連行者都難以對付，乃因分別出身於三寶佛下：文殊的青毛獅、普賢的象王、如來的大鵬金翅雕（第 74-77 回）；若再加上化身美女的四聖，為觀音所請的黎山花母，並有普賢、文殊菩薩相助（第 23 回）。八大妖魔個個出身不凡，均為佛菩薩所有或相關的，即為佛教本有就可直接出場而不必商借。

相較之下，須向道教仙尊商借的，這些妖魔的次數不但不少，還略多一些，其數多達 9、10 件：碗子山波月洞黃袍老怪為奎星所化，寶象國公

主則是披香殿玉女，因情緣而思凡下界（第 28-31 回）；平頂山蓮花洞金角、銀角大王，乃因二童子不願看守李老君的丹爐，就私下凡間（第 32-35 回）；衡陽峪黑水洞為鼉龍所占，乃是西海龍王敖閏之妹的第九子（第 43 回）；金兜山金兜洞的妖魔認得大聖，才會被判斷「決不是凡間怪物，定然是天上凶星，想因思凡下界」（第 51 回，頁 457），果然是兜率宮太上老君的腳力青牛（第 50-52 回）；比丘國的國丈為清華洞白鹿所化，為南極老人星的腳力（第 78-79 回）；陷空山無底洞的白鼻金毛老鼠精稱為半截觀音、地湧夫人，此魔出處較為複雜，既在靈山偷食如來的香花寶燭，被收伏後既拜契並供設金字牌（第 80-83 回），自認是「李天王之女，三太子之妹」（第 83 回，頁 740）；竹節山九曲盤桓洞的九靈元聖，則為妙巖宮救苦天尊的腳力九頭金毛獅所化（第 88-90 回）；毛穎山玉兔變為假公主招親三藏，只因曾在太陰星君廣寒宮被素娥打一下，就思凡下界予以報負（第 93-95 回）。若再加上天竺國鳳仙郡召法師祈雨，才探知靈霄殿玉帝所施的懲罰，最後直符使者送文書到通明殿，才由九天應元府雷部准許下雨，方得解除乾旱（第 87 回），所有的釋厄都關聯玉皇的無上權威，這些把關的妖魔都與道教有關，凡此在先行本都不可能出現。

若去除鳳仙郡的祈雨事件，純就化身妖魔的次數均為 8 件，可謂契合「佛道均衡」的潛規則，不偏任何一方而有偏概之嫌！由於護法群職司暗中監護之責，既須均衡佛、道；而就鋪展西行的大布局言，責由妖魔把關也須二教均衡，故關聯安排出場的頻率，分配佛教出身的妖魔，原則是每十回必有一次，其次數相當平均，卻在第 80 回以後明顯地遽減：第 20-21 回、（插入第 23 回）、第 36-39 回、第 47-49 回、第 55 回、第 65-66 回、第 68-71 回、第 74-77 回；而對道教方面的布局則不盡相同，明顯較偏於後半部：第 28-31 回、第 32-35 回、第 43 回、第 50-52 回、第 78-79 回、第 80-83 回、（插入第 87 回）、第 88-90 回、第 93-95 回；主要集中於後半部，且在結尾之前，即進入天竺國所屬的郡、府地區，再加上金平府三個犀牛怪，也由太白金星指點行者後奏聞玉帝，才遣派四木禽星加以收拾（第 91-92 回）。如此總數就多達 10 個，比佛教的 8 個還多。從這種情況即可探索其用意，非僅關乎個人的宗教知識，而可能存在某種難以考知的創作情境！

按照小說敘述有其必遵的內在邏輯，大雷音寺既在天竺國，乃屬佛教聖地所在的神聖區域，在這一範圍內還須配置妖魔，既為了湊齊 81 的聖數，也契合取經的試煉自始至終無時或已，甚至事後還特別留下遺響。這

樣的設計是有意的，按照情理務使佛教妖魔減少、甚至缺席。在一種圓滿心理的需求下，轉而取諸出身道教的妖魔，方能持續把關之任，這種敘述藝術乃是表面的理由。西遊故事既屬虛構，在結構上出現了如此突兀的現象，就表示如是設計必有其因，即在兩個長時段中道教妖魔的出場率，明顯出現了異常現象：一是中間的段落出現長段的空白，約第 52-78 回，長達 26 個回數中，所收伏的妖魔概屬佛教而道教較少；二則是最後一個長時段，把關的妖魔均為道教出身，即可提早到第 78 回，尤其集中於第 87 回到最後。按理寫作臨近殺青階段，對結尾的設計理應注意合理性，方能配合取經即將大功告成，而不須再顧慮佛道一定要均衡。但在這種動輒百數的章回體中，大框架縱使能預作規畫，然而隨順作者一生的波折起伏，發生變化的可能性仍高，此事關乎作者的生存處境與人生際遇。故指出妖魔配置的兩大疑點，有助於詮釋行者兄弟應／對付妖魔法寶，最後都有賴主人出面才能釋厄，故這一法寶的器物即可謂為一部魔法紀錄。

在賭鬥過程中描述行者兄弟的武藝、法力，尤其夸寫行者如何獨撐大局，幾乎都可取勝對方，至少棋逢敵手、不分勝負，唯一束手無策而只能上天求援的，就是對手祭出的法寶。當初構想並不排除可能取資於戲臺、說部，但從先行材料中所獲得的印象，這些條件不足以支持這個假設，仍須求諸作者擁有的宗教知識，才能造就最為耀眼的場面：道教方面如金銀二魔祭出的紅葫蘆（第 34 回）、青牛怪祭出的金剛琢（第 51 回）；而佛教方面則有黃眉老怪使出的人種袋，所描述的法力均為造就敘述成功的要素。相對於正方：孫悟空＋金箍棒，偶爾加上豬八戒＋九齒釘耙等，這些武／法器僅屬水界、神界所煉就；而妖魔所用的法寶全部都從天界私帶下凡，才逼使大聖毫無還手之力！為什麼在彰顯神／魔之戰中，法寶會被安排得如此超常？依據巫術原理的「一物剋一物」，這只是法術的基本認知，重要的在此一賭勝母題的運作下，如此反覆才創造了新的神話思維，故可將其歸為「丙類」一個大類，其敘述模式可簡要的歸納為「正法＋釋厄者＞妖魔＋法寶」：孫行者賭鬥既輸在法寶，而關鍵就是請出釋厄者才能過關，即妖魔、法寶的主人。同時思凡下界者也擔任把關者，驗察三藏及其徒弟們在西行求法的意志是否堅定。

由於借妖魔與法寶才能成功鋪展，少則 2 回，多則 3-4 回，方能完整敘述其鬥法的細節，如是設計既增強了故事性，而賭鬥所造成的高潮迭起，且持續至終。且為了避免雷同，丙類與甲、乙兩類交錯運用，並巧借扣環

銜接大小事件，即如評點學常說的「動中閒」技巧，譬如間用時節的景色變化，作為平靜的休息點，靜待另一個厄難的來臨。這種串聯事件的扣環形式，方便銜接了 14 個寒暑，整體架構則端賴法寶賭勝，這種手法仍維持傳統說部的「綴段性」(episodic)。¹⁰在統一結構下還配合了兩種穿插法：召喚土地、護法指示或仙翁指點，都是為了探明法寶的來歷，方能進而求助於上界仙佛。在法寶敘述中始終維持一致性，就是暗示行者所使的金箍棒僅屬下／水界寶器，並無能力壓過妖魔偷下來的上／天界法寶，這樣的敘述邏輯就是下界不能勝過上界，才會造成仙佛介入方能解除的同一結局，由此構成神魔小說特有的法術觀。

這種賭鬥法寶的巧妙安排，表明妖魔作為思／下凡者，得以相應於五聖為上界的謫凡者，故須創造一批「怪異非常」的人物性格，多屬在上／天界服侍、勞役的腳力，象徵上界雖則美好，卻非完全的自由自在，故寧可觸法而私下凡間。這就有效製造了戲劇性張力，將其敘述程式化繁為簡，可以歸納為如下三類過關模式：

(一) 甲類

1. 上界神仙的侍從或小仙私自下界：黃袍怪為奎木狼、金角與銀角為老君看爐的二童子、黃眉怪為彌勒佛司磬的黃眉童兒。
2. 私帶下凡的法寶多種多樣：金牌；葫蘆、淨瓶、七星劍、芭蕉扇與繩子；人種袋、狼牙棒、金鏡。
3. 解決方式：由二十七宿召回帶到玉帝前；太上老君收回金銀童所偷的法寶，仍令守爐補過；黃眉老怪使用的人種袋被彌勒收回。

(二) 乙類

1. 神仙坐騎的腳力偷下凡間：獨角兕大王為老君所御的青牛、比丘國國丈為南極仙翁拉車的白鹿、九靈元聖為太乙救苦天尊坐騎的九頭獅。
2. 私帶下界的法寶：金剛琢與勒袍帶、拐杖、四明鐘。
3. 解決方式：老君用金剛琢穿青牛鼻繫於勒袍帶牽回、南極壽星用勒袍腰帶扣白鹿頸項牽回、獅奴兒安上錦轡後被天尊騎走。

¹⁰ 此一說法見〔美〕浦安迪 (Andrew H. Plaks)：〈「文人小說」與「奇書文體」〉，收於〔美〕浦安迪 (Andrew H. Plaks) 著，劉倩等譯：《浦安迪自選集》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2011 年)，頁 116-132。

(三) 丙類

1. 佛境或菩薩身旁走失之物：假鍾南山全真道士為文殊的青毛獅子、通天河靈感大王為觀音的金魚成精、朱紫國賽太歲為觀音所坐的金毛犼；獅駝嶺三怪為青毛獅、黃牙老象及大鵬金翅鵬；地湧夫人則是靈山走失的金鼻白毛老鼠精。
2. 攜帶的法寶：(青毛獅善變惑人)、未開菡萏練成九瓣銅鎚；私帶下界的三金鈴、陰陽二氣瓶。
3. 解決方式：文殊使用照妖鏡現出獅狒王原身，而後放蓮花罩定騎走；觀音編魚籃擒走金魚；觀音喝現金毛犼後，掛上金鈴騎走；如來請文殊與普賢帶走獅、象，並擒走大鵬鵬；李天王和哪吒奉旨下界縛走老鼠精。

道教神統譜呈現階序分明的神仙世界，玉皇上帝職司統領萬神，作為天庭的帝尊時出玉旨，乃作為天界的裁決者。奎星被眾星押見玉帝，審問因由後宣示「上界有無邊的勝景，你不受用，卻私走一方」(第 31 回，頁 280)。佛教世界同樣也依循階層制，彌勒佛面對行者質疑「家法不謹之過」，既承認走失人口為不謹，也補上一句：「你師徒們魔障未完，故此百靈下界，應該受難。」(第 66 回，頁 591) 由此可見各自代表仙、佛二教的神道觀，即天上、人間均遵循冥冥中的鉅力，雖則認為上界清淨，便於修行，而下界僅為塵濁之世，諸般誘惑卻會誘其思凡下界，其間存在著命與緣的宗教哲理問題：奎木狼因與披香殿侍香的玉女有情，才追隨思凡的玉女下界，攝走公主匹配以遂前緣。表面是凡心未淨，乃呼應當時流行的說法，未超三界就未能徹底斷緣，此即戲劇中出家而思凡的同一構想。這種凡間榮華所反映的誘惑性，就像金角老魔事發敗露後，不免慨嘆「私離上界，轉托塵凡，指望同享榮華，永為山洞之主」(第 35 回，頁 312)，卻導致銀角被收入瓶中；即借由在上界地位卑微顯示其不服的心理，在仙佛二界僅是擔任腳力，並非真逍遙好自在，只要主人不謹即會出走，方能占山為王，遂其自主之願，雖則面對天界的罪罰，卻仍一次又一次的重演。

丙類異於甲、乙兩類的傳統精怪，就在如何依托精怪之形並有其性，但縱使如何神通變化，仍會陷入難脫本相的困境；而行者之所以為正方，就在辨別真假變化的能力始終未曾喪失，且皈入沙門後修行心性，方可得道多助，終能剋制反方的反常力量。世本在寫定過程的創作中，嚴格遵循「過關」的敘述模式，即是通過程序中的可控制性，儘管極寫妖精、妖魔

極盡變化之能事，都不能破壞這樣的設計。只是小說作為敘述藝術，若要突破先行本的影響焦慮，就需要精巧的加重過關的難度，這樣的遊戲規則從未改變，就像許多新遊戲不斷的推陳出新；小說對於反方設計的用心處，就是夸飾魔、精具有異常、反常的變化能力，也誇張法寶擁有超常的力量，這樣夸說的構想寓含著諷喻，使賭鬥法寶形成一定的神道定律：上界之寶 > 下界之寶。護法群所見證的，就是魔、精之試只是延滯其西行速度，既是向道教借來試／測試的，縱使危險也只是試煉其意志力。其次按照第二種儀式性過關的原則，在冥冥中都有神佛庇護；在同一情況下，三藏師徒既有護法群暗中保護，也有土地乃至其他神仙的通風報信，每遭一厄先讓三藏受苦，但必能找到背後的主人出面釋厄。這種過關設計的可控制性，既因三藏取經成功乃是已然的事實，如何小說化也不能翻轉其結局；這就好像過關遊戲或儀式的設計，其結果就是一定通過，故如何設計難關延擱其速度，就是這種遊戲好玩的地方；基於此理，魔、精的把關與仙、佛的護航，都重在時間的長短、受苦的程度，只要測試其取經的堅定與否、拒絕誘惑的意志如何，就達到過關的動機及目的，故這種把關兼具遊戲與儀式性，在固定化框架下反覆地重演。問題在如何借助道、佛二教的文化資源，而不再像先行本僅局限於佛教，這種新聲音的發聲就形成了世本敘述的本錢。

四、儀式與圖像：道、佛文化資源的運用

在百回中有兩、三處明顯敘及圖像事，這些插述雖似插曲，卻透露了作者熟悉宗教圖像的消息，即開始部分的第 12 回，觀音在九霄「現出救苦原身，托了淨瓶楊柳」，並有詞為證，且說選出高明的吳道子「描下菩薩真像」（第 12 回，頁 113、114）；其二在收伏金魚精後，行者動念求觀音且待片時，呼叫陳家莊眾信人等看菩薩金面，八戒與沙僧也高呼民眾一齊看活菩薩，敘及「內中有善圖畫者，傳下影神，這才是魚籃觀音現身」（第 49 回，頁 446），二者均屬觀音三十二相之事。道教圖像亦曾出現，即可佛、道對照，在鳳仙郡一場好雨後，行者要四部（雨、雷、雲、風）眾神撥開雲霧各現真身，郡侯乃召眾讓「凡夫親眼看看」，理由是「才信心供奉」（第 87 回，頁 779）；雖則未說繪下真形之事，仍疑其中有圖像為據！即分舉仙佛現身為證，在說部中雖非絕無僅有，但這樣特殊的寫法仍屬罕見。即可據此與圖像相聯繫，暗示妖魔、法寶的原型與道釋畫有微妙的關係。故提

出一個大膽的假設：當中應有不少非屬想像，而是根據道釋畫所觸發的新奇構想，妖魔、法寶的背後各有高階位的主人！由於作者的身分難明，明代前期遺存的畫蹟也相對匱乏，若要解決此一根本的難題，在方法上只能結合文字、歷史及文物，尤其田野調查，根據這些文化遺跡則不能排除「後返證前」，即將時間較晚的材料作為佐證之用。

在圖像學上面臨宗教圖像的遺存問題，緣於佛、道二教的宗教屬性不同，面對文物的態度也有差異，導致公私展覽、圖冊乃至研究的成果，佛教藝術均遠多於道教藝術，原因就在畫蹟遺存後者偏少。目前道教藝術資料能遺存至今的，多屬壁畫、金石雕刻及少數文物，現存畫蹟則偏於畫院畫、文人畫，像故宮博物院、波士頓美術館所藏的〈三官出巡圖〉，¹¹卻罕見佛、道壇場所用的壇場畫。在明代及其前的壇制既有「聖像」記事，如何確定與現今壇場畫有關聯性？乃因壇制相承，畫蹟也有傳承關係。從《洞玄靈寶三洞奉道科戒營始·造像品》到壇場所用的聖像，時間雖則遙隔，唯壇場用物根據制度而有傳承性，顯示壇場畫、尤其道壇畫有其宗教傳統，而與畫院畫、文人畫有所異同。在直接取證困難的情況下，可資佐證的凡二：一為經典、文獻的相關記載，其時間不限定於明代前葉，乃基於教義、制度「以前證後」；二則為文物與田野遺存，其時間不定、甚至晚到近代，只能從「後返證前」，作為輔證材料論證一個假設：妖魔的來歷、法寶的出處多與道壇畫有關。

佛、道二教的宗教藝術既雜且多，僅擇取其關聯小說的圖像部分，一般來說洞府／窟神像、寺觀壁畫較為有名，卻也不宜忽略壇場上所用的聖像。世本所反映的既關聯明代前期的宗教制度，其一為寺院，開始既出現觀音院（第 16 回），中間則有小雷音寺（第 65 回），後面則有甘霖普濟寺（第 87 回），大多著重在描述建築物本身，並未聚焦於佛菩薩的形象，故難以直接比對佛教神尊及其坐騎。其二則是對壇場、制度做簡要描述，先在八戒和沙僧閒話中質疑：哪裡禪和子聽過講經、應佛僧也見過說法（第 93 回）。在明初法武立朝後既對佛教按照性質分類，太祖 15 年（1382）分作禪、講、教三等，即將教僧獨立一類，開始與禪僧、講僧分立：禪僧重

¹¹ 筆者針對故宮博物院所藏的〈三官出巡圖〉曾撰寫評論，詳參李豐楙：〈三官考校——道教圖畫與文人藝術的藏品與展覽〉，《典藏》（2018 年 12 月），參見：<https://artouch.com/view/content-5573.html>，瀏覽日期：2019 年 5 月 30 日。

禪修，講僧則是說經講法，而教僧則指瑜伽教僧，將其作法事法定化後成為專／職業化，學者認為乃是中國佛教教團史的大改變。¹²這種瑜伽教僧在第 96 回稱為「應佛僧」，敘寫寇員外「請了本處應佛僧二十四員，辦做圓滿道場」(第 96 回，頁 849)，描寫道場的詩句即涉及圖像：如鋪設金容、拜了佛像。這種應佛僧又稱應赴／付僧、經懺僧，即專指作法事、趕經懺的教僧，在明初被法定化之後成為專業，而與講經、禪修的傳統有異。嘉靖時期既有瑜伽教僧，作佛事即搭結壇場，壇上懸掛佛像、幡幢，可證佛教儀軌中顯密俱有，舉行的規模大小不一。寇員外既看重三藏師徒，其道場人數符合水陸法會的規制，即有經師「二十位」，¹³作者既熟悉民間的作佛事，才能善用壇場畫的佛菩薩圖像。

小說家雖是善於虛構，卻真實反映了明代佛教的興衰起伏，在四大道場中的五臺山文殊道場與峨眉山普賢道場，兩個道場中各有獨立的主尊像，在小說中也是一齊出場；普陀山觀音道場的主尊觀音，則是出現頻率最高的一位。至於九華山地藏道場，地藏菩薩則是較少出現，在真假行者之辨中，其坐騎諦聽有能力分辨卻不說破；諦聽象徵忠誠不二，小說則重在善聽、辨是非，並未描寫其九不象之形。作者即根據其佛教知識描寫華嚴三聖：釋迦佛居中，左右脅侍為文殊、普賢，兩位既可作為脅侍，也可以獨立作為主尊，其坐騎也各有象徵：文殊的獅子表威猛、智慧；普賢的白象則表大行或六神通，在明代以前既已定型化現男相，文殊菩薩造像則被認為有女性化傾向。佛教傳入漢地後，由於佛菩薩的圖像異於中土，歷經長時間調適才形成顯密之像。文殊菩薩造像依據《維摩經》所造，在北朝末既有騎獅之像，莫高窟等有騎獅文殊菩薩圖，故騎獅樣式與教義關係被定型化；獅子象徵智慧、威嚴，而文殊為智慧第一，作為座騎理所當然。¹⁴同

¹² 參陳玉女：〈明代瑜伽教僧的專職化及其經懺活動〉，《新世紀宗教研究》第 3 卷第 1 期（2004 年 9 月），頁 37-88；後收於陳玉女：《明代的佛教與社會》（北京：北京大學出版社，2011 年），頁 248-282。

¹³ 參見釋印光增補修訂：《水陸儀軌會本》（臺北：財團法人佛陀教育基金會，2012 年），頁 437。

¹⁴ 有關文殊及其座騎獅子的圖像研究，晚近多有精彩之論，此處不再贅述，詳參孫曉崗：《文殊菩薩圖像學研究》（蘭州：甘肅人民美術出版社，2007 年）；陳懷宇：〈獅子與佛陀：早期漢譯佛教文獻中的動物裝飾與象徵〉，《政大中文學報》第 14 期（2010 年 12 月），頁 55-84；陳明璋：〈唐宋之際文殊菩薩的侍從變化考論〉，《敦煌學》第 33 輯（2017 年 8 月），頁 171-193。

一發展情況，普賢菩薩與白象也在早期的譯經中出現，如《妙法蓮華經》、《華嚴經》等既有「乘六牙白象王」守護持經之說；¹⁵《陀羅尼集經》也有普賢乘白象；而《法苑珠林》卷 10 所記的造像即為乘白象。在敦煌壁畫中可見騎青獅的文殊菩薩像樣式，到宋代峨眉山則有鑄普賢的銅像，成為峨眉道場的主體形象。故在明代以前為固定的樣式，問題在世本據以創造的，到底是取諸經典、洞窟，抑或得自佛教應赴僧的壇場印象？這樣的取材也是道教圖像的同一問題。

在世本中如何將其小說化，普賢與文殊的顯化先是「化成美女」（第 23 回，頁 210），自然不必敘及坐騎。直到烏雞國事件青獅才出場，因國王為難文殊所化的凡僧，奏與如來後青獅「奉佛旨」差來，既奪其帝位也罰其該受三年水難；等三年災滿後，菩薩才被請來，放蓮花罩定後乘走「騙了的獅子」（第 39 回，頁 353、354）；即以青毛獅子為文殊的坐騎。大戲則出現在獅駝洞（第 74-77 回），且聯手成為三毒魔：獅王、象王加上大鵬，後者連如來都暗示「那妖神通廣大，你（按：行者）勝不得他」，並說「那妖精我認得他」，行者才悟到「那妖精與你有親」（第 77 回，頁 693）。在了結測試中，如來分派阿難、迦葉去五臺山、峨眉山，宣文殊、普賢來見並收伏獅、象二魔；最後自己才出場收得大鵬，此一金翅鳥同樣早就出現，晉竺法護譯《佛說海龍王經·金翅鳥品》既有四種金翅鳥常食斯龍及龍妻子，世尊告以取如來皂衣，則金翅鳥不能犯觸。¹⁶在小說化後都捨棄青獅、白象及大鵬所象徵的佛理，重在改造為奉佛旨托化成妖魔。這種取材、靈感假設得諸壇場畫，如水陸法會上所掛的水陸畫，民間既普遍，學界也多關注從儀式空間與圖像的聯結關係言，壇場規制的圖像容或小異，坐騎之像則被保存不變，成為作者方便接觸、運用的管道。

在佛教圖像中華嚴三聖俱現男相，在佛教藝術中則有時會現女相，在世本中凡有三位：觀音、毗藍婆及羅剎女，明代社會中民眾的觀音信仰，從男相徹底地女性化，表現救苦救難的大慈大悲之像。¹⁷在三十二相好中既

¹⁵ 見法鼓文理學院：《CBETA 數位研究平臺》，參見：<http://cbeta-rp.dila.edu.tw/>，瀏覽日期：2019 年 5 月 30 日。

¹⁶ 參蔡鐵鷹編：《西遊記資料彙編》上冊（北京：中華書局，2010 年），第 2 編，頁 104-105。

¹⁷ 觀音信仰的研究詳參于君方著，陳懷宇、姚崇新、林佩瑩譯：《觀音——菩薩中國化的演變》（臺北：法鼓文化，2009 年）；明代時期可參徐一智：《明代觀音信仰之研究》（嘉義：國立中正大學歷史研究所博士論文，2007 年）。

有魚籃觀音，並有常見的南海紫竹林觀音像，而兩旁脅侍的善財、龍女，僅取善財聯繫紅孩兒故事加以敷衍，並與牛魔王、羅剎女形成聯結關係。這些題材既有經典、也有相好，小說曾敘及善財童子「五十三參」，在佛經中既與文殊結緣而有追隨之像。善財童子雙手合十之像在小說中的敘述，唯文本先敘及「善財與龍女」，這種描述的小矛盾總是難免！既凸顯收伏的細節、又聯繫牛家，成為一組故事群，而羅剎女免於被殺的原因，就在運用佛經的十羅剎女說。此外也專就觀音的坐騎敷衍成篇，則為收伏金毛吼的精彩事件（第 68-71 回），都僅選用部分元素予以變異，與觀音有關的圖像既多，故事也較豐富，故視情況所作的選擇，即銘刻著時空的文化標誌；¹⁸就像《華嚴經》記載觀音居於補陀落伽山，在漢地既將舟山群島的普陀山視為淨土世界，就成為觀音道場第一。唯洪武年間肇因於防範倭寇的侵擾，被廢除後禁止參拜，香火一度寥落；嘉靖年間倭寇復起，朝廷再次實施封山政策；並將文物先後移往寧波棲心寺與浙江招寶山，導致普陀山的香火沉寂，直到萬曆年間才獲得改善的機會，乃因神宗（1563-1620）母親慈聖皇太后崇佛，欲賜大藏經給普陀，才資助興復成為觀音信仰第一道場。¹⁹雖然嘉靖時期如此變動，卻未影響改寫故事情節的發展方向，可證仍認為是觀音信仰第一道場的地位。

改造佛經故事成為小說，必須考慮經典本身的盛行情況，民眾越熟悉的題材越有助於瞭解，就像羅剎女與毗藍婆的流行，在《妙法蓮華經·陀羅尼品第二十六》所述的十羅剎女，其中「一名藍婆，二名毗藍婆」即首膺其選，其他曲齒、華齒、黑齒等均未被考慮。這種羅剎女能「奪一切眾生精氣」，與鬼子母并其子一樣，在皈依世尊後擁護讀誦受持《法華經》，得以離諸衰患、消眾毒藥。²⁰世本改造則徹底翻轉了這種印象，將毗藍婆改寫為紫雲山千花洞的聖賢，且是昴日星君的母親，連繡花針也在兒子的日

¹⁸ 由於觀音圖像的研究多且精彩，此處未能盡列，僅舉關聯江南地區的，如齊慶媛：〈江南式白衣觀音造型分析〉，《故宮博物院院刊》2014 年第 4 期，頁 52-69。

¹⁹ 參陳玉女：〈明萬曆時期慈聖皇太后的崇佛——兼論佛、道兩勢力的對峙〉，《成大歷史學報》第 23 號（1997 年 12 月），頁 195-245；後收於陳玉女：《明代的佛教與社會》，頁 96-143；徐一智：〈從《觀音經持驗記》看明代居士的觀音信仰〉，《成大歷史學報》第 49 號（2015 年 12 月），頁 93-146。

²⁰ 見法鼓文理學院：《CBETA 數位研究平臺》，參見：<http://cbeta-rp.dila.edu.tw/>，瀏覽日期：2019 年 5 月 30 日。

眼裡煉的。日星既是公雞，在行者的戲謔語中，毗藍婆也「必定是個母雞。雞最能降蜈蚣，所以能收伏」（第 73 回，頁 657），即將十羅剎前兩個濃縮為一，且根本改寫其羅剎的本質，俱將其收編於道教神系下。還有一種情況就是靈吉菩薩，推測靈吉即遍吉或牽連大勢至菩薩，其實都有疑問，雖然在八大菩薩中，卻未安排出場！唯在改造時仍維持了佛教的菩薩本質：既住在小須彌山的講經禪院，又「受了如來法令」，並將所賜的定風丹與飛龍寶杖給予行者「鎮押黃風怪」（第 21 回，頁 192），該怪也是靈山腳下的得道老鼠。故其本質與佛教有關，只是不詳本尊為何？乃目前唯一無法考索的一位。

從佛教圖像與文學敘述的關係，即可推知所據的仍是經典、神譜，從形式到內容均具有挑戰性，一幅道釋圖僅在尺幅中，所呈現的圖像元素均為儀制所規範；其圖像主體為主尊與脅侍，乃至裝飾性的器物等，就像基督宗教聖畫中的任一母題，皆具有其宗教的象徵涵義。縱使有些材料傳承先行之作，一般來說都被賦予新意，其來源與其說是寺觀、洞窟的壁畫，其實仍應是壇場畫，因為畫軸既普遍、且數量眾多。明代顯、密二教的圖像相互交流，嘉靖年間除了準提信仰流行，準提咒也流行於士大夫文化圈，顯示「顯密圓通」的會通現象；又普遍流行的觀音咒，既有顯教性格也有密教的色彩，故圖像運用與瑜伽教僧應有密切的關係，此一流通方式才方便滲透於民眾生活中，而畫家與作家以此為題材，甚至懷疑作者即吳承恩或同一類文人，本身就是古董、書畫的收藏者，這種藝術癖好既存在於文人交際圈內，即可依例類推也會有道教圖像。世本描寫的依據，既有佛教壇場畫，也就有道教的壇場畫，從諸天仙聖到靈山佛祖俱有，就可由仙佛畫像聯想天界法寶，並夸飾其名稱、形狀、顏色及功效等，將其作為創作的來源，則視覺性圖像一經增飾之後，就會成為鬥法的奇幻想像。

類比佛教圖像之深入民眾生活中，道教圖像如〈朝元仙仗圖〉、〈神仙赴會圖〉，既有道觀所繪的壁畫，其聖像構成就可與仙傳集的聖蹟互證。²¹同一情況則形為壇制聖像，比較道經記載與田野調查所見的，時間雖則遙隔，唯宗教壇制既有內部的傳承性，所遺存的壇場畫在變中仍有不變，就像華嚴三聖圖像仍會沿用前代樣式，在構圖中也容許異中有同。故從來源言乃

²¹ 參景安寧：《道教全真派宮觀、造像與祖師》（北京：中華書局，2012年）；景安寧：《元代壁畫——神仙赴會圖》（北京：北京大學出版社，2016年）。

是「以前證後」，而從田野遺存言則是從「後返證前」，雖屬權變，仍可作為佐證、比對之用。世本中所見的儀式場景，描述空間及動作細節較明確的，道教壇場其實多於佛教水陸。道教科儀與壇圖就隱藏於文本中，這些文字遺跡可舉例為證，其一為謝土儀：行者大鬧金兜洞後，兇怪叫小妖「搬石砌門，動土修造，從新整理房廊」；並叮嚀：「殺唐僧三眾來謝土，大家散福受用。」（第 52 回，頁 468）連續使用動土、謝土及散福等語，由於參雜於語脈中常被視為一般語言，只是理解為挖動、感謝土地，其實是活用了道教的科儀知識。既採用經典為民間舉行謝土儀，在動土營造功畢即須解謝土地神煞，必須宰殺豬羊，先祭拜而後散福分享。²²故敘妖妖魔擬殺唐僧等，先供祭而後散福享用，可證作者熟悉謝土儀及其祭祀用意。其二即出現了多次的祈雨儀式：先簡述救朱紫國王服烏金丹，須取無根水即仿法官求雨，行者要八戒、沙僧分站左右擔任左輔右弼，自己則扮高功「步了罡訣，念聲咒語」（第 69 回，頁 614），請老龍降雨。詳細的描述則在鳳仙郡祈雨，雖說「召請本處僧道，啟建道場」，而符使呈送文書到玉帝，再傳旨到九天應元府，玉帝即差鄧、辛、張、陶等道教元帥群，卻未交代僧家關牒「送去何處」（第 87 回，頁 777）。舉此二例以證其儀式與圖像的關係，有可能也如佛教壇場一樣，都是依據道教齋醮的壇場規制，並非純屬想像的虛構，由於道教藝術不像佛像藝術的熱門，反而可以作為論述的焦點所在。

從宋元至明代道教的壇制變化，主要在四御的配位更動，唐至宋初朝元系列中的四御，排在三清壇前的兩側翼，仍作朝謁三清、元始天尊之狀。至北宋中後期崇道帝王增添了趙宋的聖祖與聖母，成為六御並調整為位列三清的左右；但在南宋的儀制類書中又取消了趙氏聖祖，尤其入元以後將趙氏聖祖之像破壞殆盡。世本即反映明中葉所見的壇場規制，敘述天界神譜的階位序列，重在凸顯玉皇上帝的至尊地位，方便與如來所領的西方佛教神系並立，以便行者上天一再求助。在前半部開始玉帝出面請三清、四御等，本身卻不在「四御」內（第 7 回，頁 58），實則不符三清、四御之稱。其次在五莊觀三藏見大殿只有「天地」兩大字，撚香注爐後就直問「何不供養三清、四帝、羅天諸宰」（第 24 回，頁 215），可見作者深知三清、

²² 李豐楙：〈祭煞與安鎮：道教謝土安龍的複合儀式〉，收於中華道教總會編：《第四屆海峽兩岸道教文化臺北、鷹潭論壇研討會論文集》（臺北：中華道教總會，2010 年），頁 299-334。

四帝／御的壇制，才權宜地將玉帝獨立於四帝之外。由於「三清」信仰也常見於民間，世本描述車遲國的賭勝事件，就是三清觀道士在修醮禳星，醮壇就供奉著三清像，由行者先提問：「哪三清？」才由八戒回答：「中間的是元始天尊，左邊的是靈寶道君，右邊的是太上老君。」按照道觀規制為大尊的泥塑像，才會描寫行者三人「把原像都推下去」（第 44 回，頁 400），並由八戒扛三個聖像摔在毛坑！其次又敘寫三藏在黃花觀上殿「見有三清聖像，供桌有爐有香，即拈香注爐，禮拜三匝」（第 73 回，頁 649），同樣也是泥塑敷金的三清聖像。可見道觀大殿上均為三清、四御塑像，相較之下則正一派火居道所搭結的壇場，則非泥塑、木雕而是使用紙、布所繪的圖軸，才方便結壇時懸掛之用，這種應變情況就像應赴僧結壇，所掛的都是佛、道之像。如是逼真地描述三清聖像，且故作滑稽的戲謔之筆，可見作者習見道教壇場及其圖像，才能靈活的變化使用。

在三清至尊中元始、靈寶雖則位尊，出場較多的卻僅有道德天尊，一再稱為太上老君或李老君，而不直接使用天尊的尊稱。此種稱諱之別表示是獨立的主尊，非僅作為三清之一。在小說敘述中擔綱演出，即銘刻著道教史的歷史定位，其中騎牛出函谷關像夙為名家畫蹟，常見的是傳吳道子所畫的，就成為士流在刻板印象中青牛作為腳力，在出關圖中成為重要的母題，在道壇畫上則有些變化，民間畫師將其繪於神座前；而道法人士據此木雕的老君像，在家中供奉於壇上，這些不同的聖像流傳不斷以迄於今。目前雖不詳作者所據為何，都將靜態的實體之像改變為動作，才能敷衍為獨角兕大王的情節，強調私帶到下界的法寶，原本的拴牛之具卻成為厲害的金剛琢，「乃是我過函關化胡之器，自幼煉成之寶」，即活用了老子化胡的道教傳統說法，並未受到元代佛道爭辯被毀版的影響，在〈八十一化圖〉中即有化胡的事跡。²³金剛琢作為賭鬥的法寶既已眾神難敵，有趣的還提及另一件：「若偷去我的芭蕉扇兒，連我也不能奈他何矣。」（第 52 回，頁 472）即回應塑像、圖像中常見的手持之扇，象徵陰陽二儀萬物化生，才出現此一法寶會更厲害的說法，這樣的敘述都是有圖為證的（見圖 2）。對照平頂山蓮花洞金、銀大王，在私帶下凡的五寶中也有一件芭蕉扇子，「也不是凡間常有之物」（第 35 回，頁 313），原是用來搗丹爐之用的，並非天尊

²³ 路工：〈道教藝術的珍品——明遼寧刊本〈太上老君八十一化圖說〉〉，《世界宗教研究》1982 年第 2 期，頁 51-55。

像上所見的芭蕉扇兒。這種童子看守金、銀爐是否也有圖像？雖則難以證明！但老君與丹爐的關聯早就出現，在葛洪《抱朴子·內篇》黃白術等篇既已敘及，燒煉外丹的丹爐均須祭拜老氏、玄女等，故可能據此而取作輔證。從描述壇場及圖像如此當行本色，即可推知其人習知道觀與壇場儀制。



圖 2：老君與座前青牛（李豐楙先生收藏）

世本假使直接取自壇場畫，而後世遺存的圖像則晚到清代、近代，若以壇制傳承為據即可從「後返證前」，此一方式難免會有疑慮！在這種困擾的情況下唯有佐證道經文本、歷史文獻。在齋壇上三清脅侍既有救苦、普化二天尊，而救苦天尊則是遲至後半且偏後才出場（第 88-90 回），其坐騎九頭獅化為九靈元聖，在賭鬥事件中並非主動，而是被豹頭山虎口洞黃獅怪所牽引，因九頭特別厲害，行者無法鬥勝，追索來歷才知「妙巖宮太乙救苦天尊乃怪之主人公」；接下敘寫行者所見的神聖景象：「只見天尊高坐九色蓮花座上、百億瑞光之中」（第 90 回，頁 801）。這樣的瑞象是否有道壇聖像為據？見於早期文獻的，先有配合九幽拔度的九龍符命（《洞玄靈寶自然九天生神

章經》），九頭獅則見於晚唐五代杜光庭《道教靈驗記》的記載：「天尊坐五色蓮花之座，……其下有五色獅子九頭共捧其座，口吐火焰繞天尊之身，於火焰中別有九色神光，周身及頂光中鋒鋸外射，如千萬鎗劍之形，覆七寶之蓋，後有騫木寶花照曜。」²⁴此一景象恰可對比小說所寫的；並夸說九頭獅精的修行：「一個久修得道的真靈——他喊一聲，上通三聖，下徹九泉，等閒也便不傷生。」（第90回，頁802）可證九幽齋儀到明代已經定型化，其威猛之像流傳至今，即經幟、圖像所表現的：九頭獅吼開地獄門，天尊現毫光以接引，此一救苦之像始終一致，故可以古今互證（見圖3）。



圖3：救苦天尊騎九頭青獅（李豐楙先生收藏）

相較於救苦尊有坐騎，普化天尊則寫得較為隱晦，乃因祈雨醮儀式才關聯「雷法」，均須將文書先呈玉帝，再下旨到「九天應元雷聲普化天尊府下」（第45回，頁407），乃是行者與虎力大仙鬥法，現出道士相念咒化符才提及的；真正描寫關聯圖像的是在鳳仙郡祈雨，此次並未敘及雷聲普化天尊，由玉帝傳旨號令下雨，而後孫大聖召四部神祇現身，即雨部、雷部、

²⁴ [唐]杜光庭：《道教靈驗記》，收於[明]張宇初奉纂：《正統道藏》第325冊（上海：涵芬樓，1924年），卷5，頁2A-2B。

雲部、風部，受到郡侯及人民敬拜；「還教郡界中人家，供養高真，遇時節醮謝」，這些文字敘述應該也有圖像為據！四部「開明雲霧，各現真身」的逼真景象（第 87 回，頁 779），應是祈雨醮壇上所掛的壇圖，其圖像迄今猶存（見圖 4）。正是描繪四部眾神現身，民眾奔告的喜悅之情；中間所畫的天師之像，就像鳳仙郡乾旱，郡侯差官人出榜，「招求法師祈雨救民也」（第 87 回，頁 773），其儀式即由法師行法，並強調不拘君臣庶民，「家家供養龍王牌位，門設清水缸，缸插楊柳枝，侍奉香火」（第 87 回，頁 775），所描述的細節瑣細俱現，證明作者敘寫的是曾見過的祈雨醮。蘇興根據 5 次荒旱論證吳承恩在淮安的經驗，嘉靖 14-25 年（1535-1546）的 11 年為旱災周期。²⁵ 不管是否舉行道教祈雨醮，仍可推測乃為江南地方的共同經驗。



圖 4：天師乘龍祈雨（李豐楙先生收藏）

²⁵ 蘇興：《吳承恩年譜》（北京：人民文學出版社，1980 年），頁 126-127；蘇興：《吳承恩小傳》（北京：百花文藝出版社，1981 年），頁 152-154。

道教神統譜即是仿官僚體制，在科層化諸部的構想中，出場率最高的是星部／府，反而統領的紫微帝君、勾陳天尊，在小說中均未現身，而將星部連同水部、地府等，一併歸到玉皇上帝的統治下。乃是為了情節發展的統一性，避免四御、六御中諸帝俱現過於紛雜，也方便對應於王朝體制。故在眾部中僅取星部為證，其中有現身為妖魔的，將二十八這組星神群分作四組：青龍、白虎、朱雀、玄武，凡有七宿各有名諱、圖像，在靈活應用中既有道觀的聖位，也有地方壇場的道壇畫，一組分作兩幅以便左右對稱（見圖 5、6）。在小說、戲曲乃至民間禮簿中俱有，扮演一群星君連袂登場，即可烘托熱鬧的場面，形成群仙降臨賜福的祈願需求。²⁶乃道教收編前道教期的星辰神話，還有一點必須指出的，就是始終未曾觸及南北斗與斗姥！



圖 5：二十八宿星君
(鄭燦山先生收藏、提供)



圖 6：二十八宿星君
(鄭燦山先生收藏、提供)

²⁶ 《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》為萬曆 2 年抄本，其中二十八宿對應歷史名人及其職稱，參蔡鐵鷹編：《西遊記資料彙編》上冊，頁 303-305。

在二十八星宿中選取改寫的原因，在神格化之後每一星君均以三字命名：如角木蛟、亢金龍之類，乃組合星名、五行屬性及靈物之像，按照四靈形成武／神將組合體。世本將其隸屬於玉帝下，並在天界組織擔任護法，故行者上天求援常會遇到，均集體稱作二十八宿。其中離開天庭下凡的則單取其一，即奎木狼思凡下界托化黃袍老怪，攝騙寶象國公主在一起生活 13 年，即離開天上 13 日。原因在與披香殿玉女私通，才會思凡下界了結情緣，此一故事可能襲用了元雜劇中金童與玉女的謫凡神話；²⁷兩人所生的兩個孩子都被八戒與沙僧摔死，方得了結；收伏時則是二十七宿星員各念咒語，並勸住行者不要用棒打（第 31 回）。還有一例為光明宮昂日星官，觀音舉薦到下界，變出公雞本相收伏、滅絕蠍子精（第 55 回）。在兩個例證中二十八宿，既有符文也有圖像，綜合之後被虛構為小說情節。此外像陷空山無底洞的金鼻白毛老鼠精，所改之名即有「地湧夫人」（第 83 回，頁 742），「地湧」二字在佛、道壇場上常見於帳聯「天垂寶蓋，地湧金蓮」，作者抽取運用的應在道壇上所見的，迄今猶然（見圖 7）。



圖 7：「地湧」字圖（李豐楙先生收藏）

²⁷ 參李豐楙：〈神化與謫凡：元代度脫劇的主題及其時代意義〉，收於李豐楙主編：《第三屆國際漢學會議論文集——文學、文化與世變（文學組）》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002 年），頁 237-272。

在世本寫定時均具有原創性，唯這些宗教元素早就出現，在初唐整編《洞玄靈寶三洞奉道科戒營始》中即有〈造像品〉，所述「八威：謂毒龍、猛虎、螭蛇、電獸、長牙、奔牛、攬天、雷晶，並是積業惡物，天尊威伏，使備門守關，洞穴墻圻，防非也」，²⁸在天尊的八種法座中，有千葉蓮華、五色獅子、七寶金牀、九層玉座、伏九龍、摧八毒、坐雲霄、御煙霞，皆隨變現形，因機居住。乃道教與佛教交流後的坐騎、寶座諸像，何況壇場畫到了明代，小說乃就尺幅之畫加以改造，這種藝術效果既利用了原有的框架，所添加的就有賴作者發揮其想像力。故每幅壇圖一旦經眼，即脫離了原先的文意格式，方得以承擔賭鬥所需的變化，終於取代了先行眾作。其次就是如何利用的觀念，即將道法中人的習語「有法有破」，彰顯其既有邪法、必有正法破除之。作者改造運用事類、圖像的能力，證明其才具、興趣及知識領域，既能靈活運用道壇畫，也善用佛教水陸畫。作者不管是吳承恩抑或另一文人，都在面臨選圖的優位時，既要佛道均衡，也受限於本身的文化條件，顯示其道教知識優於佛教，乃與所接觸的儀式、圖像有關。所敘述的空間既穿梭於上下兩界，賭鬥過程則是法寶交織，表現超常與反常的交錯。這種固定化框架即形成一種「畫框效應」，即限於畫框內的母題，務使其承擔一定的藝術功能。故如何運用壇場畫的既有因素，在小說敘述中也須使之契合文本脈絡，而不須在畫框之外另行取像，此即所謂的畫框效應。

假使作者即吳承恩或同一類江南文士，在活動空間內接觸佛、道壇的機會，凡有幾種可能：一即一生活動較多的地點：淮安或南京，就可視為江蘇或江南道教、佛教；另一可能就是曾經任官的兩個地點：任縣丞的湖州府長興縣、任荊州紀善之職的湖北蘄州（今屬湖北蘄春縣），後一地點被認為是《西遊記》可能的完稿地。且明代王府具有的特性，在永樂帝之後既被限制不干預政治，乃將其力量傾注於宗教、文化活動，尤其對道教齋醮特有興趣；紀善之職正是「掌諷導禮法，開論古誼，及國家恩義大節，以詔王善」（〈職官四·王府長史司司〉），²⁹吳氏既被推薦擔任紀善之職，乃因擁有此一專長而勝任此一職位，而此一職務又增多了接觸的機會。³⁰假設

²⁸ 見〔唐〕金明七真：《洞玄靈寶三洞奉道科戒營始》，收於〔明〕張宇初奉纂：《正統道藏》第760冊，卷2，頁5A。

²⁹ 見〔清〕張廷玉等撰，楊家駱主編：《明史》（臺北：鼎文書局，1980年），卷75，頁1837。

³⁰ 王府與藝文的關係，可參 Richard G. Wang 王崗，*The Ming Prince and Daoism: Institutional Patronage of an Elite* (New York: Oxford University Press, 2012)。

此一推測有可能性，既能熟悉道、佛二教的壇場，也就有機會瞭解壇場畫，從而在畫中的圖像選擇性的取材。還有另一種可能就是吳承恩及其友人，在當時也有文人的相同嗜好，即收藏、分享所藏的書畫、文物，難免也會收藏宗教圖像，就可相互交換，從而擴大經眼的機會，如題跋〈二郎搜山圖歌並序〉之類，在文集中雖然不多，仍不失為一種可能的接觸管道。

五、本來面目：明代社會中的政治、社會諷喻

使用「本來面目」此一語詞作為標題，而不使用現出「原形」，在其出現於前面的第 7 回，乃佛祖與大聖賭賽前的教示之語。這個語詞時常出現在禪宗語錄中，表示修行可致的生命境界，佛祖慈悲指示大聖：若皈依修行，可修回本來面目；若執迷不誤，則將「性命頃刻而休」（第 7 回，頁 57）！世本敘述下的魔、精諸妖，較諸其他筆記、小說，增多一種宗教性的悟理趣味，非僅一味打死而施予嚴懲，關鍵在是否願意修行。就關涉表面諧謔、荒唐之語下，到底蘊含著什麼微意：是否存在著諷喻？影射對象為誰？緣於顯、潛兩種筆法交織在一起，偶爾還會留下一些片段，這樣的暗示就發揮一種橋梁效應。在這種語句中妖精與妖魔各舉一例：即收伏紅孩兒為善財童子一段，作為妖精曾經變現耍騙，後來被收伏受戒後願入法門，因而饒了性命；其次就是寶象國妖魔，「那怪不是凡間之怪，多是天上之精」（第 31 回，頁 280），所以收伏後即貶去兜率宮燒火，小懲後有功即復職。在這兩個例子中，其一顯示肯修行的，就可修成人道而得正果；其二則表示縱使犯罪，受懲後仍可修功而後復職。

在敘述中「本來面目」乃出諸佛祖之口，一般敘及群妖的原形，通常會使用兩、三種習語：出身、出處或來歷。先從行者作為妖精的身分開始，在玉皇之口中說出妖猴產育的時間，即問：「何代出身？」（第 3 回，頁 27）而指妖猴作亂的地點則說：「是何出處？」（第 6 回，頁 46）這種用例後來即被廣泛的使用，如平頂山金銀二老魔，行者就說「我不曉得妖魔出處」（第 32 回，頁 285）。至於來歷的用法同樣先用於行者身上，如來復述如何收伏的經過，就說是「問他來歷」（第 8 回，頁 62），其後在鎮海禪寺，眾僧聽了行者自夸的一大段，也認為敢開大口、說大話，「想是有些來歷」（第 81 回，頁 723）！後來凡要究明妖精、妖魔，同樣也會以此問其何所來，如大聖想查明蜘蛛精，召喚土地問「我想你在此間為神，定知他的來歷」；行者問黎山老姆有關多目怪，也是「女菩薩知此來歷」（第 73 回，頁

653、655)；甚至玄英洞老妖攝了唐僧，也說「還不曾問他個姓名來歷」(第91回，頁810)。根據這種行文體例，凡問明妖精、妖魔或重要人物，就會使用出身、出處或來歷等詞，表示其出身不凡、大有來頭。這些語言在明萬曆中葉及其後，被視為宗教人物的身分標記，將一批志傳體稱為「出身傳」或「出身修行志傳」，這樣的語言就為世本所用，將一般世俗用語標記化之後，廣泛指稱妖精、妖魔的非常化，這種語言使用既有反覆性，就會被賦予特殊的涵義，在銜接顯、潛兩種聲音之間就具有橋梁作用。

敘述魔、精把關的測試者非魔即精，就象示必然擁有一定的權力，乃是憑借背後的佛、道主人，無論本身的能力、尤其法寶的實力，均足以阻擾唐僧師徒的「過關」速度；而久年修成的妖精，既敢攝取唐僧、想要食其肉，多少也有怪異非常的法力，使得行者兄弟一時難以賭勝。在西行途中一再阻擾，表層聲音可以增加文學藝術的趣味性！抑或借此而有較深一層的影射！一般都承認世本所寫的車遲國寵信虎力等大仙，因而敬道滅僧；滅法國則因國王許下「羅天」大願，要殺一萬個和尚；甚至鳳仙郡侯不仁，將齋天素供推倒餵狗。這樣的道士形象、羅天大願所襲用的羅天大醮，都被認為即是影射明世宗，因其崇道而寵信陶仲文、邵元節等事跡，乃據此而聯想。但全書影射的非僅嘉靖皇帝一人，終究鬥法對象乃群精群魔，既著墨於洞府的仙景，也反覆點明其出身、來歷的不凡，正因採取了許多的戲謔筆法，就暗示其中必有所隱蔽，也就是還存在了多樣的諷喻，對象則廣泛及於當時的政治、社會，雖然妖精與妖魔混淆使用，唯根據明王朝形成的社會階層，就可指向兩大重點：豪戶與王府！

妖精作為敘述模型經常被視為「物久成精」：表示其生存時間超乎常物，夸說其年深日久，甚而達到千年之壽，才能具備一種超常性；而洞府所在即其盤踞之地，因在地而趁勢收籠各種山精水怪，得以壯大聲勢而稱霸一方。妖魔在人間／下界既因「托化」精怪而成形，本質上就有妖精的性格。唯敘述洞府的性質，則因所托化之物而各有特性：在山即擬稱「洞天福地」，在水則仍稱水府（水中洞府），較諸妖精若有差異之處，僅在其規模較大，規格亦較為豪奢。這些要點既可相互聯繫，所表現出來的變化能力僅是大小之分、厲害之別。唯一不同的就是「法寶」，這種寶貝既有非常性的法力，並非僅在其出身、來歷，而是偷取自天界的主人處，且都是佛、道兩界的最高一層。作為把關者而職掌了「過關」的任務，雖說奉佛祖旨意即稱「佛旨」，奉觀音旨意則一律通稱「法旨」；但為了圓滿解釋道

教的參與，都宣稱是向仙尊「借」的，以示道教仙聖的參與並非主動，終究取經乃佛教的自家事。然則反方如是扮演是否有所諷喻？即在喻指與喻依之間必須存在的關係，其內在聯繫必須具有合理性，且愈強就愈有說服力，這就是諷喻能否成立的關鍵。

將妖魔、妖精與出身、來歷聯繫起來，在明代社會的階層分類中，為什麼只有地方豪戶與王府宗藩符合這些條件？首既限定在一個固定的區域內，且要擁有作威作福的威權與實力。在西遊途中行者先要打聽的，就是頻頻召喚當境土地，偶爾也有護法、太白金星等化身指點。因為最熟悉境內所藏的魔、精，就像里長、甲首熟知里甲內的大戶豪族，擴大目標則是境內的王府宗藩，這兩種身分地位都特別講究出身、來歷。這種隱喻關係的成立必須要有一定的時代條件，就指明初到中葉以前的里甲制，明太祖創業後亟須整頓地方社會，就是蒙元時期被破壞的基層組織，即按照十戶、百戶組織為里甲，大族豪戶就被任命為里長、甲首或糧長，負責勾攝徵糧、納稅及徭役等事。這種里甲制初期卓有成效，但是經久而弊端漸多，原因就在人民的負擔過重，致使私下從里甲搬走的越來越多，此即八戒口中所謂的「躲門戶」（第21回，頁189）。而這些逃戶所需繳納的，仍然責由甲首設法補足，由於負擔過重導致大戶規避。即以歸有光擔任長興縣令為例，所說的豪戶「不為里長而為人戶」，里長之職即推給小戶、下戶。面對里甲制的崩壞情況，歸氏親見「一里之中，十甲少有全者」，十里編制既已不全，大戶又巧於規避；而攝令者則依新行的里遞制，將徵糧責任推給小戶，故在〈長興縣編審告示〉中宣稱：「豪民侵陵，分田劫假，莫甚於今時。」（下簡稱〈告示〉）³¹

歸氏反對湖州府推行里遞制的原因，批評此制縱或便於浙東，卻不適用於湖州長興，故仍按照舊糧長制徵收；認為「若嘉、湖與蘇州土俗財賦相同」，「惟獨江南財賦最重」，其結果即如所言：「使單丁隻戶、貧無立錐者，執繫箠而代之役。」（〈告示〉）在湖州知府推動里遞制後，導致大戶逃避而小戶承擔特重；攝令者卻僅「追求小戶之里遞，以致逃亡、鬻產、棄妻子者不可勝計，有自經者而上不聞也」（〈乞休申文〉）。³²吳承恩既在同一

³¹ 蔡鐵鷹面對作者紛紜的看法，傾向將《西遊記》著作權歸屬吳承恩，故在前引《西遊記資料彙編》中特設「長興縣丞」一欄，從《震川先生集》所輯錄的資料中，有多篇關聯里甲制頗為方便，詳參蔡鐵鷹編：《西遊記資料彙編》下冊，頁665-677。

³² 同上註。

時間內擔任縣丞，自是知悉其事。但在歸氏入覲之際，攝令者即湖州知府委派的代理者前來，既不採行歸氏夙行的糧長制，驟然想改行里遞制，吳承恩只得依制配合，導致徵糧不利，攝令者自首其罪，吳氏亦受牽連而入獄。這個縣丞之職乃吳氏一生中唯一所任的。在徵糧事件發生後，縣長與縣丞所受的懲罰遭遇雖然有別，所面對的問題則一，歸氏因其職責而形諸公文書，吳氏則是借小說隱密揭示里遞制之弊。

在經歷長興縣的慘痛經驗後，對里甲中狡獪的豪戶必然有所瞭解，此一時期與寫作《西遊記》的時間，根據重建的年譜推斷約略重疊或相距不遠。³³ 假設妖精盤踞一方即是諷喻豪戶，這種潛聲音就不會見諸詩話本，若是真的為社會揭弊的動力，則須設定在張居正推行一條鞭法之前，即里甲制發生弊端的末期。文學創作本就具有多音性，詮釋也同樣會有多義性，在小說與諷喻之間並非對位的，一定會成為絕然的對比！此乃泥於索隱派的說法，唯事實並非必然如此；然則如何確定其囂張者即有影射之嫌？若要隱喻表現豪家大戶即妖精，稱其占山為王或盤踞洞穴，甚至彼此交結，都想掠奪、分享唐僧之肉。這種對現實的諷喻在當時的時局中，不可能太過於明白、一看便知，故採取若真似假的寫法反能增強力道。正因其間必有隱晦不明處，其妙就在有意無意間，當時人一見便能了然於心，今人則須努力突破隱喻之幕始能體會。

從妖精之例聯想及妖魔，彼此的共同點都重在盤踞洞府，差別僅在時間有長短之別，既是偷／私下凡間的不可能太久，多僅數十年，少則數年不定。即按照仙凡有別的時間邏輯：天上一日、人間一年，在天上均以日數。故被寫成千年的均屬妖精，如黑熊精或犀牛怪等；而敘述妖魔則罕見百年老魔，妖魔在短短數十年間既稱霸一方，必非地上／凡間之怪，而是天上／上界之精。這種敘述所諷喻者何在？置於明代社會的政治體制中，比較適合的只有王爺的身分，此事則關聯王府制，歷朝雖然俱有，大明王朝則有其特殊性。乃因明太祖創業後，為了屏障王朝的基業永固，即分封諸子為藩王，並散諸各地，致使要地俱有王府，且擁有兵權藩鎮一方。將「從天朝下來的王府」喻為「從天庭借／私下凡間的」，二者之間存在的聯結點，就是天庭／天朝象徵上／天界。此一隱喻在唐代文學中形於詩語、

³³ 在近人所整理的年表中，蔡氏《西遊記資料彙編》曾輯錄蘇興與劉懷玉兩種，其間雖有些歧異，仍可比對而觀，詳參蔡鐵鷹編：《西遊記資料彙編》下冊，頁684-730。

小說，既以帝都象示天庭，諸王在外即是下凡，至於貶謫在外則是謫凡；從道教語言的隱喻傳統言，朝元既被擬為朝謁帝闕，而相反的，神仙謫凡、下凡則隱喻下降凡間。這種隱喻在不同朝代各有喻意，明代前期由於燕王起兵後，懲於諸王若有軍權即可能反逆，乃剖奪所掌的兵權，並限制其干預政治，導致王府在各地的狀況，其優者既善用特殊的地位、權力，領導地方的文藝、文化風尚；劣者則是宗藩擁權自重、稱霸一方，甚至累有犯罪之事，導致明代朝廷對罪宗的科刑、處置，在議罪、定罰的懲戒上，因應所需而定出特別的管理方式。³⁴

這種王府現象反映於世本中，在政治體制上凡屬藩王一級的，所掌握的權限仍舊較大，所經之地凡須交換關文、押蓋印信的，既稱為國一級；其次則有府州郡級，凡有鳳仙郡、玉華州、金平府。而像銅臺府地靈縣的縣一級，即沙僧所說的「此間既是府縣，不必照驗關文」(第96回，頁847)。即反映明初定制的王朝體制，從洪武2年新制到洪武3年改制，從五級制變為三級制：都、府及州縣，地靈縣既屬州縣級，就不必照驗關文。最後十餘回即設定於天竺國，從外郡、下郡而後進入國境，其中玉華縣乃天竺國下郡，「縣中城主，就是天竺皇帝之宗室，封為玉華王。此王甚賢，專敬僧道，重愛黎民」(第88回，頁781)。此一玉華國府即援用了王府體制，在府門左右有長史府、審理廳、典膳所、待客館，既是府，三藏就要朝王驗牒而行。老王自稱為孤：「孤在此城，今已五代。」又說：「孤也頗有個賢名在外，這城中軍民匠作人等，也頗懼孤之法度。」(第89回，頁789)稱孤即表示為千歲、王爺。蔡鐵鷹研究吳承恩的任官經歷，根據遺留的王府家乘史料，推測玉華州即蘄州荊王府，以玉華宮為藍本而稱為玉華府。³⁵

這個推斷如果能夠成立，就有擴大影射說的可能性，各地存在的藩王如荊王府，吳氏既有荊府紀善的短暫經歷，必定多少有機會親身體驗，並且近距離觀察其行事，在全書後半接近結尾處，以專章3回夸寫荊王府，玉華王及三位小王子均為正面的形象。反之，則為宗藩之行事惡劣者，難免就會依恃其身分、特權，在一地恣所欲為，此即所謂出身不凡、來歷特

³⁴ 詳參雷炳炎：《明代宗藩犯罪問題研究》(北京：中華書局，2014年)；其領導宗教、藝文者，可參Richard G. Wang 王崗，*The Ming Prince and Daoism: Institutional Patronage of an Elite*。

³⁵ 參蔡鐵鷹：《西遊記成書研究》(北京：中國文聯出版社，2001年)，頁278-279；蔡鐵鷹：《西遊記的誕生》，頁240-244。

殊的，當時人必然印象深刻。即將妖魔從天界下凡影射藩府王爺，關鍵就在形成諷喻的條件：其一妖魔從天庭、天界私／偷下，即天庭為王朝宮廷的隱喻；其二則私／偷下者就會私／偷帶法寶，必有超乎當地妖精的法力，即喻指王爺所擁有的特殊權力，就非一般地方官員所能應／對付；其三即相對於妖精受懲，妖魔從未被殺，僅被主人收伏後領回，較為特別的才由同一團體（如二十七宿）帶回，同樣僅受到小懲。近人在研究王府中人的犯罪問題，除非罪刑特別嚴重者才按律重罰，如謀反者被族、或罪重者黜廢為民；大多數的處置都從寬，常被禁錮於專為宗藩設的場所。小說既採用了虛構的諷喻方式，在當時的政局下必須隱晦其辭，致使顯、潛兩種聲音交錯，形成虛虛實實的掩飾效果，方能符合影射筆法的技藝表現。

世本能夠成功的處理「過關」模式，問題在如何詮釋鬥法事件，既有顯聲音的神魔鬥法層次，就已經具有變化無窮的趣味性。³⁶而在潛聲音的運用上，必然加強其鬥法的曲折過程，此即反覆遭遇魔、精之「試」，按理而言，妖魔既有佛教自家偷／私走的，其次才是向他家的道教商「借」的；既是借，就有借的潛規則，所執行的把關任務就不必、也無須敘明借的細節！因有天上護法的隨時保護。若就文學技藝的表現言，顯聲音只是方便掩飾之用，這種技藝一旦固定化，並經反覆的複製使用，就表示其中必有所隱藏，此即為潛聲音必然存在的原因：妖魔的出身、法寶的來歷，其模式化敘述就是魔、精之試常常太超過，最後就需要勞駕主人出面，這樣的解決方式既是一再重複，就必然有其因由，然則為何必須如此處理？應該不是文學技術的技窮問題，而是在反覆中隱藏著一種聲音，這就涉及潛話語的微妙作用。每一件妖魔、法寶均指向同一來歷：天界私／偷下來的，如此反覆就可能指向同一旨意：從天／朝廷下來的。當時人既與行者生活在同一時代氛圍中，同樣的情況自是不必言宣，彼此均知其事，卻又不必／不想明白說出，即契合一個弔詭的語詞：公開的祕密，既可公開，為何又是祕密！所以世本一再使用的弔詭語言，就是說祕不祕，卻又需要祕，這樣的敘述策略就是影射，目的當然是隱藏在諷喻底下，這樣的喻指如何解讀，

³⁶ 劉雨過、黃艷：〈論《西遊記》中的神魔鬥法〉，《河池學院學報》第30卷第6期（2010年12月），頁16-21；也及於另一篇，劉雨過、黃艷：〈論《封神演義》中的法寶〉，《河池學院學報》第32卷第3期（2012年6月），頁40-44；黃凌雲：〈《西遊記》中「法寶」等若干意象的原型研究〉，《海南大學學報（人文社會科學版）》第24卷第4期（2006年12月），頁484-488。

古之人與今之人間必有心同、理同處，這也是此一奇書並未著明作者的原因吧！

六、結語

在最終第 100 回五聖復轉靈山後，如來佛為五聖正果，即封孫悟空為「鬥戰勝佛」，理由是「在途中煉魔降怪有功，全終全始」（第 100 回，頁 888）。鬥戰勝三字可以作為過關的定評，即回應賭鬥、賭賽最後終能賭勝，其他諸聖的鬥戰方式有別，甚至像八戒時常會唱反調，但終究仍有共同處，即作者／敘事者所要表明的理念：最後都要戰勝魔、精才能過關；由於行者在真假之辨中戰勝六耳彌猴，被認為即象示戰勝自己。這種「過關」的讀法可兼顧二者，既有娛樂性也有嚴肅性，就像轉用道教的習語：「有法有破」，即正法必能破除妖法；在西遊取經的過程中，採用過關的觀念也可解釋：「有厄有解」，即詮釋神魔交戰縱使有厄終必能解；所以鬥戰勝的就非僅行者，唐僧有唐僧的鬥勝、八戒也有八戒的鬥勝，以此類推才能獲得圓滿的結局。此即過關文化的必然性，不一定要論證作者是否受到過關遊藝或儀式的影響，而是一種觀看的角度。就像「葫蘆問」最後都會到達終點，也就像除妖後舉國慶功、熱烈歡送，目標都在一地、一國的安寧，如是彰顯厄難的化解，就是三藏師徒的「過關」。所以在賭勝的賽局設計中，妖魔既作為把關者，在觀音的設計下也是另一形式的代理者。故將鬥法敘述都視同過關，只有遲速、難易之別，其旨意前後一致，故鬥勝之封雖僅一聖，其實可以聯絡照應前面開始即提出的賭勝，此即一篇的總綱領。

這部奇書之所以耐讀，在其涵蓋面甚廣，既可從滑稽發現趣味性，這就是顯聲音的表現，但從潛聲音也可讀出其諷喻的旨意，如此多音交錯，才是一部奇書的真價值。由於神魔鬥法在每一事件中反覆出現，這就像畫框一樣，該發生的都被限制在同一框架內，所有事件的難度不一，卻都可控制，故過關就契合小說的趣味。由於寫定於嘉靖朝，所反映的即銘刻著時代消息，其表現正在虛構與真實間，這種諷喻的讀法關聯作者，其聲音或出於吳承恩，或同一時期的文人，如此改造使之成功地超越先行本。究其原因乃假設能善用佛道資源，即指道釋畫、尤其壇場畫，將靜態的圖像轉變為具體的動作，從而具現戲劇的張力，這就有賴作者運用其策略，既要突破佛教的框架，並以借之名暗渡道教元素，故認為把關者佛道均衡，甚或道多於佛。故在鬥法情節，表層的聲音愈是滑稽，潛聲音所諷喻的時

代就愈耐讀，即假設影射嘉靖期的王府、豪戶，將其喻為魔、精當（擋）道。故顯聲音必然形為荒唐言，才能掩飾潛聲音的諷喻，當時人讀之必能了然於心，這種「談言微中」的文體可視為寓言體，由此始可瞭解一個公案：作者為何隱名於「華陽洞天主人」下，乃因諷喻時政之故，如此讀法即是一種多層聲音的詮釋，或許可以解決作者身分之謎吧！

【責任編校：呂悅慈、黃佳雯】

徵引文獻

專書

- 〔唐〕杜光庭 Du Guangting：《道教靈驗記》*Daojiao lingyan ji*，收入〔明〕張宇初 Zhang Yuchu 奉纂：《正統道藏》*Zhengtong daoang* 第 325 冊，上海 Shanghai：涵芬樓 Hanfenlou，1924 年。
- 〔唐〕金明七真 Jinming Qizhen：《洞玄靈寶三洞奉道科戒營始》*Dongxuan lingbao sandong fengdao kejie yingshi*，收入〔明〕張宇初 Zhang Yuchu 奉纂：《正統道藏》*Zhengtong daoang* 第 760 冊，上海 Shanghai：涵芬樓 Hanfenlou，1924 年。
- 〔明〕吳承恩 Wu Chengen 原撰，李洪甫 Li Hongfu 校注：《最新整理校注本西遊記》*Zuixin zhengli jiaozhuben xiyouji*，北京 Beijing：人民出版社 Renmin chubanshe，2013 年。
- 〔清〕張廷玉 Zhang Tingyu 等撰，楊家駱 Yang Jialuo 主編：《明史》*Mingshi*，臺北 Taipei：鼎文書局 Dingwen shuju，1980 年。
- 于君方 Yu Junfang 著，陳懷宇 Chen Huaiyu、姚崇新 Yao Chongxin、林佩瑩 Lin Peiyong 譯：《觀音——菩薩中國化的演變》*Guanyin: pusa zhongguohua de yanbian*，臺北 Taipei：法鼓文化 Fagu wenhua，2009 年。
- 李豐楙 Li Fengmao：《神化與變異：一個「常」與「非常」的文化思維》*Shenhua yu bianyi: yige "chang" yu "feichang" de wenhua siwei*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，2010 年。
- 泉州地方戲曲研究社 Quanzhou difang xiqu yanjiushe 編：《傀儡戲·《目連》全簿》*Kuileixi, Mulian quanbu*，收入泉州地方戲曲研究社 Quanzhou difang xiqu yanjiushe 編：《泉州傳統戲曲叢書》*Quanzhou chuantong xiqu congshu* 第 10 卷，北京 Beijing：中國戲劇出版社 Zhongguo xiju chubanshe，1999 年。

- 孫曉崗 Sun Xiaogang :《文殊菩薩圖像學研究》*Wenshu pusa tuxiangxue yanjiu* , 蘭州 Lanzhou : 甘肅人民美術出版社 Gansu renmin meishu chubanshe , 2007 年。
- 景安寧 Jing Anning :《道教全真派宮觀、造像與祖師》*Daojiao quanzhenpai gongguan, zaoxiang yu zushi* , 北京 Beijing : 中華書局 Zhonghua shuju , 2012 年。
- :《元代壁畫——神仙赴會圖》*Yuandai bihua: shenxian fuhui tu* , 北京 Beijing : 北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe , 2016 年。
- 雷炳炎 Lei Bingyan :《明代宗藩犯罪問題研究》*Mingdai zongfan fazui wenti yanjiu* , 北京 Beijing : 中華書局 Zhonghua shuju , 2014 年。
- 趙益 Zhao Yi :《六朝隋唐道教文獻研究》*Liuchao suitang daojiao wenxian yanjiu* , 南京 Nanjing : 鳳凰出版社 Fenghuang chubanshe , 2012 年。
- 蔡鐵鷹 Cai Tieying :《西遊記成書研究》*Xiyouji chengshu yanjiu* , 北京 Beijing : 中國文聯出版社 Zhongguo wenlian chubanshe , 2001 年。
- :《《西遊記》的誕生》*Xiyouji de dansheng* , 北京 Beijing : 中華書局 Zhonghua shuju , 2007 年。
- 蔡鐵鷹 Cai Tieying 編 :《西遊記資料彙編》*Xiyouji ziliao huibian* 上、下冊 , 北京 Beijing : 中華書局 Zhonghua shuju , 2010 年。
- 蘇興 Su Xing :《吳承恩年譜》*Wu Chengen nianpu* , 北京 Beijing : 人民文學出版社 Renmin wenxue chubanshe , 1980 年。
- :《吳承恩小傳》*Wu Chengen xiaozhuan* , 北京 Beijing : 百花文藝出版社 Baihua wenyi chubanshe , 1981 年。
- 釋印光 Shi Yinguang 增補修訂 :《水陸儀軌會本》*Shuilu yigui huiben* , 臺北 Taipei : 財團法人佛陀教育基金會 Caituan faren fotuo jiaoyu jijinhui , 2012 年。
- [法]列維－布留爾 Lévy-Bruhl 著, 丁由 Ding You 譯 :《原始思維》*Yuanshi siwei* , 北京 Beijing : 商務印書館 Shangwu yinshuguan , 1981 年。
- [美]浦安迪 Andrew H. Plaks 著, 劉倩 Liu Qian 等譯 :《浦安迪自選集》*Puandi zixuan ji* , 北京 Beijing : 生活·讀書·新知三聯書店 Shenghuo, dushu, xinzhi sanlian shuju , 2011 年。
- Richard G. Wang 王崗, *The Ming Prince and Daoism: Institutional Patronage of an Elite*, New York: Oxford University Press, 2012.

期刊與專書論文

- 李豐楙 Li Fengmao：〈《洞淵神咒經》的神魔觀及其剋治說〉“*Dongyuan shenzhou jing de shenmoguan ji qi kezhi shuo*”，《東方宗教研究》*Dongfang zongjiao yanjiu* 新2期，1991年10月。
- 徐一智 Xu Yizhi：〈從《觀音經持驗記》看明代居士的觀音信仰〉“*Cong Guanyinjing chiyanjikan mingdai jushi de Guanyin xinyang*”，《成大歷史學報》*Chengda lishi xuebao* 第49號，2015年12月。
- 陳玉女 Chen Yunü：〈明萬曆時期慈聖皇太后的崇佛——兼論佛、道兩勢力的對峙〉“*Ming wanli shiqi Cisheng huangtaihou de chongfo: jian lun fo, dao liang shili de duizhi*”，《成大歷史學報》*Chengda lishi xuebao* 第23號，1997年12月；後收入陳玉女 Chen Yunü：《明代的佛教與社會》*Mingdai de fojiao yu shehui*，北京 Beijing：北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe，2011年。
- ：〈明代瑜伽教僧的專職化及其經懺活動〉“*Mingdai yujia jiaoseng de zhuanzhizhua ji qi jingchan huodong*”，《新世紀宗教研究》*Xinshiji zongjiao yanjiu* 第3卷第1期，2004年9月；後收入陳玉女 Chen Yunü：《明代的佛教與社會》*Mingdai de fojiao yu shehui*，北京 Beijing：北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe，2011年。
- 陳明璋 Chen Mingzhang：〈唐宋之際文殊菩薩的侍從變化考論〉“*Tangsong zhi ji Wenshu pusa de shicong bianhua kaolun*”，《敦煌學》*Dunhuangxue* 第33輯，2017年8月。
- 陳懷宇 Chen Huaiyu：〈獅子與佛陀：早期漢譯佛教文獻中的動物裝飾與象徵〉“*Shizi yu fotuo: zaoqi hanyi fojiao wenxian zhong de dongwu zhuangshi yu xiangzheng*”，《政大中文學報》*Zhengda zhongwen xuebao* 第14期，2010年12月。
- 黃凌雲 Huang Lingyun：〈《西遊記》中「法寶」等若干意象的原型研究〉“*Xiyouji zhong ‘fabao’ deng ruogan yixiang de yuanxing yanjiu*”，《海南大學學報（人文社會科學版）》*Hainan daxue xuebao (renwen shehui kexue ban)* 第24卷第4期，2006年12月。
- 路工 Lu Gong：〈道教藝術的珍品——明遼寧刊本〈太上老君八十一化圖說〉〉“*Daojiao yishu de zhenpin: ming liaoning kanben ‘Taishang laojun bashiyihua tushuo’*”，《世界宗教研究》*Shijie zongjiao yanjiu* 1982年第2期。

齊慶媛 Qi Qingyuan:〈江南式白衣觀音造型分析〉“Jiangnanshi baiyi Guanyin zaoxing fenxi”,《故宮博物院院刊》*Gugong bowuyuan yuankan* 2014 年第 4 期。

劉雨過 Liu Yugu、黃艷 Huang Yan:〈論《西遊記》中的神魔鬥法〉“Lun Xiyouji zhong de shenmo doufa”,《河池學院學報》*Hechi xueyuan xuebao* 第 30 卷第 6 期, 2010 年 12 月。

——:〈論《封神演義》中的法寶〉“Lun Fengshen yanyi zhong de fabao”,《河池學院學報》*Hechi xueyuan xuebao* 第 32 卷第 3 期, 2012 年 6 月。

會議論文

李豐楙 Li Fengmao:〈神化與謫凡：元代度脫劇的主題及其時代意義〉“Shenhua yu zhefan: yuandai dutuoju de zhuti ji qi shidai yiyi”, 收入李豐楙 Li Fengmao 主編:《第三屆國際漢學會會議論文集——文學、文化與世變(文學組)》*Disanjie guoji hanxue huiyi lunwenji: wenxue, wenhua yu shibian (wenxuezu)*, 臺北 Taipei: 中央研究院中國文哲研究所 Zhongyang yanjiuyuan zhongguo wenzhe yanjiusuo, 2002 年。

——:〈祭煞與安鎮：道教謝土安龍的複合儀式〉“Jisha yu anzhen: daojiao xietu anlong de fuhe yishi”, 收入中華道教總會 Zhonghua daojiao zonghui 編:《第四屆海峽兩岸道教文化臺北、鷹潭論壇研討會論文集》*Disijie haixia liangan daojiao wenhua taibei, yingtán luntan yantaohui lunwenji*, 臺北 Taipei: 中華道教總會 Zhonghua daojiao zonghui, 2010 年。

學位論文

李曉 Li Xiao:《密教傳持與取經故事》*Mijiao chuanchi yu qujing gushi*, 上海 Shanghai: 上海師範大學人文與傳播學院碩士論文 Shanghai shifan daxue renwen yu chuanbo xueyuan shuoshi lunwen, 2015 年。

徐一智 Xu Yizhi:《明代觀音信仰之研究》*Mingdai Guanyin xinyang zhi yanjiu*, 嘉義 Chiayi: 國立中正大學歷史研究所博士論文 Guoli zhongzheng daxue lishi yanjiusuo boshi lunwen, 2007 年。

網站資料

李豐楙 Li Fengmao:〈三官考校——道教圖畫與文人藝術的藏品與展覽〉“Sanguan kaojiao: daojiao tuhua yu wenren yishu de cangpin yu zhanlan”,

《典藏》*Diancang*，2018年12月，參見：<https://artouch.com/view/content-5573.html>，瀏覽日期：2019年5月30日。

法鼓文理學院 *Fagu wenli xueyuan*：《CBETA 數位研究平臺》*CBETA shuwei yanjiu pingtai*，參見：<http://cbeta-rp.dila.edu.tw/>，瀏覽日期：2019年5月30日。

