

戏看三界

《西游记》里的百态人生

赵毓龙

著

人民文学出版社





戏看三界

《西游记》里的百态人生

赵毓龙

著

人民文学出版社





版权信息

COPYRIGHT

书名：戏看三界：《西游记》里的百态人生

作者：赵毓龙

出版社：人民文学出版社

出版时间：2026年04月

ISBN：9787020198771

字数：199千字

(Free书分享更多搜雅书)

序言

邵毅平：《中国小说：洞达人性的智慧》，上海：上海古籍出版社2024年版，第2页。

邵毅平在《中国小说：洞达人性的智慧》的序言中写过一段话：“古典小说之所以对现代人仍有意义和价值，正是因为它们与现代人的实际人生仍能取得沟通与联系。尽管所有那些古老的场景、陈旧的技巧、常弹的老调、过时的观念等等，对于今天的读者来说已经失去了昔日曾经有过的魅力，但是蕴含在这一切后面的人性的意蕴，却仍在闪耀着熠熠的光彩，吸引着对于人性具有普遍兴趣的现代读者的视线。如果说古典小说中蕴含着对于现代人仍然有用的智慧，那么也只能把它理解为洞达这种人性意蕴的智慧。”^①笔者表示同意。当然，古典小说中的场面、技巧、观念等或显或隐的内容，是否当真在今天的读者群中彻底失去了市场，其实还可以再商量，但一个不可否认的事实是：绝大多数从研究立场以外出发的读者，主要将古典小说当作一个又一个故事来看的——这些故事看上去发生在遥远的过去，仔细咂摸一番，其中的人情物理又仿佛近在当下；故事里人物的思想、情感、言语、行为，如果褪去泛着锈色的古旧釉层，也可以在当代的生活舞台中被发现。这也正是我们喜欢这些故事的一个重要原因。无论我们将目光投向多么遥远的过去，最后都要拉回来，聚焦于当下的自己。如果我们无法从他们的故事中发现自己，那么他们的故事对我们而言就是无意义的。可以说，包括“明清六大部”在内的中国古代白话小说经典，之所以在今天仍然深受集体推崇，绝不是因为文学史家们的持续鼓吹，或是各类文化权力机构所提供的技术支持，而是绝大部分读者仍能从这些作品的故事里看到自己，看到自己所处的时空环境，以及作为介质而存在于其中的人情物理。

一说到人情物理，人们当然首先会联想到由《金瓶梅》开创的世情小说。的确，在摹写世情百态的深度与广度上，没有任何一种题材类型的小说可与世情小说比肩。鲁迅曾将世情小说称作“明小说之两大主潮”之一。其实，自世情小说出现之后，它就一直是通俗叙事的主潮，即便在今天，充斥于大众媒介的叙事仍是以世情为主的——“西门庆热结十弟兄，武二郎冷遇亲哥嫂”的情节，难道不是正以各种“狗血”化的变身，不断地出现在短视频中吗！

然而，其他题材类型的小说中是否有世情成分呢？答案是肯定的。就笔者的研究方向而言，作为“明小说之两大主潮”另一种的神魔小说，就是经常呈现世情内容的。从百回本《西游记》到董说的《西游补》，再到刘璋的《斩鬼传》，以至李百川的《绿野仙踪》，借神魔演绎世情，或者说写神魔而兼具世情，是形成了一个连续的传统。这些小说的旨趣各异，艺术品位也有高下之别，但世情成分

总是显豁的。甚至于像《绿野仙踪》这样的小说，已经很难再说是纯粹的神魔小说：书中以冷于冰为中心人物的神魔情节，写得呆板、寒伧，反倒是以温如玉为中心人物的世情情节，读起来活色生香。从小说发展史的角度看，这当然是清代通俗叙事普遍世情化的必然结果，但从初创期的《西游记》开始，神魔小说演绎世情的叙述策略，其实就已经开了头。

百回本《西游记》中，俯拾即是，只有神魔斗法吗？只有金丹妙诀、禅门心法，或是秀才们所鼓吹的“正心诚意”吗？显然不是的。神魔斗法或许还可以继续勾起当代读者的兴趣，但“证道派”评点者们极力鼓吹的各种埋伏在故事里的深意，多数读者已不太感冒了。对当代读者而言，如果说书中“有深意存焉”，主要还是对于社会人生的揭示。书中的人物，无论神还是魔，说到底都是人——是在逻辑与方法论上与当下的我们差不多的人。我们的世界是一个江湖，神魔的世界也是江湖，后者只是前者的文学倒影。我们讲人情物理，神魔也讲人情物理。黎山老母指点悟空向毗蓝婆菩萨求援，又嘱咐悟空不要泄露消息来源；观音菩萨设计骗悟空戴上紧箍儿，随后又赠与三根救命毫毛来安抚，而这三根毫毛最后用在观音不便露面的狮驼岭；黄眉童子仗着弥勒佛做靠山，胆敢虚设小雷音，悟空求到真武大帝座下，大帝说了一番漂亮话，却只派出龟、蛇二将去应景；地涌夫人劫掠唐僧，悟空搜寻无底洞，抓住李天王父子的把柄，跑到凌霄殿告状，玉帝宣了太白金星去调解，最后也只是默许天王私自领兵，到底没有对白鼠精的处置方式表态；太乙救苦真人得知真相：原来狮奴是吃了太上老君送来的“轮回琼液”才沉沉睡去，以致走脱了九头狮子，便隔空喊话道：“我那元圣儿也是一个久修得道的真灵……等闲也便不伤生”；长年在世尊背光里存身的迦楼罗鸟，早已看穿了灵山上虚与委蛇的庸俗日常，又是佛祖名义上的舅舅，才敢说出“使枪刀搠倒如来，夺他那雷音宝刹”的狠话。这些是在写神魔斗法吗？当然是！但仔细想一想，又不是！说到底，“江湖不是打打杀杀，是人情世故”。不讲人情世故，就不是江湖。人如此，神魔亦如此。

而如果我们将视点从经过百回本《西游记》选择、重组之后的情节上暂时拉开来，投向“西游”故事自唐代以后漫长的演变、传播过程，又可以发现更多埋伏在历史中的人情物理。比如为什么在观音收服红孩儿的时候，百回本的写定者特地给鬼子母留出一个镜头？小白龙为何要火烧龙宫大殿上的明珠？梅山六将为什么赶着悟空叫“二哥”？豹头山的当家魔怪明明是一头狮子，为何住在虎口洞里？其中也有人情物理，但要回答这些问题，从百回本的前后情节中是找不到线索的，只能回归故事集群的演化、传播历史。

所以，本书主要从两个面向来讨论《西游记》的人情物理：一是从百回本自身的情节来讨论，一是从故事集群的生成与发展过程来讨论。这两个面向并不是割裂

的，而是紧密结合在一起的。因为人情物理本身就是连续的、流溢的，无法被割裂的。

当然，一提到“讨论”二字，很容易令一部分读者联想到学院派人物刻板教条的声口。本书是尽量避免这种声口的，所以换了一个词——戏看。笔者并不是打着“讨论”的旗号，在向读者说明什么知识，而是与大家分享自己戏看《西游记》的体验。这里的“戏”字，又包含三个层次：

蒋瑞藻：《小说考证》附录《戏剧考证》，上海：上海古籍出版社1984年版，第337页。

一是戏剧之“戏”。小说与戏剧都是叙事，二者本来就有艺术渊源，又经常分享故事素材。更重要的是，二者的叙事有相通之处。正如蒋瑞藻所说：“戏剧与小说，异流同原，殊途同归者也。”^①从艺术实践上讲，也有文学家将小说视作没有锣鼓声之戏剧，将戏剧视作搬演于舞台之小说的，比如清代文学家李渔，既是戏剧家，又是小说家，他编撰过一部拟话本小说集，取名就是《无声戏》。可以说，小说都是“无声戏”。而再进一步说，我们今天看故事，都是抱着一种“看戏”心态的。一个颇为流行的网络词，叫作“吃瓜”。“吃瓜”不就是一种最生动的“看戏”心态吗？又所谓“人生如戏，全凭演技”，《西游记》的故事之所以动人，不也是因为故事里的人物演技绝伦吗？我们莫不如就将书中的各种故事空间环境视作大大小小的舞台，从东胜神洲到西牛贺洲，从天庭到灵山，从人间到地狱，从祭赛国的朝堂到隐雾山的妖窟，人物在空间环境中转移，其实也就是在不同的舞台背景中转移。

洛地：《说破·虚假·团圆——中国民族戏剧艺术表现》，长春：吉林美术出版社1999年版，第89页。

而从接受故事的方法论的角度说，抱着“看戏”的态度阅读《西游记》，也便于我们理解这部小说的艺术特质。中国古典戏曲是一种写意性、虚拟性、程式性的艺术，而《西游记》里也有很多写意、虚拟、程式的叙事，如果按照现代以来小说的艺术标准去要求它，许多内容是不高级的，但从戏曲叙事的角度说，这些内容又是很高级的。比如一些读者批评书中的环境描写几乎千篇一律，无论是写魔域洞窟，还是写人间邦国，总是“陈旧的技巧、常弹的老调”，又缺乏仿真感。如果以西方基于“模仿论”的叙事传统来要求中国古代叙事，总会觉得后者有一些不高级。但中国古代叙事不是在模仿，而是在虚拟。戏曲舞台上总是“一桌两椅”来回组合，构成各种象征性的布景，而更多物理环境是完全不需要呈现出来的，正如洛地所说的——“布景在‘你’的心里”^②。旧时的读者很少抱怨小说没有再现或还原高仿真的物理环境，因为他们可以在“一桌两椅”之外，凭灵动的想象构建出故事所需要的物理环境。当代读者对此有所要求，固然是因为阅读

习惯与审美期待发生了变化，但这里是否也因为受到了现代以来小说叙事传统的影响？而现代以来小说叙事的传统很大程度上受到了西方小说的强力干预。我们当然是抱着兼收并蓄的包容心态去接受外来叙事传统的，但是否已经在不自觉中形成了刻板印象，进而掉进“以西律中”的逻辑陷阱，反过来将古典小说的叙事习惯硬说成“不高级”呢？难道只有像《欧也妮·葛朗台》那样在开篇长时段地描写场景，才是“高级”的吗？《西游记》的叙事不是在模仿，而是虚拟。我们从“看戏”的角度去理解书中的故事，可能更容易理解这种虚拟性。

胡适：《中国旧小说考证》，北京：商务印书馆2014年版，第172页。

二是戏谑之“戏”。百回本《西游记》最突出的艺术风格是其戏谑性，这与写定者的旨趣相关。胡适早已指出这部书的写定者是一个玩世不恭者，“他至多不过有一点爱骂人的玩世主义。这点玩世主义也是很明白的；他并不隐藏，我们也不用深求”^②。明清时期，受“证道派”批评影响，尤其是接受了道教徒的鼓吹，不少人误以为《西游记》的写定者是长春真人丘处机。直到经过胡适、鲁迅等现代“西游学”奠基人考证，吴承恩对于《西游记》的著作权才逐渐成为今天的文学常识。当然，现有的文献资料还不足以坐实这件事。学界直到今天也只能是基于“或然性”的论述逻辑，不断用材料去证明吴承恩有条件、有能力、有动机、有时间去写定《西游记》，却始终没有找到最直接的证据。好在不管写定者究竟是历史上的哪个名不见经传的小文人，通过对于文本的穿透性阅读，我们可以把握他的气质——这的确是一个玩世不恭的人。他笔下的故事固然涉及佛道二教，但他本人没有特定的信仰倾向，他对于佛道二教的态度是不严肃的，对于宗教神祇的态度尤其不严肃，总是在神祇的庄严面容上勾抹油彩：太上老君喜欢看人下菜碟、观音菩萨爱打小算盘、玉帝一贯装聋作哑、世尊屡屡袒护亲党……书中的神祇，无论大小，也不管佛道，多多少少都是被矮化的，其中有不少更是被有意丑化的。至于主人公在西行路上遭遇的大魔怪与小妖精，更是现实生活里各种丑头怪脸人物的文学变形。即便对于第一主人公，以及其他联合主人公，写定者也没有手下留情。悟空好勇斗狠、唐僧迂阔庸懦、八戒贪婪好色、沙僧明哲保身，主人公身上的毛病也都是充分暴露在读者面前的。在《西游记》中，我们找不到一个“高大全”的人物，因为写定者的目的不是在歌颂，而是在暴露；不是在刻意地塑造崇高，而是在生动地展演丑陋。直到今天，还有一部分读者在争论《西游记》到底是“崇佛”之书，还是“崇道”之书，但写定者根本没有替某一种宗教张本的意思，他是要借神魔世界去揭批现实、讽刺现实、嘲骂现实。而揭批、讽刺、嘲骂的意图，都是通过戏谑的方式呈现出来的。写定者很少去刻意贬损某个人物，只是将人物丢进特定的场景中，叫他们“自说自话”，暴露自己的市侩、油滑、庸俗、麻木、昏聩、狭隘等气质。看到书中的场景，尤其神魔人物的言行举止，读者很容易联想到在现实生活中直接或间接经验的人与事。在一部分故事里，写定者又故意使促狭，带着恶作剧的心理去塑造与书写，比如黄眉童子

从弥勒处偷来的三件法宝——人种袋、短软狼牙棒、金铙，明显具有生殖崇拜的色彩。写定者看似在遮掩隐晦，实则生怕读者不能发现其本相，看不出他戏谑的意思。既然写定者要我们看出来，我们又怎能辜负他呢？胡适所谓“不用深求”，是针对旧时“证道派”们的强制阐释而言的，提醒读者不要背上“有深意存焉”的阅读包袱，只把《西游记》当作一部文学作品来看就好了。至于这部小说的戏谑性本身，还是应该“深求”一下的，因为它不只是艺术风格，也涉及写定者的艺术旨趣和叙述目的。

三是戏仿之“戏”。既然承认《西游记》的戏谑性，对于《西游记》的阅读理解就可以采用戏仿（parody）的形式。戏仿，又称作仿拟，人们最初是将其当作一种修辞（格）来理解的。通俗地理解，戏仿需要一个本体，本体提供了一个相对稳定的结构形式，戏仿者故意利用这种结构形式，选择性地置换掉其中一部分内容，填入新的内容，以达到讽刺或幽默的效果。而文学化的表达，常常追求讽刺或幽默的效果，戏仿也就逐渐成为一种文学书写的惯用策略。文学叙事就经常以戏仿的形式呈现，经典著作又总是不可避免地成为戏仿对象。若论“明清六大部”中，最常被文人戏仿的作品无疑是《金瓶梅》与《红楼梦》，但从大众文化传播的角度看，恐怕没有哪一部作品被后世戏仿频次比《西游记》高。特别是在跨媒介叙述的形式更为灵活，彼此间链接也更为紧密的当代，许多《西游记》的戏仿之作（如电影《大话西游》）甚至被奉为当代经典，又催生了众多二次戏仿的作品。只不过，目前大部分戏仿《西游记》的作品，只是在借用故事，而没有借用文笔风格——风格也是一种形式——看起来更像是IP改编，尽管实现了新意义的生成，却丢掉了原著的艺术风貌。笔者则尝试进行保留原味的戏仿，在追求讽刺与幽默效果的同时，尽可能模仿近古时期白话小说的语言风格。

这种模仿最终获得了预期之外的效果。当代人模仿古代白话小说，总是不自觉地使用一些现成的“语料”。这些语料是阅读积累的产物，大多来自文学经典。为了能够唤起读者的集体艺术经验，笔者又选择了一些当代文学爱好者比较熟悉的语料。戏仿段落中“西游”人物的言语，不止有从原著借用过来的，也每每可以看到《金瓶梅》《红楼梦》等书的影子，这又可以在相对稳定的风格形式里，构造名著“乱入”的艺术效果，在IP拼接、重组的张力关系中，探索讽刺与幽默的多种链接可能。

赵毅衡：《叙述学讲义》，北京：北京大学出版社2025年版，第59—62页。

当然，笔者不是为了戏仿而戏仿的。归根到底，戏仿是对于戏曲、戏谑两层意思的呼应。戏仿能够延续戏谑性，制造新的戏谑性，自不待言。即便抱着“看戏”的心态去阅读《西游记》，也很容易引发戏仿冲动。所有的叙事，都是对于原始事件的选择与组合。每一个叙事，只能呈现故事的一种可能性，呈现故事的一种切片形式。正如赵毅衡所说，叙述包括两个叙述化：第一个是文本发出者把文本

说成一个故事，即叙述化（primary narration），第二个是文本接受者的二次叙述化（secondary narration），即重新把文本理解成一个故事。叙述化的过程，只能呈现一部分在场的事件，或者说显现的事件，这就导致一部分事件是不在场的，或者说被隐去的。二次叙述化就是在阅读过程中，不自觉地去补充那些不在场的、隐去的事件。可以说，“叙述的本质就是在隐和显之间、在场与不在场之间的交互影响”^②。而中国古典叙事倾向写意性，白话叙事又在此基础上呈现出程式化，像戏曲“留白”一样的地方更多，需要在二次叙述化过程中被还原、填补的事件也更多。这些事件是可以通过戏仿形式呈现的。以魔怪们的结局为例，那些有靠山的“庙堂魔怪”被主子领回仙府的路上，有什么故事，有哪些场景？那些全靠自力更生的“江湖魔怪”被悟空打杀后，是否还有其他可能，又有哪些场景？笔者在阅读《西游记》的时候，每每产生遐想，相信不少读者也有类似体验。笔者将这些遐想写出来，以便更生动地呈现笔者心目中的“西游”江湖日常；而当二次叙述化转变为本书中新的叙述化，可能又催生了各位读者对于本书叙述化的二次叙述化。如果真能形成两个叙述化的递接、往复过程，书中的戏仿段落也就远远超出了它们原有的意义。

而无论哪一种“戏”的意思，聚焦的中心都是人物。叙事的中心是人物，只有卷入了人物的陈述，才能转变为叙述。与之相应，关于叙述的叙述，也必然是以人物为中心而组织起来的。分享《西游记》阅读经验的策略（或者说路径）固然有很多，可以逐章逐回讲读，也可以围绕若干主要命题展开，但归根到底都要聚焦于人物。既然如此，本书便以人物为单元，设计全书结构。笔者选择了二十个人物，包括“取经五圣”，包括主人公的主要帮助者与敌对者角色。这些人物各有形貌，各有气质，各有情态，在《西游记》的人物长廊中格外显眼。聚焦于这些人物，我们或许可以窥见“西游”江湖中的人生百态了。当然，还有许多人物未能被选入，他（她）们成为了本书叙述的“不在场事件”，对于这一部分人物的叙述，或许笔者日后有机会补充，又或许可以在本书读者的二次叙述中被还原出来。毕竟，真正的人生百态从来无法完全呈现于某一个具体的叙述中，而是由叙述化与二次叙述化的递接、往复来实现的。

『贫僧无些法力，一路上多亏这三个小徒。』

——退居二线的唐长老

在百回本《西游记》里，孙悟空才是真正意义上的第一主人公。如果小说有片头字幕的话，孙悟空是当之无愧的“领衔主演”，唐僧只能和八戒、沙僧、小白龙一道，跻身于“主演”行列。从“戏份”的角度看，唐僧可能还要被安排在八戒后面——毕竟，在绝大多数情节里，“戏点”其实都在八戒身上。尤其中国古典戏曲是“角儿的艺术”，老猪肯定是“角儿”，唐长老则算不上。

然而，“西游”故事的主干毕竟是“取经”故事，没有取经人，整个故事也就不成立了。况且，《西游记》是典型的“世代累积型”作品——即在“终极文本”诞生以前，故事经过了漫长的累积过程，在不同时期，被不同的人，以不同的方式与媒介进行“改写”，形成民间集体性的叙述经验，故事像“雪球”一样越滚越大，其艺术品位也不断提升。同时，“取经”故事又是有本事可寻的——它基于唐初高僧玄奘西行求法的经历，这一开始并不是一个以神魔人物为主的奇幻冒险故事。所以，在故事演化的早期阶段，只能以取经人为第一主人公。

作为主人公的取经人，可以有效地串联起一系列事件，即以他的行动为主要线索，调度不同的空间环境，卷入不同的人物，构成彼此衔接又相对独立的单元故事。这些单元故事像一颗又一颗珍珠，最终被连缀成一条光彩夺目的项链。

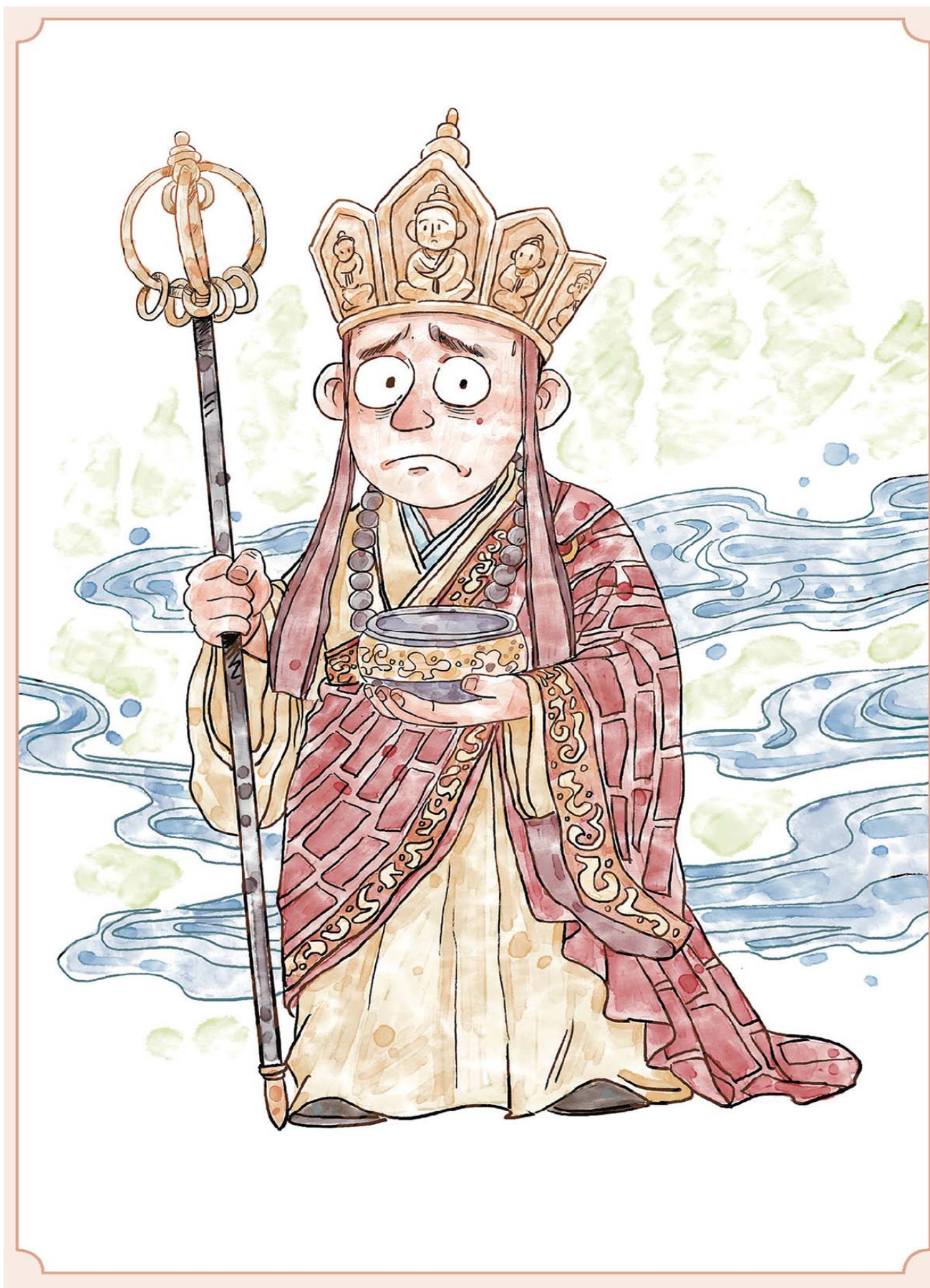
取经人的行动，当然是带有“冒险”色彩的——人物进入陌生环境，本身就具有冒险性质。回想我们的成长经历：第一次离开母亲的怀抱，第一次爬出婴儿床，第一次走出宅门，第一次进入学校，第一次离开家乡，第一次出国……哪一次不是在冒险呢？冒险，无非是对危险可能的预判，对危险事实的应对，而危险说到底是我们感到紧张、焦虑或恐惧的事件；冒险的成就，无非是克服一系列阻碍，最终达成愿望。

只不过，“凡人”的冒险，没有多少看头，“英雄”的冒险，才叫人期待。

英雄比凡人具有更多的智慧、更大的勇气、更强的毅力，在“主角光环”的加持之下，前者也会比后者获得更多机会，或者说存在更多“侥幸”，被赋予更具有技术性的能力。与此同时，英雄会面对更大的压力、更多的挑战。只有这样的故事，才可能构造出更强的戏剧冲突——第一次走出宅院大门，对于当事人来说，当然是一

种极大的冒险，充满了刺激；对于旁观者来说，可能还不如看《动物世界》来得有趣。

再加上奇幻元素，故事就会更有看头。英雄面对的压力，也大多不是来自经验世界之内的，而是来自经验世界之外的；卷入的环境，不仅是殊方异域，甚至可能是与现实逻辑相悖的另一种“宇宙”；卷入的人物，也不只是在空间地理和文化心理上与我们存在距离的“他们”，而是彻头彻尾的“异类”。为了克服阻碍，英雄需要付出更大的努力，表现出超凡的能力；为了达成愿望，英雄也可能需要做出更大的牺牲，付出更沉痛的代价。



这就是奇幻冒险故事吸引人的原因。当“取经”从历史故事蜕变成具有文学色彩的奇幻冒险故事，它就必须具备这样的品质，主人公应当是一位英雄。而且最好是一位“完美英雄”——他能够表现出内在与外在的素质，前者是超出一般人的品质，后者是超出一般人的能力。

[明]吴承恩：《西游记》，北京：人民文学出版社2020年版，第784页。非特定情况，本书所引《西游记》原文皆据此本，不一一出注。

由此来看百回本《西游记》里的唐僧，实在称不上“完美的英雄”，他具备英雄的内在素质，却缺乏外在素质，正如他自己说的：“贫僧无些法力，一路上多亏这三个小徒。”^①

第六十三回，祭赛国王见悟空、八戒腾空而去，以为唐僧也是“腾云驾雾之上仙”，唐僧赶紧澄清自己没有任何法术，一路上都是三个徒弟扶持。

类似的话，书中其实还有不少，比如：

贫僧粗知念佛，其实不会降妖。……贫僧一人，实难到此。贫僧有两个徒弟，善能逢山开路，遇水叠桥，保贫僧到此。（第二十九回）

但我还有三个小徒，逢山开路，过水叠桥，保护贫僧，方得到此。（第四十七回）

贫僧一人，岂能到此？我有三个徒弟，逢山开路，遇水叠桥，保我弟子，所以到得上刹。（第八十回）

这当然是一种叙述的套路。仿佛戏曲舞台上，人物登场，经常重复地“自报家门”，生怕观众忘记相关信息。但也说明一点：唐僧在路上经常受到质疑——既然不会降妖除魔，你怎么敢（能）上西天拜佛取经？

[唐]玄奘：《还至于阗国进表》，蔡铁鹰：《西游记资料汇编》，北京：中华书局2010年版，第12页。

不仅书中的“凡夫俗子”有这样的疑问，历史真实中的凡夫俗子们也有类似的疑问。基于当时的知识与想象，西域是一片充满危险的境界，自然环境异常恶劣，所谓“践流沙之浩浩，陟雪岭之巍巍，铁门巉嶮之涂，热海波涛之路”^②，取经人一路跋涉，要经历不同的危险环境。更重要的是，这些环境里不止有毒虫猛兽，还可能存在妖魔精怪，他们有“超人”的能力，瞪一瞪眼，努一努嘴，或是打个响指，就可能要人的性命。取经人只是一介肉身凡胎，怎么能够顺顺利利地抵达目的地，又平平安安地回来呢？历史真实里可是没有“主角光环”的！这就需要取经人身上具有神异色彩。更进一步说，他不能只是一位“高僧”，更应该是一位“神

僧”，与之相关的事迹，不仅要表现出取经人的内在素质，还要表现出他的外在素质。落实在故事里，就是降妖除魔的情节。

但唐僧的主要原型玄奘恰恰不是一位神僧。

在历史真实中，玄奘无疑是一位高僧。他在中国古代佛教发展史上具有举足轻重的地位，在中外文化交流史上也扮演了至关重要的角色。

[唐] 慧立、彦棕：《大慈恩寺三藏法师传》，北京：中华书局1983年版，第128页。

马伯庸：《我读书少，你可别骗我》，南京：江苏凤凰文艺出版社2019年版。

他的取经事迹，当时就引起人们极大的好奇——玄奘归国当天，曾引起万人空巷的盛况。长安士庶纷纷赶来观瞻“圣仪”，搞得人挨人、人挤人，以致当局临时发出命令：围观人群只可原地礼拜、敬香、撒花，不得移动，以防发生踩踏事故^①。马伯庸的《西游摇滚记》描写唐僧是集万千宠爱于一身的摇滚巨星，每次抛头露面，都引得粉丝尖叫欢呼^②，可能就受到了这件事的启发。

[唐] 慧立、彦棕：《大慈恩寺三藏法师传》，北京：中华书局1983年版，第130页。

然而，归国之后的玄奘，刻意与世俗大众保持距离，一心只在弘福寺等经场中主持翻译佛经，没有给“好事者”们留下多少制造“八卦”的机会。他还曾请唐太宗派兵把守经场^③，目的就是把狂热的“粉丝”隔绝在外。人们也就很难从他本人身上挖出更多有价值的材料，敷衍成茶余饭后的谈资。

以玄奘为主人公的取经故事，后来被敷衍成《大慈恩寺三藏法师传》等传记。但这些传记是由佛教徒执笔的，主要在佛教徒的小圈子里传播，影响不大。由玄奘口述、其弟子辩机记述并整理的《大唐西域记》里，倒是记载了大量殊方异域的神话、传说、异闻，对当时的知识界产生了不小影响，成为其“征异话奇”的素材来源，甚至干预了唐代传奇小说的创作（如《杜子春》就受到《大唐西域记》卷七“烈士池”传说的影响）。但玄奘只是这些故事的转述者（他是“搬运工”，而非“生产者”），也没有被想象成这些故事的主人公。

直到晚唐时候，关于玄奘的传说，依旧缺乏足够的趣味，尤其缺乏奇幻冒险故事的品位。比如李冗《独异志》里的一则记录：

[唐] 李冗：《独异志》，北京：中华书局2023年版，第81—82页。

唐初，有僧玄奘往西域取经，一去十七年。始去之日，于齐州灵岩寺院，有松一本立于庭，奘以手摩其枝曰：“吾西去求佛教，汝可西长。若归，即此枝东向，使吾门人弟子知之。”及去，其枝年年西指，约长数丈。一年忽东向指，门人弟子曰：“教主归矣。”乃西迎之。奘果还归，得佛经六百部。至今众谓之摩顶松。^①

这则故事，本身倒是奇异的（所以百回本《西游记》吸收了它），却缺乏奇幻冒险故事的趣味。玄奘被塑造成了“神僧”，但他身上的“神”性，不是我们所期待的冒险英雄的“神”性。松树接受玄奘摩顶受戒，只能说明玄奘身上散发着崇高的、极具感化力的神圣光晕，而非具备降妖除魔的本领。

如果是在玄奘西行的路上，一株松树幻化人形，伤生害物，甚至直接威胁到玄奘的性命，玄奘使用法术，制伏了松树精，继续赶路。这样的故事，就比较符合大众对于奇幻冒险故事的期待了。只可惜，检索唐代的文献资料，我们还没有发现以玄奘为主人公的类似故事。

但“西游”故事毕竟是以此为本事，逐渐生发出来并丰满起来的，怎么解决主人公“无些法力”的问题呢？

这倒好办——能力不够，咒语、法宝来凑！

第一视角玩家比较菜，就给他上装备；装备上得齐全，一样可以在奇幻世界里所向披靡。只不过，现实生活里“氪金”的成本是很高的，换一套皮肤也叫人觉得肉疼，更不用说购买终极装备了。文学艺术世界里，“氪金”的成本则转嫁为作者与读者的想象力，不会伤及荷包；在文艺的游戏里，没有穷玩家，只有缺乏想象力的玩家。

从操作性的角度说，咒语是最容易配备上来的一一许多时候，使用法宝也要配合咒语，而玄奘西行求法的本事里，本来就有一篇著名的咒语，那就是《般若波罗蜜多心经》（简称《心经》），这篇经文的通行译本，正是由玄奘翻译的。

在西行求法的路上，《心经》也确实发挥了不小的作用。据《大慈恩寺三藏法师传》记载，玄奘在穿越莫贺延碛（今天称为噶顺戈壁，古时候俗称为“八百里流沙”，小说里的流沙河就是以之为原型的）时，产生种种幻觉，所谓“奇状异类，绕人前后”，连念诵“观音”都不起作用，玄奘便讽诵起《心经》，妖魔精怪果然应声而散。

今天看来（尤其按照《走近科学》一类节目的程式化逻辑），“奇状异类”主要是玄奘在极度饥渴与疲惫状态下产生的幻觉。换句话说，他们是玄奘“电解质紊乱”的产物。讽诵《心经》的实际效果，是帮助玄奘完成了“心理建设”，进一步筑牢心理防线，克服了内心的恐惧。但玄奘是一位佛教徒，他对于世界的理解与世俗人

不同，总是带有宗教的浪漫想象。在玄奘看来，妖魔精怪应声而散，是《心经》这篇咒语发挥了效力。

既然当事人这样理解，后来的“好事者”就更喜欢在这件事上添油加醋。在历史真实中，玄奘得到《心经》，是因为他在蜀地时救助了一位生疮的病人，作为报答，病人把《心经》传授给玄奘。

而一提到“生疮”，人们很容易联想到化身度人的神祇。神祇们总是喜欢以一副“落魄”形象示人，不仅要衣衫褴褛，还要带上令人厌弃的病症——最好是头上生疮，脚底流脓，满面污垢，一身恶臭，叫人不敢亲近——借此考验世俗人的眼力，发掘其慧根。

“癞头”异人，就是神祇们在世间行走的常用扮相。而僧侣、道士本就是间离于世俗的“异端”人物，“癞头和尚”一类形象也就成为传说里的常客，甚至可以被看作一种刻板形象。

《红楼梦》里就有一个作为枢纽人物的癞头和尚——通灵宝玉不就是由癞头和尚“携入红尘”的吗？《西游记》里也有一个癞头和尚。算起来，他也起到了枢纽作用——“大闹天宫”与“西天取经”两个单元，是由他串联起来的——这就是由观音菩萨幻化的“疥癞游僧”。

黄永武：《敦煌宝藏》，台北：新文丰出版公司1981年版，第688页。

这不是《西游记》写定者的创造——观音传说里，这种形象经常出现。人们也用这个形象为传授《心经》事件添味增色。比如敦煌石室的音写本《唐梵翻对字音般若波罗蜜多心经》的序言里，生动叙述了传授《心经》的事件：一位患病的老僧拦住玄奘，把《心经》传授给他。等到玄奘抵达目的地——中天竺的摩揭陀国那烂陀寺——老僧再次出现，自言是观音化身，说罢腾空而去^⑫。

在这则记录里，没有明确说老僧的病症是疥癞，但基于刻板印象，世俗大众很容易生成相关联想，就像《独异志》相同事件里提到的老僧：“头面疮痍，身体脓血。”这样才符合世俗大众的期待。

[宋]李昉等编：《太平广记》，北京：中华书局1961年版，第606页。

既然是观音传授的“三世诸佛心要法门”，威力自然很大，它可以使“山川平易，道路开辟，虎豹藏形，魔鬼潜迹”^⑬。也就是说，仅凭一篇《心经》，“无些法力”的取经人，即便没有“三个小徒”作为扈从，也可以做到“逢山开路，遇水叠桥”。正是：《心经》记心头，前程不担忧！

问题终于得到解决了，但总叫人觉得无趣。一两个故事，用到咒语，还可以接受；“九九八十一难”（当然，这并不是八十一个小故事），主人公每次遇到危难，都用咒语来解决问题，难免叫人觉得腻味。怎么办呢？

也好办！咒语太单调，法宝来加料！

《西游记》里的法宝很多，可谓层出不穷，但提到“无些法力”的唐僧，人们很难联想到法宝。其实，即便是百回本里的唐僧，也是带着三件法宝的：九环锡杖、锦襕袈裟、紫金钵盂。只不过，它们已经与降妖除魔没关系了。

九环锡杖与锦襕袈裟是一组法宝，这是释迦牟尼佛赐予，由观音送达的。这两件宝贝，还是具备神奇作用的。按佛祖所说：“穿我的袈裟，免堕轮回；持我的锡杖，不遭毒害。”这是佛祖给“内定取经人”上的“双保险”。紫金钵盂算是另一组法宝，这是唐太宗赐予的，没有法力，不过是一个精致的“要饭口袋”。

但在《西游记》故事里，两组法宝都被人惦记，锦襕袈裟被金池长老“借”去，被黑熊精盗去，紫金钵盂被阿傩与迦叶勒索去。不管是魔，还是神，都惦记着主人公的装备。与黄狮精偷九齿钉耙一样，都是“他们”对主人公法宝的觊觎。这已经隐约体现出三件东西的“法宝”属性了。

更重要的是，在早期故事里，三件法宝是一组装备。

在晚唐五代时期的俗讲底本《大唐三藏取经诗话》里（俗讲，是当时寺院中的一种讲经活动，面向世俗大众，更注重通俗性、故事性、趣味性；《大唐三藏取经诗话》现存宋元刊本，过去多认为它是一部宋元“说经”话本，但现在更多学者倾向于将其视作俗讲底本），作为取经团队的“终极保护者”——北方毗沙门大梵天王（这是由两位神祇捏合而成的形象，详见本书第九章）赐给猴行者三件法宝，分别是：金钹锡杖、隐形帽和紫金钵盂。

金钹锡杖，后来变成九环锡杖；隐形帽变成锦襕袈裟；紫金钵盂，则原封不动地被百回本继承了。可见，这是一整套装备，概括起来就是：手里拿的，身上穿的，嘴里吃的。

而当我们把三件法宝还原至其本来面目之后，又可以隐约看到一种更加古老的故事遗痕，也能够理解“西游”故事的本质到底是什么了。

说到底，“西游”故事是一个奇幻冒险故事，取经人是这个故事的主人公——英雄。这里的“英雄”，不是一个角色（即人物是谁），而是一种功能（即人物做了什么）。同样的功能，可以由不同的角色来充当，比如《你想活出怎样的人生》里的牧真人、《千与千寻》里的小千、《指环王》里的佛罗多·巴金斯、《纳尼亚传

奇》里的佩文西四兄妹、《绿野仙踪》里的多萝西，等等。这些角色，说到底都是一种功能，即英雄。他（她）们做了什么？都是冒险。

英雄可以有不同的性格气质，也可以有不同的身份——这些都只是关于“人物是谁”的形象塑造。可以是活泼的，也可以是沉郁的；可以是“在家”人，也可以是“出家”人。取经人当然也可以作为一种角色，充当英雄的功能。

至于“人物做了什么”，我们又可以很快发现一点共性——他（她）们都是要到“另一个世界”去，而且不管是主动的，还是被动的，都“必须”去。

今天看，到“另一个世界”去，无非是为故事提供一个经验外的世界，一个充满了奇异元素的世界，使叙述显得更有趣。

然而，我们需要承认一个再浅显不过的道理：如果一种叙述能够从古（尤其远古时期）至今延续下来，并且保持最稳定的核心，绝不是因为它“有趣”，而是它“有意义”。尽管这种意义已经不再显豁了（已经埋伏于情节中），甚至被当代人遗忘了（起码是不再重视），但它依旧隐藏在故事里，作为我们可以追溯自己“童年时期”心灵世界的记忆。

这种奇幻冒险故事，早在远古时期就存在了。那个时候，它们不是故事，而是原始意义上的神话。

神话是为了“有趣”而被讲述的吗？当然不是。神话的功能，是解释具体的仪式，解释其来源与根据，赋予其可以被理解的意义。

那么，英雄到“另一个世界”冒险的神话，解释了哪种仪式呢？就是成人的授礼仪式。只有完成了这一“通过仪式”（The Rites of Passage），一个性成熟的青年才能够得到部族集体真正承认——承认他具有了“成人”的社会身份，而非性别身份（即便今天，真正意义上的成年，也是社会意义上的。几乎每个人都经历过一段尴尬时期，你在生理上已经成熟了，不再是懵懂的“孩子”，却几乎没有人把你当作“大人”对待）。

在这类仪式里，有一个至关重要的“节目”，就是受礼者的“假死”——他必须“死”去，再“活”过来——只有这样，人们才相信受礼者已经从神秘的权威那里学到了重要的知识与技能——保证他能够在成人世界生存下去的知识与技能。换句话说，在原始先民看来，这个世界所需要的经验，不是在“这里”累积而成的，而是从“那里”学的。所谓“那里”，就是“另一个世界”，也就是死亡之后才能进入的神秘世界。

随着人类文明进步，这些仪式逐渐消失了，附着于其上的神话，也没有了存在介质，不得不“改头换面”，蜕变成能够适应“当下”的叙述，比如传说、童话，以至当代的奇幻想象，但故事的许多核心元素，从未发生过改变。

〔俄〕弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普：《神奇故事的历史根源》，贾放译，北京：北京联合出版公司2022年版，第50—55页。

普罗普已经指出，在这类奇幻冒险故事里，当英雄踏上旅程时，需要准备三件东西：手里拿的，身上穿的，嘴里吃的^②，这是为了保证他们能够走过一段漫长的路途，最终抵达死亡的神秘世界。

唐僧的九环锡杖、锦斓袈裟、紫金钵盂，不是正好满足这种需求吗？而在故事的最后，他也成功地抵达了“另一个世界”——他的肉身确实“死”掉了。

第九十八回，接引佛祖撑着一只无底船，来“引渡”唐僧。唐僧被悟空推进水里，又被接引佛祖扯上船，正在抱怨，忽见“上溜头泅下一个死尸”，行者笑道：“师父莫怕，那个原来是你。”也就是说，弃岸登船之后的唐僧，从物理意义上说，其实已经死掉了（顺流漂来的就是其尸体），他是以精神形态进入灵山胜境的——在幻想中，“我们”只有改变形态，才能够进入“他们”的世界。改变的形式有很多，比如缩小，再如变成动物，又如吃下“他们”的食物……但万变不离其宗，其实都是表示“死”掉的一种幻想形式。

这样看，三件法宝确实是有意义的。但在百回本《西游记》里，它们为何没有发挥大作用呢？因为后世的叙述强调“有趣”，它们有意义，却实在无趣（写定者能够将三件法宝保留在故事里，已属难能可贵了。比如《小红帽》里，英雄的法宝只剩下两件，身上穿的和嘴里吃的）。

想要真正提高叙述的趣味性，还是要在“人”上下功夫。毕竟，叙述的中心永远是人物，而不是其他东西。

但玄奘本人也很无趣，怎么办呢？

还是好办的！玄奘不够，其他三藏法师来凑！

怎么说是“其他三藏”呢？因为“三藏”不是玄奘的专有称号。

所谓“三藏”，指的是修多罗藏、毗奈耶藏、阿毗达摩藏，意译是经藏、律藏、论藏。“三藏”合称，泛指一切佛教典籍，加之于某位僧人，指这位僧人通晓一切佛典。后秦时期著名译经家鸠摩罗什就号称“三藏”，唐代的译经家，除了玄奘，真谛、义净也都号称“三藏”。可见“唐三藏”不止玄奘一人。

更重要的是，作为密宗祖师的“开元三大士”——善无畏、金刚智、不空——也都被称为“三藏”。而密宗与“西游”故事的演化有密切关系。

密宗，是大乘佛教、印度教和印度民间信仰融合的产物，它以高度组织化的咒语、仪轨和世俗信仰为特征。在密宗的传说里，有大量神魔斗法故事，涉及各种咒语、法宝，“西游”故事中的许多人物形象，以及故事情节，都多多少少受到密宗影响（比如朱紫国与狮驼国故事里都提到的“孔雀大明王菩萨”，不见于佛典，其事迹应该见于密宗传说）。密宗法师不只是“高僧”，也是“神僧”，他们更适合成为奇幻冒险故事的主人公。

也就是说，“唐三藏”的形象尽管以玄奘为主体（毕竟小说中明确说唐僧是玄奘），但也结合了其他“三藏”法师的事迹，尤以密宗法师为多。

杜治伟：《试论〈大唐三藏取经诗话〉本事为不空取经》，《中国古代小说戏剧研究》第十四辑。

比如上文提到的《大唐三藏取经诗话》里，主人公唐僧号称“三藏”，作品里也多次出现“玄奘”的名字，但这位唐僧是有一些法术在身上的，所以太田辰夫、中野美代子等日本学者认为这个形象是由善无畏三藏转化来的，张乘健、蔡铁鹰、杜治伟等国内学者则认为他的原型更可能是不空三藏^⑤。总之，故事里的斗法事迹，既然从玄奘这位唯识宗宗师身上找不到原型，就很可能是从密宗宗师的传说中移用过来的。

再比如元代王振鹏的《唐僧取经图册》，故事里的唐僧也有一些法术。这里的唐僧，应该还是玄奘——如上册第三幅被出版者题为“烽官赶唐僧”，第四幅原来题签为“石磐陀盗马”，这些事件与人物，很明显是从《大慈恩寺三藏法师传》的本事中演化而来的——但他并没有猴行者（或是其他有法力的英雄）作为帮手，而故事里包含很多“斗法”内容，如“金顶国长爪大仙斗法”“东同国捉狮子精”“飞虎国降大班”“飞虎国降小班”“佛影国降瞿波罗龙”“万程河降大威显胜龙”

“明显国降大罗真人”（以上皆为原图题签）等，或者明确点出了斗法情节，或者通过动词（捉、降）暗示了斗法情节，必然涉及大量的法宝、咒语和法术。像“白莲公主听唐僧说法”故事，可能是唐僧“舌灿莲花”，用无边佛法与精妙话术感化了妖精，但更多故事还是“能动手，尽量别吵吵”的。

当然，“动手”者也有“外援”人物。比如“六通尊者降树生囊行者”，就点出了帮助者的名字，但应该不是每一次遇难，都有外援相助的，《图册》里的唐僧总要懂一点法术，遇到好对付的家伙，也是“求人不如求己”的。

比如“佛影国降瞿波罗龙”（瞿波罗龙的传说，见于《大唐西域记》，应该也是由玄奘带回来的异域故事）里，龙王跪在地上，双手合十，态度温驯，跟在龙王身后

的一班小喽啰，也都是战战兢兢的，玄奘则用杖指着龙王，一副教训人的派头。这幅画面所表现的，可能是龙王被唐僧降伏后的情形。

从表面看，这当然还是玄奘的故事，但从实质上看，已经融合了其他僧人的事迹，倒不一定是“开元三大士”，但一定是“神僧”。只有这样，玄奘才可能成为符合期待的奇幻冒险故事的主人公。

当然，如果这样就能够叫我们感到满足，也就没有猴王什么事了！

在早期的演化过程里，故事的主人公从“高僧”变为“神僧”，装备越来越齐全，甚至被赋予了法力。照这个趋势演化下去，“九九八十一难”，玄奘可以一人打通关，不需要任何辅助。

这样的叙述是有趣的，但还不够灵动。灵动的叙述，是富于变化的，只有卷入更多的人物，叙述才能产生复杂的变化。

如果故事里的主人公，只有一位英雄，可以卷入的人物只有两类：一是帮助者（helper），一是敌对者（opponent），前者帮助英雄达成愿望（比如上文提到的六通尊者），后者阻挠英雄达成愿望（比如树生囊行者），由此构成“英雄—帮助者—敌对者”的三角形叙述关系。但这个关系太稳定了——众所周知，三角形是最稳定的形状——以致限制了故事向复杂形态发展的可能。

如果主人公不止有一位英雄，情形就不同了。

从功能的角度说，英雄的目的是达成愿望，到达“另一个世界”，不管是一个英雄，还是两个英雄，就算是一百个英雄，以至到“+N”状态，愿望也没有发生变化。换句话说，在“他做了什么”这件事上，复数形式与单数形式，归根到底是一样的。

但从角色的角度说，有N个英雄，就有N种形貌、N种气质、N种性格、N种情态，有俊美的英雄，也有丑陋的英雄；有乐观的英雄，也有消极的英雄；有猪突猛进的英雄，也有畏葸彷徨的英雄；有正剧英雄，也有喜剧英雄……这就会形成英雄内部的对比与衬托。

更重要的是，英雄内部可能会发生矛盾，这就在主要由敌对者造成的外部压力之外，构成了一种内生的压力。试想《纳尼亚传奇》的佩文西四兄妹，四个孩子有四种气质，四种性格；老三艾德蒙还走了一段弯路，投向白女巫的怀抱，但他最后回归正途，依旧是英雄。又如《指环王》里的博罗米尔，受邪魔蛊惑，他一度试图夺取佛罗多所持魔戒，但他最终在与半兽人的战斗中英勇牺牲，表现出了英雄的气质。

这很容易令我们想到《西游记》里的猪八戒，他也是一种非典型英雄，而在猪八戒加入取经队伍之前，“非典”气质是由孙悟空承当的；孙悟空的加入，又取代了取经人原来的咒语、法宝，以及在早期演化中被赋予的法力。有了猴王一人，即便取经人“无些法力”，也可以“逢山开路，遇水叠桥”，外加八戒与沙僧两个“小徒弟”，师徒一路上有说有笑、又吵又闹，“取经”故事便也像“护戒”故事一样摇曳多姿、活色生香了。

总之，作为奇幻冒险故事的主人公，取经人的“英雄”成长轨迹，看上去仿佛一道弧线。最初，他是“凡人”，后来按大众期待而成为“神僧”，不仅获得了咒语和法宝，甚至具有了法术。但这些“附加值”最后都被“三个小徒”所取代了，他又被打回“凡人”状态，退居二线，只作为“钓饵”，引得一众敌对者前仆后继，自己却不参与战斗。他甚至被进一步矮化，成为一个“脓包”。

在《西游记》里，八戒经常被骂是“脓包”，但悟空发起急来，也会骂唐僧是脓包。比如第十五回，白马被小白龙叼走，唐僧便“泪如雨落”，悟空见不得这做派，发急道：“师父莫要这等脓包形么！”再如第七十四回，太白金星告知狮驼岭魔头凶狠，不好对付，唐僧想到“似此艰难，怎生拜佛”，不由得又是一把鼻涕一把泪的，悟空也教训道：“莫哭！一哭便脓包行了！”

这种时候，唐僧都是不回嘴的，大概他也觉得自己确实有些“脓包形”，但如果他能够回忆起自己的原型——那些曾经凭一己之力就打通关的“神僧”，大概是忍不住要回嘴的：

好孽畜！倒说我脓包！你是不知！想当年，为师也颇有些踢天弄井的手段：甚么翻江倒海、换斗移星、担山赶月、吐雾喷云，老和尚玩这些小把戏的时候，猴子还不知在甚地方刮旋风哩！若不是为了你，贫僧何至于这等脓包？！

的确，唐僧的“脓包形”不只是与悟空比较出来的，也是在演化过程中，为了使故事更为有趣、灵动，而付出的沉痛代价。你瞧，英雄要做出的牺牲，不只在故事之内，也在故事之外，我们凡夫俗子确实比不了。

『我是历代驰名第一妖！』

——挑战规则的孙悟空

当取经人退居二线，扈从者成为真正的英雄，故事就与历史本事离得越来越远了，它的形态也越来越成熟，质地也发生了变化。

讲故事，就像是在编织毛衣。始终使用一种毛线，即便变换针法，也显得单调；加入另一种材质的毛线，整件衣服看上去就饱满而活泼了。

同时，扈从者是从更纯粹的神魔斗法故事里来的，这也从根本上改变了故事的旨趣。原本，“取经”是叙述的主旨，讲述这个故事是为了宣扬佛法；取经人之所以能够战胜妖魔，也是因为宗教的威力。后来则转向纯粹的赌斗变化，“取经”只是一个壳子，瓢子是英雄一次又一次战胜敌对者；宗教的神圣性与权威性不再是那么重要的了，取而代之的是神魔较量的趣味性与戏剧性。故事也由此变成地地道道的“神魔故事”，最终的写定本也成为“神魔小说”的扛鼎之作。

所谓“神魔小说”，是鲁迅在《中国小说史略》中给出的定义，这是一种着眼于题材的明清小说类型。

从体式来说，明清小说的主流是章回小说。这是一种长篇白话小说，分章分回地叙述故事。而在发展过程中，章回小说一方面继承了前代的叙述经验，另一方面又迎合特定时段的市场兴趣，聚焦于不同的题材，比如“历史演义”（以《三国志演义》为代表）、“英雄传奇”（以《水浒传》为代表）、“世情小说”（以《金瓶梅》为代表）等。

这些类型化的题材，在前代的故事中都是可以找到的，而明代的通俗文艺市场总是“一阵风”的，最早流行起来的是“讲史”（历史演义与英雄传奇皆属于这一大题材），继起的是“神魔”，再后来是“世情”。

没办法，读者总是追求新鲜的。一种题材的作品集中出现，固然可以填补市场，满足受众的消费需求，但读者终究会觉得腻味——王朝更替、战争兴废的故事看得多了，就想寻找些“怪力乱神”的东西来看，而神佛叱咤、精怪跳跃的东西不只闹腾，也距离现实生活太遥远，不免又想把视点拉回来，瞧一瞧“老百姓自己的故事”。

今天的通俗文艺也是一样。讲清宫的“大辫子戏”流行一阵，然后是讲明廷的“王帽戏”，再是宋官家的“幞头戏”，数得上（哪怕在历史上不太光彩）的封建达官头子都被改编完了，又转向“玄幻”“修仙”“悬疑”“刑侦”。但还是“世情”题材最多，尤以“才子佳人”最为热闹，要么一门心思谈恋爱，要么披着各种“尸皮子”谈恋爱——甭管商界精英，还是律政新锐，抑或医界圣手，没多少工夫专心做业务，大把的时间都用来“亲卿爱卿，是以卿卿”了。

这也无可厚非。今天的电视剧，古时候的章回小说，其实都是一回事。没必要因为一部分作品业已实现了经典化，就对特定的题材，格外高看一眼。《西游记》因为实现了经典化，文化形象就显得“俨然”一些，其实回归“历史现场”，《西游记》最初也不过是一部“热闹好看”的小说而已。

而之所以“热闹好看”，首先在于它的题材。

神魔小说总是比较热闹的。所谓“你方唱罢我登场，城头变幻大王旗”，又所谓“关关难过关关过”，这些话用来形容神魔故事，再合适不过了。英雄在场上辗转腾挪，大开大合，金面的、银面的、蓝脸的、绿脸的人物纷至沓来，又相继退去，舞台布景来回变换，一会是洞天福地，一会是魔穴妖窟，方才还在蓬莱岛，转眼已到狮驼城……目不暇接的人物，以及各种咒语、法宝、兵器，光怪陆离的世界，真叫人觉得“花团锦簇”！英雄们固然是“关关难过”，我们则看得不亦乐乎，恨不能叫英雄一直“折腾”下去。

更重要的是，英雄的一次又一次胜利，叫我们感到满足。

我们不再从英雄的冒险行动中，追溯遥远而模糊的原始记忆，而是追求现实的快感。这份快感之中，固然包括暴力宣泄，但更主要的是从英雄的成功里获得了补偿性与替代性的满足。

这也是青少年读者喜爱孙悟空的最主要原因。

首先要承认：孙悟空是一个带有显性“暴力”色彩的英雄。无须回避，这是猴哥最吸引青少年读者的地方。

孔夫子老早就教训道：“血气方刚，戒之在斗。”（《论语·季氏》）青少年时期，人正处于“荷尔蒙爆棚”的阶段。这是生理压力，又很容易转化为心理压力。所谓“无处安放青春”，十之八九，都是荷尔蒙在作祟。

基于经验，圣人将“斗”的表象，归于“血气方刚”的内在根据，这无疑是富有见地的。但“斗”终归是“戒”不掉的，因为它本身就是一种释放压力的有效途径。

无论体育竞技，还是“摇人”“约架”，其实都是“斗”的表现，即不同形式与程度的对抗。然而，现实中的对抗（尤其“拼体格”的物理对抗）总是有限度的。况且，并不是每一个人都具有参与物理对抗的生理资本——有谁见过“弱鸡”纵横赛场，或是斗架的？

无限度的对抗主要是通过文艺消费实现的，尤其在通俗文艺作品里，几乎找不到“暴力缺席”的作品。有的时候，暴力埋伏于各种对抗形式中（比如好莱坞商业片里常见的“逐车”场面），但能够提供直接快感的还是显性的暴力。

《西游记》中就充满了显性暴力，孙悟空又是集中体现暴力的人物。比如第二回刀劈混世魔王，书中交代得清楚：“照顶门一下，砍为两段。”至于打出妖魔的脑浆，更是家常便饭。第三十四回，压龙洞九尾狐狸被悟空“劈头一棍，打了个窟窿，脑浆迸流，鲜血直冒”；第四十三回，黑水河的黑鱼精被悟空“打得脑浆迸出，腮骨查开”；第七十回的有来有去，还是一只良心未泯的小妖，悟空没有放过，照着后脑勺来一下，“就打得头烂血流浆迸出”。

对待作为反派的“凡人”，悟空也绝不手软。第十四回的六贼，第五十六回的草寇，自不必说，都被“老孙一棍子打出豆腐来”，第四十四回里两个出来监工的小道士，充其量是替虎力大仙兄弟干“脏活”的帮凶，也被打得“头破血流身倒地，皮开颈折脑浆倾”。

至于一些无辜者，悟空也没有对他们表现出任何同情心。奎木狼与百花羞生养的两个孩子，被悟空抓住，已经被吓破了胆，只有出的气儿，没有进的气儿。悟空又教八戒、沙僧把两个孩子带回宝象国，当着国王和文武百官的面，把他们攒死在玉阶之下，“可怜都攒做个肉饼相似”，以便彻底断了百花羞的念想。

当然，显性暴力不是最主要的快感。我们肯定英雄的暴力，是英雄的正立场赋予了暴力以“合法性”。英雄替我们伸张了正义，用暴力手段战胜邪恶，铲除了代表人性阴暗与社会丑恶的反派人物。

当我们读到悟空手起棍落，将妖魔打得“鲜血直流，骨骸粉碎”，应该会拍案叫好，很少有人会对妖魔产生怜悯（当代重构的妖魔形象，则另当别论）——悟空不是“杀死”了妖魔，而是“裁决”了妖魔。妖魔的阴险、恶毒、贪婪、暴虐、残忍……代表了现实中的种种丑恶，我们又很难直接诉诸暴力手段，对其进行痛快裁决，英雄替我们做了这件事。

同时，英雄的一次又一次胜利，代表其愿望的周期性达成，最后导向终极愿望的达成，实现超越，这也符合我们对生活的“晋升理想”。不管《西游记》，还是《甄嬛传》（抑或“玛丽苏”气质更明显的爽文），模式都是一样的——“打怪升级”。故事中的情节单元，就是游戏的不同关卡。悟空是“关关难过”，甄嬛也是

“关关难过”，只有关卡内容的不同，实则是一种程式化的流程。马里奥、比尔·雷泽与兰斯·比恩、奇奇和蒂蒂……谁又不是“关关难过”呢？但总是可以迎来“关关过”的周期性成功，以至“通关”的最终胜利。

现实中，有谁是为了悟空最终修成正果而欢欣鼓舞的？对于世俗世界的我们而言，“成佛”不过是成功的一个喻体。可以是“成佛”，也可以是“成仙”“成神”“成圣”，抑或成为本朝“独一无二的太后”。不管玲珑宝塔有几层，总之是爬到塔尖了，任尔“风儿一刮响哗愣”，我自岿然不动——当真是梦里也要笑醒的“好结局”！

现实生活里，这种“好结局”多半是要靠做梦才能实现的，但作为生理现象的梦是不可控的，而“白日梦”是可控的，我们就习惯从“白日梦”里寻求慰藉，在主人公的行动中获得替代性与补偿性满足。

不过，我们要进一步追问：明清神魔小说近九十种，其中大大小小的英雄不计其数，为什么只有猴哥受人追捧？我们应该从他身上发现了更多东西。

可以看到，孙悟空身上有一种强大的能动力，这是一股向上的力量，表现为对抗与冲击。以往，我们习惯将其理解为一种“反抗”的力量，笔者则更倾向于将其理解为一种“挑战”的力量。

悟空“大闹天宫”的事迹，很容易被理解成封建时代农民起义的浪漫化、文学化表达，这是无可厚非的。悟空聚集群妖，整合地方武力资源，壮大队伍，操演武艺，提升装备，“把一座花果山造得似铁桶金城”，进而与天庭对抗，以致兵戎相见，这与《水浒传》中英雄好汉以梁山泊为根据地“以武犯禁”，确实有相似之处。尤其悟空在花果山竖起“齐天大圣”的旗帜，也很容易令人联想到梁山顶上绣着“替天行道”四字的杏黄旗。而花果山与梁山都经历了招安，又最终走向失败，群“魔”风流云散，这也象征着古代此起彼伏的农民起义，屡屡被统治者无情镇压。

然而，《西游记》并不是以“大闹天宫”情节为发端的。换句话说，主人公的行动一开始并不是“闹”，更不是“反抗”。

作为全书的第一主人公，在故事发端，悟空就需要动起来。而人物之所以动起来，因其背后有一个推动力。或者说，他（她）感知到了一股压力——这是一种基本的“文学物理学”，只有受力的人物，才会动起来。

那么，在最开始的时候，是什么压力使得悟空动起来的呢？这压力来自天庭，并具体地表现为压迫吗？——如果认为悟空是一个反抗英雄，那么他必然受到天庭的压迫；哪里有压迫，哪里才有反抗。

显然不是的。最开始，天庭根本没把他放在心上。当年悟空出世，目运两道金光，射冲斗府，惊动玉皇大帝。千里眼、顺风耳至南天门外查看，回报是一只天产石猴。玉帝只说了一句：“下方之物，乃天地精华所生，不足为异。”在玉帝看来，这是造化使然，再正常不过的事情。世间集“天地精华”而来的生灵，一抓一大把，隔三岔五，就保不齐冒出来一个；如果对每个出世的小生灵，都感到大惊小怪，甚至兴师动众去“压迫”，天庭整天不用忙别的了！



既然没有来自天庭的压迫，悟空为什么会动起来呢？

因为他有一种天然而强烈的挑战气质（金光冲斗府，就是体现），挑战的对象是规则。当然，不同的时段与限域中，规则也是不同的。

起初，悟空挑战的是造化规则。他的降世是造化使然，但造化是以周期性为规律的，应造化规则而生的事物，最后也要受该规则的制约，走向消亡。

在这方面，作为“灵明石猴”（按如来佛祖所讲，这种猴子“通变化，识天时，知地利”）的悟空，是有一种自觉的。第一回，悟空占据水帘洞，自封美猴王，“不入飞鸟之丛，不从走兽之类，独自为王，不胜欢乐”，三天一小宴，五天一大宴，生活的内容就是傻吃、傻喝、傻玩、傻乐。

忽然一日，悟空在“对酒当歌”之时，也生出“人生几何”的感慨——当然是与《短歌行》不同的另一种觉悟：“今日虽不归人王法律，不惧禽兽威服，将来年老血衰，暗中有阎王老子管着，一旦身亡，可不枉生世界之中，不得久注天人之内？”魏武帝的“人生几何”是一种“入世者”的焦虑，渴望在有限（且余额已不足）的生命区间内，完成“小目标”，进而成就更大功业；美猴王的“人生几何”则是“出世者”的焦虑，渴望无限延长自在逍遥的状态。

由此，悟空踏上寻仙访道之路，并最终学成长生不老之术，以及配套的七十二般变化（用以躲避“三灾”），还“白饶”了一个筋斗云。

这一阶段的挑战，悟空成功了，从此“跳出三界外，不在五行中”，不再担心来自造化规则的压力。但叙事的推进，是人物接连不断地感知到压力。一个阶段的压力消解了，随之而来的是新的压力。

继造化规则之后，悟空感知到的是制度压力。这一次挑战，悟空失败了。

悟空修成长生不死之体，只是拿到了“神仙俱乐部”的入场券，想要在俱乐部里混（且不说混明白），就得遵循俱乐部里的规则。

俱乐部，不过是“圈子”的一种表现；各种层级的组织单位，说到底是大小的“圈子”；有“圈子”，就有“圈子文化”，也就是保证“圈子”按集体的预期与合谋而维持与发展的制度。

神仙俱乐部的制度是什么？是论资排辈。毕竟，神仙的“圈子”也是由凡人幻想出来的，在传统的经验主义社会的集体想象里，即便是大罗金仙，也要按经验主义的逻辑办事，维持其“组织生活”——玉皇大帝为何能坐上天庭最高行政长官的位子？因其资历久。按佛祖所说，玉帝苦历了一千七百五十劫（劫，是佛教术语，宇

宙从生成至毁灭为一劫），每劫该十二万九千六百年。算下来，在地球的主宰还是恐龙的时代，玉帝就已经开始修行了。

不要说跟玉帝相比，即便在“预备役”里，悟空也是小字辈。五庄观的清风与明月就是“预备役”，书中交代：

（镇元大仙）有四十八个徒弟。……当日带领四十六个上界去听讲，留下两个绝小的看家：一个唤做清风，一个唤做明月。清风只有一千三百二十岁，明月才交一千二百岁。（第二十四回）

•••••

引文中的着重号为笔者所加。从叙述者的口气里可以看出，清风、明月在神仙里是完全数不上号的。

但即便如此，他们在资历上也是“碾压”悟空的。按《生死簿》所载，悟空的“法定寿命”是三百四十二岁，也就是清风寿数的零头，加上后来五百年“刑期”，仍不到一千岁，在神仙们看来，比“绝小的”还不如。

如此短的“工龄”，按照神仙俱乐部的制度，悟空不可能熬到体面职衔，他坐上御马监正堂，又捞到齐天大圣的官衔，已属因缘侥幸，占了玉帝习惯采取绥靖政策的便宜。

但悟空仍不满意——规则对自己不利，当然不满意——他要改变规则，提出了“皇帝轮流做”的方案。

可以看到，这与梁山英雄的“杀去东京，夺了鸟位子”不同，悟空固然也是要夺位子，但他的底层逻辑是反对论资排辈。而底层逻辑的差异，源自人物的内在根据的差异。悟空挑战规则的行动，在于该人物的两面性——灵性与妖性。挑战造化规则的内在根据，是其灵性；挑战制度规则的内在根据，是其妖性。

在《水浒传》中，梁山好汉同样被赋予了“妖性”。书中交代，这是一众魔星转世。但在后面的故事里，英雄们只表现出“超人”气质，并没有表现出“妖性”。悟空的妖性则是充分暴露出来了。在这方面，悟空也有强烈自觉。

第十七回，悟空与黑熊精骂阵，标榜履历，用了一大段韵语，最后一句：

你去乾坤四海问一问，我是历代驰名第一妖！

妖魔俱乐部里，不讲究论资排辈。谁的本领高、能动性、破坏力大，做过震动江湖的“出格事”，谁就可以提高嗓门说话。最后一点，尤为重要——能力不是

“吹”出来，总要落在“案子”上。谁犯的案子重大，谁的腰杆儿就硬。这是江湖世界的一个重要规则（当然，不是唯一规则），身上背着人命的重犯，在鸡鸣狗盗之辈面前，必然是横着走的。

论起来，黑熊精的本领也是很高的（与悟空战成平手），但他没有什么拿得出手的履历：悟空偷金丹、盗御酒，搅乱蟠桃大会，两次战退十万天兵，最后大闹天宫，直“打得那九曜星闭门闭户，四天王无影无形”。凭这些事迹，悟空就在妖魔世界里坐稳了头把交椅。本领强、法宝多、脾气暴的妖魔尽多，但《西游记》里犯案最重者，首推悟空。档案袋里厚厚的犯罪记录，正是悟空横行江湖的通行证。书中“历代驰名”的大妖，悟空自称第二，恐怕没人敢称第一。

这些犯罪记录，当然是《西游记》写定者有意渲染的，但也来自人物演化过程的累积。

孙悟空的直接原型，主要有两个：

一个是印度神猴哈奴曼。古印度史诗《罗摩衍那》里，对该形象有集中的描写。《大唐三藏取经诗话》中自愿加入取经队伍的猴行者，就是哈奴曼中国化的产物。《西游记》中孙悟空以“行者”为名，正是继承了该形象的DNA。

一个是元明时期福建地区流行的通天大圣、齐天大圣。孙悟空又以“大圣”为名，正是继承了他们的DNA。这是一对妖猴兄弟，来自一个妖魔家族（家族的其他成员，不同作品中有差异，主要有耍耍三郎、骊山老母、龟山水母、无支祁圣母、铁色猕猴等）。两只妖猴，谁大谁小，也说不定。比如杂剧《二郎神锁齐天大圣》里，通天大圣是哥哥，齐天大圣是弟弟，而在杨景贤的《西游记杂剧》里，排序又颠倒过来。

这两只妖猴犯了不少案子，偷金丹、盗御酒，都是他们的“案底”。他们还是“色坯子”，齐天大圣劫掳了金鼎国公主做压寨夫人。

刘黎明：《焦氏易林校注》，成都：巴蜀书社2011年版，第37页。

当然，也不是从这个时候开始，猴王才好色的。猿猴性淫，这在中国古代民间信仰中是很常见的。《焦氏易林》就说：“南山大猱，盗我媚妾。”^⑦猿猴劫掠妇人的传说，在六朝时期就已经很流行了，《搜神记》《博物志》里都有记载。

唐代传奇小说《补江总白猿传》里的白猿精，更是祸害良家妇女的高手，他也是孙悟空的一个重要原型。

这些“小案子”累积起来，引得天庭震怒，派兵镇压，妖猴与之对抗，也就形成了“大闹天宫”的事迹。

正因为原型来源不同，《西游记》中的孙悟空表现出两面性：一面是善相猴神的灵性，表现为虔诚、皈依，或者说接受驯化；一面是恶相猴神的妖性，表现为破坏、对抗，或者说发起挑战。

百回本《西游记》的写定者，一方面发扬人物的灵性，将其塑造成一位持续精进的修行者，一方面又保留了部分妖性。

在对妖性的艺术处理上，写定者又是做了一些剪裁工作的。偷盗事迹，不仅可以保留，还可以放大。《西游记》中“盗圣”，不是黑熊精、黄狮精，也不是九头驸马、地涌夫人，而是孙悟空。第五十一回，邓化、张蕃就说：“若要行偷礼，除大圣再无能者。”孙悟空也把这当奉承话来听，连道：“好说！好说！”

胡胜、赵毓龙：《西游戏曲集》，北京：人民文学出版社2018年版，第70页。

好色一事，断然不可留，这会严重妨害人物的英雄形象。《西游记杂剧》中的孙行者也算是一个英雄，但他色心重，嘴上又不干净，动辄以“偷石屁眼，摆锡鸡巴”自我标榜^②，对男欢女爱之事，更是津津乐道，俨然一个流氓。

这就是写定者的艺术取舍。偷盗，充其量是“不正气”，淫邪，则是“不道德”。英雄可以不正气，但绝不能不道德。不正气的英雄，最终仍可以通过持续修行，得到正果，不道德的英雄则从一开始就被判了“死刑”。

可见，艺术处理也是为了呈现灵性与妖性的统一关系。

作为统一于孙悟空形象的两种精神面向，灵性与妖性是不冲突的。在具体的情节中，妖性可以冲击灵性，甚至蒙蔽灵性，比如第二十八回，悟空被贬回花果山，“收拾旧山河”，为了替猴子猴孙报仇，使出飞沙走石的神通，一口气结果了上千条猎户的性命（这是悟空皈依后杀人最多的一次），彻底“退行”为妖。回目前半句“花果山群妖聚义”，也明确点出了人物此时的主体气质。

但原发的灵性，是无法被妖性所击碎或湮灭的。对悟空而言，灵性只有显与隐之别，而无存与灭之分。即便做了“妖仙”，悟空也是“身回水帘洞，心逐取经僧”，几日间沾上的腥膻妖气，如同回访废弃宅院时，头脸蒙上的浮灰，在东洋大海里打个滚儿，也就洗掉了。

对照之下，妖性则不只有显隐之时，更有存灭之际。尤其后者，它呈现为一个渐进的过程。

《西游记》将悟空称为“心猿”。这一概念，是源自佛家的，指人躁动不安的心。但书中的“心猿”应该是经主张“三教融合”的全真道整合后的概念（见本书第五章）。晚明流行的阳明心学，又为孙悟空形象注入了新质。但无论从宗教的哲学理解，还是世俗的哲学理解来看，猴王的成长过程，可以被抽象为修心的过程。猴王充分暴露其妖性，就是如孟子所说的“放心”（失去本心），猴王展现灵性的过程，就是“求其放心”（把失去的本心找回来）的过程。

而该过程的故事化、情节性体现，就是妖性从有到无，从存到灭。妖性的动态变化，正是为了体现灵性发挥持续的作用。

“大闹天宫”部分，无疑是“放心”，而在皈依之后，妖性依旧保留——修心的精神历练是艰难而漫长的，甚至出现反复——直到第五十八回，六耳猕猴被打杀，悟空的妖性才被翦灭。从此之后，我们看到的就是一个更加虔诚、温驯的猴王了。

六耳猕猴究竟是从哪里来的？按书中交代，这是与灵明石猴一样“不入十类之种，不达两间之名”的特殊猴子。但读者经常怀疑如来的说辞是在掩盖一个巨大的“阴谋”：悟空的“管理成本”太高，佛祖就使“调包计”，用六耳猕猴替换灵明石猴，被打杀的那个是真正的大圣。

这种“阴谋论”解读，在《西游记》的当代大众阐释中是很流行的——它符合一部分读者理解世界的特别“脑回路”，更迎合大众对于“戏剧性”的期待。

然而，书中完全没有这一层意思！

如果说有更深层次的意思，六耳猕猴其实就是孙悟空，所谓“与真悟空同像同音者”，连观音菩萨也无法区分二者，因为他们实际是一体，“同像同音”的一体，“我与我周旋久”，连菩萨也被绕了进去。

当然，“同像同音”也有另一种可能，即六耳猕猴是孙悟空的镜像（仿佛甄宝玉是贾宝玉的镜像）。

如果是这样，倒也难不倒菩萨——镜像是虚像——虚与实的差别，菩萨千只慧眼，怎么会分辨不清楚呢？

但六耳猕猴不是虚像，也是实体。

他是悟空内心恶念的外在化、具象化，是妖性挣脱灵性束缚之后的一次集中释放。悟空一路西行，接受规约，每日里听老和尚教导，诸如“千日行善，善犹不足；一

日行恶，恶自有余”等等，絮絮叨叨的，听得耳朵起茧子。他本来就有挑战气质，对于刻板的教条灌输，本来就会产生抵触情绪，以至反抗，但紧箍儿套在头上，老和尚有了“杀手锏”，可以从精神上与生理上“双管齐下”，对悟空的妖性进行压制。受压制得久了，必然出现反弹，最严重的结果，就是妖性凝聚成形，以“黑化”悟空的形式出现。

这是悟空在西天路上遭遇的最大困境。作为英雄，他面对的压力不是从外部来的，而是从内部来的，又不是取经团队内部（比如八戒拖后腿），而是他自己体内；作为“神”，他要战胜的“魔”不是别人，正是他自己。

这一次，除了自己，再没有“外援”能够真正帮助他。地藏王菩萨座下的谛听，虽然察明真伪，却不肯道破天机；如来佛祖有甚深法力，也只能用钵盂罩住六耳猕猴，终究无法将其翦灭——能彻底翦灭其妖性的，只有悟空自己。

当六耳猕猴显出本相后，书中交代：

孙大圣忍不住，抡其铁棒，劈头一下打死，至今绝此一种。（第五十八回）

最终是悟空“绝杀”了自己，这也是其恒定的灵性在发挥作用。此后，通天大圣、齐天大圣所遗留的DNA，几乎再也看不到了，悟空看上去越来越像《大唐三藏取经诗话》中的猴行者。

对于人物——修行的“心猿”——而言，这是至关重要的一步，是其精神面貌发生“质变”的大关节。第九十八回，师徒五众来到凌云渡，只有悟空一人可以“摇摇摆摆”地走过独木桥，说明“五圣”之中，悟空更早地完成了进入纯然的心灵状态的“改造升级”。

从这个角度看，我们应该为悟空高兴。

但今天的读者是将《西游记》当作一部文学作品来看的——这不是一部“神仙之书”，其中道教“炼养”的观念与知识，我们并不感兴趣。至于世俗哲学所强调的“求放心”“致良知”等教条，我们固然承认其合理性，却也带着一种排斥（甚至抵触）情绪——阅读文学作品时，大部分读者是以消遣为目的，并不喜欢被教训。

对我们来说，悟空翦灭其妖性，是一件叫人沮丧的事。我们更喜欢其妖性的一面，似乎这一性格面向，才是大众期待里猴王的“本来面目”。我们并不是要求孙悟空退行为魔君（如其在第二十八回的样子），而是保留本真，既有进一步提升心灵的可能性，又不失原发的、自然的挑战者气质——对权威的怀疑，对教条的怀疑，对这个世界一切既定规则的怀疑，并与之对抗。

毕竟，我们习惯于把自己代入英雄。在“白日梦”里，英雄不只代替我们去经历一次又一次惊心动魄的危难，收获一次又一次大快人心的成功，也代替我们向权威、教条、规则发起挑战。

我们很容易把自己代入“真假美猴王”故事以前的悟空，却很难与之后的悟空形成共鸣。在我们看来，悟空自觉地翦灭妖性，不是“自我净化”，而是“自我阉割”。在现实生活中，从孩提到成年（以及未来漫长的时光里），我们在不断地进行“自我阉割”，饱尝内心苦痛——这是成长必然付出的代价，不想在通俗文学的阅读体验里，再经历一遍了。

第五十八回，悟空打杀六耳猕猴之后，请如来解放自己：

望如来方便，把《松箍儿咒》念一念，褪下这个金箍，交还如来，放我还俗去罢。

如来先骂悟空“耍刁”，又哄他，承诺教观音亲自送悟空回去，好生交到唐僧手里，“不怕他不收”。其实，此时的悟空哪里还需要那只箍儿呢？一只已经完成了“自我阉割”的猴王，一个彻底翦灭了妖性的行者，还需要外在的物理手段来钳制他吗？如来倒是可以这样讲：

天下只有《紧箍儿咒》，哪有《松箍儿咒》？悟空，你自往头上摸一摸，看箍儿可还在否？从此以后，只该加倍用心，好生保护唐僧。那时功成归极乐，汝亦坐莲台。

这一回之后，戴在悟空头上的箍儿，充其量只是一件装饰品了！

『前程！前程！若依你，教我嗑风！』

——疯狂吐槽的猪八戒

文学名著，是值得我们用一生去品读的。

名著不是“课业”，它既不是挨排在教材里的课文，也不是试卷上被肢解得七零八碎的阅读材料；阅读名著的体验，当然也绝不是对于自然段的计算，以及对所谓“中心思想”的总结。

我们可以将名著视作生活的“陪伴者”。在烦扰而空洞的日常生活里，名著为我们提供了最具温度的慰藉。它们将破碎的时光，以及我们支离的身心，一总缝合起来，又细细密密地熨过一遍，抚平心灵的褶皱。

熨抚的工作，说到底是由我们自己完成的。作为陪伴者，文学作品似乎是在向我们倾诉，实际上更像是在安静地聆听——聆听我们的自述。

由文字幻化而成的艺术世界，“再现”了人生的各种（以至无限）可能——那些我们曾经抱有期待或怀着好奇，眼下则因现实生活的限域而被丢到一边，甚至忘在脑后的可能。阅读，使我们拾回或重新发现了这些可能，通过“心声”的呈现方式，我们将自己的期待与好奇，默默地讲述给自己听。

心灵的褶皱，隔三岔五便会复现出来；期待与好奇，又总是敌不过现实生活的限域。这就需要时不时地提起熨斗，名著也就扮演起终生的陪伴者。

而在与人生相伴的阅读过程中，随着经验累积、兴趣迁移、心态调整、观念转变等“成长”的结果，我们对于名著的理解，会进入不同境界；对文学人物的认识，也会发生变化。

同样的一部《西游记》，儿时阅读，人们往往喜爱悟空，憎恶八戒；成年之后，我们从书中看到更多现实世界的倒影，从人物身上发现了自己，可能会转而同情悟空，理解八戒，甚至喜爱八戒。

我们在年少时厌恶（甚至憎恨）八戒，主要是把他当作悟空的“对立面”来看了。从功能上看，八戒不是“敌对者”，也不是“坏人”（villain），他不是阻挠英雄达成愿望的力量。但在具体的情节中，他确实经常拖悟空后腿，给悟空的行动制造麻烦，使英雄不得不面对来自团队内部的压力。

冒险过程中，英雄降妖除魔的行为，不仅经常得不到团队成员的支持，甚至遭到阻挠、限制。最强的干预力，固然来自权威（即唐僧），但权威之所以阻挠英雄，主要是受到了团队其他成员的干扰（如八戒的挑唆、怂恿）。

与之相应，八戒的形象塑造，就有很不讨喜——这里的“不讨喜”，是从道德判断的角度来说的——的一面。这又表现为几个具体的性格侧面。

首先是好色。这是八戒身上最为人所不齿的一点。

当年八戒被贬下界，就是因为他“带酒戏弄嫦娥”。基于神话传说的形象塑造，人们习惯认为“嫦娥”指的是一个特定的人物。她原是后羿的妻子，因偷食王母赐给后羿的不死药，飞升入月宫，饱受凄冷寂寞之苦。但按照百回本《西游记》的形象设计，“嫦娥”指的是一群仙娥。第九十五回末尾处，太阴星君赶来救玉兔精一命，书中交代：

行者回头看时，原来是太阴星君，后带些姮娥仙子，降彩云到于当面。

引文中的着重号为笔者所加。这里的“姮娥”是更早的名字——后因避汉文帝的讳，改“姮”为“嫦”。既然用了量词“些”，说明月宫里的嫦娥，不只有一位。后文中又说：

那太阴君令转仙幢与众嫦娥收回玉兔，径上月宫而去。

再次强调其“复数形式”。可见书中的“嫦娥”是一种泛称——凡在月宫当差的女仙，皆可被称作“嫦娥”。

那么，八戒“带酒戏弄”的是哪一位嫦娥呢？答案仍在第九十五回中。太阴星君与众嫦娥接受天竺国君臣礼拜时，八戒赶上去，抱住其中一位嫦娥，垂脸涎皮地说：“姐姐，我与你是旧相识，我和你耍子儿去也。”这位再次遭遇“咸猪手”的嫦娥，名叫霓裳仙子。

这个形象，是写定者杜撰的。人们幻想月中仙子，都穿着羽衣霓裳，写定者就顺口谄了一个名字——其实不太严谨，既然月中仙娥皆是羽衣霓裳，为何单单这位仙子以“霓裳”为名？难不成还有一位羽衣仙子吗？

等到离了天庭，八戒形貌改变，淫心却不死。先是傍上卯二姐，后来又缠上高翠兰——此时八戒已受观音劝化，断了五荤三厌，静候取经人，但“静心”不能“定性”。八戒可以“忌口”，却做不到“忌色”；口腹之欲可以放弃，声色之欲却是万万舍不了的。

西天路上的八戒，仍旧是一副色坯模样。即便骊山老母与三位菩萨，第一时间就对八戒进行了生动的“警示教育”（第二十三回），八戒也拍胸脯保证：“从今后，再也不敢妄为”，但之后见了美女（哪怕是女妖幻化的），老猪还是“雪狮子向火，不觉的都化去也”。

对于世俗人而言，好色已经是容易遭人诟病的短处，何况八戒是出家人——所谓“八戒”，即包括戒邪淫——就更应当受到批评了。

再一个缺点，便是贪财。出家人应当尽可能断绝物欲，尤其不能执着于黄白之物，八戒却偏偏是个见钱眼开的主儿。唐僧师徒是行脚僧，身无长物，随处化缘，不接受银钱施舍。八戒居然口挪肚攒，存下四钱六分银子做私房钱，对于行脚僧而言，这简直是“天文数字”了。

骊山老母等人考验八戒的“抓手”，一个是“色”，另一个就是“财”。幻化而成的莫家母女，不仅容貌美丽，家底儿也很厚：“舍下有水田三百馀顷，旱田三百馀顷，山场果木三百馀顷；黄水牛有一千馀只，骡马成群，猪羊无数；东南西北，庄堡草场，共有六七十处；家下有八九年用不着的米谷，十来年穿不着的绫罗；一生有使不着的金银。”对于这些物质诱惑，唐僧、悟空、沙僧丝毫不动心，八戒则听得心痒难挠，“坐在那椅子上，一似针戳屁股，左扭右扭的，忍耐不住”，生怕错过这份“泼天富贵”。

当然，“泼天富贵”在西天路上是少见的，八戒的贪财，便更多地表现为爱占小便宜的毛病。悟空也常以之为“抓手”戏弄八戒。比如第六十八回，悟空以请客吃零嘴儿为借口，诳八戒上街。一听说白吃白喝，老猪就来了精神。再比如第三十八回，悟空骗八戒驮乌鸡国王的尸身，哄他说琉璃井底有宝贝，老猪又打起小算盘——独占宝贝，以后用来换斋饭吃。



可以说，师徒四人之中，最会“算账”的就是八戒。唐僧专意求经，心无旁骛，悟空满脑子都是降妖炼魔，沙僧一双眼睛只盯着灵山，唯独八戒心里有笔经济账，进出、得失、盈亏、利弊，算盘珠子拨得吧啦响。若是取经小队有经费支持，八戒一定是会计。当然，他免不了要做些雁过拔毛的勾当。

另一个突出的缺点是懒惰。在大众的刻板印象里，猪是好吃懒做的动物，八戒是巨型化、狰狞化、妖魔化的猪，在这方面就表现得更突出，也更生动。

老猪食量惊人，自不必说——他简直是行走的泔水桶——关键还是懒惰。

作为悟空的“助攻”，八戒在战场上每每表现出懈怠的一面，战场之外也总是一副“推着不走，打着倒退”的样子。叫他巡山，他便一步一埋怨，得空就钻到草窠里眯一会儿。这些情节，又经常暴露出他的其他缺点——软弱胆小，偷奸耍滑，缺乏责任感与执行力，等等。

当然，最叫人厌恶的，还是他喜欢煽风点火、搬弄是非的毛病——这给悟空造成最直接的压力。唐僧耳根子软，又偏听偏信，经常受八戒挑唆，“便要念那话儿咒”，体罚悟空。尽管不是每一次都得到了落实，但八戒的“小人”嘴脸已经足以令人气愤跳脚了。

但话又说回来，对八戒的厌恶、气恼、憎恨，是我们把老猪当作一个现实中的人来看了。如上文所讲，所谓“不讨喜”，是从道德判断的角度来说的。

从文学欣赏的角度看，八戒“不讨喜”的性格侧面，恰恰是该形象最为“讨喜”的原因所在。

王昆仑：《红楼梦人物论》，北京：读书·生活·新知三联书店1983年版，第136页。

王昆仑评价《红楼梦》中的王熙凤，有一句名言：“恨凤姐，骂凤姐，不见凤姐想凤姐。”^⑤这话也可以套在八戒身上。我们喜欢看到八戒——可以想象，西天路上如果没有八戒，情节会是多么单薄，场面该是多么冷淡！

而之所以喜欢看他，就是看他暴露丑态。看他好货好色，看他厌战怯战，看他躲懒藏奸，看他“此地无银三百两”，看他“偷鸡不成蚀把米”，看他“乌龟合得鳖价钿”，以各种性格缺陷为内在根据的言行，在场景中“展演”出来，使老猪这位丑角成为舞台上的聚光点，我们也就格外乐于见到他的戏份。

在处理老猪的戏份时，写定者又进行了特别处理，使之更具有艺术成色。主要使用了三种手法：一是夸张，二是反衬，三是重复。

夸张，是构造喜剧效果的主要手段。作为喜剧担当的丑角，其心理、情态与言行，经常是以夸张的形式表现出来的，使角色看起来像漫画人物。

尤其八戒的吃相，写定者有意表现其“非人”面貌。人吃东西，总有一个咀嚼、吞咽的过程，八戒吃食，却是直接往嘴里“丢”——这是一个抛掷动作。

比如第四十七回，陈澄兄弟款待唐僧师徒。唐僧刚念《启斋经》，八戒便抓起一碗饭，往嘴里只一丢，米饭就落进肚里。旁边的小厮没瞧见八戒咀嚼、吞咽的动作，误以为八戒贪小，把饭团藏在怀里，八戒就又表演了一遍。小厮禁不住叫起来：

“爷爷呀！你是‘磨砖砌的喉咙，着实又光又溜！’”换句话说，八戒的大嘴直接连着肠胃，一根“水泥管子”通到底，食物都是囫圇个儿倒进去的。等到正式开餐，八戒“不论米饭面饭，果品闲食，只情一捞乱噎”。这就是一副猪拱槽的形象了。八戒又是巨型化的野猪——嘴足有三尺长。可以想见，当八戒趴在桌上，左拱一嘴，右拱一嘴，来回横扫，杯盏滚落，碗盘翻倒，一片狼藉，那简直就是“灾难片”的现场。

反衬，是通过与其他人物对比，突出八戒的丑态。上文提到，第二十三回师徒面对财色诱惑的表现，就使用了直接的反衬。听了莫氏的话，唐僧“好便似雷惊的孩子，雨淋的虾蟆，只是呆呆挣挣，翻白眼儿打仰”，表现出愣怔、错愕的样子——这种荒唐事，怎么会砸到自家头上？悟空、沙僧则无动于衷，八戒却是丑态百出，扭扭捏捏，上蹿下跳。这就以最直观、最鲜明的方式，暴露出八戒的滑稽相。

也有间接的反衬。仍以对待财货的态度为例。唐僧、悟空、沙僧都不把黄白之物放在心上。按悟空所说：金子晃眼，银子傻白，铜钱腥气。房屋田地，还要费心经营，“好倒弄杀人也！”出家人本该如【寄生草】形容的“赤条条，来去无牵挂”，行脚僧更是要竭力挣脱“资本拖累”。八戒则见钱眼开，时时算计。两相比较，就显得后者格外贪财，即便只攒下不到五钱银子，也是罪过。

同样的道理，面对美女画皮，唐僧、悟空、沙僧都“缺根弦儿”。正如悟空所说，“我从小儿不晓得干那般事”。对于妖魔幻化而成的女子，唐僧更是表现出极度的厌恶。八戒则不分“人”与“妖”，见了“两截穿衣”的角色，但凡平头正脸一些，就被迷得挪不动步。虽然八戒算不上“色魔”，书中更没有任何性变态的表现，但与唐僧等人的“断欲”比照起来，也是出格抢眼的。

重复，就是反复表现八戒的丑态，不断强化其喜剧性。比如上文提到八戒的吃相，在书中就多次出现。

客观地说，这些重复本身是“艺术缺陷”。作为一部由“改写期”向“原创期”过渡的作品，《西游记》不可避免地表现出一些艺术创造上的不成熟（不能因为这是一部文学经典，我们就回避它的缺点）。重复的叙事与描写，就是不成熟的表现之

一，相近（甚至相同）的人物形象、情节桥段、场景画面，在书中是很常见的。单看每一个，都觉得很有趣味，简单地重复就容易令人感到乏味（比如“李评本”评价悟空与牛魔王赌斗变化的情节，就同悟空与二郎神赌斗变化的情节重复，缺少创造性，也咂摸不出多少趣味）。

在早期的“改写期”作品里，大部分小故事都是独立的。人物形象、情节桥段、场景画面，都是单独出现的，不构成重复；后期汇聚到一起，写定者未能（或者说顾不上）对其进行调整——该删则删，该添则添，该换则换——读者就可能感觉自己被重复投喂，甚至怀疑写定者的艺术能力有限。

当然，百回本《西游记》的写定者不是一般选手，他的艺术能力很强，经他整合之后的故事，并不是“一道汤”，人物形象是“同而不同”的，情节桥段也是富于变化的，场景画面更是具体而生动的。一些重复出现的内容，又大多是为特定的叙述需要而服务的，不能随便删减、更换。

尤其为了暴露八戒的丑态，强化其喜剧性，动作、情态上的重复描写是必要的。比如，初次看到八戒“噎食”，我们会捧腹大笑；再一次看到，我们依旧被逗得咯咯笑；反复看到，大部分读者应该也不会感到腻味，反而会觉得自已“发现”了人物的特定缺点，因阅读过程中的“发现”而感到满足。通过反反复复的展演，“噎食”也就成为八戒在我们脑海中留下的刻板印象之一（只有得到多次暴露，我们才会在“发现”的基础上，“认定”某种情态反映了人物稳定的内在性格与心理根据），它不仅没有削弱艺术表现力，反而强化了人物的“这一个”特点。

正是经过这样的艺术处理，八戒成为书中的“王牌配角”。从道德判断的角度来说，我们厌憎八戒，批评、谴责八戒，从而获得快感——阅读过程总是与道德判断相伴的，对特定人物的批评、谴责，满足了读者的伦理冲动，这也是一种阅读快感；从艺术判断的角度来说，我们喜爱八戒，乐于看到以八戒为聚光点的喜剧场面，通过观看他暴露的丑态而获得快感。

仅凭以上两方面，八戒就可以在中国古代喜剧人物的“名人堂”里坐稳第一把交椅了。如果推选中国古代小说“第一丑”，八戒说自己排老二，恐怕是没人敢去争第一的。

然而，随着我们对人物的进一步理解，以及对生活的更深刻体会，八戒似乎又不再是一个简单的“丑”了。“丑”只是他的外在表现，在故事内外——或者说在我们对于《西游记》不同维度的理解中——他还有别的角色。

在笔者看来，八戒是一个真正意义上的“解构者”。

丑角，本身就有扮演解构者的天然优势。他们总是与整体氛围形成反差，仿佛一段稳定旋律中的“异调别音”。严肃的场合里，突然跳出一个小丑，庄重的气氛就被消解了；紧张的节奏里，插入一段以小丑为中心的情节，观众紧绷的心弦也会随之松缓；“高大上”的意义表达过程中，融入小丑的言语，一切看似俨然的、堂皇的、郑重的东西，就很容易被冲散光晕，暴露出本质。

八戒就是一个扮演解构者角色的小丑，而他解构一切的主要方式，就是疯狂地吐槽——吐槽一切在别人看来严肃的、庄重的、有意义的事情。

胡适：《中国旧小说考证》，北京：商务印书馆2014年版，第172页。

吐槽的前提是什么？当然是抱着玩世不恭的心态。百回本《西游记》的写定者就是一个玩世不恭者。正如胡适所说：“这部《西游记》至多不过是一部很有趣味的滑稽小说，神话小说；他并没有什么微妙的意思，他至多不过有一点爱骂人的玩世主义。这点玩世主义也是很明白的。”^①

这种“明白的”玩世态度，反映在书中人物身上，就是八戒的气质。八戒是全书最玩世不恭的一个角色。在他眼中，没有什么是有真正意义的，甚至没有什么是有真正价值的。

当然，只有玩世不恭的态度是不够的——抱着“爱骂人的玩世主义”，至多不过就是说一些流里流气的“酸话”或“怪话”——最有力的吐槽，需要具有一种无视权威的精神。

无视权威，比蔑视权威更上一个层次。说到与权威的对抗，我们自然首先想到孙悟空。猴王是一个挑战型英雄，他对于制度规则的挑战，直观地反映在对于规则维护者——权威——的挑战上。但“挑战”这一行为，同时暴露出悟空精神气质的不彻底性——挑战的前提，是承认权威存在，甚至承认权威的中心性。用一句通俗的话说：猴子挑战天庭，还是把天庭放在眼里，把神明当一回事了！

八戒则是无视权威。无论天庭里的道教神祇，还是灵山上的佛教神祇，八戒从来没有在心里将其“供”起来，更不用说承认他们具有绝对的权威。对于各路神祇极力维护的制度规则，八戒也从来没有放在心上。

从这个立场出发，我们倒是可以理解八戒的一系列表现了。

比如调戏嫦娥，这固然是私德败坏，但换一个角度来看，其实是八戒没有把天庭的清规戒律当一回事。被贬到人间，他还是“我行我素”，受戒之后，仍是一副“花和尚”的嘴脸。这当然是“色坯”的本性，但恰恰是其坚持暴露本性的言行，使我们看到八戒对压抑自然欲望的理性原则的厌恶与抵抗。

色是如此，食也一样。《孟子》云：“食色性也。”这两桩事，是人类最本真与自然的天然性。它们伴随着人类一路走来，即便我们已经实现了高度的社会化，自觉接受了理性原则的规约与抑制，性欲与食欲也从未被真正压抑下去，它们仍是我们无意识里最稳定、最活跃的存在，是“本我”的基质内容。

〔苏〕巴赫金、沃洛希诺夫：《弗洛伊德主义》，佟景韩译，上海：上海译文出版社1988年版，第50页。

从弗洛伊德学说的角度看，八戒正是“本我”的文学象征（悟空则可以被看成“超我”，唐僧是“自我”）。他的种种丑态，其实是以文学形象的形式，展示着我们的无意识里“低级的、阴暗的、不道德的东西”，而其坚持暴露本性，也说明他始终“受快乐原则绝对支配”^⑨，不愿放弃天性。理性原则要求我们抑制享受快乐的冲动，把无意识里最不体面的东西压下去（悟空就是这样做的），这是八戒最反感、最排斥的。

见了女人与食物，八戒的脑子就“短路”。而“短路”指的是电路或电路的一部分被短接（比如电源的两端被导线连在一起），这恰恰是八戒作为“本我”象征的最直观体现。从“本我”出发，直接连回“本我”，绕开“自我”（更不用说“超我”）的理性线路，以最短的路径通电，获取快感。如果是现实生活中，发生短路的时候，电源提供的电流比通路时大得多，这很容易导致电源或设备被烧坏；在文学世界里，八戒脑回路里通过的电流又多出几倍，但老猪从来没有被烧坏——他就是“本我”自身，即便被电流烧得通红，也绝对不会被熔断，电流越大，烧得越红，八戒越是感到快乐。

如果只是坚持本我，八戒的解构者品质，还是有限的。他不只排斥权威发出的压抑指令，对于权威所维护的一切严肃的东西，他也不放在眼里。

为什么八戒总嚷嚷着“散伙”，为什么他总是拖悟空后腿，为什么他缺乏战斗热情？从性格的角度看，这当然是八戒的“性格缺陷”使然，但如果我们把他在解构者的位置上去理解，这又是再正常不过的表现。

八戒从来没有把“取经”当一回事。

当初菩萨拉他入伙，八戒就缺乏热情（这正可与悟空、沙僧、小白龙形成鲜明对照）。菩萨“舌灿莲花”，说了一篇大道理，又用“前程”二字为诱饵，八戒则直接吐槽：

前程！前程！若依你，教我嗑风！常言道：“依着官法打杀，依着佛法饿杀。”去也！去也！还不如捉个行人，肥腻腻的吃他家娘！（第八回）

只有读过原著，我们才知道八戒竟然如此大胆！连悟空都没有（也不敢）当面吐槽观音菩萨——猴子虽说过“该他一世无夫”，却是背地里放狠话，八戒则是“贴脸”吐槽，不仅直接反驳，还“爆粗口”。这样看来，八戒在西天路上吐槽师父，吐槽师兄弟，吐槽妖魔，吐槽凡人，其实都是“小意思”了。

既然一开始便缺乏兴趣，八戒在西天路上也就表现得懈怠。

与其说八戒是懒惰，毋宁说这是一种懈怠。八戒并不懒惰，当初在高老庄做上门女婿，是十分勤快的。按他自己所说：

虽然人物丑，勤紧有些功。若言千顷地，不用使牛耕。只消一顿钯，布种及时生。没雨能求雨，无风会唤风。房舍若嫌矮，起上二三层。地下不扫扫一扫，阴沟不通通一通。家长里短诸般事，踢天弄井我皆能。（第二十三回）

其中固然有标榜神通的意思，但即便摘掉呼风唤雨一类法术，我们仍可以看出八戒的“勤紧”。应该说，高老头之所以能体面地做起“太公”，享受偌大一份家业，也有八戒肯出苦力的功劳。

可见，八戒并非天生懒惰，但凡他愿意出力的事，都是不惜力的。

至于上灵山、取真经，这不过是一出由佛祖导演、各路神魔参演、唐僧与悟空主演的“仪式剧”，八戒自己在其中扮演了一个角色，何必当真？卖力气，老猪也跟着师父上灵山；不卖力气，老猪一样随大溜上灵山。既然结果是预设的，又何必因为菩萨“画大饼”，就格外地表现出“当牛做马”的欢悦？

面对这样的选手，菩萨有无边法力，也只能徒叹奈何了，最后不得不给出一些实际的好处：“汝若肯归依正果，自有养身之处。”这里的“归依正果”，对八戒来说还是冠冕堂皇的说辞，真正具有吸引力的是“养身之处”。

八戒是实用主义者。眼下已经在高老庄露了真相，再不能舒舒服服地做上门女婿；呼啸山林，固然自在，总要为吃食发愁；加入取经小队，将来在灵山上落实一个职称与岗位，起码能混一张“长期饭票”，这才是八戒入伙的原因。

入伙之后，八戒也很快看穿了取经的“仪式”性，同时发现了自己所扮演角色的性质：他不是最重要的角色，却是不可或缺的角色。

取经小队正式组成后，八戒就在第一时间接受了骊山老母等人的测试。测试结果并不令人满意——这也是意料之中的——在考官“放水”的情况下（骊山老母自称娘家姓贾，夫家姓莫，是在用“谐音梗”提醒八戒，眼前的声色富贵都是虚假的，切莫当真），八戒还是交了一张“大白卷”，但得到的惩罚，也就是在冷天里做了一

夜“绷巴吊拷的女婿”。权威们不可能将八戒踢出队伍，他是构成取经团队的“充分必要条件”；缺少了八戒，“仪式剧”就没法搬演了。

认识到这一点，八戒在取经路上也就“放飞自我”了，他从不压抑本性，更不放弃任何一次吐槽的机会。权威们也从来没有因为这两件事而惩罚他——对于真正的解构者，权威们也是徒叹奈何的。

直到灵山正果，八戒还在吐槽，眼见唐僧、悟空都得了佛道，自己只落了一个“净坛使者”（相当于菩萨道）的名号，八戒又在大雄宝殿上嚷起来。换作悟空（当然，此时的悟空已经虔诚皈依，不可能再有任何出格举动），佛祖或许是要申斥两句的，对于八戒这位解构者，佛祖却也只好拿出观音的“手段”，安慰八戒道：

“盖天下四大部洲，瞻仰吾教者甚多，凡诸佛事，教汝净坛，乃是个有受用的品级。”这正照应了观音所说的“养身之处”。

只不过，聪明的八戒应该很快就会发现：这不是一件体面的差事。所谓“净坛”，无非是打扫祭坛上的“残羹冷炙”。神祇们受用了新鲜的供品，留下的冷汤水、烂瓜果、馊面饭，不能浪费，便叫八戒一总“扫荡”干净。西天路上，八戒总是抱怨吃不饱，如今倒是可以尽力吃饱了，却不过是一只泔水桶！

原著中，对于佛祖的回答，八戒没有继续吐槽。给人的感觉，八戒的解构精神似乎不够彻底。但在笔者看来，这恰恰是其解构的彻底性——他不只是在解构周遭，解构他人，也在解构着自己；只有双向解构，才能解构世界的意义。

八戒没有把神圣的取经事业当一回事，没有把俨然的权威当一回事，其实也没有把渺小的自己当一回事。他是这个无意义的神魔世界的一部分；吐槽神魔世界的无意义，并不是为了反证自己有意义——作为神魔世界的一分子，无论他如何表现（像唐僧一般虔诚，像悟空一般进取，像沙僧一般笃定），到头来都是无意义的。也正是因为这样，八戒的言行才彻底揭示出整个世界的荒诞本质。

整部《西游记》中，几乎所有人物都被神魔世界的规则牵引着，自觉地以规则为中心来行动，无论是挑战者，还是维护者，都必须承认规则的中心性。“众人皆醉”的环境里，只有八戒一个人是清醒的，因为他始终游离于中心之外。严肃、庄重、崇高、神圣……这一切与“中心感”相关的修辞，与老猪没有“半毛钱关系”，他也从没有试图向这些漂亮字眼儿靠拢，建立起与中心的链接。

这也正是笔者最喜爱（甚至说欣赏）八戒的地方。许多曾经或时下流行的艺术形式（比如地下摇滚乐或脱口秀），都极力表现出一种“反中心”气质，歌词和段子中，充斥着“怼天怼地”的表达。展演者挥舞刀剑，直指中心，看似要解构一切辐辏向中心的“有意义”的东西。但很少有人自觉地去解构自己——更多时候，我们排斥中心，并非无视中心（也不是真正意义上的蔑视中心），只是自己距离中心太

过遥远，又缺乏进入中心的机会，或是一时找不到向中心靠拢的路径。“怼天怼地”不过是怜悯与抚慰自己的方式（在解构中心的行动中，尝试建立自己的意义）。一旦进入中心的辐射圈，即便还是“山核桃差着一撮儿”，那些曾经热情地“怼天怼地”的青年，往往会比常人更乖顺，表现出强烈的“皈依者狂热”。如果《西游记》向后延展二十回，书写师徒四人在灵山上的生活，悟空很可能变成“皈依者狂热”的典型（在一些后来的神魔小说里，孙悟空成为天庭派去镇压新挑战者的主力，这固然是移用IP，但也可以从“皈依者狂热”的角度去理解人物），八戒则永远不会。只不过，他可能在灵山上待不长。天庭的清规戒律，他受不了；灵山的清规戒律，也一样叫他头疼。下山的时候，八戒或许还要吐槽：

大家取经，都成正果，偏教我做什么净坛使者！这还罢了，又要拿班做势，装出许多斯文嘴脸来！斯文，斯文！俺老猪几时斯文过？！俗话说：“依着佛法饿杀。”如今虽不用忍饥挨饿，倒活活闷杀人！不如还回福陵山，自在为乐。就是那弼马温，也不得像我这般快活！哪一日想回灵山，再拜个取经的老和尚，也就是了。

想来，八戒下山，佛祖也不会派人追拿他。对于真正的解构者——那些永远游离于中心之外的角色，权威始终是徒叹奈何的。

四

『宁死也要往西天去，决不干此欺心之事！』

——死心塌地的沙和尚

与唐僧、悟空、八戒相比，沙僧在书中的“戏份”要少得多。设想在舞台之上，大部分的场面里，我们的目光都聚焦在前三个人身上——他们的台词多，表情夸张，动作幅度大，追光灯也一直笼罩着他们全身。沙僧则经常是默默地站在一旁，没多少台词（即便有，也大都随声附和）与动作，追光灯也总是照顾不到他，观众便习惯性地忽略他的存在，甚至觉得他是可有可无的。

这就是沙僧在大众心目中的角色地位——取经小队的一个“局外者”或“零余人”。然而，一个人物在读者大众心目中的角色地位，与作者对该人物的角色定位，并不是一回事。

角色地位，是读者通过阅读而“发现”的。这与人物在故事里的功能、在场面中的位置、在情节中的作用有密切关系，又受制于作者花费在该人物身上的艺术笔墨。更重要的是，这方面的“最终解释权”在于读者大众，一个人物在故事中处于什么地位，最终是由读者来决定的。

角色定位，则是创作范畴的事情。作者对一个人物有原初“设定”（尤其主要人物，经常是为叙述主旨服务的），但在具体的叙述过程中，这个人物的光晕没有充分扩散出来，或者被其他人物遮蔽了，就显得黯淡。同时，作者对该人物的基本设定，可能也没有被读者大众发现。

从角色定位来看，取经团队中的每个成员（包括白龙马在内），都是不可或缺的，合称为“五圣”；他们在名分上是师徒，实际是一个完整的行动主体——经受试炼以实现成长的联合主人公。

但在叙事过程中，总要给人物分出主次。文学家的想象力是无限的，但落实为具体的笔墨，总要考虑叙述的“媒介成本”——单位文本内的文字量（仿佛演员在每一集剧情里的曝光度）。给“五圣”中的每个成员分配相同的笔墨，似乎不影响（甚至可以更明确地服务）主旨，却会影响艺术效果。试想，悟空、八戒的形象得不到集中刻画——无论正统英雄，还是喜剧英雄，都被严重压缩了“戏份”，其精神气

质必然浮于表面，既不能渗透纸背，也无法在纸面上立起来。读者最为期待的戏谑滑稽场面，也会受到篇幅限制，难免显得简淡、板滞。至于歆享了更多笔墨的沙僧形象，未必就因此而变得鲜明、丰满、卓犖。这还是“不幸中之万幸”，一旦沙僧形象“挺立”起来，便会抢了悟空与八戒的戏，这就是弄巧成拙了。可以说，“雨露均沾”是文学人物塑造的大忌。

然而，沙僧毕竟是联合主人公之一，即便需要让位于其他“角儿”，他也绝不是一个可以被忽视的“龙套”。

论起来，单说进入故事的时间，沙僧远比八戒早，甚至在悟空前头。

历史真实中，玄奘出玉门关后，穿越了莫贺延碛，才最终抵达伊吾。

[唐]慧立、彦惊：《大慈恩寺三藏法师传》，北京：中华书局1983年版，第16页。

莫贺延碛，绵延八百里之广，古人称其为“沙河”，这里“上无飞鸟，下无走兽，复无水草”^②，一眼望去，是无边无际的大漠流沙。结伴而行，都要冒着巨大风险，何况玄奘形单影只，简直是在“闯鬼门关”。

杨廷福：《玄奘年谱》，武汉：崇文书局2022年版，第107—108页。

离开瓜州时，玄奘本来有一个向导。这是一个胡人，名为石磐陀。后来石磐陀畏惧艰险，不愿继续前行，便被玄奘遣回了^③（因为石磐陀是胡人，又扮演了扈从的角色，还有“反水”行为，人们也把他看成孙悟空的原型之一）。玄奘是第一次出关西行，又没了向导，自然像“没头苍蝇”一样，迷失在沙河之中。

大漠的恶劣天气（比如悬殊的昼夜温差），已经叫人招架不住，加之饥渴与疲劳，玄奘便陷入极度虚弱的状态，以致产生幻觉，看到各类魔怪，在他身边张牙舞爪，跳跃咆哮。

在后来的传说里，这些魔怪最终集成一个形象——深沙神。

李时人、蔡镜浩：《〈大唐三藏取经诗话〉成书时代考辨》，《徐州师范学院学报（哲学社会科学版）》1982年第3期。

在《大唐三藏取经诗话》中，深沙神就是一个重要形象。今天看到的《取经诗话》，都是宋元刊本，学界一度认为这是一部“说经”本子（说经，是宋元时期流行于瓦舍勾栏的一种通俗讲唱文艺，以讲说佛经故事为主要内容，是“说话四家”之一），但李时人等学者通过对其思想意蕴、信仰倾向、结构形式、用语习惯等方

面特点的深入分析，指出《取经诗话》更可能是一部流行于晚唐五代时期的“俗讲”本子^②。笔者也倾向于这种认识。

在《取经诗话》第八节，唐僧师徒遭遇深沙神。这一节的题目与大部分正文都阙失了，只留下一段“尾巴”。大致情节是：深沙神指着自己项下悬挂的一串骷髅，说唐僧的前两世也曾来到此处，被他吃掉了，留下尸骸做挂饰。唐僧教训了深沙神，后者合掌谢罪，愿意皈依法，又化成金桥，送唐僧师徒过流沙。

尽管正文已经缺失，但看了结尾，就能猜到开头与过程，大抵是深沙神阻挠唐僧师徒前行，试图再一次吃掉取经人。猴行者设法降伏了深沙神（很可能使用了天王赐予的金钹锡杖），唐僧则以佛法感化妖魔。

这又是一个英雄征服魔怪的老套故事。以作者（准确地说，是写定者）的艺术水准，固然可以把它讲得很生动，也很有趣（可以参照第六节降伏白虎精的故事），但对于今天的人来说，它最大的价值，是让我们看到了沙僧最早的原型。

《取经诗话》中的故事，应该都不是原创的，而是在民间以口述形式流传了很久，最终被写定成讲唱本子。也就是说，深沙神的形象应该在更早的时候就已经出现了，即便我们不把《取经诗话》看作晚唐五代的文本，深沙神的故事可能在这个时候就流行起来了。

无论是名号，还是情节，这个形象都保留了历史原型的清晰痕迹——他就是八百里流沙的人格化。所谓“吃”唐僧，其实就是流沙吞没取经人；取经人落进流沙坑，越是挣扎，陷得越深，以致完全沉入流沙之中，用浪漫化、拟人化的思维去想象，就像是具有人格的流沙“吃”掉了取经人。

玄奘最终走出了莫贺延碛，没有被“吃”掉，但他也经历了危险，直到回国以后，可能还对八百里沙河心有余悸，追述经历的时候，免不了要加入对自然地理环境的“妖魔化”想象。而一些不具名的取经人，或许都没能走出沙河——他们的经历引发世俗大众的同情，也加深了大众对于沙河的恐惧。在口耳相传的过程中，这些“失败者”的故事被附会到玄奘身上，但玄奘成功穿越了沙河，他们就被想象成玄奘的前世。

李时人、蔡镜浩：《大唐三藏取经诗话校注》，北京：中华书局1997年版，第23页。

尽管很早就已经出现在“西游”故事里了，但《取经诗话》里的深沙神，距离沙僧形象还很远。最突出的一点，是深沙神没有加入取经队伍，成为扈从。送走唐僧之后，深沙神仍留在当地，苦苦等待唐僧回来超度他。另外，这时候的深沙神也不是

“光棍一条”，他自称“浑家眷属受灾殃”^②，可见他有亲人眷属，阖家都变成了沙神。

同上。

为什么一家人“整整齐齐”地变成了沙神呢？是受到了上天的惩罚，被贬到下界。按深沙神自己所说：“一堕深沙五百春。”^③在缺失的情节里，对此可能有详细的交代，但一个“堕”字，已经可以帮助我们猜出大概了。

基于这个情节，加之后人对“沙河”的误读，沙僧形象便逐渐出现了，并最终由纯粹的“坏人”，变成唐僧的徒弟。

杨景贤《西游记杂剧》中的沙僧，就更接近后来的形象了。

他是被贬下界的。但说来有趣，被贬的原因，居然与后来的八戒相近。按剧中沙僧自己交代：

胡胜、赵毓龙：《西游戏曲集》，北京：人民文学出版社2018年版，第79页。

小圣非是妖怪，乃玉皇殿前卷帘大将军。带酒思凡，罚在此河，推沙受罪。^④

百回本中的“卷帘大将”，这时候已经出现了，但还是存在差别的：一个是“大将”，一个是“大将军”，虽然一字之差，岗位职称可能差出好几级！

所谓“大将”，听起来与“天丁”“力士”一类字眼儿差不多，充其量是一个科级干部，加上“卷帘”二字，看上去更像基层工作人员。比如《西游记》第五回，说蟠桃园里有“锄树的力士、运水的力士、修桃的力士、打扫的力士”，说到蟠桃宴的筹备工作，又有“盘糟的力士”，叫起来怪好听的，工作职责却都是苦力活。

“卷帘”是在玉帝身边服务，固然是“近水楼台”，但职称不高，玉帝也不会将其放在眼里；估计连名字都记不住，仿佛现实生活中，大领导招呼身边某个“催巴儿”，只说“那谁谁”，小角色是没有“先得月”的资格的。

至于“大将军”，就是另一个层级的人物了。尽管比不上天蓬元帅（四府元帅之首），起码也是将帅一类的角色，再加上“卷帘”二字，很可能是玉帝身边的“禁卫军”总领。这类人物，一般是深得领导倚重与信赖的，“小小不言”的工作失误，绝不会导致其被贬下界，只有生活作风一类的“原则性问题”，才会使得玉帝将其踢出天庭的“干部队伍”。

这其实与后来八戒的形象塑造是一致的：出身煊赫，但凡心不泯，尤其色心不死，以致被贬谪到人间为怪。

胡胜、赵毓龙：《西游戏曲集》，北京：人民文学出版社2018年版，第78页。

因为已经脱离了《取经诗话》的原型，杂剧中的沙僧也就不再是沙神了，而是水怪——“小圣生为水怪，长作河神。”^②

沙神为什么会蜕变成水怪？关节就在“沙河”二字上。

在前现代社会，人们的地理知识总是相对有限的。受制于交通条件与经济成本，当时绝大多数人没有长途旅行的经验，他们对于远方地理环境的认识，基本都是来自间接经验，而非直接经验。在现代社会，以间接形式传播的地理知识也可以很真实、很生动，但当时的传播媒介是有限的，关于远方的地理知识，主要是以“道听途说”的形式传播的，这就难免产生误读，甚至望文生义的联想。尤其古人的浪漫思维更发达，联想之外，又会生出许多想象。远方地理，就变成了殊方异域。这里所谓“殊”与“异”，不仅仅是空间上的距离间隔，以及文化上的差异，还伴随着“现实”与“超现实”的区别。

从原始命名逻辑来看，“沙河”中的“河”是喻体，但在传播过程中，它逐渐成为实体。这一自然环境的人格化形象，也就从沙神变成水怪了。

尽管已经变成了水怪，但《西游记杂剧》里的沙和尚还保留着《取经诗话》里深沙神的鲜明痕迹：他自称姓沙，被贬到下界，吃了取经人前世，把骷髅戴在项下。这些也被后来百回本《西游记》里的沙和尚继承了。

而这部杂剧里的沙和尚，最后加入取经队伍，成为唐僧的扈从。可以说，沙和尚的形象在这时候已经正式形成了。

到了《西游记》里，沙和尚已经彻底成为水怪（降伏沙和尚的过程，与黑水河、通天河的水战类似），我们只有通过对流沙河特异性的分析，才能够找到该形象与原型之间的链接。

从名称看，这里叫“流沙河”，直接点出了原型之本相；它长达八百里，所谓“八百流沙界”，这也可以令人联想到莫贺延碛。

从性状看，这条河虽然是“一道大水狂澜”，却违反浮力定律，所谓“鹅毛飘不起，芦花定底沉”，令人怀疑这里并不是一条河——与其说是一条波涛汹涌的河，不如说是一片地皮翻滚的沙。

从位置看，这里也与莫贺延碛的地理范围仿佛。第八回，观音菩萨奉如来旨意，到长安寻觅取经人，沿途勘察道路，经过流沙河，看到此地“东连沙碛，西抵诸番；南达乌戈，北通鞑靼”，这大概就是莫贺延碛的位置。第二十二回收服沙和尚之后，转到第二十三回，唐僧师徒就已经进入西牛贺洲地界，可见书中也是把流沙河当作中原与西域的天然地理分界来设计的。

百回本的写定者可能并不知道《取经诗话》，也不了解沙僧的原型可以追溯至晚唐五代时期的深沙神，但在形象演化的历史中，“沙”成为这个人物的形象塑造中最稳定、最显豁的标签；尽管在民间集体口述的过程里，沙僧的形貌、身份在不断变化，但他与莫贺延碛的联系从未断绝。

当然，尽管是故事里的“元老”，但沙和尚不能跟作为第一主人公的孙悟空抢戏，也不能和作为金牌配角的猪八戒争排位，只能甘居“老三”，原来形象中的许多个性化元素（比如挑战权威的气质、带醉思凡的罪行）也被消减，或者转让给其他角色了。而失掉了个性化元素的角色，自然会显得很无趣。

这种褪去个性的形象，不一定是百回本写定者的艺术处理，更可能是民间集体口述的经验——大众喜爱悟空与八戒，逐渐弱化沙僧的形象。但写定者毕竟是一位有想法和手段的文人小说家，他固然不能重点刻画沙僧（他也把戏剧中心点放在悟空与八戒身上，不允许沙僧抢戏），但必须在对该人物的塑造中融入艺术匠心，赋予人物以特定的意义。

从这个角度看，我们也能理解沙和尚为何显得无趣了。

我们为什么觉得他无趣？因为我们几乎从来没有在他身上发现戏剧性的冲突点。他与唐僧没有冲突，与悟空、八戒也没有冲突，他就是一个死心塌地的跟班儿，跟着师父，跟着师兄，一门心思朝灵山走，从没有过“反水”行为，甚至不会表现出任何消极态度或怨怼情绪。

说来有趣，“死心塌地”这一成语，在书中被用来形容过唐僧，也形容过悟空和八戒，比如：

三藏称谢不已，死心塌地，办虔诚，舍命投西。（第三十六回）

那行者才死心塌地，抖擞精神，束一束绵布直裰，叩背马匹，收拾行李，奔西而进。（第十四回）

那呆子纵身跳起，口里絮絮叨叨的，挑着担子，只得死心塌地，跟着前来。（第二十回）

写定者偏偏没用这个成语形容过沙僧！而笔者认为，这恰恰是沙僧真正“死心塌地”之处。

经典作品中，人物塑造不是通过“贴标签”来实现的。人物的性格气质，也不是作者仅凭几句话、几个词，就能概括出来，并为读者所接受的。一个人物的性格气质是怎样的，是由读者“发现”的。我们观察人物的言语与行动，特别是他们在面对压力时做出的选择，从而发现人物的性格气质。

聪明（或者说经验丰富）的读者更应该知道，作者贴在人物身上的标签，往往是不可靠的——被特地强调的，往往不是最稳定的，或者说最真实的。“死心塌地”被用在唐僧、悟空、八戒身上，恰恰说明他们还不够死心塌地。

什么是死心塌地？这个成语的本意指人彻底死心，不再做其他打算。后来用以形容一个人打定主意，绝不改变。落实到《西游记》的故事里，就是人物对于取经事业的绝对笃定。

唐僧、悟空、八戒是绝对笃定的吗？并不是的！作为挑战规则的代表，直到打杀六耳猕猴之前，悟空对待取经事业的态度，都不是死心塌地的。作为真正的解构者，八戒即便到了灵山，正果受职，都没有表现出死心塌地。至于唐僧，他其实也没有人们想象中那般死心塌地。尽管他经常批评八戒说“恋家话”，其实唐僧自己也常常表现出“恋家”的一面（第十四回对月抒怀就是典型案例）。他对于取经事业的态度是虔诚的，没有任何俗念，可以说心无旁骛，但在具体执行过程中，面对漫长的时光、遥远的路程，以及“步步该灾”的苦难，唐僧也免不了表现出畏葸与彷徨。

只有在特定情境中，经过具体的事件，心态发生了阶段性变化，写定者才会特地点出这三人“死心塌地”的情态。

第十四回，悟空第一次“反水”，观音菩萨送来紧箍儿，唐僧有了体罚悟空的“刑具”，他只需把《紧箍咒》念诵起来，悟空就“疼得竖蜻蜓，翻筋斗，耳红面赤，眼胀身麻”，最后栽倒在地上，连铁棒也拿不起来。尝到受罚滋味的悟空，只得“死心塌地”跟随唐僧西行。

第二十回，八戒喊饿，悟空骂他是“恋家鬼”，唐僧也说他“在家心重”，劝他回高老庄。此时八戒刚加入取经队伍，还有“三分钟热情”，赶紧跪下，赌咒发誓，绝不退悔。唐僧叫他起来，他才“死心塌地”继续赶路，但嘴里还是“絮絮叨叨”的，不住地抱怨。

第三十六回开篇，说唐僧“死心塌地”，因为这是接在“平顶山”故事之后的场面。悟空在平顶山费了好大工夫，在莲花洞里外，来回折腾，最终降伏了金角、银

角大王。太上老君告知悟空，两个魔头是兜率宫的看炉童子，被观音菩萨借来，试炼唐僧师徒。唐僧再一次认识到：取经路上，时时有神祇“督查”，绝不允许丝毫懈怠，这才“死心塌地”地往西天去。

可以看到，三人的“死心塌地”都是在特定情境中的表现。写定者点出具体人物的“死心塌地”，正因为这不是他们的常态。

真正以“死心塌地”为常态的，是沙僧。不需要提醒、训诫、警告（更不用说体罚），沙僧都是死心塌地的，这就是他在书中的基本“人设”，不需要特地贴标签，进行说明。

当然，必要的表态，还是要有的。第二十三回，面对骊山老母等人幻设而成的考验，师兄弟给出不同回应。问到沙僧时，他做了一番表白：

弟子蒙菩萨劝化，受了戒行，等候师父；自蒙师父收了我，又承教诲；跟着师父还不上两月，更不曾进得半分功果，怎敢图此富贵！宁死也要往西天去，决不干此欺心之事。

这段话站位很高。悟空只说“从小儿不晓得干那般事”，讲明自己从不亲近女色。沙僧则从蒙菩萨劝化讲起，足见其具有更高的觉悟——这不是个人好恶的问题，而是关系取经事业之成败的原则性问题。接着说到承唐僧教诲，又打出感情牌，最后落到“富贵”二字上，标榜自己既不好色，也不贪财。这话说得很周延，也很动情。

有这样激动的表白，说明沙僧承担着更大的心理压力。

中国古典小说不长于描写（遑论刻画）人物的心理活动（这只是一种具有民族特色的叙述习惯，并不是缺陷），但这不代表我们的叙述传统不表现心理。人物的心理可以通过其言语、动作而得到“揭示”，进而被读者“发现”。人物说出什么话（以及相应的情态），都可以使我们联想到其内在的心理根据。

“宁死”二字，正揭示出沙僧承担的心理压力——与悟空、八戒不同，沙僧是没有任何退路的；两位师兄不仅可以“朝前看”，还可以“朝后看”，他却只能两眼牢牢地盯住灵山的方向。

如果取经小队散伙了，悟空可以回花果山“收拾旧山河”，八戒可以回高老庄做“回炉”的上门女婿，而沙僧要面对的，并非漂泊无依，而是回流沙河做水怪。做水怪也就罢了，关键还有飞剑穿胸的酷刑等着他。

《西游记》所描写的神魔世界，并不是一个公平的世界——写定者将自己在现实生活中直接或间接感受到的不公平、不公正，以文学变相的形式，反映在了小说之

中。封建时代大大小小的衙门里，重罪轻判，轻罪重判，屡见不鲜。与之相应，天庭量刑也是如此。悟空造反，罪无可赦，结果只判了无期徒刑，后来又得到减刑，只吃了五百年“牢饭”；八戒有生活作风问题，影响恶劣，结果只是挨了两千铜瓜锤，贬到人间，重新历练（玉帝并没有贬八戒为猪，是他自己投胎时走错了路）；沙僧失手打碎玻璃盏，充其量是工作失误，却也挨了八百锤，又被贬到流沙河做水怪，玉帝仍不解恨，还要飞剑每七日穿他胸胁上百下。这简直没有道理可讲！看起来，驯化程度越高，反而越吃亏！

沙僧可能也曾为此而苦恼、沮丧、痛苦，但那已经成为“过去时”，当务之急是抓住“取经”这根救命稻草。只要完成任务，沙僧就可以实现自我救赎，不仅不需要再受酷刑，还可以实现身份跃层，在另一个神祇系统中打开新的天地。

由此回看“蒙菩萨劝化”一句，又不只是“政治站位”的问题了，而是沙僧的肺腑之言。当年观音劝化悟空、八戒，两人表示皈依，但事后未必憧憬抵达灵山后的光景。沙僧则不同，灵山正果的画面，可能在他脑子里，来来回回过了无数遍——跟定唐僧，抵达灵山；受职正果，做个罗汉——兴许他每天都给自己做类似的心理建设。尽管尚不知取经人几时到来，也不知前途究竟如何，最终是否能够抵达灵山，但这些话就像吗啡一样，足以减轻他受飞剑穿胸时的身心痛苦了。

所以说，对沙僧而言，只要加入了取经队伍，愿望就已经实现了一大半。剩下的工作，就是死心塌地，绝不退悔。无论发生怎样的变数，无论唐僧与悟空之间、悟空与八戒之间存在多少矛盾，无论降魔炼怪的过程有多么艰难，他都毫不动摇，一心只奔灵山。

如此一来，我们也可以理解沙僧为何总是在师父与师兄之间和稀泥了。

许多读者诟病沙僧的一点，就是他没有立场，只知道随声附和——师父说得对，大师兄说得对，二师兄说得对——这些台词，尽管没有出现在原著里，却总是回荡在读者的脑海里。尤其当悟空受委屈的时候，沙僧不一定站在大师兄的立场上说话，这更是令一部分读者气得跳脚。

论起来，沙僧喜欢和稀泥，是与该人物的象征性有关的。

参见陈洪、陈宏：《论〈西游记〉与全真教之缘》，《文学遗产》2003年第6期。

我们知道，《西游记》在其成书过程中，经历过一个“全真化”阶段——宋元时期可能流行过一部“全真本”《西游记》，这是由全真教道士或信徒撰写的一部小说，用唐僧取经故事来图解全真教的炼养理念^⑤。明代的百回本小说，吸收了“全真本”的一部分内容。即便到了今日所见的百回本里，写定者不再以全真教的

炼养理念为叙述主旨，但“金丹大道”的内容已经与人物、情节、场面等叙述结构融为一体了，无法剔净摘尽——如果把这些内容都过滤掉，整个故事也就无法存在了。所以，我们还可以在书中看到许多道教练养的术语。

〔清〕王夫之：《船山遗书》第7卷，北京：北京出版社1999年版，第4170页。

其中之一，就是“黄婆”，这是沙僧的别称。黄婆，就是五脏中的脾，它居于五脏之中，能够调和五脏；而五脏对应五行，脾对应土，土居于五行之中，也起调和作用。从外丹派的观念看，黄婆就是铅汞化合过程中的添加剂，使金丹最终得以炼成。从内丹派的观念看，黄婆就是元气与元神调和过程中的真意。正如王夫之所说：“（土）乃水火金木之枢，故谓之黄婆。铃魂映魄，专气存神，皆以此之开阖为用，故谓之媒。”^②这就具体地解释了“黄婆”的概念与功能。

小说中，悟空又名“金公”，他就是铅，就是元气；八戒又名“木母”，他就是汞，就是元神。二人之间“相爱相杀”的日常，其实就象征着艰难的“结丹”过程。这个过程里，必须有“黄婆”参与，他居中调和，不能偏帮一方，所以沙僧总是在和稀泥。

当然，今天我们不再把《西游记》当作“神仙书”来看了，但沙僧和稀泥的行为，依旧可以得到解释——世俗立场的解释。

沙僧当真没有立场吗？笔者以为，他还是有立场的。他只是没有“自己的立场”，因为他的立场，就是取经事业的根本立场。

孰是孰非，谁对谁错，哪一个去，哪一个留？这些令我们纠结的问题，都不是沙僧所关心的。他只关注一点：取经小队必须完成任务。只要“军旗”没有被摘掉，多一个棋子，少一个棋子，都不是问题。所以，悟空两次被贬，沙僧都没有表现出特别的失望与沮丧——取经事业没有因此中止，他们与灵山的距离仍在一点一点地拉近。沙僧的目的，不是加入“相亲相爱一家人”的微信群；他和稀泥，也不是为了维护“你好我好大家好”的脉脉温情，只是尽可能化解冲突，降低取经小队分崩离析的风险。他随声附和，并不是煽风点火，而是在冲突有可能升级的情况下，适时注入“冷却剂”。

这样看来，沙僧似乎有一些麻木，但这恰恰是人物面临压力时的选择，是人物的真实性格。我们习惯站在悟空的立场上看问题，对其他人物做出评价，自然会觉得沙僧没有立场（其实还是要求他与悟空站在同一立场），如果回归沙僧自身的真实处境，从他的立场来看问题，我们也许会理解他、肯定他。

第三十一回，孙悟空被八戒找回来，到碗子山波月洞搭救沙僧，沙僧一听大师兄到来，“一面天生喜，满腔都是春”。悟空忍不住数落他：“你这个沙尼！师父念《紧箍儿咒》，可肯替我方便一声？都弄嘴施展！要保师父，如何不走西方路，却在这里‘蹲’甚么？”沙僧满面惭愧，回道：“哥哥，不必说了。君子人既往不咎。”连自己与师兄的矛盾，沙僧也是尽力“冷却”。若是真要煽风点火，沙僧该是另一套说辞了：

哥哥，你倒好说便宜话！我蒙菩萨劝化，又承师父教诲，实指望共赴灵山，一齐正果。谁承想兄弟骨肉，一个个倒像乌眼鸡，恨不得你吃了我，我吃了你！古来大家族，若是从外头杀来，一时是杀不死的，必须先从家里自杀自灭起来，才能一败涂地！俗人都懂的道理，哥哥怎的不懂？倒数落起我来！我在这里“蹲”甚么？若不是哥哥惹那老和尚动气，闹得飞铅走汞，我如今好端端牵马走路，倒在这里蹲？都是戴罪之身，哪个是天生受窝囊气的不成！

这才是“拱火”的话呢！只可惜，沙僧没有生出一张三丫头的嘴——他也不能像探春一样，若是像探春一般的脾气性格，绝对围拢不住取经团队，最后大概也只有“出走”一条路了！



『师兄呵！你千万休生懒惰！』

——锚定心猿的白龙马

“五圣”中另一个经常被读者忽略的角色，是小白龙。如果说舞台之上的沙僧，长期处于追光灯的外缘，小白龙则根本上不了舞台。

洛地：《说破·虚假·团圆——中国民族戏剧艺术表现》，长春：吉林美术出版社1999年版，第99页。

中国古典戏曲是一种虚拟性、写意性、程式化的艺术。它不追求对于生活的逼真再现，不要求刻板的细节真实，而是以传神写韵为艺术宗旨。比如骑马，追求逼真的西方戏剧，可能当真要牵一匹马到舞台上，或者搬来一匹道具马，转到中国古典戏曲的舞台上，只要一根马鞭（当然，也是艺术化的道具），就解决问题了。牵马、叩马、上马、打马、勒马、下马……种种动作，都通过利用马鞭的舞蹈动作来呈现。舞台上没有马，演员心里有马，观众心里也有马。正如洛地所说，中国古典戏曲，是一种“以得到观众的承认为前提，由观众来最后完成的戏剧”^①。不需要把所有与故事有关的物质“堆”在舞台上。舞台再大，容载能力也是有限的；观众的心灵则是无限的，只要观众承认，故事所需要的一切物质都可以自然而然地卷入其心灵。

所以，唐僧骑的白龙马，根本不需要出现在舞台上，我们依旧知道它在唐僧身下，或是被沙僧牵着走。

（日）大木康：《关于明末白话小说的作者和读者》，吴悦摘译，《明清小说研究》1988年第2期。

但话又说回来，眼睛看到的東西，总是最直观的，也容易给人留下印象。旧时的市民与乡民，读过《西游记》原著的只是一小部分（按矶部彰所说，当时有能力购买与阅读《西游记》一类小说的，主要是官僚读书人和富商^②），大部分人是通过戏曲、说唱的“二次叙述”来接受故事的。戏曲舞台上，既然看不到白龙马的身影，大部分市民、乡民也就很容易忽略这个角色。

即便读过原著，恐怕也不会在意白龙马——他的“戏份”确实很少，有限的几个镜头序列，也被其他角色的镜头（比如悟空、八戒的嬉闹日常，以及悟空与魔怪的赌

斗变化）稀释掉了。作为一匹坐骑，白龙马的行动受到诸多限制，他不能轻易开口说话，也就无法参与师兄弟的“相爱相杀”；他不能冒冒失失地变化人形，也就无法帮助悟空降魔炼怪。只有在极特殊情况下，我们才能看到他作为一个“人”的言语和行为。

其实，从历史真实的角度看，白龙马原型加入“西游”故事的时间是师兄弟中最早的，也是距离玄奘最近的。

玄奘抵达瓜州的时候，原来骑的一匹马“寿终正寝”了，他就在当地又购买了一匹壮实的小马。临出发的时候，来了一个胡人老翁，要用自己的一匹赤色马换玄奘的小马。玄奘打量这匹赤色马——又老又瘦，似乎活不了几天，更不用说长途跋涉了——心里不情愿，但他突然想到，当初在长安，曾找人算卦，卜问前途吉凶，算卦人说玄奘将要骑上一匹老瘦赤马，马鞍前端补了一块铁。玄奘再仔细观察，发现眼前这匹马的鞍子前端正有一块铁。毛色、形态都对上了，连细节处都是一致的。预言“照进”了现实，玄奘就欣然接受了胡翁的建议。

后来穿越莫贺延碛，这匹老瘦赤马就立了大功。玄奘迷失在大漠中，人和马眼看都活不成，老瘦赤马突然不听玄奘指挥，开启“自动驾驶”模式，自顾自跑起来，最后跑到一片水草丰茂的地方，人和马都得救了。

〔唐〕慧立、彦惊：《大慈恩寺三藏法师传》，北京：中华书局1983年版，第13页。

今天看，这是很容易解释的——就是“老马识途”的道理。换马时，胡翁说得很清楚，“此马往返伊吾已有十五度”^②。从瓜州到伊吾的线路，这匹马是走惯了的，闭着眼睛也能走到目的地。玄奘买的小马，看起来壮实，未必顶用。一方面是它缺乏“走线”的经验，另一方面是它未必有耐力——古人相马，不看皮肉而重骨相。真正有耐力的马，大多看上去“皮包骨头”，这不是羸弱，而是筋骨强健的表现。高大健硕的马，可能爆发力很强，短时加速度大，奔跑的姿态也很优美，却不一定适合长途跋涉，只有筋骨强健的马才能完成漫长旅途的“极限挑战”——你瞧马拉松运动员，或竞走运动员，不都看上去“精瘦”的吗？哪有浑身腱子肉的“大只佬”？

这是今天我们从现代科学的角度给出的解释，玄奘是佛教徒，他看待事物总是带着宗教浪漫幻想。在他看来，这是神明庇佑，赋予了马以神性与异能。归国之后，玄奘追述了这件事（见《大慈恩寺三藏法师传》），在后来的传说里，这匹马也就变得越来越神异了。

既然是神马、异马，就不应该是凡人送来的，而是神祇送来的。那么由谁送来比较合适呢？当然是观音菩萨。

一个胡人老翁，突然冒出来，要和唐僧换马，这本来就有点莫名其妙。在人们的想象中，这应该是菩萨幻化，专门跑来送“装备”。元代王振鹏的《唐僧取经图册》上卷第五幅，题为“遇观音得火龙马”，表现的就是这个故事。《西游记杂剧》第七出“木叉售马”，卖马的客商是木叉变化的，但这也是由观音菩萨安排的。到了百回本《西游记》里，小白龙受观音劝化，在鹰愁涧等候取经人，说到底还是菩萨的安排和布置。第十五回结尾，观音又派落伽山的山神、土地送来鞍辔、衬屉、缰笼，外加一根香藤柄子、虎筋梢儿的马鞭，可见菩萨的“售后服务”是相当周到的，不仅白送“高配”座驾，还附带全套周边产品，后期的保养也是全免费的！

杨天宇：《周礼译注》，上海：上海古籍出版社2004年版，第478页。

送马人的“段位”升上去了，座驾自然就更神异了。这不是一匹凡马，是由灵兽幻形而成的神马，而在人们的浪漫想象中，与马构成直接形象连接的上古灵兽就是龙。按《周礼·夏官·廋人》所说：“马八尺以上为龙。”^⑤在上古民众的想象中，身形（尤其高度）超过平均水平的马匹，就可以被视作龙。既然马可以变成龙，反过来想象，龙也可以变成马。“龙马”形象也就自然而然产生了。

上文所说“火龙马”就是后来《西游记》中白龙马的早期原型。只不过，这个时期的形象还保留着历史真实的鲜明印记。既然玄奘骑的是一匹赤色马，它应该是一条火龙。因为五色与五行相对应，赤对应火。类似的形象，在当时的通俗文学中并不少见。

[明]罗贯中：《残唐五代史演义传》，北京：宝文堂书店1983年版，第134—135页。

比如《残唐五代史演义传》第三十四回形容玉聪马，“身上火炭般赤，无半根杂毛，头尾长一丈，蹄带项鬃高八尺，嘶喊咆哮，有腾空入海之状”，这里明确点出了“八尺”身高，就是延续了《周礼》的说法，而“腾空入海之状”，分明已经显出了龙形。所以后面接了一段韵语：“奔腾千里荡尘埃，渡水登山紫雾开。掣断丝鞭摇玉辔，火龙飞下九天来。”^⑥

这其实不是原创的，《三国志演义》第三回形容赤兔马，也用了这段话。《残唐五代史演义传》与《三国志演义》的作者都是罗贯中，乍看上去，是罗氏“自己抄袭自己”，但无论《三国》，还是《残唐》，都是世代累积型作品，将赤色战马比喻为“火龙”，说到底来自民间集体口述经验。

[明]袁于令：《隋史遗文》，北京：人民文学出版社1999年版，第28页。

再如《残唐》第九回，说周德威“骑一匹负千斤、高八尺、能冲阵火龙驹”。同样的文字也出现在《水浒传》第八十回，用来形容周昂的坐骑（《水浒传》的著作

权，也有相当一部分应该归于罗贯中），《隋唐两朝志传》也说薛仁贵降伏的坐骑叫“火龙驹”。可见，武将所骑赤色战马，经常被想象成火龙苗裔。所以袁于令《隋史遗文》第四回形容各种战马（主要按毛色来区分的），有紫叱拨、银獬豸、绿离骢等，而“霞卷千圈杏蕊”的赤色战马，就被称作“火龙驹”^②。《隋史遗文》已经是纯粹的文人小说，但战马的名称，还是基于集体约定俗成的。

玄奘骑的老马，瘦骨嶙峋，蔫头耷脑，与这类撑目、扬鬃、奋蹄的雄健战马相比，固然不是一个“重量级”的选手，但既然都是赤色马，又被赋予了神异色彩，“火龙”这一现成形象，当然可以移植过来。

胡胜、赵毓龙：《西游戏曲集》，北京：人民文学出版社2018年版，第66页。

《西游记杂剧》中木叉送来的马，就是一匹“火龙驹”。杨景贤又交代了这龙马的出身——他原是南海火龙三太子，“为行雨差池，法当斩罪”^③，被观音菩萨救下，指派给唐僧为坐骑。

为何出自南海？这是基于阴阳五行理论。五行对应五方，火对应南方；而龙为鳞虫之长，是一方水域的灵兽。“南海”就与“火龙”联系起来。

这也不是原创的。上文所提薛仁贵降伏的火龙驹，就称“南海火龙”。尽管杂剧在前，《隋唐两朝志传》在后，但应该不是小说抄袭戏曲，只是共用了民间集体叙述经验。

胡胜、赵毓龙：《西游戏曲集》，北京：人民文学出版社2018年版，第67页。

〔明〕冯梦龙：《喻世明言》，北京：人民文学出版社1958年版，第98页。

有趣的是，杂剧中的龙马虽是南海火龙，却化成一匹白马：“浑则是一片玉玲珑，影见在白云底，声传在明月中。”^④火龙为何化成白马？这正是民间叙述的灵活性。形象的迁移变化，固然有历史痕迹可寻，也有理据可依，但归根到底是文学想象，又是为特定叙述而服务的。如《喻世明言》第五卷《穷马周遭际卖 𪊑媪》，卖 𪊑媪做了一个梦：“梦见一匹白马，自东而来，到他店中，把粉 𪊑一口吃尽。自己执箠赶逐，不觉腾上马背。那马化为火龙，冲天而去。”^⑤第二天，马周就来到她店中。为何梦到一匹马？这是合着未来丈夫的姓。为何是白马，因为马周来时身穿白衣（也指其当时还是一介白丁）。为何化成火龙？这是预示马周将来发迹变泰，红袍加身。“马/龙”与“白/红”，都是为情节服务的。既然白马可以变成赤龙，赤龙当然也可以变成白马。

当然，赤马变白马，还有一个更为直接的原因，就是“白马驮经”典故的象征性。在明代许多民间秘密宗教（如罗教、黄天教、西大乘教等）宝卷中，经常可以看到“西游”故事，宝卷也大多保留了“火龙驹”的名目，但随后往往跟上一句——白马驮经，如《销释真空宝卷》所说：

极乐国，火龙驹，白马驮经。

胡胜、赵毓龙：《西游说唱集》，上海：上海古籍出版社2020年版，第14页。

从东土，到西天，十万余里。^①

从形象塑造看，这里的龙马应该还是“火龙驹”，是由火龙褪鳞去角而变化成的，后接的“白马”并不是形象，而是用了典故。

佛教传入中国，是一个历史事实，是中印文明交流的自然结果。但上古时期人们对于历史事实的认识与叙述（尤其后者），总带着罗曼蒂克的想象，尤其涉及宗教范畴的历史，更是要加入幻想色彩，以突出其神秘性、庄严性、崇高性与神圣性。

据《洛阳伽蓝记》等书记载，汉明帝曾经梦到一位高大的金色神人，在殿前飞绕。后来得知神人就是西方的“佛”，便派人去西域求法，取回大量经文。这些经文是由一匹白马驮来的，汉明帝就在洛阳建了一座白马寺，作为纪念。

汉明帝是否当真做过这样一个梦，其实是值得怀疑的，但佛教在汉明帝时传入中国，是历史事实，白马寺也是实在的“物质证据”。然而，历史叙述的逻辑似乎应该倒过来——“物质证据”在先，白马寺建成后，伴随着佛教信仰在中国的流播，人们自觉或不自觉地以传说的方式解释“物质证据”的来历。

〔日〕柳田国男：《传说论》，北京：中国民间文艺出版社1985年版，第26页。

正如柳田国男所说：“传说的核心，必有纪念物。无论是楼台庙宇，寺社庵观，也无论是陵丘墓冢，宅门户院，总有个灵光的圣址、信仰的靶的，也可谓之传说的花坛发源的故地，成为一个中心。”^②几乎所有传说，都可以找到用以佐证其内容的“物质证据”，但追根溯源，这些“物质证据”才是原发基址，传说是后来兴起的，用以浪漫化这些原发基址。作为纪念物的白马寺，正是相关传说的原发基址。人们用“白马驮经”的故事解释白马寺，又在口耳相传的过程中，把它凝固成了一个历史典故，用以转喻佛教传入中国的历史事实。

可以说，“白马驮经”成为描述佛教东传史实的一个生动而具体的修辞。在佛教徒心目中，佛教东传无疑是“大事件”，即便在当时普通民众看来，似乎也是一个具有耸动效果的“大事件”。大事件，必然被理解为崇高的、神圣的。作为本体的佛教东传史实，既然被理解为崇高的、神圣的；作为修辞的典故，自然而然地也被理解为崇高的、神圣的。

这样一来，我们就可以理解民间秘密宗教宝卷为何反复提到“白马驮经”的典故了。唐僧固然可以骑火龙驹西行，但作为“大事件”的唐僧取经事迹，必须借由“白马驮经”的典故，使其神圣性得到突出。在这样的过程中，宝卷的炮制者又可以巧妙地实现第二次转喻——既然“白马驮经”与佛教的神圣性已经必然地联系在一起了，那么这个典故也可以与民间秘密宗教联系在一起。罗教、黄天教、西大乘教……无论哪一种民间秘密宗教，只要鼓吹自己的经文也是白马从西方驮来的，其神圣性似乎就不言而喻了。

这个道理，其实不难理解。比如时下许多电视购物广告，都特地强调其售卖产品与航空航天技术之间的联系。只要在航空航天技术的“科技叙事”中存在的元素——某种化学元素、某个物理原理、某种生产工艺……不管其与真实的航空航天技术隔得有多远（可能差着十万八千里），只要抛出这样耸动的话术：“我们的火箭发射器就用到了……”“我们的空间站里就有……”“我们的宇航员也在使用……”荧光屏里的产品，一下子就显出充满高级感的“技术光晕”。极少有消费者会去追问一个“钛锅”和宇宙空间站之间到底有多大联系，但只要接受了二者之间的“同构”联系，不少人就会产生消费冲动。

民间秘密宗教宝卷里的“白马驮经”，说到底就是一口“钛锅”，但这恰恰反映了当时市民大众的一种普遍认知。再进一步转述，火龙驹就退到后台，白龙马则被推到前台——既然说“白马驮经”，就要名副其实！当然，这里应当倒过来讲——名副其实！

毛色彻底变过来了，背景信息也要做整体调整。现实生活里，一个人可以做大整形手术，改头换面，“重新做人”，却不可以篡改履历档案；艺术世界里，一个人物的外部形象变化了，履历档案也要跟着改写，这才符合大众期待。本来是赤马，原身是火龙，位置在南方；如今变成白马，原身就应该是白龙，位置也应该在西方。如此，历史真实中的老瘦赤马，就最终蜕变成百回本《西游记》里的角色——西海龙王三太子，俗称小白龙。

只不过，无论外部形象，还是档案履历，都不是这个形象最打动我们的。我们之所以会对一个人物形象产生印象，是因为他（她）的性格气质。

那么，小白龙的性格气质是什么呢？与沙和尚一样，是笃定。

央视版动画片《西游记》的主题曲中有一句：“白龙马，蹄朝西。”这句歌词就生动地体现着小白龙的笃定。他的目标只有一个——上灵山，成正果。他始终朝着西方前进，猴哥、八戒有退悔之心，连师父都有逡巡之时（还记得金平府观灯的情节吗？临到灵山，唐僧反而生出逡巡之心，不思加倍努力，正如第九十一回四值功曹对悟空所说：“你师父宽了禅性，在于金平府慈云寺贪欢，所以泰极生否，乐盛成悲。”）小白龙却是一直朝着灵山“行行重行行”的。

之所以如此，也有两方面的原因：一是小白龙的身世，一是其象征性。

先说身世。与沙僧一样，小白龙也遭受了不公正待遇，他犯的错不大，量刑却很重——送上剐龙台。这导致他通过参与取经事业以自赎的意愿格外强烈。

第八回，小白龙向观音诉说自己的冤屈：

我是西海龙王敖闰之子。因纵火烧了殿上明珠，我父王表奏天庭，告了忤逆。玉帝把我吊在空中，打了三百，不日遭诛。

按《西游记》中，家庭生活最罗乱的龙族，就是西海龙王一家。敖闰的妹子嫁给泾河龙王，泾河龙王因为与袁守诚置气，私改降雨的时辰、点数，被魏徵斩杀。泾河龙王的儿子，受到舅舅庇护，躲在黑水河避风头，却不改“小衙内”的脾性，不仅强占了黑水河神的府邸，甚至打起取经人的主意，要吃唐僧肉。若不是悟空念西海龙王屡次襄助之情，恐怕也要一棍子把这条孽龙打死。小白龙又犯纵火罪，眼看也是一死。可见，西海龙王作为族中大家长，在管束族人（尤其子侄辈）方面，实在疲软。

在敖闰看来，似乎家族兴旺不在于“家风正，则后代正”，而是将子侄们都安插到重要岗位，从而形成以血亲为纽带的庞大利益关系网。按他所讲，泾河龙王有九个儿子，其中八个，都因为舅舅的关系，解决了就业问题：小黄龙在淮渚镇守，小骊龙在济渚镇守，青背龙在江渚镇守，赤髯龙在河渚镇守。所谓“江淮渚济”，古时的四个主要水域（向东注入东海的四条大河），各有大河神主事，西海龙王托关系，把前四条小龙安置在了大河神麾下。另有徒劳龙，现给如来佛祖司钟；稳兽龙，在神宫镇脊；敬仲龙，与玉帝守擎华表；蜃龙，砥据太岳。这就贴合了“龙生九子”的传说。这还只是外甥们，自己的儿子、侄子们，敖闰是怎样“排兵布阵”的，我们还没有看到。想来佛教系统与道教系统的各个职能部门里，都可以看到敖闰的血亲，狻猊坐香炉，囚牛卧琴头，嘲风压殿脊，蒲牢做钟钮，鸱吻悬房梁，睚眦吞剑口，赑屃驮石碑，狴犴管监狱，椒图掌安保……哪里看不到龙子的影子！把这些子侄安排明白，敖闰也就把自己安排明白了。他虽是大龙神，说到底不过是“下元”神祇，在天庭、灵山都没有话语权，在各路“大咖”身边安插子侄，敖闰虽然仍没有话语权，起码消息是灵通的——宦海沉浮，消息灵通，已经是大幸了！

反过来，消息灵通，也有助于家族利益的最大化。谁能跑赢“信息差”，谁就能给后代解决更多就业岗位。好比给玉帝守擎华表，这就是一个御前仪仗的工作，仿佛《红楼梦》里的“龙禁尉”。通明殿外的华表，当然不止一根，但编制总是有限的。哪里出了一个空岗，多少双眼睛盯着哩！三江五湖，八河四渎，溪源潭洞之间，有多少龙王？身边围着多少龙子龙孙？更不用说，还有其他三海的大龙王，哪一个也不是吃素的！敖闰能把敬仲龙塞进“龙禁尉”，当然要花不少银子（贾蓉的五品龙禁尉，花了一千二百两，通明殿外的“龙禁尉”，市价可能是其百倍还不止），但关键还是抢先得到消息。《红楼梦》里，若不是大太监戴权透出风声（当然，戴权说永兴节度使冯胖子已经表达了替儿子买官的意愿，这话未必可信），贾珍拿着一千二百两银子，也找不到“捐款箱”的位置。同样的道理，若不是事先得知内部消息，区区泾河龙王的儿子（还是罪臣之后），怎么坐得上天庭的华表？

照敖闰说，后辈中只有鼉龙怪一个“熊孩子”，其余都是“乖宝宝”，但连亲儿子小白龙都忤逆，其他龙子龙孙到底是什么样子，我们也要打个问号。

至于小白龙因何纵火，书中没有交代。这可能是写定者有意保留了其早期形象的一点遗痕——既然前身是一条火龙，火元素多少保留一些。《西游记》中这类可以让我们追溯人物原型的“蛛丝马迹”，并不少见（比如白骨夫人居住在白虎岭、黄狮精居住在豹头山、收服红孩儿的情节里插入鬼子母）。

但把纵火与“忤逆不孝”联系起来，这就是敖闰把亲儿子往死里治了。由此也断绝了小白龙与其“原生家庭”的情义。第四十三回，摩昂太子奉父命至黑水河擒拿鼉龙怪，与亲弟弟小白龙之间没有任何交流。敖闰多次与悟空相见，也绝口不提亲儿子，丝毫不关心其在新环境里的工作与生活情况。

书中的沙和尚，本身就是“光棍一条”，在流沙河过着“一人吃饱，全家不饿”的生活。如果取经事业中途废止，老沙固然要回到流沙河，继续承受飞剑穿胸的酷刑，好歹还有一个冷冷清清的“家”。小白龙连“家”也没有了，即便不用再上刑场，他又能往哪里去呢？做一条在下界“野蛮生长”的妖龙？这是小白龙接受不了的。猴哥、八戒、沙僧，加入取经队伍之前，都做过妖怪。小白龙却从来没有做过“妖”，被押上刑场之时，他依旧是一个“神”。三位师兄都可以退化为“妖”，小白龙却无法接受自己彻底堕落的结果——他生而为神，从来没有走下神坛，如何甘愿做妖？想都不要想！哪怕这只是一种可能！

再来看象征性。可以说，白龙马就是孙悟空的另一面。

在《西游记杂剧》中，小白龙是最先加入取经队伍的。该剧第六出“村姑演说”，唐僧踏上取经之路，第七出“木叉售马”，唐僧获得白龙马，第九出“神佛降孙”，孙行者加入取经队伍，之后是沙僧（第十一出）、八戒（第十三出）。

这样看来，直到元明之际的“西游”故事里，徒弟的排序仍是：小白龙、孙悟空、沙和尚、猪八戒。这比较符合故事由历史真实向文学想象的演化过程。到了百回本《西游记》里，徒弟的顺序经过了调整，猴王越过了龙马，猪妖则越过了水怪。这是按人物形象的重要性进行的重新布局。

这里说的重要性，主要还是从“戏份”多少来说的。如果从象征性看，龙马的重要性，始终是不能忽视的——不管如何调整，龙马总是与猴王距离最近的。

《西游记》第十五回回目的后半句为“鹰愁涧意马收缰”，已经明确点出了龙马的象征性，他是“意马”，与“心猿”相联系，都是对人心的譬喻。第十九回收服猪八戒之后，书中插入一首偈子，其中有一句：“意马胸头休放荡，心猿乖劣莫教嚎。”也进一步明确了两个形象之间的关系。人心是浮躁的，仿佛呼嚎腾跃的猴儿，又像联翩奔腾的马儿，修行的前提是“定心”，转为形象化的譬喻就是锁住心猿、拴定意马。

陈洪：《〈西游记〉“心猿”考论》，《南开学报（哲学社会科学版）》2009年第1期。

〔清〕彭定求等编：《全唐诗》第16册，北京：中华书局1960年版，第6042页。

这种譬喻，最早是从佛教叙述中来的^①。唐代已经被世俗文人所接受，如晚唐诗人许浑的《题杜居士》中就有一句：“机尽心猿伏，神闲意马行。”^②后来道教也吸收了这一对譬喻形象，尤其主张“三教混融”的全真教，其代表人物（如丘处机、马钰等）经常借这对譬喻来阐发炼养理念。而《西游记》中人物的象征性更直接地来自全真教理念（前文说过，宋元时期可能流行过一部“全真本”《西游记》），小白龙的象征性应该也是全真教道士或信徒加工之后的产物。

当然，落实到故事情节里，这一对譬喻的叙述表现是不同的。尽管都象征着躁动的人心，但“意马”比“心猿”静定得多。心猿很难被锁住，即便被暂时锁住，也可能出现反复（比如悟空中途“反水”，又多次被贬逐）；意马则很容易被拴牢，一旦被拴牢，就表现得死心塌地，绝无变数。

再具体到人物形象塑造，小白龙的形象就表现在两方面：

一是保持沉静。他没有多少“戏份”，也极少开口说话。这固然因为他已经变化成“畜力”，不方便表达，也符合其静定的状态。如果说沙和尚是师兄弟中的附和者，小白龙就是沉默者。沙和尚和稀泥，是尽力化解人物之间的冲突，小白龙不参与师徒矛盾，则是选择回避冲突（这并不是说小白龙不负责任），他们的立场都是取经团队的根本立场，目的都是为了保证取经事业不会中途废止。



二是锚定心猿。尽管都是尽量维护取经团队的和谐，通过参与集体事业而实现自我救赎，从而实现个体利益的最大化，小白龙与沙和尚的具体策略又有所不同。沙和尚并不明显倾向于冲突中的某一方，小白龙则更倾向于孙悟空——他与悟空一样，都是“心”的象征，只不过是相对静定的一面。可以说，小白龙就是静定的“心猿”，孙悟空就是躁动的“意马”，他们仿佛跷跷板的两端与轴点，孙悟空是两端，忽上忽下，起伏不定，小白龙则是轴点，焊死在地面上。有了这样一个稳定的轴点，无论跷跷板如何振荡，都不会有危险。

相应地，小白龙也是师徒中始终最理解、信任悟空的。第三十回，取经团队面临前半程中最大的危险。悟空被贬，唐僧蒙冤，八戒畏战，沙僧被擒，团队分崩离析，取经事业眼看要破产。小白龙不得不变回龙形，施展神通，“单挑”黄袍怪，险些丢掉一条命。八戒回来后，小白龙便敦促八戒请回悟空。八戒又生退悔之心，打算回高老庄。小白龙急得眼中噙泪，一口叼住八戒衣角，喊道：“师兄呵！你千万休生懒惰！”八戒怕悟空忌恨自己，去花果山请人不成，反而讨一顿打。小白龙又安慰道：“他决不打你。他是个有仁有义的猴王。”八戒临行时撇下一句不负责任的话：“我这一去，果然行者肯来，我就与他一路来了；他若不来，你却也不要望我，我也不来了。”小白龙顾不上再批评八戒，只是一味催促道：“你去，你去！管情他来也。”对于这头不长俊的懒猪，小白龙其实并没有抱多大期望，连训带哄，他把能说的话都说了。对于悟空这只“心猿”，小白龙则是有绝对信心的，只要八戒肯露面，给猴王递一个台阶（小白龙也是一个骄傲的人物，所以他明白：骄傲的猴王只是需要一个台阶），猴王必定回来。况且，“意马”从来没有离开团队，修行者的心并没有被彻底放逐——风筝的线轴攥在自己手里，无论飞得多远，只要线儿不断，风筝都能被拽回来。

只是委屈了小白龙，堂堂西海龙王太子，却给人做畜力；明明是二徒弟，却屈居老幺；平时不言不语，由着兄弟们折腾，关键时刻，还要挺身而出，力挽狂澜，事后又没人想起他的重要性。好在小白龙是懂得牺牲的，与沙和尚一样，他清楚取经团队的最大利益，就是自己的最大利益，只要最终灵山正果，可以暂时放下一切。原著中，苦劝八戒之后，小白龙就退出了画面（小说转向八戒对悟空用“激将法”的场景序列）。我们不知道小白龙忍痛宁耐时的心理活动，如今倒是可以设想一番——见八戒驾云远去，小白龙才想起腿上还挨了一记重创；方才只顾开导八戒，还不觉得疼。此时热血退去，御花园冷风飕飕，吹在湿漉漉的伤口上，倒有一股钻心的疼。站立不稳，不由得卧在地上，回看后腿上盘子大小的青痕，又扑簌簌滴下泪来，想着：

八戒那厮不长俊，枉俺说了许多话，仍旧迟迟疑疑的，倒觑着脸做二师兄！好在猴哥有情有义，必定回来搭救师父。将来灵山正果，今日这一记满堂红，也不算白挨。到那时，俺做个八部天龙马，盘在佛祖山门的擎天华表柱上，倒比敬仲龙更体面。俺这“龙禁尉”不是受祖上荫庇的，也不是运动钻营来的，是凭真本事挣来

的，坐着也正气！父亲眼下虽不认我，将来少不得还要做出“父慈子孝”的戏给人看。父亲的心思，俺会不知道？徒劳龙老早派来给佛祖司钟，到底不济事，等我成了正果，看谁在佛祖面前说得上话！

这样想一想，小白龙大概就不会觉得疼了。既然已经躺倒了，索性饱睡上一觉，养一养精神，说不定明早一睁开眼，大师兄就站在眼前了。

『你便一毛也不拔，教我这善财也难舍！』

——爱打小算盘的观音菩萨

〔清〕金圣叹：《第五才子书读法》，见丁锡根：《中国历代小说序跋集》，北京：人民文学出版社1996年版，第1489页。

金圣叹有一句话：“《西游记》每到弄不来时，便是南海观音救了。”^①这里说的“弄不来时”，主要指叙述无法收束的情况。为了增强戏剧冲突，表现奇幻冒险经历的艰难性与复杂性，英雄经常要面对格外强大的敌人——他们有后台，有法宝，有杀手锏——无法凭借自己的力量取胜。这时候，需要一个“外援”，帮助英雄制伏敌人，化解冲突，使故事告一段落。在《西游记》中，这种外援的角色，经常是由观音菩萨来充当的。

金圣叹这样讲，是借贬《西游记》来捧《水浒传》。用今天时髦的话说，就是“拉踩”——把《西游记》拉过来，硬踩上一脚，变相抬高《水浒传》。按金氏的意思，《水浒传》的叙述是灵活的、富于变化的，《西游记》的叙述则是机械的、流于刻板的。

这其实是一种偏见（当然，金批《水浒》从作品本位出发，充分肯定其艺术成就，又拿其他名著来比较，倒也无可厚非）。同为世代累积型成书的通俗小说，《水浒传》与《西游记》的叙述都不可避免地存在机械、刻板之处。如果把关系对调一下，以《西游记》为中心，以《水浒传》为参照系，我们也可以挑出后者在叙述上的许多毛病。

这些机械、刻板之处，说到底还是民间集体口述的自然结果。无论“水浒”故事，还是“西游”故事，原本都是一个又一个独立的小故事，它们都是以英雄为主人公的传奇故事，其传奇性是英雄在不同的物理环境中的冒险经历。物理环境固然不同（有现实的，也有超现实的），但英雄所要面对的困难，以及克服困难的方式，总是差不多的；在这个过程中卷入的人物，也大都是民众所熟悉的、乐于见到的。同质化的叙述，也就不可避免。当这些小故事被整合进一个大故事之后，同质化的叙述，看上去就是机械、刻板的重复。对于《西游记》这样由改写期向原创期过渡的作品，我们应当充分肯定其写定者的“整合”之功，而不是一味苛求他的艺术能力

——即便如《金瓶梅》这样公认的原创作品，书中也存在不少叙述的机械、重复——所谓“瑕不掩瑜”，早期通俗小说的叙述缺陷，绝对不会影响它们的艺术成就，以及小说史地位。

在原来的小故事中，观音菩萨就经常作为主要外援。在“西游”故事的演化历史里，我们总能看到观音的身影。可以想见，当故事从原来的历史叙述、宗教叙述转向浪漫的通俗文学叙述，观音的“出镜率”只会越来越高。而对于当时的世俗民众而言，观音也是他们最熟悉、最乐于见到的一位神祇，人们相信观音的慈悲心肠与广大法力，相信祂可以帮助英雄化解一切困境。

而当我们把《西游记》视作一出“戏”时，“便是南海观音救了”就更说得通了。戏曲是舞台艺术，所有的文学想象，最终要落实为舞台上的实体。用文字塑造的一个又一个人物，转移到舞台上，是由演员扮演的一个又一个角色。塑造这些角色需要言语和动作，但也离不开服饰与砌末，这就需要付出一定量的物质成本。也就是说，舞台上的每一个人物，都关联着一个“成本控制”问题。

小说几乎不需要考虑人物塑造的“成本控制”。脑子里灵光一闪，笔头蘸饱了墨汁，眉眼身形，言语动作，落在纸面上，就是一个“活生生”的人物。这需要多少成本呢？无非消耗一些脑细胞，花费一点纸墨钱。

戏曲则不然。每一个人物，都意味着一套服饰、砌末。尽管梨园行不怕“穿破”，只怕“穿错”，但“破衣烂衫”毕竟也是成本，头上戴的，手里拿的，上身穿的，下身围的，腰间系的，脚上踩的……都是成本。剧作家随意拉来一个陌生的人物，写进剧本，落实到舞台上，都是一笔银子。所以，戏曲中的人物总是相对有限的，尤其英雄的外援，来来回回，总是几个“熟人”。他们在不同的故事里“串场”，帮助这个英雄，解救那个英雄，忙得不亦乐乎。这固然可以说是某一位神祇的影响力大，深受大众爱戴与崇拜。说到底还是“成本控制”问题，一个人物，用在多出戏里——能省则省！

可能有人质疑：《西游记》毕竟是小说，若按笔者所讲，恰恰不需要考虑人物塑造的成本，为何仍旧“便是南海观音救了”？

回答这个问题，并不困难：《西游记》是小说，但“西游”故事的演化传播是在不同媒介中实现的。在前现代社会，无论是百回本小说成书以前，还是其成书之后，参与故事传播的主力，始终都是戏曲。“便是南海观音救了”，正是百回本小说对前代戏曲叙述经验的继承。

写定者当然可以用其他神祇来取代观音的位置，但这一定是“吃力不讨好”的尝试。即便有无数个备选者，读者最期待的仍是观音，“每到弄不来时”，读者会产

生特定期待，期待英雄拜求观音，或是观音循声而至，不请自来。其他神祇固然能够帮助英雄解决困境，但读者免不了要追问：观音怎么不来？

[清]金圣叹：《第五才子书读法》，见丁锡根：《中国历代小说序跋集》，北京：人民文学出版社1996年版，第1489页。

写定者是聪明人，他绝不会冒这种风险。况且，简单置换人物，显不出他的艺术才华。他的本事，在于塑造出中国古代通俗文学中无可替代的“这一个”观音形象，一个充满人间烟火气的观音形象。若论中国古典小说中最立体、最饱满、最具人情味的观音形象，无疑是《西游记》中的观音了。而之所以取得这样的成功，正是写定者在高曝光率的场面中，写出了观音的“同”与“不同”。一个人物重复出场，我们既能发现该人物稳定的气质，又能看到其在具体环境中的特定情态，这便是《西游记》写定者的手笔高绝之处。金圣叹评《水浒传》的人物塑造，说：“《水浒传》写一百八个人性格，真是一百八样。若别一部书，任他写一千个人，也是一样，便只写得两个人，也是一样。”^⑩这话后半句道出了古代小说二三流作品在人物塑造方面的通病，前半句则未免有一些高看《水浒传》了。若论“一样人，便还他一样说话”，恐怕只有《红楼梦》《儒林外史》做到了，《水浒传》远未达到这一境界。《西游记》当然也没有达到这一境界，但在观音形象的塑造上，写定者取得了很高的成就——虽是一样人，却有多样说话。

所谓“一样人”，指书中的观音表现出一种稳定的气质。这不是作为大众崇拜对象所应有的崇高感与神圣性，而是一股人间烟火气。

出于玩世不恭的心理，写定者对佛、道神祇并不恭敬，他经常揭去这些形象的神性光晕，使之“降格”为人，又用油彩在其脸上左勾右画，上涂下抹，使庄严的面容，看上去有一些滑稽，崇高的气质中，透出一丝市侩。金刚怒目，无法叫人心生畏惧；菩萨低眉，也不意味着大慈大悲。

这些艺术处理，在观音形象塑造上得到了集中体现。

邢莉：《水月慈悲：观世音在民间》，北京：商务印书馆2024年版，第19页。

按大乘佛教的理念，菩萨为第二等果位，次于佛陀，高于罗汉。菩萨的主要职责是协助佛，用佛教的宗旨和教义去救度众生^⑪。尤其观音菩萨，其在大众心目中的主要（甚至刻板）形象，是大慈大悲、惠利天下、普度众生，总是一副慈惠仁爱的面容。《西游记》中的观音则不然，看上去倒更像一位动辄“立起眼睛来骂人”的市井女性。

论起来，菩萨原本无性别，多显化为男相，观音也是如此。关于观音信仰的起源，有多种说法。最主流的传说，认为观音原来是转轮圣王无净念的长子。无净念有上千儿子，其中大儿子名为不眴，二儿子名为尼摩。无净念一心向佛，最终修成佛道，即西方极乐世界的教主——阿弥陀佛。两个儿子也成菩萨道，不眴即观音菩萨，尼摩即大势至菩萨，二者是阿弥陀佛的胁侍菩萨。照此说来，观音的“历史原型”应该是一位古印度王子。而在其最初传入中国的时候，观音也的确是男相。

比如早期的莲花手观音造像，就保留着相对原始的气质——魁梧健美，阳刚威猛，手持莲花，头戴宝冠，一身印度王子装束，留着小胡子。魏晋时期，观音形象开始明显汉化，多以披肩苦盖身体，身形也发生了显著变化：脖颈变长，肩膀变窄，腰身变瘦。与之相适应，面容趋向中性美，但仍保有小胡子。到了晚唐五代的时候，观音形象依旧为男相，却向中性造型进一步发展：无论站姿，还是坐姿，身体一般都略为倾斜，呈现出女性的S形曲线美；当时女性服饰中常见的香罗披、石榴裙，也经常用到观音身上；最关键的是，小胡子大都被去掉了。到了宋代，观音形象就彻底女相化了。当时理学盛行，鼓吹“男女之大防”，女性被进一步禁锢于内闱空间，几乎没有机会参与家庭与社会的公共生活，但女性的信仰需求仍是强烈的（甚至说，由于被拘囿在内闱空间，通过宗教信仰以获得心理慰藉的愿望，变得愈加强烈），需要一位可以置于内闱的女相神祇，供广大妇女供奉、祝祷，而汉传佛教的观音已经基本脱去了男相，同时又吸收了许多女性神祇的功能（比如祈求子嗣），就成为最佳“神选”。

在《西游记》成书的时代，女相观音已经是一种为市民大众普遍接受的刻板认识，写定者也自然而然地认为观音是女性神祇。如第三十五回，悟空得知平顶山的金角、银角大王原本是太上老君的看炉童子，被观音借来，幻化妖魔，试炼取经团队，害得自己白折腾一气，忍不住骂了一句：“该他一世无夫！”说观音一辈子没老公，这就明显是把这位菩萨当“女人”来看了。

在此基础上，写定者又生发点染，强化这位“女人”身上的烟火气。书中的观音，是一位好出风头、爱占便宜、惯使性子、精于算计的菩萨。

书中的观音好出风头，这是显而易见的。之所以“每到弄不来时，便是南海观音救了”，固然是叙事需要，却也符合人物气质。

西天取经，是由释迦牟尼佛筹划的一个“重大招标项目”，但佛祖只负责“顶层设计”，不负责项目“落地”，具体的执行工作，祂都不参与。项目进行期间，除非妖魔与自己有亲缘关系（如大鹏金翅鸟），或者可能从根本上妨害取经事业（如六耳猕猴），佛祖都不亲自下场，祂稳坐后台，静候取经人。这就需要有一个爱出风头，又能张罗事的神祇，跑前跑后，从头到尾，全程跟踪项目进度。

按道理讲，这项神圣任务，应该派给文殊菩萨或普贤菩萨。上文已述，观音属于极乐世界系统，而释迦牟尼佛是娑婆世界教主，其胁侍菩萨为文殊菩萨与普贤菩萨。观音出现于灵山，属于“借调”，组织关系应该还在极乐世界。但偏偏是观音爱出风头，喜欢揽差事，以致文殊、普贤也退避三舍。第八回，佛祖以盂兰盆会为引子，推出取经项目，派人赴东土寻取经人。按佛祖所说：

怎么得一个有法力的，去东土寻一个善信，教他苦历千山，询经万水，到我处求取真经，永传东土，劝化众生，却乃是个山大的福缘，海深的善庆。谁肯去走一遭来？

这话说得很有艺术：突出工作意义，弱化工作强度，又预设了主事者的非凡资质（怎么得一个有法力的），听起来就很有蛊惑力。然而，《西游记》的神魔世界，说到底是人世的倒影。灵山上的菩萨、罗汉、金刚们都是久经世故的。大家心里明白：接了这一个活儿，之后就是一堆活儿，“苦历千山，询经万水”，说的固然是取经人，但谁揽下寻找取经人的任务，之后西天路上为取经人“揩屁股”的苦差事，自然就要落在谁头上。一路上像“教养嬷嬷”一样跟踪项目，最后可能吃力不讨好，“山大的福缘，海深的善庆”，说到底还是归于佛祖的，也是归于取经人的，苦哈哈的老妈子，能落什么好呢？佛祖自然也知道众人心思，所以用了一个“肯”字，可见一般人是“不肯”去的。

好在借调来的观音爱出风头，佛祖话音刚落，祂便表态：“弟子不才，愿上东土寻一个取经人来也。”佛祖自然欢喜，忙说：“别个是也去不得，须是观音尊者，神通广大，方可去得。”给观音戴高帽子。或许，佛祖的话原本就是说给观音听的。本来也没有所谓“别个”，灵山之上，除了观音，没人喜欢揽差事，不是“去不得”，而是压根儿不打算去。

由此，观音便成为取经团队的“保姆”。猴王闯出塌天的祸，观音也要给他收拾烂摊子。这固然是苦差事，但观音乐在其中。一个重要原因，是能够借此显出自己的广大法力。《红楼梦》中“协理宁国府”是不是苦差事？但凤姐乐在其中，揽权主事的满足感，能够抵消（甚至压倒）一切辛劳疲惫，又可以此显示自己管家的能耐。观音也有类似心思。第二十六回，悟空推倒镇元大仙的人参果树，三岛求方，苦无结果，最后拜到观音座前。听过悟空陈情，菩萨埋怨一句：“你怎么不早来见我，却往岛上去寻找？”可见，观音对于自己不是悟空首选的“救火队长”，很不满意——别个能有甘泉活树的本事？除了自己，谁有这般广大法力！

当然，除了满足虚荣心，为取经人跑前跑后，也能捞到一些实际的好处，这也符合书中观音爱占便宜的气质。

书中交代，佛祖本来赐给观音三个箍儿。照佛祖的意思：三个箍儿，正好用在取经人的三个徒弟身上。但悟空、沙僧、小白龙通过取经以自赎的愿望，都是很强烈

的，说服其加入取经团队，并不费事。八戒意愿虽不强烈，到底也接受了观音给他画的“大饼”。如此，三个箍儿都被观音截留下来。后来悟空叛逃，观音不得不舍出紧箍儿。而禁箍儿和金箍儿，最终用在黑熊精与红孩儿身上，前者给观音做了守山大神，后者给观音做了善财童子——都用来钳制本门弟子了！公器转为私器，不做主事人，佛家至宝也不会落到观音自己手里。

除了爱出风头、好占便宜，书中的观音还有一个突出气质——脾气大。

第四十二回，得知红孩儿假变自己形象，菩萨气得忘记矜持，书中写道：

菩萨听说，心中大怒道：“那泼妖敢变我的模样！”恨了一声，将手中宝珠净瓶往海心里扑的一掼，唬得那行者毛骨悚然。

菩萨发怒，悟空吓得毛发竖起、脊背发凉。这般情态，一般是不会与悟空这样的大无畏英雄联系起来的。书中写到悟空毛骨悚然，只有两次。一是早年求学时，听须菩提祖师讲述“三灾”之厄，当时悟空刚习得长生不老的要诀，闻知还要躲避“三灾”，否则就要形销神灭，不由得恐惧。第二次便是此处，可见菩萨观音怒火中烧的形容、举止，确实把悟空吓到了。

后来收服红孩儿，观音不仅用金箍儿钳制红孩儿，还要他一步一拜，一直拜到落伽山，才消了心头怒气。

这是《西游记》写定者基于民间信仰的艺术生发。善财童子信仰，很早便传入中国，相关传说的主体内容是“善财童子五十三参”，即善财童子受文殊菩萨指引，参访五十三位善知识（正直而有德行，能教导众生修行善法之人），最终修成正果的故事。汉传佛教中，这本来是文殊信仰的一部分，后来又受到观音信仰的干涉。明清时期的“童子拜观音”图像已十分流行，而元代以来善财童子的常见形象，手腕、脚腕上都戴着金环，《西游记》的写定者由此联想，写出用金箍儿收服红孩儿，以及“一步一拜”的情节。而这些情节，又帮助塑造了观音的一个突出气质，就是悟空私下嘀咕的——这菩萨火性不退。

以上气质加在一起，就是《西游记》中观音表现出的“一样人”。

（英）E.M.福斯特：《小说面面观》，冯涛译，上海：上海译文出版社2016年版，第61页。

这里说的“一样人”，并不是说人物只有一种气质。福斯特曾将小说的人物形象分为两种：一种是“扁平人物”，一种是“圆形人物”^②。前者指人物表现出一种单一气质，它可以用一句话来概括；后者指人物气质比较复杂，无法用一句话来概括。古今中外小说中的人物，皆可包含在这两种类型之间，有的靠近“扁平”一

端，有的靠近“圆形”一端。《西游记》里的观音是偏向“圆形”的（与之相比，如唐僧、沙僧、小白龙等，都是比较“扁”的）。但无论是扁平人物，还是圆形人物，都是“一样人”；不管一种气质，还是多种气质，都是人物表现出来的稳定风格。前者通过一个场景暴露出来，后者则在不同场景中分别展现，使读者逐步发现。比较起来，后者是更见艺术功力的，而《西游记》对观音的塑造，就是很成功的。

当然，这还只是第一个层面的成功。再上一个层次，《西游记》通过不同场景写出了“这一个”观音更本质的品格——这是一个爱打小算盘的人物，总是因人、因事、因时、因地制宜，权衡利弊，表现出不同情态。

所谓“打小算盘”，经常被刻板地理解为占便宜。其实，占便宜只是“打小算盘”的一种具体表现。打算盘，指的是算账。算账，归根到底是计算得失，尤其计算个人得失，以致不顾全大局。所以，这个词总是含有贬义的。



书中的观音就几乎没有表现出大局观。作为取经项目的主事者，观音没有表现出更高“政治站位”，而是计较个人得失。

当然，计较个人得失，也有品位之高低。猪八戒也爱打小算盘，也总是计较个人得失，但他不善于审时度势，总是一副“涎脸”；观音则惯于通变，在不同的场合里，祂的态度是不一样的，由此形成了“一样人”的“多样说话”。

单纯帮悟空收拾烂摊子的时候，观音是一副封建家长派头，张口就骂：“你这泼猴，不知好歹！”到了苦主家里，又要说好话，替自家孩子赔情。观音与镇元大仙相见时，说得清楚：“唐僧乃我之弟子，孙悟空冲撞了先生，理当赔偿宝树。”这就是封建家长替孩子“揩屁股”的常规操作。

若是妖魔与自己有牵连，把柄攥在悟空手里，观音就是另一副面孔了。丢失锦斓袈裟，祸起观音禅院。悟空找到观音，放起刁来，先派菩萨的不是：“我师父路遇你的禅院，你受了人间香火，容一个黑熊精在那里邻住，着他偷了我师父袈裟，屡次取讨不与，今特来问你要的。”观音虽然还端着家长的架子，骂悟空是“孽猴”，到底有一些心虚，加之有意收黑熊精为徒，便情愿配合悟空，设计擒拿黑熊精。悟空要观音变作苍狼怪的模样，菩萨尽管觉得不妥，最后也不得不放下身段，陪悟空耍闹。

这还是间接牵连，若是直接牵连，观音的身段就放得更低。通天河的灵感大王，原是南海莲花池的鲤鱼，借涨潮的机会外逃，祸害一方，更卖弄神通，捉了唐僧。悟空不善水战，八戒、沙僧又不给力，猴子发起急来，声称要“寻着他的祖居，拿了他的家属，捉了他的四邻”。这本是无心之言，不是针对观音的，却说着了病根儿。悟空这一回到落伽山，便与往时大不相同——二十四路诸天、守山大神、木叉行者、善财童子、捧珠龙女，夹道欢迎，仿佛“锣鼓喧天，鞭炮齐鸣，红旗招展，人山人海”的阵势。至于菩萨本人，却不见踪影。原来，清早一出潮音洞，菩萨顾不上洗漱、妆扮，便一头钻进紫竹林，编起花篮儿来。悟空心下纳闷：“菩萨今日又重置家事哩。”观音也不解释，更不喝骂，拉起悟空，就往通天河赶。等到把鲤鱼收回自己手里，才讲明前因后果。悟空要观音把当日未曾梳妆的模样，留给世人看一看（这比变苍狼怪更难为情），菩萨也只好答应——由此留下“鱼篮观音”的法相。

回归这一传说本身，“鱼篮观音”与“马郎妇观音”，皆在观音三十三法相之中，二者有复杂的因缘关系。元明之际，“鱼篮观音”的传说就已经在世俗社会流行起来，这不是《西游记》原创的故事。然而，写定者善于以文运事，将传说与“西游”故事嫁接在一起，不仅构造出一个取经中途的大关卡，更借此写出观音的世故。这一回祂之所以愿意迁就悟空，主要在于自己确实理亏，担心猴子又放起刁来，不好收场。

当然，也不是所有的直接牵连，都能够叫观音放下身段的。鲤鱼精毕竟只是观音的饲物，金毛犼却是观音的坐骑，后者与菩萨的关系更近。金毛犼劫掳金圣宫娘娘，害得朱紫国王卧病三年，悟空设计盗取紫金铃，制伏金毛犼，观音最后赶来救护，就是端着架子的。

为什么还端着架子？一者，《西游记》中坐骑私逃下界的情形，可谓司空见惯：南极仙翁的白鹿、太乙救苦天尊的九头狮子、太上老君的青牛、文殊菩萨的青狮（这头狮子还两次下界）、普贤菩萨的白象，身上都背着处分。既然都是约束下人不力，想来佛、道的大佬们也不会彼此诟病——老鸱落在猪身上，谁也别说是谁黑！观音实在不必难为情，而悟空对此习以为常，大概也没有放刁的冲动。观音也就没有顾忌。二者，金毛犼为祸，事出有因——朱紫国王早年射猎，伤了西方佛母孔雀大明王菩萨的一双儿女（也是夫妻），菩萨忏悔之后，吩咐教国王与爱妃分别三年，饱受相思之苦。金毛犼偷听到这件事，便趁机捣乱。有了这一番因果，观音就不必难为情了，反倒玩起诡辩术，开口就说：这金毛犼是来“与朱紫国王消灾”的。明明是自家坐骑的罪过，偏偏要说成国王的罪过，把“果”置换成“因”，把“因”置换成“果”。宗教哲学的“相对主义”，观音玩起来，真是得心应手，连悟空也被绕进去了，最后只好缴还紫金铃，恭送菩萨回南海。

这便是书中的观音。这是一个世故的人物，一个善于审时度势，又精于算计的人物。爱摆架子，又能放低身段，冷脸或热脸，硬话或软话，全在于人物对于具体情形的判断。

在场景中暴露出来的情态，可以让我们看到观音的算计；缺席的场景中，也可以间接地反映出观音的算计。

尽管是取经团队的“保姆”，但观音不是四值功曹、五方揭谛、六丁六甲、一十八位护教伽蓝——祂不是全天候守护取经人的。虽然喜欢出风头，但在许多至关重要的场合，观音反而缺席了。

比如在小西天和狮驼岭，悟空都吃了大苦头，观音却不露面。

为什么不露面？因为两处的妖魔身份特殊，更准确地说，是有特别的后台大佬，善于打小算盘的观音，不想与其发生直接的冲突——得罪弟子事小，得罪导师事大。

小西天的黄眉怪，原是弥勒佛的司磬童子。历史真实中，弥勒是先于释迦牟尼逝世的，但在佛教的浪漫叙事中，弥勒具有特殊地位——祂是未来佛。传说弥勒涅槃后，将在六欲天之一的兜率天（这是一片繁荣而和谐的净土），以慈氏菩萨的身份为众生说法。当五浊世界变为阎浮提世界，弥勒将下生人间，成为释迦牟尼佛的继任者。这样一位“大咖”的身边人，哪怕只是司磬童子，也是不可轻易得罪的。

狮驼岭的狮魔王与象魔王，分别是文殊菩萨和普贤菩萨的坐骑，两位菩萨都是释迦牟尼佛的胁侍菩萨，鹏魔王更是释迦牟尼佛名义上的舅舅，投鼠忌器，观音也不能出手干预。

最关键的是，无论弥勒，还是文殊、普贤，都是释迦牟尼佛系统的，观音则是“外调”过来的。按佛教的浪漫叙事，观音将成为极乐世界的继任者。如此看来，观音大约是与弥勒“平级”的，但毕竟不是一个系统的神祇，不方便“越俎代庖”。文殊、普贤又是释迦牟尼佛的胁侍菩萨，灵山的“日常工作”都是由其主持料理的。如今自己把取经项目揽过来，灵山上多少双眼睛盯着，背后又不知怎样议论，明里暗里还不知给观音下了多少套儿呢！“坐山观虎斗”“借剑杀人”“引风吹火”“站干岸儿”“推倒油瓶不扶”……荣国府里的钩心斗角，灵山之上未必没有，说不定还变本加厉。观音虽不至于像王熙凤一样，最终落得“力诎失人心”，难免也有一些“抽头退步”的心思，起码犯不着给人递话把儿。所以，当取经团队渡过通天河（也就是进入后半程），距离灵山越来越近，观音就不太露面了。除非极特殊情况（如收服金毛犼），观音都不露面。

当然，观音毕竟是取经事业的主事者，必须善始善终，明里不露面，暗里也要推一把。比如降伏黄眉怪，观音虽未出场，但悟空向泗州大圣求援。泗州大圣的历史原型是僧伽大师。僧伽晚年在江淮地区传法行道，尤其循声救苦，被当地百姓视作观音化身。本尊不露面，化身帮了一点忙，也算仁至义尽了。再如降伏狮驼岭的三个魔头，连观音化身也看不到，但悟空用来钻透阴阳二气瓶的救命毫毛，是当年观音赐予的。想来，观音早料到悟空有此一难，自己不方便下场，便预先给猴子种下三根救命的法宝。

若是沿着这一思路，回看之前的情节，有一处细节，就更值得咂摸了。

第四十二回，观音借宝珠净瓶说到救命毫毛，要悟空拿一根作当头，换宝珠净瓶里的水（用来浇灭红孩儿的三昧真火）。悟空乖觉，笑说：“这毫毛，也是你老大人家的。但恐拔下一根，就拆破群了，又不能救我性命。”菩萨就骂了一句：“你这猴子！你便一毛也不拔，教我这善财也难舍。”

单看这段情节，是很有趣的。观音与悟空，仿佛导师与学生，嬉笑怒骂，各有心思，又相互支持。从功能上看，这段情节有两个作用：一是以生动的场景来照应“一毛不拔”与“善财难舍”两个成语，增强故事的趣味性。二是引出接下来观音亲自出马的情节（观音担心悟空昧下净瓶，甚至拐走捧瓶的龙女）。但联系后来情节，观音或许还有别的盘算：既要帮助悟空，又担心悟空当真在狮驼岭使用了三根救命毫毛，破了文殊、普贤赐予的法器，不好交代。

这一回，过南海的时候，观音叫悟空先行。悟空身下只围了一条虎皮裙，翻起筋斗云，会暴露下体——这对菩萨是大不敬，不敢先行。观音便叫悟空站在一瓣莲花

上，祂轻吹一口气，送悟空过了南海。这本来也是观音要卖弄神通，但联系上文，在悟空过海的时间空当里，观音说不定又在心里打起算盘：

这猴子乖觉得很！当初为了羁縻他，赐了三根救命毫毛，许他随机应变，救他急苦之灾。到底是我一念之慈，遗留后患。这毫毛，倘是用到别处还好，如若用在小西天或狮驼岭，倒像我使心作幸，有意叫几位主人公难堪似的！如今在枯松涧，猴子已是死过一回，仍未用毫毛，想来再到那无济无生的时节，他自家也可应付。本想借机索回毫毛，怎料猴子一毛不拔，又是不见兔子不撒鹰，这一点脓疮，早晚是要破的！也罢，眼下且先收服了红孩儿，尽早用掉金箍儿，免得旁人惦记。待保唐僧过了通天河，我也该抽头退步，能躲一难，便躲一难。

由于《西游记》不擅长刻画人物心理，观音的“小心思”，读者不一定看得到，笔者这里也可算是臆测。但通过其言语、情态、动作，我们也可以发现书中的观音是爱打小算盘的。这是一个被揭去了神圣光晕的文学形象，是一个充满人间烟火气的通俗小说人物，也是中国古代文学作品中最立体、饱满、动人的“这一个”观音。

『弄了这一会，也吃钟茶儿去。』

——惯做和事佬的太白金星

既然《西游记》是神魔小说，我们便可以将书中的角色分成两大阵营：包括佛教、道教神祇在内的“神”与来历不同的“魔”。仅从主人公的立场来看，前者经常作为英雄的帮助者（helper），后者则是英雄的敌对者（opponent），但我们对于书中角色的价值判断，以及由此产生的情感反应，又不只来自他们在叙事中所承担的功能（即他们做了什么），也在于写定者对他们的形象塑造（即他们是谁），帮助者不一定就讨人喜欢，敌对者也未必就惹人厌恶。恰恰相反，许多魔怪（如黑熊精、赛太岁）虽然也暴露出外部形貌与内在气质上的“丑”，但我们并不觉得他们讨厌，甚至感觉他们有一些可爱。况且，《西游记》是由“大闹天宫”与“西天取经”两大单元组成的。在上一单元，即猴王向制度规则发起挑战的时候，“神”是其敌对者。所以，书中许多神祇并不受读者待见。

其中有一个例外，就是太白金星。

在“大闹天宫”单元，太白金星不是猴王的敌对者。他极力促成天庭对悟空的两次招安，帮助悟空落实了太乙金仙的编制和岗位。在镇压悟空的队伍里，我们也看不到太白金星的身影。在“西天取经”单元，太白金星的曝光率，仅次于观音，他是取经小队的另一个主要帮助者。观音跑前跑后，是要卖弄本事，又有自己的各种小算盘；金星跑前跑后，却没有得到任何实际的好处——看起来，他只是单纯的热心肠。所以，大部分当代读者，并不反感太白金星，甚至有相当一部分读者，很喜欢书中这位爱管闲事的小老头儿。

论起来，金星的人格化形象，最初并不是一个小老头儿。

周振甫译注：《诗经译注》（修订本），北京：中华书局2010年版，第308页。

《十三经注疏》整理委员会：《尔雅注疏》，北京：北京大学出版社2000年版，第196页。

作为最容易被先民观察到的一颗星，金星很早就被古人赋予了特殊意义。只不过，人们最初误将其视作两颗星。如《诗经·大东》所说：“东有启明，西有长庚。”^①早晨，人们在东方天空看到这颗星，称其为启明星。晚上，人们在西方天空看到这颗星，以为是另一颗，称其为长庚星。再后来，人们意识到这是同一颗星，称其

为“明星”，又叫“太白星”，如《尔雅》言：“明星谓之启明。”郭璞注曰：“太白星也。晨见东方为启明，昏见西方为太白。”^⑫《西游记》称太白金星全名为李长庚，就是由此而来的。

[汉]司马迁：《史记》，北京：中华书局1959年版，第1322页。

在先民的浪漫想象里，金星逐渐具有了神格，成为民众崇拜的对象。尤其基于“天人合一”的理念，它又与具体的人间事象联系在一起——这是一颗主杀伐的星。如《史记·天官书》说：金星如果“当出不出，当入不入”，就称作“失舍”，“不有破军，必有国君之篡”^⑬。所谓“失舍”，指金星不在其既定的轨道位置上。发生这种情况，人间就可能出现战事，甚至面临国家政权的危急。

作为崇拜对象的金星，自然也形成了人格化的形象。早期信仰中，太白金星是一位女神：头戴鸡冠，身穿白衣或黄衣，手弹琵琶。如其在敦煌藏经洞的《炽盛光佛并五星神》绢画中，就是这样一副形象。

李时人编校：《全唐五代小说》第5册，北京：中华书局2014年版，第2486页。

不过，在中古时期的文学作品中，金星经常以男子形象出现。如唐代杜光庭的文言小说集《神仙感遇传》中有一篇《张士平》。寿州刺史张士平与妻子皆在中年失明，求医问药，得不到救治，最后退居别墅，每日向星辰祝祷。一日，有一位书生登门，自称有医治眼疾的本事。经其施法，张氏夫妇果然复明。原来这书生就是太白星，因张氏夫妇“精心祷醮，上感星辰”^⑭，五帝星君特地派太白星来施展神通，好叫世人相信崇拜星辰的益处。

李时人编校：《全唐五代小说》第3册，北京：中华书局2014年版，第1235页。

李时人编校：《全唐五代小说》第3册，北京：中华书局2014年版，第1238页。

再如郑还古（谷神子）《博异记》里的《张遵言》。张遵言科举落第，回乡途中救下一只白犬，给它起名叫“灵捷”，时常带在身边，倍加珍爱。一天，遵言带着灵捷走在梁山道上，灵捷化成一个白衣青年，“长八尺余，形状可爱”^⑮，自称为苏四郎。苏四郎预知遵言有灾，特地化成人形，帮他摆脱困厄。后来，遵言在商州龙兴寺见到一个老和尚，老和尚告诉他：苏四郎“乃是太白星精”^⑯。可以看到，这篇小说里的太白金星，也是化身为青年男子，帮助、救护他人。不同的是，《张士平》里的太白金星是受命下界，回应凡人的祈祷，《张遵言》里的太白金星是与凡人邂逅，感念后者的情谊，主动给予帮助。比较之下，后一篇里的太白金星

显得更为亲切。这种亲切感，也成为文学作品中太白金星形象演化的一个主要方向。

张继禹主编：《中华道藏》第48册，北京：华夏出版社2004年版，第101页。

至宋元时期，金星的职能发生了变化，如《洞渊集》称其“管人间金银、铜、铁、玉石、兔、牛、马、牲、豕、鼠、虫、石人、石马、霜雪之事”^②。可见金星负责的工作很杂——工业、畜牧业、手工业的工作都有涉及，还参与“天气预报”，但总归起来还是一个方面——与市民日常生活相关。

这一变化，对于金星的形象演变而言，是至关重要的。无论外来神祇，还是本土神祇，如果要在大众层面“打开局面”，尤其受到市民崇拜，就必须与市民的日常生活发生“实际”联结，成为寄托其集体期待的浪漫形象。市民的集体期待是什么？古往今来，不过是四个字——安居乐业。这仿佛大众“理想之花”的花托，只有在此基础上，更具体、繁复（甚至琐碎）的生活理想的花瓣，才能一层接一层地攒簇绽放。

主杀伐的金星，与安居乐业的期待相冲突，要进入大众信仰，就必须“改头换面”。工业、畜牧业、手工业，以及天气预测，本来也与军事息息相关，但其中许多内容，既可以是军用的，也可以是民用的。如果淡化前者，突出后者，金星就可以蜕变成一位亲民之神。既然气质上亲民了，形象也要更亲民——白胡子老头儿的形象，就很符合民众的集体期待。

《西游记》中的太白金星就来自这种集体期待，写定者又对其做了独具匠心的艺术加工。

在书中的太白金星身上，我们完全看不到杀伐之神的影子。正相反，他是天庭官僚队伍中的“鸽派”代表。太白金星不仅不好战，甚至反感战争，以至一切明显的矛盾冲突，他都不喜欢。他追求的是“一团和气”，是“你好我好大家好”，是“相亲相爱一家人”。

当然，有些人反感战争与冲突，会采取消极的方式，即回避矛盾；另一些人则是积极参与进去，尽最大努力化解矛盾。书中的太白金星即属于后者，人们也就喜欢将其视作《西游记》中的第一“和事佬”。

和事佬，又写作“和事老”，指调停争端的人。这个词，一般是含有贬义的。人们认为和事佬没有原则，不追究是非曲直，只是一味地“和稀泥”。

笔者倒不这样认为。分辨是非曲直，固然重要，坚持立场与原则，也是可贵的品质，但日常生活中的许多矛盾（特别是鸡毛蒜皮的冲突），其实很难讲清孰是孰

非，即便分出了对错，也没有多大意义——矛盾依旧存在，甚至可能持续升级。处于矛盾中的双方，当然都是各讲各的道理，各有各的逻辑。所谓“公说公有理，婆说婆有理”，我们都“活在自己的世界里”，坚持各自的闭合逻辑，争取自己的最大利益。日常纷争，绝大多数情况是不涉及大是大非的，不需要一个人出面主持公道，而是需要有一个——讲究方式方法的人——来化解矛盾。矛盾化解了，生活就可以继续，这才是我们庸俗日常的主体内容。

《西游记》中的主要矛盾是神魔冲突；落实为情节，是维护与破坏取经事业的力量之间的较量。这是“西游”世界的大是大非问题，是不可调和的。除此之外的庸俗日常，则与现实世界一样，神魔也要讲人情、通世故，“剪不断，理还乱”的情形时常发生，这就需要太白金星一类和事佬出马。

作为取经小队的一个主要帮助者，太白金星其实也参与过化解主要矛盾。第十三回，唐僧离开长安不久，就遭遇了一难——落入寅将军布置的陷阱，被擒入妖洞，眼见妖怪生吃了两个随从，吓得昏死过去（按“世德堂本”第九十九回“灾难簿子”开列的名目，这其实是两难，分别为“出城逢虎第五难”与“折从落坑第六难”。毕竟，《西游记》的文本容量有限，不可能讲述八十一个磨难故事，一个故事可能包含多个磨难，由此凑成“九九归真”之数）。尽管寅将军还是一个低阶妖魔（他连指物点化的本事也没有，只会挖坑逮人），但唐僧当时还没有收服悟空、八戒、沙僧，自己无法逃出魔窟，就亟需一个帮助者。此时出场搭救唐僧的神，就是太白金星：他救醒唐僧，为其松绑，又指引唐僧走上大路，找回行李、马匹。

之前提到金圣叹的评语，《西游记》每到叙事无法收束的时候，“便是南海观音救了”。其实，太白金星也做过类似工作。这一回如果不是太白金星帮忙，唐僧的取经之路就要画上句号了。

当然，太白金星不可能跟观音抢风头，而其他神祇又会见缝插针，客串帮助者角色（如第七十三回，骊山老母指引悟空寻找毗蓝婆菩萨），太白金星在化解主要矛盾方面，就没有办法充分“发光发热”。换句话说，写定者不在这类场面中塑造李长庚形象，而是刻画他在庸俗日常里尽力和稀泥的场面。

可以说，在和稀泥方面，太白金星是《西游记》里的第一行家。在第八十三回，他的和稀泥本事就得到了集中展示。这一回里，悟空搜检无底洞，发现地涌夫人供奉李天王父子的香炉、牌位——原来金鼻白毛老鼠精是天王的干闺女、哪吒的干妹子，便抱着香炉、牌位，到灵霄殿告状。

悟空惯会耍横放刁，这在江湖上是出了名的。所以张、葛、许、丘四大天师见悟空径直奔进通明殿，便替天庭的各路神祇捏一把汗——“这个赖皮，不知要告那个”。但悟空写了正式状子，又拿住了实据，天师们不能不受理，只好将官司转进灵霄殿，面呈玉帝。因为涉及取经事业之成败，玉帝对此很重视，便在状子上加了

御批，着太白金星去云楼宫宣旨，命李天王来灵霄殿，与悟空对质。悟空见玉帝没有露骨地袒护李天王，当时就来了精神，上前启奏：“望天主好生惩治。不然，又别生事端。”悟空的意思，是要抢占先机，坐实李天王的罪名——官司还没有开始打，他就已经赢了。但“别生事端”一句，倒是提醒了玉帝：即便不袒护李天王，保不齐猴子又闹幺蛾子！无赖打官司，哪有了局？于是追加了一句口谕：“原告也去！”悟空还在纳闷——不是宣李天王来灵霄殿对质吗？四大天师已经应声而动，撵着猴子出了灵霄殿。

这正是书中玉帝的世故之处。孰是孰非，谁对谁错，他并不关心，关键是不破坏灵霄殿的一团和气；李天王与悟空对质，必定剑拔弩张，索性把“当庭辩论”改成“庭外调解”；宣旨官恰是太白金星，只要一到云楼宫，太白金星马上就能转换角色，拿出居中调和的看家本事——这桩官司只要离了灵霄殿，绝不会再转回来！太白金星惯会做和事佬，这也是在江湖上出了名的。

果不其然，太白金星在云楼宫里，连唬带哄，一边敲打，一边摩挲，谈笑之间，一场官司便“灰飞烟灭”。最后悟空情愿接受“原告脱逃，被告免提”的处理结果，李天王领兵下界擒妖，不仅官司没有了，双方矛盾化解了，最终的主要冲突也将得到解决。

许多读者读这一段故事，着眼点都在太白金星和稀泥的技巧。的确，和稀泥是要讲究方式、方法的，尤其要善于抓住问题的症结所在。在这方面，太白金星堪称行家里手。这一回的回目，前半句是“心猿识得丹头”。所谓“丹头”，原指锻炼金丹时，推进铅汞化合过程的催化剂，即丹饵。这里指悟空发现了地涌夫人供奉天王父子的香炉、牌位，抓住了实际的把柄。引申来看，这一回里真正“识得丹头”的人物，其实是太白金星，他抓住了问题的关键——谁打赢了官司，并不重要；重要的是唐僧得到及时解救。

悟空陷在自己的逻辑里，意气用事，以致忘却本意；加之素来喜欢耍闹，把打官司看成做游戏，越折腾越欢实。当时，李天王用缚妖索捆了悟空，哪吒讲明前情，天王恍然大悟，上前为悟空松绑，悟空立马放起刁来，高声叫道：“那个敢解我！要便连绳儿抬去见驾，老孙的官事才赢！”一边喊骂，一边在地上打滚撒泼，这就是把市井无赖的手段拿出来了。天王父子哪里见过这般阵仗？连周围的巨灵神、鱼肚将、药叉雄帅也看得傻了眼。书中写道：“慌得天王手软，太子无言，众家将委委而退。”最后，还是太白金星“治”住了猴子，他一语道破机关——所谓“一日官事十日打”，无论孰是孰非，真当官司来打，必定是一件耗时费力的事，而“天上一日，下界一年”，倘若打上十日官司，不要说地涌夫人早已和唐僧进了洞房，恐怕连小和尚也生下来了！这一番言语点醒了悟空，他立刻接受了太白金星的建议，打了一场虎头蛇尾的官司。

正是基于这段情节，我们才承认太白金星是和稀泥的高手。

然而，笔者以为，书中的太白金星，之所以惯于和稀泥，不是天性使然；他最大的本事，不是和稀泥，而是善于揣摩上意，极力迎合，巧妙落实。

太白金星固然是尽力回避冲突，但这主要还是摸透了玉帝的心意。

天庭两次招安悟空，当然都是太白金星促成的，但这不过是玉帝的意思，借太白金星之手来贯彻落实而已。



第三回，敖广与秦广王到天庭告状，玉帝批复给龙王与冥君的旨意，都有一句明确表态：“朕即遣将擒拿。”得了旨意，龙王与冥王才顿首谢恩而去。

既然有了明确表态，接下来便该是选将派兵，立刻组织“剿匪”工作，玉帝却慢条斯理地问起一句：“这妖猴是几年孕育，何代出身，却就这般有道？”这就是把刚才的话茬儿，给生生地撂下了！

长年混迹职场的人们应该知道，领导说话的“气口”本身就有表意功能。领导的说话，在哪里断掉，在哪里转折，在哪里接续，都有讲究，需要咂摸。

玉帝撂下方才的话茬儿，说明“遣将擒拿”不是其本意。既然不是本意，为何又要表态呢？因为对于玉帝而言，在当时情境之下，最为棘手的问题，并不是悟空闹龙宫、搅地府，而是跪在殿上的龙王与冥君——没有明确表态，就没办法把两人打发走——与封建时代的大部分统治者一样，书中的玉帝也活在“河清海晏，万民安乐”的帝国幻象里，反映在眼前，就是凌霄殿上宁静无事，没有“坏消息”；有了“坏消息”，及时打发掉消息源，权当作没有“坏消息”。

当然，表态也可以是含糊其词的，或者是不作为的（龙王与冥君并不执着于玉帝派兵镇压悟空，他们只是履行“程序正义”，将突发事件向上级报备，以免日后担责任），但这可能会叫基层干部寒心；作为天庭最高行政长官，玉帝需要表现出对基层问题的重视。

同样的道理，以免使基层寒心，玉帝的本意也不能直接说出来，而是间接地传达出来。撂下话茬儿是第一步，接下来就是引导众仙回想他之前的表态，所以追问悟空出身。千里眼、顺风耳启奏道：“这猴乃三百年前天产石猴。当时不以为然，不知这几年在何方修炼成仙，降龙伏虎，强销死籍也。”这就使我们自然而然地回想起第一回的情节：当时悟空出世，目运两道金光，射冲斗府，惊动玉帝，千里眼、顺风耳到南天门外察看，回报是下界诞生了一只石猴。玉帝“垂赐恩慈”，说道：

“下方之物，乃天地精华所生，不足为异。”这就是玉帝的一贯态度——对下界异类，采取绥靖政策。正所谓“绥自升平”，这是玉帝维持帝国幻象的主要手段。

悟空修炼了三百余年，转换为天上的时间，不过是一个多月。大领导在一个多月前，刚刚表过态，如今又特地引导众人“温习”一遍，其本意如何，除了李天王一般的“钢铁直男”，大部分仙官已经咂摸出来了。所以，当玉帝重新拾起话茬儿，做出选将调兵的样子，太白金星立刻出班启奏，献上招安之计。按太白金星所说，招安有两个好处，“一则不动众劳师，二则收仙有道也”。这也符合许多领导“花小钱办大事”的逻辑，玉帝自然是“闻言甚喜”，立刻批准。

第二回招安，因李天王败阵而归，请求玉帝增派人马，玉帝十分诧异：“谅一妖猴，有多少本事，还要添兵？”这不是在夸奖悟空，而是在批评天王。至于增派人

马的事，玉帝又没有表态。哪吒为父亲“挽尊”，便把悟空自封“齐天大圣”的狂妄举动，向玉帝描述了一遍，最后加了一句煽风点火的话：“道是封他这官职，即便休兵来投；若不是此官，还要打上灵霄宝殿也。”原以为，领导听了这话，必定火冒三丈，但哪吒到底还是年轻，低估了领导的“雅量”。玉帝听了这话，并没有气愤，而是惊讶：“这妖猴何敢这般狂妄！”随后接一句：“着众将即刻诛之。”言外之意：不追加人马，现有人马加倍努力，务必剿灭妖猴。

正因为听明白了玉帝的话，揣摩透了领导的真实意图，太白金星才献上第二次招安计划：索性就给悟空封一个“齐天大圣”的名号，只是“有官无禄”，以此羁縻妖猴，可以使得“乾坤安靖，海宇得清宁”，这又说到玉帝心坎上了。

第八十三回，太白金星在“庭外调解”之后的一个操作，更能看出其揣摩上意的本事。经他一番和稀泥，悟空与李天王的矛盾化解。太白金星领悟空回灵霄殿复旨，叫李天王点齐本部兵马，在南天门外等候。

照常理来说，李天王领兵下界擒妖，需要讨得玉帝旨意；私自领兵，不符合“程序正义”。但这恰恰是太白金星的高明处，因为地涌夫人身份特殊，天庭不方便下旨意剿灭她。

论起来，地涌夫人的本事不算大，道行也不算深，她也没有硬后台，却因机缘侥幸，白捡了一块“免死金牌”。当年，地涌夫人在灵山偷食香花宝烛，如来派李天王父子擒拿她，却吩咐了一句话：“积水养鱼终不钓，深山喂鹿望长生。”这是佛祖一点慈悲心，倒成了地涌夫人为非作歹的资本——碍于佛祖金面，各路神祇只能对地涌夫人的恶行“睁一只眼，闭一只眼”。

悟空到灵霄殿告状，在天庭走了程序，玉帝不得不受理。太白金星本着“大事化小，小事化了”的精神，了却一桩官司，玉帝便没了责任。至于如何处置地涌夫人，无论擒拿，还是放纵，玉帝都不能给出旨意。

若是下旨擒拿，恐怕伤及佛祖面子，甚至叫佛教神祇们误会：天庭是在有意教灵山集团难堪；若是放任不管，似乎有“不作为”的嫌疑，甚至叫道教神祇们误会：天庭要看灵山的眼色行事。但取经事业被耽搁在陷空山，地涌夫人必须被处理掉，这就是新的棘手问题。

太白金星的主意就很妙。天王领兵，不奉旨意，把“公事”变“私事”；太白金星回灵霄殿复旨，顺道替李天王请罪；玉帝心领神会，宽宥李天王私自领兵的罪过；至于如何处置地涌夫人，玉帝始终未表态——既然没在天庭走程序，他就不需要表态。

李天王虽然是“直肠子”，跟着太白金星的节奏走，也咂摸出了意思，擒获地涌夫人后，不将其押回天庭，直接提到灵山，听候佛祖发落。如此一来，各方面子都照顾到了。

始终蒙在鼓里的，恐怕只有悟空一人。最初在灵霄殿，他就搞不清状况，不知玉帝因何叫他跟太白金星去云楼宫，后来又被太白金星撮弄，打了一场虎头蛇尾的官司，到底不明白“葫芦里卖的什么药”。尽管也阅历人世浇薄，也经历人生起伏，悟空毕竟没有体验过真正的“职场生活”，从未经历过没有硝烟的“刀光剑影、鼓角争鸣”，在太白金星这样的“老职场人”面前，悟空单纯得像一个未经人事的孩子。

总结起来，《西游记》对太白金星的形象塑造，一方面继承了中古以来该形象演化的艺术经验，一方面又进行了富有个性的艺术诠释，为人物增加了更多世俗烟火气。这是集体想象与个体想象综合作用之下的产物。

如前所述，在上古先民的浪漫想象中，太白金星是一颗与杀伐相关的星，人们对这颗星的观测结果，总是与人间战事联系在一起。它距离民众的日常生活很远，看上去也不亲切。中古以后，太白金星与民众之间的距离越来越近。一开始，他只是化身下界，帮助具体的人，后来则开始掌管与民众日常生活密切相关的事务，其形象也越来越亲切。可以说，太白金星之所以喜欢和稀泥，正是这种民众集体想象的结果。人们渴望安居乐业，尤其畏惧战争，便把一颗“军用”之星，改造成“民用”之星；市民大众要求太白金星不再回应“肉食者”的政治野心，而是积极迎合自己的生活愿景。

在此基础上，《西游记》使太白金星显得愈发世故——他之所以和稀泥，固然是其“爱好和平”的禀性使然，但归根到底，还是因为他善于揣摩上意。玉帝习惯对下界异类采取绥靖政策，将领导意图“落地”的工作，就压在了“老职场人”太白金星身上。在第八十三回，我们看到了这位“老职场人”的手段，而天庭其实不清净，明里暗里的矛盾，才是天宫胜境的日常。太白金星每天要替玉帝调停多少桩官司，化解多少场纠纷，恐怕一只手都数不过来！

只是难为了太白金星。仙家本来追求宁静，养精，炼气，存神，终日里费工夫来“调和龙虎，捉坎填离”，都是为了能够享受永恒的宁静。太白金星却偏偏摊上一份“办公室主任”的差事，每天应付各种鸡毛蒜皮，勾兑各方利益，说好听的是“调和鼎鼐”，又或者“变理阴阳”，实则就是和稀泥，往沙子里掺水，左一锹沙，右一桶水，来回回，不得消停。别说养气存神了，恐怕太白金星连喝一口茶水的工夫也没有。

第八十三回，悟空得理不饶人，李天王父子束手无策，太白金星赶紧上前解围，说道：“莫忙。弄了这一会，也吃钟茶儿去。”这固然是和稀泥的技巧，但金星未必

不想喝一口茶——说了半日，口干舌燥，的确需要润一润嗓子。

可以想象，在凌霄殿回复完旨意，送走了悟空，回到自己殿中，太白金星总算有了喝一钟儿茶的工夫：

金星进得殿来，一连声唤：“徒儿，快将今早沏的枫露茶拿来，叫为师解一解渴！那茶是要三四次后才出色的，这会儿正是时候了。”侍茶童子道：“师父听了宣召，好一会儿不回来，那茶已是放凉了。况且，小的每听得人说，‘枫露’谐音‘逢怒’，意头不好呢！不喝也罢！”金星笑骂道：“没的扯淡！这都是哪里听来的‘野狐禅’！那茶是极好的。若不是芙蓉仙子托为师办一件要紧事，咱这殿里哪得枫露茶喝！再者，为师还怕‘逢怒’？你不见弼马温方才怒气之盛，都叫咱摩挲得乖驯了，区区一碗‘逢怒茶’，怕它怎地！——凉了也拿来，为师说了这半日话，心火也旺了，正好吃口凉茶，去一去火气。说不得，一会儿凌霄殿里又有旨意下来，连口凉茶也没工夫吃了！”

〔美〕欧文·戈夫曼：《日常生活中的自我呈现》，冯钢译，北京：北京大学出版社2008年版，第19页。

这大概就是书中太白金星退回“后台”的情态。按社会学家欧文·戈夫曼的理论，生活犹如剧场，人们都是在“表演”，即“个体持续面对一组特定观察者时所表现的、并对那些观察者产生了某些影响的全部行为”^⑤。与这种表演相伴随的一系列规定性符号情境，就是“前台”，当人们不再进行表演时，可以说他们退入了“后台”。处于“前台”的太白金星，也就是被读者看到的太白金星，是一个“老职场人”，一个不知疲倦的和事佬；处于“后台”的太白金星，应该也会感到疲惫，发两句牢骚。但“吃钟儿茶”的工夫总是短暂的，一旦旨意下来，太白金星又要戴上面具，急三火四地奔向“前台”。

『西天路阻，与我何干？』

——看人下菜碟的太上老君

由于观音、金星占去了舞台上绝大部分“戏份”，灵山与天庭的其他“帮助者”，就很难挤进镜头；偶有亮相机会，也只是露一个脸儿，旋即退场。另有一些神祇，虽然“出镜率”不低，却算不上“帮助者”。他们对取经事业的态度比较冷漠，对待英雄也不热情。书中的太上老君，就是其中一个典型。

在“大闹天宫”部分，太上老君是悟空的“敌对者”，他是天庭镇压花果山武装势力的代表之一。悟空被擒回天宫，太上老君就向玉帝献计：把悟空送在八卦炉里，“炼出我的丹来，他身自为灰烬矣”。由于习惯站在悟空的立场来接受故事，不少读者看到此处，都会怨恨太上老君，认为他心肠硬、下手狠。

当然，正所谓“福兮祸兮”，太上老君烧炼悟空，反倒成就了悟空一个极为实用的超能力——火眼金睛。

按道理讲，太上老君的计划是可行的：悟空虽然修成了长生不老之身，原来还不是金刚不坏之体，之所以“刀砍斧剁，雷打火烧，一毫不能伤损”，固然是吃蟠桃、喝仙酒的“药效”，归根到底，还是因为吃了五壶九转金丹，金丹在悟空体内“煅成一块”，使其变作一只“钛合金猴子”。若是炼出金丹，悟空自然就被打回原形了。

只不过，老君忽略了八卦炉的一个系统BUG——巽位。巽代表风，也就是炉子的风口。风口处没有火，悟空便在这里藏身。风口没有火，却有烟，“风搅得烟来，把一双眼燎红了，弄做个老害病眼”，也就是“火眼金睛”。换言之，悟空的“镭射眼”不是“烧”出来的，而是“熏”出来的。

然而，尽管歪打正着地赋予了英雄以特殊技能，读者仍不会对“大闹天宫”部分的太上老君产生好感。

在“西天取经”部分，太上老君的“出镜率”仅次于观音和金星，却不是以英雄的“帮助者”形象出现的，即便做出了一些贡献，也不是积极主动的，何况在更多情况下，他其实是在给英雄制造麻烦。

论起帮助，读者印象最深的，就是太上老君送给悟空一粒“还魂丹”，用来搭救乌鸡国王。但这其实是刻板印象——金丹不是“送”的。第三十九回，悟空刚迈进兜率宫的大门，老君就嘱咐童子们：“各要仔细。偷丹的贼又来也。”悟空讲明事情委曲，老君也没有表现出丝毫同情，反骂悟空“缠帐”，一个劲儿地往外撵猴子。悟空当真走掉，老君又不放心：“这猴子惫懒哩，说去就去，只怕溜进来就偷。”无奈之下，只好给了悟空一粒“还魂丹”。最后特地嘱咐道：“再休来此缠绕！”可见，老君“送”出丹药，并不是支持取经事业，更不是自愿而积极地帮助英雄，他只是“舍小保大”，避免造成严重的“经济损失”。

此外，太上老君更多时候是在给英雄“找麻烦”。当然，这不是在处心积虑地为难英雄，而是对取经事业“不上心”。取经之成败，英雄之得失，老君全不在乎，但他毕竟地位崇高，加之手下人本领高强，兜率宫里的法宝又多，《西游记》基于“三教混融”的理念来讲述神魔斗法故事，绝不可能绕开老君，他也就不得不直接或间接地被卷入英雄的冒险经历，与多处魔障联系起来。

有些时候，与自己有关的魔障，老君是知情的。平顶山莲花洞的金角、银角大王，原是兜率宫里的看炉童子，观音从太上老君手里借来，试炼取经团队。按老君所说，观音要了三次人，他才答应。这话不可信。书中的观音，是一位火性未退的菩萨，老君又喜欢巴结灵山大佬，怎么可能得罪观音？恐怕观音只是给出了一点暗示，老君便一连声答应，甚至亲自送了两个童子来。

另一些时候，老君则是不知情的。青牛怪趁看牛童子沉睡，私逃下界，老君的确不知情（起码他不是故意放青牛下界为妖的）；太乙救苦天尊的九头狮子也是趁狮奴沉睡，私逃下界。狮奴睡去，因为偷喝“轮回琼液”，这壶仙浆是老君送给妙岩宫的，但老君也没想到会有一系列麻烦。

知情也好，无意也罢，毕竟英雄面对的许多大磨难（青牛怪手持金钢琢，连佛祖的金丹砂都奈何不了他，更是大磨难中的大磨难），都与太上老君有关，读者也就很难对老君产生好感。更重要的是，即便悟空找到老君，他也表现出一副事不关己的样子，读者对他的感观就更差——老君很难与悟空共情，读者也就很难与老君共情。

在自己与取经事业之间作“切割”，是书中太上老君的一个主要情态。第三十五回，老君就说：“不干我事”；第三十九回，见了悟空，老君便问：“今日又来做什么？”一个“又”字，满是不耐烦的情绪。第五十二回，经如来暗示，悟空找到青牛怪的主子，老君却说：“这猴儿不去取经，却来我处何干？”又进一步撇清关系：“西天路阻，与我何干？”

有学者敏锐地捕捉到这些细节，并将其与“西游”故事的演化历史，以及百回本《西游记》的写定过程联系起来。如侯会指出：“莲花洞”故事（第三十二至三十

五回)可能不是原作文字,而是后人补入的。其中一个例证,就是第五十二回老君与悟空的对话,看上去不合逻辑:

侯会:《试论〈西游记〉“莲花洞”故事之晚起》,《明清小说研究》2009年第1期。

身为道教神祇的太上老君,刚刚参与了佛家对唐僧四众的考验。然而事隔未久,与悟空再见面时,却反问“西天路阻,与我何干”,对前事只字不提;而一向得理不让人的悟空也好像患了健忘症,口称“一向少看”,也如久别初逢一般。这不能不令人生疑。^②

加之其他文字比勘而来的异同,我们确实可以怀疑:早期百回本中并无“莲花洞”故事,补写者插入了这一段故事,又未能修改后来的情节,以致老君与悟空都得了“健忘症”。

当然,普通读者并不关心(也留意不到)这些有关故事演化的蛛丝马迹。在大多数人看来,通行的百回本《西游记》是一个完整的文本,人们也正是通过书中人物在不同场景中表现出的稳定情态,判断该人物具有某一种主体气质。

如果将《西游记》看作一出戏,这就更容易理解了。戏剧是展演型叙事,人物“曝光”于一个接一个场面里。而中国古典戏曲是不设“旁白”的,没有一个画外音来交代人物,告知我们某个人物“是什么样的人”。那么,观众是如何形成对于剧中人物的判断的?就是通过对舞台的观察——观察人物在舞台之上说了什么、做了什么,进而据此判断出人物的精神、性格和心理。

小说不是展演型叙事,它有一个叙述者存在,但《西游记》的叙述者几乎从来不对书中的人物进行判断,“他”放弃了“告知义务”,尽可能多地呈现如戏剧一般的场面,读者对于书中人物的判断,也主要是通过对其在具体场面中的言语和动作来实现的。太上老君的“西天路阻,与我何干”,很容易让我们形成一种印象:老君对取经事业是漠不关心的。

漠不关心,未必就是一种负面气质。道家讲究“无为而治”,老君是道教的教主,凡事讲究清静无为,这倒是符合其形象的。然而,《西游记》中的神魔人物都是世故的,是谙于人情的,是带着市井烟火气的,老君的淡漠态度,也就不能从“黄老之学”的角度去理解了。

当真讲究清静无为,面对所有事情——无论天上,还是地下;不管神界,还是魔域;道教的也好,佛教的也罢——老君应当都是一副淡漠态度。但书中的老君,只是对取经事业“不上心”,对于其他事情,尤其方便与天庭、灵山大佬攀交情、拉关系的事情,他都是特别“上心”的。这完全是两副面孔。

书中的老君，每天主要在两件事上花心思：一是炼丹，二是煅宝。

炼丹，固然是道教徒的“本职工作”。道教徒追求“长生久视”，希望通过服食丹药来实现这一幻想，他们也成为中国历史上的“炼金术士”。

最早形成的是外丹派，即用炉鼎烧炼以铅、汞等为主的矿石，形成不同级别的丹药。今天看来，服丹饵药，以求长生，无疑是一种浪漫想象，但外丹派的实践活动对后来的化学、药物学发展，还是有一定积极作用的。

外丹多是重金属化合物，服食者其实是在摄入毒素，不少人即因长期服食丹药而早亡。宋代以后便逐渐形成内丹派。修炼内丹，就是以人体为炉鼎，以体内的精、气为药物，运用神去“烧炼”，使精、气、神结成圣胎。

“西游”故事聚合成型的时期，正是内丹派大行其道的时候，后来的写定本里仍留存大量内丹派观念（主要应当是从全真教的炼养理念来的），但书中的太上老君偏偏是一个喜欢烧炼外丹的祖师爷。

兜率宫里最热闹而忙碌的所在，就是丹房。第三十九回，悟空一进宫门，便看到：“太上老君正坐在那丹房中，与众仙童执芭蕉扇搧火炼丹。”这也是在读者刻板印象里，老君最主要的日常活动。第三十一回，玉帝责罚奎木狼，贬他到兜率宫里烧火，可见兜率宫里还有不少“临时工”。这是我们看到的，看不到的故事里，有多少神祇被罚到兜率宫“带俸差操”，也数不过来。不知兜率宫里，每天同时开了多少口“高炉”，竟需要这么多人来扇火！

〔晋〕葛洪：《抱朴子》，上海：上海古籍出版社1990年版，第27—28页。

烧炼外丹，不仅费火，也费时。尤其九转金丹，是反复烧炼而成的。转，又可以说成还，指的是烧炼次数。次数越多，药力越大。按葛洪《抱朴子·金丹》所说：

“一转之丹，服之三年得仙。二转之丹，服之二年得仙。三转之丹，服之一年得仙。四转之丹，服之半年得仙。五转之丹，服之百日得仙。六转之丹，服之四十日得仙。七转之丹，服之三十日得仙。八转之丹，服之十日得仙。九转之丹，服之三日得仙。……其转数多，药力盛。”^①可见，烧炼的时间、耗材、精力成本越高，金丹的效果越强，成仙的速度也越快——说到底，还是带有一种功利主义色彩的。

若是人间的修仙者，耗时费神地烧炼金丹，以求早日霞举飞升，倒也情有可原。但太上老君是道教鼻祖，兜率宫里，上上下下，也都是业已飞升天仙者，为何还要“连轴转”地烧炼金丹？闾宫神仙，就算把金丹当作蚕豆、腰果、巴旦木来吃，又能“嗑”得下多少？

原来，这些丹药是用来奉送给其他神祇的。

九转金丹，品质最高，当然是敬献给玉帝的。悟空偷吃的五壶金丹，就是老君为玉帝办“丹元大会”而准备的。老君之所以要把悟空推进八卦炉，也是着急还原金丹，完成业绩。

这一情节，既讽刺了玉帝，也讽刺了老君。联系小说写定的时代背景，讽刺玉帝，可能是将其作为嘉靖皇帝等佞道之君的象征（明代许多皇帝，即便不像朱厚熜一般迷信道教，对外丹也是欢迎的，甚至来者不拒的），讽刺封建统治者妄求长生，受外丹派道士蛊惑；讽刺老君，是将其刻画成了一个曲意逢迎之徒，借以揭批现实中的类似人物。

按道理讲，太上老君是道祖，位列“三清”，玉帝是天庭最高行政长官，跻身“四御”。“三清”之位高于“四御”，老君无须巴结玉帝，但书中的老君偏偏是一副喜欢巴结长官的面目，试看第五回的一段文字：

又有四个大天师来奏上：“太上道祖来了。”玉帝即同王母出迎。老君朝礼毕，道：“老道宫中，炼了些‘九转金丹’，伺候陛下做‘丹元大会’，不期被贼偷去，特启陛下知之。”

玉帝闻奏出迎，是礼敬老君，而老君向上“朝礼”，倒显得玉帝的举动是纡尊降贵了；用“特启”一词收束话语，老君无疑是把自己摆在下属位置，明摆着是在自降身份。最令人诧异的，还是“伺候”一词：堂堂道祖，居然与现实中媚上邀宠的道士一般，以逢迎执政者为务，且不论凌霄殿上的众仙有何观感，恐怕连普通读者也要“大跌眼镜”。百回本的写定者虽然不是道教信徒（当然，他也不是佛教信徒），总应该知道“三清”与“四御”的关系，如此处理，主要还是借以讽刺现实。

另有一些特殊功用的丹药，想来是送给同僚的。上文提到“轮回琼液”，就是老君送给太乙救苦天尊的，又有“七返火丹”，尽管没提到送给谁，既然也是用来促进睡眠的，十有八九，也是给同僚准备的“OTC类药品”。

炼丹之外，老君的主要工作就是煅宝。

在读者的印象里，兜率宫中法宝多，天庭各殿各司，无可匹及者。金角、银角下界，随身带了七样法宝，若论法宝数量，连狮驼岭三魔、黄眉怪等同样有“大靠山”的魔头，也要甘拜下风。而金角、银角并不将这些法宝放在心上，为了在平顶山打开局面，随便就将幌金绳送给九尾狐狸。后来精细鬼、伶俐虫弄丢了紫金红葫芦、羊脂玉净瓶，金角、银角虽然发火，只是气恼心腹小妖如废物一般，最终竟

“打也不曾打，骂也不曾骂，却就饶了”。至于折掉的两件法宝，金角、银角并未表现得多么心疼。可见兜率宫里法宝多，折掉两件，绝不至于肉痛。

这些法宝中，有一部分是老君寻拾而来的。如紫金红葫芦，就是老君从昆仑山的仙藤上摘下来的。



这就是“元老级”神祇的便宜处。

神魔世界，说到底与现实世界一样，也要展开资源争夺战。资源，总是有限的（否则，就无须争夺了），谁出道早，谁占便宜——先下手为强，占据优质资源（甚至独一无二的资源），就可以处于绝对优势。

比如五庄观的镇元大仙，号称“与世同君”，与天地同寿。换言之，自鸿蒙初辟之时，镇元大仙就出道了。当时成道的神仙少，竞争不激烈，镇元大仙很容易就占据了一棵灵根——人参果（又名万寿草还丹）。这果树三千年一开花，三千年一结果，再三千年才成熟一次，结出三十个果子。人若闻上一闻，就能多活三百六十岁；吃上一个，就多活四万七千年。有了这棵灵根，镇元大仙（连带门下的徒子徒孙）不必耗时费力地做炼养功课，也可以长生不死。这未免令后来出道的神仙们艳羡，正如福、禄、寿三星所说：“我们的道，不及他多矣！他得之甚易，就可与天齐寿；我们还要养精、炼气、存神，调和龙虎，捉坎填离，不知费多少工夫。”想来十洲三岛之上，羡慕镇元大仙的神仙，绝不止这三位。

下界有人参果，上界有蟠桃。西王母也是“元老级”神祇，她把蟠桃园的经营权攥在手里，也就无人可以撼动其“女仙之长”的地位。蟠桃的产量比人参果大，总计有三千六百株，其中最上乘的一千二百株，也是九千年一熟，有“与天地齐寿，日月同庚”的奇效。每到结果的时候，硕大的蟠桃，“顷筐墜之”，西王母便举办“蟠桃胜会”，邀请各方神祇共享长生。神祇们受了西王母的好处，当然要维护其地位，支持其工作。这与玉帝定期举办“丹元大会”是一个道理，都是“围拢人”的手段。

饶宗颐校证：《老子想尔注校证》，上海：上海古籍出版社1991年版，第12页。

与以上诸位神祇相比，太上老君的资历更老，甚至早于鸿蒙初辟。正如张鲁《老子想尔注》所说：“一者，道也。……散形为气，聚形为太上老君。”^⑨《道德经》说“道生一”，指“道”之体外现为“一”。但“一”也是很难抓摸的，需要有一种具象化的形式，尤其一个可供人崇拜的人格形象，早期道教便把历史真实中的老子神化，称其为“道”的具象化。

既然是“道”的具象化，太上老君本身也是一种永恒的人格存在，不需要通过服饵来延续寿命，他对仙果资源也就不太感冒（况且，有限的几种灵根，已经被别人占据了），转而搜罗各种天产法宝，堆在兜率宫的库房里。可以想象，早在四海八荒之内还寻不见几位神祇（恐怕连人也没有几个）的时候，聚气成形的老君已经开始巡游天下，何止昆仑、峨眉、蓬莱、梵净等胜境，恐怕连珠穆朗玛峰、东非大裂谷……都留下了老君的足迹。说不定兜率宫的库房里还有“氦石”碎片呢！他手里

的金钢琢，能套取世间万物，即便遇到竞争者，也绝不是老君的对手。第六回，老君向观音介绍金钢琢，就说：“当年过函关，化胡为佛，甚是亏他。”言外之意，在佛教还没有兴起的时候，老君已经在西牛贺洲寻宝了。

当然，天产法宝总是有限的，但有了这些法宝做“样范”，老君就可以仿制或开发更多法宝。如此一来，兜率宫里仅次于丹房的热闹处，便是冶炼车间。马伯庸的《太白金星有点烦》中，写到金星向老君借金、银二童，有如下描写：

马伯庸：《太白金星有点烦》，长沙：湖南文艺出版社2023年版，第137页。

太上老君这次倒没在丹房，而是在锻房满头大汗地忙活，屋里叮咣叮咣火星四溅。金、银二童子在旁边稳砧的稳砧、握钳的握钳。三人都裸着上身，打得浑身汗津津一片。^②

这是文学改编的想象，尽管打破了读者基于原著的刻板印象，却说不上“魔改”。笔者以为，这段文字不仅生动，也符合原著形成的暗示——除了满天下搜罗法宝，太上老君不是在丹房里忙活，就是在锻房里忙活；兜率宫里，总是一片加班加点生产的场面。五庄观正堂挂着“天地”二字，兜率宫连这两个字也不必恭敬，说不定是一条横幅：“争分夺秒，火力全开；抓紧生产，保证订单。”

与丹药一样，许多法宝也不是太上老君自己用的。比如猪八戒使用的上宝逊金钯（又名上宝沁金钯），原来就是老君亲手锻造，敬献给玉帝镇殿。八戒前身修成太乙金仙，受封天蓬元帅，玉帝就将这支钉钯赐给他。

再如金毛狮子犼的紫金铃，也是太上老君锻造的。第七十一回，赛太岁夸耀紫金铃的来历，说：

太清仙君道源深，八卦炉中久炼金。

结就铃儿称至宝，老君留下到如今。

既然是兜率宫的法宝，为何成为观音坐骑的项圈儿？十有八九，是太上老君奉送的。上文提到，书中的太上老君喜欢巴结天庭、灵山的大佬，天庭的神仙们可以通过奉送金丹来巴结，灵山的佛祖、菩萨不讲究服丹饵药，奉送法宝便是最好的途径。

那么，为何要奉送丹药、法宝呢？说到底是为大佬们提供情绪价值，这也是老君为人世故的表现。

大佬们的手底下，固然不缺为其提供情绪价值者。天庭的太乙金仙们手下有人，仙童、仙娥、天丁、力士……一抓一大把，连区区一个弼马温手下，还有监丞、监

副、典簿等属官，更不用说身居显要者了。太乙金仙在玉帝面前“战战兢兢，如履薄冰”，回到各司各殿，俨然就是“小皇帝”，手下人围拢过来，上杆子巴结，捧茶、敬烟、打扇、捶腿，一个比一个“孝顺”。天庭如此，灵山上想来也是一样场面。

但下位者巴结上位者，是“本色当行”，理当如此，上位者纡尊降贵，反过来巴结别人，在后者预想之外，这就把情绪价值拉满了。

比如书中的观音，手下有木叉行者、善财童子、捧珠龙女，又有二十四路诸天、守山大神，连四值功曹、五方揭谛、六丁六甲、一十八位护教伽蓝，也听凭其差遣，祂原本不缺逢迎拍马的下属，但这些人提供的情绪价值，加在一起，也抵不上老君的讨好。

第六回，观音要拿宝珠净瓶偷袭悟空，老君赶紧巴结，道：“你这瓶是个磁器，倘打着他便好，如打不着他的头，或撞着他的铁棒，却不打碎了？”地位尊崇的道教鼻祖，竟然替观音心疼宝贝，观音自然是不胜欢喜的。第二十六回，观音夸耀宝珠净瓶里的“杨枝甘露”，说起老君曾与其赌胜，“他把我的杨柳枝拔了去，放在炼丹炉里，炙得焦干，送来还我。是我拿了插在瓶中，一昼夜，复得青枝绿叶，与旧相同”。好端端的，老君为何折腾杨柳枝？无非是为观音提供显示本事的机会。

那么，问题又来了——书中的老君是讨好型人格吗？

答案是否定的。若是天生的讨好型人格，老君便不会漠视取经团队；连观音的坐骑，老君都要巴结，又怎会放过巴结取经团队的机会？

老君只巴结在其位者。通俗地说，就是“眼下用得着的人”。尽管都是做情感投资，金星看中的是“将来时态”，老君看中的是“进行时态”。老君位列“三清”，地位尊崇，无须照顾最广大的“群众基础”，也不必如金星一般忙活，跑前跑后，“广种福田”。老君只在乎目前属于自己“圈层”里的神祇，与这些神祇搞好关系，老君的“祖师爷”地位就足以稳固了。

神魔世界，也是人情社会，讲究礼尚往来。老君为天庭、灵山的大佬们提供情绪价值，后者必然给予等值回馈。如何回馈？回赠丹药、法宝？兜率宫库房里的存货已经堆成了山！赠一只鸭子，回送一只鸡，这种充满乡土味的人情债，也不是老君所图。老君只需要天庭、灵山的大佬们维护其道祖地位。正所谓“拿人的手短，吃人的嘴软”，不仅有吃、有拿，还享受了对方提供的情绪价值，回过头来，自然也要把对方的面子给撑满！

老君不参与天庭的行政事务，甚至不关心天庭的“业务学习”（太乙天尊还隔三岔五地办一场讲座，提高群仙的业务水平），要么泡在丹房里，要么钻进锻房里，又

或者满世界寻拾宝贝，基层难道没有抱怨、讥议的声音？恐怕有不少，但大家听不到。玉帝对此，从来都是装聋作哑。老君的青牛私逃下界，阻挠取经者，即便悟空求到佛祖跟前，佛祖也没有指破兕大王的主子，就是顾及道祖的面子。老君对取经事业不关心，但灵山计划毕竟是三界关注的焦点，取经“五圣”将来都成正果，唐僧、悟空成就佛道，八戒成就菩萨道，沙僧成就罗汉道，都会成为老君“圈层”里的神祇，老君只看重眼前，观音便为其谋划将来，特地借了两个看炉童子去，一连凑成“灾难簿子”上的四处磨难（平顶山逢魔二十四难，山压大圣二十五难，洞中高悬二十六难，盗宝更名二十七难），日后开庆功大会，道祖自然也会收到请柬，这便是观音投桃报李。

可见，老君只要肯放低身段，巴结一下大佬们，再卖一把力气，加班加点地烧炼金丹、锻造法宝，便可以坐稳道祖宝座，也不会错过任何一项福利。这笔账算得清楚，老君也就习惯看人下菜碟，遇到“眼下用得着的人”，就摆出一副热脸，随带一系列“伴手礼”；遇到“眼下用不着的人”，就摆出一副冷脸，即便悟空求到跟前，他也觉得厌烦，把猴子往外撵。

照此逻辑，我们也可以将兜率宫里的情形，改编一番：

且说金、银二童回至兜率宫，转到丹房，见了老君，启禀道：“师父教我二人送去的紫金铃，菩萨已是收了。菩萨说承您的情，明儿还要来亲谢。菩萨又问前儿在妙岩宫见的‘轮回琼液’，还有没有？若有，还请送一瓶与祂——听说这两日，捧珠龙女不安枕呢！”老君招手，示意二童坐下，问道：“那菩萨——可还有别话么？”二童正要往蒲团上坐，一听这话，忙又立住。金童道：“菩萨见我二人说话伶俐，不像别宫里的仙童，别别扭扭，哼哼唧唧，蚊子似的。”银童抢过来道：

“菩萨说，都是道祖调教得好。兜率宫的看炉童子，也比别处口声简断！”老君笑道：“想是祂有用得着你二人处。十之八九，为的是‘灾难簿子’上的功课！如此小事，怎好叫祂亲跑一趟？也罢。你二人就去，带上‘七返火丹’，回复菩萨，那‘轮回琼液’只管三日，此丹可睡上七日哩！再去度阁里拣几样法宝傍身。弼马温的棒重，不可儿戏。切记，切记！危难之时，为师自来搭救。”

菩萨借人凑难的“后台”操作，大抵应是如此情形。书中老君的心性，写定者没有交代，我们却可以猜得一二。哪有“菩萨问我借了三次”的话？笔者始终是不相信的。

『这个猴头！他也错告我了！』

——两头吃饷的天王父子

天庭众将官之中，给读者留下最深刻印象的，就是李天王父子。

陈洪：《出仙入凡说封神》，北京：人民文学出版社2025年版，第111页。

近几年，“封神”IP势头强劲，据其改编而成的影视、动画，接连收获可观的票房，风头俨然盖过了“西游”IP。而在“封神”IP里，李天王父子的故事也是最有“戏点”的。《封神演义》第十二至十四回，将哪吒出身事迹，叙述得委曲波折，哪吒也成为书中最吸引眼球的形象。尽管在阐教神祇中，哪吒的辈分很小，但他被视作一员“福将”，“在阐教一方遭遇挫折、困难的时刻，哪吒的出现往往会使读者眼前一亮”^①。

在《西游记》中，哪吒的形象黯淡了许多，但仍是天庭神将中最具有战斗力的一位，同时也是后来为悟空助力最多的一位。

在“大闹天宫”部分，哪吒是天庭镇压花果山武装势力的主将。他有三头六臂的神通，随身携带六样法宝，神通大、本领高、法宝多。连哪吒也战不过悟空，天庭只好第二次招安，授予悟空“齐天大圣”名号。

在“西天取经”部分，哪吒是悟空的主要“帮助者”。在平顶山，哪吒帮悟空“耍戏法”，用真武大帝的皂旗，遮蔽日月星辰，骗过精细鬼、伶俐虫。降伏兕大王时，哪吒也是天庭援军的主力。降伏牛魔王时，哪吒更是发挥了决定性作用——他用斩妖剑砍牛头，用火轮儿烧牛头，直烧得牛魔王连声讨饶；他又用缚妖索穿牛鼻，使牛魔王无法变化，只好虔诚皈依。

《西游记》对哪吒外部形象的塑造，与《封神演义》也有不同。如果从戏曲行当的角度看，两书中的哪吒都是“娃娃生”（即扮演小孩子的角色），但所用道具不同。当代市民最熟悉的哪吒形象，是手拿火尖枪、足踏风火轮，又携带乾坤圈和混天绫，这是因为近世的视觉艺术（如图像、影视、动画等）大都根据《封神演义》来塑造哪吒，在此基础上做减法。原著中，哪吒就是这副模样，另有金砖与九龙避火罩（视觉艺术大多将其省略了）。《西游记》中的哪吒，以斩妖剑为主要兵器，另有砍妖刀、缚妖索、降妖杵、绣球儿、火轮儿，共计六件法宝。

第四回，哪吒战悟空，即先用斩妖剑来砍，随后显出三头六臂的法相，一手执一件法宝。上文提到，第六十一回降伏牛魔王，哪吒也是先用斩妖剑，之后才用火轮儿与缚妖索。第八十三回，李天王要用斩妖刀砍悟空，哪吒阻拦，又是用剑架住刀。可见，书中哪吒不离手的兵器就是斩妖剑。至于火尖枪、乾坤圈，在《西游记》中从来没有出现过。

不管怎样，两书中的哪吒都以法宝多著称。《西游记》中悟空经常请哪吒来帮忙，也是看中了这一点。降伏兕大王的时候，玉帝准悟空在天庭挑选帮手，悟空本不乐意——在他看来，“天上将不如老孙者多，胜似老孙者少”，去了也是白耽误工夫——但玉帝抛出了橄榄枝，不好拒绝，转念一想：李天王父子“还有几件降妖兵器”，便请二人相助。正所谓“没有金刚钻，不揽瓷器活”，李天王父子之所以受到悟空的肯定与信任，就在于他们手里的“金刚钻”多。

当然，悟空是一个“泼皮破落户”，脸酸心硬，虽然重交情，却爱翻脸，又得理不让人。李天王父子和悟空是老交情，又是为取经团队出力最多的天将，但出现矛盾的时候，猴子绝不给面子。前文讨论太白金星形象，提到悟空与李天王父子打官司，就是最生动的例子。

论起来，李天王父子在这场官司里，确实是不占理的——地涌夫人认亲，这是“铁的事实”（至于地涌夫人与李天王父子形象的因缘关系，本书第十六章将详细讨论），悟空抓住实据（香炉、牌位），称得上“识得丹头”。李天王一见悟空，尚未问明事情委曲，就认定是悟空放刁，高声叫道：“这个猴头！他也错告我了！”摆出一副被讹诈者的派头。他又是暴脾气、直性子，认定悟空有错，不分青红皂白，就要对猴子用刑。直到哪吒追述前事，李天王才醒悟，后悔对悟空动粗。如果不是太白金星擅长和稀泥，李天王也不知该如何收场。

这段情节，不只生动地刻画出了悟空、金星、天王等人的气质、性格，构造出了一场富有戏谑意味的“闹剧”，也反映出了神魔世界的一个事实：无论天上地下，还是神境魔域，总是勾连在一起的；“神”与“魔”只是在理念上区别开来的两个集团，当真从人情物理的角度来说，二者从来都没有彻底分开过。

且不论“神”与“魔”是相互转化的关系——正所谓“心生，种种魔生；心灭，种种魔灭”（第十三回，唐僧语），又所谓“菩萨、妖精，总是一念；若论本来，皆属无有”（第十七回，观音语）。或是成神，或是为魔，只在于精神主体的价值取向——即便不存在转化关系的人物，也不是隔离开来的，倒是往来殷勤的。魔怪喜欢“向上兼容”，抱定天庭、灵山阔佬的大腿，自不必说。仙佛其实也愿意“向下兼容”，与有本事、通世故的妖魅“拉手”，如第四十二回，红孩儿提到偶遇张道陵（四大天师之一），后者主动提出给自己算命，这就是仙佛有意在本系统之外结交、提携青年人的意思。可见“神”与“魔”不完全是对立的。

其实，这段情节还反映出了《西游记》构造神魔世界形态，以及塑造人物形象的一个基质理念——三教混融，即儒、释、道三家信仰、观念、知识的混合与交融。这不只是《西游记》叙述的基本理念，也是以之为代表的明清神魔小说叙述的基质理念。

所谓“三教混融”，可以从两个层面来理解：一是精英文化层面，一是大众文化层面。精英文化层面，又可以再进行分层：一是官方的主流价值观，一是私域的个体价值观。

从官方主流价值观来看，佛、道二家是“异端”，于治国理政无益，需要受到儒家思想的统摄，适应执政需要，才能够存在；从私域个体价值观来看，不少传统文人都深受佛、道思想的影响，一方面积极“入世”，践行“修齐治平”的人生指南，一方面又保留“出世”的心灵出口，尤其在现实中遭遇挫折、困顿的时候，他们很容易从佛、道的宗教幻想里寻求慰藉。

精英文化层面的“三教混融”对中国古代的文学生产与消费活动，产生了深刻影响，但这主要是就诗、文等大宗文学而言的；就小说等通俗文学来说，大众文化层面的“三教混融”才是真正的基质理念。

大众对于佛、道二家知识（这里改用“知识”一词。因为即便在今天，大众对于佛、道二家的理解，也极少能够上升至“思想”层面，主要是碎片化的知识）的接受与传播，主要是从实用主义立场出发的。执政者所鼓吹的“三教一家”，距离大众的生活太远；以佛、道思想来完善知识结构、丰盈心灵世界，也不是大众的兴趣；大众从来都是务实的，佛家也好，道家也罢，抑或当时各种民间秘密宗教，不过是迎合其人生愿景、满足其生活需要的“选项”。是否接受，主要在于灵与不灵。好比求平安，拜过观音，不耽误拜老君；求过关帝，还可以问一问五通神，总归都是敬香、献供、磕头、祷告，表现出虔诚，更要明确地表达愿望与需要——消息递上去，哪个“窗口”受理了，最终解决了问题，就信哪一家。

至于这一家到底是佛还是道，抑或明清时期流行民间的秘密宗教，大众并不计较，也很难分清楚。这一方面是因为在知识传播过程中，大众往往是“不求甚解”的，另一方面则是在宗教竞胜的过程中，多个教派在同一个“流量IP”上做文章，想方设法地将某一位大众熟悉的神祇拉入自家“神谱”。

毕竟，公共信仰的“人才市场”，总是处于一种供不应求的局面。地方神祇并不少见，时不时就会“冒”出来一两个——某位历史人物为地方做出过杰出贡献，死后就可能被神化，成为地方民众崇拜的对象，甚至得到“官方盖章”，晋身为地方保护神。而公共神祇的数量是有限的，地方神祇当然可以成为公共神祇（比如关帝、二郎，原本都是地方神祇，逐渐演变为公共神祇），却需要经历漫长的过程。

况且，不是随便哪一位地方神祇，都有资格和机会成为公共神祇的。宗教竞胜，尽可能扩大受众群体，主要还是在“自带流量”的公共神祇身上做文章（比如关帝，武成王庙里见得到，佛寺、道观里也见得到），利用再造的传说，将公共神祇融入自家的宗教叙事。如此一来，许多神祇的组织关系就说不清楚了。好在神魔世界不讲究查档案，这些神祇也乐得在多个衙门口子里吃饷。

李天王父子在这方面就是典型。他们平日里住在天庭，听凭玉帝差遣，经常受命领兵下界，降妖除魔。如前文所说，在大众的刻板印象里，这父子二人是天庭将官的代表。然而，他们又与灵山保持暧昧关系，偶尔按佛祖旨意办事。第六十一回，李天王父子襄助悟空，擒拿牛魔王，固然是领了玉帝的旨意，但玉帝插手此事，因为佛祖“发函”给天庭。最后，李天王也将牛魔王带回了灵山。第八十三回，哪吒追述前情，提到他们捉放地涌夫人，都是遵照佛祖的意思。可见天王父子二人左右逢源，无论是在天庭，还是在灵山，都吃得开，都受器重。悟空还是不够刁，也不是存心找李天王父子麻烦，只想解决眼前的问题。当真闹起来，悟空可以在状纸上再加一条罪过——两头吃饷。

当然，李天王父子是不怕悟空闹的，指摘他们两头吃饷，也是“错告”，因为从形象演化历史来看，他们本就有佛教渊源。

单看天王的名字——李靖——这当然是一位中国本土神祇。追溯起来，他其实是一位被神化的历史人物。李靖，字药师（一说“药师”为其本名），原本是隋朝将领，后来效忠于李渊父子，为唐王朝立下汗马功劳（名列“凌烟阁二十四功臣”之一），初封代国公，后来改封卫国公，谥号景武，配享昭陵。

在历史记述中，李靖是一位杰出的军事家，不仅能征惯战（据说他一生未尝败绩），又有理论建树，如《六军镜》《阴符机》《玉帐经》《霸国箴》等兵书，都归在他名下。更重要的是，李靖主张修持武德，广施仁惠。这样一位将领，就很容易受到民众敬重，进而崇高化、神圣化，成为一位神。



唐人小说里，就有不少李靖的传说。如《原化记》记述了一个故事：大历年间，嘉兴有一个麻风病人，受不了病痛折磨，逃到深山里，遇到一位老人。老人将病人领到一座草堂，又留下一袋丸药。病人在草堂里住了两个月，每天服食丸药，加上黄精、百合、茯苓等草药，不仅治好了麻风病，甚至可以辟谷了。老人嘱咐病人继续修炼，约好二十年后再见。这位老人，原来就是李靖。

大历（766—779）时期，距离李靖逝世，少说也有将近一百二十年了。此时的李靖，已然是一副神仙模样——解人危难，度人成仙，都是神仙在人间行走的“标准动作”。到了宋代，李靖就彻底变成一位道教系统的神仙了。只不过，这距离后来的托塔李天王形象还很远，需要把另一位神祇拉过来，合并成一个形象。

既然是“托塔李天王”，关键点不在于姓氏名号，而在手中的道具。

塔，是典型的佛教物象。一位道教神祇，手中托着一座宝塔，好比一位佛教神祇，袈裟上绣着阴阳鱼，看起来总有一些不伦不类。即便我们一直习惯于“不求甚解”的知识传播环境，也不免产生好奇。

按一般规律，玲珑宝塔应该是从某位佛教神祇手中“转让”过来的，但究竟是哪一位佛教神祇呢？要解决这个问题，还要以哪吒形象为突破口。

哪吒（又称那吒），显然不是一个中国名字。这是梵语音译，全称是那吒俱伐罗，或者那罗鸠婆。所谓“罗鸠婆”，翻译过来，就是“俱毗罗之子”。

参见任婧：《从无名氏到大英雄：论哪吒形象的演变与东传》，《南亚东南亚研究》2024年第3期。

那么，俱毗罗是谁呢？他本来是一位古印度教神祇。有学者考证，该形象源于早期达罗毗荼人的民间信仰，后来逐渐雅利安化^⑫。吠陀时代，他被称作“王中之王”，人们向他祈祷，就可以得到丰富的财货与食物——这俨然就是古印度教的财神了。佛教兴起后，吸收了该形象（还是在“自带流量”的IP身上做文章），作为主要护法神，一般译作毗沙门。当代国人更熟悉的称号，是北方多闻天王。他是北方的守护者，兼有财神的身份（又译作“施财天”）。

早在唐代，毗沙门信仰就已经传入中国，尤其伴随密宗的流行，为社会各阶层所接受。之前提到唐僧的一个主要原型——不空三藏，就是密宗教主，深得唐玄宗青睐。据《能改斋漫录》等书记载，天宝元年（742）吐蕃进犯边境，守将奏请朝廷派兵支援，但大军要一个月才能赶到前线，远水解不了近渴，玄宗就请不空作法御敌。不空在皇宫大内设法坛，念诵《仁王护国咒》，请来毗沙门的二儿子——独健。据说，当天边境就有金甲神将现身，伴随着鼓角争鸣、地动山摇等神迹，吐蕃

人吓得丢盔弃甲，唐军不战而胜。此后，玄宗便下令在各州府城门西北角安置毗沙门天王像，毗沙门信仰也在民间进一步散播开来。

在晚唐五代的“西游”故事里，毗沙门就已经是至关重要的角色了。《大唐三藏取经诗话》中，取经小队的保护者是“北方毗沙门大梵天王”，这是将毗沙门与梵天（古印度教三大主神之一）捏合在一起了。造出这样一个名目，固然因为《取经诗话》的编撰者缺乏常识，但毗沙门与梵天之间确实存在因缘关系。毗沙门的前身是俱毗罗，而在古印度教神话里，俱毗罗的父亲是毗尸罗婆，毗尸罗婆是补罗斯底耶的儿子，补罗斯底耶正是梵天之子。换句话说，俱毗罗是梵天的重孙子。《取经诗话》的编撰者虽然混淆了形象，起码没有搞乱血脉。

[明]许仲琳编，钟惺评：《封神演义》，广州：广东人民出版社1980年版，第133页。

在毗沙门天王的形象中，宝塔就是一个重要的符号。受后期故事的影响，人们习惯认为这座塔是天王用来镇服“逆子”哪吒的。《封神演义》第十四回提到了这个故事：哪吒借莲花复生后，找李靖报仇，李靖斗不过哪吒，狼狈逃窜。燃灯道人救下李靖，又赐他一座宝塔——日后哪吒如果不敬父亲，就“将此塔祭起烧他”^②。

《西游记》第八十三回又用这个故事，制造了一个戏剧性场面：李天王抡起砍妖刀，要斩悟空，哪吒持剑架刀，把天王吓得面容失色。原来，当时天王闲居在家，未将宝塔托在手里，见哪吒拔剑，误以为“逆子”要趁机寻仇，担心斗不过哪吒，所以变了脸色，直到从塔座上取了宝塔，稳稳托在手里，才敢以父亲的身份向哪吒问话。可见，明代人对这个故事是很熟悉的。

然而，在早期传说里，宝塔并不是用来镇服哪吒的。比如不空翻译的《北方毗沙门天王随军护法真言》就说：天王手中的宝塔是佛陀赐予的，当作兵符，用来号令天兵。既然是兵符，不必主帅亲自捧着，天王的三太子——哪吒——就负责捧塔，常伴天王左右。这里没有提到父子之间有矛盾。

到了晚唐五代的传说里，父子之间出现了矛盾，但不是子对父的仇恨，宝塔也不是父亲用来镇服儿子的。敦煌壁画里有一幅《毗沙门天王赴哪吒会图》，这幅画所表现的故事是：哪吒举办法会，邀请各路神祇赴会，许多神祇慑于天王的威严，不肯前来。哪吒很生气，误以为父亲存心教自己难堪，要对父亲动兵，天王赶来，手托宝塔，告诉儿子——塔中请来了佛陀，哪吒觉得很有面子，父子矛盾也就化解了。这与后来的故事相差很远，充其量是一场误会——往深里说，也不过是家庭生活中常见的代际冲突——谈不上切骨仇恨。

既然不是用来镇服自己的，哪吒当然乐于为父亲捧塔。直到辽宋时期，这种形象依旧很流行。1986年辽宁省朝阳市北塔地宫出土的辽代石函上，就画有哪吒降伏龙王

的图像。图中的哪吒，头戴火焰冠，身披铠甲，盘坐于祥云之上，右手摆出指挥的姿势，号令鬼兵，追杀龙王，左手则稳稳地托着宝塔。如果宝塔是用来镇服哪吒的，天王怎么会放心地把它交到哪吒手里？这里的宝塔，还是被当作兵符来用的——天王把作战指挥权，暂时交给了儿子。

然而，大约也正是在这个时候，有关宝塔传说的另一种版本出现了。比如苏辙的《哪吒》诗说：

北方天王有狂子，只知拜佛不拜父。

佛知其愚难教语，宝塔令父左手举。

儿来见佛头辄俯，且与拜父略相似。

〔宋〕苏辙：《苏辙集》，北京：中华书局1990年版，第1161页。

..... ②

这个故事就更具有戏剧意味了。当然，这还是由哪吒的原始佛教形象演变而来的。按佛教传说，除了捧塔，哪吒的另一个职责就是护持佛法。按《北方毗沙门天王随军护法仪轨》所说：哪吒时常手持画戟，又带着金刚杖、金刚棒，巡视天下，发现有胆敢怠慢佛法者，或者存有杀害比丘僧、比丘尼、优婆塞（受持五戒的男性居士）、优婆夷（受持五戒的女性居士）者，哪吒就用金刚杖刺他们的眼睛和心脏，用金刚棒敲他们的脑袋。

作为护持佛法的神祇，哪吒本身必然是礼敬佛法、崇拜佛祖的。只不过，礼敬崇拜得“公而忘私”，眼里只有佛陀，没有父亲。若哪吒的父亲是旁人，佛陀可以不理睬——说不定还乐见哪吒抛弃“原生家庭”，为自己提供情绪价值——但毗沙门是大护法神，手握重兵，身居要位，佛陀也要照顾天王的情绪，便想出一个折中的办法：赐予天王一座宝塔，见塔如见佛，哪吒拜宝塔，依旧是“只知拜佛不拜父”；但宝塔托在父亲手里，这权当是儿子在拜父亲了。

苏辙把这个故事当典故来用，说明它在当时的世俗社会已经流行起来了。但这与后来《封神演义》等书所讲的故事之间，还是有很大距离的，尤其没有提到哪吒“剔骨还父，析肉还母”的情节。

对于近古以来的世俗民众而言，哪吒传说里最触动人心（也可以说最惊心动魄）的部分，就是主人公“剔骨还父，析肉还母”的情节，由此引出莲花化身的情节，以及哪吒向父亲复仇的情节。在我们今天看来，这是一个自足的、连贯的情节链：自尽—重生—复仇。

从深层次说，这条情节链的每一个环节，都对应着古老的文学艺术母题。

自尽，对应着古老的“杀子”母题。哪吒固然是自杀，却是被逼迫的。从表面上看，压力来自龙王等人；究其本质，是父亲的不作为，甚至说“疲软”。在神话、传说、童话，以及更晚的民间故事里，总能看到“杀子”母题，它被构造成不同的样态，伪装成不同的面目；但回归故事本身，我们经常可以发现其中一个重要的角色——疲软的父亲。比如格林童话中的《汉赛尔与格莱特》（又名《糖果屋》），今天习惯了用“阅读理解”思维去接受故事的人们，一般认为这个故事的主题，是在赞美、颂扬小主人公的勇气与智慧。实际上，这是“杀子”母题的一种后世变形。继母（在更古老的故事里，应该是亲生母亲）教唆丈夫，将一双儿女送到森林（在许多传说里，森林本身就是“死亡之地”的象征）里，任其自生自灭，这就是在变相“杀子”。而故事里的丈夫，一般都是疲软的，默许悲剧的发生。在哪吒自尽的情节里，父亲同样是疲软的，他没有亲手杀子，但疲软（甚至可说是暧昧）的态度，与亲手杀子无异。

更不用说，在一些版本的故事中，李靖在此前确实尝试过亲手杀子。《封神演义》就完整地呈现了李靖三次“杀子”。

第一次，是哪吒降生之时。李靖听说妻子产下一团肉球，误以为是妖孽，又气又恼，持剑冲进产房，“望肉球上一剑砍去”。这就是在儿子降世之初，父亲便要将其毁灭。从主人公（这里说的当然是哪吒）立场来看，李靖的行为当然是引人愤恨的，但小说赋予了该行为以“合法性”。殷夫人怀胎三年零六个月，不见生产，本身就是一件吉凶未卜的怪事，两个报信的侍儿来报信，开口就是“夫人生下一个妖精来了”，任谁也是要气恼的。

况且，从故事母题看，这也是有合法性的。这一情节的原型，是兄妹婚神话里常见的情节：一场大洪水过后，世上只剩下一对兄妹，万般无奈，他们只好结成夫妻，担负起人类繁衍的历史重任。然而，妹妹生下的是一个肉球，哥哥感到羞愧，更感到气愤，就用刀剁碎了肉球，又把肉球撒到野地里。不料，第二天醒来一看——漫山遍野都是小娃娃。这类神话，与洪水神话相联结，起到解释人类起源的功能。父亲“杀子”的举动，实际是在赋予后代以新的生命形态——即便在今天，这也是容易被理解的：子女固然是“娘身上掉下的一块肉”，但只有经过父亲（家庭权威）的“改造”，才能够被当作可以期待的后嗣来看。

[明]许仲琳编，钟惺评：《封神演义》，广州：广东人民出版社1980年版，第108页。

《封神演义》只是保留了这个神话的“壳子”，但同样表现出了儿子获得全新生命样态的转折，书中写到：李靖一剑下去，“划然有声。分开肉球，跳出一个小孩儿

来”^②。这里明显还有早期神话的影子。

第二次，就是默许哪吒自尽，变相“杀子”，这里不再多说。

第三次，又是亲手杀子。哪吒死后，按太乙真人指示，托梦给母亲，要她在翠屏山上为其建立行宫。哪吒如果能够享受人间香火，期满三年，便可复生。殷夫人背着李靖，建起行宫。李靖得知后，打碎哪吒金身，又放火焚毁行宫。这就不只是在肉体上毁灭儿子，更要在精神上彻底毁灭儿子。

也正因为这一层接一层地铺垫，读者对书中的李靖没有好感，写定者也可以放开手脚，描画李靖被哪吒追杀时的狼狈相。

可以说，哪吒追杀李靖的场景，是《封神演义》中最叫人感到痛快的戏剧性场面之一。这与“复仇”母题相合，又与“俄狄浦斯情结”相联结。当时的读者可能没有意识到，今天的读者，多多少少有一些“弗洛伊德主义”的教养，或者通过其他途径得知“俄狄浦斯情结”，能够从这段故事里读出“弑父”意味，并将其与“杀子”对应起来，看成一组叙事上的对仗关系。

也正因为这组对仗关系，《封神演义》的这段情节格外动人。至于夹在中间的“复生”母题，一些读者只将其视作对于主神祇“法力无边”的证明。

事实上，这个情节链的形成基点，恰恰在于此处。“杀子”与“弑父”的对仗关系，是以“重生”为支点的平衡木两端。没有支点，两端就不成立了。

参见杨斌：《全球史的九炷香：哪吒、龙涎香与坦博拉》，北京：中信出版社2025年版，第60—65页。

在哪吒重生的故事里，核心意象是“莲花”。杨斌在《全球史的九炷香：哪吒、龙涎香与坦博拉》中系统梳理了“莲花”意象与“重生”母题的关系，将哪吒复生的故事，追溯至更遥远的古埃及文明^③。从神话传播的角度说，书中的解释是成立的。早在古埃及文明中，莲花（这里说的是蓝睡莲）就被人们视作太阳神拉（Ra）的象征，而太阳崇拜本身就与“重生”母题存在紧密联系——远古时期各民族的先民，在认知世界的时候，普遍带有“以己观物”的思维，即将人类自身的生理经验，转移到对于自然界的解释上。而太阳从地平线上升起，到位居中天，以至落到地平线之下的过程，与一个人完整的生命历程相似，远古先民便将太阳视作一个生命体。不同的是，日升日落，是周期性重复的。头一天黄昏，太阳沉沉地坠下去，仿佛一个老人逝去；第二天清晨，太阳重新升起，好像一个充满活力的孩子——这不就是一个人获得了“重生”吗？

这种浪漫的神话思维，后来传到古印度，影响了古印度的神话传说。毗湿奴就是古印度教的太阳神。他曾化身为侏儒，却只用了三大步，就跨越了天地，这也被视作太阳在一天中的运行。而毗湿奴的形象，恰恰也与莲花意象有关——创造之神梵天就是从他肚脐里长出一朵莲花中诞生的。后起的佛教，也吸收了这种想象。释迦牟尼的降生，也与莲花有关。

陈洪：《哪吒：从佛典中蜕变出的悖论“英雄”》，《文学与文化》2019年第4期。

当这种思维进一步东传至中国本土，太阳崇拜的原始思维色彩几乎完全褪去了，莲花与“重生”的意象联系则保留下来。落实在哪吒传说中，“莲花化身”之说，与“剔骨还父，析肉还母”之说，就自然而然地结合在一起了。宋人参禅，就很喜欢用这个故事来做“话头”^②。

禅宗打机锋，主旨在于心领神会，真理解也好，假理解也罢，总之“意思是GET到了”，也不需要说破，这就更显得高深莫测。但世俗民众更喜欢具有戏剧性（特别是有冲突性）的故事，在“莲花化身”传说的前后，便加上了“杀子”与“弑父”的情节——既然这对父子本来就有矛盾，不妨进一步想象，将矛盾上升为仇恨，戏剧冲突强烈，民众也乐于接受。

到了元明时期，“自尽—重生—复仇”的情节，就已经很成熟了。《三教源流搜神大全》中记述的哪吒传说，虽然还比较粗糙，但情节是完整的。后来《封神演义》据此敷演，写出洋洋洒洒的三回故事，不只是此书中最精彩的段落，也是明清时期有关哪吒出身故事的“顶配”叙述。

《西游记》不以李天王父子为主人公，叙述简略，却仍然暴露出父子之间的仇恨，令读者联想埋伏在情节之下的“暗流”。更重要的是，《西游记》暗示了李天王父子形象的佛教渊源，这不仅符合全书人物塑造的“三教混融”理念，也提醒我们去追溯人物形象的演化历史。搞清楚了演化历史，我们自然明白李天王父子为何敢于“两头吃饷”。即便悟空放刁，在这件事上做文章，天王依旧可以愤愤地骂上一句：“这个猴头！他也错告我了！”

当然，结合埋伏在情节之下的“暗流”，我们不妨将此情节再演绎一番：

送走悟空与金星，天王转回身，见太子手中仍提着剑，便不放下宝塔；又把脸拧一拧，生出几分笑意，说道：“若非吾儿提醒，为父险不铸成大错。也亏得金星从中调停，好歹打发那猴子去了。只是不该提及佛祖吩咐之语，弼马温惯会放刁，倘被他抓住把柄，恐又生事端。”太子见天王如此张致，只觉好笑，却不说破，一面收剑入鞘，一面道：“父王忒多心了！——大圣固然刁钻，绝非胡搅蛮缠之辈；纵然闹起来，咱们也是不怕的。我二人原出佛家，天庭里谁人不知？哪个又敢多话不

成？况这也不是咱一家之事，各宫各殿查访，保不齐还有两头吃饷的，哪里管得过来！只说那……”天王连连摆手道：“莫说！莫说！只顾自家罢！你我趁早点齐兵马，到南天门外会那猴子要紧！”

这里哪吒要说的，到底是哪家闲话，不妨留一个悬想。《西游记》基于“三教混融”的理念塑造人物，“亦佛亦道”者，一只手数不过来，读者想到（或者说熟悉）的是哪一个，哪吒说的便是哪一家闲话。

『孙悟空哥哥，大哥有请！』

——黑白通吃的梅山兄弟

“西游”世界里的人物，既可以是“亦佛亦道”的，也可以是“亦神亦魔”的，这才是更具有艺术质感的文学形象。

我们常说：“人生好比舞台。”但真实的“人生”，与艺术的“舞台”——尤其中国古典戏曲的舞台——并不是一回事。

中国古典戏曲是一种程式化的艺术，在塑造人物的时候，又采用“脸谱化”技法。“好人”与“坏人”之间的区别，不仅是明显的，又经由“勾脸”而得到放大。看到一个勾“水白脸”的人物，观众就能猜出他是奸诈者；见了一位勾“整红脸”的人物，观众也会习惯性地把他认成忠直者。

这些人物的气质、性格，一般也不发生变化：好人一直是好的；坏人始终是坏的。特例总是存在的，但毕竟是极少数，绝大部分人物都被“凝固”在处于对立关系的气质、性格里。

这种人物塑造方式，便于争取最广大的受众——即便当时无知无识的“愚夫愚妇”，也能够捋清舞台上的人物关系，同时服务于伦理叙事的需要——舞台上搬演的故事，不管是“过去的故事”，抑或“当下的故事”（甚至今天越来越常见的“未来的故事”），都不只是为了给观众提供娱乐消遣，它们还在向观众传播各种理念，尤其引导观众接受符合主流价值取向的道德观念。

“忠”“孝”“节”“义”等儒家伦理范畴，就是中国古典戏曲总也绕不开的主题。舞台上的“好人”与“坏人”，正是这些伦理范畴的积极践行者，及其对立面。而他们的气质、性格之所以是“凝固”的，也是为了强化伦理色彩，便于观众进行伦理判断。如果“好人没有多好，坏人没有多坏”，观众就很难产生强烈的伦理冲动（赞扬与批判），更难以在模棱两可的叙事中受到教化。

真实生活中的人物，则大多是“模棱两可”的。“好人没有多好，坏人没有多坏”，这恰恰是现实的常态。绝对的好人与坏人，本来就不多见，可以作为典型来看的好人或坏人，更是凤毛麟角。好比微信通讯录，小则几百人，大则有上千人，为了便于管理，我们经常给联系人分类。分类标准，主要是根据联系人的身

份，诸如“家人”“亲戚”“朋友”“同学”“同事”“同乡”等，很少有人用“好人”与“坏人”来区别联系人（我们甚至不会给具体的联系人贴上这样的标签）。这种方法太不靠谱了——“好人”未必不做坏事，“坏人”说不定也会做一些好事；今天的“好人”，明天可能变成“坏人”，昔日的“坏人”，如今或许已经变成了“好人”。简单地说，无论是静态地看，还是动态地看，现实生活中绝大部分的“好”与“坏”，既不是严格区分开来的，也不是凝定不变的。

这种复杂性，必然反映在追求真实的文学作品中，而具体到《西游记》，情况不仅没有被简化（在人们的刻板印象里，这是一部“浪漫”小说，并不追求对于真实生活的还原。实际上，它是以虚幻的形式，还原了生活的真实），反而变得更复杂了。

〔俄〕弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普：《故事形态学》，贾放译，北京：中华书局2006年版，第17页。

“好人”与“坏人”不仅是文学形象，更是叙事中的功能。换言之，这不只是“人物是谁”的区别，更是“人物做了什么”的区别。对于叙事而言，后者的意义要大得多。正如普罗普所说：“对于故事研究来说，重要的问题是故事中的人物做了什么，至于是谁做的以及怎样做的，则不过是要附带研究一下的问题而已。”^②具体到“西游”故事，“好人”帮助英雄达成愿望，“坏人”阻挠英雄达成愿望。但为英雄提供帮助的人物，未必在气质、性格上就是好的。反过来看，阻挠英雄的人物，也不一定在气质、性格上就是坏的。更不用说，同一个（组）角色可能承担不同的功能。

前文说过，《西游记》中的不少神祇，在“大闹天宫”部分，是阻挠英雄达成愿望的人物，到了“西天取经”部分，又变成帮助英雄达成愿望的人物。而在这些神祇之中，有一组人物显得很特殊：他们不只在“好”与“坏”的功能之间转换，在“好”与“坏”的气质、性格上，看起来也很模糊。他们是神，却隐约流露出一丝魔性，与“妖仙”出身的孙悟空保持暧昧关系。

这组形象，就是梅山六将。

梅山六将，是二郎神麾下神将的骨干。二郎神与六将之间，名义上是上下级关系，实则有兄弟的情谊。二郎神对外介绍六将，总说是自家“兄弟”。比如第六回，二郎神领命擒拿悟空，见了李天王等人，就说：“若我输与他，不必列公相助，我自有兄弟扶持；若赢了他，也不必列公绑缚，我自有兄弟动手。”说这一番话，一方面表现出二郎神的骄矜——没把天庭权威放在眼里，更瞧不上庸庸碌碌的天兵天将，一方面则表现出他对梅山六将的信任和倚重。

而梅山六将也确实没有辜负二郎神。之前李天王率领十万天兵，只抓到一些虎豹豺狼，“更未捉他一个猴精”。换句话说，花果山“地方武装”多达四万七八千的主力军，未损失一兵一卒。等到梅山六将上场，率领三千草头神，只一阵厮杀，就捉拿了二三千猴精。也正是眼见猴子猴孙伤亡惨重，悟空无心恋战，才逃离战场，与二郎神赌斗“七十二变”神通，我们也由此看到了书中最为精彩的一组变形术场景序列。

梅山六将都是谁？《西游记》交代得并不是很清楚，只说有“康、张、姚、李四太尉”，又有“郭申、直健二将军”。

胡胜、赵毓龙：《西游戏曲集》，北京：人民文学出版社2018年版，第27—28页。

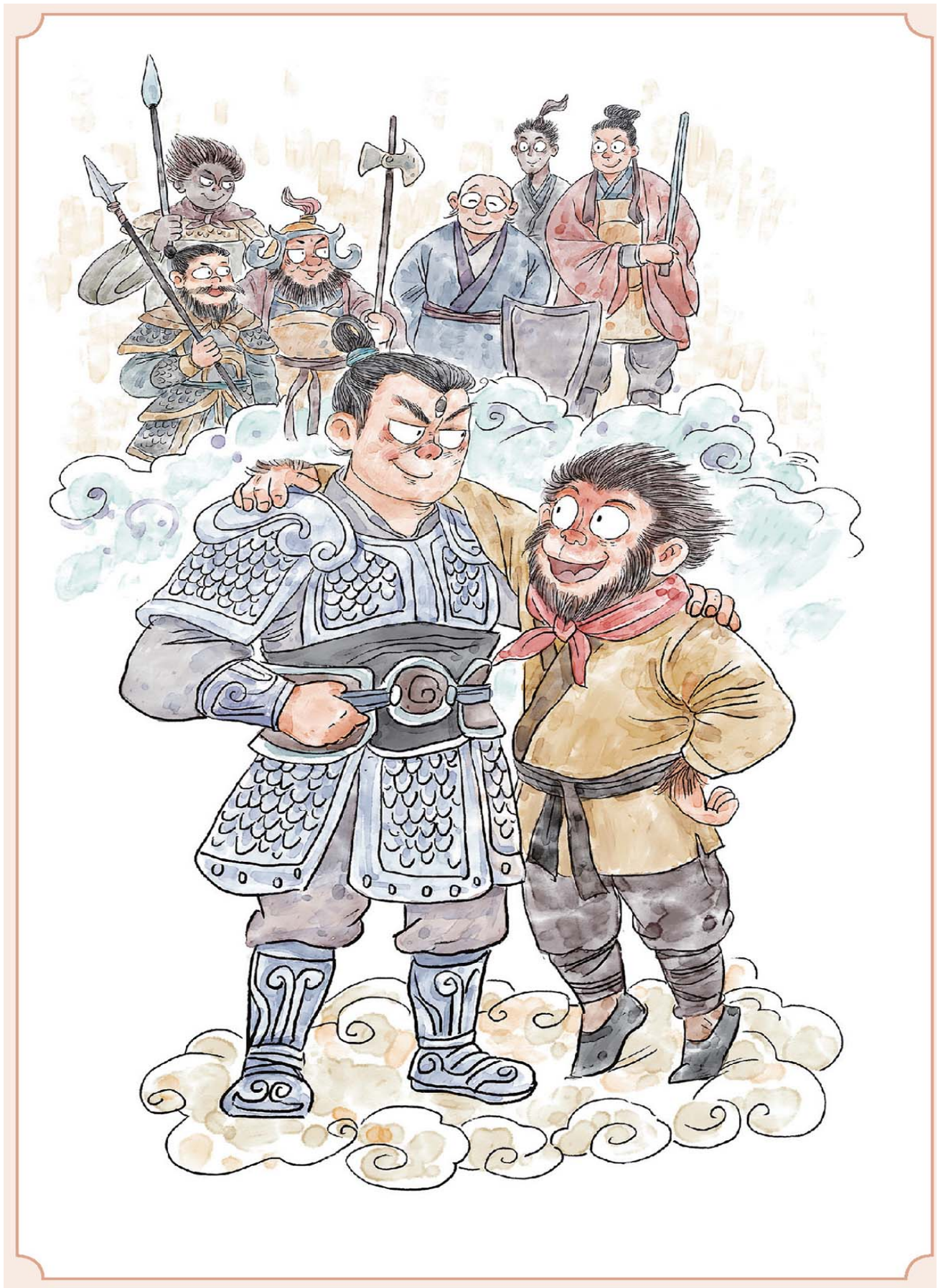
[明]吴承恩著，李天飞校注：《西游记》，北京：中华书局2014年版，第83页。

郭申与直健，报出了全名。但从演化历史来看，他们原本是一个人物。元明无名氏的《二郎神锁齐天大圣》杂剧里，二郎神的扈从有“郭牙直、抱刀鬼、奴厮儿”等^①。这里的“牙直”，应该是“押直”，这是元代宫中的导从官^②。后来的郭申、直健应该是从“郭牙直”一词分化出来的。至于康、张、姚、李四人，目前也未见可靠的文字记载。

之所以交代不清楚，因为六将从一开始就是“打包”在一起的形象，并不是由具体的地方神祇演化而来的。他们作为一个整体，成为二郎神形象的陪衬，与二郎神形象的演化过程相伴随，其间又与其他传说形象相融合。

不仅名号说不清楚，六将与悟空的关系，也有一些“不清不楚”的。

第六十三回，悟空战九头驸马。九头驸马凶悍顽劣，不好对付；悟空又不善水战，八戒水性虽好，却有厌战情绪。悟空正在发愁，“只听得狂风滚滚，惨雾阴阴，忽从东方径往南去”——原来是二郎神带领六将，到乱石山打猎。悟空便叫八戒上前致意，请二郎神襄助。二郎神讲究礼尚往来，又叫六将来请悟空。



这本来是一个再平常不过的日常交际场景，但六将说的话，耐人寻味：

二郎道：“兄弟每，快去请来。”六兄弟乃是康、张、姚、李、郭、直，各各出营叫道：“孙悟空哥哥，大哥有请。”

尽管曾经是“仇敌”，但二郎神与悟空都是《西游记》里“响当当的英雄”。英雄人物向来豪气，不计前嫌。况且，悟空请二郎神帮忙，是讲究方式方法的。按书中交代，悟空托八戒向二郎神致意，用了“齐天大圣在此进拜”一句。

悟空在这里自称“齐天大圣”，不是标榜身份，而是承认当年作为二郎神手下败将的耻辱——第六回的回目，后半句就是“小圣施威降大圣”。自从修成仙体，悟空纵横三界，没遇到过敌手。在花果山竖起“齐天大圣”的旗帜，战退十万天兵，他更是威风到了极点。悟空平生第一次栽跟头，就是在二郎神手里。论起来，二郎神制伏悟空，其实有一些“胜之不武”——若非太上老君偷袭，用金钢琢砸了悟空的天灵盖，悟空不至于跌跤，也不会被哮天犬咬住腿肚子——但二郎神的神通变化，悟空是领教过的，对此也是服气的。再次相见，悟空自称“齐天大圣”，就是大大方方地承认自己曾经的失败，而敢于承认败绩，说明悟空已经不把这件事放在心上——英雄人物，拿得起，放得下，不像小门小户人家，做人处事，总是一副“蝎蝎螫螫”的派头，心眼儿本来就不大，又装了一肚子的鸡零狗碎。同时，悟空用了“进拜”一词，放低了身段，既是客套话，也是对二郎神表达崇敬。

二郎神虽然骄矜，也是讲究礼数的。既然悟空“投我以木瓜”，二郎神当然要“报之以琼琚”。而手下将官行事，都要看主帅脸色。既然二郎神愿意和悟空拉一拉手，六将当然要表现得更热情一些。

然而，热情与暧昧，不是一回事。六将说的话，不是热情，而是暧昧。

六将称二郎神为“大哥”，本来不犯毛病，但这句话是对着悟空说的——言语中的第三方称呼，总是将言语对象包含在内的，预设言语对象也承认（起码可以接受）这种称呼。

比如北方人说话，异姓兄弟之间，习惯用“咱妈”“咱爸”“咱姥姥”“咱闺女”等称呼，听起来很亲热，南方的朋友听到这种称呼，心底可能要打鼓——谁跟你是一家人？各人家，各人妈。如今“共享经济”流行，难不成连血亲家长也可以“共享”吗？北方人则大多可以接受这种称呼。六将对着悟空，称呼二郎神为“大哥”，说明这位“大哥”，也是悟空和六将共享的。

更为吊诡的，是“孙悟空哥哥”一词。能用到“哥哥”一词（这里暂不考虑女人国国王口中的“御弟哥哥”、地涌夫人口中的“妙人哥哥”等用法），说明彼此不是

一般江湖朋友，而是“亲如兄弟”的关系。在《西游记》中，八戒就经常一口一个“哥哥”来叫悟空。试看几例：

八戒道：“哥哥，吃的忙了些，不像你们细嚼细咽，尝出些滋味。我也不知有核无核，就吞下去了。”（第二十四回）

那呆子恐怕误了救唐僧，只管催促道：“哥哥，师父在那里盼望我和你哩。望你和我早早儿去罢。”（第三十回）

那呆子闻说，口内流涎，喉咙里咽咽的咽唾，跳起来道：“哥哥！这遭我扰你，待下次趱钱，我也请你回席。”（第六十八回）

八戒听说，认了真实，扯过行者，悄悄的道：“哥哥，你先吃了他的斋来的？”（第八十五回）

八戒捆急了，忍不住大声叫道：“哥哥！我的手脚都捆肿了，倒不来先解放我！”（第九十回）

以上几例，皆引自书中以八戒为中心的滑稽场面。八戒的憨傻气质，在这些场面中得到充分暴露，而“哥哥”的称呼，又强化了八戒的特定情态。

当然，称悟空为“哥哥”，不是八戒专属的，沙僧也如此称悟空，比如：

沙僧道：“哥哥冷笑，何也？”（第八十五回）

沙和尚道：“哥哥，响哩！”（第八十六回）

沙僧道：“哥哥，怎么行事？”（第八十七回）

沙僧问道：“哥哥，帖儿上是甚么话头？”（第八十九回）

不只称呼悟空，有时称呼八戒，沙和尚也叫“哥哥”，如：

却说那沙僧赶上八戒道：“哥哥，我来了。”八戒道：“兄弟，你来怎的？”沙僧道：“师父叫我来帮帮功的。”（第二十九回）

在这些场面中，沙僧的形象并不突出——如前所说，追光灯总是很难打到他身上的，但也恰恰是这类普通场面，更可以证明一点：八戒、沙僧平日里都是称呼悟空为“哥哥”的。尽管兄弟三人之间，总是“相爱相杀”的关系，但西天路上可以依赖的，仍旧是彼此。虽然是师兄弟，其实与亲兄弟无异。

外人称呼悟空，一般使用“大圣”一词，以示恭敬。梅山六将此前与悟空并无深交，怎么就称起“哥哥”来了？

在之后的对话里，兄弟间甚至论起排行：

康、姚、郭、直道：“大哥莫忙。那厮家眷在此，料无处去。孙二哥也是贵客，猪刚鬣又归了正果。我们营内，有随带的酒肴。教小的们取火，就此铺设：一则与二位贺喜，二来也当叙情。且欢会这一夜，待天明索战何迟？”

话里话外，悟空与他们倒像是一家人——二郎神行大，悟空行二，六将依次排开，俨然兄弟八人。同时，还有两处言语细节，值得我们注意。

一是六将直呼八戒本名——猪刚鬣。八戒固然是一个喜剧英雄，说到底还是英雄；眼下的样貌虽然狼狽，当年却是威风凛凛的天蓬元帅；尽管悟空总是瞧不上八戒，一路PUA八戒，各路神祇还是尊重八戒的。西天路上，无论当面，还是背后，神祇们大多称呼八戒为“天蓬元帅”，或简称“天蓬”。

二是“叙情”一词。这里应理解为叙谈旧情。然而，第六回之后，直到第六十三回，六将与悟空再未见面，有何旧情可谈？难不成把当年荡平花果山、活捉美猴王的“旧账”，叙谈一番？这岂不是“当着瘸子说矮话”？就算悟空承认当年败绩，也经不起人家当着自己的面，在伤口上撒盐吧！可见，六将与悟空（乃至八戒）的交情不浅，乱石山上相遇，便有“契阔谈讌，心念旧恩”的冲动。

六将与悟空关系暧昧，究其原因，是这组形象经历了一个嬗变过程，而这又是与二郎神形象的演化相伴随的。

在百回本《西游记》中，二郎神名唤杨戩。《封神演义》中的二郎神，同样是杨戩。而明清时期市民大众最熟悉的二郎神，就是“杨二郎”。然而，历史上的二郎神，不止“杨二郎”一位；“杨二郎”也不是最早的二郎神。

论资历，“李二郎”是最早出现的。

李二郎，即秦昭王时蜀郡太守李冰的二儿子（名字待考）。李冰主持修建了举世闻名的都江堰水利工程，也因此事迹而受到当地人崇拜，最终成神。

这符合古人造神的一般逻辑：历史真实中的人物，生时做出了巨大（尤其惠利大众的）功绩，受到民众普遍爱戴，在集体叙述的过程中，被塑造成崇高的形象；及其去世后，人们相信他（她）英灵尚在，依旧可以惠利大众，便进一步发挥想象，将其塑造成一个神——许多古代地方神祇，都是如此生成的。

李冰的主要事迹是治水，民众就以此为抓手，融入更多神话元素。神话本来就是用以解释世界的。许多自然现象，在远古时代，都是通过神话这一浪漫奇异的叙述形式而得到解释，进而为当时的人们所理解的。在古人的认知里，洪水漫衍，大多是因为江、河、湖、泊里的神秘生物作祟。这类生物的形态，可谓千差万别，鱼、龟、鼃、鼉等生物，都是神话里的“常客”，但最常见的还是蛟（一种似龙而无角的生物）。治水神话的常见情节，便是英雄斩杀蛟龙。

如此一来，修建都江堰的历史实迹，就变成了另外一副模样。如《成都记》记载李冰化身成神牛，与蛟龙搏斗。第一次交战，未能成功，李冰便选拔了数百勇士，帮助其斩杀蛟龙：

〔宋〕李昉等：《太平广记》第6册，北京：中华书局1961年版，第2316页。

江神龙跃，冰不胜。及出，选卒之勇者数百，持强弓大箭，约曰：“吾前者为牛，今江神必亦为牛矣。我以太白练自束以辨，汝当杀其无记者。”遂吼呼而入。须臾雷风大起，天地一色。稍定，有二牛斗于上，公练甚长白。武士乃齐射其神，遂毙。从此蜀人不复为水所病。^①

以上情节，当然是为了突出李冰的神迹，但严格地讲，这已经不是最原始的神话，而是递变到了传说形态。最突出的表现，就是英雄个体能力弱化，民众集体能力强化。李冰化牛，与蛟龙缠斗，天地为之变色，不可谓不神奇，但如果没有数百位“勇者”助战，蛟龙不可能被打败——在传说的过程中，人们逐渐意识到集体的力量，肯定并歌颂集体的力量。

而这数百位“勇者”，很可能就是“李二郎”的原型。如《风俗通义》在记述了与上文类似的故事之后，加上一句话：

〔汉〕应劭著，王利器校注：《风俗通义校注》，北京：中华书局2010年版，第583页。

蜀人慕其气决，凡壮健者，因名冰儿。^②

如此说来，所谓“李冰的二儿子”，其实是从“冰儿”一词演化来的。这本来只是一种修辞，是蜀地人对阳刚健美青年的称呼——不仅赞美其体格，更赞美其气质，仿佛延续了斩蛟英雄的精神。后人不明就里，将“冰儿”误认作李冰的亲生儿子，由此造出“李二郎”形象，并传说他也参与了“蛟龙计划”，最终与父亲一道成神。

到了宋代，统治者有意识地加强对地方信仰的管理，主要方式就是为在地方上具有影响的神祇授爵封号，变相地将其纳入国家祭祀体系，从而彰显中央权威对于地方

社会的统摄力。蜀地流行的“李二郎”信仰，也在这个时候得到“官方盖章”，按《宋会要》记载：

〔清〕徐松辑录：《宋会要辑稿》第1册，北京：中华书局1957年版，第835页。

神即李冰次子，川人号护国灵应王，开宝七年命去王号。至是军民上言神尝赞助其父除水患，故有是命。哲宗元祐二年七月封应感公，徽宗崇宁二年加封昭惠灵显王，政和八年八月改封昭惠灵显真人。^①

从民间私封的“王”，到朝廷册封的“公”，再到被加封为“王”，以至最终改称作“真人”，“李二郎”的行政级别与专业职务，经历了一系列变化，但“昭惠灵显”的封号，是比较稳定的。《西游记》也延续了这一封号。第六回，二郎神自报家门，就说：“吾乃玉帝外甥，敕封昭惠灵显王二郎是也。”

然而，《西游记》与“李二郎”的关系，也只有这一点。书中的二郎神，更多保留了“赵二郎”的形象元素。

赵二郎，即隋炀帝时嘉州太守赵昱。赵昱的主要事迹，也是治水；相关传说的主要情节，同样是斩杀蛟龙。

据说当时清、源二河中有蛟龙，长年兴风作浪，祸害百姓，赵昱便率领一千多名勇士，下水斩杀蛟龙。这千余名勇士中，有七位骨干（姓名不详，也没有更具体的事迹），他们后来与赵昱一并成神，作为“赵二郎”麾下干将，称作“眉山七圣”。眉山，是嘉州的旧称，后来又误传成了“梅山”。《西游记》中的“梅山兄弟”，就是从此演化而来的。

〔明〕许仲琳编，钟惺评：《封神演义》，广州：广东人民出版社1980年版，第859页。

“赵二郎”得到朝廷册封的时间，比“李二郎”还早。唐太宗便封其为“神勇大将军”，唐玄宗入蜀时，加封其为“赤城王”——《西游记》第六回描绘二郎神形貌的韵语，就有“赤城”二字，宋真宗封其为“清源妙道真君”，这也成为二郎神最响亮的名号之一。《封神演义》就提到二郎神“肉身成圣，封清源妙道真君”^②。

〔明〕冯梦龙：《醒世恒言》，北京：人民文学出版社1956年版，第235页。

从形象塑造来看，《西游记》中的二郎神，也保留了不少属于“赵二郎”的元素。在“赵二郎”的形象符号系统中，最显豁的一个物象，是弹弓。这在元明时期的文

学中多有反映。比如冯梦龙《醒世恒言》卷十三《勘皮靴单证二郎神》在刻画二郎神形象时，就聚焦到一个细节：“手执一张弹弓。”^②

这张弹弓，在《西游记》里也多次出现。第六回，悟空变成一只花鸨，二郎神嫌其齜齜（传说花鸨是至贱至淫之物，不拘哪种鸟类，都可与之交合），便不再变化，而是“取过弹弓拽满，一弹子把他打个 踉蹌”。第六十三回，九头驸马显出本相——九头鸟——在空中旋绕飞腾，书中写道：“二郎即取金弓，安上银弹，扯满弓，往上就打。”这些都是“赵二郎”的身段。

然而，无论《西游记》，还是《封神演义》，书中名义上的二郎神，都是“李二郎”，也正因为与该形象的结合，梅山六将变得“亦神亦魔”起来。

《西游记》第六回，观音保举二郎神时，有一句话：

乃陛下令甥显圣二郎真君，见居灌洲灌江口，享受下方香火。他昔日曾力诛六怪，又有梅山兄弟与帐前一千二百草头神，神通广大。

这里说的“六怪”，指杨戬收服的一组有动物原型的妖精，《封神演义》中有相关事迹。其实妖精不是六个，而是七个。他们分别是：袁洪、戴礼、金大升、朱子真、吴龙、常昊、杨显。其本相依次是：猿、狗、牛、猪、蜈蚣、蛇、羊。

观音说六个，情有可原，因为《西游记》只是在此提了一嘴，之后再没有与之相关的情节，更不用说对几个形象的刻画了。而从故事的演化历史看，这又不是观音犯错，而是在百回本《西游记》成书前，“七怪”已变成了“六怪”。

《封神演义》保留“七怪”，甚至着意刻画这一组形象，因为这是杨戬传说与“武王伐纣”故事的聚合，不涉及“西游”故事。当杨戬传说与“西游”故事聚合时，原来的“七怪”中，有一个形象必须被剔除，就是袁洪。

袁洪的本相，就是一只猴子，而“西游”故事的主人公也是一只猴子。更何况袁洪是白猿精，而孙悟空的一个主要本土原型，就是《补江总白猿传》里的白猿精，直到明代的一些故事（如郑之珍《新编目连救母劝善戏文》中保留的“西游”故事）里，孙悟空的本相还是白猿。

此外，袁洪的兵器是宾铁棍，这与悟空的如意金箍棒类似。袁洪也有“八九玄功”，善于变化，《封神演义》中有一段袁洪与二郎神赌斗变化的描写：

[明]许仲琳编，钟惺评：《封神演义》，广州：广东人民出版社1980年版，第871页。

他二人各使神通，变化无穷，相生相克，各穷其技，凡人世物件、禽兽，无不变化，尽使其巧，俱不见上下。^②

这段文字，当然不可与《西游记》第六回的精彩场面相提并论（通观《封神演义》全书，作者写斗法场面的能力本来就一般，即便将这一段文字，敷衍成场面，也未必有看头），仅就“概述”的艺术水准而言，其实也没有多高品位（我们不能指望明清神魔小说的作者，都有《西游记》写定者的文学功力），但猴王与二郎神赌斗“七十二变”的事件是相同的。

凡此种种，袁洪这一角色，就很容易与《西游记》的主人公混淆起来。将其保留在故事中，不仅显得累赘，甚至可能给受众造成困扰——哪来如此多“真假猴王”？所以，当杨戬传说与“西游”故事聚合时，袁洪就必须被剔除。

而原来的“七怪”与“七圣”，都以“梅山”为地缘标签，后者又只是一个模糊的形象整体，两组形象就很容易融合在一起，变得“亦神亦魔”。既然“七怪”减去了一位，“七圣”也要减去一位，如此形成了“梅山六将”。

但民间叙事的思维总是双向的：可以做加法，也可以做减法。尤其是当某一故事版本，与为人们普遍接受的“刻板形象”（stereotype）存在冲突时，人们往往尝试对前者进行调整，使其看上去尽量符合刻板印象中的模样。

与“西游”故事聚合的杨戬传说里只有“六怪”，与“刻板形象”不合，需要补上人员缺口，但袁洪不能被加回来了，索性就把悟空算在里头——剔除一只白猿，补回一只白猿，还是七个有动物本相的妖精。

至于“六圣”补回“七圣”，操作起来就更方便了。本来就是“无名氏”，当初到底把哪一位剔除了，都说不清楚，如今补齐人头，也不过是“上嘴皮碰下嘴皮”的事。当然，民间叙事总比我们想象的更有智慧：剔除的是无名氏，补回的却是二郎神——大哥率领六兄弟，还是“七口人”。

只不过，文学世界的加减法，与数学课上的加减法，不全是一回事。数学上的加减，分组进行，无论“ $7-1$ ”，还是“ $6+1$ ”，各自成立。文学世界的加减，则是有分有合的，又是虚虚实实的：操作“ $7-1$ ”，是分组进行的；完成“ $6+1$ ”，却是捏在一起的。如此一来，便成了“ $6+2$ ”，而这里的“6”，其实是一组叠影，表面上看是六个形象，背后还埋伏着六个形象。全部算下来，倒有十四口人了。

这支队伍的“带头大哥”是杨戬，二哥是孙悟空，其余成员，在百回本《西游记》里，显性的是“梅山兄弟”，隐性的是“六怪”。正因为融入了“六怪”的形象元素，“梅山兄弟”对悟空格外热情，又敢直呼猪八戒名讳（朱子真的形象与八戒有相似之处），由此也出现了第六十三回里态度暧昧的对话。

原著中，接在“孙悟空哥哥，大哥有请”一句之后，只有一段概述：

行者上前，对众作礼，遂同上山。

如今既然了解形象间的因缘关系，不妨将上山路上的情形，敷演一番：

眼见要到营门，六兄弟放慢脚步，向悟空道：“自花果山一役，许久不见哥哥，好不想念！我等当年乃奉命行事，哥哥莫怪。如今好了，哥哥皈依释教，不日正果，弟兄们欢喜得紧！”悟空道：“当年事，我岂不知？你等虽拿了我二三千子孙，都是‘抹鬓吹胡子’，其实未伤他们。这是旧话，不必再提。我且问你等——在二郎真君手下讨生活，可还如意么？”六兄弟道：“尽够受用！真君待我等，情如兄弟。况我等只应付真君，不受上天差役，逐日家牵黄擎苍，围猎取乐，又可享受血食，比那些个寡淡神仙，还快活些哩！”正说间，只见八戒撵上来，涎脸道：“有受用处，也带挈俺老猪一遭！想那九头贼，翻不出天去，弟兄们先该把营中酒肴拿出来，管俺一顿饱饭！”郭申嘲骂道：“我等自归正道，都换了嘴脸。你倒把朱子真的旧模样拾起来，食肠也愈发大了！”八戒道：“谁学你们！假充斯文！”说笑间，兄弟们已至营中。

详见拙著：《破顽空：西游知识学》，北京：人民文学出版社2025年版，第657页。

按原著的设计，二郎神在这一回出场，其实是写定者需要用到一个特定角色——哮天犬。传说九头鸟怕狗，哮天犬正可以克制九头鸟。写定者便安排了二郎神游猎的情节，使哮天犬的“返场”，显得自然而然^②。而在叙述主旨之外，写定者又隐约透露出其他形象的因缘关系。通观《西游记》，这类埋伏于情节之下的故事“暗流”，还有很多。这也是我们研读《西游记》的另一种乐趣吧。

十一

『你既欺我妻，又灭我妾，多大无礼！』

——软饭硬吃的牛魔王



在中国古代小说发展史上，不同时期的作品，往往集中于某一题材类型，而不同的题材类型又随时代发展而递变、融合。这既符合小说自身发展的规律，也是通俗文学生产自觉迎合市场期待的结果。

最早成熟起来的题材类型是“讲史”，即敷演有史可据的故事，尤其以战争兴废、王朝更替为主要内容。宋元说话艺术（类似今天的说书）中占据半壁江山的科目就是“讲史”。后来的《三国志演义》《水浒传》等作品，之所以在元末明初就能够写定，也是因为前期的“讲史”类作品已经比较成熟，提供了现成的叙事经验。而在《三国》《水浒》的“模范”影响之下，明代前期出现了一大批“讲史”类作品，在现代以来的小说史著作中，这些作品被细分成两类：一是以《三国》为代表的“历史演义”，一是以《水浒》为代表的“英雄传奇”。

鲁迅：《中国小说史略（外一种：汉文学史纲要）》，北京：商务印书馆2017年版，第304页。

发展到明代晚期，“讲史”类作品的市场趋于饱和，市民对这一题材的兴趣明显降低，人们期待另类题材，神魔类作品便应运而生。《西游记》《封神演义》颀颀而来，基于“三教混融”理念，依托历史“本事”，敷演仙佛叱咤、鬼怪腾挪的内容。之后也有一大批神魔小说问世。而这类作品与继起的世情小说，一并成为“明小说之两大主潮”^②。

胡胜：《明清神魔小说研究》，北京：中国社会科学出版社2004年版，第111页。

入清以后，通俗文学整体上呈现出世情化倾向，各类题材类型都在向世情类作品靠拢。诸如历史演义中的《隋炀帝艳史》、英雄传奇中的《隋史遗文》，都是这类作品的代表作。在神魔小说中，最典型的是《绿野仙踪》。这部小说分为两条主线：一是以冷于冰为中心人物的神魔线索，一是以温如玉为中心人物的世情线索。在专题小说史中，《绿野仙踪》被归在“衰蜕期”，它也不是典型的神魔小说（甚至有学者不将其视作神魔小说），两条线索的艺术成色有很大差异，“其中的世情描写精彩绝伦，而神魔部分倒显得平板乏味”^③。这不免令我们怀疑“神魔”与“世情”两种题材，是否能够兼容？

实际上，两种题材并不冲突。《绿野仙踪》的“尴尬”，在于将故事写成“两层皮”，“神魔”与“世情”并行，又没有形成真正意义上的“叙事缠绕”，更不用说彼此渗透、交融。文学史家只能对两条线索区别对待，又无法解决内容上的隔阂与冲突，也就无法明确其小说史形象：从第一主人公看，这部小说的主线故事是冷于冰行道度人，但世情描写占据大量篇幅，以温如玉为中心的故事，看起来并不像是一条副线；从艺术品格看，神魔内容写得板滞、寒伧，世情内容倒是被敷演得活

色生香。然而，真将《绿野仙踪》视作世情类作品，它对于世态人情的描摹，又远不及同时代的优秀世情小说。

蔡铁鹰：《西游记资料汇编》，北京：中华书局2010年版，第580页。

更合理的艺术处理方式，其实已经由《西游记》提供了。神魔小说，还是应当以神魔斗法较量为情节主体的（否则，也就不能称其为神魔小说了），用以承载故事的空间环境，应当呈现为“另一种”宇宙，充斥于这个奇幻世界里的人物与事件，也应该是“耳目之外”的——区别于日常生活经验的。然而，埋伏在宇宙表象之下的“情”与“理”，归根到底还是“耳目之内”的。无论仙佛还是鬼怪，骨子里都是“人”，有“人”的性格、气质、心态、情绪，要按“人”的处世逻辑来说话、办事；维系奇幻世界的基本逻辑，也不是“荒诞”的，反而是日常性的，书中大到维持社会组织的逻辑，小到处理人际关系的逻辑，以至应付每一处生活波澜的逻辑，其实都是日常性的。慢亭过客（袁于令）在《西游记题词》中说：“是知天下极幻之事，乃极真之事；极幻之理，乃极真之理。”^②说的正是这个道理：《西游记》的宇宙表象，看上去是“极幻”的，是最具神魔题材品格的，其中的人情与物理，又是“极真”的，甚至是极为日常的，与世情题材作品有相通之处。《西游记》的神魔世界，说到底还是世情社会的倒影。

齐裕焜主编：《中国古代小说演变史》，北京：人民文学出版社2015年版，第335页。

《西游记》中的神魔人物，也如同现实中的人一般，需要过家庭生活。世情小说中有一类“婚恋家庭小说”，这是一种“以恋爱婚姻、家庭生活为题材反映现实社会生活的中篇小说”^③。这类小说，在当时是最有市场的。家长里短、人情世故，是市民最容易理解的题材，也是他们最容易把自己代入故事的题材。

这又不只是小说领域的情形。通俗文艺（尤其晚近作品）中的故事，表面上看是取材于各种“大”事件，实际上搬演的还是“小”故事——家庭故事。观众的着眼点，也正在于此处。比如京剧《四郎探母》，取材自“杨家将”故事（属于英雄传奇），但观众看这出戏的时候，几乎不关心历史背景，对政治生活中的钩心斗角也不感兴趣，编演者也不在这方面花心思。揭去历史“皮子”，这出戏的故事，无非是“丈母娘要打女婿，闺女偏帮女婿”，从《坐宫》到《盗令》，再到《回令》，故事的空间固然在“前朝”与“后宫”间兜转，但说到底，表现的是一个“家庭”，全剧的“戏点”也集中于家庭矛盾。再如《珠帘寨》，讲述李克用降伏周德威的故事，表面看也是英雄传奇，但骨子里仍是家庭生活——男子汉怕老婆。观众喜爱这出戏，不是领略到英雄人物“虎老雄心在”的威风，而是从故事里看到了一种刻板化的市井生活情形，正如唱词所说：“家家有本难念的经——一个个观世音！”在习惯于丑化（甚至妖魔化）家庭主妇的社会里，这一“发自肺腑”的感

慨，能够调动起不少观众的直接或间接经验（未必在生活中真正遭遇过“悍妇”，更可能是一种接受刻板化叙事的经验），使得举座粲然，原型故事里的英雄传奇色彩，也就被进一步消解掉了。

《西游记》当然不是“家庭”小说，但书中确实写到了不少“家庭”。我们既然从看“戏”的角度去理解故事，自然也要关注书中的“家庭”。

书中最大的家庭，就是以牛魔王为“户主”的妖魔家族。除了牛魔王，该家族的成员还有铁扇公主、圣婴大王、玉面公主、如意真仙。

可以看到，夫妻、父子、兄弟，常见的家庭关系，这个家族里都有。而家族成员都不是“吃白饭”的，他（她）们各自霸占一座重要山场：铁扇公主霸占翠云山，居于芭蕉洞，遥控火焰山；圣婴大王霸占钻头号山，居于火云洞；玉面公主霸占积雷山，居于摩云洞；如意真仙霸占解阳山，居于破儿洞，又垄断了“落胎泉”这一直接影响西梁女国“生命线”的关键资源。

同时，牛魔王江湖威望高，喜欢结交朋友，当年与悟空等人结成义兄弟，后来又与碧波潭万圣龙王一家打得火热。可以说，这是书中实力最强、势力最大的一个妖魔家族。

作为家族的大家长，牛魔王也是书里日子过得最滋润的魔头。

在旧时“一夫一妻多妾”的婚姻制度中，面对占有更多婚育资源的男性（婚育资源的不平等，在旧时是一个比较突出的社会问题。许多无财无势的男子，可能终生无力婚娶，盼望“一妻”而不可得，更不用说拥有“多妾”了），人们在表达艳羡之情时，经常用到一个典故——齐人之福。

该典故出自《孟子·离娄下》：齐国有一个人，家里有一妻一妾。齐人每天外出，都是酒足饭饱之后才回家。妻子感到好奇，问他与何人一处吃喝。据齐人所说，都是有财有势的人物。妻子便对妾说：丈夫外出，总是吃饱喝醉，又说是与权贵打交道，但家里从没见过有头有脸的人，我要跟去看看。第二天，妻子尾随齐人外出。一路上，没有一个人与齐人说话。齐人最后走到东郊墓地，从祭扫坟墓的人手里讨剩菜剩饭——原来这就是他吃饱喝醉的办法。妻子回到家，把真相告诉妾，两人感到所托非人，不禁抱头痛哭。齐人却还蒙在鼓里，洋洋自得地从外面回来，继续对妻妾耍威风。

杨伯峻译注：《孟子译注》，北京：中华书局2010年版，第188页。

孟子讲述这个故事，是为了阐发一个道理：“人之所以求富贵利达者”^②，并非君子所为。但后人将其用作典故，主要取“齐人有一妻一妾”的字面意思，表达庸

俗化的生活理想。

[明]兰陵笑笑生著，[清]张竹坡批评：《张竹坡批评金瓶梅》，济南：齐鲁书社2014年版，第974页。

《西游记》中的妖魔，唯独牛魔王有这个福气：“家里红旗不倒，外头彩旗飘飘。”铁扇公主又名罗刹女。按佛教传说，罗刹女都是极美艳的。牛魔王能够娶到罗刹女，自然是艳福不浅。而玉面公主是狐狸精。中古以来，在民间集体叙事中，狐仙形象逐渐由“好”转“坏”。原来是由瑞兽升格而成的人格神，后来则转变为幻化害人的妖精（尤其擅长变化美女，魅惑男子）。到了近古时期的通俗文学作品里，“狐狸精”更是经常用来指代以色邀宠的女子。尤其在家宅生活的“雌竞”关系里，感受到威胁的正妻，经常称呼得宠的妾室为“狐狸精”，比如《金瓶梅》里，吴月娘动辄就骂潘金莲是“九条尾的狐狸精”^⑤。而玉面公主本来就是狐狸成精，想来她通身的妖魅劲头，比潘金莲还要胜出百倍。难怪牛魔王自从傍上玉面公主，便“弃了罗刹，久不回顾”。用时下“宅斗”剧里习惯引用的一句话来说，这当真是“宠妾灭妻”了。

然而，玉面公主到底是不是牛魔王的妾室？还要再商量。

书中的确称玉面公主为“妾”，但这是牛魔王的说法。第六十回，牛魔王见了悟空，新仇旧恨，涌上心头，便骂道：

这个乖嘴的猢猻！害子之情，被你说过；你才欺我爱妾，打上我门，何也？

得知悟空要借芭蕉扇，牛魔王又添了三分气，追着骂道：

你说你不无礼，你原来是借扇之故！一定先欺我山妻，山妻想是不肯，故来寻我！且又赶我爱妾！常言道：“朋友妻，不可欺；朋友妾，不可灭。”你既欺我妻，又灭我妾，多大无礼？

第六十一回，各路神祇围堵牛魔王，火焰山土地也率领阴兵，前来助战。土地劝牛魔王交出芭蕉扇，为自己争取“宽大处理”，牛魔王回骂道：

你这土神，全不察理！那泼猴夺我子，欺我妾，骗我妻，番番无道。我恨不得囫囵吞他下肚，化作大便喂狗，怎么肯将宝贝借他！

可见，牛魔王对外做“宣发”工作的时候，反复强调铁扇公主与玉面公主的身份差异：前者是正妻，后者是妾室。

参见柯岚：《命若朝霜：〈红楼梦〉里的法律、社会与女性》，桂林：广西师范大学出版社2025年版，第95页。

[唐]白居易：《白居易集》，北京：中华书局1979年版，第85页。

从礼法上讲，正妻在丈夫家族中的合法地位，是由两项“程序”保证的：一是由家长（主要是父母）做主；二是经过“六礼”的仪式程序。而纳妾不需要“走程序”。甚至在绝大部分情况下，纳妾是人口买卖行为。因此，妾室并不被视作丈夫的“配偶”（本质上是女奴），她甚至不被视作丈夫的家族成员^②。丈夫家族的公共生活（尤其仪式性活动），妾室也没有资格参与。白居易《井底引银瓶》所谓“聘则为妻奔是妾，不堪主祀奉蘋蘩”^③，说的就是这一可悲事实。

如此看，玉面狐狸只是牛魔王家族的女奴，她并不被视作该家族的成员。

然而，以上引文只是牛魔王一家之言。书中其他相关人物，并没有将玉面公主看作牛魔王的妾。

玉面公主本人就不是这样认识的。她从不以“妾”自称。尽管在中国古代语用中，“妾”可以泛用为妇女的自称（如《孔雀东南飞》中焦仲卿妻自言“妾不堪驱使”），玉面公主也没有这样做。同时，她也没有任何女奴的卑下身段，当面骂牛魔王，隔空骂铁扇公主（甚至用了“贱婢”一词），即便是恃宠而骄，一般的妾室说话、行事，也不至于如此硬气。

再看铁扇公主，她也没有将玉面公主看作妾。当代狗血“宅斗”剧中，当家主母责骂（甚至于殴打）妾室的场面，在《西游记》中从未出现过。当着牛魔王的面（尽管当时是悟空假变的牛魔王），铁扇公主也没有称玉面公主为“妾”，更不用“骚狐狸”“骚蹄子”“骚达子”之类的詈词，而是称呼大号。这也不是正妻对待女奴的做派。

其实，书中已经明确交代了玉面公主与牛魔王的实质关系，这是借火焰山土地之口道出的：

那公主有百万家私，无人掌管。二年前，访着牛魔王神通广大，情愿倒陪家私，招赘为夫。

火焰山土地，原本是兜率宫的看炉童子（与金角、银角行政级别相同），因悟空当年踢翻八卦炉（火焰山，实际上就是掉落人间的几块炉砖），太上老君责怪这童子失职——十有八九，是找人“背锅”，将其贬到火焰山做土地。尽管只是土地，位卑言轻，毕竟是从天庭来的，并不忌惮牛魔王，犯不着替这一家子“粉饰太平”，他说的话是足以采信。

原来牛魔王是做了摩云洞的上门女婿！难怪玉面公主说话硬气，她不是牛魔王家的女奴，牛魔王反倒是由她“买断”的赘婿。如果追溯赘婿的产生背景，从本质上

看，牛魔王倒是男奴了。

[汉] 许慎撰，[宋] 徐铉校定：《说文解字》，北京：中华书局1963年版，第130页。

按《说文解字》释“赘”字，言：“以物质钱。”^①即用物来换钱，这是一种经济交易行为。移用到婚姻关系的称谓里，当然也与经济交易有关。

[汉] 司马迁：《史记》，北京：中华书局1959年版，第3197页。

目前所见文献中，最早出现“赘婿”一词的，是《史记·滑稽列传》。书中交代淳于髡出身，就说他是“齐之赘婿”^②。

然而，“赘婚”现象很早就出现了。在阶级社会的婚姻关系中，男女双方家庭经济地位的不平等是普遍现象。当婚姻形态已经从母系社会的“从妻居”转化为父系社会的“从夫居”，基于“男尊女卑”的传统观念，女方家庭的经济地位低于男方，是可以被接受的，甚至被认为是理所当然的；倒置过来，便意味着女方在经济上吃了亏（尤其在私有制社会，“吃亏”是实打实的感觉），需要得到男方的实际补偿。

如何补偿？最简便的方式，就是男方跟随女方家庭生活，以服劳役的形式补齐女方的“贸易逆差”，即许多民族的早期历史中存在的“服役婚”，这也是“赘婚”的雏形。作为劳役的男方，实际上是把自己当作了抵押物（质），“赘”字的本来意思，也正是在这个意义上体现出来的。

[汉] 班固：《汉书》，北京：中华书局1962年版，第2244—2245页。

随着时代发展，人们解释“赘婚”一词时，又逐渐从“赘”字的引申义——多余而无效的——来看待问题。贾谊在《治安策》中描述了秦王朝后期普遍存在的赘婚现象：“家贫子壮则出赘。”应劭就指出：这里的“出赘”，就是“出作赘婿也”。颜师古进一步解释道：“谓之赘婿者，言其不当出在妻家，亦犹人身体之有疣赘，非应所有也。”^③可见汉代已经流行这种看法了。

无论看作劳役，还是视为赘疣，赘婿在当时的社会地位，无疑是很低的，是为人所轻贱的。秦汉时期的“七科谪”（指国家遇到战事时，有七种人被强制服兵役，到边疆戍守）中，就有赘婿，其位序仅次于获罪官吏和逃亡者。可见主流社会对这一人群的态度。

到了唐宋时期，赘婿所面对的舆论环境，略显“宽松”了。尤其宋代，伴随着市民阶层的兴起，赘婚已经开始普遍化。人们不再轻贱赘婿，但骨子里还是瞧不起这类

人——毕竟，倒置的婚姻关系，在当时意味着对于伦理秩序的破坏。而在女方家过日子，大部分赘婿也要受窝囊气。当时人常称赘婿为“布袋”。一种解释认为这是谐音。“布袋”即“补代”。这是延续了“赘”的本意。另一种解释认为赘婿在女方家长的眼皮子底下讨生活，仿佛被人套在布袋里，感到憋闷委屈——用今天时髦的话说，就是“令人窒息的生活”。后一种说法，固然不是从语源角度出发的，却很形象生动，也符合大众心目中赘婿的刻板样子。

元代以后，特别是明晚期以来，市民对赘婿的态度更为宽容。有时候，甚至带着艳羡之情来看待赘婿——这是“家贫子”实现阶级跃升的一条捷径。

参见黄卫总：《明清文人的世界：黄卫总自选集》，南京：南京大学出版社2022年版，第159—160页。

叶楚炎：《论明清通俗小说中的赘婿形象及其情节功能》，《中国文化研究》2014年秋之卷。

然而，主流社会仍然对赘婿抱有偏见。精英阶层很难接受这种类似“性别倒置”的社会角色（仿佛“嫁”入女方家庭），一些沦为赘婿的文人，也要面对来自主流社会的舆论压力，甚至表现得格外敏感。正如黄卫总指出的：在晚明知名文人徐渭（即民间故事中经常作为主人公出现的徐文长）的诗歌中，我们可以看到一种强烈的“性别焦虑”，这与其赘婿身份有密切关系^①。总之，在传统宗法社会里，赘婿始终要面对“舆论审判”，他们一直活在大众的刻板印象里。正如叶楚炎所说：“在以夫权、父权为核心构筑起来的父系社会中，即便‘入赘’没有伤害到任何人的实际利益，它仍然会被大众所歧视。……不管赘婿在制度和法律层面的地位如何提高，在时人的意识中，对于赘婿的种种偏见却从未改变甚至是减弱过。”^②当时的赘婿，固然可以体面地参与家庭与社会的公共生活，但带有偏见色彩的舆论压力，仍是如影随形的。

当然，通俗文学中出现越来越多的赘婿形象，而其中有一部分人物，不再受人诟病，这也是事实。

《西游记》中的赘婿就很多。猪八戒是赘婿，九头虫是赘婿，连唐僧在天竺国也做过赘婿。而写定者对于这些赘婿，没有表达出明显的偏见。

蔡铁鹰：《西游记资料汇编》，北京：中华书局2010年版，第646页。

苏兴：《吴承恩小传》，天津：百花文艺出版社1981年版，第5页。

究其原因，可能是基于写定者的个人经验。百回本《西游记》的写定者，极有可能是吴承恩（至少从目前所掌握的材料看，吴承恩是百回本《西游记》写定者的备选项中，可能性最大的一位），而吴承恩的父亲——吴锐——就依附岳丈家生活。吴

承恩所作《先府宾墓志铭》中有一句：“弱冠，昏于徐氏。”^⑫有学者就将其直接翻译成：“弱冠之年出赘别家。”^⑬如果真是这样，则《西游记》中的赘婿“纷至沓来”，又不受歧视，也就不足为奇了。

当然，吴承恩对于百回本《西游记》的著作权，直到今天也无法完全坐实。目前只能说：此书的写定者对赘婿没有明显的偏见。

在刻画牛魔王这位书中最得意、最滋润的赘婿时，写定者也未表现出对赘婿行为的偏见，他只是不动声色地呈现一个又一个场面，在场面中暴露牛魔王的丑陋嘴脸——软饭硬吃，吃相太难看！

[清] 吴敬梓：《儒林外史》，北京：人民文学出版社1962年版，第336页。

与猪八戒、九头虫不同，牛魔王入赘摩云洞，却有原配妻子。这种情形，当然是违背礼法的，在明清时期却不少见，时人戏称其为“两头大”——男性在两处成家，两处主妇都以“正妻”自居。比如《儒林外史》中的季苇萧，原在安庆娶了王氏，流寓扬州后，又入赘尤家。被人抓了现行，他不以为耻，反而扬扬得意，扬言：

“只要才子佳人会合，一房两房，何足为奇！”^⑭这种情形，一般出现在长年贩货于江湖的行商群体中。旧时以“士农工商”区别社会身份等级，商贾群体受主流价值观贬抑，即便“私德有亏”，也极少受到诟病——主流价值观对该群体本来也没抱有多大期待（这本来也是一种偏见）。同时，行商经常往来两地，在一段时间内，以某地家庭为中心，确实需要不同的内闱主事者组织家庭日常生活，“两头大”的情形又在一定程度上为人所理解与接受。但季苇萧是衣冠人物，竟然也不修私德，就要遭人唾骂。

牛魔王不是衣冠人物，做出“两头大”的勾当，想来也不至于受到江湖朋友的非议，但他偏偏不承认这一事实。更重要的是，牛魔王不是“另娶”，而是把自己“嫁”到摩云洞，明明是“吃软饭”，却要拉出“硬”架势。

[明] 兰陵笑笑生著，[清] 张竹坡批评：《张竹坡批评金瓶梅》，济南：齐鲁书社2014年版，第27页。

从动机看，牛魔王入赘摩云洞，固然有“好色”的原因，但主要是“贪财”。正如张竹坡所说：“甚矣！色可以动人，尤未如财之通行无阻，人人皆爱也。”^⑮在经济型社会里，财富对人的诱惑力，总是更大的。

牛魔王本来不是“家贫子”。火焰山百姓定期向芭蕉洞进贡，“四猪四羊，花红表里，异香时果，鸡鹅美酒”，一应俱全。牛魔王夫妇的日子，本来就是有滋有味的。同时，他们也没有养育子女的负担。红孩儿早已独立门户，在钻头号山经营火云洞的大买卖，连山神、土地等阴神也供他役使。书中交代，六百里内的山神、土

地，被他搞得“披一片，挂一片，褪无裆，裤无口”，可见红孩儿盘剥地方，下手极狠。强取豪夺而来的财富，也都积攒在火云洞。想来，平日里红孩儿不用父母接济，反倒时常孝敬父母（红孩儿活捉唐僧之后，便请牛魔王共享大餐，就是一个例证）。加之本家族势力不断向外延展触手，与各地方的“黑恶势力”联络，形成庞大的利益关系网，牛魔王的“黑”买卖越做越大，家底自然也是越积越厚。

〔美〕黄卫总：《中华帝国晚期的欲望与小说叙述》，张蕴爽译，南京：江苏人民出版社2012年版，第2页。

然而，人对于财富的追求，总是无法餍足的。不止如此，越是富足，贪心也就越大——人被对于财富的欲望所“异化”。缺衣少食的时候，追求的是一件足以御寒的衣服、一份可以果腹的吃食，坐拥巨额财富后，追求的就是财富的持续膨胀。正如拉康所说，人的欲望其实“处在需要与要求的夹缝中；它不仅仅是需要，因为从本质上说，它不是与独立于主体的真实客体/对象的一种关系，而是与幻象的一种关系”。黄卫总将这一论断，与“想象/再现”概念相联系，给出了更为通俗的解释：“因为没有而想得到，要得到惟有通过想象/再现。”^②进一步解释：人的欲望，并不是实际的需要，而是幻想的需要。或者说，被“制造”出来的需要。被制造出来的需要，引诱人们为满足它而奔波；达到目的后，新的需要又会被制造出来，人又要继续奔波。对于财富的欲望，在这方面表现得尤其突出。当生存的最基本需求得到满足之后，漫长的奔波过程中，一个又一个诱人的“小目标”，又会被制造出来。在向“小目标”奔波的过程中，人最终成为“小目标”的奴隶，即被后者异化。《金瓶梅》中的西门庆，就是这种被异化人物的典型。“色”与“财”两种欲望，在他身上得到集中体现：他既是“行走的精囊”，也是“赚钱的机器”。

牛魔王看上去很像西门庆，但西门庆自己不做“下嫁”的事，他是绝不肯放弃（哪怕是让渡）自己的“雄性尊严”。西门庆固然也从女人身上攫取财富，但他只是频繁“纳妾”，而非做起“两头大”的勾当，甚至给人家做“倒插门”。牛魔王则可以放下尊严，为了万岁狐王遗下的万贯家资，心甘情愿地在摩云洞“服役”。

对此，铁扇公主应该是心知肚明的，她也是“小目标”的参与者。玉面公主说话硬气，一个重要原因，就是她通过不断向芭蕉洞输送财物，“买断”了牛魔王的“使用权”。按她所说：“牛王自到我家，未及二载，也不知送了他多少珠翠金银，绫罗缎匹；年供柴，月供米。”由此可知，在牛魔王入赘摩云洞的小两年时间里，万岁狐王的遗产在持续性地向芭蕉洞转移，铁扇公主的日常开销，几乎都是由玉面公主来负担的。

从玉面公主一方说，这是极不明智的——她正在掏空自己真正的资本。如果暂时抛开“妻”与“妾”的身份标签，拿《金瓶梅》中的人物来比较，玉面公主绝不是孟玉楼（孟氏嫁入西门大宅后，陪嫁的四五只箱子，几乎未曾打开；她小心保护着自

己的资本，最后又将其成功地转移出西门大宅），更像李瓶儿（李氏嫁入西门大宅后，便不断开箱取物，掏空自己的资本；花太监的丰厚遗产，最终都变成西门庆的财富）。从铁扇公主一方说，权当是“典卖丈夫”，低投入，高收益；除了“心情不美丽”，其余都很“美丽”。正因为如此，铁扇公主从不到摩云洞闹事。

本来是各方愿打愿挨的事情，但牛魔王非要在“最终解释权”上做文章，偷换概念，将“入赘”说成“纳妾”，吃相就不好看了。牛魔王这样做，当然是为了照顾自己的脸面——在江湖上有赫赫威名的平天大圣，居然做了狐狸精的“上门女婿”，岂不遭人白眼？说成“纳妾”，不只能遮羞，甚至可以进一步彰显其雄威——直到今天，仍有一部分男性是通过鼓吹或标榜“性霸权”，彰显其“男子汉气概”的。想来，到乱石山碧波潭赴宴的时候，酒过三巡，菜过五味，牛魔王一定是要把“俺近来新纳了一房小妾”之类的话，再絮叨一遍的。

牛魔王自鸣得意，作为故事的旁观者，我们则替他感到害臊。也许，书中的旁观者，也会替他感到害臊。

上文引述了牛魔王惹火焰山土地的话。原著中，火焰山土地没有回言——随后接入八戒的嘲骂，继而是牛魔王与悟空打斗的场面。故事推进的节奏较快，叙事者没有给火焰山土地更多镜头。这里，不妨就着牛魔王的话，杜撰一篇火焰山土地的回话：

呀呸！蛮牛好不识羞！你瞒得过齐天大圣，却瞒不过我。说什么“欺我妾”，道什么“骗我妻”，分明是你夫妻做局，要赚那狐王的家私！做了人家的“倒踏门”，就该“穿青衣抱黑柱”，吃谁饭，听谁管；反倒拉硬屎，说甚么“纳妾”的话！况那圣婴大王，怎的是你家血脉？“夺我子”的话，又是从哪里说起！平日里还替你遮盖一二，如今已到了这般田地，你还在这里弄虚头！劝你及早交出宝扇，熄灭山火，好教唐僧师徒西去，我也得回兜率宫应差。待到李天王来拿你，押赴灵山治罪，只怕要做一头犍牛哩！

这里，节外生枝——插入对红孩儿血缘的怀疑，也不是无中生有。从故事演化历史来看，红孩儿的确不是牛魔王与罗刹女的“亲儿子”。下一章详细讨论。

『你是孙行者请来的救兵么？』

——前尘尽忘的红孩儿

[明] 罗贯中：《三国演义》，北京：人民文学出版社1973年版，第1页。

《三国演义》第一回开篇言道：“话说天下大势，分久必合，合久必分。”^①今天，我们更习惯把这句话颠倒过来说：“天下大势，合久必分，分久必合。”无论哪一种表述，套在“西游”故事的演化历史上，都是成立的。这说的是故事在民间集体口述历史中，始终处于一种分分合合的过程。

关于“故事群落”的概念，参见苗怀明：《从小说本位到故事群落——从〈西游故事跨文本研究〉一书说开去》，《辽东学院学报（社会科学版）》2018年第1期。

“西游”故事并不是一个独立的故事，也不是一个封闭的故事。它是一个以取经人的行动为主干，吸纳、串联一系列小故事的故事群落^②，或者说是一个故事集群。该故事集群的组织形态是“缀段式”的，它是由一个接一个的小故事组成的，仿佛一串“糖葫芦”。而小故事的位置并不是固定的，彼此间的联系也不是很紧密。比如百回本《西游记》第八十四至八十七回，依次讲述“灭法国”故事、“隐雾山”故事、“凤仙郡”故事。这三个故事之间不存在“时间—因果”关系，调换它们的位置，对整个故事的进程也没有影响。

可以说，整个故事集群都保持着灵活性、开放性。小故事之间分分合合，小故事与故事主干之间也分分合合。在这个过程中，有的故事多次进入集群，又多次被移出集群。单看百回本《西游记》，几乎已经看不到这些小故事了，只有追溯故事集群的演化历史，才能隐约发现它们的身影。尽管最终没能在故事集群中获得固定的席位，这些小故事却多多少少留下了一部分肌体组织，这些肌体组织又与其他小故事链接、融合，形成新的故事。其中，鬼子母故事就很典型。上一章已经提及红孩儿的“血缘”问题，而要搞清楚这一问题，就不得不梳理鬼子母故事与“西游”故事的因缘关系。

参见夏广兴：《密教传持与宋元社会》，上海：上海古籍出版社2023年版，第245页。

鬼子母，又名爱子母、欢喜母、暴恶母，梵语音译是诃梨帝，或可梨陀。这本来是古印度教传说中的一位瘟神，以吃人为生^①。后来的传说则更具有针对性——说她喜欢偷人家的小孩子来吃。

这种传说，反映出当时人们对儿童早夭现象的恐慌与焦虑。在生产水平很低的时候，特别是在医疗卫生条件有限的背景之下，婴儿的出生率固然很高，但死亡率也很高；即便走出襁褓时期，许多儿童也在成年以前死去。人们为此感到恐慌与焦虑，又无法科学地解释这种现象，便用浪漫的叙述给出解释——在人类社群附近长期徘徊着一个凶恶的食人魔怪，专门偷小孩子吃。人们向这位恶神祈祷，希望她不要对自己的孩子下手，甚至能够放过社群中所有的儿童。通过供养幻想中的神，儿童早夭的现象当然不会改变，但浪漫的叙述毕竟给出了一种“合理”的解释。有了解释，人们的恐慌与焦虑情绪就可以得到缓解。尽管儿童的死亡率没有下降，鬼子母的信仰却越来越盛。

佛教兴起后，吸纳了鬼子母，将其作为由“外道”皈依的护法神（二十诸天之一），称作“鬼子母天”。归入“天”部的鬼子母，形象也发生了转变：原来是恶神，后来是善神；原来是戕害儿童的形象，后来是保护儿童的形象。而作为人类社群中的弱势群体，“妇孺”总是被联想在一处的——因儿童早夭而饱受身心折磨的直接受害者，也往往是儿童的母亲，以及女性亲属。由此，鬼子母也渐渐变成妇女儿童的保护神。正在养育子女的母亲们，习惯向鬼子母祈祷，希望能够得到她的庇佑；子息克乏的母亲们同样向鬼子母祈祷，希望能够得到生育的能力和机会。可以说，归入“天”部的鬼子母承载了当时大部分女性的主要愿望。

最晚到六朝时期，鬼子母信仰就已经传入中国了。《佛说鬼子母经》中就记载了鬼子母皈依的过程：释迦牟尼佛在大兜国传教。国中有一个鬼子母，她生育了五百个儿子，却喜欢偷吃别人家的孩子。佛祖派人把鬼子母的孩子偷来。鬼子母找不到儿子，急得发疯。她最后找到佛祖，经佛祖劝化，最终虔诚皈依。

这个故事，显然是鬼子母形象进入佛教系统后才出现的。它是在“还原”鬼子母由“邪魔外道”转变为护法神的机缘事件。当时的人们应该已经更倾向于将鬼子母视作一位善神了，经文中鬼子母偷吃孩子的事件，不大可能再生动地唤起解释社群对于儿童早夭现象的恐慌与焦虑。人们乐于传播这个故事，一方面是对佛教中“鬼子母天”的来源做出解释（面对著名的神祇，人们总是免不了追问其出身），另一方面则是宣扬佛教的感人力量。

与之相应，叙事的重心也发生了转移——不再是鬼子母偷吃孩子这一恐怖事件，而是佛祖劝化鬼子母的策略与方法。佛祖的做法，类似于我们所说的“以彼之道，还施彼身”，而致使鬼子母幡然悔悟的话术落点，类似于我们所说的“己所不欲勿施

于人”。中印文明的表述不同，但策略与方法是一致的，这也使得故事能够为中国本土民众所理解和接受。

李时人、蔡镜浩校注：《大唐三藏取经诗话校注》，北京：中华书局1997年版，第24页。

这样一个著名的佛教形象，自然也很容易与“西游”故事聚合。早在晚唐五代的《大唐三藏取经诗话》中，就可以看到鬼子母了。《取经诗话》第九段，唐僧师徒来到一个异常古怪的国度：这个国家里没有成年人，一路行来，师徒们只见到“三岁孩儿无千无万”^②。原来这里就是“鬼子母国”。鬼子母殷勤招待了唐僧师徒，又馈赠了大量财物。送别唐僧师徒的时候，鬼子母还嘱咐他们返程时再来做客。

这里的鬼子母，是一个地地道道的善神（身上没有任何“暴恶”色彩），礼敬佛法，对佛教信徒很热情，符合当时大众心目中的鬼子母形象。《诗话》没有刻画鬼子母的样貌，而唐代寺院壁画中的鬼子母形象，大部分被描画成天女——美丽端庄，和蔼可亲，这里的鬼子母大概也是类似的样貌。

然而，该故事的趣味性很少，尤其不涉及神魔斗法内容。鬼子母在这里扮演着英雄的“帮助者”，而非阻挠英雄前进的“坏人”。如果唐僧师徒一路西行，所经历的都是类似国度，无惊无险，连吃带拿，英雄的奇幻冒险故事便会显得索然无味。在以宣扬佛法为叙述主旨的故事里，该故事的存在是必要的——它可以渲染取经事业的神圣性、崇高性。但在以娱乐为叙述主旨的故事里，该故事就给人一种类似“鸡肋”的感觉。所以，后来的故事便将它删掉了。这好比是在剧本调整的过程中，编剧对人物进行的取舍。剧本的“调性”发生了变化，原来有必要出现的人物，可能就要面临“失业”。

因此而“失业”的鬼子母，若要重回“西游剧组”，甚至再次挤进“联合主演”阵容，就得调整策略，放弃“好人”的人设，转而扮演“坏人”——从古到今，无论中外，总是“坏人”更出彩，也更有观众缘；如果能够给“坏人”加上一点人情戏份，观众甚至能够对其抱以极大的理解与同情。

在这方面，鬼子母是具有优势的。她本来就是“暴恶母”，不必仔细检查档案，人们也能够发现“黑材料”。只要将她皈依前的事迹翻出来，一个生动的神魔故事就可以被构造出来。

只不过，宋元时期的人们在相关故事中找到了新的“抓手”——不再对鬼子母本身花心思，而是将注意力转向她的小儿子。

在北魏吉迦夜、昙曜翻译的《杂宝藏经》卷九《鬼子母失子缘》中，鬼子母故事就已经发生了两个重要变化：其一，鬼子母最疼爱的小儿子——宾伽罗——脱颖而出，站到了舞台中央。故事中，佛祖只派人偷来了宾伽罗，这就足以令鬼子母懊恼悔恨了。其二，出现了“揭钵”这一关键事件。佛祖将宾伽罗扣在钵盂里，鬼子母率领其他儿子赶来，试图揭开钵盂，徒劳无功，最后只好皈依。

这个故事，就是既有趣又动人的。说它有趣，因为神、魔之间出现了直接冲突。鬼子母率领儿子们揭钵，既是为了搭救宾伽罗，也是变相地对抗佛祖的广大法力，挑战佛祖的无上权威。这本来就是表现神魔冲突的一种最常见事件。说它动人，因为鬼子母的“本能之爱”集中到了一个具体的形象之上，这种爱意又通过揭钵事件，得到了更多时长的暴露，因而具有更强的感染力。简单地说，“本能之爱”的落点集中了，同时被拉长了。这就很容易引起世俗人的共鸣。

宋元时期，“鬼子母揭钵”是图像艺术的常见主题。相关作品中，经常将宾伽罗塑造成一个“奶娃子”——满脸稚气，看上去又很无助，同时刻画鬼子母忧愁烦恼的神情。钵盂内外，母子连心，却不能团聚，看到这样一幅画面，世俗中人也就更容易同情、理解鬼子母。

胡胜、赵毓龙：《西游戏曲集》，北京：人民文学出版社2018年版，第10页。

当时的戏曲舞台上也经常可以看到这一故事。无名氏的南戏《鬼子揭钵》所搬演的就是该故事。吴昌龄的杂剧《鬼子母揭钵记》同样搬演该故事。可见当时的南北舞台上，“鬼子母揭钵”都是很受欢迎的节目。杂剧已经亡佚，南戏也仅存两支残曲^①，难以再现其原貌。而元末明初杨景贤的《西游记杂剧》第十二出演述的就是该故事（其中一部分曲文，很可能就是从早期作品继承而来的），使得我们可以看到“揭钵”的完整情节。

也正是在这一出戏里，我们得到了一个关键信息：宾伽罗是红孩儿的主要原型。换句话说，鬼子母才是红孩儿的母亲。

这出戏名为“鬼母皈依”，说得明白：该事件的第一主人公是鬼子母，但率先登场的是红孩儿（剧中又称作火孩儿）。红孩儿假变山中孤儿，博取唐僧的同情心。唐僧要悟空背红孩儿走，悟空乘机砍杀红孩儿，将其尸首丢进山涧。红孩儿弄神通，摄走了唐僧。可以看到，这段情节已经初具后来百回本《西游记》第四十回的规模了。

接下来便转入“鬼子母揭钵”的情节：

胡胜、赵毓龙：《西游戏曲集》，北京：人民文学出版社2018年版，第81—82页。

（观音上，云）老僧目中，见唐僧有难……待孙悟空来，同问世尊佛去！（下）
（佛引文殊、普贤上）（云）昆卢伽有难，观音引孙悟空来，已差四揭帝去拿那畜生了！（观音引行者上，见佛科）（云）我佛，唐僧不知是甚妖怪拿去？（佛云）不知此非妖怪。这妇人我收在座下，作诸天的。缘法未到，谓之鬼子母。他的小孩儿，唤作爱奴儿。我已差揭帝去拿他，在个幽岩大泽之中，即日便到。恐揭帝降不下他，将老僧钵盂去，盖将来！（四揭帝扛钵盂上）（佛云）孙悟空，你回元处去，你师父已出在那里了也！（行者云）谢佛天！可怜弟子，寻师父去也！（下）

⑤

以上是起衔接、过渡作用的宾白，之所以把它整段引述出来，是为了更直观地呈现“鬼子母揭钵”与“西游”故事的接榫位置。可以看到，早期故事里的红孩儿，主要起到“工具人”的作用。从叙事的角度说，红孩儿与取经团队发生矛盾，主要是为了引出鬼子母与佛祖的矛盾。从演出的角度说，红孩儿与取经团队的矛盾，都是在“走过场”——篇幅只占到整出戏的百分之十五，没有打斗表演，也没有任何曲词。

我们知道，以神魔故事为题材的戏曲，主要卖点是两个：一是看“棒”（即舞蹈性的打斗表演），二是听“唱”（中国古典戏曲是“曲本位”艺术，曲词是艺术生产与消费的中心）。既没“棒”又没“唱”的段落，显然不是重点，它只是承担了必要的情节串联功能。在《西游记》第四十回里，红孩儿如何变化，如何诓骗唐僧，如何与悟空赌斗，都是重头戏。但在《西游记杂剧》里，红孩儿不是舞台上的焦点，也不是故事的中心人物。舞台上的“戏份”，都压在鬼子母一个人身上，追光灯也始终打在她身上。

若论“棒”，剧中有一系列表演：鬼子母一上场，就“单挑”佛祖（用狼牙箭射佛祖），继而率领众鬼卒，试图砸碎、揭翻钵盂，又与哪吒赌斗，最后展开神魔混战，场面十分热闹。

若论“唱”，杂剧是“一人独唱到底”（指一个脚色承担演唱任务）的，而这出戏里的十一支曲子，都是由鬼子母一人演唱的。人物的复杂情绪（如焦躁、愤恨等），以及态度的转变，得到了充分而连续的呈现，这使得鬼子母成为整段故事里最完整（有连贯行动）的人物，也是舞台上最饱满的艺术形象。

而“棒”与“唱”是融合在一起的。鬼子母的许多打斗表演，都伴随着展现其情绪的唱词；绝大部分演唱之后，又都接入一段打斗。这样一来，舞台氛围就被炒得很热，观众看得也过瘾。

当然，杨景贤做这样一番艺术处理，并不是他偏爱鬼子母形象，而是之前的作品应该有很多，可以借鉴的艺术经验很丰富。既然有现成的故事，杨景贤没必要舍近求远；与其重新塑造一个人物，重新设计一段情节，不如把本来就为大众所喜闻乐见的“鬼子母揭钵”拉过来，“编织”进“西游”故事。

“编织”故事，与现实生活中的编织工作，其实是一样的。“西游”故事集群当然是一幅五彩斑斓的巨型织品，但它不是从一开始就经过了精心设计，继而由一位编织者生产出来的。许多人都参与了编织工作——有的人手艺差一些，想法少一些；有的人手艺强一些，想法多一些——集体编织的过程中，许多现成的小幅织品被利用起来。它们本来看上去就很漂亮了（起码不难看），与巨型织品的质地、色调、风格也很搭，把它们织补进来，大小、形状、位置都合适，又能帮助生成更具有“饱和感”的艺术效果。即便是原创能力很强的编织者，也不会轻易放弃它们。而“鬼子母揭钵”正是这样的小幅织品。

只不过，在后来的演化过程中，“鬼子母揭钵”也被移出了“西游”故事——毕竟，这不是“坏人”与英雄的直接冲突。鬼子母再一次“失业”，她的小儿子却在“西游剧组”里站稳了脚跟。随着故事进一步演化，以及鬼子母信仰逐渐式微，人们已经忘记红孩儿的生母是谁了，就给这“孤儿”又找了一个母亲。

这位母亲，就是铁扇公主。

其实，在《西游记杂剧》中，铁扇公主就已经出场了，也是重要人物。第十九出“铁扇雄威”与第二十出“水部灭火”，都是以她为中心的故事。

与后来的形象塑造不同，这里的铁扇公主还是单身。她没有丈夫，更没有儿子。她也不是罗刹，而是道教正神出身。书中交代：她原是“风部下祖师”，天上地下的风神都归她管领。她在神界的人脉又广，骊山老母是她干姊妹，四木禽星是她的表亲。

胡胜、赵毓龙：《西游戏曲集》，北京：人民文学出版社2018年版，第103页。

这样一位正神，为何会占据火焰山，又为何与取经团队发生冲突呢？原来铁扇公主也是“反下天宫”的。一次天宫蟠桃盛宴上，铁扇公主与西王母口角起来，闹得很不愉快。起因是西王母的一句话：“金能欺风木催槎。”^①字面的意思是“金克木”，这符合五行相生相克的道理，没有毛病。但金对应西方，就成了西王母的自喻；而木对应东方，东南方是八卦的巽位，巽代表着风，指称作为“风部祖师”的铁扇公主。言外之意，西王母是在强调自己的地位高于铁扇公主，可以压后者一头。

按道教神谱设计，西王母是女仙之长。她在仙界的资格老、地位高，后来所有得道的女仙，飞升天界之后，都要到西王母这里来报到。铁扇公主即便是“风部祖师”，说到底也是在西王母手下讨生活。

若是换作平时，西王母应该是很尊重各职能部门“一把手”的，但酒宴之上的一句戏言，难免令对方感觉受到了“职场PUA”，更在众人面前丢了人。

反过来看，若是换作别人，面对大领导的一句“酒话”，大概是要忍气吞声的，打个哈哈，便把话题岔过去了。更有甚者，可能还要逢迎大领导，生怕后者对自己PUA得不够——PUA得不够狠，就是关爱不够深。但铁扇公主脾气暴，受不得一点窝囊气，她与西王母争吵起来，最后索性反下天宫，霸占铁 钺山，遥控火焰山，像妖魔一样任性而自然地生活。

但她毕竟不是妖魔，对唐僧肉不感兴趣。那么，铁扇公主为何与孙行者闹矛盾呢？起因当然是取经团队路阻火焰山，孙行者来借芭蕉扇。但此时的铁扇公主还是单身，没有“夺子之恨”一说，她为何不把芭蕉扇借给孙行者呢？

说到底，还是她脾气暴烈，喜欢与对方口角。而这次口角的责任，百分之百在于孙行者。

前文已经提及，《西游记杂剧》中的猴王，还保留着“流氓”习气，即便加入取经团队之后，觉悟也没有提高，嘴上更是不干净，动辄要占对方便宜，还是涉及性暗示的便宜。试看孙行者登门借扇的场景：

胡胜、赵毓龙：《西游戏曲集》，北京：人民文学出版社2018年版，第104页。

（行者上叫科）（洞里小鬼做出科）（行者云）小鬼，对恁公主说，大唐三藏国师摩合罗俊徒弟孙悟空来求见，借法宝，过火焰山咱！（小鬼进禀科）（公主云）我知道。这胡孙是通天大圣孙行者，着他过来！（行者做入见混科）（云）弟子不浅，娘子不深，我与你大家各出一件，凑成一对妖精。小行特来借法宝，过火焰山！（公主云）这胡孙无礼，我不借与你！¹²

不熟悉孙悟空形象演化史的读者，恐怕很难相信：猴王的直接原型中，竟然还有这种下流坯子！行动佻达，言语轻薄，习惯性地调戏妇女。

自报家门的措辞，就很不严肃。标榜自己俊俏可爱，不仅歪曲事实，也预设对方是耽于皮肉色相之徒。按“摩合罗”，又写作“魔合罗”“磨喝乐”等，一般认为是梵语音译，源自佛教八部神之一的摩睺罗伽，后来指宋元时期市面上流行的一种泥

娃娃，进而用来喻指俊俏可爱的儿童。孙行者以“摩合罗”自称，不仅鲜廉寡耻，对铁扇公主也不够尊重。

至于“不深”“不浅”之语，以及“大家各出一件，凑成一对妖精”，已经是比较露骨的性暗示了——没比《红楼梦》里的“两个妖精打架”隐晦多少！普通良家女子，听到这样的“混账话”，也要恼得两颊绯红，何况铁扇公主是得道的女仙，又是爆炭一般的脾气，怎么忍受得了？

不止如此，科介（类似今天剧本的舞台提示，指导动作与情态表演）中提到一句：“入见混科。”这里的“混”，就是插科打诨。意味着演员在舞台上做一番戏谑玩笑的表演（剧本一般不做具体的内容规定，由演员自由发挥）。

可以想见：进门之后，孙行者在铁扇公主面前，已有不少下流表现，起码有一系列露骨的眼神和动作——这也使得观众更容易将之后的“不深”“不浅”，以及“各出一件，凑成一对”与交媾行为联系起来。

面对这样一只“流氓猴”，铁扇公主如何肯借出芭蕉扇呢？

抛开宗教文化渊源不论，单从人物形象的气质来看，我们可以发现：《西游记杂剧》中的铁扇公主与鬼子母，是有相似之处的一一都是暴脾气的女人。而如果我们进一步从故事功能（即阻挠英雄实现愿望的“坏人”）来看问题，人物的暴脾气，其实是在更直观地暴露“坏人”凶恶顽劣的气质。总之，这是两个异常凶顽的女魔头。

这种气质上很接近的形象，如果出自艺术手段较高的文人作家之手，是能够被塑造得“同中见异”的，但是回到民间集体叙述的“大水池”里，就很难被区分开来了。久而久之，就被混淆成一个形象了，或是由一个代替了另一个。

既然“鬼子母揭钵”被移出了百回本所依据的“西游”故事集群，鬼子母的位置也就很容易被铁扇公主所取代。后者不仅从道教背景人物变成佛教背景人物（罗刹女），也认领了前者留在故事里的儿子。

凭空里多出一个儿子，铁扇公主的“岁月静好”，也就彻底被打破了。现实生活中，单身母亲并不少见，即便是在双亲家庭里，父亲在子女抚育过程中的长期“缺席”，似乎也是很常见的情况。但在旧时寄托了太多集体幻想（尤其庸俗理想）的故事里，人们总希望能给主人公提供一个“完整的家庭”。尽管女性（特别是像铁扇公主一样具备独立人格与过硬实力的女性）完全有能力、有条件（可能也更有意愿）独立抚养子女，人们也硬要给儿子找一个父亲，给妻子找一个丈夫。无论父亲，还是丈夫，人们对于这两种角色，其实也没有抱着多大期望——他们经常是“缺席”的（就像牛魔王所做的那样），但总要有一个“具名的男性户主”，一个

家庭看上去才是“健康”的。这又反过来进一步降低了男性在家庭生活中需要投入的成本——仿佛对于封建时代的男性而言，“具名”本身就宣告了他们的“在场”。

当然，并非所有“具名”的父亲或丈夫，都是有大“名”头的。能够与红孩儿和铁扇公主落进一个户头的人物，必须满足两个条件：一是该人物在民间具有极大影响力，二是以之为中心的故事，此前已经发育得很成熟。“西游”故事集群中的男魔头固然不少，但符合以上两个条件的不多，可以与牛魔王较量的，更是凤毛麟角。

此外，牛魔王还有一个优势——该形象的印度渊源。鬼子母与嫫伽罗是出自古印度教的形象，而在古印度教中神牛的地位是更突出的。

参见杨斌：《全球史的九炷香：哪吒、龙涎香与坦博拉》，北京：中信出版社2025年版，第57页。

作为古印度教三大主神之一的湿婆，他的坐骑就是一头大白牛，人们将其视作“圣牛”难迪。另一位主神——毗湿奴——被人们视作“守护之神”，他经常以化身降临世间，解救大众的苦难。他的第八个化身是奎师那（黑天），奎师那的主要形象，正是一位牧牛的童子。这难免会令我们联想到《西游记》第六十一回哪吒降伏牛魔王的情形，“哪吒见说，将缚妖索子解下，跨在他那颈项上，一把拿住鼻头，将索穿在鼻孔里，用手牵来”，仿佛童子牧牛。而哪吒的古印度原型之一正是奎师那^⑤。

古印度神话中的如意神牛舍波罗，则是牛魔王更直接的原型。传说舍波罗有无穷的神力，被人们视作“大力王”，而《西游记》中牛魔王的名号正是“大力牛魔王”，甚至干脆简称为“大力王”。

当然，舍波罗是“神”牛，不是“魔”牛，而古印度神话中的“魔”牛并不少见。最著名的一位，应该是《罗摩衍那》中的魔王罗波那。在《罗摩衍那·战斗篇》中，罗摩与罗波那展开激烈争斗，罗波那的头被罗摩射掉，却能长出另一个来，这也与哪吒降伏牛魔王的情节很像。

参见张同胜：《〈西游记〉与“大西域”文化关系研究》，北京：中国社会科学出版社2013年版，第104—108页。

此外，诸如摩希沙等神话传说人物，也直接或间接地影响了牛魔王形象^⑥。

正因为以上历史文化渊源，牛魔王得以成为罗刹女的“具名”丈夫，红孩儿的“具名”父亲，以最低投入，获得最高回报，享受一个“完整的家庭”。尽管他经常是“缺席”的，但妻子很爱重他，儿子也很孝顺他。红孩儿抓获唐僧，第一时间就想

到邀请父亲，共享盛宴。《西游记》中的“孝顺”儿孙虽然不少，当真有孝心的，其实没有几个。金角、银角抓获唐僧，也邀请了狐狸干娘，但根本目的是取回幌金绳——若非攥着幌金绳，狐狸干娘哪有这份口头福？十之八九连一口汤也喝不到！可见金角、银角之流是假孝顺，红孩儿则是真孝顺。只不过，他认错了父亲，又忘记了自己的生母。

其实，除了家世血脉，红孩儿连自己的出身也忘记了。第四十二回，红孩儿一见到观音菩萨，连问两句：“你是孙行者请来的救兵么？”后文甚至嘲笑观音是“甚么脓包菩萨”，仿佛不认识观音。这就出现了情节上的齟齬之处——既然不认识观音，前文又如何假变观音形容，哄过八戒？



从形象的演化历史来看，红孩儿不只认识观音，更应该敬畏观音；一见观音之面，就该双掌合十，躬身控背，做出志诚礼拜的样子来。

书中交代：红孩儿被观音收服，成为善财童子。其实，善财童子本来就是一位佛教人物，祂是一位菩萨。这里的“童子”，是佛教术语，指正果菩萨道，而非孩童的意思。早期的善财童子形象，一般都是健壮青年，但传入中国之后，世俗民众误读“童子”一词，更习惯将其想象成孩童的形象。到了元明时期，善财童子就变成了小孩子：头上梳三个髻髫，上身穿红肚兜，下身穿白裤，披着墨绿色飘带，手腕、脚腕上戴着金环。《西游记》中的红孩儿，大概就是这样一副形象。写定者又结合前文情节，进一步发挥想象，说善财童子手腕、脚腕上的金环是由佛祖赐予的金箍儿化成的。

同时，写定者又结合“童子拜观音”的民间刻板形象，构造出了一段具有讽刺意味的情节：观音嗔怪红孩儿假变其模样，要红孩儿一步一拜，一直拜到南海落伽山，才肯饶过他。这其实也是与善财童子的传说有关的。

在善财童子成道的传说里，最著名的是“五十三参”故事。善财童子受文殊菩萨指点，参访五十三位善知识（音译为迦罗蜜，意译又作善亲友、胜友等，指德行兼备、能教导正道之人），最后进入弥勒楼阁，证入法界。这本来是文殊信仰的一部分内容，但世俗民众更熟悉观音，便将善财童子形象加入了观音形象的符号系统之中。早在晚唐五代时期，善财与龙女胁侍观音的形象，就已经是比较稳定的“画面”了。而宋代以后，汉传佛教的观音以女相为主，民众祈求子嗣的愿望便集中到观音信仰上来（鬼子母信仰的消歇，其实也与之有关），已经退化成孩童的善财童子，就更适合常伴观音左右了。到了明代，“童子拜观音”的图像随处可见，世俗民众形成刻板认识，不了解“五十三参”故事，误以为善财童子从一开始就是观音弟子。

到了《西游记》里，写定者又将红孩儿塑造得更加懵懂，有关其家世出身的记忆，几乎被抹除殆尽，既不认得母亲，也不认得导师。

这原本是无所谓的一一当时的读者并不了解红孩儿形象的嬗变历史，但写定者偏要使促狭，在情节中遗留一点早期故事的痕迹。第四十二回，悟空到南海请观音，负责通报的正是鬼子母：

时有鬼子母诸天来潮音洞外报道：“菩萨得知，孙悟空特来参见。”菩萨闻报，即命进去。

全书中，鬼子母只有一次亮相，显得很突兀。偏巧又是在这一回，不免令人质疑写定者的动机。既然没有继承“鬼子母揭钵”故事，为何在以红孩儿为中心人物的段

落里，贸然地提到鬼子母？写定者似乎有意“露马脚”，暗示红孩儿与鬼子母的关系。

可惜写定者不想横生枝节，暗示了红孩儿与鬼子母的关系，却没有敷衍演出潮音洞外母子重聚的场景，这里不妨设想一番，再加一点“阴谋论”的佐料：

话说红孩儿随观音回南海，一步一拜，直拜到潮音洞外。菩萨的火气，已是去了大半，又见红孩儿仍被“观音扭”锁着，倒生出几分不忍来，便放他起身，叮咛几句，径自进洞去了。见菩萨进洞，红孩儿才舒一口气，起身整理衣裤。方在抻肚兜的工夫，忽从暗地伸出一只手，直将红孩儿拉到潮音洞后身。抬头一看——原来是他母亲！红孩儿正待呼唤，鬼子母急忙摇手。又四下里张望一番，鬼子母才对红孩儿说道：“儿啊！为娘怎地说来？须是如此，你我才好重见！是我打听得：善财童子寻常在五台山文殊菩萨处应卯，又在南海挂职衔。又是我几番哀求观音菩萨，祂才许你顶这个缺儿。你且放宽心，木叉、龙女、诸天、守山大神一千人，为娘已是打点明白了；从此你便是‘善财童子’，绝无人多言。为娘用心，比当年‘揭钵’之时，不知又辛苦多少！——此时尚不宜叙谈，你且去前头应付则个。晚间到紫竹林里，你我再把那母子阔别的话儿，从头至尾，好生说上一番！”

时下对于《西游记》的“阴谋论”解读，仍旧是很有市场的（甚至说最受欢迎的）。对此，学院派学者是嗤之以鼻的。这类解读脱离小说叙事的实际，更偏离文学分析的轨道，完全是一部分人基于对现实世界的刻板认识，在简单的“闭合逻辑”里自娱自乐，进而误导他人。然而，如果从“西游”故事演化、传播的历史来看问题，以百回本中遗留的蛛丝马迹为抓手，回溯人物形象的漫长嬗变过程，在“合久必分，分久必合”的故事集群中，发现百回本里未能充分呈现出来的历史因缘关系，由此而生成的“阴谋论”，还是有一定价值的——它以严肃的学术研究为基底，表现为灵动的文学想象，已经不再是“阴谋论”解读，而是一种基于故事演化、传播史的“二创”。这样的“二创”作品，目前在市面上还很少见，而随着大众文史知识素养与文学消费期待的不断提高，类似的“二创”作品早晚会有属于自己的市场。也许不久之后，诸如《“妈妈，再爱我一次”：红孩儿日记选》一类作品，就可以在线上或线下见到了。

十三 『那个是朱紫国来的「外公」？』

——好傻好天真的赛太岁

网络流行语对民众日常言语的“侵袭”，近年来已成为一种常态。起初，这还只是若干网络词在个体言语中的“镶嵌”，后来则发展到大面积“渗透”，甚至成为一种趋向于集体化的表达习惯。

更有甚者，网络流行语已经在书面表达中站稳了脚跟。其他毋论，许多如本书一样的文化普及性读物，作者们经常刻意追求时髦，迎合期待读者中的青少年群体，在书写过程中引入网络流行语，这早就是司空见惯的情形了。

对此，笔者向来持中立态度。既不鼓吹，也不排斥。

不鼓吹，因为这并不是好现象。网络流行语缺乏文化积淀，也不具备真正感人的艺术力量，除了能够增加一点“时髦”的感觉（从积极的角度来看，这当然也可以被理解成一种适当的修辞手段），对于表达沟通而言，没有任何实质性的帮助，而网络流行语的大面积渗透，必然造成“语言污染”，进而从整体上拉低当代语言的品位。

不排斥，因为这是不可避免的现象，也是无须担心甚至焦虑的现象。语言本来就是流动的，是具有容纳力、含蓄力的。它从来都是一脉活水，具有很强的自我净化能力。所谓“保持语言的纯净”，不是将语言凝定在某一个历史阶段的标准形态——这是不可能做到的，也完全没有必要。自然界中的水，之所以能够保持“纯净”，因为它一直是“活”的。只要污染物的体量有限，没有超出涵养极限，水质是不会变坏的。

况且，网络流行语的生命周期，一般都是很短的。真正能够沉淀于时代性词汇系统的流行语，总是占极少数的；大部分流行语，可能还没等到语言自身的净化系统来处理它们，就已经自动消亡了。如今谁还记得“蓝瘦”“香菇”？又有几个人把

“绝绝子”挂在嘴上？更不用说“神马都是浮云”，早就被人们抛到爪哇国，当真化作浮云了。正如《西游记》第四十九回，观音菩萨收服鲤鱼精时念诵的咒语：

“死的去，活的住！”一些利用“谐音”方式或“稚化”手段而生成的低级网络流行语，尽管一度风光无限，转眼便是“死的去”了。

勉强“活的住”的网络流行语，一般都是能够引起集体性共情的表达——它们往往很简单，看上去并不古怪，也不隐晦生涩，而是以最直白的方式（青少年最乐于接受的方式），牵动集体性的时代情绪。

比如“好傻好天真”，与之相关的新闻事件，早已湮没无闻了，人们却依旧习惯用它来讽刺、挖苦他人。更多的时候，则是拿它来自嘲，借以宣泄个体面对现实压力时的无助、怅怨、焦虑等情绪。

这俨然有一些《祝福》的味道。试想：将祥林嫂的口头禅——“我真傻，真的”，换成“我真的好傻好天真”，人物的悲剧性固然被解构了，但表述逻辑其实是一样的。而当代的不少读者，已经不再将祥林嫂视作一个“他者”去同情、理解了，反而更倾向于将其视作“自我”的象征而予以同情、理解；同情、理解祥林嫂，也就是同情、理解自己。

既然如此，笔者也赶一回时髦，借用“好傻好天真”一词形容赛太岁。

《西游记》中的妖魔，绝大多数看起来都有一些憨憨傻傻的，又透着一股天真烂漫的气质。

按道理讲，作为英雄的对立面，尤其承担“坏人”的功能，奇幻冒险故事里的妖魔们应当被塑造成穷凶极恶的形象，他（她）们相貌狰狞、性格乖张、用心歹毒、下手残忍……总之，从内到外，集合了所有的丑恶于一身。

这是同类故事塑造“坏人”的一般方法。

之所以如此，因为“坏人”不只完成特定行动（阻挠英雄达成愿望），也是现实世界的丑恶事象的叙事性象征。

从最早直接感知到的自然压力，到发现人类社会自身的种种弊病，以至对于人性消极、阴暗一面的挖掘与反省，在漫长的“成长”过程中，我们所感受到的阻碍人类文明进步的力量，并不是越来越少，而是越来越多。如果将人类整体看作一位“英雄”，将人类文明进步看作“英雄的愿望”，那么所有阻挠我们进步的力量叠加在一起，就是最大的“坏人”。我们虽然不再惧怕他了，但一时还难以完全战胜他，便仍旧像远古先民一样，在浪漫的文学想象中寻求慰藉，通过一次又一次战胜故事里的“小坏人”，幻想能够最终战胜“大坏人”。

对于个体而言，我们也经常不自觉地将自己幻想成“英雄”。为什么生活中充满了艰难险阻？因为我们有一个又一个具体的愿望，期盼愿望得到满足。我们当然知道“天上不会掉馅饼”，愿望的实现需要通过实实在在的努力，所谓“有耕耘才有收获”，只有付出足够的劳动成本，才能享受收成。然而，“耕耘”过程中总会碰上这样或那样的麻烦，遇到大大小小的阻力。有些麻烦和阻力，是看得见、摸得着的，甚至可以落实到或对应为具体的人，有些则“不可名状”，但无论是哪一种麻烦和阻力，都会叫我们头疼，甚至感到沮丧、愁苦、愤懑。我们也会不自觉地把它

们幻想成“坏人”，在叙述或聆听奇幻冒险故事的时候，把自己代入主人公的角色位置，通过后者战胜妖魔鬼怪的重复性行为，一遍又一遍地获得慰藉与满足。

总之，妖魔鬼怪是丑恶的化身，集合了我们所感知与总结的一切“坏”于一身，并表现为从里到外的“坏”。从内在气质看，他们是一个赛一个的凶恶；从外在形象看，他们丑陋到极点——都是“长坏了”的理想型。

无论民间集体叙述，还是文人个体叙述，都是如此塑造魔怪形象的。但《西游记》的写定者具有更高的艺术手笔，他不只活画出魔怪的凶恶与丑陋，又赋予他们以人性，使我们在面对这些形象的时候，既感到厌恶，又觉得可爱。因为由他们联想到世间种种丑恶而厌恶，因为从他们身上发现人性而感到亲切。

说到底，《西游记》中魔怪的丑恶，是被放大的人性。魔怪的欲望，其实本质上就是人的欲望，只不过被推向了极致，甚至畸形化了。

西天路上的魔怪并不是“阴谋家”，他（她）们劫掠、诱捕唐僧的行为，固然是处心积虑的，但主观上不存在“破坏取经大业”的企图，更不用说“颠覆”秩序的集体密谋。时下流行的奇幻剧中，大魔头总是被塑造成阴谋家，怀着“雄心壮志”——比如成为魔界之首，率领群魔与天、人两界对抗，最终实现魔界一统天下的霸业，看上去仿佛现代“商战”的魔幻版。在《西游记》中的魔怪身上则看不到任何“霸道总裁”的影子。孙悟空等人曾经大闹天宫，但这充其量是封建时代农民起义的变形，更多的妖魔则是安于“小农”生活的，完全没有“揭竿而起”的冲动，他们只想守住自己的山场，过好自己的日子，吃（睡）唐僧不是根本目的，只是一种手段——长久享受“小农”生活的手段。

唐僧肉的效验（尽管从来未被证实过），并不能使魔怪们发生质变，不会使他们彻底脱却丑陋形骸，成为被视作“万物之灵长、宇宙之精华”的人类，也不会使他们“功力大增”，变成如“超级赛亚人”一般的存在（许多妖魔的战斗值本来就是“半神”级别的），更不会使他们在“万神殿”里拥有一席之地。无论是否吃到唐僧肉，他们本来就有“超人”能力，过着自由自在的生活；即便吃到了唐僧肉，他们依旧如此，只不过是“超出三界外，不在五行中”的状态得到了无限期的延长。这正是他们的目的，即达到一种折中状态——既不在清冷孤寂的天界，也不在饱受生理与精神压力的人间，而是在一种“不伏麒麟辖，不伏凤凰管，又不伏人间王位所拘束”的相对自由之中，享受解脱的快乐。

参见吴小如：《古典诗词札丛》，天津：天津古籍出版社2004年版，第355—356页。

苏轼的《水调歌头》中，最为动人的一句，应该是“起舞弄清影，何似在人间”。怎样理解“何似在人间”？吴小如的解析最为恰切：这应该理解成“哪里像是在人

间呢”。苏轼本来因为人间有“悲欢离合”的苦痛，意欲寻求解脱，远离尘嚣，产生了“乘风归去”的想法，而“天上又未免过于孤寂寒冷，还是不去为好”，只有在短暂的酣醉状态下，才有一种“飘飘然”的感觉，仿佛他在《赤壁赋》中所说的，“飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙”。在苏轼看来，这是他能够实现（也乐于实现）的最接近“神仙”的状态了。酣醉状态，未离人间，却胜似神仙^⑤。

《西游记》所谓“超出三界外，不在五行中”，不也是一种未离人间而胜似神仙的状态吗？当然，书中妖魔的精神境界达不到苏轼的高度，但追求折中状态的欲求是相近的。苏轼所获得的快乐是短暂的，是顷刻间的酣醉；书中妖魔所获得的快乐要更持久，是持续性的“醉生梦死”，而他们仍不满足，希望将这种快乐的状态无限延长，以至永恒，由此便产生了一种焦虑。

焦虑，往往是在愿望得到满足时产生，一面享受快乐的过程，一面担心快乐消逝的结果，人们才产生了焦虑。

在这一点上，早年在花果山称王称霸的悟空，与西天路上大大小小的妖魔是一样的。可以说，《西游记》中所有的魔怪，普遍处在这种焦虑之中。他们的愿望已经得到了阶段性的满足——既不受人间生老病死的折磨，也不受天界清规戒律的拘束，但这种好日子到底能维持多久，自由的快乐是否永不消逝？谁也不敢打包票。为了缓解这种焦虑，他们想办法延长寿命。

如何延长寿命呢？凝精、聚气、存神，即道教鼓吹的炼养，是这个神魔世界里的正路子。但这个路子本身是一个艰难的过程，更重要的是，它所导向的结果是超脱一切庸俗快乐，这恰恰是与魔怪们的愿望相悖的。正路子不能走，魔怪们就动起歪脑筋，“吃唐僧得永生”的谣言便有了可乘之机。

从古至今，无论中外，谣言之所以流行，一个重要原因就是：它帮助缓解了集体性焦虑。人们之所以“急于”接受一种未经证实的说法——更多时候，它是一种罗曼蒂克的叙述，主要在于它提供了一种便于理解的解释。有了解释，人们便不再感到焦虑了。至于真相是什么，很少有人关心。

为什么“吃唐僧得永生”？因为唐僧是“金蝉子”转世。“金蝉子”与永生有什么关系？因为在古人的浪漫想象里，蝉象征着生命的循环往复。古人对生物的理解，经常是基于表象性的观察经验。在古人眼里，蝉的生长周期漫长，又经过了阶段性蜕变，在带有原始巫术色彩的浪漫思维的作用下，人们将蝉的“不完全变态”发育过程，想象成了生命形态的自由转化过程，更进一步，将其视作生命永恒的象征。既然如此，以服食的方式获得“金蝉”的生命力量，也就可以实现生命永恒的愿望。这在今天看来，浪漫得有一些滑稽，却符合《西游记》中魔怪们的知识结构，

又迎合了他们的期待，帮助缓解了焦虑，许多魔怪便不假思索地相信了“吃唐僧得永生”的谣言。

当然，有一些魔怪是比较清醒的，没有被谣言带跑。这倒不是因为他们比其他魔怪更聪明，而是他们知道内部消息，他们来自谣言的源头，是谣言发布者的身边人（关于谣言发布者，详见第十五章）。他们知道唐僧肉没有延年益寿的神奇功效，也就不会参与劫掠、诱捕唐僧的“集体狂欢”，赛太岁便是这类魔怪的一个代表。

他私逃下界，因为偷听到了一个内部消息：朱紫国王做太子的时候，曾经射伤一对孔雀。这对孔雀是西方佛母孔雀大明王菩萨的儿女，佛母发愿，要朱紫国王“拆凤三年，身耽啾疾”，也尝一尝心理与生理的双重折磨。既然朱紫国王与金圣宫娘娘注定要分离三年，赛太岁就想趁机占便宜。

这段情节，给人一种似曾相识的感觉。乌鸡国狮子精的事迹，与赛太岁的事迹看起来就很像：事情的起因，都是佛教神祇受了委屈，忏悔发愿，要人间的国王为自己的过失付出代价；都是菩萨的坐骑，得知内部消息，私逃下界；魔怪对唐僧肉都不感兴趣，都是悟空挑起争端。

其实，这里还有一处隐含的相似点——魔怪的本相是同一种动物。

乌鸡国的魔怪是文殊菩萨的坐骑——青毛狮子，这是书中明确交代的。赛太岁的本相是金毛犼，这其实也是一头狮子。

犼，是一种想象出来的动物。它的原型到底是什么？说法不一，有人说它长得像狗；有人说它长得像兔子；有人说它是“龙生九子”之一；更有一种离奇（甚至离谱）的说法，认为犼是由僵尸变来的。如袁枚《续子不语》卷三所说：

〔清〕袁枚：《续子不语》，西安：陕西人民出版社1998年版，第55页。

犼乃僵尸所变。……或曰：“尸初变旱魃，再变即为犼，犼有神通，口吐烟火，能与龙斗，故佛骑以镇压之。”^①

袁枚在这里只是做了一回“知识的搬运工”。关于犼的来历，他只是基于道听途说，转述别人的说法。僵尸变旱魃，这种说法在古时比较流行，但旱魃再变为犼，进而成为佛教神祇的坐骑，即便在当时的人们来看，恐怕也显得有些“新奇特”了。也正是因为“新奇特”的味道，袁枚将这种说法采撷进自己的博物志怪笔记小说。在这类笔记小说中，知识的可靠性并不是最重要的（能说明出处就可以了），新颖、奇异、独特的感觉才是最重要的。

这种说法，应该是佛教形象世俗化的产物，是本土浪漫叙事与佛教浪漫叙事相结合的结果。它尽管看上去离谱，却可以帮助我们发现狻的真正原型。既然说狻是佛教神祇的坐骑，我们就看一看佛教神祇喜欢以什么动物为坐骑。

在袁枚的这则记录里，还有一段话：“佛所骑之狮象，人所知也；佛所骑之狻，人所不知。”可以看到，在人们的刻板印象里，佛教神祇喜欢以狮、象等动物为坐骑。刻板印象，都是基于经验而形成的。人们未必信奉佛教，对佛教传说的来源和理据，也缺乏足够的兴趣，只是基于视觉印象——总能看到佛教神祇身边的狮、象等动物——形成固定联想，狮、象便成为“人所知也”的佛教神祇的坐骑，其余动物则是“人所不知”的了。

参见陈怀宇：《动物与中古政治宗教秩序》（增订本），上海：上海古籍出版社2020年版，第242页。

比较起来，狮子又比象更常见。究其原因，在于狮子的象征意义。作为一种处于食物链顶端的大型猫科动物，狮子被视作具有智慧、力量、威严的形象，又容易令人联想到英明、勇武、尊贵、庄严等“高大上”的人格化气质，进而被理解成权威的象征。世俗世界的权威，看起来像狮子一样；宗教世界的权威，也与狮子仿佛。在组织性宗教的神祇形象系统里，就经常可以看到狮子的身影。佛教甚至将狮子看作佛陀本人的象征。在早期佛教的浪漫叙事中，古印度流行的各种思想流派，好比森林中的百兽，林林总总，混同而处，其中最具统摄力的一支就是佛教，俨然作为百兽之王的狮子，佛陀也就被看作狮子王^⑤。形成具体譬喻，佛教也经常将狮子与佛陀捆绑起来，比如“狮子吼”，就是指佛陀说法，能够开悟众生、摧伏外道。佛陀的金声玉音，就像雄狮的吼叫，具有直击心灵的力量，能够令弟子信众豁然开悟，更令邪魔外道闻风丧胆。

这种譬喻进一步传播、延展，佛陀的力量，扩展为佛法的力量，“狮子吼”就不限于佛陀本人，也延及菩萨等形象。观音的金毛狻，便由此而来。

一看到“金毛狻”这一概念，基于“金钱豹”“斑马”“棕熊”“白鹭”等既有知识，我们会条件反射地在前者与后者之间建立起一种类比关系，将前者的语素构成方式还原为：毛色—物种。

实际上，在这一概念里，“金毛”才是物种，“狻”原来是用以描述该动物特定行为的动词，又发生了音讹，变为名词。

那么，“金毛”是什么？就是狮子。

狮子的皮毛当然不是金色的，而是以棕黄色为主的。但棕黄色在日光的照耀之下，经常泛出金光，进入浪漫联想，尤其形诸图像符号，狮子的皮毛经常被处理成金黄

色。立体造型也会如此处理，比如北派舞狮艺术中，狮子造型就是以金黄色为主体色的。所以，人们习惯用“金毛”来代指狮子。

这种表述，唐代就已经出现了，比如《五灯会元》转述唐代某大德的偈语：

〔宋〕普济：《五灯会元》，北京：中华书局1984年版，第199页。

云中纵有金毛现，正眼观时非吉祥。^①



这里的“金毛现”，其实就是“狮子现”。直到近古时期，人们仍沿用这一借代性说法，如王冕《送僧住院》所说：

[元]王冕：《竹斋集》，杭州：西泠印社出版社2011年版，第276页。

传临济正宗，底用着金毛大吼。^②

这里的“金毛大吼”，就是“狮子大吼”。可见“狮子吼”的譬喻，对于世俗文人的影响也是很大的。

王冕的诗句又提示我们：“狮子吼”的譬喻，经常被表述为“金毛吼”。这就给赛太岁本相的出现，提供了契机。佛教徒与具有一定佛教知识的文人，固然知道“金毛吼”所指为何，大众却不是很了解，只是听到这种说法，闹不清这究竟是一种什么动物，又在口耳相传的过程中，将“吼”传为“吼”，生造出一只金色的神奇动物，又把它想象成观音的坐骑。

事实上，观音的坐骑，是一头白色的狮子，这是“阿摩提观音”形象系统的重要组成部分。

参见邢莉：《水月慈悲：观世音在民间》，北京：商务印书馆2024年版，第53页。

佛教传说中，观音有三十三种化身，其中之一是阿摩提观音，又称作狮子无畏观音。这种化身形象，一般是观音骑在白狮之上，一首一面，三目四臂，身放火光^③。这种观音化身，代表了正气凛然、无畏无敌的品格。《西游记》第七十一回的回目是“行者假名降怪吼 观音现像伏妖王”，说明观音在这一段故事的结尾处，确实现出了一种化身。具体是哪一种化身书中没有交代，但既然说观音骑上了狮子，我们应该猜到这是阿摩提观音。

至于白色狮子为何叫“金毛吼”，读者不必纠结。“金毛”既然是狮子的代称，无论哪种毛色的狮子——白色的也好，黑色的也罢，抑或紫黄月白毛蓝色的，都可称作“金毛”。况且，白色狮子也可以发出金光，书中描写金毛吼驮着观音回南海，有一句“四足莲花生焰焰，满身金缕迸森森”，这里的“焰焰”二字指的是阿摩提观音的火焰光辉，“金缕”二字则指白狮身上散发出的金色神光。

总之，乌鸡国的魔怪与朱紫国的魔怪，都是狮子。两段故事，实际上是一个故事：都是菩萨的坐骑偷逃下界，迫害人间的国王。

这个故事，不是《西游记》写定者发明的，也不是到了“西游”故事里才有的。它最初产生，应该带有原始信仰色彩，意在反复强调一个教条：人应当敬奉神；如果

不敬奉神，甚至亵渎神，就会遭受严厉的惩罚。乌鸡国王不听文殊菩萨劝化，将菩萨送到御水河里，泡了三天，无疑是亵渎神；朱紫国王射伤孔雀大明王菩萨的一对儿女，也是亵渎神。他们都需要受到惩罚。

当然，《西游记》的写定者是以玩世不恭的态度来讲故事的，他并不把教条当作一回事，更乐于挖苦、讽刺神明。两段故事，重复地暴露了书中佛教神祇的一类性格：小肚鸡肠，睚眦必报。按道理讲，“嗔”是“三毒”之一，但书中的佛教神祇偏偏容易犯嗔戒。佛教神祇教导众生不要犯嗔戒，自己却做不到，好比手电筒——照得见别人，照不见自己，反讽的艺术效果，便由此产生了。

同时，写定者又注意艺术构造上的变化，同一个故事，落实在不同的情节段落里，要体现出差异。事件组织上有差异，人物塑造上更要有差异。

文殊菩萨的狮子，有心机，善谋划，步步为营，骗取国王信任，最终窃取国王的江山，是一头处心积虑的狮子。观音菩萨的狮子，则是一味地莽撞行事，明火执仗，强取豪夺，不假任何掩饰。更重要的是，这头狮子有一点憨傻，心地单纯，将玩笑认作真实，看上去就格外可爱。

悟空到獬豸洞外叫阵，口口声声自称“外公”。这是悟空的习惯——喜欢在口头上占别人的便宜。至于为何自称“外公”，而非“爷爷”，可能与写定者的个人经历有关。前文说过，《西游记》的写定者很可能是吴承恩，他的父亲算是一个上门女婿，依附岳丈家生活，大概在吴承恩的童年记忆里，外公应该是家庭里地位最高、说话最有分量的人物了。落实到文学书写过程里，“外公”就成了封建家长的代表，悟空自称“外公”，相当于问候对方的祖宗十八代了。

换作其他魔怪，面对悟空叫阵，大多不大放在心上的——猴子要占口头的便宜，由着他占去！对付“自嗨”者最好的方法，就是不搭茬！

憨傻的赛太岁偏偏把这话认作真实，这就有趣了。更有趣的是，赛太岁不知道“外公”为何意，又要摆出一副“好学上进”的派头，打听其出处，我们也由此看到了书中最滑稽的场面之一：

……又听得小妖来报：“那来的外公已将门打破矣。”那妖笑道：“娘娘，你朝中有多少将帅？”娘娘道：“在朝有四十八卫人马，良将千员；各边上元帅总兵，不计其数。”妖王道：“可有个姓外的么？”娘娘道：“我在宫，只知内里辅助君王，早晚教诲妃嫔，外事无边，我怎记得名姓！”妖王道：“这来者称为‘外公’，我想着《百家姓》上，更无个姓外的。娘娘赋性聪明，出身高贵，居皇宫之中，必多览书籍。记得那本书上有此姓也？”娘娘道：“止《千字文》上有句‘外受傅训’，想必就是此矣。”

书中最“好学上进”的魔怪，恐怕就是赛太岁了，而最无知的魔怪，也恰恰是他——竟然将“外公”当作人名，知识水平还处于启蒙阶段。用《百家姓》这样的蒙学读物来做参照，更证实了这一点。

写定者随后又拈出《千字文》，通过比较，进一步暴露赛太岁的无知。尽管都是蒙学读物，《千字文》比《百家姓》显得“高级”一些。《百家姓》全文只有五百六十八字，体量只是《千字文》的一多半。更重要的是，《百家姓》只是罗列姓氏，字句之间没有形成意义链接，不涉及对于人伦物理的描述，它只能帮助提高儿童的识字量，却不能指导儿童加深对于自然界与人类社会的理解。《千字文》则包含了对于自然与社会的描述，埋伏在文字序列之间的，是对于规律的总结，对于规则的强调，是权威希望儿童及早了解并践行的事项。

比如这一回提到的“外受傅训”一句，与前后句子连接起来，是对儿童的伦理教化，所谓“上和下睦，夫唱妇随。外受傅训，入奉母仪。诸姑伯叔，犹子比儿。孔怀兄弟，同气连枝”，家庭伦理中的长幼尊卑、内外亲疏，种种规则，儿童可能还不能够完全理解——尤其无法理解其形成的理据，但在吟诵、抄写的过程中，儿童对这些规则形成了“肌肉记忆”，进而形成刻板认识，不自觉地以其为行动指南。换句话说，规则不需要被理解，只需要被记忆与执行；在儿童还不具备成熟的独立思考能力（特别是思辨与批判能力）的时候，先让规则在其知识结构和理念系统中固化下来，是权威施行教化的重要方式。

当然，权威引导儿童记忆与践行规则，需要儿童具有起码的理解力，《千字文》也就比《百家姓》看上去更“高级”一些。而赛太岁只读过后者，说明他的理解力才达到“幼儿园小班”的水平。一个连悟空也不敢轻易近身的大魔怪，只有一副狰狞的皮囊，瓢子却是学龄前儿童，这就显得很滑稽。

滑稽固然可以令读者发笑，但这只是我们发现了人物的某种缺陷，产生出优越感，由此轻视、嘲笑人物。滑稽的人物，并不一定令人觉得可爱。

赛太岁是滑稽的，却也是可爱的。在笔者看来，赛太岁的无知里，透着一股天真——他当真就像孩子一样！李贽《童心说》所谓“绝假纯真”，用在赛太岁身上，似乎高抬了这头蠢狮子，也唐突了李卓吾，但从赛太岁身上确实可以看到一股“赤子”气质。他保持着天然本心，几乎没有受到后天的闻见、道理的遮蔽、污染，看上去纯粹而澄澈，这与李贽所强调的“童心”，即“最初一念之本心”，在心灵结构上是一致的。

王运熙、顾易生主编：《中国文学批评通史·明代卷》，上海：上海古籍出版社1996年版，第428页。

当然，李贽所谓“童心”，明显受到阳明心学的影响，与王守仁“真己”“良知”之说有相通之处，二者在理论形式上是相似的，“它们都把心看作是一个先天的超然的善的存在，要追求并保护这一存在”^②。换言之，“善”也是李贽“童心”的主要范畴。这样看的话，赛太岁是没有“童心”的，因为他是魔怪，是前文所说的集一切丑恶于一身的浪漫形象。

但笔者仍坚持认为赛太岁是具有“童心”的。李贽所谓“善”，是人的先天本心，是其原始本初的样子。赛太岁是一头魔怪，是人类欲望的夸张表达，是潜意识中“本我”层面的放大。究其根本，还是人心的原始本初的样子。暂时抛开我们对于人心之善恶的预设，仅从“最初一念之本心”这一概念来看，赛太岁当然是具有“童心”的。他是赤诚的、天真的、无邪的。

尤其在《西游记》所构造的神魔世界里，“善”与“恶”本来就是一组相对的，甚至是模糊的存在。神祇应当是“善”的化身，但他们普遍冷漠麻木、自私自利、小肚鸡肠、睚眦必报……又用虚伪的言语、举止来包装自己，进而实现集体美化；魔怪被视作“恶”的典型，但他们心思单纯，行为率真，坏得干脆，坏得直接，坏得彻底，坏得毫无包袱，完全没有矫揉造作的感觉。比较起来，神祇们“善”得“假”，魔怪们“恶”得“真”。而一切“假”的东西，都是与李贽“童心”背道而驰的，只有“真”的东西，才是“最初一念之本心”。由此看，以赛太岁为代表的魔怪，才是“童心”的理想型，毕竟李贽“童心”的核心范畴，并不是“善”，而是“真”。

明白了这个道理，回看赛太岁的无知，倒是对“童心”的最好保护了。赛太岁的无知，在于读书少，但在李贽看来，书读得越多，后天的闻见、道理对原初本心的侵袭、遮蔽也就越多：

转引自王运熙、顾易生主编：《中国文学批评通史·明代卷》，上海：上海古籍出版社1996年版，第427页。

然童心胡然而遽失也？盖方其始也，有闻见从耳目而入，而以为主于其内而童心失。其长也，有道理从闻见而入，而以为主于其内而童心失。其久也，道理闻见日以益多，则所知所觉日以益广，于是焉又知美名之可好也，而务欲以扬之而童心失；知不美之名之可丑也，而务欲以掩之而童心失。夫道理闻见，皆自多读书识义理而来也。^③

这种表述，固然显得有一点偏执，但闻见、道理对原初本心的侵袭、遮蔽是事实。李贽将其路径也描述得很清楚。如果不能自觉地维护原初本心，书读得越多，“童心”丢失得越多，人也显得越“假”。

如此看，赛太岁还是少读一点书好，有《百家姓》垫底就够了，若是受了金圣宫娘娘的影响，读起《千字文》，以至《弟子规》，再逐渐进阶，把“四书”“五经”也读了，恐怕就要变成《儒林外史》里的人物——竟被读书耽误了！

可知一味“好学上进”，未必是好事。回到南海后，观音可能还要嘱咐赛太岁，务必保持“最初一念之本心”。我们可以设想这样的场景：

且说金毛犼驮了观音回南海，被守山大圣、善财童子、捧珠龙女迎住。见这厮混耳攒蹄，一副憨态，众人不免又取笑一番。善财道：“你这夯货！连‘外公’为何也不知！如今可知道‘外受傅训’的厉害了？”守山大圣接道：“哪里是‘外受傅训’，分明是‘外公教训’。那‘外公’的厉害，俺可是领教过的，兄弟你如今也受教了，咱们倒也算得上‘同气连枝’了！”龙女又赶着凑趣，道：“罢呀！只怕菩萨要罚你，把《千字文》抄上一千遍哩！”观音本已进洞，闻得外头吵闹，复又转回来，止住众人，一面摩挲狮狻，一面道：“你等哪里晓得，这正是它的好处。岂不闻：‘夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也。’我等超凡入圣，纵不读书，童心固自在也，若是胡乱读书，摄了一众闻见、道理进来，反是知识之障了！”众人闻说，急忙合掌礼拜，深谢菩萨教诲。

这一番话，书中的观音也只是说说，“绝假纯真”，祂自己是做不到的。若论起“童心之失”，书中的观音恐怕是最典型的一位了。大概也正因为如此，观音喜欢收服赛太岁、黑熊怪一类憨傻的魔怪在身边，每天看着徒弟们天真烂漫的样子，也算是变相地获得一种补偿性或替代性满足吧！

『强夺御妻为压寨，寡人献出为苍生。』

——入戏太深的朱紫国王

所谓“人生如戏，全凭演技”，在以虚与委蛇为行事方针的神魔江湖里，人人都必须是演技派。而如果我们将《西游记》视作一出人间大戏，评价书中的人物，自然也要看他（她）们的演技。

人物的演技是如何被我们发现的？当然是在具体的场面中展示出来的。在神魔小说里，神与魔是主角，是追光灯下的宠儿，我们更容易发现与评判这些人物的演技。凡人的“出境”机会则少得多，其中的演技派也容易被我们忽略。比较起来，凡间国王总比普通人的“戏份”多，我们如果仔细考察相关的场面，还是可以发现这些国王的演技的。

书中几乎所有的凡间国王，都是被讽刺、批判的对象。他（她）们既缺乏道德修养，也不具备治国理民的才干；只知安享尊荣，不懂得运筹谋划；大多蜷缩在后宫，沉浸于声色，对朝堂之事不闻不问，更不用说关心民间疾苦了。

其中一些国王，更是昏君、暴君的典型。比如祭赛国王，不分青红皂白，认定金光寺僧人监守自盗，昧下了佛宝，用残忍手段折磨僧人，使其求生不能、求死不成。再如车迟国王，只因僧侣在斗法中输给了道士，便将前者判给后者做奴隶，令其饱受心灵与身体摧残。更不用说灭法国王，他对僧侣的仇视，简直是莫名其妙——没有任何因由，就要杀一万个和尚。

这些大肆迫害僧侣的国王，影射的应该是嘉靖皇帝。作为历史上著名的“道君皇帝”，朱厚熜推行了一系列“灭佛”政策，诸如刮毁佛像、焚毁佛宝、禁毁寺庙、禁止开坛传戒、勒令尼僧还俗、限制寺院经济等，可谓当时从统治中心发出的对于佛教的“全面围剿”。

客观地讲，嘉靖皇帝极力打压佛教，有相当一部分原因，是从执政角度出发的。更为直接的原因，则是树立封建君主权威的需要。他由藩王继承大统，本来就受到后宫与前朝的双重压力，勋戚势力和文官集团，与他的关系都很紧张。为了打压勋戚势力与文官集团，朱厚熜便以信仰为突破口——明代前期，统治与执政阶层主要是

信仰佛教的——展开精神领域的“大清洗”。从效果看，一系列政策也取得了显著成效，其中一些政策更为后来的统治者所继承，说明它们在加强中央集权、改善财政状况、改良社会风气等方面，确实有一定积极意义。

然而，嘉靖皇帝的“灭佛”举措，说到底不是一个理性的封建君主所为，纯粹出于政治目的利用宗教运动，不是在禁毁“鸦片”，而是用一种“鸦片”驱逐另一种“鸦片”。朱厚熜本人对于道教的崇奉，简直到了狂热地步。他深受金丹大道蛊惑，妄图通过服食丹药而获得长生；又沉迷于斋醮仪式，相信宫廷、朝堂以至天下的所有事务，都可以通过斋醮仪式来解决。可以说，嘉靖皇帝对佛教进行“全面围剿”的另一层动机，就是出于他在信仰选择上的个人好恶。

这样的历史事实，转化为文学书写，便成就了《西游记》中一个接一个佞道灭佛的凡间国王。

另有一些国王，虽然没有将道教抬高至“国教”的地位，却同样受到道士的蛊惑，最典型的就是比丘国王。南极仙翁的白鹿私逃下界，勾结狐狸精，毒害比丘国王，掏空了他的身子。白鹿又进献“海外秘方”，名义上是延年益寿，实际上是帮助国王重拾雄风、久战床第。究其本质，就是媚药。

这可能是在影射隆庆皇帝。与嘉靖、万历等“超长待机”的皇帝不同，隆庆是一位“充电两小时，通话五分钟”的皇帝，在位只有六年。他之所以短命，主要原因就是纵欲过度。如果真有如《西游记》中所说的“海外秘方”，能够帮助隆庆延长寿命，使他长久享受“芙蓉帐暖度春宵”的欢乐，残害一千一百一十一个小儿生命的事情，未必不会发生在现实世界里。

至于没有明确影射对象的凡间国王，也是遭到批判的，比如朱紫国王。

乍看起来，朱紫国王不是一个“坏”国王。他既不崇佛，也不佞道，没有因为受了“鸦片”荼毒而做出迫害（甚至残害）生民的事。至于治国理民方面的才干，由于唐僧师徒来到朱紫国时，国王已经卧床三年，不能临朝听政，我们无法判断他作为国君的素质与能力。

也正因为卧病不起，朱紫国王扮演了“受害者”角色，容易引起读者的同情与理解。再追问病因——原来是害了相思！一国之主，“不爱江山爱美人”，这又使他成为读者眼中的“痴情种子”。古往今来的文学作品中，未发迹的男子大多是乐于扮演“痴情种子”的。所谓“才子佳人相见欢，私定终身后花园”，落拓书生得小姐眷顾，受到照拂，作为回报，总要表现出“痴情”的；待到发迹变泰之后，尽管也有“大团圆”结局，但薄情负心者也不在少数，《王魁负心》里的王魁、《琵琶记》里的蔡伯喈、《秦香莲》里的陈世美、《金玉奴》里的莫稽，都是现成的样板。这些以负心汉为主人公的戏文，都是经历了漫长的“改写期”而形成的，说明

这类人物在现实生活中并不少见，历朝历代皆有，所以人们才不断地在“落难公子中状元，皇帝赐婚大团圆”的叙述中寻求慰藉。普通男子能做到痴情不绝，已属难得；一国之君竟也表现出痴情，这就更令人感动了。

〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基：《演员自我修养》，郑君里、章泯译，北京：生活·读书·新知三联书店2014年版，第185页。

而要感动观众，演员首先要感动自己；要使观众相信舞台上的真实，演员自己也要相信它。正如斯坦尼斯拉夫斯基在《演员自我修养》中所说的：“真实不能从信仰分离，信仰也不能从真实分离。它们彼此是不能单独存在的，没有它们两者，是不可能生活于你的角色，或创造出任何东西的。舞台上所发生的各种事情必定要使演员自己信服，使他的同伴信服，使观客们信服。”^⑨

这里说的“信仰”，可以理解为“信念”。就是时下表演竞技类综艺节目中经常说的“演员的信念感”。斯坦尼斯拉夫斯基是“体验派”表演理念的代表，他要求演员“活”在镜框舞台的“第四堵墙”里，产生一种无限趋近于生活本身真实状态的“幻觉”，即演员应当忘记自己是在表演——他（她）不是在扮演舞台上的某一个角色，而是像某一个人一般生活着。

这种“幻觉”要求，实在是过于理想化了。天才型的演员，固然可以达到斯坦尼斯拉夫斯基所要求（或者说鼓吹）的艺术水准，即“生活于角色”，却不可能真正忘记“角色”的存在，也不可能忘记“自己”的存在。比较而言，布莱希特的观点有更强的操作性：

〔德〕贝托尔特·布莱希特：《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠译，北京：北京师范大学出版社2015年版，第55页。

为了表演人物，演员对人物要有兴趣，浓厚的兴趣，这种演员内心的兴趣促使人物发生变化。在这同时他需要孕育他的人物。这样，人物包含着两个“我”，一个和另一个相矛盾，其中一个就是作为演员的我。作为演员他孕育（有计划的变化）人物是通过观众的，他一定要激发观众。^⑩

与斯坦尼斯拉夫斯基不同，布莱希特要推倒镜框舞台的“第四堵墙”，他强调演员的自我意识，强调演员与人物的互动，以及与观众的互动。这是更具操作性的表演观念，对于演员来说也有更实际的指导意义。今天的大部分演员，其实都是在践行着布莱希特的方法——毕竟，要达到斯坦尼斯拉夫斯基所鼓吹的“生活于角色”，需要演员天赋异禀，是真正的艺术天才，而非一般意义上的“有灵性”或“开窍”。但“老天爷赏饭吃”这件事，在任何领域都是小概率事件。

当然，两种表演理念未必就是对立的，尤其落实到具体的表演经验中，某个演员很可能从一种理念进入另一种理念。特别是在漫长的演艺生涯中，演员都是在成长的，早年可能更强调方法论，笃信布莱希特，晚年的演技炉火纯青，臻于化境，自然而然地进入斯坦尼斯拉夫斯基的“生活于角色”了。

即便在单一的表演事件中，也可能发生变化。演员一开始有意识、讲方法地去扮演某一个角色，但长期沉浸于该角色，逐渐忘记了自我，相信自己是另外一个人，随之形成坚定的“信念”，甚至无法从角色里走出来。这种事情，也不是没有发生过。

朱紫国王的表演，就属于单一表演事件中的变化。

朱紫国王并不是一个“痴情种子”，他只是在扮演一个“痴情种子”。他进入这个角色，不是因为“兴趣”，而是基于“需要”——他需要给自己的薄情寡义行为找到一层掩护。他自己需要相信这个角色，产生坚定的信念。只有这样，他才能在之后的岁月里实现内心的平静；他也需要周围人（也就是他的观众）相信这个角色，以免后者非议他的薄情寡义行为。

为什么说朱紫国王薄情寡义？因为金圣宫娘娘是被他抛弃的。

第七十回，悟空向国王讨一件表记（即纪念品，这里指定情信物），以获取金圣宫娘娘的信任。听到“表记”二字，国王忍不住失声痛哭，说了四句诗：

当年佳节庆朱明，太岁凶妖发喊声。

强夺御妻为压寨，寡人献出为苍生。

更无会话并离话，那有长亭共短亭！

表记香囊全没影，至今撇我苦伶仃！

一面哭，一面说；哭得撕心裂肺，说得肝肠寸断。这几乎已经达到“生活于角色”的水平了。但即便如此，也掩饰不了事实：与其说是赛太岁来“强夺”金圣宫娘娘，毋宁说是国王“献出”了金圣宫娘娘。“献出”的过程是仓促的，夫妻分离只在顷刻，所以说“更无会话并离话，那有长亭共短亭”，但这实际上不是赛太岁造成的，而是朱紫国王贪生怕死，“果断”地舍弃了结发妻子。



第六十九回，国王追述事情委曲，还原了当时的场面：

忽然一阵风至，半空中现出一个妖精，自称赛太岁，说他在麒麟山獬豸洞居住，洞中少个夫人，访得我金圣宫生得貌美姿娇，要做个夫人，教朕快早送出。如若三声不献出来，就要先吃寡人，后吃众臣，将满城黎民，尽皆吃绝。那时节，朕却忧国忧民，无奈，将金圣宫推出海榴亭外，被那妖响一声摄将去了。

尽管是在还原场面，但这说到底还是朱紫国王一方的叙述版本，不一定是对真实情境的如实再现，其中可能有不少国王给自己“加戏”的地方，诸如“忧国忧民”“无奈”，都是为其薄情寡义之举找借口；又把赛太岁描述得凶顽残暴，更强调交人时间的紧迫性——赛太岁是否说过“如若三声不献出来”的话，两人没有对质过，我们也不清楚。

饶是如此找补，一个基本事实是掩盖不了的：金圣宫是被朱紫国王“推出”海榴亭的。国王可以在后来的叙述中，不断给自己加“内心戏”，但抛弃结发妻子的“动作”，是无法修改的，因为当事人是知道的，所有人也都看到了，这是被集体见证的事情。国王在调整叙述版本的时候，可以尽意增饰，却无法篡改被集体见证的事实。

正是这一被集体见证的事实，叫国王生了病。

国王卧病不起，不是害相思，而是因为积食——半个粽子滞留在胃里。

悟空炮制“乌金丹”，是对症下药，它就是用来治疗积食的。“乌金丹”的主要成分是大黄和巴豆，这两味药都是主宣泄、通蔽塞的。说白了，是当泻药来使的。其中又加了“百草霜”，即锅底灰。按《医林纂要》等医书所讲，锅底灰的确有消化积食的功效。

更重要的是，“乌金丹”是和了龙马尿制成的，又是就着东海龙王的嚏唾服用的。龙马尿本来就是“神水”，按小白龙所讲，“我若过水撒尿，水中游鱼食了成龙，过山撒尿，山中草头得味变作灵芝，仙僮采去长寿”。至于龙王的嚏唾，更是被古人称作“龙涎”，有祛病养生的奇效。有这两种东西托底，即便悟空用的“虎狼药”里含了十足的泻药，也吃不出毛病。朱紫国王服药后，不仅屙出了半个粽子，更觉“心胸宽泰，气血调和”，甚至“精神抖擞，脚力强健”。一般的泻药，是没有这种效验的。

那么，问题来了：积食这样的小病症，朱紫国的太医们难道治不了？

太医们固然没有悟空的神通，搞不到龙尿、龙涎，但对付滞留在胃里的半个粽子，应该是手到擒来的。难不成，一众太医，连泻药方子也开不出？

不是开不出，是不能开！半个粽子，是朱紫国王表演的主要道具！

积食，是不足以令国王躺倒三年的，也不会导致国王表现出的病症。

第六十八回，唐僧进宫倒换通关文牒，见国王“面黄肌瘦，形脱神衰”，这绝不是半个粽子的问题，而是更深层次的心理问题。

什么心理？按国王所讲：“寡人为此着了惊恐，把那粽子凝滞在内，况又昼夜忧思不息，所以成此苦疾三年。”说白了，这病是吓出来的、愁出来的。

但惊惧、忧思而成的病，也是可以治疗的，太医们为何束手无策？

因为他们不只是医者，也是观众。在皇宫里应差当值，在封建统治者身边讨生活，不仅需要专业素养；做一名尽职尽责的医者固然重要，但做一名尽职尽责的观众更重要。

《甄嬛传》第二十八集里，皇后旧疾发作，偏赶上年羹尧调走了太医院的几乎所有轮值太医，为自己的妻子治病，以致皇后被头风病折磨了一整夜，闹得阖宫不安，事后更是物议不绝。皇后的头风病，好似长了眼睛，专会挑时候。年羹尧的妻子不犯病，皇后的头风也不发作；一听说年羹尧的妻子性命垂危，皇后的头风就冒出来了。到底是年大将军夫人的病误撞上皇后的病，还是后者的病硬撞上前者的病，太医们看得清楚，想得明白，即便当时未及反应，事后也该回过神儿来了。所以，纵使有“在世华佗”的手段，太医们也不能治好皇后的头风，说不准什么时候，乌拉那拉氏又要把这病从政治角力的“工具箱”里调出来。

朱紫国王缠绵病榻，是在等待——等待观众解读他的表演，赋予其表演以预期的意义，即建立起与他一致的对于角色的信念。这项工作，首先应当是由太医们来完成的，却又不限于太医，阖宫上下，朝堂内外，都是国王的观众，他们都可以（也应该）参与对于国王表演的解读。

国王在表演一个“痴情种子”。对此，国王本人已经建立起了信念，但观众是否建立起了信念，国王没有获得回馈，心里没底。他不能自我标榜，自我鼓吹，自己给自己贴上“痴情种子”的标签。毕竟，正是他亲手将金圣宫娘娘“推出海榴亭外”，这是被集体见证的事实。如果在太医的引导下，文武百官能够主动给国王贴上“痴情种子”的标签，标志观众也建立起了对于该角色的信念，整场演出就成功了。

只可惜，朱紫国的太医们愚笨，只知道呆呆地观看表演，却不知道接受演员的激发，与演员形成对于角色理解的“共谋”。这反过来导致了演员的困境，因为无法

“使观客们信服”，朱紫国王只好继续倒在病床上，苦苦等待。正如他对唐僧所讲的：

似我寡人久病多时，并无一臣拯救。

对于国王而言，什么才是“拯救”？就是给他贴上“痴情种子”的标签，明确对他表演的信念。但这样理想的“观客”迟迟没有出现，国王只好让半个粽子继续留在肠胃里，他继续表演“形脱神衰”的样子，直到悟空出现。

悟空入宫诊病，本来是出于一时意气。会同馆的大使未能礼遇唐僧师徒，悟空气不过，要显一显本事，叫大使奉承自己。这是悟空的一个性格缺陷。他习惯被人奉承，受不得半点委屈。西天路上，许多冲突都是由此而来的。

至于悟空医术究竟如何，我们也无法做出明确判断。“悬丝诊脉”是文学想象，只能表现悟空有神通，不能证明他精于医道。书中的确写到悟空对脉理、药理的认识，但这些文字很可能来自常见的医书药典。

如果说悟空通医术，是他谙于医疗叙事的门道。许多病，不在于如何治，而在于如何讲——如何组织相关事件之间的“时间—因果”关系；如何赋予疾病以特定名称，及其意义。这些都是叙事层面的事情。比如医生问诊，病者追述自己的经历，这一问答过程，本身就是叙事；再如用“花柳病”指称性传播疾病，既委曲地表明了这类疾病的一般传播渠道，也隐含了道德批判；在心理疾病的诊疗过程中，叙事的作用和意义就更大了。可以说，几乎在每一个心理疾病的治疗环节里，都可以看到自觉或不自觉的叙事。

论医术，朱紫国的太医们是远胜悟空的；论叙事，悟空才是行家里手。

在描述了国王的脉象后，悟空给出了明确诊断：

诊此贵恙，是一个惊恐忧思，号为双鸟失群之症。

悟空一次就完成了“三级跳”，不仅诊查出病因，更赋予其特定意义，成为国王所期待的“观客”。我们不妨分析一下这“三级跳”：

第一级跳，自然是查出积食。这不必道破，也不必命名，对症下药即可。不说破这一层，也是悟空卖弄本事的方法论。正如他所说：“他那太医院官都是些愚盲之辈，所以取这许多药品，教他没处捉摸，不知我用的是那几味，难识我神妙之方也。”古人云“文人相轻”，事实上，在任何专业技术领域，都是同行“相轻”的。“乌金丹”只用大黄、巴豆、锅底灰，这并不高明。知道了底细，太医们又怎会将悟空称作“神僧长老”？所以要将市面上的“八百八味药”，各抓三斤，总计二千四百二十四斤，太医们摸不清悟空底细，只能叹服其医术神奇。

第二级跳，是抛出“惊恐忧思”的病因。积食，是由惊恐忧思导致的。此前却没人指出这一点。为什么没人指出？因为朱紫国的百官看到了国王抛弃金圣宫娘娘的事实，他们清楚国王的病不是吓出来的，也不是愁出来的，是他为自己的薄情寡义（尤其被集体见证）感到惭愧。更进一步说，是羞出来的。

对此，国王本人是不能承认的，他之所以开始长达三年的表演，正是为了掩盖这一事实；太医与其他臣僚也是不能将其说破的，他们固然“愚盲”，不知与演员形成“共谋”，却没有蠢到极点——即便没有建立起对于角色的信念，观众也不能揭破演员进入角色的动机。

悟空用“惊恐忧思”置换了“惭愧”，掩盖了真相，也启发了国王。前文所引国王的话，特别是“忧国忧民”一词，正是经悟空启发而冒出来的。

第三级跳，是给出“双鸟失群”这一罗曼蒂克的病名。其实，有了“惊恐忧思”四字，国王就算对臣僚们有所交代了，进而与其形成“共谋”。他完全可以相信自己是在扮演一个“爱江山不爱美人”的国君，臣僚们也可以表现出对该角色的相信。但国王还需要给“美人”一个交代，说到底还是给自己一个交代。

国王应该没有想到金圣宫娘娘会被营救回来（三年里，他可能没有这样的期盼），他扮演“痴情种子”，是给假想中的另一半看的，更是给自己看的。“爱江山不爱美人”，可以博取臣僚的同情和理解，却无法赢得另一半的谅解，甚至可能导致对方记恨。他需要表现出因“舍小家为大家”而经历的身心折磨——一个抛弃发妻的男人，如何在其后漫长的岁月里，甘心承受生理与心理的苦痛，以此乞求得到对方原谅。当然，对方既然是假想中的，必然会原谅他，因为朱紫国王最终会原谅自己。

原谅了自己的朱紫国王本来不需要继续表演了，但他已经沉浸于“痴情种子”的角色，建立起了对于该角色的信念。这个角色令他陶醉，令他生活于另一种人生情景之中。他不再是加害者，而是受害者，甚至是最大受害者。

无论在金圣宫娘娘被营救回国之前，还是之后，国王都没有表现出对发妻可能面临的危险处境的担忧——毕竟，她不是被一个普通的情敌夺去的，而是被一只凶狠残暴的魔怪夺去的。

国王也从没有表现出对发妻的共情性假想。既然是相思，总该是双向的，是异地而同时的共情。正所谓“今夜鄜州月，闺中只独看”，结发夫妻被迫分离，必定是共同承担相思之苦的。你在思念对方，对方也在思念你；你体验了思念之苦，应该自然而然地设想对方的思念之苦。而朱紫国王只关心自己，他仅仅需要一个呼告对象，一个接受他单方面相思叙事的受述者（narratee），这是在叙述框架中与叙述者（narrator）对应的一个功能，而非真实的人。

好比《甄嬛传》中被“四郎”不断追忆的纯元皇后，说到底只是“四郎”在构建自己“长情者”形象的叙述框架中，承担了受述者的功能。“四郎”缺乏对于纯元皇后的共情假想，固然因为后者早已进入时间范畴，但即便对于亡者，真正的“痴情种子”仍是形成生动的共情性假想的。苏轼《江城子·乙卯正月二十日夜记梦》里“小轩窗，正梳妆，相顾无言，惟有泪千行”的画面，是如何形成的？发妻坟头的草，固然有三尺高了，但相思至极，难道不会做梦吗？！可见“四郎”还是薄幸！

至于朱紫国王，更是薄幸之至。金圣宫娘娘生死未卜，国王已然将真实的发妻抛诸脑后，沉湎于对受述者功能的倾诉。倾诉自己的苦痛，诸如“至今撇我苦伶仃”一类蹩脚的呼告，至于对方是否“苦伶仃”，又是如何“苦伶仃”，国王并不在乎，仿佛只有他才是受害者。

可以说，赛太岁夺妻一事，已经成为这位“痴情种子”人生中的大事件。正是这一事件，打破了他与爱妻如胶似漆的生活，使其从幸福的痴情者，沦为悲苦的痴情者。但也正是这一事件，使他有机会表演自己的“痴情”，进而“生活于角色”，沉浸于另外一种人生情景。

美中不足的，就是观众迟迟没有形成对该角色的信念。如此看，“并无一臣拯救”，不像是在哀叹，倒像是在抱怨。幸好悟空赶来，完成“三级跳”，国王自然欢喜异常。按书中所写，听见“双鸟失群”四字，国王登时来了精神：

那国王在内闻言，满心欢喜，打起精神，高声应道：“指下明白！指下明白！果是此疾！请出外面用药来也。”

这不免令我们看到表演的破绽：其一，原来在悟空用药之前，国王就是可以打起精神的。方才还是“形脱神衰”的样子，顷刻间就能拔高调门说话，可知病情本来不重，只是在表演久病沉痾的情态罢了。其二，国王似乎也懂医术，知道自己得了什么病。实际上，国王是亟须有人给他贴上“痴情种子”的标签，以便他结束这场表演，因而听到“双鸟失群”四字，就高兴得露出了马脚。

如此看来，悟空医好国王，救回娘娘，似乎是“好心办坏事”，打断了国王的表演。但我们不要忘了，国王是沉浸在“痴情种子”的角色里，而非“病人”的角色里。后者只是前者的一个阶段性情态。国王之所以在“病人”的角色里苦苦地挨了三年，因为观众只对这个角色产生了信念，如今有了“双鸟失群”的名目，观众受到激发，可以对“痴情种子”的角色产生信念，国王就可以毫不犹豫地跳出“病人”的角色了。活蹦乱跳的国王，可以更卖力地表演，比如前文提到的失声哭诉，如果还被限制在“病人”的角色里，就不方便演员发挥了。

至于金圣宫娘娘归国与否，也不影响国王的表演。赛太岁出现之前，国王也不是专情于金圣宫的。金圣宫之外，还有银圣宫、玉圣宫。对国王而言，“痴情种子”不等于“专情种子”；金圣宫归国以前，国王已把她当作受述者看待；归国以后，依旧可以仅当作受述者看待。按书中描写，见金圣宫归来，国王表现出了足够的热情：“急下龙床，就来扯娘娘玉手，欲诉离情。”之后，写定者便只用“夫妻才得重谐”一句带过，究竟夫妻能否和谐如初，我们也不得而知。这还是看得到的所在，看不到的所在，国王如何表演，不妨设想一番：

且说国王并百官捧毂转轮，送唐僧师徒离境。转回宫中，文武众官散去，国王便将娘娘宣至清宁宫偏殿，夫妻二人对坐说话。国王未及开言，先堕下泪来，哽咽许久，才说道：“只因寡人当年莽撞，亵渎神祇，遭‘拆凤’之报，累娘娘受苦。三年里，寡人相思成疾，缠绵病榻，只恨不能救你出罗网。幸得神医长老救拔，你我夫妻才得重聚。本当迎你入金圣宫，奈何前年宫中塌了一方殿角，还须整治一番；且闻得外头物议，疑你身陷魔窟，怎得囫囵清白？寡人自是信你的——怎奈言官们絮聒不止，总要晾上几日。你且在此静养，寡人时常来看你便是。”出得殿来，被内侍扶住，国王腮边泪犹未干。流连徘徊了许久，才被内侍引到银圣宫中安歇。

这一“晾”，恐怕就不是“几日”工夫了。金圣宫回宫前，国王已是将她搁在一边了，如今仍旧可以搁在一边。当年抛弃金圣宫，公而忘私；如今搁置金圣宫，还是公而忘私。既然做了一国之君，总有许多“无奈”。国王想要表演“痴情种子”的时候，到此流连徘徊一阵便是。此时的金圣宫娘娘，宛如乌拉那拉氏的头风病，只是演员“工具箱”里的一件道具而已。上文假设的清宁宫，也不过是国王表演其“痴情种子”角色形象的一个“打卡地”罢了。

『等我且戏他戏，看怎么说。』

——自力更生的白骨夫人

在读者的刻板印象里，《西游记》中的魔怪分为两大类：一是来自天庭或灵山的，有背景和靠山，惹出的祸事大，遭受的惩罚小，没一个死在悟空棒下。一类是民间野生的，没有大佬照拂，全凭自力更生，惹出的祸事有限，遭受的惩罚却很大，几乎都死在悟空棒下。

这种印象，有利于加深读者对《西游记》讽刺性、批判性的理解，起码使读者认识到小说所揭示的不公平、不公正的晚明社会现实。

然而，书中魔怪的分类是不能“一刀切”的。一者，自力更生的魔怪中，也有收获了好结局的。比如黑熊怪，全凭自己勤奋努力，挣下黑风山黑风洞这份家业；他持身修行，走的是玄门正宗的路子，已然有了几分仙气，最终被观音菩萨相中，受封守山大神，得以乐享天真。二者，野生魔怪也有善于钻营的，原本没有靠山，后来傍上大神祇，仗势行凶，最终虽然被擒伏，到底保住一条命，地涌夫人就是这样的（详见第十六章）。可知书中魔怪的人生是多种样态的，我们应当对其具体问题具体分析，不能把他（她）们简单地分成“庙堂魔怪”与“江湖魔怪”两大类。

当然，从“庙堂”与“江湖”出发来区分魔怪是一种最有操作性的分类，也方便我们对人物形成心理投射。魔怪固然都是遭人恨的，但在看待“庙堂魔怪”与“江湖魔怪”的时候，我们其实是有“分别心”的。前者只是遭人恨，后者则能在一定程度上引发我们的理解与同情。

我们大多是“草根”出身，原生家庭普普通通，参与瓜分社会资源的能力有限，在我们人生进阶之路上提供的帮助也有限（更不用说，个别原生家庭本来就是处境艰难的，在子女进阶之路上又一再扯后腿）。“草根”们求生上进，无法倚靠家庭（遑论家族势力），只能靠自己，单枪匹马地闯入丛林世界。一部分人选择了错误的人生进路，在歧途中越陷越深；一部分人尝试了错误的方法，比如弯道超车，不料刹车失灵，最终冲出赛道，撞得粉身碎骨。

这些错误示范，固然是应当受到批评的，但也是引人同情的；我们不支持这些选择，却能够理解其原始动机。《西游记》中一个接一个失败的“江湖魔怪”，就是误入歧途者和弯道超车者。他们堕入魔道，试图通过获取“金蝉”的能量而实现长生，成为修行者的反面教材。

他们的失败，一开始令我们感到痛快——毕竟，我们总是先站在主人公的立场上来看问题的。魔怪的失败，意味着主人公的成功，我们当然会感到痛快。但转念一想：我们其实不是主人公！我们既不是神话（myth）里的主人公，也不是浪漫故事（romance）里的主人公。这两种主人公在性质与环境上都是优越于我们的。英雄的成功，只是我们寻求补偿性或替代性满足的幻想；魔怪的失败，才是我们之中多数人不得不面对的“惨淡人生”。

面对魔怪们的失败，尤其死在悟空“无情棒”下的结局，我们更是不寒而栗——原来，NPC（non-player character，即非玩家角色）的“试错成本”如此之高！我们只有一次机会，一旦做出了错误的选择，就没有翻盘的可能了。

即便做出了正确的选择，进阶之路也是异常艰难的，前途不仅荆棘密布、泥沼纵横，还时不时冒出一些“带资进组”的选手，充塞赛道，扰乱秩序。

我们原本接受的激励教育，是“不要输在起跑线上”，后来发现原来所谓的“输在起跑线上”，不是我们起步慢、加速度低、续航时间短，而是有一部分选手并不是从起跑线出发的，他们和我们在同一条赛道上，距离终点的位置却差得很远——我们是从起点出发的，他们的起跑点与终点则只有一步之遥。

这已经叫我们愤愤不平了，再看到他们没有因错误示范而遭受惩罚——权威们对他们的责骂总是“雷声大雨点小”的，体罚也从来都是将板子高高举起，又轻轻放下的——简直要气得三尸神暴跳。

由此回看《西游记》中的“江湖魔怪”，我们就很容易对他们产生同情。他们的处境与我们仿佛，他们的行动与结局又暗示了我们人生进阶之路一种悲剧性的可能。

在这方面，白骨夫人是一个典型。

需要说明的是：在民间集体口述经验中，该人物一般被称作“白骨精”。人们在传播这个故事的时候，习惯叫它“孙悟空三打白骨精”。实际上，在百回本《西游记》中找不到“白骨精”三个字，第二十七回的故事是“尸魔三戏唐三藏”。

按百回本写定者塑造人物的逻辑，这个人物确实不能叫“白骨精”——有动植物本相的魔怪，才能够称作“某某精”，比如黑熊精、老鼠精、蜘蛛精、蜈蚣精、松树精、杏树精，等等。白骨夫人不是动植物变化而成的，悟空打杀她时道破了她的出身：

他是个潜灵作怪的僵尸，在此迷人败本；被我打杀，他就现了本相。他那脊梁上有一行字，叫做“白骨夫人”。

这其实就是一具骷髅“活”了起来。

不过，民间集体叙述都是基于约定俗成的，称其为“白骨精”，没有任何问题。况且，从形象演化的历史来看，该人物的前身是有动物原型的，她本来不是一堆白骨，而是一只老虎。

《大唐三藏取经诗话》第六节有一段精彩的故事：猴行者降伏白虎精。

李时人、蔡镜浩：《大唐三藏取经诗话校注》，北京：中华书局1997年，第17页。

话说唐僧师徒来到白虎岭。猴行者告诉唐僧这岭上有一只白虎精，善于魅惑人。白虎精果然幻化成一个美貌妇人，“身挂白罗衣，腰系白罗裙，手把白牡丹花一朵”^⑨，娇滴滴，艳滋滋，试图迷住唐僧。猴行者指破白虎精的本相，白虎精便现出原形，又放出虎群，围堵唐僧师徒。猴行者将金钹锡杖变作夜叉，战退了白虎精。猴行者问白虎精是否甘心受伏，后者毫无悔过之心。猴行者就在白虎精的肚子里变出一只猕猴。如此变化几番，白虎精死不悔改，猴行者就将白虎精肚子里的猕猴变成一块大石头，把白虎精给活活胀死了。

这个故事的情节虽然简单，神魔意味却很浓，英雄与阻挠者之间发生了直接冲突，前者靠法术战胜了后者。其中涉及的法术也很多，特别是在白虎精肚子里变猕猴的桥段，学界一般认为这是印度神猴哈奴曼事迹的变体——哈奴曼与魔王交战的时候，就喜欢钻到对方的肚子里。后来《西游记》中的孙悟空也继承了这个本事，将其发挥到极致，诸如铁扇公主、地涌夫人、黄眉童子、青毛狮子等魔怪，都吃过被悟空钻肚子的苦头。虽然没有哪个魔怪因此而死掉，但悟空在魔怪的肚子里翻筋斗、荡秋千、跌四平、踢飞脚，叫魔怪受尽折磨，那滋味简直比死掉还难受。



从人物形象看，这个故事里的白虎精，与后来的白骨夫人很像。都是女魔怪在荒山野岭中迷人，都是幻化成美艳的少妇，幻象都被英雄指破，魔怪最终都死于英雄之手。

《西游记》中的女魔怪固然不少，但相关情节与以上事件全部符合的，只有白骨夫人一个，她很可能是从白虎精演化而来的。

还有一个直接证据：《西游记》中，白骨夫人自称居住在“蛇回兽怕的白虎岭”，这就道破了两个形象之间的因缘关系。

李时人、蔡镜浩：《大唐三藏取经诗话校注》，北京：中华书局1997年，第17页。

那么，“白虎”为何演变成了“白骨”呢？大概因为“虎”与“骨”的发音相近，容易混淆。在《取经诗话》第六节中，在唐僧师徒遇到白虎精之前还有一个情节：师徒们见到“山头白色枯骨一具如雪”，猴行者说：“此是明皇太子换骨之处。”^⑨在“白虎”之前确实看到了一堆“白骨”，在故事后期演化、传播的过程中，两段故事被捏合在一起，也是自然而然的事情。

既然从“白虎”变成了“白骨”，幻想的情节就可以更丰富了。

按道理讲，“白虎”是“活”的，“白骨”是“死”的，前者变化的手段，应该比后者更多。但白骨夫人是僵尸，会“解尸法”，变化的神通就更大。

尸解，本来是一种修炼方术，指修行者的元神脱离形骸，羽化而登仙，留下的形骸就像蝉蜕一般，仿佛如生，实际上只是一具壳子。

这本来是一种浪漫的幻想，却帮助神仙家们解决了一个现实的解释困境。

在早期的神仙家幻想中，修仙的理想结果是飞升天仙，即通过服金饵丹，修行者长生久视，成为生活于洞天福地的地仙，进而隐居于十洲三岛之上，成为乐享天真的神仙；如果再到人间行道，斩妖除魔，度人济世，累积功德，待到功行圆满的时候，就可以受箓为天仙了。

地仙、神仙、天仙，是修行路径中的不同阶段，前提却是一样的：不死。

但人终归是要死的，这是造化规则之一。即便我们一时无法上升到哲学的高度，认识到人的存在——恰如海德格尔所说，是“向死而在”，但现实经验总能教会我们一个朴素的道理：人终有一死。

如此一来，神仙家们极力鼓吹，以及向大众兜售的修仙路径与方法，就说不通了。况且，服金饵丹，大量摄入毒素，不仅不会令修行者长生，反而可能导致其早亡。相当一部分修仙者，可能连当时人口的平均寿命都没有活到，就呜呼哀哉了！这就造成了神仙家们的解释困境——如何将浪漫想象与现实经验有机地结合起来，使大众信服其炼养观念。

尸解之说，能帮助神仙家们摆脱解释困境。人们看到了修行者的死，但这不是真正意义上的死亡，而是修行路径中的一道关，是羽化的现象；人们看到的尸体，是修行者飞升之后遗下的蝉蜕，是“金蝉脱壳”后的废料；修行者必须经历这一道关，脱却形骸，以凝聚魂魄的形式进入新的境界。

中国道教协会、苏州道教协会：《道教大辞典》，北京：华夏出版社1994年版，第148页。

如此一来，修行者在现实物质世界中的死亡，不仅不是需要规避的，反而可以被理解成一种必然。妨害神仙家们鼓吹炼养理念的自然现象，倒成了帮助其完善叙述的关键事件，由此也形成了一种新的修仙路径——尸解仙，以至后来所有道士的死亡，都被描述为尸解而去，“尸解”甚至成为道士之死的代称^②。

在《西游记》中，写定者将这种理念庸俗化，服务于神魔叙事。既然白骨夫人是“潜灵作怪的僵尸”，由“尸”这一关键字，自然联想到“尸解”。这也成为白骨夫人的拿手本事，其他有动植物本相的魔怪，固然也善于变化，却不能如白骨夫人一般变化自如。不拘男女，无论老幼，以至披毛带角，湿生卵化，只要有蝉蜕形骸，白骨夫人便可钻入其中，又可从容而灵活地脱身而去，即书中所说的“出神去了”。86版电视剧《西游记》又在这一点上进一步发挥，剧中白骨夫人三次变化，都是钻进了死人皮囊里，少妇、老姬、老翁，不是她变化成的，而是她使用的三只“马甲”。

既然是“马甲”，穿了脱，脱了穿，不挑形制，更不拘次数，尤其从叙事趣味性的角度说，似乎多多益善，为什么只穿三次呢？《西游记》中讲述神魔斗法的故事单元，动辄是三回篇幅的体量，而“平顶山”故事、“狮驼岭”故事、“无底洞”故事等大单元，都是用四回篇幅才完成叙事。白骨夫人的段落，却只有区区一回，为何不多变化几次，使故事体量膨胀起来呢？

这是叙述规矩的问题。叙述，总要讲究一定的规矩。叙述中的趣味性，也是要与叙述规矩相结合的。再有趣味的叙述，如果不按规矩来，也会变得无趣。正所谓“过犹不及”。叙述没有达到临界点，趣味性不足，我们会觉得不过瘾；叙述超过了临界点，并不能造成趣味性的累加，还可能导致我们感到乏味，甚至产生抵触情绪。如此看来，超过临界点确实要更危险一点。

那么，临界点在哪里呢？或者说，“马甲”应该换几次呢？

答案是三次。这是中国古代叙述传统中的“三复叙事”模式。

杜贵晨：《古代数字“三”的观念与小说的“三复”情节》，《文学遗产》1997年第1期。

杜贵晨曾指出，中国古代小说中常见一种“三复”模式，即“经过三次重复才能完成的情节”^②。这里说的重复，不是原样复制，而是有变化的重复。

比如《三国演义》中的“刘玄德三顾茅庐”、《水浒传》中的“宋公明三打祝家庄”、《警世通言》里的“王安石三难苏学士”、《醒世恒言》里的“苏小妹三难新郎”、《三侠五义》里的“美英雄三试颜查散”、《海上繁华梦》里的“赌龟三卖叶蓁蓁”等。可以看到，无论哪种题材的故事，经常含有“三复”情节。

神魔故事格外喜欢这种情节。《三遂平妖传》里有“蛋和尚三盗袁公法”“刘彦威三败贝州城”，《封神演义》里有“广成子三谒碧游宫”，《三宝太监西洋记》里有“张天师三战大仙”“姜金定三施妙计”“陈堂三战西海蛟”，《续西游记》里有“悟空三诱看经鹊”，《南游记》里有“华光三下酆都”，《达摩出身传灯传》里有“达摩三授慧可”，《扫魅敦伦东度记》里有“道士三施降怪法”，《飞跢全传》里有“飞跢子三进簸箕阵”，《长剑春秋》里有“白猿三盗装仙盒”“海潮三劫锁仙楼”，等等。与神魔斗法较量相关的情节，经常是要重复三次的。

《西游记》是神魔小说的扛鼎之作，自然也是“三复叙事”的代表，除了第二十七回的“尸魔三戏唐三藏”，还有第五十九回至六十一回的“孙行者三调芭蕉扇”。

这是在回目中显豁的“三复”，隐藏在具体叙述中的“三复”也不少。比如悟空向黑熊怪讨要袈裟的情节，可以概括为“孙行者三探黑风洞”；再如悟空设法降伏黄眉童子，就请了三次“外援”；又如南山大王用“分瓣梅花计”擒获唐僧，其实就是分三次展开的“调虎离山计”。

这些或明或暗的“三复叙事”，并不是小说写定者的原创，而是民间集体叙述的一般经验。在民间集体叙述中，故事的主人公有不同的姓名、气质、心理与身份，他（她）们做出不同的动作，实现不同的愿望或达成不同的目的，但回归本质，经常是一个故事。进一步说，是某一个故事在不同的“文学包装”之下的重复。

特别是在奇幻冒险故事里，主人公的愿望几乎是一致的，就是克服难以完成“英雄的丰功伟绩”。故事往往很简单，无非是英雄遇到了困难（事件A）——英雄处于困难中（事件B）——英雄克服了困难（事件C）。即便加上各种文学装饰，恐怕

用“一袋烟的工夫”也讲完了。这是很难令人满意的，需要讲述者在故事内部与外部做进一步加工。

内部的加工，就是延长事件B的时长，增加其复杂性。复杂的东西看起来是凌乱的，但我们习惯从中总结出规律，特别是形式上的规律。故事的讲述者在叙事中扮演“上帝”的角色，就需要将这种形式上的规律预先埋伏在故事里，但它不能埋伏得太深，要使读者（或听众）能够很快发现，并把它总结出来（只有这样，受众才会认为自己足够聪明，因此而心满意足）。最好的处理方式就是构造一种有变化的重复。变化，可以给人一种纷繁复杂的感觉；重复，则很容易令人发现形式上的规律。这样一来，不仅故事的时长被拉长了，故事的形态看上去也更高级了。

同时，这也方便塑造主人公的英雄气质。英雄气质不只是超凡的能力，更是卓荦的品质，比如乐观、坚韧、不畏凶险、不屈不挠等。一次战胜困难，只能表现出主人公的超凡能力；只有长时间处于困难之中，被反复摧折，主人公仍然表现出乐观主义精神，坚定不移地与敌人战斗，屡败屡战，越挫越勇，这才能表现出他（她）们的英雄气质。《西游记》就是这样表现悟空的英雄气质的。

外部的加工，就是重复A—B—C的事件组合，以此形成更大的故事。主人公没有变，最终的愿望也没有变，但制造困难的“敌对者”变了，或是参与解决困难的“帮助者”变了，故事一下子就膨胀起来了，也显得更灵动了。

民间集体叙述就是通过这样的办法，构造出又多又大的故事集群的。

那么，为什么要重复三次呢？

这是有哲学根据的，也有仪式实践的指导性来源。

从哲学的角度说，文学叙事的背后也埋伏着哲学理念，它表现为一种叙事哲学。

“三复叙事”符合古人讲究的朴素辩证法，即在有限的表述中寓含无限。正如老子所说：“一生二，二生三，三生万物。”这里的“一”“二”“三”，并不是在计数，而是对不同哲学范畴的表述。

参见辛战军译注：《老子译注》，北京：中华书局2008年版，第171—173页。

所谓“一”，是“道”这一核心哲学范畴的外在表现。所谓“二”，指道的外在表现进而形成矛盾对立双方。所谓“三”，指矛盾对立双方交感而成一种新的物态，它既不是“一”，也不是“二”，就被称作“三”。这个新物态，不是具体的某种事物，它仿佛“格式塔”一般的存在，可以表现为天地间万事万物。也就是所谓的

“三生万物”。这里的“生”不是生化、生产的意思，而是显现、展现的意思^②。

当这种哲学理念下移至民间集体叙述实践，就被大众误读了。人们无法深刻理解“道”的含义，甚至没有搞清楚“三生万物”的所指（signified），而是对能指（signifier）本身望文生义，将其理解为：“三”可以生产万物。

这样一来，就形成了一种叙事哲学，即在“三”中包蕴无限，将情节重复叙述三次，这就足以表现叙述的无穷变化了。

上古仪式实践的指导，又帮助人们强化了这种认识。

十三经注疏整理委员会：《礼记正义》，北京：北京大学出版社2000年版，第108页。

按《礼记·曲礼》所言：“卜筮不过三。”即无论采用哪种占卜方式，都不能超过三次。当然，未达到三次，也是不符合要求的。所谓“礼以三为成”^③。未达到三次，是违礼的；超出三次，也是违礼的。而“礼”就是一种规矩。仪式实践的规矩是“以三为成”，叙述实践的规矩当然也是“以三为成”了。

未达到三次的重复，不能算讲“成”了一个故事；超过了三次的重复，更不能算讲“成”了一个故事。所以，即便白骨夫人会“解尸法”，能在不同的“马甲”之间来回变换，最多（或者说必须）变换三次。毕竟，三次已经包含了无数次，就算变换一百次、一千次、一万次，与三次没有差别，本质是一样的，还是套用本山大叔的名言：“你以为穿上马甲，我就不认识你了啊？！”

这句台词，正适合悟空来说。他火眼金睛，善于勘破幻象。白骨夫人无论如何变换“马甲”，悟空都能一眼看出其本质。这不仅构成了悟空与白骨夫人之间的矛盾，也构成了悟空与唐僧之间的矛盾。

正是在第二十七回的故事，读者“围观”了悟空与唐僧之间的矛盾。

在此之前，从“取经五圣”正式聚会开始，唐僧师徒只经过了两处关卡：一是莫家庄，二是五庄观。这两处关卡的“麻烦制造者”都是“神”，而非“魔”。换句话说，白虎岭是取经小队进入西牛贺洲后经历的第一处真正魔障。

面对魔障，英雄会感受到更直接的压力，但压力不只来自外部，也来自取经团队内部。在取经团队内部，唯一能够给英雄制造压力的，就是团队的“封建家长”。这位家长在能力上远不及英雄，却可以基于封建伦理秩序而对后者形成压制，甚至霸凌。

以往，我们习惯性地认为悟空与唐僧之间的冲突，缘于二人能力的差异、性格的差异、理念的差异。悟空火眼金睛，疾恶如仇，对教条不屑一顾；唐僧则是肉眼凡胎，迂腐保守，同情心泛滥，又死守教条。悟空执意打杀魔怪，唐僧反对打杀人，由此形成冲突。

实际上，细读文本会发现：悟空与唐僧之间的冲突，是前者不接受后者所代表的权威的规约，以致后者愤恨。

唐僧时常把“扫地恐伤蝼蚁命，爱惜飞蛾纱罩灯”挂在嘴上，不只是为了表现自己谨遵“戒杀生”的教条，并怀有慈悲之心，而且是要求悟空也接受并践行这一教条。在唐僧看来，杀人固然是错，却可以原谅——否则，在第一次打杀白骨夫人时，无论悟空如何乞求，唐僧都应该将其逐出师门；数次杀人则是罪，不可以原谅。这不是犯罪行为的累加，而是悟空不接受来自权威的规约，屡教不改。即便被打杀的人，最终被证明是魔怪变化而成的，也不可以原谅。

如果我们跳出“杀人”还是“杀魔”的表现，回归主体行为的本质，就更容易理解这种冲突产生的必然性了。无论被打杀的是“人”，还是“魔”，悟空只要做出“打”的动作，就是对权威的挑战。这里的“打”不是一种具体的动作，而是悟空对于权威所有反动举止的统称。悟空蔑视权威，一再挑战权威所代表的规则，这是他的主体气质。权威可以无视悟空轻蔑的态度，却不能容忍悟空的反动实践。只要悟空有所举动，权威就必须对其进行压制。

在现实生活中，权威在能力上经常是优越于反动者的，比如领导对下属、家长对子女、导师对学生等，不对等的能力，可以保证前者对后者的有效压制，而在《西游记》中，兼领导、家长、导师等身份于一身的唐僧，恰恰在能力上远不及反动者，他只能依靠《紧箍咒》。如果悟空不再畏惧体罚，唐僧只有一种选择——驱逐悟空。否则，他的权威性将荡然无存。

作为体罚工具的《紧箍咒》，其实并没有如我们料想的那般有效。在唐僧获得《紧箍咒》前后，悟空都有反动举动。正是因为悟空的第一次反动，即第十四回“心猿归正 六贼无踪”，观音菩萨才送来《紧箍咒》，但有了“杀手锏”的唐僧，依旧无法真正钳制悟空，所以有了第二十七回的故事，又有了第五十八回的故事。可以说，悟空对于权威的反动、对于规则的挑战，是不会受到体罚工具的影响的。直到打杀六耳猕猴，即悟空亲手翦灭了心中“魔性”后，英雄变成了一个虔诚皈依的信徒，成长为权威所期待的样子，《紧箍咒》也成了摆设。

在第二十七回里，悟空的“心魔”还很盛，挑战的能动性还很强，白骨夫人三番变化，就激化了唐僧师徒的矛盾。从白骨夫人一方说，这不是有意的。一部分当代影视改编作品，习惯将魔怪塑造成处心积虑的阴谋家，白骨夫人三番变化，被描述成

策略性的行为——先挑拨师徒关系，待唐僧失却倚仗后再下手。这当然是更符合当代受众期待的叙述，却不完全符合原著。

原著中的白骨夫人，只是善于变换“马甲”，心思却不深沉，更谈不上处心积虑。她轻信谣言，又抱定执念，看不清形势，非要“一条道儿跑到黑”，由此导致了自我的悲剧。

按书中交代，白骨夫人发现唐僧后喜不自胜，说道：

造化！造化！几年家人都讲东土的唐和尚取“大乘”，他本是金蝉子化身，十世修行的原体。有人吃他一块肉，长寿长生。

这就奇怪了——在第二十七回之前，我们没见到哪个魔怪提及此事，黑熊怪压根儿没有吃唐僧的打算，黄风怪固然要吃唐僧，却没提到“长寿长生”，也不是指名道姓地抓唐僧，非吃他不可的。可知这话只在西牛贺洲传播。

那么，谣言是从哪里来的呢？应该是神界传来的。第三十二回，金角大王追忆往事，暴露了消息来源：

我当年出天界，尝闻得人言，唐僧乃金蝉长老临凡，十世修行的好人，一点元阳未泄。有人吃他肉，延寿长生哩。

可见谣言是从神界流出的。也正因为谣言是从天界流出的，唐僧的背景信息才被交代得清清楚楚。

天界为何要放出这个谣言？自然是为了给取经小队“上难度”，体现取经之路充满艰难险阻，说明只有笃定、坚毅、勇敢的修行者才能成功。

取经本来就是一场“秀”，取经人是内定的，结果也是预设的。但取经人总得经过必要的“试炼”，才足以服众。这就需要一拨接一拨的魔怪参与进来，在半路上拦截取经人，给后者提供不断表演其品质与能力的机会。

然而，正所谓“无利不起早”，没有利益驱使，魔怪们为何偏要与取经人过不去？往来中西的求法僧、取经僧，数不胜数，又为何偏与玄奘过不去？正如银角大王所说：“我们要吃人，那里不捞几个？这和尚到得那里，让他去罢。”更不用说取经小队内有威震三界的齐天大圣，难不成魔怪们“被猪油蒙了心”，半点好处捞不着，偏要尝一尝“棒决”的滋味？

必须有一个具有足够诱惑性的“胡萝卜”摆在眼前，这只“胡萝卜”又是大多数魔怪所渴望得到的。如前文所说，“江湖魔怪”们的集体期待是长生，唐僧肉就被描述成迎合其期待的“灵丹妙药”。

白骨夫人就是被谣言蛊惑的代表，“吃他一块肉，长寿长生”也成为这位女魔头的执念。无论是神，还是魔，抑或人，归根到底是故事里的人物。人物要动起来，需要相对稳定的动力，即他（她）们的愿望，而愿望如果变成执念，人物的动作就会走样，他（她）们容易错误地判断形势，采取错误的方法，最终不得不面对失败。古今中外，这类故事不胜枚举——以执念为动力的人物，从来就没有好结局。白骨夫人固然会“解尸法”，终归跳不出这只叙事的壳子。

论能力，白骨夫人远不及悟空，她自己清楚这一点。第一次领教了悟空的眼力与棒力之后，白骨夫人就该收手，但她不得不继续行动，按其所说：“这些和尚，他去得快，若过此山，西下四十里，就不伏我所管了。若是被别处妖魔捞了去，好道就笑破他人口，使碎自家心。我还下去戏他一戏。”可见在劫掠、诱捕唐僧这件事上，“江湖魔怪”们早已经“卷”起来了，人人摩拳擦掌，处处虎视眈眈，竞争异常激烈。白虎岭是小山头，白骨夫人手下也没有队伍，在软、硬件条件都不充分的情况下，目标却出现了，而参与竞争的机会转瞬即逝，这就导致了白骨夫人的焦虑。如果说执念是白骨夫人“一脚脚来寻死路”的动力，焦虑就是直接导火索。在执念与焦虑的综合作用之下，白骨夫人不得不冒险，她所谓的“戏他一戏”，其实就是在拿自己冒险；“三戏”就是三次只身犯险。这也是常见的事——“草根”出身的我们，不是经常拿自己去冒险吗？既然没有更多可以依仗的东西，除了自己，我们还有什么能够付出的成本呢？只不过，我们时常装出一副满不在乎的样子，将冒险描述成戏耍。而把一根肉骨头，丢到一头恶犬面前，到底是谁“戏”谁？我们难道不清楚吗？但执念与焦虑驱使我们行动，如果不把冒险理解成“骨头戏恶犬”，我们就没办法说服自己了——谁会承认自己是基于执念与焦虑而行动的呢？

如此看来，白骨夫人不过是将现实中一部分“草根”的悲剧预演了一遍。她看上去狡猾，实际上是愚蠢的，而面对她的愚蠢，我们很难表现出优越感，进而挖苦、嘲笑她，因为这种愚蠢可能也埋伏在我们自己身上。看到白骨夫人被悟空打得“断绝了灵光”的下场，我们不免唏嘘。或许，在唐僧等人去后，白虎岭并非陷入一片岑寂：

只见一道霞光自西而来，却是骊山老母。原来莫家庄一事后，老母应罗刹女之邀，至翠云山盘桓数日，这日折回自家仙府，正巧路经白虎岭。见岭上一堆枯骨，骷髅凶门之间仍有一线灵光，老母便将其摄在手上，指点叹息道：“一因执念，道行尽丧！也罢！我且送你到那真正潜灵养性的去处。你切不可灰心。岂不闻：‘僵尸一变，变为旱魃，再变即为狐’？经此一劫，正该捐恶向善，持正修行。待到成狐之日，我自为你寻一处菩萨流云下院，也算有一番结果。”

在《西游记》中，骊山老母是最爱管闲事的一位；回归“西游”故事的演化历史，骊山老母又是一位黑白两道通吃的神祇，有她提携一把，白骨夫人或许真有一番好

结果。然而，这终归也是浪漫想象，现实生活中的“江湖魔怪”几乎是没有翻盘机会的。

十六 『留得五湖明月在，何愁没处下金钩！』

——攀高结贵的地涌夫人



近来网络上流行一句话：“同名不同命。”这话也可以套在《西游记》中的两位女魔怪身上。地涌夫人与白骨夫人都以“夫人”自称，都是“江湖魔怪”，人生境遇却不同，结局也不同，不免又叫人唏嘘一番。

在一些读者的印象里，地涌夫人是“庙堂魔怪”，因为她是从灵山胜境跑出来的，但身处灵山胜境，不代表她跻身“庙堂”。况且，她最初也不一定是在灵山上修行的。按书中第八十三回交代：

他的本身出处，唤做金鼻白毛老鼠精；因偷香花宝烛，改名唤做半截观音；如今饶他下界，又改了，唤做地涌夫人是也。

似乎地涌夫人最初是在“江湖”修行的，有了一些神通后，流窜到灵山，却挤不进“庙堂”队伍，又喜欢小偷小摸，成为通缉犯，只得逃回“江湖”。

而提到偷食香花宝烛的劣迹，我们又很容易联想到书中的另一个形象——黄风岭上的黄风怪。按书中交代：

他本是灵山脚下的得道老鼠；因为偷了琉璃盏内的清油，灯火昏暗，恐怕金刚拿他，故此走了，却在此处成精作怪。（第二十一回）

偷食香花宝烛，与偷吃灯油，差不多是一回事。可见灵山胜境也有鼠患，佛祖、菩萨、罗汉、金刚们也为此头疼。而两个人物都是老鼠精，都出自灵山，也使我们怀疑二者存在因缘关系。

十之八九，他们本来是一个形象，后来分化成两个形象。或者说，这原本是一只老鼠精的故事，随着“西游”故事集群的演化，形成两个故事。

按宋元时期，“黄风岭”故事与“无底洞”故事就已经出现了，这两个故事都是“西游”故事集群中的“老资格”。《朴通事谚解》曾概述《西游记平话》的故事梗概，提到一系列魔障：

蔡铁鹰：《西游记资料汇编》，北京：中华书局2010年版，第479页。

初到师陀国界，遇猛虎毒蛇之害，次遇黑熊精、黄风怪、地涌夫人、蜘蛛精、狮子怪、多目怪、红孩儿怪，几死仅免。^②

以上是《平话》中“西天取经”部分的前半程故事。可以看到，地涌夫人故事紧随在黄风怪故事之后。到了百回本《西游记》中，黑熊精、黄风怪故事仍然排在前面：收服悟空与白龙马之后，接着就是黑熊精故事；收服猪八戒之后，接着就是黄风怪故事。

这两个故事都很重要，也具有特殊意义。黑熊精是唐僧师徒遇到的第一个大魔怪，气质憨傻，但本领高强，悟空无法靠自己的力量降伏他，只好请观音菩萨帮忙。在这个故事里，我们不只进一步发现了悟空逞强好胜的性格，也认识到取经之路上充满艰难险阻，前途光明，但道路曲折，英雄绝不可能轻而易举地达成目的。黄风怪故事又使我们看到魔怪们凶顽、狡猾的气质，以及惯用“杀手锏”的战斗策略。在降伏黄风怪的过程中，悟空吃了更大的苦头，却仍然保有乐观主义精神，又使我们进一步肯定悟空的英雄气质。同时，新加入团队的八戒也得到了展现性格、气质、态度、能力的生动场景。如果说黑熊精故事是用来检验悟空作为取经护法的态度和能力的，那么黄风怪故事就是用来检验八戒的。

照此逻辑来看，《平话》中紧随在黄风怪故事之后的地涌夫人故事，很可能是用来检验沙僧的。然而，在百回本《西游记》中，取经小队成立之后，首先面对的是来自神祇的检验，即第二十三回“四圣试禅心”，骊山老母与三位菩萨幻化成母女四人，考验唐僧师徒的意志——当然，这主要是在考验八戒。随后接入的是五庄观故事，依旧是取经小队与神祇的矛盾。这桩祸事，又是因为悟空逞强好胜引起的，最终由观音帮忙收拾烂摊子。

可以看到，百回本里最“不省心”的取经扈从是悟空和八戒。悟空对待取经事业的态度是严肃而认真的，但他逞强好胜的一面，总是暴露出来，并因此引来麻烦。八戒对待取经事业的态度，既不严肃，也不认真，又无法压抑本我的原始冲动，神祇对他也最不放心。至于沙僧，对待取经事业比悟空还认真，虽然能力平平，却是神祇心目中的“乖学生”，绝不会捅娄子，神祇们也就不需要用特定的场景来考验他。这样一来，《平话》中可能用来检验沙僧的地涌夫人故事，也就失却了原本的功能，排序后移，最终成为《西游记》中后半程的故事。

尽管位置后移了，但地涌夫人故事仍然在前半程留下了痕迹——黄风怪的形象塑造。

在《平话》里，我们看不出黄风怪的动物本相是什么，也很难将其与老鼠这种小型啮齿类动物联系起来——既然以“黄风”为名，应该是一种善于使风的魔怪，但在民间集体叙述经验中，老鼠并不是使风的高手。

那么，哪一种动物善于使风呢？答案是老虎。

所谓“龙行有雨，虎行生风”。在古人的浪漫想象里，雨是由龙的活动发动出来的，风则是由虎的活动发动出来的。这甚至早已成为民间集体叙述中的固定桥段：老虎出场之前，必先袭来一阵腥风。

如《水浒传》第二十三回写武松打虎：

（武松）却待要睡，只见发起一阵狂风来。看那风时，但见：

无形无影透人怀，四季能吹万物开。

就树撮将黄叶去，入山推出白云来。

〔明〕施耐庵、罗贯中：《水浒传》，北京：人民文学出版社1997年版，第295页。

原来但凡世上云生从龙，风生从虎，那一阵风过处，只听得乱树背后扑地一声响，跳出一只吊睛白额大虫来。^①

这段描写，在形式上就保留着民间集体叙述的特征：提到了风，就要先用一段韵语来描写风。这段韵语谈不上什么艺术品质，充其量就是“打油诗”的艺术水准，与情节、主题等叙事结构的关系也不大，但说唱艺人习惯在散语叙事中插入这类韵语，一方面可以显示自己的记诵能力，另一方面可以用它们来调节叙事的节奏，使叙事看起来有顿挫有起伏。文人写定本保留了这种习惯，也三不五时地在散语叙事中插入韵语，这些韵语经常是由文人创作的，艺术品质有了明显提升，与各种叙事结构的关系也更密切了。但“韵散相间”的叙事形态是文人小说家从说唱艺人手中继承过来的，尤其在早期文人写定本里，许多韵语还没有经过文人加工。《水浒传》里的这段韵语，明显就不是文人原创的。

在韵语之后，加入一段叙述干预——进行必要的知识性说明，也是民间集体叙述的惯用套路。多数情况下，由“但凡”二字领起的一段话，都不是多么艰深的道理或冷僻的学问，而是为大众所熟悉的一般性知识。叙事者在这里并不是要向受述者“传播”一种知识，而是“唤起”一种知识，以便于后者更好地接受与理解叙事，这是叙事干预的常用手段。即便在当代叙述中也是如此，诸如“众所周知”“常言道”“俗话说”一类领起语，都是为了“唤起”为受述者集体所熟悉的一种知识，或是一种经验。这样一来，受述者就很容易接受叙事者的引导，按其意图去接受故事。《水浒传》在这里提到“云生从龙，风生从虎”，就是预设了受述者理解这句话。在此基础上，受述者可以理解插入一段韵语的必要性，也在叙事顿挫中获得了符合期待的审美体验。

《西游记》里也提到了虎与风的关系。第二十回里，虎先锋出场前，也有一阵风，写定者在民间集体叙事经验的基础上，做了进一步艺术加工，使其融入了诙谐的场景中：

（师徒）正看那山，忽闻得一阵旋风大作。三藏在马上心惊，道：“悟空，风起了！”行者道：“风却怕他怎的！此乃天家四时之气，有何惧哉！”三藏道：“此风甚恶，比那天风不同。”行者道：“怎见得不比天风？”三藏道：“你看这风：

巍巍荡荡飒飘飘，渺渺茫茫出碧霄。

过岭只闻千树吼，入林但见万竿摇。

……

崖前桧柏颗颗倒，涧下松篁叶叶凋。

播土扬尘沙迸迸，翻江搅海浪涛涛。”

八戒上前，一把扯住行者道：“师兄，十分风大！我们且躲一躲儿干净。”行者笑道：“兄弟不济！风大时就躲，倘或亲面撞见妖精，怎的是好？”八戒道：“哥呵，你不曾闻得‘避色如避仇，避风如避箭’哩！我们躲一躲，也不亏人。”行者道：“且莫言语，等我把这风抓一把来闻一闻看。”八戒笑道：“师兄又扯空头谎了，风又好抓得过来闻？就是抓得来，便也渍了去了。”行者道：“兄弟，你不知道老孙有个‘抓风’之法。”好大圣，让过风头，把那风尾抓过来闻了一闻，有些腥气，道：“果然不是好风！这风的味道不是虎风，定是怪风。断乎有些蹊跷。”

说不了，只见那山坡下，剪尾跑蹄，跳出一只斑斓猛虎……

还是借风写虎的叙事套路，也是在散语叙事中插入韵语的形式。韵语的篇幅变长了（共计八句），艺术成色却没有多少提高，还是“打油诗”水平。但《西游记》的写定者将其融入师徒三人的对话，表现人物的不同气质，又设想出“抓风”的情节，使得一般性知识与特定的文学想象结合在一起，就显得更高明。

总之，与风形成刻板式联想的动物，应该是老虎。一看到狂风乍起，人们会自然而然地想到老虎；一提到老虎变化的魔怪，人们会条件反射地认为这只魔怪善于使风。

而回归“黄风岭”故事的演化历史看，这处魔障中的魔怪，原本也的确是一头老虎，而非老鼠。

《西游记杂剧》第十一出“行者除妖”，演述的就是“黄风岭”故事，剧中的“银额将军”就是一头老虎：

胡胜、赵毓龙：《西游戏曲集》，北京：人民文学出版社2018年版，第79页。

（银额将军上）（云）银额金睛锦毛遮，黑雾黄云罩涧斜。为我英雄多勇猛，太山深洞号三绝。某乃银额将军。这座山号曰黄风山。②

原来在早期的故事里，黄风山上的大魔怪是一头老虎。正因为是善于使风的猛兽，但凡行动，必定飞沙走石，其山场才称作“黄风山”。

到了百回本《西游记》里，虎精从主角变成配角，身份也从“大老板”降格为“打工仔”，使风的本领也要让出去。

那么，为什么要把身份、本领让给一只老鼠呢？很可能是受到了原本与之位置相近的地涌夫人故事的影响。

我们可以注意到一个有趣的现象：百回本《西游记》里的黄风怪，如果不显出本相，我们根本不知道他是一只老鼠，甚至看不出他是由动物变化来的。

按《西游记》塑造人物的一般逻辑，神魔世界中的人物大都遵循“神性—人性—物性”三位统一的原则。这里的“神性”包括“魔性”在内，指人物具有超人能力；“物性”则指人物大多保留原形痕迹，如蝎子精的螯钳与尾刺、白象精的长鼻子、狮子精的血盆大口，等等。然而，书中的黄风怪是一个特例，他不仅没有直接暴露动物本相，看上去也不狰狞丑陋，第二十一回，我们通过悟空的视角去观察黄风怪，看到这样一副形象：

金盔幌日，金甲凝光。盔上缨飘山雉尾，罗袍罩甲淡鹅黄。勒甲绦盘龙耀彩，护心镜绕眼辉煌。鹿皮靴，槐花染色；锦围裙，柳叶绒妆。手持三股钢叉利，不亚当年显圣郎。

谁能将这样一个雄健英伟的形象与老鼠联系在一起？更重要的是，写定者提到了二郎神，说黄风怪的容貌、打扮堪比二郎显圣真君，这不只不是一个丑陋的魔怪，甚至是一个俊美潇洒的魔怪！

这样一种特殊的相貌，恰恰可以作为黄风怪形象嬗变的证据。

原来的“黄风岭”故事里只有一头老虎精，后来则分化成两个形象。老虎精降格为大魔怪的“部下先锋”，依旧保持着老虎的特征，大魔怪不再是老虎（否则容易混淆），一时又未能确定是哪一种动物，在描写其形象的时候，也就无法进行暗示，索性把一段描写英武战将的韵语套过来。正因为黄风怪相貌堂堂、威风凛凛，他才蔑视悟空，一见悟空身形猥琐，就笑道：“可怜！可怜！我只道是怎么样扳翻不倒的好汉，原来是这般一个骷髅的病鬼！”然而，黄风怪究竟是哪一种动物变化而来的，需要得到落实。受了原本与之前后相接的地涌夫人故事的启发，黄风怪也变成了一只老鼠。或者说，黄风怪正是地涌夫人留在故事前半程里的一个“分身”。

书中地涌夫人与他人战斗时的一个惯用伎俩，就是留下“分身”，自家逃之夭夭。这便是所谓“遗鞋计”。第八十一回，地涌夫人斗不过悟空，就将左脚上的绣鞋脱

下来，变作她的模样，糊弄悟空，自家化一道清风，摄走了唐僧；第八十三回，地涌夫人故技重施，将右脚上的绣鞋脱下来，变成“分身”，再一次瞒过悟空。悟空火眼金睛，却两次被骗，可见地涌夫人的“分身”几可乱真。

在故事演化历史上，地涌夫人故事也出现了“分身”。一个“分身”留在了黄风怪故事里，又使出偷梁换柱、鸠占鹊巢的手段，把原来的老虎精挤下位，叫老鼠在黄风岭称大王；她的原身则化一道清风，“逃”到故事后半程。如果说，牛魔王家族故事是书中篇幅最长的故事，老鼠精的故事就是书中战线最长的故事，从第二十回初现，到第八十回复现。读者们在取经小队还没有组建完成的时候，就发现了一只老鼠，把它捉在了手里，直到取经小队快要抵达灵山的时候，又发现了一只老鼠，这才恍然大悟：前者可能只是后者留下的一个“分身”！我们不得不佩服老鼠精之狡猾，更准确地说，是佩服写定者之“狡猾”。

写定者的“狡猾”，不只在于刻意拉开了两只老鼠精的位置，也在于塑造出了两只老鼠的“同中之异”。

如果两个形象的相似点，仅仅在于都是老鼠成精，都是灵山通缉犯，写定者就是一位草率的故事家，只知道因袭民间集体叙述的现成经验，缺乏创造力。高明的故事家需要首先构造出形象之间更多的相似点。

可以看到，黄风怪与地涌夫人之间，除了本相、事迹的相似，还有一点能力上的相似之处，都是善于变化俊美人物。

〔清〕曹雪芹著，无名氏续：《红楼梦》，北京：人民文学出版社2008年版，第267页。

现实中的老鼠猥陋腌臢，不仅盗损财物，还可能传播疾病，令人厌恶，但在浪漫想象中，体态娇小、行动灵活的老鼠，最善于变化成“妙人儿”。比如《红楼梦》第十九回，宝玉杜撰故事，怏黛玉一笑，说扬州城外有一座黛山，山上有一个林子洞。洞中的老鼠要到人间偷腊八节的果品，其中一只“极小极弱”的老鼠自告奋勇去偷香芋，众鼠问他如何去偷，小老鼠答道：“我只摇身一变，也变成个香芋，滚在香芋堆里，使人看不出，听不见，却暗暗的用分身法搬运，渐渐的就搬运尽了。”众鼠要他演示一番，小老鼠“竟变了一个最标致美貌的一位小姐”。众鼠笑他变错了，小老鼠现了原形，答道：“我说你们没见世面，只认得这果子是香芋，却不知盐课林老爷的小姐才是真正的香玉呢。”^⑤

这里是取“芋”与“玉”的谐音，又扣住“香”这一关键词，照应之前的情节——黛玉由“奇香”说到“暖香”，引出“冷香”，借机嘲讽宝玉、宝钗“比通灵”时的亲昵举动——取笑黛玉，说黛玉伶俐标致，原来是小老鼠变的。宝玉如此说，只是开玩笑，故意怏黛玉，以免她睡出毛病来。虽然是突发奇想，却可以在前期故事

里找到现成样板——《西游记》中最伶俐标致的男魔女怪，不就是由老鼠变化而来的吗？

黄风怪变化的男子俊美，地涌夫人变化的女子也俊美，两个人物的俊美又都可以找到一位神祇来比附，前者比附二郎真君，后者比附观音菩萨。

照理讲，这都是唐突了神祇，但在现实生活中，我们也这样做。

所谓“惊为天人”，这是我们在感受到一个人的超凡容貌、气质时，自然会产生心理反应。面对超乎想象的美貌与卓异群伦的气质，我们不免怀疑眼前的人物绝非凡俗之辈，而是“来自星星的你”。尤其是在容貌方面，我们无法（或者说不愿意）相信有人格外受上天眷顾：都是爹生娘养的，为何有人会生出如此精致的五官，搭配得又是如此完美？即使用基因选择的或然率来解释，我们也不愿意相信它——相信或然率，便是承认自己是或然率之外的“弃婴”，这会使我们更加沮丧，甚至懊恼！最好的处理方式，就是把这些“妙人儿”踢出凡人的队伍。他（她）们是他（她）们，我们是我们；他（她）们本来就应该那么美，我们本来就应该没有那么美。唐寅《女人》一诗所谓“这个女人不是人，九天仙女下凡尘”就很符合我们的理解。以“仙女下凡”形容对方，固然是在给对方提供情绪价值，但归根到底是出句里的“不是人”，我们也是在用这种方式为自己提供情绪价值，使自己获得安慰。听的人满意，说的人也满意。

既然双方都满意，我们还可以锦上添花，找具体的神祇来比附“妙人儿”。

〔明〕冯梦龙：《醒世恒言》，北京：人民文学出版社1956年版，第235页。

将绝色男子比附成二郎真君，是合理的，也是符合期待的。这也不是《西游记》的原创，民间集体叙述中已经如此。《醒世恒言》卷十三《勘皮靴单证二郎神》就讲述了一个凡间女子被二郎真君俊美容貌所迷的故事：韩夫人至二郎庙拈香，见到二郎神的塑像，“虽然土木形骸，却也丰神俊雅，明眸皓齿”，以此目眩神摇，生出非分之想，随口许愿道：“只愿将来嫁得一个丈夫，恰似尊神模样一般，也足称生平之愿。”^②庙祝孙神通偷听到韩夫人的祝词，便趁火打劫，假扮二郎神模样，引诱韩夫人行齷齪之事。

按包括《醒世恒言》在内的“三言”，尽管是由冯梦龙写定的，但素材来源基本是宋元说话，这一篇故事很可能在宋元时期就流行了。而无论是上古时期的李二郎，还是中古时期的赵二郎，以至近古时期的杨二郎，在人们的心目中，二郎神都是青年神祇，容貌俊美，英气逼人，在一众“老气横秋”的仙人堆儿里显得额外扎眼，人们也乐于以其比附人间的绝色男子。

将绝色女子比附成观音菩萨，就是更常见的事了。汉传佛教里的观音多以女相示人，观音三十三法相中又有“鱼篮观音”和“马郎妇观音”，这两种法相的传说，都与佛教“因色设缘”的理念有关。故事情节也有类似之处，都是观音化身为美艳少妇，引诱人间浮浪子弟，劝导其由“色”入“空”。即便不提这两种法相，以及相关传说，人们也幻想观音的容貌是绝美的。宗教打动人心，一个重要的方式就是视觉上的“震撼”效果，而传说观音女相绝美，就是“震撼”效果的一个生动体现。

邢莉：《水月慈悲：观世音在民间》，北京：商务印书馆2024年版，第18页。

当然，观音之美，主要是慈悲与智慧两种气质的外化。所谓菩萨道，就是上求菩提（觉悟），下化有情（众生）^⑨。而“上求”与“下化”的两种路径里，菩萨体现出不同的主体气质，前者以“智”，后者以“悲”。包括观音在内的所有菩萨，可以说都是在用智慧而上求菩提、用慈悲而下救众生。只不过，世俗大众最熟悉的菩萨是观音，观音也就显得额外有智慧、有慈悲。这两种气质，当然是可以直观地体现于面容的，但它们主要是“神”，而不是“形”。中国传统造型艺术讲究神韵，无论绘画还是雕塑，终极艺术追求都是“传神”。但二维艺术中的观音是一笔一笔勾勒出来的，三维艺术中的观音是一刀一刀琢磨出来的，要传递观音智慧与慈悲的“神”，首先需要塑造其“形”，就是使观者直接感受到人物形貌的“美”，这是“传神”的符号实在基础。

只不过，地涌夫人不懂这个道理。她只知道模仿观音外在的“美”，却不知这种形容之美的背后，是慈悲与智慧。

她自称“半截观音”，这不是她善于自省，而是神通有限。《西游记》中有动物本相的人物，在施展变化的时候，大都不能彻底隐藏生物痕迹。悟空是书中最善变化的人物之一，却也藏不住尾巴，无论变物（比如变庙宇），还是变人（比如变狐狸老奶奶），都不得不露出一截尾巴。地涌夫人的道行远不及悟空，当然也藏不住尾巴，魅惑人的时候，便只露出上半身，把下半身埋在土里，以此得了一个“半截观音”的名号。

而从人物气质看，地涌夫人模仿观音，确实也只学了“半截”，她徒有“女菩萨”的美貌，却没有“女菩萨”的慈悲与智慧。

慈悲之心，地涌夫人是绝对没有的。她用心歹毒，下手残忍。在镇海禅寺待了三日，竟将六个小和尚生吞活剥了——每天都要“嗑”两个活人！而更令人发指的是吃人事件居然发生在天王殿里！

寺院的天王殿，是最外一层殿宇，其一般布局：殿中央供弥勒佛，两旁分列四大天王，倒座里供韦驮菩萨。在六位神祇的监视下，地涌夫人仍敢行凶，可见其凶残程度。

当然，地涌夫人敢在天王殿吃人，因其有所倚仗，这也是她的聪明之处——上求菩提的修行智慧没有，攀高结贵的处世智慧还是有的。

这也是她与黄风怪之间的最大差异。黄风怪也在灵山胜境混过，但只混得一个“案底”，地涌夫人也有“案底”，她却善于钻营，以此为由头，巴结上了李天王父子，摇身一变，成了大神祇的干闺女。

这样一来，虽然是“江湖”出身，却隐约得到了“庙堂”的庇护，地涌夫人也就比如白骨夫人一般没依没靠的野生魔怪，高出了半截——“半截观音”，似乎又可以这样理解。所谓“半截”，指地涌夫人出身于“江湖”，又够得着“庙堂”。

这“半截”之身，足以为她在“江湖”行凶提供保障了。天王殿里的神祇为何眼见地涌夫人行凶而不加惩戒？因为这只老鼠精是李天王的干闺女。第八十二回，地涌夫人被悟空钻肚子，忍不得疼痛，同意放出唐僧。小妖围上来劝阻，地涌夫人套用《增广贤文》里的一句话：“留得五湖明月在，何愁没处下金钩！”这话用在此处，类似于“留得青山在，不愁没柴烧”。但考虑到地涌夫人攀高结贵的处世之道，又可作别样一番理解，只要傍上青山，自然就有柴烧！谁是庇护她的“五湖明月”？自然是托塔李天王！

前文已述，托塔李天王的原型之一，正是北方毗沙门天王，也就是四大天王里的多闻天王。换言之，天王殿里就有地涌夫人的监护人。第八十一回，镇海禅寺院主本来为了安排地涌夫人寝处而犯难，见唐僧撇清了关系，便说道：

既老师宽厚，请他到天王殿里，就在天王爷爷身后，安排个草铺，教他睡罢。

院主的安排是出于无心，却称了地涌夫人的心意。试想地涌夫人会睡在哪一位天王身后？自然是北方多闻天王身后。在干爹的羽翼庇护之下，腰杆儿自然又直了几分，更方便行苟且之事。就算做出活吃小和尚的勾当，增长、广目、持国三位天王也只能睁一只眼、闭一只眼；弥勒佛依旧笑容可掬，眯起眼来，权当看不见；韦驮菩萨是降妖除魔的代表，见到地涌夫人行凶，十之八九会忍不住举起降魔杵，但碍于多闻天王的面皮，祂恐怕又要将降魔杵横担过来，只推自己在倒座里坐定，不方便插手前殿的事情。

至于李天王是否知道地涌夫人的勾当，就不得而知了。悟空到天宫找他对质的时候，李天王只推不知情，仿佛完全不知道这个干闺女的存在。但哪吒追述了事情的来龙去脉，说明确有其事，且已经在“江湖”上传开了。只要“江湖”上盛传地涌

夫人成为李天王的干闺女，即便天王自家不承认，人们也要投鼠忌器，放任地涌夫人行凶。

况且，从人物形象的渊源看，地涌夫人确实与天王有关系。

在毗沙门天王的形象符号系统中，我们就可以看到老鼠的形象。

毗沙门天王前身是古印度教的俱毗罗，这是一位财神。人们相信虔诚地向俱毗罗祈祷，就能够得到期待的事物与财富。佛教吸收了该形象，也吸收了相关信仰，称其为“施财天”。

作为财神，形象符号中就要有与财富直接相关的物象。在早期的毗沙门造像中，经常可以看到天王手中攥着一只钱袋，这只钱袋是鼠皮制成的，甚至保留着鼠头鼠身的形状。

这种鼠，不是我们习见的老鼠，更接近于鼠鼯。它们生活于沙地，而古印度时期的黄金经常是从沙中淘出的，基于原始巫术思维，古印度人认为黄金是由这些小生物从沙地里发掘出来的，进而将其与财富直接关联起来。用它们的皮做成钱袋，象征财源滚滚。尤其从钱袋里往外倒钱，钱从鼠口出来，看上去就像鼠鼯从沙地里发掘黄金，这会进一步强化其象征性。

〔唐〕玄奘、辩机著，季羨林校注：《大唐西域记校注》，北京：中华书局1985年版，第1018页。

中国并不产鼠鼯，在毗沙门信仰东传的过程中，鼠鼯的形象需要被改造，成为中国人能够理解和接受的形象。其间，又经过了一个重要的中转站，就是新疆于阗。在于阗国的建国神话里，毗沙门处于绝对中心位置，于阗王就自称是毗沙门后裔。在抬高毗沙门地位的同时，与之相关的形象也显得愈来愈神奇。原本是死物的钱袋，变回活生生的老鼠，又具备了神力。玄奘西行经过于阗的时候，就听说了这里盛行的一个鼠王传说。相传于阗国曾遭受匈奴侵犯，于阗王请鼠王来助战。鼠王率领群鼠，倾巢而出，将匈奴的马鞍、铠甲、弓弦……但凡有绳带联结的地方，尽行咬断，匈奴人跨不上马、穿不上甲、拉不开弓，只好撤退。于阗人从此敬奉鼠王，“上自君王，下至黎庶，咸修祀祭，以求福祐”^①。

这类传说与毗沙门信仰一并传入中原地区，当地人既不知道鼠鼯为何物，也不信奉鼠王，却接受了这只小动物的神奇性，继续将其与财富关联起来。而经过于阗传说的改造，鼠鼯已经变成了老鼠，人们便进一步想象，把它塑造成了一只金鼠——天王殿里的多闻天王，就经常是一手持宝伞、一手托金鼠的形象。《西游记》里提到地涌夫人的原身是“金鼻白毛”老鼠，就是由此而来的。

当然，为了增强讽刺性，写定者将地涌夫人塑造成“江湖”魔怪，她原本与天王没有关系，只是善于攀高结贵，给自己加一份保险。这样一来，神魔世界的人情世故，便可以更生动地暴露出来。半真不假的干闺女，尚且可以仗着大神祇的势力为非作歹，真正有靠山的魔怪们又会做出什么勾当，即便写定者不将其生动地刻画出来，我们大约也能想象得到。

至于地涌夫人的下场如何我们也可以设想一番。书中绝大多数的“江湖魔怪”都是惨死于悟空棒下的，但凡与大神祇结缘者，便可侥幸逃生。况且，当初佛祖留下了“积水养鱼终不钓，深山喂鹿望长生”的话，算是赐给地涌夫人一块“免死金牌”，所以玉帝不插手此事，只默许李天王私领人马，下界擒魔。如今既然离了悟空的眼，即便被押上灵山，佛祖看在天王分上，估计也是小惩大诫一番，不至于要了她的性命。当然，挨一顿臭骂，是免不了的：

且说天王父子押着地涌夫人回灵山。那怪见去得远了，便显出原形——依旧是一只娇小灵巧的金鼻白毛老鼠，伏在天王掌心。天王只顾生闷气，不发一语。哪吒气忿不过，指着老鼠骂道：“不长俊的东西！俺父子的脸也被你丢尽了！只因你肆意妄为，云楼宫受人指摘，说俺父亲纵女行凶，阻挠取经人。这是哪里说起！当初放你一条生路，你就该潜灵养性，早晚正果本位。不想你连番为祸；黄风岭的分身，已被灵吉菩萨擒回，你又在陷空山作怪。如今好了，两只弓鞋，可凑成一对儿了！且看佛祖如何惩治你！”一番话，倒把天王说得笑了，一面摩挲老鼠，一面对太子说道：“既知是一对儿弓鞋，便比着样子看。前一只不曾铰碎，这一只自然也不过是掸一掸土，依旧穿上罢了。”

想来正是因为见惯了现实生活中“江湖”人攀高结贵的行径，深知其依附豪强而享受的福利，《西游记》的写定者才叫黄风怪与地涌夫人逃过了悟空的“无情棒”。这不是写定者对他们的同情，而是对现实的无奈。或以为，写定者虽然暴露出了丑恶，却没有以文学书写来惩罚丑恶，这岂不是又给现实中企图钻营上进之辈提供了“样板”？笔者不以为然。绝大部分人，还是有廉耻心的。攀高结贵，不是放下身段那么简单——不是上杆子给大佬提鞋，而是要把自己当成一只破鞋，给大佬踹在脚底下的。总有一部分人，是宁肯做白骨夫人，也绝不做地涌夫人的。《西游记》的写定者大概相信这一点，笔者也相信这一点。

十七 『那孙悟空，见如来怎么不拜？』

——有恃无恐的黄眉怪

与“江湖魔怪”相比，“庙堂魔怪”总是有恃无恐的。后者自身的能力与素质未必比前者更强，却大多携带超级法宝，比如金钢琢、紫金铃、人种袋，般般件件，都是绝对的“大杀器”。对此，悟空只有招架之力，全无破解之法，更不用说置魔怪于死地了。

更重要的是，“庙堂魔怪”倚靠大佬，狐假虎威，肆意妄为，纵使闯出塌天的祸，也有人来给他们揩屁股。比如收服赛太岁的时候，悟空恼恨这头狮子伤风败俗，死罪可免，活罪难逃，要打他二十棒泄愤，观音明确说：“悟空，你既知我临凡，就当看我分上，一发都饶了罢。”既然大佬们如此说，悟空的棒子也只得高高举起，又轻轻放下了。

不仅性命无虞，连来自大佬的训诫，他们也挨不上几句。当着悟空的面，大佬们总要装一下样子，骂几声“孽畜”，却大都是不痛不痒的。许多批评，主要是在抱怨，甚至说撇清关系。无论坐骑，还是弟子，经常是受了主子们的明示或暗示，才下界为祸的，其任务就是考验取经人。他们表现得凶顽残暴，其实是在完成工作绩效——进行“坏人”角色的展演（performance）；他们给英雄制造的麻烦越多，说明其任务完成得越出色。但悟空性格刁蛮，脾气暴躁，又喜欢揪住小辫子不放，魔怪的主子们怕悟空纠缠，便经常推说自己不知情，当面责骂坐骑或弟子，都是表演给悟空看的。

这类情况，主要集中在西天取经的后半程。换言之，距离灵山越近，“庙堂魔怪”越多。如此安排，是写定者有意讽刺。第八回，佛祖宣布取经项目时，曾自夸道：“我西牛贺洲者，不贪不杀，养气潜灵，虽无上真，人人固寿。”与“贪淫乐祸，多杀多争”的南赡部洲相比，佛祖口中的西牛贺洲是一片净土。但取经人所遭遇的魔怪，绝大多数都是在西牛贺洲作乱的，可见这里也是一片“口舌凶场，是非恶海”。尤其过了通天河，“庙堂魔怪”的比例明显提高，距离目的地越来越近，取经人没有因此而更安全，反而经历更多、更大的危险——原来灵山也是“灯下黑”，照得见别人，照不见自己。

当然，同是“庙堂魔怪”，写定者要塑造出其差异。否则，集中登台的魔怪们除了相貌、身形有异，气质、性格、行动几乎一样，观众会感到厌烦。

那么，魔怪们的差异化行为，其根源在哪里呢？主要是主子的势力不同。所谓“有恃无恐”，关键在于一个“恃”字。主子的身份、法力不同，在神魔江湖中的段位不同，魔怪们倚仗的资本不同，自然表现出差异化的行为。同时，魔怪与大佬们的关系也不一样，这也会造成差异。

书中最有倚仗的魔怪有三位：一是兕大王，二是黄眉怪，三是大鹏金翅鸟。他们正可代表“庙堂魔怪”的三类，即大佬的坐骑、弟子、亲属。

若论本事，大鹏金翅鸟最大，因而也最具反叛性，即便灵山调动了全部武装，他也公然不惧，甚至放出“夺他那雷音宝刹”的狠话；论法宝，兕大王与黄眉怪则更占优势。兕大王有金钢琢，黄眉怪有人种袋，都是以“套”为本事的法宝，叫一众援军吃尽了苦头。

[明]兰陵笑笑生著，[清]张竹坡批评：《张竹坡批评金瓶梅》，济南：齐鲁书社2014年版，第92页。

但兕大王只是太上老君的坐骑，关系稍远，套用《金瓶梅》里的话：“山核桃——差着一撮儿哩！”^⑨况且，太上老君是道教祖师，又与取经事业隔了一层，他本人参与这场表演的意愿也不强。佛祖只是照顾“友教”精神领袖的面子，由着兕大王胡闹。黄眉怪则是弥勒佛弟子，与大佬的关系更亲厚，他主子在佛教神谱中又居于崇高位置，有了这样的倚靠，黄眉怪就表现得更加放肆。

其他“庙堂魔怪”来到凡间，大多是霸占一处山场或城池，日常作怪，也只是点化一处庄院，诱人前来。黄眉怪则将其势力范围称作“小西天”，点化一处雄伟寺院，假称“小雷音寺”，他自己假变佛祖，又叫喽啰们假变五百罗汉、三千揭谛、四金刚、八菩萨，以及比丘尼、优婆塞和无数圣僧、道者，俨然组建起一个“灵山分舵”。书中胆敢如此放肆的魔怪，只有黄眉怪一位。

其他魔怪难道没有这样的本事吗？当然有，但不能做，也不敢做！

前文提到，书中的佛教神祇大多不能戒嗔。只因红孩儿假变其形貌，观音便发狠惩治红孩儿。若是知道魔怪私设“灵山分舵”，恐怕不等悟空等人赶到，佛祖早已派人将其夷平了。试问哪一个魔怪敢冒此大不韪？

唯有黄眉怪敢做这样的事，更不怕灵山追究责任，因为他的主子是弥勒，是灵山胜境预定的继任者。

第六十五回，唐僧一见小雷音寺的匾额，就倒身下拜，慌得八戒、沙僧也跟着磕头。悟空火眼金睛，勘破幻象，直直地立在原地，黄眉怪就厉声叫道：“那孙悟

空，见如来怎么不拜？”看来黄眉怪也是“体验派”表演的践行者，入戏太深，产生幻觉，忘记是在扮演如来，真把自己当成如来了。

按“如来”是佛十号之一。这是梵语的意译，音译为多陀阿伽陀，指佛陀乘真理而来，由真如而现身。所有的佛陀都可称“如来”，这既是一种尊称，也是一种泛称。但在《西游记》中，“如来”一般专指释迦牟尼佛。可见黄眉怪胆大包天，变成了教主模样。

他敢于这样做，不是仗着现任教主的势力，而是继任教主的势力。

首款国产3A游戏《黑神话：悟空》道破了这一点。游戏中的黄眉怪有一句台词：既见未来，为何不拜？后来演变成网络梗：既见未来，为何不Buy？

言外之意：《黑神话：悟空》打开了国产游戏的全新境界，昭示着国产游戏的未来前景，就算消费者对这款游戏本身不感冒，也应该积极为国产游戏的美好前景买单。

实际上，这里的“未来”指“未来佛”，即弥勒。游戏中，黄眉怪的气焰比原著更嚣张，他道破自己倚仗的势力，更加露骨地胁迫英雄。可见游戏制作者确实做了功课，了解原著与弥勒信仰的关系。既然负责地改编原著，都要了解一下弥勒信仰，我们阅读原著，又怎能不了解弥勒信仰，对其在“西游”这部大戏台前、幕后的作用做一番考察呢？

弥勒信仰包括三个部分：弥勒上生信仰、弥勒下生信仰、弥勒化身信仰。

弥勒上生信仰，指弥勒涅槃后，在兜率天（六欲天之一）中，以慈氏菩萨的身份为众生说法，人们念诵弥勒，虔诚皈依，死后就可以往生兜率天，与弥勒一道享受无垢无咎、无忧无虑的境界。

在取经的本事中，我们就可以看到弥勒上生信仰的影响，玄奘本人就是其信奉者。按《大慈恩寺三藏法师传》等文献记载，玄奘到五天竺的目的是跟随戒贤法师研习《瑜伽师地论》，相传这部经典就是由弥勒所造的。在玄奘看来，《瑜伽师地论》能够帮助他解决一切学术困扰，这是破除迷雾、揭示真相的总钥匙。

〔唐〕慧立、彦棕：《大慈恩寺三藏法师传》，北京：中华书局1983年版，第13页。

〔唐〕慧立、彦棕：《大慈恩寺三藏法师传》，北京：中华书局1983年版，第67页。

西行途中，玄奘也经常向弥勒祈祷，以期解决眼前的困境。比如出关时，玄奘希望找到一个向导，便向弥勒像祷告，祈求“得一人相引渡关”^⑤。后来果然如愿结识了石磬陀。玄奘抵达那烂陀寺时，戒贤法师说自己曾受病痛折磨，打算绝食而死，后来在睡梦中见到慈氏菩萨，菩萨讲明因果，勉励他弘扬佛法，又特地嘱咐道：“有支那国僧乐通大法，欲就汝学，汝可待教之。”^⑥这就是预告了玄奘到来。经此一梦，戒贤的病情逐渐好转，最终康复。听到这样的故事，玄奘自然更加敬奉弥勒了。归国后，玄奘开创了唯识宗，而他本人依旧以往生兜率净土为愿景。临终时，玄奘又教门下弟子念诵弥勒，帮助他实现此愿景。

弥勒下生信仰，指阎浮提世界经五十六亿七千万年后，弥勒从兜率天下生人间，掌管世界。阎浮提世界，即人间世界，但它不同于释迦牟尼佛所处的五浊世界，这是一个在物质文明与精神文明两方面都达到了全新境界的世界，是古人幻想中的“乌托邦”。这个“乌托邦”不是由弥勒惠赐的，而是人间百姓通过自己勤劳的双手实现的，它达成了弥勒的“本愿”，弥勒便下生人间，成为这个新世界的宗教领袖。

与弥勒上生信仰相比，弥勒下生信仰的受众面更广。隋唐时期，弥勒上生信仰的信奉者，主要来自社会中上层。他们生活优渥，享受现实福利，又企盼死后在另一个世界继续过无忧无虑的日子。尤其一些忌惮轮回转世之说的人，生怕自己在现世享福，却在来世受苦，甚至连投生人道也不可，变鸡变狗，变马驹骡子，入人口腹，受人役使，纵然现世荣耀威风，一想到来世可能面临的非人境遇，便觉得好没意思，甚至不寒而栗。而弥勒上生信仰鼓吹往生兜率净土，不入轮回，对这类人就有很大的诱惑力。从操作性来说，往生兜率净土的方法也比较简单，只需持戒，时常念诵弥勒，对修行者的佛学涵养要求不高，中上层社会的人物便乐于皈依，起码可以抱有期待。

对下层人物而言，弥勒上生信仰的诱惑力就有限了。他们最渴望的是解决现世的困境——虽然投生人道，却是终日奔波辛苦，活得与马驹骡子无异，享受到的物质福利，甚至不如权贵之家豢养的猫狗。被这样的生活境遇折磨得久了，哪里还敢奢望与权贵们一道往生兜率净土呢？

比较之下，弥勒下生信仰倒是“看上去很美”的。这是一种集体解脱，是不分高低贵贱的整体性社会文明飞跃，以及物质水平的全面提高，自然会引发更多下层民众的期待。尽管都是“画大饼”，与其相信只有一小部分人才能够享受到的精面细饼，不如相信绝大部分人都能捞上一口的糙面粗饼。一个人吃糠吃得久了，就渐渐地丧失了畅想未来的能力与勇气，恐怕连“别人吃肉我喝汤”的话也说不出，只能消极等待，企盼集体局面得到改善，带挈个体也获得拯救——大家喝汤，我便喝汤；大家吃肉，我便吃肉。阎浮提世界的“乌托邦”，就是一个大家吃肉的“乌托邦”。

正因为受众面广，封建统治者便利用这一点，蛊惑人心，为自己的政治目的造势。比如武曌称帝，就利用弥勒下生信仰，鼓吹大周是阎浮提世界，她又自封为“慈氏越古金轮圣神皇帝”。言外之意，她正是弥勒转世。

耐人寻味的是，封建统治者利用弥勒下生信仰来愚民惑众，民众也利用弥勒下生信仰来组织对于既有封建政权的反动。阎浮提世界不是由弥勒创造的，而是由世人实现的。既然如此，古时候揭竿而起的民众就经常打出“弥勒”旗号，声称自己是弥勒在人间的代表，之所以要推倒旧的封建政权，就是要实现阎浮提世界。说到底，这也不过是要建立一个新的封建政权。但利用了弥勒下生信仰，对当时的大众就很有鼓动力。

暂时放下这些历史背景不谈，回归《西游记》所构造的神魔世界。黄眉怪之所以有恃无恐，就是弥勒下生信仰在起作用。灵山胜境早晚由弥勒来主持，不管编制是否在灵山，人们总要顾及弥勒的面子。不管黄眉怪捅出多大娄子，只要弥勒本尊不表态，旁人也不敢对黄眉怪动手。

况且，黄眉怪手持人种袋，一般人也近不了他的身。而人种袋这一物象，正与弥勒化身信仰有关。

弥勒化身信仰，指弥勒以化身示人，劝善化俗。人们相信弥勒与其他神祇一样，可以化身到人间。这种信仰，在世俗社会更有市场，人们未必当真相信神祇化身的存在，但传奇性的故事总是受欢迎的。在这些故事里，最具传奇性的就是契此和尚的传说。

据《宋高僧传》《景德传灯录》等文献记载，契此是浙江奉化县的一个怪和尚。他长得肥头大耳，穿得邋里邋遢，说话古怪，行事更古怪。平日里，契此常用木杖挑着一个大布袋子，沿街乞化，吃剩下的东西，就装在布袋里。人们因此称他“长汀子布袋师”，即后来的“布袋和尚”。

单看这些，契此的行为只是有一些古怪，但在世俗人的浪漫想象，以及由此形成的刻板认识里，“古怪”再进一步就是“奇异”，而契此身上确实有令人称奇道异的地方。他常睡在雪地里，衣服却不会沾湿；他能预测天气，若是旱天，他就提前换上木屐，若是雨天，他就预先换上草鞋，仿佛有未卜先知的本事；布施过他的商铺，生意总是格外兴隆，似乎他能给人带来好运，尤其是回报积德行善之人；人们常见他站在桥上，便上前打趣儿，问他在做什么，他总是说：“我在此觅人。”换作别人，大家只当他在说胡话——穷和尚，找什么人？但契此已然被视作奇僧了，这话就有了别样意思——觅人，就是在度化人！

[宋] 赞宁：《宋高僧传》，北京：中华书局1987年版，第553页。

临终之际，契此又留下偈语：“弥勒真弥勒，时人皆不识。”^②人们便认定他是弥勒转世。既然“坐实”了这桩事，相关传说就越来越多，也越来越奇，以至于布袋和尚成为弥勒转世的经典形象，甚至在塑造弥勒形象时，也要特地加上一个布袋。沿袭日久，至于近古时期，世俗人竟然忘记了布袋的真正来历，仿佛弥勒本来就有一只布袋，作为其化身的契此才要挑着布袋走。

从造型艺术看，早期布袋的体积还不是很大，比较接近历史真实，后来则越来越夸张，布袋的体形硕大，看上去鼓鼓囊囊，好似圣诞老人的大包袱。布袋之外，又经常围着一群童子，或是十六个，或是十八个，童子们戏弄弥勒，争抢其手中的布袋，甚至在布袋上攀爬嬉闹，弥勒不仅不恼不烦，反而笑得很开心。一般认为，这种画面表达了世俗百姓对于“多子多福”的期盼。而布袋与童子两种意象互相干预，就生成了“人种袋”的想象。

杜贵晨：《从“钹”之意象看〈西游记〉作者为泰安或久寓泰安之人》，《明清小说研究》2007年第3期。

何谓“人种袋”，按杜贵晨的解释，它实际上是男性的精囊^③。

这是说得通的。《西游记》中提到的“人种”，总与子嗣繁衍有关。第四十七回，陈澄慨叹自己与弟弟家里人丁单薄，说道：“我兄弟二人，年岁百二，止得这两人种。”这里说的“人种”，就是血脉后裔的意思。第五十四回，唐僧师徒进入西梁女国，满城女人见了他们，欢呼雀跃，齐声叫道：“人种来了！人种来了！”说得更加露骨，俨然把师徒五人看成了“行走的精囊”。正因为如此，人种袋善于套“人”——既然人都是从这里来的，自然也容易被它收回去。

其实，黄眉怪的另外两件法宝——短软狼牙棒与挠钹——也有象征性，分别指向两性的生殖器官，读者细想其形态，便可知晓其本相。

这也正是写定者希望达到的艺术效果。《西游记》不是儿童读物，它是写给成人看的小说，书中可能有“少儿不宜”的成分。在成人的文艺世界里，性与暴力并不少见。这不应被简单地理解为成年人的恶趣味，而是源于文学的娱乐功能。

文学具有娱乐功能，因为它为人们提供愉悦感。愉悦感分为多个层次，其中最低级的层次是快感。仿佛流行歌曲《有点甜》唱的：“像夏天的可乐，像冬天的可可。”盛夏季节，烈日当头，拧开一瓶冰镇可乐，咕咚咚地灌进嘴里；或是数九寒天，窗外飘雪，捧着一杯热可可，恬静地看向窗外。这总是令人感到身心愉悦的。这种愉悦谈不上多么高级，就是简单的快感，而在现实生活中，我们所追求或体验到的，绝大多数都是这种简单的快感。

进入文艺世界，我们渴望获得更多、更刺激的快感，比“可乐”或“可可”的劲头更大，性与暴力就发挥了作用。它们来自人类的原始冲动，是本能的一部分；它们陪伴人类一路进化而来，却仍然稳定地存在于“人性”的基底层面；我们看上去比先民表现得更“高级”，却与他们一样保持着性与暴力的冲动，只不过在现代社会里，两种冲动受到了更有效的规则压抑，或是通过其他途径得到了释放。比如对抗性的体育竞技，就是典型的暴力冲动压力的释放，而用弗洛伊德主义的观点来看，许多追求高度、速度的现代文明成果（比如摩天大楼、疾驰的火车）都是在变相地释放性冲动压力。

这其实也更生动而直观地解释了快感的产生机制——压力的释放。所有能帮助我们释放压力的方式，都可以使我们获得快感。有人喜欢午后小憩，有人喜欢夜跑，有人喜欢在健身房里“撸铁”，有人喜欢在广场上踩着口水歌的节奏跳舞，有人却只想发呆，或是盯着蚂蚁搬家，在公园的角落里泡上一个下午……各种各样的行为，都是在帮助我们释放压力，而绝大多数人都喜欢的一种释放压力的方式，就是文艺消费。

通过文艺作品所构建的“另一个世界”，我们可以释放更多压力，特别是性与暴力冲动的压力。为什么《速度与激情》可以不断拍摄续集，以至于该系列成为好莱坞影片最受欢迎的IP之一？放眼其他受欢迎的IP系列作品，尽管它们的题材不同，故事有异，但哪一部作品不是充斥着对性与暴力冲动的暗示？帅哥靓妹、亲吻拥抱、追逐格斗、坠机翻车、坍塌爆炸……各种场景，哪一个不是在帮助我们释放冲动压力？

比较之下，性冲动的压力释放又是更常见的。它不受题材限制，也不需要付出多少成本；它可以通过各种含混模糊的能指来实现，埋伏在看似不经意的画面之中，时不时撩拨我们。比如剃须刀广告里，刀面滑过俊朗男子的下颌线，拂过一片泛青的胡茬儿，指向凸出的喉结。再如洗发水广告里，美艳女子把披肩长发一甩，露出饱满的耳垂和颀长的脖颈。更不用说各种内衣广告，“活体展示”者的身形，个个都是大众性幻想对象的理想型。当我们被这些广告画面吸引住的时候，我们是否扪心自问过——我们到底是在为产品的功能与质量买单，还是在为得到一定释放的性冲动压力买单？

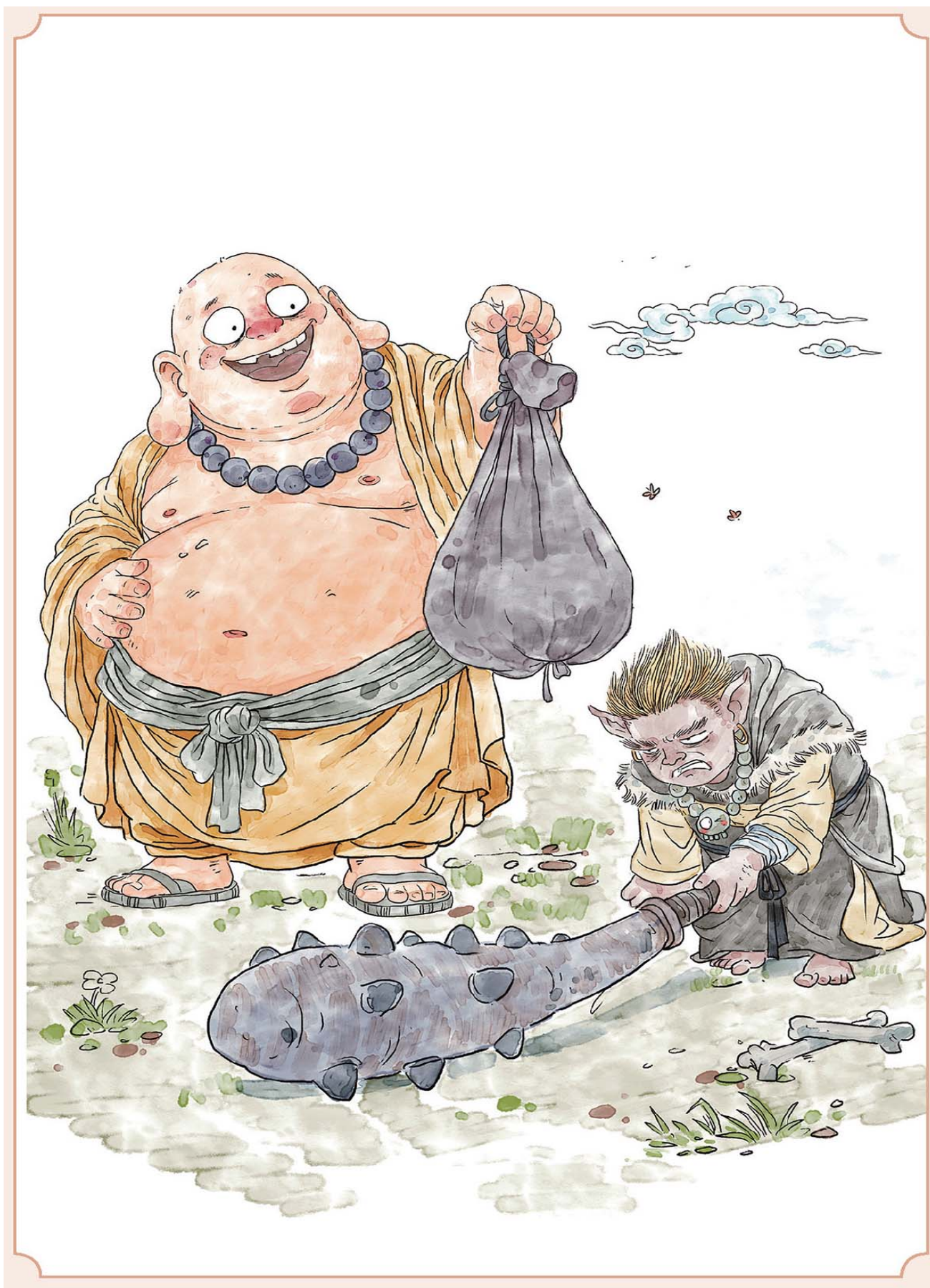
当代文艺如此，古代文艺也如此。且不论如《绣榻野史》《株林野史》《杏花天》《桃花影》一类情色小说，即便在一般化的世情小说中，性暗示也是俯拾即是的。《西游记》是神魔小说，以神魔斗法为情节主体或焦点，却也经常构造这类画面，比如第七十二回，八戒变作一条“滑挖鼃”的鲇鱼，在濯垢泉里戏弄蜘蛛精，他贴着蜘蛛精的身子，上上下下，来来回回，“只在那腿裆里乱钻”，把七个妖精“都盘倒了，喘嘘嘘的，精神倦怠”。为何变作鲇鱼精，而不是其他形状的水生物？什

么叫“都盘倒了”？为何说蜘蛛精“喘嘘嘘的，精神倦怠”？表面看，只是“猪八戒大战蜘蛛精”，细一琢磨，不难领会此“大战”非彼“大战”也！

当然，《西游记》中的性暗示是含蓄的，是点到即止的。写定者只是就着现成的物象，略加点染，满足一下期待读者的“恶趣味”罢了。而这又使得故事在不经意之间生成了一种奇妙的反讽效果：写定者写出了人种袋、铙钹、短软狼牙棒的性暗示意义，期待读者也能够领会这些物象的性暗示意义，书中的人物——尤其黄眉怪本人——却不知道这几件法宝的性暗示意义。

按书中交代，人种袋是弥勒的后天袋子——即日常用的搭包，铙钹是做法事用的打击乐器，短软狼牙棒原本是用来敲磬的槌儿。这些来源解释，成功地掩饰了物象真实的性暗示意义，看上去既准确，又合情合理。黄眉怪看似狰狞凶狠，实则只是弥勒的司磬童子。与金角、银角的出身差不多，都是大佬身边的懵懂孩子。他们神通大、本领强、修为高，关于成人世界的知识却很少，更谈不上深刻理解。他们又带着好奇心，平时与师父参禅悟道，讲经说理，难不住师父，突然冒出一个与成人世界相关的问题，倒可能打师父一个措手不及。

试想，若是黄眉童子问起来：“那铙钹怎么‘倒也不像金铸的，好似皮肉长成的’，当真是铙钹吗？”“那狼牙棒一头粗来一头细，怎么又是短软的？”这叫弥勒如何回答？最简便的方法，就是给出一个“包装”：铙钹、磬槌都是做法事用的。这符合黄眉童子的生活经验，就很容易被理解。



只不过，这带来了更大的尴尬。黄眉怪将弥勒的解释认作真实，加之其有恃无恐的做派，便拿了三样“大宝贝”招摇过市，与各路神祇赌斗，看上去威风八面，实则滑稽可笑。如第六十五回与悟空赌斗的一段描写：

两条棒，不一样，说将起来有形状：一条短软佛家兵，一条坚硬藏海藏。都有随心变化功，今番相遇争强壮。短软狼牙杂锦妆，坚硬金箍蛟龙像。若粗若细实可夸，要短要长甚停当。

写定者在这里还是带着“恶趣味”的，通过文学描写，进一步暗示短柄狼牙棒的象征性，读到“若粗若细”“要短要长”等语，令人会产生特殊联想，连带着金箍棒看上去也发生了“变形”。而场面中的当事者浑然不觉，各展才能，将两条棒子抡得虎虎生风，只打得“棒来棒去”“忘生忘死”。而黄眉怪不只拎着短软狼牙棒战悟空，后者请来的三拨援兵，也都观摩了这件“大宝贝”。大战二十八宿时，黄眉怪挥舞狼牙棒，与众星官“苦捱苦拽”；大战龟蛇二将时，他又展示了狼牙棒“强能短软”的特点；大战小张太子时，他更是抡起狼牙棒，“不惧分毫左右搪”。这不只是丢人，简直是光屁股推磨——转圈儿丢人！

当然，弥勒是不会责备黄眉童子的。近古以来的弥勒形象，本来就是一副笑口常开的样子，所谓“一腔春意喜盈盈，两眼秋波光荡荡”，他又是大腹便便的人物，万事不挂心、不介怀。弟子闯出塌天的祸，他尚且不在意，因懵懂而做出一些“丢人现眼”的事情，他更是不放在心上了。

想来，弥勒收服黄眉童子之后，该是这般场景：

那弥勒背着搭包儿在头前走，黄眉童子跟在后头，一路絮絮叨叨，抱怨个不住。弥勒转身笑道：“你絮叨甚么？”黄眉童子把嘴一撇，道：“师父把俺坑得好苦！”弥勒一听，笑得眼眼的，问道：“孽障！原是你趁我赴元始大会，私逃下界，闹出这一场罗乱。不说你坑我，倒说我坑你？”黄眉童子发急道：“不是这档事，说的是那话儿！既是那话儿，俺又不是三朝未满的孩子，总知些人事，师父怎不讲清楚？却教俺把脸都丢尽了！将来见了各路仙官，可怎么处？”弥勒反问道：“既知人事，何用我讲？——你也不必懊恼，原不是甚么丢人事。你不见斗战胜佛的金箍棒？都道那是当年大禹治水时留下的一个定子，实则也不过是‘硬摇大鸟’罢了！他不嫌丢人，你倒嫌来？”听这一番话，黄眉童子喜笑颜开，又涎着脸问道：“师父，那元始大会，真如师兄说的一般壮观么？下次也带挈俺去一遭罢！”弥勒见他懵懂可爱，又打趣道：“论理，你倒也去得；论情，只怕是羞见小张太子哩！”黄眉童子一听，气得直跳脚，上来就扯弥勒的搭包儿。弥勒也不恼，只是看着他笑。

由此看来，如黄眉怪一般的“庙堂魔怪”之所以有恃无恐，固然因为背后大佬地位尊崇，也因为大佬们着实偏疼弟子，眼里心里只有弟子，纵使弟子闹出塌天的祸，

大佬们也甘心为弟子揩屁股。

况且，三界神魔都知道：取经不过是一个仪式，一场表演。无论英雄，还是帮助者，抑或敌对者，不过是奇幻冒险故事里的功能；卷入的人物，也不过是承担特定任务的角色——各人有各人的功课。一路西行，伏魔炼怪，这是英雄的功课；在英雄无生无济时伸手拉一把，这是帮助者的功课；给英雄制造麻烦，营造取经之路险象环生的“假象”，这是敌对者的功课。哪里有塌天的祸？都是有脚本的演出，卸掉了盔头的金角、银角大王，脱掉了大氅的黄眉童子，这些因演出需要而装扮成“坏人”的童子们，在完成了功课，穿回小道袍、小僧衣，甚至披上月白绉缎安儿衣，仍旧变回一副懵懂的样子，享受与师父的闲适日常。《西游记》第十五回，有一处动人的描写：

光阴迅速，又值早春时候。但见山林锦翠色，草木发青芽；梅英落尽，柳眼初开。师徒们行玩春光，又见太阳西坠。

在没有伏魔炼怪戏码的日子里，在安全而宁静的大路上，取经小队的日常就是这样闲适的。而在没有迎来或业已送走取经人的时光里，在【急急风】还没有敲起来或【尾声】早已经奏过的后台，其他师徒的日常也是如此闲适的。谁还没有个师父，谁还没有一众师兄弟呢？尤其那些还处于懵懂阶段的小童子们，更可在师父面前卖萌撒娇。“谁还不是个宝宝呢？”这句肉麻兮兮的话，悟空是绝说不出口的，估计八戒也说不出口。金角、银角却说得出口，黄眉也说得出口，而且一点也不矫情。

十八 『如来，你怎么使大法力困住我也？』

——怙恶不悛的金翅鸟

《西游记》中的“庙堂魔怪”固然都是有恃无恐的，但绝大多数不是怙恶不悛之辈。无论多么凶顽，不管怎样跋扈，魔怪们见了主子，大都会乖乖地显出本来面目，表现出温驯服从的样子。试看如下几例：

那菩萨却念个咒，喝道：“畜生，还不皈正，更待何时！”那魔王才现了原身。菩萨放莲花罩定妖魔，坐在背上，踏祥光辞了行者。（第三十九回）

那魔抬头，看见是太上老君，就唬得心惊胆战道：“这贼猴真个是个地里鬼！却怎么就访得我的主公来也？”老君念个咒语，将扇子搨了一下，那怪将圈子丢来，被老君一把接住；又一扇，那怪物力软筋麻，现了本相，原来是一只青牛。（第五十二回）

那菩萨才喝了一声：“孽畜！还不还原，待何时也！”只见那怪打个滚，现了原身，将毛衣抖抖，菩萨骑上。（第七十一回）

寿星闻言，即把寒光放出，喝道：“业畜！快现本相，饶你死罪！”那怪打个转身，原来是只白鹿。寿星拿起拐杖道：“这业畜！连我的拐棒也偷来也！”那只鹿俯伏在地，口不能言，只管叩头滴泪。（第七十九回）

（太阴星君）用手指定妖邪，喝道：“那孽畜还不归正同来！”玉兔儿打个滚，现了原身。（第九十五回）

以上魔怪，依次为青狮、青牛、狮狒、白鹿、玉兔。可以看到，无论是哪一个魔怪，见了自己的主子，就嚣张不起来了，甚至表现出胆战心惊的样子。再一听主子喝骂，便赶忙在地上打个滚，显出本相。

为什么要打滚？这首先是民间集体叙述的套路——从人变为动物，经常是通过打滚这一动作来实现的；从人的站立姿态，到动物的趴伏姿态，以打滚作为过渡，是最有效的，也是最生动的。

再有一层意思，就是讨好主子。现实生活中，人们豢养的宠物是如何讨主子欢心的？主要就是表现出活泼可爱的样子。这类样子固然可以落实为各种各样的动作，但最常见的是打滚。猫狗一类小动物且不说，即便大型食肉动物（如狮子、老虎、熊等），我们在动物园里看到它们打滚，也会觉得很可爱。

《西游记》中的“庙堂魔怪”，本来都带有一些憨傻气质，这已经会让主子们生出一些怜爱之情，魔怪们显出动物本相后，立刻“表演才艺”，更会叫主子们开心，即便前来营救的时候带着三分怒气，也随即丢到爪哇国了。

何况许多主子的怒气，原本也是装出来的——装给悟空看。主子发怒，把肇事者劈头盖脸地骂一顿，苦主也就不好再追究责任了。

为了配合主子演出，魔怪们就要表现得格外温驯服从。要做到骂不还口——当然，因为他们已经还原为动物，此时也不方便开口说话——最好再拿出一种博人同情的神态。比如白鹿的“叩头滴泪”，就把戏做得很足。更要打不还手，比如第九十回，太乙救苦天尊的九头狮子还原本相后，狮奴赶上前来，“一把挝住项毛，用拳着项上打够百十”，边打边骂，直打骂到自己没了力气，九头狮子也只是“合口无言，不敢摇动”。

在还原本相、归正本位的关键时刻，骂不还口，打不还手，就是坐骑、饲物类“庙堂魔怪”的看家本事了。在天庭或灵山的日常里，他们就是温驯的。偶尔犯些错误——比如撞翻了玻璃缸、玛瑙碗，扯坏了珊瑚帘、玳瑁屏，或是偷吃了琼浆玉液、仙果金丹，只要在地上打滚，摆出可爱样子，就可逃过责罚；即便主子当真动怒，连骂带打，只要做到骂不还口、打不还手，就无大碍。如今虽然闯下大祸，仍旧老老实实挨着打骂，熬过一时，就可以回神界“卖萌”了。

总之，绝大多数“庙堂魔怪”在周期性神魔冲突的收尾处都是温驯的，都表现出悔改之意。唯有一个例外，就是大鹏金翅鸟，他是“西天取经”部分唯一怙恶不悛的魔怪。

这种怙恶不悛的气质，是从侧写、正写两方面刻画出来的。

侧写，就是写共时状态下其他魔怪的样子，从而表现大鹏金翅鸟。第七十七回，当文殊、普贤两位菩萨现身时，青狮、白象就立刻收起魔性，两个魔怪“不敢撑持，丢了兵器，打个滚，现出本相”。菩萨们放出莲花座，罩定魔怪，青狮与白象也都表现出“泯耳皈依”的样子。这就与大鹏金翅鸟形成鲜明对比。

正写，就是直接刻画大鹏金翅鸟的情态。当佛祖、菩萨现身时，大鹏金翅鸟公然不惧，怂恿青狮、白象坚持抵抗，甚至放出狠话：

我们一齐上前，使枪刀搠倒如来，夺他那雷音宝刹！

放眼全书，敢说出这句话的魔怪，也只有大鹏金翅鸟一位了。当年悟空大闹天宫，要夺玉帝的宝座，也没放出“搠倒”的话；佛祖收服悟空，悟空仍没有放出“搠倒”的话。挑战规则是一回事，刺杀权威则是另一回事。悟空的主体气质是挑战规

则，挑战权威，却不是要针对某一位大神祇行凶；大鹏金翅鸟不仅放出狠话（许多时候，人们放狠话是为了给自己壮胆），更要采取行动，“真个举刀上前乱砍”，足可见其怙恶不悛。

即便显出本相，被如来困住，大鹏金翅鸟仍不思悔改。反问道：“如来，你怎么使大法力困住我也？”言外之意：如来固然有降伏他的本事，却没有降伏他的资格。可见其真是怙恶不悛到了极点。

面对这样的魔怪，如来只好拿出佛教神祇“画大饼”的本事，用物质福利来羁縻大鹏金翅鸟。后者不愿皈依的一个重要原因，是佛家持斋把素，不如“吃人肉”受用。佛祖便答应他：“我管四大部洲，无数众生瞻仰，凡做好事，我教他先祭汝口。”

说到底，还是一张大“素饼”。持斋把素，这是佛教“五戒”之一，是对于佛教徒的硬性规定。在这一点上，佛祖不能对大鹏金翅鸟破例。“质”的问题解决不了，只好在“量”上做文章，保证大鹏金翅鸟吃饱喝足。

这与佛祖对猪八戒的安抚是一样的——把贪吃的人物变成“泔水桶”。

大鹏金翅鸟固然怙恶不悛，但此时“欲脱难脱，要走怎走”，只好答应佛祖给出的条件，如书中所说：“是以没奈何，只得皈依。”

大鹏金翅鸟皈依，不是悔过向善，而是没有其他选择。况且，从讲故事的角度来说，大鹏金翅鸟最终必须皈依。否则，故事无法收束。换言之，作为承担敌对者功能的一个人物，大鹏金翅鸟也是没有其他选择的。他回到灵山，不是因为卸下了“怙恶不悛”的角色扮相，而是这一幕剧已经到了散场时间。

那么，我们不禁要问：大鹏金翅鸟为何怙恶不悛？

书中给出的解释，是他与佛祖有亲。

按佛祖所说，凤凰为羽虫（即鸟类）之长，它得交合之气，诞育了孔雀与大鹏两种奇鸟。孔雀生性凶恶，喜欢吃人，隔着四十五里路，也能一口气把人吸到肚子里去。当年佛祖在雪山顶上修成丈六金身，忽被孔雀吸到肚子里。佛祖本打算从孔雀的粪门钻出来，又觉得腌臢狼狈，就剖开孔雀的脊背，才得以跨到灵山之上。佛祖要打杀孔雀，众佛上前劝解——佛祖是从孔雀身体里出来的，仿佛孔雀诞育了佛祖；佛祖打杀孔雀，犹如打杀母亲。无奈之下，佛祖把孔雀封为佛母孔雀大明王菩萨。既然孔雀是佛母，大鹏也就成了佛祖的舅舅。

这段关于凤凰、孔雀、大鹏之亲缘关系的传说，未见于佛典，很可能是密宗的传说。但古印度佛教寓言集《本生经》中，提到佛祖前世为孔雀，曾宿在一枚孔雀卵

中。照此来看，世俗社会确实很容易认为佛祖是孔雀所生。

而佛教神谱中确实有孔雀大明王菩萨。祂又被称作大金曜孔雀明王、大金色孔雀王、佛母明王等。祂的形象一般是一头四臂，骑在金色孔雀上。四臂中，一只手持莲花（表示敬爱），一只手持俱缘果（表示调伏），一只手持孔雀羽（表示息灾），一只手当胸而放，掌中有吉祥果（表示增益）。可以看到，这明显是密宗神祇的形象。在祂骑乘的金色孔雀背上，有两种莲花座：一种是白色莲花座，象征慈悲；一种是青色莲花座，象征降伏。又可以看到，这是一个兼具大慈悲与大法力的形象。密宗又认为孔雀大明王菩萨是毗卢遮那佛的“等流身”（佛身变化所示现，与九界众生相等同的化身），祂的地位自然也就十分尊崇了。

然而，《西游记》中的孔雀大明王菩萨只保留了尊崇地位，却没有表现出慈悲心肠。正相反，祂是一位小肚鸡肠的神祇。

当年朱紫国王射伤了孔雀大明王菩萨的一双儿女（又是夫妻），祂就忏悔发誓，要国王遭受“拆凤三年，身耽啾疾”的痛苦，这才给赛太岁提供了下界作乱的机会。作为孔雀的兄弟，大鹏金翅鸟凶顽异常，且怙恶不悛，似乎又是家族DNA遗传的必然结果了。

其实，大鹏金翅鸟表现出怙恶不悛，还有另一个原因。要分析这个原因，我们先要搞清楚一件事——大鹏金翅鸟到底是什么形象。

陈鼓应：《庄子今注今译》（最新修订重排本），北京：中华书局2009年版，第3页。

一提到大鹏，中国读者会自然而然地联想到庄子的《逍遥游》。所谓“北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也；化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也”^①。在基础教育阶段，这是一篇需要全篇背诵的散文。随着年龄的增长，尤其跳出了应试教育的“梦魇”，能够全篇背诵《逍遥游》的中老年人并不多见，但诸如“朝菌不知晦朔，蟪蛄不知春秋”一类早已成为名言的句子，人们还是张口就来的。

[明]许仲琳编，钟惺评：《封神演义》，广州：广东人民出版社1980年版，第570页。

正因为如此，中国人很熟悉大鹏的形象。这是一种想象中体形巨大的鸟，张开双翼，遮天蔽日。《封神演义》中提到的羽翼仙，实际上就是大鹏。他飞到空中，张开双翼，能“把天也遮黑了半边”^②。有如此长广翼展的奇鸟，自然是飞得又高又远，人们便将自己对于事业发展的美好愿望，附会在大鹏之上。在人们的刻板印

象里，大老板的办公室里总有一幅以大鹏为主题的画，或者干脆就是四个斗大的字——鹏程万里。可以说，大鹏是中国人最熟悉的神话形象之一。

从外部形象塑造看，《西游记》中的大鹏金翅鸟，确实是以“大鹏”的形象符号系统为主体的。试看第七十五回对该形象的刻画：

金翅鲲头，星睛豹眼。振北图南，刚强勇敢。变生翱翔，鸚笑龙惨。抟风翻百鸟藏头，舒利爪诸禽丧胆。这个是云程九万的大鹏雕。

这里的“鲲头”“振北图南”“变生”“鸚笑”“抟风”“云程九万”等词，都是明确指向《逍遥游》的，使人们能够立刻回忆起庄子对大鹏的描写。但间或冒出了一些令我们略感陌生的字眼，反而能够透露更重要的信息。

比如“龙惨”一词。它与“鸚笑”构成并列短语。“笑”是鸚见了大鹏而表现出的情态，则“惨”是龙见了大鹏而表现出的情态。但在中国本土神话中，大鹏与龙之间没有刻板性的联系，更没有流行的叙事，我们几乎没有听到过大鹏降龙的故事，为何见了大鹏，龙会表现出“惨”的情态呢？

这里的龙，并不是中国本土神话中作为鳞虫（即水生物）之长的龙，而是古印度神话中的“那伽”，被我们翻译成了“龙”。

李剑国：《唐五代志怪传奇叙录》（增订本），北京：中华书局2017年版，第303页。

中国本土神话中的龙，原本只是一种灵兽，不具备人格，更不是人格神。而古印度神话中的那伽，则是一类以蟒、鳄等水生物为原型的人格神。后起的佛教传说吸收了这类形象。他们形貌丑陋，低人一等，虽有神通变化的本事，但“宿业未尽，终身受苦”^①。六朝时期，僧侣在将佛经由梵语译成汉语的时候，把这类形象译成“龙王”，以及相关的“龙女”“龙宫”“毒龙”等词，外来神话传说形象便与本土神话传说形象逐渐结合起来，成为一种龙首人身、以司雨为主要职责的人格神。《西游记》中的四海龙王，就是这类形象。

暂时抛开这些后起的形象不谈，只说“毒龙”。佛教传说认为，毒龙有一种禽类克星，就是金翅鸟。

金翅鸟，又名妙翅鸟、顶瘿鸟，它原本也是古印度神话中的形象——毗湿奴的坐骑之一。后起的佛教吸收了该形象，将其作为“天龙八部”（守护佛教的护法神）之一。金翅鸟生性凶猛，喜欢捕食毒龙。

在佛教传说中，毒龙有卵生、胎生、湿生、化生四种类型。卵生，就是由卵壳而生。胎生，就是由母胎而生。湿生，就是由湿气而生。化生，指的是无所依托，凭业力而生。与之对应，金翅鸟也有四种类型，每类金翅鸟捕食对应属性的毒龙，而化生金翅鸟可以捕食各种毒龙。金翅鸟捕食毒龙的场面，在《增一阿含经》等佛典中有描述：金翅鸟立于铁叉树之上，突然俯冲向大海，海水随其翅膀振动而分开。金翅鸟叼起毒龙，飞回铁叉树。当其重新落脚的时候，海水还没有完全合上。由此可见金翅鸟捕食毒龙的速度之快、动作之疾。

这种浪漫的传说，逐渐为中国本土的人们所接受，又经过“三教混融”的艺术加工，成为明清时期常见的故事情节。如《喻世明言》卷十三《张道陵七试赵升》写张天师奉太上老君之命，到蜀地降伏八部鬼帅。其中有一段神魔变身赌斗的场景，就借用了金翅鸟捕食毒龙的传说：

[明] 冯梦龙：《喻世明言》，北京：人民文学出版社1958年版，第189页。

其时八部鬼帅大怒，化为八只吊睛老虎，张牙舞爪，来攫真人。真人摇身一变，变成狮子逐之。鬼帅再变八条大龙，欲擒狮子。真人又变成大鹏金翅鸟，张开巨喙，欲啄龙睛。^①

这种如“斗兽棋”一般的斗法情节，谈不上多么高级，只是民间集体叙述中的套路。《西游记》中悟空与二郎神、牛魔王斗法，也用到了这一套路。套路归套路，其中又有一个知识性的前提——读者理解场面中动物之间的克制关系。老虎吃人，狮子吃老虎，龙吃狮子。尽管这是基于想象而确定的关系，毕竟是当时人们普遍接受的，甚至说习以为常的。其中能够看到金翅鸟克制毒龙，正可说明当时人们对这一传说是熟悉的——就像看待“老虎吃人”一样，习以为常。

[明] 冯梦龙：《喻世明言》，北京：人民文学出版社1958年版，第197页。

这篇小说后来的情节中又提到了该传说：张天师带王长、赵升两个弟子到巴东一带除妖。此处有一“大湫”，被毒龙霸占，搞得池水污浊不堪。张天师就写画了一道灵符，抛向空中，“那道符从空盘旋，忽化为大鹏金翅鸟，在湫上往来飞舞。毒龙大惊，舍湫而去，湫水遂清”^②。

可以想象灵符化作金翅鸟，仿佛要俯冲向池面，随其翅膀振动，池水突然分开。毒龙若是稍一迟疑，便会被金翅鸟叼起；等到金翅鸟复化为灵符时，池面上的水可能还没有合起来！毒龙大概也想象到了这个画面，顿觉毛骨悚然，所以一溜烟儿地跑掉了。

同一篇小说中，两次提到金翅鸟捕食毒龙的传说，固然显得重复。但神祇行道的故事，本来就是经过漫长的民间集体口述，由不同空间内传播的小故事，最终被汇总

到一起，写定成一个大故事的。故事中反复出现某一传说，说明该传说在不同地区都有流传，这又可进一步证明金翅鸟捕食毒龙传说在当时的流行。

之所以流行，固然与佛教在当时的广远影响有关，但也在于该形象与中国本土神话传说形象有机结合，使其更容易为中国的世俗社会所理解。可以说，如果没有“大鹏”的介入，“金翅鸟”不会轻易被中国人所接受。

一种外来的陌生神话传说形象，如果想要被本土的人们所接受，经常要找一个本土神话传说形象来“陪绑”，作为一个重组、融合而成的新形象，进入公共传播渠道，才能被快速理解与广泛接受。前文提到“那伽”与“龙”的结合就是如此。

这又不仅仅是奇幻题材故事特有的情况，即便没有“怪力乱神”的元素，许多外来形象也要找本土形象来“陪绑”。

比如高罗佩笔下的“狄仁杰”。中国古代小说传统中是没有“推理小说”这一类型的，前现代中国社会也没有“侦探”这一职业。以侦探为主人公的推理故事，被传教士、外交官等“文化中介”译介入中国，填补了市场空白，却不会立刻受到中国读者的欢迎——中国读者在既有的知识结构中，找不到与“侦探”直接对应的人物类型，也就很难理解以之为主人公的故事。



没有直接的人物类型，却有间接的人物类型。清中期以来，侠义公案小说一度成为流行的题材类型。“清官+侠客”的人物组合，给读者带来了新体验。人们本来就熟悉“清官”的故事，也熟悉“侠客”的故事，但前者主要是断案，为民申冤，后者主要是行侠，替天行道，各有各的人物行动场域与心理根据。结合起来之后，人物的“扮相”还是旧的，身上却泛出了新的“弧光”，清官身上沾染了一些“江湖”气，侠客身上则沁出了一股“庙堂”味。故事也是旧的，无非伸张正义、主持公道，却在“庙堂”空间与“江湖”空间的交叠中重新打开，从而具有了新味道。

高罗佩笔下的“狄仁杰”则利用了这一题材类型：既然清官身上已经沾染了江湖味，不如再进一步，将其塑造成一个“侦探”。与之相应，侠客可以成为侦探的助手。清官毕竟不是后来“硬汉派推理小说”的主人公，他们具备敏锐的观察力、缜密的逻辑力，以及体制内身份所保证的对于社会资源（尤其行政与暴力资源）的整合、调动能力，却缺乏追捕缉拿凶犯的体力，侠客正可成为这方面的补充。中国读者理解并接受清官与侠客的能力与气质，也就很容易理解并接受二者在探案方面的“新技能”。

同样的道理，如果没有“大鹏”，中国读者也很难理解并接受“金翅鸟”。

那么，“大鹏”是怎样与“金翅鸟”结合起来的呢？

其中一个可能的衔接点，是“金翅雕”。在《西游记》中，“大鹏金翅鸟”又叫“大鹏金翅雕”。而“金翅雕”并非外来形象。中国本土就产雕，这类猛禽也很早就经过驯化，成为古人（尤其骑射民族）生产、生活中的一员。当这类猛禽进入浪漫想象，人们幻想其毛羽呈现特殊的光泽——“金翅”本来就是指毛羽光鲜亮丽，“金翅雕”的形象便生成了。而大鹏的原型就是雕，既然“金翅鸟”可能是一种雕，它也很容易被想象成大鹏。

当然，两种鸟之所以能够融合在一起，关键在于其共性生理特征——体格巨大、翼展长广，达到当时人类想象的极点。“鹏之背，不知其几千里也”。大鹏的翼展大到无法估算，而金翅鸟的翼展也是夸张到了极点。

按《菩萨从兜术天降神母胎说广谱经·八贤圣斋品》所说，金翅鸟身长八千由旬，左右翅膀，各长四千由旬。

由旬，是古印度计算里程的单位。分为上、中、下由旬。上由旬折合约六十里，中由旬折合约五十里，下由旬折合约四十里。即便按下由旬计算，金翅鸟的翼展也长达十六万里了。

正因为体型相似，中国本土叙事便习惯将大鹏与金翅鸟捏合在一起，形成相对固定的形象。所谓“大鹏金翅鸟”，并不是《西游记》独创的称呼。诸如《封神演义》

《三宝太监西洋记》《韩湘子全传》《说岳全传》等作品中，提到相关形象的时候，也都称其为“大鹏金翅鸟”。

值得注意的是，这些作品在提到大鹏金翅鸟的时候，尽管与《西游记》一样套用《逍遥游》的典故，但同时也如《西游记》一样交代其本初来源或最终归宿是佛教系统，且与佛陀有密切关系。如《封神演义》中，收服羽翼仙的是燃灯古佛。再如《三宝太监西洋记》提到金翅大鹏鸟曾发下恶誓，要吃尽世上众生，后被佛祖收服，受封为大力王菩萨。而《说岳全传》则说岳飞是大鹏金翅鸟转世投胎。只因当年佛祖在大雷音寺讲经，二十八宿之一的女土蝠听讲时，忍不住撒了一个臭屁，佛祖倒没有理会，不料惹恼了佛祖头顶的大鹏金翅鸟。大鹏金翅鸟俯冲下来，一口啄死了女土蝠。后者含恨投胎，转世为秦桧的妻子。佛祖因为这一段因果，便将大鹏金翅鸟贬到人间，投胎为岳飞。

[清]钱彩：《说岳全传》，上海：上海古籍出版社2004年版，第2页。

值得注意的是，人们往往特别强调大鹏金翅鸟在佛祖头顶。《西游记》中佛祖收服大鹏金翅鸟的方法，是引诱其飞到自己头顶，再将手往上一指，使之不能远遁，只在佛祖头顶盘旋。《说岳全传》也强调大鹏金翅鸟是“佛顶上头一位护法神祇”

注。

有的读者可能要质疑：常见的佛陀形象符号系统中，看不到大鹏一类巨雕形象，说大鹏金翅鸟常在佛祖头顶，这个刻板知识又是从哪里来的呢？

这里说的“佛顶上头”，不是说大鹏金翅鸟落在佛陀的螺髻上，而是说他出现在佛祖的“背光”里，即《西游记》所说：“佛祖不敢松放了大鹏，也只教他在光焰上做个护法。”

按此提示去寻找，我们很容易发现大鹏金翅鸟的形象——这不是一只巨雕一类的猛禽，而是迦楼罗。

迦楼罗，又译作迦留罗、迦喽荼、揭路荼等。这是一个半人半鸟的形象。长着人面，鸟喙，头上生有牛角。上身为人身，背生鸟翅，下身为鸟足。在佛祖造像的背光中，我们经常可以看到该形象。

也正因为站在佛祖背后上方，迦楼罗居高临下，环视四方，又饱览了佛教神祇们的“前台”与“后台”样子，因而看清了严肃场面背后的不严肃。

这里说的不严肃，不是《说岳全传》中女土蝠听经撒屁的行为——这只是严肃场面上间或出现的“不和谐音”，是庄严肃穆之中偶发的滑稽。迦楼罗看到的不严肃，

则是场面本身的不严肃；庄严肃穆的场面，实际上就是一场滑稽戏。神祇们越严肃，给人的感觉越滑稽，进而感觉到彻头彻尾的荒诞。

彭兆荣：《人类学仪式理论与实践》，西安：陕西师范大学出版社2019年版，第48页。

彭兆荣：《人类学仪式理论与实践》，西安：陕西师范大学出版社2019年版，第55页。

人类学家已指出：“在早期的部落社会里，宗教和仪式总是结合在一起相互呈现。”^①对于宗教与仪式的关系，不同时期的人类学家有差异化的认识，但有一点共识是可以达成的：没有脱离宗教的仪式，也没有脱离仪式的宗教。“毕竟任何宗教都无法逃避一种选择，即对社会生活的一种理解 and 实践；而仪式在很大程度上正是这种理解和实践的完整和完美体现”^②。

而在《西游记》中，宗教与仪式的关系更加密切。宗教（尤其佛教）的意义主要是通过仪式表现出来的，这又形成了二者关系的倒置。

早期人类学家们大多认为：仪式仅仅是宗教思想和观念的附庸化形式。仪式仿佛一只徒具“形式”的罐子，盛贮着宗教的“内容”。但在《西游记》里，“内容”实际上是“无意义”的。写定者不是一位佛教徒，他“尤未学佛”，也没有宣扬佛教思想和观念的意图。既然佛教的思想和观念不是小说的叙事主旨，罐子里的“内容”当然没有意义了。甚至说，《西游记》的罐子里本来就没有“内容”。但故事主干是“取经”，主人公皈依佛教是预设的结果，写定者不得不表现出佛教的崇高感，使其具有对于主人公行动的感召力。

在缺乏“内容”的情况下，如何做到这一点？就是在“形式”上下功夫。

取经项目，就是在盂兰盆会这一盛大仪式中发布的。在第八回，写定者还特地描写了众神祇赴会的场面：

佛祖居于灵山大雷音宝刹之间，一日，唤聚诸佛、阿罗、揭谛、菩萨、金刚、比丘僧尼等众，曰：“自伏乖猿安天之后，我处不知年月，料凡间有半千年矣。今值孟秋望日，我有一宝盆，盆中具设百样奇花、千般异果等物，与汝等享此‘盂兰盆会’，如何？”概众一个个合掌，礼佛三匝领会。

盂兰盆会源自佛教，尤其到近古时期，它已发展成为具有“三教混融”色彩的盛大民俗事象。但在《西游记》里，除了众神祇“凑人头”，会聚成一个庞大的仪式参与人群，我们看不到盂兰盆会本身的意义——它仅仅是引出取经项目的一个“空洞”的由头。可以说，从取经一开始，这就是一场形式大于内容的集体表演。

第九十八回，取经小队抵达灵山，面对的又是一番表演：

那厢有二大金刚迎住道：“圣僧来耶？”三藏躬身道：“是弟子玄奘到了。”答毕，就欲进门。金刚道：“圣僧少待，容禀过再进。”那金刚着一个转山门报与二门上四大金刚，说唐僧到了；二门上又传入三门上，说唐僧到了；三山门内原是打供的神僧，闻得唐僧到时，急至大雄殿下，报与如来至尊释迦牟尼文佛说：“唐朝圣僧，到于宝山取经来了。”佛爷爷大喜，即召聚八菩萨、四金刚、五百罗汉、三千揭谛、十一大曜、十八伽蓝，两行排列，却传金旨，召唐僧进。那里边，一层一节，钦依佛旨，叫：“圣僧进来。”这唐僧循规蹈矩，同悟空、悟能、悟净牵马挑担，径入山门。

又是“凑人头”，灵山上的神祇几乎全员到齐，把大雄宝殿塞得满满当当，而神祇们不仅在参与一场仪式，也在围观一场针对取经人的仪式。

写定者为何不嫌烦琐地写出“报门”的场景？为何特地写到唐僧等人被金刚拦阻？为何强调“一层一节”地报门，又强调“一层一节”地传回佛祖金旨？以概述带过不是更方便吗？

概述的确方便，但仪式感也随之消逝了。只有烦琐的形式，才能够突出仪式感。只有仪式感（这种徒具形式的东西）才能突出崇高性、神圣性。声音“一层一节”地传递，不只是空间上的转移，更是时间上的拉伸。

〔清〕曹雪芹著，无名氏续：《红楼梦》，北京：人民文学出版社2008年版，第98页。

说白了，就是“晾”对方一下。经此一“晾”，行为主体在仪式中的秩序就得到了进一步确认（秩序又是最重要的形式之一）。仿佛《红楼梦》第六回中王熙凤接见刘姥姥，明知道刘姥姥已经进屋，正局促地立在当地，凤姐却是“也不接茶，也不抬头，只管拨手炉内的灰”^②。这就是在进一步确认秩序。双方其实都明白这一点，秩序本身也不需要再确认，没有谁质疑双方的秩序，但仍要有一个再确认的“动作”，因为它是徒具形式的仪式。

灵山胜境之上，更要把这一套“动作”做全，把仪式感拉满。所有这些形式大于内容的表演“动作”，站在佛祖背光里的迦楼罗都看在了眼里。

更不用说，灵山胜境里的种种龌龊，迦楼罗也看得“清清楚楚，明明白白，真真切切”。迦叶与阿傩在藏经阁里，当着管珍楼的力士、管香积的庖丁、看经阁的尊者的面，就敢向取经人索要人事。私底下做了多少勒掇取经人的事，以及其他神祇还做过哪些类似勾当，我们看不到，迦楼罗看得到。

正因为如此，迦楼罗有机会勘破仪式的不严肃，进而认识到其荒诞。他怂恿青狮、白象“搯倒如来”，固然是怙恶不悛，但仔细想来，这未尝不是他勘破了仪式的荒诞性——丈六金身，不过是徒具形式的“壳子”；戳破了壳子，其实没有任何实质内容。

《三宝太监西洋记》说大鹏金翅鸟受封大力王菩萨，《西游记》中孙悟空也被称作大力王菩萨（第四十四回），两者之前似乎存在因缘关系。这两个形象在气质与能力上，也确实有相似之处。气质上，他们都公然藐视权威；能力上，他们都有“雾里看花”的本事，都有一双勘破形式的眼睛。比较之下，大鹏金翅鸟的慧眼更明、更锐、更毒。他不只能看出虚假，更能看出荒诞。

只不过，勘破荒诞，也无法跳出荒诞，与悟空一样，大鹏金翅鸟也不得不随波逐流，在无可奈何的情况下，选择皈依那些徒具形式的东西。此时此刻，大鹏金翅鸟心下可能是如此盘算的：

罢么！那两个狼狽毛团，已是不中用了！奈何我又被如来使大法力困住，不得展挣。若再强辩，徒劳无益。不如先皈依了他，免得皮肉受苦。他既许我尽先受用斋供，也是养身之处。虽说持斋把素，灵山上动荤的自来不少，香积厨后壁暗榻里藏的血食，打量我不知么！所谓“酒肉穿肠过，佛祖心中留”。我心中原无佛祖，更怕甚么“酒肉穿肠”？去也！去也！免得在这里扫兴！

回到灵山之后，尤其与悟空再见时，又是怎样的情形呢？或以为，既然两人都是大力王菩萨，都有挑战权威的气质和勘破荒诞的慧眼，应该是惺惺相惜，最谈得来的一对兄弟。然而，早在第五十八回，悟空就亲手打杀了六耳猕猴，翦灭了自己的“魔性”，灵山正果受职之后，他不表现出“皈依者狂热”，读者们就应该烧高香了，又哪里能奢望他与迦楼罗惺惺相惜呢？迦楼罗大抵应该是在孤独地观察着一众神祇继续表演，悟空可能也在表演的队伍之中罢！

『庶见我祖爱孙之意也！』

——装孙子的黄狮精

单从动物科属来看，《西游记》中的魔怪以大型猫科动物为多，如狮子、老虎、豹子，当时人们容易联想到的“大猫”，在《西游记》中都能见到。其中占比最多的则是狮子。青毛狮子、金毛狻、九头狮子，连带黄狮、猓狮、雪狮、狻猊、白泽狮、伏狸狮、抟象狮，俨然一个足球队——青毛狮子两次出场，正可以分身去做守门员。

这未免令我们好奇：《西游记》中为何有如许多狮子？

回答这个问题，需要再一次明确一个基本事实：《西游记》是一部“世代累积”型成书的作品。《西游记》的成书过程，归根到底是“西游”故事集群的演化传播过程。这不是一个独立故事逐渐膨胀起来，进而对不同的文化圈层、地理空间形成辐射式影响，而是在不同文化圈层、地理空间中演化传播的小故事逐渐与取经故事发生关系，沉淀下来，成为“西游”故事集群的一部分。

在这个过程中，难免出现相同、相近的故事。民间集体口述的故事，大多是基于相对稳定的叙述模型而生成的，外面的“皮子”或有不同，内在的“骨架”却是差不多的，甚至说完全一样的。

比如奇幻冒险故事，无论多么复杂的叙述，总结起来就是一句话：英雄战胜了魔怪，达成了愿望。这句话概括了故事的两个事件，而这两个事件之间经常是包含或预设的关系——英雄战胜了魔怪，自然而然地达成了其愿望（比如营救公主、获得财宝、进入秘境等）。有时候，战胜魔怪本身就是英雄的愿望。

有了愿望，英雄的行动就有了根本动力；有了魔怪，英雄的行动就有了最直接的目标。这样一来，故事就可以运作起来，情节也可以组织起来。至于叙述内容的选择，一方面要结合故事发生与传播的环境，一方面则取决于解释社群的刻板认识与集体期待。

叙述内容要结合环境，这是容易理解的。比如给英雄制造麻烦的魔怪，他们究竟是什么形象，取决于故事发生与传播的环境。江南地区，河网密布，水灾与船难经常发生，引起集体恐慌与焦虑。恐慌与焦虑的情绪落实为叙述，尤其具象化为某一个

魔怪，大抵就是蛟、鳄、龟、鱼一类水生物，统称水怪。故事中的水怪兴风作浪，干扰水路交通，破坏渔业生产，威胁百姓生命，这就很容易被当地人所理解与接受。如果是发生与传播于山地的故事，水怪是很少的。如果这些地区的故事里出现了水怪，他们一般都是霸占了某一处溪源潭洞，阻挠人们获取生活与生产用水。这反映的是旧时山地居民的焦虑——水资源的匮乏。

叙述内容要迎合集体期待，这也容易理解。上文所说的集体情绪，本身就是集体期待的一部分。而在叙述内容中，我们也可以发现一些刻板性联想，比如大中型猫科、犬科动物是凶猛的、狡猾的，正所谓“豺狼虎豹”，民间集体叙述中承担“坏人”功能的角色，十有八九是这些动物。如果说一只老虎劫走了美丽的新娘，这就很容易被人理解与接受——“老虎抢亲”的故事，是广泛分布于各地的一种故事类型。说一只兔子或乌龟劫走了新娘，就会令人们怀疑：他们抓新娘子去做什么？给他们的长跑比赛做裁判吗？！这就很容易造成更可怕的结果——叙述接受的“卡顿”。

民间集体叙述是最忌讳叙述接受“卡顿”的，因为集体叙述缺乏一个具有绝对权威的叙述声音，它本来就容易遭到叙述接受方的质疑，甚至挑战。一旦发生叙述的“卡顿”，就可能给质疑与挑战的声音提供机会。需要在叙述过程中进行说明和解释的地方已经很多了，不能再给自己找麻烦。

这样一来，故事中的“坏人”就总是那么几种动物。如果从有限的大型猫科动物里挑角色，除了老虎、豹子，也就是狮子了。

况且，《西游记》中的狮子故事，主人公可能原本是老虎或豹子，后来改成了狮子。比如黄狮精，他的山场和洞府就在向我们暗示：这可能原本并不是一个以狮子为主角的故事。

大多数读者在阅读《西游记》的时候，并不留心魔怪的山场与洞府，他们的目光都聚焦于魔怪形象本身。但考察“西游”故事集群的演化传播史，必须关注山场与洞府，因为它们可能反映了早期的故事形态。或者说，它们是没有随故事演化而消失的古老痕迹——仿佛“阑尾”一般的存在。

比如前文所说白骨夫人居住的白虎岭，使我们知道“白骨精”原来是“白虎精”，再如黄风怪居住的黄风岭，使我们怀疑“老鼠”原本可能也是“老虎”。又如黑熊怪居于黑风山黑风洞，而《西游记杂剧》中猪八戒出自黑风山黑风洞，这使我们怀疑黑熊怪身上的憨傻气质，正是从猪八戒原型身上继承来的。

同样的道理，黄狮精居住在豹头山的虎口洞，这不免使我们怀疑：此处原来的魔怪并不是一头狮子。既然叫豹头山，在此称王称霸的应该是一头豹子；既然叫虎口洞，于其中作威作福的应该是一头老虎。这才是名副其实。然而，一头狮子偏要借

虎豹之名来造势，除了怀疑黄狮精有“身份认知障碍”，我们只能猜测他原本可能不是一头狮子。

那么，是豹子还是老虎呢？更可能是豹子。

判断故事之间的因缘关系，一个重要的切入点，是观察它们的空间关系，也就是它们在故事集群中的位序。之前讨论黄风怪与地涌夫人的因缘关系，就是以二者在早期故事集群中的位序为切入点的。这里可以再借其考察一下黄狮精的本来面目。

在百回本中，与黄狮精故事仅一回之隔，便是一头豹子精的故事。

张涛译注：《列女传译注》，济南：山东大学出版社1990年版，第72页。

这头豹子自称“南山大王”，居住在隐雾山。这里的“南山”与“隐雾”都是在使用“南山玄豹”的典故，即《列女传》所说的：“南山有玄豹，雾雨七日而不下食。”^①这也就成了豹子精的专有名称。写定者又利用其表达讽刺：南山大王并没有“君子豹变”的智慧，连韬光养晦的处世哲学也不具备，能力平平，却惦记着唐僧肉，最终被悟空“棒决”，连累一窝小妖也被赶尽杀绝。他徒有“南山玄豹”之名，却无“南山玄豹”之实。

而这恰恰说明：目前看到的故事版本，应该是经过文人加工、润色的。民间集体叙述是没有这么多“弯弯绕”的。口耳相传的民间故事，往往没有多么深刻的寓意。即便是寓言，其主旨也是公共性的、一般性的，不是某一个体对于社会人生的个性化、风格化理解。

同时，民间集体叙述中也极少出现“冷门”典故。口耳相传的民间故事中当然也有典故，但这些典故大多来自一般性的信仰、观念和知识，是为人口中的绝大多数所理解的。另有一部分典故，虽然小众，却不高深，而是为特定地区的民众所熟悉的地方性知识（local knowledge），比如一座古桥的来历、一位城隍的事迹、一种地方物种的传说，等等。外来者对这些典故比较陌生，当地人对其却是耳熟能详的。

至于“南山玄豹”这样的典故，对于文人而言当然不是“冷门”的，对于大多数市民、乡民而言，却是一个陌生的知识。这类知识主要是通过文献阅读来传递的，而极少出现在口头叙述中。试想：在田间地头等传播空间，知识水平有限的人们在分享一个以豹子精为主人公的魔怪故事，其中可能出现“南山”“玄豹”“隐雾”等字眼吗？即便出现了，不需要付出更多叙述成本来解释吗？这不会造成民间集体叙述最为忌讳的“卡顿”吗？

一般情况下，民间集体叙述的故事应该是这样开头的：

传说有一座豹头山，山上有只豹子精，这豹子精既狡猾又贪心……

这样的开头，才显得自然而然，用今天时髦的话说，就是“丝滑”。丝滑的开头才不会遭受听众质疑。而在早期的故事里，《西游记》里的“隐雾山”故事与“豹头山”故事可能都是由这样一句话领起的。甚至可以说，这两个故事本来就是一个故事，只是被切割开来了。

在百回本《西游记》里，隔开“隐雾山”故事与“豹头山”故事的，是一个单薄的小故事——“凤仙郡”故事，它只有一回篇幅。这个故事具有讽刺性，写定者借其再一次嘲讽了神祇的小肚鸡肠，尤其批判书中的玉帝（以及以玉帝为代表的天庭大佬们）缺乏厚生爱民的意识。但它不涉及神魔赌斗变化的内容，应该是后来才加入“西游”故事集群的。

翻看第九十九回的“灾难簿子”（这一回里“灾难簿子”的顺序与百回本正文的故事顺序不一致，前者应该是保留了早期故事的顺序），“凤仙郡”故事是第六十六难，位置在“隐雾山”故事与“豹头山”故事前面，说明“凤仙郡”故事是后来被移到两个故事之间的。

为什么移到这里呢？很可能是为了将原本一体的故事“切割”开来，使其成为两个独立的故事：前一个故事以施计抢唐僧为主要情节，后一个故事以施计偷兵器为主要情节；前者表现豹子精的狡猾，后者表现豹子精的贪婪。

然而，两个相邻的故事都以豹子精为主人公，显得重复。这就需要写定者将其中一头豹子精换成另一种“大猫”。

前一个故事里的豹子精与“南山玄豹”的典故形成了链接，它不能再是其他的“大猫”，只好对后一个故事里的豹子精下手——豹子可以贪婪，老虎、狮子就不可以贪婪吗？

进一步猜测，在故事尚未定型的时候，后一只豹子可能一度变成老虎，所以有了“虎口洞”一说；但接在之后的一段大故事是以九头狮子为主人公的，受其干预，后一只豹子最终变成了狮子，成为九头狮子的孙子。

故事的分分合合，大概应当是如此情形。这既符合故事演化的一般机制，也符合写定者的叙述策略。

“西游”故事的演化机制主要有两种：一是裂变，一是聚合。裂变，就是一个故事分成多个故事，比如早期的“女人国”故事分成“莫家庄”故事与“西梁女国”故事。一只豹子精的故事被切割成“隐雾山”故事与“豹头山”故事，就属于裂变。

聚合，则是多个故事向一起靠拢，形成“时间—因果”联系，“豹头山”故事向九头狮子的故事靠拢，受后者影响，原来的豹子也变成了狮子，就属于聚合。



而百回本《西游记》的写定者习惯将相对独立的故事串联起来，展现魔怪江湖的利益网络，位序相近的小故事之间就增加了更强的联系。比如“黄花观”故事与“盘丝洞”故事，它们原本没有关系，只是位次相邻，写定者将蜈蚣精与蜘蛛精说成师兄妹，蜈蚣精用毒，不只要吃唐僧，也有替蜘蛛精报仇的意思，两个故事就形成了新的“时间—因果”关系。

同样的道理，“豹头山”故事原本与“竹节山”故事也没有直接关系，九头狮子对唐僧肉不感兴趣，也不打算阻挠取经人，但黄狮精被悟空端了老巢，九头狮子替孙子报仇，这才与取经人发生冲突。“豹头山”故事与“竹节山”故事也形成了新的“时间—因果”关系。

总之，书中的狮子固然多，但有一部分故事的主人公可能原本不是狮子。

然而，以上分析不能从根本上回答我们最初的困惑：书中为何以狮子的数量为最多？

究其根本，在于故事的佛教渊源。在佛教传说中，狮子具有特殊地位。

中古以来本土传说中逐渐增多的狮子，主要是受到了佛教传说的影响。

参见陈怀宇：《动物与中古政治宗教秩序》（增订本），上海：上海古籍出版社2020年版，第235—236页。

在佛教传说中，狮子被视作佛陀的象征。前文已述，“师（狮）子吼”就经常用来作为佛陀说法的譬喻。佛陀说法，既可以开悟众生，又可以摧伏外道，仿佛狮子张口呼啸，具有摄人心魄的力量。许多佛陀的名号中都有“师子”，比如南无师子光明佛、南无法界师子光佛、南无师子光明胜光佛、南无师子光明满足功德海佛、南无法界师子光明佛、南无师子佛、南无师子声佛、南无师子奋迅力佛、南无金光明师子奋迅佛、南无师子奋迅通佛、南无无量功德宝集乐示现金光明师子奋迅佛、南无师子奋迅心云声王佛、南无师子步佛、南无师子相佛、南无师子威德佛、南无师子吼声佛、南无师子喜佛、南无师子慧佛等^②。由此延及菩萨、罗汉等形象，也经常可见“师子”字眼。

落实为图像或雕塑，我们就经常在佛陀、菩萨的身边看到狮子，他们可能是佛陀、菩萨的伴侣，也可能是其坐骑。这些威严、庄重、健美的狮子，作为一种具象化的“修辞”，帮助强化人们对于佛陀、菩萨之崇高感，及其无上智慧与无边力量的认识。

然而，现实中的狮子毕竟是一种凶猛的大型食肉动物。面对自然界的狮子，人们首先感受到的是恐惧。基于此，人们便将其归在“恶兽”行列。

动物本身是无所谓“善”与“恶”的。这两个概念，是人类社会特有的。它们是道德概念、人伦概念，本来与动物没有关系。所谓“善兽”与“恶兽”，当然也是从动物与人类生产、生活的关系来看的。于人类生产、生活有益的动物就是“善兽”，妨害人类生产、生活的动物就是“恶兽”。前者令我们感到心安，甚至觉得它们很亲切；后者令我们感到恐惧，进而厌恶它们。这是在价值判断的基础上又形成了特定的情感联结。

参见陈怀宇：《动物与中古政治宗教秩序》（增订本），上海：上海古籍出版社2020年版，第65页。

世俗社群是如此看待与理解动物的，佛教社群也这样做。比如《四分律》第三卷与第五卷，《十诵律》第五、十三、二十三、三十四卷中，多次提到几种恶兽，包括狮、虎、豹、豺、狼、熊、罴等。人类无法与这些动物亲近，不仅不能通过驯化手段使其与自己的生产、生活形成积极联结，甚至可能受到这些动物的威胁。进一步想象，这些动物“常怀恶心”，人类见到它们，就像是在面临一种灾难。这些灾难，被佛教徒称为“狮子难”^②。

这样一来，“狮子难”又具有了特定的象征意义。凶残、贪婪、狡猾的恶兽们对于人类的迫害，可以统称作“狮子难”。由此我们也可以理解，为何西天路上有如许多的狮子精了——他们是恶兽成魔，进而迫害主人公的象征，是一切磨难中恶兽的“合并同类项”。

当然，《西游记》中的狮子多，还有一个特殊原因，就是写定者刻意在一段故事里集中“放出”多只狮子。书中的大部分狮子是在第八十八至九十回集中出现的。如果没有这段故事，狮子在“西游”魔怪中的比例不会特别扎眼。

那么，写定者为何要在这一段故事里集中写狮子呢？

还是为了表达讽刺。只不过，不是对魔怪的讽刺，而是对英雄的讽刺，进而借其表达对于社会现象的讽刺。

第九十回，悟空到妙岩宫找太乙救苦天尊，由东天门而入，遇到广目天王，后者问明事情委曲，说道：

那厢因你欲为人师，所以惹出这一窝狮子来也。

可以说写定者之所以集中写狮子，是为了取“狮”与“师”的谐音，用“一窝狮子”来讽刺悟空、八戒、沙僧三人好为人师，卖弄本事，进而讽刺当时知识阶层好为人师的毛病。

这一段故事的起因，固然是黄狮精偷钉钯，但钉钯之所以被魔怪看中，又为其轻易偷去，因为悟空、八戒、沙僧收玉华州的三位小王子做徒弟，每天传授武艺，耽搁了取经进程。小王子又要依师父兵器的样范打造自己的兵器，悟空等人将兵器留在蓬厂里，这才引起黄狮精的注意。

可以说，没有悟空等人好为人师一事，确实也不会有后来的罗乱。只因悟空等人要做“一窝师”，这才引出“一窝狮”。

而神魔世界中的好为人师者自来不少，略有一些本事，就要卖弄一番，甚至强行介入他人因果，难免引出灾祸，这是修行者需要时时自省的。如《八仙得道传》第四十二回东华帝君教训汉钟离的一段话：

〔清〕无垢道人：《八仙得道传》，上海：上海古籍出版社1996年版，第241页。

对于山中妖鬼，略一奉承，就许他收留门下；预备自己有些进步，就要招他在身边，并允给什么好处与他。这虽也是一种孩子性格，但却过嫌狂妄。也不想自己现处什么地位，一股脑儿学得几句咒语，连养命保生小小分内之事，统都没有学全，就想为人之师，超度别人，不但惹人笑谈，而且大易纷心。心一纷则学不能精，自身且不可保，安能顾到别人。……所以不惮烦言者，是防你一点好为人师之心，将来一再乱收徒弟，擅将道法传与歹人，为祸之烈，可使天下大乱，血流成溪。尸其罪者，你自列在第一，而师父及我辈亦应连带负责，正是非常可怕的事情，你倒不要看得稀松平淡啊。

杨伯峻译注：《孟子译注》，北京：中华书局2010年版，第166页。

真可谓至理名言。所谓“师者”，固然是传道受业解惑之人，是个体与集体进步中绝不可缺少的角色。但“欲为人师”，也要先评估自己的学识水平，考虑可能存在的风险。自己学识有限，还处于持续进阶的过程中，甚至仅仅是“窥其门径”的阶段，自然没有资格指教（遑论提携）他人；即便在学识上已经达到一定段位，也不能动辄摆出“教师爷”的面孔，干预他人的人生进路，更不能尝试建立基于学缘的利益关系网络。这不仅会暴露自己的狂妄傲慢，也可能给自己与他人带来麻烦——与其他利益关系网络一样，学缘网络也是“一荣俱荣，一损俱损”的，网络中的一个节点“坏死”，就可能造成整个网络的“崩塌”。东华帝君对汉钟离的训诫，不仅是浪漫想象中修行者应知的道理，也是现实世界中修行者应知的道理。孟子早已指出：“人之患在好为人师。”^⑤对此，孟子没有直接给出进一步的解释和说明。实在没有必要解释和说明，一个“患”字，就足以叫世人警醒——这是一种“病”。既然是病，我们就应该尽量去避免；如果已经患上这种病，我们就应该及时去治疗。医生需要对病患解释与说明治病的必要性吗？

悟空不明白这个道理，所以吃了大苦头。只因他“欲为人师”，不仅引来一窝“少师”，又引来最后一只“太师”。“少师”还好对付，堂堂“太师”却是搬不动、掀不倒的，悟空也只有望风而逃一条路。

[清]曹雪芹著，无名氏续：《红楼梦》，北京：人民文学出版社2008年版，第219页。

现实生活中的我们，连悟空尚不及，又怎敢拿出“教师爷”的嘴脸呢？回想上文东华帝君的话——“也不想想自己现处什么地位”——我们读了几本书？知道几个古人？记得几首熟诗？不过如贾宝玉一般“以一知充十用”^①，就敢指点江山、提携后进了？若是因此引来了“一窝师”，又该如何应付？“太师”自不必说，只怕见了几个“少师”，我们就要夺路而逃了！

当然，讽刺英雄是借题发挥，讽刺魔怪，尤其借其揭示人情世故，才是《西游记》叙述的宗旨。第八十八至九十回的“一窝狮”也是为这个宗旨服务的。以九头狮子为中心的狮族生动地反映着《西游记》中魔怪社会的利益网络形态，以及魔怪之间攀关系的方式。

《西游记》的“庙堂魔怪”与“江湖魔怪”之间并不是隔绝的。前者固然来自神界，有倚靠，具备更强的能力，又大多携带超级法宝，但他们毕竟是走出了受大佬庇护的“舒适圈”，要在一个陌生的江湖世界里打开局面，就需要与这个世界里的“土著”们合作，主动“向下兼容”。后者则乐于“向上兼容”，间接分享前者拥有的神力与掌握的资源。

在这些“庙堂”与“江湖”兼容的利益关系中，魔怪们首先要考虑伦理秩序的问题。利益关系，经常与伦理关系捆绑在一起。利益关系，涉及占有与分配福利的秩序，而伦理关系本身就是一种秩序。

伦理有基于血缘关系的，也有基于非血缘关系的。后者也经常通过“叙齿”等方式来建立秩序，但主要是评估参与福利占有与分配活动的的能力。

所谓“论资排辈”，这是现实世界的规矩，也是神魔世界的规矩。无论在哪一个世界里，这个短语都应该拆开来进一步分析。

论资，固然是在论“资历”，但归根到底是在论“资格”。资格可能与年资履历无关，而是由能力决定的；排辈，无非是论大小先后，确立起秩序，但秩序不只存在于同代之间，也存在于代与代之间，代际落差可能还不止一级。

比如金角、银角大王“向下兼容”，利用压龙山的武装来壮大自己，就需要自降一辈，认九尾狐狸做干娘。

这是基于综合考量之后的选择。金角、银角虽然出身高、法宝多，但对魔怪江湖不熟悉，一时难以在平顶山打开局面（恐怕连小喽啰都招揽不到）。更重要的是，他们抱着“吃唐僧肉”的明确目的，要有站岗巡哨的小妖，更要有将来与取经扈从赌斗时做“炮灰”的小妖，这都需要借助土著魔怪的人马。

按书中的形象塑造，九尾狐姐弟的神通有限，战斗力也一般，既没有独步江湖的“一招鲜”手段，也没有“超级法宝”傍身——唯有一个如“劳什子”一般的幌金绳，还是金角、银角送来的“当头”。但九尾狐居于“压龙洞”，说明她是当地最有力量的一只老妖。所谓“强龙不压地头蛇”，九尾狐狸不仅不畏惧外来魔怪，甚至能反过来“压龙”，说明她是长年盘踞于此的大“地头蛇”。

要说动这个“地头蛇”，单凭一条幌金绳是不够的，金角、银角只能自认作干儿子，为她提供足够的情绪价值。做小弟的“大姐大”，尚且要铆足精神，给人做“干娘”，当然要卖十二万分力气了！

至于九头狮子“向下兼容”，则是另一种情形了。他的神通远超金角、银角等人。按书中交代，这头狮子“喊一声，上通三圣，下彻九泉”，俨然也有一股如“师子吼”一样的力量。他溜到人间也不为伤生害命，更不是为了吃唐僧，正如太乙救苦天尊所说：“我那元圣儿……等闲也便不伤生”。要说动这头狮子，就要黄狮精为其提供更大的情绪价值。

再看黄狮精自己的能力。他虽然也盘踞一方，却没搞出多大动静。第八十九回，悟空发现兵器被盗，询问附近有无魔怪作祟，老王子只知道州城之北有一座豹头山，山上有一座虎口洞，有一些蹊跷作怪之处。至于洞中居住的是神仙，还是魔怪，抑或只是虎狼一类猛兽，老王子也搞不清楚。

如此看来，黄狮精根本没有搞出什么名堂，不仅未能叫玉华州的官民闻风丧胆，甚至连“宣发”工作都没有做好——套用一句今天时髦的话，宣传了“一个寂寞”！玉华州百姓甚至连他到底是一种什么动物都没搞清楚（这倒也可以作为其形象由豹到狮的一个证据），行政长官也完全不把豹头山虎口洞的武装力量视作一种威胁。黄狮精连凡人都震慑不住，更不能在魔怪江湖做“地头蛇”了。

正因为如此，黄狮精需要与猱狮、雪狮、狻猊、白泽狮、伏狸狮、狻象狮等同样搞不出名堂的小狮子“抱团取暖”，组成“少师团”。但他们没有大神通，也没有大法宝，更没有大靠山，看起来威风，实则与“街头混混”差不多，只能做一些小偷小摸的勾当。

九头狮子到来，使小混混们得以幻想全新的未来，七头小狮子一拥而上，围拢在九头狮子身边。但他们资质平平，能力也平平，除了出卖人格，再没有其他可以用来进行利益交换的本钱，只好把身份降两辈，给九头狮子做孙子。

平时得了一些好处，黄狮精就要“敬治肴酌”，供养九头狮子，下书的措辞毕恭毕敬，末尾一般都要加一句：“右启祖翁九灵元圣老大人尊前。门下孙黄狮顿首百拜。”一旦吃亏，便跑到祖父膝下哭诉，说得三分真、七分假，把自己的过错都遮盖起来，或是修饰成另一番样子，更着重强调对方“不分好歹”，最终还要特地加上一句：“庶见我祖爱孙之意也！”

正如东华帝君所说，“山中妖鬼，略一奉承，就许他收留门下”，以至“就要招他在身边，并允给什么好处与他”。黄狮精奉承九头狮子，无非是要跻身于后者门下，寻常时节戏彩斑衣，危难关头告哀乞怜，都是为了兑现好处。东华帝君说汉钟离随意招揽人，是“一种孩子性格”，但老人家的心性其实与小孩子差不多——都是经不住人哄的。被小狮子们的“迷魂汤”灌得久了，沉浸于“含饴弄孙”的快乐假象之中，九头狮子虽然是“一个久修得道的真灵”，也渐渐紊乱了道心，闯下大祸，不只提前结束了自己在人间的逍遥日子，也葬送了七只小狮子的性命，更叫后者被人食肉寝皮。

不止如此，东华帝君曾提醒汉钟离：“尸其罪者，你自列在第一，而师父及我辈亦应连带负责，正是非常可怕的事情。”《西游记》中的狮奴之所以懊恼，以至捶打九头狮子，因为他担着玩忽职守的罪过，但这一场“狮子难”的罪过总是要算在东极妙岩宫的账上，要落在太乙救苦天尊在天庭的绩效考核里，这才是叫如东华帝君一级的大佬们头疼的“非常可怕的事情”。

而太乙救苦天尊在骑狮回程的路上，或许会突然想到另一件“非常可怕的事情”，当时狮奴说是喝了“轮回琼液”，以致沉睡三日，这“轮回琼液”却是太上老君送过来的，遥想当初青牛下界给老君带来的尴尬，天尊大概可以重新捋一捋头绪了：

且说九头狮子驮了太乙救苦天尊，被狮奴牵着奔妙岩宫而去。那狮奴愈思愈恼，愈恼愈气，不免又薅住狮子项毛，狠捶两拳，骂道：“泼毛团，也学人家含饴弄孙！你倒在人间享福，害我受罪！如今你那孙儿只怕都做了炕褥子了，看谁还来奉承你！”天尊见狮奴说得不像，便一扬拂尘，将其隔开，忽而心血来潮，又招其到近前，问道：“方才你说‘轮回琼液’是老君送来的，这话属实么？”狮奴赶忙跪下道：“方才情急，弟子未把话说清楚。不是老君亲送来的，是兜率宫的看牛童子拿来的，正遇着弟子在大千甘露殿上。弟子无知，便背着师父吃了。”天尊笑道：

“哪里有这样巧的事！可见不是你无心之失了！”说到此处，天尊又摩挲起九头狮子，夸奖道：“好个元圣儿，到底是久修得道的！虽说闯祸，毕竟不曾伤人，更未搅得三界不安，总比‘驴骡犊特’强些！”一番话，把狮奴说得丈二和尚摸不着头脑，只好爬起来，继续牵了狮子走路。

这一场景，是笔者从“等闲也便不伤生”一句敷衍而来的。原著中，这话是天尊说给悟空听的，但考虑到《西游记》所构造的神魔世界规则，尤其流溢于该世界的人

情物理，这话未必不是在对老君“隔空喊话”。但也正是基于小说的人情物理，这话不会再有下文，神仙也是要吃得起哑巴亏的！

『我是真的，怎么说是假的？』

——半机灵的小钻风

〔俄〕斯坦尼斯拉夫斯基：《演员自我修养》，上海：上海文化出版社2020年版，第585页。

斯坦尼斯拉夫斯基说过：“没有小角色，只有小演员。”^①尽管没有多少演员能够彻底践行体验派表演理念，但这话直到如今仍是戏剧圈的格言。这本来说的是演员的职业素养，舍弃自我，完全进入“这一个”角色，既不考虑自身在戏剧圈的资历、名气、段位（更不用说今天不少演员为之打破头的“番位”了），也不考虑角色在故事中的“戏份”，只要是出现在故事中的角色，都值得演员倾注全部身心力量去塑造。

而在《西游记》的故事里，我们同样可以说这句话。甚至说，应该用这句话提醒读者去重新关注故事中的人物，尤其关注那些在神魔斗法较量情节之外的小人物。他（她）们也是“西游”人物长廊中的重要成员，为故事的组织和趣味的呈现，做出了自己的贡献。

特别是大魔怪身边的小妖们。作为人物，他（她）们有相似的行动，在故事的起承转合过程中发挥了特定的作用；作为角色，他（她）们既表现出一种相近的“小咖”气质，又具有不同的形貌和情态。他（她）们围拢在大魔怪周围，成为“坏人”的同谋，又经常与英雄直接接触，上演滑稽可笑的小闹剧，使我们看到神魔故事的另一种热闹。

神魔故事最吸引人的地方，就是它的热闹。细究起来，热闹可以分两种：一是斗法较量的热闹，二是滑稽戏谑的热闹。前者是神魔故事实现其形态的充分必要条件，后者则只是充分条件，是实现特定风格的需要。

但凡是神魔故事，必须提供斗法较量的热闹，这是受众群对于该类型故事的主要期待。

神魔故事可以不涉及战争兴废、朝代更替——不是所有神魔故事的组织，都必须如《封神演义》一般，将神魔冲突落实于历史更迭的进程；神魔故事也完全没有必要再现（甚至还原）市民社会的日常琐碎，向世情小说靠拢——《绿野仙踪》就是用“神魔”与“世情”两条腿走路，又未能均衡二者关系，前者笔墨简单，叙述寒

伦，后者笔触细腻，摹写生动，“一条腿短，一条腿长”，看上去有一些畸形，这也影响了后世对于这部小说的文学史认识。

神魔故事只要组织起斗法较量的情节，就算完成了根本任务。在二元对立的结构中，神与魔维持着冲突关系，并在一组接一组的场景序列中，以“战斗”方式展开较量，使受众感受到暴力压力释放的快感。这就足够了。如果讲述者能发挥更多想象力，在表现“战斗”之激烈的同时，再写出一些游戏性、趣味性，比如层出不穷的法术、琳琅满目的法宝，使读者目不暇接，这就已经是比较高级的叙述了。明清时期大部分的神魔小说，基本都是能够做到这一点的，能够写好滑稽戏谑场面的神魔小说却不多，更没有一部达到《西游记》的艺术品位。

《西游记》的滑稽诙谐场面，即便置于整个明代小说中来看，也是可以睥睨群伦的。写定者并不是在刻意制造滑稽，而是以富于幽默感的笔触，生动地呈现人物的言语和动作，使人物自然而然地暴露其可笑之处，构成一个接一个令人捧腹大笑的画面。

在这些画面中，我们当然可以看到许多滑稽可笑的大魔怪，比如黑熊精、赛太岁等，但小妖怪在这类画面中更为抢镜。可以说，大魔怪主要是参与斗法较量的热闹，小妖怪则主要是参与滑稽诙谐的热闹。

之所以有机会参与这些热闹，因为小魔怪们承担着更具体的日常差事。

大魔怪霸占山场，作威作福，也要过“柴米油盐酱醋茶”的日子，大大小小的魔窟妖洞里，被毛脸雷公嘴的和尚打上门，总是小概率事件，魔怪的庸俗日常也是各种鸡零狗碎的差事。

这些差事都是由小妖怪来承担的。比如在洞里洞外提铃喝号，在剥皮亭上拆卸战利品，在灶上烧火看锅，在茅厕里刷净桶，在后山晒人肉巴子，魔窟妖洞里的所有“脏活”（dirty work）都是由小妖来做的。做这些“脏活”，不仅要付出体力成本，还要承担心理压力。

按美国社会学家埃亚勒·普雷斯所说，“脏活”指的是“吃力不讨好或令人不快的任务”，它是“‘好人’（即社会中的体面人）认为肮脏、下作的事情”。默默从事“脏活”的人会感觉到被贬低和羞辱。更重要的是：

（美）埃亚勒·普雷斯：《脏活：必要工作的道德伤害》，李立丰译，桂林：广西师范大学出版社2023年版，第13页。

脏活取决于“好人”的默示授权，后者认为这类工作对社会秩序不可或缺，但并不明确表示同意，如果有必要还会将相关责任撇得一干二净。要做到这一点，就必须

将工作委托给他人，这就是为什么授权乃基于这样一项了解，即其他人会处理日常的苦差事。^②

相对于小妖怪而言，大魔怪是神魔世界里的“好人”，即体面人。后者负责做大勾当，前者则负责做小勾当。大勾当固然引人关注，但小勾当才是生活的必要组成部分——大魔怪也要吃喝拉撒，而他们不会亲自去做各种琐碎的、不堪的前端或末端工作。

比如吃人这件勾当，如果我们暂时不考虑人伦问题，只将其放在神魔世界的价值系统里来判断，它其实可以被拆分成若干工作环节，其中有体面的大勾当，也有不体面的小勾当。大勾当是施展神通，诱捕或擒拿活人，小勾当是一系列琐碎的“脏活”，比如洗剥尸体（前端工作）或处理残渣碎骨（末端工作）。前者要看大魔怪的本事，后者则需要委托给小妖怪去做，大魔怪不会对这些小勾当表达出多少关心（不只是声称不知情，他们可能的确不知情），也不会对小妖怪产生任何同情，因为“其他人会处理日常的苦差事”是预设的。

在这些预设的“脏活”里，小妖怪可能感知到被贬低，甚至有羞耻感。比如国产动画《小妖怪的夏天》里，小野猪在做砍毛竹、刷铁锅等前端工作时，很可能体验到心灵伤害。他被预设为“应当”做这些苦差事，意味着他没有资格参与体面的大勾当（更不用说分享战利品了），这不只是工作分配的问题，而且是“好人”们认为他缺乏能力、没有前途，是对他素质的贬低与前景的否定。这无疑会增加小野猪的沮丧感、挫败感、羞耻感，甚至陷入自我怀疑、自我否定，最终自觉参与到“好人”对自己的贬损与剥削活动中。



这些心理体验过程，《西游记》是不可能去描述的，即便小妖怪干“脏活”的画面，写定者也不会特地去呈现，只有在特定场景里，我们可以通过人物视角去观察到一部分内容。比如第八十六回，悟空变成一只水耗子，从折岳连环洞后的排水沟钻进去，看到一幅画面：

只见那向阳处有几个小妖，拿些人肉巴子，一块块的理着晒哩。

这使我们突然意识到小妖怪们不只是在洞门外抡枪舞剑、踢天弄井，过着无忧无虑的生活，他们也要默默地干“脏活”。

更多作为前端与末端工作的“脏活”，写定者就无暇去呈现了。我们看到的小妖怪大多数情况下是在“跑腿”，比如下书、请人、巡视等。

也正是在这些场景中，我们看到了悟空与小妖怪之间滑稽的互动。本章要讨论的主要人物——小钻风——就是在这类场景中出现的。

[清]曹雪芹著，无名氏续：《红楼梦》，北京：人民文学出版社2008年版，第39页。

说来有趣，小钻风的出场与《红楼梦》中王熙凤的出场一样——都是未见其人，先闻其声。《红楼梦》第三回，黛玉初进贾府，通过贾母“明贬实褒”地介绍了解到王熙凤的做派，毕竟还未见到本人。忽听得“后院中有人笑声”，继而是脆泠泠一声“我来迟了，不曾迎接远客！”^①随后凤姐才光艳靓丽地出现在黛玉及众人面前。

这样的亮相，仿佛戏曲中的“闷帘导板”，演员未出场，先唱一句导板，博一个满堂彩，继而亮相，再博一个满堂彩。王熙凤在《红楼梦》中是大角色，自然是要用“闷帘导板”出场的。

小钻风在《西游记》中是小角色，不敢用“闷帘导板”，但也可以先声夺人——用声音引出人物。按书中第七十四回所写：

（悟空）正自家揣度，只听得山背后叮叮当当、辟辟剥剥梆铃之声。急回头看处，原来是个小妖儿，掇着一杆“令”字旗，腰间悬着铃子，手里敲着梆子，从北向南而走。

这种先声夺人的出场，不是小钻风特有的，也用于其他小妖怪，比如第七十回有来有去的出场：

（悟空）又看时，只听得丁丁东东的，一个铜锣声响……正走处，忽见是个小妖儿，担着黄旗，背着文书，敲着锣儿，急走如飞而来。

都是先听到锣声，再见到人物。这里的锣，是铺兵所用之锣。铺兵，是古时候递送文书或巡逻的兵卒。当年在斜月三星洞求学时，须菩提祖师将筋斗云传授于悟空，叫师兄弟们眼热，众人都说：“悟空造化！若会这个法儿，与人家当铺兵，送文书，递报单，不管那里都寻了饭吃！”这话可能是在奉承悟空，也可能是在阴阳悟空，讽刺悟空即便得了本事，也不过是去做“脏活”。不管怎样，悟空本来就是对铺兵有所了解的，当他因降伏魔怪、营救唐僧而奔波时，也会把自己比作一名劳苦的铺兵。比如第三十五回，悟空最终从莲花洞里救出唐僧，唐僧感谢道：“徒弟啊，多亏你受了劳苦！”悟空笑道：“诚然劳苦。你们还只是吊着受疼，我老孙再不曾住脚，比急递铺的铺兵还甚。”

正因为对“不曾住脚”的苦差感同身受，又了解铺兵的职业场景，悟空对锣声比较敏感，一听到“丁丁东东”的声音，就猜测“锣声似铺兵之锣”。加上有来有去这一现成的例子摆在前面，听到小钻风的锣声，就形成刻板联想：“他必是个铺兵。想是送公文下报帖的。”

实际上，小钻风这位铺兵不是负责下书的，而是负责巡逻的。这又不是普通的巡岗查哨，而是兼有督查的职责。

悟空哄骗小钻风时说：“大王见我烧得火好，把我升个巡风。”这是悟空诌出来的话，却被小钻风认作真实，说明悟空歪打正着，道出了狮驼岭上小妖怪升迁的一般路径。烧火，自然是“脏活”中最低级的一种，尽管是与日常生活联系最为紧密的，却是叫人瞧不起的；如果在烧火过程中表现突出，小妖怪可以获得升迁，成为巡风。

巡风，不是普通的“流动哨”，而是负责侦查巡视工作。

一般的小妖是无法胜任这项工作的。要做巡风，需要满足两个条件：一是个人体质优异，二是受到主子赏识。

[清]李渔：《无声戏》，北京：人民文学出版社1989年版，第109页。

[清]吴璿：《飞龙全传》，北京：人民文学出版社1981年版，第201页。

做侦查巡视工作，需要体格健壮的选手。一旦发现“警情”，需要巡风官果断采取行动，缉捕嫌疑人。比如《无声戏》第六回写到的巡风皂隶，都是“如狼似虎”的气质^①，《飞龙全传》第二十二回写到的巡风军卒，“一个个身强体大，面目凶横”^②。如《西游记》中的有来有去一般，长得五短身材，仿佛一只蜥蜴或蟾蜍

成精，是绝没有资格做巡风官的，只配递送文书。小钻风则是一个体格健壮的小妖怪。

在人们的刻板印象里，小钻风也是一个低矮瘦弱的小妖怪，这可能是受到了他名号里“小”字的暗示。实际上，小钻风长得高高大大。书中交代，他身高足有一丈二，是个显眼的大块头。这样的身形，肩上扛着令旗，腰间挂着铃铛，手里敲着梆子，摇摇晃晃地走在山道上，一面走一面吆喝，狼狽的身形与尖厉的锣声交织在一起，固然是很滑稽的，但他的滑稽相毕竟与有来有去不同。前者是一副“傻大个”的滑稽，后者则是一副“矮冬瓜”的滑稽。

做侦查巡视工作，更要受到主子的赏识。悟空假变小钻风，可以直接进入狮驼洞，向大魔怪汇报工作，不必下跪磕头，也不用上杆子奉承：

（悟空）一些儿不怕，大踏步径直进门，把梆铃卸下，朝上叫声：“大王。”三个老魔笑呵呵问道：“小钻风，你来了？”行者应声道：“来了。”

三位魔头丝毫不觉得诧异，反而对其表现出一股亲切。可见真正的小钻风平时也是这样做的，也能受到这样的待遇。一只负责烧火的小妖怪进过狮驼洞的正厅吗？即便见到三个魔头，一只负责刷锅的小妖怪敢抬起头来，觑瞧主子们的形貌吗？普通的“流动哨”，即便发现了敌情，也要逐级上报，怎么敢大喇喇地走进狮驼洞，朝大魔怪唱喏呢？都是“脏活”，小钻风的工作却略高级一些。

之所以能捞到高级“脏活”，在于小钻风的机灵。

大魔怪在江湖上出头，凭的是神通，靠的是人脉，仗的是背景。这三项硬性条件，小妖怪不可能具备，他们若要出头，只能耍机灵。好在《西游记》中绝大部分大魔怪的脑子都不灵光，他们反应迟钝，想问题不会绕弯子，手下小妖只要足够机灵，擅于盘算，长于谋划，就有机会站到他们身边。

比如金角、银角大王身边的精细鬼、伶俐虫。看其名号，就知道两个小妖怪最受主子赏识的地方。再如灵感大王身边的鳊婆，正是她出主意，叫灵感大王施法冻住通天河，才擒获了唐僧。又如南山大王使的“分瓣梅花计”，也是其手下先锋官给出的主意。

只不过，这些小妖怪的盘算谋划说到底都是“馊主意”，起码是“好心办坏事”。精细鬼、伶俐虫舍出紫金红葫芦、羊脂玉净瓶，换回悟空用毫毛假变的大红葫芦，固然是出于“养家之意”，但偷鸡不成蚀把米；鳊婆的主意，固然帮灵感大王擒获了唐僧，却引起了悟空与灵感大王的直接矛盾；更不用说南山大王身边的先锋官，唆使主子用假人头哄骗悟空，竟给出这样的理由：

我记得孙行者是个宽洪海量的猴头，虽则他神通广大，却好奉承。我们拿个假人头出去哄他一哄，奉承他几句，只说他师父是我们吃了。若还哄得他去了，唐僧还是我们受用，哄不过再作理会。（第八十六回）

可见是情急之下拍脑门想出的主意，更是一个馊主意，没有“后手”，对眼前的形势，尤其“敌方”与“我方”的条件也缺乏清晰认识。

悟空固然有“宽洪海量”的一面，但这主要是对“庙堂魔怪”表现出来的，是在后者的主子出面干预时，英雄不得不做出的妥协。南山大王没有后台，对于这样的“江湖魔怪”，悟空从来都是主张除恶务尽的。悟空当然喜欢被奉承，但眼下的情形不是一两句奉承话能解决的，更不用说用假人头欺瞒悟空。唐僧是取经团队的“军旗”，这面“军旗”如果被拔掉，意味着取经事业终止，英雄的努力前功尽弃。这无疑会激起英雄心中的复仇怒火。后来悟空对折岳连环洞里的大小妖魔赶尽杀绝，更叫闾洞化作一片焦土，正是其宣泄怒火的表现。

可见小妖们的盘算谋划往往导致更大的损失，甚至将大魔怪的事业引向彻头彻尾的失败，他们的确机灵，却是半机灵。

小钻风也是一个典型的半机灵。

他有机灵的一面。作为一名巡风，他比普通的小妖有警惕性。悟空哄骗小妖怪，经常是把自己也变作小妖怪的模样，后者见到同类侪辈，便自然而然地生出几分亲近感，甚至彻底放下警惕。小钻风乍一见悟空变化的小妖，却没有卸下心理防线：

（悟空）让那小妖先行几步，急转身腾那，也变做个小妖儿，照依他敲着梆，摇着铃，掙着旗，一般衣服，只是比他略长了三五寸，口里也那般念着，赶上前叫道：“走路的，等我一等。”那小妖回头道：“你是那里来的？”行者笑道：“好人呀！一家人也不认得！”小妖道：“我家没你呀。”行者道：“怎的没我？你认认看。”小妖道：“面生，认不得！认不得！”行者道：“可知道面生。我是烧火的，你会得我少。”小妖摇头道：“没有！没有！我洞里就是烧火的那些兄弟，也没有这个嘴尖的。”行者暗想道：“这个嘴好的变尖了些了。”即低头，把手捂着嘴揉一揉道：“我的嘴不尖啊。”真个就不尖了。那小妖道：“你刚才是个尖嘴，怎么揉一揉就不尖了？疑惑人子！大不好认！不是我一家的！少会，少会！可疑，可疑！我那大王家法最严，烧火的只管烧火，巡山的只管巡山，终不然教你烧火，又教你来巡山？”

可以看到，小钻风不仅警惕性高，业务素养也很高，不是一个懵懂无知的小妖怪。悟空假变的小妖怪，与小钻风穿着相同的制服，这本来就具有很强的欺骗性。但面对疑似“同袍”，小钻风依旧保持着警惕性，开口便询问对方来历。

值得注意的是，小钻风问悟空“你是那里来的”，而非“你是谁”。前一个问题将对方直接推开，将其预设为一个“外来者”（alien），甚至可能是一个“入侵者”（invader），能够跳过“同袍”假象，保持陌生感、疏离感，的确是一个侦查巡视者应当具备的职业素养。

当悟空谎称“自家人”时，小钻风又直接戳破假话。这不是陌生感、疏离感在起作用，而是因为小钻风对狮驼岭基层队伍十分熟悉，即便是负责烧火的小魔怪，小钻风也能分辨他们的样子。这说明小钻风应该是从基层做起的，他曾长年在最低级的“脏活”从业者中摸爬滚打，小兄弟们的形貌、体态已经拓印在了他的脑海里。得到升迁之后，他仍了解基层队伍的情况，所以能够给出明确的判断：“洞里就是烧火的那些兄弟，也没有这个嘴尖的。”

面对这样一个难对付的小妖怪，悟空不得不进行调整。换作其他小妖怪，这一番便被悟空骗过了，但小钻风仍旧保持疑惑，绝不轻信陌生人。

当然，小钻风的机灵到此已是极限了。他毕竟不如悟空机灵，在后者的诱导之下，小钻风逐渐跳进了“自证”的逻辑陷阱。

小钻风要核验悟空的腰牌，悟空反将一军：“拿你的出来我看。”书中特地交代了一句：

那小妖那里知这个机括，即揭起衣服，贴身带着个金漆牌儿，穿条绿绒绳儿，扯与行者看看。

机括，本指弓弩上发射箭矢的机件，后来泛指机关，进而引申为事物的关键部分，也指人的计谋心思。写定者所说的“这个机括”，应指计谋心思，但从整个场景来看，我们也可以把“这个机括”理解为改变对话走向的关键所在。

在此之前，小钻风一直采取“攻势”，要求悟空向他提供证明；在此之后，小钻风不自觉地转入“守势”，开始向悟空提供证明。

小钻风的“自证”行为表现出了我们所期待的滑稽。上面引文中对腰牌的描写比较细致，这并不是单纯地在刻画物象，而是通过叙事话语的延长，引导我们去想象小钻风翻出腰牌的可笑动作。

可以想见他一层一层揭起衣服，露出一片杂毛，以及在杂毛间游走的虱子和跳蚤，明晃晃的金漆牌儿与杂毛形成强烈的视觉反差；金漆牌儿用绿绒绳拴住，绒线绳又缺乏足够的弹性，小钻风只好尽可能把绒线绳扯长——说不定还伴随着挺腰送胯的笨拙动作——以便于悟空看清金漆牌的形制和内容。

这一系列动作本身就是可笑的，更可笑的是小钻风积极“自证”的意愿。此时的他急于向悟空证明自己的“合法身份”，以致顾不上继续怀疑对方的“合法身份”。好比一个陌生人走进教室，假装老师，孩子们正在怀疑其身份，这人突然厉声叫道：“发什么愣！作业都写完了吗？还不快拿出来！检查！”孩子们应声而动，开始翻掏书包、桌屉，可能有的孩子急得额头冒汗，仍找不到作业簿，只好把整个书包倒过来，哗啦一声，掉落一堆与学习无关的东西。这个场面会令我们感到好笑，不只因为剧情发生了反转，更是因孩子们表现出的“自证”行动力与积极性而感到好笑。

陷入“自证”陷阱的小钻风，自然而然慌了阵脚，开始不断地披露信息，以显示自己的“合法性”。悟空便顺利拿到了关于狮驼岭的一系列重要情报。

在被悟空榨取了几乎全部信息之后，小钻风也就没有价值了，他必须尽快退场。作为一个功能，他完成了自己在叙事组织中的使命；作为一个角色，他不会引起悟空多少同情，只能接受“棒决”。书中写道：

（悟空）恨一声，咬响钢牙，掣出铁棒，跳下高峰，把棍子望小妖头上研了一研，可怜就研得像一个肉陀！自家见了，又不忍道：“咦！他倒是个好意，把些家常话儿都与我说了，我怎么却这一下子就结果了他？——也罢，也罢！左右是左右！”好大圣，只为师父阻路，没奈何干出这件事来。

这段话里是含有对小钻风的同情的。一是来自人物的同情，一是来自叙述者的同情。在以极端方式“处决”了小钻风后，悟空也有悔意——似乎应该放过这只作为其“助攻”的小妖怪一马。叙述者（即说话人）更是忍不住跳出来对小钻风表达同情，“可怜”二字就是叙述者在进行叙述干预，表达对事件的评点，而所谓“没奈何干出这件事来”，不只是在为悟空辩白，也是在进一步表达对于小钻风的同情。而无论人物的声音，还是叙述者的声音，归根到底是来自写定者的笔端，这说明写定者也是同情小钻风的。他应该是一位长年游走于社会中下层的小文人，日常生活中经常与做“脏活”的小人物打交道。即便他是衣冠人物，本身也不是与“脏活”绝缘的。在士林群体内部，仍有琐碎的前端与末端工作，写定者很可能也被迫做过这个圈子里的“脏活”，更直接地体验到如埃亚勒所说的心灵伤害——要么他感到被贬低或羞辱，要么他感到其所作所为背叛了自己的核心价值与信仰。如果是这样，写定者自然更容易与小钻风共情。

然而，就像福楼拜含泪写艾玛之死一样，写定者无论怎样同情小钻风，也不得不写出小钻风被“棒决”的场面。否则，主人公的主体气质会被消解，后续情节也无法组织起来。而我们是处于《西游记》故事之外的，在当代系统性的生活压力之下，也更容易与小钻风共情，不如给他安排另一种结局：

悟空去后，只见一个老叟，手持拄杖而来——正是太白金星。原来金星报信之后，未曾走远，却在岭上观看。见悟空用棒研死小钻风，金星有心阻拦，又恐那猴子啰唆，只好宁耐到此时，方来救护。只见金星用手一拂，那坨血肉便复形如初，依旧是个囫圇的小钻风。金星又朝小钻风吹一口气，那小妖儿便苏醒过来，揉一揉眼，左瞧右瞧，又盯着金星发愣……忽然一个激灵，忙问道：“老公公，方才一个如我一般模样的小兄弟，是俺家总钻风，你可见么？”金星道：“已是走远了！”小妖儿叫道：“咦！怎不等我一同去来！”金星道：“痴儿！去来！去来！孙大圣下手虽狠，却也成就了你好，你倒懵懂哩——”便将狮驼岭以后之事，如此如此，这般这般，对小妖儿说了一遍，把个小妖儿说得毛骨悚然。见金星转身要走，那小妖儿问道：“老公公，我如今却往哪里去？”金星犹自朝前走，只留下一句：“去来，去来。何处得活，何处去来。”

在《小妖怪的夏天》最后一个画面中，悟空伸出一只手，拉起小野猪。原来悟空只是假装打杀小野猪，实则助其脱离浪浪山。这固然叫人觉得暖心，却不符合原著中猴王的气质（为了迎合当代观众期待，引发消费者共情，这也是无可厚非的）。依据原著中的“人设”，太白金星做这件事是最合适的——他是全书真正的“热心肠儿”。但他也只能给小钻风续上一条命，不可能给小钻风找一个“好归宿”。原著中有机会获得“好归宿”的只有大魔怪，小妖怪是没有资格享受这项福利的，他们只能在无休止的“脏活”中蹈空扑跌。

行文至此，笔者不禁想到韩国小说《猫舔过伤口》里的一句话，女主人公问玛露妈妈，为何即便身心饱受折磨也要坚持救护流浪猫，玛露妈妈回答：

〔韩〕金惠珍：《猫舔过伤口》，山异译，桂林：广西师范大学出版社2025年版，第84页。

理由吗？没什么理由，猫咪活下去不是因为有什么理由。既然被赋予了生命，就活下去呗。我也一样。 

如果没有最后一句，我们觉得人物似乎在不经意间道破了生活的真相，但最后一句提示我们：人物的行动还是在对无知无识的动物移情。

我们在对小钻风表达同情的时候，其实也是移情心理在起作用。小妖怪都是由山林间獐狸狐鼠一类小动物修炼成精。当其无知无识的时候，这些小生灵们并没有生活的目的，如果它们的生活有一个“宗旨”，便是顽强地活下去。

可悲的是，即便修成了小妖怪，有知识，有情感，也有了可以自觉描述的生活宗旨，却发现它居然还是那句话：顽强地活下去。而与小生灵不同的是，小妖怪们要为了活下去的宗旨而承担大量的“脏活”，并一再被贬低与羞辱，在价值观与信仰

的重复撕裂与愈合过程中陷入自我怀疑、自我否定，最终可能变得麻木——成为站立起来行走的无知无识的小动物。

上文杜撰的场景中，太白金星之所以不回头，因为他也无法为这些小妖怪找到出路，只能由衷地嘱咐一句，翻译成现代汉语，大抵是：“活下去！哪里能活下去，就到哪里去！”叙述者在这里也可以迫不及待地跳出来，补充一句：“这话说得对！就活下去呗！我也一样。”

后记

这是我于近两年完成的第四本以《西游记》为讨论对象的大众读物，前三本分别是《破顽空：西游知识学》《花窗三十看“西游”》《西游折叠：通往灵山的十五条道路》。与三位“师兄”不同，这本书是纯粹以人物为中心的。

之所以选择聚焦于人物，有两方面考虑：一是其他可能的结撰方式——诸如依循原著章回进行讲读、以设问方式串联主旨命题、围绕关键词进行分析——已经在此前的论著中完成了实践，除了回到人物分析这一最朴素的结构方式，确实找不到更好的、更合适的选择了。二是人物分析尽管看上去原始，却是大多数读者最关心的问题，也是解读者最容易与普通读者建立“共情”关系的切入点。

正如马塞尔·普鲁斯特在《追忆似水年华》中所说的：每个读者在阅读的时候，实际上都是在阅读自己。作品不过是作家送给读者的某种视觉工具，让读者能够认识到那些如果没有这本书可能就无法在自己身上看到的东西。

《西游记》就是这样一种视觉工具。我们在光怪陆离的神魔世界中尝试发现自己的影子，视点自然要落在书中的一众人物身上。无论“取经五圣”，还是天庭与灵山上的神祇，抑或大大小小的魔怪，我们以“戏看”的态度去体验他们的生活和经历，实际上是在几乎没有道德压力和思想包袱的情况下去审视自己。我们从人物身上看到了美的一面，由此肯定自己；同时，我们也在人物身上看到了各种丑——基于《西游记》的写作态度与策略，丑的一面无疑被暴露得更多，也被刻画得格外生动——由此反观自己，进而通过心语方式完成自我嘲讽，甚至自我批评。试想，如果在现实生活中，一个人跳出来，或是指名道姓，或是指桑骂槐，诋毁我们是怯懦者、懒惰者、自私者、贪鄙者……我们会气得跳脚，为自己辩护，与对方发生口角，甚至拳脚相加。但当我们阅读《西游记》的时候，从猪八戒身上发现了这些性格侧面，基于阅读情景中分离出来的第二人格，我们可能首先带着优越感去俯视这个人物，嘲笑这个人物，批评这个人物。但在短暂的快感消散后，我们会发现自己身上偶尔也会暴露出这些“病症”。我们无须与自己争论，更不必为了心知肚明的事实而狡辩，我们只能默默地选择：到底是去接受自己，还是修正自己、完善自己。如果说叙事文学作品具有教育功能，它的教育功能主要就是通过人物来实现的。我们通过观察故事里的人物，不自觉地完成了自我教育。

当然，这本书并不是在教育谁——我自己也是接受教育的对象——而是在讨论具有集体意义的自我发现。或者说，将我从《西游记》中读出的“药”，拿出来与大家分享。

文学阅读，主要可以为我们提供两种快感：一是积极快感（positive pleasure），一是消极快感（negative pleasure），前者类似于吃糖的体验，后者类似于吃药的体验。两种体验，都需要我们把自己代入故事里的人物。但积极快感是我们通过人物的行动获得了补偿性、替代性的满足，比如我们在“霸道总裁爱上我”的故事里从男女主人公身上得到的东西，而消极快感是我们从人物身上发现了真实的自己，尽管不情愿、不舒服，却不得不接受不完美的自己，进而尝试疗救这个不完美的自己。这就有一些捏着鼻子吃药的感觉了。

药都是苦的，即便外面包裹着糖衣，咂摸久了，那股苦滋味便泛上来了。如果说一本书有滋味的话，那么《西游记》就有包裹了糖衣的苦味，而我这本书就是化去了糖衣之后的苦味。习惯了舔舐糖霜的读者，可能会感觉不适应，但我们的味蕾从来不是为了单调的甜味而准备的。回归生物进化的历史情境来看，从远古时代走来的我们也应该是先遍尝了大自然馈赠的各种苦，才逐渐发现了一种接一种的甜。基于此，我们承受苦味、分辨苦味的能力，应该比对待甜味要强得多。尤其是在泛娱乐产业急速扩张的当下，文学艺术消费中的糖霜越积越厚，又四散蔓延开来，我们几乎不是在寻找糖霜，而是已经陷在了糖霜坑里，以至于许多本来带着苦味的文学艺术经典，也被条件反射地当作了“糖”，而非“药”。或许我们该自觉地锻炼一下味蕾了——糖霜舔得太多，以致味蕾麻木，我们就离文学艺术的馈赠越来越远了。如果有一天，人们翻开《西游记》，扫过两眼，便不耐烦地丢开手，嘀咕一句：“不够甜！”以至于连《金瓶梅》《红楼梦》《儒林外史》等经典都被贴上“不够甜”的标签，那我们的味蕾也就进化到头了。

乙巳年腊月

于在田小舍