



绣像本
古典小说名著

西游记^上

[明] 吴承恩 著
刘宏彬 吕亚湘 注



古版绣像 名家导读
随文注释 悦读经典



绣像本古典小说名著

西游记^上

[明] 吴承恩 著

刘宏彬 吕亚湘 注

图书在版编目 (CIP) 数据

西游记 / (明) 吴承恩著 ; 刘宏彬, 吕亚湘注.

—武汉 : 崇文书局, 2018.7

(绣像本古典小说名著)

ISBN 978-7-5403-5068-0

I. ①西…

II. ①吴… ②刘… ③吕…

III. ①章回小说—中国—明代

IV. ① I242.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 135432 号

西游记

丛书统筹 郑小华

责任编辑 郑小华

封面设计 甘淑媛

责任校对 董颖

责任印制 李佳超

出版发行  长江出版传媒 | 崇文书局

地 址 武汉市雄楚大街 268 号 C 座 11 层

电 话 (027) 87293001 邮政编码 430070

印 刷 荆州市精彩印刷有限公司

开 本 640mm×970mm 1/16

印 张 56.5

字 数 890 千

版 次 2018 年 7 月第 1 版

印 次 2018 年 7 月第 1 次印刷

定 价 62.80 元

(如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与承印厂调换)

本作品之出版权(含电子版权)、发行权、改编权、翻译权等著作权以及本作品装帧设计的著作权均受我国著作权法及有关国际版权公约保护。任何非经我社许可的仿制、改编、转载、印刷、销售、传播之行为, 我社将追究其法律责任。

前言

《西游记》是中国古代神魔小说的代表作。它的问世,标志着神魔小说作为一种小说类型已经成熟。前言重点介绍的内容包括两个方面:《西游记》概说;《西游记》所确立的审美规范。

《西游记》概说

《西游记》作者,一般认为是吴承恩。^①

吴承恩(约1500—1582),字汝忠,号射阳山人,明代山阳(今江苏淮安)人。自幼喜爱神奇故事传说,性敏多慧,博览群书,为诗文下笔立成。但科场不力,43岁才补岁贡生。54岁就任浙江长兴县丞,不久,耻于折腰,拂袖回到故乡,长期过着闭门著述的生活。《西游记》是其主要著作。诗文集有后人所辑的《射阳先生存稿》。另撰有志怪小说集《禹鼎志》,已佚。

《西游记》的成书过程具有与《三国演义》、《水浒传》相近的特点:(1)它所表现的唐僧取经的题材有一定的历史事实作为依据。与唐僧有关的主要历史资料,一为玄奘述、弟子辩机所撰《大唐西域记》,记叙了取经途中的艰难困苦和异域风情;一为玄奘的另外两个弟子慧立、彦棕所著《大唐大慈恩寺三藏法师传》,夸张地描述取经事迹,一部分故事已近于神话。(2)西游故事曾在民间长期流传。南宋时刊印的《大唐三藏取经诗话》、元代的《西游记平话》(已佚)及杨讷《西游记》杂剧等,改变了取经故事的面貌,不仅孙悟空取代唐僧成了西游故事的主角,沙和尚、猪八戒也先后加入取经队伍,取经故事已经形成相当规模。(3)《西游记》最后由文人改编而成。吴承恩是西游故事的集大成者,他人生阅历丰富,“善

^① 否定吴承恩著作权的国内学者主要有章培恒(《百回本〈西游记〉是否吴承恩所作》,《社会科学战线》1983年第4期)、张锦池(《论〈西游记〉的著作权问题》,《北方论丛》1991年第1期、第2期),他们提出的可能的著作权人有许白云和华阳洞天主。张锦池认为华阳洞天主人也许可就是陈元之。

谐剧”，赋予了《西游记》以鲜明的个性色彩。

《西游记》全书一百回，可大体上分为三个部分：前七回是第一部分，写美猴王出世、求道、闯龙宫、搅冥府、闹天宫，集中描绘孙悟空追求无拘无束生活的经历。他破石而生，“不伏麒麟辖，不伏凤凰管，又不伏人间王位所拘束”，在社会关系上本来就是自由的。但他仍不满足，希望“不生不灭，与天地山川齐寿”，彻底摆脱自然规律的束缚，获得“绝对自由”。他因此而与冥王发生冲突，并发展到大闹天宫。孙悟空这种不甘拘束的个性和豪放气概，表达了人类对于一种理想的生命形态的向往；而他最终被制服并皈依佛教，则证明了人类现实处境的尴尬。人类对于自由和尊严的追求受到现实力量的强有力的制约。

《西游记》第八回至第十三回写如来说法、观音访僧、魏征斩龙、太宗入冥、刘全进瓜和玄奘奉诏取经，交代取经缘起，主要起组织情节的作用。这是第二部分。第十四回至第一百回是第三部分，作为取经正文，集中表现了孙悟空顽强的斗争精神和乐观性格。他一路降妖伏魔，克服了种种困难，堪称为历险故事中的英雄；但他仍然以“我是天下驰名第一妖”自负，大体上还保持着大闹天宫时期的性格特征。

《西游记》充分体现了幻想小说的特点：无一事不幻，无一事不真，亦幻亦真，具有假想的事实。作者为读者创造了一个幻想的世界，带有极大的神奇性。写环境，这里有流沙河，“鹅毛飘不起，芦花定底沉”；还有火焰山，“八百里火焰，四周围寸草不生。若过得山，就是铜脑盖、铁身躯，也要化成汁哩”。写武器，这里有芭蕉扇，扇着人要飘八万四千里远，而且可以缩小到像一个杏叶儿，含在嘴里。孙悟空的如意金箍棒是最有名的，大起来可以顶天立地，小起来又可以像一根绣花针，有时还能变成数千条。这样形形色色的描写是够奇幻的了，但又极富真实感。一方面，无论这个幻想世界怎样神奇，它毕竟有着一定的现实生活的依据；另一方面，神话人物、神话环境和各种神奇的法宝和谐统一，幻想世界的这种逻辑统一性也给人真实感。

《西游记》这个亦幻亦真的特点在塑造孙悟空和猪八戒的形象时体现得尤为鲜明。作品善于将社会化的个性、超自然的神性和某些动物特性融为一体，合情合理地展现出神话人物的独特风采。比如孙悟空，他的原型是猴，因而会攀援，喜欢吃果子，生就一副“雷公嘴，孤拐脸，火眼

金睛”。作为神魔，他具有超凡的本领，擅长七十二般变化。值得注意的是，他的这种超自然的神性是与其动物性融合在一起的。猴子生性灵巧，所以孙悟空什么都会变，变什么像什么，变大、变小、变男、变女都可以。比较起来，原型是猪的八戒，变化起来就笨拙得多。他能变石块、变土墩、变大象、变骆驼，所有笨东西他差不多都能变，但却变不成轻巧漂亮会飞的东西。一次他想变个女孩，头是勉强变了，无奈肚子肥大，还是个大汉身架。这说明，即使在写神性时，作者也考虑到了其动物特性。而孙悟空的心高气傲、猪八戒的好色，这种社会性品格，也令人想见猴的神态和猪的某种习性。

《西游记》的情节是游记性的，行动和奇遇构成其主体部分。由于各个故事具有相对的独立性，这部作品可以说是许多短篇或中篇的串联组合。但这一百回同时又是一个有机的整体。其一，唐僧师徒四人的活动贯穿全书始终，他们一直处于故事的中心。其二，各个不同故事的主角之间，存在某种联系。比如“智擒红孩儿”中的红孩儿与“路阻火焰山”中的铁扇公主、牛魔王，就是亲属关系。红孩儿是牛魔王和铁扇公主的儿子。孙悟空来到火焰山前，铁扇公主之所以不肯借扇，就因为要报孙悟空的“害子深仇”。其三，小说很注意情节的前后照应。孙悟空每次和新的对手作战，差不多都要介绍自己大闹天宫的辉煌经历。至于小说第九十九回完整地罗列九九八十一难，则是用数字维护这种整体感。

《西游记》的语言运用也有特色。它往往交锋前用韵语表明双方身份，交手后用韵语渲染紧张气氛，而在一般情况下则用散文，这便有张有弛。其叙述描写语言，明快诙谐，带有浓郁的作家个人的色彩。其人物语言，虽然因大多数神魔被漫画化而难以做到个性分明，但主要人物孙悟空、猪八戒、唐僧、沙和尚的口吻却颇见性情。孙悟空的心高气傲、猪八戒的“老实”、唐僧的书生腔、沙和尚的老成持重，这些都可以从他们的语言中感受到。

《西游记》的文本有杨(阳)本(杨致和《西游记传》四十一回)、朱本(朱鼎臣《唐三藏西游释厄传》十卷)与吴本(即通行的百回本)之异。三者之间的演化关系，鲁迅、胡适、郑振铎、孙楷第、柳存仁、张锦池等均有讨论，读者可以参考。

《西游记》所确立的审美规范

考察《西游记》所确立的审美规范，必须注意它与佛教和佛经的密切联系。这不仅因为唐僧的原型即佛教大师玄奘，唐僧师徒所取的经即佛经，而且因为《西游记》对佛教经典《多心经》确有浓墨重彩的强调。第十九回，三藏殷勤询问鸟巢禅师：“（西天取经）路途果有多远？”禅师道：“路途虽远，终须有到之日，却只是魔瘴难消。我有《多心经》一卷，凡五十四句，共计二百七十字。若遇魔瘴之处，但念此经，自无伤害。”遂亲口将《摩诃般若波罗蜜多心经》传授给三藏。“心无挂碍，无挂碍故，无有恐怖。”《多心经》所揭示的这种无挂碍恐怖的生命意境，实际上是心性修炼臻于炉火纯青的人生意境。《多心经》以引导人“远离颠倒梦想”的方式消除取经途中的魔障，这提示读者：西去途中的种种妖魔，可以视为人内心的种种纷扰的象征；佛教的人生哲学存在于《西游记》中是一个不容忽视的事实。

考察《西游记》所确立的审美规范，必须注意它与中国志怪传统的密切关系。陈玄奘去天竺（印度）取经，这本来是一个圣徒（人）的故事。但这一题材在经过民间想像加工时，猴（孙悟空）、猪（猪八戒）先后加入取经队伍，并成为师徒四人中特别重要的两个角色。关于猴和猪这一类动物形象的塑造，中国的传统志怪（如魏晋南北朝志怪小说）积累了丰富的经验和惯例。

在古代中国人的想像中，人的世界之外，还有三个世界，即仙的世界、鬼的世界、怪的世界。所谓仙，即长生不老的人；所谓鬼，即阴间的人；所谓怪，即因年岁久远而具有了某种神通的“物”（动物、植物、器物），也就是人们常说的“老而成精”、“老而成魔”。这些物怪，后世习称为妖精或妖怪，《西游记》中的牛魔王、青毛狮怪、虎力大仙等都属此类。考察传统志怪中的妖精，至少要留意下述几个方面：一、按照原型的差异，妖怪可分为动物怪、植物怪和器物怪。在实际生活中，器物不具有生命力；植物虽具有生命力而无法自由活动；只有动物，其生命层次最高；而在动物中又根据动物的食物链高低有别。这在很大程度上决定了各种“物”神通的大小。一般说来，动物怪胜于植物怪，植物怪胜于器物怪。而在

动物怪中,大动物怪通常比小动物怪难制服一些。当然,这只是一般情况,可以有个别例外。二、与仙、鬼形成对照,妖怪的世界总体上是一个令人厌恶的不信奉人间伦常的异邦。在魏晋南北朝志怪小说中,天地间的邪恶与卑鄙,常常和妖怪有关。它们没有道德感,没有廉耻心,正直的人所遵循的生活秩序和奉行的准则,它们往往视若无睹,并故意践踏之,毁坏之。在这方面,妖怪与鬼的区别异常鲜明:就一般情况而言,鬼仍然信守人间伦常,尤其值得注意的是,他们一般不淫人妻女;妖怪却非但无此忌讳,且有淫人妻女的嗜好,给许多普通家庭造成惨痛的悲剧。其他坑害人的事,妖怪同样爱干,神通不大的妖怪多来一些小恶作剧,神通大的妖怪则有拿人性命当儿戏的恶劣嗜好。《西游记》中,唐僧师徒遭遇的九九八十一难,除了最初的几难外,大多数都是妖怪造成的。整个西天取经的过程正是师徒四人降妖伏魔的过程。三、在通常情况下,妖怪代表的是邪恶势力,而人和仙则代表了正面力量。根据“邪不压正”的理念,人、仙在与妖怪的较量中往往占据上风。不管什么样的妖怪都有一个命门所在,要么是生理上的,要么是心理上的,而人、仙总有办法找到妖怪的命门,并富有实效地发起攻击,从而降伏他们。在《西游记》中,这也大体上是一个惯例。

考察《西游记》所确立的审美规范,还要注意它与中国笑话文学的关联。吴承恩对于《西游记》的著作权,虽然陆陆续续有学者提出质疑,但是,在找不到一个比吴承恩更具说服力的候选人的前提下,我们姑且相信,吴承恩就是《西游记》的作者。吴承恩具有丰富的人生阅历,“善谐剧”,他在写定《西游记》时,致力于赋予这部小说以鲜明的个性色彩,而诙谐风格便是形成其个性色彩的一个重要方面。中国笑话文学的深厚传统对他的帮助是显而易见的。中国笑话文学,从其旨趣来看,可以分为两类:一类是“无所为而作”,作者满足于一种机敏、谐谑、调侃的效果,如三国魏邯郸淳的《笑林》、隋侯白《启颜录》、唐朱揆《谐谑录》、宋高僧《群居解颐》、吕居仁《轩渠录》、陈沂《善谑录》等;一类是“意存微讽”,含有严肃的寓意,如先秦诸子寓言、相传为北宋苏轼所作的《艾子杂说》等。这两类笑话,对《西游记》均有影响。

《西游记》在立意、想像和风格方面的多元继承,造成了作品较为复杂的面貌。如果只从一个侧面看问题,就容易出现盲人摸象的失误。

在面对《西游记》时特别需要一种整体把握、辩证分析的能力。首先，我们必须有分寸地把握小说所寓含的心性修养的宗旨。在这一方面，必须防止两种倾向：一是过于拘泥、过于严肃地阐释这种象征性主旨，一是完全否认这种象征性主旨。代表前一种倾向的是一批明清时代的学者。明末幔亭过客（即袁于令）《李卓吾评本西游记题词》从三教合一的立场出发谈象征主旨，清初尤侗从佛教立场出发谈象征主旨，张书绅《新说西游记总论》从儒家的立场出发谈象征主旨，立场虽别，但所揭示的修身养性的意蕴则是一致的或大体一致的。这一情形并不令人感到奇怪。盖儒、释、道三家都有自己的心性修养理论，各自的最高境界亦有不同称谓，儒家以成圣为极诣，佛家以成佛为极诣，道家以成仙为极诣，但相互之间确有共同之处，即都致力于对欲望的克服，所谓三教合一，即建立在这一共同点之上。如刘一明《西游原旨序》所说：“其书阐三教一家之理，传性命双修之道……悟之者，在儒即可成圣，在释即可成佛，在道即可成仙。”《西游记》兼容三家的心性修养理论，故时而谈禅，时而说儒，也常有道家术语。所以，明清时代的部分学者确认《西游记》具有象征意蕴，这并没有错。但他们说得太拘泥、太严肃，便与《西游记》的戏谑风格明显冲突。作为对这一倾向的反拨，胡适完全否认小说的象征性主旨，代表了另一种极端倾向。1923年，胡适在《西游记考证》中断然指出：“《西游记》被这三四百年来无数道士和尚秀才弄坏了。道士说，这部书是一部金丹妙诀。和尚说，这部书是禅门心法。秀才说，这部书是一部正心诚意的理学书。这些解说都是《西游记》的大仇敌。”“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；他并不隐藏，我们也不用深求。”胡适反对过于拘泥地去搜寻微言大义，这是有道理的。但是，断言《西游记》没有隐喻或象征意味，却不一定有说服力。故鲁迅著《中国小说史略》，在论及《西游记》时，一方面采用胡适的论述，说《西游记》“每杂解颐之言”，“而玩世不恭之意寓焉”；另一方面又指出，“假欲勉求大旨”，则明谢肇淛《五杂俎》“求放心”之说，“已足尽之”，即认为《西游记》是一部蕴含哲理性的书，但我们不必求之过深。

其二，我们必须对《西游记》的想像世界有同情之了解。在这一方面，既要注意《西游记》的想像世界与中国志怪传统的联系，否则就难以有亲切的阅读体会；也要注意《西游记》的想像世界与现实生活的联系，否则就看不出作者的人文关怀，但切忌过度阐释，造成严重的误读。

这里必须特别提到中国传统志怪的一个重要原则，即对妖怪不予宽恕（当然也有例外，如旧题陶潜所作的《搜神后记》卷九《放伯裘》、盛传民间的《白蛇传》等）。一个有趣的现象是：在魏晋南北朝志怪中，人与鬼之间确有风光旖旎的恋爱故事，而人与怪之间只存在怪对人的勾引或诱骗，不存在人怪恋爱，这是因为，鬼其实是人，怪则是与人格格不入的异类。面对怪的勾引，人的反应可分为几类：一是受骗上当，这样的人是被讽刺的对象，如《搜神记》卷十八《阿紫》中的王灵孝；二是不为所诱，在发现真相后果断地对怪施以惩罚，这样的人是被赞赏的对象，如《苍獭》中的丁初。这是对女怪的态度同时也是对所有物怪的态度：不予宽恕。

《西游记》也大体坚持了这一原则。取经途中，欲与唐僧婚配的不止一位，其中有妖精，也有人。西梁国的女王一心想招赘三藏，因为她是人，连悟空也知道只能设计脱身，不能使那降妖的手段。他以少有的庄重语气对唐僧说：“一定要使出降魔荡怪的神通，你知我们的手脚又重，器械又凶，但动动手儿，这一国的人尽打杀了。他虽然阻当我等，却不是怪物妖精，还是一国人身；你又平素是个好善慈悲的人，在路上一灵不损，若打杀无限的平人，你心何忍！诚为不善了也。”三藏听了，赞许道：“此论最善。”（第五十四回）与对西梁国女王的宽容形成对照，对“淫戏唐三藏”的“色邪”——蝎子精，悟空却是严惩不贷，毫不迟疑。

明白了中国传统志怪的这一原则，有一种误读就可以避免。比如，夏志清认为：《西游记》第六十四回中，一群树精（十八公、孤直公、凌空子、拂云叟）邀请唐僧谈禅论道，赋诗唱和，其乐融融；杏仙晚来，这位才气勃发的女诗人，把诗歌与爱情联系在一起，邀请唐僧和她做爱。“八戒后来不论好歹连拱带筑把小林中所有能变人形说话的树挥倒在地，那根下‘俱鲜血淋漓’。除了枫树外，这些都是毫无伤害之心的温和的精灵，他们没有任何反抗就死去了。因而，这一回中揭示了爱情、诗歌和哲学

讨论这种田园世界的虚幻性，最后这哲学讨论，就连唐僧也必须抛弃。”^①夏志清在描述妖怪时这种温情脉脉的笔调，显然是对中国传统志怪原则缺乏切身体会的结果。

《西游记》的想像世界，一端通向中国的志怪传统，一端通向现实人生，也就是说，《西游记》对想像世界的描写，是具有“现实意义”的。但是，这里必须注意，吴承恩不是一位总想着讥弹时政的作家，如果《西游记》中确有讥弹时政的意味，那也是妙手偶得，并非刻意为之。明白了这一点，我们就可以确信，把《西游记》当作严峻、辛辣的政治批评来读是一个重大失误。

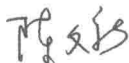
其三，我们必须对《西游记》的戏谑性风格予以充分重视。《西游记》不乏哲理蕴含，也不乏对现实政治的调侃与讽刺，但在一种戏谑性的氛围中，我们领略到的是一部轻喜剧，以过于沉重的心态来读会造成理解的隔阂和失误。

吴承恩对戏谑性风格的偏爱，在塑造孙悟空和八戒时表现得格外明显。孙悟空是作者喜欢的人物，但这并不妨碍作者为他设计一副可笑的面容。八戒的外貌和贪吃也是《西游记》多次使用的笑料。进一步，《西游记》还在性格上赋予他们以喜剧性的顽皮意味。且不说八戒经常自称“痴汉”，悟空自称是“历代驰名第一妖”，即以两人热衷于恶作剧而论，也足以令读者忍俊不禁。如第七十六回，八戒出战，借了悟空一根绳子扣在腰里当救命索，以便战败时可让行者扯回来，莫教妖精拉了去。这本是儿童天真幼稚的想法。而悟空呢？居然趁机使促狭，闹恶作剧。当八戒战败，急叫师兄扯救命索时，悟空放松绳子，把呆子绊倒，让妖魔捉将去也。在疾风暴雨的恶战中，悟空、八戒对危险视而不见，谈笑自若，两个人都是儿童心性，打闹淘气、互相捉弄是他们本性使然。在此，作者为了凸现悟空、八戒的儿童心性，并由此凸现小说的戏谑性风格，宁肯牺牲故事情节固有的现实性和合理性。可见，戏谑性是作者偏爱的一种风格，倘若我们执意以古板的心态来读，那不能算是合格的读者。

综上所述，将《西游记》的象征性主旨、想像世界和戏谑性风格融为一体来加以理解是较为合理的一种阅读方式。如此看来，撇开了象征

① [美]夏志清著，胡益民等译：《中国古典小说史论》，145页，南昌：江西人民出版社，2001。

性主旨和戏谑性风格来谈《西游记》的想像世界，或者撇开了想像世界和戏谑性风格来谈象征性主旨，或者撇开了象征性主旨和想像世界来谈戏谑性风格，都不能完整把握《西游记》的魅力所在。将三者结合起来，既可以避免一味从“现实意义”的角度阐释《西游记》，也不会因为注重象征性意蕴而过于拘泥、严肃，或者因为强调戏谑性而忽视了小说的内涵和想像世界自身的逻辑，对具体人物和具体情节的解读也将更为中肯、恰切。



2014年3月18日

于武汉大学中国传统文化研究中心

如來佛



李老君



唐太宗



魏
徵



唐
僧

