

南 華 大 學

文學研究所

碩士論文

《西遊記》修辭現象研究



研 究 生：朱可鑫

指 導 教 授：沈 謙 先生

中 華 民 國 93 年 12 月 22 日

南 華 大 學

文學系

碩 士 學 位 論 文

《西遊記》修辭現象研究

研究生：朱可鑫

經考試合格特此證明

口試委員：\_\_\_\_\_

沈 謙

陳 章 錫

侯 作 珩

指導教授：沈 謙

所 長：陳 章 錫

口試日期：中華民國 九十三年 十二月 二十二日

## 論文摘要

《西遊記》是一部以唐玄奘法師取經為背景，情節內容充滿神話及奇幻想像的長篇小說，同時在文學的表現上也有很深的造詣，成為中國古代小說的瑰寶。

本論文擬將修辭理論實際反應於文學作品中，一方面將《西遊記》的修辭現象透過理論加以分析，另一方面藉此分析深入了解修辭現象。其研究方法主要從內容和形式兩大領域中，藉由分析積極和消極修辭現象間既對立又互相成就的密切關係，使修辭現象獲得正確闡釋，同時更彰顯《西遊記》的藝術價值。

本論文共八章，字數約十一萬字左右，第一章是緒論，第八章是結論，第二章至第七章則是本論文的中心部分，所探討的內容如下：第二章是探討《西遊記》內容上之平直與奇曲的修辭現象，平直的現象力求直接明瞭，奇曲的現象則傾向婉轉曲折。第三章也是從內容上探討銜接和跳斷的修辭現象，銜接的現象呈現圓滑通順的承繼效果，跳斷則視情況需要以間斷、不連續的方式表現。第四章探討的是《西遊記》在形式上的齊整與錯綜，屬於齊整的修辭手法分列對偶、排比與層遞，錯綜的現象則在避免齊整所產生的單調感。第五章探討的是形式上的精省與繁覆，精省的現象包括節縮、省略和俗諺語的運用，繁覆則能產生標示重點及反覆強調的效果。第六章探討的是形式上的順敘與倒敘，分別就《西遊記》情節敘述的因果關係和時間關係二方面分析。第七章探討的是形式上的常規與變異，從文字形貌、詞彙及地理三個因素著手，討論《西遊記》如何突破常規，以造就其獨特性。

## 目 錄

## 第一章 緒論

第一節 研究動機.....	1
第二節 研究範疇.....	3
第三節 研究方法.....	4
第四節 研究價值.....	6

## 第二章 《西遊記》內容上之平直與奇曲

第一節 同義平直與同義奇曲.....	9
一、同義平直.....	10
二、同義奇曲.....	11
第二節 多義平直與多義奇曲.....	13
一、多義平直.....	13
二、多義奇曲.....	15
(一)歧義.....	15
(二)雙關.....	15
第三節 反義平直與反義奇曲.....	17
一、反義平直.....	18
二、反義奇曲.....	20
(一)正話反說.....	20
(二)正言若反.....	23
(三)反面激問.....	24
第四節 同音平直與同音奇曲.....	25
一、同音平直.....	26
二、同音奇曲.....	26
第五節 本義形式與借義形式.....	29
一、本義形式.....	29
(一)直寫本體.....	29
(二)裡外密合.....	36
(三)同域相配.....	37
二、借義形式.....	38

(一)譬喻	38
(二)借代	43
(三)襯托	46
(四)委婉	49
(五)夸飾	54
(六)轉化	56
第六節 明確義與含混義	59
第七節 語義正釋與語義別釋	63

### 第三章 《西遊記》內容上之銜接與跳斷

第一節 詞語的銜接與跳斷	67
一、銜接	67
二、跳斷	70
(一)斷續	70
(二)急收	71
(三)岔斷	72
(四)突接	73
(五)變換	74
(六)跳躍	75
(七)插語	76
第二節 章段的照應	78
第三節 情節結構的銜接與跳斷	80

### 第四章 《西遊記》形式上之齊整與錯綜

第一節 詞語齊整	85
一、對偶	85
(一)當句對	86
(二)單句對	86
(三)隔句對	88
(四)長偶對	88
二、排比	90
三、層遞	93
第二節 詞語錯綜	95
一、詞語避複	96
二、語序錯綜	97
三、句式錯綜	97

## 第五章 《西遊記》形式上之精省與繁覆

第一節 詞組和語句的精省.....	103
一、節縮.....	103
二、省略.....	104
三、成語與俗諺.....	108
(一)明引.....	108
(二)暗引.....	109
第二節 詞組和語句的繁覆.....	111
一、反覆.....	112
二、疊字.....	115
(一)名詞的重疊.....	116
(二)動詞的重疊.....	117
(三)形容詞和副詞的重疊.....	117
三、頂針.....	118
四、鑲嵌.....	121
五、譬解語.....	124
六、複疊句.....	125
七、異語覆說.....	128

## 第六章 《西遊記》形式上之順敘與倒敘

第一節 因果關係的順敘與倒敘.....	133
第二節 時間關係的順敘與倒敘.....	135

## 第七章 《西遊記》形式上之常規與變異

第一節 文字形貌因素.....	141
第二節 詞彙因素.....	142
第三節 地理因素.....	144

## 第八章 結論

第一節 《西遊記》修辭現象之特色與效用.....	147
一、《西遊記》內容上之平直與奇曲.....	147
二、《西遊記》內容上之銜接與跳斷.....	150
三、《西遊記》形式上之齊整與錯綜.....	152
四、《西遊記》形式上之精省與繁覆.....	153

《西遊記》修辭現象研究

五、《西遊記》形式上之順敘與倒敘.....	155
六、《西遊記》形式上之常規與變異.....	156
第二節 《西遊記》修辭現象之價值與影響.....	156
<b>參考文獻舉要.....</b>	<b>159</b>

## 《西遊記》修辭現象研究

### 第一章 緒論

《西遊記》是一部中國文學史上不容小覷的小說名著，它總合了前人對三藏取經故事的加工描寫，不論是豐富的想像力，還是流利活潑的對話，作者運用靈活的表現方法，將西方取經之旅描述地生動精彩，將書中主角塑造地有血有肉，無不成為文學史上的典型，這些都是它備受讚譽之處。《西遊記》不論在形式或內容上，都給後人留下許多研究空間，本論文盱衡前人研究之成果，鮮就修辭現象一途探析，故擬就其修辭現象進行討論，以下略述研究動機、研究範疇、研究方法，與研究價值。

#### 第一節 研究動機

多數學者認為《西遊記》是詼諧的作品，把原本具有重大意義的取經之旅，改造為多采多姿的冒險之旅，冒險與詼諧兩種元素的加入，使單調的取經行程增色不少，但也換來輕浮、油氣的評語。讀者對於作品的印象主要來自於文字的感受力，作者透過文字傳達包含思想觀念在內的訊息，文字在傳遞過程中擔負著重要的責任，其中，修辭更是其中不可或缺的一環。修辭是表達的重要手段與技巧，文本給予讀者的總體印象，是修辭所造成的結果，產生了所謂的文章風格，西遊記整體的風格便是由許多修辭表現所匯集成的完整印象，由此可以證明一個文本中，修辭的現象是極須被重視的。

有部分學者認為《西遊記》書中充滿許多道教術語，不像表面所見到的打趣幽默這麼簡單<sup>1</sup>，但是對於一般讀者而言，他們首先接觸到西遊記的，還是偏向其語言的幽默逗趣，情節的曲折離奇，因此希望藉由對西遊記修辭方法的研究，能夠更清楚的掌握作者所呈現的詼諧與嘲諷，是運用了什麼樣的修辭格所呈現出來的修辭現象，另一方面也希望能藉由此論文的研究，將《西遊記》藝術價值做更深入的探討。

《西遊記》的研究大致有：作者研究、原型研究、主題思想研究、文學研究、版本研究。《西遊記》的作者問題是，胡適先生在民國十二年發表〈西遊記考證〉<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 李安綱提出，「全真道的經典之作《性命雙修萬神圭旨》是《西遊記》小說的文化原型，書中所有主題、人物、神通、寶貝、事件、情節、結構等都從中脫胎而來。」見〈《性命圭旨》是《西遊記》的文化原型〉，收在《西遊記文化學刊(1)》，北京，東方出版社，1998年11月，頁121

<sup>2</sup> 胡適：〈西遊記考證〉，收在《西遊記》，台北，桂冠圖書公司，1994年4月，頁1255



一文中，根據天啓《淮安府志》的記載<sup>3</sup>，認為《西遊記》的作者是吳承恩。但至今仍不乏有學者對此推論抱持否定的態度，也舉出不少證據來支持其論點，包括文本中所使用的方言並非淮安方言，或是拿小說中的詩詞和吳氏文集的詩詞相比較等等，由於吳承恩做《西遊記》的確鑿證據很少，至今又無法找到真實作者，只能靜待日後地上或地下文獻的出現，從中再尋源頭，唯一可以確定的是，《西遊記》是集「民間智慧的精粹」，是「無數作家心血凝聚的結晶」。其次，原型研究的焦點大致上有兩方面，一方面是以人物為主，另一方面是以故事為主，前者除了包括取經的五位成員以外，還含蓋一些民間故事中常見的人物，例如哪吒、觀音等等。後者則追溯西遊記故事的來源及演變，透過這些研究，正能夠顯示出，透過歷代作家的藝術加工後，西遊故事才能呈現出如此豐富的內容。第三，主題思想研究佔《西遊記》研究中最大的比例，主要是因為讀者在研讀作品時，都會有不同的切入角度，自然每個人都會有不同的體會，這對於《西遊記》的研究來說是好的現象，從而顯出《西遊記》的多面相，也帶給研究者許多思考方向，但是當方向太多時，研究者一定要把握文本，從文本中尋求證據，才能避免誤入歧途的可能。第四，文學研究在形式上探討篇章結構的佈局，內容上著重在作者詼諧的表現手法，和人物形象的塑造，至於修辭的部分，比喻、借代等修辭格，常常被指為是替書中難以言明的喻意來服務的，最後往往成為研究者的「主題研究」的工具，或是將注意力集中在喜劇的表現手法上，忽略傳統修辭格在《西遊記》中產生的作用。

最後，版本研究方面，由於西遊記故事在民間流傳許久，也曾被文人潤色，可惜留傳下來的並不多見，有完整西遊故事的，最早可見於《大唐三藏取經詩話》及《取經記》，此二書早佚於中國，是辛亥革命時，王國維、羅振玉隱居日本時發現，二者就內容大致相同看來，應該都是南宋時代的產物。至於百回本第一回開頭有云：「欲知造化會元功，須看西遊釋厄傳」。可見《西遊釋厄傳》對於《西遊記》最後的完成佔有關鍵性的影響，但是《西遊釋厄傳》並未留下任何文字記錄。目前在版本研究中爭議較多的是明刊西遊記中，與百回本關係密切的簡本西遊記，一為陽致和編《新鐫三藏出身全傳》，一為朱鼎臣編《唐三藏西遊傳》。而明刊百回本西遊記也有兩類，華陽洞天主人校本及李卓吾批評本，百回本西遊記是今存西遊記中，故事結構最為完整，文字描寫極為細緻生動，情節也最為勻稱的本子，簡本西遊記與百回本的關係，遂成為研究者觀注的對象，簡本是否刪自百回本，或百回本是否增自簡本，又或比較陽本與朱本之異同，這些探究，對於西遊記故事在文學史上的進展

<sup>3</sup> 據明天啓《淮安府志》卷十九《藝文志·淮賢文目》載：「吳承恩：《射陽集》四冊□卷、《春秋列傳序》、《西遊記》。」另外還有一條輔助證據，說小說中「多吾鄉方言俚語，皆淮上鄉音街談。」上述資料轉引自楊秉祺：〈章回小說《西遊記》疑非吳承恩作〉，收在《西遊記文化學刊》，北京，東方出版社，1998年11月，頁33

過程，無不起著彰明的作用。

綜合以上學者的研究成果可以發現，在《西遊記》的文學研究方面，關於修辭學的研究比較欠缺，學者大都從篇章總體去分析情節的佈局，或對話的效果，甚少就修辭本身為出發點，去分析修辭方法在文本中的作用。另一方面，在修辭學的研究上，往往只專注在辭格研究，忽略辭格在文本上呈現的效果，畢竟辭格只是一個工具，作者因為對辭格的恰當運用，從而達成文本的整體風格的表現，而且，未對細節進行分析，只是模糊地說明整體風格，並不能讓修辭現象獲得正確的闡釋，因此，不論從西遊記的研究角度或修辭學的角度來看，修辭現象的研究都是極為必要的，本論文試圖開此風氣，在西遊記文本和修辭學理論之間，做一道連繫的橋樑。

## 第二節 研究範疇

此篇論文研究《西遊記》文本的部分是以里仁書局出版之《西遊記校注》<sup>4</sup>為主，原由四川文藝出版社出版，原名《新校注本西遊記》，校對者徐少知先生，在四川文藝版的基礎上，重新校勘。其以《李卓吾先生批評西遊記》為底本，校以世德本等六個版本而成<sup>5</sup>。李評本和世德本用的是同一個祖本，李評本雖刊行在後，但他據以重刻的底本卻較世德本據以重刻的底本為早——或至少同時，而世德本重刻時作了較多的改正——而不是如之前研究者所謂李評本是以世德本為重刻底本。在原稿本或更早的刻本沒有發現以前，這個李評本在《西遊記》的版本史上可說是非常珍貴而更接近作者原意的本子。根據徐少知在《西遊記校注·里仁版前言》<sup>6</sup>提出：

第一，「李評本」中有部分韻文不押韻，而「世本」已改為押韻，如第一回「仙酒、仙殺」曲中「堅硬肉團蜜蠟珀」，世本作「堅硬肉團金瑪瑙」；第十一回「選高僧」詩中「特赴京都求外祖」，世本作「特赴京都求外長」；第六十四回「三藏談詩」中：「禪心似月迥無涯」，世本作「禪心似月迥無塵」等；凡此均非手民誤植。第二，《西遊記》小說有演變為傳道書的趨勢，因此小說裡原先對唐僧有批判的地方，或有礙唐僧身份的地方，均已為後出的版本刪改殆盡。如世本、李評本有多處唐僧極贊賞行者計策，或孫悟

<sup>4</sup> 吳承恩原著，徐少知校，周中明、朱彤注《西遊記校注》，台北，里仁書局出版，2000年7月25日

<sup>5</sup> 用以參照的主要校本有：1.新刻出像官板大字西遊記(簡稱世本)，2.新鐫全像西遊記傳(簡稱楊本)，3.鼎鏤全相唐三藏西遊傳(簡稱劉本)，4.新鐫出像古本西遊證道書(簡稱證道書)，5.悟一子批點西遊真詮(簡稱真詮本)，6.新說西遊記(簡稱新說本)。

<sup>6</sup> 吳承恩原著，徐少知校，周中明、朱彤注：《西遊記校注》，台北，里仁書局出版，2000年7月25日，頁1

空有恩於唐僧時，唐僧曾稱悟空以「賢弟」，這種情況在新說本、證道書、真詮本均以用「賢徒」取代；這說明西遊故事發展愈到後世，唐僧的身份愈不容模糊，唐僧的神聖性已悄然取代他的演義性。李評本第二十七回「屍魔三戲唐三藏」中，唐僧顯為美色所迷，因此對誤空百般挑剔，小說裡對此有很露骨的批評，在韻文中有「萬古尋貪元長老」句；世本、楊本作「萬古尋含元氣老」；新說本作「萬古常含元氣老」；這一變，已是原意盡失。

目前市面上《西遊記》的版本很多，明刻百回本中，世德堂本及李卓吾批評本是最常被用做底本的兩個本子，依據徐先生的說明，可以清楚了解李評本在其它百回本中所佔的優勢，因此選用里仁書局出版之《西遊記校注》有助於對文本的正確分析。

除此之外，在中國文學史上，白話小說的產生，無可懷疑的受到變文極大的影響，變文是講唱故事，世俗化之後，朝兩個方向發展，一是講唱，一是故事，後者遂演變成爲說話，是宋人重要的民間娛樂之一，宋代從事這項工作的人，他們會將講唱時的重點記錄下來，也就是話本，每一位說話人在安排以及講述故事時，都有自己獨特的風格及趣味性，用來吸引觀眾上門，其中不乏使用活潑的口語所寫就的底本，這便是後人在進行小說創作時最重要的依據。今天當我們在閱讀西遊記文本的同時，還可以看見話本的特徵在文本形式上的殘留，包括以詩起，以詩結、在故事敘述的過中，散文和韻文交錯運用等，針對西遊記文本韻散交雜的特色，只要牽涉到重要的修辭現象時，所舉之例不拘韻散，以期望能對文本進行全面性的探討。

### 第三節 研究方法

本篇論文採用修辭現象的辯證方法，以二元對立的兩端來分析修辭現象，因其既互相對立，又互相依存和轉化，同時它們又在不斷發展著。修辭中顯示的消極與積極兩大範疇(也就是運用抽象思維與形象思維)，反應在文本的內容與形式上，就呈現出在詞語義和形式美上的種種差異，藉由它們的對立、統一甚至於轉化得以了解《西遊記》文本的修辭現象。

辯證法的基本概念，就是認爲思維與事物都有它的兩重性。<sup>7</sup>這是根據黑格爾的哲學體系中邏輯學的本質論部分所闡述的對立統一學說，即矛盾學說之理論而來，黑格爾認爲矛盾是事物本身所固有的，而正因爲事物具有矛盾的特質，才能夠有所進步和發展。在中國，這種概念其實很早就有了，《周易·繫辭上傳》：一陰一陽謂

<sup>7</sup> 王克儉：《黑格爾與馬列主義》，台北，黎明文化事業公司，1990年12月1日，頁215

之道。就說出了事物矛盾對立、互相轉化的自然規律，不論天上之象、地上之形，無一不是陰陽變化的顯現。

語言文字本身就是內容與形式的對立統一，如字(音)同義異或義同字(音)異，同樣地，在語音、字形和語義本身也存有各自的對立狀態，例如語調的高低、字形的完整與拆離，同義與反義、多義與單義等等。修辭現象透過語言文字來達到訊息傳遞的目的，自然也反映出這些對立統一的特色。

首先，修辭現象可以區分為內容與形式兩大領域，偏向內容方面的修辭現象，其對立統一的表現是在平直與奇曲、銜接與跳斷的狀態中。由內容上來說，訊息的表述過程不一定清楚而直接，有時也會因情境的需要而委婉曲折，在清楚而直接的情況下，訊息的傳遞必須運用輕重有別、範圍適當的詞意，以及流暢通順的句子來完成，以確保收訊者接收到正確的訊息；相反地，在委婉曲折的情況下，詞意就有含糊、歧義、跳斷的特色，但不論是直接或婉轉，都只為一個目的來服務，就是傳遞訊息。偏向形式方面的修辭現象，其對立統一的表現則是在齊整與錯綜、簡省與繁複、順序與倒序、常規與變異的狀態中出現。由形式上來說，訊息的傳達必須透過媒介物——語言或文字。字詞的排列組合，句子的次序等，也會讓訊息的傳遞有所變化，例如使用對偶、排比、鑲嵌、錯綜等修辭格，能將訊息者接受者的焦點集中，也讓所欲表達的意義更加鮮明，真正使內容和形式完美的結合，傳統中國文學的詩、詞等文學體裁，便高度發揮了這樣的特色。

接下來，以內容和形式兩大領域為前提，再對細部進行分析。例如「平直與奇曲」這組對立狀態下，就有「同義平直」與「同義奇曲」、「反義平直」與「反義奇曲」、「多義平直」與「多義奇曲」等方面的對立統一。修辭的現象被分門別類之後，便要尋求造成修辭現象的原因，也就必須追溯到語言的使用上。語言在長時間的使用後會形成若干規律，當然，偶爾為了追求特殊的效果，也會破壞既定的規範，後人從這些語言的使用記錄中，發現這些具有特定功能、固定的方式或格式的表達形態，將其分類，就形成了「修辭格」。沈師謙在《修辭方法析論》一書中，盱衡各家之說，為修辭格下了一個適切的定義<sup>8</sup>：

修辭格是語言文辭中為了提昇表達效果而有意識地偏離常規而創設的種種特定格式。

修辭格具有特定的方法、特定的結構，它能夠增強內容表達的效果，修辭現象是以它為工具，在其穩定的特性上所產生，因此每一修辭現象的章節下，會針對相

<sup>8</sup> 沈師謙：《修辭方法析論》，台北，文史哲出版社，2002年10月，頁19

應的修辭格進行闡釋，以期望能更準確的掌握修辭現象。

#### 第四節 研究價值

一部文學作品的完成，必須經過收集材料、確定主題的步驟，才能下筆書寫，其中書寫的過程均涉及修辭的藝術，由此可知修辭在文章作品創作的過程中佔了極重要的地位。《西遊記》是一部集神話與傳說於大成的小說，作者將民間故事與宗教神話結合，運用豐富的想像力，配合生動的語言，讓虛構的神魔如此活靈活現，除了精彩的故事情節與特殊的人物形象之外，作者所使用的語言技巧是呈現出這種種藝術效果的最大功臣，因此本論文企圖將修辭的鑑賞之理論實際反映於文學作品中，一方面將《西遊記》的修辭手法透過理論加以分析，另一方面藉由這樣的分析增加對修辭現象的認識與了解。企圖透過本論文對《西遊記》修辭現象的辨證研究，更能夠掌握文本的藝術價值，也期望能在修辭學的領域開發出新的研究途徑。

《朴通事諺解》中有一段對話，有一人要買《唐三藏西遊記》，另一人問他為什麼不買四書、五經，答曰：「《西遊記》熱鬧，悶時節好看。」<sup>9</sup>西遊記的趣味性早就被讀者所認定，不管是不是有學者提出西遊記深含五行消長的大道理，都不能否定文本中、字裡行間透露的詼諧性，李卓吾評西遊記時，除了以意馬心猿為喻意之外，更用了許多「趣」字，西遊記的趣味和詼諧並不是低級的俚俗，否則它不能夠成為一部名著，作者將許多細膩入微的感受，深入淺出用一種溫和的譏嘲表現出來，因而造成這本書的深度而受到廣大的歡迎！<sup>10</sup>針對這樣的現象，顯示西遊記文本的修辭研究勢在必行。

藉由前人對《西遊記》的研究資料分析，可以察覺和修辭相關的研究並不多見，從文學研究上來看，研究者大都不能脫離《西遊記》一直被賦予的，在文學史上的價值，孟瑤在《中國小說史》一書中羅列五點西遊記的價值，可做為代表：一、賦予最嶄新最豐富的生命，二、運用最靈動最活潑的文字，三、構想最燦爛最神奇的世界，四、創造最脫俗最親切的人物，五、完成最幽默最詼諧的風格。<sup>11</sup>一般的研究方向，大都以這五點為主，也就是直接就文本的總體印象來進行分析和判斷，但對於構成文本整體表現的修辭現象卻未給予應有的重視，本論文期望能夠彌補此一缺憾，藉由對修辭現象的研究，能夠還原西遊記文本的語言藝術與價值。

<sup>9</sup> 轉引自劉勇強：《西遊記論要》，台北，文津出版社，1991年3月，頁170

<sup>10</sup> 孟瑤：《中國小說史》，台北，傳記文學出版社，2002年12月1日，頁433

<sup>11</sup> 同上，頁425

從修辭學的角度來看，歷來修辭學的研究是以修辭格為主，修辭是運用在人與人的溝通上，範圍包括一切言語對話以及書面文字的使用，加上近年來傳播媒介的多樣性，表達方式又出現更多變化，修辭格的研究還是有其發展空間，但對於中國傳統的小說來講，其修辭格已經是形式固定的，被前人妥善分類的，再去研究其修辭格，對於修辭學研究的幫助並不大，因此有必要拓展另一條研究途徑，將修辭格置於輔助的角色，而將修辭的成果置於主要角色的地位，修辭格的作用能藉此得到確立，成為探求修辭現象的成因的工具，使修辭現象的闡釋能夠有最精準的呈現。

由上述可知，西遊記修辭現象的研究，是《西遊記》研究中不可或缺的一環，其價值不言可喻，它對於文學作品和修辭的研究來說都是一項新的嘗試，期望此論文能提供西遊記和修辭學的研究者不同於以往的思考方向。

## 第二章 《西遊記》內容上之平直與奇曲

平直的修辭現象，大抵是平實的運用語言材料，遵循著語音、詞匯、語義的一般規定，符合邏輯常規，而奇曲的修辭現象則是變通的運用著語言材料、違背常規，此舉往往可以突破語音、詞匯、語義的客觀規律，產生更風趣或更富於感情的效果。其次，平直的修辭現象常力求明白、準確地表達，而奇曲的修辭現象則求生動，活潑。平直與奇曲的修辭現象在寫作技巧的運用上，還可以再進行細分。

平直的修辭目的在於準確，因此對於字彙的選擇必須精確，才能明白且直接的說明現象，表達情緒。平直可以分成：同義平直、多義平直、反義平直、同音平直四類。相反的，奇曲不會在表達上直接而明瞭，倘若平直是直線，奇曲就是虛線：倘若平直是條高速公路，奇曲就是蜿蜒的鄉間小路，因此奇曲的使用會比平直來得多變化，產生更多趣味，同時，奇曲也像平直一般，有同義奇曲、多義奇曲、反義奇曲、同音奇曲四類。以下將就《西遊記》中平直與奇曲的修辭現象分別說明之。

### 第一節 同義平直與同義奇曲

有同義關係的詞語數量豐富，所謂平直與奇曲，是指在使用同義詞時所採用方式的不同。不同的詞語雖然有相同的意義，卻有使用的限制，例如，固執和頑固雖同運用在對信念堅持的態度上，就有程度高低的不同，又如，聚會和集會便因人數多寡的差異，在使用對象上必須做一區分。傳遞訊息時，依據訊息的內容選擇適當的詞語，對傳遞的效果有著加分的作用，不論是褒義褒用或褒義貶用，最終的都是為了使訊息在解讀的過程中，能夠使其含意充分的展現，例如：

菩薩道：「你怎麼不早來見我，卻往島上去尋找？」行者聞得此言，心中暗喜道：「造化了！造化了！菩薩一定有方也！」他又上前懇求，菩薩道：「我這淨瓶底的甘露水，善治得仙樹靈苗。」(二十六回)

行者就放起刁來道：「那個敢解我！要便連繩兒抬去見駕，老孫的官事才贏！」慌得天王手軟，太子無言，眾家將委委而退。那大聖打滾撒賴，祇要天王去見駕。天王無計可施，哀求金星說個方便。(八十三回)

此二例中哀求和懇求都是請求之意，但在情態上又有所差異，因此使用的時機也必須拿捏。僅就同義的平直與奇曲分析如下：

## 一、同義平直

平直的表達時，所運用的詞意都和詞面意相符，或表達的意思和所選用的詞意相同，例如，將帶有正面意義的詞，用於具有積極、鼓勵的句子。

《西遊記·第一回》中祖師替行者取名，教他姓孫，行者有了自己的名字，掩不住滿心歡喜，連連說好：

猴王聽說，滿心歡喜，朝上叩頭道：「好！好！好！今日方知姓也。萬望師父慈悲，既然有姓，再乞賜箇名字，卻好呼喚。」祖師道：「我門中有十二箇字分派起名，到你乃第十輩之小徒矣。」猴王道：「那十二箇字」祖師道：「乃廣、大、智、慧、真、如、性、海、穎、悟、圓、覺十二字。排到你，正當『悟』字。與你起箇法名叫做『孫悟空』，好麼？」猴王笑道：「好！好！好！自今就叫做孫悟空也！」

「好」是表示認同，具有正面肯定義的字，猴王的連續使用更加重這個字的表現程度，除了表同義之外，更帶有喜歡、高興的正面意義。

第二十六回，行者偷吃人參果，被管樹的童子知覺，誨罵師徒四人，行者發怒，把人參果樹推倒了。鎮元大仙抓住四人，要行者還他人參果樹，行者遍遊三島，眾神仙都沒有本事，最後拜告觀音菩薩：

菩薩道：「你怎麼不早來見我，却往島上去尋找」行者聞此言，心中暗喜道：「造化了！造化了！菩薩一定有方也。」行者又上前懇求。菩薩道：「我這淨瓶裡的甘露水，善治得先樹靈苗。」行者道：「可曾有何經驗過麼？」菩薩道：「經驗過的。」行者道：「有何經驗？」菩薩道：「當年太上老君，曾與我賭勝；他把我的楊柳枝拔了去，放在煉丹爐裡，炙得焦乾，送來還我。是我拿了，插在瓶中一晝夜，復得青枝綠葉，與舊相同。」行者笑道：「真造化了！真造化了！烘焦了的尚能醫活，況此推倒的，有何難哉！」

「造化了！」或者「真造化了！」都屬於正面、積極的詞義，意謂難題可以獲得解決，簡單來講其實也就是「太好了」的意思，後者的情感表露又比前者強，因為行者剛開始只為找到解救之方而喜悅，後來又知菩薩淨瓶裡的甘露水會讓烤焦的楊柳枝復得青綠，心裡更是興奮。



這兩例的詞義與所要表達的意義相符合，都是屬於正面的情緒，表達時所使用的字詞，並沒有經過改造或扭曲，這樣的修辭方法就是同義平直。又在三借芭蕉扇的情節中，孫悟空變成牛魔王的模樣，到羅刹女處騙得芭蕉扇，但是他不懂得收放之術，遂搯在肩上：

話表牛魔王趕上孫大聖，祇見他肩膀上搯著那柄芭蕉扇，怡顏悅色而行。(六十一回)

孫悟空第一次從羅刹女處拿到的芭蕉扇是假的，火燄山的火勢不但不熄還越燒越旺，他第二次去行騙，確信肩上的芭蕉扇是真，「怡顏悅色」是一種不急不徐、心情平和的態度，這種態度建立在自信心上，正因為孫悟空當時神氣自若，信心滿滿，後來牛魔王變作豬八戒的模樣，孫悟空不察，芭蕉扇又被騙走。

## 二、同義奇曲

同義奇曲的特色之一是褒貶易色，褒詞貶用，貶詞褒用。但是這裡所使用的詞，其範圍限制於同義，有些詞的意義相同，但隨著使用對象及情境不同而有差異，例如「來到」與「駕到」不同，「害怕」與「驚心動魄」不同，前者是使用對象不同，後者是情緒感受的強烈程度不一，在同義奇曲的修辭方法中，會將這些範圍不同的詞加以混用，使表達的意義得到強化。

例如第十一回說到唐太宗招人進瓜果到陰司去，張榜數日，有一人名叫劉全，自願以死進瓜，他家有萬貫之資，只因妻李翠蓮，在門手拔金釵齋僧，劉全罵了她幾句，說她不遵婦道，擅出閨門。李氏忍氣不過，自縊而死，撇下一雙兒女年幼，晝夜悲啼。劉全不忍見，百般無奈，情願棄了家緣，以死進瓜。等他到了陰間與妻子相會時，閻王查閱生死簿，發現倆人都有登仙之壽，但因為李翠蓮已經死亡有一段時間，屍首無存，閻王便借當日該斃死的唐御妹李玉英的屍首，讓李翠蓮還魂，那還魂的李翠蓮並不知身軀已變成宮主，更不認識皇帝、皇后。唐王以為御妹生了病，直到聽完進瓜果的劉全講述陰間的奇遇後，才知是劉全妻借屍還魂，急忙請人入宮去請：

那宮主在裡面亂嚷道：「我吃甚麼藥！這裡那是我的家！我家是清涼瓦屋，不像這箇害黃病的房子，花狸狐哨的門扇。放我出去！放我出去！」

李翠蓮氣不過丈夫罵她不守婦道，竟選擇自殺以示貞節，便知她的個性十分剛烈，說話更是爽直，皇宮屋頂都用黃色琉璃瓦，黃色是代表尊貴的顏色，在她看來像得黃膽病一樣，而雕樑畫棟更是皇宮才顯現的氣派，她卻是用反面的角度去看她眼前的景物，花狸狐哨是指五顏六色，花花綠綠顏色雜亂的樣子，皇宮還是那一箇，但在不同人的眼中就有了不同感受，李翠蓮所用的詞彙帶有貶意，皇宮美麗的外表在翠蓮的眼中是那麼不屑一顧，也就是說詞義所指涉的對象相同，但主角在使用時，將詞義降格了。下面的例子中，詞義沒有褒貶的對立，而是在指涉的範圍上有大小的差距：

悟空道：「我今姓孫，法名悟空。」眾猴聞說，鼓掌忻然道：「大王是老孫，我們都是二孫、三孫、細孫、小孫、一家孫、一國孫、一窩孫矣！」都來奉承老孫，大盆小碗的，椰子酒、葡萄酒，仙花、仙果。真個是合家懽樂。  
(第二回)

「合家懽樂」是屬於詞義升用，因為上文已交待有「若大若小之猴，跳出千千萬萬」。這千千萬萬的猴兒在一起懽樂，應該說是合族懽樂或合國懽樂，這裡卻用了「合家懽樂」，突顯出眾猴和孫悟空之間親切的感情。同義詞的混用，是透過情感的投射，改變了詞義使用的常態，當詞義中間產生落差，有時也會產生幽默的效果，例如：

行者道：「我纔進來時，那右手下有一箇小門兒，那裡面穢氣觸人，想必是箇五穀輪迴之所，你把他送在那裡去罷。」這獸子有些夯力量。跳下來，把三箇聖像拿在肩膊上，扛將出來，到那廂，用腳登開門看時，原來是箇大東廁。笑道：「這箇弼馬瘟，著然會嘴弄舌。把箇毛坑，也與它起箇道號，叫做甚麼『五穀輪迴之所』！」(四十四回)

東廁、毛坑、五穀輪迴之所所指的都是同一個東西，偏偏孫悟空要說得文謏謏，「道」意盎然，顯然是大詞小用了。

同義平直與同義奇曲，如恥笑、取笑、譏笑、嘲笑等有程度上的不同；聽從、順從、服從、依從等有對象上的不同；同義詞之間意義相似，但是具有不同的使用限制，因為它們在某種程度或情感內涵上並不一致，正是由於同義詞內部就存在著衝突，平直的修辭現象必須謹慎選擇，奇曲的修辭現象則反其道而行，故意將不同範圍或對象的同義詞混用，以產生特殊效果。在西遊記文本中可以發現，同義平直

使用時都是確信所傳遞的訊息準確的呈現出來，同義平直所使用的詞都能夠準確的完成意義傳達的功能，同義奇曲在進行同義詞混用時通常帶有強烈情感色彩。

同義平直與同義奇曲表現了同義詞使用時的兩個面向，字、詞的選擇是作文在進行中的重點，選擇適切的字以充分展現其內容，是形式與內容達到相輔相成的最佳示範，但是如果將同義卻褒貶各異的詞加以混用，也會收到特別的效果，主要是因為他超出常規，因此給人新鮮感，《西遊記》並能藉著相異中帶有相似特徵的字、詞，在行文時能對所要敘述的對象或事件，做一些溫和地揶揄。同義詞不只在呈顯平直的現象時，同義詞本身的意義和內容所要表達的意義均可得到界定，在呈顯奇曲的現象時，是要依靠讀者的想像力，在界定詞義和內涵意義的同時，能從中得到些許趣味。

## 第二節 多義平直與多義奇曲

詞語的多義關係，指的是詞語具有兩種或兩種以上的意義，多義平直與多義奇曲的主要區別是：前者的使用一定要限制詞語，在同一場合中只能表達單義，幾乎以名詞為主；後者的使用則有意在同一場合中表達多種意義。

### 一、多義平直

下面的例子又稱作「單義交叉」，作者有意的將幾個形同義異的詞，放在同一語句或同一語段中交叉使用。第五十二回，太上老君的坐騎青牛，下凡成了金兜山金兜洞的獨角兕大王，他所使用的武器是一個金剛套——其實也就是套在牛鼻子上的鼻環，能夠套去所有物件，妖怪除了套走唐三藏，也把一千前來助陣的天兵天將的武器也都套走，最後行者找到太上老君下界收服，三藏才獲救：

三藏道：「徒弟，萬分虧你！——言謝不盡。——早知不出圈痕，那有此殺身之害。」行者道：「不瞞師父說，只因你不信我的圈子，卻教你受別人的圈子多少苦處。可歎，可歎！」

第一個「圈子」是孫悟空用金箍棒使法力在地上畫的一個圈子，只要人站在裡面就可以受到保護，第二個「圈子」是指妖精所使用的武器，可以把人套將去的法寶。兩個詞都是圈子，但所指的東西並不相同，作者有意將二意並舉，更顯出三藏輕忽行者法力的心態。

再以「國」字爲例，一國之中以皇帝爲尊，故國字又可指國王而言：

眾太監校尉俱道：「你師兄果有手段，醫好國王，他也該有一半江山，我等合該下拜。」……國王道：「法師何必太謙，朕當今日登殿，幸遇法師來朝，誠天緣也。高徒既不知醫，他怎肯揭我榜文，教寡人親迎，斷然有醫國之能也。」(六十八回)

「國」字既指國家又指國王，國王所說醫國之國，是指國王而言，以國王來說，就是治癒其「雙鳥失羣」之症，將國王醫好，國家在其治理下才有興盛的契機，所以醫好國王又等於醫好國家，一詞含有二義，又：

三藏大驚道：「徒弟啊，此意是留我做當頭哩。若醫得好，歡喜起送；若醫不好，我命休矣。你須仔細上心，精虔制度也！」行者笑道：「師父放心在此受用，老孫自有醫國之手。」(六十九回)

如不寫出王字，單一個國字便含有雙義，但是在這兩例中，詞義都被限制於「國王」一義。多義平直的修辭表現是，必須在溝通中限制單一詞語的多義性，往往必須藉前後文句，或情境的描述來幫助完成。第八十回，妖怪變化成一落難的女子，用一陣順風只叫喚唐僧，三藏聽到，即勒馬叫悟空去救人，行者知道那女子是妖怪，先問八戒聽到否，八戒說不曾聽見，又問沙僧，「沙僧道：『我挑擔前走，不會在心，也不會聽見。』」唐僧心軟，偏要行者去救，「行者道：『師父，既然如此，只是這箇擔兒，老孫卻擔不起。你要救他，我也不敢苦勸；我勸一會，你又惱了。任你去救。』」

沙僧口中的「挑擔」是指有形的行李，行者口中的「挑擔」卻是指無形的責任而言，意謂三藏若被妖怪擄去，行者勢必要花費好一番力氣才能將三藏救出，萬一三藏有箇三長兩短，行者將難逃良心責備，而取經成聖之行也將功虧一潰，但偏偏行者處處要聽命於三藏，即使知道是陷阱，也不能多說，三藏輕則唸起緊箍咒，重則威脅將他逐出師門，因此也只好聽任三藏了。多義平直的現象是利用字同義異的特色，將不同的事物串聯起來。

## 二、多義奇曲

所謂的多義詞，是指一個詞具有多個意義，在溝通當中，有意利用詞語的多義來製造歧義，從而達到生動或詼諧的效果，這便是多義奇曲的功能。多義詞的效果，

視使用者的意圖可以分爲「歧義」和「雙關」。

### (一) 歧義

「歧義」和「雙關」的不同在於，兩者雖然都具有一詞多義的特色，但「歧義」中不同的意義不能並存，真正的意義只能有一個，不像「雙關」，除了字面義之外，內涵義同樣重要。例如：

行者道：「要見菩薩。」木叉即引行者至朝雲洞口，又見善財童子作禮道：「大聖何來？」行者道：「有事來告菩薩。」善財聽見一箇「告」字，笑道：「好刁嘴猴兒！還像當時我拿住唐僧被你欺哩！我菩薩是箇大慈大悲，大願大乘，救苦救難，無邊無量的聖善菩薩，有甚不是處，你要告他？」行者滿懷悶氣，一聞此言，心中發怒，咄的一聲，把善財童子喝了箇倒退：「……我是有事來告求菩薩，却怎麼說我刁嘴要告菩薩？」善財陪笑道：「還是箇急猴子。我與你作笑耍子，你怎麼就變臉了」（五十七回）

主要是因爲「告」字的詞意不明確，又沒有上下句可以將詞意鎖定，因此被善財童子拿「告求」之「告」和「控告」之「告」的誤解開了行者一個玩笑。

### (二) 雙關

多義雙關有點類似指桑罵槐，訊息所指的對象不只一個，雙關的運用讓句意豐富，往往能使讀者深思其隱藏的意涵，在閱讀時獲得趣味。

取經之旅接近尾聲之際，一行人來到布金禪寺，進了山門，只見山門下許多人，三藏生怕惹事，口中不住只叫：「斯文！斯文！」進到寺中：

話說這時寺中聽說到了東土大唐取經僧人，寺中若大若小，不問長住、挂榻、長老、行童，一一都來參見。茶罷，擺上齋供。這時長老還正開齋念偈，八戒早是要緊，饅頭、素食、粉湯一攪直下。這時方丈却也人多，有知識的，贊說三藏威儀；好耍子的，都看八戒吃飯。卻說沙僧溜眼看頭底，暗把八戒捏了一把，說道：「斯文！」八戒著忙，急的叫將起來，說道：「『斯文！』『斯文！』肚裡空空。」沙僧笑道：「二哥，你不曉的。天下多少『斯文』，若論起肚子裡來，正替你我一般哩。」（九十三回）

肚裡空空，一是說沒吃東西肚子餓，一是說肚裡沒學問，沒有知識，只裝出讀書人

的樣子扮作斯文。八戒肚子餓起來便顧不得吃相斯不斯文，必竟把肚子填飽比較重要，作者暗指社會上只顧外表斯文實際卻缺乏內涵的假道學，兩者之間重視的都是肚裡的東西，這不也點出一般大眾汲汲營營之所求，不過也只爲了能夠吃飽而已，「斯文」這二字對於現實生活來說，確實沒有太大意義。

第四十四回在車遲國，行者、八戒、沙僧三人，闖上三清殿，三人將三清的雕像推倒在地，行者要八戒把雕像藏到茅坑裡，八戒便將雕像扛在肩上，祝禱一番，烹的望裡一掙，潑了半衣襟臭水：

行者道：「可藏得好麼？」八戒道：「藏便藏的好，只是潑起些水來，污了衣服，有些骯髒臭氣。你休惡心。」行者笑道：「也罷，你且來受用；但不知可得箇乾淨身子出門哩。」

乾淨二字在這裡也是雙關，一方面指八戒的身體，另一方面指師兄弟三人幹下這偷偷摸摸的事，等到師父問起，可是脫不了干係，這裡的不乾淨是以名聲而言。又如：

八戒也不放馬，將馬拉向前來。怎知孫大聖已一一盡知，他轉翅飛來，現了本相，先見唐僧道：「師父，悟能牽馬來了。」長老道：「馬若不牽，恐怕撒歡走了。」行者笑將起來，把那婦人與八戒說的勾當，從頭說了一遍，三藏也似信不信的。

少時間，見呆子拉將馬來拴下，長老道：「你馬放了？」八戒道：「無甚好草，沒處放馬。」行者道：「沒處放馬，可有處牽馬麼？」呆子聞得此言，情知走了消息，也就垂頭扭頸，努嘴皺眉，半晌不言。(二十三回)

牽馬的牽字與牽線之牽字同，此處行者是一語雙關，點出八戒貪戀美色，意圖入贅。三藏和沙僧不知內情，聽見的是表面話，八戒做了虧心事自然能聽出行者的弦外之音。

又如第四十二回，孫悟空鬥不過紅孩兒，八戒自告奮勇前往南海請菩薩幫忙，不料被紅孩兒變作的假菩薩騙了，行者又趕緊前往南海求助，菩薩聽說妖怪變成他的模樣，心中大怒，要去降服，但向行者開出條件：

菩薩道：「你好自在啊！我也不要你的衣服、鐵棒、金箍，祇將你那腦後救命的毫毛拔一根與我作當罷。」行者道：「這毫毛，也是你老人家與我的。但恐拔下一根，就拆破群了，又不能救我性命。」菩薩罵道：「你這猴子！你便一毛也不拔，教我這善財也難捨。」

「一毛不拔」，是指孫悟空不拔菩薩賜他的三根救命毫毛，同時又引出吝嗇之義，一詞兼有二指。菩薩雖有責怪之意，最終仍答應與行者同往：

菩薩道：「悟空過海。」行者躬身道：「請菩薩先行。」菩薩道：「你先過去。」行者磕頭道：「弟子不敢在菩薩面前施展。若駕筋斗雲啊，掀露身體，恐菩薩怪我不敬。」菩薩聞言，即著善財龍女去蓮花池裏，劈一瓣蓮花，放在石岩下邊水上，教行者：「你上那蓮花瓣兒，我渡你過海。」……祇把他一口氣吹開吸攏，又著實一口氣，吹過南洋苦海，得登彼岸。行者卻腳躡實地，笑道：「這菩薩賣弄神通，把老孫這等呼來喝去，全不費力也！」

「呼來喝去」除了指菩薩吹動蓮花的舉動，也指出悟空十分聽服菩薩之指示，雖然心性頑劣，對菩薩還是頗為聽從，他曾說這一生只給三人下跪，菩薩就是其中之一<sup>1</sup>，由此可知他對菩薩的敬重之心。

多義詞在平直的表現中限定自己的意義，只以一個面目見人，而唯一能讓這位千面人充分發揮就要藉多義奇曲的舞台來表演，一詞兼有兩義不是特殊現象，而且也很方便呈現雙關。平直的目的在於準確的傳達訊息，因此多義詞在平直的表現中必須在詞的多義中找出一個意義，讓它在敘述中保持這唯一的意義不產生混淆。奇曲的表現則是充分利用多義詞的特色，也就產生了《西遊記》中能讓單一的敘述產生雙倍意義之效果，也就是藉雙關修辭格所呈現的修辭表現。奇曲不是意在使人誤會或混淆，而是希望借用多義詞的幫助，透過它與其他人事物產生關聯，從而豐富了敘述的內涵。

### 第三節 反義平直與反義奇曲

反義詞基本上是指與訊息所欲傳達之意義相反的詞，藉由反義詞去凸顯出訊息真正的意義，例如用豪傑來稱讚強盜，用冤家來表現親暱的關係，作者可以利用字詞間的相反相異的關係，使訊息的傳遞產生落差，從而表現出諷刺、嘲弄或幽默的效果。反義平直和反義奇曲都是利用詞語的反義關係來構成修辭手段，但是前者所表現的情感不如後者來的強烈，以下將分別說明之。

<sup>1</sup> 《西遊記·第三十四回》：行者變成小妖的模樣，前去壓龍山壓龍洞向妖怪騙取金角、銀角大王寄放於該處的寶貝——幌金繩時說到：「我為人做了一場好漢，止拜了三個人：西天拜佛祖，南海拜觀音，兩界山師父救了我，我拜了他四拜。」

## 一、反義平直

反義平直在使用時，正反兩義會同時出現，也就是說一定要有褒有貶，有正有反，不但可以同時反映出事物的正反面，還能藉由這些對比加深讀者的印象。以第一個例子來說，前後兩句相對，其義卻旨在後句：

陽世間是一條好善的窮漢，那世裡卻是箇積玉堆金的長者。(十一回)

陽世間雖窮，卻因為樂善好施，能在死後得到好報應，成為富足之人，兩句雖未寫明，還是可以看出其中的因果關係，藉由貧與富、生與死兩組對比，凡人對那世的嚮往，必須由陽世裡慈悲的布施才能實現。

其次是句中詞組相對，小與大、泥塑與金身，同樣是藉由對比，凸顯出事物還有更美好的一面。此句是鹿力大仙與行者比試時，念咒語，教本坊土地神祇將行者的頭扯住，說出這些好處，讓那些土地神祇也服他使喚：

……與你把小祠堂蓋作大廟宇，泥塑像改作正金身。(四十六回)

又舉前後句相對為例：

欲求生富貴，須下死功夫。(八十回)

生與死相對，但這裡的生與死並不指生命的開始與結束而言，而是說欲求得有生之年的富足，除了勤勞喊努力沒有其他辦法，強調功成名就的背後勢必要付出代價。又有一回取經人路上遇山賊，行者打殺兩人，剩下的，四下逃生：

那長老只是懷噴上馬，孫大聖有不睦之心，八戒、沙僧亦有嫉妒之意，師徒都面是背非。(五十六回)

三藏教八戒將死人埋了，隨後撮香祝告，說道：「好漢告狀，只告行者；也不干八戒、沙僧之事。」行者聽了，心有不滿，說出狠話：「儘你那裡去告，老孫實是不怕。」三藏聞言，遂怪行者不是良善之人。師徒心裡皆有怨言，表面的態度和心裡的真實想法有所抵觸。面與背相對，是與非相對，這四個字充滿矛盾，亦含蓋了人性複雜的情態。正因為師徒不能同心合意，才會引發六耳彌猴假扮行者，打昏三藏，意圖



自組取經隊伍之事。又如：

寧學管鮑分金，休訪孫龐鬥智。（八十一回）

管鮑和孫龐的故事剛好是一組對立的關係，管鮑之間互信互助，龐涓卻以己利為先，陷害孫臏，兩相對比，更能顯出管鮑無私的友誼<sup>2</sup>。所以當地湧夫人變一落難女子，在路上向取經人求助，不料唐僧心軟救她，讓妖精吃了禪寺裡的和尚，行者與她相鬪時，妖精將腳上花鞋變作本身模樣，真身化作清風，將三藏擄走。行者怪八戒、沙僧看守師父不力，怒氣填胸，舉起棒子就打，沙僧遂引二事為例，望兄弟三人能夠同心協力。再如：

那女怪，活潑潑，春意無邊；這長老，死兵丁，禪機有在。一箇似軟玉溫香，一箇如死灰槁木。那一箇展鴛衾，淫意濃濃；這一箇束褊衫，丹心耿耿。那箇要貼胸交股和鸞鳳，這箇要面壁歸山訪達摩。女怪解衣，賣弄她肌香膚膩；唐僧斂衽，緊藏了糙肉龜皮。女怪道：「我枕剩衾閒何不睡？」唐僧道：「我頭光服異怎相陪」那箇道：「我願作前朝柳翠翠。」這箇道：「貧僧不是月 黎。」女怪道：「我美若西施還孌娜。」唐僧道：「我越王因此久埋屍。」女怪道：「御弟，你記得『寧教花下死，做鬼也風流』？」唐僧道：「我的真陽為至寶，怎肯輕與你這粉骷髏。」（五十五回）

唐僧一心守住真身，女妖卻想與他配成鴛鴦，倆人在一來一往的對話中便產生衝突，女妖越是出言引誘，唐僧的道心越加堅定，作者安排這樣的對話形式，讓三藏在女妖賣弄風情的引誘下，不急不徐的一一回拒，藉此昭明他取經的志向，以及不凡的決心。

## 二、反義奇曲

反義在奇曲的使用有兩種情況，一是褒詞貶用，一是貶詞褒用，字面上只會出現一種意義，不像在反義平直的修辭現象中，正反兩義會同時出現。一般來說，以褒揚為表，以貶抑為裡的表現手法最能達到嘲諷、揶揄的效果。

<sup>2</sup> 據《史記·管晏列傳》載，春秋時齊管仲與鮑叔牙結為生死之交，兩人合資經商時，鮑叔牙不以管仲多取為貪，因知家貧，後遂以二人分金之事為朋友相交之榜樣。戰國時齊人孫臏與魏人龐涓同學兵法，龐涓嫉妒孫臏的才能，身為魏將時，召來孫臏，羅織罪狀，斷其足。後來孫臏逃回齊國，作了軍師。魏齊交戰，龐涓敗，遂自刎而死。

### (一) 正話反說

黃慶萱《修辭學》列舉的「倒反」修辭格即屬此類，他將「倒反」分為倒辭與反語兩種，倒辭是把正面的意思倒過來說，中間不太含有諷刺別人的意思；反語則是含有諷刺他人的成份<sup>3</sup>。沈師謙《修辭學·反諷》：「實則上，只要是「言與意反」多少帶有諷刺嘲弄的意味，只不過輕重濃淡有別而已。」<sup>4</sup>因此本節僅就《西遊記》正話反說的修辭現象探討，而不再細分倒辭與反語的部分。

例如第二十七回，行者打殺了白骨夫人，可惜三藏是箇肉眼凡胎，不能識得，八戒也因為動了凡心，不能認得妖怪的真面目，妖精使箇「解屍法」，留下一具假的屍首，他們也就信以為行者誤殺好人：

八戒在傍邊，又笑道：「好行者！風發了。只行了半日路，倒打死三箇人。」

這裡八戒口中的「好」，並不帶稱讚的意思。因為前面兩次沒有將那妖精打死，唐僧看見假屍首，已經威脅要把行者趕走，不料行者第三次又動手，八戒也不能相信行者竟如此大膽，違逆師父的教訓。他說的「好」，倒是帶了取笑的意味，肯定行者打死了三個人一定會遭到三藏處罰。

又如第二十五回，三藏被清風、明月兩道童問起人參果的下落，便問徒弟們是哪個偷吃了，八戒道：「我老實。不曉得，不曾見。」讀者知道這句話是反詞，因為正是八戒貪吃，慫恿行者去偷的人參果，這句話在行文對話當中不具有諷刺的作用，但對於豬八戒這個角色，卻產生諷刺的效果，明明不老實，卻說自己老實。

行者因打殺白骨夫人一事被三藏逐趕後，便還回花果山作猴王，三藏失去行者保護又遇上劫難，八戒便去向師兄求助，行者不願輕易答應，想要嚇一嚇豬八戒，說要「先打二十箇見面孤拐，再打二十箇背花」：

八戒慌得磕頭道：「哥哥，千萬看師父面上，饒了我罷！」行者道：「我想那師父好仁義兒哩！」八戒又道：「哥哥，不看師父阿，請看海上菩薩一面，饒了我罷！」(三十一回)

豬八戒很懂得看眼色，知道行者說得是反話，行者本就怪三藏不顧師徒之情義，今天不但提仁義二字，還加上一個「好」，藉由褒詞貶用，表現心裡因遭三藏驅逐而有

<sup>3</sup> 黃慶萱：《修辭學》，台北，三民書局，2002年10月，頁456

<sup>4</sup> 沈師謙：《修辭學》，蘆洲，國立空中大學出版，2002年7月，頁187

所不快，豬八戒也聽出這一層意思，很識相的趕緊換個對象，找來南海菩薩作靠山，但行者還不願放過豬八戒：

行者道：「你凡事攏唆，是他箇得意的好徒弟。你不救他，又尋老孫怎的？——原與你說來，待降了妖精，報了罵我之仇，就回去的。」（三十一回）

行者還在氣豬八戒教三藏念緊箍咒，間接害行者被三藏逐出師門，所以口頭上還說要回花果山，說到八戒凡事攏唆，又說他是三藏得意的好徒弟，諷刺之意十分明顯。但行者必竟只是嘴上不饒人，助三藏取經之心並無改變，他和八戒離開花果山之後，還特地下海去洗淨身體，恐師父嫌他身上沾了妖精氣，行者希望繼續留在取經團隊裡的用心是很清楚的。

又有一回寫到三藏和行者在觀音禪院投宿，老和尚貪戀三藏的袈裟，院裡的兩箇小和，一喚廣智、一喚廣謀便替老和尚出計，可這一計正是弄得箇高壽老僧該盡命，觀音禪院化爲塵。只因院主是一個貪好珍奇之物的和尚，他見到觀世音菩薩受如來所托，贈給三藏的錦襴異寶袈裟，遂起了貪婪之心，他藉口想要細看寶貝，向三藏借去一夜，那和尚把袈裟騙到了手，拿在後房燈下，對袈裟號啕痛哭，眾僧不解其義：

老僧道：「看得不長久，我今年二百七十歲，空掙了幾百件袈裟穿穿。怎麼得有他這一件？怎麼得做箇唐僧？」小和尚道：「師公差了。唐僧乃是離鄉背景的一箇行腳僧，你這等年高，享用也勾了，倒要相他做箇行腳僧，何也？」老僧道：「我雖是坐家自在，樂乎晚景，卻不得他這袈裟穿穿。若教我穿一日兒，就死也閉眼。——也是我陽世間爲僧一場。」眾僧道：「好沒正經！你要穿他的，有何難處，我們明日留他住一日，你就穿他一日，留他住十日你就穿他十日便罷了。何苦這般痛哭？」老僧道：「總然留他住了半截，到底也不得氣長。他要去時，只得與他去，怎生留得長遠？」正說話處，有一箇小和尚，名喚廣智，出頭道：「公公，要得長遠，也容易。」老僧聞言，就歡喜起來道：「我兒，你有什麼高見？」廣智道：「那唐僧兩箇，是走路的人，辛苦之甚，如今已睡著了。我們想幾箇有力量的，拿了鎗刀，打開禪堂，將他殺了，把屍首埋在後院，只我一家知道，卻又謀了他的白馬、行囊，卻把那袈裟留下，以爲傳家之寶，豈非子孫長久之計耶？」老和尚見說，滿心歡喜，卻才揩了眼淚道：「好！好！好！此計絕妙！」即便收拾鎗刀。內中又有一箇小和尚，名喚廣謀，就是那廣智的師弟，……

道：「依小孫之見，如今喚聚東山大小房頭，每人要乾柴一束，捨了那三間禪堂，放起火來，教他欲走無門，連馬一火焚之。就是山前山後人家看見，只說他自不小心，失了火，將我禪堂都燒了；那兩箇和尚，卻不都燒死，又好掩人耳目，袈裟豈不是我們傳家之寶」那些和尚聞言，無不歡喜。都道：「強！強！強！此計更妙！更妙！」遂教各房頭搬柴來。

觀音院裡的和尚們自以為聰明，在那裡猛打袈裟的主意的同時，孫悟空也不是那麼容易就被擺道的人物，想出殺人這餽主意的兩人，一喚廣謀，一喚廣智，有智慧、有謀略卻想出最下流的手段來更是諷刺，此計謀既已逾越做人的道德意識，更不合乎和尚清心寡欲，不殘害生靈的主張，作者卻用連連稱讚的口氣，「好！好！好！此計絕妙！」，「強！強！強！此計更妙！更妙！」，將這一干和尚愚蠢的行為，貪婪的嘴臉，用明褒暗貶的方式，讓人既對他們的行為感到憤怒，又對他們的無知感到可笑。

另外，取名時用反義來表現嘲諷之意的還有第三十三回，金角銀角大王差遣兩個小妖，分別拿紫金紅葫蘆和羊脂玉淨瓶去對付孫悟空，那兩個小妖是精細鬼、伶俐蟲，諷刺的是，兩人的寶貝最後反被孫悟空騙走，枉費兩人一稱精細，一稱聰明，就和上例有異曲同工之妙，諷刺世人多半聰明反被聰明悟。

再看第四十二回，行者拜請菩薩收服紅孩兒，菩薩借來天王的的天罡刀，化成一座千葉蓮臺，並且故意在與紅孩兒爭鬥時留下。紅孩兒不知情，也學菩薩盤手盤腳的，坐在當中：

行者看見道：「好，好，好！蓮花臺兒好送人了！」菩薩道：「悟空，你又說甚麼？」行者道：「說甚！說甚！蓮臺送了人了！那妖精坐放臀下，終不得你還要哩？」菩薩道：「正要他坐哩。」行者道：「他的身軀小巧，比你還坐得穩當。」菩薩叫：「莫言語，且看法力。」他將楊柳枝往下指定，叫一聲：「退！」只見那蓮臺花彩俱無，祥光盡散，原來那妖王坐在刀尖之上。

出行者擔心蓮臺被奪，卻又連連說「好」，還說紅孩兒比菩薩坐得穩當，這些話並非行者本義，只因為菩薩胸有成竹，而行者不知菩薩的計劃只能乾著急，因此說出了反話，想要激起菩薩對付紅孩兒的動力。

又如第三十三回，行者被銀角大王遣三座大山壓在山下，那山神與土地並不知山下壓的是孫大聖，那眾神趕緊念動真言咒語，把山遣歸本位，放起行者：

行者道：「好土地！好山神！你倒不怕老孫，卻怕妖怪。」

行者嘴上稱好，心裡卻暗恨土地和山神有眼不識泰山，更氣那妖怪的法力比自己高強，只因自己技不如人而被反將一軍，並非土地與山神之錯，所以用「言與意反」的方式抒發怨憤。

又有一回南極壽星的白鹿下凡，做了比丘國的國丈，並和一個白面狐狸為伙，迷惑國王，豬八戒和行者燒了他們的洞府，同壽星牽著鹿，拖著狐狸去見國王，行者的一番話卻讓國王羞愧得無地自容：

行者對國王道：「這是你的美后，與他耍子兒麼？」那國王膽戰心驚。又只見孫大聖引著壽星，牽著白鹿，都到殿前。唬得那國裡君臣妃后，一齊下拜。行者近前，攙住國王，笑道：「且休拜我。這鹿兒即是國丈，你只拜他便是。」(七十九回)

美后和國丈分別現出原形，行者在對話中卻還使用妖怪假作人形時的稱謂，已經有嘲笑之意，更不用說叫國王給妖怪跪拜了，這是諷刺國王不能認清真相的愚昧。

## (二) 正言若反

正言若反是借用了老子的話，真正的道理通常不是以正常的方式來呈現，它往往存在於反常中，從反面來觀察事物和從正面觀察自然會得到不同的體會，而反常的手法運用，將正反兩義並列，看似彼此矛盾，卻能深刻的呈現事物的情態。以「奇語」為例，相反兩義看似並列，意義卻已經互相融合，如：既平凡又偉大，比起單義的描述豐富許多。試舉例說明如下：

眾僧道：「我們夢中嘗見一個老者，自言太白金星，常教誨我等，說那孫行者的模樣莫教錯認了。……他說那大聖：磕額金睛幌亮，圓頭毛臉無腮。咨牙尖嘴性情乖，貌比雷公古怪。慣使金箍鐵棒，曾將天闕攻開。如今皈正保僧來，專救人間災害。」行者聞言，又嗔又喜，喜道替老孫傳名！嗔道那老賊憊懶，把我的元身都說與這伙凡人！(四十四回)

又嗔又喜，既生氣又高興，兩種情緒應該是對立的，不會同時出現，但是不這樣寫就不能將行者複雜的情緒表現出來，行者的性格也在這一嗔一喜中展露出來，雖然情緒是對立的，但追究促成的原因可以發現是，高興被稱揚，是驕傲，不高興真身

被凡人所知，也是因為驕傲，所以看似對立的兩個形容詞，卻出自同一個來源。又如：

……馱子四馬攢蹄捆住，扛扛抬抬，送至池塘邊，往中間一推，……大聖卻飛起來看處，那呆子四肢朝上，掘著嘴，半浮半沉，……大聖見他那嘴臉，又恨他，又憐他，說道：「怎的好麼？他也是龍華會上的一個人，但祇恨他動不動分行李散火，又要攛掇師父念《緊箍咒》咒我。……」(七十六回)

行者怨恨八戒平時在師父面前攛唆，可是看他被妖怪抓住又心有不忍，恨與憐是十分兩極化的情感，但在行者心中卻又同時出現，此舉讓孫悟空非常的人性化，情感立體化的結果是更貼近讀者的心理，行者對豬八戒的感情其實是因為恨不得所以憐，如果純粹是恨就不必寫出憐字，憐的出現減弱了恨的程度，由此可看出師兄弟二人的關係，打鬧之中卻有真情。

### (三) 反面激問

反面激問的目的是為了激發出本義而故意提問，雖然是用疑問句，但肯定的意思卻很明顯。試舉例說明如下：

行者上前笑道：「好女婿啞，這早晚還不起來謝親，又不到師父處報喜，還在這裡賣解兒耍子哩。咄！你娘呢？你老婆呢？好箇繃巴吊拷的女婿啞！」(二十四回)

四位菩薩化身一母三女引誘取經人，八戒凡心未解，想要做人家女婿，未了，被吊在樹上，哀哀叫苦，行者便取笑他，反問他好事成否，行者明知故問，讓八戒羞恥難當。又有一回，三藏被妖怪施法變成一隻斑斕猛虎：

行者笑道：「師父呵，你是箇好和尚，怎麼弄出這般箇惡模樣來也？你怪我行凶作惡，趕我回去；你要一心向善，怎麼一旦弄出箇這等嘴臉？」(三十一回)

行者三打白骨精，三藏肉眼不識，責難行者傷生，將其逐回花果山。不料遇上碗子山波月洞黃袍怪，將三藏變成老虎，白龍馬央求八戒去請行者來救，行者見到三藏

變作畜牲，藉此取笑他表裡不一。又如：

行者道：「兩不相謝，彼此皆扶持也。我等虧師父解脫，借門路修功，幸成了正果；師父也賴我等保護，秉教伽持，喜脫了凡胎。師父，你看這面前花草鬆篁，鸞鳳鶴鹿之勝境，比那妖邪顯化之處，孰美孰惡，何善何凶？」三藏稱謝不已。(九十八回)

此句雖然是問句，其肯定之喻意卻非常鮮明，妖邪顯化之處雖有美景，卻徒具表象而已，故唐僧並不回答，而是連連道謝。

反義平直是希望藉由一正一反的字、詞或敘述，在彼此的相互比較中，使所欲傳遞的訊息更加明晰，它並不主觀地對事物進行非黑即白的區分，而是客觀地呈現事物的正反面，反義既以正義為基準，又彼此烘托。反義奇曲則最能產生諷刺效果，一般修辭格所說的反諷就是以言與義反的修辭現象為主，用反義來襯托本義，促使讀者進一步深思隱藏在字面下的意義，相反的，如果使用不當，反而會使對方誤將反義當作本義，產生誤解。

#### 第四節 同音平直與同音奇曲

兩字音同，在漢語中可說是常見的現象，古代的文學作品中就可以看到同音詞的使用，這是看重同音字音同義(形)異的特色，從字面上看是一個意思，字意裡卻還存在另一個意思。以唐代詩人劉禹錫的〈竹枝詞〉為例：

楊柳青青江水平，聞郎江上踏歌聲。東邊日出西邊雨，道是無晴還有晴。  
「晴」與「情」同音，可同時呼應「聞郎江上踏歌聲」與「東邊日出西邊雨」兩句，詩人不寫出情字反讓詩產生一種含蓄美。

##### 一、同音平直

平直的表現手法旨在使句意清楚明白，雖然單字有音同之顧慮，卻希望能在表述過程中將意義加以確定，不要產生混淆。常見的方法是「易單為雙」，把同音易造成混淆的單音節字增加字數，變成雙音節字。試舉下例說明之：

祖師道：「既是逐漸行來的，也罷。你姓甚麼？」猴王又道：「我無性。人

若罵我，我也不惱；若打我，我也不嗔，只是賠個禮兒就罷了。一生無性。」  
(第一回)

姓與性音同，遂在溝通上造成誤會，如果將姓與性兩個單音節字增為雙音節字，祖師若問猴王：「你的『姓名』是甚麼？」猴王便不會卻誤以為是「性情」的性，而答非所問了。又有一次行者跟蹤妖怪到一處溫泉，行者變作鷹，叨去女妖的衣服，八戒見那些女子蹲在水裡，亂罵那鷹：

八戒忍不住笑道：「女菩薩，在這裡洗澡哩。也攜帶我和尚洗洗，何如？」那怪見了作怒道：「你這和尚，十分無禮！我們是在家的女流，你是箇出家的男子。古書云：『七年男女不同席。』你好和我們同塘洗澡」八戒道：「天氣炎熱，沒奈何，將就容我洗洗兒吧。那裡挑甚麼書擔兒，同席不同席！」  
(七十二回)

席與洗字音相近，當兩字在同一句話裡出現時，為了使字義產生誤解的機率減低，因此增加字數，以限定字義，例如不單寫「洗」字，而寫「洗澡」，再加上以句子來做整體的說明，以明引的方式「古書云：『七年男女不同席。』」來表現。

## 二、同音奇曲

已知奇曲和平直是相反的表現手法，當奇曲的現象藉由同音所產生的誤會與混淆來完成時，將使句意或文意產生特殊的效果。舉例說明如下：

妖怪在結冰的水下，弄箇神通，滑喇的迸開冰凍，八戒和沙僧在水裡撈行李，行者在半空中看見，問道：「師父何在？」八戒道：「師父姓『陳』，名『到底』了。如今沒處找尋，且上岸再作區處。」(四十八回)

三藏俗家姓本來就姓陳，又與沉字音同，於是作者故意不寫三藏沉入河裡，反而利用諧音的手法，用姓「陳」，名「到底」來表示，以製造笑料。又如：

車遲國五百箇做工的和尚，因有神人保護，苦捱著，等那西天取經的大唐聖僧，他手下的徒弟齊天大聖，為他們恢復沙門禪教的地位，逐去妖言巧術的道士。這五百箇和尚「懸梁繩斷，刀剎不疼，投河的飄起不沉，服藥的安身不損。」行者道：「你卻造化，天賜汝等長壽哩。」眾僧道：「老爺



啞，你少了一箇字兒是『長受罪』哩！」(四十四回)

作者將壽字換成受字，再加上一個罪字，既與原義相關，又等於是創造了一個新的意義，因為年紀大的老人家幾乎身體都不好，他們認為活得越久，病痛越多，十分痛苦，因此長壽不見得是好事，這五百箇和尚活得雖久，卻要每天像工人一般勞動，萬分辛苦，卻不能一死了之，怪不得是長受罪了，可見得，當人生不再只是為自己而活，生命不能自己主宰的時候，也是十分無奈的啊。又有一回烏雞國王向三藏訴說冤情：

那冤魂叩頭拜別，舉步相送，不知怎麼踢了腳，跌了一箇筋斗，把三藏驚醒。——卻原來是南科一夢。慌得對著那盞昏燈，連忙叫：「徒弟！徒弟！」八戒醒來道：「甚麼『土地！土地！』？」——當時我做好漢，專一吃人度日，愛用腥羶，其實快活。偏你出家，教我們保護你跑路。原說只做和尚，如今拏做奴才，日間挑包袱牽馬，夜間提尿瓶務腳。這早晚不睡，又叫徒弟做甚？」(三十七回)

烏雞國王托夢唐僧，請求唐僧為他伸冤，唐僧一向心好，如今又是受人所托，他一從夢中醒來就迫不及待的，要將烏雞國王受害的來龍去脈說與徒弟們聽，他叫「徒弟」，八戒偏聽成「土地」，但其實八戒知道師父是在叫喚他，從最後他說「又叫徒弟做甚？」就知道八戒之所以這麼說，是不滿師父大半夜的擾他清夢，讓他不能好好睡上一覺，所以故意裝作聽不懂。「徒弟」和「土地」字音相近，八戒企圖以聽不懂的手段，避開三藏找他做事的企圖。又有一回寫到妖怪想迷惑取經人：

正行時，只聽得叫聲：「救人！」長老大驚道：「徒弟呀，這半山中，是那裏甚麼人叫？」行者上前道：「師父只管走路，莫纏甚麼『人轎』、『騾轎』、『明轎』、『睡轎』。這所在，就有轎，也沒箇人擡你。」唐僧道：「不是扛擡之『轎』，乃是叫喚之叫。」行者笑道：「我曉得，莫管閒事，且走路。」(四十回)

與前例相同的是，行者與八戒其實都知道三藏所言所指，只是故意曲解，八戒是為了解經辛苦，心有不滿，行者是不想讓三藏多管閒事，免得又招惹了不必要的麻煩。又如：

老者(對三藏)道：「你雖是箇唐人，那箇惡的卻非唐人。」悟空厲聲高呼道：「你這箇老兒，全沒眼色！唐人是我的師父，我是他徒弟！我也不是甚『糖人』『蜜人』，我是齊天大聖。」(十四回)

「唐」和「糖」同音，行者又順著「糖」字帶出「蜜」字，最後一句我是齊天大聖一出，真正是點出行者目中無人的倨傲之姿，讓老者知道他是位不容輕視的主角。又如：

老王道：「倉卒無殺，不敢苦勸，請再進一筋。」三藏行者俱道：「勾了。」八戒道：「老兒滴答甚麼，誰和你發課，說甚麼五爻六爻？有飯只管添將來就是。」(二十回)

「殺」與菜餚之「餚」同，是飯食之意，不知八戒是真不懂還是假不懂，故意用了卦象裡的「爻」作諧音，產生詼諧的效果。

再如第九十回的例子，行者、八戒與沙僧收玉華國王子為徒，將武器出借，讓工人依樣打造，不料被獅子精盜走，引起雙方相互爭戰，還將三藏和玉華國王擄去，行者欲請九頭獅子的主人妙巖宮太乙救苦天尊降怪救師，途中遇到廣目天王與天丁、力士一行儀從。天王道：「那廂因你欲為人師，所以惹出這一窩獅子來也。」

獅與師音同，作者是在諷刺那些好為人師的腐儒，孟子說：「人之患，在好為人師。」柳宗元在〈答韋中立論師道書〉中曾舉犬吠蜀之日和越之雪為例，說明在當時的社會，為人師會被當作是怪異而特殊的，就像當狗看到少見的太陽和大雪時會亂叫一樣。倘若那些有真才實學的人不敢為人師，但是一味詮釋經典，空談道理的人，卻成了老師，對學子，甚至整個社會的影響都會是負面的。

字詞的同音關係在平直與奇曲中分別有所限制及發揮，字詞的同音現象在平直與奇曲中的影響是，兩字或兩詞音同義異或音義皆同，在平直的現象中，音同義異的字或詞一定要分清楚，在平直中同音的字如果造成分辨上的困難，阻礙訊息的傳遞，這是不容許的情況，因此必須在行文中加以限定。但是奇曲的修辭現象特別利用同音所產生的模糊與混淆，形成敘述或溝通時的趣味。

### 第五節 本義形式與借義形式

本義形式是指在敘述中，每一個詞都用它們原本的面目出現，字詞所擔負的任

務旨在傳達訊息，大約也是陳望道所定義的消極修辭，也就和上述的平直的修辭表現類似。本義形式不借助外力以加強描述，借義形式與其相反，它是奇曲的、間接的表達，而且往往借用外力來協助描述。

## 一、本義形式

本義形式的修辭手段是直接描述主體，重在客觀的記錄和說明事物的道理，平實的運用語言材料，並遵守邏輯和語法規律，也就是說，字面意義與內涵意義必須相吻合，讓讀著可以直接透過字面義而理解所欲傳遞之訊息。

### (一)直寫本體

直寫本體是直接指明、或清楚的表現主體，通常會出現在稱名，或描摹的敘述中。

#### 1. 直接呼告

直接呼告是一種直接表達的方法，它能夠表現強烈的感情。《西遊記》中經常出現這種修辭法，黃慶萱《修辭學》中所列呼告修辭格與此類同，其定義為：說話或作文中，先呼叫對方，以引起對方注意，再告訴他要說的事情；甚至突然撇開聽眾或讀者，直接對所敘的人或事物，呼名傾訴，以表達更為強烈的情感<sup>5</sup>。試舉例說明如下：

且不言他三人戰鬥，卻說那長老在洞裏悲啼，思量他那徒弟，眼中流淚道：「悟能啊，不知你在那個村中逢了善友，貪著齋供！悟淨啊，你又不知在那裡尋他，可能得會，豈知我遇妖魔，在此受難！幾時得會你們，脫了大難，早赴靈山！」(二十九回)

《西遊記》中唐三藏在取經途中多次遇難，妖怪認為吃了唐僧的肉可得長生，因此往往需要徒弟搭救，他的呼告多是因憂慮自身的安危而發，三藏的呼告既有請求，還有求救，一方面行者已被他逐回花果山，八戒以化齋為由在路邊小睡，而沙僧也因尋找八戒而離開三藏，正因為呼叫的對象不在面前，所以更帶著悲哀的情緒。又如：

沙僧挽著行者，一同到松林之下坐定，少時間，卻定神順氣，止不住淚滴

<sup>5</sup> 黃慶萱：《修辭學》，台北，三民書局，2002年10月，頁513

腮邊。又叫：師父阿！  
憶昔當年出大唐，岩前救我脫災殃。  
三山六水遭魔障，萬苦千辛劃寸腸。(四十一回)

這是當行者被紅孩兒的三昧真火所阻，不能救得三藏，因而發出的感嘆。行者被紅孩兒打敗，救不成師父故心有所感，行者發出的訊息並沒有接受的對象，使得行者更為傷心，呼告的對象雖然不在面前，但行者專一情感的傾訴，充分顯出說話者的強烈情緒。又有一回取經人受妖怪所阻：

行者……仰面朝天，高聲大叫道：「蒼天！蒼天！自那混沌初分，天開地闢，花果山生了我，我也曾徧訪名師，傳授長生秘訣。想我那隨風變化，伏虎降龍，大鬧天宮，名稱大聖，更不曾把山神、土地，欺心使喚。今日這箇妖魔無狀，怎敢把山神、土地喚為奴僕，替他輪流當值，天啊！既生老孫，怎麼又生此輩？」(三十三回)

行者既悲嘆不能救師父，又因自己技不如人而心情鬱結，天是無生命的，不能回答行者的問題，所以行者的呼求沒有對象，和上例呼告對象不在面前的例子又有不同，此例屬於間接呼告的部分，列舉出來和上例相對照。

## 2. 直接稱謂

作者在文本中對取經人用過許多不同的稱謂。帶有情感色彩時就會使用間接稱謂，例如三藏氣憤時罵行者「猢猻」，行者取笑八戒時叫他「馱子」等等，直接稱謂則依排行互稱兄弟或師兄。以下分別以唐三藏、孫悟空、豬悟能和沙悟淨四人為例，列出曾在書中出現過的稱謂及回目：

1. 唐三藏：唐御弟(54回)、御弟(12回)、三藏(13回)、師父(23回)、唐僧(25回)、聖僧(33回)、江流兒(11回)<sup>6</sup>、長老(13回)等。
2. 孫悟空：兄長(81回)、兄(81)、哥(23)、哥哥(23回)、孫行者(86回)、行者(15回)、猢猻(82回)、猴王(1回)、悟空(2回)、大王(2回)、大聖(5回)、齊天大聖(14回)、美猴王(17回)、老孫(23回)、猴頭(54回)、潑猢猻(80回)、潑猴頭(80回)等。
3. 豬悟能：豬八戒(19回)、悟能(19回)、八戒(27回)、哥(28回)、兄弟(21回)、

<sup>6</sup> 《西遊記·第十一回》有詩說明唐僧的身世，最後一句：「小字江流古佛兒，法名喚做陳玄奘。」第二十回也分別寫到：「江流註定多磨蝨，寂滅門中功行難。」以及「苦命江流思行者，遇難神僧想悟能。」

- 賢弟(22回)、馱子(41回)、老豬(44回)、天蓬(73回)等。
4. 沙悟淨：悟淨(22回)、沙僧(81回)、沙和尚(22回)、沙僧(23回)、賢弟(27回)等。

直接稱謂與間接稱謂各有不同的使用時機，讀者在閱讀文本之初，往往要藉由直接稱謂來辨識人物，但隨著情節發展，稱謂也會隨著情境與人物個性產生調整：

沙僧上前，把他臉上一抹道：「不差！不差！好個嘴巴骨子！三錢銀子買了老驢，自誇騎得！要是一繡球打著你，就連夜燒退送紙也還道遲了，敢惹你這晦氣進門！」八戒道：「你這黑子不知趣！醜自醜，還有些風味。自古道，皮肉粗糙，骨格堅強，各有一得可取。」行者道：「馱子莫胡談！且收拾行李。」(九十三回)

黑子和馱子是暱稱，不是正式姓名，黑子的由來是因為沙僧的臉色黑，作者也會用灶神做過比喻，此例便是屬於間接稱謂，它可以在對話中表現親切，有時也能製造輕鬆的氣氛。除此之外，文中行者曾多次故意亂用稱謂，例如他總對妖怪自稱「外公」，或稱妖怪「兒子」，先在輩份上取得優勢，這是違反常規的，因為兩人根本沒有血緣關係，但卻因為如此而產生趣味。又如：

行者道：「是你也認不得你老外公哩！你老外公乃大唐上國駕前御弟三藏法師之徒弟，姓孫，名悟空行者。若問老孫的手段，說出來教你魂飛魄散，死在眼前！」……那怪道：「姓孫的，你且住了手。今日天晚，不好相持。你去，你去！待明早來，與你定個死活。」行者叫道：「兒子莫走！要戰便像個戰的，不可以天晚相推。」(十七回)

西遊記中不使用正常稱名的例子還有許多，除了產生趣味外，還能表現人物的性格，像是孫悟空面見玉皇大帝時不稱臣，只唱個喏，或是「老孫便是！」

除了對人稱名之外，對物稱名也有直接和間接之分，譬如「太陽西墜」和「紅輪西墜」，前者直接說出太陽，後者則用譬喻的方式以「紅輪」代替正式名稱。又例第八回如來將孫悟空封壓於五指山下，玉帝大開金闕瑤宮，立安天大會酬謝之：

那三千諸佛、五百羅漢、八金剛、四菩薩合掌近前禮畢，問曰：「鬧天宮攪亂蟠桃者，誰也？」如來道：「那廝乃花果山產的一妖猴，罪惡滔天，不可名狀。……」

蟠桃二字是蟠桃勝會的簡稱，王母娘娘每年都會差七仙女摘取仙桃，大開寶閣，做蟠桃勝會，可知蟠桃是最大特色，故取二字以代之。

### 3. 直接描摹

黃慶萱《修辭學·摹況》：對自己感受到的各種情境和情況，特別是其中的聲音、色彩、形狀、氣味、觸感等，恰如其實地加以形容描述，叫做「摹況」<sup>7</sup>。直接描摹則專指不使用帶有情緒性的字詞，更不使用譬喻等修辭格的部分，它旨在客觀的說明，而不參與主觀的意見，至於利用譬喻等手法來增加描述時的生動與真實性，則屬於間接描摹。以下便將兩種現象並列，以供比較。首先列舉直接描摹的例子，在〈西遊記·第十八回〉中，前例是作者對高才的形容，後例則是對高太公的形容：

又見一個少年，頭裹綿布，身穿藍襖，持傘背包，斂扎褲，腳踏著一雙三耳草鞋，雄糾糾的出街忙步。

那老者戴一頂烏綾巾，穿一領蔥白蜀錦衣，踏一雙糙米皮的犢子靴，系一條黑綠條子，出來笑語相迎。

這兩例人物的描寫中，「藍」「烏」「蔥白」「黑綠」是色彩詞，「雄糾糾的」「笑語相迎」則說明了人物的情態。另外，對於動作的描摹更是《西遊記》寫作中不可或缺的：

跳樹攀枝，採花覓果；拋彈子，擲麼兒；跑沙窩，砌寶塔；趕蜻蜓，撲 蜡；參老天，拜菩薩；扯葛藤，編草屨；捉虱子，咬又掐；理毛衣，剔指甲；挨的挨，擦的擦；推的推，壓的壓；扯的扯，拉的拉。青松林下任他頑，綠水澗邊隨洗濯。(第一回)

這是描述猴兒們在山中無憂無慮的生活，作者仔細地一一寫出猴子的動作，匯集在一起之後，猴群親密的舉止、快活的遊戲便直接而不加雕琢的呈現出來。

第三十四回，金角銀角大王要請老奶奶一同享用三藏，行者變作小妖，假意去請，作者描寫她的模樣是：

<sup>7</sup> 黃慶萱：《修辭學》，台北，三民書局，2002年10月，頁67

雪髯蓬鬆，星光幌亮。臉皮紅潤皺文多，牙齒稀疏神氣壯。貌似菊花霜裡色，形如松樹雨餘顏。頭纏白練攢絲帕，耳墜黃金嵌寶環。

此例中「牙齒稀疏神氣壯」、「貌似菊花霜裡色」、「頭纏白練攢絲帕」、「耳墜黃金嵌寶環」四句是屬於直接描摹，其中「貌似」和「形如」兩句因為用了比喻的修辭格，所以不是直接描摹，而是間接描摹。

唐僧的徒弟三人長相與一般人不同，尤以八戒為最怪，因為他投胎時錯了道路，投在箇母豬胎裡，所以長成個豬頭，第八回菩薩問他：「你是那裡成精的野豕，何方作怪的老彘？」那時對他的描述是：

捲臙蓮蓬吊搭嘴，耳如蒲扇顯金睛。  
獠牙鋒利如鋼剗，長嘴張開似火盆。  
金盔緊繫腮邊帶，勒甲絲縲蟒退鱗。  
手執釘耙龍探爪，腰胯彎弓月半輪。  
糾糾威風欺太歲，昂昂志氣壓天神。

平常他要是把耳朵擺了幾擺，長嘴伸了一伸，就把一夥人嚇得東倒西歪。行者叫他收拾收拾：「把那箇耙子嘴，揣在懷裡，莫拿出來；把那蒲扇耳，貼在後面，不要搖動，這就是收拾了。」(二十回)往後走到人多之處，八戒也照樣把那醜這麼收拾收拾。至於沙僧的模樣在第八回也有說明：

青不青，黑不黑，晦氣色臉；長不長，短不短，赤腳筋軀。眼光閃爍，好似竈底雙燈；口角丫叉，就如屠家火鉢。獠牙稱劍刃，紅髮亂蓬鬆。一聲叱吒如雷吼，兩腳奔波似滾風。

根據三藏自己對徒弟的描述，「我那大徒弟姓豬<sup>8</sup>，法名悟能八戒。他生得長嘴獠牙，剛鬃扇耳，身粗壯大，行路生風。第二箇徒弟姓沙，法名悟淨和尚。他生得身長丈二，臂闊三停，臉如藍靛，口似血盆，眼光閃灼，牙齒排釘。」(二十九回)

至於孫悟空，他時常被當作雷公。民間的雷公形像，最大的特色在於嘴巴是鳥喙，來看看作者如何形容這一位，由天地所孕育而生之美猴王：

<sup>8</sup> 是因為孫悟空打殺白骨夫人，唐僧不識得那妖怪使的解屍法，誤以為行者惡意傷人性命，故將他趕走，不要他做徒弟，因此到了寶象國，便將八戒視為大弟子來介紹之。

咨牙俛嘴，火眼金睛，磕頭毛臉，就是箇活雷公相似。(十八回)  
拐子臉，別顏腮，雷公嘴，紅眼睛的一箇癆病魔鬼。(二十回)  
你這般一箇筋多骨少的瘦鬼，一似箇螃蟹模樣，骨頭都長在外面……。(三十一回)  
你這廝，骨搥臉，磕額頭，塌鼻子，凹頤腮，毛眼毛睛，癆病鬼……。(六十七回)

在他人眼裡看來，孫悟空的長相一點都不討喜，以負面的反應居多，我們知道孫悟空的火眼金睛是在太上老君的八卦爐中熏出來的，剩下的一些特徵描述不是針對他的猴臉，就是說他太瘦，用螃蟹來比喻瘦骨嶙峋，臉上稜角分明的樣子實在是別出心裁。

等到了天竺國倒換關文時，朝中眾官看到師兄弟三人的反應可堪一提，見了八戒說是箇豬魑，行者是箇猴精，沙僧是箇灶君。(八十八回)正好對映上述文本中關於三人的描述，這裡介紹三人的出場顯然比前面簡單多了，一方面是旅程已過了大半，讀者對三人都有了相當的認識，不需再大費周章描繪三人的長相，因此便很直接的挑明了說，唯獨沙僧的模樣與動物無關，作者於是找出一個最鮮明，最能代表他的特點，就是沙僧那古怪的臉色，因此用灶君來比喻。

除了描述視覺上的感官刺激之外，對聽覺上各式各樣的音響之模擬，也是敘述者在重現真實情境時不可或缺的一環。陳望道《修辭學發凡》：

摹狀是對事物情狀的感覺的辭格<sup>9</sup>。有摹視覺的，也有摹聽覺的，而摹寫聽覺的尤為常見，所以普通就稱它為摹聲格。摹聲格所用的摹聲辭，概只取其聲音，不問意義。

摹聲格是吸收了聲音的要素在語辭中的一種辭格，約略可分作兩類：(一)是直寫事物的聲音的，(二)是借了對於聲音所得的感覺，表現當時的氣氛的。<sup>10</sup>

楊憶慈曾針對《西遊記》中的擬聲詞依聲源的不同分為：自然現象、動物的鳴叫、

<sup>9</sup> 「摹狀」與「摹況」是同一個修辭格。黃慶萱《修辭學·摹況》：在陳望道的《修辭學發凡》裡，這本名為「摹狀」。我個人感到「摹狀」一詞，易使讀者誤會僅為視覺所得各種形狀色彩的摹繪。實摹寫的對象，不僅為視覺印象，同時也包括聽覺、嗅覺、味覺、觸覺等等的感受，所以改稱為「摹況」。見黃慶萱：《修辭學》，台北，三民書局，2002年10月，頁67

<sup>10</sup> 陳望道：《修辭學發凡》，台北，文史哲出版社，1989年1月，頁98



言行動作和器物的聲響四類，共五十七種聲音<sup>11</sup>，除了對現實中存在之聲音的摹擬外，也有一些是想像得來的，譬如蜘蛛精吐絲的聲音、從顱腔冒出頭來的聲音等：

一箇箇腰眼中冒出絲繩，有鴨蛋粗細，骨都都的，迸玉飛銀……。(七十二回)

搜的腔子內長出一顆頭來。(四十六回)

將牛耳短刀，吻喇的一聲割開肚腹……。(四十六回)

假僧接刀在手，解開衣服，忝起胸膛，將左手抹腹，右手持刀，吻喇的响一聲，把腹皮剖開，那裡頭就骨都都的滾出一堆心來。(七十九回)

以上所舉對於聲音摹擬之例，都是依據作者的想像力，爲了使情節描述更爲逼真，必須加入聲音的效果，但不能與現實差距太大，以免得讀者無法體會。可見想像即使不受限於時空，卻仍需以現實爲根據。

又如第十六回，形容觀音禪院的一把火，燒出老禪師的貪念私心，還惹出黑熊怪盜走袈裟，作者形容那火：

乒乒乓乓，好便似殘年爆竹；潑潑喇喇，却就如軍中炮響。

疊字的部分，是用來摹擬木材被火燃燒時發出的聲音，「好便似」、「却就如」兩句再進一步爲所描述的聲音提出比喻、說明。乒乓的韻母都是鼻音，響度不如潑喇，作者選字時有考慮將音量較小的爆竹配合響度弱的字，反之亦然。又如：

依稀黯淡野雲飛，玄鳥去，賓鴻至，嘹嘹嚶嚶聲宵碎。(十三回)

將金箍棒幌一幌，變作三根金箍棒，劈哩撲辣的，往東打一路，往西打一路，兩邊不住的亂打。(四十回)

那婆婆且不燒湯，笑唏唏跑走後邊，叫道：「你們來看！你們來看！」那裡面蹣蹣踏踏的又走出兩三箇半老不老的婦人，都來望著唐僧灑笑。(五十三回)

那山上都是些窪踏不平之路，況他又是箇圈盤腿，拐呀拐的走著，搖的那葫蘆裡漚漚索索，响聲不絕。(三十五回)

正如「乒乒乓乓」、「潑潑喇喇」二組疊字是以模擬真實情況爲訴求，上述所舉四例，

<sup>11</sup> 楊憶慈：《西遊記詞彙研究》，成功大學碩士論文，1996年8月

如「潺潺索索」一詞，便是模擬了水在瓶中晃動的聲音，這些擬音詞均呈現了以真實事物的響音，而非憑藉想像。

## (二) 裡外密合

在直接稱謂中是針對人事物的名稱做平直和奇曲的表現之分析，直接描摹是針對從聽覺、視覺的角度來摹擬聲音、色彩等等，裡外密合比較是針對在事件的敘述時，詞、句、段的字面意義，都和內涵意義配合無間。更簡單一點來說，便是詞面義與所欲傳達之意義相符，不用譬喻、襯托等技巧加工。

第十四回，觀音菩薩傳授三藏定心真言，又名緊箍兒咒，又給他一領綿布直裰，一頂嵌金花帽，要讓孫悟空穿戴，若孫行者不聽教誨，可默念咒語，讓他不敢行凶：

三藏見他戴上帽子，就不吃乾糧，却默默的念那緊箍咒一遍。行者叫到：「頭痛！頭痛！」那師父又不住的念了幾遍，把箇行者痛得打滾，抓破了嵌金的花帽。三藏又恐怕扯斷了金箍，住了口不念。不念時他就不痛了。伸手去頭上摸摸，似一條金線兒模樣，緊緊的勒在上面，取不下來，揪不斷，已此生了根了。他就耳裡取出針兒來，插入箍裡，往外亂捎。三藏又恐怕他捎斷了，口中又念起來，他依舊生痛，痛得豎蜻蜓，翻筋斗，耳紅面赤，眼脹身麻。

行者先是因疼痛把帽子抓破了，想取下金箍不成，遂把耳裡的金箍棒當成工具，作者依序描繪行者的動作，還用「三藏住了口不念」這一段作為兩次描述行者疼痛的緩衝，前後兩次痛的情形也做了區別，為了把痛是怎麼個痛法說出來，又不用比喻或者任何修辭技巧，作者不但描摹了聲音，說明了動作，更加入顏色，雖然是樸素的描寫，卻好像播放了一段行者受苦的视频，那樣清清楚楚，一目瞭然。

又有一回描寫描寫天兵天將圍剿花果山齊天大聖的猴子猴孫們，那猴子與精怪四散奔逃的情景：

(話說天兵追趕妖猴靈怪) 那些猴，拋戈棄甲，撇劍丟鎗；跑的跑，喊的喊；上山的上山，歸洞的歸洞。好似夜貓驚宿鳥，飛洒滿天星。(第六回)

作者用「夜貓驚宿鳥，飛洒滿天星」來比喻他們慌張失措的樣子，「拋戈棄甲，撇劍丟鎗」則是猴子們實際的行為動作，此例先用直接描摹將狀況做一完整交代，隨後再加上使用譬喻格的間接描摹，兩者相互配合使敘述更加生動。

### (三)同域相配

同域相配就是要將正確的名詞、動詞、形容詞，用在正確的地方，譬如：視覺搭配視覺反應、嗅覺搭配嗅覺反應、味覺搭配味覺反應，不可有「歌兒甜」的移覺現象。

行者道：「趁月光再走一程，到有人家之所再住。」師徒們沒奈何，祇得相隨行者往前。又行不多時，祇聽得滔滔浪響。(四十七回)

上例與下例同樣在形容河川，上例以聽覺的感受，「滔滔」的聲響來表示，下面所舉之例則以視覺來呈現：

正行處，祇見一道大水狂瀾，渾波湧浪。三藏在馬上忙呼道：「徒弟，你看那前邊水勢寬闊，怎不見船隻行走，我們從那裡過去？」八戒見了道：「果是狂瀾，無舟可渡。」那行者跳在空中，用手搭涼篷而看，他也心驚……。(二十二回)

包括以「大水狂瀾」、「渾波湧浪」表現河面的狀態，以「寬闊」來表示河面的距離遠近。以上所舉的例子都還屬於一般五官的感受，也沒有和感覺的對象之間有所抵觸，不過西遊記必竟是不拘於一般現象及狀態的小說，下面所舉的段落是發生在第二十回，唐僧行到黃風嶺，遇上一陣大風，作者對於這一陣風的處理手法十分特殊：

八戒上前，一把扯住行者道：「師兄，十分風大！我們且躲一躲兒乾淨。」……行者道：「且莫言語，等我把這風抓一把來聞一聞看。」八戒笑道：「師兄又扯空頭謊了，風又好抓得過來聞，就是抓得來，便也鑽了去了。」行者道：「兄弟，你不知道老孫有個抓風之法。」好大聖，讓過風頭，把那風尾抓過來聞了一聞，有些腥氣，道：「果然不是好風！這風的味道不是虎風，定是怪風，斷乎有些蹊蹺。」(二十回)

當孫悟空說要「抓風」時，豬八戒也忍不住質疑，因為風不是具體有形的東西，但是行者竟能將它抓住，這除了能感受文本和現象界的差距，呈現不同於現實的奇幻世界，同時也突顯出行者的不凡之處。

## 二、借義形式

和本義形式相對立的借義形式，並不直接了當地指稱或敘述事物，它必得借用一些修辭技巧，來達到間接、曲折的目的，其所借用的許多修辭方法，包括：譬喻、借代、襯托、委婉、夸飾、轉化。以下將一一介紹，並說明其在借義形式中所佔的角色。

### (一) 譬喻

譬喻是最常見的修辭方法了，善加運用的話，能夠加強讀者閱讀時的訊息接收，使單平面訊息能在多方描繪與譬喻中成為立體的形態。但其實乍看字面意義時，並不能清楚分辨比喻和比擬之不同。借義形式借用比喻修辭格中，事物之間的相近似關係，使讀者透過字面義產生聯想，進而對內容有更深刻的瞭解。

譬喻句式是由三個部分構成，分別是：喻體、喻詞、喻依。這三部分裡，喻體和喻詞有時會適情況不同而被取消，因此譬喻這一修辭格會以不同的形態出現。沈師謙《修辭學·譬喻》<sup>12</sup>將三個成分作了如下的說明：

- 一、喻體：所要說明的事物主體。
- 二、喻依：用來比方說明此一主體的另一事物。
- 三、喻詞：聯接喻體和喻依的語詞。

比喻格的種類不只一種，但修辭格的討論並非本章的重點，因此本節僅就明喻、隱喻、借喻三種方式加以說明。

#### 1. 明喻

在這樣的修辭方法中，喻體，喻詞，喻依三者都會出現，是最容易辨識的技巧，例如第六回天兵追趕著妖猴靈怪：

那些猴，拋戈棄甲，撇劍丟鎗；跑的跑，喊的喊；上山的上山，歸洞的歸洞。好似夜貓驚宿鳥，飛洒滿天星。

此例的喻詞是「好似」，喻依是「夜貓驚宿鳥，飛洒滿天星」。「夜貓驚宿鳥」是用來形容猴群驚嚇害怕的情態，「飛洒滿天星」則形容猴群慌忙逃跑的狀況，「飛」字說明宿鳥受驚之後的動態，「洒」字更進一步點出其四面逃亡就像水一般潑灑出去的動態，非常鮮明而生動。又如：

---

<sup>12</sup> 沈師謙：《修辭學》，蘆洲，國立空中大學出版，2002年7月，頁5

嬪妃打跌卻如狂風吹倒敗芙蓉；綵女欹斜，好似驟雨衝歪嬌菡萏。(十一回)

此例中，喻體是「嬪妃打跌」、「綵女欹斜」，喻詞是「卻如」、「好似」，喻依是「狂風吹倒敗芙蓉」、「驟雨衝歪嬌菡萏」。芙蓉、菡和萏都是荷花，用荷花被風雨摧折的模樣來形容嬪妃和綵女受到驚嚇時舉止失措的情狀，但是作者在形容二者時卻有分別，前者用「敗」字，後者用「嬌」字，將歷經風霜的嬪妃和年輕純真的綵女重現於讀者眼前。又如：

那大聖雙手侮著眼，正自揉搓流涕，祇聽得爐頭聲響，猛睜睛看見光明，他就忍不住將身一縱，跳出丹爐，唵喇一聲，蹬倒八卦爐，往外就走。慌得那架火看爐與丁甲一班人來扯，被他一個個都放倒，好似癡癩的白額虎，風狂的獨角龍。(第七回)

齊天大聖被太上老君的金鋼套打中天靈蓋，又被二郎神的哮天犬在腿上咬了一口，睡倒在地，七聖一擁而上，用繩索捆綁，使勾刀穿了琵琶骨，放在太上老君的八卦爐中，用文武火鍛鍊，欲鍊出被他吃在肚裡的仙丹，不料大聖將身鑽在八卦爐中的巽宮下，巽乃風也，有風則無火，只是風攪得烟來，把一雙眼睛燭紅了。待七七四十九日，老君開爐取丹，大聖將身一縱，跳出丹爐，撻倒了一班看爐的人。此例便是將大聖當時的行動比喻為虎為龍，顯出十分危險，難以阻擋的樣子。又如：

(羅剎女用芭蕉扇將行者搨得無影無形) 那大聖飄飄蕩蕩，左沉不能落地，右墜不得存身。就如旋風翻敗葉，流水淌殘花。滾了一夜，直至天明，方才落在一座山上，雙手抱住一塊峰石。(五十九回)

羅剎女將芭蕉扇一搨，行者就像片樹葉般飛了出去，前一個比喻是最切合實際，不料換到水裡，這樣的比喻也有它的精彩之處，花在流水中不能自主，水中漂漂蕩蕩的感覺正如作者所說「左沉不能落地，右墜不得存身」的無力感。作者又特別強調這朵花是「殘花」，說明行者戰敗的狼狽。

又有一回，行者用計拿了金角銀角大王的寶物：

他自得了那魔真寶，籠在袖中，喜道：「潑魔苦苦用心拿我，誠所謂水中撈月；老孫若要擒你，就好似火上弄冰。」

水中撈月意謂不可能的事，因為水中之月不過是倒影；火上弄冰時，把冰放在火上

一下子就化成水，以此來比喻事情再容易不過，二者都是極容易令讀者明白的譬喻。

## 2. 隱喻

文章中使用比喻格時，喻辭詞用「是」來代替，便為「隱喻」。試舉例說明如下：

行者道：「正是呢。我們走脫了，被他赶上，把我們就當汗巾兒一般，一袖子都籠去了；……。」(二十六回)

還原行者的意思，我們就像汗巾兒，被一袖子都籠去了，這裡沒有看到「好像」、「好似」之類的喻詞，「我們」和「汗巾兒」是相等的關係。作者特別選用「汗巾」這個物品，是利用其輕、軟的形象，來反映取經人毫無反抗的能力。又如：

唐僧下馬道：「徒弟，這水怎麼如此渾黑？」八戒道：「是那家潑了靛缸了。」沙僧道：「不然，是誰家洗筆硯哩。」(四十三回)

此例是在對話中直接說明喻依，「潑了靛缸」和「洗筆硯」都是用來形容水色渾黑，作者充分利用人物之間的互動，在對話中融入譬喻的修辭。又有一回：

八戒道：「風來得緊，我們都藏頭遮眼，各自躲風，師父也伏在馬上的。」行者道：「如今却往那裡去了？」沙僧道：「是箇燈草做的，想是一風捲去也。」(四十回)

三藏被妖怪颳起的一陣風捲去，就像燈草一樣，兩者的相關在於燈草的重量很輕，很容易就被風吹起，沙僧如果在這一句話裡加入「像」或「好似」之類的喻詞，都不能像原句一樣生動，這是因為三藏的形象藉由隱喻格的修辭技巧，已經和「燈草做的」合而為一，三藏的身份因這樣平易近人的比喻，不再是高高在上的，在兩者的落差中產生了趣味。又有一回三藏誤以為行者死於妖怪之手，擔心取經之行徒勞無功：

苦哉，苦哉！我弟子同眾的功勞，如今都化作塵土矣！（七十五回）

此句是用來比喻功果未成，所有辛苦全都白費。成語「聚沙成塔」中，用沙子來比喻在功成名就之前，人為此付出的種種努力，若逆向推回此例所比喻的情況，便不

難了解點滴辛勞付諸東流的恨苦之情。

### 3. 借喻

「借喻」是喻體和喻詞都隱去，只留下喻依。舉例說明如下：

起初時，灼灼金蛇；次後來，煨煨血馬。(十六回)

這是描寫觀音禪院失火的情況：前句，金是形容顏色，表現火燄衝天閃爍光亮，同時加上動物——蛇爬升的動作；後句，血也是對顏色的形容，像血一般鮮紅的火燄閃耀，另外，火勢漫延的快速則與馬匹的奔騰的形象相符。

第三十五回，行者偷了幌金繩這寶物之後，變了一箇假身栓在柱子上，就放膽和金角銀角大王索戰，聲稱是孫行者的兄弟「者行孫」，沒想到換箇名字還是被妖怪的葫蘆裝進去，行者用計騙妖怪打開塞子，趁機溜去門外，又換了「行者孫」的名字來索戰：

老魔大驚道：「賢弟，不好了！惹動他一窩蜂了！……」

用蜜蜂的特性來打比方，工蜂會群起攻擊侵犯它們領域的敵人，行者不斷去煩擾那妖怪，好像源源不絕的蜜蜂一樣。又如：

行者道：「『溫柔天下去得，剛強寸步難移』。他們是此地之怪，我們是遠來之僧，你一身都是手，也要略溫存。你就去叫他做妖怪，他不打你，打我？人將禮樂爲先。」八戒道：「一髮不曉得！」行者道：「你自幼在山中吃人，你曉得有兩樣木麼？」八戒道：「不知，是甚麼木？」行者道：「一樣是楊木，一樣是檀木。楊木性格甚軟，巧匠取來，或雕聖象，或刻如來，裝金立粉，嵌玉裝花，萬人燒香禮拜，受了多少無量之福。那檀木性格剛硬，油房裏取了去，做柞撒，使鐵箍箍了頭，又使鐵錘往下打，祇因剛強，所以受此苦楚。」(八十二回)

此例的喻依是一整段話，而不是一個詞或一個句子，行者以楊木和檀木爲喻依，分別比喻處事態度柔軟、圓滑和態度強硬、固執的人，說明性格圓融不只在與人交往時有幫助，自己也能因此受惠，性格強硬會造成與人相處時的障礙，也間接讓自己的發展受到阻難。此例藉由行者與八戒間的互動，顯出行者以兄長的姿態對八戒諄

諄教導的手足之情。

比喻句所使用的比喻性詞語，在《西遊記》文本中大約可以找出十六類：

第一類 未用比喻性詞語，如：

龍舒利爪，猴舉金箍。那箇鬚垂白玉線，這箇眼幌赤金燈。(第十五回)

第二類 似

一群猴子耍了一會，卻去那山澗中洗澡。見那股澗水奔流，真個似滾瓜涌濺。(第一回)

第三類 好似

那些猴，拋戈棄甲，撇劍拋槍；跑的跑，喊的喊；上山的上山，歸洞的歸洞；好似夜貓驚宿鳥，飛灑滿天星。(第六回)

第四類 好便似

那真君抖擻神威，搖身一變，變得身高萬丈，兩祇手，舉著三尖兩刃神鋒，好便似華山頂上之峰……(第六回)

第五類 ……相似

他將那寶貝顛在手中，叫：“小！小！小！”即時就小做一個繡花針兒相似，可以塞在耳朵里面藏下。(第三回)

第六類 似……一般

可憐不禁打，就打得似個肉餅一般。(十七回)

第七類 好便似……一般

好便似紡車兒一般，滴流流，在那垓心里飛舞。(第七回)

第八類 似……之類

行者笑道：“師父這話，也不象個走長路的，卻似個公子王孫，坐井觀天之類。(八十回)

第九類 ……一般相似

佛祖慧眼觀看，見那猴王風車子一般相似不住，祇管前進。(第七回)

第十類 似……一樣

這星宿把身變小了，那角尖兒就似個針尖一樣，順著鉞合縫口上，伸將進去。(六十五回)

第十一類 象

點著一把火，將那雲棧洞燒得象個破瓦窯。(十八回)

第十二類 如

快如掣電，疾如流星。(二十六回)



第十三類 如……一般

慌得那八戒戰戰兢兢，伏之于地，把嘴拱開土，埋在地下，卻如釘了釘一般。(六十七回)

第十四類 如……相似

他就把那葫蘆都傾出來，就都吃了，如吃炒豆相似。(第五回)

第十五類 若

那國王心生煩惱，淚若涌泉。(二十九回)

第十六類 是

國王哭之許久，便問兩班文武：「那個敢興兵領將，與寡人捉獲妖魔，救我百花公主？」連問數聲，更無一人敢答，真是木雕成的武將，泥塑就的文官。(二十九回)

基本上，這十六類不同的比喻性詞語，除了第一類之外，還可規納成：似(第二到第十類)、象(第十一類)、如(第十二到第十四類)、若(第十五類)四種，他們的意義和功能都相同，經過延伸或交替使用，能夠增加詞面的變化，提高言語的靈活度，使之更爲活潑生動。至於第十六類，也就是以「是」做爲喻詞的比喻，屬於比喻修辭中的隱喻格，和前面四種屬於比喻修辭中的明喻格又有區分，關於他們之間的差異在此節中已有交待，便不再贅述。

## (二) 借代

黃慶萱《修辭學·借代》：所謂「借代」，就是指在談話或行文中，放棄通常使用的本名或語句不用，而另找其他與本名密切相關的名稱或語句來代替<sup>13</sup>。捨棄事物原本的名稱不用，代之以能更準確抓住事物特徵的詞語，便產生借義的修辭現象。舉例說明如下：

那裡人都是長裙短襖，粉面油頭，不分老少，盡是婦女，正在兩街上做買做賣……女官引路，請他們都進驛內，正廳坐下，即喚看茶。又見那手下人盡是三綵梳頭、兩截穿衣之類……。(五十四回)

「長裙短襖，粉面油頭」、「三綵梳頭、兩截穿衣」都是女子的特徵，作者說明特徵雖不指明女子，卻比直接說女子帶給讀者更強烈的視覺效果。

又如第三十四回，行者將金角銀角大王的葫蘆、淨瓶和九尾狐狸的幌金繩用計

<sup>13</sup> 黃慶萱：《修辭學》，台北，三民書局，2002年10月，頁355

得手，歡喜道：「那潑魔縱有手段，已此三件寶貝兒姓孫了。」只有人才會有名有姓，行者姓孫，寶貝也姓孫，表示寶貝已是他的所有物，而且就像是自己有了小孩一樣高興，如果用其他的句子代替，都沒有辦法把行者得意的神態反應出來。

第三十五回，金角大王與行者展開一場大戰，作者用韻文表現當時的戰況「這箇咬牙剉玉釘，那箇齧目飛金燄。」「玉釘」指牙齒，「這箇咬牙剉玉釘，那箇齧目飛金燄。」這句話中省去了喻詞。又有一回寫到行者不敵頑強之妖怪，遂請求如來幫忙：

如來道：「那怪須是我去，方可收得。」行者叩頭，啓上如來：「千萬望玉趾一降。」(七十七回)

腳趾只是身體的一部分，用來代替整個人體，因為如來身份尊貴，只要能移動腳趾這麼微不足道的部分，就算是取經人的福氣。又有一回，行者因推倒人參樹，遂帶領唐僧等人連夜逃跑：

這一夜馬不停蹄，只行到天曉。三藏道：「這箇猴頭，弄殺我也。你因為嘴，帶累我一夜無眠。」(二十五回)

「你因為嘴」的「嘴」字，是代替指稱貪嘴，是說孫悟空因為貪吃人參果才引出這些事，三藏不知其實是因為豬八戒貪吃所導致。又如：

你看那水性的君王，愚迷肉眼不識妖精，轉把他一片虛詞，當了真實，道：「賢駙馬，你怎的認得這和尚是馱公主的老虎？」那妖道：「主公，臣在山中，吃的是老虎，穿的也是老虎，與他同眠同起，怎麼不認得」(三十回)

「吃的是老虎，穿的也是老虎」，正確的說法應該是，吃的是老虎肉，穿的是老虎皮，不論吃的穿的都是靠老虎。作者主要是希望凸顯「老虎」的重要，因此以整體來囊括部分。又如：

那女子笑而悄答道：「惶恐！惶恐！適聞聖僧之章，誠然錦心繡口，如不吝珠玉，賜教一闕如何？」唐僧不敢答應。……十八公道：「杏仙盡有仰高之情，聖僧豈可無俯就之意，如不見憐，是不知趣了也。」(六十四回)

以珠玉替代詞句、仰高替代仰慕、俯就則相應於仰高而說，以高低對比替代人際交往中地位的對比。又例：

祇聽得八戒在那裡哼哩哼的，聲音不清，……，又聽得他惡言惡語罵道妖怪長，妖怪短，「你怎麼假變作個觀音菩薩，哄我回來，吊我在此，還說要吃我！有一日，我師兄大展齊天無量法，滿山潑怪登時擒！解開皮袋放我出，築你千鈞方趁心！」行者聞言暗笑道：「這呆子雖然在這裡面受悶氣，卻還不倒了旗槍。」(四十一回)

旗槍是軍隊的精神象徵，「倒了旗槍」本指軍隊戰敗潰逃，這裡借用其義，用來說明不會降敵的態度，八戒的一番話正表現出不願屈服的態度。又如：

長老滴淚道：「樵夫啊，你死祇是一身，無甚挂礙，我卻死得不甚乾淨。」樵子道：「長老，你是個出家人，上無父母，下無妻子，死便死了，有甚麼不乾淨？」長老道：「我本是東土往西天取經去的，奉唐朝太宗皇帝御旨拜活佛，取真經，要超度那幽冥無主的孤魂。今若喪了性命，可不盼殺那君王，孤負那臣子，那枉死城中無限的冤魂，卻不大失所望，永世不得超生？一場功果，盡化作風塵，這卻怎麼得乾淨也」(八十五回)

這裡的乾淨是指無所牽掛之意，把責任這樣一個抽象的東西具體化，責任未了之人，就如同身上沾有污點，人格有所損傷。又如：

八戒笑道：「哥哥，你但幹事，就左我們。」行者道：「如何為左你？」八戒道：「這兩個孩子，被你抓來，已此唬破膽了，這一會聲都哭啞，再一會必死無疑。我們拿他往下一攢，攢做個肉糰子，那怪趕上肯放？定要我兩個償命。你卻還不是個乾淨人，連見證也沒你，你卻不是左我們」(三十一回)

此例中，乾淨二字亦代替責任而說，行者殺了妖怪的兩個孩子，讓八戒與沙僧二人帶著屍體去誘敵，八戒便怪行者推卸殺人的罪責，主要還是害怕妖怪追究，一場爭鬪下來，二人恐怕抵擋不住。八戒以自身利益為出發點的一連串疑問，除了表露其自私的心理，也藉著行者的解答，讓情節順利進行。再如：

行者問：「八戒，你行李有多重？」八戒道：「哥哥，這行李日逐挑著，倒

也不知有多重。」行者道：「你把那一擔兒分爲兩擔，將一擔兒你挑著，將一擔兒與這皇帝挑，我們趕早進城幹事。」(三十九回)

「擔」字在此例中不論做名詞或動詞用時，其性質都是中性詞，不帶有情感上的意含，名詞純粹是指行李，動詞則指挑舉的動作而言，而下例則借用挑擔的重量來表現擔負的責任或事件的重大：

那灘上僧人遠遠望見他打殺了兩個道士，……眾僧把他簸箕陣圍了，道：「……你怎麼到這裡闖禍？他徒弟出來監工，與你無幹，你怎麼把他來打死？……」行者笑道：「列位休嚷，我不是雲水全真，我是來救你們的。」眾僧道：「你倒打殺人，害了我們，添了擔兒，如何是救我們的？」(四十四回)

和尚在車遲國受到道士的打壓，害怕行者殺死道士會害他們受罰，這裡的「擔」字不是具體的包袱，或挑在肩上的動作，而是指遭遇麻煩的事，詞義是負面的。

### (三) 襯托

襯托可分爲：正面襯托、反面襯托及側面襯托。

#### 1. 正面襯托

使用與主體相似或相近的襯體來烘托主體。例如：

三藏道：「陛下，那怪倒有些神通，變作你的模樣，侵占你的乾坤，文武不能識，後妃不能曉，祇有你死的明白。你何不在陰司閻王處具告，把你的屈情伸訴伸訴？」那人道：「他的神通廣大，官吏情熟，都城隍常與他會酒，海龍王盡與他有親，東岳天齊是他的好朋友，十代閻羅是他的異兄弟。因此這般，我也無門投告。」(三十七回)

連續舉出各方神祇，擴大說明，旨在襯托句首的「神通廣大，官吏情熟」，下面的例子，行者先將所有認識的人，上至玉帝，下至十代閻君都一一交待，最後總結：「不論三界五司，十方諸幸，都與我情深面熟」，原本只要說這一句也就夠了，但是非得要交待地這麼仔細，才能襯托出孫悟空的人面廣。七十四回也曾出現相似的敘述：

玉帝認得我，天王隨得我；二十八宿懼我，九曜星官怕我；府縣城隍跪我，

東岳天齊怖我；十代閻君曾與我為僕從，五路猖神曾與我當後生；不論三界五司，十方諸宰，都與我情深面熟……。(五十六回)

正面襯托中的主體和襯體立場相同，藉由襯體的引導，成功地將讀者帶領至主體的所在，並且襯體具有讓主體意義更加壯大的效果。

## 2. 反面襯托

反襯和前面在反義平直一節中提到的正言若反看似相若，實際上有極大的差異。正言若反需透過事物的反面來深入理解正面的意含，因此詞語之反義的影響性相當重要；相反地，在反稱的修辭格中，主體和襯體之間雖然是對立的關係，但並非是利用事物相反相成的道理，襯體僅做為陪襯而已，不影響主體的地位。沈師謙《修辭學·映襯》對反襯的定義：對於一件事物，用恰恰與此事物的現象或本質相反的詞語予以形容描寫<sup>14</sup>。在語文中，若將相反的觀念或事實，對立比較，可以得到語氣增強、意義顯明的修辭效果。

《西遊記》中反襯的例子比較多是出現在情節當中，段落文字則較為少見，以第二十七回「屍魔三戲唐三藏 聖僧恨逐美猴王」為例，孫悟空三打白骨精，唐三藏肉眼凡胎皆不識妖怪，即使孫悟空一雙火眼金睛看得清楚，又一心以保護唐三藏的安全為要務，卻反遭三藏驅逐，可以說是作者用孫悟空的精明伶俐反襯三藏的昏聩，或者也可以說是用三藏的昏聩反襯孫悟空的精明。

又如四十一回紅孩兒將唐三藏擄走，孫悟空前去妖怪的居所——枯鬆澗火雲洞察看，作者的描述是：

但見回鑾古道幽還靜，風月也聽玄鶴弄。白雲透出滿川光，流水過橋仙意興。猿嘯鳥啼花木奇，藤蘿石蹬芝蘭勝。蒼搖崖壑散煙霞，翠染鬆篁招彩鳳。遠列巔峰似插屏，山朝澗繞真仙洞。昆侖地脈發來龍，有分有緣方受用。

僅從這首詩本身來看，很難想像居住在這裡的竟是一群妖怪，如此優美的景色本應與仙人逸士匹配，西遊記的作者則是用這好山好水，反襯妖怪巧詐惡劣而且武藝高強的行徑，藉由兩者之間的落差，使讀者產生深刻的印象。同時，安詳寧靜的氣氛也襯托之後孫悟空和妖怪之間即將展開的一場大戰。

<sup>14</sup> 沈師謙：《修辭學》，蘆洲，國立空中大學出版，2002年10月，頁83

### 3. 側面襯托

用與主體有密切相關的襯體從側面將主體烘托出來。旁襯旨在借助襯體突出主體，因此不直接寫出主體，反而利用周邊事物加以烘托，使主體更為明顯。

如師徒們在前往車遲國的路上，遊觀景色，緩馬而行，作者在安詳的氣氛下巧妙利用襯托製造懸疑：

忽聽得一聲吆喝，好便似千萬人吶喊之聲。唐三藏心中害怕，兜住馬，不能前進。急回頭道：「悟空，是那裡這等响振？」八戒道：「好一似地裂山崩。」沙僧道：「也就如雷聲霹靂。」三藏道：「還是人喊馬嘶？」孫行者縱身到空中觀看，遠見一座城池，並不見紛紛凶氣。行者暗自沉吟道：「好去處！如何有响聲振耳，那城中又無旌旗閃灼，戈戟光明，又不是砲声响振，何以若人馬喧嘩？……」（四十四回）

師徒們僅憑聲音推測，但無法得到解答，待行者前往調查，看見一羣衣衫襤褸的和尙，在惡劣的地形裡扯車，心裡又犯狐疑。作者巧妙地以聲音來襯托勞動的辛苦，利用唐僧師徒猜想的同時，點出眾人以及物體的響聲，顯出數量的龐大，不但達到襯托的效果，同時也為下面的情節做出一個充滿懸疑的開場，藉此吸引讀者的目光。另外由於行者尚不知原由，完全只靠猜想，再多的念頭都不能得到解答，故段落最後以疑問作結，顯示出行者疑惑不定的樣子，並刺激讀者衍生出種種推想。又如：

八戒道：「師兄不知，等我舉釘耙築他一下。假若築破，就是冰薄，且不敢行；若築不動，便是冰厚，如何不行？」三藏道：「正是，說得有理。」那呆子撩衣拽步，走上河邊，雙手舉耙，盡力一築，祇聽撲的一聲，築了九個白跡，手也振得生疼。呆子笑道：「去得！去得！連底都錮住了。」（四十八回）

作者不寫冰厚，反去描寫豬八戒築冰，不寫冰未裂，反寫冰上的九個釘耙留下的痕跡，透過這些仔細的行為描述，比直接寫明冰有多厚來得生動許多。又例如描寫邪怪時以陰冷之物作襯托：

有一女子上前，把石頭門推開兩扇，請唐僧裏面坐。那長老祇得進去，忽抬頭看時，鋪設的都是石桌、石凳，冷氣陰陰。（七十二回）

先用一段描述環境的文字，石頭門、石桌、石椅，都顯示出這戶人家不同於一般，藉此來烘托不安的氛圍。由此可知，襯托為讀者製造了一個易於明瞭及接受被描寫事物的環境，藉由襯體的協助，擴大讀者對主體的感知程度。

#### (四) 委婉

委婉就是不直接說明其意，而要繞一個圈子，從另外一個角度切入，此舉可以避免與對象直接衝突，並且希望由對象自己進行思考，但是若委婉過了頭，原意就被深深隱匿在字面意義之下，當對象無法透過間接的敘述明白訊息的真正意涵時，便會使所要傳遞的訊息無解，無法發揮它應有的功能，這是在使用委婉修辭格時所必須注意的。

以《西遊記·第十四回》為例，行者打死攔路的盜匪，一箇喚做眼看喜，一箇喚做耳聽怒，一箇喚做鼻嗅愛，一箇喚做舌嘗思，一箇喚做意見慾，一箇喚做身本憂。三藏絮絮叨叨，指責行者不該行兇，行者耐不住性子，賭氣走了，他到那東海龍王的水晶宮：

見到壁上掛著一幅「圯橋進履」的畫。行者道：「這是什麼景致？」龍王道：「大王在先，此事在後，故你不認得。這叫做『圯橋三進履』。」行者道：「怎的是『三進履』？」龍王道：「此仙乃是黃石公，此子乃是漢世張良。石公坐在圯橋上，忽然失履於橋下，遂喚張良取來。此子即忙取來，跪獻于前。如此三度，張良略無一毫倨傲怠慢之心，石公遂愛他勤謹，夜授天書，著他扶漢。後果然運籌帷幄之中，決勝千里之外。太平後，棄職歸山，從赤松子遊，悟成仙道。大聖，你若不保唐僧，不盡勤勞，不受教誨，到底是箇妖仙，休想得成正果。」悟空聞言，沉吟半晌不語。龍王道：「大聖自當裁處，不可圖自在，誤了前程。」悟空道：「莫多話，老孫還去保他便了。」龍王欣喜道：「既如此，不敢久留，請大聖早發慈悲，莫要疏久了你師父。」行者見他催促請行，急聳身，出離海藏，駕著雲，別了龍王。

行者說道自己受不得悶氣，龍王曾讓行者討兵器和鎧甲，當然知道齊天大聖不是虛有其表，於是必恭必敬，也不敢當面與他起衝突，倘若龍王說起連篇大道理，便就像三藏一般，讓行者無法忍受，說不定性子一急起來，又來個大鬧水晶宮。龍王真是沉得住氣，讓行者自己開起話題，於是他恰好利用張良的典故，說明要成就大事業，必須耐得住性子，盡勤勞，受教誨，這才勸解了行者願意返去保護三藏。

又例，地湧夫人化爲一被強盜拐到山內之女子，騙得三藏搭救，隨取經一行人

至鎮海禪林寺歇腳，眾僧相見，安排齋供：

漸漸天昏，方丈裡，點起燈來。眾僧一則是問唐僧取經來歷，二則是貪看那女子，都攢攢簇簇排列燈下。三藏對那初見的喇嘛僧道：「院主，明日離了寶山，西去的路途如何？」那僧雙膝跪下，慌得長老一把扯住道：「院主請起。我問你箇路程，你為何行禮？」那僧道：「老師父明日西行路途平正，不須費心。只是眼下有件事兒不尷尬，一進門就要說，恐怕冒犯洪威，却纔齋罷，方敢大膽奉告。老師東來，路遙辛苦，都在小和尚房中安歇甚好；只是這位女菩薩不方便，不知請她那裡睡好。」三藏道：「院主，你不要生疑，說我師徒們有甚邪意。早間打黑松林過，撞見這女子，綁在樹上。小徒孫悟空不肯救他，是我發菩提心，將他救了，到此，隨院主送他那裡睡去。」(八十一回)

院主心裡對取經人還有懷疑，卻不明說，一方面是特意在眾僧面前問清女子來歷以端正視聽，避免閒言閒語，一方面也怕問得冒失，錯怪三藏，故趁三藏發問之時先以行動表示尊敬之意，再提出疑問。由此可看出作者在安排情節上，對於人情世故的描述十分深刻。

避是迴避、繞開或隱瞞的意思，不敢說或不願直說就叫避諱，是一種婉轉表達的方式。日常生活中也許多事不能直說，比如大小便，在公共場合或生人面前，這樣的詞難免不雅。除了生理現象以外，有某些社會關係和社會交際方面的詞語，也不好或不能直說，如借錢，賄賂等，常須要用迂迴的表達方式。避諱語也稱為委婉語，其使用的情形大至可分為以下四種：1.不雅的事物；2.壞的或不便公開的事物；3.出於禮貌；4.令人不愉快的事物。<sup>15</sup>死亡經常是伴隨著悲痛，更引起恐懼和厭惡的情緒，因此人們往往不願意提「死」字，於是出現眾多的代用詞。試舉例說明如下：

八戒笑道：「你纔方發昏的，若不是老豬救你呵，已此了帳了，還不謝我哩！」  
(四十一回)

「了帳」就是死亡，不提死而用其他詞語代替就是避諱，「了帳」的原義是指一件事情得到完成，把帳算清了，反應世人認為人生在世主要是為了還上輩子欠的債的觀念。

<sup>15</sup> 陳克：《中國人說話的俗趣》，台北，百觀出版社，1995年3月，頁103



除了死亡，避諱最多的是關於人的生理活動，如大便的雅稱叫「出恭」，這個詞源自明代考試制度。明代考場中備有正面寫紅色「出恭」，背面寫「入敬」的排子。參加考試的士子如果想上大號，必須先領出恭排，回來交排才能再進考場。於是「出恭」漸漸成爲大便的代詞。另一種說法是源自民間傳說，漢劉安死後升天，在天上「坐起不恭」，天上的「先伯主者」向天帝奏了劉安一本，說他不敬，於是劉安被謫守廁所三年，所以才有了「出恭」一詞<sup>16</sup>。有一回行者推倒人參樹，鎮元大仙抓回欲逃跑的取經人，眾仙即忙取布將行者以外的三人裹了，又取了些生熟漆，漆在布上，渾身俱裹漆，只留著頭臉在外：

八戒道：「先生上頭倒不打緊，只是下面還留孔兒，我們好出恭。」(二十五回)

八戒在性命危急的時候竟然還有心思想著該如何上廁所的事兒，因爲鎮元大仙不同於一般妖魔，動不動就要吃人肉，所以雖然處於劣勢，八戒卻並不著急。至於孫悟空，大仙不用裹布塗漆來處置，而是要將他下油鍋去炸一炸，此時作者改用另一個避諱詞：

行者笑道：「……我才自也要領你些油湯油水之愛，但只是大小便急了，若在鍋裡開風，恐怕污了你的熟肉，不好調菜吃；如今大小便通乾淨了，才好下鍋。……」(二十五回)

行者把一個石獅子變作他本身模樣，仙童把石獅子放進鍋裡，把鍋子都打破了，行者怕連累師父，用一個看似合理的生理需求編了謊，說話時神態輕鬆，彷彿不認爲自己有錯，讓鎮元大仙也對他束手無策。詞語避諱的用法，在一定程度上反應了民間通俗用語，也有一些是出於口頭的遊戲，例如古代寺院的的廁所都建於堂之東，故稱「東司」或「東廁」，而「五穀輪迴之所」(四十四回)則是孫悟空自創的避諱語。

有時《西遊記》口語化的表現，往往在許多言語交談中不加以修飾，甚至十分粗俗：

牛王道：「……那潑猴奪我子，欺我妾，騙我妻，番番無道，我恨不得囫圇吞他下肚，化做大便喂狗，怎麼肯將寶貝借他！」(六十一回)

牛魔王把對孫悟空的忿恨之意用最直接的方式表達，就是將孫悟空比作最下賤的東

<sup>16</sup> 同上，頁 106

西，在這一句話中不難看出真實情感的表露，當一個人真正發怒的時候，是顧不得避諱和修飾的，如此正能襯托出牛魔王火爆的性情。

另外，男女結合從人的本性來說有排他性，因此男女之事在社會中具有私密性。中國古代文學作品中常稱男女結合為「雲雨」，此語出自宋玉《高唐賦序》，說楚王在夢中與神女在高唐相會，神女自己說「旦為行雲，暮為行雨」。這是古人用天地間的自然現象來比喻人事。當行者變作牛魔王，向羅刹女騙取芭蕉扇時，言之所謂「那女子與老孫結了一場乾夫妻……。」(六十一回)意謂有夫妻之名無夫妻之實。這個「乾」字當真用得巧妙。又如：

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

四十一回有韻文形容紅孩兒，其中「形比哪吒更富胎」一句，「富胎」是胖的意思，避諱說人胖，所以變稱富胎。又如：

唐僧道：「他若幹出這箇勾當，不同你我出去呵，我就念起舊話經兒，他却怎生消受。」八戒聞言又愁又笑道：「師父，你說的那裡話？我只聽得佛教中有卷《楞嚴經》、《法華經》、《孔雀經》、《觀音經》、《金剛經》，不曾聽見箇甚那『舊話兒經』呵。」(二十五回)

三藏避說緊箍咒，反以「舊話兒經」代替，只悟空和三藏明白，八戒便聽成「舊話兒經」。又有一回八戒恨行者要他去井裡，把那死去三年的烏雞國王駝上來，便慫恿三藏，要行者求方法，把國王救活：

行者道：「師父，你怎麼信這獸子亂談。人若死了，或三七五七，盡盡七日，受滿了陽間罪過，就轉生去了。如金已死三年，如何救得！」三藏聞其言道：「也罷了。」八戒苦恨不息，道：「師父，你莫被他瞞了。他有些夾腦風，你只念念那話兒，管他還你一箇活人。」真箇唐僧就念《緊箍兒咒》，勒得那猴子眼脹頭疼。(三十八回)

此時八戒已知行者最怕三藏唸緊箍咒，但是當著行者的面又不好意思直說，所以用「那話兒」代替，顯出八戒頗有心機。又例，紅孩兒看見有人護持三藏，不能近身，遂變成一個小孩，吊在樹上，想要利用三藏心慈，將他哄騙，三藏果然上當，叫行者將孩子駝著：

行者把他扯在路傍邊，試了一試，只好有三斤十來兩重。行者笑道：「你這箇潑怪物，今日該死了。怎麼在我老孫面前搗鬼！我認得你是箇『那話兒』呵。」妖怪道：「師父，我是好人家兒女，不幸遭此大難。我怎麼是箇什麼『那話兒』？」(四十回)

行者避說孩子是妖怪，改稱「那話兒」，是因為害怕師父聽見了不高興，而且紅孩兒幾次駕雲經過，行者把三藏拽下馬，已經讓三藏生怒，「狠狠的要念《緊箍兒咒》」，是沙僧苦勸才作罷，行者雖然心中埋怨，卻不敢忤逆師父，將妖怪駝著，不料那怪物弄重身法壓在行者背上，便覺有千斤重，又弄了一陣旋風，把三藏攝走了：

行者領命，返雲光，徑來至洞口。一隻手使拳，一隻手使棒。高叫道：「妖怪開門！」那些小妖又進去報道：「孫行者又來了！」妖王道：「關緊了門，莫探他！」行者叫道：「好兒子！把老子趕在門外，還不開門！」小妖又報道：「孫行者罵出那話兒來了！」(四十二回)

此例雖與上例同用「那話兒」，其所指涉的意義卻不同。此例中小妖避說「好兒子」一詞，是因為尊卑關係，不好說了此話，將妖王的身份降格了。又有一回日值功曹告知行者前面路途將遇妖魔，行者想讓八戒去對付那妖怪，於是裝出憂慮的模樣逗弄八戒：

好大聖，你看他弄箇虛頭，把眼揉了一揉，揉出些淚來。迎著師父，往前徑走。八戒看見，連忙叫：「沙和尚，歇下擔子，拿出行李來，我兩箇分了罷！」(三十二回)

「分行李」是「拆夥」、「散夥」的婉轉用法。豬八戒在取經路上一遇到困難，總是吵著要分行李，分行李就是拆夥，用行李來替代或者象徵一個團結的關係，大家都拿了行李走人，夥伴的聯繫就因此而斷裂，並不是指行李非常重要，除了通關的關

文、菩薩贈宇的手杖、袈裟和紫金鉢之外，也沒什麼重要的東西了，因此「行李」在這裡不是取其字面義而已，它還代替了更深一層的意義。

### (五) 夸飾

沈師謙《修辭學·夸飾》：語文中夸張鋪飾，遠超過客觀事實，使其所表達之形象情意鮮明突出，藉以加強讀者或聽眾的印象<sup>17</sup>。夸飾是使用了不恰當的形容，也就是言過其實，看似不適用於描述事實，卻往往因為情感強烈的投入而使所欲傳遞的訊息獲得加倍的效果。試舉例說明如下：

……使一個法天象地的神通，他就長的高萬丈，頭如泰山，腰如峻嶺，眼如閃電，口似血盆，牙如劍戟……。(第三回)

此例又因為使用了譬喻修辭格，故也稱為比喻性夸飾。作者欲表現妖怪龐大的身軀和兇惡的表情，同時選用的喻依都是簡單明瞭的山嶺、閃電等，融入人類對自然界的敬畏之情。

又如第六十七回，八戒錯將蛇妖的眼睛看作一對燈籠：

八戒道：「古人云：『夜行以燭，無燭則止。』你看他打一對燈籠引路，必定是箇好的。」沙僧道：「你錯看了。那不是一對燈籠，是妖精的兩隻眼亮。」那獸子就唬矮了三寸，道：「爺爺呀，眼有這般大呵，不知口有多大哩！」豬八戒是真的一被嚇就矮了三寸嗎？當然不是，之所以這麼說，是要凸顯出八戒恐懼驚駭的樣子，這種表達倒很像動畫中，人物可以隨意變大縮小的手法。

沙僧道：「師兄，我們到雷音有多少遠？」行者道：「十萬八千里。十停中還不曾走了一停哩。」八戒道：「哥呵，要走幾年纔得到？」行者道：「這些路，若論二位賢弟，便十來日也可到；若論我走，一日也好走五十遭，還見日色；若論師父走，莫想，莫想。」唐僧道：「悟空，你說得幾日方可到？」行者道：「你自小時走到老，老了再小，老小千番也還難。」(二十四回)

此例是對距離的夸飾，常人從小到老也要經歷六、七十年，「老小千番」又何止上萬年，此話一出表明取經路程的困難，也讓三藏明瞭三位徒弟一路保護的用心。又如：

<sup>17</sup> 沈師謙：《修辭學》，蘆洲，國立空中大學出版，2002年10月，頁119

三藏道：「火燄山却在那邊？可阻西去之路？」老者道：「西方却去不得。那山離此有六十裡遠，正是西方必由之路，却有八百裡火燄，四周圍寸草不生。若過得山，就是銅腦蓋，鐵身軀，也要化成汁哩。」(五十九回)

就連質地堅硬的金屬都不能抵抗的高溫，更不用說是凡人了，但是作者特意將金屬和人結合在一起，變成「銅腦蓋，鐵身軀」，藉由對人體誇張的形容，來強調火燄山熾熱的高溫。又有一回：

行者道：「你怎麼瞞得過我，我這左耳往上一扯，曉得三十三天人說話；我這右耳往下一扯，曉得十代閻王與判官算帳。……。」(三十一回)

唐三藏在寶象國遇難，被碗子山波月洞的黃袍怪變成老虎，白龍馬請求八戒去請被三藏逐出師門的孫行者，行者假意推託，八戒無奈告辭，卻在回程途中亂罵行者。行者差兩個溜撒的小猴，跟著八戒，把他說的話一一回報。行者對八戒誇耀自己的神力，穩固自己的角色、建立在師弟心中的威信，知情的讀者在佩服行者聰明的同時，也不禁要對八戒的單純莞爾一笑。再如：

行者聽得這箇消息，一翅飛奔館驛，現了本相，對唐僧道：「師父，禍事了！禍事了！」那三藏才與八戒、沙僧領御齋，忽聞此言，唬得三屍神散，七竅烟生，倒在塵埃，渾身是汗，眼不定睛，口不能言。(七十八回)

作者如此描寫唐三藏，真的把他當作是一個無能之人了，膽子這麼小，和他身為道行圓滿的高僧形象，兩者之間有極大的差距，作者破壞了一個原本高不可攀的聖人形象，拉近人物和讀者的距離，並藉此產生滑稽的笑果。

又有一回烏雞國王向三藏申訴冤屈，師徒們商討一計打算隔天告知太子：

師徒們一夜那曾得睡。盼到天明，恨不得點頭喚出扶桑日，噴氣吹散滿天星。(三十七回)

爲了希望能早日伸張正義，師徒們無不期待明日的到來。「喚醒」日出是擬人修辭格，太陽自有昇起落下的自然規律，不是人爲力量所能更動，滿天星斗自有自己的定位，更不用說吹一口氣就想移動它們，但是這些描寫是直接說出師徒們心底的願望，因爲等不及天亮，恨不得時間過得快一點，其願望強烈到希望能用人力就能改變時間的進程。又如：

三藏……埋怨八戒道：「你這夯貨！全不知一毫禮體。索性不開口，便也罷了；怎麼那般粗暴，說一句話，足足衝倒泰山。」(八十八回)

當取經人來到玉華國府，三藏前去倒換關文，王子教殿官去請等待在外的徒弟一同吃齋，殿官至待客館中，問道：「那箇是大唐取經僧的高徒？我主有旨，請吃齋也。」八戒正坐打盹，聽見一箇「齋」字，忍不住跳起身來，答道：「我們是！我們是！」把殿官都嚇得魂飛魄散。因為三藏是個謹慎怕事之人，故責怪八戒魯莽，將八戒說話所造成的影響，夸飾地形容為能將泰山衝倒那樣有威力。

### (六) 轉化

沈師謙《修辭學·轉化》：描述一事物時，轉變其原來性質，化成另一種本質截然不同的事物，予以形容敘述的修辭方法，是為「轉化」<sup>18</sup>。「轉化」又稱「比擬」，主要分為擬人與擬物二大類，擬人是將物擬成人，擬物是將人擬成物，套上物的特性。

首先以行者推倒人參果樹為例，一行人本想逃跑，不料被鎮元大仙一袖子都籠了去，將他們綁在柱子上，要鞭打來洩恨，行者等到半夜，脫了繩索，將三藏、八戒和沙僧都拯救了，再用柳樹樹幹變作四人的模樣，還綁在柱子上，可惜這個把戲騙不了多久，大仙發現以後駕雲又趕。

大仙低下雲頭，叫聲：「孫行者！往那裡走！還我人參樹來！」八戒聽見道：「罷了！對頭又來了！」行者道：「師父，且把善字兒包起，讓我們使些兒兇惡，一發結果了他，脫身去罷。」(二十五回)

「善」並不是實質的東西，不能被包裹起來，行者把善看作是可以看見可以掌握的東西，將他包起來，就看不見了，看不見善，就只剩下兇惡，因為師徒四人才剛從大仙手上逃出，一旦被捉，將耽誤取經的行程，大仙為人參樹苦追不放，行者只好採取正面迎戰的方法。

再舉同一回的情節為例：

清風罵道：「……若能勾到得西方參佛面，只除是轉背搖車再托生。」三藏聞言，丟下飯碗，把塊石頭放在心上。(二十五回)

清風、明月二道童不甘人參樹被推倒，將取經人鎖在房裡，臭罵了一頓。「心裡放下

<sup>18</sup> 沈師謙：《修辭學》，蘆洲，國立空中大學出版，2002年10月，頁276

一塊大石頭」，常被拿來比喻完結了一樁心事，這裡則顛倒過來，用心上放塊石頭比喻三藏多了一樁心事，因為三藏將西天取經視為極重要的任務，深怕不能成功。

又如：

那獸子道：「胡說！胡說！大家都有此心，獨拿老豬出醜。常言道：『和尚是色中餓鬼。』那箇不要如此，都這班扭扭捏捏的拿班兒，把好事都弄得裂了。……」（二十三回）

好事如何會裂呢？這是將抽象的事比擬成具體的物，表示事物有了缺陷變得不完美。

行者道：「陛下切莫傷感，恐走漏消息。這棍子在我耳躲裡跳哩，如金決要建功，管取打殺妖魔，掃蕩邪物。這江山不久就還歸你也。」（三十九回）

棍子不能自己行動，行者是把自己的意識賦予棍子，從而表現行者迫不及待想要與那妖怪大戰一場的興奮之情。

行者道：「……『拿賊拿贓。』那怪物做了三年皇帝，又不曾走了馬腳，漏了風聲，他與三宮妃后同眠，又和兩般文武共樂，我老孫就有本事拿住他，也不好定他的罪名。」唐僧道：「怎麼不好定罪？」行者道：「他就是箇沒嘴的葫蘆，也與你滾上幾滾。他敢道：『我是烏雞國王，有甚逆天之事，你來拿我？』將甚執照與他折辯」（三十八回）

倘若只抓人卻沒有證據，不好將人定罪，這裡將人耍賴的行爲用葫蘆來比喻，又用葫蘆擬人沒嘴不能折辯，意謂就算那國王不折辯，也不好拿他，更何況他若折辯起來就更難將他定罪了。

行者見了道：「菩薩，這花瓣兒，又輕又薄，如何載得我起？這一灑翻，跌下水去，却不溼了虎皮裙，走了硝，天冷怎穿？」（四十二回）

八戒聞言大怒，罵道：「你這潑物，全沒一些箇眼力，我老豬還招出水沫兒來哩，你怎敢說我粗糙，要剝鮮醬！看起來，你把我認做箇老走硝哩。休得無禮！吃你祖宗這一鈹。」（二十二回）

按：製格加硝，皮才柔軟，老走硝指硝性散失，皮質老化。

前例是引用走硝的原義，說明皮製衣物泡過水後不再柔軟，後例則將其原義轉用在人物上，用皮格的柔軟與堅硬來詮釋人年齡的大小，對照能力的強弱。

高老大喜道：「我招了他不打緊，壞了我多少清名，踈了我多少親眷；但得拿住他，要甚麼文書？就煩與我除了根罷。」……行者道：「不消說了。……讓老孫在此等他。……他若來了，定與你剪草除根。」(十八回)

剪草除根是爲了阻止植物再行生長，用來比擬事件結束後不再復發，高老大再不希望見到豬八戒，請求行者幫他除去這位見不得人的女婿。

小妖真箇沖了半盆鹽湯。老怪一飲而乾，凍著口，著實一嘔，那大聖在肚裡生了根，動也不動……。(七十五回)

同樣是利用植物的特性來比擬人的行爲，植物的根可以牢牢抓住地面，正如行者在妖怪的肚裡動也不動一般。

行者且不言語，聽他說甚話。少時，綻破櫻桃，喜孜孜的叫道：“小的們，快排素筵席來。我與唐僧哥哥吃了成親。”(八十二回)

櫻桃小口是對美麗女子的讚美之詞，既取櫻桃小巧的形象，又取其鮮紅的顏色，此例便直接用櫻桃二字代替女子的嘴巴。

本義形式基本上就是秉持著平直描述的準則，不花言巧語，用最平易的字詞，務必完整而正確地傳遞訊息，優點是樸實、簡單，一看就懂；缺點是呆板、老套，缺乏想像空間。借義形式著實豐富許多，因爲它擅長變換花樣，借用許多修辭手段來達到訊息傳遞的目的，包括：譬喻、借代、襯托、委婉、誇飾和轉化，這些修辭格只是作者在進行創作時，爲了表現奇曲所使用的眾多修辭格之一。優點是新奇、生動，能夠幫助聯想；缺點是過當的描寫容易使讀者不知所措。因此即便是借義形式也必須以內容爲圭臬，不可超出太遠，以免喪失本義。

## 第六節 明確形式與含混形式

所謂明確形式，其實和平直表現類似，他們都以訊息傳達的正確性爲目標，



字面義務必和內容義相同，並且選用不致使接受訊息的一方產生誤會的字詞，即詞義必須明確。含混形式恰恰相反，一方面是作者不能準確掌握事物的數量，一方面是交談中特意模糊焦點，或避開話題，因此無法從字面義得到正確的或完整的訊息。舉例說明如下：

八戒笑道：「我的鈚也沒多重，祇有一藏之數，連柄五千零四十八斤。」三王子問沙僧道：「師父寶杖多重？」沙僧笑道：「也是五千零四十八斤。」(八十八回)

豬八戒和沙僧說出兩人武器的正確重量，數目字都很清楚。行者、八戒和沙僧收玉華國三王子為徒，此一說明表示他們對自己的武器瞭若指掌，也藉機展現自己的神力。又如：

三個小王子對行者叩頭道：「師父先前賭鬥，祇見一身，及後佯輸而回，卻怎麼就有百十位師身？及至拿住妖精，近城來還是一身，此是甚麼法力？」行者笑道：「我身上有八萬四千毫毛，以一化十，以十化百，百千萬億之變化，皆身外身之法也。」(九十回)

「百十位」是含糊的數目，王子們僅是大約估計，「八萬四千」就是明確的數目，行者清楚的知道身上毫毛的數量，「百千萬億」也是含糊，籠統的說出一個數字，旨在表示數量非常多。又如：

悟空滿面春風，高登寶座，將鐵棒豎在當中。這些猴不知好歹，都來拿那寶貝，卻便似蜻蜓撼鐵樹，分毫也不能禁動，一個個咬指伸舌道：「爺爺呀！這般重，虧你怎的拿來也！」(第三回)

眾猴只說「這般重」，金箍棒到底有多重他們並不知道，所以含糊帶過。

上述所舉關於數詞的含混之例，在人物溝通時並未造成誤解，以下所列舉含混之例卻造成對話中的誤會，例如：

行者道：「既如此，我告辭菩薩去也。」菩薩道：「你辭我往那裡去？」行者道：「我上西天拜告如來，求念《鬆箍兒咒》去也。」菩薩道：「你且住，我與你看看祥晦如何。」行者道：「不消看，只這樣不祥也勾了。」菩薩道：

「我不看你，看唐僧的祥晦。」(五十七回)

菩薩因為在對話中沒有指明主要對象，而造成行者的誤會。這是語焉不詳而造成雙方在溝通上的差距。又有一回寫到妖怪用計騙行者師兄弟三人：

好妖怪，將一把鋼刀斧，把柳樹根砍做個人頭模樣，噴上些人血，糊糊塗塗的，著一個小怪，使漆盤兒拿至門下……道：「你師父被我大王拿進洞來，洞裏小妖村頑，不識好歹，這個來吞，那個來啃，抓的抓，咬的咬，把你師父吃了，祇剩了一個頭在這裡也。」行者道：「既吃了便罷，祇拿出人頭來，我看是真是假。」那小怪從門窟裏拋出那個頭來，豬八戒見了就哭道：「可憐啊！那麼個師父進去，弄做這麼個師父出來也！」(八十六回)

「那麼」的用處是和「這麼」做出區別，因為避諱說死，所以便含混的說，語義模糊通常是在對親近的人溝通時才能達到訊息傳遞的效果，如果不了解事件的來龍去脈，就不知道「那麼」和「這麼」所代表的意義，也就是離開了事件發生的背景環境，「那麼」和「這麼」便不具備此例中所謂生與死的意義。又如：

好馱子，把釘鈿撒在腰里，下山凹，搖身一變，變做箇黑胖和尚。搖搖擺擺走近怪前，深深唱箇大喏道：「奶奶，貧僧稽首了。」那兩箇喜道：「這箇和尚却好，會唱箇喏兒，又會稱道一聲兒。」問道：「長老，那裡來的？」八戒道：「那裡來的。」又問：「那裡去的？」又道：「那裡去的。」又問道：「你叫做甚麼名字？」又答道：「我叫做甚麼名字。」(八十二回)

豬八戒改變了語調的升降，降調是句尾音調降低，用於一般的陳述句，升調是句尾音調升起，用於來表示疑問。只靠著改變語調，就能將問句變成答句，雖然豬八戒有回答和沒回答一樣，不具有確實的意義。由此可知，語調的變化在意義的呈現上同樣佔有重要的地位。再如：

又見一個少年，頭裹綿布，身穿藍襖，持傘背包，斂褲，腳踏著一雙三耳草鞋，雄糾糾的出街忙步。行者順手一把扯住道：「那裡去？我問你一個信兒：此間是甚麼地方？」那個人祇管苦掙，……那人掙不脫手，氣得亂跳道：「蹭蹬！蹭蹬！家長的屈氣受不了，又撞著這個光頭，受他的清氣！」……那人左扭右扭，那裡扭得動，卻似一把鐵鈐拑住一般，氣得他

丟了包袱，撇了傘，兩祇手，雨點似來抓行者。行者把一祇手扶著行李，一祇手抵住那人，憑他怎麼支吾，祇是不能抓著。行者愈加不放，急得燥燥如雷。(十八回)

在人物未報姓名之前，作者只好用「那個人」或「那人」來稱呼少年，這是含混的表現，容易在敘述中造成模糊不清的反效果。另外，最後一句：「行者愈加不放，急得燥燥如雷」一句少了主詞，改作「行者愈加不放，那人愈加急得燥燥如雷」，會使語意更清楚。

除了從詞句上來分析明確與含混的形態，還可以放大範圍，從文本整體的篇章佈局來分析。鄭明嫻《西遊記探源》以為故事的背景是模糊的<sup>19</sup>：

取經五聖走往西天的路是由三藏從南瞻部洲的大唐帝國出發，時間在貞觀十三年，走到兩界山約五千餘里(十六回)，到收龍馬時又走了五六千里(十六回)，這時走了兩個月，接著沒有很明顯的年月記錄。十八回開頭是『正是那春融時節』，廿回開頭是『又至夏景炎天』，廿二回開頭是『又值九秋』，至此已行至西牛賀洲，也就是說已走完了南瞻部洲。至廿三回以後的災難都發生在西牛賀洲。但第八回如來明明說道：

「我官四大部洲，眾生善惡者，各方不一：東勝神洲者，敬天敬地，心爽氣平；北俱蘆洲者，雖好殺生，祇因糊口，性拙情疏，無多作賤；我西牛賀洲者，不貪不殺，養氣潛靈，雖無上真，人人固壽；但那南瞻部洲者，貪淫樂禍，多殺多爭，正所謂口舌兇場，是非惡海。」

這種矛盾，證明作者在安排這個大空間的背景並不經心。之後在卅一、五十、五三、五六、五九、六二、六五、六七、七二、七四、七九、八三、八四、八七、八八、九一、九三、九六等回敘寫時間都是『行經個月』、『又值冬殘』等等含糊交代之辭。只有在卅六回開頭說：自離了長安已有四五年，八八回時則已過了十四個寒暑，之後九四、九六、九八回都提到已過十四年。從對時間分配的不均勻，可見作者對這的長時間的背景也並不著意。……西遊記即使對當天的時間，也交代得不清楚，往往打了一仗，就是『又見天晚』。六十五回，小雷音的妖精前後尋不見唐僧等，接著『又見天色將明』，乃率眾趕來，與廿八宿及孫悟空大戰。這一仗，在同一段說『只殺得太陽星，西沒山根；太陰星，東生海嶠。那妖見天晚……』此仗固然

<sup>19</sup> 鄭明嫻：《西遊記探源》，〈第四章 形式的定型〉，台北，里仁出版社，2003年4月10日，頁170

打得天昏地暗，但光陰又何迅速若此，一下子便從天將明打到天晚？應是時間照應之不經心。

《西遊記》故事有可靠的歷史事件為背景，但作者並無意重複唐僧取經的史實，這是使《西遊記》獨樹一幟的因素，在時空的模糊含混中建立其神秘傳奇的情調。關於鄭先生對六十五回時間分配的疑點，筆者倒認為是一種夸飾的手法。七十七回作者對時間的安排就很有次序，三藏被三魔——青獅、白象、大鵬金翅鵝——抓走，三個魔頭與大聖兄弟三人相鬪，六個人鬪到天晚，八戒與沙僧遭擒，行者也不敵，遂被妖怪抓回巢穴，「此時有二更時候，眾怪一齊相見畢，把唐僧推下殿來。那長老于燈光前，忽見三個徒弟都捆在地下」，妖怪們打算把徒弟三人和三藏一起蒸吃了，行者於是脫了真身，拘喚北海龍王教護持，龍王隨即將身變作一陣冷風，吹入鍋下，盤旋圍護。接下來的時間是「將有三更盡時」，老魔吩咐手下：「……到五更天色將明，必然爛了，可安排下蒜泥鹽醋，請我們起來，空心受用。」只留下小妖看蒸籠，自己睡覺去了，行者趁此機會將三人救出，偷偷從後門離開，不料被老妖發現，「卻說行者自夜半顧不得唐僧，駕雲走脫，徑至獅駝洞裏，一路棍，把那萬數小妖，盡情剿絕。急回來，東方日出」，由此節看來，時間先後順序交待得不可謂不明確，所以作者在六十五回敘述的時間差距，相信並不是不經心的結果，而是為了刻意顯出比鬪激烈的程度。

明確與含混是作者刻意的表現，明確是正常，含混是異常，視情況需要進行調整，可以選擇據實以告，或是顧左右而言它他，可以錙銖必較，也可以模稜兩可。模糊、含混似乎能留下更多的想像空間。

### 第七節 語義正釋與語義別釋

這是屬於詮釋的部分，是用正確的意義詮釋或者是用己義來曲解。正確的解釋符合了平直的要求，此類型適用於理性的分析，說明有理可循的道理，但語義別釋卻故意忽視詞、句的本義，站在自己的角度，用自己語言加以扭曲，這中間其實是帶著強烈的個人風格。試舉例說明如下：

行者道：「哭有幾樣：若乾著口喊謂之嚎，扭搜出些眼淚兒來謂之啣。又要哭得有眼淚，又要哭得有心腸，才算著嚎啣痛哭哩。」(三十九回)

行者解釋嚎和啣的不同，是對於這兩種悲痛的情緒反應作了正確的區分。又如：

劉全道：「閻王不曾說什麼；只聽得鬼使說：『李翠蓮歸陰日久，屍首無存。』閻王道：『唐御妹李玉英，今該促死；教翠蓮即借玉英屍還魂去罷。』臣不知『唐御妹』是甚地方，家居何處，我還未曾得去尋哩。」(十一回)

劉全之所以會這麼說，是因為沒見過世面的關係，由此可以看出他只是一個憨厚的老實人，當時根本沒聽懂閻王的一番話，唐御妹是稱號，他卻誤認為是地名，真是傻得可以。又有一回行者去海上求取仙方，挽救被他推倒的人參樹，行者特別請福祿壽三星前往五觀庄，教唐僧不要唸《緊箍咒》，八戒見了三星倒開起他們的玩笑：

那八戒見了壽星，近前扯住，笑道：「你這肉頭老兒，許久不見，還是這般脫灑，帽兒也不帶個來。」遂把自家一個僧帽，撲的套在他頭上，撲著手呵呵大笑道：「好！好！好！真是加冠進祿也！」……正說處，八戒又跑進來，扯住福星，要討果子吃。他去袖裏亂摸，腰裏亂吞，不住的揭他衣服搜檢。三藏笑道：「那八戒是甚麼規矩！」八戒道：「不是沒規矩，此叫做番番是福。」三藏又叱令出去，那呆子跨出門，瞅著福星，眼不轉睛的發狠，福星道：「夯貨！我那裡惱了你來，你這等恨我？」八戒道：「不是恨你，這叫回頭望福。」那呆子出得門來，祇見一個小童，拿了四把茶匙，方去尋錘取果看茶，被他一把奪過，跑上殿，拿著小磬兒，用手亂敲亂打，兩頭玩耍。大仙道：「這個和尚，越發不尊重了！」八戒笑道：「不是不尊重，這叫做四時吉慶。」(二十六回)

「加冠進祿」、「四時吉慶」、「回頭望福」、「番番是福」這四個成語都是吉祥話，豬八戒卻用怪異的行動去詮釋這幾句成語意義，讓在坐的福祿壽三星、唐僧和大仙都摸不著頭腦，除了顯示八戒調皮搗蛋、不正經的性格外，豬八戒對這四句成語賦予了新的定義，也使得這些成語產生新奇的趣味，讓五觀庄和行者求仙方二事同時進行，以免單調。

一般來說，詞語本身有其固定的意義，即使是多義詞，這些詞義，和關於他的種種解釋也都有特定的範圍和標準，直接詮釋就在這個範圍內處理相關的解釋，但是間接詮釋則不理會原本詞義的設限，他往往是作者運用想像力和獨創的思考邏輯而得到的答案，能夠根據作品的情境改變立場，賦予詞語曾經毫不相干的新的意義，

這一種陌生化的過程，刺激了讀者的聯想力，也同時刺激作者不斷在定型的詞語上加以再開發，以維持新鮮感。

平直與奇曲的表現方法十分繁多，這裡也只能舉出一部分加以討論，先後共舉出同義詞、多義詞、反義詞、同音字，這部分來說平直與奇曲是存在它們自身的二元對立中，至於本義和借義、明確義和含混義、語義正釋和語義別釋的部分，平直和奇曲是存在於彼此之間，也就是說本義、明確義和語義正釋屬於平直的修辭表現；借義、含混義和語義別釋屬於奇曲的修辭表現。意思是同義詞有兩種使用方法，是使用方法上的區別，本義和借義是使用態度上的區別。

同義平直、多義平直、反義平直、同音平直、本義、明確義和語義正釋屬於平直的修辭表現，每一個字和詞，在平直的表現中沒有譁眾取寵、變化多端，保持基本的溝通功能，有效的論述，義正辭嚴，一針見血，平直的修辭現象必須謹慎選擇，奇曲的修辭現象則反其道而行，它試圖從另一個角度切入，充分發揮語詞的含意，產生詼諧有趣，文字多變的表現形態，也就是說除了字面義之外，還能提供讀者更多思考和想像的空間，《西遊記》中所蘊含的幽默元素，便是存在於奇曲的修辭現象中，作者能夠充分掌握詞語豐富的意義，變通地加以使用，《西遊記》中同義奇曲的修辭現象例子不多，作者比較少去從同義詞中利用範圍、程度或對象不同的詞的混用以達到諷刺或詼諧的效果，倒是常藉由反義奇曲來完成這份工作，例如明明討厭對方，卻用正面的詞語去稱讚他，《西遊記》的諷刺口吻並不嚴肅，基本上都是以一種輕鬆，溫和的態度，而沒有以一種尖酸深刻的，知識份子的憤世嫉俗的角度，多義奇曲中雙關的修辭格佔有很大的比例，反義奇曲則以諷刺或諷喻格為大宗，同音奇曲和含混義主要是因為字音和意義的混淆、誤會而產生趣味，借義形式在所有奇曲的修辭現象中具有最多的修辭格，這些修辭格的共同點就是它們的功能在於，透過不同的技巧擴大敘述表現的空間，更具體的進行描繪，務必使之更貼近事物的真相，語義別釋則是故意曲解原義，賦予詞語新的意義帶來新鮮感。

本章在平直奇曲兩個大範圍之下，一一檢視平直與奇曲的構成方式，以及構成元素，如此一來，就能還原文本所呈現的效果，經過分類之後，對於文本所展現的幽默詼諧及諷刺挖苦，就能很清楚它的形成方式，正是奇曲的修辭現象所負責的部分，藉由將詞義顛倒或模糊的使用或解釋，達到這樣的效果。

奇曲的修辭表現激發讀者的思考，使得文本成為許許多多思想觀念和意見的匯整，甚至於藉由奇曲的修辭表現呈現出西遊記文本獨特的效果——幽默風趣，它的雙關、反語大致上還以人物與情節的需要為主，少部分針對作品形成年代的社會現象的指涉，也頗能融入情節的敘述中，不會感覺突兀。

平直與奇曲在《西遊記》的表述過程中佔有很大的比例，也是最基本的表現，也就是說它們是文本總體印象中很重要的部分，這方面來說平直比較像是奇曲的對照組，它是負責說明、解釋的部分，不像奇曲就有許多變化，當然應情況需要，兩種修辭表現是交替出現，但奇曲的多樣性，前面已經說過，它能夠顯示或帶出一種特殊的氛圍，先有平直才有奇曲，奇曲是以平直為基礎再加以變化，若沒有平直的修辭表現，就無法凸顯奇曲的特殊，兩者看似彼此對立，但又互相依存。以此來與上述所舉的例子相互對照可以發現，不論平直或奇曲，都必須應當時的需要來選擇最恰當的表述方式(修辭手段)，讓兩種修辭表現充分發揮，才能使文本所要表達的意義不致漏失或有不足的遺憾。

### 第三章 《西遊記》內容上之銜接與跳斷

一篇文章之中，句與句之間，必須有邏輯關係，前後照應，句與句的組合與連貫能夠使文意達到清晰通順的目的，若再將範圍擴大至一篇文章之中段與段的銜接，這時，除了邏輯上的相關，更重要的是，必須有一個共同主題或思想，當個別的段落統合在一起時，能夠讓它們口徑一致，彼此產生有機的連繫，缺一不可，正如《文心雕龍·章句》：「設情有宅，置言有味。」<sup>1</sup>但有時為了突顯特殊的情感，或配合文意的轉變，文章中會出現跳斷的情況，在特定的情境下運用，反而能將情意更準確的表達。由上述可知，一篇文章中，銜接的部分除了句與句，段落與段落，還包括不同章節之間，由銜接和跳斷的修辭現象中，如何能做到合理的，或圓滑或生硬的接續與承繼的關係，對情節的進行又有什麼影響，是本章所欲探討的主題。上一章是探討詞語本身，選擇合適的詞語來表達意義，此章進一步討論《西遊記》中詞語和章句彼此的關連性。

#### 第一節 詞語的銜接與跳斷

詞語的銜接是常態，文章要能通暢、有條理的進行，語意必須連貫，最基本的還是要善加利用連接詞，因果關係的連接詞，例如：因為……所以，帶有轉折語氣的連接詞，例如：但是、然而，另外，主詞或主題明確，即所謂意有所指，才能使整體的意義不致混亂。詞語的跳斷是變異，偶爾會因為情境的需要，字面上詞語不以直線的連續狀態出現，反而代之以虛線，看似彼此缺乏關聯，卻能達到特殊的修辭效果。

##### 一、銜接

詞語的銜接最常見的方法是，取決於作者在選用對過渡性詞語時恰當與否，合適的詞語能讓句段之間很自然的串聯起來。首先，第一個例子是玉帝向菩薩解釋為何蟠桃大會停止舉行，他從猴王出生說起，最後以十萬天兵下界收伏作結，整段話不只交代一個事件，而且事件具有時間上的先後關係：

玉帝道：「妖猴乃東勝神洲傲來國花果山石卵化生的。……那廝嫌惡官小，

<sup>1</sup> 范文瀾：《文心雕龍注》，台北，台灣開明書店，1993年5月



反了天宮。即差李天王與哪吒太子收降，又降詔撫安，宣至上界，就封他做個『齊天大聖』，祇是有官無祿。他因沒事幹管理，東游西蕩。朕又恐別生事端，著他代管蟠桃園。他又不遵法律，將老樹大桃，盡行偷吃。及至設會，他乃無祿人員，不曾請他，他就設計賺哄赤腳大仙，卻自變他相貌入會，將仙肴仙酒盡偷吃了，又偷老君仙丹，又偷御酒若干，去與本山眾猴享樂。」(第六回)

「又」字在這段話裡代替了一般的連接詞，譬如，降詔撫安是在收降之後，第一個「又」字相當於「然後」，最後一段話說道，「將仙肴仙酒盡偷吃了，又偷老君仙丹，又偷御酒若干，去與本山眾猴享樂。」這裡所用的兩個「又」字也相當於「然後」，將先後順序不同的事件連接在一起，同時「又」更帶有加重「偷」字的效果，孫悟空一連偷了三樣東西，偷了又偷，從這裡也可能看出玉帝對孫悟空頗有束手無策之感。又如：

那怪慌了手腳，使個金蟬脫殼計，打個滾，現了原身，依然是一祇猛虎。行者與八戒那裡肯捨，趕著那虎，定要除根。那怪見他趕得至近，卻又摳著胸膛，剝下皮來，苫蓋在那臥虎石上，脫真身，化一陣狂風，徑回路口。路口上那師父正念《多心經》，被他一把拿住，駕長風攝將去了。(二十回)

此例恰當的運用頂針的修辭格，巧妙的結合場景不同的上下句，路口也是虎怪和三藏的交會點，兩者在此地產生相關，此句並藉此流暢地表現虎怪的行動。又有一回三藏和行者來到高老莊，高太公央請取經人為其除妖：

高老道：「初來時，是一條黑胖漢，後來就變做一個長嘴大耳朵的呆子，……，頭臉就像個豬的模樣。食腸卻又甚大：……。喜得還吃齋素，若再吃葷酒，便是老拙這些家業田產之類，不上半年，就吃個罄淨！」三藏道：「祇因他做得，所以吃得。」高老道：「吃還是件小事，他如今又會弄風，雲來霧去，走石飛砂，唬得我一家并左鄰右舍，俱不得安生。」(十八回)

用「吃」來做連接，前一句在講吃的時候，後一句在說妖怪會弄風，「吃還是件小事」這一句話具有過渡的功能，他總結關於高太公和三藏討論關於吃的對話，開啓後句妖怪會法術的說明；這一句話也具有連接的功能，「吃還是件小事」這句話又相當於

「和」，同時舉出豬八戒具有食量大的特色和弄風的本事。又如：

那虎怪撐持不住，回頭就走。他原來在那洞主面前說了嘴，不敢回洞，徑往山坡上逃生。行者那裡肯放，執著棒，祇情趕來，呼呼吼吼，喊聲不絕，卻趕到那藏風山凹之間。正抬頭，見八戒在那裡放馬。八戒忽聽見呼呼聲喊，回頭觀看，乃是行者趕敗的虎怪，就丟了馬，舉起鋌，刺斜著頭一築。可憐那先鋒，脫身要跳黃絲網，豈知又遇罩魚人，卻被八戒一鋌，築得九個窟窿鮮血冒，一頭腦髓盡流幹。(二十回)

行者見八戒放馬，下句便以八戒為主詞開啓下句，八戒築虎怪，再以虎怪為主詞開啓下句，虎怪被築得鮮血直冒。藉由主詞的連續性，帶動不同視野的變換，將事件串聯起來。但也有因為主詞運用不當，而使敘述產生模糊的例子，如：

那人左扭右扭，那裡扭得動，卻似一把鐵鈐拑住一般。氣得他丟了包袱撇了傘，兩隻手雨點般來抓行者。行者把一隻手扶著行李，一隻手抵住那人，憑他怎麼支吾，只是不能抓著。行者越加不放，急得爆跳如雷。(十八回)

最後一句的主語不明顯，如果多加二個字，成為：那人急得爆跳如雷。語意會更清楚。下面的例子不是因為省略主詞造成的模糊，而是因為人稱代名詞的使用過當，使得敘述的條理不夠清楚。話說三藏被黃風嶺黃風動的妖怪捉去，行者變做一箇花腳蚊蟲，飛入妖精洞裡打探消息，他躲在屋樑上，聽見黃風怪道：只除了靈吉菩薩，其餘不足懼。便飛出洞與八戒商議：

八戒道：「哥，你往那裡去來？剛才一箇打令字旗的妖精，被我趕了去也。」行者笑道：「虧你，虧你。老孫變做蚊蟲兒進他洞去，探看師父，原來師父被他綁在定風樁上哭哩。是老孫分付，教他莫哭。又飛在梁上，聽了一聽。只見那拿令字旗的，喘噓噓的走進去報到：只是被你趕他，卻不見我。老妖亂猜亂說，說老孫是風吹殺了，又說是請神兵去了。他卻自家供出一箇人來，甚妙，甚妙！」(二十一回)

第一、第二個「他」是指妖精，第三個「他」是指師父，第四個「他」是指拿令旗的，第五個「他」是指妖精。一句話裡的「他」字，共指稱了四個不同的對象，讀者若不仔細，便容易產生混淆，有種前言不接後語的錯覺。又有一回行者求請佛祖

分辨真行者和六耳獼猴變成的假行者：

大聖口稱：「萬歲！萬歲！臣今皈命，秉教沙門，再不敢欺心誑上，只因這箇妖精變作臣的模樣，……」如此如彼，把前情備陳了一遍。「……望乞與臣辨箇真假。」(五十八回)

刪節號所省略的部分用「如此如彼」帶過，字面上看起來，這一句話被截斷，但是卻沒有妨礙敘述者完整的將事件陳述出來，省略的部分是關於六耳獼猴變成孫悟空的模樣，還妄想自組取經隊伍，上西取經。二個孫悟空長得一模一樣，無人能分真假，他們只好到靈霄寶殿求請玉帝辨明，作者巧妙的運用籠統概括的方式，省去繁雜的事件敘述，但是又能做到不將孫悟空的話語打斷，使「如此如彼」一句形成銜接上下語句的絕佳關聯詞。

銜接的目的，消極的來說，作者將文思加以整理，有秩序的呈現出來，以求文句通順，讓讀者能正確地理解；積極的來說，銜接的方法不只一種，也不只有關連詞「因為……所以」，或者「然後」這麼簡單，從上面所舉的例子可以看出，銜接還可以透過許多技巧來完成，在思想連貫，脈絡清楚的條件下，這些語句的運用技巧，因應不同的狀況，而有不同的表現，在連接不同的事件之外，還可以帶給讀者閱讀時的趣味。

## 二、跳斷

在銜接的修辭現象中，曾經舉出因為主語的使用不當而造成語意不連貫的例子，但是跳斷並非是因為作者行文的缺失所造成，它是作者有意為之所產生的修辭現象，從字面上看來，跳斷會有明顯的意義不完整，語句破碎的情況，往往因為特殊的需要，作者會配合情境來使用。跳斷的現象有下列幾項運用的技巧。

### (一) 斷續

是指情感上受到衝擊，使話語不能順利的說出，在敘述時就會發生不連續的情形。舉例說明如下：

那三箇魔頭在宮中正睡，忽然驚覺，說走了唐僧，一箇箇披衣忙起，急登寶殿。問曰：「唐僧燒了幾滾了？」那些燒火的小妖，已是有睡魔蟲，都睡著了，就是打也莫想打得一箇醒來。其餘沒執事的，驚醒幾箇，冒冒失

失的答應道：「七——七——七——七滾了。」急跑進鍋邊，只見籠隔子亂丟在地上，燒火的還都睡著，慌得又來報道：「大王，走——走——走——走了！」(七十七回)

小妖第一次回復妖怪時，因為睡著了，心虛，又不敢肯定燒了幾滾，所以胡亂回答，說得有些結巴，第二次回報妖王則是因為自己睡著誤事，讓唐三藏跑了，害怕受罰，以致於說不出話來。又如：

老者戰兢兢鉗口難言，搖著頭，擺著手道：「不象、不象人模樣！是幾、是幾個妖精！」(五十六回)

老者看見行者、八戒和沙僧的模樣，因而受到驚嚇，將話頭重複說了兩次，才能完整的接下去，言語慌亂的現象充分表現出他害怕的情態。

## (二) 急收

由於種種原因，話說到一半忽然收住不說，但沒有被說出的下文，讀者完全可以明瞭其意。例如第四十回，孫行者見到妖怪在半空，縱紅光，打探三藏的行蹤，便把唐僧推下馬，待那紅雲散去，才請師父上馬，唐僧為此被行者拽下馬兩次，對行者的處理方式頗有不滿：

三藏道：「你說妖精又來，如何又請走路？」行者道：「這還是箇路過的妖精，不敢惹我們。」長老又懷怒道：「這箇潑猴，十分弄我。正當有妖魔處，卻說無事；似這般清平之所，卻又來嚇我，不時的嚷道有甚麼妖精。虛多實少，不管輕重，將我擱著腳，摔下馬來，如今卻解說甚麼過路的妖精。假若跌傷了我，卻也過意不去。這等，這等……」

唐僧不能明白行者的苦心，他是箇肉眼凡胎，取經一路上，有不少事都因唐僧不識妖怪，因此被擄，讓徒弟們奔走，這一次，他只因為被摔下馬的不適，怪罪行者，差一點要念《緊箍兒咒》，幸好沙僧在一旁苦勸才作罷，他心理縱然有種種不滿，卻又不得不依賴行者的法力，此急收的現象將唐僧氣急敗壞，煩躁不堪的神態生動地表現出來。又如：

清風道：「……。不期他那手下有三箇徒弟，有一箇姓孫的名悟空行者，先

偷了四箇果子吃了。是弟子們向伊理說，實實的言語了幾句。他却不容，暗自裡弄了箇出神的手段，苦呵！……」二童說到此處，止不住腮邊落淚。眾仙道：「那和尚打你來？」明月道：「不曾打，祇是把我們人參樹打倒了。」(二十五回)

鎮元大仙得元始天尊的筒帖，邀他到上清天上彌羅宮中聽講混元道果。他便讓清風、明月兩道童招待三藏，吩咐要打兩個人參果給他吃。三藏看那人參果很像小孩的模樣，堅持不吃，偏偏八戒貪嘴，慫恿行者去偷。清風、明月發現之後十分氣憤，怒叱了取經人，行者因為受了氣，心有不服，一時衝動推倒了人參樹，又趁兩童困睡，連夜逃跑。待大仙自元始宮散會歸來，二童才將前事一一稟報，行者推倒人參樹，斷了他仙家的苗裔，他二人自覺怠忽職守，愧對師父，所以話才說到一半就因淚留不止而停頓下來，由此不難體會兩人難過的心情。

### (三) 岔斷

有別人的話或者動作插入正在進行的話語之中，將其打斷，使之不再繼續。和急收不同處在於，急收是說話者自己將話語停頓，岔斷則是由於外力的介入和干擾。舉例說明如下：

(國王向行者敬酒，行者不辭，喝了四杯)，八戒在傍，見酒不到他，忍得他嘔嘔嚙唾。又見那國王苦勸行者，他就叫將起來道：「陛下吃藥，也虧了我。那藥裡有馬——」這行者聽說，恐怕馱子走了消息，卻將手中酒遞與八戒。八戒接著就吃。卻不言語。(六十九回)

行者用龍馬的尿來丸藥，以治朱紫國國王之病，因那匹馬是西海龍身，他「若過水撒尿，水中游魚食了成龍；過山撒尿，山中草頭得味，變作靈芝，仙僮采去長壽。」但行者並不希望製藥之法外傳，所以在宴席上不讓八戒把話說完。八戒的話雖被行者的動作打斷，話只說了一半，讀者卻還是能根據前述的情節，理解語意。又如：

三藏聽信八戒，欲趕走行者，行者道：「……(你屢次逐我)常言道：『事不過三。』我若不去，真是箇下流無恥之徒。我去！我去！——去便去了，只是你手下無人……」唐僧發怒道：「這潑猴，越發無理！看起來，只你是人，那悟能、悟靜，就不是人？」(二十七回)

最初的語氣是氣憤而急躁的「我去！我去！」，隨後反而語氣變得比較溫和「去便去了，只是你手下無人……」，作者不另外寫孫悟空的情態，而是用短句和長句來做區分，便在語氣上產生的轉折。「只是你手下無人……」意思雖不完整，口氣卻更見和緩，行者應該是想說「只是你手下無人像我這般厲害」，但是他的話還沒說完就被氣極敗壞的三藏截斷。

#### (四) 突接

沈師謙在《修辭學·跳脫》中對「突接」有如下的解釋<sup>1</sup>：

敘事的時候，一件事尚未完畢，突然接續另一件事，是為「突接」。一端未了，以另一端直起突接，雖有突兀之感，卻能契合情境，與「頂針」恰恰相反：頂針是頂接上句，蟬聯而下；突接是劈空而來，與上句迴無關聯。

一句話未說完，就接上另一句話，字面上看似不同意義卻仍相關。舉例說明如下：

卻說那烏雞國王太子，自別大聖，不多時，回至城中。果然不奔朝門，不敢報傳宣詔，徑至後幸門首，見幾箇太監在那裡把守。——見太子來，不敢阻滯，讓他進去了。(三十八回)

「見太子來」一句省去主語「太監」，看上去中間的話不連貫，實際上是突接前述，也是一種表達手段。再看第三十五回的例子，銀角大王被行者裝在葫蘆裡，不到多時就融化了：

行者還不當他就化了，笑道：「我兒子阿，不知是撒尿耶，不知是漱口哩。這是老孫幹過的買賣。不等到七八日，化爲稀汁，我也不揭蓋來看。——忙怎的？有甚要緊？想著我出來的容易，就該千年不看纔好。」

疑問句之前行者是對裝在葫蘆裡的銀角大王說話，從疑問句開始，則是行者自言自語，語意上並不銜接。先前行者被裝到瓶子裡的時候，他本想撒泡尿，但怕弄髒衣服，於是聚些唾津漱口，裝做是身體化爲水，發出了响聲，騙妖怪打開蓋子，行者就變作小蟲，從妖怪掀起帖子的葫蘆口邊飛了出去。行者突然記起他要的手段，所以擔心葫蘆裡的水聲是假的，本來想等過了七八日再開蓋，可是想想還不保險，不

<sup>1</sup> 沈師謙：《修辭學》，蘆洲，國立空中大學出版，2000年7月，頁659

管銀角大王化成水了沒有，永遠都不要開蓋子才是上策。此自問自答的方式突然出現，接續先前平鋪直述的口吻，頓時將語氣轉換，而將行者頑皮的性格充分流露。

### (五) 變換

變換應該是指在一句話中，訊息傳遞的對象不只一人，或是說話的對象突然改變，但是沒有加以註明。舉例說明如下：

呆子沒計奈何，扯住師父道：「你替我說箇方便兒。」長老道：「悟空說你編謊，我還不信。今果如此，其實該打。——但如今過山少人使喚，悟空，你且饒他，待過了山，再打罷。」(三十二回)

唐三藏先對豬八戒說話，後又轉向孫悟空說情，此例正確地指明了話語傳遞的對象。又如第八十五回，行者戲弄八戒，讓他和妖怪苦戰一回，但行者怕八戒不敵那怪，於是變了箇替身待在長老身邊，真身則趕去幫八戒，八戒得勝回來之後向三藏抱怨行者：

長老道：「悟空，端的可有怪麼？」行者瞞不過，躬身笑道：「是有箇把小妖兒，他不敢惹我們。——八戒你過來，一發照顧你照顧。我們既保師父，走過險峻山路，就似行軍的一般。」

行者先回長老的話，接著則轉向八戒說話。如上例，因為主詞明顯，讀者在對象改變時不致產生混淆。

又有一回滅法國的國王許下一個願，要殺一萬個和尚，取經人爲了要躲過這災，便扮作俗人進城。四人進到城裡，住在客棧，可是深怕半夜睡著了，脫了帽子，露出光頭，被發現是和尚，於是藉口不睡屋裡，那女老闆正在煩惱時，她的女兒則想出一個主意：

女兒道：「父親在日，曾做了一張大櫃，那櫃有四尺寬，七尺長，三尺高下。裡面可睡六七箇人，教他們往櫃裡睡去罷。」婦人道：「不知可好？等我問他一聲。——孫官人，舍下蝸居，更無黑處。止有一張大櫃，不透風，又不透亮，往櫃裡睡去如何？」(八十四回)

婦人所言中，有兩個溝通的對象，前句是對女兒說，後句是對行者說，透過這樣的

書寫方法，將時間關係拉近，從女兒提出主意到詢問客人之間，時間幾乎沒有間斷，雖然字面上兩句話並不相關，卻呈現了即時、立刻的狀態。

### (六) 跳躍

這種修辭技巧可以用來刻劃人物思想活動的變化，把腦中所出現的念頭寫出來，主要是因為人物已離開現實，進入想像或虛構的，脫離現實的狀態，此時兩者的時間空間缺乏正常銜接，故在語句上形成跳躍的現象，例如：

「……，等我變作箇水蛇兒過去。——且住！變水蛇恐師父的陰靈兒知道，怪我出家人變蛇纏長；變作箇小螃蟹兒過去吧。——也不好！恐師父怪我出家人腳多。」(八十六回)

這段文字表現行者思考問題時的思路變化，當時妖怪騙行者三藏以死，行者心有不甘，遂前去查看，他處處為師父考量，即使不在面前，也不願違逆其意，故而不能決定該變作什麼比較適合，猶豫一陣子之後，他最後變作一箇水老鼠，從水溝中鑽進妖怪的洞裡。又如：

原來那馱子把石頭當著唐僧、沙僧、行者三人，朝著他演習哩。他道：「我這回去，見了師父，若問有妖怪，就說有妖怪。他問甚麼山？——我若說是泥捏的，土做的，錫打的，銅鑄的，麵蒸的，紙糊的，筆畫的，他們見說我馱哩；若講這話，一發說馱了。——我只說是石頭山。他問甚麼洞？也只說是石頭洞。他問甚麼門？却說是釘釘的鐵葉門。他問裡邊有多遠？只說入內有三層。十分在搜尋，問門上釘子多少？只說老豬心忙記不真。——此間編造停當，哄那弼馬溫去。」(三十二回)

豬八戒嘴上說去巡山，其實在山凹裡的草坡上睡覺，行者知道他不甚可靠，變成一隻啄木鳥，在豬八戒頭臉上啄，讓他睡不成覺，他才心不甘情不願的繼續往路上走，走了一陣子，就在半路上編了一套謊話，隱瞞自己偷懶的行為，此例便是他思索和編造謊言的過程。謊言本應是極為秘密的，作者卻將豬八戒的祕密開誠佈公的攤在太陽底下，他杜撰的那些可笑的山名，將他的小聰明和帶點傻氣的性格表露無遺。



### (七) 插語

沈師謙在《修辭學·跳脫》中對「插語」下的定義是<sup>2</sup>：凡在必須的語言之外，插入若干話語。然而，由於西遊記還未擺脫從話本以來的痕跡，它的白話的程度還不夠成熟，行文中作者借入解釋的痕跡很明顯。試舉例說明如下：

早是那妖精安排停當，走近東廊外，開了門鎖，叫聲：「長老」。唐僧不敢答應。又叫一聲，又不敢答應。他不敢答應者何意？想著「口開神氣散，舌動是非生」。卻又一條心兒想著：若死住法兒不開口，怕他心狠，頃刻間就害了性命。正是那進退兩難心問口，三思忍耐口問心。正自狐疑，那怪又叫一聲：「長老」。唐僧沒奈何，應他一聲道：「娘子，有。」——那長老應出這一句言來，真是肉落千觔。人都說唐僧是箇真心的和尚，往西天拜佛求經，怎麼與這女妖精答話？不知此時正是危急存亡之秋，萬分出於無奈，雖是外有所答，其實內無所慾。——妖精見長老應了一聲，他推開門，把唐僧攙起來，和他攜手挨肩，交頭接耳。（八十二回）

作者介入情節的進行中，藉著對事件提問，以針對當時的情況加以解釋，為何三藏一開始不敢答話，後來又答應了女妖的呼喚，兩段問句形式的插語：「他不敢答應者何意？」和「怎麼與這女妖精答話？」，目的在於幫助讀者了解角色的心理狀態。下例也是因作者介入而製造的插語，此例所提出的反問句比上例還多，企圖預先將讀者所可能產生的疑問一并解決：

孫大聖見了，不敢進去，只在二門外忤著臉，脫脫的哭起來。——你道他哭怎的？莫成是怕他？就怕也便不哭。況先哄了他的寶貝，又打死他的小妖，卻為何而哭？他當時曾下九鼎油鍋，就燂了七八日，也不曾有一點泪兒。只為想起唐僧取經的苦惱，他就淚出痛腸，故此便哭。——心卻想道：「……苦啊！算來只為師父受困，故使我受辱於人。」（三十四回）

作者認為，光是從孫悟空心中所想的，還不足以解釋他之所以流淚的原因，因為此時孫悟空的情緒是如此複雜，正如上例，三藏在面對女妖時左右為難的心情相仿，所以只好利用插語的方式來說明。又如：

那和尚忽見行者相貌，有些害怕，便問：「那牽馬的是箇甚麼東西？」三藏

<sup>2</sup> 沈師謙：《修辭學》，蘆洲，國立空中大學出版，2000年7月，頁673

道：「悄聲低言，他的性急，若聽見你說是甚麼東西，他就惱了。——他是我的徒弟。」(十六回)

如果在一般對話中，三藏只要答「他是我的徒弟。」即可，但是在這之前，三藏還多說了一番話，「悄聲低言」一句可以說是打斷了原本的對話進行，但是從這番話裡可以看出三藏和行者的關係，第十六回時三藏還未收八戒沙僧，行者的頑性又尚未消退，三藏對他還有些懼怕，這句話表面上是說給和尚聽的，也可以看作是三藏對行者帶有戒心的表現。

第六十五回，佛祖面前司磬的一箇黃眉童兒，偷了人種袋下凡作怪，妖精一將袋子拋出，就把取經的三藏裝走，連趕來救援的星宿也不能幸免。下面正說道，各路神祇還不知這袋子的厲害，見妖精出現，急忙追趕：

亢金龍、女土蝠、房日兔、心月狐、尾火虎、……、張月鹿、翼火蛇、軫水蚓、領著金頭揭諦、六甲六丁神、護教伽藍，同八戒，沙僧，——不領唐三藏，丟了白龍馬——各執兵器，一擁而上。

插語在此例中的效果是，當戰況正緊急的時候，仍可以快速的交待唐僧與龍馬的處境，既兼顧到整體的情況，又不中斷戰事的連貫性，造成閱讀時一氣呵成的流暢感。又有一回寫到孫悟空將毫毛拔下變出分身，金角大王不敵，小妖們更被打得「破頭折腳，肉綻皮開」：

卻說那怪，得到門口，但見屍橫滿地，——就是他手下的羣精，——慌得仰天長嘆，止不住放聲大哭道：「苦哉！痛哉！」(三十五回)

這段文字敘述妖王見到自己的手下死傷無數，心有不忍，「就是他手下的羣精」，除了解釋屍橫滿地之外，特別對此一情景加重說明，以襯托妖王哀痛的心情。再如取經人想辦法說服烏雞國太子，其父王另有其人，便想出一個計謀：

三藏將紅匣子遞與行者，行者接過來，將身一抖，那匣兒卒不見了，——原是他毫毛變的，被他收上身去。——卻將白玉珪，雙手奉上，獻與太子。(三十七回)

爲了不阻斷正在進行的動作，而解釋又是十分必要的時候，插語提供了解決的方法，

在此例中它讓行者的動作不致中斷，也解釋了紅匣子在行者手中消失的原因，雖然插語的外力介入痕跡明顯，卻仍有一定必要性和功用在。

跳斷在形式上是往往以破碎、不連續的狀態出現，但是卻特別能表現豐富的感情，不論是欣慰、悲傷或憤怒，人在特殊狀況下，千頭萬緒本就很難完整、順暢的陳述明白，跳斷因此能代為呈現最真實的情境，使詞語描寫更為逼真傳神。

詞語的銜接語跳斷的表現，必竟以不能破壞語意的完整性為準則，雖然詞語間看似有所間斷，文思的脈絡仍然維持一貫，並沒有造成離題或是不知所云的情況，因此基本上，銜接和跳斷都是為了主題思想服務，詞語的銜接能透過敘述流暢的文句，準確地傳達作者的意見或思想內容，井然有序地交待事件的發生順序，只是《西遊記》中跳斷的修辭現象特別能展現那些情感特殊的狀況，不是銜接的表現所能替代。

## 第二節 章段的照應

第一節是以句與句之間的銜接和跳斷為主要討論對象，此節從句子擴展成段落之後，段落之間的關係，是形成篇章整體感很重要的部分，如何讓段落之間敘述流暢，具有條理，在一個段落結束之後，將讀者的思路毫不遲疑地帶入下一段文字中，妥善的運用銜接的手段，是將全篇加以統合的關鍵。試舉例說明：

菩薩道：「你這廝罪業彌深，救你出來，恐你又生禍害，反為不美。」大聖道：「我已知悔了，但願大慈悲指條門路，情願修行。」……那菩薩聞得此言，滿心歡喜對大聖道：「……你既有此心，待我到了東土大唐國尋一個取經的人來，教他救你。你可跟他做個徒弟，秉教伽持，入我佛門，再修正果，如何？」大聖聲聲道：「願去！願去！」菩薩道：「……這等也不消叮囑，我去也。」那大聖見性明心歸佛教，這菩薩留情在意訪神僧。

他與木叉離了此處，一直東來，不一日就到了長安大唐國。斂霧收雲，師徒們變作兩個疥癩游僧，入長安城裏，早不覺天晚。(第八回)

此例使用了一個承前啓後的語句「那大聖見性明心歸佛教，這菩薩留情在意訪神僧。」此句總結前面菩薩與孫悟空的對話，說明結果，並開啓下段菩薩和木叉前往長安，尋訪聖僧之行，把讀者很自然地帶到下一個場景裡。銜接必須將段落之間

的差異縮小，接續的過程能夠盡量圓滑，但是在《西遊記》文本中，部分銜接的技巧還很生硬，雖然說它的確是達成了銜接的目的，在修辭的表現上還有值得加強的地方。以《西遊記·第十一回》為例，其中曾一共出現六次以「卻說」為關聯詞所起始的句子。

1. 卻說唐太宗隨著崔判官、朱太尉，自脫了冤家債主，前進多時，……。
2. 卻說那唐朝駕下有徐茂功、……、王珪等兩班文武，俱保著那東宮太子與皇后、嬪妃、宮娥、侍長，都在那白虎殿上舉哀，一壁廂議傳哀詔，要曉諭天下，欲扶太子登基。
3. 卻說太宗自服了安神定魄之劑，連進了數次粥湯，被眾臣扶入寢室，一夜穩睡，保養精神……。
4. 卻說太宗又傳旨赦天下罪人，又查獄中重犯。
5. 卻說宮院中的大小侍婢，見玉英跌死，急走金鑾殿，報與三宮皇后……。
6. 卻說那尉遲公將金銀一庫，上河南開封府訪看相良，原來賣水為活，同妻張氏在門首販賣烏盆瓦器營生，……。

例 1 位於章節起始的第一段開頭，目的在接續第十回結束前，判官令太尉搖動引魂幡，領太宗出離枉死城，並展開第十一回的情節。例 2 是因為敘事的空間從陰間換到陽間，要做為兩者之間的緩衝。太宗返回陽間後，由太醫院安排湯藥，並進粥膳，例 3 簡略交待太宗復回陽間之後的細節，與隔日的上朝作一交替。例 4「赦天下罪人，查獄中重犯」之事和上段太宗交代陰間之事無關，為了不使此段有突兀之感，故在句首加「卻說」二字。例 5 閻王命鬼使活捉唐御妹李玉英的魂魄，為了不使陰間鬼使捉畢魂魄之後的情節產生停頓，因此用「卻說」二字將敘述對象加以轉移，如此才能持續將情節向前推進。例 6 太宗在枉死城中，有無數的冤魂擋住去路。幸虧崔判官作保，借得河南相老兒的金銀一庫，買轉鬼魂，方得前行。例 6 就是接續此事，說到尉遲公去河南查訪，由於太宗所言和尉遲公所行，兩事中間尚有許多事件交雜在其中，故「卻說」二字在此是帶有提點前事並接續後事的作用。

第十一回敘述唐太宗從陰間復回陽間的經過，以及返回陽間之後所發生的事：包括太宗在朝上對眾臣說明在陰間的經歷，招人進瓜果到陰司、差人至河南訪相良還債，又有李翠蓮借唐御妹屍還魂、建大相國寺的敘述，就連李卓吾都批：此回最為奇幻。作者為了呈現大量內容，以「卻說」二字來引導情節的進行、銜接不同的時空和事件，在其他章節裡，以「卻說」或「話說」起始的句子也十分頻繁的被使用，雖不盡完美，卻能在段落的銜接上產生一定的作用，因此有必要在此說明之。

### 第三節 情節結構的銜接與跳斷

語句的銜接形成章段，章段的銜接組成篇，基本上篇幅較短的文章到此就算完成了，篇幅較長的例如長篇小說，包含許多章節或傳統小說中以回目來做區隔，段落的銜接所完成的部分就不足以形成完整的結構，所以還必須擴大討論範圍，將篇章之間的過渡和情節連續的表現加以說明。在《西遊記》文本中，爲了讓看似分離的故事產生關連，除了用八十一難來做整體架構外，行文中也不忘在各故事之間加入一些關鍵點，使彼此有所連繫，例如鄭明嫻在《西遊記探源》中所舉的<sup>3</sup>，觀音金緊禁三個箍兒，在第八回、十四回和四十二回，分別套用在孫悟空、黑熊怪和紅孩兒身上等五例：

1. 第十回逕河龍王被斬，第四十三回牽出他是西海龍王敖順的妹夫，有九個兒子，最小的一個鼃龍妄想吃三藏，即第三十二回的「黑河沉沒」。
2. 第六回，大聖在與二郎神苦戰時，太上老君丟下金鋼琢打著孫悟空，使之被擒，這金鋼琢在五十二回被老君青牛偷下界。
3. 十五回行者不願保三藏取經，觀音蛇盤山賜他三根救命毫毛，在第七十五回，行者被裝在陰陽二瓶中，靠者三根毫毛得以脫困，還有一次他不願拿出毫毛，被取笑是一毛不拔。
4. 四十九回，老鼃馱負取經人過通天河，並請三藏代問如來何時能求得人身，但三藏忘了此事，因此到了九十九回，觀音等見八十一難還少一難，便將取經人墮下地面，還讓老鼃馱負過河，而因失信被淬入河中，使八十一難完滿。

除此之外，像是第六十回，牛魔王赴亂石山碧波潭宴會，就順手帶出下一件發生在碧波潭「取寶救僧」的故事，也是不落痕跡的拈連法。同時，它和孫悟空推倒八卦爐、紅孩兒、解陽山取水和三調芭蕉扇，都屬於同一個系列。

除了上述五例之外還可以在西遊記中找出不少用來銜接情節的線索，西遊記有所謂看似跳斷卻又巧妙的連繫，關於這一點其實許多研究者都注意到了，不論是連結、轉折或推移，作者讓有所區別的兩部分情節產生相關時，必需關注文本整體結構的狀態是否和諧，若從表面上看，《西遊記》中的故事可以各自獨立，仔細閱讀之後才會發現，作者在處理這樣一個不論時間空間都極爲龐大的文本結構時，必須充分有效地利用故事裡的人物與事物，一方面能在每篇之間產生連繫，又不至於因爲增加過多的人事物而誤導讀者，增加文本的閱讀困難度。

<sup>3</sup> 鄭明嫻：《西遊記探源》，〈第四章 形式的定型〉，台北，里仁書局，2003年4月10日，頁99

楊義在《中國敘事學·結構篇》將《西遊記》的結構歸於聯結性結構<sup>4</sup>。其中間接性的聯結，古人稱為前後「伏應」或首尾「呼應」，強調它們間的互文性或互動性的價值。當情節結構從一個敘事部分過渡到另一個敘事部分時，總是意謂著某種轉折，因為兩部分之間多少存在著人物事件和情調情態的區別，故兩部分間的連結、轉折、推移或過渡，都是結構中充滿活性的地方，作者能在此發揮創意，有技巧地安排情節上的銜接，由此不難看出《西遊記》作者在進行情節銜接與配置情節發展時確實下過一番功夫。

另外像第五十五回女妖執問唐僧：「你出家人不敢破葷，怎麼前日在子母河邊吃水高？今日又好吃鄧沙餡？」水高，諧音水糕，暗喻唐僧喝了子母河水而懷孕，肚子脹高，此為五十三回之情節。若不是作者在第五十五回安排女妖為唐僧假辦素齋的情節，就不會引出同樣是以食物為主題的事件。

又第四十一回行者曾請四海龍王幫忙服妖，可惜那紅孩兒的三昧真火在龍王的私雨中越燒越旺，龍王只好帥水族泱泱而回。另外，四十三回西海龍王敖順的太子摩昂，協助大聖降服黑水河鼉龍。以至於四十五回在車遲國，三藏與虎力大仙先後登壇祈雨，行者又請龍王幫忙，說道：「向日有勞，未曾成功；今日之事，望為助力。」又謝了敖順道：「前日虧令郎縛怪，搭救師父。」由於龍王和敖順不過是前幾回出現過的舊面孔，趁讀者對情節尚有記憶時，重新提出過去的事件做為串聯。以上所舉五十五回及四十五回二例均是藉著人物之間的對話，讓原本不相干的情節產生關係，也有喚起讀者記憶的作用。

第五十四回，西梁國女王留婚，行者叫三藏假意答允，待女王在通關文牒上用印，再使手段帶走三藏，叫做「假親脫網之計」。大聖將關文雙手捧上。那女王細看一番，上有大唐皇帝寶印九顆，下有寶象國印，烏雞國印，車遲國印。作者針對關文所做的說明分別提醒讀者，第二十八回取經人從碗子山波月洞黃袍怪手中救出寶象國公主；第三十七回，取經人救回屍沉井底的烏雞國王並助他復國；第四十四回在車遲國，取經人與虎力、鹿力和羊力大仙賭鬥，為搭救一群被妖怪欺壓的僧人。作者之所以特別交代關文的內容，目的是幫助讀者回顧過去的旅程，即情節內容，同時也將豐富了西梁國的故事內容。

再如第九十五回，替蟾宮太陰星君搗藥的玉兔，假變天竺國公主，太陰星君領

<sup>4</sup> 楊義歸納出三種敘事結構的要素，包括順序、聯結和對比，又舉《西遊記》之例，說明「間接性結構聯結」中「隱顯形態的伏應」之妙處。其中關於火燄山的來源的敘述，就採用了隱伏顯應的方式(從第七回到第六十回)：……這是追述往事以作「顯應」。……帶點涉筆成趣的味道，釀就孫悟空自作自受的幽默感。楊義：《中國敘事學》，嘉義，南華管理學院出版，1998年6月，頁75

著眾姮娥仙子下界收服，豬八戒看見霓裳仙子忍不住上前抱住道：「姐姐，我與你是舊相識，我和你耍子兒去也。」豬八戒與霓裳仙子相識的緣由見於第八回，天蓬元帥帶酒戲弄嫦娥，被玉帝貶下凡間。提起前事本是一種延續情節的手段，但藉由簡單的言語交談中引出，少了長篇大論的繁瑣，讓讀者自然而然的對情節進行回溯，同時也技巧性地點出豬八戒好色的性格。

從上述大略可以歸納出，作者在安置情節時所運用的一些手法，有運用地點、運用器械、運用事件、人物的身世或經歷等，務必使章節之間產生相關<sup>5</sup>，達到銜接的目的。做為長篇小說，西遊記的敘事結構常被認為是片斷式的組合，因為全書可說是由許多個情節完整的故事所組成，拆開來看也都能自成一格，李辰冬《三國水滸、西遊》稱此現象為「香腸式」的結構<sup>6</sup>，正因為取經過程遭遇種種災難，豐富了此書的內容，更顯出作者在安排這些遭遇時所展現的智慧，余國藩曾經誇讚：和中國其他古典小說的作者相形之下，《西遊記》的作者照顧細節的能力不凡：駕馭如此長篇鉅製，猶能游刃有餘<sup>7</sup>。除此之外，全書的首尾照應也十分契合，緊扣取經成聖的主題，為西天之行畫下完美的句點。

銜接和跳斷是修辭的表現，他們是修辭手段最後呈現在讀者面前的結果，敘述者的思想清楚，敘述才會清楚，反之，筆下的文字夾雜不清，表示敘述者的思維混亂。所以，文字清楚、通暢能夠幫助讀者更容易與敘述者產生溝通。銜接是藉由順暢的文思，流利的文字敘述來呈顯，跳斷的背後一樣有順暢的文思做基準，卻不使用流利的文字敘述，反要出人意外的截斷語言表達的形式，但是特殊的景況和情緒也唯有藉此才得以表露。在《西遊記》中，跳斷的修辭現象在語詞之間的表現最為明顯，段落和篇章之間大抵都以事件的發生順序和情節的銜接為主，沒有特例，由於《西遊記》題材特殊，敘述角度更不同於一般小說，因此作者在處理篇章的銜接上，還能緊扣取經的正當性，做到跌宕起伏、趣味橫生，足見其巧心。銜接和跳斷

<sup>5</sup> 但仍然有漏網之魚，例如六十四回棘林吟咏就沒有提供關於過去的線索，以利情節連接。關於敘事矛盾的部分，也有瞌睡蟲一事為例。另外，第五回中說到孫悟空被封為齊天大聖之後，「無事牽縈，自由自在。閑時節，會友遊宮，交朋結義。見三清，稱箇老字；逢四帝，道箇『陛下』。」可是四十四回在車遲國，兄弟三人到那三清觀去享受供品，行者卻問八戒：「這上面坐得是什麼菩薩？」又可參閱，謝明勳：〈百回本《西遊記》之「敘事矛盾」—孫悟空到底贏了誰的「瞌睡蟲」〉，《東華人文學報·第2期》，2000年7月。〈百回本《西遊記》的「敘事矛盾」之(一)—兩張「取經文牒」〉，《靜宜人文學報·第8期》，1996年7月。〈百回本《西遊記》之「敘事矛盾」之(二)—「芭蕉扇」到底有幾把〉，《靜宜人文學報·第9期》，1997年6月。

<sup>6</sup> 李辰冬：《三國、水滸與西遊》，台北，水牛出版社，1996年10月30日，頁135

<sup>7</sup> 余國藩著、李爽學譯：〈《西遊記》的敘事結構與第九回的問題〉，收於《余國藩西遊記論集》，台北，聯經出版社，1989年10月，頁27

並不是截然劃分的，跳斷之中還是隱含著銜接關係，但若爲了跳斷的表現而刻意破壞詞語的順序或脈絡，就違背了跳斷真正的意義。



## 第四章 《西遊記》形式上之齊整與錯綜

齊整與錯綜是針對文章的形式部分進行分析，對於詞語或句式的安排有一定的秩序，或者形式上根本相同，不論是字數相同或結構相同，這就是齊整；以錯綜來說，它在形式上的表現是非齊整式的，就是當齊整以固定的形態出現時，錯綜是以不同的形態交替出現，齊整與錯綜並未脫離對立與統一的情境，因此齊整就是形式上的統一，錯綜就是形式上的分化，至於內容方面，它們是沒有衝突的，形式必須為內容服務的宗旨並未改變，偏重形式的表現，不代表意義的被忽視。據此，本章透過以下各節的分析，一一說明《西遊記》中形式上的齊整與錯綜。

### 第一節 詞語齊整

詞語齊整在韻文中是必要的現象，主要是因為形式上的定型，作家在創作之前，就已經被要求而必須遵守這個規則，在《西遊記》的韻文中可以找出不少例證，在散文中，齊整同樣可以透過包括對偶、排比和層遞的修辭方法來表現。

#### 一、對偶

對偶是源於事物的自然現象，《文心雕龍·麗辭》：「造化賦形，支體必雙；神理為用，事不孤立。夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對。」<sup>1</sup>然而從自然轉化為文學上的表現時，對偶的表現是把兩個字數相等、結構對稱的語句，成雙成對地組合在一起，用以表達密切相關或相對的意思。對偶句的主要功能就在於借助整齊對稱的形式、諧調勻稱的音節，把意義相似、相對或相連的兩部分對照突出，讓它們互相補充，互相映襯，令人讀後感到意義鮮明，印象深刻。

劉勰在〈麗辭篇〉只列舉四種對偶：言對、事對、反對、正對。日僧遍照金剛撰《文鏡秘府論》集各家大成，共列舉二十九種之多，由此可見，對偶在使用上的變化多端。沈師謙《修辭學·對偶》：依句型分類，約可將對偶歸納為「當句對」、「單句對」、「隔句對」、「長偶對」四種，一則可以執簡御繁，一則可以兼該古今<sup>2</sup>。試依此舉例說明如下：

<sup>1</sup> 范文瀾：《文心雕龍注》，台北，台灣開明書店，1993年5月

<sup>2</sup> 沈師謙：《修辭學》，蘆洲，國立空中大學出版，2000年7月，頁453

### (一) 當句對

又名「句中對」，是對偶的修辭格中形式最短的一種。同一句詩文中，上下兩個短語自成對偶。如：

師徒們行了數日，……。一路饑餐渴飲，夜住曉行，兩三日，又至河州衛。  
此乃是大唐的山河邊界。(十三回)

「饑餐渴飲」一句中，「饑餐」對「渴飲」；「夜住曉行」一句中，「夜住」對「曉行」。這是三藏剛從長安出發不久的寫照，表示路途辛苦，一行人更不曾懈怠。其他類似的當句對，用以表現取經之艱辛的詞語還有像：「朝食夜宿」(第一回)、「山高路險，水闊波狂」(第二十回)、「餐風宿水，臥月眠霜」(第二十三回)、「水宿風餐，披霜冒露」(三十六回)、「曉行夜住，渴飲饑餐」(四十七回)、「帶月披星，餐風宿水」(四十七回)、「朝食暮宿，轉澗尋坡」(九十六回)。又如：

他兩個從洞口打上山頭，自山頭殺在雲外，吐霧噴風，飛砂走石，祇鬥到紅日沉西，不分勝敗。(十七回)

「吐霧噴風，飛砂走石」是形容爭戰時塵土飛揚的樣子，表示戰況激烈，「吐霧」對「噴風」；「飛砂」對「走石」。其他相似的當句對還有：「噴雲噴霧，播土揚沙」(第二十三回)、「噴雲噴霧，播土揚塵」(三十一回)、「揭瓦翻磚，揚砂走石」(四十五回)。

西遊記的作者常在散文之中加入當句對，把它做為韻文來呈現，從上面所舉二例，便可看出對偶在散文中整齊的形式表現，當句對的結構最為簡單，文本中還可以找到許多不及列舉的例證，如：「耳紅面赤」(三十一回)、「巧語花言，虛情假意」(三十三回)等等，都可以顛倒來使用，將複詞拆開再重新拼合，「耳紅面赤」也是「面紅耳赤」；「巧語花言」可以寫作「花言巧語」；「虛情假意」也可以作「假意虛情」來使用。

### (二) 單句對

沈師謙《修辭學·對偶》：語文中上下兩句、字數相等，詞性相同，平仄相對，是為單句對<sup>3</sup>。至於散文中單句對的要求已經不嚴格講究平仄了。舉例說明如下：

<sup>3</sup> 沈師謙：《修辭學》，蘆洲，國立空中大學出版，2000年7月，頁458

那猴道：「……，祇因犯了誑上之罪，被佛祖壓于此處。前者有個觀音菩薩，領佛旨意，上東土尋取經人。我教他救我一救，他勸我再莫行兇，歸依佛法，盡殷勤保護取經人，……。故此晝夜提心，晨昏吊膽，祇等師父來救我脫身。」(十四回)

提心吊膽本是一句成語，也是當句對。提心和吊膽同義，晝夜和晨昏都有早晚的意思，意指行者自從知道三藏會在取經的路上將他釋放，他就念念在意，早晚盼望著三藏的到來，深怕把他錯過了。又有一回三藏遇上女妖，不敢吃她所準備的葷食：

眾女子道：「長老，你出家人，切莫揀人布施。」長老道：「怎敢，怎敢！我和尚奉大唐旨意，一路西來，微生不損，見苦就救，遇穀粒手拈入口，逢絲縷聯綴遮身，怎敢揀主布施！」(七十二回)

三藏見道路平坦，意欲自己去化齋，行者不敢阻攔，讓他去了，可惜他誤入盤絲洞，女妖拿人油炒煉，人肉煎熬，熬得黑糊充作面筋樣子，剗的人腦煎作豆腐塊片。騙三藏是素菜，那長老聞了一聞，見那腥膻，不敢開口，妖怪便責備他挑剔，三藏則以「遇穀粒手拈入口，逢絲縷聯綴遮身」來回應，穀粒和絲縷是米飯和衣物的前身，都還不是成品，但三藏不求美味或舒適，以此辯解自己絕不敢計較好壞。

單句對是最簡單的對比句式，因此出現的機率最為頻繁，《西遊記》中不論是散文或韻文中都可以輕易發現它的運用，同時俗諺語中也常看到它的蹤影，如：

龍逢淺水遭蝦戲，虎落平陽被犬欺。(二十八回)

原意是指有勢力的人，一旦失勢，任何人都可以欺負他。三藏原本有三位徒弟保護，卻在第二十七回時因行者打殺死白骨夫人，憤而將行者逐去。豈知三藏行了一段路後肚子餓，八戒化齋久久不回，沙僧前去尋找之際，三藏誤闖妖怪的住所，被一群小妖擡進洞裡。此句以龍蝦和虎犬相對，在平時蝦如何比得上龍的高貴，犬又如何敵得過虎的兇猛，但世事無絕對。此例便是將三藏過去有徒弟安全護衛的情形，和現在手無寸鐵只能被小妖擺佈的無奈兩相對照，從而生出萬般不由人的感慨。

又有一回寫唐太宗送別三藏：

太宗低頭，將御指拾一撮塵土，彈入酒中。……笑道：「御弟呵，這一去，到西天，幾時可回？」三藏道：「祇在三年，徑回上國。」太宗道：「日久

年深，山遙路遠，御弟可進此酒：寧戀本鄉一捻土，莫愛他鄉萬兩金。」(十二回)

唐太宗撮土入酒，希望三藏以取經爲重，即使取經過程艱辛困頓，也不要貪圖安逸而留戀在境外的花花世界，一捻土或許抵不過萬兩金，但卻激勵了三藏強烈的道德意識，最後終於完成取經歸國的任務。

### (三) 隔句對

又稱扇對，第一與第三句對，第二與第四句對。

《西遊記·二十七回》行者打殺白骨精，三藏因爲凡眼不能識妖怪，加上豬八戒一旁攢促，遂將行者逐回花果山。行者回鄉後，才知眾猴被獵戶捕捉、獵殺，四散凋零。行者聞言，大施神力，將前來打獵的千餘人都打死了：

大聖按落雲頭，鼓掌大笑道：「造化！造化！自從歸順唐僧，做了和尚，他每每勸我話道：千日行善，善猶不足；一日行惡，惡自有餘。真有此話！我跟著他，打殺幾個妖精，他就怪我行兇，今日來家，卻結果了這許多獵戶。」(二十八回)

「千日行善」對「一日行惡」；「善猶不足」對「惡自有餘」。這句話原是三藏勸導徒弟行善的，行善尤嫌不足，更何況行惡，行者卻將此句數量化，變成：千日才打殺幾個妖精，不如一日就了結千個獵戶，可見行善爲難，而行惡卻易。同時，此句還將「善」「惡」二字作頂真格的處理，再次地加強善與惡的對比。又如：

那星宿、揭諦、丁甲等神，被群妖圍在垓心渾殺，老妖使棒來打他三個。這行者、八戒、沙僧丟開棍杖、輪著釘耙抵住。真個是地暗天昏，不能取勝，祇殺得太陽星，西沒山根；太陰星，東生海嶠。(六十五回)

「太陽星」對「太陰星」；「西沒山根」對「東生海嶠」。這句話是描述兩方相爭的激烈，從早到晚都沒有停歇的一刻，由內容上來講，太陽落下和月亮初上有時間先後的順序，在意義上有連貫性。另外，隔句對因爲由四個句子組成，所以語氣較單句對、當句對更爲和緩。

## (四) 長偶對

至少有三組對句，奇句對奇句，偶句對偶句。長偶對又稱「長對」。試舉例說明如下：

那魔王公然不懼，你看他東一頭，西一頭，直挺挺光耀耀的兩祇鐵角，往來抵觸；南一撞，北一撞，毛森森筋暴暴的一條硬尾，左右敲搖。(六十一回)

牛魔王恨行者把紅孩兒害了，又怪行者騙他妻，嚇他妾，堅持不出借芭蕉扇，說「物雖小而恨則深」。行者率眾神將他圍困，他卻絲毫不怕。東西南北四字，表現他四面受敵的窘境，但見他用角往來抵觸、甩尾左右敲搖，硬是不肯服輸。又如：

行者道：「我今日畧節說說，你們聽著：我也曾花果山伏虎降龍，我也曾上天堂大鬧六宮。饑時把老君的丹，畧畧咬了兩三顆；渴時把玉帝的酒，輕輕嘍了六七鍾。睜著一雙不黑不白的金眼睛，天慘淡，月矇矓；拿著一條不短不長的金箍棒，來無影，去無踪。說甚麼大精小怪，那怕他憊懶 膿。一趕趕賞去，跑的跑，顫的顫，躲的躲，慌的慌；一捉捉將來，銼的銼，燒的燒，磨的磨，春的春。正是八仙同過海，獨自顯神通。……。」(八十一回)

此段的對偶句一共有四組：

1. 我也曾花果山伏虎降龍，我也曾上天堂大鬧六宮。
2. 饑時把老君的丹，畧畧咬了兩三顆；渴時把玉帝的酒，輕輕嘍了六七鍾。
3. 睜著一雙不黑不白的金眼睛，天慘淡，月矇矓；拿著一條不短不長的金箍棒，來無影，去無踪。
4. 一趕趕賞去，跑的跑，顫的顫，躲的躲，慌的慌；一捉捉將來，銼的銼，燒的燒，磨的磨，春的春。

以上真正屬於長偶對的對偶句僅第三、第四組。長偶對的特色是將語氣拉長，因為對偶的句子在數量上較為豐富，得以更完善地闡釋或說明事物，此類修辭法能夠將複雜的意義或情勢以整齊的形式條理清晰。這一段話裡，作者同時運用了對偶，排比和類疊的技巧，這些修辭格具有齊整的特色，但將它們放在一起的時候，又會因彼此敘述的差異而產生錯落有致的效果，這樣的句式能抓住讀者的注意，讓讀者

更容易進入所要描述的情境中。

在對偶的修辭方法中，隔句對和長偶對因為句式較多，故比起當句對和單句對來說較少被使用，而當句對的結構最為簡單，出現的機率也最高，至於《西遊記》常在散文中穿插上下兩句同字的偶句，看似對偶，但卻不符合對偶的規律，只能說是散句的整齊化。對偶句在有限的形式結構中傳達最完整的意義，以簡煉的語言配合勻稱的形式，適當的運用可以輔助及豐富散文的敘述。

## 二、排比

排比和對偶都是以整齊的形式出現，排比則是把對偶擴大，將一連串同一範圍、同樣性質的事物，用結構相同、意思相近的詞組或句子，一項接著一項地表達出來，可以使語勢貫通無礙，意義也得到充分的陳述，為避免重複，通常會增刪幾個字，但結構大致一樣。沈師謙《修辭學·排比》舉出排比與對偶的不同<sup>4</sup>：

1. 對偶必須字數相等；排比只要相當即可。
2. 對偶必須兩兩相對，排比不拘，惟最少三句。
3. 對偶力避字同意同，排比卻以字同意同為常例。

黃慶萱先生《修辭學·排比》：「排比是用三個或三個以上結構相似、語氣一致、字數大致相等的詞語，表達出同範圍同性質的意象。」<sup>5</sup>試學《西遊記·第九回》之例說明之：

爭名的，因名喪體；奪利的，為利亡身；受爵的，抱虎而眠；承恩的，袖蛇而去。(第九回)

在第九回一開始的地方，漁翁張稍對樵子李定說到，世間之人往往不能夠逍遙自在、甘於淡薄，而這些爭名奪利，受爵承恩的人也並沒有享受到功成名就的滿足與快樂。他倆個是不登科的進士，能識字的山人，作者稱他二人是賢人，利用如此複句的排比，除了將世人的情態一語道破，也表露出二人之所以歸隱的原因。又如：

有的說，水遠山高；有的說，路多虎豹；有的說，峻嶺陡崖難度；有的說，毒魔惡怪難降。(第十三回)

<sup>4</sup> 沈師謙：《修辭學》，蘆洲，國立空中大學出版，2000年7月，頁480

<sup>5</sup> 黃慶萱：《修辭學》，台北，三民書局，2002年10月，頁651

此例是三藏出長安關外，行至法雲寺，寺裡眾僧議論西天取經之行，無不預測行程中的艱辛，從人事到環境，都有許多障礙需要克服，以「有的說」為開頭的四個句子，也表現出眾僧七嘴八舌的討論的情形。再如：

熬不得苦楚，受不得爇煎，忍不得寒冷，服不得水土，死了有六七百，自盡了有七八百，祇有我這五百個不得死。(四十四回)

車遲國的國王被道士迷惑，把國內所有和尚都分派給道士做苦力，行者見他們與道士作傭，上前詢問，和尚說原來還有更多人，僅剩的五百人，是因為有神人保護才能活命，此排比句說明了和尚人數遞減的原因，排列出四項原因做為概括。又如：

行者笑道：「你原來沒眼色，認不得人。俗語云：『尿泡雖大無斤兩，秤鉞雖小壓千斤。』他們相貌空大無用。走路抗風，穿衣費布，種火心空，頂門腰軟，吃食無功。咱老孫小自小，斤節。」(三十一回)

此例出自行者與寶象國公主的對話，公主因見行者身材削瘦，不相信他有本事降伏妖怪，排比是出現在：「走路抗風，穿衣費布，種火心空，頂門腰軟，吃食無功。」一句中。身體高壯之人走在路上遇風時阻力大，衣服需花費較多布料來縫製，「種火」二句的意思則是說，用作引火的材料，嫌空心不禁燒；用作頂門槓，又嫌腰軟撐不住，是以木喻人。表示身高體壯不一定和能力高強成正比，這一段排比句式均緊扣「相貌空大無用」的主題，不說自己的手段高明，而是從反面嘲諷那些中看不中用的人。又例如：

行者道：「老師父，你忘了『無眼耳鼻舌身意』。我等出家之人，眼不識色，耳不聽聲，鼻不嗅香，舌不嘗味，身不知寒暑，意不存妄想。如此謂之袪退六賊。你如今為求經，念念在意；怕妖魔，不肯捨身；要齋吃，動舌；喜香甜，嗅鼻；聞聲音，驚耳；覩事物，凝眸；招來這六賊紛紛，怎生得西天見佛？」(四十三回)

這一段話是由兩組排比所構成，第一組是「眼不識色，耳不聽聲，鼻不嗅香，舌不嘗味，身不知寒暑，意不存妄想。」，第二組是「你如今為求經，念念在意；怕妖魔，不肯捨身；要齋吃，動舌；喜香甜，嗅鼻；聞聲音，驚耳；覩事物，凝眸」，兩組的主題都和六識相關，出家人應斷絕六賊，第二組則從反方向切入，說出三藏未能謹

記六識的道理。同時，第一組的順序是從六識「眼耳鼻舌身意」為順序排列：色、聲、香、味、身、意；第二組剛好相反是：意、身、味、香、聲、色，形成形式上的迴環反覆。再者，第二組排比在用字上使用錯綜的修辭格，駢句與散句交替使用，也沒有完全將眼、耳、鼻、舌、身、意六字套入，避開了「眼」字，而用「凝眸」。

再如第二回，悟空到那靈臺方寸山，斜月三星洞不知不覺已七年，祖師問他想要學些甚麼「道」，悟空便回答了一番話：

悟空道：「但憑尊師教誨。只是有些道氣兒，弟子便就學了。」祖師道：「『道』字門中有三百六十傍門，傍門皆有正果。不知你學那一門哩？」悟空道：「憑尊師意思，弟子傾心聽從。」

祖師道：「我教你箇『術』字門中之道，如何？」悟空道：「術門之道怎麼說？」祖師道：「術字門中，乃是些請仙扶鸞，問卜揲蓍，能知趨吉避凶之理。」悟空道：「似這般可得長生嗎？」祖師道：「不能！不能！」悟空道：「不學！不學！」

祖師又道：「教你『流』字門中之道，如何？」悟空又問：「流字門中是甚義理？」祖師道：「流字門中，乃是儒家、釋家、道家、陰陽家、墨家、醫家，或看經，或唸佛，並朝真降盛之類。」悟空道：「似這般可得長生麼？」祖師道：「若要長生也似『壁裡安柱』。」悟空道：「師父，我是箇老實人，不曉得打市語。怎麼謂之『壁裡安柱』？」祖師道：「人家蓋房，欲圖堅固，將牆壁之間，立一頂柱，有日大廈將頹，他必朽矣。」悟空道：「據此說，也不長久。不學！不學！」

祖師道：「教你『靜』字門中之道，如何？」悟空又問：「靜字門中是甚正果？」祖師道：「此是休糧守谷，清靜無為，參禪打坐，戒語持齋，或睡功，或立功，並入定坐官之類。」悟空道：「似這般也能長生麼？」祖師道：「也似『窯頭土坯』。」悟空道：「師父果有些滴，一行說我不會打市語，怎麼謂之『窯頭土坯』？」祖師道：「就如那窯頭上造成磚瓦之坯，雖已成形，尙未經水火鍛鍊，一朝大雨滂沱，他必濫矣。」悟空道：「也不長遠。不學！不學！」

祖師道：「教你『動』字門中之道如何？」悟空又問：「動字門中之道，卻又怎麼？」祖師道：「此是有為有作，採陰補陽，攀弓踏弩，摩躋過氣，用方炮製，燒茅打頂，進紅鉛，煉秋石，並服婦乳之類。」悟空道：「似這等也得長生麼？」祖師道：「此欲長生也似『水中撈月』。」悟空道：「師父又來了，怎麼叫做『水中撈月』？」祖師道：「月在長空，水中有影，雖然看



見，只是無撈摸處，到底祇成空耳。」悟空道：「也不學！不學！」

若從這三段問答中來看結構的組合，首先，以祖師言，「教你……之道」開始，接著由悟空提出疑問，祖師解釋此門中之道，悟空再問可長生否，祖師以四字比喻之，悟空不解，祖師再針對這四字做出解釋，最後悟空以「不學！不學！」做結。從結構上來看這三段十分相似，可視為篇幅較長的排比形式，其中所使用的詞語，多少做了一些變化，避免產生重複。例如：第一段，悟空問：「流字門中是甚義理？」第二段，「義理」二字改為「正果」；第三段，則寫「卻又怎麼」。不論「壁裡安柱」、「窯頭土坯」，或是「水中撈月」，都有不長久、不實際的意思。作者有意一併說明「術」、「靜」、「動」三門「道」之梗概，以揭櫫其中的缺失。

正由於韻文在西遊記中佔有十分重要的角色，韻文的特點包括對偶和排比的情形因而很常見。例如第一回，作者用韻文的方式描寫一箇砍柴的樵夫，就以排比的形式將樵夫的形象娓娓道出：

頭上戴箬笠，乃是新尹初脫之籜，身上穿布衣，乃是木棉撚就之紗。腰間繫環絛，乃是老蠶口吐之絲。足下踏草履，乃是枯莎槎就之爽。

第三回，孫悟空的魂靈被勾去幽冥界，可是他自認超出三界之外，不在五行之中，不伏那十代冥王管轄，故叫十王把生死簿拿出來查驗，查了許多簿子都沒有他的名字：

原來這猴，似人相，不入人名；似羸蟲，不居國界；似走獸，不伏麒麟管；似飛禽，不受鳳凰轄，……。

排比的形式能將孫悟空石產天猴的出身說得複雜難辨，既不屬於人、蟲、走獸，也不屬於飛禽，由此更顯出他的獨特。

排比不但具有形式結構的相似性，在意義表達上也互有相關，能夠將範圍和性質相近的事物統一起來；另一方面，正由於排比列出了超過兩種以上的事物或面向，能夠讓讀者相互比較，留下深刻的印象。

### 三、層遞

沈師謙《修辭學·層遞》對層遞的定義如下：說話行文時，針對至少三種以上的事物，依大小輕重本末先後等一定的比例，依序層層遞進的修辭方法<sup>6</sup>。舉例說明如下：

第五回，玉帝派孫悟空管理蟠桃園，大聖歡歡喜喜入蟠桃園內查勘，看玩多時，問土地道：「此樹有多少株數？」土地道：

「有三千六百株：前面一千二百株，花微果小，三千年一熟，人吃了成仙了道，體健身輕。中間一千二百株，層花甘實，六千年一熟，人吃了霞舉飛升，長生不老。後面一千二百株，紫紋細核，九千年一熟，人吃了與天地齊壽，日月同庚。」

土地先說前面的一千兩百株樹，又說中間再說後面，極有條理，也顯出蟠桃園所種之樹極有次序，前者以三千年為一產果期，中間為六千年，後者則是九千年，彼此的間距各為三千年，果實的效能也隨者產果期的時間增長而越來越神奇，此例可以在數字和文意中同時看到層遞的表現，而文中提及的果實效能更在漸入佳境的描述中，不斷地帶給讀者驚喜。

又如第七十二回，八戒在盤絲動中與蜘蛛精那夥小巧的蟲姪爭鬥：

八戒見了生嗔，本是跌惱了的性子，又見那夥蟲姪小巧，就發狠舉起耙來築，那些怪見獸子兇猛，一箇蛇現了本像，飛將上去，叫聲：「變！」須臾間，一箇變十箇，十箇變百箇，百箇變千箇，千箇變萬箇，箇箇都變成無窮之數。

此一層遞是由一到十，十到百，均呈十倍數增加的狀態向前推進，詳細說明由一到萬的過程，把妖怪數量增加的速度放慢，產生重複堆砌的效果，逐漸擴大視覺範圍，使最後的「無窮之數」更顯壯觀。同時，此例更兼有頂針的修辭技巧，使數量的層層推進具有形式上整齊的美感。

又例，行者來到三十三天離恨天兜率宮中，向太上老君索取「九轉還魂丹」，去救烏雞國王，只因唐僧不許行者去陰司求索烏雞國王靈魂，只教在陽世間救治。行者一開口就要一千丸兒：

<sup>6</sup> 沈師謙：《修辭學》，蘆洲，國立空中大學出版，2000年7月，頁507

老君道：「這猴子胡說！甚麼一千丸，二千丸！當飯吃哩！是那裡土塊揆的，這等容易！咄！快去！沒有！」行者笑道：「百十丸兒也罷。」老君道：「也沒有。」行者道：「十來丸也罷。」老君怒道：「這潑猴卻也纏帳！沒有，沒有！出去，出去！」行者笑道：「真箇沒有，我問別處去救罷。」老君喝道：「去！去！去！」這大聖拽轉步，往前就走。老君忽的尋思道：「這猴子慳懶哩！說去就去，只怕溜進來就偷。」極命仙童叫回來道：「你這猴子，手腳不穩，我把這『還魂丹』送你一丸罷。」(三十九回)

行者其實知道「九轉還魂丹」不是普通藥丸，鍛鍊不易，卻偏偏開口就要一千丸，老君不許，才又逐次遞減。行者故意先說一個大數目，再漸漸將數量減少，在數量遞減的過程中，讓老君生出「雖不滿意，但可接受」的心態，這一段對話裡，行者頑皮的個性躍於紙上，他打破傳統禮儀，和老君似朋友般開玩笑，同時又不願委屈自己表現低聲下氣的姿態，因而使這看似簡單的求藥之行變得曲折有趣。又如：

我也曾替你家掃地通溝，搬磚運瓦，築土打牆，耕田耙地，種麥插秧，創家立業。如今你身上穿的錦，戴的金，四時有花果享用，八節有蔬菜烹煎，……。(第十八回)

此例是豬八戒自述在高家做女婿，做過許多粗活，排列的順序是，先從家事說起，再拓展到農事，先耕田耙地再種植作物，最後創家立業是一個總結。

層遞會造成階梯般的層次感，是使敘述條理化的一種修辭方法，無論是遞增或遞減都有層層推進引人入勝的效果，可以將情感表現的更為深刻，或是將事件敘述得條理清晰、更為仔細。除此之外，從《西遊記》中可以看出，作者在運用層遞修辭時目的往往不在於抒情，而是以敘述事件為主，敘述時又多以數字為對象。

## 第二節 詞語錯綜

統一的形式雖然整齊，但也會造成單調的感覺，錯綜的目的是在提供變化，產生刺激，避免讀者閱讀時的一成不變。從內容上來說，好比抽換詞面，避免使用故定的詞語，改以其他同義詞代替，或改換語氣，調整闡述的角度；從形式上來說，像是在語句的字數上加以變化等等，剛好是和韻文整齊形式相反的形態。

## 一、詞語避複

爲避免詞面產生重複，而必須利用同義或近義詞，將上句或下句中的某些詞語加以變動，就能使文句生動活潑。例如：

六爻叔諳，八卦精通。(第九回)

「叔諳」和「精通」都有貫通、熟悉、瞭解之意，用字面不同的詞區分前後兩句。

好一箇清平有道的大唐王，起死回生的李陛下！(十一回)

「大唐王」就是指唐太宗李世民，而陛下是對皇帝的尊稱，「李陛下」指得也是李世民，旨在同時說明「清平有道」的作爲和「起死回生」的經歷。又如：

苦命江流思行者，遇難神僧想悟能。(二十回)

金山寺長老救起被母親不得以拋棄江中的唐三藏，取「江流」爲乳名，之後削髮修行，又取法名爲玄奘，故此句中的「江流」與「神僧」都是指三藏而言。三藏遇難時內心渴望行者和八戒來救，作者便分寫「思」與「想」來加強三藏的無助，和對徒弟的依賴。再如：

慌得那清風頓首，明月叩頭道……。(二十五回)

頓首與叩頭都是同樣的動作。《辭海》對「頓首」的解釋是：古九拜之一。《周禮·春官·大祝》：「辨九擗，二曰頓首。」注：「頓首，拜，頭叩地也。」並說「秦、漢上疏以頓首爲請罪之辭。」<sup>7</sup>此例出自行者推倒五觀庄人參樹一回，庄裡兩位道童被行者施法而昏睡不醒，讓三藏師徒四人得以潛逃，二道童自認有所失職，因此面對大仙時極爲愧疚，叩頭之舉是有請求原諒之意。作者分開描寫的目的是爲了特意強調二人既緊張又害怕被處罰的心情。

<sup>7</sup> 全文摘錄如下：古九拜之一。《周禮·春官·大祝》：「辨九擗，二曰頓首。」注：「頓首，拜，頭叩地也。」疏：「頓首者，引頭至地，首頓地即舉，故名頓首。」又云：「頓首者，平敵相拜之拜。」按朱駿聲謂頓首多行於非常之事，如《左傳》申包胥九頓首而坐，穆嬴頓首於宣子，皆非恆用之拜，秦、漢上疏以頓首爲請罪之辭是也。引自《辭海》，台北，臺灣中華書局出版，1996.10.8 版五刷，頁 4820

## 二、語序錯綜

行文中，將詞語順序加以變動，造成前後不同的安排，便能產生錯綜的美感。如：

但自今以後，保你這一莊上人家，子孫繁衍，六畜安生，年年風調雨順，歲歲雨順風調。(九十九回)

「風調雨順」和「雨順風調」只是詞序顛倒，但結果就像得到兩個不同的句子一樣。

## 三、句式錯綜

與詞語避複不同的是，句式錯綜在形式上的表現更為明顯，詞語避複可能選用字數相等的詞與來做替換，然而句式錯綜則是改變了句段的外觀，非常容易辨認。

### (一) 長句與短句的錯綜

長句與短句的錯綜亦稱伸縮文身，就是將長句與短句交互使用，經常是將那些原本可以與他句齊整的對偶，或反復的句子，刻意增減字詞，使文句達到變化錯綜的表現。依此舉例說明之：

那三藏眼兒巴巴的，正望他哩。忽見到了面前，甚喜，又見他手裡沒袈裟，又懼。(十七回)

黑熊怪經過觀音禪院看見唐僧的錦襴袈裟，財動人心，將其盜走，行者前去追討，妖怪卻以天晚相推，行者無可奈何只得回到觀音院裡。喜與懼雖然只有單字，卻簡單扼要的將情緒表現出來，同時也讓句式產生節奏感。又如：

……你們都要仔細！會使刀的，刀要出鞘；會使鎗的，鎗要磨明；會使棍的，使棍；會使繩的，使繩。(四十二回)

此例也是排比句，老妖吩咐一千小妖備戰，對付孫悟空。本來句子是遵循四四句的模式，但是從第三組開始，就改為四二句的形式，將句子緊縮，產生急促的效果，

表現戰爭前緊張的狀態。

又有一回寫到行者自述本領：

擒妖縛怪，拿賊捕亡，伏虎降龍，踢天弄井，以至攪海翻江之類，略通一二。這騰雲駕霧，喚雨呼風，與那換斗移星，擔山趕月，特餘事耳，何足道哉！（六十三回）

此例開頭使用整齊的四字句，直到「攪海翻江」一句，增加為八字，第二段也以四字句為主，但是，「騰雲駕霧」前多加「這」，「換斗移星」前多加「與那」，除了調整全部四字句的單調感之外，增加的字具有銜接和緩和語氣的功能，讓這段敘述更加順暢。

## （二）駢句與散句的錯綜

駢句是屬於齊整的修辭表現，散句卻是錯綜的修辭表現，他們同時出現可以互補所缺。駢句的結構齊整，使用不當則會流於平板單調；散句的書寫隨意，表達自由，但若使用過當，則顯得雜亂而鬆散，因此，駢句與散句的交錯運用，可以適時彌補彼此的不足。以下所舉例之駢句，比較不著重對仗，只是在字數的齊整上和散句有所區別，如：

你看他六祇手，使著三根棒，一路打將去，好便似虎入羊群，鷹來雞柵，可憐那小怪，湯著的，頭如粉碎；刮著的，血似水流！往來縱橫，如入無人之境。（三十一回）

「虎入羊群」一句倘若刪去「好便似」三字，就和「鷹來雞柵」成為對偶，而為了避開接下來由「湯」字開頭的駢句，兩者中間有散句「可憐那小怪」為區隔。作者同時運用駢句和散句來描述事物，讀者在閱讀時便能感受到除了文字形式之外還有音律上的變化。又如：

行者笑道：「不瞞列位說，老孫若肯做皇帝，天下萬國九州皇帝，都做遍了。祇是我們做慣了和尚，是這般懶散。若做了皇帝，就要留頭長髮，黃昏不睡，五鼓不眠，聽有邊報，心神不安；見有災荒，憂愁無奈。我們怎麼弄得慣？你還做你的皇帝，我還做我的和尚，修功行去也。」（四十回）

此例的駢句爲整齊的四字句，在散句中特別容易辨識，而在駢句之中還有小小的差別，其中「黃昏不睡，五鼓不眠」爲一組，「聽有邊報，心神不安；見有災荒，憂愁無奈」又是一組，前者是跟在「就要留頭長髮」之後，作者同樣使用「不」字，後者雖然也出現「不」字，中間卻用「聽有邊報」隔開，因此也在駢句中產生聲音急緩不同的區分。

### (三) 肯定句與否定句的錯綜

肯定與否定是一正一反的兩個極端，在敘述時同時使用，可以在兩相對比中，將主題襯托出來。例如：

不親必鄰，不鄰必友。(三十二回)

第一個例子中，「必」是肯定詞，是「一定」的意思，不是親戚，就一定是鄰居；不是鄰居，就一定是朋友。這是行者問路時，聽見樵子長那妖魔的威風，說妖怪手段高強，行者便譏諷他與妖怪有極親密的關係。肯定與否定雖然同時出現，句意卻表現出「與妖必定有關連」的強烈懷疑。又如：

好火：那火不是天上火，不是爐中火，也不是山頭火，也不是竈底火；乃是五行中自然取出的一點靈光火。這扇也不是凡間常有之物，也不是人工造就之物；乃是自開闢混沌以來產成的珍寶之物。(三十四回)

此例是以否定句作開始，結束以肯定句作結，還能將肯定句的意義加重，印象加深。同時，因爲否定句的排比效果，造成疑問懸而未決的期待，突顯出最後答案出現的必要。

### (四) 直陳句與疑問句的錯綜

疑問句旨在提出問題，更能強化語義，使所欲傳達的道理鮮明，和直陳句合併使用時，會產生語氣上跌宕的變化。例如：

不教而善，非聖而何？教而後善，非賢而何？教亦不善，非愚而何？(四十七回)

「不教而善」，「教而後善」，「教亦不善」三句其實就是教和善彼此的配合運用，所

衍生出的三種變化，他們又各自連接三種不同的結果，即聖、賢、愚，但是用疑問句來反問讀者：難到不是……嗎？如此便加深了陳述的效果，字面是疑問，實則是肯定。

### (五) 句式的回環錯綜

將詞語的順序加以對調，卻不改變原句的句意時，可以產生反強調的效果。回環的句子往往在形式上具有頂針的特色。例如：

留情不舉手，舉手不留情。(二十一回)

這句話是諺語，被用在行者與妖怪交戰的時刻，目的是表明一旦開打就決不心軟，一定要爭個勝負。前後兩句的差異只是詞語的順序不同，雖然意義不變，卻比單純的反覆來得活潑。又如：

會家不忙，忙家不會。(二十一回)

此例是形容行者在戰鬥時，不急不徐，從容不迫的樣子，因為他是有手段的行家，也正是這裡所謂的「會家」。

詞語錯綜是爲了展現詞語的多樣性，以不干擾思想內容的表達爲原則，在形式上產生變化的效果，其中句式錯綜的部分出現的比例較詞語避複、語序錯綜二者高。句式錯綜不但在形式上有多種表現方式，同時還能改換語氣和產生節奏，透過改變詞語或句段，讓思想情感的傳遞更加鮮活，也讓散文的書寫不再平淡無趣。

在一篇文章中，齊整和錯綜一定是被同時運用的，齊整具備井然有序的美感，而錯綜可以在閱讀時帶來變化多端的新鮮感，他們之所以必須彼此互依互存的原因在於，一味整齊的文句，容易產生單調的缺點，再者，要將情緒、感觸或思想化爲有限的字句本來就不容易，還要再加上形式的限制，恐怕又增加了難度；至於錯綜的修辭表現，使用不當容易給人紊亂、繁雜的感覺，但是適時地加以運用，就能加強情感與意見的表現與傳達，同時在齊整的形式中具有活潑的變化，也更能凸顯出整齊、工整的美感。因此，雖然齊整和錯綜是彼此對立的兩個觀念，但是從文章整體的修辭表現看來，兩者唯有互相配合，才能寓變化於齊整中，寓齊整於變化中，如此來使文章呈現均衡的狀態。



鄭明娟《西遊記探源》：「《西遊記》文字的一大特色是韻散交融，他的韻文在小說中跟三國水滸之有詩為證的夾用韻文不同的是，《西遊記》的韻文是交流於散文之中，它顯然是作者刻意為內容而設計出來的，不僅做為例證或裝飾門面而已。《西遊記》的散文，已是純粹的白話，乾淨俐落。它絕少文言氣息。如有，也是故意掉書袋，以添情趣。」<sup>8</sup>雖然《西遊記》中的韻文不一定對偶工整，但是它在視覺上，和散文產生齊整與錯綜互相輝映的效果。除了韻散的明顯區隔之外，西遊記的散文裡仍然可見形式整齊的對偶句，夾雜在散文中，也往往在閱讀時帶來令人驚豔的效果。

《西遊記》的韻散交雜不表示書中白話的運用還不夠成熟，相反的是，《西遊記》的文字生動活潑，不受拘束，同時韻文的部分，不論是絕句、律詩、排律或是詞、賦，也都能成為敘述中不可缺少的一部分。首先，韻文用來介紹人物，孫悟空向敵人宣戰時，就說了許多次自己的出生和取經的原由，其次，交待事件，作者喜歡把取經人和妖怪的交戰狀況用韻文表現，第三，景物描摩，雖然作者對時空的交待並不明確，關於這一點上幾節已經討論過，但是作者對取經人所處的，當下的時節和環境描寫上，還是下了很多功夫，這些描寫往往是用韻文來表現。由此可知，散文和韻文各自具有不同的功能，以配合情節敘述時的種種需求。

---

<sup>8</sup> 鄭明娟：《西遊記探源》，〈第四章 形式的定型〉，台北，里仁書局，2003年4月10日，頁155

## 第五章 《西遊記》形式上之精省與繁覆

精省的修辭表現，是爲了能讓文辭的表達言簡意賅，詞語的精省的消極目的，是爲了避免在行文中不自覺出現的口頭語、贅詞或廢話，積極目的是爲了保持文辭通順，或者利用節縮的方法，增加行文的便利，而繁覆的修辭表現，是作者爲了強調情感或事件時，故意使用重複闡述的手段，或運用頂真、疊用、鑲嵌等修辭技巧，極力描繪情狀，反覆說明事態，充分表達作者的情感思想。由此可知，精省與繁覆都是《西遊記》中不可或缺的修辭表現。

### 第一節 詞組和語句的精省

精省大致分爲消極和積極兩個目的，消極目的是刪除冗廢的話語，積極目的是爲了行文的便利，《西遊記》在詞和詞組的精省之表現上，已經可以說是「乾淨俐落」<sup>1</sup>，因此，以下僅就精省的積極目的進行分析。

#### 一、節縮

節縮的現象是由於將詞語加以節短或縮合，以配合文章的形式或達到言語簡約爲目的。以《西遊記·第四回》回目爲例，「官封弼馬心何足 名注齊天意未寧」。「弼馬溫」是天界裡御馬監的管事，雖稱不上官銜，倒也是個官職，回目爲了配合形式的齊整，因此將「弼馬溫」三字去掉最後一字，簡省爲「弼馬」。而在第四十六回則出現簡省第一個字，成爲「馬溫」二字：

闖禍的潑猴子，無知的弼馬溫！該死的潑猴子，油烹的弼馬溫！猴兒了帳，馬溫斷根！（四十六回）

這是發生在車遲國鬥法的情節，羊力大仙和行者賭下滾油鍋洗澡，行者在鍋內翻波鬥浪，就似負水一般頑耍。八戒和沙僧兩個站在一旁誇獎不盡，行者望見，卻心疑兩人在取笑他，於是在油鍋裡變作個棗核釘兒，裝死唬弄眾人。三藏信以爲真，對鍋祝禱，八戒卻氣行者沒有本事，藉祝禱之名亂罵，爲了字數的齊整而將「弼」字省略。又如：

<sup>1</sup> 孟瑤：《中國小說史》下冊，台北，傳記文學出版社，2002年12月1日，頁427

日逐講文論武，走鬯傳觴，弦歌吹舞，朝去暮回，無般兒不樂。把那萬里之遙，祇當庭闈之路，所謂點頭徑過三千里，扭腰八百有餘程。(第三回)

最後一句應該是八百里，少了一個「里」字，但是因為對偶有字數的限制，所以就把單位詞省略了。又如：

身穿金甲亮堂堂，頭戴金冠光映映。  
手舉金箍棒一根，足踏雲鞋皆相稱。  
一雙怪眼似明星，兩耳過眉查又硬。  
挺挺身才變化多，聲音响亮如鐘磬。  
尖嘴咨牙弼馬溫，心高要做齊天聖。(第四回)

孫悟空自稱「齊天大聖」，但這首詩爲了形式的齊整，把「齊天大聖」節去一字變成「齊天聖」。四十回有一首描述紅孩兒的詩也因為如此在語詞上有所縮簡：

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

根據當地山神的介紹，他是牛魔王的兒子，羅刹女養的，曾在火焰山修行了三百年，煉成三昧真火。牛魔王使他來鎮守六百裏鑽頭號山，乳名叫做紅孩兒，號叫做聖嬰大王。因為詩句字數的限制，將紅孩兒縮減爲紅孩。

## 二、省略

在本論文第四章，對銜接與跳斷修辭現象之討論中，曾談到突接這一修辭格<sup>2</sup>，即省略主語，看上去並不連貫，但是彼此卻是相關的。而在單純的省略主語方法中，是爲了避免重複出現人稱，使對話的進行有所滯礙，尤其是對話以短句交互出現時，便常出現省略主語的情形。但假使說話者並非只有二人，省略主語的情形就要小心

<sup>2</sup> 請參考本論文，〈第四章 齊整與錯綜〉，第一節，頁 73

使用，以免讓讀者產生混淆。

例如，行至平頂山，行者遇上金角、銀角大王派出的小妖，行者想要用假葫蘆騙取妖怪的「紫金紅葫蘆」、「羊脂玉淨瓶」，小妖要葫蘆能裝天才與行者交換，行者只好喚來那日遊神，報與天諦，將「天」借與行者裝閉半箇時辰：

玉帝道：「這潑猴頭，出言無狀。前者觀音來說，放了他保護唐僧。朕這裡又差五方揭諦、四值功曹，輪流護持。如今又借天裝，天可裝乎？」……纔說裝不得，那班中閃出哪吒三太子奏道：「萬歲，天也裝得。」(三十三回)

「纔說裝不得」的前面略去玉帝，但因為上句話已是玉帝所說，所以就不再重複。又有一回：

行者喊：「八戒！」那獸子聽見是行者的聲音，却擡頭看時，狂風已靜。爬起來，扯住行者道：「哥哥，好大風呵！」沙僧却也上前道：「哥哥，這是一陣旋風。」又問：「師父在那裡？」八戒道：「風來得緊，我們都藏頭遮眼，各自躲風，師父也伏在馬上的。」行者道：「如今却往那裡去了？」(四十回)

「又問」一句省略主語，但因為緊接在沙僧的話後面，故判斷應是沙僧繼續說話，還不致產生混淆。又如：

行者道：「我將以棍子為號。」那雷公大驚道：「爺爺啞！我們怎吃得這棍子！」行者道：「不是打你們，但看我這棍子往上一指，就要刮風。」那風婆婆、巽二郎沒口的答應道：「就放風！」「棍子第二指，就要佈雲。」那推雲童子、佈霧郎君道：「就佈雲！就佈雲！」「棍子第三指，就要雷電皆鳴。」那雷公、電母道：「奉承！奉承！」「棍子第四指，就要下雨。」那龍王道：「遵命！遵命！」「棍子第五指，就要大日晴天，却莫違悞。」(四十五回)

由於對話的形式大抵相似，不必再三提省讀者說話的人是誰，所以將「行者道」三字省略。行者在對話中是指揮者的角色、下命令時以簡潔明瞭為要，倘若一再重複

說話人，就會減弱領導者的氣勢。再如：

行者上前，一把揪住道：「你過來！等我問你。」猻子又慌了，戰戰兢兢的道：「問便罷了，揪扯怎的。」行者道：「是甚麼山？」八戒道：「是石頭山。」  
「甚麼洞？」道：「是石頭洞。」「甚麼門？」道：「是釘釘鐵葉門。」  
「裡邊有多遠？」道：「入內是三層。」(三十二回)

此例與上例同是省略主詞，但因上例對話中僅行者一個角色是固定的，此例除了行者與八戒便無他人，因此作者在對話的前半段將主詞寫明後，後半段便省略不提。行者知道八戒貪睡，沒有去巡山，而是編了謊話回來交差了事，行者以質問的語氣，要八戒說明行踪，言語簡短有力，作者一併省去行者與八戒，只呈現問答的話語，既然八戒已編造停當，行者也瞭然於心，省略主詞之後的對話更顯流暢。又有一回八戒不識前來幫助的太白金星：

八戒道：「哥呵，我們連日造化低了，這兩日，懺日裡見鬼。那箇化風去的老兒是誰？」行者把帖兒遞與八戒，——念了一遍道：「李長庚是那箇？」行者道：「是西方太白金星的名號。」(二十一回)

此例前後兩個問句都是由豬八戒提出，因此後者便省去主語，爲了不使行者將帖子遞與八戒的動作阻礙了行文，甚或是情節的流暢。下面的例子也與此相同：

行者道：「那怪物的手段比我何如？」八戒道：「不濟。」——「鎗法比我何如？」八戒道：「也不濟。……。」(四十一回)

省去主語行者，使其提問緊接不斷，產生對話流暢的效果。除了省略主語外，作者爲了加快情節的進展，也會省略那些不必要詳述的部分，例如：

行者道：「那怪被老孫使了定身法，定住在那裡，直到明日此時方醒。我記得他的模樣，你站下，等我教你變。——如此，……如彼，……就是他的模樣了。」(八十九回)

行者、八戒和沙僧因爲收玉華國王子爲徒，將隨身武器交與工匠打造，不料被妖怪偷走，欲設宴慶「釘鈹會」。行者正要去尋妖怪，在路上遇見兩個採買宴客食物的狼

頭妖怪，行者手中無兵器，遂用定身法將兩個狼頭精定住，再回城中和八戒、沙僧商議。文中未對妖怪的外貌多作描寫，所以當行者建議八戒變作狼頭精的模樣時，便用省略的筆法，「如此這般」的帶過。

又如第三十七回，烏雞國王托夢三藏，三藏夢醒後，急忙告訴徒弟們：

三藏道：「徒弟，我這一夢不是思鄉之夢。纔然合眼，見一陣狂風過處，禪房門外，有一朝皇帝，自言是烏雞國王。渾身水溼，滿眼垂淚。」這等，這等；如此，如此；將那夢中話一一說與行者。

「這等，這等；如此，如此」取代了烏雞國王乞求三藏的經過以及緣由。

第四十三回，黑河妖孽抓了三藏和八戒，揚言要蒸熟了，去請他舅爺暖壽，河神告訴行者，西海龍王正是這妖怪的母舅，行者即駕雲，徑至西洋大海。西海龍王知道緣由後，即喚太子摩昂，隨行者領兵捉拿妖怪：

行者忻然相別。捏了避水訣，跳出波津，徑到了東邊崖上。沙僧與那河神迎著道：「師兄，你去時從空中而去，怎麼回來卻自河內而回？」行者把那打死魚精，得簡帖，見龍王與太子同領兵來之事，備陳了一遍。沙僧十分歡喜，都立在岸邊，候接師父不題。

「打死魚精，得簡帖，見龍王與太子同領兵來之事」是作者利用重點提示的方法，各取情節中重要的片段對讀者加以交代，後接「備陳了一遍」則表示行者已將事情經過對沙僧一一陳述，如此便省去重複說明的繁複。另外，此例的最後一句，「候接師父不題。」其實「……不題」也是《西遊記》中常見的省略法，意謂著事件到此告一段落，爲了轉換至下一個場景，因此不再細述。如第五十回三藏和八戒誤食子母河之水，需要落胎泉水來解救，但如意真仙不讓取水，行者便與沙僧說好計策，趁行者與真仙打鬥時，沙僧便去取水。於是：「他兩個在庵門外交手，跳跳舞舞的，鬥到山坡之下，恨苦相持不題。」下一段開頭則寫到：「卻說那沙和尚提著吊桶，闖進門去……。」取水成功與否在情節中佔有重要的地位，因此便不在打鬥上花費時間描述，而用「不提」帶過。

### 三、成語與俗諺

諺語常常通過對事物的描述來揭示道理，所描述的事物對象和主題也反應了傳

統社會的物質環境。如諺語中大量引用的動物和植物的形態特徵做比喻，這正是農業社會的特點<sup>3</sup>。《西遊記》中以動物為主題的諺語有：

人沒傷虎心，虎沒傷人意。(十六回)

鷺鷥不吃鷺鷥肉。(二十四回)

得勝的貓兒懼似虎(六十一回)

皇帝身上也有三箇御風。(七十一回)

龍無雲而不行(四十一回)

成語則集結人物雋言與歷史經驗，使用時能產生鑑古知今的共鳴。在文章中引用成語、諺語、慣用語，都是屬於「引用」的修辭格。引用之所以被放在「簡省」這一修辭現象裡，是因為不論成語、諺語、慣用語，他們都是眾人的智慧與經驗的集合，經過時間的考驗呈現在讀者面前，一句話裡包含著的意義非常豐富，可說是濃縮的語言。「引用」還可分為「明引」和「暗引」兩類。

### (一) 明引

沈師謙《修辭學·引用》：明白指出所引文字的出處和來源，是為「明引」<sup>4</sup>。以《西遊記》引用儒家經典為例：

聖經云：「出其言善，則千里之外應之；出其言不善，則千里之外遠之。」<sup>5</sup>(第八回)

二童笑道：「孔子云：『道不同，不相為謀。』<sup>6</sup>我等是太乙玄門，怎麼與那和尚做甚相識？」(二十四回)

三藏聞言道：「女菩薩，你語言差了。聖經云：『父母在，不遠遊；遊必有方。』<sup>7</sup>……」(二十七回)

古書云：「五刑之屬三千，而罪莫大于不孝。」<sup>8</sup>(三十一回)

古書云：「德者，本也；財者，末也。」<sup>9</sup>(五十六回)

古書云：「父在，不得自專。」<sup>10</sup>(八十五回)

<sup>3</sup> 陳克：《中國人說話的俗趣》，台北，百觀出版社，1995年3月，頁210

<sup>4</sup> 沈師謙：《修辭學》，蘆洲，國立空中大學出版，2000年7月，頁350

<sup>5</sup> 出自《易經·繫辭上傳·第八章》

<sup>6</sup> 出自《論語·衛靈公》

<sup>7</sup> 出自《論語·里仁》

<sup>8</sup> 出自《孝經》

<sup>9</sup> 出自《禮記·大學》

《西遊記》中儒釋道三家的思想多有述及，也曾借人物言談闡明此義<sup>11</sup>，作者有意將三教合一的理論由此可知。儒釋道三家皆重修心，佛教初至中國時，爲了推廣之便，順應中國民情，也有用老莊思想釋佛之舉，調合佛與儒，在思想界形成宋明理學，道家還有更多擷取佛教思想語言之例。文本中對三教並尊最明顯的例子是出現在第十一回，太僕卿張道源、中書令張士衡言與太宗曰：「自古以來，皆云三教至尊而不可毀，不可廢。」四十七回，行者對車遲國王說到：「望你把三教歸一，也敬僧，也敬道，也養育人才，我保你江山永固。」三藏也多次引用論語，這些都代表了作者對三教合一的態度。鄭明嫻《西遊記探源》認爲：「西遊記雜收三教，其內容實已涇渭難分。」他認爲這是代表中國民間對三教的認知並不透徹<sup>12</sup>，但無論如何西遊記中三教並稱已是普遍的現象，在引用時也以明引的機率多些。又如：

（行者奪得芭蕉扇後，又被羅剎女變作八戒的模樣騙去）八戒道：「這正是俗語云：『大海裡翻了豆腐船，湯裡來，水裡去。』……。」（六十一回）

豆腐是由豆漿製成的，豆漿是液體，海水也是液體，意思是物品的源頭和它最後的歸屬會是相同的，八戒用來取笑行者從羅剎女處騙到的扇子，最後還是回到了羅剎女的手上。此例明白的指出俗語的部分，是爲明引。

## （二）暗引

暗引不會將成語或諺語的出處寫明。另外，諺語是句子，但在使用時是以「詞」的單位出現，不會拆開來使用，因此往往能融入整個句子，語氣全無間斷或遲滯的感覺。但是仍然會出現些微的引用的痕跡。如下例：

行者道：「老孫可是那當面騙物之人？這叫做『好借好還，再借不難』。」（十六回）

「好借好還，再借不難」雖爲二個句子，實則只代表有信用、值得相信這一個意義，故作爲一個句子來使用。在這句諺語的前面有三個字：「這叫做」，講起來很順口，

<sup>10</sup> 出自孔安國注《論語》

<sup>11</sup> 如《西遊記·第十一回》二臣對太宗曰：「佛在清淨仁恕，果正佛空。周武帝以三教分次：大慧禪師有贊幽遠，歷眾供養而無不顯；五祖投胎，達摩現象。自古以來，皆云三教至尊而不可毀，不可廢。」又如四十七回行者對車遲國王說道：「今日滅了妖邪，方知是禪門有道，向後來再不可胡爲亂信。望你把三教歸一，也敬僧，也敬道，也養育人才，我保你江山永固。」

<sup>12</sup> 鄭明嫻：《西遊記探源》，〈第三章 內容的蘊釀〉，台北，里仁書局，2003年4月10日，頁59



其實也就是在一定的意義上將諺語從一般口語裡分割出來。又如：

那道人道：「拜已畢了，還撞怎麼？」行者方丟了鐘杵，笑道：「你那裡曉得！我這是『做一日和尚撞一日鐘』的。」(十六回)

如前所述，這是直接把諺語用實際行為來表現，「做一日和尚撞一日鐘」的本義是指要人安守本分，但是在此卻不具有原本的意義，反而帶有玩笑的成分。同時，在這句諺語前也可以看到：「我這是」三個字，藉由這三個字將諺語與情境連結起來，像是劃上等號一般，讓讀者或聽者更加明瞭諺語所代表的涵義。但是當然也有在使用俗、諺語時完全不加任何註記的，下舉諺語三例說明：

行者道：「『日久見人心。』前日老孫只偷了三箇，那一箇落下地來，……。」(二十六回)

孫大聖聽見了，厲聲高叫道：「陛下，『人不可貌相，海水不可斗量。』若愛丰姿者，如何捉得妖邪也？」(六十二回)

那長老掙著要走；那女子攔住門，怎麼肯放。俱道：「上門的買賣，倒不好做！『放了屁兒，却使手掩。』你往那裡去？」他一箇箇都會些武藝，手腳又活，把長老扯住，順手牽羊，撲的攢倒在地，眾人按住，將繩子捆了，懸梁高吊。(七十二回)

《西遊記》中對俗、諺語的運用雖然豐富但和《金瓶梅》相較之下又略遜一籌，主要在於使用的數量上，經常一段話中只有單獨一句諺語出現，很少見由人物口中吐出一連串俗、諺語的情形，可知作者在雅俗之間有所拿捏。另外，由於諺語沒有特定出處，因此引用時常以暗引的方式出現。諺語因為在坊間的流通性比成語高，一般平民的使用率和熟悉度相對也高，使得這些俗諺語相當自然的插入對話或表述當中。

《西遊記》中所引用的成語在數量上比俗、諺語要少，顯示作者創作時，在相當程度上考慮了讀者的接受度，刻意選擇較為通俗的詞語。以下是成語以暗引的方式表現之例：

那人道：「……他說你手下有一個大徒弟，是齊天大聖，極能斬怪降魔。今來志心拜懇，千乞到我國中，拿住妖魔，辨明邪正，朕當結草銜環，報酬師恩也！」……三藏道：「那怪既神通廣大，變得與你相同，滿朝文武，一

個個言和心順；三宮妃嬪，一個個意合情投。我徒弟縱有手段，決不敢輕動干戈。倘被多官拿住，說我們欺邦滅國，問一款大逆之罪，困陷城中，卻不是**畫虎刻鵠**也？」(三十七回)

「結草銜環」、「畫虎刻鵠」都是成語，前者喻感恩報德之至誠，後者喻好事做不成，反遭人恥笑。成語使用的優點是簡單明瞭，可省去多餘的解釋，缺點是市井小民不一定認得，因此在此例中便可以發現，作者在引用成語之前，用了相當的詞語做爲成語的前倒句，對成語運用的背景加以解釋，使讀者了解情況。其他如：

行者道：「你把老孫當甚麼樣人？我也是箇大丈夫！『一言既出，駟馬難追。』豈又有污言頂你」(八十三回)

《論語》：「夫子之說，君子也，駟不及舌。」故口舌出言，駟馬亦不可追。「一言既出，駟馬難追。」一句，其實是由較文言的「駟不及舌」所演變而成，所以使用上就顯得簡單直接，和引用俗、諺語的情形差不多。

修辭方式上的精省絕不是疏忽或遺漏，若在傳情達意時缺少適當的字詞，就會減弱敘述的可信度，精省的目的是在爲文時產生言簡意賅的效果，因此思想與情感的完整傳達是運用此方式所必須掌握的要點，而字詞的排列與敘述的流暢更是不可忽視的因素。《西遊記》中以省略主詞產生對話流暢的效果，省略事件經過以避免贅述，或使用簡潔的成語、俗諺來揭示道理，不但沒有減弱敘述的張力，也都能緊扣情節敘述的完整性及表意的正確性。

## 第二節 詞組和語句的繁覆

字詞的重覆，主要是用來標示重點，因而出現反覆強調的現象，此舉同時也能夠形成烘托氛圍、延長感知覺的效果。

### 一、反覆

「反覆」雖然有重覆的形式，以及加重語氣、強調情感的特性，但又和「排比」允許相同的詞語接二連三的出現有所不同，首先，反覆著眼於詞語或句子的重覆，不在意結構的相同或相似，其次，反覆的詞語或句子不一定要緊鄰。

繁覆的修辭現象中，單字的重覆不一定侷限於重疊使用。例如：

只見那路傍有座庄院，乃是紅瓦蓋的房舍，紅磚砌的垣牆，紅油門扇，紅漆板榻，一片都是紅的。(五十九回)

此例是作者描寫取經人來到火燄山附近的村莊時，所得到的第一印象，藉由紅字的重複，在視覺上不停施加顏色的刺激，眼前所見盡是一片紅色，真正配合火燄山炎熱的感覺，同時營造出獨特的地理環境。

又如四聖試禪心一回中，作者利用反覆的手法凸顯豬八戒心口不一的表現：

那婦人佇立門首道：「小長老那裡去？」這呆子丟了繩，上前唱個喏，道聲：「娘！我來放馬的。」那婦人道：「你師父忒弄精細，在我家招了女婿，卻不強似做挂搭僧，往西躑路？」八戒笑道：「……祇恐娘嫌我嘴長耳大。」那婦人道：「我也不嫌，祇是家下無個家長，招一個倒也罷了，但恐小女兒有些兒嫌醜。」八戒道：「娘，你上復令愛，不要這等揀漢。」……那婦人道：「……，你再去與你師父商量商量看，不尷尬，便招你罷。」八戒道：「不用商量！他又不是我的生身父母，幹與不幹，都在于我。」婦人道：「也罷，也罷，等我與小女說。」看他閃進去，撲的掩上後門。……又聽得呀的一聲，腰門開了，有兩對紅燈，一副提壺，香雲靄靄，環珮叮叮，那婦人帶著三個女兒，走將出來，……那三藏合掌低頭，孫大聖佯佯不睬，這沙僧轉背回身。你看那豬八戒，眼不轉睛，淫心紊亂，色膽縱橫，扭捏出悄語低聲道：「有勞仙子下降。娘，請姐姐們去耶。」……悟淨道：「我們已商議了，著那個姓豬的招贅門下。」八戒道：「兄弟，不要栽我，還從眾計較。」行者道：「還計較甚麼？你已是在後門首說合的停停當當，娘都叫了，又有甚麼計較……」(二十三回)

作者一共從兩個角度來描寫豬八戒喜愛美色之心，一是從行爲，一是由言語，從他一句話就喚一聲「娘」，便能看出他的私欲，大有「司馬朝之心，人盡皆知」的感覺。八戒第一次叫娘意在表現其願意招贅的態度，第二次叫娘意在獲得認同，並且欲探測婦人的意願，第三次叫娘已經顯得十分自然了，最後，在「淫心紊亂，色膽縱橫」之下已經忘記出家人的戒律，表露了不良的企圖。八戒既已口口聲聲叫娘，明明心癢難撓，又連說「不要栽人，從長計較」(重複說了兩次)，這也是一種說話技巧，因為他沒有拒絕，只說從長計較，把話說得模稜兩可，留下轉圜的空間，表示豬八

戒心機頗重，作者在此回寫活了豬八戒的性格，李卓吾評曰：數聲娘，叫得甚是親熱。口是心非、前後不一的情態透過這看似平常的稱呼，準確地抓住人的心理，讓人物的塑造愈發真實。

又有一回三藏被妖怪抓回巢穴，準備要吃，有一樵子也同樣遭遇不幸：

樵子聞言，眼中墮淚道：「長老，你死也祇如此，我死又更傷情。……。老母今年八十三歲，祇我一人奉養。倘若身喪，誰與他埋尸送老？苦哉苦哉！痛殺我也！」長老聞言，放聲大哭道：「可憐，可憐！山人尙有思親意，空教貧僧會念經！事君事親，皆同一理。你爲親恩，我爲君恩。」(八十五回)

苦哉，苦哉！是樵子自發的感嘆之詞，說明了身不由己的悲哀，可憐，可憐！則是三藏有感於樵子悲苦而道出的憐憫之音，同時更將兩人不幸的遭遇做了連結。又如：

慌得那拿盤的小怪，戰兢兢跑去報道：「難，難，難！難，難，難！」老妖道：「怎麼有許多難？」小妖道：「豬八戒與沙和尚倒哄過了，孫行者卻是個販古董的——識貨！識貨！他就認得是個假人頭。」(八十六回)

妖怪用柳樹根噴上人血假裝三藏的頭，希望行者、八戒和沙僧放棄尋找三藏，好讓妖怪自在享用唐僧肉，可是被行者識破詭計，小妖連說六個難字，可以解釋成心中害怕，所以緊張地只能不斷重複，但同時困難的程度也很具體的被這許多難字所表現出來。再如：

八戒又笑道：「這等也好計較。但不知看師父是怎樣，巡山是怎樣，你先與我講講，等我依個相應些兒的去幹罷。」行者道：「看師父啊：師父去出恭，你伺候；師父要走路，你扶持；師父要吃齋，你化齋。若他餓了些兒，你該打；黃了些兒臉皮，你該打；瘦了些兒形骸，你該打。」(三十二回)

行者其實希望八戒去巡山，所以故意強調「你該打」，讓八戒聽了心裡害怕，以爲看師父比較難，所以就選擇去巡山，殊不知是行者設計他出醜的陷阱。又如：

無大無小，若男若女，都不怕他相貌之醜，擡著豬八戒，扛著沙和尚，頂著孫大聖，撮著唐三藏，牽著馬，挑著擔，一擁回城。(七十九回)

擡著，扛著，頂著，撮著，牽著，挑著，連續使用六個動詞，一一寫出人物的姿態，以豐富的動感呈現出眾人的欣喜雀躍之情。又有一回寫到豬八戒：

被一群趕上按住，抓宗毛，揪耳躲，扯著腳，拉著尾，扛扛擡擡，擒進洞去。(三十二回)

抓，揪，扯，拉，扛扛擡擡，連續使用動詞，除了使動作具有連貫性之外，也讓敘述節奏變得較為緊湊。

再如第十六回，妖精拿了佛祖的「人種袋」，將一幫趕來協助取經人的眾星、揭諦、迦藍等，都擄走了，行者沒精打采，心中懊惱，日值功曹慌忙來勸：

行者聞言及此，不覺對功曹滴淚道：「我如今愧上天宮，羞臨海藏。怕問菩薩之原由，愁見如來之玉像。」

在這一段話裡，行者又愧，又羞，又怕，又愁，這四個負面的形容詞一起出現，讓行者為難的處境躍於紙上，當這一位平時呼雲喚雨的齊天大聖，竟也在人前滴淚時，便能想見取經之辛苦。相似的例子又如：

「……儘你那裡去告，我老孫實是不怕。玉帝認得我，天王隨得我，二十八星宿懼我，九曜星官怕我，府縣城隍跪我，東岳天齊怖我，十代閻君曾與我為僕從，五路猖神曾與我當後生，不論三界五司，十方諸宰，都與我情深面熟，隨你那裡去告。」(五十六回)

這段話也是將動詞重複，包括懼、怕、跪、怖。旨在表明敘述者的背景，藉著透露自己認識許多位高權重者，將自己的地位提高，有排比的形式，同時，動詞重複運用顯出語言簡煉的特點，其中懼、怕、怖三字雖有程度上的差異，在廣義上來看都有恐懼害怕的意思，從這三字便能讓讀者或說話的對象，建構出敘述者有恃無恐、旁若無人的印象。

另外，在情節內容方面，在交待前事時，作者有時也不免說得太多，甚至於到繁瑣的地步。例如八十七回交待鳳仙郡乾旱一事，乃起因於郡侯冒犯天地，玉皇大帝見罪，立有米山、麵山、黃金大鎖，直等三事倒斷，才該下雨。反覆說了四次，卻不嫌累贅，雖然四次的描述各異，出現的頻率卻似乎過於頻繁。第一次由護國天

王簡單對行者說明源由，第二次是由作者客觀描述行者所見之景像，第三次是由行者以主觀的立場口述此景，第四次行者又將此事說與天尊時，便才簡略帶過。此事顯出作者在面對敘述對象的改變時，往往將讀者置於事外，而以情節中的對話接受者為主，才會不厭其煩地對不知情的人物一再重覆事件。

## 二、疊字

《西遊記》的作者偶有使用名詞與形容詞的重疊，來達到延長感知覺的目的，至於字詞的重疊反覆，在名稱方面或稱疊字、疊詞、疊音，或是重疊詞等等不一。陳望道，《修辭學發凡》中對疊字有如下的敘述<sup>13</sup>：

複疊是把同一的字接二連三地用在一起的辭格。共有兩種：一種是隔離的，或緊相連接而意義不相等的，名叫複辭，例：老吾老以及人之老。一是相連接而意義也相等的，名叫疊字。

疊字和反覆相比，音節比較自然和諧，因為彼此相鄰的緣故，組織比較單純，較容易辨認，不像反覆那樣有時會分散在一個篇章中。疊字的用處很廣，黃慶萱《修辭學》對漢語之所以能夠做到形式上重疊，內容更得到加倍彰顯的特色做了說明<sup>14</sup>：

漢語在語言分類中，屬於一種孤立語，又名單音節語。一個文字只具有一個音節，包含一個本義；語詞沒有形式的變化，語根和附添語也沒有顯然的區別。

《西遊記》中疊字的使用比率很高，能夠在行文中帶來活潑的動態，尤其在韻文中使用頻率最高，在第四回中甚至曾有多達二十二組疊字的賦體，用來描寫孫悟空受玉帝招安，在太白金星的陪同下上天拜受仙籙所見的景象，將天界寫得富麗堂皇，超脫塵俗：

初登上界，乍入天堂。金光萬道滾紅霓，瑞氣千條噴紫霧。只見那南天門，碧沉沉，琉璃造就；明幌幌，寶玉粧成。兩邊擺數十員鎮天元帥，一員員頂盔貫甲，持銑擁旄；四下列十數箇金甲神人，一箇箇執戟懸鞭，持刀仗

<sup>13</sup> 陳望道：《修辭學發凡》，台北，文史哲出版社，1989年1月，頁171

<sup>14</sup> 黃慶萱：《修辭學》，台北，三民書局，2002年10月，頁721

劍。外廂猶可，入內驚人：裡壁廂有幾根大柱，柱上纏繞著金鱗耀日赤鬚龍；又有幾座長橋，橋上盤旋著綵羽凌空丹頂鳳。明霞幌幌映天光，碧霧濛濛遮斗口。這天上有三十三座天宮，乃遣雲宮、昆沙宮、五明宮、太陽宮、化樂宮、……一宮宮脊吞金穩獸；又有七十二重寶殿，乃朝會殿、凌虛殿、寶光殿、天王殿、靈官殿、……一殿殿柱列玉麒麟。壽星臺上，有千千年不卸的名花；煉藥爐邊，有萬萬載長青的瑞草。又至那朝聖樓前，絳紗衣，星辰燦爛；芙蓉冠，金壁輝煌。玉簪珠履，紫綬金章。金鐘撞動，三曹神表進丹墀；天鼓鳴時，萬聖朝王參玉帝。又至那靈霄寶殿。金釘攢玉戶，彩鳳舞珠門。複道迴廊，處處玲瓏剔透；三簷四簇，層層龍鳳飛翔。上面有箇紫巍巍、明幌幌、圓丟丟、亮灼灼大金葫蘆頂；下面有天妃懸掌扇，玉女捧仙巾。惡狠狠，掌朝的天將；氣昂昂，護駕的仙卿。正中間，琉璃盤內，放許多重重疊疊太乙丹；瑪瑙瓶中，插幾枝灣灣曲曲珊瑚樹。正是天宮異物般般有，世上如他件件無。金闕銀鑾并紫府，琪花瑤草暨瓊葩。朝王玉兔壇邊過，參聖金烏著底飛。猴王有分來天境，不墮人間點污泥。

碧沉沉，明幌幌，一員員，一箇箇，幌幌，濛濛，一宮宮，一殿殿，千千年，萬萬載，處處，層層，紫巍巍，明幌幌，圓丟丟，亮灼灼，惡狠狠，氣昂昂，重重疊疊，灣灣曲曲，般般，件件。這二十二組疊字，可以根據詞性加以分類，並以此為基準，順便介紹西遊記文本中的其他疊字現象。

### (一)名詞的重疊

出現在上例中，屬於名詞或單位詞的重疊詞有：一員員，一箇箇，一宮宮；一殿殿，千千年，萬萬載，處處，層層，般般，件件。倘若回到例子本身去看，便可以知道名詞和單位辭的重疊，除了強調每一箇、每一處、每一層，「每一」的意義，還能加重數量的表達，所謂「千千年」，「萬萬載」，何嘗不是千年再千年，萬載又萬載之意。又如：

卻看不盡那叢叢菊蕊堆黃，樹樹楓楊掛赤。(十三回)

「叢叢」「樹樹」的重疊顯出數量很多的樣子，倘若用一叢叢，一樹樹，就沒有集中的感覺，因為花和樹的體積比較小，不適合像一宮宮、一殿殿這樣的使用方法。

## (二)動詞的重疊

「初登上界」一例中，並沒有動詞重疊的詞句。動詞的重疊擴張了事物的動態感，彷彿能使知覺不斷延伸，使得描述的範圍更加擴大，如：

見一夥拖腰折背、有足無頭的鬼魅，上前攔住，都叫到：「還我命來！還我命來！」慌得那太宗藏藏躲躲，……。(第十回)

若只用「藏躲」二字，遠不如用「藏藏躲躲」四字，更能顯出攔路鬼魅的眾多，和太宗慌亂的神態。以下再舉四例說明：

祖師聞言暗喜道：「這等說，卻是個天地生成的，你起來走走我看。」(第一回)

猴王用手扯住樵夫道：「老兄，你便同我去去，若還得了好處，決不忘你指引之恩。」(第一回)

大眾道：「趁此良時，你試演演，讓我等看看。」(第二回)

悟空道：「真個沒有，就和你試試此鐵！」(第三回)

以上四例和前面「藏藏躲躲」之例有所不同，在於這些重疊詞可以寫作「看一看」、「試一試」、「走一走」，此時語氣較為和緩，但若取消兩字中間的「一」字，就形成動詞的重疊，此時有提請注意和加重語氣的作用。相反的，「藏藏躲躲」完全不適合寫作「藏一藏，躲一躲」，因為其所配合的情境不同。

## (三)形容詞和副詞的重疊

陳望道在《修辭學發凡》中說道：單借對於聲音的感覺來表現當時的氣氛，乃是一種摹感的摹聲詞，實際只取聲音，不取意義<sup>15</sup>。例如：

那陣上李天王早已看見，急欲提兵助戰，不覺太子條至面前，戰兢兢報道：「父王！弼馬溫真個有本事！」(第四回)

行者道：「和尚，我不打你。我問你：這寺裏有多少和尚？」僧官戰索索的道：……。(三十六回)

師徒四眾，冒雪衝寒，戰澌澌，行過那巔峰峻嶺，……。(五十回)

<sup>15</sup> 陳望道：《修辭學發凡》，台北，文史哲出版社，1989年1月，頁177



戰兢兢、戰索索、戰澌澌均有害怕，或小心翼翼的意思，這幾組疊字多是隨意而用，並無一定，因此重複的部分不具意義。再配合上例描繪天宮景致的賦體中出現的：碧沉沉，明幌幌，濛濛，紫巍巍，圓丟丟，亮灼灼，惡狠狠，氣昂昂，重重疊疊，彎彎曲曲等，以形容詞和副詞爲主的重疊詞。紫巍巍、圓丟丟、亮灼灼等詞，主要訴求是摹擬感覺、形容狀態，一般並沒有紫巍、圓丟或亮灼的用法，故可知疊字的部分是可以替換的，沒有固定用法。這類疊字的使用在西遊記文本中最爲頻繁。

至於原本就有固定用法的形容詞重疊如：

卻說那劉伯欽與唐三藏驚驚慌慌……。(十四回)

祇見那裡面急急忙忙，走出兩個小童兒來。(二十四回)

驚驚慌慌原作驚慌，急急忙忙是由急忙而來，加以重複之後，語氣延長，同樣具有加強描述的效果。又如：

吃迸迸咬響鋼牙，滴溜溜睜圓環眼，雄糾糾舉起刀來，赤淋淋攔頭便砍。(二十九回)

漠漠濃雲，濛濛黑霧。雷車轟轟，閃電灼灼。滾滾狂風，淙淙驟雨。(八十七回)

雲靄靄，霧漫漫；石層層，路盤盤。(八十一回)

走路慢騰騰，行步虛怯怯。(二十七回)

以上四例有利用疊字模擬聲音、有描寫情狀，連續使用疊字在形式和音調上能產生整齊的美感，單字重疊的同時，也將事物的形態一一堆砌起來，此舉讓平面的景物變得立體，更加深了讀者的印象。

### 三、頂針

頂針格即是將前一句的最後一個字或詞，用作後一句開頭的第一個字或詞，使鄰近的兩句首尾相連的修辭法。首先舉單字頂真的例子：

邪主愛花花作禍，禪心動念念生愁。(九十四回)

此句可看作：邪主愛花，花作禍；禪心動念，念生愁。重複出現的兩個單字，

標示了敘述的重點：天竺國的公主因為月下觀花，惹動一個妖邪，把真公主攝去，他卻變做一個假公主。唐僧被假公主用綉毬丟中，欲招為駙馬，採取元陽真氣，以成太乙上仙。唐僧恨責行者引他去看綵樓，惹出這般事來，但若歸根究底，公主觀花才是一切事件的源頭，後因唐僧動念，被行者說服，才被打中綉毬，招為駙馬。此事使唐僧愁眉不展，心存焦躁。「花」和「念」同時是原因也是結果，唯有利用頂真的手法，才能將這種微妙的關係表現出來。又如：

一趕趕賞去，跑的跑，顫的顫，躲的躲，慌的慌；一捉捉將來，銕的銕，燒的燒，磨的磨，舂的舂。（八十一回）

「一趕」是表現瞬間的動作，「趕賞去」則表現之後持續的動作；同義，「一捉」是瞬間的動作，而「捉將來」則表現之後持續進行的動作。將不同階段的兩種動態，用頂真的方式連接，就有一氣呵成的感覺，同時更強調了「趕」和「捉」這兩個動作。

接下來所舉的例子，能看出頂針格在銜接之功能上的應用：

行者以禮相見，見畢而坐，坐定而茶。茶罷，妖精欠身道：……。（十七回）

有一回行者變成觀音禪院的住持，前往黑風山黑風洞討袈裟，那黑風怪以為是真的長老來了，便降塔迎接道：「金池老友，連日欠親。請坐，請坐。」作者接著寫道：「行者以禮相見。見畢，而坐，坐定而茶。茶罷，妖精欠身道：……。」句子之間以同字相連，產生動作上順暢地連結，並使語氣簡短毫無贅言，緊縮結構能減少情節中不重要但又必要的描述。

下例又是頂真格中的聯珠格，特色是每句都蟬聯。作者藉此將一連串的動作加以連接，並且因為中間不夾雜多餘的事件或動作，而能為行文帶來流暢感。下例的頂真格是用名詞來蟬聯，目的是在描述房間內的陳設：

祇見有三間倒坐兒，近後壁卻鋪一張龍吞口雕漆供桌，桌上有一個大流金香爐，爐內有香煙馥鬱。（八十三回）

首先描寫的是桌子，接著是桌上的香爐，最後說到香爐內有香在燃燒，逐漸縮小視野，產生層遞的效果。

又如第六十四回棘林吟詠，三藏見樹精居住的石屋「木仙庵」十分雅致，情樂

懷開，十分歡喜，忍不住念了一句道：「禪心似月迴無塵。」，松、柏、竹等樹精便用頂真的技巧，一人一句完成此詩：

禪心似月迴無塵。詩興如天青更新。  
好句漫裁搏錦繡。佳文不點唾奇珍。  
六朝一洗繁華盡，四始重刪雅頌分。  
半枕鬆風茶未熟，吟懷瀟灑滿腔春。  
春不榮華冬不枯，雲來霧往祇如無。  
無風搖拽婆娑影，有客欣憐福壽圖。  
圖似西山堅節老，清如南國沒心夫。  
夫因側葉稱梁棟，臺爲橫柯作憲烏。

從第四句的最後一個「春」字開始，「無」、「圖」、「夫」四字都在下一句的第一個字重複出現。

又如第七回，作者用一首詩寓寄全書的宗旨：

猿猴道體配人心，心即猿猴意思深。

此例以「心」字做爲頂真的字，可見「心」字在書中確實具有相當的重要性，同時句中猿猴與心、心與猿猴兩個意象顛倒、反複重述，更加強了表意的企圖。詞語的頂真在西遊記文本中不常見，今舉諺語二例說明之：

好手不敵雙拳，雙拳難敵四手。(七十七回)

此例運用對比的方式，單手不如雙拳，雙拳又不如四手，意味人多勢眾，孤掌難鳴。雙拳在前句佔優勢，在後句佔劣勢，能夠連絡兩個對比句，於是便作爲單手和四手之間的一個過渡。又如：

真人不露相，露相不真人。(九十九回)

最後這一句諺語，在句義上具有回環反覆的特色，前句與後句恰好相反，而意義卻相同，上一節已對此做過說明。

#### 四、鑲嵌

黃慶萱《修辭學·鑲嵌》：修辭學中，凡是在語句的頭尾或中間，故意插入虛字、數目字、特定字、同義或異義字，來拉長文句，使語義更鮮明，語趣更豐富的修辭方法，就叫鑲嵌<sup>16</sup>。但若要細分，鑲和嵌還有一點不同。「鑲」是增加詞，「嵌」並不增加詞意，而是置入一些有特色的字。

因為鑲字所增加的是一些無關緊要的虛字或數目字，而嵌字是用特定字詞，且往往暗藏巧意<sup>17</sup>，因此先列舉形式較簡單的鑲詞之例說明如下：

孫悟空在旁聞講，喜得他抓耳撓腮，眉花眼笑，忍不住手之舞之，足之蹈之。(第二回)

「手之舞之，足之蹈之」原作「手舞足蹈」，「之」字無義，目的只是延長語氣，強調肢體的動作。也有藉著鑲入方位來延長語氣的例子：

那猴王惱起性來……。自解其索，丟開手，輪著棒，打入城中。唬得那牛頭鬼，東躲西藏；馬面鬼，南奔北跑。(第三回)

將東西南北四個方位鑲入「躲藏」和「奔跑」二詞之中，形成怪物四散奔逃的畫面，擴大了形容的面積。還有藉著鑲入數字來延長語氣的例子：

小龍接了刀，就留心在那酒席前，上三下四，左五右六，丟開了花刀法。(三十回)

好行者，理開棒，在馬前丟幾箇解數，上三下四，左五右六，盡按那六韜三略，使起神通。(三十三回)

好馱子！駕起風頭，也到半空。丟開鋸，上三下四，左五右六，前七後八，滿身解數，只聽得呼呼風响。(八十八回)

「上三下四」等句中，不但加入數字還加入方位，包括上、下、左、右、前、後等，有些數字只是做一個間隔，譬如說「一差二誤」中，一和二就沒有意義，它就是有所差誤的意思，「一上一下」，其實也可以寫作「有上有下」，但如「上三下四」等例，

<sup>16</sup> 黃慶萱：《修辭學》，台北，三民書局，2002年10月，頁719

<sup>17</sup> 沈師謙：《修辭學》，蘆洲，國立空中大學出版，2000年7月，頁392

當動作較多時，「一」就不符合使用要求，數字便往上遞增。另外，像「左旋右轉」原作左右旋轉，但二詞交插後，卻更能更準確的表現出動態感。同樣的例子也出現在其他回中，如：

把金箍棒丟開箇撒花蓋頂，黃龍轉身，一上一下，左旋右轉。(八十八回)  
又見那七長八短、七肥八瘦的大大小的妖精，都是牛頭鬼怪，各執槍棒。  
(九十一回)

那妖魔惜命，真箇叫：「外公！外公！是我的不是了。一差二悞，吞了你，你却如今反害我。……」(七十六回)

其他鑲字的例子，如：

……撲漱漱淚如雨落，兒天兒地的，跌腳搥胸，于此洞裡痛哭。(三十一回)  
遠見一箇老嫗，倚著柴扉，眼淚汪汪的，兒天兒地的痛哭。(八十六回)

「兒天兒地」一詞中，「天」和「地」是插入字，顯示老婦向天地呼喚愛子卻無人回應的悲涼。

其次，舉例說明嵌字之例。在《西遊記》中，嵌入藥名的韻文共有兩例<sup>18</sup>：

石打鳥頭粉碎，沙飛海鳥俱傷。人參官桂嶺前忙，血染硃砂地上，附子難歸故里，檳榔怎得還鄉。屍骸輕粉臥山場，紅娘子家中盼望。(二十八回)

這首用中藥名拼集而成的《西江月》詞，是用來描述獵猴人在花果山，被孫悟空吹起的狂風碎石打得死傷無數的情形。鳥頭、海馬、人參、官桂、朱砂、附子、檳榔、輕粉、紅娘子等均為中藥名。又如：

自從益智登山盟，王不留行送出城。路上相逢三稜子，途中催趲馬兜鈴。

<sup>18</sup> 鄭振鐸《中國俗文學史》曾提到〈伍子胥變文〉裡，伍子胥和他的妻子在危難中相見曾經用藥名做隱喻互相問答，「乃是民間作品裡所慣見的文字遊戲」。鄭振鐸：《中國俗文學史》下冊，台北，商務印書館，1938年8月，頁257

柳存仁則認為鄭先生未有留意到這種用藥名代言的敘述方法，實際上也見於其他的宋元平話裡，甚至，在明代吳承恩的百回本《西遊記》中，也還有相類的痕跡。柳存仁，〈關於《佛道教影響中國小說考》〉，收在《小說戲曲研究第一集》，國立清華大學人文社會學院中國語文學系主編，台北，聯經出版社，1988年版，頁332

尋波轉澗求荊芥，邁嶺登山拜茯苓。防己一身如竹瀝，茴香何日拜朝庭。(三十六回)

益智、王不留行、三稜子、馬兜鈴、荊芥、茯苓、防己、竹瀝、茴香等都是中藥名。同上例，這也是一首以藥名集結而成的詩，三藏利用其雙關語義，抒發在取經途中遭遇艱困險阻時，憂懼不安的心境。

嵌入中藥名是利用專有名詞和一般詞語聲音相近的特點，下面是一首用骨排術語集成的詩，歷數唐僧奉旨取經的艱難歷程和對國君的懷念，同樣使用了這種技巧：

我自天牌傳旨意，錦屏風下領關文。  
觀燈十五離鄉井，才與唐王天地分。  
甫能龍虎風雲會，却又師徒拗馬軍。  
行盡巫山峰十二，何時對子見當今。(八十回)

這天排、錦屏風、觀燈十五、天地分、龍虎風雲會、拗馬軍、巫山峰十二(應作「十二巫山」)、對子等，都是玩骨牌的術語。

但下一例卻並非利用字音相近的特點，而是將專有名詞直接嵌入文體中，如：

飄揚翠袖，搖曳緗裙。飄揚翠袖，低籠著玉笋纖纖；搖曳緗裙，半露出金蓮窄窄。形容體勢十分全，動靜腳跟千樣躡。拿頭過論有高低，張泛送來真又措。轉身踢箇出牆花，退步翻成大過海。輕接一團泥，單鎗急對拐。明珠上佛頭，實捏來尖。窄磚偏會拿，臥魚將腳。平腰折膝蹲，扭頂蹺跟躡。扳凳能喧泛，披肩甚脫灑。絞襠任往來，鎖項隨搖擺。踢的是黃河水倒流，金魚灘上買。那箇錯認是頭兒，這箇轉身就打拐。端然捧上賺，周正尖來猝。提跟撰草鞋，倒插回頭採。退步泛肩粧，鈎兒只一歹。版簍下來長，便把奪門揣。踢到美心時。佳人齊喝采。一箇箇汗流粉膩透羅裳，興懶情疎方叫海。(七十二回)

「拿過頭論」二十八句中，如拿頭、張泛、出牆花、大過海等約三十來個踢球的身段；招數中，概括了古代蹴鞠的全套玩法。

除此之外也有嵌入數字——由十到一的例子：

十里長亭無客走，九重天上現星辰。八河船隻皆收港，七千州縣盡關門。  
六宮五府回官幸，四海三江罷釣綸。兩座樓頭鐘鼓响，一輪明月滿乾坤。(三十六回)

也有嵌入方位東西南北的例子，藉以說明地理環境：

東連沙磧，西抵諸番；南達烏戈，北通韃靼。(第八回)

還有嵌入季節春夏秋冬的例子：

春裁方勝著金羅，夏換輕紗賞綠荷。  
秋有新葛香糯酒，冬來煖閣醉顏酡。(二十三回)

由嵌字的選用可見作者之巧心，也能在閱讀時為讀者帶來驚喜，值得反覆咀嚼。

## 五、譬解語

常見的歇後語就是譬解語的縮減，例如：「脫褲子放屁——多此一舉」，前句是「譬」，後句是「解」，歇後語只說前句「脫褲子放屁」，而不說「多此一舉」。之所以將譬解語置於「詞組和語段的繁複」一節中，是因為譬解語的「譬」往往不說明意指，頗有拐彎抹角的味道。然後《西遊記》中使用譬解語時並不將「譬」和「解」分開，這使得它在性質上更接近成語和俗諺語，並且使用時也和成語、俗諺語一樣，是以「詞」的單位出現。譬解語和俗諺語一樣是民間常用，而且相當樸素的語言，它將一件複雜的事實用簡單的現象來解釋，因此十分貼近平民大眾的日常生活，同時又易於明瞭，至於文本在使用譬解語時，都已經有一個情節或事件做背景，這也減低了讀者理解時的困難度。試舉例說明如下：

行者道：「我若打他呵，只消把這棒子往池中一攪，就叫做『滾湯潑老鼠，一窩兒都是死。』……。」(七十二回)

「滾湯潑老鼠」是一個形象，「一窩兒都是死」才是行者真正的意思，表示對付妖怪不費吹灰之力就能一網打盡。又如：

鐵刷箒刷銅鍋——家家挺硬。(七十七回)

這是當行者、八戒和沙僧師兄弟，爲了救出三藏，與青獅、白象、大鵬變作的妖怪決鬥時，作者用來形容雙方勢均力敵的情況。鐵刷箒和銅鍋兩者的質地都很堅硬，用鐵刷箒刷銅鍋，等於是硬碰硬，用來比喻人與人互不相讓。

## 六、複疊句

《西遊記》的韻文中關於景物描摹的部分，雖然時空的交待並不明確，但是作者對當下的時令和環境描寫上，還是下了很多功夫，同時，在這些韻文中還可以發現作者慣用辭彙，或是經常反覆出現動植物，造成這些地點都差不多的感覺，這種現象和中國講唱文學中的套語藝術有很大的關係。如第二十回寫黃風嶺與第四十回寫高山的用詞大致相同。其他像「怒從心上起，惡向膽邊生。」、「人無害虎心，虎有傷人意。」這樣的對句，或「欲知後事如何，且聽下回分解」等回末的對語，也都能看出套語使用的痕跡，疊字的表現和數字的排列，更是套語的特色之一。

《西遊記》承襲的話本中套語應用的特色，基本上，套語的作用是藉由重複來加強讀者的印象，另一方面，散文的功能是敘事，套語便擔負起抒情的任務，陳炳良更認爲，對文化水準較低的聽眾來說，套語使他們感到是在參加一種高級的文化活動，也令他們認同於大傳統。

《西遊記》中韻文和散文的陳述往往習習相關，相輔相成，作者很會描寫小地方，初看時其實感到十分繁瑣，其重要性卻不容忽視，另外，並不是所有的詩詞都很死板，或帶著教化的目的，作者會使用像打油詩的韻文來展現詼諧的特性。作者喜用的形式有：不是……，而是……；這一箇……，那一箇……。還有一種形式也常被作者使用：

崕深岫險，雲生嶺上。柏蒼松翠，風颯林間。崕深岫險，果是妖邪出沒人烟少；雲生嶺上，也可真仙修隱道情多。山有澗，澗有泉，潺潺流水咽鳴琴，便堪洗耳；崕有鹿，林有鶴，幽幽仙籟動間岑，亦可賞心。這是妖仙有分降菩提，弘誓無邊垂側隱。(十七回)

「崕深岫險」，「雲生嶺上」重複出現，遙遙承接，鄭明荊先生將其稱爲「複疊



的句子」<sup>19</sup>，這種書寫的形式在文本中還變化出許多不同樣式。根據統計，《西遊記》中作者所作的複疊句一共有十一種類型。複疊句基本上是由主要句和附屬句組成，在附屬句中，會看見主要句的重複出現，附屬句是針對主要句作解釋用。如：

- 1 勢振汪洋，威靈瑤海。勢振汪洋，潮湧銀山魚入穴。威靈瑤海，波翻雪浪蜃離淵。

「勢振汪洋，威靈瑤海」是主要句，「勢振汪洋，潮湧銀山魚入穴。威靈瑤海，波翻雪浪蜃離淵。」是附屬句。

第一類複疊句之變形如下：

烟霞散彩，日月搖光；千株老樹，萬節修篁。千株老樹，帶雨半空青冉冉，萬節修篁，

烟一壑色蒼蒼。

原本的主要句只有二句，此例卻有四句，而附屬句重複的部分為最後兩句。

起初時，還蕩蕩悠悠；次後來，就轟轟烈烈。悠悠蕩蕩，各尋門戶救孩童；烈烈轟轟，

都看鵝籠援骨血。

此例的主要句也是由四個句子組成，附屬句的組合則最為複雜。它是取主要句中的第二、第四句加以重複，然後再顛倒詞序，將「蕩蕩悠悠」改成「悠悠蕩蕩」，避免因為重複所產生的單調感。

- 2 棋逢對手，將遇良才。棋逢對手難藏興，將遇良才可用功。

第一類與第二類是最簡單也最常出現的複疊句型，第一類的特色在於主要句不變，附屬句的字數不定，長短隨意。第二類的附屬句比較短，主句會融入附屬句中，不會用到逗點，第二類的變形是，主要句子前面會加入時間順序，或區分對象，形成四個段落。

那一箇，翻波躍浪；這一箇，吐霧噴風。翻波躍浪乾坤暗，吐霧噴雲日月暗。

「那一箇」和「這一箇」是區分敘述的對象。

先刮時，塵揚播土；次後來，倒樹摧林。塵揚播土星光現，倒樹摧林月色昏。

「先刮時」和「次後來」則安排了時間的先後順序。

- 3 金珠彈丸，紅綻黃肥。金丸珠彈臘櫻桃，色真甘美；紅綻黃肥熟梅子，味果香酸。

<sup>19</sup> 鄭明俐：《西遊記探源》，〈第四章 形式的定型〉，台北，里仁書局，2003年4月10日，頁158

第三類其實是第二類的加長，在附屬句完成之後再加入一小段句子作補充。

- 4 奇花瑞草，修竹喬松。修竹喬松，萬載常青欺福地；奇花瑞草，四時不謝賽蓬瀛。

第四類與第一類的不同處，是它使用了頂針的手法。

- 5 時聞仙鶴唳，每見鳳凰翔。仙鶴唳時，聲振九臯霄漢遠，鳳凰翔起，翎毛五色綵雲光。

在此類型中，只拿出主要句子的一部分放在附屬句中，通常是取句子的後半段。正如「時聞仙鶴唳，每見鳳凰翔。」一句，在附屬句中只有出現「仙鶴唳」及「鳳凰翔」。

真箇是古怪巔峰嶺，果然是連尖削壁崖。巔峰嶺上，採藥人尋思怕走；削壁崖前，打柴夫寸步難行。

九尺釘鈿，一條鐵杵。鈿丟解救滾狂風，杵運機謀飛驟雨。

- 6 丹崖怪石，削壁奇峰。丹崖上，彩鳳雙鳴。削壁前，麒麟獨臥。  
與第五類同，只是在附屬句中，重複出現的是主要句的前半段。

- 7 夭夭灼灼，顆顆株株。夭夭灼灼桃盈樹，顆顆枝枝果壓枝。果壓枝頭垂錦彈，花盈枝上簇胭脂。

第七類一共有兩處出現複疊的情形，在第一處，主要句子「夭夭灼灼，顆顆株株」重複出現，第二處又分兩個部分，前半部在「果壓枝」處使用頂針，後半部則只有盈字重複<sup>20</sup>。

- 8 那裡山也有，峰也有，嶺也有，洞也有，澗也有；只是山不生草，峰不插天，嶺不行客，洞不納雲，澗不流水。

第八類是主要句子中的五個名詞：山、峰、嶺、洞、澗重複出現

- 9 崕深岫險，雲生嶺上。柏蒼松翠，風颯林間。崕深岫險，果是妖邪出沒人烟少；雲生嶺上，也可真仙修隱道情多。

<sup>20</sup> 作者似乎有意以「花盈枝」取代「桃盈樹」三字，爲了避開固定的形式，而產生錯綜的美感。

第九類複疊句，主要句和附屬句中不連續，如此例，兩句中插入「柏蒼松翠，風颯林間。」一句而產生跳斷。

- 10 那兩員神將相交，好便似南山虎鬪，北海龍爭。龍爭處，鱗甲生輝；虎鬪時，爪牙亂落。爪牙亂落撒銀鈎，鱗甲生輝支鐵葉。
- 此例一開始先在「龍爭處」利用頂針格連接「主要句」及「前附屬句」，同時將句中「虎鬪」、「龍爭」的順序顛倒，成為「龍爭」、「虎鬪」。「後附屬句」又重複頂針的形式，讓「爪牙亂落」和「鱗甲生輝」兩句倒反，如此便能使句子銜接不斷。同時，作者雖然重複使用相同的句子，卻懂得改變句子的長短，產生節奏感。
- 11 沖天占地，礙日生雲。沖天處，尖峰矗矗；占地處，遠脉迢迢。礙日的，乃嶺頭松鬱鬱；生雲的，乃崖下石磷磷。松鬱鬱，四時八節常青；石磷磷，萬載千年不改。
- 首先，因為主要句是由四個短語：沖天、占地、礙日、生雲所組成，於是「前附屬句」便將其拆開，添加形容後另組成長句。「後附屬句」則取最後兩句中的疊字部分，「松鬱鬱」、「石磷磷」加以重複。

第十類與十一類是比較複雜的複疊句，作者反覆並錯綜運用詞彙的功力實在令人佩服，應該說他已充分掌握了詞彙的特性，同時發揮得很徹底。此一書寫方法或許是文人的筆墨遊戲，但在這遊戲中，也可以看出中國文字的無限可能。

## 七、異語覆說

「異語覆說」的現象是指，當同一個意思重複兩次時，字面上卻使用不同的兩個詞或句子。《西遊記》中這樣的例子很多，顯出作者在寫作上的習慣性，一方面是有重複強調的功能，另一方面則是藉著變化語彙顯示學力。以下舉例說明之：

眾諸天與菩薩，都看良久，莫想能認。菩薩道：「且放了手，兩邊站下，等我再看。」果然撒手，兩邊站定。這邊說：「我是真的。」那邊說：「他是假的。」（五十八回）

行者以及六耳彌猴變成的假行者，無人能分真假，行者於是前往南海落伽山菩薩前，希望能借菩薩慧眼，辨明邪正。「我是真的」、「他是假的」兩句話字面上看似相反，

前者是肯定句，後者是否定句，但其實詞意相同，作者同時改換了主詞與形容詞，爲了形式上的齊整，使字數能夠相同，在單純的一是一非中做出特殊的變化，避免在字面上產生重複，例如「我是真的」，「我才是真的」；或者，「他是假的」，「他才是假的」。從而增加了閱讀的趣味。又如：

老僧道：「我弟子虛度一生，山門也不得出去，誠所謂『坐井觀天』『樗朽之輩』。」(十六回)

「坐井觀天」是比喻人見識短淺。樗，臭椿樹，古代被認爲是不材之木，無所可用。於是「樗朽之輩」便成爲不成材的自謙之詞。兩句都有自貶之義，將其並列有重複強調之意。再如：

卻說那金 洞裡火燄紛紛， 得箇兇大王魂不附體，急欠身開了房門，雙手拿著圈子，東推東火滅，西推西火消，……。(五十二回)

「滅」和「消」詞面不同，在這裡的意義卻是相同的。

捨著三箇小妖，調開他兄弟三箇。大王卻在半空伸下拿雲手，去捉這唐僧，就如「探囊取物」，就如「魚水盆內捻蒼蠅」，有何難哉！（八十五回）

「探囊取物」和「魚水盆內捻蒼蠅」都是比喻事情輕而易舉便可完成，前者是成語，後者則爲俗語，倘使有讀者不知道「探囊取物」爲何意，可以藉由後者的通俗性而明白這句話的意思。又有一回，行者因推倒鎮元大仙的人參樹而被逮，但行者想盡辦法逃脫。

大仙大怒道：「這潑猴王自也拿他不住：就拿住他，也似搏砂弄汞，捉影補風。」(二十五回)

砂子因爲乾燥而鬆散，不能凝聚成爲一個固體；汞是水銀，水銀落地便會滾動消失，兩者都是無法掌握的東西；同樣的，影子和風都不是具體有形的事物，不能夠被實質的掌握，由此可知二句話意思相同，意在指出孫悟空脾氣倨傲很難降服，想讓他認輸幾乎是不可能的事。再如：

那小妖慌忙傳入道：「大聖，禍事了！禍事了！外面有九個凶神，口稱上界差來的天神，收降大聖。」那大聖正與七十二洞妖王并四健將分飲仙酒，一聞此報，公然不理道：「今朝有酒今朝醉，莫管門前是與非。」說不了，一起小妖又跳來道：「那九個凶神，惡言潑語，在門前罵戰哩！」大聖笑道：「莫采他，詩酒且圖今日樂，功名休問幾時成。」(第五回)

「今朝有酒今朝醉，莫管門前是與非。」「詩酒且圖今日樂，功名休問幾時成。」前句是引用了唐詩人羅隱的詩句<sup>21</sup>。前後兩句句義相同，都以當下的享樂為優先，其他事情，不論好壞都可以置之不理。大聖從蟠桃會上偷了仙酒仙餚下界享樂，絲毫不理會前來討戰的天神，小妖慌忙報訊，和大聖悠閒自得的神態呈對比，兩次小妖來報，若用同一句話回應，就不足以顯出大聖好整以暇的態度。又如：

在半空中，快如掣電，疾似流星，早到蓬萊仙境。(二十六回)

快如掣電，疾似流星二句同義，作者為強調速度之快，光用掣電比喻還覺不夠，又拿流星來比喻，為了避免重複故前者用「快」和「如」，後者則用「疾」和「似」。相似的例子《西遊記》中還可以找到很多，這裡就不再一一列舉。

藉由對疊字、頂針、鑲嵌和譬解語四種修辭格的分析，得以此窺知詞和詞組在句中重複或重疊所產生的效果，他們在修辭現象上有一致的特性，因為其形式特殊，如：疊字和頂針有字詞重複的特徵；鑲嵌在敘述事物的同時，將同一範疇的字詞置入其中，同樣具有反覆強調的意義；至於譬解語則藉著先譬喻，後解釋的方法，將事物做了兩次說明，故特別能吸引讀者的目光，《西遊記》利用上述修辭格的特性，將所欲說明或提請注意的重點不斷強調，同時，因為句子是由許多個字詞所組成，選擇不同順序的字詞加以重複，便造成閱讀時的趣味，也產生一定的節奏感。

另外，反覆的現象能夠加強語氣並促進情緒的表達，《西遊記》中往往在呼告或感歎時使用，敘事時使用則具有重複強調的效果，能讓讀者逐步累積印象，漸漸完成整體氛圍的感應。最後，複疊的句子是《西遊記》的一大特色，不但具有反覆的現象也具有錯綜的美感，不但能用來描繪風景也能用來講述戰況，絕不是空有形式的反覆的現象，它能夠輔助散文的敘述，加強情境的營造。

其次，詞和詞組精省的目的，在所舉的例子中可以看出，除了受文體的限制不

<sup>21</sup> 此句是摘自唐·羅隱〈自遣〉：得即高歌失即休，多愁多恨亦悠悠。今朝有酒今朝醉，明日愁來明日愁。

得不縮減詞組之外，主要是爲了行文或對話的方便，雖然詞語被節短，所保留的部分仍然足以概括總體形象，而且更易於記憶。以成語和諺語爲例，它們都是經過時空考驗，由前人經驗所累積的語言精華，能夠簡單扼要地說明一個複雜的狀況或事件，也能精確地點出事物的特性，又因爲它的形式小巧，更具有使用便宜的優點，這些都使它成爲寫作時避免廢話連篇、言不及義時最好的一帖良方，讓精省的效果在敘述時呈現一語中地的準確性。

重複闡述容易造成視覺的疲倦，和感覺遲鈍，極度簡易又會給人有不盡完善的遺憾，因此必須懂得在適當的時機呈現這兩種效果，在讀者疲乏的同時給予刺激，才能讓文章具有高低起伏的動態。

## 第六章 《西遊記》形式上之順敘與倒敘

在小說的敘事中，情節是整個故事結構的主幹，基本上，情節有原因、過程和結果三部分，但是當作者在進行創作時，不一定依照因果關係安排上述三個項目，而改採時間關係來加以排列，以《西遊記》為例，其結構是以時間順敘來進行，從五百年前孫悟空鬧天宮時寫起，最後費時七年取經回國，功成圓滿；同時又兼有因果關係，「因為」孫悟空、豬八戒、沙僧犯罪被貶下凡，「所以」需陪三藏取經以贖罪，又「因為」魏徵夢斬涇河龍，唐太宗有負龍王所托，到陰間一遊後復回陽間為君，「所以」修建水陸大會，並請高僧上西天拜佛求經。雖然因果關係與時間關係兩種連接方式並不相同，卻不影響它們同時被運用在文本中，甚至於有些情節在時間上是順序，因果上卻是倒序，即先出現結果之後再去追究原因，然後予以詮解。這些例子都將在本章一一介紹。

### 第一節 因果關係的順敘與倒敘

若以因果關係為排列規律，大範圍如文本的情節結構，小範圍如文句的溝通對話，一定有前因導致後果，作者精心設計的因果關係能夠引動情節的張力，而因果關係是否嚴密更是判斷文本優劣的決定性因素之一。以下舉例說明之：

那馱子急了，聞得那香噴噴供養，要吃，爬上高臺，……。(四十四回)

香味是用鼻子聞到的，豬八戒因為聞得食物的味道，刺激了食欲，進而產生吃的欲望，促使肢體做出動作，這一系列的行為基礎是因果關係。又例：

行者道：「這是國王手中執的寶貝，名喚玉圭。師父啊，既有此物，想此事是真。明日拿妖，全都在老孫身上，祇是要你三樁兒造化低哩。」八戒道：「好好好！做個夢罷了，又告誦他。他那些兒不會作弄人哩？就教你三樁兒造化低。」三藏回入裏面道：「是那三樁？」行者道：「明日要你頂缸、受氣、遭瘟。」(三十七回)

頂缸、受氣、遭瘟是最終的結果，行者先不說出起因，不說他要如何營救國王，反而將負面的，不順利的結果預先說出，造成懸疑，此舉果然吸引了唐僧的注意，同時更引發讀者進一步探究的欲望。又有一回寫到行者吃了妖怪的敗仗：

大聖凄慘多時，心中暗想道：「那妖精認得我。我記得他在陣上誇獎道：『真個是鬧天宮之類！』這等啊，決不是凡間怪物，定然是天上凶星。想因思凡下界，又不知是那裡降下來魔頭，且須上界去查勘查勘。」(第五十一回)

這是由結果推測原因，以因果關係將句子重組之後可以更清楚：因為那妖精不是凡間怪物，定然是天上凶星，所以他認得我，從時間關係來看，先有之前的鬧天宮，後來相遇時才讓妖怪進而誇獎。在邏輯上是往回推，從結果推回原因。又如：

豬八戒見那妖精鎖綁在側，急掣鋸上前就築，……。行者扯住道：「兄弟，且饒他死罪罷，看敖順賢父子之情。」(四十三回)

從因果關係來看本應寫作：看敖順賢父子之情，且饒他死罪罷，但為了突出饒他死罪一句，所以在話語順序中將其提前了。再如：

菩薩道：「且說那皂白原因來我聽。」行者即將那打殺草寇前後始終，細陳了一遍。卻說唐僧因他打死多人，心生怨恨，不分皂白，遂念《緊箍兒咒》，趕他幾次，上天無路，入地無門，特來告訴菩薩。……好菩薩，端坐蓮台，運心三界，慧眼遙觀，遍周宇宙，霎時間開口道：「悟空，你那師父頃刻之際，就有傷身之難，不久便來尋你。」(五十七回)

此例從「卻說」開始，到「特來告訴菩薩」結束，呈現的是順敘的因果關係，至於菩薩最後對悟空說的話，以因果關係來說，沒有原因只有結果，是反因果連接，具有預告的作用，預先提出結果，而原因則是未知數，如此一來，原因的多樣性及變化性激發讀者探究的欲望，以及繼續閱讀的動機。

因果關係是《西遊記》情節結構的重點，事出必有因，有因必有果，口語上「因為……所以……」的這個關係在取經人一次又一次的遇難時被使用，有時因果關係僅限於同一故事，如五十三回三藏和八戒誤食子母河之水，所以行者和沙僧去取落胎泉泉水來解救；有時則會在間隔許多個故事之後再度出現，如因為將落胎泉佔為已有的如意真仙是紅孩兒的叔叔(觀音收紅孩兒為善財童子，見四十二回)，所以不願意讓行者取水，不論是出人意料的或先隱而後顯的前因後果，作者的巧心安排可見一般。然而順敘的現象並不總攬《西遊記》中所有的故事發展，相同的模式必須改變以增加文本的可讀性，因此受難故事中也不乏因果關係倒敘的現象，順敘與倒



敘交替使用才能讓情節的發展更多樣，也更加豐富。

## 第二節 時間關係的順敘與倒敘

前面已提到過《西遊記》是按照時間順序來敘述，作者在處理結構這樣龐大的文本時，事件的連結反而比時間的連結來得重要，但是當一個新的事件在進行時，必定要提起舊的事件以產生相關，這時候就產生倒敘的情形。《西遊記》中與時間相關的倒敘的手法包括自報家門<sup>1</sup>，或詳述前事，後者通常都發生在對話中，也就是說這些倒述的內容除了讀者之外，在文本中還有一個接收的對象，這使得它也變成情節的一部分<sup>2</sup>。

例如有一回，行者到三十三天離恨天兜率宮中，向太上老君索取丹藥，拯救烏雞國國王，老君一見行者就不給好臉色：

老君道：「你那猴子，五百年前大鬧天宮，把我靈丹偷吃無數，著小聖二郎捉拿上界，送在我丹爐煉了四十九日，炭也不知費了多少。你如今幸得脫身，皈依佛果，保唐僧往西天取經，前者在平頂山上降魔，弄刁難，不與我寶貝，今日又來做甚？」(三十九回)

老君首先倒敘行者大鬧天宮的經過，隨後又提到第三十二回，太上老君看爐的童子偷了他的五樣寶貝下界鬧事，卻被行者用巧計把寶貝都騙到手。從老君的話中可以看出兩人相識的原由，讀者便能很快地將此回的內容和先前的情節連接起來，更可從倒敘中發現老君對行者又氣又怕的態度。老君接著又問：

老君道：「你不走路，潛入吾宮怎的？」行者道：「自別後，西過一方，名烏雞國。那國王被一妖精假妝道士，呼風喚雨，陰害了國王，那妖假變國王相貌，現坐金鑾殿上。是我師父夜坐寶林寺看經，那國王鬼魂參拜我師，敦請老孫與他降妖，辨明邪正。正是老孫思無指實，與弟八戒，夜入園中，打破花園，尋著埋藏之所，乃是一眼八角琉璃井內，撈上他的尸首，容顏不改。到寺中見了我師，他發慈悲，著老孫醫救，不許去赴陰司裏求索靈

<sup>1</sup> 因深受市井說唱文學之影響。劉蔭柏：《西遊記發微》，台北，文津出版社，1995年9月，頁97

<sup>2</sup> 例如《西遊記·第八十七回》交待鳳仙郡乾旱一事，乃肇自郡侯冒犯天地，玉皇大帝見罪，立有米山、麵山、黃金大鎖，直等三事倒斷才該下雨。作者將此事反覆說了四遍：第一次由護國天王簡單對行者說明緣由，第二次由作者客觀描述行者親眼所見之景象，第三次是由行者以主觀的立場口述此景，第四次行者再將此事說與天尊。

魂，祇教在陽世間救治。我想著無處回生，特來參謁，萬望道祖垂憐，把九轉還魂丹借得一千丸兒，與我老孫搭救他也。」(三十九回)

行者在對話中描述的情節就發生在三十八回，和倒敘所在的三十九回相當接近，作者卻不厭其煩地又借行者之口交代了一遍，原因是當三十八回事件發生時，老君並不在場，行者如今只是針對老君的提問加以回答，而回答的內容就時間的順序來看就變成倒敘，同時，在這段話中，倒敘的內容又成了行者索取丹藥的原因，因果關係由此產生。

其次，據余國藩先生〈《西遊記》的敘事結構與第九回的問題〉<sup>3</sup>以玄奘的出身為例，針對第九回的敘述提出意見，他認為，若是缺乏第九回，那麼玄奘的出身，可能會是取經人當中唯一用典故，或藉「倒敘」來「間接表出」者，余先生不但肯定第九回的作用，同時還認為作者在處理取經之人的出身問題時，一如三藏。他舉出八戒為例，第十九回，八戒與悟空首度對戰時，作者使用一長串排律，由八戒交待自己的出身：

此是鍛鍊神水鐵，摩琢成工光皎潔。  
老君自己動鈴鎚，熒惑親身添炭屑。  
五方五帝用心機，六丁六甲費周折。  
造成九尺玉垂牙，鑄就雙環金墜葉。  
身粧六曜排五星，體按四時依八節，  
短長上下定乾坤。左右陰陽分日月，  
六爻神將按天條，八卦星辰依次列，  
名為上寶沁金耙，進與玉皇鎮丹闕。  
因我修成大羅仙，為吾養就長生客。  
勅封元帥號天篷，欽賜釘耙為御節。  
舉起烈燄并毫光，落下猛風飄瑞雪。  
天曹神將盡皆驚，地府閻羅心膽怯。  
人間那有這般兵，世上更無此等鐵。  
隨身變化可心懷，任意翻騰依口訣。  
相攜數載未曾離，伴我幾年無日別。

<sup>3</sup> 余國藩著、李爽學譯：〈《西遊記》的敘事結構與第九回的問題〉，《余國藩西遊記論集》，台北，聯經出版社，1989年10月，頁27

日食三餐並不丟，夜眠一宿渾無撇。  
 也曾配去赴蟠桃，也曾帶他朝帝闕。  
 皆因仗酒卻行兇，只為倚強便撒潑。  
 上天貶我下凡塵，下世儘我作罪業。  
 石洞心邪曾吃人，高庄情重婚姻結。  
 這耙下水掀翻龍住窩，上山抓碎虎狼穴。  
 諸般兵刃且休題，惟有吾當耙最切。  
 相持取勝有何難，賭鬪求功不用說。  
 何怕你銅頭鐵腦一身鋼，耙到魂消神氣洩。

這一首詩在第十九回來說，確實是「倒敘」過去的歷史，但如果瀏覽整本《西遊記》還是會發現，詩中有關過去的種種事件，在前面幾回都曾經提到過，包括天蓬元帥的官階，酒後戲弄嫦娥，重刑兩千鎚，遭貶凡世，投胎錯誤，福陵山下圖家業等，在第八回中俱有敘述。往後，當八戒談到自己的出身，便會複述，如第八十九回及九十四回。

西遊記因深受市井說唱文學之影響，不能不留下痕跡，故在小說中每個人物出場時，幾乎都要「自報家門」，而孫悟空是貫穿全書的第一主人公，所以「自報家門」之處竟達七次之多，其中第十七回、七十一回、七十五回內孫悟空在表白自己光榮歷史時內容大同小異，劉蔭柏《西遊記發微》認為這方面有些贅筆<sup>4</sup>。但正如余國藩所說，若人物的出身並非只在倒述，即「自報家門」中出現，那麼作者何必在這些倒敘上花費精力呢？高桂惠在〈我國古典小說中的贊、賦——以《西遊記》、《封神演義》為主的討論〉<sup>5</sup>中提出，不論是孫悟空、八戒或沙僧對自己所用之武器的稱讚與介紹，甚至其他用韻文敘述的物件，「它們使得小說的進行暫停時間的往前推移，而巧妙地用上倒敘法，無形中擴張小說空間與時間的廣度，使得原來依次發生的時間處理，能在一瞬間重溫歷史，讓讀者也同意小說中人物共同回憶神→獸→取經人的一段歷程……。」也就是說「自報家門」具有一種重溫歷史的味道，包括重新回憶人物與事件，在某一方面來看，更是一種情節銜接的手段。

針對《西遊記》的敘事結構與時間的關係，許多研究者都提出自己的論點。中野美代子《西遊記的秘密》：「在西遊記中，每個事件都是按照發生的時間順序來敘

<sup>4</sup> 劉蔭柏：《西遊記發微》，台北，文津出版社，1995年9月，頁97

<sup>5</sup> 高桂惠：〈我國古典小說中的贊、賦——以《西遊記》、《封神演義》為主的討論〉，《新亞學術集刊》十三期，1994年

述的。因此『事件的順序』與『被講述的事件順序』是一致的。……可以說，『西天取經』故事是由事件的繼起性，即事件的連續發生構成的。……然而前一個事件與後一個事件之間幾乎沒有因果關係可尋，只是能夠預預測到將要有什麼事件確實要發生。」……『西天取經』故事中的事件排列很像豬八戒的那種列舉癖，實際上這部小說就是事件的列舉。」這段話雖然解釋了為什麼許多《西遊記》的研究者會認為，《西遊記》的結構不嚴密，每一章節都可以自成一個故事。但實際上，在第三十七回和第四十四回，烏雞國和車遲國的情節中，事件的發生順序與故事被講述的順序並不一致，以烏雞國為例，取經人參與的已經是後半部分，至於前半部則是由含冤的烏雞國王托夢給唐僧，藉由倒敘的方式呈現。

從《西遊記》整體來看，情節的確是依照取經人的時間進程來安排，但是在不同的章回裡，作者仍試圖加入一些變化。例如行者央請西海龍王太子摩昂協助，制服在黑水河作惡的鼉龍，行者與沙僧十分氣憤：

行者與沙僧見了道：「你這廝不遵旨令，你舅爺原著你在此居住，教你養性存身，待你名成之日，別有遷用。你怎麼強占水神之宅，倚勢行兇，欺心誑上，弄玄虛，騙我師父、師弟？……。」(四十三回)

這段敘述是以時間的順敘將不同的事件加以串聯為一個完整的說明。一般看來，倒敘的文字敘述裡，事件的進展和因果關係是呈現平行的狀態，時間性不只是存在於情節裡，甚至在對話中都可以發現它的蹤跡。

另外，中野先生認為豬八戒有列舉癖，並舉出第三十五回之例，豬八戒面對因死去兄弟而痛哭的金角大王說：

令弟已是死了，不必這等扛喪，快些兒刷淨鍋灶，辦些香蕈、蘑菇、茶芽、竹筍、豆腐、面筋、木耳、蔬菜，請我師徒們下來，與你令弟念卷受生經。

此類話語表達也並非豬八戒言談之常態，文本中的例子極少，反倒是作者常用於韻文之中，修辭學上稱為類疊，倘若只是用類疊來解釋西遊記的情節結構，抹煞了時間的重要性，以這樣來分析西遊記絕對是有所偏頗的。

《西遊記》的時間是不停向前推展的，是採順敘的敘述方式，不只是取經人在時間的輪軸上轉動，其他角色也如此，所以取經人的順敘或許是烏雞國王的倒敘。同時為了加強每個故事之間的聯結，除了上一節提到的先隱後顯之因果關係外，在

時間關係上也會採用倒敘法，重提舊事以便承接正在發生之情節，廣義來說，插敘也是倒敘的一種，《西遊記》往往利用自報家門或改變聽者身份的方式插入過去的情節，讓讀者能重新回憶事件的發展。

一般提出順敘與倒敘通常會直接聯想到故事敘述的前後順序，但若縮小範圍，觀察由字詞所組成的句子，字詞的順序經過調整之後，就能呈現特殊的效果，例如第三十四回中，孫悟空先是用本名孫行者，後又謊稱是行者孫、者行孫。又如第六十二回中有兩個小妖，一個叫作奔波兒灑，另一個叫作灑波兒奔，作者不替換單字，僅把順序稍做顛倒，在變化中仍互有相關。第七十回小妖名喚有來有去，最後被孫悟空一棒打死，孫悟空戲稱小妖是有來無去。此例僅改動一個字便貼切地形容了妖怪的處境，並產生趣味性，這些例子均是破壞了原先的排列順序，賦予詞句新奇特殊的意義以引起注意。《文心雕龍·定勢》：「近代辭人，率好詭巧。……顛倒文句……常務反言。……然密會者以意新得巧，苟意者以失體成怪。舊練之才，則執正以御奇；新學之銳，則逐奇而失正；勢流不反，則文體遂弊。」顛倒詞句故能引發讀者的好奇與新鮮感，若因此忽略文章整體意義的掌握，便是徒具形式而無內容。

順敘和倒敘基本上是兩個對立的現象，小至語序的排列，大到章段的安排，順敘與倒敘所呈現的是兩種截然不同地修辭效果，讓表達順暢、邏輯分明是順敘的職責，而且使用率遠高於倒敘，足見其重要性。本章分列的因果關係和時間關係二者，以語序的排列來說，僅有因果關係適用，《西遊記》中極少利用語序的顛倒來強調思想或表現情感；至於章段的安排上，情節的架構決定章段如何安排，而情節又必須依靠因果關係和時間關係為其框架，才有延續發展的可能。一段情節敘述中，因果關係和時間關係有可能同時存在，前者重在說明事件始末，後者則負責推動事件的進展，《西遊記》整體結構便同時是兩種順敘關係的體現。順敘雖然是常態，但常態往往不能吸引注意，以《西遊記》來說，倘若每一個情節都依序交代事件發生到解決的過程，變成一種慣性後便了無新意，更會造成讀者閱讀的疲倦，因此適時運用倒敘的手法是必要的，它是在固定中小做變化，以不和當下發展的事件相衝突為原則，為情節敘述帶來新鮮感。本論文第三章曾提到，《西遊記》中的故事其實都可以各自獨立，作者除了巧妙地利用故事中的人事物做為連繫，同時，倒敘的現象也具有溝通那些回數差距大，但互有相關的情節。

## 第七章 《西遊記》形式上之常規與變異

常規就是指合於常理，合於邏輯的規律；變異則是指有違常理，不遵循邏輯的特例。從《西遊記》的情節內容來說，就是一個有違常理的特例，因為它打破現實世界的種種限制，讓主角得以超越時空，擁有常人所不及的能力，這就是變異，另外，西遊記雖以唐三藏取經的歷史事實為背景，情節內容卻違背史實。例如歷史中的三藏是勇往直前，不畏取經過程的困頓艱辛，但《西遊記》中的三藏卻被描寫成一個懦弱膽小之輩，余國藩〈宗教與中國文學〉：「《西遊記》中有違史實的部分，一向公認是中國宗教史上最為輝煌的一章，而這個事實，正是作者賴以架設其虛構情節，使作品深具複雜的宗教意義的所在。」<sup>1</sup>他認為這是小說展現出來的一個有趣的矛盾。由此可知，作者往往為了使其作品產生某種效果而對常規加以改動，下面就《西遊記》文本中的常規與變異進行說明。

### 第一節 文字形貌因素

中國文字是用來紀錄語言表達意思的圖形符號，中國文字的演進過程更是由「象具體之形」的象形文字為起始，可見文字與圖象的關係密切，因而在描述事物時，往往會借助這項特色，以加強所描述對象之形象。後來由於社會進化，「依類象形」的獨體的文已不敷使用，於是又想出「形聲相益」的方法，造出形與形相配合，或形與聲相配合的字。總之，中國文字在產生與演進過程時的增體或變體，提供了日後作者在文字形貌上的靈感。

例如第一回，猴王參訪仙道，直至西牛賀洲地界，在山中遇一樵夫，猴王請他指引修行之路。樵夫道：「不遠，不遠。此山叫做靈臺方寸山。山中有座斜月三星洞。那洞中有一箇神仙，稱名虛菩提祖師。」「靈臺方寸山」、「斜月三星洞」都是指「心」，其中「斜月」如「心」字下面的一勾，「三星」則是「心」字上面的三點，這是加強了文字形貌的視覺效果，同時又暗喻西遊記修心的主題。<sup>2</sup>

另外，中國傳統修辭法——析字，也是利用漢字的特色，將字形離析而產生新意和趣味。如第六十四回，取經人行至荊棘嶺，三藏被一位自稱「荊棘嶺十八公」的人攝去，「十八公」乃是「松」的拆字。原來是松樹修煉成精，一方面為了掩飾身份，一方面為了模仿人類而取的名字。

<sup>1</sup> 余國藩著、李爽學譯：〈宗教與中國文學〉，收在《余國藩西遊記論集》，台北，聯經出版社，1989年10月，頁196

<sup>2</sup> 鄭明娟：《西遊記探源》，〈第三章 內容的蘊釀〉，台北，里仁書局，2003年4月10日，頁23

又如第二十六回，作者爲了勸人凡事忍耐而寫了一首小詩：

處世須存心上刀，修身切記寸邊而。  
常言刃字爲生意，但要三思戒怒欺。

「心上刀」是忍字的上下拆寫，勸人要時時警惕；「寸邊而」是耐字的左右拆解，勸人在論斷時要有所不爲，拆解之後的四字均各有意義，既不離本字，又能補充其義。同樣是根據文字視覺上的效果，又如：

行者整一整直裰，束一束虎裙，掣了棒，撞至那門前，祇見那門上有六個大字，乃「黃風嶺黃風洞」，卻便丁字腳站定，執著棒，高叫道：「妖怪！趁早兒送我師父出來，省得掀翻了你窩巢，躡平了你住處！」（二十回）

以「丁」字的形體來描繪動作，是利用文字直觀式的特點，文字的圖示能幫助讀者了解所描述之事物，更將行者昂然威武的神態刻劃入微。

## 第二節 詞彙因素

普通話或官話是漢民族共通的語言，方言則是地區性的語言，兩者之間頗有差距，在某些作品中，爲了標示人物的出身，往往在對話中使用方言以產生親切感。黃慶萱《修辭學》將方言的使用歸在「飛白」修辭格，其目的是「爲了存真或逗趣」<sup>3</sup>。而因爲方言使用的地域性有所限制，同時爲了大部分讀者的語言共同性，方言的使用不可能取代普通話，使得運用方言成爲變異的表現。並且，由於小說的演進與話本關係密切，話本是說書人的底本，說書人爲了要使故事更生動，其語言必須靈巧生動，並融入日常或地方上的語言，如此一來，說書便可以拉近與聽眾之間的距離，提高聽者的接受度，因此《西遊記》方言的使用除了有記錄當時地方特殊用語的功能，也往往成爲推測作者身份的工具。

里仁書局出版的《西遊記》中，每一回最後的注釋部分，有清楚指明爲方言的，一共十八例<sup>4</sup>，分別是：

<sup>3</sup> 黃慶萱：《修辭學》，台北，三民書局，2002年10月，頁185

<sup>4</sup> 章培恒曾在〈百回本西遊記是否吳承恩所作〉一文中，提出文本中的方言爲證據，否定西遊記的作者是吳承恩，本論文擱置作者爭議的部分，僅取其中所列舉之方言爲例，說明方言在文本中的運用。〈百回本西遊記是否吳承恩所作〉收在《西遊記文化學刊(1)》，《西遊記文化學刊》編委會，北京，北京，東方出版社，1998年11月，頁8

1. 邛麼兒：蘇北方言。指兒童玩小石子的遊戲。也的地方稱「抓子兒」，如四川。(第一回)
2. 妝箇阿虎：蘇北方言。指做出怪相嚇人。(第一回)
3. 認此犯頭：淮安方言。用於自己對別人，指有意揀強的碰，有不服氣偏要壓住對方的意思；用於別人對自己，則指無意觸怒對方而引起對方的誤會，就對方說，叫做「認犯」或「認此犯頭」。「犯頭」即「對頭」。(第三回)
4. 到踏門：一作「倒踏門」。男人到女人家就親，即入贅。今淮安方言叫「倒站門」。(二十三回)
5. 是：語尾助詞，淮安方言，無義。第十一回「柳柳驚是」同屬此例。(十四回)
6. 管整：方言。意即負責擔保。(十六回)
7. 一骨魯：淮安方言。形容辦事俐落或動作敏捷迅速。(十六回)
8. 肉坨子：淮安方言。即肉團子、肉丸子。(三十一回)
9. 柳柳驚：淮安方言。壓壓驚的意思。柳柳，撫摸的意思。俗謂小孩受了驚，摸摸頭來安撫使不害怕。(三十一回)
10. 圈戶：淮安方言。意即爛糊。戶，同「焗」。放少量的水，緊蓋鍋蓋，半蒸半煮，把食物燒熟叫做「焗」。(三十五回)
11. 杌樗：淮河流域方言，比喻不成材、沒出息。(三十九回)
12. 觸人：淮安方言。即熏人、嗆人的意思。第六十七回寫作「旭」。(四十四回)
13. 順腿：淮安方言。下半截身子。(七十回)
14. 瓦熟偷生：淮安方言。意為婦女偷嘴吃。瓦不見於字書，民間口語指用手拿東西的動作。(八十一回)
15. 揸手：淮安方言。甩手、撒手的意思。第十七回則是有扯、揪的意思，用法相當廣泛。(八十二回)
16. 噠：吳語，將就的意思。(八十四回)
17. 趁頭：淮安方言。挑擔一頭有物，一頭空著，找一分量相近之物配在空的一頭，便於擔行，俗稱「趁頭」。「趁」一作「稱」，或是「襯」的別寫。(八十六回)
18. 握頭：淮安方言。用棍棒一頭攬物放在肩上負行。(八十六回)

以上方言不論出現在人物對話，或事件敘述時，無不成功的融入文本的話語當中，這些接近口語的表現手法，使人物更加生動，更接近真實生活。



《西遊記·第四十六回》在車遲國賭鬥的經歷，隔板猜枚之情節中有一段敘述方言的重複使用率很高，充分利用方言在使用時的困境來達到特殊的效果：

好大聖！輕輕飛到櫃上，爬在那櫃腳之下，見有一條板縫兒，他鑽將進去，見一箇紅漆丹盤內，放一套宮衣，乃是山河社稷襖，乾坤地理裙。用手拿起來，抖亂了。咬破舌尖上，一口血，哨噴將去，叫聲：「變！」即變作一件破爛流丟一口鐘。臨行又撒上一泡臊溺，却還從板縫裡鑽出來，飛在唐僧耳躲上道：「師父，你只猜是破爛流丟一口鐘。」三藏道：「他教猜寶貝哩，『流丟』是件甚寶貝」行者道：「莫管他，只猜著便是。」唐僧進前一步，正要猜，那鹿力大仙道：「我先猜！那櫃裡是山河社稷襖，乾坤地理裙。」唐僧道：「不是！不是！櫃裡是件破爛流丟一口鐘。」國王道：「這和尚無禮！敢笑我國中無寶，猜甚麼流丟一口鐘。」教：「拿了！」那兩班校尉，就要動手，慌得唐僧合掌高呼：「陛下，且赦貧僧一時。待打開櫃看，端的是寶，貧僧領罪；如不是寶，却不屈了貧僧也。」國王教打開看。當駕官即開了，捧出丹盤來看，果然是件破爛流丟一口鐘。國王大怒道：「是誰放上此物？」龍座後面閃上三宮皇后道：「我主，是梓童親手放的山河社稷襖，乾坤地理裙。却不知怎麼變成此物？」國王道：「御妻請退，寡人知之。——宮中所用之物，無非是緞絹綾羅，那有此甚麼流丟」教擡上櫃來，「等朕親藏一寶貝，再試如何。」那皇帝急轉後宮，把御花園裡仙桃樹上結得一箇大桃子，——有碗來大小——摘下放在櫃內，又擡下叫猜。（四十六回）

「流丟」是方言，形容破爛不堪的樣子，因為方言有地域的限制，不具有普遍性，因此在場者中似乎只有行者知道它的意思，三藏和皇帝不解，還當作是一件物品不斷提起至少有七次之多，藉著接受訊息的一方對語言的陌生，讓對話雙方在詞語上不能達到共識，而藉著一次又一次的誤會來產生趣味性。

### 第三節 地理因素

在邏輯上，各地有不同的地理景觀是常態，在《西遊記》中地理景觀相同反而是常態，特殊景觀才是變異，只能說地理因素不是作者關心的重點，環境背景的描述只是提供人物一個演出的舞臺，當情節發展引人入勝時，地點就不是那麼重要了。

日·中野美代子，〈孫悟空的誕生·《西遊記》的地理學〉中對西遊記文本中地

名的虛實有所探討，《西遊記》中雖以虛構的地名佔多數，但實際存在的也不少，例如沙誤淨下世的流沙河，以及孫悟空拼死滅火的著名的火燄山等。不僅在西天取經部分，就連自稱齊天大聖大鬧天宮時代的孫悟空作文根據地的水簾洞，這個地名也是存在的。<sup>5</sup>張靜二《西遊記人物研究》一書的附錄二：玄奘法師取經所歷諸國一覽表<sup>6</sup>，是根據《大慈恩寺三藏法師傳》和《大唐西域記》整理而成，此表旨在與《大唐三藏取經詩話》、《西遊記雜劇》和《西遊記》對照，列出與三部作品相關的史實，其中可以清楚看出不論《大慈恩寺三藏法師傳》或《大唐西域記》都沒有任何與火燄山相關的地理環境。就算火燄山真實存在，也和三藏取經的史實無關。由此看來，地名的真實與否與《西遊記》的創作並無直接關係<sup>7</sup>。

實際上，由於《西遊記》是作者彙集宋、元西遊記故事，加以增飾而成，故事中的地理景觀也被直接繼承，因此某些地點是同一的，但在前書已有的情節之外，加增自創的情節時，不但要注意銜接的問題，還要緊扣八十一難的整體架構，因此地理的因素便無法顧全。余國藩〈源流、版本、史詩與寓言〉：「僅管寫景的力量是如此咄咄逼人，但是，很矛盾的，這些詩時而會泯除地方色彩。在集中描寫一地景緻的詩詞裡，這種情形特別顯著。這一類的詩詞千篇一律列舉懸崖峭壁，奇花異草，雕樑畫棟，翠松綠竹，鳳鳴鶴唳，或神話中的珍禽稀獸。」<sup>8</sup>景觀的相似確實是《西遊記》的一個遺憾，但作者仍留意將彼此岔開，儘可能不在相鄰的回目裡出現，例如第一回的花果山猴王誕生地；第十七回的黑風山；第五十二回和九十八回佛駕所在的靈山，與六十五回所寫的假靈山都非常相像，倘若放在一起的確讓人很難辨認。而且到達印度之後，仍然使用中國式的地名，如：豹頭山虎口洞(八十八回)、銅台府地靈縣(九十六回)；仍然有拋繡球的風俗(九十三回)。意圖以熟悉的稱名與習俗來取得讀者的認同。

地理因素的相似並不能視為是作者忽視的一區，他在下筆時仍然句句用心，同時不專為險惡的情勢配合險惡的地形，甚至相反，意在藉二者的對比提高詭譎的氛圍，如四十一回寫那妖怪的洞府「景致非凡」。和《西遊記》裡其他因素相較，地理因素或許真的較不受到作者的重視，但背景的真真假假，似乎更增加了《西遊記》

<sup>5</sup> 收在中野美代子著，王秀文等譯：《西遊記的秘密(外二種)》，世界漢語論叢，北京，中華書局，2002年12月，頁365。最早，董作賓〈讀「西遊記考證」〉就已從《嘉慶海州志·卷第十一》找到水簾洞的證明。本文收在《西遊記·附錄》，台北，桂冠圖書公司，1994年4月，頁1288

<sup>6</sup> 張靜二：《西遊記人物研究》，台北，台灣學生書局，1984年8月，頁267

<sup>7</sup> 但地理環境往往被當作確認作者身份的工作，如蘇興：〈《西遊記》的地方色彩〉，就認為《西遊記》中某些人物和故事是帶有淮安的地方性，用以證明吳承恩是《西遊記》的作者。本文收在劉蔭柏編：《西遊記研究資料》，上海古籍出版社，1990年8月，頁49

<sup>8</sup> 余國藩著、李爽學譯：〈源流、版本、史詩與寓言〉，收在《余國藩西遊記論集》，台北，聯經出版社，1989年10月，頁93

的奇幻與奧妙。

變異的前身是常規，常規是普遍的現象，變異是在常規的基礎上改變，因此，常規仍是創作時必須牢牢掌握的規準，但是常規的統一性容易造成感官的遲鈍，唯有改變所帶出的新鮮感才能激發讀者更多的回饋，也就是提供讀者能繼續閱讀作品的動機。本章所列文字形貌、詞彙和地理因素在《西遊記》中變異的程度以後者為最甚，顯示語言文字在整體民族共識的規範之下，能夠改變的程度並不大，但是當進入創作的範疇時，在題材的選擇上，作者可以不受限地將人物、環境加以變動，來配合情節發展或達到傳遞思想的目的，《西遊記》地理環境雖與史實不符，行進方向和目的地基本是不變的，而且其變異性，也確實和情節的推展、主題的彰顯具有相輔相成的效果，由此可之知，變異絕不是無所依傍的，它勢必存在一個隱性的常規為基準。

## 第八章 結論

《西遊記》是一部集生動的想像、流暢的敘述以及活潑的對話於大成的作品，歷來的研究不斷，本論文試圖就內容與形式兩大系統下，各自具備的消極修辭與積極修辭兩種表達模式中所反應在文本上的情況，來分析《西遊記》中相反相成的修辭現象。消極修辭講究明白順暢，積極修辭力求生動、具體且富感染力，各有其優缺點，兩者依不同的主題和情境交互運用，才能彼此互補，產生最好的修辭效果，使文本呈現最佳樣貌。

所謂修辭現象是種種修辭格在被運用之後所產生的，也可以稱為修辭結果，它含蓋了修辭過程中所有的語文現象，包括字、詞的選擇，句子以及章段的調整，修辭現象的最終目的是希望能展現語言表達形式和思想內容的完美結合。

本章總結《西遊記》中來自消極修辭與積極修辭兩大範疇所產生的對立，分述《西遊記》的各種修辭現象，以及在文本中所展現的效果，同時彰顯《西遊記》的語言藝術與價值。

### 第一節 《西遊記》修辭現象之特色與效用

本節所羅列之五大項目中，偏重於內容方面的修辭現象有：平直與奇曲、銜接與跳斷；偏重於形式方面的修辭現象有：齊整與錯綜、簡省與繁覆、順敘與倒敘、常規與變異。茲分別說明如下。

#### 一、《西遊記》內容上之平直與奇曲

平直與奇曲的表現方法十分繁多，在語言運用的過程中往往也佔有很大的比例，因為平直的現象是最常在溝通時出現，最不會起爭議的部分；而與它相反的奇曲則不求明白準確，在同一條件下將二者並列討論最能看出其中差異。本論文先後共舉出同義詞、多義詞、反義詞、同音字為條件，這部分來說平直與奇曲是存在它們自身的二元對立中，至於本義和借義、明確義和含混義、語義正釋和語義別釋的部分，平直和奇曲是存在於彼此之間，也就是說本義、明確義和語義正釋屬於平直的修辭表現；借義、含混義和語義別釋屬於奇曲的修辭表現。意思是同義詞有兩種使用方法，是使用方法上的區別，本義和借義是使用態度上的區別。

本章在平直奇曲兩個大範圍之下，一一檢視平直與奇曲的構成方式，以及構成

元素，如此一來，就能還原文本所呈現的效果，經過分類之後，對於文本所展現的幽默詼諧及諷刺挖苦，就能很清楚它的形成方式，正是奇曲的修辭現象所負責的部分，藉由將詞義顛倒或模糊的使用或解釋，達到這樣的效果。

### (一)同義平直與同義奇曲

同義平直是將適當的詞放在適當的位置，例如用意義正面的詞表現積極的態度，以達到準確傳遞訊息的目的，在《西遊記》中同義平直的現象多能幫助人物傳達情感和表明態度

同義奇曲是利用在表意程度上有差異但意義基本相同的詞，以錯置的方式來傳遞訊息，有大詞小用或褒詞貶用等手法。《西遊記》中同義奇曲的修辭現象例子不多，作者比較少去從同義詞中利用範圍、程度或對象不同的詞的混用以達到諷刺或詼諧的效果，倒是常藉由反義奇曲來完成這份工作，例如明明討厭對方，卻用正面的詞語去稱讚他，《西遊記》的諷刺口吻並不嚴肅，基本上都是以一種輕鬆，溫和的態度，而沒有採用尖酸深刻的，知識份子憤世嫉俗的角度，

### (二)多義平直與多義奇曲

多義平直是利用字同義異的特色，將不同的事物串聯在一起，目的在於溝通二者，不在產生誤解，是一種讓單的敘述具有雙重意義的修辭現象，《西遊記》中多在對話裡出現，使用時必須配合當時的情境，妥善運用周邊的事物，才不致造成誤解。

多義奇曲分歧義和雙關兩類，充分利用一詞多義的特色，借他義釋此義，同時又兼顧二者的表述，此現象最需要情節中各要素的配合，不論明指或暗指的對象都能清楚明白，使對話充滿機智，多義奇曲中雙關的修辭格佔有很大的比例。

### (三)反義平直與反義奇曲

反義平直是利用字詞間相反相益的關係，以相反的兩義並舉以傳遞訊息，旨在透過反義彰顯訊息內涵。

反義奇曲又分正話反說和正言若反兩類，反義平直並列正反兩義並不反常，因為一正一反本是事物的共同現象，彼此間也有跡可循，而反義奇曲卻刻意以反義取代正義，從而產生諷刺的效果。

反義平直是希望藉由一正一反的字、詞或敘述，在彼此的相互比較中，使所欲傳遞的訊息更加明晰，它並不主觀地對事物進行非黑即白的區分，而是客觀地呈現事物的正反面，反既義以正義為基準，又彼此烘托。反義奇曲則最能產生諷刺效果，一般修辭格所說的反諷就是以言與義反的修辭現象為主，用反義來襯托本義，促使

讀者進一步深思隱藏在字面下的意義，相反的，如果使用不當，反而會使對方誤將反義當作本義，產生誤解。

#### (四)同音平直與同音奇曲

同音平直的現象儘可能避免同音字帶來的混淆，同音奇曲則有意利用同音字在溝通時產生混淆以增加趣味性。

字詞的同音關係在平直與奇曲中分別有所限制及發揮，字詞的同音現象在平直與奇曲中的影響是，兩字或兩詞音同義異或音義皆同，在平直的現象中，音同義異的字或詞一定要分清楚，在平直中同音的字如果造成分辨上的困難，阻礙訊息的傳遞，這是不容許的情況，因此必須在行文中加以限定。但是奇曲的修辭現象特別利用同音所產生的模糊與混淆，形成敘述或溝通時的趣味。

#### (五)本義形式與借義形式

本義形式是直接描述而不透過任何輔助的手段來加強敘述，又分直寫本體、裡外密合、同域相配三類，企圖以客觀而不加修飾的態度來描述事物。

借義形式是借助於外力來使訊息的傳遞更加豐富與完整，這部分也是《西遊記》中常見的現象，其中列舉經常被用來間接描述主體的修辭手段，包括：譬喻、借代、襯托、委婉、夸飾、轉化共六項，借義形式在所有奇曲的修辭現象中具有最多的修辭格，這些修辭格的共同點就是它們的功能在於，透過不同的技巧擴大敘述表現的空間，更具體的進行描繪，務必使之更貼近事物的真相。

本義形式基本上就是秉持著平直描述的準則，不花言巧語，用最平易的字詞，務必完整而正確地傳遞訊息，優點是樸實、簡單，一看就懂；缺點是呆板、老套，缺乏想像空間。借義形式著實豐富許多，因為它擅長變換花樣，借用許多修辭手段來達到訊息傳遞的目的，包括：譬喻、借代、襯托、委婉、夸飾和轉化，這些修辭格只是作者在進行創作時，為了表現奇曲所使用的眾多修辭格之一。優點是新奇、生動，能夠幫助聯想；缺點是過當的描寫容易使讀者不知所措。因此即便是借義形式也必須以內容為圭臬，不可超出太遠，以免喪失本義。

#### (六)明確形式與含混形式

平直的現象中訊息傳達的準確性，須要依靠明確地運用詞語，避免歧義，敘述時要求數量或時間地點的精準，但《西遊記》中卻時常可見含混的現象，譬如利用對話中答非所問來產生喜感，或是模糊時間關係產生鏖戰而忘時的效果。

### (七)語義正釋與語義別釋

語義別釋則是故意曲解原義，賦予詞語新的意義帶來新鮮感，可以說是已經約定俗成之詞語意義的突破。

一般來說，詞語本身有其固定的意義，即使是多義詞，這些詞義，和關於他的種種解釋也都有特定的範圍和標準，直接詮釋就在這個範圍內處理相關的解釋，但是間接詮釋則不理會原本詞義的設限，他往往是作者運用想像力和獨創的思考邏輯而得到的答案，能夠根據作品的情境改變立場，賦予詞語曾經毫不相干的新的意義，這一種陌生化的過程，刺激了讀者的聯想力，也同時刺激作者不斷在定型的詞語上加以再開發，以維持新鮮感。

在平直的表現中，每一個字和詞都沒有變化多端或譁眾取寵的性質，用字遣詞均爲了保持基本的溝通功能，進行有效的論述，同時義正辭嚴、一針見血，平直的修辭現象必須謹慎選擇字詞，奇曲的修辭現象則反其道而行，它試圖從另一個角度切入，充分發揮詞語的含意，產生詼諧有趣，變化字詞的表現形態，也就是說除了字面義之外，還能提供讀者更多思考和想像的空間，《西遊記》中所蘊含的幽默元素，便是存在於奇曲的修辭現象中，作者能夠充分掌握詞語豐富的意義，變通地加以使用。

奇曲的修辭表現激發讀者的思考，使得文本成爲許許多多思想觀念和意見的匯整，甚至於藉由奇曲的修辭表現呈現出西遊記文本獨特的效果——幽默風趣，它的雙關、反語大致上還以人物與情節的需要爲主，少部分針對作品形成年代的社會現象的指涉，也頗能融入情節的敘述中，不會感覺突兀。

從《西遊記》整體來說，平直與奇曲在表述過程中佔有很大的比例，也就是說它們是文本總體印象中很重要的部分，如此說來平直比較像是奇曲的對照組，它是負責說明、解釋的部分，不像奇曲就有許多變化，當然應情況需要，兩種修辭表現是交替出現，但奇曲的多樣性，前面已經說過，它能夠顯示或帶出一種特殊的氛圍，先有平直才有奇曲，奇曲是以平直爲基礎再加以變化，若沒有平直的修辭表現，就無法凸顯奇曲的特殊，兩者看似彼此對立，但又互相依存。不論平直或奇曲，都必須應當時的需要來選擇最恰當的表述方式(修辭手段)，讓兩種修辭表現充分發揮，才能使文本所要表達的意義不致漏失或有不足的遺憾。

## 二、《西遊記》內容上之銜接與跳斷

銜接和跳斷是修辭的表現，他們是修辭手段最後呈現在讀者面前的結果，敘述

者的思想清楚，敘述才會清楚，反之，筆下的文字夾雜不清，表示敘述者的思維混亂。所以，文字清楚、通暢能夠幫助讀者更容易與敘述者產生溝通。銜接是藉由順暢的文思，流利的文字敘述來呈顯，跳斷的背後一樣有順暢的文思做基準，卻不使用流利的文字敘述，反要出人意外的截斷語言表達的形式，但是特殊的景況和情緒也唯有藉著此得以表露。在《西遊記》中，跳斷的修辭現象在語詞之間的表現最為明顯，段落和篇章之間大抵都以事件的發生順序和情節的銜接為主，沒有特例，由於《西遊記》題材特殊，敘述角度更不同於一般小說，因此作者在處理篇章的銜接上，還能緊扣取經的正當性，做到跌宕自如、趣味橫生，足見其巧心。銜接和跳斷並不是截然劃分的，跳斷之中還是隱含著銜接關係，如果為了跳斷的表現而刻意破壞詞語的順序或脈絡，就違背了跳斷真正的意義。

### (一)詞語的銜接與跳斷

銜接的目的，消極的來說，作者將文思加以整理，有秩序的呈現出來，以求文句通順，讓讀者能正確地理解；積極的來說，銜接的方法不只一種，也不只有關連詞「因為……所以」，或者「然後」這麼簡單，在《西遊記》中，銜接還可以透過許多技巧來完成，在思想連貫，脈絡清楚的條件下，這些語句的運用技巧，因應不同的狀況而有不同的表現，在連接不同的事件之外，還可以帶給讀者閱讀時的趣味。

跳斷的表現相當多元，又分：斷續、急收、岔斷、突接、變換、跳躍、插語共七類，在形式上是往往以破碎、不連續的狀態出現，但是卻特別能表現豐富的感情，不論是欣慰、悲傷或憤怒，人在特殊狀況下，千頭萬緒本就很難完整、順暢的陳述明白，跳斷因此能代為呈現最真實的情境，使詞語描寫更為逼真傳神。

詞語的銜接與跳斷的表現，必竟以不能破壞語意的完整性為準則，雖然詞語間看似有所間斷，文思的脈絡仍然維持一貫，並沒有造成離題或是不知所云的情況，因此基本上，銜接和跳斷都是為了主題思想服務，詞語的銜接能透過敘述流暢的文句，準確地傳達作者的意見或思想內容，井然有序地交待事件的發生順序，只是跳斷特別能展現那些情感特殊的狀況，不是銜接的表現所能替代。

### (二)章段的照應

《西遊記》在少數敘述事件的章段銜接上還有些生硬，雖然說銜接的目的達到了，在修辭的表現上卻還不夠圓熟，另外，作者常常利用一段韻文做為承先啓後的關鍵，實際上這表現《西遊記》仍留有話本的痕跡，例如以詩或詞起，以詩或詞結，或在故事進行之際以「正是」、「卻是」、「有詩為證」等語說上幾句詩詞，此舉又同時和散文相互輝映在形式上產生錯綜的美感。



### (三)情節結構的銜接與跳斷

作者在安排情節的銜接時所運用的一些手法，有運用地點、運用器械、運用事件、人物的身世或經歷等，務必使章節之間產生相關，達到銜接的目的。做為長篇小說，《西遊記》的敘事結構常被認為是片斷式的組合，因為全書可說是由許多個情節完整的故事所組成，拆開來看也都能自成一格，李辰冬稱此現象為「香腸式」的結構<sup>1</sup>，正因為取經過程遭遇種種災難，豐富了此書的內容，更顯出作者在安排這些遭遇時所展現的智慧，余國藩曾經誇讚：和中國其他古典小說的作者相形之下，《西遊記》的作者照顧細節的能力不凡：駕馭如此長篇鉅製，猶能游刃有餘<sup>2</sup>。除此之外，全書的首尾照應也十分契合，緊扣取經成聖的主題，為西天之行畫下完美的句點。

### 三、《西遊記》形式上之齊整與錯綜

在一篇文章中，齊整和錯綜一定是被同時運用的，齊整具備井然有序的美感，而錯綜可以在閱讀時帶來變化多端的新鮮感，他們之所以必須彼此互依互存的原因在於，一味整齊的文句，容易產生單調的缺點，再者，要將情緒、感觸或道理化為有限的字句本來就不容易，還要再加上形式的限制，恐怕又增加了難度；至於錯綜的修辭表現，使用不當容易給人紊亂、繁雜的感覺，但是適時地加以運用，就能加強情感與意見的表現與傳達，同時在齊整的形式中具有活潑的變化，也更能凸顯出整齊、工整的美感。因此，雖然齊整和錯綜是彼此對立的兩個觀念，但是從文章整體的修辭表現看來，兩者唯有互相配合，才能寓變化於齊整中，寓齊整於變化中，如此來使文章呈現均衡的狀態。

《西遊記》文字的一大特色是韻散交融，他的韻文在小說中跟三國水滸之有詩為證的夾用韻文不同的是，《西遊記》的韻文是交流於散文之中，它顯然是作者刻意為內容而設計出來的，不僅僅是做為例證或裝飾門面而已。《西遊記》的散文更是流暢自然，絕少文言氣息。雖然韻文不一定對偶工整，但是它在視覺上，和散文產生齊整與錯綜互相輝映的效果。除了韻散的明顯區隔之外，西遊記的散文裡仍然可見形式整齊的對偶句，夾雜在散文中，也往往在閱讀時帶來令人驚豔的效果。

《西遊記》的韻散交雜不表示書中白話的運用還不夠成熟，相反的是，《西遊記》的文字生動活潑，不受拘束，同時韻文的部分，不論是絕句、律詩、排律或是詞、賦，也都能成為敘述中不可缺少的一部分。首先，韻文用來介紹人物，孫悟空向敵人宣戰時，就說了許多次自己的出生和取經的原由，其次，交待事件，作者喜歡把

<sup>1</sup> 李辰冬：《三國、水滸與西遊》，台北，水牛出版社，1996年10月30日，頁135

<sup>2</sup> 余國藩著、李爽學譯：〈《西遊記》的敘事結構與第九回的問題〉，收在《余國藩西遊記論集》，台北，聯經出版社，1989年10月初版，頁27

取經人和妖怪的交戰狀況用韻文表現，第三，景物描摩，雖然作者對時空的交待並不明確，但是作者對取經人所處的，當下的時節和環境描寫上，還是下了很多功夫，這些描寫往往是用韻文來表現。由此可知，散文和韻文各自具有不同的功能，以配合情節敘述時的種種需求。

### (一)詞語齊整

又分對偶、排比、層遞三類。

在對偶的修辭方法中，隔句對和長偶對因為句式較多，故比起當句對和單句對來說較少被使用，而當句對的結構最為簡單，出現的機率也最高，至於《西遊記》常在散文中穿插上下兩句同字的偶句，看似對偶，但卻不符合對偶的規律，只能說是散句的整齊化。對偶句在有限的形式結構中傳達最完整的意義，以簡煉的語言配合勻稱的形式，適當的運用可以輔助及豐富散文的敘述。

排比不但具有形式結構的相似性，在意義表達上也互有相關，能夠將範圍和性質相近的事物統一起來；另一方面，正由於排比列出了超過兩種以上的事物或面向，能夠讓讀者相互比較，留下深刻的印象。

層遞會造成階梯般的層次感，是使敘述條理化的一種修辭方法，無論是遞增或遞減都有層層推進引人入勝的效果，可以將情感表現的更為深刻，或是將事件敘述得條理清晰、更為仔細。除此之外，從《西遊記》文本中可以看出，作者在運用層遞修辭時目的往往不在於抒情，而是以敘述事件為主，敘述時又多以數字為對象。

### 二、詞語錯綜

詞語錯綜是爲了展現詞語的多樣性，以不干擾思想內容的表達爲原則，在形式上產生變化的效果，又分詞語避複、語序錯綜、句式錯綜三類，其中句式錯綜的部分出現的比例較前二者高，因此再細分爲長句與短句的錯綜、駢句與散句的錯綜、肯定句與否定句的錯綜、直陳句與疑問句的錯綜、句式的回環錯綜。句式錯綜不但在形式上有多種表現方式，同時還能改換語氣和產生節奏，透過改變詞語或句段，讓思想情感的傳遞更加鮮活，讓《西遊記》的散文書寫不再平淡無趣。

### 四、《西遊記》形式上之精省與繁覆

白話文自唐代變文開始，經過宋、元長時期的演進，到明代已臻成熟，孟瑤《中國小說史》稱讚《西遊記》在文字運用上的成就，「比一條跳濺的溪流還流利活潑！而且一點也不拖泥帶水，明淨生動得另人愛煞。」足見《西遊記》在掌握修辭的精省與繁覆之表現時是恰到好處的，不論是爲了配合文章的形式，利用節縮、省略等

手法保持文辭通順，增加行文的便利，或是使用頂針、鑲嵌等技巧來重複闡述、加深印象，精省與繁覆的修辭現象在《西遊記》中都是缺一不可。

### (一)詞組和語句的精省

共分為節縮、省略、成語與俗諺三類。

詞和詞組精省的目的，在《西遊記》中，除了受文體的限制不得不縮減詞組之外，主要是為了行文或對話的方便，雖然詞語被節短，所保留的部分仍然足以概括總體形象，而且更易於記憶。以成語和諺語為例，它們都是經過時空考驗，由前人經驗所累積的語言精華，能夠簡單扼要地說明一個複雜的狀況或事件，也能精確地點出事物的特性，又因為它的形式小巧，更具有使用便宜的優點，這些都使它成為寫作時避免廢話連篇、言不及義時最好的一帖良方，讓精省的效果在《西遊記》的敘述時呈現一語中地的準確性。

《西遊記》中對俗、諺語的運用雖然豐富但和《金瓶梅》相較之下又略遜一籌，主要在於使用的數量上，經常一段話中只有單獨一句諺語出現，很少見由人物口中吐出一連串俗、諺語的情形，可知作者在雅俗之間有所拿捏。另外，由於諺語沒有特定出處，因此引用時常以暗引的方式出現。諺語因為在坊間的流通性比成語高，一般平民的使用率和熟悉度相對也高，使得這些俗諺語相當自然的插入對話或表述當中。另外，《西遊記》中所引用的成語在數量上比俗、諺語要少，顯示作者創作時，在相當程度上考慮了讀者的接受度，刻意選擇較為通俗的詞語。

修辭方式上的精省絕不是疏忽或遺漏，若在傳情達意時缺少適當的字詞，就會減弱敘述的可信度，精省的目的是在為文時產生言簡意賅的效果，因此思想與情感的完整傳達是運用此方式所必須掌握的要點，而字詞的排列與敘述的流暢更是不可忽視的因素。《西遊記》中以省略主詞產生對話流暢的效果，省略事件經過以避免贅述，或使用簡潔的成語、俗諺來揭示道理，不但沒有減弱敘述的張力，也都能緊扣情節敘述的完整性及表意的正確性。

### (二)詞組和語句的繁覆

共分反覆、疊字、頂針、鑲嵌、譬解語、複疊句、異語複說七類。

藉由對《西遊記》中疊字、頂針、鑲嵌和譬解語四種修辭格的分析，得以此窺知詞和詞組在句中重複或重疊所產生的效果，他們在修辭現象上有一致的特性，因為其形式特殊，如：疊字和頂針有字詞重複的特徵；鑲嵌在敘述事物的同時，將同一範疇的字詞置入其中，同樣具有反覆強調的意義；至於譬解語則藉著先譬喻，後解釋的方法，將事物做了兩次說明，故特別能吸引讀者的目光，《西遊記》便利用了

上述修辭格的特性，將所欲說明或提請注意的重點不斷強調。同時，因為句子是由許多個字詞所組成，選擇不同順序的字詞加以重複，能造成閱讀時的趣味性，也會產生一定的節奏感。

另外，反覆的現象能夠加強語氣並促進情緒的表達，《西遊記》中往往在呼告或感歎時使用，敘事時使用則具有重複強調的效果，能讓讀者逐步累積印象，漸漸完成整體氛圍的感應。最後，複疊的句子是《西遊記》的一大特色，不但具有反複的現象也具有錯綜的美感，不但能用來描繪風景也能用來講述戰況，絕不是空有形式的反覆的現象，它能夠輔助散文的敘述，加強情境的營造。

重複地闡述容易造成視覺的疲倦，和感覺遲鈍，極度簡易又會給人有不盡完善的遺憾，因此必須懂得在適當的時機呈現這兩種效果，在讀者疲乏的同時給予刺激，才能讓文本具有高低起伏的動態。

## 五、《西遊記》形式上之順敘與倒敘

順敘和倒敘基本上是兩個對立的現象，小至語序的排列，大到章段的安排，順敘與倒敘所呈現的是兩種截然不同地修辭效果，讓表達順暢、邏輯分明是順敘的職責，而且使用率遠高於倒敘，足見其重要性。

本章分列的因果關係和時間關係二者，以語序的排列來說，僅有因果關係適用，《西遊記》中極少利用語序的顛倒來強調思想或表現情感；至於章段的安排上，情節的架構決定章段如何安排，而情節又必須依靠因果關係和時間關係為其框架，才有延續發展的可能。一段情節敘述中，因果關係和時間關係有可能同時存在，前者重在說明事件始末，後者則負責推動事件的進展，《西遊記》整體結構便同時是兩種順敘關係的體現。順敘雖然是常態，但常態往往不能吸引注意，以《西遊記》來說，倘若每一個情節都依序交代事件發生到解決的過程，變成一種慣性後便了無新意，更會造成讀者閱讀的疲倦，因此適時運用倒敘的手法是必要的，它是在固定中小做變化，以不和當下發展的事件相衝突為原則，為情節敘述帶來新鮮感。本論文第三章曾提到，《西遊記》中的故事其實都可以各自獨立，作者除了利用故事裡的人事物做為連繫，同時，倒敘的現象也具有溝通那些回數差距大，但互有相關的情節。

### (一)因果關係的順敘與倒敘

因果關係是《西遊記》情節結構的重點，事出必有因，有因必有果，口語上「因為……所以……」的這個關係在取經人一次又一次的遇難時被使用，有時因果關係僅限於同一故事，如五十三回三藏和八戒誤食子母河之水，所以行者和沙僧去取落

胎泉泉水來解救；有時則會在間隔許多個故事之後再度出現，如因為將落胎泉佔為已有的如意真仙是紅孩兒的叔叔(觀音收紅孩兒為善財童子，見四十二回)，所以不願意讓行者取水，不論是出人意料的或先隱而後顯的前因後果，作者的巧心安排可見一般。然而順敘的現象並不總攬《西遊記》中所有的故事發展，相同的模式必須改變以增加文本的可讀性，因此受難故事中也不乏因果關係倒敘的現象，順敘與倒敘交替使用才能讓情節的發展更多樣，也更加豐富。

## (二)時間關係的順敘與倒敘

《西遊記》的時間是不停向前推展的，是採順敘的敘述方式，不只是取經人在時間的輪軸上轉動，其他角色也如此，所以取經人的順敘或許是烏雞國王的倒敘。同時為了加強每個故事之間的聯結，除了上一節提到的先隱後顯之因果關係外，在時間關係上也會採用倒敘法，重提舊事以便承接正在發生之情節，廣義來說，插敘也是倒敘的一種，《西遊記》往往利用自報家門或改變聽者身份的方式插入過去的情節，讓讀者能重新回憶事件的發展。

## 六、《西遊記》形式上之常規與變異

變異的前身是常規，常規是普遍的現象，變異是在常規的基礎上改變，因此，常規仍是創作時必須牢牢掌握的規準，但是常規的統一性容易造成感官的遲鈍，唯有改變所帶出的新鮮感才能激發讀者更多的回饋，也就是提供讀者能繼續閱讀作品的動機。本章所列文字形貌、詞彙和地理因素在《西遊記》中變異的程度以後者為最甚，顯示語言文字在整體民族共識的規範之下，能夠改變的程度並不大，而且使用過多恐怕會淪為文字遊戲，使用時必須配合情節的需求。但是當進入創作的範疇時，在題材的選擇上，作者可以不受限地將人物、環境加以變動，來配合情節發展或達到傳遞思想的目的，《西遊記》地理環境雖與史實不符，行進方向和目的地基本是不變的，而且其變異性，也確實和情節的推展、主題的彰顯具有相輔相成的效果，由此可之知，變異絕不是無所依傍的，它勢必存在一個隱性的常規為根柢。

### 第二節 《西遊記》修辭現象研究之價值與影響

修辭理論的發展可以追溯到先秦諸子的論述，而對後世影響最大的無非是孔子提出「文質彬彬」的看法，南朝劉勰撰寫《文心雕龍》更繼承此一觀點，明確地提出「文附質」、「質待文」的主張，糾正當時「淫麗而繁濫」的文風，時至今日，文

學作品的內容與形式的完美結合仍是修辭理論的最高原則，因此修辭現象有賴於修辭技巧和思想情感相互配合才能產生良好的修辭效果。《西遊記》在語言表達日臻洗鍊的明代文學中佔有重要的地位，無論是語言材料、表現方式和技巧；或充滿想像、引人入勝的內容，《西遊記》兼顧二者，展現出豐富的創造力和詼諧幽默、趣味機智的整體印象，本論文透過分析修辭過程中所產生的語文現象，對以上種種來自文本的藝術價值做有效的掌握。總結全文之分析，筆者期望《西遊記》的修辭現象研究能為《西遊記》研究和修辭學研究帶來新的觀點。

### 一、就《西遊記》的研究而言

明代小說的成就開創了中國文學史上的新局面，歷來的學者，無論在內容、形式、作者或版本等方面都有豐碩的研究成果，《西遊記》也不例外。撇開作者、人物、主題思想和版本研究不談，《西遊記》在文學藝術上的表現往往也是研究者關注的對象，但是從過去相關的研究顯示，雖然研究者對於其修辭藝術的部分有所涉獵，卻缺乏完整的、系統性的研究，更不用說只是從文本的總體印象——如幽默風趣、想像力豐富——來切入，而忽略構成整體表現的修辭現象。本論文試圖補前人研究之不足，深入探究《西遊記》的修辭現象，而在探究的過程中發現，除了種種修辭技巧的使用外，《西遊記》頗能利用情節中的各項元素配合詞語的奇曲和變通，以及許多充分掌握文字特色的遊戲之作，讓人不得不佩服作者對語言文字的靈活運用。

在《西遊記》之後，陸續有作家模仿西天取經故事，如《後西遊記》、《西遊補》、《續西遊記》等，《西遊補》是從孫悟空三調芭蕉扇的情節以後寫起，在敘事模式和修辭表現上都自成一局，而《後西遊記》和《續西遊記》在敘事模式和修辭表現上都明顯受《西遊記》影響，包括以受難的遭遇和解決為情節接續的基礎，以韻散交融的方式來敘述，在修辭的表現或許有所承繼，卻無法再超越《西遊記》的藝術成就，原因就在於，《西遊記》完美的將修辭現象與敘述環境結合，妥善地利用文字或文意的奇曲與變異，造成形容與溝通上的婉轉與誤解，從而產生絕佳的趣味與幽默，甚至「溫和的嘲諷」，致使《西遊記》在修辭現象上具有無可取代的價值。因此，《西遊記》的修辭現象研究對於研究《西遊記》的文學藝術價值有絕對的必要性；同時為《西遊記》的研究提供了另類的研究方向。

### 二、就修辭學的研究而言

修辭學研究的範圍是整篇文章，因此修辭現象的研究也不僅限於詞語或句式，還包括篇章的部局與結構的銜接，本論文以消極和積極兩大修辭現象剖析《西遊記》

的內容與形式，詳述其中的對立表現，消極修辭要求敘述清晰順暢、言語樸素明確；積極修辭則力求生動而富於感情，唯有配合思想情境妥善運用，沒有偏廢，才能產生富感染力的修辭效果，基本上也就是讀者對文本的印象及風格的認同之來源。如此，不但兼顧了文本的形式與內容，同時也儘可能完整呈現各種修辭現象，並說明其所產生的效果。由於歷來對修辭學的研究多集中在修辭格的部分，對修辭現象的研究稍嫌不足，現以《西遊記》為對象的研究，將修辭現象藉由對立統一的辨證法徹底研究，條分縷析，以揭示日後修辭學的研究者，重視修辭現象的價值。

透過以上的分析，除了確認《西遊記》修辭現象研究的價值，並且此研究方向對《西遊記》研究及修辭學研究方面，都能夠有所增益，同時透過本論文的分析，超越表層的主觀印象，進而揭示《西遊記》深層的語言魅力。

## 參考文獻舉要

### 一、專書

#### (一)西遊類

1. 吳承恩：《西遊記》，北京，人民文學出版社，1980年5月
2. 趙天池：《西遊記探微》，台北，巨流圖書公司，1983年12月
3. 張靜二：《西遊記人物研究》，台北，台灣學生書局，1984年5月
4. 余國藩：《余國藩西遊記論集》，台北，聯經出版社，1989年10月
5. 劉蔭柏 編：《西遊記研究資料》，上海古籍出版社，1990年8月
6. 劉勇強：《西遊記論要》，台北，文津出版社，1991年3月
7. 劉勇強：《奇特的精神漫遊——《西遊記》新說》，台北，錦繡出版社，1992年
8. 胡光舟：《吳承恩和西遊記》，台北，萬卷樓圖書公司，1993年6月
9. 吳承恩：《西遊記》，台北，桂冠圖書公司，1994年4月
10. 劉蔭柏：《西遊記發微》，台北，文津出版社，1995年9月
11. 陸欽 選編：《名家解讀西遊記》，濟南，山東人民出版社，1998年1月
12. 《西遊記文化學刊》編委會：《西遊記文化學刊·第一集》，北京，東方出版社，1998年11月
13. 吳承恩原著，徐少知校，周中明、朱彤注：《西遊記》，台北，里仁書局，2000年7月25日
14. 馬叔禮：《西遊記是小說中的大說》，台北，久成有限公司，2001年4月
15. 中野美代子：《西遊記的秘密(外二種)》，台北，中華書局，2002年12月
16. 鄭明嫻：《西遊記探源》，台北，里仁書局，2003年4月10日

#### (二)修辭學類

1. 吳士文：《修辭新探》，瀋陽，遼寧人民出版社，1987年4月
2. 宗廷虎、鄭明以、李熙宗、李金苓 合著：《修辭新論》，上海教育出版社，1988年3月
3. 陳望道：《修辭學發凡》，台北，文史哲出版社，1989年1月
4. 蔡謀芳：《表達的藝術》，台北，三民書局，1990年12月
5. 沈師謙：《文心雕龍與現代修辭學》，台北，文史哲出版社，1992年5月
6. 董季棠：《修辭析論》，台北，文史哲出版社，1992年6月
7. 劉煥輝：《修辭學綱要》，南昌，百花州文藝出版社，1993年8月



8. 張春榮：《修辭行旅》，台北，東大圖書公司，1996年1月
9. 張春榮：《修辭散步》，台北，東大圖書公司，1996年1月
10. 成偉鈞、唐仲揚、向宏業主編：《修辭通鑑》，台北，建宏出版社，1996年1月
11. 唐松波、黃建霖主編，許欽南校閱：《漢語修辭格大辭典》，台北，建宏出版社，1996年1月
12. 王希杰：《修辭學通論》，南京，南京大學出版社，1996年6月
13. 張春榮：《修辭萬花筒》，板橋，駱駝出版社，1996年9月
14. 譚永祥：《修辭新格》，廣州，暨南大學出版社，1996年10月
15. 胡性初：《修辭助讀》，台北，書林出版社，1998年10月
16. 程祥徽：《語言風格初探》，台北，書林出版社，1999年8月
17. 黃省三：《文法修辭學》，台北，萬卷樓圖書公司，1999年7月
18. 沈師謙：《修辭學》，蘆洲，國立空中大學出版，2000年7月
19. 黎運漢、張維耿：《現代漢語修辭學》，台北，書林出版社，2001年10月
20. 傅隸樸：《修辭學》，台北，正中書局，2000年5月
21. 何永清：《修辭漫談》，台北，臺灣商務印書館，2000年4月
22. 吳正吉：《活用修辭》，高雄復文圖書出版社，2000年10月
23. 胡性初：《中文實用修辭學教程》，香港三聯書店，2001年3月
24. 李慕如：《談幽默的說說寫寫》，高雄復文圖書出版社，2001年5月
25. 蔡宗陽：《修辭學探微》，台北，文史哲出版社，2001年4月
26. 蔡宗陽：《應用修辭學》，台北，萬卷樓圖書公司，2001年5月
27. 蔡謀芳：《修辭格比較概述》，台北，臺灣學生書局，2001年8月
28. 黃永武：《字句鍛鍊法》，台北，洪範書店，2002年7月
29. 沈師謙：《修辭方法析論》，台北，文史哲出版社，2002年10月
30. 黃慶萱：《修辭學》，台北，三民書局，2002年10月
31. 蔡謀芳：《修辭格教本》，台北，臺灣學生書局，2003年9月
32. 陳正治：《修辭學》，台北，五南圖書出版公司，2003年5月
33. 黃麗貞：《實用修辭學(增訂本)》，台北，國家出版社，2004年3月

### (三)小說研究類

1. 那宗訓：《京本通俗小說新論及其他》，台北，文史哲出版社，1985年2月
2. 國立清華大學中國語文系編：《小說戲曲研究·第一集》，台北，聯經出版社，1988年5月
3. 金健人：《小說結構美學》，台北，木鐸出版社，1988年9月

4. 謝昕等著：《中國通俗小說理論綱要》，台北，文津出版社，1992年3月
5. 周中明：《中國的小說藝術》，台北，貫雅文化公司，1994年1月
6. 楊昌年：《古典小說名著評析》，台北，五南圖書出版公司，1994年5月
7. 胡亞敏：《敘事學》，武漢，華中師範大學出版社，1994年6月
8. 楊義：《中國古典白話小說史論》，台北，幼獅文化事業公司，1995年10月
9. 李辰冬：《三國、水滸與西遊》，台北，水牛出版社，1996年10月30日
10. 魯迅：《中國小說史略》，山東，魯書社出版，1997年11月
11. 楊義：《中國敘事學》，嘉義，南華管理學院出版，1998年6月
12. 葉桂桐：《中國古代小說概論》，台北，文津出版社，1998年10月
13. 福斯特著，李文彬譯：《小說面面觀》，台北，志文出版社，1998年11月
14. 孟瑤：《中國小說史》，台北，傳記文學出版社，2002年12月1日

#### (四)其他相關書目

1. 鄭振鐸：《中國俗文學史》，台北，商務印書館，1938年8月
2. 王克儉：《黑格爾與馬列主義》，台北，黎明文化事業公司，1990年12月1日
3. 陳克：《中國人說話的俗趣》，台北，百觀出版社，1995年3月
4. 范文瀾：《文心雕龍注》，台北，臺灣開明書店，1993年5月
5. 釋慧立、釋彥棕著，賈二強譯注：《大慈恩寺三藏法師傳》，《中國名著選譯叢書》，台北，錦繡出版社，1993年，未註明出版月份
6. 葉慶炳：《中國文學史》，台北，臺灣學生出版社，1997年6月
7. 候鴻勛：《黑格爾》，香港，中華書局，1998年5月
8. 王鐘陵主編：《二十世紀中國文學史論文精粹 小說戲曲 卷》，石家庄，河北教育出版社，2001年1月

## 二、期刊論文

1. 葉慶炳：〈短篇話本的常用佈局〉，《中外文學》第8卷，第3期，1979年8月
2. 吳璧雍：〈西遊記研究〉，《師大國文研究所集刊》第25期，1981年6月
3. 吳達芸：〈評鄭明嫻《西遊記探源》〉，《漢學研究》第1卷，第1期，1983年6月
4. 吳達芸：〈西遊記人物的喜劇造型〉，《成功大學學報》第18卷，1983年3月
5. 鄭明嫻：〈《西遊記》賞析〉，《書評》，1992年12月
6. 許麗芳：《西遊記中韻文的運用》，台灣大學中文研究所碩士論文，1993年5月

7. 高桂惠：〈我國古典小說中的贊、賦——以西遊記、封神演義為主的討論〉，《新亞學術集刊》第 13 期，1994 年，未註明出版月份
8. 楊憶慈：《西遊記詞彙研究》，成功大學中文研究所碩士論文，1996 年 9 月
9. 楊昌年：〈《西遊記》的時代背景和意識指向〉，《歷史月刊》，1996 年 8 月
10. 謝明勳：〈百回本《西遊記》的「敘事矛盾」之(一)—兩張「取經文牒」〉，《靜宜人文學報》第 8 期，1996 年 7 月
11. 謝明勳：〈百回本《西遊記》之「敘事矛盾」之(二)—「芭蕉扇」到底有幾把〉，《靜宜人文學報》第 9 期，1997 年 6 月
12. 華唐：〈花果山、火燄山的原型與背景〉，《明道文藝》，1997 年 8 月
13. 容若：〈《西遊記》裡的粵語詞〉，《明報月刊》第 33 卷，第 12 期，1998 年 12 月
14. 謝明勳：〈百回本《西遊記》之「敘事矛盾」—孫悟空到底贏了誰的「瞌睡蟲」〉，《東華人文學報》第 2 期，2000 年 7 月
15. 呂素端：《《西遊記》敘事研究》，台灣大學中文研究所博士論文，2002 年 1 月