



以「情」作為「降魔」與「成佛」的中介 ——《西遊·降魔篇》影片探討

王櫻芬

南華大學文學系助理教授

摘要

《西遊記》被定位為神魔小說，《西遊·降魔篇》影片回應於「妖魔」主題，以「降魔」為核心要旨的演繹。有妖魔的出現，有驅魔人的降妖除魔。而如何降魔的方式，影片思路提出，以「技／情」二個不同的路向。1. 「技」層面：代表「斬妖除魔」方式，以力量的爭戰，打敗制伏或殺滅除盡，為「一刀殺式」作法。2. 「情」層面，以「情」作為「成魔」和「成佛」的中介。妖魔不是天生都是妖魔，也曾經良善有情有愛；而如何能成佛的路徑，影片提出以情愛為基礎的萃鍊提昇。就「小情小愛／大情大愛」關係，於「降魔」-「情」-「成佛」這樣的思路作推演詮釋。於「立地成佛」可以「降魔」嗎？就「經」概念的演譯，從「經」所推展「佛經」--「佛法」--「佛」--「佛力」的相關延伸，就「取經」之路，降魔之路，在影片這二個路徑上：斬妖除魔的一刀殺式，爭戰的不可避免；或者以「情」作為「成魔」與「成佛」的中介，取經道上的鍊魔之路，可以成為互相的渡化，可以是協同的夥伴關係。本文從影片內容及原作小說這二個層面，使互相參照對應，探討當代文藝對於傳統經典鉅作，所把握有何傳承精義而也可以有如何新面貌的展開。



文學新鑰 第 26 期

關鍵字：立地成佛、斬妖除魔、大乘佛法、小愛與大愛、取經。



An Exploration of *Journey to the West: Conquering the Demons*: Affection as Medium between Conquering Demons and Becoming a Buddha

Ying-Fen Wang*

Abstract

Journey to the West is defined as gods and demons fiction, and the movie *Journey to the West: Conquering the Demons* centers on conquering demons and further interprets this concept in response to its topic of demons. Therefore, demons and demon hunters are all presented in the movie. From the line of thoughts of the movie, the approaches of conquering demons involve two aspects: (1) Technique: The technique to exorcise and kill the demons implies that demon hunters conquer or kill demons through strength, which is a “one-hit kill” technique; and (2) Affection: Affection serves as the medium between becoming a demon and becoming a Buddha. Demons are not born demons; they used to have love and affections. The movie proposed that the path to becoming a Buddha is to go through the hardship and grow based on love and affection. The movie interprets the relationship between “little love” and “great love” along the line of thought that affection serves as the medium between

* Assistant Professor, Department of Literature, Nan-hua University.



conquering demons and becoming a Buddha. Attempting to answer the question of whether it is possible to conquer demons at the moment that a person becomes a Buddha, the movie interprets the concept of scriptures and extends it to sutra, dharma, Buddha, and divine power, according to which two approaches are developed for obtaining sutras and conquering demons. One is the “one-hit kill” technique for conquering demons, which implies the inevitability of fights and wars. The other one is the affection that serves as the medium between becoming a demon and becoming a Buddha. The exorcism of demons along the journey to obtain sutras can be the salvation and enlightenment to transform demons into partners. This study compares this movie with the original novel *Journey to the West* to investigate how contemporary artwork inherits the essence of a classic masterpiece and gives the classic a new representation.

Keywords: Becoming a Buddha on the Spot, Conquering Demons, Mahayana Buddhism, Little Love and Great Love, Obtaining Sutras.



一、當代文藝繼承傳統經典所面臨新與舊間的衝突挑戰

西遊故事從唐僧取經的歷史事實為發端，歷經好幾百年時間的發展，各種不同的形式，如傳記、詩話、雜劇的傳衍，到明萬歷年間百回本《西遊記》的刊行，¹百回本的《西遊記》長篇小說，反映明代通俗小說創作的繁盛榮景。²長篇小說的形式，更能表現故事的精心佈局、人物塑形、情節刻畫、與內容思蘊。《西遊記》帶出「類題材」的集群效應，推升神魔小說主題的風行，形成小說內容的「類型化」傾向。³而縱貫這樣的脈絡，《西遊記》總括性的承前也啟後，作為這個類群集體創作豐盛演繹的經典代表。⁴神魔小說的這個類項，就集體創作的故事群，

¹ 西遊故事的演變整理，可見朱一玄、劉毓忱編，《西遊記資料匯編》，（天津：南開大學出版社，2002）。竺洪波，《四百年《西遊記》學術史》，（上海：復旦大學出版社，2006）。鄭明嫻，《西遊記探源》，（台北：里仁書局，2003）。劉蔭柏，《《西遊記》人物論考》，《西遊記發微》，（台北：文津出版社，1995）。齊裕焜，《獨創與通觀——中國古代小說論集》，（上海：上海三聯書店，2009），頁 194-207。

² 促成明代通俗小說創作的繁榮盛景，歸納背後的社會因素，整理有以下項目：1. 資本主義風行，城市經濟的興起，促成商品經濟的發展；2. 市民階層不斷狀大，為迎合市民階層的文化需求，小說作家隊伍也跟著迅速狀大；3. 出版印刷技術的提升，刻書業迅速的發展，刻印了大量的通俗小說，促進小說等書籍廣為流傳。這些諸多因素的加乘，使小說作品無論質和量都超過以前任何時代，小說從原本正統文學的附庸，正式成為文學主體的代表，很多優秀作品是在這個時期產生的。上述整理引自王平，《古典小說與古代文化講演錄》，（桂林：廣西師範大學出版社，2008），頁 152-154。

³ 明代的經典小說推演出「類題材」性，建立起「類型化」傾向，「如《三國志演義》帶來了歷史演義創作的高潮，《西遊記》的成功，使神魔小說大行於世，《金瓶梅》問世以後，世情小說創作蔚成風氣。」此引自樓含松著，《從「講史」到「演義」--中國古代通俗小說的歷史敘事》，（北京：商務印書館，2008），頁 1-3。

⁴ 百回本的《西遊記》，承唐以來到明時期的集體共構的累積，並衍生後來的續書形式，及神魔主題這一類小說的盛行。有關百回本《西遊記》所括涵文化意蘊的經典性，可參見王櫻芬，《「身體場域」的「大地行旅」--以《西遊記》「西天之路」作探討》，國立中正大學中國文學研究所博士論文，頁 83-90。有關《西遊記》續書間的比較，及可見王平，《古典小說與古代文化講演錄》，（桂林：廣西師範大學出版社，2008），頁 133。有關神魔小說的敘事特色可見馮汝常，《中國神魔小說文體研究》，（上海：上海三聯書店，2009）。



把寫實故事的虛構化，虛構裡陶鑄故事背後什麼樣集體心靈的共同認知，經典的地位正可以扣問於此。

當古典文藝接軌於現代性所面臨的嚴峻挑戰，尤其直衝著經典而來，於原作基礎的發揮再創製，就一波波強勁的力量，有的極盡拆卸的翻改，而幾乎裂斷了傳統。思考當代作品對於傳統的繼承，所兼備的文創特質，在披上現代性外衣時，只能借用故事外型的殼，或是將傳統元素的拼貼，取得古典的運用符號，如此的古典新裝，在面臨目前商業競爭模式，以高票房收益為導向，強化故事更眩目、更奇詭、更聳動、更顛覆；或於後現代思潮，走向遊戲化、解構化、去邏輯、瓦解權威。如此的現代性的整裝，所形成的故事效應，那只在乎效應性，由故事推波出最佳利益化才是最重要的；或者透過故事的引導，能回歸於原作基礎，承溯長遠以來文化基底的厚蘊，也能對應於目前新時代，就新與舊衝突間的抉擇取捨，這是當代文藝在繼承傳統上所要面對的嚴肅課題。

以《西遊記》⁵改編的當代文藝，與其他經典小說相較，產量可說是非常豐碩的。各種文藝形式的開展：電影、歌曲、舞台劇、廣告等，《西遊記》作為文化傳統的火紅熱點，形成強大的吸磁中心，蘊生出龐大的羣聚。⁶此就原作小說的通俗性、奇幻性、英雄性、戰鬥性、哲思性，能不斷激發於此的推出新創作。就這

⁵ 本文討論所依據《西遊記》文本，(明)吳承恩著，徐少知校，周中明、朱彤注，《西遊記校注》，(台北：里仁書局，1996)。

⁶ 與《西遊記》相關的影藝作品，由此開發的數量之多，可分出不同主題的系列：1. 人物(角色)系列：《玄奘大師》、《大夢西遊 2-鐵扇公主》等；2. 以悟空為主系列：《大鬧天宮》、《大夢西遊》、《大聖歸來》、《悟空傳》、《齊天大聖東遊記》、《齊天大聖西遊記》等；3. 女人國系列：《西遊之西梁女兒國》、《西遊之女兒國篇》、《大夢西遊 3-女兒國奇遇記》、《西遊記·女兒國》等；4. 妖魔系列(《西遊·降魔篇》、《西遊記之鎖妖封魔塔》、《西遊伏妖篇》、《西遊記之三打白骨精》等)；5. 其他：《大話西遊之仙履奇緣》、《大話西遊之月光寶盒》、《大話西遊 3》、《萬萬沒想到：西遊篇》等。另外，還有電視劇作，卡通、及廣告等等，《西遊記》故事與其他經典小說相較，可說是廣為開發運用的文化熱點區。



些改編的當代影視，⁷本文以 2013 年周星馳導演的《西遊·降魔篇》為討論，此片曾創華語片新紀錄，為當年全球最賣座的華語電影。此片兼具高票房收益，也極具新時代風格，承周星馳慣有的「無厘頭」形式，反映後現代主義特徵：戲謔化、遊戲性、趣味化、顛覆性。在〈《西遊降魔篇》周星馳電影的後現代性〉一文，特別就「戲仿」角度，剖析影片的情節：就人物、語言、行為舉止、當下流行文化、古典文本這些方面的戲仿，說明該片顛覆原作故事人物的神聖形象，以戲謔台詞造成趣味的暴笑點，以誇大舉止特意違反生活情境邏輯，運用當代元素置入情節，造成新與舊的混搭，挑戰傳統經典固有版形的改造，探討此片在香港後工業文化語境的影響，總述所具備顛覆經典的後現代性方式。⁸

對此可以思考的是，以具有高票房收益的營利導向，並也具備新時代的思潮特性，而是否也還能同時兼備文化內涵厚蘊的傳承。此看似的弔詭性，就原有的故事與電影發揮的敘事間，能盡其解構經典，又如何能承繼經典，於拆解中能融鑄新創也能掌握原故事的精義。《什麼是電影敘事學》這本書裡提到，所謂「故事性」：故事是在時間順序中被講述的事件；所謂「敘事性」：即講述它們的方式；就電影符號學討論，包括「電影如何表示連續、進展、時間的間斷、因果性、對立關係、空間的遠近等等」。⁹本文就原小說情節的敘述，與影視的講述方式，

⁷ 就張宗偉在〈20 世紀 90 年代以來《西遊記》的電影改編〉所做的整理，他提到就 90 年代以來《西遊記》電影改編的三次高潮：1、在 20 年代，以西遊題材的神怪武俠片；2、在 60 年代，以富有民族審美特色的西遊題材；3、在 90 年代以來，西遊題材改編的電影，再度引領電影文化、電影類型和電影技術革新風潮。例如《大話西遊》成為後現代電影文化的經典，《西遊·降魔篇》引發中國特色的魔幻電影創作熱潮。此引自張宗偉，〈20 世紀 90 年代以來《西遊記》的電影改編〉，《當代電影》，2016.10，頁 147-150。

⁸ 尉天驕、黃金蘭，〈《西遊降魔篇》中周星馳電影的後現代性〉，《電影文學》，2014，第 24 期，2014.12，頁 96-97。

⁹ 〔加〕安德烈·戈德羅（Andre Gaudreault）、〔法〕弗朗索瓦·若斯特（Francois Jost）著，劉雲舟譯，《什麼是電影敘事學》，（北京：商務印書館，2005），頁 12-46。



就電影作品符號的運用，從所提取文化元素：妖魔、佛法、大愛、出家人、取經，就影像故事的闡述，如何發揮其擅長又能兼備回應原作小說，及二者間有何的差異。該片以「妖魔」為主軸的設定，回應於《西遊記》被定位為神魔小說，¹⁰此為原著小說非常顯題的著重，影片回應於此所提出「降魔」為核心，由「降魔」開始，最後以「取經」結束。所提出「降魔」方式的進路，最後歸於「經」的導引，對照出降魔的究竟之法。以下就本文進行，整理情節脈絡，擬出探討問題的途徑。

問題提出：如何能真正降魔？影片提出殺魔、降魔、鍊魔、成佛的脈絡演繹，能否降魔的關鍵，「魔」與「佛」關係，很特別舉以「情」為中介。所詮釋「情」可分析成二個層面：1. 情欲；2. 情感，於「出家人」角色發揮，使更加具有衝突性。「出家人」的形象，代表斷絕情欲與情感牽繫，然而如何通過「情」徑以成佛呢？影片由降魔人也是出家人（帶髮修行者），而「情」如何發揮轉折，使「魔」能降而也立地成「佛」。影片詮釋原典所嘗試的發揮，以「情」作為接引「佛法」的關鍵。如此的詮釋徑路，是誤解的歧出亂入，或是繼承的創意發揮？《西遊記》小說，對於「情」的處理，於「出家人」上，「去欲斷情」、「清心無欲」，為故事顯題化的描述，此可說是原作經典人物的印記。唐僧作為類型的形象表徵，以堅毅卓絕的取經信念，沒有任何的兒女私情。然而隱伏於其中，是否找到任何線索，可重新翻案思索，使接引於影片的情節，可以有補足的適當調度。另外，就影片所發揮詮釋原典的另個創意，以兒歌三百首轉為佛經以降魔，此背後有何意蘊的發揮？而若「經」可由此得來，那何需還要上西天取得經書？影片在結尾的西天取經，於故事結構有何意義？收伏的妖魔在最後為一同取經的夥伴，此回

¹⁰ 魯迅在《中國小說史略》把《西遊記》歸類為「神魔小說」。魯迅就歷來對此部小說的分析，「所謂義利、邪正、善惡、是非、真妄諸端，皆混而又析之，統於二元，雖無專名，謂之神魔，蓋可賅括矣。」引自魯迅，《中國小說史略》，（上海：上海古籍出版社，1998），頁 104。



應於原作故事，背後所傳達如何宇宙的生命觀？本文的進行，將上述問題的整理，收歸於「降魔」--「情」--「成佛」這樣的理路，於影片內容及原作小說這二個面向，使之互相參照對應，以檢析在傳承間可否釋出開放性，使「經典不死」能活躍於當代文藝的流行，能繼承傳統也能有重新面貌的開展。

二、「降魔」方式：一刀式的制伏殺盡和化解魔性的根本轉換

影片在片名就突顯主題：「妖魔」。妖魔具體的有形有象現身了，形成迫害的禍端惡源，情節在一開場時，就以可怕會吃人的魚妖出現，接著以遞加手法，推出一個比另一個更可怕更具威力的妖魔：魚妖→豬妖→猴妖。影片詮釋妖魔的二大關鍵特色：張揚的暴力與赤裸的醜陋。¹¹妖魔來自湖泊、鄉野、與山嶺，神出鬼沒、或誘惑媚人、或隱伏被囚禁，妖魔本身的凶殘，並使項變幻之術，本相、幻相、魔相，身體能魔幻變化，是人或是獸或是模天地的巨大之相，妖魔修得甚深妙法，超越有形的身相局限，應時應機應於欲念的恣行，身體的變化使發揮更強大力量。妖邪的危機不可估量也無法預測，個人之厄險，公眾之厄險，是如此的逼臨近身，深陷其中就會受到禍害。

有妖魔出現的時代，有「驅魔人」的出現。「驅魔人」是降妖除魔的。他們尋著妖魔的氣息而來，能與妖魔對抗戰鬥，而能戰勝的贏者，可以得到賞金、建立名聲、或同行間證明自己是最厲害的，爭得「第一驅魔人」的美名。劇中驅魔人各有擅長練成的奇功，如虎勁般威猛的拳式、巨大勁道的天殘腳、變幻凌厲的

¹¹ 吳柯指出影片「暴力美學」就三方面呈現：1. 劇情設定的「以暴制暴」，驅魔過程常以暴力制伏暴力的方式。2. 真實而殘酷的暴力，成為影片的形式語言，此藉助劇情的經營在現代科技的特效，又更加乘出凶險殘暴的逼人真實感。3. 暴力指向死亡的結局，以暴力渲染死亡過程的淋漓盡致。可參見吳柯，〈《西遊·降魔篇》：暴力美學與審醜藝術〉，《電影文學》，2014.8，頁 86-87。



空虛劍法、神奇環扣的無定飛環等。劇情編寫的高潮是在妖魔禍害百姓時，驅魔人總能即時趕到凶險的現場，與妖魔戰鬥加以制伏。影片最吸睛最著墨所呈演的最大高潮，是最凶殘最威猛的妖魔，¹²與驅魔人間的激烈對戰，透過現代科技營造情節的眩目與緊張，使拳如戰獸、化殘缺為神力、使灸針為追擊火炮，驅魔人一個比一個更厲害，然而卻逐一敗下陣來，且死亡下場是如此淒厲，或活活被啃蝕、或猛火瞬間燒至屍骨不存。這些驅魔人以此為職志，能做常人所不敢為也不能為，勇往直前的不畏厄險，直奔至有妖魔的現場，打敗或被打敗，上刻即英雄下刻即死亡，驅魔人無所迴避。

在眾多驅魔人中，也以驅魔人自稱，主角陳玄奘是最為特別的。他不為金錢也不為名聲，只是不忍見得妖魔殘害百姓，常沒顧慮到自己的性命安危，也不畏道途險阻，就衝到妖魔禍害的現場，全心全意救援他人，或設法尋找可降魔之法。當所有驅魔人，都有厲害無比的武功招術，可以打鬥而制伏妖魔，陳玄奘沒有任何武功或武器，只有一本兒歌三百首，師父教他用此以感化妖魔。然而影片一開始，就印證此法完全失敗，這樣的方式無法對制妖魔，無法發揮任何作用，他難過自責沒有救到別人，也懷疑這樣的方式，更懷疑自己的能力。影片提出驅魔的二種方式：一刀殺的方式，以武力打鬥的對戰制伏，由力量最強大者最後完勝，一方把另一方完全打敗，是最快速最有效最實在之法；另一種用兒歌感化方式，影片以兒歌為驅魔大典，能喚起妖魔的真、善、美，用感化的力量，使之去除魔性。前項方式在影片中段以前是成功的、是被稱揚的，對比後項在影片一開始，

¹² 馬娜就此部影片的形象解讀，他提到孫悟空角色形象顛覆了傳統悟空的形象性，以畫面呈現最直觀的就是「醜陋」，而「恐怖」則是其另一個形象標籤。悟空的角色形象，故意突顯淋漓盡致的醜陋，和張揚極致的恐怖，充份展現「魔性」這一面，塑造橫行於天地世間的「魔中之王」的強烈特徵，影片提述出真實的「妖孽橫行的西遊世界」，以映射出人間的混沌與晦暗。可參見馬娜〈《西遊·降魔篇》中孫悟空的人物形象解讀〉，《西部廣播電視》，2013.7，頁 67-68。



是完全失敗的收場。然而看似無用、看似失敗，在近結尾時卻出現最大的翻轉。真正收伏最可怕最厲害的妖魔，就那些武功高強的驅魔人一一被打敗了，而最後竟是完全沒有武功，以兒歌讀本發揮功效的陳玄奘能收伏最為厲害的妖魔，展現「真正的」降魔境界，不是將其殺滅，而是化解其魔性，並使其誠心和合的悅服。

影片對妖魔的描述與降魔的方式，對應回原作《西遊記》來看。《西遊記》對妖魔的處理，是最為顯題最多著墨的描敘。取經路上妖魔的不斷出現。呂晴飛說：「戰勝一魔，又來一鬼；戰勝一鬼，又來一妖；戰勝一妖，又來一精一怪。」¹³小說描述的妖魔，能修得大法可超越局限的身體，具有可變身之術，有個性、居地、勢力、謀略、手段，個個具有特色，例如悟空亂天庭的驕縱恣蕩、牛魔王對戰時的豪勇氣魄，白骨屍魔的詭詐多端，獅駝嶺三魔的神通廣大、木仙菴樹妖的談玄說詩賞風月等，這些眾多妖魔成為道路上的險阻，或凶殘要吃人，或稱霸欺凌，或迫害地方，或捉人要配對等，對於要前行取經的唐僧徒眾，以悟空為首的清除道阻路障，就降魔的方式，「斬妖除魔」被提列了出來，為多數學者所採的詮釋觀點，爭戰打鬥的無可避免，並在制伏妖魔後，悟空和八戒的手段，通常以放火燒燼，毀其造端的根基為終結。然而採此一通說的詮釋論點，納在故事的整個生命觀來看時，摧殺妖魔是終極目的，或只是暫時手段？以下就此再做闡述。

《西遊記》原作，採行的降魔方式，同樣有影片提到的這二種。把「斬妖除魔」對比於「一刀殺滅」，須多加以釐析的是，就小說裡所鋪陳的共通情節，對掃蕩險阻的妖魔，雙方打鬥爭戰的刀來刀去，常被營造成章回敘述的精彩高潮，使加強加深的畫面意象，最終被視為詮釋上主要提述的總體概括。然而「斬妖除魔」不直接是「一刀殺滅」，那只是過程的手段，而隱伏於其後的結尾，其不顯

¹³ 呂晴飛點出《西遊記》故事中的妖魔特多的現象，見《神佛魔怪話西遊》，（台北：旺文社股份有限公司，1994），頁160。



題的描述，而極易被忽略的是，危害造亂的妖魔，很多都是在尋溯到妖魔來歷，由其原本來處的主人公領回，或者另行的安排。¹⁴或者即使被打死的妖怪，《西遊記》的生命形式是死而重生，例如唐僧為十世修行的和尚，又例如陰間容置陽間死者，就業報懲處後有新的重生，¹⁵原作小說故事背後的生命形式，是「生生之身」的生命觀。「一刀殺滅」的妖魔，使殺死的滅絕，在如此的生命觀形式，只是具表象的意義，妖魔殺之不盡殺，也無法根滅絕之。或者另外也可從不同層級，例如來佛視妖邪也不是斬殺滅絕的方式，其特別交待觀音菩薩，在尋找取經人時，要去勸化那些妖魔學好，隨伴取經人一同前往。對於影片回應原著，就「降

¹⁴ 造下禍端的妖魔，並不全都是被殺掉、滅毀的下場，有些在追溯其來歷，最後由其主人公領回，或者另行的安排，如下表的整理：

章回	所在位址	妖魔項	結尾的安排
16-17	黑風山黑風洞	黑熊精	觀音菩薩帶回做落伽山的守山大神
20-21	黃風嶺	黃風怪	靈吉菩薩帶去見如來明正其罪
28-31	碗子山破月洞	黃袍怪	到兜率宮替太上老君燒火
37-39	烏雞國	青毛獅子	文殊菩薩收去為其座騎
40-42	六百裡鑽頭號山	紅孩兒（聖嬰大王）	觀音菩薩收去做散財童子
43	衡陽峪黑水洞	小鼉龍	西海龍王敖順遣子帶回處置
47-49	通天河的水鼉之第	靈感大王	觀音菩薩織籃念頌擒之
50-52	金兜山金兜洞	獨角兕大王	太上老君帶回
59-61	火焰山	牛魔王	托塔天王及哪吒太子牽牛徑歸佛地
65-66	西牛賀州小西天	黃眉大王	南無彌勒笑和尚收回
68-71	麒麟山獬豸洞	賽太歲	觀音菩薩騎上回南海
72-73	盤絲嶺盤絲洞	百眼魔君	毘藍菩薩收去做守門戶
74-77	八百里獅駝嶺獅駝洞	大大王（青毛獅子怪）、二大王（黃牙老象）、三大王（大鵬鵬）	青毛獅子怪--文殊菩薩的坐騎、黃牙老象--普賢菩薩的坐騎、大鵬鵬--如來佛祖在光焰上的護法
78-79	比丘國小子城	白鹿精	南極老人星來收回其座騎
80-83	陷空山無底洞	老鼠精	天王及三太子帶回天曹聽候發落
88-90	豹頭山虎口洞	黃獅精	東極妙巖宮太乙救苦天尊收回其座下的九頭獅
93-95	毛穎山	玉兔精	太陰星君與姮娥仙子收回

¹⁵ 《西遊記》在第 10 回藉由唐太宗魂魄到地府的走一遭，勾勒出陰間的整體景象。陰間做為接收陽間亡魂，使其聚集、審判、行刑、轉生，就業報懲處的集中執行後，進入輪迴的啟動新生。



魔」方式，即使「斬妖除魔」，妖該殺，魔該死，小說及電影都暗示，死亡的背後是另有重生的通路，而如何真正降魔，影片接承原作精神，演繹如何化除其魔性，成為互助的夥伴。並又很特別的提出「降魔」與「成佛」間，以「情」為中介，以下接著討論。

三、「情」使得變成「魔」，「情」也使得變成「佛」

影片演繹成「魔」或「佛」，「情」發揮重要的轉折關鍵。就「魔」與「佛」，為相對反的二端，如何皆以「情」為發端？而這之間的弔詭性，「魔」泯滅人性，「佛」超越人性，影片詮釋「情」（情愫、情欲、情念、情感）的轉化，然而回應於原著小說是否也能找到共同因子，這之間有何繼承的保留或者強化的發揮。

首先，探討的是，以「情」為發端，怎麼會導致為妖魔呢？影片的魚妖和豬妖，他們原本都是人身，在死後怨氣恨意仍甚深，才轉生為妖魔進行報復。魚妖之前是人時，曾善良救起小孩，卻被村民當成是人口販子，把他打死將屍首拋在河中，任魚群和野獸飲其血食其肉；豬妖原本人身時是個情種，他很愛他的妻子，卻被妻子嫌棄其醜陋，連合外面的姘夫，用他工具的九齒耙把他打死。他們冤曲致死，下場如此淒慘，才會積恨甚深，變成妖魔的。影片傳達妖魔不是生來就是妖魔，如今的凶惡殘酷暴烈，當初曾是友情良善，或是專一鍾情。這之間「情」的發端，越是善良友情越是情深鍾愛，則會積累的怨恨也就越是深沉，而越是可怕的妖魔。

再者，最特別最精彩的是，影片所演繹「情」與「成佛」關係。以「情」為進路，實踐「成佛」之路，以驅魔人陳玄奘的演述，陳玄奘為帶髮修行的出家人。然而如此的路徑，所會遇到的難題，就出家人來說，怎麼是以「情愛」為基底的



成佛之路呢？就「出家」本身，意謂要絕棄情念，割裂情感的牽絆，尤其特別就兒女之情來說，出家人怎麼可以談情愛有情愛，而從其中能轉化成佛呢？舉影片的二段做比較，這都是在遭遇人生最大困厄，同是在面對最殘暴最凶惡的妖魔時。前項：面對被解開封印而出來的猴妖，陳玄奘提點佛無時無刻存在，此激怒被佛關押 500 年早已積怨甚深的猴妖，猴妖暴怒拔光陳玄奘頭髮，以傾洩積累甚深的怨恨。在受到死亡的威脅，和忍受身體極大痛楚，陳玄奘仍以最大誠心和願力，雙手合起拜求佛。這時影像畫面，所呈顯的巨大憾動形象：他是有著無比信念和堅定意志的佛弟子。後項：他看著趕來救援的段小姐，直擋在前的護衛，面對殘暴的妖魔，她出拳則手斷，前踢則腳斷，臨死前刻的最後告白，陳玄奘終於卸下所有壓抑，坦誠面對自己的感情。而在經歷所親愛之人死亡的大悲大慟，之後的他一無所懼的神色平靜淡然，靜靜坐著不斷念誦的兒歌讀本，就在此時化為大日如來真經，他的身體發出萬丈光芒，猴妖看著此時的陳玄奘，對他大吼「如來」，此聲量的威力化成巨石襲擊來，玄奘身體發出萬丈光芒的環繞護體，使其完全沒有受到損傷。此時影像畫面所呈顯的巨大憾動形象：「立地成佛」。

由這二段影像所營造的形象比較：「佛弟子」與「立地成佛」。這之間差異的最大發揮，是「情」。這個「情」，很特別是由「男女之情」的轉化，下面就這二段提出問題的討論。在所面臨最大困厄的難險時，為何能神色自若的淡定平和？就最大困厄所萃鍊成佛的實踐，與男女之情間有何關係？影片詮釋「情」的涵蘊，可以析分成二個層面：「情欲」與「情感」。就「情欲」面向的舉例，在段小姐有次被妖魔打傷時，她直掀起衣服上裸露的肩要陳玄奘協助其塗藥，男女之防的遮蔽在沒有預期下突然被拆掉時，他身體的反應是鼻血直流的，生理欲望受到撩撥，起著最直接的情欲反應。再者，就「情感」面向，陳玄奘看著為引誘豬妖站在月光下跳舞的段小姐，他眼神裡盡是專注深情的流露。就二人互動的整



個過程，以佛門弟子自許的他，多次拒絕主動示情示意示愛的段小姐，然而即使承受莫大的羞愧和難堪，段小姐仍然一如往昔總在陳玄奘每次最有危難時，不顧自己性命安危的直衝擋在前，傾盡全力的護守。而臨死前的最後道別，死亡把最真實逼臨到眼前，不用去閃躲、不用去遮掩，不用去壓抑，那直探進情感的最真實。影片演述「情」的內蘊，有著情欲的誘惑吸引，有著最初的動心，有著日夜的繫念，有著深深的愛戀。¹⁶就因為如此刻骨銘心，主角敘述著這樣的情，可以延展到一千年、一萬年如此久遠。因為深深愛戀，才有巨大的傷慟，而也從這樣的傷慟，傷之太深沉，悲之太沉重，在完全的傷慟中，個體的我被消融，因為傷以無可再可傷，已是傷痛之大極，沒有可再傷什麼了。對比同是遭遇最凶殘的困厄之前，由「佛弟子」如何到「立地成佛」，一樣是誠心信念皈依於佛，後項因情的引入，在大悲大慟之後，竟是淡定平和，超然於一己之外，小我的個體泯沒，於大悲慟中對個體的淡然，此時身體發出越來越盛大之光，於再大的厄難襲擊，也不為其所傷，在念動佛經召引佛的到來前，其本身也已立地成佛，身體如佛光的應照四方。

影片對「情」的引入，對於「成佛」的實踐，所提出「小愛／大愛」的演繹。所謂「大愛」，以普渡眾生為念，救渡一切眾生，這是大乘佛教義的要旨，相對小乘佛教注重利己的自我解脫，大乘佛教以渡化眾生為己任。影片主角陳玄奘，作為大乘佛教弟子，奉行佛法的精神，以救渡一切眾生為職志。所謂「小愛」，是指以自己為中心所延展的情感關係，針對有特定對象、特定範圍，例如親情、愛情等。然而「出家人」這個形象，是要捨離情愛，斷離親情的。影片演繹的思

¹⁶ 王南楠分析影片主角陳玄奘就「感情」面向，影片所詮釋其內心的轉折歷程：從「敬佩」→「動情」→「逃避」→「斷然拒絕」→「正視自己」，影片敘事軸透過情節鋪陳主角深層內心的情感轉折。可參見王南楠〈《西遊·降魔篇》中的詼諧構建和價值重塑〉，《文教資料》，2013.12，頁138。



考，「大愛」與「小愛」間，是完全絕斷的關係嗎？選擇「出家」要實踐「大愛」，就要徹底根除男女之情的小愛嗎？這也就是陳玄奘一路以來，始終否定自己的情愛動念，一直要抗拒承認的。然而經歷最大妖魔的困厄，經歷死亡的到來，經歷真正愛戀的人為其而死，在至悔至憾的大哀慟，由小情小愛所化鍊出「愛」的更厚實基礎，憾動巨大的翻轉，變成更大願力，超脫個人一己之傷慟，演述小愛與大愛間不是裂斷關係，而是互相通透，可以彼此提昇。大愛容易太空泛太高遠，由小情小愛的實際深沉萃鍊，於此昇華的大情大愛，就不會是空泛信念，就不只是教條的遵守。影片詮釋通過對愛之豐盈的深刻體驗，才能有更堅定無比的承受，釋出更加接納的包容，萃鍊勇往直前的毅力和勇魄。影片最精彩的智慧話語：「有過痛苦，才知道眾生真正的痛苦；有過執著，才能放下執著；有過牽掛，才能了無牽掛。」因為如此真實且深沉體驗情愛裡的痛苦、執著、與牽掛，才能釋出同樣理解的感同深受，於情之深與愛之切，也在這裡會放下執著，了無牽掛。

把「情」因素，對應於《西遊記》原作，特別就出家人身份來說，檢視原作小說對此的描述，以「身體／凝視／欲望」為視角，舉第 72 回的內容作討論，就唐僧、悟空、八戒為例，目光被什麼所吸引而停駐，由目光的凝視，目光裡有目欲，那是對女子身體所流露。就故事裡的描述，在春光明媚的平坦大道，唐僧主動說要去眼前這個宅院化齋，近門前看不見男丁，卻有四個曼妙女子，順著唐僧的目光：

閨心堅似石，蘭性喜如春。嬌臉紅霞襯，朱唇絳脂勻。

蛾眉橫月小，蟬鬢疊雲新。若到花間立，遊蜂錯認真。

這些詞彙疊出目欲的聚焦：「嬌臉紅霞」、「朱唇絳脂」、「蛾眉橫月」、「蟬鬢疊雲」，從整體更加細膩到細部，由嬌嫩臉龐紅霞，更進一步推展，到唇



之朱、眉如月、鬢如雲，目光停駐在女人之媚裡遊移，那嫵媚如花兒般的招引，使蜂兒也會錯認而遊徬於其中。小說描述到唐僧在這裡看久了，少說也有半個時辰，以窺探的姿態，「窺」空間，禮俗之外的空間，觀看可以逾越份際，在私密領域不被發現。

唐僧沒有出半點聲響，沒有驚動到任何人，又繼續往前走了幾步，看見屋裡亭下有另外的三個女子在踢氣毬：

蹴鞠當場三月天，仙風吹下素嬋娟。
汗沾粉面花含露，塵染蛾眉柳帶煙。
翠袖低垂籠玉筍，緋裙斜拽露金蓮。
幾回踢罷嬌無力，雲鬢蓬鬆寶髻偏。

這裡的目光注視，與前述的相較，更加乘的從「女人」到「女體」，從只有臉部範圍，進展到女人身體，由靜態到動態，隨著身體媚動的姿態，從衣袖露出纖手，從裙底露出小腳，就衣袖與裙底，在這樣的衣位址，是「縫」的出口，伴隨身體律動，推展一波波不同掀起的程度，使玉筍纖手和金蓮小腳，於「遮」與「揭」間，擺盪出千姿萬媚，觀視的目欲，從上半身到下半身，唐僧又看得時辰久了，才走向前應聲講話。

另外，再舉行者出動去解圍，正巧這 7 個美人要至濯垢泉沐浴洗澡，順著行者目光進行的描述：

褪放鈕扣兒，解開羅帶結。
酥胸白似銀，玉體渾如雪。
肘膊賽冰鋪，香肩欺粉貼。



肚皮軟又綿，脊背光還潔。

膝腕半圍團，金蓮三寸窄。

中間一段情，露出風流穴。

依然只是目光，卻有層級的差別，這裡是把衣服全褪去了，女人身體完全裸露，再也沒有遮掩，挑出女人最直接的性感帶：「酥胸」、「玉體」、「肘膊」、「香肩」、「肚皮」、「脊背」、「膝腕」、「金蓮」、「肚臍」，最後生動傳神的收束，以「肚臍」關涉出「風流」作結，此處拉出的「情」，不是情感，而是情欲，欲望在這其中遊移而放恣無際。

當行者化成鷹把她們的衣服都叨走，八戒看著這些衣服說：「如何這般剝得容易，又剝得乾淨？」用「剝」的詞彙，已丟開不顧及禮俗、規矩、份際。這個詞彙突顯「速度」和「力量」，對女人身體迫不及待的直接渴望。八戒按捺不住以跑的方式衝過去，當親身瞧見眾女正在沐浴時，直接提出也要和她們一起洗澡，女人們罵八戒是無禮的和尚，以古書云：「七年男女不同席」告誡。八戒完全聽不進，忘了他是和尚，忘了陌生關係，忘了她們是女怪，忘了敵對的狀態，逕自把自己的衣服脫了，就直接跳下水去，變作一條鮎魚精，在女人們的腿襠間鑽來鑽去。

《西遊記》對「情」的描述，於「出家人」來說，以唐僧這組人為例，就上述所引的例子，就所動情所動欲念，對比於整個章回的內容，其實並不是顯題的敘述。作為經典小說，所呈顯的經典人物，樹立起「出家人」的模範，唐僧以堅定毅力的求經之路，大體上總歸來說，是不貪慕於女色，更多章回的鋪寫，更多著重的經營，設以各種「女」之媚惑，唐僧幾乎是不為所動，且是堅定明白的直接婉拒，即使會招來生死的劫難。小說著意鋪陳各種「女」之動人形象，如富庶



人家之女兒、一國君主的女王、還有一路上數不清化的女妖，這些「女體」的誘惑，有的是青春朝顏，例如第 23 回寡婦的三個女兒（真真、愛愛、憐憐）要招贅，豆蔻年華的青春少女，個個妖嬈傾國色，有如天上仙女下凡。又如第 53-54 回的西梁女國，此國境全是女人，對於唐僧這群人到來，受到整個國境內所有女人們的青睞，尤其是西梁女王主動求親，女王不僅有賽過昭君西施的美貌，甚至要退位讓出王座，有如此的絕色相伴，還兼有一國最高位的權力、財富、地位。又例如第 80 回的黑松大林，老鼠精變作可憐落難被強匪綁在樹上的美麗女子，唐僧悲憫不忍丟下，遂救她並一路同行。另外還有例如第 27 回白骨精、第 55 回蝎子精、第 64 回杏仙、第 80 回老鼠精、第 93 回玉兔精等。這麼多的狀況裡，唐僧總能看破形貌皮囊，以非凡的志向，沒有任何的鬆懈，以取經為大業。

如此鋪陳的反覆描述，所塑造唐僧的性格，然而把第 72 回納入小說整體時怎麼來看呢？目光裡的目欲，目欲的停駐，是被什麼所吸引，而盡其恣蕩的投注。那是停駐在女體之身，在私密的「窺」空間，或毫無遮掩的直呈裸露，目光被吸引而有所定住，目光流露生理本能之欲，對應於《西遊記》所說「和尚是色中餓鬼」，¹⁷八戒在這回裡可說是最直接的演述。第 72 回提點出《西遊記》，對於男女身體的欲求相吸，即使和尚也是，即便和尚更是。然而就唐僧及悟空來看，目光的欲望，所析分出程度的差別，有個問題可追著再探析的是，只是目光，為什麼只停在目光而已？目光流露出生理的本能欲念，和尚也有常人的七情六欲。故事裡的唐僧即使有著超凡的取經毅力，而也有著最世俗的身體。神聖的另個側面，是他也如此平凡、如此世俗。《西遊記》所處理的情，就出家人來說，以唐僧為例，只到目光之欲，並沒有牽涉男女間的感情或實質性愛慾。而另舉書中其他

¹⁷ 引自第 23 回，〔明〕吳承恩著，徐少知校，周中明、朱彤注，《西遊記校注》，（台北：里仁書局，1996），頁 448。



例子的對比，例如天宮統領天河水兵的大元帥，因蟠桃會上喝醉酒，戲弄嫦娥要陪歌而被貶下界；¹⁸又例如黃袍怪原是天界的奎星，與披香殿侍香的玉女私通，而思凡一起到下界。¹⁹《西遊記》講述不管天上或人間，是人、是仙、是妖，都有著動念、動情、動欲，都是有情大地的相通性。《西遊·降魔篇》影片以「情」作為能否可降魔，就「出家人」上，所作最大的發揮，雖然這部分原作的唐僧，並沒有男女情感的描述，但就整體來說，還是可以找到可循之跡，可加以轉化並做出更強度的發揮。

四、「佛」主軸的相關延展與「降魔」關係

影片以妖魔製造災難，對應各種驅魔人的出現，所採降魔的方式，以武力的打殺為主，主角陳玄奘是最特別的，以兒歌三百首化除魔性，喚回妖魔本身的真善美。兒歌讀本的降魔方式，在最初的完全失敗，但最後竟能化成大日如來真經，召喚佛本身的親臨。以「佛」主題的相關，佛經、佛法、佛力、及佛。透過以下問題的討論：兒歌讀本為何可化成佛經，使用兒歌讀本的意義何在？通過降魔，實踐成佛的進路，這樣的實踐成佛方式，也能同時降魔嗎？在影片的詮釋裡，這之間不必然是等同關係，真正的降魔，化解魔的暴戾之氣，是佛的親臨法力無邊，如此的「成佛」與「降魔」關係，又該如何來看待？

首先，兒歌讀本與佛經的關係，為什麼是選兒歌讀本，到最後可演繹成佛經？兒歌三百首這部書本身的特質，針對於「兒童」與「歌本」，「兒童」指是老少

¹⁸ 可見《西遊記》第 19 回，〔明〕吳承恩著，徐少知校，周中明、朱彤注，《西遊記校注》，（台北：里仁書局，1996），頁 372-373。

¹⁹ 可見《西遊記》第 31 回，〔明〕吳承恩著，徐少知校，周中明、朱彤注，《西遊記校注》，（台北：里仁書局，1996），頁 588-589。



咸宜，以簡易方式的敘述；「歌本」指以短語的歌韻，而不是長篇闡述的方式。兒歌形式不是載述道理的諄諄教誨，以歌謠方式唱出，使這樣的發揮，只是入門、提點、作為接引，就像在文字之前，由一段音樂開始，輕輕柔和音樂，具有親和的打動性，使之作為接引的方便法入門。這首的歌詞裡，對妖怪的呼喚是「孩子」！歌詞反覆的句子是：「孩子！孩子！快回來，快回來。」就其歌詞內容，提點「愛是在心中，要相親相愛，你永遠是我最愛的小孩，一直為你敞開懷抱。」歌詞召喚著妖魔內在深邃底性情純真，兒歌發揮入門的接引，聲聲傳遞有著敞開的懷抱可以接應。而運用兒歌讀本的降魔，一開始完全失敗，到後來的成功，這之間反轉的最大關鍵，兒歌讀本何以能轉為佛經？

在這裡須辨明的是，雖轉化為佛經，但兒歌讀本畢竟不是佛經，只是作為接引佛經的中介。其適合作為接引，其中的內容及形式，有著最大的邀請，最大的包容，最大的等待。視妖魔為孩子，妖魔也有良善之性，就像孩子一樣。其永遠敞開懷抱，始終等待孩子的歸來。書如此的蘊意，一如佛法接引眾生，認為眾生皆有佛性，皆可接引成佛。就情節的演繹，兒歌讀本能否轉化為佛經，在聖顯的時間，在聖顯的空間，因為小我個體的實踐立地成佛，透過佛心、佛眼，念誦的兒歌讀本是在此刻化為佛經。此示現最災厄的險地，也即是佛經發揮之福地。面對最大的凶險，不是靠佛的到來，靠佛的援助，而是本身即是佛。在接引盛大之佛的到來前，自己已渡化了自己，人可以立地成佛，與佛之間連成相應一體的無邊法力。

影片闡述真正降魔方式，可以不是「一刀殺」，片中的一開始，驅魔人以高強武功制服妖魔時，眾人高喊：「殺了他！殺了他！」。然而當影片詮釋的生命形式，是生命可以重來，曾是為人，死了可化為妖，妖看似被打死，但轉而又是生，最後可以為一起共事的夥伴。所以，「一刀殺」時，是殺也殺不死，只是換



不同身體形式的再重來，如此的「一刀殺」，殺滅讓其死，只是暫時，只是表面，只是累積更多的怨恨，終只是徒勞。而若如此，如何才是究竟的降魔之法？影片提供另一種的途徑，以驅魔人為中介，就主角佛門弟子身份，發揮大乘佛法精神，眾生皆可化渡，接引佛法的無邊法力，化解魔性使其根本翻轉，退去暴戾而得新生。

從佛法的伏妖，還可析分成二種方式：一是囚禁妖身使之失去自由；另一是化解凶殘使之諧和悅服。這裡可追問的是，既然有後法的神功，何須使用前項的方式呢？而或者把探問的視角可轉成，是什麼情況造成有前後項的不同。就前項來說，是 500 年前如來佛禁錮猴妖；就後項來說，以玄奘為中介，收伏猴妖，為回去取經的夥伴。²⁰這些降魔的方式，都可以在原作小說循到脈絡軌跡，皆可說是承自小說原作的演繹。然而影片與原作在佛法伏妖上的最大不同，真正降伏妖魔，影片由佛法直接的鎮伏。由念動的佛經，同時發揮佛法之功力，接引佛的親臨，由佛之無邊法力，鎮伏使其根本翻轉，化除其魔性。影片特別著墨發展出「佛經」—「佛法」—「佛」--「佛力」，於「佛」主軸的相關延展。

由「佛」引動的這個劇情脈絡，影片由佛法的伏妖，由佛法收伏最厲害的妖魔。然而就《西遊記》本身來看，就原作小說對此的處理，小說所舉以唐僧徒眾為故事敘述的中心，就這些的徒眾成員，不管是悟空、悟能、悟淨、或即使是騎

²⁰ 就人性、妖性、神性間的關係，影片最終的詮釋，並不是「絕對神聖」／「徹底魔性」的二元對立的價值系統，而是從魔性裡也能萃鍊出神聖性。張曉琦提到此部影片，把妖怪設定為被迫害的一群，妖之成為妖，是因為曾受到迫害，因而內心充滿仇恨，才成為要報復的妖魔，然而妖魔都有殘留的善念，最終會被感化回到正路。另外，就被害者與加害者的關係，王乙涵提到此片也詮釋出看似純樸良善的村民百姓，也曾經是加害者，而殘暴凶惡的妖魔，卻也曾經是受害者，所謂的善惡並不是絕對的界限分明，善惡只是一念之間。上引資料可參見張曉琦，〈《西遊·降魔篇》回到妖孽橫行的世界〉，《電影世界》，2013.2，頁 31。及王乙涵，〈從西遊題材電影看經典文化的海外傳播〉，《電影文學》，2016.7，頁 53。



乘的白馬，他們其實個個妖是妖魔是魔。真正化解其妖魔性，使其心悅誠服的改過自新，不是以佛力直接鎮伏的方式；而是走上西天行程，是通過「難」來萃鍊其魔性，由災難來鍊魔的。而在這一路的取經路上，他們隨時可離開，隨時可自由選擇。離開取經行途，或是繼續行途。所謂化解其魔性，是通過一次又一次災難險阻的解決，萃鍊出更想做的自己，有更強的力量，更大的能力，更大的完成。西天的取經行途，所謂「經」的真正取得，佛經真正的發揮，不在最後取得經書，得到什麼效益，所以小說的描述，在最後章回取得經書後，就沒有再敘述什麼了；「經」的真正發揮，不在作為「經」本身，而是在整個西天取經的漫漫行程，「經」意義可由「徑」所替代，²¹「經」與「徑」相通解，斬妖除魔的鍊魔之路，萃化磨鍊的妖魔性，「經」就直接在「徑」上，在妖魔的同時，也通向可以成佛之路。

而影片的處理方式，以「降魔」為主題，最後收在「取經」為結尾。就這個路線的演繹，以「經」的力量，以佛法強大的無邊之力根除其魔性，而由已去除魔性的妖魔，為相互的同伴一起去取經，這是與原作很大的不同。藉用 David Bordwell 在《電影敘事》，提到影片敘述的情節「缺隙」作說明。影片敘述留下情節的「缺隙」，這意味中間並沒有特別的事發生，缺隙可以是暫時（temporary）或永久（permanent）的。²²用此為觀察影片敘述與原作小說在這裡所表現的差異。

《西遊·降魔篇》，就收伏的妖魔如何為取經的夥伴，就魚妖與豬妖來說，中間是有缺隙的，影片並沒有針對於此有相關情節的陳述。即使是收伏最厲害的妖魔—猴妖，由佛親自的臨現，以廣大無邊的佛法，使之完全心悅誠服。然而透過佛力感動妖魔，最後為何願意成為結伴取經的夥伴，影片視為理所當然就應是如

²¹ 《西遊記》故事裡的「取經」，把「經」解釋成「徑」之義，可參閱〔清〕陳敦甫，《西遊記龍門心傳·拙哉釋義》，（香港：鏡陽子、奮陽子印行，1965），總論。

²² 影片留下敘述情節的「缺隙」，可見 David Bordwell 著，李顯立等譯，《電影敘事：劇情片中的敘述活動》，（台北：遠流出版事業股份有限公司，1993）。



此，然而這中間是有情節上缺隙的。這些曾經禍亂的妖魔，一一在收伏後，就直接跳至收尾的畫面，願意成為共同踏向西天取經的夥伴。影片在這裡的處理，使之突顯強調「佛」（佛經、佛法、佛力）相關這個軸線所拓延的甚深無上功法；而小說在這裡的處理，「佛」力量只是接引，只是點提，最終能否鍊魔，能否化魔，還是就妖魔本身，還回其主動性，還回自身能主導的立場，還回漫漫長路，原著小說特別著墨於此的經營。影片情節的這個缺隙，卻是小說重點精華的所在。

影片與小說二者的相同是，《西遊記》的經典性，就定位為神魔小說的代表來看，小說刻意鋪陳各式各樣的妖魔，就取經人物唐僧為敘述的中心，特別選以妖魔為取經的共同夥伴，然而可思索的是，為何特別選以妖魔為夥伴，而不是選以菩薩或大仙組成相伴共行的團隊？這一路上妖魔不斷，此以妖魔打擊妖魔，以惡擊惡，而不是採以善擊惡，故事特意採這樣的方式，可以探問的是，惡是絕對的惡嗎？在這樣的進路，惡的同時，惡的質地裡，可提鍊著善，惡與善是相通底的同個整體，「取經」把唐僧徒眾圈在一起，「取經」把善與惡圈在一起，是善與惡的不斷辨證容納彼此，才能萃鍊著妖魔性，「經」指引的投向之路，是鍊魔之路。「取經」取的是「佛經」，「經」是「書」的形式，「書」的形式與影片的兒歌三百首，都只是接引，接引只是引到入門的通口，門內通向佛法大義，佛法大義就大乘佛教的教義精神，是要接引渡化眾生，而從眾生中特別提取妖魔出列，原作與影片皆演繹降魔的二種徑路：降魔方式是「斬妖除魔」時，以正義打擊邪惡，正義與邪惡是各就其一端的兩界，彼此互相較勁的對戰制伏；降魔的另一個取徑，所謂根本轉化魔性的新生，善與惡不是一刀兩切，不是絕對的對打關係，而是始終有著通向彼此的發揮協同力量。²³總體來看這二個取徑，爭戰之無可避

²³ 就善惡關係的詮釋，賴曉玥提到影片所表達的深層次主題，善惡不是截然絕對二分的。驅魔人的任務，其究竟底並不是對妖魔的趕盡殺絕，而是去其魔性，喚起其善性。制伏妖魔所使用的武力，不是目的，只是手段。這其中深藏周星馳對於人性、魔性和神性三者的獨到理解。此也



免，而即是爭戰裡又有協同的關係，發揮互相的引渡彼此。

而由兒歌三百首轉為大日如來真經，然若可如此方式得到佛經，為何還需要上西天取經呢？電影情節最後的取經行途安排，就整體故事來說有何意義？兒歌三百首轉化為大日如來真經，能否真正轉化的發揮，那不只是真心誠意對著妖魔唱著歌謠而已，所以一開始如此的唱謠方式，是以完全失敗為收場；影片最後演繹的是，這之間是必須通過深化萃鍊的，是通過所經歷至深沉至大慟磨難的萃鍊。整個過程的轉化，從歌謠的「言」形式，轉成生命萃鍊的「內化」形式，在刻骨銘心體驗愛之深底的豐華，於此渡化了個體的小我，捨不得與愛無盡，轉成體盡捨離的悲憫順應，小情小愛接應大情大愛，在念誦經的同時，一己之我接應上佛力的無邊無際，召喚出佛親身的降臨。用兒歌降魔的驅魔人，把自己放在與妖魔交戰現場，放在死亡的邊際，放在渡化的接縫，以此示例成佛的實踐之路。然而一般人不是驅魔人，所以需要經書的導引，從經書的語言形式，過渡到生活粹鍊的內化之路，循「經」的接引，行途上鍊魔之路，可使一般人也是驅魔人。影片最後的取經行途，也回應故事原作，「經」的召喚，「經」的接引，生活鍊魔的道途就在聆聽到尋經之途上。

五、結論

影片提出降魔的方式，有「技／情」這兩種不同的路徑。「技」是以戰鬥方式，提升自己的武技與武術，以強大之力道取得勝機；而影片最特別之處，以「情」也是降魔之法，通過此能找到究竟的降魔之道。「技」與「情」的降伏妖魔，成

提述說明周星馳慣用的電影手法，所表現出誇張的搞笑，其實是蘊藏嚴肅深刻主題，「無厘頭」從來不是目的，而只是表達思想的手段。此可參見賴曉玥〈從接受美學看《西遊·降魔篇》的影視技巧〉，《常州工學院學報（社科版）》，2013.06，頁40-41。



為彼此的對照，於什麼樣的人、在什麼樣的情況，能發揮到什麼程度。當妖除不盡、魔斬不死，影片承原作小說的生命觀，生命是無盡的生生之身，人死了積怨甚深可以為妖為魔，看似被殺滅制伏的妖魔，也能根本翻轉而有新的重生。影片最大創意的發揮，使「情」得以降魔，以「情」作為「魔」與「佛」的中介。「情」是「魔」與「佛」的銜接點，曾經的魔也是良善也是情深之種，而成佛之道並不是絕斷情緣情念，「魔」與「佛」看似絕對的極化二端，卻可以在「情」找到彼此的會通。面向於妖魔，面向於人生的災險困厄，歷險於此的生命萃鍊，能催化出用情之深沉、動情之無盡，通過「情」可以築建深厚根底，使小情小愛接通大情大愛，從一己之渡化，到眾生之渡化。渡化的「眾生」，是包括妖魔，特別又突顯妖魔。以取經為引渡，在未上路或已上路之途，都有妖魔的隱伏或飛躍，「經」召喚著鍊魔，以情為中介，鍊魔與成佛，是彼此的渡化。

六、參考書目

〔明〕吳承恩著，徐少知校，周中明、朱彤注，《西遊記校注》，（台北：里仁書局，1996）。

〔清〕陳敦甫，《西遊記龍門心傳-拙哉釋義》，（香港：鏡陽子、奮陽子印行），1965。

王瓊玲、胡曉真編，《經典轉化與明清敘事文學》，（台北：聯經出版事業股份有限公司，2009）。

王 平，《古典小說與古代文化講演錄》，（桂林：廣西師範大學出版社，2008）。

朱一玄、劉毓忱編，《西遊記資料匯編》，（天津：南開大學出版社，2002）。



以「情」作為「降魔」與「成佛」的中介
——《西遊·降魔篇》影片探討

- 朱迪光，《信仰·母題·敘事：中國古典小說新探索》，（北京：中國社會科學出版社，2007）。
- 呂晴飛，《神佛魔怪話西遊》，（台北：旺文社股份有限公司，1994）。
- 何錫章，《解讀西遊記》，（台北：雲龍出版社，1999）。
- 竺洪波，《四百年《西遊記》學術史》，（上海：復旦大學出版社，2006）。
- 張靜二，《西遊記人物研究》，（台北：臺灣學生書局，1984）。
- 馮汝常，《中國神魔小說文體研究》，（上海：上海三聯書店，2009）。
- 劉蔭柏，《西遊記發微》，（台北：文津出版社，1995）。
- 樓含松著，《從「講史」到「演義」--中國古代通俗小說的歷史敘事》，（北京：商務印書館，2008）。
- 魯迅，《中國小說史略》，（上海：上海古籍出版社，1998）。
- 齊裕焜，《獨創與通觀—中國古代小說論集》，（上海：上海三聯書店，2009）。
- 鄭曉江，《中國死亡智慧》，（台北：東大圖書股份有限公司，1994）。
- 鄭明嫻，《西遊記探源》，（台北：里仁書局，2003）。
- 〔美〕包德魏爾 David Bordwell 著，李顯立等譯，《電影敘事：劇情片中的敘述活動》，（台北：遠流出版事業股份有限公司，1993）。
- 〔加〕安德烈·戈德羅（Andre Gaudreault）、〔法〕弗朗索瓦·若斯特（Francois Jost）著，劉雲舟譯，《什麼是電影敘事學》，（北京：商務印書館，2005）。



王櫻芬，〈「身體場域」的「大地行旅」--以《西遊記》「西天之路」作探討〉，
國立中正大學中國文學研究所博士論文。

王婉甄，〈《西遊原旨》中「妖魔」的內丹意涵〉，《東華漢學》，第 4 期，2006.9。

朱 彤，〈論孫悟空〉，《20 世紀《西遊記》研究》，（北京：文化藝術出版社，
2008）。

李 輝，〈神與魔的博弈——對《西遊記》主題的文化學闡釋〉，《深圳職業技
術學院學報》，2007 年第 3 期。

曹祖平，〈《西遊記》原型解讀〉，《唐都學刊》，第 15 卷第 2 期，1999.4。

陳文新、余來明〈《西遊記》與神魔小說審美規範的確立〉，《東南大學學報（哲
學社會科學版）》，第 5 卷第 5 期，2003.9。

張宗偉，〈20 世紀 90 年代以來《西遊記》的電影改編〉，《當代電影》，2016.10。

尉天驕、黃金蘭，〈《西遊降魔篇》中周星馳電影的後現代性〉，《電影文學》，
2014，第 24 期，2014.12。

劉雨過、黃豔，〈論《西遊記》中的神魔鬥法〉，《河池學院學報》，第 30 卷第
6 期，2010.12。

劉龍貴，〈英雄的悲劇 悲劇的英雄——重讀孫悟空〉，《井岡山師範學院學報》
（哲學社會科學），2003.12。

鄭志明，〈《西遊記》的鬼神崇拜〉，《中國社會鬼神觀念的衍變》，（台北：
中華大道文化事業股份有限公司），2001.10。



以「情」作為「降魔」與「成佛」的中介
——《西遊·降魔篇》影片探討

蘇高岩，〈神魔皆有人情，精魅亦通世故——《西遊記》中妖魔的人性〉，《中國古代文學研究》，2009.1。

