

Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

嶺南大學中文系系刊 Bulletin of Chinese Studies

Department of Chinese

1996

《西遊記》和《白鹿原》的神話運用

Pok WONG

Follow this and additional works at: <https://commons.ln.edu.hk/chbc>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

王璞 (1996)。《西遊記》和《白鹿原》的神話運用。《嶺南大學中文系系刊》，3，69- 79。檢自 <http://commons.ln.edu.hk/chbc/20>

This Article is brought to you for free and open access by the Department of Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in 嶺南大學中文系系刊 Bulletin of Chinese Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

《西遊記》和《白鹿原》的神話運用

王璞

說來奇怪，我看《白鹿原》的時候，竟會不期而然地想起了《西遊記》，當時，我以為出於偶然，可是這一次我重讀《西遊記》，卻又不由自主地想起了《白鹿原》，這才引起了我的深思，我想，從表面上看起來，這兩部小說無論是在題材上、內容上，還是在形式上、風格上，都沒有甚麼相似之處，可是看來一定有某個環節、某種契因將它們聯在一起，這種契因，我想就是它們之中都含有的某一共同神話模式。

本文試圖在解析這一共同神話模式的基礎上，進一步分析這兩部小說創作的來龍去脈，它們的模倣痕跡，以及它們從一個共同的基礎上出發各自走出了多遠，從而探索中國文學所面臨的這樣一個現實問題：文學想象力與社會和政治的關係成正比還是成反比，當代文學創作的危機何在，等等。

一.《西遊記》的神話

胡適的《西遊記考證》中，說《西遊記》裏孫悟空的原型來自於印度史詩《拉麻傳》〔註1〕(Ramayana)曾經引起熱烈的爭論，我覺得這些爭論只從考據學的角度上來看才是有意義的，而胡適當年提出這一看法的原意也只是追溯取經故事的來源，以描繪一條《西遊記》成形的演化史。事實上，《西遊記》的取材顯然不止一個源頭，所以說各家的說法都有理，我這裏感興趣的卻是它的總源頭。周樹人在反駁胡適的“印度進口猴子說”時的論據是：吳承恩不可能看到《拉麻傳》這本書，但是據統計，單是列出的取經故事衍變及人物原型就有一百九十幾種之多，〔註2〕其中包括北魏《雜寶藏經》，唐《毗沙門儀軌》等十分專業化的書，吳承恩不僅不可能將這些書一一讀過，甚至有些書他大概連聽都沒聽說過。

可是如果用榮格(C. G. Jung)的集體無意識理論來解釋就順理成章了。榮格認為，集體無意識是通過原始意象由反復出現的原始意象賴以產生的心理背景和心理土壤而推

導出來的。他說：“每一個原始意象中都有著人類精神和人類命運的一塊碎片，都有著在我們祖先歷史上重復了無數次的歡樂和悲哀的殘餘，並且總的來說始終遵循著同樣的路線。”〔註3〕對於中華民族來說，自古相傳的神話原始意象是循著這樣的一條路線而推導下來的。因此可以說中國很多的神話傳說都與女媧補天的神話不無關係。甚至可以說中國傳奇小說中“秀才遇難，小姐相救”的模式便是女媧神話的延續。而女媧補天的神話更可說是新石器時代文明的開始，在中國是從無明到文明的分界，例如袁珂在《中國神話史》中就曾指出：“蓋民間視觀音為唯一救苦救難為尊神，迄至近代，供奉不衰；故設想能解唐僧師徒的困厄者，只有觀音菩薩。”所以根據亨利·斯洛查威（Harry Slochower）〔註4〕的理論，之後中國的神話基本上可以分為兩大類，就是補天的一類和殉情的一類。

在許多的中國神話中都可以找到這兩類原型神話的影子。被男人破壞的世界要靠女人去修補。在《西遊記》中，觀音的形象即是女媧原形的影子，孫悟空固然是全書的中心人物，可是每逢事情到了下不了台的時候，總是要由觀音出面來排憂解困，如來佛只能把孫大聖壓到五行山下了事，徹底解決問題還得由觀音來指點迷津。唐僧師徒在取經路上經過的九九八十一難，那些孫悟空自行解決不了、要靠外力幫助解決的劫難十之八九是觀音出的面。只有兩處是由如來出面解決，可是在這兩處地方，與其說是張揚如來的威力，不如說是借機挖苦如來。如第七十七回青獅、白象、大鵬三怪之難，是全書中最驚險的一場戲，孫悟空對付不了，只得請如來出面，不想那大鵬怪卻和如來沾親帶故，竟是如來的老舅。如來碰到妖怪親戚，那一向道貌岸然的面孔也有些尷尬，被悟空打趣“你還是妖精的外甥哩”，也只有裝聾作啞。〔註5〕

雖說《西遊記》脫不了補天神話原型的干系，然而它得以從兩千年來中國的神話小說中脫穎而出，卻是作者吳承恩奇特想象力和文學創造力的結果。

從取經故事來源的統計中我們知道，當取經故事傳到宋代，衍變成了《大唐三藏取經詩話》這麼一部書的時候，仍然不能把它當作一部文學作品來看，它只不過是將取經故事神話化了，文字與結構都粗糙之至，胡適說它“寫得實在幼稚，全沒有文學的技術”〔註6〕實在是十分公正的評價。到了元末戲曲發達的年代，關於取經故事的院本至少有四種，〔註7〕其中吳昌齡的《西遊記》是最有文學價值的。這個曲本有六本之多，是元劇中最長的戲（《西遊記》也只有五本）。然而這裏所說的文學價值，也只是就它的語言藝術而論。就思想內容和人物塑造而論，戲曲《西遊記》與《大唐三藏取經詩話》相

比，並無多少進步。即是說，在這個戲曲故事中，唐玄奘這個人物仍是主要人物，所表現的主題仍然不脫當時戲曲小說的窠臼，不外乎忠孝仁義的那一套。所以說，直到吳承恩的《西遊記》出現為止，我們所看到的取經故事充其量也只是一個英雄傳奇故事，由此發展，也許可以寫出一部氣壯山河的英雄詩篇。然而，到了明嘉靖年間，在一位中歲貢生吳承恩筆下，這個取經故事卻沿著另一條道路發展，發生了出人意料的變化：一個來路不三不四，資歷不清不白的猴子喧賓奪主，取主角玄奘而代之，成了故事的真正主角，玄奘本人反而退居二線，成了猴子的陪襯，但正是人物焦點的這一關鍵性的轉變，造成了《西遊記》的不朽。正如馬克·蕭勒（Mark. Sholer）所言：“理性的秩序和道德的秩序在藝術中是根本不存在的，除非把它們按照藝術的程序組織起來才行。”〔註8〕在藝術中，感性比理性重要得多，想象比知識重要得多。羅蜜歐和茱麗葉的故事只有在莎士比亞手下才成為詩；唐玄奘的取經故事，只有在藝術家吳承恩的手下才能成為一部偉大的神話。

二.《白鹿原》的神話

1989年在中國文壇引起轟動的長篇小說《白鹿原》，雖然在某種意義上來說，是新時期中國小說從模仿走向成熟的標誌，但我們只要稍加注意，還是可以在小說中看到明顯的模仿痕跡。事實上就連小說的卷首題詞（“小說被認為是一個民族的秘史”）也與秘魯作家略薩的小說《酒吧長談》的卷首題詞一樣。如果說這還是一種巧合的話，那麼小說中其他的一些與《百年孤獨》相似的細節就很難解釋了。例如鹿子霖晚年把他當年的風流種子都認作乾娃。以至認下的乾娃竟有二、三桌之多的細節，〔註9〕與《百年孤獨》中奧雷良諾上校晚年解甲歸家，竟有十七個兒子找上門來叫他爸爸，原來他們都是上校在內戰期間一夕風流的結果的細節；〔註10〕鹿兆鵬押回家鄉行刑終於逃脫的細節，〔註11〕和奧雷良諾上校請求押回家鄉行刑終於被他哥哥救回一命的細節，〔註12〕等等，這一類的相似在小說中可以說俯拾皆是。

但我在這裏舉出這些例子並不是要證明這部小說只是模仿的產物，恰恰相反，我認為儘管如此之多的細節模仿痕跡存在，這部小說比起八十年代中至九十年代初的新時期現代派諸位作家們的作品，仍然可以說是在從模仿到成熟的路走出了一大步。因為在《白鹿原》中，透過馬爾克斯、略薩、阿斯圖里亞斯這些拉美作家的陰魂，我們看到小說

的整體畫面和靈魂還是中國的，如果我們同樣應用榮格的原型批評方法來分析《白鹿原》這部小說，那麼我們可以看到，與《西遊記》相似，在《白鹿原》中，表面上看雖然男性人物佔了壓倒的優勢，按照常理進行分析，好像小說的第一主角、第二主角乃至第五主角都是男人，但只要我們再深入想想，就會發現，女媧的神話原型仍然在小說中起著主導作用。開頭是吳仙草，後來是田小娥，再後來是高玉鳳甚至朱白氏，當男人無法周旋下去的時候，在男人自以為主宰著一切的地方，她們出現了來扭轉乾坤，事實上在這部小說中，性格最為統一、最為完整的人物就是田小娥。她不像白嘉軒那樣外強中乾，永遠處於矛盾之中，她的人生目標是那樣明確，她的處世哲學是那樣赤裸，在反諷的意義上，她的出現改變了好幾個男人的命運。給他們行將枯萎的生命注入了新的生命力。而當他們無力對抗命運只得逃離的時候，她又獨力承擔了他們的叛逆行為所招致的一切後果。田小娥死後陰魂不散，降瘟疫於白鹿原的章節是小說中最震撼人心、最具神話光彩的章節。儘管白嘉軒對那些要求給小娥修廟塑身的族人冷笑：“現在是不敬神反而敬起鬼來了”，〔註13〕他也不得不正視小娥靈魂不死這樣一個事實，何況自古以來，神鬼之間從來沒有明顯的界限，孔子道：“未能事人，焉能事鬼？”這就是把神鬼當成一碼事來看；又說：“敬鬼神而遠之。”這是將鬼神等同起來看。所以那二位老族人回答白嘉軒的話可說是對孔道思想心領神會了，他們說：“不管啥鬼，總得保住人嘛！”〔註14〕小娥在死後終於令這些在她生前無視或鄙視她的人承認了她的人格價值。

所以我們可以說，小說中最有男性力度的人物鹿黑娃的男子氣概實際上是由田小娥和高玉鳳這兩個女人給支撐起來的。田小娥令他沉睡的靈魂甦醒，而高玉鳳令他脫胎換骨，重新作人，令他“在領受全部美好的同時也感到了可靠和安全。”〔註15〕其實不僅黑娃如此，就連小說中那位作者刻意塑造的樣板人物朱先生也還要靠妻子朱白氏的力量來支撐，到他臨死的前一刻，他終於抹去了聖人形象而對朱白氏說出了一句心裏話：“我想叫你一聲媽……我心裏孤清得受不了，就盼有個媽！”〔註16〕

可是作者的本意還是要在神鬼之間劃出一條界限來的，所以與小娥在小說中被人當作鬼相對應的，是朱先生在小說中被人當作神，然而，也正如《白鹿原》中的鬼不同於《百年孤獨》中的鬼一樣，《白鹿原》中的神也不同於《百年孤獨》中的神，在《百年孤獨》中，奧雷良諾上校一出世就表現了他的神力，他在他媽的肚子裏就哭過，這還不算，一出娘胎，臍帶尚未剪斷，他已睜大眼睛“好奇而又鎮定地觀察著人們的面孔，然後，他不再理睬走攏去看他的人，集中注意力瞪著棕櫚葉蓋的屋頂，那屋頂在暴雨襲擊

下，好像要塌下來似的，那孩子的眼睛裏顯出緊張的神色。”到他三歲時，他已有神力可以令好端端放在桌上的砂鍋自動掉下地砸碎。他的這種神力一生都附在他身上，使他具有神奇的預言能力，他預言了他乾妹妹麗貝卡的到來，他預言了麗貝卡與彼得羅·克雷皮斯的戀愛不會有結果，由於他能夠預見到自己的死亡，所以他成功地躲過了對他的十一次行刺。當他被敵人抓獲就要處死之際，又由於這種神奇的預見力使他逃過大難。〔註17〕在《白鹿原》中，作者也令朱先生具有這種神力。朱先生說出的話總是一句箴語，例如他會在徹夜苦讀之後突然說出一句話“今年成豆”，這句話就預言了來年的收成。〔註18〕他也會預見自己的死亡，所以在臨死之前所說的最後一句話也是一語成箴，那句話是：“剃完了我就該走了。”〔註19〕然而朱先生的神力不像奧雷良諾的神力天馬行空般無拘無束，而是處處被注入了儒家精神。例如他死後幾十年，紅衛兵在批林批孔運動中掘了他的墓，挖出的一塊磚頭上刻著十二個字，曰：“天作孽，猶可違。人作孽，不可活。”兩塊磚頭中間還夾著一行字，曰：折騰到何日為止。〔註20〕他以孔道精神預言了歷史，以神話的形式表現出對人間此岸世界的強烈關注。因此給人的感覺是披上神話外衣的儒家訓導。若以這種眼光考察一下《白鹿原》中的所有神話，我們會發覺，它們全都離不開關於人倫秩序，關於忠恕之道，關於君子小人之辨，甚至關於君臣之道的內容。而這些內容也正是儒家學說的核心。

三.《西遊記》和《白鹿原》神話運用的比較

從以上的分析中我們看到，《西遊記》和《白鹿原》雖然是異代不同時的兩部風格內容大相逕庭的小說，但它們都有著不同程度的模仿痕跡，《西遊記》模仿了印度神話，而《白鹿原》模仿了拉美神話，而在內在的精神上它們卻有著共同之處，這就是它們都體現了中國文學自古以來一脈相承的傳統神話模式——女媧補天的神話模式。兩部小說的作者在這一共同神話模式的基礎上展開了他們的想象力，卻得出了不同的結果，達至的文學成就更是不可同日而語。我們不妨從以下兩個方面作一番比較。

1.《西遊記》的遊戲色彩和《白鹿原》的說教面孔。

胡適說：“幾百年來讀《西遊記》的人都太聰明了，都不肯領略那極淺極明白的滑稽意味和玩世精神，都要妄想透過紙背去尋那‘微言大意’，遂把一部《西遊記》罩上了儒釋道三教的袍子——《西遊記》至多不過是一部很有趣味的滑稽小說。”〔註21〕胡適

竭力想扭轉幾百年來將《西遊記》納入“載道文學”軌道的《西遊記》評論，然而矯枉未免有些過正，《西遊記》固然不像儒家評者所說的那樣，是“教人誠心向學，不要退悔。”〔註22〕或像佛家評者所解釋的那樣，是“《華嚴》之外篇”，〔註23〕但也不是一點政治色彩也沒有。正如蔡斯（Richard chase）所言：“神話大致是現實的重生，同時作為神話的基本故事的民間故事也和嚴肅神話一樣，在變得有神話性質時，將神話重現。”〔註24〕《西遊記》在某種程度上是當時社會現實的投影，只是作者發揮了天才的想象力，將對社會現實的牢騷和對人生哲理的認識寓於滑稽有趣的神話故事中。

在吳承恩的筆下，人間萬事，都有可笑可嘲弄之處，八方神聖，都有露出狐狸尾巴的時候。甚至整個取經過程，都可以看作一場大遊戲，所以第七十七回悟空遇三魔之難，去尋如來相助時心中暗忖：“這都是我佛如來坐在那極樂之境，沒得事幹，弄了那三藏之經！若果有心勸善，理當送上東土，卻不是個萬古流傳？”〔註25〕想的實在有理。歷經千難萬險的取經，在孫悟空看來也不過是如來佛的無事生非，而最後的結局似乎也證明了他的判斷。悟空等人闖過八十難到了西天，取了經文回身上路，不料如來佛一翻難簿，發現“佛門中九九歸真，聖僧受過八十難，還少一難”即命八大金剛“還生一難”〔註26〕原來唐僧等人所遭的劫難都是人為的，為了湊數，為了考驗他們對“佛”的誠心，能不令人哭笑不得。然而對佛對聖的憤慨之心，化解在一片遊戲的笑聲中了。

既然取經事件整個便是一場可圈可點的大遊戲，其它事物自然是嘻笑怒罵皆成文章了。在第五十一回悟空為金峴怪所阻，上天宮搬來了托塔李天王父子，想不到也被那怪殺得大敗，連兵器都折了。此時悟空卻在一邊發笑，哪吒恨道：“我等折兵敗陣，十分煩惱，都只為你；你反喜笑，何也？”你聽悟空的回答：“你說煩惱，終然我老孫不煩惱？我如今沒計奈何，哭不得，所以只得笑也。”〔註27〕可以說這是整篇小說的基調，對人間萬般苦難只是發出無奈的一笑，笑是苦的調劑，正如遊戲是工作的調劑，笑過了之後，往往會抖擻精神重振旗鼓。所以我們看《西遊記》，諸般教訓都是在笑聲中有意無意之間心領神會的，當我們的想象力與作者一同馳騁之際，我們首先獲得的不是某些歷史或文化的啟示，而是美的享受，而這也正是一切藝術的要旨。

假如說吳承恩筆下的猴精豬怪已脫盡了他們從中國古典神話和佛教故事中帶來的說教色彩，那麼在《白鹿原》的作者陳忠實筆下，即使借鑒於拉美魔幻現實主義想象的神話故事，也被塗上了一層啟示錄似的色彩，喪失了原來的遊戲意味了。

最為典型的一個例子大概是白鹿村的來歷。這來歷頗具神話意味，甚至可以說是全

書所有神話的總綱。之所以要將侯家村改為白鹿村是因為原上有過白鹿的傳說，可是當他們決定成立村莊時他們也同時決定立一個祠堂。祠堂裏立有一塊石碑，上面刻有“仁義白鹿村”這五個字，此外還由祠堂組織每晚誦讀“鄉約”，族長白嘉軒向村民宣佈：“學為用，學了就要用。談話走路處事為人要按《鄉約》上說的做。凡是違犯《鄉約》條文的事，由徐先生記載下來；犯過三回者，按其情輕重處罰。”而這篇《鄉約》正是書中樣板人物朱先生據孔孟之道列出的一些禮義道德規條，與所有的宗教規條相比毫無新奇之處，妙的是白鹿村從此每到晚上“就傳出莊稼漢們粗渾的背讀《鄉約》的聲音。”令人情不自禁地想起文革中全國人民每天“早請示晚匯報”的情景，而可悲的是關於白鹿村的飛揚的神話就止於這樣的一幕，白鹿村“從此偷雞摸狗摘桃掐瓜之事頓然絕跡，摸牌九搓麻將抹花花擲骰子等等賭博營生全踢了攤子，打架鬥毆扯皮罵街的爭鬥事件不再發生，白鹿村人一個個都變得和顏可掬文質彬彬，連說話的聲音都柔和纖細了。”〔註28〕這種不知是神話還是往日政治噩夢重溫的描述令人哭笑不得之餘深思這樣一個問題：太沉重的歷史重負是否會令想象力枯竭？

2.《西遊記》的造反精神和《白鹿原》的保守思想。

值得注意的卻是：《西遊記》所產生的年代亦是一個政治空前黑暗的年代，文字獄、東廠之災，都發生在這段時間的前後。《西遊記》作者的想象力卻似乎並未受到甚至影響，反而發揮得空前的淋漓盡致。他將對於塵世的一腔憤慨寄予於幻想世界，所謂“戲言寓諸幻筆”，〔註29〕表現了他對現實世界的全面棄絕。在小說中，無論是教權還是王權、神權都受到辛辣的諷刺、挑戰、甚至反叛。有人評說孫悟空是改良主義者，在五行山下反省了以前的行為後，接受了現存社會制度和秩序。〔註30〕這說法卻難以在小說中找到事實根據。事實是造反精神貫穿著整部小說，孫悟空從五行山下解脫出來之後，只能說他的造反精神更策略了，第五十一回悟空與峴怪鬥失了金箍棒，只得上天宮求玉帝相助，言辭甚恭，與以前大鬧天宮時的粗暴判若兩人。以至於葛仙翁在一旁笑他“前倨後恭”，悟空的回答可堪尋味：“不是甚前倨後恭，老孫於今是沒得棒弄了。”

堂堂玉帝在小說中出盡洋相不說，就是如來佛也是一身俗氣，神聖面目盡失。和一般的俗吏一樣，他以公徇私，〔註31〕他推諉責任，〔註32〕他甚至縱容手下行賄受賄，第九十八回悟空向他投訴被阿儼、伽葉索賄之事，他竟笑著說出這樣一番話來：“你且休嚷，他兩個問你要人事之情，我已知矣，但只是經不可輕傳，亦不可空取。向時眾比丘聖僧下山，曾將此經在舍衛國趙長者家與他誦了一遍，保他家生者安全、亡者超脫，

只討得他三斗三升米粒黃金回來。我還說他們忒賣賤了，教後代兒孫沒錢使用。”原來手下的索賄行為竟是與他達成了默契的。神在吳承恩的筆下還原為人，這與中國老百姓功利主義的宗教信仰觀是一致的，所以能令人在愕然之餘，發出會心的微笑。

而在《白鹿原》中，對於教權、王權、神權的描寫可截然不同。如果說神在吳承恩的筆下還原為人，那麼在陳忠實的筆下，正好相反，人被打扮成了神。朱先生的例子是最典型的。這位道德君子的一生簡直完美無缺，無懈可擊，而且他還具有神奇的預言能力，所以他成了小說中各項事件各種人物的道德準繩。土豪劣紳也好，流氓強盜也好，到他那裏朝拜一番都會沾了幾分神仙氣。巧奪豪取的白嘉軒，殺人如麻的鹿黑娃，都因為他的指點脫胎換骨，進入化境。雖然令人感動，卻彰明較著地透出幾分“高大全”的虛假。

就是在小說中魔幻色彩最為濃烈的一場戲，小娥陰魂降災的一場戲，也以這樣的描寫而落幕：“一座六稜磚塔在黑娃和小娥居住過的窯窩上豎立起來。六稜喻示著白鹿原東西南北和天上地下六個方位：塔身東面雕刻著一輪太陽，塔身西面雕刻著一輪月牙，取‘日月正氣’的意喻；塔身的南面和北面刻著兩隻憨態可掬的白鹿，取自白鹿原相傳已久的傳說，這是朱先生構思設計的方案。自從孝武領著族人挖開窯洞，掏出小娥已經發綠的骨殖，架火焚燒再壓入塔底之後，鹿三果然再沒有發瘋說鬼話的事。”〔註33〕儒教正氣壓倒了歪門邪氣，符合社會主義現實主義的寫作原則。而小說好容易借助魔幻醞釀出來的那一點造反精神也煙消雲散。

三. 結論

大陸一位文學評論者潘婧在談到電視劇《渴望》時說過這麼一段話：“過去，我們總是以苦難的經歷和寶貴的精神財產來慰藉自己。後來我們逐漸悲觀地意識到文革以及在此之前的生活方式事實上毀掉了整整一代人的創造力，以至即使有多如牛毛的作家藝術家之類，我們卻沒有能力在藝術中再現我們所經歷過的。”〔註34〕我認為這段話說得很有見地，這也就是我將看上去如此風馬牛不相及的《西遊記》與《白鹿原》這兩部小說放到一起來談論的原因。想想看，五百年前，我們已有了就藝術想象力和創造力來講毫不遜色於拉美魔幻小說的《西遊記》，五百年後的今天，當代中國文壇卻呈現了由於想象力的普遍萎縮而始終走不出模仿陰影的尷尬局面。原因何在？當然不是我在這篇短短

的論文中能說得清的，我只想引用博爾赫斯的一段話作個小結：“我認為，文學只不過是遊戲，儘管是高尚的遊戲，我們生活在一個傷害和侮辱人的時代，要想逃避它，只有一條出路，那就是做夢。我們夢見這個堅不可摧、玄秘深奧和清晰可見的世界，它無所不在，無所不有，然而我們為了知道它是有限的，就在其建築結構中空出了一些狹窄而永痛的虛無飄渺的空間。”〔註35〕

如何令我們的夢做得更為輝煌？

註釋

- [註1]：胡適：《西遊記考證》。見亞東圖書館版《西遊記》，北京，1921年。
- [註2]：參見《西遊記研究資料》目錄。上海古籍出版社，1990年。
- [註3]：榮格《心理學與文學》。馮川，蘇克譯。北京三聯書店，1987年，頁9。
- [註4]：參見《從卡夫卡到貝克特》。何欣，鄭臻譯。台北水晶社，1970年，頁98。
- [註5]：吳承恩：《西遊記》。北京，文化藝術出版社，1991年，頁896。
- [註6]：《西遊記考證》頁11。
- [註7]：《西遊記研究資料》，劉陰柏編。上海古籍出版社，1990年，頁14。
- [註8]：轉引自崔道怡等編：《冰山理論：對話與潛對話》，北京，工人出版社，1987年，頁180。
- [註9]：陳忠實：《白鹿原》，香港，天地圖書，1993年，頁633。
- [註10]：馬爾克斯：《百年孤獨》，吳健癩譯，昆明，雲南人民出版社，1994年，頁192。
- [註11]：《白鹿原》，頁308。
- [註12]：《百年孤獨》，頁109。
- [註13]：《白鹿原》，頁441。
- [註14]：《白鹿原》，頁441。
- [註15]：《白鹿原》，頁551。
- [註16]：《白鹿原》，頁597。
- [註17]：《百年孤獨》，頁113。
- [註18]：《白鹿原》，頁20。
- [註19]：《白鹿原》，頁597。
- [註20]：《白鹿原》，頁605。
- [註21]：《西遊記考證》，頁32。
- [註22]：《西遊記》，張書紳：〈西遊記總論〉，頁34。
- [註23]：清，尤侗：《西遊真詮·序》。
- [註24]：里查德·蔡斯（Richard Chase）：《神話即文學》，陳炳良譯，台北，大東圖書公司，1990年，頁8。
- [註25]：《西遊記》，頁894。
- [註26]：《西遊記》，頁1136。
- [註27]：《西遊記》，頁590。

〔註28〕：《白鹿原》，頁87。

〔註29〕：轉引自劉勇強：《奇特的精神漫遊——西遊記新說》，台北，錦繡出版，1992年，頁181。

〔註30〕：王齊洲：《四大奇書與中國大眾文化》，武漢，湖北人民出版社，1994，頁310。

〔註31〕：《西遊記》，頁896。

〔註32〕：《西遊記》，頁604。

〔註33〕：《白鹿原》，頁487。

〔註34〕：潘婧：《王亞茹——反渴望》，北京，〈中國作家〉，1991年10月號。

〔註35〕：《冰山理論》，頁740。