

暴力敘述與謫凡神話：中國敘事學的結構問題

李豐楙*

一

在敘事學的學術潮流中建立一個本土性的「中國敘事學」是否可能？蒲安迪 (Andrew H. Plaks) 在提出 *Chinese Narrative* 的書名時，就表示奇書文體是一種可能：從百回結構中解說十回（林十回、武十回）的次結構，構成敘述上的節奏律動；而小說起首的楔子模式，在運用上是否也形成一種敘述框架？在奇書中的寓意（道德、人生意義），是否為宋、明理學所關注的義理問題？甚而可在追索這種中國敘事學時，試圖解說其潛結構，可溯源於《易經》中二元（陰或陽）補襯的思維模式。這樣的嘗試方向，顯然因其置身於西方敘事學的學術氛圍中，並不貿然挪用一套源自西方文化的敘述理論；反而實際運用明、清小說的文本，並及於相關評點所揭舉的評點觀念，從中發現中國文學批評所存在的「中國敘事學」。這樣的作法自是立基於他多年來的四大、六大「奇書」研究，如何妥善運用評點學的知識，特別是他精選的《紅樓夢》諸家評語。只有進行過中、西方文學批評的比較研究後，才能發現真正的「中國敘事學」，從形式結構到主題寓意，都決定於文化傳統：思維模式與義理結構。

如是的思考方向是明智的，西方時下流行的「敘事學」，主要的文本、脈絡分析，既然是建立於西方文學及其文化傳統，則這些被引介進來的文學理論及其分析方法，自是啟發的作用遠大於實際運用。但是明清敘事文學又如何開展其中國風格、中國特色？在諸多可能開出的研究方法中，既可揭出「奇書」之目，也可另提

* 李豐楙，本所研究員。

一種「奇傳」小說：「奇傳」一辭雖是新撰的，但並非只是為了立異於「奇書」，而是想要因此建立一種「奇傳文體」。其中蘊含一個嚴肅的思考，就是希望提醒今之學者多加關注：當時人自題的書名多與「傳」、「記」有關；《水滸傳》為水滸英雄好漢之「傳」，《西遊記》則是玄奘五聖師徒的西行取經之「記」，就是《金瓶梅》的取名，也是三個女角各取一字，故有作《金瓶梅傳》的（詞話本欣欣子序、甘公跋）。這些市井之流的男、女角色，並不能在正史列傳上留名；但是《三國演義》的演義體小說中，登場的可都是來自三國史上的要角：敘述衝突的三方都將戲分集中於箭垛式人物上，如果換個角度理解，何嘗不是一部典型的「三國人物傳」；其與「忠義水滸傳」的差別，只在忠義人、忠義民兵所嚮往的好漢，乃是曾被正史列於招安之列的江洋大盜而已。基本上這些都是傳記體：傳以人奇、記以事奇，如此合傳、記兩體於一，就成為「奇傳體」。

歷來小說考證研究的基本課題之一，就是這種奇書、奇傳的作者問題，明代四大奇書全部都有作者誰屬的困擾存在：施耐庵、吳承恩、羅貫中或是某位嘉靖名士，縱使是家譜、筆記資料出土再多，也只能證明這些文人的出身，都是屬於中、下階層，乃為了「走衣食」或抒其孤憤，從而編撰先行材料而用章回體小說，其目的正是想要為諸多奇人的奇聞、異事留下一種傳記，一種異於正史傳記觀的「奇傳」。這是擬史官的文化癖，仿擬史官而可為三國人物、取經要角或宋江群盜，作「正統」之外的人物評傳。由於擬史官，故自有另類史觀，就是採取稗官野史或歷史演義，將其鋪張敷衍而自成一體，如此就可在「正傳」的史觀之外，另從「奇傳」的角度既傳其人亦記其事。明人有不願直書本名的文化風尚，但奇書之出現於清代文人之手的，如曹雪芹、吳敬梓等都已明指其名，卻也可算是不遇文士，其名雖顯而小說本事仍隱：小說中要角姑且「隱其名」，而所敘述的其事及其朝代卻可索隱得知，重要的是兩人所傳的若非事奇、亦是人奇。不管是自敘傳，或傳述所知一家、一代的奇人奇事，基本上仍是多非正統，如此觀照下的奇情男女或奇性文人，卻同樣都是強擬史官，這樣就愈彰顯其為稗官的身分與性格。故在他們的百般躊躇後，所下的書名仍然保留了奇傳的諸多痕跡：《紅樓夢》不也曾名為「情僧錄」，而《儒林外史》不正表明即為「儒林外傳」，「錄」與「外史」同樣都是標誌一種奇傳的性格。

從文學源流理解「小說家」之為家數，本來就是九流十家的末流，正因其為「不遇」之士，反而不甘永遠被廁於末流。所以史僻乃成為一種文化癖，正可藉此

一抒其內心之孤憤，以發「潛德幽光」而彰顯幽隱的奇事；而其中所寄寓的道德教化觀，在明、清匯通三教的思想潮流中，真的只是「理學」義理？抑或還有佛教的通俗教義？西遊故事正是敷衍玄奘取經的說話，西遊一家說所證的，正是佛學的空、幻哲理，而賈寶玉的出家，同樣也是了然於情幻，都是明、清敘事文學中，藉機發揮佛教義理的通俗教化。但是明、清奇書、奇傳的作者，當時社會的宗教氛圍使之還有一種選擇，即經由一些中介者而將道教義理表現於敘述文本中，如此就方便滲透於社會各階層，而並非只是中、下階層。因為這些奇書、奇傳所使用的語言，所敘述的事件，同樣都能吸引知書達禮的文士階層。所以如何結構這些小說的敘述形式及其主題寓意，就顯示明、清文人與當時的讀者，都置身於共同的傳播過程中，也同時接納一種宗教性的文化意識，就是謫凡神話的罪罰意識。這是道教文化彰顯於道教文學的重要主題，其後又由此普及於中國社會，其源流正變乃從六朝到唐代，由創用而展開，明、清的成熟階段則是滲透於敘述文學，特別是萬曆以後的出身修行傳系列，故「奇傳」之奇者，就在於如何巧妙運用道教義理，因此本土化的謫譴意識，就此決定了奇人的奇特命運，這既是敘述技巧上的結構問題，也是小說主題寓意的思想問題。

在建立「中國敘事學」的結構模式上，有一個敘事學的關鍵問題，就是一部長達五十回以上或是達數百回的「大」說部、「長篇」小說，到底如何開始與結束敘說？「從何說起」的問題，在唐人小說或宋元說話體的短篇短什，基本上並不難解決，只要模擬正史、正傳的傳記文體敘述模式：時間（朝代）、空間（地點）作為登場的背景，傳主乃由此展開時空的歷程（歷險或歷難）。這種似「新聞」的說話，仿「史傳」的傳記文體，足可讓傳奇、說話家襲用，有效解決主角所經所歷的相關事體。不管是漫漫一生或平常所遭，只要選擇了奇異的情事都可敘述得「悽婉欲絕」。但是明、清小說家並不滿足於這種「小小情事」的事件，而想要解決一群人物的集體性事件：一群好漢如何替天行道的抗暴故事，五聖西行所歷精怪的諸多險阻；甚或一園的金陵女子、一代的奇僻文人、一朝的花仙子。這些奇男子、奇女子若將其設定於一個虛擬的歷史時空，基本上仍可解決事件發生的時、地問題。但是有一個難題，就是如何關聯如此眾多人物的共同命運？明、清小說所要擴充、展現的大氣派，就是時間要長、空間需廣，才能容納主角及眾配角輪番登場：「你方唱罷我登場。」這個敘事機制足可難倒平庸的文人，卻難不倒明、清兩代相繼的敘述才藝好手。

從互文性 (intertextuality) 詮釋明、清小說的敘述技藝，固然可以解釋一些文本細節的交互關係，但還是不能完全解釋籠罩全局的敘述結構。前後才子之間在才藝競爭上的取捨互參，首要面對的就是中國敘事學上的「楔子」問題，這個早期說話所遺存的敘述框架，方便用以置入先行材料的複雜拼合。這樣的理解應是與學界慣於使用理學或佛學義理有關，兩家的世界觀與人生觀雖各有異趣，卻並不特別看重命定式的命運觀，儒家孔子雖慨歎「時也命也」，卻又罕言「性與天命」，正是因為天命難言，故後來新儒家並不特別熱衷於此。但是民間社會與一般文人卻是相信宿命，這種決定論，從個人到集體、從一家到一國，都可靈活運用。賈家的家運如此、北宋末國運亦復如此，而用以解說家道與天道的義理，卻是道教所形成的劫運觀。也就是說當家、國之運劫數已到，就會出現性格非常的人物，以助天地完成天數的運轉。這也就是為何洪太尉的「誤放」是暗合天數，天罡地煞乃因應北宋末劫，故「合當」被誤放以代天行道。同一應劫的「魔星」轉世，不也應了賈家所出生的賈寶玉，在脂批中就透露其家運勢正逢末世、末劫。問題就在為何「非常」的世局中，就會出現反常的煞星？道教就以政治神話解說，這樣的神話思維就是謫凡神話。

從現行通行本的《水滸傳》與《西遊記》，比較早出的先行材料，就可發現運用謫凡、降凡神話所架構的時間，並不只限於開篇的首回（或楔子），但至少重在表明北宋的末劫、末世才使魔星降世；另一部則較為曲折，就是先以孫猴子出生的神異譚作為開篇，而要到玄奘開始西行取經後，才由觀音現身指點迷津，乃以詩偈分別交代玄奘等另四聖為何被罪謫下凡。兩部奇書在文體上不約而同運用了謫凡神話的罪謫形式，在衍變的發展過程中，水滸故事已有「宣和遺事」作過渡，表明罡星下世即是從天府罪譴人間。而早期取經詩話的版本，依然是佛教說法，其實並不方便直接套用中土的天庭，但又為了因應從天上被謫人間的流行說法，故巧將玄奘等奇異的「出身」暗藏於詩偈中。雖然早期兩部的版本並不詳悉，但從如何運用謫凡神話的技巧言，顯然《忠義水滸傳》應是較早已在忠義民兵之間口語傳說，華北地區的全真道盛行，乃是適合創造宋江一群人謫凡行道的宗教氣氛。從金到元持續的動盪世局，華北以至大江南北，漢人社會既須解釋末世的一套宗教義理，也須塑造應劫下凡的一批草莽好漢：一個暴力的「時勢」才會創造一批以暴止暴的「英雄」。

二

明代四大奇書為何都提供一種暴力敘述，才使奇書中的奇人、神奇之力通過神話被合理化？致使這個時代所創造出來的小說敘述，成為典型的暴力美學：《三國演義》自是戰爭小說，《封神演義》也演出商、周之際的正義／非正義之戰。這是由於歷史本身所形成限制這種演義體的敘述，雙方的對抗都表現其為戰爭暴力，創業或被視為維護漢室的正方，所有的戰爭行為自是都被正義化。相較於此，《金瓶梅》則是性暴力敘述，西門慶所象徵的男性權利，即赤裸裸具現為性權力的粗暴，不管其寫作寓意為何，這是性暴力小說的成功典型。從閱讀心理理解暴力美學之形成，就可發現其閱聽群已突破了階層限制，尋常百姓與優雅士流，常被各式各樣的暴力情節所吸引。戰爭暴力既可被正義化，則家庭暴力又有何公義？這些都是社會暴力所反映的文學敘述，以之滿足一種本能的衝動，形成小說敘述的暴力美學。《水滸》、《西遊》故事出現於同一時期，同樣也是被神話化的一種文化暴力，都是為了解決集體潛意識下的暴力衝動。

暴力被正義化，經常是一種社會集權的文化表徵。反過來說，反抗暴力的革命與反亂，同樣也是會被合理化的暴力形式。在這樣的政治文化論述背後，如果不單只是為了美化雙方的暴力行為，則施與受雙方都將暴力作為重建秩序之前的必然之惡：「以暴止暴」，一方想要以暴達到全然的「服從」，則另一方必然以「不服從」反應。在這種服從／不服從均採用人為的暴力，其行為背後的義理又何在？中國人也曾困惑於此，因而如何合理化雙方為秩序與反秩序、結構與反結構，就成為一種本土性的政治迷思，其終極的理想就是「天道」：一個自然力的宇宙本質。這一種宇宙規則既然形成於農業民族，就相信陰與陽為兩種原型之所象，均衡即為和諧；反之則失衡、失序，就具現為劫現、劫滅。天道即為天的神格化，表現其強烈的意象性、權威性的，正是男性、父性社會所象徵的父權機制，就表示宗教、神話、政治的文化創造，同樣也會具現為男權結合父權。所宣示的即是為了維護社會的「秩序」，乃是行為規範化的制度設計。所以挑戰制度化的秩序即被視為是反帝制的反叛行為，雙方都分別從「道」上獲致支持：道不變抑或可變，既是宗教、哲學的命題，也是政治、社會命題。思想家對於革命與反亂，從道德倫理思索這一根本問題，而宗教家則是出之於神秘主義的「形式」，故神話可以合理化諸種正、反

訊息，創業與妖亂都會被「緯」書反覆傳述，以彌補正「經」所不明言者。道教中人所容受的這些政治讖緯，卻是正統儒者所不語的「怪力亂神」，而小說敘述正、反兩方所形成的張力，則使事件的情節發展愈加生動，乃形成中國本土的暴力美學。

《水滸》、《西遊》之能完成其敘述結構，正是藉用了這一暴力神話，這個文化傳統的奧秘所在，正凝聚於道教的神話思維中。如果單取其表面形式而說只是敘述框架，其實就低估了這種文化心理的深遠影響力，故所形成的「結構」頗為複雜：既是敘述結構，卻也是義理結構，兩者分別表現在表層與深層，其間實際複合的密切互動、依存，正是敘事者用其心力的創造狀態。故在敘述上，水滸好漢為了反制暴力（政治暴力、社會暴力，一概均出之於暴力），從個人性到集體性，所有精采的敘述，都是為了誇飾其暴力的行動；而孫悟空面對所有的精怪妖魔，同樣也是採取暴力，這是玄奘的慈悲之念最不能忍受的。不管成書的本事為何，兩部之所以被認為成功，就在其「虛構」性，而問題就在為何需要這樣的虛構性？神話的想像力正是以浪漫的、詩性的方式，表達集體心理中的潛在慾望，然則什麼樣的思想可以滿足現實未遂之願？這也就是在儒家的合理主義之外，為何還需要以道家、道教解釋道、天道的本質。

《老子》所揭舉的「天地不仁」，這種不仁之論相對於儒家所用以綜攝諸德的仁德，如此的道性思維乃是迫於時勢，從而發現「不仁」即是秩序之反：既是「反」面的力量，也是「返」回道之本體的一種歸復之道。北宋末葉的政治、社會即是不平（不公不義而向下沉淪），固須有一股「反」的暴力才能使之歸返於「正」，這就是水滸好漢為何要以「暴力」來替天行「正」道的原因，「行道」的終極理想就是返回秩序。同樣的西行之路上，所有的邪魔歪道之所以邪，都是私利（為了一己之「私」而想奪取唐僧肉所象之「公」），此乃緣於取回的「經」正是象徵其所傳者為天地之理，因而孫悟空的火眼金睛所見者為真，也就是棒打者為假、為偽，這是為何需要以暴止暴，其實就如水滸好漢之拳與刀。問題就在為何只有他們所使之禱、所出之拳，有如是「非常」的力道？兩部小說一開篇敘述就表明這種神力的根源：星辰未除的煞氣、石猴未馴的戾氣。這種以宇宙論作為基礎，陰／陽、正／煞並存，天地之間就自然存在兩股力量，秩序、結構如果象徵正氣、正道，而反秩序、反結構則是煞氣的施放方式。天罡、地煞正是被禁又放，然讓本然之煞得以紓解；而石猴所吸取的天地之氣，也是正／反兼而有之，如果不任暴戾

之氣施放，則煞氣、殺氣也未能消除殆盡。

李逵、魯智深與孫悟空、豬八戒，都是同一類型的不同塑造，多血性而較少理性，偏於原始而較缺文化。「人文化成」在中華的文化傳統中，乃是為了將人的野性馴化的人為努力，而禮節之節、禮制之制都是想以節制表現規範。這些角色之所以倍受民眾喜愛，就是具有不受規範的野性，一種狂歡的嘉年華特質：無節制的吃喝玩樂，衝決了理性世界、社會生活中的日常規矩，這是本能的釋放：性的縱放、食的放肆，最終就是達於「若狂」的狂歡情緒，這是人性中常被有意節制的一面。傳統小說在敘述中還有不能缺少的，就是神異情節，水滸故事中絕不缺這一類法術表演：神行術、飛行術以及陣法互鬥的法術；孫悟空與對手之間的對場，更是我變你也變的變化術，這類「荒誕不經」的非合理性敘述，為介於宗教與民俗之間的神異表演，故只有藉由神話思維才可形之諸般角色。法術變化正是典型的非正常表現，所表現的正是非合理性因素，所有逾矩、越軌的行動經由敘述，都具有詩性的浪漫、野性的原始，卻都箭垛式地集中於典型角色的身上。

明、清小說家在構成這些小說的敘述技巧上，顯然精確掌握了一種民間文學的文化本質，也就較能契合於謫凡神話的宗教義理：一種命定的、不可避免的破壞力，乃是扭轉不公不義的不正之力的關鍵。這樣的義理結構從而決定了敘述結構，敘述結構也實踐了宗教的義理結構，這就是在謫凡架構下所開展的：聚→散、散→聚，乃是由一種命定之鍊所貫串起來。在全本的水滸好漢而非金聖嘆的腰斬本，可以清楚理出以梁山泊為中心點的結構：聚→散→聚→散；而西遊五聖則是朝向西方的散→聚→散；後來《紅樓夢》在五種開篇中，也從謫凡角度，以大觀園為聚、散的中心，所有正冊、副冊等冊子上掛名的女子，同樣也是由散→聚→散，這種結構在《儒林外史》與《鏡花緣》中同樣也被反覆使用。從敘事學所講究的敘述結構言，如何讓眾多的人物遵循一定的規律上、下場，都不逾這種分散而聚集、或聚集而分散的敘述模式，正是一部「大」小說如何開闢的大關鍵。這些才筆出眾的文學才子如何參與競藝的經驗，彼此都可在選角、塑造的人物群中，各自選取江湖好漢、紅樓才女、儒行異士、奇花異女，或是設法組合五聖以剋制一干精邪，到底在大開大闢的格局中，驅遣人物導使聚散之「理」為何？這種大結構在敘述上並不易創造，所以在文「理」上這些才子有不得已處，使之共遵一套敘述上的內在規則，縱使大才如曹雪芹者，在創用奇石以開篇後，仍不能不猶豫而重構靈河畔三生石神話。如此的聚散模式作為一種敘述技巧，勢須遵用謫凡神話，將「罪與罰」作為一

種義理結構，才能支持小說才子具有一種內在動力，而可放膽驅遣人物集體的行動。

如果四大或六大奇書都反覆使用謫凡作為敘述結構，若不是道教通俗化的宗教意識，在民間社會已深入作者與讀者之心，如何能反覆出現於諸大家之手，其故事結局正體現了罪謫與罪除的解罪意識。從明代《水滸》、《西遊》而轉向萬曆中葉之後的出身修行傳系列小說，又延續向清人說部開展，早期所用的罪罰意識又漸被其他思想所補益，如曹雪芹就明顯運用了空、幻的佛理，而吳敬梓則在題名「儒林」下，直接引入儒家的士流，也隱含墮落凡間的也可雜廁於人間世；更不必說殿軍如李汝珍也援之以解明女才子，同樣都在科舉之路上，反而因天上謫仙而大騁其才。在歷史上凡有「非常」之才、貌者即為「謫仙人」，李白即已得享其號；而「非常」之情性、容貌異於尋常人者，也都是天上謫仙人；唐人傳奇中這種觀念其後被擴大，就非一男一女可獨享，而是命運有共同趨向的一群謫星、散花，都是集體的謫譴與解救。道教揭舉謫凡的宗教意義，原本用以解說修道人的人間試煉，人間苦正是磨練心性的宗教修行；而民間士人、小說家言卻將其改造，就成為一種命定說、命緣說，從天上之罪到天上之緣就此決定了謫凡者的人間關係。故在金聖嘆所腰斬的後三十餘回，好漢被安排為社稷而征伐，或以梁山土地證其果位，或連番歷險乃為正經而西遊，終局都可修成正果，要不就在人間了斷情緣（木石之緣、金玉之緣），或是見證本為男性才得誇示的科考才德，都是被後繼的才子擴大其義理結構，如此命與緣就決定了一群人的共同方向，也就決定了小說敘述的基本結構。

三

在明、清兩波小說才子的才藝競賽中，從萬曆中葉以迄明末，然後又延續到清初，在小說史上真正出現了一種「小說之教」，並非錢大昕所批判的，《水滸》、《金瓶梅》等誨盜、邪淫之作所形成的「小說之教」，而是以宗教人物的聖蹟作為主要敘述的小說之教。現代學者在西方的、現代的「小說」觀下，難免會批評一些書坊主與編書人：如刊刻世家的建陽余家，或在任家塾之餘也編書餬口的鄧志謨等，這些「走衣食」的下層文人，其才不如之前的施耐庵、羅貫中，也遜於曹雪芹、吳敬梓，所編的通俗小說只是作為通俗讀物，被視為射利的書坊作業，其人事蹟也是隱晦不彰，在小說史上的地位只是聊為一述而已。這些並不起眼的編書人所

面對的，就是奇書作者的「大才」，而引發只為了刊刻事業上的「牟財」。不過這批編書人縱使其「才」不足以相比，在宗教知識上卻是較為「博」雜，所接觸的是中下層社會的三教風尚。如是的宗教動機與商業需求，就激發書坊主與編書人共同合作，編出一批以宗教人物為主角的「奇傳」體小說，從而創造出敘述上的一套結構模式：出身與修行。

這段期間陸續出現的二十餘部小說，其書名題為「出身」、「修行」或全名即是「出身修行」的志傳，在萬曆中葉以後成為一種流行的書名，傳主都是被民間宗教信仰者所崇奉的，原本只是保存於道、佛傳記或民間信仰的聖蹟傳說，作為宗教傳記的聖傳，卻隨著章回小說流行而被小說化。鄧志謨所編的許真君事蹟，即名為《鐵樹記》，薩守堅修道故事則以記為名，稱為《咒棗記》，呂洞賓故事則是題為《飛劍記》，記體雖以事為主（鐵樹〔柱〕鎮蛟、咒棗治瘟或飛劍斬黃龍），卻又是以事傳人；但是多數志傳體仍直題為「傳」，既傳其人，就須點明其「修行」的宗教特質，故可以此傳記體一舉兼含各種出身、修行的宗教角色，道教諸神如玄天上帝、佛教諸神則有羅漢尊者，從而民間崇祀的天妃，也都可因應信眾的心理需求，以聖蹟為主而被編作章回小說體。敘述這些宗教人物，所重的就是修行得道的故事，在諸般寫作模式中就有採取謫凡神話的，主要的原因就是為了強調為何能修成正果，故須從「出身」敘述起，才能展開其人間的「修行」試煉。所以嚴格來說，出身修行傳體作為通俗小說出現，所顯示的敘述架構就是謫凡神話，就可神化宗教修行者的「非常」出身，以便展開其神／魔抗衡的精彩敘述：不管是斬妖除邪的神魔之戰，抑是堅定持戒的神魔交戰，都與《西遊記》敘述的神／魔之戰有關，這些影響彰彰明甚乃使魯迅揭出「神魔小說」之目，並成為小說史界常用的分類觀念。

謫凡神話、度脫故事與出身修行傳，作為奇傳體小說的結合，就可知傳統說部並非完全缺少宗教意識。元雜劇中的神仙道化劇即以度脫成仙為主題，自是與全真教所倡行的出家修行制有關，正是為了圓滿解說為何要出家，在諸般的敘述模式中自然就可採用「謫凡」模式，這也是作為出家因緣之一，在明末到清初卻形成新的創作形式。從明、清小說史觀察，在出身修行志傳系列出現之前，大體只能據先行材料而簡要交代其謫凡，以表示其為非常的出身，並無意突顯其出身詳細細節，而只是楔子形式所遺存的一段事蹟。水滸故事的開篇敘述只重在「誤放」，並不曾花費夠多的篇幅細述晁、煞諸星的出身；而西遊五聖中的玄奘、豬八戒等，雖有罪謫

的前身卻只出現於詩偈中的一句簡要詩句。就是終局的證果也是多用簡筆：宋江卒後被封為梁山都土地，五聖取經而修成正果，卻不曾誇說如何修證，才得以返歸仙班、證其果位。可知明代萬曆以前只是基本的宗教認知，並不曾特意彰顯如何方符合宗教角色，這是有待補足完備的出身、修行神話，只是在無意中形成一套敘述模式，方便出身、修行傳體的運用。這種現象即可印證一件事實，文學敘述與宗教敘述並非全不相干，而是可以相互激發而成為更完整的敘述模式。

在出身修行傳體形成之後，最為微妙的影響就是在民間，認為女神天妃、佛教羅漢都是在人間修行。如將其移用於一批命定者，就可出現在女性的身上。曹雪芹顯然是為了合理化木石之緣與金玉之緣，深知若只使用石頭變化神話的歷幻經歷，在情節發展上並無法圓滿解釋整個人物關係，這種猶疑保存在早期的批本中。這種版本學背後的問題顯示，曹氏為了解決石頭除了被僧、道囊袖而下，還須補足一件靈河岸、三生石畔的情債，才能圓滿解明黛玉之還淚、寶玉之成婚只能是寶釵。因為絳珠草所欠的即是「甘露」，故只須還以淚「水」；而寶釵與黛玉的金玉因緣，則是神瑛侍者的動情灌溉，就須「造劫歷世」，三者都要下凡「造歷幻緣」。在第一回所要交代的正是赤霞宮、靈河岸的出身地及其出身，這樣的筆墨怎會全無出身傳的設計？至於李汝珍就直接在《鏡花緣》上以「緣」為名，表達人間世如鏡花水月，其與曹雪芹之間也有互文性。此緣自是指「仙緣」，花仙之緣，被謫下凡，該享福則享福，該受苦則受苦，故事雖是虛構，但是對於命名之下的才女，則可從不凡的「出身」印證如何在人間「修行」。這是出身修行觀念流行之後，謫凡神話被進而結合於命緣說，成為新階段的謫凡、下凡結構。

在明、清小說形成的敘述模式中，只有選擇長篇說部，比較其敘述技藝，才可清楚理解小說家的看家本領何在。就是如何才是擅於駕馭眾多人物的登場、下場，這並非只是敘述技巧的技藝問題，而是需要一個足夠支撐的義理結構；命與緣剛好由中土與印度提供，被巧妙融鑄為良好的解釋框架，又在生活中融會為生命的智慧。在三教合一思想的傳統氛圍中，只有思想界、宗教界強調基要主義的正統性、純正性，一般民眾則傾向於融合，反而較能巧於去取，這是因為他們須實際對待生命，諸多的人生經驗需要融通變化。而小說家所要面對的正是人際之網，須保存一些靈活的空間，用以理解人與人之間的關係：為何寶玉與黛玉既是性情相投，卻無法結為木石之緣；為何寶玉與寶釵需要恪遵世俗倫理，成家族秩序中的成婚、生子及中舉，才能了卻金玉之緣？這種情緣雖則到頭本終是幻，但在人之一生中際遇如

此，須先了人道而後出家修仙、佛道，在一僧一道的眼「下」並非全然難解、無解。曹學公案雖仍有不能明悉，是否自敘其傳也並不必然重要，但是他所體察的人生需要一種解釋，宗教性的神秘主義正好提供了一種可能。所以謫凡、下凡作為一種神話思維，並非只是首回的開篇框架，而是一以貫之的全書的主題思想，將兒女情緣置入一個世家的末世救劫中，就可從超越的觀點解釋明白，這就需要宗教的超越性智慧。

四

從謫凡、度脫與出身、修行疏解奇書、奇傳體，就可了然敘述結構與義理結構已合為一體，這種生命智慧使小說的虛構變得「真實」：歷史是記錄、還原了事件的「真相」；哲學是反省、思維事件背後的「真理」；而宗教則是神秘、神聖看待人生的「真實」。故敘述人生真相的小說，其戲劇化了的人生經驗，需要將人放在事件中的因果鍊，人與人之間所實存的相互關係，只有生動的敘述才能真實表現。故首要解決的人生的基本問題之一，就是「命」的命定問題，一種冥冥中的力量驅使人向一定的方向聚與散：為何水滸好漢都要被逼上梁山、排座位，章回之末最常出現的模式化語言，就是「合當」、「合該」如何，因為「道」決定了好漢必然的生命走向。但是紅樓兒女卻已完全捨棄這種素樸的語言形式，「命」已潛隱於敘述底下，宿命所定的就被天決定，須下凡造歷幻「緣」，緣就是為了解說人與人間可解與不可解的神秘關係：木石之緣就只能相知而不能相合，金玉之緣則是相合而未必相知，這種人生無奈、無解，只有從警幻的眼中了然其為歷幻，這乃是觸犯了情而須了債。曹氏特設警幻仙子作為智慧者原型，就如所有的謫凡系列，總須安排一位超越者點醒夢中人，這一時期卻已技法純熟，不再樸拙表明「合該成婚」、「合當命絕」，因為下凡歷幻的神話結構已成為敘述模式，也就被用以消解人生的缺憾：命該如此，緣起緣滅，定數已然盡在不言。

如果說中國小說的敘述中存在宗教意識，質疑者必眾；但是否可換個角度說，在文學敘述的雙重結構中，實已隱含解釋人生的一種義理結構，如是善巧的方便說法阻力必較小。五四以後深受啟蒙思想影響下的知識分子，總覺得「宗教」要不就是舊思想、舊文化，要不就像制度化宗教，一定要有具體的教義支持其信仰、組織。但是文學「作為」宗教，就須假設中國文人的宗教意識乃是隱性的，即可與一

般人的人生觀合而為一，如此可用以解釋人與人、人與物的關係，其間總是有種可解與不可解的神秘性。將其體現於文學敘述上，明、清兩代的奇書、奇傳，正反映了這樣的宗教觀下的生命知識。這些「大哉問」：從問北宋之末為何世局劫運連連？這是淪陷於華北的忠義人之問：所忠為何？義又何在？到清則曹氏在問賈府為何已是一家的末世，大觀之園由盛而衰，以之影射曹家的淪落因何至此。富貴是夢！情緣亦幻！這類奇傳所傳之人之事都是「奇」：非尋常人之所經所歷，卻又集中體現了人之所欲、所願。在洞觀世情又飽讀詩書之餘，這些作者所癡所敘的荒唐言、荒誕事，卻是真實表達了人生的共相，在人生之「不遇」中時有理性所不可解者，何妨讓宗教家的智慧「解其中味」。這種人生的滋味在過來人的體會中有辛酸、悲憤或無奈，卻是「誰解」：誰都可解、誰都不解，因而何妨就讓它保存於神話敘述中。如是從天、天道下觀人生，或從無常諦靜常世，然則一家之變、一國之劫，頃刻間說盡、閱畢，豈非又是增多人生的一番閱歷，這就是文學「作為」(as)宗教的一種讀法吧！