

談《東度記》小說中的矛盾—— 從作者試圖融合「宗教立意」與「娛樂效果」角度分析

The Contradiction of "Ton Tu Ji" - Analysis from the Author's
Intention of Combining Religious Morality and Entertainment Needs

林 珊 奴 (Shan-wen Lin)

四海工商專校

Sez-Hai Institute of Technology and Commerce

【摘要 Abstract】

明末清溪道人著作的《東度記》，是一部宣揚達摩事蹟的長篇神魔小說。作者以人物角色、故事主線表達了明確的宗教立意，卻又在小說文體的娛樂效果之需求下，試圖結合兼顧兩者。但終因宗教與娛樂兩者本質上的必然背反，以及作者自身創作之功力未足的情況下，產生種種無法諧調的矛盾現象。本文試圖以此矛盾現象之探討，了解明代神魔小說在宣教證道時，作者普遍面臨到的困境，和作品常見的問題。

"Ton Tu Ji", writton by Qing Xi Daoism Priest of Ming Dynasty, is a long magic novel about DaMo. The author successfully reveals Daoism religious marolity through characters and main plots, expresses entertaining needs in dialogues. How ever , he fails in combining both: religious morality and entertainment needs. The failure is partly because of the contradictory nature of both; and partly because of the author's immature creativity. This essay will discuss a dilemma a Ming magic novelist because when he tries to mix both contradictory essences together.

關 鍵 詞：明代、神魔小說、宗教、達摩、清溪道人

Keywords : Ming Dynasty, Magic Novel, Religion, DaMo, Qing Xi Daoism

一、前 言

《東度記》¹是一部明代後期演繹達摩東度宣教事跡的長篇小說。為明末作家方浩汝（號清溪道人）所著作的一部神魔小說。書中對於佛門宗教的宣揚不遺餘力，正如孫一珍評論書中的宗教道德意識時，認為說教性的文字佔了一定的篇幅，但「這些說教性的文字往往夾雜一些佛教術語，對讀者來說確實難懂。同時，它存在有形象性不夠的缺點²。」齊裕焜亦有相似的評論：「由於強調了筆舌之功，因此作品的議論、說教成分就顯得太多，這是《東度記》和一些《西游記》續書的共同缺點。此外，書中佛教術語較多，增加了讀者閱讀的困難，影響了作品的流傳³。」從兩位學者的評論中，可知對《東度記》小說的宗教性內容，頗有些微辭。但也可由此得知，作者確實刻意地藉小說以宣揚宗教，其佛教禪宗的立場是十分鮮明的。

《東度記》的小說類型，就後世研究者的劃分，屬於明末盛行一時的神魔小說。神魔小說之定名始自魯迅《中國小說史略》一書，書後附錄中稱之為「神魔之爭」⁴即指出此類小說以正邪角色之間的勢力消長、對立競爭，推展故事，以構成情節的主體。其角色對立和鬥法場面的衝突性，構成了神魔小說獨特的閱讀魅力。而神魔小說的重要特質之一即是宗教思想的內容，此點已為多位學者所提出⁵。因神魔

1 （明）清溪道人，《東度記》（上海：上海古籍出版社，《古本小說集成》影印北京大學圖書館藏清初刻本）書題為《新編掃魅敦倫東度記》，又稱為《續證道書東游記》，故可簡稱為《東度記》和《東游記》。但因《東游記》之名，易與《四游記》中的《東游記》，即《東游記上洞八仙傳》五十六回互相混淆，因此現今多以《東度記》簡稱《新編掃魅敦倫東度記》一書。上海古籍出版社影印北京大學圖書館藏清初刻本而成《古本小說集成》之《東度記》，唐華以此為底本，改正其中的錯別字和詞句誤置之處而成《十大古典神怪小說叢書》之《東度記》。國家圖書館亦曾代管北平圖書館藏《新編東度記》之清初刊本。本文即以此清初刊本為研究對象，而文中引用的書籍為上海古籍出版社的影印本和唐華標點本。另外，《東度記》的明崇禎八年乙亥金闈萬卷樓刊本，原書今藏於日本日光慈眼堂。

2 孫一珍，《明代小說簡史》（遼寧教育出版社，1993年），頁207。

3 齊裕焜，《明代小說史》（浙江古籍出版社，1997年），頁344。

4 魯迅，《中國小說史略》（香港：三聯書店有限公司，1999年），頁159-185。和書後附錄之《中國小說的歷史的變遷》，頁340。

5 例如程毅中，《神怪情俠的藝術世界》（北京：中共中央黨校出版社，1994年），頁143，提及明代的神魔小說有著「明確的宗教思想」。以及苟波一系列探討道教與神魔小說的專文，《道教與神魔小說的人物形象來源》，《宗教學研究·道教研究》第4期（1996年），頁29-35。《神魔小說中人物形象的道教內涵》，《宗教學研究·道教研究》第2期（1998年），頁45-52。賴玉樹，《明代神魔小說之神格化人物研究》（臺北：中國文化大學中文研究所碩士論文，1999年），頁11提及《東度記》是一部宗教故事演化的神魔小說。

小說的神異內容和誇耀手法，最適合宗教宣揚的需要，所以作者傳達宗教理念的小說，如《鐵樹記》的許遜信仰、《飛劍記》的呂洞賓信仰、《天妃濟世出身傳》的媽祖信仰，都屬於神魔小說的類型。

但宗教思想畢竟是一種嚴肅的主題探討，置於藝術創作的小說文體中，是否真能相融諧調，毫無矛盾衝突？而且以小說娛樂取向的文體而言，其傳達出來的宗教內容是否能具訓示意義，不脫宗教之神聖性？因為小說既以趣味誇奇之娛樂效果，為文學創作的主軸，若又欲傳達出宗教訓示的神聖意義，兩者截然相反的風格，必定挑戰作者的寫作功力。以著名的神魔小說《西遊記》來說，其中的宗教思想就有啓人疑竇的模糊感。《西遊記》既取材於歷史上實有的佛教玄奘取經故事，佛門精神和教義信念應該就是故事之根本依據。但書中一方面既對佛法功德、佛教義理推崇備至，另一方面又對佛門人士加以指責、對佛經教義大加批判，甚至對如來佛祖和尊者亦予形象之污蔑，使得近世學者在論述其宗教思想時，出現崇佛貶道和崇道貶佛兩種極端之評價。當然《西遊記》宗教思想之傾向問題，可從當時社會世情的影響、政治現實的影射、宗教發展的反映、小說著作刊行的商業考量等因素，探討此衝突的背景因素，或是解讀作者如此寫作的用意。而後世研究者看待《西遊記》宗教思想時，尚能為其找到種種解釋，或探討著此現象之成因，不認為這些衝突是書中的敗筆，視之為作者創作小說的內涵深意，並非矛盾之處。因為《西遊記》畢竟是一部相當成功的文學創作，作者在處理一些極端性的必然對立內容時，能以高明圓融手法將其巧妙結合，自有合理順暢的情節安排，讓衝突內容化為故事之戲劇張力，不致令人感到困厄和矛盾。而且宗教思想在小說中無疑已淡化了，作者不再視宗教理念之傳達為先位，而是以文學之藝術創作為主，故人們看待《西遊記》的眼光，自然擺在其藝術上的成就。

反觀同時代的其他神魔小說，作者在處理宗教題材和宗教思想時，則未必有相同的功力，能對故事情節巧妙設計，圓融結合；若作者懷抱著強烈的宗教使命感，意圖宣揚宗教，又受限於既有宗教的素材，則小說之宗教內容，往往有著令讀者深感唐突的矛盾感。而《東度記》正是這種處理未圓融純熟的宣教型神魔小說。

本文將從《東度記》小說中，作者因試圖融合宗教立意與娛樂效果，產生了種種的矛盾結果，進行全面性的探討與分析。以下將從故事的情節設計中：地點設定問題、主角形象塑造問題、度化結果問題，以及鬥法場面的安排問題，進行情節內容的檢驗與作者用意的理解。希望藉由這四方面情節設計上的問題探討，呈現作者寫作上的明顯疏漏和錯誤之處，或者是作者立意與作品成果的懸殊落差，由此以了

解《東度記》小說所存在的矛盾現象。

也企圖藉由本文以呈現明末神魔小說的一種普遍性問題：既鋪寫渲染妖魔陣營以增添娛樂效果，誇說侈談社會人情以強調作品的寫實親和力；卻又寄與小說社會教化的價值，以及宣教傳道的神聖使命感。兩者之間有著必然的對立與矛盾，若作者的才華高超、構思巧妙，尙足以彌平娛樂與宗教的懸殊差距，讓小說充滿衝突之戲劇張力；但若作者欠缺寫作之高明功力，又倉促完工以付梓，則小說必然與人錯愕的矛盾感。

二、「東度」地點的改換問題

此書稱「東度」，照作者預設的東度地點，應屬東土震旦國，即中國之地；而達摩來華度化中土人士，本為普遍傳誦的故事。但《東度記》故事卻轉化成以演化印度本土故事為主。第十八回達摩現身故事，一路行至第九十七回方獨身度海，第九十八回時才到達震旦國（中國），展開歷史記載的達摩東度故事，其間的七十九回仍於本土演化開示。所以此「東度」成了達摩自南印度到東印度的度化歷程。但作者的東度之本意，原為東土中華之意，從第二十八回達摩對弟子道副的談話內容中：「聞知震旦國眾生苦被邪魔擾正，以及東土諸有情破戒毀教，吾欲自西而東隨緣度化。」，以佛祖和十八位阿羅尊者的對話中，提到震旦國的魏法滅僧，故欲藉達摩東度之願，交付他解救東土之責。可知作者對東度的原初構想，確實為來華東度之意，但卻在敷衍故事時轉變成描述印度本地之事。如此即對東度地點的設定，有前後不一的落差。

為何東土會轉變成東印度的地點？原因可能是故事背景若設在中國本土，既受限於中國本有的達摩故事，以及考量地理背景真實性的需要，如此一來寫作較不容易，而故事情節也較難發揮。但若設在遙遠的印度本國，作者即可天馬行空的進行編寫，無需考慮實際情境。當然，書中對印度無任何真實地理的描寫，看來作者並無實際的印度之行，也不肯花功夫加以了解，收集資料，僅以佛教源起的國度，作為故事地理背景之附會，小說無一絲一毫異國風情地貌之呈現。這種描寫印度國度的故事，卻無任何印度國度色彩的情形，令人閱讀時倍感困厄。

所以作者對故事背景的地點設定，既有宗教意義的考量，又在小說立場的需求上，轉換成矛盾且失真的局面，令人產生對作者在處理小說題材上有不嚴謹之質疑。

三、達摩前後形象的歧異問題

書中的達摩，其開示度化的方法，不是「無言」就是說「偈語」。作者所稱說的達摩度化世人之風格，正是為維持歷史上的達摩形象，試圖表現達摩禪「不立文字」「不著文字，不在話言」⁶的獨特風格。作者堅持不肯改換其他方式，特別安排達摩從頭到尾以此種模式來演法度人，藉由故事中多人因此而啓悟歸正，確實完成達摩禪法獨樹一格的宗教形象。但此模式給人的整體感，卻是著實令人氣悶，了無趣味，因此在娛樂效果上，必無法滿足讀者之需求。所以作者為達摩安排了三位弟子，透過他們來施法度化。第二十八回佛祖世尊與十八位阿羅尊者的對話：「他一人素聞緘默，欲伸無言之教，怎肯盡紛紜辨折之勞？」「彼有三大弟子，皆明正道，頗通妙法，縱有紛紜折辨水火文部之難，善自降伏。」由此可看出作者為了貫徹達摩「無言之教」的宗教立意，又基於小說娛樂效果的雙重考量下，必須藉由達摩所收的三位弟子施用法術之神奇功力，以增添其戲劇化的情節。如第二十九回道副施定身法，讓向氏兄弟「似有繩索縛定手足一般，動也難動，口裡只叫救人。」藉由教訓意味的法術手段，讓擅長說法闡道的達摩一行人，有所閱讀上的趣味。

又如第二十三回達摩因異見王之不重釋門、不信三寶，在自身不施法術的原則之下，只好要求震旦國僧人波羅提想辦法救正異見王。所以當波羅提說將以「神通力」攝化歸正時，達摩即點首同意，故波羅提以身浮空中、空中大火蓮生僧現的神通力方式示現異見王。

因此達摩本身不使用神通法術的立場是十分明確的，此為作者宗教立意的鮮明表述，為塑造達摩崇高的獨特形象，將施法術分派給其他的門徒以代勞，表現出不為此術的態度。而其他徒眾之施用法術，雖亦是宗教宣揚之需要，但最主要的，還是為製造故事娛樂效果之需要，達摩必得同意弟子們施用此法以解決困局。但若從師徒間行事風格不一，師徒理念相悖的角度思考，則又可明顯的看出宗教性與娛樂需求之間的矛盾，以佛教達摩禪而言，必不鼓勵法術之道；但以娛樂效果而言，法術卻是神魔小說中相當重要的情節因素。

《東度記》故事進行到尾聲，對於達摩不施法術的主張，竟無法堅持下去。在印度本土堅持了六十年的達摩，一到中土時卻必須以神通示現來宣教，在第九十八回中以祈雨之舉和先知方式，令蕭昂刺史敬佩而「稱神歎異」。這是因為歷史上達摩東度來華是單身一人的，此點是不能更改的宗教內容，所以在無弟子代勞施法的

6 見印順，《中國禪宗史》（臺北：正聞出版社，1994年），頁32。

情形下，作者基於神魔小說施法術以宣教之不變定律，只好讓達摩親自下場施法術了。

由此可見，作者為突顯達摩之地位，在書中不斷以達摩入定靜坐、不言而教的方式，塑造其教門之獨特風格，雖然徒弟施法術仍有違背師門的矛盾感，但第九十八回中的達摩施法術，才是更嚴重的矛盾，令作者塑造達摩形象時有極大的歧異問題，這就前後不一的矛盾現象。當然這又是作者創作時的宗教理念，和作品必備娛樂效果，兩者之間無從調合的結果。

四、度化未盡全功的情形

度化悟道、開示返正，以及善有善報，是宗教宣揚時的慣用手法，為宗教作用上之不變定律。但《東度記》作者為渲染書中的曲折變化性，竟多方的打破此定律，一再讓達摩師徒之度化世人，有未盡全功的情形。

作者安排故事中的角色，有著反覆不一的個性，既受高僧開悟勸化，卻又信仰未堅的重入邪魔惡道。如陶情等酒色財氣一干邪魔，幾經勸戒警示，縱使偶而歸正，但仍終成世人亂惡之根源，似乎除之不盡、去之又來。這種反覆個性，固然為小說的角色添增不少寫實感，代表了世人欲望邪念之難消滅，但是如此一來，對於佛門的度化力量，卻又產生了反面的否定作用，甚至充滿了對高僧度世行徑之嘲弄意味。

又如第二十九至三十一回中，達摩師徒費了好大的勁，終於度化向氏一門復孝歸正，但第三十七回又安排向尚正老者終因女色「元陽枯竭，一命歸陰」，且向氏兄弟因分遺產事而反目。作者解說「他二人孝道被高僧點化，雖明美讓，卻也幾分未諳。」這種未得善終的安排，不僅混淆了善有善報的宗教理念，所謂的「幾分未諳」不僅扭曲了高僧勸化之意義，更是對佛門歸化的宗教存在意義有所質疑。

再看第十九回的情節，當賽新園求達摩開示度化時，達摩答以「吾教無言，汝當自悟」，且以把壁手彈四下方式來開悟賽新園。但是賽新園不僅不悟，連達摩的大弟子道副亦老實說出不悟之語，這樣的情節安排，不是顯得達摩的無言之教可笑之至？雖然最後賽新園終於悟出達摩之意：「清寧四裡因緣，方才收我歸正。」可是悟道後反而為達目的，竟使出歸正後棄置已久的法術：非正道的天馬行空之法，且終投入玄隱道真的陣營。這種故態復萌的結果，甚至終歸道教陣營的情節安排，不免有失佛門之威信？也對達摩無言之教，產生了諷刺的反效果。而第三十九回中的不遜不悌兩邪魔在聽了達摩偈語開示後，仍然因瓜精本身的「以疑召疑」，導致

兩邪魔立刻入邪道而逃去無蹤，這又是對達摩度化未果的情節安排，充滿宗教意義上的反效果。其實，書中將達摩所屬的佛釋陣營，開示未得世人領悟、勸導未盡全善的情形，在故事中安排得俯拾皆是、時可聞見，充滿著對佛教信仰的質疑。當然這應該是作者無心之過，純粹只是為曲折故事之情節，加強其間的變化性，未從宗教觀點加以考量，但結果讓佛教的威信有所損傷。

這些情節，作者或為製造娛樂效果，也或許是從批判民情人心的角度，提出反省諷刺意味，但都讓其宗教宣揚的目的不僅失焦，甚至對宗教本身產生了傷害性。所以固然能達到某種小說的娛樂效果，卻令宣揚宗教的目的無法完成，以致令人倍感兩者之間的矛盾。

五、鬥法場面的情節安排

「鬥法」意指兩方陣營、兩類人物彼此間的相爭抗衡，交手時有一次以上的往來，彼此勢力消長競鬥著；若兩者對立的形勢，為上對下或強對弱的壓倒式優勢，一次交手即見勝負，立有成效，就屬宗教性的收服、度化、勸善意味，其間的鬥法意義並不濃厚明顯。

《東度記》小說基於宣揚佛教的明確用意，設定佛門人物必具高超的伏魔除妖力量，以搭配其崇高無上的絕對地位；因此只要高僧開口勸導或施法開示，多半有所結果。就算在第三十一到三十四回中，尼總持用口舌和地獄示現以警戒郁氏兄弟復性孝順，整段過程雖頗曲折，使得度化結果延宕多時，但對高僧本身的修行法力和形象，仍給與無上的推崇。所以故事中兩階段的正面主角：尊者師徒和達摩師徒，若偶一施法術以度化對手，幾乎都能大獲全勝，如第十四回中尊者示意、元通演法，以忠孝二字的光明正大，破除法裡法的幻術，雖然此次頗有鬥法意味，但整段情節安排的意義，又以道德力量超越法術為主，而且來往一次的成效立見，並非來往多次的爭鬥衝突性，彼此勢力並不相當的情況下，並不屬於鬥法場面。

所以從《東度記》小說中，挑選出符合上述鬥法定義的內容，列成下表進行觀察，並歸納其中的矛盾現象：

回數	正派神異角色	亦正亦邪角色	反派邪魔角色	結果
八		梵志師徒	巫師與眾徒弟	正勝
十		梵志師徒	賽新園	反勝※
十四		本定、本慧	妙虛	平手*
十五		本定、本慧	巫師、賽新園	正勝
十七	纓絡童子		巫師	正勝

三十八	瓜精		不遜邪魔	正勝
四十	黃巾力士、孟光女將	狐妖	反目魔王	正勝
五十三	和尚(第十一位尊者)	賽新園		正勝
六十一		捕竊	老龜	反勝※
六十二	僧道(虎豹)		老龜	正勝
六十五	僧道(虎豹)		欺心魔	正勝
六十六	僧道(虎豹)		懶妖、惰怪	正勝
六十六	僧道(虎豹)		婦人(愛色魔障)	反勝※
七十四		元來(猿精)	鴛鳥	正勝
八十	中野老道士		兩條花蛇和蝎子	正勝

《東度記》小說中有雙方來往鬥法多次，或是具備打鬥動作的情節，就以上表所列出的十五次場面為最明確的例子。而「正派神異角色」為故事中的人物角色，屬於主持正義的立場，行道施法時不存絲毫邪心惡念，具有特殊的神異能力，是純然正面形象的塑造。其中除了一位大勢至菩薩的纏絡童子、第十一位阿羅尊者化身的和尚之外，就是兩位充滿民間神明形象的黃巾力士和孟光女將，以及一位中野老道士，再來則是精怪化身的瓜精和虎豹僧道。八位正派人物中，僅有兩位屬於佛教神明，其餘為道教和民間信仰的人物。有趣的是，此類角色未必全為人類，如瓜精和虎豹化身的僧道，雖為精怪類的角色，但是其全然正派形象，卻在故事上充分代表著斬妖除魔的正面勢力。

「亦正亦邪角色」是此類角色忽正忽邪，有時代表正面勢力懲惡除妖，有時又充滿了欲念私利的不善特質，有著為非作歹的行徑如梵志師徒多人，一方面對尊者師徒多次阻撓，另一方面又為地方百姓剷除邪巫勢力，有著主持正道的行徑。也有些雖為妖魔精怪的出身，但並非大奸大惡之徒，如狐妖雖非人身也曾為惡，但卻在神明勸說下為孟光女將所驅使，幫助神明除妖，替天行道；元來猿精則是自發性的修道，發善心的主動為民除妖。對於亦正亦邪的角色，作者安排一旦遇到正派人物即歸屬於反派，一與真正反派邪魔角色相遇，則又歸屬於正派。作者在塑造此類人物的形象時，似乎有著隨情節需要而更改的前後不一之反覆性，也有未能極力推崇善道善果的不完滿處。

本來正相反鬥應該都是正面勢力獲勝，如此才可代表邪不勝正的常理。但從上表可知，作者在鬥法場面中，竟然安排了三次反派角色取得勝利的場面，這樣的結果是一種刻意顛覆慣常定律的情節安排，有出人意表的變調效果。從鬥法場面時的

角色和結局安排，可以看出《東度記》在情節安排上，充滿著矛盾感。而這樣的矛盾，以下就故事角色本身和故事效果兩項，進一步解讀：

(一) 故事角色本身的矛盾

與妖魔鬥法的角色，有正邪兼具的「梵志師徒」，有改邪歸正的「狐妖」和「猿精」，以及捕龜維生的「捕竊」，他們在和邪魔精怪鬥法爭戰時，本身並非全然正氣，使用的法術也並非全然正派，這樣就使得邪不勝正的主題，有著極大的爭議性。如賽新園，在前十八回時屬梵志之反派陣營，但在達摩度化後就成為斬妖除魔的正派一方，三番兩次的現身警戒四裡之迷；但又行事偏激怪誕，堅持懲處惡人，甚至在其改邪歸正之後，又與第十一位尊者化身的和尚展開一段鬥法。所以對於此號人物，作者安排到底有何用意？讀者該如何來看待其情節設計？著實令人感到疑惑。

而虎豹化身的僧道，與猿精化身的元來和尚，雖亦是度化世人且行除魔之善道，但他們所使用的方式，不是採強硬的打鬥就是強烈的處罰，與正派主角的達摩師徒，展現好言相勸、慈悲為懷的宗教風格，行事作風迥異、格格不入。而這樣的角色，卻是故事中正派人物勸世度化的一大助力，使得角色本質和作品風格間有著懸殊的矛盾。

再從鬥法場面中的「正派神異角色」，多屬道教和民間信仰之人物，八位中僅派兩位佛教神明化身以代表。由此可見作者相當明顯地將鬥法場面，類屬於異教或中下層次的信仰階級，對正統佛教的高層修行者而言，並不安排此種鬥法之事，僅有勸善度化之言談、或直接立即性斬妖除魔之事蹟。甚至是善於施行法術的梵志，在第十二、三回中亦稱說法術是僅演「無用幻法」，非修「有用的道理」，以道教而言，「九轉還丹、一真合聖」方為修行目的，亦對法術加以否決。所以在鬥法場面時，作者所安排的斬妖除魔角色絕大部分皆非佛教人士，僅由其他出身的人物擔任。當然，這樣的安排，既可維護佛教不信幻術、不崇妖法的立場，又可藉鬥法以兼顧書中的娛樂效果。由此可看出作者在進行兩者融合兼顧的創作時，用心良苦的解法之道。

只是若以一般人對公理正義的概念，主持正義、為民除害者必有較高的道德操守，較良善的修養，若其本身並非善類、處處暴露出醜惡的人性弱點，甚至並非人類而為物精和動物，以這樣的角色來為民除妖，不免令人深感突兀，有理解和接受上之衝突感，這就是鬥法角色安排上的矛盾。

(二) 鬥法場面和宣教場面之間的對比矛盾

縱觀全書，正統勸化情節幾乎千篇一律，總是高僧用言語將道理說明，聽者立刻表現出信服歸正的態度；就算是妖魔精怪見到高僧，也總是一付臣服恭敬的模樣，對其莊嚴法相不敢冒犯的態度，甚至無例外的滿心期待高僧度化，不敢再與其作對為敵。這些宣教場面的風格統一，過程安排雷同、步驟簡化，以歌頌佛教、推崇佛法為主。所以此類故事的情節變化不多，且單調乏味。

反觀鬥法場面則十分精彩，不僅篇幅常橫跨數回，同一妖魔再三出現、幾番賣弄妖法以亂世，甚至以時正時邪的多重個性，令人難以捉摸而產生高深莫測的玄祕感。就像是梵志師徒，屬於與尊者師徒作對的反派角色，卻又在鬥法場面時，屢次扮演破人間邪魔、除世人迷惑的角色；至於其實際有效、功力高強的度世方法，作者描寫得極精彩且富變化性，堪稱作者創意巧思之成功發揮。

因此比較宣教場面和鬥法場面時，讓人有著這樣的印象：一則刻板無味、一卻繁富精彩。作者本應極力鋪張宣揚的宗教理念，在刻板編寫下顯得欲振乏力；本不該誇談推崇的邪魔妖道，卻在抒寫有趣的情形下，獲得受人矚目的縱放局面。宗教立意和娛樂效果的矛盾衝突在此又得到了印證。

六、結 論

《東度記》小說的矛盾內容，表現在東度地點的改換，達摩主角形象的前後不連貫，度化結果之未盡全功，以及鬥法場面和角色的極具爭議性。這四方面的情節設計，都充滿了矛盾，讓作者的創作構想和實際成品之間有著極大的落差。在重要地點、主要人物、故事主線上，作者無法構想週到、設計巧妙，讓故事不時呈現漏洞，或者是有著內涵意義上的誤差，其根本原因即是作者試圖融合神魔小說的宗教立意和娛樂效果二者所產生的結果。

小說閱讀之趣味性，在社會接受層面的商業考量下，必為小說寫作的重點發展方向。故宣教型神魔小說在營造書中的幻奇色彩時，加強設計邪魔力量是必然的發展趨勢，藉以誇大渲染佛教人士伏魔降妖之功力。而作者為了維護佛教陣營主角的崇高形象，又必須塑造出如梵志師徒、賽新園、狐妖等許多正邪兼具的角色，以輔助斬妖除魔之工作。或者是以一批除之不盡、度化不悔的邪魔角色，來提高滅邪之事的困難度，以增添書中的曲折變化性。這些情節上的設計，固然在創作上有新意和巧思，卻也產生前後不一、主體和枝節不符的意識差距。對於小說題材之處理失

當，也讓作者宣教本意減弱，使得作者本意和作品呈現了矛盾之落差感。

唐華亦提及此種現象：「《東度記》中的主要形象應是達摩師徒，但寫來卻并不生動，生動的倒是那些虛構的群魔。」「虛幻的形象壓倒實有的形象，反面形象壓倒正面形象，這種情況在小說創作中屢見不鮮。因為後者以其實有或須固定於某一格式，寫來難免拘謹；前者則無所限制而易於揮灑至酣暢淋漓⁷。」對於這樣的現象，唐華認為是「作者功底和技能的缺陷」。作者自身的學養不足，固然是小說中矛盾處時時可見的原因；也可能是作者為適應一般讀者的水準，必須採取大眾所能接受認可的角度書寫，卻又在自身有意識的教義宣揚時，刻板嚴肅的書寫，故在這兩種完全相反的寫作用意下，有了截然不同的風格，產生了必然的矛盾現象。陳東有以「二律背反」說明文學創作與說教活動之間，有著必然相反的本質和背道而馳的發展，亦認為說教與形象之間的關係，是一種藝術思維中的矛盾⁸，正為上述論點提出另種角度佐證。另外，也可將此矛盾現象，理解成是明代後期的許多神魔小說，在市場大量的需求下，急促成書而編寫未盡完善的一種普遍現象。

從《東度記》原書的前序、引文，甚至「閱《東度記》八法」的內容中，都可發現作者的寫作用意，確實是在作宗教理念和娛樂效果的整合，希望達成兼顧雙方的用意。世裕堂主人題「序」解釋清溪道人「假聖僧宗東度，而發明人倫」的著作設定，說書中「借酒色財氣，逞邪弄怪之談，一魅恣，則以一倫掃；掃魅還倫，願歸實理」是一種「說魅掃魅」的宣教方式，所以書中「徵諸通載者一，矢談無稽者九」，妖魅內容和無稽之談的篇幅居多。華山九九老人撰「引」中則說明清溪道人因世人「多好奇信誕」，因此以「淺誕云語」來深言大意，希望能「引人敦倫作善」，也是指出書中荒誕內容之可觀。「八法」中提到「雖說荒唐不經，卻有禪家宗旨。」「中間妖魔邪魅，不過裝飾鬧觀。」亦是表明書中以寫作荒唐妖魅之事為主，但又希望讀者能注重其間的宗教倫常觀念。凡此，在在都顯示出《東度記》以誇談邪事為全書的主要內容，又視禪宗人倫教化為創作的主要目標，似乎都在加強解釋立意，刻意表明立場。但不論作者在八法中如何強調，序者在前序引文中如何提醒，讀者在閱讀小說時仍深感其間情節設計的矛盾現象，小說娛樂效果和作者意欲傳達的宗教旨意，在書中總是無法諧調。看來作者在試圖兼顧融合二者時，確實是因寫作功力不高，欠缺巧妙手法而無法如願。

7 同註1，頁2-3。

8 陳東有，〈《金瓶梅》的二律背反及其藝術思維〉，《金瓶梅文化研究》（臺北：貫雅文化事業有限公司，1992年），頁259-265。