

“莫道夫妻难成佛”：

晚明杭州尼僧袿锦俗文学传记考

王萌筱¹

【摘要】：袿锦是晚明高僧袿宏在俗之妻，继夫剃度后亦皈依佛门，晚年住持杭州孝义庵。清初至民国出现了多种关于二人的俗文学传记，包括传奇、话本、弹词、宝卷等文体。这些作品赋予了袿锦鲜活的声音，将她与袿宏塑造为超越俗世婚姻的精神伴侣，展现了民间对高僧高尼夫妇修行成佛的想象。考察俗文学对袿锦形象的重塑，可为探讨佛教与婚姻之关系以及宗教文学中性别呈现提供新视角。

【关键词】：袿锦 袿宏 俗文学 佛教 婚姻 性别

“莫道夫妻难成佛，至今成佛在西天。”¹这句诗出自晚清刊本《莲池大师出世修行宝卷》卷末。初读诗句，读者或许会产生疑问：夫妻如何双双成佛？在佛教传统观念中，出家修行与婚姻生活往往难以兼容，无论僧尼通常皆需舍弃世俗家庭。²而这句诗正是有意质疑“夫妻难成佛”这一观念。诗中所歌咏的这对“夫妻”，乃是指晚明杭州高僧云栖袿宏（1535-1615）与其在俗之妻汤氏（1548-1614）。袿宏于嘉靖四十五年（1566）投西山无门洞性天和尚落发出家，汤氏同年亦皈依性天大师，法号袿锦，³初为在家弟子，万历二十二年（1594）前后出家受具足戒。万历三十四年（1606）杭州孝义无碍庵落成，袿锦为庵主，弟子尊称其“太素师”。⁴本文便将尼僧袿锦为例，探讨俗文学作品如何重塑女性佛教修行者的形象，标榜“夫妻成佛”的理想境界，并利用各种书写策略来实现这一理想。

以往关于中国古代比丘尼的研究中，学者倾向于将女性的宗教修行与婚姻不幸相关联。如蔡鸿生根据南朝《比丘尼传》，认为早期妇女出家通常“与婚姻悲剧有非常密切的关系”。⁵管佩达分析了晚清时期讲述女性宗教人物生平故事的宝卷，将其分为两种类型：一类是女性抗拒婚姻以笃志修行，一类是女性无法逃离婚姻但仍坚持修行。她进一步指出，在中国和欧洲关于女性宗教修行的故事中，婚姻对于女性来说“都是主要的危机场所”。⁶而在关于袿锦生平的作品中，我们则看到对婚姻的多元呈现：一方面，袿锦的皈依乃至出家确实与其俗世婚姻的终结有关；另一方面，如前引宝卷诗句所示，袿锦与袿宏最终“夫妻成佛”，在西方极乐世界重新团圆。

本文第一节简要介绍记叙袿锦生平的不同传记作品，第二、三节运用以往学者较为忽视的传奇、话本、弹词、南音歌本、京剧剧本等材料，考察通俗叙事文体对袿锦出家修行和往生净土的叙述。通过文本细读，笔者认为俗文学作品特别强调袿锦与袿宏双双修行成道之旨趣，在虚拟世界中构建了另一种形式的“婚姻”。

一、袿锦生平传记作品简介

记叙袿锦生平事迹的作品可大致分为两类，一类是袿宏及其友人弟子所撰写的传记，其中最重要的是《云栖法汇·云栖纪事》所附《孝义无碍庵录》中收录的文字，包括袿宏友人宋应昌（1536-1606）于万历三十四年孝义庵落成之际撰写的《菜市桥重建孝义无碍庵记》，万历四十二年（1614）袿锦圆寂后袿宏所撰《庵主太素师》以及袿宏弟子吴应宾（1566-?）所撰《武林孝义无碍庵主大尼太素师塔铭》。次年袿宏圆寂后，其友人及弟子为他撰写的塔铭传记中亦有涉及袿锦的部分，如憨山德清（1546-1623）所撰《古杭云栖莲池大师塔铭》，广润所撰《云栖本师行略》，以及吴应宾所撰《莲宗八祖杭州古云栖寺中兴尊宿莲池大师塔铭》等。

作者简介：王萌筱，美国耶鲁大学文学博士，南加州大学东亚语言文化系助理教授。

此外，后世《净土圣贤录》《如来香》《续比丘尼传》等书也收录袿锦传记，多据《孝义无碍庵录》中的记载而概叙之。

另一类是后世作者以通俗叙事文体写成的传记，这类作品多以袿宏为主人公敷演故事，也添加了很多与袿锦有关的情节。笔者将目前经眼的相关俗文学作品汇总为下表：

表一：叙写袿锦生平故事的俗文学作品

题名	作者	文体	年代
《异方便净土传灯归元镜三祖实录》（即《归元镜》）	智达	传奇戏曲	顺治七年(1650)作者故人孟良胤序、顺治九年(1652)严而和序
《西湖佳话》卷十六《放生善迹》	古吴墨浪子辑	话本小说	康熙十二年(1673)自序
《西湖拾遗》卷三八《勾七笔高僧证果》	陈树基辑	话本小说	乾隆五十六年(1791)自序
《九品莲台》	范莲航	弹词	乾隆四十六至四十七年(1781-1782)间成书
《莲池大师出世修行宝卷》	不详	宝卷	光绪二十七年(1901)刊本
《七笔勾》	臞蜃	京剧剧本	上海佛学书局1935年出版
《莲池大师七笔勾南音》	松菊归来客编	南音歌本	时间不详，当晚于1933年刊印【注文7】

表一所列的七种作品中，《归元镜》成书年代最早，从清初至民国流传甚广，对后世其他几种传记作品的情节结构影响深远。⁷将这些以戏曲、小说、弹词、宝卷等形式写成的传记与《云栖法汇》中涉及袿锦生平的文献对读，可以看出很多对人物形象、故事情节的系统性改写，接下来的两小节将举例详谈。不过应当注意的是，《云栖法汇》与俗文学间的区别并非史实与虚构之别。柯嘉豪在关于《高僧传》的研究中指出，历代僧传乃是对理想高僧形象的一种“僧家的想象”，而非真实的历史记录。⁸与之相对，通俗文学的传记更多面向俗家读者，因此采取不同的书写策略，既迎合也塑造了大众对僧尼的想象。

二、“同证同修”：关于袿锦出家修行的记叙

无论是《云栖法汇》还是通俗文学作品，对袿锦出家的记叙通常被放置于讲述袿宏出家因缘的脉络中，但两者对袿锦形象的塑造存在一定差异。在袿宏及其友人和弟子的记叙中，袿锦通常以袿宏追随者、附属者与支持者的形象出现，正所谓“惟云栖是趋是步”。⁹如宋应昌《菜市桥重建孝义无碍庵记》写道：“莲池禅师（即袿宏）……念风灯石火，时不我延，遂疾从薤染。汤（即袿锦）处室，斋戒禅诵。……无何，汤亦脱簪珥为尼僧。”¹⁰袿宏《庵主太素师》记述：“时予年二十九丧偶，不欲续，而一子殇亡，奉母命再娶。议婚者以庵主言，予喜道合，即毅然诺之。逾年而先母见背，安厝已竟，遂奋志出家。……无何，庵主亦剃落为尼僧。”又评论道：“予得慷慨出家，而无复顾虑者，庵主解脱力也。”¹¹虽然是为袿锦作传，但袿宏花费更多笔墨叙述自身从续弦至出家的过程，对袿锦剃度为尼则一笔带过。而德清《古杭云栖莲池大师塔铭》描绘了一个更加戏剧化的场景：“嘉靖乙丑除日，师命汤点茶，捧至案，盞裂。师笑曰：‘因缘无不散之理。’明年丙寅，诀汤曰：‘恩爱不常，生死莫代。吾往矣，汝自为计。’汤亦洒然曰：‘君先往，吾徐行耳。’”¹²德清将袿锦碎盞这件小事拈作袿宏出家之契机，以“洒然”一词刻画了她

得知丈夫出家时的淡定以及追随夫君之决心。

俗文学作品对祜宏与祜锦出家因缘的叙述大体继承了德清塔铭中的情节框架，但增加了很多夫妻之间的对话，祜锦的形象也变得更加立体多面，其中最重要的变化便是她的角色从附属者变成了启发者。德清塔铭中，祜宏见盪裂而说的“因缘无不散之理”一句，在大多数俗文学传记中成了祜锦的台词。比如在成书最早的传奇戏曲《归元镜》中，祜宏正因盪裂而烦恼，祜锦道：“相公，可知道万物皆有无常，因缘无不散之理。”祜宏闻此言而大悟，遂决意出家。当然，祜锦本意只是宽慰夫君，却无意中打动了他的出尘之念。因此，祜宏拜谢祜锦道：“娘行是我师，语投机，一言警觉我终身事。”¹³其他作品中也有类似赞誉，如话本小说《放生善迹》中，祜宏称祜锦是“参透禅门的老僧”；¹⁴弹词《九品莲台》中，祜宏赞祜锦道：“真个女中达士，不但才华敏捷，更且物理豁然，可敬可敬。”¹⁵这些俗文学传记在一定程度上颠覆了二人的关系，祜锦不再只是被动地追随丈夫出家，而是扮演了祜宏之“师”的重要角色。

特别值得注意的是，在《放生善迹》中，祜锦对祜宏关于将来出路的问询予以强有力的响应，颇具性别平等的意味。祜宏在决意出家后，问妻子道：“我已踢开世网，打破爱河，自寻出路。你却怎么结局？也要你自己斟酌，自己情愿。”祜锦答道：“忠臣不事二君，烈女不更二夫。男女虽殊，修行则一。你既已踢开世网，难道我独不能踢开世网？你能打破爱河，难道我独不能打破爱河？你既自寻出路，难道我独不能自寻一出路？总是同来同往，同证同修便了。”¹⁶这段话首句援引贞洁观念，而第二句则话锋一转，标榜男女皆可平等从事佛教修行。最末句“同来同往，同证同修”可谓振聋发聩，祜锦未将自身放在追随者的地位，而是立志与丈夫一道割舍爱欲、追求解脱。二人的婚姻在俗世家庭中虽已走向终结，却在出世修行中得以延续，蜕变为超越世间情爱的精神结合。

这种超脱世俗的“婚姻”形式，在《九品莲台》的叙事结构中得到了极佳展现。作者范莲航乃在家修行的居士，他在自序中称这部弹词的主题即敷演“莲池宏大师夫妇修行成道事实”。¹⁷全书采取双线叙述模式，将祜宏与祜锦的故事改编为相互对称的情节。首先，二人出家皆与梦中受启有关。《破迷品：沈贡士春园宴乐，汤夫人除夕吟诗》中祜宏梦见一位长髯仙长老来启发他脱离俗世，而《入道品：莲大师参访遭磨，降猛虎皈依三宝》中祜锦梦见观音命龙女引其游地狱而发心出尘。¹⁸观音的一段话更是直接点明了二人互为镜像的关系：“今有佛门弟子沈莲池，割爱出家成道，为中兴莲社之祖，化度一切善男子。彼妻汤氏，只因尘劳未净，思忆丈夫，待吾命龙女化一青衣，引他梦魂，遍观冥中罪果，令彼回心向道，后来度一切善女人，念佛修行。”¹⁹此后祜锦住持孝义无碍庵，践行“度一切善女人”的使命，与祜宏“度一切善男子”之教化交相辉映。

其次，二人出家之际皆向邻人徐妈妈吟咏《七笔勾》曲，以示出尘之志。祜宏之曲将“五色封章”“鱼水夫妻”“桂子兰孙”“富贵功名”“家舍田园”“盖世文章”及“雪月风花”一笔勾销，²⁰而祜锦之曲勾除“美丽花容”“夫妇情深”“子贵孙贤”“朱户高堂”“美味嘉肴”“玉帛衣珠”及“世念尘情”七种俗事，²¹其中“美丽花容”和“玉帛衣珠”均带有明显的女性色彩。这两组《七笔勾》曲前后呼应，呈现出夫唱妇随的图景。再次，祜宏与祜锦分别住持云栖寺与孝义庵后，均向在家修行者讲法，十分强调孝道。《阐法品：众公侯竹窗问法，沈贤王书寄投诚》与《登智品：趋宝所自领家珍，四八愿汤师阐化》具体展现了二人讲法的平行场景，他们分别向男性和女性居士传道，皆吟《劝孝歌》告诫其修行须以孝为根基。²²明清传奇戏曲和弹词等文体经常使用男女主角双线并进的结构来叙述爱情故事，《九品莲台》虽非关俗世情爱，但也挪用了这种“双线结构”以铺陈祜宏祜锦二人的生平修行事迹，通过叙事手段实现了夫妻“同证同修”的理想。

也许正是受这些传记作品影响，后世佛教修行者乃将祜宏与祜锦视为夫妇出家之典范。如民国年间女居士沈李月华记道：“本年《海潮音》第一期，有某某居士致朱居士函，自云夫妇并发心剃染。果能如是，则洵今世之莲池大师与汤夫人矣。不知此贤伉俪，已否披薙现僧尼相？予殊切望之也。”²³可见在沈氏心目中，祜宏与祜锦已经成了一同发心出家的“贤伉俪”模范，可作为后世学佛夫妇仿效的对象。此外，沈氏在文中称其收到法友莲如比丘尼题写的《汤夫人七笔勾》，遂誊录全文寄《海潮音》发表，旨在“载之以示世之学佛女同志，或有所悟”。²⁴从晚明尼师祜锦到民国间的莲如、沈氏，再到预想中的“女同志”，围绕着署名祜锦的《七笔勾》形成了一个跨越时代的女性修行人之精神共同体。

三、“同坐宝莲”：关于祿锦往生净土的记叙

关于祿锦来世的果报，不同文体的传记作品中也有不同说法。祿宏《庵主太素师》中记载了祿锦圆寂之时的场景：“至八月十三日，粒米不入口弥月矣。形枯骨立，一息仅存。忽云：‘经称十念往生，亟扶我起。’起则正坐念佛而逝。”可知祿锦临终之际起坐念佛，希冀往生净土。不过祿宏似乎对此有所保留，他点评祿锦平生行止道：“所可惜者，误信谬人，有嗣子之失；又办道主家，二用其心，难乎不乱。虽往生未可必，而实行无疵，临终正念，植当来之慧基不浅浅矣，贤乎哉！”²⁵ 祿宏所说的“嗣子之失”，乃是指祿锦在祿宏出家后，听从沈氏族人建议纳侄文彬为嗣，后来导致了关于家财与寺产的一些纠纷。²⁶ 祿宏认为祿锦由于主理家务，未能一心修行，故而此生圆寂时未必能往生净土，但其实行与正念为将来的福报植下了根基。

然后世世的通俗文学并未理会祿宏的评价，反而大多记叙了祿锦往生净土、夫妇二人西天重聚的情节。吴红宇指出，在很多清代信徒心目中，西方净土是他们和家人朋友死后相聚之所。²⁷ 关于祿锦与祿宏的俗文学传记正反映了这样的观念。如《归元镜》最后一分《同生安养》中，剧中修成正果的角色皆于极乐世界团聚，祿宏得“上品上生”，祿锦得“中品上生”。²⁸ 京剧剧本《七笔勾》倒数第二幕《归真》以祿锦临终为主要情节，祿宏在得知她圆寂后唱道：“你乘愿来，愿已了，便超然西返；我还有，一年的，未尽之缘。到来年，我与你，净土再见；听弥陀，说大法，同坐宝莲。”²⁹ 该剧中的“祿宏”显然不同于历史上的祿宏，他不仅坚信祿锦已往生极乐，还殷切期盼着与祿锦于净土重逢。³⁰ 而《莲池大师七笔勾南音》歌本结尾模拟了二人合唱：“我地夫妻齐修同日见，回首尘劳尽化烟。……菩提果证自有真常现，龙华会上正系大团圆。”³¹ 中国传统戏曲中大团圆结局几乎已成套路，敷衍祿宏与祿锦平生修行的戏曲作品亦采取了这一结局，只是团圆之地从人间变成了佛国。

如果说戏曲让祿宏祿锦夫妇净土团圆，那么弹词《九品莲台》则十分细致地呈现了二人逝世之时西归极乐的平行场景。其最末两品《感应品：示因缘皆归极乐，汤庵主说偈西归》与《法喜品：赞莲邦雨华天乐，九品台坐化神游》分别叙写了祿宏与祿锦圆寂往生的情节，两个场景的叙述方式相互对称而又略有差异，参见表二。

表二：《九品莲台》中祿锦与祿宏的圆寂往生场景

祿锦圆寂往生场景【注文 33】	祿宏圆寂往生场景【注文 34】
庵主道：“吾欲去矣。”	大师道：“时刻已至。”
在座上念了一卷《小弥陀经》，方念到“池中莲花大如车轮，青色青光，黄色黄光，白色白光”，大众只见庵主面上，或黄或白，或金色，转了十遍色。	口中念佛不绝。
又说偈道：“七十八年同幻梦，早断情痴见本来。今日火腾光里现，西归乘坐九莲台。”	又说偈道：“吾年八十有九，尘迹混然离垢。今朝大地光明，常寂光圆时候。”
庵主说偈已毕，又念“阿弥陀佛”未十声，说道：“阿弥陀佛与观世音菩萨、大势至菩萨俱来迎我矣。”说完端坐跏趺，闭目而逝。……	大师说偈已毕，端坐跏趺而逝。
莲池大师亲自举火……大众只见于火光之中，现出一位汤庵主，金光遍体，足踏五色莲台，冉冉向西而去。只闻音乐遥空，异香十里。	但闻天乐遥空，五色彩云盖座，白鹤翔鸣，异香相闻百里。

从表二的对比中，我们可以看到祿锦与祿宏圆寂往生的过程基本一致：首先皆意识到大限将至，接着念佛或诵经、说辞世偈，然后跏趺端坐而逝，最后在天乐与异香中往生极乐。两首辞世偈的四句诗也互相呼应：起句记述年齿（与历史上二人的实际年龄不符），承句自陈平生修行，转句描写今日情景，合句预示即将西归净土。这样工整的对称，给全书的夫妻双线结构画上了完美句点。

然而，我们也应注意到两个场景之间的差异，其中最显著的差别便是对祜锦圆寂的叙述比祜宏的部分篇幅更长、细节更多。在《感应品》中，不仅祜锦亲口告诉弟子有西方三圣前来接引，还出现了两个神迹场面，一是祜锦念经时面孔如莲花转色，二是荼毘之际祜锦乘莲台归西。两次神迹发生时，作者皆提到“大众只见”，将祜锦念经往生的情节变成了一出面向观众的戏剧。并且还描述了祜锦西归之际众人的反应：“众信女道：‘原来修行真切，果然佛力无边’”。³²故事之内作为观者的“众信女”目睹祜锦往生极乐而更加笃信佛法，也引领着故事之外的读者或观众去想象、赞叹这一奇迹。

这两个场景叙事上的详略之别，究其原因，当然有可能由于祜锦比祜宏早一年归西，作者对先出现的情节记述更详，而后出的类似情节则相对从略。但笔者认为或许还有更深层的缘由。可能在彼时佛教信众的观念中，高僧祜宏往生净土自无疑义，因此无需多费笔墨，而祜锦的往生则需要详细铺陈乃至目击证人。另外，范莲航在自序中提到自己曾“谛阅《云栖法汇》”，并称《九品莲台》“皆从经文考校，真诠事迹”，³³可推测他应当读到过祜宏对祜锦“往生未可必”的评价。但他似乎有意忽略这点，而是叙述了祜锦与祜宏同生净土的结局。这一改写也许是承续《归元镜》之情节，亦可能是为了迎合女性读者对自身往生极乐的期盼。³⁴



图一清乾隆四十九年北京西直门龙王庙重刊本《归元镜》卷首插图

（中国国家图书馆藏本，索书号 19958）

此外值得一提的是，通俗文学传记作品不仅忽略了祜宏对祜锦“往生未可必”的评价，也忽视乃至背离了祜宏关于净土之中无女人相的观点。在《往生集·妇女往生类》的总论中，祜宏称：“极乐国土，实无女人。女既得生，悉具大丈夫相。今人绘九品图而作女相者，非也。”³⁵可见据当时的一般观念，净土中可以有女相；而祜宏根据释家经典的教义，试图纠正这一观念，主张女性往生净土时必须转变为“大丈夫相”。³⁶然而，关于祜宏与祜锦的俗文学传记却大多未提及祜锦转女成男，如《九品莲台》只是描述了她“金光遍体，足踏五色莲台”。³⁷《七笔勾》最后一幕《见佛》通过舞台道具来表现祜锦往生场景，仍以“汤夫人”呼之，亦未提及性别转换。³⁸有趣的是，龙王庙本《归元镜》中，最末分《同生安养》开头祜锦及其他人物上场时，特地点明所有角色“俱童男像”。³⁹然而该版本卷首插图中却有两位人物用了女性发饰（见图一），与其他男性角色佩戴的五佛冠不同，

应当正是祿锦和另一位女性角色。这幅插图也许模拟了清中期舞台演出时的穿戴，又或是画师依据其他净土图像而作。无论何种情况，皆体现了流行观念对极乐世界可以有女相的认同。

四、结论

管佩达曾指出：“在晚期帝制中国极度反教权的白话文学世界中，很少有不淫荡的尼僧。”⁴⁰ 祿锦的个案则为研究宗教文学中的性别呈现提供了新思路。本文的讨论不局限于文学文本，而是将《云栖法汇》中的相关文字与通俗文学进行比读，进而考察后者对尼僧形象的重塑。高僧祿宏及其友人和弟子的记录大多将祿锦描绘成祿宏的附属者与支持者，并且祿宏认为她由于分心主家未必能够往生净土。而通俗叙事作品则对此进行了十分鲜明的改造：首先，祿锦不再只是被动的追随者，而是扮演了启发祿宏出家的重要角色，并表达出“男女虽殊，修行则一”的平等观念；其次，祿锦圆寂后亦得往生净土，与祿宏在极乐世界重聚。

这样的改写或许可以从两方面来解释。一是文体形式特征的沿袭。传奇、弹词等文体记叙爱情婚姻故事时，经常使用男女主角双线结构，且大多以大团圆的结局收场。讲述祿宏与祿锦生平的传记作品虽非关世俗婚恋，但也使用了类似的叙事方式，来刻画夫妻二人互相平行对称的修行、教化与往生。二则可能出于受众的考虑。戏曲、弹词与宝卷等具有表演性质的文体通常有很多女性读者及观众，对祿锦形象的改写更贴合女性心理，也更利于作品的传播。⁴¹ 总之，通俗文学作品赋予了祿锦鲜活的声音，津津乐道地讲述祿锦与祿宏“同证同修”“同坐宝莲”的故事，使得二人的关系蜕变为超越世俗婚姻的精神伴侣，展现了民间对高僧高尼夫妇修行成佛的想象。

注释：

1 《莲池大师出世修行宝卷》，光绪二十七年(1901)浙宁江东崇寿经房刊本，第43上页。

2 近年来佛教学者越来越多地注意到出家僧侣与家庭事务之间的密切联系，参见Shayne Clarke, *Family Matters in Indian Buddhist Monasticisms*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014; Gilbert Zhe Chen, "Living in This World: A Social History of Buddhist Monks and Nuns in Nineteenth-Century Western China," Ph.D. diss., Washington University in St. Louis, 2019.

3 为方便读者起见，笔者统一使用“祿锦”来称呼本文主人公，若非引文则不使用“汤氏”“汤夫人”“太素师”等名。

4 吴应宾：《武林孝义无碍庵主大尼太素师塔铭》，祿宏：《云栖法汇·孝义无碍庵录》，清光绪二十四年(1898)金陵刻经处刊本，第80上页。

5 蔡鸿生：《尼姑谭》，中山大学出版社，1996年，第4页。

6 Beata Grant, "Patterns of Female Religious Experience in Qing Dynasty Popular Literature," *Journal of Chinese Religions*, Vol. 23, No. 1, 1995, pp. 30-31.

7 歌本末页题“印送处荃湾东普陀寺”，该寺建于1931-1933年间，故此歌本刊印应晚于1933年。关于香港荃湾东普陀寺的历史，参见侯坤宏：《茂峰法师与东普陀讲寺》，《法光》2018年第350期。

8 关于《归元镜》在案头与场上的流传，参见王萌筱：《游艺与修行：净土剧〈归元镜〉的刊印、阅读与搬演》，《清华大学学报》(哲学社会科学版)2020年第1期；关于表中所列俗文学传记的内容简介及其之间的情节因袭，参见王萌筱：《高僧与俗文学：作为剧评家、戏中人与“曲作者”的云栖祿宏》，《中华佛学研究》2020年第21期。

9 John Kieschnick, *The Eminent Monk: Buddhist Ideals in Medieval Chinese Hagiography*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997, p. 1.

10 吴应宾:《武林孝义无碍庵主大尼太素师塔铭》,第78下页。

11 宋应昌:《菜市桥重建孝义无碍庵记》, 祜宏:《云栖法汇·孝义无碍庵录》,第67上页。

12 祜宏:《云栖法汇·孝义无碍庵录·庵主太素师》,第76下、77下页。于君方曾指出祜宏与祜锦二人的关系相当不寻常。参见 Chün-fang Yu, *The Renewal of Buddhism in China: Zhuhong and the Late Ming Synthesis*, New York: Columbia University Press, 2020, p. 26.

13 德清:《古杭云栖莲池大师塔铭》, 祜宏:《云栖法汇·云栖大师塔铭》,第2下页。

14 智达:《归元镜》卷下,清同治光绪年间杭州昭庆寺刊本(东京大学东洋文化研究所仓石文库藏本),第15下-16上页。按:该本影印收入黄仕忠、金文京、乔秀岩编《日本所藏稀见中国戏曲文献丛刊》第一辑第四册(广西师范大学出版社,2006年),学界相对易得,故本文所引《归元镜》内文如无特别说明,均据此本。

15 古吴墨浪子辑:《西湖佳话》卷一六,清康熙年间金陵王衙刊本,第3上页。

16 范莲航:《九品莲台》卷上,清乾隆年间扬州藏经院刊本,第9上-下页。

17 古吴墨浪子辑:《西湖佳话》卷一六,第7下页。

18 范莲航:《九品莲台·原序》,第1下页。

19 参见范莲航:《九品莲台》卷上,第7下-8上页、32上-下页。

20 范莲航:《九品莲台》卷上,第32上-下页。

21 范莲航:《九品莲台》卷上,第12下-14上页。这组《七笔勾》曲当是从《归元镜》沿袭而来,但字句上存在细微差别。参见智达:《归元镜》卷下,第17下-19下页。日本学者沢田瑞穗曾详细比对二书,认为《九品莲台》有多处“剽窃”《归元镜》。参见沢田瑞穗:《蓮池大師伝の弾詞〈九品蓮台記〉について》,《中文研究》1969年第9期。

22 范莲航:《九品莲台》卷上,第50下-52上页。祜锦吟咏《七笔勾》的情节《归元镜》中未见,或为范莲航之发明。《九品莲台》中祜锦的这组曲词亦收入光绪间成书的《莲修必读·云栖诗偈》中,但署名“莲池大师”(即祜宏),而非祜锦。参见观如编:《莲修必读》,CBETA, X62, no. 1214, 第859页。而另一组署名祜锦的《七笔勾》曲从清代至民国间似乎流传更广,曲中勾却“凤诰鸾章”“锦绣妆奁”“雾髻云鬟”“香粉花脂”“刺绣挑花”“育女生男”及“缓步金莲”七样与女性生活息息相关之事,当为后人托祜锦之名而作。民国年间释震华法师(1908-1947)所编祜锦传记中收录了这七首曲词,称祜锦“效宏公《七笔勾》,以为妇女学佛者劝”。参见释震华:《续比丘尼传·明杭州孝义庵尼祜锦传》,中国宗教历史文献集成编纂委员会编:《藏外佛经》第19册,黄山书社,2005年,第542页。这篇传记的开头和结尾分别简要叙述了祜锦出家和逝世的经过,皆据祜宏《庵主太素师》而来。

23 范莲航:《九品莲台》卷下,第13上-19上页、41上-49下页。

24 沈李月华:《读〈汤夫人七笔勾〉书后》,《海潮音》1922年第3卷第7期。

25 同前注。沈氏眷抄的《汤夫人七笔勾》与释震华《明杭州孝义庵尼祿锦传》中所录曲词基本一致。

26 祿宏:《云栖法汇·孝义无碍庵录·庵主太素师》,第77上-下页。

27 艾静文对祿锦嗣子产生的纠纷进行了深入研究,参见 Jennifer Eichman, “Zhuhong’ s Communal Rules for the Late Ming Nunnery Filiality and Righteousness Unobstructed,” *Nan Nü*, Vol. 21, 2019, pp. 228-233.

28 Hongyu Wu, “Women, Bodily Transformation and Rebirth in the Pure Land in the Writings of Chinese Buddhists in the Eighteenth Century,” *Gender & History*, Vol. 32, No. 1, 2020, p. 234.

29 智达:《归元镜》卷下,第55下页。

30 耀媛:《七笔勾》,佛学书局,1935年,第128页。

31 需要说明的是,《七笔勾》最后一幕《见佛》以祿锦西归极乐为结局,并未写到祿宏圆寂。其中祿锦由莲花内现身接着顶礼阿弥陀佛的场景,很可能模仿了龙王庙本《归元镜》最后一分《同生安养》中祿宏往生净土的舞台设置,二者的科介颇为类似。

《七笔勾》最后一幕科介道:“台中摆一大莲花,中空,汤夫人预藏在内,莲瓣皆合”,而后“花瓣放开,汤夫人由花内上升,对佛顶礼介”。参见耀媛:《七笔勾》,第129-130页。而龙王庙本《归元镜》最后一分科介道:“高台上,台正中设一大莲花,生扮莲池(即祿宏)……在莲花内向外跏趺坐,将莲花合上毕……佛以手指莲花介……莲花遂开,莲池在莲花上合掌。”参见智达:《归元镜》卷下,清乾隆四十九年(1784)北京西直门龙王庙重刊本,第55下页、56下页、57上页。该版本卷首插图正展现了祿宏坐于莲花之上往生极乐国土的场景(见图一)。关于《归元镜》龙王庙本与其他版本异文之考证,参见王萌筱:《佛教戏曲〈归元镜〉版本源流考》,《图书馆杂志》2021年第9期。

32 松菊归来客:《莲池大师七笔勾南音》,香港荃湾东普陀寺印送本,第11页。

33 范莲航:《九品莲台》卷下,第67上-68下页。

34 范莲航:《九品莲台》卷下,第75下-76上页。

35 范莲航:《九品莲台》卷下,第68下页。

36 范莲航:《九品莲台·原序》,第1下页。

37 关于弹词与女性的关系,参见胡晓真:《才女彻夜未眠:近代中国女性叙事文学的兴起》,麦田出版社,2003年。

38 祿宏:《云栖法汇·往生集》卷二,第32上页。

39 学者对净土中是否有女相的问题有很多讨论,参见 James Dobbins, “Women’ s Birth in the Pure Land as Women: Intimations from the Letters of Eshinni,” *The Eastern Buddhist*, New Series, Vol. 28, No. 1, 1995, pp. 108-122; Paul Harrison, “Woman in the Pure Land: Some Reflections on the Textual Sources,” *Journal of Indian Philosophy*, Vol. 26, No. 6, 1998, pp. 553-572.

40 范莲航：《九品莲台》卷下，第 68 上页。

41 瞿媛：《七笔勾》，第 129-130 页。

42 智达：《归元镜》卷下，清乾隆四十九年(1784)北京西直门龙王庙重刊本，第 54 下页。

43 Beata Grant, *Eminent Nuns: Women Chan Masters of Seventeenth-Century China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009, p. 2. 郭辉更为细致地梳理了不同时期小说中的尼僧形象及其历史背景，认为明代中后期小说丑化尼僧现象十分显著，而清代小说中的尼僧形象则更为多姿多彩。参见郭辉：《明清小说中尼僧形象之文学与文化研究》，南开大学出版社，2014 年，第 122-264 页。

44 乾嘉年间文人王文治(1730-1802)致昆曲家叶堂之子的书信中，请求后者为《归元镜》谱曲，并提及其借阅的《归元镜》“原本系借一善女人者”。参见王文治：《有关佛教戏曲〈净土传灯归元镜〉信札》，阅是编：《从梅兰芳到张充和：中国戏曲艺术》，浙江人民美术出版社，2017 年，第 914 号。由这条材料可推知，《归元镜》在清代已经流传于女性读者之中。