

# 明末蕩益智旭〈一筆勾〉曲調研究

黃家樺\*

## 摘要

本文主要目的欲釐清「雲棲祿宏當初是否即以〈駐雲飛〉曲牌填詞傳唱？或後世僧眾弟子將〈七筆勾〉譜曲」等相關問題，進而從〈駐雲飛〉曲調、起源年代、及由南曲小令到為佛曲吸收的民歌小曲之發展過程、及地緣關係等四個面向為探討，深究〈駐雲飛〉曲調與祿宏〈七筆勾〉、智旭〈一筆勾〉之關係，以此論證祿宏及智旭用當時明代民歌〈駐雲飛〉曲牌填〈一筆勾〉之因緣。另，在研究過程中發現，對於僧人文集，應避免囿於高僧身分來限制研究範疇，因而損及學術成果之正確性，並提出有關明代民歌與佛教文學可做為新的研究議題等論點。

**關鍵詞：**蕩益智旭、〈一筆勾〉、〈七筆勾〉、〈駐雲飛〉、明代民歌

投稿日期：2020/05/12；接受日期：2020/07/02

---

\* 作者撰寫本文時為國立高雄師範大學國文研究所博士班博士候選人。非常感謝匿名審查委員之審議指正，並提供詳盡寶貴意見，使本文更臻完備。文中若有任何疏誤，均屬作者之責。

# A Study on the tune of "One crossed out by one scratch" by Ou-Yi Zhi-Xu at the Late Ming Dynasty

Chia-Hua Huang\*

## Abstract

The main purpose of this article is to clarify the following issues: Did Yun-Qi Zhu-Hong (雲棲祿宏) originally used the song-card "Flying in the Clouds" (Zhu Yun fei, 駐雲飛) to fill in the lyrics and spread it out? Or did the later monks and disciples compose the music of "Seven crossed out by one scratch" (Qi bi gou, 七筆勾), and merged into the Buddhist opera of "The Gui-Yuan Mirror" (歸元鏡) by Master Zhi-Da (智達法師) of the Qing Dynasty?

This article further to explore the relationship between the "Seven crossed out by one scratch" of Yun-Qi Zhu-Hong and Ou-Yi Zhi-Xu (藕益智旭) from the four aspects of the tunes of "Flying in the Clouds", the age of its origin, the development process and the geographical relationship of the folk songs which transform from NanquXiaoling (南調小令) to the folk song that were absorbed by the Buddhist song. And use this to demonstrate the reason for the completion of Yun-Qi Zhu-Hong and Ou-Yi Zhi-Xu using the popular folk song, "Flying in the Clouds", of the Ming Dynasty to fill in the "One crossed out by one scratch".

Furthermore, in the course of research, it was found that the study of the monk's anthology should avoid restricting the scope of the research because of the author's identity as an eminent monk, or thus undermine the academic results of the study. Finally, the study also puts forward the argument that the folk songs and Buddhist literature of the Ming Dynasty could be used as new research topics.

*Keywords:* Ou-Yi Zhi-Xu, "One crossed out by one scratch" (as called "Yi bi gou"), "Seven crossed out by one scratch"(as called "Qi bi gou"), "Flying in the Clouds" (as called as "Zhu yunfei"), Ming Dynasty folk songs

**Submitted: 2020/05/12 ; Accepted: 2020/07/02**

---

\* The author was a Ph.D. candidate of the Graduate Institute of Chinese Literature at National Kaohsiung Normal University at the time of writing. All thanks should be given to the anonymous reviewers for reviewing and providing detailed and valuable comments to make the article more complete. Any errors in this article should be the author's own responsibility.

## 明末蕩益智旭〈一筆勾〉<sup>1</sup>曲調研究

### 壹、前言

蕩益智旭<sup>2</sup>(1599-1655)，俗姓鍾，名際明、又名聲，字振之，法名智旭，自號蕩益、西有，在早期文稿中多次自稱「素華」<sup>3</sup>，晚年自傳號「八不道人」。著作曾署名或自稱方外史旭求寂、釋大朗、際明禪師、金閩逸史，晚年則時常自稱或署名蕩益子、蕩益道人、蕩益沙門。其與蓮池祿宏(1535-1615)、紫柏真可(1543-1603)、憨山德清(1546-1623)並稱為明末四大高僧。

因拜讀林智莉教授〈明末清初淨土思想對戲曲的影響—以《歸元鏡》為探討〉時看到以下敘述：

「七筆勾」是雲棲祿宏斷絕七種俗情的出家誓詞，這套唱詞以【駐雲飛】譜寫，聲情、詞情十分吻合，淺顯易懂，後世流傳亦廣，不知是雲棲祿宏當初即以【駐雲飛】曲牌譜寫傳唱(但以祿宏高僧身分，似乎不太可能)?或後世弟子僧眾將「七筆勾」譜曲，智達收入《歸元鏡》中演出?抑或智達在編劇時為其譜上【駐雲飛】曲調?因筆者見聞有限，無法查得相關資料。<sup>4</sup>

觀上述引文，作者因〈駐雲飛〉為曲牌，而雲棲祿宏為高僧身分，便推論高僧不太可能依〈駐雲飛〉譜填詞傳唱，故而文後又以一事論證「【駐雲飛】」「七筆勾」也是智達將雲棲祿宏原來的「七筆勾詞」譜上曲調而使其流傳久遠，原文如下：

【歎孤調】就是智達改編自雲棲祿宏〈瑜珈集要施食儀軌〉念詞，原本的〈施食儀軌〉十分冗長，施濟幽魂眾多，智達在此將儀軌中招濟的各類幽魂刪減，併湊於四支【歎孤調】中，在施食儀式中演唱。由此或可推論，【駐雲飛】「七筆勾」也是智達將雲棲祿宏原來的「七筆勾詞」譜上曲調而使其流傳久遠。<sup>5</sup>

因筆者曾於智旭著作《靈峰宗論》及現存文稿《淨信堂初集》讀到詩偈〈一筆勾〉，且發現形式和雲棲祿宏之〈七筆勾〉一樣，是以產生了從雲棲祿宏之〈七筆勾〉到蕩益智旭的〈一筆

<sup>1</sup> 在(明)蕩益智旭《蕩益大師全集(18)》所收刊本書寫為〈一筆勾〉，因古音「ㄍ」、「ㄣ」相通，復依據「國際電腦漢字及異體字知識庫」所示，「勾」字為「句」之異體，推論「句」、「勾」古字通用。惟現今「句」、「勾」音義使用通常有分別，而「一筆句」即「一筆句銷」之意，為使行文易於閱讀，爰本文使用通俗寫法〈一筆勾〉。「國際電腦漢字及異體字知識庫」，<http://chardb.iis.sinica.edu.tw/meancompare/53E5/52FE>(2018.11.06 上網)

<sup>2</sup> 本節有關蕩益大師生平內容及引文若出自〈八不道人傳〉者，為修潔註腳，不逐筆加註。〔明〕蕩益智旭：〈八不道人傳〉《靈峰宗論》卷首，《蕩益大師全集》(臺北：佛教出版社，2014年)，頁10219-10226。

<sup>3</sup> 「素華」最早見於崇禎四年五月十七日，作〈為惺谷作誠語誓〉自稱「素華智旭」，〔明〕蕩益智旭：《淨信堂初集》卷一，明學主編：《蕩益大師全集》第七冊(四川：巴蜀書社，2018年)，頁281。

<sup>4</sup> 林智莉：〈明末清初淨土思想對戲曲的影響—以《歸元鏡》為探討〉，《戲劇學刊》第16期(臺北：臺北藝術大學戲劇學院，2012年7月)，頁113。

<sup>5</sup> 林智莉：〈明末清初淨土思想對戲曲的影響—以《歸元鏡》為探討〉，《戲劇學刊》第16期(臺北：臺北藝術大學戲劇學院，2012年7月)，頁113。

勾〉與〈駐雲飛〉是否有相關之問題意識，遂興起藉研究智旭填〈一筆勾〉之曲調〈駐雲飛〉來探究三者之因緣，並期能以分析〈一筆勾〉之曲調〈駐雲飛〉的曲譜形式、最早出現年代、以及此曲發展到明代等探討過程中，釐清「雲棲祿宏當初是否即以〈駐雲飛〉曲牌填詞傳唱？或後世僧眾弟子將〈七筆勾〉譜曲，由智達法師收入《歸元鏡》中演出？抑或智達法師在編劇時將雲棲祿宏原來的〈一筆勾〉譜上〈駐雲飛〉曲調而使其流傳久遠？」等相關問題，並擬以此補充相關史料。

就目前所能查找之文獻，以〈駐雲飛〉曲調所填「一筆勾」辭為題之僧人佛教文學作品，應始自祿宏〈七筆勾〉，終至智旭〈一筆勾〉，尚未找到其他作品。又，筆者係因研究智旭，發現〈一筆勾〉內容所言是佛法第一義諦，是以，欲分析其依〈駐雲飛〉曲填〈一筆勾〉之因緣。是而以文獻研究法來探究其所作〈一筆勾〉曲調、〈駐雲飛〉之曲譜、出現年代和發展歷程及地緣關係，來開展本文之二個研究目的：智旭〈一筆勾〉曲調〈駐雲飛〉、祿宏〈七筆勾〉三者之關係，以及釐清上述「雲棲祿宏當初是否即以〈駐雲飛〉曲牌填詞傳唱？」等相關疑竇。

## 貳、〈駐雲飛〉與祿宏〈七筆勾〉、智旭〈一筆勾〉之關係

後世尊祿宏為淨土宗第八代祖，天台宗子孫則尊智旭為天台宗第三十一祖，而淨土宗則尊其為淨土九祖。二位高僧皆著作宏富，智旭更被後世稱為明末佛法集大成者。因而，近代研究者才會有高僧祿宏所作〈七筆勾〉，實難以和曲牌〈駐雲飛〉劃上等號之看法。

為探討本文欲解決之相關問題，本節先整理〈駐雲飛〉曲譜之體制，再介紹祿宏〈七筆勾〉及智旭的〈一筆勾〉之作品，最後以三者之曲譜形式分析關係。

### 一、〈駐雲飛〉曲譜

明朝王驥德《曲律》卷第一〈論調名第三〉所附蔣孝所編最早之南曲譜《九宮詞譜》<sup>6</sup>見〈駐雲飛〉列於南曲中呂過曲，而在《十三調南曲音節譜》列為雙調近詞〈駐雲飛〉(夾鍾宮)。<sup>7</sup>〈駐雲飛〉曲譜亦見於明朝沈璟《新定南九宮曲譜》(以下簡稱《九宮曲譜》)、明末清初沈自晉《南詞新譜》、明末清初徐迎慶、鈕少雅《彙纂元譜九宮正始》(以下簡稱《九宮正始》)和清代《新定九宮大成南北詞宮譜》所收之〈駐雲飛〉戲文，以及《永樂大典戲文三種》現存三種南戲，其中〈宦門子弟錯立身〉第十二亦見〈駐雲飛〉四首曲<sup>8</sup>。由上述文本得知，〈駐雲飛〉為南曲，單用小令。

<sup>6</sup> 原文：「南詞舊有蔣氏《九宮》《十三調》二譜，《九宮譜》有詞，《十三調》無詞。詞隱於《九宮譜》參補新調，又並署平仄，考定訛謬，重刻以傳；卻削去《十三調》一譜，間取有曲可查者，附入《九宮譜》後。今其書秘不大行，錄載於此，以便觀者。」文中所言「詞隱」即沈璟(1553-1650)，又號「詞隱生」，編《南九宮十三調曲譜》，又稱《新定南九宮曲譜》。見〔明〕王驥德《曲律》，《歷代詩史長編二輯》(台北：鼎文書局，1974年)，頁61。

<sup>7</sup> 登場首曲，北曰「楔子」，南曰「引子」；引子曰「慢詞」，過曲曰「近詞」。見〔明〕王驥德《曲律》，《歷代詩史長編二輯》，頁60。

<sup>8</sup> 中央研究院近代漢語語料庫，<http://lingcorpus.iis.sinica.edu.tw/cgi-bin/kiwi/pkiwi/kiwi.sh?ukey=-1573322748&qtype=-1>(2018.09.24上網)。

依前述曲譜所錄〈駐雲飛〉之正格及變格戲文，可知〈駐雲飛〉變格諸多。有關此曲平仄，在《九宮曲譜》所收《拜月亭》之〈駐雲飛〉戲文<sup>9</sup>另有眉批記載：「村字可用上聲，要、盞、勉、展俱可用平聲，酒字不若用平聲妙，不得已可用上聲，不可用去聲也。但略沾口亦可用仄仄平平」<sup>10</sup>，另於《欽定四庫全書·御定曲譜》卷七「中呂宮引子」亦有言：「〈駐雲飛〉此曲第二句、第四句、第七句和第八句第一個字可用平聲，第二句第七個字不若用平聲不得已乃用上聲，不可用去聲也，第六句的四字亦可用仄仄平平」。

爰本文僅就〈駐雲飛〉字數正格及《九宮曲譜》、《南詞新譜》、《九宮正始》所錄〈駐雲飛〉正格及變格戲文之調譜，以及上段所引資料，彙整〈駐雲飛〉曲譜<sup>11</sup>如下：

十仄平平叶，十仄平平十去平(第7字平上可用，不可用去)叶。十仄平平仄叶，十去平平去叶。

嗒，十仄平平叶，去平平上(仄仄平平)叶。十去平平不，十仄平平去叶，平仄十平平去平叶。

由調譜可見，〈駐雲飛〉字數正格是四、七、五、五、一、五、四、四、五、七。末句可復唱，或加疊句。本調全曲十句，四個句段，八個韻位。

## 二、從雲棲株宏之〈七筆勾〉到蕩益智旭的〈一筆勾〉

株宏依〈駐雲飛〉曲調填〈七筆勾〉七首，智旭則依〈駐雲飛〉作有〈一筆勾〉、〈乙丑翻一筆勾〉、〈丙寅季夏先慈捐世賦四念處以寫哀〉等四首，以下分段探討。

### 1. 先以欲鉤牽後令人佛智之一端：株宏之〈七筆勾〉

株宏作〈七筆勾〉是明出家之志，在此僅錄二首內容為引文，全文列於附錄一：

恩重山丘，五鼎三牲未足酬。親得離塵垢，子道方成就。嗒！出世大因由，凡情怎割。孝子賢孫，好向真空究。因此把五色封章一筆勾。

鳳侶鸞儔，恩愛牽纏何日休。活鬼喬相守，緣盡還分手。嗒！為你倆綢繆，披枷帶扭。覷破冤家，各自尋門走。因此把魚水夫妻一筆勾。<sup>12</sup>

〈一筆勾〉七首分別談「五色封章」、「魚水夫妻」、「貴子蘭孫」、「富貴功名」、「家舍田園」、

<sup>9</sup> 《九宮曲譜》所收《拜月亭》之〈駐雲飛〉戲文全文：「村釀新篘。要解愁腸須是酒。壺內馨香透。盞內清光溜。嗒！何必恁多羞，但畧沾口，勉意休推，莫把眉兒皺，一醉能消心上愁。」

<sup>10</sup> [明]沈璟編：《新定南九宮曲譜(一)》，《善本戲曲叢刊》(台北：學生書局，1984年)，頁282-283。

<sup>11</sup> 在羅錦堂所著《南曲小令譜》中亦有〈駐雲飛〉曲譜為：十仄平平韻，十仄平平十仄平叶。十仄平平去叶，十去平平去叶。平，十仄仄平平，十仄平仄叶。十仄平平，十仄平平仄叶，十仄平平十仄平叶。本書所選3首曲例為明代王九思、施子野、金鑾的作品。羅錦堂，《南曲小令譜》(香港：河洛出版社)，1964年，頁42-43。

<sup>12</sup> [明]智達：《異方便淨土傳燈歸元鏡實錄》卷之下「七筆勾塵分第二十九」《大藏經補編》第18冊，CBETA, B18, no0097, p. 0281b09、0281b13、0281b18、0282a03、0282a07、0282a16。

「蓋世文章」、「風月情懷」等七件事，這七件事可含括世人以眾生情見所執著貪愛的世間一切。依佛法而言，貪愛即是生死輪迴之因，生死輪迴即眾生痛苦之因。而學佛是將眾生情見轉換成佛之知見後，即能洞照人世種種愛取不過都是因緣聚散，明瞭執著因緣聚散過程而產生的痛苦是虛幻。在看清人世一切不過是因緣聚散，便會有不如一筆勾銷之嘆。而出家便是因看清這種痛苦究竟之因後，所自然發起之出離心。

故而，祿宏在首句即以「親得離塵垢，子道方成就」點出其「出世大因由」，發大志出家為成就佛道和成就大孝，即為了卻這累劫痛苦之生死究竟因。

他曾為明朝真如子所撰《諺謨曲典》一書作序，在序中提出「娑婆世界以音聲為佛事，先以欲鉤牽，後令人佛智之一端也」<sup>13</sup>之見解，由此推論，其在出家時以〈駐雲飛〉南曲音聲作〈七筆勾〉明志，實為以曲「先以欲鉤牽後令人佛智之一端也」之大菩提心。

## 2. 須彌納芥子，芥子納須彌：智旭之〈一筆勾〉等作品

依弘一演音所撰〈蕩益大師年譜〉<sup>14</sup>記載，智旭於明天啟壬戌年(1622)二十歲出家，〈乙丑翻一筆勾〉<sup>15</sup>當作於其出家後三年之乙丑年(1625)。按《淨信堂初集》卷八詩偈順序，<sup>16</sup>第一首是〈將欲出家與叔氏言別四絕〉，第二首為〈一筆勾〉，第三首〈乙丑翻一筆勾〉特別於曲題加上「乙丑」年代，故而〈一筆勾〉所作時間應為出家後，乙丑年之前。

前已說明智旭依〈駐雲飛〉曲所作之作品有三首，在此僅引〈一筆勾〉、〈乙丑翻一筆勾〉全文，〈丙寅季夏先慈捐世賦四念處以寫哀〉四首列於附錄二：

### 〈一筆勾〉

湛海浮漚，起滅無端何日休。目瞽空花有，瞽盡花存否，(嗟)莫更往迷流。酸辛獨受，知妄無因，當體元如舊。因此把世界身心一筆勾。

### 〈乙丑翻一筆勾〉

海湛漚浮。本自無端豈更休。目瞽空花有。瞽盡花亡否。(嗟)及早悟真流。安然正受，知幻即離，那有新和舊。把甚麼世界身心一筆勾。<sup>17</sup>

智旭在二十三歲時聽性宗經典《楞嚴經》，二十四歲出家後聞古德法師講相宗《成唯識論》，疑性宗與相宗互相矛盾。二十五歲坐禪徑山，因逼拶功極，「身心世界忽皆消殞，因知此身從無始來，當處出生，隨處滅盡，但是堅固妄想所現之影。剎那剎那，念念不住，的確非從父母生也」<sup>18</sup>。在徑山大悟後，洞徹性相二宗，知其本無矛盾。

<sup>13</sup> CBETA, J33《嘉興藏》第33冊, noB277《雲棲法彙》，《山房雜錄》卷一，p. 0093b25。

<sup>14</sup> 〔清末民初〕弘一演音撰〈蕩益大師年譜〉，〔明〕蕩益智旭：《蕩益大師全集·目錄》（臺北：佛教出版社，2014年），頁12-18。

<sup>15</sup> 〔明〕蕩益智旭：〈乙丑翻一筆勾〉《淨信堂初集》卷八，明學主編：《蕩益大師全集》第七冊（四川：巴蜀書社，2018年），頁490。

<sup>16</sup> 〔明〕蕩益智旭：《淨信堂初集》卷六，明學主編：《蕩益大師全集》第七冊（四川：巴蜀書社，2018年），頁490。

<sup>17</sup> 〔明〕蕩益智旭：〈一筆勾〉、〈乙丑翻一筆勾〉《淨信堂初集》卷八，明學主編：《蕩益大師全集》第七冊（四川：巴蜀書社，2018年），頁490。

<sup>18</sup> 弘一演音撰〈蕩益大師年譜〉，〔明〕蕩益智旭：《蕩益大師全集·目錄》（臺北：佛教出版社，2014年），

觀〈一筆勾〉和〈乙丑翻一筆勾〉作品，用了「一翳在眼，空花亂墜」禪門公案<sup>19</sup>，更可看到智旭於悟前悟後的不同之處。徑山大悟前所寫有如神秀禪師偈，是小悟後在事上漸修，即雖有悟，但尚未達向上一著之明心見性前，要善加保任。而大悟後所寫「海湛漚浮。本自無端豈更休」、「及早悟真流，安然正受，知幻即離，那有新和舊」等句，則是如惠能禪師偈之「本來無一物，何處惹塵埃」，是理上直指人心、明心見性之悟。

天啟丙寅(1626)年六月初一日，智旭二十八歲作〈丙寅季夏先慈捐世賦四念處以寫哀〉，是因母亡而痛切肺肝所賦。其曾言「四念處慧，佛法總關」<sup>20</sup>，因痛念母逝之生死大事而賦「四念處」，即細說四種慧觀修行之法。修此身、受、心、法四種觀想(四念處)，用慧觀的力量，把心安住在正道上修行，不再受生死輪迴之苦。

佛家說：「須彌納芥子，芥子納須彌」<sup>21</sup>，智旭應是亦如株宏把「須彌佛法」納入〈駐雲飛〉曲調芥子中，但因其作品文字非用淺白通俗世俗語，而是多用佛經典故，所以，即使也用〈駐雲飛〉填詞，但此三首作品就不如株宏〈七筆勾〉流傳及影響之廣。但，其中蘊含之佛法思想實是大如須彌。限於本文研究主題及篇幅，擬另為文以其著作來探討智旭〈一筆勾〉等作品所傳達的須彌佛法思想。

### 三、分析〈駐雲飛〉、株宏〈七筆勾〉、智旭〈一筆勾〉之關係

本段先討論智旭寫〈一筆勾〉是否與株宏〈七筆勾〉有關係？然後再對〈駐雲飛〉、〈七筆勾〉、〈一筆勾〉三者之關係作分析。

#### 1. 雲棲株宏與蕩益智旭之師承關係

前述智旭於出家後的前三年期間，以〈駐雲飛〉曲調作了題為〈一筆勾〉、〈乙丑翻一筆勾〉等作品，就內容看是「把世界身心一筆勾」出家成佛之志，雖不似〈駐雲飛〉南曲的通俗性質，卻讓他也使用了〈駐雲飛〉的南曲來言其志，本文推論其主要的因素應是受雲棲株宏〈一筆勾〉之影響。

株宏於嘉靖丙寅年(1566)出家前作〈一筆勾〉七首見志，此七首作品以簡白的語言將父母、夫妻、兒孫、功名、田園、文章、宴遊，生動刻畫成七條輪迴繩索勸世人應一筆勾消，所以此

頁 12-16。

<sup>19</sup> 福州芙蓉山靈訓禪師，初參歸宗問：「如何是佛」。宗曰：「我向汝道，汝還信否」。師曰：「和尚發誠實言，何敢不信」。宗曰：「即汝便是」。師曰：「如何保任」。宗曰：「一翳在眼空華亂墜(法眼云：歸宗若無後語有什麼歸宗也)」師辭歸宗。宗問：「子什麼處去」。師曰：「歸嶺中去」。宗曰：「子在此多年，裝束了却來，為子說一上佛法」。師結束了上堂。宗曰：「近前來」。師乃近前。宗曰：「時寒途中善為」。師聆此一言頓忘前解，後歸寂諡弘照大師，塔曰圓相。《大正藏》第 51 冊 CBETA, T5, no. 2076, 《景德傳燈錄》卷第十, p. 0817b11

<sup>20</sup> [明]蕩益智旭：〈上闍梨古德師〉《淨信堂初集》卷六，明學主編：《蕩益大師全集》第七冊(四川：巴蜀書社，2018 年)，頁 452。

<sup>21</sup> 原出於《維摩詰所說經·不思議品第六》：「若菩薩住是解脫者，以須彌之高廣內芥子中無所增減，須彌山王本相如故，而四天王、忉利諸天不覺不知己之所入，唯應度者乃見須彌入芥子中，是名住不思議解脫法門……」，CBETA, 《大正藏》第 14 冊 T14, no. 0475, p. 0546b24。後於《宋高僧傳》〈唐廬山歸宗寺智常傳〉所載「及到歸宗李問曰。教中有言：『須彌納芥子，芥子納須彌』。如何芥子納得須彌？」常曰：「言博士學覽萬卷，書籍還是否耶？」李曰：「忝此虛名。」常曰：「摩踵至頂只若干尺，身萬卷書向何處著？」李俛首無言。」，《大正藏》第 50 冊 CBETA, T50, no. 2061, p. 0817b11。

七首〈一筆勾〉盛傳於當世，而所採曲調〈駐雲飛〉也因而有〈一筆勾〉或〈七筆勾〉之別名。

智旭生於祿宏示寂之後，但在著作中常見其對祿宏敬慕私淑為師之意。在〈十八祖像贊并序略〉第十六首就敬稱祿宏為得戒和尚：

得戒和尚，雲棲大師(第十六)。諱祿宏，字佛慧，別號蓮池。古杭人，姓沈，少為名儒。三十歲出家，參遍融等大老，密有契悟。住靜雲棲，不覺成叢席。專修淨土，敦尚戒律。不拈機緣，不稱方丈，不崇殿閣，不侈衣食。以平易老實，力挽浮風。凡警策大眾，開示出生死事，未嘗不聲淚俱下。放生結緣，施食作福，不計其數。年八十二示寂。旭少為邪師所誤，力詆三寶，聞大師自知錄序，始轉邪心。廿四出家，入山作務，見規約中，有學戒式。遂發菩提心，胡跪大師像前，然香頂受二種戒本，以附私淑之科。<sup>22</sup>

引文所述因閱祿宏書而從儒轉佛之事，他在〈十八祖像贊并序略〉自述「旭少為邪師所誤，力詆三寶，聞大師自知錄序，始轉邪心」，於〈結壇水齋持大悲咒願文〉亦云：「七歲斷肉，未知出世正因。十二學儒，乃造謗法重業。賴善根未絕，每潛轉默移。一觸念於自知之序，次旋意於寂感之譚」<sup>23</sup>，可知他是因讀祿宏所著〈自知錄序〉由儒轉佛。另外，引文也說到自己在出家的第二年在蓮池和尚像前頂受四分戒本，私淑祿宏為師。

此外，〈蕩益大師年譜〉亦載「二十四歲。夢禮憨山大師，哭恨緣慳，相見太晚。……一月中，三夢憨師。師往曹谿，不能遠從。乃從雪嶺峻師剃度，命名智旭。雪師憨翁門人也」，他在〈十八祖像贊并序略〉第十八首私淑憨山德清為「夢中接引」<sup>24</sup>之師。其雖未曾親見德清，但曾與其有書信往來，並依德清弟子雪嶺峻師剃度，故而智旭為憨山德清之再傳弟子，為德清之法屬。

明神宗萬曆乙亥年(1575)，是年德清三十歲，與當時四十一歲之祿宏在五臺山妙德庵互相研解佛法，互證境界。之後，德清曾寄上數種著述，祈請蓮池大師給予「印決」。在祿宏示寂後，其作〈古杭雲棲蓮池大師塔銘〉記載祿宏「乃作一筆勾詞」明出家志之事。

綜上師承及智旭因讀祿宏所著〈自知錄序〉由儒轉佛等因緣，可推論剛出家的智旭應是受祿宏之影響，亦於出家時作〈一筆勾〉以明志。

## 2. 〈七筆勾〉與〈一筆勾〉皆依〈駐雲飛〉曲譜填詞

由〈駐雲飛〉曲譜之「字數正格四、七、五、五、一、五、四、四、五、七」、「全曲十句，四個句段，八個韻位」和祿宏〈七筆勾〉、智旭〈一筆勾〉作對照比較，〈七筆勾〉除了在原〈駐雲飛〉正格調譜的最末句七字增加三字「一筆勾」外，其餘曲調形式都是相符。因〈駐雲飛〉變格甚多，祿宏七首作品之第八句數均是十個字，且無法依襯字原則找出三個襯字，故而本文推論此句之「一筆勾」三字應是增字，與〈駐雲飛〉之正格字數已不同。

<sup>22</sup> [明]蕩益智旭：〈十八祖像贊并序略〉《蕩益大師全集》第十八冊(臺北：佛教出版社，2014年)，頁11618-11619。

<sup>23</sup> [明]蕩益智旭：〈結壇水齋持大悲咒願文〉《蕩益大師全集》第十六冊，頁10275-10276。

<sup>24</sup> [明]蕩益智旭：〈十八祖像贊并序略〉《蕩益大師全集》第十八冊(臺北：佛教出版社，2014年)，頁11619-11620。

是以，在本節從第一個曲調面向的分析，推論祿宏當初即以〈駐雲飛〉曲牌填詞〈七筆勾〉，且因〈七筆勾〉流傳甚廣，〈駐雲飛〉也有〈七筆勾〉或〈一筆勾〉之名。

而前已討論智旭對祿宏有私淑之師承關係，爰本文推論出家的智旭是受祿宏影響，亦於出家時以〈駐雲飛〉曲作〈一筆勾〉以明出家之志，且其〈一筆勾〉作品與祿宏的〈七筆勾〉形式一樣，在最末句的七個字之後再加上「一筆勾」三字。

## 參、上溯：〈駐雲飛〉曲牌年代溯源

前段已由〈駐雲飛〉曲調來論證〈七筆勾〉及〈一筆勾〉是依此曲填詞，本文續探討〈駐雲飛〉曲牌所見最早年代，之後再依序探討此曲牌之發展過程，以此二種不同之面向再論證祿宏和智旭當初即選擇此曲填詞明出家之志。

明代戲曲家沈璟有言「北詞譜，精且詳，恨殺南詞偏費講」<sup>25</sup>，南曲譜種類及數量繁多，而本文目的為探究〈駐雲飛〉曲牌最早之可能出現之朝代，經查找相關資料後，決定僅選明朝沈璟《九宮曲譜》、明末清初沈自晉《南詞新譜》與明末清初徐迎慶、鈕少雅《九宮正始》所收之〈駐雲飛〉戲文作品，及《永樂大典戲文三種》現存最早三種南戲之《宦門子弟錯立身》〈駐雲飛〉最為最主要之文本，其他資料做為對照分析。

### 一、南曲曲譜所收〈駐雲飛〉戲文所作年代探討

《九宮曲譜》<sup>26</sup>及《南詞新譜》<sup>27</sup>所收〈駐雲飛〉戲文均為《拜月亭》、明末王鏐所撰《綵樓記》，且文字相同。而《九宮正始》所收〈駐雲飛〉戲文分別為取自元傳奇《拜月亭》、《呂蒙正》和《王祥》<sup>28</sup>。清代《新定九宮大成南北詞宮譜》卷十所輯三首〈駐雲飛〉分別取自清代所製的「月令承應戲」、明代徐霖(1462-1538)所作之《繡襦記》及《綵樓記》<sup>29</sup>。

在《九宮正始》卷首作者所著〈臆論〉「精選」有云：

詞曲始於大元，茲選俱集大曆至正間諸名人所著、傳奇數套，原文古調，以為章程。故寧質毋文，間有不足，則取明初者一二以補之。至如近代名劇名曲，雖極膾炙，不能合律者，未敢濫收。<sup>30</sup>

從引文可知《九宮正始》所選曲文以「原文古調」為主，且多採自宋元南戲，如有不足，則取明初戲文以補之。因《新定九宮大成南北詞宮譜》所收三曲譜為明、清兩代，而本節研究係上溯〈駐雲飛〉年代，故而不採《新定九宮大成南北詞宮譜》，而以《九宮正始》所收之〈駐

<sup>25</sup> [明]沈璟：〈論曲〉《商調·二郎神》，《歷代曲話匯編·明代篇第一集》（安徽：黃山書社，2009年），頁726。

<sup>26</sup> [明]沈璟編：《新定南九宮曲譜（一）》，《善本戲曲叢刊》（台北：學生書局，1984年），頁282-283。

<sup>27</sup> [明]沈自晉《南詞新譜（一）》，《善本戲曲叢刊》（台北：學生書局，1984年），頁321-322。

<sup>28</sup> (清)徐迎慶、鈕少雅《彙纂元譜九宮正始》（二），《善本戲曲叢刊》（台北：學生書局，1984年），頁478-479。

<sup>29</sup> 清代《新定九宮大成南北詞宮譜（四）》，《善本戲曲叢刊》（台北：學生書局，1984年），頁1237-1239。

<sup>30</sup> 文中「大曆」應為元朝時元文宗年號「天曆」（1328-1330），元惠宗的第三個年號「至正」（1341-1370）。原文見〈臆論〉，(清)徐迎慶、鈕少雅《彙纂元譜九宮正始》（一），頁17。

雲飛〉戲文為主，並以《九宮曲譜》、《南詞新譜》為輔作分析。

### 1. 《拜月亭》

《九宮正始》所收元傳奇為南戲《拜月亭》，而此戲文作者歷來研究者多有不同意見，以元代杭州商人施惠為通說。將《九宮曲譜》及《南詞新譜》所收《拜月亭》〈駐雲飛〉和《九宮正始》所收同劇之〈駐雲飛〉比較，文字略有差異：

村釀新筍，要解愁腸須是酒。壺內馨香透，盞內清光溜。  
啖！何必恁多羞，但畧沾口，勉意休推，展卻眉兒皺，一醉能消心上愁。

《九宮正始》所收《拜月亭》元傳奇戲文

村釀新筍。要解愁腸須是酒。壺內馨香透。盞內清光溜。  
啖！何必恁多羞，但畧沾口，勉意休推，莫把眉兒皺，一醉能消心上愁。

《九宮曲譜》、《南詞新譜》所收《拜月亭》戲文

從引文對照發現，《九宮正始》之〈駐雲飛〉第八句「展卻眉兒皺」，與《九宮曲譜》、《南詞新譜》所收《拜月亭》之〈駐雲飛〉第八句「莫把眉兒皺」的前二字「展卻」、「莫把」不同。

就兩首曲之文義分析，《九宮正始》第八句之「展卻」二字，與上下文之意思，無法連用，於義不協。觀本首曲義是勸酒以解愁腸，以酒來化解皺眉，用「展卻」接「眉兒皺」，文義無解。經查閱黃麗真《南劇六十種曲研究》<sup>31</sup>之「方言俗語」篇，在明代屠隆《曇花記》有「剗卻」一詞，是「除去，剗除」之意，如改為「剗卻眉兒皺」，則上下文義相通，且本句平仄不變。

另外，在王驥德《曲律》卷第二〈論訛字第三十八〉有言，「戲曲有相傳既久，致訛字間出，或係刻本之誤，或為俗子所改，致撰人叫屈，識者貽嗤，不一而足」<sup>32</sup>，綜上資料，「展卻」或可推論為「剗卻」之訛字，訛字之因，「或系刻本之誤，或為俗子所改」。

至於《九宮曲譜》、《南詞新譜》所收《拜月亭》之〈駐雲飛〉，第八句「莫把眉兒皺」前二字為「莫把」，可連貫上下文之義，但「剗卻」為句首動詞，讓「剗卻眉兒皺」成為倒裝句，使得句子產生有變化的動態感。而「莫把」是副詞修飾句末動詞「皺」字，「莫把眉兒皺」為直述句，與前句對照顯得較平凡無奇。筆者推論「莫把」一詞，或為後人見「展卻」訛字與上下文義不協，遂依曲義修改為「莫把」。

### 2. 《呂蒙正》及《綵樓記》

呂蒙正為北宋人，曾三度為相，在正史與筆記多有相關記載，所以於民間流傳極廣，因而有許多以呂蒙正故事作為搬演內容之戲曲，元代鍾嗣成《錄鬼簿》著錄有關漢卿《呂蒙正風雪破窑記》<sup>33</sup>及馬致遠《呂蒙正風雪齋後鐘》<sup>34</sup>，皆已亡佚。俞為民在〈南戲《破窑記》的版本及其流變〉文中論述，《九宮正始》所收為元本傳奇《呂蒙正》佚曲：

<sup>31</sup> 參見黃麗真：《南劇六十種曲研究》（台北：臺灣商務印書股份有限公司，1995年），頁228。

<sup>32</sup> 〔明〕王驥德《曲律》，《歷代詩史長編二輯》，《歷代詩史長編二輯》（台北：鼎文書局，1974年），頁143-144。

<sup>33</sup> 〔元〕鍾嗣成《錄鬼簿》，《歷代曲話匯編·唐宋元編》（安徽：黃山書社，2006年），頁319。

<sup>34</sup> 〔元〕鍾嗣成《錄鬼簿》，《歷代曲話匯編·唐宋元編》，頁325。

《破窰記》最早的版本必是宋元時期的版本，如明徐渭《南詞敘錄》已將《破窰記》列入「宋元舊篇」目內；又《永樂大典目錄》所著錄的三十三本宋本戲文目錄中，已有《呂蒙正風雪破窰記》一目；另外，元代古杭才人新編的《錯立身》戲文第五齣劇中的女演員王金榜在提到當時流行的傳奇時也提到了《呂蒙正風雪破窰記》一劇。因此，《破窰記》最早的版本當是宋元舊本。宋元舊本今已失傳，而《南曲九宮正始》引錄了元本的一些佚曲。<sup>35</sup>

引文論證此劇「最早的版本必是宋元時期的版本」，前述《九宮正始》選曲重在「原文古調」，且〈南戲《破窰記》的版本及其流變〉一文說《九宮正始》對本劇「共引錄元本六十支佚曲，劇名題作《呂蒙正》或《瓦窰記》。這六十支佚曲一是引自元本，一是轉引自產生於元代天曆年間的《九宮十三調譜》」<sup>36</sup>。又言「《南曲九宮正始》所引錄的這六十支元本佚曲大多與今存各本有異」，以《九宮曲譜》及《南詞新譜》所收明代王鏐所撰《綵樓記》和《九宮正始》所收元傳奇《呂蒙正》之〈駐雲飛〉比較，文字即有異：

漫憶侯園，瓜種青門知幾年。落齒冰霜濺，曾向金盤薦。

啖！不覺口流涎，意留連，塵沃我胸襟，我則待嚙一片，開口告人難上難。

《九宮正始》所收《呂蒙正》元傳奇

漫憶侯園，分種青門知幾年。落刃冰霜淺，曾向金盤獻。

啖！不覺口流涎，意留連，塵污胸襟，欲待嚙一片，開口求人難上難。

《新定南九宮曲譜》、《南詞新譜》所收《綵樓記》

以第二句「瓜種青門」<sup>37</sup>之典故辨之，可推論《九宮正始》所收元傳奇《呂蒙正》〈駐雲飛〉應為較古版本佚曲，《新定南九宮曲譜》、《南詞新譜》所收《綵樓記》〈駐雲飛〉應為後人傳抄訛誤或更改為「分種青門」之版本。

### 3. 《王祥》

《九宮曲譜》、《南詞新譜》未收此曲，故而不作戲文比較，僅就現存所查之資料臚列曲目出現年代。

依錢南揚著《宋元南戲百一錄》所記為「《永樂大典》卷一三九六七，戲文三及《南詞敘錄》作《王祥臥冰》；《曲海總目》提要卷三十五亦著錄之，可見此戲在乾隆時猶未亡佚」。<sup>38</sup>而在趙景深編《宋元戲文本事》則記載：「元代戲文殘曲最多的要算王祥臥冰」<sup>39</sup>，於陸侃如、馮沅君

<sup>35</sup> 俞為民著，〈南戲《破窰記》的版本及其流變〉，《宋元南戲考論》（台北：臺灣商務印書館股份有限公司，1995年），頁166。

<sup>36</sup> 俞為民著，〈南戲《破窰記》的版本及其流變〉，《宋元南戲考論》，頁167。

<sup>37</sup> 《史記·蕭相國世家》：召平者，故秦東陵侯。秦破為布衣，貧，種瓜於長安城東，瓜美，故世俗謂之「東陵瓜」。青門種瓜，引申為隱居不仕之意。中國哲學書電子化計劃，<https://ctext.org/shiji/xiao-xiang-guo-shi-jia/zh>(2018.11.06 上網)。

<sup>38</sup> 錢南揚著，《宋元南戲百一錄》（哈佛燕京學社出版，台北：進學書局，1969年），頁77-78。

<sup>39</sup> 趙景深編，《宋元戲文本事》（上海：北新書局，1934年），頁68。

合著之《南戲拾遺》又可見相關記載：「王祥本事見《宋元戲文本事》及《宋元南戲百一錄》。《九宮正始》錄四十三曲……〈真珠簾〉等三十四曲與此二書同。又〈上林春〉、〈駐雲飛〉……等七曲與《百一錄》同。」<sup>40</sup>等資料。

## 二、《永樂大典戲文三種》〈宦門子弟錯立身〉之作品時期

在《永樂大典戲文三種》現存三種南戲，其中〈宦門子弟錯立身〉作者題為「古杭才人新編」，在李季箴〈存本南戲〈宦門子弟錯立身〉與元代劇壇面貌〉<sup>41</sup>及俞為民〈南戲〈錯立身〉與〈小孫屠〉的來源及產生年代考述〉<sup>42</sup>兩篇文章中，均推論本劇為元滅南宋後，元朝統一時期元人根據北方雜劇改編之南戲。

〈宦門子弟錯立身〉第十二出第四曲即為〈南駐雲飛〉，四首全文為：

你款步難抬，便做天仙難見你來。我把你相看待，它把我相撈壞。  
猜？緣何在花街，共人歡愛？說又不做，罵又佯不采。正是本性難移山河易改，  
本性難移山河易改。(旦)

便做真龍，我也難從你逐浪波。訊口胡應和，譯話吃不過。  
啖！一面是舊特科，我把它瞧破。誰慣得如今，膽似天來大！你向咱行說個甚  
麼？你向咱行說個甚麼？(淨)

仔細思之，你是何人它是誰？姐姐多嬌媚，你卻身襤縷。  
啖！模樣似乞的，蓋紙被。日裡去街頭，教他求衣食。夜裡彎跽樓下睡。(生)

覆水難收，一度思量珠淚流。指望長相守，誰信不成就。(旦)  
啖！一筆盡都勾，免吃傭僱。剪髮拈香，共你同說咒。(生)只恐你心中不應口，  
只恐你心中不應口。

〈宦門子弟錯立身〉四首〈南駐雲飛〉均有一至二字之襯字，另外，第三首第六句四字減為三字。在明朝王驥德《曲律》卷第二〈雜論第三十九下〉對古本和今本曲調提出「各調有遵古以正今之訛者，有不妨從俗以就今之便者」之意見：

各調有遵古以正今之訛者，有不妨從俗以就今之便者。《九宮新譜》所載……若  
〈玉芙蓉〉之第六句用平平仄平、〈白練序〉之首句作四字、〈畫眉序〉之首句  
作三字、〈石榴花〉之首四句盡作七字、〈梁州序犯〉之第九句作七字、〈劉潑帽〉  
之第四句作四字、〈駐雲飛〉之第六句作三字、〈綿搭絮〉首句七字與第三句之  
六字、〈鎖南枝〉之第三句六字與〈換頭〉第一二句之五字、第三句下之多六字

<sup>40</sup> 陸侃如、馮沅君合著，《南戲拾遺》(哈佛燕京學社出版，台北：進學書局，1969年)，頁109-110。

<sup>41</sup> 李季箴：〈存本南戲〈宦門子弟錯立身〉〉(《大戲劇論壇》，北京：廣播學院出版社，2003年)，頁72-89。

<sup>42</sup> 俞為民：〈南戲〈錯立身〉與〈小孫屠〉的來源及產生年代考述〉《宋元南戲考論續編》(北京：中華書局，2004年)，頁178-192。

一句，則世俗之以新調相沿舊矣，一旦盡返之古，必群駭不從。……。<sup>43</sup>

由引言之例得知「〈駐雲飛〉之第六句作三字」是「世俗之以新調相沿舊」之變格，古〈駐雲飛〉正格第六句應是「四字」。但，由本劇可見元人作此劇時，已有此變格。復觀明代文人或民歌〈駐雲飛〉作品，仍多見第六句為四字之正格，且秣宏所作七首〈一筆勾〉和智旭之〈一筆勾〉等作品，亦均是第六句為四字之正格體制。據此可推論〈駐雲飛〉在發生變格後均是正格與變格同時並存，並無明王驥德所言「世俗之以新調相沿舊矣，一旦盡返之古，必群駭不從」之情形。

### 三、推論〈駐雲飛〉之上溯年代—在元代即存在

綜上資料分析，〈宦門子弟錯立身〉為元朝元人「古杭才人新編」所作之南戲，《九宮正始》所收〈駐雲飛〉戲文分別為取自元傳奇《拜月亭》、《呂蒙正》和《王祥》，《全元曲》也收有一首，應可推論〈駐雲飛〉曲牌於元代即存在。除本節前兩段所查找分析之〈駐雲飛〉年代資料外，在今人所編《全元曲》書中還可查找到無名氏作《魯智深喜賞黃花峪》第一折一首〈南駐雲飛〉<sup>44</sup>曲作為旁證

### 肆、下探：〈駐雲飛〉由南曲小令到為佛曲吸收的民歌

前段已推論〈駐雲飛〉曲牌上溯於元代已出現，本段下探〈駐雲飛〉由南曲中可獨唱之小令發展到明代民歌小曲，最後又成為佛曲吸收的民歌小曲之過程，並分析在發展中所顯示之地緣關係，作為深論之證。

#### 一、從南曲小令到明代小曲

有關小曲的歷史，前賢研究已備，此不贅言，在此僅引明沈德符的《顧曲雜言·時尚小令》曾提到〈駐雲飛〉為明代盛行小曲之言：

元人小令行于燕、趙後，侵淫日盛。自宣、正至化、治後，中原又行〈瑣南枝〉、〈傍妝台〉、〈山坡羊〉之屬。李崆峒先生初自慶陽徙居汴梁，聞之，以為可繼《國風》之後。何大復繼至，亦酷愛之。今所傳山坡羊「泥捏人」及「鞋打卦」、「熬鬆髻」三闕，為三牌名之冠，故不虛也。自此之後，又有〈耍孩兒〉、〈駐雲飛〉、〈醉太平〉諸曲，然不如三曲之盛。嘉、隆間乃興〈鬪五更〉、〈寄生草〉、〈羅江怨〉、〈哭皇天〉、〈幹荷葉〉、〈粉紅蓮〉、〈銀絞絲〉之屬，自兩淮以至江南，漸與詞曲相遠，不過寫淫媒情態，略具抑揚而已。比年以來，又有〈打棗杆〉、〈桂枝兒〉二曲，其腔調約略相似，則不問南北，不問男女，不問老、幼、良、

<sup>43</sup> [明]王驥德《曲律》，《歷代詩史長編二輯》，《歷代詩史長編二輯》（台北：鼎文書局，1974年），頁160-161。

<sup>44</sup> 徐徵等編，《全元曲》第九卷（河北：河北教育出版社，1998年），頁6569-6570。

濺，人人習之，亦人人喜聽之，以至刊佈成帙，舉世傳誦，沁人心肺。其譜不知從何而來，真可駭歎！<sup>45</sup>

小曲有別於昆、弋大曲，傳佈情形推測是從北方起源再傳到南方。小曲是民間的歌謠，創作人不必是文人，沒有固定的作者，皆「北里之俠，或閨閫之秀，以無意得之」<sup>46</sup>，其特質就如《詩經》的〈國風〉，是民間各層人民純粹自然的感情流露，演變為「漸與詞曲相遠」，自成明代小曲的風格，最後成為明朝卓人月所言之「我明一絕」<sup>47</sup>的獨特地位。可知，小曲發展到明朝，其地位是和詩、詞、曲並重的。

另外，從引文看到，明代小曲流傳的情形是「不問南北，不問男女，不問老、幼、良、濺，人人習之，亦人人喜聽之」，但「其譜不知從何而來」，卻是「刊佈成帙，舉世傳誦」、「沁人心肺，亦人人喜聽之」。對小曲音樂「沁人心肺」之形容，明代李東陽《麓堂詩話》也有云：

樂始於詩，終於律，人聲和則樂聲和。又取其聲之和者，以陶寫情性，感發志意，動湯血脈，流通精神，有至於手舞足蹈而不自覺者。後世詩與樂判而為二，雖有格律，而無音韻，是不過為排偶之文而已。使徒以文而已也，則古之教，何必以詩律為哉？<sup>48</sup>

小曲是詞與樂之音聲和，而後世詩與樂分而為二，詩變成有格律而無音韻。而小曲在文字配合樂音之下，實較詩易於感發大眾情感。故而明代小曲傳誦之廣，演變成讓人「真可駭歎」的情形。推論此流傳之最主要的因素，應是音樂動聽「沁人心肺」，音律感動人心則易引人共鳴，再加上和曲調配合得恰到好處的文字，自然就容易傳唱，就有如現今的流行歌曲般。惟〈駐雲飛〉曲牌音樂為另一研究領域，不在本文討論範圍。

## 二、明成化初年最流行的民歌〈駐雲飛〉為佛曲所吸收

另，綜覽前賢研究明代民歌著作及現存史料，最早刊行的明代小曲選集，當推明朝成化七年(1471)金臺魯氏刊本《新編四季五更駐雲飛》、《新編題西廂記詠十二月賽駐雲飛》、《新編太平時賽駐雲飛》及《新編寡婦烈女詩》等四種。羅錦堂在〈明清兩代小曲之流變〉<sup>49</sup>文中指出「我們看魯氏所刊的這些小曲，文意淺顯，詞曲俚俗，取材也極平庸，多為詠男女私情之作；可能在成化初年，〈駐雲飛〉是當時民間最流行的曲調。」

在明代顧起元於《客座贅語·俚曲》記載小曲的性質：

<sup>45</sup> [明]沈德符《顧曲雜言·時尚小令》(《歷代詩史長編編輯》(台北：鼎文書局，1974年)，頁210-211。

<sup>46</sup> [明]王驥德：「北人尚餘天巧，今所流傳〈打棗杆〉諸小曲，有妙入神品者；南人苦學之，決不能入。蓋北之〈打棗杆〉，與吳人之山歌，不必文士，皆北里之俠，或閨閫之秀，以無意得之，猶詩鄭、衛諸風，脩大雅者反不能作也」。[明]王驥德《曲律》，《歷代詩史長編編輯》，頁160-161。

<sup>47</sup> 明末清初陳宏緒《寒夜錄》引卓人月說：「我明詩讓唐，詞讓宋，曲又讓元，庶幾〈吳歌〉、〈挂枝兒〉、〈羅江怨〉、〈打棗竿〉、〈銀絞絲〉之類，為我明一絕」。[明]陳宏緒《寒夜錄》(北京：中華書局，1985年)，頁6。

<sup>48</sup> [明]李東陽《麓堂詩話》(北京：中華書局，1985年)，頁1。

<sup>49</sup> 羅錦堂，〈明清兩代小曲之流變〉，《錦堂論曲》(台北：鼎文書局，1974年)，頁210-211。

里街童孺婦媪之所喜聞者，舊惟有〈傍妝臺〉、〈駐雲飛〉、〈耍孩兒〉、〈皂羅袍〉、〈醉太平〉、〈西江月〉諸小令，其後益以〈河西六娘子〉、〈鬧五更〉、〈羅江怨〉、〈山坡羊〉。〈山坡羊〉有沉水調，有數落，已為淫靡矣。後又有〈桐城歌〉、〈掛枝兒〉、〈乾荷葉〉、〈打棗幹〉等，雖音節皆仿前譜，而其語益為淫靡，其音亦如之。視桑間濮上之音，又不翅相去千里。誨淫導欲，亦非盛世所宜有也。<sup>50</sup>

就上文可說明，早在舊時，「里街童孺婦媪之所喜聞」之流行曲調即有〈駐雲飛〉。因民歌小曲流傳時間甚久，對人民的影響亦遠，但這些在民間盛行的小曲「其語益為淫靡」，然而「誨淫導欲，亦非盛世所宜有也」，所以，就性質而言是較為俚俗的。

當曲牌從文人到民間皆流傳，成為民間的民歌，創作者轉為各層庶民，幾成人們生活中不可或缺的元素，進而轉化成一種如日常說話般的溝通表達方式時，影響力自然深遠。因此，自明代開始，將佛理文字編成小曲流傳，以自然的方式進入人們的生活當中，也是一種傳法途徑。但，從另一方面來看，佛法所具有的深層心靈特性，讓性質較為俚俗的小曲開創了另外具有思想性層次的特質，也豐富了小曲的內涵。

而〈駐雲飛〉被編為佛曲，見於明太宗永樂十五年(1416)四月十七日所編制之《諸佛世尊如來菩薩尊者名稱歌曲》，收錄〈歸三寶之曲〉，即〈駐雲飛〉十首，其中一字句以「佛」字替代，舉二曲文如下：

稽首皈依，一切阿彌陀勝佛、功德王光佛、香寶光明佛。佛。金作蓋山佛，法界輪佛，不可思議寶山莊嚴佛，一切光明遊戲佛。

又

稽首皈依，一切阿樓那智佛、無量光明佛、斷有辟支佛佛。佛。龍自在王佛，勝智天佛。二萬同名釋迦牟尼佛，一切波頭摩勝佛。<sup>51</sup>

綜觀佛教文學史，自南北朝以來已出現眾多宣揚佛法的通俗待、講經文、變文、話本、敦煌曲辭之相關研究，如〈五更轉〉、〈十二時〉等，即為南朝流傳下來的傳統曲式。至宋以後，則是佛教思想對小說、戲曲間影響之佛教文學研究。而從本文分析可見，在明朝還有以明代一絕之民歌小曲來宣揚佛法的佛教文學。

以〈駐雲飛〉為例，除上述《諸佛世尊如來菩薩尊者名稱歌曲》〈歸三寶之曲〉佛曲、祿宏及智旭於出家時〈一筆勾〉見志之外，還有三宜孟禪師小參開示語<sup>52</sup>及三峰藏和尚(1573-1635)之上堂開示語<sup>53</sup>均提到〈駐雲飛〉。另外，在《蓮邦消息》中收錄了以〈駐雲飛〉十首(戒十惡也)<sup>54</sup>，《淨土證心集》卷下亦錄有〈九品往生(駐雲飛)并敘〉<sup>55</sup>。綜上，僅一〈駐雲飛〉民歌即有如此

<sup>50</sup> [明]顧起元《客座贅語》，《歷代曲話匯編·明代編第二集》，頁400-401。

<sup>51</sup> 《永樂北藏》第179冊CBETA, J179, no1612, p. 0354a06。

<sup>52</sup> 《嘉興藏》第27冊CBETA, J27, noB299, p. 0128c05。

<sup>53</sup> 《嘉興藏》第34冊CBETA, J34, noB189, p. 0025c11。

<sup>54</sup> 《卍新續藏》第62冊CBETA, X62, no. 1193, p. 0529a17-0529c20。

<sup>55</sup> 《卍新續藏》第62冊CBETA, 《卍新續藏》第62冊X62, no. 1196, p. 0568c09。

影響，更何況其他眾多明代民歌曲調！爰此，有關明代民歌與佛教文學，應可做為研究議題。

### 三、〈一筆勾〉與〈駐雲飛〉在歷史發展過程之地緣關係

本文前已從〈駐雲飛〉曲調形式、起源年代、及由南曲小令到為佛曲吸收的民歌小曲之發展過程三個面向來論證本文欲釐清之研究目的，本段再以第四個面向：從〈駐雲飛〉曲調之歷史發展地緣分析其與祿宏〈七筆勾〉和智旭〈一筆勾〉之關係。

前述〈駐雲飛〉選自南曲曲譜，南戲是用南曲來表演的劇種。而一種文學的形成，應不是憑空出現的，而是漸漸衍化而成。有關南戲的形成年代，早於北曲雜劇，北宋「宣和間已濫觴」。而南戲的名稱，錢南揚在《宋元南戲百一錄》的〈總說〉一文中整理有「戲文」、「南曲戲文」、「南戲」、「鶻伶聲嗽」、「傳奇」等，而稱為「永嘉雜劇」、「溫州雜劇」，是以地名為南戲別名<sup>56</sup>。俞為民在〈南戲起源考辨〉則認為，「南戲的直接淵源正是宋雜劇」。<sup>57</sup>曾永義則於《戲曲源流新論》就歷來對「南戲」之源流、流布、形成等說法，作一較為完整之總結：

宋宣和間濫觴(1119-1125)，號稱「鶻伶聲嗽」；南渡之際(1127)吸收流布而來的「官本雜劇」，形成「永嘉雜劇」或「溫州雜劇」並向外流布，其間相距不過數年，皆為「小戲」時代。至光宗朝(紹熙，1190-1194)，已從說唱文學諸如話本和諸宮調中汲取充足之養料，發展成為「大戲」，稱作「戲文」或「戲曲」；其間約六十餘年。在永嘉發展形成的「戲文」或「戲曲」，於宋度宗咸淳間(1265-1274)，已經明顯的流布到杭州和江西南豐一帶，被稱作「永嘉戲曲」，應當也可以稱作「永嘉戲文」，其間又約七十年。以常理推之，「永嘉戲曲」流布在外，有可能早於咸淳以前。<sup>58</sup>

前已就現所查找資料，確認〈駐雲飛〉此曲牌在元代即存在，且於成化七年(1471)成為明代民歌中最早刊行的明代小曲，並分析此曲在成化初年概已發展為最流行的民歌小曲。就上述南戲之淵源流布，或更可進一步推論〈駐雲飛〉南曲小令於宋元年間在民間已出現，至元人作品已由正格發展出各種變格，只是現存南戲尚未發現該年代所留之〈駐雲飛〉戲文為直接的證據。

就上述引文所示，南戲早在南宋度宗咸淳間(1265-1274)，從起源地溫州一帶流傳至杭州。而祿宏(1535-1615)為杭州仁和人，係於嘉靖丙寅年(1566)出家前作〈一筆勾〉七首見志，依前述四個面向推論〈駐雲飛〉於元代即存在南戲曲文，從南曲小令到發展到明代民歌小曲的最早刊行年代及南戲流傳地杭州等因素，不論在曲調、出現年代，發展成佛曲之過程及地緣關係上，皆可推論上述因緣，是祿宏當初選擇以〈駐雲飛〉曲牌填詞以明出家志之因，且在最末句的七個字之後再加上「一筆勾」三字，並非後世僧眾弟子將〈一筆勾〉譜曲或由智達法師在《歸元鏡》編劇時將雲棲祿宏原來的〈一筆勾〉譜上〈駐雲飛〉曲調而使其流傳久遠。故而智達法師

<sup>56</sup> 錢南揚著，《宋元南戲百一錄》(哈佛燕京學社出版，台北：進學書局，1969年)，頁1-2。

<sup>57</sup> 俞為民著，〈南戲起源考辨〉，《宋元南戲考論》(北京：中華書局，2004年)，頁3。

<sup>58</sup> 曾永義著，《戲曲源流新論》(北京：中華書局，2008年)，頁160。

在《歸元鏡》編劇時，即原文原曲引用。

另外，據〈蕩益大師年譜〉<sup>59</sup>所記，智旭為江蘇省蘇州府吳縣瀆川(古吳木瀆)人，於二十四歲出家前是儒家學者和文學家，出家後的前三年間曾遊歷浙江省杭州縣雲棲寺及天台縣天台寺。由他的出生地和出家出家後遊歷地緣來看，都恰是南戲和明代民歌流傳甚深之地，而在明成化年間(1465-1487)〈駐雲飛〉已是最流行且最早刊行的民歌。因此，本文所分析之曲調、出現年代，發展成佛曲之過程及地緣關係論證，再加上智旭對祿宏最重要的繼師承志因素，應可推論為智旭擇〈駐雲飛〉曲調作〈一筆勾〉之因緣。

## 伍、結語

為釐清本文所欲探究之〈一筆勾〉與〈駐雲飛〉相關疑竇，本文分別從曲調、出現年代，發展成佛曲之過程及地緣關係等四個面向論證，得知祿宏當初選擇以〈駐雲飛〉曲牌填詞以明出家志之因，且在最末句的七個字之後再加上「一筆勾」三字，此曲即以〈一筆勾〉或〈七筆勾〉名稱流傳於時。並非後世僧眾弟子將〈一筆勾〉譜曲或由智達法師在《歸元鏡》編劇時將雲棲祿宏原來的〈一筆勾〉譜上〈駐雲飛〉曲調而使其流傳久遠。反觀，應是當初祿宏即依〈駐雲飛〉曲牌填「一筆勾」之辭傳唱，故而智達法師在《歸元鏡》編劇時，即原文原曲引用。

而本文也從分析智旭〈一筆勾〉曲調〈駐雲飛〉之曲譜形式、此譜最早出現年代、發展成明代民歌和佛曲之過程及地緣關係等論證，加上智旭對祿宏最重要的繼師承志因素，來推論智旭選擇〈駐雲飛〉曲調作〈一筆勾〉之因緣，而此因緣亦是「從雲棲祿宏之〈七筆勾〉到蕩益智旭的〈一筆勾〉」，與〈駐雲飛〉三者之關係。

最後提出在研究過程中所發現之二個論點和一個未來延申議題之展望，期能作為學術海之一滴參考：

(一)推論《九宮正始》所收戲文較《新定南九宮曲譜》、《南詞新譜》為早。

(二)推論〈駐雲飛〉在發生變格後均是正格與變格同時並存，並無明王驥德所言「世俗之以新調相沿舊矣，一旦盡返之古，必群駭不從」之情形。

智旭在〈性學開蒙跋〉<sup>60</sup>指出，對於佛儒兩性學，「世罕兼通」，原因在於「以習儒者未必習佛，雖習亦難窺堂奧。習佛者未必習儒，雖習亦不肯精研」。而他在十二歲接觸儒學，即以道學自期，深心究之，二十歲遇疑，是「苦參力討，廢寢忘餐者三晝夜，忽然大悟」，頓見「孔顏心學真血脈、真骨髓」。二十四歲出家，亦發「復我本來面目」成佛之志，所以能兼通儒佛之道。後後來深悟出家前所悟孔顏心學，只是佛法大海之一滴，故其自言「身為禪子，每喜拈孔顏心學示人」。

能兼通佛典和文學者，必能如智旭，成為世出世間學問橋樑，善用二者。雖世罕兼通佛典和文學者，但筆者在研究過程中以為，應避免單憑作者高僧身分而限制研究範疇，甚而影響成

<sup>59</sup> [清末民初] 弘一演音撰〈蕩益大師年譜〉，[明] 蕩益智旭：《蕩益大師全集·目錄》(臺北：佛教出版社，2014年)，頁7-8。

<sup>60</sup> [明] 蕩益智旭：〈性學開蒙跋〉《性學開蒙》，明學主編：《蕩益大師全集》第九冊(四川：巴蜀書社，2018年)，頁533-534。

果之正確性，並以本文之研究成果，提出明代民歌與佛教文學可做為未來研究議題之展望。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 〔明〕蕩益智旭：《蕩益大師全集》，臺北：佛教出版社，2014年。
- 〔明〕蕩益智旭：明學主編：《蕩益大師全集》，四川：巴蜀書社，2018年。
- 〔明〕沈璟：《新定南九宮曲譜》，《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1984年。
- 〔清〕沈自晉：《南詞新譜》，《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1984年。
- 〔清〕徐迎慶、鈕少雅：《彙纂元譜九宮正始》，《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1984年。
- 〔清〕《新定九宮大成南北詞宮譜(四)》，《善本戲曲叢刊》，臺北：學生書局，1984年。
- 〔明〕何良俊：《曲論》，《歷代詩史長編二輯》，臺北：鼎文書局，1974年。
- 〔明〕王世貞：《曲藻》，《歷代詩史長編二輯》，臺北：鼎文書局，1974年2月。
- 〔明〕沈德符：《顧曲雜言》，《歷代詩史長編二輯》，臺北：鼎文書局，1974年。
- 〔明〕徐復祚：《曲論》，《歷代詩史長編二輯》，臺北：鼎文書局，1974年。
- 〔明〕王驥德：《曲律》，《歷代詩史長編二輯》，臺北：鼎文書局，1974年2月。
- 〔明〕沈德符：《顧曲雜言》，《歷代詩史長編二輯》，臺北：鼎文書局，1974年。
- 〔明〕李東陽：《麓堂詩話》，北京：中華書局，1985年。
- 〔明〕陳宏緒：《寒夜錄》，北京：中華書局，1985年。
- 〔清〕劉廷璣：《在園雜誌》，《歷代曲話匯編·清代編第一集》，安徽：黃山書社，2009年。

### 二、近人論著

- 王易：《詞曲史》，臺北：廣文書局，1971年。
- 王國維著：《王國維戲曲論文集》，臺北：里仁書局，2005年。
- 李季箴等：《大戲劇論壇》，北京：廣播學院出版社，2003年。
- 汪經昌：《南北曲小令譜》，臺北：中華書局，1965年。
- 汪經昌：《曲學釋例》，臺北：中華書局，1971年。
- 周玉波著：《明代民歌研究》，南京：鳳凰出版社，2005年。
- 周玉波、陳書錄：《明代民歌集》，南京：南京師範大學出版社，2009年。
- 周玉波：《月上茶糜架》，南京：南京師範大學出版社，2009年。
- 周玉波：《月上茶糜架》，南京：南京師範大學出版社，2009年。
- 俞為民：《宋元南戲考論》，臺北：臺灣商務印書館股份有限公司：1995年。
- 俞為民：《宋元南戲考論續編》，北京：中華書局，2004年。
- 徐徵等：《全元曲》第九卷，河北：河北教育出版社，1998年。
- 陸侃如、馮沅君：《南戲拾遺》，哈佛燕京學社出版，臺北：進學書局，1969年。
- 曾永義：《中國古典戲劇的認識與欣賞》，臺北：正中書局股份有限公司，2006年。

- 曾永義著：《戲曲源流新論》，北京：中華書局，2008年。
- 黃仕忠、(日)金文京、(日)喬秀岩編：《日本所藏稀見中國戲曲文獻叢刊·第一輯》第十二冊、第十三冊，桂林市：廣西師範大學出版社，2006年。
- 黃麗真：《南劇六十種曲研究》，臺北：臺灣商務印書股份有限公司，1995年。
- 趙景深：《宋元戲文本事》，上海：北新書局，1934年。
- 鄭騫著：《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，1973年。
- 鄭振鐸著：《中國俗文學史》，北京：商務印書館，2005年。
- 錢南揚：《宋元南戲百一錄》，哈佛燕京學社出版，臺北：進學書局，1969年。
- 羅錦堂：《南曲小令譜》，香港：河洛出版社，1964年。
- 羅錦堂：《錦堂論曲》，臺北：鼎文書局，1974年。

### 三、期刊論文

- 林智莉：〈明末清初淨土思想對戲曲的影響—以《歸元鏡》為探討〉，《戲劇學刊》，2012.07，頁89-117。

### 四、網路資源

- 中央研究院近代漢語語料庫，<http://lingcorpus.iis.sinica.edu.tw/cgi-bin/kiwi/pkiwi/kiwi.sh?ukey=-1573322748&qtype=-1>(2018.09.24 上網)
- 中國哲學書電子化計劃，<https://ctext.org/shiji/xiao-xiang-guo-shi-jia/zh>(2018.11.06 上網)

### 五、光碟資源

- 「CBETA 電子佛典集成」光碟，臺北：中華電子佛典協會，2016年。

### 附錄一

雲棲株宏〈七筆勾〉七首

恩重山丘，五鼎三牲未足酬。親得離塵垢，子道方成就。嗟！出世大因由，凡情怎割。孝子賢孫，好向真空究。因此把五色封章一筆勾。

鳳侶鸞儔，恩愛牽纏何日休。活鬼喬相守，緣盡還分手。嗟！為你倆綢繆，披枷帶扭。覷破冤家，各自尋門走。因此把魚水夫妻一筆勾。

身似瘡疣，莫為兒孫作遠憂，憶昔燕山寶，今日還存否？嗟！畢竟有時休，總歸無後。誰識當人，萬古常如舊。因此把桂子蘭孫一筆勾。

獨佔鰲頭，漫說男兒得意秋。金印懸如斗，聲勢非常久。嗟！多少枉馳求，童顏皓首。夢覺黃梁，一笑無何有。因此把富貴功名一筆勾。

富比王侯，你道歡時我道愁。求者多生受，得者憂傾覆。嗟！淡飯勝珍饈，衲衣如繡。天地吾廬，大廈何須構。因此把家舍田園一筆勾。

學海長流，文陣光芒射鬪牛。百藝叢中走，斗酒詩千首。嗟！錦繡滿胸頭，何須誇口。生死跟前，半字難相救。因此把蓋世文章一筆勾。

夏賞春游，歌舞場中樂事稠。烟雨迷花柳，棋酒娛親友。嗟！眼底逞風流，苦歸身後。可惜光陰，懨懨空回首。因此把風月情懷一筆勾。

## 附錄二

蕩益智旭〈丙寅季夏先慈捐世賦四念處以寫哀〉四首

### 觀身不淨

恩愛迷情，四大緣生妄有身。膿血交相潤，臭穢常無盡。嗟！饒你會莊矜，畫囊盛糞。一旦神離，不復堪親近。切莫把未爛骷髏認作真。

### 觀受是苦

妄想驅馳，吸攬前塵作所依。業感原無意，苦樂隨因異。嗟！苦果實堪悲，酸辛難比。世樂雖榮，享盡愁還至。切莫把五欲塵勞枉自迷。

### 觀心無常

迷卻真常，緣氣紛紜集一腔。離彼前塵相，分別成何狀。嗟！饒你會思量，終歸罔象。過未無蹤，現在原長往。切莫把流注心機作主張。

### 觀法無我

藏性周圓，循業隨心法法全。和合因緣外，戲論須排遣。嗟！外道枉糾纏，盲無慧眼。妙有真空，覓我同陽燄。切莫把十界依他作本然。