

論清宮目連戲《勸善金科》之 政治與宗教功能*

盧柏勳

提 要

本活躍於民間的目連戲，進入清宮，已產生變化，演出時不以中元節為主，亦不偏重於超渡亡魂，並省略許多民間信仰複雜的禁忌與儀式。《勸善金科》演於歲暮，具有“代古人行儺祓”之性質，若就其編演之意義與目的，則可析分為二：其一，在政治作用方面，張照秉持著王化觀再造《勸善金科》，乃欲藉由目連戲這類勸善懲惡、宣揚因果報應的載體，達到“人文化成”的效益，清廷甚至將之視作一部能演的善書，務使觀者能忠君愛國、隨順不逆。其二，在宗教作用方面，因該劇為替代宮儺而演，故劇中的跳靈官與扮仙，別具特殊的宗教儀式意義，這兩種小戲，一反常態，已被容納於內容情節之中，且主題思想與全劇也是一脈相承，不可任意獨立或剔除，此為相當特別的現象。

關鍵詞：《勸善金科》 張照 目連戲 承應戲 清宮大戲

前 言

目連戲起源於民間之宗教儀式活動，最主要的目的大抵有二：其一，在

* 本文曾於2016年12月於浸會大學舉辦之“多元範式與中國研究”第四屆中國研究青年學者研討會上宣讀。承蒙學報兩位匿名評審委員之審查與修改意見，特此注明，謹致謝忱。

臘月歲末時，搬演此劇，以驅除瘟疫邪祟，以祈福報神，富含深厚的“儺儀”、“儺戲”性質；其二，於中元盂蘭盆盛會之時，進行儀式性的演出，目的在拔度孤魂，或追薦幽冥世界的先人親屬。目連戲之本事，出自西晉竺法護（生卒年不詳）所譯的《佛說盂蘭盆經》，言佛陀弟子目犍連尊者證得六神通力後，欲度父母。¹ 此後目連故事便出現於通俗文學之中，如：唐代敦煌石窟出現《大目乾連冥間救母變文》、《目連緣起》之俗講文本。至宋時《東京夢華錄》亦有中元節演出《目連救母》雜劇的相關記載。又明人鄭之珍（1518—1595）據此故事，而作《勸善記》傳奇，共一百零二齣，分上、中、下三卷，使目連戲首度有體制較為完整的戲曲劇本。有清一代，在康熙時，宮廷已有目連戲（康熙舊本《勸善金科》）之演出紀錄；到了乾隆朝，宮廷文人張照（1691—1745）² 又將《勸善金科》重新改編，直至清末，昇平署（前身為南府）皆有演出之相關紀錄。

目連戲之研究，可謂成果豐碩，如：朱恒夫《目連戲研究》以宏觀的角度，及田野調查之方法，廣泛考察目連戲在中國各地宗教儀式中運用狀況，然針對張照本《勸善金科》論述較為簡略。³ 郝譽翔《民間目連戲中庶民文化之探討——以宗教、道德與小戲為核心》則站在世俗化之觀點，結合社會學、文化學進行探討。⁴ 劉禎《民間戲劇與戲曲史學論》中，收錄《目連戲：文人與民間》、《目連戲與中國民間戲劇特徵論》二文，認為目連戲有文人及民間兩種面向，且具祭祀性、質樸性、諧諷性、技藝性等六項特徵。⁵ 其餘相關的單篇期刊論文，

1 竺法護譯：《佛說盂蘭盆經》，《中華大藏經》（北京：中華書局，1982年），第1輯，冊52，頁22070。其言：“大目犍連始得六通，欲度父母，報乳哺之恩。即以道眼觀視世間，見其亡母生餓鬼中，不見飲食，皮骨連立。目連悲哀，即以鉢盛飯，往餉其母……食未入口，化成火炭……佛告目連：‘十方衆僧，七月十五日，僧自恣時，當為七世父母及現在父母厄難中者，具飯、百味五果、汲灌盆器、香油鈹燭、牀敷臥具、盡世甘美以著盆中，供養十方大德衆僧。’”

2 有關張照（1691—1745）生平，詳參趙爾巽等：《清史稿·列傳九十一》（北京：中華書局，1986年），卷三〇四，頁10493。其言：“張照，字得天，江南婁縣人。康熙四十八年進士，改庶吉士，授檢討，南書房行走。雍正初，累遷侍講學士。聖祖訓士民二十四條，世宗為之注，題曰聖諭廣訓，照疏請下學官，令學童誦習。復三遷刑部侍郎。十一年，授左都御史，遷刑部尚書，疏請更定律例數事。”

3 詳參朱恒夫：《目連戲研究》（南京大學，1993年），頁1—278。

4 詳參郝譽翔：《民間目連戲中庶民文化之探討——以宗教、道德與小戲為核心》（臺北：文史哲出版社，1998年），頁1—205。

5 詳參劉禎：《民間戲劇與戲曲史學論》，頁171—210。

如花果競繁，難以備言，然諸家所論，較少涉及張照的清宮大戲《勸善金科》，及清宮檔案與宮廷演出的部分，陳芳《花部與雅部·清宮月令承應戲初探》雖曾提及部分，然非該帙著重的核心，故僅簡要論之。⁶ 純粹專注於張照《勸善金科》曲本的研究者，則有戴雲與馮明珠二人，戴氏研究成果較為豐碩，有《簡論張照及其〈勸善金科〉》(上)、⁷ (下)，⁸ 然只著重該劇的版本、目錄與張照的生平進行論述，較無涉及政治與宗教面相。至於馮明珠之《勸善金科——一部院藏的清宮封箱大戲》⁹ 則簡而論之，著墨於內容大意與書籍外觀、版式之介紹。

本文欲針對張照《勸善金科》，結合檔案與相關文獻、史料再度進行政治與宗教方向的探究，關注之問題如下：其一，清宮目連戲的源流狀況，及其與民間演出的差異為何？其二，張照《勸善金科》編演的意義與目的，背後究竟潛藏著什麼樣態的政治作用，抑或宗教儀式作用？關於此部分，筆者希望藉由“人文化成”的角度切入，論述《勸善金科》與善書傳統間的關係。並論述該劇與道教、民間信仰的聯繫性，借以窺探其宗教功能。

一、清宮目連戲源流及與民間之比較

清初承前朝舊制，設教坊司專理宮廷演劇之事，先以教坊樂官之妻，領女樂二十四名進行演出，順治八年(1651)，改由太監充任演員承應。至康熙時，亦曾至民間網羅伶人進宮，¹⁰ 逐漸形成內務府習藝太監，與民間藝人入宮演出的兩條系統，為南府、景山之張本。乾隆初，由張照編製承應大戲，因應演習需

6 詳參陳芳：《花部與雅部》，頁 77—119。

7 戴雲：《簡論張照及其〈勸善金科〉(上)》，《戲曲藝術》，1995 年第 3 期，頁 91—94。

8 戴雲：《簡論張照及其〈勸善金科〉(下)》，《戲曲藝術》，1995 年第 4 期，頁 81—84。

9 馮明珠：《勸善金科——一部院藏的清宮封箱大戲》，《故宮文物月刊》，1992 年，第 10 期，頁 82—89。

10 康熙三十二年(1693)時，蘇州織造李煦，曾揀選一些女子，欲送入宮中演劇。康熙帝因此而派遣宮廷樂工葉國禎前往教習，李煦上奏謝恩：“管理蘇州織造員外郎臣李煦謹奏……念臣叨蒙豢養，並無報效出力之處，今尋得幾個女子，要教一班戲送進，以博皇上一笑。切想崑腔頗多，正要尋個弋腔好教習，學成送去，無奈遍處求訪，總再沒有好的。今蒙皇恩特著葉國禎前來教導……今葉國禎已於本月十六日到蘇，理合奏聞，併叩謝皇上大恩。”參見《文獻叢編》(臺北：臺聯國風出版社，1964 年)，冊下，頁 854。

求,內務府增加習藝太監,謂之“內學”。道光初年,宮廷將南府縮編,並與景山合併,至道光七年(1827)成立昇平署。¹¹ 從康熙年間,宮廷便有盛演目連戲的記載,然宮廷之目連戲與活躍民間之目連戲,又有何差異? 以下先論宮廷目連戲演出狀況,次論兩者之比較。

(一) 清宮目連戲源流

在昇平署成立以前的宮廷演劇檔案,多已散佚,難窺全豹,僅能借重當時的史料筆記或相關文獻,拼湊大致上的輪廓。由董含(1624—?)《蓴鄉贅筆》可知,早在康熙二十二年(1683),宮廷便已有目連戲的演出:

康熙二十二年,上以海宇蕩平,宜與臣民共為宴樂,特發帑金一千兩,在後宰門架高臺,命梨園演目連傳奇,用活虎、活象、真馬。¹²

可見早在康熙二十二年(1683)以前,宮廷便已經有目連戲的改編本,且用活體動物進行表演,可見演出規模盛大。唯此本並非出自張照之手,係因張氏於康熙三十年(1691)才出生,這裏的目連戲版本,無法確知作者,但極可能是當時執掌樂律的詞臣所作。戴雲在《試論康熙舊本〈勸善金科〉》亦言:“到現在為止,我們無法知道康熙舊本《勸善金科》的作者是誰。不排除劇本不是出自一人之手,抑或是經多名詞臣據原有的目連戲本子,進行加工改造,並增添了新的關目。”¹³ 戴氏所言的“原有的目連戲本子”,除了出自明人鄭之珍(1518—1595)的《勸善記》傳奇外,或許尚有其他來源,然而實難深究。而張照本《勸善金科》,便是站在康熙舊本《勸善金科》的基礎上,再次予以改編。

11 有關南府、景山與昇平署之沿革,可參王芷章:《清昇平署志略》(臺北:新文豐出版公司,1981年),頁4—25。或參朱家潛、丁汝芹:《清代內廷演劇始末考》(北京:中國書店出版社,2007年),頁5—120。楊連啟:《清代宮廷演劇史》(北京:文化藝術出版社,2017年),頁37—80。

12 參見徐珂《曲稗》引董含《蓴鄉贅筆》收入任中敏《新曲苑》(臺北:中華書局,1970年),冊2,頁498。

13 戴雲:《試論康熙舊本〈勸善金科〉》,《戲曲研究》2004年第1期,頁395。

乾隆初年，針對專供內廷演出的承應戲，進行大幅度的整編，由張照主其事，據昭璉《嘯亭續錄·大戲節戲》載：

乾隆初，純皇帝以海內昇平，命張文敏（照）制諸院本進呈，以備樂部演習。凡各節令皆奏演。其時典故，如屈子競渡、子安題閣諸事，無不譜入，謂之月令承應。其於內廷諸喜慶事，奏演祥徵瑞應者，謂之《法宮雅奏》。其於萬壽令節前後，奏演群仙神道添壽錫禧，以及黃童白叟含哺鼓腹者，謂之《九九大慶》。又演目犍連尊者救母事，析為十本，謂之《勸善金科》於歲暮奏之，以其鬼魅雜出，以代古人儺祓之意。演唐玄奘西域取經事，謂之《昇平寶筏》，於上元前後日奏之。其曲文皆文敏（張照）親制。¹⁴

張照進呈之劇本，蓋用於各節慶奏演，各節令用不同劇目。這裏值得注意的，是《勸善金科》演出的時間，是在臘月歲末，有“代古人儺祓之意”，這點與民間目連戲多於中元節應景搬演的慣例不同，是將《勸善金科》當成一種歲末宮中除穢，以祈求吉祥的宗教儀式。張庚、郭漢城《中國戲曲通史》認為：“一般的節戲是較短的，內容無非是媚神頌聖、徵瑞稱祥而已，極少戲劇性。”¹⁵然《勸善金科》不僅篇幅甚長，十本，共二十卷，分二百四十齣，且以連臺本戲的方式，每晚於內廷連續展演，雖然內容不離“媚神頌聖、徵瑞稱祥”，但較之其他短促的節戲，已更富有戲劇性。

據嘉慶二十四年（1819）恩賞檔，《勸善金科》曾於臘月，在重華宮連續演出十日：

十二月十一日 重華宮承應頭本《勸善金科·忠良議事》。十二日重華宮承應二本《勸善金科·遣子經商》。十三日重華宮承應三本《勸善金

14 昭璉：《嘯亭續錄》，《清代筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2007年），冊5，卷一，頁4687。

15 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》（臺北：丹青圖書有限公司，1986年），冊3，頁281。

科》。十四日重華宮承應四本《勸善金科》。十五日重華宮承應五本《勸善金科》。十六日重華宮承應六本《勸善金科》。十七日重華宮承應七本《勸善金科》。十八日重華宮承應八本《勸善金科》。十九日重華宮承應九本《勸善金科》。二十日重華宮承應十本《勸善金科》。¹⁶

這種演出方式，謂之“連臺本戲”，即由同一劇團，每日演出同一套，但不同本的情節內容，前後劇情雖然連貫，亦可以各自獨立演出。換言之，連臺本戲以多本劇本組合而成，又以分本連續演出的模式進行操作。

(二) 清宮與民間目連戲之比較

1. 民間演出——超渡亡魂、祈報平安

目連戲之演出，本就有超渡亡魂、除崇化煞兩項功能，然承上論，可清楚看出，在康雍乾嘉四朝，清宮目連戲，多於臘月演出，更加著重在驅除宮中邪魅，祈求吉祥。與民間目連戲多於七月十五，結合盂蘭盆節，用以超渡自家祖先，或無主孤魂的主要目的性不同。早在宋時，民間便有於中元盛演目連戲的記載，孟元老《東京夢華錄》提及：

七月十五日中元節，先數日，市井賣冥器：靴鞋、幞頭帽子……以紙糊架子盤遊出賣……及印賣《尊勝目連經》。又以竹竿斫成三腳，高三五尺，上織燈窩之狀，謂之“盂蘭盆”，掛搭衣服冥錢，在上焚之。構肆樂人自過七夕，便般《目連救母》雜劇，直至十五日止，觀者增倍。中元前一日，即賣練(棟)葉，享祀時鋪襯桌面。又賣麻穀窠兒，亦是繫在卓(桌)子腳上，乃告祖先秋成之意……設大會，焚錢山，祭軍陣亡歿，設孤魂之道場。¹⁷

16 周明泰：《清昇平署存檔事例漫抄》，《民國京崑史料叢書》（北京：學苑出版社，2009年），第4輯，卷六，頁1。

17 孟元老：《東京夢華錄》（臺北：三民書局，2004年），卷八，頁259—260。

可知民間演出目連戲，原本就側重追薦亡魂，除穢則為其附屬意義。自七日開始搬演《目連救母》雜劇，迄至十五日結束。中元當日，則設立道場，祀奉對象，則包括祖先、軍陣亡歿之將士，以及一切無主孤魂。

民間演出目連戲，伴隨著許多禁忌，如演員不用女子，演出期間，須齋戒茹素、禁房事，一經開臉，不得隨意與人交談。故民間目連戲，已與宗教儀式密不可分，各地的儀式內容雖不盡相同，但大多須要奉請諸神靈、鬼魂下降，並祈報平安，朱恒夫《目連戲研究》即言：

這種儀式是普遍的，只是做法略有不同。湖南辰河地區的做法是：先在戲臺四柱及三星壁貼“五方位鎮臺符”，意謂恭請東方青帝……鎮臺。然後在後臺的牆壁上貼上眾神的神榜。在神榜前置香案……請神儀式開始後，包臺師念《請神詞》……再念《安神咒》，此咒專請下壇諸神并各類孤魂野鬼……在福建，扮演目連的演員，未開演前，穿戴上目連的裝束，持三炷香，到台前跪拜禱告，念念有詞云：“本地舉行盂蘭盆會，做平安醮，超渡施濟，恭請太清、上清、玉清大帝上寶座，並請餓鬼游魂以及一切鬼眾，到此領濟……保佑鄉里男女老幼及戲班全體人員平安。”¹⁸

目連戲本為佛教故事，經過民間信仰不斷衍義、孳乳，演劇與做醮儀式已難以明確劃分，且結合許多道教的元素於內，¹⁹透過念《請神詞》、《安神咒》，奉請三清、五帝等神祇，再藉由各種儀式，與目連戲的演出，以及經文的誦念（演出目連戲時，念《地藏經》），俾使各方孤魂餓鬼，均可蒙受超渡，以祈求鄉里合境平安。

18 朱恒夫：《目連戲研究》，頁 125—126。

19 有關目連戲的道化現象，可參葉明生：《道教目連戲之戲劇形態及其戲史價值——福建漳平道壇演出本〈地獄冊〉考述》，《中華戲曲》1998年，頁 311—313。其言：“世俗觀眾認為，非正常死亡是鬼煞作祟的結果……因此，非正常死亡的法事及其《目連救母》的演出就由道壇主持。”、“這種道壇法事中的戲劇……是一個似儀似戲、亦儀亦戲、儀中裹戲、戲中插儀、以戲代儀的戲劇與儀式的交叉形式，這正是道教戲劇原生形態的遺存現象。”

2. 清宮演出——歲暮驅疫、祓除不祥

活躍民間的目連戲，流傳至清宮，經過詞臣重新編寫潤飾，無形間，簡化複雜多樣的超渡儀式，著重在退卻宮中鬼魅，與不祥之物，可視為古人行儺祓之儀的延續，這點可從內廷搬演《勸善金科》多於臘月，而非中元獲得證實。原始宗教，有驅儺儀節，據《周禮·夏官·方相氏》載：

方相氏掌，蒙熊皮，玄衣朱裳，執戈揚盾，率百隸而時難（儺），以索室驅疫……以戈擊四隅驅方良。²⁰

儺祭產生於先秦，富含巫術成份，出演方相氏者，頭著假面，手持戈盾，率護衛巡行，旨在驅疫禳災。傳至漢時，復增添“黃門侏子”與“十二神獸”，《後漢書·禮儀志·大儺》言：

先臘一日，大儺，謂之逐疫。其儀：選中黃門子弟十歲以上，十二以下百二十人入為侏子，皆赤幘皂制，執入鼗。方相氏黃金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，執戈揚盾，十二神獸有衣毛角，中黃門行之，冗從撲射將之，以逐惡鬼於禁中。²¹

歲暮年終，鬼魅雜出，宮中均須行儺祭，以為驅疫之用，漢時宮儺，選黃門近侍子弟百二十名為侏子，另有宮人假扮十二神獸，隨方相氏於宮中各處走踏，放逐惡鬼。

目連戲與儺儀，因除祟儀式產生聯繫，清人徐珂於《清稗類鈔·戲劇類·新戲》即言蜀中演目連戲，欲藉以翦除不祥：

蜀中春時好演《捉劉氏》一劇，即《目蓮救母》陸殿滑油之全本也……唱

20 鄭玄注，賈公彥疏，阮元輯校：《周禮》，《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，2007年），冊3，頁12。

21 范曄：《後漢書》（臺北：臺灣商務印書館，1988年），冊3，志卷五，頁12。

必匝月，乃為終劇。川人恃此以祓不祥，與京師黃寺喇嘛每年打鬼者同意。²²

「陸殿油滑」即鄭之珍《勸善記》之《過油滑山》，張照本《勸善金科》置於第六本卷下，第二十齣《滑嶺愁移寸步難》。蜀人演《目連救母》，必經月餘，此戲於民間，以連續搬演數日為常態，故清宮將該劇以連臺本戲之方式操作，相當符合其體制特性。又蜀人演《目連救母》，以祓除為主要目的，與京城黃寺喇嘛每年舊曆正月十五進行打鬼儀式，同為歲末、年初驅疫禳災之儺儀祭祀活動。具體而言，此時的目連戲已被儺文化滲透，曲六乙、錢萐《中國儺文化通論》亦言：

（儺文化）改變了目連戲的宗教傾向和審美趨勢。即從早期的超渡亡靈，包括周濟孤魂野鬼，衍變成後期的酬神還願、驅鬼逐疫……目連戲的演出目的，如與其說是為了死人而超渡，不如說是為了活人而逐除。²³

由上可知，目連戲的內涵已發生轉換，著重於驅逐邪穢。實際上，據《大清會典》清朝內廷並無方相氏領侏子驅儺之儀節。²⁴ 是故昭璉以為清宮於臘月演出《勸善金科》有“代古人儺祓之意”，²⁵此中的“代”字，相當耐人尋味，或可詮釋為藉由年終目連戲演出，以替代古時宮儺之禮。

二、張照《勸善金科》編演之意義與目的

活躍於民間的目連戲，於康熙朝首度被官方接納，經詞臣改易，而出康熙

²² 徐珂：《清稗類鈔》（北京：中華書局，2010年），冊11，頁5025。

²³ 曲六乙、錢萐：《中國儺文化通論》（臺北：臺灣學生書局，2003年），頁216。

²⁴ 嵇璜、劉墉等：《清朝通典·禮·軍二》（臺北：新興書局，1959年），卷五十九，頁2446。其言：“大清通禮。臣等謹按《杜典·軍禮》（按：即杜佑《通典·軍禮》）之末，有‘儺’一條。雖索室驅疫，本《周官》舊制，而近代皆不行。今考《大清會典》亦未載時儺之制，謹從刪去。”

²⁵ 昭璉：《嘯亭續錄》，《清代筆記小說大觀》，冊5，卷一，頁4687。

舊本《勸善金科》；至乾隆朝，張照再度進行編纂，乃有今日所見之張照本《勸善金科》。若論及該劇演出之意義，筆者以為，這與張照本身秉持的王化觀有密不可分的聯繫性，張氏欲藉此劇，宣揚“人文化成”之思想，甚至將《勸善金科》作為一部能演的善書，是以劇中多闡揚忠孝節義，勸懲人倫，寄宿因果報應思維於內。此外，就《勸善金科》另一項演出目的而論，該劇深具宗教儀式之作用性，除上節所述，為代古人行儻袞之禮外，《勸善金科》中的“跳靈官”與“扮仙”淨臺儀式亦具有探討價值，其與一般的戲曲演出略有差異，不僅具有豐富的宗教內涵，更深刻地影響清宮大戲之演出模式。

(一) 政治作用

1. “人文化成”——闡揚王化正統

欲理解張照再造《勸善金科》之動機，必深究其“重訂律呂”之背景，並將之與乾隆朝“查禁戲曲”的政令合而觀之。據《清實錄·高宗純皇帝實錄》，乾隆四十五年(1780)十一月，曾嚴厲執行戲曲之查禁：

諭軍機大臣等，前令各省將違礙字句書籍，實力查繳，解京銷燬……因思演戲劇曲本內，亦未必無違礙之處。如明季國初之事，有關本朝字句，自當一體飭查……此等劇本，大約聚於蘇、揚等處，著傳諭伊齡阿、全德留心查察，有應刪改及抽掣者，務為斟酌妥辦。²⁶

戲曲屬通俗文學，貼近庶民百姓日常生活，亦為良好的敘事載體，然就實質劇本而論，不免有與統治階層相違的思想內容，此皆為防礙清廷政權鞏固之潛在因素，故嚴令各省查飭戲曲，若有違礙者，逕送京師銷毀，誠可謂從文化面，極力進行控制。張照晚年，便是處在這類戲曲應提倡教化、勸勉人心的氛圍之中，早在乾隆元年(1736)五月，江西巡撫俞兆岳就曾上奏呈請禁演淫戲，以端正風俗：

²⁶ 覺羅勒德洪等：《清實錄》(北京：中華書局，1985年)，冊22，卷一一一八，頁17—18。

又條奏民間斗斛之制宜畫一，禁演扮淫戲以厚風俗等語。得旨：“……忠孝節義，固足以興發人之善心，而媒褻之詞，亦足以動人心之公憤，此鄭衛之風，夫子所以存而不刪也。若能不行抑勒，而令人皆喜忠孝節義之戲，而不觀淫穢之齣，此易移風易俗之一端也。汝試姑行之。”²⁷

此奏為乾隆朝“查禁戲曲”之濫觴，乾隆帝對於俞兆岳之上奏，深表贊同，然最初是施以懷柔之政，是以並未強制予以銷禁，冀望藉由王化之角度，逐步達到“人文化成”的目的，故乾隆帝乃以“不行抑勒”之態度回覆俞兆岳。

乾隆六年(1741)，張照曾與莊親王允祿(1695—1767)，奉命擔負糾謬宮商，校訂《律呂正義》之職責，²⁸大凡統治者欲強化政權之合理性與正統性，除為前朝修史外，重訂禮儀樂律制度，是相當高明且必要之手段，《禮記·樂記》言：“禮節民心，樂和民聲，政以行之，刑以防之，禮樂刑政四達而不悖，則王道備矣。”²⁹又言：“王者功成作樂，治定制禮。”³⁰正因張氏秉持這種王化觀，故編修《勸善金科》這本宣揚忠孝善行之劇作，亦符合其中心思想，尤其目連戲這類民間廣泛流行的題材，以勸善懲惡為主體思想，正適宜從事此類置入，一者，藉情節教忠教孝，樹立“人文化成”之典範；再者，符合上位者順化民心、撥亂反正之精神，這點可於張照《勸善金科》第一齣《樂春臺開宗明義》賓白中獲得證實：

當今萬歲，憫赤子之癡迷，借傀儡為刑賞……使天下愚夫愚婦，看了這本傳奇，人人曉得忠君王、孝父母、敬尊長、去貪淫，戒之在心，守之在志，上臨之以天鑑；下察之以地祇，明有刑法相繫，暗有鬼神相隨。³¹

27 覺羅勒德洪等：《清實錄·高宗純皇帝實錄》，冊9，卷十九，頁32—33。

28 《律呂正義後編卷首檔》(原存內閣大庫)：“臣允祿等謹奏，本月初二日奉旨，現今令張照查考律呂，莊親王昔年曾辦理中和韶樂事務，著同張照將樂器音律再加校訂。其編鐘內倍，夷則等四鐘，何以轉在黃鐘等正律之前著查明具奏，欽此。”參見《文獻叢編》，冊下，頁1032。

29 鄭玄注，孔穎達疏，阮元輯校：《禮記》，《十三經注疏》(臺北：藝文印書館，2007年)，冊5，頁11。

30 鄭玄注，孔穎達疏，阮元輯校：《禮記》，《十三經注疏》，冊5，頁17。

31 張照：《勸善金科》(臺北：天一出版社，1986年)，冊1，第1本，卷上，頁2。

此處明顯呈現作者乃希冀透過此宮廷改編本之目連戲，進行溫柔敦厚的人文勸化，務使觀者皆知忠君盡孝、奉公守法。從文化面進行實際改革，便能在無形中，有利於維繫政權之正當性。

2. “善書傳統”——宣揚因果報應

就根本而論，清廷係將《勸善金科》視作一部“能演的善書”，所謂善書之意義，游子安《勸化金箴——清代善書研究》有以下論述：

善書是勸人實踐道德的通俗著述，宋明以來，特別是清代……善書的作者是鄉紳和士人階層……他們為教化民衆而編撰善書。善書的對象雖然以民衆為主，但不以民衆為限，官紳吏役也是勸戒對象……善書流通的意義，在於不單是道德價值的灌輸，而是經過潛移默化，使人們在日常生活中實踐道德。³²

廣義而言，善書即勸化世人之書籍，與宗教、政治密切相關，故於清代特別流行，有其特殊的背景因素。善書作者，多為上層知識分子，而教化的對象則不限於下層民衆，在思想上，雜揉儒、釋、道三家之倫理道德與因果報應觀。

善書的發展，甚至已對當世的文學作品產生影響，這點尤其體現在戲曲、小說這兩類通俗文學之上，陳霞《道教勸善書研究》提到：

在上至最高統治階級、下至鄉紳士人大力提倡道教善書之時，民間藝人也把善書戲曲化，用老百姓喜聞樂見的形式宣傳善惡報應。明清的民間宗教教義中也有大量的勸善思想，並製作了許多善書。道教勸善書所宣揚的思想觀念，在明清的小說、戲曲和民俗活動中比比皆是。³³

善書的“戲曲化”、“小說化”，成為明清社會之普遍趨勢，不單如陳氏所論，僅由民間藝人進行善書戲曲化的工作，官方也同時注意到，這有宣揚道德思想之實

³² 游子安：《勸化金箴——清代善書研究》（天津：天津人民出版社，1999年），頁6。

³³ 陳霞：《道教勸善書研究》（成都：巴蜀書社，1999年），頁142。

質效益，故清宮如此看重目連戲，而有康熙舊本《勸善金科》與張照編纂本《勸善金科》，箇中三昧，已不言可喻。

此外，由另一點連結性，亦可加以證成，清朝相當重視道教善書《太上感應篇》，甚至將之作爲聖諭宣講要籍，日人酒井忠夫《中國善書研究》即言：

清朝在開展作爲人民教化政策的聖諭十六條的宣講同時，重視善書的代表《太上感應篇》，甚至將其譯成滿文，以此來致力滿、漢（軍、民）的教化。³⁴

進行聖諭宣講時，常誦讀《太上感應篇》、《文昌帝君陰騭文》、《關聖帝君覺世真經》等善書，參與活動的鄉紳、官僚、民衆則會集結成奉行善書的特定社團（善堂），足見在清朝政府極力推行善書（尤其是《感應篇》）之下，已在民間形成一股不容小覷的影響力。

正因如此，《勸善金科》既以勸善爲名，也必定和善書產生聯繫，如康熙舊本《勸善金科》第十本，第二十二齣中的賓白提到：

當今萬歲爺，設爲《勸善金科》，使人警醒。那《太上感應篇》裏說道：“禍福無門，惟人自召；善惡之報，如影隨形”你看那李晟、渾瑊、李泌，忠誠事主，多立謀猷，果得功名顯赫，福祿隨身……那爲惡的，如朱泚、李希烈，反叛朝廷，大逆不道……既受陽間顯戮，又受地獄陰刑。百劫輪迴，不得超脫。³⁵

康熙舊本《勸善金科》之思想淵源，與《感應篇》相近，皆宣揚善惡有報、禍福自招之果報循環觀，是以張照本《勸善金科》亦承繼此脈絡，並加以渲染，運用許

34 酒井忠夫著，孫雪梅譯：《中國善書研究（增補版）》（南京：江蘇人民出版社，2010年），卷下，頁524。

35 康熙舊本《勸善金科》傳世甚少，難以得見，原書有三版本，各藏於（北京）中國藝術研究院圖書館、首都圖書館、北京大學圖書館。本文轉引自戴雲：《試論康熙舊本〈勸善金科〉》，《戲曲研究》2004年第1期，頁397。

多篇幅,大肆鋪張朱泚、李希烈之叛亂,並予以張捷、盧杞等亂臣賊子嚴厲批判,使其受陽間與地獄之審判;而針對顏真卿、李晟、段秀實等忠君愛國者,則使其死後得已列位仙班。³⁶ 這類因果報應的內容,在張照本《勸善金科》中,屢見不鮮,如第五本,第十三齣《注死生難逃岱嶽》,淨扮東嶽大帝所唱之【點絳脣】及【點絳脣】又一體:³⁷

【點絳脣】岱嶽咸尊◎位居高峻◎威靈震◎善惡攸分◎報應曾來准◎³⁸

【又一體】善惡原因◎糾查難隱◎難相混◎造作由人◎業罪難逃遁◎³⁹

此為東嶽大帝在審判傅相與其妻劉氏前所唱之曲,內容明言為善為惡,均難逃業力之報,一切造作,端看自身行事。

又如第九本,第五齣《採訪使號簿詳查》,雜扮八方城隍查考陰陽功過,所唱之【駐雲飛】又一體:

【又一體】⁴⁰照察人天◎私念纖毫必棄捐◎誅賞行懲勸◎輕重持衡鑑◎
 嗒◎善惡世間緣◎都隨心轉◎一念纔萌◎立把人禽判◎鐵筆無情紀載
 全◎⁴¹

36 參見張照:《勸善金科·採訪使號簿詳查》,冊17,第9本,卷上,頁25下。各方城隍所念賓白言:“東方城隍白:‘那忠良李晟、渾瑊竭力勤王,奮力討賊;陸贄、李泌忠誠事主,多立謀猷,自應福祿綿長,功名顯赫。’南方城隍白:‘那顏真卿、段秀實罵賊不屈,殺身成仁,身列仙班,永超塵劫。’”

37 此曲在劇本中注明為【點絳脣】又一體,然經筆者查考《北曲新譜》,比對譜式與句式後,認為該曲與【點絳脣】正格完全吻合,故此處所標的又一體,應是么篇之意,即將前一支曲子再填一次。可參鄭騫:《北曲新譜》(臺北:藝文印書館,2008年),頁77—78。

38 張照:《勸善金科》,冊10,第5本,卷下,頁1。

39 同上注,頁2。

40 此曲在劇本中注明為【駐雲飛】又一體,然經筆者檢閱《康熙欽定曲譜》,核對譜式及句式,判斷該曲與【駐雲飛】正格完全吻合,故此處所標的又一體,應為前腔之意,是將前一支曲子再填一次。可參王奕清:《康熙欽定曲譜》(長沙:嶽麓書社,2000年),頁202。

41 張照:《勸善金科》,冊17,第9本,卷上,頁24下—25上。

曲文概言陰司秉公執法，絕不徇私枉縱，由是觀之，天理昭彰、循環不爽之核心思想甚為濃厚。且世間善惡皆有對應之果報，本劇既名之《勸善金科》，一者藉由懲惡揚善以警惕觀眾；二者結合儒家之人倫觀，使知忠君行孝，使勸善亦暗含安撫順化之功效；三者借戲曲這類通俗文學載體，欲達到流傳廣布之目的。其實張照已明言：“善報惡報，不昧毫差……藉此引人，獻出良心……人能警醒，自獲嘉祥，臺下的不要把來當豔舞新歌，尋常親聽過了。”⁴²故張照本《勸善金科》的精髓要旨，乃依循善書傳統，若就廣義而論，甚或可將此劇視為一部能演諸場上的善書。

（二）宗教作用

1. 跳靈官——祛除邪祟

本文第一節之第二小節，已明確論述張照本《勸善金科》之演出，乃為歲末驅疫、祛除不祥於禁中，富含宗教儀式功能，有代古人行儺祓的作用。此外，該劇亦囊括除煞避邪之淨臺儀式於內，且看第一本，第一齣《樂春臺開宗明義》：

雜扮八靈官各戴紮巾，額紮靠，穿戰靴，掛赤心忠良牌，持鞭從昇天門上，跳舞、鳴爆竹淨臺科。仍從昇天門下，場上設香几，內奏雅樂，雜扮八開場人，各戴將巾，紮額簪，孔雀翎，穿直領繫帶，捧爐盤、執如意從兩場分上，各設爐盤於香几上，焚香，三頓首，起，各執如意繞場。⁴³

跳靈官是清宮大戲演出前的普遍性儀式，除張照本、康熙本《勸善金科》，《昇平寶筏》、《封神天榜》、《昭代簫韶》等大戲亦皆使用。其獨立於正戲之外，與內容情節毫不相干，僅是藉由演員搬演靈官掃臺，來驅除一切污穢邪祟，可謂是戲劇與儀式交融不分，就演出內容觀之，靈官持鞭舞蹈，戲臺上燃放炮竹，焚香設案，頓首膜拜，持如意繞場，具有明顯的除煞性質。

張照本《勸善金科》之跳靈官儀式，與他者不同之處有三：其一，普遍而言，

⁴² 張照：《勸善金科·第一齣·樂春臺開宗明義》，冊1，第1本，卷上，頁2下—3上。

⁴³ 同上注，頁1上。

跳靈官這類除煞小戲，是獨立於正劇以外的，然於張照本《勸善金科》中，該儀式已被劇本完全容納，難以拆解。其二，在開場跳靈官時，八靈官身掛赤心忠良牌，且已融入教忠教孝、勸化人心的觀念，故在主題思想與政治功能上，與全劇是一脈相承的。其三，自宗教功能論之，張照本《勸善金科》之演出，為替代古人行宮籩之意，故此驅疫除穢的儀式在全劇中的地位，便不能全然以一般的演劇淨臺儀式視之，而是別具的淨化內廷的特定意義。

然跳靈官之淵源為何，倪彩霞在《道教儀式與戲劇表演形態研究》中認為：

《跳靈官》最早見於清宮大戲。《古本戲曲叢刊》第九集收錄了清代乾隆至嘉慶期間在內廷承應搬演的 10 種“大戲”，都有道教神靈淨臺。⁴⁴

倪氏言跳靈官最早見於清宮大戲，關於此說，筆者以為應從兩個層面考察，就“跳靈官”此一名詞而論，確實僅通行於宮中，劉成禺(1875—1952)《世載堂雜憶》即言：“跳靈官之制，為清宮演劇之常例……宮外演戲，先跳加官；宮內演戲，無官可加，先跳靈官以祛邪。”⁴⁵然而就演出而論，民間有“跳王靈官”之演出活動，且與道教神靈關係密切，《世載堂雜憶》復言：“龍虎山只靈官一人，當門接引，三隻眼，紅鬚紅袍，左手挽袂，右手持杵。宮內演戲，則用靈官十人，選名角十人跳之，形像鬚袍，皆倣龍虎山靈官狀。”⁴⁶由此可知，跳靈官儀式，並非首創於宮中，而是起源於民間，然傳入宮中，為求場面壯盛、美觀，故演出時，將靈官數量增加至八位、十位，甚至數十位。

民間“跳王靈官”蓋源自道教無疑，道教經典有《太上元陽上帝無始天尊說火車王靈官真經》一卷，⁴⁷又明正統道藏收錄《太上三洞神呪·雷霆祈禱諸呪·召王靈官呪》言：

44 倪彩霞：《道教儀式與戲劇表演形態研究》（廣州：廣東高等教育出版社，2011年），頁214。

45 劉成禺：《世載堂雜憶》，《近代史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1960年），頁302。

46 同上注，頁302。

47 參見白雲霽撰，新文豐出版公司編輯部編輯：《正統道藏·續道藏》（臺北：新文豐出版公司，1997年），冊58，卷一，頁1—20。

神威豁落，金甲黃巾，手持鐵鞭，紅袍罩身，綠靴風帶，雙目虎睛，腰纏龍索，受命三清，追攝邪祟，速縛來呈，不伏吾使，寸斬如塵，急急如律令。⁴⁸

王靈官本是道教之護法神，在明清之時，已有固定的形象，即身披金甲紅袍，手持鐵鞭。而此神靈本是受三清之命，驅逐邪祟，故被吸收入儀式，抑或戲曲之中時，自然也保留這類功能。

跳靈官亦常被運用於盂蘭盆會之驅邪儀式中，是以《勸善金科》將之放置於劇本之中，是相當合適的。朱恒夫《目連戲研究》曾提到民間盂蘭盆會的演出狀況：

扮靈官的演員被人用轎子從盂蘭盆會上抬至戲臺上。坐，舉鞭，紋絲不動。兩旁侍立金童、玉女。前供三牲祭禮。包臺師念《王帥咒》，手抓活公雞，用一根點燃的香畫“王元帥符”，念《讚雞咒》。然後，口咬雞冠，以雞冠血調朱砂……在演員周身上下畫“金光符”和“九道霞光符”……用筆蘸上雞冠血調成的朱砂，給演員“開光”。⁴⁹

演員雖充任王靈官，然初始僅坐在戲臺上，舉鞭不動，必須經過法師畫符、念咒、開光等一連串的步驟，才能進行儀式性的演出，此時身處臺上的，已不單純是演員，而是驅逐鬼魅的神靈。這種民間宗教儀式，被採納入清宮大戲的劇本中，但將複雜的道教儀節，以及民間信仰的血食、迷信簡化，僅保留去除邪祟的淨臺儀式。

2. 扮仙——迎納吉祥

清宮演劇，有其必要遵守之程序，先搬演靈官淨臺，穢氣去除後，始得以扮演仙佛，以迎納吉祥，清宮尤其重視此點。細按張照本《勸善金科》第一本，第二齣《敕天使問俗觀風》即有扮仙之內容，但扮仙畢竟為戲曲演出前普遍使用之儀式，筆者於此論之，係因民間演劇前的扮仙，多與正戲無干，彼此之間是可

48 白雲霽撰，新文豐出版公司編輯部編輯：《正統道藏》，冊2，卷9，頁19。

49 朱恒夫：《目連戲研究》，頁130。

以被清楚地分割的,而內容多為福祿壽三仙或八仙賜福,或安天會(鬧天宮)之類,張照本《勸善金科》扮仙的特別之處,在於該劇本來就涉及仙佛鬼靈之題材,故扮仙與內容緊密相連,難以界斷,且思想內容亦是同氣連枝,張照本《勸善金科》扮演審判與勸善之要角的三台北斗、四功曹與八城隍,在扮仙時早已出現,如雜扮四功曹唱【南江兒水】,及與三台北斗之賓白:

【南江兒水】甲子難分值◎巡查實共司◎^這曹官^的責任非輕細◎^把禍淫福善須登記◎^那雲章鳳篆頻傳遞◎瞻仰天樞高位◎斗府尊嚴○列宿羣星環衛◎⁵⁰

(四功曹)白:“星君召我等,不識有何法旨?”三台北斗白:“爾諸神巡察塵凡,自當丕昭顯應,聿申警戒,使那愚夫,改惡從善,永為盛世良民,不亦善乎?”⁵¹

又如三台北斗與雜扮八城隍之賓白:

三台北斗白:“諸神巡查善惡,赫施報應,固為當分之事,但將來有一二亂臣賊子,盜弄兵戈,殘害黎庶,爾諸神各有民社之寄,須當力為保護山川民物,以俟昇平。”八城隍白:“謹遵法諭。”⁵²

由是觀之,此處之扮仙,猶如《勸善金科》之前言,抑或前情提要,藉由三台北斗之召請巡察,才流暢的衍生出後面第九本,第五齣《採訪使號簿詳查》四功曹及八城隍查考人事功過之情節內容,若將此部分以其他的扮仙儀式取代,則會大為失色。再者,就宗教面而言,該劇本俱備宮儼性質,故巧妙融入淨臺、扮仙等儀式於劇本內容之中,使其別富淨化與祈福意義,是相當必要且高超的筆法。

50 張照:《勸善金科》,冊1,第1本,卷上,頁6下。

51 同上注,頁7上。

52 同上注,頁7下—8上。

最後，針對思想層面，由上面三則引文可明確得知，在扮仙時，亦早已開宗明義的宣揚善惡有報、因果輪迴之核心要旨，強化忠君愛國的觀念，非議亂臣賊子的行徑，一切全然都是爲了安民順化的政治考量。而衆仙降臨，一方面是爲勸善警戒；二方面則因背負民社之寄，必須庇護清廷，以開創昇平之世。

普遍而言，淨臺時就會念淨臺咒，張照本《勸善金科》則是在扮仙最末，才念誦，且所念咒文與一般所見，略有差別：

衆擁護三台北斗，仍從昇天門下，二十八星宿繞場科，仍從昇天門下，內奏十番，樂衆全念淨臺咒：“哩拉蓮，拉蓮哩蓮，哩拉蓮，拉哩拉蓮，哩拉蓮，拉哩蓮。”九轉。⁵³

演至此處，樂奏十番，咒念九轉，而念淨臺咒者，並非靈官，而是全體樂衆同念，這與舊例所見相左，又清宮演劇所念淨臺咒，與民間文字不盡相同，民間淨臺咒（或稱戲神咒）多爲“囉哩噠”三字的反覆組合變化，作“哩拉蓮”者，唯見於清內府曲本之中，然爲何有此演變？難以深究，或因音近訛誤，而在書寫時產生變異。

至於淨臺咒之淵源，饒宗頤《南戲戲神咒“囉哩噠”之謎》考證此咒，認爲其最早來自梵文，⁵⁴學界多表贊同，如康保成《梵曲“囉哩噠”與中國戲曲的傳播》、⁵⁵陳建華《囉哩噠：作爲戲神咒的淵源及其意義擴散》⁵⁶等文，皆有相似的立論，並進行精闢的申述與闡發。蓋此淨臺咒本源於印度佛教之平安贊語，後被密教、道教等吸收，進入各自咒語內（如《靈寶玉鑑》、《太上三洞神呪》皆有使

53 張照：《勸善金科》，冊1，第1本，卷上，頁9下—10上。

54 饒宗頤：《南戲戲神咒“囉哩噠”之謎》，《梵學集》（上海：上海古籍出版社，1993年），頁219。

55 參見康保成：《梵曲“囉哩噠”與中國戲曲的傳播》，《中山大學學報（社會科學版）》2000年第2期，第40卷，總164期，頁60。其言：“‘囉哩噠’是梵曲，最遲晉時已傳入中原，它一般在祭戲神時、婚戀場合、乞討時、烘托氣氛時演唱。”

56 陳建華：《囉哩噠：作爲戲神咒的淵源及其意義擴散》，《文化遺產》2014年第4期，頁30。其言：“關於囉哩之類的語音，歷史上，早已有學者指出不是來自本民族……囉哩噠的前身爲梵文四流音魯流盧樓。”

用“囉哩”於咒文)。其後又在戲曲與宗教民俗密切的關係下,成爲南戲、雜劇、傀儡戲等體制劇種演出前的淨臺咒語,湯顯祖《宜黃縣戲神清源師廟記》言:“子弟開呵,時一醪之,唱囉哩噠而已。”⁵⁷又清人黃旛綽(生卒年不詳)《梨園原·論戲統》謂:

古時戲,始一出鬼門道,必先唱【紅芍藥】一詞。何也?因傳奇內必有神、佛、仙、賢、君王、臣宰及說法、宣咒等事,故先持一咒,以釋其罪;兼諸利己。⁵⁸

所謂“搬演古人事,出入鬼門道。”演員於戲場上搬演者,大體爲過往的人、事、物,其中不乏歷代賢聖、君王,甚或神佛鬼怪,既是如此,伶人進行串弄,則有些許冒犯之意味,故念淨臺咒,通天達地,告知當下是在演劇,以求赦罪,其次祈請戲神護佑場域吉祥,並祛除戲臺週遭的煞氣或邪靈。胡忌《宋金雜劇考》亦言:“爲得怕舞臺上‘不潔淨’‘穢瀆’了‘神明’,唱這咒文(囉哩噠),便可保臺上大家平安。”⁵⁹故念淨臺咒是演出前相當必要的前置作業。

綜合論之,張照本《勸善金科》巧妙的融入“跳靈官”與“扮仙”於劇本之內,除了體現出濃烈的宗教儀式功能以外,就另一個層次而論,在祛除邪祟、迎納吉祥背後,亦潛藏政治功能於內,比如當“跳靈官”開場時,八位扮飾靈官者,身上均繫掛赤心忠良牌,象徵對統治主體之效忠與認同,他們以實際的場上搬演,來宣揚忠孝思想,欲藉此勸化人心;至於“扮仙”時,四方功曹、三台北斗等神靈之唱念,更是極力深化忠君愛國之價值觀,並藉著抨擊亂臣賊子,來強調因果循環、善惡有報之思想主旨,其主要目的,便是勸民行善,以正倫常,如此方有利於統治當局。此外,無論是“跳靈官”或“扮仙”,清廷都希望能藉著宗教儀式之施行,來祈求政權的穩固與昇平,是故《勸善金科》之政治與宗教兩項功能

57 湯顯祖著,徐朔方箋校:《宜黃縣戲神清源師廟記》,《湯顯祖全集》(北京:北京古籍出版社,1999年),冊2,卷三十四,頁1188。

58 黃旛綽等:《梨園原》,《中國古典戲曲論著集成》(北京:中國戲劇出版社,1959年7月),冊9,頁9。

59 胡忌:《宋金雜劇考》(北京:中華書局,2008年9月),頁243。

實為表裏，且具有密不可分之聯繫性。

結 語

目連戲本活躍於民間，富含豐厚的庶民性與宗教內涵，經明人鄭之珍撰著《勸善記》，目連戲便逐漸朝向文士化的系統發展，清初詞臣編寫的康熙舊本《勸善金科》，首度將目連戲搬入清宮內廷，使其蒙上一層政治意味的薄紗，迄至乾隆朝，張照奉旨改編《勸善金科》，再度強調了該劇在勸善思想背後的人文化成意圖。另就宗教功能而言，因為清朝並無宮儺儀節，故清宮目連戲本為“代古人行儺祓”之意，其於宗教上的意義，已經產生特殊的轉折，偏重在歲暮驅疫、祈報吉祥，而非如民間一般，多是在中元節，進行超渡亡魂的演出。是以本文針對上述已推論確知的現象，進行問題之釐清，所得結果如下。

就清宮目連戲源流，及與民間之比較而論，早在康熙二十二年（1683），宮廷便有演出目連戲的記錄，然此時所演，是康熙舊本《勸善金科》（按：該劇曾以連臺本戲之形式演出過）。至乾隆初，重新整編月令承應戲，由張照主持其事，復將舊本《勸善金科》整編，由於篇幅甚鉅，因此多演出零星的散齣，另藉由嘉慶二十四年（1819）恩賞檔得知，該劇亦曾以連臺本戲的方式演出過。值得注意的，便是《勸善金科》多於歲暮演出，可見該劇被宮中視為除疫祈祥之劇碼。若將清宮目連戲與民間比較，可發現兩者主要偏重的目的性不同，雖然目連戲同時具備超渡亡魂與驅除邪祟兩項作用，然民間畢竟側重追薦亡魂，除穢則為其附屬意義，又民間演目連戲伴隨許多複雜的信仰儀式與禁忌，這些部分傳到清宮，大抵都已被省略或刪去，清宮著重於退卻宮中鬼魅，翦除不祥，已不為超渡亡魂，有將之替代古時宮儺之禮的意味存在。

若就張照《勸善金科》編演之意義與目的而論，可分兩個層次觀之。其一，在政治作用方面，將張照編修《勸善金科》的動機與其糾謬宮商、重定律呂，以及乾隆朝查禁戲曲的政令合而觀之，可知張氏作為宮廷御用詞臣，本身即秉持著濃烈的王化觀，故其奉敕整編《勸善金科》，亦正好能藉此宣揚為善忠君之思想，以收“人文化成”的實際效益。尤其目連戲這類民間廣泛流行的題材，恰好

適宜置入，一者藉情節宣揚忠孝節義，再者迎合當局撫民順化、鞏固政權的背景。又《勸善金科》承繼了善書傳統，清廷將之視作一部“能演的善書”，善書在清朝大為流行，且已小說化、戲曲化，使目連戲這類勸誡行善、宣揚因果報應的劇本，深獲官方之重視。清廷以《太上感應篇》為聖諭宣講要籍，康熙舊本《勸善金科》之思想淵源則與《感應篇》相近，皆強調善惡有報、禍福自招，張照本《勸善金科》既對舊本進行改寫，自不能脫離這條脈絡，兩者其實一脈相承，是以該劇耗費大半篇幅，鋪陳神靈對於亂臣賊子之審判，以及對忠君愛國者之褒獎，強化天理昭彰，難逃法網的核心思想。

其二，在宗教作用方面，已知張照本《勸善金科》有“代古人行儺祓”之性質，故其於劇本中融入的跳靈官與扮仙，便別具特殊意義，該劇之跳靈官是用以驅逐鬼疫，這點無庸置疑，然其與他者不同處，在於這個小戲不能獨立於正劇之外，此儀式亦被劇本完全容納，成為故事情節的一部分，難以割裂。且演出靈官的演員，由傳統的一位，變化為八位，這應是為符合宮廷演出要求壯盛、美觀的目的而增設。扮仙部分亦然，正因該劇本就涉及神佛鬼怪一類的題材，故扮仙處可謂是全劇之前情提要，並由此衍生出後面幾齣的內容情節。故可明言，張照本《勸善金科》扮仙儀式之主題思想和劇情綫索，是首尾連貫地。跳靈官、扮仙二小戲與正劇的契合度甚高，是相當特別的現象。另一方面，張照本《勸善金科》則一反跳靈官時，即念淨臺咒的慣例，至扮仙時，才由眾人奏樂十番，誦念九轉。且所念咒文“哩拉蓮”三字之組合，亦與民間普遍流傳的“囉哩嚩”不同，或因音近訛誤，而在書寫時產生變異。總而言之，張照本《勸善金科》之跳靈官與扮仙之演出深具宗教意義，前者著重祛除邪祟，後者主要則用以迎納吉祥。

(作者：東吳大學中國文學系 助理教授)

引用書目

一、專書

- 《文獻叢編》。臺北：臺聯國風出版社，1964年。
- 王芷章：《清昇平署志略》。臺北：新文豐出版公司，1981年。
- 白雲霽撰，新文豐出版公司編輯部編輯：《太上元陽上帝無始天尊說火車王靈官真經》，《正統道藏》。臺北：新文豐出版公司，1997年。
- 白雲霽撰，新文豐出版公司編輯部編輯：《太上三洞神呪》，《正統道藏》。臺北：新文豐出版公司，1997年。
- 曲六乙、錢蕪：《中國儼文化通論》。臺北：臺灣學生書局，2003年。
- 朱恒夫：《目連戲研究》。南京市：南京大學，1993年。
- 朱家潛、丁汝芹：《清代內廷演劇始末考》。北京：中國書店出版社，2007年。
- 任中敏：《新曲苑》。臺北：中華書局，1970年。
- 范曄：《後漢書》。臺北：臺灣商務印書館，1988年。
- 竺法護譯：《佛說盂蘭盆經》，《中華大藏經》。北京：中華書局，1982年。
- 周明泰：《清昇平署存檔事例漫抄》，《民國京崑史料叢書》。北京：學苑出版社，2009年。
- 孟元老：《東京夢華錄》。臺北：三民書局，2004年。
- 郝譽翔：《民間目連戲中庶民文化之探討——以宗教、道德與小戲為核心》。臺北：文史哲出版社，1998年。
- 胡忌：《宋金雜劇考》。北京：中華書局，2008年。
- 昭璉：《嘯亭續錄》，《清代筆記小說大觀》。上海：上海古籍出版社，2007年。
- 倪彩霞：《道教儀式與戲劇表演形態研究》。廣州市：廣東高等教育出版社，2011年。
- 徐珂：《清稗類鈔》。北京：中華書局，2010年。
- 酒井忠夫著，孫雪梅譯：《中國善書研究(增補版)》。南京：江蘇人民出版社，2010年。
- 陳霞：《道教勸善書研究》。成都：巴蜀書社，1999年。
- 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》。臺北：丹青圖書有限公司，1986年。
- 張照：《勸善金科》。臺北：天一出版社，1986年。

- 黃旂綽等：《梨園原》，《中國古典戲曲論著集成》。北京：中國戲劇出版社，1959年。
- 董含：《蓴鄉贅筆》，《中國近代小說史料彙編》。臺北：廣文書局，1980年。
- 嵇璜、劉墉等：《清朝通典》。臺北：新興書局，1959年。
- 湯顯祖著，徐朔方箋校：《湯顯祖全集》。北京：北京古籍出版社，1999年。
- 游子安：《勸化金箴——清代善書研究》。天津：天津人民出版社，1999年。
- 楊連啟：《清代宮廷演劇史》。北京：文化藝術出版社，2017年。
- 趙爾巽等：《清史稿》。北京：中華書局，1986年。
- 鄭玄注，賈公彥疏，阮元輯校：《周禮》，《十三經注疏》，臺北：藝文印書館，2007年。
- 鄭玄注，孔穎達疏，阮元輯校：《禮記》，《十三經注疏》，臺北：藝文印書館，2007年。
- 鄭騫：《北曲新譜》。臺北：藝文印書館，2008年。
- 劉成禺：《世載堂雜憶》，《近代史料筆記叢刊》。北京：中華書局，1960年。
- 覺羅勒德洪等：《清實錄》。北京：中華書局，1985年。
- 饒宗頤：《南戲戲神咒「囉哩嚩」之謎》，《梵學集》。上海：上海古籍出版社，1993年。

二、論文

- 陳建華：《囉哩嚩：作為戲神咒的淵源及其意義擴散》，《文化遺產》2014年第4期，頁30。
- 康保成：《梵曲“囉哩嚩”與中國戲曲的傳播》，《中山大學學報(社會科學版)》2000年第2期，頁60。
- 葉明生：《道教目連戲之戲劇形態及其戲史價值——福建漳平道壇演出本〈地獄冊〉考述》，《中華戲曲》第21輯。太原：山西古籍出版社，1998年，頁311—313。
- 馮明珠：《勸善金科——一部院藏的清宮封箱大戲》，《故宮文物月刊》1992年第10期，頁82—89。
- 戴雲：《簡論張照及其〈勸善金科〉(上)》，《戲曲藝術》1995年第3期，頁91—94。
- 戴雲：《簡論張照及其〈勸善金科〉(下)》，《戲曲藝術》1995年第4期，頁81—84。
- 戴雲：《試論康熙舊本〈勸善金科〉》，《戲曲研究》2004年第1期，頁397。

**A Discussion of the Political and Religious Functions
of a Qing-dynasty Palace Opera about Mulian,
*The Golden Rule for Guiding to Good***

Lu Po-Hsun

(Assistant Professor, Department of Chinese Literature, Soochow University)

Abstract

This essay is a study of a Qing-dynasty palace Mulian play, Zhang Zhao's *The Golden Rule for Guiding to Good*, with a focus on the political and religious functions of its script. The investigation found that the plays featuring the story of Mulian, originally a repertoire of popular tales for common people, underwent some changes when they were introduced to the Qing palace. These plays were not merely performed on the Hungry Ghost festival, as transcendence of the souls of the dead was no longer the only function of these plays. Moreover, many complicated taboos and rituals in folk beliefs were also omitted. *The Golden Rule for Guiding to Good* was performed at the end of the year as a means for "lustrating and exorcising evils on behalf of ancient people." The significance and purpose of writing and performing this opera can be summed up in two points. The first is its political function. Zhang Zhao recreated *The Golden Rule for Guiding to Good* in accordance with the teaching principle of the monarch and used the Mulian play as a means to exhort people to good and punish evil in order to advocate the retribution karmic cycle and to achieve the effect of "educating people with humanity-based virtues." The Qing palace even regarded the play script as a book of benevolence that could be acted out to educate the audience about loyalty and obedience to the monarch and empire without engaging in rebellion. The second is a religious function. As this opera was played in place of

some palace rituals, the role-play of the numinous and the one of immortals in the opera had unique significance in religious rituals. These two small plays were exceptionally included in the plots, and their themes were also closely related to the whole opera and could not be arbitrarily isolated or removed. This was a very special phenomenon.

Keywords: The Golden Rule for Guiding to Good, Zhang Zhao, Mulian opera, Chengying opera, Qing palace greater opera