

歷史、戲劇、政治的三重奏： 《周公攝政》與鄭光祖的雙重心境*

汪詩珮**

(收稿日期：100年6月30日；接受刊登日期：100年10月18日)

提要

本文從元雜劇中的「歷史劇」談起，討論此一界定方式無法如實呈現元雜劇與「歷史／故事」的關係，因此主張以較為寬泛的「歷史故事劇」稱之，才能明瞭元雜劇中處處充斥的謬悠與隨心。在大部分戲不遵史實的情況下，《周公攝政》卻是當中的異數，以「不偏離正史」為主軸，不像一般「歷史故事劇」的謬悠、隨心或批判，反而帶有正面評價、宣傳教化的政治意義。本文將探討其「徵引史料」的書寫策略，深入其編寫及展演所可能具有的「政治」意味，反芻「歷史劇」與「當朝史」的映照解讀，重新理解作家創作時的幽微心志。鄭光祖一手寫「思漢隱喻」之戲，一手寫投合上好的應制戲，「雙重心志」的立場看似矛盾——雜劇既是其抒發心底聲音的自由文體，同時也是其懷抱功名之夢與晉身之階的唯一管道。然而，表面上的矛盾，骨子裡卻是合一的：在作品中，都映射出對於經典價值、政治典範與文化聖賢的認同，亦即「以儒治國」的思念與盼望。

關鍵詞：元雜劇、周公攝政、歷史劇、尚書、鄭光祖

* 本文感謝國科會計畫補助(98-2410-H-194-121-)。本論文初稿發表於國立台灣師範大學國文系舉辦之「第二屆敘事文學與文化國際學術研討會」，承蒙徐亞湘教授之批評討論；投稿過程中，再獲兩名審查委員的寶貴意見，在此謹一併深致謝忱。

** 國立中正大學中文系副教授。

一、「真」為何難得？從「歷史劇」到「歷史故事劇」

欲深究某部劇作的文學價值時，常須先為其「屬性」分類，進而探討其於「共性」中所呈現之「殊性」。然而，有時問題的源頭仍須從此一「類屬」本身的定義廓清。本文「標的」為元刊雜劇《周公攝政》，此處卻須從一般將之歸納的「歷史劇」談起。

當代對元雜劇的題材分類中，「歷史劇」是一項難以清楚析分、卻又無法迴避的課題。¹較早對元雜劇進行「全面分類」之論，為羅錦堂〈現存元人雜劇之分類〉，將元雜劇析分為八。八類之首即為「歷史劇」，目下列有三十五本劇作，數量居於各類之冠；²其「歷史劇」之題材界定，不侷限於「史傳」，亦旁及元代流行的「講史」、「演義」，因為：

元人雜劇之題材，往往以史傳為本，然並非直接引據，而係間接改編。……（頁 424）

所謂「間接改編」，指的是「不遵／合」史實：

……其有不合史實者，不外三項：一、因處理材料之便利，而稍事增損。二、為表現某種情調或意義而變動史實……。三、作者身處亂世，憤世嫉俗而翫世不公，故為荒唐謬悠之說，以洩憤寄慨。（頁 425）

其中矛盾為：若「歷史劇」可以不完全以史傳為本、不一定合史實，為何在舉證時，羅氏將不合正史的《漢宮秋》計入「以個人事蹟為主而其事與史事相關聯者」的「歷史劇」；卻將另一部有「歷史個人事蹟」、但其事亦不合正史的《王粲登樓》，歸入「仕隱劇」？故

¹ 關於元雜劇「歷史劇」的相關研究成果，可參考：羅錦堂：〈現存元人雜劇之分類〉，《元雜劇本事考》（台北：順先出版公司，1976）。陳桂芬：《元代歷史劇及其時代意義》，台北：輔大中文所碩士論文，1978。鄭義源：《元雜劇歷史戲之研究》，台北：政大中文所碩士論文，1989。公書儀：〈歷史劇中的情感結構〉，《元人雜劇與元代社會》（北京：北京大學出版社，1997）。游宗蓉：《元明雜劇之比較研究》（台北：學海出版社，1999）。丁合林：《元雜劇歷史劇淺論》，北京：首都師範大學碩士論文，2004。並可參考討論明清時期或戲曲總論性質的歷史劇論著：孫書磊，《中國古代歷史劇研究》（南京：南京師範大學出版社，2004）。王瓊玲：〈明末清初歷史劇之歷史意識與視界呈現〉，《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（台北：中研院文哲所，2005）。王亞萍：《元明清歷史劇研究》，長沙：湖南大學碩士論文，2010。

² 羅錦堂認為：「元人雜劇之題材，往往以史傳為本，然並非直接引據，而係間接改編。」並按「歷史劇」中性質之不同分為兩類：「以歷史事蹟為主者」、「以個人事蹟為主而其事與史事相關聯者」。參見羅錦堂：〈現存元人雜劇之分類〉，頁 424。

其分類未能解決「歷史上的人、事」在「史實」與「編造」之間，所衍生之「虛、實、真、假」的模糊地帶。

晚近，游宗蓉於《元明雜劇之比較研究》中，提出另一種看法，認為不應以「取材」的廣、狹，定義「歷史劇」，而應關注於「歷史視野」的有無；³然事實上，大部分的元雜劇並非處理「跨越相當時間長度的歷史軌跡再現」、「勾勒其中人、事、環境變化的過程」，反而普遍缺乏「寬闊的歷史視野」，⁴傾向於將「歷史」視為演事之「背景」，無關乎「歷史視界」的眼光。⁵

但筆者以為，此一「缺乏」本身才值得玩味。元雜劇在處理歷史時，其「不合史實」、「荒唐謬悠」或「改換錯置」處，恰是當時編寫「歷史劇」的重要手法；我們必須思索「為何如此」，而非刻意將問題劃界出去。否則，將有太多劇本被排除在「以正史為依歸」、「帶有歷史關照意識」的「歷史劇」之外，但它們仍具有不可磨滅的「歷史感」與「歷史情境」。⁶

是故，欲對元代歷史劇進行界定，必會臨到的難處，是「題材」（內容主題）與「取材」（取用材料為正史？野史？傳說？）、⁷「史實」與「虛構」⁸之間如何界定、劃分；然

³ 她主張以「演義劇」之名取代「歷史劇」：「……著者以為所謂以歷史為題材應非僅止於其人其事見於正史、野史或傳說，有本有據，更重要的是呈現一種關照歷史特定時代的寬闊視野。不是歷史上某一個別人物、單一事件的描摹，而是一段跨越相當時間長度的歷史軌跡的再現，包括構成這段歷史軌跡的人、事、環境，並勾勒其變化的過程……英雄傳奇如《單刀會》的關羽、《單鞭奪槊》的尉遲敬德，沙場爭戰如《五馬破曹》、《活拿蕭天佑》，這些個別的人物或事件才是其主要興趣所在。因此本文不以『歷史』為名，而另舉『演義』作為類目。」游宗蓉：《元明雜劇之比較研究》，頁85—86。

⁴ 參考游宗蓉《元明雜劇之比較研究》頁86：「……元明雜劇中所謂的『歷史劇』往往正缺乏寬闊的歷史視野，儘管依託於歷史的背景……這些個別的人物或事件才是其主要興趣所在。」然游文所舉的《單刀會》、《單鞭奪槊》、《五馬破曹》、《活拿蕭天佑》等劇，似乎無法達至其定義的高標準。

⁵ 元代歷史劇的樣貌，與相對成熟的明清歷史劇頗有差異。關於明清歷史劇的創作視角，參考王瓊玲〈明末清初歷史劇之歷史意識與視界呈現〉，《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，頁266：「歷史故事或歷史題材作為一種歷史產物，都代表著一種『過去視界』，即歷史視角的理解；而以此為題材的劇作家理解，則代表了『現在視界』，兩者是不同的。理解歷史的任務不是，也不可能是，復原歷史；而是以一種『發展』與『辯證』的態度來解釋歷史，這是一種生產性的再創造。因此理解的過程，實質上，是歷史與現實的交融，亦即過去視界與現實視界的交融。這就是迦達默爾所謂『視界交融』的概念。」

⁶ 因此，大部分論述「歷史劇」者，均以嚴格定義劃界其範圍，如陳桂芬《元代歷史劇及其時代意義》頁6：「本文所謂『歷史劇』是專指依據正史而編成的戲本。它的基本原則是『史有其人，人其事』。」

⁷ 參考游宗蓉《元明雜劇之比較研究》頁85：「……這些劇本中合於『史有其人，人其事』之嚴格標準者，自然被研究者歸入『歷史劇』的範疇；源自野史、傳說者，亦可置於較寬泛的『歷史故事劇』之列，但是這樣的分類其實是著眼於『取材』，而非『題材』。」

⁸ 關於「歷史劇」的虛實問題，可參考么書儀〈歷史劇中的情感結構〉頁54—58，王瓊玲前揭文頁242—260。李紀祥：〈趙氏孤兒的「史」與「劇」〉，《時間·歷史·敘事——史學傳統與歷史理論再思》（台北：麥田出版，2001），頁137—145。

而，前二者與後二者事實上又是緊密相關的。如《漢宮秋》取材自歷史之片羽，主要內容卻是「虛構」，原因正是：其主題除了「家國」、還兼顧了「愛情」。又如《王粲登樓》取材自正史之斷章，主要內容也為「虛構」，原因正是：其主題非關歷史興亡，而是抒發個人仕進出處之艱難。這兩部戲，既可以分別列入「愛情劇」與「仕隱劇」，⁹但若說它們完全與「歷史劇」無涉，好像又過分偏頗；畢竟它們均以歷史上的人、事作為書寫背景。

這也是么書儀於〈歷史劇中的情感結構〉一文所要表達的概念：

元代雜劇作家撰寫「歷史劇」時，並不很忠實於歷史事實，準確地說，是並不很忠實於史傳記載。這裡所說的「不很忠實於史傳記載」，不僅指這些作品所涉及的「歷史」，其依據難以分辨出正史、野史、信史、稗史之清晰界限，也不僅指它們常常採用各種傳說、瑣聞軼事，更重要的是，這些「歷史劇」的「史家意識」非常薄弱，其表現為根據某種思想藝術追求的意圖對「史實」進行大膽選擇和大刀闊斧改造的狀況。如果以現代某種嚴格的「歷史劇」的概念來衡量，那麼，這些作品中的大多數都不能稱作「歷史劇」。不過，如果按照中國「詠史」、「講史」等藝術作品處理「歷史」與「藝術」上的複雜情況的慣例，我們對「歷史劇」的概念作比較寬泛的理解是必要的。（頁 53）

么氏固知元代「歷史劇」的「史家意識」非常薄弱，若按現代人的嚴格定義，許多戲不足以「歷史劇」名之；但她卻認為應尊重古人，主張以「比較寬泛的理解」來界定。此一不以「排除」，反以「注目缺憾」的態度，面對元代「歷史劇」於歷史視野和史家意識之「缺乏」的「正視」觀點非常重要，提醒我們「歷史思維」並非元代雜劇創作的主體、宗旨與目的；於其時，「歷史」多半擔當編創時的「背景」與「工具」。¹⁰

所以我們還須以古人為師，理解為何最早將「雜劇」予以分類的《青樓集》和《太和正音譜》，皆未劃出一類名為「歷史劇」；對當時人而言，戲劇寫作以「史」為背景，乃是

⁹ 如游宗蓉將《漢宮秋》歸入「愛情（帝妃之情）劇」，見頁 320 之表。羅錦堂將《王粲登樓》歸入「仕隱劇」，見頁 442。

¹⁰ 如么書儀前揭文，從「以史寫心的動機」、「歷史提供寄慨傷今的框架」兩層觀點，來解釋作家對歷史的使用原則，見頁 61—66。換言之，元代歷史劇與明清歷史劇對於「歷史意識」的自覺與運用，是有一段差距的。關於明清歷史劇的創作思維，可參考王瓊玲〈明末清初歷史劇之歷史意識與視界呈現〉頁 172 的析分：「……第一層是劇本應以敷演歷史上所曾發生過的重大事件與人物為主要題材……第二層則是劇作家在創作構思時，於某種程度上，是將他對於歷史之批判，融入於其所呈現的劇作主題內。亦即作者透過文學藝術的手法，將其主觀的歷史詮釋，以『歷史圖像』的方式，鋪陳為劇作建立情節時必要之條件。」

再平常也不過的事，遑論大多數的戲均帶有「歷史故事／傳說／演義」的背景。¹¹見夏伯和於〈青樓集誌〉對雜劇分類的見解：¹²

雜劇則有旦、末。旦本女人為之，名粧旦色；末本男子為之，名末泥。其餘供觀者，悉之為外腳。有駕頭、閨怨、鴛兒、花旦、披乘、破衫兒、綠林、公吏、神仙道化、家長裏短之類。……院本大率不過謔浪調笑，雜劇則不然，君臣如：《伊尹扶湯》、《比干剖腹》，母子如：《伯瑜泣杖》、《剪髮待賓》，夫婦如：《殺狗勸夫》、《磨刀諫婦》，兄弟如：《田真泣樹》、《趙禮讓肥》，朋友如：《管鮑分金》、《范張雞黍》，皆可以厚人倫，美風化。又非唐之傳奇，宋之戲文，金之院本，所可同日語矣。（頁7）

按照上下文之脈絡，「駕頭」以下十類，事實上指的是「外腳屬性」（雜劇之「外腳演員」所扮飾的人物類型）。¹³文中真正觸及「題材／主題」劃分的，是以「倫常」為標準——君臣、母子（父子）、夫婦、兄弟、朋友的這五類。故知夏氏的「分類標準」為五倫，「劇本主題」為人倫關係，「戲劇功能」則是道德風化。不難發現，文中例證幾皆為「有本有據」的「歷史故事」。因此，「歷史」既為普遍性的題材背景，自然不必分出「歷史劇」之類。

對元人而言，「歷史」本為戲劇所藉以施展圖景、敘述故事的輪廓；從胡祇遹（1227—1293）題贈藝人朱氏的〈朱氏詩卷序〉中，亦可觀察其思路：¹⁴

……以一女子，眾藝兼并：危冠而道，圓顛而僧，褒衣而儒，武弁而兵。短袂則駿奔走，魚笏則貴公卿。卜言禍福，醫決生死。為母則慈賢，為婦則孝貞。媒灼則雍容巧辨，閨門則旖旎娉婷。九夷八蠻，百神萬靈。五方之風俗，諸路之音聲；往古

¹¹ 關於廣義「歷史劇」之界定，筆者以為可參考紀德君《明清歷史演義小說藝術論》（北京：北京師範大學出版社，2000）對於「歷史演義小說」的解釋：「……歷史演義也就是敷演史事、闡明史書義理的意思……（頁3—4）」、「……由於正史記載簡單闕略……所以歷史事件中原有的豐富多彩的細節、歷史人物的『奇情俠氣，逸韻英風』，卒多湮沒無聞。如果要想將歷史生活畫面完整、生動、逼真地呈現出來……作者就不能不旁及正史之外的野史、雜記、小說、傳聞，以補正史所未載，而在此基礎上還要更進一步地根據自己的創作思想和審美思想，補之以虛構想像，沃之以神采意味，這樣庶幾才能完成創作。（頁6）」亦參考孫書磊《中國古代歷史劇研究》頁39：「中國古代歷史劇對正史的取材有直接取材和間接取材兩種情況。直接取材於正史的歷史劇不參考其他如野史、小說、戲劇、傳說文學作品等相關材料，間接取材是指利用在正史基礎上產生的野史、小說、戲劇、傳說、詩文作品等相關材料。」

¹² 〔元〕夏伯和：《青樓集》，收入《中國古典戲曲論著集成》二（北京：中國戲劇出版社，1982）。

¹³ 其對於「外腳」屬性之分類，包含：駕頭（皇帝）、閨怨（怨女）、鴛兒、花旦（青春少女）、披乘（朝臣）、破衫兒（落魄貧寒者）、綠林（草莽英雄）、公吏、神仙道化（神仙道士）、家常裏短（家中長輩）等；這些事實上並非指涉「題材」之類型（否則「鴛兒」、「花旦」就不通了）。

¹⁴ 〔元〕胡祇遹：《紫山大全集》，收入王雲五主編：《四庫全書珍本四集》（台北：台灣商務出版社，1973），卷8，頁9—11。

之事迹，歷代之典型。下吏污濁，官長公清。談百貨則行商坐賈，勤四體則女織男耕。居家則父子慈孝，立朝則君臣聖明。離筵綺席，別院閒庭；鼓春風之瑟，弄明月之箏。寒素則荆釵裙布，富豔則金屋銀屏。九流百伎，眾美羣英。外則曲盡其態，內則詳悉其情……因冠羣詩以為寫真之序，又庶幾效歐陽文忠執史筆而傳伶官也。

從這段對於朱氏扮飾人物的形容，可知她戲路寬廣，幾乎涵蓋所有類型的角色，達至「九流百伎」的地步；¹⁵而以兩句話總結之：「往古之事迹、歷代之典型」。亦即，劇之故事情節，取材自古事及史料，可謂「歷史故事劇」；劇中角色，則多為「歷史／演義／傳說」中的人物。由此可見，元人看待雜劇的眼光，為：從「歷史之事、史中之人」所生發之戲。此序結尾，紫山以歐陽修撰《新五代史》特闢「伶官傳」為例，說明自己乃以「史筆」寫「伶人」；此不啻為元代藝人於戲劇中隱含「演史」之風尚，做出最好的註腳。

論到古人對元雜劇之分類，最重要者為明初朱權（1378—1448）《太和正音譜》「雜劇十二科」：

一曰神仙道化。二曰隱居樂道（又曰林泉丘壑）。三曰披袍秉笏（即君臣雜劇）。四曰忠臣烈士。五曰孝義廉節。六曰叱奸罵讒。七曰逐臣孤子。八曰鑕刀趕棒（即脫膊雜劇）。九曰風花雪月。十曰悲歡離合。十一曰烟花粉黛（即花旦雜劇）。十二曰神頭鬼面（即神佛雜劇）。（頁38）¹⁶

這篇首位以理論思維歸納元雜劇者之見，以現代學科眼光看來似乎龐雜不清，卻是既接近「時人看法」、又較《青樓集》更加「體系化」的重要參照。這十二類中，因朱權一生奉道、尊儒、斥佛，故以自己尊崇的「神仙道化」、「隱居樂道」列於首；而將民間稱為「神佛雜劇」者改稱「神頭鬼面」，並以之殿後，體現了鮮明的個人好惡。¹⁷

而「披袍秉笏」，即夏伯和所謂的「君臣雜劇」；然而同中有異的，是在廣義的「君臣之倫」中，朱權又另外分出「忠臣烈士」、「叱奸罵讒」、「逐臣孤子」三類，同屬「君臣」，卻以臣子之身份、位階、性情、處境、行事等，作為析分之據。至於十二科中的「孝義廉節」，應與夏伯和「君臣以下的四倫」有關，因父子（母子）、夫婦、兄弟、朋友之間相處，

¹⁵ 「九、百」為完全之數字，意指所有類型的人物，包括道士、僧侶、儒士、兵士、將領、公卿、醫卜、賢母、節婦、媒婆、閨女；涵蓋異族外邦人、鬼神之靈；熟知五方風俗、各地方言之人；能扮飾性格相反、行事二分的人物，如污濁的下吏與清白的官長、行走江湖的商人與農耕女織的村戶、家庭內的父子與朝堂上的君臣、調弄管弦的歌兒舞女與貧寒／富貴人家的正妻。

¹⁶ 〔明〕朱權著，姚品文點校箋評，洛地審訂：《太和正音譜箋評》（北京：中華書局，2010）。

¹⁷ 此三行分析引述自姚品文前揭書之「評說」，頁42。

不外乎「孝義廉節」之禮。這意謂著從《青樓集》以「五倫」作為分類基準，到《太和正音譜》則更看重「君臣」之屬（故從中再擘析出四類）；相對地，其他四倫則僅以「孝義廉節」包納。其原因，除了朱權身為「藩王」的特殊地位，可能對「君臣」特別敏感之外，恐怕也是著眼於實際數量的多寡。¹⁸

在五倫之外，朱權更進一步將「倫常」之外的題材：「鑊刀趕棒」、「風花雪月」、「悲歡離合」、「烟花粉黛」分別出來。綠林草莽、浪漫情誼、人生家庭之聚散分合、妓女情愛，看似無益於教化，卻是元代戲劇描繪「人物」與「人情」的突出表現。所以，十二科中不存「歷史」之屬，因絕大部分之類，幾皆以「歷史故事」作為情節敘寫的骨架；而當「歷史」已成普遍之背景、取材、範圍，就不需再為其分門。¹⁹對元及明初人士而言，戲劇是否以「歷史」為取材、題材，並非關注之處，重點是戲劇所描繪的人倫道德、人之屬性、以及人間生活。

既然對時人而言，元雜劇借「歷史」為編寫故事之法，實為不需標舉之事；則進一步追問，此種「藉史為事」之舉來自於何？從「雜劇十二科」後附文句，或可略知其概：

雜劇，俳優所扮者，謂之娼戲，故曰勾欄。子昂趙先生曰：「良家子弟所扮雜劇，謂之行家生活；娼優所扮者，謂之戾家把戲。良人貴其恥，故扮者寡。今少矣，反以娼優扮者謂之行家，失之遠也。」或問其何故哉？則應之曰：「雜劇出於鴻儒碩士、騷人墨客，所作皆良人也。若非我輩所作，娼優豈能扮乎？推其本而明其理，故以為戾家也。」……（頁38）

引文中元代士人（以趙孟頫為代表）之語，將「良家（良民）」所扮的「（業餘）子弟戲」稱為「行家」；將「娼／優不分」之「演員」以「戾家」、「把戲」貶抑之。暫不論句中的菁英色彩，其原因出於：雜劇的創作，盡皆出於「鴻儒碩士」、「騷人墨客」之手；故「娼／優」演戲，於士人眼裡絕非創作，僅可視為「展示劇情、詮釋劇意的工具」。因此，若

¹⁸ 翻檢《錄鬼簿》的雜劇名錄，不難發現「君臣雜劇」的份量高於「父子、夫婦、兄弟、朋友」等題材。若以「元刊雜劇三十種」為一「具體而微」的統計關照，則屬於「君臣類」的戲有：《西蜀夢》、《單刀會》、《遇上皇》、《三奪槩》、《氣英布》、《趙氏孤兒》、《貶夜郎》、《陳搏高臥》、《介子推》、《東窗事犯》、《霍光鬼諫》、《周公攝政》、《追韓信》、《博望燒屯》等十四部。屬於「父子類」的戲有：《看錢奴》、《老生兒》、《公孫汗衫記》、《衣錦還鄉》、《焚兒救母》等五部。屬於「夫婦類」的戲有：《拜月亭》、《調風月》、《紫雲庭》三部。屬於「兄弟類」的戲有：《踈者下船》一部。屬於「朋友類」的戲有：《范張雞黍》、《張千替殺妻》兩部。其餘則為度化劇、隱逸劇或公案劇。

¹⁹ 往下深究，不難發現「十二科」的分法除了「題材」之外，其實也隱含以「主要角色」的身分、位階、性情為考量，是故「君臣雜劇」才會分為四項，「烟花粉黛」也會與「風花雪月」分立為二（賤民豈能與良民混為一談？）。

元代曲家之組成爲：鴻儒、碩彥、騷人、墨客，即所謂的「儒士」與「文人」，則他們無論於社會上有無功名，皆無損其識字、讀經、閱史之素養；因此，於故事背景與取用材料上，以有「本」有「據」的歷史素材作爲基礎，乃自然之事。不過，因「曲／劇」所具備之「代言」與「扮演」特質，堪爲中國文學史上具高度自由性與隨意性之新興文體，也導致這批「文人儒士」的隨手拈來、隨心轉化，充斥許多「出於史卻不遵從於史」的現象，從而導致元代歷史劇之多、之廣、卻與真正的史實有所距離之樣貌，乃至爲一代之風尚。

從現今學術史可知，與元雜劇同時並演的大戲還有「戲文（南戲）」，然若以「文人化」程度而言，²⁰後者顯然遠不如前者。王國維寫《宋元戲曲史》時，「永樂大典戲文三種」尚未被葉恭綽發現，固無從比較；然靜安先生透過嚴謹考察，將元雜劇與宋金雜劇院本對照，便發出慨語：

……然宋金演劇之結構，雖略如上，而其本則無一存，故當日已有代言體之戲曲否，已不可知。而論真正之戲曲，不能不從元雜劇始也。（頁 75）²¹

元代既爲中國戲劇史上首次的黃金時代，元雜劇既爲元代最具代表性、文人化程度最高的戲劇體製，那麼，元雜劇中的「歷史劇現象」，事實上即爲戲劇史上「第一度」，作家們於「史實與虛構」、「以史寫心」、「以古喻今」等問題上，進行有意識或無意識的實踐與實驗。²²我們知道，同樣一個「名詞」，在不同的時代可能具有相異的意義與內涵；因此，後代對於「歷史劇」的定義，當然無法爲元代這類寬泛、繆悠、隨心編造的「歷史劇」，提供最合適的「原則」與「最佳例證」；前人論著也已證明，要用二十世紀之後的觀念釐清「元代歷史劇」，確實難以盡善。

那麼，我們不妨從另一角度思索這個課題。如果重新考慮「元代歷史劇」的界定範圍與析劃原則，何不改以「最寬泛」、「最基本」的底線，進行「最大公約數」的網羅？亦即，只要劇本含有歷史背景、歷史故事、歷史人物，即可納入；而這一類別，不妨改稱爲「歷史故事劇」。²³「歷史故事劇」顧名思義，只要「戲劇情節、人物中，攜有歷史因子」即可，也就是「說一個含有歷史元素的故事」；這與一般對「歷史劇」的認知——需達成「以歷史爲題旨、思想、意義、視界之映射」相較起來，有著「寬與窄」、「隨意與嚴肅」的不

²⁰ 參見曾永義老師：〈論說「戲曲劇種」〉（《論說戲曲》，台北：聯經出版事業公司，1997）頁 255—256 提出由南戲蛻變爲傳奇的「三化說」（北曲化、文士化、崑曲化），而「文士化」現象概始於元末明初高明的《琵琶記》。

²¹ 王國維著，黃仕忠講評：《宋元戲曲史》（上海：鳳凰出版社，2010）。

²² 明清時期，歷史劇的「虛實」問題往往成爲作家「有意識」下的運用，參見王瓊玲前揭文頁 174—205 的討論。但在元代雜劇中，似乎並未有如此強烈的自覺意識。

²³ 筆者提出「歷史故事劇」之名，雖理路不盡相同，但頗受游宗蓉前揭書頁 85 之啟發。

同標準。於是，在「歷史故事劇」這一大類中，還可再細分各項：有近於正史者、有近於演義／傳說者、有以虛構為主者、有拼湊史料重新勾勒者；其細類之別，當屬另一課題，不在本文細究。而與此一大類相對的，應為「非歷史故事劇」，亦即由劇作家「新編／新創」的故事（對應於「歷史故事劇」以「改編」為主軸）。而「非歷史故事劇」中，可再細分出家庭、神仙、精怪、風月等類別。換言之，有鑑於元代「歷史劇」的數量之多，²⁴我們應該重新思考「分類」的架構，改以「歷史故事」與「非歷史故事」作為二大主軸，從而往下延伸別類。²⁵

其實，類似的概念古人早已言及。明中葉以來，已知保存最豐富、最完整的元（明）雜劇收藏，為「脈望館鈔校本古今雜劇」；這批藏書至清初，流至錢曾（1629—1701）（字遵王）手中，於其編纂的《也是園書目》中披露，故此批書原稱「也是園藏古今雜劇」。²⁶錢曾如何為這批雜劇編目呢？首先是以時代、作者劃分，他將「已知雜劇作者」的本子，——繫於元代曲家名姓之下。形式為：

元馬致遠 破幽夢孤雁漢宮秋 等七本²⁷
 元費唐臣 蘇子瞻風雪貶黃州
 元王實甫 四丞相歌舞麗春堂 等一本
 元宮大用 死生交范張雞黍
 元關漢卿 劉夫人慶賞五侯宴 等十三本
 …… ……

共列了四十位劇作家及其作品名稱。接下來，他將「元代不知作者名姓」的本子，繫於「元無名氏」之類，共有四十五部戲。接著為「元明之際及明代的劇作家名姓及其作品」，共列了十四位劇作家及其作品。值得注意的是，當他打算為「時代不明、作者不明」的作品分類時，採用了一種「新」的、與前面幾類相異的方法：

春秋故事 以下古今無名氏姑從類次
 伍子胥鞭伏柳盜跖 等九本

²⁴ 如陳桂芬前揭論文：「若以廣義的歷史作標準，則元人雜劇有一半以上可看成歷史劇……」頁6。

²⁵ 當然，本文僅提供「一種」元代雜劇題材區分的「另類思考」，並無取代前賢分類之意。事實上，分類本可採取不同的方式，同一批劇目按不同歸類，會出現不同分組結果，而非僅有唯一的一種分類法。

²⁶ 參見孫楷第：《也是園古今雜劇考》（上海：上雜出版社，1953）。

²⁷ 〔清〕錢曾，《虞山錢遵王藏書目錄彙編》（上海：上海古籍出版社，2006版），頁268—277。

西漢故事

漢公卿衣錦還鄉 等四本

東漢故事

馬援 打聚獸牌 等七本

三國故事

十樣錦諸葛論功 等二十本

六朝故事

陶淵明東籬賞菊

唐朝故事

長安城四馬投唐 等十一本

五代故事

李存孝大戰葛從周 等五本

宋朝故事

存仁心曹彬下江南 等九本

雜傳

五學士明講春秋 等二十本

釋氏

釋迦佛雙林坐化 等一本

神仙

許真人拔宅飛昇 等十七本

本朝無名氏

水滸故事

魯智深喜賞黃花峪 等八本

明朝故事

奉天命三保下西洋 等二本

教坊編演

寶光殿天真祝萬壽 等二十一本（頁 284—295）

這一份「無名氏劇作目錄」的脈絡很清楚，主軸即為：「歷史故事劇」V.S.「非歷史故事劇」；前者以「朝代先後」劃分（從春秋至明朝），若是朝代不明，便歸至「雜傳」類；而

「雜傳」正是「史籍紀傳」之一類。²⁸至於「水滸故事」，既為歷史演義小說，亦可納入廣義的「歷史故事劇」之中。「非歷史故事劇」其實就是「釋氏（佛教）」、「神仙（道化）」、「教坊編演（慶壽）」這三類。見微知著，以「部分代全體」之脈絡思考，由這份「無名氏劇目單」，可想見「歷史故事劇」實佔了元（明）雜劇中最重要、比例最高的「一大類」。再次證明，元、明兩代不談「歷史劇」，實因雜劇以「歷史故事」為背景乃是常態；而到了明末清初的錢曾，因意識到「歷史故事」實為題材大宗，故在「作家不明」的劇本資料庫中，便嘗試以最簡便的「朝代故事」作為分類法則。這份書目啟發了我們，「歷史／朝代・故事／背景」的結合，正足以說明「歷史劇」的通則與特質，而這就是本文提出以「歷史故事劇」取代「歷史劇」之來由。

確定了元代雜劇以「歷史故事劇」為普遍原則、數量最多者，便能理解明中葉著名書目——高儒《百川書志》中，何以將《西廂記》、《秦月娥誤失金環記》、《薩真人夜斷碧桃花記》等元、明雜劇，以及《蔡伯喈琵琶記》、《王十朋荆釵記》等南戲，列在卷六「史・外史」類內。²⁹基於同樣的原則，高儒將《三國志通俗演義》、《忠義水滸傳》兩部小說列在卷六「史・野史」類。藏書家過目既多，故知「演義小說」及「戲劇」絕非純粹的文學作品，而是等同於評判歷史人物、拾遺正史未載、重視史事曲直、理解朝代更替來由的「野史」與「外史」之作。將戲劇劃為「史部」，是高儒的慧眼，而這慧眼所聚焦的，絕大部分是元（明）雜劇。³⁰

元代雜劇以「歷史故事」作為書寫框架，此時代風尚一旦形成，固便於作家「以史寫心」，也無形中造就了極為特殊的「以劇寫史」文化，使歷史「詮釋權」不再侷限於史家，而逐步「下放」至劇作家、小說家手裡。從元代盛行的平話小說、元代散曲乃至元雜劇中的「歷史故事劇」，可清楚顯現對於某些朝代、帝王將相的評價，已與「正史」之聲口有了重大差異。³¹而戲劇之搬演，更具有將歷史知識「普及化」的效益，使平民大眾藉由看

²⁸ 「雜傳」為古代史籍紀傳之一種，因名目眾多，且時雜虛妄之說，故別為一類，以區別於正史之紀傳，參見線上辭典：《漢典》（<http://www.zdic.net/sousuo/>）。參見〔唐〕長孫無忌等撰：《隋書經籍志》（《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985），卷2，「雜傳」，頁55：「……推其本源，蓋亦史官之末事也。載筆之士，刪採其要焉。魯、沛、三輔，序贊並亡，後之作者，亦多零失。今取其見存，部而類之，謂之雜傳。」參見〔明〕胡應麟：《少室山房筆叢・經籍會通二》（上海：上海書局，2001），頁18於「紀傳錄」之下分有：「一國史、二注曆、三舊事、四職官、五儀典、六法制、七偽史、八雜傳、九鬼神、十土地、十一譜狀、十二簿錄。」參考劉苑如：〈雜傳體志怪與史傳的關係——從文類觀念所作的考察〉，《中國文哲研究集刊》8，1996.3。

²⁹ 〔明〕高儒：《百川書志》，《百川書志・古今書刻》（上海：上海古籍出版社，2005），頁82—88。這個材料的使用，實受王瓊玲：〈明末清初歷史劇之歷史意識與視界呈現〉，頁176之啟發。

³⁰ 李紀祥：〈趙氏孤兒的「史」與「劇」〉，頁137論及「歷史劇」時，說道：「……在中國，戲曲敘事正是取代了正史文述的一種『歷史亞敘述』，擔負著一種歷史說教的功能範型。」可視為當代史學家對歷史劇的寬容與慧眼。

³¹ 例如元代流行的《三國志平話》，以蜀漢為正統，異於前此《三國志》的論述。元曲中睢景臣的

戲「點評」歷史人物、「話說」天下分合。這，既是高儒慧眼所見，故將戲劇納入「史部·外史」類；也是元代曲家大量創作「歷史故事劇」之功用、意義及價值所在。

既然稱為「歷史故事劇」，則內容當以「故事為主體、歷史為背景」，而非「歷史為主體、故事為佐輔」；故「虛構」成分多於「史實」，乃為元雜劇的一大特色。王國維曾言：

蓋元劇之作者，其人均非有名位學問也；其作劇也，非有藏之名山、傳之其人之意也。彼以意興之所至為之，以自娛娛人。關目之拙劣，所不問也；思想之卑陋，所不諱也；人物之矛盾，所不顧也。（頁 116）

視元雜劇為中國文學一大成就的靜安先生，也無法避諱元雜劇在編寫技法上的關目拙劣、思想卑陋、人物矛盾；而其缺陷的核心之一，恐怕正是與其「本、據」的「史實」與「古人言行」相較之下，戲劇實在太過「意興之所至」了。然而，若要深究何以致之，則王國維所謂「作者非有名位學問者」恐怕只是其中一環；更重要的考量，是作家以戲劇此一新興文體，為代言、為隱喻、為委曲心聲之抒發，故「寫心」重於「寫事」。

簡言之，元代「歷史故事劇」之編寫，在以「虛構」、「虛假」、「隨意」、「歪曲」、「改竄」為主流的情況下，劇作之「真」、「實」、「有本有據」反而極度罕見；因此，這少數的特例，反倒值得追究其中意義。換言之，當大部分的元代歷史劇皆屬於「重故事甚於史實」的「歷史故事劇」時，少數幾部「重史實之述甚於故事虛構性」的「史劇」，必有其特殊緣由。「真」為何難得？因為同時代的大多數歷史故事劇「不真／實」；而本文的主要論題，就在這「真」上頭。在元代「歷史故事劇」中，有難得的一個子類，以「正史」為依據，幾乎絲毫不差地、依樣畫葫蘆地「以史為劇」，使得「讀劇猶如覽史」，可謂與當時劇作風尚大大地相左。而這堪稱為「史劇／劇史」一類中，最重要的代表作，即為有元刊本存世的《輔成王周公攝政》。³²本文將從其「如史之內容」出發，結合古代史實與當時政治背景，對作家的寫作意圖進行解讀，嘗試理解元代劇作家在「征服王朝」的環境下，如何藉由戲劇自我發聲，及其幽微難言的「雙重心境」。

〈高祖還鄉〉套數，對漢高祖劉邦有著明白如話的嘲諷。元刊本雜劇《介子推》，則讓一名樵夫指著晉文公痛罵其忘恩負義、誤殺功臣之罪。

³² 筆者之所以視《周公攝政》為這類「史劇」之代表作，除了它現存「元刊本」，最接近元代戲劇之樣貌外，也因此戲在當時為人所熟知（《中原音韻》有引，見注 72），且作者為元曲四大家之一。相較之下，其他劇作或已佚、或僅存明人改本、或作者非元曲大家，故不宜作為「代表例證」。

二、真／實與隙縫：《周公攝政》

《輔成王周公攝政》，鄭光祖撰，僅存元刊孤本傳世。此戲在題材上當屬夏伯和分類中的「君臣雜劇」，朱權分類中的「披袍秉笏」；按前文所述，則可視為「歷史故事劇」中的「周代故事」類。在普遍以虛構為主軸的元代歷史劇中，此戲的「記實」、「尚真」程度極高。其情節、本事出於《尚書》卷13〈金縢〉。羅錦堂評為：

按本劇取材，多憑史傳。(頁258)

可謂達至「雖云填詞，目之信史可也」的地步。³³以下簡述此情節、內容，並與〈金縢〉全文作一對照：

本劇劇首有一「楔子」，開端為：

微子一折。駕上宣住。(頁349)³⁴

概由微子肉袒、牽羊前往認罪，及武王的「立朝宣眾」開場。接下來情節大致為：

周武王滅殷之後，周公請封紂子武庚，以維殷祀。另封三叔——管叔、蔡叔、霍叔前往監視，稱三監。³⁵

這個「楔子」具有「提要」之效。若據史傳改為戲劇，敘述上必然需要「前情提示」，道出事件的前後因果，即顯明「武王伐紂」後的賞功伐罪，提及分封紂子武庚與三監之由，以啟未來叛亂之緒。

接下來，先引一段可與《周公攝政》第一折對照的〈金縢〉原文：³⁶

³³ 二句出於吳偉業〈北詞廣正譜·序〉中，稱許李玉《清忠譜》之語。參見〔清〕吳梅村著，李學穎集評標校，《吳梅村全集》（上海：上海古籍出版社，1990），頁1216。

³⁴ 本文所引之《周公攝政》原文，皆出自鄭騫校注：《校訂元刊雜劇三十種》（台北：世界書局，1962）。

³⁵ 本文所引之《周公攝政》「劇情概要」，皆出自徐沁君校：《新校元刊雜劇三十種》（北京：中華書局，1980），頁643。

³⁶ 十三經注疏編委會：《尚書正義（十三經注疏整理本）》（北京：北京大學出版社，2000）。

(序)武王有疾，周公作金縢。(經)既克商二年，王有疾，弗豫。二公曰：「我其為王穆卜。」周公曰：「未可以戚我先王。」公乃自以為功，為三壇同墀。為壇於南方，北面，周公立焉。植璧秉珪，乃告大王，王季、文王。史乃冊，祝曰：「惟爾元孫某，遘厲虐疾，若爾三王，是有丕子之責于天，以旦代某之身。予仁若考，能多材多藝，能事鬼神；乃元孫不若旦多材多藝，不能事鬼神。乃命于帝庭，敷佑四方，用能定爾子孫于下地，四方之民，罔不祇畏。嗚呼！無墜天之降寶命，我先王亦永有依歸。今我即命于元龜，爾之許我，我其以璧與珪，歸俟爾命；爾不許我，我乃屏璧與珪。」乃卜三龜，一習吉。啟籥見書，乃并是吉。公曰：「體，王其罔害。予小子新命于三王，惟永終是圖。茲攸俟能念予一人。」公歸，乃納冊于金縢之匱中，王翼日乃瘳。(頁 392—397)

其著重講述周公的言行與聖德：武王有疾，周公作策書告神，請代武王死；事畢，納書於金縢之匱。這篇祝辭相當感人，因周公展現對三位先知的尊重、順服，非直接求告「延長」武王之壽，求的竟是以己身代之。他自誇己身「仁能順父」、「多才多藝」，適於取代武王事奉鬼神（先王）；武王之長卻不在於事鬼神，而在於受天命為天子，祐助四方之民，故不可以死。祝禱之後，卜三龜皆吉，開籥見占兆書亦為吉，顯示先王之應求；故公言王必癒，而武王翌日果然病瘳。

若對照本劇「第一折」大要：

武王病重，周公祝告天帝，愿以身代死。揲著草以占吉凶，開金縢櫃查看卜兆書。這時王命急宣，周公一時慌張，沒將錯放在金縢櫃中的祝冊取出。武王托孤，命周公輔助成王，并賜劍以斬不臣。³⁷

情節雖大致相同，細部仍有添補。如周公祝禱完畢，正要察視卦象時：

(云)卜了三卦，未知卦象若何。(到太廟科)(做開金縢看卜兆書科)(外上宣了)
(做將文冊同卜兆書一發放在金縢櫃中了)(出來科云)海！不想貪慌，將先天祝冊錯放在金縢中；待取去，爭奈宣喚緊，日後再取也不妨。(虛下)(頁 351)

作家安排一個細節：一方面保留卦象結果為「未知」，一方面解釋因聖上急宣，周公便「不小心」將祝冊留於金縢之內，強調此舉之「無心」，對應於之後成王的「無意發現」，冥冥

³⁷ 同注 35。

之中暗指「天意」。為何「保留」卦象結果呢？因為戲劇中，武王非但未癒，反因病重而急宣周公，交負「托孤」大任。當周公詢問若有不服如何處理亂象時：

【么】……這公事便索行。臨至日，若是上下交征，內外差爭，老微臣怎地施行？
（駕與劍了）這劍，折不臣夷背逆誅讒佞。聖旨道，無鑿駕如朕親行。臣既能如此持威柄，其教不嚴而治，其政不肅而成。（頁 352）

武王賜予「尚方寶劍」，將懲罪的權柄一併賦予周公。此處改動看似與史載有異，然若對照〈金縢〉後文及《史記·周本記》之載，可知武王雖因周公之求而一時病癒，不久後仍舊晏駕。因此嚴格說來，劇本並未違背整體史實，而是考量到「戲劇性集中」的效果，將「病癒」抽掉、將後事提前，如此安排，武王方能親自托孤、授權，故劇中卦象結果「不宜」公開。綜言之，第一折既寫到了周公冊祝之心、也兼顧了武王看重周公之意。

若將〈金縢〉與本劇第二折相較，可作對照的僅有四字：

武王既喪。（頁 399）

這是因為〈金縢〉重點在周公，故不記武王喪後的朝廷景況；關於武王之死、成王繼位、乃至周公攝政，僅以此一句話帶過。然而此戲第二折劇情卻主要鋪敘：

武王已死，年幼的成王即位，周公帶劍輔政。太后命周公「伴君王坐朝問道」，攝行國事。³⁸

劇本總題既為「周公攝政」，必要突顯「攝政」之實，故此折可謂德輝填補史實空隙而作，但想像尚不偏離史事。劇中有年幼的成王（「小駕」）登基，兩班文武大小官僚並列，周公「按劍下令」的場景：

（小駕云了）（帶劍做住了）

【普天樂】龍椅上緊扶著，大小官員揚塵舞蹈。若有個敢喧呼的，正犯新條。依班次休怠慢分毫。百官每聽處分，一齊的忙呼噪。扶持著有德的君王，誰敢違拗。不是倩來的先君劍利水吹毛，他子索封侯拜爵，稱臣上表，列土分茅。（頁 354）

³⁸ 同注 35。

周公倚著先王之劍，弭平朝臣呼噪、不服之氣。值得注意的是，登基時「太后」亦出場，並以其顯然高君一等的身份，命令周公任相位、攝行國事。因此，這裡的「周公攝政」，既受武王臨危之託，也受太后授命之任，動機純正、責任重大。

可與第三折劇情參照的〈金滕〉之文為：

武王既喪，管叔及其群弟，乃流言於國，曰：「公將不利於孺子。」周公乃告二公曰：「我之弗辟，我無以告我先王。」（頁 399）

《尚書》此段，敘述以管叔為首的三監不滿周公攝政，散播周公將不利於幼王之流言。周公為了自清，遂東避、東征之。而本劇「第三折」大要為：

周公「抱孤攝政」。三監流言：「公將不利於孺子。」伙同武庚反周，京畿震動。周公自請處分，以息流言，太后不允。周公乃請求領兵東征平亂。³⁹

此折以「抱孤攝政」的情境開場，頗似《史記·魯周公世家》形容的「其後，武王既崩，成王少，在強葆之中」。⁴⁰接著劇情急轉直下，忽地傳來對周公不利的「諫章」：

【調笑令】客旅每報知，這的是真實。可知道路上行人口勝碑。我子為君王幼小權監國，除此外別無他意。（帶云）公將不利於孺子？慌向丹墀內俯伏呼萬歲，臣死無葬身之地。（頁 357）

聽到沸沸揚揚的流言，周公渴望君、臣的澄清，卻不料：

【禿廝兒】臣子是為冢宰安邦治國，怎敢道欺幼主立位登基？願君臣表白臣所為，免令的，小民每，猜疑。

【聖樂王】君也頭不抬，文武每口難啟。恁地呵，老微臣不死是為賊。臣委實無此心，到如今說甚的。盡忠心有口怎分析，惟有老天知。（頁 357）

朝中君臣竟無一人話公道，使周公心頭如澆冷水，發出「老微臣不死是為賊」的慨嘆。視此情景，周公只能自請處分：

³⁹ 同注 35。

⁴⁰ [漢]司馬遷著，瀧川龜太郎注：《史記會注考證》（台北：中新書局翻印，1977），頁 552。

【麻郎兒】事既該十惡大逆，罪合當萬剮凌遲。願把臣全家監籍，乞將臣九族誅夷。
(頁 357)

所幸，太后深明大體，出面主張「赦無罪」，稍事平息窘境；她也不允許周公免職、歸田之求。最後，周公決定自請領兵東征三監之亂，以離開朝廷，換取時間、空間，等待己身清白得明。這一折，雜劇所增添補充之戲，正是流言所謗之刻的上下反應，及周公難以言之的情緒糾葛，作家之筆實令「人情」飽滿於「史實之隙」。

可與第四折對照而觀的〈金縢〉之文：

周公居東二年，則罪人斯得。于後，公乃為詩以貽王，名之曰鷓鴣，王亦未敢誅公。秋，大熟，未穫，天大雷電以風，禾盡偃，大木斯拔，邦人大恐。王與大夫盡弁，以啟金縢之書，乃得周公所自以為功代武王之說。二公及王乃問諸史與百執事。對曰：「信。噫！公命我勿敢言。」王執書以泣，曰：「其勿穆卜。昔公勤勞王家，惟予沖人弗及知。今天動威，以彰周公之德，惟朕小子其新逆，我國家禮亦宜之。」王出郊，天乃雨，反風，禾則盡起。二公命邦人，凡大木所偃，盡起而築之，歲則大熟。(頁 399—402)

提及周公既誅三監，成王猶信流言而疑周公；周公作詩，解所以宜誅之意，王猶未悟。於是，上天降災異以啟示，成王開啟金縢，發現兆書，方知周公當年欲代武王身死之祝，而醒悟變異之由。此處對成王的描繪：「王執書以泣」，滿有動人的懺悔之情。因此，成王決定親迎周公回朝，上天乃以「反風」恢復莊稼，賜下豐年。這段文字著重於「天啟」周公之德，以及君王的感召與回應。

而雜劇「第四折」大要為：

周公平亂回來，受到成王的熱烈歡迎。武庚和三叔都被擒獲，並給予處分。周公請求歸政。(頁 643)

此折比較特別的，是劇中並未鋪排成王發現金縢書，及其當下心境；開端即以周公回返京畿的視角切入，由其口中回溯冤屈已清：

【駐馬聽】當初離鳳闕瑤階，管叔度輕我全無經濟才。自從啟金縢玉冊，姜太公從頭釣出是非來。我想金縢鎖鑰未能開，知他我滿門良賤今何在？子為有神靈，也顯得我無罪責。(帶云)我有別心呵，這其間神不容地不載天不蓋。(頁 359)

並敷演成王為表謝罪，親迎周公、親身抬轎：

【喬牌兒】士民每當攔斷十字街，見官裡步行出五門外。錦衣花帽權停待。官裡向前行，您將我肩上抬。(放下了)(不肯科)

【掛玉鈞】(云)您真個不放也，我捨了老性命，就肩輿上跳下來。(放了)……(頁359)

周公得享成王之尊禮，也忍不住稍稍調侃小皇帝一番：

【川撥棹】……您怎生變理陰陽，調和鼎鼐？那風，滅乾坤攪世界，走砂石昏日色，偃田禾傷稼穡，拔林木到殿堦。

【水仙子】您可甚春風來似不曾來，不知當日災因那個災。(帶云)若不如此呵，盡今生老死居朝外。老微臣甚風兒吹到來，天心與人意和諧。非是臣威風大，只因君前過改，禾復起枯樹上花開。(頁359-360)

周公開玩笑說：「您是怎麼治理國家的？竟導致偃禾之變、拔樹之風？」自嘲若非此災，恐已老死異地。不過，周公仍肯定成王改過之德，才是災異真正停止之因。最後，待一切處置完畢，周公便請求歸政成王，功成身退。

經由以上比對，不難發現鄭光祖的編創之才，確實擔得起《錄鬼簿》鐘嗣成為其所作的「弔詞」：「解翻騰，今共古，名詞場老將伏輸。」之譽。⁴¹《尚書》為儒家經、史之重要典籍，要將「經典」中的史事發之為戲，若分寸拿捏不當，易遭致文人儒生之責，成為「經典破壞者」；但若僅將書面文字照搬，則戲也會變得死氣沈沈、不苟言笑、嚴肅無趣。德輝一方面保持其「真」，以貼近史書原貌、不曲解、不任意虛構的方式，將經典人物及歷史事實透過曲文、科白、動作進行「場景再現」。另一方面，他也為周公這位儒家道統中的聖人增補血肉；而此血肉之豐添，倚賴的主要不是虛構之情節、橫出之人物，而是深刻地揣摩周公心境，化作曲唱，娓娓道來：周公為武王祝禱、接受托孤、帶劍上朝受命、抱孤攝政、被謗而難以自清、決定東征、冤屈洗清、回朝歸政等時刻，種種心思意念的表露。而這些雖為史書所未載，卻是合乎歷史脈絡、人情世故的反應、互動；亦即，此劇既重史實，亦重視在史實的「隙縫」處做文章、覓心境。此劇雖「真」，卻不全然是「史事」之真，也有屬於文學層次上的「真」，合「事真」與「情真」為一。這樣的真，不但無損於周公的形象，反使大聖更具人性、更貼近人心。

⁴¹ 見〔元〕鍾嗣成：《錄鬼簿》，收入王鋼校訂：《校訂錄鬼簿三種》（鄭州：中州古籍出版社，1911），頁76。

繼續追問，此部「歷史故事劇」劇之「真／實」，其目的為何？則必須反思其他「歷史故事劇」的「不真／虛構」之因。在以虛構為重的元代歷史劇中，有不少是以「暗筆」揭露「正史」背後的陰暗、險詐，如：《薛仁貴衣錦還鄉》不寫還鄉之榮而寫老父之悲，⁴²

《晉文公火燒介子推》選擇暴露晉文公的不義與寡信，《冤報冤趙氏孤兒》批判晉靈公的荒政與用人之法，《楚昭王疏者下船》譏諷楚國的政治亂象，《尉遲恭三奪槩》則有對於高祖怨氣之抒發，《李太白貶夜郎》對於唐明皇的昏庸貪色頗有批判。劇作以歷史故事為框架，語氣卻多少帶有批評、責罵、譏刺、反思的口吻；刻意於史實中夾雜虛構的人或事，將情節導向「不同於正史」的理解與詮釋。因此可知，作家刻意以「曲筆」書寫歷史，蘊含「批判意識」，實更多地帶有藉史抒志、寫意、映心的用意。

然而，《周公攝政》對於史事卻有「如實」的呈現：表現周公言行的大而無私、忠心節操；表現武王的賢德仁君、信賴忠臣；表現成王雖惑於一時，終究懺過自悔。對事件、人物的「正面」描寫，似乎引領讀者／觀眾在看戲的同時，興起「歌頌」之心、「讚嘆」之情。換言之，在劇情「合史／擬真」的脈絡下，有一條隱藏的線索：以「正面評價」的眼光，認識劇中的「君」與「臣」。回頭省思夏伯和對雜劇的分類：

君臣如：《伊尹扶湯》、《比干剖腹》，母子如：《伯瑜泣杖》、《剪髮待賓》，夫婦如：《殺狗勸夫》、《磨刀諫婦》，兄弟如：《田真泣樹》、《趙禮讓肥》，朋友如：《管鮑分金》、《范張雞黍》，皆可以厚人倫，美風化。（頁7）

當中的「君臣」雜劇，所舉之例為殷商朝「開國」與「結束」之史事；而其他「四倫」之類，也都是「正面」講述忠孝節義之典範；故夏氏以「厚人倫，美風化」作結。此再次明示，元代雜劇其中一項重要的編寫任務，就在於「道德教化」——正人心、篤風氣，因此需要「正面歌頌」性質的典範；君為賢主，臣為忠士，攝事輔政，國之砥柱。

換言之，帶有真／實性質之「歷史劇」，往往也是帶有「正面歌頌」、「教化典範」之劇。反過來說，「歷史故事劇」的虛構成分，往往出於其「譏刺」、「批判」、「諷諫」之目的；而這類作品雖然在《青樓集》中未被標舉出來（或許也與夏伯和的價值觀有關），但在《太和正音譜》中卻見到了蹤跡；此即朱權將「君臣雜劇」析分為四之因：「披袍秉笏」、「忠臣烈士」、「叱奸罵讒」、「逐臣孤子」。「披袍秉笏」，相對上應即如《周公攝政》的「正面典範」之劇；至於與「烈士」同屬性的「忠臣」，以及「叱奸罵讒者」、「逐臣孤子類」，

⁴² 參考拙著〈文人化與折衷化的改編——從「元刊本」與《元曲選》的《薛仁貴》說起〉，《漢學研究》26:1，2008.3。

顯然就是帶有「批判意識」的「歷史故事劇」；依照劇中「臣屬」的處境、遭遇、言行，再析劃為忠烈犧牲者、口誅聲伐者、遭貶流放者。

因此，從本劇之正面、歌頌、教化作用出發，繼續深思，此一類型之戲適足以作為「宣傳」(propaganda)之用，可引為推廣之「樣板」的潛在意義。換言之，此類劇最符合「政治正確」意識。由此可明瞭虞集為《中原音韻》所題〈序〉之語：⁴³

……我朝混一以來，朔南暨聲教，士大夫歌詠，必求正聲。凡所製作，皆足以鳴國家氣化之盛，自是北樂府出，一洗東南習俗之陋。大抵雅樂之不作，聲音之學不傳也，久矣……（頁 173）

所言雖以音韻、音聲為主，但既提及「北樂府」（內容涵蓋散曲、劇曲），可知北曲「新聲」之為上層士大夫所重，正因其可擔當「鳴國家氣化之盛」的指標意義。而「形式」與「內容」之連結實不可分，若所指涉之北曲內容多為男女風情之事，必難以搬上檯面；是故虞集所指，在音韻為中原之音聲、在曲為北曲、在劇則為負有道德教化意義之劇。而《周公攝政》，完全擔當得起「鳴國家氣化之盛」的政治、宣傳、樣板任務。

從「教化觀」論元代雜劇，似乎與我們對元雜劇的印象有所捍格，但於當時恐是人所共知、明理之事。當然，上層階級、政治場面、冠冕堂皇之時所談論的戲是一回事；社會上實際流行、人心大眾實際喜愛、檯面下談論、乃至流傳到後世的劇目，則又是另一回事。從「風教」觀點論北曲雜劇、樂府，除了夏伯和、胡祇遹、虞集外，周德清（1277—1365）也在《中原音韻·自序》中提及：

……予曰：「言語一科，欲作樂府，必正言語；欲正言語，必宗中原之音。樂府之盛、之備、之難，莫如今時。其盛，則自縉紳及閭閻歌詠者眾。其備，則自關、鄭、馬、白一新製作，韻共守自然之音，字能通天下之語，字暢語俊，韻促音調；觀其所述，曰忠，曰孝，有補於世。其難，則有六字三韻，『忽聽、一聲、猛驚』是也。諸公已矣，後學莫及！（頁 175）

周氏是第一位標舉出後世所謂「元曲四大家」關、鄭、馬、白者，但他對於四位曲家之製作，卻以「忠」、「孝」之德形容，以「有補於世」之用讚賞。此一觀點似乎與後人認知有所出入，卻是我們必須重視的「時人意見」。再看羅宗信為《中原音韻》之題〈序〉：

⁴³ 〔元〕周德清：《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》1。

……國初混一，北方諸俊新聲一作，古未有之，實治世之音也……（頁 177）

既以「治世之音」稱譽「北曲新聲」，則自然需要有像《周公攝政》這樣描繪「治世聖賢」之劇出現，以為「雅」、「正」之典範。於是，此劇在「如史」、「如真」背後所隱含的「政治」意識與目的，也就呼之欲出了。

三、政治風影與作家的雙重心志

鄭光祖的生卒年約為 1250-1263—1320-1323，⁴⁴對應於元朝政治史，大約是從元世祖建元中統（1260）前後，至元英宗年間，如下表：

廟號	姓名	在位期間	年號
元世祖	忽必烈	1260—1294	中統（1260—1263） 至元（1264—1294）
元成宗	鐵穆耳	1294—1307	元貞（1295—1296） 大德（1297—1307）
元武宗	海山	1307—1311	至大（1308—1311）
元仁宗	愛育黎拔力八達	1311—1320	皇慶（1312—1313） 延祐（1314—1320）
元英宗	碩德八剌	1320—1323	至治（1321—1323）

換言之，鄭光祖生活於世祖年間的「元代初期」，以及成宗至英宗年間的「元代中期」。⁴⁵成宗、武宗、仁宗、英宗期間，政權雖更迭四次，且皇帝在位普遍不長（對應於忽必烈執政 34 年，此時期在位最長的成宗為 13 年，最短的英宗僅 3 年），但因世祖以來「南北混一」已久，政治、社會相對安定，邁入承平之世，故於文化上呈現蓬勃氣象。這個時期，雜劇的「創作」風尚興盛，劇作家人才輩出。見賈仲明續《錄鬼簿》時，為作家「狄君厚」所作之吊詞：⁴⁶

⁴⁴ 參見陸林：〈「鄭」是鄭廷玉說難以成立——兼議鄭光祖生年〉，《元代戲劇學研究》（合肥：安徽文藝出版社，1999）。

⁴⁵ 據傅海波、崔瑞德主編：《劍橋中國遼西夏金元史》（以下簡稱《劍橋史》）（北京：中國社會科學出版社，1998），頁 563：「元中期指的是 1294—1333 年，即元朝的建立者忽必烈（世祖，1260—1294 在位）去世和元朝的最後一位皇帝妥歡貼睦爾（順帝，1333—1368 年在位）即位之間的時期。」

⁴⁶ 〔元〕鍾嗣成著，賈仲明增補：《（增補本）錄鬼簿》，收入王鋼校訂：《校訂錄鬼簿三種》。

元貞大德秀華夷，至大皇慶錦社稷，延祐至治承平世。養人才，編傳奇，一時氣候雲集。(頁 145)

所提及的年號，正是「成宗、武宗、仁宗、英宗」這四位君主在位，亦即鄭光祖成年後生活的時代。從「秀華夷」、「錦社稷」、「承平世」三句形容，可知政權轉移並未帶來社會動盪，特別是對「曲家」而言，這段期間稱得上是元開國以來的「盛世」。由「氣候雲集」一詞，可推測此時的雜劇創作、演出、傳播蔚為風尚。有意思的是「養人才，編傳奇」兩句話；「誰」養人才？「誰」編傳奇？

答案既可能指「整體大環境」對雜劇編創提供優渥的商業與業餘市場，也可能指向「內廷」：官裡「支持」戲劇的編、習、演，以致於「曲家」處身於上層提倡的利多因素中，可盡其才、竭其力地進行創作。因宮裡直接獎賞、間接倡導而「養人才」，曲家受到鼓勵而「編傳奇（雜劇）」；由「養」一詞可以想像「朝廷支持」與「作家應制」⁴⁷之間可能帶有的互生關係。因此，若有成功之作，可如楊維禎〈宮辭〉十二首之一所提的：⁴⁸

開國遺音樂府傳，白翎飛上十三絃。大金優諫關卿在，《伊尹扶湯》進劇編。

詩中情境為：曲家進劇內廷、呈獻於上、君王喜愛、得到獎賞。值得注意的，是詩中將關漢卿視為「進奉雜劇」的應制作家（這可能是關氏的舉動之一，不代表他隸屬於朝廷，卻可以解釋其「名宦」的身份，⁴⁹並與周德清舉其作「忠孝」劇作之說不謀而合）。不過，詩中冠於關卿名下的《伊尹扶湯》，在《錄鬼簿》中正是錄於鄭光祖名下之劇！由此可見，鄭光祖的作品時有「供奉」、「進獻」於內廷的可能，而由《伊尹扶湯》題目所描繪的君聖臣賢圖像，也確實合適於呈上，並於政治場合中觀賞；而此戲又是夏伯和〈青樓集誌〉於「君臣雜劇」所舉之例證，其倫常教化功能無庸置疑。類似情況再看朱有燾〈元宮詞〉之一：⁵⁰

《屍諫靈公》演傳奇，一朝傳至九重知。奉宣賚與中書省，諸路都教唱此詞。

⁴⁷ 此處的「應制」不見得是全然為宮廷所用、屬教坊的作家，而是指其作品當中偶有「投上所好而作」的情形，或刻意求取、或有意為之。但作家本身可能處於民間，且保有程度不一的主體性、獨立性，及作品的多樣性。

⁴⁸ 〔元〕楊維禎《鐵厓古樂府注》（台北：台灣中華書局據清乾隆刻本校刊，1971），卷 8「鐵厓逸編註」，頁 6b。

⁴⁹ 見〔元〕熊夢祥編，北京圖書館善本組輯：《析津志輯佚》（北京：北京古籍出版社，1983）書中頁 147，由梁有撰寫的「名宦志」，列有「關漢卿」小傳。並參見么書儀：〈關於《析津志》和關一齋小傳的作者問題〉，《元人雜劇與元代社會》。

⁵⁰ 〔明〕朱有燾著，傅樂淑箋注：《元宮詞百章箋注》（北京：書目文獻出版社，1995），頁 29。

由《錄鬼簿》之載，《屍諫靈公》的作者，正是與鄭光祖同時代的鮑天祐（字吉甫），⁵¹而由「一朝傳至九重知」之嘆，這部「君臣雜劇」顯然也是本「意在進奉」之劇；由詩意可知，此戲不僅受到皇帝的喜愛，甚至由上而下號令，直接傳旨中書省，命各路（省）皆傳唱此劇，以達風行草偃之教化、傳播效應。因此，若據上文線索，「養人才」、「編傳奇（雜劇）」，指的是朝中權貴喜愛戲劇，使民間（含宮廷）的人才、創作往往得以「供奉內廷」。而既要於官方場合上演，劇本自然必須是「合宜」的題材及內容，故而像《周公攝政》、《伊尹扶湯》、《屍諫靈公》這類「如實」書寫「忠臣賢德」，具有「政治宣傳及教化意義」的戲碼，自然是絕佳「範本」。得到來自中樞的讚賞後，還有機會指派各地演出，如同大陸地區文革時期的「樣板戲」一般，全國盛演，發揚風教。

再進一步分析，鄭光祖編寫《周公攝政》此一具有進奉與政治意義的劇目，還有更深刻的、貼近政治現實的意義。此劇有一個令人玩味的角色——「太后」，從第二折到第四折皆於場上現身，且扮演重要的「仲裁者」。如第二折中：

（小駕云了）（云）今日皇天眷佑，陛下合繼萬世無疆之祚，誰敢不從。若有不依命者，自有常典。（等眾呼噪了）（做住）（太后上）（云）雖然大事定，一喜一悲。
（頁 354）

當周公帶劍宣布由成王繼位時，群臣的首要反應是「眾呼噪」；在這緊要關頭，舞台指示出現「太后上」，顯然群臣便安靜下來，而繼位「大事」也終於底定。同折之後另一段：

（太后云了）（做不穩科）臣坐子坐，把不定心頭跳。伴君王坐朝問道，把微臣立草為標。（頁 354）

顯然是太后執意要周公坐「攝政執宰」之位，周公頗有壓力，因此「做不穩科」。再如第三折中，當周公被流言所謗，朝廷上無人說話時，也是太后主張赦其無罪；不但如此，周公想要辭位棄職歸鄉時，也是太后不允：

【東原樂】微臣當辭位，宜棄職，乞放殘骸歸田里。娘娘道，不放微臣出宮幃，進退兩難為。微臣叩頭出血，免冠請罪。（太后取水盆了）【綿搭絮】為甚把金盆約退，非敢把懿旨相違。（頁 357—358）

⁵¹ 鍾嗣成於《錄鬼簿》中，將鄭光祖、鮑天祐均列為「方今已亡名公才人余相知者」，而由鍾嗣成在其「小傳」中，屢稱德輝為「公」，並提及「鄭老先生」（頁 75）；並視吉甫為傳授編劇技法的長輩（頁 78）看來，二人均比鍾嗣成長一輩，故兩人的生活與主要活動年代應相仿。

而當周公叩頭求退、甚至叩到額頭出血之際，是太后取出水盆要為他滌污、安慰其心。再如第四折，當周公東征、成王親迎，清白回復後，周公要求歸政、隱退。此時，太后提出要有「禮遇」功臣之法：

（太后云了）（云）禮不可廢。

【落梅風】伯禽備法駕非公道，微臣免朝請忒分外，君臣遇一朝一代。（太后云了）
娘娘道，臨大節不可奪當為鑑戒。……（頁 361）

由周公唱詞可知，太后希望換取周公之子伯禽服侍在成王之側（備法駕），並禮遇周公可免朝儀、直接覲見，但周公不肯，因於禮法不合。太后稱讚周公「臨大節不可奪其志」，要朝臣倚為榜樣，則是在劇末為周公的評價「拍板定案」。

由上引之曲、白，清楚看見劇中「太后」作為首要「仲裁者」的宮中領銜地位，故可在非常時刻幫助、搭救、定位周公。然而奇特的是，無論從《尚書》或《史記》的載錄中，都尋不出「太后」曾於周公攝政期間「干政」的線索。那麼，「太后」之筆從何而來？筆者以為，劇中的「太后」正是這本「周代故事戲」與「元代當朝政治」連結的重要關鍵。因為，皇后在丈夫死後採取攝政／干政行為，完全合乎蒙古政治傳統。⁵²

元朝中葉，有兩位「皇太后」在「帝位繼承權」和「政權」上有著舉足輕重的地位，其一，是成宗「鐵穆耳」的即位，乃在其母皇太后闊闔真的幫助，⁵³及三位重要輔政大臣（玉昔帖木兒、伯顏、不忽木）的威勢下，才戰勝其帝位競爭對手的兄長甘麻剌。⁵⁴《劍橋中國遼西夏金元史》敘述：

當 1294 年 4 月 14 日在夏都上都舉行忽鄰勒台時，支持甘麻剌的不乏其人。但是他們被鐵穆耳的支持者所戰勝。實際上，據說玉昔帖木兒曾說服甘麻剌帶頭推動鐵穆耳即位。同時，戰功顯赫的伯顏為使鐵穆耳即位採取了更強硬的姿態。據說他握劍站在大殿階梯上，宣布忽必烈的旨意並解釋為什麼要立鐵穆耳為帝，結果是「諸王股栗，趨殿下拜」。（頁 569—570）

⁵² 參考《劍橋史》頁 581：「……按照蒙古帝國的傳統，卜魯罕（成宗后）在丈夫死後採取攝政行為合乎蒙古政治傳統。」

⁵³ 據周良霄、顧菊英，《元史》（上海：上海人民出版社，2004 版）頁 571 的分析，忽必烈在皇太子真金死後，雖考慮過由幼子那木罕即位，但：「真金的妃子闊闔真，『性孝謹，善事中宮，世祖每稱之為賢德媳婦』。在她和受忽必烈寵信的色目人伯顏的活動下，忽必烈最後決定在至元三十年六月以皇太子寶授予真金的幼子鐵穆耳。」並參考《劍橋史》頁 568：「……根據波斯史家拉施特的說法，是鐵穆耳之母、真金的正妻闊闔真在積極促成兒子即位。……」

⁵⁴ 參考《劍橋史》，頁 568—569。

這段伯顏「握劍」站在大殿階梯上、宣布忽必烈旨意、使諸王下拜的場景，⁵⁵實在很難不令人聯想到《周公攝政》第二折中，周公「帶劍」於朝廷平息呼噪的那段描寫。關於周公是否「帶劍」上朝，史書完全未載，因此不排除劇作家從當朝政治事件添入、發揮、改創。

另一位則是武宗與仁宗的母親，皇太后答己。武宗海山為兄、仁宗愛育黎拔力八達為弟，為忽必烈之曾孫，真金第二子達刺麻八剌的嫡子。海山當時封為「懷寧王」，總兵塞北；愛育黎拔力八達則隨母后出居懷州。成宗崩後，把持朝政的卜魯罕皇后與一千臣宰，欲立「安西王」阿難答為帝，以便皇后繼續垂簾聽政。然而，右丞相哈剌哈孫卻支持這兩兄弟，遣密使北迎海山、南迎愛育黎拔力八達。愛育及母先抵京城，在哈剌哈孫的支持、會合下，秘密起事，於大德十一年三月二日以武力控制京城；而海山直至五月始進至上都，正式即位。⁵⁶換言之，武宗「海山」能繼位，完全仰賴親弟弟的行動；而在他即位之前，愛育黎拔力八達便短暫代理「攝政」之位。於是，武宗即位後，一方面尊答己為皇太后，一方面立弟為皇太子。三年半後武宗病死，愛育黎拔力八達即位為仁宗，這是元朝歷史上第一次和平與平穩的帝位繼承。⁵⁷

對照來看，《周公攝政》中的「太后」，表面上為周朝的武王之后、成王之母，實際上卻可能影射當朝這些具有強大政治影響力的「皇太后（們）」。而若鄭光祖善採時政、聞見入戲，如「帶劍」一事之聯想，則我們可以再繼續推論：劇中的太后，所具體捕風、捉影、投射的對象恐怕不是闕闕真，而是答己。這是因為，仁宗潛邸時，從出居在外、奔赴京城、密謀大位、到攝政以待武宗這段經歷，母后都在他身邊；雖然愛育黎拔力八達先一步得到皇權，但決定還政武宗，以及武宗決定以「兄終弟及」方式立仁宗為太子，多少都有答己的意思在背後。⁵⁸她確實如《周公攝政》中的太后般，在關鍵時刻起到了決策性的作用。再從《元史·仁宗本紀》來看：

⁵⁵ 參見〔明〕宋濂等撰：《元史》（北京：中華書局，1997版）卷127「伯顏列傳」，頁3115：「成宗即位於上都之大安閣，親王有違言，伯顏握劍立殿陛，陳祖宗寶訓，宣揚顧命，述所以立成宗之意，辭色俱厲，諸王股栗，趨殿下拜。」

⁵⁶ 參見周良霄、顧菊英，《元史》，頁579—580。

⁵⁷ 參見《劍橋史》頁588：「1311年4月愛育黎拔力八達繼承兄長海山的皇位，是元朝歷史中第一次和平與平穩的帝位繼承。按照先前的約定，海山在1307年將他的弟弟封為皇太子，並像忽必烈在位時確定真金為繼承人後的做法一樣，任命愛育黎拔力八達為中央各機構名譽上的最高首腦，這些都為帝位的平穩轉移創造了條件。」

⁵⁸ 參見《劍橋史》頁582：「……反對勢力就這樣被消滅了，但是兩兄弟間面臨困難的選擇。雖然愛育黎拔力八達因為控制了京城而居於有利地位，但海山不僅是年長者，還握有超過弟弟實力的軍事力量。在他們的母親答己仲裁之下，兄弟二人達成協議，愛育黎拔力八達取消宮廷政變後的攝政舉動。作為回報，海山在即位後封他的弟弟為皇太子。……」另見《元史》卷116「后妃傳二」，頁2900—2901：「先是，太后以兩太子星命付陰陽家推算，問所宜立，對曰：『重光大荒落有災，旃蒙作噩長久。』重光為武宗生年，旃蒙為仁宗生年。太后頗惑其言，遣近臣朵耳論旨武宗曰：『汝兄弟二人，皆我所出，豈有親疏。陰陽家所言，運祚修短，不容不思也。』武宗聞之默然，進康里脫脫而言曰：『我捍北邊十年，又胤次居長，太后以星命為言，茫昧難信。」

大德九年冬十月，成宗不豫，中宮秉政，詔帝與太后出居懷州。

十一年春正月，成宗崩，時武宗為懷寧王，總兵北邊。戊子，帝與太后聞哀奔赴。庚寅，至衛輝，經比干墓，顧左右曰：「紂內荒於色，毒痛四海，比干諫，紂剖其心，遂失天下。」令祠比干於墓，為後世勸。……二月辛亥，至大都，與太后入內，哭盡哀，復出居舊邸，日朝夕入哭奠。……五月乙丑，帝與太后會武宗於上都。甲申，武宗即位。……（頁 535—536）

以及《元史·武宗本紀》對此事的記載：

……仁宗以右丞相哈剌哈孫之謀言於太后曰：「太祖、世祖創業維艱，今大行晏駕，德壽已薨，諸王皆疏屬，而懷寧王在朔方，此輩潛有異圖，變在朝夕，俟懷寧王至，恐亂生不測，不若先事而發。」遂定計，誅阿忽台、怯列等，而遣使迎帝。（頁 478）

不難發現，仁宗從出居之行、回返大都之路，乃至定下行動決策、發動政治清洗、取得帝位、迎接兄長即位的過程，太后皆如影隨形、參與政事；故其行事作風，很可能成為鄭光祖取材之藍圖。特別值得注意的是，史書中提到仁宗經比干墓時，慨嘆紂之喪德而失天下，並立比干祠，強調對忠臣賢士之渴慕。這一事件既載入正史，當時天下必聞。而非常巧合的是，寫出「一朝傳至九重知」（《史魚屍諫》）的鮑吉甫，據《錄鬼簿》記載，也寫了一劇名為《摘星樓比干剖腹》。這部歷史劇是否可能取材於現實新聞？戲劇與政治的巧妙連結，就在劇名、題材、內容與時事的影射上，若隱若現。

接下來的問題是，這位暫行「攝政之位」、迎接兄長繼大統的仁宗，能否借喻為劇中周公的風影映射？答案是可能的，因仁宗正是元代歷史上難得的一位重視儒教的皇帝，他有好儒的名聲，在漢人中頗得人心。⁵⁹參看《元史》本紀之載：

……三月丙寅，帝率衛士入內，召阿忽台等責以亂祖宗家法，命執之，鞫問辭服。戊辰，伏誅。諸王闖出，牙忽都等曰：「今罪人斯得，太子實世祖之孫，宜早正天位。」帝曰：「王何為出此言也！彼惡人潛結宮壺，搆亂我家，故誅之，豈欲作威覲望神器耶！懷寧王吾兄也，正位為宜。」乃遣使迎武宗於北邊。……（頁 536）

使我設施合於天心民望，雖一日之短，亦足垂名萬世。何可以陰陽家言，而乖祖宗之託哉！』脫脫以聞，太后愕然曰：『修短之說，雖出術家，吾為太子遠慮，所以深愛太子也。太子既如是言，今當速來耳。』』

⁵⁹ 參考《劄橋史》頁 581：「……在另一方面，他的弟弟愛育黎拔力八達有好儒的名聲，在漢人中頗得人心」。

雖然仁宗避不登皇位，不無具體情勢的考量，但由史書所記他凜然以公義為重的言行，無論置之於元代或歷史上任一朝代，皆為近於禪讓之異數。此劇若以周公之風取譬，雖不無「媚上」之嫌，卻也合乎情理；因為仁宗的教養、施政，使皇慶、延祐年間成為元代中期的文治之世。若以「周公」此一制禮作樂的聖賢比附，雖其與周公的身份、處境並不全然相仿，然戲劇本非亦步亦趨地同於現實，而是以「隱喻」之法為上，以古喻今，以「故事」代「教化」，引發自然的聯想譬喻，使仁宗貼近於周公賢聖、無私的形象，為元中期政治的和平轉移、兄終弟及的良好典範，書寫歷史、戲劇、政治合奏的美妙樂章。

再者，根據《劍橋史》對仁宗的描繪，他是元帝中漢化、儒化程度相當高的一位（能與他相提並論的只有元文宗圖帖睦爾）；其最為人所知的儒化貢獻，是終於恢復蒙古入華以來首次的科舉考試。⁶⁰其文化意義在於，把儒家學說作為甄選菁英的標準，給漢族士人入仕提供一條正常的道路；而考試制度也鼓勵蒙古人和色目人學習漢學，從而加速了征服者的漢化。⁶¹其任太子時：

……六月癸巳，詔立帝為皇太子，受金寶。遣使四方，旁求經籍，識以玉刻印章，命近侍掌之。時有進《大學衍義》者，命詹事王約等節而譯之，帝曰：「治天下，此一書足矣。」因命與《圖象孝經》、《列女傳》並刊行，賜臣下。……（《元史·仁宗本紀》，頁 536）

可看出他對於經典的重視與喜愛，及其對儒家政治學說和歷史經驗的渴求。除了《大學衍義》、《孝經》、《列女傳》之外，仁宗還閱讀並下令翻譯《貞觀政要》及《資治通鑑》：

（至大四年六月己巳）……帝覽《貞觀政要》，諭翰林侍講阿林鐵木兒曰：「此書有益於國家，其譯以國語刊行，俾蒙古、色目人誦習之。」……（《元史·仁宗本紀》，頁 544）

（延祐元年四月己酉）……帝以《資治通鑑》載前代興亡治亂，命集賢學士忽都魯都兒迷失及李孟擇其切要者譯寫以進。……（《元史·仁宗本紀》，頁 565）

⁶⁰ 參見《元史》仁宗本紀，頁 558：「（皇慶二年十一月）……甲辰，行科舉。詔天下以皇慶三年八月，天下郡縣興其賢者、能者，充貢有司，次年二月，會試京師，中選者親試于廷，賜及第出身有差。帝謂侍臣曰：『朕所願者，安百姓以圖至治，然匪用儒士，何以致此。設科取士，庶幾得真儒之用，而治道可興也。』」

⁶¹ 參考《劍橋史》頁 593：「……愛育黎拔力八達恢復科舉考試制度，既有文化意義，也有社會和政治意義。把儒家學說作為甄選精英的標準，給漢族士人入仕提供了一條正常的道路。這對江南的士人更為有利，因為直到此時他們多被排除在官場之外。此外，考試制度也鼓勵蒙古人和色目人學習漢學，特別是那些不屬於貴族家族的人，並由此加速了征服者的漢化。」

以及與本劇最相關的經典：《尚書》。參見《元史》卷 181「元明善傳」：

仁宗居東宮，首擢為太子文學。及即位，改翰林待制。與修成宗、順宗實錄，陞翰林直學士。詔節《尚書》經文，譯其關政要者以進。明善舉宋忠臣子集賢直學士文陛同譯潤，許之。書成，每奏一篇，帝必稱善，曰：「二帝三王之道，非卿莫聞也。」（頁 4172）

若《尚書》是仁宗所擇選、閱聽的重要書目之一，因其含有「二帝三王之道」，可獲治理天下之法、可為帝王言行之楷模；而據〈金鰲〉所敷演的《周公攝政》，其編寫背後所蘊含的政治意味、應制心理、及宣傳教化目的，不就隱隱浮現？換言之，君王既讀《尚書》，必也喜觀《尚書》之劇，而這可能是劇作家下筆的初衷，試圖藉由「選題」，寫一部今上所喜、投其所好、影射其聖德之戲，讓自己的作品有機會被看見，乃至「一朝傳至九重知」。

綜觀《元史》對仁宗的評價：

仁宗天性慈孝，聰明恭儉，通達儒術，妙悟釋典，嘗曰：「明心見性，佛教為深；修身治國，儒道為切。」又曰：「儒者可尚，以能維持三綱五常之道也。」平居服御質素，澹然無欲，不事遊畋，不喜征伐，不崇貨利。事皇太后，終身不違顏色；待宗戚勳舊，始終以禮。大臣親老，時加恩賚；太官進膳，必分賜貴近。有司奏大辟，每慘惻移時。其孜孜為治，一遵世祖之成憲云。（頁 594）

這位三十五歲便晏駕、在位近十年的蒙古青年皇帝，不僅是元朝難得一見的「儒帝」，也是中國歷史上難得的「仁君」，與漢人帝王相比並不遜色。我們可以推測，元代中期之所以會出現幾部取材自古史的劇作（《周公攝政》、《伊尹扶湯》、《史魚屍諫》、《比干剖腹》），強調君臣倫理之主題，且基本上不偏離史實，⁶²可能正因其所預設的那位「終極讀者／觀眾」對儒家倫理、治國大綱、聖君賢臣嚮往已久，正因此時期蒙古皇室／內廷對漢人歷史／經典的求知與喜愛；因此，戲劇的編寫便有了特定目的。在此景況下，戲劇不再僅僅作為娛樂、遊戲、抒憤、寫懷之載體，它更需要「載道」，乃至作為政治性教化與政治理念宣傳的工具；甚至，藉著寫劇，作家不無尋求晉身之階的可能。於是，《周公攝政》不僅是一部忠於史實的「歷史故事劇」，更是一部藏有機心的「歷史政治劇」；藉古映今，藉歷史包納政治訴求與政治目的。

⁶² 除了這四部，另有幾部戲由「題目」推測也可能屬於此類，如楊梓《霍光鬼諫》（有元刊本傳世）、李直夫《穎考叔孝諫莊公》（今佚）、金志甫《周公旦抱子設朝》（今佚）。

然而，若據此「歷史政治劇」的書寫，便斷定鄭光祖對朝廷的態度是忠誠、俯伏、迎求的，亦非事實。至少，在德輝的另一部戲《王粲登樓》中，便能細微地察覺出潛藏的「宗漢」心志。⁶³表面上，《周公攝政》與《王粲登樓》所展現出的作家「內在心境」似乎有些矛盾與不協調；一則是對於「蒙古朝廷」的進獻，藉由對異族皇帝聖明形象的投影，換得賞識與求取；一則卻是對於「漢人王朝」的追憶、非漢正統的質疑、自身境遇難伸的感懷。我們要如何解釋作家的「雙重心志」呢？

表層的答案，固然是人自身心靈的複雜性，往往引發個人在不同的人生時期，面對處境遭遇，必將產生相異的態度、言行與書寫風格。然而，真正重要的底層原因、探求之道，則在於這部劇作的深刻內涵，及其所運用的題材、史料上。

《周公攝政》所取材的《尚書》不僅僅是古史，它更是一部經書，⁶⁴是儒家五經之一，是孔子所刪定的，是中國文化經典的核心。周公，又是孔子心之所嚮、念茲在茲的大聖，渴求於「夢中復見」。⁶⁵《尚書》與周公，分別是儒家文化的代表性著作與指標性人物，也是漢人所能給予外族最珍貴的文化資產。德輝所選擇的劇目，使其具有「『經書』之劇」、「經典之劇」的意義。於是，這部根據〈金縢〉所編寫之劇呈獻於上時，成就的不僅是政治與宣傳這類利於「上位對下位」的「教化性意義」；它更具有將艱澀的「經書」以「歷史故事」的方式，生動地演繹出來，使蒙古皇帝與外族權貴，透過戲劇以明瞭、理解漢文化的正統價值，以致於無形之中竟有「下民對上皇」的「文化教育意義」。教育，不一定是身份位階的「上對下」，卻必然是文化位階的「上對下」；蒙元政權下，漢人也許位卑，但在文化意義上，中原文化的深厚傳統，卻遠在游牧民族之上，使得「在上的將在下、在下的將在上」。⁶⁶此一教育方式最重要的「受教者」，極可能正是仁宗這位重儒之帝及其朝臣；而以戲劇為載體，則是最有趣、最淺顯、最具象化的工具。其作用，即是以「戲劇小道」闡釋最深刻的「治國大道」；而大道之所在，就身為「儒者」的德輝而言，⁶⁷就是這五經之一的《書》與制禮作樂的聖人周公。結果是，德輝透過戲劇此一新興文體，以故事、以代言，進行一種特別的「曲諫」（而非「直諫」），「教育」、「曉諭」他心目中渴慕聽道的

⁶³ 參見拙作：〈世變、文人、隱喻——元雜劇《王粲登樓》的視界〉，《漢學研究》28:1，2010.3，頁134-144。

⁶⁴ 〔明〕胡應麟《少室山房筆叢·經籍會通二》，頁16：「夏商以前，經即史也，《尚書》、《春秋》是已」。

⁶⁵ 《論語·述而》有：「子曰：『甚矣吾衰也！久矣吾不復夢見周公。』」見楊伯峻：《論語譯注》（北京：中華書局，1980），頁67。

⁶⁶ 這兩句話受《新約聖經》（台北：聖經資源中心，2007）「馬太福音 19:30」之啟發：「有許多在前的，將要在後；在後的，將要在前。」

⁶⁷ 《錄鬼簿》，頁75提到德輝「以儒補杭州路吏」。

異族皇帝，實踐儒家文化聖人德政的典範。至於劇作家對現世功名的渴求，隱藏於「樂府文章」之「謁上」；劇作家對後世聲名的追尋，則是透過「編創」贏得永傳之芳。

若從「教育」、「曲諫」觀點思考，則《周公攝政》的周公又不一定是影射仁宗，而可能是仁宗身邊最重要的輔政大臣儒士李孟（1255—1321）。李孟為仁宗自潛邸時期的老師，也是調教德行、使其好儒的關鍵人物。⁶⁸因此，仁宗之所以行孝悌、喜儒術、明義理，可謂皆為李孟善誘之功。尤甚者，李孟對仁宗佐肱的重要性，更在於使其獲得繼位之大統。先從仁宗北上還京之舉起始：

……中書丞相哈剌哈孫答剌罕密使來告，仁宗疑而未行。孟曰：「支子不嗣，世祖之典訓也。今宮車晏駕，大太子遠在萬里，宗廟社稷危疑之秋，殿下當奉大母，急還宮庭，以折奸謀、固人心。不然，國家安危，未可保也。」仁宗猶豫未決。孟復進曰：「邪謀得成，以一紙書召還，則殿下母子且不自保，豈暇論宗族乎！」仁宗悅，曰：「先生之言，宗廟社稷之福。」乃奉太后還都。（頁 4085）

抵京之後，李孟更出入重地、穿針引線，並對仁宗曉以大義：

時哈剌哈孫稱病堅臥，仁宗遣孟往問之，適成后使人問疾，絡繹不絕。孟入，長揖而坐，已而前引其手，診其脈，眾以為醫，乃不疑之。既得知安西王即位有日，還告曰：「事急矣！先發者制人，後發者制於人，不可不早圖之。」左右之人皆不能決……孟曰：「羣邪違棄祖訓，黨附中宮，欲立庶子，天命人心，必皆弗與。殿下入造內庭，以大義責之，則凡知君臣之義者，無不捨彼為殿下用，何求而弗獲！克清宮禁，以迎大兄之至，不亦可乎！且安西既正位號，縱大太子至，彼安肯兩手進璽，退就藩國；必將鬪於國中，生民塗炭，宗社危矣。且危身以及其親，非孝也；遺禍難於大兄，非悌也；得時弗為，非智也；臨機不斷，無勇也。仗義而動，事必萬全。」（《元史·李孟傳》頁 4085—4086）

⁶⁸ 見《元史》卷 175，李孟列傳，頁 4084—4085：「……大德元年，武宗撫軍北方，仁宗留宮中，孟日陳善言正道，多所進益。……仁宗侍昭獻元聖皇后降居懷州，又如官山，孟常單騎以從，在懷州四年，誠節如一，左右化之，皆有儒雅風，由是上下益親。每進言曰：『堯、舜之道，孝悌而已矣。今大兄在朔方，大母有居外之憂，殿下當迎奉意旨以娛樂之，則孝悌之道皆得矣。』仁宗深納其言，日間安視膳，婉容愉色，天下稱孝焉。有暇，則就孟講論古先帝王得失成敗，及君君臣臣父父子子之義。孟特善論事，忠愛懇惻，言之不厭，而治天下之大經大法，深切明白。厥後仁宗入清內難，敬事武皇，篤孝母后，端拱以成太平之功，文物典章，號為極盛。嘗與群臣語，握拳示之曰：『所重乎儒者，為其握持綱常，如此其固也。』其講學之功如此者，實孟啟之也。」

在關鍵時刻，他巧妙地易裝為醫者，打探到重要機密，更在仁宗疑而未決之際力勸，展現其過人的判斷力與決策力；當仁宗將以「卜」決定最後行動時，李孟毫不放鬆，直接命令卜人「言吉」，終促成武裝清理。⁶⁹由此可見，仁宗之所以可得攝政之柄、終得繼統之位，皆賴李孟這位經師、人師、軍師。

仁宗自太子位嗣立為帝後，即任命李孟為中書平章政事，在其輔政之下，更重視人才、儒士的舉報、進用，⁷⁰影響層面更大之處，為仁宗朝之所以成為有元一代科舉重開之世，不可不歸功於李孟之勸諫：

……帝每與孟論用人之方，孟曰：「人材所出，固非一途，然漢、唐、宋、金，科舉得人為盛。今欲興天下之賢能，如以科舉取之，猶勝於多門而進；然必先德行經術，而後文辭，乃可得真材也。」帝深然其言，決意行之。（《元史·李孟傳》，頁 4089）

筆者以為，《周公攝政》文本豐富的意旨、潛藏的心志，就在「周公」這一人物的巧妙譬喻上。「周公」既可取譬為親身攝政、取法儒政的仁宗，也可取譬為仁宗身邊的太師李孟。仁宗因李孟之佐而潛移默化、以儒為大道、勇於誅逆、攝政還政，乃至登基後的仁德聖行、重要的人才舉措、重開科舉，皆與這位儒臣息息相關；那麼，李孟雖無攝政之地位、名義，卻儼然有「攝政／預政／影響政治」之實：

……皇慶、延祐之世，每一政之繆，人必以為鐵木迭兒所為；一令之善，必歸之於孟焉。……（《元史·李孟傳》，頁 4090）

而這位儒臣所攝行的，可謂象徵意義上的「元代制禮作樂」——禮樂為儒家制度之核心，故仁宗朝的漢化與儒化，就是蒙古由「征服王朝」轉為「中原王朝」過程中，禮樂制度的開端。

⁶⁹ 見《元史·李孟傳》頁 4086 接下來的一段敘述，：「仁宗曰：『當以卜決之。』命召卜人，有儒服持囊遊於市者，召之至，孟出迎，語之曰：『大事待汝而決，但言其吉。』乃入筮，遇乾三五皆九，立而獻卦曰：『是謂乾之睽。乾，剛也；睽，外也。以剛處外，乃定內也。君子乾乾，行事也。飛龍在天，上治也……』孟曰：『筮不違人，是謂大同，時不可以失。』仁宗喜，振袖而起，乃共扶上馬，孟及諸臣皆步從，入自延春門。哈剌哈孫自東掖來就之，至殿廊，收首謀及同惡者，悉送都獄；奉御璽，北迎武宗，中外翕然，隨以定。」

⁷⁰ 見《元史·仁宗本紀》：「（至大四年閏七月）丁卯，完澤、李孟等言：『方今進用儒者，而老成日以凋謝，四方儒士成才者，請擢任國學、翰林、秘書、太常或儒學提舉等職，俾學者有所激勸。』帝曰：『卿言是也。自今勿限資級，果才而賢，雖白身亦用之。』」頁 545—546、「（皇慶元年六月己巳）……敕李孟博選中外才學之士任職翰林。」頁 552。

因此，「漢人君臣之楷模」、「漢法」、「儒家聖賢」、「儒家制度」，才是《周公攝政》最核心的價值，也才是劇作家苦心孤詣之處。我們必須正視此劇與當朝政治之巧合、可能迎合上位的心態；也無法撇清作家意欲進獻、希冀求取功名的心理；但同樣地，我們也必須看到這部戲的深層價值，不在於「歷史故事劇」或「歷史政治劇」，而在於以「經（書）」為骨幹，緯織成傳達儒家王道之戲。骨子裡，蘊含了對蒙元皇帝的教育——重視漢法與儒士，包覆了對仁宗太師李孟的敬意，示範了君臣聖德典範的風教。無形中，《周公攝政》為戲劇取材的範圍、代言的人物、潛藏的意旨，立下了一個新的標竿；誰說戲劇只能以調笑為旨、以科諷為用、以娛樂為目的？⁷¹看似嚴肅、沈悶、無甚戲劇性的題材，也可以編得精彩、合於樂韻、⁷²演得動人、博得上位之青睞；最重要的，其意義亦同等精微幽深。

四、結語：嘉禾與變局

前文曾推測，元中期至少有四部帶有政治意味的「歷史故事戲」（更精確地說，「歷史政治劇」），其中兩部為鄭光祖之作（《周公攝政》、《伊尹扶湯》），另兩部則為同一時期南人作家鮑天祐（字吉甫）之作（《史魚屍諫》、《比干剖腹》）。《錄鬼簿》作者鍾嗣成視吉甫為長輩，且有交往：

天祐字吉甫，杭州人。初業儒，長事吏簿書之役，非其志也。跬步之間，惟務搜奇索古而已。故其編撰，多使人感動詠歎。余與之談論節要，至今得其良法。才高命薄，今猶古也；竟止崑山州吏而卒。（頁 78）

與鄭光祖相同，吉甫也是一位功名不祿的「儒士」，而他在編劇上則喜「索古」（作「歷史劇」），且往往有搜奇之創發；其技法也影響了嗣成。奇特的是，〈元宮詞〉雖提及他曾以《史魚屍諫》受到上位之矚目，但按嗣成之言，他卻不甚得志，故有「才高命薄」、「止崑

⁷¹ 此即夏伯和於〈青樓集誌〉中，特將「院本」與「雜劇」作一對照之由，頁 7：「院本大率不過謔浪調笑，雜劇則不然……可以厚人倫，美風化。又非唐之傳奇、宋之戲文、金之院本，所可同日語矣。」。

⁷² 《中原音韻》頁 233 於「作詞十法·六字三韻語」中，特別提到此劇為音韻之典範，大加讚譽：「前輩《周公攝政》傳奇【太平令】云：『口來、豁開、兩腮。』……韻腳俱用平聲；若雜一上聲，便屬第二者。皆於務頭上使。……殊不知前輩止於全篇中務頭上使，以別精粗，如眾星中顯一月之孤明也。可與識者道。」

山州吏而卒」之嘆。不過，從另一角度思考，吉甫的「崑山州吏」與德輝的「杭州路吏」雖皆為吏屬，但在南方曲家中已稱得上「有階」之士。⁷³按《錄鬼簿》，吉甫有八部劇作：

《王妙妙死哭秦少游》、《史魚屍諫衛靈公》、《忠義士班超投筆》、《貪財漢為富不仁》、《摘星樓比干剖腹》、《英雄士楊震辭金》、《漢丞相宋弘不諧》、《孝烈女曹娥泣江》（頁 78—79）

以上除了《死哭秦少游》之外，盡皆為忠、孝、節、義的傳揚五倫之作（符合夏伯和的分類）；然而，上述竟沒有任何一部傳世。⁷⁴這無疑顯示，即便是迎合於政治風尚、遵循於儒家倫理教化之作，戲劇本身能否流傳後世，仰賴的並非當世之榮耀（「一朝傳入九重知」），更重要的是戲本身的價值。吉甫之作未能傳世，說明無論哪一類戲劇，它最核心的意義與價值仍在於：文學筆法之高妙、戲劇情節之深刻、與角色塑造之動人。

由此，才能真正明白鄭光祖何以具有「元曲四大家」之美名；甚至於明中葉曲家何良俊竟認為，四大家中當以鄭為第一：⁷⁵

元人樂府，稱馬東籬、鄭德輝、關漢卿、白仁甫為四大家。馬之辭老健而乏滋媚；關之辭激厲而少蘊藉；白頗簡淡，所欠者俊語。當以鄭為第一。（頁 337）

德輝之作據《錄鬼簿》所載，共十七本，今存八本，將近一半遺世。兩部「歷史政治劇」中，《周公攝政》有元刊本傳世，《伊尹扶湯》有「脈望館鈔校本」傳世。為何德輝之作未如吉甫之作般被湮沒？從前文層層疊疊的分析，已經顯現作家編撰之才華、隱微之苦心；歷史上真正具有價值的珍品，往往不會被埋沒，甚至得以較為接近原貌的「元刊本」現身。檢視鍾嗣成對德輝之讚譽：

……公之所作不待備述，名香天下，聲振閭閻，伶倫輩稱「鄭老先生」，皆知其為德輝也。……（頁 75）

乾坤膏馥潤肌膚，錦繡文章滿肺腑，筆端寫出驚人句。解翻騰，今共古，名詞場老將伏輸。……（頁 76）

⁷³ 參見筆者博論《從元刊本重探元雜劇——以版本、體製、劇場三個面向為範疇》（新竹：清華大學中文所，2006）頁 242—245 對「南人曲家」的官（吏）職位之分析。在鍾嗣成的長輩約十八人之中，僅八位任官或吏，且品第皆卑。

⁷⁴ 參考傅惜華：《元代雜劇全目》（北京：作家出版社，1957），頁 244—246。

⁷⁵ 見〔明〕何良俊：《四友齋叢說》（北京：中華書局，1997 版），卷 37「詞曲」。

德輝之「名香天下」，來自於其創作之才華、錦繡之文章、筆端之驚人；而他所擅長的「解翻騰，今共古」，無論《周公攝政》或《王粲登樓》，皆展現其善於揉合歷史與當下、以古喻今、以「故事」道「實事」的功力。換言之，此劇之能流後傳世，絕非出於其政治意識，仍是出於作家之才，及作品本身的文學價值。

那麼，本文為何僅以《周公攝政》為例，卻不提《伊尹扶湯》呢？關鍵在於，前者為「元刊本」，相對而言，較能展現劇作家書寫原貌及元代戲劇之風尚；而後者僅存「脈望館鈔校本」，該本附有「穿關」，可知為「內府本」，早已經明代內廷教坊所更動、修改。據現存文本樣貌，筆者以為，距離德輝原作的狀態恐怕甚遠，⁷⁶故不宜為本文論題之證。換言之，「元刊本」才足以作為討論元代戲劇風尚、政治環境與作家心志的依據。

而此「元刊本」中，還有一個彌足珍貴的線索，足以補充「古代戲劇」與作家「同代現實」的印證之跡。此即劇情終了的「舞台指示」：

（唐叔獻嘉禾上了）（頁 361）

按照劇中情節發展，這是鄭光祖巧妙地旁採《尚書》卷 13〈微子之命〉中的「嘉禾」之事，移植而為此戲之收束：

唐叔得禾，異畝同穎，獻諸天子。王命唐叔歸周公于東，作〈歸禾〉。周公既得命禾，旅天子之命，作〈嘉禾〉。（頁 420—421）

既然《周公攝政》第四折提及災異之變的「偃禾」，則結尾處的獻「嘉禾」，既可為「天啟」解套，也代表了天人和諧的美好應兆，可謂絕佳的編劇手法：將不同的史事相互裁補，以符合戲劇目的之所需，亦即「為戲採合史事」之法。而正因「嘉禾」為「和平治世」之表徵，也最適合作為「戲劇內容」與「當朝政治現實」相互映照的歌功頌德畫面。巧合的是，在仁宗任太子期間，《元史》「仁宗本紀」即記載「當世嘉禾」之現：

⁷⁶ 《錄鬼簿》德輝之下所載劇名為《放太甲伊尹扶湯》，但「脈望館鈔本」此劇卻題為《立成湯伊尹耕莘》，其劇情大要為：東華帝君奉上帝之命，遣文曲星下凡投胎於趙家莊上，其母童女生子，故將之丟棄，被伊員外收養成人，名為伊尹。伊尹長成後，耕於有莘之野，天乙（成湯）聞其名，派人召賢征聘，以輔佐其推翻夏桀。在伊尹的陣式調度下，終能剪除暴夏，安民立商。本劇無論從情節結構、曲文對白、主題意義觀之，皆不似德輝手筆，而帶有內廷演劇的套式。此一「讀後感」，由劇末清常道人（趙琦美）的鈔校語亦可證：「《太和正音譜》有《伊尹扶湯》，或即此，是後人改今名也，然詞句亦通暢，縱不類德輝，要亦非俗品。姑置鄭下，再考。清常。」見《脈望館鈔校本古今雜劇》，收入《古本戲曲叢刊四集》（上海：商務印書館，1958）。

（至大二年）九月，河間等路獻嘉禾，有異畝同穎及一莖數穗者，命集賢學士趙孟頫繪圖，藏諸秘書。（頁 537）

到了仁宗延祐四年九月，嘉禾再現：

……己巳，大都南城產嘉禾一莖十一穗。（頁 580）

這個特殊的結尾，再次印證德輝「解翻騰，今共古」、「採時事入戲」的功力，使劇內劇外的「儒家盛治」齊達美善之巔，使周公之聖、仁宗之德、輔臣之賢交相輝映。

因此，鄭光祖與《周公攝政》，代表的是元代中期（「元貞、大德、至大、皇慶、延祐、至治」）戲劇創作與戲劇環境最美好的時代，人才輩出，上上下下對戲劇的喜愛，交織成歷史、戲劇與政治和諧共鳴的三重奏。然而，賈仲明的吊詞結於「英宗至治」時期，也代表自此之後，雜劇編創的黃金時代開始走下坡；主因，恐怕也是政治環境的變遷。英宗碩德八剌為仁宗嫡子，延祐三年立為皇太子，性剛明，可謂延續仁宗儒治的最佳人選；然正因其果於刑戮而奸黨畏誅，在位僅三年便發生「南坡之變」，被以鐵失為首的朝臣舊黨、蒙古貴族殺害於上都至大都的駐蹕之地南坡，結束了元朝中期和平穩定的政治時代。⁷⁷接替英宗即位的是泰定帝也孫鐵木兒（1323—1328）。泰定帝之後，王位承繼竟出現另一組「兄弟檔」：文宗圖帖睦爾（武宗次子）與明宗和世㻋（武宗長子）。歷史表面上相似，實質卻弔詭。文宗藉朝臣燕鐵木兒之力，掃平敵對勢力得到皇位，且同樣以「攝政」之姿，等待遠在塞外的兄長歸政；然而，在 1329 年 8 月 26 日，已先於和林即位、啟程返京的明宗抵達中都時，文宗自大都而來，率眾迎接、入見；誰知四天之後，明宗卻突地「暴死」；據信是被燕鐵木兒（不無文宗之授意）所毒死的。⁷⁸元代中期兩則同樣的景況（弟攝政以待兄）卻出現完全相反的結果；仁宗之攝政是平和而具有聖德的，文宗之攝政卻以「奪政」收場，且這次不甚光明的「奪位」，種下元代中後期政治衰敗、終至頹亡的因果。⁷⁹德輝於《周公攝政》所隱喻的聖德之治、所描繪的美好政景、所期待的蒙古君王以儒治國的理想藍圖，終元之世不復再見。

⁷⁷ 參考《劍橋史》，頁 580—612。

⁷⁸ 參考《劍橋史》，頁 625：「……和世㻋之死顯然是燕鐵木兒主謀的結果，可能是與圖帖睦爾合謀。《元史·明宗紀》記載和世㻋之死為『暴卒』。私人撰史者權衡則明確指出和世㻋是被毒死的，而燕鐵木兒就是謀殺者。1340 年，和世㻋之子妥歡貼睦爾（順帝，1333—1370 年在位）指責圖帖睦爾害死了他父親，作為報復手段，下令將圖帖睦爾的牌位從太廟中撤去。」

⁷⁹ 參考《劍橋史》，頁 637—641。

徵引文獻

(一) 古籍

- 十三經注疏編委會：《尚書正義（十三經注疏整理本）》，北京：北京大學出版社，2000。
- 楊伯峻譯注：《論語譯注》，北京：中華書局，1980。
- 《新約聖經》，台北：聖經資源中心，2007。
- 〔漢〕司馬遷著，瀧川龜太郎注：《史記會注考證》，台北：中新書局翻印，1977。
- 〔唐〕長孫無忌等撰：《隋書·經籍志》，《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985。
- 〔元〕胡祇通：《紫山大全集》，王雲五主編：《四庫全書珍本四集》，台北：台灣商務出版社，1973。
- 〔元〕鍾嗣成著，王鋼校訂：《校訂錄鬼簿三種》，鄭州：中州古籍出版社，1911。
- *〔元〕周德清：《中原音韻》，《中國古典戲曲論著集成》1，北京：中國戲劇出版社，1982。
- *〔元〕夏伯和：《青樓集》，《中國古典戲曲論著集成》2，北京：中國戲劇出版社，1982。
- 〔元〕楊維禎：《鐵厓古樂府注》，台北：台灣中華書局，1971。
- *鄭騫校注：《校訂元刊雜劇三十種》，台北：世界書局，1962。
- 徐沁君校：《新校元刊雜劇三十種》，北京：中華書局，1980。
- 〔元〕熊夢祥編，北京圖書館善本組輯：《析津志輯佚》，北京：北京古籍出版社，1983。
- *〔明〕朱權著，姚品文點校箋評，洛地審訂：《太和正音譜箋評》，北京：中華書局，2010。
- 〔明〕朱有燾著，傅樂淑箋注：《元宮詞百章箋注》，北京：書目文獻出版社，1995。
- 〔明〕宋濂等撰：《元史》，北京：中華書局，1997。
- 〔明〕何良俊：《四友齋叢說》，北京：中華書局，1997。
- 〔明〕趙琦美輯校：《脈望館鈔校本古今雜劇》，《古本戲曲叢刊四集》，上海：商務印書館，1958。
- 〔明〕胡應麟：《少室山房筆叢·經籍會通二》，上海：上海書局，2001。
- *〔明〕高儒：《百川書志》，《百川書志·古今書刻》，上海：上海古籍出版社，2005。
- 〔清〕吳梅村著，李學穎集評標校：《吳梅村全集》，上海：上海古籍出版社，1990。
- *〔清〕錢曾：《虞山錢遵王藏書目錄彙編》，上海：上海古籍出版社，2006。

(二) 近人論著

- 丁合林：《元雜劇歷史劇淺論》，北京：首都師範大學碩士論文，2004。
- *么書儀：《元人雜劇與元代社會》，北京：北京大學出版社，1997。

- 王亞萍：《元明清歷史劇研究》，長沙：湖南大學碩士論文，2010。
- *王國維著、黃仕忠講評：《宋元戲曲史》，上海：鳳凰出版社，2010。
- *王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，台北：中研院文哲所，2005。
- 李紀祥：《時間·歷史·敘事——史學傳統與歷史理論再思》，台北：麥田出版，2001。
- 汪詩珮：《從元刊本重探元雜劇——以版本、體製、劇場三個面向為範疇》，新竹：清華大學中文所博士論文，2006。
- 汪詩珮：〈文人化與折衷化的改編——從「元刊本」與《元曲選》的《薛仁貴》說起〉，《漢學研究》26:1，2008.3。
- 汪詩珮：〈世變、文人、隱喻：元雜劇《王粲登樓》的視界〉，《漢學研究》28:1，2010.3。
- 周良霄、顧菊英著：《元史》，上海：上海人民出版社，2004。
- 紀德君：《明清歷史演義小說藝術論》，北京：北京師範大學出版社，2000。
- 孫書磊：《中國古代歷史劇研究》，南京：南京師範大學出版社，2004。
- 孫楷第：《也是園古今雜劇考》，上海：上雜出版社，1953。
- 陳桂芬：《元代歷史劇及其時代意義》，台北：輔大中文所碩士論文，1978。
- 陸林：《元代戲劇學研究》，合肥：安徽文藝出版社，1999。
- 傅惜華：《元代雜劇全目》，北京：作家出版社，1957。
- *傅海波、崔瑞德主編：《劍橋中國遼西夏金元史》，北京：中國社會科學出版社，1998。
- 曾永義：《論說戲曲》，台北：聯經出版事業公司，1997。
- 游宗蓉：《元明雜劇之比較研究》，台北：學海出版社，1999。
- 劉苑如：〈雜傳體志怪與史傳的關係——從文類觀念所作的考察〉，《中國文哲研究集刊》8，1996。
- 線上辭典：《漢典》（<http://www.zdic.net/sousuo/>）。
- 鄭義源：《元雜劇歷史戲之研究》，台北：政大中文所碩士論文，1989。
- 羅錦堂：《元雜劇本事考》，台北：順先出版公司，1976。

（說明：徵引文獻前標示*號者，已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography:

- Franke, Herbert, and Twitchett, Denis Crispin, ed. *Jianqiao Zhongguo Liao Xixia Jin Yuan shi*, Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1998.
- Gao Ru, *Baichuan shu zhi*, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 2005.
- Wang Ayling, *Wan Ming Qing chu xiqu zhi shenmei gousi yu qi yishu chengxian*, Taipei: Zhongguo wenzhe yanjiusuo, 2005.
- Wang Guowei, collated by Huang Shizhong, *Song Yuan xiqu shi*, Shanghai: Fenghuang chubanshe, 2010.
- Qian Zeng, *Yushan Qian Zunwang cangshu mulu huibian*, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 2006.
- Xia Bohe, *Qinglou ji*, *Zhongguo gudian xiqu lunzhu jicheng*, Beijing: Zhongguo xiju chubanshe, 1982.
- Yao Shuyi, *Yuanren zaju yu Yuandai shehui*, Beijing: Peking University Press, 1997.
- Zhou Deqing, *Zhongyuan yinyun*, *Zhongguo gudian xiqu lunzhu jicheng*, Beijing: Zhongguo xiju chubanshe, 1982.
- Zheng Qian, *Jiaoding Yuankan zaju sanshizhong*, Taipei: Shijie shuju, 1962.
- Zhu Quan, collated by Yao Pingwen, revised by Luo Di, *Taihe zhengyin pu*, Beijing: Zhonghua shuju, 2010.

A Trio of History, Drama, and Politics: *Zhougong She Zheng* and Zheng Guangzu's Double-minded Playwriting

Wang, Shih-pe

(Received June 30, 2011 ; Accepted October 18, 2011)

Abstract

The subject matter of this paper is about Zheng Guangzu's *Zhougong She Zheng* (*Zhougong as a Regent*), but it will firstly discuss about the genre of "Yuan historical play." The definition of "historical play" made by contemporary scholars is not sufficient to include the distortion of the history existed in most Yuan plays, and that's why this paper inclines to extend this genre, giving it a wide-open name instead, "the historical-story play", which could contain the differences and distances between "historical records" and "historical plays". Then, among Yuan historical-story plays, *Zhougong She Zheng* is an extraordinary case, because its plot and story follow *Shang Shu* (*The Book of History*), one of *The Five Classics*. This paper will analyze Zheng's writing strategies showed in political propaganda, historical parallels, and literary metaphors. On the one hand, Zheng had written some plays involved of the thoughts of anti-Mongol's rule; on the other hand, Zheng wrote this play as the adoration to Mongol empire for pursuing his own prosperity. The double-minded purpose seemed to be contradictory, but it was correspondent in his deep mind. From the comparison between this play and mid-Yuan politics, we found Zheng's terminal purpose was always the same: the respect of Han culture and the identity of Confucian ideals.

Keywords: Yuan drama, *Zhougong She Zheng* (*Zhougong as a Regent*), historical play, *Shang Shu* (*The Book of History*), Zheng Guangzu.

