

論「天人」關係在《竇娥冤》雜劇 之演變及其涵義

李惠綿*

摘要

「天人」關係在關漢卿《竇娥冤》雜劇大約歷經五個階段：知天順命→信天求天→質問天地→天人感應→天人相勝。五個階段是劇中主角竇娥由生至死、死而復仇的過程中，面對不同情境的心理變化反應。正因為竇娥因時、因地、因人而體現天人關係的反應顯現矛盾對立的現象，才更彰顯出天人關係在劇中「與時俱變」的歷程。本文不在還原或探索劇作家的哲學思想，就一個對中國哲學文化傳統有一些了解的讀者，或許可以「由劇生思」，從劇中人的具體情境而延伸思考，亦即嘗試用不同觀點的天人關係，與《竇娥冤》關目情節及其人物心理刻劃做「對照比較」，從而凸顯一齣戲劇的多重意義。

關鍵詞：關漢卿 竇娥冤 天人關係 天人感應 天人相勝

94.11.28收稿，95.5.12通過刊登。

* 國立臺灣大學中國文學系教授

前言：問題的提出

古代典籍使用「天」，大約歸納為兩種意義：一種指宇宙客體存在的「自然天」。自然天往往具有一種運行的法則和理序，表超經驗之規律，名曰「形上天」。如《論語·公冶長》：「夫子之言性與天道，不可得而聞也。」又《論語·泰伯》：「大哉，堯之爲君也！巍巍乎！唯天爲大，唯堯則之。」¹夫子不言之天道以及所讚頌巍巍之天，都是指客觀實體的自然天。另一種指「人格天」或「主宰意義的天」。如《詩經·商頌·玄鳥》：「天命玄鳥，降而生商。」²天命燕鳥，讓高辛氏妃簡狄吞燕卵而生契，是爲商之始祖。全詩以天命爲旨，謂先王因天命而得天下，故有以詒子孫之福，此天乃人格天，是有「意志」的天。天有意志，也具有道德。如《詩經·周頌·維天之命》：「維天之命，於穆不已。於乎不顯，文王之德之純。假以溢我，我其收之。」前兩句讚歎天命（天道）美好、深遠、盛大，無窮無盡，³此「天」即是形上天；穆穆天道至爲明顯，而有德性至善、純誠無雜之文王，文王之德猶如天道之德，以其盛德滋益我輩庶民。從句法語意分析，表述了「天命於穆→文王德純→溢我收之」的連鎖關係，蘊含天→天子→人之間的道德根源，甚至蘊含人以天爲道德的歸宿。故其「天」頗有從形上天轉爲道德人格天之意味。類似的觀念又見《詩經·大雅·烝民》：「天生烝民，有物有則；民之秉彝，好是懿德。天監有周，昭假於下；保茲天子，生仲山甫。」⁴首二句描述形上天具有物理性與規則性；但下接「民之秉彝，好是懿德」，就直接指向道德人格天；⁵換言之，天具有道德也是其「有物有則」特質之一。天以懿德生養眾民，眾民才能稟承天之常德常性。

1 兩段引文見楊伯峻編著，《論語譯注》（臺北：明倫出版社，1971），頁49、90。

2 裴普賢，《詩經評註讀本》（臺北：三民書局，1982），頁661。

3 「於」音烏，讚嘆詞；穆，可作「穆穆」一詞解釋，有三種意思。其一美好，如《詩經·大雅·文王》：「穆穆文王，於緝熙敬止。」其二，威儀盛大的樣子。如《禮記·曲禮》：「天子穆穆，諸侯皇皇，大夫濟濟，士蹇蹇，庶人儻儻。」其三，深遠的樣子，如：「神思穆穆」。

4 這首詩是周宣王命仲山甫築城於齊，以懷柔東方諸侯，出發之日，吉甫作此詩以送行。裴普賢，《詩經評註讀本》，頁544。

5 勞思光，《新編中國哲學史》（臺北：三民書局，2002）於冊1第2章〈古代中國思想〉解釋此處所言之天，雖似可解釋爲「人格天」，亦可爲「形上天」；但以下文「有物有則」觀之，則此「天」是理序之根據，本身表「必然性」而不表意志，故實非人格天，是爲形上天。頁79。按：筆者從文義判讀從形上天轉爲人格天意義。

上天之德垂照，生下德性美純的仲山甫以輔佐周朝天子，乃是降臨光明到人間的明證。總之，「人格天」具有天意、意志或道德，縱有理序可說，亦必繫於意願而說。「自然天」或「形上天」，表一實體，具有理序或規律。故形上天與人格天之分別，乃是「天道」與「天意」觀念之分別。⁶上述《詩經》、《論語》對「天」的觀念及理論意義上之差異，對後世形成的「天人」關係就會有不同的詮釋。天人關係是中國哲學極為重要的課題，大抵而言，天人關係可歸類為「天人合一」和「天人相分」，天人合一的「天」偏向人格天；天人相分的「天」偏向自然天、形上天。《竇娥冤》雜劇中蘊含天人關係的意義，並且隨著劇情推展及劇中主角竇娥的心理意識而有變化，本文寫作旨趣即是論「天人」關係在《竇娥冤》中的演變與涵義。

關漢卿雜劇中，《竇娥冤》是備受矚目的劇作，相關論文之篇數相當可觀。⁷大致而言，多從悲劇精神、⁸情節結構、⁹主題意義、鬼魂內涵、¹⁰性格刻劃、¹¹形象塑造、¹²意識形態¹³等方面切入，¹⁴也有從比較文學觀點論述。¹⁵就筆者所知，

-
- 6 關於「天」的兩種解釋，參勞思光，《新編中國哲學史·後序·關於天的觀念》，頁357-358。相同的闡釋，又見該書頁78-79、88-90。
 - 7 李漢秋、袁有芬編，《關漢卿研究資料》附錄「關漢卿研究論著索引」（上海：上海古籍出版社，1988），頁435-456；鍾林斌，《關漢卿戲劇論稿》附錄「關漢卿研究文獻目錄」（陝西：人民出版社，1986），上述兩本索引，以《竇娥冤》為題者亦已有一兩百篇。1993年以後的論文在「中國期刊網」可以搜尋者亦多達近百篇；此外臺灣學者相關論文亦近四十篇；甚至有以《竇娥冤》為學位論文者，例如黃浩漢，《文體詮釋與接受竇娥冤的悲劇讀法》（臺北：臺灣大學外文系博士論文，1989）。
 - 8 例如古添洪，〈悲劇：感天動地竇娥冤〉，《中外文學》4卷8期（1976），頁112-126。
 - 9 例如容世誠，〈竇娥冤的結構分析〉，《中外文學》12卷9期（1984），頁50-73。
 - 10 例如姜梅永峰，〈小議竇娥冤鬼魂形象的悲劇內涵〉，《銅陵財經專科學校學報》2期（1999），頁68。
 - 11 例如彭鏡禧，〈竇娥的性格刻劃——兼論元雜劇的一項慣例〉，《中外文學》7卷6期（1978），頁40-60。
 - 12 例如盧瑞芬，〈冤海裡釀育的反抗與復仇的意志——竇娥形象析論〉，《齊齊哈爾大學學報》（哲學社會科學版）1期（1996）。
 - 13 例如美國漢學家 Stephen H. West（奚如谷）“A Study in Appropriation: Zang Maoxun's Injustice to Dou E”（〈《竇娥冤》之冤：臧懋循對《竇娥冤》的修改〉），*Journal of American Oriental Society*, Vol. 111, No.2(1991), pp.283-302。奚如谷從文本與意識形態的關係，探討臧懋循對《竇娥冤》的修改，認為《古名家》本《竇娥冤》的主題是「經濟交換和個人的商品化」，表現了當時以城市商人為主的觀眾的思想和興趣。這是針對蔡婆放羊羔利，竇天章將女兒端雲作為抵債之情節而言。奚如谷

涉及「天人」關係或「天道」議題之重要論文有三篇。一篇是張淑香〈從戲劇的主題結構談竇娥的「冤」〉，¹⁶該文是歷來對原著分析最完備最深入的論文，由於題目指向分析竇娥的冤，因此從「冤的構成——一個人間的煉獄」、「冤的抉擇——一個悲劇英雄的意識」、「冤的解決——超自然真理的啓示」三節鋪陳，結構嚴整、思辯綿密；其中將天人關係的觀點加入論證，深具啓發性。第二篇是韓曉〈論關漢卿的公案戲對天人關係的思考〉，這篇論文分析關漢卿四部公案戲都是以維護公理伸張正義為主題，主要反映出三種闡釋天人關係的基本觀點——順天安命、天人感應和天人相勝，提供很好的詮釋觀點。¹⁷第三篇是顏天佑〈從天道觀念的轉變看竇娥冤〉，¹⁸提出天道的信賴原本是人心的主要安頓、也是社會安定的維繫，但在竇娥的世界中，它卻整個動搖了。從天道的假象寄託、懷疑、乃至否定，整個天道觀念轉變的歷程，織成《竇娥冤》緊湊高張的劇情結構，成為此劇的主要精神與深刻意義。

在前輩學者的研究成果之上，本文從「天人」關係角度詮釋《竇娥冤》，有一些不同層面的思考。首先，本文贊同張淑香、韓曉兩位學者的共識，《竇娥冤》展演的是雙向的「天人」關係，不止是單向的「天道」觀念。其次，《竇娥冤》似乎不能稱為「典型的公案劇」。凡以社會訟獄事件為題材的戲劇謂之

將這段導火線情節視為《竇娥冤》「經濟交換和個人商品化」的戲劇主題，是一種意識形態的解讀。

- 14 施靜，〈近二十年竇娥冤研究綜述〉，《前沿》3期（2003），歸納大陸近二十年來發表於主要報刊期刊者約有106餘篇，將研究的專題分為形象篇、節孝篇、鬼魂篇、悲劇篇等四方面介紹。頁122-124。
- 15 如趙潤海，〈中西戲劇中道德主題的表現：以馬克白與竇娥冤為例〉，《東海文藝季刊》5期（1982），頁24-29。黎林，〈命運觀成就中西悲劇精神差異——《哈姆雷特》和《竇娥冤》之比較〉，《華僑大學學報》（哲學社會科學版）3期（2002），頁106-111。
- 16 張淑香，〈從戲劇的主題結構談竇娥的「冤」〉，《元雜劇中的愛情與社會》（臺北：長安出版社，1980），頁219-272。
- 17 韓曉，〈論關漢卿的公案戲對天人關係的思考〉，《湖北大學學報》26卷6期（1999），頁56-58。四部公案戲是《包待制智斬魯齋郎》、《錢大尹智勘緋衣夢》、《包待制三戲蝴蝶夢》、《感天動地竇娥冤》。「順天安命、天人感應、天人相勝」是中國哲學重要的思想，韓曉用以解釋關漢卿四部公案戲，啟發筆者進一層探索。本文雖然襲用這三個基本觀點，但是用以詮釋文本的方法並不相同，讀者可以參照。
- 18 顏天佑，〈從天道觀念的轉變看竇娥冤〉，收入《元雜劇八論》（臺北：文史哲出版社，1996），頁1-21。

「公案劇」或「公案戲」。¹⁹《竇娥冤》因第二折演述昏官桃杌審案以及第四折竇天章重審斷案情節而被視為公案劇。竇娥的確是因為昏官不問青黃造成曲判死亡，但是該劇情推展並不在追查兇手、還原真相，給予當事者公平的審判以彰顯司法正義或社會正義；反而有更多篇幅展演因為蔡婆引狼入室造成爭執衝突、成全犧牲、生離死別，以及竇娥臨刑前對天地的控訴、質疑與感應等，因此羅錦堂雜劇分類也不將《竇娥冤》列為「公案劇」而歸屬「家庭劇」。²⁰《竇娥冤》是一齣題材非常特殊的雜劇，不像釋道劇、風情劇、歷史劇、仕隱劇、妓女劇容易歸類，它是結合家庭、社會、司法、志怪、宗教、哲學等多元因素，刻劃一個平凡庶民女子如何以高度的自主意志與命運抗爭到底，從而呈現天人關係的反省與思辨。甚至可以說是一本具有女性自主意識的雜劇，因此本文不從「公案劇」性質論述。相對而言，韓曉將《竇娥冤》歸屬公案戲之下，全文六千字亦非以《竇娥冤》為主體，因此就劇作性質、論文篇幅和天人關係的論述觀點，《竇娥冤》應有深入討論的空間。其三，韓曉認為順天安命、天人感應和天人相勝三種天人關係的基本觀點顯現劇作家關漢卿思想的矛盾性。筆者認為《竇娥冤》蘊含天人關係的不同觀點，是透過主角竇娥的生命遭遇與心理變化，天人關係在劇中的矛盾糾葛，正反映主人翁內在的衝突撕裂，並非劇作家內在思想的矛盾。其四，雜劇不同於小說，亦不同於長篇體製且各有唱作的明清傳奇，分析劇本時應該放置在雜劇體製中，分析它之所以為一齣戲劇的藝術特質與敘事技巧。

「天人」關係在《竇娥冤》大約歷經五個階段：知天順命→信天求天→質問天地→天人感應→天人相勝。本文分析其演變與涵義時，將引用莊子、荀子、司馬遷、董仲舒、劉禹錫等對天人關係的思辯。不過本文撰寫之旨趣不在討論劇作家的思想背景或淵源，亦不在證明劇作家確實受到上述思想家之影響，也不在闡發劇作家對中國哲學思想的熔鑄能力。²¹思想家對天人關係的思辯，例

19 王瓊玲，〈洗冤補恨——清初公案劇之藝術特質與其文化意涵〉，收入《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所出版，2005），提出公案劇應是以牽涉司法案件，以之作為故事情節結構必要脈絡的作品，在此類戲劇中，「案件」本身往往只是造成可敘述的對象事實，卻並非戲劇主旨所真正要表達的內容。頁496。

20 羅錦堂，《現存元人雜劇本事考》（臺北：中國文化事業股份有限公司，1959），頁433。

21 關漢卿以其文學素養撰寫聯套體製的雜劇，詩歌韻文仍是雜劇之本質，必然有豐富駁雜的思想文化作為劇作家的滋養。缺乏生平傳記的關漢卿，後人無從得知其思想背景淵源，亦無從得知其受到哪些文學哲學的影響。然而可以確定他是一個劇作家，

如知天順命與質問天地是對立的生命態度；天人感應與天人相勝也是完全不相容的觀點。誠如上文所述，這是劇中主角竇娥由生至死、死而復仇的過程中面對不同情境的心理變化反應，此非劇作家思想矛盾，亦非劇中人竇娥矛盾。正因為竇娥因時、因地、因人而體現天人關係的反應，矛盾對立的現象更彰顯出天人關係在劇中「與時俱變」的歷程，因此主人翁的思想並不需要統整。

元雜劇題材豐富，思想多元，元代芝菴《唱論》曾經歸納：「三教所唱，各有所尚：道家唱情，僧家唱性，儒家唱理。」²²佛教經過魏晉、南北朝時期的發展；到隋唐時期的鼎盛，且與儒、道成爲唐代三大並重的文化思想；乃至宋代理學的產生以及陸象山心學的創立，更使儒、釋、道三教調合的理論成爲主導地位。隋唐以後佛教對文學藝術等各方面的影響，故有僧家所唱。三教的主題思想有所差異，芝菴各以「情」、「性」、「理」一字統攝。芝菴並未對「情」、「性」、「理」有具體明示，可借用明代朱權《太和正音譜》闡釋印證：

道家所唱者，飛馭天表，游覽太虛，俯視八紘，志在沖漠之上，寄傲宇宙之間，慨古感今，有樂道徜徉之情，故曰「道情」。儒家所唱者性理，衡門樂道，隱居以曠其志，泉石之興。僧家所唱者，自梁方有「喪門」之歌，初謂之「頌偈」；「急急修來急急修」之語是也；不過乞食抄化之語，以天堂地獄之說，愚化世俗故也。²³

朱權《太和正音譜·雜劇十二科》對雜劇作了分類，其一曰「神仙道化」，其二曰「隱居樂道」（又曰「林泉丘壑」），其三曰「神頭鬼面」（即「神佛雜劇」）。²⁴元雜劇中的神仙道化科即包括道教劇和釋教劇。現存的道教劇無一不與神仙顯示、度脫凡人有關，故亦稱「度脫劇」。這些道教劇皆以解脫塵寰、逍遙物外爲依歸，嚮往清淨無爲、無滯無礙的境界。故朱權言其「志在沖漠之上，寄傲宇宙之間，有樂道徜徉之情。」道家所唱曰「道情」即此意。

現存的釋教劇，以弘法度世及因果輪迴之說爲本。朱權認爲僧家所唱爲「喪門之歌」、爲「頌偈」、爲「乞食抄化之語」，實未得其真義。芝菴云：「僧家唱性」，此「性」應指佛教的「法性」，也就是佛教的人生觀和世界觀。朱

因此中國文化任何一個面向都是他可以直接或間接汲取的養分。

22 芝菴，《唱論》，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1984），冊1，頁159。

23 朱權，《太和正音譜》，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1984），冊3，頁49。

24 朱權，《太和正音譜》，頁24。

權對「性」的解釋有所偏失。其實道、釋二家頗有相似之處，都以虛無為本；道主無名，佛主性空；道主靜坐，佛唱禪定。因此道家所唱著重於表現逍遙解脫之情，僧家所唱則著重於表現談空說幻之性。

儒家所唱者性理，朱權以「衡門樂道，隱居以曠志，泉石之興」解釋，正與「隱居樂道」一科相通。「樂道」是指在山林泉石、深山幽谷之處樂守聖賢之道。其所以與儒家「性理」相關，可借宋明儒學「性命理氣」之學，即窮究個人內聖的工夫（內而治己以作聖賢的工夫）加以詮證。內聖工夫其中之一便是周敦頤與二程兄弟提出來的「尋仲尼、顏子樂處」。所謂「尋孔顏樂處」就是聖人具有「渾然與物同體」的胸襟，不為外物所移，置富貴於度外，自然觸處皆能生趣而無物不樂的境界，²⁵樂守聖賢之道亦即在此。在林泉丘壑之處，不受時間空間的制約，時時有一種從容自得的情懷，能觀照萬物之美，與天地為一；且富貴貧賤皆不改其志。柯慶明〈試論漢詩、唐詩、宋詩的美感特質〉引用程顥〈偶成〉：「閒來無事不從容，睡覺東窗日已紅。萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同。道通天地有形外，思入風雲變態中。富貴不淫貧賤樂，男兒到此是豪雄。」加以解釋：

這種自覺一方面反映於自「萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同」的體驗中察覺「道通為一」，甚至「渾然與天體萬物同體」；另一方面則轉化為「閒來無事不從容」的心性的操守與「富貴不淫貧賤樂」的德行的踐履，甚至以此為「男兒到此是豪雄」的判準。²⁶

這種對宇宙萬物的體驗及其內在的操守德行，是孔顏樂處，也是儒家唱「性理」的生命情調。

如上所述，元雜劇的確有儒、釋、道思想，只是元明曲家如芝菴、朱權，不以「哲學劇」稱之。近人羅錦堂將元雜劇分類為歷史劇、社會劇、家庭劇、戀愛劇、風情劇、仕隱劇、道釋劇、神怪劇，²⁷亦不以「哲學劇」名目。上文提及《竇娥冤》難以歸類，從天人關係分析，也並非將《竇娥冤》設定是一齣「哲學劇」，何況本文並不在還原或探索劇作家的哲學思想。

《竇娥冤》依時代先後次序有王驥德《古名家雜劇》（以下簡稱《古名家》）、

25 參夏長楫，〈尋孔顏樂處〉，《王叔岷先生八十壽慶論文集》（臺北：大安出版社，1993），頁407-420。

26 柯慶明，〈試論漢詩、唐詩、宋詩的美感特質〉，《中國文學的美感》（臺北：麥田出版社，2000），頁230-231。

27 羅錦堂，《現存元人雜劇本事考》第三章〈現存元人雜劇之分類〉，頁419-452。

臧懋循《元曲選》、孟稱舜《酌江集》三種版本，²⁸嚴格說來都不是關漢卿原著的刊本，都是經過編選者刪改更動，只能說文字古樸、賓白簡約、聯套較短的《古名家》可能比較接近原貌。《元曲選》較《古名家》又有增刪更改，最大差異在《元曲選》將竇天章送女抵債的楔子獨立出來，²⁹又各折增添曲子，賓白添改尤多，不過重要關目情節大同小異。³⁰本文分析天人關係在《竇娥冤》五個演變歷程，在《古名家》大都可見（詳下文）。³¹換言之，假如兩種版本關目情節差異甚大，譬如《古名家》如同明傳奇《金鎖記》或京劇《六月雪》以夫妻、父女喜劇團圓；甚至根本沒有質問天地、天人感應、天人相勝等相應的曲文或情節，本文的論點將無法成立。由於臧懋循增添的曲文賓白，對竇娥內心有更細緻的刻劃，情節主軸上更能凸顯《古名家》本原來蘊含天人關係的主題意義，因此本文選擇通行流傳的《元曲選》進行論述。³²

關漢卿《感天動地竇娥冤》雜劇取材自《漢書·于定國傳》和東晉干寶《搜神記》。敘述東海郡³³孝婦少寡無子，不肯從婆母之意改嫁，婆母不忍拖累而自縊。小姑誣告孝婦殺母，太守曲判。孝婦死後，東海郡乾旱三年，後任太守卜筮其故，于公告知以孝婦冤死之事。太守祭拜孝婦墳塚，天降大雨。《漢書》作為史傳體，其敘述角度強調的是當孝婦被屈打成招時，身為獄吏的于公（于定國之父）如何極力在太守面前為孝婦辨冤：「此婦養姑十餘年，以孝聞，必不殺也。太守不聽，于公爭之，弗能得，乃抱其具獄，哭於府上，因辭疾去。」

28 《古名家雜劇》明萬曆年間（1573-1620）龍峰徐氏陸續刊行；《元曲選》有編者序文，一作於萬曆43年（1615），一作於萬曆44年（1616），可知分兩次刊行；《酌江集》有崇禎6年（1633）自序。參鄭騫，〈元明鈔刻本元人雜劇九種提要〉，《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972），上冊，頁433-445。

29 楔子本義是木匠作木工時填補縫隙的小木片。元雜劇四折之外或有楔子，放在第一折之前曰「開場楔子」，屬引場性質，即今之序幕。放在折與折之間曰「過場楔子」，用以聯絡貫穿或補充劇情。楔子大抵以一、二支曲牌組成。《元曲選》獨立出來的「楔子」情節，在《古名家》屬第一齣。

30 參鄭騫，〈關漢卿竇娥冤雜劇異本比較〉，收入《景午叢編》（臺北：臺灣中華書局，1972），上冊，頁422-432。

31 《古名家》本《竇娥冤》，見楊家駱主編，《全元雜劇》（臺北：世界書局，1985），初編冊1，據脈望館校古名家本影印，頁123-166。

32 引用《竇娥冤》，依據王學奇主編，《元曲選校注》（河北：河北教育出版社，1994），冊3，頁3762-3816。分辨曲文正觀字，參考曾永義，《中國古典戲劇選注·感天動地竇娥冤》（臺北：國家出版社，1983），頁101-127。

33 秦置東海郡，治郯縣（今山東郯城北）。

太守竟論殺孝婦。」³⁴一個官卑職小的獄吏敢於為庶民女子表述真相爭取公理，乃至抱持獄狀哭於太守府上，正是史家所以為其記傳之故。發展到六朝小說的敘述文體，一則刪除《漢書》記述「姑謂鄰人」之語，因婆母自縊動機缺乏人證而使故事更具冤情性。二則運用倒敘法添增長老傳云：

孝婦名周青。青將死，車載十丈竹竿，以懸五幡，立誓於眾曰：「青若有罪，願殺，血當順下；青若枉死，血當逆流。」既行刑已，其血青黃，緣幡竹而上極標，又緣幡而下云。³⁵

除了保留史傳三年枯旱的奇異性；周青臨刑前立誓，死後鮮血逆流的情節更增神異性，成為典型的志怪小說。從後人編撰題為〈東海孝婦〉可知，小說的敘事觀點從于公轉移到孝婦，運用獨白形式書寫孝婦屈斬之前的悲憤吶喊，敘述斬刑之後鮮血變色緣幡而上的奇詭。孝婦用「青黃」血色控訴昏官不辨冤情，象徵是非黑白終將高懸昭彰。³⁶史傳和志怪小說雖然篇幅簡短粗陳梗概，但已然透露「人為」意志和「天道」彰顯的端倪，「天人」關係早已成為故事母題的重要思惟。到了元代關漢卿《竇娥冤》雜劇，以四折篇幅體製延展天人關係的內涵。

《竇娥冤》由正旦扮竇娥獨唱全本，³⁷敘事觀點完全在竇娥一人，極力刻劃「人物」對命運抗爭過程中與「天地」的交感相通。作為總結全劇的「題目正名」，其中一句總題曰：「感天動地竇娥冤」，³⁸這句總題包含戲劇結構三大元素：「冤」是事件，是戲劇所要呈現的情節；「竇娥」是情節所關涉的主

34 漢·班固撰，《漢書·于定國傳》（北京：中華書局，1997），頁3041-3042。

35 晉·干寶，《搜神記·東海孝婦》，收入《漢魏六朝筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，1999），頁364-365。

36 《詩經·邶風·綠衣》：「綠兮衣兮，綠衣黃裏。」（裴普賢，《詩經評註讀本》，頁97。）古人以為黃色是正色，綠色是不正不純的雜色，將雜色置於外，正色置於裏，用來比喻正邪不分、貴賤尊卑顛倒失序。《孤本元明雜劇·漁樵閑話》第二折：「與前妻為寇讎，寵丫環如蜜甘，將親兒熟女途人看，綠衣黃裏顛倒用。」因此「其血青黃」象徵抗議昏官不分青黃，不明曲直。

37 元雜劇演唱方式是一種腳色獨唱（主唱）全本，由正旦主唱曰旦本，由正末主唱曰末本，楔子可由其他腳色人物任唱，如《竇娥冤》楔子由竇天章主唱。因為是正旦獨唱，故第四折仍以鬼魂身分上場，曰「魂旦」。

38 「題目正名」一律放在劇末，或二句或四句，字數、句式相同，押韻。其作用一則作為演出前作為「花招」上之廣告詞，二則在散場時宣念，如「繳題目」。通常以題目正名最後一句為「總題」。按，《古名家》與《元曲選》皆有此句。

要人物；「感天動地」是形容修飾竇娥，意味「人物」與「情節」所推向的意義指向，是戲劇的「思想」。「感天動地」所強調的是一種天人相通的狀態，說明冤的某種嚴重性和奇蹟性造成的撼動效果。³⁹本文就從題目正名指示的意義切入，詮釋「天人」關係在劇中的演變與意義。

一、知天順命

竇娥第一次登場是七歲，為父親竇天章抵債進入蔡家，雖然身不由己，卻讓父親的人生前景有轉折的契機，蔡婆資助盤纏而得以求取功名，也為來日父親為她雪冤埋下伏筆。竇娥再度登場是十三年後，一個三歲喪母、七歲與父親生離、十七歲嫁做人妻、二十歲寡居的女性，如何面對種種厄運及未來漫長人生，她上場自嘆一番之後唱【仙呂宮】首曲：⁴⁰

【點絳脣】滿腹閒愁，數年禁受，天知否？天若是知我情由，怕不待
和天瘦。

這段唱詞在《古名家》是：「滿腹閒愁，數年生受常相守，無了無休，朝暮依然有。」只是抒發竇娥數年來朝朝暮暮、無止無休的憂愁；《元曲選》則連續用三個「天」，讓人物一開場就唱出天與人的相知相惜，對主題意義的鋪陳更具有引領作用。⁴¹竇娥將「天」擬人化、人格化，類似董仲舒⁴²把天看成是一種有意志、有意識、有感情的超越實體，⁴³所謂「天亦有喜怒之氣，哀樂之心，

39 關於總題解析，參張淑香，〈從戲劇的主題結構談竇娥的「冤」〉，頁219。

40 元雜劇每折由首曲（第一支曲子）、正曲（首尾之外，所有曲子）、尾曲（最後一支曲子）聯套而成，三者缺一不可。是以音程的調配為唯一的組套條件，按其音質之粗細、音節快慢、聲情之類別，分等次先後，組合成一套，有頭有尾。

41 《古名家》這段曲詞雖然沒有天人相知相惜的抒情，但不影響本節討論「知天順命」。

42 董仲舒（公元前179？~104？），西漢時期儒學大師，以研究《公羊春秋》著名。有〈舉賢良對策〉三篇和《春秋繁露》傳世。

43 馮友蘭，《中國哲學史新編》第27章〈董仲舒公羊學和中國封建社會上層建築〉（臺北：藍燈文化，1991），董仲舒的體系中，關於「天」有兩種說法。一種是天有意志，有喜怒哀樂和賞罰。一種是天人同類、自然相感，帶有機械論傾向的說法。頁72。例如《春秋繁露·同類相動》：「天有陰陽，人亦有陰陽。天地之陰氣起，而人之陰氣應之而起。人之陰氣起，而天地之陰氣應之而起。其道一也。」是說人的行為與陰陽之氣有一對一的感應，毫無意志在其中，只單就在事件行為本身與陰陽之氣有所感應，此種感應稱之為機械式的天人感應。

與人相副，以類合之，天人一也。」⁴⁴董仲舒甚至從人的身體構造或從人的情感意識論述「人副天數」、「天人同類」的思想：「天地之符，陰陽之副，常設於身。身猶天也，數與之相參，故命與之相連也。」⁴⁵又說：「人之形體化天數而成。人之血氣，化天志而仁；人之德行，化天理而義。……天之副在乎人，人之性情有由天者矣。」⁴⁶這種比附，顯現董仲舒天人關係的論辯，他認為人是宇宙的縮影，是一個小宇宙；反過來也可以說，宇宙是人的放大，是一個「大人」。他將天擬人化，把人的各種屬性，特別是精神方面的屬性，強加於天，倒轉過來，再把人說成是天的摹本。⁴⁷董仲舒天人同類的思想可以用來解釋竇娥對知天／天知的情感寄託。正因為天和人具有相似的形體和感情意識以及道德倫理的本質，因此竇娥可以把「我」提拔到與「天」同等的高度。雖是用疑問句和假設語氣，但其實是肯定「天知我」、「和天瘦」的相知相惜。這就是天人相副，相類而合。雖然有天知的憑藉，但仍必須面對今生漫長無盡的憂愁，於是竇娥將個人的一世憂愁安置到前世因果：

【天下樂】莫不是前世裏燒香不到頭，今也波生招禍由。勸今人早將來世修。我將這婆侍養，我將這服孝守，我言詞須應口。⁴⁸

所謂「前世燒香不到頭，今生招禍由」，源自於深入民間簡單化與卑俗化的佛教果報觀。此種果報觀不僅關係於一個人行為的善惡，且關係於一念之生。強調報應分明，絲毫不爽，大千世界一切眾生，都必然受到這個律則支配。因緣果報觀形成一種宿命的人生觀，以為一個人的貴賤、窮通、壽夭、禍福都是命中註定了的。⁴⁹看似消極的思考，背後卻也有一種順天安命的態度，這種態度源於道家哲學。

莊子從自然天、形上天出發，強調天與人各有所為，能夠「知天之所為，知人所為者，至矣」，凡三景晦明、四時生殺、風雲卷舒、雷雨寒溫、天命壽

44 董仲舒撰，凌曙注，《春秋繁露·陰陽義》（北京：中華書局，1991），卷12，頁193。

45 董仲舒，《春秋繁露·人副天數》，卷13，頁205。

46 董仲舒，《春秋繁露·為人者天》，卷11，頁175。

47 馮友蘭，《中國哲學史新編》，頁57、72。

48 《古名家》「今也波生招禍由」作「這前程一筆勾」，其餘皆同，用以解釋知天宿命，可以成立。

49 姚一葦，〈元雜劇中之悲劇觀初探〉，收入《中外文學》編輯部主編，《中國古典文學論叢·文學批評與戲劇之部》（臺北：臺灣大學外文系出版，1976），支配元代戲劇觀念者絕非正統儒家或道家思想，而是卑俗化的道教與佛教觀念，甚至是儒釋道思想的混雜，因而形成一種宿命的人生觀。頁321-334。

夭，皆天之所爲；凡目視耳聽，心智工拙以及人力一切施爲者，皆人之所爲。能夠內放其身，外冥於物，浩然大觀，與眾玄同，窮理盡性，就是臻於極至之境。明天人之分在於「知天之所爲者，天而生也；知人之所爲者，以其知之所知，以養其知之所不知，終其天年而不中道夭者，是知之盛也。」⁵⁰明瞭天之所爲，則能順天之自然，不雜以絲毫的人爲；明瞭人之所爲者，則能以有限的智識，頤養所不知的天命而能善盡天年者，是人最美、最大之知。在莊子體系中，能夠明天人之所爲，就能安於人生一切無可奈何的運命，因此被刖足的右師說：「天也，非人也。天之生是使獨也，人之貌有與也，以是知其天也，非人也。」⁵¹這正是「知其不可奈何而安之若命，德之至」⁵²的生命境界。於是處在人間世，就不會以人爲泯滅天理之自然，也不會以人爲知巧泯滅天命，此之謂「無以人滅天，無以故滅命」。⁵³此外，亦能將宇宙萬物視爲自己而然、自然而然的運轉變化，春夏秋冬四時之運轉如此，人之生死來去亦是如此。誠如《莊子·養生主》所說：「適來，夫子時也；適去，夫子順也。安時而處順，哀樂不能入也。」⁵⁴從這個角度看，人處在天地之間的順境或困境也都是一種天命，因此人只有順應自然，安於天命。唯有如此，人才能緩解精神上的痛苦，達到內心的寧靜與和諧。竇娥以守節服孝做爲道德實踐的準則，並決定以今生的修爲爭取來世的幸福，展現一種知天順命的人生信念。佛家因緣果報的信仰與道家順天安命的哲學融合，匯聚成爲支持竇娥活下去的力量。

二、信天求天

竇娥以道德實踐和宗教信仰建構生命的城堡，⁵⁵豈料苟且懦弱的蔡婆引狼入室，不留餘地予以摧毀撞擊。蔡婆將張驢兒父子收養家中，竇娥所以膽敢憤然譏刺蔡婆，並非違背盡孝的承諾；與其說是保全守節之志，不如說是對生命

50 郭慶藩輯，《莊子集釋·大宗師》（臺北：河洛圖書出版社，1974），頁224。

51 郭慶藩輯，《莊子集釋·養生主》，頁124。按：分明是犯於人事而被虧殘，乃說是天，言養生安無可奈何之命。

52 郭慶藩輯，《莊子集釋·人間世》，頁155。

53 《莊子集釋·秋水》曰：「牛馬四足，是謂天；落馬首，穿牛鼻，是謂人。」此謂牛馬有四足，乃是天然，非關人事；羈勒馬頭、貫穿牛鼻，出自人意。頁590-591。

54 郭慶藩輯，《莊子集釋·養生主》，頁128。

55 張淑香〈從戲劇的主題結構談竇娥的「冤」〉對竇娥生命原則的建構有極為精闢之分析，頁227-235。

尊嚴的捍衛與堅持。竇娥所以勇於和張驢兒上公堂，是因為她相信青天大人「明如鏡，清似水，照妾身肝膽虛實」，⁵⁶誰知一切都不在竇娥掌握之中。公堂之上，竇娥承受「千般打拷，萬種凌逼，一杖下，一道血，一層皮」，⁵⁷終於迸發出：

【採茶歌】打的我肉都飛，血淋漓。腹中冤枉有誰知？則我這小婦人
毒藥來從何處也？天哪！怎麼的覆盆不照太陽暉？

這段唱詞在《古名家》是：「打的我魄散魂飛，命掩泉石，則我這腹中冤枉有誰知？我不曾藥死公公當罪責，告你箇相公明鏡察虛實。」竇娥在奄奄一息之時，力辨自己不曾藥死公公，期盼楚州州官審察虛實，並未呼求上天。《元曲選》讓竇娥哭喊「天哪！怎麼的覆盆不照太陽暉」，發出對天的呼求，在情緒上更能與順天知命繫聯。所謂順天知命，不是只有人知天順天，也包括知人惜人，這才是「天人相知」的雙向交流。然而這天人相知的默契，卻在此時此刻消失無影，太陽之光竟無能穿透照射覆蓋之盆。這一聲呼天喚地，意味天人相知開始發生斷裂痕跡。對被嚴刑拷打的竇娥而言，招供是死，不招供也是死，她不如認罪一死倒還痛快些，可是在歷經一不從蔡婆改嫁，二不從張驢兒逼婚，三不從張驢兒私休，四不從昏官桃杌毒打之後，她依然像個不倒翁，頑強挺立。苟且糊塗的蔡婆、邪惡猙獰的張驢兒、法理不彰的桃杌分別代表親情、社會、司法，三個層面交織成一個大羅網，使竇娥陷入「天網彌四野，六翮掩不舒」的困境。他們像一條鎖鏈，在情節上構成一個個衝突的遞相引發，每一個衝突都代表一種試探與危險。⁵⁸這就是王國維所說：「劇中雖有惡人交媾其間，而其赴湯蹈火者，仍出於其主人翁之意志。」⁵⁹竇娥以超越尋常女子的意志抵抗人性的污濁黑暗，不氣不餒。當桃杌轉向要拷打蔡婆時，竇娥迅雷不及掩耳：「住住住！休打我婆婆，情願我招了罷！是我藥死公公來！」竇娥在接受桃杌審問過程中，敘述事情始末都直稱張驢兒父子為「他爺兒兩個」或「他老子」。如今為拯救婆婆的媳婦竟然承認藥死公公，一個人身上同時兼具孝/不孝的矛盾對立，霎時間，戲劇舞臺達到最荒謬最反諷的高點。竇娥為拯救婆婆而招罪，並非屈服於罪惡，而是屈服於孝愛。竇娥隨即被判死刑，下場之前唱：

【黃鍾尾】我做了個銜冤負屈沒頭鬼，怎肯便放了好色荒淫漏面賊？

56 引自第二折【牧羊關】。

57 引自第二折【感皇恩】。

58 張淑香，〈從戲劇的主題結構談竇娥的「冤」〉，頁248。

59 王國維，《宋元戲曲考》，收於《王國維戲曲論文集》（臺北：里仁書局，1993），頁124。

想人心，不可欺，冤枉事天地知，爭到頭，競到底。到如今，待怎的。
情願認藥殺公公與了招罪。婆婆也！我若是不死呵！如何救得你。⁶⁰

因為屈認立即受判死刑，竇娥先是立誓絕不饒恕荒淫好色的張驢兒，為第四折鬼魂復仇埋下伏筆；然後對天地發出信念：「想人心不可欺，冤枉事天地知。」人的內心所以不可欺之侮之，是因為天地是一面昭彰高懸的明鏡，足以照映人的冤情。竇娥一方面表達對天地的信求，同時必須強調以犧牲自身而拯救婆婆的人道與義道。《古名家》「與了招罪」句下有「婆婆我到把你來便打的，打的來恁的」一句，意味如照打我般打婆婆，老年人決難禁受。以文意言，此乃其決心屈認之轉折，描寫竇娥對婆婆由憎恨而憐憫之心理轉變，為全劇樞紐，因此《酌江集》眉批曰：「此句一字一點淚。吳興本刪去，照原本增入。」⁶¹竇娥用一字一淚屈服於孝愛時，「想人心，不可欺，冤枉事天地知」的信念更為理直氣壯。當人的冤情無法在司法秩序或現實世界得到伸張時，透過天地相知，會成為評斷的尺度，人也經由順天知天的信念，絕對可以爭取到底。嚴刑拷打中的呼天喚地，乃是基於信天求天的精神。

三、質問天地

就戲劇情節推展而言，竇娥判定死刑後，可以直接以鬼魂身分進行復仇，但劇作竟用一折的篇幅展演竇娥上法場斬刑，不只成為《竇娥冤》的神品之作，也成為明清以來崑曲折子戲搬演的經典名作。⁶²第三折開場極為莊嚴肅穆，外末扮監斬官引導前路支開閒人；隨後淨扮公人，⁶³鑼鼓各敲三聲，劊子手揮旗

60 《古名家》有這段唱詞，用以解釋信天求天，可以成立。

61 參考鄭騫，〈關漢卿竇娥冤雜劇異本比較〉，頁442。

62 崑曲演出之折子戲曰〈斬娥〉，有上海崑劇院張靜嫻主演，有北方崑劇團蔡瑤毓主演。見《崑劇選輯》（臺北：文化建設委員會策劃監製，1997），輯2。

63 元雜劇腳色有旦、末、淨三大行當（無丑腳，明人改本增之）。旦行扮演女性人物，末行扮演男性人物，淨行扮演市井小民、奸邪人物或其他次要人物。男女主角分別曰正末、正旦；第一個上場的男性腳色曰沖末（人未上而我先上也），正末、正旦之外需要其他人物者，曰外末、外旦。《竇娥冤》正旦扮竇娥；淨扮賽盧醫、太守桃杌、公人；副淨扮張驢兒；外末扮監斬官；沖末扮竇天章。三大行當是專稱，此外又有俗稱，如「卜兒」扮老婦人（如蔡婆）；「孛老」扮老漢（如張孛老）；「孤」扮官員（如得官之後的竇天章）。

提刀，⁶⁴押著竇娥戴著枷鎖上場。儘管救婆認罪是竇娥自主性的抉擇，但是面臨死亡時刻，對天地油然而升起一股強烈的質疑；而使用音樂聲情惆悵雄壯的【正宮】，貼切竇娥慷慨悲憤之情：⁶⁵

【端正好】沒來由犯王法，不隄防遭刑憲，叫聲屈動地驚天，頃刻間遊魂先赴森羅殿，怎不將天地也生理怨。

【滾繡球】有日月朝暮懸，有鬼神掌著生死權，天地也！只合把清濁分辨，可怎生糊突了盜跖顏淵？為善的受貧窮更命短，造惡的享富貴又壽延。天地也！做得個怕硬欺軟，卻原來也這般順水推船。地也！你不分好歹何為地？天也！你錯勘賢愚枉做天。哎！只落得兩淚漣漣。

這兩段曲文堪稱是《竇娥冤》的「務頭」，與《古名家》曲文大致相同。非常明顯，【滾繡球】曲文思想源自司馬遷《史記·伯夷列傳》：「或曰『天道無親，常與善人。』若伯夷叔齊，可謂善人者非邪？積仁嚠行如此而餓死！且七十子之徒，仲尼獨薦顏淵為好學。然回也屢空，糟糠不厭，而卒蚤夭。天之報施善人，其何如哉？盜跖日殺不辜，肝人之肉，暴戾恣睢，聚黨數千人，橫行天下，竟以壽終。是遵何德哉？……余甚惑焉！儻所謂『天道』，是邪非邪？」太史公從顏淵積仁嚠行卻不得善終，盜跖日殺不辜竟以壽終的例子，對天道沒有偏私常常幫助善人的說法提出了深刻質疑。太史公對「天道」的疑惑，不僅僅是個人的，也是全人類普遍共同的困惑。竇娥不同於石君寶《秋胡戲妻》雜劇自幼攻書寫字的正旦梅英，或許七歲之前曾接受父親竇天章的私塾教育，但七歲之齡似乎不太可能讀〈伯夷列傳〉。因此二十歲的竇娥在法場控訴天地，可見劇作家確實轉化司馬遷「天道是邪非邪」的質疑，而投射在主角身上。⁶⁶

64 戲曲舞臺表演所用的道具，名曰「砌末」，鑼鼓、旗子、刀皆是。

65 元雜劇每折用一個宮調，每一個宮調統攝不同的曲牌，以該宮調之中若干曲牌聯套組成一折，亦即以四個不同宮調組成四折套曲。這種體製是取同一宮調的若干曲牌聯成短套，再用不同宮調的許多短套聯成長篇，雜以說白，以說唱故事，謂之「諸宮調」。諸宮調是一種講唱文學形式，元雜劇和宋元南戲因為汲取講唱文學，才能成為大戲規模。宮調猶如現代鋼琴的A大調、B大調、C大調之類。北曲通行者有十七宮調，根據元·芝菴，《唱論》，《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1984），冊1，每一個宮調有不同聲情，如【仙呂宮】唱清新綿邈；【南呂宮】唱感嘆傷悲；【正宮】唱惆悵雄壯；【雙調】唱健捷激爽。頁160-161。按：《竇娥冤》四折用這四個宮調，切合戲劇情境。

66 《竇娥冤》全劇只有此處可以證明劇作家的確化用〈伯夷列傳〉。固然不能證明劇作家受到漢代司馬遷質疑天道、董仲舒等天人學說的影響，但這些普遍性的哲學思

不測風雲、旦夕禍福是人無法預料的，犯王法、遭刑憲卻是自主的行爲，然竇娥這一場死刑並非她咎由自取，更加凸顯「沒來由、不提防」的荒謬，這六個字雖是意義份量較輕的襯字，⁶⁷但刻劃人物的心境卻強而有力。因爲死難來得太荒謬，這一聲冤屈的吶喊才足以動地驚天。竇娥控訴天地的內涵全在【滾繡球】曲詞。日月運轉的定律、鬼神掌控生死的定數，都具有一種恆常的秩序；天地既爲宇宙最高主宰，應該如同日月、鬼神，具有賞善罰惡的公理，怎知天地竟然和污濁塵世同樣怕硬欺軟順水推船，同樣不辨善惡錯勘賢愚。竇娥的質疑正是太史公天問的縮影，由於劇作家運用轉化到一個庶民女子身上，就使竇娥成爲人類所有不幸的代言人。此時此際，竇娥強烈訴求的就是天的「公義」，她透過個人至大的不幸而發現並且認同於一種人類普遍的悲劇，一種失去公義的不幸，一種天人分裂的悲劇。天是不是有公義？人需不需要公義？這是一種悲劇意識的醒覺，逼使歷史家、戲劇家將公義放在天、地、人這種直線格式中加以思考，因此當竇娥對天發出呼喊質問時，也蘊含一種悲劇意識的醒覺，驅使她認同於芸芸眾生，迫使她去做一個中介人，爲他們向天索取公義，作爲天人之間的聯繫。竇娥信仰追求的是一個「公義」的「天」，因而當她臨死之前，很自然地也是訴諸於「天」的「公義」，但就在她最需要公義時，天竟然不能給她證明。於是她與「天」的認同，也就瀕臨分裂的危機。⁶⁸

四、天人感應

竇娥質問天地之後，主動要求迴避前街走後街，引發劊子手的問話：「你如今到法場上面，有什麼親眷要見的，可教他過來見你一面也好。」竇娥在夾唱夾敘中引導情節推展，一方面喚醒讀者觀眾記憶：「止有個爹爹，十三年前上朝取應去了，至今杳無音訊。」竇天章將她送往蔡婆家，如今自己即將屈斬，當年一別竟成天人永隔，一句竇白道盡多少生離死別之情。二方面鋪敘蔡婆上場送行哭別。兩人乍然相見，呼喚彼此，一聲婆婆，一聲媳婦，配合演員的跪

想或也薰陶劇作家，從而成為其書寫劇本的養分。因此本文從天人關係觀點對照《竇娥冤》的主題意義，或可算是一種詮釋方法。

67 曾永義，〈北曲格式變化的因素〉，《說俗文學》（臺北：聯經，1980），每支曲牌格式必需有的字曰「正字」。在不妨礙腔調節拍情形下，可於本格正字之外添出若干字，以作轉折、聯續、形容輔佐之用。此添出之若干字謂之「襯字」，蓋取陪襯襯托之意。襯字多於音節空隙之處添增，意義份量較輕，或是虛字之類。頁328。

68 竇娥的吶喊意味天人的分裂的悲劇，這段分析參考張淑香，〈從戲劇的主題結構談竇娥的「冤」〉，頁255-260。

步相擁，令人鼻酸。閱讀竇娥唱詞，想像絃索⁶⁹伴奏的聲情，不勝悲嘯：

【快活三】念竇娥葫蘆提當罪愆，念竇娥身首不完全，念竇娥從前已往幹家緣。婆婆也！你只看竇娥少爺無娘面。

【鮑老兒】念竇娥伏侍婆婆這幾年，遇時節將碗涼漿奠；你去那受刑法屍骸上烈些紙錢，只當把你亡化的孩兒薦。

竇娥雖然埋天怨地，卻不遷怒婆婆，不辭路遠走後街原來是不忍年邁婆婆見她披枷戴鎖上法場而氣殺悲痛。這些以「念竇娥」起句的唱詞，不著一字為婆婆犧牲之功，刻劃溫柔敦厚的慈悲情懷，以及為而不有的胸襟氣度。自七歲相依為命，兼具母女／婆媳之情，持守盡孝守節承諾可算是極致了。然而不論是盡孝或是守節，都只是可言可道的倫理道德，真正不可言不可道者乃是竇娥內在深處那一股「造次必於是，顛沛必於是」的堅持，是「我心匪石，不可轉也；我心匪席，不可卷也」⁷⁰的意志。這場訣別具有承上啓下之作用，誠如竇娥所唱：「情願認藥殺公公與了招罪，婆婆也！我若是不死呵！如何救得你。」⁷¹竇娥以自己的生命保全婆婆免於一死，無論就撫養之恩或婆媳之情，這是她義不容辭的答報，她成就了身為「人」的孝愛與道義。張淑香〈從戲劇的主題結構談竇娥的「冤」〉解讀：

蔡婆的出現，對於竇娥是一種「愛」的具現與提醒，亦即一種「愛」的意識的醒覺。所以足以促使她把「愛」與「公義」並列，回到自己的行為選擇中重新加以體認與肯定。……蔡婆是她的「冤屈」的代價，是愛的「救贖」，……正因為有了此愛的救贖，所以顯然「公義」就是存在的。……。故蔡婆實在是竇娥回歸於「天」的具體媒介，而真實的媒介是竇娥自己的「愛」與「公義」的道德情操，但最後的源頭卻是「天」本身的真理。⁷²

竇娥以卑微的生命印證「人間公義」的存在，因而相信「天地公義」也必然存在，這是她回歸天道信心的轉折點。因此臨刑前竇娥向監斬官請求「要一領淨席」，她要站在「淨席」之上，就是要讓自己潔淨不染的身軀與骯髒齷齪的紅

69 「絃索」或作「弦索」，代稱絃樂或樂器的絲絃。元雜劇所用的樂器包括笛（管樂）、鼓、板、鑼（打擊樂器）、琵琶（絃樂）五種。明代之後，「絃索」成為北曲的代稱。

70 語見《詩經·邶風·柏舟》，裴普賢，《詩經評註讀本》，頁91。

71 引自第二折【黃鍾尾】。

72 前揭文，頁263。

塵土地隔離，然後透過與監斬官的對話慷慨凜然立下三個誓願：

【耍孩兒】不是我竇娥罰下這等無頭願，委實的冤情不淺。若沒些兒靈聖與世人傳，也不見得湛湛青天。我不要半星熱血紅塵灑，都只在八尺旗槍素練懸，等他四下裡皆瞧見。這就是咱萇弘化碧，望帝啼鵑。

【二煞】你道是暑氣暄，不是那下雪天，豈不聞飛霜六月因鄒衍？若果有一腔怨氣噴如火，定要感的六出冰花滾似綿，免著我屍骸現。要什麼素車白馬，斷送出古陌荒阡！

【一煞】你道是天公不可期，人心不可憐，不知皇天也肯從人願。做甚麼三年不見甘霖降？也只為東海曾經孝婦冤，如今輪到你山陽縣。這都是官吏每無心正法，使百姓有口難言！

第一個誓願血濺白練。高高懸掛在旗槍之上的丈二白練，象徵一張白色狀紙，然而不立文字，對竇娥而言，人類使用的文字已經不能為她伸張正義，所以她要鮮血噴灑成點成線成狀成面，讓她的冤情直上雲霄達於天聽。她的鮮血會像蒙冤被殺的周朝大夫萇弘，三年後化為青綠色之玉石，丹心昭然；她的冤魂會像蜀王杜宇，化為杜鵑鳥，日夜悲啼。第二個誓願六月飛雪，她要噴出一腔烈火般的怨氣，讓暑熱的六月降下滾滾棉絮般的雪花，如同戰國時代被誣陷下獄的鄒衍，仰天大哭，五月下雪。就讓三尺瑞雪遮掩她的屍首，與茫茫雪片一起融化，不需素車白馬送葬至古陌荒阡。第三個誓願是楚州亢旱三年，「東海孝婦冤」正是上述史傳與志怪小說之典故。官吏草菅人命，司法不彰，百姓有口難言猶如甘霖不降，象徵人類失去真理的饑渴。⁷³三個誓願的意象豐富，氣勢磅礴：熱血／白練，怨火／冰花，呈現紅白顏色對比，分別是具象與抽象的視覺；杜鵑哀啼是聽覺，無絕期的綿綿遺恨恰如杜鵑無止無盡的啼聲。鮮血化碧從紅色液體凝結為青綠色固體，兼具視覺與觸覺；不見甘霖／有口難言，融合觸覺與感覺。竇娥不止從看到蔡婆見證自己實踐孝愛與公義；更借用萇弘化碧、望帝啼鵑、鄒衍哭雪、東海枯旱等典故，印證古來天感應人的苦難冤屈而顯現奇蹟的傳說斑斑可考，因而重新肯定她對天道的信念：「若沒些兒靈聖與世人傳，也不見得湛湛青天」，「你道天公不可期，人心不可憐，不知皇天也肯從人願。」青天傳遞靈聖給與世人，皇天肯從人願，在在強調天人感應的可信度。三個誓願在《古名家》只用竇白敘述，顯得情韻不足、氣勢薄弱；《元

73 張淑香解釋：熱血飛白練表示高懸彰明、昭示警戒之意；六月降雪以反常的自然現象取其「雪冤」的強烈寓意；亢旱三年象喻人失去真理的饑渴。〈從戲劇的主題結構談竇娥的「冤」〉，頁266。

曲選》增添三首【耍孩兒】，⁷⁴先以說白陳述誓願，再用唱詞重疊其意，⁷⁵一說一唱既展現以講唱文學為特質的戲曲藝術，又以音樂唱段堆疊人物悲憤情緒，強化抒情效果與情感高潮，可見《元曲選》增添的曲文更能深層刻劃人物的情緒與彰顯戲劇張力。⁷⁶

「天人感應」是董仲舒在「天人同類」的理論基礎中延伸出來的哲學思想。⁷⁷首先，天具有仁愛之道德品質：「天高其位所而下其施，藏其形而見其光。……高其位，所以為尊也；下其施，所以為仁也。」⁷⁸天雖然高高在上為尊，然其以「仁」化育萬物，「藏形而見光」正是其仁德之本質。其次，天任陽不任陰，好德不好刑：「天道之大者在陰陽，陽為德，陰為刑，刑主殺而德主生。……。王者承天意以從事，故任德教而不任刑。刑者不可任以治世，猶陰之不可任以成歲也。」⁷⁹董仲舒陽德陰刑之說，成為一種政治目的和社會規範，主張人君應該和天一樣，多用德政少用刑罰。凡天所尊重，把天下付託給他而使之成王，必然會有不是人力所能招致而出現的祥瑞，這是王者受天命的象徵。「天下之人同心歸之，若歸父母，故天瑞應誠而至」；反之，如果「國家將有失道之敗，而天迺先出災害以譴告之；不知自省，又出怪異以警懼之，尚不知變，而傷敗

74 根據鄭騫，《北曲新譜》（臺北：藝文印書館，1973），【耍孩兒】屬於【般涉調】，可入【正宮】、【中呂】、【雙調】聯套中。【耍孩兒】之後用【煞】，用若干支均可，須冠以數目字。多逆數，此處用三支，上接【耍孩兒】，題【二煞】、【一煞】。頁206-208。

75 曾永義解釋賓白與曲辭在雜劇中的配合有三種情形：其一重疊，二者所表現的意義相同，曲辭不過是再用歌唱表白一番而已。其二相輔，曲辭所說明的事件或思想，有一部份和賓白相同。其三相生，曲白交互使用，推展情節。這三種情形和講唱文學韻散結構的方式相同。〈元人雜劇的搬演〉，《說俗文學》（臺北：聯經出版社，1980），頁368。

76 鄭騫說：「此三曲雅麗工整，氣韻流暢，是臧晉叔佳作。但用典太多太文，不合竇娥口吻，不合本劇之樸質氣氛。」〈關漢卿竇娥冤雜劇異本比較〉，頁443。按：筆者以為雖有用典，但不至於太文。《古名家》的【尾聲】唱詞曰：「霜降始知說鄒衍，雪飛方表竇娥冤」，可見臧晉叔也是根據【尾聲】鄒衍五月飛雪的典故鋪陳曲文，仍然符合天人感應的基調。

77 馮友蘭，《中國哲學史新編》，頁72。

78 董仲舒，《春秋繁露·天地之行》，卷17，頁271。

79 董仲舒，〈舉賢良對策一〉，見漢·班固撰，《漢書·董仲舒傳》（北京：中華書局，1997），頁2502。

迺至。以此見天心之仁愛人君而欲止其亂也。」⁸⁰天心愛人君的基本精神仍在於愛庶民。故天具有仁德，人也應該效法上天，人事的好壞會引起天的獎懲，此即天人感應之說。

董仲舒將自然之天塑造成為支配自然界、主導人類社會的至上之神，但他所強調的不是天的神異力量，而是倫理價值。人與天能夠以道德倫理為仲介達到精神情感的息息相通，有時並以各種奇異現象加以顯示。天乃是有意識地以倫理道德為標準來執行對世間萬物的主宰，天即為倫理綱常的護衛者。所以為善者可以得到天之庇佑，造惡者必遭天之懲處。⁸¹竇娥回歸對天道的信心之後，逐一立下三個誓願。上文分析知天順命、信天求天、質問天地的演變，竇娥至此逐漸恢復主體意識和獨立人格，她以自己的頑強的抗爭替代對天的順從、對天的呼求以及對天的質問，這是竇娥思想轉變的最後驛站。竇娥呼風喚雨，以一種翻天覆地的豪情發下誓願之後，天色轉陰，舞臺上發出陣陣風聲（內做風科），竇娥當下見到：「浮雲為我陰，悲風為我旋，三椿兒誓願明題徧。」⁸²劇作家讓竇娥活著時親眼目睹天地為之風雲變色，證明天人感應的確存在，證明天必然徵驗她立誓的災異現象，做出公義的裁判。果然竇娥斬刑後，血濺白練，天立大雪。天人感應的神異力量達到最高點，竇娥「透過自己的冤情，要以自己整個生命的信心來創造靈聖的神蹟，在上彰顯湛湛青天，在下啓示百姓世人，證明真理是存在於宇宙的，天人是相通合一的。」⁸³

五、天人相勝

血濺白練、六月飛雪都在當下徵驗，但只在剎那間；楚州亢旱則需要三年時間兌現。或以為竇娥這個詛咒連累楚州無辜百姓，未免宅心不仁厚。這個情節沿用史傳敘述，劇作將之轉為竇娥誓願之一，藉以彰顯天降災異對「官吏每無心正法」的懲罰，讓世人持續這段冤情的記憶；同時強化悲劇「引起憐憫與恐懼」，使觀眾情感得到心靈淨化與洗滌的藝術效果。⁸⁴竇娥雪冤的意志從生

80 兩段引文，見董仲舒，〈舉賢良對策一〉。

81 本段參韓曉，〈論關漢卿的公案戲對天人關係的思考〉，頁57。

82 引自第三折【煞尾】，此三句《古名家》作「當日箇啞婦含藥反受殃，耕牛為主遭鞭。」而後由劄子手說出天陰下雪之現象。竇娥死前看到異象，兩種版本相同。

83 參張淑香，〈從戲劇的主題結構談竇娥的「冤」〉，頁265。

84 亞里斯多德著，羅念生譯，《詩學》（北京：人民文學出版社，1997），第六章：「悲劇是對於一個嚴肅、完整、有一定長度的行動的摹仿，它的媒介是語，具有各

前貫穿到死後，第四折以「魂旦」身分上場唱首曲：

【新水令】我每日哭啼啼守住望鄉臺，急煎煎把仇人等待，慢騰騰昏地裡走，足律律旋風中來。則被這霧鎖雲埋，攛掇的鬼魂快。

等待仇人照應救婆認罪之後的誓言：「怎肯便放了好色荒淫漏面賊？」每日哭啼啼呼應法場上立誓「望帝啼鵑」。終於等到父親竇天章官拜兩淮提刑肅政廉訪史之職，⁸⁵隨處審囚刷卷，體察濫官污吏，三年後來到楚州，竇娥芳魂得以托夢哭訴，並再次強化法場上悲壯的誓願：「第一要素旗鎗鮮血灑，第二要三尺雪將死屍埋，第三要三年旱示天災，咱誓願委實大。」⁸⁶凸顯她借用天災異象對天討取公義的堅執與對抗命運的頑強意志。

第四折雪冤具有多重意義：第一，神蹟兌現之後，必須將天的真理重新帶回人間，故必須由竇娥的鬼魂到人間復仇，這是天道的具體與徹底昭顯。其次，劇作家安排竇天章而不安排任何一個清官或借用包公，是因為透過竇天章為竇娥雪冤，在戲劇結構上是一個完滿的結束，解鈴還須繫鈴人，竇天章在楔子中把竇娥帶入「冤」的虎口，最後為她雪冤，正意味對於竇娥的補償；而竇娥冤情同時得到「天上」的父與「人間」的父雙重昭雪，也應和著「天人合一」的主調。⁸⁷三個誓願的實現雖具有濃厚的天人感應色彩，但是劇作並非藉此強調天地鬼神的神異力量，而是要凸顯出一個悲劇人物的意志與覺醒，足可產生天崩地裂的巨大能量。這本身已經具有「天人相勝」的哲學意味。

天人相勝之說和荀子「明天人之分」有密切關係，荀子說：「皆知其所以成，莫知其無形，夫是之謂天。」荀子的「天」指自然造化，它是客觀的存在，具有運轉萬物的功能，「列星隨旋，日月遞炤，四時代御，陰陽大化，風雨博施，萬物各得其和以生，各得其養以成，不見其事而見其功」都是天職，此天職謂之「神」。自然界有其客觀規律，不因人的品德好壞或主觀好惡而轉移；同樣的，人也不能干預天職：「不為而成，不求而得，夫是之謂天職。如是者，雖深，其人不加慮焉；雖大，不加能焉；雖精，不加察焉，夫是之謂不與天爭

種悅耳之音（指具有節奏和音調的語言，即歌曲），分別在劇的各部份使用（指某些部份單用韻文，某些部份用歌曲）；摹仿方式是借人物的動作來表達（表演），而不是採用敘事法；借引起憐憫與恐懼（指觀眾害怕自己遭受英雄人物所遭受的厄運而發生的恐懼），來使這種情感得到陶冶（原文作Katharsis，宗教術語，洗淨之意）。頁19。

85 元代於全國各道設提刑按察使，後改為肅政廉訪史，掌管糾察該道吏治刑獄等。

86 引自第四折【梅花酒】。

87 以上兩點意義，參張淑香，〈從戲劇的主題結構談竇娥的「冤」〉，頁267。

職。天有其時，地有其財，人有其治，夫是之謂能參。」⁸⁸天之職任在於四時行焉，百物生焉，因此至人之慮雖深、能雖大、察雖精，亦不能加於天道。寒來暑往、春生夏長秋收冬藏謂之天時；地生動植物礦物等物質謂之地財；人類因天時地財的適宜性而善用之，致力於人道，謂之人治。不干天地，人道自然興盛，可與天地配合而為三。⁸⁹荀子強調天人之分，人不能參與天造化萬物，人所能做的就是了解天的法則並按照它的法則行動。因此自然現象的奇異變化、社會政治的吉凶禍福、人類生活的貧窮疾病皆非由天決定，而是人自己造成的。人類最重要的課題是「治」，包括齊家、治國、平天下。荀子注重人自身價值以及在社會中的能動作用，明確指出只有靠人的力量才能得到公義的彰顯，旨在弘揚人的主體意識與獨立人格，肯定人在天地間的卓越地位。

「明天人之分」的思想發展到劉禹錫成為「天人交相勝」的哲學思想，其〈天論〉曰：「天，有形之大者也；人，動物之尤者也。天之能，人固不能也；人之能，天亦有所不能也。故余曰：天與人交相勝耳。」劉禹錫和荀子的「天」都指自然天，天是有形體而最大的物質實體（客觀存在的實體），人則是萬物中最特異者（萬物之靈者也）；天與人有各自不同的功能或作用，互有所長，不能取代。在天所能而人所不能之處，天固然可以勝人；在人所能而天所不能之處，人也可以勝天，此謂之「天人交相勝」。劉禹錫進一步論證「天人交相勝」的內在根源：「天之道在生植，其用在強弱；人之道在法制，其用是在是非。」自然界的功能是生長繁育萬物，生物之間是競爭生存、優勝劣敗、弱肉強食的自然規律；而人類社會不由強弱決定，而是建立秩序，實施法制，其主要作用是透過法治彰顯公是公非。故「人能勝乎天者，法也。法大行，則是為公是，非為公非，天下之人蹈道必賞，違之必罰。」意思是說人之所以勝天，是因為它有社會組織，社會之所以能組織，是因為它有法制。「法」是社會是非的唯一標準，合乎法者為是，違反法者為非，此即社會的公是公非。⁹⁰而建立法治社會的依據就是「義制強奸，禮分長幼，右賢尚功，建極閑邪，人之能也。」以義制惡，以禮分序，尊賢崇功，建立是非標準防止邪惡；一旦禮義彰顯、賞罰分明、是非判然、法制建立，就可以達到人道治世的理想，於是「生乎治者人道明，咸知其所自，故德與怨不歸乎天。」劉禹錫提出天人交相勝的理論就是肯定人的主觀能動性，故曰：「天之所能者，生萬物也；人之所能者，治萬

88 以上引用《荀子·天論》，見梁啟雄，《荀子簡釋》（臺北：木鐸出版社，1983），頁220-232。

89 「天有其時」等三句，參梁啟雄，《荀子簡釋》，頁221-222。

90 馮友蘭，《中國哲學史新編》第48章〈隋唐佛學向宋明理學的過渡〉，頁359。

物也。」⁹¹所謂治萬物，等同荀子「人有其治」，就是以禮義道德建立法治社會。

董仲舒「天人感應」主要精義在借用天降災異使人產生敬畏的力量，從而規範君主仁心與社會道德；荀子和劉禹錫則從「天人之分」、「天人交相勝」的邏輯強調人道禮義與法治規範。本文從天人感應解讀竇娥在法場上立下三個誓願風雲變色與神蹟兌現的精神內涵；再從天人相勝觀點解讀竇娥回到人間雪冤的主題意義。透過竇娥對天的真理與公義強烈的追求，三個誓願成真，天道的奇蹟異象完全顯現，代表人在天地間的獨立人格與卓越地位，這是「天人相勝」精神之端倪。

如果說第三折法場立誓和天顯奇蹟災異是著重在竇娥作為人的頑強意志與獨立人格，第四折雪冤凸顯的就是「法制綱紀」的重要作用。透過竇娥鬼魂訴冤，與張驢兒對簿公堂，以及竇天章重新斷案，懲處惡人，還其清白，並且期許「從今後把勢劍金牌從頭擺，將濫官污吏都殺壞，與天子分憂，萬民除害。」⁹²就是反映「人之道在法制，其用在是非」的思想。人類社會是講求公理與正義的，絕不是如同自然界一樣弱肉強食，人要靠自己的力量維護社會秩序，要捍衛善惡公理就必須嚴肅法紀，執法嚴明，道德體系的修補更有賴於法制體系的完善與健全。⁹³最後由竇天章以詞云⁹⁴收尾：「昔于公曾表白東海孝婦，果然是感召得靈雨如泉。豈可便推諉道天災代有，竟不想人之意感應通天。今日個將文卷重行改正，方顯的王家法不使民冤。」⁹⁵從人意感天→文卷改正→彰顯王法→不使民冤，可說是天人感應到天人相勝的貫穿。本文用董仲舒、荀子、劉

91 本段引用劉禹錫未注明出處者，皆引自瞿蛻園箋證，《劉禹錫集箋證·天論上》（上海：上海古籍出版社，1989），頁139-140。

92 引自第四折【鴛鴦煞尾】，這段曲文與《古名家》相同。

93 第四折天人相勝的解析，參韓曉，〈論關漢卿的公案戲對天人關係的思考〉，頁58。

94 元雜劇結束之前，往往由劇中較為重要人物，以篇幅較長的韻白形式對全劇作一個小結，並給予評斷，此謂「詞云」或「詩云」；元刊本稱之為「斷出」或「斷了」。詞云、詩云形式未必都在結尾，有時在劇情進行中也有，例如關漢卿《包待制三勘蝴蝶夢》第二折。由於元雜劇侷限一種腳色主唱，劇中重要人物往往不能藉由唱詞抒情表演，故以長篇詞云、詩云由演員表現念白藝術。

95 這段「詞云」是《元曲選》本增添。元代漢人地位最為卑下，元代法令對待漢人並不公允，例如《元史·行法志》記載，諸蒙古人因爭及醉毆死漢人者，斷罰出征或全徵燒埋銀；又如諸蒙古人與漢人爭，毆漢人，漢人勿還報，許訴於有司。可見蒙古人與漢人在元代法治之前並不平等。這段雖是臧懋循所加，但亦足以刻畫元代漢人對「王家法」的渴望。

禹錫天人關係的思想詮釋，說明《竇娥冤》最終懲罰惡人的不是天地神靈，而是人間法制，對法律公正與官吏清明的呼喚，正是劇作家著力鋪寫第四折的用心。

結論——天道人道的崩毀瓦解

天人感應論從某種程度上能夠激發其主體意識而塑造其以道德為本體，以文化為載體，以政治為目的的理想人格。劇作家正是以此安撫飄搖於苦海的黎民百姓，使他們滿懷對現世生活的希望與期盼，去躬行一切倫理信條。更為重要的是，劇作家力圖修補現實社會中已經逐漸殘破的道德體系，用戲劇建構一個伸張公理的法庭，而「天」則是這個道德法庭的最高法官。雪冤情節意味劇作家將虛幻縹緲的「天道」轉向法制嚴峻的法治「人間」，寄託作者對法治公義的理想與希望。⁹⁶從天人相勝的角度解讀雪冤情節，或許可以找到較為深層的涵義，而避免以「戲不夠，神仙湊」的角度評斷。戲曲向來承載教化功能，劇本安排雪冤情節，表面上是為了彰顯人間法制，也為安撫庶民百姓，強調舉頭三尺有神明、惡有惡報的信念，同時完成「詩學正義」。⁹⁷這裡要特別說明天人相勝強調的是司法正義或社會正義，然而詩學正義與司法正義、社會正義並不相等。換言之，《竇娥冤》完成的不是實質的司法正義或社會正義，而是詩學正義。張漢良提出悲劇不必揚善懲惡，更不證明天道公理。詩的正義是通俗劇的事，關漢卿過分強調詩的正義，一味要洗刷竇娥的冤屈，反倒破壞了情節發展的節奏與統一性。因為主角——無論是人是鬼——尋求解脫，是通俗劇典型的手法。竇娥超越了人的身分，化為孤魂野鬼，在悲劇英雄能力範疇之外奮鬥（譬如公堂上伸鬼手打張驢兒），更沖淡了悲劇意義，使這齣戲變成十足的通俗劇。⁹⁸這個說法提供另一個角度的思考，第四折固然是「雪冤」，換一個名詞說則是「魂報」。然則現實社會中，試問一個冤死者的荒謬誓言果然能成真嗎？冤死後果然能以鬼魂身分回到人間雪冤嗎？果然真有一個可以為自己行使公權彰顯公義的父親嗎？果然可以重審斷案回歸司法正義，實踐社會正義嗎？

96 參韓曉，〈論關漢卿的公案戲對天人關係的思考〉，頁57-58。

97 王瓊玲提出戲劇雖然創造了不可能的平反的正義，在其結局的設計上，卻一定要讓壞人遭到惡報，讓好人的冤屈獲致平反，此之謂「詩學正義」。〈洗冤補恨——清初公案劇之發展主軸與其文化意涵〉，頁498。

98 張漢良，〈關漢卿的竇娥冤：一個通俗劇〉，收入葉慶炳主編，《中國古典文學論叢》（臺灣大學：中外文學月刊社，1985），冊4，「戲劇之部」，頁36-37。

且看公堂上真相揭曉之後，竇娥鬼魂拜別父親之前的唱詞：

【收江南】呀！這的是衙門從古向南開，就中無個不冤哉！痛殺我嬌姿弱體閉泉臺。早三年以外，則落的悠悠流恨似長淮。

每一處坐北朝南的衙門猶如天子分身，是為天子分憂而執行公權力的場所，可是自古以來衙門之中不計其數的冤獄仍舊存在。誠如竇娥對父親的傾訴：「我不肯順他人，倒著我赴法場；我不肯辱祖上，倒把我殘生壞。」⁹⁹「本一點孝順的心懷，倒做了惹禍的胚胎。我只道官吏每還覆勘，怎將咱屈斬首、在長街。」¹⁰⁰為堅持生命原則不肯向人性罪惡妥協，卻為成全人倫孝道而蒙冤，導致紅顏韶齒喪於泉臺，焉能不悲痛？儘管最終還其清白，但依然是悠悠流恨似長淮，竇娥的遺恨恰似長淮之水奔流到海不復還。¹⁰¹原來雪冤之後，並不能安頓竇娥的芳魂，而是永遠的綿綿遺恨，¹⁰²因此這齣戲只是完成詩學正義。所謂「天道」只能成爲一種精神信仰，然而活在現實世界，庶民百姓實際上更需要憑藉的「人道」的仁德法治與公義真理，而非遙不可及的「天道」感應或災異現象。劇作家汲取史傳與志怪小說敘事文本中透露端倪的天人意義，運用戲劇「代言體」的元素，¹⁰³一則代劇中人立言，二則代劇作家立言，將不同意義的天人關係貫穿於竇娥一身。起承轉合的四折情節推展，都可以一一照應天人關係在其中的演變與涵義。如果《竇娥冤》完成實際的司法正義，就是一齣典型的公案劇，則天人感應和天人相勝的意味可以貫穿到劇末，發揮到淋漓盡致。可是劇作家以戲劇慣用「夢兆」與「鬼魂」的手法，不止顛覆了天人感應強調「天道」的神異力量，更解構了天人相勝強調「人道」的倫理綱常。換言之，不論是天人感應或天人相勝分別極力建構的天道與人道，都被現實世界不可能驗證的魂報情節予以崩毀瓦解。於是魂報情節加深了《竇娥冤》的悲劇性，不止刻劃一個「雖有惡人交媾其間，而其赴湯蹈火者，仍出於其主人翁之意志」的悲劇人物；

99 引自第四折【鴈兒落】。

100 引自第四折【梅花酒】。

101 雖然《古名家》無【收江南】曲文，但竇娥冤死終究不能復活的憾恨乃是當然情理，臧晉叔添增，可以強化其憾恨。

102 張炳祥提及竇娥的鬼魂應該使觀眾充滿憐憫和意識到她的喪失是永遠不復的。雖然壞人遭報，竇娥又獲申雪，但她的死是不能補救的。可以參證。見〈竇娥冤是悲劇論〉，收入鄭樹森等編，《中西比較文學論集》（臺北：時報文化，1980），頁324。

103 曾永義提出戲劇定義：「中國戲劇是在搬演故事，以詩歌為本質，密切融合音樂和舞蹈，加上雜技，而以講唱文學的敘述方式，通過俳優妝扮，運用代言體，在狹隘劇場上所表現出來的綜合文學和藝術。」〈中國古典戲劇的形成〉，《詩歌與戲曲》（臺北：聯經出版社，1988），頁80。按：代言體是戲劇搬演中相當重要的元素。

也書寫異族統治下一個漢人、一個知識分子的悲感靈魂；更是用超現實的神鬼力量，用神蹟性的編劇策略，宣判世間終究沒有法治公義，也沒有真理是非。這樣的觀察可以呼應本文「前言」提出的寫作動機，《竇娥冤》並未彰顯司法正義或社會正義，實難以歸屬為典型的公案劇；表面上《竇娥冤》結局將天道還給人心，但其實是天道不彰、人間公義失衡。其蘊含天人關係的不同觀點，從知天順命→信天求天→質問天地→天人感應→天人相勝，這五個層次都蘊含「天與人」的雙向關係，透過竇娥的心理變化自成內在歷程。五個層次猶如金字塔迢遞堆疊而上，鬼魂雪冤之後的竇娥彷彿站在高聳的金字塔頂端，她雖然完成天人相勝的精神內涵，卻是上不著天，下不著地。象徵經過浪裏紅塵的竇娥（隱含劇作家），最終只能站在孤峰頂上，向讀者觀眾昭示：人類已然失去安頓精神的天道和維繫社會的人道，《竇娥冤》的悲劇精神與悲劇涵義盡在其中。

現存元雜劇都經過明代編選者改訂，即使是《元刊本雜劇》三十種，¹⁰⁴也因為長時期經過伶人演唱而隨時改動，因此元雜劇恐怕根本無所謂真正的原本。《竇娥冤》三種版本雖然經過校勘整理、改訂曲白，但關目佈置、情節推展幾乎相同，顯然保留原著基本神貌。本文從天人關係觀點詮釋劇作，純然是「戲曲文本」涵義的探討。在史傳與志怪的原型敘述，已經閱讀出天人關係的母題意義，因此將之深入論析《竇娥冤》，正是本文關懷所在。就一個對中國哲學文化傳統有一些了解的讀者，或許可以「由劇生思」，從劇中人的具體情境作延伸性思考。用不同觀點的天人關係與《竇娥冤》的關目情節及其心理刻劃做一個「對照比較」，從而凸顯一齣戲劇的多重意義。¹⁰⁵

104 鄭騫校訂，《校訂元刊雜劇三十種》（臺北：世界書局，1962）。

105 本文承蒙審查先生惠賜寶貴意見，得以思考釐清相關問題，進而修改得較為周全，謹致謝忱。

引用書目

一、古籍

- 漢·班固撰，《漢書·于定國傳》，北京：中華書局，1997。
- 漢·董仲舒撰、凌曙注，《春秋繁露》，北京：中華書局，1991。
- 漢·董仲舒，〈舉賢良對策一〉，見漢·班固撰，《漢書·董仲舒傳》，北京：中華書局，1997。
- 晉·干寶，《搜神記·東海孝婦》，收入《漢魏六朝筆記小說大觀》，上海：上海古籍出版社，1999。
- 元·芝菴，《唱論》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1984，冊1。
- 明·朱權，《太和正音譜》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1984，冊3。
- 明·宋濂，《元史》，臺北：臺灣商務，1983。
- 清·郭慶藩輯，《莊子集釋》，臺北：河洛圖書出版社，1974。
- 清·孫希旦，《禮記集解》，臺北：文史哲出版社，1990。

二、專書

- 王學奇主編，《元曲選校注》，河北：河北教育出版社，1994。
- 王國維，《宋元戲曲考》，收於《王國維戲曲論文集》，臺北：里仁書局，1993。
- 李漢秋、袁有芬編，《關漢卿研究資料》，上海：上海古籍出版社，1988。
- 梁啟雄，《荀子簡釋》，臺北：木鐸出版社，1983。
- 亞里斯多德著、羅念生譯，《詩學》，北京：人民文學出版社，1997。
- 勞思光，《新編中國哲學史》，臺北：三民書局，2002。
- 馮友蘭，《中國哲學史新編》，臺北：藍燈文化，1991。
- 曾永義，《中國古典戲劇選注·感天動地竇娥冤》，臺北：國家出版社，1983。
- 黃浩漢，《文體詮釋與接受竇娥冤的悲劇讀法》，臺北：臺灣大學外文系博士論文，1989。

- 楊伯峻，《論語譯注》，臺北：明倫出版社，1971。
- 楊家駱主編，《全元雜劇》初編，冊1，臺北：世界書局，1985。
- 裴普賢，《詩經評註讀本》，臺北：三民書局，1982。
- 鄭騫校訂，《校訂元刊雜劇三十種》，臺北：世界書局，1962。
- 鄭騫，《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，1973。
- 鍾林斌，《關漢卿戲劇論稿》，陝西：人民出版社，1986。
- 瞿蛻園，《劉禹錫集箋證·天論》，上海：上海古籍出版社，1989。
- 羅錦堂，《現存元人雜劇本事考》，臺北：中國文化事業股份有限公司，1959。

三、論文

- 王璦玲，〈洗冤補恨——清初公案劇之藝術特質與其文化意涵〉，《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，臺北：中央研究院中國文哲研究所出版，2005。
- 古添洪，〈悲劇：感天動地竇娥冤〉，《中外文學》4卷8期，1976。
- 姚一葦，〈元雜劇中之悲劇觀初探〉，收入中外文學編輯部主編，《中國古典文學論叢·文學批評與戲劇之部》，臺北：臺灣大學外文系，1976。
- 柯慶明，〈試論漢詩、唐詩、宋詩的美感特質〉，《中國文學的美感》，臺北：麥田出版社，2000。
- 施靜，〈近二十年竇娥冤研究綜述〉，《前沿》3期，2003。
- 姜梅永峰，〈小議竇娥冤鬼魂形象的悲劇內涵〉，《銅陵財經專科學校學報》2期，1999。
- 夏長樸，〈尋孔顏樂處〉，《王叔岷先生八十壽慶論文集》，臺北：大安出版社，1993。
- 容世誠，〈竇娥冤的結構分析〉，《中外文學》12卷9期，1984。
- 張淑香，〈從戲劇的主題結構談竇娥的「冤」〉，《元雜劇中的愛情與社會》，臺北：長安出版社，1980。
- 張漢良，〈關漢卿的竇娥冤：一個通俗劇〉，收入葉慶炳主編，《中國古典文學論叢》冊四「戲劇之部」，臺灣大學：中外文學月刊社，1985。
- 張炳祥，〈竇娥冤是悲劇論〉，收入鄭樹森等編，《中西比較文學論集》，臺北：時報文化，1980。
- 黎林，〈命運觀成就中西悲劇精神差異——《哈姆雷特》和《竇娥冤》之比較〉，

- 《華僑大學學報》（哲學社會科學版）3期，2002。
- 曾永義，〈北曲格式變化的因素〉，《說俗文學》，臺北：聯經出版社，1980。
- 曾永義，〈元人雜劇的搬演〉，《說俗文學》，臺北：聯經出版社，1980。
- 曾永義，〈中國古典戲劇的形成〉，《詩歌與戲曲》，臺北：聯經出版社，1988。
- 彭鏡禧，〈竇娥的性格刻劃——兼論元雜劇的一項慣例〉，《中外文學》7卷6期，1978。
- 趙潤海，〈中西戲劇中道德主題的表現：以馬克白與竇娥冤為例〉，《東海文藝季刊》5期，1982。
- 鄭騫，〈元明鈔刻本元人雜劇九種提要〉，《景午叢編》，上冊，臺北：臺灣中華書局，1972。
- 鄭騫，〈關漢卿竇娥冤雜劇異本比較〉，《景午叢編》，臺北：臺灣中華書局，1972，上冊。
- 盧瑞芬，〈冤海裡釀育的反抗與復仇的意志——竇娥形象析論〉，《齊齊哈爾大學學報》（哲學社會科學版）1期，1996。
- 韓曉，〈論關漢卿的公案戲對天人關係的思考〉，《湖北大學學報》26卷6期，1999。
- 顏天佑，〈從天道觀念的轉變看竇娥冤〉，《元雜劇八論》，臺北：文史哲出版社，1996。
- Stephen H. West (奚如谷): "A Study in Appropriation: Zang Maoxun's Injustice to Dou E" (〈《竇娥冤》之冤：臧懋循對《竇娥冤》的修改〉), *Journal of American Oriental Society*, Vol. 111, No. 2 (Apr.-Jun., 1991), pp.283-302.

The Developments and Meanings of the Heaven-Man Relation in *Dou E Yuan*

Li, Huei-mian*

Abstract

The relation between Heaven and man in the play *Dou E Yuan*, composed by Guan Hanqing, passes through five stages: knowing Heaven and following fate, believing and petitioning Heaven, questioning Heaven, corresponding with Heaven (*tian ren ganying*), and the mutual surpassing of Heaven and man (*tian ren xiangsheng*). These five stages mark the psychological changes in the protagonist, Dou E, as she faces different situations ranging from living to dying to revenge. The contradiction revealed through changes in the relation between Heaven and man—due to time, location, and people—highlights a fundamental aspect of this relationship: it changes through time. Rather than tracing or exploring the playwright's philosophical thoughts, this paper will analyze the Heaven-man relation from various points of view. In other words, comparing various plot elements and the description of different characters' psyche from the points of view of the various relations between Heaven and man reveals abundant layers of meaning in the play.

Keywords: Guan Hanqing, *Dou E Yuan*, Heaven-man relation, Heaven-man interaction, mutual surpassing of Heaven and man

* Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.