

古老傳說的時代詮釋 ——百年牛郎織女京劇試探*

丘慧瑩**

(收稿日期：101 年 1 月 6 日；接受刊登日期：101 年 10 月 15 日)

提要

牛郎織女為中國四大傳說之一。這個題材，在不同時期、不同類型的戲劇中被反覆運用，流傳的主因除卻這個古老傳說本身蘊涵著對愛情亙古不變的追求之外，更因為這樣的故事還可以不斷地被賦予新的意涵。

京劇牛郎織女，從清末的「七夕應節戲」，到 1950 年代的「改造神話戲」，到二十一世紀的「新京劇」；從傳統對牛郎織女愛情的詠歌，到牛郎織女成為去壓迫、反封建的代表，再到牛郎織女一如現代人歷經情愛的考驗波折；戲曲敘事緊扣着時代潮流。在這一百年間，幾部牛郎織女京劇在戲曲的敘事上，不只反映了京劇發展本身的進程，也同時反映了時代的脈動。

關鍵字：牛郎織女、天河配、京劇、敘事

* 本文為國科會 NSC 100-2410-H-018-043《牛郎織女戲劇研究(Ⅱ)》專題研究計畫補助，特此感謝。原發表於 2011.10.15〈古老傳說的時代詮釋——百年牛郎織女京劇試探〉，2011 第二屆敘事文學與文化國際學術研討會，臺北：臺灣師範大學國文系主辦之會議，後經改寫；在此感謝特約討論人及兩位論文審查委員給予寶貴意見。

** 國立彰化師範大學國文學系副教授。

一、前言

依羅蘭巴特的論點，敘事存在於「一切時代，一切地方，一切社會。自有人類歷史本身，就有了敘事」、「敘事存在於神話、寓言、童話、小說、史詩、歷史、悲劇、戲劇、喜劇、啞劇、繪畫、彩繪玻璃、電影、連環漫畫、社會新聞當中」，¹而「講故事」是敘事的核心功能。²中國戲曲是一種綜合的表演藝術，所謂「以歌舞演故事」³、「它運用唱詞、唸白、科介等手段，通過一定的結構形式，敷陳情節，開展衝突，刻畫人物，抒發感情，表達主題思想」⁴，因此戲曲敘事具有文學劇本上的敘事，及包括聲腔、舞蹈、布景等舞台整體藝術的雙重性。

牛郎織女傳說為中國四大傳說之一。這個題材，在不同時期、不同類型的戲劇中被反覆運用，流傳的主因除卻這個古老傳說本身蘊涵著對愛情亙古不變的追求，更因為這樣的故事還可以不斷地被賦予新的意涵。

本文依洪淑苓理出的「牛郎織女故事」⁵相關論述，得知清末之後牛郎織女民間傳說的主要樣貌為「兩兄弟式」⁶，其情節公式如下：

- （一）兩兄弟，弟遭虐待。
- （二）分家後，弟得一頭牛（或兼一點別的東西）。
- （三）弟以牛的告訴，得一在河中洗澡的仙女為妻。
- （四）仙女生下若干子女。
- （五）仙女得衣逃去。或云往王母處拜壽被斥。
- （六）牛郎追之，被阻。
- （七）從此，兩人一年一度相會。

¹ 羅蘭·巴特：〈敘事作品結構分析導論〉，收入洪顯勝譯：《符號學要義》（臺北：南方叢書出版社，1988年4月）附錄，頁137。

² 蒲安迪：《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1995年11月），頁4-5。

³ 王國維：〈戲曲考源〉，《王國維戲曲論著宋元戲曲考八種》（臺北：純真出版社，1982年9月），頁201。

⁴ 郭漢城、沈達人所撰：《中國大百科全書》《戲曲·曲藝》卷〈戲曲文學〉條（上海：中國大百科全書出版社，1983年3月），頁475。

⁵ 有關牛郎織女「神話」、「傳說」、「故事」的區分及使用，洪淑苓：《牛郎織女研究》（臺北：學生書局，1988年10月）已有詳細說明，本文不再贅述。本文行文中使用的方式亦同洪文，即凡用「牛郎織女故事」者，泛稱此文學主題；而「神話」、「神話故事」，以及「傳說」或「傳說故事」者，皆分別指稱神話，以及傳說階段的故事內容；用「民間故事」者，則指近人蒐錄所得的故事內容。頁13-15。

⁶ 洪淑苓：「兩兄弟式故事，是牛郎織女民間故事的標準型式」，同前註，頁151。

仔細分辨上述情節，其實是結合、「狗耕田型」⁷和「天鵝處女型」⁸的故事情節，再融合鵲橋傳說，形成我們熟知的牛郎織女故事。⁹此時的小說《牛郎織女》¹⁰與「兩兄弟式」牛郎織女故事最為接近，而目前所知較早的京劇劇本，也是在「兩兄弟式」上加工、發展、變化而成，因分家時分得老牛破車，故被稱為「老牛破車式」；為區別起見，論及故類型時，稱「兩兄弟式」，論及戲曲時，用「老牛破車式」。

從二十世紀初到二十一世紀，京劇中以牛郎織女故事為題材的劇作，隨着時代的發展，從形式到內容都有不少變化。在敘事內容上：二十世紀初的牛郎織女戲曲正在發展中，逐漸形成有名的應節燈彩戲《天河配》；五〇年代前後因戲曲改革政策之故，京劇《天河配》的敘事主旨產生劇烈變化，成為「改造神話劇」¹¹《牛郎織女》、《新天河配》；二十一世紀，擺脫政策干擾，敘事主題回歸「兩兄弟式」牛郎織女故事，但對「至情」有深入探討。在敘事形式上：二十世紀初期的京劇《天河配》，以炫麗奪目的燈彩特效為表現重心，唱腔、身段、舞蹈、舞台佈置皆各競其豔；二十世紀五〇年代的戲曲舞台，燈彩特效

⁷ 此類型故事最早出現在唐·段成式（約 803-863）：《酉陽雜俎》續集《支諾臯上》（臺北：漢京文化事業，1983 年 10 月）中，頁 199，民間多有不同異文。（德）艾伯華著，王燕生、周祖生譯：《中國民間故事類型》（北京：商務印書館，1999 年 2 月），頁 48-51。劉魁立先生曾就此做過分析，見氏著：《民間敘事的生命樹——浙江當代「狗耕田」故事類型文本的形態結構分析》，<http://www.pkucn.com/chenyc/thread.php?tid=840>，原 po 文日期：2003 年 5 月 27 日。

⁸ （德）艾伯華著，王燕生、周祖生譯：《中國民間故事類型》，頁 59-64。鍾敬文：〈中國天鵝處女故事〉，收在《民間文學專號》，《國立北京大學中國民俗學會民俗叢書》（臺北：東方文化，1970 年 12 月），冊 16。

⁹ 洪淑苓：《牛郎織女研究》，頁 151-152、175、176。

¹⁰ 無名氏：《牛郎織女》十二回（上海：大觀書局石印本，約為 1910 左右印本格式）。收在路工、譚天點校合編：《古本平話小說集》（北京：人民出版社，1984 年 3 月，重排版），頁 107-152。

¹¹ 容為曜撰：〈神話劇〉（myth play）：「以神話故事為題材的戲劇。這類戲劇在不同國家、不同時代都有出現。在歐洲，古希臘悲劇的題材，大都取自希臘神話，但悲劇詩人往往給神話以新的解釋，賦予它以現實意義的內涵。莎士比亞借用希臘神話題材寫了《特洛伊羅斯和克瑞西達》、《維納斯與阿多尼斯》等劇作。高乃依、拉辛以及歌德等人的某些劇作，也取材於希臘神話。這些不同時代的劇作家，在借用這些題材時，也都予以加工、改造，寄寓了新的意義。在中國古典戲曲中，這類劇目也很多。明代朱有燬（權）在《太和正音譜》裏曾把元人的雜劇分做「神仙道化」、「林泉丘壑」、「煙花粉黛」、「神頭鬼面」等十二科，神話劇也就概括其間了。又如根據《西遊記》、《封神演義》、《聊齋志異》以及《天仙配》、《雷峰塔》、《張生煮海》、《牛郎織女》等許多歷代流傳民間的神話故事改編的傳統戲曲，都通過戲劇構思，展現出一個個斑斕多彩、玄妙神奇的人神共處的太虛幻境與超凡脫俗的神話世界。這些神話劇儘管充滿虛幻和文學的渲染，卻與迷信不同，它從不同的生活角度，從不同的主人公身上，反映出對幸福的嚮往和追求，暴露出封建統治者對人們的理想和美好生活的摧殘。」。中國大百科全書總編輯委員會：《中國大百科全書》戲劇卷（北京：中國大百科全書出版社，1989 年 11 月），頁 339。此處所言「改造神話劇」，主要是依據 1949 年中國中央文化部正式成立「戲曲改進委員會」，作為戲曲改革工作的最高顧問機關；接著 1951 年中國政務院發布了《關於戲曲改革工作的指示》（簡稱「五五指示」），成為「改戲、改人、改制」的正式政令而來。黃秋雨創作的《牛郎織女》，因當時有人說神話劇不能改動，或是只能刪削，務必保持原樣，因此黃秋雨此劇被視為「改造神話劇」。黃秋雨：〈牛郎織女說明〉，收在《牛郎織女》（北京：新戲曲出版社，1951 年 9 月），頁 1-4。

部份相形遜色，但配合變形的主旨，許多匪夷所思的道具都可搬上舞台；二十一世紀的牛郎織女戲曲，在行當的表現、音樂唱段等部份都有明顯的突破，並充份運用新式配樂與現代科技，整體舞台藝術有不同以往的面貌出現，更往百老匯音樂劇的方向靠攏，成為一種「新京劇」¹²。

二、做為應節戲的牛郎織女戲曲

二十世紀初，最早的京劇牛郎織女故事《天河配》，是做為應節戲而出現，因此一開始演出的方式與唱詞並不穩定，各名角據其特長與巧思新編的結果，使得京劇《天河配》（「老牛破車式」故事）一直在變化中，很難有所謂的「定本」¹³。由於當時《天河配》以燈彩戲著稱，故舞台安排顯得精彩奪目。

（一）京劇牛郎織女的類型

1. 老牛破車式

做為應節的「兩兄弟式」故事類型的京劇牛郎織女戲曲《天河配》，出現的時間大約在清末民初，由王瑤卿首先演出。寒香亭主《北平園歲時記》有言：

七月七日各園舊例演《長生殿·鵲橋密誓》，所謂「七月七日長生殿，夜半無人私語時」也，自王瑤卿乃改以村媼常談之老牛破車。¹⁴

¹² 所謂「新京劇」並非有明確界線，而是泛指與傳統京劇表演不同的新編京劇。朱楚善的說法主要是以現代的審美視角，重新探索，為京劇找出一條道路，使現在的觀眾能更直接更容易接納和欣賞京劇藝術：「運用創意精神，推動京劇與音樂劇的結合，製造一個契機，使京劇藝術得以新生。於是『京歌舞劇』的樣式產生了，『抒情神話詩劇』的風格也跟著確立。」，見氏著：〈現代審美視角下的京劇探索〉，《大雅》（雙月刊），2001年4月，頁67。而吳汝俊的說法亦大同小異：「我的理想就是用我的新京劇來展現國粹的魅力，讓國粹走近大眾。」，〈「中國最後男旦」吳汝俊再舞《七夕情緣》〉，原華夏經緯網，<http://big5.huaxia.com/yl/ysgj/2007/00719834.html>，檢索日期：2008年12月17日。

¹³ 此處所言並無「定本」，指的是早期京劇《天河配》雖依「老牛破車式」情節鋪衍，但唱詞、板式及說白，還是有很大的變化空間。可參見本節「（二）民初京劇牛郎織女戲曲的舞台藝術」中的各項分析比較。

¹⁴ 寒香亭主：〈北平園歲時記〉，《劇學月刊》第4卷第3期，頁22，收在《中國早期戲劇畫刊》（北京：學苑出版社，2006年5月）第24冊，頁220。

足見從王瑤卿之後，才開始以「老牛破車式」的牛郎織女戲曲應節。梅蘭芳十歲（1904）第一次在北京廣和樓登台時，正是農曆的七月初七，當時演的是崑劇《長生殿·鵲橋密誓》裡的織女，¹⁵而非目前所熟知「老牛破車式」的牛郎織女戲曲。至於確切出現此一類型的時間，就目前所知，應不晚於民國六年（1917）。張聊公《聽歌想影錄》記民國七年（1918）〈裕慶社之《天河配》〉¹⁶演出情況：

梅郎於織機一場，加唱西皮慢板一段，清圓流轉，繞梁欲飛，民國六年，第一臺之《天河配》以王瑤卿為織女，即不能辦此一段唱工也。¹⁷

目前可見京劇《天河配》的本子為《俗文學叢刊》所收《天河配》¹⁸「總講本」，有「老牛破車」的標題，但並不是個完整的本子。僅十三場。第一場金紅牛星因「污了天河淨水、又踏壞神農穀田」（頁8）而被貶下凡以贖罪過。並說明凡間張守業為上天牽牛星下凡，與織女有夫妻之分，並預告了第二場牛郎嫂桑氏要毒害牛郎的事情。第三場便是金牛星出言預警、第四場是桑氏害牛郎的過程及分家。第五場是織女下凡，第六場交待牛郎逃離桑氏迫害及分家、老牛要守義偷仙女仙衣。第七場是蓮池沐浴，第八場是七仙女討衣物的過場，第九場是牛郎要求與織女成親，第十場為雙方大戰，第十一場老牛命八牛精相助，第十二場為老牛、牛郎與織女交手，織女不敵而敗下。第十三場是眾仙女與眾小牛的战斗。從第八場之後幾乎都是武戲打鬥，沒有劇情的進展；所有牛郎織女的民間生活，及日後的天河分隔、鵲橋一會皆付闕如。雖有損我們對牛郎織女故事完整性的了解，但並不影響此劇的價值。此本與小說《牛郎織女》情節極為相似，一開始有火牛金星交待張守業為牽牛星下凡，後面接著牛郎兄弟分家、再接「天鵝處女型」取衣得妻情節。由於京劇成熟的年代與小說《牛郎織女》的成書年代最為接近，二者情節明顯相互影響交融。

2. 天上雙星式

2-1 欠聘錢不還

除了「老牛破車式」的《天河配》，清末民初還出現過「天上雙星式」的牛郎織女戲曲。所謂「天上雙星式」的牛郎織女故事，主要指牛郎織女皆為上界星君，不同於「老牛

¹⁵ 王長發、劉華：〈梅蘭芳年表〉，收在中國梅蘭芳研究學會、梅蘭芳紀念館編：《梅蘭芳藝術評論集》（北京：中國戲劇出版社，1990年10月），頁746。

¹⁶ 此時梅蘭芳同時於「裕群社」、「裕喜社」搭班演出，標題做「裕慶社」應有誤。

¹⁷ 張聊公：《聽歌想影錄》（天津：天津書局，1941年10月），頁177，收在學苑出版社編：《民國京昆史料叢書》第2輯（北京：學苑出版社，2008年1月），頁187-188。

¹⁸ 京劇《天河配》，收在《俗文學叢刊》第341冊（臺北：新文豐出版股份有限公司，2004年5月），頁3-38。以下再次出現時，僅標頁碼，不另注出處。

破車式」的仙凡愛戀，特別強調天上雙星的一年一會。¹⁹宣統三年（1911）棟園綺情生所編的「時調雜劇」《吉慶花》（一名《鵲橋會》）例言寫到：

七夕牛女渡河，為天地間離合悲歡，得未曾有之事，編為戲劇，自應譜以崑曲，惟梨園中人，每以崑曲難習，囑改填時調，易於上口，閱者幸勿見哂。²⁰

全劇以牛郎織女因欠天帝十萬聘錢，故被謫於天河東西，終年分離，每年七夕烏鵲填河，始得一會；劇中穿插凡間仕女乞巧，及牛女二人不滿自身命運，詢之月老，月老告之歷來才子佳人，皆自縛情絲難以終老，不若二人佳耦天齊，二人只好接受命定。此劇所唱為「三、三、四」十字句，並標注「時調雜劇」，不知是否為皮黃劇本；依當時劇園風氣，相對於崑劇的「時劇」，應以梆子、皮黃為大宗，只是未見此劇有更多演出的記錄。

王瑤卿演出「老牛破車」式的《天河配》後，帶動風潮；十數年的光陰，七夕舞台上的應節戲只剩下京劇《天河配》：

《天河配》演牛女二星七夕相會故實，故多於七夕演之。今梨園行人，無論坤伶、童伶、以及名伶、票友等，每屆七夕佳節，必相爭演，以號招顧客。此戲可分崑曲、秦腔、皮黃三派，而現今歌場所演皆皮黃，崑曲與秦腔則早已絕跡舞臺矣。²¹

2-2 雙星為證

這一類的應節戲，牛郎織女並不完全是主角，更重要的是用來見證他人的愛情故事；主要依《長生殿·密誓》的情節鋪衍。

¹⁹ 所謂「天上雙星式」的牛郎織女故事，主要指牛郎織女皆為上界星君，非仙凡愛戀故事。一般論及牛女愛情，皆引《荊楚歲時記》所載（然今本《荊楚歲時記》皆未見）。故事的發展可大分為兩種，目前確切文本一為明·馮應京（1555-1606）《月令廣義·七月令》「一年一會」條，引殷芸（471-529）《小說》的：「天河之東，有織女，天帝之子也，年年機杼勞役，織成雲錦天衣，容貌不暇整。帝憐其獨處，許嫁河西牽牛郎。嫁後遂廢織紉。天帝怒，責令歸河東，但使一年一度相會」，因二仙「廢耕怠織」而被迫分離；一為《日緯書》：「牽牛娶織女，借天帝二萬錢下聘（一說為欠聘錢十萬），久不還，天帝怒，驅在營室中，每年只一見」，因欠聘錢不還而被迫分離。

²⁰ 棟園綺情生：《吉慶花》，《小說月報》第2年第7期（1911年7月），頁1-4。

²¹ 張舜九：〈九畹室劇談〉（三），《戲劇月刊》第1卷第12期，頁1，收在《中國早期戲劇畫刊》第4冊（2006年5月），頁551。《戲劇月刊》成刊於1928年6月，1932年月即停刊，距1917年不過十多年光景。

產生的原因是民國十四、五（1925-6）年，已經有人認為七夕演《天河配》「已成陳腐」、「當圖編一劇……以新耳目」²²，於是梅蘭芳改編《長生殿·鵲橋》為《太真外傳》中一折，亦成七夕之應節戲：

七月初七——天河配、長生密誓（為太真外傳之一折，梅蘭芳之專劇）²³

此處的「長生密誓」，指的是《太真外傳》²⁴第三本第四場。楊貴妃唐明皇七夕盟誓的整體情節安排，甚至是說白唱詞，對《長生殿·密誓》²⁵多有承襲：

《太真外傳》	《長生殿·密誓》
（生上香，揖介）（旦福介）（生旦同白）雙星在上，我李隆基與楊玉環恩重三生，義同一體，願世世生生，共為夫婦，永不相離。	（生上香揖與旦福介）雙星在上，我李隆基與楊玉環，（旦合）情重恩深，願世世生生，共為夫婦，永不相離。
天孫有靈，實聞斯語。	有渝此盟，雙星鑑之。
（生）在天願為比翼鳥，（旦）在地願為連理枝。	（生又揖介）在天願為比翼鳥，（旦揖介）在地願為連理枝。
（旦唱）楊玉環長生殿今宵盟定。（生唱）與妃子結下了夫婦生生。（旦唱）臣妾身似黃姑鵲橋聘定。（生唱）賢妃子何止似天上星辰。（旦唱）天雖長地雖久有時而盡。（生唱）好誓盟永結下恩愛千春。（旦唱）長生殿乞巧筵死生守定。（生唱）天上星地下影照我長生。	（合）天長地久有時盡，此誓綿綿無絕期。（旦拜謝生介）深感陛下情重，今夕之盟，妾死生守之矣。

但二者重大的差別，卻是《太真外傳》中牛郎織女雙星完全沒有出場。

事實上京劇的應節戲，在清末民初之時，似乎尚未成熟。1915 年時，王瑤卿從清宮找到一齣《天香慶節》，準備中秋時拿到新式劇場「第一舞台」上演。當時梅蘭芳在俞振庭的戲班，不能參與演出，為與之抗衡，於是依嫦娥傳說，編寫了古裝新戲《嫦娥奔月》²⁶，並於同年的國曆十月三十一日演出，²⁷由此即可知京劇應節戲的產生情況。²⁸

²² 看雲樓主人：〈紅氍漫筆〉，《戲劇月刊》第 2 卷第 5 期，頁 1，收在《中國早期戲劇畫刊》第 6 冊（2006 年 5 月），頁 321。

²³ 張舜九：〈摭笛餘談〉，《戲劇月刊》第 1 卷第 12 期，頁 8，收在《中國早期戲劇畫刊》第 4 冊（2006 年 5 月），頁 426。按《太真外傳》編排於 1925 年。

²⁴ 齊如山：《太真外傳》，收在《齊如山文集第十三冊》《齊如山戲本》（瀋陽：遼寧出版社，2010 年 3 月），頁 280-351。

²⁵ 清·洪昇：《長生殿》（臺北：華正書局，1981 年 7 月），頁 98-104。

²⁶ 徐城北：《梅蘭芳百年祭——兼及京劇的「三座大橋」》（北京：奧林匹克出版社，1994 年 12 月），頁 26。

²⁷ 王長發、劉華：〈梅蘭芳年表〉，收在中國梅蘭芳研究學會、梅蘭芳紀念館編：《梅蘭芳藝術評論集》，頁 750。

（二）民初京劇牛郎織女戲曲的舞台藝術

此劇演唱曲牌的部份比板式變化還多，與目前所知最早的京劇劇本集《梨園集成》中收錄劇本的唱曲安排相似；板式變化的唱段集中於張守田（牛郎兄）、桑氏（牛郎嫂）的部份，板式相當簡單，只有西皮倒板、搖板兩種。牛郎張守業的唱段，簡單區分為：牛郎與兄嫂平民生活唱板腔；牛郎遇織女則唱曲牌。這個梨園演出本，對劇中人物的裝扮有很清楚的說明，其中織女為道扮：「織女，花旦扮，梳云（雲）鬢髻，代（戴）女道妙常巾，金翠過樑，穿粉紅宮衣裙子，足登小腳躑，手執云（雲）拂上」（頁 29）²⁹。而且還用了「大牛形燈」（頁 13）、「分開餃看介，煙火現出毒藥」（頁 21）等的殊效果情況看來，是一個較早的京劇燈彩戲梨園演出本；在仙女天河沐浴的部份，新增了眾牛精與仙女的武打場面，呈現出應節戲的熱鬧氣氛。通天教主王瑤卿曾演出過，但不知道是不是這個本子。

京劇《天河配》，另有 1928 年勝利唱片由姜妙香演唱的錄音。³⁰應該就是比較成熟的京劇牛郎織女故事，比對二者的唱詞，並不相同。

俗文學叢刊	1928 年勝利唱片
	姜妙香演唱
【水底魚】酣睡草堂，聞嫂嫂聲揚。步履踟忙，見伊問端詳。	
（西皮搖板）披蓑衣持絲鞭去把牛放，牽老牛出家門途（？）往西莊	（西皮導板）奉嫂命她教我將牛來放
【懶畫眉】牧牛緩步到柳林，陣陣秋風透衣襟。早寒午熱七月旬，果是立秋暑氣還未盡。秋光已透水邊村。 （西皮搖板）將牛繫在柳樹上，身倚樹？睡黃梁。 （西皮倒板）柳陰睡臥將合眼。	（慢板）學牧童來至在綠野村莊。好男兒當自強凌雲志向，可嘆我幼失學未繼書香。二雙親去世早隨從兄長，奈嫂嫂忒嫉妒凶悍不良！張守義守本分全不思想。
（西皮搖板）耳邊聽得有人言，急忙睜抬頭看。	（搖板）忽聽得人歡語不見行藏
又見老牛他吐人言所為那般。	

²⁸ 有關七夕的月令承應戲，目前尚可見《銀河鵲渡》（藏於北京：中國國家圖書館）。《七裏報章》、《仕女乞巧》（《崑弋月令承應戲》，二劇皆收於《故宮珍本叢刊》（海口：海南出版社，2000 年 10 月）第 661 冊，pp81-85。吳書蔭：《綏中吳氏藏抄本稿本戲曲叢刊》（北京：學苑出版社，2004 年 3 月）第 22 冊，pp431 亦有收錄）。《柳州乞巧》、《博望乘槎》（藏於中國藝術學院圖書館）然此數劇皆與京劇「老牛破車式」牛郎織女戲曲無涉。另筆者已撰〈乞巧、愛情與經世——牛郎織女故事在古典戲曲中的表現〉一文論述，故此處暫不討論。

²⁹ 崑旦韓世昌演出時則採用古裝。張舜九：〈梨園叢話〉（續），《戲劇月刊》第 2 卷第 10 期，頁 5，收在《中國早期戲劇畫刊》第 8 冊（2006 年 5 月），頁 77。

³⁰ 柴俊為主編：《京劇大戲考》（上海：學林出版社，2004 年 12 月），頁 329。

這段唱片錄音，只有姜妙香，但應是摘自與梅蘭芳共同演出的《天河配》。梅蘭芳（織女）、姜妙香（牛郎）、蕭長華（嘎氏）曾同台演出於開明戲院。梅與姜妙香除了是姑表兄弟關係，³¹更是長達四十多年合作的伙伴，且 1922 年 10 月之後便由梅的姨夫徐蘭沅操琴。

舞台藝術應是民初京劇《天河配》最大的成就，因為此劇是有名的燈彩戲，眾伶人無不爭奇競巧，以「新排應節炫麗佈景名劇」³²為號召。除了有燈彩戲原有的噱頭：牛形燈、牛郎吃毒包子時有煙火外，³³蓮池入浴與鵲橋相會兩場更是別出心裁：

今日名伶演者，自以蘭芳為最佳。因其佈景及服飾等，俱視餘人為講究。此戲蓮池入浴，鵲橋相會兩場，佈景非力求華美不能動人也。³⁴

蓮池沐浴時水由蓮花噴出、且用真荷花荷葉上場、舞台上電光異彩絢爛奪目；鵲橋相會時燈彩紗幔、鵲鳥齊飛，還有轉臺、電光鵲橋、真牛上台，皆為奇觀。³⁵炫麗的舞台配合優美的舞蹈才能相得益彰，張聊公提及當時梅蘭芳的天河沐浴舞取法西洋之蝴蝶舞，兩兩迴翔：

仙女洗浴，繡幕一揭，玉筍環生，望之如瑤林瓊樹，諸仙女輕紗纖縠，舉體皆柔，迴翔旋折，軼態紛陳，座客亦為心旌搖搖，不能自主，此場舞法，與天女散花，頗復相同，而九伶同舞，相凌不亂，彌覺繽紛可觀。³⁶

仙女的出場，也很講究：

³¹ 梅之祖母為陳金爵之女，而姜妙香之母為陳金爵之孫女。潘光旦：《中國伶人血緣之研究》，收在《近代中國史料叢刊三編》第 1 輯，冊 10（臺北：文海出版社，1987 年 11 月），頁 117-118、142-143。

³² 杜廣沛收藏、婁悅文撰文：《舊京老戲單——從宣統到民國》（北京：中國文聯出版社，2004 年 2 月）便收有一張 1934 年尚小雲演出的《天河配》戲單，上面特別強調了「新排應節炫麗佈景名劇」。頁 82。

³³ 京劇《天河配》：演出提示有「大牛形燈」、「分開餃看介，煙火現出毒藥」，收在《俗文學叢刊》第 341 冊，頁 13、21。

³⁴ 張舜九：〈梨園叢話〉（續），《戲劇月刊》第 2 卷第 10 期，（2006 年 5 月），頁 5。

³⁵ 參見周簡段：《神州軼聞錄·民俗篇》（北京：華文出版社，1992 年 6 月），頁 118。張聊公：《聽歌想影錄·裕慶社之天河配》，頁 177-178。張鏐子（即張聊公）：《歌舞春秋·梅蘭芳扮演織女》（上海：廣益書局，1951 年 7 月），頁 23-24。張舜九：〈梨園叢語〉，《戲劇月刊》第 1 卷第 5 期，頁 5，收在《中國早期戲劇畫刊》第 2 冊（2006 年 5 月），頁 273、〈劇藝談片〉，《戲劇月刊》第 2 卷第 7 期，頁 6-7，收在《中國早期戲劇畫刊》第 7 冊（2006 年 5 月），頁 56-57。

³⁶ 張鏐子：《歌舞春秋·梅蘭芳扮演織女》，頁 23-24。

飾仙女者，為劉鳳林，小鳳凰，王麗卿，諸茹香，朱桂芳，姚玉芙，芙蓉草，程豔秋，依次出台，一個勝過一個，而最後乃殿以梅蘭芳所飾之織女。即此一場，已足引起座客極大之注意。第一夜演時，諸仙女魚貫而上，未引起座客注意，次夕演時，改用四擊頭上，每一仙女上場，皆得一碰頭好，至姚玉芙出，好聲已多，芙蓉草又多，程豔秋更多，至梅蘭芳，則歡聲雷動矣。³⁷

除此之外，配演的牛郎、仙女們也是關鍵：

喜群社以聲華絕代之梅蘭芳，扮演織女，根本主角，已較他園特優，重以程豔秋、芙蓉草臨時加入，分外生色，又於唱作之間，力求精美，彩飾之事，必取清新，宜其歷三日之夜，極一時之勝，蔚為各園之冠也。³⁸

織女出場，以仙女八人為之襯托，是日飾仙女者，亦極整齊，決不以無鹽嫫母，濫廁於南威西施之列，如朱幼芬，朱桂芳，姚玉芙，楊韻芳，王麗卿，趙芝香，劉鳳林，小鳳凰八人者，或夙負盛名，或雅擅武技，為花旦，或唱青衣，同着仙衣，共歌新曲，唱【山桃紅】一折，雍容閑步，周旋馳耀，亦可謂聲色之妙矣。³⁹

1919、1920 年梅蘭芳七夕演出的《天河配》，程硯秋曾陪演仙女。⁴⁰可見眾多的《天河配》演出，梅蘭芳的表演最為人津津樂道，⁴¹稱其演出之《天河配》為「應節不易多得之佳劇」⁴²。

至於曲詞唱段部份，名伶間也各自不同。如張有才分家時，梅蘭芳唱數板一段，尚小雲唱原板；於織機一場時，梅加唱西皮慢板一段，尚於西皮慢板後，再加一段改二六。⁴³梅版織女上場時，念開場詞云：「織雲弄巧待黃姑，銀漢迢迢漾碧虛，玉露金風清絕夜，

³⁷ 同註 36，頁 23。

³⁸ 同前註。

³⁹ 張聊公：《聽歌想影錄·裕慶社之天河配》，頁 178。

⁴⁰ 王長發、劉華：〈梅蘭芳年表〉，收在中國梅蘭芳研究學會、梅蘭芳紀念館編：《梅蘭芳藝術評論集》，頁 753。

⁴¹ 張聊公：《聽歌想影錄》，稱「梅郎演唱此劇，增益身段，大加改良，為各園所萬不能及，可以壓倒群芳，一洗陳腐之舊套」，頁 177。張繆子《歌舞春秋》：「喜群社以聲華絕代之梅蘭芳，扮演織女，根本主角，已較他園特優，重以程豔秋、芙蓉草臨時加入，分外生色，又於唱作之間，力求精美，彩飾之事，必取清新，宜其歷三日之夜，極一時之勝，蔚為各園之冠也。」，頁 23-24。此處所引，皆為張之記錄，其為所謂「梅黨」人士，故不免有特別的敘事角度。

⁴² 張舜九：〈梨園叢語〉，頁 5。

⁴³ 張聊公：《聽歌想影錄·裕慶社之天河配》，頁 187。張舜九：〈劇藝談片〉，頁 6-7。

有人來借聘錢無」⁴⁴與舊詞不同；於仙女群舞時，八個仙女陪伴織女各拿雲帶唱一段崑曲【山桃紅】。⁴⁵王瑤卿中年失嗓之後也整理過《天河配》⁴⁶，可惜目前皆無法找到當時的演出本可供對照，僅能從當時的觀劇心得撷拾吉光片羽。

清末民初時期，做為應節戲的京劇《天河配》出現的年代約在民國六年前後，此時京劇《天河配》最大的特點，在於炫麗的布景道具機關，無論在唱段或舞蹈，各名角致力於發展具有個人特色的《天河配》。

三、戲改政策下的牛郎織女戲曲

1949 年中國中央文化部正式成立「戲曲改進委員會」，作為戲曲改革工作的最高顧問機關；⁴⁷接著 1951 年中國政務院發布了《關於戲曲改革工作的指示》⁴⁸（簡稱「五五指示」），成為「改戲、改人、改制」的正式政令。然而中共對戲曲改革的開端，更要溯源於 1942 年毛澤東在延安文藝座談會上的講話，毛澤東將文化視為「團結自己、戰勝敵人」的軍隊，認為文藝要站在無產階級和人民大眾立場服務。⁴⁹目前幾部具特色的京劇牛郎織女戲曲，大約都寫成於 1949-50 年代。

根據「五五指示」而產生不同的改編方法，當時稱之為「打掃灰塵」、「去蕪存菁」和「脫胎換骨」。⁵⁰所謂「打掃灰塵」，亦即對劇本小修小改；⁵¹至於良莠雜陳精華與糟粕混雜，則需「去蕪存菁」⁵²；而「脫胎換骨」，則是對劇本「大拆大卸、大修大改」⁵³。

⁴⁴ 此詩為翁羅癭公先生所特撰。

⁴⁵ 郭建英：〈回憶梅師對我的教導〉，收在中國梅蘭芳研究學會、梅蘭芳紀念館編：《梅蘭芳藝術評論集》（北京：中國戲劇出版社，1990 年 10 月），頁 511-512。

⁴⁶ 徐城北：《梅蘭芳百年祭——兼及京劇的「三座大橋」》，頁 63。

⁴⁷ 〈中央人民政府文化部成立戲曲改進委員會——確定戲曲節目審定標準〉，新華社 1949 年 7 月 27 日電。收在中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部、吉林省戲劇創作評論室評論輔導部編：《戲劇工作文獻資料匯編》（長春：內部資料，1984 年 4 月），頁 19-20。

⁴⁸ 周恩來簽發：〈政務院關於戲曲改革工作的指示〉，1951 年 5 月 5 日。收在中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部、吉林省戲劇創作評論室評論輔導部編：《戲劇工作文獻資料匯編》，頁 24-26。

⁴⁹ 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉，1942 年 5 月 2 日、23 日。收在中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部、吉林省戲劇創作評論室評論輔導部編：《戲劇工作文獻資料匯編》，頁 179-211。

⁵⁰ 王安葵、余從主編：《中國當代戲曲史》（北京：學苑出版社，2005 年 6 月），頁 43。

⁵¹ 「打掃灰塵」指劇作局部或某些細節、個別詞句有封建因素或落後意識。只要把這些除去，灰塵掃掉劇本就煥然一新。如京劇《貴妃醉酒》、《烏龍院》、《三岔口》、川劇《秋江》、楚劇《葛麻》、湖南花鼓戲《劉海砍樵》等。王安葵、余從主編：《中國當代戲曲史》，頁 43-44。

⁵² 「去蕪存菁」這類劇本指主題含混不清，某些局部存在較嚴重的封建落因素，使得人物性格不統一，情節繁瑣雜，舞台效果不佳。這類劇目只靠小修小改難以奏效，需要進行細緻的分析鑑別，進行去粗取精、棄蕪存菁的藝術創造。如越劇《梁山伯與祝英台》、川劇《柳蔭記》、《拉郎

(一)「脫胎換骨」式的牛郎織女京劇

1. 楊紹萱的新編

1944年毛澤東在延安看了《逼上梁山》後，寫了一封信給楊紹萱、齊燕銘，說他們「舊劇革命的劃時期的開端」⁵⁴。受到鼓勵的楊紹萱，重新編寫牛郎織女故事，成為《新天河配》⁵⁵。此劇共十八場，分為〈初配〉、〈牛家〉、〈天庭〉、〈牛夢〉、〈留衣〉、〈婚禮〉、〈乞巧〉、〈梟謀〉、〈鵲會〉、〈梟訴〉、〈追織〉、〈鬥老〉、〈寄書〉、〈鵲訊〉、〈授梭〉、〈擒梟〉、〈報喜〉、〈鵲橋〉。全劇雖依「兩兄弟式」牛郎織女故事改編，但後半段故事幾乎全是新編。從第七場〈乞巧〉開始，新增牛郎織女蓄養白鴿；第八場〈梟謀〉為長老蓄養鴟梟；第九場〈鵲會〉是百鳥與鴟梟大戰；第十場〈梟訴〉講鴟梟負傷逃走，上天庭向王母告狀；第十二場〈鬥老〉是牛大、田氏、舅爺指責長老；第十三〈寄書〉、第十四場〈鵲訊〉，是白鴿為牛郎送信給織女，告知七月七日百鳥將搭橋讓二人相逢；第十五場〈授梭〉是織女贈白鴿寶梭、生絲一束，要百鳥織成天羅地網，擒捕看守天河的鴟梟；第十六場〈擒梟〉即靈鵲率百鳥擒住鴟梟；第十七場〈報喜〉為喜鵲向牛郎報告，鴟梟已被擒獲一事。在十八場戲中，有十場都是新增，而且全是白鴿、靈鵲、鴟梟間的糾扯不清，讓「羽族」成了劇中的重心。

表面上看來，有「老牛破車式」牛郎織女京劇的影子，但敘事主題完全改變。為了配合當時中國的國內外形勢，楊紹萱在劇中編造「老黃牛和破車」（頁235）結婚的故事，以符合中國的土地改革政策，用來象徵「生產手段和勞動工具」的結合；鴟梟與和平鴿之

配》、黃梅戲《天仙配》、京劇《將相和》、崑劇《十五貫》等。王安葵、余從主編：《中國當代戲曲史》，頁44。

⁵³ 「脫胎換骨」主要是針對內容上充滿封建毒素，在藝術上又頗具特色的劇目。作者要通過重新構思，使之在思想價值是發生一種質的變化。使原劇中與封建糟粕糾纏在一起，深藏在封建塵垢中的民主性精華顯露發揚，從而生發出新的意趣和情趣的劇目。如莆仙戲《團圓之後》、《春草闖堂》。王安葵、余從主編：《中國當代戲曲史》，頁44-45。

⁵⁴ 毛澤東：〈在延安看了《逼上梁山》後，寫給楊紹萱、齊燕銘同志的信〉，收在中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部、吉林省戲劇創作評論室評論輔導部編：《戲劇工作文獻資料匯編》，頁225。

⁵⁵ 此劇原為小白玉霜的「新中華評劇團」編寫，但亦可做京劇本搬演。劇中有注云「此【十針扎】係評劇中的一個曲牌，如在京戲中演唱，可用【南梆子】，酬加舞蹈身段」。由於此劇僅上演但從未公開出版過，後因楊紹萱的政治因素也沒有機會再單獨出版。目前可見的劇本收錄在山東大學等編寫：《中國當代文學參閱作品選》第1冊（福州：福建人民出版社，1983年10月），頁214-345。以下再次出現時，僅注頁碼不另注出處。

間的鬥爭，實際卻是來影射帝國主義陣營與和平陣營之間的鬥爭，這種附會與硬湊，在當時引起了很大的爭議。⁵⁶

事實上，排除不必要的政治因素，本劇最大的問題在於百鳥與鴟梟的冗戲過多，新增的鴟梟並無具體破壞牛女愛情的事實，白鴿與原來的鵲鳥功能重覆，也顯多餘；姑且不論匪夷所思的老牛為何要破車結婚，重點是結了婚之後呢？這些新增的角色、情節，無法讓牛郎織女故事生發新意，反而模糊了二人為爭取愛情而奮鬥不懈的主旨，及七夕一會的淒美，導致整部劇作遠離人們熟知的牛郎織女故事而不知所云。

這個劇本在 1951 年上演不久後，就受到許多批評，指其生硬的將現代的觀念和語言強加進牛郎織女故事之中，成為另一種東西了。艾青：〈談《牛郎織女》〉具體指出了不適當之處：

楊紹萱的劇本裏，老黃牛竟唱了魯迅的詩「橫眉冷對千夫指，俯首甘為孺子牛」；當村民趕走長老時說「你那老一套，現在用不著」，「這個老迷信，現在要打倒」之類的話；劇情裏，也貫穿了和平鴿和鴟梟之爭，用以影射目前的國際關係，最後是以「牛郎放牛在山坡，織女手巧能穿梭，織就天羅和地網，捉住鴟梟得平和」為結尾。⁵⁷

這種完全不顧原來的神話傳說，憑各人構思來重新創造的劇作讓原來的神話傳說面貌全非。這一類的牛郎織女戲曲還有「大眾京劇社」演出的《牛郎織女》，生硬的比附使得坦克、飛機、原子彈都上了舞台。⁵⁸

2. 黃秋雨的改寫

黃秋雨則是於 1949 年寫出《牛郎織女》⁵⁹京劇。當時因為《天河配》被視為封建、迷信戲，因此被禁演，黃秋雨為解決藝人生計問題，改編牛郎織女故事，成為控訴封建剝削、歌頌勞動群眾的「改造神話劇」⁶⁰。本劇共分十幕，第一幕：孫父欠糧，牛郎（孫守義）被迫當牧童，地主「活扒皮」（趙百萬）欲強娶織女（孟月娥）做小，眾人商議孫家

⁵⁶ 艾青：〈答楊紹萱同志〉，《人民日報》（1951 年 11 月 12 日）。

⁵⁷ 艾青：〈談《牛郎織女》〉，《人民日報》（1951 年 8 月 31 日）。

⁵⁸ 同前註。

⁵⁹ 黃秋雨：《牛郎織女》（北京：新戲曲出版社，1951 年 9 月），頁 1-58。以下再行引用，僅注頁數，不另注出處。

⁶⁰ 黃秋雨此作不稱《天河配》而稱《牛郎織女》的原因，是當時有人說神話劇不能改動，或是只能刪削，務必保持原樣，因此黃秋雨此劇被視為「改造神話劇」，為區別起見，演出此劇的藝人建議稱《牛郎織女》，故以此名之。黃秋雨：〈牛郎織女說明〉收在，《牛郎織女》，書同前註，頁 1-4。

先以牛車迎娶織女。第二幕：趙家管事至孟家催租，告知娶織女便可抵租。第三幕：趙家管事告惡狀。第四幕：牛郎織女拜堂時，被趙家大管事攪亂，公差帶走牛女二人。第五幕：貪官裁臧，重責孟父、媒人，最後判牛郎荒山牧牛，織女給趙百萬做妾。第六幕：鄉里得知判決，群情激憤。第七幕：織女趙家受苦，寧死不依；趙扒皮假稱牛郎已死，並派織女機房織布。第八幕：牛郎山中放牧，思念織女，夢中進到蟠桃園。玉帝命織女獻舞、牛郎伴歌，二人夢中相會，覺得人間天上都一樣，「若不造反，白頭偕老是夢一場」（頁47）；玉帝欲問斬二人，王母講情，被關在天牢。天上眾雜役造反，王母命牛郎帶兵出征，將功折罪，牛郎拒絕。第九幕：孟父率眾人救援牛女，二郎神禦敵不成，南天門即將攻陷；玉帝傳旨，欲斬牛郎，玉帝將納織女為侍妾。第十幕：風雨聲中，牛郎夢醒，孫母尋兒，織女逃出虎口，三人相見；因後有追兵，孫母犧牲自己，讓二人逃走，孫母罵賊身亡。

做為主角的「牛郎」「織女」，嚴格而言，只是凡間為生活辛勤耕織的男女代稱。凡間的牛郎織女奉父母之命、媒妁之言結合，卻受迫於貪官及惡霸，只能起而反抗；而牛女爭取的並非是婚姻的自主，而是生活的自由。如果說這個劇作還有一點牛郎織女故事的影子，那便是牛郎入夢上天宮的一段，一樣有天帝、王母掌權，但說的不是牛郎織女天宮生活，而是強調平民百姓無論在人間或天上都一樣受壓迫，只有造反方能掌握自己的命運。人間／天上的人物，其實是同一個人扮演：天上專權好色的玉帝，正是人間欺壓善良的大地主「活扒皮」趙百萬；天上的牛鬼在人間是趙家大總管趙二；蛇神／張媽、督戰神／縣官錢如命、福星／管家甲、祿星／管家乙、天將／班頭衙役、天兵／趙家惡奴，這天上所有的角色，基本上就是人間做惡的共犯。而天上起義的兵將，正是人間被壓迫被欺凌的善良百姓；由此可知反抗的力道之強、人民的力量是無限的。

牛郎織女被迫伴歌獻舞時的合唱，道盡了爾食爾酒，民脂民膏：

壽筵大開在天闕，來了三山四海眾神仙，那壽桃鮮紅，蘸滿了人們的血，那壽酒芬冽，滴滿了人們的汗。這兒是——食前方丈，笑逐顏開，天上人間，那管得勞苦的人們，轉輾溝壑，啼飢號寒，比地獄還要淒慘！（頁45-6）

很有「朱門酒肉臭，路有凍死骨」的況味。當牛郎覺悟到善良且辛勤工作的人，無論人間天上，都注定成為欺壓的對象時，他決定造反：

說什麼我們的生死由玉帝掌，沒有我耕織人他飯也不能嚐，恣橫暴只知把福享，天上怒人間怨壽命不久長，咱們要隨着大家齊反抗，揭竿起義，大鬧天宮，轟轟烈烈幹一場。（頁46）

這裡的牛郎織女有強烈的反抗精神，罵玉帝「盤剝喝血、殺人不用槍」、「傷天害理、喪盡天良」（頁 47），不甘受壓迫受利用，勇於挑戰命運，創造出完全不同於「老牛破車式」情節的另一種「牛郎織女」京劇。這種改造後的牛郎織女戲曲，可說完全符合戲曲改革工作的指示：

戲曲應以發揚人民新的愛國主義精神，鼓舞人民在革命鬥爭與生產勞動中的英雄主義為首要任務。凡宣傳反抗侵略、反抗壓迫、愛祖國、愛自由、愛勞動、表揚人民正義及其善良性格的戲曲應予以鼓勵和推廣。⁶¹

黃秋雨的「改造神話劇」《牛郎織女》，在 1949 年寫成後，連續演出了三十多場，1950 年也演出了四十多場。這種把天下所有辛勤織布、耕田放牧的佃戶、農家子女，都稱之為「牛郎」、「織女」；將牛郎織女的故事主旨，改成指控封建剝削、確立群眾力量，歌頌勞動人民優良品質的「改造神話劇」，造成一定的影響。像安瀾的京劇《七夕淚》⁶²，就完全排除了牛郎織女故事的影子，全是階級壓迫、對抗地主惡霸的劇作了；徐進的越劇《牛郎織女》⁶³也是這一類的作品。

（二）「去蕪存菁」式的牛郎織女京劇⁶⁴

除了上述的二種改寫的牛郎織女戲曲外，其實還有一類傳統式的牛郎織女戲曲。這一類的牛郎織女故事戲曲反而較「脫胎換骨」式的牛郎織女京劇晚出，是在戲改政策開始檢討後產生的作品。以 1955 年由朱慕家編劇，中國京劇院三團的演出本、⁶⁵嚴樸的《牛郎織女》⁶⁶為代表。這一類的作品維持京劇老牛破車式的傳統，但刪除了迷信部份，並加強人物立體性與劇情的合理性描寫。

⁶¹ 周恩來簽發：〈政務院關於戲曲改革工作的指示〉，1951 年 5 月 5 日。收在中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部、吉林省戲劇創作評論室評論輔導部編：《戲劇工作文獻資料匯編》，頁 24。

⁶² 安瀾：京劇《七夕淚》（上海：中南文聯籌委會，1950 年 1 月），頁 1-122。

⁶³ 徐進：越劇《牛郎織女》（上海：華東人民出版社，1950 年 6 月），頁 1-72。

⁶⁴ 之所以將這一類的作品定位為「去蕪存菁」型的改編，主要是以《俗文學叢刊》所收《天河配》「總講本」為參照。加上牛郎織女故事本身為神話劇性質，同類型的黃梅戲《天仙配》或是依中國四大傳說為題材的戲曲：越劇《梁山伯與祝英台》、川劇《柳蔭記》皆為此類，故嚴樸所編《牛郎織女》也不可能只是「打掃灰塵」便可解決傳統《天河配》中的問題。

⁶⁵ 曾白融主編：《京劇劇目辭典》（北京：中國戲劇出版社，1989 年 6 月），頁 1172。

⁶⁶ 嚴樸執筆：《牛郎織女》（上海：上海文化出版社，1956 年 1 月），頁 1-87。以下再行引用，僅注頁數，不另注出處。

以嚴樸所編《牛郎織女》為例，全劇共分十四場，在人物安排上，除原有的牛郎、織女、金牛星、王母、張有才、周氏、鵲仙之外，又多了八仙、南極仙翁、雙成、雲英、奎木狼、婁金狗、嘴火猴、尾火虎、金甲神、鵲王等天界神仙，以及李叟、陳嫗等凡間人物。情節上刪除掉嫂嫂做毒餃（包）子謀害牛郎的部份；增加了老嫗向織女買布，順便抱怨自家媳婦的人間瑣事。並做了很多細部銜接的工作，如金牛星並非犯錯被貶凡塵，而是為織女仗義直言才受到處罰；奎木狼、婁金狗皆為天界執法者，故第一場舉發織女偷看凡塵，第九場又奉命下凡，捉拿織女。織女的閨中密友雙成、雲英，也如同人間女子的「姐妹淘」一般，共同分享小兒女心事。而王母的嚴酷、金牛的仗義，周氏的惡嫂行徑、張有才牛郎兄弟情深，都有更完善的呈現。最有趣的是注意到了仙女碧蓮池沐浴的傳統；這個情節雖是牛郎娶得織女的重要安排，但牛郎為逼婚而拿了織女衣服的舉動卻是十足的趁人之危。嚴樸並未刪去這種小奸小詐的趣味，還特別強調沐浴時的脫衣安排：

如因當場脫衣不便，可將此景改為中幕外。俟眾仙女唱畢下場後，啟中幕，現第一場。眾仙女下場與拉中幕的空隙中，預先將衣服晾於欄杆上。（頁 43）

並加強牛郎要織女下嫁時，織女羞人答答、欲拒還迎的樣子，而不是早期《天河配》那種一言不合大打出手的火爆場面。

（三）二十世紀中期牛郎織女京劇的舞台藝術

此一時期的牛郎織女京劇，最大的特色在於敘事主旨「脫胎換骨」式的變化，讓牛郎織女戲曲負載前所未見的主題思想。相對於文學敘事內容的重大變化，外在表現形式的舞台藝術，似乎明顯被忽略，甚少有資料記錄。

1. 音樂唱腔

戲改初期據「五五指示」，首要工作重點是修改劇本和淨化舞台，對戲曲音樂主要的重點放在劇種唱腔的記錄，因此對傳統劇目的表演唱腔保存大於改變。據此推測前述幾本牛郎織女京劇，在唱腔上應該是維持較多的傳統。上述劇本中，詳細記載板式變化的只有黃秋雨和嚴樸的《牛郎織女》，兩本劇本注明的唱腔，都是沿用傳統的板式，未見新編。楊紹萱的作品，牛郎織女在天宮成婚時唱【賞花時】；蓮池沐浴時唱【碧玉簫】；嚴樸的作品在蓮池沐浴的部份唱【普天樂】、【朝天子】；靈鵲搭橋一場唱【點絳脣】、【刮地風】；鵲橋相會唱【寄生草】、【清江引】；這些曲牌也都是前有所承。

2. 舞蹈

梅蘭芳的《天河配》，在仙女蓮池沐浴、鵲橋相會時都有極為精彩的舞蹈表演。黃秋雨的《牛郎織女》，沒有前述情節，舞蹈的場合是第八幕牛郎入夢至天宮時，只提到「左右分上，織女並八仙女各拿花籃一隻，且歌且舞」（頁44）、「織女勉強起舞」（頁45），從字面的提示，看不出舞蹈具任何特色。

楊紹萱的《牛郎織女》雖然對傳統牛郎織女故事敘事主旨有重大的轉變，但在蓮池沐浴與鵲橋相會的表現形式上，仍依傳統加以發揮。蓮池畔新編一段「清水舞」，織女要邊唱「清水歌」邊起舞，此時的舞蹈是彩綢舞；「此場可用彩綢舞，綢用月白色」（頁229），與梅蘭芳《天河配》所舞⁶⁷，應有異曲同工之處。

比較特別的是無錫大眾京劇社演出的《牛郎織女》，據艾青所言，其中有一場舞蹈採用了「紅軍舞」的步姿，⁶⁸這是目前所知在牛郎織女京劇中運用現代舞蹈的肇始之作。

至於「去蕪存菁」式的改編本，如嚴樸的《牛郎織女》，蓮池畔只註明了：「四仙女、雙成、雲英、織女同上起舞」（頁43），鵲鳥搭橋時，也只有「起舞」（頁78）二字，恐怕是沒有太多突破性的表現。

3. 燈彩

民初《天河配》最大的特色在於燈彩的運用，黃秋雨的《牛郎織女》還是彩頭戲班演出的樣式，第八幕牛郎夢中入天宮一段：

牛郎睏倦已極，月亮上升，奏夢景曲，睡熟，燈光全熄。四擊頭聲中，一道焰火，滿台已是雲景，織女着古裝，執拂塵立雲中，牛郎猛然而起，呆視雲中。（頁43）

場上在場景轉換間要撒火彩。不過隨着「淨化舞台」的要求，連這個小小的花俏，也消失了。⁶⁹楊紹萱的劇本最後鵲橋一場，佈景提示，也有燈彩：

百鳥搭橋，每人一手持鳥形，一手持花燈，依高下兩層排成隊形。六仙女持花燈。舞蹈上。（頁258）

⁶⁷ 張聊公言蓮池舞：「此場舞法，與《天女散花》，頗復相同」，而《天女散花》劇中所用即為絲綢。張鏐子：《歌舞春秋·梅蘭芳扮演織女》，頁23-24。

⁶⁸ 艾青：〈談《牛郎織女》〉，《人民日報》（1951年8月31日）。

⁶⁹ 王安葵、余從主編：《中國當代戲曲史》，頁108。

只是除此之外，就沒有更多新奇之處；比起民初《天河配》的爭奇鬥豔、別出心裁，顯然要遜色許多。

4.佈景

五十年代的京劇《牛郎織女》舞台佈景，正處於寫實與虛擬並存的轉變時期。安瀾的《七夕淚》完全沒有佈景的提示，應是維持傳統戲曲舞台的固定底幕形態。楊紹萱的《新天河配》，每一場的佈景都很簡單：

- 第一場 七夕夜景。天空，天河兩岸，牛女二星半輪明月，稍有浮雲。遠處有天宮一座。(頁 215-6)
- 第三場 南天門外。(頁 222)
- 第五場 清水池風景。(頁 227)
- 第七場 農村家庭。(頁 236)
- 第九場 遠山、樹林，有白楊，綠樹等。(頁 241)
- 第十一場 臥室及織布機一架。(頁 245)
- 第十五場 冷宮，有窗櫺一面。(頁 255)
- 第十八場 鵲橋一座，七夕天文。(頁 258)

許多場次沒有注明佈景。嚴樸的《牛郎織女》對佈景有簡單的提示：

- 第一場 天上。白雲縹緲，遠見瑤池，若隱若現。(頁 4)
- 第二場 人間。張家草堂。(頁 14)
- 第三場 天上。織女機房。(頁 24)
- 第四場 人間。與第二場同。(頁 26)
- 第五場 人間。田畔茅屋，土壁傾圮。(頁 37)
- 第六場 (一) 人間。碧蓮池畔，清波蕩漾；池邊繞以白石欄杆。(二) 同第五場。(頁 42)
- 第七場 人間。張家草堂，門庭衰落，蛛網塵封。(頁 48)
- 第八場 人間。竹籬草舍，花木扶疏，屋旁柳蔭下放織布機。(頁 51)
- 第九場 天上。瑤池。(頁 60)
- 第十場 人間。(一) 田埂旁。(二) 同第八場。(頁 64)
- 第十一場 天上。(一) 烏雲迷漫，狂風大作，雷聲隆隆。(二) 同第一場。頁 73)
- 第十二場 天上。白雲靄靄。(頁 76)

第十三場 天上。瑤池。(頁 79)

第十四場 天上。銀河上空，紅霞紫霧，彩色繽紛。(頁 81)

仔細看這些佈景的提示，是針對表演空間的提示，主要在舞台氣氛的呈現，畢竟牛郎織女跨越了人間天上；除了織布機、白玉石欄、鵲橋外，都不是具體寫實的物件安排，完全可以用底幕加燈光變換或投影處理。

但黃秋雨的《新天河配》的佈置提示，卻不只是凝造空間氣氛，而是明確的交待舞台上寫實佈景的位置，且要升降大幕加以配合：

第一幕 在【哭皇天】曲牌演奏中，幕緩緩啟。場佈籬笆、柴門、草屋兩棟後有一株老樹，屋側置有木床一具。(頁 1)

眾鄰出門，孫母、牛郎送，幕急落。(頁 11)

第二幕 幕啟。舞台佈置成孟炳生的窮家庭堂屋。近舞台中心，靠下場門之間放下一張織布機。(頁 12)

從「分幕不分場」的變化，可知黃秋雨的《新天河配》與當時其他牛郎織女京劇的差距。傳統京劇的分場，是以人物上下做為情節段落，與古典戲曲依曲牌聯套的制約，形成「齣、折」的音樂段落安排不同。黃秋雨用「幕」來區隔表演及情節段落，明顯是受話劇寫實佈景的影響。⁷⁰這種寫實風格的佈景安排，也出現在同時期的越劇《牛郎織女》⁷¹中，此劇與黃秋雨《新天河配》同樣分幕不分場；且劇本還收錄各幕的佈景圖繪，清楚呈現每幕場景的具體形象，以便演出。

整體而言，京劇《天河配》在中共建國之後，因「戲改」政策的影響，敘事主題出現巨大的變化，使得京劇牛郎織女故事變得面目全非。楊紹萱一類的改寫劇作，以「古人說今事」，在劇中反映當時的國際局勢、保衛世界和平，然此類作品，引發了「反歷史主義」的爭議，加上特殊的時代背景，藝術問題延燒成政治問題。⁷²黃秋雨一類式的「改造神話

⁷⁰ 1953 年由范鈞宏、何異旭、邱妍、任以雙編寫，黃雨秋整理的評劇《牛郎織女》，又回到分場不分幕的設計。見氏著：《牛郎織女》，刊在《劇本》（北京：人民文學出版社），1952 年 8 月號，頁 51-75。

⁷¹ 徐進：越劇《牛郎織女》，頁 1-32。

⁷² 相關問題可參見余秋雨：〈歷史劇簡論〉，《文藝研究》1980 年第 6 期，頁 43-55。安葵：〈五十年：戲曲理論與實踐〉，《文藝理論與批評》2000 年第 4 期，頁 45-56。溫潘亞：〈關於「戲改」的再思考〉，《粵海風》2007 年第 2 期，頁 37-41。史革新：〈關於歷史劇創作問題論爭的考察〉，《天津社會科學》2008 年第 1 期，頁 135-140。陳麗芬：〈歷史劇研究述評〉，《戲劇文學》2010 年第 8 期，頁 36-40。

劇」，把牛郎織女的敘事主旨，轉變為指控封建剝削、確立群眾力量，歌頌勞動人民優良品質。這一類的牛郎織女戲曲，多了些「階級味」、「受壓迫味」。

相對此時期牛郎織女京劇敘事內容的重大變化，外在的敘事形式較二十世紀初期的舞台藝術，相形遜色。雖說受話劇風影響，運用寫實佈景進入傳統戲曲，但民初演出《天河配》時，舞台上真荷花、真水及轉台的出現等，已有前例；所以真正創新是以「分幕制」取代「分場制」。此時雖受戲改政策影響，但離 1960 年代樣板戲的表演藝術還有一段距離；但從此時期牛郎織女京劇的變化，已可窺見京劇朝樣板戲方向發展的傾斜。

四、二十一世紀新編京劇牛郎織女

二十一世紀有兩本以「牛郎織女」為主題的戲曲：一是曾永義的《牛郎織女天狼星》⁷³；一是中國旅日藝術家吳汝俊的《七夕情緣》⁷⁴。二者不約而同都是以「老牛破車式」為基礎，但採取了不同的敘事處理。

（一）深化至情的二十一世紀京劇牛郎織女戲曲

1. 理想國式的《牛郎織女天狼星》

由曾永義教授新編的牛郎織女京劇《牛郎織女天狼星》，2001 年在台北國家劇院首演。全劇除了序幕與尾聲外，共分為「錦緞傳情」、「天廷大審」、「老牛吸河」、「人間冷暖」、「情海波折」、「人間絕望」、「協力鵲橋」等場。⁷⁵劇中主要角色除牛郎、織女、老牛外，尚有大姐、鵲女及天狼星。

劇情大意为：天規森嚴，神仙不許有情愛。七仙女之大姐，與老牛哥，兩心相屬，卻礙於天規，只能將愛情埋藏在心中。鵲女愛慕天狼，天狼卻暗戀織女。織女與牛郎情深相悅，牛郎以自栽蟠桃相贈，織女則報以錦緞。天狼因愛生恨，向玉帝告狀。玉帝大審，牛

⁷³ 此劇的演出本與原創劇本有不少差異，原創劇本收錄在丘慧瑩編：《中國牛郎織女傳說·俗文學卷》（桂林：廣西師範大學，2008 年 7 月），頁 177-203。

⁷⁴ 此劇並未有公開發行之影音資料與劇本刊行，本文所據為中國中央 11 台，九州大戲台的錄影資料，<http://www.tudou.com/programs/view/rv3kwAxbBzo/>。由於未見該劇劇本，所引文字皆出自影音資料，以下不另出注。

⁷⁵ 有關演出本與原創劇本的差異可參見曾永義：〈《牛郎織女天狼星》的原本和國光京劇團的演出本〉，《大雅》（雙月刊），2001 年 4 月，頁 60-65。

牛郎織女自認相愛無罪，玉帝裁決將二人分別押入天牢，老牛與鵲女等設計救牛郎織女下凡。王母怒，以寶杖化為銀河，阻隔二人。老牛吸乾了銀河，阻擋追兵，護衛二人來到人間。天狼亦尾隨而至，化身道士，引導二人投奔趙大戶，趙大戶居心叵測，趁牛郎不在家中，意圖染指織女，未料被化身其侄兒的天狼星君阻止，憤而離去。天狼以金釵贈織女，織女不受。適牛郎返家，乃留下金釵而去。牛郎因此誤會織女不貞，終因二人愛情基礎穩固，得以化解。二人離開趙家，在廣漠野水之濱無何有之鄉住下，並生下男嬰，過了一段男耕女織恩愛夫妻的歲月。豈料流民湧至，官府騷擾，叛軍壓境，始信人間難有淨土。天狼又領兵追捕，織女被捉回天庭，在鵲女的協助下搭成鵲橋，並合力擊敗天狼。正在此時，老漁夫將之引入桃花源，牛郎與織女的至情至愛，到此終於不受干擾。⁷⁶

編者虛構出對立面人物：天狼星，使其成為牛郎織女天上人間追尋至情的真正阻撓者，⁷⁷並衍伸出至情與至恨的對峙。天狼星愛慕織女，卻求不得，於是由愛生恨，用盡各種方法，導致牛郎織女接受層層磨難。作者在前言時，提到了牛郎織女故事在於愛情的追求：

男女之間，如果能以真誠為基礎，始於相欣相賞，繼之相激相勵，終於相願相成，那麼愛情才會真正地圓滿……。基於這樣的愛情理念，我便以「牛郎織女」加上所造設的「天狼」，透過天上、人間、桃花源的三種不同的時空，以其間鍥而不捨的追求和糾葛作為載體，借以呈現愛情境界的層層展開與疊疊的提升，同時又以「旁見側出」之筆，稍見其「香草美人，寄託遙深」之旨趣。⁷⁸

新編的牛郎織女京劇，不只強調了牛郎織女追求真愛的無怨無悔，也打破了傳統只能一年一會的結局，安排了一個志士仁人所嚮往「玉帝威權不能施、人間罪惡不能及」⁷⁹的理想國，讓牛郎織女在此安身立命，是一個大團圓的結局。

2.美化的《七夕情緣》

集編導演於一身的吳汝俊，則是在 2007 年七夕演出《七夕情緣》；他自言欲為中日兩國架起鵲橋。⁸⁰

⁷⁶ 以上劇情簡介，參見《牛郎織女天狼星》DVD（臺北：國光劇團，2001 年 6 月）。賴芳伶曾對劇本內涵有深刻的分析，見氏著：〈那永恆而虛幻的情愛烏托邦——讀永義先生《牛郎織女天狼星》劇本有感〉，《台灣日報》（2001 年 4 月 13 日）。

⁷⁷ 天狼星的表現的確很搶眼，曾氏甚至運用了類似精神分析的「自我」、「本我」、「超我」，設計了三個天狼星的本尊分身，在台上對話辯駁。

⁷⁸ 曾永義：《牛郎織女天狼星》「前言」，收在丘慧瑩編：《中國牛郎織女傳說·俗文學卷》（桂林：廣西師範大學，2008 年 7 月），頁 177-178。

⁷⁹ 同前註，頁 203。

⁸⁰ 〈旅日藝術家吳汝俊 用京劇架中日鵲橋〉，中國評論新聞網，<http://www.chinareviewnews.com/>

整齣《七夕情緣》沒有一個對立面人物。原本京劇《天河配》中，兩個被視為負面人物的王母、嫂嫂，在《七夕情緣》中形象雖未改變，但都作了適度的美化。牛郎嫂子嘎氏的性格雖有瑕疵，分家時貪財勢利，但卻不似《天河配》中那般心存歹念，欲置牛郎死地；後來也承認錯誤、改過自新，所以並不是大奸大惡之人。王母在面對織女求情時，展現一派慈母心腸，說「女兒的心外向了，叫我還有何言」、「你為何苦苦逼迫為娘的」；最後執行天規，本該令二人永遠分離，後來「念在你們一雙兒女的情份上」，允二人七夕一會，「以示本宮有慈悲之心」；王母天規執行者的角色，因身為母親、外祖母的身份而動搖。

《七夕情緣》裡的牛郎織女，天上人間追尋至情，而這份美好的情感，也如同春雨般，潤澤劇中的每個人物。牛郎織女追求至情，安於凡間男耕女織自足自樂的生活；兒女繞膝的笑聲，讓織女下定決心：「但求夫妻終生伴，不留仙班留人間」；也因此對王母唱出「天上人間何分界，真情化作金色地橋樑」，欲以「真情煉化無情劍」，然後以和諧的方式解決觸犯天規的已成事實。吳汝俊認為這正是愛的力量，愛是化解一切的橋樑：

牛郎和織女，是男女之愛；牛郎和老牛，是朋友之愛；西王母雖然嚴酷，但最終不免軟下心腸，被小兒女的真情打動，這裏有母愛，也有一種普遍的同情和關愛。這愛甚至擁有突破「天條」等法則的力量。⁸¹

「真情化作金橋樑，貴在和諧通天地」，所以無論牛郎織女犯了多大的天規，最後總在一片和諧的情況下，藉由鵲橋，溝通了天上與人間的差異，或許這也正是他欲用此劇做為溝通中日橋樑的原因。⁸²這種純化至情的表現，使全劇充滿人間美好祥和的氣氛。

但正是因為純化至情後，全劇充滿柔美的和諧，缺少了尖銳的對立衝突與懸念。牛郎織女兩次的分離，原本該充滿高度的戲劇張力，但《七夕情緣》「和諧的愛」，使全劇缺少戲劇高潮需要的衝突累積與鋪墊，讓這兩次的分離都顯得波瀾不興。讓二人在天界被迫分離，還有時間可柔情似水的互道衷曲，雖緊接着有金牛星質疑王母而被打落凡塵，但一點不覺牛郎織女真的永世不得相見。人間分離的部份，安排織女先柔腸百轉的唱了兩段唱曲自述心聲，而後牛郎回家，金牛星告知織女被押回天界的消息；由於牛郎並非眼睜睜的看着織女消失，所以也少了那種被迫分離的哀苦力道。嚴格說來，《七夕情緣》在純化了牛郎織女的至情之後，追求真愛的過程幾乎不受雜質與噪音的干擾，讓整齣戲像煞童話故事。

doc/1004/4/0/100440033.html?coluid=49&kindid=974&docid=100440033，檢索日期：2007年8月31日、2008年12月17日。

⁸¹ 〈旅日藝術家吳汝俊 用京劇架中日鵲橋〉，中國評論新聞網。

⁸² 即不論中日有多少差異，但只要在真情的基礎上，和諧地達成共識應不困難。

（二）新編戲曲的舞台藝術

《牛郎織女天狼星》與《七夕情緣》這兩部二十一世紀新編的京劇，對牛郎織女「至情」的表現，雖有深化、純化的不同處理，但在表演方式的刻意經營，卻有許多異曲同工之處。無論是行當、唱段音樂、舞蹈的安排，都朝向美國百老匯式的音樂劇方向靠攏，成為一種「京歌舞劇」、「抒情神話詩劇」⁸³的「新京劇」⁸⁴。以下就二部新編京劇重大創新的部份加以分析說明⁸⁵：

1. 行當的融合

「行當」的特色與流派是傳統京劇的特色，但同樣制約演員的表演；做為一個當代戲劇的表演者，揣摩劇中人物心理，並以最適當的方式表現，當不依劇種而有所不同，因此二劇不約而同的採用了行當融合的做法。

《牛郎織女天狼星》牛郎一角，既非老生也非小生，而是大嗓小生；織女非青衣、花旦、花衫，而是從少女層層發展成為人母的中國女子的典型；天狼星兼具武生、丑生、小生的多重形象，有着搶眼的表現；鵲女既是花旦又是武旦，大姐是老旦的演唱、青衣的形象；老牛是花臉武生。⁸⁶

《七夕情緣》主要的行當變化，集中在織女身上，這與吳汝俊做為全劇表演中心的作法有關。⁸⁷織女的表演特色，一樣是打破行當與流派；唱腔包括梅派、程派青衣的唱法，且在不同的唱段中，運用老生、老旦的行腔，博采眾家，糅為一體。例如他決定把《文昭

⁸³ 此處是引朱楚善的說法。主要是：「運用創意精神，推動京劇與音樂劇的結合，製造一個契機，使京劇藝術得以新生。於是『京歌舞劇』的樣式產生了，『抒情神話詩劇』的風格也跟著確立。」，見氏著：〈現代審美視角下的京劇探索〉，《大雅》（雙月刊），2001年4月，頁67。

⁸⁴ 此處借用吳汝俊的說法。〈「中國最後男旦」吳汝俊再舞《七夕情緣》〉，原華夏經緯網，<http://big5.huaxia.com/yl/yysgj/2007/00719834.html>，檢索日期：2008年12月17日。

⁸⁵ 至於舞台美術及其他總體的表現方法，二劇也有創新與變革處，如徐之卉：〈傳統與反傳統的交戰——《牛郎織女天狼星》〉，《藝術欣賞》第1卷第1期（2005年1月），頁45便提到：「〈老牛吸河〉一場，佈景卻極動人。深邃的舞台背景上，一張好大的牛臉。臉上一張大嘴，竟是演員退場的出口，頗富巧思。」本文不再一一列舉。

⁸⁶ 朱楚善：〈現代審美視角下的京劇探索〉，頁67。另可參見朱芳慧：〈檢視新編京劇《牛郎織女天狼星》傳統行當角色重塑之實踐成果〉（《藝術學報》，第69期（2001年12月），國立臺灣藝術大學），頁97-104、〈再論京劇《牛郎織女天狼星》〉，收在《當代戲曲新觀點》（臺北：國家出版社，2008年9月），頁165-186。

⁸⁷ 吳汝俊從2002年的《貴妃東渡》開始，到《四美圖》、《武則天》，很明顯可見以突顯自己為戲曲中心的企圖。此劇亦是集編、導、演於一身。

關》中伍子胥思念爹娘的唱法，運用到織女思念牛郎的唱段「雲房寂寥」中。⁸⁸不過相對織女的銳意變革，其他的角色，如牛郎、嘎氏等，行當的特色就非常明顯。

2. 音樂唱段

《牛郎織女天狼星》的音樂唱段，打破傳統京劇貫用的人物大段單獨唱曲為主的格局，用「重句」、「問答句」、「多層次的對白句」、「對白和獨白相交句」等形式，安排了合唱、伴唱、輪唱、哼唱、流行歌曲式唱以及四重唱等段子。整體音樂表現，則在傳統的西皮二黃板式外，也增添了民間小調、吹腔及古典音樂加以輔助。統攝在一種既和諧，又有各別變化的京劇格局裡。⁸⁹這樣花團錦簇的唱段設計，因為變化多樣，也許讓人感覺整體有些紊雜。

《七夕情緣》的唱段設置看似與傳統京劇相同，但仔細研究，卻與傳統京劇唱段的功能大不相同。京劇中大段的唱段多為抒情而設，《七夕情緣》中大段夾敘夾議的唱詞內容，卻是抒情敘事兼俱，毫不影響劇情的進行，這應是向越劇、黃梅戲學習的結果。⁹⁰上下句的接唱看似傳統，卻一樣包括了問答、多層次的對白、獨白和對白交互運用的功能。

音樂的運用則是《七夕情緣》一大特色，也是原為京胡演奏家吳汝俊最擅長的部份。此劇取消了傳統京劇的「場面」，改用交響樂和事先錄好的京胡獨奏配合，當然傳統的伴奏器樂，如崑笛、梆子也不缺席，並以京胡〈七夕〉為主弦律。唱腔音樂除了傳統的西皮二黃板式，同樣也加入崑曲曲牌、江南小調、越劇、黃梅戲的唱段；使全劇呈現一種主題旋律清楚，具有京味卻又與傳統明顯有異的風格。

3. 舞蹈

京劇《天河配》中的舞蹈一直是表演的重點。這兩部新編的牛郎織女京劇，也極為重視劇中舞蹈的部份。

《牛郎織女天狼星》中包括了大小十二段的舞蹈場面，⁹¹每一場都有一段歌舞；⁹²但歌舞雖場場不同，卻都點到為止，並無多大發揮。較有特色的是第三場〈老牛吸河〉的「銀河舞」與最後的「鵲橋舞」。「銀河舞」以白色絲綢代表傾瀉而下的銀河之水，取代一般戲曲慣用的水旗，展現洶湧波濤，強調主角被分離的痛苦；「鵲橋舞」則是運用服飾，群鵲

⁸⁸ 〈旅日藝術家吳汝俊 用京劇架中日鵲橋〉，中國評論新聞網。

⁸⁹ 朱楚善：〈現代審美視角下的京劇探索〉，頁 67。

⁹⁰ 《七夕情緣》場次與唱段的安排，與 1963 年拍攝的黃梅戲《牛郎織女》有許多相似處。幾段黃梅戲的經典唱段，如「空守雲房」、「人間歡樂多」等，《七夕情緣》都有句法相同，語詞相似的相應唱段。

⁹¹ 朱楚善統計，見氏著：〈現代審美視角下的京劇探索〉，頁 67。

⁹² 汪詩珮：〈愉快人間快意桃源〉，收在《表演藝術》第 100 期（2001 年 4 月），頁 40-41。

展翅繞場飛舞，祥光中以輕巧的腳步搭起堅固的鵲橋，為織女牛郎鋪下七夕相會團圓之路。⁹³不過天狼星率領天兵天將的兵士群舞，很像儀隊操練，風格有點突兀；〈初到人間〉裡的群童踏歌，也有《牡丹亭·勸農》的沉味；「銀河舞」的彩帶舞，雖是巧思，但卻是前有所承。

《七夕情緣》裡的舞蹈最大的突破大約是演員們踮起腳尖、用輕盈柔美的芭蕾舞身段表現「仙女」、「喜鵲」的藝術形象，這樣的舞蹈技巧，在樣板戲中已見運用。由於《七夕情緣》用伴舞和燈光效果取代了傳統的跑龍套，所以開場時的天上眾仙女、第四場雲房寂寥，甚至是第六場原該是織女下凡的浴舞，全都安排水袖加芭蕾舞的女仙群舞；伴隨著各種變奏的主題音樂，舞蹈身段差異不大，強調前後統一的連貫性。

第七場的眾人歡舞，與《牛郎織女天狼星》踏歌的狂歡氣氛相同；第九場天兵天將押解織女的士兵群舞，很像機械舞，除了舞蹈動作外，燈光音效都過份現代，和全劇的柔美和諧風格有很大的落差。⁹⁴織女被押往天河時，甩動羽衣（披風）的動作感覺相當沉重，似乎是要表現「步難移」的路斷心碎之感；對應牛郎拼命追趕的急如星火，用的雖是傳統的京劇表演程式，卻恰如其份。第九場最後的「鵲舞」，先用熱門音樂再轉主旋律，接以激昂的變奏；水袖換成羽翅，增加許多快速跳躍動作，少了芭蕾舞的柔美，多了勁爽，像是熱門舞蹈。第十場的群鵲搭橋，則重回開場的仙女群舞風格，產生前後呼應的效果；不過眾鵲鳥的羽翅與頭飾安裝了 LED 燈，在暗夜裡閃閃發亮，很有燈彩戲的炫麗效果。

只是劇中多次的群仙舞安排，雖是像是音樂劇般的將歌舞一體融攝，但舞蹈的必要與長度可能有待商榷，筆者總覺得有些舞蹈實則是為讓織女換裝而設。

雖說兩齣戲的導演：朱楚善、吳汝俊的看法在表達上有些許不同，但二者都是突破傳統京劇藝術的各種表演技法，結合歌劇、舞台劇、舞劇等各種表現手段，創造一種更適合當代的京劇。如同吳汝俊所說：

保持京劇味道的基礎上，廣泛吸收其他藝術形式的表達手法，讓它更好看，更通俗一些。⁹⁵

這兩齣二十世紀的新編牛郎織女故事京劇的導演，對於傳統京劇藝術的看法，不約而同的都希望能結合其他的藝術手法，讓京劇得以新生。

⁹³ 這些形容是《牛郎織女天狼星》DVD 裡加上的字幕，原劇本所無。

⁹⁴ 這種怪異的表演風格不知是不是當時的流行，因為在明華園的《2007 超炫白蛇傳》裡水淹金山的一段，舞台上的蝦兵蟹將也有雷同的舞蹈風格。但對照 1950 年代無錫大眾京劇社所演《牛郎織女》中的「紅軍舞」，卻又其來有自。

⁹⁵ 〈旅日藝術家吳汝俊 用京劇架中日鵲橋〉，中國評論新聞網。

五、結語

做為中國四大傳說之一的牛郎織女故事，原是先民對天象的解釋；隨着時間的移轉，牛郎織女由天上雙星，被神格化、人格化、世俗化，進而成為人們熟知的牛郎織女七夕一會的故事。流傳的歷史雖然久遠，但在京劇中的故事類型卻相對簡單。雖說也出現了「天上雙星式」的「欠聘錢不還」及「雙星為證」兩類有歷史淵源的戲曲，但主要還是以「老牛破車式」的牛郎織女故事為主，並傳承至今。

「老牛破車式」的牛郎織女京劇，敘事主題不只有著仙女嫁凡夫的美好想像，更有對男耕女織生活的滿足與珍惜；加上牛郎織女在面對逆境強權時堅忍不屈的高貴品格，最終得鵲鳥相助，七夕一會的夫妻恩義。故事包含了中國傳統的價值，更表現了人情世故及對愛情的執著。但「老牛破車式」的牛郎織女故事，雖擁有上述豐富的元素，卻因「兩兄弟式」故事遲至清末民初才成熟，因此使得「老牛破車式」的牛郎織女京劇，前無所承。牛郎織女故事做為節俗的不可或缺，因「老牛破車式」的情節，提供了戲曲創作充份的想像及可供鋪衍的細節，於是無論在內容或形式上，都成為戲曲敘事突破與實驗的素材，百年來不斷的被改寫重述。

從戲曲敘事的文學角度而言，二十世紀初期的牛郎織女京劇，主要特徵表現在「老牛破車式」故事情節的確立與血肉的豐滿過程。「兩兄弟式」牛郎織女故事的出現，正與京劇發展中的成熟期相當；因應清末民初戲曲舞台上所需的七夕應節戲，「老牛破車式」的牛郎織女故事，不只有著節慶的歡樂，更有著對天宮的想像，對人間生活的滿足，對愛情的堅持。於是「老牛破車式」的牛郎織女故事打敗了「天上雙星式」陷入窠臼的單調敘事，成為牛郎織女京劇敘事的主流。由於前無所承，所以一開始的《天河配》（《俗文學叢刊本》）主題略顯含混不清，因武打場次過多，人物性格也不夠清晰：金牛星並不是仗義執言被貶下凡，而是犯錯後的將功贖罪；織女也不因宿命姻緣而心甘情願的允嫁，而是戰敗下的權變作法。但隨著眾伶人的競演，織女的性格越來越溫柔多情，成為為愛不惜放棄天仙身份的嬌柔女子，敘事主旨便逐漸清晰。到了二十世紀中葉，「老牛破車式」的牛郎織女京劇在經歷「去蕪存菁」的改編後，刪去了原本民初應節戲中為炫奇帶來的武打場次，並改善劇中人物性格不統一的毛病，加強人物立體性的描寫。於是「老牛破車式」的牛郎織女故事強調的爭取愛情而奮鬥不懈的主旨，男耕女織各守本份的生活美好，便完全確立。這樣的主旨提供了普羅大眾對不可知天界的憧憬，卻又指出了人世生活中夫妻相守、平安即是福氣的穩定美好。但另一方面卻因為此時政治上的巨變、「戲改」政策的引導，牛郎織女

戲曲的敘事主旨也有本質上的變化。當時對作劇的爭議雖有「移步不換形」或「移步換形」的爭議，但還未進入全面改變表演藝術的樣板戲時代。因此在二十世紀五十年代的京劇牛郎織女，主要的變化著重在「古人說今事」、「古為今用」的思想表達。「脫胎換骨」式的改編，讓「老牛破車式」的牛郎織女京劇承載原本並不存在的意旨，成為配合中國當時局勢宣傳的載具，造成似古非古、似今非今的劇作。老牛與破車為符合當時的土改政策，分別成為「生產手段與勞動工具」可以結婚，新增的鴟鳥與和平鴿成了影射帝國主義與和平陣營間的鬥爭；而牛郎織女的原本為爭取平凡生活的努力，也成了指控封建剝削、確立群眾力量、歌頌勞動人民優良品質的代表。原本「老牛破車式」的牛郎織女京劇精神，蕩然無存。但隨著時代的轉移，對戲曲舞台表演的審美要求，早已呈現多元化的傾向；古老的故事很難滿足現代人的思想。然而二十一世紀卻有兩本「老牛破車式」的新編牛郎織女京劇出現，其原因正是這古老的牛郎織女故事，具有「至情」的感染力與共通性；因此能在前人的基礎上，進一步透過主題「深化」與「純化」的處理，將「老牛破車式」的牛郎織女京劇精神，提昇到對至誠至愛、理想追求不懈的歌頌，而這樣的精神，無論是古今中外，都是不可或缺的生活慰藉與精神依托。

從戲曲敘事的舞台部份而言，由於清末民初「老牛破車式」的牛郎織女京劇競演，加上應節戲講究的熱鬧火爆，二十世紀初的京劇《天河配》，在舞台美術的表現上有着令人驚豔的成果。《俗文學叢刊》收錄的劇本，無論是桑氏毒害牛郎的情節或是織女與牛郎的幾場混戰，都提供燈彩火彩運用的表演空間。其後眾伶人的演出更是後出轉精，爭奇競巧。不只在唱腔板式上各展其長，更在演員的搭配、新編的舞蹈、華麗的布景上各競其豔。真牛真荷花荷葉上場、舞台上電光異彩絢爛奪目、鵲橋相會時燈彩紗幔、鴟鳥齊飛，皆為奇觀；炫麗的舞台配合優美的舞蹈更是相得益彰。但相對舞台藝術的繁花燦爛，「老牛破車式」的京劇唱段，似乎不能與之抗衡。除了一條記載到梅蘭芳唱新編【山桃紅】的資料外，有關眾伶人的表演記錄，千篇一律的提到的是舞台藝術而非唱段；而目前留存下來的板式唱段，也只有姜妙香一小段的錄音。到了二十世紀中葉的幾部牛郎織女京劇，因「五五指示」之故，對戲曲音樂主要的重點放在劇種唱腔的記錄與保存，因此此一時期的戲曲唱腔並無本質性的變化，無論是黃秋雨或嚴樸的《牛郎織女》唱腔，都是沿用傳統的板式，未見新編。舞蹈部份比較特別的是無錫大眾京劇社演出的《牛郎織女》，其中有一場舞蹈採用了「紅軍舞」的步姿，這是目前所知在牛郎織女京劇中運用現代舞蹈的肇始之作。除此之外，五十年代的京劇《牛郎織女》舞台佈景，正處於寫實與虛擬並存的轉變時期，雖大多維持傳統戲曲舞台的固定底幕形態，但受話劇風影響，也有不少劇作運用寫實佈景，且逐漸以「分幕制」取代「分場制」。此時雖受戲改政策影響，但離1960年代樣板戲的表演藝術還有一段距離；但從此時期牛郎織女京劇的舞台藝術變化，已可窺見京劇朝樣板戲方

向發展的傾斜。到了本世紀初，無論是《牛郎織女天狼星》或是《七夕情緣》的編導，都有着以現代的審美視角，重新探索，為京劇找出一條道路，使現在的觀眾能更直接更容易接納和欣賞京劇藝術的企圖；所以牛郎織女京劇的舞台藝術表現方式就更加多元、綜合與靈活，表演方式的刻意經營，有許多異曲同工之處。由於主要的目的都是為了讓京劇走入大眾，因此概念不約而同的皆以「京歌舞劇」的方式推動京劇與音樂劇的結合；無論是行當、唱段音樂、舞蹈的安排，都朝向美國百老匯式的音樂劇方向靠攏，劇中同時大量運用現代舞蹈烘托氣氛，增進表現力；《七夕情緣》更運用了熱門音樂、交響樂、芭蕾舞及現代科技來重新詮釋「老牛破車式」的牛郎織女故事。而這一個時期最突出的表現應該是唱段的重新編寫。《牛郎織女天狼星》的音樂唱段，打破傳統京劇貫用的人物大段單獨唱曲為主的格局，用「重句」、「問答句」、「多層次的對白句」、「對白和獨白相交句」等形式，安排了合唱、伴唱、輪唱、哼唱、流行歌曲式唱以及四重唱等段子。整體音樂表現，則在傳統的西皮二黃板式外，也增添了民間小調、吹腔及古典音樂加以輔助。《七夕情緣》的唱段表面上看似與傳統京劇相同，但仔細分析，卻大不相同，大段夾敘夾議的唱詞內容，抒情敘事兼俱，上下句的接唱看似傳統，卻一樣包括了問答、多層次的對白、獨白和對白交互運用的功能。更重要的是許多新編的唱段旋律相當平易動聽，很有成為流行歌曲的潛力。

百年來的牛郎織女故事不斷的被重述，敘事內容經歷了「老牛破車式」牛郎織女故事的確立；到主題變形，成為反壓迫、比附當時局勢的載具；再重新回歸至情的探索。敘事形式從民初舞台的做工講究、炫麗燈彩；到五〇年代的樣板戲的先聲；再到二十一世紀結合歌劇、舞劇、舞台劇的音樂劇風格。牛郎織女京劇百年來的變化，無論是內容或形式，都因「老牛破車式」的牛郎織女故事豐富的意涵，而被不斷的重述；因着不同的時代需求，而產生一次次的變化：從熱鬧炫奇的「燈彩戲」，到承載政策的「改造神話劇」，再到走入大眾的「新京劇」，讓人看到牛郎織女經典傳說的時代詮釋。

徵引文獻

近人論著

- 〈「中國最後男旦」吳汝俊再舞《七夕情緣》〉，原華夏經緯網，<http://big5.huaxia.com/yl/ysgj/2007/00719834.html>，檢索日期：2008年12月17日。
- 〈中央人民政府文化部成立戲曲改進委員會——確定戲曲節目審定標準〉，新華社1949年7月27日電。收在中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部、吉林省戲劇創作評論室評論輔導部編：《戲劇工作文獻資料匯編》（長春：內部資料，1984年4月）。
- 《牛郎織女天狼星》DVD（臺北：國光劇團，2001年6月）。
- 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話〉，1942年5月2日、23日。收在中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部、吉林省戲劇創作評論室評論輔導部編：《戲劇工作文獻資料匯編》。
- 毛澤東：〈在延安看了《逼上梁山》後，寫給楊紹萱、齊燕銘同志的信〉，收在中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部、吉林省戲劇創作評論室評論輔導部編：《戲劇工作文獻資料匯編》。
- *王安葵、余從主編：《中國當代戲曲史》（北京：學苑出版社，2005年6月）。
- 王長發、劉華：〈梅蘭芳年表〉，收在中國梅蘭芳研究學會、梅蘭芳紀念館編：《梅蘭芳藝術評論集》（北京：中國戲劇出版社，1990年10月）。
- *王國維：〈戲曲考源〉，收在《王國維戲曲論著宋元戲曲考八種》（臺北：純真出版社，1982年9月）。
- *丘慧瑩編：《中國牛郎織女傳說·俗文學卷》（桂林：廣西師範大學，2008年7月）。
- 史革新：〈關於歷史劇創作問題論爭的考察〉，《天津社會科學》2008年第1期，頁135-140。
- 安葵：〈五十年：戲曲理論與實踐〉，《文藝理論與批評》2000年第4期，頁45-56。
- 安瀾：京劇《七夕淚》（上海：中南文聯籌委會，1950年10月）。
- 朱芳慧：〈再論京劇《牛郎織女天狼星》〉，收在《當代戲曲新觀點》（臺北：國家出版社，2008年12月）。
- 朱芳慧：〈檢視新編京劇《牛郎織女天狼星》傳統行當角色重塑之實踐成果〉（《藝術學報》，第69期（2001年12月），國立臺灣藝術大學），頁97-104。
- 朱楚善：〈現代審美視角下的京劇探索〉，《大雅》（雙月刊），2001年4月，頁67。
- *（德）艾伯華著、王燕生、周祖生譯：《中國民間故事類型》（北京：商務印書館，1999年2月）。
- 艾青：〈答楊紹萱同志〉，《人民日報》（1951年11月12日）。

- 艾青：〈談《牛郎織女》〉，《人民日報》（1951年8月31日）。
- 余秋雨：〈歷史劇簡論〉，《文藝研究》1980年第6期，頁43-55。
- 杜廣沛收藏、婁悅文撰文：《舊京老戲單——從宣統到民國》（北京：中國文聯出版社，2004年2月）。
- 汪詩珮：〈愉快人間快意桃源〉，收在《表演藝術》100期（2001年4月），頁40-41。
- 京劇《天河配》，收在《俗文學叢刊》第341冊（臺北：新文豐出版股份有限公司，2004年5月），頁3-38。
- 周恩來簽發：〈政務院關於戲曲改革工作的指示〉，1951年5月5日。收在中國藝術研究院戲曲研究所《戲曲研究》編輯部、吉林省戲劇創作評論室評論輔導部編：《戲劇工作文獻資料匯編》。
- 周簡段：《神州軼聞錄·民俗篇》（北京：華文出版社，1992年6月）。
- *洪淑苓：《牛郎織女研究》（臺北：學生書局，1988年10月）。
- 看雲樓主人：〈紅氍漫筆〉，收在《中國早期戲劇畫刊》（北京：學苑出版社，2006年5月）第6冊。
- 范鈞宏、何異旭、邱忻、任以雙編寫，黃雨秋整理的評劇《牛郎織女》，刊在：《劇本》（北京：人民文學出版社，1952年8月號）。
- 徐之卉：〈傳統與反傳統的交戰——《牛郎織女天狼星》〉（《藝術欣賞》1：1，臺北：國立臺灣藝術大學，2005年1月）。
- 徐城北：《梅蘭芳百年祭——兼及京劇的「三座大橋」》（北京：奧林匹克出版社，1994年12月）。
- *徐進：越劇《牛郎織女》（上海：華東人民出版社，1950年6月）。
- 柴俊為主編：《京劇大戲考》（上海：學林出版社，2004年12月）。
- 〈旅日藝術家吳汝俊 用京劇架中日鵲橋〉，中國評論新聞網，<http://www.chinareviewnews.com/doc/1004/4/0/0/100440033.html?coluid=49&kindid=974&docid=100440033>，檢索日期：2007年8月31日、2008年12月17日。
- 張聊公：《聽歌想影錄》，收在《民國京昆史料叢書》第2輯（北京：學苑出版社，2008年1月）。
- 張舜九：〈九畹室劇談〉（三），收在《中國早期戲劇畫刊》（北京：學苑出版社，2006年5月）第3冊。
- 張舜九：〈梨園叢話〉（續），收在《中國早期戲劇畫刊》（北京：學苑出版社，2006年5月）第8冊。
- 張舜九：〈梨園叢語〉，收在《中國早期戲劇畫刊》（北京：學苑出版社，2006年5月）第2冊。
- 張舜九：〈劇藝談片〉，收在《中國早期戲劇畫刊》（北京：學苑出版社，2006年5月）第7冊。
- 張舜九：〈擲笛餘談〉，收在《中國早期戲劇畫刊》（北京：學苑出版社，2006年5月）第4冊。
- 張繆子（即張聊公）：《歌舞春秋》（上海：廣益書局，1951年7月）。

- 郭建英：〈回憶梅師對我的教導〉，收在中國梅蘭芳研究學會、梅蘭芳紀念館編：《梅蘭芳藝術評論集》（北京：中國戲劇出版社，1990年10月）。
- 郭漢城、沈達人所撰：《中國大百科全書》《戲曲·曲藝》卷〈戲曲文學〉條（上海：中國大百科全書出版社，1983年3月）。
- 陳麗芬：〈歷史劇研究述評〉，《戲劇文學》2010年第8期，頁36-40。
- 寒香亭主：〈北平園歲時記〉，收在《中國早期戲劇畫刊》（北京：學苑出版社，2006年5月）第24冊。
- 曾永義：〈《牛郎織女天狼星》的原本和國光京劇團的演出本〉，《大雅》（雙月刊），2001年4月，頁60-65。
- 曾永義：《牛郎織女天狼星》，收在丘慧瑩編：《中國牛郎織女傳說·俗文學卷》（桂林：廣西師範大學，2008年7月）。
- 曾白融主編：《京劇劇目辭典》（北京：中國戲劇出版社，1989年6月）。
- 棟園綺情生：《小說月報》第2年第7期（1911年7月），頁1-4。
- 無名氏：《牛郎織女》十二回，上海大觀書局石印本，約為1910左右印本格式。收在路工、譚天點校合編：《古本平話小說集》（北京：人民出版社，1984年3月，重排版）。
- *黃秋雨：《牛郎織女》（北京：新戲曲出版社，1951年9月）。
- 楊紹萱：《新天河配》，收在山東大學等編寫：《中國當代文學參閱作品選》第1冊（福州：福建人民出版社，1983年10月）。
- 溫潘亞：〈關於「戲改」的再思考〉，《粵海風》2007年第2期，頁37-41。
- *蒲安迪：《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1995年11月）。
- 劉魁立：《民間敘事的生命樹——浙江當代「狗耕田」故事類型文本的形態結構分析》，<http://www.pkucn.com/chency/thread.php?tid=840>，原po文日期：2003年5月27日。
- 潘光旦：《中國伶人血緣之研究》，收在《近代中國史料叢刊三編》第1輯，冊10（臺北：文海出版社，1987年11月）。
- 賴芳伶：〈那永恆而虛幻的情愛烏托邦——讀永義先生《牛郎織女天狼星》劇本有感〉，《台灣日報》（2001年4月13日）。
- 鍾敬文：《中國天鵝處女故事》，收在《民間文學專號》《國立北京大學中國民俗學會民俗叢書》（臺北：東方文化，1970年12月）冊16。
- *羅蘭·巴特：〈敘事作品結構分析導論〉，收在洪顯勝譯：《符號學要義》（臺北：南方叢書出版社，1988年4月）附錄。
- *嚴樸執筆：《牛郎織女》（上海：上海文化出版社，1956年1月）。

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

Selected Bibliography

- Barthes, Roland. *Xushizuopin Jiegou Fenxi Daolun*. Taipei: Nanfan CongShu Chubanshe, 1988.4.
- Chiu, Hui-yin. *Zhongguo Niulang Zhinu Chuanshuo-Suwenxuejuan*. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2008.7.
- Eberhard, Wolftam. *Zhongguo Minjian Gushi Leixing*. Trans. Wang, Yan-sheng and Chou, Tsu-sheng. Beijing: The Commercial Press, 1999.2.
- Hong, Shu-ling. *Niulang Zhinu Yanjiu*. Taipei: Student Book, 1988.10.
- Huang, Qui-yu. *Niulang Zhinu*. Beijing: Xinxiqu Chubanshe, 1951.9.
- Plaks, Andrew H. *Zhongguo Xushixue*. Beijing: Peking University Press, 1995.11.
- Yan, Pu. *Niulang Zhinu*. Shanghai: Shanghai Culture Press, 1956.1.
- Wang, An-kui and Yu, Cong. *Zhongguo Dangdai Xiqushi*. Beijing: Academy Press, 2005.6.
- Wang, Guo-wei. *Xiqu Kaoyuan*. Taipei: Chunzhen Chubanshe, 1982.9.
- Xu, Jin. *Yueju Niulang Zhinu*. Shanghai: Huadong Renmin Chubanshe, 1950.6.

An Annotation for the Times of “the Cowherd and the Weaving Maid”: an attempting analysis of the centennial Jing operas of the old legend

Chiu, Hui-yin

(Received January 6,2012; Accepted October 15,2012)

Abstract

“The Cowherd and the Weaving Maid” is known as one of the four greatest Chinese legends. This subject is repeatedly used in operas in different periods and in different types. It is so popular not only because it contains the everlasting motives of humanity pursuing love, but because it can also be continually given new meanings.

The Jing operas narrating the story are always closely matched to the trends of the given times from “the festival-demanding plays for Chinese Valentine’s Day” at the end of Ching dynasty, to “the myth-transformed plays” in the 1950s, and to “the new Jing operas” in 21st century. In the Ching dynasty , the story was shown in a traditional way which praised the love between the cowherd and the weaving maid. Then in the 1950s, the story was presented to stand for anti-feudalism and removing of oppression. Nowadays the story has been through tests and bends just like modern people have been through their love affairs. During the past hundred years, the Jing operas narrating "The Cowherd and the Weaving Maid" story not only reflect the progress of its development but the pulse of the times.

Keywords: The Cowherd and the Weaving Maid, Tian-He-Pei (天河配), Jing opera, narrate

