

國立編譯館館刊 第二十七卷 第二期

《牡丹亭·驚夢》之花神演出考

陳凱莘

中華民國八十七年十二月

《牡丹亭·驚夢》之花神演出考

陳凱莘

【本文提要】

湯顯祖《牡丹亭》一劇自完稿以來即成為戲場中廣受歡迎的劇目。由於其篇幅浩繁不易全本搬演，再加上戲曲表演藝術的高度精緻化，使得《牡丹亭》自明末清初以來即多以折子戲之型態展現，其中〈驚夢〉更成為崑劇膾炙人口的經典折子。〈驚夢〉中的花神「堆花」演出為由全本至折子戲演出史中變化幅度最大的段落。湯顯祖原作中僅末腳一人扮飾花神，唱單支曲牌即下場，發展至康熙年間首度出現「堆花」雛形之臺本紀錄；至乾、嘉年間，財力豐厚之戲班則以十四位花神上場作「堆花」舞蹈，唱五至六支曲牌，不但各有獨特之名銜，服裝扮飾細節亦極盡考究。「堆花」自〈驚夢〉中分出另立為一齣目亦始於乾、嘉時期，象徵其表演上具獨立之藝術特色。其後「堆花」表演則多為乾、嘉規制之簡化與變形，近代配合舞臺技術之進步，花神演出則多著重於烘托「夢境」之浪漫氛圍，以符合〈驚夢〉劇意之展現。

花神表演的複雜化實與清代中葉之演出環境息息相關，具經濟實力的戲班主在演出之場合中喜以華麗眩目之排場與其他戲班爭奇鬥豔，如「堆花」般歌舞昇平的場面自然最有揮灑空間。「花神」演出發展至今已完全脫離湯顯祖原作之素樸面貌，然藉由「堆花」演出史之分析可一窺歷代藝人將簡單素材化為精彩演出之深厚造詣。

壹 緒 論

《牡丹亭還魂記》（以下簡稱《牡丹亭》）中的〈驚夢〉一折，自明、清二代以來一直是歌樓舞筵中膾炙人口的劇目。湯顯祖彩筆揮就杜麗娘因遊園而感悟春情的幽幽心緒，與書生柳夢梅夢中歡會的婉轉綿纏，不知令天下多少癡情者為之心蕩神馳。《紅樓夢》中寫林黛玉聆聽梨香院女伶演唱「良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院」、「則為你如花美眷，似水流年」數句，不覺慟倒湖山石邊^①，藉著杜、柳故事映襯了黛玉一段心

^① 見《紅樓夢》第二十三回「《西廂記》妙詞通戲語 《牡丹亭》豔曲警芳心」。

事，亦是〈驚夢〉一折文字魅力的最佳寫照。

表演藝術方面，歷代藝人對〈驚夢〉所作的創發加工亦堪與義仍文采並稱雙美。以崑劇而言，清代中葉以後搬演折子戲風氣盛行，原來全本演出時的〈驚夢〉一折，在演員技藝不斷提升，演出愈益精湛細膩的需求下，也就分為〈遊園〉、〈驚夢〉二齣折子，漸次形成了現今崑劇舞臺上常見的演出形式^②。在〈遊園〉中，前半段〔繞池遊〕、〔步步嬌〕、〔醉扶歸〕諸曲，表現杜麗娘春困乍醒，由春香服侍梳妝更衣，準備遊園。表演上以生活化的挽面、理鬢、照鏡等身段串連，卻又力求不失美感。後半部的〔皂羅袍〕、〔好姐姐〕二曲則進入「遊園」主題；旦、貼對稱合盤的身段舞蹈描繪出暮春園林景致，以春香的天真無邪襯托麗娘傷春之慨嘆。〈驚夢〉一折則是《牡丹亭》全劇重心所在：〔山坡羊〕延續了杜麗娘遊園時的懷春傷感；〔山桃紅〕二曲在夢境的飄忽悠蕩中表現麗娘乍見柳夢梅的靦腆含羞，二人歡會之時的心甜意洽；〔綿搭絮〕則體現麗娘夢醒後悵惘慵懶之意緒。明朱墨本〈牡丹亭〉批語，謂〈驚夢〉一折「全以介取勝，觀者須於此著眼，方不負作者苦心」，確為行家見地。湯顯祖原作中，對杜、柳夢中相會段落有極為具體詳盡的身段、科介指示^③。歷經明、清以及近代藝人反覆琢磨，今日崑劇舞臺上呈現的〈驚夢〉，在宛轉的唱腔之外，生、旦柔膩的眼神流轉及身段做表，總能恰如其分地表現原作之意趣，令觀者如痴如醉。

在〈驚夢〉中，護持杜、柳二人夢中歡會的花神雖非劇中要角，其「堆花」之唱作舞蹈卻是全齣中改動幅度最大的片段。湯顯祖原作中，僅有一末腳扮飾之花神上場，唱〔鮑老催〕一曲，明代《牡丹亭》演出中亦多用一人演花神。明末清初至清中葉「堆花」表演型態逐漸形成，花神由一人增至十四人，除大花神、閏月花神外，另有十二值月花神，涵括了各色行當。唱曲亦有增至五支曲牌者。近代演出「堆花」則型態各異，或依循清代舊制，或以十二位女花神演出。總之於穿扮、舞蹈動作、演唱曲牌等各方面，均與湯顯祖原作大異其趣，別具一番情味。

仔細探究「堆花」表演史，實與崑劇表演藝術之發展有密切的關係。搬演折子戲風氣之興盛促使藝人致力於演出的精緻化；在各行當編制發展完備，仕紳家班或職業班社財力豐厚的條件下，以類似「堆花」隊舞形式的表演增添折子戲演出之熱鬧繽紛，自為家班主人或一般觀眾所喜聞樂見。近代「堆花」之演出在華麗紛繁之餘，於身段、唱腔

② 有關〈驚夢〉一折析分為〈遊園〉、〈驚夢〉兩折演出的確切年代，似無資料記錄。就現今所見明、清二代之戲曲選集，明末崇禎年間刻本《怡春錦》及清初選本《醉怡情》仍未分齣，但乾隆年間舞臺選本《綴白裘》以及乾、嘉之際成書之臺本《審音鑑古錄》中，則已區分為〈遊園〉、〈驚夢〉二齣。據此推斷〈驚夢〉之分齣應在清初至清中葉，折子戲演出風氣盛行之時期。

③ 《牡丹亭》原作中〈驚夢〉一折的科介指示涵括了眼神運用、身段動作以及面部情態等。如「旦作斜視不語介」、「旦作驚喜，欲言又止介」、「旦作含笑不行，生作牽衣介」等。

設計上更力求符合「夢境」中翩然的浪漫氛圍。本文即以〈驚夢〉中花神之演出為主題，探索其呈現於明、清以及近代崑劇舞臺上之諸多面貌。

貳 明代《牡丹亭》諸本之花神形象論

一、《牡丹亭·驚夢》原著之花神形象

湯顯祖《牡丹亭》約成書於萬曆二十六年(1598)左右^④，完稿後即風行一時，上演不輟。《玉茗堂詩》中有數首湯顯祖觀賞《牡丹亭》演出後之隨筆，如卷十七的〈傷歌者〉：

聰明許細自朝昏，慢舞凝歌向莫論。死去一春傳不死，花神留玩《牡丹》魂。

另有〈滕王閣看王有信演《牡丹亭》〉、〈聽于采唱《牡丹》〉等多首^⑤，可見湯作《牡丹亭》付梓之後即是當時戲曲舞臺上相當受歡迎的作品，非僅為案頭清供之作。因而明末萬曆年間《牡丹亭》的演出面貌應與湯顯祖原作相去不遠。試看《牡丹亭》原作中〈驚夢〉一折花神出場之片段：

〔山桃紅〕(前略)(生、旦合)是那處曾相見，相看儼然，早難道這好處相逢無一言？(生強抱旦下)(末花神束髮冠，紅衣插花上)催花御史惜花天，檢點春工又一年。蘸客傷心紅雨下，勾人懸夢綵雲邊。吾乃掌管南安府後花園花神是也。因杜知府小姐麗娘，與柳夢梅秀才，後日有姻緣之分。杜小姐遊春感傷，致使柳秀才入夢。咱花神專掌惜玉憐香，竟來保護他，要他雲雨十分歡幸也。

〔鮑老催〕(末)單則是混陽蒸變，看他似蟲兒般蠢動把風情搦。一般兒嬌凝翠綻魂兒顫。這是景上緣，想內成，因中見。呀，淫邪展污了花臺殿。咱待拈片落花兒驚醒他。(向鬼門丟花介)他夢酣春透了怎流連？拈花閃碎的紅如片。秀才，纔到的半夢兒；夢畢之時，好送杜小姐仍歸香閣。吾神去也。(下)(生、旦攜手上)

就文本角度而言，花神在〈驚夢〉中是以一超然的、旁觀者的姿態出現。杜、柳二人夢中歡會並未經其牽引，而是自然發生。花神的出現僅作為二人夢遇的保護者，「要他雲雨十分歡幸也」。除了道白中預示杜、柳二人之姻緣分定、曲文中描繪其歡愛情景之外，花神唯一對關目進展產生影響的行動，是其拈了片花兒，驚醒二人的方酣好夢。

在〈驚夢〉中看似無足輕重的花神角色，以表演角度而言卻有其存在的必要。傳統

④ 湯顯祖《牡丹亭題詞》後署「萬曆戊戌秋，清遠道人題」（按：清遠道人一般均認為即湯顯祖自稱），據此推定《牡丹亭》定稿於萬曆二十六年秋。

⑤ 均見於《玉茗堂詩》卷十七。

戲曲中男女歡會場面多不在舞臺上直接展現，往往以生、旦攜手下場處理，再上場時已是雲散雨收，歡愛完畢。〈驚夢〉中安排花神上場，主要的作用即在於填補生、旦下場後這一段表演上的空白，以待二人再度上場^⑥。至於為何編排花神而非其他角色上場，我以為有兩層特殊意含：其一，花神作為春及愛情的象徵出現：百花齊放的春日園林景致是特別容易和愛情的歡愉聯想在一起的，花神「專管惜玉憐香」，自然也對世間男女的愛情多所照拂。此外，夢境「保護者」的形象出現亦有另一重意義存在：傳統觀念中多認為花神或花妖非「正統」神類，甚至是不能招惹的「邪祟」^⑦。但這樣一種「異端神」的形象正是杜麗娘超越死生，與世俗禮教相抗衡的感情世界的最佳守衛者。第二十三齣〈冥判〉中，花神這樣的形象更為鮮明，儼然成為杜麗娘魂魄在冥間的守護者：胡判官欲貶麗娘於鶯燕隊中，花神以夢中之罪非罪為由，為麗娘申冤，並在胡判官允諾麗娘魂魄追尋夢中書生蹤跡之後，為麗娘看護肉身，俟其回生。

湯作〈驚夢〉中花神的表演是極為經濟簡約的，結合了〈冥判〉來看方能解讀其安排花神出現的深層意義。明人《牡丹亭》改本〈驚夢〉中花神則因各人關照角度不同而面貌互異了。

二、明人改本《牡丹亭·驚夢》之花神形象

湯作《牡丹亭》一出，其辭情之雄奇瑰麗引起社會上廣大的反響，但其文字之幽深晦澀與不合格律卻也為當時文人所詬病。明末針對湯作《牡丹亭》之改本紛紛出現，除修訂曲辭，使其合律與通俗化之外，各改本作者皆為《牡丹亭》原著進行大幅刪減關目或增補劇情的工作。同一夢境，在改本作者不同的關照之下，也就產生不同的面貌。就〈驚夢〉花神段落而言，改本作者對花神演出功能與象徵意義的認知不盡相同，產生了以下三種呈現方式：

(一)保留湯作「花神」原貌——碩園改本

《六十種曲》中載《碩園刪定牡丹亭》，作者為碩園居士徐日曦。序言云「《牡丹亭記》膾炙人口，傳情寫照，政在阿堵中。然詞致奧博，眾鮮得解；剪裁失度，或乖作者之意。余稍為點次，以畀童子。」按：這裏的「童子」即指明代戲曲藝人^⑧，可見碩

^⑥ 如同《南西廂·佳期》中，張君瑞攜鶯鶯下場，紅娘獨自於場上唱〔十二紅〕的片段，以及《玉簪記·詞媁》中，必在妙常下場後，進安〔清江引〕唱段均是。

^⑦ 《牡丹亭》第十一齣〈慈戒〉中杜母即表達了類似看法。見〔征胡兵〕：「後花園寧靜無邊闊，亭臺半倒落。便我中年人要去時節，尚兀自裏打個磨陀。女兒家甚做作？星辰高猶自可。廝撞著，有甚不著科，教娘怎麼？」

^⑧ 見周育德《湯顯祖論稿》「《臨川四夢》和戲曲舞臺」章節，頁二四八對此段序言之說明，謂明代戲曲藝人多為童子。

園刪定《牡丹亭》目的是為了便於優人熟習搬演。在碩園刪訂過程中，〈驚夢〉花神片段卻完整保留湯作原貌。碩園改本對明末戲曲舞臺上《牡丹亭》演出的影響現已不得而知，可以確定的是〈驚夢〉中花神片段至明代晚期仍有依循湯氏原作演出者。

(二)大幅刪減花神段落——臧晉叔改本

臧晉叔《臨川四夢》改本刊刻於萬曆四十六年，是《牡丹亭》較早的改本之一。在《玉茗堂傳奇引》中，臧氏對湯顯祖作品有嚴厲的批判：

今臨川生不踏吳門，學未窺音律，豔往哲之聲名，逞汗漫之詞藻，侷故鄉之聞見，按無節之弦歌，幾何不為元人所笑乎？

臧晉叔批判湯作之不合格律，其觀點未免太過偏狹，卻可得知臧氏刪訂劇本之依歸主要是以崑劇演出為考量。在改本《牡丹亭》批語中，臧氏亦自道刪並《牡丹亭》動機，在於「常恐梨園諸人未能悉力搬演。而玉茗堂原本有五十五折，故予每嘲臨川不曾到吳中看戲。」^⑨崑腔一唱三歎的緩慢優雅，在搬演長達五十五折的全本《牡丹亭》時卻成為藝人偌大的負擔。臧晉叔以便於場上演出為目的，大幅刪減情節支線或次要場子。就〈驚夢〉中花神段落的處理，臧氏完全以演出的功能性著眼，認為「花神專為〈冥判〉看護肉身張本，斷不可少。大抵幽會須暫下場，不得不借此以待其重上，故〔鮑老催〕曲可刪也。」^⑩臧氏體認湯顯祖安排花神一角是別有用心，不能一逕刪削，然純粹就銜接場子的作用而言，〔鮑老催〕一曲明顯地多餘了。故臧改本〈驚夢〉中花神在念白結束後即下場，使得整個夢境的呈現更加緊湊。

臧氏改本另一項變動是花神改由副淨扮演。此一改動之原因不詳，或為了因應各行當演出調配之需。

(三)改編花神唱段——馮夢龍《三會親風流夢》

馮夢龍以為戲曲作品不應僅追求文采雕鏤，而是要案頭、場上兼美，顧慮場上搬演之需求以悅觀聽。其《墨憨齋定本傳奇》以修訂他人劇作為主要目標：除了戲曲音樂上對宮調、曲牌、板眼、唱腔、咬字吐音各方面均詳加考訂之外，重新剪裁安排關目使之更為緊湊；在行當編派、角色基本形象及內心活動、場面調度以至於穿關砌末等演出各方面細節，亦有極為詳盡的指示。《牡丹亭》改本《風流夢》小引中，馮夢龍直指湯氏原作音律之失，云「識者以為此案頭之書，非當場之譜。欲付當場敷演，即欲不稍加竄改而不可得也。」故其重訂劇本目的與臧晉叔、徐碩園相同，均是為了場上演出之便。

在《牡丹亭》數種改本中，馮氏改本可說是對後世影響較大者。現今崑劇舞臺上演出《牡丹亭》中〈叫畫〉、〈學堂〉等折均採用馮氏的改訂版本。〈驚夢〉中的花神段

^⑨ 見臧氏《牡丹亭》改本眉批。

^⑩ 見臧氏《牡丹亭》改本眉批。

落，馮夢龍刪去〔鮑老催〕，添上新填的〔五般宜〕：

一個是意昏昏夢魂顛，一個是心耿耿麗情牽。一個是巫山女趁著雲雨天，一個桃花亂處幻成劉阮。一個精神忒展，一個歡愉恨淺。他兩個貪著歡情，抵死不放，不免拈片落花，驚醒他則個。（向鬼門拋花介）他兩下裏萬種恩情，則隨這落花兒一會轉。

馮改本花神曲文加強了夢境中歡愛情景的描述，似較原文更加通俗易懂。清代、近代演出中，〔五般宜〕常選錄於堆花唱段^①，達到了馮夢龍改訂劇本以利場上演出的目的。

綜言之，在全本戲演出風氣盛行，戲班成員編制及各行當分工未臻完備的明末，刪減原作多餘枝蔓，以最經濟簡約的方式達成演出效果，必然是演出團體的重要考量。此時期〈驚夢〉花神的功能性重於其表演藝術發展的可能性，自是毋庸置疑。至清代初期，整個戲曲演出生態改變之後，〈驚夢〉花神演出方以嶄新的面貌出現。

參、清代崑劇舞臺之花神演出考——「堆花」溯源與發展

明末以迄清中葉乾、嘉時期，崑劇表演藝術由全面發展至於定型。在前輩藝人藝術經驗的不斷積累之下，逐漸發展出一套細膩而完備的戲曲表演體系。今天所見到的「無聲不歌，無動不舞」，具備了高度美感的崑劇表演藝術，基本上即是承襲了清代乾、嘉時期的演出規範而來。崑劇表演藝術發展定型的過程中，一項重要轉折即是折子戲取代了全本戲，成為崑劇演出的主要模式。陸萼庭先生於其《崑劇演出史稿》一書中提出折子戲風氣的盛行因素，諸如新創作的質、量不足，某些特殊場合的時間不允許從容作一齣全本戲，以及觀眾對於舊劇的關目、演出熟悉，使折子戲的演出照樣能獲得理想的欣賞效果等^②。就表演藝術的角度而言，崑劇表演藝術在這一時期的高度發展，與折子戲演出風氣興盛的現象是相互影響的。折子戲既無法在劇情的曲折離奇上與全本大戲爭勝，自然得藉著藝人們精湛的技巧，對折子戲表演內容提煉加工，使其具備獨立的藝術價值。反過來說，也正是因為各行當表演藝術的高度發展，使得這種「集腋成裘」的折子戲演出方式，較前期全本戲的演出更具新意及可看性。

《牡丹亭》中的〈遊園〉、〈驚夢〉在折子戲搬演盛行時期是廣受歡迎的劇目，而〈驚夢〉中「堆花」隊舞的出現即是折子戲加工的成果。為使杜麗娘、柳夢梅遇片段的獨立搬演更具可看性，藝人們翻空心思，創造出眾花神翩躚舞蹈的畫面，增添夢境似幻似真的氣氛。戲班或家班的豐厚財力也使得這種裝飾性的舞蹈更具可看性。李斗《揚州畫舫錄》卷五記錄了乾隆年間某戲班置備行頭的闊綽手筆：「小張班，十二月花神，

衣價至萬金。」眩目奢華的扮飾增添演出畫面的熱鬧繽紛，可說是折子戲表演發展極致的結果。

花神演出由功能性的銜接場子過渡到藝術性的「堆花」隊舞表演，反映了崑劇向折子戲發展的演出趨勢，但清代「堆花」演出仍因時代或環境不同而有不同的呈現方式。以下即就清代「堆花」之形成與發展分別考述之。

一、〈驚夢〉「堆花」之演出溯源

有關〈驚夢〉增入十二花神的確切年代，乾隆監生袁棟所著《書隱曲說》有如下記錄：

湯若士《牡丹亭》傳奇中有花神。雍正中李總督在浙時，於西湖濱立花神廟，中為湖山土地，兩廡塑十二花神，以象十二月。陽月為男，陰月為女，手執花朵，各隨其月；其像坐立欵望不一，狀貌如生焉。……今演《牡丹亭》傳奇者，亦增十二花神焉。^③

近代學者多以袁棟之說推斷〈驚夢〉增入十二花神堆花表演為雍、乾、嘉年間，如徐扶明先生《牡丹亭研究資料考釋》一書第一七二頁「《鴛鴦夢》與《牡丹亭》」條目按語謂「戲曲舞臺上演出《牡丹亭·堆花》，則始於清代乾隆年間」，以及陸萼庭先生《崑劇演出史稿》第二〇一頁謂「近代演出中所謂堆花、詠花，上花王及十二花神，都是這個時期（按：乾、嘉年間）增添上去的。」然就現有明、清戲曲選本來看，〈驚夢〉由一人花神增為多人花神的演出型態，應早在明末清初即已形成。依據此時期付刻之崑曲流行劇目選本，「青溪菰蘆釣叟點次」的「新訂繡像崑腔雜曲」《醉怡情》^④中《牡丹亭·入夢（即驚夢）》一折，已見多位花神上場唱〔出隊子〕等五支曲牌的演出呈現：

（生攬旦下）（小生扮花神，眾隨上）

〔出隊子〕嬌紅嫩白，競向東風次第開。願教青帝護根荑，莫遣紛紛點翠苔。把夢裏因緣，發付秀才。「催花御史惜花天，檢點春工又一年。蘸客傷心紅雨下，勾人懸夢綵雲邊。」吾乃掌管南安府後花園花神是也。因杜知府小姐麗娘，與柳夢梅秀才，後日有姻緣之分。杜小姐遊春傷感，致使柳秀才入夢。竟來保護他，要他雲雨十分歡幸也。眾花神排駕同往太湖石畔。（眾）曉得。我等千紅萬紫，更宜惜玉憐香。

^③ 徐時作《茶堂節錄》亦有類似記載。

^④ 有關《醉怡情》之刊刻年代，參考傅惜華《明代傳奇全目》所附「引用書籍解題」第三十六「醉怡情」條。原刻本共八卷，約成書於明崇禎年間。另有清乾隆年間刻本，與明末刻本內容盡同。

^① 如乾嘉臺本《審音鑑古錄》、葉堂《納書楹牡丹亭全譜》、王季烈《與眾曲譜》中均錄此曲牌。

^② 見陸萼庭《崑劇演出史稿》第四章〈折子戲的光芒〉。

〔畫眉序〕好景豔陽天，萬紫千紅盡開遍。滿雕欄，寶砌雲簇霞鮮。篤春工，連夜芳菲，慎莫待曉風吹顫。為佳人才子偕繾綣，夢兒中十分歡忭。

〔滴溜子〕湖山畔，湖山畔，雲纏雨綿。雕欄外，雕欄外，紅翻翠鈿。莫惹鶯愁蝶怨。三生石上緣，非應夢幻。一枕華胥，兩下蓬然。□□□已到太湖石畔了^⑮。（小生）你看他兩人正在夢酣之際。

〔鮑老催〕（曲略）（白）秀才纔到的半夢兒；夢畢之時，好送杜小姐仍歸香閣。吾神去也。擺駕回宮。

〔雙聲子〕柳夢梅，柳夢梅，夢兒裏成姻眷。杜麗娘，杜麗娘，勾引得香魂亂。兩下緣非偶然，羨夢裏相逢，夢兒裏合歡。

（下）（生攜旦上）

這裏小生扮飾引領眾花神的角色，與乾、嘉年間臺本記載由老生扮演的「大花神」（或稱花王）地位相似。眾花神出場後小生唱（或同唱）〔出隊子〕，命眾花神同往太湖石畔「惜玉憐香」，〔畫眉序〕、〔滴溜子〕二曲後則表明「已到太湖石畔」，故此二曲當中花神應有類似以圓場或變換隊形到另一定點的身段呈現。〔鮑老催〕曲後交代眾神任務完成，擺駕回宮，而在〔雙聲子〕曲後花神方下，推斷〔雙聲子〕曲中亦有繞場或隊形變化之呈現。綜言之，此段花神的呈現方式應如下所示：

（生、旦下）（小生、眾扮花神上）（隊形站定）

→→小生唱或同唱〔出隊子〕

→→小生、眾唱〔畫眉序〕、〔滴溜子〕（開始繞場或變換隊形至另一定點，表示到達湖山石畔）

→→小生、眾唱〔鮑老催〕（擺駕回宮）

→→小生、眾唱〔雙聲子〕（繞場或變換隊形至下場）

→→生、旦上

由《醉怡情》中《牡丹亭·入夢》相當完備的花神片段來看，〈驚夢〉中花神堆花舞蹈的演出雛形最早可追溯至明代末葉，只是其時花神之舞蹈仍依附於〈驚夢〉中，並未具備獨立之演出條件。而「堆花」名目應為清中葉折子戲演出型態發展成熟，折子戲標目逐漸穩定之後才出現^⑯。另一條資料亦可佐證袁棟說法的不準確。道光年間梁章鉅編《楹聯叢話》中記載其嘉慶年間親眼所見之西湖花神廟：

西湖花神廟在孤山下，跨虹橋之西，雍正九年，總督李敏達所建。中祀湖山之神，旁列十二月花神及四時催花使者，無不釵飛鈿舞，盡態極妍。相傳湖山正神

即李公自塑其像；其旁列花神，皆李之姬侍，實有其人。余於嘉慶元年來遊時，廟貌已敝；而花神精采，猶奕奕動人。近聞紅顏皆成黃土矣。

梁公所見西湖花神廟中之花神為「無不釵飛鈿舞，盡態極妍」的女性形象，並非袁棟所謂「陽月為男，陰月為女」。袁棟描述的花神倒十分符合乾、嘉時期的花神造型，故《書隱曲說》的記載可能是其道聽途說後附會上自己對舞臺上「花神」的印象而成。嚴格來說，花神廟的興建亦非李敏達之創舉，徐扶明《牡丹亭研究資料考釋》引顧祿《桐橋倚棹錄》載「虎丘花神廟不只一所，有新舊之別。桐橋內花神廟司花神像，神姓李，冥封永南王，傍列十二花神。明洪武中建。為園客賽願之地。歲逢二月十二百花生日，笙歌酬答，各極其盛。」^⑰〈驚夢〉以虎丘花神廟為靈感增入堆花表演，似較袁棟之說更為可能。

「堆花」表演始於（或早於）明末清初的另一證據見於明末清初署名「采芝客」所撰傳奇《鴛鴦夢》。劇中秦璧與崔嬌蓮情路坎坷，因諸多波折總未能相見。十六齣〈合夢〉中得夢神憐惜，撮合二人於夢中相見。二人夢會時即有「雜扮花仙六人，各執巧花一枝」上場，慶賀佳期，並舞花合唱〔對玉環帶清江引〕一曲。《鴛鴦夢》在類似〈驚夢〉情境中增入舞花，是否受當時《牡丹亭》演出影響，不得而知。亦有可能是〈驚夢〉受到《鴛鴦夢》舞花的啟發而增入「堆花」表演。

二、清代〈驚夢〉「堆花」之演出發展

乾、嘉時期堆花之演出極盡奢華，所需演員數目相當可觀，幾乎涵括戲班編制底下所有行當。據傅惜華所藏乾隆時梨園鈔本《堆花花神名字穿著串頭》一書，當時無論花神神名、扮相服色、手執花樣均有嚴格的規制。茲節錄如下^⑱：

大花神，正生色搬。花神帽。三髯。穿四時花顧繡出擺衣。手執金瓶，插牡丹花。

閏月花神為莫莢門主，瑞草靈芝，丑色扮。戴小紫金冠。拍粉。手鐺腳鐺，項圈多鬚頭。穿顧繡彩蓮衣，大紅繡褲，棕鞋。左手拿靈芝千年蓮，右手拿棕掃帚。

正月花神為庾嶺仙官，梅占魁，小生色扮。穿張生衣。執瓶，插春梅花。

二月花女為嵩嶽夫人，雪杏花豔，小旦色扮。插鳳翠過翅。手執玉蘭花。

三月花神為武陵學士，白碧桃，小生色扮。戴巾。穿褶子，內披風。手執桃花。

^⑰ 見徐扶明《牡丹亭研究資料考釋》續編「〈驚夢〉中的『堆花』」條目。

^⑱ 乾隆時期花神規制轉錄自傅惜華文章〈〈遊園驚夢〉之花神〉。天津《大公報》，〈劇壇〉，民國二十四年一月五～六日。本處略去部分穿扮細節。

^⑮ 此句前三字模糊不清。

^⑯ 參考陸萼庭《崑劇演出史稿》第四章〈折子戲的光芒〉第二節「折子戲的形成」。

四月花女為婪尾仙姑，愛薔薇，貼旦色扮。禿頭梳螺獅頭。穿西湖景白綾裙。左手提花籃，內鶯粟花，右手執杏花並花鉤。

五月花神為紅巾使者，噴火榴紅，淨色扮。戴硃砂判帽。醬色面，紅飛髻。穿大紅圓領，掛肚紮甲裙。肩背葫蘆，內菖蒲，蜀葵花。手持柘榴花。

六月花女為華墩仙媛，並頭蓮，小旦色扮。手執荷花，持鵝毛扇。

七月花神為五尊大夫，海棠仙，小生色扮。穿花褶子，繫宮綰。手執海棠花。

八月花女為金英女史，桂子蘭生，旦色扮。扮如嫦娥式。手執桂花。

九月花神為晚香居士，黃菊老人，付色扮。粉紅面，白飛髻。拄杖。手執菊花。

十月花女為錦城仙子，芙蓉貌，正旦色扮。穿銀紅綾襖，外罩藏袖錦披風，宮綰上繫白葫蘆。手執芙蓉花。

十一月花神為雪紅令，寒雅郎，外色扮。戴東坡巾。白三髻。手執水仙花。

十二月花女為九英仙姥，裴臘女，老旦色扮。左手抱喜神，右手執臘梅花。

總計「堆花」中上場之花神共十四人，八男六女，行當則為副末、正生、老外、淨、丑、小生三名、老旦、正旦、貼旦、小旦二名、旦，幾乎包括了「江湖十二色」中所有行當。傅惜華並指出當時演出花神，每人上場時均有「報名」，嚴謹的程度可見一斑。此時演出「堆花」講究精緻的聲色效果以及富麗的排場達到極點，成為戲班展現人力財力的噱頭，至於是否太過於喧賓奪主，影響〈驚夢〉演出效果，或許也就不那麼重要了。

清代臺本中對「堆花」之演出載錄最詳者則為《審音鑑古錄》。現今所見《審音鑑古錄》為王繼善於道光年間編訂而成，所選錄各劇均附有詳盡的舞臺演出指示，如穿關、身段、走位、表演技法、角色基本形象及內在情感詮釋方法等，具體鮮活地呈現乾、嘉時期舞臺藝術風貌。《審音鑑古錄》原刊總目在〈遊園〉、〈驚夢〉中增入〈堆花〉齣目，似乎是戲曲選本首度出現〈堆花〉齣目的記錄，但曲文中花神唱段仍附於〈驚夢〉之下。有趣的是《審》本以花神的出現來區分〈遊園〉、〈驚夢〉，不同於其他本子或現今之分法^⑩。《審》本中對花神場面有詳盡的舞臺指示，搬演方式略述如下：

（依次一對徐徐並上，分開兩邊，對而立。以後照前式。閨月花神立於大花神傍，末扮大花神上，居中合唱）

〔出隊子〕（曲略）（按：念白與《醉怡情》本同，此略）

〔畫眉序〕（曲略）

^⑩ 現今所見臺本及表演均以旦念白「驀地遊春轉，小試宜春面」以前為〈遊園〉。

〔滴溜子〕（曲略）（搭檯上下坐立介）

（末）〔鮑老催〕（白）秀才纔到的半夢兒；夢畢之時，好送杜小姐仍歸香閣。

吾神去也。

〔五般宜〕（曲略）（眾花神下）

與《醉怡情》相較，《審》本中花神亦唱五支曲牌，只是最後一曲換成了馮夢龍改寫的〔五般宜〕。表演上先由十二位男女花神各配成對，依次上場，其後大花神、閨月花神上。「搭檯」或指以手上之花搭成花架子，「上下坐立」顯示已有相當迅速的隊形、高低位置變換。今日仍有以舊制「堆花」演出者，與《審》本中記錄的表演方式相去不遠。

儘管乾、嘉時期的「堆花」已發展到如此精緻化的程度，各戲班依其自身條件的不同，仍可有繁複或簡單的演出選擇。繁複者依《審音鑑古錄》、葉堂《納書楹牡丹亭全譜》、王季烈《與眾曲譜》，花神在臺上可唱五支甚至六支曲子^⑪。簡要者則如乾隆三十五年(1770)玩花主人編選、錢德蒼續選的折子戲臺本《綴白裘》，只用末扮花神上，唱〔鮑老催〕、〔雙聲子〕後即下，幾與湯顯祖時代「一人花神」的演出形式相同。

清代〈驚夢〉演出的另一項改變是「睡魔神」的增入。《審音鑑古錄》和《綴白裘》中，杜麗娘睡著後均有「睡魔神」上場^⑫，自謂奉花神之命勾取二人魂魄入夢，雙手執日月鏡引柳夢梅上場，又引杜麗娘與柳生相見^⑬。以睡魔神引入夢境其實是傳統戲曲表現手法之一，如前舉采芝客《鴛鴦夢》十六齣〈合夢〉即以雜扮夢神上，引出秦壁與崔嬌蓮夢境；明代鄭若庸《玉玦記》第三十四齣〈陰判〉，有「睡魔引生冠舉上」。〈驚夢〉中依照傳統的演出模式增入睡魔神，卻使本折中神祇由旁觀者的角色一變而為整個夢境的創造者、引發者。原來湯顯祖所描繪的迷離夢境是杜麗娘感慕春情之後，意欲完成自我理想的一種潛意識的主動體現，增入睡魔神後不可避免地使杜麗娘成為被動地接受神祇安排自己命運的玩偶。這或許是〈驚夢〉一折表演藝術性不斷提升過程之中的小小遺憾。

^⑪ 葉堂《納書楹牡丹亭全譜》所錄曲牌與《審音鑑古錄》同，王季烈《與眾曲譜》〔五般宜〕後另增入〔雙聲子〕一曲。

^⑫ 《審音鑑古錄》中睡魔神為副扮，《綴白裘》為丑扮。

^⑬ 梅蘭芳《舞臺生活四十年》寫老路子的睡魔神演法「……（睡夢神）走到上場門，把右手拿的一面鏡子舉起來，向裏一照，柳夢梅就拱起雙手，遮住眼睛，跟著出場了。睡夢神把他引到臺口大邊站住，再用左手拿的一面鏡子，在桌上一拍，也照樣把杜麗娘引出了桌外，站在小邊。然後睡夢神把雙鏡合起，就匆匆下場了。他們二人放下手來，睜開眼睛，就完成了夢中的相會。」應即是乾、嘉年間的演法。

肆、近代崑劇《牡丹亭》之花神演出考

崑劇折子戲的表演藝術在清代乾、嘉年間達到全盛頂點而逐漸定型。在清中末葉花雅爭勝，崑班勢力逐漸消退的情況下，折子戲的演出多遵循乾、嘉時代的表演程式，少有創新，至於全本大戲的演出幾已不復見。以《牡丹亭》的演出而言，清末蘇州名崑班大章、大雅曾經演出，見於記載的折子僅〈學堂〉、〈勸農〉、〈遊園〉、〈堆花〉、〈驚夢〉、〈離魂〉、〈冥判〉、〈拾畫〉、〈叫畫〉、〈問路〉、〈吊打〉、〈圓駕〉等十二折；三〇年代由傳字輩藝人所組成的「仙霞社」能演齣目亦相去不遠²⁴。對已熟悉老戲劇情的觀眾而言，單齣折子中精采的唱作表演才是欣賞的重點，一些僅是交代劇情、表演無甚可觀的折子即在觀眾篩選過程中自然淘汰了。

在《牡丹亭》「倖存」的折子中，〈遊園驚夢〉仍廣受觀眾歡迎。睡魔神及花神「堆花」歌舞片段仍照乾隆舊制演出。時代環境變遷之下，各戲班上演「堆花」的動機不再像清中葉一樣，藉花神穿扮舞蹈的爭奇競豔以炫耀戲班能力，而僅是機械性地遵循漸僵化的演出程式。值得注意的是乾、嘉時期花神考究精緻的穿扮以及複雜冷僻的神名，此時已由藝人以較簡化的手法稍作變革。據蘇州市戲曲研究室一九六三年出版，老藝人曾長生口述，記載蘇州「全福班」、「崑曲傳習所」常演劇目穿戴的《崑劇穿戴》一書，清末民初「堆花」中花神穿扮、神名及演出行當概括如下：

- 花王 老生。象徵唐明皇。左手執牡丹花，右手拿雲帚。
- 正月花神 小生。象徵柳夢梅。頭戴桃翅紗帽，身穿紅官衣。手執梅花。
- 二月花神 五旦。象徵楊玉環。頭戴鳳冠，身穿女紅官衣。手執杏花。
- 三月花神 老生。象徵楊延昭。頭戴武生巾，身穿紅龍箭。手執桃花。
- 四月花神 作旦。象徵張麗華。頭戴大過橋，身穿月白團花披。手執薔薇花。
- 五月花神 白面。象徵鍾馗。頭戴黑判帽、黑滿，身穿黑青素。手執石榴花。
- 六月花神 六旦。象徵西施。頭戴紗罩，身穿湖色襖褲加斗篷。手執荷花。
- 七月花神 小面。象徵石崇。頭戴知了巾，身穿綠繡花褶子。手執鳳仙花。
- 八月花神 作旦。象徵綠珠。頭戴小過橋，身穿綠繡花褶子。手執木犀花。
- 九月花神 末。象徵陶淵明。頭戴紫員外巾，身穿紫員外披襖紅褶。手執菊花。
- 十月花神 刺旦。象徵謝素秋。頭戴小過橋，身穿紫披。手執芙蓉花。
- 十一月花神 老外。象徵白樂天。頭戴秋香員外巾，身穿秋香員外披。手執茶花。

²⁴ 大章、大雅崑班及仙霞社演出《牡丹亭》折子戲之紀錄，見徐扶明《牡丹亭研究資料考釋·演唱編》，「近代崑班演《牡丹亭》」條目，頁一六八。

十二月花神 老旦。象徵佘太君。老旦挽頭、黃打頭，身穿秋香披。手執梅花。

閏月花神 六旦。象徵楊宗保。頭戴包頭紗罩，身穿粉紅襖褲。手執紫薇花。

與前一節所列乾隆梨園抄本相較，近代花神在穿扮的細節上不如清中葉考究，造型的變化也不如前期豐富。有趣的是各色花神名目均由專名變為戲曲演出中常見之歷史人物，或許是為了演出經濟效益之考量：舊制嚴格的穿扮細節不易詳記遵守，為「堆花」專門置備十多套花神服飾又頗嫌浪費，不如將花神名目換為演員或觀眾均耳熟能詳之戲曲角色，穿扮行頭即依照該角色扮飾規矩即可。這樣的變革雖沿襲至今日舞臺上的演出，但亦引起了部分以傳統演法為宗的人士之爭議，如傅惜華一九三五年於天津《大公報》〈劇壇〉版撰〈〈遊園驚夢〉之花神〉一文，云：「近日演此劇者，非以角色不敷分配，即以服裝未能完備之故，乃因陋就簡，任意裝扮，既不『報名』，更為刪減賓白，舊日典型，至此消失殆盡，誠大憾事。」現今所見，舊制演出的「堆花」，的確因演出條件的不同而各有變化：或以四人、八人、甚至二十四花神演出，或刪減了花神上場後的賓白，或不上大花神、閏月花神而以鍾馗及楊玉環帶領十二月花神，或以花神替代睡魔神引杜、柳上場，不一而足²⁴。舊制演出的「堆花」發展至現代，似已脫離湯顯祖原作的寓意，亦缺乏藝術性的考量，成為「知其然而不知其所以然」形式化的搬演了。

然而近代的「堆花」演出在依循舊制之外仍有嶄新的嘗試。一九五九年梅蘭芳與俞振飛、言慧珠合拍之電影版〈遊園驚夢〉中，以上海戲校女學生二十人扮演花神，捨棄傳統包括各門行當的演出形式，一律以旦角穿古裝披紗，手執花朵的「仙女」造型出現，舞蹈上在傳統的三插花、絞十字等、搭花胡同隊形變化程式之外，又加入臥魚、鶴子翻身等身段，曲牌則經由重整改為〔萬年歡〕一曲，內文實則雜揉〔畫眉序〕、〔滴溜子〕、〔雙聲子〕、〔五般宜〕諸曲而成。堆花舞蹈行進中，花神圍繞杜、柳二人，象徵花瓣花心，再加上以二氧化碳噴氣創造雲霧效果，渲染出夢境中翩然氣氛。影響所及，現今上海崑劇團新編《牡丹亭》亦採用「仙女堆花」式的演出，並大量運用柔色燈光、乾冰及漫天花片，製造如夢似幻的感覺。此外並賦予眾花仙新的演出功能：〈還魂〉一折，花神於下場門聚成「花墳」，杜麗娘隱藏其下，待柳夢梅開墳掘棺時，花神倏地散開，杜麗娘則徐徐立起，製造令人驚奇的效果；劇末杜、柳二人重圓時，花神團圍將二人圍在舞臺中央，以熱鬧歡喜的氣氛收場。

²⁴ 梅蘭芳記錄其舊日與斌慶社、富連成學生演出〈驚夢〉時的「堆花」，則是「十二個花神扮生旦淨丑各種不同的角色，手持畫著代表一至十二月的各種花枝的絹燈，先由五月花神鍾馗登場舞蹈，眾花神以次出來，站定後引大花神……出場，合唱幾支曲子，唱時，有的配合舞蹈動作，有的站定唱，大花神沒有動作。」見《湯顯祖研究資料彙編》引梅蘭芳〈〈遊園驚夢〉從舞臺到銀幕〉一文，《戲劇報》，一九六一年，第六～八期。

現代「花仙」的創新，為〈驚夢〉增添了濃厚的陰柔浪漫氣氛，這是舊制演出中所缺乏的。雖然使「堆花」失去了表演特色，或許較為符合新編《牡丹亭》中，簡化關目為純粹敘說杜、柳愛情故事的演出取向吧！

伍、結 語

觀《牡丹亭·驚夢》中的花神演出史，似可與崑劇演出史相互印照。明末全本戲興盛時代，演出精緻化要求不高，此時的花神演出由功能性著眼，以一人花神應付劇情的銜接過脈綽綽有餘。明末清初至清中葉折子戲的搬演風氣達到極盛，裝飾性的「堆花」表演應運而生：花神由一人增至十四人，唱作歌舞愈見繁複，在各戲班充足財力的支援下，花神穿扮也逐漸發展出一套嚴格的規制。近代「堆花」演出則分走兩種路子：折子演出多遵循乾、嘉舊制，依各自演出條件不同而加以變形或簡化，表演程式上漸趨凝固定型；新編「疊頭本戲」則在現代燈光、舞臺技術上的輔助之下，嘗試以仙女舞蹈代替「堆花」，出現與舊制演出迥異的浪漫氣氛。

「堆花」歌舞表演的發展雖已脫離由湯顯祖原作中的未扮花神的素樸情調，就現今觀眾而言卻是更具可看性的。由此亦可一窺歷代藝人將簡單素材化為精采演出的深厚功力，或許正是有心重振崑劇表演藝術者足資借鑑的。

（本文作者現為臺灣大學戲劇研究所碩士班研究生）

參 考 資 料

1. 《八家評批紅樓夢》，曹雪芹著，馮其庸纂校訂定，北京：文化藝術出版社，一九九一年。
2. 《古典戲曲存目匯考》，莊一拂，上海：上海古籍出版社，一九八二年。
3. 《玉簪記》，明高濂撰，王季思等編輯，《中國十大古典喜劇集》，濟南：齊魯書社，一九九一年。
4. 《牡丹亭》，明湯顯祖撰，徐朔方、楊笑梅校注，臺北：里仁書局，民國八十四年。
5. 《牡丹亭研究資料考釋》，徐扶明編著，上海：上海古籍出版社，一九八七年。
6. 《書隱曲說》，清袁棟撰，《新曲苑》第二十五種，任中敏編，臺北：臺灣中華書局，民國五十八年。
7. 《崑劇穿戴》第一集，曾長生述，徐凌雲、貝晉眉校訂，蘇州：蘇州市戲曲研究室，一九六三年。
8. 《崑劇發展史》，胡忌、劉致中著，北京：中國戲劇出版社，一九八九年。
9. 《崑劇演出史稿》，陸萼庭著，上海：上海文藝出版社，一九八〇年。

10. 《善本劇曲經眼錄》，張棣華著，臺北：文史哲出版社，民國六十五年。
11. 《揚州畫舫錄》，李斗著，臺北：學海出版社，民國五十八年。
12. 《湯顯祖研究資料彙編》，毛效同編，上海：上海古籍出版社，一九八六年。
13. 《湯顯祖詩文集》，明湯顯祖撰，徐朔方箋校，上海：上海古籍出版社，一九八二年。
14. 《湯顯祖論稿》，周育德著，北京：文化藝術出版社，一九九一年。
15. 《楹聯叢話》，清梁章鉅等撰，北京：中華書局，一九八七年。
16. 《舞臺生涯》（上），梅蘭芳述，許姬傳記，臺北：里仁書局，民國六十八年。
17. 《綴白裘》，清玩花主人輯選，《善本戲曲叢刊》，第五輯，臺北：臺灣學生書局，民國七十六年。
18. 《墨憨齋重定三會親風流夢》，明湯顯祖撰，明馮夢龍重定，俞為民校點，《馮夢龍全集》，上海：江蘇古籍出版社，一九九三年。
19. 《審音鑑古錄》，清王繼善輯選，《善本戲曲叢刊》，第五輯，臺北：臺灣學生書局，民國七十六年。
20. 《醉怡情》，清菰蘆釣叟輯選，《善本戲曲叢刊》，第四輯，臺北：臺灣學生書局，民國七十六年。
21. 《鴛鴦夢》，清采芝客撰，《古本戲曲叢刊》，第三集，上海：商務印書館，一九五七年。
22. 《還魂記》，明湯顯祖撰，明臧晉叔《臨川四夢八卷》改訂本，臺北：國家圖書館善本書室。
23. 《還魂記》，明湯顯祖撰，碩園刪定本，臺北：國家圖書館善本書室。
24. 〈湯顯祖《牡丹亭還魂記》外傳〉，侯外廬，《人民日報》，一九六一年五月三日。《湯顯祖研究資料彙編》轉載，上海：上海古籍出版社，一九八六年。
25. 〈〈遊園驚夢〉之花神〉，傅惜華，天津《大公報》，〈劇壇〉，民國二十四年一月五～六日。
26. 〈〈遊園驚夢〉從舞臺到銀幕〉，梅蘭芳，《戲劇報》，一九六一年，第六～八期。《湯顯祖研究資料彙編》轉載，上海：上海古籍出版社，一九八六年。
27. 〈〈遊園驚夢〉裏的「夢境」舞臺呈現〉，劉信成，臺北：《復興劇藝學刊》，第十五期，民國八十五年一月一日。