

# 澳門粵劇劇場空間文化演變探析

鄭應峰\*

(澳門科技大學國際學院, 澳門)

**摘要:** 澳門粵劇劇場空間經歷了四次轉換, 每次轉換背後都聯繫著特定的環境因素和歷史內涵。四次轉換主要是指從清末19世紀30年代到當代的演變過程。第一次是“搭棚”時期, 粵劇劇場作為儀程的部分, 體現了澳門華人社會民族文化在閩限地帶的中介交融性和自我認同。第二次是志士班和抗戰時期, 劇場空間由劇場性向預設的在場性轉換, 體現了歷史進程中的民族意識。第三次是戲院時期, 市民文化消費的市場性決定了粵劇的職業化繁榮, 是粵劇劇場性的集中體現。第四次是澳門粵劇由職業化向業餘化的劇場空間轉換, 體現了澳門粵劇和資本市民社會公共領域的內在聯繫。

**關鍵詞:** 澳門粵劇; 劇場空間; 在場; 公共領域

## Spatial Evolution and Cultural Conversion of Macau Cantonese Opera

Yingfeng ZHENG\*

(University International College, Macau University of Science and Technology, Macau, China)

**Abstract:** The theatre space of Macau Cantonese Opera has undergone four transformations, each of which is connected with specific environmental factors and historical connotations. The first time was in the period of "Straw Shack". As a part of the ritual, the Cantonese Opera Theatre embodied the intermediary blending and self-identity of the Chinese society and national culture in Macau in the threshold area. The second is the period of Zhishiban and Anti-Japanese War. The theatre space changed from theatricality to presupposed presence, reflecting the national consciousness in the historical process. The third is the theatre period. The marketability of citizens' cultural consumption determines the professionalization and prosperity of Cantonese opera, which is the concentrated reflection of the theatricality of Cantonese opera. The fourth time is the transformation of theatre space from professionalism to amateurism of Macau Cantonese Opera, which reflects the internal relationship between Macau Cantonese Opera and the public domain of capital civil society.

**Keywords:** Macau Cantonese Opera; Theatre Space; Presence; Public Domain

## 0 引言

澳門粵劇的劇場空間每個不同歷史時期均有所側重, 體現了粵劇文化與市民社會的環境聯繫

和內在互動。澳門粵劇劇場空間的演變既有特定的客觀因素, 同時也聯繫著不同的民俗內涵。澳門粵劇的發展, 可以從其劇場空間的轉換看到不同階段的歷史特點, 反映了澳門粵劇的社會環境

收稿日期: 2020-03-26; 修訂日期: 2020-04-05。

本文為澳門科技大學研究基金項目(FRG-19-011-UIC)階段性成果。

通訊作者: 鄭應峰, 男, 博士, 助理教授, 主要研究方向: 華文文學、戲劇。

E-mail: yfzheng@must.edu.mo, Tel: 00853-88972366

轉換過程。從澳門粵劇可以看到，粵劇劇場空間並非單純的舞臺空間，它在某種程度上反映了社會生活的延伸，歸屬於日常經驗所在的市民公共領域。

## 1 儀式性的劇場空間

根據史料記載，至遲在清朝咸豐年間澳門已有粵劇演出。“粵劇何時傳入澳門，雖是一個尚待考證的問題，但起碼在 19 世紀 30 年代，即已在澳門生根開花，並深受民眾歡迎。”<sup>[1]</sup>在澳門粵劇的早期階段，並無固定的演出場所，“搭棚”成為澳門粵劇的重要演出場所。所謂“搭棚”，是指用竹子搭建，用以粵劇臨時表演，隨唱隨拆的粵劇舞臺形式，今天主要見於香港、澳門地區。對於澳門粵劇而言，“搭棚”既是演出空間，也代表著相應的劇場文化。清代晚期之前，澳門的劇場空間並無代表性的固定演出場所，一直以“搭棚”為主“在清平戲院建成之前，即 1870 年以前，澳門的粵劇演出場地大都在搭棚中進行。”<sup>[2]</sup>這一時期的粵劇主要以普及為主，和當地華人民俗需求緊密聯繫在一起。根據研究資料顯示，1830 年，在澳門華人人口為 3 萬左右，規模性的華人社會開始形成，而這一時期也是粵劇的誕生和形成時期，粵劇主要體現為民間文化儀式的一部分，植根於市民的精神意識。

首先是作為“酬神”的儀式。在澳門華人民間信仰中，以演戲的形式來感謝神明的保佑自粵劇傳入之後即已有之，即後來所稱“神功戲”。十六世紀利瑪竇神父到達澳門的時候，記述曾見到一種民間戲劇表演，當代學者陳樹榮認為這極有可能是粵劇的前身。澳門古戲劇什麼時間開始參與“酬神”儀式，目前尚無確切記錄，有較明確時間記載的是澳門粵劇。從藝術發展角度，神功戲促進了粵劇這一劇種的普及與推廣。比如法國旅行家、畫家博爾傑 1839 年曾在澳門住過半年，他在寫給朋友的信中說：“如果說廟前空地上擠滿了各行各業的人群以及看熱鬧的人們的話，那

麼廟裏卻是無人問津。早晨有個別虔誠者來幾臺前拜佛，白天則杳無一人。”<sup>[3]</sup>又如瑞典學者龍思泰在《早期澳門史——對澳門中國人娛樂的反對》中說道：“告誡書發表的日期是 1816 年 4 月 15 日，書中以慈父般的語調勸誡說，所有的基督教徒，為了拯救自己的靈魂，在中國人的遊行隊伍通過時，不能在街上或透過百葉窗簾觀看，違者革除教籍。但這種懲戒無法實行，因為在基督教徒總人數中，也許不到 50 名為成年人，他們能夠抑制誘惑的衝動。然而，其他人卻認為觀看是一種享樂。中國人的儀式太隆重了，整整持續了三天。”<sup>[4]</sup>

然而神功戲粵劇如果僅僅作為民眾娛樂的形式，則仍未能解釋粵劇在早期幾乎以“搭棚”存在的問題。“搭棚”從文化意義上來說屬於祭祀程式，深層次則聯繫著在澳華人的身份認同。有學者認為：“中國戲曲是世俗的宗教祭禮。有了宗教，並不一定就會產生戲曲；但是沒有宗教，戲曲是決然不會產生。”<sup>[5]</sup>由此可見戲劇和宗教信仰的密切聯繫。神功戲的演出舞臺一般都是臨時搭建在廟宇的對面，讓神明“觀演”，以示酬謝。在澳門而言，“舉辦神功戲演出，照例都要搭建戲棚。戲棚多在廟前空地搭建，面向神壇，以方便神佛觀賞酬神之戲。”<sup>[6]</sup>在這個意義上，粵劇的劇場空間已經不僅僅體現演出的設施功能，更是作為神佛“觀演”的專門性場所，帶有濃厚的儀式色彩。而這一儀式則與當時澳門人口結構和社會分層有關。神功戲出現的清末，在澳華人日漸增多，資本主義“專營”模式的推行，使澳門華商階層開始出現。然而，“葡化華人在價值觀念上趨同於西方，卻不被西人所完全接納；在故土上對‘祖國’懷有深厚的情感，家鄉人卻已將其唾棄。葡人沒有將葡化華人視為同族的人，中國人則視之為‘假洋鬼子’，這勢必會使得這些人在民族情感上存在一定程度的錯亂。”<sup>[7]</sup>由於澳門所處位置特殊，毗鄰大陸，文化交流就從來沒有斷絕過，母文化影響非常強大，有力地抵抗著外來文化屬性的侵佔。“澳門處於中西交融地帶，文化視野的包容性使其具備‘文化中介’的特色。”<sup>[8]</sup>“文

化中介”的特點實際上使被殖民者和殖民宗主國之間形成一種微妙的文化交融和文化對抗的關係。

“於是殖民者與被殖民者在優越與自卑、純正與摻雜、模仿與戲弄的矛盾狀態中，經常形成一種既排斥又吸引的依存關係。”<sup>[9]</sup> 又如在十九世紀的澳門，土生葡人在社會地位上要高於一般華人，但對於血統純正的葡萄牙人來說，又低了一等，在這種略微矛盾的身份狀態中，土生葡人戲侃葡萄牙人為“牛叔”（“牛叔”一說見澳門土生葡語話劇《畢哥去西洋》，土生葡人調侃葡國葡人為“Ngau-sok”。），大致說明了澳門城市當時類後殖民文化的社會結構特徵。粵劇神功戲結合為民俗祭祀儀式顯在部分，實際上已經通向精神層面的自我提升，通過祭祀神明這樣的儀程，來喚起和提醒當地華人的歷史記憶和集體無意識，從而獲得在社會結構中的自我認同，在殖民者外來文化和母文化的間隙中保持一種適當的精神張力。粵劇神功戲處在在地文化和外來殖民文化的罅隙交融地帶，粵劇正是在祭祀神功戲這樣的層面彰顯了當地華人的文化潛意識。

## 2 民族意識的劇場空間

粵劇劇場空間的第二次轉換是在清末志士班時期。孫中山提出“驅除韃虜，恢復中華”的口號進行推翻清王朝的革命活動。1889年，陳少白等人利用粵劇來宣傳革命，成立粵劇組織，是為“志士班”的開始。“這種志士班，以宣傳革命，改良戲劇為宗旨，時人稱之為新劇或新派劇，以示有別於舊式戲班……乙巳（一九〇五年）東在各鄉市及香港、澳門登出開眼，所排新劇，頗博世人好評，實開粵省粵劇界革命之先聲。”<sup>[10]</sup> 志士班在澳門的活動，重內容而輕形式，重功用而輕娛樂。比如，香港記者黃魯逸、黃軒畋、歐博明等人在澳門成立“優天社”，數月而散。“該社（優天社）設於澳門，籌備數月後舉行首演，當時許多社會名流出席觀看，並大聲喝采鼓掌。而黃魯逸認為這些上層人士認可，反說明下層群眾

認為不可，說明了改良的不徹底和失敗，遂決定將優天社宣佈解散，改名優天影社，表示要徹底改良的決心。”<sup>[11]</sup> 黃魯逸志不稍懈，邀請黃軒畋、陳鐵軍等人在澳門成立優天影社，不久也解散了。澳門優天社、優天影社都屬於志士班的範疇，其主要是為社會政治目的服務，在藝術上有突破和改良之處，時人稱為改良粵劇，但也帶有探索過程的粗糙之處。當時自詡正統粵劇的“紅船班”嘲笑志士班，稱之為“白船班”，以示區別。在劇場空間的選擇上，志士班不拘一格，到廣東各地、南洋華僑聚居地巡迴演出，其主要目的是為了推翻滿清，籌措軍火物資。

志士班在澳門的演出，突破了神功戲“搭棚”的範疇，實際上也是對演劇文化意識的外向延伸。這時候的粵劇，實際上是以社會空間作為劇場設定空間，以塑造真實的在場來取代傳統程式化表演的劇場，是從儀式向現實的轉化，是精神力量尋求生活依據的社會實踐。這種在場，是指接近真實的幻覺，也即戲劇在場性的幻覺性體現。這從志士班改良粵劇的兩大特徵可以看得出來。一是大量採用粵語演劇。最早的粵劇只有地域意義，以流行在兩廣地區為特徵，演劇語言並非粵語。

“以前的粵劇用戲棚官話唱梆、黃板腔和念白，舞臺上使用的語言和觀眾在生活中使用的語言存在著很大的差別……改良新戲的舞臺實踐驅使志士班的演員在扮演多種角色時使用廣州方言去演唱，舞臺語言的改變，直接促進了唱詞、唱腔的生活化和通俗化。”<sup>[11]</sup> 採用粵語演劇是由志士班的任務所決定的，就是要通過戲劇演出來喚起民眾的反封建革命意識。當時作為和內地毗鄰的澳門，其精神內蘊和其他中國人渴望擺脫貧弱，走向富強的意識是共鳴的，甚至因為接觸到西方殖民文化的影響，一種既愛又恨的複雜心理讓這種願望還要更強烈一些。為了讓民眾更好地理解革命，志士班在演劇過程中直接用粵語演講，現身說法。這一做法影響了其他的粵劇戲班，甚至傳統粵劇行會組織八和會館也掛出了“籍古代衣冠實行宣傳黨義，娛今人耳目尤應力挽頹風”的對聯。第二

是大量創作、改編時事新劇。如早期志士班的《皇帝蚩尤》《六國朝宗》《文天祥殉國》，優天社、優天影的《虐牌報》《賊現官身》《火燒大沙頭》《盲公問米》《義刺馬申儀》等，都是和時事有關或映射當時社會的。像《盲公問米》是反對迷信，《義刺馬申儀》是針對清朝高官，《自梳女不落家》是揭露社會黑暗，等等。志士班的劇場空間和在場性緊密相關，這一特點體現出反傳統舞臺的傾向。傳統舞臺和劇場性、程式化、表意性等聯繫在一起，而志士班的宗旨則是要觀眾聯繫當下，是要寫實，再現，讓人身臨其境。這樣的特徵使改良粵劇和文明新戲的話劇有不少重疊之處。也正是這樣的舞臺特徵，使得志士班在辛亥革命之後走向了衰落，重要的客觀原因就是“在場性”依據的喪失。

志士班之後，再次突破舞臺依據，尋求在場性再現的澳門粵劇空間轉換階段就是在抗戰時期。1937年盧溝橋事變之後。當時澳門的《朝陽日報》和《大眾報》聯合發起組織了“澳門學界音樂界體育界戲劇界救災會”，時人稱“澳門四界救災會”。

“在‘四界救災會’遊藝部中包含了一支以粵劇名伶為代表的粵劇股。粵劇股主任為粵曲名家陳卓瑩，副主任是粵劇紅伶任劍輝和張植華……當晚先後有麗仙、惠蘭、寄塵、杜鵑兒、紅玲、彩雲六位粵劇藝術家演唱了《搥烏龜》《琵琶紅淚》《無定河邊骨》《關山胡馬渡黃魂》《血濺紅樓》等曲目。演出中的許多唱段慷慨激昂，使得在場觀眾受到了極大的鼓舞，博得了陣陣掌聲。”<sup>[12]</sup>此後澳門粵劇界還進行了一系列的抗日愛國演劇活動。這一特殊時期的澳門粵劇，已不似改良粵劇階段的探索，如帶有大段獨白、演講，體系日臻完善，經典劇碼日趨完整，甚至即將迎來澳門粵劇的巔峰發展時期。然而在劇場空間的轉換中，依然帶有突破舞臺，力圖再現在場性的特點。比如四界救災會的戲劇界到茶樓演出，到臨近的香山縣演出，無不是為了喚起共同的文化意識和歷史在場。澳門抗戰粵劇和志士班改良粵劇雖先後相隔幾十年，然而其劇場空間的在場性特點是一致的，其

對應的就是在地文化共同的歷史傳統和價值認知。

### 3 劇場空間的劇場性

澳門粵劇劇場空間第三次轉換是在澳門戲院興起時期，大致以清平戲院的啟用始，至二十世紀五十年代永樂戲院的建成。澳門從十九世紀末開始，在半個多世紀的時間裏形成一個前後相繼的中式戲院的修建過程。主要戲院的時間點如下，清平戲院 1870 年開始修造，1875 年正式啟用，域多利戲院 1911 年建成，國華戲院 1929 年建成，南京戲院 1933 年開業，平安戲院 1935 年開業，1940 年樂斯戲院開業，還有後來居上 1952 年建成的永樂戲院。澳門中式戲院的陸續建成主要基於兩個產業，一是粵劇，二是電影業。比如清平戲院主要以演粵劇為主，域多利戲院主攻電影，兼演粵劇，永樂戲院既演電影，又支持演劇。戲院的出現，使澳門粵劇迎來發展的巔峰時期，形成了和市民生活相適應的粵劇文化消費期。

首先戲院期帶來的最顯著後果就是澳門粵劇的職業化發展。在戲院期到來之前，澳門粵劇主要是以民間化、外來化的形式存在，有名的劇團班社較少，更缺乏常駐澳門的劇團。逢有節日慶典、祭祀禮儀、重大事件粵劇以不定期的形式演出，談不上有真正的本土粵劇。在一系列劇院建成之後，澳門逐漸出現了常駐的正規班社、劇團，各劇院也以某某名班作為自己的招牌，以延攬觀眾。進入戲院期之後，在澳門演出的劇團數不勝數，像三十年代人壽年劇團、劍花豔影、勝壽年劇團、興中華劇團等，四十年代覺先聲劇團、新日月星劇團、平安劇團、新聲劇團等等。這些劇團大部分是外來的，但與以往不同的是這些劇團常駐澳門，喜歡臨時組班，以班牌為號召，吸引觀演，促使了澳門本地粵劇職業化的形成。其中一個顯著標誌就是 1943 年澳門新聲劇團的成立。新聲劇團以任劍輝、歐陽儉、白雪仙、靚次伯等人為骨幹，陣容固定，在澳門長期演出，成為澳門職業名班。澳門粵劇的職業化，意味著劇場空間從志士班、抗

戰時期的在場拉回到劇場，而這一選擇是由觀眾決定的。同時，又和澳門粵劇普及時期的十九世紀不同，那時的神功戲劇場是作為儀式化的一部分，必須以搭棚的形式演出於神廟的旁邊。如果將舞臺演出視作文本，那麼澳門戲院恰恰是要將劇場空間和文本進行剝離，讓觀眾進入由文本所建構的劇場世界。在現實當中，各劇院紛紛解數，以標榜各自的先進設施為噱頭，來吸引觀演。如1942年6月3日，國華戲院在報紙上刊出“獨家啟用電風扇”字樣廣告；又如1942年11月14日再度啟業的海鏡戲院，在報紙上打廣告，放出“唯一高尚娛樂場所”字樣。戲院作為劇場空間的提供一方，營造舒適便捷的觀劇環境是為了塑造更好的劇場觀演氛圍，也可以說是為了切斷觀眾在進入觀演時與外界的聯繫，減少觀眾的注意力分散。而這一結果也是市場化的選擇。比如1942年9月，澳門為了試用新發電機，規定每晚9時至12時不能啟用馬達，要求各戲院停放夜場，“但院商叫苦連天，紛稱放映時間過早，導致觀眾銳減。”<sup>[13]</sup> 那時的戲院不能不考慮市民的觀演感受。而成立於五十年代的永樂戲院則是繼清平戲院之後最重要的粵劇演出場所，1979年在此演出廣東粵劇《搜書院》，吸引了包括澳門總督在內一大批社會名流前來觀演。永樂戲院是澳門粵劇戲院期的發展里程碑，具有舉足輕重的分量。

戲院期帶來的第二個後果就是澳門粵劇的革新和發展。戲院文化的形成，讓澳門有了常駐劇團的基礎，形成劇團爭勝的局面。其後果就是各劇團推陳出新，在客觀上推動了粵劇藝術的發展。首先是形成名角、班底競爭與合作局面。如覺先聲劇團以薛覺先為台柱，義擎天由靚少鳳率領，新聲劇團則有任劍輝、白雪仙、靚次伯，國壽年台柱有白玉堂、廖俠懷、上海妹。各戲院則延請名班，以招來觀眾。如平安戲院和任、白的新聲劇團長期合作，而域多利戲院則打出大觀劇團的招牌，兩大劇團在1944年形成爭勝局面。1945年新聲劇團和清平戲院的太上劇團形成對壘。這些戲院、劇團在商業上形成競爭，同時也不乏同行

業的合作，如平安戲院邀約太上劇團合作改革粵劇。另外劇人之間的另外組班，客串也是常有之事。其次是促使澳門粵劇不斷推出新劇，創造了一批經典作品。像與任劍輝關係密切的徐若呆，為鏡花豔影創作了《雙鳳擁蛟龍》《漢奸之子》，令鏡花豔影劇團震動澳門、香港。後來徐若呆又為新聲劇團創作了《晨妻暮嫂》《紅樓夢》等粵劇經典，讓新聲劇團名動一時。何非凡創作《情僧偷到瀟湘館》，火爆異常。還有馮志芬、唐滌生、廖俠懷等都為澳門粵劇創作了不少膾炙人口的作品。新聲劇團還演出由話劇改編成粵劇的《雷雨》。第三就是根據戲院設施，改善粵劇舞臺佈景和設置。“像‘覺先聲’於國華演出時，曾邀請‘結他聖手崔薇林客串玩電結他’。”<sup>[13]</sup> 甚至粵劇還取用話劇舞臺佈景的長處，聘請澳門話劇人員為粵劇佈景。“近來本澳的粵劇壇上，卷起了一種新風尚，那就是話劇工作人，從事於粵班佈景之白熱化，趙鍵黃濤開其端，而鮑洛夫又起而繼之……擇人之長，補己之短，這有虛心合作的最好辦法，從此話劇粵劇，打成一片，寧非觀眾之眼福不淺嗎？”<sup>[14]</sup> 澳門戲院期和粵劇的發展與革新有重要聯繫，其直接動力是來自於市民的文化消費選擇，戲院這一劇場空間是澳門粵劇職業化的見證和符號。然而澳門粵劇的戲院期結束於太平洋戰爭之後，因為這時觀眾回流粵港和其他各地，電影業復蘇，促使澳門粵劇職業化趨於消失。但是在澳門粵劇職業化的戲院期，粵劇卻得到了有力的推廣，最終使粵劇走向市民化和普及化。

#### 4 日常經驗的劇場空間

澳門粵劇的第四次劇場空間轉換是在上世紀五十年代初以來的當代，經歷了一個從戲院到社區，從職業向業餘普及的社會轉換過程。太平洋戰爭結束後，澳門粵劇趨於冷清，職業劇團紛紛回流或解散，很重要的原因就是電影業的重新興起和戰時人口的回流。“香港事變後的時年，本澳的粵班稀少到差不多沒有了，電影片也是殘舊

不堪，張雪峰領導下‘藝聯’延續了四十多天的生命在澳門，一樣的能夠賣座，但不一定是‘藝聯’劇團本身的成功，當時是無戲可看。”<sup>[15]</sup>“雖然二戰期間沒有戲院倒閉，但放映拷貝不足、大量粵劇公演，亦見經營的困難。跨過 1945 年，戲院的鑼鼓聲逐漸緩慢下來，澳門的粵劇演出亦盛況不再，除了清平戲院，其他戲院都恢復放映電影。”<sup>[13]</sup>粵劇和話劇一樣，職業化的過程伴隨著戰爭這個客觀環境，但是粵劇的發展要比話劇更繁榮一些。

澳門粵劇在戰後的劇場空間，顯著的轉換是退出戲院劇場，向公園、廣場乃至私人庭院轉移。這一轉移雖然意味著粵劇職業化的退場，但是和職業化之前情況不同的是粵劇在澳門市民中得到極大的推廣，粵劇真正成為澳門的民俗文化。戰後澳門粵劇民俗化主要從兩大形式上展開。

首先是粵劇的曲藝化發展。粵劇和粵曲本屬於兩種不同的藝術類別，粵劇如其他劇種，強調唱念做打，照顧各大行當。粵曲曲本以唱腔為主，演唱者一人分飾多角，以代言敘述為主。兩者互相借鑒，互相吸收，共同發展。但是在民間，這兩者的區分並不是那麼嚴格，許多人把粵曲當成粵劇的分化。戰後，原來的戲院為適應市場，以演電影為主，粵劇失去了原有的劇場空間，然而在市民中卻培養了許多愛好者。其顯著標誌就是各種粵劇曲藝團體的成立和出現。“50 年代中期，澳門興起清池、頤園等十多個音樂曲藝會（社），1961 年，澳門濠鏡業餘音樂會成立，首任會長是何賢，副會長是崔德祺、陳瓊。”<sup>[6]</sup>70 年代有澳門祥樂樂團、青年曲藝團、海濤粵劇曲藝會等，80 年代有澳門音樂曲藝協會、黑沙環區協會粵樂組等，90 年代的粵劇曲藝組更是如雨後春筍，2004 年 10 月澳門粵劇曲藝總會成立。像這些社團，粵劇粵曲兼攻，多以曲藝為主，劇曲相融。也有主攻粵劇的社團，像 1991 年成立的澳門勵進粵劇社，1994 年成立的娛樂之友曲藝會，但是曲藝團體在澳門占絕對多數。如果要嚴格區分曲劇，像粵曲

的“師娘”、女伶、茶座等傳統標誌已經逐步喪失，劇和曲在戰後的澳門形成合流之勢，形成了澳門粵劇的曲藝化。曲藝化使得粵劇不再拘束於舞臺，也不必拘於做表，對劇場空間的要求大為減少，極適合在市民中開展，有利於為粵劇文化的傳承培養後備人才。在這樣的背景之下，粵劇不僅深入市民生活，而且成為民間對外交流的常見藝術品類。粵劇的劇場空間可以說是收縮了，由唱念做打變成以唱為主，主要在較戲院為小的空間開展。在這種情況下，由戲院所形成的相對封閉、空闊的劇場空間已經消失，由適合表意轉為以欣賞節奏、韻律為主，劇場性要素逐步減少，故事內容或不再完整，而音樂的比重得到強調，標誌著市民審美趣味的偏轉。

承粵劇劇場空間的轉換而來，澳門粵劇在戰後的當代逐漸形成一種公園演劇文化。有些曲藝社有專門的室內訓練場所或操練地點，但並不普遍，對於更廣泛的粵劇愛好者而言，公園則成為他們社會生活的延伸，公園具有日常的便利。在法國思想家列斐伏爾看來，社會空間包含日常生活經驗的重要性。公園這一場所，並不僅僅是粵劇操演練習的地點，市民在此聚集，在此談論和分享，粵劇作為精神文化和資本市民社會的公共性聯繫在一起。由粵劇而形成的公園文化從而成為澳門這一獨特城市的文化表徵。粵劇的公園文化形成於戰後的當代。歷史較久的有盧廉若公園、三角花園、祐漢公園、白鴿巢公園。像盧廉若公園，是上世紀七十年代，何賢先生助葡澳政府購入的盧九花園，修葺後對公眾開放，重新命名而成的公園。公園建成後，這裏成為粵劇、粵曲操演的重要場所，唱曲演劇一般從上午九點到中午。像三角花園、祐漢公園、白鴿巢公園也有不少票友、戲迷，甚至引發了附近居民的一些雜訊投訴。公園演劇文化對於粵劇發展而言，重要的影響在於將粵劇從劇場性轉換為非劇場的自娛性，主要體現為音樂關注，實際上是形成了新的審美方向。經久不衰的神功戲可為一例。當下澳門的神功戲已是粵劇文化最為重要的組成，但與前此階段的

神功戲有所不同。以前的神功戲主要是儀式化，演劇劇場就是祭祀儀式的一部分，借由演劇而表達對神明的感恩正是演劇所要達到的劇場性，人的情感跟戲是高度融合的。然而公園演劇文化實現了粵劇的通俗性轉換，公園這一天然“劇場”恰恰是提醒了人與戲的距離感和審視化，由隨意的自娛目的形成的觀演，不可避免導致粵劇傳統審美標準的游離，更多時候是戲就人，而非人就戲，體現出粵劇曲藝化的特色。今天的神功戲，減少了過往的儀式化和神秘性，更多地成為一種節日慶典，一種民俗的紀念方式。比如說現在的哪吒廟神功戲，哪吒仔不再站立成人肩頭，散花仙女也有成年女性參與，這都和以往不同，但是卻強化了粵劇的市民性和現場感，這正是由劇場空間轉換帶來相應民俗形成的一個例證。有了民俗文化的鋪墊，澳門粵劇才具有了成為本地非物質文化遺產的堅實基礎。

澳門粵劇發展，從 19 世紀 30 年代，至當代社會，經歷了近 200 年的時間，依然方興未艾。以神功戲起，劇場空間以特定的“搭棚”內化為祭祀和儀式的一部分，內中隱含著文化闕限地帶存在的民族意識，粵劇在民間形成一種自由的發展形勢。在辛亥革命和太平洋戰爭期間澳門粵劇

以其文化歸屬，由空間劇場向預設社會劇場轉換，劇場空間帶有強烈的在場意識，形成志士班和抗戰兩大戲劇在場。同時，在戰爭期間，因為電影凋零的客觀環境，澳門粵劇迎來了職業發展的黃金時期，戲院成為這一時期劇場空間的標誌，市民的選擇使粵劇經歷了在場向劇場的轉向。隨著戰爭的結束，澳門粵劇重歸平靜。但是，此前的職業化卻大大促進了粵劇的業餘發展。澳門業餘粵劇收縮了劇場性空間，造成人與劇的疏離與審視，並逐步形成公園演劇文化。公園演劇文化是澳門粵劇收縮劇場性，通向世俗化的重要轉變，也是使澳門粵劇成為非物質文化遺產的重要社會基礎。作為社會空間行為的延伸，公園演劇在市民社會的公共領域中具有一定的分量。

從整體而言，澳門粵劇劇場空間的四次轉變，分別對應的是清末民俗時期、國族意識時期、戰爭環境時期、當代市民時期。體現了粵劇因應市民需求而產生的藝術轉變進程。粵劇藝術具體而微，有著適應時代的不同改變。對於當代粵劇而言，如何適應市民突破固定劇場限制的大眾化要求，以及在大眾娛樂文化浪潮中獲得更多年輕人的認可和支持，是關係粵劇藝術未來生命力的重要思考方向。

## 參考文獻

- [1] 李岩. 繽紛妙響: 澳門音樂. 北京: 文化藝術出版社, 2005.
- [2] 楊迪. 戲棚、劇院、私夥局——19世紀末至20世紀初澳粵劇活動的場所變化. 戲曲研究, 2017, 100 (2): 66.
- [3] 轉引自陳棟. 天府瑤光百載神功戲. 澳門, 2001, 22: 36.
- [4] 轉引自張靜. 升平戲樂: 澳門戲曲. 北京: 文化藝術出版社, 2010.
- [5] 郭英德. 世俗的祭禮: 中國戲曲的宗教精神. 香港: 國際文化出版社, 1998.
- [6] 張靜. 升平戲樂: 澳門戲曲. 北京: 文化藝術出版社, 2010.
- [7] 陳文源、李琴. 明清時期澳門人口、族群與階層分析. 暨南學報 (哲學社會科學版), 2011, 33(3): 186.
- [8] 鄭應峰. 澳門本土環境劇場的文化生成因素分析. 戲劇, 2019, 64(2): 104.
- [9] 生安鋒. 霍米·巴巴的後殖民理論研究. 北京: 北京大學出版社, 2011.
- [10] 張福光 (整理). 廣東早期及抗戰前的話劇概述// 中國戲劇家協會廣東分會、廣東話劇研究會(編). 廣東話劇運動史料集·第一集. 1984: 2.
- [11] 謝彬籌. 清末民初的粵劇改良活動. 學術研究, 1982, 25(1): 88、82.
- [12] 何燕漪. 抗戰時期“澳門四界救災會”的愛國活動. 人文天下, 2015, 9: 87.
- [13] 黃夏柏. 澳門戲院志. 香港: 麥德出版有限公司, 2012.
- [14] 佚名. 話劇人從事粵班佈景的白熱化 鮑洛夫設計“紅樓夢” 從此話劇粵劇打成一片[N]. 澳門市民日報, 1945-8-7.
- [15] 佚名. 藝聯劇團是機會者 澳門的話劇運動 劉芳排演‘金玉滿堂’ 定下六月計畫[N]. 澳門市民日報, 1944-12-3.