

從娛神到娛人、自娛： 澳門粵劇的城市化嬗變*

宋俊華 黃 純

[提 要] 澳門粵劇是隨著澳門城市化發展而不斷發展演變的。從以娛神為核心的神功戲粵劇，到以娛人為核心的劇院粵劇，再到以自娛為核心的私夥局粵劇，澳門粵劇的歷史演變，既是傳統戲劇從民俗向藝術、遺產嬗變的真實反映，又是澳門粵劇城市化發展的集中體現。具體而言，粵劇娛樂因子的被凸顯、參與主體結構的演變和文化體驗理念的勃興，是澳門粵劇城市化嬗變的主要原因。

[關鍵詞] 澳門粵劇 娛神 娛人 自娛 城市化

[中圖分類號] J825.659 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2013) 04 - 0138 - 09

一、問題的提出

作為我國傳統劇種之一的粵劇，主要流行於粵港澳和海外粵語華人群體聚居地區，且主要以三種方式存在，一是神功戲粵劇，二是私夥局粵劇，三是劇院粵劇。與其他傳統劇種一樣，劇院粵劇的演出已十分式微，但神功戲粵劇、私夥局粵劇卻依然十分活躍，幾乎成了當下粵劇劇團（戲班）生存的主要途徑。

那麼，粵劇為什麼在城市劇院中走向衰落？神功戲粵劇與私夥局粵劇如何在一個現代城市中共處和演變？私夥局為什麼會成為城市粵劇的一種主流選擇？回答這些問題，不只是為了弄清楚粵劇是什麼、如何是和為何是的理論問題，也不只是為了回答如何在現代城市中傳承和發展粵劇的實踐問題，而是為了探討傳統戲劇如何融入城市、成為城市戲劇的問題。

* 本文為國家社科基金項目“中國傳統戲曲生態研究”（項目號10BZW070）、中山大學重大項目培育項目“粵港澳粵劇城市化演變與傳承研究”、廣東省高校高層次人才項目“嶺南瀕危劇種生態研究”、2013年度《廣州大典》與博士學位論文資助項目“晚清民國時期廣州粵劇演出形態的城市化研究”（項目號2013GZB03）階段成果。

粵劇何時在澳門出現，目前尚無定論。陳樹榮在《粵劇在澳門》一文中說：“早在四百年前，義大利傳教士、中西文化交流使者利瑪竇，便在其著述中論及在澳門已有一種戲劇表演。他是1582年首次抵澳。”“他（利瑪竇）說的戲劇表演，極可能就是粵劇的前身。”^①李岩在《繽紛妙響 澳門音樂》一書中認為，最遲到19世紀30年代，粵劇在澳門已十分普及，並深受民眾的歡迎，粵劇“神功戲”歷史更有二百餘年之久。^②

顯然，粵劇在澳門至少已有200多年的歷史。那麼，粵劇是如何在澳門生存的，是如何隨著澳門的發展而發展演變的，是如何成為澳門城市戲劇的？這是我們要重點思考的問題。

二、娛神：澳門的神功戲粵劇

神功戲即祭祀戲劇，指一切因神誕、廟宇開光、鬼節打醮、太平清醮及傳統節日而上演的戲劇，大致有廟會戲、節令戲、祠堂戲、喜慶戲、事務戲、平安大戲等類型。^③

（一）歷史概況

有關澳門神功戲粵劇的歷史，正史文獻甚少記載，但在廟宇牌匾和繪畫卻有較多反映。

澳門現存古廟中，保存了許多記載神功戲的清代牌匾。如蓮溪新廟，有三幅記錄了神功戲演出的木刻牌匾：一幅是華光殿上的木刻聯，黃底紅字，行書，題：“火德曜瓊宮，五顯威靈崇聖代；離明昭鏡海，萬民樂利仗神恩。建醮演戲值事敬奉，光緒六年歲次庚辰孟冬吉旦”；一幅是華光殿正門的木刻聯，綠底黃字，楷書，題：“旋乾轉坤，法昭神武；炳今燦古，象葉離明。沐恩建醮演戲值事如意棧敬奉，光緒十八年歲次壬辰季秋穀旦。橫額：星庚光彩”；一幅是廟正門的木刻聯，紅底黑字，行書，題：“廟貌巍峨，地與蓮峰競秀；恩波浩蕩，源偕鏡海長清。沐恩建醮演戲值事永豐行奉，開平謝聖澤敬書，光緒十九年歲次癸巳仲冬吉旦。”此外，氹仔天后宮有一幅清光緒十七年（1891）牌匾，匾額為“公正廉明”，落款為“沐恩演戲值事”。

澳門是中西文化交匯的地方。有不少外國人曾來到澳門，並用繪畫等方式描繪他們對澳門的印象。有一幅道光年間的外國油畫，就生動地描繪了天后誕日在媽閣廟前搭棚演戲的場面，是一個有關清代澳門神功戲演出的重要證據。^④由於政治和文化上的原因，澳門粵劇神功戲曾一度中斷。直到1980年7月，以紅線女、陳笑風為首的廣東粵劇團赴澳演出後，澳門古廟陸續恢復演神功戲傳統。^⑤目前，澳門主要有七間廟宇的神誕有神功戲，包括沙梨頭土地廟的土地誕、雀仔園福德祠的土地誕、氹仔北帝廟的北帝誕、媽閣廟前地的天后誕、路環譚公廟的譚公誕、大三巴哪吒廟的哪吒誕、新橋蓮溪廟的華光誕等。^⑥

（二）儀式程序

神功戲粵劇是祭神活動的一個組成部分，有一套嚴格的儀式。

澳門傳統的祭神活動，一般以“請神”開始，以“送神”結束，儀式十分複雜：請神—拜先人—拜地方菩薩—拜戲神（華光、田竇）—破台—醜生開筆（寫大吉）—台口裝香—封相—賀壽—加官—送子—拜先人—賀誕—抽/搶花炮—問杯選來年值理—競投勝物—分豬肉—紅雞蛋—封台（送師）—送神。澳門現在的祭神活動已經簡化了許多，各廟宇大同小異，如澳門天后誕祭祀活動儀式一般為：開緣簿—祈杯—請神—神功宴I—醒獅表演—神功宴II—粵劇開鑼—封相—賀壽—加官—送子賀誕—頒發紀念品—送神。

顯然，神功戲是整個祭神儀式中的重要環節，包括（1）搭建戲棚和牌樓；（2）拜戲神；（3）粵劇開鑼；（4）封相；（5）賀壽；（6）加官；（7）送子等。

（三）戲班與劇碼

澳門神功戲的戲班與劇碼，在文獻中多有記載。如：

1895年3月27日，離前山二十里之壇洲，皆晝民耕戶，沿海之畔，相樂而居，搭蓮為寮，無一磚屋。去月中，是處有福神之誕，工人延有“過山班”演唱，共八日九夜，戲金才一百二十元，其刻薄可想。向到附近前山各鄉，如有戲唱，廳官定派兵差彈壓。^⑦

1895年11月27日，康公廟前，11晚瑤台班開台，演《六國大封相》，澳督往看，西（洋）官益赴，聞有犒封賞給，該班管班人循例印謝。^⑧

1966年土地誕，沙梨頭與雀仔園土地廟，分別邀請香港的“啟福劇團”、“金華劇團”跨海而來，各上演九場大戲，首本戲也是《六國大封相》。^⑨

1990年2月29日，雀仔園土地廟在“土地誕”上演神功戲五天，邀請黑鷹劇團上演了四日五晚，一共九場大戲，首本戲是《六國大封相》。^⑩

2000年，路環坊四廟慈善會邀請香港日月星劇團，先演《七彩六國大封相》和《仙姬賀壽大送子》，九場大戲是《蓋世雙雄霸楚城》、《癡瘋狂龍》、《銀龍金鳳賀千禧》、《雙仙奔月亭》、《胡不歸》、《鳳閣恩仇未了情》、《白兔會》、《雙龍丹鳳霸皇都》、《百戰榮歸迎彩鳳》等。^⑪

從上述資料可知，自十九世紀末以來，澳門神功戲演出的戲班既有來自廣府一帶的班社劇團，也有來自香港等地的劇團，演出戲碼仍以傳統劇目為主，如《胡不歸》、《鳳閣恩仇未了情》等。上演的大戲通常是五場日戲加上四場夜戲，一共九大本，取其九九不盡之意。而粵劇傳統例戲《六國大封相》、《八仙賀壽》以及《仙姬送子》等一直以來成為神功戲的開場大戲，可見一百多年來，澳門粵劇神功戲在一定程度上保留了祭祀戲劇的儀式性。

（四）組織方式

澳門神功戲演出通常由神廟值理會籌辦。一般而言，各神廟所在社區，在每次神誕之前通過“問杯”（即在神壇前投擲兩片半月形木片以定菩薩意向）或其他方式選出來的一些代表，當地人稱為“值理”，負責關於神誕慶祝事宜的決策及執行。每次祭神活動有“值理”數人至十多人，組成值理會，其中設主席或總理等領導職位。

對當地社區而言，值理會是指社群裡那些願意出資或出力來承擔祭神活動的人，對神功戲戲班而言，值理會即“主會”，兼具“主人”、“主家”與“主理”的含義。

（五）經費來源

澳門傳統的神功戲演出，從搭建戲棚、戲金、搬運、禮品、電器工程、花牌到賀誕所需祭品、酒席、禮品、雜用等，每次耗費十分巨大。據《鏡海叢報》中《劫案匯志》一文記載：1894年10月17日澳門舉辦酬神演醮，期間“酬神會景，金龍舞獅，各班形色，極為繁鬧，聞約費四五千金。”^⑫1895年3月30日《鏡海叢報》中《本澳新聞》報導：“每年媽閣天后誕期所演酬神之戲，男婦爭相奔赴。今歲誕期，雇定堯天樂名班，開枱之夕，閱者寥寥，女棚中僅有十餘人，連日亦晨星落落，賣戲之人聞須耗去銀數百余金云。”^⑬直到今天，澳門神功戲演出花費依然很

大，僅“天后誕”一次神功戲，就需花費約80~90萬元澳幣。

澳門神功戲的演出經費，主要由神廟信眾捐獻，是以祭神、娛神的名義籌集的。當然，也有通過商號捐助、售賣戲票與慈善券來籌集資金的。現在澳門的神功戲經費，除了坊眾、善信、商人捐獻外，澳門民政總署、文化局和旅遊局以及各種基金會也給予一定的經費支持。

所以，無論從歷史、儀式、組織方式，還是從戲班、演出劇碼和經費來源來看，澳門神功戲與“神功”密切有關，祀神、娛神是其最重要的功能和生存方式。沒有神廟和祀神的信仰民俗要求，就沒有澳門的神功戲粵劇。

三、娛人、自娛：澳門的劇院粵劇和私夥局粵劇

除了神功戲粵劇外，澳門也有劇院粵劇和私夥局粵劇。

清朝道光年間，王祿父子在澳門集資建了清平戲院，粵劇開始進入劇院。此後，屢有廣州名班到清平戲院演出，尤其是在抗日戰爭時期，馬師曾、薛覺先、千里駒、白駒榮、白玉堂、靚少佳、譚蘭卿、任劍輝、白雪仙、何非凡、廖俠懷、半日安、余麗珍、盧海天、麥炳榮、紅線女、上海妹等粵劇名伶紛紛赴澳登臺演出，清平戲院成為當時粵劇的熱門劇院。此外，澳門先後興建了龍田舞臺、平安戲院、永樂戲院等，成為粵劇表演的重要舞臺。然而，到了二十世紀六、七十年代以後，澳門劇院粵劇開始衰落，逐步被日益活躍的私夥局粵劇所取代。

澳門沒有專業粵劇團，但私夥局由來已久，是粵劇演出的重要力量。早在二十世紀四十年代，澳門已有十多個私夥局組織成立。至五十年代，私夥局粵劇活動已十分頻繁，一些演出場地，每到週末被租用一空。到了六、七十年代，粵劇私夥局也曾一度低落。八十年代後期，在澳門政府的支持下，私夥局開始恢復，並逐漸活躍起來。

1. 私夥局類型

現在，澳門私夥局十分活躍。截至2012年，已成立演出團體60多個，每月約有2,000人次演唱粵劇。^④較為活躍的團體有43家，可分為以下幾種類型：

類型	粵劇私夥局
附屬於廟宇者	媽閣水陸演戲會（1986）、福德祠曲藝組（1992）
街道坊眾組織者	黑沙灣區協會（1986）、街坊總會粵劇培訓班（1994）、新橋坊會曲藝組、提柯區坊會中樂組、沙崗曲藝組
附屬行業工會者	工人劇團（1950）、澳門職娛聯誼會（1974）、聊聊曲藝會（1978）、服務業群康曲藝社
附屬於體育會者	黑鷹文娛體育會（1945）、建華文娛體育會（1955）、羅梁體育會（1991）
宗族同鄉會辦者	中山隆都同鄉會（1982）、珠海聯誼曲藝組
單獨成立者	濠鏡音樂會（1961）、新聲曲藝會（1969）、澳門青年曲藝社（1979）、美新曲藝社（1977）、海濤曲藝粵劇會（1979）、澳門音樂曲藝協會（1980）、澳門粵劇學院（1987）、祥樂樂苑（1987）、康伶曲藝會（1991）、勵進粵劇社（1991）、韻鳴曲藝會（1991）、創藝會（1991）、勝利文康會（1991）、旭輝曲藝會（1992）、群英曲藝社（1992）、嘉銘曲藝會（1993）、月怡曲藝會（1993）、春風曲藝戲劇會（1994）、娛樂之友劇藝會（1994）、樂韻曲藝社（1994）、瓊芝樂苑（1994）、蓮芝曲藝會（1995）、建聰曲藝會（1995）、新藝文娛協進會、敦煌樂苑、超然曲藝社、南國粵劇藝術學院

可見，澳門粵劇私夥局種類豐富，已遍佈社會生活的方方面面，既有因祀神活動而存在的，有因同鄉、宗親聯誼而存在的，有依託行會組織形成的，有因體育活動需要而產生的，還有因社區休閒娛樂而發展出來的。參與者既有退休老人，也有商業巨子，還有城市白領，他們及其所屬社團延續了粵劇在澳門的血脈，豐富了澳門的文化生活。

2. 組織形式

澳門粵劇私夥局是民間自發組織的，主要有兩種活動方式：一是內部的自娛活動，包括拜師學習與自娛演唱；二是對外演出活動，一般是受所在社團委派，到社區廣場或劇場演出，以公益演出為主。

澳門雀仔園福德祠，就有一個粵劇曲社的活動場所，其中貼有該曲社的活動規則：“本曲社組逢星期二進行操曲，時間由晚上八時半至十一時半，對唱曲只限22分鐘，獨唱曲只限13分鐘。時間所限請儘量避免獨唱。本曲社組對內演出採取執籌以定先後（但組員可協商互調），對外演出則由本曲藝組採取委派方式委派組員演出。”

3. 經費來源

澳門私夥局的活動經費，主要是購置樂器、道具、服飾，租賃排練和演出場地、請老師等的支出，費用比神功戲和劇院演出要少得多，其經費主要依賴會員的份子錢及捐款，二十世紀八十年代後，澳門社會文化司、民政總署、文化局、社工局、旅遊局等政府部門及澳門基金會、澳門霍英東基金會、澳門博彩股份有限公司、澳門粵劇曲藝總會等機構，相繼開始為私夥局粵劇活動提供經費支持。

4. 演出劇碼

與澳門神功戲粵劇不同，澳門私夥局演出的劇碼主要是傳統粵劇中的經典劇碼或其中的經典唱段，如《鳳閣恩仇未了情》、《南唐殘夢》、《啼笑因緣》、《文姬歸漢》、《斷橋》、《淚從》、《白龍關》、《七月七長生殿》、《狄青闖三關》等，內容為愛情、歷史題材。有許多是粵港專業劇團名伶曾演唱的名劇名段。

5. 人員培訓

與神功戲及劇院不同，私夥局不只是粵劇的一種存在方式，還是粵劇人才的組織和培訓機構。澳門沒有粵劇專業劇團，私夥局在許多方面承擔了專業劇團的責任，如組織業餘演員學戲、排練和公演等。澳門粵劇學院、街總粵劇培訓中心、工聯文委粵劇（曲藝）培訓班、建華文娛體育會粵劇培訓班以及澳門音樂曲藝協會、祥樂樂苑、鄭一笑曲藝社、提柯曲藝會、新聲曲藝會、黑沙環區協會粵樂組等，都培養了一批粵劇人才。尤其是街坊總會，從1994年至1999年共開辦18期粵劇培訓班，培訓學員約三百人次，先後排練了粵劇等折子戲約七十出，其中全本粵劇《寶蓮燈》成功排演，成為對1999年澳門回歸祖國的一份獻禮。

總之，從神功戲粵劇發展而來的劇院粵劇和私夥局粵劇是澳門粵劇的重要形態。劇院粵劇的興起和被私夥局粵劇取代，展現了粵劇娛人與自娛功能的發展歷程。從存在類型、演出劇碼、組織方式和經費來源等來看，私夥局粵劇繼承了神功戲粵劇和劇院粵劇娛神、娛人功能中的基因，發展並強化了自娛功能，使其成為澳門粵劇的重要功能和生存方式。

四、從娛神到娛人、自娛：澳門粵劇的嬗變

從形態看，澳門既有以娛神為主的神功戲粵劇，又有以娛人、自娛為主的劇院粵劇和私夥局

粵劇。從發展看，澳門粵劇既有神功戲向劇院粵劇、私夥局的分化，又有從娛神粵劇向娛人、自娛粵劇的嬗變。澳門粵劇這種獨特的發展形態和特徵，既是傳統戲劇從民俗戲劇向藝術戲劇、遺產戲劇嬗變的真實反映，又是澳門粵劇自身城市化發展的集中體現。粵劇娛樂因子的被凸顯、參與主體結構的演變和文化體驗、認同理念的勃興，是澳門粵劇城市化嬗變的主要原因。

（一）神功戲粵劇娛樂因子的被凸現

“神功戲”既是“神功”又是“戲劇”。“神功”是“為神而做的功德”，屬宗教性活動。戲劇是一種角色扮演活動。通過戲劇角色扮演來請神、扮神、祀神、酬神、娛神，達到人類驅邪納吉的願望，是神功戲的基本心態和功能。所以，澳門神功戲粵劇既屬於宗教性活動，具有神聖性、嚴肅性和功利性；又屬於藝術活動，具有世俗性、娛樂性和審美性。

1839年1至6月曾在澳門居住的法國旅行家、畫家博爾傑（Auguste Borget）在給朋友的信中說：“這個國家的宗教思想實質上與我們的宗教思想不同，儘管它的祭禮同天主教有很多類似之處。神父對戲劇是絕對禁止的，而和尚對它不僅容忍，還允許在廟宇附近搭戲臺。我看一個戲班子在圓窗前面的空地上豎起了幾根竹竿，背靠大海搭起了一個戲臺，上面蓋著席子。和尚們常常在廟院裡一邊抽著煙斗一邊看戲。”^⑮

博爾傑還詳細記述了澳門媽閣廟天后誕的神功戲場景：“這裡有一個節日，延續十五天。在十五天內，這塊空地熱鬧非凡。臨時搭起了各種各樣的小攤。每天早晨許多小船把貨運給賣小吃的攤檔，因為人川流不息。到了晚上，食品就所剩無幾了……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，那麼廟裡卻是無人問津。早晨有個別虔誠者來祭台前拜佛，白天則杳無一人，人們都被戲吸引了。……我靠著護牆，觀看在我面前擁擠的人群，社會各階層的人混在那裡，有乞丐，有瞎子，有海員，有遊客，甚至於還有穿著豪華的闊佬。在這狹小的空間裡，大家熙熙攘攘擠成一團。富人們穿著長衫，紮著腰帶，腰帶上掛著煙袋和煙斗，不時取出使用，身後還披著大衣，他們時而擺動大衣當扇子，時而用它擦拭額頭滴下的汗珠。……他們看戲時是如此地投入，如果不是從那看不到演員的戲場外傳來嘈雜聲的話，連蒼蠅的嗡嗡叫聲都能聽清。中國人太喜歡看戲了，有的人找不到座位，就爬上了戲臺的竹竿上，後面來的人則要那些已經爬在竹棚上的人再爬高一點，這樣竹架上像戲院裡的包廂一樣擠滿了人。”^⑯

陳樹榮在《粵劇在澳門》一文中亦講：“一百多年前的澳門做大戲（演粵劇），都是外來班，大多為神功戲酬演賀誕，所搭戲棚宏大，內中必分中兩排，男女分座，男左女右，不論男女老幼，只分男觀眾和女觀眾，分坐戲棚中路的兩旁。以往百年前的澳門大戲棚，都是男女分座，乃沿習內地風俗，取‘男女授受不親’之意，其實是仍受封建思想影響，而不是男女同坐體現溫馨親情。由於男女分座，給觀眾帶來不便，不過，亦曾因男女分座而帶來一場趣味故事。事發於光緒年間，一次天后誕（每年農曆年後三月二十二日為天后誕），媽閣廟又搭棚演神功戲甚熱鬧。演出中，突然一場強風捲進海水撲入大戲棚，豈料海水只襲擊全男席，男觀眾衣服盡濕很狼狽，而女觀眾卻安然無恙，一時傳為佳話，不少女觀眾感激天后娘娘保護。”^⑰

顯然，澳門神功戲粵劇的世俗性和娛樂性是客觀存在的，但也引起了澳門天主教會的不滿。1832年，瑞典人龍思泰（Anders Ljungstedt）寫的《早期澳門史》中，引用了清嘉慶二十一年三月十八日（1816年4月15日，即“媽祖”神誕前五天）澳門天主教區公佈的一份告誡書，其中寫道：“所有基督教徒，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

葉窗偷看，違者革除教籍。”龍思泰接著寫道：“中國人的儀式太隆重了，整整持續了三天。晚上，市場上燈火通明，正在表演滑稽而有趣的中國戲。”“可見這份告誡書是就三月二十三日澳門中國居民慶賀媽祖神誕的活動而發的。”^⑧

時至今日，澳門神誕已成為澳門民眾狂歡節。神功戲外及其所衍生的各種餐飲、遊戲、歌舞等民俗活動，凸現了神誕與神功戲的世俗性和娛樂性。從目前澳門《廟宇節慶地圖》可知，澳門的神功戲往往與舞龍、舞獅、話劇、變臉、相聲、飄色巡遊、攤位遊戲，還有盆菜宴會、花炮競投等同場展示，神聖信仰背後是民眾世俗的、喜慶的狂歡和娛樂。

（二）參與主體的結構性演變

在16世紀中葉葡萄牙人定居澳門之前，澳門半島主要有望廈村和媽閣村兩個村落，人口不足千人。

以漁業、農業和零散海洋貿易為主的經濟模式和以粵語華人為主的人口結構模式，使得農漁信仰及其物質載體——廟宇，成為澳門社會發展的重要標誌，也造就了“先有媽閣，後有澳門”的說法。在澳門半島西部中國傳統村落聚居區中，廟宇成為每個村落的物質重心和精神凝聚力。多種宗教信仰的存在使得澳門成為了一個節慶活動數量多、密度大的城市，據統計，澳門現存廟宇約有43座^⑨，從這些廟宇的建造時間和空間分佈，可以看出澳門華人社區從明清以後，呈現出從澳門半島南端逐漸向澳城內港區域、氹仔島和路環島遷移擴散的歷史。

明清以後，隨著澳門殖民統治和商品經濟的發展，一方面，大量土著漁民因失去土地和謀生需要轉變為商坐賈；另一方面，大量內地華人商人湧入澳門“逐利”，其中除了講粵語的廣府人外，還有講潮州話的潮汕人、客家話的客家人和閩南話的福建人。這大大改變了澳門華人社區的人群結構及其經濟形態，也改變了澳門粵劇參與主體的結構和觀念。

澳門的華人社區既保留了與漁業、農業社會的血緣、宗族觀念千絲萬縷的聯繫，又發展出了城市社會的契約、法制、自由競爭的新觀念。這表現在移民初期，華商往往利用神廟載體，以神功戲為表現形式的神緣性組織成為其聯絡感情、發展商業的重要保障。到了後期，隨著商業的發展和街墟的繁榮，特別是某些行業得到了長足發展後，這些商人已經不滿足於神緣性組織的廣泛性，也不願意在神緣性組織這種公眾地方討論本行業的事務，於是另擇地方建立屬於本行業的業緣性組織，如三街會館。三街即營地街、關前街、草堆街之合稱，為昔日澳門城內之商業中心，古稱“澳門街”。這三條街可說是澳門古老時期最繁榮的商業中心地帶，初始雖為澳葡聚廬，而華人漸漸會聚於此，或搭蓋篷寮，或租賃夷屋，開鋪營生，從而形成了澳門城內華人最集中的街區，並建有三街會館（關帝廟）作為活動、集議的場所。業緣性組織的出現是澳門商業發展、商人自主意識覺醒的重要標誌。1881年之後以宜安公司為代表的商人聯誼性組織，以輕鬆宴談、交際聯誼為旨趣，宜安公司章程講設立公司的目的就是“以為暢敘遣興之所”，“所設立公司之故，原系友人在此暢敘”^⑩。

所以，粵劇參與主體主要是粵語華人群體，這種群體既與某個廟宇及其為核心的信仰空間有關，又與宗族有關，是具有鄉村社會結構的文化群體的體現。隨著澳門社會從傳統的鄉村社會結構向現代的城市社會結構的轉變，粵劇參與主體的結構也在發生演變，這種演變也自然影響了粵劇的存在形態，使其逐漸從依附於鄉村社會結構與功能的信仰、民俗形態向服務於城市社會結構與功能的娛樂、藝術或文化形態轉變。澳門華人族群結構的變化，以及其內部的關係由神緣到業緣以至最後到趣緣的轉變，正是澳門粵劇上述功能嬗變的內在原因。

（三）文化認同與文化體驗理念的興起

澳門粵劇是在澳門文化氛圍中不斷發展的文化奇葩。從娛神到娛人、自娛的嬗變，它與澳門在城市化發展中興起的文化認同與文化體驗理念也有關係。

文化認同，指一種肯定的文化價值判斷，即文化群體或個人對群內文化或群外文化的價值的認可。文化認同首先是“自我文化認同”，即對群內文化的認同，往往與族群認同、地域認同相重疊，具有“根”文化的意識。文化認同也可以是“他文化認同”，即對群外文化的認同，對他者文化價值給予肯定的價值判斷，認可並願意接受。當然，文化認同最本質最核心的還是“自我文化認同”，它是在文化長期浸濡下的那種完全融入的、本能性的文化認可狀態，而“他文化認同”卻難以達到這種認可高度。文化體驗，主要指通過現場感受或直接參與認識、理解某種文化的實踐。文化體驗往往以文化認同為基礎，以現場感受和直接參與為手段，是深入認識和理解自我文化與他者文化的重要方式。文化認同與文化體驗理念及其實踐的興起，通常與戰爭和自然災害、城市與商業發展、旅遊發展等帶來的人口流動或移民有很大關係，這帶來了不同群體及其文化的碰撞和交流，也帶來文化認同和文化體驗的訴求和機會。

澳門是一個由小漁村發展而來的國際化城市。海港、葡萄牙的殖民統治、戰爭、商業、賭博業、旅遊業等都曾為澳門帶來大量的流動人口，促使了文化認同和文化體驗理念在澳門的興起和發展。對於澳門粵語華人而言，無論土著還是後來移民而來，無論自覺與否，粵劇都與他們的民俗、信仰、族群、家鄉和身份觀念有密切的聯繫，是他們的文化基因，也是他們自我認同的重要符號。從神誕祭祀中的神功戲粵劇，到以同鄉或行業會為代表的私夥局粵劇，再到列入國家和人類非物質文化遺產代表作名錄的粵劇，澳門粵語華人一直是粵劇活動的主體，他們從以粵劇祀神祈福，到以粵劇為手段謀取商業成功，再到以粵劇來休閒，最後到把粵劇作為文化遺產來申報，粵劇意義和功能的不斷演變，折射出粵語華人對粵劇不斷強化的文化認同與文化體驗意識。對於澳門非粵語群體而言，無論是華人，還是外國人，粵劇是一種有特色的文化和藝術，也是認識和理解粵語華人的一扇窗戶。無論是自覺還是不自覺，無論是從排斥到好奇，是從好奇到理解，還是從理解到喜歡、認同，澳門非粵語群體對澳門粵劇的文化體驗理念也在興起和發展，尤其是隨著聯合國教科文組織《保護非物質文化遺產公約》和《保護和促進文化表現形式多樣性公約》的通過，以及文化體驗旅遊的蓬勃發展，更加推動了這種理念的發展。

今天，粵劇作為粵港澳三地的文化紐帶愈來愈被凸現，體驗粵劇、文化自覺，不僅僅成為粵語華人的一種時尚，而且也成為非粵語群體在澳門體驗當地文化和城市休閒的一種重要方式。

五、結論

澳門是一個高度國際化的現代城市。它的城市化是從海島漁村開始的，與其他地方的城市化既有共性，又有特殊性。現代澳門是傳統漁業經濟社會的自然嬗變的結果，也是外國殖民統治、海洋貿易、戰亂與商業移民等外力作用的結果。澳門在城市化問題研究上具有典型性。

與澳門城市化發展相伴隨的是澳門粵劇的嬗變。從祀神、娛神的神功戲粵劇，到娛人、自娛的劇院粵劇和私夥局粵劇，最後發展到遺產粵劇，澳門粵劇經歷了由民俗粵劇到藝術粵劇、到遺產粵劇的自我嬗變。這種嬗變，有賴於澳門的傳統漁村、漁業，粵語華人及神靈信仰，有賴於澳門華人對粵劇娛樂因子的凸現，有賴於澳門粵劇參與主體從粵語華人到非粵語群體、從神緣性參與到業緣性參與再到趣緣性參與的結構性變化，還有賴於文化認同和文化參與理念的興起。一句

話，澳門粵劇的嬗變，是粵劇內在娛樂基因在外力作用下演變的結果。

澳門粵劇的城市化嬗變軌跡，既有特殊性，亦有普遍性，對理解中國傳統戲劇如何從鄉村形態向城市形態演變具有啟示性。

①④①⑦陳樹榮：《粵劇在澳門》，周仕深、鄭寧恩編：《情尋足跡二百年粵劇國際研討會論文集》，下，香港：香港中文大學音樂系粵劇研究計劃，2008年，第573~574頁。

②李岩：《繽紛妙響 澳門音樂》，北京：文化藝術出版社，2005年，第94頁。

③陳守仁：《神功戲在香港：粵劇、潮劇及福佬劇》，香港：三聯書店，1996年，第16頁。

⑤陳棟：《天府瑤光燦，百載神功戲》，澳門：《澳門雜誌》，第22期，2001年。

⑥轉引自江淳：《淺談澳門媽閣神功戲》，《中國漁民信俗研究與保護學術研討會論文集》，澳門：澳門理工學院，2013年1月20~23日。

⑦《本澳新聞·各留餘地》，澳門：《鏡海叢報》影印本，澳門基金會（澳門）、上海社會科學院出版社（上海），2002年，第178頁。

⑧《本澳新聞·醜由自取》，澳門：《鏡海叢報》影印本，第388頁。

⑨⑩胡國年：《澳門戲劇概述》，成都：《四川戲劇》，2002年第2期。

⑩濠江客：《上演神功戲一百幾十年》，澳門：《澳門日報》，1990年3月1日。

⑫《本澳新聞·劫案匯志》，澳門：《鏡海叢報》影印本，第46頁。

⑬《本澳新聞·未能獲利》，澳門：《鏡海叢報》影印本，第202頁。

⑭數據來源：郭潔：《澳門街頭粵曲藝術現狀：文化現象與內涵觀》，澳門：澳門理工學院藝術高等學校音樂學士學位課程畢業論文，2011~2012學年。

⑮⑯[法]博爾杰：《一八三九年的澳門——博克傑的記敘和繪畫》，益友譯，澳門：《文化雜誌》，第10期，1992年。

⑰[瑞典]龍思泰：《早期澳門史》，吳義雄譯，北京：東方出版社，1997年，第184~185頁。

⑱資料來源：嚴忠明：《一個雙核社區模式的都市發展史——1557至1849年的澳門》；王文達：《澳門掌故》，《〈澳門憲報〉中文資料輯錄（1850-1911）》等。

⑲湯開建、吳志良：《〈澳門憲報〉中文資料輯錄1850-1911》，1881年6月10日第23號附報，澳門：澳門基金會，2002年。

作者簡介：宋俊華，中山大學中國非物質文化遺產研究中心暨中文系教授、博士生導師；黃純，中山大學中文系博士生。廣州 510275

[責任編輯 陳志雄]