

制序與博弈： 晚清時期粵港澳三地的粵劇文化*

孔慶夫

[提 要] 晚清時期,廣府的粵劇活動被清政府禁止,且這一禁令在“李文茂事件”後直接演變為“全武行”。同治年間,清政府對粵劇“禁演”的態度發生了微妙變化,遊走在“禁”與“不禁”的邊緣,粵劇伶人通過不斷博弈,逐漸實現了粵劇解禁。在香港,英人施行的“宵禁”條例嚴重影響了粵劇的生存狀貌,但經過半個多世紀的多方博弈,香港粵劇在辛亥革命前迎來了井噴式增長,湧現出一大批響應柳亞子“戲曲改良”主張、宣傳孫中山革命思想和直接投身民主革命的“志士班”伶人。在澳門,在天主教會的“不能容忍”、清廷官員的支持、澳葡當局的默許、社會民眾的持續熱愛等多方博弈之中,粵劇找到了制序平衡點和生存空間。以“清平戲院”為代表的澳門戲院,在抗戰時期為省港兩地粵劇伶人提供了安全的棲身之所,也為保存和延續粵港澳三地的粵劇藝術火種做出了重要貢獻。

[關鍵詞] 晚清 廣府粵劇 香港粵劇 澳門粵劇

[中圖分類號] K25; J825 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2025) 01 - 0092 - 11

一、問題的提出

解釋人類學的提出者格爾茲(Clifford Geert)將“文化”的本體解釋為一種觀念性的存在,認為“人”同時受到“本能”和“文化模式”的雙重控制,而且“幾乎所有人類複雜行為,都是這兩者互動和非積累的結果”。^①因此,當我們思考何種機制能夠決定“人”的行為模式時,除了要考慮生物屬性的本能模式外,還必須考慮與該文化相關的個人習慣、群體習俗、社區慣例等社會模式,以及由政策、規範、條例和其他種種文化規則所共同構成的可規制個體行為、約束群體行動、調整社會結構的“文化制序”,即由文化規則調節著的文化秩序。^②

以格爾茲的觀點為基礎,我們可以將“文化本體”和“文化制序”與“人”的社會屬性進行同構,並進一步探尋“文化本體”的意識趨向性、“文化制序”的功能約束性與個體行為、群體行動、社會發

* 本文係國家社科基金一般項目“粵港澳非遺文化基因解碼與鑄牢粵語社群中華民族共同體意識研究”(項目號:22BMZ161)、教育部人文社會科學重點研究基地重大項目“閩粵非遺項目在東南亞華僑華人社群中的傳承傳播研究”(項目號:22JJD850009)的階段性成果。

展之間的互動關係。

“文化本體”的演進促進了以各級各類政策、規範、條例等為代表的“文化制序”的施行，而“文化制序”的施行效果又會通過保障、促進或阻礙的方式反作用於“文化本體”的演進過程。與此同時，“文化制序”以施策於“文化本體”為基本功能，而“文化本體”則以其非物質性(intangible)和精神性(spirituality)保障“文化制序”的沿存、演化和變遷的連續性，雙方互為變遷的“基因”，共同聚焦於承載該“文化本體”並參與該“文化制序”的行為主體——“一個個既獨立存在但又同時進行著社會交往和社會博弈的個人”的雙向互動和變遷，使“人”不僅僅是具有本能模式的生物肌體的“人”，同時也是社會模式的具有“制序化”(institutionalized)和“文化化”(culturalized)的“人”。^③

從邏輯上講，這種以規制、約束和調整為核心主旨的“文化制序”與“人”的互動關係，在本質上與馮·諾依曼(John von Neumann)和摩根斯坦恩(Oskar Morgenstern)所定義的“博弈論”具有高度的契合性，即“某個個人或組織，在一定的規則約束下，依靠所掌握的信息，在考慮對方所可能採取的策略的基礎上，對自己的策略進行選擇並加以實施，取得相應結果或收益的過程。”^④因此，“博弈論”就可以成為釐清“文化本體”與“文化制序”之間，以及兩者與“人”及人類社會複雜行為之間互動關係的思考路徑。

有鑑於此，當面對一個具體可感的文化對象(如本文將要討論的粵劇文化)時，就至少需要從其“文化本體”的特徵規定性、“文化制序”的公共政策性、兩者之間的同構關係、以及該同構關係與作為文化主體的“人”的多維互動和博弈關係來進行綜合考量。

二、從“禁止”到“默許”：晚清時期的廣府粵劇

晚清時期，廣東官府、民間和伶人在“廣府粵劇”^⑤的發展過程中具有突出的博弈性，且這種“博弈”在1854年粵劇伶人“李文茂起義”之後達到了頂峰。

1. 禁止：明清廣東官府的主體態度

禁止演戲是明清兩代廣東官府對於“廣府粵劇”的主體態度，且量罪與處罰都非常嚴厲。如明代成化年間，新會知縣丁積頒布《酌定冠婚葬祭儀》，其中規定“用鼓吹雜劇送殯者，罪之”^⑥，以禁止喪戲；弘治元年(1488)，順德縣令吳廷舉頒布《禁淫祀文》曰：“律，祀典神祇，有司致祭，不當祀而祭，杖”^⑦，以禁止酬神戲，並要求縣轄官員嚴格執行。入清以後，由於清廷對“八旗子弟”觀戲、官養戲班伶人、民間酬神演戲等活動的禁止範圍逐漸擴大，禁戲條例的制定和施行也持續深化，廣東官府禁戲的廣度、深度和力度都比明代更加嚴苛。如乾隆元年(1736)新會知府王植頒令禁演船戲：“余在新會，每公事稍暇，即聞鑼鼓喧闐，問知城外河下，日有戲船。即出令嚴禁，拘拿會首究處”^⑧。道光時期，廣東巡撫程含章頒令禁止“酬神戲”：“戲謔喧囂之舉，欲以祈福，轉以招禍，何其愚也。著地方官嚴切禁止，如有違抗者，立提首事重處”^⑨。此外，俞洵慶《荷廊筆記》亦稱，咸豐四年(1854)“廣州申禁會館梨田外江班、散班演劇悖禮鄙陋”^⑩。由上可見，明清兩代廣東官府不僅通過頒布條例、告示、諭民文等實行禁戲，而且還通過“沿其名耳”、“均極鄙俚”、“全行膳造”、“最足壞人心術”等文辭對演劇活動加以詆毀，以期實現禁戲的目的。

但實際上，清廷中的皇親國戚和廣東官員大都是愛戲之人，他們對於演劇的態度是在上用之，在下禁之。禁戲在本質上是清政府對民間演劇活動的一種“制序”管理。從民間來看，官府的禁戲效果微乎其微，雖“屢經有司張示申禁”且“官府之功令雖嚴”，但民間仍然是“代孟之衣冠如故”，你“禁”你的，我“演”我的。在“禁戲”的互動和博弈中，民眾與官府自然能夠找到各自的平衡點，

進而維持了演劇活動的沿革、延續和發展。

2. 通緝和逮捕：“李文茂事件”之後

咸豐四年(1854)，為響應太平天國革命運動，粵劇伶人李文茂率弟子在廣州北郊起義，起義軍很快就發展到了數十萬人。1855年1月，李文茂與陳開會師，並於9月攻克廣西潯州。1855年10月至1857年底，李文茂先後攻下貴縣、柳州、南寧等地，並在柳州稱王。1858年1月，進攻桂林失敗並受傷，遂退回柳州；是年6月，清軍攻陷柳州，李文茂率部輾轉廣西融縣一帶，後敗退至懷遠山中，不久身亡。^⑪

“李文茂事件”爆發後，清政府於咸豐五年(1855)下令禁演粵劇，並由時任兩廣總督葉名琛實施該禁令。由於葉名琛曾多次遭到圍攻，對起義軍早已懷恨在心，他不但放火燒毀了粵劇戲班的行業組織會所“瓊花會館”，下令通緝與“李文茂事件”相關的人員，還設立了清鄉辦善局、黃鼎司等機構，追捕起義軍和粵劇藝人，並規定“手束紅布者，殺身；藏紅巾軍燈籠者，滅家；樹起義紅旗者，滅族”^⑫，甚至“戳人不訊口供，捕得即殺，有如牛羊之進屠肆”^⑬，以致“屍氣聞數里外，東郊叢葬處，至不能容”^⑭。在如此瘋狂的禁令下，粵劇藝人們為了保命，只能隱姓埋名、高擱戲裝、到處遊走或逃亡外埠。於此，在咸豐五年至同治十年(1855~1871)間，粵劇被迫停滯了15年。

3. 默許：禁令猶廢與官民共賞

“李文茂事件”後，清政府對粵劇的“禁令”雖未解除，但到同治年間已逐漸鬆弛，民間演劇活動陸續恢復。清末曲家楊恩壽在其《北流日記》中記載了其於同治年間在廣西北流^⑮觀劇的經歷：“演《六國大封相》，登場者百餘人，金碧輝煌花團錦簇，惟土音是操，嘈雜莫辨，頗似角觝魚龍耳”^⑯，“演戲《還陽配》，係粵東土戲，吾省所無也。夜演《問卜》、《沙陀》、《檢柴》三出，四更始回”^⑰等。從該文獻可知，最晚在同治四年(1865)，粵桂接壤地區的粵劇演出活動已十分頻繁，不但夜戲、土戲、酬神戲已悉數上演，而且還有廣東戲班前去演出《六國大封相》等傳統粵劇劇目。由此可見，此時清政府的粵劇“禁令”雖存猶廢。

同治年間，除了粵地“民間演劇”迅速恢復外，廣東當局對清政府“禁令”的態度也發生了微妙的變化，遊走在“禁”與“不禁”的邊緣。在此期間，於同治四年至十三年(1865~1874)擔任兩廣總督的瑞麟“好戲如癡”，客觀上促進了粵劇行業的復甦。瑞麟“嗜戲如命”，署理兩廣總督長達10年，幾乎笙歌不斷，其轄內司、道、府、縣等各級屬僚也投其所好，常為其送戲。有關晚清“送戲”的情況，曾於同治五年至光緒六年(1866~1880)在廣東多地任知縣、知州的杜鳳治在其日記中有大量記載。有研究者指出，“(瑞麟)往年都以母親壽辰的名義接受屬僚的送戲，然同治十二年(1873)是他65歲生辰，在幾番推辭後，他接受了司道府縣送戲三日的請求。壽戲由杜鳳治具體籌辦，在炮局搭台演出。事後，瑞麟對壽戲的安排表示‘甚愜心懷’，認為‘戲固佳，燈亦佳，菜亦佳’。”^⑱

瑞麟作為兩廣總督，本應是清政府粵劇“禁令”的執行者，但他不僅“嗜戲如命”，而且是個“大孝子”，在其母看中了相貌神似其亡妹的粵劇乾旦藝人“勾鼻章”^⑲並將其收為義女後，為了慰藉早年喪女的母親，便“默許”了“勾鼻章”等粵劇藝人的請求，上書清廷奏請准許“恢復粵劇”。同治十年(1871)，粵劇正式解禁，並在瑞麟的再次“默許”下，粵劇戲行“八和會館”得以建立。

至此，“廣府粵劇”在經過艱難的多方博弈之後，終於得到了恢復和發展。

三、從“限制”到“共赴”：晚清時期的香港粵劇

有關香港粵劇的記載，可以追溯至乾隆時期。現存於香港新界元朗區十八鄉大榕樹下天后古

廟中的《重修天后古廟碑記》(1856),追記了乾隆四十二年(1777)的一則演戲記錄,有曰“鄉人因穀鬥勝訴,開演梨園,嗣後三年一屆;止此三間廟址,實不足以容納群伶”^③。從該記錄中“此三間廟址”可推斷該演出為在寺廟表演的“神功戲”;從“嗣後三年一屆”可看出當地村民對於“神功戲”的重視;從“群伶”可看出當時的演出並非個人行為,而是具有一定規模的班社或劇團演出。

1. “宵禁”條例與香港戲院

英人侵據香港後,出於所謂的“治安”需要,以“盜賊橫行為由”,限制華人夜間行走,不但強令華人夜晚行走時必須“手持燈籠,以便識別”,而且自1842年起開始實施宵禁,長達55年(1842~1897):

香港開埠之初,盜賊竊匪如毛,英軍為了保護自己的倉庫和地方治安,從開埠第一日起就實行宵禁,即晚上6時開始宵禁,早晨6時解除。後又於1842、1843、1844、1847、1858年多次頒布條例,嚴格實行宵禁,只是宵禁的時間或延長或縮短而已,這些條例只是專門針對華人而言,充滿極權的種族歧視。直至1897年,正逢維多利亞女皇登基鑽禧(60週年)大典,這一在香港實行了50多年的宵禁制度至此才徹底廢除。^④

“宵禁”條例極大阻礙了香港粵劇的生存狀貌和傳播方式,時令時節的民俗演出活動和祭祖酬神的“神功戲”演出等不得不由慣例性的“夜戲”轉至白天進行。另一方面,“宵禁”也間接推動了香港戲院的大量出現,1856年11月《華友西報》(*The Friend of China and Hong Kong Gazette*)刊載的一則廣告稱,“茲者上環大水坑口漱芳戲園連地賣出。如有欲買者請到上環怡順行面議。咸豐六年十月二十二日啟”^⑤,由此可以推斷,至遲在咸豐六年(1856),香港用於粵劇演出的戲院已經出現。

同治三年(1874),香港《循環日報》記載:“港中彈丸一隅之地有戲園三所,樓閣崇華,規模宏敞。每逢演劇之時,燈火連霄,笙歌徹夜。往觀者如水赴壑,因而各家皆貶價,以求合以致觀者座上客滿,幾無隙地”。該文獻所說的“戲園三所”,是指1865年開業的升平戲園和同慶戲園,以及1870年前後建成的高升戲園。^⑥此外,另有1870年前後建成的普慶坊戲院^⑦、1880年建成的中環和平戲院、1894年建成的港島九如坊戲院,以及在“宵禁”廢止後於1899年建成的重慶戲院和1904年建成的石塘咀太平戲院^⑧等。晚清民國時期,在香港眾多演出粵劇的戲院中,以高升戲院和太平戲院最具代表性,且兩者之間經常爭相上演頭輪新戲,競爭頗為激烈。

2. “夜燈街紙”與戲院管理

繼1842年的“宵禁”條例之後,港英當局於1844年另行頒布《維持秩序安寧條例》,規定華人晚上八時至十時外出,必須提燈(燈籠)並領取夜間通行證(Night Pass)。^⑨根據前引“往觀者如水赴壑”、“致觀者座上客滿,幾無隙地”等表述,正如香港學者容世誠所言,當時香港戲院的管理是較為鬆散的,並有兩則證明材料。

第一則材料見於1873年7月20日的《華字日報》:

農曆六月初三,有更練(負責地區巡邏保安的組織)頭目梁亞林,仗勢強行進入高升戲園看戲。在園內爭執不下,剛巧有西人差役在場出面訓斥梁亞林:“論汝本分不應觀戲,惟在外緝賊是分所當。卻來乎觀劇耶!”梁亞林不甘被責企圖報復,回家取其當差杖候於高升戲院門外。凡從戲園出來而無“夜燈街紙”者,不論何人一概執拿。於是與園內人員再起爭執,最後該事件鬧上法庭。

該報導中,附載了當時英人法官對這起事件的判決:“凡在皇家傭工人役,無票者毋得登台觀戲。即在本府亦須取票,乃能到此梨園。府憲責畢,議罰銀一員,以示小懲云。”^⑩從該報導中可以得知:

戲院內觀眾甚多,且西人差役也來觀戲;戲院“笙歌徹夜”演出,夜間通行戲院需持有“夜燈街紙”;英人對於戲院的管理較為鬆散,多是在執行條例的基礎上,做出“以示小懲”的責罰;英人有“限戲”,對於“皇家傭工”人等觀戲,需要先獲得英人的許可,取票後方可觀戲。

第二則材料為 1874 年 5 月 19 日《循環日報》所載“有補鞋匠游江業在同慶戲園看戲,抱怨伶人演出水平欠佳,脫下鞋子擲向戲台,卻誤中前排另一名觀眾,惹起爭執訴訟”。^②從這條材料可以看出:當時戲園深受“補鞋匠”等不同階層民眾的歡迎,觀眾來源廣泛;觀戲過程也頗為隨意,當有伶人演出水平較低時,觀眾甚至可以通過“扔鞋”的方式來表達自己的觀感,這也間接證明了當時戲院秩序管理的鬆散。

另一方面,隨著演戲場所的“燈火連霄,笙歌徹夜”以及酬神打醮徹夜演出的“神功戲”愈演愈勝,港英當局於 1888 年頒布了“公共演劇條例”以“限戲”,並規定:

華人戲園演劇、上演酬神戲、進行遊神儀式和燃放鞭炮,都需要申請准許證;表演劇目連同故事情節,需要呈交官府審理。晚上 11 時之後到早上 6 時不准敲鑼打鼓。至於戲園上演夜戲,限定晚上 11 時結束,超時須獲政府批准。此外,戲園內需要有足夠的滅火設施、走火通道、照明和通風系統等。^③

該“條例”旨在通過提前申請許可證、呈交官府審理、規定演出時間、規定演出環境、規定演出方式等方式,進一步“掌控”戲院的演出活動。但在實際的施行過程中,由於官府、民眾和伶人的多方博弈,英人的禁戲“條例”往往會大打折扣,以至於“聊勝於無”。

3. 西人“共赴”與投身革命

晚清時期,香港粵劇雖然主要以民間演劇和“神功戲”的形式存在,且多在以華人為主要觀眾的戲園中演出,但也時常被港英當局作為香港民俗文化的代表用以招待來港貴賓。1869 年 11 月愛丁堡公爵(Duke of Edinburgh)到訪香港時,西人官員陪同的重要項目之一就是觀看粵劇:

晚上戲班上演《六國封相》和《阿蘭賣豬》。可是,當公爵和一眾高官隨從於晚上 9 時 30 分抵達劇院時,台上《六國封相》已經演過,為了讓貴賓一睹這出著名劇目的表演藝術,戲班特別開場重演。當夜,公爵在一片鑼鼓和爆竹聲中離席告別戲園。^④

此外,1872 年,俄國皇子阿列克謝(Duke Alexei)到訪香港時,西人官員也陪同其前往升平戲園觀看粵劇。除上演《指日加官》和《六國封相》等劇目外,還配以英文解說,以致“皇子及督部各官俱甚欣悅”。^⑤

另外,從 1877 年同慶戲園的緣簿(捐款冊)記錄來看,當時至少有均天樂、翠天樂、昆山玉等 8 個戲班曾在同慶戲園演出。另據光緒年間《華字日報》刊載的戲曲演出廣告可以推算出,在辛亥革命前的 1900~1910 年間,至少有 250 個戲班在香港演出過粵劇。^⑥

如此一來,自 1897 年“宵禁”結束直至辛亥革命前的十餘年間,在英人、伶人、戲班、民眾的多維博弈中,香港粵劇演出不僅出現了井噴式增長,且不再局限於民間演劇、神功戲、戲園演戲等傳統演出形式,開始率先“在社會政局、文藝和戲劇進行反暴求新的理念和實踐上”^⑦有所介入和表現,並形成了粵劇史上重要的革命“志士班”。而且“志士班”成員大都響應柳亞子於 1904 年在《二十世紀大舞台發刊詞》中所提出的“戲曲改良”主張,並回應胡適、梁啟超、陳獨秀等人的“舊戲改良”呼聲,通過以“白話”(廣東話)替代“官話”的聲腔改良,在粵港澳三地粵語社群中進行反帝、反封建、宣傳孫中山革命思想的粵劇演出活動,或直接投身革命,為辛亥革命做出了粵劇藝人的巨大貢獻。

四、從“不能容忍”到“共赴”：晚清時期的澳門粵劇

有關澳門粵劇的記載，可追溯到明代晚期。英國旅行家彼得·孟迪所撰《1597—1667 彼得·孟迪的遊記》記錄了崇禎十年（1637）在澳門舉行的一場戲劇表演，有載曰“在澳門西班牙大帆船船長的寓所前，澳門葡人用腳手架搭了一座戲台，中國男孩在上面演戲”^④。後至康熙三十四年（1695），意大利人卡雷里（Giovanni Francesco Gemelli Careri）來到澳門，並看了一場“往往會持續10個小時以上”的戲曲表演。^⑤

1. 反對、支持與熱愛多方博弈

當時在澳門的葡萄牙人對於華人的演劇活動十分反感。有文獻記載，雍正十三年（1735），澳門教區代理主教羅薩（Francis D. Rose）“看到華人在舞台上演戲，就下令將華人正在演戲的舞台給拆了”^⑥。乾隆二十三年（1758），果阿宗教裁判所下令“不能容忍澳門華人的任何表演和遊行”。不過，由於華人的演劇活動得到了當時管轄澳門的中國官員的支持^⑦以及澳葡當局主要官員的默許^⑧，該宗教裁判所的“不能容忍”自然沒有任何效果。嘉慶二十一年（1816）“媽祖誕”的前五天，澳門主教查善（Francisco de Nossa Senhora da Luz Chacim）向教徒發出告誡書，聲稱“為了拯救自己的靈魂，在中國人的遊行隊伍通過時，不能在街上或通過百葉窗偷看，違者革除教籍”。但澳門的“媽祖誕”實在太隆重了，不但持續時間長，參與人數多，而且會進行很多有趣的戲曲表演，吸引了有很多年輕人（包括教徒們）觀看^⑨，主教的“告誡”自然不起作用。

此外，法國畫家博爾傑（Auguste Berget）也記錄了道光十九年（1839）澳門“天后誕”期間在媽閣廟連續演出十五天的“神功戲”的相關事宜：

關於戲，我無法對你描述，因為我一點都不懂。……他們看戲時是如此地投入，如果不是從那看不到演員的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，就爬上了戲台的竹棚上。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。儘管他們需要使盡全力才能使自己停留在那危險的地方，他們還是全神貫注地看戲，竹子的堅固令我驚歎。^⑩

從該條文獻來看，從明代晚期至1840年前，粵劇一直在澳門上演。各方對粵劇的態度也大相徑庭：天主教會“禁止”、“反對”乃至“不能容忍”粵劇，中國官員“支持”，民眾則“熱愛”和“積極參與”。如此一來，澳門粵劇就在葡人、華人、伶人、中國官員、澳葡當局的互動與博弈過程中，找到了穩定的平衡點和生存發展空間。

1840年後，憑藉在明末清初所積累的深厚群眾基礎，澳門粵劇日趨繁盛，並以神功戲、戲棚演劇、劇場演劇等不同形式廣泛展開。如道光二十三年（1843）《中國叢報》記載：“最近中國人在澳門的西岸建立起來的一座新廟，用於迎奉（華光）的神像，……廟宇的開光與神像的安放（儀式）與戲曲表演和宗教儀式伴隨。前者由省城最有天資的戲班表演”^⑪。

從該文獻所記載的“迎奉（華光）的神像”可知，此時上演的戲劇為粵劇（華光被粵劇行視為祖師爺）；從“神像的安放（儀式）與戲曲表演和宗教儀式伴隨”可知，此時演出的戲劇是“神功戲”；從“由省城最具天資的戲班表演”可知，此時在廣州與澳門兩地，已經有“神功戲”戲班頻繁來往。關於這一時期澳門粵劇文化的整體狀貌，以及澳葡當局對澳門粵劇活動的制序性限制，可從《澳門憲報》刊載的澳葡當局“政令”中窺見一斑。

2. 《澳門憲報》與澳葡當局的限戲“政令”

《澳門憲報》原名《澳門政府憲報》，是葡萄牙人在澳門創辦的第一份公報。從目前所掌握的材料來看，1850~1911 年間，澳葡當局在《澳門憲報》共發布公告 968 則，佔《澳門憲報》全部中文公告（含廣告）的 34%。^⑫如此高比例的公告，反映出澳葡當局希望通過在《澳門憲報》發布公告的形式來推行“政令”。而在上述 968 則“公告”中，至少有 12 則“政令”與限制粵劇在澳門演出直接相關。^⑬

從 1851 年 5 月 10 日刊載的“第二十五號政令”來看，澳葡當局對搭棚、唱戲、打醮等民俗事項實行了非常嚴格的限制，當時的理事官唆嚟哆奉議事亭呵咭（Senado da Camara）之命，通告全澳民眾：“從今以後，所有欲搭蓋篷棚為唱戲打醮等事，應先赴議事亭領取牌照。此牌由本署發給，要收牌銀一十大元。”由此可見，民眾若想開展常規的搭棚、唱戲、打醮等活動，不僅要提前向官署申請許可，還必須繳納不菲的牌照費用。

同年 7 月 19 日頒布的“第三十五號政令”顯示，澳葡當局對搭棚、唱戲、祭神等事同樣有著嚴格的限制，並且是以“此為曉諭各人知曉，勿謂言之不先也”的警示態度，將該政令張貼在經常懸掛告示之處，以期最大限度地告知全澳民眾。該政令將搭棚、唱戲、祭神等活動的場所嚴格限制在媽閣廟前地和新渡頭等空曠之處，並嚴禁在兩城門內的其它地方進行，即“嗣後凡有搭棚唱戲祭神等事，惟准在馬閣廟前及新渡頭寬闊之地，餘外不准在別處搭棚。”與此同時，澳葡當局雖允許民眾在兩城門之外進行搭棚、唱戲和祭祀等活動，但只能在舊處蓋搭，不可新建，且需依照舊例先向官署申請許可。

從 1861 年 6 月 10 日刊載的“告示准照”來看，雖然澳葡當局對“唱戲”之事仍以限制為主，但對於富商巨賈設立的公司，則予以通融和許可：“大西洋欽命澳門、地捫暨所屬地方總督賈為札知事。照得現有華人合夥設立公司，為暢敘遣興之所，取名曰宜安公司。宜安公司章程第三：各友在此暢敘，乃係看新聞紙、看書、弦歌、唱戲及宴飲，並例所准之賭博、紙牌、骨牌、擲狀元籌、捉象棋、鬥蟋蟀。”宜安公司係富商盧焯之（即盧九）仿照西人俱樂部形式創設，是清末澳門著名的娛樂場所。可見澳葡當局的“限令”只是針對普通民眾，當面對達官貴人和豪商巨紳時，其所謂的“限令”也只是一紙空文而已。

從 1880 年 4 月 24 日刊載的“第十七號政令”來看，澳葡當局在嚴格限制包括“唱戲”在內的華人風俗時，偶爾也會發布遵依華人風俗的政令：“查本澳暨所屬海島之華人，……雖華人現受保衛之恩，而中國風俗事例，所有民間相傳習尚偏好者，均仍聽其便，而華人亦皆欣悅。”不過，該政令並非要取消限制，而是意圖藉此表達澳葡當局自認為的某種“仁慈”，以安撫民眾情緒。實質上，澳葡當局仍在繼續執行其“限制”政策。

同年 6 月 5 日發布的“第二十三號政令”，與“第十七號政令”相隔不足兩個月。該政令在繼續表示要尊重華人風俗遺規的同時，也強調官署的決定需依循葡萄牙的節令以及法律法規：“查本澳華人向來行事皆沿風俗遺規，本官於華人風俗素所深重，但於風俗中仍必合公道者，方准施行。現本官職司政務，須遵國家節令及依律例章程而行。”

1881 年 7 月 23 日刊載的“第三十號政令”顯示，當時民眾在婚喪嫁娶、酬神建醮、謁祖演戲等民俗活動方面有相當大的需求，以致有“棍徒”冒充葡萄牙官員頒發“准照”而牟利。澳葡當局為此發布政令，特別強調，“如有人向各船借取牌為名，勒索收取埋葬、嫁娶、建醮、酬神並更夫之各規銀，此等棍徒並非官准，概不得收此規銀，即澳官亦無受此規”。

從 1883 年 10 月 20 日刊載的“第四十二號政令”來看，澳葡當局對於“唱戲”的地域限制，已經從“惟准在馬閣廟前地及新渡頭寬闊之地”放寬到了“華人所居之地”的戲院或戲棚，並允許在演戲過程中燃放煙花炮竹等物，但依然嚴格限制在兩城門之內演戲的時間：“如華人或有時演木頭戲，今仍准其演，但於城內演木頭戲，只限至晚上十二點鐘停止。”

1884 年 1 月 28 日刊載的“第四號政令”則揭示出，澳葡當局對婚喪嫁娶、酬神建醮、謁祖演戲等民俗活動的時間限制仍然存在。但如果民眾“求情”或討取“人情紙”，則時間可以略微放寬：“如有酬神建醮教內各事，並娶親等事，倘先有稟上議事公局求情，方准自早五點鐘至夜十二點鐘燒放爆竹，唯要先於廿四點鐘之前稟准領照，即將該照轉呈巡捕統領查閱畫押方可，但所准只一夜矣。”從兩年以後（1886 年 1 月 14 日）所刊載的“第二號政令”來看，對民俗活動的時間限制進一步放寬，不但慶賀、神誕、婚嫁等事“准其早自五點鐘至晚十二點鐘均可施放爆竹”，而且神誕之事可准一夜施放，婚嫁之事可准連續三夜燃放。

從 1887 年 1 月 27 日刊載的“第四號政令”和 1896 年 11 月 7 日刊載的“第四十五號政令”來看，此時的“限令”雖然依舊有效，但在實際操作上，嚴格程度已大大降低，若有例外，在申請獲批之後即可施行：“凡有神功建醮及婚姻喪祭搭蓋棚廠者，須到街坊公局報領准照”，“凡創建廟宇，……況且廟成之後，其每年建醮演戲，均有闔澳鋪戶等辦理，已歷七年”。但如果民眾不申請准照，還是要處以罰款。

從上引相關“政令”可見，相對於 1840 年以前澳葡當局的“禁止”、“反對”、“不能容忍”等主體態度而言，1840 年至 1896 年這一時期的澳葡當局對粵劇的主體態度是“限制”，雖然並非絕對禁止，但需要獲得當局的批准方能演出。

與此同時，澳葡當局對“限戲”做出了明確規定。例如，酬神、打醮、搭蓋戲棚等需要繳納一定的費用，領取牌照（人情紙），並由議事亭統一管理；搭棚唱戲的場地只能在媽閣廟前等寬闊之地；演戲的時機、場景和程序等相關事宜須依澳葡律例進行；夜間演劇必須遵守時間規定，若有例外情況，須先申請並獲批准後方可施行等。

3. 《鏡海叢報》與澳門民眾的演劇活動

創刊於 1893 年 7 月 18 日，以中文和葡文兩種版式刊行的《鏡海叢報》，也通過刊載戲曲信息和演劇廣告等方式，記錄了當時澳門粵劇演出活動的相關狀貌。相較於《澳門憲報》的官方“政令”而言，《鏡海叢報》多為對民間演劇的記載，且較多涉及邀請廣府戲班來澳門演劇的相關事宜，主要包括酬神演劇、清平戲院演劇和鄉村演劇等類型。^④

其一，酬神演劇。從 1894 年 10 月 31 日的刊載來看，澳門商家和蓮峰廟均花費重金，邀請知名廣府戲班來澳演出酬神戲：“集款酬神：現在澳中商店，議集鉅資酬神演醮，約需五六千金。雇召名班，金龍彩色，各處巡行，務極一時之耀。定於本月十二舉行。演戲酬恩：連日蓮峰廟雇有國豐年名班開演，藉以酬答神恩。計訂戲四本，戲金一千四百元，所收回各費約千元云。又和聲鳴盛：澳地前因各家遷徙，不獨生意冷淡，即清平戲院亦久偃旗息鼓，幾聚廣陵散不復奏問人間矣。本月疫情已靖，省客多來。曾於十三日重奏霓裳之曲，該班名國豐年，亦取從此豐享之兆。連夜觀望著，轂擊肩摩，絡繹不絕，座中人山人海，利市三倍”。

從此條文獻中訂戲花費了“一千四百元”卻僅“收回各費約千元”可以看出，蓮峰廟的酬神演劇十分隆重，他們寧願入不敷出也要舉辦連台演出的酬神大戲。商家對“酬神演劇”也非常重視，他們不僅要“議集鉅資”，還要以大金龍巡遊的方式廣而告之。民眾對粵劇演出極為追捧，聽聞有廣

府名班“國豐年”來澳演戲，觀戲者人山人海，絡繹不絕，也極大的帶動了商鋪的銷售額，達到了平時的三倍之多。

除花費重金邀請“國豐年”戲班來澳演出外，堯天樂班、杏棠春班、樂同春班、保平安班等諸多廣府戲班也陸續受邀前來澳門演出。如 1895 年 9 月 25 日、10 月 23 日、10 月 30 日《鏡海叢報》分別記載，四孟街建醮邀請到了廣府“杏棠春”八音班來澳演劇，一時名聲大噪；蓮溪廟奠基，華商舉行酬神大會，“彩色華燈，名班雜劇，日夜喧嘩”；與往年媽閣天后誕期間酬神演劇的熱烈不同，是年誕期雇請廣府名班“堯天樂”來澳演戲，但觀眾寥寥無幾，以致“女棚中僅有十餘人，連日亦晨星落落，賣戲之人聞須耗去銀約數百餘金云。”

其二，清平戲院演劇。

從 1895 年 1 月 2 日的記述來看，當月初四晚，清平戲院邀請廣班（堯天樂班）來澳演出《萍敘蓮溪》，該戲被認為是“串合奇妙，唱演皆佳”，有“足令人忘睡而不忍移步”的演出效果，該戲班則被讚為“則其技之巧妙，亦必有以大過人者”，不僅融匯中西，而且特別感人。另據 1895 年 11 月 29 日記載，有西人前來清平戲院觀看“保平安”戲班的演出，對武生的創新唱法大加讚賞，並認為該戲班“武戲尤為威勇絕倫，勝於第一名班”；該戲班的音樂伴奏也非常出色，“棚面亦調音有度無宮商失軌之病”。

其三，鄉村演劇。

除了清平戲院有著名戲班的演劇外，這段時期各鄉村的演劇也頗為熱烈。從 1895 年 2 月 16 日及 12 月 20 日的刊載來看，不僅“澳門某鄉雇有廣班在村中開演各劇”，而且吉帶鄉雇請原在清平戲院中演出的廣班（樂同春班）到村中連演三天，該戲班“衣服鮮華，生旦並妙，觀者無不喝彩”。與此同時，藉賭博獲利的“賭戲”也在此時悄然出現。從 1895 年 3 月 27 日的刊載來看，是年 2 月神誕之際，前山各鄉村民邀請過山班戲班演出酬神戲，但所獲酬勞極低，“共計八日九夜，戲金才一百二十元”。為了提高報酬，雇主在搭建戲棚之時同步搭建賭棚，以演戲之名，圖藉賭之利，但此舉遭到澳葡當局的鎮壓，以致“向例附近前山各鄉，如有戲唱，廳官定派兵差彈壓”，以禁止賭戲。

此外，澳督也時常前往觀戲。從 1895 年 11 月 27 日的刊載來看，是月有雇主在康公廟和蓮溪廟前雇請“會瑤台”等戲班開演大戲，在申請“人情紙”時定訂為初十晚開演，但由於觀眾情緒太過熱烈，且已早早收齊戲金，所以準備在初九晚提前開演《六國大封相》。正當樂隊金鼓齊鳴準備開台演出之時，“西差忽到，斥令停歇，否則以違例控”，雇主見狀不敢違抗，只能熄燈止樂。而到十一日晚開台演出時，“澳督往看”，且“西官並赴”，且有“犒封賞給”，戲班班主也“循例印謝”。

由上引相關“刊載”可見，至晚從 1890 年起，澳門粵劇的演出活動已經打破了澳葡當局以“政令”限制演戲的桎梏，不但杏棠春班、國豐年班、堯天樂班、保平安班等廣州著名戲班赴澳演出已成常態，而且每逢觀音、媽祖、關帝等神誕日，澳門民間均要舉行祭祀儀式並搭棚上演“神功戲”，以致清廷官員在謁祖時也會請演“神功戲”。與此同時，澳門粵劇也逐漸被澳葡當局及其官員所認可和接受，“澳督往看，西官並赴”之景已頗為常見。

另一方面，二十世紀初，澳門以其獨特的政治地位和地理特點，使得在澳粵劇戲班、藝人和演出場所成為宣傳孫中山革命思想的重要載體。如 1905 年，革命黨人陳少白等成立的“采南歌戲班”，在粵港澳多地宣傳孫中山的革命思想；1906 年，黃魯逸等報界人士在澳門組織“優天社戲班”（後更名為“優天影社”），直接投身革命；而作為澳門歷史最為悠久的“專演省港猛班”^⑤的粵劇演出場所——清平戲院，不僅經常為籌募善款、救濟災民進行義演，而且還在 1909 年舉行過有近千位澳門

同胞參加的“澳門華服剪辮會”^⑥活動，以追隨孫中山的革命運動。

結語

從“文化制序”上看，對於廣府粵劇而言，晚清時期粵地官府的主體態度是“禁止”演戲，且這種禁令在“李文茂事件”之後直接演化為通緝和追捕；同治年間，隨著“李文茂事件”的影響逐漸消退，民間的演劇需求再次燃起，雖然“禁令”尚未解除，但官府對“禁令”的態度也在“禁”與“不禁”之間發生了微妙的變化；同時，得益於兩廣總督瑞麟的“嗜戲如命”和對母親極為孝順的性格，粵劇在官府、官員、伶人、民眾的多方博弈中解禁，並通過“八和會館”的建立實現了恢復和發展。

對於香港粵劇而言，英人侵據香港後施行的“宵禁”條例、《維持秩序安寧條例》和《公共演劇條例》等，極大破壞了香港粵劇的生存狀貌。英人也曾想通過強化演出審批權，規定演出的時間、環境、方式等途徑，進一步“掌控”戲院的演出活動，但在與民眾、伶人的多方博弈中，英人的禁戲“條例”往往會被大打折扣，以致“聊勝於無”。在辛亥革命前的十餘年間，香港粵劇演出呈現井噴式增長，並湧現出一大批響應柳亞子“戲曲改良”主張、宣傳孫中山革命思想、直接投身民主革命的“志士班”成員，為辛亥革命做出了巨大貢獻。

明清時期，澳門天主教會對粵劇的總體態度是禁止、反對且“不能容忍”；但當時管轄澳門的中國官員卻支持粵劇；澳葡當局主要官員迫於中國官府和民眾的壓力，對粵劇採取默許態度。如此一來，澳門粵劇就在澳葡當局、教會、華人、伶人、民眾和中國官員的多方互動與博弈過程中，找到了穩定的平衡點和生存發展空間。

總體而言，晚清時期，以粵語社群為主體的“人”（伶人、戲班和民眾），透過與粵港澳三地“粵劇本體”以及由中國官員、在港英人、在澳葡人所主導的“粵劇制序”的互動和博弈，逐步形成了群眾性與革命性兼具的粵劇“文化制序”，保障並實現了粵劇文化在粵港澳三地的共同存在和發展。

① Clifford Geert, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973; 克利福德·格爾茲 (Clifford Geertz): 《文化的解釋》，納日碧力戈等譯，上海：上海人民出版社，1999 年，第 354、10、57~58 頁。

②③ 韋森：《文化與制序》，上海：上海人民出版社，2003 年，第 30~31 頁；第 45、41、38~39 頁。

④ 奚潔人主編：《科學發展觀百科辭典》，上海：上海辭書出版社，2007 年，第 584 頁。

⑤ 按：當下對於“粵劇”的稱謂，多指辛亥革命時期為了宣傳孫中山的革命思想，所形成的用白話（廣東話）演唱的“白話入平喉”之後的專指性藝術對象。而本文中的“廣府演劇”、“香港粵劇”、“澳門粵劇”概念，包括但不限於該“專指性藝術對象”，還包括在用“白話”演唱之前的“官話粵劇”，以及該“專指性藝術對象”尚未被稱為“粵劇”之前，在廣府（主要指廣佛地區）、香港、澳門所表演的各種傳統戲曲。

⑥ 《中國曲藝音樂集成》全國編輯委員會、《中國曲藝音樂集成·廣東卷》編輯委員會編：《中國曲藝音樂集成·廣東卷》，北京：中國 ISBN 中心，2007 年，第 7 頁。

⑦ 羅天尺：《五山志林》，長沙：商務印書館，1937 年，第 9 頁。

⑧ 廣東省文化局戲曲工作室編：《廣東戲曲史料彙編》第 1 輯，廣州：廣東人民出版社，1963 年，第 22 頁。

⑨ 程含章：《嶺南續集》，道光元年朱桓序刊本，北京：中國科學院圖書館藏，第 48~50 頁。

⑩ 丁淑梅：《清代禁毀戲曲史料編年》，成都：四川大學出版社，2010 年，第 256~257 頁。

⑪ 曾定夷編輯：《廣東風物志》，廣州：花城出版社，1985 年，第 291~292 頁。

⑫ 余勇：《明清時期粵劇的起源、形成和發展》，北京：

中國戲劇出版社,2009年,第132頁。

⑬張鳳喈等修,桂堦等纂:《南海縣志》卷二十六,宣統三年(1911)刻本。

⑭黃佛頤撰,鍾文點校:《廣州城坊志》,廣州:暨南大學出版社,1994年,第146頁。

⑮按:北流,今廣西壯族自治區玉林市管轄的縣級市,與廣東省茂名市下轄的高州市、化州市、信宜市等縣級市接壤。

⑯⑰楊恩壽著,陳長明標點:《坦園日記》,上海:上海古籍出版社,1983年,第114頁;第151頁。

⑱陳志勇:《晚清嶺南官場演劇及禁戲——以〈杜風治日記〉為中心》,廣州:《中山大學學報》,2017年第1期。

⑲勾鼻章(1846~?),男,粵劇乾旦演員,原名何章,藝名新章,廣東番禺人,因鼻梁生得較高,而得“勾鼻章”的外號。

⑳科大衛等編:《香港碑銘彙編》,香港:香港市政局,1986年,第40~42、535頁。

㉑㉒湯開建、蕭國健、陳佳榮主編:《香港6000年:遠古~1997》,香港:麒麟書業有限公司,1998年,第268~269頁;第205、255、277、305頁。

㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿康保成主編,容世誠著:《海內外中國戲劇史家自選集·容世誠卷》,鄭州:大象出版社,2018年,第279頁;第279頁;第280頁;第279頁;第281頁;第283頁;第283頁;第286頁。

㉜㉝王庚武主編:《香港史新編(下冊)》,香港:三聯書店(香港)有限公司,1997年,第654頁;第652頁。

㉞何佩然:《城傳立新:香港城市規劃發展史(1841-2015)》,香港:中華書局(香港)有限公司,2016年,第45頁。

㉟吳志良、湯開建、金國平主編:《澳門編年史-第一卷-明中後期1494—1644》,廣州:廣東人民出版社,2009年,第470頁。

㊱耿昇:《17—19世紀西方人視野中的澳門與廣州》,載中國中外關係史學會主編:《16—18世紀中西關係與澳門》,北京:商務印書館,2005年。

㊲㊳㊴龍思泰(Anders Ljungstedt):《早期澳門史》,吳義雄等譯,章文欽校注,北京:東方出版社,1997年,第183頁;第184頁;第184~185頁。

㊵譚達先:《論中華民間文學》,哈爾濱:黑龍江人民出版社,2009年,第485頁。

㊶《一八三九年的澳門博爾傑的記敘和繪畫》,益友譯,澳門:《文化雜誌》,第10期(1992年)。

㊷湯開建、陳文源、葉農主編:《鴉片戰爭後澳門社會生活記實——近代報刊澳門資料選粹》,廣州:花城出版社,2001年,第148~149頁。

㊸徐莉莉:《廣告呈現與傳播中的近代澳門社會:基於〈澳門憲報〉中文廣告的研究》,上海:上海交通大學出版社,2016年,第67頁

㊹本文所引《澳門憲報》相關材料,均見湯開建、吳志良主編:《〈澳門憲報〉中文資料輯錄:1850~1911》,澳門:澳門基金會,2002年。

㊺本文所引《鏡海叢報》相關材料,均見澳門基金會、上海社會科學院編:《鏡海叢報》,澳門:澳門基金會,上海:上海社會科學院出版社,2000年影印本。

㊻陳喬之主編,《港澳大百科全書》編委會編:《港澳大百科全書》,廣州:花城出版社,1993年,第766頁。

㊼林廣志:《澳門之魂》,廣州:廣東人民出版社,2017年,第591頁。

作者簡介:孔慶夫,中山大學藝術學院副教授,中山大學逸仙學者計劃“新銳學者”,博士。廣州 510275

[責任編輯 陳志雄]