

## 繁榮與衰退：二十世紀八十至九十年代的澳門粵劇

陳承昀\* 王忠\*\*

**摘要** 本文以二十世紀八十至九十年代的澳門粵劇為研究對象，通過對相關的論著、新聞等文獻資料的查找和求證，結合對粵劇界人士的訪談，還原當時澳門粵劇生存與發展的複雜狀況，揭示出這是一個表面繁榮，同時憂患隱含其中的歷史時期。澳門粵劇的繁榮依賴經濟基礎與群眾基礎，其衰退也處於同樣的原因，其中更夾雜有新媒體和新技術的衝擊。回歸戲劇來自於生活這一本源，順應文化消費時代的發展趨勢，也許是思考粵劇如何走出困境的切入點。

**關鍵詞** 澳門；粵劇；二十世紀八九十年代

### 引言

粵劇與澳門頗有淵源。清末民初已有“志士班”在澳門成立，通過粵劇的改良宣傳其革命思想；到了二十世紀三四十年代，澳門作為“亂世之方舟”接納了許多粵劇名伶，成為愛國志士們賑災救亡、宣揚愛國的堡壘；而到了五十至七十年代，工人運動蓬勃發展，大大小小的粵劇團體如雨後春筍，戲院與街頭皆成戲台。可以說，澳門粵劇在許多歷史時期扮演了重要的角色，留下了難以磨滅的痕跡。

如今澳門粵劇的發展並不理想。許多粵劇團失去了“自給自足”的能力，在生存的邊緣苦苦掙扎。澳門粵劇目前所遭遇的危機並非一朝一夕所成，是澳門這座城市在時代變遷中作出的選擇，是歷史的遺留問題，答案也只能從歷史中尋找。

整體來看，粵劇史中涉及港澳的內容呈現出以香港為主、澳門為輔的狀況，如《粵劇史》<sup>1</sup>

《神功粵劇在香港》<sup>2</sup>《紅船舊話》<sup>3</sup>《廣東戲劇史》（紅伶篇）<sup>4</sup>等。二十世紀八九十年代對於內地與澳門皆是一個重要的歷史時期，對於兩地經濟、政治與文化的影響是多方面的。但關於這個時期澳門粵劇的研究很少，就筆者所見，僅《升平戲樂：澳門戲曲》<sup>5</sup>可資參考，惟其對二十世紀八九十年的談論則略顯粗糙，僅以“八十年代以後，澳門的戲曲舞台不僅與粵港連通恢復早前的自由流動，還向廣大的內地延伸，迎來戲苑百花。”一語帶過，欠缺微觀的描述。而且從該書的內容中不難看出，其對於澳門粵劇的發展的態度趨向樂觀。而賴伯疆、黃鏡明的《粵劇史》則認為從五十年代中期至八十年代，港澳地區粵劇，總的趨勢是走向衰退的，正如作者所言：“種種努力雖然也能收一時之效，但終歸難挽狂瀾於已倒”，這與張靜的判斷有較大的不同。

“對歷史包括戲劇史的反思始終是必要的，然而反思要以史實的審察為基礎。”<sup>6</sup> 本文將以史料和訪談為基礎，呈現二十世紀八九十年代澳門粵劇的景象並做出判斷，並期望從中汲取經驗，為澳門粵劇的傳承和發展提供一些思考的視角。

本文的史料主要來自於澳門大學圖書館澳門

\* 陳承昀，澳門城市大學文化產業管理碩士，主要從事非物質文化遺產、文化產業研究。

\*\* 王忠，通訊作者，澳門城市大學人文社會科學學院教授，主要從事非物質文化遺產、文化產業、科學技術與社會研究。

電子資源全網頁 (Macau Fulltext Electronic Resources) 《華僑報》(Jornal Va Kio) 資料庫中關於二十世紀八九十年代澳門粵劇的文章與報導以及由訪談對象提供的紙質版剪報。本文的訪談對象均為粵劇界資深人士，分別是澳門粵劇社團前輩梁世久先生、澳門粵劇本地創作人陳志梅女士、澳門前“勵進粵劇社”社長阮順娟女士以及廣東省的粵劇專家孔慶炎先生。訪談地點在澳門、珠海和廣州。

## 一、澳門粵劇繁榮再現

### (一) 業餘粵劇社團的逐漸興起

1945年第二次世界大戰結束後，大批粵劇藝術家回港發展，澳門本地並沒有長駐演出的職業劇團。“文革”期間，受制於內地政治因素，古裝戲在澳門基本上銷聲匿跡，加上兼受西方音樂以及新娛樂形式的衝擊，澳門粵劇一度零落。1978年改革開放之後，澳門的文藝氛圍得到緩解，澳門粵劇得到了重獲新生的機會。

當時澳門的經濟處於上升階段，市民普遍不富裕。正如梁世久先生所言：“這個時期澳門的曲藝是薄弱的。只有七八個曲藝社，當時澳門的經濟還不可以，所以玩音樂的師傅除了請他們吃一頓夜宵便沒有其他供養了，澳門的職業高手都養不起，要到香港糊口，就像著名的唱家鄭佩雯、鄭國寶啊。當時澳門是一個小埠，人口少，加上當時經濟不發達，養不起職業（演員），所以他們要到香港糊口。”

澳門“黑鷹”文娛體育會由陳少俠先生於1945年成立，其與“雀聯”體育會是澳門最早成立的兩個曲藝社團。到了八十年代後期，隨着澳門經濟逐漸好轉，“黑鷹”逐漸有了更多演出機會，其中包括神功戲以及慈善活動。例如在1989年3月“土地爺爺寶誕”期間，“黑鷹”受禮聘至雀仔園進行演出，以及第二年同一時間在雀仔園敬老宴會上進行演出，期間雖寒風冷雨，不阻觀眾熱情。<sup>7</sup>隨着八十年代末港

澳掀起一股“尋根熱”，許多市民對粵劇大感興趣，“黑鷹”特設粵劇組面向民眾開展培訓。據《華僑報》新聞稱：“隨着曲藝愛好者的要求日增，該會將增設粵劇組，請上粵劇界資深人士盧冰女士為培訓導師……該粵劇組歡迎有興趣者參加……”<sup>8</sup>由此可見，二十世紀八十年代末是澳門粵劇社團快速發展的時期，其發展得益於當時澳門的經濟狀況的好轉。

至1992年，澳門已有十多個粵劇團體。成立於1991年的“勵進粵劇社”，是其中頗為活躍的一個。其社長阮順娟曾是成立於八十年代的澳門粵劇學院的學生。與澳門其他粵劇社團一樣，“勵進”成立的目的也是自娛自樂，但也偶爾會面向社會公演。1992年7月，“勵進”在工人康樂館進行了首次演出，表演了五個文武兼備的折子戲，據《澳門日報》所述：“當晚天氣頗熱，劇場沒有冷氣，但仍全場滿座，不少觀眾沒有位置，只能站在通道上，滿身大汗的觀看表演。”<sup>9</sup>值得指出的是，“勵進”積極排練新戲。在澳門文化司署（今澳門特區政府文化局）、東方基金會及蔡氏基金的贊助下，於1994年在利宵中學公演了名伶林家聲粵劇戲寶之一的《情俠鬧璇宮》以及折子戲《百花亭贈劍》《洛水夢回》以及《林沖柳亭錢別》，此次演出的服裝和畫布簾場景絕大部份是全新的，可謂是一新觀眾耳目。1995年在政府及社團的贊助下，利宵學校禮堂進行名為“粵劇專場95”的演出，此次表演劇碼均為折子戲，票價為每張12元。澳門業餘粵劇社團收取表演費用，這在上世紀八九十年代來說是極為罕見的情況，雖說12元相比職業劇團的票價要低很多，但這對澳門粵劇行業來說是難得的一次嘗試。除了舉辦一些社團專場表演外，“勵進”時常到社區演出，例如在1992年探訪老人院為老人表演粵劇曲藝，在望廈社區舉行賀中秋粵劇欣賞晚會等，以曲饋贈社會。

粗略統計，到1997年中期，澳門粵劇、曲藝會近六十個，參加曲藝會唱曲者逾五百名，從事粵劇行業者是唱曲者的兩成，音樂拍和師

## 澳門文學與藝術



圖 1. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Art & Architecture Collection, The New York Public Library. "Woman seated on a green stool, playing a pipa." *The New York Public Library Digital Collections*. 1800–1899. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-f57f-a3d9-e040-e00a18064a99>

傳約一百名。澳門當時面積只有 20 平方公里，人口僅 45 萬，粵劇、曲藝如此蓬勃的景象，令外來的著名唱家、紅伶，也感驚喜。<sup>10</sup>

### （二）省港澳的“曲來曲往，人來人往”

內地實行改革開放之後，粵澳兩地的粵劇以及其他劇種的交流漸趨正常。1979 年 4 月的“港穗曲藝座談會”為粵港澳粵劇交流打下了基礎。自八十年代初以來，省港劇團接踵來澳，其演出不計成本，表演陣容強大，排場浩大。據 1980 年 2 月 20 日《華僑報》所記載：“猴年已屆，今春接連有兩個戲班來澳，在永樂戲院登台賀歲。一班是林家聲、鍾麗蓉，吳美英

一生雙旦為台柱的‘頌新聲劇團’；另一班為龍劍笙、朱劍丹、梅雪詩、言雪芬等擔綱的‘雛鳳鳴劇團’。”<sup>11</sup>“頌新聲劇團”之團長林家聲是香港粵劇界的泰斗人物，尤以武戲獨步港澳，對於此次訪澳交流，乃是下足心血。這則新聞寫道：“頌新聲主帥林家聲為此特別赴穗，向廣東省粵劇團商借全套幻燈、特技佈景設備及技師來港澳助陣。”而澳門作為粵方言區以及粵劇流行區，又是歷史上省港各班流連輾轉之地，因此澳門的粵劇愛好者大有人在，幾乎逢省港班到澳門演出，票房與口碑俱佳。由此可見，在“文革”結束之後，省港澳三地的粵劇界人士以進取的作風嘗試挽救粵劇藝術，提高粵劇藝術的影響力。

內地訪澳劇團中，廣東粵劇團可謂是訪澳的“常客”。1982 年廣東粵劇團抵澳進行六日盛大演出，此次演出由著名粵劇演員羅品超、文覺非領銜，帶來粵劇戲寶《六國大封相》和《拉郎配》之《武拉》等，當時的票價分為 50 元、30 元、20 元、10 元四種，由永樂戲院進行預售。1983 年 8 月，廣東粵劇團一連五晚在永樂戲院開鑼，由羅家寶、鄭培英、盧秋萍等名伶領銜。1987 年 4 月，廣東粵劇團於永樂戲院開鑼，票價分 12 元、22 元、35 元、60 元以及 85 元五種。來澳公演很多劇碼均為新劇或經過改編，捕捉了當時許多粵劇迷的好奇心理，演出效果極好。據《華僑報》記載：“廣東粵劇團帶來了《夢斷香消四十年》這套哀怨感人的歷史愛情劇，昨晚假永樂戲院隆重公演，全場爆滿，獲觀眾好評。”<sup>12</sup>1990 年，廣東粵劇團再到澳演出，於永樂戲院公演四場，該次公演陣容依然人才鼎盛、配搭齊全，劇碼為《相見時難別亦難》《李後主》《碧海狂僧》以及《大鬧梅知府》，票價分 80 元、60 元、40 元、20 元四種。廣東粵劇團作為一個省級的藝術院團每隔兩到三年便會在澳門進行公演，無論是其陣容還是其演出的排場並無一絲懈怠，而且劇團每次帶來的粵劇劇碼絕無相同。

1985 年後，幾乎每年都有廣東的市級藝術院團來澳演出。其中就包括名聲極佳的佛山

粵劇團於1985年及1992年蒞臨澳門演出，廣州粵劇團於1988至1990年連續三年訪澳公演，1989年江門粵劇團來澳演出，1992年中山粵劇團訪澳登台等，這些絡繹不斷的兩地粵劇交流甚至持續到現在。雖說內地的粵劇在世紀之交出現危機，但是在嶺南文化的根基下，兩地粵劇的受眾依然頗多，筆者認為群眾基礎深厚便是粵劇難以淡出歷史的原因。

香港的職業粵劇團體也不時到澳進行公演，頻率雖難比廣東的粵劇團，但其演出品質與口碑極好。早在1978年香港著名劇團“頌新聲”便訪澳進行公演，造成萬人空巷之勢。《華僑報》對該盛況有所描述：“頌新聲劇團昨首晚在永樂戲院響鑼獻藝，粵劇迷踴躍捧場，當晚戲票絕早搶購一空。開場前，欲先睹的觀眾來到永樂，看見滿座牌高懸，唯有改購別場戲票，有的甚至留在大堂，希望能夠等到有人退票，先睹為快。”<sup>13</sup>可以看出，澳門粵劇觀眾對於香港職業粵劇團的喜愛與擁戴。1987年，由任劍輝與白雪仙所創立的“雛鳳鳴劇團”於永樂戲院連演七場，由龍劍笙、梅雪詩、朱秀英、靚次伯等人擔綱演出，劇碼皆是名劇，演出分早晚場次，夜場票價最高為130元，最低為30元，而日場最高為120元，最低為20元，也迎來了極大的反響。到了九十年代初，香港新成立的“鳴芝聲劇團”於1991年4月首次訪澳公演，仍有近千觀眾欣賞了其首場演出，門券分30元、50元、90元、120元以及150元。以上三個粵劇團是香港八九十年代著名的粵劇團體，每次訪澳必受民眾的喜愛與追捧，票價雖較高，但票房從不成問題。改革開放以來，尤其是八十年代以來，粵港澳三地的交流可謂是“曲來曲往，人來人往”，非常頻繁，交流也非常深入。在澳進行的演出都是商業行為，門票的定價不僅與當時的消費水平掛鉤，也視乎明星演員以及戲劇的演出品質，越是高水準的演出，票價往往更高。粵劇團在進行文化生產，聽眾則是在戲院這個交易仲介中進行文化消費。與之相比，八九十年代的澳門本地粵劇社團鮮有能夠通過演出獲取收益，產業意識淡薄以及生計所迫使粵劇社團成員僅



圖2. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Art & Architecture Collection, The New York Public Library. "Woman seated on a long green bench, playing a dizi." *The New York Public Library Digital Collections*. 1800-1899. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-f57d-a3d9-e040-e00a18064a99>

僅把粵劇當作是一種愛好與消遣，到後來經濟有所起色時，演藝產業卻已不是澳門的主要產業，生存日趨艱難。筆者認為戲劇僅僅憑藉“熱愛”兩字是難以持續生存的，它必須要有一定的經濟基礎進行支撐才能生產和發展。

### （三）逐漸重視本土人才的培養

二十世紀八十年代中後期，隨着澳門經濟的增長，市民生活水平不斷提高，大眾對於精神生活的追求愈發強烈，許多粵劇愛好者不滿足於僅作為台下一名觀眾，學習粵劇的呼聲越來越高。1987年，來自湛江的楊海城在澳門創辦了澳門粵劇學院，這是澳門第一間粵劇學院，

## 澳門文學與藝術

屬社團性質。楊海成擔任學院導師，還有五名男女導師協助，每星期上課兩晚，每晚兩個小時，為期一年。據澳門粵劇學院首屆學生阮順娟女士回憶，那時的學員大概有十多名，年齡皆是二三十歲的年輕人。受制於空間條件，學員們甚至要到“大炮台”側的空曠地方練習刀槍劍等把子。

1988年11月，澳門粵劇學院進行了第一次公演。演出的內容為四齣折子戲，包括《斷橋》《盤夫》《鳳儀亭》《盜草》等文武場戲，免費入場。雖說只訓練了一年，但是演出還是得到了不錯的反響。據《濠江論壇周報》稱：“演出結果、成績獲得好評，觀眾從演出中看出了學員的努力，雖然從藝術上看，距離還遠，但一年時間，而且是業餘學習，用功少些，也難達到如此成績，所以，粵劇學院的匯報演出，是成功地開始了第一步。”<sup>14</sup>除了訓練學員，給予演出機會以外，粵劇學院還會要求學員汲取更專業的藝術知識。1989年6月，學院曾邀請廣東的粵劇專家學者陳其仁、何錫洪、劉漢翥來澳為學員授課。

到了九十年代，澳門粵劇學院在招生、教學、演出方面依然活躍，也曾去廣州演出和交流。值得一提的是，1997年，澳門粵劇學院再度招生，粵劇表演班分初級班與高級班，集體上課，每月四堂、兩個月為一期，每期學費500元；個人教授粵劇、粵劇時間自定每小時則收費500元；粵劇演唱班（由音樂師傅拍和）每月四堂，收費400元。由此可見，澳門粵劇學院在九十年代中後期達到了前所未有的繁榮，學院形成了一個有組織、有系統的培訓架構，與一般的社團不同，學員必須支付學費以完成課程，呈現向專業培訓機構發展的趨勢。

澳門粵劇學院的每次演出，無論是政府的文化司署還是社團如工人聯合會，都一直進行支持與贊助。除此之外，澳葡政府還支持團體開展粵劇相關課程供市民學習。例如1989年由文化學會（文化局前身）主辦粵劇化妝課程；

1990年望廈牧民中心開辦粵曲入門班；同年澳門文化司署戲劇培訓部為粵劇愛好者舉辦表演形體訓練課程等。

## 二、繁榮背後的隱憂

### （一）業餘社團“荊棘滿路”

梁世久先生於1980年加入“黑鷹”，他認為當時整個澳門的粵劇是十分薄弱的，當時僅有七八個曲藝社，社團的人員配置不齊，需時常外聘音樂師傅做和音。而作為報酬，這些音樂師傅僅能獲得一頓夜宵。許多職業的“高手”便紛紛到香港謀生。另外，這些業餘社團基本上只在晚上進行排練，所謂的“排練”實際上只是唱粵曲，做動作。社團的成員基本上有着一份正職，白天養家糊口，夜晚以曲會友，這是他們生活的常態，粵劇僅作消遣娛樂之用，這也是經濟低迷下整個澳門粵劇界的常態。

由於社團經濟能力有限，加之場地的缺乏，難以進行有組織、有規模的公演，即便排練都要借用場地，例如“勵進”每週都借用演藝學院做兩次排練。對一個業餘社團來說，舉辦一次屬於自己社團的演出需要籌備許久，除場地外，服裝、拍和等都是問題。雖然政府有所資助，但是實際上贊助的費用並不足用，許多表演用品的購置以及聘請音樂師傅也只能由社員自掏腰包或者從社團的基金中撥錢購置。

整套粵劇表演的費用相當高昂，對於業餘愛好者來說無疑是難以負擔的，因此八十至九十年代的澳門業餘粵劇團基本上是以哼唱粵曲或者排練折子戲為主。此外，由於澳門本地缺乏寫劇本的人才，因此許多演出劇碼缺乏創新，無法吸引觀眾。從“黑鷹”和“勵進”情況來看，當時的粵劇社團存在着許多客觀限制以及社團內部的組織與管理問題，直接威脅到它們的生存，遑論轉型為職業社團了。據阮順娟回顧，九十年代中後期澳葡政府方面的確與社團商討過培養澳門本地職業粵劇社團的構

# 盼五星紅旗插上東望洋

調寄得勝令

陳志梅撰

六工上五六五生六 反反六工尺上土上尺 反反六上土上尺<sup>x</sup>

東望洋山 巔 盼五星 紅旗 現有五星紅旗 艷

六反工反工尺上尺工尺 尺工工尺工尺乙土合土上乙土合尺

祖國統一 能 實現 即將歸祖 國懷 抱 殊感

尺土上工 尺合土上尺 尺上尺反尺反六 生五生五六

溫暖 歡騰樂永天 為繁榮澳門 應該一心一德

反工六 五生六六六 反六反六五六五六 五生六五六六

有共見 應該有遠見 振興澳門經 濟 請君有所貢獻

上上土六工六工尺上(尺上尺工) 上尺上尺乙土合尺乙土上<sup>x</sup>

豪情在此中 見 愛國 同心要共勉

上尺反六 生五生工工六五生六 反六六上尺 上尺反六

遺恨澳門 清洗恥辱在 今天 往昔不重現 曾受百千

上土上尺 六反工尺上尺工尺 尺工尺乙土上土合尺尺乙土

錘煉 天永 行 健 澳門 大眾自強不息永莫

上 工尺上合土上尺 六反上尺反六生五五六反六五六<sup>x</sup>

變 他朝富強共遠瞻 喜見紅旗五星閃閃光輝遍 山川。

六工上五六五生六 反反六工尺上土上尺 反反六上土上尺<sup>x</sup>

東望洋山 巔 盼五星 紅旗 現有五星紅旗 艷

六反工反工尺上尺工尺 尺工工尺工尺乙土合土上乙土合尺

祖國統一 能 實現 即將歸祖 國懷 抱 殊感

尺土上工 尺合土上尺 尺上尺反尺反六 生五生五六

溫暖 歡騰樂永天 為繁榮澳門 應該一心一德

反工六 五生六六六 反六反六五六五六 五生六五六六

有共見 應該有遠見 振興澳門經 濟 請君有所貢獻

上上土六工六工尺上(尺上尺工) 上尺上尺乙土合尺乙土上<sup>x</sup>

豪情在此中 見 愛國 同心要共勉

上尺反六 生五生工工六五生六 反六六上尺 上尺反六

遺恨澳門 清洗恥辱在 今天 往昔不重現 曾受百千

上土上尺 六反工尺上尺工尺 尺工尺乙土上土合尺尺乙土

錘煉 天永 行 健 澳門 大眾自強不息永莫

上 工尺上合土上尺 六反上尺反六生五五六反六五六<sup>x</sup>

變 他朝富強共遠瞻 喜見紅旗五星閃閃光輝遍 山川。

圖 3. 《盼五星紅旗插上東望洋》曲譜

想，但是受限於多方面的原因，該構想後來不了了之。

## (二) 新娛樂模式的衝擊

二十世紀八十年代，澳門經濟有過短暫的快速發展，市民消費能力有所提高，對於市面上的高科技產品，產生了濃厚的興趣，其中就包括鐳射影音。

據《華僑報》所述：“鐳射影音在八十年代傳入澳門，八八年中開始流行，到八九年現在亦漸趨普及。可見鐳射玩意，在澳門只有兩年多的歷史，但其發展迅速，令人滿意。”<sup>15</sup> 所謂的鐳射影音指的便是鐳射影碟機。鐳射影音相比錄影帶有損耗小、易操作以及視聽效果更

佳等優點，還能接駁到電視上進行播放，可根據個人的喜好來進行操控。

除了鐳射影音，卡拉 OK 也在八十年代末開始風靡於港澳地區。據《華僑報》報導：“卡拉 OK 這種玩意在澳門，已流行了一段時間。而廣大市民對卡拉 OK 之接受程度亦越來越高，換句話說，卡拉 OK 越來越受到歡迎，尤其是年輕好玩的一輩，卡拉 OK 可說是他們現時最流行的玩意之一。”<sup>16</sup> 初期，卡拉 OK 多設在酒廊、舞廳等娛樂場所，後來一些經濟中上的家庭，也在家中玩起卡拉 OK。在卡拉 OK 的影碟中，以廣東歌曲最受歡迎，根據《華僑報》所指出，約九成半的消費者都會選擇廣東歌曲。由於卡拉 OK 的風靡，澳門市政廳（今澳門特區政府市政署）在 1990 年舉辦了“全澳卡拉

## 澳門文學與藝術

OK”比賽，澳門市民踴躍參與，報名人數近400人。而接踵而來還有社會各界舉辦大大小小的卡拉OK比賽。由此可見，市民對於新式娛樂模式的熱衷追求，甚至達到了一種“着魔”的狀態。

不過，粵劇這樣的傳統的娛樂方式與新的娛樂方式之間並不能簡單地認為是一種“敵對”關係。許多粵劇愛好者會“與時俱進”，選擇用卡拉OK唱粵曲，形成了所謂的“粵曲卡拉OK”。阮順娟認為粵曲卡拉OK對於粵劇初學者來說是不錯的工具，利於初學者跟上節拍以及熟悉劇碼，不過她也認為對於一些粵劇玩家來說由於卡拉OK音階旋律被固定不利於其臨場發揮。而香港名人霍英東的太太梁荔玲作為粵曲愛好者則完全否定粵曲卡拉OK，她認為真正唱粵曲不應該用簡譜規定唱家的唱腔與音樂取得一致，而是由唱家作主動，音樂必須達到“兜搭”，做到“拍和”，兩者需要高度默契。

由於鐳射光碟的內容十分豐富，包括電影、粵語電視劇、廣東歌等，它們的流行實際上賦予了民眾更多的選擇權。而卡拉OK更是賦予了他們釋放自我的機會。相比之下，粵劇作為傳統的娛樂項目成本高，受空間的限制，雖說其活動依然活躍，但是新娛樂模式一定程度上分攤了市民的閒置時間，對於年輕一輩來說，新的娛樂模式可能才是他們的選擇。

### （三）寥寥無幾的本土粵劇創作

所謂創作，乃是衡量一個劇種是否具有創造力的重要標誌。粵劇，從外江戲、官話到現在，海納百川，善於吸收，一直伴隨着創新，可以說粵劇創作是粵劇的靈魂。二十世紀八十至九十年代的澳門，缺乏本地劇作家以及劇本是不爭的事實。阮順娟回憶說“那時候呢，有的劇本是跟別人拿的。我們有時候甚至傻到，看着一些光碟，看着字幕一個字一個字地抄。然後再去請教一些粵劇師傅完善劇本。有時候也會在大陸拿一些劇本回來演。總之，當時想要一個完整的粵劇劇本是艱難的。”

陳志梅是為數不多的澳門本土編劇家。作為澳門業餘曲藝社團“紅梅藝社”的社長，她在1997年開始在粵曲班中擔任導師。根據陳志梅所述，編劇只是源於興趣，契機在於1994年的“粵韻春華——省港澳粵曲大賽”，她撰寫了一首單支粵曲《辛棄疾》參賽，獲取了銀獎（經過多年之後，這首曲擴展成長劇，於2018年在澳門公映）。另外，澳門回歸之際她寫下“盼五星紅旗插上東望洋”調寄得勝令一曲，<sup>17</sup>被澳門工聯文委採用，在珠海圓明新園的“圓明歡歌迎回歸”文藝晚會上大合唱。

除此之外，澳門粵劇名伶朱振華曾於1997年澳門藝術節中與湛江粵劇人士合作編創了《海國女神》，這是首齣以澳門為題材的粵劇作品，以神話故事講述澳門故事，較具娛樂性。

澳門本土創作十分稀少，導致許多團體面臨着重複演出同一個劇本的尷尬局面，導致觀眾審美疲勞，引發觀眾的流失。

### （四）粵劇表演場所的壓縮

澳門的粵劇表演場所，最初只不過是空地上的木棚。清朝同治末年（約1875年）澳門建成了粵港澳第一間戲院——清平戲院，當時被用來專門演出粵劇。隨着電影的興起，清平戲院於1925年增加了電影放映。粵劇與電影相結合，是上世紀澳門戲院的常態。二十世紀七十年代，由於電影業的衰落，清平戲院及其他戲院呈衰退之勢。進入八十年代後，房地產業興起，地價步步緊逼，令許多電影企業放棄經營。作為澳門粵劇的搖籃，清平戲院在老戲院的結業潮中也難以倖免。

永樂戲院是二十世紀八九十年代重要的粵劇演出場所，不論是省港班訪澳還是本地的社團演出，也多在永樂開鑼。尤其是八十年代中後期，澳葡政府重視民間文藝，開始對藝術社團進行資助，許多粵曲藝社紛紛申請場地，進行演出。但據阮順娟回憶，實際上當時永樂戲院的設備漸趨老化，與香港的戲劇舞台相比，

仍有差距。由於永樂戲院在當時沒有競爭壓力，沒有動力作出太多改變，難以滿足粵劇社團的演出需求。當時內地專業劇團到永樂戲院演出時，往往自備燈光、音響等設備。

自二十世紀八九十年代以來，雖然有不少舊戲院結業，但也新建了幾個文娛活動的場所。例如1985年建成啟用的澳門綜藝館和1999年建成的澳門文化中心。但是以上兩者均以綜合性、多功能著稱，粵劇演出只不過是其少數的演出活動。澳門文化中心的劇場雖然具有古典風格，但是舞台過低，舞台前沒有音樂池，對於戲曲演出設計並不合理。正是因為新建文娛活動場所偏向綜合性與多功能，在設置上追求面面俱到，卻忽略了粵劇藝術對於舞台的特殊要求。

### 結論與討論

業餘粵劇社團對粵劇難能可貴的執着使澳門粵劇在衰退之時並未消亡，並在經濟發展的背景之下獲得政府和社會各界的支持，最終迎來了澳門粵劇再一次的繁榮。而這種繁榮，對比如今的沉寂與落寞或者說第二次衰退，可以說是曇花一現，其原因部分來自澳門，如推崇省港劇團、不願觀看本地演出，以及隨之發展起來的贈票文化等，而另外一些原因則不在澳門，如科技發展、文化全球化所帶來的衝擊，這些是各地區各劇種都在面臨的普遍性問題。

本文關於澳門粵劇在二十世紀八九十年代的歷史橫斷面的分析，涉及經濟發展與傳統文化的關係、新媒體的衝擊及順應、人才及觀眾的培養以及對於戲劇商業化的想像等，相信對於澳門和其他地區粵劇的傳承與發展仍具有一定的鏡鑑價值。回顧包括澳門粵劇在內的戲劇史，以及從消費社會的觀點來看，回歸戲劇來自於生活這一本源，順應文化消費時代的發展趨勢，也許是思考粵劇如何走出困境的切入點。

### 註釋：

1. 賴伯疆、黃鏡明：《粵劇史》，北京：中國戲劇出版社，1988年。
2. 陳守仁：《儀式、信仰、演劇：神功粵劇在香港》，香港：香港中文大學粵劇研究計劃，1996年。
3. 何建青：《紅船舊話》，澳門：澳門出版社，1993年。
4. 胡振：《廣東戲劇史（紅伶篇）》，1999年出版第1冊，至2007年出版第12冊。
5. 張靜：《升平戲樂：澳門戲曲》，北京：文化藝術出版社，2010年。
6. 傅謹：《中國戲劇的價值重建》，《中國戲劇》2012年第1期，第48-51頁。
7. 《雀仔園敬老宴會，今土地廟前舉行》，《華僑報》1990年3月1日，第001版。
8. 《黑鷹文體會粵劇組，邀盧冰為培訓導師》，《華僑報》1990年6月17日，第001版。
9. 沈榮根：《看粵劇專場表演》，《澳門日報》1998年12月2日，第003版。
10. 唐玉華：《澳門曲藝近況》，1998年。<https://www.macaadata.com/macabook/book175/html/25601.htm>
11. 《兩戲班接踵來澳賀歲》，《華僑報》1980年2月2日，第008版。
12. 《廣東粵劇團昨開鑼，全場爆滿大獲好評》，《華僑報》1987年4月11日，第002版。
13. 《頌新聲受歡迎，銷票情況熱烈》，《華僑報》1978年2月16日，第008版。
14. 《澳門首間粵劇學院耕耘見成績》，《濠江論壇周報》1990年8月27日，第009版。
15. 羅穎詩：《鐳射影音設備近年來在本澳日漸流行》，《華僑報》1989年5月18日，第006版。
16. 羅穎詩：《鐳射錄影帶旺銷，公司兼營租售業務》，《華僑報》1989年9月26日，第006版。
17. 陳志梅：《濠城粵韻》，澳門：紅梅劇社，2006年。

