戲劇研究　第35期
Journal of Theater Studies
2025年1月　頁1-30
DOI: 10.6257/JOTS.202501_(35).001

1910-1940年代「戲迷傳」的跨文類傳播現象與迷文化*

葉霑
國立政治大學中國文學系博士候選人

前言

本文從「戲迷傳」一詞出發，討論此詞彙同時兼具的「戲迷」內涵和「串戲、串戲名」形式，如何在報刊之長短篇小說、京劇演出、雜誌與專欄名稱、時調曲藝、電影各文類中廣泛使用，且共享同一脈絡的流行文化現象。

此前學界對《戲迷傳》（或又稱《戲迷家庭》）的認識以京劇串戲劇目爲主，將之置於「能派戲」、「玩笑戲」脈絡中，[1]與《化子拾金》、《十八扯》（又稱《兄妹串戲》、《小磨坊》）、《盜魂鈴》、《紡棉花》等劇目一併視之。這類戲齣皆有劇情單薄的特色，角色設定和故事背景只是一個粗疏的輪廓，用以盛裝演員串接劇目名段的靈活巧思，展現跨行當之功法及各式舞臺技藝（如

* 本文爲中央研究院歷史語言研究所2023年「黃彰健院士學術研究獎金」獎助成果。本文初稿宣讀於「2024年戲曲國際學術研討會」，承蒙林幸慧先生、李銘偉先生惠賜寶貴意見，謹致謝忱。投稿後蒙審查委員惠賜珍貴意見，並提供相關文獻參考，特此致謝。

1 《戲迷傳》劇述「戲迷因爲太過著迷看戲，故凡是以唱段或戲詞回應，盡出洋相」。參見《戲迷傳》，收入張伯謹編：《國劇大成（續一）》（臺北：國防部總政治作戰部振興國劇研究發展委員會，1974年），第六冊，頁521-528；《戲迷傳》，收入王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂：《戲考》（臺北：里仁，1980年），頁3025-3032；《戲迷傳》，寶文堂刻本，收入中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組編：《俗文學叢刊》（臺北：新文豐，2001年），冊344，頁105-128。

臺灣大學學術期刊資料庫

當場揮毫、兼奏樂器等）。綜合言之，《戲迷傳》以極富娛樂性、[2]反劇情、[3]綜藝式的另類表演性、[4]具即興拼貼特質爲人認識。[5]

多數串戲或單由丑行應工，或是花旦、小丑之「對兒戲」。然而《戲迷傳》在汪笑儂新排之初即爲老生應工，展現較高的唱功門檻，待呂月樵唱紅時，呂伶才刻意改用丑行的扮相，是要循串戲老例的意思。[6]與此同時，其他串戲也因唱功門檻普遍提高，多在1900年代後改以老生取代丑行。[7]學者王安祈指出《戲迷傳》「模仿名伶擅長之腔調爲其佳處」的特色與搬演盛況，是京劇作爲大衆通俗娛樂的流行現象，亦是流派藝術趨向精緻化的過程，勾勒出《戲迷傳》搬演與觀賞的文化背景。[8]整體來說，近二十年間學界對於《戲迷傳》作爲「串戲」之一種，就其形式、觀演關係、搬演時空等面向已有豐富的論述。

然而引起筆者關注的是，爬梳民初報刊文獻，可發現《戲迷傳》在串戲劇目的脈絡中其實反映出相對獨立的特色。在1910年代此劇剛開始流行的歷史語境中，劇評家往往表現出將其與過往串戲劇目區別看待的眼光，這與《戲迷傳》以「戲迷」爲主角極有關係。相比起《拾金》之「化子」、《十八扯》之「兄妹」，或《盜魂鈴》中「和妖精戲耍的豬八戒」、《紡棉花》中「思春的小媳婦」等主人翁，「戲迷」是更能夠引起觀衆共鳴，更爲跳脫劇情結構，也更具後設性的特殊設計。以「戲迷」作爲主人翁，是演員和觀衆雙方都察覺／自覺「迷情」（fandom），並共識地以「迷情」爲抒發重心的結果。有意思的是，此特質最初雖多爲劇評家詬病，但卻在1910-1940年代間進一步引動跨文類傳播的流行

2 易莉：〈愉悅觀眾「能派戲」——從譚鑫培演《盜魂鈴》談起〉，《上海戲劇》2006年1期，頁47。

3 史仲文：《漢語是這樣美麗的》（北京：北京工業大學出版社，2007年），頁289。

4 劉慧芬：〈臺灣冷門京劇劇目演出記錄考察——以《國劇月刊》爲據〉，《戲劇學刊》第15期（2012年1月），頁79-139。

5 鍾欣志：〈晚清新知識空間裏的學生演劇與中國現代劇場的緣起〉，《戲劇研究》第8期（2011年7月），頁21-58。

6 朱瘦竹：〈汪笑儂〉，氏著，李世強編訂：《修竹廬劇話》（北京：中國戲劇出版社，2015年），頁38。

7 串戲多爲丑行或花旦行劇目，丑行部分因唱功門檻高，1900年代後也常改由老生應工。其中惟《紡棉花》因主角是寡婦，遂皆是由花旦串演。1940年代坤伶風行劇壇期間，不少坤旦依靠演出「劈紡」劇目（《大劈棺》、《紡棉花》）走紅，彼時也有坤旦開始反串其他本由丑行、老生行應工之串戲，如《戲迷傳》、《盜魂鈴》等。

8 王安祈：〈京劇中小戲「京劇化」之實証〉，收入曾永義等主編：《兩岸小戲學術研討會論文集》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2001年），頁89-103。

臺灣大學學術期刊資料庫

風潮，成爲戲迷展示迷情的文化符碼。

筆者初步考察，1901年汪笑儂（1858-1918）所排新戲《戲迷十八扯》，是串戲選用「戲迷」爲主人翁，凸顯「迷情」的最早紀錄。[9]而劇評家朱瘦竹（1897-1972）雖未詳述時間年份，但也認爲汪笑儂就是最早排演《戲迷傳》者。[10]在1901-1902年間，《笑林報》主編孫家振（1864-1939）於李伯元《官場現形記》（1901）帶動的黑幕小說風潮下，連載「串接戲名」之小說《優孟衣冠》，揭露晚清官場黑幕。此小說1903年首次集結成冊出版，1915年再版時更名爲《戲迷傳》，[11]作者自陳「串接戲名」之形式除了是爲與李作有所區別的噱頭、展現作者本人是資深戲迷之功力，同時也是爲了「以戲迷驚醒官迷」，[12]傳達「官場如戲」的諷刺。[13]同樣在1915年，此時劇壇中《戲迷傳》已爲呂月樵唱紅，老生演員皆各有祕本。呂月樵（1868-1923）出版《呂月樵眞本戲迷傳》四卷，編者吳秋帆（?- ?）在全書開頭〈戲迷傳之感言〉中極言「戲迷」價值，將之與「官迷」並列比較。

雖然小說《戲迷傳》和京劇《戲迷傳》的文本情節無關，但同樣採取串接戲名／戲劇，進行二次創作（derivative work），且作者／編者自身即爲「戲迷」，並且同樣意欲合理化「戲迷」身分，顯示出兩種文類間似乎存在著一定的互文性（intertextuality），暗示文本之外某種共享的流行風勢。除了孫家振和呂

9 〈嫖迷十八扯〉，《笑林報》，1903年2月25日，頁2。

10 朱瘦竹：〈汪笑儂〉，氏著，李世強編訂：《修竹廬劇話》，頁38。

11 1903年《笑林報》集結連載篇章，刊行石印本《優孟衣冠傳》；1915年改名爲《戲迷傳》，由錦章圖書局出版兩冊版；《如此官場》則於1925年以四冊形式出版。值得注意的是，以《戲迷傳》出版時，始於每回添加陳栩（天虛我生）的評語，串聯古今官場觀察，可視爲此小說最完整的版本，內容固定後，亦延續至《如此官場》之四冊版。今學界普遍認爲比起更名爲《如此官場》的第三版，《戲迷傳》是更能展現全書特色之書名，故本文以《戲迷傳》作爲此部小說的統稱。關於三種版本資料，可參考習斌：《晚清稀見小說鑑藏錄》（上海：上海遠東出版社，2013年），頁70-71；段懷清：《清末民初報人——小說家：海上漱石生研究》（臺北：獨立作家出版社，2013年），頁69-70。

12 海上漱石生著：《戲迷傳》（上海：錦章圖書局，1915年），下冊，頁193。

13 孫家振在〈退醒廬箸書譚〉中提到《戲迷傳》的成書過程：「《海上繁華夢》即成，《笑林報》又需小說稿，余乃作《如此官場》。痛揭官僚弊害，唯以南亭亭長之《官場現形記》方風行於時，不得不別開蹊徑，見昔人有草木春秋說部，以藥名貫串全書，余以官場如戲，乃純用戲名構成之，無論一人一物，一地一器，皆惟戲名是名，即通體之回目亦然，堪示煞費剪裁。」參見海上漱石生：〈退醒廬箸書譚〉，《金鋼鑽》1932年7月27日，頁3。

臺灣大學學術期刊資料庫

月樵同在1915年的出版巧合，此後報刊也出現一系列「具有戲迷身影」且「串接戲名寫成」的小說，比如1918年張良孫連載於《上海新報》之《戲迷傳》、1922年無署名連載於《北京白話報》之《戲迷逛廟》等。又或者時調曲藝中亦有「集戲目」形式的《戲迷五更調》、《戲迷訴功》大鼓書等。上述作品中，多數強調主人翁爲一戲迷，若未作此安排，也仍會在作品名稱中標舉「戲迷」，似乎彰顯的是作者自身的戲迷身分。

綜上所述，無論何種文類，「戲迷」主題和「串戲／戲名」形式間的連結看來並非個案式的巧合。從作者、文本主人翁，再到受衆，環繞著文本內外的「生產—消費」迴路（circuit）中，「戲迷」一再被彰顯的目的是什麼？跨文類的共性書寫現象背後是什麼力量在驅動著？「戲迷」和「串戲／戲名」的形式間究竟產生了何等效果，使得1910-1940年代間大量出現跨文類的「戲迷傳」、「戲迷○○」作品，不斷被重述與再製，形成一股流行風潮，正是本文嘗試探究的論題。

關於清末民初的戲迷研究，學界主要關注知名伶人及其伶黨形塑的「捧角文化」、「名角明星制」現象，強調有意識的「策劃」過程和「偶像崇拜」的結果。[14]本文嘗試將視角下移，轉向一直以來存在的、面目模糊的戲迷群體及其文化行爲，並借鑑西方學界之迷文化（fan culture）相關理論切入討論。迷文化研究起源於法蘭克福學派以降之媒介理論及大衆文化研究的學術脈絡，以1990年代起亨利．詹金斯（Henry Jenkins）提出的一系列論著爲人熟知。雖然迷文化研究以電視與網路時代爲核心，但筆者認爲其中關於迷群體（fans）心理活動的觀察頗能符應民初戲迷的狀況，尤其在「戲迷傳」此一兼具跨文類、後設，多重再製的獨特案例中。

本文將分爲三個部分：首先統整性梳理清中葉以來「串戲」之搬演文化脈絡，並論述《戲迷傳》與其他串戲相異之特質與定位。第二部分討論1910-1940年代報刊場域中對「迷情」的討論風氣及「戲迷」有所凸出的文化現象。最後則聚焦於以「戲迷傳」一詞爲核心，其內涵和形式在跨文類文本中輻射傳播的具體案例，並梳理其中多層次的援引模式。

[14] 相關研究如葉凱蒂（Catherine Vance Yeh）：〈從護花人到知音——清末民初北京文人的文化活動與旦角的明星化〉，收入陳平原、王德威編：《北京：都市想像與文化記憶》（北京：北京大學出版社，2005年），頁121-134；徐煜：《近現代戲曲名角制文化研究》（上海：上海書店出版社，2011年）；王照瓊：《近現代「京劇捧角」文化研究》（桃園：中央大學中國文學系博士論文，2018年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、從「展演眾腳」到「擬仿名角」:《戲迷傳》的「迷」特徵

形式方面，「串戲」串接不同戲齣片段，意在拼貼各行當唱唸做打，讓演員展示技藝功法，整體以「賣功」取勝。而在情節架構部分，戲齣片段亦常透過諧音、類比或諧擬等方式與主人翁之處境心緒呼應，發揮抒情或敘事之效果，形成多層次相互比喻的後設意味，具有可供玩味的弦外之音。自清代留存的劇本觀之，串戲多有固定情節框架、準綱準詞，但並不嚴謹，常有跟隨時新潮流調整的現象。

而至1900年代後開始出現以「戲迷」擔綱串戲主角的京劇《戲迷傳》，在既有串戲發展脈絡上尤爲強調對「名伶流派」的擬仿，反映出當時京劇爲大眾流行娛樂，流派藝術發展蓬勃的風潮。《戲迷傳》因此獲得正反兩極之評價，既顯現它在串戲類型中的特殊性，亦對舊有的串戲搬演形式帶來影響。本節首先梳理《十八扯》、《拾金》、《盜魂鈴》、《紡棉花》等串戲的共性，復論述《戲迷傳》突出的「迷」特質以及在後設層面更爲深刻的影響力。

（一）串戲「展演眾腳」之內涵

幾種「串戲」的發展脈絡中，《十八扯》、《拾金》爲較早通行的兩種，前者以《磨坊》、《串戲》二名收錄於乾隆三十九年（1774）成書之《綴白裘》十一集卷四「弋陽梆子秧腔雜劇」中。[15]後者則爲乾隆五十年（1792）成書之《納書楹曲譜》收入補遺卷四「時劇」類。[16]

《十八扯》最初應更常使用《八扯》一名，如清車王府曲本、[17]傅斯年圖書館所藏百本張抄本皆是皮黃《八扯》。[18]劇述孔氏兄妹去磨坊探望被虐待的嫂嫂，因推磨無聊而串戲互娛，最初爲丑、旦合演的「二小戲」，然至1910年代也可見兄妹各自找朋友輪番串唱的版本，有丑、旦總共八人；[19]也有丑八人，旦

15 〔清〕錢德蒼編選，汪協如點校：《綴白裘》（北京：中華書局，2005年），第六冊，頁183-196。

16 〔清〕葉堂編：《納書楹曲譜》（臺北：臺灣學生書局，1987年），第五冊，頁2315-2322。

17 〔清〕〈八扯〉，收入黃仕忠主編：《清車王府藏戲曲全編》（廣州：廣東人民出版社，2013年），冊15，頁745-751。

18 〔清〕《八扯全串貫》，百本張抄本，收入《俗文學叢刊》冊340，頁235-262。

19 今是：〈劇談〉，《民國日報（上海版）》，1916年5月29日，第12版。

臺灣大學學術期刊資料庫

八人，共十六人的演法。[20]「八扯」、「十八扯」或說僅是用來形容「瞎扯」的程度，[21]或說是用以指稱所唱齣數，據1872年《申報》佈露久樂園、丹桂茶園之戲目，可見已更常用「十八扯」此名，[22]至1910年代後爲強調編排新奇，也出現《四十八扯》、[23]《八十八扯》、《八百八十八扯》等版本，數字逐漸成爲誇張的虛指，而非實際曲段數量的指稱。[24]

《拾金》亦有收錄於昇平署檔案、[25]清車王府曲本中，學者認爲此劇初爲弋陽腔，後才被崑班吸收。[26]此劇爲一文丑獨角戲，有傳言《拾金》是某清代皇帝，兼擅生旦淨丑諸聲口，但礙於君臣之份而無人能作其配角，因此特地編創此獨角戲一饗串扮各種行當之癮頭。[27]名丑李百歲（?-1921）演此戲的時候，雖然承襲了叫化子的主角設定與情節結構，但已添入皮黃唱段，李即以「演唱《二進宮》生、旦、淨」三腳的唱腔叫座。[28]1910-1930年代流行的皮黃版《拾金》有人認爲是李百歲自崑劇《一文錢．羅夢》脫胎而成，[29]也有一說是出自寶勝和班，頗諳皮黃之秦腔名丑劉七。[30]

20 正秋：〈鞠部春秋〉，《民權畫報》，1912年9月，頁45。

21 朱瘦竹：〈十八扯〉，氏著，李世強編訂：《修竹廬劇話》，頁56。

22 〈各園戲目告白〉，《申報（上海版）》，1872年8月8日，第5版。

23 寶安：〈女丹桂觀劇記〉，《民國日報（上海版）》，1917年10月20日，第8版。

24 子憲：〈劇界零碎（續）〉，《民國日報（上海版）》，1916年5月1日，第12版。

25 〔清〕《拾金串關》，清昇平署抄本，收入中國國家圖書館編：《清宮昇平署檔案集成》（北京：中華書局，2011年），冊98，頁57871-57884；《拾金總本》，清昇平署抄本，收入《清宮昇平署檔案集成》冊98，頁57885-57903；《拾金串關》，清昇平署抄本，收入《清宮昇平署檔案集成》冊102，頁59975-59989。

26 〔清〕〈拾金全串貫〉，收入《清車王府藏戲曲全編》，冊15，頁83-87。關於劇種變化的說法，參見陳盈璐、陳志勇所撰題解。

27 凌善清等編，劉豁公校：《新編戲學彙考》（上海：大東書局，1926年），卷十，總頁數第11頁。

28 李百歲甚至有在百代唱片公司錄製這段《二進宮》一人三音的唱片。參見祖輯、飛塵合稿：〈歌場憶往錄（二）〉，《十日戲劇》1939年2卷20期，頁18。

29 《拾黃金》又名《拾金》、《財迷傳》、《化子拾金》，或謂伶人李百歲自崑劇《一文錢．羅夢》脫胎而成。收入《戲考大全》（上海：上海書店，1990年），冊1，頁365-368。

30 小隱：〈梨園雜談〉，《民國日報（上海版）》，1918年1月20日，第8版。

臺灣大學學術期刊資料庫

《盜魂鈴》、[31]《紡棉花》最初是以串接時調小曲爲主，[32]據傳《盜魂鈴》原是宮中曲牌體大戲《昇平寶筏》中〈竊鈴〉一段，在譚鑫培（1847-1917）一次應付西太后的承乏下多有改編，從此由丑行改爲老生應工，拼貼各行當唱段外，還有「翻四張」的火爆身段。[33]《紡棉花》爲花旦劇目，劇述在家中等候丈夫的思春小媳婦邊紡棉花邊與門外丈夫對唱。最初唱紅此戲的據傳是梆子班花旦小馬五（?-?），老生王又宸（1883-1938）也曾反串過，皆是以唱功爲賣點。然因主角爲旦行，其後漸漸往色藝兼重的路線發展，不僅有穿時裝的噱頭，1940年代更發展爲坤旦走紅的捷徑，激烈競爭下不少坤伶增添引人遐想的做表，遂常有過度賣弄以至淫穢之嫌。[34]

上述串戲雖然都可找到寫定的劇本，但我們能見到許多反映時興潮流的調整未必爲劇本所記錄。比如《拾金》留下的劇本以曲牌體爲多，即便有皮黃本，亦未曾有收錄「《二進宮》一人三音唱段」者，但根據報刊資料可知「《二進宮》唱段」不僅在《拾金》劇中十分知名，灌成唱片，甚至連帶影響到原本以串接小曲爲主的《紡棉花》中也會作此「京劇唱段」的安排。[35]是以可知串戲的唱段編排與賓白對話雖然有大致的定式，但仍存在一定的流動性、時效性與共享性，比如《八扯全串貫》曲本即有「此戲收尾子流口白愛說什嗎說什嗎隨便便」的註記，且以「還不給我快些兒滾下去呢，回來劉鴻升等急了，他把洪洋洞在後台可就唱起來咧」作爲結尾，應也是劉鴻升（1876-1921）還在世的時候編定的。[36]又或者如《新四十八扯》中，加入「女子出洋」、「林則徐禁煙」、「康有爲迷戀煙花」等十二齣新劇唱段，亦可見串戲對於「時新」題材向來具備一定的敏感度。[37]也因此，即使是不同的串戲，常會有在同一時段共享類似的段數、搬演賣點之現象。

31 《盜魂鈴》又稱《八戒降妖》。另有清車王府所收亂彈版，劇情類似但文字不同，且並非串戲形式。參見《盜魂鈴》，收入張伯謹編：《國劇大成（續一）》，第六冊，頁295-299；〔清〕《盜魂鈴總講》，收入《清車王府藏戲曲全編》，第五冊，頁683-692。

32 《紡棉花》，收入《俗文學叢刊》，冊345，頁93-98。

33 陳均：〈譚鑫培爲何被喝倒彩——《盜魂鈴》瑣話〉，《文史知識》2019年第8期，頁104-109。

34 禹碩：〈談紡棉花〉，《公論報》，1949年2月27日，第5版。

35 同前註。

36 〔清〕《八扯全串貫》，百本張抄本，收入《俗文學叢刊》冊340，頁235-262。

37 《新四十八扯》，收入《國劇大成（續一）》，第六冊，頁277-295。

臺灣大學學術期刊資料庫

總結而言，「展演衆腳」、「凸顯主演伶人之功法」是串戲最初也最主要的內涵，而「編排規範相對寬鬆」、「跟隨時新流動」、「賣點相互借用共享」則是串戲作爲玩笑戲與能派戲自然附帶的特性，此特性在晚出的《戲迷傳》中有了更大程度地發揮。

（二）《戲迷傳》「擬仿名角」之取徑

編排規範的寬鬆自由，到了《戲迷傳》尤爲明顯，並且也成爲《戲迷傳》被批評的主要原因。《戲迷傳》爲皮黃劇目，此劇描述一戲迷自幼嗜戲，無論何人跟他說話，他都會依照情境或諧音回應知名的唱段、唸白與身段。其母困擾已極，請來醫生仍無法治療，遂送至官府告其忤逆。怎料即使縣官問案，戲迷仍舊不改癲狂行徑，最後只好草草退堂，戲迷甚至拉著縣官同去遊耍。[38]也有從一個戲迷增添爲整個家庭（妻子、三個兒子、五個女兒）及請來的醫生都是戲迷的擴增版本，又稱爲《戲迷家庭》。[39]

汪笑儂新排《戲迷傳》之初是由便裝京口的老生串扮，劇評家朱瘦竹以爲屬文明戲「滑稽老生」，以「胡扯串唱」和「每唱一戲即快速換髯口」的窮形極相逗樂觀衆，並未有「模仿名伶」的安排。[40]強調「擬仿名角爲能事」的《戲迷傳》或說是戲迷票友薛桐生始創，[41]或說創排自將之唱紅的滬漢老生呂月樵（1868-1923）。[42]呂伶改「便裝老生」爲「丑行」扮相，但唱唸皆上口，由此開了以老生反串《戲迷傳》的風氣，只要班中有鬚生或文武老生，丑行不但要讓戲，還要幫忙配縣官、老丈、醫生等角色。[43]

顧曲家普遍認定，《戲迷傳》的唱紅始自呂月樵，肇因於呂伶改掉汪笑儂一般串戲的形式，強調「學孫菊仙的《朱砂痣》、小連生的《九更天》、譚鑫培的《秦瓊賣馬》、周春奎的《牧羊卷》，汪桂芬、李長勝、郭秀華的《二進宮》，

38 《戲迷傳》，收入張伯謹編：《國劇大成（續一）》，第六冊，頁521-528；《戲迷傳》，收入王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂：《戲考》，頁3025-3032；《戲迷傳》，寶文堂刻本，收入中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組編：《俗文學叢刊》冊344，頁105-128。

39 《戲迷家庭》，不載出版項，藏於中央研究院近代史研究所郭廷以圖書館。

40 朱瘦竹：〈戲迷傳〉，氏著，李世強編訂：《修竹廬劇話》，頁90。

41 李浮生：〈論戲迷傳〉，《盛京時報》，1922年11月17日，第5版。

42 《戲迷傳》，收入王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂：《戲考》，頁3025。

43 朱瘦竹：〈戲迷傳〉，氏著，李世強編訂：《修竹廬劇話》，頁92。

臺灣大學學術期刊資料庫

學一個，像一個」。[44]從「由著自來調」的跨行當串唱演出，更轉變爲「擬仿特定名角」的表演，[45]如此變化之所以能夠成爲流行起來的關鍵，我們可嘗試回到眞實生活中那些極爲符合「劇中戲迷」設定的「票友圈」觀察其生態文化。

光緒晚期，多數文士的道德價值觀已轉變，雖然仍不乏「由書香而唱戲」的「歧路之羞」，但整體社會風氣的寬鬆使文士比之以往更敢於大方學戲，故而票友也大量出現。父親擔任過翰林院侍讀學士，自身也因恩蔭任過工部司官的陳墨香（1884-1942）亦是在光緒三十年（1904）決定專學刺殺旦，投身票界。[46]據陳墨香《活人大戲》第二十回後所錄長達數十年的票戲經驗，可見到彼時票界的鮮活生態：票友皆會設定一個（或數個）追摹的名伶，以該伶名號作爲自己的代號（或至少讓票界眾人知悉其仿效之伶爲誰），並透過「一例按照名角戲路與行頭」的方式「自比名角」，同時卻又保持著與該名角的競爭心態，「覺得自己高出名角」。[47]又或者，未經好角演過的角色，票友必然不唱，以爲一旦唱了，「就不是第一流人物」，有損其票界聲譽。反之，即便是小角色，若經老譚、瑤卿等名伶唱過，「一定有人千方百計要跟著它們爬。」[48]如此可見，舞臺上的「戲迷主人翁」其實就是舞臺下票友身影的眞實反映，在以流派藝術爲整體背景的迷情世界裡，「擬仿」本就是至關重要的遊戲規則。

《戲迷傳》體現了那些投身串戲的戲迷們，他們早就存在的迷情實踐。如此「舞臺化」的呈現既道出了這群戲迷的心聲，同時也是對票友戲迷們擬仿、習藝行爲的最佳示範。相比起早出的其他串戲，《戲迷傳》明顯是一打破文本框架的後設化發展，更傾向於滿足觀者急待共鳴的迷活動，也就是「票戲」。然而在此劇成功地疏導眾多戲迷之迷情時，卻也不乏顧曲家以爲《戲迷傳》相比起那些所串段落固定，不得隨意增刪改串的《拾金》、《十八扯》等，是「無情節」、「旁門左道」，[49]實與往昔串戲「大相天淵」，「蓋化子有寓意此無甚意思也」。[50]這些批評說明了眾人皆注意到《戲迷傳》更不具定式規範與情節意義

44 朱瘦竹：〈汪笑儂〉，氏著，李世強編訂：《修竹廬劇話》，頁38。
45 朱瘦竹：〈呂月樵〉，氏著，李世強編訂：《修竹廬劇話》，頁17。
46 陳墨香著，李世強編訂：《活人大戲》（北京：中國戲劇出版社，2015年），頁69-70。
47 同前註，頁284。
48 同前註，頁345。
49 禹隆：〈評時慧寶之戲迷傳與柴桑口〉，《無錫日報》，1916年12月7日，第6版。
50 凌善清等編，劉豁公校：《新編戲學彙考》，卷十，總頁數第2頁。

臺灣大學學術期刊資料庫

的特質，並且有一部分的觀眾不能接受——那些同時也沉迷於故事情節的觀眾。他們甚至認爲《拾金》與《十八扯》是在受到《戲迷傳》影響後，才會漸趨「胡鬧拉雜」、「沒意思」。[51]這些批判的聲音，是戲迷群體內涵與質地駁雜，追求不盡然相同的體現；亦是戲迷文化逐漸細緻化的發展中，必然經歷的內部齟齬。

「擬仿」作爲《戲迷傳》表達「迷情」的渠道，在《呂月樵眞本戲迷傳》中表露無遺。其編者吳秋帆即指出：「若唱白僅宗一派而不摹仿，則于歷來各名角之聲調尙未能心有所得，安得稱爲戲迷者哉！」[52]正因爲是「戲迷」的設定，劇中主角才必然從「（以個人之腔）展演衆腳」更進一步到「擬仿名角」。比之以「兄妹」、「寡婦」、「花子」、「豬八戒」爲主角的串戲，《戲迷傳》與流派風格、劇壇潮流的繫連更爲密切，所討好的對象也不再只是熟知劇目的內行觀衆，而是掌握劇壇發展生態、伶人形象風格以及歷年流行脈絡之粉絲（fans），是一群以伶人明星爲核心，全方面蒐集資訊，進行細緻闡釋、評價，甚至實踐的群體。

對於這群素熟名伶名腔，甚且樂於擬仿的戲迷而言，《戲迷傳》「各人所唱，往往不同」、「聽此一齣可抵數十齣」的趣味正在於演員「模仿特定名伶」，[53]進行二次創作的間隙。亦即，「被模仿的名伶」和「正在模仿的伶人」間神似又仿冒，得以使觀衆覺察擬仿思路，供同爲行家／擬仿者的觀衆檢驗共鳴的「再詮釋過程」才是重點，「劇情有無寓意」並不被這群戲迷在意。[54]能理解此戲「別創一格」者，便極其稱揚編排者在考量名伶唱段之基礎上「信手拈來，皆成妙諦」的運化之才，和「彙集各戲中唱白之精華，鎔於一爐」的無美不備。[55]甚且有「非戲迷不能編《戲迷傳》」之語，精準道出此戲是在戲迷文化細緻化過程中產生的另類商品，是專門要給那些不再滿足於單向接受，而同時也想

51 梅蘭芳校訂：《戲考大全》（臺北：宏業書局，1970年），頁697。

52 呂忠麟著，吳秋帆編註：《呂月樵眞本戲迷傳》（上海：共和圖書館，1915年9月），頁5-6。

53 梅蘭芳校訂：《戲考大全》，頁829。

54 詹金斯（Henry Jenkins）指出，粉絲閱讀是一個社會過程，個人的闡釋經與其他讀者不斷討論而被重新塑造和鞏固。《戲迷傳》「擬仿名角」的展演現場即是促成戲迷群體對於「文本」（名伶經典唱段風格）與「個人闡釋」（擬仿的搬演、每個戲迷心目中的名伶風格）進行討論的過程。參見Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (New York: Routledge, 1992), pp. 12-15.

55 《戲迷傳》，收入王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂：《戲考》，頁3025。

臺灣大學學術期刊資料庫

透過「擬仿」親炙、再製、表達評價的戲迷群體消費的。[56]

呂月樵之後，丑行演員李百歲（?-1921）及老生演員劉永奎（1875-1942）、毛韻珂（1885-1941，藝名七盞燈）、時慧寶（1881-1943）、恩曉峰（1887-1949）、高慶奎（1890-1942）、林樹森（1897-1947）等皆擅演此戲。[57]《戲迷傳》的優劣是以各伶如何考量流派曲文，編排奇巧出新，或是如何摻入其他噱頭（如時慧寶即以自拉胡琴、現場揮毫吸引觀眾）增色爲判準。[58]各伶自1910年代即流行自排獨門秘本，在劇壇頗受歡迎，顯示京劇表演體系「演員中心」對戲迷文化的影響。[59]《戲迷傳》帶動此風後，《拾金》、《十八扯》等串戲亦開始不再設定唱白段式，以「好博個拿手的名譽」爲目標，串演所長，各伶不同。[60]反之，一旦堅守「準綱準詞」，不論誰唱都是這一套，則難受觀眾歡迎，似乎有失「大雜拌／扮」的風味。[61]

綜上所述，《戲迷傳》自流行之初，無論是批評或稱揚，顧曲家多意識到其不同於過往串戲的特質。「扭扭捏捏搖搖擺擺裝出種種戲迷狀態」正是形成區別的關鍵。[62]臺上戲迷迷狂的情態讓座中戲迷們產生共鳴，串演的各伶著名唱段亦能喚起縈繞戲迷心間的感官記憶，甚至是日常實踐時的身體記憶。臺上的迷情成功引動座下迷情再一次疊加高漲，觀眾將同時爲「正在串演的伶人」與「被模仿的特定伶人」之技藝功法感動。強烈的「迷情」突出，其有效的時間點變得更爲明確，影響的力道也益發深刻，對於目標受眾的區隔亦愈加鮮明。本文三、四節將就戲迷文化的流行現象進一步探論，分別分析戲迷現身的背後動力，及戲迷迷情的具象表現。

56 李浮生：〈論戲迷傳〉，《盛京時報》，1922年11月17日，第5版。

57 朱瘦竹以爲《戲迷傳》可分爲汪笑儂派和呂月樵派，呂月樵唱紅以後，伶人多宗呂派。惟林樹森完全自己編排，獨出一幟，可視爲第三派。參見朱瘦竹：〈戲迷傳〉，氏著，李世強編訂：《修竹廬劇話》，頁91。

58 禹隆：〈評時慧寶之戲迷傳與柴桑口〉，《無錫日報》，1916年12月7日，第6版。

59 王安祈：《爲京劇表演體系發聲》（臺北：國家出版社，2006年），頁42。

60 張笑俠：〈譚十八扯〉，《劇藝新聞》，1931年7月10日，第2版。

61 梨史：〈十八扯〉，《鐵報》，1947年10月23日，第3版。

62 凌善清等編，劉豁公校：《新編戲學彙考》，卷一，頁35。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、「迷」的流行與「戲迷」的趨正

清中葉以來流行商業讀物「花譜」已呈現多樣的文人戲迷情態，其撰者多爲落第文人，或自卑的隱匿眞名；或以梨園花譜對比科考春榜，試圖在陰暗的角落創建另類秩序，抵抗以功名爲序的外部世界。[63]換言之，文人對戲曲與伶人的迷文化（fandom）不單純是戲迷（fans）與所迷之物的關係，其間夾裹著對理想文人的道德追求與背叛，「戲迷」與「士／文人」的身分悖反是需要不斷尋找解釋的。即便時至同光，戲曲無論在官場儀典或文士社交間具備一定的普常性，可說是一位正規文士的日常生活中必然頻密參與的公衆活動，[64]然其自身攜帶的「娛樂」特質，仍使文士除了在「孝親」、「社交」、「團拜」等較符合道德理想或公共性的需求外，對於坦承「嗜劇」存在微妙的心理。

至1900年代後，從報刊文獻可見「迷」的主題開始公開流行，且出現許多對「戲迷」袒護宣揚的文字。自認戲迷的下層文人們透過報刊媒介自我申說、尋求共鳴，顯然已與清中晚期有所遮掩的現象有所不同。本節將從彼時常見於報端的戲迷自我論述切入討論，觀察戲迷價值、條件門檻、迷狂心境的剖析自陳，可以發現「戲迷」被有意識的凸顯凝聚，區別於「非戲迷」與「假戲迷」，逐步建立清晰的形象，甚至頗有形塑「戲迷正統」之意味。如此現象不僅是戲迷自嘲互娛的集體抒情，我們更可發現以「戲迷」爲主題的相關創作／話題成爲對外展示迷情，巧妙嘲諷／挑釁公衆之負面評價，因而頗具消費性的商品，是一個從「自我剖析」到「包裝展演」的公共化過程。[65]

---

63 相關研究可參考吳存存：《戲外之戲：清中晚期京城的戲園文化與梨園私寓制》（香港：香港大學出版社，2017年）；林秋雲：《清代北京梨園花譜：文本、性質與演變》（上海：復旦大學歷史學系碩士論文，2014年）。

64 關於戲曲演劇結合宮廷盤賞，成爲賞賜臣子之儀典流程，可參考曾凡安：《晚清演劇研究》（廣州：中山大學出版社，2010年），第三、四章；關於士人生活中遍布的觀劇活動，可參考熊景星：《〈王文韶日記〉中的戲曲史料研究》（山西：山西師範大學藝術學碩士論文，2018年）；關於演劇作爲官場中干謁、權力分配的贈禮，可參考陳志勇：〈晚清嶺南官場演劇及禁戲——以《杜鳳治日記》爲中心〉，《中山大學學報》2017年第1期，頁27-38。

65 詹金斯認爲，迷（fans）的藝術創作顯示出迷挪用或重製工業化文本的嗜好，其中也包含了對學院派、媒體，和公眾中流行的對迷負面評價的嘲諷。事實上，以「戲迷傳」或「戲迷○○」爲名的諸多作品，在呈現戲迷狂態的同時，往往也暗諷世人更加不堪的生活模式，如「財迷」、「色迷」、「官迷」等，展現出符合詹金斯理論的狀況。參見Henry Jenkins, "'Strangers No More, We Sing': Filking and the Social Construction of the Science

臺灣大學學術期刊資料庫

（一）戲迷的自我言說

1903年《笑林報》上一篇短章〈嫖迷十八扯〉讓我們看見串戲中的「迷」效應：

> 伶隱汪笑儂排新戲曰戲迷十八扯，前年本報有新聞，賭迷十八扯俱以膾炙人口，非一日矣。古吳顧曲生酷嗜絲竹，兼喜涉足花叢，前日飲於西安坊某校書粧閣，頹然大醉。即席倩烏師吹笛度曲十八支，生旦淨丑俱備，醒後湊以節目，戲編之曰嫖迷十八扯，儼然崑班好戲，蓋所度各曲皆能牽合嫖經也。[66]

此篇短章中提到1901年新戲《戲迷十八扯》，是筆者目前所見最早突出「戲迷」元素的串戲。而除了「戲迷」，還有「賭迷」，甚至此篇短章中的主角「古吳顧曲生」也在此風潮下戲編就「嫖迷」版本。[67]從編者「喜涉花叢」、「所度各曲皆能牽合嫖經」可知，「迷」的元素吸引的是能夠立刻產生共鳴的同好，《嫖迷傳》爲投嫖迷所好，費了一番心思「牽合嫖經」，與串戲的編排兼而重之。而從「戲迷」到「賭迷」，再到「嫖迷」的連鎖效應，可知以「迷」元素與串戲結合，至少應在1900年代初頗爲流行。

1910年代的文獻中，常看到幾種「迷」元素的並列：官迷、財迷、色迷、戲迷。而其中「戲迷」多是唯一被標舉爲「好迷」者。如1915年呂月樵出版《呂月樵眞本戲迷傳》四卷，編者吳秋帆在全書開頭之〈戲迷傳之感言〉中即對迷文化有了以下的申說：

> 嗜好極深，則成迷性，迷性極固，則形諸言語動作而不自知矣。故世人有貪財而入迷者，有好色而入迷者，有作官而入迷者，有觀劇而入迷者。……然而因財失品，因色喪身，因官損德，似皆非人之所宜入迷者也。惟戲劇藉可洩胸中鬱勃，暢一時心志，或爲君或爲臣，或爲父或爲子，或爲兄或爲弟，或爲夫或爲婦，千變萬化，煞時並陳。……《戲迷傳》者，爲戲迷浮雲富貴之事蹟，深笑未入此迷者，爭名爭利之無謂也，

Fiction Fan Community," in *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, ed. Lisa A. Lewis (New York: Routledge, 1992), pp. 208-236.

66 〈嫖迷十八扯〉，《笑林報》，1903年2月25日，頁2。

67 1930年代，《拾金》也被稱爲《財迷傳》。參見劍廬：〈財迷傳與羅夢〉，《中國藝壇畫報》1939年第13期，頁1。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 此即爲編演戲迷之深意者也。故余謂《戲迷傳》可作聖賢經傳看，方不負編演者之一番匠心苦意耳。[68]

吳氏以「戲迷」對舉「官迷」、「財迷」、「色迷」，盡陳戲迷看透名利，《戲迷傳》甚至能作聖賢經傳觀看，在遊戲誇大的語調中，能看到他有意識的美化戲迷活動（fandom），將之抬升到「理想」的層次。

同時期，孫家振所作串戲名小說《優孟衣官傳》，名稱原是以優人串戲諷刺官場作官的虛矯，然1915年改名爲《戲迷傳》。此時劇壇已十分流行京劇《戲迷傳》，孫家振本人亦是資深戲迷，改名應不只是巧合。[69]再版後的書名將視角從串戲的假官，轉移到看透虛情的戲迷身上，顯然即是響應京劇《戲迷傳》彼時帶動的流行風潮。全書末尾安排孫家振（玉玲瓏館主）以一戲迷姿態，在戲館巧遇清官黃鶴樓，聽聞金錢元官場惡事，寫下此書傳世，寄望「借戲迷來驚醒官迷」。[70]此概念與吳秋帆提出的戲迷價值相互呼應，都在爲戲迷非屬理性、過於娛樂的「迷」情另尋道德正統，意圖申說作爲「戲迷」慣看眞假，無心名利，能嘲人執迷的「悟性」。對比起清中葉以來嗜劇文人不敢留下眞名，以筆名撰寫花譜，並承擔著有違士人道德的批判，[71]民初市民的戲迷文化顯然已逐漸遠離「文人狎伶」的墮落陰影，有趨正的現象。

清中葉以來嗜劇文人並非沒有嘗試爲戲癖進行辯駁，然一方面他們終究無法在科考功名的價值體系中迴避流連戲園的落第身分，至多僅能以「優人所操至賤，享名獨優」、[72]「賤隸以名節見者，正復不少」爲辭，試圖減輕優伶賤籍的負面印象。[73]另一方面，缺乏報紙此類能夠短時間內凝聚陌生戲迷群體的媒介，他們的言說最終成爲與主流價值齟齬的小衆雜音，僅在同好讀物的花譜中達到彼

68　呂忠麟著，吳秋帆編註：《呂月樵眞本戲迷傳》，頁1-2。

69　王政堯：〈略論辛亥革命前後京滬戲劇人的變化與清帝遜位〉，收入趙志強編：《滿學論叢》第二輯（瀋陽：遼寧民族出版社，2012年），頁45-52。

70　海上漱石生著：《戲迷傳》下冊，頁193。

71　如同治六年舉人，曾任多處知縣之譚獻（1832-1901），其署名糜月樓主寫成花譜，刻成後分送同人，此行爲即遭到其實也甚愛觀劇的李慈銘嚴厲批判：「無論此等浪子生活不足冤酷紙墨，以自命知微言大義之人，而刻畫賤工崽子之狀，又何其不自愛耶？」參見〔清〕李慈銘：《越縵堂日記．桃花聖解庵日記》（揚州：廣陵書社，2004年），頁5760。

72　〔清〕糜月樓主：《燕市群芳小集．增補菊部群英跋》，收入傅謹主編：《京劇歷史文獻匯編 清代卷》（南京：鳳凰出版社，2010年），頁733-734。

73　〔清〕藝蘭生：《宣南雜俎》，收入傅謹主編：《京劇歷史文獻匯編 清代卷》，頁815。

臺灣大學學術期刊資料庫

此安慰、相互標榜的效果。

時至晚清民初，文人之文化權威式微，不再被視爲道德模範。[74]許多中下層文人接受此現象並轉型成爲報人，當他們在編輯新媒體之時，往往相對坦然地顯露出舊日生活之經驗。比如孫家振在連載小說《戲迷傳》中描寫的幕客、下僚生活，以及善用串戲的寫作模式，就是一個坦露了下層文人生計與興趣的例證。在多有嗜劇癖，且脫去士人道德包袱的報人筆下，「戲迷」的身姿逐漸現身於報刊中，自然地進入到城市消閒文化裡。亦即，能公開在舞台上展演一個無藥可醫的戲迷，亦能理直氣壯的出版劇本，在報刊上大肆廣告，爲戲迷發聲。這顯然不是源於戲曲改良運動風潮下伶人被型塑爲「教師」，戲曲的教化意義被強調；而是和報人／戲迷勇於在純粹娛樂、生活的場域中自辯價值，宣傳並精緻戲迷文化，以戲迷身分爲傲有關。

（二）戲迷標準的嚴格與提升

戲迷的正當性與戲迷文化一方面有報人／戲迷爲其辯駁，將之抬升到理想的層次；另一方面，也常見到戲迷對品戲能力的強調，指出成爲「眞戲迷」的艱難標準。亦即，戲迷文化漸趨細緻，戲迷的門檻與互評也變得嚴格：

> 凡屬好看戲的，統名都叫做是戲迷。然而戲迷中間，又有兩種區別，有一種眞戲迷，有一種非戲迷。何以叫做眞戲迷呢？無論誰家園子裡有戲，只要聽著鑼鼓一響，就得趕緊跑著去。……不問這台戲好與不好，……就同抽大煙一樣，只要有得抽，這就算是過了癮。還有一種大戲迷家，……要有好角兒，才可以迷的住他……角兒一好，唱的也夠板，做派又合拍，他心裡才能夠痛快。……他個人必能來得幾句，所有角兒好不好，一過了他的眼睛，好壞他能分別的開。這一種的戲迷，才算是眞正的戲迷咧。[75]

此篇刊登於《盛京時報》「白話演說」專欄的〈戲迷與色迷之區別〉，不只區分出「眞戲迷」，更提出「大戲迷家」的說法，前者戲癮大，只求有不求好。後者則須嫻熟五音六律、身段肢體，眼光精當，甚至必須自己能票戲，才是眞正的戲

---

74 Catherine Vance Yeh, “Shanghai Leisure, Print Entertainment, and the Tabloids, xiaobao 小報”, in *Joining the Global Public: Word, Image, and City in Early Chinese Newspapers, 1870-1910*, ed. Rudolf G. Wagner (Albany: State University of New York Press, 2007), pp. 210-233.

75 〈戲迷與色迷之區別〉，《盛京時報》，1911年9月14日，第1版。

臺灣大學學術期刊資料庫

迷。亦即，即便再喜歡聽戲看戲，若是不具備聆辨的耳音和串演的才能，無法清楚評論「何處值得著迷」，就都還是不足的戲迷。

對照京劇《戲迷傳》，可發現無論此戲再「無情節」，每個版本形塑的「戲迷」都必然是「戲博士」、「嚴格督促（兒女）唱戲」，[76]或「生旦淨丑我全會，文武崐京一齊來」，頗具音樂肢體的才華。[77]吳秋帆感言中也提及「戲迷之難」：

> 蓋謂有五音而無六律，不得成爲戲迷矣。既有五音六律矣，而無鼓板之勞，又不得成爲戲迷。既有五音六律，更有鼓板矣，而無上下平側（按：平仄）及十三摺（按：十三轍）之研究，亦不得成爲戲迷。由此觀之，入戲之迷豈易言哉！[78]

既然「戲迷」如此難爲，「冒名戲迷」就更顯不是：

> 那一班好結坤角棒好的老哥們，全不是戲迷了他，他們雖是天天去看戲，心可不在戲上，……總而言之，也是一迷，是色迷可不是戲迷。要據他們告訴人說，居然以戲迷自居，豈是欺人之談嗎？……但是喜好一門，是在個人的自由，別人道干預不著。可有一層，界線不能不劃清白，既是色迷，也犯不著去冒戲迷的字號。各人有各人的名聲，總不能侵越人家的範圍才好，還有一層，各人既劃清了界線，總望色迷諸君，替戲迷想一想，也讓他們聽兩句戲，這就算是你們積了德啦。[79]

冒名戲迷即是所謂「色迷」，他們雖然天天看戲，卻不在乎唱白功法，一心在漁色捧角。記者雖然沒有直接批評色迷不道德，但是極力區分二者，顯然是爲求與清代嗜劇文人「重色於藝、狎伶漁色」的不專業形象作出區別。再者，色迷「不會棒好的胡糟糟」還常干擾戲迷品味舞臺表演，至使戲迷亟欲與其劃清界限。[80]

愛戲之人需要有票戲的綜合能力才算是「戲迷家」、「眞正的戲迷」；反之，擅唱擅演之人，即如演員，若不具備足夠的「迷情」，也不能算是「正牌戲迷」。穆儒丐（1884-1961）1937年於《盛京時報》連載短篇伶傳《戲 × 迷 ×

76 《戲迷家庭》，同前註，頁2。

77 《戲迷傳》，收入王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂：《戲考》，頁3025。

78 呂忠麟著，吳秋帆編註：《呂月樵眞本戲迷傳》，頁3-4。

79 〈戲迷與色迷之區別〉，《盛京時報》，1911年9月14日，第1版。

80 觀文章脈絡，可知「棒好」即「叫好」，指演員唱做精彩，或演完一段難功時，內行觀眾及時給予的聲音回饋，音似發自丹田，雄渾短促的「呃」。

臺灣大學學術期刊資料庫

傳》，不只將戲迷限地於北京，以爲「旁的去處或者也有，究不如燕市之多，也不如那樣地道。」甚且提出需有「生死以之」的覺悟：

> 無論關於某種技藝，如果不迷，萬不能學到好處。不過也有迷的要命，到了不能成功的，這也許是迷的程度不夠。大凡成了迷的，必須有敝屣尊榮，視富貴如浮雲的精神，才稱起是迷。唱戲的也未嘗不迷，究竟他們是自幼入科，以職業爲前提，不能算爲眞正的戲迷。我所要說的戲迷，是不顧一切，生死以之的正牌戲迷。[81]

穆氏按照時間列舉戲迷，全係票友下海爲伶。自張二奎始，孫菊仙、德珺如、汪笑儂、貴俊卿等，本是衙役官差、武人舉子，甚至世代簪纓者，都因「無奈他天生戲迷」而捨棄了富貴功名，走入梨園。對穆儒丐而言，必須做到不問窮達，全身心擁抱戲的人才是眞正的「戲迷家」。

綜上所述，戲迷既須有基礎天賦，又要後天鑽研，最重要的是必得有嗜戲如命的迷狂心境。到達此種程度，戲迷文化展現出高度美感體驗的傾向，凸顯戲曲本身懾服人心的藝術性與娛樂性。顯然在戲迷心中，無關政治思潮的情感才是主要的動力來源。

從臺上展演的戲迷狂態，到臺下報刊中戲迷們的對外言說、相互唱和，我們可以看到1910年代開始，戲迷重新形塑自身群體的需求，創建出有別於清代的戲迷文化。學界歷來多以京劇圈名角明星制及伶黨的捧角行銷兩個角度切入論述此時期，偏重於關注上層戲迷文人群體與生產端對消閒文化帶來的影響，強調特定伶人如何被形塑爲明星，吸引群衆追捧的過程。然而經本文梳理，可知作爲消費／接受端，面目模糊的中下層市民戲迷們，無論有無意識，也善用新興的報刊媒介參與在此風潮中，透過另類的創作，間接推動了戲曲文化定位的轉型。

三、「戲迷（傳）」的跨文類傳播現象

從1901-1903年，「迷」元素開始與串戲結合，到1910年代，京劇《戲迷傳》已經在劇壇十分流行，甚至影響了孫家振小說的改名。1910年代以降，直至1940年代，「戲迷傳」一詞，或與《戲迷傳》共享同一脈絡的「戲迷主題」廣泛出現在戲曲以外的各種文類，包含小說、報刊專欄名稱、曲藝時調、電影，「戲

[81] 丐：《戲 × 迷 × 傳》，《盛京時報》，1937年12月19日，第2版。

臺灣大學學術期刊資料庫

迷（傳）」成爲流行且指涉意義強烈的詞彙。這並不是巧合，而是各領域欲表現「戲迷」意涵時有意識的襲用。而每一次襲用「戲迷（傳）」此詞時，既說明了彼時受眾對《戲迷傳》都有一定的熟悉度，享有共同的印象；也再次鞏固了《戲迷傳》的意涵，使其得到更廣遠的宣傳。

本節將各種跨文類使用「戲迷傳」與「戲迷主題」的現象，區分爲（一）形式與內容襲用、（二）典故引用、（三）後設式相互構形三種狀況，以下分述之：

（一）形式與內容襲用

《戲迷傳》串接戲齣／唱段，形成拼貼效果，創造諧音、諧謔或逗趣胡鬧的遊戲形式是一非常鮮明的特徵，故也常爲其他文類的作品襲用，形成以《戲迷傳》爲源頭的系列創作。這些創作常見在文字形式方面進行擬仿，通常會將「串接劇目段落」改易爲較簡略的「串接劇名」形式，即所謂「集戲目」；或也有在劇名間穿插角色戲詞、類比劇情等手法。

值得注意的是，「集戲目」作爲文人的文字遊戲淵源甚早，雖與「集藥名」、「集花名」、「集曲名」等「集名體」各有不同盛行的時段區別，也有在詩、詞、散曲、小說、劇曲、歌謠時調等不同文類中應用的個別慣性，但學界普遍認定「集名體」在文學創作中的「遊戲性」、「諷刺性」、「知識性」及「逞才意圖」。[82]亦即「集名體」之創作語境雖多屬自娛娛人的炫才戲筆，但其創作者往往熟稔相關知識，因此或想藉著大量鋪排名物來科普觀眾，或常在其中寄寓對時人時狀的諷刺，展露文人關懷的一點用心。因此本文不僅無意指稱在《戲迷傳》之後出現的「集戲目」文字皆是受到《戲迷傳》影響，更欲強調《戲迷傳》與其他「玩笑戲」，它們帶著遊戲性的串接、拼貼與羅列形式，或本就與文學傳統中的「集名體」書寫傳統有著一層隱性聯繫，是自紙本「文字」躍然至舞臺

[82] 關於戲曲中「集名體」的研究，較早關注之學者如任訥、王季思，二人皆是注意到劇曲中「集藥名」的現象，前者將之稱爲「異體」；後者更進一步指出是「教坊中文字游戲之一種」。參見任中敏著，金溪輯校：《散曲研究》（南京：鳳凰出版社，2013年），頁66；〔元〕王實甫著，王季思校注：《集評校注西廂記》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁137；關於散曲時調中「集名體」的研究則可參考馮豔：〈論散曲集名體對明清歌謠時調之影響〉，《淮陰師範學院學報》2016年1期，頁99-116。本文所用「集名體」一詞亦是援引自此篇論文。

臺灣大學學術期刊資料庫

「搬演」的承繼與轉換。

「集戲目」的文字遊戲案例目前最早可爬梳至元代，而明、清亦皆有所承，[83]爲釐清作品中「集戲目」形式確實是受到《戲迷傳》的流行影響，本文僅將同時有標舉出「戲迷（傳）」或強調與《戲迷傳》同一脈絡之「戲迷」內容的作品列入討論範圍。

1.小說

此類小說，以1915年孫家振《戲迷傳》爲最早（最早出版單行本時間爲1903年，連載時間推測爲1901-1902年。正式更名爲《戲迷傳》爲1915年），此書以後，1918年張良孫連載於《上海新報》的《戲迷傳》，同樣嵌用戲名串接而成。張氏《戲迷傳》描述黃員外的三子喜愛惹事生非，離家後與路遇女子相戀的故事，主題與戲迷毫無關係，襲用「戲迷傳」爲名，顯然是因爲「串接戲名」的遊戲筆法，既是彰顯自己對戲曲信手拈來的戲迷行家身分，同時也是吸引其他戲迷讀者的噱頭。[84]

也有保留關鍵「戲迷」二字，變形爲「戲迷○○」的類型。比如1922年無署名連載於《北京白話報》之《戲迷逛廟》描述一戲迷與殷家五兄弟同逛廟會的遊覽行程。既串戲名，也挪用劇目中某些角色的形象、戲詞。[85]1930年鐵蟾在《梨園公報》連載《譚老戲迷的故事》，宛如京劇《戲迷傳》的「後傳」，事述戲癖夫婦生下的孩子，一出生就唱著西皮倒板的嬰兒，長大後人稱「老戲迷」，如何開報館辦戲報的故事。[86]

83 集戲目的文字遊戲淵源甚早，如元人孫季昌【正宮・端正好】套數〈集雜劇名詠情〉是「集劇名體」的創作形式；又如明代沈璟【仙侶・八聲甘州】〈集雜劇名〉套數；以及清人梁紹壬於《兩般秋雨盦隨筆》中記錄「同人小飲，集戲名對偶爲令，茲擇其尤工者錄之」的「戲名對」遊戲。參見隋樹森編：《全元散曲》（北京：中華書局，2000年），頁1239-1241；〔明〕沈璟著，徐朔方輯校：《沈璟集》（上海：上海古籍出版社，2012年），頁693；〔清〕梁紹壬纂：《兩般秋雨盦隨筆》（香港：廣智書局，2012年），卷二，頁50。

84 張良孫：〈游戲小說 戲迷傳〉，《上海新報》，1918年12月1日，第1版。

85 〈戲迷逛廟（集戲目）〉，《北京白話報》，1922年11月19日，第4版。

86 鐵蟾：《譚老戲迷的故事》，《梨園公報》，1930年11月14日，第2版。

臺灣大學學術期刊資料庫

2.遊戲文字

除了小說外，也有初具虛構性，但形式簡短的遊戲文字。如1917年《新世界》刊載的一份〈戲迷菜單〉，即爲某戲迷想像自己宴請伶界巨子於虛構的「雅觀樓」（戲中才有），以「八珍湯」、「牧羊卷」、「打櫻桃」等戲爲菜色，衆戲迷共享「每日常吃之物」，十分滿足。此段文字將戲迷的迷情聯覺通感至口腹食慾，作者又幻想能宴請名伶，可說是將無數戲迷的心聲表露無遺。[87]1922年《益世報（北京）》「諧文」欄，出現一篇名爲〈戲擬藥方〉之遊戲文字，描述爲了療治癲狂戲迷，老闆如何四處奔走（所奔之地皆劇名），蒐集各種藥材（藥材亦皆是劇名），與同年12月《大公報（天津）》「諧藪」欄刊佈之〈戲迷藥方〉，[88]及下述「曲藝時調」中的〈戲迷訴功〉大鼓書文字完全一致，可知彼時戲迷主題的文本不僅泛用於各類曲藝、文字間，還有共享內容的現象，更顯示其流行與通俗。[89]

3.曲藝時調

也有像《戲迷五更調》此種串接演唱各種戲名、戲班名稱的新編特別時調山歌。且根據同集所錄其他時調，主題有「火燒商務印書館」、「上海大世界景緻」等，可推測「戲迷」在彼時當有一定話題性，才能與這些主題合錄一冊。[90]能演唱大段京調的滑稽戲演員丁怪怪（1891-1933），搭檔裴揚華（1904-1970）演出滑稽新戲《戲迷戲》，於1930年代亦頗有名氣。[91]另有《戲迷訴功》大鼓書，事述藜園堂老闆千辛萬苦買得各式藥材，調製可治「西皮二黃戲迷等症其效如神」之藥，請顧客認明購買。老闆跋涉的路途及所列藥方皆是戲名串成，諸如「路過紅桃山、蜈蚣嶺，來到沙土國，趕三關外」、「藥味開列於後：盜靈芝一棵，鐵蓮花二朵，賣胭脂一張」等。[92]「療治戲迷」的主題顯然也是從京劇《戲迷傳》裡「請醫」，醫者羅列伶人名字爲藥方的段落衍伸而來，此後就出現多種

87　草率：〈戲迷菜單〉，《新世界》，1917年9月21日，第2版。

88　鵑魄：〈戲迷藥方〉，《大公報（天津）》，1922年12月21日，第11版。

89　齋：《戲擬藥方》，《益世報（北京）》，1922年10月3日，第8版。

90　《戲迷五更調》，收入《俗文學叢刊》冊603，頁99-100。

91　〈戲迷戲　丁怪怪　裴揚華〉，《大報》，1932年1月12日，第3版；壽富：〈海上滑稽家總述（下）〉，《福報》，1931年7月7日，第3版。

92　《戲迷訴功》，收入《俗文學叢刊》冊519，頁59-67。

臺灣大學學術期刊資料庫

變化版本。

京劇劇目方面，也有《新新戲迷傳》、[93]《男女戲迷家庭》此類針對「戲迷」變形的版本。前者以戲迷中了大世界戲場賣的彩票爲時新劇情，後者則一次關照男性戲迷與女性戲迷，不再只讓男性戲迷專美於前。[94]

（二）類比引用

第二種方式並不直接襲用《戲迷傳》的串戲形式或戲迷內容，而是以《戲迷傳》作爲類比對象，挪用其知名度，達到吸引同好、更受矚目等效果。

1.報刊短章與專欄

1936年《益世報（北京）》署名「非戲迷」者作了一篇〈文壇戲迷傳〉，描寫文壇作家著迷唱戲的狀況。如田漢（1898-1968）和洪深（1894-1955）在現代書局的宴會上搶著唱戲，「未生胃病前的體重兩三百磅的肥碩的洪深唱的竟是梅派青衣」。又如郁達夫（1896-1945）雖熱愛在朋友面前唱戲，卻「大坍其臺，和他爐火純青的小說技術完全相反。」。[95]文壇作家「熱愛唱戲」的模樣堪比《戲迷傳》中的戲迷，此篇短章直接襲用此名，署名又爲「非戲迷」，尤能創造疊加了《戲迷傳》原劇的滑稽意涵，卻又大唱反調的諧趣。

1937年穆儒丐（1884-1961）於《盛京時報》連載伶傳《戲 × 迷 × 傳》，內容旨在談論票友迷戲，下海爲伶的事例。[96]此專欄細膩的定義了「戲迷」所需具備的特徵，並且劃分伶界何人爲「眞戲迷」，何人尚不具資格，頗具權威性的姿態，整體調性毫不滑稽詼諧，顯然側重承襲《戲迷傳》中戲迷主人翁執著唱戲的痴狂傻勁。

2.電影

1932年與卓別林（Charlie Chaplin，1889-1977）齊名的美國三大喜劇演員之一，羅克（Harold Lloyd，1893-1971，又譯爲勞埃德、勞德，20世紀中國報刊普

93 萍：〈新新戲迷傳（又名張仁得獎）〉，《大世界》，1923年4月6日，第2版。
94 〈轟動全滬 震驚劇壇 男女戲迷傳〉，《申報》，1948年1月16日，第3版。
95 非戲迷：〈文壇戲迷傳〉，《益世報（北京）》，1936年1月11日，第7版。
96 丐：《戲 × 迷 × 傳》，《盛京時報》，1937年12月19日，第2版。

臺灣大學學術期刊資料庫

遍譯爲羅克）主演由克萊德·布魯克曼（Clyde Bruckman，1894-1955）執導之電影“Movie crazy”描述一位沒有表演能力的影迷，因爲意外被邀請到好萊塢面試，在製片廠後場鬧出笑話，最後爲美麗的女演員青睞的喜劇故事。此部電影是羅克主演的第三部有聲電影，也是他商業票房最成功的一部，1932年於美國上映，1936年9月首度播映於上海，當時使用的譯名即爲《戲迷傳》。[97]

此部電影既沒有串戲，主角癡迷的亦非舊劇戲曲，但「以電影呈現影迷情狀」和「以戲曲展演戲迷痴狀」的相同結構，再兼之同屬滑稽詼諧的調性，使得譯介至中國時選用了《戲迷傳》一詞，讓觀眾能在更熟悉自然的情況下接受。

（三）後設式相互構形

第三種類型相對複雜，不只是「文本－文本」、「文類－文類」的平面關係，而是另外折射出受眾在接受的過程中複製了《戲迷傳》內容，產生文本內外相互構造、比附、增益的交纏關係。

1.專欄

1939年有《戲迷傳戲劇旬刊》（爲求名稱精簡，二卷八期後改名爲《戲迷旬刊》），[98]乃專論戲曲之雜誌。且此雜誌除公布伶訊、劇評、藝照、劇學知識外，「受讀者要求」特地分期刊佈《呂月樵眞本戲迷傳》劇本、林樹森等演出《戲迷傳》之劇照，呼應原劇，可知雜誌名爲《戲迷傳》並非輕率取就。[99]另外，主編劉菊禪也受讀者請託，增闢「初學園地」專欄，向票友讀者傳遞學戲祕訣，[100]顯然正是京劇《戲迷傳》中「自幼生來性兒乖，終朝每日啃戲臺」的戲迷們相互唱和的光景。[101]換言之，讀雜誌一饗戲癮，或藉由雜誌沉湎學戲的讀者，

97 〈戲迷傳　遠東民樂同時開演〉，《民國日報（湖南版）》，1935年6月20日，第7版；〈秋節影訊 新世界戲迷傳〉，《民國日報（湖南版）》，1936年9月30日，第7版。

98 上海戲報出版社：〈戲迷傳更名啓示〉，戲迷傳編輯委員會編：《戲迷傳戲劇旬刊》，1939年2卷7期，收入傅謹、程魯潔編：《清末民國戲劇期刊彙編》（北京：國家圖書館出版社，2016年）冊31，頁415。

99 編者：〈編後小語〉，戲迷傳編輯委員會編：《戲迷傳戲劇旬刊》，1940年3卷1期，收入傅謹、程魯潔編：《清末民國戲劇期刊彙編》冊31，頁484。

100 劉菊禪：〈初學園地〉，戲迷傳編輯委員會編：《戲迷傳戲劇旬刊》，1939年2卷5期，收入傅謹、程魯潔編：《清末民國戲劇期刊彙編》冊31，頁369。

101 《戲迷傳》，收入王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂：《戲考》，頁3025。

臺灣大學學術期刊資料庫

一個個都演活了《戲迷傳》，做了最稱職的戲迷。

2.新聞

《戲迷傳》因具一定後設性，所以與時事似乎更無需轉換，新聞幾如舞臺版的延伸，不少新聞會描繪民眾「新版《戲迷傳》」般痴狂的日常。比如1923年《益世報（北京）》一則〈戲迷傳特別開打〉，事述廣安門內北線閣住戶李石珊，時常夜半唱戲，十分擾鄰。一次唱戲時爲路人李德貴調笑，二人撕打，巡警趕到才把雙方勸開。[102]題名加上「特別開打」，仿照戲園佈露武戲廣告時的用詞，模糊了虛擬與眞實的界線，以現實中更爲火爆的版本增益了原劇的豐富性。

總結而言，處在戲曲文本與戲迷觀賞視角之間的「戲迷傳」，早已超脫一個故事的範疇，成爲所有戲迷自我論述、展示戲迷文化時慣常援引的資材。這股流行風勢形塑了不同於清代的「戲迷形象」，並進一步固化，反映出「戲迷」娛樂面向的價值不再令人羞於啓齒，已成爲城市消閒文化中的一部分。

結語

前賢從「啓蒙」或「捧角」的視野探討晚清民初的戲曲，論述甚豐，但偏重於上層菁英「由上而下」帶來的貢獻。本文將視角向下調整，試圖探討中下層面目模糊，且可能早在「啓蒙」和「捧角」風氣被策劃、推動之前就已經存在的戲迷群體，如何以迷情爲主要動力，參與並重塑了晚清民初城市中的戲曲文化。

本文在跨越文類的新聞、報刊專欄、小說、時調曲藝、電影當中，發現1910-1940年代間援引襲用「戲迷（傳）」一詞及其文化意涵的傳播風潮從未斷絕，並且輻射範圍極廣。此個案呈現出戲迷們自我分析、闡釋並加工己群迷戀戲曲姿態的風氣。迷圈文化的展示能夠成爲一種流行文本（即所謂「戲迷（傳）」）四處傳播，表示迷狂的情感已經得到都市大眾一定程度的接受；同時也說明了戲迷圈內部有高度的共識與強烈的量能，促使戲迷們從消費者轉而爲創造者，裁選拼貼他們所迷戀的文本，加入已有共識的詮釋視角，完成一種內行式的二次創作，並提供給眾戲迷們檢核討論。

這些專注於討論戲迷文化，描述戲迷痴狂情態以自嘲、尋求共鳴，或暗諷圈

[102] 心：〈戲迷傳特別開打〉，《益世報（北京）》，1923年7月13日，第7版。

臺灣大學學術期刊資料庫

外世界的寫作者，多是由晚清中下層文人轉型成爲的報人。在文人文化身分式微之時，他們以玩世心態發揮文化中間人（culture middleman）的功能，將舊日被視爲「不入流」的戲癖帶入報刊編輯的場域，進一步使戲迷文化成爲新的城市消閒文化，擺脫了清代以來有違道德的窘境。比起有意識的推動，這更像是在強烈情感基礎上順勢而爲的結果，亦即，其動力是出於愛好和娛樂，而非方向明確的政治思潮或商業行銷。

由此可見，戲迷並不是被動接受影響的群體，其雜亂無章、未經規劃且存在已久的迷情也可能成爲一種改變的動力。「戲迷傳」的案例中，戲迷透過報刊媒介向同時代人（contemporaries）展示迷狂的效應一直延續至1940年代，[103]說明了無名的他們共振時代的影響力。關於這群位處中下階層的戲迷，我們無疑還需要投入更多的關注，以了解他們在近現代戲曲文化圖景中留下的痕跡。

[103] 舒茨認爲報刊是「共同世界」，匯聚了一群「同時代人」（contemporaries），雖然身姿隱匿，但我知道他的意識體驗與我的意識體驗一同前進。參見舒茨（Schütz Alfred）著，游淙祺譯：《社會世界的意義構成》（北京：商務印書館，2012年），頁233-234。首先以舒茨社會現象學理論詮釋報刊現代性的學者爲卞冬磊，相關研究參見卞冬磊：《古典心靈的現實轉向：讀報紙與現代性（1894-1911）》（上海：復旦大學新聞學院博士論文，2013年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

1910-1940年代「戲迷傳」的跨文類傳播現象與迷文化

葉　霑
國立政治大學中國文學系博士候選人

本文關注1910-1940年代「戲迷傳」一詞在長短篇小說、戲曲演出、報刊專欄、時調各文類中廣泛使用，且共享同一內涵脈絡的流行文化現象。

《戲迷傳》爲1910年代開始流行之京劇劇目，因唱功門檻高，歷來有以老生反串的慣例。劇述一戲迷自幼嗜戲，無論何人跟他說話，都會依照情境或諧音回應知名唱段、唸白與身段。全劇賣點在於展現多種行當功法的「串戲」形式，以及仿效名伶經典段落，引發戲迷共鳴。亦即，此劇之審美具有一定的後設語境。

本文發現，「戲迷傳」除了作爲京劇劇目爲人熟知，亦有諸多同名／近名之「串接戲名」小說，與串戲信手拈來，二次創作（derivative work）的形式相互呼應，是戲迷自我宣示迷情的作品。民初面目模糊的市民戲迷們，透過新媒介相互唱和，廣泛見於同時期各類曲藝、報刊、電影當中，將迷文化（fandom）的自陳剖析公共化，有共識地塑造自身形象，並抬升戲曲的地位。

總結而言，處在戲曲文本與戲迷觀賞視角之間的「戲迷傳」，已超脫一個故事的範疇，成爲戲迷自我論述、評價戲迷文化時慣常援引的資材。「戲迷傳」被大量援引、成爲流行風潮的特殊案例，顯示出一種不同於清代的「戲迷形象」，屬於城市消閒文化中新興戲迷的自覺樣貌已然形成。

關鍵字：中下層文人　報人　集戲目小說　串戲　戲迷文化

臺灣大學學術期刊資料庫

The Cross-Genre Dissemination Phenomenon of "*Ximizhuan*" and Fan Culture in the 1910s-1940s

Jan YEH

PhD Candidate, Department of Chinese Literature, National Chengchi University

This article attempts to present the popular cultural phenomenon of the 1910s-1940s, in which the term "*Ximizhuan*" was widely used across short and long novels, Peking Opera performances, newspaper columns, and current affairs, all sharing a common cultural context.

"*Ximizhuan*" was a popular Peking Opera play in the 1910s. Originally performed by Chou丑 (clown role), it later performed by Lao Sheng 老生 (elder male role) due to the high demands of the singing skills. The storyline follows a Peking Opera fan who has been obsessed with plays since childhood. No matter who speaks to him, he responds with well-known lyrics, dialogues and movements according to the situation or the harmony of the words. The appeal of the play lies in the "chuanxi"串戲 format, which demonstrates the various techniques of different roles, as well as the imitation of iconic scenes from famous performers, resonating with the theatergoers. In other words, the aesthetics of the play possess a certain metadrama context.

"*Ximizhuan*" is well known as a Peking Opera play. In addition to this, there are many novels with titles identical or similar to "*Ximizhuan*." These novels echo the form of derivative work of the "chuanxi", and serve as works of self-declaration for theatergoers' fandom. In the late Qing and early Republic years, the indistinct public fans of Peking Opera were responding to each other through the new media, and were widely seen in all kinds of plays, newspapers, magazines, and movies at the same time, publicizing the self-presentation of fandom, consciously shaping their own image, and elevating the status of Peking Opera.

To summarize, "*Ximizhuan*" which is situated between the text and the theatergoers' perspective, has gone beyond the realm of a story and has become the material that theatergoers often invoke in their self-discourse and evaluation of fans culture. This popular trend has shaped the image of the Peking Opera fans different from that of the Qing Dynasty, and further solidified the self-consciousness of the emerging Peking Opera fan in urban leisure culture.

Keywords: Literati in middle and lower level　Newspaperman
Novels which connects names of plays
Chuanxi　Fan Culture of Peking Opera

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

小隱：〈梨園雜談〉，《民國日報（上海版）》，1918年1月20日，第8版。

子憲：〈劇界零碎（續）〉，《民國日報（上海版）》，1916年5月1日，第12版。

王大錯述考，鈍根編次，燧初校訂：《戲考》，臺北：里仁，1980年。

王安祈：〈京劇中小戲「京劇化」之實証〉，收入曾永義等主編：《兩岸小戲學術研討會論文集》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2001年。

_____：《爲京劇表演體系發聲》，臺北：國家出版社，2006年。

王政堯：〈略論辛亥革命前後京滬戲劇人的變化與清帝遜位〉，收入趙志強編：《滿學論叢》第二輯，瀋陽：遼寧民族出版社，2012年。

王照璵：《近現代「京劇捧角」文化研究》，桃園：中央大學中國文學系博士論文，2018年。

王實甫著，王季思校注：《集評校注西廂記》，上海：上海古籍出版社，1987年。

中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組編：《俗文學叢刊》，臺北：新文豐，2001年。

中國國家圖書館編：《清宮昇平署檔案集成》，北京：中華書局，2011年。

丐：《戲 × 迷 × 傳》，《盛京時報》，1937年12月19日，第2版。

今是：〈劇談〉，《民國日報（上海版）》，1916年5月29日，第12版。

心：〈戲迷傳特別開打〉，《益世報（北京）》，1923年7月13日，第7版。

卞冬磊：《古典心靈的現實轉向：讀報紙與現代性（1894-1911）》，上海：復旦大學新聞學院博士論文，2013年。

史仲文：《漢語是這樣美麗的》，北京：北京工業大學出版社，2007年。

正秋：〈鞠部春秋〉，《民權畫報》，1912年9月，頁45。

任中敏著，金溪輯校：《散曲研究》，南京：鳳凰出版社，2013年。

朱瘦竹著，李世強編訂：《修竹廬劇話》，北京：中國戲劇出版社，2015年。

〈各園戲目告白〉，《申報（上海版）》，1872年8月8日，第5版。

吳存存：《戲外之戲：清中晚期京城的戲園文化與梨園私寓制》，香港：香港大學出版社，2017年。

呂忠麟著，吳秋帆編註：《呂月樵眞本戲迷傳》，上海：共和圖書館，1915年9月。

李浮生：〈論戲迷傳〉，《盛京時報》，1922年11月17日，第5版。

沈璟著，徐朔方輯校：《沈璟集》，上海：上海古籍出版社，2012年。

李慈銘：《越縵堂日記．桃花聖解庵日記》，揚州：廣陵書社，2004年。

易荊：〈愉悅觀衆「能派戲」——從譚鑫培演《盜魂鈴》談起〉，《上海戲劇》2006年1期，頁47。

林秋雲：《清代北京梨園花譜：文本、性質與演變》，上海：復旦大學歷史學系碩士論文，2014年。

非戲迷：〈文壇戲迷傳〉，《益世報（北京）》，1936年1月11日，第7版。

臺灣大學學術期刊資料庫

段懷清：《清末民初報人——小說家：海上漱石生研究》，臺北：獨立作家出版社，2013年。

禹隆：〈評時慧寶之戲迷傳與柴桑口〉，《無錫日報》，1916年12月7日，第6版。

禹碩：〈談紡棉花〉，《公論報》，1949年2月27日，第5版。

〈秋節影訊 新世界戲迷傳〉，《民國日報（湖南版）》，1936年9月30日，第7版。

祖輯、飛塵合稿：〈歌場憶往錄（二）〉，《十日戲劇》1939年2卷20期，頁18。

凌善清等編，劉豁公校：《新編戲學彙考》，上海：大東書局，1926年。

徐煜：《近現代戲曲名角制文化研究》，上海：上海書店出版社，2011年。

陳均：〈譚鑫培爲何被喝倒彩——《盜魂鈴》瑣話〉，《文史知識》2019年第8期，頁104-109。

陳志勇：〈晚清嶺南官場演劇及禁戲——以《杜鳳治日記》爲中心〉，《中山大學學報》2017年第1期，頁27-38。

陳墨香著，李世強編訂：《活人大戲》，北京：中國戲劇出版社，2015年。

海上漱石生：《戲迷傳》，上海：錦章圖書局，1915年。

_____：〈退醒廬箸書譚〉，《金鋼鑽》1932年7月27日，頁3。

草率：〈戲迷菜單〉，《新世界》，1917年9月21日，第2版。

梁紹壬纂：《兩般秋雨盦隨筆》，香港：廣智書局，2012年。

梅蘭芳校訂：《戲考大全》，臺北：宏業書局，1970年。

習斌：《晚清稀見小說鑑藏錄》，上海：上海遠東出版社，2013年。

張伯謹編：《國劇大成（續一）》，臺北：國防部總政治作戰部振興國劇研究發展委員會，1974年。

張良孫：〈游戲小說 戲迷傳〉，《上海新報》，1918年12月1日，第1版。

張笑俠：〈譚十八扯〉，《劇藝新聞》，1931年7月10日，第2版。

梨史：〈十八扯〉，《鐵報》，1947年10月23日，第3版。

隋樹森編：《全元散曲》，北京：中華書局，2000年。

黃仕忠主編：《清車王府藏戲曲全編》，廣州：廣東人民出版社，2013年。

曾凡安：《晚清演劇研究》，廣州：中山大學出版社，2010年。

傅謹主編：《京劇歷史文獻匯編 清代卷》，南京：鳳凰出版社，2010年。

傅謹、程魯潔編：《清末民國戲劇期刊彙編》，北京：國家圖書館出版社，2016年。

舒茨（Schütz Alfred）著，游淙祺譯：《社會世界的意義構成》，北京：商務印書館，2012年。

馮豔：〈論散曲集名體對明清歌謠時調之影響〉，《淮陰師範學院學報》2016年1期，頁99-116。

萍：〈新新戲迷傳（又名張仁得獎）〉，《大世界》，1923年4月6日，第2版。

葉堂編：《納書楹曲譜》，臺北：臺灣學生書局，1987年。

葉凱蒂（Catherine Vance Yeh）：〈從護花人到知音——清末民初北京文人的文化活動與旦角的明星化〉，收入陳平原、王德威編：《北京：都市想像與文化記憶》，北京：北

臺灣大學學術期刊資料庫

京大學出版社，2005年。

熊景星：《〈王文韶日記〉中的戲曲史料研究》，山西：山西師範大學藝術學院碩士論文，2018年。

〈嫖迷十八扯〉，《笑林報》，1903年2月25日，頁2。

壽富：〈海上滑稽家總述（下）〉，《福報》，1931年7月7日，第3版。

劍廬：〈財迷傳與羅夢〉，《中國藝壇畫報》1939年第13期，頁1。

劉慧芬：〈臺灣冷門京劇劇目演出記錄考察——以《國劇月刊》爲據〉，《戲劇學刊》第15期，2012年1月，頁79-139。

錢德蒼編選，汪協如點校：《綴白裘》，北京：中華書局，2005年。

鍾欣志：〈晚清新知識空間裏的學生演劇與中國現代劇場的緣起〉，《戲劇研究》第8期，2011年7月，頁21-58。

《戲考大全》，上海：上海書店，1990年。

〈戲迷逛廟（集戲目）〉，《北京白話報》，1922年11月19日，第4版。

〈戲迷傳 遠東民樂同時開演〉，《民國日報（湖南版）》，1935年6月20日，第7版。

〈戲迷與色迷之區別〉，《盛京時報》，1911年9月14日，第1版。

〈戲迷戲 丁怪怪 裴揚華〉，《大報》，1932年1月12日，第3版。

《戲迷家庭》，不載出版項，藏於中央研究院近代史研究所郭廷以圖書館。

齋：《戲擬藥方》，《益世報（北京）》，1922年10月3日，第8版。

鵑魄：〈戲迷藥方〉，《大公報（天津）》，1922年12月21日，第11版。

寶安：〈女丹桂觀劇記〉，《民國日報（上海版）》，1917年10月20日，第8版。

鐵蟾：《譚老戲迷的故事》，《梨園公報》，1930年11月14日，第2版。

〈轟動全滬 震驚劇壇 男女戲迷傳〉，《申報》，1948年1月16日，第3版。

Jenkins, Henry. "'Strangers No More, We Sing': Filking and the Social Construction of the Science Fiction Fan Community." *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. Ed. Lisa A. Lewis. New York: Routledge, 1992.

---. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge, 1992.

Yeh, Catherine Vance. "Shanghai Leisure, Print Entertainment, and the Tabloids, xiaobao 小報." *Joining the Global Public: Word, Image, and City in Early Chinese Newspapers, 1870-1910*. Ed. Rudolf G. Wagner. Albany: State University of New York Press, 2007.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫