

政治修辭 · 歷史虛擬：戰後臺灣

布袋戲的少林寺「延異」

陳龍廷

國立臺灣師範大學臺灣語文學系教授

摘要

戰後臺灣布袋戲表演的少林寺熱潮，不僅可以看到受到章回小說、歌仔冊，還有戰後香港小說激發靈感，海派京戲的改編與延伸，甚至純粹的想像。這些自發的創作雖然同樣標榜「少林寺」，但是它對應的並非簡單的概念，而是一種不斷延遲理解，不斷製造差異，不斷擴張的活動。這樣的戲齣並非純然個人的創作，而是許多不同創作者，不同的戲班，他們在戰後氛圍的想像與創作接力，甚至刻意標新立異而讓彼此間充滿歧異。

本文整理戰後《臺灣新生報》、《中華日報》、《民聲日報》、《聯合報》、《全民日報》、《臺灣日報》刊登的戲院廣告，作為理解當年布袋戲表演少林寺風潮的歷史縱軸。其次，整理包括李天祿、許王、鄭壹雄、黃順仁、黃海岱、黃俊雄、施秋旺、胡金柱布袋戲民間藝人的田野調查，作為理解其時代特質的重要對話基礎。而新發現的內臺戲抄本，還有黃俊卿、鄭壹雄、吳清發、黃俊雄、江欽饒等不同的表演文本，則是我們重新認識少林寺的重要實證。如果說戒嚴時代的臺灣的主流官方說法是以「反共復國」為主的單一聲調，而布袋戲的「反清復明」卻是經由不同特質的戲劇人物，與特殊文本脈絡交織成複雜的修辭換喻，從而展演出多重聲音（plurivocal）、多重語言（plurilingual）、多重風格（pluristylistique），或說是藉著不同故事，甚至不同觀點，所共同組成的多音交響（symphonique）。

關鍵詞：布袋戲、少林寺、歷史虛擬、修辭、換喻

延異，是法國哲學家德希達（Jacques Derrida, 1930-2004）在《書寫與差異》自己創出一個與法語「差異」（différence）完全同音的怪字différence。¹ différence雖然可以書寫，卻在耳朵聽不出任何「差異」（différence）。德希達藉著這種「不是詞彙、不是概念」的怪異狀態，進行一種陌生化的活動，其目的無非在於保留差異分別之前的不純粹，以及不可能簡約的整體。有趣的是，戰後臺灣布袋戲表演的少林寺熱潮，我們不僅可以看到清末民初章回小說、歌仔冊，戰後香港作者重新改寫的影子，而且也可看到來自臺灣民間藝人的想像與延伸。這些自發的創作雖然同樣是「少林寺」，但是它並非簡單的概念對應的詞彙，相反的是一種不斷延遲理解，不斷製造差異的活動。這樣的戲齣並非純然個人的創作，而是許多不同創作者，不同的戲班，他們在戰後氛圍的想像與創作接力，甚至刻意標新立異而讓彼此間充滿歧異。

如果將戰後臺灣布袋戲搬演的少林寺視為一種集體想像，那麼這種想像可能如同巴赫汀（Mikhaïl Bakhtin, 1895-1975）在《小說理論與美學》²所強調的異質（hétéroglossie）、混雜（hybride）、複調（polyphonie）。如果說臺灣處於戒嚴體制的主流官方說法是以「反共復國」為主的單一聲調，而在此平行存在的庶民娛樂布袋戲，卻藉著許多不同特質的戲劇主角（包括方世玉、胡惠乾、三德和尚、至善、洪熙官、呂四娘、獨臂神尼、過江龍等），而展演出多重聲音（plurivocal）、多重語言（plurilingual）、多重風格（pluristylistique），或說是藉著不同故事，甚至不同觀點，所共同組成的多音交響（symphonique）。

臺灣布袋戲、歌仔戲，在戒嚴時代原本被提議禁演，而後除了呼應國策的「反共抗俄劇」，卻也意外地促使布袋戲進入戲園而開啟了商業劇

1 Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*. (Paris: Seuil, 1967) p. 239。

2 Mikhaïl Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman*. Traduit par Daria Olivier. (Paris: Gallimard, 1978)。

場的生機。³ 戰後臺灣布袋戲最常演出的除了「劍俠戲」之外，就是少林寺。少林寺，並非單指某一固定齣戲而已，而更像是戰後許多不同布袋戲班共同想像的源頭，在1951-1955年期間臺灣各地戲院曾經出現許多少林寺布袋戲表演。最早將香港作家我是山人「少林寺」系列小說引進布袋戲舞臺的，是臺北亦宛然的李天祿（1910-1998）。戰後初期的鄭壹雄（1934-2002）當學徒時，曾看過李天祿演少林寺。而鄭壹雄是1952年正式出師，由此可推論李天祿表演少林寺應該在1952年之前。根據《臺灣新生報》、《中華日報》、《民聲日報》、《聯合報》、《全民日報》、《臺灣日報》刊登的廣告所整理戲園史料（見附錄一），戰後最早的少林寺布袋戲演出紀錄，應該是1950年8月17-31日李天祿在新竹新華戲院演出夜戲《再建少林寺》。1951年7月李天祿在臺南慈善社戲院演出過《清宮三百年》。這兩則刊登於《全民日報》、《中華日報》的廣告，多少印證了學徒時代的鄭壹雄看到李天祿搬演少林寺的可能。

流風所及，當年臺灣的布袋戲戲園幾乎只要掛上少林寺的招牌，幾乎無不成為票房保證。黃俊卿（1927-2014）在1951年12月1日至11日在臺中合作戲院表演夜戲《火燒九蓮山少林寺》。鍾任祥（1911-1980）則是1952年2月6日起，在臺中樂天地戲院表演夜戲《清宮三百年：洪熙官三建小林寺》，1952年6月鄭全明（1901-1967）在嘉義文化戲院班演夜戲，也是《清宮三百年：火燒少林寺》。同樣少林寺戲齣，實際使用的劇名卻五花八門，至少包括《清宮三百年》、《方世玉打擂臺》、《火燒少林寺》、《至善出世奇俠傳》、《獨臂神尼下山》、《少林派血戰乾坤島》、《少林派血戰百魔教》、《小林客血戰獨角神魔》⁴、《洪熙官大破十二連環

3 1949年國民黨內已出現淘汰歌仔戲的呼聲，最後因呂訴上於1951年1月31日臺北臺鐵大禮堂演出《女匪幹》一劇而突破了禁令（呂訴上，《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華出版社，1961），頁270）。但處於戒嚴時代的布袋戲，據說民間廟會拜拜之類的活動被視為「非法集會」，因此原本神明聖誕或酬神演出的布袋戲班，紛紛轉入戲園內演出以尋求自立救濟（陳龍廷，《發現布袋戲：文化生態·表演文本·方法論》（高雄：春暉出版社，2010），頁105-106；418-419）。

4 當年田野調查時，黃俊雄的父親黃海岱常以臺語的「小林」/「少林」混用。而《民聲日報》早期的廣告，確實也曾出現「小林派」或「小林客」的現象。

島》、《龍門少林兩派鬥法、大破白鵝潭》、《過江龍大破七十二觀》、《過江龍大戰蝴蝶派》，《血染金蛇島》或《聖俠血染金邪島》。

少林寺的相關故事當然有其想像的源頭，包括清末的章回小說《萬年青》、⁵ 民國初年歌仔冊《方世玉打擂臺》、⁶ 戰後香港「我是山人」的章回小說。戰後布袋戲的少林寺活躍於商業劇場最風行的階段，應該是在1950年代。而鄭壹雄留下來有標示「臺數」的少林寺題綱抄本（見附錄二），多少可以反映出當年內臺布袋戲搬演少林寺天馬行空的想像。這抄本來自臺中春秋閣施秋旺（1934-），據說當年他因後場師父梁棟梁（張秋橋的徒弟）介紹，在1957年到鄭壹雄的寶五洲劇團工作了一、兩年。⁷ 抄本的原始年代判斷起來，很可能是少林寺戲齣正流行的1950年代。

有聲資料方面，最早的是1964年黃俊卿在鈴鈴唱片灌錄的《火燒少林寺》，而1990年代鄭壹雄為廣播電臺灌錄的《少林英雄傳》，吳清發（1937-）為外臺演出灌錄的《少林英雄傳》。這些出現於戒嚴時代（1949-1987），或解嚴初期的表演文本，不僅延續「反清復明」的表演臺詞，而且還經常出現「革命」、「革命黨」、「革命份子」等政治詞彙。此外，員林江黑番掌中劇團的江欽饒（1959-），在2016年7月也發行為外臺戲班灌錄《少林演義》。透過錄音技術保留下來的唱片、錄音帶、廣播等，還有手抄本等各種少林寺版本的釐清，我們可以發現這種不斷延遲理解，不斷製造差異的力量，無非是來自臺灣庶民文化旺盛的生命力。透過這些仔細整理與比對，或許可以釐清政治修辭如何在戒嚴時代取得發言權，還有解嚴之後他們如何重新調整以取得新時代觀眾的迴響。

無論是小說、歌仔冊、布袋戲的少林寺文本，雖然都是來自民間的想

5 《萬年青》這本七十六回的章回小說，又稱《聖朝鼎盛萬年青》、《萬年青奇才新傳》、《乾隆巡幸江南記》、《乾隆下江南》、《繡像萬年清奇才新傳》，無作者名。上海師範大學圖書館藏光緒19年（1893）至22年上海書局石印本，光緒年間上洋海左書局石印本。大連圖書館藏清末坊間袖珍本。〔《中國通俗小說總目提要》（江蘇省社會科學院，1990年），頁787〕。

6 歌仔冊的方世玉打擂臺有兩種版本：廈門會文堂版四冊《新刻方世玉打擂臺》、上海開文書局版上下冊《最新方世玉打擂臺》。對照起來，前者描寫得比較完整，後者則像刪節本，僅保留重要人名而已。

7 施秋旺口述，〈春秋閣主演，臺中何厝田野調查筆記，2015年8月14日〉。

像力，或許都可說是一種虛擬想像的歷史。早期章回小說相對而言，仍是比較貼近中國的真實地理，而布袋戲的表演卻逐漸發展為虛渺的想像空間。清末或戰後香港的少林寺小說可能都多少與中國地名有關連，例如福建九蓮山少林寺、方世玉是廣東肇慶人，洪熙官廣東花縣人，但是鄭壹雄自創的洪金郎，卻在舞臺上創造出大羅山、八卦山、山西卦虎山、百巒山等似曾相識，卻又不易明確指認地理場景。而黃俊雄則連結至九海神童趙龍兒，甚至發展到北海白雪山、魔王島、金蛇島、西海蓮花島，西海九尖峰、南海飛龍島、逍遙島十二連環洞等稀奇古怪的歷險。有趣的是，戰後布袋戲戲園的舞臺上出現的島嶼卻是如此古怪、不尋常，彷彿惡魔島的蠻荒之地？這種純屬虛構的「擬似古中國」，是否如張大春所控訴的，是庶民文化對黨國機器在「中國論述」上「雙重的兩難」所發動的反撲，將是很值得思考的議題。

政治修辭的少林寺

雖然從史料的先後來看，最早的是清末的章回小說《萬年青》、歌仔冊《方世玉打擂》，但是訴諸臺灣布袋戲藝人的訪談得知，他們最重要的靈感來源卻是戰後來自香港，以「我是山人」為名發表的少林寺小說。從我是山人出版小說的〈序〉或篇末〈重要啟事〉的署名，可確知這位作者的本名就是「陳魯勁」。因為他所撰寫的這些少林寺系列小說相當轟動，香港曾出現許多冒用「我是山人」署名的小說出版熱潮。⁸ 陳魯勁撰寫少林寺系列小說的初衷，在1947年3月1日出版的小說《三德和尚三探西禪寺》〈自序〉提到：

8 例如《獅王馮庚長》上冊最後一頁「我是山人陳魯勁重要啟事」：「近有無恥之徒，濫用我是山人之名，刊印偽書及偽啟事，欺騙各地讀者，讀者不察，易受其愚，請購書時，認明香港祥記書局出版，由蘇海插畫，及注意武術小說王周刊內，如有廣告登出，方為正貨。對於偽本，山人除決用法律解決外，特此鄭重聲明。」「在山人所著書中，偷幾個書中人名，改一個類似山人之筆名，亂寫一通，粗製濫造，更有盜用我是山人之名，盜印拙著洪熙官三戰乜乜山，三破物物寺等。」

或問是書何以與「萬年青」所敘少林事跡相逕庭者，山人不能不有所言矣。萬年青作者為清代時人，而少林又為反清復明之人物，清廷所謂為大逆不道，若照事直書，則在清代文網秋荼之際，其不如金聖嘆之罹文字獄者幾希，是以作者不能不歪曲事實。故於描寫至善禪師、方世玉等少林英雄全部覆亡。山人不揣冒昧，搜集清代技擊秘聞，用小說家言，寫成是書，糾正前人謬誤，發揚少林武術，非敢躋身於小說家之林也。⁹

這篇署名「我是山人陳魯勁 序於廣東商報編輯室」的自序，直率地反對《萬年青》對故事結局的處理方式，如第七十六回的標題「頑梗既除八方向化 帝德何極萬壽無疆」所隱含的主旨，不僅完成消滅少林寺餘孽，而且還要對滿清德政歌頌一番。理由就在於陳魯勁認為少林寺弟子是「反清復明之人物」，而清末版本將他們譴責為「頑梗」，可說是侷限於政治局勢的「不能不歪曲事實」。因此陳魯勁自己的使命就在於「糾正前人謬誤」，於是他重寫這些少林英雄，將少林寺視為「反清復明之總機關」。例如《洪熙官大鬧峨嵋山》開始即是如是定位：

時在遜清乾隆三十二年八月，正當武當派馮道德與峨嵋山白眉道人、高進忠等，勾結清兵，破滅福建九蓮山少林寺之後，少林寺為數千清兵，一把火燒為平地，此反清復明之總機關，遂永留綿綿之恨。¹⁰

福建九蓮山少林寺被清兵與白眉道人聯手攻破之後，洪熙官身負家仇國恨，要三建少林寺，對抗白眉道人。《萬年青》裡「斯文人出身」的洪熙官，而且還曾被清兵俘虜，而陳魯勁則將洪熙官改造鐵打般英雄硬漢形

9 我是山人，《三德和尚三探西禪寺》（香港：大中書局，1947）。

10 我是山人，《少林演義》上冊《洪熙官大鬧峨嵋山》第一集，臺灣版，頁1。

象，胸膛結實的肌肉上刺上四個大字「毋忘國恥」。陳魯勁在《三德和尚三探西禪寺》重新改寫三德和尚、胡惠乾等角色之後，他刻意凸顯以洪熙官為主角，讓他身負「反清復明」重任、亡命天涯的故事成為少林寺英雄的代表，甚至此後的小說幾乎都以洪熙官為主角，包括《洪熙官大鬧峨嵋山》、《洪熙官三建少林寺》等。我是山人的少林寺系列小說最早在《廣東商報》連載，而後委由香港南風出版社發行的系列小說至少有15種，包括《三德和尚三探西禪寺》、《洪熙官大鬧峨嵋山》、《洪熙官三建少林寺》、《洪熙官三破白蓮觀》、《洪熙官血戰羅浮山》等。

臺灣坊間常見的版本並無作者名，總題《少林演義》，內容包括《洪熙官大鬧峨嵋山》（1~4集）、《洪熙官三建少林寺》（1~2集第三回），至《洪熙官三破白蓮觀》（2集第四回~第4集）為止。¹¹

此外，陳魯勁將被雍正皇帝背叛，而圖謀行刺皇帝的血滴子，號稱江南三俠的白泰官、甘鳳池等，以及洪門、天地會的創始人物，李世開、胡德帝等都在小說重新粉墨登場。他所創造的李世開、胡德帝，都已經成為少林寺和尚，而且都是成為福建九蓮山少林寺火燒之後，少林英雄流落江湖所投靠的異人。因此第一次火燒少林寺，即河南嵩山少林寺，是透過被洪熙官尊稱為師公的胡德帝的口述描聲繪影。臺灣版《洪熙官大鬧峨嵋山》第二集〈第五回 虛靈觀前文定逢勁敵 峨嵋院內熙官遇異人〉自稱「衲」胡德帝的描述如下：

曾記衲於八十年前，在嵩山少林寺出家練技，後二十年，至善禪師在嵩山落髮，以師叔事湘，其後嵩山少林寺為清廷狗官陳文耀所

11 黃仲鳴，〈「我是山人」在臺灣〉，他認為千禧年後簡體字版《洪熙官大鬧峨嵋山》因出版地是廣州而很多廣東話，而臺灣版可能因需照顧讀者而將廣東話全都「譯」回白話。（2009年2月13日，收錄於網站：<http://blog.xuite.net/cheinfu.wang/ordinarynovel>，2016年5月29日點閱。）但是筆者比較香港版與臺灣版，兩者最大的差異在於前者每頁附插圖，原小說單位「第○輯」在臺灣版改為章回小說慣用的「第○回」，其餘文字差異並不大，包括原本的廣東話詞彙，例如《洪熙官大鬧峨嵋山·第二回 匿跡梨園至善傳絕技 揚威花縣洪熙官得賢徒》「為大老倌製消（按「宵」）夜飯菜也」（我是山人，《少林演義》上冊《洪熙官大鬧峨嵋山》第一集，臺灣版，頁9）。

燬，衲遂流浪江湖，與李式開、方大洪、蔡萬龍、馬達宗四人，南奔閩衲（按「閩南」）粵蜀，招集天下英雄，繼續宣傳反清復明之志。¹²

據研究指出：洪門和天地會文獻都說，順治18年（1660），鄭成功據守臺灣，遣派部將蔡德忠、方大洪、胡德帝、馬超興、李式開等向中原發展，改裝至嵩山少林寺，投方丈智通，寺僧128人，均精爛武藝。¹³ 上引文我是山人小說所羅列的名單：「胡德帝與李式開、方大洪、蔡萬龍、馬達宗」，正好與天地會關於鄭成功五名部將姓名大同小異，而只有「蔡德宗／蔡萬龍」、「馬超興／馬達宗」略為不同。如此一來，劫後餘生的「少林五祖」，幾乎是等同於天地會的祖師，或「洪門五祖」。而〈第六回 千斤闡智圓僧嚇走呂寄塵 萬重山洪熙官拜候胡德帝〉再次以不同角度來描繪反清復明未竟的志業：

衲自嵩山少林寺落髮出家，秉承祖師遺志，反清復明，不料觸清廷之忌，派兵到來進犯，寺中七師兄馬寧兒背叛少林，勾結奸官陳文耀，將少林寺攻破，全寺僧人殉難，只剩五人。¹⁴

《萬年青》藉著「方世玉打擂臺」、「胡惠乾打機房」所鋪陳「少林／峨嵋、武當」兩派之間的衝突，至此已經不再是民間派系的仇殺械鬥，後來清政府借刀殺人，火燒福建九蓮山少林寺。同樣的「少林寺」，陳魯勁卻刻意將它視為「反清復明」的地下政治組織。少林寺的僧人是身負推翻滿清政府重任的志士，而少林寺被焚燬的衝突，則升高至觸犯清廷政治禁忌，再加上叛徒馬寧兒，勾結清朝官員陳文耀，而更加強其反清的政治

12 我是山人，《少林演義》上冊《洪熙官大鬧峨嵋山》第二集，臺灣版，頁65。

13 吳昊，〈真正的武林舊事：重提嶺南少林舊事〉，《香港功夫電影研究》（香港：第四屆香港國際電影節，1980年），頁47

14 我是山人，《少林演義》上冊《洪熙官大鬧峨嵋山》第二集，臺灣版，頁69。

色彩。

戰後臺灣布袋戲搬演的少林寺，受到我是山人的小說影響很深。很有趣的是李天祿搬演的少林寺，1950年雖名為《再建少林寺》，1951年後卻刻意改為《清宮三百年》，而中南部戲班也都跟著號稱《清宮三百年》。這個詞彙很奇特，當年鄭壹雄轉述他的老師黃海岱（1901-2007）曾批評劇目說：「不懂歷史，清朝的歷史才二百六十年而已，那有三百年？」而李天祿自己的說詞也有些反覆，有時號稱是當年去上海買的書（指我是山人的少林寺小說，或萬年青？），或說來自上海黃金戲院「麒麟童」周信芳聘編劇新編的改良京戲，內容演的是年羹堯。¹⁵

不過上海、京劇、年羹堯這些關鍵詞，卻讓筆者查到1948年10月15日至21日在臺北永樂戲院上演的京戲。據《公論報》刊登的廣告，張翼鵬編導主演《清宮三百年：年羹堯與血滴子》。其表演內容如報刊廣告寫的年羹堯事蹟，包括主僕通姦、拷打春花、羹堯出世、十六年後、破法華寺、君臣結義、征戰青海、親兒審母。而張翼鵬（1910-1955），確實是海派京戲重要的演員，不僅擅長武生戲，也能唱老生戲與紅生戲。從地緣與年代的關連性來判斷，有可能李天祿直接或間接地吸收京劇《清宮三百年》，而嘗試將這兩種不同的故事融為一體。海派京戲可能由年羹堯出世開始，到呂四娘三刺雍正後草草結束，李天祿則另外安排呂四娘此後走投無路，遇到至善禪師因嵩山少林寺火燒後逃亡，兩人相偕到峨嵋山拜星龍長老為師。而我是山人《洪熙官三建少林寺》第一回即提到峨嵋山星龍長老六門徒「至善、馮道德、白眉、五枚尼姑、李巴山、苗顯」，其中的「五枚尼姑」，則被李天祿置換為「呂四娘」，而五枚尼姑反而重新安排為呂四娘的門徒。

藉著呂四娘這個關鍵戲劇人物，李天祿如此將兩套故事便融為一爐，著眼於歷史時間的連續性，及反清復明的革命意識。為了強化戲劇人物的政治正統性與革命正當性，李天祿還認為洪熙官的「洪」（紅），原本是

15 李天祿口述（亦宛然主演，臺北田野調查筆記，1993年2月13日）。

「朱」的隱語，甚至是南明福王的後代。¹⁶他說：

洪熙官這是姓朱，毋是姓洪，親像福王的後代，咱明朝福王的後代。抑伊彼个清朝時代，若見著姓朱的掠著，免問攏愛割啊！朱，宛若是紅（洪）呢，也毋即會共改做姓洪，洪熙官嗎，此个嘛有一个革命關係佇咧。¹⁷

不過《清宮三百年》的劇名太怪異，許王還以為是中南部戲班自創的劇名，而不同於北部戲班簡稱的少林寺。¹⁸鄭壹雄則認為：李天祿可能不願讓人知道他所演的題材來源。但鄭壹雄他們看了李天祿表演的「五枚」、「方世玉」等戲劇人物，因而以為李天祿搬演的是《萬年青》，內容即方世玉打死雷老虎，五枚打死方世玉。¹⁹雖然李天祿一再強調，他自己從未演過《萬年青》，而是受我是山人的少林寺啟發。

最重要的差異，就在於方世玉結局的處理。而其細微差異的重要性，就在於是否將方世玉等少林寺門徒視為反清的英雄，或江湖人內部的恩怨而已？不同於《萬年青》「五枚打死方世玉」的結局處理，廈門會文堂版四冊《新刻方世玉打播臺》、上海開文書局版上下冊《最新方世玉打播臺》，還有戰後香港我是山人《洪熙官三建少林寺》卻很一致地，將五枚尼姑（即歌仔冊的「五梅尼姑」）視為協助少林寺的一方。而結局，《新刻方世玉打播臺》第四冊僅提及方世玉的母親苗翠花，讓他去廣州西禪寺跟隨至善師學藝：

16 福王，指朱常洵（1586-1641），是明朝明神宗的三兒子，萬曆29年（1601年）封為福王。清兵入關後，崇禎帝殉國後，朱常洵之子朱由崧（1607-1646），成為南明首位皇帝。

17 李天祿口述（亦宛然主演，臺北田野調查筆記，1990年1月2日）。

18 許王口述（小西園主演，臺北田野調查筆記，1990年1月2日）。

19 鄭壹雄口述（寶五洲主演，臺南太子廟田野調查筆記，1990年1月23日）。

翠花回里未几時
聞說至善師伯伊
現住省城西禪寺
就共員外細相議
要拜師伯只代志²⁰

歌仔冊並未觸及最後是否如《萬年青》所描寫的方世玉死於五枚之手。

我是山人的《洪熙官大鬧峨嵋山》第二集〈第二回 獻詭計靈空僧單取白泰官報舊恨白眉道在打方世玉〉，白眉道人不僅打死方世玉，而且還有至善禪師。如此一來，白眉道人成為眾所矚目的大反派，也為洪熙官的兒子洪文定、胡惠乾的兒子胡亞彪聯手制伏白眉道人，變成為小說後續發展的重要主軸。而洪文定、胡亞彪，則完全是我是山人新創的角色。李天祿說，當年他剛開始演我是山人的少林寺時，常被久已熟悉《萬年青》的老觀眾罵他瘋了。後來臺北的觀眾卻喜歡他搬演的這套故事，反而罵搬演《萬年青》的劇團亂演。²¹

不過戰後布袋戲的少林寺並非獨尊李天祿，而鄭壹雄他們將《萬年青》與我是山人的小說版本混雜在一起，反而成為影響至深的「標準版」。以1960年代黃俊卿在鈴鈴唱片灌錄的《火燒少林寺》為例，整個敘事架構從胡惠乾私自離開少林寺，回廣州打擂臺開始，將方世玉打擂臺、白眉火燒少林寺、洪熙官娶妻、方世玉殺曾鸞玉、白眉追殺少林派、大戰飛來寺、至善禪師歸天、滴血巖白泰官歸天、洪熙官大鬧三清觀、胡阿彪練猴拳、洪熙官二鬧峨嵋山、二神童三打白眉道人、大佛寺洪熙官重整旗鼓、過江龍大戰瘦猴子方玉龍、美人局、洪熙官重建少林寺，洪熙官大敗

20 《新刻方世玉打擂臺》（第四冊）（廈門：會文堂出版）。

21 李天祿口述（亦宛然主演，臺北田野調查筆記，1990年1月2日）。他這麼說：「到我搬過了後矣，無外久小西園蹄艸舛咧搬，伊以前是搬《萬年青》啦！伊都是咧搬五枚拍死方世玉啦，抑黃坤即欲來為方世玉報仇，即拍死五枚。看戲的此馬路尾手仔即講：『Eh？幹恁娘！你頭前亂搬，搬毋著矣！』」不過當年的小西園是許天扶（1893-1955）的時代，他是否演過《萬年青》，或如何演？無法明確證實，只能說此後布袋戲搬演我是山人少林寺版本，確實獲得觀眾的熱烈支持。

鐵扇子。簡單地說，黃俊卿的敘事架構是以火燒少林寺與重建少林寺為核心。這種架構應該是來自戰後早期戲園布袋戲，將洪熙官三建少林寺視為最重要任務，一旦任務完成，故事也就結束了。

至於布袋戲的少林寺為何受到廣大的歡迎？

麻豆錦華閣主演胡金柱（1915-1999）認為：洪熙官等少林寺英雄，要打倒人數懸殊的滿清政治勢力是不可能的，只好流浪天涯等待機會。²² 關廟美玉泉掌中劇團的主演黃順仁（1939-2000）認為：少林寺英雄傳奇之所以大受歡迎，主要是因為這些英雄人物的「革命精神」。²³ 依照黃俊卿《火燒少林寺》表演文本來看，提到「革命」一詞前後共19次，完整的詞彙包括「革命」、「革命的志士」、「革命的責任」、「革命黨」、「革命精神」。而章回小說、歌仔冊早已提及的少林寺僧人，則成為三德和尚所說的：「表面上食菜人，暗中宣播革命，希望日後來反清復明啊」。至於他們的師傅至善禪師，則成為清朝皇帝與官員所稱的「革命黨的首魁」，他上場的口白如下：

至善禪師：明心見性超三界（介），返照迴光（介）見如來。
（介）貧僧（介），至善禪師啊！（介）我在少林寺為做主持，我內面的門徒分做俗家，以及此號僧人啦。表面上是一個食菜人，其實，我少林寺內面的人物，個個就是革命的志士！（介）因為明朝的衰頹，十七主，止崇禎，漢奸吳三桂引狼入宅（介），滿奴來攻入新京，到今日民族的衰頹。做漢民族的人，每個人都是有革命的責任，意望早一日推倒滿清，復回民族（介）！這即是我至善的本望啦！吩咐，眾徒弟（介）！恁各人一定愛下精神，認真操拳練武，訓練劍法。日後時機若到位，一定愛推倒滿清，復回民族。抑不可怠慢，不可對此个武術，放置之度外！²⁴

22 胡金柱口述（錦華閣主演，屏東里港田野調查筆記，1994年7月9日）。

23 黃順仁口述（美玉泉主演，臺南關廟田野調查筆記，1990年1月23日）。

24 黃俊卿，《火燒少林寺》（第一集，唱片編號FL793），（臺北：鈴鈴唱片，1965年）。本文以下所引用的有聲文本，皆由筆者自行聽寫完成，特此說明。

較特別的是，黃俊卿的表演口白出現「新京」一詞，應該是日治時代出現的名詞。按滿洲國（1932-1945）首都，就設於新京（今長春）。如果從詞彙脈絡來理解，或許正好讓明末清初的清兵入關，與日治時代的滿州國，兩者形成一種奇特的換喻。相對於國民黨政府的政治傳統，滿州國之前必須加上「偽」字，以示拒絕承認其政治的正當性。將負面人物與政治不正確的詞彙放在一起，正好形成一種奇妙的修辭換喻。是否就是這種政治修辭，而為布袋戲在戒嚴時代打開准演的重要關鍵之一？

無獨有偶的，鄭壹雄在1980年代的廣播布袋戲重新灌錄的少林寺，題曰《少林英雄傳》。其敘事架構依序介紹李二環復仇，童千斤、三德和尚大鬧西禪寺，方世玉打擂臺，還有洪熙官大鬧峨嵋山、三建少林寺、大破白蓮觀等，最後演到龍門派白鶴道人。鄭壹雄藉著負面人物白眉道人的口白，將少林人物與反政府的「革命黨」一詞聯在一起：

白眉道人：原來這洪熙官，少林派的小囡此馬是倒轉去到在花縣！以前呢，我的徒弟高進忠都欲掠遮的要犯。我記得進前在廣州，聞知花縣洪熙官佇遐倚館，予我共追殺的了後，自按呢消失去矣！而後佇此幾年的中間，貧道處處都欲收拾遮的少林派，毋知影講現此時的洪熙官，閣再倒轉去到在花縣。若按呢你先回去，貧道呢，帶了遮的得意的門徒，近日會到廣州。後來即到南海縣，能得幫助南海縣的人掠遮的革命黨，擒捉遮的要犯！假使大事成功，南海縣的縣宰也會升官了！²⁵

鄭壹雄的廣播布袋戲，可說是他早年在戲園表演少林寺布袋戲的一個縮影。如果說「反清復明」是我是山人小說最重要的政治意識，那麼我們透過田野訪談、唱片、廣播布袋戲等有聲資料的仔細釐清，或許可以理解戰後臺灣布袋戲搬演的少林寺，更強調的是「革命」的政治意識。直到

25 鄭壹雄，《少林英雄傳》，（臺南廣播布袋戲錄音，1990年代）。

1990年代，鄭壹雄的徒弟吳清發外臺表演的《少林英雄傳》，同樣有「革命志士」的口白：

至善禪師：孽徒啊！（介）童千斤（介）！少林派重任為首，是都欲來反清復明的革命志士。個個若無一个規律，安然會當反清復明啊？今日拆破鐵網，私逃落山，違背教令，難免無罪！²⁶

較特別的是，從《萬年青》到我是山人筆下的至善禪師，幾乎都未曾提及其俗家出身。而吳清發將至善禪師詮釋為生於臺灣臺南，俗家名劉志彬，而他的父親則是寧靖王劉乾德，後來因為清兵攻破臺南，而逃往福建，輾轉到河南少林寺拜青龍長老為師。至善禪師的自述如下：

至善禪師：貧僧（介），至善啊！（介）我的俗家名乃是姓劉，名志彬，籍貫是在了臺灣小島，臺南鳳凰城（介）。當初時為著我的父親，寧靖王劉乾德也來反清復明啊，造成達摩招領著清廷的清兵，對安平港上船來攻破鳳凰城（介）。最後我的父親失敗，也在北極關通天閣被擒矣。彼當時慈仁軍師即渡我坐過漁船，走過福建，渡到河南少室山（介）。拜師少林寺的主持星龍長老為師。²⁷

歷史上的寧靖王，當然與明太祖朱元璋同姓，顯然並非姓劉，而是朱術桂（1618-1683），鄭克塽降清時，朱術桂與五位妃子殉國明志。臺南市五妃廟祭祀其五位妃子，高雄市湖內有「寧靖王墓」。吳清發的表演，似乎是試圖將原本發生在中國的少林寺英雄與臺灣相連結。這也意味著解嚴之後，臺灣意識崛起才可能出現這種現象。

江欽饒在2016年為外臺戲班灌錄的《少林演義》，雖然延續「反清復

26 吳清發，《少林英雄傳》（第一集）（外臺布袋戲表演錄音，1990年代）。

27 吳清發，《少林英雄傳》（第一集）（外臺布袋戲表演錄音，1990年代）。

明」的口號，卻也透過小人物的影射來與臺灣連結。原本《萬年青》小說裡「染房」為業的白安福，卻被他改造成製油業的大老闆。這個負面人物白安福，以極其誇耀驕奢的口吻自我描述如下：

白安福：我姓白，名叫安福（介）。抑我佇此个廣東市集，來開一間公司呢！我的公司h-hⁿ，我從仔自我的名共號啦，白安福製油股份有限公司（介）！呵呵...，我這生理講外嘉也都外嘉也，外好都外好啦！我所製煉的油啦，有此个沙拉油，有香油、葵花油、橄欖油、麻油、土豆油，物也豹，啥物死人骨頭油，攏有都著啦（介）！毋是按呢講的哦，我此个麻油內底面，無麻仔啦 heh！我的土豆油內底無土豆（介）！呵呵...，佇此个乾隆三十二年代，此个製油公司都上好趁，所以我此馬h-hⁿ，咧內政部此馬欲改我此个牌照，我此馬牌照欲共改一下「白安福獨資製油無限公司」（介）！呵呵...，咱此个油一下好趁，左鄰右舍、厝邊頭尾，選的田園厝宅，我攏總共買起來。抑咱欲共人買遮的土地，買遮的田洋，地方上逐家講：「哼...，你白仔安福，哼...，欲來共我買田洋厝宅？一分地若無五十兩，毋賣！」恁父有錢咧，我一分地攏共開價，一百兩銀（介）！He按呢隨个仔隨个，半暝半，彼个厝宅提來排列！此馬h-hⁿ，佇廣東市集規片看會著的，攏我的土地啦！²⁸

雖然號稱是「乾隆三十二年代」，如同《洪熙官大鬧峨嵋山》所設定的故事發生年代，但是布袋戲藝人所重新創造的豪奢的生意人白安福，卻異想天開地想要向「內政部」申請將公司名改為「白安福獨資製油無限公司」，甚至誇耀自己的製油產品「沙拉油，有香油、葵花油、橄欖油、麻油、土豆油，物也豹，啥物死人骨頭油，攏有都著啦」。更重要的是「我此?麻油內底面，無麻仔啦heh！我的土豆油內底無土豆」。這不就是2015年

28 江欽饒，《少林演義》（第三集）（江黑番外臺布袋戲表演錄音，2016年）。

臺灣社會發起「滅頂」行動的食用油風暴？臺灣當代的食安議題或土豪揮金的炫富姿態，正好作為一種巧妙的修辭換喻，而讓這個小人物脫離了古老的「染房」而重新活過來。

同樣的「少林寺」，在《萬年青》裡將少林餘孽視為「頑梗」需要被消滅，戰後香港的陳魯勁則認為他們是「反清復明之人物」，而少林寺則被視為「反清復明之總機關」。而臺灣布袋戲將「反清復明」與「革命」或「革命黨」之類反政府詞彙放在一起。似乎就是藉著這些政治修辭，而使得他們在戒嚴時代的戲園得以取得發言權，或者表演的空間。黃俊卿的表演文本，福建九蓮山少林寺主持至善禪師，卻是被白眉道人視為「革命黨的首魁」。同樣的至善，到了解嚴之後吳清發的布袋戲文本，卻已成為臺灣臺南出身，而後逃到少林寺隱匿身份的出家人。而這種表演技巧的自我陳述，似乎蓄意並非與歷史敘述完全一致，雖然扯上「寧靖王」卻非姓朱，而且他最後的下場也並非自縊，而是「在北極關通天閣被擒矣」。到了江欽饒的文本，雖然仍舊延續以往的政治修辭，卻藉著豪華炫富與臺灣社會食用油的風暴，以作為一種新政治修辭。無論是試圖將戲劇人物與歷史的政治正統性或革命正當性連結，甚至與當前臺灣社會關心議題相呼應，這些點到為止的政治修辭，往往藉著歷史的虛擬而重新獲得一種生命力。

歷史虛擬

布袋戲少林寺的表演，雖然一開始的靈感源自於香港的我是山人小說。直到1955年8月李天祿在臺北環球戲院時，於《聯合報》刊登的廣告仍標榜：「香港新運到臺名小說改編」、「特排驚奇拳鬥劇」。顯然我是山人的少林寺系列小說並非一次寫成，而是逐漸完成。若據此鋪陳布袋戲的表演，觀眾應該急欲知道故事結局。因此只要有新運到臺灣的小說，就可編出新的令人驚奇的「拳鬥劇」。當年李天祿本人確實曾證實這些舞臺演出，就是從我是山人的小說靈感而來。²⁹

29 李天祿口述（亦宛然主演，臺北田野調查筆記，1993年2月13日）。

如果說我是山人的小說是戰後臺灣布袋戲的少林寺表演相當重要的靈感來源，為何最後卻發展出各式各樣百家爭鳴的表演，尤其是所謂「金剛戲」或「金光戲」？許王認為：我是山人的少林寺小說，寫到《血戰羅浮山》後就中斷，因此布袋戲創作者只好自己編。然而筆者曾採訪胡金柱，他提過曾經讀過《洪熙官三戰周小紅》，³⁰則是屬於《血戰羅浮山》之後的小說結局，顯然我是山人的少林寺系列小說，並非就此中斷。

那麼為何會出現《血戰羅浮山》，小說來源突然中斷的說法？筆者認為這恐怕是因為我是山人的小說在1960年曾被臺灣官方列為禁書，因而此後在臺灣市面上無法買到他寫的小說。查證舊報紙資料，1960年2月臺北市警察局「依照臺灣戒嚴期間新聞紙雜誌圖書管制辦法第五九條之規定」大規模取締查禁之武俠小說共有97種，包括《三德和尚三探西禪寺》、《血戰羅浮山》等系列的少林寺小說。³¹ 因此民間藝人印象最深刻的小說貨源中斷，真正的原因恐怕就在於戒嚴時代臺北嚴厲的查禁有關。有趣的是當年這批97種禁書的書單，並未提到臺灣版《少林演義》收錄的《洪熙官大鬧峨嵋山》、《洪熙官三建少林寺》、《洪熙官三破白蓮觀》，而只有提到《三德和尚三探西禪寺》、《血戰羅浮山》。或許這就是戒嚴時代臺灣版《少林演義》仍得以刊印，但卻不包括其他禁書名單，並且隱匿原作者名，刪去原本的插圖。這就是臺灣版《少林演義》風行至今的奇特時代背景吧。

其次，布袋戲實際的戲園演出記錄，雖然1951年至1952年同樣是掛出《清宮三百年》的招牌，卻多少與我是山人的小說有關，例如《火燒九蓮山少林寺》、《洪熙官三建小林寺》、《洪熙官大破白蓮觀》、《童千斤下廣州》、《洪熙官三建少林寺》、《洪熙官血戰羅浮山》、《洪文定大破飛來寺》。少林寺英雄傳奇的故事，對布袋戲的影響非常深遠。當年西螺新興閣的鍾任祥曾經將他學自西螺振興社武館的拳腳功夫融合入戲，而創出了「拳頭戲」。³²

30 胡金柱口述（錦華閣主演，屏東里港田野調查筆記，1994年7月9日）。

31 〈內容荒謬武俠小說 查獲四萬多本〉，《聯合報》，1960年2月17日，第3版。

32 陳龍廷，《發現布袋戲：文化生態·表演文本·方法論》（高雄：春暉出版社，2010），頁158-164。

當時臺灣各戲班競演的少林寺戲齣，一開始只演到最厲害的角色白眉道人出場。五洲園二團的黃俊卿，不僅將整個以洪熙官、洪文定為主軸的戲劇脈絡，嫁接到獨臂神尼。這位神秘人物，是傳說清兵入關後未喪命的長平公主，後來出家為尼，而且在舞臺上創造出比白眉更厲害的「獨眼赤眉」都下山報仇。1952年之後的黃俊卿，他演到《清宮三百年第三集：獨臂尼姑下山》、《清宮三百年中集：獨眼赤眉下山》、《清宮三百年完結篇下集：少林派血戰百魔教》。看起來好像接續《清宮三百年》系列的中集、完結篇下集都演完，也該可以結束。號稱「布袋戲太祖牌主演」，黃俊卿所演的少林寺戲齣，「做戲的想欲煞，看戲的毋願煞」，於是只好繼續編《三怪人血戰百老祖（過江龍傳武奇妙）》、《少林客血戰獨角神魔》、《九長光血戰少林派》等。新編的少林寺故事，不僅創造出「獨眼赤眉」、「百魔教」、「獨角神魔」、「九長光」等負面角色，而正面角色出現「獨臂神尼」，還有加強了「過江龍」的戲份。

過江龍，可以在《洪熙官三建少林寺》臺灣版第一集〈第六回 遇異人洪熙官潮州卻敵 墜奇計方玉龍韓江失貞〉找到相關形象描寫：他本名張猛，練得一身登萍功夫，而有此外號。³³

過江龍的戲份，到了鄭壹雄、黃俊雄他們的表演裡更顯得重要。

1952年8月鄭壹雄在五洲園第一團當助演，初次在嘉義大光明戲院演出二十天，頭十天的夜戲《清宮三百年》，小標題〈洪熙官血戰羅浮山、洪文定大破飛來寺〉，屬於我是山人的少林寺系列故事；後十天的夜戲仍是《清宮三百年》，但是小標題卻是〈龍門少林兩派鬥法、步步嬌大戰飛來寺〉而且還標明「著者毛聊生（非我是山人著書）」，正好與嘉義文化戲院演出的西螺新興閣打對臺。〈龍門少林兩派鬥法〉如何演出呢？據鄭壹雄解釋說，少林派的敵人峨眉派、武當派都消滅之後，接著就換龍門派出頭。龍門，就是廣東羅浮山一代的修道人的通稱。若論功夫特色，龍門派教主「白鶴道人」則擅長輕功，若對手拳腳功夫打來，他行輕功可以像白

33 我是山人，《少林演義》下冊《洪熙官三建少林寺》第一集，臺灣版，頁99。

鶴一般，兩手展開，飄飄而行。而少林派功夫都來自少林達摩祖師所傳授的兩種功夫金剛功、輕功。少林派輕功的傳人就是「過江龍」，擅長「踏浪浮萍（phio）」的功夫，能夠走在水面或踩在樹葉上。金剛功的傳人就是洪熙官的師伯公星龍大師的弟弟星圓長老。少林派的英雄用一般的拳腳功夫，如羅漢拳，無法打敗龍門派的白鶴道人，必須借寶劍相助，因此接著發展的劇情環繞著如何借到寶劍的過程。³⁴

李天祿則將少林寺英雄故事演到總結局：這時「峨眉派」全滅，只剩下「武當派」與「少林派」依舊對立衝突。只好聘請在長白山上修煉百年的「長白三老」下山說和，要求他們以後出門不可再自稱「少林」或「武當」，因為武當派開山祖師張三豐與少林派之間本來也有師承關係，算來還是師兄弟關係，因此兩派各取「林」、「武」一字，合稱為「武林」，這也就是「武林皆兄弟」的由來。³⁵

相對的，比李天祿年輕一代的主演則更進一步演義少林寺的故事，接續英雄的系譜，最後發展出轟動一時的「金剛戲」。1953年10月鄭壹雄在臺南光華戲院演出，夜戲招牌雖是《清宮三百年》，而小標題〈大戰白眉、赤眉〉。鄭壹雄不僅讓小說中只有提到名字的「赤眉」請下山，「赤眉」出來又要橫行很久，直到洪文定、胡亞彪聯手打敗「赤眉」。他認為江山代有人才出，新時代要有新主角，新編戲齣《洪金郎血戰卅六洞》，即少林英雄打敗36名妖道。負面角色，當然少不了「白眉」，而且還將小說中只有提到名字的「赤眉」請下山，在舞臺上橫行很久，直到洪文定、胡亞彪聯手打敗「赤眉」。可是觀眾又要看，於是他們就演洪金郎（洪文定的兒子）與胡志林（胡亞彪的兒子）聯手打「五眉」。延續這樣的敘事邏輯，這些負面大角色一概稱為「○眉」。五眉，即白眉、赤眉、黃眉、長眉、老眉。如此不僅讓觀眾容易瞭解這些新出來的角色的輩份，而其戲劇模式也就是「愈請愈強」。據他的解釋，老眉道人為五眉之首，而長眉

34 鄭壹雄口述（寶五洲主演，臺南太子廟田野調查筆記，2000年4月16日）。

35 李天祿口述（亦宛然主演，臺北田野調查筆記，1990年1月2日）。

道人他擁有的眉毛比常人身高還長，甚至可以擁有刀劍般的奇幻能力。³⁶

鄭壹雄1950年代內臺戲表演少林寺，目前可以找到題綱抄本（見附錄二）。其正面人物，除了延續《萬年青》、歌仔冊已出現的方世玉、至善禪師，結合我是山人塑造的洪熙官、洪文定父子，以及胡阿彪、周人傑之外，鄭壹雄設計了許多小說文本未曾出現的情節，包括洪文定歸天，還有洪文定的兒子洪金郎，以及胡阿彪、周人傑的後代胡雲龍、³⁷ 周天勝出世等。這些反面角色不僅延續小說原有的白眉、赤眉，而且創出長眉、老眉，甚至最後大破八卦連霄樓、赤眉歸陰。依據這些抄本的分場設計看來，至少還可以連續再表演半個月以上的戲劇份量。其模式也就是「越請越強」，內容都是主演自己創造的少林寺，並揉合他們所熟悉的劍俠戲精華，顯得有更大的揮灑空間。藉此正好可以理解戰後的鄭壹雄對於少林寺故事的演義／延異。

1952年10月黃俊雄到彰化萬芳戲院，日戲《三建少林寺：洪熙官血戰羅浮山》，也就是「我是山人」版本少林寺的結尾，而夜戲《新靈拳寶劍：過江龍大破七十二觀》，則似乎是他自己編的新戲。過江龍這樣的的角色，黃俊雄以三花的味道來詮釋似乎頗受歡迎，因而逐漸遠離「我是山人」以洪熙官、洪文定為主軸，而轉移到過江龍這種原本次要角色身上。隔年3月他再次到臺中合作戲院，演出的夜戲就是《少林派血濺大空寺：清宮三百年完結篇下續》（見附錄一）。

這齣戲的「大空寺」應該是布袋戲主演者自己新編的，以使得戲劇重心轉移，而不致於受限既有框架而重新展開新局。從《獨臂神尼下山》、《過江龍大破七十二觀》，後來陸續出現《過江龍血戰蝴蝶派》，顯然黃俊雄已經逐漸創造出頗具代表性的重要戲齣。少林寺故事在黃俊雄手中，已經從洪文定、胡亞彪，演到他們後代半空兒、飄海兒，而新出場的角色九海神童，則是半空兒的後代，號稱「聖俠」。1954年10月在嘉義文化戲

36 陳龍廷，《臺灣布袋戲發展史》（臺北：前衛出版社，2007年），頁156。

37 對照1990年筆者從鄭壹雄的採訪所得知的資訊略有差異，他提到洪文定的兒子「洪金郎」，而胡亞彪的兒子稱為「胡志林」，取志氣在重建少林之意，最後的版本聽起來更切題。

院演出的《血染金蛇島》，1955年5月13-20日他在嘉義興中戲院開臺演出《聖俠血染金邪島：起龍兒血戰金邪老人，矮冬瓜大顯神通》。矮冬瓜，也就是黃俊雄後來在戲園最負盛名的六合系列布袋戲最早出現的人物之一；而新創的邪惡大魔頭「金邪老人」所居的巢穴，名曰「金邪島」。對照黃俊雄在1966年電塔唱片灌錄的《六合血染風波城》可以研判《臺灣日報》戲院廣告詞的「金邪老人」應該是「金蛇老祖」，而「起龍兒」則是「趙龍兒」印刷之誤。

據黃俊雄說：因他們是祀奉西秦王爺的戲班，禁忌直接將「蛇」說出口。這個禁忌的破壞，後來造成了1956年9月嘉義文化戲院大爆炸，也間接使得「五洲園第三團」的時代結束，而改以「真五洲掌中劇團」的執照重出江湖。當時他正好在嘉義文化戲院，夜戲演出《鬧海星血染金蛇島》。事情發生之前，黃海岱曾經到戲院探班，因為看到戲院看板出現蛇的圖像，而且夜戲標題還出現「金蛇島」，顯然觸犯了他們學習北管、信仰戲神西秦王爺的禁忌。涉及禁忌的動物，也只能婉轉地依照習俗稱呼「老六」，即十二生肖之中排第六的蛇。顯然年輕的黃俊雄不以為意，還自認為戲院看板盤柱而上的金蛇畫得很漂亮。爆炸發生前，黃海岱曾到嘉義文化戲院探班，非常氣憤地要求黃俊雄務必將戲名改為「夷島邪」。黃俊雄至今仍記得那是他在那家戲院表演的第7天，或第8天時，但還來不及改，兩三天後就發爆炸。³⁸

黃俊雄描述的時間點，頗吻合筆者整理的演出史料。黃俊雄最後一次在嘉義文化戲院表演的檔期1956年9月1日至10日，刊登於《地方戲劇》。此後嘉義的布袋戲廣告，再也不曾出現這家戲院。換句話說，嘉義文化戲院從此消失。而消失的原因，應該就是這場舞臺演出爆炸的意外。意外發生的時間推斷起來，可能是9月10日。黃俊雄說那天他正好演到過江龍獨探火魔教，正好與火魔女對峙接招的過程。當時內臺布袋戲使用鞭炮粉作為音效，當前場表演到某階段，後場助手注意電光手的信號，必須搭配敲響

38 黃俊雄口述（黃俊雄電視木偶劇團主演，雲林虎尾田野調查筆記，2002年3月23日）。

炮聲。

整體而言，黃俊雄從1950年代的臺灣商業劇場吸取經驗，此後努力讓自己加入當時布袋戲主流的少林寺。如果說，獨臂神尼、過江龍是舊小說固有的邊緣次要角色，那麼七海神童、趙龍兒、矮冬瓜，則是純粹在舞臺上現身的新面孔、新角色。這時黃俊雄在內臺時代最具盛名的戲劇人物六合都還未出現。六合，則是遲至1956年4月，在嘉義文化戲院演出，夜戲才首次出現《六合定干戈》。

無論是《萬年青》或我是山人的少林寺，他們所刻畫的背景多少都還與清末中國的真實地理有關，例如福建九蓮山少林寺、方世玉是廣東肇慶人，洪熙官廣東花縣人。但是鄭壹雄1950時代內臺戲的少林寺題綱，則出現大羅山、八卦山、山西卦虎山、百巒山等看來似曾相識，卻又無法指認出其實際地理是否就是指彰化八卦山，或員林百果山。而黃俊雄的《六合血染風波城》則連結至九海神童趙龍兒，甚至發展到北海白雪山、魔王島、金蛇島、西海蓮花島，西海九尖峰、南海飛龍島、逍遙島十二連環洞等稀奇古怪的歷險。布袋戲裡的島嶼大多是屬於邪惡、充滿機關陷阱、危險等負面價值，即使是保護六合禪師免於遭受「獨眼靈光五象尊」追殺的「逍遙島十二連環洞」，憑藉的也是重重的機關障礙。有趣的是這些島嶼與外界的往來，似乎與一般平地一樣，很少提及要抵達那些島嶼必須搭船。反而全劇邪惡大魔頭「獨眼靈光五象尊」居住的「風波城」，城外圍著「風波海」才有渡海的問題，而漂浮在海洋上的「白骨死亡船」同樣是邪惡的巢穴，其餘幾乎不會提及島嶼「外有海包圍」的事實。這種對島嶼、海洋的負面評價等印象，恐怕也是來自戒嚴時代教育推崇古代中國的「大陸」的認識論，使得一般人藉著書本對於神州大陸的長江、黃河的想像與熟悉，似乎遠遠勝過對於臺灣與鄰近島嶼的認知，或者說對於海洋有著一種不可逾越的恐懼感。這樣的恐懼感恐怕與戒嚴時代臺灣特有的海禁有關，使得生活在臺灣島上的人們反而很少有機會親近美麗的海洋。而陌生與充滿未知，卻很奇特的讓戰後來自臺灣島嶼對於歷史的虛構，卻無意

識地透露出對於海洋的禁梏，而島嶼本身竟然也成為惡魔居住的邪惡巢穴等莫名其妙的恐懼感。

結語

戰後臺灣的特殊處境與庶民文化的關係，張大春在一篇〈看不見的文革：臺灣民粹主義嘉年華〉³⁹提到：戰後的國民黨政府，一直免不了要面對「雙重的兩難」。一方面，整個黨國機器不得不為人民群眾製造集體的家國記憶：「不要忘記大陸千千萬萬的苦難同胞亟待解救」、「不要忘記大陸上的錦繡河山」，以期使「全國軍民同胞」有一個明確的目標敵人，更有一個清晰的理想遠景。另一方面，臺灣海峽居間屏障，固然確保了國民黨政府獨力發展的各種空間，但卻使國民黨政府與大陸的人民和資源距離越來越遠。此外，他敏銳批評1970年風行一時的電視布袋戲《雲州大儒俠》，觀眾從來沒人去追問：「雲州」是十三世紀元朝設置於中國大陸西北的雲州？還是十六、七世紀明朝設置於中國西南的雲州？他懷疑其背後更可能的真相，雲州並非遙指歷史上、中國大陸的任何一地，而是影射黃俊雄自己出生地的臺灣雲林。他強而有力地創造出一個虛構英雄「史豔文」，並藉著「大儒俠」囚犯髮型的流放形象，堅持儒家道德卻總遭受受傷、誣陷等折磨，在庶民心目中翻轉了中國傳統主流儒家思想的地位。因此他質疑這是庶民文化對黨國機器在「中國論述」上「雙重的兩難」所發動的反撲，而且要早於知識界、文化界發動的「鄉土文學論戰」等本土關切至少六年。

這篇文章尖銳指出的「擬似古中國」，其實在戰後初期臺灣布袋戲早已經是相當常見的現象。如果從民間的印刷品、布袋戲口頭表演等各種文本考察其所再現的「古中國」，從一開始援引來自中國的古地名，到後來幾乎是完全自由編造的想像。有趣的是這些純屬虛構的世界，卻是戒嚴時代躲避思想檢查可能比較安全的喘息空間，因而也引起觀眾巨大的迴響。

39 張大春，〈看不見的文革：臺灣民粹主義嘉年華〉，收錄於網站：<http://www.news98.com.tw/dj/image/article01.htm>（2006年2月1日點閱）。

這些引發熱烈的集體情感的始作俑者，並非始自1970年代黃俊雄的電視布袋戲，而是在1950年代臺灣布袋戲搬演少林寺就已普遍存在。而「大儒俠」的流浪形象，也能在洪熙官、洪文定等角色身上發現類似的特質。這些少林寺英雄，被清兵與峨嵋派、武當派等強大惡勢力追殺而四處流浪，他們尋訪異人，勤練武功以等待有朝一日可以「反清復明」，可以完成「革命」。他們所引起的情緒是複雜多元的，觀眾同情的不僅是等待時機的弱者，而且是他們身上的理想、抱負與熱血。當然此外，還應包括臺灣民間的習武風氣，乃至「少林武功蓋天下」等傳說的推崇。

藉著戰後臺灣布袋戲搬演少林寺的熱潮，本文嘗試分析這些熱潮背後的政治修辭，還有虛擬歷史。我們發現同樣的「少林寺」一詞，在印刷品，乃至口語表演文本存在著不同的「延異」。同樣的「少林寺」，《萬年青》將少林餘孽視為「頑梗」需要被消滅，戰後香港的陳魯勁則認為他們是「反清復明之人物」，而少林寺則被視為「反清復明之總機關」，甚至臺灣明鄭時代派遣部將蔡德忠、方大洪、胡德帝、馬超興、李式開等投身少林寺變身為「少林五祖」。而臺灣布袋戲將「反清復明」與「革命」或「革命黨」之類反政府詞彙合在一起。至此少林派與峨嵋派、武當派的江湖恩怨，不僅成為「反清復明」的大業，而且成為被布袋戲民間藝人直率地詮釋為「革命」。如果說「反清復明」只是類似戰後官方「反共復國」的政治修辭而已，那麼布袋戲舞臺上縱橫神州大陸的清兵與鷹爪，對應的不就是反共抗俄劇的「共匪」或「匪幹」？但是實際上布袋戲的表演文本卻遠非如此趨於一致，而是越來越分歧繁複。這種庶民的政治修辭，並非只是單一的聲調，而是藉著許多不同特質的戲劇人物，與特殊文本脈絡交織成複雜的修辭換喻，可說是多重聲音（plurivocal）、多重語言（plurilingual）、多重風格（pluristylistique），或說是藉著不同故事，甚至不同觀點，所共同組成的多音交響（symphonique）。仔細思考布袋戲表演的「革命」，似乎只是一種修辭，而缺乏實質的內涵。作為一種政治修辭，民間藝人的解釋頂多是「類似孫中山的革命」（黃順仁語），也許是

這些詮釋而使得他們在戒嚴時代的得以取得「政治正確」的發言權，並獲得戲園表演的空間。對於戰後臺灣民眾而言，他們本身可能很少實際參與政治的經驗，較具體的恐怕是日治時代的農民運動、議會請願運動，或者戰後初期的戒嚴。那麼為什麼舞臺上出現一種訴求反政府的革命活動，一群隱姓埋名、流浪天涯的悲劇英雄，會引起臺灣民眾強烈情感，確實是相當有趣的現象。如同解構主義者所提的「延異」，隱含有向外擴散及延宕的過程，「少林寺」一詞所涵蓋的早已不是書名標榜歌詠「清朝萬歲」的《萬年青》所影射的負面叛亂份子。相反的，戰後少林寺題材的布袋戲，不斷地由不同的創作者接力想像，甚至解嚴之後也出現過新的表演版本。不僅各種表演版本不斷地藉著歧異的主角，不同的敘事重心移轉而擴散出去，同時也不斷地延宕我們對於「少林寺」詞彙指射意涵的理解。有趣是解嚴後布袋戲表演的少林寺，反而是讓主要角色變成是臺灣出身，或者藉著小人物來影射當下社會議題，藉此與臺灣連結在一起。

其次，戒嚴時代臺灣布袋戲的少林寺表演，對於《萬年青》或我是山人所刻畫的中國真實地理可能相當陌生，因而他們自己創造的戲劇空間，往往將中國地名排列組合而自行捏造一個新地名，甚至是島嶼名。但是在搬演的過程，整體上幾乎都將這些不同的島嶼，當作大陸一般的平地來表演，幾乎不太去考慮島嶼四面環海的現實。這種歷史虛擬的世界，可說是一種戒嚴時代臺灣官方以大陸為主軸的認識論底下的產物。戒嚴時代臺灣官方的意識型態，就是反共復國。既然要反共復國，當然必須以大陸式的認識論為認同與情感歸屬的對象。因為這樣的偏重，而往往忽略臺灣本身就是島嶼的地理事實。戰後布袋戲戲園的舞臺上出現的島嶼，往往是如此古怪、不尋常，彷彿惡魔島的蠻荒之地，對於臺灣島嶼本身而言，是很大的反諷。這種對島嶼、海洋的負面評價等印象，恐怕也是來自戒嚴時代教育推崇古代中國的「大陸」的認識論，使得一般人藉著書本對於神州大陸的長江、黃河的想像與熟悉，似乎遠遠勝過對於臺灣與鄰近島嶼的認知，或者說對於海洋有著一種不可逾越的恐懼感。

附錄一 戰後戲園布袋戲的少林寺戲齣

年	月	日	區域	戲院	劇團	日戲	夜戲
1950	8	17-31	新竹	新華戲院	亦宛然掌中班	神童奇俠	再建少林寺
1951	7	21-?	臺南	慈善社戲院	亦宛然掌中班	空碇奇俠	清宮三百年（加演三國誌）
1951	12	1-11	臺中	合作戲院	五洲園二團	玉聖人大破太華山	火燒九蓮山少林寺
1951	12	12-20	臺中	合作戲院	五洲園二團	逢劍春秋（秦始皇吞六國）	火燒九蓮山少林寺
1952	2	6-?	臺中	樂天地戲院	新興閣掌中班	秦始皇併吞六國（峰劍春秋：孫臏海朝大門法）	清宮三百年（洪熙官三建小林寺）
1952	6	11-20	嘉義	文化戲院	東港全樂閣	大明劍俠奇案	清宮三百年〈火燒少林寺〉
1952	6	11-	豐原	光華戲院	五洲園二團	五龍十八俠	清宮三百年
1952	7	21-31	嘉義	文化戲院	五洲園二團	玉聖人大破太華山	清宮秘史洪熙官大破白蓮觀
1952	8	10-31	嘉義	文化戲院	西螺新興閣	峰劍春秋	清宮三百年〈童千斤下廣州、洪熙官三建少林寺〉
1952	8	1-10	嘉義	大光明戲院	五洲園第一團	崑崙劍〈兩派門法盡顯妙術〉	清宮三百年〈洪熙官血戰羅浮山、洪文定大破飛來寺〉
1952	8	11-20	嘉義	大光明戲院	五洲園本團	水滸傳	清宮三百年〈龍門少林兩派門法〉毛聊生
1952	8	21-31	嘉義	大光明戲院	五洲園第三團	包公案〈再續五義〉	清宮三百年〈龍門少林兩派門法、大破白鵝潭〉毛聊生
1952	8	21-31	嘉義	文化戲院	西螺新興閣	大明奇俠·八卦千刀樓〈高隆章平西涼〉	正本清宮三百年下續〈洪熙官大鬧白鵝潭〉
1952	8	21-31	東港	大舞臺戲院	林邊全樂閣	彭公大破木羊陣	清宮三百年火燒二建小林寺
1952	8	21-31	臺中	合作戲院	五洲園二團	大俠追雲客	清宮三百年第三集

年	月	日	區域	戲院	劇團	日戲	夜戲
1952	8	29-31	臺中	合作戲院	五洲園二團	清宮三百年上集 連續	清宮三百年第三 集（獨臂尼姑下 山）
1952	9	1-20	嘉義	大光明戲院	五洲園第一團	小五義	三百年〈龍門少 林大決雌雄，洪 文定大破魔王 島〉
1952	9	1-5	嘉義	文化戲院	新興閣本團	四遊記〈華光大 鬧天宮〉	清宮三百年完結 篇
1952	9	1-10	臺中	合作戲院	五洲園二團	清宮三百年上集 連續	清宮三百年第三 集（獨臂尼姑下 山）
1952	9	17-18	臺中	合作戲院	福興園掌中班	新俠白蓮劍大破 七星殿	五建少林寺洪文 定奇俠傳
1952	9	21-30	嘉義	文化戲院	五洲園第三團	小五義全本〈徐 良打虎得嬌妻、 艾虎三更迫女 財〉	清宮三百年下集 少林奇俠傳〈獨 臂神尼下山〉
1952	9	21-30	雲林	虎尾戲院	五隆園掌中班	明清八義	清宮三百年秘史
1952	10	1-?	嘉義	文化戲院	五洲園第三團	飛劍客大鬥魔天鬼	少林奇俠傳連續
1952	10	11-20	嘉義	美都戲院	嘉義假成真	金臺傳〈展南俠 三探龐相府〉	清宮三百年〈洪 熙官三破白蓮 觀〉
1952	10	21-31	彰化	卦山戲院	新興閣掌中班	羅通掃北連續/薛 仁貴東征樊梨花 掛帥	清宮三百年/靈拳 寶鑑完結篇
1952	10	21-31	彰化	萬芳戲院	五洲園第三團	三建少林寺（洪 熙官血戰羅浮 山）	新靈拳寶劍（過 江龍大破七十二 觀）
1952	11	1-10	彰化	卦山戲院	新興閣掌中班	羅通掃北連續/薛 仁貴東征樊梨花 掛帥	清宮三百年/靈拳 寶鑑完結篇
1952	11	1-10	彰化	萬芳戲院	五洲園第三團	三建少林寺（洪 熙官血戰羅浮 山）	新靈拳寶劍（過 江龍大破七十二 觀）
1952	11	21-	臺中	合作戲院	新興閣掌中班	高良玉大破鐵球 山	靈拳寶鑑全本/ 清宮三百年完結 篇（洪熙官大破 十二連環島）

政治修辭·歷史虛擬：戰後臺灣布袋戲的少林寺「延異」

年	月	日	區域	戲院	劇團	日戲	夜戲
1952	11	28-30	新竹	新舞臺戲院	中州園掌中班	三建少林寺	大破陰陽塔
1953	1	10-?	南市	慈善戲院	亦宛然掌中京班	明清八義〈大義勝英武俠傳〉	奇俠怪老人（女俠呂四娘刺死雍正帝復仇）
1953	1	11-31	臺中	合作戲院	五洲園二團	明清三劍客	少林派血戰百磨教（清宮三百年完結篇下集）
1953	1	21-?	臺中	南臺戲院	新興閣本團	清宮三百年（少林派血戰白娥潭）	江南五俠女（大破八度山）
1953	2	1-12	臺中	合作戲院	五洲園二團	清宮三百年中集（獨眼赤眉山）	小林派血戰百魔教（三百年完結篇下集）
1953	3	21-31	臺中	合作戲院	五洲園第三團	雍正奇俠傳（江湖二十四俠）	少林派血濺大空寺（清宮三百年完結篇下續）
1953	4	1-?	嘉義	文化戲院	西螺鍾任祥	志善出世	孝子復仇記
1953	4	21-23	員林	文化戲院	新和樂掌中班	十八路反王（程咬金起義）	清宮三百年秘史（三建少林寺）
1953	4	21-30	臺中	合作戲院	五洲園二團	清宮三百年中集（獨眼赤眉山下山）	少林派血戰百魔教（清宮三百年完結篇下集）
1953	4	24-?	臺中	南臺戲院	新興閣本團	清宮三百年（少林派血戰白娥潭）	江南五俠女（大破八度山）
1953	9	1-30	臺中	合作戲院	五洲園二團	新封神榜	三怪人血戰百老祖（過江龍傳武奇妙）
1953	10	2-?	南市	光華戲院	寶五洲掌中班	忠義俠大破七十二島	清宮三百年（大戰白眉赤眉）
1953	11	3-?	高雄	新高戲院	新興閣本團	南北斗大破水晶宮（江南武俠女齊會）	至善出世奇俠傳
1953	12	11-?	嘉義	文化戲院	五洲園二團	清宮三百年	崑崙八大俠
1953	12	1-10	高雄	明星戲院	西螺新興閣	南北斗大破水晶宮	清宮三百年（正上海版）
1953	12	11-?	彰化	萬芳戲院	五洲園第三團	三好漢大破火魔塔	過江龍血戰蝴蝶派

年	月	日	區域	戲院	劇團	日戲	夜戲
1954	1	12-?	嘉義	文化戲院	新世界掌中班	清宮三百年（童千斤下廣州三探西禪寺）	玉蝴蝶連續〈大戰青城派〉
1954	2	3-28	臺中	合作戲院	五洲園二團	三怪人血戰百老祖	少林客血戰魔人
1954	3	1-20	彰化	萬芳戲院	五洲園二團	玉聖人大破太華山	九長光血戰少林派（清朝拳術武俠傳）
1954	4	1-?	南市	光華戲院	寶五洲掌中班	五虎戰青龍〈郭子儀出世〉	清宮三百年連續〈少林派血戰赤眉〉
1954	4	1-20	臺中	合作戲院	五洲園第三團	新濟公傳	七海神童
1954	6	1-19	臺中	合作戲院	五洲園二團	三怪人血戰百老祖	小林客血戰獨角神魔
1954	7	1-20	臺南	新市戲院	西五洲掌中班	忠勇孝義傳	清宮秘史下集
1954	8	11-20	臺南	新市戲院	西五洲掌中班	忠勇孝義傳	清宮秘史下集
1954	10	1-?	嘉義	文化戲院	五洲園第三團	怪俠追風客	血染金蛇島
1954	11	21-30	大灣	西都戲院	寶五洲掌中班	荒山劍俠每日連續	小林客血戰乾坤島
1954	11	3-12	臺中	合作戲院	五洲園第三團	怪俠追風客	七海神童
1954	12	11-?	南市	光華戲院	寶五洲掌中班	黃怪客血鬥武龍坡	少林客大破乾坤島（少林派血戰黃眉、乾坤老祖）
1955	3	21-31	大灣	西都戲院	寶五洲掌中班	神馬怪俠全本	小林派血戰乾坤島
1955	5	13-20	嘉義	興中戲院	五洲園第三團	過江龍血戰蝴蝶派（前清故事劇，科學化大打鬥）	聖俠血染金邪島（起龍兒血戰金邪老人，矮冬瓜大顯神通）
1955	8	1-10	臺北	環球戲院	亦宛然掌中班	香港新到臺北小說改編	
1955	10	1-?	南市	光華戲院	寶五洲掌中班	武童大明英烈傳	少林奇俠（十八代祖師二代祖師午能老祖血戰北極祖師）

資料來源：《臺灣新生報》、《中華日報》、《民聲日報》、《聯合報》、《全民日報》、《臺灣日報》

製表人：陳龍廷

附錄二 鄭壹雄的少林寺題綱抄本

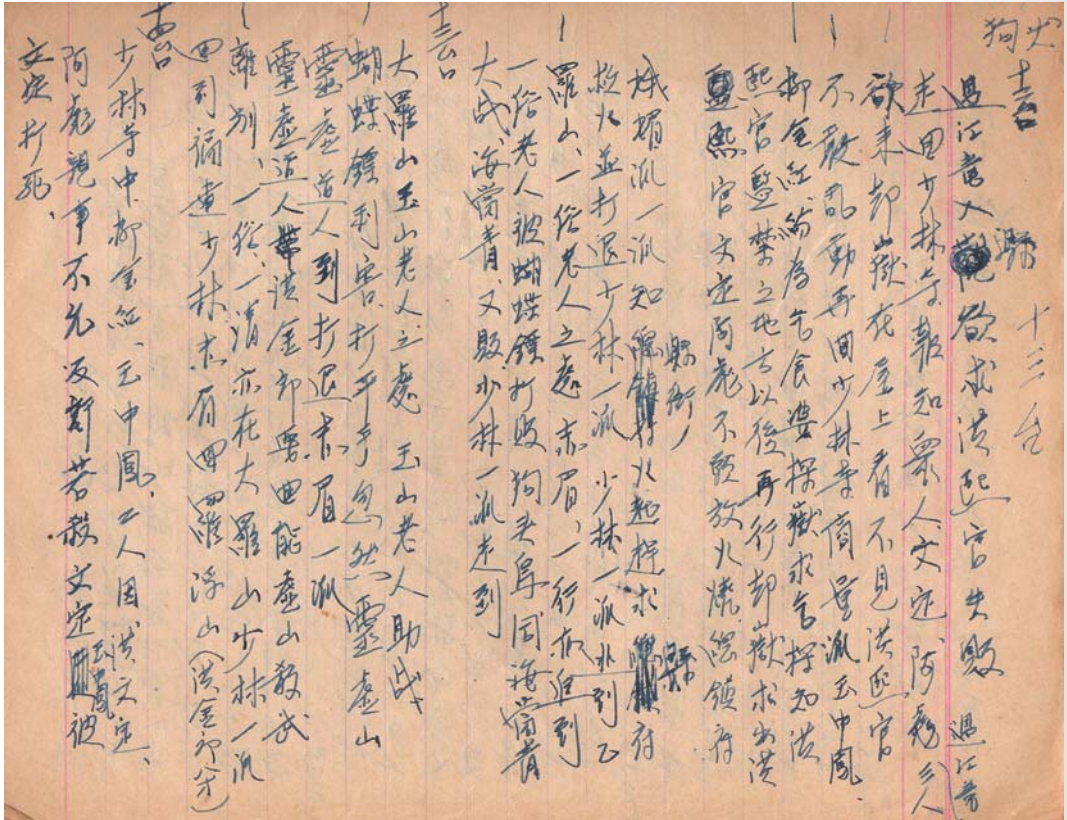


圖1：鄭壹雄的少林寺題綱抄本。這份手稿有標示「臺數」，研判應該是鄭壹雄在戰後戲園時代演出的抄本。

資料來源：臺中春秋閣掌中劇團提供。

參考書目

一、專書與期刊

吳昊，〈真正的武林舊事：重提嶺南少林舊事〉，《香港功夫電影研究》，香港：第四屆香港國際電影節，1980年。

呂訴上，《臺灣電影戲劇史》，臺北：銀華出版社，1961年。

張大春，〈看不見的文革：臺灣民粹主義嘉年華〉，收錄於網站：<http://www.news98.com.tw/dj/image/article01.htm>（2006年2月1日點閱）

江蘇省社會科學院，《中國通俗小說總目提要》，北京：中國文聯出版公司，1990年。

肇遠，〈看臺灣地方戲劇改進的前途〉，《地方戲劇》3（3），臺北：地方戲劇協進會，1953年。

陳龍廷，《發現布袋戲：文化生態·表演文本·方法論》，高雄：春暉出版社，2010年。

陳龍廷，《臺灣布袋戲發展史》，臺北：前衛出版社，2007年。

Jacques Derrida, *L'Écriture et la difference*. (Paris: Seuil, 1967)

Mikhail Bakhtin, *Esthetique et theorie du roman*. Traduit par Daria Olivuer. (Paris: Gallimard, 1978)

二、史料

〈內容荒謬武俠小說 查獲四萬多本〉，《聯合報》，1960年2月17日，第3版。

《新刻方世玉打擂台》（1-4冊），廈門：會文堂出版。

江欽饒，《少林演義》（1-40集），江黑番外臺布袋戲表演錄音，2016年。

吳清發，《少林英雄傳》（1-6集），外臺布袋戲表演錄音，1990年代。

我是山人，《三德和尚三探西禪寺》，香港：大中書局，1947年。

我是山人，《少林演義》上冊《洪熙宮大鬧蛾媚山》（一至四集）臺灣版。

我是山人，《少林演義》下冊《洪熙宮三建少林寺》（一至二集第三回）臺灣版。

我是山人，《少林演義》下冊《洪熙宮三破白連觀》（二集第四回～第四集）臺灣版。

黃俊卿，《火燒少林寺》（1-6集，唱片編號FL793-795；FL889-903），臺北：鈴鈴唱片，1965。

黃俊雄，《六合血染風波城》（1-6集，唱片編號TW布01-36），臺北：電塔唱片，1966年。

鄭壹雄，《少林英雄傳》，臺南廣播布袋戲錄音，1990年代。

三、田野調查

李天祿口述，（亦宛然主演，臺北田野調查筆記，1990年1月2日）

李天祿口述，（亦宛然主演，臺北田野調查筆記，1993年2月13日）

許王口述，（小西園主演，臺北田野調查筆記，1990年1月2日）

鄭壹雄口述，（寶五洲主演，臺南太子廟田野調查筆記，1990年1月23日）

黃順仁口述，（美玉泉主演，臺南關廟田野調查筆記，1990年1月23日）

黃海岱口述，（五洲園主演，雲林崙背田野調查筆記，1993年2月7日）

胡金柱口述，（錦華閣主演，屏東里港田野調查筆記，1994年7月9日）

鄭壹雄口述，（寶五洲主演，臺南太子廟田野調查筆記，2000年4月16日）

黃俊雄口述，（黃俊雄電視木偶劇團主演，雲林虎尾田野調查筆記，2002年3月23日）

施秋旺口述，（春秋閣主演，臺中何厝田野調查筆記，2015年8月14日）

Taiwanese Puppet Show “*Siau-lin-si*” as Différance: On Their
Political Rhetoric and Historical Imagination

Long-ting Chen*

Abstract

A great deal of effort has been made on Taiwan's puppet theatre (*po-te-hi*). What seem to be lacking, however, is to understand their political rhetoric and historical imagination about the repertoire of "*Siau-lin-si*". They were inspired by traditional fiction and new roman of Hong Kong, by '*koa-a*' booklets, by Shanghai style's Peking opera, or even created purely by puppeteers themselves. Although the same name of "*Siau-lin-si*", their meanings are so different, just like Jacques Derrida's word "différance", not a word, not a concept, but both "to defer" and "to differ" as a number of heterogeneous features.

This paper will explore the problem of puppet theatre "*Siau-lin-si*" in Taiwanese language after World War II. We'll examine the data collected by advertisement of newspaper on puppet theatre, by puppeteers' reports, by manuscripts of commercial puppet theatre in 1950s, by their performance-texts. If the topic of anti-communism is a monologue of official text under martial law in Taiwan, we could say that those different puppet's texts performed plurivocal, plurilingual, pluristylistique stories just like a parallel symphony of Mikhail Bakhtin.

keywords : puppet theatre, *Siau-lin-si*, historical imagination, rhetoric, metonymy

* Professor, Department of Taiwan Culture, Language and Literature National Taiwan Normal University