

黃致凱〈散戲〉中的雙關語運用及其效應

王雅嫻

南華大學文學系碩士班二年級

摘要

〈散戲〉為黃致凱改編自洪醒夫同名小說的戲劇作品，洪醒夫之作雖為悲劇，但黃致凱在創作上繼承了李國修的編劇體系，加上自身為喜劇演員出身，於是在創作上常以「喜劇」方式進行書寫。古今中外，編劇家在喜劇的詮釋上常見以雙關語的手法造成詼諧的效果，本文試圖將修辭法中的雙關分類，再依〈散戲〉中雙關語的使用狀況進行歸類與分析，探究雙關語的作用，如何在本劇中讓角色達成具有「喜劇」效果的期待。

關鍵詞：雙關語、黃致凱、散戲



一、前言

古今中外由小說改編成劇本，在作為舞台劇演出的例子繁多，〈散戲〉為作家洪醒夫（1949-1982）榮獲第三屆聯合報小說獎第二獎之作品並收錄於《黑面慶仔》，經由黃致凱與明華園合作改編而成。石光生曾指出：「明華園首度嘗試『在地文學跨界新作』，以台灣小說家洪醒夫的得獎短篇小說〈散戲〉為藍本，由現代劇場新銳黃致凱負責編導重任……做為台灣歌仔戲的尖端劇團，明華園的新作《散戲》極具指標意義。」¹黃致凱在創作上承襲了李國修的編劇要領，此劇集結傳統歌仔戲與現代舞臺劇元素並全程使用臺語發音，可謂傳統歌仔戲的繼承與創新。

洪醒夫的原著小說〈散戲〉主要描述「玉山歌劇團」在劍美案戲目演出發生的事情，班主金發伯、演員秀潔、阿旺嫂、翠鳳四人在台前演出情況與過去輝煌時代的記憶穿插描述，感慨歌仔戲邀約場次、團員數量大不如前，取而代之的是康樂隊以及像雜耍的特技演出，近年甚至在台上唱流行歌「拚台」，求生存加入喪葬行列、接受了賣藥郎中的「蜘蛛美人」騙人勾當的建議，面對傳統戲曲從繁榮到現在的沒落，各自的心情與心態。黃致凱的〈散戲〉係以洪醒夫小說為底本，但為因應小說改編為戲劇，筆者觀察作者在此劇本中常以雙關語的對白進行創作，使劇本立體化，而這種在特定語境上使用某些詞彙或句子的做法，亦可增加劇本觀賞的趣味性。黃致凱在《李國修編導演教室》一書談論喜劇創作曾說「喜劇和悲劇是一體兩面，只是從不同角度切入而已——觀眾俯視著悲劇裡的人物受苦，俯視著喜劇裡的角色犯錯。」²此喜劇並非一般所熟悉的幸福結局或充滿歡樂氣氛，而是在悲劇中看見喜劇，亦在喜劇中感受到悲劇，故作者在情節的比例上做了調整，安排了人物的增減，並以戲中戲的手法，讓現實的私生活與戲劇中的劇情呈現做對比，也試圖讓角色都有「喜劇的機會」。學者石光生雖在〈傳統與現代劇場的交融：論明華園《散戲》的後設詮釋〉比較了文本增刪人物及情節的重點與意涵，但對於用語並未多加論述，本文試圖單純針對劇本的用語型態，探究其在劇中如何達成讓角色具有「喜劇」效果的期待。

二、〈散戲〉中的雙關語應用

一個字詞或句子會在不同的語境產生不同的意義，故在雙關語的運用上，必須在特定的語境中使用，此特定語境乃指為使其呈現意在言外之效果所設計出的適當語言環境，讓讀者在一定的情境中運用，使之能正確解讀此字、句的雙層涵義。陳正治在《修辭學》提出雙關的使用原則有二：一是「相關的表體和本體，應具有音或義的結合關係」、二是「注意語境及情趣的設計」³而黃慶萱在《修辭

¹ 石光生：〈傳統與現代劇場的交融：論明華園《散戲》的後設詮釋〉，《閩南文化研究》第22期（2016年12月），頁102。

² 李國修原著、黃致凱編著，《李國修編導演教室》（臺北：平安文化，2014），頁300。

³ 陳正治：《修辭學》（臺北：五南，2009），頁156。



學》第二篇第十七章雙關中論及原則，他認為應當符合「要蘊藉、要風趣、要鮮活、要切時」⁴讓相關義躲藏在其中，可令人深思，因此將之分為表層和深層涵義，此兩層涵義在音或義的使用上必須密切連結讓內容與實質上的關聯緊密，而表層意義乃深層含義之依據，應避免艱澀難懂亦不可顯而易露，巧妙地在詞語中隱藏趣味，故用詞上表層的字義需明確避免造成誤會，而深層必須蘊含情趣，故在創作雙關語的時候，必須注意其使用語境及情韻。

依前述原則，雙關是在特定的語境下，不直述本意，而藉由事物的關聯性，將其相似或相關特點的句子進行重組，使語詞、字句具有雙重意義。張春榮在《現代修辭學》一書說明雙關立足「一音多字」、「一字多義」的語言性質；自「音同」、「音近」的聯想上，別有會心；自語言轉換（「中文、英文」、「國語、臺語」等）上別有新解；自增刪、跳脫、省略的敘述中，產生歧義，充滿發揮語言的機智趣味。⁵而黃慶萱《修辭學》中解釋雙關是「將兩種通常屬於不同範疇的觀念，藉其中隱藏的類似之點，而加以出人意表的替換或聯繫。」⁶蔡宗陽在《修辭學探微》提及雙關是「在語文中，利用一個字、詞、句的音與義條件，同時關顧兩種不同情景、事物或兼含兩種不同意義的一種修辭技巧。」⁷沈謙則認為雙關是「一語同時關顧兩件事物或兼含兩種意義的修辭方式」⁸，關於雙關種類之分類各家不同，筆者依據上述學者觀點及黃健勛在其學位論文研究製表⁹，將雙關修辭依其運用的媒介音、詞或句，分為諧音（字音）雙關、詞義雙關、句義雙關三類。

（一） 諧音雙關

諧音雙關又稱字音雙關，利用相近字詞的同音或諧音構成多種含義。相對於其他種雙關語用法，諧音雙關在此劇本中，運用篇幅居大多數，以下列表說明：

場次	原文	諧音
第一場	韓琦	蕃薯
第二場	駙馬	我媽
	將妻兒來謀害	將青暝帶來廟內
	韓琦若將香蓮殺	蕃薯食了換榴槤殺
第三場	你可以	你的屎
	不能	勳駛
	講	管

⁴ 黃慶萱：《修辭學》（臺北：三民書局，2007），頁 450-453。

⁵ 張春榮：《現代修辭學》（臺北：萬卷樓，2013），頁 38。

⁶ 黃慶萱：《修辭學》（臺北：三民書局，2007），頁 235。

⁷ 蔡宗陽：《修辭學探微》（臺北：文史哲出版社，2001），頁 18。

⁸ 沈謙：《修辭學》（臺北：國立空中大學，1996 年修訂版），頁 63。

⁹ 黃建勛：《「諧音雙關」新聞標題融入國小國語修辭教學研究－以 2007 年 11、12 月五大報為例》（臺北：臺北市立教育大學中國語文學系碩士班碩士論文，2011 年 12 月），頁 18-19。



經典劇碼〈鋤美案〉中的人物「韓琦」，與閩南語發音中「蕃薯」相似，劇中劇的主角在不熟悉台詞又緊張的情形下，把發音相近的詞彙進行轉變：「駙馬」轉換成「我媽」、「妻兒」錯聽為「青暝」、「謀害」錯聽為「廟內」以及把「香蓮」改為「榴槤」，也讓劇中劇的荒謬感更添一筆。第三場部分，一樣使用諧音雙關，利用「你可以」及「你的屎」、「不能」以及「勳駛」，達成趣味性。

而下述四種雖也為諧音雙關，但未特指某一物且重複頻率較高，故在此另外列舉討論。在閩南語的發音中，我們將桌子國語的「出」讀為「勿」，編劇在第六場戲利用此特色將「糕子」、「刀子」、「桌子」、「桃子」發音相似的四者做雙關語的應用：

金發叔：這是廟裡拜拜的糕子，大家吃平安。

順仔：（一手拿著道具刀子，一手拿著糕子）刀子要給誰的？

美琴姐：是保平安的。

順仔：（會錯意）刀子保平安。那糕子是做什麼的？

美琴姐：刀子是陳世美派人殺秦香蓮的證據。

順仔：（會錯意）糕子是證據。

美琴姐：證你去死！誰拿什麼道具都不知影？不會就不要亂應頭路！

△ 順仔拿著刀子和糕子手足無措，張仔剛好經過。

張仔：——順仔你在幹嘛？

順仔：我也不知道，我很緊張。

張仔：（雞婆幫忙解釋，結巴）你就拿刀……刀子去切桌……桌子，把糕……糕子放在桃……桃子。安呢……你聽有沒？

順仔：（果絕地）有。

阿珠姐：（納悶地）按呢……你也聽有？！

△ 順仔笨手笨腳，完全會錯意，走至舞台一角，把糕子放在桃子上，然後拿著刀在切桌子。¹⁰

台上演員把「糕子」、「刀子」、「桌子」、「桃子」像繞口令般講了一次，增加趣味性，而這諧音的誤會在第六場後半段再次出現，反覆提醒觀眾，讓此雙關效果持續迴盪：

△ 順仔上，他拿著刀子在切桌子。稍頃，春生上。

春生：順仔，你在幹嘛？

順仔：我不知道，阿珠姊剛剛叫我拿刀子去切桌子。

春生：喔，不是說有糕子可以吃平安？在哪？

¹⁰ 黃致凱：《散戲》（第六稿），電子檔，2016，頁19。



順仔：糕子我放在桃子上面。¹¹

應是拿刀子切桃子，把糕子放在桌子上，由於順仔的混淆變成拿刀子切桌子並且把糕子放在桃子上的荒謬行徑，緊接第七場戲，負責準備道具的順仔依然搞不清楚，在關鍵時刻錯拿了道具：

△ 王朝（順仔）拿出一盤糕子。

王朝：大人，證據在此。

包青天：（當場傻眼，硬轉）王朝，用膳時間未到，本官不需要糕子，本官要的是刀子。¹²

刀子拿成了糕子，包青天一看，馬上應變告訴他要的是刀子不是糕子，再次使用同一組諧音引起笑鬧。從第七場到第十八場¹³，中間穿插其他雙關效果，但到第十八場時，再次回歸到「刀子」與「糕子」之諧音：

美琴姊：順仔，沒有剪刀，你隨便拿一隻刀子也可以。

△ 順仔一時緊張又拿成糕子。

美琴姊：（理智斷線，抓狂）你又拿糕子！又拿糕子！你用糕子怎麼剪肚臍！我被你打敗。站在那邊幹嘛？男生閃邊吧！

第十八場戲為生子之劇碼，在緊張時刻再一次因諧音的錯聽「出包」，且連結上半段場次的效果，讓此詞彙雖已於第六場、第七場頻繁出現卻不感到乏味。

（二）詞義雙關

詞義雙關乃指一個字詞在句中含有兩種意義或事物。在劇本詞義雙關總共出現了三次，第一次為第二場進旺與阿蘭的兒女被指派飾演秦香蓮的一對兒女，在上台前，團主阿珠姊交代兩人「你老母閃到哪，你們就跟著你阿母走」¹⁴，後半段兒女卻跟著飾演陳世美的母親阿蘭離開舞台，阿蘭推著兩個小孩上場，兄妹倆緊跟著阿蘭並說：「團主說，殺人的時候要找阿母。」¹⁵母親這個詞，一是指劇中劇飾演擁有兩個孩子的秦香蓮，但年幼的孩子卻以為是現實生活中同在台上演

¹¹ 同前註，頁 21。

¹² 同前註，頁 24。

¹³ 原稿編列為第十九場戲，但詳看原稿場次編寫第十五場後直接跳十七場，漏標示了第十六場，故依場次計算此應為第十八場。

¹⁴ 同註 11，頁 6。

¹⁵ 同前註，頁 6。



戲的母親阿蘭，因此孩子錯跟了「母親」。第二、三次出現則為第六場，劇團中的順仔被帶去賭博，美琴姊對順仔說：「你賭輸不會脫褲子？」¹⁶順仔說：「我就是輸到衣褲攏脫了」¹⁷臺灣俚語在賭博賭輸時會以「輸到脫褲」¹⁸來形容慘敗，但順仔僅針對表面涵義「脫褲子」進行解釋。接著春生對順仔說他們是穿同伴褲子長大的「好兄弟」，指他們雖不是親兄弟卻情同兄弟的好情誼，不開心兒子順仔去賭博的母親美琴，此時只是不屑地回了一句「七月半才有好兄弟」¹⁹，「好兄弟」是台灣民俗傳統用來稱孤魂野鬼，也因大多數的觀眾都知道此代稱，讓這種黑色幽默容易使人會心一笑。最後一次出現則在第十八場，劇中負責準備道具的順仔，遺失了台上需要使用的假嬰兒道具，慣用語常會說無中「生」有，台前缺少的是假產婦要的嬰兒道具，此時後台正有一位真產婦阿蘭在生產，作者便利用無中生有的「生」字與懷孕生產的「生」結合，要產婦把道具給「生」出來，這雙關讓此荒謬的舉動更添趣味。

(三) 句義雙關

句義雙關乃指一句話或是一段文字，雙關到兩件事物或兩層意思的。中國經典戲劇〈鋤美案〉描寫陳世美中狀元又當了駙馬，元配秦香蓮攜子尋夫，陳世美不僅不認妻，反派韓琦²⁰滅其口，韓琦知實情後自刎，秦香蓮便向包拯控告，包拯設計兩人對質審案，人證、物證皆齊，欲定陳世美之罪，太后、公主聞訊營救，太后認為此乃家務事，包拯難為情，乃取三百兩勸退秦香蓮，秦香蓮怨包拯乃官官相護，青天便立即下令奪去駙馬烏紗帽並以虎頭鋤²¹伺候，令牌一出便開鋤，陳世美的一生就此了結。進旺在現實生活中已娶阿蘭為妻，卻又與劇團的素梅發生婚外情，陳世美負心漢形象對應進旺的出軌，讓在台上秦香蓮指控陳世美拋妻棄子，暗示戲外的進旺，如負心的陳世美一樣，打算另娶他人。也因此，在營造句義雙關時，皆是利用演員在劇中劇演出時出戲，達到雙關效果。

第七場戲的開端便是飾演陳世美的阿蘭出戲，對著飾演展昭的進旺喊著負心漢，而同場飾演公主的素梅登場時說她要一定要拯救駙馬，陳世美（阿蘭）卻說免她雞婆，於是公主（素梅）就嚷著說要回去了。元配與第三者在台上出戲吵架，是包青天要公主留步並盡速接上台詞，才讓劇中劇再繞回戲情發展，這也為後面的劇中劇演員們的出戲拉開了序幕。先安排同場國太出場，與王朝、馬漢的出戲：

¹⁶ 同前註，頁 21。

¹⁷ 同前註，頁 21。

¹⁸ 一說「輸到當褲」，輸到把褲子都典當了，表示連褲子都拿去當了，輸到一無所有。

¹⁹ 同註 17，頁 21。

²⁰ 韓琦，有另一翻譯為韓琪。

²¹ 在劇本中寫專殺各級官員的虎頭鋤，但另有一說為專鋤皇親國戚的龍頭鋤。



馬漢：有請國太上座。

國太：（看到飾演馬漢的春生就一把火）大膽，你看到哀家竟然還不下跪行禮！

馬漢：……我！

國太：（公報私仇）你什麼？你不過是個小小的捕快！跪下！

△飾演馬漢的春生心不甘情不願的跪下。

王朝：國太！

國太：（對飾演王朝的順仔）你也一樣，跪下。

△飾演順仔的王朝也只好跟著下跪。

包青天：國太！應該讓他們平身了，本府還要審案呢！

△王朝馬漢想要趁機站起身。

國太：大膽！包卿，清官難斷家務事，你就讓他們兩個反省一下吧！——

秦香蓮啊（唱）你不知好歹冒犯皇親，罪不可赦，我抓妳去關，看妳的兩個小孩該怎麼辦？——來人啊！

飾演國太的美琴，貴為國太理當能讓捕快下跪行禮，但觀眾有了前面飾演馬漢的春生帶著飾演王朝的順仔去賭博的背景，就能了解此「下跪行禮」另有公報私仇之意，當包青天想把演員們拉回劇本，國太（美琴）卻再補上一句：「清官難斷家務事」，表面上是說青天難斷公主與陳世美之家務事，實則暗指處理自己的兒子順仔與朋友春生賭博家務事。接著巧妙地在劇中劇安排阿旺飾演展昭、妻子阿蘭飾演陳世美、第三者素梅演公主，讓陳世美登場時，展昭能合理站在台上，得以營造反諷的趣味效果：

公主：母后，請妳一定要替我作主，我一定要保住我的尪婿！

陳世美：保你的尪婿？！（出戲，竟對飾演公主的素梅）妳在作眠夢！

秦香蓮：陳世美，（提示性地）妳現在是不是有一段話想對我說？！

陳世美：（意識到）喔……是，我有話要跟你講（故意轉身對著公主唱）

賤婦刁言 誰人是你尪

貪慕榮華 空做春秋夢

顛倒是非 誣賴不知輕重

親手打入地獄欠你一人

包青天：陳世美，公堂之上你要做什麼？

陳世美：（即興，故意亂演）我想要休妻。

公主：誰稀罕啊！（轉身要走，被眾人拉住）

國太：駙馬千萬不可啊！

陳世美：（藉機罵素梅）各位有所不知，公主到處和別的男人勾勾纏，犯了七出之罪，像她這種不要臉的女人，不要也罷！

公主：是我去和別人勾勾纏，還是別人來找我勾勾纏。我想展護衛……（叫



住想溜走的進旺)應該調查的很清楚。

展昭：公主，我想公堂之上，應該還是(口誤)讓阿爸——不是，阿……包大人為你作主。

陳世美：眾位，我是陳世美，我有權力決定自己的命運。我認為陳世美對不起秦香蓮，他應該回到元配身邊。²²

同一場次阿蘭(陳世美)利用出戲把原本唱戲對象秀潔(秦香蓮)轉移到素梅(公主)身上，並配合原台詞進行暗喻及反諷。表面上是劇中劇的陳世美在指控秦香蓮，事實上是劇團的阿蘭在罵素梅。演員們不斷地出戲再被同場演員拉回劇情發展，一來一回中讓雙關得以呈現又能合理化劇情，陳世美(阿蘭)的「即興」演出，罵著公主(素蘭)和別的男人糾纏又說「我認為陳世美對不起秦香蓮，他應該回到元配身邊。」同時暗指現實中的「陳世美」進旺對不起元配阿蘭，應當回到她身邊。

第七場飾演包青天的是金發叔，他說：「陳世美……不可休妻，我勸你作回駙馬，否則很多事情會無法收拾」²³一指要是陳世美放棄當駙馬就改變了原本的劇本，演員們無法演下去，二指金發叔無法收拾出戲的結尾。在第十四場是演包青天的則是阿珠姊，包青天在審案過程中提及：「皇上，你早不來晚不來，現在你來使得案情更加複雜」²⁴一指皇上非劇中劇原本安排的出場人物，忽然出現導致原本秦香蓮鬧雙包的荒謬劇本更加複雜，二則指阿珠姊在台上處理出戲的方法更加複雜。

第十四場接著出場的是國太，他對皇上說「皇兒，你是一國之尊，這是後宮的事情，哀家來處理就好，來人送駕。」²⁵表面上指稱公主與陳世美之案乃後宮之事，交由國太處理，主掌國家存亡的皇上不需管這種兒女私情。另外一層涵義乃是希望藉此讓原本不該出現在劇情中的皇上能順理成章地離開舞台。但皇上(阿正)乃因私奔遭追逐而意外逃上舞台，故回了一句：「不，母后，皇兒死也要待在你身邊」表面是依賴著母后，事實是在躲藏台下發現自己私奔的母親，所以無論如何都要待在場上。

綜觀以上三種分類：諧音(字音)雙關、詞義雙關、句義雙關，可發現諧音(字音)雙關均以臺語相似的諧音呈現，詞義雙關則大多為熟知的俚語，而句義雙關則利用在舞台上的出戲達成「言外之意、弦外之音」也就可以了解其意在言外的隱藏涵義。在運用時，必須配合劇本人物的背景知識，以及在這樣的語境中

²² 同註 18，頁 26。

²³ 同前註，頁 27。

²⁴ 同前註，頁 41。

²⁵ 同前註，頁 42。



才能達到雙關的效果，這不僅僅是雙關之特色，在文字傳達上更具有一定的效用。

三、〈散戲〉中雙關語的意義及特色

劇本注重如何演出，必須在角色對話內使人物更加立體化，故在創作劇本人物時，會隨著劇情推進藉由對白及其行為呈現人物的性格、情感和價值觀，而編劇為增加劇本上觀賞的趣味性，常以雙關語的對白進行創作，而雙關語的產生乃基於不同對象及性格劇情發展及其希望達成的效果而異同。

陳正治在《修辭學》中依據史塵封說法將雙關分為兩大作用：「一個是可以使語義含蓄，耐人尋味；一個是可以使語言清新而富情趣」²⁶又黃慶萱提及桑塔亞那（George Santayana, 1863-1952）在《美感》（The Sense of Beauty）一書的〈滑稽〉篇指出「一句雙關語（a pun）就等於一隻會蹦出妖怪的盒子（jack-in-the-box），毫無來由地跳進到我們那心事重重的思緒中去。意外的打岔（interruption）之活潑性及其無濟於事性，常使人感到愉快。」²⁷張春榮則說「雙關是機智的最低形式，藉由一音多字、一字多義，展開語言的幽默藝術」²⁸根據雙關的創造原則，可讓語言產生曲折有效喚起相關知識，促使觀眾理解隱藏涵義而達成效果，例如余秋雨在《觀眾心理學》一書提到「只要深入到劇場考察，就會發現這種現象確實普遍存在。一句直露的打趣固然也能引發一些笑聲，但總沒有像那些需要略微動一點腦子的巧妙玩笑那樣使觀眾笑得暢快。」²⁹因此可發現，在幽默或喜劇的創作手法中，語言方面常運用雙關語的方式進行，如著名的莎士比亞系列作品《哈姆雷特》、《羅密歐與朱麗葉》或是黃致凱本身其他的創作《3個諸葛亮》、《白日夢騎士》、《莊子兵法》均有此作法。綜觀以上，筆者認為這種言在此而意在彼的作法，能引發觀眾聯想而產生了趣味的效果。

黃致凱在《李國修編導演教室》一書論述角色立體化時曾說「我試著讓劇中每個角色都有『喜劇的機會』，讓劇中人在不同的情境之下，成為了丑角。這樣的處理有幾個好處：一來，人不是完美的，當角色在舞台上犯錯，會讓他更像一個人；二來，觀眾容易喜愛具備喜劇色彩的角色，當這個角色獲得觀眾的認同，接下來他的一舉一動，就會牽引觀眾情緒，就像E.T.一樣。」³⁰，本劇亦能察覺作者試圖讓角色具備「喜劇」成分，造成角色立體化。他在談論喜劇創作的第一節提及「喜劇裡人物通常是小人物，因為這樣的人物貼近生活，容易讓觀眾有親近感，再來是小人物比較容易陷入犯錯的情境」³¹並列舉了七類的人物形象³²提

²⁶ 陳正治：《修辭學》（臺北：五南，2009），頁146-147。

²⁷ 黃慶萱：《修辭學》（臺北：三民書局，2007），頁434。

²⁸ 張春榮：《現代修辭學》（臺北：萬卷樓，2013），頁150。

²⁹ 余秋雨：《觀眾心理學》（臺北：天下文化，2006），頁229。

³⁰ 李國修原著、黃致凱編著，《李國修編導演教室》（臺北：平安文化，2014），頁268。

³¹ 同前註，頁301。



供參考，在確立塑造的人物形象後的第二步是「創造角色人格的缺陷（個性），讓這個致命的缺點，一直跟著他，使他屢屢做出錯誤的判斷，讓自己不斷地陷入災難中而不可自拔。」³²分析〈散戲〉雙關語的應用時，對應黃致凱所提具備喜劇色彩的角色，可發現此劇乃以順仔作為主要喜劇人物。作者在創作此角色時，逐步塑造順仔在準備道具經常失誤的笨拙、易把音與義混淆造成誤聽的缺陷，這些形象讓後面一連串會錯意的謬誤合理化。於是飾演韓琦一角時對於台詞提示的誤聽或重複出現「糕子」、「刀子」、「桌子」、「桃子」四者諧音雙關的運用，配合動作指示，清楚地讓觀眾看出其把四者混淆的狀況，吸引觀眾關注他重蹈覆轍的一舉一動，讓順仔信手拈來、順其自然的會錯意，喚起觀眾對此錯誤的預期，達成興味。

衝突是劇本的基本元素，劇本中安排了三條主線發展，各自都有衝突存在。一是歌仔戲團的小旦秀潔與西藥房小開阿正的戀情，受到男方母親的反對、二是進旺與阿蘭、素梅三人的情感關係、三是原著中的老團長轉換為繼承父親戲班的阿珠姐及資深團員金發叔，兩人在傳統與現代的拉扯。這三條主線的發展，都是具有「悲劇」色彩，但作者在創作時，將進旺與阿蘭、素梅三角關係，湊巧與陳世美、秦香蓮、公主三者做連結，不以現實生活與劇中人物關係完全直接做對照，而是讓陳世美一角由元配阿蘭飾演、丈夫進旺則扮演展昭³⁴、介入夫妻情感的第三者素梅則詮釋公主一角³⁵，讓阿蘭與素梅這在現實中互看不順眼的情敵，在戲中飾演結為夫妻的陳世美與公主，現實中的三角戀的主角進旺卻是護衛展昭。利用切合現實生活狀況的情節，塑造情境做戲內、戲外的連結，讓原本較為嚴肅、悲情的橋段，經由作者巧妙結合，讓阿蘭可以藉題發揮、藉機罵夫，而具有雙關嘲諷的喜劇意味。戲中戲的出戲，其雙關的特點也讓原本悲劇的角色能藉此傳達其內心活動，把不方便或者不明說的語意表現出來，同時達到反諷的效果，也讓人物的性格、形象更加鮮明。

四、結語

〈散戲〉雖為黃致凱取材於洪醒夫同名短篇小說的作品，然兩者因載體不同，在表現的手法上就有很大的變化，例如文本側重的不同、人物增刪的迥異以及情節上的調整。洪醒夫原著小說呈現的是悲劇，傳統戲劇由興到衰的沒落感慨，而黃致凱的版本能在悲劇中嗅到一絲喜劇的味道。雖然劇中女主角秀潔的愛情沒有

³² 七類人物形象：1.反英雄主義的小人物：三流九教、販夫走卒。2.危機處處，障礙重重的小人物（天不從人願，人不從心願）。3.有大腦、重心機卻毫無主張，毫無人生目標的小人物。4.與世無爭，與人無爭，卻為情所困的小人物。5.唐吉訶德式的小人物。6.恐懼生惡念的小人物（自己不好過，也不想讓人好過）。7.天災、人禍大環境中的小人物。

³³ 同註 30，頁 301。

³⁴ 第十四場出戲飾演公主、展昭。

³⁵ 第十四場出戲飾演秦香蓮、公主。



得到圓滿的結局，劇團最後也沒有恢復那個黃金年代，在劇本的發展上並不能稱為喜劇，但分析劇本後可發現，作者大量使用雙關語，巧妙結合文字的趣味性，使整部戲在過程中，利用雙關語的特色達到人物詼諧的效果。根據報導，黃致凱宣傳〈散戲〉時曾說：「現實很慘大家都知道，不必再作一齣戲告訴大家。」³⁶對於現實的悲慘，作者以嘲諷的手法描述，進而引起觀眾的共鳴，使之能在悲劇人物身上，感受喜劇的成分。即便在劇本的表現上與小說有極大的改變，作者依然保存原著的架構及精神，惟創作喜劇人物的元素，以「悲劇中看見喜劇」的方式呈現，悲喜交織的方式完成了劇作。

³⁶ 楊明怡（民 105 年 1 月 5 日）：不畏禁忌明華園《散戲》演繹時代故事。自由電子報。民 105 年 1 月 5 日，取自：<http://ent.ltn.com.tw/news/breakingnews/1562702>。

