

莫妮娜

著

重庆大学外国语学院学术文库



喜剧文学的喜剧性研究 ——基于认知语义脚本理论



科学出版社

重庆大学外国语学院学术文库

获得中央高校基本科研业务项目（2017CDJSK04PT06）资助出版

莫妮娜

著



喜剧文学的喜剧性研究 ——基于认知语义脚本理论

科学出版社

北京

内 容 简 介

本书以语义学家拉斯金和阿塔多的幽默语义脚本理论和言语幽默的一般理论作为切入点,以经典喜剧文本为对象,建构了以认知为理论基础,以喜剧性为聚焦的喜剧文本分析模式。本书致力于构筑喜剧性各元素的层级关系,将喜剧性建构分为两个基本的层次:认知基础与伦理价值判断。认知为喜剧性的基础,“错位”和“映射”为基本结构。喜剧性的另一个重要维度则是价值观的“对立”。价值观的含混或模糊形成的矛盾则构成戏剧悲喜剧性交融的状况。此外还分析了悲喜剧性结合的不同方式,以及在价值观影响下的审美维度与悲喜剧性判定的关系,从认知方式的角度回答了“什么是喜剧性”这一问题。

本书可供文学方向的研究者和文学爱好者阅读。

图书在版编目(CIP)数据

喜剧文学的喜剧性研究:基于认知语义脚本理论/莫妮娜著. —北京:科学出版社, 2018.6

(重庆大学外国语学院学术文库)

ISBN 978-7-03-057540-1

I. ①喜… II. ①莫… III. ①喜剧-文学研究-中国-现代 IV. ①I207.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 108540 号

责任编辑:常春娥/责任校对:郭瑞芝

责任印制:张欣秀/封面设计:铭轩堂

科学出版社出版

北京东黄城根北街 16 号

邮政编码:100717

<http://www.sciencep.com>

北京中石油彩色印刷有限责任公司印刷

科学出版社发行 各地新华书店经销

*

2018 年 6 月第 一 版 开本: B5 (720×1000)

2018 年 6 月第一次印刷 印张: 14 1/2

字数: 260 000

定价: 88.00 元

(如有印装质量问题,我社负责调换)

前 言

本书以语义学家拉斯金（Victor Raskin）和阿塔多（Salvatore Attardo）的幽默语义脚本理论（semantic script theory of humor, SSTH）及言语幽默的一般理论（general theory of verbal humor, GTVH）作为切入点，以经典喜剧文本为研究材料，建构以认知为理论基础、以喜剧性为聚焦的喜剧文本分析模式。不同于以往印象式喜剧性认知的是，本书致力于分析构筑喜剧性各元素的层级关系，将喜剧性建构分为两个基本的层次：认知基础与伦理价值判断。认知作为喜剧性的基础，以“错位”和“映射”为基本结构，在认知的基础上，喜剧性的另一个重要维度则是价值观的“对立”关系。以认知为基础，明确的价值观的“对立”是传统喜剧的构剧方式，价值观的含混或模糊形成的矛盾则使戏剧出现悲喜剧性交融的状况。本书随后分析了悲喜剧性结合的不同方式，以及在价值观影响下的审美维度与悲喜剧性判定的关系，从认知方式的角度回答了“什么是喜剧性”这一问题。

具体来看，本书共分为三个部分。第一部分包括第一章至第六章的内容，这一部分主要论述的是喜剧性的认知结构或基础。首先简要阐述了幽默语义脚本理论和言语幽默的一般理论，并对以此理论为基础的喜剧性文本的研究方式进行了总结。幽默语义脚本理论和言语幽默的一般理论具有极强的形式化特点，本书着重分析构成笑话的各个文本元素之间的逻辑关系。本书摒弃了拉斯金等以研究脚本映射的抽象结构和层次为核心的思路，而是以“脚本”这个概念为核心，将研究重心放在脚本构成更为具体的方面，即对立脚本构成元素的映射方式。其次分析了喜剧中功能性人物与叙述策略（narrative strategy）之间的紧密关系，由此划分出具有喜剧叙事特征的三种常见叙事方式。第六章则以认知错位为理据，归纳了喜剧中言语幽默的构筑方式。在分析完典型的认知型喜剧后，第七章分析了两类“另类”喜剧类型：第一类是缺乏认知基础而仅仅具有明确价值判断的情绪意义上的喜剧，第二类是具有认知基础，但价值判断为伦理冲突的悲剧式的喜剧，即荒诞派喜剧。

本书的第二部分包括第八章的内容。这一部分重点探讨主体性（即喜剧

精神)对喜剧和悲剧认知的影响。拉斯金对笑话和可笑性的定义以及对伦理价值层面的探讨非常匮乏,造成这种缺失的根本原因是拉斯金等对认知主体的主体性关注不够。他将幽默或可笑性当作一种客观存在的效果,由认知脚本的错位与映射构成。但认知脚本的错位与映射只是可笑性两个层面中的一个,认知域的碰撞确实是形成幽默效果的基础,但读者的主体性这个层面的作用也不可忽视。

该部分以对具体喜剧的认知探讨为基础,分析了在这基础之上的喜剧审美的维度。喜剧的审美是一种“审丑”,该部分通过两个角度论述了这种“审丑”的可能性。首先,对丑的审美,不是形式上的,而是审美主体精神上产生的胜利和优越感,使丑的形式具有了愉悦感,从而成为另一种审美的维度;其次,审美主体惯常采用的“远距离俯视”姿态是喜剧审美的特点。在此基础上,该部分比较了悲剧性审美和喜剧性审美的“距离”和“角度”的差异,为第九章对悲喜剧性分析做了铺垫。

本书的第三部分包括第九章的内容。该部分重点探讨了喜剧性的第二个重要维度,即价值观的维度。该部分从两个角度探讨价值观对喜剧性的影响:①戏剧创作主体对悲喜剧性的建构;②戏剧受体(即读者和观众)对戏剧悲喜剧性的判定与接纳。第一节通过对萧伯纳与易卜生、毛姆与王尔德两组作家的比较说明悲剧性与喜剧性之间存在着复杂的联系,悲剧性与喜剧性元素的不同组合建构起了剧作家独特的戏剧伦理观与艺术风格。通过比较萧伯纳与易卜生、毛姆与王尔德两组作家的异同,指出作家的伦理价值观在构筑戏剧的悲剧性特质时的差异,并由悲剧性的差异直接影响喜剧性元素的构成。第二节主要阐述了戏剧受体对悲喜剧性的判定与接受。这部分从三位作家(即契诃夫、歌德、黄哲伦)的作品入手,分别分析了处于同一文化中的不同个体,以及处于异质文化中的不同个体和群体,他们的不同价值观念和思维方式对悲喜剧性判定的差异。

综上所述,本书以语义脚本这个概念为核心,从笑话的脚本“错位”与“映射”引向喜剧文本的喜剧性认知基础。由此将喜剧性的构建看成一个具有层级性的理论体系,分为认知和价值观判断两个层面。在认知层面,从脚本元素构成中的人物、事件、地点、目的、道具、场景、语言等方面阐述了喜剧性的“错位”与“映射”的认知机制;在价值观判断层面,分析了喜剧创作主体与受体的价值观对戏剧悲喜剧性判定的影响,由此考察了悲剧性与喜剧性在戏剧中的结合方式,进而从整体上推进了喜剧理论的认知研究。

本书得以完成，首先应感谢我的导师袁德成教授。袁先生谦逊的为人、深厚的学养及真诚宽容的生活态度使我获益匪浅。正是他的悉心指导和热情鼓励使我树立了献身学术的信心和勇气，更使我明白作为一个知识分子的真正价值。此外还要感谢远在太平洋彼岸的美国普渡大学的外籍导师 Victor Raskin 教授，他对我的博士论文提出了宝贵的意见和建议。

感谢石坚教授、程锡麟教授、朱徽教授、王晓路教授、冯宪光教授、冯川教授、方汉文教授、高继海教授，谢谢他们的指导和鼓励；也要感谢师姐盛丽、师兄李长亭，他们在课下的讨论和指点让我获益匪浅；感谢方小莉、成红梅、胡晓军、黎婵、方仪力等同学，谢谢他们的帮助和友爱，望江论学论道的日子总是让人难以忘怀。

感谢国家图书馆、北京大学图书馆、四川大学图书馆、浙江大学图书馆及四川大学外国语学院资料室为我查阅和复印资料提供的宝贵支持。

感谢我的家人，他们的支持和付出是我完成本书的保证，他们的付出让我时刻怀有一颗感恩的心。

莫妮娜

2018 年 2 月

目 录

前言

第一章 绪论	1
第一节 喜剧及幽默理论研究	1
一、喜剧理论研究	1
二、幽默理论研究	5
第二节 喜剧性的多维度剖析	9
第二章 幽默语义脚本理论及言语幽默的一般理论	15
第一节 语义脚本的基本理论	15
一、脚本的定义	15
二、背景知识	17
三、静态与动态脚本	18
四、语义网络	19
第二节 语义理论	19
第三节 拉斯金的幽默语义脚本理论	22
第四节 言语幽默的一般理论	25
第五节 本章小结	29
第三章 笑话中的脚本映射与脚本对立	31
第一节 对多种逻辑机制的质疑	31
第二节 笑话中的脚本映射与脚本对立	34
第三节 本章小结	40

第四章 喜剧中的脚本映射	42
第一节 认知脚本映射的类型	42
一、观众与剧中人物认知脚本映射的类型之一	43
二、观众与剧中人物认知脚本映射的类型之二	44
三、观众与剧中人物认知脚本映射的类型之三	46
第二节 引发认知脚本映射的喜剧元素	48
一、地点引发的脚本映射	49
二、目的引发的脚本映射	50
三、人物引发的脚本映射	52
四、场景引发的脚本映射	58
五、道具引发的脚本映射	59
六、事件引发的脚本映射	61
第三节 莎士比亚喜剧的脚本映射特点	62
第四节 莫里哀喜剧的脚本映射特点	71
第五节 本章小结	79
第五章 喜剧叙述策略中的映射关系	82
第一节 喜剧的叙述策略	82
一、两条主线并行/交叉	83
二、主线与副线并行/交叉	84
三、单一主线贯通全剧	85
第二节 脚本复位重合的方式	86
第三节 本章小结	89
第六章 喜剧语言中的映射关系	91
第一节 语言与现实情况的错位映射	91
第二节 语言与人物意图的错位映射	95
第三节 语言与人物身份的错位映射	99
第四节 语义的错位	102
一、单个词映射	102

二、短语或词组映射	106
第五节 本章小结	109
第七章 “另类” 喜剧	111
第一节 感伤喜剧	111
第二节 荒诞派喜剧	113
一、人物的错位	113
二、行为方式的错位	115
三、目的的错位	117
四、场景的错位	118
五、道具的错位	118
六、语言的错位	119
第三节 本章小结	121
第八章 喜剧精神与喜剧审美	123
第一节 喜剧审美	123
一、喜剧精神	123
二、喜剧的“远距离俯视”心理	127
第二节 喜剧与悲剧审美之比较	132
一、悲剧与喜剧都是“不纯粹”的审美体验	136
二、悲剧与喜剧的审美距离比较	142
三、悲剧与喜剧的审美视角比较	145
第三节 本章小结	148
第九章 悲喜剧——悲剧和喜剧的融合	149
第一节 戏剧创作主体对悲喜剧性的建构	154
一、萧伯纳与易卜生的悲喜剧比较	154
二、从毛姆喜剧的伦理主题看其对王尔德喜剧性的超越	172
第二节 戏剧受体对悲喜剧性的判定与接纳	182
一、从时代文化精神看契诃夫喜剧性审美的独特性	185

二、社会文化模式对喜剧性认知的影响	193
三、异质文化间的喜剧性认知差异	197
第三节 本章小结	201
结语	203
参考文献	207

第一章

绪 论

第一节 喜剧及幽默理论研究

一、喜剧理论研究

关于喜剧性的本质与特征，古今中外曾有不少学者进行过探讨，出现了林林总总的学说，概括起来，可以分为两条基本路线：一条是客观论，即主要从审美客体的角度对笑与喜剧做哲学、社会学的界定，主要代表人物有亚里士多德、黑格尔、车尔尼雪夫斯基、鲁迅等；另一条是主观论，即侧重从审美主体的角度对笑与喜剧进行生理学、心理学的研究，主要代表人物有柏拉图、康德、弗洛伊德、朱光潜、林语堂等。他们的学说都有其深刻与独到之处，能从某一个侧面揭示喜剧的审美本质，但也存在着一定的片面性与局限性，如前者重在研究喜剧的客体对象，从而忽视了对喜剧主体精神的研究；后者主要从心理学和生理学的角度出发，重在研究喜剧性笑的发生心理，但较少从社会文化角度对喜剧进行深入的探讨。目前的六种对喜剧理论模式的划分，出自波兰当代学者德泽米多克（Dziemidok，1993：7）的归纳，具体包括喜剧客体的优越论（the theory of superiority）、退化理论（the theory of degradation）、对比理论（the theory of contrast）、乖讹理论（the theory of incongruity）、偏离常规理论（the theory of deviation from a norm）、混合主题论（the theories of mixed motifs）。相较于之前的“客观论”“主观论”和“关联论”的三分法，德泽米多克的“六分法”突出了每一种模式的理论要点。

“喜剧客体的否定特征论”概括了亚里士多德、霍布斯等的喜剧观点，

他们共同的理论特征是，都把喜剧对象比一般人“坏”，看作是“错误或丑陋”的（亚里士多德和贺拉斯，1962：16），而审美主体则因优越于喜剧对象而获得喜剧感，即如霍布斯所说，“笑的情感不过是发现旁人的或自己过去的弱点，突然想到自己的某种优越时的那种突然荣誉感”（朱光潜，1981：208）。在此，构成喜剧性矛盾的主要是主体和喜剧对象之间地位“优”与“劣”的矛盾。这种理解实际上见于多种理论，当柏拉图断言滑稽可笑大体上是一种“简直不认识自己”的“缺陷”时（柏拉图，1959：295），当伯格森判定滑稽是“身体、精神和性格的僵硬”（亦即“生命的机械化”）（伯格森，1980：13）时，也就相应地肯定了审美主体的优势地位。可以说，对于否定性喜剧对象而言，喜剧主客体之间的审美联系较为普遍地表现为“优”与“劣”的矛盾碰撞。这类喜剧人物往往因其智力或性格的缺陷而丑态百出。

“退化理论”（或译作“降级理论”）主要包括贝恩（Alexander Bain）的心理学理论、斯特恩（Alfred Stern）的相关主义理论及如今该理论的代表人物斯库顿（Roger Scruton）的有关论述。按贝恩的观点，“喜剧性是当某种崇高和严肃的事物退化到低劣和渺小程度的时候”。因此他认为，“贬低某个重要的大人物或情节中的重要事件，而并不引起另一种强烈的激情，可以看作笑的原因”（亚里士多德，1964）。斯特恩则从价值论的角度立论，认为“笑是对退化价值做出的反应。它是根据对待退化价值的态度而对否定价值的判断”（亚里士多德，1964）。斯库顿也认为“笑在主体眼中是降低客体的价值”，是一种“有礼貌的破坏”。在对喜剧客体的否定性价值评判上，“退化理论”接近于“否定特征理论”，不同的是，“退化理论”并不认可喜剧主体的优势地位，而认为“降低客体并不一定要提高主体；也许是一起降低二者”（Dziemidok，1993：15）。

“对比理论”囊括了众多主观论者与客观论者的理论观点，如康德、斯宾塞、德国美学家里普斯及丹麦的心理学家哈罗德·霍夫丁等。康德认为，“在一切引起活泼的撼动人的大笑里必须有某种荒谬悖理的东西存在着。笑是一种从紧张的期待突然转化为虚无的感情”（康德，1964：180）。这段话的前句揭示了喜剧主客体之间的矛盾，后句则从喜剧主体审美感受的角度立论，引发了其后诸多笑的心理学解释。德泽米多克从康德对笑的解释中只取后句，作为主观主义对比理论的切入点。然而，由此招来的诘难是，从“紧张的期待”到“突然消失于虚无”的心理落差并不必然带来笑声，反而

有可能造成喜剧主体的失落感甚至痛苦。斯宾塞与康德的观点相似，但表述方式不同，他从人的精神活动的大小与其消耗神经能量的多少来解释笑，认为“笑仅仅发生在感觉到事物意外地由大转小的时刻，换句话说，笑只发生在可称之为‘下降的乖讹’的情况下”。此刻，过剩的“神经能量”释放为笑。在康德和斯宾塞的影响下，里普斯完成了他的主要论著《喜剧性与幽默》（1986：103-110）。他认为，喜剧性发生在能够吸引人们注意力的期待价值突然被不合时宜、对人们意义很小的另一种价值所取代的时候。这个价值最初吸引人们的注意力，因为它好像在某种意义上有期待价值，但是人们很快就拆穿了它的伪装。在这里，里普斯引入了“精神集聚”（或称作“心理阻塞”）之说。从心理学的角度来看，“精神集聚”是任何惊奇和兴趣的先决条件，当注意力期待某种价值时，就造成了精神能量的集聚、阻塞，而当迷惑解开时，“心理阻塞”得以疏通，过剩的精神能量就引起了愉快和笑的感觉。上述主观论者的对比理论试图抽象出一个普遍有效的笑的心理模式，然而，这种模式只能解释部分喜剧现象，并不具有普遍的有效性。

“乖讹理论”一词含有“矛盾、抵触、对抗”之义，而该理论模式的传统论者大都划出了一个“无害性”的边界，更多的是在“不和谐、不一致”的意义上使用该词，所以这里仍采用“乖讹理论”的流行译法。该理论主要由叔本华和黑格尔提出，前者可称作关联论者，后者则为客观论者。在喜剧理论史上，黑格尔明确地把“矛盾”的概念引入喜剧理论，从事物所包含的内在矛盾入手来分析和阐释喜剧性，其喜剧理论的核心概念是与“实体性”（即伦理实体）相对的“主体性”。他认为“主体性”属于自由意志的主观阶段，即道德阶段，尚未达到伦理实体的高度，只是一种“抽象的自我规定和纯粹的自我确信”，也可以说是一种“模棱两可”的“良心”（黑格尔，1961：140-141）。喜剧人物为其主体性所主宰，往往仅凭自己主观认定的道德行为准则行事，但这种自我确信的行为准则有可能似是而非或不切实际，因而造成目的与手段、本质与现象等喜剧性矛盾，最终导致人物的自我毁灭。所以黑格尔断言，“喜剧的一般场所就是这样一种世界：其中人物作为主体使自己成为完全的主宰，在他看来，能驾驭一切本来就是他的知识和成就的基本内容；在这种世界里人物所追求的目的本身没有实质，所以遭到毁灭”。紧接着，黑格尔又对“可笑性和真正的喜剧性”做了严格的区分，指出“任何一个本质与现象的对比，任何一个目的与手段的对比，如果显出矛盾或不相称，从而导致这种现象的自否定，或是使对立在实现之中落了

空，这样的情况就可以成为可笑的。但是对喜剧性却要提出比较深刻的要求”，即“主体一般非常愉快和自信，超然于自己的矛盾之上，不觉得其中有什么辛辣和不幸；他自己有把握，凭他的幸福和愉快的心情，就可以使他的目的得到解决和实现”（朱光潜，1981：290-291）。尽管由于目的和性格的矛盾，喜剧人物的追求注定失败，但他的主体性不灭，能够毫不在意地面对自己的失败。叔本华从喜剧主、客体的审美关联中揭示喜剧性矛盾，将笑的根源归结为概念与喜剧客体之间的不谐调。在他看来，“实在的客体在某一方面总是通过概念来思维的，笑的产生每次都是由于突然发觉客体和概念两者不相吻合”。这有两种情况：一种是“两个或两个以上的实在客体用一个概念来思维而把这概念的同一性套在这些客体上”，而后却发现，各个客体在其他方面的差异与概念的同一性相左；另一种是“单一的实在客体”，既“正确地包含在这一概念之内”，又突然让人感到它在另一个方面与这概念“并不相称”。概念对实物的总括越是正确，实物不符于概念的程度越是突出，那么，两相对照而产生的笑就越强烈（叔本华，1982：100-101）。

最早提出“偏离常规理论”的是德国美学家卡尔·格鲁斯（Karl Groos）。他认为，“任何偏离常规，并且看上去不合时宜和怪诞的现象，都是喜剧性的”（Dziemidok，1993：38-39）。格鲁斯认为，每一种能够转化为喜剧体验客体的现象，都应满足两个条件：第一，它在某种程度上表现出偏离常规；第二，它不违背主体的安全感，不会引起害怕的感觉，即偏离常规论并且附带“安全感”或“无害性”。

一些理论家对喜剧性的探讨往往触及两个以上的动因，因为无法将其仅仅归结为上述五种喜剧理论模式中的某一种，所以只好归类于“混合主题理论”，诸如柏格森、弗洛伊德、苏联美学家卢那察尔斯基，以及波兰心理学家弗拉吉斯拉夫·维特维茨基和音乐喜剧理论的研究者诺菲·丽萨所认为的那样。

柏格森是从其特有的哲学体系“生命创化论”出发来阐释喜剧的，他的极富原创性的喜剧理论体现出“退化理论”“客体否定特征理论”和“乖讹理论”的综合特性。他首先将滑稽的疆域划定在“真正是属于人的范围”，强调“笑必须具有社会意义”；认为人类社会的正常运转需要“紧张与弹力”，而人的性格、精神和身体的“僵硬”却构成了社会的“离心力”，因此要借助“笑”这种“社会姿态”，通过它所产生的“畏惧心理”来制裁离心行为，从而使“社会机体表面刻板僵化的东西恢复灵活”。也就是说，

“社会要进一步消除这种身体、精神和性格的僵硬，使社会成员能有最大限度的弹性，最高限度的群性。这种僵硬就是滑稽，而笑就是对它的惩罚”（伯格森，1980：2-13）。

弗洛伊德从精神分析角度对幽默和笑话的论述，在西方喜剧理论史上产生过重要的影响。实际上，弗洛伊德并没有探究喜剧和幽默的本质，也没有对喜剧和幽默现象做出审美的分析，他主要是对笑话、喜剧和幽默体验的特质——心理学机制感兴趣，认为产生这种愉悦体验与下意识有关。在《机智及其与无意识的关系》一书中，弗洛伊德区分了两种基本的笑话形式：有倾向的和无倾向的（即单纯的、无害的）。单纯的笑话（如语言的运用、胡闹和自我表现癖）之所以好笑，主要是因为它的表达技巧造成了对理性专制的反叛，使人从思想逻辑的控制中解脱出来，避免了精神能量的消耗。有倾向的笑话则因其有意识地达到了攻击性的目的（或是暴露的、猥亵的，或是敌意的、富有侵略性的，或是批判的、愤世嫉俗的），而使人产生更强烈的快感和欢笑。因为在日常生活中，以道德规范为准则的超我，总是压抑着一个人内心深处的本能冲动，笑话则以一种升华的方式，满足了人与生俱来的本能和侵略性的冲动，从而消减了被超我强加的限制，释放了不得不加以抑制的精神能量。此外，对喜剧、幽默的快感根源，弗洛伊德也做了类似的解释，认为“机智乐趣产生于一种抑制消耗的节省，喜剧乐趣产生于一种思维消耗的节省，幽默乐趣则产生于一种感情消耗的节省”（弗洛伊德，1989：78）。

二、幽默理论研究

首先回顾一下幽默研究的三大传统理论。其一是优越/蔑视论（superiority/disparagement theory），优越/蔑视论起源于古希腊和罗马的古典修辞学理论，主要包括那些基于怨恨、敌视、嘲笑、攻击、蔑视和优越的幽默理论。柏拉图提出，幽默是人们对相对无能者表现出来的恶意。后来英国哲学家托马斯·霍布斯（Thomas Hobbes）进一步论述了这一观点，在对人类情绪情感范围的合成性分析中，他指出优越感在幽默中的作用（霍布斯，2010：103-108）。他阐释说，人们总是处于相互竞争中，并且在不断寻找别人的缺点。他认为，笑是突然意识到自己比别人优越时的表现。而后人对霍布斯

观点的批判主要集中在两方面：一是他的理论的阐释面过于狭窄，并不能涵盖所有类型的幽默；二是他的优越论似乎忽略了幽默的一个非常重要的特征——乖讹，即所谓的不和谐。沿着这一思想轨迹，英国心理学家亚历山大·贝恩从两方面发展了霍布斯的理论：其一，他指出人们不必立即意识到自己的优越；其二，被嘲笑的对象不一定是人，也可以是一种想法、一种政治制度或一种现象，即使是日出日落等自然现象，也可以成为被贬损的对象（Bain, 2004: 23-25）。虽然优越论在 21 世纪的今天看起来似乎有些过时了，但仍有人追随，如查尔斯·格鲁内就曾经重新阐释并发展了这一理论（Gruner, 1997: 89）。他的理论包括三个部分：首先，每一个幽默的情境都有一个优胜者和一个失败者；其次，乖讹总是出现在幽默的情境中；最后，幽默需要有惊奇这一要素。简言之，尽管幽默的优越理论内部存在着或大或小的差异，但其共通之处在于，他们都认为笑者借嘲笑别人或事物的不幸，或通过蔑视别人或事物来显示自己的优越。

传统理论之二即释放论（relief/release theory）。释放论具有明确的生理学或心理生理学含义，这种看法将笑看成对因社会约束而产生的紧张和压抑心理的一种释放。弗洛伊德是释放论的主要代表人物，其主要观点收录在他的专著《诙谐及其与潜意识的关系》中（车文博，2014: 280-290）。弗洛伊德将笑话区分为“无意的”和“有意的”，有意的笑话包含攻击性的或关于性的内容，并能诱发大笑或者狂笑，而无意的笑话则很少具有情绪情感方面的影响，仅仅能诱发微笑或吃吃的笑。而且，在弗洛伊德的术语中，“幽默”一词被限定为在有意识的超我的基础上建立的喜剧解释，而“笑话”则建立在无意识的基础之上。弗洛伊德的著作论述的并不是幽默感知的结构，而是幽默感知对人类情绪或情感生活的影响，及其与弗洛伊德心理构造理论的关系。换言之，弗洛伊德关于幽默的理论并不关注什么是幽默的问题，也没有很好地解释为什么人们会觉得幽默好笑，因此它实际上可以看作关于笑的理论。

幽默的三大传统理论中最具影响力的是乖讹理论（incongruity theory）^①（Raskin, 1985a）。乖讹理论具有相当久远的历史。乖讹这一概念大概可以追溯到古希腊时代，最起码始于文艺复兴时期（Attardo, 1994）。之后的康德和叔本华也曾从乖讹的角度提出了自己的理论。

① 本书采用“the theory of incongruity”这一翻译，而此处的“incongruity theory”是原文。

斯图尔特·比阿提 (Stuart Beattie) 对乖讹的定义被广为引用, 他认为, “两个或更多不一致、不适合、不协调的部分或情况, 在一个复杂的对象或集合中统一起来, 或以一种头脑能注意到的方式获得某种相互关系, 笑便源于此” (Ritchie, 1999)。康德被认为是第一个从乖讹的角度为幽默下了完整定义的人。他指出, 幽默来自 “从期待到期待落空的突然转换” (Attardo, 1997a: 395-420)。叔本华在给笑的定义中明确地提到了乖讹与不和谐: “在每一个事例中, 笑的原因不过是突然感觉到一个概念和借助这一概念表现的现实事物之间的不和谐, 而笑本身正是这一不和谐的表现。” (Attardo, 1997b: 221-231) 芒洛则认为幽默是 “完全不同的事物的结合”, “将属于一个情境的事物并入另一情境” (Monro, 1951: 248)。

另有很多学者认为并不是不和谐本身可笑, 而是对表面不和谐的和谐的解决才使某一场景变得可笑, 如当代心理学上一个常见的幽默模式是苏尔斯的乖讹-消解 (incongruity-resolution, IR) 的 “二阶段” 模式 (1972: 81-100), 如图 1.1 所示。

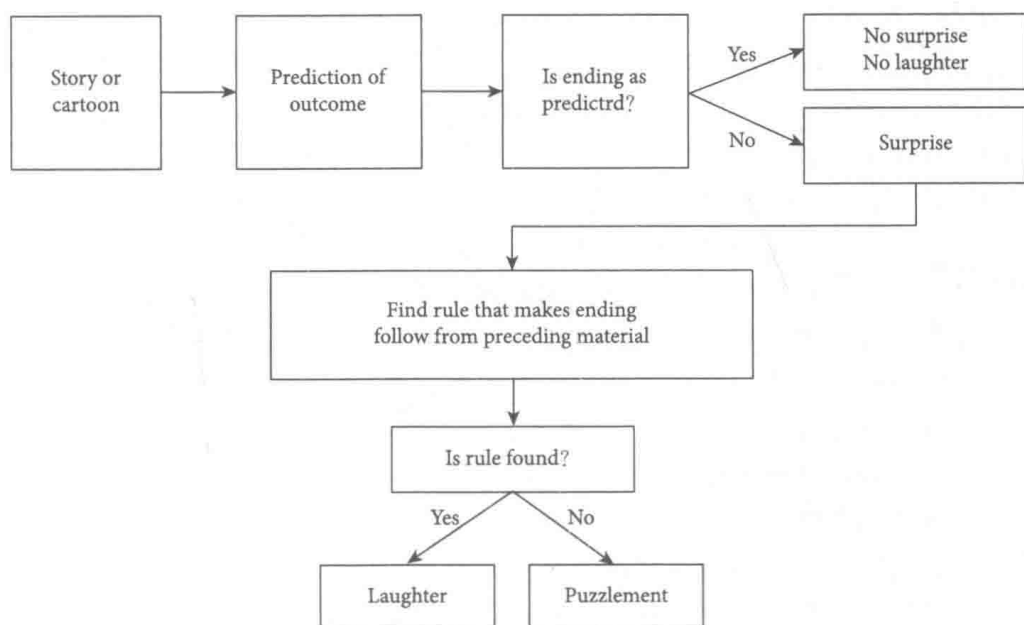


图 1.1 苏尔斯的二阶段模式

在第一阶段中, 笑话的接收者发现他对原文的期待被笑话的结尾证明是不成立的, 换句话说, 接收者遇到了不和谐, 即笑话的妙语。在第二阶段,