古典文學研究輯刊

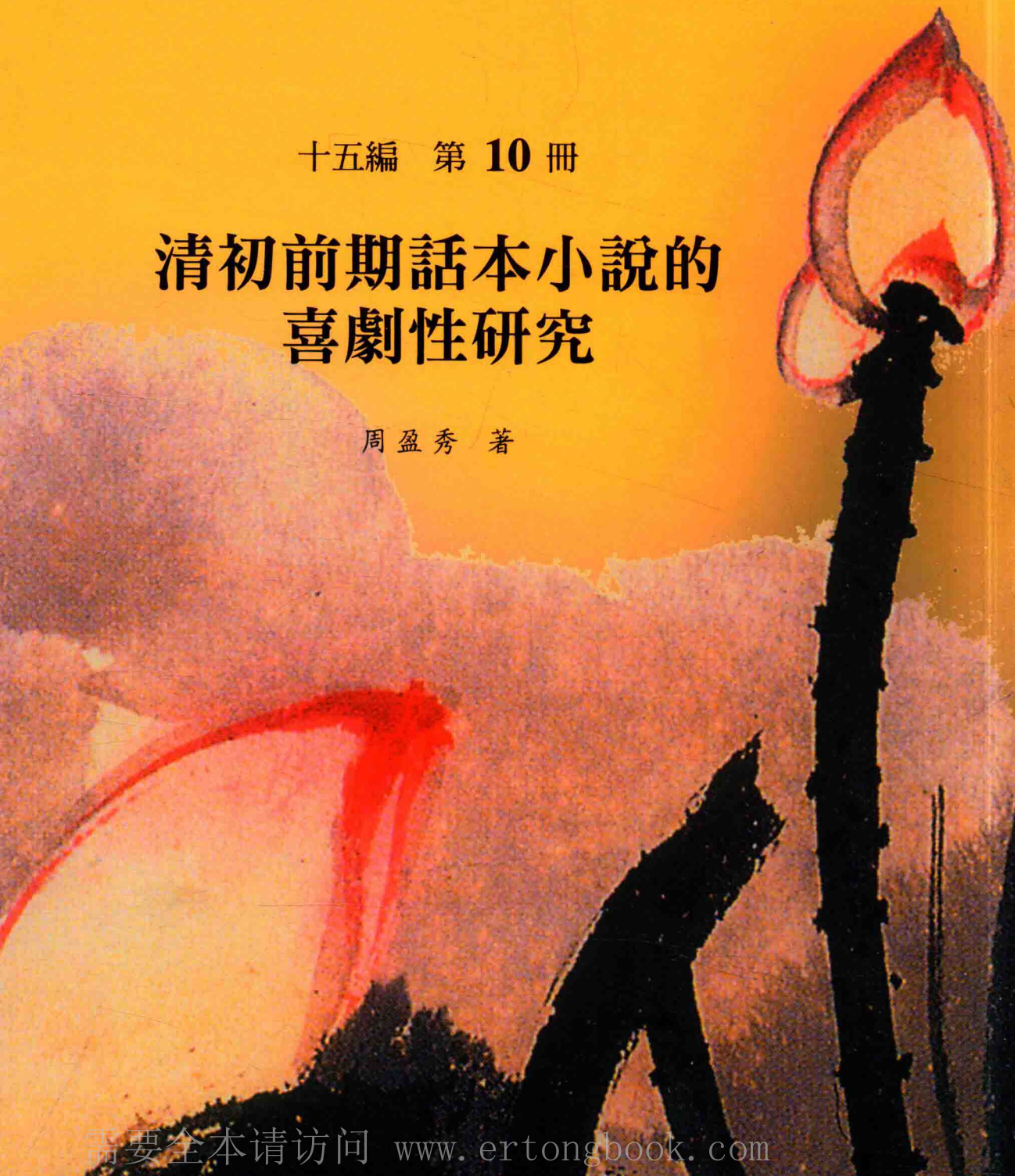
曾永義 主編

出版
文化出版社
花木蘭

十五編 第10冊

清初前期話本小說的喜劇性研究

周盈秀 著



需要全本请访问 www.ertongbook.com

古典文學研究輯刊

十五編

曾永義主編

第10冊

清初前期話本小說的喜劇性研究

周盈秀著

國家圖書館出版品預行編目資料

清初前期話本小說的喜劇性研究／周盈秀 著 — 初版 — 新北市：花木蘭文化出版社，2017〔民 106〕

目 2+194 面；19×26 公分

（古典文學研究輯刊 十五編；第 10 冊）

ISBN 978-986-404-902-8（精裝）

1. 話本 2. 清代小說 3. 文學評論

820.8 106000807

ISBN-978-986-404-902-8

9 789864 049028

古典文學研究輯刊

十五編 第 十 冊 ISBN：978-986-404-902-8

清初前期話本小說的喜劇性研究

作　　者 周盈秀

主　　編 曾永義

總 編 輯 杜潔祥

副總編輯 楊嘉樂

編　　輯 許郁翎、王筑　美術編輯 陳逸婷

出　　版 花木蘭文化出版社

社　　長 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話：02-2923-1455 ／傳真：02-2923-1452

網　　址 http://www.huamulan.tw 信箱 hml 810518@gmail.com

印　　刷 普羅文化出版廣告事業

初　　版 2017 年 3 月

全書字數 176310 字

定　　價 十五編 18 冊（精裝）新台幣 32,000 元

版權所有・請勿翻印

清初前期話本小說的喜劇性研究

周盈秀 著

作者簡介

周盈秀，中興大學中國文學博士。現任國立嘉義大學中文系兼任助理教授，專長領域：台灣現代詩、清初話本小說，並兼有現代文學創作。曾獲 2011 年度優秀青年詩人獎、林榮三文學獎、臺北文學獎、葉紅女性詩獎等文學獎項。著有《凝聚與融解的文明之雪——論林耀德詩集《銀碗盛雪》（新北：稻鄉出版社，2011 年）。

提　要

清初前期仍可見話本小說的蓬勃發展，其中有一批喜劇性強烈的作品。其故事內容主要描述荒謬可笑的人情百態、譏諷鬼神或者翻案惡搞歷史典故。由於故事情節低俗、人物個性扁平，在文學史上一直不被重視，總得到過於輕浮、情感不夠深刻等評價。然而，這批小說所透露的時代訊息有時比悲劇性小說還要血淋淋且眞實。只要細究喜劇性小說的表現手法，還是能看見這些故事的獨特價值。

本書分爲六章，第一章爲緒論，除論述研究動機與目的、前人研究回顧、研究方法與研究範圍之外，也整理中國喜劇性敘事的演進過程，藉此探討清初前期話本小說的喜劇性現象。

第二章則專章研究李漁話本小說的喜劇性，先分析李漁話本小說普遍呈現的喜劇性現象，譬如故事內容充滿個人特色的機智話語、擅長勾勒活潑生動的喜劇人物等，再進一步分析李漁人生當中的喜劇執念，研究李漁以自我爲中心、對時代苦痛避重就輕的喜劇心態。

第三章研究《豆棚閒話》與《二刻醒世恆言》，兩部小說皆從傳統題材著手，以新的角度翻案歷史名人故事或嘲弄宗教鬼神，企圖運用反諷方式借古諷今，並且摻雜怪誕的元素，使這些作品讀來既恐怖又有趣。兩部小說都能看出作家創作喜劇背後的嚴肅寓意。

第四章則是比較《十二笑》與《照世杯》兩部人情小說，小說裡頭均寫可憐又滑稽的小人物，作品更時時充滿屎尿齊飛的景象，意圖以排泄書寫衝擊文本中的文明世界。兩部小說在狂歡的笑聲之後，盡顯人生的荒謬虛無。其中《十二笑》選擇用笑看人生的方式，從內心轉念，逃避苦難；《照世杯》則在嘲笑的同時，仍想盡些文人勸懲的責任。

第五章綜述以上各章文本重複出現的喜劇手法，歸納喜劇性小說嘻笑怒罵背後集體呈現的時代亂象，並爲喜劇性話本小說確立價值。雖然在藝術表現方面略顯不足，但是透過喜劇方式表現的生活智慧與處世之道，仍有可觀之處。

第六章結論，本書認爲這批看似調性輕浮的話本小說，其實有著各異其趣的喜劇特色與文學價值，它們也成功表現了專屬於清初前期的文化風貌。

需要全本请访问 www.ertongbook.com



目次

第一章　緒　論 …… 1
第一節　研究動機與目的 …… 1
第二節　前人研究回顧 …… 11
一、研究專著 …… 11
二、期刊論文與學位論文 …… 14
第三節　研究方法與步驟 …… 19
一、文獻的蒐集與歸納 …… 19
二、理論的運用 …… 20
三、文本的闡釋與歸納分析 …… 22
第四節　研究範圍 …… 23
第五節　清初話本小說的喜劇性成因與現象 …… 27
一、清初之前：喜劇是諷諫勸善的手段 …… 27
二、清初前期：喜劇的微妙變裂 …… 34
第二章　巧築與嬉解：李漁話本小說喜劇性研究 …… 43
第一節　個性建構、機智拆解的敘事堡壘 …… 43
一、與眾不同的奇言新解 …… 43
二、雅俗皆宜的神妙比喻 …… 49
三、驚奇轉折的情節佈局 …… 53
第二節　描繪喧鬧的眾生圖景 …… 62
一、女諸葛與河東獅 …… 62
二、鄰人滿牆頭 …… 69
第三節　游離與解構的悲喜人生 …… 76
一、悲劇時代的身分流轉 …… 76
二、戲解核心的喜劇執念 …… 84
第三章　偽笑面具：《豆棚閒話》與《二刻醒世恆言》喜劇性研究 …… 89
第一節　揮落冠冕：人物降格的喜劇性書寫 …… 91
一、《豆棚閒話》的歷史名人降格 …… 91
二、《二刻醒世恆言》的鬼神降格 …… 98
第二節　笑中有刀：反諷的喜劇作用 …… 106
一、聰明讀者的遊戲 …… 108
二、掌握全局的喜悅 …… 115
第三節　驚笑皆顫：論怪誕的喜劇性 …… 119

一、恐怖的身體變形 …… 121
二、怪誕的喜劇功能 …… 128
第四章　狂歡的虛無之境：《十二笑》與《照世盃》的喜劇性研究 …… 133
第一節　從《十二笑》論喜劇的悲感 …… 135
一、徒勞無功的滑稽行爲 …… 136
二、苦辣的罵語喧嘩 …… 139
三、嘲弄墜入深淵的失敗者 …… 142
第二節　《照世盃》排泄書寫的喜劇性 …… 145
一、從文明社會到屎尿齊飛 …… 146
二、從掩鼻的臭到掩嘴的笑 …… 150
第三節　荒謬與反抗：《十二笑》與《照世盃》的喜劇性比較 …… 154
一、直揭人世間的荒謬情感 …… 155
二、微弱地反抗 …… 159
第五章　清初前期話本小說喜劇性綜述 …… 165
第一節　笑與醜的複合體 …… 165
第二節　喜劇的非常之常 …… 171
一、戲仿的本質觀察 …… 172
二、焦點移轉與離心牽引 …… 173
第三節　笑看人生悲苦、怡然通透自得 …… 175
第六章　結　論 …… 179
參考文獻 …… 181

表　次

表 1－4－1：清初前期喜劇性話本小說篇目 …… 24
表 2－1－1：三階段情節佈局 …… 54

第一章　緒　論

第一節　研究動機與目的

柳宗元（773 年～819 年）曾言：「嘻笑之怒，甚乎裂眥，長歌之哀，過乎慟哭。庸詎知吾之浩浩，非戚戚之尤者乎？」〔註 1〕被貶至永州的柳宗元看似曠達自在，誰能知道平靜的表情底下，蘊藏什麼樣的洶湧情緒呢？眞實的憤怒不一定得咆哮怒吼，眞正的痛苦也未必會淚流滿面。筆者雖不是情感敏銳的作家，卻也能體悟這項成長的祕密——淚水總是越流越透明，而笑容卻是越笑越不純粹。所以閱讀清初前期的話本小說時，看見由明入清的多位作家，以嘻笑遊戲的語氣說寫人間事，頗有感觸。

清初前期現存的話本小說中，出現一批言語戲謔、情節逗趣的作品。從小說行文裡，雖仍保留明末話本小說講究「懲惡導善」的期許，但從情節、話語、人物刻畫等各方面來看，皆較過去更具娛樂性，整體風格比明末的話本小說更爲輕鬆與詼諧。這些話本小說以開發新奇的寫作題材爲主，獨創性高，在亂世中帶領讀者笑罵妒婦、嘲諷出糗的文人或者惡搞歷史人物，看似缺乏細膩的情感刻畫，卻又別有一番歡鬧狂歡的娛樂氛圍。可惜這些白話小說在文學史上的地位不高，除了李漁（1610 年～1680 年）的小說形式創意備受矚目以外，其餘皆不受青睞。而且李漁小說追求喜劇性的部分還是受到不少批判，如胡士瑩就認爲內容太「趣味庸俗」，缺乏深刻的社會內容，是應該

〔註 1〕詳見【唐】柳宗元：《柳河東集・對賀者》（臺北：河洛圖書出版社，1974 年 12 月），頁 226。

批判的嚴重缺點。〔註2〕也有學者進一步表示李漁之後的喜劇性作品皆爲「東施效顰」之作，如胡衍南整理李時人等學者所言：

> 李漁的努力固然使白話短篇小說在形式上達到了某種和諧完美，但是由於他過度強調戲劇化而走上程式化、爲追求喜劇效果而不惜背離生活和降低思想藝術格調，因而使得他的作品欠缺足夠的美學深度和巨著應有的精神內容。（李時人，1997）妙就妙在李漁這一「革命性」的創舉，得到清初許多話本小說家的附和，大家一面努力追求形式美感，一面積極發揚搞笑本領，結果自然惹出一堆東施效顰的荒謬劇，很多學者都把這種情形說成是走向「形式主義」的末路。（王汝梅，1990：183 196；徐志平，1998：653 668）總而言之，稱之爲話本小說也好、擬話本小說也好，或者如同本文所謂「《三言》開創出來的中國古代白話短篇小說」，它的早夭大概不脫說教色彩濃厚和過度追求喜感這兩個說法。〔註3〕

其實若從胡衍南整篇文章脈絡看來，他並沒有否定小說詼諧的藝術本領，也大力讚揚李漁小說的創新。但文章的確指出同期的喜劇性話本小說只是一窩蜂地發揮搞笑本領，過度追求娛樂而降低藝術格調。從上述的這些評論看來，似乎在前賢學者眼中，中國話本小說的笑鬧表現拖垮了小說的文學美感，是喜劇性讓故事顯得庸俗與扁平，喜劇性是這些作品上不了檯面的缺陷，認爲這群作家只是呈現逃避現實的傾向而已。〔註4〕

筆者認爲這樣的評價有失公允。其實這些喜劇作家並沒有少經歷亂世劫難，書寫喜劇也並非一味地逃避現實。我們從這批喜劇性強烈的作品中，很少看見直接的傷痛，卻常常看見迂迴的諷刺，就算少了深刻動人的悲劇情感，但透過喧嘩的亂象描繪，更能透視人世間的荒謬。他們看似將寫作視爲躲避現實社會的盾牌，然而盾牌在保護自己的同時，也隱含了對外在世界的否定。

〔註2〕胡士瑩：「過分追求故事的曲折離奇，趣味庸俗，一般思想性都不強，不僅缺乏深厚的社會內容，有時甚至出現逗人發噱的惡趣和穢褻的描寫，……這是李漁小說的嚴重缺點，應該批判的。」《話本小說概論》下冊（北京：中華書局出版社，1980年），頁621。

〔註3〕胡衍南：〈中國古代白話短篇小說發展研究〉，《淡江人文社會學刊》第17期，2003年12月，頁13。

〔註4〕如歐陽代發曾認爲清初的話本小說家常常以文爲戲、遊戲神通，他們表現出對嚴酷現實的逃避傾向，以自娛娛人的方式來麻痺自己。詳見歐陽代發：《話本小說史》（武漢：武漢出版社，1994年5月），頁450。

所以筆者認爲，前賢學者認爲這群小說家的逃避傾向，不僅僅只是單純的遮掩躲藏，也是這批喜劇話本小說作家選擇的反抗方式。

作品要逗讀者笑，還得仰賴作者主體意識的觀察與再製，方能讓喜劇的藝術審美流露出來。席勒（Friedrich Schiller，1759 年～1805 年）說：「在悲劇中，許多東西就已經由題材來實現了；在喜劇中，題材什麼也沒有實現，而一切都由詩人來完成。」〔註 5〕喜劇的創作階段，作者必須拉開與創作客體的距離，以居高臨下的角度旁觀，比起悲劇得具備更多情緒能量的轉換，也因此更能顯現作者的創作意識。清初前期的作家群，才在前朝因城市經濟發展而朦朧覺醒的自我意識，卻必須在改朝易代之後重新接受新勢力，以及隨之而來的高壓統治，他們內心的掙扎與反抗如何抒發？或許「嬉笑怒罵」所化成的文章，其背後意義並不簡單。隨著作品喜劇性所釋放的訊息，必然含有對這個世界的批判。看似誇張滑稽的情節開展，誘使大家同聲一笑，其所袒露的，正是我們心照不宣的現實人性。這些都是筆者認爲清初前期喜劇性話本小說值得探究之處。

本書以清初前期爲斷代，即順治元年到康熙二十二年。此階段的話本小說家，都曾經歷甲申、乙酉之變的影響（可能親身經歷或者受到波及），在順治年間還有更多爲了整肅秩序而產生的迫害與暴行，離歷史傷痛的記憶不遠。另外，清初的話本小說多半集中在順康年間，至今尚存約二十六部〔註 6〕，顯見這個時期的話本小說還延續著明末「三言」以降的生命力與傳播盛況。到了康熙二十二年以後，在政治方面，黃河治理成功、內外秩序穩定，統治制度日趨成熟完善；在思想方面，後起之秀多半在新朝生長，對新朝的仇恨減輕許多。〔註 7〕且康熙中期以後話本小說越見衰微，甚至到了雍正時期，就僅剩《雨花香》與《通天樂》兩部留存了。所以徐志平在《清初前期話本小說之研究》就說明了清初在康熙二十二年以前：「是一個動亂過渡承平的重要時期，是學術界由經世致用之學逐漸變化的時期，也是話本小說延續明末盛

〔註 5〕弗里德利希・席勒著 張玉能譯：〈論樸素的詩與感傷的詩・諷刺詩〉，見《秀美與尊嚴——席勒藝術與美學文集》（北京：人民出版社，2011 年 10 月），頁 319。

〔註 6〕徐志平統計現存清初前期話本小說共有 27 部，然本書將李漁的《無聲戲》與《連城璧》合稱爲「無聲戲系列」，於是在此以 26 部稱之。詳見徐志平：《清初前期話本小說之研究》（臺北：臺灣學生書局，1998 年 11 月），頁 82。

〔註 7〕梁啓超：《中國近三百年學術史》（臺北：華正書局，1989 年），頁 18。

況而繼續演變、發展、衰退，以至於沒落的階段。」〔註 8〕也是在這個時期，才有較多喜劇性強烈的話本小說出現。

雖然「喜劇性強烈」是很直覺的閱讀感受，但仍有一些具體標準可供參考。喜劇性（Comic）這個詞彙，是由喜劇（Comedy）派生而來的形容詞，而 Comedy 又是從狂歡隊伍（komos）與狂歡歌曲（komoidia）兩個單字派生而來。〔註 9〕現今我們按照中文字義解釋，即敘述的客體對象具有喜劇的性質或特徵。所以在討論「喜劇性」之前，必須先從「喜劇」談起。喜劇與悲劇都源自於古希臘民間的酒神祭。公元前六世紀末，當時的人民爲了慶祝葡萄豐收，人們聚眾於酒神寺前祭祀，模仿酒神狄俄尼索斯從死亡到復活的過程，在莊嚴的表演過後，戴上面具模仿、嬉鬧遊行與狂歡歌舞，而這個過程這種狂歡歌舞之後漸漸演變成「喜劇」〔註 10〕。悲劇與喜劇的精神來源，最原始之處都來自於酒神的力量，皆受到酒神的影響。〔註 11〕但更確切的說法應該是源自於民間百姓爲了慶祝豐收，透過狂歡歌舞、猥褻模仿表達某種自由、奔放與狂喜的文化，之後逐漸發展成以阿里斯托芬爲代表的挖苦諷刺性的希臘喜劇。

古希臘的民間喜劇觸動了當時的哲學家進行「快樂」的深刻反思。於是柏拉圖（Plato，約西元前 427 年～前 347 年）在〈斐萊布篇〉透過蘇格拉底與普羅塔庫、斐萊布的一場對話，辯論快樂不是我們想像中的那麼單純愉悅，有些時候是夾雜著惡意與痛楚的愉快，並進一步提到喜劇中的快樂與痛苦是混合的。〔註 12〕更詳盡討論「喜劇」這個名詞的哲學家是亞里斯多德

〔註 8〕徐志平：《清初前期話本小說之研究》（臺北：臺灣學生書局，1998 年 11 月），頁 5～6。

〔註 9〕「英語中的 comic，法語中的 comigue，德語中的 komik，作爲表示性質的形容詞，皆由名詞 comedy、comedie 和 komodie 派生而成，而這些名詞又都源於古希臘酒神節中的 komos（狂歡隊伍）和 komoidia（狂歡之歌）。意指「喜劇」。因此，不論是詞源的生成還是詞義的演變，上述形容詞都應該譯爲『喜劇性』」詳見閻廣林、徐侗主編：《幽默理論關鍵詞研究》（上海：學林出版社，2010 年 4 月），頁 64。

〔註 10〕蘇暉：《西方喜劇美學的現代發展與變異》（武漢：華中師範大學出版社，2005 年 12 月），頁 11。

〔註 11〕【英】凱瑟琳・勒維著 傅正明譯：《古希臘喜劇藝術》（北京：北京大學出版社，1988 年 1 月），頁 17～18。

〔註 12〕（古希臘）柏拉圖著 王曉朝譯：《柏拉圖全集》第三卷（北京：人民出版社，2003 年 4 月），頁 236～239。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

（Aristotle，西元前 384 年～前 322 年），在喜劇之前，他先談起模仿，在《詩學》中，亞里斯多德表示每個人都能從模仿的成果中得到快感，儘管生活中討厭看到動物形體或屍體，但當我們觀看此類物體極其逼眞的藝術再現時，卻會產生一種快感，他認爲這種快感起於人類的求知慾。〔註 13〕在這個前提下，亞里斯多德繼續談起喜劇的特色：

> 喜劇模仿低劣的人；這些人不是無惡不作的歹徒——滑稽只是醜陋的一種表現。滑稽的事物，或包含謬誤，或其貌不揚，但不會給人造成痛苦或帶來傷害。現成的例子是喜劇演員的面具，他雖然既醜又怪，卻不會讓人看了感到痛苦。〔註 14〕

亞里斯多德其實已經將喜劇客體論述得相當具體，他從人類初始的模仿行爲開始說起，接著是民間的陽具崇拜、猥瑣模仿的狂歡遊行、即興口占進階到詩人諷刺詩的創作，最後來到喜劇。他的「藝術模仿說」，使「喜劇」的逗人爲樂有個大前提，即須先進入模仿、模擬的領域裡，才能把討厭可惡的東西，轉換成審美的喜劇領域裡。喜劇模仿世界的低劣醜惡面，但在藝術審美中不意圖造成實質傷害，而是讓人產生某種精神性的快感。亞里斯多德之後，多位作家學者陸續加入這場辯證，無論是討論喜劇或是與喜劇密切相關的「可笑性」，西方文藝理論的喜劇長程之旅從此開始。

較爲重要的喜劇相關理論如十七世紀英國的霍布斯（Thomas Hobbes ，1588 年～1679 年）提出的突然榮耀說，他認爲笑的產生來自於突然的榮耀，這種現象常常來自於知道別人有什麼缺陷，相比之下自己驟然地給自己喝采。〔註 15〕這個說法雖然過於簡略，直接將人類會笑的原因歸成自身的突然榮耀與鄙夷他人的低劣，但是譏笑所產生的心理「優越感」的確是較爲清楚的情緒指標。到了十八世紀，康德（Immanuel Kant，1724 年～1804 年）則提出了「期待落空」的說法，他在《判斷力批判》裡表示：

> 在一切會激起熱烈的哄堂大笑的東西裡必然有某種荒謬的東西（所以對於它知性本身不會感到任何愉悅）。笑是由於一種緊張的期待突

〔註 13〕（古希臘）亞里斯多德著 陳中梅譯：《詩學》（北京：商務印書館，1996 年 7 月），頁 47。

〔註 14〕（古希臘）亞里斯多德著 陳中梅譯：《詩學》（北京：商務印書館，1996 年 7 月），頁 58。

〔註 15〕【英】霍布斯著 黎思復等譯：《利維坦》（北京：商務印書館，1986 年 6 月），頁 41～42。

> 然轉變成虛無而來的激情。正是這種肯定不會使知性高興的轉變，卻間接使人在一瞬間，強烈的感到高興。〔註 16〕

當我們面對一個尚未得知的情況前，知性的想像先產生了，沒想到結果卻是比預期的還荒謬無理。這時產生了某種眩感與虛無，是「不期而至的虛無驟然降臨，瞬間觸發受眾的肌體運動而引起笑聲」〔註 17〕。康德認爲，會笑並不是我們突然意識到自己比眼前這無知的人更聰明，而是我們原先期待時的緊張感，突然因預期的結果消失爲虛無〔註 18〕，是從心理上的緊張、失落觸發到生理上肌肉瞬間放鬆的綜合反應。持續到十九世紀，同爲德國人的黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770 年～1831 年），則從「主體性」與「實體性」的對立矛盾出發。他將喜劇中的人物自我主宰的主觀性，與其追求目標現象的實體性，分成三種喜劇情況。第一種情況是「喜劇的目的和人物性格絕對沒有實體性而卻含有矛盾，因此不能使自己實現。」〔註 19〕也就是人物完全仰賴個人的主觀意識高漲，盲目又認眞去追求事實上沒有意義、非常渺小的東西。第二種情況則是剛好相反，「個別人物們本想實現一種具有實體性的目的和性格，但是爲著實現，他們作爲個人，卻是起完全相反作用的工具。」〔註 20〕個別人物初時有明確的實體性目標，但過程中出錯、導致一切徒勞無功，使那些目標最終失敗、成了虛幻的假象。第三種情況則「運用外在偶然事故，這種偶然事故導致情境的錯綜複雜的轉變，使得目的和實現，內在的人物性格和外在情況都變成了喜劇性的矛盾而導致一種喜劇性的解決。」〔註 21〕第三種則完全是因緣湊巧、誤打誤撞，主體性與實體目標在純粹偶然的情況碰撞，達成出乎意料的結果。黑格爾認爲主體性一直非常自信與愉快，主體意識高漲並不受到現實層面的傷害，儘管實體性在喜劇世界裡

〔註 16〕【德】康德著 鄧曉芒譯：《判斷力批判(上)》（北京：人民出版社，2002 年 5 月），頁 179。

〔註 17〕詳見修倜：〈喜劇美學：從「表象自由」到「人性自由」——由康德到席勒的喜劇理論推進〉，《華中師範大學學報》第 49 卷第 6 期，2010 年 11 月，頁 84。

〔註 18〕【德】康德著 鄧曉芒譯：《判斷力批判(上)》，（北京：人民出版社，2002 年 5 月），頁 180。

〔註 19〕【德】黑格爾著 朱光潛譯：《美學》第三卷下冊（北京：商務印書館，1981 年 7 月），頁 291。

〔註 20〕【德】黑格爾著 朱光潛譯：《美學》第三卷下冊（北京：商務印書館，1981 年 7 月），頁 292。

〔註 21〕【德】黑格爾著 朱光潛譯：《美學》第三卷下冊（北京：商務印書館，1981 年 7 月），頁 293。

往往消失無蹤（原本毫無意義或最終成爲幻象），但主體性仍然存在著。〔註22〕他並主張把可笑性與喜劇性區隔開來，他認爲喜劇是更高階的理性，是某種理想自我能主宰的「善」。這種說法似乎又過於唯心主義，但他的確觀察出喜劇世界裡，人與世界的矛盾關係。所以朱立元說：

> 黑格爾對喜劇矛盾所做的這三種分類當然不很全面、準確，但的確抓住了喜劇性矛盾最主要、最一般的形式，即目的與手段、本質與現象、動機與效果、內在性格與外在表現、性格與環境等的矛盾對比，這些對我們理解喜劇的美學意義仍很有價值。〔註23〕

儘管關係不和諧，但人物又因爲高漲的主體意識而沒有察覺危險，喜劇人物與其所處的世界產生對立，卻又以一種不受傷害的方式生存與追求。黑格爾提出的矛盾說，讓我們更能全面地去看待喜劇表現時，本質與環境的對應關係。

之後佛洛伊德（Sigmund Freud，1856 年～1939 年）在二十世紀發表了《詼諧與潛意識的關係》，他認爲詼諧可分成「單純詼諧」與「傾向性詼諧」，前者爲了節省心力而做語言技巧的遊戲；後者則有性慾和仇意等傾向，往往必須藉由第二者當攻擊的目標、還得有第三者局外人見證方能完成詼諧，這類傾向性幽默除了節省情緒以外，還能達到發洩壓力的快感。〔註 24〕佛洛伊德將幽默的心理分成兩種路線，其實將喜劇的「可笑成因」開拓得更廣，不再侷限於「鄙笑」或「期待落空」等單一路徑。

至於近年來最常被學界引用的喜劇理論學者，應屬巴赫金（M.M. Bakhtin，1895 年～1975 年）。他的喜劇理論則又回溯到了酒神祭，結合民間詼諧的文化，延伸出廣場語言、複調理論、怪誕現實主義等說法。他不再聚焦於喜劇的可笑性如何產生，而是將喜劇狂歡的視野拉回人類的民間文化，拉向人與人之間不停止交流、追求生命的自由、共享界線、階級消解的喜悅，透過藝術世界看見開闊自由的眾聲喧嘩現象。另外，由他分析拉伯雷小說中的突出特色如怪誕、排泄物、廣場語言等，看似卑劣的審美客體，都因巴赫金而被詮釋出另一種文化高度。〔註25〕

〔註22〕【德】黑格爾著　朱光潛譯：《美學》第三卷下冊（北京：商務印書館，1981年7月），頁291～294。

〔註23〕朱立元：〈黑格爾的喜劇理論〉，《戲劇藝術》1982 年第 1 期，頁 70。

〔註24〕【奧】佛洛伊德著　彭舜、楊韶剛譯：《詼諧與潛意識的關係》（臺北：胡桃木文化出版社，2007 年 2 月），頁 130～144。

〔註25〕【俄】巴赫金著　李兆林、夏忠憲譯：《拉伯雷研究》，《巴赫金全集》第六卷（石家莊：河北教育出版社，1998 年）。

除此之外，還有許多喜劇理論如斯賓塞（Herbert Spencer，1820 年～1903 年）的乖訛說，柏格森的機械說（Henri Bergson，1859 年～1941 年）等等都是論述喜劇作品時，很常被提到的理論。

理論的整理，使我們能明確看見多位學者提到了「笑」的心理成因。作品是否被定義爲喜劇，離不開以「笑」的反應作爲判斷標準，所以必須重視喜劇的「可笑性」。然而「喜劇性」又不全然等同「可笑性」，喜劇是以藝術形式模擬這個世界，它不如日常生活的可笑性這麼具有攻擊性。喜劇語境裡的可笑元素，是被藝術審美昇華過的，一切僅僅是演戲，而非眞實的攻擊。〔註 26〕一旦進入喜劇範疇，「可笑」就變得不同了，那是來自於作家的創作自覺，是作家自覺將精神與理性提升到更高的一個層次，幫助他們完成自己想要傳達的理念。喜劇性所要表現的是在作品裡頭「被建構的可笑性」。作家創造與展現這些可笑性，他們才能比自己所描寫、模擬的那個生活世界更高一層，而那個高度之所在，就是作家想表達的情感、精神、理念與思想了。所以進行「喜劇性」研究時，不能只聚焦喜劇作品使人感到可笑的元素，也應該同時關注這些可笑性的表現手法、創作動機等。

喜劇理論的發展豐富又複雜，學者們切入的角度也大不相同，故無法仰賴一兩位學者的說法就此定義喜劇。本書在選擇喜劇性文本前，除了參考西方學者較具代表性的說法以外，也試著定義本書的喜劇標準。主要以杜書瀛整理的喜劇性定義——喜劇性是消極客體（卑下、醜）的否定性情感評價，這個較爲扼要的標準，再綜合上述西方喜劇理論的觀點加以擴展。杜書瀛在《文學美學原理》說道：

> 喜劇的笑至少需具備這樣兩個條件：第一，就笑的物件說，必須是消極的價值客體（卑下，醜，以及醜的各種變體）；第二，就笑的性質來說，必須是發笑者對可笑對象進行否定性情感評價。這兩個條件缺一不可。〔註 27〕

第一種「消極的價值客體」，就如同前述亞里斯多德所說的模仿「低劣的人」，是黑格爾認爲主體性追求的「實體性最終的虛無」，也是康德說在期待落空之

〔註 26〕閻廣林、徐侗著：《幽默理論關鍵詞研究》（上海：學林出版社，2010 年 4 月），頁 75。

〔註 27〕杜書瀛：《文學美學原理》（北京：社會科學文獻出版社，1998 年 11 月第二版），頁 73～74。

前的必然條件——「面對某種荒謬的東西」。喜劇的審美客體一定蘊含著某種消極元素，譬如虛無、乖訛、矛盾、醜陋、荒謬、容易拆穿的僞裝等。只是這些審美客體的消極也有一定限制，當嘲笑客體的醜惡已經太過，足以造成災難或嚴重傷害時，那就不是可笑，而是可憎或可怕了。〔註 28〕本書研究的話本小說，題材本身就呈現消極否定的一面，這些話本小說多描寫充滿貪嗔癡惡卻又缺乏自知之明的人事物，譬如《照世盃》四篇故事裡頭的主要人物，是沉浸美色的愚蠢秀才、自落陷阱的假名士、貪色而被潑糞的安撫公子或常常虧本的吝嗇財主。又或者像李漁《無聲戲》系列，每一則故事皆上演著某種不協調、矛盾的關係，如醜夫對美妻、機智巧婦對愚蠢流賊、私密男風的喧嘩公審等。作家在選擇嘲弄題材時，也不宜招惹讓人過分驚懼的對象，仍有一定的底線，必須無傷大雅，能自娛又能娛人。

第二，必須對這些消極對象進行否定評價，也就是喜劇的主體性反應，譬如霍布斯說的「突然榮耀感」、佛洛伊德說的「仇意的傾向」。以本書研究的話本小說爲例，《二刻醒世恆言》在故事中的借鬼神故事諷刺現實社會，《十二笑》的敘述者對於每則人間悲劇，都是對審美客體抱持著輕蔑或挖苦的語氣。作家多用反諷、誇張滑稽等手法，強化客體的缺陷、虛無與僞裝，讓讀者產生優越感、勝利感而產生笑意。

筆者認爲不應只有否定性的評價，笑的成因畢竟複雜，譬如康德所說的「期待落空」，因預期時的緊張與最後的結果產生落差的張力，那種笑就不是譏笑與鄙笑等具有攻擊性的否定性評價，而是對瞬間虛無的客體，產生鬆懈、驚奇或釋然的感受。另外像佛洛伊德的「單純詼諧」講的是語言形式上的機智樂趣，李漁作品就有許多這類機智性的言語遊戲，因爲出乎意料的新奇感而讓人想笑。

所以綜合各家說法，喜劇性的審美客體必須具備消極的條件；這些消極條件必須是有限度的、不讓人感到嫌惡與疼痛。至於審美主體面對消極客體時的反應，具有敵意的否地性評價是很常見的情況，然而沒有敵意的單純詼諧，以及因爲與預期結果不符的發展而產生啞然失笑的喜劇性也不能忽視。其實不管是因消極客體而感到優越、勝利的否定性評價，抑或是面對期待以外的發展而產生的驚喜，絕對有別於我們平常看見天眞兒童、可愛動物時的

〔註 28〕杜書瀛：《文學美學原理》（北京：社會科學文獻出版社，1998 年 11 月第二版），頁 75。

微笑。這種笑並不是純粹的開心喜悅，而是對於消極客體都抱持著高度的理性。

目前清初前期符合這些標準的共有六部，即李漁的《無聲戲》系列〔註 29〕與《十二樓》；還有艾衲居士的《豆棚閒話》、酌元（玄）亭主人的《照世盃》、墨憨齋主人的《十二笑》與心遠主人的《二刻醒世恆言》。這六部作品的作者，除了李漁有豐富的史料與其餘創作可供參考以外，其餘只留筆名，眞實身分不詳。僅能以避諱、版本編排目次、序文等情況來辨別約略的成書時代。小說內容基本呈現三種面向的取材，描述卑劣之人、庸神衰鬼與歷史翻案。說人的時候笑謔中凸顯人性的嗔癡；說鬼神時描寫超現實的荒誕；說史的時候戲擬嚴肅的史料，均有獨特的喜劇性藝術表現。必須強調的是，這六部作品，並非每篇小說皆有喜劇性，當中也有幾篇喜劇性不夠明顯、甚至較爲嚴肅的故事，但這並不影響全書整體詼諧、調笑的喜劇基調；而未被納入本研究範圍內的其餘二十部話本小說，其實也有喜劇性故事，甚至在悲劇故事中，也會加入些零星的詼諧情節以調劑解頤。其餘二十部話本小說不被選入本研究範圍的原因，主要是因爲他們全書的喜劇氛圍不像所選六部如此明顯又集中表現。至於他們的喜劇特色，則會在本章第五節論述時代的喜劇性現象，以及第五章喜劇性綜述時，列舉數例分析之。

魯迅（1881 年～1936 年）說過：「悲劇將人生有價值的東西毀滅給人看，喜劇則是將那無價值的撕破給人看」〔註 30〕。不同於悲劇毀滅美好的事物，讓人感到惋惜、傷感，情感濃度因而昇華，喜劇是將我們眼中忽略、無視，卻應該鄙棄的東西暴露出來。這些無價值（低劣、卑下）的東西，可能就藏在神聖莊嚴的面具底下，可能躲在僵化卻理所當然的制度中，也可能就在缺乏節制的眞實人性裡。找出並在人們面前撕破的瞬間，使產生某種了然於心的震撼與共鳴，便是喜劇小說的積極意義了。如此透過喜劇手法揭露的現實、醜惡的世界，更值得一窺究竟。所以筆者認爲這些喜劇性話本小說，雖然在文學的接受史上，往往被認爲缺乏深刻的思想或細膩的情感而受到冷落。但若從喜劇性的角度切入分析，或許能從這些看似調笑輕浮的話本小說中，找出屬於他們的審美價值。最後，筆者更希望能在分析清初前期話本小說的喜

〔註 29〕李漁的《無聲戲》經歷過《無聲戲合集》、《無聲戲合選》與《覺世明言連城璧》等版本的異動，扣掉重複的篇章現存十八則小說。本書合稱爲《無聲戲》系列。

〔註 30〕魯迅：〈墳・再論雷峰塔的倒掉〉，《魯迅全集》第一卷（上海：人民出版社，2005 年 11 月），頁 203。

需要全本请访问 www.ertongbook.com