

尚志學會叢書

笑之研究

商務印書館發行

176.52
280=2

131



<p>商務印書館發行</p>	<p>尚志學 會叢書 笑 之 研 究</p>	<p>張聞天譯 Henri Bergson 著</p>
----------------	--	---------------------------------

A 231324



譯者序

本書法文名 *Le Lire*，英人譯爲 *Laughter*，我人現譯爲「笑」，原爲柏氏在巴黎有名雜誌 *Revue de Paris* 上發表過的三篇文章，後經作者修改一過印成單行本。在法國流行頗廣，且俄、德、英、波蘭、瑞士、匈牙利、日本都有譯本。譯者對於法文尙無門徑，故只能依 *Cloudeasley* *Bereton* 及 *Fred Rothwell* 三人合譯之英譯本而譯之。英譯本由柏氏親自看過，想不致錯誤。但經我重譯之後，我就不敢說完全沒有錯誤了。海內學者如肯賜以指正，則不勝幸甚。

一九二一年十二月譯者誌於上海。

目次

第一章	普通的滑稽——形式與動作中的滑稽——滑稽的外漲力……………	一
第二章	境遇中的滑稽元素與言語中的滑稽元素……………	五〇
第三章	性格中之滑稽……………	一〇〇

笑之研究

第一章 普通的滑稽——形式與動作中的滑稽——滑稽的

外漲力

什麼叫做笑？可笑的根本原素是什麼？在滑稽家的扮鬼臉，字句的遊戲，諷刺文中的雙關語，與高等滑稽劇的情節中，所共有的根據是什麼？我們用何種溜淨的方法，把加香氣於各種製品上的精料取出來呢？自亞里斯多德以來，大思想家都會想摸捉這小小的問題，可是這個小小的問題，却善於逃避，且對於哲理的思索發爲嘲笑。

但是我們研究這個問題，不可把滑稽的精神囚入於一個定義之中，卽算了事。我們總要當他爲活的東西。無論他如何猥屑，我們亦要把對待人生的敬意對他。我們該仔細留心他的生長和擴大。我們可以看見他的潛移默變，從此形式到彼形式，終成了最奇特的變形。

凡我們所看見的，我們都不輕視。萬一因此長時期的接觸，我們可以得到比抽象的定義更圓活的東西，像和同居友人的熟悉一般。亦許我們於無意中所到的熟悉竟是有用的。因為滑稽的精神雖在各種畸形中，有他自己的邏輯。他在其癡狂中有方法。他即在夢境中亦可以喚起社會全體所能接受所能理解的幻像。這麼說來，他豈不能對於人類的想像作用上，尤其是社會的，集合的，羣衆的想像作用上，有所啓迪麼？他是實生活底產兒，藝術的親戚，豈不能關於生活與藝術有所告訴於我們麼？

開頭，我們作三種觀察，是我們所認為基本的。此三種觀察與滑稽本身關係少而與搜求他的界限則關係反大。

第一點所應該注意的，是滑稽不能離人的範圍而存在：一種風景或是美麗的，姣好的，偉大的，或是平凡的醜陋的；但是決沒有甚麼可笑。你亦許對一隻動物發笑，但是只因爲在這動物身上你發現了有幾點像人的態度或像人的表情。你亦許對一頂帽子發笑，但是在

這種情形裏，你所笑的不是幾片氈和幾條麥稈，却是人所把他弄成的樣子真奇怪；這種重要而又單純的事實，竟沒有引起哲學家的大注意。有許多人稱人爲笑的動物。其實稱人爲被笑的動物亦未嘗不可；因爲假如有其他的動物或無生命的物體亦同樣引起發笑，但總是因爲他們有幾點類似人——或因他的形像或因他的用法。

其次，同樣有注意價值的，卽笑是與無情相伴。滑稽除非落在平靜的精神上面，決不能產生效果。不關切乃是笑的天然環境，因爲朗笑的最大仇敵莫過於情緒了。我不是說我們不能向引起我們哀憐的人或引起我們愛好的人發笑，但在這樣發笑時候，我們一定要有一個時期忘却了愛好，沈默了哀憐。在用純粹理知所組成的社會裏，雖決沒有哭，然尚有笑。但在與生命和諧一致的多情精神內，各種事情只依有感情而延長，由感情而反應，他們不曉得笑亦不了解笑。我們試在一個時候對於所做過的所說過的都感興趣；我們試想人動亦動，人感亦感，總之，儘量擴張我們的同情心至極度。則你可以把微層的東西作爲重要，並且使一切東西都有了色彩。其次，我們如看人生如浮雲，則許多戲曲可以變成滑稽劇。我們

試在跳舞場中停止去聽抑揚頓挫的音樂，則許多跳舞者立刻變成可笑。人類種種行為不受這樣試驗的，究能有幾？試把與行為相聯的情操之音樂與行為分離，則行為不是立刻要從嚴肅轉到可笑嗎？所以要產生滑稽的效果似乎該把我們的赤心暫時麻痺一下，而訴之於單純的理知。

理知一定要常和其他理知接觸。這乃是第三種事實，亦應該注意的。你決不能領悟滑稽，假設你覺得你自己是孤獨的。可見笑需要反響的。試傾耳而聽，這反響不是分音節的，明瞭的聲音，乃是由此到彼反響不絕的，恰似山中的雷鳴一樣。霹靂一聲之後繼續響個不了。但這種反響不能永久下去。他雖能在隨意廣大的範圍內，但其範圍總是有界限的。所以我們的笑常常是團體的笑。你如在火車裏或者會客室裏就可以遇見。你可以看見許多旅客互相講談故事，所談的故事從他們的捧腹大笑上看來，一定對於他們是很滑稽的。假使你是他們同伴中的一個，則你一定亦要同他們一樣的笑；但是你不是，所以你亦沒有什麼可笑。從前有一個人，人家問他爲什麼在牧師說教的時候，人人都下淚，而你獨不下淚，他回答

道：「我不是屬於教區之內的！」此於下淚爲然，於笑亦何獨不然。笑無論如何像是自發的，然總是暗中和其他的笑（或實或虛）相秘密結合，有時竟與其他的笑同謀。平常人常說戲園子裏看客愈是充滿，則其發笑愈不能自禁，亦是這個道理。並且有許多滑稽不能把他從甲國的語言翻譯成乙國的語言，因爲他們是由特殊社會的風俗和思想而來的。但是有許多人不懂這一種事實的重要，竟把滑稽當爲娛樂心神的好奇東西，並以笑的本身爲奇怪、孤獨的現象與人類的活動沒有甚麼關係。因此，以滑稽爲觀念間抽象關係的定義如「知的對照」——可覺察的謬誤——等，縱使對於滑稽的種種形式全能適合，却一些不能說明爲什麼滑稽可以使我們發笑。同是一個邏輯的關係，爲什麼旁的都和我們不生感覺，唯有這一個特別的關係被知覺了之後，就要使我們的四肢震動，朗笑不止呢？要解決這個問題，我們不能從這一方面進行。要了解笑，我們一定要把他安放在他的自然環境內，就是社會，並且尤爲重要的是決定其功用，這功用的性質亦是社會的。這就是我所採的方針了。笑必定是應付公共生活中的某種需求，他必定具有社會的意思。

現在我們再把此三種初步觀察的交叉點清清楚楚記出來。無論甚麼時候，假如一羣人的注意力集中於其中一人的身上，把情緒沈着而只使理知用事，滑稽就可以發生。但是我們現在要問，他們注意力所集中的是什麼特別點，並且在這裏理知的功用是什麼呢？要解答這些發問，就非更密切接近這問題不可。但最初有幾個舉例是不可少的。

一

一個人在街上奔走，失足倒了，在旁邊的行人一定要鬨然大笑。我想，假如他們知道這個人是故意忽然倒在地上的，那就不会笑他了。他們笑他，因為他是不能自主的跌倒。所以笑底發生並不是由於態度的忽然變化，是由於這變化中底不自由，即事實上由於他的蠢笨。或許是由於路上有石子等類的障礙物。他應該避開或超過他。但因為他的缺乏收縮力 (Elasticity)，因為他的不留意和身體不靈捷，總之，由於他的固定性 (Residity) 或惰勢 (Momentum)，所以境地雖要求應變的動作，而筋肉的動作方法仍是不變。這是此人跌倒的緣故，亦是人家笑他的緣故。

又如有一個每日生活極有規律的人。設有惡作劇者把他周圍的秩序都擾亂了。及至那人歸來後，他寫字時浸筆入墨水瓶內則蘸到的不是墨水却是污泥，坐下的時候自以為是坐在椅上，而不知倒在地上。在這種情形裏，他的行動都是昏亂的，和墮在霧裏一樣了，但推求他的原因，還是處處由於他的情勢。習慣推着他動：現在所需要的就是防止這習慣的動作，或改變這個動作。但他既不防止又不改變，同機器一樣在一條直線上繼續行動，所以就吃了虧了。這個犧牲者和那個在街上跌倒的人是相同的——他的所以可笑是因着同一的道理。在上例二種情形內，可笑的元素是由於某種機械的固定性。而我們所希冀的，乃是人類清醒的順應力與活潑者柔軟力！這二種情形中只有一個不同點，前者是自己發生的，後者是故意得到的。在第一例，行人只是旁觀，在第二例，則有惡作劇者實主其事。

上述二例，都是借了外界的境遇以產生結果的。所以這種滑稽是碰巧的，是表面上和人相接觸。但怎樣可以深入人心的內部呢？到了不必借着事機的湊巧，或人物的弄乖等障礙去顯出機械的固定性，只要用自然的手續就可以從自己的儲藏室內汲出源源不絕的

機會來顯示他的存在的時候，這必須的條件就完具了。譬如我們想像一個心，像合唱中的一個落伍的歌聲一樣，是常常想剛才過去的事，而不想當前正在進行的事。我們試把某種理知與感官的遲鈍想像一下，就可以顯出我們繼續在看已看不到之色，聽已聽不到之音，說已過時機的話。簡言之，我們不去把行爲湊合那現在的實際，却去順應那過去的追想的境地。在這個時候，滑稽就隱然見於人之內部。凡供給材料與形式，原因與機會，供給一切滑稽原料的就是這個人。那麼滑稽作品的著作家，借着描寫「心不在焉」的人，啓發無窮的談諧——因爲「心不在焉」正是我們上文所描寫的性格——果真是可驚的事嗎？拉布魯炎爾（La Bruyère）找到了這一種的人物，並經了分析以後，就自以爲得到了包產滑稽效果的良方了。可是實際上他未免有些過度的地方，可是他描寫馬那兒格（Ménalque），未免太仔細太冗長並且離開本題太遠，他把這題目看得太容易了。誠然，「心不在焉」不是滑稽的真正泉源，但與那從真正泉源直流下來的連續的事實與空想相接連，則可斷言。總之，我們可以說「心不在焉」就是笑的流域中很重要的一個。

「心不在焉」所產生的效果，是可以增加強力的。有一條普通的定律，其第一例正是我們剛才說過的。現在我們且把他形成下面的公式：某種滑稽的「果」有某種的「因」，我們愈把這「因」當爲自然，則其果之表現愈覺滑稽。我們現在所見的一心不在焉，「事實雖極簡單，但已足發笑了。假使我們能親見他的發生與長成，假使他的起源是我們熟識的，他的一生歷史是我們能再造的，那麼「心不在焉」的可笑，一定更甚於前。請舉一例以爲說明：今有一個非戀愛與義俠的理想小說不看的人。久而久之，他的思想與意向漸漸傾向於他所醉心的佳人武士，甚至在青天白日之下，我們也可以看見他在人羣內行走，與夢行者無異。他的行爲已經錯亂了。但是他的錯亂可以追溯到一個積極的原因。他的錯亂，不是單單不用心所致，乃由於用心於極固定的，想像的，情境所致。顛仆自是永永的顛仆，但因爲只望了前面走而掉下井裏的顛仆，與要跑到星球上而掉下的顛仆，是完全不同的。唐克脫（Don Quixote）所凝視的當然是個星球。但就心思過於傾向了浪漫的和烏託邦的理想以觀，其中滑稽的元素，何等的深刻！然而你若再把「心不在焉」觀念，作爲媒介物，那

末，你就可以看到深刻的滑稽，與膚淺的滑稽，相融合了。誠然這些玩想的狂熱者，這些風狂而又理性如此充足的人，當其彈奏着我們的心弦，撥動了我們內部的機關，而使我們發笑之時，他們的功用正和一個笑柄犧牲者和一個街上跌倒的人一樣。他們也是一種顛仆的奔跑者，也是一種頭腦簡單而受損的人物，換言之，他是逐鹿於空想之後而顛躓於現實之前，怡然傲遊於童稚的夢境中的人。但是他們畢竟是滑稽的前輩，他們高出同輩的地方，即在乎他們的一心不在焉，「是系統的，是圍繞了中心觀念而組成的。并且他們的種種失敗，是和糾正夢時所用的冷酷的邏輯分離不開的。唯其如是，所以他們連續不斷地增加了滑稽的力量，而引起了無限擴大的笑。

我們再進一步。某種「缺點」(Vice)與性格的關係是否和固定觀念與理知的關係一樣？無論意志的束縛為道德的或不道德的，缺點常常與本來的心的作用相似。誠然，本來的心（或作靈魂）以堅韌的力量，深入缺點的內部，故當他表現於外部時，竟把缺點變做活的東西一般。可是這些都是悲劇的缺點。至於惹起滑稽的缺點，剛巧與此相反。他是自外

而入的，好像已架好的梯子，只消我們走上去。他把自身的凝固性，供給我們，却不需我們的柔軟性。我們並不使他變做複雜，却由他變做簡單化了。所謂戲曲（Drama）與滑稽劇（Comedy 或譯喜劇）的根本不同，即在乎此，但此項區別，當於本書之末詳述之。原來戲曲所描寫的熱情與缺點，雖各有名稱，但這種名稱，完全與人物融合在一氣，因此觀者不復記憶他們。此外他們的普通的特性，也抹去了，所以我們只能想到同化他們的人，再也想不到他們了。所以戲曲的標題，只能為專門名詞。至於滑稽劇則適得其反，他們的標題大多數是用普通名詞的，例如 *l'Avare*（守財奴）*le Joueur*（賭博者）等都是。假使我們想到一齣戲能用 *le Jaloux*（妒忌者）做標題，則想到的一定是施加奈兒（*Scarronelle*）或喬治丹堂（*George Dandin*）一定不是烏西露（*Othello*）。妒忌者只能做滑稽劇的名稱，這是什麼原故呢？因為當滑稽的時候，無論缺點與人物怎樣接近，他那簡單的，獨立的存在還是保留的，雖不能看見他，他却還是戲台上的中心人物，戲台上全體人物的佈置還是他的附屬品。有時他竭其重量顛仆他們，以為快樂。甚至他以為他們是一種器具故意去

玩弄他們，或把他們當做一種玩偶一般的撥動他們的彈簧。要是細細的考察一下，閱者未始不可發見滑稽詩人的藝術的長處，即在乎把這種缺點介紹給我們看客，使我們十分熟悉。到了後來，滑稽詩人所當作木偶式的彈簧，也有幾條給我們懂得了，因此我們可以自己試演他，而發出一種愉快。這種愉快，是可說明的。這種情形，所以能使我們笑的，其實不過是一種「機械的自動性」(Automatism)與「心不在焉」有非常密切的關係的。明白的說來，滑稽人物的滑稽程度，往往等於他的不自知的程度。因為凡是滑稽的人，總是無意識的。世界上的人都看見他；他也看見世界上的人，但他不見他自己。悲劇中的角色，並不因為他曉得我們將要怎樣的判斷他，就更變他的行為；即使他完全自覺他是一個何等樣的人，即使他明白感想到他在我們心中所激起的恐怖，但他還是繼續要照這樣做的。至若滑稽狀態中的人，就不相同了。他若自己覺得他的缺點，他就要努力更正，或至少也要裝出似乎改正的腔調。假使哈伯洪 (Harpagon 即馬梨哀 Moliere 的人物) 看見我們對他的客齊嘲笑，我敢說，他就要更變他的；他不是顯出並不十分的客齊，便是露出不同的腔調來。

所謂「笑改正人們的狀態」正是這個意思了。他使我們立刻努力去表現我們應該做的，而且有一天要做到底的模樣。

現在不必再加以分析了。從跑路者的顛倒到呆人的紛擾，從被擾至「心不在焉」，從「心不在焉」至狂熱，從狂熱至性格與意志的種種變態，我們已經依照了他的歷程逐漸顯出滑稽之逐漸深入於人身了。不過在他較為精微的表現之內，他還不斷地使我們想起我們以前在較粗的形式內曾經注意過的一種機械式與凝固的痕跡。現在講到人類天性的笑的方面，和笑的普通作用，我們總算已經見到——當然尙是很遠的而且糢糊紛亂的——一瞥了。

人生與社會，對於我們的要求，是常用敏捷的注意力去辨明目前的境遇；並且常用某種身心的彈力，迫着我們的適應。緊張與彈力，真是生活中二個必要的互相補助的勢力。假使我們身上缺乏這二種勢力，就要發生疾病，軟弱，與其他各種不測之症了。假使我們心中缺乏這二種勢力，那末種種衰弱病與癡狂病也就要產生了。假使我們性格裏缺乏這二種

勢力。那麼我們就萬難去適應社會的生活，就不免受着貧困與犯罪等痛苦了。人們而果能一旦掃去一切影響於生存的方面的弱點——這種弱點到了生存競爭的時候，是要自己消滅的——就能生活了，就能與他人共同生活了。可是社會所要求的，不止於此；人們不但要求生活，並且要求優美的生活。因此我們現在必須引為警戒的，便是我們往往只在生活十二分緊要的地方，留幾分心至於其他的事，就喜走捷徑，喜順着那機械的老習慣做去了。還有一樁可愛的事，便是社會中的分子不向那增加意志與意志間精密的調節而使相互間的適應更其完成的目的行走，却只限制他們自己去尊敬這個調節的根本條件。要知人與人間不自然的一致決不能滿足的，一定要在互相順應之中不斷的努力才好。所以社會對於身心與性格的沒有彈力，常懷一種戒心，以為他是活動力沉眠；以為他帶着離心傾向的活動力的記號；以為他的結果必致社會失其重心。總而言之，恐怕他是一種畸形的記號罷了。社會在這種地方決不能用物質的壓迫，可以了事，因為他決非物質所能影響的。須知此種情形，並非一種徵候，也非脅迫，至多不過是一種「姿勢」(gesture)。所以社會對

於他，也不過是一種姿勢罷了。笑就是這種東西——一種社會的姿勢，他用他所鼓起的恐怖控制一切畸形。他不斷地步步倒退，步步向睡眠狀態走去，和種種活動力互相接觸着。總之，他要把社會全體所要保守的堅韌性軟化轉來。笑不單屬於美學的範圍，因為他無意識的（在許多特別的例內竟是不道德的）以功利為他的目的之故。因為滑稽存在的時候，正是社會與個人不為「自保」（self-preservation）所擾，而開始當他們自己為藝術品的時候，所以他又帶有美學的性質。概括言之，假使把個人或社會生活內所包含的行為與性情畫在一個圓圈之內，那末在這個情緒與競爭的圈子以外，不論肉體上，精神上，或性格上都帶有幾分凝固之狀。社會如欲在其分子內得到最大的彈力性與最高的社交性，自然非要除掉這種東西不可。所謂凝固之狀，是滑稽的笑就是他的改正者。可是我們決不要拿這公式作為滑稽的定義。這公式是只有在那些初步的，理論的與完全的情境內是適用的；在這些情境內的滑稽是毫無雜質的純粹滑稽。其次，我們也不要把他當為一種說明，我們還是當他為我們的全部說明一種的「基調」（Leitmotive）罷！我們對於他雖不能多

說，但我們須要牢牢記在心上，正像有本領的劍客一樣，即在與人對敵作連續動作的時候，他仍舊記着劍術中的「把勢」以作臨事參攷的。我們現在要建設滑稽形式的連續，先從丑角之於馬戲起至最細緻的滑稽劇止，重復拿到他線索所在，然後追隨了此線索走平日不可預料的曲折，並且有時停下來向四周一望，最後尋到（如其可能）線索擺動之處，從那裏我們將要找到——因為滑稽擺動於藝術與生活的中間——藝術與生活的普通關係。

三

我們現在先從最單純的一點討論起。什麼是滑稽的面相？面上可笑的表情是從什麼地方得來的？滑稽與醜的區別是什麼？這種問題除了杜撰一說之外，差不多沒有相當的解決。表面上看起來，似乎很簡單，但是他太細微了，要想直接的去捉着他，是一樁難事。我們現在如要解釋他，應該先從醜的定義說起。於是再去發現在醜的上面加了甚麼滑稽的東西。可是醜的分析比美的分析並沒有多少容易。但我們想運用一個靠得住的方法，即先

擴大問題的一果」以表顯其「因」之所在。譬如我們增加醜之強度至於畸形，然後研究從畸形到滑稽的變遷。

在畸形之中某種東西確可以使人發笑。像駝子就是可以鼓動笑的東西。其他無用的詳述，我現在也不談了，只求讀者自己去想像幾個畸形而分成下列二類：一則本來趨向於可笑方向，一則完全離開可笑方向的。如是讀者可以得到以下的定律：凡可以變成滑稽的畸形，總是常人所能仿效的畸形。

那麼駝子是否可以暗示一個健全的人把他的身子也弄成彎曲？他的身體似乎彎曲成一張難看的弓。他因為有一種肉體的固執性（即凝固性）所以能繼續保存這種習慣。讀者試不用理知，反省，並拋棄先人的思想，單單觀察一下；如其你們能得到清晰的直接的印象，你們就可以得到這種幻像一個人傾向於養成某種凝固的態度。

現在再回到上邊我們所要了解的一點。和緩可笑畸形我們應該得到滑稽的醜。所以顏面的可笑的表情，是在於他能夠使我們想到在普通運動的顏面裏，藏着固定的凝結

的東西，如我們將來要說到的花面或假面就是如此。但這樣說也許有人反對，說美麗與秀雅的顏面的表情不是一樣，也有固板的印象嗎？所以我們不可不劃一條分明的界線。當我們說表情的美或表情的醜時，當我們說顏面上帶有表情時，我們所謂表情也許是靜止的，但我們會想像他是流動的。他在固定的中間帶有某種遊移，在這遊移內似乎糊塗的描寫他所表示的心態的陰影。但是滑稽顏面的表情則不然，他這樣的表示了，就不能有其他的意思。他是單一的與不變的歪面。更可以說這人的道德生活的全部都結晶在這個特別的顏面內。所以顏面越是滑稽，差不多越是暗示給我們他的人格完全吸收在這種簡單的機械的行爲內。有許多「哭的」與「笑的」或「吹簫式的」、「吹喇叭的」等面容，都是最可笑的滑稽的面容。這裏又是上律「因的說明越是自然，果的滑稽越是強烈」的例證。「機括作用」「無彈力」與「存留的習慣」分明是那顏面為什麼使我們發笑的原因。但是假使我們能夠把這種特徵和深在的因——某種基本的「心不在焉」——相連接，使那靈魂像已被一種簡單動作底物質性所昏迷所催眠了一般，則其一「果」之「強度」

(intensity)就可增加。

關於「滑稽畫」(caricature)中所包含的滑稽原素，現在我們也能理解了。無論我們想像怎樣整齊的顏面，他的線怎樣和諧與他的動作怎樣柔和，他們的調節決不能會得完全的。他那裏常常可以發現臨於不正的記號，近的歪面的暗示，簡言之，其中是含着幾種似乎是一自然一所特別傾向的愛所做成的歪形的暗示。滑稽畫畫家的藝術是在覺察這種不可知覺的趨勢，並且放大開來給大眾看見。他把這種在將來終有一天要表示的隱而未顯的畸形，在他的模型中完全遠出。在此表面形式的和諧下，他實地擴張那深在的反對的性質。他實現存在於自然界為一種趨向的畸形與「不稱」(disproportion)。這種趨向因為尚有更高的勢力的阻礙所以還沒有出現。他那魔性的藝術，把天使所打入深山幽谷中的魔鬼放出來了。固然，他是誇張的藝術，但假設只以誇張為目的與對象，他的定義決不能謂為完全。因為有許多滑稽畫比了肖像畫更有生命，但他的誇張的態度却很不容易看出。反之，有許多畫雖是十二分誇張，但却不能稱為滑稽畫。誇張之為滑稽，決不能作為他的

目的，是藝術家要把他所目見的胚胎中的畸形表示給我們看的一種方法。這種畸形的作用是一時的，有趣味的。為什麼我們即在不能運動的顏面，鼻的彎曲，耳的形狀中也要去期望此誇張，正是這個道理。因為在我們眼睛裏看來，形式常常是運動的略圖。滑稽畫家更變鼻子的大小；只消把天生的鼻子引長一點就可以使人發笑。所以我們以後只消看原來天生的各部為已定的，如要使他們發笑，把他們引長起來就好了。在此意義內，我們可以說「自然」是常常迎合滑稽畫家的成功的。在這運動內，「自然」澈底的做拉闊嘴，抽長頸，腫起肚皮的工作去完成他所意向的歪面。這樣那就計勝了那更合理的勢力底監督了。在這情境裏，我們所笑的顏面是顏面自有的滑稽畫。

總括起來，無論我們理性所承認的信條怎樣，我們的想像力自己有分明的哲學：在每一個人形內，總表現着靈魂左右物質底努力，這靈魂是極其柔軟自在，是永動不息，是不受「引律」(Law of Gravitation)所節制的，因為吸引他的不是地球。這個靈魂分他「有翼股的虛靈之質」底一部給他所主宰的身體。於是非物質性的虛靈體透進物質之內就

產生了所謂文雅了。但是物質是固執的，反抗的。他利用這高等原則的永永活潑的活動力去服從他自己的情性使他變為單純的機械作用。他要去麻木身體的機警變化的運動為蠢笨固定的模型，把顏面的敏捷的表情刻成不變的歪面。要之他不把人格全部與活的理想接觸去不斷的創新他的活力，却使他帶有浸淫於機械任務的物質性的那種態度。凡物質能這樣繼續麻痺靈魂的向外生命，硬化他的運動，剝奪他的文雅的時候，他就不會得勝了。他犧牲身體。成功滑稽的效果。所以假使在這一點我們情願拿滑稽的與滑稽相反的相比較，我們應該把滑稽與文雅比把滑稽與美認為相反更確切。滑稽所與聞的是不活潑不是難看，是凝固不是醜。

四

我們現在從形式中的滑稽元素，轉移到姿勢與運動中的滑稽元素。請先述控制一切這種現象的定律。此項定律其實從上邊所研究過的推演看來並無一點困難。

人體的態度，姿勢與運動的可笑，對於我們想像那身體之為單純機械的程度恰巧相

等。

這條定律直接應用的細目非常之繁，我現在也不必說了。要直接證明他，只要把滑稽畫的元素完全抽去，只要除去非此畫本內所有的滑稽部分，而把滑稽畫家的作品充分的研究一下，就可以了。因為畫中的滑稽元素常常是假借來的，常常由畫題補充各種資料。我的意思是：藝術家常常同時是諷刺詩人或戲作家，所以我們對於畫本身的笑遠不及對於畫上所描寫的諷刺的與滑稽事情笑得利害。但是假使我們完全注意於畫上，而不想到其他一切，我們大概可以找到滑稽的程度是和畫中人物所顯露出的機械般的人形的明瞭和精巧，正是正比例。這暗示一定是明瞭的，因為在人身的內部我們一定分明的知覺及到，正像隔了一片玻璃所似的宛然是一付裝成的機械。但是這種暗示一定也是詭詐的，因為人的全形，雖然他的手足已造成機械般的固定，但他還是繼續使我們覺得這是一個活的東西。這人形與機械的二種形像，越是精密的互相連接，滑稽的效果也越是顯著，圖畫家的藝術也越是完全。所以滑稽畫家的天才是這樣的表現在他給與單純機械的生命的特別

種類中。

我們現在把這原理的直接應用暫置不論，先就更遠的結果說一下。在人身之內部的機械的作用，雖在種種有趣味的事情裏，常常見到；可是大部分都是倏忽的一瞥的感覺，在他所引起的笑的中間立刻消滅。要使他變為永久，就不能不用分析和反省之力。

一個公衆前的演說家，他的姿勢與措辭是同時並舉的。姿勢妒忌措辭獨自逞能，所以像狗一般的緊隨在演說家的思想的後面，也想當一個通譯者。好固然是好的；但是他一刻不能離開思想的發展而獨自走着。思想從演說辭的起頭到末了是生長，發芽，開花和結果的。他決不停頓，決不重說。他一定時時刻刻變化的，因為不變化就是終止生活。姿勢亦然，他也非活潑潑的精進不可！他非接受不重複的生命的法則不可！但是我看頭和手足的某種運動常常是一樣的，似乎是在定期內重複的。假使我留心他，他就會轉移我的注意力，假使我等待他的出現，假使他正在我所希望之時出現，我就不禁大笑了。爲什麼呢？因爲現在擺在我前面的是機械動作的機器。這不是生命，這是宿於生命之中，仿效生命的一種

機械的東西！一言以蔽之，這是屬於滑稽的罷了。

我們對於夢想不到會笑的姿勢，所以一經別人仿效，就變成可笑，就是這個道理。人們對於這種單純的事實供獻過許多極複雜的說明。但試略一反省就可以顯出我們的精神狀態是永久變化的。假使我們的姿勢忠實地去追隨心中的運動，假使他們也和我們一樣的活動，那末他們決不會自己重複了，模倣也無從做起了。所以只在我們失去了自我性的時候，才可以被人家做效。易言之，我們的姿勢和機械一樣時，卽和我們的活潑的人格完全不同時，才可以被做效。所謂做效任何人卽指把他願藏的機械作用的原素取出而言。因爲這是可笑的真髓，然則做效之足以引人發笑，又有什麼希奇呢？

如果姿勢的做效，果是好笑，那末把這些姿勢傾向於機械的職業，像鋸木，打鐵或做解繩索的手勢等動作，雖他們的形式沒有變更，而其可笑的程度，一定更甚於此。在這種事情內，一舉止卑下一雖也帶有些滑稽性，但實際上他不是滑稽的要素。却是這種姿勢與單純的行動結合時，像他本來是機械的一樣，變成更爲顯明的機械的了。如欲暗示這種機械式

的解釋應該爲「變體滑稽詩」(Parody) 底得意方法之一。我們可從演繹達到了這種結果，但我想小丑感覺到這種事實一定是很久久的。

在柏司格爾 (Pascal) 論思想 (Thought) 的一章內說「二副相似的面龐，雖他們的本身都不能使我們笑，但假使把他們倆安放在一起時，則他們的相似之處，便不難使我們笑起來了。」我們上邊說的，正是這小謎語的解決法。我們也可以說：「演說家的種種姿勢都不能使我們笑，我們所以要笑正是因爲他們的重複。」要之，真實的活的生命決不是重複的。無論什麼地方有了重複，有了完全相似，我們常常疑心到有什麼機械物在活的东西的背後。試把兩副十二分相似的面龐上所得到的印象，加以分析，你就可以發見你聯想到了他們是在同一的模型裏鑄出來的，或同一印板上印出來的，或同一乾片上曬出來的，——要之是經過製造手續的。把生命誘導至機械的路上，這便是笑的主因。

假使我們在戲台上看見的人物不止柏司格爾所舉的二人，假使他們一起來往盤旋與舞蹈都是一種態度，并且臂之上下起落也是同樣的狀態，則益覺令人發笑了。這個時候，

我們分明想到許多傀儡。在我們看來似乎有不可見的線索把腕與腕，足與足，甲顏面上的某種筋肉與乙顏面上的種種筋肉連串起來。因為他們表示的千篇一律，不但嫵娜的身體，我們凝視時似乎變做堅硬，就是優伶自身，似乎變成了機器。這就是下等娛樂的技巧。我敢說優伶決沒有讀過柏司格爾的著作，但是他們所做的不過是充分去實現柏司格爾文字中所包括的暗示罷了。假如在第二項情形內的笑是由於機械效果的一錯覺（*hallucination*）所致，那末在第一例中雖更為精微，一定是已經如此了。

由此言之，可知上述定律之更遠與更重要的種種結果，我們大概可以認明了。我們大概可以得到，不單是由於人身的姿勢，並且是由於人的複雜行為所暗示的精微的機械效果的一瞥。我們覺得滑稽劇的慣技（情節或單字的週期重複，部分的系統的顛倒，滑稽誤解的有規則的進展，與其他種種舞台裝置）都是從這同一的源泉中得到他們滑稽的勢力。即以滑稽劇作家的藝術而論，亦不過把人事很明瞭的機械化罷了。但是我們現在不必預言在我們分析的途中可以發現的結果。

五

在未更進一步之前，我們不妨四面考察一下。本書開始時曾經說過：要從一個簡單的公式引出各種滑稽效果，只是一種空想了。今在某種意義說起來，公式確是可以存在的，但是他的發展却不是一直前進的。我的意思就是說，演繹的歷程應該時時停止下來研究某種主要的東西，而這些東西都不失一個代表，在他們的周圍有許多類似他們的東西環繞着。這些新的東西不是從公式上推演出來的，但他們和公式上所演繹出來的有密切的關係，所以他們也是滑稽的。在這一點，我們重引柏司格爾的話來解釋這歷程，想來沒有反對之餘地。這根曲線是當車輪在一直線上行動之時，從圓週上的一點所行經的軌跡——此點之旋轉如輪，其進行如車（在幾何學上這種曲線我們慣稱為「蚌線」*Roquette*）或者我們可以想像花打不魯（*Fontainebleau*）森林中的大道。在這大道的歧路處我們都用十字的路標。每一路標的周圍我們都徘徊一下，去探看那在我們四週的歧路，然後重行回到舊道。現在我們已經達到了這種交叉路的一條了。「硬窠在活物上的機械

的東西，一就是代表我們一定要停步的交叉路。他是一個中心點，由這中心點分向種種方向分馳而去。但這些方向是什麼呢？其較著者有三。今且先後論及之，然後再繼續我們前進的路。

(1) 這種機械的與活的互相結合的觀念，容易使我們傾向於一種虛浮的想像，恍若有如此如此凝固。加入了生命的流動內，摹倣他的靈動，追隨他的蹤跡。我們曉得一件衣服怎樣的容易變成滑稽。我們大概可以說無論那一種一時尚，一終有幾點可以令人發笑。不過那日常的時尚，因為我們已經和他習慣了，所以衣服和人在我們心中已融為一體，在想像中我們也不把他分離開了。當遮掩體的「死的凝固」與被遮掩體的「活的靈動」間的對照的觀念不會發生時，這種滑稽是在潛伏的狀態。到了遮掩體與被遮掩體之間的自然的不稱深深存在着，雖千萬年的連合也不能彌縫這缺憾的時候，他便要自己呈露了；我們的頭和帽子正是一個顯例。假如有幾個古怪的人穿了古時的服裝，我們的注意點立刻就到衣服上；就要把人與衣服絕對的劃分了。我們說這些人假裝他自己——似乎凡衣服

品都不是假裝的！——於是此時裝的可笑方面從影子中直趨於光明。

就滑稽的問題而起的大困難，我們在這裏開始認明了。前人對於笑的種種理論生出許多錯誤與不滿意，其中一個原因是由於許多事物被那世世相傳的習慣把滑稽的性質埋沒盡了，所以在理論上是滑稽的而事實上則適得其反。如果我們要這滑稽的性質復生，那末非急把習慣的連續切斷并與時尚絕緣不可。所以這連續的切斷的印象是滑稽之母，而他所做的一切就是把他使我們注意。并且因此，前人拿驚異與對照等等作為笑的說明的許多定義，同樣也可以應用於毫不可笑的許多情形上。但此事之真理，決不如此簡單。

現在請再回到我們上邊所說過的假裝一點。他已經算為引起笑的能力的正當代表。去考察他怎樣使用這種能力，想來不是完全沒有益處的。

為什麼我們對於黑頭髮變成金色的發笑？關於赤鼻子為甚麼是滑稽的呢？并且一個人為什麼對黑奴發笑呢？這些問題許多心理學家像海格（Hecker）克勞不林（Krepe-
lin）李布氏（Lipps）等都會討論過，但是回答的却都不相同，所以似乎是很不容易的。可是

有一天一個車夫對於他車中的黑奴會以「沒有洗過的」這幾個字反暗示了我一個狼對的答案。所謂沒有洗過，不是說黑面在我們想像裏是用黑墨水或其他的顏色塗過的面龐嗎？假使如此，赤鼻子一定是被洋紅所假裝的了。因此我們可以看出假裝的觀念可把有滑稽性質的東西移置在實際上沒有他的東西的上面。像上段種種例子，雖衣服與人是可以分別的，而在我們看來總不失為一體。在本段例內雖黑或紅是在皮膚內的，但因其驚異之故，我們反以為由於人工所致了。

但在滑稽的理論內，我們又遇着一種新的困難。像下邊的命題：「我平常穿的衣服形成我身體底一部」在理性看是謬誤。但想像却以為真。「紅鼻子是塗過的鼻子」、「黑人是白人的假裝」在合理化的理性看來也都是謬誤的；可是他們在想像看來却是絕對的眞。可見想像的邏輯不是理性的邏輯，有時二者竟相抵觸。此議決不能棄而不談，不但於滑稽的研究，其他同種的考察也不可不注意的。他和夢的邏輯差不多。（雖此夢非個人的幻想却是社會全體都做過的夢。）要想建設這種不顯的邏輯時，一種特殊的努力實為需要。

由這種努力揭開如山之堆積的判斷與已經固定的觀念的外皮。於是在我們的心之深處，可以看到像泉水一般不斷的心象如入大海綿延不絕。這心像的相互涵攝並不是碰巧來的。他服從定律，或寧謂服從習慣，他與想像的關係正和邏輯與思想的關係一樣。

我們可按目下的特別情形以想像的邏輯解釋之。假裝的人是滑稽的。我們當他為假裝的人也是滑稽的。所以照「相對比較法」(analogy) 凡假裝看來是滑稽，不單在個人就是在社會以至於自然的假裝也是如此。

請先從自然說起。我們看見了剃掉一半毛的狗，人為的染色過的花壇，被貼種種選舉廣告的林木等等，我們就笑起來了。試一問其理由何在。諸君就可以發現諸君看了這些東西，心中便聯想到了假裝的事情。但是這裏的滑稽的元素非常不明瞭；因為離開他的源頭太遠了。假使你要去增加他的強度，那末非追溯到他的根源不可，並且非把表現於假裝會那地方的形像和原來的形像（即生命之機械的模倣）相對照不可。在一模倣機械的自——然——內我們有明瞭的滑稽之趣。在這種趣味上空想可以玩弄種種變化，並且一定可以使

人捧腹大笑。我們可以回想到阿爾卑斯山上的韃靼人 (*Tartarin sur les Alpes*) 中的一段有趣味的事情。內中有彭八 (*Bonbard*) 者，竟使韃靼人——我們讀者也要有一些——以為瑞士是充滿了機器的國家，像一歌劇的下室，一那許多機器是被一個保有種種瀑布，冰川，與人工的深隙的國家所運轉。與此有同樣興趣者雖關鍵不同，在英國諷刺小說 家加羅美開加羅美 (*Jerome K. Jerome*) 的小說集 (*Novel notes*) 內，我們也可以看到。一老年貴婦彭狄福爾 (*Bountiful*) 十分歡喜幹慈善事業，但不欲因此費去許多時間，所以在她的邸宅附近設了幾間小屋，以便求助的人等待她去行善，她走去開導不信上帝的人，那些人是邸中人特地致好了來受她開導的，她看護一般醉漢，那醉漢平日並不喝酒，也是邸中人關照老實人喝醉了來讓她看護的。這類笑話不一而足，還有一些滑稽的言詞之中，這種趣味也是可以聽得出的，不過隱隱約約地遠遠地像空谷的回音，而伴着他的却有一個不論其為真偽的巧詐手段。例如當天文家加西尼 (*Cassini*) 請了一位夫人看月蝕的時候這夫人說的話。她到的太晚了，他說，『加西尼先生，我知道的，我一定能承你厚

意替我重演一次使我娛樂的。』又如高狄奈（Gordiner）脚本中的某人物的驚歎的話，那人跑到一個城裏聽說有一個已熄的火山，就說『他們有一個火山，却讓他熄了！』

其次請言社會。我們是社會中的一分子，而又是屬於社會的，我們不能不把他作為活東西看待。因此凡暗示社會為假裝的東西的時候就要變為可笑。而這種暗示的記號，當我們在活社會表面上知覺到惰性的，模型的或現存的事情的時候就可以形成。那裏又有死物的凝固與內在生命的靈動互相衝突。所以社會生活儀式之方面，常常包含潛在的滑稽元素，只等機會一到，他就可以表現出來。我們也可以說儀式之於社會團體猶之衣服之於人身：他們所以莊嚴是因為他們在我們的心中和我們的莊嚴目的相合一之故，而所以能使他們合一的則為習慣。所以當我們捨習慣的心理而用想像力把他們分開的時候，莊嚴就沒有了，滑稽就出來了。所以不論何種儀式，若要他變成滑稽，只消我們注意於儀式的元素上像許多哲學家所說的一樣，不管他的實質，只想他的形式。我們大家都知道滑稽的精神在模型性的社會行為上——從平常獎品授與式起至公正法庭的端坐止——怎樣

容易行使他的作用。不論何種形式或公式都是現存的格式，凡滑稽的元素都可以適放在裏面。

講到這裏，我們要知道若把根本用來解釋滑稽，那麼滑稽的程度更爲表顯。我們一定要從假裝的觀念，回溯到機械的東西安置於生命上的元始的觀念。凡與儀式有關的形式已經暗示我們這一種圖像了。因爲我們一旦忘了莊嚴或儀式的重要目的，則在內與聞此事之人物即不難給我們動的木偶的印象。他們的動性似乎採用不動性爲模型。這就是機括動作。但完全機括動作是在做他的本分像一隻單純機器的官吏，或者是那批忘掉行政規正之爲行政規則和完全任之於自然律而行命定的動作的人。有一天我看報碰巧看到這樣一個例。二十年前有一隻大輪船在狄潑（Dieppe）海岸近傍觸礁。經過了種種困難，有幾個船客被救到一隻船上。其時有幾個也很勇敢救助他們的稅關吏，開始詢問道：「有什麼東西報上來。」還有同類的，雖其意更爲精妙，在某國會議員的談話裏可以找出。在火車內發生了一件可怕的暗殺案的翌日，他問他的祕書道：「這暗殺者犯了罪逃走的時候

一定從火車的反面出去，因此犯了鐵道規則。」

機械的元素滲入自然與社會的死規則，可以說是我們所得到的可笑效果的兩種格式。我們在結論裏再把他們併合起來看看結果怎樣。

併合的結果當然是人間的法則代替了自然律的位置。於此我們可以想到馬梨哀劇 中司加素兒給格郎特（Chrote）的答案了。當格郎特說心臟在左側肝臟在右側之際，司加素兒就搶着說：『是的，從前確是如此，但是我們已經把他更變過了；現在我們用藥完全照新法了。』我們還可以想到診視包素那（Pourceaugnac）的二醫生的談話：『足下所用的論辯這麼明瞭這麼堂皇，患病者雖欲不抑鬱不悲痛也是不可能的了。即使他不是這樣，但因爲了你所說的堂皇與你所推論的精確，他一定要抑鬱悲痛的。』這種例在馬梨哀劇的劇中真不知多少！並且就是在實際的世間這種滑稽的空想，我們也可以想像及到。如現代哲學家中素以極端的理論家聞世的某君，有一次得到一種暗示說雖是他的論辯在他的演繹法內不能非難，但是實際經驗却反對他的。末了，他用一句話終止討論說道：『經驗

錯了。』要之這種規律生活爲死的法則已經超過了我們所想像的。他雖爲我們用改造的人工方法得到的，但他也是當然發生的東西。我們也可以說，他把玄學的真髓給我們，而這種玄學的真髓究其極不過想凌駕「自然」的技巧罷了。

總而言之，從把人間體人功的機械化的觀念起到以「人功」代替「自然」的觀念爲止，其形式漸進於精微，而我們所得到的結果是一樣的。理知的邏輯越是不健全則愈似夢境的邏輯。此類似夢境的邏輯越是前進越是走進更高的世界，則字句間的關係也越是轉爲非物質的，等到末了我們可以看見此項行政規律與自然律和道德律的關係正像現存的衣裳和活體的關係一樣。此三方面的觀察，今已言其一，請再言其次。

(2)「機械的東西硬代在活物之上，」乃是我們的出發點。在這種情形之內滑稽之所以產生，是因爲靈活的肉體變成爲固定的機械之故。在我們看來活體應該是完全柔軟的東西，像常動不息的原則的永久機擘的活動力一樣。但這種活動力與其說屬於內體的毋寧說屬於靈魂的爲愈。他是基於更高的原則而在我們內部所亮着的並且通過玻璃般

透明的肉體所能認到的生命之火焰。當我們看見活體時，我們只覺得他的優美與柔和，因為我們不管他的重量，阻力與其他種種物質的元素；我們忘了他的物質性而只是想到那我們以為從知的和道德的生活上所轉過來的一「生力」(Vitality)。可是，假使我們的注意只及於肉體的物質方面，那末被活動的原則所給與生氣的肉體在我們眼中看來不過一種重笨的飯桶罷了。那勢欲乘風遠去的靈魂就要被他壓倒在地球上了。於是肉體與靈魂的關係竟和衣服與肉體的關係一樣——活力之上安置了死物質了。當我們領會了這種安置時，滑稽的印象就此產生。並且當我們看出了靈魂為肉體的需要所「愚弄了」(Tantalised)的時候，這種經驗最為強烈：一方面帶有靈敏變化的能力的道德的人格，他方面笨重單調的肉體不斷地使用他機械似的固執性來阻止一切。肉體的這種要求越是卑鄙越是重複不止，則其可笑的结果越是顯著。不過這是程度的問題，他普通的定律可以解說如下：凡與人之道德有關的方面，引起了我們對於物質方面的注意的這種事情是滑稽的。

在大庭廣衆前的演說家，正說得痛快淋漓之際，忽然打起噴嚏來，則聽者必然大笑不止，這是什麼原故？在德國某哲學家所引用的『他是有美德而肥的人』的一句追悼的演辭中的滑稽，是從什麼地方來的呢？這都是因為我們的注意忽然從靈魂轉到肉體上的緣故。其他類似乎這些的，在日常生活中正是很多。假使你不怕煩惱，你只消打開李皮休（L. P. Biche）的作品一看就可知道。演說家流暢的句子因為牙齒的刺痛而劃然中止；在談話中間因為靴子之大小，肚帶之寬緊等等而停頓等例，都是暗示人爲他的肉體所擾亂的一種表示。十分肥胖的人所以令人可笑，大概也是喚起了同樣的形像之故。我想就是含羞的可笑也是如此。含羞的人給我們一個「人爲身體所擾亂」的印象，他想找一處便利的地方去安置他的身體。

因此，悲劇的詩人很留心去避掉一切足以引起物質的注意的東西。肉體如表示了煩惱，滑稽元素恐怕就要滲入。所以凡悲劇中的英雄大都是不吃不飲，不去溫暖他自己。非不得已時坐也不坐的。在文雅的談話中間坐下來就是表示他還記得他是有肉體的。拿破侖

是要做心理學家就能做心理學家的，他曾經注意到從悲劇到滑稽劇的轉變不過是坐下來。在哥爾格公爵（Baron Gourgaud）的日記（Journal inédit）中——當愛那（Lena）一戰之後他和普露士女皇會談之時——他自己表示以下的句子：「伊帶着希瑪尼（Chimène）的悲哀樣子來接我：陛下！公平！公平！馬德柏（Magdebourg）！伊用這種話這樣的接續下去，害得我非常之難過。後來我要更變他的態度請伊坐下。這是斬斷悲劇的情境的最好方法，因為你一坐了之後什麼東西都變成了滑稽劇。」

此身體優先於靈魂底圖像，試再擴而觀之。我們將要得到更普通的東西，即以追求起過內容的形式與以驅逐精神為目的的文字。當滑稽劇滑稽化職業之際，他想暗示給我們的是不是這一種意思？職業使律師、地方官與醫生以為健康與正義不過是暫時的東西——他的要點就是說我們應該有律師、地方官與醫生，並且關於這些職業的外形應該十分尊重。因此，手段代替了目的，形式代替了內容；職業非為了公眾却是公眾為了職業。不變的拿形式注意，把規則機械地應用，在此地產生一種職業的機括作用，正像肉體的習慣安放

於靈魂上一樣的可笑。這類的戲劇非常繁多，我們雖不必盡舉，只揀那表現得簡單明瞭的。一三段就可以了。在馬梨哀的 *Malade imaginaire* 中，狄福路斯 (*Diaphros*) 醫生說：『你只照了形式去待理人民。』同作者的 *L'Amour médecin* 中的巴希 (*Bahis*) 醫生又說：『與其反叛法律而生，毋寧服從法律而死。』同劇內達斯花那特勒 (*Destonandras*) 也曾經說過：『無論碰到什麼，我們一定要注意禮貌的形式。』並且他的同僚屠馬斯 (*Tomas*) 爲之解釋曰：『死人不過是死人，但不問形式就和醫生全體之名譽有關。』不列特亞孫 (*Brid'oisons*) 的話雖是內包的意思不同，但也是一樣的顯著：『形……形式。你記牢，形……形式。你看見審判官穿了常服就要發笑，但是你只消看見了他的法庭上之正服就要縮做一團。形……形式啊，形……形式的各種內容啊！』

我們這樣一點一點研究下去，我們要舉一條會漸次明白的定律的第一個說明。音樂家在他的樂器上彈了一個音調，伴於這個音調不過不及他的強而與他保有一定關係的其他音調也起來了。物理學上我們稱這種附屬的音爲「基音的諧音」(*The overtone*)

of the fundamental note) 滑稽的幻想雖在難得的發明品中間也服從相似的定律。譬如研究「內容想勝過形式」的音調罷。假使我們的分析是正確無誤的，那末「擾亂心靈的肉體」——優先於心靈的肉體——就都是他的諧音了。滑稽詩人彈第一音調之後，不知不覺就把第二個加上去。換言之，就是他把某種「物質的」滑稽變做「職業的」滑稽的兩倍。

當審判官不列特亞孫一面口吃一面走到台上來的時候，他是不具用口吃的法子使我們預備去理解我們所要看的——他的頭腦也是化石的現象——物質的不全與道德的不穩固中間有什麼祕密關係的約束呢？這是不容易說的；然而我們雖不能用文字把他表示，却感覺到那裏實有相互的關係。或者是這樣，這情境中含有二種元素，一是審判的機器，一是講話的機器。不管他怎樣罷，除此以外，總沒有其他的諧音更能夠完全的完成這基音了。

馬梨哀在 *L'Amour médecin* 一劇內介紹給我們兩個可笑的醫生即皮希 (*Bahis*) 與麥克樂當 (*Macroton*)，他使一個講話非常之慢似乎由一個一個的音節掙扎出單字

一般，而還有一個則太急，急到說不出話。在包素那先生 *Monsieur de Pourceaugnac* 劇中的二律師也有同樣的對照。大概補充職業的滑稽的物質的特質，在言語的音節內，我們可以找出。假使著作家沒有暗示這種缺點時，優伶也會補充一點。

在我們向所比較的二形像——固定於形式內的精神，因其種缺點而凝固的肉體——中，有我們自然所能認識的自然的相互關係。無論我們的注意從內容轉向到形式，或從精神轉向到肉體，我們在想像內所得到的印象是一樣的；並且他們的滑稽也是同種類的。這裏，追隨想像運動的自然傾向，又成了我們的目的了。這種傾向為從中心的圖像發腳所供給我們的第二個，想大家都還記得。現在再探我們最後所要開關的第三條途徑罷！

(3) 最後讓我們再回到「機械物硬化在活物的上面」的中心圖像上去吧。在這裏我們所特別注意的是人了。而機械的東西却是物了。所以在這裏看來，凡鼓動笑的都是「一時從一人」到「一物」的轉變。我們試從機械底明瞭的觀念移到普通一般東西的模糊的觀念，以考察其變易。這樣，我們可以獲得許多清鮮的連續貫串的可笑的圖像。這些圖像都

可以從死物底模糊印象得到的，並且引導我們到一條新定律內：凡一個人給我們以物的印象時，我們是常常要對他發笑的。

我們對於沙丘般若 (Sancho Panza) 鑽入被褥的夾層內像腳踢的皮球一般投在空中與墨孝孫爵士 (Baron Munchausen) 屈身入大炮之彈丸內在地上行走時，常常發笑，都是因為這個道理。但是那馬戲中的丑角所玩的把戲更可以證明這條定律。當然我們非拿掉許多裝飾主題的笑話，非剷去許多敷衍的門面戲，直捉主題的本身不可。詳言之，就是我們非捉到把戲之為真把戲的態度，舞蹈與其他種種的動作不可。這種滑稽的純粹狀態，我曾經看見過二次，而所得到的印象是一樣的。第一次我看見許多丑角在一塊地方按照了整齊的加速度的音節來往，衝突，起伏，有意造成「音調之漸增」(crescendo)。看客的注意力也越是被重復跳起一彈一 (rebound) 的動作吸引了。我們漸漸覺得他們不復和我們一樣用血肉造成的人；我們只覺得他們不過顛倒與相互衝撞的一束東西罷了。於是那種光景越是明白了，那形狀越是變成圓了，那許多身體像皮球一般滾做一團於

是不知不覺，這全景向之而進展的圖像畢露了。這不是像大的橡皮球在各方面互相衝撞嗎！至於第二次我們看見的雖沒有像第一次那麼精妙，却也很可注意。起初有二個禿得像皮球一樣的大頭的人出現到台上來。各人拿了手杖互相依次向腦殼上敲去。在這種地方又可以認到他們進行的程序。每一次各人受了打擊之後，雙方的身體越是重而且硬了。每一次還打過去的一下，比上一次被打的更其重，聲音也更其響，相隔的時間也更其長。這二個頭殼上所發出的可怕的聲音，打破了戲園內的靜寂。最後二體都挺得像棒一樣直而且硬，慢慢地面對面倒下去，那二根手杖也最後的用大鐵錘打在樑木上的聲音打在頭上，他們的身體也倒到地上了。在那個時候，二藝術家在觀察的想像中間引起了一種極明瞭的暗示，即「我們將要變成……我們現在已變成了固體的木頭人了。」

無論用什麼樣的直覺力，在這種地方就是毫未受過教育的人也可以使他感到心理學的極微妙的結果。我們大家都曉得用簡單的暗示可以引起被催眠者的錯覺。假使我們向被施術者說道他的手臂上躲着一隻鳥，他就會看見一隻鳥並且看着他飛去。但各人接

受這種觀念的難易的程度決不是一樣的。平日施術者只能慢慢兒用許多暗示方才能夠把一個觀念使被施術者接受。始則他先用被施術者真正知覺到的物體，繼則努力設法去擾亂這些物體的認識。於是他可以從此精神混亂的狀態中漸次得到他所願創造的目的物的明白的形狀的錯覺。在許多人睡眠之中也時常發現這種錯覺。他們看見那種有色的流動的，無形的許多物體上有幻想界，後來不知不覺的固體化爲分明的種種物體。這種從不明瞭的，模糊的，變到明白的，分明的，便是暗示的最好方法。我想這種從「人」變到「物」的暗示，可算爲許多滑稽的根底，而尤其爲下等滑稽的根底。但是還有許多更精妙的方法，像詩家所使用的——不過他們無意中所達到的目的是一樣的。用某種「音節」(Rhym)，「同音韻」(rhyme)與「同母韻」(assonance)去安慰我們的想像力，用那從相似到相似的有規則的動搖去引導我們的想像力，使他很服從的接受暗示的幻象。我們不妨一聽十七世紀法蘭西之滑稽劇詩人李諾爾 (Régnard) 的幾句詩歌，並且看看有沒有一「木偶」的物像閃進我們的想像界。詩曰：

……Plus, il doit a maints particuliers

La somme de dix mil unie livre une obole

Pour l'avoir s ns relâche un an sur sa parole

Habillé voituré, chauffé, chaussé, ganté,

Alimenté, rasé, dé saltère, porté.

而況，他還欠着許多老實人的債項

——一萬利華，零一個柯朗——

都是借來的，爲了他一句話，整整一年間，

衣他，運他，暖他，飲他，食他，

提他，抱他，替他戴手套，替他穿鞋。

在十八世紀法蘭西有名滑稽劇作家捕馬爾西哀 Figaro 的對話裏也有一樣的幻像可以看見（這裏所暗示的，與其稱爲物像，毋寧謂爲獸像。）其文曰：

“Quel homme est-ce?”

“C'est un beau, gros, court, jeune vieillard, gris pommelé, rusé, rasé, blasé, qui quette et furette, et gronde et geint tout à la fois.”

『在這裏的是什麼樣一種人？』

『他是優美的，強健的，矮的，青年的，老人家，鐵灰色的，俏皮的，善於修飾的，善於浪費的，而又是在同一呼吸之中窺探與偵察，叫喊與呻吟之人。』

在這些粗淺的光景，與微妙的暗示之中，可以容納無數有趣味的東西。這些有趣味的東西都可以用對人如對物的方法得到的。我們現在可選李皮休的劇本中一二段來做例子。

柏烈兄先生 (M. Perrichon) 將要上火車之際，確定他是沒有忘掉任何東西的，自言語道：『四，五，六，我的妻子，七，我的女兒，八，還有我自己，九。』在另一劇本內，一個溺愛子

女的父親誇耀他的女兒道：「他可以很流利的把那已經出場過的法蘭西皇帝背給你聽。」這「那已經出場過的」雖沒有全部把皇帝變成物件，却是一樣的把他們連到非人性的事實上面去了。

關於後一個例，我們要注意，滑稽的產生不一定要把人和物完全相等。我們只消向了混合人與人所做的職業的方向走去就能夠了。如夏浦（Abou）的小說裏村長所說的一句話：「雖是自一八四七以來知事大人變過了好幾次……可是知事大人常常把同樣的恩惠賞賜給我們。」

這些笑話都是一個模型裏造出來的。我們只消一次懂得這個巧妙，無論要多少笑話，我們都可以製造出來的。但「說故事者」與劇作家的藝術不單單靠製作笑話就可以成立的。他的難處是在給笑話以一種暗示的力量，而使人人都得接受。我們接受他，只因為他是特殊精神狀態的產物，或是他正適合於某種事情。我們曉得柏烈兄先生是因為第一次鐵道旅行所以他十分興奮。「出場」的話是常常從在父親前面復習教課的女兒口中所

說出的，他所以使我們想到這樣的重複。至於讚美行政當局的話，嚴密說來是使我們相信專的名字雖改變而其他一切都沒有更變。換言之，即知專的職務對於知專自身是獨立，知專的名字儘管更變，但知專的職務是永遠不變的。

我們現在已經離開笑的本源之所在了。有些滑稽的形式，只從其本身上着想是不能說明的，我們須從他與別一個類似的地方看來，然後可以了解他，所謂別一個所以能使我發笑，只因爲他與第三者有相似的關係。這樣從甲至乙，從乙至丙，是可以推至於無窮的，所以無論如何明瞭如何透澈的心理學的分析，假使不注意於滑稽印象，不從此端走到彼端的線索尋去，終要跑到迷路裏面去的。這進行的連續是從什麼地方來的呢？這個動力是什麼呢？這樣的從甲物像潛行到乙物像，漸漸離開了滑稽的本源，而使他們相互間的類似，終至消滅的不可思議的衝動，到底是什麼呢？試問那所以使樹幹分成樹枝，又分成小枝，所以使樹根分成根鬚，是什麼道理呢？不可抗的法則，把占有短時間的生力去遮蓋最廣大的空間。而滑稽的幻想正是這種生力，他在社會的泥土的最確的一部分中繁感着因培養

而得到與藝術中最優美的作品並駕齊驅的奇異之植物！我們上邊所舉的種種滑稽例子對於偉大藝術相差固遠，但在次章中我們雖不能完全達到他，却要更接近他哩。藝術的下面有技巧。在自然與藝術二者中間的技術世界，是我們現在所要研究的。我們現在先論滑稽劇的作家與機警的人們。

第二章 境遇中的滑稽元素與言語中的滑稽元素

一

我們已經把形式態度、行動內的滑稽元素研究過了。現在所要研究的就是動作（action）與境遇（situation）內的滑稽元素。這種滑稽，我們差不多天天遇着，但我們卻不能在這些中間去分析他。假使戲劇真是生活的擴大觀與簡單觀，那末滑稽劇對於本題的供獻一定要比實生活大得多。但是我們要達到更簡單的程度，就不能不在過去小孩時

代種種有趣的遊戲的記憶中間，尋出那些令人發笑的事情。我們每說痛苦與快樂的感情似乎從母胎裏一生出來就完全長成的，似乎他們都是沒有歷史的。進言之，我們最容易去抹殺那潛伏在快樂的情緒中的釋氣的元素。但試細檢我們現在的快活，除了過去的記憶之外，那裏還有什麼別的存在！如在我們現在感到的情緒中把過去的遺跡完全除去，單剩些單純的感情，那末這種情緒之中還含有什麼呢？我以為一個人到了一定的年紀新鮮活潑的快樂差不多不能感受了。中年人最甜密的快樂差不多就是兒童期內種種快感的復活。時間一點一點的過去，快樂的印象也一點一點的消滅了。總之，無論我們對於這種廣泛的問題怎樣去解答，他但有一件事情却是一定的：就是兒童遊戲之快樂，與成年人的快樂中間是不能間斷的。

滑稽劇是遊戲，是效倣人生的遊戲。因為就兒童的遊戲而言，他們在玩弄洋囀囀與木偶的時候，固有許多運動是用線索的，但我們在滑稽劇的種種情境中應否去尋同樣的線索？現在我們可先從兒童的遊戲研究起。兒童一天一天的生長，他的木偶因受了生氣的感

動也一天一天的生長了。直到後來木偶一方面還是木偶，一方面却變成了人的糝糊狀態。於是我們不啻得到一種滑稽劇中的人物了。依據了這些人物就可以證明那些能夠說明一切普通滑稽境遇的定律——關於這定律，我們在前章中曾已說過。所謂定律，就是在一個簡單的結合之內，凡行為與事情的佈置，能給我們生命的幻覺而同時又給我們機械結構的分明的印象者便是滑稽的。

(1) 約克箱(The Jack-in-the-box):——

這就是我們在小孩時候都玩弄的揭開了蓋有小木人跳出來的箱子。你把他壓下去了，他重新跳起來。壓得他越是低，他跳起來也越高。把他壓到蓋底下去，他就要跳到上面。這種玩具是否屬於古代，我們固不必說，但其要為一種娛樂品，什麼時候都是一樣的。因為是天生頑固與頑固的一種競爭，所以是可笑的。捕到鼠的貓，放鬆他的鼠，像放鬆彈簧一樣，而用爪一拉又拉到了，也是這一種遊戲。

我們現在要討論戲劇，可先自傀儡劇說起！一個警察剛跑戲台前，很自然的就受了一大打擊，把他打倒了。剛要跳起又打倒了。重複的抵禦，接連着重複的責罰。這個警察的上下起伏，與彈簧緊弛的節奏，適相配合，於是座客的笑聲越發高了。

現在我們再想像一種道德式的彈簧。易言之，即一個觀念剛才表示就被壓下去，剛才又表示又被一連串流水般的言語阻着，於是又重新說起。這真是釘頭碰鐵頭的幻象了。但是這種幻象是沒有物質性的。我們所看的不復是黃起與佳台（Punch and Judy）——為傀儡劇中二傀儡的名字——却是真正的滑稽劇。

有許多滑稽劇中的情節大都是從這簡單性中脫胎出來的。譬如強制結婚（Marriage force）中司加奈兒與邦格拉西（Panzerce）的衝突——即全劇滑稽處——就是這一類。司加奈兒要這個哲學家去聽他的意見，而這位哲學家十分固執，像一只講話機器開足了發條一樣，只管講他的話。劇情越是進行，約克箱的圖像也越是顯著。到了後來他門竟採取了約克箱的運動了——司加奈兒每次把邦格拉西從台的左面推進去，邦格拉西

就從台的右面衝出來，並且還是繼續着說他的糊塗話。後來司加索兒發怒，把邦格拉西趕到一間房子的裏面，並且把房子關起來（也可說關在箱子之內），「扇小窗『呀』」一聲開了，邦格拉西老先生的頭又探出來，正和約克衝出箱蓋一樣。

在同一作者（即馬梨哀）的 *Malade Imaginaire* 一劇中也有同樣的場面。發怒的醫生包高（*Purgon*）向亞根（*Orean*）不絕的怒罵，凡人身上所能生的疾病，他都舉出來恐嚇亞根。而亞根從椅子上起來似乎要使包高默靜的時候，包高一時像被推回到舞台側門內去的一樣不看見了。可是不久他又像被彈簧彈回的一樣，又跑到台上重新罵起來了。那亞根的驚歎詞『包高先生！』在一定的節拍中上上下下，好像表示這小小劇情的一種進行的拍子（tempo）。

試把那緊張，弛，不定的彈簧的圖像更精細的檢查一下，試把他的中心原素一一分開，我們就可以得到古典滑稽劇的許多普通作用中的一個就是重複。

當戲劇裏某種言語表示重複的時候，他的滑稽是從那裏來的？對於這簡單的疑問，現

從還不能與以充分滿意的滑稽的理論，假使我們只在娛樂的言語的本身欲有所說明，而對於他所暗示給我們的一點不問，那末答案也不會找到的。在這裏普通的方面越是證其為不相宜。可是除了我們後面還要說的特例之外，言語重複的本身是沒有什麼可笑的。他使我們笑，只因為他是從道德元素上成立的特別遊戲。這遊戲本身完全是物質性的牽制運動的象徵。貓的玩弄鼠，是這種牽制運動，兒童時把約克推到箱底下，也是這種牽制運動。但是在更精細的與更有精神的形式之內，這牽制運動就移到感情與思想上去了。現在我見說明戲劇內的可笑的言語重複的定律：在言語之滑稽的重複內，我們可以找出二種意義——一個像緊壓的彈簧，一有機會就要弛緩下來，一個則樂於重新壓制他的思想。

在馬梨哀的太脫夫 (Tartuffe) 一劇內，有一天道靈 (Dorine) 碰到了亞狂就告訴他的妻子愛爾密 (Elmire) 的病況，而偏偏這亞狂時時問太脫夫身體好不好來打斷他的話頭。『太脫夫呢？』隔了一刻就問一次，頓使我們引起一種彈簧被弛放的明瞭的感覺。

這個彈簧道靈樂得把他推回去，所以他每一次重說他妻子的病狀。還有司各班(Scopin)告訴格郎特老頭子，說他的兒子被處了嚴刑，叫他快拿錢去贖罪。他和格郎特的食客開玩笑，正像道靈和亞狂的瘋狂開玩笑一樣。這老頭子的食客一時被壓下去了，立刻機械的跳了起來。這種機械作用被馬梨哀用言語的重複表示他對於將失的金錢的悲哀，指示出來了。『這惡魔，他跑到那個地方去要什麼？』同樣的批評也可以應用到下述一件事。范來亞(Valere)指摘哈伯洪把他的女兒嫁給伊所不愛的人的錯處。用『不要裝蠢啊！』的話時時來打斷可憐的哈伯洪的話頭。在這機械的重複的感歎詞後面，我們隱隱約約可以辨認出一個重複的機械被一個固定的觀念開動着。

有時這機械作用不容易認出，遂惹起滑稽理論的一種新難處。有幾種劇情的精彩處是在一人二用，那對話的人不過像一個三稜鏡，經過了三稜鏡，他的二重人格就會發展開來。所以在這種地方我們只到外表上去找劇中的關鍵而不深入其內，一定要走錯路的。譬如烏郎脫(Oronte)問阿爾西施脫(Alceste)有沒有以他的詩為不好，而阿爾西施脫

則很固執的重複以下句子：『我沒有這樣說！』這重複是可笑的，雖是烏阿二人的關係，并不像上邊我們所說的。可是我們要留心，實際上在阿爾西施脫身上有二個人：一個是一婊世者，「他曾經發誓以後」一點要說一點，「一晝要說一晝」；還有一個是屬於上流人士一派，他在此刻不能不學平常文雅的模式。當前者要把他所說的話見諸實行時，恐怕觸犯了後者的身價或損傷了他的感情，所以就退縮了。所以此劇的真相面不是在阿爾西施脫與烏郎脫，却是在阿爾西施脫和他自己。一個阿爾西施脫正要把他的真相和盤託出時，却有一個不等到前者將要全洩就要阻止他的口了。每一個「我沒有這樣說！」表顯逐漸增加的努力去壓制要奪門而出的東西。所以說這句話的聲音越是強烈，而阿爾西施脫的發怒也越是利害——他想來不是和烏郎脫——是他自己。於是這彈簧的緊張益益增加，直到破裂為止。可見這裏和其他地方一樣，我們也有相等的重複的機械作用。

一個立誓說老實話的人，一個卽和全人類宣戰也不說謊的人，是沒有什麼可笑的。這不過是人生最高尚最好的一面罷了。反之，另有一個完全自私自利，且卑鄙不堪常常想欺

詐他人的人，也沒有什麼可笑的。這不過是人生的又一方面罷了。要是你把這兩個人合爲一人，使這一個人徘徊於「衝撞他人的率直」與「欺騙他人的慫慂」中間，這二種相反感情的暗鬥仍沒有到滑稽的程度。但不算滑稽，並且益覺其莊嚴，因爲兩方反對性是很分明的，因爲他們雖同時進行而相互間組成複雜的精神狀態。但是今假定一人之中竟含有二個不相容的凝固的感情，假使採用完全習慣的，簡單的方式，使這擺動完全變成機械性，那末，我們在上邊列舉的一在生活的東西中含有機械的東西」的圖像，即不難變爲滑稽的東西了。

我們已經研究了第一形像——約克箱——很充分的顯出了滑稽的幻想怎樣把物質的機械作用轉變爲道德的。現在我們所要研究的，則爲其他遊戲的主要部分。

(2) 跳躍的約克(The Dancing-Jack):——

有無數滑稽劇內，其中常有一個角色自以爲言論自由，行動自由，具有真生命的人，但

從他方面看去，他不過爲玩弄他的人的玩具罷了。從小孩玩弄的「跳躍的約克」到「格郎特和亞根脫被司各班所玩弄」的轉移是很容易的。現在不妨一聽司各班的說白：「機械都在那裏，還有『老天把他們都捉到我網裏來了』，等等。因爲一個人天性喜歡欺人而不喜歡被人所欺，所以在想像上看客總側向欺人者的一方面。看客既偏向了欺人者的一方，於是就像小孩說服他的同伴叫他們把洋囹借給他一樣，他自己拿到了彈簧把傀儡任心所欲的玩弄。但這後半段情節不是不能免的，如我們能保持機械佈置的分明的印象，我們對於台上的事情還可保持一種客觀的態度。這種情境在劇中的一人搖動於相反二種意見之內，而每一意見又來誘惑他時就可碰到。譬如巴那其(Panurge)問湯姆(Tom)狄克(Dick)與哈雷(Harry)，他應該不應該結婚。在這種情境之中滑稽劇的作家很細心的把相反的兩個決斷人格化了。(personify)因爲假使沒有看客的時候，優伶自己去使用這種彈簧也是必要的。

凡人生中的莊嚴，都是從我們的自由來的。我們所陶養的感情，我們所孵化的熱情，我

們所付度的，所決定的，所實行的行爲，要言之，凡是由我們而生，爲我們所有的東西，常常由一般莊嚴的方面賜給人生。那末把這些東西轉變成滑稽劇的又是什麼呢？我們只消幻想表面的自由之下隱藏着「跳躍的約克」的彈簧就可以明白了。如詩人蕭魯東 (Sully-Prudhomme) 所說的

...d'humbles marionnettes

Dont le fil est aux mains de la nécessité.

(……舉下的木偶)

他們的彈簧操於運命之手)

就是這種幻想的表現。所以如想像力能夠喚起這種圖像來，無論現實的，莊嚴的，或甚至於感動的情節都會變成滑稽的東西。凡遊戲都是如此，都不能越出此範圍以外。

(co) 雪球 (The snow-ball):——

我們越是進去研究滑稽劇的技巧，我們越是要了解兒童時的記憶所占據的地位。但這記憶的大概，是關於普通機械的計劃，那特殊的遊戲，不過是他的一個例子罷了。並且這普通的計劃，可以在極不相同的遊戲內實現，正像在種種曲譜中可以找到同一的樂曲一樣。在這裏所視為重要的並且保存於心中的，從兒童的以至於成年人的遊戲所經過的階梯——是心的圖樣，或組合底大綱，或者也可以說是凡遊戲都可以為他的特例而表現的抽象的公式。譬如那滾轉的雪球，他滾過去，他的形狀也逐漸加大。同樣，那小孩玩的前後排列的兵士也是如此。推倒第一個，由第一個撞倒第二個，由第二個又撞倒第三個，一直下去，至於完全傾倒而後已。又像用紙牌構造的屋子，你觸第一張，似乎不能決定他到底動搖沒有，但附近的紙牌所受的影響可就大了，一張動了，百張隨着動搖，這破壞的工作越是進行，運動的力量也越是加大，到末了全部傾覆。這些例子雖種類各不相同，但他們所引起的幻象則一，就是結果是照了數學的級數增加的——起因雖微，但其結果的重大竟有出於我人意料之外者。試打開童畫一閱他的置配，已很足以變成滑稽了。譬如——我碰巧翻到的——

「有一個訪問客突然衝進會客室，剛巧碰在一位夫人身上，把她手裏一杯茶潑在一位老紳士身上，害得他向窗邊一側，把窗上的玻璃落到警察官的頭上去了，於是這警察官下全部動員令……其他爲年長者看的繪畫也有同樣的置配。在一位滑稽畫家所繪的『無言之故事』描寫一件轉變位置的東西，並且還有許多和他結不解緣的人物。當一場場的變化發生時，這件東西的地位也不絕的變遷，而這些人的境遇也機械的惹起重大的變化了。」

現在我們可再討論滑稽劇。我們可以看到有許多滑稽劇，都是從這單純的模型上出來的。試讀 Chicanneau（訴訟）一劇中夏更諾（Plaidours）的內容，就可明白。在此地我們找到案中案，並且那機械動作照了迅速的進行，直到後來爲了一束乾草的訴訟把原告家產的大部分用完才告終。作者來西納（Racine）把許多訴訟事項緊接在一起，使我們也生出一種迅速的感覺。在唐克脫的某情節中也有同樣的置配，譬如在遊旅一節，有許多情境特別的連在一起。一個騾夫打了三哥（Sancho），而三哥又去打了馬利都爾尼（Martines），以至旅館的茶房也被撞倒了壓在馬利都爾尼身上……。

最後我們把現代的笑劇加以考察。有許多有同樣配置的形式，在這裏似乎沒有一舉出的必要。但其中有一齣是普通常用的。譬如說有一件東西，假使其爲一封信碰巧對於某人非常重要，並且無論如何犧牲非看他不可。而這件東西正在你以爲捉到了的時候隱滅，到底因爲了追求他惹起了不測的重大事情。這些事情，起初一看似乎和小孩的遊戲相差很遠，不知道他產生的效果還是從雪球上脫胎而來的。

大概機械結合的特色是可以逆轉的。一個小孩子在九柱戲裏，看見他的球把路上的東西都撞翻了。他一定快樂；可是當他的球七曲八折經過了種種轉灣之後還是回到他的出發點時，他一定更好笑。換一句話說上述的機械作用，就是直線運動也是可笑，假使是爲圓週運動，當遊戲者用了九牛二虎之力而因爲了命定的因果關係，結果還是回到原點之時，可笑的程度一定增加。現在有許多笑劇都把上述觀念爲中心思想的。在李皮休的意大利的通草帽 (Un chapeau de paille d'Italie) 內，有一只意大利的通草帽被一只馬吃下去了。在巴黎全城照樣的還祇有一只，無論出多少代價總要把這一只找到。而這只帽

子，似乎在免不了被人家找到的時候，却又逃避了。這樣把劇中的主人翁玩弄下去，而這主人翁也把與他自己有關係的人一起引入漩渦中，像磁石一樣因了漸漸感染的磁力把鐵屑重疊吸收。到了最後，經過了種種困難，這目的物找到了，一看，原來正要尋覓的正是那只馬所吃下去的。還有在李皮休有名的一篇滑稽劇 *La Cognote* 中描寫發見的航行也是如此。幕初啓時一個中年的獨身男子和一個老相識的獨身女子，正在很高興的玩那二勝作一的遊戲。可是他們倆各人自己已經請回一個婚姻介紹所替他擇配，並且他們相互間都沒有知道。在全劇內他們倆因為了婚事各自都經過了種種困難，種種失敗，最後至會見所一看，原來不是別人，正是老相好。在最近劇本離婚之驚異 (*Les surprises du divorce*) 內，同樣有這種效果的，同樣有回到發腳點的一個怕老婆的男子，他以為他用了離婚的法子把他妻子和丈母的束縛免掉了。他重復結婚，唔！此二次的結婚和離婚，結果還是把他的前妻在新妻之母的更壞的模樣兒中帶回。

當我們想起這種滑稽怎樣強烈，怎樣普通，我們就可以了解為什麼他誘惑了幾個青

學家的想像。事情做了不少，而結果還是不自知的回到原處，豈不是所費的許多心血等於零嗎？所以有許多人就把它意作爲滑稽的定義。如斯賓塞爾所謂笑是一種忽然碰到空處的努力的指示。康德也說『笑的產生是由於一種預期，忽然以不了了之。』以上種種定義，雖尚須有某種限制因爲我們常常做無結果的努力而決不引起笑的，但是他們能應用於前舉各例則可以無疑。不過前舉的幾個例是說明大的「因」得到小的「果」，一而在這些據例之前，我們所述的正相反，是小的「因」得到大的一「果」。一實在講來，後者的定義沒有比前者高明多少。缺乏因果的適當比例，不論在前者或後者，決不是笑的真源泉。我們對他笑的，是在某種情形之下，那比例的缺乏所顯露的「特別的機械佈置」。他像經過玻璃一般，在原因與結果的背後顯露出來。設你不管此機械的佈置如何，那末你就是把走進笑之迷宮時引導的明燈熄滅了。其他你可以選的「假設」也許可以應用在幾種精選的情境之內，可是在無論甚麼時候有一例不合，則立刻作廢。

但是我們爲什麼對於這種機械的置配發笑呢？人與人羣的歷史有時像用絃線，或齒

輪或彈簧的遊戲，他的奇怪是當然的，但這奇怪性又是從什麼源流上流出來的呢？什麼東西使他可笑的呢？對於這問題的答案，像我們前邊所研究過的，是始終一致的。即我們常在

間的活的連續之中覺察固定的機械作用像另外一種東西一樣。他像人生中的一種不留心的狀態，對於我們似有特別興味。所以假如事情不斷的注意自己的途徑，那末，就沒有重疊，也沒有衝突，也沒有旋迴。一切都要連續的發展與進步。假使人類常常對於生命注意，假使我們不變的與他們接觸像和我們自己一樣，那末沒有一件東西在我們的內部似乎有弦線與彈簧在那裏作弄。所謂滑稽，是人類的一方面顯示他和物件相似之處，是事情的看着眼處，由於特殊的無收縮力，轉送出純機械作用，沒有生命的運動的印象。他表示個人的或羣衆的不完全，這不完全必須立刻加以改正的。這改正的本身就是笑，就是抽出一人一和一事一之特種「心不在焉」的狀態而指摘之，而消滅之的一種社會的姿勢。

申述至此，我們更可進一步的去考察了。以上所言我們是在成年人的遊戲中間發見娛樂他像小孩子一般的機械結合。事實上我們的方法完全是實驗的。現在讓我們用系統

的并且完全的演繹方法在機械佈置的源頭上找出一條完滿的原理，并且在滑稽劇的種種變化與技巧之中去找出一單純而且永久的原則。我們已經說過滑稽劇是在把幾件事情拚合起來使那種機械作用呈露於生命的外面。我們現在就要決定，是何種重要特性使那生命從外面看來是和單純的機械作用相反。於是我們只能先研究了此相反的特性，然後再行發見抽象的公式。所謂公式就是一切滑稽劇的方法中普通與完全的一條。

我們知道生命在時間的裏面是進展的，在空間的外面是複雜的。從時間看來，生命是一個人連續的進化；他決不回轉，并且決不重複。從空間看來，生命顯示某種這樣密切，這樣分明，沒有一個能夠同時屬於二不同的有機體的同存的元素；每一活體，是現象的獨具的系統，不能爲其他系統發生干涉。那麼，形體的不絕的變化，現象次序的一順不變，自完的完全的個性：這些——還是實在的，還是表面的，都沒有關係——都是使生物與機械相分辨識別的要素。這三特性的反面就是「重複」，「逆戻」和「相互的干涉」。這三種是滑稽劇的祕訣，除此以外，沒有旁的方法是可能的了。

事實上，在我們上邊所研究的種種情境內，我們都可以發見上述三特性分是不同的分子，並且在兒童的遊戲之內，發現他們所產生的機械作用。但是這種要求，太耽誤我們的功夫了，並且再引用新例去研究純粹的他們，更其有益。這是再容易沒有的了，因為無論在古典的或新派的滑稽劇中，所有的滑稽都是在這三者的純粹狀態中的。

(1) 重複——我們現在的問題，並不是研究個人所重複過的單字或句子的問題。詳言之，即去研究與生命的變化不止的泉流完全反對的舊事的重複。這種滑稽的格式，雖在初步狀態之內。但日常的經驗，差不多常常供給我們的，譬如，你在街道上碰到一個久別的朋友，這種情境完全沒有滑稽的意味。但是，假使你在同日又碰到他，三次不算，以至四次五次，你也許對於此種「巧遇」發笑。試去想像一件可以供給容受得的生命幻覺。在這一件永久動的事情內，想像某一場面被相同的或不相同的人物重複產生，於是你又可以有巧遇之感了——雖是一個更為特別的。戲台上所演的，就是這種重複。這些重複的場面越

是複雜，越是自然，就越是可笑。可是複雜了不易自然，自然了難得複雜，劇本家不可不想一個靈敏的法子把他們調和。

近代笑劇應用此法最廣。那最著明的例，是在使一羣配角一幕一幕放進最有變化的環境內，於是在永久變新的情形之下，就可產生偶然或意外的同一事情。

在馬梨哀的劇內，我們可以看出有許多同一事情的配置，在全劇內重複。如女學校 (*École des Femmes*) 不過是產生與重複一件簡單的意外事於三節拍內罷了。第一拍子，何拉斯 (*Horace*) 告訴阿奴而非 (*Arnolphe*) 他打算欺騙阿男 (*Arnés*) 之保證人的計劃，而不知這保證人，就是阿奴而非；第二拍子，阿奴而非想像他已經打破這計劃了；第三拍子，阿男劃策使何拉斯完全得到阿奴而非預防方法的利益。其他在男學校 (*École des Maris*)、狂妄者 (*L'Étourdi*) 而尤以喬治丹堂一劇為最，都有同樣的重複。在最後一劇的三節拍之內又碰到同樣的效果：第一拍子，喬治丹堂發現他的妻子是不老實的；第二拍子，他請他的岳父岳母來幫他的忙；第三拍子，謝罪的還是喬治丹堂自己。

有時同一的場面，用許多羣不同的角色來重複的產生。所以第一羣包括許多做主人的，第二羣包括許多做傭人的，也是常有的事情。前者所已經表演過的場面，後者以卑下的方法用不同的調子去重複一下。如 *Debit amoureux*（戀愛的煩悶）中的一部，是照了這計劃結構的，*Amphitryon*（供畫餐者）也是如此。那皮那克司（*Benedix*）一篇有趣味的笑滑 *Dar Eigensinn* 他的次序適得其反，傭人做例於其先，主人重新產生拗回場面於其後。

但是如完全不管照應的境遇的佈置的人物，那末在古典滑稽劇與今日劇壇間似有很大的鴻溝。他們要保留真實的一面，即有生命的地方，而想把某種數學的次序引進事情之內，是他們倆共同的目的。不過他們用的方法却不相同了。今日大部分的笑劇都是想直接去催迷看客的心。所以無論巧遇怎樣特別，他變成可以接受的由於事實上是已經接受的，并且假使我們因為此種接受就逐漸預備接受，那末就算我們真的接受了。這種手續都為近代作家所採用的。但就馬梨哀的劇本言之，則適得其反，把重複做成似乎是自然的，是

戲台上演者的狀態，不是看客的狀態。每一人物代表向某一方的一定的力。因為這些力的方向是不變的，所以用同樣的方法結合起來，同樣的境遇也再生了。這樣看來，境遇的滑稽劇和性格的滑稽劇，是有密切的關係的。假使古典藝術果真不說從「果」上得來的比較於「因」中的多，那末在這一點稱馬梨哀的劇為古典的也很相稱。

(2) 逆戻——此第二法與第一法對照起來有許多相似的地方，我們只消說明他就好了，不必依據甚麼例子。試想像在某種境遇裏的某種人；假使你顛倒此境遇并且倒置劇情，你就得到滑稽的場面了。在柏烈兄先生的航行 (Le voyage de M. Perrichon) 中，雙救就是屬於此類。但此照應的兩個場面，不必都演在我們的眼前。假使有一個場面果真我們的心裏，那麼我只消看見他們場面就夠了。譬如我們看見監牢裏的囚犯教訓長官，兒童教訓父母，都是要笑的。總之凡一切東西在「七顛八倒之世界」底狀態下面的，我們總是要笑的。

一個人掘下陷穽想欺弄人家，而第一個受欺的就是他自己，無賴子底計劃第一個上當的也就是他自己，欺人的先自欺，構成了許多戲劇的底稿。這種言論就是在古代的狂言中也可以看出。律師般都來（Gathelin）告訴欺騙地方官的惡計給他的客人，而這客人就照了他原來的計劃免付了律師的錢。一位悍婦硬要她的丈夫做家事，并且她叫他做的事情都在日記上預先記好了。有一次她落到水鍋裏，他不情願把她拖起來，因為拖起來的事情日記上是沒有的。在近代文藝界關於這欺人自欺的文章，我們可以找到千百種。而其根底是在劇情的顛倒與境遇的反覆。

此地我們明明白白找到定律的確證，至於他的說明已經討論過了。一種滑稽的某場面重演了好幾次，就可以達到古典的式子或為模型的一步。他雖離開了，而使他為有趣的原因還是有趣的，因為他本身已經變成有趣的了。所以有許多場面在理論上并不滑稽，因為他有一部分與此模型相似，也許事實上變成滑稽的了。他們在我們心中引起了雜亂的圖形，這些圖形我們知道是滑稽的。他們自列於被公認的滑稽的典型中了。「盜被盜」的

場面，就是屬於這一類的。他把他所包含的滑稽元素的反射光照到其他場面的上面。這種場面把一人自身之過所惹起的失敗滑稽化了。至於這種過失這種失敗怎樣，是不問的。只消有一句話聯想到失敗上去就很夠滑稽了。譬如說『喬治丹堂，這個和你很相宜，』固然沒有什麼有趣的地方，但因為伴有滑稽的餘音，所以也變成有趣了。

(3) 我們於重複與轉展二節已講了不少；現在談談相互的干涉。這是滑稽的效果，因為他在舞台上表示的形式太繁多，所以他的精確不變的公式很難抽出來。或者也許可以有以下的定義：假使某種境遇同時屬於二組各不相同的事情，並且同時能夠用全不相同的意義解釋，一定是滑稽的境遇。

你聽了這定義，立刻就會想到雙關的境遇。凡雙關的境遇，同時應有二種不同的意義：第一是似是而非的，乃由優伶表出的；第二是真實的，乃由看客去表顯的。我們因為看到了各方面，所以這境遇的實際的意義也被認到了；但每一優伶只曉得這許多方面的一面。

此他們對於周圍的情境與自己所做的事情都弄錯了，並且下了不對的判斷。我們做看客的從錯的判斷到真的判斷，以至往來於可能的與真實的兩種意義中間。所以從雙關的境遇上所得到的娛樂中，最顯明的作用是在二相相反的解釋中間精神的搖動。因此有許多哲學家自然而然後這精神的不安定所刺激，說滑稽的本源，是由於相矛盾的二個判斷相衝突或重合。可是他們的定義包括的太狹了，即包括廣，而他們所說明的不是可笑的原理，却不過捉到多少相離的某項結果罷了。其實戲台上的誤解不過是普通現象（即全系統不同的東西的相互干涉）的特例，並且這些特例的本身并不好笑，好笑的不過是由於他帶有相互干涉的記號罷了。

事實上，在每一戲台上的誤解內，每一人物在與他有關係的事件內，當有相當的位置，每一人物都是這事件的正確表現者，並且照了這件事情說他的話，做他的行動。各個事件附於各個人物而遂其獨立的發展。但達到了某一時期屬於一事件的言語和行動，也可以適用於他事件的言語和行動了。於是誤解與境遇的雙關性發生了。但是此雙關性本身沒

有什麼可笑，可笑的是在於兩件獨立的事件的符合。你們試想，滑稽的作家何以一定要用靈敏的心引起我們對於獨立與符合二事實同時注意，就是證明上述的意思。因此他照例把分離二件符合的事物的脅迫，不斷地去重復。每一次全部陷於破產，但是重新又把他補綴起來。那比我們在矛盾的觀念中精神的往來所引起的更好笑的，就是這一種遊戲。他因為顯示出二個獨立的事件的相互干涉，（即滑稽的真正原因，）所以能使我們發笑。

這戲台上的誤解不過說明二件事情相互干涉的一個特例，一種方法——也許最是人為的。但是這不是獨一無二的方法。這二件事情不必屬於同時，你可以拿一件事情屬於過去的，一件事情屬於現在的，並且在想像內在使這二件事情碰巧符合，則其結果也是滑稽的。試想西林砲台（Castle of Chillon）內的囚犯巴你槐（Bonivard）——是一件事實。其次再想像一韃靼人在瑞士旅行被人家捉在牢裏——是第二件事實與第一件無關。現在假使韃靼人被人家綁鎖住巴你槐的鐵索上，使二件事暫時符合，你們就可以得到極有趣味的場面。都德（Daudet）的想像中最有味道的作品阿爾卑斯山上的韃靼人就是

如此。有許多誇大滑稽劇，如果分析起來，亦可以顯出相同的元素。凡把古時的東西近代化，常常是可笑的，也是出於同樣的意味。

李皮休把這個技巧用到種種形式之內。有時，他造成種種各不相關事情，然後使他們互相干涉。他把一羣獨立的人——譬如行結婚禮的——放在完全不相干的場所，那時在那裏就發生干涉。有時，他在全劇內只保持一團人物，而使其中的幾個把持某種祕密事——簡言之，即使正劇內夾着副劇：有一時二滑稽劇中之一正要傾倒其他之一；其次什麼東西都不錯，並且二件事情中的符合也恢復了。有時他竟至介紹非現實的事情到現實的事情之內——例如把祕密所蘊藏的過去，不斷的充滿於現實之內。有時這種情境似乎非破裂不可，但每次還是能和境遇彌縫在一起。但是在每一情境之內，我們總可以找到二件獨立的事件和一部分的干涉。

我們關於笑劇的技巧的分析今不再深究。無論我們所找到的為事情與事情間的相互干涉，為逆戻，為重複，其目的實只有一個去得到我們所謂生命之機械化。試把許多行為

與關係照原樣的重複一下或倒置一下或全體的加以轉移——這種種作用是把生命看作像重複的機械作用，有可以逆戻的與互相變換的部分。真實的人生，假使很自然的產生同樣的作用是一齣滑稽劇。因為他忘了他自己，所以是滑稽劇。假使他不斷地對於生命注意，那末他是永遠變化的連續，而非逆戻的進步，而非分割的整個。所以事情的滑稽是事物的一心不在焉，「正像個人性格上的滑稽是由於其人某種根本的一心不在焉。」這些道理我們在上邊已經很熟悉的了，並且以後還要證明。可是事件中的這種「一心不在焉」是例外的。他的結果也細微。假使他已經病入膏肓不可救藥，那末雖對他笑也是沒用的了。所以假使笑常是沒有興味的，並且人類對於產生笑的極細微的機會也摸不到手，那末誇張「心不在焉」變「心不在焉」為一個體系並且爲了他創造一種藝術等觀念也決不會發生。這是笑劇的真正說明。笑劇對於人生的關係正像木偶對於常人的關係，——把事物中某種自然的凝固狀態很技巧的誇張起來。把笑劇結合於實際的人生是極容易爲的。他和任何遊戲一樣是依賴於最初所定的習俗的。但是性格的滑稽劇與此不同，他與人生的

關係還要深的多。這一種滑稽劇我們將於本書之末詳言之。可是我們第一先要分析許多地方和笑劇相似的某種滑稽的典型，這就是言語的滑稽。

二

對於言語的滑稽立一個特殊的範疇，似乎有些勉強，因為我們所研究過的各種滑稽都是借言語表達出來的。但是我們却不能不在表示滑稽的言語與創造滑稽的言語二者中間區別一下。前者，設為必要，則由甲種文字翻譯到乙種文字，雖為介紹到風俗、文學和觀念上的聯想不同的新社會中間，但終不免損失一大部分的風味。至於翻譯後者大概總是不可能的。他的存在完全靠句子的構造和單字的選擇。他不是用了語言去表示出人和事中的一心不在焉一的特殊情境。他是在語言本身內着重注意的弛放。在這種情形內，滑稽便成了言語的本身了。

可是滑稽語不是單用滑稽語所生成的。假使我們對他們笑，我們就對使用他們的人笑！但後者的情形也不是免不了的，因為說白與表示含有一種獨立的滑稽。這種情境我們

可以用某種事實證明之。譬如我們有時不曉得對那一個笑，雖是有時我們覺到此可笑的背後却有一個模糊的，不明瞭的主動者存在着。

這主動者不一定是善於言辭的人。但我們在巧智的人與滑稽的人的中間似乎應該有一個重要的分別。因為一個人說了一句話，我們就對他笑，這是滑稽的，假使我們對第三者笑，或對我們自己笑，那末這是巧智的。但是在大部分情形之內，不能決定這句話到底是滑稽的還是巧智的。我們只能說這是可笑的罷了。

在再進一步之前，我們不可不把巧智詳細的考察一下。巧智的語至少使我們微笑。然而假使不推究其性質，明瞭其基本觀念，那末對於笑的考察還不能算完全。

我們先把巧智的廣義的與狹義的意思弄個清楚。就廣義說來，似乎所謂巧智是演戲式的思想法。巧智的人不把他的觀念作為平凡的記號；他要看他們，聽他們，使得他們相互間講話像人與人講話一樣。他把他們放在舞台上，而自己則相當的參與其間。凡巧智的人必定對於戲園子有特別的愛情。正像善於誦讀的人必帶有優伶的氣息，所以富於巧智的

人一定也有幾分詩人的氣味。這二者的比例是我有意做的，因為在此四個名詞——善誦讀者，優伶，巧智的人和詩人——內很可以立定某種比例。我們要讀得好，只消有優伶的藝術的理知；但要演的好，則我們心身的全部非都化為優伶的不可。詩的創作帶有一自我忘形，一至於巧智的人，却不必如此。他常常在他所做的，他所說的事情的後面表現他自己。他因為單用理知，所以不完全把他自己完全吸收在他的事情之內的。

所以詩人要做巧智的人是很容易的，他不必求得什麼東西，他却可以放棄些東西。他只消讓他的許多觀念「不爲了什麼，單爲了快活」互相講談。他只消解開「保守他的觀念與情感接觸」和「他的靈魂與生命接觸」的兩個關鍵。簡單說起來，他只消不做了感情的詩人，而做理知的詩人，他就是巧智的人了。

假使巧智的大部分是「在戲台相」(Sub specie theatri)內觀看物件，那末要把他導向於一種戲曲的藝術——滑稽劇——當然是可能的。申述至此，巧智的狹義的意義也就發生了。從笑的理論上的觀察看來，巧智這兩字是有興味的。但所謂巧智是不假思索

立刻完成滑稽的場面的一種能力。但是這能力是非常精細的，巧妙的，敏疾的，等到你開始注意到他，他已經什麼都完備了。

在這些場面內，那幾個是優伶呢？那一個是巧智的人之對手呢？當他發言時直接對面的一個，當然就是他的對手。但他時常把不在他那裏的人做對手，他假定那人會說過話而他去回答。更普通的即他把全世界——照普通的說法——做他的對手。這就是說他把某種思想弄成一種玄妙的意味，或者利用慣用的話句，或者把幾句成語或俗話變為可笑的體裁而把全世界做他的對手。假使我們把這些場面相互比較而觀之，我們就可認到他們都是基於我們平日所最熟悉的滑稽劇的主旨『盜被盜』的變化而產生的。你們拿到一個暗喻，一句熟語，或一種論辯去攻擊此暗喻，熟語，論辯的作者，使得他說不是他心上要說的，並且讓他陷於自己所造的網內。但『盜被盜』不是唯一可能的。我們看到種種滑稽，沒有一種不帶有巧智之色彩。

試執一巧智者的言語而分析之，看他的化學方式——假使可以這樣說。這方式大約

如下：先取那語言而誇張之，於是找出應該屬於那種場面的滑稽部類。用了這種方法，你就可以把那巧智的語言分析成爲最單純的要素并且得到他的完全說明。

現在試把這方法應用於一個古典的例上。沙唯娜夫人 (Mme. Sevigne) 給她生病的女兒的信上說『你的胸傷痛了我。』(J'ai mal a votre poitrine) 這句話一看就曉得是巧智的。設我們的理論不錯，我們只消把這句話稍加擴大，我們就可以看見他展開爲滑稽的場面了。我們在馬梨哀之 Amour medecin中可以找到這種場面。冒牌醫生克司唐得立 (Clisandre)，人家叫他去診司加索兒的女兒，他單診了司加索兒的脈息，於是根據於父女之間必有同情的念頭，毅然說道：『令媛病的很利害呀！』這便是從巧智移向於滑稽了。在這種情形內，要完成我們的分析，是要在「診了父或母而診斷他的兒或女」的觀念中去發現滑稽的要素。我們已經曉得滑稽的一種根本的形式是在把一個活人看做木偶，并且在這種圖像上我們似乎看到有二個以上的人像被連繫了似的談話與動作。當我們物質化我們假設存於父女之間的同情心時，有否有上述的觀念。

爲什麼論巧智的學者，只能限於巧智二字所包括的事情，想要定一個定義却永久沒有成功。我們現在却可以完全了解了。造成巧智的方法與不要造成巧智的方法一樣的多。假使我們不先去決定巧智與滑稽二者中普通的關係，那末我們怎樣去覺察他們相互間共同的地方呢？只要把這一點弄清楚了，其他都可以很順手的做下去。於是我們找到滑稽與巧智的連帶關係正和已做過的場面與可以做而尙在腦中浮動的暗示一樣。所以巧智形式之數與滑稽形式之數是相應合的。所以發現了從甲形式轉到乙形式的綫索之後，（這事已經是很難的了）第一應該下定義的是各種形式內的滑稽。用了這種手續，巧智可以分析了，並且可以看出他不過是滑稽在更其輕快的狀態罷了。但是假使你用了相反的方法直接爲巧智去發展一個公式，結果一定是失敗的。一個化學家在他的手中有許多他所需要的某項物質，但他不取，反求之於含有此物質很少量的大氣中，我們對於他應該發生何種感想？

巧智與滑稽之比較研究，更可以指示給我們在研究言語的滑稽時一條必走的路。其

實，在一方面看來，滑稽的言語與巧智的言語，沒有什麼不同；但在別一方面看來，後者雖與「巧辭」(Figure of Speech)有關，但他還常常喚起滑稽的某場面的糗劇或明瞭的圖像。這就是說言語中的滑稽處處和行爲中的滑稽，境遇中的滑稽相應，正和後之二者寄託在語言的平面上一樣。所以我們必先回到行爲中的滑稽與境遇中的滑稽去研究他們所以得到滑稽的方法，然後應用這些方法去選擇單字與構造句子。於是我們可以獲得言語中滑稽的種種形式與巧智的種種變化了。

(1) 平日我們因爲無收縮力與運動量，所以說了或做了我們心上所不要說或不要做的是滑稽的源泉之一。因爲「心不在焉」是可笑的，所以我們對於姿勢、態度，以至面皮的表情中凡是凝固的，機械的就發笑了。在言語的中間，這種固定性我們找到嗎？當然，這是不必說的。因爲語言包括許多現成的方式和典型的熟語。凡常常使用這種熟語的人，一定是滑稽的。但是假使一旦這句話和使用他的人分離而孤立了，他不正是現成的，他自身之

內一定還帶有機械的說出的記號。這是無疑的。當一熟語包含有許多分明的謬誤——不論爲可知覺到的錯誤或名詞的自相矛盾——時，這種情形就碰到了。所以我們應有以下的普通的定律當一個謬誤的觀念很適宜的被放於由來已久的熟語式內，滑稽的意義一定可以得到。

普露東先生說：“Ce salure est le plus beau jour de ma vie”如把這句譯成英文或德文就變成完全謬誤，雖是在法文中是很滑稽的。其故由於“le plus beau jour de ma vie”是一句現成的熟語，在法國大學預科生的耳弄內已經聽慣的了。要使他滑稽，只消明白指示出說這句話的人是機械的。這種情形，正是當我們把一種錯誤介紹到一句熟語內時所得到的。在這裏謬誤決不是滑稽的源泉，他不過是一個使滑稽顯露的很簡明的有效的方法罷了。

我們只引用了普露東先生的一句話，他還有其他大部分的話也是屬於同種的。普露東先生是善用現成熟語的人。各種語言裏都有現成的句子，普露東先生雖不能把他們翻

譯過來，却常常能夠借用他們的意義。

有時謬誤混進常用的語句內是不容易覺察的。有一個怠惰的人說：『我不歡喜在食事與食事之間再有什麼勞動。』(I don't like working between meals) 這句話是很滑稽的。但如衛生上的訓誡說『不可在食事與食事之間再吃什麼東西』(One should not eat between meals) 就沒甚可笑了。

有時他的效果也很複雜。不單是一個常用的熟語式，却是有二個乃至三個相互的緊接起來。譬如在李皮休所編一劇內有一個人說『只有上帝有殺他衆生的權力。』(Only God has right to kill His fellow-creature) 這句似占便宜的地方，因為他又含有二種背離的慣語：『處置人生運命的是上帝。』(It is God who dispose of the lives of men) 與『殘殺衆生的人是犯罪的。』(It is criminal for a man to kill his fellow-creature) 這兩句一經併合欺騙了我們，並且還把似乎他是老句子中之一的印象給我們。使我們無條件的接受了。此處我們的注意力髣髴已陷於睡眠的狀態，非等到意義的謬誤

發見恐不易喚醒。

這種種例子很可以顯出怎樣滑稽最重要的式子能夠表現——在簡單的形式內——在語言的上面。現在我們要再把較為專門的形式敘述一下。

(2)「當我們的注意力從人的道德方面轉向到物質方面時，我們就發笑了。」這是在我們本書第一部曾經說過的一條定律。讓我們應用他到言語上去罷。大部分的單字照了「字義的」或「象徵的」解釋也有物質的意義與道德的意義。其實，每一個字的起源都是用來指點實體或物質的行動的；但是後來他逐漸的變為抽象的關係或純粹的觀念了。然則如上述的定律在此處如能應用，則應作下列解：「無論何時，我們把象徵用法的言語拘了字義去，一個一個解釋，滑稽的效果就得到了。」或者，「假使我們的注意點集中於譬喻的物質方面，那末所表示的觀念就變成滑稽的了。」

“Pour les arts sont frères” (凡藝術都是兄弟) 一句熟語裏，單字 “frère”

(兄弟)是譬喻的用法，指示「大概顯著的相似」之意。這字常常這樣用，所以我們聽到了他也不會想到實體上去的——任何連帶關係的物質方面。但是假使人家說：「*Tout*

les arts sont cousins」(凡藝術都是堂兄弟)我們就要更加注意，因為「*cousins*」

(堂兄弟)不常用於象徵的意思。因此，就是這個字也已經帶有滑稽的彩色了。但如更進於極端，假使在一句譬喻的句子內選擇二屬類(*gender*)不相容的連帶關係的單字，那末我們的注意力就被吸引到譬喻的物質方面。像普露東先生的名句「*Tout les arts (在法國 arts 是屬於陽類——譯者) sont soeurs, (soeurs 屬陰類——譯者)*」(凡藝術都是姊妹)

“*He is always running after a joke*”一句話是有人在波佛勒爾(*Boufflers*)之前說一個很好滑的人的。假使波佛勒爾答為“*He won't catch it*”那就可開巧智語的端緒了。雖是因爲“*catch*”一字和“*run*”一字可以同樣的當爲象徵的解釋并且不能把互相競走的象徵活潑潑顯在我們前面，所以只能只是巧智的端緒。但假使諸君

要把那返答完全變成巧智的，那末我們非從運動場上借用一句話把確實是在競走的圖像顯示在我們面前不可。這就是波佛勒爾所說的“*Yi back the joker!*”一句話。

我們說過巧智是在能擴大對手的觀念使他表示他所說的反面，並且使他陷入於自己言語的陷窠中。我們現在再加上一句說這陷窠大都是譬喻或比較，所反對他的就是此譬喻或比較的具體方面。你們也許記得 *Faux Bonshommes*（假紳士）一劇內母子間一段對話：『我親愛的兒啊！股票交易的賭博是很危險的。你一天得了第二天還是失了。』她的兒子回答的妙『好，那末我隔一天賭一次罷。』在同劇內有二個公司發起人的談話如下：『我們現在所做的是不是很名譽的事情？你看，這輩子不幸的股東，我們是在挖着他們腰包裏的錢……』於是還有一個反問道：『這麼說來，你希望我們從什麼地方去拿錢呢？』無論何時把象徵的實體方面大加擴張，而把擴張的方面作為與未擴張時的象徵有同樣的價值，也就可以得到有趣的結果。在一齣極有生命的滑稽劇內，有一個蒙天加露（*Monte Carlo*）的官吏，他雖受過一次的榮譽，他的禮服却掛了許多勳章。他說：“*You*

see, I staked my medal on a number at roulette, and as a number turned up, I was entitled to thirty-six times my stake.”（你看，我把我的勳章在一羅來脫「場上壓了一個數目。開彩出來，我贏了三十六個。」）

但是假使我們要把上邊說過的許多定律，一條一條都要在我們所謂語言的平面上證明，那不知道弄到什麼時候會終止哩。我們還是限於上邊才說過的三條普通的命題內罷。我們已經證明用了重複，逆反，相互干涉可以把事件變成滑稽。無論何人在言語內，這種情形也可以同樣的想到。

像上邊所說過的把若干事件放在另一機關內或環境內重複一下，或去倒置他們而還保留某種舊有意義，或把他們混合起來使各個的意義相互的傾軋，都是滑稽的，因為我們把活氣的人當做了機械。思想也是生活的東西。交換思想的言語自然也應該像生活的東西一樣。所以我們也可以推想，假使一句熟話或語言倒置了而還是能夠表現某種意義，或不知不覺的能夠表示二種全不相關的觀念，或把某種觀念移到別一機關內而產生的

意義。總要變成滑稽的。這三者就是言語的滑稽化之基本定律。茲略舉數例以說明之。

第一，我們應該曉得這三條定律對於滑稽上之理論不是同樣重要的。逆反在三者之中比較的最無趣味。可是他的應用最爲便利，凡富有才智的人聽到了一句之後，每每把他先試看倒轉之後能夠得到意義否——如把賓詞放於主詞的位置，與主詞放於賓詞的位置。當辯難他人的思想時，這種方法不是不常用的。李皮休的滑稽劇內有一個人對了一個住在他樓上的鄰人（這人常常弄污他的走廊）怒喊道：“What do you mean by emptying your pipe on to my terrace?”（你把你煙管子裏的灰糟塌在我的走廊上是什麼意思？）他的鄰人就反問道：“What do you mean by putting your terrace under my pipe?”（你把你的走廊放置在我的煙管下是什麼意思？）這種巧智的話非常之多，我們在這裏沒有多談的必要。

在同一句子內二種思想之相互干涉，無論何時總是種種滑稽事情的唯一的源泉。獲得這種干涉的方法，或在同一句子中插入二種不相關的意義的方法是很多的。其中最幼

稚的是一同音雙關語（pun）。在同音雙關語內，同一句子中似乎包含二種不相關的意義，但這也不過是表面上的罷了，實際上是用不相同的單字所組成的二旬句子。我們利用他們有同樣的聲音，所以把他們混合起來了。我們從同音雙關語經過了不可知覺的階級到真正的字句的遊戲了。在這種情形內真是用同一旬句子表示二種不相同的思想了。其中可用的地方是在一個單字有二種不相同意義——尤以不用於象徵時而用於字義時為最。所以字句的遊戲與詩的暗喻或明暢的比較之間，並無受大區別。明暢的比較與顯而易見的物像常常顯露出為生命之平行的二形式的一語言——與「自然」間所存在的和諧。字句之遊戲却使我們一時忘了字句之真作用，不是把字句去順應物件，却把物件來順應字句了。所以字句的遊戲常常在言語內，洩露注意之弛緩，並且正因為這個道理所以發生可笑了。

要之顛倒與干涉不過是結局於字句遊戲的某種心的遊戲。而置換中的滑稽的確是更進一步的了。其實置換之於普通語言正像重複之於滑稽劇。

我們說過重複是古典滑稽劇中最愛用的方法。他是在於排列許多事件使某種場面在新環境之下的同一人物間或同一環境之下的新人物間兩度的產生。譬如主人間已經演過的場面僕從以稍為卑下的語言重演一下。我們試想像某種思想在很適宜的語調裏表達出來并且他們這樣很配稱的安置在自然的環境內。假使諸君想到幾種置配法把他們轉換到新境地之內，而還是保持他們思想間相互的關係，或者換一句話說來，假使諸君能夠把那種思想用完全不同的語調表達出來并且把他們移植於完全不同的調子內，那末在這種情形內把滑稽劇給諸君的是言語本身，可笑的东西就是言語。更進一步，我們不必真正把同樣思想的二種表示——置換了的與自然的——都放在我們的前面。因為我們和那自然的表示相處已久，已經弄得非常熟悉了——我們選擇他也差不多是本能的了。所以滑稽的發明的努力只消着重於其他一個已經很夠。只消那置換過的表示放在我們面前，我們就自意的補充上自然的表示。因此有以下普通的規律：把某思想的自然表示置換到別一個調子內，常常可以產生滑稽。

置換的方法非常繁多，非常有變化。言語也供給我們非常豐富的調子，並且通過此地的滑稽有非常之多的階梯，從最下等的無味的「諧乘」一直到「熱嘲」與「冷諷」等最高的形式爲止，所以要一一列舉，不但是不可能並且是不必要。因爲他們的規律已經確定，只消略略證明其主要的應用，已經很夠的了。

第一，我們分明「卑下」與「高尚」二種關鍵。最顯明的效果只消置換一個到另一個內就可獲得。滑稽幻想之相反的兩向也從此產生。

把高尚的東西，置換到卑下的東西之內，結果就是一變體滑稽詩。「這樣解說的」變體滑稽詩一的效果擴張到卑下的言語所表示的思想之例內，雖習慣的不同不可不知，而應該運用別一個關鍵，則是無疑的。引約翰保羅李希脫（Jean Paul Richter）所引用人家描寫破曉的一句話爲例：「天色從黑色變成紅色，像一只蝦被人家燒了的一樣。」還有很舊的事情用近代的新名詞來表出，因爲有圍繞於古典的古代的詩之背景，也可以得到同一的效果。

有許多哲學家把滑稽爲墮落的一種（尤以亞歷山大培蔭爲最）當然是受了這種變體滑稽詩的暗示。他們以滑稽爲一使爲高貴的東西降爲卑下。但是假使我們的分析是對的，墮落不過是置換一種形式，並且置換本身也不過是得到笑的一種方法。所謂之方法尚不止此。所以笑之源泉非求之於更高尚的地方不可。今在未敘述之先尚有注意的地方，即從高尚到卑下，從善到惡是滑稽的，而相反的置換竟還要滑稽哩。

此類反對的置換和上一類一樣，是我們天天碰到的。所以因其指對象「物質的廣袤」(Physical dimensions) 與「道德的價值」(moral value) 而得區別爲二大形式。

請先說關於物質的廣袤方面。把小的東西說爲大，謂之誇張或言過其實。誇張如延長，尤其是組成系統時，常是滑稽的。因此誇張似乎是置換的方面之一。有許多著作家因爲他很想鼓動他人的笑，所以他們就以滑稽爲誇張，正像以滑稽爲墮落的人一樣。其實誇張也和墮落一樣不過滑稽的一種形式罷了。可是他却是很顯著的形式。那誇張滑稽劇之詩 (mock—heroic poem) 就是他們產生的。這種詩現在雖不行時，但是在想有組織地傾向

於去誇張的人中間，尚可以找到他的面影。傲慢之癖常使我們發笑，也是由於誇張滑稽的方面而成的。

其次請及於更人工的而更其精巧的，是從下至上的置換不應用到對象的「質物的廣袤」方面而應用到「道德的價值」方面。拿名貴的語言去表示不名貴的觀念，拿幾件醜惡的境遇，下等階級的職業或卑劣的行爲，用嚴格的 *Respectability*（尊敬）言語去描寫，大都是滑稽的。在這裏我所以用一個英文字（指 *respectability*——譯者）因為這技巧的本身實在是英國的。這種描寫法在英文文學裏很多，即在狄更司（*Dickens*）柴加來（*Thackeray*）二人的著作中就可以找出不少的例。但我們要注意，其效果之強度不靠他的長短。假使有一個字能夠被某種社會所承認了的置換的全體給我們一看，并且把幾分不道德的組織顯露出來，那末就是一個字也很夠的了。譬如在哥哥爾（*Gozol*）做的一篇小說裏一個官吏對於他的下屬說道：“Your speculations are too extensive for an official of your rank.”（像你們這般大小的官員要侵吞這麼些公款，是太過火

了。

總而言之，比較極端的名詞有二，最大的與最小的，最好的與最壞的，在這二端之中任憑你到那一個方向總可以得到置換的效果。現在假使把二相反の間隙逐漸縮小，則名詞間對照的強度也逐漸變弱，而滑稽的置換的性質也更其纖巧了。

這些相反之中，最普通的大概是現實對理想，「現在是什麼」和「將來應該怎樣」的對照。在這種情形內，置換的方向，任便向那一方都可以。把將來應該做的事情假信為現在的事情謂之熱嘲。反之，假使把現在的事情細細描寫并且假信為將來應該去做的事情，謂之冷諷。這樣說來，可見冷諷即是熱嘲對面。二者都是譏諷（satire）之形式，不過熱嘲帶有辯論的性質，而冷諷則近乎科學的。熱嘲着重於更高，他以將來應該做什麼的善的觀念來舉起我們，因此熱嘲可以在我們的內部生成熱烈而變成一種被高壓的雄辯。而冷諷則着重於更深，我們持極冷酷的態度去指摘現代弊害之特徵。有幾個著作家——約翰加保羅也在其內——會注意到冷諷歡喜具體的名詞，專門的微細和明白的事實。設使我們的

分析爲不誤，那末這不是冷諷偶有的特性，却是他的要素呢！冷諷家是道德家所假裝的科學家，有些像解剖學者，因為要引起我們嫌惡之情，所以實施解剖，所以狹義的講來，冷諷確是從道德的到科學的置換。

再把置換的名詞間所有的間隙逐漸縮小，我們也漸次可以得到特殊的置換的格式。某種職業都有專門的術語。所以使日常生活中的觀念移調之於職業的領域內就有種種的滑稽生出來了。如把事務上的用語移用於社交上也是滑稽的。譬如在李皮休劇中的人物把他接到了請帖上的“Your kindness of the third ult.”移調到商業文的公式“Your favour of the third instant.”之內，就是一個好例。更進一步，這一種滑稽不單表示職業上的慣習而還表示性格的缺點時，則將更爲深刻。試追想 *Faux Bonshommes* 和 *Famille Benston* 二劇中的情節，在那裏把結婚當爲生意，并且情操上的問題也都用嚴格的商業用語表示出來。

可是在這裏我們觸到了一言語之特性不過表示性格之特性罷了——這一點。關於這

一點更深的研究當在下章。如此說來，正像我們所期望，正像我們上邊所看見了的，言語的滑稽時常追隨於情境的滑稽之後，而最後二者融合而入於性格中的滑稽了。言語的所以能得到可笑的結果，正因為他是人類的產物，他的能力在乎盡力去摹寫人心之種種形式。我們在言語之中頗感着些生命之生活的元素。所以假使這言語的生命是完全無缺的，沒有受過硬化的并且他是絕對的單一的有機體不能分析為各自獨立的許多生活體的，那末他就像平靜的水一樣，像和諧的人心一樣，滑稽也不會產生了。但是水面上沒有幾張敗葉的河沼與性格上沒有許多習慣的人心是沒有的，言語亦然，他不能十分充滿生命，不能完全避免他的屬部不為現成的和機械的，并且不能反對逆戾，重複，相互干涉等機械的動作。固定的，現成的，機械的和柔和的，永變的，生活的相反對，一心不在焉一和注意相反對，總之機械作用與自然的活動相反對——這種種弱點是笑所要指出，所要匡正的。這就是當我們開首分析滑稽之時所請求他給我們一些光明的觀念。他在我們途中轉彎角上閃耀着他的光輝。因為有了他的幫助，我們就要從事於更重要的考察了，并且我們希望他是更

有教益的一個研究。要言之，我們想研究滑稽的性格了。詳細說來即我們想在性格的滑稽中限定其根本的要件，而同時努力去顯出這研究是對於要了解藝術之真性質和藝術與生活之普通的關係是很有幫助的。

第三章 性格中之滑稽

我們已經沿着滑稽的許多曲折途徑，努力發見他怎樣潛入於形式、態度、姿勢、境遇、行為與言語的內部。本章所研究的就是滑稽性格的分析，易言之，即本書最重要的一部分。假使我們想用二三個顯明的例來下滑稽的定義，我們就會碰到最大的困難。因為我們越趨越向了滑稽的最高表現上走去，我們越是可以看見有許多事實阻礙我們。但是事實上我們却用了相反的計劃進行即由上至下的一直觀察下去。我們已經相信：笑有社會的意義與社會的力量；滑稽所表現的是適應社會性的特別缺點，離開了人就沒有滑稽。這就是說，我

們已經把人和性格做我們研究的對象了。所以我們的最大困難即在說明我們怎樣對於不關於性格的東西也笑，並且用了什麼精妙的結合，與融化等作用滑稽能夠蜿蜒而入於單純的運動，非人格的境遇或獨立的熟語中呢！這都是我們在前面所研究的。我們向來所研究的是以純金屬為發腳點，其目的在怎樣用這種元素組成自然所產生的礦石。今天所要研究的是金屬本身有怎樣的性質呢！去研究簡單的，自然再容易沒有了。讓我們仔細去考查一下並且看他對於其他一切東西有怎樣的影響。

我們說過有許多精神狀態，只消我們知覺到了就會感動。喜怒哀樂可以使我們同情，熱情與罪惡可以引起旁觀者病苦的驚訝，恐怖和憫憐；總之，情感像石子投在水裏一樣能夠從此心到彼心激盪起情之波瀾。這都是關於生之本質的東西。這都是莊嚴的，有時竟是悲慘的。至於滑稽劇則不然，他的起點，就是在鄰人的人格阻止感動我們的地方。其實他的起頭是對於社會生活增加冷淡心。凡只管機械的走自己的路不去與社會上其他的人接觸去擾亂他的靈魂的人，是滑稽的。去警戒他的一心不在焉一與打破他的迷夢是笑的任

務。諸君如應許我把瑣屑的事情來和重大的比較，則我當以一個青年初入軍官學院爲例。他經過了入學試驗之難關以後還要經過新的難關。這所謂新的難關，就是因爲高級生要使新生同化於他的新社會而設的難關，亦即高級生因爲要陶冶新生的性格而設的難關。每一個在大社會中間的小社會也是這樣被動的。當他進大社會之後他需用一種模糊的本能計劃一種訓練的方法去更改他在別地方所造成的固定的習慣。平時所謂社會，正是照這同一條路走的。每一個社會的分子必須永久注意他的社會環境，他一定不要固執自己的僻性像哲學家關閉自己在象牙之塔內一樣。社會對於社會的各個份子即使不去匡正他不去威脅他略示屈辱的態度，亦已很足以收極大的效果了。笑的功用就是如此。他侮辱他所反對的人，所以不失爲社會的一冷酷的批評之一種。

因此，就產生滑稽的二重的意義了。他不是完全屬於藝術也不是完全屬於我們的實際生活。在一方面看來，實際生活中的性格決不能使我們笑，假使我們不能像在包箱裏俯視台上演戲一般的察看他們的妄相；他們在我們眼裏看來是滑稽的，只因爲他們在我們

面前演一種滑稽劇。但是換一方面看，凡被笑所引起的歡樂就是在戲台上也決不是完全純潔的愉快；這種歡樂決不是絕對純美的與完全無私的。他常常包含一種祕密的或無意識的意向。在笑之中我們常常有卑視他人的意向，而無意中得到校正他人的結果，雖未必有能校正人的意向，却至少能校正人的行爲。因爲這個道理，滑稽比了戲曲更切近於實際的生活。戲曲越是變成高級的，則在純粹形式中得到悲劇的元素，對於粗雜的日常生活，詩人之解剖也越其深刻。滑稽劇恰巧與此相反；因爲反抗現實的東西不過是低級的滑稽劇罷了。他越是進於高級的越是接近於我們的生活。其實，實際生活中有許多活劇和高級的滑稽劇非常接近，一字不改的拿到戲台上就可以奏演的。

於此可見滑稽性格的元素與現實生活中的沒有二樣。這種元素是什麼，我們不難推論及到。

有許多人說我們的同伴使得我們笑是由於他們有瑣屑的缺點。這種說法固然也有部分的真理，但是尚不能謂爲全對。第一，關於缺點，怎樣謂之瑣屑，怎樣謂之重大的，界限

很不容易分清楚。他使得我們笑，不是因為他要瑣屑的，却是我們把他認為瑣屑纔發笑，因為笑是最能夠解除一切武裝的。更進一步，有許多缺點，我們明明知道他是重大的，可是我們還是要笑。哈伯洪之貪慾，即其一例。並且我們還承認——雖不大高興——我們不但對於同伴的缺點笑，有時對他們好的性質也不覺發笑。我們對於阿爾西施脫好笑即其一例。在這例內，持反對論調者，也許反對道，可笑的东西，並不是阿爾西施脫的誠實，都是在他誠實之中所生出的特殊形式，約言之，在我們看來，祇是某種畸形損害了他所以好笑。這種論調，我們固承認，但雖是我們對阿爾西施脫的畸形發笑，而所以使得我們笑的還是他的誠實。這一點是很重要的。所以我們可以斷定滑稽不常為缺點（於道德的意義）的指示。假使批評家一定要說他在滑稽的中間看見缺點，就是瑣屑的缺點，他一定要指點出來瑣屑與重大的精密的界限到底在什麼地方。

嚴格言之，滑稽的性格也可以和呆板的道德相符合。阿爾西施脫的性格，是一個完全忠實的人的性格。不過他不長於社交，所以就可笑了。要把有收縮性的不道德滑稽化，比要

把固定的道德滑稽化要困難得多。那不合於社會的眼的就是這種凝固性。可見阿爾西施所以使我們笑不是由於他的忠實，是由於他的凝固性——雖是在這裏凝固性藏在忠實之中。大凡離社會而孤立的人，大都是可笑的人，因為可笑是由於這種退避而造成的。這樣說來，可見滑稽之所以與社會之風俗思想有關也就明白了。換言之，滑稽之所以依賴於社會之偏見就明白了。

可是爲人類的信用起見，我們一定要曉得在社會的理想與道德中間沒有重大的差別。所以我們說他人的缺點使得我們笑，除非我們再加入一句說他們使得我們笑是由於他們的非社會的傾向，不是由於他們的不道德，我們才可承認。如此看來，能夠變成可笑的缺點是什麼？我們當他太重大了不能發笑果是在那一種的情境之中？

實則這個問題我們已經暗暗地回答過了。我們前邊不是說過嗎，滑稽非訴之於單純的理知不可。笑與情緒是冰炭不相容的。描寫無論怎樣瑣屑的缺點，如其引起了他人的同情心，恐怖心或憐憫心，就無論如何不能使他們笑了。如以不道德而論，我們苟施以適宜細

工不使他觸動他們的情感，那末也可以使他們笑的。不過我不是說不道德一定是可笑的，我是說他是可以變成可笑的。決不要引起我們的情感，這是十分重要的條件，不過只此一個條件還是不夠的。

那末滑稽詩家怎樣去阻止我們情感的鼓動呢？這很是一個困難的問題。要完全了解他，我們須進而考察，和分析看戲時所造成的同情心，並且去決定有時使我們承受，有時使我們拒絕，去享受想像的快樂與憂慮的種種情境。有一種藝術能夠誘惑感覺性到睡眠狀態並且供給他種種幻夢，像一個人被催眠的一般。還有一種能使將生的同情消滅，結果雖有重大的事情發生也處之淡然。就後者言，有二種方法，凡滑稽劇詩人都是有意無意的應用的。前者則在從性格的靈魂內把附屬於他的感情分離，使感情為寄生狀態的獨立的生存。照例，濃厚的感情會連續的侵入及其他精神狀態使得他們都受了他特別的色彩。假使我們看他逐漸孕育滋長，最後我們自己會和那相應的情緒打成一氣。換一句話講來，如聲音的周圍還帶着諸音的情緒，我們可以稱之為戲曲的與傳染的。這因為演劇家的情緒全

部緊張，觀者自然也有同樣之感。反之，凡不能感動我們而將要變成滑稽的情緒，一定常常有某種凝固性阻止他與他所居住的本家（靈魂）發生關係。這種凝固性只消有機會就會用傀儡似的運動表示出來，這樣一表示就引起我們的笑了。但是我們要記到，他在引起我們笑之前，已經和我們的同情心隔離了。諸君試思，我們怎樣能夠和自己不諧和的靈魂去諧和呢？在馬梨哀的 L'Avare 中我們有一齣接近於戲曲的場面。有一個債主與債戶二人從來沒有謀過一面，有一天碰到了，原來是父與子。假使哈伯洪的頭腦中引起了貪慾之情，與父子之情的衝突擾亂固有的心理，那末就帶有戲曲的彩色而不是滑稽劇了。可是情境不是這個樣子。二人談話完結之後，那父親把什麼東西都忘却了。所以在第二次二人見面時，上次父子對面的情境已完全忘却了，却說道：『你，我的兒子啊！我上次恕了你的逃避已經很好了……』在這種時候哈伯洪的強慾之情占領了他的心中，所謂父子之情與其他之情都拋在腦後，他沒有去觸到他們，也沒有被他們觸到。他雖是住在靈魂內並且做了此室之主人翁，他還不過是一個野人。如以悲劇的貪慾而言則大不相同。我們只覺得他

在吸引，誘惑並且轉變與同化人的種種能力。就是他採集了感情，情緒，好惡，缺點，美點等許多材料而另創新生命的格式。這似乎是高級滑稽劇與戲曲的第一重要的區別。

尚有第二種的區別。這區別與前者比較起來要淺薄的多，並且他是發生於前者的。若我們描寫一種精神狀態時注意於把他變為生動的或至少也注意於使人起嚴重之感，則此狀態漸漸結晶而使我們確實感到他的廣大的行動。像吝嗇者以積聚財富為目的去度他的一生，虛偽者雖假裝把他的眼睛望在天上，其實他對於下邊的路，看得最清楚。當然，滑稽也沒有把這種計算拋掉。我們只消以太脫夫的陰謀為例就可明白。但是這一點正是滑稽劇與戲曲相通的地方。不過我們因為要使滑稽劇異於悲劇，要阻止他以重大事件為重大，要使我们發笑，滑稽劇就不能不利用一種方法，其公式如下：他不使我們的注意力集中於行為上，但集中於姿勢上。此地所謂姿勢，就是態度，舉動，和語言；用了這種態度舉動與語言，精神狀態的向外表示就完全變為沒有目的，沒有利害的。其原因不過由於內部的一種發痒罷了。姿勢二字這樣說來，則與行為完全不相同。行為是有意向的，無論如何是有意識

的；姿勢則不然，他是不知不覺出來的，是機械的。行爲是全人格的作用，姿勢不過表示脫離人格的一部分作用，縱不爲人格全體所知道，至少亦與他分離獨立的。最後尚有一重要之點不可不注意的，就是行爲是完全比例於激動他的情感：情感漸移到行動裏面，我們就可以讓我們的同情心或憎惡心，隨着情感移到行爲的路徑走去。可是姿勢是一種爆發的東西，他可提醒了將要醒着的感覺力，使我們起來打消夢中將要以爲重大的事情的念頭。所以一等到我們的注意力固着於姿勢而不及於行爲，我們已進於滑稽劇之領域了。太脫夫劇中之人物，如從行爲方面看來，也許是屬於戲曲的。但當我們注意於姿勢方面時，他就是滑稽的了。諸君想還記得，太脫夫到台上這樣說：『羅綾，請你鎖起我的毛襯衫。』他知道德靈是在旁邊，但是就是德靈不在那裏。他還是要這樣的說。他完全走進了偽善者的地位，但他很忠實的做偽善者應該做的。在這種情境之下只有在這種情境之下，他能夠變成滑稽的。但是假使太脫夫沒有這種物質性的忠誠，沒有這種語言與態度把他日久的偽善者之慣習，變成極自然的姿勢，那末太脫夫不過是一個可憎的人。因爲在他的行爲之中我們

只能想到他的意義及其意願。由此可見爲什麼行爲在戲曲裏十分重要，而在滑稽劇裏不過處於附從的地位了。在滑稽劇內把劇中人物，移之於不同的場所，我們覺得沒有什麼差別。換言之，情形雖不同而其中人物還是舊的人物。可是在戲曲之中我們萬萬得不到這種印象。戲曲中的人物已與境遇融合爲一，不能分離。就是事情也變爲人物之一部了。所以在戲曲中，表演的姓名雖是照舊，而他所告訴我們的却是另一件故事，因爲在實際上我們已和不同的人發生關係了。

總括起來，性格之好壞是無關宏旨的。凡非社會的人，都可變成滑稽。至於事件之重大與否，也不是重大的原素。不論其爲重大或瑣屑，只消他不引起我們的情緒，總可以引起我們的笑。總之，劇中人的非社會性與觀者之不關心，乃是滑稽的兩個重要的條件。此外附屬於第一與第二之內的第三個條件，把他取出來而說明之，也是我們所願要的。

所謂第三條件就是機括作用。這一件是本書始終如一的要人家注意的。凡是可笑的动作必定是機械式的。不論在好事或壞事內，一個人不知不覺表出的態度或不自意說出

的言語，就是滑稽的要素。一心不在焉，是常常滑稽的。一心不在焉，的程度愈深，則滑稽也越是深刻。有組織的一心不在焉，像唐克脫書中所論，便是我們可以想像得到的最滑稽的事情了。唐克脫的滑稽可謂最近於滑稽的源泉。其他無論如何人物，不論他所說的所行的怎樣無意識，但他一有可笑的地方，一定他自身在某方面有所不知，他所忽略可以斷言。只因為這個道理，笑的效果就產生出來。（當一個諷刺家對他自己笑的時候，他確有二部的動作；笑的自我是有意識的，被笑的則相反。）那深刻的滑稽之談，是毫不修飾而赤裸裸的把他內部的缺點啓示出來的。假使他能夠看到他真的自己，那末他怎樣能夠這樣和盤托出呢？滑稽人物正在對某種行為用普通的言語辨難時，他自己就首先犯了他所辨難的行為。——這種例也是常見的。Bourgeois gentilhomme 中亞爾當的哲學教師對於人類間發怒之事指摘之後，自己大發其氣。范地斯 (Vadius) 對於讀詩之人一陣嘲笑之後，自己從袋裏拿出一本詩集來看，都是顯例。這種矛盾苟不借人物之無意識的地方用作說明，試問還有什麼別的辦法呢？不注意自己，因此而不注意他人，便是我們在這種情

形內所發見的事實。試細觀之，這裏之所謂不注意與上邊所說的非社會性實在相同。凝固的主要原因是由於不注意了自己之內部和外界所致。假使一個人不去研究別人和研究自己一樣，他怎樣能夠把自己的人格去適應旁人呢？凝固，機括作用，不留心，與非社會性，此四者之間都有相互的密切關係，並且都是造成性格中滑稽的成分。

總說一句：當我們對付人類的人格時，如把激動我們的感情與激動我們情緒的東西能夠一律除外，那麼，其他一切都可以變成滑稽，而滑稽的程度都可適合於此凝固性。此意已在本書之開端說過了。我們已經在他的主要的結果內把他證實，並且也已經把他應用到滑稽劇的定義之內。以下所論，便去說明他怎樣使我們在許多藝術的中間劃出滑稽劇的正確的界限。

在某種意味說來，一切性格都是滑稽的。但我們這裏所說的性格是說我們的人格內現成的（ready-made）元素，機械的元素，像鐘錶一經把發條捲足，就能機械的行走一樣。所以使我們的行動重複的即在乎此，所以使他人能夠模倣我們也即在乎此。凡滑稽的人

物都是一個模型。反之，凡相似於模型的東西都是有滑稽性的。我們對於久交的朋友雖然沒有發見什麼可笑的地方，但是如有機會遇着他一點偶然的類似，再加小說或戲曲內有名英雄的名字，就不難為我們看作可笑的了。小說上的英雄不一定有滑稽的性格，但是因為像了那朋友所以就可笑了。要之靈魂出舍的人是滑稽的，陷入於現成的範疇中也是滑稽的。而最為滑稽的是自己變成了一個範疇，他人陷入其中像落在現成的模型中一樣。這便是因為性格已經硬化的原故。

所以描寫種種性格，描寫普通的模型，是高級滑稽劇的目的。這件事情我們已說過了。但是那裏既沒有更好的滑稽劇的定義，就重複言之也無不可。我們不但應該說滑稽劇給我們種種普通的模型，我們還要加上一句說在各種藝術裏只有他是向了普通的，一般的走着。一旦我們這樣約定了滑稽劇的目的，我們就可以說滑稽劇全部是這樣的，其他的東西就不能這樣的了。要去證明滑稽劇的本質，要區別滑稽劇悲劇，戲曲和其他藝術相反的地方，我們就應該開始研究於最高的意義內藝術到底是什麼東西。這樣一來，我們必須找

出滑稽詩為何介於藝術與生活的界線上。並且因為他的對象的普通性，所以與其他藝術相反。但在這裏要記述這樣廣泛的考察，還是不能。不過我們可以摘出一個大要記在心上，不然也許忽略了滑稽舞台上重要的地方。

什麼是藝術的目的？假使宇宙的真相能直接與我們的官能接觸，並且能直接映入我們的意識界，假使我們能直接與一物——我——交通，那末藝術就是無用的東西，或者我們大家都是藝術家了。何以故？因為上述之事實為可能，我們的心靈就不管和自然共同鳴着，我們的肉眼就可由於記憶的幫助，把那最不能模倣的圖畫從空間畫出而固定在時間裏了。即如雕刻在青石上的人形，種種雕像的斷片，都要像古代雕刻家的殘餘物的美麗一樣，引起我們的注意了。甚至在我們的心之深處，常常可以聽到我們的內在生命的不斷的妙音的緊張——像快樂的常常悲慄的與創造的音樂一樣。倘真如是則映入於我們的眼，聽入於我們的耳的一切東西，都圍繞於我們的四周，或潛入於我們的內部而永遠不為我們悟覺及到了。可是，在自然與我們中間，或竟是在我們自身與我們的意識中間常有一層帳

幕在那裏遮着。這層帳幕在常人是厚密的，是不透明的，可是在詩人及藝術家却是薄的，是透明的。然則何物魔鬼，組成此帳幕呢？還是爲了惡意做成的呢，還是爲了好意做成的呢？須知我們是要生活的，既要生活，就要求我們把外界的東西拿來適應我們的需要。所以生活就是活動。因爲生活要用合宜的反應去應付外界的東西，所以他只在接受那些東西的功利一面。至於其他印象一定變爲暗淡不明了。我用了眼，我以爲看見了；我用了耳，我以爲聽到了；我們推究自己，我以爲探到我心之深處了。但是那我所看見的，我所聽到的物界，完全爲我的官能選擇來，作爲我的活動之助的；我們所曉得的自己是很表面的，是與活動有關係的。所以我的官能與我的意識所給我的，不過是實在的實用單純化（Practical simplification of reality）罷了。在官能與意識所供給我一物——我——的印象之中，不合於實用的都被消滅，合於實用的，都被注重了。官能與意識替我開闢了道路，我的活動力就在這路上行走。這些道路就是古今人類全部所通過的道路。這些道路中所有的一切東西是依照與生活有益的一點而分類的。我們所認到的就是這種分類。對於這一點的認識

和對於物之本身與本色比較起來，不知要明瞭多少。人類優於其他動物的地方就在這裏。在狼的眼睛裏看來，小山羊與小綿羊沒有什麼區別；二者都是餌物，一樣容易捕獲，一樣好吃。但是在我們看來，則小山羊與小綿羊有區別了；不過我們能區別這隻小山羊與那隻小山羊，這隻小綿羊與那隻小綿羊嗎？「人—物」的個性除非我們以物質的利益加以知覺之外，已非我們所能了解的。就是我們有時注意到他——像我們區別某甲和某乙——我們眼睛裏所捉到的已非個性的本身，易言之，乃是形與色的一種完全奇特的調和，所以使實用的認識，更其容易罷了。

要之，物之本身不是我們所能認到的。大抵我們只能察出物體所貼着的符號。這個胚胎於生活之必要的傾向，受着言語之影響，更其變為利害。因為言語除了專門名詞之外都是指點種類的。這種只能指示物體之普通的功用的言語乃介乎「物」—「我」的中間。至於尚未作成這言語的必要的真相，已非我們的眼光所能察及了。不但外物為然，就是我們自己所有的精神狀態內有許多東西也不能體會得到的。如精神狀態所有的深入的東西，

人格的東西，行爲獨立之生存的東西，都能超出於我們的認識之外。當我們感到愛和憎的時候，當我們快樂與憂愁的時候，達到我們意識內的是否是帶有無數適合與反響於內心的諸音的感情之本身？假使我們所捉到的，確是情感的本身，那末我們都要變成小說家，或詩人或音樂家了。但是實際上並不如此，我們所知覺到的，不過是我們的精確狀態的外表罷了。我們只捉到了我們的情感之非人格的表相，這種表相言語把他一勞永逸的固定了。何以故呢？因爲言語所固定的東西，在同一狀況之下，對於任何人都一樣的。就是我們自己所有的個性，也難以免掉我們的認識。我們現在運動的範圍，不過處於極普通的一點與符號的中間，像被幽囚在鐵柵內一樣。我們的生活是介乎「物」與「我」中間的界限以內，既不曉得物，亦不曉得自己。可是，有時「自然」不留心，就把解脫於生活的靈魂引起來了。這裏所說的解脫不是那屬於哲學和論理以內的，系統的，意志的解脫。乃是從先天存在於官能與意識的結構中解脫出來的解脫。這種解脫，在我們視，聽，或思索的時候忽然顯露羞澀的性質。假使這種解脫果能完全，假使心不再爲任何知覺引入於行爲之內，那末這個心

真是前世所未有的藝術家之心了。有這種心的人在�何藝術裏都能做出類拔萃的人。如用適當語言說起來，則他非把一切藝術渾合爲一不可了。非有這種人大約不足以認到萬有的真相，不足以認識物質世界的形色聲與內的生活的最微妙的運動等純粹狀態。但在這樣的世界上希冀這樣的理想不是對於一自然——一個很奢侈的要求嗎？就是他對於他所造出的藝術家舉起這帳幕也不過是偶然的片面的。只在一方面他忘了把知覺適應到實生活上。因爲那些方面中之每一方面都適合於我們的每一官能，所以普通的藝術大都由於這些官能中之一個官能所得到的。藝術種類之不同原也不過在此。藝術家性格之不同原也即在乎此。某藝術家把他的官能應用於形與色，因爲他是爲形而愛形，爲色而愛色，因爲他知覺他們是爲了他們不是爲了他自己，所以通於他的形與色而表現那物之內在的生命。進言之，他更逐漸的把他所得到的那內在的生命滲透進我們極複雜的知覺之內。至少在一個時間他能夠替我們除去介乎「物」與「我」中間的形與色的偏見。這樣一來，他就實現了藝術的最高目的了。所謂藝術的最高目的，就是把赤裸裸的自然啓示給我們。

們。此外還有一種藝術家不執着在外界之形與色而反求之於自己之自身。在把感情表向於外的粗淺行爲之下，在表現個人的精神狀態而又隱匿的平凡的社會言語之後，這種人提到在心之深處的純粹素朴的感情及精神狀態。他們要激動我們做同樣的努力，他們設法使我們看到他們所看到的，認到的。即他們把言語排成有韻律，組成有生命活潑的東西，即使他們還告訴或暗示我們這種情感，這種狀態亦決非平常的語言所能表示可以斷言了。嚴格的說來，除了用言語所能表現的喜怒哀樂之情以外，許多人還能提到和言語完全沒有共同的东西。這就是比了內的感情更深一層的潛在的生命之「節奏」(Rhythms)，呼吸之節奏，以及因人而異的絕望，興奮，痛恨，希望等之法則。偏於這方面的藝術家，他們把這種音樂解放出來並且高其調子很強烈的喚起我們之注意；他們很巧妙的使我們也墮入其中像走路的人看見人家的跳舞也加入其隊中一樣。他們能使我们撥動那胸中只等人彈的神祕之心弦。所以藝術不論是圖畫，還是雕刻，詩，還是音樂，他們的目的都是一樣的都是在剷除功利的記號和那慣習的及社會的所承認的通性。約言之，他們除打破障礙使

我們直接和實際面對的帳幕之外沒有其他的目的。藝術上理想主義與自然主義的爭端，就是起於這一點的誤解。實在說來藝術不過直接的見到實在罷了。但是純粹之知覺不但包括打破功利爲目的的約束，不但包括那官能和意識的先天的，無關心的狀態，並且包括那普通稱之爲理想主義而生之非物質性。所以假使不用詭辨的話，則我們可以說理想主義是在人之精神方面，自然主義是在人之作品方面，並且我們能與實在接觸完全是由於「精神」。

戲曲的藝術也免不了這個法則。戲曲所要表顯的，大都是於我們有利益的，所蒙蔽的深在的實在。這個實在是什麼呢？這些必要又是什麼呢？詩歌是常常表現我們之內在的精神狀態的。但是這些狀態之內，有許多是產生於人與人之接觸之間。那種精神狀態，是最猛烈，最強暴的。正像積聚在蓄電池中間的陰陽二極，一有接觸，火花就會發生，所以只消把人民聚在一起，就有強烈的相吸相斥作用，置一切社會的批評於不顧。假使放任天生的情感之衝動，假使沒有什麼社會的規律，道德的規律，那末強暴感情之爆發，就變成家常便飯，毫

不足奇了。但是我們既以緩和爆發的事情爲自利益的。我們既非生活於社會不可，那末就非服從社會的規律不可。利益所忠告的事情，理性命令去做，於是生出所謂義務，並且服從義務爲我們之職務了。因了這二重的影響，就產生感情與思想之表面的一層。這一層一定不易，不但於一切人們均爲和同的，並且當個人內部的熱情之火不足以消滅他的時候，他就把這熱情之火遮蔽了。人類一天一天進步，一天一天向和平的生活進行，這一層也變成更其堅固。正像地球經過了長時期把猛烈的火團包圍了冷而且硬的地殼。但地球常常有火山之爆發。假使地球像神話上所說的，是生活的東西，那末在安息的時候如做夢到自己內部忽然的爆發，一定會歡喜的，因爲由此忽然回復到本性的內部。那戲曲所給我們的快感正像地球之歡樂一樣。我在社會與理性所支配的平和的平凡生活之下，戲曲觸動我們內涵的東西雖不至爆發，但也可以給我們以內的緊張的感覺。他幫助自然反抗社會。有時他向他的目的突進，引起那深藏於內部的熱情之火。有時他像近代劇所表現的一樣做一種側面的運動。他常常用一種詭辨似的巧妙的言語把社會的矛盾揭示出來給我們看。

着。或者把社會規律中之不自然的揭示之擴大之，從間接之方法剝開那表面的一層，重新顯出那內的心核。但是在這種情境之下，無論你使社會一天一天退化或使自然一天一天強固，他們的目的是一樣的，就是赤裸裸的暴露我們自己神祕的一部——也可以說我們的性格之悲劇的要素。這正是我們看了興奮戲曲後所得到的印象。那惹起我們興奮的事情，關於他人的事情不及關於自身的所顯出來的多。在我們自身看來，亦有種種奇怪的感情，可怖的情緒，與事情都要向外邊表現出來，但是爲了我們的生活起見，幸而沒有實現。有時我們喚起極舊的記憶世界，這世界在我們內部的根基這麼深，和現實生活相差又這麼遠，所以在某時間內，現實生活倒像不真實的，習俗的，約束的生活。由此可見戲曲的確從我們膚淺的，功利的狀況之下取出來了的。深刻的實在。這一種藝術和其他的藝術果有同樣的目的的。

藝術又是常常傾向於個性的。凡畫家所繪畫的總是在某所某日某時所看見並且不能再二次看見的光景。凡詩人所唱的詩歌是他自己的情感，並且是不能二次重複的。情

態。凡戲曲家所啓迪於我們前面的是靈魂之發展史，是情感與事件的活纖維——總之是曾經一度碰過而不能重複的東西。誠然，我們未嘗不可給這許多情感以普通的名稱，但是他們在別一個靈魂內却又是另一件東西了。換言之，即他們是個性化了的情感。因為這個道理並且只因為這個道理，所以他們是屬於藝術的。至於普通性象，類型都做成了我們日常知覺的通用貨幣。這都是很明瞭的事實，但是怎樣在這一點發生誤解呢？

這誤解起於物之普通性與對於物之判斷的二個事物之混同。因為感情已被一般人認為真實，即說是普通的感情，亦覺以為未了。比哈姆萊脫再有單一無雙的人格的东西，是沒有的。他也許有幾點像其他的人，但他確有其特點之所在。他被普遍的承認為有人格的人，並且普遍的認為有活的人格的人。在這種意味上說來，他可以說是普遍的真的。關於其他藝術上的作用，大概都可以這樣說。每個都是單一無雙的，並且假使他負有天才之印，他就要被社會全般的人所接受了。那末，為什麼要被他們接受呢？並且假使他是一無雙的，那末由那一種記號，我們曉得他是真實呢？這當然要歸功於使我們真摯的對他觀看的作

者之努力。真摯是有感應性的。凡藝術家所看見的東西，我們將來或者再不能看見，至少也不能同他看見的一樣完全；但是假使他真正看見了他，那末他揭去介乎中間帳幕以後，一定要強迫我們去摹倣的。藝術家的作品便是我們的例子。所以真理的內部常常涵有確信的能力和改良的能力，這些能力是使我們去認識他的記號。作品愈偉大，內藏真理愈深刻，產生效果的時間就愈長，而這種效果亦愈為普遍。所以普遍性即存在於作品所產生的效果之內，至於原因之中有什麼普遍性，則係另一問題。

滑稽劇的目的與上述種種藝術完全不相同。他的普遍性存在於作品自身之內。滑稽劇是描寫我們會遭遇到而將來還要遭遇到的人物。他含有類似性。他以模型顯示於我們為目的。所以必要時，他可以創造新的模型。在這一點是他和其他藝術相異的地方。

有許多古典滑稽劇的標題已經把他的本性很顯明的表示出來了。像 *L'Avare*, *le Joueur*, *le Distrain*, 等都是某階級人民之通稱。並且即使有性格滑稽劇以專門名詞為標題，這專門名詞就會被他內容的重量立刻掃蕩到普通名詞的大海之內。我們可以說

“Un Tartuffe”但我們決不能說“Un Phedre”或“Un Polyeucte.”

最可注意者，善做悲劇的詩人決不想在他作品中除主人翁以外請同種同型的人物作爲陪客。悲劇中的主人翁代表自成一無雙的個性。我們要去做做他當然沒有什麼不可以，不過一經摹倣，我們就要自覺的或不自覺的從悲劇移化爲滑稽劇了。悲劇之主人翁沒有一人會和他相似，因爲他與任何人是不相同的。反之，滑稽劇詩人一等到擇定劇中之主人翁就要使有同樣特色的若干人物去圍繞着他。有許多滑稽劇的標題，有用複數名詞的，有用集合名詞的。像“Les Femmes savantes,” “Les Précieuses ridicules,” “Le Monde ou l'on s'ennuie,” 都是這一類的例子，他把屬於一種模型散佈在種種人物的中間。假使把戲劇的這種傾向分析起來，應該是很有趣味的。事情恐怕在最近病理學上所發現的事實就要發現了。那同種的狂人被看不到的引力連接在一氣，而有同氣相求的事情。就是不必真正走進醫學之範圍內，像前面所說過的一樣，這滑稽的人物常常是「心不在焉」的人。從此「心不在焉」轉變到完全喪失精神之平調雖爲自然的傾向，但

原因却不盡在此。假使滑稽詩家的目的，在把可以重複的性格顯示給我們看，那末在每一個例內他除了以同一模型的不相同的副本顯示給我們之外，還有什麼別的好方法呢？這正是自然科學家要下種類的定義時所用的手段。他列舉種類並且記述他主要的差異。

如就悲劇與滑稽劇間重要的區別而論，前者是執着個性的，後者是執着模型的。這個差別在作品最初着手表現的時候就可以見得，即在起始時他們就各自用不同的觀察方法去表現的。

雖說對於他人的研究似非悲劇的詩人所必需，似乎是很不合理的，但從事實上看來，有幾個大詩家穩居山谷不問世事，在他那作品所詳細表現的情熱的生活，確是沒有機會去遭遇過的。其實即使他們看到這種境況，對於他們自身有何用處，很可懷疑的。我們對於大詩人之作品最感興味的地方是在某種非常深刻的精神狀態或內部的衝突的描寫。這種描寫從外邊看來是決不能得到的。我們的靈魂是相互涵攝的。我們從外部所認到的某種熱情並不是熱情之全部，不過熱情之外表的若干記號而已。這種記號我們只能從自身

的經驗上類推之，才得解釋。雖有時不十分正確，但除此之外亦無別法。所以我們自己所經驗過的事物最爲重要，我們能夠真正曉得，真正澈底了解的東西，只有我們自己的心。這樣說來，凡是詩人所描寫的事物難道他都經驗過的嗎？劇中人物所經過的境遇難道他都經過而適合於其內部的生命嗎？照詩人的傳記看來，這些假定都是謬論。那末怎樣一個莎士比亞能同時做 Macbeth, Hamlet, Othello, King Lear 與其他的人呢？但是在此地在「我們所有的人格」與「我們可以有的人格」中間不可不分明一下。我們的性格是不斷的自新的選擇而後產生的結果。在這條路上至少有許多表面的分歧點。在這路上我們雖只能選一個方向進行，但我們却可以認到許多可能的方向。追隨一個人的蹤跡，並且隨着分明的方向達到他的目的地，似乎是詩的想像的重要元素。當然，莎士比亞不是 Macbeth 不是 Hamlet 也不是 Othello。但是一方如爲情境所許，他方如爲他的意志所承諾，則莎翁可以爲這些人物，正未可知。他內面的萌芽能表示一種猛烈的爆發狀態，也未可知。所以我們的詩人作品中的主人翁不過是憑着他的想像拿隨手取來的斷片補綴而成，像補叫

化子的百衲衣一樣，那末我們對於詩的想像作用可稱爲完全誤解。這樣造成的東西，不會有生氣的。詩的想像不過是更圓滿的實際觀。假使詩人所創造的人物能夠給我們以有生動的印象，那麼這些人物亦可算作詩人自己。總之不外是詩人之複數化或分數化。詩人投入極強烈的努力之中捉到現實之中所潛在的東西，並且因爲要成就一件完全的作品，在他靈魂內取出「自然」所放棄的圖稿或輪廓。

至於產生滑稽劇的觀察之樣式，則與上述者完全不同。他是向外的不是向內的。滑稽劇的詩人，雖是在人類的滑稽的性格內很有興趣，但是我想他很難得去發現他自己的滑稽性格。其實他不必去找求他們，因爲旁人看見我們所以發笑，是由於某幾點沒有揆進我們的意識界之故。所以這種觀察，一定要向他人身上去觀察才好。因爲這個道理，那帶有普通性的性格，如到我們自身內觀察決不能得到的。觀察所能及的不過是人的皮相，不過是常常和多數人相接觸，而又與大多數人相類似的一面。其他不能有所得到了。即使進一步的去觀察，也得不到什麼東西。太侵入了人格的內部，以致外的結果與深在的內因結合

在一起，這便是危害和犧牲結果內可笑的因素。我們要對一個結果笑，我們不必探其原因於靈魂之深處。這結果是表示平均的結果，表示人類的平均性。這平均和其他的平均一樣，先搜集散亂的材料，比較其類似的情境，抽出他們的要素，簡言之，像從事實上抽出定律的，物理學家一樣，非用抽象與綜合的方法不可。總之，滑稽劇的目的和方法，和歸納的科學，有同一的性質，他的觀察常常是外的，他的結果常常為普通的，一般的。

我們申述了好久還是回到研究所已經得到的二重結論。從一方面說來，一個人除非有些類似於「心不在焉」的性情，除非有些寄生在他身上像寄生蟲一樣而不為他有機體的一部的東西，那末決不會有什麼滑稽的事情產生。這種性情這種東西，所以能從外面觀察，所以能加以匡正，正因為這個緣故。但從他方面看來，正因為笑的目的，是在匡正這種性情，這種東西，當然希望他影響到的人數越多越好。所以滑稽的觀察自然向「普通的一途」進行。他從許多特性中選擇許多可以重複產生的東西，許多和人的個性沒有何等密切關係的東西。要言之，即一種共同的特性而已。把這種特性放到舞台上時，從他使人歡喜

的一點看來，他當然是屬於藝術的。和其他藝術不同的地方，不過由於他是有普通性的。他常有不承認的或無意識的意向去改正與教訓這種特性。所以我們說滑稽劇居於藝術與生活的中間卽緣乎此。他不像純藝術一樣，毫無勢利之心。他承受社會生活爲他的自然的環境，他時時竟服從社會生活的衝動，組成他的笑。因爲這一點滑稽劇和社會遂不致絕緣不致純乎自然的藝術一樣。

二

現在我們要找出一條創造理想的滑稽性格的線索。詳言之，這種性格的本身是滑稽的，在他的起源裏與他的一切表現內都是滑稽的。他一定要根深蒂固的，才可以爲一種不盡的資料，供給滑稽劇，但又不要膚淺的，才可以保守在滑稽劇的範圍之內。原來滑稽常常是起於無意識，所以滑稽性格的主人翁常常不自知他自己爲滑稽的。但這性格又須引起一般的笑，所以非爲其他的人們所看見不可。況且他對於自己是再三思慮過的，所以很可以毫不思索的發揮他自己。但這種任意的發揮又須擾亂及於他人，所以他們也非毫

不容情的壓倒他不可。因為笑可以立刻糾正滑稽的性格。所以笑不是浪費的。但滑稽性格在新鮮狀態之下還要顯露，所以笑不會沒有事情做的。他雖不能忍耐社會，但他和社會生活是不能分離的。因為他要造成最大多數的形式的種類，他能夠和種種罪惡結合，並且還能和種種美德結合。一言以蔽之，他真是許多元素融合而成的東西。那精神化學家依託了這微妙的預備，以為定可以造出他所期望得到的化合物，但他倒出試驗瓶內的東西一看之後，大概也要失望罷！但他後來可以曉得，他所希望得到的代合物，像空氣散佈在自然界一般，可以散佈於人間，使人們取之不盡，用之不竭。

這混合物便是自大心。(Vanity) 就人而論，大概沒有一個缺點，比這個更膚淺更根深蒂固的了。人們所受到自大心的苦痛雖不十分利害，可是這些苦痛却難以治好。替自大心盡力的人是盡力中最假的，而這種盡力反受到永遠的感謝。自大心本身原來沒有什麼惡意，但種種罪惡都趨之若鶩。這些罪惡所用的力氣，便是滿足自大心的方法。因為自己之讚美根據於以為我是在被別人讚美，所以自大心是社會生活的產物。他是比了利己心更

爲自然的，更爲普遍的先天的性質；因爲利己心可被「自然」征服，而只有用反省才可以超越自大大心。除非我們以謙遜爲純然是肉體的羞恥，那麼他不像生而謙遜的人。他有時竟比一般人所想的更近於驕傲。真正的謙遜乃是自大大的反省的結果。看見他人的失策，杞憂自己也蹈同樣的過失，真正的謙遜才產生了。謙遜是我們將要說將要想到自己的時候，一種科學的謹慎心。他是由於改進與彌補二者而成立的。總之，謙遜乃是習成的道德。

要去說明「急於變爲謙遜」與「怕變爲可笑」兩種態度的不同，很是不容易的事。但在當初這「急」與「怕」是同一的東西，毫無疑義。把自大大心之迷與附着於自大大的滑稽，完全研究一下，想來對於解決笑的全理論定可放一種不可思議的光明。我們可以用數字的確定找出笑所做的主要任務即使那完全機械地行動的某種自我賞讚完全自覺轉來，得到最大的社交性。我們應該曉得自大大心雖爲社會生活的自然的產物，和社會却是有阻礙的，正像人體內所連續分泌出的某種微細毒質，假使沒有其他分泌質去中和他，終要毀壞全有機體而止。笑是不斷做這種中和的工作的。在這一點看來，自大大的特別補救

物是笑，並且根本可笑的缺點是自大心。

當我們在研究形式與動作中滑稽的時候，我們已經曉得怎樣那本身可笑的形像能夠侵入其他更複雜的性質的形像內並且怎樣刺進滑稽的要素。所以滑稽中最高級的形式常常能夠用最低級的來說明。可是用反對的方法，或者更其普通。有許多粗俗的滑稽是從那極微妙的高級的滑稽元素墮落下來。譬如那屬於滑稽的更高形式的自尊心，是我們在人類活動的種種表現內，常常細密地雖是無意識地探出來的元素。我們想探求他，不過是要去笑他。我們的想像力常常把他放在與他毫無關係的地方。心理學者常常用極不充分的所謂「對照」的效果來說明的某種低級的滑稽，非追遡之於這個源頭是不會說明的。如矮子走進大門口低頭，長子與矮子在街上攜了手很莊嚴的走路等等例子用對照的效果決不能說明的。試把後一例研究之，二人中之矮者似乎要伸長他自己和長人一樣高，像一隻蛙鼓起氣來要和黃牛一樣大一樣。

二

因為要惹起滑稽劇詩人之注意，所以要把與自小心相合或相反的性格上之特性一列舉於茲，是不可能的事情。我們已經說過，凡是人間的劣點——也許是優點——都可以變成滑稽。如欲把許許多多可笑的特性集合起來列成一表，則須知滑稽劇的任務，不在創造完全空想的滑稽，却是在發現向來所沒有注意到滑稽的發展的方向來增長這張列表。這樣想像力可以在同一件錯綜的計劃裏不絕找出新鮮的形像。那被觀察的特性，就應該顯出一種範疇——在這範疇內多數的人都可以嵌進去——在我們看來倒是根本的條件。

有許多社會有他們自己所創立的現成的範疇；並且因為這種範疇是根據於社會分業的，所以也是必要的。所謂分業就是職業，官職與自由業等等。凡有職業的人，都有某種心理的習慣與性格的特性。因為這個原故，凡同行職業的人是互相類似而又和別行職業的人不同的。小社會在大社會中間是這樣造成的。當然這種小社會是一般社會組織的結果，但小社會過於孤立了，就足以破壞社會性。笑的職務是在壓制這種過於分離的傾向。他的

功用是在變凝固爲柔和，使個人去適應社會。總之是在磨去種種不合時宜的鈍角。於是我們在這裏又得到一種滑稽了。他的種種變化都可以預先決定。這種滑稽，我們稱之爲職業上的滑稽 (Professional Comic)。

我們不去詳論那變化的底細，我們只能就那種變化中所有的共通點而一述之。第一就是職業的自大心。加爾當先生的家庭教師個個都自讚他們自己的藝術高人一等。在李皮休劇中的某人物，他不相信木商以外還有可以存在的職業。他自己呢，當然是一個木商了。我們應該注意，像這種自大心是按照那種職業本身的可以誇大的程度，快要變成莊嚴性了。凡一種藝術，科學或職業越是可以發生疑問，習練這種職業的人越是要自以爲是用傳教般的精神去替他誇大，並且還要一切人對於他的神祕性點頭——這是很可注意的事實。有用的職業，顯然是有益於公衆的。但是那般有用與否尚在疑問中的職業，只能假說正唯有職業纔有公衆，以維持他們的存在。這正是在莊嚴的根基上所帶有的幻覺。馬梨哀劇中凡是滑稽的醫生都是由此而表現出來的。他們以爲病人是爲了醫生而有的，並且

「自然」本身是醫學的附屬品。

此滑稽的凝固性還有一種形式，即職業上的無情。(Professional callousness) 滑稽的人就是放在毫無動彈餘地的他的功用的定格中的人。我們只消回想到伊塞不勒(Isabelle) 問審判官「不朗丹堂」(Perrin Dandin) 一你怎樣到夠忍視貧窮人受痛苦呢？」他答道：

Bah! cela fait toujours passer une heure ou deux.

(「呸！這不過常常幫助我耗費一兩個鐘點罷了。」)

太脫夫也不是借了亞狂的口表示過無情嗎？他說：

Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme,

Que je m'en soucierais autant que de cela!

(「什麼兄弟，兒女，母親，妻子，都死光罷，干我甚事！」)

可是普通一般用為滑稽化職業的方法是去阻止職業在他自己的牢監之內。審判官，

醫生，兵士造成各種法律，醫學，戰術的術語應用到日常生活上。他們似乎已經變成不能講和平常人一樣的話的了。照例這種滑稽是粗淺的。但是我們在上邊已經說過，假使他在職業的習慣之上再顯露出性格的特性，那末他的滑稽就要變成更甚微妙的了。我們姑舉一例，如李那爾（Regnard）的博賭者，用最高的創造力借用賭博裏的名詞表示自己，給他從者的名字為海克脫稱他的妻子為

Palla, du nom connu de la Dame de Pique:

（柏烈絲從配克皇后（牌名）的大名上來的。）

或馬梨哀的 Femmes savantes 劇內，滑稽的元素分明是在把科學性的語言翻譯成婦女的情感的语言。譬如 “T'empire me plat...”，“J'aime les tourbillons,” 等都是。閱者只消去讀第三幕，其中阿亞特（Armande）非拉亞特（Philaminte）與麗立司（Belise）的表辭就可明白這種腔調了。

此外我們還可以發現所謂職業上的邏輯，這就是說有某種推論方法是慣用於某一

個團體內的，用在這團體內可不發生錯誤，而用到其他公衆身上就不對了。這二種相反的邏輯——特殊的與普遍的——產生特殊性質的滑稽。關於這種滑稽似可不必詳加討論。但申述至此，我們又觸到笑的理論中的重要的一點了。以下我們把這問題擴大起來，並且在他的最普通方面研究一下。

III

我們因為要急於發現深在的滑稽的原因起見，不覺遺漏了一個很顯著的現象。以下我想就滑稽人物與滑稽團體內特有的邏輯稍加敘述。但這種邏輯在幾種情形內也許包括許多謬誤。

齊烏齊哥底 (Theophile Gautier) 說過極端的滑稽，是謬誤的邏輯。有許多笑的哲學都有同樣的見解。他們說每一種滑稽都包含幾處矛盾。我們所以要笑大概由於這種謬誤實現於具體的形狀之內，所謂『可覺察的謬誤』即是。或者是由於最初直接是謬之後立刻就要訂正的謬誤，或者在一面看來是謬誤而在別一面看來是可以自然說明的情境。

當然這許多說明也含有許多真理，但他們只能應用在顯而易見的滑稽，並且就是在他們能夠應用的地方，他們也還沒有見到滑稽的重要原素，即凡包有謬誤的滑稽所包含的謬誤中更特別的一種。諸君對於這句話要立刻證明嗎？諸君只消在上述許多定義中選擇一條，照了下列方式而能造成的滑稽之例已經不少了。每三次裏抽出二次的例是沒有一點滑稽的。可見凡是滑稽內所包含的謬誤不是普通的謬誤乃是一定的謬誤。謬誤不能創造滑稽，却是滑稽把他的特質滲入進去了。所以謬誤不是原因，却是結果。而這種結果反映出生出結果的原因中特種的性質。這種原因是我們所知道的，所以這結果也就容易了解了。

假使諸君有一日到田野間去散步，在小山之頂上看到一個靜止的巨大的物體揮動其巨腕。諸君那時不曉得這是什麼東西。於是諸君從諸君的觀念中間即從諸君對於當前事情有關係的記憶之中去搜尋那最適合的記憶。頃刻風車的形象浮進你的心裏來，才知道這是一架風車。就是當諸君在出門之前才讀過神話上長人用巨臂的故事，也無關緊要，因為常識雖在能記憶而更在能忘却。常識每以對象之變而變其觀念，他代表心之不斷自新。

的順應的努力。這智慧之移動，確乎順隨物之移動而移動的。這就是我們對於生活的注意的動的連續。

其次請以唐克脫出外戰爭的事情爲例。他所讀的小說都是騎士在途中碰到巨人的故事。所以他以爲碰到巨人是必要的事。巨人之觀念已盤據在他的心中占有特權的記憶。他靜候時機一到就脫穎而出附麗於物件。這種記憶是傾向於物質化的。所以起初所看見的東西，雖不過和巨人之形有些相似，但因爲他的存在之故，這形態便變成巨人之形態了。所以我們看見風車的地方，唐克脫定認爲巨人。這是滑稽的，所以也是謬誤的。但這是單純的謬誤嗎——沒有一定的謬誤嗎？

這是常識的很特殊的逆轉。這是在搜尋東西來合於我的觀念，不是在把觀念去適合於東西。我們所看見的東西是我們在想念他的東西，不是我們是在想念我們所看見的東西。常識希望我們把一切記憶安放在適當的地位；有某種現狀就有某種適當的記憶應付上去，並且這種記憶只能爲現狀的說明。但是唐克脫的情境剛才和此相反，有一圈記憶控

制其他的記憶，並且支配其人。卽在這情形內，現實反站在想像的前面，他的功用不過在供給幻想以實體罷了。唐克脫一度創造了此幻想就很合邏輯的把他發展並且在他的種種結果內表現出來。他用了實行夢境的夢行者的一「確實」與一「精密」來理這些事。這就是唐克脫幻想的起源，這就是支配這種特殊謬誤的特殊邏輯。但這是爲唐克脫專有的邏輯嗎？

我們已經說過滑稽人物常常由於心或氣質的固執性，由於「心不在焉」，「總之由於」概括作用。在滑稽的本源上有一種強制受害者走一條路，閉了眼睛塞了耳朵走這條路的固執性。在馬梨哀劇中不知道有多少場面可以歸納到一種簡單的模型。不論人家不絕的阻止他，他還是照了他自己的觀念走路的人物。從一個不要聽一切聲音的人到不要看一切形色的人，從不要看一切形色的人到只看他所要看的人，其間的轉變是很微細的。那天生固執的人常把物體去適合他的觀念，不肯把他的觀念去適合物體。所以每一個滑稽的人物是進了上述的迷路的人，而唐克脫供給我們滑稽的謬誤的一類的模型。

這常識的逆轉有沒有一定的名稱？當然，在慢性的或急性的精神病患者內可以找到從許多地方看來，他類似固着不動的觀念。但激起笑的並不是普通的精神變態，也不是特別的固定觀念。他們是疾病，只能引起我們的憐惜之情，決不能引起笑。我們已說過笑與情緒是不能並立的。假使有可笑的癡狂存在，那末這種疾病和普通健康者的心理沒有什麼差別。或者稱這種疾病為常態的癡狂亦無不可。還有一種常態的精神狀態，在無論那一點和癡狂者總是相似。在這精神狀態內我們找到和真的病的狀態同樣的觀念的聯合，或和固定觀念同樣的特殊邏輯。這便是夢的狀態。所以如果我們的分析為錯誤那也罷了，如其不錯，那末一定可以得到下述的原理：滑稽中的謬誤與夢中的謬誤有同樣的性質。

夢中智慧的行動，正像我們上邊所描寫的。夢中之心從外界選擇物像，用來具體化他的想像。當我們睡眠的時候，嗡嗡的聲音還是達到我們的耳，五光十色還是走進我們的視野，要之各種感官未曾完全閉塞。但是夢中人不到他全體記憶裏去找到他感官所能知覺的東西，却去使用他所知覺的東西，來填補他特別寵愛的記憶。譬如風吹入烟突內的聲音

因而做夢者一時的精神狀態或一時充滿他的空想的觀念就可變成猛獸之狂吼，或美妙的歌唱。這就是夢境內普通幻覺的動作。

現在假使滑稽的幻覺，類似於做夢的幻覺，滑稽的邏輯，類似於做夢的邏輯，那末，在滑稽的邏輯內，自然可以去發現夢的邏輯的特性。在此種狀態之下，我們又可找到我們所熟知的定律——那缺乏滑稽元素的種種形式，因為他們類似於某種滑稽的形式，所以也變成滑稽的——的證明。其實我們很容易的看出凡觀念遊戲，只消我們心上多少轉念到夢中之遊戲，就可以供給我們娛樂。

我們現在先要注意普通推理的法則的弛緩。我們向之而笑的推理，是錯誤的推理，但如其在夢中我們就會當他為不錯了。他們假裝真實的真理，正足以去欺騙那達於睡眠的人。在這種推理內也許可以說有論理的元素，可是這種論理缺乏緊張力。因為這個道理，他只能供給我們智慧努力後的休息。有許多「笑林」都是根據這種推理的。這種推理是縮略的推理，只有出發點和結論。這種觀念的遊戲，因觀念與觀念的關係逐漸變為皮相的線

故，每每進展而為言語上的遊戲了。詳言之，我們漸漸對於聽到的語言，不去注意他的意義，而只覺到些聲音了。如甲俯在乙的耳朵上耳語，而乙把甲所說的話系統の毫無意思的重說一遍的滑稽情節如與夢境比較一下，也許可以得到許多益處。假使你睡的時候四圍有許多人還在談話，你有時覺到他們所說的話漸漸變成無意義，那聲音也被你傳誤並且毫無條理的在你心中重複組合起來，成功一種很奇怪の意義，於是你與談話者重演來西納的 *Les Plaideurs* 劇中小約翰 (Petit-Jean) 與彼朗彼脫 (Prompler) 的場面了。

還有滑稽的瘋魔 (Comic Obsessions) 似乎與夢の瘋魔很相類似。普通一般的人大概有這種經驗：在連夜各有其意義的每一個夢裏有一個形象他們都共有的，即有一個形像在每一個夢內重複產生的，此外沒有其他共同點了。此種重複在劇與小說內成爲一種特殊的形式而表示出來的。其中有幾種讀起來竟像屬於夢境の。還有許多歌謠內的結尾句之重複恐怕也是這種東西。

在夢內我們常常注意到一種 *Crescendo* (音調增加) 即因我們的進行而生長

加強的一種奇異的結果。先從理知手裏進爲強烈的狀態依次一直下去，等到最後達到了謬誤羣集之境。這向了謬誤方向的進行給做夢的人以特別的感覺。這種感覺，大概和飲酒的人所感覺到的一樣。他感得他很快樂的飄流到沒有什麼道理，沒有什麼禮儀的烏有之鄉了。馬梨哀的戲劇有幾篇也產出同樣的感覺。如在 *Monsieur de Pourceaugnac* 中，起初的事情似乎是很合理的而後來發展成種種謬誤。其次如 *Bourgeois gentilhomme* 中種種人物像旋風般被捲入癡狂的漩渦。末了「假使能夠找出一個人更其癡狂，我情願去並且宣示之於羅馬」一句話就是警告我們說劇情已終並且把我們從夢中打醒轉來。但是畢竟還有一種特異的癡狂爲夢所專有的。有一種特殊的矛盾在做夢者的想像裏雖是很自然，而在清醒的人的理性中實在是謬誤的東西，所以要把他們的精確的完全的觀念給沒有經驗過他們的人實在是不可能的。這就是所謂在夢中二人是一人而這二人還是分明的二人的不可思議的混合狀態。普通其中一人是做夢者自己。他覺得他沒有停止他的「自我」可是他已變成別的東西了。是他自己而又不是他自己。他聽他

自己講話，看他自己行動，但是他覺得有別個「他」借了他的身體，並且偷了他的聲調。或者他覺到講話與行動同平常一樣，但是他說他自己是一外人，一他和這人沒有一處共通的。總之他已經走開了他自己所有的「自我」了。在許多滑稽場面內這種不可思議的混亂狀態我們不難看見。我不是說 Amphitryon，在此劇內混亂雖暗示於觀客的心中而他的滑稽的大部分還是由於我前面說過的相互干涉而產生的。我現在所說的是紛亂與滑稽的推理，在這種推理內紛亂保持在純粹的狀態，我們只消略用觀察力去拿出來好了。

試聽麥克脫維 (Mark Twain) 回答探訪記者的話：

問：那是不是你的兄弟？

答：啊！是的，是的，是的！現在你使我想起來了，他從前是我的兄弟，就是威廉——我們從前稱他爲皮耳的。苦惱的老皮耳呀！

問：爲什麼那麼，他不是已經死了？

答：唔！我想來如此罷。我們決不能告訴你。關於此事真有很大的神祕！

問：那真是悲傷的事情哪，極其悲傷的事情哪！那麼，他是失蹤了嗎？

答：哈，是的，照平常的辦法，我們已經葬了他。

問：已經葬了他嗎？已經葬了他，還不知道他到底有沒有死嗎？

答：哈，不是！不是那話兒。他的確已經死了。

問：哈，我承認我不能了解這意思。假使你已經葬了他，並且你已經知道他死了——

答：不！不！我們不過想他已經是……

問：啊，我曉得了！他重新活轉來了嗎？

答：我敢立誓！他決沒有復活過。

問：哈，我從來沒有聽過像這種莫名其妙的事情。某人已經死了。某人已經葬了。那麼，

所謂神祕還在那裏呢？

答：唔！正是如此！一點兒沒有錯，你曉得我們是雙生子。那已死者和我，我是雙生子！當我們生下才二個星期的時候，我們在洗澡桶裏混雜了，我們二人中一人是淹死了。但是我們

不知道那一個是淹死了。有人以爲皮耳。有人以爲我。

問：哈，這是很顯然的。你怎樣想呢？

答：誰知道！我要給全世界去知道。這悽慘，這可怕的悲劇竟充滿了我的一生。但是我現在要告訴你一樁從來沒有洩露過人的祕密。我們二人中一人有一個特別的記號——在左手的背上有一點大黑痣。那就是我。這個孩子就是淹死了的一個……

假使我們詳細考查一下，就可以看出這種談話中的謬誤，決不是平常的謬誤。假使談話者不是這故事裏雙生子之一，那末這種謬誤就會消滅。這謬誤是由於麥克脫維自己直說他是雙生子之一，而他講話時態度似乎是第三者在告訴我們這件故事。在許多夢內我們也採用同樣的方法。

四

照了最後的見解的滑稽，其形式似乎和我們從前所說過的滑稽稍有不同。一直到現在，我們素以笑爲匡正的一種方法。假使諸君把種種滑稽排列起來，抽出其中代表的形式，

那末我們就可以發見那間隔於這些形式中間的形式，因為他們相似於那代表的形式所以也是滑稽的。而我們還可發見這些代表的形式，在社會看來不過是不適用的模型。社會對於這些不適合的事情，每用笑去報復他們。所以笑確是有更大的不適合的無禮。在笑的裏面，不會有什麼慈善心的。他似乎傾向於「以惡報惡」的態度。

但是這一點不是我們第一次對於笑的印象所直接得到的。對於滑稽的人物，我們起初就有心的同情或身的同情。我們在很短的時間內置身於他的地位，也採用他的姿勢，言語和行爲。假使在他身上有什麼滑稽的興味，則不妨藉想像而招致其人而與之共樂。總之我們最初就當他爲同遊的伴侶。所以在笑的伴侶之中，我們可以找到一種樂於交遊的精神。這一點我們也不可不注意一下。還有我們常常注意到的，即笑的中間有很顯明的弛緩的動作。對於這種理由我們也不可不研究一下。關於這印象沒有比上邊才說過的幾個例子再可注意的了。在這些例內我們將要找到他的說明。

當滑稽人物，機械的追隨了他自己的觀念時，弄到後來他的思想，講話，與行動都像在

做夢一般。夢是一種弛緩的狀態。常常要去保持人和物接觸，不看不存在於現在的東西，就需要連續地智慧的緊張的努力。常識就是這種努力。常識要保存靈敏就是要繼續工作。但是把自己與物體分離而還是繼續去知覺物體的形象，與邏輯絕緣而還是繼續去貫串觀念是遊戲之沉迷，或者更可以說甜蜜的怠惰。所以滑稽的謬誤最初就給我們以觀念的遊戲的印象。我們的第一個衝動是加入遊戲，借此以休養思想的緊張。

其他滑稽的形式也可以如此解說之。我們已經說過滑稽有一種根本的傾向，即向着阻礙最少的路走去。這種阻力最少的路就是習慣的路。滑稽的人物每不想再去適應社會使他自己也是一分子的社會。他多少似乎有些「心不在焉」的狀態。在理知方面他是一心不在焉，一而在意志方面或者他更其「心不在焉」。不過後者的「心不在焉」是怠惰，是弛散。他離開他的工作，他把工作看得太容易了。他如上面所述的與邏輯絕緣，他還拋棄社會的約束。在這裏第一個衝動又是去接受怠惰的請求。總之，在短期內我們加入了遊戲，並且休養我們生活的疲勞。

但是我們的休息時間不過是一時的；那能夠走進滑稽的印象內的同情，乃是癡那寂寞的同情。這同情實在是由於注意的放鬆而生的，像一個嚴厲的父親也許有時忘了他自己的地位加入兒童的惡戲中間，但是他要改正兒童的遊戲就不能不立刻禁止他自己。

總而言之，笑就是改正的。因為要卑屈那個人，所以對於那人一定要給他一個痛苦的印象。社會把笑所一旦奪得的自由報復他自己。假使他掛了同情心與慈善心底招牌，他決不能達到他的目的。

我們要不要說無論如何這種動機是善的呢？要不要說我們責備他是爲了愛他呢？因爲要阻止劣點的向外表現，我們最大的善是不是在使得被笑的人改正這些缺點，並且因此改進他自己呢？

關於這一點有許多事情可以說的。大體說來，笑所做的任務是有益的。——這是無疑的。我們的分析的全體也指向於這種事實。但這不是說笑是常常照了他的正鵠走的，也不是說笑是從慈愛與公平的情操出發的東西。

要常常達到他的正鵠，就非有反省不可。原來笑不過是「自然」擺佈在我們內部的機械作用的結果。或者也可以說笑是由於我們與社會生活長時期的熟識所產生在我們內部的機械作用的結果。他很自然的向前行走，人家給他一拳，他就還人家一脚。他所打到的的是什麼地方，他沒有時間去管了。笑責罰種種缺點像疾病責罰人之過度的行為一樣，也許死了無罪者，救了有罪者。他只向了普通的結果進行，不能一個一個的情境都顧到。所以他所連帶的一切事情不是用意識的反省是用自然方法所遭到的。從大體的結果看來笑是公平的，但在個個的情境內，他却決不多是如此。

由此看來，笑是不能絕對公平的。他也不是有慈悲心的。用卑下人的方法去嚇人是他的任務。假使「自然」在善人之中不種一點惡意。那末笑的事情就沒有發生的必要了。關於這一點的考察，不必十分詳細，因為真正重要的東西，不一定在這考察內找得出來。我們應該看到弛緩與膨脹不過是笑的前提，並且笑的人常常帶有驕傲心與欺詐心，以他人為木偶而自己為木偶之支配者。在這種專橫狀態內，我們立刻可以辨明自大心的潛在。在這

自大心的背後還有更不自然，更有苦味的東西潛伏着。笑的人越是把他的笑分析，他越是可以看出一種奇怪的悲哀的萌芽潛藏着。

在此處和別處一樣，自然因爲了善去利用惡。在本書的全部內我們所注意的也是善。社會愈進步，則各分子的適應能力也愈富柔軟性；從底下增加社會平衡的傾向愈大，則大團體把常常附着於他的紊亂愈是驅逐到表面上來；這些擾亂分子既達到表面上來，笑就可以誇大之而行使其任務了。

海的下面是深沉的平和，而表面却是不絕的波浪的戰爭。那排山倒海的波浪，互相激蕩，互相衝突，爭先恐後都要找到他們的平衡。那鵝毛似的活潑潑的一抹浪花，追隨於變化的波之周圍。退下去的波浪時時留些浪花之沫在沙灘的上面。靠近玩弄的孩子們，把這浪沫掬在手裏，但他看見手中只有幾滴水殘留着，不禁驚奇起來了。而這少量的水比帶他來的波浪的本身還要苦，還要鹹。笑也是和泡沫一樣產生的。他指示社會生活表面上皮相的騷亂。他立刻採取這騷動的變的形式。他又是如鹼性水所吹的氣泡一樣，會得隨時爆破的。

137

笑之研究

他自己是快活的。但是拿這東西去嘗滋味的哲學家，則覺到他是很苦的。

一五四

中華民國二十二年九月初版
中華民國二十二年九月國難後第一版

(三四一七)

尚志學會叢書
笑之研究 一册

Janin

每册定價大洋陸角伍分

外埠酌加運費郵費

原著者 · Henri Bergson

譯述者 張 聞 天

發行所 商務印書館
上海河南路

發行所 商務印書館
上海及各埠

*** 版權印翻 ***
*** 所有必究 ***

(本書校對者侯紹繪)



002
#3