

李漁喜劇“笑點”的語用前題分析

——以《風箏誤》、《蜃中樓》、《奈何天》為例

賴慧玲

一、前 言

李漁是中國戲曲史上第一個專門從事喜劇創作的劇作家。他的代表作《笠翁十種曲》十之八九都是喜劇。這樣一位以創作喜劇、鬧劇為職志的劇作家，他若不是生性幽默，並掌握了寫作喜劇自娛娛人的某些竅門，恐怕很難一齣又一齣地大量編造。因此本文將站在「語用學」的觀點，分析李漁喜劇“笑點”①的「語用前提」，以瞭解「喜劇語言」（目的在「使人發笑」）與「一般語言」（目的在「溝通、表意」）在語用前提上的差異；並試圖為喜劇的某些表現手法（技巧）提出語言學方面的初步解釋。

而所謂「語用前提」，指的是「言語交際雙方都早已知道的常識，或至少聽到話語之后總能夠根據語境推斷出來的信息。因此，它往往是包含在語句的意思之中，一般無須表現在語句的字面上」②。因此，對於一般溝通、表意的交際語言而言，語用前提最重要的兩特徵是：需考慮前提的「合適性」(appropriateness 或 felicity)；和「共知性」(mutual knowledge) 或「共同性」(common ground)③。然而我們若以這兩點特徵來考察李漁的喜劇語言，將發現許多「笑點」的發生，非但不具前提的「合適性」、「共知性」等特徵；甚至往往利用「違反共知」和「違反合適」的語用前提，來達到出人意表的喜劇效果。其次，一般語言語用前題的「共知性」和「合適性」所針對的，是指「交談雙方」的關係而言；然在戲劇中，語用前提的「合適」與「共知」問題，卻包括了「劇中人物相互間的對話」，以及「觀眾旁觀的身份」三方面的關係。因此所牽涉的「合適性」與「共知性」問題，即較為複雜，下文即將針對這些問題進行分析。這裡所採用的劇本，是由黃天驥、歐陽光選注的《李笠翁喜劇選》④。這個選本具有兩個優點：首先是它所選注的三個劇本：《風箏誤》、《蜃中樓》、《奈何天》是李漁的喜劇中較知名也較具代表性的作品；其次是它有詳細的註釋，可避免因文意誤解及語言隔閡所帶來不必要的爭論。但在筆者寫作之前，仍有一點想要事先聲明的：因在本文之前，幾乎找不到前輩學者以語用學的理論研究古典戲曲的資料，更遑論對「喜劇語言」之專門研究。因此本文只是一篇嘗試之作，在方法和論述的結果中仍有許多值得討論的地方。還望高明的語言學學者和古典戲曲研究者，予以批評指教。

二、本 論

喜劇的基本審美特徵是——「笑」⑤。好笑的喜劇很多，但「笑」的背後隱含的心理轉

折，正如康德所分析：「笑是一種從緊張的期待突然轉化為虛無的感情」⑥。因為笑是一心情上的放鬆，但要「放鬆」需要先有一定程度的「緊張」。在戲劇中作者利用故事情節或人物的對話、動作製造出懸疑、期待和緊張，而人們的心理也順著故事情節或人物的對話、動作而產生「想像」「懸疑」和「期待」。但在最後的那一點（高潮）中，某種荒謬而不合頭腦邏輯的事物或想像、期待中的結果突然道破了；因此人們繃到極點的懸疑、期待和想像也霎時釋放開來，整個心情由緊張轉而放鬆——笑了出來。而這可笑之處正因滿足了人們的預期或超出人們的聯想，且往往不合邏輯之故。當然，製造笑料的方式很多，但若明白「笑」背後的這層心理轉折，喜劇創作者便可利用人們的慣性思考模式，製造出乎意料的「笑果」，並滿足人們的期待。而「一般語言」中，從語用的角度來要求前提的「合適性」和「共知性」，正為合乎人們交際溝通的基本目的。因所謂「合適性」是指：前提要與語境緊密結合，前提是言語行為的先決條件⑦；而「共知性」是指「語用前提必須是談話雙方所共知」⑧。然喜劇創作者卻利用前題需共知、合適這種合乎邏輯、合乎人情、想當然耳的心理，來製造「意外」。換句話說，一般交際、溝通的語言要求語用前提的「合適性」與「共知性」，是為避免「信息差」而產生誤會⑨；但在喜劇創作中，則常常反過來掌握「信息差」，善用「信息差」而達到使人發笑的目的。下面我們就由李漁的劇本中實際舉例說明：

(一)人物對白違反語用前題的合適性所造成的喜劇效果

例如在《風箏誤》第十三出〈驚醜〉中：

（丑扯生同坐介）戚郎，戚郎，這兩日幾乎想殺我也！（搵生介）（生）小姐，小生一介書生，得近千金之體，喜出望外。只是我兩人原以文字締交，不以色欲起見，望小姐略從容些，恐傷雅道。（丑）寧可以後從容些，這一次倒從容不得。（生）小姐，小生後來一首拙作，可曾賜和麼？（丑）你那一首拙作我已賜和過了。（生驚介）這等小姐的佳篇，請念一念。（丑）我的佳篇一時忘了。（生又驚介）自己做的詩，只隔得半日，怎麼就忘了？還求記一記。（丑）一心想著你，把詩都忘了。待我想來。（想介）記著了。（生）請教。（丑）“雲淡風輕近午天，傍花隨柳過前川，時人不識予心樂，將謂偷閑學少年”。（生大驚介）這是一首《千家詩》，怎麼說是小姐做的？（丑慌介）這…這…這果然是《千家詩》，我故意唸來試你學問的。你畢竟記得，這等是個真才子了。（生）小姐的真本，畢竟要領教。（丑）這是一刻千金的時節，那有工夫念詩。我和你且把正經事做完了，再念也不遲。（扯生上床，生立住不走介）……。

在這一段對話裡，粗俗醜陋的詹愛娟（丑）夜半與英俊飽學的正生韓世勛幽會，並提出一個苟合的要求。這個要求是否合適，是有一系列的語用前提作為先決條件的。例如：韓世勛與詹愛娟應先前就都明白幽會的目的為何；而詹愛娟確定韓世勛對她的好感，並渴望與她發生進一步關係；且吟詩唱和只是一個幽會的藉口，並非幽會的主要目的……。可是實際的語境並不具備這樣的條件，例如：韓世勛根本誤以為與他幽會的是端莊美麗的詹淑娟（旦）；而韓世勛雖然假冒戚友光的名字，但他到底是一個正人君子，無意草率苟合；且當時一片闌黑，伸手不見五指，兩人又從未謀面，各懷心事，誤會無法馬上澄清……。因此可笑的事

發生了：小生驚訝小姐居然連基本的「拙作」「佳篇」都分不清，還妄以家喻戶曉的千家詩來試真才；而丑角苟合的提議非但毫無意義且與當時情境不合適，只徒然暴露自己的粗鄙無知和性饑渴的可笑行徑。

又《奈何天》第九出〈誤相〉：

（丑背介）那夫人、小姐又進來了，待我也做些風流態度與她相相，或者替身相不中，倒相中了正身，也不可。……（丑做遠遠偷覷，備現諸般醜狀介）（小旦扯副淨背介）一媽，那旁邊立的是個什麼人，就醜到這般地步？（副淨）那是他的陪堂。（小旦掩口笑介）（丑）你看她滿面笑容，一定是相中我了。……（小旦背介）我起先單看那人，不曾覷著這個厥物，所以求全責備，不覺的苛刻起來。如今看了這副嘴臉，再把那人一看，就不覺怒了許多。真個是兩物相形，好醜自見。（旦）我兒，這位郎君也看得過，就許了他罷！（小旦）但憑母親作主。

在這裡小旦何小姐對醜怪得十分徹底的闕不全（丑）掩口微笑，並允諾求婚，實緣於一連串的誤會。首先何小姐的掩口微笑並非欣賞闕不全的醜態而是驚訝醜人多作怪；其次，何小姐並不知道闕不全找了個作戲的正生來當替身相親。因此她所允諾的並非那風流戲子的婚事，反而是闕不全的；再者，何小姐本來也不中意那戲子的輕浮，只是由於闕不全的襯托，些微的不滿到底可以將就；沒想到她無意中的一笑，反使闕不全誤會她對他的好感……。就因為當時的語境，並沒有合適的語用前提作為先決條件，因此使何小姐作出錯誤的判斷，也製造了一連串的笑料。這就是李漁利用人物對白違反語用前提的合適性所製造喜劇效果的兩個例子。當然語用前提的「合適性」與「共知性」也脫離不了關係，就前面兩例子而言，韓世勛與詹愛娟以及闕不全與何小姐——這兩對之間的談話，即因談話前提並不共知，雙雙都有誤會，而造成無法真正理解彼此心意的結果。只是語用前提的「共知性」除了劇中人物彼此間的溝通外，在戲劇的觀賞中，還涉及觀眾的反應問題，因此共知關係就稍微複雜些。下面我們就來進一步討論。

（二）透過各種共知前提關係而製造的喜劇效果

在一般語言中所謂「前提的共知性」可以有三種情況。第一種是指：「前提往往是談話雙方或一般人共知的信息，它與語境緊密結合。語境明確，前提也就為雙方或多方了解」^⑩。換句話說，這種雙方或一般人共知的信息，是溝通時的「前理解」^⑪。

而喜劇作者卻可善用這種「前理解」，而至少表現為底下兩種喜劇手法：

（1）利用一般人對共知信息的理解而加以扭曲，以配合語境

例如《風箏誤》第二出〈賀歲〉中，副淨戚友先正想邀正生韓世勛去妓院走走，正好一群妓女來拜年的一段對話：

（副淨）老世兄，我和你終日閉在書館，成年不見婦人，這些時睡臥不安，未免有些亢陽之意。如今解館過年，正好及時尋樂，和你到姊妹人家去走走何如？（生）聞得近來名妓甚少，只怕也不消去得。（末上）稟相公，外面有許多妓女上門來拜年。（副淨大笑介）我欲仁，斯仁至矣。妙、妙、妙！快喚進來。……

這裡戚友先用了孔子的「我欲仁，斯仁至矣」來形容妓女來訪之正合心意。我們都知道：孔子是儒學的祖師，而「仁」是孔子思想中最核心的觀念。因「仁」存於每個人的心中，

所以當從事道德實踐時，「我欲仁，斯仁至矣」，表示覺性（仁）之不假外求。但戚友先利用一般人常識中對這句話的共同理解而加以扭曲涵意，並以「仁」和「人」聲音上的雙關，而達到喜劇效果。又如《奈何天》第二十八出〈形變〉中，貌寢、無知，但又常故作風雅的闕不全受朝廷封為千歲，在接旨前齋戒沐浴時，他說：

（丑）……今日這個澡，比不得往常，要像那宰豬殺羊的一般，一邊洗一邊刮，就等我忍些疼痛也說不得，總是要潔淨為主。是便是了，我聞得人說，書上有句成語，叫做沐猴而冠。我如今要戴朝冠，這一沐也斷不可少。先將頭髮裡面洗起，快些動手。

……

我們都知道：「沐猴而冠」本是指「猴子即使穿上人的衣服，也一樣還是猴子，不會因此就變得具有人性」。而李漁即是利用大家對這句成語的前理解，使愛掉書袋的闕不全口中說出配合語境但濫用成語的話，不但出乎人們的意料，也配合闕不全即使被朝廷封為千歲，也不會變成俊男的反諷意味。

(2) 觀眾與部份劇中人有共同的前理解，但其他劇中人並不共知

例如《蜃中樓》第七出〈婚諾〉中：

（副淨）……我兒，你如今年紀長成，爹爹要替你娶媳婦了。……（丑）爹爹，媳婦是什麼東西？可是吃得的麼？（副淨）又來說痴話了。媳婦是個婦人，娶來生兒子的，怎麼吃得？（丑）我不會生甚麼兒子。你既要娶媳婦與我，就央你替我生生罷。（副淨）胡說！（丑）你不肯就罷，還有母親在那裡，我央她替我生。（副淨）一發胡說。母親是個婦人，怎麼會生兒子？（丑）你說母親不會生兒子，人都說我是她生出來的。（副淨背嘆介）一些人事不懂，怎麼好替他娶親？不免吩咐一個丫鬟，到背後去教導他便了。……

在這一段對話中，身為父親的涇河龍王（副淨）對呆痴蠢笨的小龍王（丑）提出一個娶親的建議，然已達適婚年齡的小龍王卻完全不瞭解「娶親」的涵意，與副淨和觀眾完全沒有共知的信息，因此引發一連串可笑的對話。此外《奈何天》第三十出〈鬧封〉中，婢女宜春（副淨）順著三副封誥陸續出現，且一副比一副好，順著常情合理地推測：

（副淨背介）這等看起來，畢竟還有一副是封贈奴家的了。（對末介）去對頒詔的講，若還再有封誥，叫他快些送來，省得第四位夫人又要吵鬧。

然在前面的劇情中，觀眾已透過小生闕忠的告白（這告白是有意先宣布，使觀眾和闕忠有共同的前理解）而得知：封誥只有三副，且闕不全也只有三位正式夫人；只是宜春是闕不全第一個試驗房事的對象而已。因此宜春的推測，就份外地叫人哭笑不得。這就是某些劇中人與觀眾和其他劇中人沒有共同前理解，所引發的笑點。

在一般語言中，合乎「前提的共知性」的第二種情況是：「前提的共知性要通過說話人的話語暗示出來，並得到聽話人的理解」^⑫。也就是聽話人通過說話人語意本身的因果關係，來了解語意，並得知語意的前因後果。但在喜劇中，卻有一種表現手法，是有意透過暗示，而混亂語意的因果關係。也就是：

(3) 反話正說，使劇中人或觀眾產生理解上的誤差

例如《蜃中樓》第十一出〈惑主〉中，老旦涇荷教導蠢笨的小龍王行魚水之歡，但又怕

小龍王娶親之後，她在龍王家的身價一落千丈，因此她說：

（老旦）你爹爹要替你娶親，自有新人同你睡，哪裡還用得著我？只是一件，若要娶親，須教爹爹娶個好的與你。（丑）我不知怎麼樣叫做好，怎麼樣叫做不好，你也教我一教。（老旦）第一要看頭，第二要看腳，第三要問年紀。（丑）頭髮是黃的好？黑的好？（老旦）黃的好。黃的叫金絲髮，黑的叫做黑狗毛。（丑）腳是大的好？小的好？（老旦）大的好，大的叫做尺二金蓮，小的叫做三寸狗爪。（丑）年紀是大的好？小的好？（老旦）那自然是大的好了。大一歲，值一兩銀子，大十歲，值十兩銀子。（丑）這等你如今多少年紀了？（老旦）三十歲了。我十年前的時節，你爹爹去二十兩銀子討的。（丑）這等我曉得了。明日娶來的，若是頭髮像你這樣黃，腳像你這樣大，年紀像你這樣多，我就要她。若是一些不如你，我就不要，只是同你睡。（老旦喜介）好個千歲，乖得緊，乖得緊。……

這個蠢笨的小龍王，不知涇荷爲了保全自己的地位，有意反話正說，混亂小龍王對當時一般價值觀（如女子應黑髮、小腳、年齡小才適合作親）的理解。因此就由涇荷與小龍王的一段對話，製造出笑料。又《奈何天》第二十三出〈計左〉中，有才又有貌的吳小姐在想盡辦法逃婚後，最後仍不得不嫁給醜八怪闕不全，這時她突然跳出劇情，直接對觀眾說：

（嘆介）你們看戲的裡面，凡是有才有貌的佳人，嫁不著好丈夫的，都請來看樣。就作才思極高，不過像鄒小姐罷了；就作容貌極美，不過像何小姐罷了；就作才貌兼全，也不過像我吳氏罷了，都嫁這樣的男人，任你使乖弄巧，也不曾飛得上天，鑽得入地，可見紅顏薄命四個字，是婦人跳不出的關頭。況且你們的丈夫，就生得極醜，也醜不到此人的地步，大家像我一般，都安心樂意過了一世罷！

而一般語言中，「語用前提的共知性」的第三種狀況是：「前提的共知性有時只指說話雙方的共知事物，第三者如不了解前提而只依靠語境，是不一定能真正理解說話雙方的內容的」^⑬。然在喜劇中，卻往往利用這種觀眾與劇中人立場和共知前題的差異，來製造喜劇效果。這在「文體學」中，稱爲「戲劇性反語」（dramatic irony）^⑭。而根據觀眾與劇中人的對應關係，又可分成以下兩種情形：

（4）劇中人彼此有共知事件爲前提，但觀眾之前並不知此事件

例如《風箏誤》第十六出〈夢駭〉中，正生韓世勛在深夜再度受到詹愛娟（丑角）的侵擾：

（生嘆介）想我韓琦仲一生，莫說眼睛不曾看見佳人，就是夢也不曾夢見一個，難道于女色二字，這等無緣？……（睡介）（內發搯介）〔前腔〕（丑扮詹小姐、淨扮乳母隨上……奴家詹小姐，前日戚公子到我家來，被奶娘沖散，不曾成就姻緣。今晚夜深人靜，同著奶娘來看他。此間已是他書房了，快敲門。（淨打門介）（生起介）是誰人扣齋？是誰人扣齋？欲待把門開，夜深慮逢歹。（淨）相公，快開門！你心上的人來了。（生想介）我心上沒有什麼人，且把門開了，看是那一個？（開門見丑，驚背介）呀！這是詹家醜婦，她爲什麼到這裡來？（對丑介）請問小姐到此何干？（丑）你那一晚吃了虛驚，不曾成得好事，我今夜特來就你。（淨）戚相公，今日這就口饅頭，也吃得過了。……（生）這等說起來，前日是苟合，今日又是私奔了。怎麼使

得？……（淨）戚相公，請老實些，上門的生意，不要錯過。（生）我姓韓，不姓戚。戚相公在那邊房里，你自去尋他。……

到這裡，我們完全弄不清這件事的是非，觀眾將以為詹愛娟果真夜半與乳母投奔韓世勛。直到雙方在深夜拉拉扯扯，甚至被巡更的更夫逮住而告上官府，詹愛娟反咬韓世勛一口，因此縣官派人將韓世勛痛打一頓，這時：

（生叫冤枉介）……（眾扯生欲打，外、老旦扮報人，敲鑼衝上）報！報！報！（末、丑、淨俱下，生仍睡介）（外、老旦喧鬧，敲門介）……韓相公中了，特來報喜。（末）中在第幾甲？（外、老旦）第一甲，第一名！（末）這等是狀元了，待我喚他醒來。相公！相公！（生朦朧叫冤枉介）（末搖生介）相公，快醒來，你中了狀元了！（生拭目介）（外、老旦）報老爺！高中狀元！（生）只怕還是作夢。（外、老旦）是真的，不是做夢，快請老爺去赴御宴。

我們才忽然明白：剛剛詹愛娟投奔韓世勛一段，原是韓世勛金榜提名前一夜的夢境。因此不禁啼笑皆非，因剛剛甚至替韓世勛虛驚一場。又《奈何天》第三出〈憂嫁〉中也有一段鄒先民（外）與女兒鄒小姐（老旦）出嫁前的對話：

（外）……你爹爹做了一生貧士，半世冷官，沒有什麼妝奩嫁你。你平日最喜讀書，凡是家中的書籍，都與你帶去，到那憂悶之際，也好拿來消遣。……（老旦）這些書籍，孩兒看過多遍了，都是記得的，不消帶得。……爹爹，你一向應酬的詩文，都是孩兒代作，從今以後，捉刀無人，俱要自己構思了。高年之人，精力有限，如何應付得來？……（外）良時已近，你可收拾起身，我在中堂候你上轎。（嘆介）涕泣有如嫁齊女，歎何異遣王嬙（掩淚下）……

我們原來知道鄒先民將唯一的女兒嫁給闕不全，必然是很傷心的事。但在鄒先民最後的哭泣之前突然夾了一段鄒小姐勸父親收筆，免得無人捉刀以寫作應酬詩文的事（而這事件，作者之前完全沒有透露給觀眾知道）。因此再看鄒先民的哭泣（接在女兒的勸告之後），就像是在為自己再無人代筆哭泣，而不是為女兒出嫁傷心一般。以上兩例，即是利用劇中人彼此有共知事件為前提（如：韓世勛與詹愛娟本知道自己演的是夢中對話；而鄒小姐本知父親文才不行，都是自己代筆），但觀眾到底原先也不瞭解前提，只靠語境，一時也無法判斷內容，直到劇情再度進展，才突然恍然大悟，產生「笑果」。這是一種情形。

另外還有一種相反的喜劇表現手法是：

(5)劇中人彼此並無共知情節，但觀眾卻全知一切情節

這也就是利用劇中人彼此「雞同鴨講」，造成諸多誤會。但因觀眾全知的觀點，早已瞭解誤會之所由，又礙於觀眾的身份，不能上場澄清，也據此享受旁觀劇中人因誤會而鬧笑話的快感。例如《風箏誤》第二十一出〈婚鬧〉中，順著劇情觀眾已知道：不學無術的戚友先（副淨）與粗鄙醜陋的詹愛娟（丑）終於成了親。但戚友先一直以為他娶的是賢淑美貌的詹淑娟；而詹愛娟也一直以為戚友先即是博學英俊的韓世勛（因她不知韓世勛曾冒戚友先之名）。直到洞房花燭夜：

（副淨揭紗巾看丑，驚背介）呀！我知道詹家小姐，不知怎麼樣一位佳人，原來是這樣一個醜貨。……我戚友先一向嫖婦人，美惡兼收，精粗不擇，醜的也曾看見幾個，

不曾像她醜得這樣絕頂。……（悶坐介）（丑）戚郎，我只得一年不見你，你怎麼就這等老蒼了？（副淨驚介）（丑）……那一夜呵，我們好好的說話，被奶娘撞將來，你只說是夫人，跑了出去。我自那一夜直到如今，好不苦也！……（副淨拍案，大怒介）哇！醜淫婦！你難道瞎了眼，人也不認得！我何曾到你家裡來？我何曾見你的面？我何曾撞著什麼奶娘？你不知被那個奸夫淫欲了去，如今天網不漏，在我面前敗露出來。……

在觀眾知道戚友先與詹愛娟陰錯陽差地送作堆之後，就在期待他們的洞房花燭夜可揭發真相。果然戚友先氣得暴跳如雷；而詹愛娟仍不明所以。觀眾本來應受戚友先的生氣感染，但因事前即知真相之故，反而旁觀地大樂起來，一點也不同情劇中人物的痛苦。又《蜃中樓》第十四出〈抗姻〉中也是：先前觀眾已知低能的小龍王因受丫鬢涇荷挑撥，以為好女子應黃髮、高齡、大腳。結果成親的那一日：

（丑扯住看頭、看腳、看面，大叫介）不要她！不要她！（副淨）怎麼說？（丑）頭髮是黑狗毛，不是金絲髮。腳是三寸狗爪，不是尺二金蓮。就是這副嘴臉，也不像有一千歲的。（眾各背笑介）……

觀眾早已知小龍呆蠢，只沒想到呆蠢如他，涇荷教的那三點，竟一點也沒忘；還在成親當天挑剔人家如花似玉的美嬌娘。當時龍王（副淨）只怕人家挑剔小龍王，沒想到小龍王還先發制人。只有觀眾全知一切，對這一切可放心地哈哈大笑。

以上五點，都是根據各種共知前提的關係，而製造的喜劇效果。

三 結 語

喜劇的表現手法很多，例如還可以利詞義的雙關、歧義；或人物的表情、動作；以及委婉語、禁忌語等來製造笑料。但這裡我們專門挑出李漁三個劇本中的「笑點」的語用前題來分析，以歸納出幾個喜劇的表現手法。但因這是一篇嘗試之作，仍有底下幾個小問題可能並未考慮周全，而尚須補充說明：

(1)李漁寫作喜劇所設定觀眾層的欣賞水平，與今日觀眾水平必然有層次上的差別。因此清代初年觀眾與今天觀眾的「前理解」必然有所不同。所以在「笑點」的掌握上，只能選擇今天觀眾仍可能覺得有趣的片斷予以分析。

(2)因本文的研究方法是：利用語用前題的「合適性」與「共知性」（含三種共知情況）的理論為綱；並仔細閱讀李漁的三個劇本，挑選並記錄「笑點」。再根據這些「笑點」檢索與上述理論相關之處予以分析歸納，而形成各項喜劇表現手法。但因限於篇幅之故，仍有許多精彩的「笑例」並未納入；又「笑點」的認可又未必人人都有相同的「共知前題」，因此疏陋之處，總是難免。

(3)本文所歸納出的喜劇表現手法，基本上是根據李漁的劇本而來。至於其他也創作喜劇的劇作家而言這些表現手法，是否為喜劇的通則，尚待討論與檢驗。

總而言之，以語言學的理論來研究古典戲曲中的對話語言，實是一片廣闊的研究領域，尤其在古典戲劇中，比其他任何文類保留更多「口語」「音韻」方面的資料。這篇文章只是

一個開始，盼望有更多研究者加入這個領域，那麼即使本文毫無價值，也到底有拋磚引玉之功罷！

附 註

- ①筆者中學時期曾擔任戲劇表演的導演及編劇工作，一直注意到喜劇之所以會使觀眾發笑，似乎有一高峰點，如果未達此高峰點，則無法營造出「笑點」；若果超過此高峰點，反使人有造作訛訛之感。一個好的喜劇導演或編劇，通常能直覺地掌握此高峰點，並精確地運用，筆者將此高峰點稱之為「笑點」。
- ②參見何自然編著《語用學概論》，頁113。
- ③同註二，頁123。
- ④湖南岳麓書社一九八四年十二月，第一版，第一刷。
- ⑤一般的美學理論幾乎都承認這一點。例如施昌東《美的探索》頁 419；王明居《通俗美學》頁 279；朱存明《美學理論百題》頁 100；陸一帆《新美學原理》頁 293；張松泉《美學簡論》頁 164，都提到喜劇的本質或基本特點是「笑」或「引人發笑」。
- ⑥見康德《判斷力批判》上卷，頁 185。
- ⑦同註二，頁123。
- ⑧同註二，頁124。
- ⑨王德春在《妙語傳神——語用修辭技巧》頁 104中即談到：「語言是交際雙方信息交流的工具，在交談過程中，如果信道干擾而影響信息的正常傳遞，就會產生信息差。信息差就是發話人傳遞的信息與受話人接收的信息不等值，或有信息損耗，或有信息冗餘。有了信息差就會造成交際雙方的誤解。」
- ⑩參見註二，頁 124的說明。
- ⑪參見殷鼎《理解的命運》一書第九章第二節：「前理解」狀態之說明。東大圖書公司，民國七十年一月初版。
- ⑫同註二，頁125的說明。
- ⑬同註二，頁126的說明。
- ⑭根據秦秀白編著的《文體學概論》頁 296，有這麼一段話：「在小說和戲劇中還常運用“戲劇性反語”（dramatic irony）。這時，讀者和聽眾所了解的事實或情況與故事中的人物所了解的事實或情況截然不同，互相矛盾，具有諷喻意味。」是否具諷喻意味，還得視小說、戲劇的內容而定，但這種矛盾，及作者對這種矛盾的有意運用，在許多小說、戲劇中都可見到。

【 參 考 書 目 】 （按作者姓名筆劃順序排列）

- 1.王明居《通俗美學》，安徽教育出版社，一九八五年八月第一版第一刷。
- 2.王德春《妙語傳神——語用修辭技巧》，香港商務印書館，一九九一年三月第一版第一刷。

- 3.朱存明，王海龍《美學理論百題》，廣西教育出版社，一九八六年十月。
- 4.何自然《語用學概論》，湖南教育出版社，一九八八年四月第一版第一刷。
- 5.陸一帆《新美學原理》，廣西人民出版社，一九八三年十月第一版第一刷。
- 6.施昌東《美的探索》，上海文藝出版社，一九八〇年第一版第一刷。
- 7.殷鼎《理解的命運》，東大圖書公司，一九九〇年一月初版。
- 8.秦秀白《文體學概論》，湖南教育出版社，一九九二年八月第二版第六刷。
- 9.康德（德）《判斷力批判》，宗白華、韋卓民譯，台北滄浪出版社，一九八六年九月初版。
- 10.張松泉《美學簡論》，黑龍江人民出版社，一九八五年九月初版。
- 11.黃天驥，歐陽光選注《李笠翁喜劇選》，湖南岳麓書社，一九八四年十二月第一版第一刷。

