

皮藍德婁 (Luigi Pirandello) 「幽默論」之研究

熊睦群

藝術系影劇組

講師

摘 要

義大利劇作家皮藍德婁，曾經於 1908 年寫了一本《幽默論》(L'umorismo) 的論文，此論文是完成於他成名作品之前最為重要的論文，不僅是他小說與戲劇創作的美學基礎和原則，亦是解讀與欣賞他的小說與戲劇作品的重要文獻。皮氏對幽默的看法和其他哲學家、文學家、美學家甚至心理學家的學說所探討的「幽默」其出發點與內容有很大的差異。他認為幽默本身並非是個效果，而是一個過程，一個創作的過程，同時也是審美過程，更重要的是它是一個反思的情感活動。「反思」在皮氏的幽默美學中是個重要的關鍵，他認為一部藝術作品是否為幽默作品，即取決於藝術家在藝術品的創作過程中是否有反思的情感活動，同時藝術品本身在審美過程中能否激發觀賞者產生反思的情感活動。

他從否定「客觀真實」的哲學觀出發，建立了一套獨特的幽默美學系統，他藉由最初表象觀察，經過反思的介入，產生相反的感受的過程，並透過幽默作家審美創造與觀賞者審美感悟的完整審美交流過程，使幽默這個詞義的內涵不再僅僅只是停留在與滑稽、喜劇感、笑、詼諧甚至諷刺的表象層次裡，而是更深一層的將哲學思辨融入其中，並予以藝術具體化的表現於小說與戲劇藝術中。同時，他引導著戲劇藝術所探討主題從人類對外部世界的關注轉向尋找自我存在的真實；從單純的娛樂與教化的目的轉向思考與自覺。

關鍵詞：皮藍德婁 (Luigi Pirandello)，幽默 (humor)，反思 (reflection)，相反的感受 (feeling of the oppsite)

壹、前言

皮藍德婁 (Luigi Pirandello, 1867~1936) 這位於 1934 年榮獲諾貝爾文學獎的義大利劇作家，曾經於 1908 年寫了一本《幽默論》(L'umorismo) 的論文，並於 1920 年修訂出版，此論文是完成於他成名的劇作《六個尋找劇作家的劇中人》1921 與《亨利四世》1922 之前最為重要的論文，不僅是皮藍德婁（以下簡稱皮氏）小說與戲劇創作的美學基礎和原則，亦是解讀與欣賞他的小說與戲劇作品的重要文獻。這本《幽默論》一書，其中又以第二部分〈幽默的本質、特徵與精髓〉(Essenza, caratteri e material dell'umorismo) 為他個人幽默美學的精華所在，本文力圖嘗試深入解讀這部《幽默論》的美學概念，藉以理解皮氏他的幽默美學理論是如何轉化成藝術創作表現的過程，其目的在於藉由規避劇評家或戲劇理論家評論的間接影響，純粹由劇作家自身對美學的論述中歸納出劇作家個人的美學觀，藉此在未來解讀與詮釋其作品時，能夠將誤解原著精神的因素降至最低限度。

貳、「幽默」詞源概述

幽默 (humor) 一詞在當今現代人的生活中，是一個使用非常頻繁且耳熟能詳的字眼，但是當想要去確切定義它的內涵時，必然會發現這個詞彙似乎很難解的釋清楚到底是什麼？生活中是如此，在美學範疇裡亦是有著同樣的困擾，幽默這個詞就如同美學中要想定義「境界」、「崇高」、「淨化」等詞彙一般的困難，古今中外許多哲學家、美學家、文學家甚至心理學家們皆嘗試著去定義它，卻都無法賦予它一個完整、周延的內涵定義。探究其原因是這些詞彙基本上是來自於人類思維邏輯高度發展與進化的產物，加上時代演變、族群文化的差異使得這些詞彙如同滔滔江水一般，匯集了所有支流的河水不斷的向前奔流，永遠無法停止下來讓人一探究竟。雖然這些多變且複雜的主客觀因素，使得幽默的詞義不斷的在演化，但並不表示前人的努力是徒勞無功、白費力氣的，反而是推動人類思維進化的動力，讓江水永不停息的向前流去。

「幽默」一詞的起源，近幾個世紀以來歐美各國的許多學者曾做過不少的考證，多數的看法認為是起源於羅馬的拉丁文，形成於古法文，而用於美學範疇則是出現在英國。其字義內涵的演化歷史過程按陳孝英 (1989: 118-131) 於《幽默的奧秘》一書中的歸納分析，「幽默」一詞的內涵演變大致可分為三個階段。第一、初始階段，大約出現在十四世紀的醫學領域中，是做為生理學術語，意指

體液 (humours)。當時醫學界人士認為人體內有四種基本體液，既血液、胃液、黃膽汁、黑膽汁等四種，體液的比例決定了人的體質、性情和心理，比例一旦失調，人的高級情感就會發生異常變化。第二、過渡階段，約為十五至十六世紀文藝復興時期，此一時期幽默的詞義開始從醫學術語的「體液」，進入到生活領域中，當時一般人認為人體中所含四種體液的比例是決定了人的性格的關鍵。第三、藝術階段，約是在十七世紀，英國第一位桂冠詩人喜劇作家班·強生 (Ben Jonson, 1572-1637) 將幽默一詞用於喜劇《人各有癖》(Every Man in his Humour, 1598)、《皆無幽默》(Every man out of his humour, 1599) 等劇作中，在當時又稱之為體液喜劇 (comedy of humours)。這個詞從那時候才開始於美學範疇中萌芽其意義，在當時 humor 意指「一個人非常出奇的特性」，其特點是愚蠢與滑稽，並主要以「引發笑」的形式來表現。

自班·強生將幽默一詞用於喜劇中之後，幽默從此在喜劇美學佔有一席之地，與滑稽、諷刺、機智、怪誕……等其他喜劇元素並列在喜劇中成為其重要元素之一。正由於喜劇在一般生活概念中總是和「笑」關連在一起，而美學領域裡笑是喜劇的審美效應，而且喜劇能引人發笑，幽默則是以引人發笑為表現形式，這兩者之間的關連使得「引發笑」這個概念，便成為幽默一詞的最初藝術概念。

「引發笑」這個幽默的最初藝術概念隨著人類的文明演化，其內含意義亦隨之逐漸豐富，由於純逗笑的幽默隨著歷史時間推進，逐漸已經不在能滿足近代的戲劇藝術家與觀眾，近代的幽默內涵發展已朝向轉化成，以滑稽可笑的形式去表現真理和智慧的喜劇美學，劇作裏表象所描述的滑稽可笑，其目的是為了呈現表象背後的深刻哲理思想。

在中文裡 Humor 翻譯為「幽默」，第一位譯者為林語堂先生，約在一九二〇年代按音譯所翻譯的，後來此譯法廣為流傳，人們亦逐漸接受其詞義，因此沿用至今。但是「幽默」在中國古籍之中是早已存在的詞彙，據考證最早「幽默」一詞的古籍大約是屈原的〈楚詞·九章·懷沙〉一文中既以出現：(陳孝英，1989：132)

「滔滔孟夏兮，草木莽莽。傷懷永哀兮，汨徂南土。眴兮杳杳；孔靜幽默。」

按《辭海》中的解釋：謂深靜之意；《辭源》中的解釋：言幽深靜默也；《中文大辭典》中的解釋：幽漠，幽寂也。而按郭沫若將後兩句譯白話為「眼前一片白茫茫，聽不出絲毫聲響。」；文懷沙的譯法為「前途是那麼渺茫，當我矚目一瞥，悄悄的沒有人聲，四周這般的靜謐。」。可見中國歷史上幽默一詞應為「寂

靜無聲」之意，並非当代人所瞭解與喜劇美學有關的詞義，可知現在幽默二字非中國古文中的本意，實為外國傳入的。《環華百科全書》中詞條是這麼記載著：（引陳孝英等編，1987：221）

「幽默為 Humor 之音譯，我國原無此辭，林語堂將之定義為：『幽默者是心境之一狀態，更進一步，即為一種人生觀的觀點，一種應付人生的方法。』幽默的含意甚多，有談諧的意味，有滑稽的意味，也有調侃的意味。文學上所謂幽默文學，是指談而不謔令人莞爾的文字。西方素重幽默文學，我國因受道教影響，幽默少見於正統文學，但卻多見於俗文學與說部。入民國以後，林語堂以幽默馳名文壇，被稱為幽默大師。」

正由於幽默和笑的關係密切，使得古今中外大多數的學者研究重心皆置於在「笑」這個審美效應上，包括笑的美學特徵、笑的生理與心理的反應、笑的美學意義等等，相關的學說多的不勝枚舉；如陳孝英（1989）於《幽默的奧秘》一書中則歸納了西方美學史上共計五十六種學說，與朱光潛先生於〈笑與喜劇〉一文中評述的十多種西方較為重要的學說中，幾乎都離不開「笑」這個範疇，而且其中各學派的說法皆存在著既相似又對立的狀況，朱光潛先生曾提及：朱光潛（1987：120-150）

「諸家學說往往是相互衝突的。霍布士的『鄙夷說』和康德的『乖訛說』出世最早，影響也最大。他們一從情感出發，一從理智出發。後來的學者如提倡『自由說』、『遊戲說』、『潛意識說』行及『歡樂表現說』者都是從情感著眼；如叔本華、立普斯以及柏格森都是從理智著眼。柏格森並且說喜劇完全是理智的，和情感絕不相容。這是出發點的衝突。在就諸家互相比較來看，霍布士把笑完全看作惡意的，伊士曼把笑看作是善意的；柏格森說笑有實用的目的，薩列說笑是一種遊戲……但是在這些相互衝突的學說中我們也可以見出關連來。康德的『乖訛說』流行為斯賓賽和立普斯的『下降乖訛說』，斯賓賽的『精力過剩說』流行為『自由說』和『遊戲說』，古魯斯拿『遊戲說』來溝通『鄙夷說』和『乖訛說』，『自由說』和『精力過剩說』自由說又流行為佛洛伊德的『移除壓抑說』……沒有一個學說可以說是完全獨立的，也沒有一個學說可以說是和另一個學說是完全相反的。」

上述朱光潛先生道出了「笑」是個多麼複雜難解的情感反應，以致各家學說總是只能解釋某一部份的現象與片面的事實而已。而佘榮本先生於《笑與喜劇美學》一書中也同樣提出在這方面的研究困境，他提到：「幽默是比宇宙引力的問

題更為麻煩的問題。」（佻榮本，1988：104）。但是，這現象並非表示幽默美學的研究必將走向窮途末路的地步，反之，卻能從不斷的探討與分析中，藉由掌握幽默美學共相意涵所蘊含的豐富內容與殊相意涵的多樣性，能進一步的瞭解藝術家付予在藝術作品中深刻內容與藝術家的風格。

參、幽默的過程

皮氏在面對「什麼是幽默？」這個問題上，和其他哲學家、文學家、美學家甚至心理學家的學說所探討的「幽默」其出發點與內容有著很大的差異。上文曾略述，幾乎所有學派的學說都將幽默和喜劇或笑視為同一性質的審美現象，並且大多專注在研究它們在審美過程中所產生的效果為何，亦企圖將所有幽默多變複雜的內涵予以歸納，然後建立一套法則或公式來定義它們。皮氏對這樣的定義認為並不周延，他曾寫道：「從所有這些多變的性質中所定義的結果，能瞭解到的只是概括的、表象的和一般範疇中的幽默，雖然它是建構在這些概括的和表象的元素上。」（Pirandello, 1920/1974：107）

皮氏在幽默的探討上，是將這個問題的重心從幽默的表象分析轉向專注於幽默產生的過程，既幽默是如何發生的？並且從產生幽默的過程中尋找出與其他喜劇元素如滑稽、諷刺的差異性。在《幽默論》中，基本上皮氏認為幽默本身並非是個效果（effect），而是一個過程（process），一個創作的過程，也是審美過程，更重要的是它是一個反思（reflection）¹的情感活動。反思在皮氏的幽默美學中是個重要的關鍵，他認為一部藝術作品是否為幽默作品，即取決於藝術家在藝術品的創作過程中是否有反思的情感活動，同時藝術品本身在審美過程中能否激發觀賞者產生反思的情感活動。反思的情感活動在皮氏的論述中是一個非常複雜的活動，他在《幽默論》一書中提及：（Pirandello, 1920/1974：112-113）

「現在，我們將會在所有的幽默作品的概念中看到反思（reflection），它並沒有隱藏起來，也不是無形的，它一直是一種情感的形式（a form of feeling），或是在思考自身情感中的鏡射（mirror），將自己本身放在情感之前，以一個公正的態度，從分解自身、分析拆解下來的表象，並從分析和解構中浮現或產生出一個新的情感，事實上我稱作相反的感受（feeling of the oppsite）。」

¹ 義大利文為 *riflessione* 指映照、映出、思索、考慮之意，另哲學上則有內省、反省之意，物理學上則是指反射。

引文中皮氏所言的反思，可說是在藝術家創作過程中內心複雜的心靈內省過程，同時也是審美主體在欣賞藝術品中的審美活動。皮氏為了更清楚的說明審美過程中反思的發生過程，曾舉了兩個非常重要的實例來說明他的幽默觀。(Pirandello, 1920/1974: 113)

第一例：

「我看見一位染過髮的老女人，臉上的妝塗得像個大花臉，花枝招展的想打扮成年輕女子的模樣而顯的十分俗氣，而我開始大笑，那是我察覺 (perceive) 到她反常的行為的自然反應。現在我要停留在這個最初對表象的反應上，這是由相反的察覺 (perception of the opposite) 所造成的滑稽；但是如果，就在這個時候反思介入我，啟發我這樣的想法—或許這位老女人並不想如此的打扮，或許她如此痛苦的打扮只是為了要欺騙自己，讓自己相信如果能用化妝掩飾臉上的皺紋和灰白的頭髮，也許還能夠抓住丈夫的心。如果反思啟發了我這些東西，我將無法像初次看到她的時候那樣的笑她，這完全是因為內心反思的運作使我跳脫表象而深入最初的察覺階段，從相反的察覺開始，反思使我轉變為一個相反的感受，然而，這正是滑稽和幽默的差別。」

自上述的例子中，就皮氏所言幽默的審美過程中大致可歸納為兩個階段：第一階段，為審美主體對客體表象的察覺後所產生自然的情感反應。第二階段，則是經由反思的啟發，審美主體從對客體相反的察覺產生相反的感受。讓我們仔細來觀察這兩個階段的審美現象。就第一階段而言，是屬審美經驗中的「直覺」反應²。過程中皮氏本人見到老女人打扮成年輕貌美女子的模樣，之所以產生笑的反應，是因為作為審美對象的老女人呈現出不協調的、不合適的表象行為，使得審美主體因為根據一般生活與道德常理所建立起的預期形象被打破，所以感受到此種不倫不類的乖訛 (incongruity) ³ 情境，從而引發出了笑的反應。這樣的直覺情感反應是他與對象形式直接對應而產生的愉快感受，在審美心裡學上又稱之為「直觀」，「在審美直觀中審美主體注意的是一種結構的模式與顏色，而感興趣的則是

² 此處所言「直覺」按《審美三論》(姚一葦，1993: 55-56)一書中的「直覺只是在知性未介入之前之知，及未經概念之間的比對、反省、推理等活動而立即把握者。直覺在此一觀念下當屬知覺 (perception) 之一種。但絕不等於知覺。蓋知覺涵蓋了吾人所有的知性活動：包括比較、推理、反省、邏輯的綜合與演繹。」

³ 此處所言「乖訛」按《美的範疇論》(姚一葦，1978: 240)一書中「此間所指者乃自行為的對照中所產生的一種不恰當，不合適的情境，自此一情境中所產生的滑稽感，而引人發笑。因此就行為者本身而言，並非是一個貶低的人物，其行為並非卑抑的，只是該一行為在此一情境中顯得不合適，不協調。」

其情感意味，這樣的直觀必然引起情感的共鳴」。(楊恩寰，1993：148)例中，老女人之所以引起皮氏的審美注意，是因為她的表象造型出乎異常、違反常理，以致於皮氏將注意的焦點擺在她的衣著打扮與年齡上，而她的形象使皮氏感覺為一種乖訛的情境，進而引起他笑的情緒反應。

就第二階段言，則屬於審美經驗中的「知覺」活動或稱之為「領悟」。審美過程中皮氏受到了反思的啟發，於是開始對老女人之所以有如此違反常理行為的動機，進行想像，從而產生與第一階段全然相反的感受—哀憐。這個階段的審美過程相當複雜，就個人認為較近於審美過程中的「領悟」，按楊恩寰（1993：149-151）《審美心裡學》一書中：

「領悟是心意能力通過對對象有限形式的把握，去領會它所含的深刻意蘊。……其所以能獲得如此深層的感悟，就是因為在感知的基礎上充分的展開想像、理解、情感等心裡活動，從而才能在有限的、偶然的、具體的形式中領悟到無限的、必然的、本質的內容。從而獲得巨大的心意愉快。」

上引文中領悟的意涵與例子中的第二階段所發生的審美過程相仿之處有二，其一、兩者皆是通過對審美對象的表象形式去感悟表象背後的深層意義；其二、在過程中審美主體皆有想像與理解的內心活動，並且對審美對象加注主體自身的情感。而相異之處，則在於皮氏強調對審美對象的想像，是以最初表象察覺後的直覺情感反應為基礎，朝其相反的方向進行想像，以致產生相反的感受。例子中皮氏對老女人的直覺反應是笑，經過領悟的過程產生哀憐，既是由「喜」朝向相反「悲」的方向進行想像。而其關鍵即是「反思」在過程中具有鏡射(mirror)的作用，反思的鏡射作用在導引審美主體對審美對象想像創作過程中，朝向能引起造成相反情感的表象元素的動機。皮氏既是由悲(喜的相反)作為出發點，想像出表象可產生悲傷情感的動機：老女人認為丈夫變心是因為她自己已經人老珠黃，而她想用化妝與裝扮來掩飾年齡以達到挽回丈夫的目的。皮氏曾以「冰製成的鏡子」的比喻來說明反思的這種鏡像作用：(Pirandello, 1920/1974：119)

「……我們這麼說吧，通常在藝術品的概念中，反思幾乎是個情感的形式，是看到它自身情感的一面鏡子。在追蹤這個意像時，可以這麼說，在一個幽默作品的概念裏，反思真像是一面鏡子，冰做成的鏡子，在這個鏡框中不只是感覺看著它自己，而且還跳入其中熄滅它自己，嘶嘶的水聲是幽默作家喚起的笑聲，散發出來的水蒸氣是幻想(fantasy)，通常幽默作品是有點晦暗的。」

皮氏用冰製成的鏡子形容反思在幽默過程中的鏡射作用，是將審美主體從第一階段的表象直觀，導引至第二階段的審美領悟中，並且激發審美主體在領悟過程中從事想像創作。讓我們回到老女人的例子裡，當皮氏受到反思的啟發而再一次的觀察老女人時，皮氏當時並不知道這女人為何會有如此的裝扮舉動，也不知道這女人的生活背景，更沒有任何資訊能夠讓他瞭解她到底是什麼樣的人。這樣的狀況使得皮氏只能仔細對老女人作第二度的表象觀察，從表象中去猜測她的背景與處境，而這個猜測既是想像或幻想，亦是一種審美創作。而由於鏡射作用使得想像必須建構在與最初直覺情感反應相反的前提下發展，也正因為此，所有的想像就必須將直覺情感反應給徹底的冷卻，如同「跳入冰水中」一般，方能以全然冷靜的態度去面對想像的過程。這個「以全然冷靜的態度」既如同審美態度中的「心理距離」，藝術家或欣賞者在從事審美活動時若與審美對象心理距離太近，就欣賞者言，會造成脫離審美態度而回到實用態度上⁴；就藝術家創作言，則自身將會沈浸在自身情感的激情中而無法客觀的具現成為藝術品。(朱光潛，1987)

「心理距離說」創始人布洛 (Edward Bullough, 1880-1934) 在「距離的矛盾律」 (The antinomy of distance) 概念中曾提及：(Bullough, E. 1912/1998：379)

「同樣的條件也適用於藝術家。他最有能力用藝術來概括一種強烈的個人經驗。但是只有在超脫純粹個人的經驗這條件下他才能用藝術來概括。因此，許多藝術家曾說過，藝術的概括對他們來說是一種淨化作用，是擺脫他們幾乎著魔似的銳感到的思想感情的一種手段。所以，反之，一般人卻不能恰到好處的對別人傳達樂不可支或痛苦難堪的印象。他親身牽扯於事件中，這使得他不能把印象恰當的概括或表現，使得別人像他自己一樣體會到這映象給予他全部的意義。」

藝術家之所以為藝術家，而且能夠將感受的情感表現出來，既是在想像創作時將自身與對象保持相當的心理距離去關照事物。「反思」在幽默發生過程中如同一面擺在皮氏和那位老女人之間冰製的鏡子，它不僅僅鏡射出老女人為何要打扮成貌美女子的背後辛酸與自欺欺人的現實悲哀，同時讓皮氏自己看到自己嘲笑別人時的醜態，冰冷的畫面冷卻了你所有的熱情、超脫你的激情，它使笑聲不得不停止，並以冷靜的態度去思考你所看到的鏡像。

接下來讓我們在看皮氏所舉的第二例：(Pirandello, 1920/1974：114-115)

⁴ 按康德以來美學家公認「形象的直覺」的美學原則，形象是直覺的對象，屬於物；直覺是心知物的活動，屬於我。心知物的活動除直覺之外還有知覺和概念。在審美經驗中，物所呈現於心者是物的形象本身，而不是與物有關的成因、效用或實用價值等意義。若主體在審美過程中對象產生了它值多少錢、有何實用價值時，所採的既是實用的態度而非審美態度。

「某日，義大利詩人 Giuseppe Giusti 到米蘭 Sant'Ambrogio 教堂，教堂內都是捷克和克羅埃西亞的士兵，他第一個反應是憤怒的感覺，這些冷漠且粗魯的士兵使他想起被奴役的祖國。但是，這個時候教堂的管風琴響起，同時伴隨著士兵們非常緩慢的唱著聖歌，禱告和音樂聲如同在哀悼一般，這音樂忽然引起詩人一個不尋常的心情，一個典型的幽默心情，換言之，是他準備好了的反思不受他本身的控制，從最初看到士兵被激起的恨意產生相反的感受，詩人察覺到聖歌的歌詞：

『苦澀的甜美
我兒時所聽到的歌聲
我內心，從熟悉的聲音中學會
在憂傷的日子裏重複的唱著
回想起我親愛母親的悲傷
渴望著和平與愛
沮喪的流亡遠方』

歌詞使得詩人想起那些士兵是被一位可怕的暴君奪走了他們的家園，然後原來的恨意進入到相反的感受中，這時詩人看到的士兵是一群可憐的人，離鄉背井的在這個國度裡被人痛恨，他心想現在要是不離開的話，它一定會去擁抱那些士兵，於是他離開了教堂。」

在這第二例中，不難判斷出其審美過程中與之前老女人的例子有著極為類似的兩個階段。在第一階段中，義大利詩人 Giusti 在教堂遇見士兵，詩人由表象直觀中產生了憤恨的情感；在第二階段中，反思啟發詩人對表象直覺產生相反的感受——憐憫的愛。其間的幽默過程是：

審美主體察覺審美對象 → 主體直覺的情感反應 → 反思介入主體 → 主體在這種相反的直覺情感反應基礎上對審美對象進行想像 → 主體產生相反的感受。

雖然上述兩個幽默審美過程的例子看似相同。但在細節中此例與上一例有幾相異之處值得探討：

第一，兩例最初表象直觀所產生的情感反應不同，在老女人的例子中，皮氏的反應是笑；在詩人的例子中，是仇恨。從這兩個例子中情感反應的差異裡，顯示了皮氏的幽默美學並非是與喜劇性或笑有直接的或絕對的關連，既在皮氏的觀點裡幽默的產生過程中並非絕對必需伴隨著某種喜劇性的反應，喜劇性反應只是幽默過程中情感反應的一種而已。這意味著所有人類的直覺情感反應皆能成為幽

默產生過程中的情感元素，而重點是要這些直覺情感反應要能夠受到反思的啟發，進而產生相反的感受。例如：從愛到恨、從喜到悲、憤怒到平靜、敵意到友善、恐懼到信任、憤慨到殷切、妒忌到憐憫等等。皮氏的幽默美學似乎有意顛覆長久以來一般人將幽默和喜劇性、滑稽或笑劃上等號的觀念，這個觀點可說是與其他相關學說全然不同的地方，同時，這也是他的幽默觀之所以脫離了歷史上相關的幽默論述而獨樹一格之處。

第二，詩人的反思是由教堂的聖歌與音樂所「誘發的」；而在老女人的例子中的反思則是「自發性的出現」。這現象說明了皮氏所言的反思，是飄忽不定的、無法捉摸的，甚至是意識不到的。它對審美主體而言可說是一種可欲不可求的東西，同時它是會受到審美主體從事審美活動時的客觀環境條件所影響，以及主體本身情緒起伏的主觀因素所牽絆。從這一現象來思考，反思的詞義內涵似乎有點類似「靈感」一詞，靈感 (inspiration) 按朱光潛的解釋，在藝術創作過程中理智和情感兩種成分是可以為意識所察覺的部分，而無法察覺的部分既是所謂靈感，靈感有三個特徵：第一、它是突如其來的，在表面尋找不出預備的痕跡，往往出乎藝術家自己意料之外的；第二、它是不由自主的，希望它來時它偏不來，不希望它來的時候卻驀然出現；第三、它是突如其去的，往往藝術家在文思泉湧時可能因為某個件事打岔而思路全斷，怎麼也接不回來。也就是因為上述的那些特徵，使得在古代大多數人認為靈感是神的旨意，如古希臘人認為各種藝術都由一個女神謬司 (muse) 在主宰著，中國也有「下筆如神助」之說。但是近代心理學則破除了這樣子的解釋，認為「靈感是由於在潛意識中所醞釀而成的東西猛現於意識」，潛意識的活動是不受意識和理性約束的聯想活動，其想像比意識的想像更為豐富，卻也較為雜亂無序，受情感的支配較意識為大，因而它往往在意識鬆懈時，潛意識的意象最容易湧現。(朱光潛，1983，1987)

肆、反思的自發性

皮氏在《幽默論》中特別的強調反思本身如靈感般的「自發性」特徵，並曾用種子和土壤的比喻，道出反思在幽默作家和藝術品之間自發性的微妙關係：(Pirandello, 1920/1974：120)

「幽默作家的性格只不過是已經完成的土壤，他自己的性格是不足以創造一個藝術品，藝術作品是種子，將種子埋在土壤裡它會發芽，而且藉由土壤中幽默本身的營養物成長，也就是說利用這些條件和品質。但是植物出生和成長必須是自發性的，這就是為何種子只落在有準備接受它

的土壤中，那裡才能有最好的成長。藝術品的創作是自發性的，不是表象的書寫……總之，一個藝術品，要達到純真（*ingenuous*）的境界，不能夠是有意識反省的結果。……反思是插在種子裏的情感，像是故意黏著種子成長，只有意念（*ideas*）和意像（*images*）與情感相衝突的時候，情感才會被激發，正如前面說過的，當種子落入土壤中，黏性微生物的反思會穿透種子，植物發芽且成為綠色的，反思是外來的，種子並未在內部擁有它。……因此，我所說的反思不是自發性對抗意識，這是一種非常有活動力的創造想像的投射：它源自於心理的意象（*mental image*）如同身體的影子一般；它有純粹性（*ingenuousness*）或自發性（*spontaneous*）產生的所有特徵，它是在種子自身中創作的，而且是我所說過的，由相反的感受產生的，事實上，就是從它開始的。」

皮氏這個比喻說明了「反思」的發生，是無法由藝術家刻意的用自我意識去控制它，因為任何人都無法擁有它，它的出現是全然自發性的，這個藝術家與藝術創作之間的觀點與提倡「集體潛意識」的瑞士心理學家榮格（C. G. Jung, 1875-1961）所提藝術「幻覺式創作」模式⁵（the mode of artistic creation Visionary）裡「藝術的創作衝動和創作激情是源自於無意識中的自主情緒」的說法不謀而合，而且甚至比喻的例子都和皮氏完全相同。（榮格，1951/1990：99）

「創作衝動從藝術家那裡得到滋養，就像一棵樹從它賴以汲取養料的土壤中得到滋養一樣。因此，我們最好把創作過程看成是一種紮根在人心中的有生命的東西。在分析心理學的語言中，這種有生命的東西叫做自主情結（Autonomous complex）⁶。它是心理中分裂了的一部份，在意識統治集團之外過著自己的生活。依靠其能量負荷，它可以表現為對意

⁵ 榮格在〈心理學與文學〉（*Psychology and Literature* 1930）一文中將藝術創作區分為心理學的創作模式（the mode of artistic creation Psychological）與幻覺的（創作模式 the mode of artistic creation Visionary）兩種，心理學的創作模式其創作的素材來自於人的意識領域，如人生的教訓、情感的震驚、激情的體驗與人類普遍的命運的危機，許多的愛情小說、家庭小說、犯罪小說、通俗劇等皆屬此類藝術創作模式；幻覺的創作模式其創作的素材則與前者相反，是來自人類心靈深處某種陌生的東西，它不再為人類所熟悉，一種超越了人類理解力的原始經驗，例如但丁（Dante）的《神曲》（*Divine*）、歌德（Goethe）的《浮士德》（*Faust*）第二部、華格納（Wagner）的《尼布龍根的指環》（*Nibelungenring*）等。（榮格，1951/1990：113-120）

⁶ 榮格指出「自主情結」這是一種維持在意識閥下，直到其能量足夠運載它越過並進入意識門檻的心理形式，它同意識的聯繫並不意味著它已被意識同化，而僅僅意味著它能夠被意識察覺。它並不隸屬於意識的控制之下，因而並不能被禁止，也不能自願的再產生。這一情結的自主性表現為：它獨立於自覺意志之外，按照自身固有的傾向顯現或消逝。創作情結同別的自主情結一樣，也具有這一特性。（榮格，1951/1990：103）

識活動的單純干擾，也可以表現為一種無上的權威，馴服自我 (the ego) 去完成自己的目的。」

傾向藝術「天才論」觀點的榮格，認為藝術創作中的創作衝動，是先天就已經深植在無意識的深處，並且在那裡獲得全部的力量，這種創作衝動是超越了藝術家個人的意識。換句話說，他認為藝術家本人不過是潛意識中自主情結的工具。這也有點類似於康德「絕對命令」中的「無意識命令」(uncousious imperative)，藝術家本人意識不到這個命令，卻必須無條件的服從。(榮格，1951/1990) 然而，乍看之下，皮氏所言反思的自發性特徵與榮格的創作衝動的論點是全然排除了藝術家本身的意識以及切斷與外部世界經驗的關連，使得藝術家只是位於一個創作藝術品的「工具」地位而已。但是，實際上他們兩位卻又都不是那麼絕對的排除意識的存在，他們分別在其他的論述中提出意識在審美意象產生的過程中的作用。榮格曾說：(榮格，1951/1990：12)

「當我說到『意象』的時候，我指的不是外部對象的心理反映，而是……一種幻想中的形象(既一種幻想)。這種幻想只是間接的與外部對象的知覺有關。實際上，意象更多的依賴潛意識的幻想活動，並作為這一活動的產物，或多或少是突然的顯現於意識之中。」

榮格所言既說明了意象(審美意象)的形成是由意識和潛意識在一起融合的心理狀況，這樣的融合一方面是潛意識自發性的結果，另一方面也是意識處於某種狀態下的結果。而皮氏則是論及(Pirandello, 1920/1974：120)

「反思致力於一個特別的活動，從事自發性的阻止和打斷意念(ideas)和意像(images)所組成的和諧的形式。……每一個真正的幽默作家不只是一位詩人，更是一位評論者，讓我註明一下，是一位幻想評論者(a fantastical critic)，我說的幻想不只有異乎尋常(bizarre)或異想天開(whimsical)的意思，也有美學上的意義，雖然乍看之下這兩者的意義似乎有些矛盾，但是，那是確實如此，並且這就是為什麼我總是談論一個反思的特別活動(a special activity of reflection)的原因。」

皮氏所言「不只是一位詩人，更是一位評論者」，意味著反思是必須依附在審美主體本身的審美經驗基礎上才能運作。也就是說，主體本身必須到達某種程度的審美經驗累積，反思方能於幽默的過程中出現並產生其關鍵作用，否則將根本感覺不到它的出現。這個審美經驗累積即是皮氏在比喻中的「有準備接受它的土壤」和「評論者」，亦為審美主體自身的審美能力。審美能力是審美過程中所具有的理解、認識的功能，這是必須建構在主體生活經驗上所進化的文化心理

結構與文化感知上（李澤厚，1996）。而審美主體必須要有足夠的「養分」，方能在「反思」出現時發生其作用。如同朱光潛（1983）所言：「靈感是潛意識中的工作在意識中的收穫，雖是突如其來，卻不是毫無準備」，「讀書破萬卷，下筆有如神」這兩句詩便道出了藝術家必須在他的藝術領域以外下功夫，並從中取得意象讓它在潛意識裡醞釀之後，再用他藝術領域的媒介表現出來。

皮氏在《幽默論》中用相當份量的篇幅與舉例來論述反思的自發性，其目的是在強調反思具有如同藝術創作想像力（幻想）一般全然自由與不受意識控制的特徵。皮氏認為，反思不同於被動的根據生活經驗的記憶所產生知性或理性的組織、綜合、邏輯演繹或者是聯想；而是具有主動的、超越經驗的創作想像。論至此處吾人有必要強調一點，皮氏所言的反思並不等於藝術創作的想像力，而是反思具有想像力的特徵。容我再一次的回到皮氏所舉老女人和詩人的例子中來說明，皮氏的舉例中不論是皮氏對老女人的想像（她是因為要挽回丈夫的心所以才打扮的花枝招展）或是詩人對士兵的想像（因為受獨裁者的壓迫指使才會離鄉背井侵略他人），這些想像是根據審美主體的生活經驗中所擷取片段所組成的一種藝術的秩序⁷，既是意識的心理活動。而「反思」的介入，則是藝術家感性的、不自覺的和強調潛意識自發性的流露出對想像（幻想）的反省與評論，這既是皮氏所言的幽默作家是一個「幻想的評論者」（a fantastical critic）。簡言之，皮氏的「幻想的評論者」是將「評論」本身建構在「想像」的特徵上，評論則是全然不依賴理智的推論和意識的判斷，而「一個反思的特別活動」意指在審美過程中主體是可以用潛意識去評論意識、用感性評論理性的活動。這個觀點是完全違反我們一般的思維邏輯，亦是他個人的獨到見解之處。

伍、反思的反邏輯思維與反道德價值

皮氏如此相反於一般邏輯思維的觀點⁸，是源自於他認為「現實生活的客觀價值是一個連續不斷的幻覺虛構物。」（Pirandello, 1920/1974：131-132）他以為人類對「真實生活概念」這個東西，只不過是人類對外部世界所虛構出來的產物。皮氏這種對認識世界的觀點，基本上是從歷史起源的角度出發，回到神話時代人類從日事常生活應世觀物的心理態度。在人類史前的神話時代，人對自然認識的需求滿足多是源自於人自己的幻想，幻想是原始人面對世界未知事物與現象時不自覺的心理態度，這不自覺的心理態度如同渥林格（W, Worringer）所說的，

⁷ 「藝術家的創造不是創造資料，而是創造秩序。」見姚一菱（1976）《藝術的奧秘》，頁36。

⁸ 一般而言，邏輯思維是用理性思維的方式去評論或認識事物。

是源自於非理性與非智力思考的內心本能傾向的「抽象衝動」(渥林格, 1992)

「這些民族困於混沌的關連以及變化不定的外在世界, 便萌發出一種巨大的安定需要, . . . 他們最強烈的衝動, 就是這樣把外物從其自然關連中, 從無限的變化不定的存在中抽離出來, 淨化一切依賴於生命的事物, 從而使之永恆並合乎必然, 使之接近其絕對的價值。在他們成功的這樣做的時候, 他們就感受到了那種幸福和有機形式的美而得到滿足。」

正由於在那時代裡的人類, 因為面對外部世界事物時的無知所產生的恐懼, 只能依靠自己本身的生活經驗, 做一種能力所及的主觀解釋, 以求得心靈上的慰藉。而這種思維模式既是一種虛構、一種幻想, 而人類既是在這樣的思維模式下建構起對外部世界認識的邏輯。雖然, 當時人類是在虛構中所建立的認識, 但自己本身卻不認為那樣子的認識是虛構的, 因為這種虛構的邏輯讓他們適應了當時生活的需要, 其一方面是可以消除人類內心對外部世界的害怕與恐懼; 另一方面可以使人類營造一個能夠掌控且易於管理的思維邏輯的意識世界。皮氏說: (Pirandello, 1920/1974: 132)

「幻覺提供給我們一切的架構: 每個人的意象 (image) 都是經過我們的幻覺而形成的。我們是否在我們的真實現實中看到自我真實的存在, 而不是看到我們所希望變成的樣子呢? 透過一個發自內心的策略, 結果我們隱藏了我們的性向或是無意識的模仿, 然而我們還會相信那就是真誠的自我, 而不是實質上的自我嗎? 我們的思考、工作和生活, 就是依據這種做作的、人為的, 但同時又是發自內心的自我解釋。」

這樣的邏輯演化既逐步形成了現代人的思維邏輯—意識, 而這樣的「思維邏輯」就皮氏而言, 事實上是人類虛構的產物。這個虛構的產物在歷史發展中成為漸漸成為人類自以為是的「真理」, 然而人們不斷追求絕對真理的慾望, 使得自認為的絕對真理開始統治了意識, 並企圖將世界上一切的事物都納入到這樣子的思維邏輯範疇裡去解釋。皮氏認為這種用虛構建立起來的邏輯, 事實上是無法幫助人類解釋科學以外的任何事物, 這包括人類情感、藝術與道德價值, 更不可能為人類解釋自我、瞭解自我。反之, 意識壓抑了人類最為樸實、真誠的心靈, 成為人類欺騙自己的藉口與手段。他是這樣看待「邏輯」的: (Pirandello, 1920/1974: 139-140)

「亞理斯多德曾經寫過這樣一本書, 一本精緻的論文, 學校裡都在使用, 使得年輕人很早就學到它與用到它, 那是一種連接大腦到內心的過濾幫浦, 我們所尊敬的哲學家稱它叫—邏輯。」

大腦從內心吸取情感，並經過過濾提煉出概念（idea），留下來的剩下熱情的、憂慮不安的情感：它們被冷卻，淨化、將它們自己理想化，如此，一個可憐的情感——那個最初被特殊事件或通常是痛苦情況所引起的情感——被大腦這的小機器吸取過濾成一個廣義且抽象的概念，那裡發生了什麼事？發生了不只是使我們遭受特殊事件的悲痛或暫時的不幸，而且我們必須集中提煉去毒害我們的生活和腐蝕理想化的邏輯推論。而且在那裡還有許多可憐的人想用這方法去治癒全世界所有的病。所以它們不斷的吸取、過濾，直到它們的內心變成像軟木塞一樣的乾癟，它們的腦子像是藥商放滿在架子上的小藥瓶，藥瓶上貼著有骷髏頭和交叉骨頭的有毒黑色標籤。」

皮氏用幫浦來形容邏輯思維，意指人類用邏輯當成掩飾內在心靈面對外在世界的盾牌，藉著建立虛構世界來掩蓋內心的自我矛盾，並且批判邏輯思維是人類自欺欺人的毒藥，是讓人類迷失自我的罪魁禍首，他認為人之所以存在這世界上而有別於其他物質，便是在於生命是活著的、是無法定義的，因為人的生命之所以活著既是在於它無法被固定成某種形式的絕對概念，而這「無法被固定的」是生命唯一能夠確定的特徵，他說：（Pirandello, 1920/1974：140）

「人們是沒有一個抽象的概念或抽象的想法的生活，有的是依靠在時間、環境和命運的易變且多變的情感，而邏輯，從情感那裡取來的抽象概念，傾向去精確的固定那易變和流動的東西，打算給它在一個相對關係中的絕對價值，如此，讓本來已經嚴重的病情更為惡化。樹活著然而卻感覺不到它自己活著，從這個觀點來看，大地、太陽、空氣、光線、風、雨是不同的形式，反而人，在出生時即賦予能感覺自己活著的特權，從特權中產生美好的幻覺：那是取自於內心的情感，多變而且多樣的情感，像真的存在於他自己外表的東西。」

皮氏在「反邏輯思維」的基礎上，將一切外部世界的行為與意識納入了人類自我虛構的範疇裡，視生命為「流動的生命」，而人類內心的情感是流動的生命的表現，唯有藉由非邏輯的思維方式才能表現出真正內心情感的本質。也就是說情感的呈現，唯有以反邏輯的方法去評論、去解構「虛構的邏輯」方能見到人類情感的本質。同時，這「反邏輯思維」的觀點延亦伸出皮氏「反道德目的論」的觀點，他尤其強調在反思過程中排除道德價值的作用，因為「道德」如同「認識的世界」一般，同樣也是虛構邏輯所建構的產物，在《幽默論》一書中皮氏便對立普斯（T. Lipps, 1851-1914）所言「一切藝術的和一般審美的欣賞就是對於一種具有道德價值的東西之欣賞」的美學論點提出強烈的質疑：（Pirandello,

1920/1974：116-118)

「我要再重複一次，為何我要把一些道德上的價值歸納在我所說的相反的感受中或者透過某種方法定義為先驗性的 (a priori) 呢？在每一個單獨的例子中，根據作者的個性或審美對象的藝術表現，它會定義它自己。．．．我處理真正幽默的作品時，是一個困惑混亂的狀態：我感覺到好像我被懸掛在兩股力量之間：我想要笑，而我確實笑了，但是被一些源自於表現本身的東西所為難和阻止我的笑聲。我尋找原因，為了找到它，我不必在一個道德關係裡溶解所有作品的想像力，也不用發揮人類個性的道德價值作用等等．．．為什麼它的限制是歸因於道德上的或者抽象上的呢？例如，去感覺到或是深思後發現在現實生活之間和人類理想的衝突嗎？或者是去發現在人類的抱負和人類的懦弱與悲慘境遇之間的衝突呢？它可能也源自於此，就如同從許多其他無法被決定為先驗性的素材 (sources) 一樣。我們的唯一的關心的是要證實這個相反的感情出現，由反思這個特別活動在這樣的藝術作品的概念中所獲得的相反的感情。」

藝術的「道德目的論」從古希臘至十九世紀以來一直是歐洲藝術思想中重要的一環，直到浪漫主義提出「為藝術而藝術」的信條才受到質疑，並且造成「為道德而藝術」論與「藝術獨立自主」論的對立論戰。但是，皮氏並非全盤否定道德在藝術中的價值，而是反對以道德做為藝術的目的或做為藝術價值的評斷，以及用道德來作為藝術創作優先選擇的素材 (sources)。這意味著皮氏反對的是藝術的「道德目的」而非藝術的「道德影響」。道德目的是指藝術家刻意以藝術品作為宣傳某種觀念的工具；而道德影響則是指透過欣賞藝術作品可使人的思想與氣質產生變化。大多數一流得藝術作品都沒有道德目的而有道德影響 (朱光潛 1987：155-156)。

從皮氏所言「反思的特別活動」中否定邏輯思維與道德目的的觀點中，可明顯的觀察到他對「真實」的概念，基本上是否定「客觀真實」的存在，客觀真實對他而言只不過是人類幻想所建構的虛幻真實，或者說在皮氏的觀念中根本沒有「絕對真實」的存在，就如同他對生命的看法是沒有「絕對價值」一般，而人類生命的價值就是在於它在真實與虛幻之間不斷變化、流動。他說：(Pirandello, 1920/1974：136)

「人的生命是一種動態的平衡，是一種不斷地甦醒又不斷地沉睡的感覺、傾向和思想。它不停地在各個相對的詞彙中波動起伏，在相反的極端之間來回震盪：希望和恐懼、真實和謊言、美麗與醜陋、對與錯等等。」

而皮氏的幽默美學就是建構在真／假、虛／實、是／非、善／惡，這樣的辯證架構上，如在之前的引文皮氏所述「我們的唯一的關心的是要證實這個相反的感受的出現，由反思這個特別活動在這樣的藝術作品的概念中所獲得的相反的感受。」既幽默的藝術是藝術品能夠表現出在真實與虛幻之間不斷變化、流動的生命，其手段則是由反思所產生的相反的感受。

陸、相反的感受

在皮氏的論述中這個藉由反思所產生的相反的感受，也如同反思一般是一種特殊的心理現象，這個現象不只是出現在藝術家創作的過程中，同時也將出現在觀賞者審美的過程裡。這樣的情感反應主要作用是在呈現出人類內心的自我矛盾與心靈的衝突，皮氏是這樣形容相反的感受在人類內心矛盾的情境：（Pirandello, 1920/1974：124）

「一個永遠不搭調的人境遇；一個同時是小提琴手，又是男低音的人的境遇；一個除非忽然有另一個相反的思想介入，否則永遠不懂得思考的人的境遇；一個不管因任何理由可以說“對”的，卻立刻被其它兩三個理由所覆蓋，而逼迫他改變心意說“不對”的人的境遇——“對”與“不對”使得他的一生陷在飄浮、不知所措的狀態裡；一個感覺心裡頭永遠有某種東西在困擾、攪動著他，使他憤怒的人的境遇。對於這些個境遇，我們會感到荒唐可笑，卻又不免深感可悲。」

皮氏所言的「相反的感受」其意旨是在透過這樣的心理現象，揭示出任何表象的背後另一面不為一般人所關心的內涵，而這些內涵並不低於表象的價值，甚至更超越表象，因而可藉此揭開喜劇中所蘊含的悲劇；透過荒謬可笑的表象，展現出嚴肅哀憐的另一面；透過悲傷動人的悲劇情節，展現悲劇人物內心的荒誕卑俗；藉由這種既嘲笑又同情、既哀傷又憤怒的情感，呈現出生命的真面目，也就是藉由這樣的情感產生幽默。

單就皮氏所提出的「相反的感受」這個觀點，表面上似乎並無獨特之處，綜觀戲劇史的發展中，實不難發現許多的戲劇家運用類似的觀點寫作，例如在文藝復興時期法國喜劇作家莫里哀（Moliere, 1622-1673）《偽君子》（*Tartuff*），英國莎士比亞（Shakespeare, 1564-1616）《皆大歡喜》（*As you like it*）等的劇作中皆可發現類似「以輕鬆滑稽之名行反諷嘲笑之實」的手法。事實上，皮氏則是認為幽默作家與喜劇作家（comic writer）或諷刺作家（ironist）雖然都是運用了類似的手段而獲得這般相反的感受，但是除了產生過程有所不同之外，在目的性上也有

明顯的差異，他說：（Pirandello, 1920/1974：132）

「此刻，是的，反思能夠像帶給幽默作家一樣地，也把這種解釋幻覺的觀念帶給喜劇作家和諷刺作家。但喜劇作家只會加以嘲笑，然後將心中同時產生的感覺，藉著他自己創造出來的隱喻加以吹噓而洋洋得意。諷刺作家則會被它弄的心煩。但是幽默作家不會。他經由所意識到荒謬的一面，他會看到它嚴肅而悲痛的另一面。他將會分析這種幻覺，而不會想加以嘲笑。在他的笑聲中，我們看不到蔑視，只感覺到心中的憐憫。」

也就是說，皮氏強調幽默作家在從事創作的目的上，必須排除了嘲笑與藐視他所要呈現的內容與人物，這是由於在幽默作品創作過程中，相反的感受是經由「反思」所激發出來的，以致於幽默作家在創作藝術品時所抱持的心態是以一個冷靜理性的態度去面對作品中所要呈現人類表象背後荒謬的一面，甚至要以一個憐憫寬容的氣度取代表象所產生帶著惡意的反諷與嘲笑，即使是必然的引起笑的反應，但是笑聲中卻不帶著任何嘲笑的意味。他說：（Pirandello, 1920/1974：124-125）

「所有心靈與情感的創造都屬於幽默的基本元素。我們將看到反思（reflection）會變成一個小魔鬼，它會把我們平常以為的形像、觀念，以及由感覺所創造出來的幻覺所組成的體系分解掉，它會把裡面的成分一一分離，然後看看到底這個體系是如何組成；它會鬆開裡頭的發條，然後整個體系將會像起痙攣似的崩解；或許幽默會以一種比較憐憫寬容的方式來達成這個目的。」

從皮氏論及幽默作家與喜劇作家或諷刺作家在作品創作目的性的差異中可發現，幽默作家的創作，事實上是不具有任何具體的目的性的；更確切的說，幽默作品本身並不具有客觀價值目的，而是表現，是一種透過相反的感受呈現人類生命的表現。這個觀點基本上是和上文所提及，皮氏否定「客觀真實」與「反思的反邏輯、反道德目的」的思想是一脈相連的，他進一步的說道：（Pirandello, 1920/1974：132）

「幽默作家則進入更深的一層，他單純而誠懇地經由虛構的自發性工作，然而卻不鄙視且面帶笑容地發現我們是如何地被引導著來解釋我們所認為的真實感覺與無可取代的道德觀念，並了解：這一切的解釋什麼也不是，只是一種快速的感覺，就好像經過心算一下子就得出結果來一樣。甚至他更加深入的發現，假若一個人隸屬於社會團體，而這個社會團體所代表的觀念和感情比他自己所需要的還差，並且對一個人的要求

可能比他心中的標準與方式還糟糕，那他仍舊得要接受，因為這是團體所認定的習俗、傳統。」

也就是因為皮氏的這個觀點，在當時許多的劇評家認為他個人與作品明顯的是屬於悲觀主義者（pessimist），因為他的作品總是讓人感覺陷入自我矛盾的痛苦中卻找不到任何出路，但他自己卻否認的說：（Sogliuzzo, 1982：13）

「他們說我是悲觀主義者，相對而言我是，但是我可能那樣子嗎？我是一個樂觀的人，一個充滿自信的樂觀的人，我擁有自己的信念，．．．或許因為我暗示著沒有任何事情是真實的（ture）吧？如果沒有任何事情是真實的，那任何事都是可能的，不是嗎？它們總是想要在真理中（truth）、事實中（facts）、現實生活中（reality）去做結論，我不相信這樣的結論。我相信任何事情都會發生，而且藝術大多是這樣存在著的。」

皮氏這番話乍聽之下似乎語帶玄機，但是，若從他的幽默美學方向去思考，便不難解讀其中的道理，一如真實與虛幻的辯證，悲觀與樂觀之間的模糊地帶不也就是生命的本質嗎？

柒、幽默作品的表現

任何藝術皆必須透過形式的表現，皮氏的幽默作品同樣也是必須經由具體化藝術的再現的過程。但是，經過上文的論述，若無親自拜讀過其作品實難想像如此具有哲學意味的美學觀要如何具體化的呈現。在討論之前，首先來看皮氏個人的陳述：（Pirandello, 1920/1974：142）

「藝術通常會以抽象而主題集中的形式出現；它只會抓住存在人們和事物當中重要而具有特色的理想點或面，然後加以描繪。現在，對幽默作家而言這樣的做法完全把自然過度地簡單化，這樣的藝術企圖使得生命顯得太過合理，或者說太過有條理了。對幽默作家而言那種藝術往往不考慮它自己應該成什麼樣子，不考慮原因，因為真實的原因通常會把可憐人的生活帶向千奇百怪、完全無法預測的動作中！然而對幽默作家而言，我們真實生活中的種種原因絕不會像我們一般的藝術作品所表達的那樣的有邏輯和井然有序。在所有的影響因素，結合與組織是存在於作者心裡的劇本中。次序？一貫性？假使在我們的身體裡面有四個靈魂正在互相激戰；本能的靈魂、道德的靈魂、感情的靈魂、社會的靈魂，你

說該怎麼辦？我們的良知總是看哪一個佔了上風便跟著轉舵，然後我們便把對於我們真實內在的錯誤解釋當成正確的，並且以為那是發自我們內心的。但事實上這並不是，我們真實的內在被我們忽略了，因為它從未以一個完整的面貌出現在我們眼前，不是暫時以這個樣子，就是以另一個方式出現，全看生活的環境如何而定。」

幽默作家要讓藝術呈現生命，一個流動的、易變的、多變的生命，首先在形式上必須要破除的就是一個由邏輯所建構的情節結構與典型化的人物，文中皮氏所提到的以「抽象而主題集中的形式」的藝術，應是指盛行於十九世紀末二十世紀初，在歐洲以講求情節合乎情理，劇情高潮跌起為主的佳構劇（well made drama），而他反對佳構劇的原因，既是因為如同他否定客觀真實的存在一般。多數的藝術品所能夠表現的形式大多是取自歷史生活中的、經過安排的片段，對皮氏而言，那樣的藝術品是已經被固定下來的，像一座雕像般，是無法表現出「活著的」生命，而生命是無法由人為安排成為一個如同亞里斯多德在《詩學》中所言及「一個由開始、中間、結束所組成的完整的行動」的，藝術要再現活著的生命，就必須要將生命的本質表現出來，並讓觀賞者察覺到那個在生活中一直伴隨著你，而你卻看不見的生命。同時，皮氏也提及幽默作品與一般作品取材元素上的差異與建構的方式：（Pirandello, 1920/1974：144）

「那麼這些生命中看不見的部分呢？存在於我們心靈中的渾沌奧秘（abyss）呢？我們不是經常在內心深處感覺到一個說話的聲音？還有那些一閃而過、荒唐、不合邏輯、不敢對自己訴說的奇怪思想，從另外一個不同於我們所熟知的靈魂處升起？對於這些東西，我們藉由幽默的方式來探究其中最詳細、最微小的細節——這些細節如果和絕大多數的藝術所組合成的理想作品相較，看起來是有點粗俗無聊的——以及相反於其他藝術家所追求的一貫性。在一件幽默作品中，我們看到的是反對井然有序的方法像在大部份藝術作品中建構的混合作品——是所有的閒話、紊亂、毫無束縛而且變化無常的成分。」

因此在皮氏劇作中表現形式的特徵，基本上與自然、寫實主義戲劇忠實呈現生活與創造舞台幻覺的形式原則是相同的，尤其以他最著名的劇中劇三部曲《六個尋找劇作家的劇中人》、《各說各話》、《今晚我們即興演出》最具代表性，不僅僅是企圖創造一個真實幻覺的「舞台」，甚至將觀眾席、劇場大廳、劇院外的售票亭與街道都成為真實幻覺舞台的一部份。

皮氏個人則是認為最佳具體藝術再現的幽默作品是西班牙的小說家賽萬提斯（Cervantes, 1575-1616）所寫的《唐吉訶德》（*Don Quijote*）（Pirandello,

1920/1974：116）。這個故事描述的是主角唐吉訶德因沈迷中世紀騎士小說而走火入魔，有感世風日下人心不古，決心恢復古代騎士精神，為真理與正義而戰。於是他帶著僕人闖蕩天下行俠冒險，掃除世間腐敗與罪惡。然而唐吉訶德缺乏冷靜思考與判斷的處事態度，以致於他過渡熱情的舉動顯得魯莽且滑稽，瘋狂的行為導致他不斷做出讓人啼笑皆非的事情。但是，唐吉訶德始終深信自己是對的，從不畏懼失敗反而越挫越勇，縱使到處被人欺侮、被人嘲笑是瘋子，他依然深信這些挫折是為了讓他自己成為真正騎士的歷練。故事中的主角不論他的行為是再怎麼的荒謬可笑，總不禁讓人會停止笑聲想為他的理想助上一臂之力，但是，卻也不免在你伸出援手之前讓你發現在他理想中的真理與正義，不也是跟他的行為一樣的荒唐嗎？唐吉訶德的理想與現實的衝突表象，喚起了觀賞者審視自己內心的矛盾與衝突；而《唐吉訶德》這部在書頁中的藝術形式，其本身其實也是個表象，表象中卻隱藏著激起讀者反思的情感活動。從上述皮氏以藝術品表現的角度的論述，便不難理解為何他在《六個尋找劇作家的劇中人》序言中，將一般以「抽象而主題集中的形式」寫作的劇作家稱之為「歷史性作家」（Historical writers）；將自己和幽默作家稱之為「哲理性作家」（Philosophical writers）（Pirandello, 1924/1952：365）。

捌、結論

皮氏從否定「客觀真實」的哲學觀出發，建立了一套獨特的幽默美學系統，藉由最初表象觀察，經過反思的介入，產生相反情感的過程，並透過幽默作家審美創造與觀賞者審美感悟的完整審美交流（communication）過程，使幽默這個詞義的內涵不再僅僅只是停留在與滑稽、喜劇感、笑、詼諧甚至諷刺的意象層次裡，而是更深一層的將哲學思辨融入其中，並予以藝術具體化的表現於小說與戲劇藝術中。同時，引導著戲劇藝術所探討主題從人類對外部世界的關注轉向尋找自我存在的真實；從單純的娛樂與教化的目的轉向思考與自覺。他在《幽默論》一文的結論中這麼寫著（Pirandello, 1920/1974：145）。

「幽默是由不隱藏我們心中特殊的反思活動所激發出的一種極端相反的感受，不是像在一般的藝術只是把這種活動轉變成一種情感的形式，而是相反地，讓這種活動一步一步地緊隨著我們的感覺，無論如何，就像影子跟隨身體一樣，必能產生極端相反的感覺而產生幽默的反思。一般的藝術把注意力擺在身體。幽默作家卻把注意力同時放在身體與影子，有時注意影子更勝於注意身體。現在他看到影子的所有詭計；影子

佯裝成為某種長度或寬度，就好像模仿身體一樣，但同時它也並不太在意它的模仿。」

皮藍德婁的幽默美學內涵中附有相當深度的哲學意義，這些哲學觀念自然與他在德國進修哲學、語言學博士的學習背景有直接的關連，雖在當代的哲學領域中他的幽默美學似乎並未受到一般人的重視，但是，他將哲學內容融入文學與戲劇藝術中並具體的呈現在小說中與戲劇舞台上藝術表現，卻不僅對於當時在一九二〇年代歐洲的文學與戲劇思潮引起相當大的震撼，在之後歐美產生的表現主義戲劇、存在主義戲劇、荒謬主義等發展上，皆可以看見皮氏幽默美學的影子。

參考文獻

一、中文部分：

- Bullough, E. (1912/1998)。作為藝術要素和審美原理的“心理距離”。繆靈珠（譯）。載於章安祺（編訂），**繆靈珠美學譯文集，第四卷**（頁 372-406）。北京：中國人民大學。
- 朱光潛（1983）。**談美**。台北：開明。
- 朱光潛（1987）。**文藝心理學（上、下）**。台北：金楓。
- 李澤厚（1996）。**美學四講**。台北：三民。
- 卮榮本（1988）。**笑與喜劇美學**。北京：中國戲劇。
- 姚一葦（1967）。**藝術的奧秘**。台北：開明。
- 姚一葦（1978）。**美的範疇論**。台北：開明。
- 姚一葦（1993）。**審美三論**。台北：台灣開明。
- 陳孝英（1989）。**幽默的奧秘**。北京：中國戲劇。
- 陳孝英、郭遠航、馮玉珠（1987）。**幽默理論在當代世界**。烏魯木齊：新疆人民。
- 渥林格，Wilhelm Worringer. (1992)。**抽象與移情**。魏雅婷（譯）。台北：亞太圖書。
- 楊恩寰（1993）。**審美心理學**。台北：五南。
- 榮格（1951/1990）。**榮格分析心理學：集體無意識**。鴻鈞（譯）。台北：結構群文化事業。

二、外文部分：

Pirandello, L. (1925/1986). *Six Character in Search of an Author*. (John Linstrum, trans.). London: Methuen. (original work publish 1925).

Pirandello, L. (1920/1974). *On Humor*. (A. Illiano. & D.P. Testa, trans.) North Carolina.: The of North Carolina.

Pirandello, L. (1920). *L'umorismo*. Milano: Saggi.

Sogliuzzo, A. Richard. (1982). *Luigi Pirandello Director: the playwright in the theater*. N.J.: The Scarecrow Press.

皮藍德婁（Luigi Pirandello）「幽默論」之研究