

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Faculty of Romance and Germanic Philology
Department of Linguistics and Translation

Translation project: *The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China* by Christopher Rea

**Перекладацький проєкт:
Переклад книги Крістофера Рі «The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China»**

BA Paper

Andrii Klymenko
PERb12240d

Research Supervisor:
O. Chernikova, Ph.D.

Цим підписом засвідчую, що подані на захист рукопис та електронний документ є ідентичні

Дата: 01.06.2026

Підпис: 

Kyiv 2026

Contents

Introduction.....	3
Chapter 1. <i>The Age of Irreverence</i> by C. Rea – К. Рі, «Епоха непоштивості. Нова історія гумору в Китаї».....	4
Chapter 2. Translation of the Contrasting Lexico-Semantic Fields of "Laughter" and "Tears" in C. Rea's <i>The Age of Irreverence</i>	31
2.1. Notes on the author's biography and the source text.....	31
2.2. Lexico-semantic field theory and its application to the translation of emotive vocabulary	32
2.3. Analysis of translation techniques applied to the contrasting lexico-semantic fields of "Laughter" and "Tears".....	36
Conclusions.....	39
List of References.....	41
Appendices.....	42
Summary.....	44

Introduction

In recent decades, the rapid expansion of the Ukrainian translation market has brought increasing attention to the challenges of rendering vocabulary that is not merely referential but emotionally and culturally charged. Works of cultural history – particularly those dealing with traditions and concepts with no direct Ukrainian equivalent – present a distinct set of translational challenges that have received comparatively little systematic attention in the Ukrainian scholarly literature.

The **relevance** of the present study lies in the growing need for Ukrainian translations of English-language scholarship on East Asian cultural history, and in the particular complexity of translating the vocabulary of laughter and grief – two domains that are both universally human and deeply culture-specific in their lexical organisation. Christopher Rea's *The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China* offers an exceptionally rich case study in this regard: the text is built around an intricate vocabulary of comic and emotive expression, much of which has no established Ukrainian equivalent and requires principled translational decision-making.

The **state of research** in the relevant areas draws on the contributions of scholars in lexico-semantic field theory, including J. Trier, M. Kocherhan, O. Bondar, O. Selivanova, S. Yermolenko, and others; in the linguistics of emotion, including P. N. Johnson-Laird, K. Oatley, S. Attardo, C. Hempelmann, E. Gironzetti, and others; and in translation studies, including L. Molina, A. Hurtado Albir, and others.

The **aim** of the study is the translation of Christopher Rea's *The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China* into Ukrainian and the analysis of translation techniques applied in rendering the contrasting lexico-semantic fields of "Laughter" and "Tears."

The aim is pursued through the following **objectives**:

1. To perform the translation of a fragment of Christopher Rea's book *The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China*.
2. To explore the structural and semantic features of the lexico-semantic fields of "laughter" and "tears" and to identify the theoretical principles of their translation.
3. To analyze the translation techniques employed in rendering the units of the contrasting lexico-semantic fields of "laughter" and "tears" in the Ukrainian translation of the source text.

The **data source** of the research is *The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China* by Christopher Rea (351 page) and its Ukrainian translation.

The **research paper** consists of an introduction, a translation of the source text, a theoretical and analytical chapter, conclusions, and a list of references.

Chapter 1
THE AGE OF IRREVERENCE BY C. REA – К. РІ, «ЕПОХА НЕПОШТИВОСТІ. НОВА ІСТОРІЯ ГУМОРУ В КИТАЇ»

<p>Breaking into Laughter 失笑</p> <p>In 1903, Wu Jianren, one of the most innovative and prolific Chinese writers of the early twentieth century, began serializing two works in the same issue of Yokohama's <i>New Fiction</i>, a leading literary journal of Chinese reformers in exile. The first, a novel, he entitled <i>A History of Pain</i>; the second, a series of jokes, he called <i>A New History of Laughter</i>.</p> <p>These two titles appeared at a moment when China's future was unclear. The Qing court was still reeling from an 1895 defeat in the Sino-Japanese War, an aborted reform movement in 1898, and, close on its heels, the Boxer Rebellion. Wu was among a group of educated men who might once have sought a position in the government bureaucracy but were now turning to literary and entrepreneurial pursuits for a living.</p> <p>In expressing their emotional state, these writers tended to put anguish front and center. <i>A History of Pain</i> appeared at the front of the journal and <i>A New History of Laughter</i> at the back. Then there is the novel <i>The Travels of Lao Can</i>, which Wu's contemporary, Liu E, started writing that same year, and which begins as follows: "When a baby is born, he</p>	<p>Поринаючи у сміх 失笑</p> <p>У 1903 році У Цзяньжень, один з найбільш прогресивних та продуктивних китайських письменників початку ХХ століття, розпочав публікацію двох своїх творів у журналі «<i>Нова проза</i>» – провідного літературного журналу китайських емігрантів, що виходив у Йокогамі. Перший твір був романом під назвою «<i>Історія болю</i>», другий – збіркою анекдотів під назвою «<i>Нова історія сміху</i>».</p> <p>Обидві роботи з'явилися в буремний для китайського майбутнього час. Імператорський двір все ще не оговтався від поразки у китайсько-японській війні 1895 року, провалу реформ 1898 року та Їхетуанського повстання, що сталося незабаром після цього. У належав до групи освічених людей, які колись могли прагнути посади в урядовій бюрократії, але тепер заробляли на життя літературною та підприємницькою діяльністю.</p> <p>Висловлюючи свої емоції, ці письменники зазвичай ставили страждання на перший план. «<i>Історія болю</i>» була розміщена на перших сторінках журналу, а «<i>Нова історія сміху</i>» – на останніх. Того ж року Лю Е, сучасник У, почав писати роман «<i>Подорожі Лао Кана</i>», який розпочинається так: «Народжуючись, немовля голосить</p>
--	--

weeps, *wa-wa*; and when a man is old and dying, his family forms a circle around him and wails, *hao-t'ao*. Thus weeping is certainly that with which a man starts and finishes his life. In the interval, the quality of a man is measured by how much or little he weeps, for weeping is the expression of a spiritual nature.” “The passionate weeper,” as Liu styles himself, invites readers to join him in weeping.

Liu was invoking an age-old idea: that tears are a powerful vehicle of communion among humans, or even with the cosmos. In the legend of Meng Jiangnü, a northern peasant woman goes in search of her beloved husband, a corvée laborer on the Great Wall, only to discover that he has died and been buried within it, and her weeping causes the wall to collapse.

Cultural revolutionaries of the modern era spoke of tears as a vehicle of social empowerment. One catalytic moment was the May Fourth Movement of 1919, when students and other citizens of the Republic of China, infuriated at its poor treatment under the Treaty of Versailles, demanded radical changes to Chinese culture. In 1921, activist Zheng Zhenduo called for writers to reject the traditional focus on beauty and replace it with a “literature of blood and tears” that would accurately represent the sufferings of the Chinese people.

In 1924, a popular Shanghai writer named Cheng Zhanlu published a response to the current literary trend: “A Delightful Story of Blood and Tears.” He noted, by way of introducing the piece: “People nowadays who write tragic stories [*aiqing xiaoshuo*] always like to sprinkle them with words like blood and tears. But whether or not a story is sad is

«*ва-ва*», а коли людина старіє та помирає, вже її родина збирається навколо та ридає «*хао-тао*».[1] Отже, плач – це те, з чого людина починає і чим закінчує своє життя. А в проміжку людину оцінюють за тим, скільки вона плаче, бо плач – це прояв духовної природи». «Пристрасний плакальник», як називає себе Лю, запрошує читачів приєднатися до нього в риданні.

Лю спирався на давню ідею про те, що сльози є потужним механізмом єднання хоч із людьми, хоч із всесвітом. У легенді про Мен Цзяньнью селянка з півночі вирушає на пошуки свого коханого, який працював на будівництві Великого китайського муру, тільки щоб дізнатися про його смерть і поховання всередині муру, після чого її плач змушує мур обвалитися.

Учасники культурної революції розглядали сльози як засіб соціальної мобілізації. Одним із поштовхів до цього став Рух 4 травня, коли у 1919 році студенти та інші громадяни Китайської Республіки, обурені несправедливими умовами Версальського договору, зажадали радикальних змін у китайській культурі. У 1921 році активіст Чжен Чжендуо закликав письменників відмовитися від традиційного акценту на красі та замінити його «літературою крові та сліз», яка б правдиво відображала страждання китайського народу.

У 1924 році відомий шанхайський письменник Чен Чжаньлу опублікував відповідь на тодішні літературні тенденції: «Чудова історія крові та сліз». У вступі до твору він писав: «Сьогодні автори трагічних історій [*айцін сяшо*] завжди люблять прикрашати їх

not, in fact, determined by the literal meaning of the words themselves. Today I've written a joyous story [*xiqing xiaoshuo*] and mixed in the word 'blood' eight times and the word 'tears' ten times. Based on the words themselves, it should be excruciating. But actually, this is a tale of not pain, but delight." Sure enough, his story is awash with tears of joy. It begins: "The *blood*-like sun set slowly in the west. In an upstairs apartment two newlyweds were whispering sweet nothings to each other. Their *blood* cells were filled with a million of the deepest passions. As *blood* pulsed round and round in their veins, the husband said, 'My darling.'"

Cheng's parody inverted an old cliché: if laughter is often a cover for tears, a writer can also use tears and blood to evoke laughter. "Selling tears," the scholar-writer Qian Zhongshu later remarked, has been no less useful to writers "than the courtesan's ploy of 'selling smiles.'" Even the famed "debt of tears" owed by Lin Daiyu, the tragic heroine of the canonical Qing dynasty novel *Dream of the Red Chamber*, he said, was something of a bribe, one that used pathos as currency in an emotional transaction.

The tears-laughter pairing has remained a conspicuous part of modern Chinese culture since Wu Jianren's day, but it seems to have been a particular obsession during the early twentieth century. One of the best-selling novels of the 1930s, Zhang Henshui's *Fate in Tears and Laughter* (1931), invoked it as a metaphor for the vicissitudes of life. A decade later, Lin Yutang's polemical English-language book *Between Tears and Laughter* (1943, later translated into Chinese) used it as a symbol of intellectuals' anguished frustration. Left-leaning, politically

словами на кшталт "кров" та "сльози". Але насправді те, чи є історія сумною, *не* визначається буквальним значенням самих слів. Нині я написав радісну історію [*сіцін сяошо*] і вжив у ній слово «кров» вісім разів, а слово «сльози» – десять разів. Судячи з самих слів, вона мала б бути трагічною. Але насправді це історія не про сум, а про радість». І справді, його розповідь сповнена сліз радості. Вона починається так: «Криваво-червоне сонце повільно сідало на заході. У квартирі на другому поверсі двоє молодят шепотіли одна одному солодкі нісенітниці. Їхні *кров'яні* клітини були сповнені мільйонами найглибших пристрастей. *Кров* пульсувала у їхніх венах, і чоловік сказав: «Моя кохана»

Пародія Ченга інвертувала старе кліше: якщо сміх часто приховує сльози, то письменник також може використовувати сльози та кров, щоб викликати сміх. Як пізніше зауважив літературознавець Цянь Чжуншу, для письменників «продаж сліз» був не менш вигідним, «ніж хитрість куртизанок, що продавали свої посмішки». Навіть знаменитий «борг сліз», Лін Дайю, трагічної героїні класичного роману часів династії Цін «*Сон у червоній кімнаті*», за його словами, був своєрідним хабарем, що платився трагізмом.

Поєднання сліз і сміху залишається помітною частиною сучасної китайської культури з часів У Цзяньжена, але здається, воно було предметом особливої одержимості на початку ХХ століття. Один із бестселерів 1930-х років, роман Чжана Хеньшуя «*Доля у сльозах і сміху*» (1931), використовував його як метафору мінливості життя. Десятиліттями пізніше, у дискусійній англомовній книзі Лін Ютана «*Між сльозами та сміхом*» (1943, пізніше перекладена китайською), це поєднання трактувалось як символ болісної фрустрації тогочасних інтелектуалів. Прогресивні лівоорієнтовані фільми 1930-х років, такі

progressive films of the 1930s, such as Sun Yu's *Daybreak* (1933), habitually represented the lives of the urban lower classes as tragicomic.

Modern Chinese writers have invoked blood and tears even when cracking jokes. One of the most prolific fiction writers of the Republican era went by the pen name Bao Tianxiao, or Embrace Heaven and Laugh. When he coauthored works with the writer Cold-Blooded, they combined their noms de plume into a Cold Laugh, or Sneer. The 1914 joke book *Laughing Through Tears* tells of a "man of conscience" who moves his audiences by weeping at the beginning of each speech; the stimulant turns out to be raw ginger hidden in his handkerchief. *The Travels of Lao Can*, plaintive preface notwithstanding, offers a zesty picaresque tale, and generations of readers have found it to be a very funny book.

The Chinese Communist Party turned displays of tears into a political ritual during the civil war of the late 1940s, and again during the Mao era, by organizing meetings at which the people would "speak bitterness" (*suku*) about hardship under the Nationalists. But a few early promoters of realism for ideological purposes became aware that tragic catharsis has its limits. In 1924, the celebrated writer Lu Xun wrote "The New-Year's Sacrifice," a short story about a peasant woman who has suffered the death of two husbands, the loss of a job, and the shock of having her young son eaten by a wolf. Xianglin's wife goes around repeating her tale of woe to fellow villagers: "I was really stupid, really . . . I only knew that when it snows the wild beasts in the glen have nothing to eat and may come to the villages." At first, her

як «Світанок» (1933) Сунь Юя, зазвичай зображували життя міських низів як трагікомічне.

Сучасні китайські письменники звертаються до крові та сліз навіть у жартах. Один із найплідніших прозаїків республіканської епохи використовував псевдонім Бао Тяньсяо, що означає «Обійми небо і смійся». Коли він писав у співавторстві з письменником Холоднокрівним, вони об'єднали свої псевдоніми в «Холодний сміх», або «Глузливий посміх». Збірка жартів 1914 року «Сміх крізь сльози» розповідає про «людину совісті», яка зворушує свою аудиторію, плачучи на початку кожної промови. Секретом виявляється свіжий імбир, захований у його хустці. В свою чергу «Подорожі Лао Кана», незважаючи на жалісливу передмову, є пікантною пригодницькою повістю, і покоління читачів вважають цю книгу дуже смішною.

Комуністична партія перетворила плач на політичний ритуал ще в часи громадянської війни, а потім знову в епоху Мао, організовуючи збори, де люди «висловлювали гіркоту» (*суку*) щодо поневірян за часів правління націоналістів. Але декілька ранніх прихильників реалізму з ідеологічних міркувань усвідомили, що трагічний катарсис має свої межі. У 1924 році відомий письменник Лу Сін написав «Новорічну жертву» – оповідання про селянку, яка пережила смерть двох чоловіків, втрату роботи та шок від того, що її маленького сина з'їв вовк. Дружина Сянліня ходить по селу, повторюючи свою сумну історію односельцям: «Я справді була дурна, дурна... Я думала, що коли йде сніг, диким звірам у яру нічого їсти і вони можуть прийти в село». Спочатку її розповідь викликає у слухачів щирі сльози та співчутливі зітхання. Однак після кількох

story draws genuine tears and sympathetic sighs from her audience. After several retellings, however, their sympathy turns to indifference and eventually contempt. They mimic her self-reproaches and mock her to her face. Her son's fate has not changed, but tragedy has collapsed under the weight of repetition.

Stories of trauma abound in contemporary scholarship on China. Michael Berry's study *A History of Pain*, which takes its title from Wu Jianren's novel, chronicles a litany of traumas that have buffeted modern China from without and within since the nineteenth century. David Der-wei Wang writes of a legacy of violence that has left modern Chinese literature haunted by "the monster that is history." Wang Ban, drawing on the German literary critic Walter Benjamin, has likened modern Chinese history to an accumulation of wreckage. Official responses to historical trauma, which subscribe to a narrative of revolutionary modernization, "stare at the bloody image for a stunned moment, and then turn away to weave a narrative in a hurry, [striving] to shape nonmeaning into meaning, the absurd into the tragic, the stagnant into the progressive, the horrific into the triumphant." Writers who rejected this progressivist narrative, he continues, learned instead to "linger on such images a bit longer, collect more fragments from the wreckage, and archive them for criticism and reflection."

Another way of regarding history, as we saw with Wu Jianren's *A New History of Laughter*, is as an accumulation of jokes. Suffering does not always preempt laughter; it may even call for it. At the end of Shakespeare's *Love's Labour's Lost*, Rosalind exhorts the glib-tongued nobleman Biron to use his wit not to court her but to cheer the sick and

переказів їхнє співчуття перетворюється на байдужість, а зрештою – на презирство. Вони передражнюють її самотні докори та глузують їй в обличчя. Доля її сина не змінилася, але трагедія була зруйнована під вагою повторень.

У сучасних наукових працях про Китай багато розповідей про травми. Дослідження Майкла Беррі «*Історія болю*», назва якого походить від роману У Цзяньжєна, описує безліч травм, що з дев'ятого століття стрясали Китай ззовні та зсередини. Девід Дер-вей Ван пише про спадщину насильства, через яку сучасну китайську літературу переслідує «монстр під назвою історія». Ван Бан, спираючись на німецького літературного критика Вальтера Беньяміна, порівняв сучасну китайську історію з нагромадженням руїн. Офіційні реакції на історичну травму, що підтримують наратив революційної модернізації, «на мить застигають перед кривавим видовищем, а потім відвертаються, щоб поспіхом вигадати наратив, [намагаючись] перетворити безглуздя на сенс, абсурд на трагедію, стагнацію на прогрес, жах на тріумф». Письменники, які відкинули цей прогресивний наратив, продовжує він, натомість навчилися «затримуватися на таких образах трохи довше, збирати більше уламків з руїн і архівувати їх для критики та рефлексії»

Інший спосіб розглядати історію, як ми бачили на прикладі «*Нової історії сміху*» У Цзяньжєна, полягає в тому, щоб розглядати її як нагромадження жартів. Страждання не завжди перешкоджає сміху, а іноді навіть вимагає його. Наприкінці шекспірівської п'єси «*Марні зусилля кохання*» Розалінда закликає красномовного аристократа

dying. Only this penance will convince her of his sincerity. He objects that “Mirth cannot move a soul in agony,” but Rosalind reminds him that

*A jest's prosperity lies in the ear
Of him that hears it, never in the tongue
Of him that makes it.*

Chinese writers of the early twentieth century did not need a lover's encouragement to seek humorous ways to minister to the citizens of a dying empire (or, later, a sickly republic). Many threw themselves into cheering everyone up with gusto, conceiving of uses for laughter besides the palliative. Jokes could inspire reform; playfulness could lead to new discoveries; mockery could shame the powerful into better behavior. Conversely, laughter could be a symptom of cultural illness. In one of Lu Xun's most famous stories, “Diary of a Madman” (1918), the narrator raves about seeing daggers in men's smiles in a China as hypocritical and murderous as Macbeth's Scotland. Writers spoke of laughter and tears not just as opposites but also as symbols of a complex spectrum of feeling. They did so within a literary market increasingly subdivided by genre. This may be one reason why Wu Jianren wrote separate histories of laughter and pain, rather than just consigning laughter to a supporting role in a grand drama of historical trauma.

I use the word “laughter” in this book to denote a broad spectrum of attitudes and behaviors ranging from amusement to buffoonery to derision. I am interested in when and why certain modes of laughter have become culturally endemic and, at times, propelled history in

Бірона використовувати свій розум не для того, щоб залишитися до неї, а щоб підбадьорити хворих і вмираючих. Тільки це покаяння переконає її в його щирості. Він заперечує, що «веселість не може зворушити душу, яка перебуває в агонії», але Розалінда нагадує йому, що

*Успіх жарту лежить у вусі
Того, хто його чує, а ніколи не на язиці
Того, хто його проголошує.*

Китайським письменникам початку ХХ століття не потрібна була підтримка коханої, щоб підбадьорювати гумором громадян Імперії в стані занепаду (а згодом – німеччини республіки). Багато хто з них із великим ентузіазмом взявся піднімати всім настрій, бачачи в сміху не лише засіб для полегшення страждань. Жарти могли надихати на реформи, дотепність – приводити до нових відкриттів, а глузування – соромити можновладців і спонукати їх до кращої поведінки. З іншого боку, сміх міг бути симптомом культурної хвороби. В одному з найвідоміших оповідань Лу Сюня «Щоденник божевільного» (1918) оповідач марить про те, що бачить кинджали в посмішках людей у Китаї, такому ж лицемірному й кровожерливому, як Шотландія Макбета. Письменники говорили про сміх і сльози не лише як про протилежності, а й як про символи складного спектру почуттів. Вони робили це в умовах дедалі більше роздіреного за жанрами літературного ринку. Це може бути однією з причин, чому У Цзяньжень написав окремі історії сміху та болю, а не просто відвів сміху другорядну роль у великій драмі історичної травми.

У цій книзі я використовую слово «сміх» для позначення широкого спектру настроїв і поведінки – від розваги до клоунади та глузування. Мене цікавить, коли і чому певні види сміху стали культурною

unexpected directions. Few would argue that China's modern experience has been primarily jolly. But its wits and wags have arrested attention and influenced public sentiment. "Humorists fatten on trouble," E. B. White noted, and in modern China there was plenty of that to go around. Even poison, the pharmacologist Li Shizhen discovered in the sixteenth century, can induce laughter if prepared with the right recipe. And modern Chinese writers and artists have been adept at comic alchemy, converting toxic politics into nourishment for cultures of mirth.

A HISTORY OF LOSS

Shixiao 失笑, the phrase appearing in this chapter's title, means to give an inadvertent laugh, or to break into laughter. The word *xiao* 笑 itself has multiple possible meanings, as a verb (to laugh, to smile, to mock), as a descriptor (laughable, ridiculous, derisive), and as a noun (laughter, smile, joke, jest). Chinese shares the semantic overlap of smile/laugh with Romance languages such as Latin, Italian, French, and Spanish, and with German (*lächeln*, to smile; *lachen*, to laugh), though not with English. The graph 笑 is rooted in natural imagery. A love poem in the *Classic of Poetry*, dating back more than twenty-six hundred years, likens a young woman's fetching smile to "peach flowers blossoming bewitchingly, shining with youthful radiance." The

особливістю, а іноді й рушійною силою, що спрямовувала історію в несподівані напрямки. Мало хто заперечить, що історія сучасного Китаю була переважно веселою. Але її гумор і жарти привертали увагу та впливали на суспільні настрої. «Гумористи жиріють на біді», – зазначав Е. Б. Вайт, і в сучасному Китаї її було вдосталь. Навіть отрута, як відкрив у XVI столітті фармаколог Лі Шичжень, може викликати сміх, якщо її приготувати за правильним рецептом. А сучасні китайські письменники та митці майстерно володіють комічною алхімією, перетворюючи токсичну політику на поживу для культури веселощів.

ІСТОРИЯ ВТРАТИ

Шисяо 失笑 – вираз, що фігурує в назві цього розділу, означає «ненавмисно посміхнутися» або «розреготатися». Саме слово *сяо* 笑 має кілька можливих значень: як дієслово (сміятися, посміхатися, глузувати), як прикметник (смішний, безглуздий, глузливий) і як іменник (сміх, посмішка, жарт). Китайська мова має спільні семантичні перетини щодо посмішки/сміху з романськими мовами, такими як латина, італійська, французька та іспанська, а також з німецькою (*lächeln* – посміхатися; *lachen* – сміятися), хоч і не з англійською. Ієрогліф 笑 має коріння в природних образах. Любовний вірш у *Ши цзін*[2], датований понад 2600 роками тому, порівнює чарівну посмішку молодої жінки з «квітами персика, що зачаровують своїм цвітінням, сяючи молодістю». Метафору

metaphor of the smile as a flower in bloom can be found in other languages too.

Chinese characters, however, allow for unique forms of visual wordplay (more examples of which appear in chapter 3). During the Song dynasty (960–1279), the poet Su Shi once criticized the overly literal interpretations in fellow poet Wang Anshi's book *Chinese Characters Explained* with a riddle that alluded to an ancient form of the graph. "Why does using bamboo to beat a dog result in laughter?" (Put bamboo 竹 on a dog 犬 and you get laughter 笑.) Zhu Zhanji, who ruled as Emperor Xuanzong of the Ming dynasty, used a similar graphic pun in his 1427 painting *A Laugh* (see figure 1.1).

Shixiao, to adopt a literal reading, could mean not to lose oneself to laughter but to lose laughter itself. In Umberto Eco's novel *The Name of the Rose*, a murder mystery set in a medieval Italian monastery leads to a copy of Aristotle's lost book on comedy. The murderer, who sees mirth as a metaphysical threat to the Benedictine order, has poisoned its pages so that readers laugh themselves to death. Discovered, he burns the book (in the process setting the entire library ablaze) so that the source of laughter is lost forever.

In "A History of Laughter," a short story by the May Fourth writer Zhu Ziqing published around the same time as Cheng Zhanlu's parody, a young woman tells how her childhood penchant for hearty laughter eroded away. She marries, and her laughter is suppressed by in-laws who demand that she conform to standards of ladylike propriety. The family falls on hard times and, step by step, her hearty laughter gives

посмішки як квітки, що розквітає, можна знайти й в інших мовах.

Однак китайські ієрогліфи дозволяють створювати унікальні форми візуальних каламбурів (більше прикладів яких наведено в розділі 3). Під час династії Сун (960–1279) поет Су Ши якось розкритикував надто буквально тлумачення у книзі свого колеги-поета Ван Аньші «Пояснення китайських ієрогліфів» за допомогою загадки, що натякала на давню форму цього ієрогліфа. «Чому, коли бамбуком б'ють собаку, це викликає сміх?» (Покладіть бамбук 竹 на собаку 犬, і ви отримаєте сміх 笑.) Чжу Чжаньцзі, імператор династії Мін під ім'ям Сюаньцзун, використав подібний графічний каламбур у своїй картині 1427 року «Сміх» (див. ілюстрацію 1.1).

Шисяо, якщо тлумачити буквально, може означати не втратити себе від сміху, а втратити сам сміх. У романі Умберто Еко «*Ім'я рози*», таємниця вбивства в середньовічному італійському монастирі приводить до знахідки копії втраченої книги Арістотеля про комедію. Вбивця, який вбачає у веселоощах метафізичну загрозу бенедиктинському ордену, отруїв її сторінки, щоб читачі помирали від сміху. Викритий, він спалює книгу (при цьому підпалюючи всю бібліотеку), щоб джерело сміху було назавжди втрачене.

Прихильник Руху 4 травня Чжу Цзіцін у своєму оповіданні «Історія сміху», опублікованому приблизно в той самий час, що й пародія Чен Чжаньлу, розповідає про те, як у молодій жінки зникла дитяча схильність до щирого сміху. Вона виходить заміж, і її сміх придушують родичі чоловіка, які вимагають, щоб вона відповідала нормам жіночої пристойності. Сім'я потрапляє у скрутне становище, і крок за кроком її щирий сміх поступається місцем приглушеному

way to muted laughter, then silence, tears, and finally a numb inability to laugh or cry. Reaching adult middle age, she comes to resent the laughter of others. The story makes an implicit call for women's liberation typical of socially progressive fiction of the 1920s. Readers responded with expressions of "inexpressible sorrow" and sympathy for the protagonist, calling her the oppressed "sacrificial object" of China's patriarchy, even as some blamed her for being too weak to cast off her slave mentality. In this story, laughter is a pathetic foil to a broader social tragedy, and Zhu's history of laughter turns out to be about its disappearance.

In the 1930s, Zhu's story was anthologized in the influential *Compendium of China's New Literature*, making laughter's disappearance part of the modern Chinese literary canon. Nor has the loss of laughter been purely fictional or metaphorical. When it appeared in 1902, the political reformer Liang Qichao's futuristic novel *The Future of New China* (discussed in chapter 3) was accompanied by playful commentaries; most later anthologies left them out, in doing so hiding Liang's participation in the bantering side of Chinese literary culture.

After the founding of the People's Republic of China (PRC) in 1949, every schoolchild learned that the Old Society was a time of bitter suffering; the only people who laughed in that era's propagandistic depictions of the Old Society were evil capitalists and landlords. Any other past laughter became something to explain away. At best, as symbolized by the Party-lauded satire of Lu Xun, it testified to the resilience of the Chinese people, their ability to "make merry amidst

сміху, потім мовчанню, сльозам і зрештою байдужою неспроможністю сміятися чи плакати. Досягнувши жалюгідного середнього віку, вона починає ненавидіти сміх інших. Оповідання непрямо закликає до жіночого визволення, що є типовим для соціально-прогресивної літератури 1920-х років. Реакцією читачів стало висловлення «невимовного смутку» та співчуття до головної героїні, яку називали Загнобленою «пожертвою» китайського патріархату, хоча дехто й звинувачував її в надмірній слабкості, що не дозволила їй позбутися рабської ментальності. У цій історії сміх є сумним фоном ширшої суспільної трагедії, а історія сміху Чжу виявляється історією його втрати.

У 1930-х роках оповідання Чжу увійшло до видатної антології «Збірник нової китайської літератури», завдяки чому зникнення сміху увійшло до канону сучасної китайської літератури. При цьому втрата сміху не була суто вигаданою чи метафоричною. Поява у 1902 році футуристичного роману політичного реформатора Лян Цічао «Майбутнє Нового Китаю» (про який йдеться у розділі 3) супроводжувалася жартівливими примітками, які в більшості пізніших антологій було опущено, тим самим приховуючи участь Ляна у жартівливій стороні китайської культури.

Після заснування Китайської Народної Республіки (КНР) у 1949 році кожен школяр вивчав, що Старе суспільство[3] було часом гірких страждань, а єдиними людьми, які сміялися у пропагандистських зображеннях Старого суспільства тієї епохи, були злі капіталісти та поміщики. Будь-який інший сміх у минулому ставав предметом пояснень. В кращому випадку, як показано в схваленій партією сатири Лу Сіня, це свідчило про стійкість китайського народу, його здатність «веселитися серед гіркого життя» (*кучжун цзуоле*), дозволяти собі «гірку посмішку» (*кусяо*) або глузувати зі своїх

their bitter lives” (*kuzhong zuole*), to allow themselves a “bitter smile” (*kuxiao*), or to mock their tormentors.

Various local forms of comic performance, such as Beijing- and Tianjin-based *xiangsheng* (“face-and-voice,” often rendered as “comic cross-talk”) and Shanghainese farce (*huaji xi*), had long provided vibrant, bawdy, and often politically satirical entertainment in village marketplaces, city streets, tea houses, theaters, and, during the Republican era, on the radio as well. During the early days of the PRC, as part of the Party’s rejection of elite culture in favor of popular folk traditions, scholars transcribed routines by old masters of Shanghainese farce. Yet they were compelled to “clean them up” for political correctness. As the editor of Jiang Xiaoxiao’s “Ah Guan from Shaoxing Rides the Train” explained in 1958, the play had originally made fun of country bumpkins, but, as peasants were now a venerated social class, he “realigned the satirical barb” to point at the son of a rustic rich man.

In a very real sense, then, China’s modern literary history is one of lost laughter. Yet, as many historians have pointed out, history is experienced differently than how it is later reconstructed as a series of events (contextualized with the benefit of historical hindsight) or transformed into myths to serve present agendas. Histories of events tend to focus on the traumatic and the dramatic, rather than on everyday moments of communal or private amusement. The Old Society was a time of tears and sorrow—this is the bedrock myth on which the Communist Party after 1949 built its narrative of socialist

мучителів.

Різноманітні локальні форми комедії, такі як пекінський та тяньцзіньський *сяншен* («обличчя та голос», часто перекладається як «комічний діалог») та шанхайський фарс (*хуацзі сі*), вже давно забезпечували яскраві, вульгарні та часто сатиричні розваги на сільських ринках, міських вулицях, у чайних, театрах, а в період Республіки – також і на радіо. У перші роки існування КНР, в рамках відмови партії від елітарної культури на користь народних традицій, вчені записували номери старих майстрів шанхайського фарсу. Однак вони були змушені «очистити» їх заради політичної коректності. Як пояснив у 1958 році редактор п’єси Цзян Сяояо «А Гуань із Шаосіна їде поїздом», спочатку п’єса висміювала сільських простаків, але, оскільки селяни тепер стали шанованим соціальним класом, він «перенаправив сатиричний укол» на сина сільського багатія.

Таким чином, у буквальному сенсі сучасна літературна історія Китаю – це історія втраченого сміху. Проте, на думку багатьох істориків, сприйняття історії відрізняється від її пізнішого відтворення у вигляді послідовності подій (контекстуалізованих з висоти пройденого часу) або перетворення на міфи, що відповідають сучасним інтересам. Хроніки подій, як правило, зосереджуються на травматичному та драматичному, а не на повсякденних моментах суспільної чи приватної розваги. Старе суспільство було часом сліз і горя – це той фундаментальний міф, на якому Комуністична партія побудувала свою розповідь про соціалістичний прогрес. Ця книга є «ною» історією частково тому, що сміх попередньої епохи розповідає зовсім іншу історію.

progress. This book is a “new” history in part because the laughter of the preceding era tells a different story.

Breaking into laughter is, after all, an involuntary act. Doctors of early imperial China diagnosed excessively frequent or hearty laughter as being a symptom of mental illness, demon possession, food poisoning, poor circulation of the *qi*, or illness of the viscera. (A common prescription: stop laughing.) The Ming dynasty *Systematic Materia Medica* records pathological cases of involuntary, excessive laughter, including one woman who laughed uncontrollably for six months. In late Qing and Republican China, people laughed in spite of authoritative voices claiming either that they should not laugh or, after the fact, that they did not laugh. What a person does with the “uninvited snicker,” E. B. White wrote, with hyperbole that his contemporary Lin Yutang, then hailed as China’s “Master of Humor,” would appreciate, “decides his destiny.” Not a few Chinese writers invited snickers by parroting injunctions to gravity. Zhang Tianyi introduced his 1931 novel *Ghostland Diary*: “I have refrained from putting anything amusing, funny, or irreverent in this diary. My attitude has been entirely serious, so I must request that you also—read it seriously.”

Wu Jianren called his joke series a new history of laughter to distinguish it from old histories. *The Records of the Grand Historian*, a monumental work dating back more than two thousand years to the Han dynasty, contains an entire chapter on the humorous sayings of court wits. Song and Ming writers compiled at least three separate collections entitled *A History of Humor (Xie shi)*. A Qing editor retitled

Врешті-решт, розсміятися – це мимовільна дія. Лікарі ранньоімперського Китаю діагностували надмірно частий або гучний сміх як симптом психічного захворювання, одержимості демонами, харчового отруєння, поганого кровообігу *qi* або захворювання внутрішніх органів. (Найпоширеніше лікування: припинити сміятися.) У медичній праці «*Systematic Materia Medica*» династії Мін описано патологічні випадки мимовільного, надмірного сміху, серед яких – одна жінка, яка нестримно сміялася протягом шести місяців. Під кінець правління династії Цін та за часів Китайської Республіки люди сміялися всупереч голосам авторитетів, що забороняли сміятися або стирали їхній сміх з історії. Користуючись гіперболою, яку б оцінив тодішній «майстер гумору» Китаю Лін Ютан, письменник Е. Б. Вайт казав, що те, як людина поводить себе зі своїм «непроханим сміхом – визначає її долю» Чимало китайських авторів викликали посмішки, пародіюючи заклики до серйозності. Чжан Тяньї у передмові до свого роману 1931 року «Щоденник країни привидів» писав: «Я утримався від того, щоб вносити в цей щоденник будь-що кумедне, смішне чи нешанобливе. Моє ставлення було цілком серйозним, тож я мушу попросити вас також – читати його серйозно».

У Цзяньжень дав своїй збірці жартів назву «Нова історія сміху», щоб відрізнити її від попередніх історій. «*Ши цзі*»[4], монументальний твір з більш ніж двотисячолітньою історією, що сягає часів династії Хань, містить цілий розділ, присвячений гумористичним висловлюванням придворних дотепників. Письменники династій Сун і Мін уклали щонайменше три окремі збірки під назвою «*Історія гумору*» (*Се ши*). Редактор династії Цін перейменував одну збірку жартів династії Мін на «*Історія сміху від давнини до сучасності*». У ХІХ столітті з’явилося щонайменше ще дві «*Історії сміху*». Назва книги У Цзяньжєня не була унікальною навіть у той час. На

one Ming joke collection *A History of Laughter from Ancient to Modern*. At least two more *Histories of Laughter* appeared in the nineteenth century.

Wu Jianren's title was not unique even in its own day. In the early twentieth century, Shanghai's newspaper of record, the *Shun Pao*, carried dozens of "histories of laughter" (*xiaoshi*), including news items about public figures who had made fools of themselves, as well as jokes appearing in its literary supplement. One 1915 item in the local news pages related a "new history of laughter" about a mother and daughter who made their living defrauding men by arranging marriage contracts and then absconding with the dowry money. A 1918 abridged translation of Charles Dickens's *The Pickwick Papers* was a *xiaoshi*. So was a 1920s novel called *The Ridiculous Miser*. So was a translated 1930s comic strip featuring American silent film comedian Harold Lloyd.

Wu Jianren, in short, was borrowing a common trope, one that uses the word *history* loosely. The *Shun Pao* examples, to begin with, might be better called funny stories, absurd tales, or mock biographies rather than histories in the grand sense. *Xiaoshi* tended to emphasize the laughter rather than the history. If "history" refers to actual events, Wu Jianren's claim is spurious at best, as only a few of its jokes claim to be true stories, rather than fictional contrivances. His *New History of Laughter* is also fragmentary, an assemblage of short narratives tenuously connected by general headings. And not all of them are new: Wu admits to retelling others' jokes.

початку ХХ століття авторитетна шанхайська газета «Шун Пао» публікувала десятки «історій сміху» (сяоши), серед яких були як новини про публічних діячів, що виставили себе на посміховисько, так і жарти з її літературного додатка. Одна стаття 1915 року з розділу локальних новин розповідала про «нову історію сміху» про матір і дочку, які жили шахрайством, організовуючи одруження, а потім зникаючи з приданим. Скорочений переклад роману Чарльза Дікенса «Посмертні записки Піквікського клубу» 1918 року був *сяоши*. Так само як і роман 1920-х років під назвою «Смішний скнара». Так само й перекладений комікс 1930-х років, у якому фігурував американський комік німого кіно Гарольд Ллойд.

Коротко кажучи, У Цзяньжень користувався поширеним літературним прийомом, коли вживав слово «історія» у більш широкому значенні. Приклади з «Шун Пао», по-перше, краще назвати гуморесками, абсурдними оповідками чи пародійними біографіями, а не історією у загальноприйнятому розумінні. *Сяоши* мали тенденцію наголошувати на сміху, а не на сюжеті. Якщо «історія» стосується реальних подій, твердження У Цзяньжєня у кращому разі є хибним, оскільки лише кілька його жартів претендують на те, щоб бути історичними фактами, а не художнім вимислом. До того ж його «*Нова історія сміху*» є фрагментарною – це збірка коротких оповідань, слабко пов'язаних загальними заголовками. Та й не всі вони є новими: У Цзяньжень зізнається, що переказує чужі жарти.

Літературознавиця Джудіт Цейтлін зазначає щодо різноманітних китайських «історій» про надприродне, опублікованих у період між XVI і XVIII століттями, що «термін «історія» у їхніх назвах, здається,

Literary historian Judith Zeitlin remarks of the various Chinese “histories” of the supernatural published between the sixteenth and eighteenth centuries that “the term ‘history’ in their titles seems only to indicate that these works are compilations on a specialized subject,” and that “in certain contexts, [it] may approach the earliest Greek meaning of *historia*—an ‘inquiry into’ or ‘an investigation of.’” One preface to the late Ming collection *Expanded History of Humor* suggested that it could “expand not only humor, but also history; and not only history, but also the minds of those who read history.” In the publishing industry when Wu Jianren was writing, “histories” of laughter tended to be humor compilations rather than theoretical investigations, which appeared under other designations, from informal chats (*zatan*) to formal discourses (*lun*).

The proliferation of Chinese “histories of laughter”—enabled by an expanding modern press—reveals, in a material sense, the coexistence of many histories within History. Popular culture and print culture were shaped by an array of comedic impulses, from one-upping adversaries with humorous insults to playing with everyday objects and discovering fun in the mundane. While sometimes inspired by topical concerns, comic works of this period represent more than just sideways glances at recent traumas or the wreckage of history, since they also look ahead. In embracing, mocking, or making light of what is or what has been, comedy also invites expectation. The history of laughter is a history of, among other things, anticipation—of “wait till you hear this one” and “tell me another one.”

лише вказує на те, що ці твори є збірками на певну спеціалізовану тему», і що «у певних контекстах [він] може наближатися до найдавнішого грецького значення слова *historia* – «дослідження» або «розслідування». Передмова до збірки часів пізньої династії Мін «Розширена історія гумору» містила припущення, що вона може «розширити не лише гумор, а й історію, і не лише історію, а й уми тих, хто її читає». За часів У Цзяньженя у видавничій справі «історій» сміху були скоріше гумористичними збірками, а не теоретичними дослідженнями, що виходили під іншими назвами – від неформальних розмов (*цзатан*) до формальних трактатів (*лунь*).

Поширення китайських «історій сміху» – яке стало можливим завдяки поширенню сучасної преси – фактично свідчить про співіснування багатьох окремих історій у рамках загальної Історії. Популярна та друкована культури формувалися під впливом різноманітних комедійних імпульсів – від перемоги ворогів за допомогою дотепної лайки до розваг із повсякденними предметами та пошуку веселощів у буденному. Хоч іноді й натхненні актуальними проблемами, комічні твори цього періоду є не лише побіжним поглядом на нещодавні травми чи руїни історії, а й поглядом у майбутнє. Підтримуючи, висміюючи чи знецінюючи минуле й теперішнє, комедія також викликає очікування. Історія сміху – це, зокрема, історія очікування: від «зачекай, це ще не кінець» до «розкажи ще одну».

THE AGE OF IRREVERENCE

China's Republican period was one of remarkable openness, a new climate of earnest searching and experimentation with roots in the exploratory culture of the late Qing. Irreverence—meaning an insouciant attitude toward convention and authority—was one disposition driving the exploration. Breaking rules, disobeying authorities, making mischief, mocking intransigent behavior and thought, and pursuing fun all contributed to an atmosphere of cultural liberalization. Open contempt for the Manchu royal court fueled the 1911 revolution. Irreverence also helped to enable positivistic blue-sky thinking, as seen in a wave of futuristic science fantasy novels in the 1900s. Impudent humor, of course, is not the exclusive province of modernists or traditionalists, conservatives or radicals. Chinese writers and artists of the early twentieth century were equally irreverent in inveighing against the fads, excesses, and new sacred cows of the modern era.

The book outlines five of the most important comic trends of the early twentieth century, each identifiable by a key word or phrase: *xiaohua*, *youxi*, *maren*, *huaji*, and *youmo*. The English terms found in the chapter titles—jokes, play, mockery, farce, and humor—are not direct translations. They point in a general direction and give anchor to the

ЕПОХА НЕПОКОРИ

Республіканські часи в Китаї відзначилися винятковою відкритістю, атмосферою палких пошуків та експериментів, натхненною духом пізнання, що панував наприкінці династії Цін. Непокора – тобто байдуже ставлення до традицій та влади – була однією з рушійних сил цих пошуків. Порушення правил, невідкорення влади, хуліганство, висміювання консервативних уявлень, а також жага до розваг – все це сприяло лібералізації культури. Відкрита зневага до маньчжурського двору стала каталізатором революції 1911 року. Непокора також сприяла оптимістичному та науковому світогляду, проявом якого стала хвиля футуристичних науково-фантастичних романів у 1900-х роках. Звичайно, зухвалий гумор не є прерогативою лише модерністів чи традиціоналістів, консерваторів чи радикалів. Китайські письменники та митці початку ХХ століття були однаково непокірними у своїй критиці модних тенденцій, крайнощів та «священних корів» нової епохи.

У книзі окреслено п'ять найважливіших комедійних тенденцій початку ХХ століття, кожна з яких можна ідентифікувати за ключовим словом чи фразою: *сяохуа*, *юсі*, *марен*, *хуацзі* та *юмо*. Українські терміни, що зустрічаються у назвах розділів – жарти, вистави, пародії, фарс та гумор – це не прямі відповідники. Вони задають загальний тон і слугують опорою для окремих розділів, які заглиблюються в значення та часто мінливі взаємозв'язки між конкретними елементами китайського комедійного лексикону. За винятком *марен*, яке завжди має критичний або образливий характер, кожне з цих слів колись використовувалося для позначення «комедії»

individual chapters, which delve into the connotations of and often fluid interrelations between specific coordinates of the Chinese lexicon of the comic. With the exception of *maren*, which is always corrective or abusive, each of these words was used at one time to denote “comedy” or “humor” in the broad sense. Their meaning and currency changed during the twentieth century, sometimes profoundly. For a couple of decades, *youxi*, *huaji*, and *huixie* were the main terms for humor; in the 1930s, it was *huaji* and *youmo*. Each key word also had a narrower range of meanings, denoting a particular comedic form or intonation. *Huaji*, for example, had for hundreds of years meant simply humor or wit, but the Republican writer Xu Zhuodai cultivated a *huaji* persona that was primarily farcical. *Huaji*, in other words, cannot be conflated with farce, though they overlap considerably in that writer’s work. Some terms accrued regional connotations, as *youxi* did in Shanghai. But in the publishing market of the day, all of them granted comic license. They denoted an intention to be funny, created an expectation of amusement, and gave permission to laugh.

During the first four decades of the twentieth century, playfulness, derision, frivolity, profanity, absurdity, and other expressions of humor abounded in China’s public sphere. One driver of the proliferation of funny stories, cartoons, parodies, curses, and other expressions of mirth was a fast-growing transnational Chinese-language publishing market. In 1872, China’s first modern broadsheet, *Shun Pao*, began publication in Shanghai; by 1876, it had sales centers in a dozen Chinese cities, including Hong Kong, and a daily circulation in the high thousands. By the mid-1900s daily circulation was around 20,000, and by 1930 it had reached around 150,000. At the turn of the century, a wave of new urban tabloid or “small” newspapers emerged—between

або «гумору» в широкому сенсі. Їхнє значення та популярність змінювалися протягом ХХ століття, іноді кардинально. Протягом кількох десятиліть *юсі*, *хуацзі та хуейсе* були основними термінами для позначення гумору, у 1930-х роках це були *хуацзі та юмо*. Кожне ключове слово також мало вужчий діапазон значень, позначаючи конкретну комедійну форму або відтінок. Наприклад, *хуацзі* протягом сотень років означало просто гумор або дотепність, але письменник республіканської епохи Сю Чжодай сформував образ *хуацзі*, який передусім асоціювався з фарсом. Іншими словами, *хуацзі* не можна ототожнювати з фарсом, хоча в творчості цього письменника ці поняття значною мірою перетинаються. Деякі терміни набули регіональних відтінків, як-от *юйсі* у Шанхаї. Але в тогочасному літературному середовищі всі вони вказували на комічний характер висловлювання. Вони позначали намір бути смішним, створювали очікування розваги та давали дозвіл сміятися.

Протягом перших чотирьох десятиліть ХХ століття в китайському суспільстві панували грайливість, кепкування, легковажність, нецензурність, абсурд та інші прояви гумору. Одним із факторів поширення смішних історій, карикатур, пародій, лайок та інших проявів веселощів був стрімкий розвиток транснаціонального китайськомовного видавничого ринку. У 1872 році в Шанхаї почав виходити перша сучасна китайська газета – *Шун Пао*, до 1876 року вона мала пункти продажу в десятці китайських міст, включаючи Гонконг, а щоденний тираж сягав кількох тисяч примірників. До середини 1900-х щоденний тираж становив близько 20 тисяч примірників, а до 1930 року досяг близько 150 тисяч. На рубежі століть з’явилася низка нових міських таблоїдів або «малих» газет – лише в Шанхаї з 1897 по 1911 рік їх видавалося більше сорока. Вони пропонували читачам альтернативне джерело розваг та політичних коментарів на протигагу «великим» (і часто більш консервативним) виданням, таким як *Шун Пао*. У період з 1876 по 1937 рік понад триста видавництв і книгарнь розпочали свою діяльність на Фучжоу-роуд у Шанхаї, центрі китайського видавничого бізнесу. До

1897 and 1911 more than forty were published in Shanghai alone—offering readers an alternative source of entertainment and political commentary to “big” (and often more conservative) papers like the *Shun Pao*. Between 1876 and 1937, more than three hundred publishing houses and bookshops set up operations on Fuzhou Road in Shanghai, the center of Chinese publishing. By 1929, the southern province of Guangdong had more than two hundred periodicals and Jiangsu Province (on the Yangtze River) more than three hundred; by 1935, Shanghai had almost four hundred.

The result of this rapid growth was incessant demand for copy with immediate appeal. Shanghai readers could seek instant gratification from an endless stream of tabloids, which went by titles such as *Laughter Stage* (1918), *Absurd World* (1926–27), *Absurd Laughter* (1927), *Shooting the Breeze* (1927), *Addle-Brained* (1927–28), *New Forest of Laughs* (1928), *New Laughter* (1928), and *Nonsense* (1929). At least two different newspapers called themselves *Chaplin* (1926; 1930) and *Really Happy* (1927; 1928) and three invoked a *Happy World* (1914; 1926–27; 1927). Major dailies started carrying jokes, humorous poems and essays, and comic strips. The 1930s ushered in the heyday of the cartoon magazine and also saw many of China’s top writers contributing to a new magazine specializing in literary humor. Jokes (*xiaohua*), anthologized by literati for centuries, assumed new functions during the late Qing publishing boom, becoming staples of the entertainment press. A new class of professional writers accrued celebrity as joke tellers. Laugh-inducing or smile-inducing talk, as *xiaohua* might be translated more literally, differs from the Anglophone idea of the joke in that the funny events or anecdotes they

1929 року в південній провінції Гуандун було понад двісті періодичних видань, в провінції Цзянсу (на березі річки Янцзи) – понад триста, а до 1935 року в Шанхаї їх налічувалося майже чотириста.

Наслідком цього стрімкого зростання став невпинний попит на привабливі для читача публікації. Шанхайські читачі могли отримувати миттєве задоволення від нескінченного потоку таблоїдів, що виходили під такими назвами, як «*Сцена сміху*» (1918), «*Абсурдний світ*» (1926–27), «*Абсурдний сміх*» (1927), «*Балаканина*» (1927), «*Недоумки*» (1927–28), «*Новий ліс сміху*» (1928), «*Новий сміх*» (1928) та «*Нонсенс*» (1929). Принаймні дві різні газети називали себе «*Чаплін*» (1926; 1930) та «*Справді щасливий*» (1927; 1928), а троє проголошували себе «*Щасливим світом*» (1914; 1926–27; 1927). Провідні щоденні газети почали публікувати жарти, гумористичні вірші та есе, а також комікси. У 1930-х роках відбувся розквіт журналів з коміксами, а багато видатних китайських письменників почали писати для нових журналів, що спеціалізувалися на гумористичній літературі. Жарти (*сяохуа*), які інтелектуали століттями збирали в антології, набули нових функцій під час видавничого буму наприкінці епохи Цін, ставши важливою складовою розважальної преси. Новий клас професійних письменників завоював популярність завдяки своїм жартам. Більш буквальний переклад слова *сяохуа* – це розмови, що викликають сміх або посмішку, – відрізняється від англомовного уявлення про жарт тим, що ці кумедні події чи анекдоти, іноді претендують на правдивість. Ця неоднозначна претензія на правдивість набула нового значення в кінці епохи Цін, коли

relate sometimes purport to be true. This ambiguous claim on truth took on new meaning in the late Qing when the journalistic genre of the “joke novel” helped to establish the joke as a symbol of the blurry lines between the real and the fake in an age when old hierarchies were no longer to be trusted.

The early Republican period saw jokes spread through the entertainment press as space fillers and appear as features in periodicals ranging from major newspapers to literary journals based at universities. In subsequent decades, joke books proliferated as stand-alone commodities. Chapter 2 examines the effects of jokes on modern media culture and vice versa. It also introduces an enduring presence in the Chinese history of laughter: voices warning of peril in an emerging culture that treated everything as mere grist for a new humor mill.

Around the turn of the century, writers and editors also began promoting an urban entertainment ethos of “play” (*youxi*) in magazines, tabloids, and humor columns. Writers wrote parodic verses and essays, whimsical commentaries, and fantastical novels that envisioned ideal futures for China. Artists invented new forms of visual wordplay, such as “comical characters” that contained hidden allegorical meanings, and wrote palindromic poems. Novelties such as zoetropes and peep shows competed for the attention and pocketbook of the man on the street. Around the turn of the century, one enterprising Frenchman set up a gramophone on a Shanghai street corner and charged listeners ten cents to listen to a record called “Laughing Foreigners,” offering money back to any listener who managed to suppress his or her laughter. Apparently few could,

журналістський жанр «жартівливого роману» допоміг утвердити жарт як символ розмитих меж між реальним і вигаданим у часи, коли старим ієрархіям вже не можна було довіряти.

У ранній республіканський період жарти можна було знайти на сторінках розважальної преси, де ними заповнювали порожній простір на шпальтах, а іноді вони з'являлися як окремі рубрики в періодичних виданнях – від відомих газет до університетських літературних журналів. Протягом наступних десятиліть книги з жартами стали поширеним товаром. У розділі 2 розглядається вплив жартів на сучасну медіакультуру і навпаки. Також у ньому йдеться про незмінний елемент китайської гумористичної культури – про голоси, попереджуючі про небезпеку нової культури, яка розглядала будь-що як привід для нового жарту.

На рубежі століть письменники та редактори також почали популяризувати міський розважальний епос у вигляді п'єс (*юсі*) у журналах, таблоїдах та гумористичних колонках. Письменники писали пародійні вірші та есе, дотепні коментарі та фантастичні романи, що уявляли ідеальне майбутнє для Китаю. Художники винайшли нові форми візуальної гри слів, такі як «комічні символи», що містили приховані алегоричні значення, а також писали паліндромні вірші. Новинки, на кшталт зоотропів[4] та піп-шоу[5], змагалися за увагу та гаманці пересічних людей. На межі століть один підприємливий француз встановив грамофон на розі вулиці в Шанхаї та брав з слухачів десять центів за прослуховування платівки під назвою «Іноземці, що сміються», обіцяючи повернути гроші кожному, хто зможе стримати свій сміх. Вочевидь, це вдалося небагатьом, бо до 1908 року він заробив достатньо, щоб заснувати першу в Китаї звукозаписну компанію Pathé Orient. У 1910-х роках у таких містах, як Шанхай і Сінгапур, почали з'являтися парки атракціонів, які називали “ігровими майданчиками”, де відвідувачів

because by 1908, he had earned enough to found China's first record company, Pathé Orient. In the 1910s, amusement halls, called "playgrounds," sprang up in cities like Shanghai and Singapore, drawing in crowds with technological attractions like fun-house mirrors. Photography studios offered trick portraits and Chinese filmmakers began making slapstick shorts with such titles as *The Difficult Couple*, *The Romantic Monk*, *Bicycle Smash-Up*, *Blind Man Catches a Thief*, and *Punter Plays Dead*. Chapter 3 surveys this panorama of play, which ranged from word games for the classically educated to popular entertainments accessible for a nominal price. Reformists and revolutionaries sometimes adopted a derisive tone in their efforts to exorcise the specter of Confucianism and throw off the Manchu yoke. Chapter 4 shows how China's cultural and political future was contested through not just rational debate but also mudslinging battles and arguments shrill with sarcasm. Cursing was an ancient form of rhetoric, but the modern press broadcast private feuds to amuse a broad public audience. The political figure Wu Zhihui and the writer Lu Xun became famous for their use of invective and inspired imitators. In 1926, during China's "warlord period" when militarists carved much of China into personal fiefdoms, a professor of linguistics named Liu Fu, who was associated with the literary avant-garde, sparked controversy about the tone of public debate by republishing *Which Classic?*, a mid-Qing novel whose protagonists are all curse words, many using the character *gui* (ghost/devil). Through the story of this bizarre novel, its reception, and its celebrity promoters, chapter 4 traces how the politics of the humorous curse changed from the eve of the Opium Wars to the 1930s.

розважали такими новинками, як кімната кривих дзеркал. Фотостудії пропонували портрети з ефектами, а китайські кінематографісти знімали короткометражні комедії з такими назвами, як «Складне подружжя», «Романтичний монах», «Аварія на велосипеді», «Сліпий ловить злодія» та «Ставочник прикидається мертвим». У розділі 3 розглядається ця панорама розваг, яка варіювалася від словесних ігор для людей з класичною освітою до популярних розваг, доступних за символічну ціну.

Реформатори та революціонери іноді використовували глузливий тон у своїх спробах розвіяти привид конфуціанства та скинути маньчжурське ярмо. У розділі 4 показано, як за культурне і політичне майбутнє Китаю змагалися не лише за допомогою раціональних дискусій, а й за допомогою наклепу та саркастичних суперечок. Лайка здавна застосовувалася в риториці, але сучасна преса висвітлювала приватні чвари задля розваги широкої аудиторії.

Політик У Чжихуей та письменник Лу Сюнь прославилися завдяки своїй нецензурній лексиці та надихнули послідовників. У 1926 році, під час «періоду мілітаристів», коли воєначальники розділили Китай на особисті феодалні володіння, професор лінгвістики Лю Фу, пов'язаний з літературним авангардом, спричинив бурхливу дискусію щодо тону публічних дебатів. Причиною цього стало перевидання ним роману «Яка класика?» – твору з середини періоду Цін, головними героями якого є лайливі слова, багато з яких містять ієрогліф гуй (привид/диявол). У 4-му розділі на прикладі історії цього дивного роману, відгуків на нього та знаменитих його популяризаторів простежується, як політика гумористичних лайок змінювалася від передоднів Опіумних воєн до 1930-х років.

Хоча життя письменника в той час не було суцільною розвагою, не всі вони кидалися один на одного з нестримною лайкою. Навіть коли наприкінці 1920-х – початку 1930-х років провідні культурні критики

If being a modern writer was not all fun and games, neither did all of them hurl breathless invective. Even as many leading cultural critics were cutting one another down to size in the late 1920s and early 1930s, popular writers of a more entrepreneurial bent, particularly in Shanghai, were focusing on just being “funny” (*huaji*). They were preoccupied with the incidents of fraud that seemed to be part and parcel of modern urban life, and in particular scams and deceptions perpetrated in print media, such as plagiarism and bogus advertisements. Farce was particularly popular among writers like Xu Zhudai who also worked as editors, actors, playwrights, filmmakers, radio broadcasters, and consumer product vendors. In their stories they celebrated practical jokes for fun and profit and often cast entrepreneurs like themselves as dynamic figures uniquely suited to navigating the pitfalls of modernity. Chapter 5 focuses on this cultural interest in everyday delusions, a world in which frauds, con women, and pranksters were not only welcome companions but even models of emulation.

Chapter 6 reveals how—possibly for the first time in Chinese history—humor itself became an object of reverence. *Youmo* (humor), a transliteration coined by the popular writer Lin Yutang, came to stand for a new comedic sensibility that sought to displace the irreverence of the early 1900s. In the 1930s, in his new Chinese-language humor magazine, *The Analects Fortnightly*, Lin popularized not only *youmo* but with it the notion that humor was a humanistic virtue that China (for all its preexisting comic traditions) lacked. The vogue for humor literature influenced scores of writers and continued for more than half a decade before being cut short by war. During that time, humor and

жорстко критикували один одного, більш підприємливі письменники, особливо в Шанхаї, зосереджувалися на тому, щоб просто бути «кумедними» (*хуацзі*). Вони більш переймалися випадками шахрайства, що здавалися невід'ємною частиною сучасного міського життя, а зокрема – шахрайством та обманом у друкованих ЗМІ, такими як плагіат та фальшиві рекламні оголошення. Фарс був особливо популярним серед таких письменників, як Сюй Чжодай, які також працювали редакторами, акторами, драматургами, кінематографістами, радіоведучими та продавцями побутових товарів. У своїх оповіданнях вони віддавали перевагу жартам заради розваги та прибутку і часто зображували схожих на себе підприємців, які як ніхто інший вміють оминати пастки сучасності. Розділ 5 присвячений культурному захопленню повсякденними оманами, світу шахраїв, аферисток та жартівників, які були не лише бажаними компаньйонами, а й зразками для наслідування.

У 6-му розділі розповідається про те, як – можливо, вперше в історії Китаю – сам гумор став об'єктом поваги. Транслітерація «юмо» (гумор), запроваджена популярним письменником Лін Ютаном, стала позначенням нової комічної чутливості, покликаної витіснити непокору початку 1900-х років. У 1930-х роках у своєму новому китайськомовному гумористичному журналі «Двотижневик «Аналекти»» Лін популяризував не лише «юмо», а й ідею гумору як гуманістичної чесноти, якої Китаю (попри всі його існуючі комічні традиції) бракувало. Мода на гумористичну літературу позначилася на багатьох письменниках і тривала понад п'ять років, перш ніж її перервала війна. Протягом цього часу гумор і сміх стали предметом безпрецедентних теоретичних роздумів та дискусій. Що таке гумор? Чи потрібен він Китаю? Чи можуть і чи повинні китайці сміятися? (Або їм слід лише посміхатися?) Кампанія Ліна з популяризації *юмо* як морального ідеалу, що вдосконалює особистість і цивілізує

laughter became the focus of unprecedented theorizing and polemical debate. What was humor? Did China need it? How could and should Chinese people laugh? (Or should they just smile?) Lin's campaign to promote *youmo* as a moral ideal that would refine the individual and civilize the body politic left a legacy that outlasted the 1930s heyday of humor. So did, as I discuss in the epilogue, the cultures of laughter that preceded it.

Some of these cultures coalesced around personalities. Writers like Xu Zhuodai, Wu Zhihui, and Lin Yutang might well have agreed with a comment by their seventeenth-century predecessor Li Yu: "Broadly speaking, everything I have written was intended to make people laugh." They tended to be gregarious and socialize widely. The cultures they promoted were not just communities of the imagination, because participants were often friends, colleagues, and personal acquaintances. Their social lives, in turn, often influenced their comedic rhetoric, the languages and modes of expression that constitute the primary focus of this book. Biographies of figures like Lao She and Qian Zhongshu (whose major novel *Fortress Besieged* lies beyond its scope), to name just two writers famous for their humor, in chapter 6 cede center stage to humor itself.

Modern China's comic cultures were influenced by global trends. Chinese doctors at the turn of the twentieth century, responding to Western ideas about physiology, began suggesting that their patients laugh more, rather than less. Comedic novels, jokes, and poems were translated in large volumes. Comic strips—a turn-of-the-century

суспільство, залишила спадщину, яка продовжилася і після розквіту гумору в 1930-х роках. Це ж стосується й передуючих традицій гумору, про що я розповідаю в епілозі.

Деякі з цих традицій сформувалися навколо окремих особистостей. Такі письменники, як Сюй Чжодай, У Чжихуей та Лінь Ютан, цілком могли б погодитися з висловом свого попередника з XVII століття Лі Ю: «Коротко кажучи, усе написане мною мало на меті розсмішити людей». Ці письменники, як правило, були товариськими та вели активне суспільне життя. Пропаговані ними культури були не просто уявними спільнотами, адже їхні учасники часто були друзями, колегами чи просто знайомими. Натомість їхнє суспільне життя часто впливало на риторику їхнього гумору, на мову та спосіб вираження, що становить основну тему цієї книги. Біографії таких постатей, як Лао Ше та Цянь Чжуншу (чий головний роман «Обложена фортеця» виходить за межі цього дослідження) – щоб назвати лише двох письменників, відомих своїм гумором, – у 6-му розділі поступаються центральним місцем самому гумору.

На сучасну комедійну культуру Китаю вплинули світові тенденції. На рубежі XX століття китайські лікарі, реагуючи на західні уявлення про фізіологію, почали радити своїм пацієнтам сміятися більше, а не менше. Комедійні романи, жарти та вірші перекладалися у величезних обсягах. Комікси – що на рубежі століть відійшли від однокадрових карикатур, популяризованих лондонським журналом *Punch*, – набували дедалі більшого значення в друкованій культурі. Кінематографісти спиралися на загальносвітову кінематографічну

departure from the single-panel caricature popularized by London's *Punch*—became increasingly prominent in print culture. Filmmakers drew on a global cinematic language and even packaged Chinese film comedies for foreign audiences. Vaudeville-style variety performance and amusement park machinery made its way to big cities. The phonograph record of “Laughing Foreigners” was being played on the streets of Shanghai around the same time that African American recording artist George W. Johnson’s “The Laughing Song” became a hit in America and Europe. That the sound of recorded laughter “never failed to draw grimaces, smirks, and guffaws” around the world suggests a broader convergence of modern technology and comic amusement.

These global currents inspired Chinese intellectuals to reappraise their traditions, and to measure foreign imports against domestic standards. Cultural trends circulated especially rapidly in cosmopolitan Shanghai, home to a lively foreign-language media. Between 1907 and 1913, translators introduced physiological interpretations of laughter from Denmark, America, and Japan; a Chinese version of Henri Bergson’s *Le Rire* appeared in 1921. More translations and discussion followed in the 1920s and 1930s. In 1936, one critic even claimed that Charlie Chaplin’s performance style was quintessentially Chinese.

“Modern Chinese” humor of this period thus comprised a blend of influences—foreign and domestic, old and new. And China itself became an exporter of comedy. Chinese emigrants, foreign students, and exiles established Sinophone enterprises in Japan, Europe, North America, and Southeast Asia, particularly newspapers and other

мову і навіть створювали китайські кінокомедії для іноземної аудиторії. Вар’єте у стилі водевілю та парки розваг з’явилися у великих містах. Платівка «Іноземці, що сміються» лунала на вулицях Шанхаю приблизно в той самий час, коли пісня афроамериканського виконавця Джорджа В. Джонсона «The Laughing Song» стала хітом в Америці та Європі. Той факт, що звук записаного сміху «завжди викликав гримаси, посмішки та регіт» по всьому світу, свідчить про ширшу інтеграцію сучасних технологій та комічного.

Ці світові тенденції спонукали китайських інтелектуалів до переоцінки своїх традицій та порівняння іноземних надбань із вітчизняними стандартами. Культурні тренди особливо швидко поширювалися в космополітичному Шанхаї, де процвітали іноземномовні ЗМІ. Між 1907 і 1913 роками перекладачі познайомили читачів з фізіологічними інтерпретаціями сміху з Данії, Америки та Японії. У 1921 році з’явилася китайська версія праці Анрі Бергсона *Le Rire*. У 1920-х і 1930-х роках з’явилося ще більше перекладів і дискусій. У 1936 році один критик навіть стверджував, що акторська гра Чарлі Чапліна є типово китайською.

Отже, «сучасний китайський» гумор того періоду поєднував у собі іноземні та вітчизняні, старі та нові впливи. Та й сам Китай став експортером комедії. Китайські емігранти, іноземні студенти та біженці відкривали китайськомовні видання в Японії, Європі, Північній Америці та Південно-Східній Азії, зокрема газети та іншу періодику, де публікувалися гумористичні твори. Деякі з найбільш ексцентричних антиманьжурських публікацій 1900-х років друкувалися в Парижі, осередку анархістських ідей. Китайськомовні кінокомедії, зняті у кіностудіях Шанхая, Сінгапуру та Гонконгу,

periodicals, which featured comedic works. Some of the most outlandish anti-Manchu vitriol of the 1900s was printed in Paris, a hotbed of anarchist thought. Chinese-language film comedies made in the production centers of Shanghai, Singapore, and Hong Kong circulated regionally beginning in the 1920s. Soon thereafter, Lin Yutang put Chinese humor on the global radar with his prodigious and highly popular writings in English.

The conspicuousness of laughter inspired heated debates about literary aesthetics, moral values, and China's broader cultural climate. Writers of the late Qing and Republican periods were highly ambivalent about laughter, celebrating its pleasures while deploring its social and political effects. They argued about how art ought to respond to suffering. They realized that non-verbal gestures could enable ambiguity and evasion. As the prominent essayist Zhou Zuoren observed, "it is not for nothing your wise man in chatting will only say, 'The weather today . . . ha ha ha,' without elaborating further"—often it was easier just to "pass things off with a laugh." But they also appreciated the ways in which laughter created kinship and community rhetorically. It could put people in their place, but it could also amuse and endear. A few critics insisted, to paraphrase Neil Postman's study of American television culture, that the Chinese were amusing themselves to death. These polemics tell part of the story of how irreverence has shaped, for better or worse, modern Chinese culture. In them we also see the appearance of new theoretical concerns, notably quests to identify and define a "Chinese sense of humor."

почали поширюватися в регіоні з 1920-х років. Незабаром після цього Лін Ютан вивів китайський гумор на світовий рівень завдяки своїм геніальним і надзвичайно популярним творам англійською мовою.

Надмірна популярність сміху викликала палкі дискусії щодо літературної естетики, моральних цінностей та загального культурного клімату Китаю. Письменники кінця періоду Цін та республіканської епохи ставилися до сміху дуже неоднозначно: з одного боку, вони цінували його, як джерело задоволення, з іншого – засуджували його соціальні та політичні наслідки. Вони сперечалися щодо того, як мистецтво має відповідати на страждання. Вони усвідомлювали, що невербальні жести дозволяють бути неоднозначними та уникати прямої відповіді. Як зауважив видатний есеїст Чжоу Цзожень, «недарма мудрий чоловік у розмові скаже лише: "Погода сьогодні... ха-ха-ха", не вдаючись до подробиць» – часто було простіше просто «відмахнутися від усього сміхом». Однак вони також цінували те, як сміх на мовному рівні породжував відчуття спорідненості та спільноти. Він міг вказувати людям на їхнє місце, а міг розважати та викликати симпатію. Деякі критики наполягали, перефразовуючи дослідження Ніла Постмана про американську телевізійну культуру, що китайці розважалися до смерті. Ця дискусія відображає те, як непокоря, добре це чи погано, сформувала сучасну китайську культуру. У ній ми також бачимо появу нових теоретичних питань, зокрема прагнення визначити та описати «китайське почуття гумору».

На мою думку, комедійна культура цього історичного періоду була надто неоднорідною, щоб її можна було звести до вузького розуміння гумору, визначеного етнічною чи національною приналежністю.

The comic cultures of this historical period, I argue, were too heterogeneous to be reducible to a cozy sense of humor defined by ethnicity or nationality. They crossed barriers between high and low, Chinese and foreign, and between genres and modes of cultural production as well. This book tries to capture their different textures as expressed in literature, film, cartoons, photographs, memoirs, advertisements, and other parts of popular culture. Chapters 2 and 3 offer a broad survey of print and popular culture; chapters 4, 5, and 6 give more detailed accounts of individual events, artists, and trends. While a study of this sort is inherently comparative, this one concentrates on making Chinese voices audible. It falls short of an exhaustive or exhausting survey of all Chinese humorists and comic genres, but it does offer a few ways to read Chinese cultural history across the grain. When upper-class ladies speak in novels of the imperial period like *Dream of the Red Chamber* they always “say it with a smile” (*xiaodao*). The late Ming novel *Jin Ping Mei*, composed by the “Scoffing Scholar of Lanling,” is a literary classic filled with jokes. This book hopes to encourage further exploration of such antecedents, as well as of other key terms in the Chinese comic lexicon, such as *fengci* (satire), *huixie* (jocular), *manhua* (cartoons and comics), and more recent neologisms. Extensive comparisons to other historical and cultural contexts also await future scholars.

While focusing on a period spanning about forty years, this book thus opens up genealogical threads that extend in multiple directions. It chronicles changes in how Chinese people laughed, what they laughed at, and how they talked about laughter, as well as what drove those changes. Instead of following a single or linear chronology, it

Вона долала межі між високим і низьким мистецтвом, китайським і іноземним, між жанрами та видами культурної творчості. Ця книга намагається зафіксувати її різноманітні прояви, відображені в літературі, кіно, карикатурах, фотографіях, мемуарах, рекламі та інших елементах популярної культури. У розділах 2 і 3 подано широкий огляд друкованої та популярної культури, а в розділах 4, 5 і 6 більш детально висвітлено окремі події, митці та тенденції. Хоча дослідження такого роду за своєю суттю є порівняльним, дане зосереджується на висвітленні саме китайської перспективи. Воно не є вичерпним оглядом усіх китайських гумористів та комедійних жанрів, але пропонує кілька способів по-новому поглянути на історію китайської культури. У романах імператорського періоду, таких як «*Мрія червоної кімнати*», дами з вищих класів завжди «говорять з посмішкою» (*сяодао*). Пізньомінський роман «*Цзінь Пін Мей*», написаний автором під псевдонімом «Глузливий вчений з Ланьліна», є літературною класикою, наповненою жартами. Ця книга має на меті заохотити до подальшого дослідження таких попередників, а також інших ключових термінів у китайському комічному лексиконі, таких як *фенци* (сатира), *хуейсе* (жарт), *манхуа* (карикатури та комікси) та більш сучасних неологізмів. На майбутніх дослідників також чекають ґрунтовні порівняння з іншими історичними та культурними контекстами.

Хоча книга зосереджується на періоді, що охоплює близько сорока років, вона висвітлює генеалогічні лінії, які розходяться в різних напрямках. У ній описано зміни в тому, як китайці сміялися, над чим вони сміялися і як вони говорили про сміх, а також що саме спричиняло ці зміни. Замість того, щоб дотримуватися єдиної чи лінійної хронології, книга підкреслює, як різні гумористичні традиції змінювалися та впливали одна на одну з плином часу. Подібно до дослідження Віка Гатрелла про Лондон кінця XVIII – початку XIX століття, ця книга приділяє увагу розмаїттю «тем, над якими, на думку людей, доречно сміятися. Які люди сміються, як жорстоко,

highlights how multiple cultures of humor changed and influenced one another over time. It shares with Vic Gatrell's study of late eighteenth-century and early nineteenth-century London an interest in the diversity of "subjects that people think it appropriate to laugh at; what kinds of people laugh; how cruelly, mockingly, or sardonically they laugh (or how sympathetically and generously); [and] how far they permit others to laugh." It is less concerned with extolling the virtues of Chinese comic traditions (and modern innovations) or defending them against their critics.

This new history of laughter contrasts with the usual portrait of late Qing and Republican China, focusing not on the angst, earnestness, drudgery, and political anger of that age, but on the wit, sarcasm, glee, and irreverence that made it bearable and even fun. It follows a new historical periodization, its turning points being not just the fall of the Qing dynasty or the clarion call of May Fourth's literary revolutionaries but also the rise of the tabloid press in the late nineteenth century and a 1930s campaign to civilize China with humor. Its protagonists are whimsical poets, vaudevillian entrepreneurs, renowned revilers, twee essayists, winking farceurs, and self-promoting jokesters. It is also a story about how leading cultural figures as diverse as Liang Qichao, Wu Jianren, Wu Zhihui, Lu Xun, Zhou Zuoren, Liang Shiqiu, Lao She, Lin Yutang, and even Mao Zedong affirmed the value of laughter to their various campaigns to transform China, even though they at times felt compelled to distance themselves from its commoditized forms. It approaches laughter on its own terms and on the terms imposed on it.

глузливо чи саркастично вони сміються (або як співчутливо й великодушно); [та] наскільки вони дозволяють сміятися іншим». Книга не так зосереджена на звеличванні чеснот китайських комедійних традицій (та їхніх сучасних інновацій) або на захисті їх від критики.

Ця нова історія сміху контрастує зі звичним уявленням про пізню династію Цін та Китай республіканської епохи, зосереджуючись не на тривозі, серйозності, важкій праці та політичному обуренні того часу, а на дотепності, сарказмі, веселощах та непокорі, які робили це життя терпимим і навіть веселим. Вона користується новою історичною періодизацією, поворотними моментами якої є не лише падіння династії Цін чи заклик літературних революціонерів 4 травня, а й підйом бульварної преси наприкінці ХІХ століття та спроба цивілізувати Китай за допомогою гумору у 1930-х роках. Її головні герої – це примхливі поети, водевільні підприємці, знані лихослівці, сентиментальні есеїсти та схильні до самореклами жартівники. Це також історія про те, як такі різні провідні культурні діячі, як Лян Цічао, У Цзяньжень, У Чжихуей, Лу Сюнь, Чжоу Цзожень, Лян Шицю, Лао Ше, Лін Ютан і навіть Мао Цзедун, підтверджували цінність сміху у їхніх різноманітних кампаніях з перетворення Китаю, навіть якщо вони іноді відчували необхідність дистанціюватися від його комерціалізованих форм. Вона розглядає сміх як на його власних умовах, так і на умовах, що були йому нав'язані.

Початок ХХ століття змінив те, як китайці говорили про те, що є смішним. Проте, незважаючи на те, що в 1930-х роках поняття «юмо» стало домінуючим новим стандартом гумору, відгомони старого сміху досі можна почути в сучасному Китаї.

The early twentieth century changed the way Chinese people talked about what's funny. Yet despite the dominance that *youmo* established in the 1930s as the new humor standard, strains of the old laughter can still be heard in China today.

Jokes

笑話百出

I wasn't planning on telling jokes,

But jokes keep forcing themselves upon me.

– LI YU, 1671

Wu Jianren was one of the first prolific Chinese joke writers of the modern age. In the 1900s, hundreds of his jokes appeared in magazines under headings such as *The New Expanded Forest of Laughs*, *Funny Chats*, and *Wisecracks*, as well as *A New History of Laughter*. In his 1906 preface to *Wisecracks*, he tells readers:

I've always enjoyed a clever jest. Guests and host will be sitting together in a large gathering, and when I arrive they'll always welcome me with, "He's here!" When the conversation starts flowing, I might chime in with an occasional remark that never fails to leave everyone in stitches. Even I can't say why I'm so funny. After I've told a joke, I'll always jot it down to send to various dailies— I've contributed to virtually every paper that specializes in humor. Most of the papers in Canton, Hong Kong, and Southeast Asia carried my jokes, and even Shanghai tabloids picked them up. A few years ago I got tired of doing this, but recently when I've happened to read one of the newest tabloids I've often come across my old works.

Жарти

笑話百出

Я не збирався розповідати жарти,

але вони самі приходять мені на думку.

– ЛІ Ю, 1671

У Цзяньжень був одним із перших плідних авторів китайських жартів нової епохи. У 1900-х роках сотні його жартів з'являлися в таких журналах, як «Новий розширений ліс сміху», «Кумедні бесіди» та «Дотепні жарти», а також у збірці «Нова історія сміху». У передмові до «Дотепних жартів» 1906 року він пише читачам: Мене завжди тішили дотепні жарти. Гості та господар сидять разом на урочистому заході, і коли я з'являюся, мене завжди вітають словами: «Ось і він!» Коли розмова набирає обертів, я іноді вставляю репліку, яка безперечно змушує всіх реготати до сліз. Навіть я сам не можу пояснити, чому я такий смішний. Після того, як я розповім жарт, я завжди записую його, щоб надіслати до різних щоденних видань – я співпрацював практично з усіма газетами, що спеціалізуються на гуморі. Більшість газет у Кантоні, Гонконзі та Південно-Східній Азії друкували мої жарти, і навіть шанхайські таблоїди їх підхоплювали. Кілька років тому я втомився цим займатися, але останнім часом, коли мені траплялося читати якісь нові таблоїди, я часто натрапляв на свої старі жарти.

Далі він скаржиться, що так багато людей копіюють і змінюють його жарти, що це псує його репутацію. Тому він вирішив перевидати свої улюблені жарти у своєму новому журналі, *All-Story Monthly*. Ось кілька прикладів із різних серій жартів У, які дають зрозуміти, чому

<p>He goes on to complain that so many people have been plagiarizing and altering his jokes that it's been ruining his reputation. As such, he's decided to republish his favorites in his new journal, the <i>All-Story Monthly</i>. A sampling from Wu's various joke series hints at what made them so popular:</p> <p>“For Rent”</p> <p>There once was a scholar who was abysmally poor. His cooking fire was always going out, and he was wretched from exhaustion and hunger. One day he squatted by the roadside with a note pasted to his cheek that read: “This mouth for rent.” A person asked him: “Why are you renting out your mouth?” He replied: “So someone will fill it!”</p> <p>“Calf and Foal”</p> <p>It's common for people to refer to their children using the pejorative moniker “little dogs.” The practice began with [the second- and third-century military commander] Cao Cao, who noted that Liu Jingsheng referred to his sons as “pigs” and “dogs.” One man who called his children “calf” and “foal” was asked about this unique form of address, and he explained: “ <i>After China is destroyed, all Chinese people will become beasts of burden. My children are still young, so of course I should call them calf and foal.</i>”</p>	<p>він став таким популярним:</p> <p>«В оренду» Жив колись один страшенно бідний вчений. Його ватра постійно гасла, а він сам був змучений й голодний. Одного дня він сів при дорозі з запискою, приклеєною до щоки, на якій було написано: «Рот здається в оренду». Його запитали: «Чому ти здаєш свій рот в оренду?» На що він відповів: «Щоб хоч щось його наповнило!».</p> <p>«Теля й лоша» Люди часто називають своїх дітей зневажливим прізвиськом «цуценята». Ця традиція бере свій початок від [військового полководця II–III століть] Цао Цао, який зауважив, що Лю Цзиншен називав своїх синів «свинями» та «собаками». Одного чоловіка, який називав своїх дітей «телям» і «лошам», запитали про цю унікальну форму звертання, і він пояснив: «<i>Після розгрому Китаю всі китайці стануть тягловими тваринами. Мої діти ще молоді, тож, звісно, я мушу називати їх телям і лошам.</i>».</p>
	<ol style="list-style-type: none"> 1) Хао-тао (кит. 嚎啕, пін'їнь: háotáo) – звуконаслідувальне слово в китайській мові, що означає голосне, надривне ридання або голосіння. 2) «Ши цзін» (кит. 詩經, пін'їнь: Shījīng, букв. «Книга пісень») – одна з найдавніших пам'яток китайської літератури (XII–VI ст.

	<p>до н. е.). Збірка містить 305 поетичних творів.</p> <p>3) Старе суспільство (кит. 旧社会, пін'їнь: jiù shèhuì) – ідеологічний та політичний термін, активно впроваджений Комуністичною партією Китаю після утворення КНР у 1949 році. Ним позначають період історії Китаю до перемоги комуністичної революції.</p> <p>4) Зоотроп – популярна у ХІХ столітті оптична іграшка у вигляді циліндра з малюнками всередині. Під час його швидкого обертання для глядача створювалася ілюзія рухомого зображення.</p> <p>5) Піп-шоу (від англ. to peer – підглядати) – вид тогочасної популярної вуличної розваги. Це був закритий ящик із лінзами, зазирнувши в які глядач міг спостерігати за зміною картинок під розповідь шоумена.</p>
--	---

Chapter 2

TRANSLATION OF THE CONTRASTING LEXICO-SEMANTIC FIELDS OF "LAUGHTER" AND "TEARS" IN C. REA'S *THE AGE OF IRREVERENCE*

2.1. Notes on the author's biography and the source text

Christopher G. Rea (born 1977) is a Canadian and American literary and cultural historian, sinologist, and professor in the Department of Asian Studies at the University of British Columbia. Rea began his academic career at Dartmouth College, where he completed a bachelor's degree in Chinese language and literature in 1999, and continued at Columbia University, where he earned both a Master's degree and a Ph.D. in modern Chinese literature under the supervision of Professor David Der-wei Wang. Early in his career he held a visiting scholar position at Harvard University and a Fulbright fellowship at the Institute of Chinese Literature and Philosophy at the Academia Sinica in Taiwan.

Rea's research centres on the literary, cinematic, and cultural history of late Qing and Republican China. His principal areas of inquiry include Chinese cinema, the history of comedy and humour, cultural entrepreneurship, celebrity culture, and the legacy of Chinese intellectuals Qian Zhongshu and Yang Jiang. This work has earned him a number of significant recognitions, most notably the 2017 Joseph Levenson Book Prize from the Association for Asian Studies, awarded specifically for *The Age of Irreverence*. (UBC Department of Asian Studies, 2026)

Beyond this study, Rea's scholarly output spans a wide range of genres and formats. His monograph *Chinese Film Classics, 1922–1949* (2021) surveys the golden age of Chinese cinema, while *Where Research Begins* (2022), co-authored with Chad Wellmon, offers a practical guide to research methodology. As an editor and translator, he has produced *The Business of Culture* (2015), a study of cultural entrepreneurs; *Imperfect Understanding* (2018), a collection of biographical essays; *The Book of Swindles* (2017), a translation of the oldest surviving Chinese collection of fraud stories from the Ming dynasty; and *China's Chaplin* (2019), a translation of the comic works of Xu Zhuodai. He has also translated more than two dozen early Chinese films and, in support of his research, founded the Chinese Film Project – an educational initiative comprising an online course, a website, and what is currently the world's largest freely accessible collection of early Chinese films with English subtitles. (Chinese Film Classics, 2021)

The Age of Irreverence offers a novel perspective on China's transitional period from the 1890s to the 1930s. Against the backdrop of political instability, dynastic decline, and the rapid expansion of the print market, Rea argues that public discourse of this era was far richer in comic expression than conventional historiography has acknowledged. Rather than portraying China's entry into modernity as defined primarily by national trauma and intellectual gravity, he documents a flourishing culture of laughter rooted in five key comic modes: jokes (xiaohua), play (youxi), mockery (maren), farce (huaji), and humour (youmo). The study traces the evolution of these modes – from the aggressive irreverence of the early 1900s, which served as a vehicle for political criticism and social resistance, to the deliberate cultivation of a more refined concept of humour championed by Lin Yutang and his journal *The Analects Fortnightly* in the 1930s. Drawing on a wide range of neglected sources – parodic verse, caricature, satirical prose, and popular entertainment – Rea shows how laughter functioned not merely as a palliative but as a mechanism of cultural production that played a direct role in shaping of Chinese modernity. (MCLC Resource Center)

2.2. Lexico-semantic field theory and its application to the translation of emotive vocabulary

The foundation of this analysis is Christopher Rea's *The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China*. Given that the book focuses on the study of humour, it contains a wide array of emotionally charged vocabulary. A recurrent theme running through both the text and the broader cultural tradition it examines is the interplay between "laughter" and "tears" – concepts presented not as simple opposites but as a closely linked pair: tragic events often serve as the basis for jokes, and tears appear within comic situations. To account for this richness systematically, the present study adopts a lexical-semantic field methodology, which enables the vocabulary denoting laughter and tears to be viewed not as a random assortment of words but as a structured system of semantically related lexemes. Within such a field, each word occupies a precise position in relation to others, and this relational logic provides the translator with a principled basis for identifying semantic and stylistic nuances in the source text and selecting the most appropriate equivalents in Ukrainian.

The theoretical origins of this approach trace back to the German linguist Jost Trier. In the early 1930s, Trier proposed a fundamental shift in how the lexicon should be understood: rather than studying words in isolation, he argued that linguistic units exist in human consciousness exclusively as part of a network of interconnections, and that the meaning of any given word is determined by its position within that network. He did not use the term "semantic field" as it is understood today, but spoke instead of the "linguistic field" – a semantically and hierarchically organised fragment of a language's lexical composition at a given synchronic stage, in which the weight and function of each element depends entirely on its relationship to others. To capture this structure, Trier proposed the metaphor of a mosaic: words within a field fit closely together, forming a continuous conceptual surface in which no space is left uncovered and no element exists independently of its neighbours. Any change in one unit – a shift in meaning, the emergence of a new lexeme, or the disappearance of an existing one – inevitably disrupts this balance and triggers a restructuring of the entire system (Trier, 1931).

The subsequent development of field theory in linguistics brought greater terminological precision and broader conceptual scope. In the contemporary Ukrainian linguistic tradition, a semantic field is described as "a set of linguistic units, predominantly lexical, united by a common meaning, a single concept, or the functional similarity of the phenomena they denote" (Єрмоленко, с. 131, 2001). This formulation shifts the emphasis from purely structural interdependence – which was central to Trier's account – towards conceptual and functional affinity, making the common semantic core, rather than systemic contrast alone, the decisive criterion for membership in a field.

A more explicitly structural approach is offered by O. I. Bondar, who defines the lexico-semantic field as "a relatively autonomous set of lexemes united by a common hyperseme," adding that "the meaning of an individual word is revealed through its contrast with other components of the lexico-semantic field, which can be viewed structurally as a lexical-semantic paradigm" (Бондар, с. 220, 2006). Here, semantic actualization is understood as an inherently relational process: the conceptualization of "victory," for instance, necessarily implies the simultaneous activation of adjacent and opposing terms such as "defeat" or "surrender." Both Bondar and the tradition stemming from Trier thus agree that no lexeme carries its meaning in isolation – it is defined by what surrounds it.

As O. I. Bondar's definition implies, the internal structure of a lexico-semantic field is organised around a common hyperseme, which serves as its primary unifying core – the semantic denominator that binds all elements of the field together. In contemporary linguistic research, an "archiseeme, or hyperseeme, can be interpreted as the main cognitive feature objectified in the semantics of a language sign" (Черемисіна, с. 8, 2021). It is this conceptual anchor that connects

a diverse set of lexemes within a single field, regardless of their individual stylistic, morphological, or contextual differences.

A further dimension is introduced by O. O. Selivanova, who places particular emphasis on the internal architecture of the field. Defining it as "a paradigmatic grouping of lexical units of a particular part of speech based on a shared integral component of meaning – the archiseme" (Селіванова, с. 281, 2008), she identifies two primary structural zones that regulate the distribution of words within the system:

- **The centre (core):** the most prevalent, neutral vocabulary that explicitly and unambiguously articulates the fundamental concept, devoid of superfluous emotional or stylistic nuances.
- **The periphery:** a broader, more flexible zone encompassing words that share the core meaning but carry specific stylistic, expressive, or contextual colouring (Селіванова, 2008).

The centre-periphery distinction is important precisely because it explains how a single field can contain considerable lexical diversity without losing its internal coherence. It accounts for the presence of seemingly distant lexemes that are nevertheless united by a shared conceptual anchor – and it is the periphery, in particular, that allows the analysis to extend beyond direct synonyms and incorporate the contextually varied vocabulary characteristic of literary texts.

Drawing on Kocherhan's comprehensive account of lexico-semantic organisation, the following definition is adopted as the working framework for this study. Lexical-semantic fields are "the largest paradigmatic groupings, characterized by the grouping of words based on the similarity or difference of their meanings," and "the primary focus of research into the lexicon of lexical-semantic groups is the word as the primary unit of language in all its semantic relationships within the language system" (Кочерган, с. 137, 2010). As Kocherhan further specifies, a lexico-semantic field is distinguished by three structural layers: a core, "which contains the generic seme capable of substituting for other words in the field"; a centre, comprising "words with an integral meaning – that is, words that are similar in meaning to the generic seme and are similar to one another"; and a periphery, "consisting of words distant from the generic seme, which instead specify the meaning of the entire lexico-semantic field" and may simultaneously belong to neighbouring fields, thereby creating lexical-semantic integrity across the system as a whole. The internal hierarchy of the field consists of lexico-semantic groups, which in turn consist of smaller microsystems – synonymic series, antonymic pairs, hypernyms and hyponyms, and converses. Crucially, each individual unit of a lexico-semantic field "must differ from other units of the same field by at least one distinguishing feature," and all units are united by a common archiseme expressed by a lexeme with a generalized meaning (Кочерган, 2010).

With this framework in place, it becomes possible to define the two fields at the centre of this analysis. As P. N. Johnson-Laird and Keith Oatley established in their foundational semantic analysis of the emotional lexicon, many words that speakers associate with emotion refer not to emotions as such, but to their bodily expressions – "laughter, smiling, crying, tears, frown" – which form a distinct sub-layer of the broader affective vocabulary (Johnson-Laird & Oatley, p. 87, 1989). This observation is significant for the present study: it means that the lexemes under investigation are not simply names for emotional states but encode the physiological and behavioural manifestations through which those states are expressed. It follows that the lexico-semantic field of "Laughter" and the lexico-semantic field of "Tears" can be treated not only as fields of emotive vocabulary but as fields that simultaneously capture the underlying emotions they express – and it is those underlying emotions, joy and sadness, that give the two fields their conceptual anchors.

In the scholarly literature on emotion, joy – the emotional basis of laughter – is consistently identified as one of a small set of basic human emotions, characterised by its positive valence and its capacity to manifest through visible physiological responses, most notably laughter and smiling (Johnson-Laird & Oatley, 1989). Sadness – the emotional

foundation of tears – is understood as an adaptive emotional response typically associated with loss, grief, helplessness, and sorrow, characterised by specific behavioural patterns including social withdrawal and, most visibly, weeping (Lench et al., 2019). Importantly, both emotions are not simply internal states: they are inherently social and communicative phenomena, made legible to others through the very vocabulary that constitutes the fields under study.

The relationship between these two emotional poles is not one of simple opposition. As the broader literature on humour has shown, laughter does not always signal joy, nor tears only sadness. In the linguistic study of humour, the term has come to function as a broad technical designation covering anything that may be perceived as funny, amusing, or laughable – a definition that encompasses forms ranging from benign play to aggressive mockery (Attardo, 2020). This breadth is precisely what makes the lexico-semantic field of "Laughter," as it appears in Rea's text, a field of considerable internal complexity.

In the context of the present study, the lexico-semantic field of "Laughter" is understood to include all lexical units whose archiseme can be identified as the concept of laughter – a physiological and social phenomenon encompassing the expression of amusement, joy, or derision through vocal, facial, and bodily means. This broad archiseme, articulated in the Merriam-Webster Dictionary's definition of laugh as "to show emotion (such as mirth, joy, or scorn) with a chuckle or explosive vocal sound" accommodates not only direct physiological designations but also the cultural forms and social functions of the comic (Merriam-Webster, 2026). The field therefore organises itself around three lexico-semantic sub-groups: core lexemes denoting primary physiological manifestations (e.g., laughter, smile); lexemes denoting genres, forms, and means of comic expression (e.g., joke, farce, parody, caricature); and lexemes with negative connotations, deployed as instruments of social aggression or contempt. This third sub-group requires particular attention: as Hempelmann and Gironzetti demonstrated in their interlingual study of the lexico-semantic field LAUGH, the vocabulary of laughter consistently encodes an aggressive dimension – marking behaviours that are "concealed" or oriented toward social dominance and ridicule (Hempelmann & Gironzetti, 2015) – and it is precisely this dimension that lexemes such as sneer, mockery, and derision occupy in the present corpus.

The lexico-semantic field of "Tears" is defined by the archiseme tears – understood as the physiological manifestation of grief, sorrow, or intense emotional distress, and the broader vocabulary of suffering and lamentation associated with it. The field's core lexemes denote primary acts of crying (e.g., weep, wail, cry). As the Merriam-Webster Dictionary's entry on weep notes, to weep is "to express deep sorrow for usually by shedding tears," with established variants including sobbing, bawling, and wailing – each marking a distinct intensity or social register of the same core physiological process (Merriam-Webster, 2026). The periphery of the field extends to lexemes expressing the emotional and psychological states that precipitate tears, ranging from sorrow and anguish to trauma and agony, as well as situational descriptors of painful circumstances. Sadness – the dominant emotional underpinning of this field – has been described in the scientific literature as an adaptive response characterised by specific behaviours and cognitive processes that may last from seconds to hours, ranging in intensity from quiet dejection to acute grief (Lench et al., 2019). This intensity gradient maps directly onto the internal organisation of the field, from core lexemes of weeping to peripheral lexemes of prolonged emotional suffering.

Together, these two fields form the contrasting lexico-semantic fields of "Laughter" and "Tears" that structure the analytical chapter of this study. In Rea's text, the two fields are not simply opposed but stand in a relation of dynamic interdependence, in which laughter and tears frequently presuppose, accompany, or give rise to one another.

Having established the theoretical and conceptual parameters of the two fields, it remains to outline the translational framework applied in their analysis. The translation techniques employed in rendering the selected lexemes from Rea's text into Ukrainian are classified according to the taxonomy developed by Molina and Albir. The analysis of the sample reveals

nine distinct techniques. The following techniques are attested in the sample and will be applied in the analysis of the translation:

1. **Established equivalent**, defined as "the use of a term or expression recognized (by dictionaries or language in use) as an equivalent in the TL" (Molina & Albir, 2002, p. 510). This technique applies to the majority of core lexemes in both fields, where Ukrainian possesses direct, lexicographically stable counterparts: *laughter* – сміх, *tears* – сльози, *smile* – посмішка, *mockery* – глузування.
2. **Calque**, defined as "a literal translation of a foreign word or phrase; it can be lexical or structural" (Molina & Albir, 2002, p. 510). It appears where the internal structure of the English compound or phrase is reproduced directly in Ukrainian: *Cold Laugh* – Холодний сміх, *The passionate weeper* – Пристрасний плакальник, *bitter smile* – гірка посмішка.
3. **Literal translation**, defined as translating "a word or an expression word for word" (Molina & Albir, 2002, p. 510). It is employed where the source phrase maps onto the target language without requiring structural or semantic adjustment: *selling smiles* – продавали свої посмішки, *tragic stories* – трагічні історії, *inexpressible sorrow* – невимовного смутку.
4. **Modulation**, defined as "a change of the point of view, focus or cognitive category in relation to the ST; it can be lexical or structural" (Molina & Albir, 2002, p. 510). It occurs where direct translation would produce a semantically imprecise or stylistically awkward result: *mirth* – веселощів (shift from internal emotional state to its outward social expression), *pain* – сум (physical sensation reframed as emotional state).
5. **Particularization**, defined as "the use of a more precise or concrete term" (Molina & Albir, 2002, p. 510). It is applied where the source lexeme is semantically broader than its most contextually appropriate Ukrainian equivalent: *funny stories* – гуморески, *cartoons* – карикатури.
6. **Generalization**, defined as "the use of a more general or neutral term" (Molina & Albir, 2002, p. 510). It appears where the English term carries a narrower or more culturally specific meaning that lacks a precise Ukrainian equivalent: *snicker* – сміх.
7. **Naturalized borrowing**, a sub-type of borrowing in which the source term is adjusted "to fit the spelling rules in the TL" (Molina & Albir, 2002, p. 510). It is used for terms that have established loanword forms in Ukrainian: *farce* – фарс, *trauma* – травма, *agony* – агонія, *Humorists* – Гумористи.
8. **Amplification**, defined as "the introduction of details that are not formulated in the ST" (Molina & Albir, 2002, p. 510). It is applied where the target-language rendering requires an additional semantic component to convey meaning implicit in the source: *Sneer* – Глузливий посміх (the evaluative adjective makes explicit the connotation of contemptuous mockery encoded in the English).
9. **Reduction**, defined as "the suppression of a ST information item in the TT" (Molina & Albir, 2002, p. 510). It appears where a multi-word English expression can be rendered by a single Ukrainian lexeme without significant loss of meaning: *displays of tears* – плач, *film comedies* – кінокомедії.
10. **Description**, defined as "the replacement of a term or expression with a description of its form or/and function" (Molina & Albir, 2002, p. 510). It is used for culturally or lexically opaque items that lack any established equivalent in the target language: *Wisecracks* – Дотепні жарти.

In conclusion, establishing the theoretical framework of lexico-semantic fields provides the necessary foundation for analyzing the translation of emotive vocabulary of Christopher Rea's book. Conceptualizing "Laughter" and "Tears" as interconnected, contrasting concepts – structured around their respective archisemes, cores, and peripheries – reflects the thematic and structural logic of the source text, where the comic and the tragic are in constant dynamic relation. Furthermore, the selected classification of translation techniques serves as the primary

methodological tool for handling the semantic shifts and stylistic nuances within the Ukrainian rendition of these fields.

2.3. Analysis of translation techniques applied to the contrasting lexico-semantic fields of "Laughter" and "Tears"

The sample of 103 lexical units drawn from Christopher Rea's *The Age of Irreverence* was compiled according to the lexico-semantic field methodology outlined in the preceding section and distributed across four sub-groups: core lexemes of laughter, genres and forms of laughter, lexemes of negative laughter, and core lexemes of tears. The approach to translation depends on the sub-group so the analysis will be organised accordingly, with each section examining the dominant translation techniques and illustrating them with examples drawn from the source text and our Ukrainian translation.

Core lexemes of laughter constitute 31.5% of the total sample (28 units) and represent the most semantically central vocabulary of the lexico-semantic field of "Laughter": direct designations of the physiological act and emotional state of laughing, smiling, and amusement. **Established equivalent** accounts for the largest share of translations within this sub-group (53.6%). This reflects the broad semantic overlap between English and Ukrainian in the domain of emotional and comic vocabulary: the core of the lexico-semantic field of "Laughter" occupies comparable conceptual territory in both languages, and Ukrainian possesses lexicographically stable equivalents for its primary designations: *laugh* – сміятися, *smile* – посмішка, *amusing* – кумедне, *sense of humor* – почуття гумору.

The remaining techniques show where this overlap does not extend. **Modulation** (14.3%) produces one of the interesting cases. Consider the translation of *mirth*:

"[...] artists have been adept at comic alchemy, converting toxic politics into nourishment for cultures of *mirth*." (Rea, p. 4) – "[...] митці майстерно володіють комічною алхімією, перетворюючи токсичну політику на поживу для культури **веселошів**."

Mirth denotes a particular quality of joyful, often collective laughter – a word with an elevated, literary register in English. Its Ukrainian rendering as *веселоші* shifts the focus from an internal emotional state to its outward, social expression, reflecting a change in cognitive category from feeling to behaviour. This is a characteristic instance of modulation, where the semantic perspective is adjusted to suit the expressive norms of the target language.

Generalization (3.6%) is illustrated by the rendering of *snicker*:

"What a person does with the 'uninvited *snicker*,' E. B. White wrote [...]." (Rea, p. 7) – "Е. Б. Вайт казав, що те, як людина поводиться зі своїм «непроханим **сміхом**» [...]."

Snicker designates a specifically suppressed, half-concealed laugh, often tinged with mockery – a distinction that English encodes lexically but Ukrainian does not. In the absence of a single Ukrainian term carrying the same connotation, the broader сміх was selected as the most natural available equivalent. This constitutes generalization, where the narrower source term is rendered by a more neutral target-language lexeme.

Reduction (10.7%) is employed where multi-word English expressions are compressed into single Ukrainian verbs: *to give an inadvertent laugh* – ненавмисно посміхнутися, *to break into laughter* – розреготатися. The semantic content of the source phrase is concentrated into a lexeme that carries the meaning implicitly rather than analytically, reflecting a broader tendency in Ukrainian literary prose toward verbal economy in the expression of emotional states.

Description (3.6%) is applied in the translation of the journal title *Wisecracks*:

"In his 1906 preface to *Wisecracks*, he tells readers:" (Rea, p. 16) – "У передмові до «Домених жартів» 1906 року він пише читачам:"

Wisecracks is a title of comedic journal with strong colloquial connotations of sharp, clever humour. Since no Ukrainian equivalent exists that carries the same register in equally

condensed form, we rendered it as *Дотенні жарти* by means of description (3.6%), making the meaning of the title directly accessible to the target-language reader.

The sub-group of **genres, forms, and means of laughter** comprises 28 units (31.5%) and encompasses the vocabulary of comic cultural production: literary and theatrical genres, artistic forms, and the social vehicles through which laughter is organised and transmitted. This sub-group shows the greatest internal diversity of techniques, with no single approach dominant to the same degree as in the core sub-group – established equivalent accounts for only 28.6%, while particularization, modulation, and naturalized borrowing each contribute 14.3%.

Particularization (14.3%) reflects the fact that English genre terminology in the source text is often broader or more neutral than the closest Ukrainian equivalent, which carries more specific generic meaning:

"*The Shun Pao examples, to begin with, might be better called funny stories*" (Rea, p. 8) – "*Приклади з «Шун Пао», по-перше, краще назвати гуморесками*"

Funny stories is a descriptive compound with no fixed generic status – it denotes any short narrative with humorous intent. *Гуморески*, by contrast, is a specific Ukrainian literary genre designation, carrying associations with a well-developed tradition of short comic prose. Our translation choice narrows the source term to a specific Ukrainian genre designation, making the text more precise for a Ukrainian reader. In selecting *гуморески*, we opted for a term with established cultural associations in the target-language literary tradition, which allows the reader to situate the material within a familiar generic context.

Calque (7.1%) is employed for the culturally specific Chinese genre term *joke novel*:

"[...] *the journalistic genre of the 'joke novel' helped to establish the joke as a symbol of the blurry lines between the real and the fake*" (Rea, p. 10) – "*журналістський жанр «жартівливого роману» допоміг утвердити жарт як символ розмитих меж між реальним і вигаданим*"

The structure of the English compound is reproduced directly: *joke* – *жартівливий*, *novel* – *роман*. Since *joke novel* is a term being introduced by Rea himself to describe an unfamiliar Chinese genre, the calque preserves the foreignness of the concept – the term is deliberately opaque in English, and the translation reflects this by constructing an equivalent that is similarly transparent in its composition yet equally unfamiliar.

Modulation (14.3%) is illustrated by the rendering of *mockery* in the chapter title context:

"*The English terms found in the chapter titles – [...] mockery, farce, and humor – are not direct translations.*" (Rea, p. 9) – "*Українські терміни, що зустрічаються у назвах розділів – [...] пародії, фарс та гумор – це не прямі відповідники.*"

Here *mockery* is rendered not as *глузування* – its established equivalent elsewhere in the sample – but as *пародії*, a genre designation. The shift reflects the specific context of Rea's discussion of comic forms, where *mockery* refers not to the social act of mocking but to a mode of satirical expression. We interpreted this as a modulation of cognitive category, adjusting the focus from behaviour to form in accordance with the genre-oriented framing of the chapter title.

Naturalized borrowing (14.3%) is the dominant technique for terms that have established loanword equivalents in Ukrainian: *farce* – *фарс*, *comedy* – *комедію*, *anecdotes* – *анекдоти*, *Humorists* – *Гумористи*. In each case, the English term is adapted to Ukrainian phonetics and morphology without semantic alteration. The frequency of this technique in the genres sub-group – higher than in any other – reflects the degree to which the vocabulary of comic forms in Ukrainian has historically been shaped by European borrowings.

The sub-group of **negative laughter** is the smallest in the sample (9.0%, 8 units), yet it presents the most varied set of translational challenges within the lexico-semantic field of "Laughter." It encompasses lexemes that deploy laughter as an instrument of social aggression, contempt, or hierarchical assertion – the vocabulary of sneering, mocking, and bitter amusement. **Established equivalent** dominates at 50.0%, with multiple English terms – *mockery*, *derision*, *to mock*, *derisive* – converging on the single Ukrainian root *глузування/глузувати/глузливий*. This

convergence reflects a structural asymmetry between the two languages: where English differentiates lexically within the field of contemptuous laughter, Ukrainian relies on a single derivational cluster to cover the same semantic range.

The remaining cases involve more complex translational decisions. **Amplification** is illustrated by the rendering of *Sneer*:

"[...] they combined their *noms de plume* into a *Cold Laugh*, or **Sneer**." (Rea, p. 3) – "вони об'єднали свої псевдоніми в «Холодний сміх», або «Глузливий посміх»."

Sneer here is not a common noun but a proper title – the combined pen name of two authors, chosen as a deliberate artistic statement. The English word carries its full connotative weight: a sneer is a particular kind of contemptuous half-smile, immediately legible to an English reader. The Ukrainian translation *Глузливий посміх* introduces an additional lexical element (*глузливий* – *mocking, derisive*) that makes this connotation explicit. This is amplification: information implicit in the source is given overt linguistic form in the target, justified both by the absence of a single Ukrainian word with the same register and by the fact that the term functions as a proper title.

Calque is employed in the translation of *bitter smile*:

"[...] it testified to the resilience of the Chinese people, their ability to 'make merry amidst their bitter lives' [...], to allow themselves a '**bitter smile**'" (Rea, p. 7) – "це свідчило про стійкість китайського народу, його здатність «веселитися серед гіркого життя» [...], дозволяти собі «гірку посмішку»"

The structural correspondence of the calque (*bitter* – *гірка*, *smile* – *посмішка*) is here not merely a formal solution but a semantically precise one: the oxymoronic quality of *bitter smile* – laughter that carries pain – is fully preserved in the target language, where *гірка посмішка* carries the same paradoxical charge. The calque is well-suited here in that *гірка посмішка* functions as a natural Ukrainian collocation, preserving both the oxymoronic structure and the evaluative charge of the source expression without requiring further explanation.

The sub-group of **core lexemes of tears** comprises 25 units (28.0%) and is the most lexically diverse in terms of technique distribution: literal translation and naturalized borrowing each account for 20.0%, established equivalent for 24.0%, and modulation for 16.0% – a notably more even spread than in the laughter sub-groups. This distribution reflects the fact that the vocabulary of grief and suffering in Rea's text is semantically more varied and contextually more embedded than the vocabulary of laughter.

The **calque** *The passionate weeper* – *Пристрасний плакальник* warrants closer attention:

"**The passionate weeper**, as Liu styles himself, invites readers to join him in weeping." (Rea, p. 1) – "«Пристрасний плакальник», як називає себе Лю, запрошує читачів приєднатися до нього в риданні."

Weeper is an unusual English lexeme – slightly archaic, strongly literary. Its Ukrainian equivalent *плакальник* is similarly marked: an archaic or elevated word, evoking the tradition of professional mourners. The calque preserves both the structural composition and the elevated register of the original, and the word choice is particularly apt because *плакальник* carries an overtone of ritual, public grief that matches the performative quality of Liu's self-presentation in the text.

Modulation produces one of the most significant semantic shifts in the entire sample in the translation of *pain*:

"But actually, this is a tale of not **pain**, but delight." (Rea, p. 2) – "Але насправді це історія не про сум, а про радість."

Pain in English encompasses both physical suffering and emotional distress. In this context, the physical dimension is clearly not intended, yet the word retains a degree of bodily immediacy absent from its Ukrainian rendering. The Ukrainian *сум* (sadness, melancholy) designates a purely emotional, reflective state, more specifically psychological in register. This modulation shifts the cognitive category from sensation to mood, bringing the Ukrainian

rendering closer to the introspective tone characteristic of literary prefaces in the target-language tradition

Literal translation (20.0%) is frequent in this sub-group because much of the vocabulary of tears appears in contexts where the source structure maps naturally onto Ukrainian:

tragic stories – трагічні історії, plaintive preface – жалісливу передмову, Selling tears – продаж сліз, inexpressible sorrow – «невимовного смутку».

Both the lexical components and the syntactic structure have direct Ukrainian counterparts, making literal translation the most economical and precise option available.

Reduction is illustrated by the following example:

"*The Chinese Communist Party turned **displays of tears** into a political ritual*" (Rea, p. 3) – "*Комуністична партія перетворила **плач** на політичний ритуал*"

Displays of tears is a compound noun phrase in which *displays* encodes the public, performed dimension of the weeping described. This construction has no natural single-word equivalent in Ukrainian, where the act and its performative framing are not lexically integrated in the same way. We therefore rendered it as *плач* by means of reduction, compressing the source phrase into a noun that denotes the weeping itself. The performative dimension, while not retained lexically, is recoverable from the broader political context of the passage.

Naturalized borrowing (20.0%) accounts for terms with established loanword equivalents in Ukrainian: *trauma – травми, agony – агонії, dramatic – драматичному, anguished frustration – болісної фрустрації*. As in the genres sub-group, this technique is productive where the English term has already entered Ukrainian through earlier borrowing, rendering further adaptation unnecessary.

In conclusion, an analysis of 89 lexical units from the "Laughter" and "Tears" lexico-semantic fields showed that the choice of translation technique depends directly on the semantics of the word. The most frequently used approach was the established equivalent (38.2%), indicating the presence of shared basic concepts for describing emotions in both languages. Modulation (15.7%) was used where English and Ukrainian view the same emotional state differently. Naturalized borrowing (11.2%) and literal translation (9.0%) proved to be the most effective for rendering the names of literary genres. Other techniques (particularization, calque, reduction, etc.) were used less frequently to address specific translation difficulties. Overall, rendering emotive vocabulary requires flexibility: the choice of a specific transformation is always dictated by the context and the availability of appropriate cultural equivalents in the target language.

Conclusions

The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China by Christopher Rea is a work of cultural and literary history that examines the development of comic culture in China from the 1890s to the 1930s, tracing the evolution of five key comic modes – jokes, play, mockery, farce, and humour – against the backdrop of political instability and the rapid expansion of the print market. The text is built around a rich and culturally specific vocabulary of laughter and grief, which presented a distinctive set of challenges for translation into Ukrainian.

The translation of a fragment of the source text constituted the first stage of the present project and required sustained engagement with terminology relating to Chinese comic genres, literary forms, and emotional expression, much of which has no established Ukrainian equivalent and called for principled translational decision-making throughout.

In the theoretical section of the study, the structural and semantic features of the lexico-semantic fields of "Laughter" and "Tears" were examined on the basis of field theory as

developed by J. Trier and elaborated in the Ukrainian scholarly tradition by M. Kocherhan, O. Bondar, O. Selivanova, S. Yermolenko, and others. The lexico-semantic field of "Laughter" was defined by the archiseme of laughter as a physiological and social phenomenon and found to organise itself into three sub-groups: core lexemes, lexemes denoting genres and forms of the comic, and lexemes with negative connotations. The lexico-semantic field of "Tears" was defined by the archiseme of tears as a manifestation of grief and emotional suffering, comprising a core of weeping lexemes and a periphery of emotional and situational descriptors. The two fields were established as structurally contrastive yet dynamically interdependent, in accordance with the logic of the source text. The translation techniques applicable to the sampled vocabulary were identified according to Molina and Albir's (2002) taxonomy.

In the analytical section, 89 lexical units were sampled and distributed across the four sub-groups. The analysis demonstrated that established equivalent is the dominant technique overall (38.2%), reflecting the broad lexico-semantic overlap between English and Ukrainian in the domain of emotional and comic vocabulary. Modulation ranked second (15.7%) and proved most productive at the semantic boundaries of the two fields, where the languages conceptualise emotional states from differing cognitive angles. Naturalized borrowing (11.2%) and literal translation (9.0%) were prominent where borrowed terminology or direct structural correspondence was available, while particularization (7.9%) and calque (6.7%) characterised cases involving genre terminology and culturally specific compound expressions respectively. Less frequent techniques – reduction, generalization, amplification, and description – appeared selectively in response to specific lexical and cultural constraints.

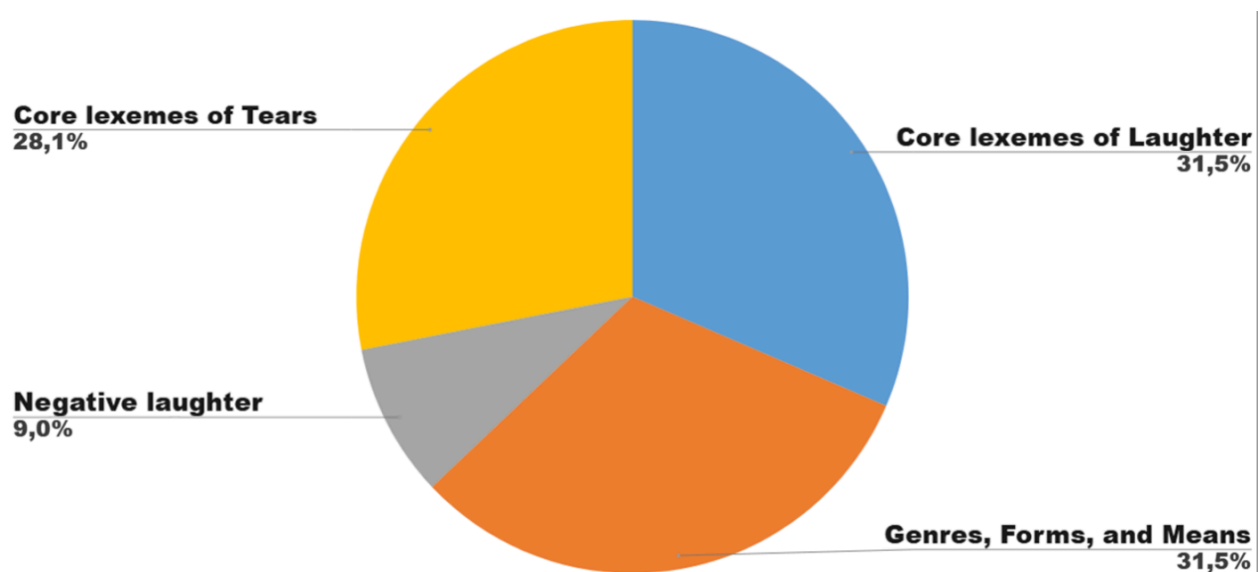
The distribution of techniques varied across sub-groups, with the genres and forms sub-group showing the greatest internal diversity and the core laughter sub-group the highest degree of direct equivalence. These patterns indicate that the translation of emotive and comic vocabulary is a contextually motivated process, in which technique selection is determined by the degree of lexico-semantic correspondence between the languages, the register of the source term, and the cultural availability of target-language equivalents.

Further research could extend the lexico-semantic field methodology to other domains of emotive vocabulary in English-language scholarship on Chinese cultural history, or apply a comparative approach to examine how the same vocabulary is rendered in translations into other European languages.

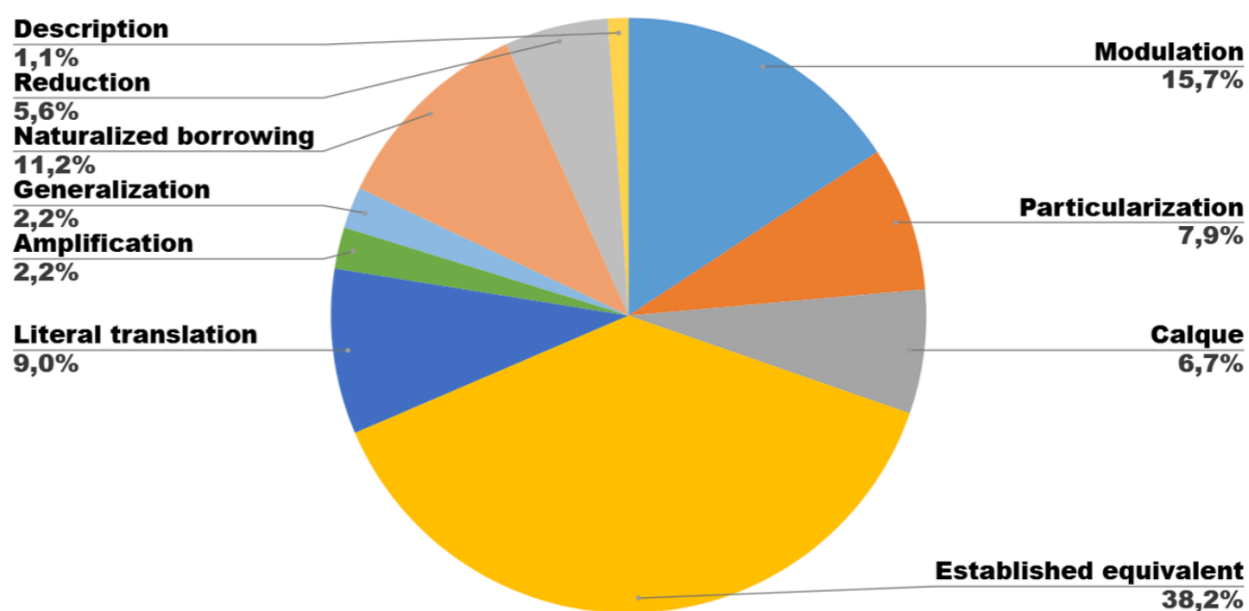
List of References

1. Attardo, S. (2020). *The linguistics of humor: An introduction*. Oxford University Press.
2. Бондар, О. І., Карпенко, Ю. О., & Микитин-Дружинець, М. Л. (2006). *Сучасна українська мова: Фонетика. Фонологія. Орфоенія. Графіка. Орфографія. Лексикологія. Лексикографія*. Академія.
3. Chinese Film Classics. (n.d.). *Welcome to the Chinese Film Classics project*. Retrieved May 11, 2026, from <https://chinesefilmclassics.org/about/>
4. Department of Asian Studies, University of British Columbia. (n.d.). *Christopher Rea*. Retrieved May 11, 2026, from <https://asia.ubc.ca/profile/christopher-rea/>
5. Єрмоленко, С. Я. (Ред.). (2001). *Українська мова: Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів*. Либідь.
6. Hempelmann, C. F., & Gironzetti, E. (2015). An interlingual study of the lexico-semantic field LAUGH in Ken Kesey's *One Flew over the Cuckoo's Nest*. *Journal of Literary Semantics*, 44(2), 141–167. <https://doi.org/10.1515/jls-2015-0008>
7. Johnson-Laird, P. N., & Oatley, K. (1989). The language of emotions: An analysis of a semantic field. *Cognition & Emotion*, 3(2), 81–123.
8. Кочерган, М. П. (2010). *Вступ до мовознавства* (6-е вид.). Академія.
9. Lench, H. C., et al. (2019). The neuroscience of sadness: A multidisciplinary synthesis and collaborative review. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*. <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2018.09.001>
10. MCLC Resource Center. (2017, April 28). *The Age of Irreverence wins Levenson Prize*. Retrieved May 11, 2026, from <https://u.osu.edu/mclc/2017/04/28/the-age-of-irreverence-wins-levenson-prize/>
11. Merriam-Webster. (2026). Laugh. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Retrieved May 21, 2026, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/laugh>
12. Molina, L., & Hurtado Albir, A. (2002). Translation techniques revisited: A dynamic and functionalist approach. *Meta*, 47(4), 498–512.
13. Rea, C. (2015). *The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China*. University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1963383>
14. Селіванова, О. О. (2008). *Сучасна лінгвістика: Напрями і проблеми*. Довкілля–К.
15. Trier, J. (1931). *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes: Die Geschichte eines sprachlichen Feldes. Von den Anfängen bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts* (Bd. 1). Winter.
16. Черемисіна, Г. О. (2021). *Об'єктивація лінгвокультурного концепту WEALTH інноваційними одиницями в американській мовній картині світу*. [Дисертація, Запорізький національний університет]. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Novfil_2019_75_17

Appendix A
Lexico-semantic groups in *The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China*



Appendix B
Techniques of translating lexico-semantic fields of laughter and tears in the translation of *The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China*



Summary

The research paper addresses the concept of lexico-semantic fields, specifically focusing on the contrasting paradigms of "laughter" and "tears," their structural features, and the translation techniques employed to render this emotive vocabulary. The analysis is based on the monograph *The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China* by Christopher G. Rea and its translation into Ukrainian. As this is a historical and cultural study exploring the comic culture of China from the 1890s to the 1930s—a period of profound social upheaval—the text makes frequent use of emotionally and socially marked vocabulary to depict the dynamic relationship between the comic and the tragic. This research paper is of particular value to linguists and translation scholars, especially those interested in the translation of academic non-fiction and emotive language. The translation of historical and cultural studies into Ukrainian provides new opportunities for cross-cultural exchange of knowledge.

Keywords: *lexico-semantic field, emotive vocabulary, translation techniques, comic culture, cultural adaptation.*

Анотація

У дослідженні розглядається поняття лексико-семантичних полів, зокрема контрастних парадигм «сміху» та «сліз», їхні структурні особливості, а також перекладацькі техніки, що застосовуються для відтворення цієї емотивної лексики. За основу аналізу взято монографію Крістофера Рі «Епоха непоштивості: нова історія сміху в Китаї» (*The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China*) та її переклад українською мовою. Оскільки це історико-культурне дослідження, що вивчає комічну культуру Китаю 1890–1930-х років (періоду глибоких соціальних потрясінь), у тексті часто вживається емотивно та соціально маркована лексика для відображення динамічного зв'язку між комічним і трагічним. Це дослідження становить особливу цінність для лінгвістів та перекладознавців, насамперед тих, хто цікавиться перекладом науково-популярної літератури та емотивної лексики. Переклад історико-культурних розвідок українською мовою відкриває нові можливості для міжкультурного обміну знаннями.

Ключові слова: *лексико-семантичне поле, емотивна лексика, перекладацькі техніки, комічна культура, культурна адаптація.*