

中國幽默藝術論

薛宝琨 著



题 签 范 曾
责任编辑 郎忆倩
封面设计 虞海尧
责任校对 韦 伟

432

中国幽默艺术论

薛宝琨著

浙江人民出版社出版

安徽黄山市印刷总厂印刷

浙江省新华书店发行

开本850×1168 1/32 印张13.625 插页2 • 字数30万

1989年12月第一版

1989年12月第一次印刷

印数1—1, 350

ISBN 7-213-00434-6

K·105 定价: 5.00元

BF36128

目 录

先秦古优的产生和影响.....	(1)
唐代参军戏的喜剧风范.....	(14)
唐宋前后名优幽默情貌.....	(28)
宋杂剧——成熟的滑稽戏.....	(56)
宋金南戏和《张协状元》.....	(65)
元杂剧的喜剧意识.....	(81)
明传奇的抒情情调.....	(94)
地方戏和折子戏的魅力.....	(110)
民间小戏的生活情趣.....	(122)
唐宋“说话”伎艺.....	(133)
说书艺术的“使砌”.....	(153)
民间说部的“书筋”.....	(160)
说部名篇——《皮五辣子》.....	(174)
“杨西厢”的幽默情境.....	(190)
民间曲艺的情趣.....	(202)
情歌的盎然意趣.....	(218)



B 33970

关于讽刺歌谣·····	(233)
民间笑话概貌·····	(241)
汉族机智人物·····	(259)
阿凡提的美学价值·····	(273)
二人转的“说口”·····	(288)
相声艺术的源流·····	(303)
相声美学历程·····	(325)
笔记小品和文人幽默·····	(335)
文人幽默的形式和手段·····	(355)
《儒林外史》和讽刺小说·····	(396)
“志怪”和《聊斋志异》·····	(413)
答编辑部问——后记·····	(425)

先秦古优的产生和影响

优是我国一切文学艺术的总源，也是我国幽默和喜剧艺术的祖先。做为一个独立的社会阶层，优基本上处于奴隶地位，并且是由原始公社转入奴隶社会的产物。从承继关系分析，优是由巫中分化出来的。而巫则是初民社会原始宗教的产物。当人类同动物世界区分开来，有了一定征服自然的能力但自我意识还相当孱弱幼稚时，便认为他们周围的一切自然现象也如同人类一样是有灵魂和感情的，这便是“万物有灵论”——初民的泛神意识。正如费尔巴哈在《宗教的本质》中所述：“人本来并不把自己与自然分开，因此也不把自然与自己分开，所以他把一个自然对象在他身上所激起的那些感觉，直接看成了对象本身的性态。有益的、好的感觉和情绪，是由自然的好的、有益的东西引起的；坏的、有害的感觉，象冷、热、饿、痛、病等，是由一个恶的东西，或者至少是由坏心、恶意、愤怒等状态下的自然引起的。因此，人们不由自主地、不知不觉地——亦即必然地，……一将自然的东西弄成了一个心情的东西，弄成了一个主观的，亦即人的东西。……把自然当成一个宗教的、祈祷的对象，亦即当成一个可以由人的心情、人的祈请和侍奉而决定的对象了。人使自然与他的心情同化，使自然从属于他的情欲，这样，他当然就把自然弄成顺从他、服从他的了；未开化的自然人

不仅使自然具有人的动机、癖好和情欲，甚至把自然物体看成真正的人。”^①于是，人也就把自然想象为超自然的种种神灵，而沟通人与神之间关系的桥梁，便是表示畏惧、敬仰、祈求、取悦的宗教仪式和主持仪式的巫覡，他们在初民社会往往是部落的领袖，进入奴隶社会便是所谓的王。巫的至高无上的地位是因为只有他才能体现并传达各种神灵的意旨和情绪。但随着人的征服自然能力的增强，人的自我意识也不断清醒，奴隶主地位的巩固是借助他的神格化地位而实现的。于是，多元化的自然神格便渐渐转向单元化的奴隶主自身的神格，这便是“天人合一”思想的由来，即王成为神的代表或象征，并逐渐转向对人自身——人类祖先和现实权贵的祈祷与祝福。原始宗教也由此转为人为的宗教。巫覡的地位经历了一个由王者而寻找替身的转化过程。但专职的巫开始必然是奴隶主阶级无疑，他司职的内容也由单纯地主持宗教仪式而日益分蘖为主持现实的社会生活，诸如征战的占卜、疾病的医治、史事的记载以及娱神和娱人兼及的歌舞游乐活动等。但这一切又都夹带着原始的积淀，纷披着神秘的宗教外衣，以半神半人的身份在祭祀祈祷活动中进行的。巫在奴隶社会里实际上是主导上层建筑领域的知识集团。

优从巫中分化出来，那是由于社会进步人们渐渐淡化了巫的神格地位，由于敬人事而远鬼神的伦理和道德意识逐渐萌发，由于巫所进行的娱乐活动越来越有世俗的生活化趋势，于是主持神事的巫便不屑或不能主持人事了。巫的种种技能也分为各种专业，由师、医、史等高等权贵或高等奴隶担当，而他自身则只成为空头的事神者，那种难以入流的娱乐活动便由征战而获取来的其他民族沦为奴隶的巫，或本集团中犯罪或低能的巫担任。应该看到这种贬优的偏见在中国

是伴随着封建制度的确立，伴随着伦理道德观念的强化，特别是伴随着孔孟礼教的统治地位而日益显现的。优不但是低等奴隶而且是下贱、扭曲、不齿于人类的丑陋奴隶。但他们所以还有存在的价值是由于他们尚有歌舞和俳谐的技能。

据刘向《列女传·孽嬖传》记载，我国夏桀时代就有了倡优：

“桀……收倡优侏儒之徒，能为奇伟之戏者，聚于穹，造烂漫之乐。”

《列女传》为后人所记，是否可信尚待研究。见于先秦史料记载的，春秋战国时期“俳优”即在各国宫廷普遍存在了。《礼记》里有“及优侏儒，优杂子女”之说。《国语·郑语》有“侏儒、戚施，实御在侧，近顽童也。”的记载。韦昭注：“侏儒、戚施皆优笑之人。”《国语·齐语》记桓公与管仲谈话有“优笑在前，贤材在后”的内容。《左传》襄公二十八年有一段记载：

陈氏、鲍氏之圉人为优。庆氏之马善惊，士皆释甲束马而饮酒，且观优，至于鱼里。”

这便说明优不仅活跃于宫廷为权贵享用，且演出于乡里为士兵百姓们表演。

从艺术和文化发展的历史宏观地分析，这种承古巫之风的古优伎艺，显然是来自民间的歌舞游戏活动，而艺术的起源从形态和色调分析，显然是先有表达感官愉悦的喜剧情态，而后随着情感的不断丰富和理性精神的不断深化，才会有区别

并高于官能愉悦的趋于仰视生活的悲剧形态和趋于平视生活的正剧形态。这里所谓“喜剧”、“悲剧”和“正剧”，乃是指人们脱离动物世界而后具有一定主体意识，从而产生的审视生活和表达情感的方式，而并非作为戏剧体裁和风格一种的戏剧形式。应该说喜剧艺术或人们幽默意识的发展经历了漫长的历史进程。而作为端倪和契机的一个喜剧艺术范畴便是表达官能愉悦的“摹拟”。摹拟是艺术的源泉也是喜剧的源泉，或者说艺术呈现的最早形态便是“喜剧”。这个道理极易理解：当人们从动物群里站立起来时的第一声呼叫只能是大笑而不是哭号。可以说在人类进入文明时代以前的蒙昧时期，他们是喜剧地同自己的过去告别的。《尚书》中“击石拊石，百兽率舞”的记载，当是人们狩猎成功在被征服了的自然物面前以石击节翩翩起舞的描述。《吕氏春秋》载“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙。”也大抵以摹拟牛的形态表示获牛的快乐。作为民俗保存下来至今仍然活跃在农村的“社火”活动，也是以“舞队”的形式摹拟鱼龙虾子河蚌之类的形态，以示原始而古老的劳动群众的喜剧意识。显然，这种摹拟随着胜利者的喜悦心情和夸大了的人类主体意识，必然在摹拟获猎物时丑化甚至扭曲对象的形态，以弘扬人类征服自然的能力和人类自身的尊严。巫作为祭祀和祈祷的代表，他贡献给各种神灵的显然是或为牺牲动物而表示的种种哀怜情感，或为表示敬畏而作出的种种取悦姿态，巫所以具有歌舞伎艺无论是悦神还是娱人，都离不开摹拟动物情态而呈现的喜剧风范。优从巫那里继承而来的首先是歌舞，是由摹拟自然而产生的萌芽的喜剧意识。因此，“优孟衣冠”始终被认为是戏剧的滥觞，它所显示的其实也正是古优的摹拟本领。《史记·滑稽列传》载：

优孟。故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏。……楚相孙叔敖知其贤人也，善待之。病且死，嘱其子曰：“我死，汝必贫困。若往见优孟，言我孙叔敖之子也。”居数年，其子贫困负薪，逢优孟，与言曰：“我，孙叔敖子也。父且死时，嘱我贫困往见优孟。”优孟，即为孙叔敖衣冠，抵掌谈语。岁余，象孙叔敖，楚王及左右不能别也。庄王置酒，优孟前为寿。庄王大惊，以为孙叔敖复生也，欲以为相。优孟曰：“请归与妇计之。”……三月后，优孟复来。王曰：“妇言谓何？”孟曰：“妇言慎无为，楚相不足为也。如孙叔敖之为楚相，尽忠为廉以治楚，楚王得以霸。今死，其子无立锥之地，贫困负薪以自饮食。必如孙叔敖，不如自杀。”……于是庄王谢优孟，乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户。

优的诙谐本领是应“事人事而远鬼神”的社会需要由歌舞伎艺中增殖衍化出来的。作为奴隶主的玩物，优只能由有生理缺陷的侏儒和籛籛、戚施之类的短矮、佝偻病态的畸形奴隶担任。侏儒竟至是优人的别名。《管子·小匡》记载：“倡优侏儒在前，而贤士大夫在后。”等级的高低常借助形体的美丑显现。《史记·滑稽列传》记著名优旃说：“秦倡侏儒也。”他自己也承认：“我虽短也幸休居。”用形体的丑陋而获取“人主”的快乐，用现在的观点分析是一种残酷的、把自己的快乐建立在别人痛苦基础上的剥削阶级意识。然而，从喜剧美学历程分析，它却是在摹拟自然从而显示人类自身优越的基础上升腾起来的开始嘲笑人类自身缺陷的滑稽意识。滑稽作为喜剧范畴即在喜剧地观照自然的同时也开始观照人类自身。这当然是人类自我意识进一步成熟的表现，它说明人已开始从直观上、从身体的健康与畸形上产生美与丑的审美判断。它虽然是浅层次的生理机能的审美意识，

其审美的标准也多半由观照动物的怪形丑态中得来，但它毕竟要由表而里深入人类精神世界的自我观照，从而在伦理和道德规范日益强化的社会中，发现人类心理的智慧和胆量的缺陷，并在较高层次上完成滑稽的审美范畴。因此，古优作为侏儒开始是不能够完成象史籍所载自先秦以来的讽谏任务的。他们只能以自惭形秽和厚颜媚脸通过自身的丑态来博得人主的开心。最早的优语当不是“优谏”而只能是嘻戏或“优谀”即奴隶对奴隶主的投其所好和奉迎趋势。故《国语·越语》说：“今吴王淫于乐，而忘其百姓，乱民功，逆天时，信谗、喜优，憎辅、远弼。”“信谗”和“喜优”在这里是联系在一起的。《管子·四称》也说：“昔者无道之君，进其谀优，繁其钟娱，流于博塞，戏其工瞽，诛其良臣，敖其妇女，骋驰无度，戏谑笑语。”“进其谀优”和“戏谑笑语”竟成为远古无道之君荒淫无度的罪证。这种指责如果不是出于正统偏见，便也道出了古优开始确以“优谀为主”的几分事实。

由以形体被嘲到以谀语求宠，这大概是“俳优”从古优中独立出来从而与“倡优”相区别的自身成熟过程，也是这群奴隶从肉体到精神全部被扭曲的非人过程。它们大约在奴隶制度行将崩溃的终端完成。“倡优”以歌舞表演为主，“俳优”以语言调笑为主。俳优地位和作用的改变是伴随着礼治和封建秩序的逐步建立而完成的。此时的优虽仍处底层却并不尽是侏儒一类的丑物，而是具有一定人格和主导意识了。诸如《史记·滑稽列传》所记三位名优：“淳于髡者，齐之赘婿也。”“优孟者，故楚之乐人也。”“优旃者，秦倡侏儒也。”“赘婿”在《史记索隐》里解释为：“赘婿，女之夫也。比于子，如人疣赘，是余剩之物也。”地位虽相

当卑下但已是堂正之人了。“乐人”即从“倡优”中分化出来专事语戏的，优孟之情况前曾提及，他身高八尺，“常以谈笑讽谏”，是楚相孙叔敖“善待之”的贤人，其地位大概与以智谋生的食客相似。只有优旃还是身体矮小的侏儒。而后如汉代的郭舍人则是被宠的“幸倡”，“舍人”的称谓或为食客或为低级官吏。东方朔竟是修长貌美、善于辞赋的文士，他在汉赋中的地位可与司马相如、扬雄、班固之流相比肩。但他的特长还是“谈优”，“东方朔以善谈笑俳优得幸。”俳优由侏儒而常人，由低能奴隶而被视为“幸倡”、

“贤人”，这其实是奴隶争取人权的过程，也是统治者调整其政治横杆以便更好地进行统治的过程。奴隶自身的斗争不能不联系奴隶制度的崩溃。侏儒的丑形和谀语只能被统治者视为“会说话的动物”，他们的“谀语”也只能是糟踏自己的“自嘲”，毫无美的意蕴。只有当统治方式稍微文明、政治氛围稍显宽松、人的概念稍加清晰时，俳优才能从侏儒和谀语中解脱出来，“优笑”才真正获取了美学价值。史实证明俳优的存在和发展正和孔孟之道所倡之礼治相关。《毛诗·大序》说：“上以风化下，下以风刺上。主文而谏，言之者无罪，闻之者足戒。”即是统治者承认讽刺地位的表现。孔子讲诗可以“兴、观、群、怨”，怨就是讽刺。孔子承认诗“可以为刺”，是因为“观民风，知得失”的政治需要，是由于只有允许“怨”才不致激化统治阶级和被统治者的矛盾，使“礼”得以实行。讽刺在我国开始即不是作为艺术而存在的，而正如“文武之道，一张一弛”的道理一样，“礼以节身，乐以发和”，“乐”始终是贯彻、调整、润饰“礼”的有力杠杆。因而“刺”也不是无区别和限度的，它只有和规劝、进谏的“讽”相结合才有其存在的可能。于是，孔子赞赏并

提倡《诗经·魏风》“善戏谑兮，不为虐兮”——“谑而不虐”的原则，“戏谑”的手段和“不虐”的目的相结合，

“不虐”既是道德准绳又是美的规范。是故《孔子家语》说：“忠臣之谏，有五义焉：一曰谏，二曰戇谏，三曰降谏，四曰直谏，五曰讽谏。唯度主而行之，吾从其讽谏乎！”孔子“从讽”的原因恰是由于它是最温和最理想的政治。基于此，俳优才自先秦而后发展起来，不是作为艺术而是由于政治站稳了自己的脚跟。

请看先秦楚优孟“贱人贵马”优语一则：

优孟者，故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏。楚庄王时，有所爱马，衣以文绣，置之华屋之下，席以露床，啗以枣脯。马病肥，死。使群臣丧之，欲以棺槨大夫礼葬之。左右争之，以为不可。王下令曰：“有敢以马谏者，罪至死！”优孟闻之，入殿门，仰天大哭。王惊而向其故，优孟曰：“马者，王之所爱也。以楚国堂堂之大，何求不得！而以大夫礼葬之，薄！请以人君礼葬之。”王曰：“何如？”对曰：“臣请以雕玉为棺，文梓为槨、榱、枫、豫、章为题凑。发甲卒为穿圹，老弱负土。齐赵陪于前，韩魏卫其后。庙食太牢，奉以万户之邑。诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也！”王曰：“寡人之过，一至此乎？为之奈何？”优孟曰：“请为大王六畜葬之：以垆灶为槨，铜历为棺。齎以姜枣，荐以木兰，祭以粳稻，衣以火光，葬之于人腹肠。”于是王乃使以马属太官，无令天下久闻也。

这便是《史记·滑稽列传》里所记载的一段著名优语。庄王的蠢行与他为王的统治者地位相关，“贱人贵马”是潜藏于他内心的“无意识”。人和马不过都是他的奴仆和玩物。优孟慑于自己的地位并不能直言进谏，而是采取迂回委婉的方式，以似谏实讽的口吻强化、突现、夸饰庄王的本

意，非但提出以大夫之礼葬之的规格过低，而且提出比一般人君更高更难实现的礼遇，要求实际还在威胁着楚的齐、赵、韩、魏诸国也来参加陪葬，这种过甚其辞虽仍保留古优痴人呆语的影痕，却是似愚实智别具匠心的提醒。而国内兴师动众，劳民伤财的举动也是隽语含喻，突出“贱人贵马”的主题。当夸大的描述隐示出楚王的过失，不由优孟直示而由楚王自悟时，优孟一改口吻：所谓垆灶为槨、铜历为棺等等，即是说把马切巴切巴放进锅里，搁上姜枣木兰等佐料，等煮熟了让众人痛痛快快地大嚼一顿！这即是“优谏”，它以令人解颐之痴语，解决群臣诸相直谏、谏谏等等所不能解决的问题。正是从政治的作用分析，俳优日渐提高了自己的声誉和地位。优的奇特作用不仅在于他们出奇制胜的智语和胆略，也还由于历史形成的他们极其独特的玩偶般的奴隶地位。由于古优多侏儒戚施之辈，因此素因其反常之态而说异常之话供人主解颐，从而获得“言无邮”一语言乖讹不受追究的历史“特权”。这正是俳优可以乘隙驰骋——“带着枷锁跳舞”的原因，也正是促使他们发挥才智以独特方式进行讽刺，从而锻炼俳优语言具有艺术魅力的原因。再引刘向《新序》优语一则：

赵襄子饮酒，五日五夜不废酒。谓侍者曰：“我诚邦士也！夫饮酒五日五夜矣，而殊不病。”优莫曰：“君勉之！不及纣二日耳。纣七日七夜，今君五日。”襄子惧，谓优莫曰：“然则吾亡乎？”优莫曰：“不亡。”襄子曰：“不及纣二日耳，不亡何待？”优莫曰：“桀纣之亡也，遇汤，武，今天下尽桀也，而君纣也；桀、纣并世，焉能相亡？然亦殆矣！”

当赵襄子为自己的海量而自鸣得意时，优莫猝不及防以

貌似无意实则有心的“谀语”口吻顺势说，再接再厉与纣相比只差二日耳。这种表层意思的比附立即引起对方对潜在含义的联想。于是，由现象而本质、由自恃而自恐，联系赵离亡国之日不远矣。然优莫使其琢磨不定，反说赵不会亡，理由是：桀、纣亡于汤、武，而今天下尽桀，君独为纣，非但没有亡国的危险，反而有追随汤、武尽灭桀、纣的可能。这里“隐语”和“反语”都饶有情味，虽指赵为纣但却从积极角度引导其勉为汤、武以自保耳。“隐语”、“反语”在俳优的讽谏中得到了生动的使用和发挥，对后世讽刺艺术和语言文字游戏都有积极深刻的影响。从秦代著名俳优的三则优语看，更耐人寻味和颇具艺术魅力：

优旃者，秦倡侏儒也。善为笑言，然合于大道。秦始皇时置酒而天雨，陛楯者皆沾寒。优旃见而哀之，谓之曰：“汝欲休乎？”陛楯者皆曰：“幸甚！”优旃曰：“我即呼汝，汝疾应曰：‘诺！’”居有顷。殿上上寿，呼万岁。优旃临槛大呼曰：“陛楯郎！”郎曰：“诺！”优旃曰：“汝虽长，何益？幸雨立。我虽短也，幸休居。”于是，始皇使陛楯者得半相代。

始皇尝议欲大苑囿；东至函谷关，西至雍、陈仓。优旃曰：“善！多纵禽兽于其中。寇从东方来，令麋鹿触之，足矣！”始皇以故辍止。

二世立，又欲漆其城。优旃曰：“善！主上虽无言，臣固将请之。漆城，虽于百姓愁费，然佳哉！漆城荡荡，寇来不能上！即欲就之，易为漆耳，顾唯为荫室！”于是二世笑之，以其故止。

以上三则明显地看出优旃“顺势而攻”的语言逻辑，这是一种表面顺论敌之意图又顺论敌之逻辑加以引伸扩大的显示揭露并解决矛盾的方法。“顺势”是顺论敌表面的语言环境和语态情势，“攻蔽”不是正面直截地指斥和挞伐，而是

在“顺势”的逻辑推演中放大论敌语言和诸种情势的联系，把论敌的论点摆在国情民势自相矛盾的氛围下，通过映衬、对比、暗示、隐喻使论敌自己得出正确的结论，而俳优自己则不着鞭痕不露行迹，以便保全自己卑微的生活地位。雨中侍立的陛楯者体虽长而身无盖，身材短小的侏儒优旃自己“虽短也”，却“幸休居。”这种充满矛盾辩证法的生动见解，深刻地揭示了事物间尺有所短、寸有所长的相对关系，也形象地引伸出外面淋雨内里饮酒的阶级对立。但优旃却不从此明显处危及或触及，却是以自嘲自慰的精神胜利法反衬出他愠于内而谐于外的复杂情感，正面矛盾是以侧面戏谑的方式解决的。《令糜鹿触寇》和《漆城荡荡》两则似较简单，荒唐的想法是借助荒唐的结论而显现的。孤立地看待扩大御苑和油漆长城似无懈可击，但只要联系国情未泰，民心未安的总体形势，错误的主张就可由统治者自悟了。这种曲折迂回的讽刺方式是注重效果并不激化矛盾的聪明的讽刺方式，既给被讽刺者以自悟又解颐的台阶，又不伤害讽刺者的安全，确是一举数得的妙语。因此，我国讽刺和喜剧艺术的勃兴，与其说是封建统治者的开明和宽容，不如说是人民群众巧妙地处理好了艺术与政治的关系。而这正是一个民族喜剧和幽默意识成熟与否的重要标志，是我们民族特有的“软幽默”。

汉代《史记·滑稽列传》有关郭舍人的记载，更说明了这一点：

武帝时，有幸倡郭舍人者，发言陈词，虽不合大道，然令人主和悦。武帝少时，东武侯母尝养帝。帝壮时，号之曰“大乳母”。乳母所言，未尝不听。乳母家子孙奴从者，横暴长安中。有司请徙乳母家室，处之于边，奏可。乳母当入，至前，面见辞。乳母先

见郭舍人，为下泣。舍人曰：“即入，见辞去，疾步，数还顾。”

乳母如其所言，谢去，疾步，数还顾。郭舍人疾言骂之曰：

“咄！老女子！何不疾行？陛下已壮矣，宁尚须汝乳而活耶？尚何还顾？”于是人主怜焉，悲之。乃下诏，止无徙乳母，罚谪潜之者。

郭舍人和秦倡优旃采取的是同样办法，即不正面迎击而是侧面隐示，采取明贬暗褒、旁敲侧击的手段，顺其所好，攻其所蔽。这便是古代所谓之“滑稽”。唐司马贞《史记索隐》说：“滑，谓乱也，稽，同也。以言捷辩之人，言非若是，说是若非，能乱同异也。《楚辞》云：‘将突梯滑稽如脂如韦。’崔浩云：‘滑，音骨；稽，流酒器也，转注吐酒，终日不已。言出口成章，词不穷竭，若滑稽之吐酒。’……”

可见“滑稽”是一种突梯、俳谐的语言，它以言非若是、说是若非的方法，通过“乱异同”而达到“明是非”的目的。滑稽的语言如转注吐酒、词不穷竭，出口成章的才华借助突梯反常的口吻表现。滑稽的目的既在揭露矛盾更在解决矛盾，它如脂如韦的润滑作用使一切矛盾的性质都明朗清晰起来，也使一切矛盾的关系都和谐统一起来。滑稽的本质是一种机智和含蓄的幽默，或者说滑稽是我国民族的幽默形式，它和“五四”以来以喜剧性所标榜的“滑稽”不是同一的概念，后者作为美学的一个范畴，滑稽即丑陋和乖讹，它是丑的低层次自然状态的展示。而古代滑稽则有明确的以丑显美、变丑为美的目的。丑只在表面语言和情势的自相矛盾上，只在俳优的自我解嘲和自作丑相上，而潜藏在它们背后的则是伦理道德的规范以及由此而产生的美的丰采和韵致。固此，古代俳优虽然还没有自觉的艺术目的，还没有把“优语”当作一项艺术活动，但是，他们在和政治关系的协调

中，在对帝王权贵的取悦和谐戏中已经创造了或萌发了我们民族的幽默意识和表达形式。因此，司马迁在《史记·滑稽列传》里充分肯定俳优的行为是“天道恢恢，岂不大哉！谈言微中，亦可以解纷。”而刘勰在《文心雕龙·谐隐》篇里也指出：“优旃之讽漆城，优孟之谏葬马，并譎辞饰说，抑止皆暴，是以子长编史，列传‘滑稽’，以其辞虽倾回，意归义正也。”“辞倾义正”正是滑稽的特征，严肃的内容是借助轻松的形式反映的，所以刘勰又说：“古之嘲隐，振危释急，虽有丝麻，无弃管蒯。会义适时，颇益讽戒。空戏滑稽，德音大坏。”古代俳优们所创造的正是既能“振危”又可“释急”的我们民族形式的幽默。它对后世我国幽默艺术产生了全面而深刻的影响。

①《费尔巴哈哲学著作选集》下卷，三联书店1962年版，458—459页。