

四川省教育厅2012年重点项目（编号：12SA083）

ZUOQINKE YOUMO FENGCI YISHU
YU MINJIAN XIAOWENHUA

左琴科幽默讽刺艺术 与民间笑文化

谷玮洁 / 著

左琴科幽默讽刺艺术
与民间笑文化

谷玮洁 / 著



四川大学出版社



四川大学出版社

目 录

绪 论	(1)
第一章 时代语境与文化自觉	(9)
第一节 游历民间的知识分子	(9)
第二节 民间立场的抉择	(17)
第三节 民间立场的坚守	(30)
第二章 笑看众生	(43)
第一节 傻瓜、骗子、小丑	(44)
第二节 市井庸人	(58)
第三节 边缘人	(77)
第三章 民间笑谐与反讽	(94)
第一节 言语反讽	(97)
第二节 情境反讽：命运的捉弄	(116)
第三节 民间故事体的叙事视阈	(126)
第四节 讽拟与叙事反叛	(147)
第四章 笑者的民间演绎	(166)
第一节 左琴科的假面与民间笑文化面具	(166)
第二节 历史记忆的民间笑谑	(182)



第五章 多方视阈中的笑·····	(195)
第一节 民间与笑·····	(195)
第二节 官方与笑·····	(204)
第三节 左琴科与笑·····	(217)
结 语·····	(234)
参考文献·····	(237)

绪 论

一、选题原因与研究对象

米哈伊尔·米哈伊诺维奇·左琴科（М. М. Зощенко，1894—1958）被誉为开创苏联讽刺幽默散文的先驱，是苏联文学中最负盛名却命运多舛的作家。他于20世纪20年代初登上文坛并迅速成名，他的充满笑声的幽默讽刺作品风格独特，深受广大读者喜爱。然而，苏联文艺界对他的创作始终存在不同的评价，臧否兼有。从20世纪30年代起，左琴科的作品就屡遭非议，1946年他受到政治迫害，至此其文学活动几乎完全中断。

纵向考察，如果说苏联文学界对作家的评论总是毁誉不一，那么在俄罗斯新的文学时期，幽默讽刺大师左琴科在苏联文学史中的地位、创作的独特性和对俄国幽默文学的贡献，则已在当代俄罗斯的左琴科研究者中达成共识。在吸收多学科理论的前提下，左琴科研究的思路、方法及手段开始呈现多元化态势。

在中国，从鲁迅开始，左琴科的作品被陆续介绍到我国。20世纪50年代由于受到苏联对作家的大批判的影响，我国中断了其作品的译介和出版。直到80年代，随着俄罗斯“回归”文学大量传到我国，我国俄苏文学界才逐步恢复翻译其作品，对左琴科的研究开始起步并取得一些成果。但相对于中国学界对其他俄罗斯作家的研究，左学的研究是迟到的，并且明显势单力薄。

从俄中学界对左琴科创作的诠释来看，笔者认为，无论是关于其内容，还是其形式都有进一步探索发掘的余地。当代文艺学



主张对话，各种变化的理解在对话互动中使文本意义的深度和广度得以不断开拓。鉴于此，笔者认为，有必要从新的角度对左琴科的创作进行再诠释。值得思考的是：作家的作品至今仍不断再版，受到无数读者的喜爱，是什么原因导致这位屡受官方指责和批判的作家在民间倍受欢迎，并且这种喜爱经久不衰？是什么引起读者的共鸣？作家世界观与艺术观的相互关系如何？民间文化形态与作家创作有着哪些潜在的契合点？这些都成为本书关注的问题。前人的研究成果给本书的进一步研究提供了可资借鉴的文献资料与理论资源，笔者亦希望自己的研究可以深化对作家的解读，对国内的左学研究起到有益的补充，同时也衷心希望本书能够引起国内学界和读者的兴趣。

纵观左琴科创作的全貌，其作品大致可以分为两类：幽默讽刺作品与严肃作品，前者是指作家完成于20世纪二三十年代的幽默讽刺短篇小说，这些给读者带来无数欢笑声的作品在当时风靡一时，饮誉苏联国内外，至今仍被学术界公认为代表了作家的最高艺术成就和对俄罗斯文学的独特贡献；后者是作家在改变创作风格、探索新的艺术方式中所完成的作品，这些作品难与作家二三十年代的幽默讽刺作品相媲美，它们是在非常氛围之下作家不得已改弦易辙的结果，从中既可以看到作家个人文学命运的悲剧，也同样可以见证讽刺文学在苏联时期的艰难命运。

幽默讽刺是左琴科创作的主要美学特征，无论是在俄罗斯，还是在西方和中国，他都以讽刺幽默大师著称。本书把研究的侧重点放在代表作家最高艺术成就的幽默讽刺中短篇小说上，尝试以新的路径用五个章节对作家的创作立场、人物刻画、叙事话语等方面所蕴涵的民间笑谑传统以及文本内涵展开研究。

二、课题解读

讽刺是文学的重要表现形式和不可或缺的组成部分，考察讽刺文学的曲折发展，可以见证其后隐藏了整个文学大背景。原型批评家弗莱（Northrop Frye, 1912—1991）在《批评的剖析》

中分析了原型的叙事结构，认为文学的叙事结构整体而言是对自然界循环运动的模仿：文学是从神话发端，随后相继演变为春天的喜剧、夏天的浪漫、秋天的悲剧、冬天的讽刺。到这最后的阶段，文学出现返回神话的趋势。^① 弗莱对文学的动态发展规律作出了富有想象性的综述，其中我们看到讽刺在文学发展中不可替代的重要性和终结地位。英国小说家梅瑞狄斯曾如此表达：“一国文明的最好考验就是看这个国家的喜剧思想和喜剧发达与否。”^② 尽管西方有着较为明显的重悲剧轻喜剧的传统，但讽刺仍然是他们“最古老、最富于挑战性、最值得玩味的文学形式之一”^③。

在俄罗斯，讽刺文学传统源远流长。Н. 杜勃罗留波夫（Н. А. Добролюбов, 1836—1861）在《论叶卡捷琳娜时代俄罗斯的讽刺》（*Русская сатира екатерининского времени*）一文中这样写道：“我国的文学首先始于讽刺，后来，讽刺还得以继续发展。就是到目前为止我国的文学也还保留着它固有的讽刺。”^④ 讽刺被视为“社会自我觉悟的镜子”^⑤，其基调不仅是喜剧文学的鲜明标志与传统精神，也是俄罗斯文学最重要的现象之一。

在理论界，围绕讽刺的研究通常将幽默、笑、喜剧等概念的阐述结合起来。俄国文学评论家 В. 别林斯基（В. Г. Белинский, 1811—1848）指出：“喜剧的本质，是生活现象和生活的本质及使命之间的矛盾。就这个意义说来，生活在喜剧中是作为对自己的

① 参见 [加] 诺思罗普·弗莱：《批评的剖析》，陈慧等译，天津：百花文艺出版社，1998年版，第192~277页。（以下引用该书时只注书名和页码）

② 上海青年幽默俱乐部编：《中外名家论喜剧、幽默与笑》，上海：上海社会科学院出版社，1992年版，第77页。（以下引用该书时只注书名和页码）

③ [美] 吉尔伯特·哈特：《讽刺论》，万书元等译，南宁：广西人民出版社，1900年版，第1页。

④ Добролюбов Н. А. *Полное собрание сочинений Добролюбов Н. А.* Том второй. Москва: Гослитиздат, 1935. с. 138.

⑤ Стенник Ю. В. (состав.) *Русская сатирическая проза X VIII века.* Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1986. с. 1.

否定而出现的。……真正艺术性的喜剧是以深刻的幽默作为基础的。”^① 苏联美学家 Ю. 鲍列夫 (Ю. В. Боров, 1925—) 认为: “笑一切腐朽的、虚假的东西, 笑是鞭笞、揭露、讽刺。讽刺否定现实、抨击现实的不完善, 以便改变它, 使之适应于某种理想。”^② 在他看来, 笑的积极意义在于它具有批判的力量, 讽刺与幽默是其基本类型。俄罗斯著名民俗学家、文艺理论家 В. 普罗普 (В. Я. Пропп, 1895—1970) 在关于滑稽与笑的理论问题的专门论述中对讽刺提出了自己的看法, 对讽刺的本质与意义作了相应的阐述。普罗普指出: 滑稽与笑始终与人的精神生活保持着联系, 在笑的各种分类中他将嘲笑置于笑的第一位, 认为浩如烟海的讽刺作品都是建立在嘲笑的基础之上, 因为这种“笑是一种毁灭的手段, 它使那些被嘲笑的人的虚伪的声望和虚假的伟大归于毁灭”^③。讽刺的最主要手段即是利用嘲笑的方式, 其击伤、损害与贬低的特性总是被用于讽刺的目的。由此看来, 在喜剧的范畴中讽刺与幽默之所以常常结合起来, 其原因在于前者为目的, 后者是手段。

在众多的讽刺理论研究中, 文论家 М. 巴赫金 (М. М. Бахтин, 1895—1975) 作出了最有创见性的贡献。他把对讽刺的研究作为自己分析民间笑文化^④的重要构成, 讽刺成为其理论阐发的重要基点。在写于 1940 年的《讽刺》(Сатира) 一文中, 巴赫金强调了讽刺在文学发展中的重要意义, 首先他认为讽刺的跨体裁性具备革新体裁的力量; 其次, 巴赫金还看到了讽刺在标准语的历史上所具有的更新能力。而对于讽刺的创作者, 巴赫金

① 上海青年幽默俱乐部编:《中外名家论喜剧、幽默与笑》,第61页。

② [苏]鲍列夫:《美学》,乔修业等译,北京:中国文联出版公司,1986年版,第138页。

③ [苏]普罗普:《滑稽与笑的问题》,杜书瀛译,沈阳:辽宁教育出版社,1998年版,第30页。(以下引用该书时只注书名和页码)

④ “笑文化”(смеховая культура)又译为“诙谐文化”。对民间笑文化的研究是巴赫金笑论的重要方面。

则认为：讽刺反映出作者对不完善现实所持的批判态度，它是作者表达美好理想的方式之一。他将讽刺界定为：“对当代现实各个不同方面的形象性否定。”^① 这种形象性否定具有两种形式：“第一种形式——笑谑的：把否定的现象描绘成可笑的东西加以讽刺。第二种形式——严肃的：把否定的现象描绘成讨厌的、可恶的、令人反感和愤怒的东西。”^② 巴赫金将笑谑的讽刺作为讽刺的第一种类型提出来，而且强调：“最基本和最常见的讽刺是第一种，即笑谑式的讽刺；属于此类的有一切民间口头文学的讽刺……”^③ 巴赫金随之指出：“笑谑讽刺是喜剧的最重要的类型。当喜剧失去讽刺性时，它就变得肤浅而归属于纯消遣的文学（‘为笑而笑’）。”^④ 《讽刺》一文里不仅有对讽刺的理论诗学分析，而且也包含讽刺的历史诗学研究。

巴赫金讽刺观的独到之处在于对讽刺与民间渊源联系的揭示。在他看来，民间节庆中的讥笑与秽语形式是讽刺产生的根源，这些讥笑与秽语最初带有宗教仪式的性质，经过艺术加工和思想改造之后，它们成为成型的形象性否定的形式，“这是讽刺所具有的民俗内核”^⑤。“讽刺话语产生于民间的讥笑嘲弄形式之中，并在整个发展历史上不断靠此得以更新。”^⑥ 巴赫金认为讽刺与民间讽刺笑谑的联系在讽刺发展的各个阶段都有重要的意义，其民俗的内核始终保留着。巴赫金从阿里斯多芬的社会政治性讽刺喜剧创作到贺拉斯、塞万提斯、拉伯雷的批判讽刺小说，乃至在俄国作家果戈理、陀思妥耶夫斯基和苏联作家的创作中都看到了与民间笑谑文化的千丝万缕的联系。

① [苏] 巴赫金：《文本 对话与人文》，白春仁等译，石家庄：河北教育出版社，1998年版，第23页。（以下引用该书时只注书名和页码）

② [苏] 巴赫金：《文本 对话与人文》，第42页。

③ [苏] 巴赫金：《文本 对话与人文》，第42页。

④ [苏] 巴赫金：《文本 对话与人文》，第43页。

⑤ [苏] 巴赫金：《文本 对话与人文》，第23页。

⑥ [苏] 巴赫金：《文本 对话与人文》，第560页。

首先，在巴赫金看来，历史上的民间笑文化决定了拉伯雷的基本创作原则。在专著《弗朗索瓦·拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》中，巴赫金指出：“拉伯雷很难研究。然而，只要他的创作得以正确的揭示，人们就能够从中窥见民间诙谐文化数千年的发展，拉伯雷就是民间诙谐文化在文学领域里最伟大的表达者。拉伯雷的启发意义是巨大的，他的小说应该成为开启尚少研究和几乎完全未被理解的民间诙谐创作巨大宝库的一把钥匙。”^① 巴赫金深入探寻拉伯雷创作的民间源头，他不仅对拉伯雷作了富有创见的全新解读，而且也为研究民间诙谐文化迈出了至关重要的第一步，为从民间诙谐文化角度去理解文化和文学生活提供了策略、手段。继拉伯雷研究之后，巴赫金将研究视线投射到本国作家身上，再次以民间诙谐文化为背景分析作家的创作特色。一是在专著《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中揭示出陀氏小说的复调现象，并对复调小说追根溯源，论述它与民间狂欢文化的关联以及后者的狂欢精神对文学施加的主要影响；二是在论文《拉伯雷与果戈理——论语言艺术与民间笑文化》和《讽刺》中关注到果戈理作品中的民间笑文化因素，就果戈理之笑与民间渊源的问题进行了分析。过去，学术界往往褊狭地把果戈理的笑艺术看做是批判讽刺性的嘲笑，而没有看到其笑所蕴藏的民间诙谐文化元素。巴赫金在对果戈理笑的重新审视中看到其笑的复杂与深刻，他反对脱离民间笑文化的本质来看待作家的创作。他指出果戈理的笑艺术是“植根于民族民间笑谑的真正博大的俄罗斯讽刺”，其讽刺作品与民间笑谑有着直接的渊源，然而，“果戈理在民间的笑文化土壤上培育起来的‘积极的’、‘美好的’、‘崇高的’笑”^②并未被人们所认识。巴赫金发现了被学术界忽略掉的盲点，富有创见性地从民间狂欢节庆的文化背景下探讨果戈

^① [苏] 巴赫金：《拉伯雷研究》，李兆林等译，石家庄：河北教育出版社，1998年版，第3~4页。（以下引用该书时只注书名和页码）

^② [苏] 巴赫金：《文本 对话与人文》，第13页。

理的诙谐艺术，揭示了果戈理笑的民间节庆文化的众多因素。此外，巴赫金在马雅可夫斯基的讽刺诗中也找到了民间狂欢化因素的体现。总之，巴赫金的讽刺观对历史上的笑论进行了重新审视和突破。我们看到，巴赫金从文化角度和民间诙谐文化角度去研究文学问题、把握作家创作的本质特征，他的这种文化诗学观随后也被其他学者所继承、发扬。

俄国另一著名文艺批评家 М. 洛特曼（Ю. М. Лотман, 1922—1993）1974 年撰写的论文《果戈理及“笑文化”与俄罗斯民族传统中滑稽与严肃的相互关系》（Гоголь и соотношение “смеховой культуры” с комическим и серьезным в русской национальной традиции）在肯定巴赫金从民间诙谐文化角度剖析果戈理的笑的基础上，就作家笑的恐惧性问题、笑的宗教性问题等也提出了不同的看法，可以视为是对巴赫金关于果戈理笑文化之论的补充和对话。另外，俄罗斯当代文艺学家利哈乔夫与潘琴科、波内尔科合著的《古罗斯的笑》（1984）作为俄罗斯笑文化研究史上的一部重要著作，以巴赫金的欧洲中世纪笑文化理论为基础，对古罗斯的“笑的世界”的诸多特征作出了深刻剖析，他们的学术成果填补了俄罗斯民间诙谐文化研究领域的空白。此外，普罗普在《滑稽与笑的问题》（1976）一书中虽并未将俄罗斯民间笑文化作为直接研究对象，但在其笑论中多有涉及，他考察了民间文学作品的诙谐手法、民间节庆的各种现象以及笑的本质，对我们进一步认识俄罗斯民间笑文化具有良好的借鉴作用。

笔者结合上述学者的讽刺论以及他们对民间笑文化传统与文学创作相互关系的分析，进一步研读了一些俄罗斯古代诙谐文学作品、俄罗斯民间故事以及相关的民俗文化资料。笔者发现，所有这些资料以及上述学者们的研究成果为左琴科研究提供了新的切入点，在左学研究中未曾有人将作家的创作置放在民间文化的框架内考察，作家的艺术特色并未得到全面的揭示。笔者认为：从俄罗斯民间笑文化的角度出发，在民间笑文化的历史背景之下去索解左琴科的讽刺幽默艺术创作，将是一种新的阅读策略和有



效途径。

左琴科从1921年正式步入文坛起至1946年遭到政治批判，在曲折而又短暂的二十几年中创作了数以百计的幽默讽刺短篇小说、十多部中篇小说，此外还有多部戏剧、电影剧本及儿童故事等，为后世留下了丰厚的文学遗产。在俄罗斯文学界，左琴科被归入最大众化的作家之列。在十月革命后苏联初期，一个有着丰富底层民间经历的知识分子作家，其创作的民间立场的抉择与定位是他完全自觉的理性行为，面向民间展开民间的诉说，其审美世界得益于民间诙谐文化的滋养，根植于民间诙谐文化的沃土，是作家艺术地把握生活、观照现实的强大手段，对此，叶尔绍夫这样评价：“作家的创作特点在于其诙谐的民间起源。”^①左琴科之笑具有深厚的民间基础，其创作中的笑谑呈现出众多的俄罗斯民间诙谐元素，洋溢着鲜明的民间诙谐精神，因此也赢得了各个时代大众读者经久不衰的喜爱。中国学者张建华认为，果戈理、左琴科等作家是“狂欢化‘笑文化’的创造者”^②。左琴科的幽默讽刺创作再现了苏联初期寻常百姓的生活原貌，作品中的琐屑庸常人生喜悲相杂，诙谐、严肃、荒唐、笑与泪融为一炉。作家的幽默讽刺创作在对民间文化的张扬以及俗文化与官方主流文化的相互渗透、相互作用上具有积极的意义。

^① Ершов Л. Ф. *Из истории советской сатиры: М. Зощенко и сатирическая проза 20—40-х годов*. Ленинград: наука, 1973. с 154.

^② 李德恩、马文香主编：《后现代主义文学导读》（下），开封：河南大学出版社，2007年版，第729页。

第一章 时代语境与文化自觉

左琴科出生时正是俄国动荡不定的时期。1894年，沙皇亚历山大三世去世，其子尼古拉二世（1868—1918）继位，新沙皇宣称：“让所有的人都知道，我将像我的先父那样坚定不移地维护专制制度。”^① 腐朽、野蛮的俄国农奴专制制度经历了300多年的漫长岁月，已经走向了暮年。19世纪末20世纪初，俄国经济和社会矛盾不断加剧，城乡各地的不满情绪与日俱增，工人起义、农民运动此起彼伏，在席卷俄国的起义风暴中，封建贵族阶级的统治已摇摇欲坠。从1905年革命、第一次世界大战的爆发到俄国君主制度的终结，再到二月革命和十月革命，短短的12年间，一系列重大历史事件使俄国大地历经了血与火的洗礼。

第一节 游历民间的知识分子

一、早年的民间经历

出身贵族知识分子家庭的左琴科成长在风云变幻的历史时代里。12岁时父亲离世，家道中落。1914年因无力交纳学费被迫

^① 李英男、戴桂菊：《俄罗斯历史之路——千里回眸》，北京：外语教学与研究出版社，2002年版，第313页。



从彼得堡大学辍学，到基斯洛沃茨克—矿泉城铁路支线上当列车检票员。第一次世界大战爆发后，左琴科参军上前线，在三年的战场生涯中多次负伤，1917年因中毒事件不得不结束军旅生活。二月革命爆发后回到故乡彼得格勒，临时政府时期担任过邮局管理员和房管主任。十月革命后到阿尔汉格尔斯克任法院文书，1918年在斯特列尔尼—格琅施塔得边防局当了一段时间的电话员，同年来到斯摩棱斯克的曼科沃农场当上了养禽员，次年自愿参加红军，同年因心脏病复发退役，回故乡后担任了刑事侦查员，不久到里戈沃当民警，年底又回到故乡，先后当过鞋匠、彼得格勒港口的稽查员和助理会计。从1917年到1920年，左琴科为寻找一个合适的工作四处漂泊，这段频繁变更的经历对他的一生产生了深刻的影响。左琴科在作品《幸福的钥匙》中如此自述：“我试着调换职业和城市……我先迁居在阿尔汉格尔斯克；继而又迁往北冰洋畔的麦津。后来又回到彼得格勒。未隔多久，又前往诺夫哥德罗，后又迁至普斯科夫。此后又搬到斯摩棱斯克省的红城，最后又回到彼得格勒……三年之内，我换了十二个城市和十种职业。我当过民警、会计、皮匠、家禽养育家、边防警卫中队电话员、刑事侦查员、法院的书记员、文书……”^①

早年的左琴科经历实在曲折，他还曾是演员、医生，甚至做过赌徒，在北方新地岛打过猎，在南方果园帮过工，在俄罗斯许多地方流下了流浪的足迹。1920年迁徙不定的生活结束后，在新经济政策时期和国民经济恢复时期，他长期居住在肮脏拥挤的公共宿舍里。在1934年的一次访谈中，成名的左琴科这样回答创作素材从何而来的问题：“依我之见，每一个作家的身后都必须有丰富的履历。”^②左琴科的履历，可以说与自己的文学引路人高尔基的早年经历颇有相似之处。虽然两个人出身不同，但他

^① [苏]左琴科：《幸福的钥匙》，戴骢译，上海：上海三联书店，2009年版，第9页。（以下引用该书时只注书名和页码）

^② 李莉：《左琴科小说艺术研究》，北京：人民文学出版社，2005年版，第20页。（以下引用该书时只注书名和页码）

们的成长过程都经历了苦难历程的磨炼。高尔基十岁时来到“人间”，当过学徒，拣过破烂，做过跑堂、看门人、搬运工、面包师傅……喀山的贫民窟是他的社会大学，浪迹底层为其后的创作积累了丰富的素材，也在很大程度上决定了他创作的主旨与基调。

左琴科的民间游历时期正处于俄罗斯历史的重要转型期，这是俄罗斯民众经受磨砺和抉择的年代，也是贵族出身的左琴科脱胎换骨、全面转变的时期。短短的几年里，他走过了一段极其坎坷复杂的生活道路和思想道路，被抛到社会底层的未来作家广泛接触到俄国中下层的各色人物，耳闻目睹他们的各种遭遇，对十月革命前后的平民生活具有深刻的观察和理解。嘈杂纷乱的民间生活为他提供了开阔的文学视野，构建起作家创作的民间世界。

二、知识分子与革命

关于左琴科的文学创作起步，作家的妻子 B. 左琴科在《米·左琴科是这样开始的》一文中这样回忆：“米哈依尔·左琴科早就有志于文学了。从童年时代起，在 1917—1920 年的札记簿中存有如下的记载：1902—1906——诗。1907——短篇小说《大衣》。1910——短篇小说《为了什么》。1914——书简·素描。1915——书简·讽刺短诗。1917——短篇小说。”^①从记录中可以看出，左琴科六七岁时就开始试笔创作诗歌，当他十一二岁时就写出了他的第一个短篇《大衣》。当然，1921 年之前的各时期的作品只属练笔。1921 年左琴科加入“谢拉皮翁兄弟”文艺团体，标志着文学创作的正式起步。

新生苏维埃政权成立的初始阶段，左琴科步入文坛。生活在这个时代的左琴科，同大多数知识分子一样，在新的政权、新的形势下面临着新的抉择。“十月革命是俄罗斯知识分子发展历史的一个分水岭。此后，俄罗斯知识分子生存的统一空间不复存

^① Томашевский Ю. В. (состав.) *Вспоминая Михаила Зощенко*. Ленинград: Художественная литература, 1990. с. 5.



在。俄罗斯知识分子开始按照意识形态分成两大类，一类是不接受十月革命和苏维埃政权的，另一类是接受十月革命和苏维埃政权的。”^① 在俄国文学领域，艺术知识分子何去何从？苏联文艺理论家沃隆斯基（А. К. Воронский，1884—1943）明确指出：“作家一旦失掉与时代的协调一致，艺术家或思想家一旦改变了内在的敏感，生活在当代而感到自己是乘坐轮船的旅客或者旅行者，以敌对的眼光和不欢迎的态度看待周围的一切，那么他们无论具有什么样的才华和智慧，都会显得不足了。”^② 在此沃隆斯基要求顺应历史的洪流，他对那些逆水行舟，或是游离边缘、逃离时代喧嚣的人是持否定态度的。俄国 19 世纪末 20 世纪初的著名诗人勃洛克（А. А. Блок，1880—1921）在 1918 年号召俄国知识分子：“用整个身躯、全部心灵、完整的意识去倾听革命。”^③ 相当一部分作家同勃洛克一样站到了革命的阵营中，而又有相当一部分艺术知识分子不能理解和接受革命，一部分流亡国外，还有一部分作家和诗人则留在俄罗斯，其后的创作充满了悲观主义情绪，甚至拒绝现实，诅咒革命。

显然，左琴科属于接受革命、欢呼新时代来临的作家，对逝去的旧俄和被打倒的本阶级“没有丝毫恋旧的伤逝之感”^④。如果说革命后的俄罗斯给一些人带来的是恐惧和反感，对于左琴科来讲，带给他同样心理感受的却是革命前的旧世界：“无疑那是一个悲惨的世界。……是个令我害怕的世界。”^⑤ 童年的伤痛和民间的生活，使左琴科见到了与那些养尊处优的贵族知识分子眼中的世界不一样的真实：一方面穷奢极侈，另一方面却赤贫如

① 任光宣：《俄罗斯文化十五讲》，北京：北京大学出版社，2007 年版，第 346 页。（以下引用该书时只注书名和页码）

② [俄] 亚·沃隆斯基：《在山口》，刁绍华译，北京：东方出版社，2000 年版，第 86 页。

③ [俄] 亚·勃洛克：《知识分子与革命》，林精华等译，北京：东方出版社，2000 年版，第 171 页。

④ [苏] 左琴科：《幸福的钥匙》，第 8~9 页。

⑤ [苏] 左琴科：《幸福的钥匙》，第 190 页。

洗。革命带给作家新的生活希望，在《我怎样参加了捍卫苏维埃政权的斗争》一文中，他说：“苏维埃政权是正确的，因为他要消灭根深蒂固的奴役制度。”^①左琴科在革命的大潮中看到了社会主义革命对人类生活的重大意义，他真诚地欢迎革命，并拿起武器追随革命：“我不是共产党员，但曾参加红军与贵族和地主——与那个我了如指掌的阶层进行战斗。”^②怀着对旧世界的厌弃和对新世界的向往，在新的俄罗斯社会经济、政治文化各方面急剧转型期间，他结束了底层的漂泊，最终找到了自己的岗位——从事文学创作，要将自己的知识和智慧奉献给新生活。

三、文学创作的宗旨

在左琴科步入文坛的20世纪20年代，以列宁为首的苏维埃政权实行了新经济政策，经济的多元化促进了文学多元化格局的形成，各种文学艺术团体、流派争先恐后地登台亮相。仅在莫斯科就有30多个五光十色的文学艺术团体，影响较大的有“锻冶场”（1920—1931）、“谢拉皮翁兄弟”（1921—1926）、“列夫”（左翼艺术阵线）（1921—1928）、“拉普”（俄罗斯无产阶级作家协会）（1923—1932）等，在相对宽松的社会环境里艺术知识分子可以自由表达个体话语，展开美学思想的探索和论争，文坛呈现出纷纭杂陈的局面。社会主义革命的胜利改变了国家的社会现实，也改变了文艺与民众的关系，文学面临着严峻的问题：作为一个作家，应该为谁写？写什么？如何写？文学服务对象转换、文学内容与形式的创新是每个作家都无法忽略的问题。

回顾历史，无论在西欧还是在俄国，无社会地位的劳动大众被剥夺了受教育、求取知识的权利。他们大多目不识丁，阅读只是少数人的专利，文学作品面向的读者自然也不会是劳动大众，

^① [苏]左琴科：《左琴科幽默讽刺作品选》，顾亚铃、白春仁译，北京：外语教学与研究出版社，1981年版，第355页。（以下引用该书时只注书名和页码）

^② Томашевский Ю. В. (состав.) *Лицо и маска Михаила Зощенко*. Москва: ППП, 1994. с. 14.



文学被视为非大众、非平民的艺术，这种现象甚至持续到 19 世纪后期。1895 年恩格斯在给女作家敏·考茨基的信中就曾指出：“在当前条件下，小说主要面向资产阶级圈里的读者，即不直接属于我们的人的那个圈子里的读者。”^① 不仅如此，过去的大多数作品多以贵族式或资产阶级中的人物为主人公，即使写到劳动人民，也仅为陪衬。文人的创作常常与表达人们痛苦、传达民众心声相去甚远。20 世纪初的俄国革命将民众推向舞台，越来越多的工农群众学会识字，列宁讲道：“人民、群众、大众、‘下等人’贪婪地阅读着几百万册廉价的政治书刊，这种情形在俄国也是空前未有的。”^② 文学作品“供给资产阶级圈子的读者”的情况发生了改变，大众要求从作品中寻找生活的真理。高尔基看到了这一新情况，认为新读者的出现是一种伟大的现象。1904 年他在给作家叶里恩斯基的信中说：“您是为谁和为什么写作呢？您必须好好地思考一下这个问题，您必须了解，我们今天最优秀、最珍贵，同时也是最细心、最严格的读者，就是识字的工人，识字的抱有民主主义思想的农民。这些读者首先在书中寻找对自己在社会和道德方面的疑惑的解答，他们的基本志愿就是获得最广泛意义下的自由。他们一方面模糊地意识到许多东西，感觉到我们生活的虚伪压抑着他们。另一方面想清楚地了解全部虚伪，把它抛丢得一干二净。”^③ 高尔基在信中明确指出，文学应当为新的读者——工农群众服务。早在十月革命前夕，高尔基就集中描写了被压迫的贫民生活，在他的一系列作品中，民众已作为唯一合法的生活主人出现，底层的经历使他在感情上更多偏向于以流浪汉、工人为代表的百姓。传统文学中的知识分子已逐渐

^① 北京大学中文系文艺理论教研室编：《马克思 恩格斯 列宁 斯大林论文艺》，北京：人民文学出版社，1980 年版，第 131 页。（以下引用该书时只注书名和页码）

^② [苏] 列宁：《列宁全集》（第 22 卷），北京：人民出版社，1990 年版，第 91 页。

^③ 陈寿朋：《高尔基美学思想研究》，北京：新华出版社，2002 年版，第 20 页。