

第一章 緒論

第一節 研究動機、目的與課題

壹、研究動機

利用文字藝術所展現的創作範疇很廣，包括詩歌、史詩、長、中、短篇小說、戲劇…等。其中戲劇在人類文學的發展史有著舉足輕重的地位。例如西方莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）的戲劇對西方文學乃至於世界文學影響深遠，「現代戲劇之父」易卜生（Henric Ibsen, 1828-1906）的《玩偶之家》（The Doll House）¹甚至帶領婦女解放運動的風潮。戲劇一直是一種相當重要的文學創作體裁。

尤其當讀者在閱讀戲劇作品時，隨著作者對場景佈置的轉換安排，劇中人物的對話與獨白，讀者直接感受到一幕一幕的場景呈現在眼前，令人印象深刻。尤其是當劇作被搬上舞台時，透過導演、演員及劇作家等的配合，呈現在觀眾面前，觀眾的感受更是深遠。

二十世紀的俄國作家米哈依爾·阿法那西耶維奇·布爾加科夫（Михаил Аванасиевич Булгаков, 1891-1940）廣受現今俄國讀者與其他國家讀者所喜愛。生前的最後一部長篇小說《大師與瑪格麗特》（Мастер и Маргарита），暨今依舊蔚為風尚。關於布爾加科夫的研究，在作者死後也一直是俄羅斯文壇的要事，從早期的短篇小說《狗心》（Собачье сердце）、《致命的蛋》（Роковые яйца），到之後身為職業劇作家的戲劇作品，布爾加科夫一直以獨特創新的題材著稱，更是在創作裡表達出知識分子對社會的強烈使命感。

蘇聯統治下，布爾加科夫受到莫大的壓抑及折磨，卻始終未曾放棄文藝創作，而當時受出版箝制的作品，也終於得以在現今撥雲見日，得到世界讀者的

¹ 挪威著名的戲劇家、詩人，是歐洲近代寫實主義戲劇的傑出代表。戲劇的藝術特徵以辯論性對白和追溯性手法為基本，以社會問題劇為體裁，對社會帶來的影響足以與莎士比亞與莫里哀媲美。代表作《玩偶之家》的女主人公娜拉的反叛言論和行動，儘管帶著些許的自我中心主義和不知何去何從的盲目性質，但她對社會的激烈批判稱的上是為婦女爭取自由解放的“獨立宣言”，婦女也可以走出家庭不再受到父親或丈夫支配寶貴自主的生命。

廣大迴響。萊斯莉·米爾思曾說：「若經典作品一詞定義為一部得經受百年考驗的作品的話，那麼對布爾加科夫的文學成就，我們不用等到 2040 年他逝世百年時，就應有一些客觀的評價。」²。

俄羅斯的戲劇作品，從奧斯特羅夫斯基（А. Островский, 1823-1886）的《大雷雨》（Гроза），到契訶夫（А. Чехов, 1860-1904）的四部劇作（《萬尼亞舅舅》（Дядя Ваня）、《海鷗》（Чайка）、《三姊妹》（Три Сестры）、《櫻桃園》（Вишнёвый Сад）），漸漸為西方讀者所熟悉與熱愛，在台灣近年也出現契訶夫戲劇翻譯的完整版。

俄羅斯的戲劇除了上述兩者為人所津津樂道外，20 世紀初期也出現很多戲劇的創作。例如馬亞可夫斯基（В. Маяковский, 1893-1930）的《浴室》（Баня）、布爾加科夫的《圖爾濱一家的日子》（Дни Турбиных），並很受當時觀眾喜愛。

布爾加科夫雖然以短篇小說及長篇小說在文壇大放異彩，其實戲劇創作在他的文藝創作生涯卻佔了三分之一的時間，不容小覷。讀者在研究其小說創作之餘，若能對其戲劇有所認識，對布爾加科夫創作生涯的認識將更為完整。

布爾加科夫的戲劇主要創作於 1920-30 年代，我們可大致將其分成四個主題。第一，為以 1917 年俄國國內革命為背景，其中包括《圖爾濱一家的日子》、《奔逃》（Бег），著重在面對俄國國內革命時，參予其中的軍人或指揮官的壓力與茫然，布爾加科夫對兩部劇作的男主角的心理描寫令人動容；第二，以蘇聯時期共產統治下的社會改革為背景，新經濟政策的實施下，人們面對新生活的措手不及，與如何從中尋求生命的出路，包括《左亞公寓》（Зойкина квартира）、《極樂國》（Блаженство）、《伊凡·瓦西里耶維奇》（Иван Васильевич），不同於第一類主題，劇中的人物不再是參與革命的角色，而是積極融入新社會步調改革的小人物，劇作呈現也一改悲傷、壓迫的氣氛，轉而成一種諷刺、詼諧的基調，閱讀時雖然引人發笑，卻同時發人深省；第三，名人的傳記文學，包括以普希金身旁的人所見的普希金（А. С. Пушкин, 1799-1837）傳奇的一生《最後的日子》（Последние дни），或是描寫法國諷刺短篇小說及戲劇作家莫理哀（Мольер, 1622-1673）的同名戲劇《莫理哀》（Мольер），及敘述史達林成長發跡歷程的《巴頓》（Батум），布爾加科夫在這三部劇作中貫穿著一個嚴肅的主題，一種創作家與當權者的對立，彼此的衝突；第四，改編自其它小說的劇作，

² 萊斯莉·米爾思著，杜文娟等譯，《布爾加科夫評傳》，華夏出版社，頁 284。

例如果戈里（Н. Гоголь, 1819-1852）的《死靈魂》（Мёртвые Души），賽萬提斯（Сервантес, 1547-1616）的《堂吉訶德》（Дон Кихот）等。

當時嚴峻的社會環境下（極權統治與出版檢查箝制），布爾加科夫依然不放棄文字創作。他在短短幾年間留下許多作品，除了小說散文外，戲劇更是包含多元創新的主題，透過獨特的手法，表達作家的世界觀，對俄羅斯民族的期望，與對人類社會普世價值的觀感。

儘管布爾加科夫的小說、散文已經在台灣受到許多讀者的注意，但卻顯少有人知道他的戲劇創作也是如此多元、豐富。因為他的戲劇在他的創作世界裡其實佔有二分之一的篇幅。

戲劇創作的主题除了延續其小說多元、諷刺的手法，布爾加科夫更是巧妙的利用戲劇體裁，表現出他所要呈現的大時代中小人物的日常生活，及面對時代變動的反應。布爾加科夫的創作也存在一些俄羅斯經典作家（如：果戈里與契訶夫）的傳統精神。

因此除了戲劇創作在布爾加科夫創作世界的重要性之外，另一個筆者選擇做此方面研究的因素，在於他在劇作中所承襲果戈里那種犀利諷刺時局卻又不失幽默聰穎的筆調，再加上利用像契訶夫描寫市井小民日常生活的細膩手法，使得處在二十一世紀的讀者，有一種體驗當時二十世紀，俄羅斯人民所面對的困境與處境的臨在感（feeling of presence），使得歷史的真相彷彿存在於文藝創作之中。

閱讀布爾加科夫的戲劇如同俄羅斯的評論家別林斯基（Белинский, 1811-1848）在閱讀《堂吉訶德》的感受：「把嚴肅和滑稽，悲劇性和喜劇性，生活中的瑣碎和庸俗，偉大和美麗結合的如此水乳交融…」。因此有絕對必要在布爾加科夫的整個創作脈絡下，對布爾加科夫劇作中的詼諧手法，進行完整而有系統的研究。

貳、研究目的

詼諧一直在人類的生活扮演相當重要的角色，而它呈現的形式也包羅萬象，有時它藉著笑話的方式令人一解煩悶，藝術家藉著文字創作、畫作及雕塑等傳達詼諧，抒發自己面對真實世界的態度。

詼諧是人的意識與行為之間的邊際。首先是歡樂的感覺，使人精神愉悅，也是生命力與能量的展現，更是與人善意交往不可分離的珠串，因此詼諧在人類文明有舉足輕重的影響。

透過研究詼諧在文藝創作中的體現，我們可以更進一步的了解人類的文明發展史，藉由研究布爾加科夫的三部戲劇，我們更可以了解一個在文化轉形期作家如何詼諧巧妙的諷刺時局，藉以表達自己的世界觀。

巴赫金（М. Бахтин, 1895-1975）的《拉伯雷創作及中古世紀民間復興文化》《Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса》與李哈邱夫（Д. Лихачёв）的評論古俄時期的詼諧³，將文藝復興時期的詼諧傳統，及古俄時期的俄羅斯民族詼諧特性，有概括性的介紹，我們藉此延伸發現二十世紀布爾加科夫所創作的三部劇作（《左亞公寓》、《極樂國》與《伊凡·瓦西里耶維奇》）中的詼諧體現。更進一步掌握俄羅斯詼諧的獨特性，這無疑幫助我們了解整個俄羅斯民族的特性，讓我們更貼近這個擁有豐富文化遺產的民族。

筆者希冀，透過研究布爾加科夫此三部劇作，使台灣讀者對布爾加科夫除了小說創作外，也能對他的戲劇創作有更進一步的了解。更透過這三部劇作中布爾加科夫所呈現的俄羅斯詼諧特性，闡釋其時代之內涵與社會的真實面貌。

³ Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко, «Смех в древней Руси», Ленинград : Наука, 1984.

參、研究課題

本論文主要探討布爾加科夫此三部劇作中，作者所使用的諷諧手法，因此研究課題將包含以下問題：

- 一、指出歐洲諷諧傳統與俄羅斯諷諧特性的相互關係；
- 二、說明李哈邱夫和普洛普（В. Пропп）的諷諧理論，及巴赫金的狂歡理論在所研究劇本中的具體表現；
- 三、巴赫金的時空型在所研究劇本中實際表現的型態；
- 四、闡明所研究的劇作與俄羅斯諷諧傳統的相互關係；
- 五、列舉、分析及歸納在所研究劇作中的諷諧手法。

第二節 研究途徑、方法與研究架構

壹、研究途徑

一、時空型（хронотоп）

此為巴赫金發揚光大的文化概念，簡言之，就是在一個文藝創作中存在著一個空間和時間的想像，作家所創作出的獨特時空想像世界，常常背負著作家所要帶給讀者訊息的使命，係針對現實生活而創作的藝術整體內涵，原因在於一個藝術創作中的時空型，其實蘊藏著現實生活的原型⁴。且藝術中的時空型往往更敏銳的反映現實生活中的時空變化，作者藉著文藝創作中的時空型，提供讀者一個進行反思的機會。

當人身陷於一個不斷重複、漸漸習慣的日常生活泥沼中，無法看清楚生活中存在的問題，這些問題卻可透過閱讀，藉由作家巧妙的時空安排，讓我們找到答案。

在一個文藝創作的時空型裡，巴赫金最在意以對話的角度來把握文化的時空觀。我們將這個理論用於本研究最重要的理由是，三部劇作在空間上以莫斯科為舞台，時間上則呈現三個不同的時間點，分別是十七世紀、二十世紀與二

⁴ М. М. Бахтин, *Формы и хронотопа в романе, Очерки по исторической поэтике* // М. М. Бахтин, *Вопросы и эстетики*, с. 391, 399.

十三世紀，一個由過去、現在到未來的時間，構成一個完整的時空型。不僅如此，本論文中更是大篇幅來分析其對話中產生詼諧的元素（一種文化的概念），並運用巴赫金的對話理論來探討布爾加科夫劇作中的詼諧世界。筆者在閱讀此三部劇作中也發現，作者創造一個時空型只是給予劇作一副骨架，劇作的血肉則是由各個主角不斷的進行對話交流才形成的，因此從對話的角度進行切入，往往會帶來意想不到的效果。筆者更發現在布爾加科夫所營造的怪誕場景中，對話的語言也產生亦莊亦諧，互相交錯的氣氛，正統俄語與俗語、雅語交雜，同時也與其它外國語，例如華語、法語、德語進行交錯，作者利用對話將劇作怪誕式的詼諧突顯出來。

整個巴赫金的時空型的概念，以對話角度為切入，無疑希望活在特定時空中的人，藉由閱讀文藝創作所呈現的時空型，去感受現實生活的變化，進而感受、反思及省視自己的生命，找出人類生命價值的本質。

二、狂歡化（карнавализация）

在西方文化歷史中，狂歡化即是將詼諧具體呈現在節慶儀式中。巴赫金將所有一切包括狂歡節的儀式、慶賀、形式統稱為狂歡。狂歡是不分演員與觀眾，而是所有人都積極參與其中，它並不是一種表演，而是一種生活，也就是生活在狂歡之中⁵。狂歡式的生活，簡言之，便是脫離常軌的生活，從公元前的「莊諧體」，古羅馬的「神農節」，文藝復興時期整個文藝所實現無所不包的狂歡化，狂歡的生活突破時間與空間影響著人類文明與生活。

巴赫金更是在狂歡的範疇中特別指出狂歡式語言的特點與重要性。這樣的語言幫助我們進一步了解狂歡節的世界感受⁶。巴赫金將所謂狂歡語言的範圍擴大，包含任何狂歡中存在的換裝、改變的身分、地位、相互欺騙、不流血的戰鬥等，這些作為狂歡語言的「符號表現」，也就是違背常規與現實不符的體現，不論是一種行為舉止，還是一種欺騙、殺戮，都看作是狂歡語言的一種，它昇華成一種符號，因此整個狂歡世界的感受，應該也是一種符號內容的感受，為的是達成狂歡化的體現。

應該可以說，狂歡化是一種對文學體裁（基於本論文而不牽涉到其他藝術

⁵ 北岡誠司，《對話與狂歡》，河北教育出版社，2001，頁 267。

⁶ 同上，頁 270。

型態)產生決定性影響的要素,只要任何與狂歡節的儀式、慶賀、形式相關都屬於狂歡,但我們最終的目的卻是為了透過文藝創作體現狂歡世界的詼諧感受,也就是文藝創作的狂歡化,為了達成此目的,我們必須透過聯繫兩者之間的狂歡式語言(一種符號表現)來當媒介。

當巴赫金在 1965 年時發表有關拉伯雷《巨人傳》⁷的文化評論,雖然對整個文化學、藝術理論、文學理論有著巨大的影響力,其影響力至今不減,並不諱言,同時也招致一些批評,例如:巴赫金並未思索狂歡的去枷鎖性所具的殘酷,及大眾詼諧所帶來的暴力,而洛雪夫(А. Лосев)則認為狂歡節的詼諧與拉伯雷的小說是撒旦式的⁸;然而,我們依然覺得,巴赫金與劇作家布爾加科夫都是同樣在威權體系的文化中生活著,無論是前者的評論拉伯雷創作,或是後者的最後鉅作《大師與瑪格麗特》,都表現了時代的特質,無處不見作者藉此表現生命意志與渴望自由解放的訊息。

三、詼諧理論

在討論詼諧理論之前,我們有必要將一些術語略做解釋。смех 此文譯作詼諧(或是笑)。詼諧是多面的現象,關於詼諧的現象可以由不同的角度來觀察,舉凡由生理的角度、心理的角度、社會的角度、文化學的角度或是從美學的角度來切入,詼諧研究者通常試圖找出詼諧與智慧、上帝、生活、自由、價值觀與哲學的關係。⁹

昂利·伯格森在《笑—論滑稽的意義》一書中便提到人類在覺得詼諧的心理過程:「通常伴隨笑的乃是一種不動情感的心理狀態。看來只有平靜寧和的心靈,滑稽才能產生震撼的作用。無動於衷的心理狀態是笑的自然環境。笑的最大敵人莫過是情感。現在你把自己解脫出來,作為一個無動於衷的旁觀者來參與生活,屆時許多場面都會變成喜劇。在舞廳,我們摀住耳朵不聽音樂,立刻會覺得舞客們滑稽,當我們的動作與相伴的情感音樂孤立起來時,頃刻間我們的行為就會從嚴肅變得可笑。因此,為了產生它的全部效果,滑稽要求我

⁷ 在劉康的《對話的喧囂》中把這本書譯做《巨人傳》,而志文出版社的版本則把拉伯雷的這本書譯做《巨人的故事》。兩者都是同一本(拉伯雷著)。

⁸ В. Е. Хализев, Теория литература, М. 2004, с. 85-86.// М. М. Бахтин, Как философ. М. 1992, с. 13-14.// Н. К. Бопецкая, Бахтин Иозами литературы Дьявол, карнавал, хронотоп, 1998, No. 1(22)

⁹ Леонид Столович, Философия эстетика смеха, Тарту, С.-Петербург, 1999, с. 242-302. М. Т. Рюмина, Эстетика Смеха, Смех как виртуальная реальность, М., 2003.

們的情感一時麻痺，讓滑稽訴諸純粹的智力活動。」¹⁰

詼諧（смех）對於李哈邱夫更是一種世界觀¹¹。藉由詼諧傳遞作家面對世界的態度，面對世界的價值觀，他也歸納出古俄羅斯詼諧世界形成的兩大元素：傻子（дурак）與聖愚（юродивый）¹²。

傻子將所有滑稽的元素帶在自己身上。他們耍寶、裝丑角、換裝（加冕與脫冕）及揭露自己不幸的遭遇來博君一笑。在這詼諧的背後，作者卻藉著傻子角色揭發社會階層的關係、社會不公的表現等嚴肅的課題。另一個在古俄羅斯詼諧世界中扮演舉足輕重的角色便是聖愚，他們也是傻子的一種，他們的行為、言語似乎是反文明世界的，其實對他們來說，他們所處的文明世界才是虛偽的，他們一切行動作為都批判著當時基督教義規範下的不合理性，對於非知識分子來說，聖愚的一切行為都是可笑的，但對知識份子來說，他們便能體會在聖愚言行背後對社會最真摯的批判。他們所呈現的一切滑稽詼諧元素，背後的意義卻是嚴肅，發人深省。

至此，巴赫金也是同意的，他認為傻子、小丑或騙子在自己周圍形成了特殊的世界，特殊的時空體¹³，這些人物的存在促使不同階層的人物被串聯起來，這些人物的存在更是帶有強烈的轉義色彩，也就是他們的所作所為並非直截了當的表達出意義，有時是相反的意思，不可按照字面理解。他們似乎被賦予一種特權，他們可以盡情地誇張、搗蛋、耍弄權力，他們講話時可以模仿，而不用表現自我，也可以透過戲劇舞台過渡的時空型，過自己的生活。他們把生活描述成一種喜劇，把人變成演員，而且他們有權力謾罵，也有權力摘下他人的面具。在寫實主義的歷史裡所有涉及搗蛋鬼、小丑及傻子的形象都具有重大意義，其本質甚至至今未完全被理解。小說家為了確定他生命觀的立場及公開之生命的立場，需要利用一種文類型式的面具，巴赫金所指的面具事實上就是指小丑在舞台上使用的語言與小丑的形象，而這些符號系統都具有間接與引申的

¹⁰昂利·柏格森（Henri Bergson）著，徐繼曾譯的《笑—論滑稽的意義》，商鼎出版社，台北，1986，頁314。

¹¹ Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко, «Смех в древней Руси», Ленинград: Наука, 1984, с. 7.

¹² 聖愚（юродивый ради Христа）原意是為基督痴狂之人，對信徒而言，其瘋狂行為背後代表著神諭。學者 Harriet Murav 將其文化符號化，他稱之為聖愚行為（Holy foolishness），並非指單純的神聖，而是作為嚴肅問題的前景，從而混淆意欲釐清該問題者。見 Murav. H. Holy foolishness. Standford. 1992. p.93.

¹³ 巴赫金，《巴赫金全集》，李兆林、夏忠龍譯，河北教育出版社，1998，頁354-355。

意義，即所謂的絃外之音。小丑與傻子－沙皇與上帝處於地獄死亡的變體，小丑與傻子同時也具備諷喻的意義。¹⁴

除了李哈邱夫與巴赫金將詼諧看作是種世界觀與作家確定與表達生命立場的方法，普洛普則找出詼諧的特性，並加以分門別類。有嘲笑式（譏笑式）（*насмешливый смех*）的詼諧，在嘲笑式的詼諧裡又分作大自然裡的詼諧（*смешное в природе*）、人類的生理（*физическое существо человека*）、因相似而起的喜劇（*комизм сходства*）、因差異而起的喜劇（*комизм отличий*）、有著動物容貌的人（*человек в обличье животного*）、人也是東西（*человек-вещь*）嘲笑職業（*осмеяние профессий*）、戲擬（*пародирование*）；其它的分類還包括善意的詼諧（*добрый смех*）、邪惡的詼諧（*злой смех*）、對樂觀愉快的詼諧（*жизнерадостный смех*）等等。¹⁵以上提及的分類有的會在來文中引用。

在詼諧的世界裡有很多不可或缺的元素，諷刺（*сатира*）與幽默（*юмор*）便是其中之一。大多數的諷刺與幽默都具備「否定」被批評對象的原意，而否定的程度及張力則是決定其為諷刺或是幽默。通常諷刺的否定程度及張力都較幽默大，幽默則較小；幽默通常是較為和善的、好心腸的嘲笑；諷刺則非如此，諷刺對於否定的對象不只是譏笑，更多時候是帶著怒氣及憤怒的，這是幽默所無法比擬的一種複雜的語言環境。同時諷刺更可以當作是一種文類，幽默卻只是一種達到譏笑或歡樂的修辭方法與效果。¹⁶

貳、研究方法

- 一、藝術文本分析：強調文學之所以為文學的根本因素。強調對文本進行細膩的解讀與藝術形式的分析，例如小說、戲劇的敘事技巧和情節結構，文字的意象、象徵、隱喻等。
- 二、藝術文本外部研究（*экстралингвистический анализ текста*）：會提及文學作品的創作背景、作家的生平史實，雖然種種這些因素與文本分析無直接

¹⁴ М. М. Бахтин, Литературо-критические статьи, Художественная литература, М. 1986, с. 196-200.

¹⁵ В. Я. Пропп, «Проблемы комизма и смеха», СПб. : Алетей, 1997.

¹⁶ Л. А. Плоткина и Н. И. Тотубалина. Русская сатира XIX начала XX веков, государственное издательство, Москва, 1960. с. 6.

關係，這些外在因素卻是決定作家創作的動力，也因此決定文本的意義結構和美學形式。它提供我們一些豐富的材料，幫助我們了解一部作品的起源與創作背景。

三、比較分析：將布爾加科夫此三部劇作中由時空型所串聯的主題創作加以比較，並進一步找出作家散文創作與戲劇創作在藝術理念上的連貫性。

四、語料分析：將其造成詼諧及狂歡語言進行分析。

參、文獻回顧

本論文嘗試以布爾加科夫的劇作中以時空型的理論基礎，將《左亞公寓》、《極樂國》、《伊凡·瓦西里耶維奇》三部劇作加以串聯，並分析、歸納所使用的詼諧手法。在所蒐集的資料中，並沒有類似的切入角度，多半是以單獨解析劇作為切入，例如：麗莎·安強森（Lisa Ann Johnson）單獨對《莫里哀》的劇作分析。¹⁷海倫·浩爾（Helen Howard）對早期喜劇作品的分析研究。¹⁸

米龍·彼得羅夫斯基（Мирон Петровский）對布爾加科夫與馬亞可夫斯基兩位劇作的研究分析，兩位同時代人，文風迥異，意識型態不同，劇中卻都帶有神秘劇的色彩¹⁹，例如，有強烈戲劇性的《大師與瑪格麗特》或是劇作《莫里哀》，和馬亞可夫斯基的《澡堂》（Баня）與《死亡的喜劇》（comedy with murder）。在此文中也探討兩人在文壇上針鋒相對，但布爾加科夫對《莫里哀》的創作主題對馬亞可夫斯基也造成影響，此文更進一步比較兩者的「莫里哀」主題；至於在戲劇上演時兩者的態度也有不同，馬亞可夫斯基除了強調演員在台上演出之外，更是要求觀眾積極加入。此文幫助我們了解布爾加科夫與同時代人的戲劇創作風格的異同，讓我們更了解布爾加科夫對二十世紀文壇的影響，與當時所處的創作環境。

哈理茲耶夫（В. Е. Хализев）以《圖爾濱一家的日子》中的衝突與角色形象來分析布爾加科夫與契訶夫的異同。²⁰他指出到契訶夫以前所有的劇作家，

¹⁷ Lisa Ann Johnson, A postmodern costume design for Bulgakov's MOLIERE, California State University, Northridge, 1999.

¹⁸ Helen Howard, Comedy in the early works of Mikhail Bulgakov, Georgetown University, Ph. D., 1968.

¹⁹ М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени, Союз театральных деятелей РСФСР, Москва, 1988, с.372

²⁰ Хализев В. Е. Уроки Чехова-драматурга\ Вопросы литературы, 1962, №12, с.80-82.

都是透過劇中主角之間外在的、表面的對立來造成衝突。從契訶夫之後，戲劇中衝突產生有很大的改變，衝突不再是表面的、外在的，或是主角之間的對立，卻是透過最細微的日常生活細節或對話而產生衝突對立，並把衝突擴大到主角與大時代之間的範圍。至此，布爾加科夫亦是採用相同的手法。在閱讀兩者的劇作時，都有一種悠悠的惆悵，因為劇作家在劇中展現知識份子對人類的關懷及擔憂。此文中也強調契訶夫戲劇中對話（реплика）積極的作用，也談論到布爾加科夫戲劇中聲音所象徵的意義。

羅思尼茲卡亞（О. Б. Росницкая）則指出布爾加科夫劇作中《左亞公寓》中俄羅斯古典文學的傳統體現。²¹

索哈羅夫（Всеволод Сахаров）對《左亞公寓》的評論。²²此文著重在布爾加科夫寫此劇時的靈感來源，以及此劇在國內或國外各地演出的情形，觀眾、劇院、演員對此劇的評價與看法，以及角色元素的象徵意義。他提出左亞（Зоя）和第三個新進的女時裝模特兒－阿拉（Алла），兩個都是為了追尋一絲絲的愛與溫暖，而成爲愛的犧牲品的角色；至於阿米起斯托夫（Аметистов）則是典型的小丑，假若布爾加科夫創作此劇的初衷是爲了對新經濟時代（俄文 НЕП, 英文 NEP）加以諷刺，那麼他藉由阿米起斯托夫這個角色可說是得到最大的發揮。這個角色積極的把公寓中的人串聯起來，更進一步把他們變成參與舞台演出的演員。

尼諾夫（А. Нинов）論布爾加科夫的戲劇在其文藝創作生涯中的地位。也對布爾加科夫當時的政治立場，與大時代所帶給他的壓迫有完整的介紹。²³此文討論了當時俄羅斯文壇對戲劇的看法。例如，杜思妥也夫斯基，雖然他從未寫過任何戲劇作品，但他認爲各種型態的藝術，都必須並存。有趣的是，杜思脫也夫斯基的小說裡，也存在著類似戲劇的編排。例如，小說中的角色不斷的與自己對話。在此文中也提到布爾加科夫是十九世紀果戈里與契訶夫一代傳承俄羅斯文學的接班人，布爾加科夫與兩位偉大作家在創作中密不可分的關係。布爾加科夫的創作在蘇聯時期的文壇顯的格格不入、孤立，是因爲劇中具有很

²¹ О. Б. Росницкая, Традиции русской классической литературы в пьесе М. Булгакова “Зойкина квартира”, Перемена, Волгоград, 2000, с. 125-132.

²² Всеволод Сахаров, О “новых” и “бывших”, Литрос, Литературный Альманах, № 1, Литературная Россия, М. с. 219-221.

²³ А. Нинов, О драматургии и театре Михаила Булгакова, (Жизнь Искусство Критика), Вопросы литературы, 1991.

深的俄國十月革命前的俄羅斯古典傳統。但他的劇作並非與當下的時代沒有關係，他忠實呈現當下時局的發展歷程，市井小民在大時代變動下對生活的反應及調整，祇不過他在自己的創作世界裡自然傳承俄羅斯的古典傳統。

至此，關於布爾加科夫的戲劇文獻，多半放在布爾加科夫與其他同時代戲劇家的比較，以及他從果戈里與契訶夫一脈傳承的俄羅斯古典傳統，或是對他戲劇作品的單部分析。並未見以巴赫金時空型的理論將《左亞公寓》、《極樂國》、《伊凡·瓦西里耶維奇》三部劇作加以串聯，並且以詼諧手法進行分析的研究。

關於詼諧的研究書籍則較為豐富（這裡只敘述與本論文研究較相關的範疇來說）：包括李哈邱夫等對古俄詼諧傳統做出的整理歸納；巴赫金在評論拉柏雷創作整理出的歐洲詼諧傳統與俄羅斯詼諧的交互影響；普洛普對詼諧類型的加以分類。關於詼諧中文書籍則包括蕭颯等的《幽默心理分析》，極具參考價值的部分在於讓我們在幽默的歷史畫廊裡作了一趟巡禮，書中大致說明了包括亞洲、歐洲、俄羅斯、美洲及阿拉伯世界的幽默畫卷。昂利·柏格森（Henri Bergson）著，徐繼曾譯的《笑－論滑稽的意義》，作者用哲學的方式講述引人發笑的人類心理歷程，說明了型式、動作、情景、語言及性格的滑稽張力。亞倫（Steve Allen）及胡萬（Jane Wollman）著，敖軍譯的《開啓喜悅之門幽默藝術》，則以較現代化的表演型式（例如：脫口秀、電視劇、電視訪談）的幽默為分析對象。萬書元的《幽默與諷刺藝術》，本書細分出多種的詼諧技巧，並涵蓋俄羅斯契訶夫的幽默諷刺散文，並蘊含豐富的中國古典及現代文學史料，唯一美中不足之處是，並未將許多看似不同卻重疊性質大的諷刺技巧，做出明確的劃分及定義。

第三節 歐洲與俄羅斯詼諧傳統回顧

壹、歐洲詼諧傳統－以拉柏雷的創作為例

一、狂歡

巴赫金（1895-1975）是二十世紀歐洲最重要的語言、文學、文化評論家之一。他生於帝末時期，逝於蘇聯盛極將衰的前夕，他的許多作品都遲至 60 年代末，才見之於世。由於自己所處的時代，使巴赫金對文化轉型時期有相當敏銳的感受，他強烈的感受著一個代表權威的意識型態，一種神聖不可冒犯的舊文化的分崩離析、瓦解，和另一個眾聲喧嘩的大眾文化的誕生。

有不少研究者認為巴赫金獨鍾中古世紀的狂歡節理論是一種對當時史達林主義間接批判的手段。²⁴

巴赫金的思想核心是以透過語言和話語的變遷來審視文化轉型的問題，因為語言、文化、歷史三者的發展密不可分。巴赫金更是將文化轉型時期概括為眾聲喧嘩（разноречие）的時代。在巴赫金對於文化轉型時期的理論中，有幾個重要的複標題，尤其以他分析杜思妥也夫斯基的小說加以闡述自己的複調小說理論，複調小說理論必須從文化角度來理解，此核心問題是自我意識在自我與他者的對話中逐漸形成的過程，是文化斷裂時期，主體性的確立過程，主體意識到他者聲音的存在，發現確立起自我主體性的必要性，並以相互對話補充同時共存，產生確立主體之間的全新關係。

歷史條件都是深刻的社會危機、文化斷裂和轉型，文化的呈現則透過眾聲喧嘩的大眾文化的狂歡化來體現；巴赫金透過同樣處於文藝復興時代轉型期的作家拉柏雷的創作，來闡述狂歡化的理論，同樣藉著對話的角度來分析狂歡化的理論。

拉柏雷（1483-1553）出身於一個富裕的律師家庭，曾經當過修士，因為廣泛的吸收人文主義，而觸犯了清規戒律，之後憤然離去修道院前往巴黎求學，後來當上醫生，為人治病。拉柏雷學識豐富，對各個領域諸如：醫學、法律、

²⁴ Booker, M. K. & Jurage, D. Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction: Carnival, Dialogism, and History. London, Greenwood Press, 1995.

數學、天文、地理、音樂、神學與哲學…等都有廣泛的涉獵。他利用豐富的想像力，以荒誕不經的形式寫出了法國文學史上的第一部長篇小說《巨人傳》，這也是他唯一的一部小說，卻足以奠定他在世界文壇不可動搖的地位，這部小說，為法國文學帶來開創性的意義。

《巨人傳》是一部諷刺小說，反映了十六世紀上半期法國的社會生活。小說帶有強烈的反封建意味，對教會、王權及各種掌權的人物進行了辛辣的諷刺，因此一發表就被列為禁書。小說中交雜肉體、笑話、公眾廣場的俗語及下流話，形成了「狂歡式的怪誕」(карнавальный гротеск)，小說裡的語言也因此達到狂歡化的體現，運用了當時法語的俗語、口語和一些不登大雅之堂的下流話，不同語言的戲擬狂歡挑戰當時權威不可侵犯的拉丁語。

閱讀布爾加科夫的《左亞公寓》、《極樂國》與《伊凡·瓦西里耶維奇》，會感受到拉伯雷《巨人傳》中的藝術幻覺。他們都以誇張的場景，交錯的語言，上下對立的詞，讚美與咒罵的揉合，關於生殖與排泄的下流話，離心化的俗語、口語、甚至外來語取代了原有的中心語(中心語與離心語有易位的現象)，造成狂歡化的語言。

巴赫金一直強調對話的價值，由此得到印證。如此一個眾聲喧嘩的狂歡時代，向心與離心彼此衝突，人們透過語言不停的戲擬他者的語言風格，或是其話語「最深層的組織原則」，透過亦莊亦諧、上下交錯之民眾化行為，為處於文化轉型期的人們找到宣洩的管道，同時確立自己的主體意識。²⁵

在巴赫金的《拉伯雷的創作與中世紀和文藝復興時期的民間文化》中，巴赫金藉著拉伯雷的創作，清晰的闡述狂歡化的理論。巴赫金將所有一切包括狂歡節的儀式、慶賀、形式統稱為狂歡。狂歡是不分演員與觀眾，而是所有人都積極參與其中，它並不是一種表演，而是一種生活，也就是生活在狂歡之中。

狂歡化是文字創作上的體現，是一種文學的藝術形象。在文化轉型期，大眾為了在離心與向心的激烈衝突找到抒發，便以狂歡節作為一個最佳的宣洩管道，而在這個宣洩的管道中，眾聲喧嘩是最特殊的表徵，它在聯絡、溝通大眾文化與精英文化起了樞紐的作用。在狂歡節的廣場上，大眾文化對抗著官方文化、神學、古典，出現的是反叛和顛覆的聲音。²⁶

²⁵劉康著，《對話的喧囂》，台北市：麥田出版，民 84，頁 231。

²⁶北岡誠司，《對話與狂歡》，河北教育出版社，2001，頁 267-270。

二、大眾文化

狂歡節概念的核心是大眾文化的訴求。這裡我們必須先澄清兩個相關的概念，一是「民間文化」，一是「大眾文化」。巴赫金在《拉柏雷的創作與中世紀和文藝復興時期的民間文化》一書中經常提到「民間文化」(folk culture)，卻很少言及「大眾文化」。民間文化的意義較明確，凡是與農業文明有血緣關係的鄉土文化、地方色彩、民俗等皆可稱為民間文化。

不少評論者指出，巴赫金在《拉柏雷的創作與中世紀和文藝復興時期的民間文化》中不斷提到的「民間文化」、「人民性」，與當時的歷史背景與語境有相當的關係。1934年高爾基將拉柏雷的《巨人傳》的主角高康大與龐大固埃讚揚為「口頭民間文學」影響書面文字的例子，高爾基希望這種影響能更多表現在社會主義現實主義的創作中，當時官方文學始終充滿對民間文學「人民性」的讚美之聲，巴赫金強調高爾基的民間文化特徵和「人民性」，顯然是收到當時流行話語的影響。

至於「大眾文化」(popular culture)一詞，在巴赫金時代尚未流行，巴赫金亦很少使用。大眾文化這個概念，在西文中有 popular culture (流行文化或通俗文化) 與 mass culture (大眾文化) 兩種說法。這兩種說法，均指資本主義的商品化社會中的市民文化。法蘭克福學派稱之為「文化工業」(culture industry)，對之有嚴厲的批判。現代的大眾文化與資本主義城市文化與工業文化息息相關，具有突出的商品化象徵。大眾文化的範圍更是廣泛，包括電視、電影、嘻哈音樂、通俗文學(例如：哈利波特)、廣告、時裝、體育等文化範疇，而大眾文化與精英文化嚴肅音樂、古典文學、博物館藏藝術品等的界線日益模糊，兩者相互滲透影響。

在巴赫金那時代並沒有現在資本主義社會中流行的商品(例如：可口可樂或是搖滾樂)，有的是一個沉悶、枯燥無聊且高壓的史達林主義文化，因此他不可能為大眾文化的千姿百態做出生動透徹的描述，這是因為在那樣的時空背景下，蘇聯社會的文化尚未受商品規律所支配；另一方面，巴赫金是一個讚美大眾文化、語言離心、眾聲喧嘩的平民詩人，他沈浸在大眾文化的俗語、市井、訴諸感官愉悅的審美趣味中。巴赫金不僅發現了蓬勃的創造力，更是聽到精英文化中他者的聲音(這是最難能可貴的)。巴赫金在以前經典中卻發覺民間文化

（大眾文化）的狂歡淵源，因此與其說巴赫金是一個反精英文化的理論家，到不如說他是一個能在精英文化與大眾對話中用心傾聽他者聲音的偉大理論家。

狂歡節的主要場所是城市中的公眾廣場，文藝復興時代的公眾廣場更是巴赫金心目中理想的狂歡節場景。從中世紀向文藝復興過渡的西方文化轉形期，農業文化還是位於支配的地位，民間文化的色彩濃厚，這是合乎歷史事實的，但公眾廣場卻是市民社會和現代資本主義文明的重要標誌，公眾廣場所開闢的公共空間，亦是現代市民反叛顛覆封建貴族與天主教僧侶統治的重要場所，從這個意義上來講，狂歡節的民間文化，其實加添了現代市民社會的色彩，也說明市民社會向大眾文化邁進了一大步。也因此說巴赫金在拉柏雷的創作中找到狹義的「民間文化」，到不如說巴赫金挖掘了拉柏雷創作中蓬勃、喧嘩的「大眾文化」來得恰當。²⁷

三、狂歡化的語言

狂歡的語言在巴赫金《拉柏雷的創作與中世紀和文藝復興時期的民間文化》中，被化分成幾個部分，第一為公眾廣場上的大眾語言，第二為讚美與詛咒同時並舉的雙聲語或複調，第三為弘揚「肉體的低下部位」的親暱、粗俗、骯髒和卑賤化的語言。這幾項狂歡節語言的特徵，構成拉柏雷文學創作獨特的「怪誕現實主義」。歸根結蒂，狂歡節的語言是歡樂笑謔、充滿幽默的大眾語言，是大眾文化的化身，與精英文化與官方文化的嚴肅、莊重、崇高、典雅、保守、僵化、封閉的特徵針鋒相對、涇渭分明。

拉柏雷創造了一個狂歡節眾聲喧嘩的世界，以對肉體感官慾望的誇張、大膽、赤裸裸的謳歌，造成了對封閉僵化的封建等級與神權文化的強大衝擊。這樣的公眾廣場語言，構成巴赫金對狂歡節語言曖昧與怪誕的特質。

²⁷ 同註 25。

（一）公眾廣場上的大眾語言

拉柏雷的狂歡節世界是由公眾廣場上的大眾語言所創造的。大眾語言是文藝復興時代各民族所使用的方言、俚語和口語，拉柏雷就是使用法語方言和口語來創作《巨人傳》。方言及口語與官方和天主教神權所使用的拉丁文有著激烈的衝突與對立，在文藝復興時代，這種衝突與對立達到高潮，巴赫金寫到：「兩種文化 - 官方文化與大眾文化 - 的分界線是沿著拉丁語與方言的界線展開的。方言侵入了意識型態的一切領域，並且排斥拉丁語。方言帶來新的思想型式（曖昧性）和新的價值觀。這是生活的話語，是物質勞動和辛苦的語言，是「低級」的和大部分幽默可笑的語言。這是公眾廣場的自由語言（當然，大眾的語言也不祇是單一和純粹的，它同樣也包含著官方語言的成分）。在另一方面，拉丁語是中世紀官方世界的媒介，對於大眾文化的反映是很微不足道的，而且是歪曲的。」²⁸

巴赫金在這裡對眾聲喧嘩語言交雜做了一個歷史的描述：大眾文化的方言俚語以強大的離心力包圍、侵入了一元統一的中心權威語言－拉丁語，及其背後所代表的官方意識型態。這是文藝復興這個文化轉型期的突出文化現象。巴赫金對於大眾文化與方言的評價極高，他認為「方言最充分的表達了新的社會力量」²⁹。

他把大眾文化和方言看作是文化轉型期積極革命的力量，是文化轉型期的文化主導與先鋒。這並不代表大眾文化和方言創造了新的向心力和文化權威中心，相反的卻是文化轉型期提供了眾聲喧嘩和非中心及多元的舞台，使得大眾文化和方言有了發揮的空間，逐漸形成文化的主導與先鋒。

同時我們也必須注意，在如此的公眾廣場上的大眾語言，使人們形成一種前所未有的自覺意識發展，這是一種極深的文化自覺意識。一個文化，如同一個主體，要充分實現自我就必須在與他者的對話中努力發現自己，努力發展自覺意識。巴赫金更從文化轉型期中，來把握自覺意識的形成及其大眾文化與方言的關係。

除了強調大眾文化與語言同文化轉型期自覺意識的關係外，巴赫金還著重

²⁸同上。

²⁹劉康著，《對話的喧囂》，頁 294。

討論了大眾宏揚肉體感官慾望的特徵。他指出狂歡節的語言特性，即是讚美與詛咒同時並舉，就像肉體形象的上下部是分不開的，一個人的死亡與誕生融合成一體，在生成與更新的世界中融為一體。

與拉伯雷一樣同處於文化轉型期的巴赫金，在極權統治的生活處境下，從拉伯雷的創作探索大眾文化在都市廣場上狂歡的景象，這種不受拘泥、打破所有日常生活不可逾越的規範，讓巴赫金嚮往不已。而這樣的現象背後代表的文化意涵，是原本居於中心位置的拉丁語（文藝復興時期）已經不足以代表整各民族的文化，而被處於離心位置的俗語、俚語及方言所取代。這樣的語言在都市的大眾廣場上取代中心位置的集權文化，發揚著大眾文化的價值。

（二）戲擬

戲擬（пародирование）是一個貫穿巴赫金小說與文化理論的重要概念，在論拉伯雷的小說中，他反覆的強調戲擬的作用，他認為：「小說戲擬其他類型，揭示其他類型的語言和型式的規範性。小說壓縮其他類型，並將有些類型融入其獨特結構之內，加以重新組織和重新加強語氣。」³⁰

他認為小說的話語乃是融會了社會眾聲喧嘩的話語，小說的文體、類型，因此也是融匯了社會語言的文體和類型。

戲擬顧名思義是一種模擬或模仿。這種模仿並非亞里斯多德以西方詩學傳統所說的文學、語言對現實的模擬（mimesis）或再現（representation）。戲擬在巴赫金的理論中意味著語言對語言的模擬，它包含著不甚恭維、不太嚴肅的成分，有開玩笑、戲謔、調侃的性質，但值得注意的是在調侃的背後，卻有著非常嚴肅深刻的意涵。

戲擬的語言型式是包羅萬象的，也存在著深淺高低之分。有些戲擬只對表面的語言風格進行模仿，有的則是模仿說話者的「最深層組織原則」。³¹

普洛普則引用巴列夫（Ю. Борев）對戲擬的定義：「戲擬 - 在模仿中喜劇式的誇大，如此誇大的諷刺的再現（仿造），是具有很獨特性的現象，從中揭開了喜劇，卻降低了它的內容。」³²戲擬最重要的精髓就是給予它表面的特徵，

³⁰劉康著，《對話的喧囂》，台北市：麥田出版，民 84，頁 231

³¹同上。

³² В. Я. Пропп, «Проблемы комизма и смеха», СПб.: Алтей, 1997. с. 99.//Ю. Борев.

卻不讓它具備深層的內容。

貳、俄羅斯的詼諧特性

一、傻子與聖愚

詼諧在社會關係中展現了非理智與荒唐，它嘲笑著愚蠢（дурачество）和裸露（нагота），在這樣混亂的世界中詼諧重返舞台，它嘲笑著任何社會關係中的不平等，嘲笑著不公義、突如其來的法令。詼諧將所有存在於世界文化中的符號系統予以打破，重新賦予新義。它除了破壞了生活中原本存在著的符號系統，同時重建創造了一個新的符號系統。它重建了詼諧世界中的關係，不論是多荒唐的世界，多麼不公義的社會，在詼諧世界中都能夠得到一個新的秩序，大家都可以在詼諧所創造的新秩序裡盡情的嘲笑。詼諧在自己的世界裡建立了一個人與人之間衝突的氛圍，自己則扮演著「陰謀家」（заговорщики）的角色。

33

詼諧創造了一個反文明的世界，它並非與所有的文明對立，而是與它所嘲笑文明對立。它同時為新的較有公平正義的文明奠下基礎，這也就是為何詼諧世界絕非單一的世界，它在破壞了一個原先秩序的世界後，就會重建一個較具正義感的世界。除了一體兩面外，詼諧世界也因不同的民族與不同的時代背景發展出不同的詼諧世界。

古俄羅斯詼諧在世界的詼諧發展中較接近歐洲中古世紀的詼諧，而關於歐洲的詼諧表現如何影響古俄的詼諧世界，有一本在此方面非常出色的書，即是巴赫金的《拉柏雷的創作與中世紀和文藝復興時期的民間文化》，在進一步了解古俄詼諧世界之前，我們可以先從中古世紀的歐洲詼諧世界下手。

首先，中古世紀中詼諧世界的構成是由嘲笑自身而開始的傻子角色，嘲笑自己的不幸與失敗，樂於把自己表現成一個不折不扣的失敗鬼和笨蛋。但其實在詼諧世界裡，傻瓜這個角色在某種角度上來說是聰明的，他比他的同時代人與急忙嘲笑他的人對世界了解更深、更大。他在裝丑角與自身的悲情來引人發

О комическом. М., Искусство, 1957.

³³ Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. Смех в древней Руси, Ленинград, Наука, 1984. с.3.

笑的背後，其實企圖揭露社會關係的真實性與不公不義。

另一個深深影響古俄的詼諧世界的元素即是聖愚。他利用他的行動、作為深刻批判著違背基督教義規範下的不公義。他的行為與文明世界格格不入，好像當時社會的文明其實是不真實、不存在的，嘴裡說的話儘是一些牛頭不對馬嘴的言論，就像所有的傻子一樣，但背後卻是符合基督教義的，他活在自己的世界裡，一個充滿狂歡式的怪誕世界，因此聖愚與詼諧世界相當的接近。

詼諧世界裡這兩個角色形成古俄詼諧世界中最鮮明的特徵。

二、諷刺

除了上述古俄詼諧世界中的傻子及聖愚角色外，俄羅斯的詼諧特性還有一個很重要的成分，即是諷刺。

諷刺在俄羅斯文學的發展，早在十七、十八世紀的民間創作、中篇小說與寓言故事早就存在著諷刺這個體裁，例如：菲爾方（П. Феофан, 1681-1736）、康伽密爾（А. Д. Кантемир, 1708-1744）、馮維金（Д. И. Фонвизин, 1744-1792）與克雷洛夫（И. А. Крылов, 1769-1844），這些作家的創作顯示，十七世紀的諷刺因為豐富性而在文學發展歷程中寫下光輝的一頁。³⁴

到了十九世紀，因為俄羅斯的社會、政治條件及歷史文學一貫的發展特性影響下，諷刺這個體裁重回文壇，並且找到培育它最有利的土壤。整個社會的解放風氣的盛行，民族意識的萌芽，使得整個反抗革命的行動在國內已經成長、茁壯，其範圍已經擴大、加深到整個社會的所有階層。它已經具備了大眾的特性，而非侷限在特定的階層。

諷刺的對象更是從十七世紀的無知人民、放高利貸的、收賄的、投機份子、鄙俗的民眾，一些令人討厭的角色形象，到十九世紀的揭露專制暴政和農奴制度，諷刺國家制度，到二十世紀初的揭穿整個因為意識形態所有社會階層的貧苦，諷刺統治者社會革新的基本論調，甚至是革命及社會主義的論點也成為諷刺的對象，諷刺重心放在意識形態。這些成為作家諷刺的對象，背後卻隱藏著作家對整個社會、國家、民族的關懷，每個作家藉著不同的手法，表達面對

³⁴ Л. А. Плоткина и Н. И. Тотубалина. Русская сатира XIX начала XX веков, государственное издательство, Москва, 1960. с. 5-6.

世界的態度，以諷刺時局為前提，每個作家卻有著不同於他人的獨特性。

另一個與諷刺文學體裁很接近的便是十九世紀的社會批評寫實主義。社會批評寫實主義經常以下四種作為批評的對象：第一種，為對專制暴政尖刻辛辣的諷刺；其次，為批評各種污辱人性的形式；第三為揭露社會邪惡、不公；最後，為堅持國家利益而批評。

諷刺與社會批評寫實主義批判的對象及範疇皆相差無幾，都是為了批判人性的醜陋、社會不公與專制暴政等。但兩者最大的不同在於，當批評文學以辛辣的、直截了當為手段時，諷刺卻是以「詼諧」(смех) 當作武器的，不管讀者因閱讀諷刺作品中的詼諧而發出苦笑、狂笑、心有戚戚焉的笑，它都是以笑為前提與讀者產生共鳴。就算諷刺作品有時也相當尖刻、辛辣的，它卻總是不那麼直截了當的，並以笑作為必然的工具。³⁵

提到諷刺，另一個令人覺得相似的名詞「幽默」也會出現人們的腦海，而諷刺與幽默是有些許差異。大多數的諷刺與幽默都具備「否定」被批評對象的原意，其中否定的程度及張力則是決定其為諷刺或是幽默，通常諷刺的否定程度及張力都較幽默大，幽默則較小。幽默通常是較為和善的、好心腸的嘲笑或譏笑；諷刺則非如此，諷刺對於否定的對象不只是譏笑，更多時候是帶著怒氣及憤怒的。

在一次課堂上，黑格爾曾經如此描述諷刺的藝術美學觀點，他說道：「崇高的心靈、高上的心，不願在醜陋、粗鄙的世界實現自我意識，於是轉而利用敏銳的聰慧、冰冷的辛辣，將激動的憤怒與存在於面前的事與以對抗...」³⁶，這裡將諷刺所具備的特質一語道盡，它展現出作者的目的動機是為不與不公義、不完美的社會妥協的崇高心靈，作家利用敏銳的觀察力與智慧，藉著諷刺這個手段達到預期的效果。

不論傻子與聖愚如何構成一個特殊的時空型，他們是俄羅斯詼諧世界裡最重要的元素。藉由他們所構成的獨特時空型，作者將其諷刺的真義隱藏其中，藉由創作，來面對這個他們所無法妥協的醜陋世界，人性的黑暗卑劣，社會的缺乏公理正義，國家極權的意識形態，作者藉由創作抒發存在的價值與面對世界的態度。

³⁵ 同上。

³⁶ Л. А. Плоткина и Н. И. Тотубалина. Русская сатира XIX начала XX веков, государственное издательство, Москва, 1960. с. 5-6.