

在诗与散文之间

——论屠格涅夫的小说文体

朱宪生

(上海师范大学 人文学院, 上海 200234)

摘要: 本文描述了屠格涅夫的小说创作的发展轨迹; 论述了屠格涅夫的随笔故事、中短篇小说和长篇小说的文体特点; 确定了屠格涅夫的小说创作在俄罗斯文学和欧洲文学中的地位 and 意义。

关键词: 屠格涅夫; 小说文体; 诗歌; 散文

在俄罗斯, 小说这种形式出现得较晚。欧洲文学在文艺复兴时期, 便出现了“流浪汉小说”, 并在它的基础上产生塞万提斯的长篇小说《堂·吉珂德》。从18世纪到19世纪初又先后出现了启蒙小说和浪漫主义小说。不过应当指出, 小说这种叙事文学形式的真正发展和成熟是在19世纪, 换句话说, 只有在文学进入现实主义阶段, 小说创作, 特别是长篇小说创作, 才真正发展和成熟起来。

由于社会发展进程的落后, 俄国文学的发展也要落后于西欧。18世纪以前俄国文学中没有小说出现, 只出现了一种也可算作叙事文学形式的宗教故事。18世纪末期俄国文学中产生了一部较有名的小说作品, 这就是感伤主义作家卡拉姆津的中篇小说《可怜的丽莎》(1792)。感伤主义就其文学特征而言可以说是“前浪漫主义”, 感伤主义作家在描写外部客观世界时, 始终把作家的主观体验和感受放在第

一位, 而对人物和故事的描述则往往处于第二位。《可怜的丽莎》就是这样的作品。作家在叙述女主人公丽莎的不幸遭遇的同时, 不断地为女主人公的命运感叹悲伤, 从而产生一种令人感伤的艺术效果。

俄国浪漫主义文学的主要成就是诗歌, 但在小说上也并非完全是空白, 如浪漫主义诗人马尔林斯基(十二月党人亚·别斯土舍夫的笔名)就创作过一定数量的小说作品, 产生一定的影响。马尔林斯基的小说, 虽说后来遭到别林斯基的批评, 但作为浪漫主义作品, 还是有一定特色的。别林斯基从现实主义的角度出发, 认为这些作品中的人物缺乏个性和不真实, 自有一定的道理。但在今天看来, 批评家在一定程度上也或多或少忽视了他的小说的浪漫主义特性。而从小说史的角度看, 马尔林斯基的小说至少是俄国小说史上的一个不可缺少的环节。

收稿日期: 2000-05-10

作者简介: 朱宪生(1947.2-), 男, 江西南昌人, 上海师范大学人文学院文学研究所教授、博士生导师。

普希金不仅是俄罗斯诗歌的“太阳”，同时也是俄国小说的奠基者。普希金的代表作品《叶甫盖尼·奥涅金》(1830)就是一部诗体长篇小说，虽说作品是用诗体写成(这本身就是一种具有独创意义的全新的形式)，也就是说从纯形式的角度看，作品的典型性还不够充分(一般说来，小说属于散文作品范畴)，但在《叶甫盖尼·奥涅金》中现实主义精神表现得相当充分，现实主义手法也相当明显，所以有人把这部作品视为俄国现实主义的奠基之作，看来不是偶然的。不过，如上所说，对作为散文样式的小说体裁而言，《叶甫盖尼·奥涅金》在形式上并非是典型的。

普希金在俄国小说史上的奠基意义更表现在他一系列散文作品——短篇小说《别尔金小说集》(1831)、中篇小说《黑桃皇后》(1834)、《杜布罗夫斯基》(1833)和长篇小说《上尉的女儿》(1836)中，在这些作品中，尤其是在被称为“散文体的《叶甫盖尼·奥涅金》”的长篇小说《上尉的女儿》中，俄国小说的基本因素和特点都已初露端倪，有些还达到相当成熟的地步。

首先是历史感。这是一个现实主义小说家必不可少的素养之一。还是在历史悲剧《鲍里斯·戈都诺夫》(1825)中，普希金在处理历史题材上就显示出他凝重的历史感。他透过真实的历史事件把人民推到历史的前台；而后在《叶甫盖尼·奥涅金》中，他又在主人公的性格中发掘出社会和历史的必然性；别林斯基说过这样的话：“《叶甫盖尼·奥涅金》是一部真正的历史诗篇，虽然其中没有一个主人公是历史人物。”^①特别是在长篇小说《上尉的女儿》中，他把艺术家的虚构和历史学家的写实结合在一起，在家庭的框架中真实而形象地展示出一幅宏大的历史画卷。普希金这些卓越的作品，是俄国现实主义的奠基之作。而长篇小说《上尉的女儿》在一定意义上则又是俄国现实主义小说的奠基之作。

其次是典型化。这是现实主义作品特别是长篇小说必不可少的条件之一。如果说在历史感方面普希金还多少受到过英国历史小说家司

各特的一些影响，那么在典型化上普希金则基本上是“无师自通”，是他非凡天才的一种“水到渠成”的结果。《叶甫盖尼·奥涅金》中的一个场景，主人公的一个个故事，还有一个个信手拈来的小插曲，甚至那一段段看似与主题无关的“抒情插笔”，其实都是天才的不露痕迹的“匠心”安排。主人公奥涅金性格的典型性则是非常鲜明的。高尔基指出：“现实中未必会有这样的人，他一身兼备普希金所安排于奥涅金身上的一切特点，可是毫无疑问，奥涅金的最显著的特点就是那个时代成千上万的人所具有的特点。”^②而在《别尔金小说集》中，情节的引人入胜，笔墨的高度集中，性格的鲜明生动，都达到了俄国文学中前所未有的高度。至于《上尉的女儿》则是普希金天生的典型化才能的总结，也是上述作品种种特点和优点的集中。普希金深知人物个性的重要性，同时又十分重视性格的丰富性：“莫里哀的守财奴不过吝啬而已，莎士比亚的夏洛克却吝啬、敏捷、报复心重、爱子女、机智。”(普希金语)所以他笔下的人物差不多都是典型的，同时又是真实的有血有肉的人物。他绝不会因为典型性而牺牲丰富性，甚至宁可失去一部分所谓的“典型性”而去追求丰富性。自然其结果不会有损于典型性，而只会强化它和丰富它。所以普希金的典型化原则不是他创作的某种“先验的”规条，而是他创作才能的一种自由的发挥，在某种意义上说他的典型化原则是一种天然形态的，是他的艺术天才的果实。

与典型化密切相关的是生活细节的描写，这也是小说创作必要的手段。在早期的诗歌创作中，乃至在诗体长篇小说中，普希金对生活现象和自然景物乃至人物多半是采取叙述的方式，自然其中也有一定的描写，但并不突出。随着他的创作风格向现实主义方向的逐步转化，描写，尤其是对生活细节的描写则日益突出。这不但表现在他的小说创作中，也表现在他后期的诗作中。然而，普希金的细节描写一开始就与欧洲小说家如巴尔扎克或狄更斯的细节描写不同，它虽然也是以再现生活环境和人物行动为目的的，但它又不是那种纯客观的描写，而总是渗透着作者的感情和评价。这一点也许正是俄国现实主义与西欧现实主义的差异所在，

这种被人们称之为“诗意的现实主义”，正是俄国现实主义的主要特色之一。与细节描写相联系的是对心理的刻画。一般说来，普希金不太重视人物心理细节的描写，在他笔下人物的心理多半是一种细笔轻描式的点染，他只注意效果而不太注意心理过程本身。

作为小说家，普希金笔下的人物性格是十分丰富的，在他笔下没有绝对好或绝对坏的人物。普希金善于在平凡事物中发现美好的东西，他“有一种把平庸的事物变成诗的才能”（别林斯基语），这是他的天性尤其是他的艺术个性的主导方面。所以普希金笔下的重要人物如奥涅金、达吉雅娜都可以列入“正面”人物之列，即便是在沙皇政府认为是“粗野、杀人不眨眼”的农民领袖，在普希金笔下也展露出其人性的美好的一面。普希金塑造人物的这一倾向对后来的俄国小说家有重大影响。

从小说形式上看普希金也有新的开拓。他的中短篇小说在形式上可以说是俄国中短篇小说的典范作品，而他的长篇小说在形式上虽说也有一定代表意义，但毕竟只有那么一部；而且从后来俄国小说的发展看，《上尉的女儿》所代表的那一种类型还略显单薄。不过人们注意到普希金曾有一个宏大的构思，那就是他要在名为《彼得大帝的黑奴》的长篇小说中，再现后来列夫·托尔斯泰在《战争与和平》中所再现的俄国的那段历史。如果他不是英年早逝而完成了这部可以认为是“史诗型”的作品的话，那么俄国小说的格局将会发生重大的变化。

在小说创作上莱蒙托夫也有卓越的表现。作为诗人，他继承和发扬了普希金的传统，使诗歌更贴近当代生活，抒写当代人特别是当代青年的精神面貌，表现出一种更深沉更忧愤更严峻的时代气氛，从而把俄国诗歌推向了一个新的高度。作为小说家，他在长篇小说《当代英雄》（1842）中则把普希金开创的俄国小说传统的某些方面发挥到淋漓尽致的地步，如皮却林对奥涅金的继承性、抒情描写的运用等方面。

莱蒙托夫在创作手法和小说形式上也有新的贡献。首先是他的心理分析。在莱蒙托夫笔下心理描写以一种完全是新的形态出现，他不是像普希金那样把人物的心理完全作为人物行

为的依据或解释，而是作为一种对象、一种目的来加以观察和表现。从出发点看就与普希金不大相同。所以他在重视心理效果的同时，也重视心理过程本身。这一点对俄国小说来说是独创性的，其中也许包含对欧洲日记体小说的借鉴和利用。

其次是小说形式。在今天看来，《当代英雄》在形式上具有某种“超前性”。就其结构的灵活性、视角的多样性、人称的自由转换、时空的多层次交叉等方面来说，莱蒙托夫在现代小说家面前是毫不逊色的。

果戈理在小说创作上走的则是另一条路子。作为一位杰出的戏剧作家，其批判精神已在《钦差大臣》中锋芒毕露，其才华的特点也初现端倪。而作为“俄国散文文学之父”，其现实主义力量和天才在一系列中短篇小说和长篇小说《死魂灵》（1842）中有着更为充分的表现。

果戈理的天性和艺术个性与普希金迥然不同，他善于把“俄罗斯的全部丑恶集成一堆，同时来嘲笑这一切”（果戈理语），而很少把注意力投向美好的东西。因此他的天才的主要特点是幽默和讽刺，正是这一点与现实主义不谋而合，同时也就决定了他成为俄国批判现实主义的领袖人物。与诗人—小说家普希金和莱蒙托夫不同，果戈理是真正的散文家和小说家。

作为俄国小说的奠基人之一，果戈理开创的是另外一条道路和另一个流派，即讽刺的现实主义道路和流派，他与普希金开创的诗意的现实主义并称为俄国现实主义文学，也可以说是俄国小说的两条道路和两大流派。

与普希金和莱蒙托夫注目于俄国贵族青年不同，果戈理始终把他的笔锋主要指向俄国的官吏和地主，这是他的天性和艺术个性的取向。在一系列中短篇小说中，他无情地揭露了生活中各种丑恶的现象和人物。在长篇小说《死魂灵》中他更是把批判锋芒直指俄国地主阶级。毫无疑问，他的创作的批判力量是此前俄国文学中最猛烈、最巨大的。然而果戈理也并非不想写他的正面的理想人物，不过《死魂灵》第二部的失败证明他的这一想法的破产。这之中除了世界观方面的原因外，也与他的天性和艺术个性有密切关系。

颇有意思的是,《死魂灵》的素材是普希金提供给果戈理的。如果普希金亲自处理这一素材,那很可能会别有一番风味:普希金是否会在马尼洛夫们和乞乞可夫们身上发掘出某种美好的东西呢——一如莎士比亚对夏洛克的做法?回答这个“假定性”的问题是困难的,但有一点可以肯定,那就是普希金笔下的地主的性格一定会比果戈理的更为丰富。这是艺术家的天性和艺术个性使然。

就形式来说,果戈理的《死魂灵》是一部史诗型的作品,准确地说,是一部初具史诗特点的作品。这在当时的俄国文学中自然也是一种新的形式。就规模而言,它比普希金和莱蒙托夫的长篇小说要大;就所展示的社会画面来说,也要比普希金和莱蒙托夫的长篇小说更广;并且在揭露和批判的方面,它也要比后者更为直接更为猛烈。不过从典型化角度看,它虽也有自己的特点,但在集中和凝练方面未必能达到后者的水平。值得一提的是果戈理在《死魂灵》第一部结尾处也按捺不住自己的情感的喷发,抒写了一段段洋溢着激情的“抒情插笔”,而正是在这一点上,果戈理流派与普希金流派既偶然又必然地交汇在一起。

这样我们便可以对屠格涅夫以前的俄国小说作一个简略的总结:

(一)作为现实主义的一种最主要的形式的小说,特别是长篇小说,在30年代和40年代初的俄国文学中已出现奠基作品,而且还形成两大流派即普希金流派和果戈理流派。从这个角度看,俄国现实主义或者说俄国小说的发展已基本与西欧达到同步。

(二)俄国小说在题材和人物上都有着自身的特点,主要可归结为这几个方面:一是贵族知识分子题材;二是小人物题材;三是农村生活即地主和农民生活题材。这些特点是俄国的封建农奴制度的社会现实所决定的。俄国小说家笔下的典型一开始就具有鲜明的民族性和延续性。

(三)俄国小说在一开始就形成不同风格即诗意的现实主义和讽刺的现实主义两种风格。虽说后来也有人从另外的角度将它们概括为“心理学派”和“社会学派”,但这两种风格都是

以主观评价对现实主义的积极介入为特征的。俄国小说从开始一直到后来几乎未出现过“巴尔扎克式”的即高度客观和极为精细地再现现实的作品,与这两种小说源头有密切关系。而从文学自身的发展规律看,这是由俄国浪漫主义起步较晚,而现实主义又接踵而来、现实主义在浪漫主义中应运而生的特殊发展情势所决定的。

(四)俄国小说特别是长篇小说虽说已有自己的奠基作品,但从形式上看还远非完善。俄国长篇小说在初创时期,并未出现像《红与黑》那样在形式上相当充分和完美的作品。如前所述,《叶甫盖尼·奥涅金》作为诗体长篇小说,在形式上不具有典型意义,《上尉的女儿》和《当代英雄》其实都只有中篇的格局,而且其中的主观因素过强,而《死魂灵》也如高尔基所说,“同样存在着一般浪漫主义的特点,即客观主义的不足”。^⑤

(五)这也是上述几个方面所决定的,俄国小说至此还没有产生有欧洲影响的小说家和小说名作。

二

屠格涅夫登上文坛之际,正是俄国诗歌时代基本结束、散文时代即将到来的时刻;从另外一个角度说就是浪漫主义已开始让位于现实主义的时刻。

屠格涅夫在其创作探求中对各种文学体裁都表现出相当的兴趣,并留下有着各自不同意义的作品。他先是迷恋诗歌,在这个领域他留下了纷杂的脚印。他的诗歌作品虽称不上一流水平,但在那个诗歌“入睡”的时代还是有一定的“填空补白”的作用;而且他的“诗体短篇小说”在俄国诗歌中也属独创性的作品。后来他又迷恋起戏剧,在这个园地里也有所收获。他的社会风俗剧填补了果戈理与奥斯特洛夫斯基之间的空白,而他的抒情心理剧更是一种富于新意的戏剧品种,并且他在无意之中成为契诃夫的先驱。

终于在40年代后期,他适时地转入了散文世界。在这个顺应时代潮流的文学门类中,他的才华找到了用武之地,他的创新精神闪耀出

璀璨的光芒。

他以敏锐的目光在生活中感悟出新的表现角度，发掘出新的题材和新的人物。从农民到贵族知识分子，从“旧人”到“新人”，他所迈出的每一步，都踏准了时代运行的节拍，表现和预示了社会的气氛和情绪，引起了强烈的社会反响，产生了“轰动效应”，获得了巨大的成功。

他以独具的创新精神尝试散文中的各种体裁，从随笔到中短篇小说，从中短篇到长篇，又从大型散文到微型散文，他所走过的每一处都播下了新的种子，结出了丰硕的果实。他的创造不仅在俄国文学中有着开拓性的意义，就是在欧洲文学和世界文学中也有着非同寻常的影响。这里我们仅就屠格涅夫的散文文体（主要是小说文体）来探讨它在俄国小说发展中的意义。

《猎人笔记》作为随笔—故事的集合，在体裁上是独创的。在40年代萧条的俄国文坛上，它在内容和形式上都十分引人注目。较之于一般的以日常生活为题材的随笔，它更富于清新的生活气息和思想内涵；较之于当年还只是刚刚起步、为数不多的俄国中短篇小说，它显得更为精练和生动；它里面通常都有一个故事，但作者又不刻意去追求故事的曲折和完整，故事仿佛是作者漫不经心地讲述出来；它里面几乎都有一个或几个主要人物，但他们都仿佛是被作者顺手牵羊一样带了出来，而且作者并不对他们的形象精雕细刻，但他们大都给人们留下较为深刻的印象；它以叙事为主，但又限于叙事，有时是叙事与议论相交替，有时是叙事与抒情相结合，也有时议论和抒情还占有主导的位置，有时作者又把一切撇开，去描写此时此地的大自然风光；它有时是通过作者的眼睛来观察其中发生的故事和人物，有时则是通过故事中的某个角色来讲述一切，它里面的议论和抒情的主体简直都难以分清是作者还是故事中的人物；它里面的场景，不论是生活的还是自然的，都充满着明朗的诗意；还有它的文笔是那样的优美，语言是那样的生动。这就是屠格涅夫给俄国文学带来的新的文学品种——随笔—故事。它基本上保留散文的叙事的特点，但又因诗歌因素对它的“介入”而获得更为轻灵活泼的

形态；它大抵上还是以故事和人物的活动脉络为线索，但抒情成分非但没有削弱反而加强了它的感染力。俄国读者为这此前还未见过的新作品而喜不自禁，批评界也认为它的出现是文学界的一件大事。

不过《猎人笔记》还只是屠格涅夫不经意地踏入散文世界后留下的“小制作”，此后，屠格涅夫告别了诗歌和戏剧，全身心地投入散文中最主要的形式——小说的创作上。他首先从事的是中短篇小说的创作。应该说，在屠格涅夫以前俄国的中短篇小说较之于长篇小说有着更为深厚的传统和基础。俄国感伤主义文学的成就集中在中篇小说上，俄国浪漫主义在小说领域的成就也在中短篇小说上。此后，普希金和果戈理在中短篇小说的创作上也有突出的成就。

一般说来，中短篇小说作为中小型叙事作品，在题材和结构上都要比长篇小说容易把握得多。所以小说家在创作之先一般都是从中短篇开始的，普希金和果戈理是这样，屠格涅夫也是这样。不过若从时间上说，在普希金和果戈理之后，在40年代并非是屠格涅夫一人首先开始创作中短篇小说的。当年在俄国文坛上写中短篇的大有人在：赫尔岑在40年代创作了中篇《一个青年人的札记》（1840）和《偷东西的喜鹊》（1848）；陀思妥耶夫斯基在40年代创作了中篇《穷人》（1845）、《同貌人》（1846）和《白夜》（1848）；格里戈罗维奇创作了中篇《乡村》（1846）和《苦命人安东》（1847）；萨尔蒂科夫—谢德林在差不多的时期中发表了中篇《矛盾》（1847）和《一件错综复杂的事》（1848）。

可是，在俄国小说家中，由于各种各样的原因，很少有人像屠格涅夫那样，从40年代起一直到逝世前的80年代初始终坚持中短篇小说的创作，并形成稳定的独特的风格。

如果说在《猎人笔记》中诗歌的某些因素还只是对散文的“初步介入”，而这种“介入”的成功是屠格涅夫始料不及的；那么在中短篇小说里诗歌则对散文实行了“全面入侵”，而这种“入侵”则是屠格涅夫自觉而为的。

屠格涅夫的中短篇小说几乎都可以视为诗歌与散文相结合产生的形式，而且是典范的俄国诗歌和俄国散文相结合产生的新形式，换个

角度说,就是典范的俄国浪漫主义和典范的俄国现实主义相结合产生的新形式。

这里应强调的是“典范”两字。对俄国文学而言所谓“典范”就是传统以及它的基础上的创新,而“传统”具体说来就是从俄国感伤主义到浪漫主义、直至普希金以来的“传统”;对欧洲文学和世界文学而言,所谓“典范”就是“俄罗斯式的”。屠格涅夫和他的中短篇小说在这两层意义上都可堪称为“典范”;而其他中短篇小说家及其作品未必能或未必能完全享有这样的称号。自然,上述“其他中短篇小说家”中并不包括后来的契诃夫在内,而是指与屠格涅夫同时或差不多是同时开始创作中短篇小说的俄国作家。例如赫尔岑的中短篇小说就不能够说是“典范”的俄国中短篇小说,其中理性的成分比重过大,显然它们是借鉴了欧洲启蒙小说的传统;在欧洲人面前也不能显示出俄罗斯的特点,事实上它们在欧洲并未产生多大的影响。再如如果戈理早期的深受德国作家霍夫曼影响的中短篇小说,也很难称得上是“典范”的俄国作品,自然这样的作品也很难真正地吸引欧洲读者。

事实上普希金的作品也是在较晚的时候才被介绍到欧洲的,而且主要是通过屠格涅夫的努力才让欧洲人认识普希金的。当欧洲读者一读到普希金的作品,立刻被其中洋溢着俄罗斯生活气息和俄罗斯式的文体风格所吸引。和他的学生屠格涅夫一样,普希金能够被欧洲人接受和认同,靠的也是他所开创和代表的俄罗斯传统和俄罗斯式的文体风格。

屠格涅夫的心理的抒情的诗意的中短篇小说,从总体上说是诗歌对散文全面渗透的一种新的文体;但具体说来,也就是说从其内部各种不同的变体来说,却又是一种十分自由的文学形式。屠格涅夫对这种文体采取十分灵活的态度,他根据题材和人物的不同有选择地调节诗歌介入的广度、深度和力度:对于爱情题材,多半会加强情感的和心理的渲染;对于奇人趣事,多半会着眼于构思的巧妙;对于有神秘意味的内容,多半会强化瞬间的气氛;对于“俄国的哈姆雷特”,则一定不会放过他们的心路历程的展示;对于纯情的少男少女,则大力抒写他们爱的感觉。因此,屠格涅夫中短篇小说的文体在诗

歌对散文的全面渗透的总体趋向中,又获得各种不同的形态。

如同中短篇小说方面的情形一样,屠格涅夫开始创作长篇小说时也有—部分俄国作家开始涉足这一形式的创作,在时间上有的甚至还要比屠格涅夫更早一些。

赫尔岑在1841年就开始创作“问题小说”《谁之罪?》(1841~1846);而冈察洛夫在40年代已发表两部长篇小说《平凡的故事》(1847)和《奥勃洛莫夫》(1849);在屠格涅夫长篇小说创作达到高峰的年代,也就是50~60年代,俄国长篇小说也开始走向高峰,文坛上已出现不少长篇小说家和优秀作品,如车尔尼雪夫斯基著名的“问题小说”《怎么办?》(1862~1863)和《序幕》(1867~1870),陀思妥耶夫斯基的《被侮辱与被损害的》(1861)、《罪与罚》(1866)和《白痴》(1868)等,这时列夫·托尔斯泰在发表“自传体三部曲”即中篇小说《童年》(1852)、《少年》(1854)和《青年》(1856~1857)等作品后,也开始构思和写作史诗性巨型长篇小说《战争与和平》(1863~1869)。

当屠格涅夫走进长篇小说的领地后(虽说他当年对长篇和中篇之间的本质区别还没有十足的把握,但在他的潜在意识里对这种差别是十分重视的),面对着这种大型的叙事体裁,他自觉不自觉地大幅度地调整了诗歌对散文的“入侵”的力度,在某种意义上说,诗歌已开始从散文中逐步“撤退”,自然,不会是“全面撤退”,它还留下不少人马,伺机而动。屠格涅夫深知,为了服从大型叙事作品塑造性格(用屠格涅夫自己的话来说就是典型)、再现性格和环境的关系这个主要任务,他必须加大叙事的力度,如果还像在中短篇中那样听任于缪斯的自由飞翔,那他在长篇小说中将不会获得成功。从《罗亭》到《处女地》的六部长篇小说中,我们很清楚地看到诗歌撤离的轨迹:在前两部“怀旧”之作中,诗歌的成分依旧不少,不过叙事力度开始加大;在后两部“现代之作”中,音调已发生了一些变化,少了几分缠绵和温柔,多了几分凝重和严峻,而且叙事的比重进一步加大;在最后两部“复归”之作中,情况则发生一些变化:抒情,在前者更多地转化为议论,在后者则基本上成为

讽刺，而叙事则基本上占有主导地位。也就在最后一部长篇小说《处女地》出版后不久，屠格涅夫在为他的六部小说结集出版而写的序言中，把从《罗亭》开始的这些大型叙事作品的体裁正式确定为“长篇小说”。而与此同时，屠格涅夫在俄国文学和欧洲文学中的长篇小说家的地位也最后确定，并且还获得由外国人所授与的“小说家中的小说家”的美称。

与相当自由和灵活的中短篇小说文体相比较，屠格涅夫长篇小说的文体则相对稳定得多。诗歌的因素虽已减弱，但绝没有消失，它总是适时地从叙事的缝隙中“破土而出”，从而在各个方面强化叙事的效果。与此同时，戏剧的因素似有所增加，在某种程度上它甚至还赋予屠格涅夫长篇小说以程式化的特点，如大致差不多的总体结构，不大的活动空间，不长的时间跨度，占有中心位置的人物的对话，必不可少的插叙或补叙，瞬间的激情时刻，情节的急转直下，紧接着的高潮，独特的尾声，再加上穿插其中的适可而止和恰到好处的诗意的渲染和点拨。这些便是屠格涅夫长篇小说的基本结构方式，或者说也可以说是一种较为稳固和运用得相当纯熟的程式。所以屠格涅夫长篇小说在文体上表现出一种对其他文体如诗歌和戏剧等的“综合”的趋向，这是集诗人、剧作家和小说家于一身的屠格涅夫所独具的特点。

屠格涅夫的小说文体从总体上说是对俄国文学传统文体（普希金、莱蒙托夫和果戈理的文体）的创造性的继承、综合和发展的结果；而具体说来则又是对诗歌和戏剧等多种文体的有机综合和利用的结果。

屠格涅夫的小说文体从另一个角度说是俄国浪漫主义和现实主义相结合的产物。它首先是现实主义精神在散文文学中自然凝结而成的形式，而浪漫主义之光又溶解了它的某些多余的细枝末节，使其显得更加纯粹和精美。这种“两结合”不仅在19世纪俄国和欧洲的文学形式演变中有其典型意义，同时在文学实践和理论上也有其普遍意义。

屠格涅夫的小说文体是一种带有鲜明的民族特色的文学形式。对俄国文学而言，它是民族精神和民族传统外化于文学形式的较为自然

和完美的果实；对欧洲文学来说，它则集中地反映了俄罗斯民族心理和气质的特点，体现出俄罗斯民族的审美情趣。

屠格涅夫的小说文体的形成和成熟，在俄国小说史上有划阶段的意义，它标志俄国小说已进入成熟阶段，标志着俄国文学已拥有可以和欧洲小说大师并肩的世界级的小说家。从此俄国文学不再在欧洲文学面前“自惭形秽”，她可以毫无愧色地挺进欧洲文学之林和世界文学之林。

屠格涅夫的小说文体，在俄国小说文体发展史上具有某种奠基的意义，这种奠基意义也许还不全在于它本身对后来的小说家的直接影响有多大（自然这也是很重要的一面），更在于它的形成和成熟，也预示了俄国文学在小说领域的潜在能量和繁荣前景。作为在浪漫主义和现实主义交替时期开始创作的小说家，屠格涅夫能够迈出这开创性的一步，创造出既带有时代特点又具有个性色彩的文体；那么在现实主义进一步发展和深化的俄罗斯，也必将会出现合乎时代要求的能够更全面更深刻地反映现实生活的新的小说形式。事实的发展完全证明了这一点。当列夫·托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基紧接屠格涅夫之后，相继以自己的新的小说形式风靡俄国和欧洲文坛的时候，当全世界的读者对“托尔斯泰式”和“陀思妥耶夫斯基式”的小说津津乐道的时候，人们回过头去，会发现屠格涅夫当年向欧洲文学所迈出的这一步是多么重要。

三

在19世纪俄国小说发展史上，屠格涅夫的小说占有十分重要的地位。

他是第一个现实主义精神最充分、现实主义手法最纯熟的俄国小说家。从整个俄国现实主义文学的发展史看，他以自己反映了“生动活泼的真实”的小说创作结束了俄国文学由浪漫主义到现实主义的“过渡”时期。他的出现，标志着俄国现实主义文学进入了新的成熟的阶段。

他忠于自己的天性和创作个性，创造性地继承和发展了普希金和果戈理的现实主义优良

传统,有效地利用了俄国和西欧的浪漫主义的积极成果,锤炼和创立了他自己的独特的现实主义小说,从而极大地丰富了俄国现实主义文学的宝库,有力地推动了俄国现实主义文学的发展。

他是第一个拥有全欧乃至全世界影响的俄国小说家。他以自己不朽的创作和丰富的艺术经验,扩大了俄国现实主义文学的影响,为俄国文学在世界文学中的重要地位的确立和巩固作出了巨大的贡献。

他是俄国小说史和文学史上的一座高峰。在他以后俄国文学中耸立出两座高峰,那就是陀思妥耶夫斯基和列夫·托尔斯泰。人们常把托尔斯泰看作俄罗斯现实主义文学的顶峰。我们丝毫不想贬低托尔斯泰,但是从现实主义方法、艺术风格和小说文体而言,托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基和屠格涅夫却还是各有千秋,各放异彩,无所谓高下之分。作为高峰,托尔斯泰以博大雄伟称著;陀思妥耶夫斯基以突兀险峻称奇;而屠格涅夫则以秀丽绰约称美。

说到屠格涅夫与欧洲文学的问题,在很大程度上是俄国三大小说家,也就是所谓俄国文学“三巨头”与欧洲文学的问题,同时也是他们对欧洲文学的影响的轮回转换问题。

从俄国文学的范围来说,如果除开赫尔岑和车尔尼雪夫斯基这两个特殊的小说家(他们同时又是革命家和思想家),那么与屠格涅夫大致是同时开始小说创作特别是长篇小说创作的作家是冈察洛夫和陀思妥耶夫斯基,列夫·托尔斯泰则要稍晚一些。作为长篇小说家,冈察洛夫及其作品自然也有他的特点,在俄国小说史上也有其一定的地位,然而从欧洲文学乃至世界文学的角度看,他却远远比不上其他三位,也就是被誉为俄国文学“三巨头”的屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基和列夫·托尔斯泰。而说到俄国文学与欧洲文学的关系,实际上就是“三巨头”与欧洲文学的关系,而首先又是屠格涅夫与欧洲文学的关系。

在这“三巨头”中,屠格涅夫作为先行者,同时又作为传统的直接继承者,最后作为俄国文学传统的集大成者,在传统的基础上不断创新,从而开创、丰富和发展了俄国文学的传统和成

就。陀思妥耶夫斯基则一开始就别开生面,独辟蹊径,勇攀险峰。他在传统的影响下开始创作,但又没有局限于传统的轨道,他以“超前”的胆识为俄国文学开创了新的道路。而列夫·托尔斯泰作为后来者,一开始并未像陀思妥耶夫斯基那样“离经叛道”,而是沿着传统的方向探索,但他很快地就摆脱了传统的影响,从文学观念到文学实践上都产生新的飞跃,攀登上了俄国文学的高峰。

自然,上述论断只是一种总体上的把握,作为长篇小说家,“三巨头”是经纬分明,各有特色:屠格涅夫举起的是“典范”的旗帜,陀思妥耶夫斯基扬起的是“反叛”的风帆,而列夫·托尔斯泰托起的则是“超越”的桥梁。人们对他们的认同,则依不同时代的不同要求而定。

屠格涅夫的“典范”之作,当年获得广泛的欢迎;在俄国,它以迷人的诗意与敏锐的现实主义精神的结合,准确地把握住了时代的脉搏和心理,产生强烈的社会反响,获得了巨大的成功;在欧洲,它以纯净的俄罗斯风格让人们耳目一新,掀起了一阵俄罗斯旋风,为俄国文学赢得了声誉,从此欧洲人开始对俄国文学侧目而视。在某种意义上说,这是一种更大的成功。

陀思妥耶夫斯基的“反叛”之作,当年并未被人们充分了解和认同;在俄国,它非但没有得到应有的承认,甚至在后来还遭受冷遇和批判;可是后来,在欧洲及世界其他地区,它却受到异乎寻常的欢迎,一些“先锋派”作家在其中找到了自己的理想,一时间陀思妥耶夫斯基便成为了他们的“先驱”和“领袖”。自然,在后来,在陀思妥耶夫斯基的祖国,他也逐渐获得他应有的声誉和地位。

至于列夫·托尔斯泰,他的成功甚至比陀思妥耶夫斯基还要更早一些,而这也与屠格涅夫密切相关。在俄国,当列夫·托尔斯泰刚刚走上文坛时,就得到屠格涅夫的推崇和文学界的好评。后来,当屠格涅夫把普希金和列夫·托尔斯泰等俄国作家的作品介绍到欧洲后,令欧洲人惊奇和折服的不仅有普希金,更有列夫·托尔斯泰。人们惊异于他博大的思想,非凡的才华和他作品史诗般的艺术形式,一时间他的声誉简直压倒了他的前辈屠格涅夫。

就这样，俄国文学的“三巨头”从屠格涅夫开始，列夫·托尔斯泰居中，陀思妥耶夫斯基殿后，相继导演了一场俄国文学对欧洲的“入侵”运动，从此俄国文学便真正走向了欧洲和世界。此后，他们三人的声誉的高低和影响的大小又因时代要求和读者趣味的不断变化而变化。物换星移，至今仍无定局。

从文体风格来看，“三巨头”是各有千秋，自成一家。屠格涅夫演奏的是“纯正谐和”的古典之音，陀思妥耶夫斯基弹拨的是“扑朔迷离”的现代之曲，而列夫·托尔斯泰指挥的则是“恢宏雄伟”的世纪交响。人们对其的喜好，则视不同读者的不同趣味而定。

屠格涅夫“独白型”的吟诵，精美雅致，缠绵悱恻，韵味深长；有人能百听不厌，有人则觉得多少有些单调。

陀思妥耶夫斯基“多声部”的弹奏，此起彼伏，千姿百态，变化难料；有人能听出“天籁”，有人则觉得多少有些深奥。

列夫·托尔斯泰“全方位”的合唱，激越嘹亮，雄浑悲壮，荡气回肠；有人能听出玄机，有人则觉得多少有些说教。

就欧洲作家和批评家对屠格涅夫和托尔斯泰所发表的意见而言，人们对屠格涅夫的赞誉并不会少于托尔斯泰。托尔斯泰的史诗式的巨著，那独具的对“心灵的辩证法”的展示与广阔历史画卷的描绘的结合，实在是一种“前不见古人，后不见来者”的无以伦比的创举。不过，从另一个角度说，这种为人类历史上罕见的天才所拥有的艺术经验，毕竟不能那样广泛地被后世作家充分有效地吸取和利用。可是，还是从

屠格涅夫在世时起一直到今天，他的艺术方法、艺术风格和艺术形式便广泛地为俄罗斯和欧美乃至东方的许多作家学习和利用。关于这一点，亨利·詹姆斯说过一段颇为精辟的话：“我们可以把屠格涅夫，在一个罕见的程度上称之为——他的艺术影响力是价值珍贵，与众不同，根深蒂固，确定不移的。细读托尔斯泰——数量惊人的生活——对于我们每一个人都是件大事情；然而他的名字并不代表着一种方法上的魅力和一种描述上的静悄悄的潜移默化，这些在他的那位前辈（指屠格涅夫——引者）的作品中都是非常出众的，而且对我们是伸手可及，为我们所可能迈出的步子照射着光亮。托尔斯泰是一面巨大得好似天然湖似的反映事物的明镜，是一只套在他伟大题目——整个人类生活——上的怪兽，恰像是把一只大象套在一辆住家用的大篷车（而不是一辆小车）上让他去拉一样。他本人做来神奇美妙，而依样学来却极其悲惨；除非是大象一般的弟子，否则只能被他引人歧途。”^④这也许就是一些欧美作家把屠格涅夫看得比托尔斯泰更高（其实在某种意义上就是更亲近）的一个重要原因。

注释：

①转引自《现实主义问题讨论集》，新文艺出版社1958年，第53页。

②③高尔基：《俄国文学史》，新文艺出版社，1986年版，第107页、第217页。

④《屠格涅夫和托尔斯泰》，见《文艺理论研究》1982年，第2期。

Between Poetry and Prose: On the Style of Turgenev's Fiction

ZHU Xiansheng

(Humanities College, Shanghai Teachers University, Shanghai, 200234, China)

Abstract: This article traces the development of Turgenev's fiction, discusses the stylistic features in his informal essays, short stories & novels, and establishes the status and significance of his fiction in both Russian and European literature.

Key words: Turgenev, fiction style, poetry, prose

(责任编辑：卢大中)