

世界文豪书系

屠格涅夫全集

TU GE NIE FU QUAN JI

2

河北教育出版社



И.С.Тургенев

屠格涅夫全集

第二卷

长篇小说

刘硕良 主编

徐振亚 林 纳 译

河北教育出版社



屠格涅夫长篇小说译序

朱宪生

在欧洲和俄罗斯长篇小说发展史上，屠格涅夫的长篇小说占有一个特殊的位置。从思想内容和社会影响的角度看，它们被人们称为 19 世纪中叶俄罗斯的“社会编年史”，这多少带有巴尔扎克的《人间喜剧》的意味，尽管屠格涅夫思想和情感与巴尔扎克其实相去甚远；从艺术表现的角度和重心看，人们又常常把它们称为“社会心理小说”，在这一点上，屠格涅夫又似乎和司汤达相近，虽然他们之间在审美理想和艺术趣味上也差异甚殊；而就艺术形式本身而言，屠格涅夫的长篇小说不但与巴尔扎克、司汤达、狄更斯等西欧小说家的长篇小说迥然不同，就是与曾给他以重大影响的前驱普希金、莱蒙托夫和果戈理的作品也大不一样。

评论某一作家的创作时，特别是评论一位大作家时，无疑应重视作家自己关于他的作品所发表的见解。可实际上情形又是复杂的。同一作家，可能在不同的时间和不同的场合所发表的意见是不一致的、矛盾的乃至相反的，因为作家发表意见时的具体条件可能不同，目的也可能不一样，况且有时作家在某一问题上的见解本来就是矛盾的。这种情形不难理解，因为作家本人的思

想、艺术观乃至风格不可能是一成不变的。不过，如果出现在我们面前的是一位伟大的作家的话，则无论他的有关见解前后怎样不统一、怎样矛盾或怎样尖锐对立，都一定“事出有因”，都一定有其内部原因，并且，往往正是在这些充满矛盾的地方，特别清晰地显露出他的思想和艺术的最为本质的特点来，而对于研究者来说，这样的地方很可能就是极有价值的“切入点”。

众所周知，屠格涅夫的长篇小说在其问世时常常成为批评界乃至社会争论的焦点，争论的内容主要涉及到作品的思想方面。作家本人也发表过不少意见，有的话我们可以“顺听”，而有的话我们只能“反听”。无论争论多么激烈，无论作家本人的意见怎样不一致，都不妨碍我们去认识他的长篇小说的思想价值，而恰恰是在这里，我们更加清楚地看出作家思想的进步性及其内在的矛盾。

如果说屠格涅夫的长篇小说的形式乃至艺术表现问题在当年并未引起人们激烈的争论，那并不意味着作家本人对这些问题也不重视。事实上，从《罗亭》的问世到《处女地》的发表，屠格涅夫对自己的大型叙事作品的形式问题一直耿耿于怀，直到他逝世前不久才下决心把它们称做长篇小说。这一漫长的举棋不定的过程显露出作家在大型叙事体裁上探索的轨迹，也显示出俄罗斯长篇小说发展的趋势、特点和成就。

走自己独特的路

屠格涅夫写作长篇小说的最初尝试是在1853年，当时他正被沙皇政府遣送回故乡斯巴斯科耶软禁。那部定名为《两代人》的作品最后未能完成，并遭到他的文学界的朋友们的否定。这以后，作家开始创作《罗亭》，也许是第一次尝试的失败使作家对长篇小说这一形式信心不足，或者说使他对这种形式抱着十分慎



重的态度。从《罗亭》的写作到出版，屠格涅夫一次也没有把这部作品称为长篇小说，而只认为它是一部中篇，并把它收入《中短篇小说集》。在后来创作《贵族之家》时，屠格涅夫曾一度把它视为长篇小说，但后来他又称它为中篇小说或“小型长篇小说”。而对于《前夜》和《父与子》，屠格涅夫有时称做长篇，有时称做中篇。不过，从《烟》以后，他使用“中篇小说”的次数越来越少，根据俄罗斯学者的考证，他只有两次把他的最后一部长篇小说《处女地》称做中篇，而在绝大多数的场合下把它视为长篇。直到1880年发表《六部长篇小说总序》时，屠格涅夫才完全放弃使用“中篇小说”这个词，并且还不无用意地申明：“1855年写作《罗亭》的作者，与1876年创作《处女地》的作者是同一个人。”至此，历经二十余年的在“长篇”和“中篇”之间的“举棋不定”的状态才最后结束。

在写作《罗亭》之前，屠格涅夫还只有一些写作中短篇小说的经验，对于长篇小说的创作，他确实心中无底。而在借鉴前驱者或同辈作家的经验时，又几乎无范本可依。须知在屠格涅夫之前，俄罗斯长篇小说也只是处在“草创”阶段，普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》虽然也称做“诗体长篇小说”，但远非典型的；莱蒙托夫的《当代英雄》虽也被人们视为长篇小说，但它其实与中篇相差无几，况且，屠格涅夫对莱蒙托夫这部作品最显著的特色——心理分析兴趣不大；果戈理对《死魂灵》的形式问题也是举棋不定的，他曾把《死魂灵》称为长诗，在给普希金的信中又把它称为长篇小说，而在《死魂灵》文本中则称之为“广泛的中篇小说”，但人们通常把《死魂灵》看做“史诗性长篇小说”。屠格涅夫在创作上受到果戈理的重大影响，但在艺术形式上却难于以果戈理为楷模，他曾说过：“史诗性长篇小说对我不合适。”在屠格涅夫同时代作家中，虽然赫尔岑早在1846年就创作的《谁之罪？》也被视为长篇小说，但这种社会问题小说显然很难吸引屠

屠格涅夫；另一位作家冈察洛夫在 1847 年写作了《平凡的故事》，但屠格涅夫与他的艺术趣味迥异，这在两位作家以后的创作中表现得十分清楚；在屠格涅夫尝试进行长篇小说创作的时候，陀思妥耶夫斯基也是刚刚起步。从俄罗斯长篇小说的发展史看，屠格涅夫、冈察洛夫、陀思妥耶夫斯基大致上是同时起步的（列夫·托尔斯泰稍晚一些），他们各自走着各自的路子，各自从自己的思想立场和艺术个性的要求出发，不同程度地继承和发展了普希金、莱蒙托夫和果戈理的创作原则和艺术经验。

不过，我们应注意到，与同时代作家相比较，屠格涅夫更广泛地接触了西欧小说家的创作。就长篇小说的发展进程而言，西欧小说家显然要比俄罗斯小说家起步更早。当普希金写作他的诗体长篇小说时，司汤达的现实主义的开山作《红与黑》作为“正统的”长篇小说已在各个方面都相当成熟了；当莱蒙托夫和果戈理开始创作较大型的叙事作品时，巴尔扎克和狄更斯在这一领域已是成就显赫了；在大致相同的时期，浪漫主义小说家雨果和乔治·桑也先后从另一个角度和以另一种方式步入长篇小说的领地。作为一个艺术个性相当稳定的作家，屠格涅夫对西欧这些优秀小说家的创作有着自己独立的见解。他对雨果的作品一向没有多少好感；对巴尔扎克更是颇有微词，甚至承认巴尔扎克的作品他连十页都难以读完；按理说来，他应该对司汤达的作品有一定兴趣，不过由于种种原因，司汤达的作品特别是他的《红与黑》在当时并未被人熟知；在法国作家中，他喜欢乔治·桑和福楼拜，欣赏后起之秀莫泊桑。不过谈到影响，情况则比较复杂。他与乔治·桑的影响是相互的，他喜欢她作品的浪漫气息，喜欢她的女性的敏感和细腻，无怪有人说他是这位女作家的崇拜者。而乔治·桑也十分尊重屠格涅夫，称他为自己的老师。他与福楼拜、莫泊桑等作家之间显然是影响大于被影响。狄更斯是屠格涅夫比较喜欢的作家之一，不过就艺术风格而言，他们之间的共同的东西



还不是很多，屠格涅夫在艺术趣味和审美理想与他相去甚远的托尔斯泰的创作中见出了某些“狄更斯因素”也从另一角度印证了这一点。通过以上简略的描述，如果说屠格涅夫受到过西欧小说家的影响的话，那这种影响主要还不是那种精细地“再现”现实生活的属于“现实主义”范畴内的因素（他难于容忍巴尔扎克式的精细和冗长），而是那种“表现”人的激情、人与自然的相互关系的属于“浪漫主义”范畴的因素，说得具体一点，是乔治·桑式的对生活、自然的把握和表现的方式。而正是这种符合他艺术个性的影响坚定和强化了他把诗意的东西引进散文（长篇小说）的意图，也正是这一特点使得屠格涅夫的长篇小说后来在欧洲和东方产生了巨大的影响。

综上所述，屠格涅夫的长篇小说是正处在发展阶段的俄罗斯长篇小说中一个重要的现象，其中有俄罗斯文学传统的影响，也有外来的影响，但最主要的是作家独创的艺术形式，是一种后来被人们认同的“屠格涅夫式的”长篇小说。就其本质特点而言，这种形式是作家独特的审美理想和艺术观念所决定的。屠格涅夫当年对自己的长篇小说所抱的动摇不定的态度，是作家在自己严谨的富于创造性的艺术探求中表现出来的正常的和不可避免的现象。他后来对自己的艺术形式的越来越坚定的态度，表明他对长篇小说这种形式的认识和驾驭已日趋成熟，表明他对自己的创作才能有着越来越强烈的自信心，同时，这也从一个侧面显示出俄罗斯长篇小说不断发展和成熟的历史进程。

关于屠格涅夫的长篇小说的形式问题，应该说是一个研究得很不充分的问题，就是在作家的故乡俄罗斯，迄今也无带有某种结论性的成果问世；国内在这方面的研究基本上是个空白。不过，一些学者的一些见解从不同的角度、不同程度地涉及到了这个问题：有的学者指出屠格涅夫的长篇小说与他早期的“诗体短篇小说”有密切联系；有的学者则认为屠格涅夫的长篇小说与他

的戏剧作品密不可分；有的学者将屠格涅夫的长篇小说和中短型长篇小说视为两类不同的作品；有的学者又认为屠格涅夫的中短篇小说是长篇小说的基础，是围绕长篇小说的“环”；还有的学者认为屠格涅夫的长篇小说的形式中包含有各类体裁的特点，是它们的“综合”或“相互渗透”的产物。而在一般性著作中，人们似乎都约定俗成地把屠格涅夫的长篇小说称做社会心理长篇，国内的学者也沿用这一称谓。如果说在这个问题上有某种结论的话，那“社会心理长篇”大概就是一种大家都认可的“一般性”结论。

应该承认，上述的有关屠格涅夫的长篇小说形式的几种见解都有其一定的根据和科学性，而“社会心理长篇”也确实在一定程度上概括出屠格涅夫长篇小说的显著特点。这些都有助于我们对屠格涅夫长篇小说的形式问题作进一步的具体的回答。

与中篇小说的联系和区别

屠格涅夫的长篇小说是一种什么样的长篇小说呢？

在回答这个问题之前，有必要先解决他的长篇小说与中篇小说的关系问题。其实，这个问题是屠格涅夫自己提出来的。他当年一而再、再而三地把自已的长篇视作中篇说明这二者关联紧密；但他后来又断然放弃对他的长篇使用“中篇”这一称呼，可见其长篇与中篇是有重大的乃至原则性的区别的，至少屠格涅夫本人是这样认为的。例如，他就说过长篇并非拉长的中篇这样的话。屠格涅夫的长篇和中篇的关系是既有联系又有区别，绝对地把它们割裂开或把它们等同起来，都有一定的片面性。

从内容来说，屠格涅夫的长篇小说和他的中篇小说是有明显区别的。纵观他的全部小说创作，大致可以这样说，在长篇小说中，他力图反映社会风云的变幻，表现社会情绪和社会发展趋势



势，用他在《六部长篇小说总序》中的话来说就是：务求诚挚而冷静地把莎士比亚称为“形象本身和时代印记”的东西和俄罗斯文明阶层人士的迅速变化的面貌描绘下来，并体现在适当的典型中。而在中篇小说中，他似乎是有意识地把注意力偏离社会，去探索人生的不幸和痛苦的根源。换句话说，屠格涅夫在长篇小说中注目的中心是当代社会的一系列迫切的问题；在中篇小说中他提出的是一系列有关所谓“普遍人性”的永恒的思考。甚至我们还可以这样说，屠格涅夫是作为一名热情的战士去谱写他的长篇小说的，而在他的中篇小说中，我们认出的作者似乎还只是一位伤感的诗人。自然，没有谁规定过长篇小说一定要反映重大的社会问题，中篇小说就只能表现一些儿女情长之类的题材。大仲马的一些作品的内容与当代社会相去很远，可谁也不能否认他写的是长篇小说；同样，许多作家，例如巴尔扎克就在自己的中篇小说中提出了尖锐的社会问题。但上述的特点却是屠格涅夫小说创作的实情，或者说是作家对于中、长篇小说各自的主要任务、功能和特点的独特看法，并把这种看法体现在自己的创作之中。自然，上述特点也不是绝对化的，反映迫切的社会问题并不妨碍同时也表现所谓“永恒的”题材，而在表现“永恒的”内容时未必就一点也不会“折射”或“暗示”出时代或社会的因素，事实上屠格涅夫常常有意无意地这样去做了。不过，他的中、长篇小说在内容上的差别是主要的、显著的。对于这一特点，有些俄罗斯学者也有类似的看法，如戈鲁勃科夫认为，屠格涅夫的小说创作可分为两类，一类是长篇，它们具有鲜明的社会政治倾向性，反映了19世纪50到70年代俄罗斯解放运动的历史；另一类是中篇，主要是反映人的某些心理状态，其中有些作品，初看起来几乎没有任何社会意义。

然而内容上的差别并不决定反映和表现内容的方式也存在着很大的差别。事实上，屠格涅夫的中、长篇小说在反映和表现不

长篇小说

同的内容时，方式和手段是很接近的。一般说来，艺术表现主要是由作家的艺术观和艺术个性所决定的，作家的艺术个性一旦形成并稳定下来，便无时不在发挥出巨大的和顽强的作用。具体到屠格涅夫的中、长篇小说来说，一旦他确定了这两种艺术形式所承载的内容后，那无论是对社会和时代方面的内容，还是对“普遍的”、“永恒的”内容，他的艺术表现的趋向是不会发生多大变化的。人们注意到，无论是在长篇小说中，还是在中篇小说中，屠格涅夫的注意力都是集中在主要人物的心理和感情及其变化上（从这里可以看出诗歌的某些因素），他不像其他的小说家（如巴尔扎克、冈察洛夫乃至托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基）那样详细地展示事件发展的各个环节。如果说他的长篇是所谓“社会心理”长篇，那他的中篇更加是“心理的”中篇，事实上，人们早就把他的不少中篇称做“爱情心理小说”。这里应该提及的是中篇小说《春潮》，这部作品在篇幅上与作家的长篇如《罗亭》、《贵族之家》相差无几，尽管这部中篇在结构上也要比作家其他的中篇复杂，甚至已接近作家的某些长篇了，但屠格涅夫从未有过把它和长篇相提并论的意思，其真正的原因恐怕还在于这部爱情小说中“没有任何政治的、社会的、合乎潮流的暗示”（屠格涅夫语）。为了区别于其他的中篇，人们把这部作品称为“大型中篇”。

与上述的特点相联系，屠格涅夫的小说创作在人物的塑造上差异也是明显的。在长篇小说中，作家创造的主人公几乎都可以说是典型人物，符合人们在一般意义上给“典型”所规范的定义，或者说，一些文艺理论家在论证他们的典型说时，常常会找到屠格涅夫长篇小说中的人物。这些主人公，既体现了某一阶级或阶层的思想情绪，又有自己鲜明的个性，在他们身上确实统一了“共性”与“个性”。屠格涅夫本人对他长篇小说的主人公们也常常使用“典型”、“新典型”这一类称谓。但在屠格涅夫的绝



大多数中篇小说中，都找不到上面所说的那样的主人公，这里，一般的典型说是无能为力的。如果说，这类中篇小说的人物也有一定的典型性（不如说是某种普遍性）的话，那就在于这些人物所传达的心理或情感具有某种典型的或普遍的意义，这已经比较接近诗歌的审美特点了。

屠格涅夫在人物塑造上是很有特色的。他喜欢运用对照和反衬，喜欢让人物在对话中直接表露其思想面貌（故有人认为他的小说带有戏剧因素）。在长篇中，为了突出男主角的思想特征，他几乎是毫无例外地为他们配备了思想上的“反对派”，让他们“舌战”，这在《罗亭》、《贵族之家》和《父与子》中尤为突出；有时还在他们身边，安设一定的思想上的同情者。而在中篇中，却全然没有这样的人物。对于长篇中的女主人公，屠格涅夫也常常为她们设计一定的道德或爱情方面的“对手”，以便在对照和比较中从不同的角度展现她们的性格。在中篇中，除了《春潮》外，屠格涅夫一般很少这样来写他的女主人公。

自成一格的结构

作为小说这种体裁内部的两种不同的形式，屠格涅夫的中、长篇小说的最重要的也可以说是最本质的差别还在形式本身的重要因素——结构上。一般说来，屠格涅夫的中篇作品的情节结构是单线索的，如中篇名作《阿霞》、《初恋》都是如此。有些中篇甚至没有多少情节可言，如书信体作品《往来书信》和日记体作品《多余人日记》等。作家晚期的一些中篇作品除“大型中篇”《春潮》外，也基本上是情节简单、线索单一。这种结构是与作品的内容相一致的，或者说是服从于作品内容的需要的。从作品的矛盾冲突角度看，人物之间的纠葛主要是心理的纠葛，或者说得更具体一点是情感（爱情）的纠葛。但屠格涅夫的长篇小说的

结构却要比中篇小说复杂得多，这种复杂，既体现在情节线索的多重性上，也体现在人物之间的关系和纠葛的多样化上。一般说来，屠格涅夫的长篇小说的情节线索至少有两条，人物之间的纠葛也在两种以上，有的长篇还更为复杂。

在快要写完《父与子》时，屠格涅夫这样写道：“它接近尾声了——所有主要的结已经解开了。”屠格涅夫在这里俨然以一个戏剧家的口气谈到了“结”。布瓦洛说过，剧情要善于纠结，还要能轻巧解开。果戈理也曾说过类似的话，他说戏剧的开端好比手帕上的一个结。如果说屠格涅夫确实是把戏剧的某些手法和观念引入了他的长篇小说，那么正词这一点成为我们观察他的长篇小说特征的重要视角。说到所谓的“结”，屠格涅夫的中篇基本上只有一个结，那就是人物情感的结，这个结一经解开，作品就到尾声了。而他的长篇却有多个结，有主要的结，还有次要的结，有时主要的结和次要的结之间还有结。这些结相互关联，相互影响，从而构成颇为复杂的结构体系。就拿上面作家提到的《父与子》来说，首先是巴扎罗夫与巴威尔之间的结，其次是他与阿尔卡狄之间的结，接下来应该是他与奥津佐娃之间的结，他与费涅奇卡之间的结，此外，还有巴威尔与费涅奇卡之间的结，阿尔卡狄与奥津佐娃之间的结，巴扎罗夫与他的父母之间的结，阿尔卡狄与他父亲和伯父之间也有结，等等。如果还要作一点简略的概括和分析的话，巴扎罗夫与巴威尔之间的结无疑是一种“思想的结”（在另外的长篇中则是罗亭与比加索夫、拉夫列茨基与潘申之间以及其他一些人物之间的结），它是一个主要的结，与这个思想的结相关的次要的结是巴扎罗夫与阿尔卡狄之间的结；另一个主要的结是巴扎罗夫与奥津佐娃之间的“情感的或爱情的结”（在另外的长篇中则是罗亭与娜塔里娅、拉夫列茨基与丽莎之间以及其他一些男女主人公之间的结），与这个“情结”相类似的还有巴扎罗夫与费涅奇卡之间的结，事实上这一个结又



与上述的“思想的结”相关联。至于其他的次要的结都各有各的特点和作用，在各部长篇中也不尽相同。

屠格涅夫的长篇小说的结构远不是某些学者（譬如颇有影响的巴赫金）所认为的那样简单，这是一种极富于独创性的长篇小说的结构方式，其特点在于它内部极为复杂和严谨，而由于作家独具一格的美学追求（如对诗歌和戏剧的手法的引入），其外在表现似乎让人觉得好像是单纯的，实则是一种高度紧凑、凝练和压缩的结构。关于这一点，俄罗斯学者沙塔洛夫指出，“屠格涅夫再现的是主人公被长时间间断所分解的生活中的一些场景，历史过程和个人命运以其最高形态被显示出来。以原有的爱情心理中篇作为内核，屠格涅夫的长篇小说成为一种本身意义上的长篇小说，它包容了有关过去的大量插叙和对未来前景的补充（结局的强化、尾声、填补主要情节之后的时空空缺的尾声中的故事等）。长篇小说主要部分的冲突通常在很短的时间中（三到五个星期）展开，可屠格涅夫长篇小说插叙和结局所填补的系统又常常扩展到几十年间，这样它的结构也就复杂化了，它内容上的‘容量’也就扩大了。”（见《屠格涅夫的诗学问题》莫斯科1969年版）应该说，这一见解是符合屠格涅夫创作的实际的。不过，沙塔洛夫在这里所说的屠格涅夫的长篇小说是以“爱情心理中篇”为基础的观点，不一定为学术界完全认同（如巴丘托在《屠格涅夫——长篇小说家》一书中就有不同的意见），但他所强调的屠格涅夫长篇小说的结构并不简单的见解却是客观的。

在具体的艺术表现手段上，屠格涅夫的长篇小说和中篇小说还有不少区别，如作品中事件发生和结束的时间，事件和人物的具体背景，人物活动和冲突的主要方式等等，我们在论及他的中短篇小说时还会谈到。

屠格涅夫的长篇小说是俄罗斯散文中一种独特的艺术形式，是一位从诗歌的王国步入小说领地的诗人——小说家（有时又是剧

作家——小说家）带给俄罗斯文学和欧洲文学一种特殊的长篇小说样式。它以“中篇”的篇幅承载了一般长篇的分量，以必不可少的“前史”插叙和“远景”展示，替代了在一般长篇小说中占较大篇幅的有关人物性格和情节的发展过程的描述，以心理和情感的瞬间的集中显现和着力渲染折射出人物的精神和道德的面貌，以含蓄的暗示、抒情的“传染”调动和唤起读者的积极“介入”，在家庭的框架中表现出历史的和社会的内容，从而创造了一种新的、综合了多种文学形式（如诗歌和戏剧）的艺术表现特点的长篇小说。这是屠格涅夫对俄罗斯和欧洲长篇小说的贡献。

进步贵族知识分子的典型

关于屠格涅夫长篇小说艺术表现上的一些特点在全集的总序中已有较为集中的论述（事实上我们主要是以屠格涅夫长篇小说为依据来概括他创作的主要艺术特征的），这里我们对他的长篇小说的人物系列（如上所述，正是在这一点上可清楚地看出他的长篇小说与中篇小说的显著区别）作一些概括性的分析。

屠格涅夫的长篇小说的创作按其主要人物的基本特征来说，可分为三个阶段：《罗亭》（1856）和《贵族之家》（1858）为第一阶段；《前夜》（1860）和《父与子》（1862）为第二阶段；《烟》（1867）和《处女地》（1877）则视为第三阶段。

第一阶段是一个“回忆阶段”，也可以称做“告别阶段”。早在40年代，在自己的叙事长诗和一些中短篇小说中，屠格涅夫就倾心于像安德烈（长诗《安德烈》的主人公）那样的贵族知识分子的形象的创造。后来，《猎人笔记》的意想不到的巨大成功，曾使他一度离开这些自己最熟悉的也是最心爱的人物。然而在《猎人笔记》大获成功并给他带来巨大的文学声誉之后，屠格涅夫却一度陷入烦恼之中。诚然，他对俄罗斯农民的诗意的描绘，



他对俄罗斯地主的含而不露的嘲讽，他对俄罗斯大自然的出色的抒写，还有“猎人笔记”式的独特的形式的创造，是与他的艺术才能和艺术个性并行不悖的，并且也在一定程度上满足了他的强烈的创作欲望。由于特殊的经历（如猎人的经历）和深厚的人道感情，他比同时代任何作家更了解农民，可是，他对俄罗斯农民的了解和同情毕竟还是有限的，况且，在《猎人笔记》中他几乎倾其所有，而想要在农村题材上有更大的突破，已不太可能。这其中既有生活感受的不足，更有思想上的局限，事实上他能写出《猎人笔记》这样的作品，也就难能可贵了（这之中不无生活积累和创作方法的“胜利”）。所以屠格涅夫这一时期多次强调要走新的道路和寻找新的风格（НОВАЯ МАНЕРА），甚至还说出“我总不能无穷无尽地重复《猎人笔记》吧！”的话来。实际情况是：一方面他感到继续写农村题材难有新的成就，另一方面也是更主要的方面就是他告别农民题材，要去抒写他最熟悉的贵族知识分子，换句话说，他要回到他在长诗《安德烈》开始创造的那一类人物身上去，而且要把他们放到中心位置去着力刻画，要采用规模远比《猎人笔记》乃至中短篇更大的形式，尽管当时他对这样的形式是否就是长篇小说还没有十足的把握。

于是，就有了《罗亭》。

罗亭是 19 世纪 40 年代俄罗斯进步贵族知识分子的代表。40 年代是俄罗斯社会最黑暗的时代，同时又是继十二月党人之后的第二代贵族革命家和进步贵族知识分子成长的时代，而 40 年代恰恰是屠格涅夫的青年时代。一方面，残酷的尼古拉政权在镇压了十二月党人之后在全社会制造白色恐怖，公开的抗议和反抗几乎不具备任何存在的可能性；另一方面，俄罗斯思想界（几乎仅限于思想界）又处在最为活跃的时期，而莫斯科大学又是当时思想界的中心，著名的“斯坦凯维奇哲学小组”（也有人称之为“斯坦凯维奇—别林斯基—巴枯宁哲学小组”）则又是中心的中

心，在某种意义上说它是俄罗斯贵族革命家乃至平民知识分子革命家的摇篮。可是由于政治的黑暗，40年代的文学处于一种“萧条时期”，在对当代社会情绪和进步知识阶层的表现和反映上几乎是个空白。莱蒙托夫在1842年发表了塑造著名的贵族知识青年典型皮却林的《当代英雄》之后便很快离世；果戈理走的则是另一条路子，对知识分子题材并无多大兴趣，他在1842年发表了《死魂灵》之后便陷入思想危机（与政治气候不无关系）。屠格涅夫在40年代发表的长诗和几个中短篇里也只是不同程度地“重现”了奥涅金和皮却林的影子，尽管他的《猎人笔记》给40年代冷落的人文带来一些生气，但他在知识分子题材上的探索和创造也仅此而已。自然，在40年代开始创作之路的还有陀思妥耶夫斯基和冈察洛夫，不过前者的兴趣一开始就表现在对小人物的心理探索上，而后者在这一时期创作上并无大的建树。

尽管屠格涅夫写作《罗亭》的时候，已是50年代中期，但逝去的40年代的空白仍期待和召唤着艺术家去填补它。而这样的艺术家简直又是非屠格涅夫莫属：他很早就十分关注知识分子在社会中的作用和他们的命运，熟悉他们的思想和情感，并在自己的作品中对他们作了初步的表现；40年代他正血气方刚，思想进步，他很早就结识斯坦凯维奇、巴枯宁，后来又结识别林斯基，并受到他们重大的影响，但由于他那时年龄还偏小，思想还不够成熟，所以没有正式参加“哲学小组”，但他对“哲学小组”的主要成员十分尊敬、熟悉和了解；正是这一若即若离的“距离感”，才使屠格涅夫在50年代成为回眸刚刚逝去的40年代思想界的最合适的作家。事实上，在屠格涅夫写作《罗亭》的时候，当年“哲学小组”的核心人物，即使是从事文学事业的，也已没有一个人能具备条件去回忆（更不必说艺术地再现了）那个值得纪念的时代：斯坦凯维奇和别林斯基已离开人世，赫尔岑过着流亡的生活，而巴枯宁正在狱中。无怪乎车尔尼雪夫斯基在著名的



《俄罗斯文学果戈理时期概观》中谈到“哲学小组”时写道：“谁要是打算对他们高贵的集会作几分钟回想，让他去读一读《罗亭》中列日涅夫关于他的青年时代的故事，以及屠格涅夫君这个中篇小说的奇妙的结局吧。”屠格涅夫自己也说他在塑造《罗亭》中的波科尔斯基的时候，“斯坦凯维奇的形象一直在我眼前闪动”。而罗亭这一人物，一般认为作家是以巴枯宁为原型塑造出来的。屠格涅夫后来也承认：“我在罗亭身上相当忠实地表现了他的影子。”（顺便说说，由于种种复杂的和多方面的原因，巴枯宁在我们这里即使不是臭名昭著，至少也是名声不好，然而在巴枯宁的故乡，在莫斯科红场附近的无名烈士墓前方的纪念碑上，他的名字自纪念碑建立时起便赫然刻在包括普列汉诺夫在内的十几位著名思想家的名单之中。）不过，作为一个成功的艺术典型，“罗亭既是巴枯宁，又是赫尔岑，在某种程度上还是屠格涅夫本人”（高尔基语）。

并非多余的“多余人”

一般认为，罗亭是一个“多余人”，或者说是继奥涅金和皮却林之后的一个新的“多余人”。所谓“多余人”，是19世纪上半期俄罗斯文学中十分引人注目的文学现象，同时也是19世纪俄罗斯文学独有的成就。19世纪上半期几乎所有的大作家，诸如普希金、莱蒙托夫、屠格涅夫、涅克拉索夫、冈察洛夫等在这方面都有自己卓越的成就。杜勃罗留波夫谈到这一点时指出：“因为这是我们土生的民族的典型，所以我们那些严肃的艺术家，没有一个是能避开这种典型的。”应该指出，俄罗斯文学中的“多余人”在某种意义上是一个正面人物系列，如果说他们因社会的黑暗和个人方面的种种弱点无法实现其理想和抱负而对社会成为“多余”，那么恰恰是他们在理想幻灭的过程中所表现出来