



面向 21 世纪 课 程 教 材
Textbook Series for 21st Century

世界文学发展比较史

Shijie Wenxue Fazhan Bijiao Shi

(下 册)

曹顺庆 主编

北京師範大學 出版社

面向 21 世纪课程教材

世界文学发展比较史

下 册

曹顺庆 主编

北京师范大学出版社

2001 年 北京·

图书在版编目(CIP)数据

世界文学发展比较史(上下)/曹顺庆主编. —北京:北京师范大学出版社, 2001. 5
面向二十一世纪课程教材
ISBN 7-303-05437-5

I. 世… II. 朱… III. 比较文学-文学史-世界-高等学校-教材 IV. I109

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 24158 号

北京师范大学出版社出版发行
(北京新街口外大街 19 号 邮政编码:100875)

出版人:常汝吉

北京师范大学印刷厂印刷 全国新华书店经销
开本:787mm×960mm 1/16 印张:74 字数:1066 千字
2001 年 5 月第 1 版 2001 年 5 月第 1 次印刷
印数:1~3 000 套 定价:85.00 元

目 录

下编 近现代及当代文学·····	(1)
第一章 近现代及当代西方文艺思潮·····	(3)
第一节 从浪漫主义到批判现实主义·····	(4)
第二节 现代主义文艺思潮·····	(27)
第三节 当代西方文论·····	(39)
第四节 “大河改道”:近现代中国与西方文艺思潮 ·····	(73)
第五节 “欧风美雨”:当代中国与西方文艺思潮 ·····	(83)
第二章 英国文学与北欧文学·····	(96)
第一节 英国文学的纵向发展·····	(96)
第二节 英国文学的横向发展·····	(107)
第三节 中英文学关系·····	(117)
第四节 北欧文学的纵向发展与横向发展·····	(131)
第五节 中国与北欧文学关系·····	(138)
第三章 法国、西班牙与葡萄牙文学 ·····	(144)
第一节 法国文学的纵向发展·····	(144)
第二节 法国文学的横向发展·····	(165)
第三节 中法文学关系·····	(184)
第四节 西班牙文学的纵向发展·····	(204)
第五节 西班牙文学的横向发展·····	(216)
第六节 葡萄牙文学·····	(228)
第四章 德国文学、意大利文学与比利时、荷兰文学·····	(235)
第一节 德国文学的纵向发展·····	(235)

第二节 德国文学的横向发展·····	(244)
第三节 中德文学关系·····	(258)
第四节 意大利文学的纵向发展·····	(273)
第五节 意大利文学的横向发展·····	(297)
第六节 比利时、荷兰文学·····	(310)
第五章 俄苏、东欧文学 ·····	(321)
第一节 俄苏文学的纵向发展·····	(321)
第二节 俄苏文学的横向发展·····	(332)
第三节 中俄文学关系·····	(345)
第四节 东欧文学·····	(365)
第五节 东西欧文学关系·····	(382)
第六节 中国与东欧、南欧文学关系·····	(394)
第六章 美国与加拿大文学 ·····	(400)
第一节 美国文学的纵向发展·····	(400)
第二节 美国文学的横向发展·····	(412)
第三节 中美文学关系·····	(427)
第四节 加拿大文学的纵向发展与横向发展·····	(452)
第七章 拉丁美洲文学 ·····	(460)
第一节 拉丁美洲文学概述·····	(460)
第二节 拉美文学与欧洲文学·····	(469)
第三节 中国与拉美文学关系·····	(475)
第八章 大洋洲文学 ·····	(488)
第一节 澳大利亚文学·····	(488)
第二节 新西兰文学·····	(495)
第九章 近现代及当代波斯、阿拉伯文学与西亚、非洲文学 ·····	(498)
第一节 波斯文学·····	(498)
第二节 阿拉伯文学(包括北非文学)·····	(509)
第三节 西亚与中亚文学·····	(519)
第四节 非洲文学·····	(525)
第五节 中国与阿拉伯文学关系·····	(536)

第十章 近现代及当代印度文学	(552)
第一节 印度文学的纵向发展.....	(552)
第二节 印度文学的横向发展.....	(566)
第三节 中国与印度文学关系.....	(578)
第十一章 近现代及当代中国文学	(594)
第一节 中国文学的纵向发展.....	(594)
第二节 中国文学的横向发展.....	(603)
第十二章 近现代及当代日本、朝鲜与东南亚文学	(617)
第一节 日本文学的纵向发展.....	(617)
第二节 日本文学的横向发展.....	(628)
第三节 日本文学与西方文艺思潮.....	(639)
第四节 朝鲜文学.....	(653)
第五节 东南亚文学.....	(660)
 附录(一):主要参考书目	(678)
附录(二):中外译名对照表	(690)
后 记	(737)

下 编

近现代及当代文学

第一章 近现代及当代西方文艺思潮

近代、现代和当代文学，是人类文学发展长河中更加波澜壮阔、更加云谲波诡、更加艳丽多姿的阶段，同时也是东西方文学的发展出现新的不平衡的阶段。如果说在古代，特别是在整个中世纪，东方文学在总趋势上走在世界文学发展的前头，那么，在近代，西方文学则后来而居上，东方文学却大大地落后了。

人所共知，世界近代史是同人类反对封建专制及神学禁锢的斗争紧密联系的。在西方，这一斗争实际上在文艺复兴时期就已开始，相继出现了一个接一个的思想文化运动和文学运动，它们旗帜鲜明，目标集中，纲领明确，声势浩大，高举民主自由和人性解放的大纛，一次又一次地向着封建堡垒和宗教教会二者政教合一的专制统治勇猛冲击。它们在欧美大陆各国互相呼应，此起彼伏，引发了翻天覆地的物质变革和精神变革，哺育了一批又一批的思想巨人、文学巨人和宏论巨著。但与此同时，东方却在闭关自守、自慰自足的中世纪藩篱中相对地万马齐喑，或者在帝国主义的洋枪大炮前穷于应付，不知所措，经济文化受到双重摧残。许多国家直到19世纪中后期沦为西方的殖民地半殖民地之后，才结束中世纪而步入近代。

直至20世纪，东方许多国家才相继重新抬起了头，在人类文学史上开始谱写新的篇章。同时，现代和当代是东西方各国文学更加密切地互相联系、互相呼应、互相影响的时代。世界文学的发展在现当代的发展比过去任何时期更为复杂多变，各种文学思潮和流派纷至沓来，层出不穷，不断出现新的分化组合和互渗。这种开放交流性、复杂多样性和分化流变性，是现当代文学的总特征。

总体而言，近代和现当代文学在世界文学史上较之古代文学占有更重要的地位，它们在继承古代文学优良传统、吸收东西方文学遗产的同时，不断地探索创新，超越突破，创造了更加丰富多彩、斑斓绮丽的文学奇观和文化奇观。这是在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面出类拔萃的文学巨人不断涌现、不断超越、你追我赶、大显身手时代。

第一节 从浪漫主义到批判现实主义

从18世纪后期起,主要在西方,相继出现了浪漫主义、批判现实主义和现代主义这三大文学潮流和文学运动。在一定意义上说,这一阶段的西方文学史也就是这三大文学潮流及其所属的作家作品的创作和批评的发展史。

一 现实主义、浪漫主义、超现实主义

1. 三大文学思潮和三大创作方法

浪漫主义、批判现实主义和现代主义三大文学思潮和流派,有各自不同的创作方法作为“立身之本”——这就是浪漫主义、现实主义和超现实主义三大创作方法。这三大创作方法均源远流长,古已有之;而当作为流派和思潮的浪漫主义、批判现实主义及现代主义衰落或成为历史陈迹后,三大创作方法则依然存在并不断发展。因此,按照人类文学史和创作方法发展史的本来面貌正确领悟三大创作方法的内涵及发展状貌有十分重大的意义。凡创作必有方法,无论古今中外,无论任何作家,莫不如此。然而,在这个同文艺创作、文艺理论和文学发展史关系如此密切的重要问题上,长期以来中外作家、文论家,从歌德、席勒、谢林到福楼拜、乔治桑,从别林斯基、赫尔岑到普列汉诺夫、高尔基和我国几乎所有的文论著作,都认定人类文艺史上保有两大基本的创作方法——现实主义和浪漫主义,并以此来描述世界文学史,观察评论一切文学作品。这完全不符世界文学发展史的本来实际。因为事实上,除现实主义、浪漫主义外,还存在着第三大创作方法——我们称之为“超现实主义”的创作方法。因此,当我们对世界文学的发展进行比较,特别是阐述近现代及当代文学发展史的时候,有必要对本来存在于中外古今文学发展史上的三大创作方法特别是长期以来被忽视的“超现实主义”创作方法及其与现实主义、浪漫主义方法的比较,花些笔墨进行论述。这不仅有助于对近现代和当代文学的比较研究,而且有利于我们在重新考察、审视和比较中描述整部人类文学史。

2. 现实主义、浪漫主义、超现实主义的基本特征和创作原则

现实主义、浪漫主义、超现实主义这三大创作方法,各有自己的基本特征和创

作时所遵循的基本原则。

现实主义创作方法，其基本特征是：按照现实的本来面目来再现现实，按照事物实际的样子来描写事物。它要求作品如镜子一样逼真地反映，它在创作中遵循的基本原则是“实际如此”、“本来如此”。列夫·托尔斯泰在《复活》中，巴尔扎克在《高老头》中，用的都是这种方法，这是人们非常熟悉的。

浪漫主义的创作方法，其基本特征是：按照创作者的理想和愿望来反映现实，按照作者认为事物应有的样子来描写事物和抒情表意。它在创作中遵循的基本原则是“应当如此”、“希望如此”。雨果在《巴黎圣母院》中，大仲马在《基度山伯爵》中，基本用的就是这种方法，这也是人们比较熟悉的。

超现实主义的创作方法，它既不是按照现实的本来面目反映现实，也不按照作者的愿望和理想描绘现实或抒发感情，它的基本特征是要求创造现实中本非如此、不应如此也不可能如此的另一境界、另一世界，或者与现实相对的、超脱现实的心灵世界；它按照作者的感觉、印象以至错觉、幻觉来反映世界或借暗示、假定、假说来描绘事物。它所遵循的基本原则是“感觉如此”、“假定如此”或“传闻（与现实不一致的或离奇荒诞的传闻）如此”。这种“感觉如此”、“假定如此”或“传闻如此”都远离现实、超脱现实、超越现实，同时也不是“把现实提高到理想”，因而不可能还原或发展为真实的或未来的现实，“超现实主义”正由此而命名。

由于对现实主义及浪漫主义人们已谈论很多并较为熟知而超现实主义则完全是个新课题，因此为更好地对文学发展进行比较，我们稍稍多谈一下。

超现实主义方法遵循的原则之一是“感觉如此”。这里所说的“感觉”，包括感觉、知觉、印象、错觉、幻觉、梦魇、直觉、潜意识等等。感觉世界是一个无比神奇而错综复杂的世界，感觉虽然是由客观事物直接作用于人的感觉器官而产生，以客观现实为其对象和来源，但愿却并不追求、甚至完全不必和不可能如实地再现客观世界，相反，一千个人眼中有一千座峨嵋山，正如一千个读者心目中的一千个林黛玉和一千个哈姆雷特一样。艾略特在《荒原》中，这样写伦敦和伦敦人：

并无实体的城，
在冬日破晓时的黄雾下，
一群人鱼贯地流过伦敦桥，人数是那么多，
我没想到死亡毁坏了这许多人……

好端端的一座城市怎么成了“并无实体的城”？鱼贯地行走的人群又怎么会突然成了被“死亡毁坏”的幽灵？这就是艾略特的“感觉”，是他在运用超现实主义方法的“感觉如此”的原则。他以此说明：这表面喧闹繁华的城市实际上如同一片“荒原”，而精神空虚的居民是行尸走肉似的“荒原人”。意大利未来主义创始人马利涅蒂的短剧《他们来了》，末尾让室内座椅不断变换方位，最后这些座椅自动走出客厅，而“他们”（客人）却始终没有来。这同样是写的作者的感觉——由座椅引起的印象、联想和幻觉。作者说，他在剧中要显示“一种奇特的、幻觉般的生命”，并从而引起观众也产生“座椅果真具有了生命”的“感觉”。作家说：“随着它们（椅子）的影子的拉长和朝着门口移动，观众应该感觉，座椅果真有了生命，它们自个儿移动，走出门去”。^①这简直是对超现实主义创作方法的“感觉如此”的基本原则的直接说明。感觉世界当然也反映客观世界，但不是像现实主义那样追求真实的、逼真的、符合本来实际的反映，相反，它是现实的非精确的、片面的、曲折的、变相的甚至颠倒的、幻想的反映。艾略特描写黄昏是“被麻醉的病人躺在手术台上”（《普鲁弗洛克的恋歌》），这也是诗人“感觉如此”。艾略特在《空心人》一诗中有一个名句：“世界就是这样崩溃的，不是轰隆一响，而是唏嘘一声。”这也是作家“感觉如此”，反映了他当时对失去精神支持的西方世界的幻灭感。同样，前面所引马利涅蒂的《他们来了》中，作家对椅子会走路的感觉（包括幻想、想象、印象等等）与客观现实中的事物（椅子）有联系，但又不是现实主义那样真实反映现实，而恰恰是现实本非如此的“超实”（椅子本来不会走路）。作者在观察现实中有此感觉后，化为“超实”的形象（椅子自动走路），用以引发观众的想象和感觉。同样，马雅可夫斯基在著名的诗歌《开会迷》中为表现那些成天要出席许多会议、同一时间要分身参加几处会议的开会迷，就在诗中描写人被砍成两半，以便出席同时举行的几处会议，这也是“感觉如此”的写法，不过含义就跟上述椅子走路有所不同了，但从创作方法而言，是并无差别的。

超现实主义的另一原则是“假定如此”。这里所说的“假定”，包括假定、假设、象征、暗示、隐喻、寓意、隐射、寓言、拟人等等在内。它完全借一物（或一人、一事）来暗示、象征、比喻另一物（或人或事），而这直接所描写的主体（人、事、物）是假定性的，或者现实中本非如此、不可能如此，或者意在言外，借古喻今，

^① 见《外国现代派作品选》第1册·下，上海文艺出版社1980年版，第843页。

借物喻人，张冠李戴，说的是现实中这一事物，指的却是超越这现实描写的另一回事。这“假定如此”所创造的假定性形象和形象世界本身可能是荒诞不经、千奇百怪，也可能是真实细致，以现实本来的样式出现的，但不管本身荒谬也好，逼真也好，这假定性形象和形象世界相对于作者所要反映的事物和真实所要表达的情意来说，都是“隔了一层”，相互脱节，超脱游离的，都是“假定如此”而非“实际如此”或“希望如此”的，因此都是超实主义的。意大利现代作家里尔克的《豹》，副标题《在巴黎动物园》，写的是关在铁栅栏后面的一只豹，而它却有人的思想、感觉和“伟大的意志”：“仿佛力之舞围绕着一个中心，在中心一个伟大的意志昏眩。”实际上作者是以豹象征人，象征失去了精神支柱的现代西方人在精神囚笼中痛苦徘徊、有力无处使的苦闷，这就是“假定如此”——假定人类就是这么一只只会思考、有感受的豹。英国作家戈尔丁的《蝇王》，而据说这蝇王是“世界万物变化之源”。这当然也是作者在按“假定如此”的原则写作。他用此超实的形象象征人性的恶在脱离社会文明的条件（孤岛）里会恶性大发作，寓有某种对人类道德沦丧的忧虑和“救救孩子！”（小说主人公是落在孤岛上自相残杀的一群孩子）的呼吁。戈尔丁因这部小说获得1983年诺贝尔文学奖，说明这种超现实主义方法——假定性原则受到了高度评价和广泛承认。另一个诺贝尔文学奖的获得者、意大利小说家、戏剧家皮兰德娄的戏剧《六个寻找作者的剧中人》，写剧中人竟变成生活中真人来和作者打官司，够荒诞不经的了，他用的显然也是“假定如此”的写法。法国荒诞派作家尤奈斯库的名剧《犀牛》，写一小城里“犀牛病毒”蔓延，人得病而变成犀牛。起初人们对此惊恐、反对、抗议、抵制，但后来看到一批批人都变成犀牛，红衣主教、达官贵人都变成犀牛，于是人们转而相信、赞扬“犀牛化”，甚至希望自己也变成犀牛了。这当然不会是作家“感觉如此”，而是假借“人变犀牛”这一荒诞的假定性事件来暗示、象征某种现实，用的是超现实主义方法中的“假定如此”的原则。尤奈斯库用“犀牛病毒”蔓延隐射讽刺某种恶势力和罪恶的“主义”（如法西斯主义）的肆虐，而以人们由反对犀牛化到转而赞扬、向往“犀牛化”象征人们在恶势力或在反人民的思想、学说面前的妥协和趋炎附势的劣根性，揭示了人性中助纣为虐的丑恶和“久入鲍鱼之肆而不闻其臭”的习性。海明威的《老人与海》，写老渔夫桑提亚哥出海捕鱼八十四天一无所获，后捕到一条比船还大的马林鱼，却在归途中遭鲨鱼群袭击，马林鱼被啃得只剩一副骨架，结果仍然一无所得。这个作品写老人、大海、风浪、鲨鱼，以及老人与鲨鱼、与海

洋的搏斗，都是逼真、细致，像生活本身一样真实可信的，但作者要写要说的显然不是这渔夫、大海和鱼本身，而是把这一切作为一种假定、假设、隐喻、象征，来暗示第二次大战后的西方人乃至全人类的充满曲折坎坷，却总得搏斗，总得迎接生活的挑战的命运；桑提亚哥是一个失败的英雄，而海明威全力赞扬的正是人类中这样一种虽然失败，却顽强地生活着、搏斗着和永远怀着新的战斗渴望的英雄主义的精神。对于表现这样一种人类历史上的普遍命运和普遍精神而言，《老人与海》具体的形象描绘（虽那么逼真细致）只是一种假定性的形象，假定性的形象世界，是作家按“假定如此”的原则创造出来的，因此这同样是超实主义的创作方法的体现。

超现实主义方法的再一个基本原则是“传闻如此”。这儿所谓的“传闻”，指的是反常的、荒诞离奇的、与现实本来面目不一致的传闻。如马尔克斯《百年孤独》中写吉卜赛人中有人因不听父母的话变成蛇，写一次浩劫中列车装尸体装了共2 000节车厢，写有人活了200岁，写人生出的孩子长着猪尾巴……这些都是“传闻如此”。许多代代相传的神话、传说，也都属于“传闻如此”的原则下创作的产物。有些“传闻如此”的描写对此时此人而言是传闻，但对彼时彼人（特别是最早的创作者而言）则可能是“感觉如此”和“假定如此”的产物。如人因不听父母的话变成了蛇，这在最初的创作者可能是为了以此“假定如此”的创造来吓唬和劝告后代听父母的话，但久而久之人们信以为真，就变成“传闻如此”了。同样，许多作品写到鬼魂的出现，可能系作者“感觉如此”所由来，但流传开来就成为“传闻如此”了。因此“感觉如此”、“假定如此”和“传闻如此”有时往往相互渗透，是难以截然划分的。它们都作为“超现实主义”方法的基本原则而存在，并为超现实主义创作方法的实际运用服务。

3. 现实主义、浪漫主义、超现实主义反映生活的制约性及其共性

现实主义方法既然要求按现实本来的面目来反映现实，因此它受到现实本身的制约，它必须严格地遵循生活本身的逻辑，不能违背生活的真实。浪漫主义可以让思想自由驰骋而不必严格反映生活的真实。正如雨果所说：“浪漫主义，其真正定义不过是文学上的自由主义而已。”（《〈欧那尼〉序》）但比起超现实主义来，浪漫主义的自由是大受限制的，首先它要受理想和愿望这个范畴所限，所以有人说浪漫主义就是理想主义；其次它也要受现实之限，因为浪漫主义的理想愿望是根据现实发展产生的可能或应当实现的理想和愿望。浪漫主义的原则是“应当如

此”、“希望如此”，是希望现实变成“应当如此”的样子，或者如席勒所说“把现实提高到理想”；这个理想世界、“应当如此”的世界，在样式上、存在方式上是同现实本身的样式和方法相同的（否则，如果变成现实中不可能的样子，就成了“感觉如此”或“假定如此”的超现实主义了）。超现实主义不受这些限制，它具有无限的主观随意性、想象自由性、逻辑荒谬和离奇的假定性。它在比天空更广阔的心灵空间里奔驰，它可以指鹿为马，指人为虫，托物寓意，借桑喻槐，可以使人变牛，把蛋变人，让男性变女性，把死人当活人，把远古人物拉到今天，又让当代人物回到历史……总之，超现实主义既不受理想的限制，也不受现实的限制，它的自由是无限的。客观世界是够广阔复杂的了，但超现实主义却可以在比海洋和天空更广阔，比世界和宇宙更复杂的空间——心灵空间和思维空间中奔驰，因而它的广阔和复杂是无限度的，是超越时间和空间，超越单纯的过去、现在和未来的。因此，比起现实主义或浪漫主义来，超现实主义是更需要作为创作主体的作家发挥主观能动性的创作方法，是能尽量地调动作者的积极性创造性的创作方法，是充分地体现了文学的主体性的创作方法，同时也是能充分调动读者的创造性和主体意识的创作方法。当然，文学都是主观与客观的拥抱，现实主义和浪漫主义的创作方法同样需要作者具有明确的主体意识，需要发挥作者的主观能动性，但超现实主义由于其本身的特征所决定，更体现了人（作者）在文学创作中的中心地位和超越现实、超越时空的无比自由，更表现了人作为创造者的存在价值。马克思说：“人创造环境，同样，环境也创造人”^①。我们也可以说：世界创造文学，文学也“创造世界”，创造与客观世界完全有别的无限生动多样的另一世界——超现实主义的形象世界，而不仅是反映世界、再现世界（如现实主义方法所为）和展望未来世界、呼唤理想世界（如浪漫主义方法所为）。

但三大创作方法在表现生活上，常常有异曲同工之妙。我们先看一些实例。托尔斯泰在《复活》中，描写聂赫留朵夫身上存在着“精神的人”和“动物的人”两重人性，这两种人性的矛盾及胜负决定了主人公的从善、堕落、忏悔和“复活”。在《浮士德》里，歌德也描写主人公身上存在“两种精神”，浮士德自己就说：

有两种精神居住在我心胸，

^① 《马克思恩格斯选集》第1卷，第43页。

一个要同另一个分离；
一个沉溺在迷离的爱欲之中，
执拗地固执着这个尘世；
另一个猛烈地要离去风尘，
向那崇高的灵的境界飞驰。

这都是现实主义的真实描写或心理剖析。雨果在《巴黎圣母院》中，则以浪漫主义的方法写出人物的二重性，譬如副主教弗罗洛，他外貌的俊美同内心的丑恶，外表的道貌岸然、禁欲主义同实际上的情感蠢动和疯狂淫欲，以及他卑鄙罪恶的行为同他曾真心救助孤儿卡西莫多时的尚未泯灭的人性，都体现了他性格上的矛盾和分裂。这是用浪漫主义方法塑造的形象。雨果另一名著《悲惨世界》里的主人公冉阿让，是作家人道主义理想的化身，基本上也是一个浪漫主义的形象，作家同样写了性格中的两面性：当相貌与他酷似的商马弟被错当成他而将被终身判刑之际，在他所爱的柯赛爱上了马吕斯之后，他都经历了“利己”和“人道”的“两个灵魂”的激烈的搏斗。毫无疑问，所有这些形象的描绘都可比较容易地归为现实主义或浪漫主义的创作方法范畴之内。

我们再看另一种描写法，这就是意大利当代作家卡尔维诺的著名代表作《一个分成两半的子爵》。这部小说写一次战争中，子爵梅达尔多被一发炮弹打中，将他刚好从头到胸部到整个身躯劈成左右两个半边，而这两个“半身人”又先后被医生救活。“右半身”回故乡后专门作恶，他因自己只剩下残缺的一半而把世上的一切动物、房舍、百姓都劈成两半或烧杀得残缺不全。“左半身”则正好相反，专做好事，因自己体会到只剩“一半”的痛苦而努力使世上有缺陷的事物都变得完整美好。后来这两个半身人因同时爱上一个姑娘而决斗，决斗中刚好把对方的伤口劈开，于是医生把两个半边人重又缝而为一，恢复原来的子爵的完整面貌，好坏相兼，善恶并存。那么这种描写所用的创作方法，又是什么创作方法呢？这当然不是现实主义，因为两个半身人分别活下来又具有或善或恶相反性格的事儿，是现实中根本没有也不可能有的。这也不能认为是浪漫主义的。因为浪漫主义要求按作者的理想和愿望反映现实，显然卡尔维诺并不认为子爵“应当”劈成两半，两个半身人分别行事也不会是他的理想和愿望，因此子爵的形象绝不是浪漫主义方法的产儿。显然，这个作品中作家用的是超现实主义创作方法。从思想内涵上看，这

种方法所说明和象征的“人身上有对立的两种品性”的思想，同托尔斯泰、雨果这些现实主义、浪漫主义大师所表达的并无多少不同，甚至还可以说别有一番让人咀嚼的深意。因此，方法就是方法，不能因为没有运用现实主义或浪漫主义方法，就在政治思想倾向上加以否定（这是过去常用的排除“异己”的方法）。你能说，用现实主义、浪漫主义的方法写人格分裂和人的两重性就都是进步的，而卡尔维诺这样写两个半身人分别行善作恶就是“反动的”、“颓废的”、“要不得的”吗？不，这种创作方法同样有其价值。我们说的超现实主义创作方法，是指同现实主义、浪漫主义相并列的一种基本的创作方法，而不是指西方现代派中那个叫“超现实主义”的流派。你可以说这种方法荒诞不经，异想天开，千奇百怪，违背情理，可以说它“反现实主义”也“反浪漫主义”，但却无法否认它在世界文艺中广泛存在，受到许多读者的承认和器重，无法否认它是一种同现实主义、浪漫主义既可分庭抗礼、鼎足而立，又可互相渗透、彼此结合的独立的创作方法。

又如巴尔扎克在《高老头》中，写高老头的两个女儿，在把他的财产全部分光、榨干后，再也不来管他，甚至在他临死时也置之不理。这是用现实主义创作方法描写人与人之间关系的冷酷。而卡夫卡的《变形记》这篇著名的现代派代表作品中，出现了完全不同的另一种写法：推销员格利高利一觉醒来，变成了一个大甲虫，再不能赚钱养活自己的父母和妹妹了。于是他不但被公司解雇，渐渐地连父母和妹妹也把他视为累赘，甚至盼其早死而后快。后来他果然死去了，家里人不但不悲伤，反而如释重负，松了一大口气。这同样表现了金钱世界中人性的扭曲，人情冷落。但人变成甲虫，这当然不是按照现实本来面貌反映现实的现实主义，也不是按照理想表现生活的浪漫主义，而是第三种创作方法——超现实主义。用这种超现实主义创作方法，作家所要表达的思想倾向和作品主题，同用现实主义、浪漫主义创作方法写出的作品，常常并无二致，不同的主要在于创作方法。

再如表现夫妇之间及两性之间关系的冷漠和互不理解，现实主义、浪漫主义和超现实主义的创作方法也都同样各有用武之地。例如，挪威剧作家易卜生在《玩偶之家》中，写女主人公娜拉结婚八年来一直把自己的丈夫海尔茂当作“模范丈夫”，满足于平静的幸福，但后来一件突然的事件彻底暴露了海尔茂的极端自私和男权主义，使娜拉忽然醒悟过来，发现自己对八年来一直日夜相守的丈夫的真面目并不认识，而丈夫也根本一直不理解妻子。这是严格的现实主义描写。托尔斯泰描写安娜·卡列尼娜与她丈夫卡列宁的关系时也同样用的是现实主义创作方