

约瑟夫·海勒小说中的后现代主义艺术手法

陈世丹 孟昭富

内容提要 美国当代著名后现代主义作家约瑟夫·海勒的小说《第二十二条军规》和《最后一幕》暴露了美国统治集团的荒谬与腐败、美国社会的混乱与疯狂。小说中黑色幽默、语言游戏(包括语词歧义、悖论式的矛盾、非连续性)和通俗化倾向等后现代主义艺术手法对深化主题起到了重要作用。黑色幽默用无逻辑的、非理性的艺术形式来对抗当代资本主义社会里那种虚伪而又残忍的“理性”,根据现实的情景而创造出一个可恶、可怕、可憎和可笑的世界指责这个病态社会里的非正义的丑恶现象,呼吁对人的尊严和对良心的保护。后现代主义认为,写作不过是作者内省的符号化过程,亦即指示自身的一种信息,指望在写作本身的探索过程中逐渐建立起自身的意义。价值来源于虚构,意义产生于语言符号的差异,即符号的排列组合所产生的效果,因此,写作(特别是虚构文本的写作)仅仅是一种语言的游戏。在后现代,文化已经完全大众化,高雅文化和通俗文化、纯文学与俗文学的界限基本消失。后现代主义填平了批评家和读者之间的鸿沟,更为重要的是,它弥合了艺术家与读者的裂痕,或者说,取消了内行和外行的界限。海勒的小说体现了这种“通俗化”倾向。

关键词 后现代主义 黑色幽默 语言游戏 通俗化倾向

美国当代著名后现代主义小说家约瑟夫·海勒的第一部长篇小说《第二十二条军规》(1961)以其独特的风格引导了一个新的文学流派——黑色幽默,而美国后现代主义小说也由此逐渐形成夺人之势。后现代主义以消解认识的明晰性、意义的清晰性、价值本体的终极性、真理的永恒性这一反文化、反美学、反文学的“游戏”态度为其认识论和本体论,终止了一切诗意唤神的本性,放逐了一切具有深度的确定性,走向了精神的荒漠和不确定的平面。后现代主义以具有破坏、颠覆、批判等主要特征的解构主义为自己立论的根据和批判的武器,拆除具有中心指涉结构的整体性、同一性,宣告“元

话语”与“元叙事”的失效。人们的注意力被完全转移到语言的世界、文本的世界、符号的世界,而不再是那个完全独立于语言世界之外、不以我们的意志为转移的客观存在的世界。反对中心性、整体性、体系性是后现代主义的主要思维向度,因此,后现代主义背叛了现代主义对超越性、永恒性和深度性的追求,玩弄支离破碎的语义,获得的是一连串的暂时性的空洞能指。这种残破的话语世界,表明任何恒定秩序的话语世界的不可能,从而达到对传统总体性秩序加以解拆和消除语词在场权力的目的。“作为后工业大众社会的艺术,它摧毁了现代艺术的形而上常规,打破了它封闭的、自满自足的美学

形式,主张思维方式、表现方法、艺术体裁和语言游戏的彻底多元化。”以破坏、消解和颠覆为根本任务的后现代主义小说是对传统小说和现代主义小说的超越、抛弃和否定,建立了一种新的小说范式。后现代主义小说所表现的世界“不再是统一的,意义单一明晰的,而是破碎的,混乱的,无法认识的。因此,要表现这个世界,便不能像过去那样使用表征性的手段,而只能采取无客体关联、非表征、单纯能指的话语。”后现代主义小说家否定先验的、客观的意义,认为意义仅产生于人造的语言符号的差异,因此后现代主义小说仅仅是无意义的符号组合,是“能指的延续”,表现为不确定的内在性、语言游戏,小说的意义靠读者的解读来实现;后现代主义小说追求的是大众化,而不是高雅,因此一些后现代主义小说表现出明显的“通俗化”倾向,成为读者大众的文学;后现代主义小说在对传统小说形式与叙事技巧不断消解的同时,也创造了自己的表现手法。海勒的小说《第二十二条军规》通过虚构的战争时期皮亚诺萨小岛来间接暴露美国社会官僚与资本勾结的腐败本质和统治集团给普通人民带来无尽痛苦与死亡的罪恶,展现美国社会中“一片有组织的混乱”和“一种制度化了的疯狂”;作为《第二十二条军规》的续集,《最后一幕》则是直接地、毫不掩饰地再现20世纪90年代“第二十二条军规”仍然肆虐横行的美国社会的混乱与疯狂,它使“社会上种种邪恶与不端行为正在各个地方无法阻止地成倍增长着”,第二十二条军规的本质就是灾难,就是毁灭,它使人类走向灭亡。海勒在小说中创造性地运用后现代主义手法,如黑色幽默、语言游戏(包括语词歧义、悖论式的矛盾、非连续性)和通俗化倾向等,对深化小说主题起到了重要作用。

一、黑色幽默

“黑色幽默”是美国60年代自海勒的《第二十二条军规》发表以后而出现的一个新的小说流派,这是美国的小说创作在传统基础上的发展,是小说艺术的新突破。“黑色幽默”小说也

被称为“黑色喜剧”、“绝望的喜剧”、“绞刑架下的幽默”、“病态幽默”、“大祸临头的幽默”等等,是一种既富有喜剧意味又使人毛骨悚然的幽默小说。第二次世界大战后,美国的经济趋向繁荣,可大战在人们心灵上留下的巨大创伤,远不是物质繁荣所能医治的。接踵而来的冷战、侵略战争、侵越战争、麦卡锡主义,以及现代科学技术带来的失业率的增长、价值标准的丧失、商品拜物教的盛行等等,使许多美国作家由最初的迷惘缄默转向悲观失望,他们开始对政治产生幻灭感和厌恶感。在感情上,他们与社会离异,认为现存社会荒谬丑恶,人的个性和意志根本无法与庞大的社会机器相匹敌。在哲学上,他们开始接受欧洲风行的存在主义,深信人类生存的荒谬,对传统的道德标准和价值观念持鄙视态度。在艺术上,他们提出传统的写作方法已无法表达当今社会的非理性和人类生存的荒谬性,认为现代作家应创造一种新的艺术形式来表现这种非理性与荒谬性。“黑色幽默”于是应运而生。

黑色幽默的精神本质同存在主义文学、荒诞派戏剧、“垮掉的一代”文学是一致的。在创作思想和理论基础方面,它又受到弗洛伊德的精神分析学和马尔库塞的“新左派”理论的深刻影响。在社会经济、政治、秩序、思潮大动乱的背景下,伦理观念的变化、价值标准的丧失,精神上的危机感和情绪上的绝望反应,造成了人的心理病态特征。“黑色”的概念指失去光明和欢乐,只有阴沉、痛苦、郁闷和忧愁。它同美国文学史上传统的“幽默”结合起来,呈现出反常、辛辣、悲愤和犬儒主义的色彩。黑色幽默用无逻辑的、非理性的艺术形式来对抗当代资本主义社会里那种虚伪而又残忍的“理性”,根据现实的情景而创造出—个可恶、可怕、可憎和可笑的世界,指责这个病态社会里的非正义的丑恶现象,呼吁对人的尊严和对良心的保护。黑色幽默是在绝望条件下做出喜剧式的反应,冀求通过把“痛苦-插科打诨”、“荒谬的现实-冷漠平静的态度”、“残忍的事实-人道的同情心”等这些对立的“客观-主观”的关系并置的途

径,使主观世界与客观世界保持一定的距离,以获得精神上的解脱。海勒的《第二十二条军规》和《最后一幕》就是两部“黑色幽默”的狂想曲。

从创作特点上看,“黑色幽默”小说家突出描写人物周围世界的荒谬和社会对个人的压迫,以一种无可奈何的嘲讽态度表现环境和个人(即“自我”)之间的互不协调,并把这种互不协调的现象加以放大、扭曲,使之变得畸形,显得荒诞不经、滑稽可笑,同时又令人感到沉重和苦闷。《第二十二条军规》中的塔普曼牧师既要虔诚地履行神职,又要关心、理解参加作战的士兵们的疾苦,同时更要经常忍受来自卡思卡特上校等官僚阶层和惠特科姆下士等奸佞小人的侮辱,处境十分尴尬。牧师利用一次与卡思卡特上校商谈是否“每次飞行任务前在简令下达室里举行宗教仪式”之机,向上校反映了有些官兵因上校把飞行任务增加到了六十次而“感到非常不安”的情况,并为民请命,建议上校“调一些正在非洲待命的预备机组人员来接替他们,然后让他们回家”。牧师并不知道他的建议深深地得罪了上司。临别时,上校请牧师拿了一个红色梨形番茄吃,陷阱就此布下了。又因阻止惠特科姆下士搞教堂联欢会、给战斗伤亡人员家属通函等狂热想法,受到惠特科姆下士的指责,说牧师不信任下级,并报告给上校。于是下士与上校联合向刑事调查部诬告牧师隐藏重要的秘密文件和偷了一只番茄。牧师欲哭无泪、欲笑不能,无可奈何,他只能哀叹自己的无能,“他觉得自己像是被笼罩一切的大雾包围了,看不见一星半点的光,随时有可能发生什么事情”,整个世界是一座陷阱或地狱。

“黑色幽默”作家往往塑造一些乖僻、无能、不幸、滑稽、笨拙、愚蠢、不圆滑的“反英雄”人物,借他们可笑的言行影射社会现实,表达作家对社会问题的看法。这类人物“只不过是场景中一个可以替代的暂时性角色,他丧失了悲剧的气息,而多了些游戏成分,他以自身灵肉的无言的麻木……达到减除欲望的焦虑痛苦的目的”。约塞连赤身裸体站在队列中接受奖章,

在给斯诺登举行的葬礼仪式上他一丝不挂地站在树上,以此对上司不断增加飞行任务的官僚主义行径表示抗议;约塞连因上帝滥用机会和权力而把世界搞得乱七八糟,发誓要在世界末日去伸手抓住上帝的脖子并惩罚他,可他最终还是因怕死而逃去瑞典。在《最后一幕》中,约塞连一方面不满政府官僚的腐败,一方面帮助米洛将那个子虚乌有的“隐形无声轰炸机”通过贿赂某些官员卖给政府,并且心安理得地收下了米洛给他的50万美元“好处费”,他一方面大骂总统是“普里克”(英文Prig,意为“自命不凡者;讨厌的人”),一方面又把他的“精于心计、虚伪欺诈、惟利是图”的老同事努德尔斯·库克推荐给总统当顾问。

从艺术手法上看,“黑色幽默”作家打破传统,使小说的情节缺乏逻辑联系,常常把叙述现实生活与幻想和回忆混合起来,把严肃的哲理和插科打诨混成一团。他们认为,现实主义已无法表现现代社会的复杂性,所以大量采用超现实主义的不连贯的形象化描绘,以揭示人物的潜意识思维状态乃至整个社会的神经质状态。超现实主义认为,在现实世界之外,还有一个“彼岸世界”,也就是无意识和潜意识的世界,后一世界比前一世界更为真实。理智、法律、宗教、道德以及很简单的日常生活中的经验,都是对精神、对人的本能需要的强制,是一种束缚和桎梏,只有抛弃并打碎它们,才能使精神获得自由。人只有在梦境、幻觉所展示的世界面前,才能摆脱一切约束,显露人的真实。精神错乱和梦幻是真正的精神活动,因为在这两种状态中,人才不再受意识的控制。超现实主义作家们或“自动书写”,记下自动跃到纸上的下意识的思想活动;或原原本本地写出梦幻中所看到的或体验到的一切。《最后一幕》第一章中,老年萨米回忆起他孩提时代的“赛马公园”,可是公园的主人乔治·西·迪尔尤先生,“很早就死了,现在知道他的人已经不多”。小说在继续散乱地讲述老年的约塞连、萨米、刘、塔普曼牧师等人的故事时,又在第十章以梦幻的形式专述迪尔尤先生的故事,把去世已近80年的

迪尔尤先生拉回了现实。他是资本主义社会里最能赚钱的人,他甚至都能利用游乐园的火灾发财,魔鬼撒旦都不能不佩服他。在关于约塞连查看港务局公共汽车终点站地下通道的超现实主义描述中,约塞连在梦幻的时间旅行中回到了过去:他听到已故作家杜鲁门·卡波特和另外一人的谈话,见到了海明威、福克纳、奥尼尔、狄更斯等作家,他在心里说了声“滚你妈的蛋!”与阿斯琴巴赫道了别;他经过“死亡岛”,穿过“爱情隧道”,回到了1945年的意大利那不勒斯,在那里“好兵帅克”与约塞连的对话道出了美国社会拜金主义的本质:

“我会喜欢在美国住吗?”

“如果你会赚钱,同时你又觉得自己很富的话。”

“那里的人们友好吗?”

“如果你会赚钱,同时人家觉得你很富的话。”

可见,在小说结构上,“黑色幽默”小说家摒弃了平铺直叙、按部就班的写作手法,不再注重故事情节,而是打乱时间顺序,以反映后现代社会的混乱。

二、语言游戏

法国当代著名哲学家让·弗朗索瓦·利奥塔德(Jean-Francois Lyotard, 1924—)认为,“后现代是不再追求至全至美的‘准英雄时代’,后现代人更宽容地承诺一切话语的局部合法性,更乐于承认知识局限、断裂、矛盾和不稳定性,于是形成自己的语言游戏规则,建立局部决定论。”在后现代主义作家们看来,一切都不确定,世界上本来就不存在什么先验的、客观的意义,只有寄情于写作本身。写作不过是作者“内省的符号化过程,亦即指示自身的一种信息”,^①指望在写作本身的探索过程中逐渐建立起自身的意义。价值来源于虚构,意义产生于语言符号的差异,即符号的排列组合所产生的效果,因此,写作(特别是虚构文本的写作)仅仅

是一种语言的游戏。语言游戏的主角是读者,“文本的意义不是来自作者对文本的创造,而是来自读者对文本的解释”,读者在阅读过程中使自己“犹如飘浮在符号系统的海洋之中”,“读者进入文本的唯一希望是获得某种快感的满足”。^②文本中的语词歧义、矛盾、悖论、不确定性乃是极乐之所在。解构论者不再在传统文本中寻找意义,不再去获得宁静的满足,相反,他们寄居于这些文本之中,以这些“不确定”的“点”带“面”,从“边缘”到“中心”,使文本变得面目全非。惯用的手法就是在某位作家的文本中寻找一些不属于“中心内容”,不占“中心地位”的词,一些充满歧义的词,用以作为突破口。我们将在以下三个方面加入海勒的语言游戏:语词歧义、悖论式的矛盾、非连续性。

1. 语词歧义

根据法国当代哲学家利科尔(P. Ricoeur, 1913-)的话语理论,正如科学语言有消除歧义的程序,诗意语言也有自己保留并创造歧义的程序。在诗意的话语中,语言被当作待加工的材料。语言的诗意功能以语言符号的自我完善为目标,而不以语言符号对对象的客观揭示为目标。在诗意的话语中,充满了各种象征、隐喻、谜语、各种似是而非的东西。^③小说中约塞连害怕的是死亡,可他又偏偏说自己是已经消亡的亚述人。他的名字 Yossarian 与 Assyrian(亚述人)在拼写和读音上几乎相同,这对他这个怕死的人来说是个不大不小的讽刺。但约塞连说自己是亚述人还有他诡谲的一面:他公开提出不肯超过70次飞行,因为他是绝了种的民族,他不想死,希望上司考虑为这个民族保留下他这唯一的血脉,否则,就是不人道的。后来,萨姆·辛格也说他是亚述人。约塞连的小名“约约”yo-yo与一种圆形玩具同名。这种玩具一般由木头或塑料制成,上面绕一根细绳拉上拉下。不管那个圆形物离开手掌多远,绳子用完它便会顺着绳子回到手里。这yo-yo象征着约塞连的命运:在战争期间的军队里,可怜的约塞连一再往医院里逃,为的是逃出“第二十二条军规”设置的圈套,逃过死亡,结果他还是得飞上天去

扔炸弹;不打仗了,他又进入各种类似“第二十二条军规”的圈套。但这和他怕死一再住院一样,无论有多大法力,都没能逃出如来佛的手掌——“第二十二条军规”这张无所不在的网。迫于无奈,约塞连只有破口大骂,出一出恶气。他骂“高级将领都是他妈的混蛋”,因为他“亲眼看到他们根本不高级”;他骂总统和政府官员是“普里克”。“我们还管避孕套叫普里克。现在我们大家就用这个名字称呼华盛顿的一些人,比如说努德尔斯·库克就是个普里克,也包括刚刚入主白宫的那个人。”约塞连称呼总统和政府大小官员为“普里克”,一方面是说他们和海滩上那一溜厕所里排出来的避孕套一样讨厌:那入主白宫的人既怯懦又自负,好以自我为中心,虚伪,不尊重事实;他的心腹努德尔斯·库克是个阴险狡猾的家伙;而他所重用的道德监督人西·波特·洛夫乔伊却是个满头银发贪得无厌的寄生虫,是在一次总统就职大赦中从监狱释放出来的犯人。另一方面,约塞连将总统与避孕套相提并论,是说这位玩电子游戏时引发核大战而导致人类灭亡、并且忽略了带女人下到地下防空洞的总统,给人类世界带来的是不育、是灭亡。用约塞连的话说,“他肯定够普里克的”。

2. 悖论式的矛盾

“悖论式的矛盾”是后现代主义不确定性写作的一个重要特征。后现代主义小说形象的不确定性,使得每一句话都没有固定的标准;后一句话推翻前一句话,后一个行动否定前一个行动,形成一种不可名状的自我消解状态。小说《最后一幕》中人们对米洛的根本不存在的“隐形无声轰炸机”是这样描述的:

“那就用嘘——!来命名咱的飞机。它飞得比声音还快。”

“它飞得比光还快。”

“它在你做出决定之前就把别人炸了。今天做出决定,它昨天就完成任务了。”

“我认为,”有一个人说,“咱们不需要能在昨天进行轰炸的飞机。”

关于飞机的飞翼:

“飞翼是什么样的?”

“和别的飞翼一样。”

“别的飞翼是什么样的?”

“和咱们的飞翼一样。”

“看上去和老式隐形飞机一样吗?”

“不,只是样子像。”

形象的不确定性使读者感到本文与现实世界一样模糊不清,无法分辨。另外,语言的自相矛盾表现出一切都在不定之中。像“第二十二条军规”的表述一样,副总统无法宣誓就职是因为“我不能任命一位首席法官,除非当上总统,而他不能主持我的就职仪式,除非我任命他为首席法官”。当约塞连问一生与癌细胞斗争的蒂默医生,癌细胞是否也跟健康细胞活得一样长时,蒂默医生的回答是一种悲观的悖论:癌细胞是“健康细胞”、“正常细胞”,“它们的繁殖力是不可阻挡的”,“它们可以永远存活——”。这种似是而非的语言和或此或彼的形象,使任何想确定准确意义的企图完全落空,剩下的只能是“怎么都行”,你把它理解成什么,它就是什么。

3. 非连续性

后现代主义作家怀疑任何一种连续性,认为现代主义那种意义的连贯、人物行动的连贯、情节的连贯是一种“封闭体”(closed form)写作,必须打破,以形成一种充满错位式的“开放体”(opened form)写作,即竭力打破它的连续性,使现实时间与历史时间随意颠倒,使现实空间不断分割切断。因此,后现代主义小说经常将互不衔接的章节或片断编排在一起,并在编排形式上强调各个片断的独立性。小说《最后一幕》没有传统小说的开头、高潮和结局。章与章、节与节,甚至段与段之间都存在着极大的非连续性。从小说34章的编排上看,似乎每章都能当“第一章”,如同七巧板,不论先摆哪一块都行,拼摆完毕便是一幅作者表达思想的完整图画。这是后现代主义另一个表现手法——蒙太奇(montage)。它是一种有意识的组合,它表现的

是后现代的一种“非连续性”的时间观。美国当代著名后现代主义文论家弗·杰姆逊(Fredric Jameson, 1934—)认为,后现代时间特点是一种“精神分裂症”,如拉康所说的“符号链条的断裂”。因为在精神分裂症者的头脑中,句法和时间的组织完全消失了,只剩下纯粹的指符,亦即在后现代人的头脑中只有纯粹的、孤立的现在,过去和未来的时间观念已消散殆尽,只剩下永久的现在。^④蒙太奇这种手法将一些在内容和形式上并无联系、处于不同时空层次的画面和场景衔接起来,或将不同文体、不同风格特征的语句和内容重新排列组织,采取预述、追述、插入、叠化、特写、静景与动景对比等手段,来增强对读者感官的刺激,取得强烈的艺术效果。“第三十四章最后一幕”中,多个镜头交替闪回,使现实时间与历史时间随意颠倒,使现实时间不断被分割切断,形成了一种充满错位式的开放性写作。我们不妨把这一章中内容上并无联系而且处于不同时空层次的场景按原文本中出现的先后顺序排列如下,便可见一斑:

1. 总统玩电子游戏,给人类带来灭顶之灾;总统与他“选择”的官员逃往地下。
2. 约塞连的情妇梅丽莎坚持生下孩子;比利时病人与妻子飞越太平洋。
3. 美国的战争逻辑:“我们的理由是充分的,我们的事业是正义的,……。”
4. 约塞连与盖夫内讨论盖夫内小说的发展:朝回程发展,直至乌有。
5. 1970年因心脏病去世的莱斯利·格罗夫斯决计要逃命并来到炽热的地心。
……
10. 萨米环球旅行,在世界末日结束。

这些片断各个相对独立,意义、人物行动和情节都不连贯,读者随着它们忽而跳到过去,忽而跳回现在。这种“中断”式的非连续性所造成的荒诞不经感,给人以世界本就是如此构成的启示。

三、通俗化倾向

后现代主义者宣称,“我们追求的是大众化,而不是高雅。我们的目标是给人以愉悦……”^⑤在后现代,文化已经完全大众化,高雅文化和通俗文化,纯文学与俗文学的界限基本消失。“后现代主义填平了批评家和读者之间的鸿沟,更为重要的是,它弥合了艺术家与读者的裂痕,或者说,取消了内行和外行的界限。”^⑥相当一部分后现代主义小说体现了这种“通俗化”倾向。它们情节离奇、怪诞、曲折、可读性较强。但这些作品大多并非取材于生活现实,即便取材于某个历史事件,也是用非现实的表现手法,因此,完全是幻想和虚构的产物。海勒的小说《最后一幕》具有明显的通俗化倾向,可谓雅俗合流。小说虽写的是90年代的美国,但故事与人物完全是虚构的,作者运用非现实的表现手法,使事物神话化,喜笑怒骂,挥洒自如,既有高雅流畅的描写,也有对虚构场景的粗俗的叙述。毁灭人类的核战争警报响过不久,死去多年的迪尔尤先生感到他的世界颤了一下,电没了,他赛马公园里的一切设施都停了下来,这使他情绪消沉。但当他看见洛克菲勒先生面如土色,体如筛糠,慌忙逃窜而去;又见摩根先生一丝不挂,蜷缩在地上,耷拉着脑袋,眼泪汪汪地开始祈祷时,迪尔尤不得不发笑。他笑的是,在残酷的资本主义竞争世界里,与他相比,洛克菲勒与摩根都是向他讨小钱的失败者;如今在地狱里,由于人类的“炸弹能钻到地下100英里再爆炸”,他们又为保全性命而惊慌失措。迪尔尤惊异地发现:连地狱也不是永恒的,因为毁灭了人类的“撒旦”——小普里克总统又进入了地狱,于是地狱的存在也受到了威胁。作者以怪诞的想象和浓厚的神秘色彩,对人类世界的邪恶给予了莫大的讽刺和诅咒!另外,小说中经常出现一些我们不敢恭维的赤裸裸的性描写,还有许多粗俗的语言。在一次讨论是否购买米洛的“隐形无声轰炸机”的军事会议上,人们张口闭口“他妈的”,在某一段的16行里能读到15个“他妈的”,读者难以想象这是有将军、国务院

外交官、国家安全委员会代表、原子能专家、有关领域的资深莫测的科学家等高级人士参加的
秘密军事会议。可见,后现代主义的确把作为
“有教养的知识分子的特权”的文学变成了“读
者大众的文学”。^⑩

注释:

约瑟夫·海勒:《第二十二条军规》,杨恕、程爱民、邹惠玲译,译林出版社1998年版。

王岳川:《后现代主义文化研究》,北京大学出版社1996年版,15-16页。

弗利德里希·基特勒:《后现代艺术存在》,载柳鸣九主编:《从现代主义到后现代主义》,中国社会科学出版社1994年版,13页。

沃尔夫冈·威尔什:《我们的后现代的现代》,载《从现代主义到后现代主义》,15页。

约瑟夫·海勒:《最后一幕》,王约西、袁凤珠译,译林出版社1997年版。

石道成、王君:《新潮文艺知识手册》,甘肃人民出版社

1989年版。

林骧华:《黑色幽默》,见《文艺新科学新方法手册》,上海文艺出版社1987年版,442页。

王岳川:《后现代主义文化研究》,北京大学出版社1996年版,16,191页。

陈伟丰:《超现实主义》,见《文艺新学科新方法手册》,427-429页。

⑪ 特伦斯·霍克斯:《结构主义和符号学》,上海译文出版社1987年版,145页。

⑫⑬ 张国清:《中心与边缘》,中国社会科学出版社1998年版,161-163,144页。

⑭ 弗·杰姆逊:《现实主义、现代主义与后现代主义》,载《后现代主义文化研究》,239页。

⑮ 弗·杰姆逊:《后现代主义与文化理论》,唐小兵译,北京大学出版社1997年版,165页。

⑯⑰ 莱斯利·菲德勒:《越过界限,填平鸿沟》,见《从现代主义到后现代主义》,19页。

(作者单位:厦门大学外国语言文学研究所/
黑龙江冶金工业学校外语部)
责任编辑:林丰民