



楼成宏 主编

欧美 现代主义 文学简编

上海文艺出版总社
百家出版社

编者的话

本书主要用作大学文科选修课的教材。

在国内高校开设西方现代派文学课程的历史大体上可追溯到上世纪的70年代末期,至今已有将近三十年。其间出版的相关教材不下数十种,有一些在今天看来还是很有水平并能继续用于教学。惜乎,这些教材都已脱销,以至编者去年开课时竟然找不到适用的教材。为此,只能勉力自编,以数使用。

本书的内容主要包括三个方面:一是关于现代派文学总体的理论探索,如现代性、现代化和现代主义的问题,现代主义和后现代主义的异同问题等等。二是介绍一些主要流派如未来主义、意识流小说、超现实主义、存在主义等现代派文学的缘起、发展概况和基本特征。三是分析研究一些代表性作家的主要作品的主题和艺术特色。整个思路和体例比较传统,但也还符合教学的实际状况。

编写者也注意到近年来国际、国内的一些新的研究成果和动向,并尽可能地予以介绍。但囿于视野和水平,不尽人意之处在所难免。本书参考和借鉴的中外文献资料可从注释中见出,不再另列。

本书编写的具体分工如下:楼成宏:第一章、第三章;程武文:第二章;张帆:第四章;李珊:第五章;符玲玲:第六章;诸明远:第七章;韦玖竹:第八章;徐烨:第九章;张旒旒:第十章;李晓丹:第十一章;李日税:第十二章的第一、二节;黄茜:第十二章的第三节。全书由楼成宏统稿修改编定。

编者

2006年8月于上海

目 录

编者的话

第一章 概论

第一节 现代性、现代主义和现代主义文学	1
---------------------------	---

第二节 后现代主义和后现代主义文学	9
-------------------------	---

第二章 后期象征主义

第一节 概述	14
--------------	----

第二节 艾略特和《荒原》	20
--------------------	----

第三章 未来主义

第一节 概述	30
--------------	----

第二节 马雅可夫斯基和《穿男装的云》	38
--------------------------	----

第四章 表现主义

第一节 概述	48
--------------	----

第二节 卡夫卡和《城堡》	54
--------------------	----

第五章 意识流小说

第一节 概述	64
--------------	----

第二节 乔伊斯和《尤利西斯》	69
----------------------	----

第六章 超现实主义

第一节 概述	78
--------------	----

第二节 布勒东和《娜嘉》	88
--------------------	----

第七章 存在主义文学

第一节 概述	102
--------------	-----

第二节 萨特和《禁闭》	110
-------------------	-----

第八章 荒诞派戏剧

2 欧美现代主义文学简编

第一节 概述	120
第二节 贝克特和《等待戈多》	135
第九章 新小说	
第一节 概述	150
第二节 罗伯-格里耶和《橡皮》	157
第十章 黑色幽默	
第一节 概述	169
第二节 海勒和《第二十二条军规》	178
第十一章 魔幻现实主义	
第一节 概述	187
第二节 马尔克斯和《百年孤独》	194
第十二章 后现代主义文学	
第一节 概述	205
第二节 博尔赫斯和《小径分叉的花园》	210
第三节 卡尔维诺和《寒冬夜行人》	224

第一章 概 论

第一节 现代性、现代主义和现代主义文学

现代性(modernity)首先是一个时间概念,相对于古代而言,它指称某一思想、现象的性质是现时、当下、此刻的,而不是来自悠久邈远的历史传统。其次,现代性内含着某种价值判断。在崇古者看来,“现代性”的指称意味着“短暂、不可靠、无规范性”,与“古代”所内含的“经典、范本、精美”等价值评估相比,高下立判。反之,在创新者看来,“现代性”意味着“创新、进步、新潮、科学合理”等等,符合人类发展、社会进步的历史趋向。在这两种截然相反的评估背后所支撑的是两种不同的世界观,前者是循环论,后者是进化论。历史循环的基本模式是“诞生于伊甸园→逐出伊甸园→末世→复返伊甸园”或是“黄金时代→白银时代→黑铁时代→黄金时代”。后者的模式是“原始社会→奴隶社会→封建社会→资本主义社会……”。这两种思想模式在历史上或此起彼伏,或错综交杂,呈现出多种多样的形态。时至今日“全球化”加速的时代,进化论与历史发展阶段论的观点尽管受到广泛的质疑,但较之循环论还是占了上风。特别是科学技术的飞速发展、资本主义工业化生产的精确性和改善物质条件、扩展享乐范围的世俗心理要求为此提供了强有力的支撑。

从社会学角度看,现代性有三大动力机制:时空分离、脱

2 欧美现代主义文学简编

域和反思性。^①

时一空分离意味着人的思维超越了亲在经验的局限,思接千载、视通万里,把当下与历史、此地与彼地关联起来,“通过冲破地方习俗与实践的限制,开启了变迁的多种可能性”^②既能从全球化视野来审察地方性知识的价值意义,又能从历史整体性角度,为民族—国家的振兴发展寻求理论支撑和应对策略。

脱域,“指的是社会关系从彼此互动的地域性关联中,从通过对不确定的时间的无限穿越而被重构的关联中脱离出来”。也就是说,彼此互动并不需要面对面的交往,不仅异时异地可以交往,而且交往的一方甚至双方都可以是虚化的。脱域机制得以发挥功能有赖于对它的两种基本类型象征标志和专家系统的信任。如商品交换中对货币符号的信任和旅行交通中对时刻表和专家的信任。

反思性是人类活动的基本特征之一。而现代性的反思性是以“现在”为基点的有用性和合理性的验证。“如果不是‘以前如此’正好与(人们根据新获知识发现的)‘本当如此’在原则上相吻合,则日常生活的周而复始与过去就不会有什么内在的联系。”^③质言之,现代反思性的思想来源是启蒙理性,历史上和当下发生的一切都须经过这一理性原则的审视评判才能证明其有效性和存在理由,而从更深一层看,现代反思性对反思的绝对要求,使通过理性而获得的可靠知识也变得不可靠起来,理性不可动摇的地位在现代性展开的进程中被动摇了。

理性的危机说到底还是信任危机,即对理性神话的信仰动摇

① 参见吉登斯:《现代性的后果》,译林出版社,2000年版,第15—39页。

② 同上书,第17页。

③ 同上书,第33页。

甚至破灭了。近百年来频发的全球性经济危机、大规模军事冲突、严重的生态环境破坏以及“核冬”前景都使人怀疑启蒙理性的长效性和终极价值。在前现代社会中,亲缘关系、地域性关系、宗教信仰和传统常例为消解焦虑提供了四个基本路径。而在现代社会中,由于脱域和反思性机制的作用,这四种影响力已被大大弱化,很难再发挥历史上曾经发挥过的功效。当理性的“元叙事”——进步、解放、普世幸福的神话幻灭后,以解构为特色的后现代话语便获得了理所当然的话语权。

现代主义(modernism)与现代性(modernity)的关联当然不只在字源学意义上。就思想基础而论,现代主义同样信奉进化论和历史发展阶段论。正因为此,现代主义强调对传统的批评和叛逆,要求不间断的创新。这一明显倾向促使我们在看待它与传统的关系时,更多关注的不是联系而是“断裂”。

与现代主义“先锋性”特征相关的是反思性。它要反思西方17世纪以来逐步确立的理性原则、理性形态和理性成果的合法性和功效性,当现代主义发现启蒙神话元叙事只是“神话”,不可能真正实现时,它有两个选择:一是创建新的元叙事,“现代主义和伟大的现代主义者在关于面对‘自身’和‘世界’即将发生重大变化的预兆的意义上说,都是极度的乌托邦。”^①这种乌托邦可以是马里内蒂的军国主义,也可以是艾略特、叶芝的天国净土,抑或是马雅可夫斯基一度信奉的社会主义;另一是彻底解构,从一元论走向多元主义,从现代主义走向后现代主义,以地方性“小史”来取代天下一统的“元叙事”。

欧美现代主义文学是现代主义思潮的一个重要组成部分,当然也体现出这一思潮的先锋性和反思性的基本特征。

具体来说,现代主义文学的反思性主要表现在它对西方社

① 詹姆逊:《文化转向》,中国社会科学出版社,2000年版,第127页。

4 欧美现代主义文学简编

会全面异化现象的尖锐嘲讽,对存在危机的深刻体悟,以及对未来的忧思和预构。

异化是现代西方社会的普遍现象,反民主体制和消费文化有形无形地控制操纵了人的行为和思想,竞争加剧,人际关系恶化,科技在军事上的应用隐伏着人类毁灭的可能性,对本体性安全的焦虑导致人格分裂。这一切都成了现代主义文学极为关注的问题。卡夫卡在《审判》中用一个小人物因莫须有罪名被处死的故事,表现出人在异化权力下听任摆布无力抗争的状况。阿波利奈尔在《被杀的和平鸽》中痛悼了被帝国主义战争夺去生命的年青一代。萨特则在《禁闭》中用“他人就是地狱”来概括人与人之间的必然对立性。前现代的文学也涉及异化,但一般把它当作局部的暂时的现象,寄希望于人的理性,可予以克服。而经历过全球化经济衰退和二次世界大战的现代主义作家已失去了那份天真和乐观,往往把异化当作人类的永恒悲剧,其悲观绝望情绪溢于言表。

这种末世体认强化了危机意识,促使现代主义作家以各种形式发掘造成危机的各种深层原因。艾略特认为,“荒原”的形成根源于信仰的失落,“圣杯”的复得需要自我克制、相互体恤和牺牲精神。弗吉尼亚·伍尔夫认为,在最平常琐碎的生活中亦能感受到深刻的精神危机,而造成危机的是各种各样的权力话语,包括性别歧视的话语暴力,而驱散精神迷雾迎来清朗境界的“灯塔”只能构建在充分人权和思想自由的基础之上。加缪认为,现代社会“鼠疫”横行,皆源于人人画地为牢,以邻为壑,必须抛却陈见,团结一致,以“荒诞”英雄式的知其不可为而为之的勇气,坚毅面对,奋起抗争,庶几能战胜病魔,获一线生机。至于未来主义诸家则断言现代危机皆源于对传统文化的依恋固守,只要砸毁陈旧的图书馆、博物馆,充分信赖工业科技的高速发展,必能重构一个全新美好的世界。要言之,现代主义文学在

克服危机、重构社会上还未从根本超越传统思想的樊篱,或重拾基督教信仰,或继续信奉启蒙理性的力量,受制于一元论“元叙事”的框架。

在理性的进化论发展观的推动下,现代主义文学的先锋性以异彩纷呈的艺术形式得以充分的展露。可从实验性、以丑代美、追求客观真实和寓言性四方面分论之。

现代主义文学扬弃了前现代文学重视的模仿说、镜子说,强调真正的艺术家应创造独立自主的艺术世界。亨利·詹姆斯提出“有机整体”的小说理论,认为文学作品按照自身内在的规律发展,是一个独立自足的整体。瓦雷里提出“纯诗”论,认为诗不是“走路”而是“跳舞”,不能受制于目的,而在乎形式创新。弗吉尼亚·伍尔夫疾呼:“让我们守住自己这热气腾腾、变幻莫测的心灵漩涡……因为,灵魂每时每刻都在产生着奇迹。”^①在实验创新思想的推动下,现代主义文学创造了许多崭新的艺术形式和技法。诸如:图画诗,楼梯诗,交错型、复合型意识流,原型的反讽性模仿,内心冲突外在化手法,直喻,非理性无逻辑对话,生造词汇等等,不一而足。许多现代主义作家不仅要弃传统之旧而且要弃自己的昨日之旧,努力在每一部新作中创新。如福克纳在《喧哗与骚动》、《我弥留之际》和《押沙龙,押沙龙!》中运用的意识流技巧就各不相同。

欧美文学从古希腊到古典主义时代,基本上以创造美的世界和和谐的人生图景为己任。18、19 世纪的作品增强了批评功能,依从美丑并立、真实反映的原则,但是主体形象依然是美而不是丑,像《欧也妮·葛朗台》中的欧也妮、《双城记》中的卡尔登之类的美好形象在当时的文学作品中随处可见。这表明大多数作家对他们所处的世界还未丧失信心,在表现他们对客观

① 伍尔夫:《书和画像》,三联书店,1994 年版,第 10 页。

世界的感情、感知和理性沉思时,以美为主的传统美学原理多少还是适用的。现代主义作家就不同了,在危机加深、丑恶彰显的现实面前,在启蒙理想前景暗淡、理性主义信念动摇的状况下,虚无主义、悲观主义和颓废倾向恣意蔓延,在这些作家看来,世界沉入黑暗,社会是绞肉机,人生希望渺茫,丑取代了美的主体地位。于是,在他们笔下,地球上“血色迷糊的潮流奔腾汹涌”(叶芝《基督重临》),人或成甲虫(卡夫卡《变形记》)或成毛猿(奥尼尔《毛猿》),人生唯一的感觉是“恶心”(萨特《厌恶》),唯一的归宿是“腐尸”(波德莱尔《腐尸》)。为了凸现世界和人生的“丑”态,现代主义文学经常采用一些独特技法予以表现。第一种是夸诞手法,即夸张到怪诞、不可思议的程度。如马里内蒂在《他们来了》中让人物面对似乎能自行走动的椅子吓得浑身发抖,以此表现守旧者对工业社会新现象的可怜反应;斯特林堡在《鬼魂奏鸣曲》中让一个枯生了四十个年头的木乃伊指控一个做尽坏事的“老头”,后者的身体越缩越小,被前者关进了碗橱。运用夸诞手法常常能很好地收到现代主义所求的“震惊”效果。第二种是反逻辑语言。未来主义、表现主义和意识流文学都曾先后做过此类语言实验,打破语言交际的逻辑性,少用或不用标点,甚至生造词汇。藉此表现断裂性、当下性、私人性的存在体验;而另一方面,也有意无意地泄露了在权力话语的挤压下的集体失语症。第三种是原型喜剧化。卡夫卡在《变形记》中、乔伊斯在《尤利西斯》中、福克纳在《喧哗与骚动》中都曾运用了这种手法,把神话原型的神圣性、悲剧性转化为世俗性、喜剧性。必须指出,此类讽判性模仿的目的不同于后现代主义的“戏仿”,其意主要不在解构而在于表达现代的墮落和复归传统的诉求。

真实性历来是欧美文学批评的一个基本标准,19 世纪的现实主义更要求作家充当历史的书记官,把作品比作是一面放在

大路上的镜子。然而,在现代主义作家眼中,前现代文学虽然重视真实性,也写出了部分事实,但是远没有做到穷形尽相、探隐索微,摄万物于笔端,笼天地于形内。他们认为前现代主义文学在真实性上有两大缺失:一是太注重外在的表层的描写,而忽略了内在的复杂的精神活动,尤其是意识深层的活动;二是太喜欢充任全知全能的上帝,任意操纵笔下的人物,并把作者的价值模式硬塞给人物。针对第一个“失误”,现代主义作家认为必须强化对千变万化的心理活动和五色斑斓的内在精神的描摹刻画。运用意识流手法来展现“内心火焰的闪光”,把揭示潜意识活动的“真相”当作重点。他们的作品往往不是根据客观的时序而是依照主观意识活动的特点来叙事状情,时空转换频繁,时序错杂混乱,情绪和主观场景变幻莫测,过去、现在、未来相互渗透、重叠、融合,臻于“观古今于须臾,抚四海于一瞬”的境界。针对第二个“失误”,现代主义作家提出,文学创作是一个非个人化的过程,不应対作品进行直接的干涉,而应让人物按照其本性和性格发展的内在逻辑行动。为此,应采用限知视角、戏剧视角来取代全知视角,从而保证高度的真实感和趣味性。亨利·詹姆斯和康拉德是较早有意采用新视角写法并获得成功的作家。在他们之后,福克纳将限知视角和意识流结合在一起,通过小说中多个人物的意识屏幕来映现主要人物和主要事件的各个方面、各个层次。这一“复合意识流”技法仅就真实性而言,亦值得推重。

加洛蒂曾说:“卡夫卡的伟大在于已经懂得创造一个与现实世界统一的神话世界。”^①此话提示了现代主义文学的寓言性特征。现代主义作家大多重视作品的深层意义,具有充当先知的抱负,不满足于反映现实世界的局部个别的图景、揭发社会的

① 罗杰·加洛蒂:《论无边的现实主义》,上海文艺出版社,1986年版,第165页。

某一角落的阴暗面,“经常选择的是写不存在的东西,而不是写诸如社会、政治、性等次要问题”^①,期望抓住问题的核心,阐发“一种总的世界观”^②,说出终极真理。乔伊斯在《尤利西斯》中不只是描写了都柏林的日常生活和世俗情欲,更主要的是揭示了时代的根本病症和提出了救赎之道,“他就希望自己的书成为一部《圣经》”^③。奥尼尔在论及《毛猿》时也说:“扬克其实就是你,也就是我。他是每一个人。”^④表明他所展示的是整个人类无所归属的精神困境。许多现代主义作品的客观描写之精确传神,绝不逊色于任何前现代的文学经典。但是,由于“在日常生活的表面布景里上演了一场本体论的悲剧”^⑤,所以,即便是细节描写,也往往蕴涵着象征性和超现实的意味。象征型艺术古已有之。“‘象征’无论就它的概念来说,还是就它在历史上出现的次第来说,都是艺术的开始。”^⑥然而,现代主义文学的象征却自有新意。首先,现代主义作家从本体论角度看待象征,把整个宇宙看成是“象征的森林”,认为世间万物都存在着应和关系,要求在创作时为思想寻找“客观对应物”。其次,因为在本体论层面把握象征,就必然把象征当作文学的主体,象征性意象和场景的密度大大超过前现代文学。如《荒原》中的大部分意象都具有象征意义,“古典的历史的引喻,像一具精心制作的面具,被用来隐藏与之相反的主题的本来面具。”^⑦再次,现代主义

① 尤奈斯库语。见《外国现代剧作家论剧作》,中国社会科学出版社,1982版,第304页。

② 《论无边的现实主义》,第158页。

③ 詹姆逊:《后现代主义与文化理论》,陕西师范大学出版社,1986年版,第182页。

④ 见《外国现代剧作家论剧作》,第248页。

⑤ 《论无边的现实主义》,第161页。

⑥ 黑格尔:《美学·第二卷》,商务印书馆,1979版,第9页。

⑦ E·W·马丁:《新精神》,福克劳夫出版社,1979年版,第57页。

文学的象征大多新奇别致,甚至怪诞诡异,在能指和所指之间不再具有前现代文学那样约定俗成、比较明确的关联,指称意义,难以通透。如《海滨墓园》中的“蛇”,《驶向拜占庭》中的“旋体”,《尤利西斯》中的“穿雨衣者”,所谓何义,众说纷纭,迄今无定论。

第二节 后现代主义和后现代主义文学

从时代的涵义来定位后现代主义,意味着“断裂”,即一个新时代的莅临。丹尼尔·贝尔认为后现代主义诞生于20世纪60年代,是后工业社会的产物。^①詹姆逊也持大致相似的看法,他说:“后现代主义存在的状况所依赖的前提是某种根本的断裂或中断,一般追溯到20世纪50年代末期或60年代初期。”^②但亦有人“把达达主义看作是后现代主义的先锋”^③。利奥塔对这种断代工作颇为不屑,曾坦言:“‘后现代’也许是一个很坏的词,因为它传播着历史具有‘阶段化’特征的观念。然而,‘阶段化’,至今仍然是一个‘经典的’或‘现代的’理念。简单地说,‘后现代’指的是一种情绪,或更准确地说,是一种心灵状态。”^④言下之意,后现代主义(postmodernism)此一命名只是一种借用,因为在本质上,它是一种反阶段化即反进化论、反发展阶段论的思潮。其核心理念就是怀疑一切、解构一切。明乎此,才能理解利奥塔为何断言“一部作品只有首先是后现代的才能是现代的”;“后现代必须根据未来(post)刚才(Modo)的矛盾论

① 参见贝尔:《资本主义文化矛盾》,三联书店,1989年版。

② 詹姆逊:《后现代主义,或后期资本主义的文化逻辑》,见包亚明主编《二十世纪西方美学经典文本·第四卷》,复旦大学出版社,2000年版,第139页。

③ 费瑟斯通:《消费主义与后现代主义》,译林出版社,2000年版,第2页。

④ 转引自《消费主义与后现代主义》,第5页。

来理解。”^①后现代思想必须拆解一切预设模式,但“怀疑一切”的预设不可拆解,从这一前提出发,一切“刚才”、“当下”的都是“过去”,都应受到怀疑和挑战,这就是后现代主义的真精神。

作为对现代性的抗议,现代主义无疑具有鲜明的批判性、叛逆性和先锋性,但它并未抛弃现代性的元叙事,仍然坚信通过不断的实验创新,终究可以找到一个完美的新模型。所以,尽管现代主义呈现出千姿百态的面貌,但在骨子里,它依然坚守着一元论和基础主义的信念。仅从现代主义作家的一些论调中,就可以清楚地看出这一思想倾向。瓦雷里把“纯诗”当作文学的最高境界。艾略特宣称“现存的不朽作品联合起来形成一个完美体系”,新的作品尽管会对现有体系有所修改,但不可能破坏体系,经过调整之后,“旧事物和新事物之间取得了一致。”^②马里内蒂认为工业化所代表的“速力的美”是“一种新的美”^③。亨利·詹姆斯认为“托尔斯泰和陀斯妥耶夫斯基只是稀软的布丁”,因为他们未能找到完美的形式,而“精心探索而找到的形式则是吸引力万无一失的城堡和神堂”^④。布莱希特倡议“应该创造出表现现实的并使人们确信社会主义是能成功的这种艺术品。”^⑤唯有布勒东在《什么是超现实主义?》一文中下的定义倒颇有几分后现代主

① 见包亚明编:《后现代性与公正游戏》,上海人民出版社,第138页,第140页。

② 艾略特:《传统与个人才能》,见《艾略特文学论文集》,百花洲出版社,1994年版,第3页。

③ 马里内蒂:《未来主义宣言》,见《现代西方文论选》,上海译文出版社,1983年版,第64页。

④ 亨利·詹姆斯:《给休·沃尔波尔的信》,见《现代西方文论选》,第97—98页。

⑤ 布莱希特:《戏剧辩证法》,见《现代西方文论选》,第159页。

义色彩^①。无怪乎,有人会把超现实主义及其前身达达主义看成是后现代主义的发端。

后现代主义反对“逻各斯中心主义”,强调多样化、异质性和多元主义。它和现代主义一元论的根本区别,不在于表面上的“一”和“多”。因为“所谓一元论,事实上从来不否认多元,而是认为可以找到这样一种‘共同尺度’,从而最终可以把多元统一为一元”^②。而后现代主义的多元论则强调多元之间的不可通约性和不可兼容性。它在创造时不会预设自己是唯一完美的文本;它在解构时,也不会从一种先在的预设的模式出发,带有过多的先入之见。因此,解构(Deconstruction)不能添加词尾“ism”成为解构主义(Deconstructionism)。

后现代主义的多元主义和解构立场,促其消解了艺术与日常生活、高雅艺术与通俗艺术的界限。杜尚的便盆在1917年声名狼藉,而今日成了超先锋艺术家推重的珍品,这些艺术家甚至发展了杜尚式的亵渎性、粗野性主题。安德鲁斯·塞拉诺在一幅题为《向耶稣撒尿》的摄影作品中,把一层琥珀色的小水珠置于垂死的耶稣之前,即是著例。詹姆逊在《后现代主义,或后期资本主义的文化逻辑》中对梵高的《农民鞋》和安迪·沃霍尔的《钻石粉末鞋》作比较分析,也意在说明后现代主义艺术大众化、商品化的特征。

后现代主义还“发展了一种感官审美,一种强调对初级过程的直接沉浸和非反思性的身体美学”^③。如都埃尼·汉逊的系列仿真人体雕像作品即体现出一种平面化、无深度感的特征,只可作“形象性感知”而无法作“话语性认知”。

① 参见《现代西方文论选》,第169页。

② 甘阳:《柏林与“后自由主义”》,见《读书》1998年第4期,第43页。

③ 《消费文化与后现代主义》,第179页。

后现代主义也是一种影像文化,MTV 是其代表,借助于电视、广告牌、网络等现代媒体的传播,为消费大众提供了碎片化、当下性的片断。这种能指无法连续成有意义的整体,导致普遍性的精神裂变。

后现代主义文学作为后现代文化的一个分支,一种叙述方式,也必然具有上述的特点,其操作策略可概括为:

一、互文性。后现代主义文学放弃了文本的始基性、本源性幻想,认为任何新的文本,都是历史文本的一种“异延”,一次“播撒”的偶然萌芽,留下了它文本的“踪迹”。因此,一次写作行为就是对历史文本的移置、借用、改编、摘抄和仿制。其中最常用、最富成效的是“戏仿”。如福尔斯《法国中尉的女人》是对爱情小说的“戏仿”;巴塞尔姆的《白雪公主》是对童话的“戏仿”;海勒的《第二十二条军规》是对战争文学的“戏仿”;冯内古特的《猫的摇篮》是对科幻小说的“戏仿”;艾柯的《玫瑰的名字》是对侦探小说的“戏仿”……这个名单还可以延长,这说明“戏仿”已成了后现代写作的一种普通性的重要手段。现代主义作品也有采用戏仿手法的,但它的用意是贬斥现代变体推尊古代原型。后现代戏仿则不同,它既贬抑现代也嘲讽古代,是一种双向解构。此外,从态度来说也不那么严肃沉重,毋宁说带有一种超脱的、游戏的意味,体现出一种“轻度关怀”的特点。

二、图像性。文学的媒介是语言文字,它的解读赖于读者的二度创造,在影像取代文字的大背景下,后现代文学寻求“超媒体”的努力可以追溯到未来主义和阿波利奈尔。其较早的样本之一是冯内古特的《冠军早餐》。更极端的例子是阿瑟·A·伯格的《一个后现代主义者的谋杀》,书中的图像几占半壁江山,无论从量还是从质来看,都已不能说是插图,反倒是文字成了那些图像的说明书。这类小说的阅读所倚重的必然不是认知而是感知。

三、游戏性。后现代主义作家一般没有充任先知的雄心，不想借作品传达什么形而上的意义。写作对他们来说往往只是一种语言游戏。其主要方式是自我解构和构建迷宫。常见的解构是事件的解构。如艾柯的《傅科摆》中，卡素朋和贝尔勃等饱学之士关于圣堂武士和宝藏的言之凿凿的历史考证，被另一人物莉雅所发现的“真相”消解。另一种自我解构常被称为“元小说”，即在作品中介绍评说此一作品（以及其他作品）的创作过程和创作特点，消解创作和评论的界限，类似于魔术揭秘，同样具有游戏的意味。如《一个后现代主义者的谋杀》与其说是讲故事，不如说是对各种后现代主义理论的阐释和解构，而故事的讲述又是对这些理论的戏仿性实验。迷宫型文本在后现代主义文学中亦复不少，如博尔赫斯、罗伯-格里耶和卡尔维诺等人的许多小说都以迷宫式结构来考验读者的解码能力，近似于一种智力游戏。