

途中的镜子

A MIRROR IN THE ROADWAY

文学与现实世界

LITERATURE AND THE REAL WORLD

上海三联书店

[美] 莫里斯·迪克斯坦 著

刘玉宇 译



I712.065/15

2008

途中的镜子

A MIRROR IN THE ROADWAY

文学与现实世界

LITERATURE AND THE REAL WORLD

[美] 莫里斯·迪克斯坦 著

刘玉宇 译

上海三联书店

图书在版编目(CIP)数据

途中的镜子:文学与现实世界/(美)迪克斯坦著;刘玉宇译.
—上海:上海三联书店,2008.3
ISBN 978-7-5426-2733-9

I. 途… II. ①迪…②刘… III. 现代文学—文学研究—美国
IV. I712.065

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 018329 号

途中的镜子——文学与现实世界

著 者/[美]莫里斯·迪克斯坦
译 者/刘玉宇

责任编辑/彭毅文
封面设计/陈志皓
监 制/李 敏
责任校对/张大伟

出版发行/上海三联书店

(200031)中国上海市乌鲁木齐南路 396 弄 10 号

<http://www.sanlian.com>

E-mail: shsanlian@yahoo.com.cn

印 刷/上海展强印刷有限公司

版 次/2008 年 4 月第 1 版
印 次/2008 年 4 月第 1 次印刷
开 本/640×960 1/16
字 数/345 千字
印 张/23.5

ISBN 978-7-5426-2733-9/I·363

定价:39.00 元

献给尤金·古德哈特
并纪念阿尔弗雷德·卡津

中文版序言

很高兴《途中的镜子》即将在中国出版。我的一部早期作品，关于1960年代美国文学、文化、政治的论著——《伊甸园之门》，据说曾在这里备受欢迎。我一向认为，文学批评的最佳传播工具是探讨商榷、简洁明快、具有想象力的文论，而不是试图穷形尽相的鸿篇巨制。《途中的镜子》是我针对诸多论题的文集，特别是其中对小说的论述，主要反映了新近复苏的对文学现实主义的关注。这是一种长期根植于19世纪，尤其是法国、英国和俄罗斯最卓越小说的文学技巧。许多批评家认为，现实主义从未在美国站稳脚跟，这里的主要小说类型多是“传奇”。本书在试图摒除这种观点的同时，强调现实主义作家和敏锐的社会批评家在美国的重要性，这些人包括威廉·迪恩·豪威尔斯、西奥多·德莱塞、史蒂芬·克兰、厄普顿·辛克莱、辛克莱·刘易斯、薇拉·凯瑟以及伊迪斯·沃尔顿。

在20世纪前半段现代主义写作的鼎盛时期，现实主义作为一种艺术形式，被斥为笨拙、过时，只是机械地反映社会表层、社会现实和社会习俗。在普鲁斯特、乔伊斯、弗吉尼亚·伍尔夫最重要的作品中，艺术能量的爆发主要着力于发展新方法——如意识流，以探究个体如何体悟周遭世界。与此同时有弗洛伊德在精神分析学上的探求，尤其是他对潜意识的发掘，以及自然科学家和社会科学家对相对论的兴意盎然；哲学家孜孜以求客观世界的局限性，正好像毕加索这样的画家，运用扭曲变形来打碎和重整对已知世界的想象。

但持怀疑论的哲学家们，尤其是威廉·詹姆斯、约翰·杜威那样的美国实用主义者，以及一些先锋艺术家和作家的实验性作品，从未质询过个体和世界的相互联系，而正是后者形塑、制约了他们的生活。如果你认为现代作家和画家弃现实主义传统而去，因此便背弃了现实世界，这种想法是愚蠢的。尽管艺术的表现形式五花八门，但倘若不反映我们周围和内



心的复杂世界,便很难令我们产生真正的兴趣。理解这一点,将有助于我们重新发现那些秉持现实主义传统的作家和艺术家。以美国绘画为例,当现代主义画风日益式微时,我们反倒更能欣赏温斯洛·赫默和托马斯·伊金斯的风格,更别说长盛不衰的爱德华·霍普了。这三人一生秉持现实主义,但其作品从不缺乏内涵和深度,引人遐思。简而要之,我们已经能意识到,19、20 世纪文学艺术发展的不同阶段其实是一脉相承的。

现实主义写作的特殊价值,在于它密切关注重大社会变迁——大规模的移民潮、从农村到城市的人口迁移、伴随新的社会流动性而不断扩大的阶级(层)差别、民主和个人主义思想的传播、重大技术突破、生活方式和道德习俗的深刻变迁、社会经济的高度现代化。文学能让我们领悟到,这些发展不是抽象深奥、苍白无血的社会潮流,而是对个体生活、个体与周遭的一切关系带来深刻影响的社会巨变。

中国是世界上最古老的国度之一,但对于欧美的现代化进程而言,又是初来乍到者。我希望,中国的读者和学生喜欢本书中提到的作家。我也坚信,通过本书中所讨论的其他国家,尤其是美国作家对相似问题的应对,中国人将在同现代化的角力中,形成自己的反思。

莫里斯·迪克斯坦

纽约,2007 年 12 月 8 日

(彭毅文 译)

前 言

为什么要谈论文学？当然不像弗洛伊德所言，艺术家是为金钱、荣誉和爱而创作，也不是因为我们确信自己能够获得众多的读者。普通读者可能偶尔翻翻新书评论，但很少人觉得有必要去读文学批评，尤其是现在，书本和作家对美国文化来说，已经不像五十年前那么重要。即便是文学教授也极少要求学生阅读批评著作，虽然他们自己从中获益良多。文学本身就天经地义地填满了课程表。批评家在面对其他艺术形式时，会感到将绘画或弦乐四重奏或爵士乐演出翻译成另一种语言是令人振奋的挑战；然而文学批评家却往往在玩一种必输无疑的游戏：用解释文学作品的语言来和作品本身的语言竞赛。批评可以有效地阐释各种艺术，但却没有多少文学作品真正需要批评，哪怕是以晦涩出名的作品。

批评家谈论文学，与作家谈论任何事物一样，出于同样的理由：构造优雅的句子，梳理对所读的书的回应，或仅仅是参与讨论人类文化之初就已存在的难题，都是愉快的事。但你可能会问，为什么我要写这些作家，而不是别的，要写君特·格拉斯而不是阿兰·罗伯-格里耶，写薇拉·凯瑟而不是弗兰克·诺里斯，写菲力普·罗斯而不是威廉·加迪斯？简而言之，这些作家处理语言的方式或看待生活的观点对我来说非常重要。他们就像魔镜一样，让我们窥见半隐半现的自我，并经历认识自我的震撼。例如，在阅读罗斯作品的时候，我会与他争论，时而心生敬佩，时而感到愤怒，并暗暗借助他来认识自我。这些千差万别的感受可能是最有益于批评的。对我而言，本书论及的所有作家都不仅是抽象的概念。

书中收集的许多文章是为某些特定场合而写的——应邀评论，研讨会，公共讲座，文集，经典著作再版介绍——严格说来并非出于自己的选择。但我之所以写这些文章，是因为我深深希望能够启发读者，并让自己保持学生心态，不断学习。文学评论与教书等交流方式一样，能够完善我



ix 们的阅读经验。为厄普顿·辛克莱的《丛林》撰写导读，是因为我在巴黎大学上“美国文化中的城市”这门课程时教过此书，感到它比我所预想的更能发人深思。我答应评论格拉斯的《比目鱼》和加西亚·马尔克斯的《族长的没落》这类艰深的作品，是因为我被《铁皮鼓》和《百年孤独》所震撼，觉得两个作家的任何作品都必定会吸引我。我斗胆在一个讨论塞林纳对美国作家影响的研讨会上作主题发言，是因为20年前，当我因链球菌感染而在普罗旺斯一个小村庄里休养时，充满热情地阅读了《分期死亡》。这本书之所以触动我，是因为它与罗斯新近出版的作品《波特诺伊的抱怨》有着某种奇特的相似。

这种种感受，为我所评论的那些书提供了个人的关注点。这不仅是批评获得活力的必要条件，而且是任何有价值的写作的前提。但这些书之所以吸引我，还有其内在的理由。这些作品野心勃勃，充满了强烈的情感。它们以文学不同寻常的张力，让读者理解其中所展现的广阔世界。但即使像雷蒙德·卡佛颇有影响的短篇小说那样，似乎冷漠无情，情感也还是无言地流露出来。卡佛的故事表面上麻木不仁，但同样充满感情，丝毫不亚于塞林纳或罗斯笔下那些一唱三叹、喋喋不休的主人公。此外，卡佛的故事发生在太平洋之畔的美国西北部，发生在永无出路的蓝领工人的世界里，有着深刻而具体的社会背景，就像辛克莱的工业化芝加哥，格拉斯的战前但泽^①，加西亚·马尔克斯的加勒比低地，塞林纳笔下小商人眼中的巴黎，理查德·福特的蒙大拿和怀俄明，或是罗斯的新泽西郊区。

我之所以将这些文章集结在一起，正是因为我强烈地意识到作者与广阔世界之间的关系。在20世纪的文学批评中，尽管有深受马克思影响的乔治·卢卡奇和法兰克福学派，文学与其周围的世界——文学自身所重构的世界——之间的关系在其中几乎没有任何地位。现代主义的技巧创新要求人们密切关注文本，而对现实世界的指涉，无论关于作家还是读者的真实生活，都会因为后现代理论家的认识论顾虑而成为受害者。诸如保罗·德·曼和德里达等解构主义者，坚持认为文学语言并不再现真实，而是行动的、自我指涉的。实用主义者理查德·罗蒂也认为，关于世

① Danzig，波兰波美拉尼亚省的省会，也是该国北部沿海地区的最大城市和最重要港口。

界的陈述永远无法与真实世界里的物事相符合。艺术的指涉功能,或说是艺术对外部世界的种种反映,就像宣扬客观真理一样不合时宜。相比之下,本书中的文章属于奥威尔所谓“半吊子社会学文学批评”——之所以是“半吊子”,是因为这些文章不仅关注社会问题,而且关注美学问题,面向的是普通读者而不是专家。毫无疑问,奥威尔使用这一限定语是因为他视自己为与弗吉妮亚·伍尔夫、埃得蒙·威尔逊、西里尔·康纳利、玛丽·麦卡锡和艾尔弗雷德·卡津一样的文学记者、自由知识分子,写的文章和评论都是直觉的、有感而发的、不系统的。

我在《双重间谍》一书中曾考察过这些评论家的作品。20 世纪的新文学批评以技巧创新和职业化为特征,而这些评论家则构成其中的回流。x 他们以文人或散文家的身份写作,而不是诠释专家。影响他们的是早年的历史方法,包括马克思主义,现在则早已不流行了。他们从广泛的社会视角审视文学,但采取的方法则往往更个人化,而不像马克思主义那么程式化。一方面,他们将文学与更广泛的世界相联系,但另一方面,由于现代主义的创新,他们不再持简单的现实主义观念。他们认识到,由于现代作家、哲学家、心理分析家和科学家的工作,再现已经不再是一个简单的问题。世界本身也已经变得更复杂,更捉摸不定,从而更难以直接记录。尽管如此,他们一定能理解萨义德在《世界,文本和批评家》的导言中所说的话:“本书中的每篇文章都肯定了文本与人类生活、政治、社会和事件的实际存在状况之间的联系”。

我希望我自己的这本文集也是如此。萨义德如果没有使用这一书名,我会认为它正适合我的这本书,不过我会将“批评家”替换为“读者”,因为批评家本质上不过是更敏锐、更善于表达的读者,他们比一般读者更有力量,对书写文字的震撼力表现出更强烈的关注。萨义德曾明言,他身旁的学术圈已经为无所不包的“文本性”观念所支配,视语言自身为文学的实质,而将世界简化为用来表现世界的语言,或用来诠释世界的“文本”。一如德里达广为引用的名言所示:“文本之外别无他物。”德·曼在其最有名的文章《抵制理论》中表达得更明确。他质疑“除了构成自身的语言外,文学是否还能够提供关于任何东西的可靠信息”。这些批评家在解构人类主体本身的自我幻觉时,也颠覆了文学的人性基础。相反,他们



xi

孜孜于语言的精巧,令人目眩的隐喻,颠覆性的潜台词,并坚称所有的再现都带有意识形态特征。他们用语言学取代美学,剥离语言中的二项对立生成意义的功能。新批评和俄国形式主义认为历史和传记只不过是艺术的原材料;他们将批评与普通读者对现实世界的关怀相分离。早期的批评家将艺术理想化,视之为原始部落偶像崇拜的专用语言。后来的理论家则把文学作品从各种话语和文化的假设中挖掘出来。文学作品正是凭借这些假设而与其他文本相关联。解构主义和后结构主义继世纪末唯美主义和形式主义批评之后,完成了艺术与生活的分离。这在美国尤为如此。如萨义德所言:“文学理论主要是将文本性从情境、事件和人们的感受中孤立出来。但倘若没有这些因素,文本就不可能存在,也不可能作为人类活动的产物而得到理解。”即使1980年代对历史方法的回归,也深受文本性、话语和意识形态等修辞理论的影响,尽管回归本身就是为了与之抗衡。这一方法从文学中搜寻社会权力的蛛丝马迹,并且往往以贬低艺术的方式来利用历史。

本书中的文章属于一个不同的、更早的传统,是直觉的,体验的,历史主义的和“半吊子社会学的”。我试图在艺术和艺术所重构的人类世界之间寻找一个中间立场。这一立场是建立在一个已经不再时髦的观念上的。得到最充分表现的艺术一定具有关于所考察对象及其时代和环境的最丰富洞见,而美学评论同样可以是一种历史认识。有位评论家曾不惊讶地说过,在《殿堂中的猎豹》中,我分析小说中人物时,仿佛面对的不是印在纸上的文字,而是面临现实困境的真实人物。这让我有点吃惊,但我很乐意承认这点。这是艺术所达到的奇妙效果,而不是我有意选择的方法。罗兰·巴尔特称之为“现实效果”,是解构主义批评家最不喜欢的东西,就像之前的形式主义批评家一样。但现实世界的艺术再现从来都不仅仅是字面的和事实的,当然也从来都不是绝对精确或客观的。艺术再现具有改造现实的功能,因为再现总是经过作者心灵和语言媒介的过滤。

本书第一部分“美国现实主义”,将我们带到20世纪初期。那时的作者仍然得以依赖他们煞费苦心收集的社会资料、周详的描写和细节所透露出的氛围,以构建一个完整的社会背景。他们所创造的人物既是个性

化的,又具有代表性:芝加哥畜场的移民家庭,明尼苏达州某小镇上不得志的女子,拓荒时代的内布拉斯加孤独的幸存者。像厄普顿·辛克莱和辛克莱·刘易斯这些作家,用新闻工作的方法进行不知疲惫的研究。对他们而言,人物的内心世界远不如他们的社会含义那么有意思。

20 世纪的两次世界大战彻底改变了这种状况。现实的含义遭到令人忧虑的更改,现实主义传统已经不足以应对这一变迁。新时代需要新的形式,将形而上的痛苦和错综复杂的心理与新的社会现实结合起来。对于我在第二部分“不一样的世界”中所讨论的作家而言,昔日可靠的自我和社会观念受到了挑战。这些文章表明,在现代生活极端的、往往是破碎的状况下,作家们已经无法再依赖新闻报道的技巧或有代表性的人物。相反,他们通过内心独白、讽刺、寓言或狂想的棱镜来过滤世界,目的不是为了逃避现实,而是为了以更尖锐的方式揭示现实。在这种意义上,现代主义可以看作现实主义的一个更敏锐、更急于创新的阶段。

但对于下一部分“战后语境中的小说”中所讨论的作家,现代主义本身已经丧失了其优越地位。他们吸收了现代主义的技巧,却没有得到慰藉。在随后的第二次世界大战和核冷战中,世界再一次面临它自己所制造的恐怖深渊。这些作家转向诸如塞林纳和海明威这些更晚近的前辈, xii不是为了形式实验,而是为了寻找另一种声音,一种极端的、与众不同的韵律,借以传达他们的体验。他们通过一个观察者虽然颠倒错乱但仍不乏敏锐的知觉来度量世界。他们之所以看上去沉溺于自我,是因为现在已经没有什么可以信赖了。在梅勒、贝娄和罗斯的笔下,中心人物不是社会型的,而通常都是作者的某种自我刻画。生活通过他们自己的心灵折射出丰富的感觉细节。在这样一个后弗洛伊德时代,作家通过探寻他们自己对世界的怪诞想象来注解世界。但这种高度强化的主观性却并没有让他们失去与历史时刻的直接触碰。

布鲁姆曾说想象不会甘于受字面的限制,诚然。我无法接受新历史主义,部分是因为这一理论过分拘泥于阶级和权力对文学文本的影响,虽然它不像多数马克思主义批评那么机械化,也更精致。新历史主义将文本和语境相结合的方式富于洞见,但同时带有令人困惑的偏颇。它对范例和故事片段的选择比艺术本身更加主观武断。本书的最后一部分“阅



读与历史”，为这一可能有严重偏差的历史方法提供了一些范例。如马约里·列文森对华兹华斯的《丁登寺》一诗的解读就充满偏见，无论作者如何否认，读来都更像控诉而不是诠释。通尼·克什那的戏剧《美国天使》中的一个人物曾如此描述生活与艺术的关系：“想象无法创造任何新事物，不是吗？它仅仅回收世界的碎片，然后重新组装成幻影。”我曾试图表明，正如克什那的剧本最终所做的那样，想象的的确能够创造新事物，只不过必须将现实世界的碎片连缀起来。这一过程许多读者和看戏的人都很熟悉，但却严重困扰着晦涩的理论家。在此，我像约翰逊博士一样，乐于认同普通读者。

本书中我基本上只讨论小说，虽然许多诗人，如华兹华斯、克拉卜（George Crabbe）、布莱克、济慈、惠特曼、霍普金斯（Gerard Manley Hopkins）等人，在描述现实世界时也非常具体周详。通常这是为了更高的目的。对霍普金斯而言，描写是为了体现造物的光辉：“光荣属于上帝，只为他造出了缤纷万物。”华兹华斯视诗歌为情感教育的工具，用来培养我们的教养和人性，将我们的同情心从麻木人心的现代生活中拯救出来。与华兹华斯相呼应（某种意义上还预示了互联网的时代），本雅明描述了每日新闻的影响力，认为过量的信息会让读者的感受力变得愚钝。华兹华斯企图通过诗歌来进行抵制，而本雅明则转向故事，因为故事与口头文学传统相联系。到19世纪中期，小说事实上已经取代了诗歌，成为修复破损的人际关系工具。

xiii 小说的兴起不仅是因为它适应了人人都曾经历的社会变迁，而且是因为小说自身越来越复杂的叙述技巧和人物刻画技巧。教育日益普及，而古典学问却逐渐衰落，读者生活在小说的语言中，因为他们已经不可能毫无困难地生活在诗歌的语言中了。虽然有些小说家——如伊弗林·沃和一些讽刺小说家——刻意让笔下的人物与读者相疏离，但多数经典小说的叙事都会让读者产生认同感。华兹华斯企图通过诗歌唤起的情感认同，已经转移到小说中。小说是否成功就在于它在多大程度上描述了一个可信的世界。对从豪威尔到海明威的不同作家而言，托尔斯泰的作品都是黄金标准；他的小说，尤其是《战争与和平》，被认为是现实世界的透明窗口，但这个窗口在20世纪却似乎逐渐被关闭了。

如前文所言,这种透明只不过是一种奇妙的幻觉,这不仅是想象的结果,而且是技巧的功劳。司汤达将小说称为“携带上路的镜子”,但这并不意味着小说是通过机械的反射过程来再造广大的世界。移动的镜子像一架手提的摄影机,为我们提供变幻莫测的影像,每个瞬间都非常精确,但却通过选择、意外事件和时间顺序构成意义。画面和蒙太奇不仅是电影的形式,而且是小说的形式。这一过程是阐释,而不仅是反映。历史学家彼得·盖伊曾谴责小说为“扭曲现实的镜子”,库切的代言人科斯特洛^①在一次关于现实主义的讲座时也说“语言之镜已经破碎,再无法修补”。这些作家承认生活与艺术之间的关系产生了更大的问题,但他们却不会承认科斯特洛可怕的怀疑,“根基已经陷落”,文学自身已经过时。

20 世纪以来,艺术虽然远离了现实主义,但却没有抛弃真实。对于绘画和音乐中的抽象,文学没有实际可行的对应,因为语言总是指涉事物的。我们所用的文字,无论有多少蕴涵和暗示,都必定是“关于”某些事物的。但作家的个人想象和文学作品的选择性、主观性特征却使得任何老一套的现实主义观念都显得过于简单。镜中的每一个幽灵都显现出不同的形状、表层和质地,并且用各自独特的方式来描画它要体现的东西。每一个杰出的作家都有其独特的触觉、风格或声音。当理查德·莱特自传的后半部分终于在 1970 年代解禁出版,我为一种熟悉的声音深深触动,这种声音也许我再不会听到。每次在久违之后重读心爱作家的作品,我都会有相同的感受。每个作家成功的现实主义,不仅来自构成作品的现实碎片,而且来自他们自己的曲解和主观“幻想”。小说反映可能世界,被强化的世界,而不是人人都能认同的唯一世界。

在一次关于通俗小说的论坛中,玛丽亚·迪巴蒂斯塔抱怨通俗小说作家的目的“不是理解现实,而是通过被强化的形式体验现实”。然而,通过心灵的真实来强化世界的真实,这在某种程度上是一切艺术的方法。对本书中所讨论的所有作家而言,这是显然的事实,即使最执著的现实主义者也不例外。一部小说无论看来多么接近生活,都是经过组织的经验集合,循着某种韵律而展开。厄普顿·辛克莱在其《丛林》中,将他的移民

xiv

① Elizabeth Costello, 库切同名小说的女主人公。



家庭置于最糟糕的场景中,极尽可能地让每件事都颠倒错乱。用这种方式,辛克莱让他们代表被工业化巨颚所吞噬的每个不幸的工人。但他自始至终没有偏离社会现实。滑稽的讽刺作家,如辛克莱·刘易斯和玛丽·麦卡锡,会出于高度的幽默感而进行夸张或讽刺,但我们仍然能够辨认出人物的真实。陀斯妥耶夫斯基像他的老师狄更斯一样,在强化现实的同时,依旧是个不折不扣的现实主义者。这使得他的作品带有近乎梦幻的力量。而现代主义者如卡夫卡和贝克特精心构造极端的寓言,用来探索人类忍耐力和心理迷失的极限,由于他们的黑色喜剧和精确的环境细节描写,超现实的情境显得同样可信。他们做的正是所有艺术家所做的,不是背叛现实,而是通过强化效果来产生意义。像彼得·盖伊这样的经验主义者所认为的曲解,不过是之前另一个理论家所谓的意义形式(significant form)。以色列小说家阿亥龙·阿培菲德曾言,现实可以让自身显得任意、无序乃至自相矛盾、难以置信。在小说中,世界有了更高的标准。我们经历的文学,是一个有意义的世界,哪怕在它显得最无意义的时候也是如此。本书中的文章探讨作家如何利用经验的原材料,即现实世界的碎屑,消除其任意与含糊,使之变得更可信,这个世界不仅仅是想象,而且是一种启示。

致 谢

本书大部分章节最初都是讲座稿、随笔、评论或是会议论文。为了出这本书,其中许多内容进行了重大的修改。这多亏我在普林斯顿出版社的第一个编辑玛丽·穆蕾尔和两个读者玛丽亚·迪巴蒂斯塔和罗斯·波斯诺克的出色建议。我的新编辑汉妮·温那斯基全身心地投入到这项工作中。我要感谢所有最初的编辑和会议召集人,在某些情况下他们贡献了宝贵的想法,这些人包括约翰·阿瑟顿、彼得·比斯金德、克莱尔·布鲁耶尔、杰克逊·R.布赖尔、艾米丽·米勒·布迪克、埃兹拉·卡佩尔、马克·谢那迪耶、乔治·科尔、托马斯·库什曼、刘易斯·达布尼、林德赛·杜古伊德、安妮·法迪曼、布朗什·格尔芬、拉里和苏珊·格蕾弗尔、彼得·C.赫尔曼、阿丽斯·卡普兰、罗杰·金波、西尔顿·克莱默、温迪·莱瑟、苏珊·曼特尔、马里奥·马特拉斯、杰弗逊·莫雷、鲁斯·普力戈奇、约翰·罗登、约翰·希利、阿兰·夏皮罗、莎拉·斯宾塞、弥尔顿·R.斯特恩、让·他玛林和阿特·温斯洛。我特别要感谢我的朋友理查德·洛克,是他最早邀请我为《纽约时代书评》撰文;卡洛林·兰德·赫伦,我在《书评》中最近的编辑,她一直为我提供富有挑战性的主题;还有已故的威廉·菲力普斯,几十年来虽然时有分歧,但却为我在《党派评论》中发表的作品提供了舒适的家。这本杂志在全盛时期对美国知识分子生活的影响很可能是无与伦比的。我深深感激我的妻子罗尔,她以敏锐的文学眼光和无可挑剔的品位和语感,在文章发表前一一读过。还有我真诚可靠的经纪人和朋友乔吉斯·波恰特及其巴黎同事米歇尔·拉波特以及德安娜·汉德尔。提摩西·克劳斯和德内尔·道南为收集这些文章帮了很多忙。在众多朋友中,我很乐于指出马克·保尔莱恩、马歇尔·伯尔曼、拉里·格洛弗和安妮·洛芙为我提供的建议和谈话。尤金·古德哈特是我患难与共的精神伴侣,与我共同思考文学和批评。已故的阿尔弗



雷德·卡津，富有灵感的作家和演说家，给了我文学的无尽热爱和对批评家的使命感。在初次发表时，他允许我将论纽约作家的文章题献给他。我希望他不会介意我将题献转移到这部书。

目 录

中文版序言	1
前言	1
致谢	1
导言:途中的镜子	1



美国现实主义:时空感

作为文本的城市:纽约和美国作家	19
第二个城市(芝加哥作家)	43
厄普顿·辛克莱与都市丛林	49
激进的喜剧家(辛克莱·刘易斯)	60
矛盾的魔力:薇拉·凯瑟的《迷途淑女》	71



不一样的世界:从现实主义到现代主义

失败的权威(弗·斯各特·菲茨杰拉德)	91
埃得蒙·威尔逊:三个阶段	106
一丝恶意(玛丽·麦卡锡)	114
沉默,流放,狡诈	124
被流放的现代作家	124
自己生活中的局外人(萨缪尔·贝克特)	136
恋爱中的卡夫卡	141
抵制希望的希望:奥威尔与未来	150



途中的镜子 —— 文学与现实世界