

The
Subterraneans
and Pic

杰克·凯鲁亚克 著

Jack

金衡山 译

Kerouac

地下人·皮克

上海译文出版社

地下人·皮克

The
Subterraneans
and Pic



杰克·凯鲁亚克 著

金衡山 译

上海译文出版社

图书在版编目(CIP)数据

地下人·皮克 / (美) 凯鲁亚克(Kerouac, J.) 著;

金衡山译. —上海: 上海译文出版社, 2015. 1

(凯鲁亚克文集)

书名原文: The Subterraneans and Pic

ISBN 978 - 7 - 5327 - 6754 - 0

I. ①地… II. ①凯… ②金… III. ①中篇小说—小说集—美国—现代 IV. ①I712.45

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 182349 号

Jack Kerouac

The Subterraneans and Pic

Copyright © Jack Kerouac, 1958,

Introduction copyright © Ann Douglas, 2001

Copyright licensed by Sterling Lord Literistic, Inc.

arranged with Andrew Nurnberg Associates International Limited

Simplified Chinese edition © 2014 by Shanghai Translation Publishing House

All rights reserved, including the right of reproduction in whole or in part in any form.

图字: 09 - 2007 - 684 号

地下人·皮克
The Subterraneans and Pic

Jack Kerouac
杰克·凯鲁亚克 著
金衡山 译

出版统筹 赵武平
责任编辑 陈姝 吴炎
装帧设计 人马艺术设计·储平

上海世纪出版股份有限公司

译文出版社出版

网址: www.yiwen.com.cn

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

200001 上海市福建中路 193 号 www.cwen.co

上海信老印刷厂印刷

开本 890×1240 1/32 印张 7.75 插页 2 字数 146,000

2015 年 1 月第 1 版 2015 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978 - 7 - 5327 - 6754 - 0/I · 4081

定价: 42.00 元

本书版权为本社独家所有, 未经本社同意不得转载、摘编或复制

本书如有质量问题, 请与承印厂质量科联系, T: 021 - 39907745

献给丹尼·德索尔博士

导 言

一九五三年秋，杰克·凯鲁亚克用三天三夜的时间写就了《地下人》这部讲述了他与艾琳·李（小说中的“玛多·福克斯”）跨种族恋爱的小说，其时凯鲁亚克正处于创造力爆发时期。三十一岁的他已是一个著有多部作品的作者，尽管许多尚未发表；他是“垮掉的一代”的艺术领袖，是他命名了这个起源于四十年代的非正式的文学运动。《地下人》代表了凯鲁亚克首次完全用“自发式散文”（spontaneous prose）的风格写成的完整作品，这种写作风格是他在一九五一年的春天发现的。当他两位关系甚好的“垮掉的一代”合作者，艾伦·金斯堡和威廉·巴勒斯读了《地下人》的手稿后，他们请他写一个简单的手册，介绍这种写作方法，以便他们借用，后来凯鲁亚克发表了《自发式散文要素》一文。金斯堡在一九五六年发表诗作《嚎叫》，巴勒斯则在一九五九年出版小说《裸体午餐》，这两部震惊文坛的作品都有意借用了凯鲁亚克提到的写作方法。

《地下人》一直到一九五八年才发表，尽管在作品完成几年后才问世，但它仍然可以说是宣告了一种有着超凡魅力的新文学写作风格的到来：即兴但不乏精湛，无序中凸显个性，写作中糅合自白的自传体小说，如另外一位垮掉派作家所言，这是一种“源自内心的具有革命力的情感喷发”，这样一种写作形式同时也预示和暗合了那个时期美国艺术和文坛正经历的一系列其他新进展：博普爵士

乐、抽象表现画派以及演技派表演方式。仅就文体而论，凯鲁亚克的“自发式散文”很有可能是自海明威在《在我们的时代里》（一九二五年）中开启的简洁、冷峻、优雅文体以来美国散文写作中最重要、持续时间最长的写作试验。

凯鲁亚克自称为美国的“行进中的……普鲁斯特”，他的写作往往围绕这样一些内容进行，如受尽折磨的精神自叙、荒唐的喜剧和对过去的恐惧，通过《地下人》，凯鲁亚克告诉了读者他已过自己创作的全盛时期。一九四八年，他二十六岁时，他的状态是这样的：“疯狂、无拘无束、自信、年轻、才华横溢”，但是，几年以后的一九五三年，他却感到了一种恐惧，这不是没有原因的，他嗜酒如命，神经濒临崩溃，无法承担对艺术、母亲、朋友们和恋人们（基本是这样顺序）的责任，哪怕这种责任是他愿意担负的。几年以后，《在路上》因其内容丑恶招致了坏名声，在这本惊人之作的纽约发布会上，诺曼·梅勒见到了凯鲁亚克，视其为“一个开拓者”、“新一代的领军人物”。梅勒非常喜欢凯鲁亚克，“比我想象的还要喜欢，我感到他是疲倦了，说来他也应该是疲倦了，他的足迹踏遍了那些令人激动与疯狂至极的地方”。梅勒从不会忘记（托马斯·品钦同样也不会忘记），与他自己相反的是，凯鲁亚克不仅写了那些书，同时还亲身经历了书中描述的那些事。

凯鲁亚克一九二二年出生在马萨诸塞州洛厄尔一个移民工人家庭，父母亲有着法裔加拿大人和印第安易洛魁人的血统，凯鲁亚克从小说一种叫做“洛阿尔语”的没有文字的加拿大法语方言。他一开始并没有学英语，直到后来上学才被迫学习，用他自己的话说，这让他很不舒服，一直到他十几岁时才接受。就像在《地下

人》——在这本书里，加布里埃尔·凯鲁亚克^①作为一个幕后人物无处不在——中讲述的那样，他在后来的日子里一直跟他母亲说洛阿尔语。凯鲁亚克是“法裔加拿大人”，在他的家乡有时与其他一些族群的人一起被称作“白色的黑人”，他也常常会把自己描述为“少数裔”之一，包围着这些人的“是一种可怕的无家可归感，所有在美国的法裔加拿大人都会有这种感觉”。他学英语却学得非常轻松自如，用得也很精确，他自己在一九五〇年的一封信中解释说，这主要是因为“这不是我自己的语言，我将它改变了，以适应法语的意象”。早先时候，他把他称之为“杂交美国”以及其由此发展出来的各种语言作为他的写作内容。就像他的生活一样，他写的书也都是涉及“第三世界”边缘和资本主义世界中处于城市角落的人和事：他的家乡洛厄尔，一个到处都是移民的奄奄一息的工业城市，还有纽约和旧金山，美国的一些种族混杂的大城市和地区首府，以及墨西哥城——那是凯鲁亚克将其浪漫化的一群人的老家，他称其为“阿拉伯农夫”，他们来自那些有着古老历史的黑皮肤的种族，因现代文明而到处颠沛流离，他们将见证同时也将挺过他们的衰落。凯鲁亚克对富裕的生活没有任何兴趣，他一次又一次在他的小说中从战后问题重重的繁荣浮华的硬壳背后挖掘出了三十年代大萧条时的美国。

一直到高中三年级之前，凯鲁亚克似乎会成为那些耀眼闪光的成功美国人故事中的主人公。他面容英俊，漂亮得惊人——萨尔瓦多·达利曾称他“比马龙·白兰度更加漂亮”——他头脑也极其灵

^① Gabrielle Kerouac，凯鲁亚克的母亲。

活，还是一个杰出的运动员，一个田径、棒球和橄榄球明星。一九三九年因为一笔橄榄球奖学金的资助，他来到纽约，先是在霍勒斯·曼学校，后来到哥伦比亚大学学习，但是他在一九四四年离开了大学，从此就再也没有回去过。此前他已经认识了金斯堡（《地下人》中的“亚当·穆拉德”）和卢西恩·卡尔（小说中的“萨姆·维德”），那个时候他们是哥伦比亚大学的学生，还有巴勒斯（小说中的“弗兰克·卡莫迪”）和赫伯特·洪克，后者是在时代广场专事行骗的瘾君子，是他向凯鲁亚克那伙人提到“垮掉”这个词。尼尔·卡萨迪（小说中的“勒罗伊”），那个来自科罗拉多、说话极快、独具魅力的“监狱小子”在凯鲁亚克的父亲莱奥去世后不久于一九四六年来到了纽约，后来成为了《在路上》中的迪安·莫里亚蒂这个人物的灵感来源，再加上格雷戈里·柯尔索（小说中的“尤里·格里高利克”）、约翰·克莱龙·霍姆斯（小说中的“巴利奥尔·麦克琼斯”）、劳伦斯·弗林格蒂（小说中的“雷利·奥哈拉”）和加里·斯耐德（《达摩流浪者》（一九五八年）中的“贾菲·赖德”），几年中，凯鲁亚克的“垮掉”圈子就这样形成了。

在第二次世界大战期间，凯鲁亚克在海军和被征用的商船上断断续续服役了一阵后，开始和尼尔·卡萨迪周游全美，他酗酒，吸毒（主要是安非他明兴奋剂，那个时候是合法的），与几百个不认识但颇有来头的人相识谈天，与一群女人发生关系，包括一个墨西哥裔的移民女工，他在《在路上》中称其为“特里”，此外还有一个部分非裔血统、部分印第安血统的女孩艾琳·李。凯鲁亚克结过三次婚，第二次婚姻留下一个女儿，作家简·凯鲁亚克，最近刚刚去世。但是，简直到十几岁时才开始和她父亲说话，而凯鲁亚克则

从来没有正式承认过简是他的孩子。就像芭芭拉·埃伦赖希在《人心》（一九八三年）^①一书中所言，“垮掉派”反抗运动表达了强烈的男性欲望，主要是反抗一九五〇年代在美国城市郊区随处可见的陈腐的生活方式，把男人变成“组织人”，并要其担当起家庭供养者的职责。

凯鲁亚克的第一部小说《乡镇和城市》是一部中规中矩的描述成长的小说，风格是伍尔夫式的，一九五〇年发表时受到好评和尊重，但没有售出多少书。尽管在后来的七年中他写了六部小说，两本诗集，但没有出版社对他感兴趣，直到后来评论家马尔科姆·考利力劝维京出版公司在一九五七年出版《在路上》，情况才发生了变化。凯鲁亚克受到乔伊斯的意识流、梅尔维尔极具实验性的无序文体和博普爵士乐开拓者查利·帕克^②（他在《地下人》中以一个关键的客串角色露面）的影响，在他开创的“自发式散文”的写作中，他试图用不间断的没有标点符号的意象和文字组成的语流在印刷页面上体现现实生活中的人物真实的语音语调、肢体语言以及谈话内容。

他有意要打破将作者与读者之间划分开的这个写作上的禁忌，以此来证明阅读可以满足人自古以来就有的期望：小说里的事是真实的。他所有的作品都是自传性的，讲述的是他自己的神奇经历和思考，用他自己的话说，则是“桩桩真事，件件可指”，“无半点虚

① Barbara Ehrenreich (1941—)，美国作家，美国民主社会主义重要人物，著有《人心》（*The Hearts of Men: American Dream and Flight from Commitment*）（1983）等著作。

② Charlie Parker (1920—1955)，美国爵士萨克斯演奏家，作曲家。

伪”，“百分之百诚实”。他一九五五年写给马尔科姆·考利的信中说，“在写作中想极力掩盖，修正，乃至讳言的内容正是文学翘首企盼和热切需要的。”他所经历的是“一种烈火考验，不能回头……所有的一切都是直接的表白……让心灵成为语言表述的奴隶，不给假话和赘述留下任何机会”，这种文体风格产生“心灵感应的震撼，并激发意义”。

对一个作家而言，“自发式散文”写作需要高度自觉的技巧，要掌握它相当困难，凯鲁亚克自己这样描述：这是一种“极其累人的训练”，无止无尽的耗尽脑力的练习——用写日记的形式和用词语“概述”做即时报道的方法进行——为最关键的完稿做好一切准备；通过最近出版的凯鲁亚克的日记和信件，我们可以看出，他的确付出了极大的努力。尽管人们都知道他自己声称只用了三个星期就完成了《在路上》的写作，但是关于这本书头两个弃用的版本他什么也没有说过。后来他曾提请一位不喜欢他的编辑注意，他花了十五年的时间来最后完善和敲定《在路上》及其他一些著作的“声音”：“我知道我在说什么……我是一个艺术家，那种老派的，做事一心一意的人。”凯鲁亚克费尽心思精心镂刻一种声音，一种风格，他的注意力并不是只放在某一部作品上；一旦形成了，这种风格就会延伸出相应的叙述方式。这以后，要想让他再修改他的稿件则近乎不可能，这就像是一个橄榄球运动员不可能把比过的球赛再按原样比一次，或者是一个音乐家把经历过的演奏场面再重复一次。

因为没有钱，而且还积压了一堆没有出版的作品，凯鲁亚克于是利用《在路上》带来的知名度极速把他早先写的小说拿去出版，

这样做的一个后果是市场饱和，同时也导致了更多的批评和误解，认为他每隔几天就胡乱写出一本书来。那些愤怒的评论说，他是一个“一无所知的波希米亚人”，一个“无业游民、厕所桂冠诗人”，“一个发着高烧的胡言乱语者”，“一个从麻省洛厄尔来到贫民区的中学运动员，路上丢失了他的橡皮”，一个“在你耳边唠里唠叨个没完的醉鬼”。他的书只是一些“自言自语自恋自怜”，“呆瓜的自虐”，“整个儿病态”，甚至有“精神病征兆”，当然是“无法卒读”。一九五九年十月五日那一天，凯鲁亚克在看电视时被活活吓着了，第二天他写给金斯堡的信上说，他看到了一出讽刺自己的剧，称他为“杰克·杂货箱”，“跳上跳下（头发粘在眉毛上）、尖叫不停……乱打乱杀”！

凯鲁亚克是一个害羞的、性格温和的人，极其不谙世故，自我意识很强，缺少处世之道，他试图向世人说明他是一个“散文体理论家”，一个“孤独怪异又疯狂的天主教神秘者”，等着“上帝来显形”。那些他认为的批判性的“辱骂”使他惶惑、愤懑，他发狂似的从内心深处去寻找抵挡的力量，但实际上这种力量早已不复存在或者原本就很少，这让他精神很痛苦，他于是一步一步深陷于被他称为酒精和绝望的“自我谋杀”之中，以及对于犹太人、共产党人和嬉皮士的咆哮之中；他的那些年轻的崇拜者们，用他的话说，似乎“希望看到有人……像献身的英雄一样，把自己的身体一块一块地卸掉给大家看”，这使他很害怕，也让他的评论者们恐惧。到一九六〇年代中期，他的大部分书都处于滞销状态，他自己计算过，每星期的收入是六十五美元。一九六九年十月二十一日凯鲁亚克去世了，二十六次输血也不能阻止因酗酒造成的内出血。一直到最后

他都在写作。他的朋友罗伯特·克瑞里^①说，他“始终没有停止过写作，即使在人们不再聆听他很久之后，依然如此”。

尽管在离开人世几十年后的现在，凯鲁亚克才开始赢得尊重和关注，他其实是一个更属于他那个时代的人物。冷战初期，他的那些批评者们将他视为一种威胁，这并不完全错误。他告诉他的传记者安·查特斯说，他保留了“一些你能看到的最为完整的记录”，他整理归档了几千封信件、新闻剪报和照片，他做这些的目的是要说明他写的东西是有据可依的。他的十三部“真实的故事小说”是一部连续的巴尔扎克式的史诗巨著，提供了“一部当代历史记录史，从中不仅可以看到真正发生了什么，也可以知道人们曾经真正想过什么”。这是一种随心记录的历史，一种随心留下的传记，一种通过个人生活的镜头对于一个历史阶段的探寻：一种自我的探寻，用安东尼奥·葛兰西的话说，就是“迄今为止历史发展过程的一个产物，它留下了无数的痕迹，尽管并没有一份有序的清单”。

凯鲁亚克坚信主体应毫无约束地展露自己，他坚持要毫无戒备、毫无准备、毫无警觉地来到读者面前，他的这种颇有英雄气概的态度在一定程度上是对美国历史上那个特殊时期的一种回应，那是一个军事备战和安全形势被认为达到了前所未有的程度的时期。在广岛遭到原子弹轰炸后不久，美国 and 苏联——此前的盟友——的敌对关系加剧，发展成一种公开的相互指责的善恶之战，那个至关重要的“炸弹”被确定为“美国人民的资产”，其制造的方法也因此成为了秘密，必须保密。那些政策制定者们还炮制了“似是而非

^① Robert Creely (1926—2005)，美国诗人、黑山派诗人代表。

的否认”这个说法，那些中央情报局——在一九四七年刚刚成立不久——的秘密行动，那些暗杀计划，还有那些目的在于“遏制”的策略，所有这些都可以通过这样一种方式进行：即使是那些行动被曝光，美国政府中的那些上层人员也没有一个会被追究责任，这就是所谓的“似是而非的否认”的功用。

知识不被认为是发现和合作的结果，也非融入先于并超越个人思想的自由流动的根源的结果，而是被看成是商品，一种特定国家的特殊人群拥有的商品。那个所谓的“机密”的说法在很大程度上掩盖了这个国家的诸多行为，但是普通个人并不安全，难逃政府的调查。每一个人都处在监控之下，不是被联邦调查局，就是被邻居和其他公民监视。成千上万的人被迫向他们的雇用者，甚至是国会非美委员会说明他们的过去，但是这种说明的结果其实事先就已知道或者确定了，那就是他们必须坦白或者斩断他们左倾的过去，或者是告发他们的左派合作者，否则就要承受苦果。

在发明了“机密”这个说法的时代，凯鲁亚克写作的努力方向却是要解密人的身体和心灵秘密。“百分之百的个人诚实”对抗“似是而非的否认”，即兴创作替代事先安排，无拘无束的语流直面泾渭分明的界限和不可逾越的分类，来自内心的最隐秘也是最公开的表达解构集体的行为。凯鲁亚克的叙述缺少一般意义上的情节结构，这使得评论家诺曼·包德豪拉兹^①很不满意，他在一九五八年抱怨说，凯鲁亚克的小说“没有戏剧性”。但是，正是这样的形式给这个事事已有定型、一切皆无意外的世界带来了一个另类模式。

^① Norman Podhoretz (1930—)，美国保守派评论家。

戏剧冲突涉及选择——做还是不做？——涉及挑战控制和恢复控制，这是权力之特殊效应的一部分。但是，凯鲁亚克却要试图从那个事先已布置好的脖套中溜出来。就像玛多·福克斯在《地下人》中所言，“我要走的不是这个方向，这于我又有什么可说？”——这是一个拒绝区分台上与台下的问题，而所谓戏剧冲突则恰恰与这一区别分不开。

凯鲁亚克在《地下人》中描述的美国可以说是一个国家，但确切地说是一个大洲，住满了先前的无家可归的居民的鬼魂，他们的所作所为与这个国家的方向不相一致，但朝这个方向走的可能性却已然存在，一切皆等着想象的点燃。正如玛多在向莱奥·佩瑟皮耶（凯鲁亚克在小说中的替身）讲述她的生活时，他看见了她的印第安人祖先，“那些已逝去的人的鬼魂在地面上轻轻地游荡，他们的苦难融化了地面，你只要用脚在地上踩一下，就会找到一只婴儿的手”。玛多的祖先们——那个时候她并没有提及或想到他们——无声无息如同流动的血液流进了她的话语之中，色彩异样；对于莱奥而言，玛多不仅仅是一个人，而是很多人。那些未知的与那些已知的一样真实；没有发生的、没有被讲述的并没有被已经讲述过的掩盖。同样，“柔软的窗架外面蜿蜒的街道”也给玛多的故事提供了配乐，那些外面的似乎是没有关联的活动，那些噪音渗透进了里面，进入了房间，里面坐着一对恋人——文字，语言，声音，亲密相间，从先前的远方走来，聚到一起，汇成涓流。

在《地下人》开篇伊始，凯鲁亚克就在努力把读者吸引进来。“我必须得解释，”他说，他在被介绍给玛多时他是什么样的感觉；此后他又多次提到“要做表白”，他很有点吹嘘地说自己是“男

性的象征（勃起的阳具）……（而那些女性们）则是凹陷的井”，当他一觉醒来时看到身边睡着一个“黑皮肤女人”，种族歧视不禁让他畏惧起来，尽管他意识到“怎么会想到这个，真是与兽类差不多了”。凯鲁亚克文体的另一层含义指向读者，他假定读者的回应与反响是他自己的延续与拓展，乃至会提供另一种可能性；他能感到他的读者就在那儿，在那儿参与改变和修饰他笔下的文字。读者是文本的未来，一种在现在逐渐显明的未来，就像是玛多的祖先们，他们的现在消失在他们的过去之中。

凯鲁亚克对自己的性生活的表述也遵循了同样的逻辑，莱奥和玛多的恋爱常常被莱奥与阿里尔·拉瓦利纳（原型应是作家戈尔·维达尔^①）间的关系所打断，莱奥对那个成功的同性恋作家的过分谄媚示好时时给他与玛多的关系制造麻烦。但是无论是真实生活中的凯鲁亚克还是虚构中的他的那个替身都不是传统意义上的同性恋或者双性恋。事实更是因为凯鲁亚克无法绕开双重指向的写作——他的同性恋冲动的迹象不可避免地表露在异性恋轨迹中，而后者事实上占了主导。

在涉及叙述时间或视角时，凯鲁亚克也极力避免冲突。他告诉读者，写作该故事几个月前的一天发生的事情，也即他第一次遇到玛多的那天，其时，他正与雷利·奥哈拉一起从街上走过来，同时他也提及了写作此故事的确切时刻并做了如实叙述：坐在“（有着）一丝暗淡光亮的”屋内，听着收音机里莎拉·沃恩^②的音乐。瓦解

① Gore Vidal (1925—)，美国作家，写作小说、戏剧、散文等。公开自己同性恋的身份。1948年出版《城市与支柱》(City and Pillars)，被认为是最早的同性恋小说之一。

② Sarah Vaughan (1924—1990)，美国爵士乐手。

那个自我，让故事漂浮起来——这是凯鲁亚克在做的，而这样做的结果则是放大了他自己的脆弱之处，但是正如查利·帕克对他的那些演奏队友忠告的那样：如果你“能放松一点，释放自己，那么好主意就会从你的脑子里冒出来”。在你准备好从常规的约束中放飞自我时，尴尬和失败会伴随期间，但是让不同的自我同时进行，走出人物，让偶然担当起决定作用的角色，让客人坐在主人的椅子上，让孩子站在常常是为成人留着的位子上，是凯鲁亚克和帕克极力要追求和创造的艺术秘方；在这种艺术中无序的自发而不是有序的排列才是秩序的原则，跨越边界，颠倒内外，让我们置身于思维和身体的流动之中。在这里，区别、差异等于没有区别、没有差异。

凯鲁亚克告诉了读者那些“秘密，那些必须要告知的秘密，或者说，为什么写作，为什么活着的秘密”。没有记录下他记忆中的那些事生命就结束了，对他而言，那是不可饶恕的罪。但是他的披露并没有让他感到适意。一边爱着玛多，一边却又在谈论她的大腿，“大腿里的隐约的东西”，把她的私人生活悬挂在“这个世界的晾衣线上”，这一切如何可以？在《恋人絮语》中，罗兰·巴特说过，爱是放弃控制，是被逼着或被诱惑着去信任一个我们自己以外的的人和事，因为我们相信显露自己带来的报偿会证明这种冒险的正确。可以设想，如果我们告诉第三方我们自己的爱情经历，在我们这么做时，我们会不由自主地开始改编我们的经历，因为在任何一个我们讲述的故事中，作为主角出现的是我们自己而不是那个我们爱的人。

凯鲁亚克是在他所经历的事情一结束时就开始写他的故事——

《地下人》在他与艾琳·李分手几天后就写成了——这是一个恰好可以避免对故事重新阐释的时间节点，时间的间隔会带来对故事添枝加叶的欲望；一般人难以克服，但是，他也知道，要讲述一个故事而不在其中发挥作者的控制，这近乎不可能。叙述总是与控制，与推出自我相伴随。“要做到真正的自我表白是很难的，”他对《地下人》读者如是说，“你所能做的只是大段大段地讲述关于你自己的小细节。”如果不用那些个大的“词句构造”他没法表述他要讲的那个恋爱故事。

假如没有他的那些害怕惹上官司的出版商的阻止，按照凯鲁亚克自己的艺术标准，他完全会在书中用上真名，当然他知道《地下人》中涉及的人和事非常敏感，会引火烧身。迪安·莫里亚蒂的原型就是尼尔·卡萨迪，这是公开的事实，尽管他非常爱卡萨迪，但是他们之间并没有床第之欢；在《地下人》中他也不能整个和盘托出他的性史，或者是详尽描述他与艾琳·李之间的亲昵细节。要知道，他讲述的还是一个跨种族的性爱故事，这样的主题其时唯有一位重要的美国作家做过一定深度的探索，即非裔美国作家切斯特·海姆斯^①在《孤独的征服》（一九四七年）中。

一九五五年，凯鲁亚克写了《特丽丝苔莎》（直到一九六〇年才出版），这也是一部关于一个非白人女人的故事，书中的女主人公的原型是一个叫做艾斯布拉恩查·维拉尼娃的真实女性，她住在墨西哥，但是不识字，只会说西班牙语，她或她的亲戚们阅读这本

① Chester Himes (1909—1984)，非裔美国作家，1947年出版《孤独的征服》(*Lonely Crusade*)。