

[美] 约翰·麦克菲——著 / 李雪顺——译

# 写作这门手艺

普林斯顿大学写作课

*Draft No. 4*

*John McPhee*

*On the Writing Process*



没有约翰·麦克菲的鼓励，  
就不会有《江城》。——彼得·海斯勒

.....

美国书评人协会终身成就奖、普利策奖得主  
——约翰·麦克菲

公开讲述普林斯顿大学四十余年的写作课程

美国国家公共电台年度好书 / 美国亚马逊编辑推荐年度好书

# 写作这门手艺

## 普林斯顿大学写作课

[美] 约翰·麦克菲 著  
李雪顺 译

湖南文艺出版社

## 图书在版编目（CIP）数据

写作这门手艺 / （美）约翰·麦克菲（John Mc Phee）著；李雪顺译．—长沙：湖南文艺出版社，2018.8

书名原文: Draft No.4 : On the Writing Process

ISBN 978-7-5404-8799-7

I . ①写... II . ①约... ②李... III . ①写作—方法 IV . ①H052

中国版本图书馆CIP数据核字（2018）第151667号

DRAFT NO.4: On the Writing Process by John Mc Phee

Copyright © 2017 by John Mc Phee

Published by arrangement with Farrar, Straus and Giroux, New York.

著作权合同登记号：18-2018-142

## 写作这门手艺

XIEZUO ZHE MEN SHOUYI

作 者 [美] 约翰·麦克菲

译 者 李雪顺

出版人 曾赛丰

出品人 陈 垦

出品方 中南出版传媒集团股份有限公司

上海浦睿文化传播有限公司

上海市巨鹿路417号705室（200020）

责任编辑 刘诗哲

封面设计 曾国展

责任印制 王 磊

出版发行 湖南文艺出版社

（长沙市雨花区东二环一段508号 邮编：410014）

印 刷 河北鹏润伟业印刷有限公司

开 本 880mm×1230mm 1/32

印 张 7.75

字 数 134千字

版 次 2018年8月第1版

印 次 2018年8月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5404-8799-7

版权专有，未经本社许可，不得翻印。

# 目 录

---

[进程](#)

[结构](#)

[编辑及出版人](#)

[引导](#)

[参照系](#)

[检验点](#)

[第四稿](#)

[省略](#)

[作者说明](#)

【关注公众号】：[奥丁读书小站（njdy668）](#)

- 1.每日发布新书可下载。公众号首页回复书名自动弹出下载地址。
- 2.首次关注，免费领取**16**本心里学系列，**10**本思维系列的电子书，**15**本沟通演讲口才系列，**20**本股票金融，**16**本纯英文系列，创业，网络，文学，哲学系以及纯英文系列等都可以在公众号上寻找。
- 3.我收藏了**10**万本以上的电子书，需要任何书都可以这公众号后台留言！看到第一时间必回！
- 4.也可以加微信【**209993658**】免费领取需要的电子书。
- 5.奥丁读书小站，一个提供各种免费电子版书籍的公众号，提供的书都绝对当得起你书架上的一席之地！总有些书是你一生中不想错过的！上千本电子书免费下载。

***Draft No.4***

***john Mc Phee***

***On the Writing Process***

献给戈登·冈德，  
他看完了整本书；  
献给尤兰达·惠特曼，  
她一字不漏地看完了整本书；  
献给普林斯顿大学的五百余名大学生，  
他们曾完整听过这本书中的所有内容。



---

# 进程

## Progression

---

A B C

---

D

20世纪60年代末，我的工作地点是一套出租屋，位于纳索大街，上几步台阶就到，楼下是验光师内森·凯斯瑞尔的店铺。大街对面，是普林斯顿大学的主图书馆。过道对面，是那家瑞典按摩店。店主是一对奥地利夫妇，年近退休，在此开店已有数十年之久，做的是合法生意。对下至大学里的橄榄球运动员，上至罹患关节炎的老年人，他们都提供按摩，没有性服务。不过，在那个时代，按摩已经成为性的同义词。傍晚的多数时间，为抛开写作，我会俯视窗外不断掠过的场景。我会看见，一个个身着西装的男人停下脚步，犹豫不定，先是四处张望，接着便走向台阶底下那扇玻璃门。后来，两个奥地利人不得不刮去门上的“瑞典按摩”字样，换上一块挂式标牌，晚间回家时再摘下来。此时，不断有男人爬上台阶，但两扇门上没有任何标识。他们敲响我的房门，我打开门；本盼着体态丰满的瑞典女郎，结果出现的是身材矮小、满脸胡须的大男人，他们一个个脸色骤变。

在此环境下，我写了三篇互有关联的文章，后编辑为《与荒原同行》（*Encounters with the Archdruid*）。长期以来，我把一张纸钉到一

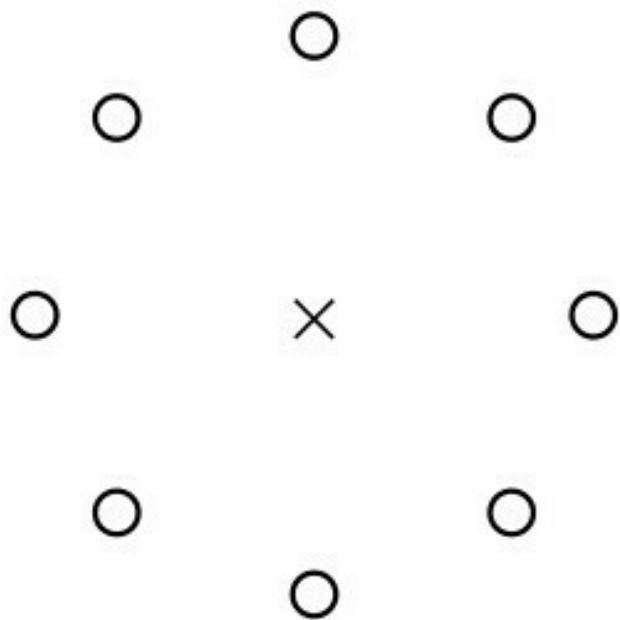
块告示牌上，用大写字母写上“ABC/D”。这几个字母代表一篇文章的结构；它们被钉到墙壁上时，我并不知道，主题会是什么，ABC将代表哪几个人，更不清楚D这个分母将会是谁。不过，确定无疑的，它们都将是真实的人，将在某个真实的地方碰面。但在一开始，其他的一切都十分抽象。

我来告诉你，那绝不是一个写作项目的开始。一开始要做的，是确定主题和收集材料，并以此为起点，进行结构的安排。你先摆上一大堆笔记，接着就要琢磨，用这堆笔记来做点什么，绝不是反其道而行之。1846年，埃德加·爱伦·坡在《格雷厄姆杂志》上发表了《写作的哲学》，描述了《乌鸦》这首诗的几个构思阶段和最终写作过程。一开始，想法总是很抽象。他想写点调子沉郁、忧伤、哀婉，且饱含幽怨的东西，但他并不知道那究竟会是什么东西。他觉得，其中要有重复，而且是单字重复。他自问，哪个元音能达到最佳目的？他选了长元音的“o”。与什么样的辅音搭配，才能拉长沉闷和哀婉的调子？他选中了“r”。元音、辅音分别是“o”“r”。传说。心窝。门砾。莱诺。乌鸦说：“不再啰。”他说，自己头脑里首先想到的词语其实就是“不再啰”。这篇文章有多少冷峻真相，全在读者自己的眼光。

不过，我把“ABC/D”钉到墙壁上的做法与之相似。十多年来，我先在《时代》杂志，后在《纽约客》，一直从事人物描写。从定义便可知，每一篇文章都刻画一个人物。在《时代》杂志期间，我为演艺界人士（理查德·伯顿、索菲亚·罗兰、芭芭拉·史翠珊等等）写过无数人物随笔，篇幅长短不一；在为《纽约客》撰稿期间，我替运动员、校长、历史学家、野生食品专家写过更长的人物随笔。这样的工作干了十多年后，我急于有所长进，或者，至少摆脱有可能成为陈规的套路。

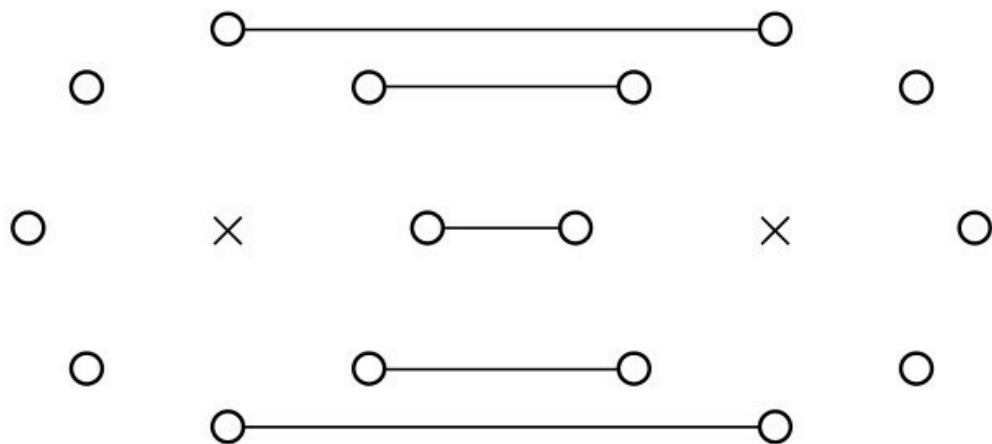
在给某人写一篇人物随笔时，记者的艰辛努力看起来大致如下图所

示：



× 是你将主要与之展开交谈、打发时间、进行观察，并加以描写的人。○ 代表外围面谈，面谈的人越多越好，比如她的友人，他的母亲、旧日良师、队友、同事、雇员、敌人，或者任何人；他们都能对× 这个人的生活 and 职业提供一些线索。若干个○ 堆叠累加，从而提供一种三角验证，对各个事实加以印证，并去伪存真。马克·辛格和布洛克·布劳尔等作家说过，当你发现自己正反其道而行之时，你就会明白，自己已经做过了足够多的外围采访。

因此，如上所述，十多年之后，我感觉自己已经受到这种形式的局限，便开始考虑写一篇双人随笔，所采用的方式如下图所示：



在两边形成呼应的过程中，有可能生成新的维度。也许我会有两次反其道而行之。或者四次。谁知道将会发生什么事情呢？无论如何，一加一应该大于二。

那么，写谁？写哪两个人？我想到了不同的组合：演员和导演、棒球手和球队经理、舞蹈家和编舞者、著名的建筑师和功成名就的老顽固客户， $1+1=2.6$ 。我还是拿不定主意。一天，我碰巧看到CBS（哥伦比亚广播公司）转播的首届美国网球公开赛男子单打半决赛。两个美国人正展开对决，一个25岁，另一个24岁。一个是白人，另一个是黑人。一个成长于里士满市中心的球场边，另一个成长于克利夫兰市郊温布尔顿路上的顶级富人区。他们本可以自11岁起就相互认识，因为跟他们一般水平的网球手如此罕见，而且供他们展开拼搏的地点遍布全美。大约三个星期的时间里，我一直在考虑这样的组合，以及它的各种可能性。我最终决定，试着写一篇双人随笔，以这场比赛框定这个故事的内容和结构。如果拿不到CBS的录像带，我将一事无成。在当时，录像资料还没有归档一说。带子都是重复使用。拷贝出来的东西叫作显像管录像，也就是一卷对着电视屏幕录制的16毫米录影带。我问《纽约客》的编辑威廉·肖恩（William Shawn），可否出钱买下这卷录像带。“很好，”他边叹息边说道，“去做吧。”我给CBS打去电话。一个家伙说道：“你要晚

打来一分钟都迟了。按照计划，那盘带子将在今天下午被抹掉。”

写毕《比赛水平》（*Levels of the Game*）这篇双人随笔，我的愿望是进入一种跳跃模式。如果两个人能够写成，干吗不通过一篇复杂的文章写一下四个人？正是在此时，我在告示牌上钉上了几个大写字母。A、B和C将会彼此分离，单独与D产生联系，是的，可这些人会是谁呢？正如结果所示，我唯一做过的，便是此刻描述的两个项目——一是 $1+1=2.6$ ，二是ABC/D——在寻找主题的开始阶段都是些抽象短语。乌鸦说：“不再啰。”与此同时，我始终找不到适合四人随笔的主题。写什么呢？

正如我在文集《裸露》（*Outcroppings*）的序言中（以及别处）提到的那样，关于主题选择的普遍问题是，多种可能性同时并存，为什么选这个，而不选别的？对写真实人物和真实地点有兴趣的人，为什么选择某些人物、某些地方进行写作？对非虚构写作项目而言，思路比比皆是，永不枯竭。要把一种思路变成一篇文章，你可能需要花上一个月、十个月，或者好几年的时间，是什么在操控你的选择过程？我曾经把自己大约二十甚至三十年间写过的全部文章列了一个表，再把其中跟自己上大学前的兴趣相关的篇目标示出来。标示的比例超过百分之九十。

我父亲是个医生，专事普林斯顿大学运动员的伤情处理。他也作为美国奥运会代表队首席队医几次周游世界。我很小的时候，他在佛蒙特州的儿童营担任医生，我们在那里度过了几个夏日。儿童营名叫凯威汀，是一个林间教室，会专门讲授独木舟旅行，还教授现代意义上的生态学，而这个词在当时还意味着共享植物的根冠关系。从6岁到20岁，我在这里长大成人，最终成为了独木舟旅行的领队。我在那里打过篮球和网球。在家乡的高中队打球期间，我丝毫没想到，自己正在为今后的文章创作搭建骨架。在整年的野外独木舟旅行期间，我都梦想着——当

然不是想象——旅途终会通往布鲁克斯岭、育空-塔纳纳存疑岩层、内华达州的船形山梁、怀俄明州的拉拉米山脉，或者在C/D的陪伴下通往科罗拉多大峡谷的激越水流。

20世纪60年代，环保运动正处于初期，我觉得那可以成为ABC/D关系式的主题，也就是让一位环保主义者与三个大自然的敌人展开斗争。说起来容易，安排起来困难。我仍然没有一点概念，谁将成为这些人。实际上，就算这些人的名字奇迹般出现在我的眼前，我也根本认不出来。我前往华盛顿求援，一位名叫约翰·考夫曼的友人曾经与我一起担任教职，此时正在国家公园管理局担任规划师。他的研究成果包括科德角国家海滨公园和北极之门国家公园等公园系统的组成部分。跟他的几位同事和朋友一道，我们首先给D的可能性列出了一个单子。我们列的第一位就是已故的奥尔多·利奥波德，他被称为“野生生物之父”，他的《沙乡年鉴》已卖出两百多万册；但一如同时代的其他环保先驱者，如果面对一位格外易怒的人，他的表现也会显得过于理智。考夫曼等人把塞拉俱乐部 [\[1\]](#) 的董事长戴维·布劳尔描述成一个精力充沛、无所畏惧、头脑简单的人，头顶颤颤白发，有如一位精通《摩西五经》的先知。他的电话区号是415。我给他打了电话。几天之后，他回拨给我，说他愿意接受我的采访。与此同时，A、B和C——也就是大自然的三个敌人——的确认比挑选更加简单；在从布劳尔那里得不到任何信息的情况下，我们就列出了一份十七人的名单。几个月后，名单缩减到三个人，其中有美国垦务局局长弗洛伊德·多米尼。他修建了庞大的西部水坝群，而他本身就是个十分倔强的西部人。作为怀俄明州年轻的农技专家，他帮助牧场主战胜过一次又一次干旱，因此对筑坝蓄水的做法深信不疑。从亚利桑那州到阿拉斯加州，就坝址选择而言，他曾经在国会听证会上与戴维·布劳尔针锋相对，而布劳尔往往胜他一筹。多米尼视布劳尔为“自私的环保主义者”。早年在对多米尼的一次采访中，在他位于

内政部的办公室里，他对我说：“戴维·布劳尔讨厌我的胆大，为什么呢？因为我确实够胆。”在最后写成的文章中，随着那一席对话渐渐展开，多米尼接着说道：

“我没法跟布劳尔说话，因为这个人他妈的太可笑了。我甚至没办法跟他这个人讲道理。我在芝加哥跟他有过一次争论，他怕得浑身直打哆嗦。有一次，在国会山开完听证会，我指责他歪曲事实，他说：‘就爱情与战争而言，一切都是公平的。’天啊。还有一次，也是在开完听证会后，我告诉他，他都不知道自己正在说些什么。我还说，希望自己能把他有些东西给他展示一下。我本希望他找个时间跟我来一趟大峡谷，可他说：‘行啊，记着吧，也许我会的。’我在谢南多的农场有一头公牛，它老让我想起戴维·布劳尔。两年时间一晃而过，我们始终没法把它套上开往市场的卡车。那个狗家伙喜欢独来独往，谁都没法把它赶进畜栏。他娘的上了卡车，竟然弄坏滑槽，溜掉了。我只好把它拴起来，就在农场上宰了它。我一枪射进它的脑袋，亲自结果了它。只有用这种办法，我才能结果那个龟孙子。”

“局长，”我问道，“要是戴维·布劳尔上了皮划艇，顺科罗拉多河而下，你也会坐上去吗？”

“没问题，”他回答道。“肯定。”

C加D，然后——那就是《与荒原同行》的一般性思路。有了A和B（采矿地质学家查尔斯·帕克和度假村开发商查尔斯·弗雷泽），分三部分撰写的四人随笔，所达到的效果跟1+1并无二致。于是，我大着胆子进入一种指数级病理状态，开始构思一个六人随笔系列，其中的第七人将在第一部分作为次要人物出现。在第二部分再次出现时，他的维度略有增加。在第三、四、五、六部分出现时，渐次增加。在每个部分出

现时，与中心人物相比，他的比例都略逊一筹。直至第七部分，也就是在最后一篇随笔中，他才成为中心人物。然而，面对这一空想式架构，我有些退缩，一如肖恩先生把我叫到他的办公室，建议我了解一下，在纽约开办医院都有哪些花费（从邦迪创可贴到尿盆等巨细无遗）时，我同样打了退堂鼓。蒂娜·布朗担任《纽约客》编辑的第一年就提出建议，让我把正在写作的文章放一放，转写一篇有关直布罗陀海峡谋杀案的文章。我表示了异议。那是在半个世纪里，《纽约客》分派给我的仅有的两次任务。

读者不会羞于提出建议，而且建议往往提得很好，但与作者相比，它更接近于读者的个人喜好。一位名叫安迪·切斯的海员从一艘油轮的甲板上给我来信，讲述美国商船协会的严重衰落，并详细描述它在当下和过去所具有的重要性。无聊。他接着写道，他很确定我不会去关心美国商船的命运，不过，我要是能乘坐美国商船进入茫茫大海，一定会遇到几个喜欢开口说话的人物，从而愿意把这些人拿来写一写。等他回到岸上时，我来到缅因州，去他家里做了拜访，并整天整天地做着笔记。没过多久，为找到一艘船，我和他就先后造访了位于纽约、查尔斯顿和萨凡纳的工会大厅。《寻船记》（*Looking for a Ship*）发表后，一个卡车司机给我来信。这也是个彻头彻尾的陌生人，拥有一辆化学品运输车。他写道：“你既然能跟那些人一起出海，就应该能跟我们一起上路。”我回复说：“你是做什么的？”趁着槽罐车内部清洗的空档，他用拍纸簿写了满满七大页，说明自己载着什么，前往什么地方。我与他通了五年的信，可一次也没见到过他；直到有一天，我在佐治亚州才坐上了他开的卡车。他当即告诉我：“噢，现在估计不顶用了。如果不行，你只管告诉我，我也完全能够理解。路上途经任何一个机场，我都可以把你放下。”我在塔科马下了车。一辈子都在收到普通读者寄来的良好建议，只有这两件我付诸了实践。



思路要靠找，与此同时，约翰·考夫曼还源源不断地把它们喂给我，就好像在制作鹅肝酱一样。他在新罕布什尔州北部长大，在那里乘坐独木舟度过了一个个夏天，因此我们之间有着很多共同兴趣。我写过的书里面，约有百分之二十的比例，要全部或者部分归功于他提出的思路，如《与荒原同行》《树皮独木舟的逃生》（*The Survival of the Bark Canoe*）《进入该国》（*Coming into the Country*）等等。然而，还不止于此，一篇文章能够催生另一篇文章，仿佛一条条根茎，穿过地下，去寻找彼此的关联。这样的进程一旦启动，就会像线团那样，出人意料地四散滚落，最终停留的地方，往往超乎预料。

1969年，是我与戴维·布劳尔一起度过的一年。一天，他离开位于伯克利的红杉房屋，往北飞到尤里卡，抵达红杉国家公园，参加了伯德·约翰逊夫人林 [\[2\]](#) 的献礼仪式。他带着我一同前往。在多荫而浑圆的树木之间，我们沿着一条铺满红杉碎屑的新建车道蹒跚着。不时有黑色轿车从我们身边缓慢驶过。特工人员身着黑色西服，跟在车的两边往前走。沿途每隔一段距离，在一丛丛蕨类植物上方，就会莫名其妙地出现一部红色电话机——固定线路台式电话机，按键式，三磅重，未遮盖，安放在一块块方形红杉板上，红杉板下的支撑柱也是红杉木。出席者大多在林间散步，现任美国总统、刚卸任的美国总统、未来的总统候选人、参议员乔治·墨菲、比利·格雷厄姆、伯德夫人、帕特和南希乘着汽车，从红杉碎屑上驶了过去。举办典礼的地方是一个红杉木搭成的台子，使得几位总统所处的高度与周围景致相比，并无耀眼之处。加利福尼亚州州长里根致了一番热烈的欢迎词，他始终围绕一个观点，那就是你见过一棵红杉，就等于看见了全部红杉。理查德·尼克松有话要说，但看到林登·约翰逊那副样子便不想再多说什么了；后者坐在台上，不住地点头，很快便陷入沉睡，嘴巴张圆，大过一个高尔夫球。

之后，在尤里卡机场，布劳尔介绍我认识了乔治·哈查格。队伍排得很长，都在等待飞往旧金山的航班，国家公园管理局的这位局长刚好站在我们身后。他当时告诉布劳尔，他对阿肯色州的水牛河尤其感兴趣，因为他想赶在陆军工程兵部队或开发商拿到手之前，或者该州乱搞一气之前，自己把它拿过来。他想把水牛河变成美国第一条国家级河流。他说，除了首都附近的几条小溪，他现在几乎没有地方可以钓鱼。不过，他认为自己会到水牛河去待上几天，把那条河好好地看一看。布劳尔对于钓鱼的兴趣跟筑坝拦水不相上下。不过，我自己都吓了一跳（因为我的害羞几近到了惧怕的程度），竟冲着乔治·哈查格说道：“你可以把我带上吗？”

他竟然答应了，还同意成为《纽约客》的人物描写对象。于是他带着自己的朋友托尼·布福德，来到了河边。天啦，水牛河的河面比平时高出了一米多。钓到的鱼少得可怜，而这两位朋友的反应大相径庭。布福德自学成才，在密苏里州做律师；担任安海斯—布希公司法律总顾问的同时，他还在该州西南部自家农场里养有夸特马。作为在南卡罗来纳州斯莫克斯长大的注册牧师，家境贫困的哈查格也自学法律，并通过了南卡罗来纳州的律师资格考试。和布福德成为朋友时，哈查格正在担任公园管理局圣路易斯站主任，启动西部之门，也就是艾罗·沙里宁拱门的建设工作。实际上，哈查格的角色是委托方现场代表。今天，你如果前往这里，并希望搭车登顶，就需要在乔治·B·哈查格游客中心购票。

一摊子计划搁置长达十五年，是哈查格把它们捡起来，建成了圣路易斯大拱门。那些了解拱门历史的人都说，没有哈查格，就没有大拱门。哈查格主任是圣路易斯的英雄，但此刻在托尼·布福德面前，他可不是什么英雄。“妈的，乔治，这条河简直糟透了。乔治，在他妈这样一条河里钓鱼，根本没有任何意义。一点都不好

玩。”

哈查格看了布福德好一阵子，脸上的表情既充满深情，又充满遗憾。他说道：“托尼，钓鱼还是好玩的。”这两个朋友的本质区别是，作为渔夫，布福德急躁，哈查格消极。布福德那艘平底小船的船头甲板上，摆放着一只打开的三层设备箱，跟一台大型管风琴的键盘十分相像。

不钓鱼的间隙，布福德总是在不停地唠叨；他唠叨的是全美未来赛，也就是在新墨西哥州鲁伊多索举办的两岁夸特马年度比赛；作为养马人，这个比赛是他的努力目标。该赛事的奖金，几乎是肯塔基德比赛马会、普瑞克尼斯赛马会和贝尔蒙特赛马会三者相加的两倍；赛马会以连锁信形式召集夸特马饲养者，对一千多匹一岁马进行先期登记，并每隔数月逐步增加费用，跟财产税很像，且上升更快。“你应该来新墨西哥州，把这件事儿写一写。”布福德对我说道，很快又把这句话又说了一遍。我连马和斑马都分不清，可他不一会儿又说起了这事儿。回到营地，他还像在河边时那样说道：“你应该来新墨西哥州，写一写全美赛马会。”

就下一届全美赛马会而言，布福德饲养的马匹全都没有多大希望。当我带着妻子尤兰达·惠特曼来到鲁伊多索时，他正赋闲在家。连续两个星期，有时候甚至天光未明，我和妻子就要去牲口棚查看一番。尤兰达在康涅狄格州的马背上长大，因此非常清楚，这样下去将会是怎样的情形。很快，来自阿肯色州皮里奇的比尔·H. 史密斯吸引了我们的注意力。他到这个地方来，是为了跟来自俄克拉荷马州、加利福尼亚州和阿肯色州那一帮“腰系得克萨斯皮带扣的超级富豪龟孙子”一决高下。说这个话的，不是比尔·H. 史密斯，而是迪恩·泰皮特，作为正式发令员的他曾在电影里自己扮演自己。他在现实生活中的角色不可小觑。夸特马

跑得比纯种马快得多，他打开闸门才二十秒钟，四千米比赛就结束了。其中一匹夸特马的计时速度达到了每小时八十八点五千米，这是超过任何马种的世界纪录。此前一个星期是预赛，每一匹马不管跑到什么地方，都要计时，在鲁伊多索跑得最快的前十名才可以参加决赛。史密斯有一匹马，取名加尔各答·德克，进入了决赛。赛前的最后几天，以及最后几个小时里，我受着两种矛盾情感的撕扯。我强烈地希望，比尔·H. 史密斯的德克获胜。但我更为强烈地希望，德克输掉比赛，因为这样一来，它就成了一个绝佳的故事。我来到围栏边观看比赛时，简直头晕目眩。

.

不巧的是，在《比赛水平》—《与荒原同行》—《鲁伊多索》（*Ruidoso*）这条死胡同般的进程里，还有一个停顿。数年间，不时有人打来电话，与我商谈那几个非虚构故事的电影版权。电话一般在深更半夜打来，因为西边三四个时区之外，某位独立制片人正好读完《纽约客》。对这样的电话，我已经没有了激动的劲儿。我早就盘算过，这样的电话成不了大事儿。无论打来的是谁，我都不会再次接到他们的来电，因为对制片人而言，下一站要么是银行，要么是摄影棚，而问题总会卡在这些环节。走得最远的一次，是一位电影和电视连续剧制片人购买了《比赛水平》的版权。我们在纽约见过一面，他说要租下福里斯特希尔斯的网球场，再让那里坐进满满一场的临时演员。结果他一个人也没有安排坐进去，甚至支付不起改编费。

《纽约客》刊出《鲁伊多索》之后，制片人雷·斯塔克打来电话，这一次倒是成事了（但没有第二次）。斯塔克所在的拉斯塔电影制片公司真的拍了一部电影，名字叫做《凯茜的影子》（*Casey's Shadow*），由当时的知名演员亚历克西斯·史密斯和沃尔特·马修主演。凭我的想

象，这部电影与我写的文章不会有相似之处，因此我提出要求，自己的名字不要写进演职员名单。《凯茜的影子》在普林斯顿大学校外、美国1号高速公路边的王子影院放映时，我和尤兰达带着几个孩子前去观看。我们有八个孩子，基本上都去了。我坐进座位，开始观影。像往常一样，我把身体靠得很后。进入尾声，我愈加后缩，几乎平躺了下去。故事的结构忠实原文，所讲述的故事正是由我所写，改编的地方不多：马修来自夸特马之乡路易斯安那州，而非堪萨斯州。不知何故，我的口袋里装着超多的硬币，真的是一大把硬币；电影放映过程中，一枚枚硬币掉出来，落到了黑黢黢的地板上。放映结束，演职员名单开始滚动；我背向银幕，掌膝着地，四处摸索硬币。突然，孩子们一阵欢呼。演职员名单上显眼地标着：“本片改编自约翰·麦克菲的《鲁伊多索》。”而我正趴在地上，摸索着座位底下的元币、角币和分币。

## 注解

[1] 塞拉俱乐部（Sierra Club），美国的一个环保组织，由著名的环保主义者约翰·缪尔于1892年5月28日在旧金山创办。塞拉俱乐部拥有百万会员，分会遍布美国，且与加拿大塞拉俱乐部有着紧密的联系。——译者注。下同。

[2] 红杉国家公园的一处著名景点。

---

# 结构

## Structure

---

后门外，那棵高大的白蜡树下，摆着一张餐桌。1966年夏末，在这张餐桌上，我躺了将近两个星期；我在凝望那片枝枝叶叶的同时，也在跟害怕和恐慌作斗争，因为我始终想不出来，给《纽约客》写的那篇文章，该从哪里，或者如何下手。我在前面的章节里谈到过文章的进程，眼下的事情还是在那三年半以前。当然，我肯定要进到屋里吃中饭和晚饭。除此之外，相当一部分时间，我就直挺挺地躺在那张餐桌上，面对的主题是新泽西州南部的松林瘠地。一连八个月，天天如此，我开着车离开普林斯顿往南行驶，或者还带着睡袋和小型帐篷。我要做的研究工作，已经全都做完——采访了森林居民、火情观察员、护林员、植物学家、越橘种植者、蓝莓采收者、杂货店售货员。要看的书已经全部看完，我还看了一些科技文章，以及一篇博士论文。用来填满仓库的材料，我已经全部收齐，而此刻我却不知道，该拿它们怎么办。这篇文章大概要写五千多个句子，但整整两个星期，我连一个句子也写不出来。如果说是害怕堵塞了我的思路，我其实还受制于经验欠缺。我从来没有尝试过，把如此众多而互不相同的要素——角色、描述、对话、叙述、已有定论的文章、幽默、历史、科学等等——放进一个包袱里。

这让我想起政治喜剧大师莫特·萨尔 [\[1\]](#)，大约六年前，我第一次给《时代》杂志写过一篇与他有关的封面故事。当时的规模有所不同。只需写出五千字，而且纯属人物随笔，刊登的时间是肯尼迪和尼克松的

总统竞选期；而那五千字，对当时的我来说，似乎难以企及。时间只有几天，需要听录音、做记录、消化《时代》通讯员提供的档案、阅读资料室剪报、概览好几本书籍；我很快便瘫坐在家里的地板上，随手丢弃的文稿大同小异；我急得六神无主，几近掉泪。随着交稿时间一个小时一个小时地临近（我在《纽约客》从来没有应付过类似状况），我只能写出来一个句子：“这位公民有些担忧。”我这位公民同样如此，身边的材料一大堆，我竟然想不出来，接下来该从潦草的笔记里选用哪一个句子，或者，我就算想出来了，又该把它放在这一堆乱麻里的什么地方呢？

20世纪40年代末，我在普林斯顿中学就读的头三年里，英语老师名叫奥利弗·麦基；现在回头去看，她自定写作作业和阅读作业比例的做法，好像显得有些独特，而且肯定不同于高年级时，老师按照课纲布置作业的做法。麦基夫人要我们一个星期写三篇文章。不是每个星期都这么要求，有几个星期会放松一阵。但在这三年时间里，我们大多是每个星期都写三篇。我们可以想写什么就写什么，但每一篇文章都要附上结构大纲，而这正是她要我们做的第一件事儿。大纲可以是任何形式，比如罗马数字I、II、III，以及带有箭头和简笔画的不规则圆圈。这个思路是说，先做出某种形式的蓝图，再用句子和段落加以表现。麦基夫人喜欢戏剧（她也是学校的戏剧指导老师），要求我们在课堂上将自己写的文章朗读给其他孩子听。喝倒彩、发嘘声，或者把文稿卷起来，扔向朗读者。孩子们做的这一切，她都没有加以制止。经过这种磨炼，我学会了低着头朗读。我喜欢麦基夫人，也喜欢上她的课。因此，数年之后，当莫特·萨尔令我不知所措时，当我在那一堆堆笔记和资料中间苦苦挣扎时，我想起了她，以及一张张写满文章结构的纸片；尽管截稿日期日渐临近，我只花了半个晚上的时间，不紧不慢地进行分类、勾画出一小摞主题或者与时间相关联的笔记，并加以铺陈排列，使之与篇首句形成

呼应：“这位公民有些担忧。”接着，正如我现在的做法，先搞定结尾，再回头去看文章的开头部分。于是，我借喜剧大师自己的口说出了最后一个句子：“经过认真考量，我的观点是，尼克松和肯尼迪对阵，谁也别想赢。”

餐桌危机发生的时间，是我在《纽约客》担任专职记者（这是个委婉说法，意为自由撰稿人，没有薪水，与杂志的关系较紧密）第二年快要结束的时候。近二十个月的时间里，我提交过五六篇稿件，有长有短，编辑威廉·肖恩照单全收。你会以为，都到了这个地步，我应该培养起一定的自信，能够写出新的篇章来，但我没有，而且永远不会。一开始就缺乏自信，我觉得合情合理。已经做过某件事情，而且效果不错，但这并不重要。写过上一篇文章，并不必然能够写出下一篇文章。一的平方不会变成二的平方，只能是一的平方的二次方、三次方。终于，我想到了弗莱德·布朗，这位79岁、居住在森林深处一栋小木屋里的松林瘠地原住民。对于阻塞我写作思路的各种杂乱话题，他至少跟其中的四分之三有这样那样的关联。我的思绪穿过他那未铺地板的前厅，来到与他初次相见的时候——“进来，进来，快他妈进来”。如此，我可以对他做一番介绍了。接着，我可以描述一下，我们一起在林间所进行的数次漫步。只要有所触及，每个主题都能够先后呈现。如此写了大约三万字之后，剩下的部分就很顺利了。尽管一开始似乎并不明显，但通过这样的组织原则，我已经明白，文章结构几近完整，我可以爬下餐桌了。

此后我在每一个写作项目上都专注于结构问题，像麦基夫人那样，我在数十年教学过程中给普林斯顿修读写作课的学生们反复强调：“你们可以搭建一个稳健、合理、有艺术性的结构。你们可以谋划一个结构，让人愿意一页接着一页看。你们为非虚构作品谋划的结构，要具有



一种吸引能力，近似于虚构作品的故事情节。”等等，等等。

为了做一顿饭，就得去一趟商店，买回各种原材料，非虚构写作的手法与之类似。各种材料买回后，你得把它们摆上厨房的灶台，那就是你要处理的东西，也是你要处理的全部。如果有甜椒，哪怕它长得又红又圆，你也不能称之为西红柿。在一定程度上，文章的结构具有自我支配作用；在有些情况下，它又不具有这种作用。通过空出来的那只手，你可以做出一些有趣的选择——例如，我在《与荒原同行》中写过，十二个月的时间里，我与四个主要角色一起，进行过多次出游，据此所做的笔记，显得更为复杂。ABC/D是一个经过简化的概念性结构，现在则需要给它加入内容。三次出游需要写成三个部分：A部分，写与采矿地质学家查尔斯·帕克所做的北瀑布之旅；B部分，写与度假村开发商查尔斯·弗雷泽所做的乔治亚岛之旅；C部分，写与大型水坝建造者弗洛伊德·多米尼在大峡谷所做的科罗拉多河之旅。D部分，也就是塞拉俱乐部的总舵主戴维·布劳尔，将贯穿这三个部分。当然，其他人的传记性描述，也会各归其位。不过，与这三次旅途有关的各个故事中，布劳尔的生活细节可以放进任何地方。在对那堆笔记加以研究、区隔、定义和编码的过程中，我制作了三十六张8厘米×12厘米的卡片，每张写有二至三个编码词，以代表每个故事的构成要件。我要做的，就是给它们排序。什么序？那些年间，我的办公用具中，少不了一张1.2米×2.4米的标准胶合板，用两只人字支架做支撑。我会把那些卡片面朝天，一张张摆放在胶合板上。固定卡片当然更容易铺排，但能移动的卡片才能让我写成一篇文章。我不会盯着卡片看两个星期，但在整个下午的时间里，我会不时瞄上一眼。终于，我发现自己的目光，在两张卡片上来回移动。一张写着“登山家”，另一张写着“翻滚激流”。“登山家”哪里都可以去，“翻滚激流”则必须归入河流之旅。我将这两张卡片并列摆放，“翻滚激流”位置靠左。渐渐地，其余三十四张卡片归集到它们的周围，直至胶合板上

呈现出整整齐齐的两个卡片序列。在持续数月的写作过程中，这一排列从未有过变化。

在我们的河流图上，流经大峡谷的科罗拉多河有多段激流，被确定为“非冒生命危险不能穿越”，“翻滚激流”就是其中之一。我们乘坐着橡皮筏子，向导名叫杰瑞·桑德森；按照规则，驶入较大激流段之前，他应该停船查看。一连数天，布劳尔和多米尼都在打嘴仗，因为多米尼的愿望是在大峡谷的中段建造一道大型水坝。他们日夜争论不休，我则不停地做着记录。此刻，

我们全都下了橡皮筏子，跟着桑德森走到激流边缘……问题来自大自然。右边不远处，是一个大洞，大概十五米高，宽度也有几米，一个微缩版的加拿大尼亚加拉大瀑布，每秒钟往里涌进的水多达数吨。左边较远处，大洞的另一端，白色激流中，卧着一大块卵石……

“杰瑞，这次你打算怎么对付？”

桑德森语速缓慢，调子稍高于平时，竭力让声音盖过咆哮的水流。“这个洞嘛，你得跨过它的十分之一。多了，掉进去，少了，撞岩壁。”

“杰瑞，洞底是什么东西？”

“橡皮筏子。”有人说道。

桑德森笑了笑。

“杰瑞，两年前，这里发生过什么事儿吗？”

“哦，那个人乘坐的橡皮平底筏，被岩石划成了两半。船上有根绳子，缠上他的救生服，他被淹死了……”

我们爬上筏子，向河里驶过去。筏子一点点改变航向，朝着激流开过去。“嗨，”多米尼叫道，“戴维在哪里？喂！我们有个同

伴掉队了。他跟我们分开了。他不打算坐船了吗？”布劳尔留在了岸上。我们相隔已有十多米远。“唉，我打赌，我敢打赌，我真敢打赌，”多米尼一个劲地放慢语速说道，“他不跟我们走了。”我们驶进了“翻滚激流”。

好一阵晃动，我们跨过了洞口的某一比例——鬼才知道，是不是十分之一——筏子几乎对折成两半。

我们从另一边钻出来时，多米尼还在谈论那位“伟大的户外运动家”：“穿着他妈的救生服，正安然无虞地站在干爽的陆地上。”戴维早已绕过激流，正与我们重新会合；我抛却与此本不相干的角色，央求多米尼不再多嘴。多米尼说道：“老天，我真难以想象。我做梦都想不到。战争期间，他干了些什么事儿？”我们蹚着平缓的水流，走到岸边时，布劳尔已经在等着我们。

多米尼问道：“戴维，你干吗不乘船驶过激流？”

布劳尔答道：“因为我胆小。”

“翻滚激流”到此结束，印成文字后，紧接着便是一厘米左右的空白。白色空行后，是下面这段文字：

《塞拉高阶登山者指南》（塞拉俱乐部，1954年）列出了首次由戴维·布劳尔登顶的三十三座塞拉内华达山脉主峰名称。“箭头峰。戴维·R. 布劳尔和理查德·M. 莱昂纳德于1937年9月5日首次登顶……冰点峰。拉菲·贝达因、戴维·R. 布劳尔和理查德·M. 莱昂纳德于1939年5月28日首次登顶……”

接着，文章另起一节，将布劳尔描述成一个一流绳钉登山者，说他指甲盖紧抠着令人目眩的花岗岩峭壁。“翻滚激流”和“登山家”之间的

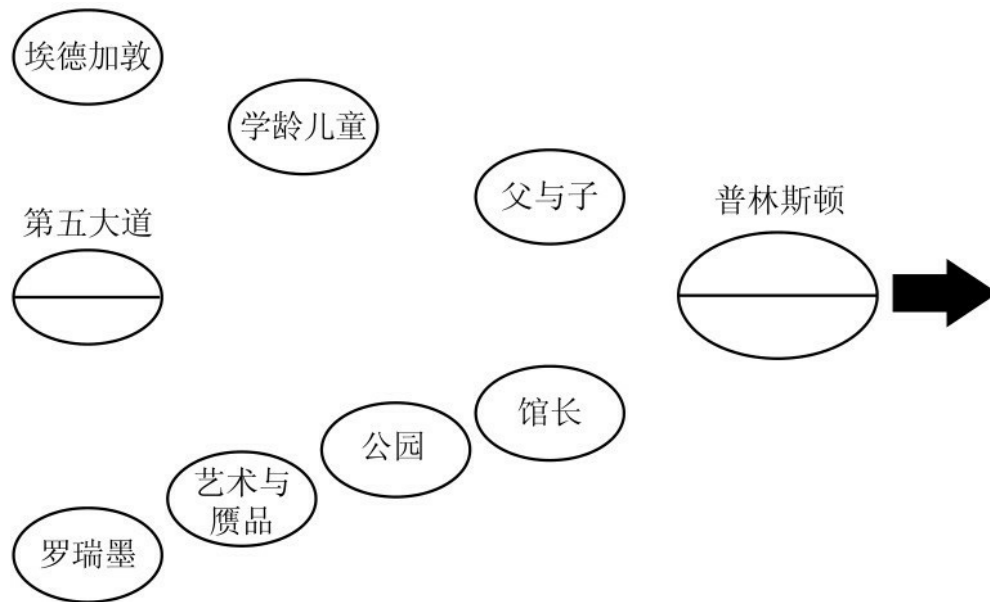
空白包含诸多内容，因为我更喜欢用留白来说明一切——这是一句小提琴行话，用于描述胆大胆小，以及它们在人身上可以并存的状态。在我看来，写作过程的这一个阶段之所以最有趣味、最富吸引力、最为激动人心，都在于这两张卡片的并置状态。那两个星期尽管是在餐桌上度过，终归是十分短暂的。把这两张卡片合在一起，并围绕着它们构思出全书的其余内容后，我所需要做的全部事情，就是写作，而这个过程花了一年多的时间。

.

结构设计过程很少如此简单。时间顺序和主题之间，似乎总存在相当大的紧张关系，而时间顺序往往获胜。叙事手法想随着时间从一个点到下一个点，而不同的话题总是出现，贯穿某人的生活经历，并渴望被收录于此。一如埋藏地下的盐分，它们希望在单独的机体内自成一体。但时间顺序总会占据主导。在巴比伦的碑记上，大部分篇章都以这种方式写就；到了今天，几乎所有篇章都以此撰写。在《时代》和《纽约客》从事写作，按时间顺序的写法横扫一切，我往往显得卑躬屈膝；十年之后，我既感到乏味，也感到困惑，渴望设计出一种受制于主题的结构。

1967年，我拿出数个星期的时间，采访了刚刚担任大都会博物馆馆长的艺术历史学家托马斯·P. F. 霍温；我在回顾采访笔记的过程中发现，将他从出生到当时所发生的事情按时间顺序写作尤其无助于表达多个主题。例如，他对艺术造假十分熟悉。还是个十几岁的孩子时，他就在纽约东五十大街的一家商店里碰到过数张“郁特里罗 [\[2\]](#)”、一张“布丹 [\[3\]](#)”和一张“雷诺阿 [\[4\]](#)”，并感觉皆为赝品。八年，或十年后，身为研究生的他判断失误，在维也纳遭到一个艺术商人的算计。匈牙利革命期

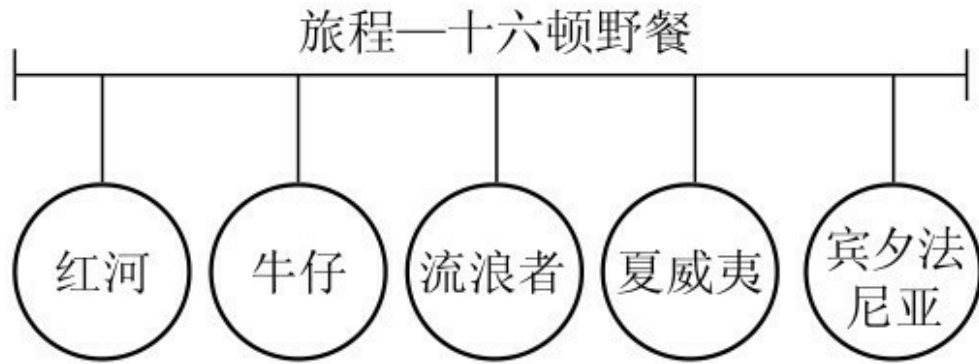
间，此人正大肆出售来自“布达佩斯”的“违禁”帆布油画。实际上，那全是头一天在维也纳制作出来的赝品。此后数年间，他智慧日增，禁不住对汉·凡·米格伦 <sup>[5]</sup> 仿制维米尔早期作品的行为崇拜有加。他对阿尔弗雷多·菲奥拉万蒂也崇拜不已，此人凭借伪造的伊特鲁里亚兵马俑糊弄了全世界，直到被发现前，他那些赝品还一直被陈列在大都会博物馆的希腊和罗马展览区。最为过分的是，对一个仿制出银香炉、并在原件上留下工具痕迹的天才混混所具有的头脑，他也日渐欣赏。对于辅助检测赝品的科学仪器，霍温一度有过琢磨。他甚至练习过造假，因此能够学会识别赝品。与造假这个主题相关的一系列事件，分布在他的整个生活中。因此，我要怎么做，才能覆盖艺术与赝品这个主题？就这样的材料而言，时间顺序与主题相对而立的例子殊为多样，我要如何处理？一如往常，时间顺序至上吗？我放弃了原来的方向。具体而言，我想起了一个星期天的早晨，博物馆一片“漆黑”，我和霍温在阴暗的空间里穿行。一个小房间让我们逗留不前，里面也许能够放下二十多幅肖像。不管写哪一个人，都可以写出任意数量且互不关联的随笔；它们彼此相异，每个角色皆有主题。至于主角人物的生活经历，该怎么排列就怎么排列吧。



说得委婉点，霍温的青年时代前途渺茫。例如，因为对一位老师大打出手，他被埃克塞特逐出了校门。作为普林斯顿大学的一名新生，他的最高成就是“公然藐视”。佩克斯的这位受罚青年，如何成为了一名艺术历史学家，以及全世界最大的博物馆的馆长？于是，双臂交叉的故事结构得以设计出来，对这一问题展开回答。在仅有两个长段落的那一节，两只手臂相遇了。第一个段落与人的手臂相关，第二个段落与职业手臂相关，且对前一问题做出回答。或者，意在于此。

.

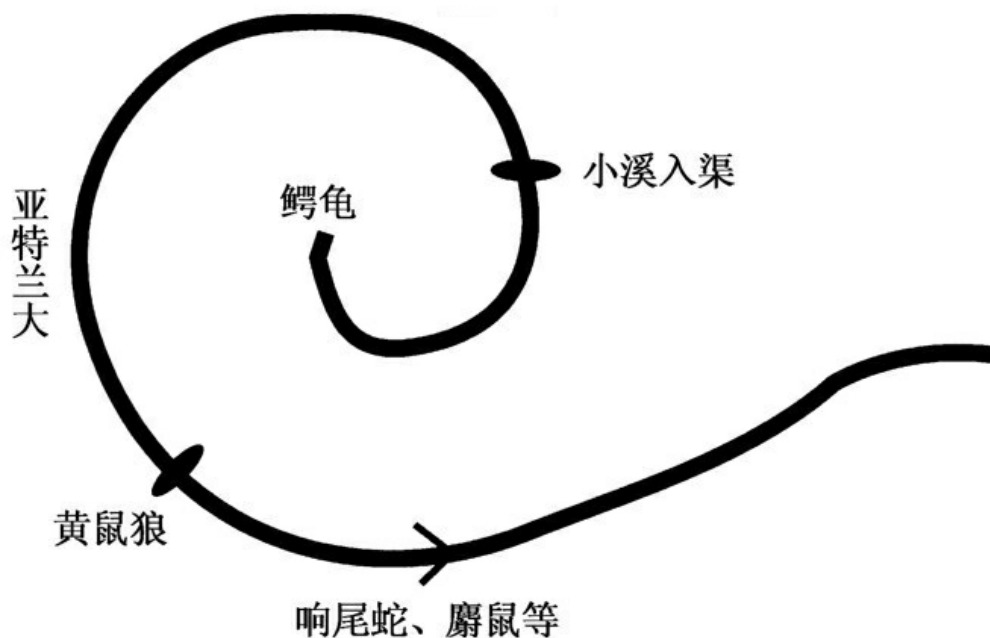
我在那一时期所写的其他文章，都采用不同的时间顺序，但这一篇无出其右——时钟从左往右同时贯穿着时间主线和下方悬挂着的独立排列的篇章：



这篇文章写于1968年，名叫《觅食者》（*A Forager*），是一篇有关野生食物专家尤厄尔·吉本斯的人物描写，叙述背景是在萨斯奎哈纳河和阿巴拉契亚步道进行的一次独木舟和背包之旅。

.

《佐治亚之旅》（*Travels in Georgia*，1973年）描述在该州所进行的一次分阶段之旅，长度有一千七百多千米。我认为，如果不从第一天写起，而是以稍后发生的，即一位警察和一只鳄鱼均牵涉其中那个场景作为开篇，这个故事才会达到最佳效果：



于是，这篇文章以闪回开场，接着向前，最终经过那只鳄龟，直至所有事件发生完毕。作为一个非虚构作家，你无法改变事件发生的时间顺序，但通过使用动词的时态，以及其他能对读者起到明示作用的形式，你可以拥有使用倒叙的自由，只要你觉得它在呈现故事方面说得过去。

.

在此，我再举一个细节更为具体的例子。事例来自20世纪70年代，我在阿拉斯加州来来回回消磨了三年时间，无论寒暑冬夏，差旅短则一月，长则四月。结果，写出来三篇文章，结构互不相同。这几篇文章于1977年编辑成书，取名为《进入该国》。第一部分——“被环绕的河流”描述在极地阿拉斯加所做的一次独木舟和划艇之旅，我希望中的结构是，一次一个要件。首先是这样的：

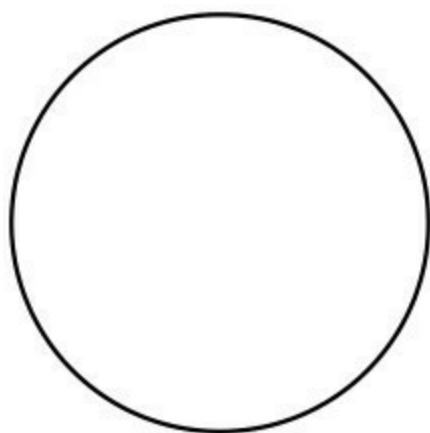
**17a 18 19 20 21-13 14 15 16 17b**

以上数字表示的是日期。在阿拉斯加西北部，我们正是花费那么多天时间，才从布鲁克斯分水岭划到了基亚纳。

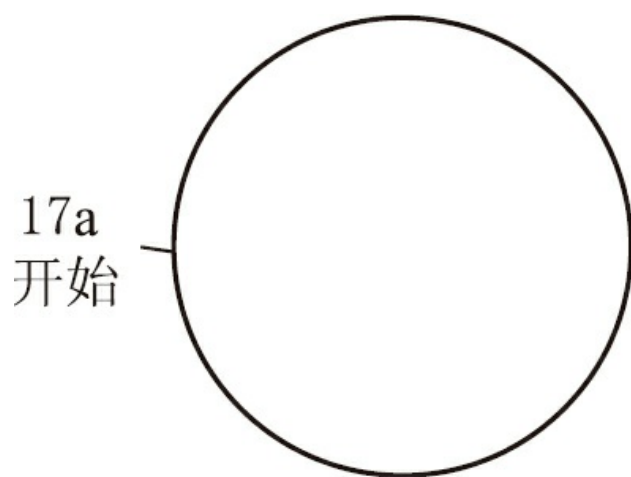
关于极地世界，令人印象最为深刻的，是它的一个个周期。气象周期、生物周期。大马哈鱼、北鲑鱼、驯鹿、猞猁和白靴兔的种群数量来回摇摆。各种周期不受人类影响。茫茫荒野具有自己的运行模式。季节性周期、年份周期、五年周期、十年周期、五十年周期、一百年周期。现在的周期、过去的周期。很显然，要描写这样的地方，它的基本主题就应该是这个。我们是在某个时间段内进行了一次旅程，而这个时间段可不仅仅是一串数字。也许，我们可以把这个时间段折叠一下，从而形成一个闭环，进而也就找到了结构。这个结构说得过去，而不仅是要聪



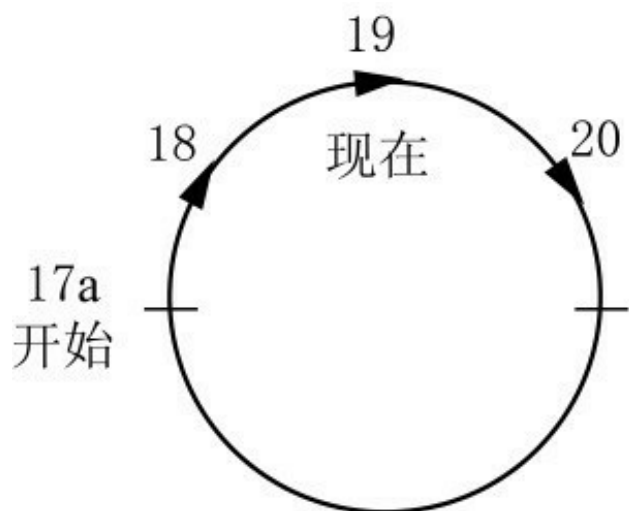
明，看上去是这个样子：



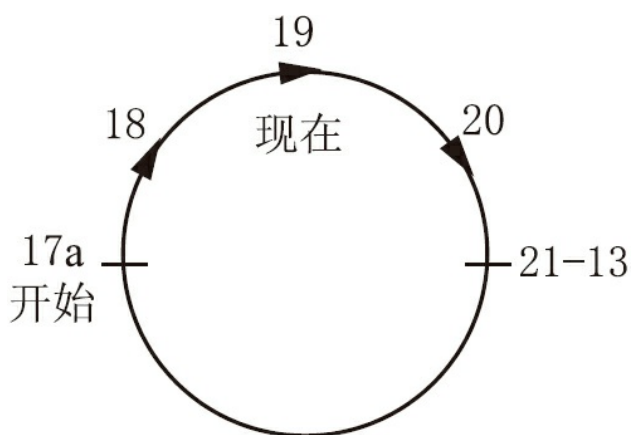
因此，有充分的理由，以旅程的第五天，而不是第一天作为开端。



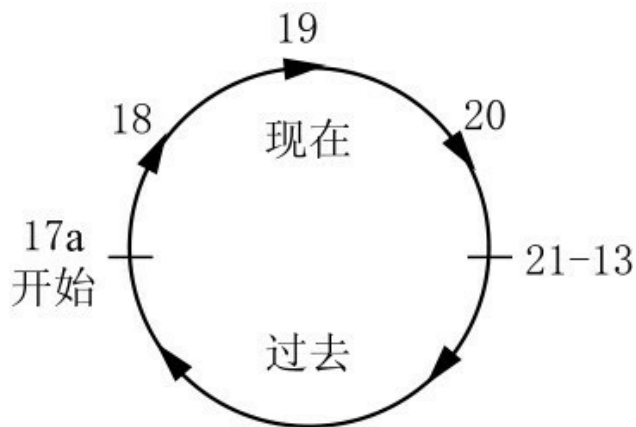
无须清嗓子。你已经处在了旅程的中间部位，选择使用现在时态，以表达即时性。



你一边对这条河、与你同行的五个人、每一次争执和这篇文章的主题加以介绍，一边划着筏子顺流而下。旅程戛然而止。这是怎么回事儿？好吧，故事并没有结束，因为这次旅程的结尾，会紧接着一个倒叙。



不过，不同于大多数倒叙，这一次倒叙将留在过去。它在那里就会形成一个差不多闭合的圆环，而那个时刻，文章就要结尾了。这篇谈写作的文章也是一个圆环——先用现在时态，再用过去时态进行叙述。

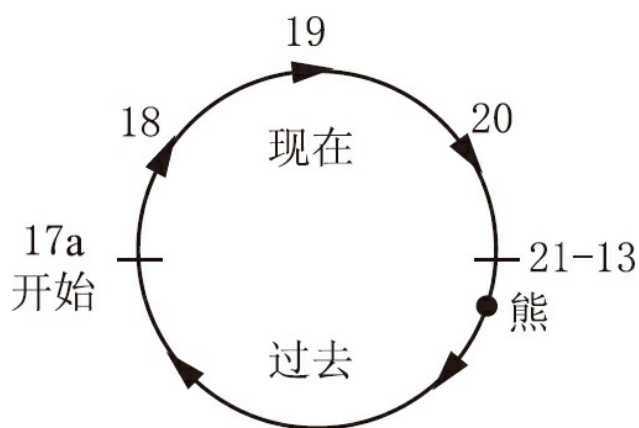


踏上旅途的第一天，直升机把我们和几艘筏子投放到一个距离河流的源头很近的地方，我们便开始了徒步探索。我们一共三个人，绕着一个小山头，走出了二十三千米的路程。走到十六千米左右时，

我们首先走过几片杂草丛，接着进入到一片长满熊果叶的深红色地块。其中也有珊瑚莓，会在手上留下绛紫色的印迹。我们踢到几堆狼粪，看起来是很久以前的。粪堆里满是毛发，颜色发白，那是一只白靴兔的毛。附近有成片的驯鹿屎粒，我们越往山下走去，蓝莓的数量也越多，蔓延出去好大一片。费德勒停下脚步，抓住我的胳膊。一下子，他变得比平常更加警觉。看得出来，他感到十分不安。他的目光直直地盯着山下，那是我们就要走过的路线。他所看见的东西，这下子我也看见了。我首先看到的，是一堆皮毛。“好大一头灰熊。”费德勒近乎耳语一般叫道。灰熊所处的位置，在一百步开外，它正在蓝莓丛中大快朵颐。它低着头，隆起的背部显得很高。它那密实的肌肉似乎在缓慢抖动——随着进食的动作一伸一缩。被熊吞进肚子里的，不只有蓝莓，还有一整片草丛。在荒芜的土地上，一头灰熊长到这个样子，已经算得上庞大了。与食物充足的其他地方的熊相比，阿拉斯加极地灰熊（或者就是灰熊，大家不再认为它们是不同种类）长不了那样的个头。荒芜地带的灰熊很少超过六百磅。“它要是再靠近些，我们该怎么办？”我

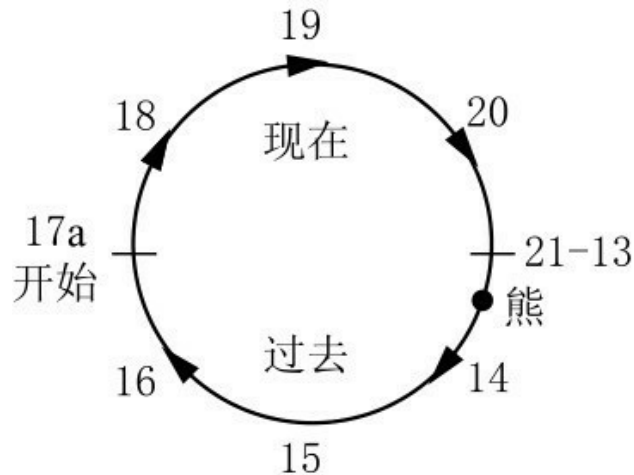
问道。费德勒回答道：“我们就真有麻烦了。”“你可跑不过它们。”赫辛说道。灰熊的速度不亚于赛马，比人类最快的速度大约快一半。在蓝莓丛中看见这样一个大块头，腰阔一米四，颈部超过七十厘米，我很难想象它会跑那么快，但我没有丝毫的冲动，要去验证它的速度。

整个河流之旅为期九天，而碰到熊的这段经历发生在最初阶段。至少可以这么说，那头熊的出现堪称后无来者。这个结构的划分使得我们跟灰熊的相遇恰好发生在写作进行到大概五分之三的时候。对任何引人入胜的结构而言，这个位置浑然天成，时机恰当。



而且，熊出现在我们旅途上的地点和时间并未改变。作为一个非虚构写作者，你没法移动一头熊的位置，这可没有移动棋盘上的士和象那么简单。但你可以设计出更具意义、更有成效，且完全忠实于事实的结构。

我们顺着河流继续前行。



纵观全篇，一处处文字以不同方式表明，其吸收和浸润了周期这一主线。文章开篇便有一例：

16世纪，美国东部的小溪水流清澈（涨水时除外），但在人们去掉土壤表层的植被，割掉庄稼让田地处于休耕状态之后，雨水就开始将土壤冲进溪流。这一过程不断持续，今天再来看这些小溪，它们不仅呈现出季节性的颜色，我们甚至还能想象，它那久远的历史性也已经荡然无存。然而，就阿拉斯加州的这条河流来说，16世纪没有结束，15世纪没有结束，5世纪也没有结束。就好像自远古时代起，它就一直这样流淌着，维持着自身的平衡。这条河流，连同以它为生的每一条溪流沟谷，全都呈现出未经改变的自然状态——涨水时浑浊，一般情况下清澈，一年间，或数年间，水平面不时变换，自成一个封闭的循环。这条河流的循环，只是数百种循环之一；生物的循环、气候的循环等等，恰好都汇集在这个不见外来打扰的地方。从过去到现在，各种循环组成了这一片土地。它不是一成不变，因而不能用“原始”来称呼它，除非这个词另有他义，即数百年来，人类以小型群落方式，在这条沟谷里打猎、捕鱼、采集野果，却还没有开始改变它。

快到结尾处，还有一例：

这片与世隔绝的旷野，最令我感到吃惊的，是一种长期存在的矛盾现象。它以其古朴和自信凸显了外来者与它的无关，因此，它显得极度排外。但这并未减损它强大的魅力——它的美不是由外界赋予的，而是由自身的循环所构成。旷野大地显得毫不引人注目时，反倒会给人一种与众不同的感觉；它显现出可怕的一面，想要压制人们如火的想象时，却也增强了人们对于生命的触动。这不是对自然的挑战。这就是自然。

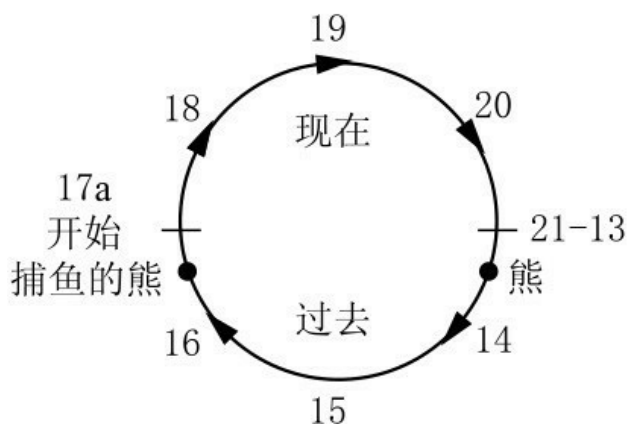
我们最后来到结尾处，闭环就要合拢时，又遇到了一头熊。

它年龄不大，也许才4岁，体重不会太超过一百八十千克。它过了河，在浅滩上琢磨起大马哈鱼来。它没有看见我们，没有听见我们，也没有闻到我们的气味。水流平稳，水势轻缓，我们的三只筏子挨得很近，向那头捕鱼的熊漂了过去。

它抓到一条大马哈鱼，重约四点五千克；它用一只爪子抓起鱼，绕着头顶转了个圈。看得出来，它肚子不饿，是在玩乐。它玩的是“抛掷大马哈鱼”。它把双爪贴近尾部，使劲抡转大马哈鱼，然后高高地抛到空中，重复数次。鱼往下掉落，它纵身抓住，绕着头顶又抡过一圈；然后将鱼当作套绳，再次抛到空中。用爪子接住后，又将鱼高高地抛到空中，鱼再次落到地上。玩腻了的熊转身离开。它顺着河流的边缘，往上游走来。它那颗硕大的脑袋后边，高高地隆起一大块。它那长满全身的棕色的毛，像风吹稻田一般泛起涟漪。它继续走着，身后留下一串气息。它还是没有看见我们。它步态悠闲，一路欢蹦。它走得越来越近，我们朝着它慢慢地漂流过去。约翰·考夫曼乘坐着克莱伯单人皮划艇，撞上水中的一根树枝，树枝一折两段。树枝折断的声音很轻，但足以让熊停下脚步。

突然，它一动不动，警觉起来；它仍以四肢着地，一双戒备的眼睛四处打量。我们继续朝它漂流过去。终于，我们进入了它的视线范围。如果说，我们所看见的东西，以前很少看见过，那么，拜上天所赐，对它来说同样如此。

看起来，它适合出现在文末，作为最后的场景；文章的结构要求它起到这样的作用——尽管这次相遇发生的时间，正好位于旅途的中间部分。



不要让读者注意到这样的结构。要有意识地让它跟骨头一样，不被人看出来。我希望，这一结构能够作为一个典型，体现在我用作全部结构的基本标准中。也就是说，这样的结构不应该被强加到各种材料之上，而应该从材料的内部生发出来。那个完全闭合的循环对我很有帮助，但任何人如果试图给任意一番事实强加上这样的东西，那么结构可能会成为一种负担。结构不等于千篇一律的饼干模具。某些巴洛克诗人——以及其他——写过一些有形有状的诗句，这样的诗句经过排版，与它的主题——花朵、鸟儿、蝴蝶——颇为相似。我所说的结构，也不是那个意思。一篇文章，应该有一个开始写起的地方和要到达的地方，而且在到达这个地方之后，能够有所驻留。所构思的东西，如果成为一个无可争辩的结构，你便做到了这一点。开始、中间、结尾。亚里士多

德，第一页。

.

20世纪60年代至70年代，我都要在用打字机誊抄完笔记本上的全部笔记，并转写完微型录音磁带上的全部内容后，才能形成上述每一种结构。我用过一台安德鲁5型打字机，它曾经是最先进的办公用打字机；但到了20世纪70年代，它已经落后于国际商业机器公司（IBM）生产的电打字机。至于盒式录音磁带，我用过一台三洋牌TRC5200型内存分段机，这种机器用脚踏板驱动，跟缝纫机或者脚踏风琴很相像。打印笔记的过程有可能持续数个星期，但这样做能把所有材料放到一个可以读取的地方，而且让原材料以浓缩的形式，在脑子里过了一遍。

上一段笔记与下一段笔记之间很少有共性。笔记从一个话题换到另一个话题，只在某些地方具有顺序叙述性。因此，我得时常卷动滚筒，在每一条笔记的后边留出空格，以便给剪刀留下位置；剪刀可是我的高级技术里面不可或缺的一样东西。把打印好的笔记读一遍，再读一遍，再构思出结构，并在空白处加以编号，再将全部笔记复印一份之后，我就对着复印件操起剪刀，将每一页纸都裁剪成大小不同的纸条。例如，如果某个结构有三十个部分，那么裁剪完毕，就会有三十堆小纸条。再将这些小纸条装入三十个牛皮纸文件夹。写作的过程中，我会一个接一个地倒出纸条堆；我把它们像台阶一样排列在一张卡片桌上，一边参照它们的内容，一边操作安德鲁打字机。这个过程说起来也许有些机械，它的效果却绝对相反。如果我面前摆的纸条来自七号牛皮纸文件夹，那么你绝对看不到来自另外二十九个文件夹的小纸条。组织工作的每个方面都对我具有支持作用。这样的写作过程，几乎排除了全部干扰，而且集中呈现的是我在一天，或者一周之中必须应对的那一堆素材。是的，这会把自己逼到死角，但在此过程中，我也充分享有写作的自由。



尽管显得有些繁琐，但在1984年前，我的写作工具主要就是剪刀、纸条、牛皮纸文件夹、8厘米×12厘米的卡片和那台安德鲁5型打字机。那一年，我写过怀俄明州一位中学教师，她自1905年开始记日记，我不时要从中做些摘抄。那篇文章写到最后几稿时，我不辞辛劳，从她的日记里不停地打印、再打印——这是另一种顶着疲乏的刺激。普林斯顿大学有两位朋友——一是英文教授威尔·霍华兹，二是他刚拿到学位的博士生理查德·普莱斯顿——一连数月广播福音，大谈自己那台作用神奇的计算机——计算机在当时，的确算是稀罕东西。通过普莱斯顿，我联系上了普林斯顿大学信息技术办公室的霍华德·J. 斯特劳斯。霍华德曾经在位于休斯敦的美国航空和航天局参与过阿波罗项目，此刻却在普林斯顿大学指导起了数学盲。数十年来，我把计算机用到教学、研究和写作上，他的贡献如此重大，正如我曾经写过的，他如果离开普林斯顿，我可能要卷起行李跟他走，哪怕他要去的的地方是澳大利亚。1984年，我第一次见到他时，他问我的第一个问题是：“你是做什么的？”

他听我描述着整个过程，上至装在口袋里的笔记本，下至编有号码的小纸条。然后，他向我提到一个叫做Kedit（可读作“凯迪特”）的文本编辑器，并引述了它在文本整理方面的超强功能。由曼斯菲尔德软件集团出品的Kedit，成了这么多年来，我唯一使用的文本编辑器。我从未使用过文字处理器。Kedit不会编页码，没有斜体，不会认同拼写，也不会有什么页眉页脚、所见即所得 [\[6\]](#)、分类词典、综合词典、脚注、梵文字体等。不过，霍华德模仿我二十多年来所坚持的全部写作套路，编写了几段程序，令其跟Kedit一起运行。

他写过的程序有“结构图”（Structur），有“阿尔法”（Alpha）。他写过很多微型的宏指令。结构图一词缺字母e，是因为在使用Kedit制作目录的时代，八个字母是用于命名的最多字符数。就这样，这些东西以

各种形式沿用了下来，但时间来到1984年，它们的未来停滞了。死于2005年的霍华德，无论观点，还是收入，都正好与比尔·盖茨互为对立。霍华德觉得，计算机应该适应于个人，而不是颠而倒之。一个尺码一个人。他为我编写的程序，如同一件参照我的要求来做的陶器，因此对任何可以称为编辑的人而言，都是一种具有吸引力的工具。

“结构图”炸翻了我所做的笔记。每一段笔记根据编码，被赋予一个或多个目的地（含废纸篓），“结构图”就对这些编码进行阅读。有多少段笔记，它就会生成多少个Kedit文件，并加以命名。当然，它不会改动原有的阵型。在我使用过的第一台IBM电脑上，“结构图”程序大约要花上四分钟的时间，才能对五万个单词进行筛选和分离。这台电脑花了我五千美元。我称之为价值五千美元的剪刀。

就这样，在写作一篇文章的过程中，我从头至尾，依次从一个Kedit文档换到另一个Kedit文档。那些文档由“结构图”程序生成，其中一部分会相当冗长。这样一来，每个文档都需要进行二次整理，有时候如果分出来的部分过于庞大，甚至需要进一步加以整理。进入这样的阶段，“结构图”程序本可能对提高生产力带来反作用。比如，它会让命名文档的数量成倍增加，造成目录拥挤，让作家重新躺回到餐桌上，甚至让他钻到桌子底下。于是，霍华德又编写了“阿尔法”程序。“阿尔法”内聚它所要加工的笔记。它不会生成新文件。它首先阅读代码，然后从内部对这个文档进行扰动，并以片段形式对文档进行组织，而这些片段的顺序，正是按照其对写作的贡献而设定。

“阿尔法”成了我连同Kedit一起运行的主干性和驮马性程序。它像一个嵌套式用具，一次次被用来对原本高度聚集、数量巨大的笔记进行加工处理。它一开始做的事情，就是进行归类整理；然后，随着我的一点点推进，它对各个章节，甚至比章节还小的材料进行整理；它对单个段

落也进行铺排的情形并不少见。它会完全自主地向多篇文章提供材料。此时，当我运行这个程序时，整个动作瞬间完成，出生于1931年的我，觉得这一点非常惊心动魄。这个程序跟电灯开关有些相似。我一点点击“运行阿尔法”，一瞬间就弹出一个界面，比如，显示着下列文字的界面：

阿尔法已完成14个代码，已处理1301个段落片段。已读7246行文字，已写7914行与被整理文档相关的文字。

一行有11.7个单词。

Kedit的“全部”命令也大有裨益。在某篇文章里，我用过的任何单词或者词组，它都能帮我进行全部查找，并让我知道，两次使用之间相隔有多少行。这个命令有点像鼓风机。它会不讲情面地跟踪那些心血来潮时写下的词语，如“磨刀石”“中枢”“先发制人”“图标”“形象的”“问题”“极好的”“气质”“按说”“拉一把”“如病毒般扩散”“移动至下一层次”等。它向我展示，“但是”被使用多少次，就成了滥用的“但是”。不过，它的主要目标，还是那一大批完全可被接受——但在一篇文章中出现的次数，不能超过一次——的词语。从数字角度来说，“一大批”便是其中之一，此外还有“删除”“围绕”“起鸡皮疙瘩”“分离”“失效的”“融合”“改善”“澄清”等几千个词语。对于所有出现过不止一次的用词，“全部”命令能够将它们全部删除。

与视窗系统（Windows）相适应的Kedit出现后，霍华德把整个程序重写了一遍，而这样的任务可不是短时间内能完成的。2007年，也就是他去世两年之后，我的收件箱出现了一封长长的电子邮件，收件人是“Windows版本的Kedit公告列表”下的全部人员，邮件主题是“关于Kedit的消息”。以下是其中一段：

1996年，Kedit与Windows1.5相适应的版本发布，此为最后一次重大发布。我们目前不再积极致力于发布该程序重大的“全新特征”。数年间，其销售已日渐下滑，令其逐渐退市合情合理。

署名是“康涅狄格州斯托斯市曼斯菲尔德软件集团”。

至此，我才开始真正认识到，我外展的这只手臂，具有很强的拉伸力，尺寸也不短小。同一天，我写了回信，说自己在二十三年中，用它处理过五十多万个单词，因此向公司询问，我还能继续使用Kedit多久。来来回回的沟通传递了诸多有用信息。以下为结论性陈词：

今后，如果你在使用Kedit或者宏指令时遇到任何问题，请务必告诉我。只要我还是公司唯一的留守者，我一定会亲自关注你的问题。

署名是“凯文·吉尔内”。

一次，我驾车前往波士顿的途中，在康涅狄格大学所在的斯托斯市停下车，与他见了一面，并让他看了霍华德·斯特劳斯写出来的东西。来到篮球之都，我在校园附近一栋收拾得十分整齐的红色小房子里，见到了吉尔内和他的妻子莎拉。这栋小房子，曾经住过康涅狄格大学篮球队的一位教练。在我看来，他们二人又年轻，又修长，肯定也会打篮球。对此，我尤其把握十足。因为他穿的是跑鞋和一件印有“大都会博物馆”字样的T恤衫。他的表情和举止，无不充满机警；一头短发，灰白相间；眼神清澈，不带半点狡诈——这个家伙信得过、有魅力。

一会儿之后，莎拉出门赴约，剩下我们俩围着餐桌而坐，面前打开的笔记本电脑，活像两只水煮蛤蚌。得知他购买第一台个人电脑的时间比我早两年，我不禁敬意顿生。我茫然地凝视着这两台迥然相异的电子

产品，它们都曾让我们赶往销售点——我纯粹出于一无所知，吉尔内是为了摆脱大型计算机的束缚。

我从他那里得知，他成长的地方先后在纽黑文和麦迪逊一带；他在康涅狄格大学读的是数学专业，但他对计算机科学的兴趣更为浓厚。在个人电脑尚未问世的年代，人们只能在学校的大型计算机上打发时间——一个算得上是云计算的祖先的系统。学生人手一个里面全为大写字母的电脑终端，学校每个月支付一百五十美元的费用。若学校需要某个终端使用小写字母，费用为再加三十美元。当时的很多人都认为，电脑过于昂贵，不应该用于文字处理。

1976年，康涅狄格大学一位药科专业学生，首次运用大型计算机写出毕业论文；此时，吉尔内已经毕业一年，正任职于该校的计算机中心（并在此遇见来自马里兰州，且同为计算机程序员的美利坚大学校友莎拉）。他仍然没有属于自己的个人电脑，也买不起任何一件价值五千美元的成对物品。1977年开始，苹果二代机已经上市销售，但勾不起他的兴趣。“更像是一件玩具”——显示宽度只有四十字符。IBM个人电脑的显示宽度是八十字符。在父亲的帮助下，他买了一台。1982年时的五千元，差不多相当于写作本书时的一万三千美元。

使用大型机的每一个人，无论本科生还是程序员，都在使用多种文本编辑器的多个改进版本，其中最让人熟知的是Xedit。该程序由IBM公司的泽维尔·德·兰贝特利编写，于1980年上市发售。凯文·吉尔内对Xedit兴趣浓厚，自掏腰包购买了四十本手册，分发给自己的学生和教职员。接着，IBM推出新款个人电脑，他自己购买了一台。他的想法是用个人电脑的编辑器，去实现大型机的功能。“Xedit的编写语言有所不同，只能在大型机上发挥作用，”他告诉我，“Xedit使用的是大型机汇编语言，跟机器语言颇为相似。”大型机程序员所需要的，是一种能在家

里的个人电脑上使用的文本编辑器。随着公司给自己的员工购买个人电脑，比如，保险公司程序员晚上回到家里使用个人电脑，上述需求日渐增加。于是，28岁的吉尔内为了实现这一目的，克隆了Xedit。同时，他还说道：“你可以额外做一些在大型机上无法做到的美妙事情。大型机无法做到滚屏，也无法自动换行。”

1982年下半年，他花四个月时间，写出了Kedit的初始版本。这个程序像一只刚出生的小熊崽，长度是最终版本的十分之一。“编辑器分两种，”吉尔内继续说道，“一种把事物当作字符，Kedit则把事物当成一连串的线条。Kedit在某种意义上，显得更原始，像打孔机。每一根线条都像一张卡片。”他说自己刚开始的时候，“所做的东西来源于Xedit，以及其他人的建议”。他顿了一下又说道：“我宁愿把Kedit做成一个好的文本编辑器，而非一个糟糕的文本处理器。”他让我千万别对他产生这样的印象，以为很多东西的发明他都占有份额。“我的作用，不过是以一种有益的方式，把多个想法打成一个包。对于我的克隆行为，IBM似乎并没有不高兴。并没有证据表明，他们持反对态度。”

IBM诚然没有，而时隔不久，也就是1983年，史蒂夫·乔布斯的反对态度却很激烈。乔布斯的用词是，比尔·盖茨窃取了苹果的鼠标驱动图形用户界面。据安迪·赫茨菲尔德这位在场的苹果公司系统设计师描述，乔布斯在一次面对面的场合，对着盖茨嚷嚷：

“你是在抄袭我们！我对你寄予信任，你却偷到了我们的头上！”但比尔·盖茨只是冷冷地站着，先是直视着史蒂夫的眼睛，然后才以他那尖利的声音说道：“咳，史蒂夫，我觉得看待这件事情，可以多面一点。我觉得，这有点像我们两个人共有一个富人邻居，名字叫作施乐，我去他家破窗而入，想偷他的电视机，却发现电视机早被你搬走了。”

一如乔布斯、盖茨，以及数码世界的其他主流人物，凯文·吉尔内还不到30岁，便开始在广告费并不昂贵的计算机杂志上，为Kedit打起了广告。订单纷至沓来。“曼斯菲尔德软件集团”的总部，就设在他的公寓里。他前往校园书店，买回三卷绑扎带，复印好使用指南，算是Kedit的初版使用手册，连同一张张光盘，寄给了自己的客户。1984年3月，在波士顿举行的一次会议上，凯文和莎拉遇到了霍华德·斯特劳斯。向他展示过Kedit后，两人很快便吃了一惊。霍华德提出了激烈的批评，比如，思维仍旧局限在大型机领域的他说道：“竟然没有前缀区！”已为IBM程序员所熟悉的前缀符号，处于每一行的开始位置，由五个等号（=====）组成。从技术原理来说，在大型机的终端上编辑命令时，这些前缀符很有用处。不过，凯文和莎拉跟霍华德谈到了更多事情，霍华德又提出了一些有用的建议。大约一个月后，斯特劳斯给吉尔内打来电话，进行了更多交流，结果是普林斯顿大学买下了Kedit的第一份站点许可证。

那时，曼斯菲尔德软件集团的花名册上只有一个名字，而且那个名字代表的还是一个全职企业家。次年，公司搬进办公室，办公室位于一家酒类商店的楼上，算是进了康涅狄格大学的内部。从20世纪80年代末至90年代初，一共十余年间，公司蓬勃发展，员工数量增至十二个人。1987年，威斯康星州奥什科什市的摩根制造有限公司，一位名叫芭芭拉·特勒加诺的人寄来信件，说她在收到装有Kedit光盘和使用手册的邮件后，将“盒子、包装材料和绑扎带扔进了门外的垃圾箱”，因为“大蒜味过于刺鼻”。曼斯菲尔德扩招的员工喜欢蒜味三明治，光盘随之带味儿。

20世纪80年代，Kedit在普林斯顿大学研发出一款被称为Kedit/Semitic的版本。其光标在右端弹出，像希伯来文和阿拉伯文那样

往左书写。我问凯文·吉尔内，在全国和全世界，Kedit目前各拥有多少用户。他的答复近乎于“比原来少”，可他说自己每个星期还是会收到十来封寻求支持的电子邮件。

“写信的人主要是程序员吗？有没有我这样的电子盲用户？”

“有的。”

在普林斯顿大学，Kedit并没有能够大肆流行。我原来认识几个Kedit用户——一位是自然史学家，另一位是个“杰斐逊学者”。意识到正在使用同一款软件后，我们会心有灵犀地点头招呼。时至今日，大学校园里的Kedit用户数量差不多只有个位数。不久前，我向普林斯顿大学的信息技术员杰伊·巴恩斯了解，他有没有感觉到，我被夹在了数码时间的裂缝里。“是的，没错，”他回答道，“不过，你找到了它，而且它也管用，你并没有出于时髦考虑而换掉它。”或者，正如特雷西·吉德尔于1981年在《新机器的灵魂》一书中所说：“管用的软件就是珍宝。用户不会随便把它扔掉。”

自称处于“半退休”状态的凯文·吉尔内希望，别再“看见一摞摞订单纷至沓来”，并让我记清一点，Kedit“完全是它那个时代的东西”，今天已经不是它的时代。我觉得，自己就是个活证据。

霍华德·斯特劳斯编写、扩展并更新了这些程序，每当我向他表示谢意时，他总是这样说：“哦，别客气，没什么，小事一桩。”

教授写作课程的这么多年里，我都用粉笔在黑板上描画出文章结构。20世纪90年代末期，我从自行车上摔下，旋转肌群大面积受伤，接受了一次手术，经历了几个月的理疗，因此不得不放弃粉笔，采用替代性技术。我那时已经68岁。很快，我用醋酸胶片和投影仪把东西做了出



来。一如既往，霍华德·斯特劳斯再一次给我提供了莫大的帮助。

他运用演示文稿软件（PPT），把我购买电脑之前，为写作每一篇文章所画的结构图进行了现代化处理。2005年，在生命的最后几个月里，他还在把我绘制的粗陋图画，转换成结构演示文档；有些结构十分复杂，需要使用各种颜色加以辅助。我班上的学生常常说：“哇，这些演示文档做得太漂亮了。你是怎么做到的？”我给他们的答语，如今仍然在用：“哦，没什么，小事一桩，是霍华德·斯特劳斯的功劳。”

在课堂上展示“被环绕的河流”这部分的结构示意图时，我多多少少会背诵这样几句话：“这是个旅行故事，采用了一种时间顺序结构，叙述了一次穿越了时间与空间的旅行过程，结构各有不同，但对一个旅行故事来说，与受制于时间顺序的结构相比，别的结构会显得用处不大，而且令人迷惑。”等等等等，每一年，我都要把这几句话当成公理一样反复强调：旅行故事的书写，需要用到时间顺序结构。那是在2002年之前，我从佐治亚州的一个公交站出发，到过佐治亚州某地的一个产品配送点，到过南卡罗来纳州的一个油罐内部清洗点，到过北卡罗来纳州的一个危险品加工厂，再坐着二十米长的化学品油罐车横跨美国，到过华盛顿州，油罐车的主人和驾驶者，是一个名叫多恩·爱因斯沃斯的家伙。

想想吧。当故事还只是一堆乱麻般的笔记时，作者看到的会是什么东西。该故事起于美国东海岸，止于西海岸。这样的事儿，其他作家干过吗？这样的事儿，其他作家没干过吗？就连在讨论《旧世界年刊》

（*Annals of the Former World*）一书里的北美地形学话题时，我也干过类似的事情。梅里韦瑟·刘易斯、乔治·R. 斯图尔特、约翰·斯坦贝克、伯纳德·德沃托、华莱士·斯泰格勒，以及威廉·李斯特·希特-穆恩等人早已成为过去，没必要为弄清某个常理，而去过多记住他们。举个例子，

假定一篇西向旅行的文章从萨凡纳这个地方写起，你能经过比罗西，而不在文章里来点咖啡因吗？巴尔的摩呢——你通过坎伯兰山口的时候，有谁会在乎你吗？纽约呢？哈肯萨克河。如果你的起始地是波士顿，请掉个头。就结构而言，我就掉了个头——可以说是又一次逆偏见而行。在讲述这个故事的过程中，以时间顺序来写不仅别扭，而且是一种负担。

我和爱因斯沃斯互通信件五年之后，终于在佐治亚州的班克赫德见面，并共同踏上了旅程。我来到塔科马，跨下他驾驶的卡车时，已经和他一起旅行了五千多千米。

如果在文章一开始，就以过去时态提及，那么五千多千米这一点，就有可能为一个主题性结构打开一条通道。引子应该落在西部的某一段路上。读者会看到这段旅程的跨度，以及大致日程。主题性细节可以合并至不同目录，以独立成篇的方式，在地图上贯穿起一个个卡车停靠点、加油站、驾驶员群体、爱因斯沃斯的兴趣癖好，以及其他话题。从何处开始呢？

怀俄明州有一片一万平方千米的地方，被称作大分水岭盆地。这个形成美洲大陆分水岭的地方，像一段旧绳形成的分岔，圈套着一大片地方，使这里的水既不流向大西洋，也不流向太平洋。我们坐着化学品油罐车，从这个地方的中部径直驶过。我因此觉得，这个地方格外有趣，可以作为起点。

大分水岭盆地



引子将会具有时间顺序性质（一路往西），主题随机聚集后，文章的最后一部分将从第一部分中止的地方开始，并一路走完剩下的里程，最终抵达目的地。这样一来，文章开始处和结尾处的两条叙事线路，将把一众主题紧密维系在一起。

想法不错，但我擦掉了大分水岭盆地。这里过于靠近东部。从爱达荷州、俄勒冈州等地开始，有太多素材，最好将这些素材纳入主题分组。因此，为了讲述这一次从东海岸到西海岸的旅程——在我来到新泽西那家不合格驾驶员门诊部，凭借一份个人声明取得证明材料之后——我把俄勒冈东部的死亡山口和卡贝吉山，以及爱因斯沃斯跟一位比基尼女孩打招呼的场景作为了起点。

从亚特兰大和夏洛特到俄勒冈北波德，爱因斯沃斯开出这么远，才第一次摁响喇叭。在我和他一起走过的这段五千多千米的路程中，他摁了四次喇叭。

七个主题性章节紧随其后，就概念而言，每个章节都跟被我编为“卡车停靠点”的那一部分十分相像。



总体来说，如果有什么主题跟这辆庞然大物般的卡车密不可分，那就是各个卡车停靠点的自然环境及其文字描述。文章中写到的卡车停靠点（并在此着重点出）主要有密苏里州的金德姆市、佐治亚州的班克赫德、肯塔基州的奥克格罗夫，以及怀俄明州的小亚美利加。

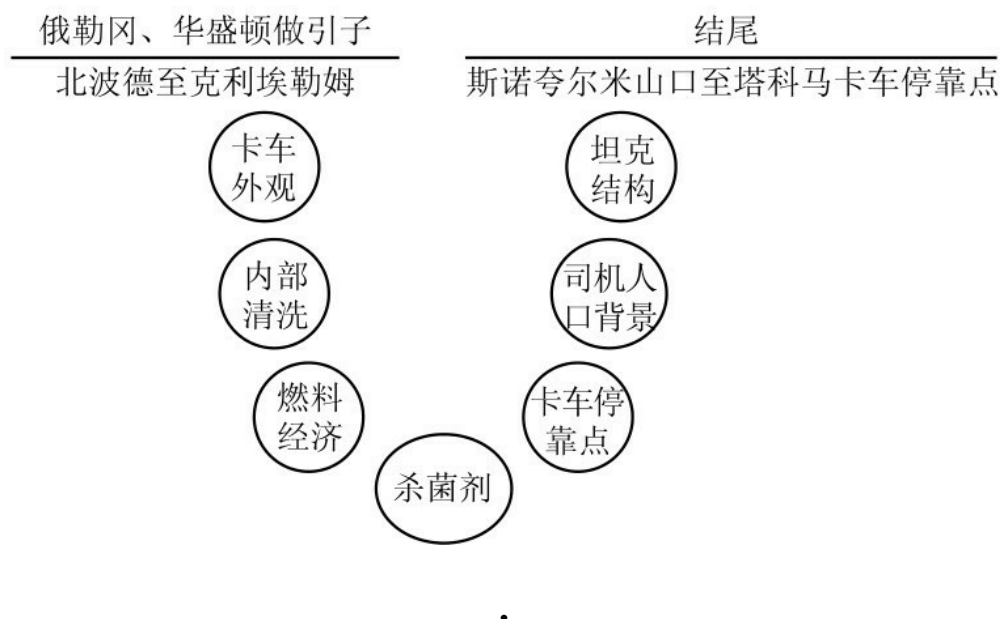
油罐车装的是液态爆炸物。更为谨慎的卡车停靠点已经指定了“安全天堂”——首选停靠位置就算不在下一个县境内，用爱因斯坦沃斯的话来说，至少要“稍微远离别的伙计，他们恐怕都不愿意待在这个东西被点着了的地方”。

.....

通常而言，我觉得可以这么说，卡车司机都是些大块头、招人喜欢、说话轻柔、略显肥胖的家伙。他们装了一肚子的气，有点像热气球。有的司机随卡车带着自行车，不过他们跟不锈钢化学油品

罐车的自有经营者差不多一样普通。

简而言之，这个故事的结构大致如下：



通常，你把自己做的笔记反复看过若干遍，把手里的材料都捋过，到了写引言的时候，发现做出结构框架很困难。你在笔记堆里徜徉，却始终无路可走。模式和套路是什么，你看不出来。你不知道该怎么办。于是，一切都停了下来。不再看笔记。在头脑里搜寻一下如何才能开个好头。然后，就可以提笔书写了。先写个引子。如果整个文章的篇幅不长，你还可以这头插入，那头穿出，不知不觉间就写好了稿子。不过，如果一篇文章非要兼具内容性、复杂性，还要有能产生效果的结构并置，你就应该写一个可以被接受且有效的引子，这样，你才可以拿着引子坐下来，思考往哪里走，打算如何到达那儿。换句话说，一个成功的引子，可以在结构问题上给你带来启迪，并促使你了解这篇文章的全貌——这是对文章的一种概念性的审视，将文章划分为若干部分，且让你可以为各个部分分配材料。找到了引子，谋划好了结构，接下来，你就

可以随心书写了。

关于引子的上述看法，摘自我的研讨班笔记，数年前曾刊载于《华尔街日报》的“单词工艺”专栏。我把专栏文字稍作变动，加进了本文。我要进一步建议，通常应该先写出引子（反复写，反复打磨，直至对其将要发挥的作用感到满意），再去看那一沓原始材料，并按照结构对材料进行归类。

好吧，那么，什么是引子？首先，引子是一个故事最难下笔的部分。你很有可能写出来一个糟糕透顶的引子。有一篇关于经常性失眠的文章，其引子就糟糕到无以复加的地步。这个引子的开头是：“失眠症是大脑对于床垫的胜利。”为什么说这个引子写得很糟糕？如果你想成为一名打闹喜剧演员，也就是说，如果你的目的是为了这个层次的幽默，那么这个引子一点也不坏。如果你想严肃对待这个话题，这样写似乎会在一开始就表明，你对自己的材料没有信心，因此才会通过装酷来加以弥补。

我经常听到从事写作的人这样说，就某种意义而言，写好了引子，就算是完成了文章的一半。毕竟，写一个好的引子，需要花费很多时间，并通过试错才能完成。你几乎可以从任何地方开始写起。你会想到各种可能性。你会选择哪一种可能性？说不选哪一种，倒更简单一点。引子不能将就，不能浮华，不能俗气，也不能高调。好一阵锣鼓喧天，灯光闪烁的洞里却钻出一只老鼠。

盲引——指对于被描述者的名字秘而不宣，一两段文字之后再加以揭示，这样的引子要么略算将就，要么是相当将就。你如果写过盲引，请不必担心。我可以告诉你，我也写过盲引。它们并没有实质性错误，但平淡无奇。随着时间流逝，你应该对这种纵容自己的写法加以限制。

盲引就像一个魔术师，他要从帽子里抓出一只兔子，兔子耳朵却从一开始就露在外面。你要意识到危险——意识到类似做法的错误之处——再开始往前走，并进行尝试。我有种感觉，就我自己的某几篇文章而言，就目前来看，盲引算是最好的选择。但并不是经常如此。

所有引子——不管样式如何——都应该合情合理。后文不说的事情，千万别让引子做出承诺。如果你读到的是一个动作性的引子，它是关于狭窄街巷里发生的汽车追逐，结果呢，整篇文章讲述的，却是私立大学债务结构的财务分析，你就会有一种被骗的感觉。引子跟标题一样，应该是一把手电筒，能照亮整篇文章。引子是一种承诺。它承诺整篇文章会是什么样子。若非如此，就别用这个引子。引子有长有短。我要说的，并不是开头那几个句子。我要说的，是一个完整的开场，为整个故事铺垫场景，并暗示故事的长短。可以写成几个字，或是几百个字，也可以写出两千字来，为一个长度是其五十倍的故事做好场景铺垫。引子写得好，并不在于它会舞蹈，会点炮，或者像火车那样汽笛鸣响，而在于它是对后文的绝对引领。

还有一招也能推动写作，那就是采用手写。备一个便签本，或者类似的物品吧。无论何时，如果你感觉江郎才尽，比如因为词穷而受限，写下前一个词，却想不出后一个词时，请从电脑旁走开，拿上铅笔和便签本，找个地方躺下来，好好地思考一番。无论写到什么阶段，这一招都能创造奇迹，如果你什么也写不出来，这一招尤其管用。或早或晚，你总会想到什么东西。不用起身，你只需翻个身，对着便签本写画一番。只要有词，就请写画下去。然后起身，把你写画的东西誊抄到电脑文档里。

写完了文章才算数，而如何实现这个目标，可以各显神通。在手工书写和电脑打字之间转换，几乎随时能让我往前推进，但并不意味着这

个办法会适合于你。只是有可能。我认识一位编辑，他几乎对所有作者持蔑视态度，仍旧用鹅毛笔进行书写。对于这件事，安妮·泰勒的做法与众不同，就像带着复印机去读她的《也许是圣人》《意外的旅客》《呼吸课》《思家小馆的晚餐》等作品那样独特。“对于写作，我有各种迷信思想，”她告诉《作家协会通报》的记者，“当我写一本书的时候，我会一个星期拿五天来写作，但从不在周末和法定假日写作；我用的是笔尖标号为62的帕克75型自来水笔、黑色墨水和未划横线的白纸；令我恐惧的是，他们不再生产这种笔了；我会从头到尾，规规矩矩把每一稿誊抄一遍，尽管我会把全部初稿录入电脑，因为就我而言，书写过程像是在做一件工艺品。我的感觉是，自己在编织一部小说。”

1987年，温德尔·贝瑞写过一篇文章《我为什么不买电脑》。他这样解释道：“作为一个农夫，我几乎用马匹完成全部活计。作为一个作家，我用铅笔或钢笔跟纸张完成工作……我讨厌一种看法，即认为要是不直接依靠露天煤矿，我就无法完成作家的工作……同理，我认为我在白天完成写作工作、没有费电这件事很重要。”

有一年，在讲授《晨星之子》（*Morning Star*）的过程中，我对伊文·S. 康奈尔（Evan S. Connell）的手法佩服得五体投地；他对某个事物先是略微提及，十五页之后适度强调，再在二十页之后予以补充，以此一步步挑起读者足够的好奇心，让他们渴望阅读整部作品。尤其是对于高尔酋长的描写，他在初次亮相时只说过几句听着入耳的话；第二次写到他时，他说的话便更多，听起来也更为有趣；如此延续，直至几百页篇幅。这是一本非虚构作品，这个人物说的话，都是经过调查研究的。你对于高尔酋长及其英雄智慧的兴趣和好奇，就这样逐渐聚集到一定程度，直至作者要是不再向你提供更多信息，会让你产生不爽的感觉。至此，伊文·S. 康奈尔才渐次展开对这位伟大的亨克帕帕拉科塔人



精细而详尽的描述。

从第一页至描述部分，作者每次提及高尔这个名字之处，我都想在课堂上加以引述。《晨星之子》的索引做得很简单很不中用。于是，我给从未见过面的伊文·S. 康奈尔写了一封信，请他让我省点时间，在他的电脑上帮我搜索每一次提及高尔的文本，因为这项任务肯定花不了他多少工夫。电脑？他写了回信，电脑？他的技术设备不过就是那台便携式奥利维蒂打字机。

那是20世纪末的事情。2011年，我曾经的学生莉莉丝·伍德写信告诉我，她正在写一本跟她的家乡阿拉斯加有关的书，而且已经拿她的电脑和一部打字机较量过——“一部一九七几年产的雷明顿豪装版，线上购买于波特兰一家叫作蓝月亮照相机公司的商铺，”她继续写道，“购物过程非常人性化，并可与店铺老板进行电话交流。在网站上他们会向你提问：‘你已经做好准备，要与一台机器建立长久关系吗？’我真心喜欢的是，这台打字机没有开关键。对，用它来打字的感觉，真是美妙极了。我放着音乐，就算真正开始工作了。我在一张立式餐桌上用它。真的，我必须用力敲击一个个按键。”

.

2003年，我期待着想出个法子，乘上一艘拖船，以便为一个货物运输系列报道写一篇文章。我对这事并不乐观，其中有诸多理由。有公司准备过杀虫喷雾剂来对付新闻记者。一般而言，他们不容易打交道，这么说吧，堪比联邦调查局（FBI）；就算答应下来，他们也会采取预防措施。我被形形色色的公司断然回绝过，也有些公司一开始答应你，其后却变了卦。副董事长说可以，首席执行官听完汇报，又说不可以。

副董事长：可是阿道夫，这个家伙心眼不坏。他既不是席默尔·赫希，也不是厄普顿·辛克莱。

阿道夫：我不管他是谁。他是个记者。不管怎么写，没有哪个记者会给公司带来一丁点好处。

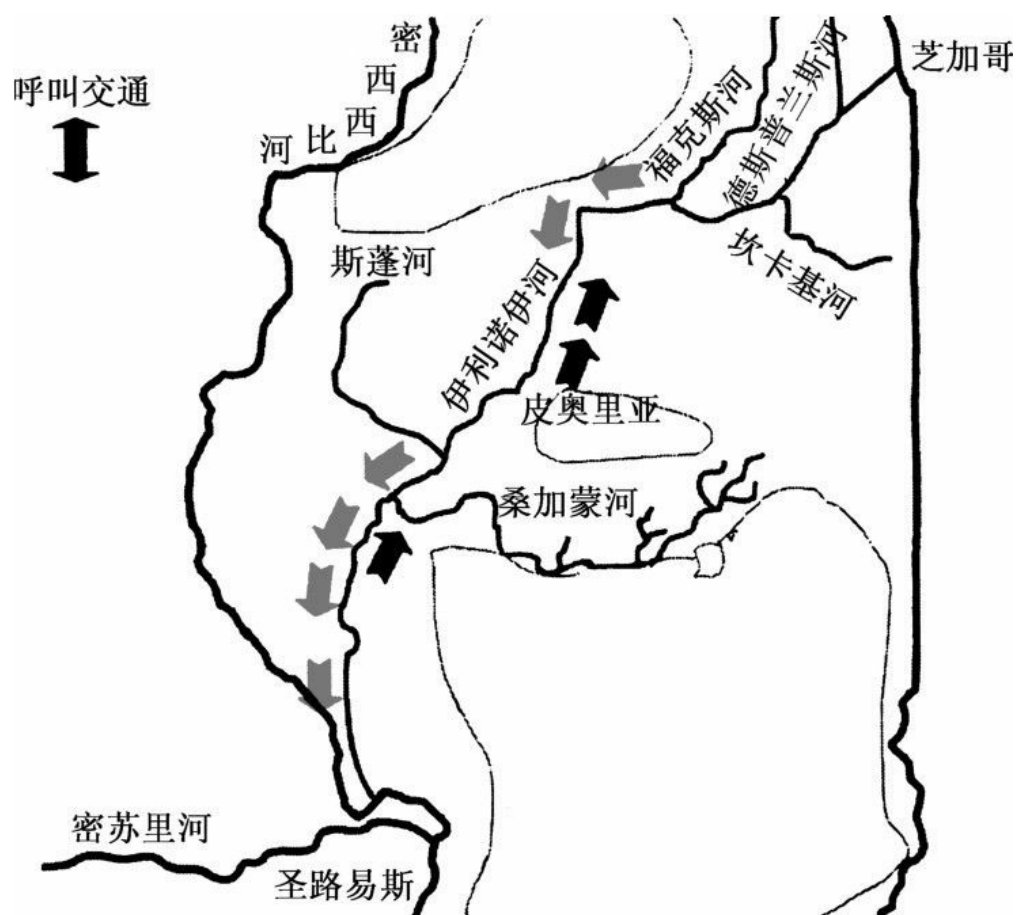
在此种背景下，在写过申请函数天之后，我给位于圣路易斯的梅穆科驳船公司打去电话，希望与多恩·哈夫曼通电话。他问我：“你想哪一天上路？”

我仿佛在与西南航空公司进行沟通。全国各地随时有拖船在跑动。我希望在什么时候和什么地方上船？我飞临圣路易斯，来到格拉夫顿；很快，“比利·乔伊·波林”号拖船派出一艘动力小艇，带我离开了河岸。

河流名叫伊利诺伊河，这是一条连接密西西比河和芝加哥市郊的驳船线路。在伊利诺伊河南段格拉夫顿，“比利·乔伊·波林”号接手密西西比河驶来的十五艘驳船，将它们聚拢在一起，牢牢地连成一个拖驳船队，再沿着伊利诺伊河逆流而上，直至来到河流的狭窄河段，只得将这十五艘驳船交给小型拖船。“比利·乔伊·波林”号带着新聚拢的十五艘驳船，顺流而下。这种无休无止的循环往复，完全不同于阿蒙森的探险游。既看不到开始留下的痕迹，也无法期待尽头的到来。如果有一篇按时间顺序结构、索然无味的旅途游记，那么非此莫属。实际上，采用时间顺序结构会产生误导。事件已经发生，那就够了——无处无事，每处皆有事。而且，这些事件各有主题，这些主题在每一章节的开始处有对应的标题，时间顺序没人关心。

总标题叫作《紧屁股河》（*Tight-Assed River*），共有八个章节，

其中一个章节的标题是“呼叫交通”。



箭头与各个事件的发生地十分吻合，比如位于基卡普河湾的克里夫科尔登陆点。不过，它们在故事里并没有连续出现。

当我告诉自己的朋友安迪·切斯，我已经来到此地时，他说道：“他们开船的样子——简直想不到！他们去的都是水深流急的地方。这样开船真是棒极了。”尽管安迪本人就是一位持照船长，可以驾驶大吨位船只驰骋大海，但他还是羡慕我来到了这样一个地方。这艘拖船全然不像驰骋大海的巨轮。我们这艘船比“泰坦尼克”号略长，是的，但船身轻了许多，重量只有三万吨。不过，这个吨位也足以让我们的慢动作变得笨拙无比、景象壮观、牵筋动

骨。在基卡普河湾的克里夫科尔登陆点那个八十度的拐弯点，操着左满舵和左满侧翼舵搏击激流的汤姆·阿姆斯特朗喊道：“我得在它把我甩到岸上之前，尽全力保持船头朝上。没有一点机动空间。不能以输为赢。不能转得太快。不能停得太快。有时候，我们甚至不是在转弯。我们需要后退。伊利诺伊河就是这样一条紧屁股河。”

.....

列车运行，依靠的是中央控制系统。这儿的人靠的是自我组织，通过甚高频（VHF）相互喊话，做临停和前进的规划，报告各自的船名：“‘比利·乔伊·波林’，南行，前往安德森湖地区。‘比利·乔伊·波林’，南行。”

这就是所谓的“呼叫交通。”

.....

汤姆对着另一位船长喊道：“完成操作前，你最好呼叫他们一下。”换句话说，你在开航之前，需要知道河道是否可用——且有可控的临停点。从圣路易斯到芝加哥，从芝加哥到圣路易斯，仿佛从一张荷叶跳上另一张荷叶。

.....

如果水域够宽，当两艘行进中的拖船相遇时，船长们会跟对方说一句：“会红灯”，或者“会绿灯”。“会红灯”通常意味着双方都右转舵，以避免发生碰撞。两船红灯相遇并会船时，会与彼此的左舷擦肩而过。因此，对向会红灯不同于超越时的会红灯。超越时的会红灯，是从另一艘船的右舷通过。直航船——往往也就是上水方向的船——完全保持原状。要动的船机动行驶。你如果是边干边学这一点，也许早被扔到了皮奥里亚的某条街上。

还有一条准则，我现在依然用粉笔把它写在黑板上：“一千个细节叠加，形成一个印象。”这其实是引用了加里·格兰特（Cary Grant）的说法。其隐含意义是说，单个细节（如果有的话）不足为要，而集中展示的细节绝对重要。

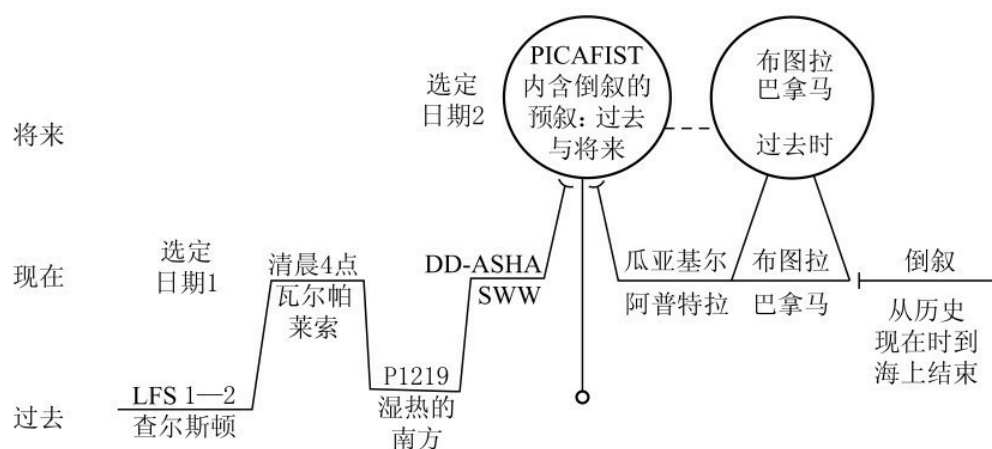
哪些细节拿进来，哪些细节排除掉。从一开始，你的脑子里就要萦绕这样的想法。田野考察阶段，当你潦草地记着笔记时，你所看见的东西，绝对被你排除掉了。写作是一个选择过程，而选择始于最初。我在做笔记的时候，毫无偏见地囊括进了很多东西，数量远多于我后续的使用之需，不过，尽管如此，我做笔记时仍然在做选择。随后，到了写作阶段，选择的面更为窄小。那完全是一种主观情形。令我感兴趣的，我写进去；勾不起我兴趣的，我会排除在外。这种方式可能显得很粗暴，但它是我使用的唯一方式。从宽泛的意义上来说，这里出现的“兴趣”这个词包含细分的吸引力，在此之下，选择过程有助于场景的设定，能够提示所描述的人物或者地方的潜在特点，尤其是，选择的过程中将有描述细节的词语的声音出现。当然，也有可能选择过多的装饰性材料而减少了描述，尽管现实是，根据非虚构写作的定义来看，所有被选择的项目当然都经过了考量。

如果艺术是一种发现的过程，那么你能从加里·格兰特说过的一番话，以及俄尔·布莱克采用的策略中有所发现。布莱克是聘用文斯·伦巴第 <sup>[7]</sup> 的第一位大学橄榄球队教练，在一个军人球队永远打不垮的年代，布莱克执教于美国军事学院。他从电影里（当然，到了现在，这是每个人的做法）收集资料。那时候，电影都是用胶片拍的。拍好后，需要拿到实验室进行处理。西点军校位于哈德孙河上游八十八点五千米处，离之最近的实验室位于布鲁克林。大卫·马拉尼斯在《当荣誉依然重要：文斯·伦巴第的一生》（西蒙与舒斯特公司，1999年，第107页）

一书中讲过这个故事。布莱克委派身为学徒的伦巴第前往布鲁克林，送交军校拍摄的橄榄球胶片，并等着冲印出来。随后，伦巴第每周如此，背负的命令是迅速赶回西点，只能在位于曼哈顿的沃尔多夫-阿斯特里亚大厦有所停顿，以让道格拉斯·麦克阿瑟将军可以观看橄榄球比赛。在与下一个对手交手前的准备工作中，布莱克惯常要收集大量数据，而这些影片只占到其中一小部分。马拉尼斯写道：

布莱克的标志性才能，是完全利用这些数据，清晰而简明地说明某件事情。他所具有的才能，被伦巴第称为“伟大的诀窍”，即他知道针对什么样的防卫，该有什么样的进攻计划，然后“便抛弃无关紧要的东西，全力而行”。细致的准备工作，不会导致令人眼花缭乱的数据和计划，而是相反，会去掉不相干的东西，再对留下的东西加以精简和提炼，直至最后，剩下的东西全部是对抗对手所必需。这一条经验，伦巴第从未忘记……

或许，在为《寻船记》一书谋划结构时，我本来也可以采用一点教练手法。不过，结果也不会有所不同：



一般而言，一个理想的结构应该是简单、直白、不可见的，而这个结构怪异至极 [8]。尽管其状若楔形，但它发挥的作用大体上是不可见

的，只是读者来信纷至沓来：“故事结束后，发生什么事儿了？”“那艘船最终进港了吗？”“那几个逃票者后来如何了？”等等。即使类似问题全都在文本中得到回答，读者也不会因此而更多地关注文本本身。

我想的是兼顾开头和结尾。我想让这个旅行故事发生在东南太平洋瓦尔帕莱索之外的洋面，清晨四点，地点位于舰桥，四周一片漆黑；我也想通过现在时态表达即时性。随着黎明到来，微光会让正在交谈的众人渐渐露出面容。我还想从一开始就表明，我之所以出现在那样一艘船上，是一位不愿透露姓名的朋友到工会大厅碰运气的结果；为此，我需要把自己和一个正在找船的二副一起旅行的经历描述一番。在本次旅程——北向，距离岸边一百六十多千米，正驶向巴拿马湾——的后半段，这艘船搁浅了。海浪汹涌，船颠簸了几下。很快，最顶端的桅杆旗绳上挂出了两只黑球，这是“船只失控”的全球通行标识。本书的终极主题是美国商船的衰落和消亡，因此，我将轮船发动机的坏掉看成写作本书的天赐良机。我希望在故事的结尾处，船只出现轻微裂缝，上方挂着两个黑球，停在水中一动不动。

那是1988年的事情，故事结构完全受控于事件的发生顺序。如果我现在来写这个故事，它仍然会是这个样子。故事的开始和结尾都用倒叙手法。像电影手法一般用现在时态写就的引子，讲述发生在智利水域一段四周漆黑的舰桥上的事；在此之前，是一段采用过去时态的文字，描述我们登上这艘船的大致经过。为描述马达失效后的要点和事件，即无票乘船者在巴尔博亚港被发现、在加勒比海上躲避热带风暴、在纽瓦克港发现船壳出现裂缝、拜访船长位于杰克森威尔的家，以及到多个城市拜访其他船员等，我只好想出各种法子，确定一个未来时间段。

早在六年前，我曾跟随一个由四名瑞士士兵组成的巡逻队，在阿尔卑斯山上四处游荡。我们在一起已经有三个星期，相处得十分融洽。我

们偏离警戒区——绝不是第一次——来到一家名字就叫“餐馆”的餐馆。罗讷河谷正在进行军事训练，迫击炮和大炮参与其中，这家用支架撑起的餐馆位于河谷四百多米之上的地方。士兵们用的是双向电台，电台既用来接收指令、获取信息，也用来向指挥哨发送情报。他们用天线搅动奶酪。他们向指挥哨发送加密信息：“一位奥伯瓦尔德农民看见四辆装甲车离开圣尼古拉斯，正在驶往峡谷地区。”又搅一会儿奶酪，接着报告：“敌军两个摩托化燧发枪连已抵达拉龙地区。约十五辆装甲车遭到破坏。”稍后，继续报告：“西耶尔被投放了一颗小型原子弹。我方设在菲斯普的路障仍然有效。格朗日奥勒的桥梁安然无恙。我方正与敌人交火。”

我放下铅笔，一边回去吃奶酪，一边自言自语：“这就算结尾了。”一如海上那艘马达停工的轮船，这颗小型原子弹是一份结构之礼。给文章画句号并不简单，有用的结尾也很不好写。很好，它们都出现得适时适地。

那艘拖船搁浅后，内河引航员梅尔·亚当斯对我说道：“你如果要把这些事儿写下来，我的名字要写成汤姆·阿姆斯特朗。”

通常在开始提笔之前，我就知道自己要在什么地方画句号。威廉·肖恩曾经告诉我，我写的文章多少有些不同寻常，因为它们看似有三到四个结尾。确实，这样的结果源自对于结构的执念。不管怎样，这也许形成了一种经验，为让结果令我满意，我时常需要冥思苦想。回望上游吧。如果你按照计划写到了结尾阶段，而这个结尾似乎并不奏效，请把前一页，再前一页看一遍。你可能会发现，最好的结尾已经摆在了什么地方；你觉得该写结尾的时候，结尾其实已经写过了。

有人经常问我，我怎么知道自己已经写完了——不是写到结尾时才



明白这一点，而是在写稿的过程中，在回顾的过程中，在用一个词语代替另一个词语的过程中，我怎么知道自己已经无事可干？我什么时候写完的？我就是知道而已。幸亏如此。我知道的是，自己再不会写得更好；换个人也许会写得更好，但我只能做到这样；于是，我就说写完了。

## 注解

[1] 莫特·萨尔（Mort Sahl, 1927— ），美国著名演员，其作品有《别兴风作浪》《诸行无常》《真实的兰尼·布鲁斯》等。

[2] 莫里斯·郁特里罗（Maurice Utrillo, 1883—1955），法国著名风景画家。

[3] 欧仁·布丹（Eugene Boudin, 1824—1898），法国画家，被称为“印象派之父”，是莫奈的启蒙老师。

[4] 皮耶尔·奥古斯都·雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir, 1841—1919），法国印象派画家、雕刻家。

[5] 汉·凡·米格伦（Han van Meegeren, 1889—1947），荷兰人，伪画制造者，其伪造的荷兰著名画家维米尔的画作能以假乱真。

[6] 计算机术语，指在计算机屏幕上看见的与打印内容丝毫不差。

[7] 文斯·伦巴第（Vince Lombardi, 1913—1970），被认为是美国历史上最伟大的橄榄球教练。在他逝世后，超级碗冠军奖杯以他的名字命名。

[8] 以上结构示意图中，“PICAFIST”是“Pilots, Canal, Fishing, Stowaways”（飞行员、运河、钓鱼、逃票者）的缩写，“DD-ASHA”是“Darwin Deeptrench+Ashore-Hazards of South American”（达尔文深沟+海岸-南美洲的危险）的缩写，“SWW”是“Swells and World Weather”（海浪和世界天气）的缩写。

---

# 编辑及出版人

## Editors&Publisher

---

1987年，罗伯特·戈特列布（Robert Gottlieb）取代威廉·肖恩，担任《纽约客》的编辑。如果标新立异是这份工作的标准，那么鲍勃 [\[1\]](#) 倒是非常够格。一度，他在办公室放了一台烤面包机，每个小时，每逢整点，这台机器准会突然弹出两片塑料面包片。在我和他历时最长的一次交谈中，烤面包机弹出过三次面包片。日头已经不早，我错过了同样趟数的火车。鲍勃是个懂得倾听的人，但这次对话从根本上说是一场独角戏，事关他在“拯救《纽约客》”中的角色。他可不是塑料面包片。他对于稿件的反应既敏捷又明确，对出自自己之手的出版物了若指掌，其机智胜过大多数作者，自然也包括我。他编了三十年的书，先后在西蒙与舒斯特出版公司和阿尔弗雷德·A. 克诺夫出版公司担任总编辑。他在《纽约客》任职期间，我曾经提交过一篇文章，差不多有八万字。第二天一早，他给我打来电话，希望与我讨论一下这篇文章，把我弄得哑口无言。就我而言，读完八万个单词，需要两个星期。两个月也有可能。当戈特列布告诉我，他已经读完手稿时，我对他的话没有半点相信；可接着，他分析了两个篇幅较长的章节，以及这两个章节在整个文章结构中的作用；他同时告诉我，都有哪些科学描写，让他读得明白和读不明白；他还列表说明，我只需要做出怎样的修改，便能为文章增色。

他对《寻船记》一文的反应同样迅捷；不过自我交稿那天起，他就受到一样东西的羁绊，直至九个月后，《寻船记》方才得见天日。此

前，我乘坐一艘名为“斯泰拉·莱克斯”的商船，跑了一趟迈阿密、卡塔赫纳、巴尔博亚、布韦那文图拉、瓜亚基尔、卡亚俄和瓦尔帕莱索，并为此写了一篇六万多字的文章，戈特列布照单全收，只有一个词除外。这个词出自一位名叫约翰·谢泼德的海员之口，他说了这样一番话：“真是苦日子。就是苦日子。上岸，花钱，被赶。有钱，友情在，没钱，友情散。有钱，水手就是香饽饽，没钱了，大家就说：‘操你妈，换艘船吧。’”

在《纽约客》的回避用词家族里，“操你妈”尚未诞生。在那个时候，“操”这个词已经初见生机，但并不多见。20世纪50年代，约翰·契弗同意从一篇小说中删去这个词。这已经成为一种广受尊崇的习惯。在20世纪80年代，爱丽丝·门罗也遵循这一习惯；之后这一习惯继续受到尊崇。当时，威廉·肖恩担任《纽约客》的编辑，通过一句不温不火的“我们不用”，将他自己等同于若干人等。肖恩要是觉得能用委婉词加以代替，肯定会让你这样做。

20世纪60年代，加尔文·特里林在写一篇幽默小说的时候，给一家孕装店想出了“尼玛”这个店名。

“哦，不行，我们不用。”

特里林在公开场合及作品中回忆道，他提醒肖恩先生，“尼玛”“本身就是一个委婉词”。

“是的，不过，我们不用。”

漫画家李·洛伦兹在《纽约客》担任过二十年美术编辑，他也认为该杂志“多少有些过分谨小慎微了”。在为向乔治·布兹，以及布兹笔下那群家养猫和斜眼狗致敬而编撰的选集中，洛伦兹写道：“在社会动荡

的六十年代，尽管其他出版物已经十分欣喜地替换了脏词‘s\*\*t（狗屎）’和‘f\*\*k（操）’中的星星符号，但这本杂志仍然坚守传统，避免使用‘街头语言’。最为重要的是，这种态度似乎由肖恩的勉强，演变成了‘潮流’。”

如果你想见识十个互不相同的威廉·肖恩，可以读一读李·洛伦兹、莉莉安·罗斯、阿兰·肖恩、詹姆斯·瑟伯、罗杰·安杰尔、韦德·梅塔、雷纳塔·阿德勒、布伦丹·吉尔、加里森·凯乐等人的文章，以及你手里的这本书。当“尼玛”一词试图混进刊物页面时，我认为最让肖恩担心的，并不是潮流这件事儿。一个人就敢代表“我们”的肖恩先生，对烟草广告一律不接，有时也将紧身内裤广告拒之门外；他早做好了准备，等着看特里林的“尼玛”一文投向别的刊物；据说，他还曾拒绝过菲利普·罗斯的《再见，哥伦布》一文，也希望这篇作品能出现在别的刊物上，因为其中某个角色提到了子宫帽。

莎拉·利平科特在20世纪70年代写过一篇短篇作品，其中变相提到过“非用即失”，也就是当时的壮阳药希爱力的广告词。她骑着自行车，朝纽约市的一位公交车司机大声叫嚷道：“非进即退！”就这句话，让肖恩的脸红了。在他的杂志上，完全不能用这个。“为什么？”莎拉·利平科特问道。实际上，她也不知道，自己大声嚷过的这句话从何而来。肖恩对她的问题避而不答。她又问了一遍。肖恩满脸通红，还是不告诉她。

不过，在早已远去的同一时代，肖恩接受了特里林一篇文章中的“猛搞”<sup>[2]</sup> 一词；该文写的是佐治亚州州长莱斯特·马德科斯，他公开宣称“联邦政府可以拿着教育经费‘猛搞’一通”。肖恩起初认为，这样的生猛用词不能够出现在《纽约客》上。特里林想过，如果肖恩不做让

步，他就离开这本杂志。“他跟我说的是……其他记者可以让这样的词进入他们的耳朵，但我不能，我不知道自己能不能做到。最后他说，他会考虑一个晚上。”

次日早上，肖恩给作家打去电话，以他特有的永远不变的、一本正经的态度，十分轻声地说道：“喂，是特里林先生吗？你好。这个时候方便说话吗？”

保留“猛搞”一词。

这有点像15世纪的水手，在海面上发现漂浮的植物碎屑，而前方一百多千米处，就是不曾意料到的一片大陆。总有一天，委婉语会被《纽约客》弃之不用。总有一天，是的。不过，不是1974年，也就是“猛搞”一词出现六年之后。我那时接触到了夸特马的人工授精行业，并将其比作纯种马的色情业。试着想想吧，肖恩先生读到有关此事的文稿时，脸会红成什么样子。另外，你别指望在肖恩版的《纽约客》过刊档案里找到这篇文章了：

新墨西哥州罗斯维尔市好运来畜牧场，养着一匹供种专用马“有种快上”；看得出来，它过的是悠闲日子。它的专用牧场，围着一道坚固的白色栅栏。在专供它啃食的草场边上，有它的专用圈舍，上面用鎏金刻着它的名号。不过，发挥作用的时刻终于来临，它被带到了兽医所；一群撩情的公马，已经让一群母马做好了准备。操控员手执缰绳，左手牵着母马，右手牵着公马。撩情公马接近母马时，不会受到任何约束。它用头轻抵母马。它擦碰母马。它低沉地吼出发情声。它心脏狂跳。它血脉偾张。母马跟着血脉偾张。它吐着鼻息，准备提胯上爬。它被大力拉下，转身。它被牵进了另一个畜栏。母马开始排卵，已经准备就绪。这份工作撩情公马

干不了太久。几个月之内，它们一次次遭受心理打击。现在，被成功撩情的母马达到十四匹之多，“有种快上”被带到了现场。在草地上，它一次留情的机会也没有；来到兽医所，却要为十四匹母马留情。一匹母马被牵到它跟前，它没有任何准备就爬了上去。兽医就在边上站着。就在它即将插入的最后一刻，兽医引导着“有种快上”，让它插入一只人工阴道。那是一根粗笨的橡胶管子，里边衬着塑料，长约半米，附带一个衣箱提手。管子的外壁有两个阀门，一个用于压缩空气，另一个负责把水加热到167华氏度。热水混着空气，翻卷着水泡，让“有种快上”产生一种被百般承应的感觉。“它并不知道自己在做什么，”兽医解释道，“它以为自己在与母马交配。”

人工阴道里的一只瓶子，接满了精液，立马被放进一台分光仪。数出五千万个精子，注射进一匹被撩情就绪的母马身体里。再数出五千万个，注射进另一匹被撩情就绪的母马体内。一次射精，足以为整个母马群留情。“有种快上”被牵回自己的专用牧场，身后留下的，是它那破碎的隐喻：有种快上，专用种马。

不用说，也不是1975年。这一年，我来到缅因州北部林区，乘坐一艘树皮独木舟，划行了二百五十千米；除了其他人，同行者还有亨利·维伦科特，是他仅用一把砍斧、一把尖钻、一把钝刀和一把板斧，将树皮和云杉以及其他常绿植物的树根一劈两半，然后紧紧地缝在一起，造出了一艘独木舟。事实证明，无论在密林里，还是在水面上，他都是个十分任性的人，一如对他自己那爿商店那般长于算计且深思熟虑。这一趟旅途，全由他在操持，他仿佛成了一艘古船的所有者和操舵者。旅程的最后十千米，是东南—西北向穿过可可蒙哥墨客湖；这座湖泊有三千米宽，我们驶出西斯河进入湖面时，遇上了强劲的头头风，下沉气流卷起阵阵狂浪，水雾有如一道道白烟升腾而起。维伦科特指示我们，不要

把这种令人生畏的环境当一回事儿，我们要穿过这道湖泊。我们划着船驶了过去。往西北方向走出不到一百米，我们那艘船舷过低的独木舟已经装满了水；沃伦·埃尔默替维伦科特担任桨手，他对维伦科特的判断心存怀疑。沃伦·埃尔默的疑心早就与日俱增，此刻转过身去，对着维伦科特大声吼道：“你他妈的神经病，赶快靠岸！”

妈的，妈妈的，妈妈妈的；妈妈妈的，妈妈的，妈的。一直以来，我早已发现，尽管这个四字母单词中的“c”不发音，字母“k”的发音却很响亮，所以它比一声响雷更让人惊异。我父母认为，使用这个单词，是一种修辞学犯罪行为。实际上，对于语言中出现这个单词，肖恩先生似乎能够抱以达观的态度，但自己的期刊中出现这个词时态度就绝非如此。很显然，我那几个年幼的女儿，完全没有他那样的负担。或者，也没有我这样的负担。或者，也没有她们祖辈那样的负担。读中学那几年，她们一坐进车里，就在前后排之间来回传递这个词语，有如打一场乒乓球赛。有一次，我一边开车，一边听着她们把这个单词使用到极致，便不由自主地（像一个父亲那样性情平和地）大声吼叫道：“妈的妈的妈的妈的妈的妈的妈的——我也会说！”

呵呵，也许车上说说可以，但在《纽约客》上这么说就是不行，在1975年不行，这一点我不需要别人来提醒。十多年来，我一直在为这本刊物写稿。没有“f—”“f\*\*k”或者“[脏词被删]”这样的替代性写法，因为这读起来像是一把砂砾掉到了伞面上。如果这本刊物采用了此类手法——事实是，它并没有——我可能会对其退避三舍。当时，“F词语”未被投入使用；要是其一直未变成可用之词，这个国家也许会变得美妙许多。因此，沃伦·埃尔默在可可蒙哥墨客湖面冒出的是“妈的”这个字眼，而《纽约客》刊登的直接引语却是：“你这该死的神经病，赶快靠岸！”

1980年。时间继续往前，这个标准依然没变。例如，在那一年的最后一期上，爱丽丝·门罗所写的《火鸡季》（*The Turkey Season*）一文缺少了一行，空白处盖上了无花果叶。

从她的书《木星的月亮》（*The Moons of Jupiter*）所收录的《火鸡季》一文来看，门罗的原稿很可能是这个样子：

不过，他说自己已经有些厌倦，所以就走了。

他当时说：“对嘛，他妈的这些船，我烦死了。”

火鸡圈舍的用语粗鄙而自在，但那里的人从未听过这个词。

《纽约客》：

不过，他说自己已经有些厌倦，所以就走了。

火鸡圈舍的用语粗鄙而自在，但布莱恩对我们这么说时，用了  
一个现在耳熟能详、当时却并非如此的词语。

七年之后，也就是在肖恩担任编辑的最后几个月里，他在阴沟里翻了船。

特里林提交了一篇文章，其中有位经济陷入窘境的内布拉斯加州农民，将自己的倒霉境遇怪罪到“他妈的犹太人”身上。特里林说：

我说，我觉得自己必须同肖恩先生谈一谈这句引语，因为它对我的故事很重要，尽管我知道他很忙。他如果说不，我也不会火冒三丈。肖恩先生问，有没有换成委婉语的可能。我告诉他，这句话来自于位州警察的询问笔录。就其他各种可能性，我们又做了一番讨论，他最后说道：“好吧，就这么用吧。”我嘴里咕哝着什么，一边慢慢地退出他的办公室，一边在想，自己退出的动作要是



过猛，他会不会改变主意。

鲍勃·戈特列布大步跨进这样的环境，当《寻船记》得以刊印时，这份工作他已经做了三年时间。通篇文章中，“狗屎”和“妈的”变着花样出现，不过这并没有让他心心念念。但水手约翰·谢泼德的用词，真的让他心心念念：“操你妈，换艘船吧。”

文章就要排定那天，鲍勃打来电话，问我可否去他的办公室一趟。我喜欢往他的办公室跑，可不单为了烤面包片。他收集的钱包，也放了一部分在办公室。他问，我是否认为，再考虑一下水手的用词是明智之举。

谢泼德不会多想，我回答道，我又怎么会重新考虑？

鲍勃说，可能性不是没有。

我说，我宁愿维持原样。

鲍勃俯下身子，就着一本亮黄色的四英寸报事贴便签簿，用黑色魔力记号笔写了个“操你妈”的大写字母英文单词“MOTHERFUCKER”。他穿着开领长袖衬衫。他把报事贴便签簿装进了衬衣口袋。他说，晚些时候他会再给我打电话。

我回到自己的办公室。奇怪的是，《寻船记》一文还有一小段文字，也可能让他有些担忧，不过，他从没对此做出任何评论；谁知道呢，他也许压根儿就没有考虑过。这段文字跟无聊有关，说的是人们盼望出海，却又急于摆脱大海。

这些人出于心甘情愿，而且（大多数如此）在海上一待数十年，记忆早已抛诸身后；他们像一群囚犯，在墙壁上不断划

着“×”。一天早上，我听见吉姆·高赛特对威廉·肯尼迪说：“矮哥，我们已经待了五十天了。还要挨四十九天呢。”这让我想起自己曾在缅因州，也就是缅因海军学院的训练舰上看过的一段涂鸦。学生们要在缅因州度过两个夏天，这是教学大纲的一部分。这段涂鸦写的是“还只有他妈的十三日，还只有他妈的十二日，还只有他妈的十一日”，遍布厕所小隔间的墙壁。其中的“日”指的是“天”。在我看来，这显得有些离奇，因为这群人考这所大学就是为了出海。但职业海员，谁都不会看不懂这一段涂鸦。

那天，我从他的办公室出来后，戈特列布顺着杂志社的走廊踱跬了一圈，口袋里插着的报事贴便签簿上写着“操你妈”，那仿佛是他参加会议的身份牌。他一间办公室一间办公室地往里看上一眼，把各个部门都闲逛了一番。他走到这里脸红一下，走到那里大笑几声，一会儿面露惊讶，一会儿咳嗽皱眉。每一位作者都因为他而分了一下神。各位编辑都有那么一会儿，想了想跟作者无关的事情。他把每个人都拜访了一遍，既获取了大家的看法，却又不是必然地征询意见。末了，他把我叫住，他说，《纽约客》不会使用“操你妈”。

.

尽管它有这样的词汇要求，但我进入《纽约客》的时候，还是感到十分幸运。1963年，我完成第一篇文章，不过那是一篇普通的回忆录，篇幅不长，用杂志社的话来说，是一篇“临时稿件”；尽管它讲的是事实，处理它的部门却是小说部。让我的存在得以改变的文章，形成于两年之后；那是一篇一万七千字的人物描写，写的是当时正在普林斯顿上大学的比尔·布拉德利。肖恩亲自编辑了那篇文章，那是他针对新作者写的长篇叙事稿的一种惯例；可以说，那是一种驯服，不过跟驯马不完

全相同，更像是训练一个棒球手。这篇长文见刊之前一个星期左右，我们每天见面，通览着校样，一个逗号一个逗号地看，尤其关注分号的使用。好多次，他十分谨慎地提到一件事，那就是他对花钱购买“读起来就有《纽约客》味道”的稿子没有多大兴趣。根据我的想象，他这个说法指的是“城中话题”这个栏目所存在的风格雷同问题，因为他出版的签约文章都没有出现同质化。S. J. 佩里曼写的样段，尽管未经标识，读过它的人却不会觉得它出自汉娜·阿伦特之手。肖恩先生不时说起这些话，对一个说不上神经质，但略带焦虑和信心不足的作者而言，是一种极大的鼓舞。他经受的锻炼一点不少。我与他相见的时候，他已经57岁。他年满79岁时，还将担任《纽约客》的编辑职务。该杂志定期刊登的文章形形色色，他本人最大的兴趣，似乎是那些极具潜力和各种可能的长篇非虚构文章。

1965年前，我对那一切没有任何意识。当时没有编辑人员表，我从未听过他的名字。一如大多数读者，我以为《纽约客》是由一个高高在上的编委会，即所谓“我们”的一众编辑拼合而成的一本杂志。自读高中开始，我就想看到自己写的东西刊登在《纽约客》上，但直到30岁时，都一直遭到《纽约客》的拒稿。此刻，我在第四十三街，正坐在一栋老旧楼房的十九楼，所在的房间没有任何特色，面前是一个彬彬有礼、穿戴极为正式的秃顶小个子男人，所谈的内容有三分区两分区、盲传、原地转身，以及发球设定，等等。他对于防御结构和进攻动作本来就不熟悉，过不了多久就会忘得一干二净，但在那个星期，他想把这些东西都弄明白，并满怀热情地希望，上述词语表达的意义清晰明了。出于某种原因——紧张呗，除此之外还能有别的吗？——我还没有想好题目，就提交了这篇文章。似乎每个类型的编辑都觉得，他们在题目上有特权，也就是说，他们可以花钱买来一篇稿件，剪下上方的标题，换上他们自己取的标题。我年轻的时候，一想到这个就满脸通红，全身泛起鸡皮疙

瘩。我应该补充一句，除了《纽约客》，我在各家杂志几乎都遇到过类似的编辑，如《时尚》《度假》《星期六晚邮报》等。标题是一篇文章的有机成分，也是最重要的组成部分；除了围绕它进行撰写的作者，其他任何人都没有资格确定标题。编辑们自行其是更换作者标题的习惯性做法，有如游客把头伸进身子为某个伟人的纸板孔洞拍下照片。不过，比尔·布拉德利那篇文章的题目缺失，是我自己的疏忽所致。我忘了在手稿上写题目。肖恩帮我写上了。他在文本里四处寻找，找到了描写对象说过的六个单词，因此，我看到的《纽约客》杂志做出的一校稿，已经用上了《在何处，你有数》这个标题。

五十多年来，我一直对此感激不尽，但我对于肖恩的提防并没有因此减少。对于非虚构文章的标题，他抱持一套基本的偏见，并将这些偏见确定为刊物基本法中的诸多条款。例如，描述对象的姓名不能作为标题，哪怕这个对象是几只橙子，我举的例子正是我交给他的第二篇长篇文章，也是我担任特约撰稿人后提交的第一篇文章。我给这篇文章取的题目就是《橙子》。橙子也是文章的主题。除此之外，人们还需要了解什么呢？肖恩先生拿掉这个标题，给校对稿取了个标题叫作《绿色之夜的金色灯盏》。是的。你不是乔治·布兹画笔下的那条狗。你的视线已经聚到了肖恩取的这个标题上。他取的这个标题，来自文中引述的安德鲁·马维尔所写的《百慕大移民之歌》。就在我几近崩溃之时，肖恩先生心生怜悯，重新捡起了《橙子》这个标题。

数年之后，我提交了一篇文章，标题叫作《自耕农与领地主》，肖恩先生再次祭起“描写对象不能作为标题”这个条款，而这一次，他拿出的解决方案显得如此谦逊和触动人心，竟让我感到毫无招架之力。《纽约客》上刊出的文章题目是《自耕农与领地主之岛》。

他也不完全是个只关注逗号的怪癖之人。他也说一些不容更改的

话。当我问他，我可否就牡蛎写一篇文章时，他语气缓慢而柔和地回答道：“不行。一般而言，这个主题要留给另一个作者写。”

“另一个作者”几乎等同于他在同一个作者交流时对其他作者的通称。肖恩相当于自行车轮的轮毂，而他麾下的作者如同一根根辐条。他让这些辐条保持彼此分离、笔直、互不干涉——与他相连，彼此却不相连。偶尔，他会抛弃顾虑，以一种低沉而信赖的语气，对我提到了几位“灵巧的作者”（当然，没有说名字），以及这些“灵巧的作者”为他们的“灵巧”所付出的代价，进而表现出对他们那种浮华的文章的怀疑，这时候我倒是希望自己的文章在他眼里像卵石滩一样粗糙。你如果是个男性，他会称你为先生。“喂，辛格先生，你怎么样？这个时候方便交流吗？”他一直熟谙于此。对我而言，这种正规性似乎非常实用。你可称之为先生的人，总是能够轻易抛弃。想想吧，一个被你称作“珊迪”的人，若是遭到你的解雇，那将是怎样一件难事。你如果是个女性，肖恩先生会用“小姐”或者“夫人”来称呼你。他出生于1907年。

关于威廉·肖恩和美食，我在拙著《丝质降落伞》（*Silk Parachute*）中写过两件高度关联的轶事，一件事跟阿拉斯加驯鹿有关，另一件跟佐治亚州那条路上的动物死尸有关，兹摘录如下：

1971年，《阿拉斯加原住民土地权处理法》通过之后不久，因为该法案在阿拉斯加引发复杂而大规模的土地重组，我产生强烈愿望，想去那个地方看一看，住一住，然后写一写它所经历的变迁。当我问威廉·肖恩，他是否同意并资助这个项目时，他一口否定，且态度十分坚决。为什么？并不是因为这个项目没有价值，也不是因为《纽约客》预算超支，而是因为他不想阅读跟这么冷的地方有关的文章。他对纽芬兰的反应与之类似（“嗯，啊，哦，啊，那个地方冷不冷？”），一如佛罗里达，纽芬兰跟北极圈的距离在一百六十万米以上，可肖恩先生一想到这

个地方就浑身直打哆嗦。我从未去过纽芬兰做事，不过，我像一股涓涓细流，老是跟他提到阿拉斯加这个词，所以，我终于来到芝加哥，登上了西北航空公司的三号航班。

到达那儿后，我来到位于布鲁克斯岭南坡的沙门河和科伯克河，进行了第一次长途水上之旅。在其中一个地方，我了解并注意到，住在该地区的林间爱斯基摩人，视驯鹿的眼后脂肪为珍馐美味。联邦户外娱乐局的帕特·布尔乔特（近年担任阿拉斯加州自然资源委员会主任），负责这次水上之旅的组织和给养采集工作。布尔乔特的知识领域十分特殊，并不包括食物这个项目。他给大家携带的早餐是一大堆馅饼，外敷一层粉色酥皮，内馅是覆盆子果酱。我在提交给杂志社的终稿里写到，自科伯克河开始，这个东西就让我面临一种哲学选择：

因为没有烤面包片，而且也顾不得那么多，我们吃起了冷食。这就遇到了问题。就本无任何偏见的味觉——一种是心胸开阔的北非柏柏尔人，另一种是出外旅行的火星——而言，哪一种食物更容易被人接受，是外敷粉色酥皮内包覆盆子果酱的馅饼，还是驯鹿眼睛后方的脂肪凝块？

当时有一种东西叫作“肖恩校对”。从事实查证员，到其他各位编辑，再经过一位被称为“读者”的语言惯用法天才，已经有了够多的校对了，但这个朴素的“肖恩校对”就是独立的，几乎不涉及太多修改，而只是肖恩先生对自己格外注意之物的个别批注。要是寒冷的地方能让他心生厌烦，那么不管是看见，还是想到不寻常的食物，他的反应除了神经质，就不再有别的东西。我跟他一起去餐馆吃饭的经历不多，不过当我有一次跟他一起去餐馆吃饭时，他点菜时是直奔玉米片而去的。他会对着玉米片好一阵细看，仿佛在看它们是不是自己会移动。上述引文的旁边，是一片很宽的白色空白，肖恩以小号字工整地写上了他的校对意见

——“馅饼”。

.

因此，几年之前，当我向肖恩先生提出申请，要陪着一位女士，去佐治亚州的乡下地区蹓跶一圈时，我难以想象，他是因为怎样异常的疏忽大意，才让我获得批准的；这位女士去路上收集动物尸体，很多时候把它们一吃了之。实际上，这位女士的日常事务有好几项，其中最为重要的是，她，也就是卡罗·鲁克德舍尔，和她在佐治亚州自然区域委员会的同事萨姆·坎德勒，探察全州早该受到保护的自然区域面积。有了这层生态保护迷雾，肖恩先生似乎并没有注意到动物死尸，更不会想到有人把它们当成了食物。但我从踏上旅程的第一天，和开始写作的第一天就清楚意识到，肖恩先生将既是本文的第一个读者，也可能是唯一一个读者。告诉你吧，文章的结构因此成形。从哪里开始写呢？从我们在外面吃到的第一只鼯鼠开始？你开玩笑吧？我自问道。不过，不需要等待答案。这是一篇分为若干章节的叙事文章，旅程长达一千八百千米，涵盖了阿巴拉契亚山北部的一道封闭峡谷，以及更为偏南的切莫切科比溪；我可以采用倒叙手法，使整体结构形状像一只鹦鹉螺，从最能刺激读者的地方写起。从哪里开始呢？从伊曼纽尔县斯温思伯勒路旁的饥苦溪开始吧，因为我们在这里碰到了一只濒临死亡的龟，哦，其实是一只甲鱼。当时那一幕很搞笑，一位治安官站得很近，想把那只甲鱼射死，结果没有打着。甲鱼跟鼯鼠不同。卖汤人不是不知道甲鱼是什么东西。拿鼯鼠和水生蝮蛇来对比一只甲鱼，这不需要向任何人请教。甲鱼这一幕出现之后，第二个场景是一条引水渠工程——这个地方没有出现令人作呕的食物。甲鱼和引水渠工程之后，我便写起了中心人物，也就是卡罗·鲁克德舍尔的传记性文字；在我从头再来，并吃下那只鼯鼠之前，我真该好好把握一下，看以八千字的篇幅，能写出怎样的肖恩式的开

头。

我提交稿子后，便在自己的起居室里踱了五天的步。电话响了。

“喂。”

“喂，麦克菲，你好吗？”他说话的声音很轻，声量很小。调子相当轻快，绝非有气无力，但就一个被我们称作铁老鼠的人而言，又显得极不相称。

“还好，谢谢，肖恩先生。你怎么样？”

“很好，谢谢。我这个时候打电话合适吗？”

“哦，合适。”

“嗯，你写的这个故事我喜欢……哦，不，是不喜欢。我差点就没有读下去。不过，那位女士比我更接近自然。她的工作很重要。我乐意把这个故事刊出来。”

卡罗把那只鼯鼠测量了一番。她把它放在纸上，做了一番探究，抚弄了一下它的耳朵。颅骨和皮毛可以交给大学的研究机构收藏。

作为一名生物学者，她负责替佐治亚州立大学收集动物颅骨和皮毛，因为进入实验室的学生很快就会把这些东西消耗掉，因此需要经常更换。

她用一块普通的薄片，取出了睾丸；她把睾丸放到一张纸上，测量了尺寸。两厘米。她用薄片平稳地划开鼯鼠的皮，开始了剥皮



程序。肯定，她是从鼯鼠那长长的脖子部位开始剥起。皮下的肌肉看上去跟牛的里脊肉一个样。“去年冬天，我以松鼠肉为生，”她说道，“到了路上，你只要转过一个弯，就会碰到松鼠。我都没再买过肉。去年一年，我没有买过肉，除了买过一点舌头。我超爱吃舌头。”她说话的过程中，刀片轻快而稳稳地划动着。“这个家伙的形状是不是很完美啊？”她问道，“基本上没被碰过。这些动物是在路上被麦克大卡车撞死的，每次给它们剥皮的时候，我都会有种不知所措的感觉。”

“很好，谢谢你，肖恩先生。你怎么样？”

卡罗用一把长叉子的叉尖架起鼯鼠，放在炭火上烤了起来。“鼯鼠肉好吃吗？”萨姆问我。“烤得棒极了。”我回答道。卡罗对着喷香的烤肉使劲嗅了一下。“有一股膻味，”她说道，“你要知道，这可不是牛肉。我第一次吃熊肉的时候，有人就告诉我：‘你要把脂肪割下来。脂肪正是产生怪味的地方。’我依言照做，熊肉果然吃起来有了牛肉的味道。第二次吃熊肉的时候，我还是把脂肪留在上面。”鼯鼠的味儿很重，却不难吃。饭吃完了，嘴里的味儿久久不散。肉呈丝状，烤得焦黑。

.

在讨论一篇长篇叙事性文章时，肖恩先生往往这样问：“你怎么知道？”“你是怎么知道的？”“你怎么可能知道？”他表达得十分明了，也就是说，一位非虚构作者要随时把这些问题装在脑子的最前面。

他曾经深思熟虑而又不着边际地说过，他觉得年轻作者“要花上较长的时间，才能弄清楚自己属于哪个类型的作家”，而对这一论断他想

不出任何理由。不过，这番话本身是有深度的，也是非常实用的。写作的冲动会自寻其出口，却并不总是有机会发现它。你不能因为上了一堂比较文学课，就打定主意要做一个俄语小说家，或者甚至是一个美国小说家，又或者是一个诗人。年轻作者要通过尝试，才会发现自己是哪个类型的作家。如果他们从一开始就做出抉择，对某个类型的写作进行过多的训练，仅仅因为他写的这个类型在课堂上受到过表扬，或者因为它带有诱人的声望，那么就会极大增加他们一开始从事写作行当的内在风险。误判自己的情况很容易出现，这会让你对错误的体裁执着不弃。所以要尽早避免这种错误，把各个体裁都写一遍。如果你觉得自己是个诗人，那就写写诗歌。多写一些。如果一首诗歌也写不出来，那就把它扔到一边吧，你不是诗人。你可能是个小说家。只有写出来几篇小说之后，你才会知道这一点。

十几岁时，以及之后好多年间，我一直比较忧虑，如果我能成为一名作家的话，我会成为哪一类型的作家。读大学期间，我写过很多种体裁，其中就有诗歌，结果我的原创力展示出来是这个样子——当我一位名叫乔治·盖瑞特的朋友出版了一本很棒的自由体诗集《消防车》后，我马上就给《拿骚文学杂志》写了一首短诗《消防栓》。当我把迎风摆动的滑雪跳台比作《波士顿晚报》的读者时，其实连仿效也算不上，不过是抄袭而已。我当时19岁。一般而言，年轻作者需要较长时间，才能思考属于自己的写作类型是什么，才能弄清自己最适合做哪一类作家，最擅长写作哪一类作品。关于这一过程的一点点滴，都蕴含在了肖恩说过的话里面。他说，这个过程会花费漫长的时间。漫长，从什么时候算起？他所指的一定是20世纪30年代，也就是从他成为一名年轻的编辑时算起。在50年代和60年代，这个过程会显得非常漫长。就我的情况而言，我是写过几个电视剧本和无人知道的一些东西后，就不怎么写虚构小说了。我完全专注于长篇非虚构写作。不管是哪种类型的写作，难度

都很大，所以，这没有什么好恐慌的，不过，我至少觉得这种体裁还行，而我对其他体裁的感觉就不是这样。本·琼森说：“尽管一个人（a man）可能更擅长于写某一体裁，但他（he）还是必须对所有体裁都加以训练。”这句话虽是说给男性作者的，但我觉得这是所有年轻作者都要记住的信条。

艺术存在于你有所发现的地方。你有所发现的地方，就会有好的写作。在我看来，虚构作品远比非虚构写作的难度大，因为虚构作家通过试错往前推进，而非虚构写作者倚靠一定量的已有材料开展工作，还能够事先谋划出一个结构。人们有时会说，虚构写作和非虚构写作之间的界限已经变得很模糊。也许旁观者这样认为，但我的看法并非如此。它们二者间的区别十分明显。令人好奇的是，“虚构必须紧扣事实，事实越真，虚构越好——我们听到的就是这样。”弗吉尼亚·伍尔夫在《一间自己的房间》里已经说过。

有一类领导，从不考虑传承，肖恩先生就是这个类型，颇像某些独裁者、出版家，或者学校校长。不过，随着年岁日增，以后会怎么样，这个问题自然而然像果皮一样缠上了他。对此，他的回应是玩花招。20世纪70年代中期，也就是他实际退休之前至少十年间，他有意退休之前五十年间，他给我打过电话（一如他对众多其他作家的做法），说他会尝试将自己的一些常规职责分派出去，虽然没有直接说他心里有退休的想法，但已经暗示了这一点。他说，从此以后，就编辑事务而言，他为我处理的事情会越来越少，会将大部分事情交由宾厄姆先生处理。如果遇到事情，我要给宾厄姆先生打电话。只在某些时候，肖恩先生说，他才会直接处理我的事情。而这样的情形，第一是我有了写作的想法，并希望提出来；第二是我已经写好稿子，需要提交给他；第三是稿子即将付印。

做编辑的最后十年间，他指定的“王储”的数量，几乎可以跟法国人在五百年间王储的数量相提并论。或看似如此。肖恩指定接班人，从来都不清晰明了。正如孔夫子可能说过的那样，你不是你无法成为的那个人，但你应该注意，在短时间内，别人也无法成为现在的你。肖恩指定的继承人都是专职作家和专职编辑。他把他们逐一提升、变成焦点，然后再找个理由（或者仿佛因为某个理由而感到失望），把他们拉下台来。大体而言，各方得到的解释都不相同，这就引起了误会、误解、敌意和失望。主角倒，观者跑。对一个本该心怀善意的独裁者而言，这不仅是他唯一的缺点，而且可能是他的最残忍之处。例如，他告诉罗伯特·宾厄姆，宾厄姆将出任《纽约客》的总编辑；宾厄姆怀揣这样的心理准备，在期待中度过了一年左右时间；直至肖恩先生让他方便时过去看看他，宾厄姆方才得知，下一任总编辑不会是自己了，因为用肖恩的话来说，宾厄姆还不足以承担这一“角色”。一位早期“王储”胎死腹中。自此以后，每到必要之时，肖恩就会陷入回忆，面带无助地说，倒下的这位后备人，正是现代历史上完全有资格担任下一任总编辑的那个人。

对于创造性工作——各种类型的创造性工作——和时间的远亲关系，肖恩了解得十分清楚。我根据亲身经历得出的这一最精确的概括，来源于他对一个问题的回答。那时我给《纽约客》写了第一篇人物随笔，他即将把稿子交付印刷。我和他就篮球术语里的溜底线偷袭和逗号的作用进行过多次面对面讨论；与此同时，《纽约客》的截稿日期飞快临近。讨论到最后，我满心惊叹地向他问道：“你在维持整个企业运作的同时，还要拿出那么多时间，单独跟一个作者，如此详尽地讨论这么多问题，你是怎么做到的？”

他回答道：“该花的时间还是得花。”

作为一个教授写作的老师，我向两代学生重复过这句话。他们有人

如果是作家，将会永远记住这句话。

.

肖恩还认识到，就像雪片和指纹那样，没有两个作家完全相同。不会有人跟你的写作方式完全一样，或者跟其他人完全一样。因为这一点，作家之间不存在真正的竞争。那些看起来像是竞争的东西，实际上不过是嫉妒和谣言罢了。严格地说，写作是一个自我发展的过程。你只和你自己展开竞争。通过写作，你自己得到了拓展。编辑的目的，是帮助作家把他们独有的模式发挥到最大程度。

有人将自己的模式强加到其他作家的头上，似乎觉得他们所扮演的角色，就是让事物朝着他们的方向去走，仿佛是他们自己在写作。这样的人被称作编辑，但其实不是编辑，而是改写者。我无从估测，我曾经的学生中有多少人将印好的文章交给我，在空白处写满注解，以告诉我原来都是怎样的文字。我认识的一位编辑（并非专业）告诉我，他从另一个方面来看这个问题，即这些东西是大多数作家需要得到的。他永远不会说服我这位作者。我的建议是，为了让你自己独特的印记能够得以保存，永远不要停止抗争。编辑会给你的思想贡献不少东西，但文章是你的——也应该是你的——只要你署上了名字。

编辑已经发展到了喜欢用“核心段落”之类术语的地步，比如“这篇文章所缺少的，是一段好的核心段落”，意即靠近开篇的地方要有一个段落，用以涵盖主题，以及你为何要书写这个主题。这样的结构形式主义是一种生搬硬套，人们的大脑里缺乏好点子时，就会受到它的左右。核心段落这颗痞子，不时偷偷溜进《纽约客》的次高层队伍。在转交一篇文章进入编辑环节时，这颗痞子就告诉编辑C. P. 克罗，这篇文章还缺少一个核心段落，稍后又平白无故地补充说，本文作者“肯定知道

该怎样写好一篇文章”。

克罗回答说：“那么，你为什么不让他自己去判断呢？”

克罗替我写的文章担任编辑，断断续续超过三十年，并在鲍勃·宾厄姆逝世后，做我的主要编辑超过十年时间。克罗和蔼可亲，讨人喜欢，唠叨，爱思考——是的。但他在文字面前，不说他成了一个神秘莫测的人，至少也是一个难以辨识的人。他喜欢这篇文章吗？你不会听到他的直接回答。他没有为这篇文章掏钱。是总编辑买下了这篇文章。克罗读过这篇文章吗？有五六次吧——在一些细小而不期而至的细节里会逐渐显现出这一点来。众所周知，克罗喜欢美食，是《纽约客》生产过程中的厨师长，对语法家、事实查证员、第一读者、第二读者、终稿读者、法律顾问和高级眼罩 [\[3\]](#) 提出的旁注做出反应，在可用到必用这个并不宽泛的幅度内对旁注做出选择，并转交给作者。

克罗跟马克·辛格和易安·“珊迪”·弗雷泽一道，在我家的钓鱼棚里打发过不少时间。在这个地方，克罗对他们的称呼是“孩子们”，尽管这两个人都已经超过60岁。一次，我正在提前准备饭菜，他说，等到下午的时候，这些饭菜就会变成“肮脏的细菌菜汤”。我还想知道，对我写的那些文章，他是否持有同样看法。不过，有一天，不知何故，替我写的那些鬼东西担任过二十五年编辑工作的他告诉我，他从家里的书架上找到我写的一本书，刚刚重读了一遍。

编辑是顾问，在一稿阶段给作者带来的裨益，要远多于出版程序的尾声。作家大致可分为两个类别，一类明显感觉不自信，另一类隐藏了不自信，这两类都可以寻求编辑的帮助。这种帮助是口头上随意表达出来的，包含启发、鼓励，以及对目前项目的打气。你如果遇上这样的编辑，那么，你首先算得上运气好；而且随着时间推移，你们两个人所做

的交谈越多，交谈所产生的帮助会越大。在《纽约客》杂志社，我就碰到过这样的好运；它发端于我跟威廉·肖恩的初次交谈，在我跟鲍勃·宾厄姆、莎拉·利平科特、帕特·克罗、约翰·本尼特、戴维·雷姆尼克等人的交谈中得以延续；在法勒、斯特劳斯&吉鲁出版社帮我形成一部部书稿的过程中，我与哈罗德·沃塞尔、汤姆·斯图亚特、帕特里夏·斯特拉坎、爱丽谢瓦·厄尔巴斯、琳达·西丽、娜塔莎·维默尔、乔纳坦·贾拉西、亚历山大·斯塔和保罗·厄里等人的交谈时，好运仍旧得到了延续；保罗·厄里本人就写过好几部非虚构作品，我尊其为作家；作为一个编辑，他似乎对我写的书和他自己写的书同等看重。

.

威廉·肖恩和法勒、斯特劳斯&吉鲁出版社的总裁罗杰·W. 小斯特劳斯（Roger W. Straus Jr.）是多年的朋友；实际上，罗杰在1987年聘用肖恩先生，并在联合广场给他安排了一间办公室；在此之前，《纽约客》的新主人考虑到肖恩先生已过退休年龄，也就开除了他，而肖恩对自己最终被开除掉并没有真正在意过。罗杰和肖恩先生之间的反差，不用再加夸大。他们是一个豆荚里的豌豆和虾仁。肖恩生长于商人阶级中层。罗杰一出生就口含金勺：肯尼科特铜矿公司，美国熔炼提纯公司等。他母亲是古根汉姆基金会的成员。肖恩平时很害羞，说话也轻言细语。罗杰是个说话不用歇息的人。他语速很快，为了省时，往往在句子的结尾处说上一句“等等等等，等等等等”。如果有什么很了不起的事情，他会说“了不起呀”。他说话爱带尾巴。

他不是编辑，是个出版人，但他在谈话中对作家们的关注，少说也算是滔滔不绝。他有点喜欢打岔。奇怪的是，他总会问我，我什么时候才能集中精力，给《纽约客》写完某篇稿子，而肖恩在二十二年间一次也没有这样问过我。不过，跟罗杰相处，首先要说话——有时候面对面

说话，但主要通过电话进行交流。他刚入此行时，我本人也是新手。1965年，他给我出版了第一本书，近四十年间，为某些事情，他每年大概要给我打四十个电话。

罗杰是睡莲俱乐部 [\[4\]](#) 的成员；这家俱乐部致力于文学和艺术，位于上东区的一座大楼内。20世纪90年代初期，该俱乐部计划以罗杰的名义举办一场晚宴，并邀请我和法勒、斯特劳斯&吉鲁出版社的作者之一汤姆·沃尔夫发表讲话。到了那一天，轮到我讲话时，我说道：“我希望你们不要介意，我要照着稿子念。维持了近三十年的作者—出版人关系，这是我第一次有机会，说上几句词不达意的话，而这些话我一句也不想放过。去年秋天，我收到邀请，要在1月30日来这个地方发表讲话；之后，罗杰·斯特劳斯很快给我打了个电话，说这完全是俱乐部的意思，等等等等，等等等等，而完全不是他的主意。‘实际上，’他当时说，‘我已经告诉他们，我并不觉得你有多聪明。’他说，他不想让我因为他的任何事情，而背负任何压力。我完全没有必要走那么远，从普林斯顿来到这个地方。等等等等，等等等等。

“我对他说：‘罗杰，没问题。这个问题我们不用讨论。我需要知道的是，在睡莲俱乐部，可不可以说操你妈？’

“他回答说：‘我知道你是怎么想的。当然可以。完全可以，等等等等，等等等等。再说，你又不是他们的会员。’”

我还小的时候，就在不经意间受到熏陶，注定今后要与罗杰·斯特劳斯打交道。我外祖父是个出版人。我姨父是个出版人。出版社的名字叫做约翰·C. 温斯顿出版公司，被誉为宾夕法尼亚州费城的“书籍和《圣经》出版商”，其出版名单包含“银队长”系列，讲的是冰天雪地的北方地区一条雪橇狗的故事。那条狗成了我童年时代的英雄。一天，我



在报纸上十分伤心地看到，该系列书籍的作者杰克·奥布莱恩已经去世。几年过去，我进了高中。这家出版社已经演变成霍尔特、莱恩哈特及温斯顿出版公司，鲍勃姨父的办公室随之搬到了纽约。一天，我前去拜访他，有个人前来与他见面，鲍勃姨父对我说道：“约翰，来跟‘银队长’的作者杰克·奥布莱恩打个招呼。”我握着作家的手，感觉并不冰凉。那个人走后，我说道：“鲍勃姨父，我一直以为，杰克·奥布莱恩已经去世了。”

鲍勃姨父说道：“他确实已经去世。但我们其实有三四个杰克·奥布莱恩。约翰，我给你讲，作家多的是。那条狗永远都死不了。”

正如我在之前所提到的那样，罗杰·斯特劳斯可以在不同的地方以及不同的出版物上，不仅认识我的外祖父，也认识我的曾外祖父约瑟夫·帕尔默。他是个农夫，在费城以西四十八千米，一个叫作道朗的地方开了一家储木场和锯木厂。除了别的东西，他也做书皮纸板。用他生产的硬皮做出来的书，现在叫作精装书。曾外祖父生产出来的产品，卖给我叔外祖父查尔斯·齐格勒，因为他是富兰克林装订公司的老板，而约翰·C. 温斯顿公司是他最优质的客户。温斯顿声称，它所出版的《圣经》，多于全世界任何一家出版社，而在他们名单的另一头，正是我外祖父的专长，即相当于报纸特刊的硬皮精装书。1912年，水泡还未消散，冰块还未融化，他已经就“泰坦尼克”号出了一本快餐书。

作为一个出版人，我外祖父的书房里自然有一个内衬天鹅绒的小盒子，里面放着两把珍珠手柄、点44口径柯尔特左轮手枪。

我跟罗杰·斯特劳斯打交道，并不经过代理人。我们对于合同的协商，以私密谈话的形式进行。我甘冒愚蠢的风险。我曾经问过罗杰：“我不找代理人，少拿了多少钱？”他的回答是：“一点也没少拿。”

有一次，他给我一份合同，要给我出版一本大部头的硬皮精装书。我让他给我一点预付稿酬，他的回答是：“去你妈的。”这是他当时的原话。不过，实话实说，那本书是用其他几本书的内容拼凑而成，而那几本书，他很早就给了我预付稿酬。

他总是说，他要出版的是作者，而不是书籍。这一条原则不仅包含着令人钦佩的思想高度，同时带着一种暗示，是骡子是马，你只管牵出来试试。1968年，我们在交谈中说定，他给我出版第五本书，这也是我收录有各类文章的第一本文集。我当时对他说：“这本书可能赚不了什么钱。文集一直很难赚钱。你能够出版，我已经感激不尽了。预付稿酬的事儿就算了吧。”

“没这个道理，”他回答道，“我是你的出版人。我当然要给你预付稿酬。我要付。”他开了个数，实在太低，我都有些羞于公开此事。

实际上，那笔钱有一千五百美元。那本书在1969年得以出版。摆上柜台后的表现并不很好。十四年后才赚回了那一千五百美元。不过，需要注意一点，这么多年过去，那本书还没有脱销。从商业的角度看，那本书如果取名为《边角剩料》（*Remainder*），也不大可能是一匹好马。在垄断的出版业界，那本书本该在出版三个星期之后，便从市场上消失不见。但罗杰一直没让它断货，我所有的书他都如此对待——注释本和其他，硬皮精装和软皮本。兑换他开出的支票时，我离开柜台还能听到出纳员的哧哧笑声。不过，即便在我那苏格兰人的内心深处，我也没有很在意这个事情。21世纪的第一个十年间，用各种文章拼凑的那一本文集，每年能卖出七百册。数字不大。但对那本书而言，对任何普通书籍而言，行销四十多年算得上令人称奇的长寿。完全感谢出版人。不倒翁。

我在睡莲俱乐部讲完上述轶事后，说道：“我和汤姆之所以一同出现在这个场合，是因为汤姆是那只家鹰，而我是那只陪它的驴。我这么说，丝毫没有假装谦虚。我说的完全是事实。假使有人给了我火柴，我也不知道怎样去点燃一堆篝火。我写的文章跟地质学有关。在一定程度上说，我是在出售石头。我知道，联合广场就有这么个傻蛋，会把石头全买走。”

1975年，我开始在普林斯顿大学教授非虚构写作课程。直至千禧年之前，罗杰每年都会开着他那辆奔驰轿车前来这里，跟集中在一起的学生们做一番没完没了的交谈——等等等等，等等等等——累计重复率多达百分之四。一段时间内，他多次前来授课，虽然他那段时间因癌症而行动不便。一帮学生总是做足了准备，要对他进行一番采访，不过往往问一个问题就够了。“你能跟我们讲讲亚历山大·索尔仁尼琴吗？”一个学生问道。罗杰如此回答道：“十八年前，当我第一次与大个子啊……有交集时……”然后开始跑题，天马行空说上三四个小时。

罗杰察觉《纽约客》正在遭遇某种挫折时，怀揣五份独立出书的合同，来到了我在大学校园的办公室。五份合同的总金额，不会给对冲基金经理留下任何印象，但哪怕仅出示其中一份，也可能会令文学代理人印象深刻，或者，正如我于2004年在第九十二街基督教青年会他的追悼会上所说：“这些钱已经够了，实话实说，足以让我活到眼前这个时候，对此，罗杰可能一直记在心中。我感到遗憾的，是我在他的追悼仪式上讲话，而不是他在我的追悼仪式上讲话，因为这个顺序如果能够颠倒一下，也许会是一件更为有趣的事儿。我一直尽量不去想，哪怕打过几百个电话，哪怕其中好笑的话满天飞，我们的对话总有一天要结束。我三十几、四十几、五十几、六十几岁时，一直有他陪伴左右；我现在已经七十几岁，他仍旧牵着我满大街跑。如果他克扣了应该给我的

钱，我现在尤其乐见其成，因为我十分肯定，他如果带了钱在身上，那就肯定有用得着的时候。”

## 注解

[1] 罗伯特·戈特列布的呢称。

[2] 原文是ram it，该词与性行为有关。

[3] 此处指肖恩先生。

[4] 睡莲俱乐部（Lotos Club），建立在纽约的一家绅士俱乐部，以英国诗人丁尼生的诗句命名。它承认女性会员，其创始人主要是一群年轻的作家和评论家。

---

# 引导

## Elicitation

---

我在面访某人、引导采访时，常常希望能像卡夫卡那样贴到天花板上。相较于隔着桌子与人交谈，我更愿意看着他们做自己想做的事情。我曾经坐进别人皮卡里的副驾驶位置，远离人行道，在卵石堆里一阵颠簸，这样的时间多达数百小时。我曾经背着背包，跟随环保主义者戴维·布劳尔做过徒步远游；我穿越了北方大瀑布区，在盘山路上一边上下穿梭，一边在笔记本上做着记录。即便只隔着一张桌子，受访者有时候也会语速过快，让人完全无法听清——缅因州沃特维尔的外科医生、医学博士阿兰·修姆就是个例子。没有修姆博士不愿意谈论的东西。他说起话来明白、快速，口若悬河，喜欢夹带专业术语。我一边记着笔记，一边尽量跟上他的思路，可当他突然转到血气的生化特征这个话题时，我完全听得云里雾里，只好用一台日产设备给他录音。

假定你跟随全世界知识最丰富的十至十五名阿巴拉契亚地质学家，正在佛蒙特州做一次田野考察之旅。他们围着一块露出地表的岩石，随即就岩石剥落的基底、连成一体的基岩，以及尚无定论的构造地层学开始了激烈的争论。你处于学习曲线的最低位置，甚至分不清楚“地层”和“岩层”有何区别。怎么办？在露出地表的岩石上放一部录音机。

“没有化石控制。”

“这是北美洲的末梢！”

稍后再来听这些是什么意思。

因为身临其境，纪录片拍摄团队会对正在拍摄的场景造成一些变化。同理，一部录音机也会影响采访环境。有的受访者会转过视线，对着录音机说话，而不再对着你说话。此外，你会发现，你提出了问题，却并没有去听别人的回答。你可以使用录音机，但那也许不应该是第一选择——它更像一种替补。

不管做什么事情，都不要相信记忆力。甚至，不要以为自己能在傍晚时分，逐字回忆起别人在白天跟你说过话。还有，不要在浴室里藏笔记本——也就是说，不要一边蹲着马桶，一边偷偷写下某人端着鸡尾酒所说的话。从一开始就要弄清楚，你在做什么，你写出来的文字将由谁来发表。把你的笔记本亮出来，就像它是一个钓鱼证。随着采访的推进，笔记本可能会有其他用途，因而其才干绝非录音机可比。在你记笔记的过程中，受访者当然会看着你。到此，你莫名地放慢速度，甚至完全停止了记录，而受访者仍然在侃侃而谈。受访者变得紧张起来，开始搜肠刮肚，终于吐露了秘密人生中的秘密经历，或者对刚刚说过的话又清晰地复述一遍，从而更易于原文引用。反过来，如果受访者说不出什么有趣的事情，你也可以假装记录一番，以让采访能够进行下去。

什么也不做能促成很有用的反应，沉默不语也具有这样的作用。把头脑跟不上趟这件事加以放大，能够让你处于明显的有利位置。很显然，你需要帮助嘛。除了正在回答你问题的人，还有谁能够帮助你呢？与之相反的结果，是你一上来就伶牙俐齿、无所不知，由此导致完全谈崩。你如果看起来尚未获取什么信息，那么谈话对象就有可能帮你获取它。你如果一边听他说话，一边在头脑里预想这些话语印成文字后的模样，你可以把这个问题再问一遍，再问一遍，直至他们的答语印成文字后也显得清晰明了。你如果看起来比一只纸板箱还不爱开口，有谁在乎

呢？记者们管这个叫“创造性结巴”。

我刚做记者那会儿，在为《时代》杂志采访娱乐人物的过程中，逐渐形成了这样的行为习惯。这些指定的采访对象，比其他人难以驾驭得多；若论简单随和，没有谁比得上伍迪·艾伦。事情过去了这么多年，听起来可能有些不可思议。他来到《时代》杂志，到了我位于洛克菲勒中心的小房间。他当时27岁，主动说起自己“骨子里就是个异性恋者”。他说，他想回到子宫——谁的子宫都行——的愿望十分强烈。在那篇文章中，我对他的描写是“一只急躁的平头狐猴，常咬指甲，穿着运动夹克”。他谈到了“流汗都会出声”的人。他说，他父亲曾在一个工厂当工人，后来被一个小装置所取代。他母亲买了一个这个小装置。接受采访那段时间，伍迪·艾伦正在格林威治村一家夜总会从事单口相声表演。作为一名电视滑稽剧演员，他说自己在两年时间里写出过两万五千则笑话。他向我讲述这些事情，一点儿没让我和他自己产生顾虑。

说到困难程度，杰基·格黎森（Jackie Gleason）算是另一个极端。1961年，他和保罗·纽曼共同出演的电影《江湖浪子》（*The Hustler*）上演，看似标志着他职业生涯的重要回归，因为他此前已经在电视上走过了好长的一段路。他答应接受我的采访，以此作为封面故事的内容时，正跟米基·鲁尼和其他人一道，在拍摄另一部电影——《拳台血泪》（*Requiem for a Heavyweight*）。一同参拍的人中间，有年轻的穆罕默德·阿里，他当时的名字还是凯瑟斯·克莱。我到达拍摄场地时——时间是12月，地点是东河海峡上的兰德尔斯岛——外景地阴冷袭人，雾气弥漫，高低不平，一帮演员正乱哄哄地在体育馆里挤成一堆。格黎森的更衣间，由一辆小房车充当。他跨步上车，房车向下塌进十五厘米之多，差点来个人仰车翻。一连数天，他每天都会邀我上车，对我提出的问题既有备而来，又耐心回答。然而，那一天很快来临——态度上180

度转弯——他把我赶了出来。他说，我是在为刺客做事儿。他说，我要刺杀他。然而，他对我的称呼却是“伙计”。

“伙计，全完了。”

不在兰德尔斯岛上的时候，格黎森常常带着他的其他伙计，前往西五十二街的“杰克和查理‘21’”酒吧。当时，这些人中有担任《拳台血泪》导演的拉尔夫·尼尔森，担任制片人的戴维·萨斯坎德，以及米基·鲁尼。这些人把《时代》杂志说成谋杀大本营。我是怎么知道的呢？格黎森跟我说的。他深信不疑，自己受到一阵追捧之后，又将被无情地打倒。他嗜酒成名。一个伙计曾经告诉他：“杰基，他们就是要看你酩酊大醉那个婊子样。”

不过，没人这么做。这完全没意义。

他在哥伦比亚广播公司担纲主演的情景喜剧《度蜜月的人》（*The Honeymooners*）是其巅峰之作，自此已经过去了六年。在一档时长一个小时、名为《杰基·格黎森秀》的喜剧节目里，他塑造的雷金纳德·范·格黎森三世、芬威克·巴比特、朗姆·达姆等喜剧角色，还无法和劳伦斯·奥利弗比肩。可现在，令人称奇的是，他以全新姿态出场，成为了好莱坞电影圈里的一流演员。我们要说的事情大致如下：

令人惊讶的是，杰基·格黎森扮演了“明尼苏达胖子”这一角色。广大观众的期待，也许是听到这位崛起于美国电视屏幕、声名最为卓著的丑角演员永不枯竭的笑声，但他们的反应——也许他们还感到吃惊——现在只有一种，那就是在这位丑角的内心深处，埋藏着大师般的演员天赋。作为一个家喻户晓的喜剧演员、自我中心主义者、高尔夫球手、美食家、神秘主义者、催眠师、酒鬼和套牛



人，格黎森目前正冉冉升起为电影界的一流明星。

打电话的时候，我竭力向格黎森阐明，我此次领受的任务，就是要朝这个方向去写。他的回答是：“再见，伙计。”

两三天过去，他给我打来电话，说他经过反复考虑，认为我可以重返兰德斯岛上那辆小房车。失而复得的采访进展顺利，直至他再次把我赶出来。这一次，米基·鲁尼又说了些什么？我不需要听别人转述。

就这样，我对他的采访时而中断时而恢复，不过，实际进展还是良好。格黎森为人友善，风趣幽默，我问的每一个问题，他都经过深思熟虑，而且尽量给出完整回答。随后的一天早上，他打来电话，让我别再找他，还说这一次是真的完了——结束了，画句号了。

一位名叫鲁瑟尔·霍本的自由封面艺术家，接受《时代》杂志的委派，为这位采访对象画了一张丙烯肖像。拉尔夫·尼尔森、戴维·萨斯坎德和米基·鲁尼说服霍本，让他把画作带到“21”酒吧来。当着格黎森和他那几个跟班的面，霍本打开了作品。一点不假，该幅画作看起来既不像贺曼贺卡 <sup>[1]</sup> 上那种精美图画，也不会被误以为是诺曼·洛克威尔之作。观画的人如果居心不良，完全可能把它理解成卡拉布利亚某餐厅一只酒瓶上的蜡封。实际上，他们几个众口一词：“杰基，看见没？这下你看见了吧？他们就是想把你搞成酩酊大醉的婊子样。”

次日，我做最后一次努力，给他打去电话。他已经回到“21”酒吧，而他那帮伙计并不在跟前。我说，我没看过那幅画，跟那幅画没有任何关系；作为一名作者，我的本意是要给他扬名，绝无虚言，就这么简单。除此之外的事情，我做了也没有任何意义。

他说：“伙计，你就是一条走狗。随你怎么说，都没有任何意义。”

你管不了《时代》杂志。”

我告诉他，这句话他算说对了。

他问：“那么，是谁在管《时代》杂志？”

我回答道：“是奥托·福尔布林格。”

“他是个什么人？”

“他是执行主编。你要见他吗？”

“不行吗？”

“那我问问他吧。”

我走过好几条走廊，来到位于最角落的《时代》杂志编辑部。福尔布林格正好在办公室。我把情况给他讲了之后，他站起身，跟着我走进了电梯间。我们从时代和人寿大厦开始，往北步行两个街区后来到第五十二街，然后往东到达了“21”酒吧。

格黎森：“《时代》杂志的负责人是谁？”

福尔布林格：“我就是。”

格黎森：“《时代》的终审人是谁？”

福尔布林格：“我。”

福尔布林格没有这样的名号，因为他是个胆小的人。他说起话来故意压低声音，脸上随时带着微笑，不过，他并不畏惧什么。他不慌不

忙，坚决地摆脱了拉尔夫·尼尔森、戴维·萨斯坎德和米基·鲁尼的纠缠。封面故事和封面图画于1961年12月29日见刊。

拍摄场地已经从兰德尔斯岛转移到位于百老汇大街的杰克·邓普西餐厅。格黎森拿到杂志后，请了假，一个人坐在酒吧里，慢慢地翻着杂志。一天之后，电影公司的宣传官格里格·莫里森向我讲述了这一切。格黎森至少花了半个小时，一边翻着杂志，一边面无表情地看着眼前的文字：

“如果没有一个强大的自我，没有一种不朽的荣耀，我怎么可能成为一个表演者？”他解释道。除了每个人都有的东西，他为人善良、大度豪爽、粗鲁固执、脾气暴躁、冲动草率、头脑聪明、喜欢恶搞。他是个外向而热情的人，视他人隐私为圣物。此刻，他刚讲完俏皮话。他一个人坐在那里，显得沉默而冷漠。他时常感到无趣。在一般性谈话中，他不是合格倾听者；可到了表演的时候，他就能好好倾听。他笑声震天。他害怕坐飞机，害怕见生人。“只要没有生人进来，他就是个有趣的人，他就是个说话好手，”他从前的一名员工如此说道，“生人一来，他就蜷缩进了那个厚厚的壳里。”……他的词汇量很大，这让他时常把高球打飞。“别误解这事儿。”他会这么说，或者“那个家伙喜欢内省”。不过，他最喜欢说的形容词是“漂亮”，最喜欢说的名词是“伙计”；合起来，就成了他最喜欢说的一句话：“漂亮，伙计，漂亮极了。”

格黎森离开酒吧，回到杰克·邓普西餐厅，走进了电话亭。

我的电话响了。“喂。”

“伙计，我羞愧得一文不值。”

有人以为，他的钱要比这个数目多得多。在1962年，还是1963年，具体是哪一年我忘记了，一个人来到西五十七街，走进格黎森的办公室，自称是“约翰·麦克菲”，并要求借点现金。当时的格黎森，正在佛罗里达的一处高尔夫俱乐部。有员工给他打去电话，讲了事情的经过。格黎森对她说：“你说说他的长相。”

她说道：“嗯，首先，这个人个子很高。”

格黎森说道：“叫警察吧。”

.

我没有在采访杰基·格黎森的过程中进行录音。我用基本的技术手段，也就是一支铅笔和一本10厘米×15厘米的笔记本就能应付过来。他说话的节奏很清晰，显得深思熟虑。此外，一如大多数人，他并不是时时有趣。写作是一种选择。你在记笔记的过程中，随时都在做出选择。我所省去的，多于我所记下的。

学生们经常问我，采访的准备工作应该怎样进行。坦白地说，不需要太多准备。不过，我觉得最低限度的准备工作必须做到，那就是彬彬有礼。你别想着问史蒂芬·哈珀 [\[2\]](#)，他靠什么维持生计。一次或者连续几次采访之前、之中和之后，只要形势需要，就尽可能地多阅读。在写作的过程中，你真会发现一些自己所不知道的东西，你阅读，就是力图把它们弄正确。否则，你会写出一些错误的东西来，尤其如果你是一个不懂算术的英语专业学生，而你写作的内容又跟科学相关。普林斯顿大学有个出生于南非的地质学家，名叫罗伯特·哈格瑞福斯。我完成对他的采访后，打算对玛尔低平火山做一番描述。这种火山携带碳物质，以

极快的速度冲出地幔层，极其致密的碳物质在火山颈部冷却，形成一颗颗钻石。新闻界有个习惯，基本上也是一条规则，就是不让受访对象看到你写的手稿。在很多种情况下，自我意识极有可能会坏你的事儿，更别说受访对象都有打磨文本的想法。不过，对我来说，科学是个例外，可以尝试破坏一下这条规则。未经相关学科科学家审查的科学类文章，我还从来没有发表过。罗伯特·哈格瑞福斯阅读完玛尔低平火山这个部分，说我写对了一半。几天后，我拿着修改过的稿子找到他，他说我写对了四分之三。又过了几天，我让他再看一遍。这一次，他说：“我没有发现任何错误之处。”我对此的感觉，如同他授予了我一个博士学位，所谓“博”，也许就是知识水平低于标准值的同义词。

并非每个人都像罗伯特·哈格瑞福斯那么超然，或者像杰基·格黎森那样有见识。很多愿意交谈的人，并不知道最终写出的文章会具有怎样的效果。让他们看到打开的笔记本，正式告知他们什么地方会刊登一篇什么样的文章，这并不足够。一点不假，我写过的有些人——比如，我一下就想到的大都会博物馆馆长托马斯·P. F. 霍温——对正在成型的文章心知肚明，差不多都让我知道了逗号该写在哪些地方。霍温位于一个端点，更多的人位于另一个端点。因此，公平对待每一个受访者，是作者的一种责任，因为受访者在把一句句话和一桩桩事讲出来，交由作者处理的时候，既充满信任，又懵然无知。有些人善于平衡、沉着冷静，且信心十足，不会不在乎某些烂报把他们描述成什么样子，但他们只是那些把生平故事交到你手上的人中的少部分。

在采访关系中的所有维度中，我认为时间最重要。天天采写消息的新闻记者必须走出去，找到故事，而且当天写出稿子，这样的本领会压得我喘不过气。想到我为了完成项目而花费的时间——在纽约市的绿色市场待上四个月，跟一款飞行游戏的管理员相处三个星期，跟内华达州

一个品牌监察员相处两个星期，三年之中每次都拿出数个月时间前往阿拉斯加州考察——我就感到极为窘迫。对于提问，我没有什么手段。我只是待在一旁，看着别人做事情，隐身不露。

1966年1月16日那一期《纽约时报书评》杂志刊登了一篇问答式文章，乔治·普林普顿引用杜鲁门·卡波特的话语，声称自己进行过自我训练，能够精准回忆对话内容，因此在采访他人时既不使用笔记本，也不使用录音机，而数小时后，他会把别人说过的话一字不差地写下来，其准确率往往超过90%。

1991年，詹姆斯·阿特拉斯担任《纽约时报杂志》编辑，写过一篇文章，谈到了引号及其内在内容（在谈其他话题时）。引用人写多少？被引用人写多少？阿特拉斯以博斯维尔对约翰逊的某次餐会讲话的引用情况作为例证。约翰逊一边咀嚼一边说道：“一个男人和一个女人以婚姻状态生活的方式如此不符合自然法则以至于我们发现他们意欲保持这种关系的全部动机和文明社会为防止离婚而强加于他们的种种限制都几乎不足以把他们维系在一起。”阿特拉斯写道：“即便对约翰逊这样的语言天才，这句话也算是塞了满满一口。”为体现对博斯维尔的公平，阿特拉斯继续写道：“博斯维尔记起笔记来非常勤勉；他会连续记下几行文字，中间省去不少词语——也就是他的‘便携式菜汤’，他这样称呼它，‘这样一条线索让我想起了过往的所有事情，尽管除了我，其他任何人都觉得它没有意义’。”很显然，这里的任何人不包括杜鲁门·卡波特，因为他连汤匙都不需要。

获取话语之后，必须对它们进行处理。必须有所删减，必须加以捋顺，要把模棱两可的口头话语，改写成清楚明了的印刷文本。口头话语和印刷文本不是一回事儿，将口头话语的录音原样呈现，可能不如裁剪和捋顺过的对话，更能代表说话者的意思。请明白一点：你要做的裁剪

和捋顺工作，是把“嗯”“啊”“嗯，可是啊”这样的不恰当句首词给拿掉，而绝不是加以编造。

亨利·维伦科特，也就是我乘着他做的树皮独木舟穿越缅因州北部林区那个人，喜欢说“烦死人”这几个字。我每天记笔记的时间至少有十四个小时，亨利每小时至少说六十遍“烦死人”，或者大致如此。反正我的笔记里几乎到处都是“烦死人”这几个字。到了写作的时候，我有意识地拿掉了三分之二。文章出版后，我从陌生人和朋友之类的人身上得知，他们认为现实生活中根本就没有人如此频繁地说“烦死人”这几个字。

我们在讨论这个话题的同时，请允许我抽点时间说一说引号所带来的麻烦，它关系到一种用法，如果一个句子含有句内引述，那么其中的代词会让整个句子不得安生——也就是说，代词在半途有很明显的换马痕迹。随机略举一例：“他来到码头，方才得知‘我的船已经靠岸’。”谁的船？作者的船吗？试着在他人面前或者对着录音机读一读这样的句子。它是一个叙述句，标点符号完全正确，可读起来竟是如此别扭。四十年来，我一直努力让学习写作的学生避免堆出这样的句子，可一番心血连连失败。

1991年，最高法院以六比三的结果，驳回心理学家杰弗里·马森关于《纽约客》作者珍妮特·马尔科姆通过引用他的话对他实行文字诽谤的指控。法官安东尼·M. 肯尼迪（Anthony M. Kennedy）写下了多数派的观点。“就某种程度来说，对逐字引述加以任何修改都是错误的，”他一度说过，“但作家和记者对他人所说的话有必要加以改动，以最低限度地去掉语法和句法方面的不当之处。”任何心智正常的“读者都能够明白，该引述几乎等同于对受访对象的话语进行逐字报道”。看好了，肯尼迪法官说的是“最低限度”，说的是“几乎等同于逐字报道”，还

说到“有必要加以改动”。换句话说，具有一般文艺技巧的读者都能够明白，《纽约客》的莎拉·利平科特所说的粉饰引述过程是怎么回事。肯尼迪法官把这种做法叫做“技术性虚假”。

我在这里没有兴趣讨论文字诽谤，但在多数派观点形成和表达的过程中，法院所提出的几个要点，与非虚构写作的一般性实践过程高度相关。假如肯尼迪和另外五位志同道合的同事厌倦了法律，前来新闻学院谋职，我可能早给他们提供终身教职了。或者，正如琳达·格林豪斯在《纽约时报》上所说：“法官安东尼·M. 肯尼迪的观点，让代表新闻界的律师们普遍松了一口气。他们说，广大作者在努力体现受访对象的话语时，会遇到诸多实际问题，法庭对此表现出的敏锐性令人欣喜……”

引用这项任务可能没有那么简单。美国第41任总统乔治·赫伯特·沃克·布什于1992年1月10日说道：“我认为应该有所区别，这毫无疑问，将来也是如此。我们在此谈论的是一个非常非常严重的情形……我的意思是，我们所谈论的是一种重要的关系——经济因素之间的关系，在安全领域很重要，对此，我们不应该视而不见。”转录员所用到的逗号和破折号，与引用工作并不匹配：“我们放眼世界，发现最严峻最剧烈的改变所朝向的价值观，不仅让这个国家变得伟大，还让它充满自由和民主，并选择行动——你们都明白这一点。”出处同上，1990年1月12日。“这些摄影机都在录着音，我猜测，请务必确保，千万别在你们的句子结尾用——不要用——介词结束一个句子，因为介词会被那些守护者以报道的形式原封不动地传遍全国，那些人捍卫……”出处同上，1989年3月29日。“非常感谢你们各位。谨让我以私人身份说说这事儿吧。我已经数次在此出过乱子，你们都协助我做出了澄清，我对此非常感谢。哦，老天，真讨厌，有些问题的答案竟然原样未改。”出处同上，1990年8月8日记者招待会。



这颗种子掉出树丛，没有滚出多远。

回到肯尼迪法官说过的话：“即便新闻记者用磁带录音机录下了某个公众人物的口头讲话，该口头讲话也仅在非常罕见的情况下才能予以完整而精准的报道”，因为“对讲话者或许有些杂乱的评论进行编辑，并使之明白易懂，是一种现实必要”。

我们在把握——而不是操控——引述时，完全可能出现原封不动、却又陈述出某种错误信息的情况。我在1977年出版的一本书里写道：“阿拉斯加仿佛是另一个国家，居住着大量美国人。”2009年7月，《时代》杂志在一篇有关莎拉·佩林的文章里引述了我书中的这句话：“阿拉斯加是另一个国家。”你想想，一旦发生这种情况，结果会怎样。它出自一家公共电台，全文如下：“共和党参议员达雷尔·伊萨希望追查专门小组头目，以公开其信息来源。”如果有人写到“头目”就画句号，那么这个短句依然是原样引述。

肯尼迪法官还写道：“一般来说，句段两端的引号意在向读者表明，该句段原样复述了说话者的话语。通过引号告知读者，他所读到的就是说话者的意思，既不是作者的改写，也不是间接说明。通过这样的告知，直接引述既增加了话语的权威性，也提高了作者所写文章的可信度。”他还写道：“引述让读者自己形成判断，并对作者的结论加以判断，而不是完全依赖作者对于写作对象所做的描述。”你听，你听。在复杂情况下，如果引述把握恰当，有助于让旁观者保持判断；相较于以单一观点的刻意说教，这是一个作者更深层次的使命。

间接引语是一种很好的方式，既说出了某个人要说的话，又完全避免了原样引述。间接引语很少让人产生别扭的感觉。有这样一句引述，说“我将到达那里，应对天亮时出现的任何情况”。不管原因如何，你反

正会觉得这个地方使用原样引述可能有诸多不妥；去掉引号，用间接引语说出来就是（一边写，一边完善句子的逻辑关系）：

她说，她要在曙光初露时抵达那里，做好应对任何情况的准备。

采自三四个地点的对话一经组合，最终呈现的样子，却好似发生在第五个地点，这是否不妥？我认为不妥。你的看法呢？有些人我做过回访，以让他们提出修改意见，有时则让他们把对我说过的话再强调一遍；我对引述做了修改，也做了强调，但从未斗胆改变最初的谈话地点。你会说不应该许可这种行为吗？我不这么认为。为了完善文章的节奏而改变事实，这是否不妥？以我所知，确实不妥，你肯定也知道不妥。如果你有这种做法，那么顾名思义，你写的并不是非虚构作品。

J. 安东尼·卢卡斯在《共同之处》一书的作者序言中写道：“这是一本非虚构作品。它的全部角色都是真实的……我所采用的对话，基于至少一方的回忆。”至少一方？鲍勃·伍德沃德在《指挥官》一书的致读者说明中写道：“归于某位角色的想法、观念和结论，来自其本人，或者对该人的上述事项有直接了解的其他渠道。”照此说来，对责任心的呼喊不应随时间消逝。我记得，自己曾经无意中听见一个恪尽职守的大记者，在电话上回应自己的编辑或者查证员说，为了清晰明确，或者其他什么目的，其文章中一个音节都不能改动。对于责任心而言，如果有可能再往前一步，那么这就是多出的那一步。“那是引述！”这位作者大声说道。接着，又说了一遍：“那可是引述！”不巧的是，那句引述译自俄语。

诺曼·麦克林说《大河恋》一书是虚构作品，而“虚构”二字也出现在该书之首。从各个方面来说，《大河恋》所记述的都是自传性事实，

但有一处是个例外。出于隐私原因，作者将自己弟弟遭到谋害的地点做了改变；正因为他是诺曼·麦克林，所以他认为这一处以及其他改变足以算是编造，从而使文本没有资格叫作非虚构。

.

身着大衣、打着领带的引导员会出现在有采访发生的地方。部署他们的是公司和联邦机构。在采访过程中，他们所起到的作用不完全具有催化性。有时候，他们记笔记的动作会让人分心。有时候，他们甚至会回答采访者提出的问题，尽管他们的角色本应局限在对双方所说的话进行监督和调控上。他们中有人被称作“萨达姆式看守”。我跟引导员打交道时一向比较幸运，很大程度上是因为半个多世纪以来，我都成功地避开了他们，只有一两次无关痛痒的例外。2004年，我开始写一篇文章来描述邮件分拣过程。肯塔基州路易斯维尔市有座硕大的多层自动迷宫，位于这里的联合包裹公司（UPS）每天要接收、转运，并分发一百多万件包裹。绕大楼走一圈有八千米长，哪怕有引导员陪着，也没有人会这么做。棕色尾翼的大型飞机数量众多，机头全都朝着西边，那边正是路易斯维尔国际机场的几条跑道。没有引导员陪伴，不可能有人同意我驾车绕着那些玩意儿或在滑行道上溜达，更别说走到里边，在难见头尾的传送带上移动的拉链包裹之间，和一条条毒品嗅探犬之间闲逛。实际上，我跟引导员相处了好几个星期，我所做的每一次采访，都涉及好几十个工人，他几乎场场都低调露面。他名叫特拉维斯·斯伯丁。他生长在肯塔基州西点市俄亥俄河边一个靠近诺克斯堡的地方。他似乎完全没有觉得我会设法偷走任何人的金银财宝。到了周末，轮到时间归我自己的时候，我会跟着他、他的妻子、他的母亲和他的父亲，前往丘吉尔唐斯赛马场。

1995年，联邦调查局在奥马哈给我安排了另一个引导员。该机构的

资料分析小组约一半的人从事与地质学有关的工作，经由他们，我做好了采访特工罗纳德·罗沃特的计划。罗沃特是一名矿产学家和古生物学家，曾经在墨西哥出色地执行地质学间谍活动，基本破获了一名美国毒贩在此地遭到杀害的案件。罗沃特的家和办公室都位于内布拉斯加州北普拉特市。因此，从逻辑上说，我应该先飞去丹佛市，然后驾车前往北普拉特市。对吧？没有这么快。罗沃特接到命令，于1月24日上午9点，在位于奥马哈市的联邦大楼一个房间里与我见面——这里离他的家有四百五十千米。我走进房间时，引导员已经在场。他在场的时间有八九个小时，但并非整个采访过程都在场。罗沃特谈到了岩石学、矿物学、晶体学、石英的溶解性，以及沙子的外向研究。我一直不知道引导员的名字。我如果说他睡着过，也许有失公允。不过，他很文静，随着夜幕降临，他就离开了。罗沃特的谈话继续进行，我们已经交谈了十二个小时，他还在一直说个不停。

整个过程中，我一直在用磁带录音机录音。我回到家，把他的讲述转成文字时，才发现其中一盒磁带出了故障。我感到十分惊诧，赶紧给罗沃特打电话；他问，头一盒磁带结尾处，以及后一盒磁带开始处，他自己都讲了些什么内容。他自己位于北普拉特市家里的餐桌上就放着一台录音机，他随即把十分重要的部分重新口述了一遍。罗沃特支付了邮费，我不用再付。

五年后，一个大雾弥漫的清晨，我在普林斯顿大学的办公室响起电话铃声，人文学科委员会通知我，联邦调查局的一位特工前来找我，而且刚刚离开；特工名叫罗沃特，正在大雾中等着我。我冲下楼梯，跑出了门。罗沃特说，他正在“附近”侦破一桩商业诈骗案。所谓附近，几乎相当于说他要用到GPS定位坐标。为执行任务，他调用了一架直升机；大雾笼罩下，直升机已经停到了地面。他说，他只是想过来跟我打个招

呼。

又过了五年，我在设法完成一本书的时候，发现自己遇到的挫折几近灾难；要写这本书的结尾部分，我得乘坐联合太平洋公司的运煤列车做一趟旅行。几个月间，我一直在为此做着准备，铁路公司对我也给予了鼓励，但到了此刻，铁路公司玩起了杰基·格黎森式的招数。我每天要拨打数十次电话，一天一天又一天，电话没有回音；公司那一头的人位于奥马哈，他们早先还让我熟悉情况一周，好像这十分重要；比如前往位于艾奥瓦州康瑟尔布拉夫斯市的联合太平洋公司铁路站场，以及前往位于奥马哈的所谓“城堡”——这是一座固若金汤的建筑物，全长三万千米的铁路线上所发生的每一件事儿，全由这里边的调度员掌控。现在，几个月时间过去，我在家里往奥马哈打电话，一边听着自动答录机的声音，一边留下自己要说的话。我的书就要胎死腹中，我似乎已经黔驴技穷。一丝亮光闪过，我打电话给罗恩·罗沃特，他也许能帮上忙。位于北普拉特的铁路站场，是全世界最大的铁路站场。罗沃特告诉我：“你先飞到丹佛，然后开车来北普拉特。”一天半以后，我与当地联合运输工会的财务主管、火车司机协会的负责人，以及罗沃特共进早餐。次日早上，我坐进联合太平洋铁路公司2280米长的运煤列车的机车室，沿着三轨铁路的主线，向着堪萨斯飞驰而去。

.

20世纪60年代早期，我为《时代》杂志撰写的大多数封面故事，都主要或者全是由别人报道，我来写作。这一普遍模式被称作“群体新闻”，肇始于亨利·卢斯<sup>[3]</sup>；他在位于山东烟台的中国内地会学校<sup>[4]</sup>度过的那段时间，是这一模式的成型时期。今天，他所创造的模式被称作“云新闻”，是一种乌托邦式的共同体。杂志遍布全国乃至全世界的办

事处，将一条条新闻报道以文件形式交到位于纽约的作家或者编辑手里。作为即将开展工作的文字工匠，我所写文章中的每一句话，无论长短，都必须由我自己亲自撰写，因此（一如“书籍背后”的大多数其他作者），我要把记者们撰写的新闻报道文件作为引述的参照和来源，但不能东抄一段别人的文字，西摘一句他人的话语，以此拼凑出来一篇文章。那样写出来的文章不能署名。

我写了一篇有关索菲亚·罗兰的封面故事。

她的脚太大。她的鼻子太长。她的牙齿很不整齐。正如一位对手所说，她的颈子有如“一头那不勒斯长颈鹿”。她的腰仿佛形成于大腿中段，屁股很大。她跑起来像个篮球后卫。她的手很大。她的前额很低。她的嘴巴也太大。不过，妈妈咪呀，她绝对是美极了。

她住在意大利，而我住在纽约，正从事任务性新闻写作。我从未见过她（我要是见过她，自认为不会忘记）。我从未见过琼·贝兹、莫特·萨尔等人。关于吉恩·科尔那篇封面报道，我做不少事情；关于芭芭拉·史翠珊那篇报道，我也花了一些心思，她在上西区还有一套房子呢。一周复一周，我从事着短篇专稿和娱乐版消息的撰写工作，既要有一定比例的新闻采写，也要做全部文字撰稿，而我要是待在外国新闻或者国内事务版，就不会有这么好的经历了。不同寻常的是，我根据指派，基本上百分之百地完成了采写和撰写工作，不仅有格黎森这个故事，还有1963年关于理查德·伯顿（Richard Burton）的一篇报道。

在多伦多与忙于《凤宫劫美录》（*Camelot*）开机事宜的伯顿会面之后，我在两年时间里反反复复向奥托·福尔布林格提议，写一篇有关伯顿的封面故事。在那之前，我前往多伦多所担负的任务，是描写艾伦

·杰伊·勒纳，和《凤宫劫美录》的词曲作者弗里德里克·罗伊；他俩的前一次合作是在《窈窕淑女》（*My Fair Lady*）上。那次旅行的焦点是勒纳和罗伊，而不是伯顿，因此，我对他的了解纯属偶然，而非经过正式途径。我认为，他作为一个演员的伟大之处，在于他做好了一名演员的本分。碰巧的是，我还记得他初出道阶段，是在老维克剧场扮演哈姆雷特；我当时在英国做学生，其间两次看见过他。后来，我是这样写的：

那时和现在一样，首映之夜让他感到有些惶恐。几天之前，他就根本没法入睡。1953年的一天晚上，他从自己位于汉姆斯特德的家开始散步；他以为是一阵漫无目的散步，可他一直走到了凌晨四点；他跨过了滑铁卢大桥，再过去就是老维克剧场，离他家已经有十多千米远。在桥上，一位警察把他拦下，要了解他的身份。理查德向他说明，自己是一位心怀恐惧的演员，第二天晚上，他就要在老维克剧场公开饰演丹麦王子哈姆雷特。“哦，好吧，”警察说道，“佩克汉姆·莱伊广场没有人知道这件事，对吧？圣约翰森林地区也没有人知道。”伯顿略感释然，踏着夜色跟着警察，在滑铁卢大桥上掉头回走。

在《凤宫劫美录》摄制公司位于多伦多的旅馆，伯顿会在饭后带着其他演员、电影工作人员、电影管理人员，以及工作并不明确的其他人员，回到自己的房间。交谈会一直持续到凌晨三点。作为一个局外人，我都听得有些入迷。因此，我回到纽约后，提议以他为题写一篇封面故事，但一次次遭到福尔布林格的拒绝，直至伯顿跟随伊丽莎白·泰勒住进伦敦的多切斯特酒店，并被描述为全世界名声最响亮的两个人之一。这时，福尔布林格打电话把我叫到他的办公室，说《时代》杂志长久以来所需要的，正是一篇有关伯顿的封面故事。是的，我说道，我想把他作为一个演员去描写。收到来自杂志社的询问，而非我的询问时，伯顿

的回复是，如果我既担任采访者，又担任写作者，他就会配合。

大部分采访完成于一辆劳斯莱斯轿车内。这辆轿车像一朵银色的云，每天早上停靠在帕克巷的外面，等着伯顿和泰勒；他俩都结了婚，此刻从各自的顶层豪华套房走出，前往工作地点。他们正在毗邻希思罗机场的一个拍片场地拍摄影片《名流怨妇》（*The V. I. P. s*），单向车程要一个小时。其父亲曾在第一次世界大战期间做过英国首相的导演安东尼·阿斯奎斯，喜欢迎着朝阳拍摄，所以那辆劳斯莱斯可能要早至清晨五点就离开多切斯特酒店，最晚不能超过六点。我住的地方在同一条街上，也就是位于帕克巷86号的格罗夫纳酒店。一个多星期的时间里，泰勒和伯顿的身影出现时，我已经坐在车里等着他们。

泰勒从不显得昏昏欲睡。而伯顿，则很难判断。至少有一次，他待在汉姆斯特德与妻子塞比尔交谈至凌晨三四点，勉强及时回到多切斯特酒店，喝上一两口什么东西就得下楼坐上劳斯莱斯。在电话里，塞比尔向我讲了很多事情，也包括这件事。她说，伯顿和她在一起的几个小时里，至少喝光了一整瓶干邑白兰地，是人头马。我忘了问容量。无论血液酒精浓度有多高，演员伯顿从未缺席过导演们的召唤。这是他当时的自述，也是他的声誉。以那段时间清晨五点的情况看，我完全有理由相信他的说法。

来到片场，他从第一分钟就做好了表演的准备；没有轮到他拍摄时——这是多数时候的情形——他会跟其他演员、电影工作人员、电影管理人员，以及工作并不明确的其他人员相互交谈。他跟每个人都能扯上关系。他会没完没了地谈论足球，而最令人印象深刻的，是他会倾听。有人畅谈到曼联队或者托特纳姆热刺队时，他明显会听得津津有味，并偶尔发表评论。他问到了我在新泽西的三个孩子的情况。三个女儿！了不起。他只有两个。



一同出现在片场的还有玛吉·史密斯。这位年轻的美女刚刚二十出头，长着一双大眼睛，面部轮廓分明，披着一头栗色头发。她演的是小角色，即一个与雇主悄悄相恋的秘书。玛吉·史密斯没有表演任务时，会坐下来读点东西，对围绕在身边的小报旋风充耳不闻。请注意一下她，伯顿说道，她的才能胜过这栋楼里的任何一个人。伯顿还表示，跟她演过一个场景之后，自己就显得相形见绌，论演技也是自愧弗如。该电影的编剧是泰伦斯·拉提根，故事发生在希思罗机场，讲的是一个富豪的妻子带着情人离家出走，可希思罗机场大雾弥漫，她的丈夫赶来机场求她回心转意；同样时运不济的其他乘客，也都各自遇到些小麻烦。拉提根说，这个故事萌芽于费雯·丽（“坦白说，亲爱的，我不在乎”<sup>[5]</sup>）的故事，她跟劳伦斯·奥利弗结了婚，却又跟另一个演员坠入爱河，就在她带着这位演员逃离的路上，希思罗机场遭遇了漫天大雾。

采访伯顿，甚至比采访伍迪·艾伦还要容易，因为他是在自己采访自己。你只需要听着，把他所说的话写下来就行。在片场，这项工作主要是在伊丽莎白·泰勒的化妆间进行，因为那个地方并不狭窄，摆了一张沙发和一张咖啡桌，还有不少地方可供踱步。我一门心思都在伯顿身上，惹得泰勒假装很生气。我确信，她明白我在做什么，并不是真的在意。不过，她还是不时打断我们。她一直在找乐子。当然，我也如此。写过那么多年的娱乐圈，我遇到过许许多多女演员；与这些人相比，她甚至半点自以为是都算不上。她显得好奇心十足，城府深厚，十分含蓄；跟我在大学里认识的人相比，她似乎受过十分良好的教育。从童年时代开始，她就在米高梅电影公司的自助食堂接受训练。

一天，她打断我们，说两位英国记者即将抵达，按计划要对她和伯顿展开采访。我如果想留下来旁听，完全没有问题，不过我自己的采访就不得不暂时中止。当然。谢谢。这会很有趣的。两位前来的记者都是

男性，高个子，而且，据我的记忆，都非常谦虚。他们并排坐在沙发上，问一些闲聊式的问题，并偶尔做一些闲聊式的评论。他们既不录音，也不做笔记。泰勒给他们倒了茶。茶杯就放在他们的膝盖上——要放稳并不难，因为两位作者根本没进行书写。第二天，他们在那份后来发生了知名丑闻 [\[6\]](#) 的报纸的头版上刊登了这篇报道。全文充满了引述——有长，有短，超级劲爆。不过，两位作者似乎缺乏杜鲁门·卡波特所说的记忆力。至少，放在引号里、被认为出自泰勒和伯顿之口的那一通话语，我根本想不起听到他们如此说过。这件事情发生七年后，鲁伯特·默多克买下了《世界新闻报》。

两位英国记者走了之后，我重拾断戟，伯顿也回到1953年时他在老维克剧场的经历：

他的表演将被录下来，传播范围将远远超过圣约翰森林地区，这在很大程度上归功于《哈姆雷特》连演过半时，那一番至关重要的言辞。伯顿饰演的哈姆雷特像一头斗牛，今天晚上好，明天晚上就会令人失望。不过，当他上好油彩，亮出满口的威尔士嗓音时，早已习惯了吉尔古德颤着声音朗诵的观众们变得激动不已。他一共表演了大约六十场，当票房开始出现下滑时，剧院经理在一天晚上来到了他的化妆间：“今晚尤其要好好表演呀，那个老头就坐在前排呢。”

“哪个老头？”

“他一年才来那么一次，”剧场经理说，“他只看一幕就走。”

“老天，那个老头是谁？”

“丘吉尔。”

伯顿开口说出第一句台词——“超乎寻常的亲族，漠不相关的

路人”——令他惊讶的是，前排传来了一模一样的低语声。丘吉尔继续跟着他说着台词，像一条会表演的比格犬，那张脸像是什么东西被切开后形成的带电云朵。“我试着甩开他，”伯顿回忆说，“我时快时慢，可他总跟我保持同步。”丘吉尔一直待到最后，实际上，当伯顿第十八次谢幕时，丘吉尔对一位记者说：“在我记忆中，这是最激动人心、最富于激情的一场《哈姆雷特》。”多年后，当电视剧《温斯顿·丘吉尔——英勇岁月》进入筹备阶段时，制片人问温斯顿爵士，他觉得谁适合为丘吉尔这个角色配音。“把老维克剧场那个小伙子找来。”老人说道。

于是，他们从老维克剧场找来了那个小伙子。

## 注解

[1] 创立于1910年的美国贺卡品牌。

[2] 史蒂芬·哈珀（Stephen Harper，1959—），加拿大前任总理，保守党领袖。

[3] 亨利·卢斯（Henry Luce，1898—1967），美国媒体人，出生于中国山东蓬莱，曾先后创办了《时代》周刊、《财富》《生活》等知名杂志。

[4] 旧址位于山东省烟台市芝罘区海军航空工程学院。清咸丰年间英国人戴德生牧师组建。

[5] 电影《乱世佳人》经典台词，女主角由费雯·丽扮演。

[6] 指《世界新闻报》窃听丑闻事件。2011年，传媒大亨鲁伯特·默多克的新闻集团旗下的《世界新闻报》被曝出非法截取、窃听私人电话信息的丑闻。

---

# 参照系

## Frame of Reference

---

2000年，我在普林斯顿大学讲授的写作课上，招了一个来自南卡罗来纳州哥伦比亚市的本科生，名字叫作艾比·克里斯特尔。我给他布置的作业之一，是以另一位名叫格兰格·戴维的学生为题，写一篇人物随笔。这个名叫格兰格的本科生，碰巧在F·斯科特·菲茨杰拉德待过的大学别墅俱乐部担任主席，伶牙俐齿，冷静自持，跟菲茨杰拉德笔下的任何一个人物都很相像，比如《人间天堂》里的爱默里·布莱恩。艾比·克里斯特尔在他写的人物随笔中毫不夸张地提到，格兰格·戴维“sprezzatura”。

sprezzatura？当然，现在是一手掌握天下词汇的先进时代，地球上的人都知道“sprezzatura”这个词是“潇洒”“放荡”的意思，可2000年的我根本不认识这个词，于是我找到了一本意大利语词典。没有。换一本意大利语词典。还是没有。我翻到“韦氏二版”，也就是《韦氏新国际足本词典第二版》。没有。我拿起电话，打给女儿玛莎；她住在意大利，曾经与人合作，把若望·保禄二世的《跨过希望的门槛》由梵蒂冈意大利语翻译成英语。

尽管各种证书一大堆，玛莎也帮不了忙。

我又到女儿莎拉那儿试了试，她在埃默里大学任艺术和建筑史教授，巴洛克时期的罗马史是她的专业。她的电话答录机跟玛莎一样帮不

上忙。

那天晚上，我碰巧在纽约公共图书馆参加了一场宾客涌动的招待会，陪同我的是另一个女儿珍妮；她是保禄那本书的另一个译者，她丈夫卢卡·帕萨莱瓦出生、成长和读书的地方都是佛罗伦萨。“喂，卢克，‘sprezzatura’是什么意思？”

卢卡回答道：“我不知道，问问珍妮吧。”

珍妮说：“我不认识这个词，不过那边那两口子也许认识。那个男的在意大利领事馆工作。”

领事馆员：“问问我老婆吧，她是搞文学研究的，我不是。”

太太：“非常抱歉，我不认识。”

第二天，我回到普林斯顿大学，与艾比·克里斯特尔如约开故事讨论会，我们面前的桌面上，摆放着他以格兰格·戴维为对象所写的人物随笔。我用食指指着“sprezzatura”问道：“艾比，这个词究竟是什么意思？”

艾比说，他是从卡斯蒂廖内 [\[1\]](#) 1528年的《侍臣论》里面挑出来的。“意思是不经意地优雅、得心应手、不费吹灰之力地完成某种潇洒之事。”

他走了之后，我随即再次给莎拉打去电话，她马上接听了。她说，艾比说的一点儿没错，不过他提供的释义还应该加上“若无其事”这一项。她说，拉斐尔把“sprezzatura”这个词带入了绘画。“他把自己的朋友鲍达萨尔·卡斯蒂廖内画成了一个理想中的朝臣，看起来潇洒、若无其

事。这幅画现在就挂在卢浮宫。”

.

罗伯特·宾厄姆在《纽约客》为我做了十六年的编辑；他长有一撮油光可鉴——更不必说惹人注目——的胡须。我在早年的某篇文章中，曾经写到过一个人，说这个人长着一撮“真诚的”胡须。不出我所料，宾厄姆为此拿着手稿走出办公室，顺着走廊来到了我的办公室。真诚的胡须，麦克菲先生，你是说真诚的胡须吗？什么意思？那么，你是不是在暗示，还有不真诚的胡须？

我告诉他，很难想象还有比这更直白的说法。

这撮胡须写进了杂志，让我感到自己已经功成名就，俨然《纽约客》的非虚构胡须专家。随着时间推移，出现了一个长着“并非无意义胡须”的人，大湖区一位船老大长了一撮“回转仪胡须”，北部林区有个人蓄了一撮“林业勘察员厚道胡须”。缅因州一位家庭医生长着一撮“止痛胡须”，另一位医生长的是“宽心胡须”，还有一个医生的胡须“似乎具有医学意义，因为它一直平铺至嘴角的两边，却不说明较好或者较差的预后效果”。

一旦碰到十分罕见的情况，写作至少应该充满乐趣。

道奇上唇长着的毛发，远多过他头上的任何部位。他长着一大绺海象胡须，什么都有了，就缺两颗长牙……他说的话，透过足可载入吉尼斯大全的胡须，轻柔地飘出来。那可真是一道景观，像是嘴唇上搁着一个桶。

不可避免，这一切都要追溯至安德鲁·劳森（Andrew Lawson）。安

德鲁·劳森？伟大的安德鲁·劳森出生于苏格兰，是加利福尼亚州立大学伯克利分校的一位结构地质学家，命名了——或许是使之得名——圣安德烈亚斯断裂带。安德鲁·劳森坐进放在潜水箱中的一只桶里，下降到旧金山湾，以确定金门大桥的南桥墩是否应该修建在当前位置。

满头白发，身材魁梧，长着一络神圣不可言说的胡须，劳森看上去就有高级管理人员的范儿。

充满质疑的信函，像溢出潜水箱四壁的水流，不断送到《纽约客》的办公室。心胸极度开阔的作家查尔斯·迈克格拉斯，当时还是《纽约客》的一名年轻编辑，主动写起了回函。

.

以神圣不可言说的什么东西，以及一个好似停留在意大利文艺复兴时期的词语，作为参考标准，很可能不会让有些读者感到豁然开朗，而是让他们很不耐烦。做这件坏事的人是作者。谁的过失谁来背。不过，与此同时，反过来说，我们谈到了一个问题，这个问题在写一篇文章的时候显得至关重要，那就是参照系，也就是为了使其更易被人理解，你所选择提到的人或物。一说到碧昂丝，大家都知道她是谁。说到维罗妮卡·莱克，你倒不如去一趟奎蒂科-苏必利尔荒原。讨论这样的话题时，需要增加一层叠层：写于何时？本文写于21世纪的第二个十年间。很显然，如果提到纽约，你可以指望大多数读者都知道它是个什么地方，位于何处。但你如果提到维纳尔角，就不能有这样的指望。那是一个很偏僻的地方。说到斯卡斯戴尔 <sup>[2]</sup> 时，你会怎么样？你需要说明它在什么地方吗？思泰普凡、斯坦利蒸汽机、黑白单元、鹅颈挂车。你如果知道什么是鹅颈挂车，请举手。

三十二个人，一只手举了起来。

“斯泰西，你家住什么地方？”

“爱达荷。”

为理解参照系的复合特性，请想一下它们的附带后果，想一下原有参照系随时间发生变化，最终在历史上形成的明显断层。剑桥大学负责英国文学的学术导师会交给你一张未经确认的散文或诗歌样文复印件，然后你得说出其写作于某个世纪的某个年代。这一习惯叫作年代测定，并没有你想象的那么困难。有用的比方是地球年代学，我曾经试着用以下描述对它做出解释：

让我们设想E. L. 多克特罗在一本小说中有这样的描写，阿尔弗雷德·丁尼生、威廉·特威德、阿布纳·道布岱、吉姆·柏瑞哲和玛莎·简·卡娜瑞坐在一起，共享拉瑟福德·B. 海斯做出的一顿饭。地质学家把这种现象叫作化石组合。即便多克特罗不提供更多协助，地质学家也能快速断定——其他人也能同样如此——这顿饭一定出现在19世纪70年代中叶，因为这个70年代开始的时候，卡娜瑞18岁，特威德卒于1878年，而其他人的个人档案都跟这些年限不发生冲突。

化石是时代的同位素，在19世纪，科学就这样延展了它能讲的故事。我说的这一切，只是为了展示参照系如何发挥作用，然后从通用状态很快演变为退化状态。刻意为自己生活的年代书写，是我最不建议年轻作者采用的做法。噢，咦，讨厌死了。任何人都不要尝试这种做法。我们只能希望自己的文章不要在交给编辑之前就变得陈腐老套。你如果找一些具有某种持久性的典故和意象，那么你的选择将会让你写的文章



具有一种稳定性。不要以为你看过的一部电影，地球上的每一个人都看过。在虚假的参照卷宗里，那是最浩大的一类文件夹。“这让人想起电影《生死狂澜》里的急速爬升过程。”“那跟电影《阿尔卡特兹的养鸟人》的结局很像。”

莎拉·伯克赛2010年在《纽约书评》上写了一组文章；这组文章描述的是艺术家赫达·斯特恩和索尔·斯坦伯格，说他们“认识《纽约客》杂志的所有员工、所有作者、所有漫画家和所有电影人，如查理·亚当斯、科宾·威廉·史泰格、彼得·阿诺、易安·弗莱泽、德维特·麦当劳、哈罗德·罗森伯格、E. B. 怀特、凯瑟琳·怀特，这些人聚在一起吃了一顿饭。”这就是一组化石，但其中有一个病毒。那顿饭摆上桌面的时代，住在俄亥俄州哈德森市的易安·弗莱泽时年九岁或以下。

参照系很像在夜晚降落的大型客机机身上那一组组灯光，有的会不时闪烁。你能看到这些灯光。它们代表的，是你看不见的那个庞然大物。参照系——也就是徐徐下降的灯光组合——范围内，是一架襟翼已经放下、正在寻找跑道的大型客机。

.

在借用生动性上，你很难做得轻松。你如果说某个人长得像汤姆·克鲁斯——还是到此为止吧——那么，你是在让汤姆·克鲁斯帮你进行写作。只要读者不知道汤姆·克鲁斯是谁，你的描述就算失败。

汤姆·雷普利是谁？

德维特·加内尔于2010年在《纽约时报》上这样写过：“卡斯特里是个很难捉摸的人。他有几千个朋友，至交却一个也没有。他身上有一种无法说清、无法定性的东西，跟汤姆·雷普利颇有几分相像。”

还可列举更多散见事例，年头不算久远：

2005年，约翰·莱昂纳德在《纽约时报书评》发表文章，对美国文库中收录的詹姆斯·艾吉的作品做如下评论：“谁知道婚姻为何物，也许就像音乐电椅。总体说来，就是在寻花问柳、追求毫无意义的男子气与像艺术创作那种富于幻想、却又带给你痛苦的事儿之间摇摆不定。而你得不到的是成长；你所得到的，不过如同诺克斯维尔的鲁弗斯。”

2008年，詹尼特·马思林在《纽约时报》撰写书评，对罗伯特·莱列克斯的《漂亮男孩回忆录》做如下评论：“尽管面临诸多障碍，有些危险尤其听上去如同未来的奥古斯丁·巴雷斯，他仍然通过这个令人目眩神迷的故事，把她写成了中心人物。”

2008年，陶曼玲在《纽约时报》上对退休总统威廉·杰斐逊·克林顿做如下描写：“比尔对着月亮继续号叫……他正让李尔王变得越来越像瑞安·西克莱斯特。”

乔尔·阿肯巴赫在其精彩之作《被外星人捕获》（1999年）第391页写道：“宇宙中有个星云，看上去很像阿贝·维高达。”

乔尔读到大学高年级时，于1982年进入我的写作课班级。我一直在努力，结果他还是在《被外星人捕获》一书中，对塔夫茨大学的一位教授做出了如下描写：“他跟吉恩·怀尔德长得很像，都有某种狂躁劲。”吉恩·怀尔德？我可不认识。不过请注意，当乔尔说“都有某种狂躁劲”时，对于借来的生动性，他已经还掉了不少。

我们再来看罗伯特·赖特，他进入该班级的时间早了四年，早已成为作家，将会触碰很少有人敢去面对的主题，比如厚达576页的《神的演化》（2009年）。他写的第一本书叫作《三位科学家和他们的神》

（1988年）。第十九章的开头部分说：“肯尼斯·博尔丁跟桂格很相像，这并不意味着他长得像桂格麦片铁桶上印的桂格头像。”

鲍勃对这一比喻的后续发展似乎并不关心，而是继续这样写道：

事实证明，确实存在某种相似性。他们俩都蓄着满头的齐肩白发，长着一双蓝眼睛，面颊红润；两个人的性格基本都很开朗，都经常挂着笑容，或者随时挂着笑容。肯定也有不同点。博尔丁的头发不如麦片桂格的头发那么柔软，下垂不多，往后梳的较多，擦着双耳上缘径直绕过。博尔丁的脸并不柔和，显得很普通。他的鼻子高翘，双眼深陷，见多识广。

通过借用和比较形成的生动性，可能从不会被这么慷慨地还回去。

2007年，特雷佛·柯森在《鱼之禅》里面写道：“大马哈鱼循着气味返回自己的出生地……就在它们朝着上游进发的过程中，同时经历着惊人的解剖学变化，这跟戴维·班纳博士演变成无敌浩克并没有什么不同。”

2005年，布鲁斯·韩迪在《纽约时报书评》上撰文，如此评价乔纳森·哈尔的《丢失的油画》：“今天，卡拉瓦乔的模特们那一双双脏脚，并没有干扰我们对他那种形态美的欣赏——哦，老天，我们已经看惯了南·戈尔丁……这是艺术家最深刻的宗教绘画之一——用好莱坞的术语说，是一个近中景镜头，画框里满是精心设计的及时动作，假使迈克尔·贝有幸得见，他也一定羡慕不已。”

2002年，迈克尔·波兰在《纽约时报杂志》上写道：“看着阉牛费力走上通往屠宰间大门的那道斜坡，我一如往常地需要提醒自己，它不是《死囚漫步》里的西恩·潘；令人欣喜的是，它那颗笨牛脑子里完全没

有消亡这个概念。”

2004年，马克·辛格在《美国某处》一书中，为未欠债务支付了高额利息：“吉斯缺少政治家的光环和风采。他年届六十，红光满面，长满雀斑，一头红发看不出半根白须。髭须下垂的他戴着金属边眼镜，穿一件花格衬衫和蓝色牛仔裤，给人的总体印象，跟纤瘦的威尔佛德·布莱姆利十分相仿。”

谁是威尔佛德·布莱姆利？谁在乎？

2014年，易安·弗雷泽试图在《纽约客》上摆脱债务人的管束，后以失败告终：“她一边表演康噶鼓，一边做陶器，还一边拿到了第二个硕士学位，专业是实验心理学，主攻海洋生物学。她跟20世纪70年代的情景剧《幕德》中那位已故明星碧·亚瑟长得很像，我要不这么比较，会显得粗枝大叶。”

.

参照系遭到作家和娱乐界播音员们的滥用。我们正在进入21世纪的第三个十年，福克斯广播公司还在羞答答地提到“一个叫作‘甲壳虫’的乐队，和另一个叫作‘滚石’的乐队”。怎么那么萌。美国国家公共电台（NPR）如此回顾《华盛顿邮报》编辑本·布拉德利的一生：“他与乔治敦的一位邻居关系亲密，这位邻居是一个年轻的议员，名字叫作约翰·F. 肯尼迪。”这会不会让你觉得凉到了骨头缝里？绝对惊悚。哈哈！

2014年，专栏作家弗兰克·布鲁尼在《纽约时报》上写道：“如果你.....想感觉自己相当相当当地年长，那就去大学里教书吧。我正在从事这个行当.....几乎一节课也熬不过，除非我想出某个典故，引得学生朝我投以注视的目光，仿佛我刚从古生代 <sup>[3]</sup> 穿越到此.....我曾经提到过

范尼莎·雷德格雷夫。茫然凝视。葛丽泰·嘉宝。同上。我们就一篇文章讨论了好几分钟的时间，其间不时提及普鲁斯特的法式小面包；至此我才明白，几乎没有一个学生知道，法式小面包具有什么意义，或者实话实说，这个叫作普鲁斯特的家伙是谁。”

碰巧的是，弗兰克·布鲁尼当时也在普林斯顿大学，跟我教授同样的专业——同一间教室，同一个学期，只是课程不同，上课的时间不同——我并不觉得自己“相当相当地年长”，也不是来自太古宙<sup>[4]</sup>时代。弗兰克写过，他当时很想知道，我们所有人是否都正在失去某种东西，而他对这种东西的妥帖称呼是我们的“集体词汇”。他问道：“共同的参照点正在减少吗？难道私家菜地已经取代大众广场？”

我的答案是，集体词汇和共同参照点不是目前正在减少，而是好几百年来一直在减少。减少过程也许变得更快了，但减少是一种古老而延续的状态。我一直在用不同时代的作品去测试学生，看哪些能引起反应，哪些不管用。

“Y2K——这是什么意思？”

20世纪90年代末期之前，没有人知道。如果还在使用，这个词语将会沿用多久？

Y2K QE2 P-38 Enola Gay NFL NBA CBS NBC Fox？你观察彗星吗？

那个春季开学前的几周时间里，我一直在马萨诸塞州，以收集人们对于本课题的反馈，方法是用《引导》一文中的参照系展开测试，因为该文很快就要在《纽约客》刊登出来。为什么选择马萨诸塞州？因为那是布鲁克林高中的所在地，是玛丽·博肯纳尔上高中英语课的地方，是

我女儿劳拉的女儿伊索贝尔·麦克菲给她当学生的地方。《引导》一文词汇量在七千左右，参照系由五六十个条目构成。

“我想用这个列表，对你们进行一下测试。你们如果认识这些人名和地名，请举一下手。伍迪·艾伦。”

十九只手举了起来。那天来上课的学生都知道伍迪·艾伦是谁。照着列表逐一测试的过程中，同样让十九只手都举起来的条目还有穆罕默德·阿里、《时代》杂志、贺曼贺卡、丹佛、墨西哥、普林斯顿大学、温斯顿·丘吉尔、《哈姆雷特》和多伦多。该参照系中，近百分之十五的条目获得了完美得分。

莎拉·佩林、奥马哈、芭芭拉·史翠珊、劳斯莱斯——18分。

保罗·纽曼——17分。

希思罗——16分。

诺克斯堡——15分。

伊丽莎白·泰勒、《名流怨妇》——11分。

凯瑟斯·克莱——8分。

滑铁卢大桥、玛吉·史密斯——6分。

诺曼·洛克威尔、杜鲁门·卡波特、琼·贝兹——5分。

鲁伯特·默多克——3分。

汉姆斯特德、米基·鲁尼——2分。

理查德·伯顿、劳伦斯·奥利弗、费雯·丽——1分。

“如果来到英国，你知道‘bobby’这个词是警察的意思吗？”——1分。

卡拉布利亚、圣约翰森林地区、佩克汉姆莱伊广场、丘吉尔唐斯赛马场、老维克剧场、《世界新闻报》、杰基·格黎森、戴维·布劳尔、拉尔夫·尼尔森、戴维·萨斯坎德、杰克·邓普西、史蒂芬·哈珀、托马斯·P. F. 霍温、乔治·普林普顿、J. 安东尼·卢卡斯、鲍勃·伍德沃德、诺曼·麦克林、亨利·卢斯、索菲亚·罗兰、莫特·萨尔、吉恩·科尔、詹姆斯·博斯维尔、塞缪尔·约翰逊——0分。

.

1970年，我前往温布尔登，替《花花公子》杂志完成一项任务。任务就是全程观看为期两周的锦标赛，然后写一篇蒙太奇式的印象文章，不仅要写到球员，还要对这个地方进行描述。终稿会很长，但文前的独立引文却很短小，差不多是这样：

饱经沧桑的雄狮霍德出现在五号球场；他来自西班牙；在安达鲁西亚平原上，他以打网球为生。从技术上讲，他是一位试图卷土重来的老英雄；不过，输也好赢也罢，面对这么多观众，霍德能够出场就算是声威重现。他身上有一种排山倒海的力量，球场周围的观众里三层外三层，就是为了感受这种气氛，为了能再次看到他的身影。霍德爆发性地发出一球，球击中对手身后的围栏，丝毫没有切中地面。他没有了准度。死人总是慢慢地才能爬起。

继续，霍德的结局即将到来。与此同时：

隔得很远的另一块场地上，史密斯正在剿灭海梅·菲洛尔……拉沃已经遥遥领先，比赛早已变成展示。

自19世纪以来，全英格兰草地网球和槌球俱乐部早已成为标志性化石，因此球场往往比球赛更有趣。

球员休息室，坐在淡蓝色藤椅上的一众球员，正围坐在几张淡蓝色藤桌旁，吃着涂有德文郡奶油的草莓。

该文的编辑是和蔼可亲的亚瑟·克雷奇默（Arthur Kretchmer），他即将担任《花花公子》的总编辑，后来他在总编辑岗位任职了三十多年。我和他常常通过电话展开讨论；讨论过程轻松愉快，完全看不到吃草莓、剿灭对手和苏醒过程中那种你争我抢的场面；我们的讨论终于进入会员座位区：

在全英格兰草地网球和槌球俱乐部的会员座位区，支着一把把大阳伞，会员和宾客坐在阳伞下，咀嚼着上佳的羊腿沙拉，以及涂有德文郡奶油的草莓。他们的四周有几个金鱼池。金鱼租自哈罗兹百货公司。会员租自中产阶级上层的最上层。温布尔登是英国社会这一阶层的年度聚会，右舷出门，右舷归家。

亚瑟·克雷奇默问道：“这是什么意思？”

我故意以一种略为吃惊的语气解释道：英国统治印度期间，英国人前往印度时，乘坐的是没有空调的轮船。价格最贵的特等客舱位于轮船的左舷，以躲开能把人烤蔫的太阳。因为同样的原因，他们往西踏上归家的旅程时，价格最贵的特等客舱换到了轮船的右舷。这一点可能是杜撰的，也可能是真实的，但不管怎么说，大家都觉得，它就是含有“时髦奢侈”之意的单词“posh”的渊源和出处。坐在全英格兰草地网球和槌



球俱乐部会员座位区那帮人，比不上爱斯科赛马会的人：右舷出门，右舷归家。

我没有秒表，无法给电话线那头的沉默计时。但我真切地记得，克雷奇默最后说了些什么话。他说：“一万个读者中，也许有一个人会知道这层意思。”

我说道：“你看，关于温布尔登的这篇文章长达一万三千多词，你无怨无悔地全部买了下来。我求你，就算为了那一个读者，维持不变吧。”

他说道：“胡扯！”

## 注解

[1] 卡斯蒂廖内（Baldassare Castiglione, 1478—1529），意大利朝臣、外交官，文艺复兴时期著名作家。他最有名的著作是《侍臣论》（*The Book of the Courtier*）。

[2] 美国纽约州韦斯特切斯特郡的一个乡镇地区。

[3] 地质学专业术语。地质时代可分为太古代、元古代、古生代、中新代和新生代五个时期。在这里意为“远古的生物时代”。

[4] 地质学专业术语。

---

# 检验点

## Checkpoints

---

1966年至1982年，莎拉·利平科特在《纽约客》杂志的事实查证部工作；20世纪90年代初期，她在编辑位置上退休，目前居住在帕萨迪纳。她对科学充满热情，杂志社但凡收到科技类文章后，都会复印一份放到她的办公桌上。1973年，我写了一篇长文《结合能曲线》（*The Curve of Binding Energy*）；三到四个星期的时间里，这篇文章得到她的全面关注，耗用了她的每一分钟。莎拉曾经在一所新闻学校，向听众如此说明自己的工作：“一篇文章里的每一个单词，只要有事实依附于它，就要进行查验；通过查验，方可得到查证员的认可，然后查证员会用铅笔打上一个小钩。”我那篇文章多达六万字，讲的是私营企业里的武器级核材料，以及恐怖分子可能、或者不可能用它来做什么事；我尤其记忆深刻的是其中一段，因为那段给她带来巨大困难，她为了决定保留或者删除它花费了巨大精力。

那是约翰·A. 惠勒给我讲的一个故事。第二次世界大战期间，惠勒一直担任汉福德工厂的驻厂首席物理学家；该厂坐落在华盛顿州中南部的哥伦比亚河畔，他在这里参加了世界上第一座大规模核反应堆的创建和钚生产过程。1939年，惠勒与丹麦物理学家尼尔斯·玻尔一道，确定了最易裂变的原子核，以及后续的结合能释放过程。1943年至1944年间，汉福德的第一座反应堆正在设计过程中，惠勒要求将其横截面由圆形扩展为方形，以在必要的时候，可向反应堆的石墨基体中多插入五百

根燃料棒；这一耗资不菲的改动，源自惠勒的一点怀疑，即氙气类有毒物质可能会给反应过程带来影响。果然如此，是多插入的燃料棒所增加的中子流解决了这个问题。1973年，在惠勒教授位于普林斯顿大学的办公室里，我埋头记了一个多小时的笔记；这时他突然说，自己也是突然想起，1944年至1945年那个冬天，汉福德工厂发生过一件离奇的事情，或者，也许什么也没有发生。他自己并没有亲眼看见，也没在媒体上看见有人提过这件事儿。汉福德是一座面积巨大的工厂，位于杂草丛生的农村地区，一直谣言不断，讳莫如深，疑窦重重。如果决定写这个故事，我需要自己加以证实，因为他根本不知道是否确有其事。他说自己曾经听到别人讲过，日本放了一只可以当作武器的炸弹气球，气球随着喷射气流飞过太平洋，落在为摧毁长崎而正在生产钚的反应堆上，并导致反应堆停工。

“炸弹气球”是日本人给这种气球取的名字。它的直径有十米，原料是纸张，里边安有燃烧装置或者高能炸药。不到一年的时间里，本州岛上的一处海滩就释放了九千只这样的气球。这些气球在俄勒冈州炸死了六个人，其中五个是孩子；它们还引发了山火；着落点上至阿拉斯加，下至墨西哥，往东最远到过密歇根州底特律市郊的法明顿。给《结合能曲线》一文的初稿画上句号时，为了让稿子跟汉福德扯上关系，我用五六个句子，对那只导致核反应堆停工的气球做了描述，然后就把稿子交了出去。如果惠勒讲的那个故事是真事儿，那么那篇文章就能刊登出来。如果那个故事无法得到证实，那篇文章就会被拿掉。我希望它是一件真事儿。剩下的，就交给莎拉吧。

她的电话响彻全美国：从布鲁克海文到贝塞斯达，从拉霍亚到洛斯阿拉莫斯，更别说汉福德，以及位于哥伦比亚特区的各个目标。为了用铅笔打出的无数个小钩，她零零星星完成了每一件该做的事情；一次核

对一个单词；一连几天，就炸弹气球这件事儿，她不断地拨打着电话。终于，事情有了明显突破。有个人告诉她，他无法说明故事的真实性，但知道有一个人绝对能证实。

“哦，是吗？他是谁？”

“约翰·惠勒。”

我让莎拉拿掉这一段轶事。差不多可以肯定，这件事情就是某个人编造出来的，我们把它拿掉就行了，她该做的都做了。可她继续拨打电话。

如果说莎拉是在黑暗中寻找信息，那么这种黑暗就是战时保密制度的一道长期存在的阴影。当时汉福德工厂的员工有四万五千左右，既有建筑工人，也有理论专家，他们居住在汉福德、帕斯科、肯纳威克和里奇兰一带；尤其是里奇兰，这是一个二百人的小村子，军队于1943年把它买下，很快便建起了四千多栋房屋。尽管人口众多，但作为曼哈顿计划之一的汉福德工厂保密级别很高，就连参谋长联席会议主席也对它一无所知。1945年4月，富兰克林·罗斯福去世，哈里·杜鲁门也是到这个时候才知道了这件事情。汉福德的人们生活在标语丛中，标语写的是“不闭嘴，就逮你”。晚上，人们要把尿罐放在门口，以备检测钚的含量。当时，里奇兰的婴儿出生率，高于全国其他任何一个地方。除了钚，这里几乎不生产任何东西。可以这么说，为了保持高度警觉，并监听间谍的谈话，当地一名FBI特工曾带着自己的漂亮老婆，去帕斯科和肯纳威克逛过妓院。她坐在车上，丈夫在妓院里做着反间谍活动。为摸清哪些人是间谍有可能轻易下手的对象，FBI特工们挨家挨户进行了解，谁喝酒厉害，谁上过哪个邻居家的床。汉福德工厂有自己的治安官和监狱，专门修了好多酒馆，供建筑工人们夜间喝酒。这些人太容易争吵打斗，

惠勒后来回忆说：“那些酒馆的窗户跟地面齐平，以方便喷进催泪瓦斯。”

关键人物全都采用化名。恩利克·费米改名为法莫尔先生。尤金·魏格纳成了温格尔先生。亚瑟·康普顿改称科马斯先生。大家对惠勒的称呼是“鬼才约翰尼”。射线照射叫作“闪光”，辐射本身叫作“活动”。有一位技术人员因为疏忽大意，使用了“辐射”一词，便被叫到办公室，挨了一顿批。除了极少数人，这些人并不知道自己在干什么事情，而是别人安排做什么，他们就做什么。（“我们每天都要洗手那么多次，我都以为自己快变成麦克白夫人了。”）跟其他地方一样，在汉福德执行的曼哈顿计划，要求“任何人的肢体受到钚的污染时，立即实施高位截断”。那里可能竖过这样的安全告示牌：已二十九天无人截去上肢。黑寡妇蜘蛛出没于大家的房间里。一位妇女给政府医院打电话，问她3岁的女儿遭到黑寡妇蜘蛛叮咬时，自己应该怎么办。医院回答说：“如果她已经出现惊厥，请带她过来……”厂内厂外，流言从未停息过，说汉福德工厂正在为战争效力：有的说那是一座战俘集中营，有的说里边有固体火箭燃料处理器；有的说它是一处生化厨房，正在为细菌战准备各种东西；有的说它是一条尼龙生产线（杜邦是主要的生产承包商）。被问及里边究竟在从事什么工作时，军方消息灵通人士弗兰克·瓦伦特上尉说：“我们正在抽干哥伦比亚河里的水，用于运往海外。”

此刻，1973年年底，《纽约客》杂志社里，《结合能曲线》一文交付印刷的时刻正在一点点逼近，再做任何改动都已经来不及了。我再次感谢了莎拉，并让她删除日本人放气球那一部分文字。好的，她说道，不过，她那天下午临近傍晚时要是有空，还可以打那么一到两个电话。或者三个。她确实打了电话，在德拉威尔找到一个人；这个人说他对这个故事的真实性无法加以证实，但知道有人绝对能够证实。

哦？那个人是谁？约翰·惠勒吗？

二号反应堆的驻点经理。炸弹气球有没有落到屋顶上，他肯定知道。

这个人现在在哪里？

退休了，住在佛罗里达。

莎拉找到了他的电话号码。当时，查证部的电话号码簿从地板堆到天花板。她拨通了电话。他不在家。他出去买东西了。

在哪里买东西？

购物广场。

莎拉把电话打到警察局。她向警察讲述了自己的境况，并请他们帮一次忙，然后把自己的电话号码给了他们。

只过了几分钟，而不是几小时。驻点经理打通电话时，文章还没有送交印刷。他是在一个电话亭里，古老的小隔间啊。莎拉向他说明了自己的目的，并向他读起文章的结尾部分：

火气球十分奏效，实际上，各大报纸都得到命令，不允许就此事刊登任何消息，因为美国不希望以此鼓励日本人施放更多的气球。这只飞抵汉福德的气球不仅跨越了太平洋，还跨越了奥林匹克山，以及喀斯喀特山脉的高山冰川。这只气球落在装有反应堆的房顶上，房子里边正在生产用于摧毁长崎的钚原料，反应堆停工了。

经理问莎拉：“你们是怎么知道的？”

他接着说，这只气球实际上并没有落在房顶上，而是落在了一根给反应堆供电的高压线上。气球碰到电线后，立刻燃烧起来。

还有足够的时间，对文章进行修改。

.

德瑞克·基特、卡尔·小瑞普金、皮·维·瑞斯 [\[1\]](#) 等人偶尔犯错，《纽约客》同样如此。最罕见的现象是，作者提交的手稿没有任何错误，文章反而在事实查证阶段出现了差错。遇到这种情况，称之为事件并不过分，毕竟肥皂也有沉底的时候。这种情况，我只遇到过一次，而且发生在很久以前。如果说责怪——但愿别发生——应该受责怪的人肯定不是我，也不是对那篇文章进行查证的莎拉。那篇文章的题目是《盆地与山脉》（*Basin and Range*），是一组有关地质学的长篇系列文章中的第一篇；十余年间，这个系列的文章不时刊登一篇。该系列有几篇文章，对板块构造和地质时代等主题做了广泛介绍。在我的手稿中，有一段是这样的：

是板块在移动。所有板块都处于移动状态。它们移动的方向和速度各不相同。亚德里亚板块正在往北移动。非洲板块曾经跟在它的身后，撞上欧洲板块——把意大利撞得像一颗插进欧洲板块的钉子——阿尔卑斯山也因此形成。

还剩三期，还剩两期，还剩一期，一如往常，截稿日期即将来临，不可逆转。不管是在脑子里，还是在四周的楼房里，到了最后时刻，所有事物都会加速运转，至少说，都有可能变得十分激动。约书亚·赫什是当今的一位事实查证员，其个性比大理石还要冷静；他把这个时段称作“最后时刻的紧张和烦躁”。随着《盆地与山脉》一文的截稿时间只剩

下十五分钟，我的头脑里岩石乱舞；要是莎拉告诉我，是水果在石灰岩表面砸出了坑，我恐怕也会信以为真。离倒计时还有一分钟，她走进来告诉我，我对亚德里亚板块的表述有误，它正在往西南，而不是北方移动。

我无奈地问道：“谁跟你说的？”

她回答道：“埃尔德里奇·莫瑞斯。”

作为世界级地质学家的埃尔德里奇·莫瑞斯，其以蛇绿岩序列为题的多篇科技论文堪称地球板块学的扛鼎之作；作为美国地质学会候任主席的他十分大度，且充满幻想；在一次又一次田野考察的过程中，我当过他的学生，听他给我讲解加利福尼亚、亚利桑那、希腊和塞浦路斯等地的地质发展史。头昏脑涨的我对莎拉说道：“如果埃尔德里奇·莫瑞斯都说亚德里亚板块是向西南方向移动，那么它就是在向西南方向移动。请你把那个句子改一下吧。”

接下来那个星期一，最新一期《纽约客》上说，亚德里亚板块正在朝摩洛哥的方向移动。那个星期，我抽了个空，一边翻着杂志，一边给埃尔德里奇打电话，终于赶上他回到位于加州大学戴维斯分校的办公室。我问道：“埃尔德里奇，如果亚德里亚板块移动的方向是西南方，那么阿尔卑斯山该作何解释呢？”

他反问道：“你是说亚德里亚板块？”

我回答道：“就是亚德里亚板块。”

实际上，我听到了他拍额头的声音。“哦，老天！”他说道，“那不是亚德里亚板块！是爱琴海板块。是爱琴海板块在向西南方向移动。”



最严重的查证错误，莫过于把活人说成死人。用约书亚·赫什的话来说，就是“真让当事人烦心不已”。莎拉记得，某护理所有个读者，他在《纽约客》上读到，自己成了这家护理所的“已故”读者。他写来一封信，要求进行更正。当然，随后一期《纽约客》照此办理，却在无意中再次出错，因为就在那个周末，当杂志正在印刷的时候，那位读者真的去世了。

任何差错都会延续永远。正如莎拉给新闻专业的学生所讲，一个差错一旦印成文字，就会“永远永远地活在图书馆，有人精心编目，有人严格检索……有人把它写进芯片，在岁月的长河里它欺骗着一个又一个研究人员；而受了欺骗的研究人员又会基于原有错误，犯下新的错误，就这样循环往复，让勘误表呈几何级数激增”。事实查证员们手执利剑，站在这座桥梁的最末端。用莎拉的话来说，那是这项工作得以存在，以及出版物信奉“在自家的校样长条上，让众多专业质疑者无话可说”的原因之一。报纸并没有独立的事实查证部门，但很多杂志设有这样的部门。我刚到《时代》杂志工作时——那是1957年，也就是在埃德威格领导期间——《时代》杂志的作者都是男人，而研究员/事实查证员都是女性。这些人都是行家里手。当我向《大西洋月刊》投去一篇稿件时，我问他们，谁将完成事实查证；我得到的回答是：“靠你自己。”《大西洋月刊》用于事实查证的经费为零。没过多久，当我把一篇文章卖给《国家地理》时，它们的事实查证员似乎比住在亚马逊的印第安人还要多。《度假》和《星期六晚邮报》仅略为逊色。当《纽约客》杂志的事实查证部很早就在该领域声名鹊起时，其他很多杂志也同样为此付出努力，并显得十分谨慎。我给《大西洋月刊》投出第一篇文章二十八年之后，向他们卖出了第二篇文章，而这一次我所感受到的事

实查证过程，已经与《纽约客》不相上下了。

把事实查证看作是作者的责任，这是书籍出版者的倾向性做法；按照合同约定，这种责任最终被简单化，谁也无须对此埋单。如果一本杂志上经过事实查证的材料被收进书籍中，那么事实查证员的工作就不仅仅是让作者成了受益者。书籍出版者免费得到了尊重事实的美誉。杂志社的事实查证部做完所有工作前，出版商若出于先期市场推广目的而将文本弄得板上钉钉，很可能自食其果。先有杂志后有书籍的过程中，眼睛雪亮的杂志读者几乎是一道防错后备屏障。《纽约客》杂志一旦出现穿帮事件，热源追踪导弹就升至空中，自动追踪作者、事实查证员、编辑，乃至阴影一样身份不明的创办者。正如事实查证部总结的那样：“任何错误都逃不过读者的眼睛。”2005年末，《纽约客》刊登了丽贝卡·柯蒂斯的精美短篇小说《两万美元》。1979年，该小说中的角色前往麦当劳享用麦乐鸡块。就这样，麦乐鸡块出现在了《纽约客》的圣诞邮件里。而麦当劳向全美推出麦乐鸡块是在1983年。

偶尔收到类似信息时，我都向读者回以感谢信（除非读者来信介于心胸狭窄和居心不良之间，而这种情况并不多见）。“你说得对！”我会这样写，“我对此十分感激，因为如果这篇文章将作为书籍出版，这个错误肯定不会再次出现。”如果读者来信透出得意洋洋的坏笑，我会情不自禁地加上这么一句：“有你这样目光如猓的读者，把那几千字浏览过一遍，哪怕只发现一处错误，我也感到非常欣慰。”

.

如果有一类人，甚至比《纽约客》的读者更能发现各种类型或各种起源的错误，那肯定是瑞士人。1983年10月1日前后，荣誉等身的事实查证老手理查德·赛克斯戴上头戴式听筒，把电话打到了苏黎世。在那

之后几个星期的时间里，他还把电话打到了伯尔尼、布里格、洛桑、日内瓦、萨尔格什、锡永、谢尔，以及其他很多地方；这些地方多位于瑞士沃州，而沃州是瑞士第十山地师的主要驻扎地；他们曾给我提供过一顶羊毛帽，并允许我跟随第五团第八连情报部，在伯尔尼高地和彭尼内山四处转悠。我写成的终稿是这样的：

情报部的巡查员拿着铅笔和笔记本，在各个地方探寻、询问、收集资料、记录信息，对人和地方逐一进行分析描述，对各个地域实施勘查，对其现状展开监测，对不久前发生的事情予以刨根问底。做完这一切，他们才步履蹒跚地回到驻扎地，在规定时间内，对所听所闻加以精简、排列和呈现。所有这一切，全被融进“情报”这个词语里。我对于情报部有着无尽的感同身受。

这里没有问题。理查德要做的所有事情就是一字一句地提问，以查证那些巡逻官兵是否确实做过这些事情。如果对方要求他用法语提问，他会要求对方找个会说英语的人过来，这样他给词语打小钩才更稳妥。不过，涉及以下情形时，要求又进了一步。

一般而言，可以这么说，瑞士军队的纪律性几近完美，而用法语进行思考的那些士兵，其纪律性也许跟完美相比会差那么一点，由此导致的结果是，在讲法语的连队内部，情报部门的完美程度往往有所欠缺。

你给军事部门的官员打电话时，会怎么表述这层意思？为了跟国民兵组织一起参加所谓的补习课程（一次“重复课程”），我提出了非常正规的申请，只在申请中提到一条要求：至少一半的时间我不要军官们的陪伴。很显然，军事部门轻而易举就决定了把我安置在哪里。

从主修课程和各种手册来看，情报收集行为要求具备专业的思维模式，无时无刻不寻找信息，哪怕没有信息，也要把它找出来，因为在和平时期的训练过程中，首要的要求是具备足够的想象力。用一位少校的话来说，情报部的作用就是“使情报部存在下去”。

这意味着，情报部需要有人从事事实查证工作。

情报部的巡查员所行走的无人区，位于连队和敌人之间。他们远远地避开敌人的防线，爬到高处绕道而行。因为山坡是真的，而敌人是假的，所以补习课程往往把人弄得精疲力竭——与留在指挥所，为巡查员要做什么事情而动脑筋的人相比，外出巡逻的人员尤其感觉如此。大体上说，留在指挥所的人是一群编辑，会想方设法从巡查员提交上来的材料中获取有用信息；总体而言，巡查员是一群五花八门的自由独行侠；他们对军工缺乏激情，对当权者存在不同程度的反感情绪；用他们自己以及长官们的话来说，他们是“军队里的败家子”。

对于瑞士人把我安排到情报部所体现出来的才智，我将永远心怀崇敬；此种公关手段，在我自己的国家闻所未闻。我所在的巡逻队由一位年轻的葡萄园种植者带领，他名叫卢克·梅西，他对瑞士的热爱与对军队的热爱成反比。巡逻途中，他带着一把冲锋枪、一只开瓶器，以及一个六十毫升的玻璃杯。他背包里的几只酒瓶鼓突着，仿佛一捆迫击炮弹。来到一片高山草地，巡逻队坐成一圈。

梅西给杯子倒上酒，举到自己的眼前。

“为健康干杯。”他一边说，一边对我们点了点头，然后——若有所思，不疾不徐地——喝了一口。因为我碰巧坐在他的左手边，他于是说道：“约翰，你没坐对位置。在我们家乡，喝酒的顺

序是逆时针。”他喝干杯子里的酒，然后倒满，递给他右手边的让·莱登巴赫。杂乱的牛铃铛声，充当起背景音乐。在我们下方的草地上，一共有十九头瑞士黄牛；它们弄出的声响，活像一支救世军。再往下走，出现了一列红色的窄轨列车。火车从隧道里钻出来，响着汽笛过了一座桥——三节车厢，从富尔卡开往奥博拉尔普。

几个星期的时间里，理查德·赛克斯一直在打电话；他在电话上要做的事情，远不止追溯某个巡逻队从这座山头到那座山头的路线，或者把电话打到位于伯尔吉奇的某个并不对外开放的小餐馆，因为梅西下士曾在里边用步话机天线搅拌融化的奶酪。他还要核实另一半人马，也就是一帮军官的情况：有在苏黎世掌管斯托岑酒店的一位少校；有在瑞士信贷银行担任总裁的一位上校；有在银行协会担任总经理的一位少校；有在银行控股公司担任总裁的一位上校；有在豪夫迈-罗氏公司担任主席的一位上校；有在西巴-盖吉公司担任主席的一位少校；以及从缅因州进口龙虾、并在入境瑞典时因大腿上绑有成捆现金而被逮住的一位少校。最后这个人的情况，理查德无法查实，我们只好把相关语句从文章里拿掉。弗朗索瓦·鲁姆普夫上尉是我的官方指导人和最初联系人。军事部门给我来信，让我到了瑞士之后，在约定的日期和时刻，前往位于洛桑火车站的一家二等自助餐厅与他会面。我准时在瑞士人定下的时刻，到达了那个地方。鲁姆普夫是亚德里安·楚米师长的副官；他个子高大，喜欢沉思，是个二星职业军人。他直接向提契诺州兵团司令恩里克·弗兰奇尼汇报工作。

他面容和善，脸上的皱纹隐约可见，略显沧桑。他的帽子上缀着三颗星，双腿外侧的裤缝镶有代表总参谋部的黑色宽条，宽条一直伸进黑色皮靴。作为主宰瑞士军队的七位最高指挥官之一，别人

对他的描述是“神秘”和“提契诺 [\[2\]](#) 之外无人知晓”。

利用在意大利北部访学的机会，我在一个月的时间里写出了最后一稿；因为来到这个地方后，我除了在下午五点参加鸡尾酒会就没有其他事情可做。我向《纽约客》提交的文章，从来没像那一篇那样精心梳理过。总长度约为四万字。理查德全文查证，一次打一个小钩；一大清早就开始打电话，一直打到瑞士这边日头西沉；一如往常，他发现了听错单词造成的错误、凭空想象形成的错误、引用瑕疵百出的图书内容或采访活人形成的错误，以及因为误解误会而形成的错误。在如此长的文章里找出众多错误，是他的工作，我很少感到吃惊。我对此既有期待也有依赖；也就是说，在那么多年的时间里，我依靠的是同事们极富专业水准的事实查证工作。在非虚构长篇文章的写作过程中，错误终究无法避免，而且作者自己发现不了。摩根斯坦真是一根两米多长的棍子？菠萝样的头部缀着十六颗长钉？施瓦兹伯格山的高度超过马特马克希山？是不是经过古希海特、科里扎切尔、沃盖尔切，才能走到努斯鲍姆大桥？那几个村庄的顺序是对的吗？“古希海特”这个地名里有两个“h”吗？“奥斯马尔-赫尔曼-阿曼”里一共有多少个“n”？一个连队的人全部爬上贝特默阿尔卑索道需要多长时间？施瓦岑巴赫的谷仓里能睡下多少士兵？“施瓦岑巴赫”这个名字写对了吗？“瑞士银行控股公司”的正确拼写是什么？“信贷银行”的正确拼写呢？“瑞士银行协会”呢？在格雷厄姆·格林的《第三人》里，是谁写了关于布谷鸟钟的演说词？纳沙泰尔州的路易·雪佛兰确实把瑞士地图放到他生产的美制轿车格栅上了吗？理查德往密歇根州的沃伦打了电话。

理查德向我复述：“雪佛兰说没有这回事儿。雪佛兰否认了。”

我说道：“并不是雪佛兰说的每一句话都正确。”据维也纳附近的海

外瑞士人博物馆记载，在雪佛兰的头脑里，那确实是一幅地图，而他的徽章“就风格来说，不得不让人联想到创始人的故国”。

在《第三人》里，战后的维也纳高高耸立着不曾倒下的摩天轮，奥逊·威尔斯饰演的哈里·莱姆暗示说，自己一直在向维也纳的各大医院出售经过稀释的青霉素药液；他问自己的终身挚友约瑟夫·考顿，下边那些不停移动着的黑点（也就是一个个人）中，有没有某个小黑点在事物的长期发展过程中是否真的重要。回到地面后，他继续说道：

在波吉亚家族统治的三十年间，意大利人见惯了战争、恐怖、谋杀和杀戮——但他们中间仍然诞生了米开朗基罗、达·芬奇和文艺复兴。而在瑞士，人们有着兄弟般的友爱，以及五百年的民主与和平，那么从他们中间又诞生了什么呢？那就是布谷鸟钟。

我了解到，或者理查德了解到——我们已经忘记，究竟是谁了解到的——《第三人》的编剧格雷厄姆·格林后来出版了预先经过处理的中篇小说，而中篇小说和原版剧本中都没有布谷鸟钟演讲词。格林并没有写过演讲词。是奥逊·威尔斯想出来，并加以朗诵的。

关于瑞士军队的这篇文章在《纽约客》上刊登出来后，我期待着收到大量来信，告诉我只有瑞士人才能挑出的毛病。那两期《纽约客》杂志（1983年10月31日和11月7日）在瑞士的受欢迎程度远超过我的想象。几个月后，以单行本发行的书籍也卖得很好，在全瑞士的销售排行榜上遥遥领先，尽管它是一本英文书籍。当然，因为理查德进行了事实查证，所以没有一个瑞士人（也没有其他地方的人）给我来信，说这本书的英文版存在差错。一家出版社找到两个翻译，在巴黎出版了法文版。担任副官的弗朗索瓦·鲁姆普夫在里边发现了140个错误，在该版本第二次印刷前，由他做出了订正。

后来，理查德·赛克斯从《纽约客》调往《读者文摘》；从《读者文摘》退休后，他专注地做起了小说家。我最近告诉他，我永远不会忘记，在三十多年的时间里，没有一个瑞士人就那篇文章给我寄来过纠错信件。

这一说法在理查德面前过不了关。“嗯，不过还是有一封信，”他说道，“讲到了一个德语词，但那是读者自己弄错了。”

1993年，珍妮特·马尔科姆写了一篇文章，主题是西尔维娅·普拉斯和特德·休斯，以及三十年来与他们有关的传记资料；普拉斯在伦敦去世的时候，和两个孩子住在一起，珍妮特的文章提到了这栋房子里的一块牌匾。文章清样里有这样一段文字：

我和阿尔文终于来到菲茨罗伊路上普拉斯自杀身亡时居住的房屋。我一下子就认出了房子——那是普拉斯的传记资料必定会以照片呈现的一件物品。写有“1865年至1939年，爱尔兰诗人兼剧作家威廉·巴特勒·叶芝曾在此居住”字样的椭圆形蓝色瓷板则是必定会被提及（尽管多此一举）的细节。

“多此一举”这几个字在事实查证部走不了多远。事实查证员给《纽约客》伦敦办事处打了电话，该办事处有些夸张，位于梅菲尔干草山上一栋老旧楼房的顶层，在此上班的人时而三个时而四个。其中一个是一位年轻的英国自行车手，名字叫作马特·西腾，他的头衔是伦敦办事处经理。现已担任《卫报》专栏作家的西腾，对那个询问牌匾的电话记得十分清楚：“查证员的要求很具体，我要前去进行实地查看，以确保那是一块蓝色的瓷质牌匾（与之相对，比如，会否是黑色的釉锡）……我觉得这件事儿有点搞笑/好笑，因为你如果住在伦敦就会知道，这样的牌匾比比皆是，而且基本上大同小异。”然而，西腾还是走下楼梯，骑



上自行车，经由波特兰广场来到外环路上的摄政公园一带，再顺着樱草山到达菲茨罗伊路23号，对那块跟叶芝有关的牌匾进行了查证。

20世纪80年代，米歇尔·普莱斯顿查证过一篇文章，那篇文章写的是纽约城市路牌的图像学研究。她走出办公室，看了几块路牌，发现“几乎全都弄错了”。路牌没错，作者有错；文章可以用，因为相关事实可以通过专业手段进行查证。有一份校样却不大容易捋顺，说的是作者穿过密林，顺着荒坡爬上了阿巴拉契亚山的某一座山头。查证员来到那座山上，却发现可以把车开到山顶。如果有作者写到，圣诞老人穿着绿色衣服爬下烟囱，那么这个颜色就会受到质疑，而查证员会设法了解圣诞老人的腰围，以及烟囱的内径。不仅事实类文章需要接受查证，漫画的标题和画面也要接受查证。查证员注意到，有两辆汽车从美国加油站驶过时，都行驶在道路的左侧。原来，这个图像在复制中被翻转过来了。

幽默会面临各种形式的查证，弄得查证员不时被人说成笨头笨脑。约书亚·赫什不喜欢这件刑具。“我们懂得幽默；我们也是真实的人，”他声明道，“但我们还是要问：‘你觉得这算幽默吗？那个是玩笑，还是笔误？’”

可能二者皆有。我写过一篇叫作《跟19世纪说再见》的文章，描述了肯尼贝克河在目前、过去和更早时候的状况；我在其中提到，“金星”号大帆船建造于缅因州奥古斯塔下游的哈罗威尔市。我写的是，“金星”号曾经“遭到过亨利·沃兹沃斯·朗费罗的严重破坏”。事实查证员对此进行了调查。然后，她以略显严厉的对抗语气——更别提批评意味了——告诉我：“朗费罗没有破坏过‘金星’号。”

令我感到吃惊的是，理查德·赛克斯曾经对我说，《纽约客》在查

证相关人员所作所为等事项的时候，一度仅仅依靠消息源，而不依靠第三方；或者说，反正没有形成制度。如果有人说他是杰罗姆·凯恩的表兄，那么他就是杰罗姆·凯恩的表兄，打钩，打钩，打钩。现在，事实查证员肯定会做三角验证。如果三个消息源说法相同，在额外查询足够的情况下，认为其正确就具有了足够的可能性。他们告诉我，现在的查证员通常先从互联网开始做起，然后再到纽约公立图书馆，作进一步的分头查询——这是一次从偏离正轨到值得信赖的漫长过程。20世纪60年代，好歹算在“矿业例外”这一立法术语下开展工作的肯尼科特·考珀，计划在北方大瀑布区的冰川峰荒原里挖一个坑。塞拉俱乐部说，从月球上都能看见这个大矿坑。根据行星科学家提出的意见，查证部认为，事实并非如此。

小说家苏珊·戴尔蒙德曾在《纽约客》担任事实查证员，一天，她往旧金山拨了一个号码，然后问道：“请问是城市供水局吗？”

电话那头回答道：“不，我这里是巅峰空调公司。”

苏珊（迟疑）：“嗯，也许你能帮得上我。”

偷听别人的对话算不得什么本事。至1991年，《纽约客》在西四十三街25号度过的时间长达五十六年。该部门基本上只有一间办公室；七张办公桌紧挨在一起，四周是一摞摞的书籍，以及摇摇欲坠的稿件堆。办公室五大步就能走通，很像乔治·华盛顿当初设在福吉山谷的总部的通讯中心——二十余个军官挤在一间4米×4米的房间里，整天整天地写着信件。莎拉还记得一个名叫赫尔加的德国籍查证员，他“长得眉清目秀，蓄着一头长发”。肯尼迪·弗雷泽以某个家具店为题写了一篇文章，说到家具时用了“仿制”一词。为此，赫尔加给这家家具店打了个电话。“我想知道，”她问道，“你们那里有仿制家具吗？”达斯迪·默蒂莫—

马多克斯是个了不起的查证员，干这份工作的年头几乎跟马丁·巴伦不相上下，一度在电话机上盖过一层软毛皮。位于第四十三街的这间办公室里，曾经摆放过一副十字架，上面写有“上帝保佑我们的家园”。几个犹太查证员提出反对意见后，十字架被搁到了该部门用作参考的《圣经》上。当杂志社在1991年搬到马路对面时，这副十字架也跟着搬了家。1999年，杂志社搬入时代广场，这副十字架随之搬到了“世界的十字路口”<sup>[3]</sup>。与搬离西四十三街之前相比，现在的查证员人数翻了一番，办公场地面积增加了两倍。马丁·巴伦见证了上述所有场面。身为查证员的他，对于奖学金的申请程序十分熟悉；一位查证员曾经告诉我：“关于马丁这个人，你要永远记住一点：他从不出错。”这不是对人品的判断，而是关于一位查证员的事实描述。肯·奥莱塔与文学经纪人阿曼达·“宾吉”·厄尔班结婚那天，马丁正在查证他写的一篇文章。婚礼仪式马上就要开始，马丁还待在肯和宾吉的公寓里，手拿校对清样，向新郎官核对几件事情。还有几件事要核对。这个过程中，新娘一直在楼顶晒日光浴。这时，她走下楼来说道：“马丁，你真可爱，不过你得走了，因为我们的婚礼马上就要开始了。”

于1982年离去的罗伯特·宾厄姆是最高级别的作者编辑，也是杂志社的总编辑。他跟莎拉·利平科特一道，设计了一个查证员测试。莎拉在给一群雄心勃勃的新闻从业者讲话时，提到了这个测试的部分内容：“我们所需要的人……应该早就知道棒球的击球手有九个人，知道什么是共和党，也知道地球是从太阳数起的第三颗行星。通过这一关后，能给你带来帮助的是，你会说法语、德语、西班牙语、意大利语，或者俄语，读过古希腊著作，血压不高，热爱同伴，而且周末不用出城。”查证员测试题远比莎拉举的例子更具有挑战性。这样的测试题，连共和党总统也答不上来。阿曼苏丹是谁？卡塔尔埃米尔是谁？不丹国王是谁？卫生服务部部长是谁？什么是乙酰水杨酸？昨晚的道琼斯指数

是多少？（最后一题是宾厄姆用来测评诗人的招数。）随着时间推移，不断有新人前来应聘，测试题也会有所更新和改进。米歇尔·普莱斯顿于20世纪80年代前来应聘时，取得了查证员测试的历史最高分。跟丈夫理查德·普莱斯顿一样，她现在也成了《纽约客》的撰稿人。

.

事实查证部会跟在身后转悠，这让我觉得十分放心；我便在初期对某些人名和数字做一番胡乱推测，随后再一边听讲一边进行写作或者改写；因此我宁愿听到一些大概数字或者粗略日期，而不是听着难受的新闻术语，比如××城市、000, 000美元，姓名TK、数字TK，K-。这是一张张银行期票，等着查证员前去变现。“K-”表示该单词包含K音，比如kute。“TK”表示“待定”。至少在我看来，它们既无法代表某个草拟句子的读音，也不能代表某些明确的替代内容；完全是些临时想出来的东西。在一列长达两点五千米货运列车上，有一个至关重要的空气管，对刹车起全程控制作用。在《运煤列车》（*Coal Train*，2005年）一文中，我觉得有必要做一番类比，于是随便想了一个比较对象：

气闸的释放过程始于两端，逐渐向中间靠拢。列车上那个长而完整的空气管，跟美洲鳗鱼的空气囊十分相似。

很快，查证部就跟鱼类学家打起了交道；约书亚·赫什通知我，跟大多数普通鱼类相比，美洲鳗鱼的空气囊要短很多。

“谁说的？”

“威利·比米斯。”

“哦。”

搞鱼类解剖学的威利·比米斯，相当于从事板块研究的埃尔德里奇·莫瑞斯。我三年前出过一本书，书的部分章节在《纽约客》上刊登过，威利是这本书里的中心人物。那之后，他离开马萨诸塞大学，担任康奈尔大学和新罕布什尔大学的海洋课堂，即浅滩海洋实验室的主任。我把电话打给身在伊萨卡岛的威利，问他我该怎么办。一开始，向来乐于助人的威利试着给美洲鳗鱼这个类比找出合理解释。也许它的空气囊能够胜任该项工作。也许做这样的类比还是可以的。我告诉他，美洲鳗鱼通不过查证部门这一关，或者，就因为这样，连我自己这一关也过不去。收稿日期即将临近，威利一直想不出来，哪个物种有这么长的空气囊。怎么办？还有什么物种？他把电话打到了哈佛大学。火车内部狭长而连续的气管跟芦鳗的气囊很像。

.

1970年，位于新罕布什尔州梅里马克市的梅里马克河边，百威啤酒厂酿出了第一瓶百威啤酒。1839年，约翰和亨利·梭罗坐着手工打造的小船踏上旅程；亨利据此写成了他的第一本书，他们乘船经过了酒厂所在地。沿途有一股白色激流，自17世纪以来就被叫作克伦威尔瀑布群；然而，梭罗这样写道：“这就是印第安人所说的内森凯格瀑布群。”他还写道：“就在上方不远处，雄奇的内森凯格河流了过来。”新罕布什尔州有许多地名以读音为“凯格”的“keag”结尾。“keag”中的“a”要当它不存在，也就是说，读音跟表示“酒桶”的“keg”很相近。2003年，我带着女婿马克·斯文沃德，乘着一艘老镇独木舟，先后穿过内森凯格瀑布群、纳马斯凯格瀑布群和阿莫斯凯格瀑布群；沿着梭罗当年的路线逆流而上的过程中，我一边拽着筏子迎接着激流，一边禁不住想知道，百威一天究竟能生产出多少桶啤酒。回到家里，我在写作的过程中凭空想出了一个数字，于是，进行事实查证的安妮·斯特灵菲尔德在校样上看到了以

下内容：

3号线路上，就在克伦威尔瀑布群往上一点点，离得很近，但在河面上完全看不见的地方就是百威啤酒厂，它的日平均产量是13000桶。

千万别低估安海斯—布希公司。后来查明，其日均产量是18000桶。

.

2004年，约书亚·赫什还查证过一篇跟河流有关的文章——《紧屁股河》。他在校样上看到的是以下内容：

有人问：“伊利诺伊河？那是哪条河？我从来没有听说过。它流到什么地方去？”实际上，美国有两条伊利诺伊河；很显然，两条河都不怎么有名。

一条位于伊利诺伊州，另一条流经阿肯色州和俄克拉荷马州；这两条河流都能在《梅里亚姆—韦伯斯特地理学词典》上找到，而这本词典正是事实查证部奉为圭臬的一本参考书。约书亚一头扎进《韦氏词典》，找到了第三条河——那是位于俄勒冈州的伊利诺伊河，连俄勒冈州都很少有人听说过。

实际上，美国有三条伊利诺伊河；很显然，三条河都不怎么有名。

（再说近点，就在本章刊登于《纽约客》之前，事实查证部又找到一条河，那是位于科罗拉多州的伊利诺伊河。很显然，我如果愿意再修订关于河流的信息四十六次，我们会在联邦的每一个州都找到一条伊利

诺伊河。)

对约书亚而言，这样的招数只算是拉伸练习；然后，他开始查证一艘有舱船（同时做着其他事情），这艘船在伊利诺伊这条与州同名的河上随波游荡；与此同时，一艘比航空母舰还要长的船，一边鸣着五声短笛，一边向它逼近过来；这是危险迫近的一般陈述。这艘船的长度超过三百米，由十五艘牢牢绑在一起的驳船组成，由一艘拖船牵拉着。我正在船长室记着笔记。

有舱船就要驶入我们的盲区时——我们坐在船长室，有三百米长的水面无法看见——它的甲板上出现了几个人；有舱船动了起来，傲慢自大、目中无人地慢慢移到一边。我们磨蹭着往下游开去，有舱船与我们擦着左舷，驶向上游；它挨个经过长达三百多米的驳船，与我所在的船长室就要齐平。有舱船上有两个男人和两个女人。离我们最近的那个女人——坐在敞开车式驾驶舱的左侧位置——穿着两件式黑黄相间的泳衣。她的身体就像大理石一般。她长着一头金色头发。她迅速而灵巧地把双手伸到背后，解开上装。她把上装放到膝盖上，转体九十度，直接对着拖船。她双肩后缩，下巴高扬，毫不畏惧地保持着这个姿势。她那丰满的身姿展现出一种对严肃时刻的蔑视，丝毫看不出退缩的迹象。她是塞壬，这样的身姿是她的歌声。

至此，全可查证。有些东西——按《纽约客》的话来说——可以“推给作者”。那是我的经历，是我的描述，是我的构想，是我的勃发。似乎没有人会关心她那件泳衣的颜色。不过，我继续写了几个与此有关的句子：

她是亨利·摩尔 [\[4\]](#) 所雕刻的《带点的椭圆》。摩尔曾

说：“圆形传递的概念包括丰收和成熟，也许因为地球、女性乳房，以及大多数水果都是圆的；这样的形状具有重要意义，也许因为在我们的感知习惯中，它们已经变成一种背景。我认为，对我来说，人类器官将会在雕塑上一直具有重要意义。”

自此，我们将进行深层次查证。1975年，我打电话找到林·福莱科尔；她是普林斯顿大学艺术博物馆的解说员。普林斯顿大学校园里，露天摆放着二十多尊大型抽象雕塑，其中就有摩尔的《带点的椭圆》。我即将初次讲授写作课程，所以我想把这些雕塑用于学生的描写训练。亨利·摩尔那尊雕塑高达三米，外形像一个油炸圈饼，内部两侧各有一个乳房样突出物对向伸出，两个乳头几欲触碰，仿佛是教堂天花板上的绘画作品。照我的看法，学生应该能写出比这更好的描述语句。比如，“油炸圈饼”一词就不适合用来描述亨利·摩尔的作品；自那以来，我每次上课的时候，都要用到与林·福莱科尔谈话的笔记。笔记里记着亨利·摩尔说过的话，那是她背给我听的。眼下到了2004年，我却拿不准，她是在什么地方读到过那些句子。她离开普林斯顿大学已有几十年时间，已经再婚，一时很难找到她。

互联网帮不上忙，但是约书亚搜索过纽约公立图书馆后得知，摩尔关于雕塑艺术的评论集存放在纽约市中心的一家分馆，就在图书馆主楼对面，中间隔着第五大道。经过一两个小时的忙活，他找到了英国广播公司1937年号的《听众》杂志，里面刊登有摩尔的一篇文章。在文章的倒数第二段，就有林·福莱科尔向我侃侃而谈的那几个句子。几乎不需要做出什么调整，就够得上是原文引述，跟上文的表述相差无几。然后，我们又回到“推给作者”的那一部分：

她一动不动——这位半裸美女胜似全裸。她那两个乳头像一双眼睛，直直地凝视着眼前的拖船。我好想跳下拖船，向她游去，亲



口问她，我能否为她效力。

.

也许，我过于信任事实查证员。毕竟，他们要做的事情我先做，他们后做。我不会留给他们山一样的工作，特别是如果《纽约客》将某篇文章拒之门外，而我又孤注一掷，要把它编进一本书里，那么这一点尤其不假；正像2002年，我就美国一种鱼的历史，写过一篇一万两千字的文章；出于某种令人费解的原因，杂志社对该篇文章冷眼以待。所以，我自己对书中这未曾发表的部分进行查证；此举有点像律师把客户当傻子后又来为自己辩解。这项工作花了我三个月时间——以我所能想到的不同路径，按照事实查证员的常规做法，对手稿中的事实一一寻踪复查。其中有好几个段落，差点让我的工作陷入停顿；出于这样那样的原因，我在互联网上花了大量时间，在图书馆花了更多时间，以决定如何取舍。

彭恩的女儿玛格丽特在德拉维尔钓鱼，给家里的哥哥写了一封信：“给我买一根四节粗壮钓竿，和一个带结实精线的线轮……”

问题不在于钓竿或者钓线，而在于威廉·彭恩的孩子们。“玛格丽特”前后必须有逗号，还是可无可有？就实际效果而言，有逗号或者没有逗号，能够说明彭恩有一个还是不止一个女儿。不管有无，逗号都不仅是逗号，而是事实，跟百威酒厂酿出的啤酒桶数，或者圣诞老人的服装颜色一样，是一种不折不扣的事实。就这样，玛格丽特将作为彭恩多个女儿中的一个，被写进书里。我继续往下，设法查证以下事实：

1716年8月15日，星期三，马萨诸塞州剑桥市附近，考顿·梅瑟在石牌鱼塘钓鱼时，从一艘独木舟上栽进水里。浑身湿透的他钻

出水面，手里连一片鱼鳞也没有；他若有所思地说道：“上帝啊，请你让我明白这是怎么回事儿！”没过多久，他就责怪起同行的牧师，说他们在钓鱼这样的娱乐活动中，浪费了上帝的时间。语气中没有多少温情了。最好说说夫拉威尔图里斯·匹斯凯特牧师，他的家里人都叫他约瑟夫·瑟康博；考顿死去的时候，约瑟夫·瑟康博21岁。1739年，匹斯凯特在梅里马克河边做过一场布道，布道词后来出版时被命名为《钓鱼季在阿茅斯凯格瀑布群发表的一次演讲节选》。现有九本存世。1986年，其中一本被拍卖出14000美元。我看见的那一本存放于费城图书馆公司。书中有图书经销商写下的一段描述：“美国第一本关于垂钓的书；美国第一本关于田野和溪流运动的出版物。在需要为作为娱乐活动的钓鱼提供辩护的时代，瑟康博早在此时就为钓鱼申辩，意义非凡。”

2002年，在整本书中，这一段中间的一个句子似乎格外难以查证。我本可以轻而易举地把这个句子改写成另外一种模样，但我固执地希望，事情能够查证清楚。这个句子就是：

考顿死去的时候，约瑟夫·瑟康博21岁。

为给这几个原封不动的确切用词打上小钩，你不仅需要弄清楚梅瑟去世的年份，以及瑟康博出生的年份，还要弄清楚相应的月份和日期。梅瑟于1728年2月13日去世，瑟康博要么21岁，要么22岁。究竟是多少岁？互联网帮不上忙。各大图书馆帮不了忙。约瑟夫·瑟康博和夫拉威尔图里斯·匹斯凯特的全部著作也帮不了忙。我把电话打到新罕布什尔州的金斯顿；瑟康博在那里当过二十多年的牧师。接到我电话的人爽快地说，她会翻查镇上和教堂保留的记录；两至三天后，她如约给我回电。她说，非常抱歉。她认认真真查找了好长时间，可看得出来，瑟康博的确切出生日期在金斯顿无从查找。我打算到此为止，把相关句子换

成“他刚好二十出头”；就在这时，我的脑子里亮起了一根红色灯丝。如果约瑟夫·瑟康博在1737年（就是在这一年，他来到金斯顿）当上牧师，那么他之前应该在什么地方读过书；而在当时，前往马萨诸塞海湾省接受高等教育的人，会在城里参加一项竞赛。我给哈佛打了电话。

接线员给我接通了一个人，这个人听完我的问题，几秒钟不到就给了我答案：“1706年6月14日。”

## 注解

[1] 这三人都是美国棒球选手。

[2] 瑞士南部的州。

[3] 时代广场的绰号。

[4] 亨利·摩尔（Henry Moore, 1898—1986），英国著名雕塑家，以大型铸铜雕塑和大理石雕塑作品闻名于世。

---

# 第四稿

## Draft No. 4

---

瓶颈。它让一些作者连续数月不振，也让一些作者终生不振，还让所有作者从每天一开始就哑然失声，因此，瓶颈并非总是短暂而无足轻重。“亲爱的乔尔.....”这只是随机选取的一封信件，收信人是我曾经教过的学生；他们正在作家正常成长的路径上，自讨苦吃，自作自受，显得无能为力，终至号啕大哭；这些信件算是一种回应。“亲爱的乔尔.....”这个乔尔将会赢得大奖，著作等身，成为全国性的联合专栏作家 <sup>[1]</sup>，但在我写这封信的时候，他刚刚明白，要跨过这道电网，由现实世界进入写作世界，至少要有跟写作本身一样多的创造。“亲爱的乔尔：你正在写，比如一篇有关灰熊的文章。一个字也写不出来。整整六个、七个、十个小时，你一个字也写不出来。你遭遇瓶颈，感到沮丧，陷入绝望。你无路可走，只能到此为止。你该怎么办？你写道：‘亲爱的妈妈。’随后，你向妈妈说到瓶颈、沮丧、无力和绝望。你坚持认为，自己天生不适合做这样的工作。你抱怨。你哭泣。你简要叙述自己遇到的问题；你说，那头灰熊腰围有一米四，颈围超过七十厘米，但跑起来一点不比三冠马‘秘书处’ <sup>[2]</sup> 慢。你说，那头灰熊喜欢躺在地上休息。熊每天要休息十四个小时。你就这样尽你所能，一直不停地写下去。接着，你回过头来，删掉‘亲爱的妈妈’，以及那一番抽泣和哭诉，只保留讲熊的部分。”

乔尔可能就是你，即便你的名字是珍妮，或者朱莉、姬莲、吉姆、

简、乔。难怪你高兴不起来，原来你正进行一稿的写作。如果你缺乏信心，无法将一个单词码放到另一个单词的后面，由此觉得自己被卡在了什么地方，并永远不得脱身；如果你满心以为自己永远无法完成任务，天生不适合做这项工作；如果你的文章胎死腹中，你因此完全丧失信心，那你一定是个作家。相反，你如果声称自己看待事物有不同的方式，能积极描述自己做出的努力，还会告诉大家，你“就是热爱写作”，那么你可能存在错觉。任何事物尚未存在之前，怎么可能有人知道它的好坏？你只能说清哪些地方不成功——只能看见那些沉闷的黑点，因为在你的文章成形的过程中，正是它们让你的自我评价如此低下——否则你怎么可能振作起来，并投入正常工作？

先给“亲爱的妈妈”写信，随后又删掉问候语这个主意，当我多年前在普林斯顿大学的基督教青年会参加一场作家座谈会时，就在我的脑子里出现过。珍妮是我家里唯一出席会议的家庭成员。那一年，她10岁。那头熊招致哄堂大笑，而无精打采的我也陷入自虐，显得自作自受和无能为力，珍妮因此后来告诉我，我根本没有做出完整描述。

“你知道，那并不是事物的全部，”她说道，“你应该把它好的一面写出来。”

她说得有道理。那并不是事物的全部——还只是第一稿。第一稿往往写得很慢，推进过程东摇西摆，因为每个句子不仅影响前面已经写出的句子，也会影响后面即将写出的句子。我那本关于加利福尼亚地质学的书，一稿花了两年的沉闷时光；二稿、三稿和四稿一共花了六个月时间。一稿跟其他三稿的总和相比，写作时间的比例是四比一；无论文章的长度如何，我一直坚持这样的比例，哪怕第一稿只需要几天或者几个星期的时间。每个阶段的心理感受各不相同，而第一阶段就是陷坑与摇摆不定。这个阶段之后，仿佛另一个人接过了手。恐惧已经消失殆尽。

各种问题不再那么具有威胁性，反而变得有趣起来。经验变得愈加有用，专业人士仿佛取代了业余者。日子迅速流逝，不过我得承认，算得上愉快的天数并不是很多。

珍妮在普林斯顿高中上到高年级时，被安排的第一项写作任务在开头部分就花了她很多时间，并让她大受挫折，更别说要把手稿写完。一天，我开车送她上学，她在途中告诉我，她觉得自己没法胜任，还担心眼前的困难会让她第一次做事就纰漏百出，同时担心自己的文章需要重写。我到办公室后，给她写了一封信：“亲爱的珍妮：写一篇文章，往往需要三四次的反复，绝非一次便能完成。对我来说，开头部分，也就是把什么东西——任何东西都行——摆到自己面前，这个过程往往最为艰难。有时候，我甚至感到十分窝火，只管把单词抛出来再说，就像把烂泥扔到墙上那样。写第一稿就是要脱口而出、想到什么说什么、胡言乱语，全都可以说，随便怎么说。做到这一点，你才算找到了某种核心。接下来，在加工和改进的过程中，你笔下的句子开始成形，变得更为悦耳也更为顺眼。再编辑一遍——从头至尾。到了这个时候，你所看见的东西，很可能才是你急于让他人看见的。而这一切都要用时间去堆砌。我一直没说的，是缝缝补补的时间。脱口而出的第一阶段完成之后，你先把这件事情放一放。你坐进车里，开车回家。一路上，你的思绪仍然在编织着单词。对某个东西，你想到一个更好的说法，某个地方要换成一个不错的短语。要是初稿都还没写，也就是说，还不存在一个可供修改的稿子，很显然，你就不会想到还有什么东西需要有所改进。简而言之，你可能每天实际上只写了两三个小时，但你的大脑总以这样或者那样的方式，一天二十四小时都在思考着文章——是的，哪怕在你睡着的时候——但唯一条件是，某种形式的初稿已经存在。只有到了这样的初稿已经存在时，写作才算真正开始。”

一般意义上的作者和舞台即席创作者（或者任何类型的表演艺术家）的区别是，写出来的作品可以修改。实际上，这个过程的核心正是修改。吹嘘自己的作品一个字也不需要修改的完美作者，只能是从遥远的仙境快递过来的。

长大后的珍妮写起了小说，到目前为止，她已经出版过三部作品。她做什么事情都会逆风而上，写作过程中什么也不说，什么也不透露。我曾经问她会不会谋划再写一本书，她的回答是：“我上周就写完了。”小她两岁的妹妹玛莎已经写了四部小说。玛莎一天要给我打九次电话，说她的写作任务根本无法完成，说她不适合做这份工作，说眼下的工作永远也结不了尾，等等等等，等等等等；而正在为一篇完不成的一稿开辟出第三条道路的我，也许应该成为直布罗陀巨岩。会说话的巨岩：“继续写；坚持将会改变一切。”“我能切实感受到你的不开心。”“你只有知道什么地方破了，才能想法把它补好。”

珍妮大学毕业十个月时，像在10岁时被我带到基督教青年会去的那天一样，跟我产生了怀旧一般的共鸣。当时，身在爱丁堡的她，在基金资助下从事写作工作；她在一封信里告诉我，她仍旧心存疑虑，信心不足。在纸质航空邮件时代，我也通过纸质航空邮件做出回复。

对于想当作家的愿望，她说她每天都在问自己：“我是在开玩笑吗？”

我回复说：“我记得，差不多正好四十年前，我也问过自己这样的问题。在那之前，也就是直到我12岁时，我根本没想过这样的问题。反正啊，事情看上去易如反掌，不就是乱说一通，胡编一气，然后抓起一台什么机器，让它给你印出钞票吗？我现在还在问自己：‘我是在开玩笑吗？’不久前，这个问题仍然困扰着我，我为此在办公室蒙头思考

过。我正在写一篇地质学方面的文章，这个问题正当其时。我是谁，竟然写起了这个主题？真是恐怖至极。开展项目的过程中，一个人跌进了洞里，然后就只能想着怎么爬出来。这样的疑虑，也是整个工作的一部分——至关重要，无可逃避。我听到年轻作家表达这样的疑虑时，这个问题就成了一个查验点：要是没有这样的事情可说，他们倒极有可能——对头——是自己糊弄自己。”

她又说：“我的写作风格，总是跟我时下读到的东西相同——或者说，过于自我，过于牵强。”

我回复说：“你如果已经54岁，那一定是件很不幸的事情。你才23岁，这个问题不仅正常，而且十分重要。正如大家所见，正在定型的作家会跟优秀作品形成互动——无论何时，无论何地——因此在这个过程中，当然存在一些模仿（这是不可避免的事情），将自己所尊崇的东西放到自己的作品中。模仿的成分会很快消失掉，留下的就是全新的要素，那是你自己的声音，随便怎么看都不再是一种模仿。一次一个片段，你的作家套路就这样得以定型。没有牵强和自我的风格，是你似乎要追求的目标，或是你眼下无法完成的事情。因此，你的目标定得没错。没有拘束，没有自我的风格，根本不是一个人生而有之，另一个人生而无之的事情。作家绝不是待在宙斯的耳朵眼里，发育成熟后一下子跳出来。”

珍妮又说：“我似乎收不了场。”

我告诉她：“我也这样。”

接着，我谈到了自己的写作，谈到了不到下午五点绝对动不了笔，谈到自己像被狩猎的动物一样的心理，以及自己类似于直布罗陀沙粒的



感觉。

.

要是运气够好，我的二稿即将收尾；就在这时，我似乎又有了某些新的想向别人表达出来的东西。这些东西似乎正在酝酿过程中，而且不会离我而去。这种感觉让我欣喜，却还不至于振奋。它只是写作过程中的一次新旅程，不到下个月中旬，我都很难抽身而出。将第二稿大声朗读一遍之后，再将文稿看过第三遍（删除朗读过程中遇到的华丽辞藻以及无意义的部分）之后，我进入第四稿阶段，用铅笔给单词和短语画上方框。如果说整个过程中，有什么事情是我乐于去做的，那就是第四稿阶段，我会给画上方框的词语四处查找替代项。最后一次调整可能规模不大，但我认为意义重大，而且乐于一一处理妥当。如果后续编辑人员没打算对文章详加审读，那么这个阶段可以称作编辑清样。我教学生时的一个基本做法是，由我假装担任他们的编辑和清样编辑。在为讨论会做准备的过程中，我要拿到他们写的文章，用铅笔给有些单词和短语画上方框。我也会建议他们自己对自己的稿子做这件事。

不仅要给看似不太准确的单词画方框，那些能够达到要求，但看似有替换选项的单词也要画上方框。方框内的单词很可能已经相当完美，但也有可能，还能给这个地方找到更好的单词，使之显得更加恰如其分，那么为什么不去设法找到这样的单词呢？如果确实找不到，千万别裹足不前；继续往下读，继续画方框，之后再回过头来逐个斟酌。如果“敏感”一词因为用在此处显得造作而被画上方框，试试换作“敏锐”。为什么换成“敏锐”？因为你翻开词典看一看，“敏感”的解释就是“感觉敏锐”。我用词典的过程中，翻查熟悉单词的时间，远多于翻查从未听过的单词的时间，至少是九十九比一。与汇编词典里一堆散乱的同义词相比，普通词典对单词的定义很可能更有助于你的单词替换过程。如果

先查汇编词典，再查有定义的词典，那么汇编词典才不会帮倒忙。因此，先给“wad”一词画上方框。《韦氏词典》：“采自叙利亚白屈菜的棉或丝，初在埃及培育，后进口至欧洲。”不过，请往下看：“一小块、一小簇、一小捆……密实的一小堆。”保留该词。我把这个过程叫作“搜寻贴切字眼法”，因为在我读八年级时，巴塞罗缪小姐告诉我们，古斯塔夫·福楼拜在自己的花园里一连转悠了好几天，就是为了在头脑里搜寻“贴切字眼”。谁会忘记这件事儿？福楼拜似乎有些夸张。有孩子说他举止怪异。

再举个例子。我写到路易斯安那州南部那一大片名叫阿查法拉亚的河滩洼地，并想弄明白乘坐小型飞机从空中看下去，它究竟是怎样一种模样时，我就想起这件事儿来。那片土地的形成，靠的是来自北方的淤泥。洼地的很多地方正在沉积淤泥。你坐在飞机上就能断定，这些地方都在哪儿，因为透过树林看下去就会发现，水面反射的阳光存在中断现象。说到阳光在水面形成的反射，我应该用哪个单词或者短语？我在自己那本老旧的《韦氏大学词典》里翻到“sparkle”一词。上面写着：“见flash。”我又翻到“flash”。它的释义是一大串同义词：“flash、gleam、glance、glint、sparkle、glitter、scintillate、coruscate、glimmer、shimmer，意即发出光线。”我喜欢它的最后部分，于是将手稿的内容改成：“光线自水面反射而出，发出微光。”

在寻找替代词的过程中，汇编词典具有很大的用处，但它们对列出的词语并不进行描述，这便具有危险性。本可用一个简单而清晰的单词，那些词汇却会把你引向一个多音节的模糊单词。汇编词典的价值，并不在于让作者找到大量的深奥单词。它的价值在于，当你为完成某一使命而寻找具有最佳可能性的单词时，它能给你提供辅助。大家知道，写作教师和新闻专业类课程都把汇编词典比作拐杖；其中的暗含意思

是，无论什么类型、写作能力如何的作家，都不会以它作为支点。最多，它也只能算是在寻找“贴切字眼”的过程中的一处处休息站。普通词典才是你的目的地。假定你觉得“意图”这个单词有改动的余地，你会在普通词典上看到它的同义词列表：“企图、愿望、目标、目的、意愿、设想、终点、对象。”而普通词典不会就此罢休，它会继续向你说明各个单词的差异，即所列单词相互之间的具体差异。有些词典为了瘦身，仅列出同义词，而不详述具体差异。你肯定需要使用第一种词典，因为它们不仅给你列出词表，还会让你知道各单词间的程度差异；这如同你正好看到一块带条纹的遮阳棚，条纹都呈绿色，但却存在细微的差别。

我在成长的过程中，曾在北方的湖区和林间河道乘坐过独木舟。三十年后，我曾尝试找出一个或者几个单词，用来说明在一个现代国家，何以有人还会乘坐独木舟做长途旅行。如果我说那是一种运动（sport），显然有些草率，但我确实想不出别的说法。我于是查了“运动”这个单词。它的释义多达十七行：“1.消遣、娱乐、欢乐、欢娱。2.野外娱乐。”我停了下来：

他声称乘坐树皮独木舟就是要放松、观察野生动物、做轻装旅行——此外无他——人们情不自禁地倾向于他的这种生活方式。我原来就了解，有人带着折叠床、羽绒枕、链锯、舷外发动机、整箱整箱啤酒，以及便携式电池冰箱等物品踏上独木舟之旅，甚至到达过远处的荒野地带。标准由你自己决定。为从甲地到乙地，或从甲湖到乙湖，甚至不管前往什么地方，乘坐独木舟并不是必然选项，而且绝不是最高效的方式。乘坐独木舟出行已经发生变化，它仅是一种为保持与某些地方的合一性而存在的仪式，是一种野外娱乐，是一种不具必要性，但其存在具有一定价值的行为……

如果你在野外的旅程够长，你到了那个地方之后，还可以做出某些

改变，哪怕这样的改变具有临时性。我在写一篇跟极圈阿拉斯加地区有关的文章时，曾设法描述发生在我头脑里的变化过程，因此四处搜罗既能反映这一想法，又能突显这一主题的词。我很快便想到了“同化”这个词。但在该文中，“同化”比“运动”一词还要不堪。我于是在词典里翻到了“同化”的释义：“1.使相似。2.相同、相比。3.融进。”

我们围着篝火，至少又坐了一个小时。我们谈到了雨水和红隼，石油和鹿角，河源的高度和水势。无论赫辛还是费德勒，一次也没有提到那头熊。

然而，当我钻进睡袋，合上眼睛时，形成对照色的它又出现在了山坡上。这一幕让人难以忘怀，但让人难以忘怀的并不是因为害怕。再者，第一时间选择跟随费德勒和赫辛，逆河而上进到山里实在是幸运——这与其说是对一个瞬间的纪念，不如说是对一个漫长下午里所有旅程的纪念。眼里呈现的是一整片土地，上面行走着一只动物。明确无误，这是它的地盘。它在那里出现，不管比例多么微乎其微，都是它融进了自己的地盘；你要是想前来拜访，最好先敲敲门。

那之后，我还是感到一种巨大的遗憾。我在阿拉斯加从事旅行、研究和写作，先后有三年时间，但我从来没想过，北极为什么被叫做“Arctic”。直到那本书出版多年以后，我都从来没想过这个问题。我要是翻一下词典，肯定会在作品里融进这个单词的来源。“Arctic”的定义是这样的：“属于大熊星座，或位于大熊星座之下。”

.

是威廉·肖恩第一次跟我提到“which”这个非限定性引导词。肖恩先生说，在某些特殊的，以及不同于往常的情况下，“which”可用于引导

限定性从句。一般而言，连接词“that”起到引导限定性从句的作用。非限定性从句：这是一只棒球，又圆又白。限定性从句：这是贝比·鲁斯在芝加哥瞄准栅栏却打到公园外面那只棒球。第一只棒球不是具体指称，作者如果希望转变话题，提及它的形状和颜色，就需要用到逗号。第二只棒球非常明确，与逗号形成排斥关系。不过，也有这样的情形，在具体的指称对象和证明其具体性的从句之间加入单词和短语，这时就要用到非限定性引导词“which”。

回忆起这件事时，我不能说它踢翻的是一面旧锣。不过，我在两本书的写作过程中，先后受它的驱使，用电脑查找过“which”这个非限定性引导词。在十多万字的文章中，我找到了三处：

1822年，替法国政府工作的比利时地层学家J. J. 德马留斯·达罗瓦给欧洲白垩层取了个名字，这个名字将代表一波三折方才发现的一个地质时期。

奥克芒用到了他自创的拉丁名“早熟禾”，这类植物结籽少，因此形同高尔夫球手所说，地上“没几颗细石子”。

多米尼已经升任隶属于内政部的美国垦务局局长，该局通过修建葛兰峡谷大坝、大古力水坝、弗莱明峡谷大坝和胡佛大坝等水利工程，拦水水面长达三百千米。 [\[3\]](#)

不巧的是，上述各例都没有出现在肖恩时代，而是出现于21世纪出版的几篇文章中。换句话说，《纽约客》丝毫没有忘记“which”这个非

限定性引导词，也没有忘记它赖以生存的土壤。

另外，在同样的几本书里面，有几句引述还来自梭罗和《利未记》，我本应看在肖恩的份上有所畏缩。

跨州大桥过去三百多米远，我们就来到了矗立在一潭静水中的迦太基岛。梭罗并没有直呼其名，而是把它说成“一座硕大且林木浓密的岛……是我们见过的最美的岛，岛的一头是一丛漂亮的榆树”。

亨利·戴维·梭罗老先生，这个句子没有什么不寻常之处。那就是你们见过的最美的岛。

《利未记》：“耶和华对摩西、亚伦说：你们晓谕以色列人说：在地上一切走兽中可吃的乃是这些。”

实际上，肖恩先生不过是用法和语法大厅里的又一个小角色而已。占领讲台超过半个世纪的是艾琳诺·古尔德（Eleanor Gould），也就是“古尔德小姐”，或者“帕克夫人”，她名声广播，早已深入世界各地写作练习者的头脑之中。我当时还不到18岁，已经收到过不少退稿通知。就在这时，我听到或者读到了这个名叫艾琳诺·古尔德的22岁年轻人；她是瓦萨尔学院的毕业生。1925年，她买了一本崭新的《纽约客》杂志，拿着一支蓝色铅笔，一遍一遍反复阅读。读完后，杂志的每一页都布满了斑驳的蓝色——被圈出的尴尬之处有悬垂修饰语、代词冲突、逗号缺损、综合性语法杂乱。她把做满标记的杂志寄给创始编辑哈罗德·罗斯（Harold Ross），据说让罗斯咆哮不止。他咆哮的内容是：“找到这个娘们儿，把她给我雇下来！”

其实，罗斯创办《纽约客》时，艾琳诺·古尔德才9岁。她生长在俄

亥俄州，后考入欧柏林学院，毕业于1938年。七年后，她在《纽约客》谋到一份工作；在求职信中，她举了一两个她认为是对杂志有所帮助的例子。例如，某物与别的东西相比并无不同时应该用“than”，而某物与别的东西不同时应该用“from”。<sup>[4]</sup>雇她的人是肖恩。他当时是总编辑。古尔德五十四年的工作，并不是什么简明或初级职位所能描述的。她不是编辑——至少不是在与一众作家打交道那个层次。她不是事实查证员，尽管任何事实只要令她产生怀疑，她肯定都会一一指出。她所做的事情，就是拿着杂志社打出的毛条校样加以阅读，同时标出一处处需要校正的地方。每一张校样的中间，是竖向的《纽约客》条状标记，两边的空白足够停下一辆轿车。她会在空白处写下跟用法、措辞、迂回、选词、停顿、含糊等等有关的意见。她的成品会送交到该作者的编辑手里；编辑先对空白处的批注进行阅读，然后选出有关条目与作者商讨，或如大家所知，直接将古尔德的校对毛条转交作者，由作者自行吸收、处理。罗伯特·宾厄姆总是直接把古尔德的校样长条交给我，而且总会说上一句：“只要她写上‘语法’二字，你就等着熬夜吧！”

在彼此不相上下的错误清单上，最令她恼火的是，非虚构写作中存在的拐弯抹角现象——总是与事实擦肩而过，似在期待读者拼凑信息而非接收信息。你可不能像个大气的小小说家那样一开始就写道：“情人巷里那栋房子正是情人们喜欢谈情说爱的地方。”古尔德就会在校样长条上发问：“什么房子？”“什么样的情人？”“情人巷在什么地方？”简而言之，如果你想引出什么东西，直接引出好了。不要试图通过使用定冠词，把文章弄得那么有艺术气息。你说“有一栋房子”，就是在引出它来。如果你说“那栋房子”，那么读者就应该已经知道这栋房子了，因为你之前提到过它。肖恩先生所受古尔德小姐的影响，远超过他对古尔德小姐的影响。他就是一头爱绕弯子的熊。

她的修改意见往往不同于那种“无痕修改”。有作者对此的反应是暴跳如雷。不过，没有什么会被强加进文章里。要是作者想忽略古尔德小姐给出的明确意见，而非一边拍打额头一边心存感激，这也完全随作者的便。反正在文章上署名的是作者自己。要是作者宁愿让文章沾上几颗老鼠屎，那么老鼠屎就会留存下来。古尔德提出的校对意见，从不致力于以这样或者那样的方式，对文章的结构或者主题施加影响，而且连这样的意图都不存在。据古尔德小姐说，她提出校对意见的目的，是为了帮助作者以尽可能清晰直截的方式达成他们的目的。实际上，她的意见不会让你轻松。不过，你不仅无须完全接受她的修改建议，而且，你也可以根据自己的合理判断，对她提出的修改意见加以更正。

上述过程的通用称谓先是“内部风格”，后来叫作“古尔德式校对”，现在叫作“排印编辑”。几十年间，古尔德小姐接受过“语法家”这一头衔，但在她为杂志把舵的过程中，语法只是她对一切事物做出反应的基础要素。其实，内部风格先由其他人把关后，她才能看到稿子。它并不是像谬传的那样，即整本杂志做好之后，读起来像是一个作者所写。内部风格是在拼写和斜体等事情上的机械规则。《纽约客》杂志要把“旅游”写成“travelling”，即有两个“l”。书名要放在引号内。杂志名采用斜体；如果杂志名带上所有格，那么表示所有格的“s”也采用斜体。船名不用斜体。两个相同的元音并列时，内部风格要求在第二个元音头上标出两个小黑点，因为内部风格要求突出显示分音符 <sup>5</sup>。在《纽约时报》出版的文章中，但凡提到人名，若加不上总统、议员、将军、主教等显赫头衔，必称之为先生、夫人、女士等；习惯上，若《时代》杂志记者与一位爱斯基摩人乘坐兽皮筏子驶入楚克奇海，乘船者不用人称代词，而用“参观者”表示。《芝加哥格式手册》<sup>6</sup> 是一种堂吉诃德式的努力，意在用一种规范指导全美国的每一家出版机构，如报纸、杂志、图书出版社，以及电子出版机构等。



排印编辑要参与文章的所有流程，并提防出现疏漏。不管她有多少称谓，艾琳诺·古尔德就是一位排印编辑。习惯做法几经演变，最后就成为遗产，她便是这样的遗产之一。目前，为编完一期杂志，《纽约客》的排印编辑要把校样以多种方式读上很多遍。他们分别给自己的工作起了不同的名字。五位现职人员自称为排印编辑、页面把关人、问题勘误员、第二读者等。所有事情他们全都要做，因此就有了针对五个人的四种职位描述，即五个人发挥二十个人的作用。他们还要完成艾琳诺·古尔德曾经从事的工作，直至今日，每当他们针对一张校样长条做完所有工作时，便说某张长条走完了“古尔德工序”。与其说他们是活在她的影子里，不如说是他们拉长了这道影子。

他们的细致程度有时候堪称鸡蛋里挑骨头。读到“她不知道，与她同行的另外五人发生了什么”这个句子时，他们就会留意，作者这句话可以理解为，该旅行者的队伍里有十一个人 [\[7\]](#)。这不是一般的挑剔，可为什么不呢？少一些含糊其词，句子才会显得简练。她不知道，与她同行的五个人发生了什么。

“Further”和“farther”的区别同样差之毫厘。你翻开词典，查阅“further”，词典说它就是“farther”。你查阅“farther”，词典说它就是“further”。于是，你以为万事大吉，可以高枕无忧了。可是，它们的特征并不相同，而页面把关人知道怎样才算过关。“Farther”指的是可度量差异。“Further”指涉程度。你还会嘲笑我吗？你已经笑够了吧。你不再（no further）这么做了吧。

很难与这些博学多识的校勘员、问题勘误员、排印编辑，以及语法修补团队陷入真正的僵持状态；五十余年间，这样的情形我只遇到过两次。对于第一次僵持，我就不在此细述了。大概就是我在一篇文章中轻

率使用了学术上的文内括号引用（莫特，1622），而被引用文献并没有出现在学者们所说的“参考文献”列表里。因为我压根儿没有列参考文献。另一次僵持跟1987年2月23日那期杂志有关，涉及“Corps”（部队）一词的所有格问题。这篇文章写到了路易斯安那州南部、阿查法拉亚河、大洼地、堤坝、泄洪道，以及美国陆军工程兵部队（U. S. Army Corps of Engineers）的船闸。该文长度接近两万个单词，正如你想象的那样，“Corps”一词如同麻疹爆发，在文中比比皆是。该词往往以所有格形式出现。在我上到八年级时，巴塞罗缪小姐教导我们，名词以“s”结尾时，若要体现所有格，既可以单独添加撇号，也可撇号后再加一个“s”，作者可以任选其一。因此，在路易斯安那那篇文章中，只要用到“Corps”的所有格，我一律写成“Corps’”，而排印编辑说，“Corps”的所有格应该印成“Corps’s”。我怕是进到了停尸所，我当时是这么说的。排印编辑们抱成一团——与我对阵的，是整整一个部门。他们说，除了Jesus（耶稣）、Aeschylus（埃斯库罗斯）、Socrates（苏格拉底）等经典人名，《纽约客》从未单独使用过所有格撇号；就连法国名词结尾的“s”不发音时，也要使用撇号带“s”表示所有格，如“François’s（弗朗索瓦的）”“les jeunesses’s（青年们的）”“Epesses’s（埃佩斯的）”，又如在“Amiens’s hidden cache（亚眠隐匿的地窖）”“le français’s frank mustache（那个法国人的坦诚的胡须）”这样的短句里面，等等。对于“Corps’s”，几位编辑非同寻常地表现得寸步不让。我告诉他们，如果非要印成“Corps’s”，我宁愿停下手头的活儿，把带有所有格的每个句子都重写一遍——要么避开使用所有格，要么将“那些死尸全部扔掉”。我确信，气急败坏的我当时还说过“脱了裤子放屁”“此举无异于让工程兵们大脚趾朝天 [\[8\]](#)”之类的话。这样的威胁当然不具有说服力，不过终于有人提了个不错的建议。为什么不给陆军工程兵部队打个电话，问问他们用到所有格时是怎么处理的？

我一直不知道，“陆军工程兵部队”一词已经被收录进《福勒现代英语用法》、举世无双的《韦氏英语用法词典》，以及语法活用之列。部队里的人怎么用？他们说：“Corps’。”从未用过“Corps’s”。从未双写过“s”。

排印编辑很少拐入他人领地，不过当他们真有此举时，他们的建议和评论也并非不受欢迎。玛丽·诺里斯于1978年进入《纽约客》，替我打理过的文章数不胜数；她是个文字诊断师，我在一稿、二稿或三稿形成的过程中，不管遇到什么问题，都会向她求助。有朋友称她为“铅笔女士”，她对此丝毫不在意。她在《纽约客》网站上开了个博客账户，主要讨论排印编辑事务；该博客内容后被编成《你我之间：一个逗号女王的自白》（诺顿，2015年），位居畅销书之列。2003年，我们进入一篇文章的收尾阶段；该文追溯了亨利·戴维·梭罗带着哥哥约翰，于1839年顺着康科德河进入梅里马克河，再沿着梅里马克河逆流而上，直至新罕布什尔州曼彻斯特市那一段旅程。手稿和初校长条上，都有这样一个句子（跟上下文有些不协调）：

一连三四个月，我在夜里上床之后，就会聆听曼彻斯特笑谈声——那是曼彻斯特人（Manchesterians）正坐在石阶上集体谈笑；我们划着独木舟逆流而上时，荡起的水花曾经拍打过他们身下的石阶。

玛丽·诺里斯在校样长条上写道：“可否换成‘Mancunians’？”

那仿佛是她递给我的一枚稀世金币。五年之后，碰巧写到英国曼彻斯特市的长曲棍球时，我在一个短短的段落中就把“Mancunian”这个单词用了三次。这是我听过的第二个最佳地区居民称谓词，几乎与居民称谓词“Vallisoletano（巴亚多利德人）”不相上下。当然，这个星球的每个地方都有人居住，在跟玛丽·诺里斯就这个话题把全世界翻了个遍之

后，我开始列出一个严格挑选的、高度主观的要目清单，对“Mancunian”和“Vallisoletano”做了扩展；截至写作本文时，这个清单中已收录了35个要目，包括Wulfrunian（伍尔弗汉普顿人）、Novocastrian（纽卡斯尔人）、Trifluvian（三河镇人）、Leodensian（利兹人）、Minneapolisian（明尼阿波利斯人）、Hartlepudlian（哈特尔普尔人）、Liverpudlian（利物浦人）、Haligonian（哈利法克斯人）、Varsovian（华沙人）、Providentian（普罗维登斯人）和Tridentine（特伦特人）。

.

大家不妨假装当一回排印编辑。我给自己的学生当编辑时，私底下跟他们一起浏览他们写的文章，一个逗号一个逗号地修改。我跟他们说的那些话，多来自《纽约客》那帮过硬的页面把关人对我的耳濡目染；这个过程中，更不消说还有其他很多人，前有普林斯顿高中的巴塞罗缪小姐，后有法勒、斯特劳斯&吉鲁出版社的卡门·戈麦兹普拉塔。学生们依葫芦画瓢，有时候走出教室就给室友们充当排印编辑。这个过程中，不时发生一些争执，而我往往被他们叫住，替他们解决这样的争执。我不是斯特伦克那样的文法专家，而只是一个写作者，我的文章也需要被别人编辑。不过，我会尽自己所能。例如，最近就有两个人这样争得不可开交。想想吧，他们争论的是“attorney general（首席检察官）”的复数所有格形式。我是在电子邮件中收到这个问题的：“如果不止一位首席检察官拥有多辆轿车，下列句子中的空白应该如何填充？‘The attorney [] general [] car [] were all parked next to one another.’”

“韦氏二版”和“兰登词典”都只有简单的说明，“attorney general”的复数形式有“attorneys general”和“attorney generals”两种。既然如此，我穿上袍子，轻敲木槌，坐在椅子上说道：“你们要是同意，这两种形式地

位平等，那我觉得你们会把这个词组写成‘attorney generals’ cars’，而不会写成‘attorneys general’s cars’；原因很明显，单词总要在视觉感或听觉感上得分，否则作者会丢分的。”我本人会怎么用？以上两个都不用。我宁愿写成“the cars of the attorneys general”。不过，这终究只是个选择问题。

大学校园里有一座位于顶楼的仿中世纪角楼，那是我的上班地点。当我走出角楼散步时，碰到熟人，他们总会问我：“最近在忙什么呢？”他们这样问的原因之一是我平时不怎么出来。回答他们的问题时，我总有一种鹦鹉学舌的感觉；如果我正在一稿写作过程中，那我更是一只神情紧张、不太有幽默感的鹦鹉。几年前，我奢侈地用上了一个词作为答语。

“最近在忙什么呢？”

“用粉笔写东西 [\[9\]](#)。”

“写东西？”

“写东西。”

这样就行了。一个单音节词的回答好像就能让那些人满意了。

不过，当你自己的女儿在信中提到这个问题时，最好别采用单音节作答。比如，珍妮此时已经当上了阿尔弗雷德·克诺夫出版社的助理编辑，她用天真的语气问我近段时间在做什么，得到的是这样的答复：

“亲爱的珍妮：我最近在忙什么呢？进展如何呢？既然你问到了，我就老实告诉你吧，我对正在写的文章还没有什么信心。我尝试了很多

或许本不该去那样尝试的事情。我尝试用现在时，因为现在时能表达即时性，且不让动词时态因为时间的双重定位而受到影响。我用倒叙的方式讲述这个故事。就像我正在写的那艘船，文章可能存在瑕疵。并且，在四个月零九天的时间里，我盯着这台显示器写作近一千小时后，却还谈不上正式开始。够了。我要去钓鱼了。”

## 注解

[1] 这种专栏作家的一篇文章同时在多份刊物发表。

[2] “秘书处”（Secretariat），是一匹美国纯种马的名字。1973年，它成为间隔二十五年后美国的第一个三冠王。

[3] 上述三例原文中，具体的指称对象分别是“名字”“早熟禾”和“垦务局”，它们与各自的引导词“which”均被若干单词隔开。

[4] 此句原文为：“For example, something is not different *than* something else; it is different *from* something else.”

[5] 在英语中，一个单词中出现两个相邻元音时，在第二个元音的上方用分音符标记，表示这两个元音要分开发音，而不是两个元音形成双元音。

[6] 1906年由芝加哥大学出版社出版的美式英语使用规范指南。它的十七个版本规定了在出版中广泛使用的写作和引用规范，是在美国使用最广泛、最有权威性的指南之一。

[7] 前一句引文里的“另外五人”原文为“other five people”，正确表达法为“five other people”。

[8] 作者约翰·麦克菲的意思是，“Corps’s”这一写法与“corpses”（尸体）一词字形相近。

[9] 原文为“Chalk”，做动词时意为“用粉笔写”。后面的一问一答两句话仍然是“Chalk”这个词。

---

# 省略

## Omission

---

20世纪50年代，《时代》杂志作者的入门工作是一个叫作“杂录”的专栏。专栏内容是一句话的奇谈怪论，根据报纸内容和通讯社文稿撰写，略占三分之一的版面，排印得像一段楼梯；按照惯例，几乎无一例外，每个小故事都有题目，且题目都是双关语。作者们在这个位置上坐不长，也不愿意长坐；不过，我走上这个岗位没多久，招聘大门随之关上，我便给“杂录”写了一年半的稿子。前后算来，那就是一千个左右的一句话故事、一千个双关语。

接下来，我将略举一例说明这份工作，仅此一例。底特律大街上一个人骑着自行车靠在车把上睡着了。我给这个故事起的题目是“Two Tired [11](#)”。

一个作者回顾自己几十年的杂文写作经历，就会发现，年轻时待在“杂录”其实还算不错。玩文字游戏很容易。我在1965年进入《纽约客》时，双关语便被抛在了身后。这并不是说我从此再不会重操旧业。相反，20世纪70年代，我提交的一篇手稿中就有一处双关语，恶心到我现在都不愿再想起它来。当时的编辑是罗伯特·宾厄姆，他说道：“这个东西我们必须拿掉。”

接下来的交谈内容，已成为对他的一种怀念：

我说：“一个人有权偶尔来那么一个双关语，哪怕这个双关语略显粗糙。”他说：“这个地方跟整篇文章不在一个档次，因此与全文显得不太协调。”我说：“也许吧，不过我还是想把它保留下来。”他说：“很好，反正文章是你写的。”第二天，他告诉我：“我觉得我有必要告诉你，我还是认为，那个句子不太适合。”我说：“听着，鲍比。我们已经讨论过了。这么做有点搞笑。我还是想那么用。我如果因此让人难堪，也是在让自己难堪。”他说：“好吧，这只是我的工作。”次日，我一上班就告诉他：“关于那个笑话，我们还是把它拿掉吧。应该拿掉。”“很好。”他说道，眼里丝毫没有打败我的迹象。

亲自替我编辑过头两篇文章后，威廉·肖恩把我交给曾在《记者报》担任总编辑，刚转来《纽约客》任职不久的宾厄姆。我乘坐通勤车上下班，在家里工作的时间，多于在杂志社停留的时间。当肖恩把我那篇四万字的《橙子》（*Orange*）手稿交给宾厄姆时，我还没有见过这个人，甚至也没听到过他的名字。

早在一年前，我就问过肖恩先生，如果要写一篇非虚构文章，橙子是不是个好主题。他只轻声说了句：“哦。”过了一会儿，他才说道：“哦，可以。”他总共就说了这么几个字。不过，这就够了。作为一名“特约撰稿人”，我基本上是个没有固定薪水的自由职业者；因此，没过多久，我就拿着他给的钱，去了一趟佛罗里达。为什么是橙子？宾夕法尼亚车站有一台机器，可以切橙子榨橙汁。我像一只舔盐的动物，总会在那台机器跟前习惯性地驻足观看。冬天那几个月里，我注意到橙汁颜色由浅到深的变化；我还在什么地方看到过一则广告，广告展示了四个看似同为橙子的东西，尽管它们的名字各不相同。我来到佛罗里达就是想弄清这些事情的门道，并写一篇文章；与《纽约客》当时的非虚构



文章相比，这篇文章的长度应该会偏短一些，略低于一万字。不过，我来到位于阿尔弗雷德湖畔的波克县后，碰巧找到了佛罗里达大学的柑橘实验站；一大片宽广的果园里，矗立着五栋楼房。这几栋楼房里有几十个手持柑橘类博士学位的人，柑橘图书馆的藏量接近十万——主要是科技论文、博士论文，以及六千余册图书。在那个时候去到那个地方，我做成了一个比原计划大的项目。回家几个月后，我交出了手稿。肖恩先生收稿的时候，语气温和地指出，本文可能需要适当压缩，才能予以发表。

肖恩先生似乎已经下过指令，要宾厄姆先生挑够几个版的内容，其余内容全部删掉。反正呢，我在新泽西收到的东西让我大吃一惊。信封很大，但厚薄不及一张明信片。我把宾厄姆压缩后的内容匆匆看了一眼，就给办公室打电话，问能否跟肖恩先生见一面，然后坐上火车，去了城里。肖恩先生的个子甚至比我还小，坐在那里的他显得有些矮塌；可是越过护城河，进入他的城池后，办公桌对面的他俨然一位令人生畏的君王。我可怜兮兮地脱口说道：“我写的文章被宾厄姆先生砍掉了85%。”

肖恩（充满怀疑，显得天真，眼睛睁得溜圆）：“是吗？”

我表示肯定。

他说我或许应该跟宾厄姆先生交流一下，他来安排。他那位不善言辞的小跟班玛丽·佩恩特会与我联系。

五天后，我再次回城，与宾厄姆先生会面。我记得，自己在宾夕法尼亚车站喝果汁时，心里还很厌恶他。在佛罗里达州的果汁压榨厂，有一台由食品制造集团生产的机器，机器名叫简易榨汁机。我把宾厄姆想

象成一台简易榨汁机，并不时以这个名字称呼他，而且持续多年。他沿着过道，来到我在杂志社的办公室；给作者们安排的狭小空间成行排列，被某个作者称为“睡谷”。跨过门槛走进我办公室的这个人面容和善，实际上还很帅气，长着一双深蓝色眼睛，胸前的领结上下晃动，头上的浅褐色头发有些卷曲，一撮胡须显得非常真诚——要不是处在那样一个情况下，他真是个让人一眼就对他产生好感的家伙。他说，他不太确定如何与我展开交流，不过他在想，我可能愿意再加一点东西到我收到的校样长条里，或者从原来的手稿说起，看哪些东西可以省去。

我们一起交流了五天时间。手稿做了足够的恢复，相关内容作为连载，分两期刊出，不过绝不可能完全恢复。柑橘首先是柑橘，第二才是瓦伦西亚甜橙，或者华盛顿脐橙。柑橘的繁殖过程非常引人注目。种下一颗酸橙种子，长出一棵金钱橘，或者，同样奇怪的是，长出一棵塞维利亚酸橙，甚至长出一棵粗皮柠檬或者粗皮橘子。一篇题为《波斯青柠种子的性状差异》的科技论文对此有过描述，任何人若想写一本七百页的柑橘家系史，这都算是一份完美的文献资料，而在主题随着相关性内容的不断拓展，让我的手稿长度随之增加的众多文献中，这篇科技论文只是其中一种。

写作是一种选择。为了一篇文章的开篇，你得选择一个词语；在这种语言的一百多万个词汇中，仅仅选择其中一个。好，接着写。下一个词又是什么？下一个句子呢？段落呢？小节呢？章节呢？下一件事情。什么东西写进来，由你选择；什么东西不用写，由你决定。基本上只有一个标准：什么东西让你感兴趣，就把它写进来——否则，就不用写。这样的评判方式很残酷，但你就是这么做的。忘掉市场调查吧，千万别基于市场调查写作。务必让写作的主题符合你自己的兴趣，以保证你在整个过程中，能顺利通过所有的停顿、开始、犹豫，以及其他类型的徘

徊不决。

理想状态下，一篇文章的长度应该根据所选材料而定：只写这么长，再多就不行。我有很多个项目（即使算不上大多数）始于为《纽约客》“城中话题”栏目所出的主意，而这些项目大多写出了较长篇幅。20世纪70年代，我在关注一种试验性飞机的测试过程时，一开始想以一千字的篇幅讲述这个故事；但随着测试次数的增加、改变，并一直持续数年，一大拨角色登台亮相；自然而然，故事结构随之伸展，几近于一个舞台故事。最后写出的文章长达五万五千字，在杂志上分三期连载。早在七年前，《橙子》诞生于同一方式，不过我的选择水准也需要提高。宾厄姆在把他自己删除的内容大幅恢复（并向肖恩表明，我俩所做的工作对文章大有裨益）后，仍坚持将大量的内容弃之不用。就连我也能看出，从杂志社的需求而言，他的做法无可厚非。四至五个月后，这篇文章准备以书籍的形式出版，我向自己的挚友宾厄姆先生请教，让他帮我从原稿中继续挑选可以恢复使用和不能恢复使用的部分。换言之，柑橘实验站的图书馆一度让我沉迷——更不必说那帮从事柑橘研究的科学家和种植者，以及赚了大钱的柑橘榨汁厂——以至于我在判断哪些文字应该删除的时候失去了客观。

.

1997年，在耶鲁大学教授写作的安妮·法迪曼，以《鬼怪抓住你，你就跌倒了：一个苗族儿童、她的美国医生以及两种文化的碰撞》一书荣获国家书评人协会奖，由此展示出非虚构写作的潜能。几年前，她向她认识的多位作家发送电子邮件，问大家可否回答她的学生提出的一个问题。谁会拒绝呢？那之后，我一直在给她的学生写回信；船越南是其中之一，她的问题跟我的《松林瘠地》（*The Pine Barrens*）一书和一帮油毡棚的居住者有关。船越南问：“你在这个故事中，用了很多引

语，这些引语既展示了弗莱德和比尔的语言，也揭示了他们的个性。我最喜欢的几句引语是：‘进来，进来，快他妈进来’，以及‘我今年没糊墙纸……因为前几个月，我患了一场鼻窦炎’。我感到好奇的是，你是在一听到某句话的时候就知道这句话要被写进文章里，还是往往要在笔记中东翻西找？”

亲爱的船越南：当了这么多年的作家和写作教师，我就采访和写作这两件事的过程回答过无数的问题，但回答你这个问题还是头一遭。我可以马上告诉你答案：我在听到某句话的时候，就知道这句话要被写进文章里……采访的时候，我会不停地记笔记，获取印象，详加观察，收集信息，聆听话语，但完全不是盲目地做这些。写作是一种选择。到了实际写作阶段，从第一句话的第一个单词开始，作家就在对要把哪些东西排除在外进行选择、挑选和拿主意（这是重中之重）。从更为宽泛、效率不那么高的角度而言，这一点贯穿于一边采访一边记笔记的整个过程。任何令我印象深刻的东西，也就是说，但凡可能在后续写作过程中具有潜在使用价值的东西，我都会记下来；因为我是边做边了解，并不明确某篇文章写出来会是什么样子，所以我会按照最终所需的十倍去收集资料。不过，当弗莱德·布朗说‘进来，进来，快他妈进来’，而我随之进屋坐下时，马上就把他说的话记了下来。我没有诺查丹玛斯那样的预言本领，但同样能感受到，他打招呼的方式肯定会被用上；同样的道理，他关于糊墙纸和患鼻炎的那番话，我觉得自己无法拒绝。非虚构写作也是一个寻宝的过程，小金块一露头，你就会知道那是什么东西。它们往往让你想到了开始、结尾，甚至题目。在阿拉斯加州腹地，非原住民描述彼此时，往往都会说到他们“进入该国”的时间。这几个字被反复提及，几乎成了一种口头禅；我听到这几个字的频率如此之高，以至首先想到《进入该国》这个题目，

随后过了好久才写出这篇文章。那种好运偶尔才出现，因为题目这个东西往往很难选择。

.

在伍迪·艾伦提交给《纽约客》的三四十篇文章中，第一篇文章在编辑罗杰·安吉尔看来所含的搞笑内容似乎多过了头。他告诉艾伦，即便其中的笑话单独看上去具有很好的幽默效果，但放在一起就会冲淡整体效果。他说，如果艾伦愿意拿掉其中几则笑话，喜剧效果反而会有所提升。

雕刻家在剔除材料时，采取了类似的方式。米开朗基罗说：“石料浪费越多，雕像越显高大。”米开朗基罗还说：“每一块石头都是一尊雕像，雕刻家的任务就是去发现这尊雕像。”我们可以想见，面对一块重达六吨的卡拉拉大理石，手执一柄木槌、一把细凿、一把斧凿、一把花齿凿、一把爪凿、几把锉刀、几把曲锉和一把凿石锤的米开朗基罗显得轻松自如：“我只不过是把那些不应该存在的东西去掉而已。”

不可避免，我们要谈到欧内斯特·海明威和“冰山理论”——或者说全世界最受推崇的一句说辞所包含的思辨性理论：“如果一个作家对自己写的东西足够了解，他就可以省掉那些他已经知道的东西；如果这个作家的写作足够真诚，读者就会对他所写的东西具有强烈的感受，仿佛他们想要说的都被作家写了出来。冰山移动的尊严就在于仅露出水面的八分之一。”这两句话出自非虚构作品《死于午后》（1932年）。它们也完全适用于虚构性写作。海明威有时称之为“省略理论”。1958年，他就“虚构艺术”接受《巴黎评论》的采访时，对乔治·普林普顿说：“你所知道任何事情都可以省略，而这只会让你的冰山更有力量。”他还举例说道：“我看见过枪鱼的伴侣，而且对此有所了解。所以，我省去了

这一点。我在同一片水域看见过超过五十头抹香鲸群体出没，而且曾经用鱼叉险些逮到一条长达十八米的抹香鲸。所以，我省去了这一点。我在这个渔村了解到的情况，统统省去不写。可是，位于水面以下的那部分冰山，正是知识所在。”

换句话说：

那些已知的已知——有些事情，我们知道自己已经知道。我们还知道，有些事情是已知的未知。也就是说，我们知道有些事情我们不知道。不过，还有未知的未知——有些事情，我们并不知道自己对此不知道。

是的，欧内斯特·海明威的影响力很显然已经延伸到五角大楼。

尽管有可能并非如此，但我认为欧内斯特·海明威的省略理论无异于是在告诉写作者们：“退后一步吧。让读者去完成创造过程。”例如，为了让读者在自己的头脑里想见一幅完整的秋日景象，作家只需要提供寥寥几个单词和几个意象，比如秸秆堆、山鸡、早霜等。具有创造力的作者会在章节与章节，或者章节片段与章节片段之间留出空白。而具有创造力的读者会把空白处的未写出的思绪默默地连接起来。请让读者获得这种体验，把判断留给观者。当你决定要省去哪些东西时，先从作者做起。你如果发现自己正在主题和读者之间昂首阔步，请消失吧。请给具有创造力的读者保留一肘之地。换句话说，所有跟你本人有关的，统统拿掉吧。

“创造性非虚构”是一个时下吃香的术语。我读大学时，任何人要是敢把这两个字组合在一起，要么被视为笑星，要么被视为傻子。我目前在大学里教授的课程就叫作创造性非虚构写作。也是大学啊。曾经有人

要求我给这门课程起个名字，当时正在匹兹堡大学任教的李·加特坎德编辑出版一份叫《创造性非虚构写作》的季刊，我便照着葫芦画了个瓢。这个名称所包含的问题一目了然：什么是非虚构写作中的创造性？这个问题得花上一个学期的时间才能得到答案，不过我可以列出以下要点：创造性表现在你为写作而选择的内容，获得所选内容的方式，为呈现事物所采取的铺排手法，为描述人物并成功塑造角色所使用的技能技巧，文章的节奏感、完整性和结构性（文章能立起来，并自行行走吗？），以及将原始素材用于叙事的幅度范围，等等。创造性非虚构不是编造什么东西，而是最大限度地使用你所拥有的一切。

.

我在《时代》杂志工作期间，好不容易摆脱“杂录”写作后，又在所谓的“娱乐报道”版从事了五年的花絮新闻写作。每个星期，该栏目要刊登三至四篇短文章，长度平均在九百字左右。一篇文章写好后，会进入一个气动管道系统。当你再看到自己的文章时，你的高级编辑已经在上面写上了他的姓名首字母。上面也有他“原文如此”的修改意见。你拿着文稿走出隔间，来到高级编辑的办公室，干巴巴地跟他发牢骚。修改意见可能接踵而至。接着，文章交到了总编辑手里，他的姓名首字母往往毫不迟疑地写到了高级编辑姓名首字母边上，不过并不总是如此。两个人的姓名首字母原封未动，文章终于来到一个叫作“拼版”的部门，这里的人也许该从事插花艺术，因为当时的《时代》杂志不同于它的竞争对手《新闻周刊》，从不提前给文章规定长度，而是一直等到终稿形成，再将其排进杂志里去。

经过四天时间的准备和写作——第四个晚上几乎彻夜未眠，这几乎成了一种套路——在写出来的文章历经请示、要求、精打细磨，并被总编辑和高级编辑提出莫名建议后，你终于进入第五天，见到了来自拼版

部门的校样长条；上面写着“绿5”“绿8”或“绿15”等字样，这是在告诉你，按所示字数压缩相应的行数，以与杂志的空白版面相适应。你得使用绿色铅笔，以让拼版部门的人知道，如果确有必要，哪些内容还可以有所还原。不过，我不记得有过还原的情形。

你有再多的抱怨，也得将所有文章用绿色标注一遍，因此，标绿本身就是一门技巧——拿着业经批准的终稿，也就是你的“成品”，你得找出哪些是可以删除的文字。五十年间，《纽约客》的拼版部门只有一次，让我删除几行，以让文章适应版面要求。在放进或者拿掉几幅现场画、尺码各异的卡通画，以及可用可不用的诗歌方面，《纽约客》具有一定灵活性。总有适合内容的版面，哪怕要等待一两个星期，甚至大半年时间。不过，标绿的做法一直伴随着我，因为数十年来，我在大学里一直把它用在修读写作课的学生身上；我会分给他们九到十篇样文的复印件，每一篇都标着“绿3”“绿4”等等。

我告诉他们，“绿4”并不是说删掉结尾处的四行文字，它所包含的意思是，通过某种方式删除文字，却不让任何人发现一丝痕迹。有作者觉得简单，也有作者觉得很难。这相当于出于美学考虑而让你抽掉火车的几节车厢来缩短整体长度；或出于病理学考虑而对一株植物的枝叶进行一番修剪；大小尺寸就更不用说了。别对作者的语气、习惯、本性、风格、个性特征强施暴力。累加已被你删去的各个片段，看看如果全文重排的话，有多少行被删去了。干掉一个未排足的行，就相当于删除了一整行。

我给学生布置了约瑟夫·康拉德的一个选段，共32行，内容是“逆着那条河流而上……好似一趟世界初始时期的回访之旅，地球上植被纵横，大树为王”。你要够胆的话，“绿3”。我给他们布置过托马斯·麦瓜恩将大海鲢比作一架三角钢琴而作的颂歌（22行，“绿3”），欧文·斯通对



石头之爱的热情告白（9行，“绿1”），以及菲利普·罗斯笔下的角色，即小说家罗诺夫为阐述自身观点，说写作过程像一架不断重复的节拍器，因而具有节拍器一般的无聊（试着将该句标绿），25行，“绿3”。我让他们把为该门课程所写的头三篇文章看一遍，挑出愿意付出精力的一篇来，然后标绿10%。我还给他们布置过葛底斯堡演说词的全文（25行，“绿3”）。记忆和熟悉让这个过程变得很难，是的，不过很少有可能完成的情形。例如，你如果将第九句的后半句和第十句的前半句标绿，再将第九句的前半句和第十句的较长后半句组合起来，那么可以删除24个字；如此一来，亚伯拉罕·林肯以紧凑而著称的演说词被拿掉了9%，从而变成：

9. 这更要求我们这些活着的人奉献于

10. 仍然留在我们面前的伟大任务……

加尔文·特里林是我在《时代》杂志的同事，他也陪伴我度过了我在《纽约客》的那段时光。他在《纽约客》网站刊登的一篇文章中，回忆了标绿做法和它所具有的种种益处：

我对文字游戏没有任何兴趣——我不记得自己做过填字游戏，或者玩过拼字游戏——但我觉得标绿是一种极为有趣的智力游戏。令我感到吃惊的是，被我认为结构严密的一篇长度为70行的文章——它的结构严密到完全容不得删减这一疯狂行为——标绿10%，文章不但没有受到影响，反而有所增益。《时代》杂志编辑部所采取的标绿做法让我深信，到了应该交稿的时候，如果我对着镜子，坚定地对自己说上一声“绿14”或者“绿8”，那么我写的任何一篇文章都会得到增益。现在，我将开始这一做法。

来自威斯康星州戴恩县的应用程序设计师亚伦·谢基，同时是摇滚乐作曲家和乐队领队；他的工作地点位于明尼阿波利斯，但他对于儿时那摄人心魂的城市剪影具有明显的怀旧情怀。威斯康星州的首府麦迪逊所在的冰碛峡谷，位于两个规模不小的冰川湖之间。在麦迪逊市中心，旅馆、办公楼和居民楼的高度不会超过六十米，形成一道和谐的天际线。谢基在自己的网站上，通过《在于你省略的》一文，对此进行了描述。能在高度上超过所有建筑物的，只有威斯康星州议会大楼的穹顶。这跟埃尔·格列柯 [\[2\]](#) 笔下的《托莱多风景》很相像，但丝毫没有夸张的成分。给人留下的印象不亚于圣米歇尔山 [\[3\]](#) 。怎么会这样呢？1915年，该大楼还在修建期间，麦迪逊市就规定，新建筑物的高度，一律不得超过市议会大楼的穹顶底座，以及其正面的科林斯圆柱。这一规定未曾允许任何变动。越河而看，这一场景蔚为壮观。身为音乐家的谢基，在文章的结尾部分引用了电影《几近成名》（*Almost Famous*）的一句台词：“重点不在于音乐中到底有什么，而是里面没有的东西……对，这就是摇滚乐！”

或者，用文学评论家哈罗德·布鲁姆在描写莎士比亚时的话来说：“他在作品里所省去的東西，正越来越变得比他写出的东西更为重要，因此，他让文学突破了边界。”

.

大学读到高年级时，为看望一位名叫路易斯·马克斯的室友，我在圣诞节来临的前几天，去了一趟位于纽约市的斯卡斯戴尔。20世纪20年代，他那位同样取名为路易斯·马克斯的父亲，和他一个名叫戴维·马克斯的叔叔共同创办了一家玩具厂，取名为路易斯·马克斯公司。到了1950年，似乎正如老路易斯·马克斯总爱说的一句话所言，他们的厂子

是“全世界最大的玩具厂——比莱昂内尔和吉尔伯特加在一起还要大”。小的时候，我用A. C. 吉尔伯特生产的模型套装拼搭建筑结构，在自家小阁楼铺上莱昂内尔环形轨道，不停地开动流线型火车，这两家厂商生产的玩具给我留下的印象十分深刻。同样给我留下深刻印象的，是我在斯卡斯戴尔的不同场合，遇到了前来马克斯玩具厂参观的各色人等，如奥马尔·布拉德利将军、柯蒂斯·李梅将军和沃尔特·比德尔·史密斯将军。当时已是第二次世界大战结束五年之后；二战期间，五星上将奥马尔·布拉德利将军执行了进攻德国的督战任务，四星上将沃尔特·比德尔·史密斯担任同盟国远征军最高指挥部参谋长，四星上将柯蒂斯·李梅组织了对日本的轰炸任务。马克斯公司生产的玩具是一些别出心裁的缠绕式机器装置，如小型马口铁坦克、轿车、消防车、轮船、三十七厘米的联邦调查局专用追捕警车；玩具的商标是“MAR”三个字母上方有一个大大的“X”。跟自己的儿子小路易斯·马克斯一样，老路易斯·马克斯是个敏捷的俏皮话好手，我很喜欢听他说话。那天晚些时候，我正好务必要赶回纽约市区，老路易斯提出开车送我，说他反正要进城办事。我对一帮同龄人（我跟室友小马克斯的一个妹妹约会过）道过再见，跟着他们的父亲和继母，坐着专用司机驾驶的豪华轿车上了路。

因此，情况来了：约六十年后，我在一篇聚焦于省略这一写作过程的文章中，要把自己坐车回到纽约市区的经过做一番描述。与我同行的人，分别是玩具大王先生和玩具大王夫人，这两人的朋友在前些年以不同方式领导了对欧洲的进攻任务。这些内容，我要省掉吗？帮帮我吧！史密斯将军那天午餐时来晚了，脸一直紧绷着，因为他刚洗过胃，这个我应该省掉吗？我是要写，而不是要读，因此我不知道，哪些该保留，哪些该拒之门外。玩具大王说他的企业比莱昂内尔和吉尔伯特加在一起还要大——这个我要省掉吗？我曾经看见马克斯先生把一块烤牛排扔到地毯上，让他那条斗牛犬撕咬吃掉。这件事切题吗？我要省掉吗？这会

不会伤害到健在者？最近某年，他的曾外孙女上到高年级，修读了我在大学里教授的写作课程。她姓巴内特，不姓马克斯。我之前并不认识她；收到她的课程修读申请时，我甚至不知道自己室友的侄外孙女在普林斯顿读大学。“我外祖母把初吻给了你。”申请书的开头这样写道。这切题吗？我应该省掉吗？当年，普林斯顿大学高年级学生中间传闻纷纷，说马克斯夫人，也就是我室友的继母艾德拉，是莉莉·圣西尔的姐妹。进入21世纪，谁的参照系里还有莉莉·圣西尔这位脱衣舞女？省掉比较好？最好也省掉艾德拉会跳舞这一点？以上说的都是你要省掉哪些东西，而非你要描绘哪些东西。写作就是选择。

司机和乘客中间隔着一道玻璃板，确保我们之间的交谈处于隔音状态。马克斯先生说，司机是新聘请的。他说，一个司机只能雇佣六个月左右的时间。头两个月，他们要学着为你办事儿。之后的两个月，他们会表现得十分优秀。再接着，他们就会在你身上耍花招；因此，两个月后，你就要解雇他们。拜托！这件事有多切题？与此同时，我们乘坐的轿车已经驶过哈钦森河大道，向西驶过克罗斯县大道，向南驶上通往城里的锯木厂和亨利·哈德森河大道。轿车开上第一百二十五街，很快就接近了莫宁赛德路60号。我至此都不知道，马克斯夫妇要去什么地方。到了莫宁赛德路60号，马克斯先生问我，在（乘坐地铁）继续前往市中心之前，我是否愿意跟艾森豪威尔将军见上一面。

这里便是哥伦比亚大学的校长办公楼，而艾森豪威尔正是里面的同名居民 <sup>[4]</sup>。到了办公室，高高的天花板下，摆着一棵很大的亮灯圣诞树，艾森豪威尔一家正在四处忙活。所有在场的人介绍完毕，马克斯先生和艾森豪威尔将军走向电梯；他们将乘坐电梯前往最高处的六楼，那里有一间艾克 <sup>[5]</sup> 用于作画的书房。至此我才清楚，艾克要送他一幅画，马克斯先生此访的目的，正是前来挑选画作。圣诞快乐。马克斯夫

人在楼下陪着艾森豪威尔夫人。马克斯先生和将军让我跟他们一同上楼。我们三个人来到书房——这是一间宽敞的阁楼，沐浴着自然光。艾克已经摆好五六幅成品画作，以供马克斯先生挑选。在他们边上，摆放在房间中央的一副画架上，有艾克尚未完工的一幅静物画。静物画画的是——一张方桌，方桌上面盖着一块红格桌布，红布上放着一碗水果——有苹果、李子、梨子，最上面是一串葡萄。在画作堆里挑选了好一阵子之后，马克斯先生说他要上厕所。精明的他最终选中的画作是一大幅帆布油画，画的是美国军事学院大操场对面那几座主要建筑物。与此同时，艾克告诉他，下一楼的某个地方就有一个卫生间。马克斯先生坐着电梯下去了。

此时，书房里只有我和艾森豪威尔将军。究竟该说些什么呢——他肩上的五星宛然还在，而我只是个十九岁的大学生。他的麻烦比我大，但那对他来说不是什么麻烦。他开始说起那块红格桌布，以及那只碗里装着的水果。他说，堪萨斯州阿比林市是他长大成人的地方，他的世界里满是类似的桌布，因此眼前这幅画作对他来说具有重要意义。静物画就放在那里——苹果、李子和梨子画得很精巧，显得很鲜艳。始终放不开舌头的我，终于找到了发问的内容。尽管画作已接近完成，但那串葡萄不包括在内。

我问道：“你为什么省略了那串葡萄呢？”

艾克回答道：“因为葡萄他娘的很不好画。”

## 注解

[1] “Two Tired（两者都累了）”的读音与“Too Tired（太累了）”相近。

[2] 埃尔·格列柯（El Greco, 1541—1614），西班牙文艺复兴时期著名的幻想风格主义画家。主要作品有《圣母子与圣马丁》《托莱多风景》《脱掉基督的外

衣》，以及《拉奥孔》等。

[3] 法国著名古迹和天主教朝圣地。

[4] 艾森豪威尔先在哥大当校长，后当总统。在英语里，“校长”与“总统”皆是“president”。

[5] 艾森豪威尔的昵称。

---

# 作者说明

---

本书脱胎于专论写作过程的八篇文章，曾刊于《纽约客》。其中一篇名为《检验点》，收入过杂文集《丝质降落伞》。但从贴近主题而论，它应归于此处，故而再版于此。

【关注公众号】：**奥丁读书小站（njdy668）**

- 1.每日发布新书可下载。公众号首页回复书名自动弹出下载地址。
- 2.首次关注，免费领取**16**本心里学系列，**10**本思维系列的电子书，**15**本沟通演讲口才系列，**20**本股票金融，**16**本纯英文系列，创业，网络，文学，哲学系以及纯英文系列等都可以在公众号上寻找。
- 3.我收藏了**10**万本以上的电子书，需要任何书都可以这公众号后台留言！看到第一时间必回！
- 4.也可以加微信【**209993658**】免费领取需要的电子书。
- 5.奥丁读书小站，一个提供各种免费电子版书籍的公众号，提供的书都绝对当得起你书架上的一席之地！总有些书是你一生中不想错过的！上千本电子书免费下载。



出品人：陈 昱

策划人：余 西

出版统筹：戴 涛

监 制：仲召明

编 辑：廖玉笛

封面设计：曾国展

版式设计：凌 瑛

投稿邮箱：insightbook@126.com

新浪微博：@浦睿文化