



# 哈佛非虚构写作课

**Telling True Stories**

A Nonfiction Writers' Guide from the Nieman Foundation at Harvard University

## 怎样讲好一个故事

[美] 马克·克雷默 (Mark Kramer) 温迪·考尔 (Wendy Call) 编  
王宇光等 译



哈佛大学核心写作课

普利策奖 / 奥斯卡奖 / 艾美奖 / 美国国家图书奖等众多得主  
倾心讲授创作心得

中国文史出版社

# 版权信息

---

哈佛非虚构写作课：怎样讲好一个故事

作者：（美）克雷默 （美）考尔

财新图书主编：徐晓

封面设计：黎花莉

财新图书策划：张缘

版式设计：谭锴

责任编辑：张蕊燕

本书由天津博集新媒科技有限公司授  
权亚马逊全球范围发行



# 目 录

---

[版权信息](#)

[中文版序](#)

[前言](#)

[第一章 叙事的邀请](#)

[故事之重](#)

[深入私人生活](#)

[叙事性作品的想法](#)

[戴维·哈伯斯塔姆](#)

[巨好玩的难度新闻凯瑟琳·博](#)

[第二章 寻觅、研究和报道话题](#)

[寻找好的主题：一个作者所提的](#)

几个问题

寻找好的主题：一个编辑所提的  
几个问题

为讲故事而做的采访：10个窍门  
马克·克雷默

访谈：加过了速的亲密

参与式采访：把自己送进监狱  
身临现场

跨文化采访

报道自己人

从现场笔记到完整底稿

故事：从想法到发表

从没上过新闻学院的人的（叙事  
性）新闻学院

### 第三章 非虚构流派细分

#### 人物特写

所有的特写都是史诗

游记：内在和外在的旅程

个人散文和第一人称角色

第一人称，有时就是写你自己

专栏：私密的公开对话

书写历史

调查性的叙事写作

公共广播：讲述社区的故事

### 第四章 建立结构

叙事作家能从编剧身上学到什么

开头的开头

倾听对象的声音：引述和对话

倾听对象的声音：保证事实和真实

故事结构

将故事和观念融合

结尾

## 第五章 塑造作品品质

人物

塑造人物

重建场景

设置场景

排序：线性文字

写复杂的故事

故事的情感内核

讲故事，讲真话

## 谈声音

## 第六章 伦理

事实与虚构的界线

叙事记者的伦理守则

公正对待当事人

应对危险：保护你的对象与你的故事

沉浸式新闻的两难境地

个人写作中的伦理准则

说话的自由：真相的伦理

出处的伦理

## 第七章 编辑

谈风格

一次作者和编辑的对谈



修改复修改

100个笔记本变成35000个词

如何以小取胜

系列叙事

编辑和作者的照管手册

第八章 新闻组织里的叙事

叙事之初

报纸叙事小史

在新闻编辑室培育叙事

作为日常习惯的叙事

建立叙事团队

两种视角，一个系列：作者与编

辑的讨论

团队叙事

讲故事的摄影师

叙事颠覆家：启动叙事小组

第九章 在报刊业规划职业生涯

做自由撰稿人

不停手：作者的时间管理

与代理合作

好书是怎样炼成的

出书：从主意到合同

书和市场

跨界

写作的热情

# 中文版序

郭庆光

中国人民大学新闻学院执行院长、教授、博士生导师

我刚刚拿到这本《哈佛非虚构写作课：怎样讲好一个故事》的译稿，就听到了一个令人振奋的消息：白俄罗斯著名非虚构作家、新闻记者、毕业于明斯克大学新闻系的斯韦特兰娜

·阿列克谢耶维奇荣获了2015年的诺贝尔文学奖。对新闻工作者来说这不啻是个福音，它意味着以历史、时代、社会和人性的深度发掘为己任的非虚构写作，在社会意义和文学价值两个方面都得到了空前的承认。

眼前的这本书，就是关于非虚构写作的。它根据“尼曼叙事新闻会议”的精彩演讲集结而成，收录了美国51位最有经验的杰出新闻从业者对非虚构写作的经典心得，凝聚了世界一流记者、编辑、作家或出版人的经验和思考。书中不仅提供了非虚构写

作的报道理念和社会视角，其丰富的采访实践与报道案例也让我们在阅读过程中产生思考并受益匪浅。

本书没有大而化之的理论，也没有把这些普利策奖、国家出版奖得主的经验奉为金科玉律；相反，从寻找选题、采访设计，到写作、编辑，每一个环节都有至少一章的详尽讨论。书中你也可以看到观点的争议，比如确定选题时是应该选择有陌生感、新奇感的群体还是从身边最熟悉的人入手，又如采访时到底应该录音还是不录音等等，但不管哪一种观点，都会

给你深深的启发，甚至会给你带来思考后的顿悟。

这是一本好书。本书中译本的出版，是一件值得庆贺的事情，我愿意把这本书推荐给正在从事深度报道、叙事新闻、专题报道的新闻工作者和广大在校新闻学子——它可以作为一本常翻常新的案头书：当你在采访写作中某些环节或对某些问题产生困惑时，不妨听一听这些一流作者的建议。任何新闻写作都是讲故事，无论你使用什么文体，处理的是什么主题，都要面对如何让读者进入你的故

事情境，如何把握叙事节奏，如何让故事主体、读者和作者之间产生情感共鸣等问题，这里有共通的传播规律。

非虚构写作，也被称为“叙事新闻”发源于20世纪前期，上个世纪60年代在《时尚先生》《滚石》《纽约客》等杂志上迎来繁盛时期，在信息超载的互联网时代，以深度著称的非虚构写作又一次展现出不凡的魅力和生命力。非虚构写作技巧包括使用场景表达、引用丰富对话、描写人物细节以及选取独特视角等，这些手法在

人物报道、专题报道、专栏报道、游记采写、历史写作以及调查性报道等领域中得到广泛应用。相比于消息写作的倒金字塔结构，非虚构写作更提倡一个精彩的结尾，以系列叙事作品《天使和魔鬼》而获普利策新闻奖的托马斯·弗伦奇就认为在叙述性写作中，结尾最重要，而并不是开场。

非虚构写作可以说是精耕细作的深度新闻精品。在互联网实时传播的快节奏下，虽然即时的碎片化新闻消费成为时尚，但社会对深度新闻精品的需求并没有减弱，毋宁说更加旺盛



了。在注意力瞬息转换的网络时代，如何能让社会成员静下心来系统地思考深层次的问题？如何吸引多元化的受众？如何发掘和呈现新闻的深度意义？回答这些问题，《哈佛非虚构写作课：怎样讲好一个故事》也许能够给我们提供新的启示。

在为本书写下这篇序文之际，时值中国人民大学新闻教育60周年，纪念大会之后，一些在媒体工作的年轻毕业生回到学院座谈。他们的话题自然讲到了传统媒体而今的衰退和萧条、新闻工作者的压力和落寞等等，

这与他们在校时的乐观迥然相异。但即便如此，我还是从那一张张年轻的脸上，看到了他们作为新闻工作者的社会责任感和职业精神，看到了他们对探寻未知、讲好故事的追求和热情。我们都相信，新闻是社会的基本需求，专业的新闻媒体、有良知的新闻工作者是社会的柱石，无论什么时代，人们对新闻、对内幕、对故事的需求都是永久存在的，只是在当下的互联网时代，也许会换个形式出现。无论在任何时代，事实的深度发掘、真谛的本真揭示、故事的精彩讲述和内容的流畅呈现，都是不可或缺的。

最后，我还想再说一句，我认为这本书也适合更广泛的读者，无论你是否从事新闻或写作的相关工作。因为，讲故事、听故事、分享故事是我们基于社会交往和本能需求的信息行为之一。读完本书的一大触动，就是忍不住想要坐下来写点什么，感受讲述和探索带来的快乐。

2015年10月28日写于人大宜园

# 前言

马克·克雷默<sup>1</sup>，温迪·考尔<sup>2</sup>

写得好很难，乃至备受煎熬。写得好要求勇气、耐心、谦卑、博学、见识、执着、智慧和感受力——你孤单的书桌上都得具备。《哈佛非虚构写作课》是一部手把手的指南，从构思到出版的每一个阶段，你都能从中获益。这本文集收录了51位名家的建议，他们都是非虚构叙事在美国最有

经验的从业者。

非虚构叙事有许多称谓：叙事新闻（narrative journalism），新新闻（new journalism），文学新闻（literary journalism），创意非虚构写作（creative nonfiction），专题写作（feature writing），非虚构小说（the nonfiction novel），纪录叙事（documentary narrative）。它现身于各种媒介：日报，生活月刊，周报别刊，和年度“最佳非虚构图书”名单。它迷住了公共电台听众、影像纪录片粉丝和电视观众。大学校园里，许多

系科讲授某种形式的非虚构叙事，如人类学系、传播学系、创意写作系、历史系、新闻系、文学系和社会学系。各系科的老师们常常不清楚其他系科通常的方法和兴趣。本书的作者们代表了各种各样的叙事传统，如调查报道、杂志的编辑、电影制作和诗歌。因此，本书比多数教科书都别出心裁，也比许多写作技巧指南更具实践性。

我们称为“非虚构叙事”（或“叙事”）的体裁，对读者和作者都是挑战。它混合了人的事情、学术理论和

观察到的事实，指向对日常事件的某种专门理解，整理归类来自一个复杂世界的信息。它始于作者走进真实世界去了解某种新的东西。《纽约客》（The New Yorker）作者凯瑟琳·博<sup>3</sup>写道：

这就是所谓的难度新闻。它也是孤独的新闻。不久之前，我坐灰狗长途车横越南部去为报道做采访。那一次，孟菲斯车站就是我的“凯悦大酒店”（Hyatt Regency）。结果，我的背部酸疼，我的屁股刺痛，整整四天，我住在孟菲斯车站，没能睡上一个好

觉。可是，无论是从思想上还是从情绪上说，我都一点没觉得无聊——实际上，我的状态反而处在一种跟无聊截然相反的极端上。确实，这是一份孤单而且压力又大的工作。可是，当你读到……或者其他任何一位在这份工作上做了那么长时间却又做得那么好的作者的作品，你就一定也会想到，这实际上也是一份能让你的心智得到伸展、生命得到增强，具有超级乐趣的工作。

凯瑟琳·博的这段呼吁行动的话来自她在尼曼叙事新闻会议（the



Nieman Conference on Narrative Journalism) 上的发言，本书的绝大部分内容也是如此。每年秋天，哈佛大学尼曼基金会（the Nieman Foundation）举办三天会议，主题是非虚构叙事艺术和技巧，包括演讲、工作坊和讨论会，主角是上千名年富力强的作者和编辑，美国的每一个州、几乎世界每一个大洲的国家都有参会者。（会议录音及更多信息详见网站：

[www.nieman.harvard.edu/narrative](http://www.nieman.harvard.edu/narrative)）

本书包含了会议发言人的建议和

经验之谈，经过提炼和修订，面向更为宽广的讲故事人群体：非虚构叙事的从业者、学生和教师。编辑这91篇文章时，我们做了压缩、选取和重编排，并与作者一起，细细打磨它们的语句。结果我们把翻阅的60万字精简了五分之四——一大锅经验和解释的高汤。这锅汤的厨子众多，不只是列出名字的51位作者，还包括他们的老师、同事和学生，以及尼曼会议的听众，因为书中的部分材料来自于工作坊的问答段落——善思的小组讨论聚焦并推进发言人的想法。

《哈佛非虚构写作课》为非虚构故事的从事者提供了一本资料集，命名和描述了非虚构故事创作的困难和值得为之努力工作的许多方面。我们先是综述这个领域，然后探讨主题的选择和数据的收集（采访和调研）。我们探讨亲缘体裁（回忆录、游记、散文和实况报道）、叙事结构、文学品质、伦理、编辑过程、新闻工作室里的故事讲述和职业规划。

也许有些读者会从头到尾读这本书，更多的读者会将其当作参考书——一本随时待命的指南。我们对此

书的设计，确保这两种读法都有收获。

非虚构写作，就要讲述真实的故事——要做好这件事太难了，而且，每一次都是那么难。我们的渴望是，当你尽力把故事讲得更好时，这本书能是你最好的伙伴。我们祝你能具备进取心和灵感，把这件重要的事做到你的极致。

马萨诸塞州，剑桥

# 第一章 叙事的邀请

陆丁/译

## 故事之重

雅基·巴纳金斯基<sup>4</sup>

我想让你和我一起动身。目的地是苏丹境内靠近埃塞俄比亚边境的一个饥民营。在此之前，你已经在电视

里看到过那些可怕的画面，看到过那些腹部肿胀着、受到饥饿折磨的婴儿。在他们的嘴里、眼睛里，有成群的苍蝇爬进爬出，嫉羨着那里还坚留不去的最后一点湿润——那种坚留不去、直到生命逝去才会消失的湿润。而现在，你已经置身于他们当中。你是记者，为美国的一家地区性的——中西部靠上一点——中型日报工作。你的任务是写这么一个你从来未到过的地方，一件你完全没有可能去理解的事。至于你的读者们，他们一辈子也不会到这个地方，他们也不知道这些事情跟他们有什么关系——也许写

上一张捐款支票除外。

现在，你到这个营地已经有几天的时间了。你每天都在这里走动，绕过、跨过聚集在这里的10万人。这些人之所以来到这里，是因为他们听说这里有水。可是，等他们到达这里的时候，所谓的水，已经变成只不过是干涸河道里的一汪泥浆——而他们中的有些人需要从埃塞俄比亚村庄走上三个星期，才能到达这个营地。

你看着那个小女孩走到河边，用碎布浸吸泥浆水分，再一滴一滴地拧到塑料罐里。你坐在诊疗处，那里等

待就医的队伍已经排了有上百人。绝望的父亲们把他们的孩子塞给你，想着既然你是一个外国人，你一定是一个医生。你一定能帮得上他们。可你唯一要抛给他们的却是一个早准备好的笔记本和几个问题——这些东西，突然之间，变得太过渺小。现实，早已经不是那个能放在这些问题和本子里的现实。

你在营区的边界上游荡，来到那个巨大的“排放区”。那些还足够健康，足够有力气走到这里的人，会在这里解决他们的自然需求。在这些需



求面前，那一点点微不足道的人类的尊严，变得如此容易被遗忘。女人们只用自己的裙子做一点遮挡就这么蹲下来，她们的脸蒙着头巾。用这种方法，她们努力营造出某种意义上的隐蔽所。

你深一脚、浅一脚地走到石头多过土的山脚，在那里，男人们一群一群地刨着坚硬的地面，挖出深度合适的坑，轻柔地安放那些被寿布包裹着的身体。这些坑确实不用很深，因为被埋葬的人都非常瘦。他们每天都要埋葬75个人，有时候更多。多数是

婴儿。

到了晚上，你退回到那些将这可怕的世界封闭起来的草墙的后面。你瘫倒在一个小茅棚的吊床上面，羞愧于你那小小的、短暂的饥饿，以及你那自私的恐惧。你感激着这黑夜，因为这样你就可以有几个小时的时间让眼睛什么也看不到，但是你的耳朵却仍然无法停止去听。你听到咳嗽的声音、呕吐的声音、抽泣和痛哭的声音。你听见嘶喊、生命愤怒的爆发，又有75个人死去，你听见了那种咬牙切齿，又听着它吱呀着直到沉寂。

然后你就又听到了另外一些东西：歌声。你听到甜美的吟唱和深深的律动。每个晚上，一遍又一遍，几乎总是在同一时间开始。你想你大概是产生了幻觉。你怀疑你自己是不是因为恐惧而变得太不正常。人在面对这种惨状的时候，怎么还能唱得出来？还有，这歌唱又是为了什么？你躺在黑暗中，你在黑暗中怀疑，直到睡眠仁慈地向你宣称它对你的占有。天光再现，然后你睁开了你的眼睛。

我是1985年到非洲，为《圣保罗先锋报》（St.Paul Pioneer Press）

报道埃塞俄比亚的饥荒。在此之前，我从未踏足过北美之外的地区。

这歌声让我无法舍弃。我花了几天的时间，才弄清它到底是怎么回事。为了搞清楚这件事，我不得不找了一个又一个翻译，直到最后，有一个人告诉我，这是在讲故事。当埃塞俄比亚以及现在的厄立特里亚

（Eritrea）的村庄终于变得无法生存，因为干旱和轰炸，他们会一起动身、成群结队，步行来到饥民营。然后他们定居下来，住在他们能找到的不管多小的棚舍里，按村落居住。只

要有可能，他们就会继续他们的仪式。而其中的一个仪式，就是在晚间讲故事。老人们会让小孩子们围拢过来，然后那些歌就响了起来。

这实际上是他们的学校。就是以这种方式，他们把他们的历史、文化和律法背负起来与他们同行。而这，也可能是我第一次清醒地意识到，讲故事，作为一种人类的活动方式，不仅强大，而且历史深远，也不仅限于某个民族或者某种文化。确实，我们的童年都曾有故事伴随，我们都是在故事中长大人，但是，我们可曾暂

停脚步，想一想这些故事如何与我们深深相连，想一想它们到底具有怎样的力量？

哪怕是面对死亡，或者应该说，尤其是当死神降临时，这些故事依然存活下去，从年长者传给年轻人，从上一代传给下一代。他们对待这些故事一如对待那些珍贵的水罐，小心翼翼，唯恐破碎。世易时移，人活人死，沧海桑田。但是故事却一直绵延不绝。

蒂姆·欧布里安（Tim O'Brien）写过一本《负荷》（The Things They

Carried)。苏丹之旅后，几年过去，我偶然发现了这本书，而这本书也变成我最喜欢的著作之一。在里面他是这么写的：“因为过去要进入未来，所以有了故事。因为在深夜里，你会想不起你是怎么从原来走到现在的，所以有了故事。当记忆被抹去，当你除了故事就再无任何可以去记忆、可以被记住的东西的时候，因为要有永恒，所以有了故事。”

托马斯·亚历克斯·蒂松 [5](#) 曾经在《西雅图时报》（Seattle Times）和我共过事。我也问过他这个问题：为

什么人类需要故事。而他是这么回答的：

感谢上帝，世界上有故事。感谢上帝，有人有故事可讲，有人讲出了故事，有人咀嚼这些故事，一如这是他们灵魂的食粮——而故事确实就是灵魂的食粮。故事让我们的经验成形，让我们得以不至于瞎着眼走过人生的旅途。没有故事，所有发生了的事情都会四处飘散，彼此之间毫无差别，没有任何东西会有任何意义。但是，一旦你对发生了的事情有了某种故事，所有其他跟人之为人有关系的



好东西也就会出现：你会笑，会敬畏，会充满激情地去行动，会被激怒，会想去让什么东西改变。

我的朋友兼同行凯瑟琳·蓝菲（Katherine Lanpher），她曾经为《先锋报》（Pioneer Press）写过文章，现在任职于美国广播公司（Air America）。关于故事，她是这么跟我说的：

故事是人类共同拥有的联结体，不管你是去分析教育税还是韩国政治。而在每件事的心脏处，都是一个独属人类的元素，一个能通向世界上

最美的三个字的元素。那就是：“然后呢？”如果你回答了这个问题，那你就是一个讲故事的人。

人们经常说，是语言让我们成为人。这个想法，现在已经受到挑战，因为我们发现猿也有语言，鲸鱼也有语言。我欢迎它们，欢迎加入我们这一族。而我之所以不会因此而感到威胁，老实说，是因为我觉得让我们成为人的是故事。而只有把故事一直讲下去，我们才能保持自己为人。

故事，是我们的祷语。写故事、整理故事都需有敬意，哪怕这故事自

已桀骜不驯。

故事，是寓意之言。要带着意义去写故事、整理故事，讲出属于你自己的故事。只有这样，每一个传说才能超越它本身的边界，承载某种更大、更重要的消息，每个故事才能成为我们的集体旅程中的路标。

故事，是历史。写故事、整理故事、讲你自己的故事，要准确，要带着你自己的理解，要清楚地给出语境，还有，要有对真相与真理的毫不动摇的献身精神。

故事，是音乐。写故事、整理故事、讲你自己的故事，要讲究快慢、律动和流向。如果这是舞步，你可以加上起落转折让它们更激动人心，但不要因此错乱了核心的节拍。读者是用他们心灵之耳去听的。

故事，是我们的灵魂。写故事、整理故事、讲你自己的故事，需要带上你全部的自己。对于一个故事来说，你要这样去讲它，犹如世间万物非于此则无存其重。同时，对于讲述故事而言，所有的讲述也就重在这里：你要如此地去讲，犹如世间唯故

事独存。

## 深入私人生活

盖伊·塔利斯 [6](#)

编故事的、写剧本的、还有写小说的，他们得跟私人生活打交道。他们得跟普通人打交道，就是说，把这些人从他们的私人生活中提升到我们的意识里面，为我们所知。与之相反，就传统而言，非虚构性作品的作者要处理的，则是那些公共生活中的人——那些名字已经为我们所知的

人。事实上，在我年轻的时候——那时我在《纽约时报》（The New York Times）做记者——那些私人生活，那些我想要深潜其中的私人生活，并不总是会被承认，被认为具有进行新闻报道的价值。不过，当时我的想法却是：对于这个世界上到底在发生什么或者发生了什么，他们其实也有一种感受和理解。在我想来，如果我们能够把这些人的感受报道出来，对于发生在我们周围的种种潮流，我们也就能够有一种更好地理解——他们能够帮助我们做到这一点。

我的父亲是个裁缝。他虽然是从意大利南部的一个小村庄来到美国的，却对针线活有十分精细的感受。而且，他也把那些带有他独特风格的感受和理解，带进了他的活计里面。关于如何修整出一个完美的扣眼，如何完美地量身材，如何把正装做得贴体合身来提升一个男人的存在感，他都有非常棒的感受和理解。他是行针走线的艺术家，却并不在意钱挣得多还是少。

我们家，其实是属于底层。也就是那种得小心张罗着看别人脸色，但

别人却不用看我们脸色的人。至于我的父亲，他是那种爱听个家长里短的裁缝。他知道好多到他店里来的人的事情。所以我从小就是听着那些普通人的生活长大的，而且我觉得他们很有趣。

我父亲是通过读《纽约时报》学会英语的。第二次世界大战的时候，他在意大利的亲戚们都属于那个错误的阵营。他的几个兄弟，1943年的时候都在墨索里尼的军队跟马上就要攻入意大利的盟军对着干。所以我父亲当时是带着一点忧心的来读《纽约时



报》的。至于我，就在我们家那个小小的房子里，眼见着那些大事是如何影响到了我们自己。每一天，《时报》上都会有各种地图，地图上会有各种箭头，这些箭头标明盟军一日比一日更靠近我父亲的那个小村庄——我的眼所亲见到的，就是一种巨大的戏剧感。

而这，可不是什么编出来的故事：这就是我的生活。

在《纽约时报》的新闻编辑部里做记者期间是我度过的最快乐的时光。事实上，10年后，等我32岁离开

那里的时候，我的眼睛里是有泪水的。其实当时我之所以离开《纽约时报》，也并不是因为跟这家报纸有什么不愉快，而是因为日报所需要的那种新闻报道，本身具有某种局限：有时间和空间上的局限。具体来说，在日报中做新闻，你所能投入进去的时间、纵容自己的好奇心的时间，是有限的。在这种局限下，继续待在一家日报社就会给人一种受挫的感觉。我想要的，是能够多花时间跟那些未必有新闻价值的人在一起。当时我的信念是这样的（实际上我现在仍然这样相信着，而且更甚）：对于一个写非

虚构性文字的作者来说，他应该跟那些只有“私人生活”的人在一起，跟那些虽然只有私人生活，但他们的生活却能够代表一种更大的意义的人在一起。

我离开《纽约时报》到《时尚先生》（Esquire）去工作，那是在1965年。而我到了《时尚先生》之后所做的第一件事，就是跑回到《纽约时报》去采写那里的一些记者。那些在城市部（city room）工作的人，自己虽然不是新闻，却都是些非常精彩的人物。我写的第一个人，他是一位写

讣告的：埃尔顿·怀特曼（Alden Whiteman）。他这人，会戴着一顶小小的绿色帽子在城市部里转悠，抽着烟斗，一边琢磨着谁会死，一边也就琢磨着死亡本身。他会找到那些他觉得要死的人，采访他们，告诉他们说：他会更新他们在他那里的档案——而这档案，实际上也就是某种预先的讣告。而这，就是他给自己找的谋生计的办法——如此地卓尔不群！想想吧，有这么一个人，他所采访的对象，可都是那些死后会让《纽约时报》觉得值得花空间来登载他们生平的人，这得是一种什么样的生活！

现在，我已经过了70岁，可我的好奇心还跟我在22岁的时候一样，一点都没少。实际上，你得有好奇，才可能有开始。而这种东西，可不是你上个哥伦比亚新闻学院（Columbia School of Journalism），或者密苏里大学（University of Missouri）什么的就能有的。作为一个非虚构性作品的作者，我会纵容我对私人生活的好奇。我会把非虚构性的东西，当成那种具有创造性的文学形式来进行写作。当然，是创造性，不是与事实不符：不是编个名字，不是造个性格，也不是随意改造事实性的信息，而是

通过调研、信任以及建立关系来了解真实的生活，从不知到知。到了最后，你会是如此地了解他们，就好像他们是你自己私人生活的一部分。我写黑帮分子，也写色情业的从业人员，但是我自己却是尊重他们的。我会像他们那样去看这个世界。

事实上，我找到了一条让我带着尊重去进行写作的道路，一条写出真相却又不会带有侮辱性效果的道路。对于他们的游手好闲、偏离正道，我不会持一种容忍或者容许的态度，但是，当我把这些事实放进我的作品的

时候，我却也并不会严苛。要达到这一点，前提是写作要精确；草率的写作则跟这个要求背道而驰。至于这种写作风格，这种对于语言小心照顾的写作风格，我是从那些伟大的小说家那里读来的：F.斯科特·菲茨杰拉德 <sup>7</sup>，约翰·奥哈拉（John O'Hara） <sup>8</sup>，欧文·肖（Irwin Shaw） <sup>9</sup>。

有一段时间，我一直在写一本书。写到1999年的时候，已经写了8年，但却一直没能完成。那本书，我想写的主题是失败。我之所以对这个主题感兴趣，是因为你可以从这种经

验中学到点什么。事实上，当我还在做体育记者的时候就已经是这样：失败者的更衣室永远比赢家的更衣室更有趣。

当时我想写一个叫约翰·韦恩·博比特的人，一个没了男根的男人。可以说，他占全了“失败者”这个词的所有意思。可是，尽管如此，他却从来没能从任何人那里得到任何同情。大家都觉得他的妻子是个有德性的女人，换句话说，他的下场属于恶有恶报。这就很有趣。我想认识约翰·博比特，然后我就跟他厮混了六个月。



我开着车带着他到处跑，认识了他的医生，而且，最后还认识了他的妻子洛雷娜。我追查她用的那把刀，查到是从宜家买的，而且三年前就买了。

然后，1999年7月的一个星期六，当时我正好在看一场电视里播放的棒球比赛。不过那天还有另外一场广告做得很足的比赛，是美国女足对中国女足。因为我对那场比赛也感兴趣，于是我就开始来回转台。事实上，美国女足的米娅·哈姆（Mia Hamm）被人们认为是美国最伟大的足球运动员——不仅仅是最伟大的女

足运动员。于是，电视就开始在棒球和足球之间来回切换：我不想工作，这样就能让自己的脑子从自己那悲惨的人生里多少脱开一点。

其实我一辈子都没看过足球。跟绝大多数同龄人一样，我看不懂足球。我父亲也许懂，但是，不管他们从自己原来的国家那里弄进来了多少好东西，反正足球不是其中之一。那一天，玫瑰碗体育场（Rose Bowl）里有九万人在看这场球赛。我是不明白他们到底为了什么而发出如此巨大的噪音，但是，很明显，他们自己很

兴奋。

我之所以对这场球感兴趣，因为是中国在跟美国踢。那场球，踢完整场结果都是零比零。于是开始点球大战：一位中国女性没把点球踢进去，然后全部比赛就结束了。如果我是一个体育记者，那么那天我出现的位置，就会是这位中国女性的更衣室——我不会去跟米娅·哈姆聊天，我会去采访这位把点球踢飞了的人。

我会去设想她的处境。她会在洛杉矶登上飞机，在空中飞上20多个小时，然后回到中国，回到那个无比希

望能够击败美国的地方，那个恼怒于美国那种爱管闲事的外交政策的地方。对于我来说，打动我的地方，就是在这里：要是我来写中国，我就会这么来写，从这个角度来写。这位女性，年龄是25岁，而且她输了。对于她来说，对于这位身处一个正在成为世界性力量、由共产主义所统治的国家中的25岁女性来说，把事情办砸了，情况会变成怎样呢？

当时我想到，“哦，这事《纽约时报》明天会写的”。可是，第二天的报纸上却没有任何关于这位把点球

踢飞掉的女性的报道。《新闻周刊》（Newsweek）跟《时代》杂志（Times）都报道了女足世界杯，可是也没有哪怕片言只语说到我想知道的那些事情。所有的文字都是关于美国的胜利以及中国队是怎么踢失了点球的。关于那位女性，什么也没有。她的号码是13号。

我认识时代华纳的诺曼·珀尔斯坦，于是我打了个电话给他。“诺曼”，我跟他说，“今天的文章可一句都没提那位中国女性”。然后我给他发了一份传真，告诉他我觉得这里面

应该有个好故事。我是这么说的，“如果你去写这个女性，她会告诉你中国那边对此是怎么反应的，她的邻居是怎么说她的，她的母亲会怎么来面对这一切。女足世界杯可是全世界转播的，而她又没踢进。他们会怎么面对他们的这次失利？这些女性，可是中国成为世界性大国这个伟大成就中的一个部分。她可能有一个曾曾祖母还是缠足的呢。她是在用足球来代表一个新中国，但是她却没踢进那个该死的球，那她现在能代表的，可就只是某种失望了。”

在我看来，她其实完全可以成为一把真正的钥匙，一把能够把关于中国的故事真正地表现出来的钥匙。而我是很乐意来写这个故事的。时代华纳的人当时感谢了我的这个主意，可之后就再也没动静了。就这么着，一整个夏天都过去了。我到了法兰克福，和我的妻子一起庆祝我们的40周年结婚纪念日。然后我决定，周末不回纽约了。我把机票改签到了香港。我必须找到Yu Ling [10](#)。我去了北京，但我汉语一个词也不会说，也不认识任何一个人。我选了一家很好的酒店入住，因为，那里肯定会有能说

英语的人。我开口问了我的门房。

要做这种采访，完全不同于打个电话给纽约洋基队（New York Yankees）的公关部去约访德里克·杰特。我想要采访的是一个没把点球踢进去的人。我在中国待了五个月的时间，仅仅就是为了能找到她。最后，我终于见到了她。我一次又一次地跟她见面，通过翻译来进行工作。我看着她在这球场上比赛和训练，和她的队友见面。很快，一年就过去了。

2000年的时候，中国大陆的足球队到台湾比赛，而我也跟着她们到了



台湾。这就是我所沉溺的非虚构：跟人待在一起。在这里，采访并不是必不可少的。但是你得成为整个氛围的一部分。

最后，这位没把点球踢进去的女孩被写进了那本关于失败的书。被捏合起来的不仅是这个故事，而且还有其他的内容。还有约翰·韦恩·博比特，还有一处容不下任何成功饭馆的店面，以及一位在塞尔玛南部当警长的乡巴佬。所有这些，都变成了一个故事，变成了一个关于我如何努力面对现实、应对现实的故事。而这个故

事里，有我所有的不幸、歧途，以及对于那些往往会被忽视的人的永远充满活力的探索之心。

## 叙事性作品的想法

戴维·哈伯斯塔姆 [11](#)

作为写叙事性作品的人，我们都会非常在意一件事：保持新闻写作的质量。但是，在这个时代，要做到这一点却并不容易。这既有技术方面的原因，也有经济方面的原因。电视是

在20世纪六七十年代进入到我们的生活之中的。之后就取代了纸媒新闻的地位，成为新一代最迅速也最强有力的新闻工具。在遇到灾难性事件的时候——比如，NASA（美国国家航空航天局）航天飞机失事、约翰·肯尼迪遇刺、“9·11”袭击——人们会找着去看的，是电视。它现在是新闻的主要载体。正是因为这样，我们，也就是纸媒的记者，就必须能够踏足电视摄像头所无法涉入的地方去。我们必须去回答那些人们因为看到电视画面而会提出来的问题。幸好，我们的运气还算不错：电视新闻产生的问题

比它回答的问题更多。

无论如何，纸媒的记者都必须做得比原来更好。因为现在有各种东西在争夺着人们的时间：电视网、有线电视、互联网甚至是电子游戏。在我们身边，越来越多的信息来源不断涌现。而且，在这些信息来源中，越是新出现的，接受起来就越不费劲——越不费脑子上的劲。与过去相比，人们在工作上实际是变得越发勤力了，所以，他们的空余时间其实是在变少。52年前，当我刚开始做记者的时候，一个家庭只要一个人有收入，就

算中产了。现在，中产阶级却意味着一家两个人都要上班。所以，写东西的人就必须得写得更好、再更好一点才行——他必须能够更好地讲一个故事。

要把叙事性的东西写好，你就必须得能够回答下面这个问题：这个故事要讲什么？换句话说，对于一个叙事性的新闻报道来说，关键的是这个故事的点子或者想法（idea），或者，是它的概念。所谓写作，所谓写一个叙事性的东西，就是让一个想法从诞生一直走到成熟、走到结出果

实。

让我们从一本书的想法说起。这本书叫《队友们》。2002年2月，我在棕榈滩跟多米尼克·迪马乔还有埃米莉·迪马乔夫妇俩一起吃晚饭。多米尼克曾经在波士顿红袜队（Boston Red Sox）作中场，不过那是在20世纪40年代。2002年的时候，他已经84岁了。我曾经在一本叫作《1949年之夏》（Summer of 49）的书里写到过他。写那本书是1989年的事了，自此我们俩就成了朋友。那天晚上，多米尼克给我讲了一件事，就是他和他的原

来的一个队友约翰·佩斯基，一起开车从波士顿到佛罗里达去看另一个队友的故事。那个队友叫特德·威廉斯，当时就快要去世了。无论是他，还是佩斯基，还是威廉斯，都知道这可能就是他们最后一次的相聚了。那天晚上，多米尼克描述了他如何走进房间，特德如何令人绝望地虚弱，以及他如何开始给他旧日队友唱歌的故事。

我那天晚上听了多米尼克讲的故事，然后回家之后想到，“这种事，绝不可能再有了。四个男人 [12](#)，基本

上都是一个队的队友，做了60多年的朋友，总是相互关心，等到住得远了，仍然保持着电话联系，到了晚年又关心彼此的生活。”我当时就想，“这可以是一本很不错的小书。”然后我就给我的编辑威尔·施瓦尔贝打了电话，把我的想法和这本书的大纲说了一下。他立刻就明白了。“太好了！”他说。“《相约星期二》（Tuesdays with Marrie）[13](#) 遇到了《1949年之夏》。”——就是这么回事！

《队友们》的写作过程，完全是



享受。我喜欢所有这些人；我之前还曾经与他们一起工作过。在他们身上和他们的生活中，有一种丰富性。他们了解自己，也知道自己的成功秘诀，与此同时，却还保持着某种谦逊。当时他们都已经80左右的年纪，所以，他们知道，这本书会变成对他们人生的一次总结——不仅仅是特德·威廉斯一个人的人生总结，而且是他们每个人的个人总结。不久之后，我的朋友兼同事弗兰克·德福特——他是一个很棒的作者，为《体育画报》（Sports Illustrated）工作——拿到了这本书，他是这么说的，“真

是的！我怎么就没想到这个点子！”

没错，这就是我想说的：一本书就是这么一个想法。一旦你有了这个想法，整本书就会自动流淌出来。这个，可能就是我对写作所能给出的最好的建议了。抓住一个想法，一个中心的点子，然后去努力落实它、发展它，把它变成一个故事，变成一个讲出了今天我们的生活方式中某些东西的故事，就是叙事性新闻写作的根本所在。

让我再举另外一个例子。2001年秋天，《名利场》杂志（Vanity

Fair) 的格雷登·卡特打电话给我，让我去采访我们邻近的一个消防队。那个消防队，离我在曼哈顿西城的家大约三个街区的样子。2001年9月11日那一天，这个消防队，13个人，仅仅拿着两套装备就跑出去了。最后，12个都死了。跟很多纽约人一样，我也想在悲剧发生之后，在那种糟透了时刻做点什么。我很高兴地接了任务；甚至，我可以说是扑向了这次任务。我去了消防队，跟其他消防队员谈了谈，他们都处在巨大的感情创伤之中。对我，他们可以说是极度的开放和慷慨。而在做了八九天的采访报

道之后，我就想，“这可以做成一本非常好的小书”。

那本书的关键在于：在一座被灾难性事件击中的城市里，就在这场灾难之中，有这么一个小的机构，这么一个人和人之间特别地有人情味、有那种特别老派的人际关系的地方；在这个地方，大家住在一起、睡在一起，彼此交托出各自的生命。然而，就是这么一个机构，在那场灾难中遭受了巨大的、不成比例的创伤。在我想来，我可以通过把视线投向这个消防队，多少度测出这个城市所遭受的

痛苦。《消防队》这本书，语言上用的是非常收敛的调子。它也必须如此。它的语言必须跟场合相配。你不能在悼念悲剧时“亢奋”。你得收着写，让事情自己说话。你得用尊重的态度来处理每一个人物。这样一来，最后你所得到的，就是一个非常简单 的故事，一个关于某个城市的非常糟糕的一天，以及谁为此付出了代价的故事。事实上，这本书是我写的所有书里面唯一没有题献的书。因为，这本书是献给那些死在了那里的人们，这一点其实已经足够清楚。

至于我的第一本书《出类拔萃之辈》——直到现在，它也还是我最有名的一本书——是我在1969年第二次从越南报道回来之后有的想法。当时，我已经看清楚了，美国的越南政策肯定是不行的。然后我就想，“当年肯尼迪政府以摧枯拉朽的气势执掌公职的时候，人人都说他们是由这一代人中最聪明、最好、最能干、最适合为国家服务的人组成的。可是，现在很明显了，他们在越南的事情上做的决定，已经证明是一次悲剧性的误算。它给这个国家所带来的伤痛，不亚于内战以来的任何一次创伤。事情

怎么会是这样呢？怎么可能会发生这样的事情：被看成是如此聪明的人，却会一手铸就如此大的悲剧？”我设想这是一本小说，悬疑推理小说，里面有各种大人物出场。

我原来预计，这应该是一本用四年时间来写的书。当时，给我的预付款并不多，大概每年一万美金。我当时就想，如果我每天去外边做两个长采访的话，这本书大概得需要两年半的时间来做这些四处跑的工作。而这本书实际完成的情况也正是如此。让我意外的是，这本书变成了一本非常

畅销的畅销书：它在《纽约时报》的畅销书排行榜上停留了36周的时间。写这本书改变了我的生活。它倒是没让我变有钱。但是，因为这本书的成功，后来我就能得到相当宽裕的预付款，这样我就能有时间用我想要的方式来写之后的书。对于一个纪实作家来说，时间真的是至关重要的要素：你能做的采访越多，你的作品就越厚重。

我想在这里给那些被这行所吸引而且想要成功的人提一个小建议：想法事关生死（The idea is vital）。要



想讲一个好故事，就需要有一个好的设想，一个关于为什么这个故事能行的好想法——也就是说，关于这个故事到底要讲什么、它跟人的生存状况有什么关系的好想法。它跟理念

（ideas）有关，跟如何进行叙述有关，也跟到底怎么讲才算是把这个故事讲出来有关。简单说，你必须把你的故事跟某种更大的东西联系在一起。

对于报道来说，那种四处跑的工作是关键的、必不可少的，也是最有兴趣的部分。是它使得一个想法最后变

成一个有趣的、有料的故事。所以说，报道的成分越大越好，换句话说，逸闻趣事越多，洞察见识越多，以及在某个主题上打开的、让人可以透视这个事情的窗口越多，就越好。就此而言，写作反倒是第二位的。有时候，当我给大学里的新闻班做讲座的时候，讲到某处我会跟他们说，现在我准备向他们透露一个秘密，我要告诉他们一个记者能够向一个线人提的最好的问题到底是什么。说完这个，虽然不是次次如此，但有时他们就会提起点兴趣，把注意力从笔记本上移开。然后我就会这么说：“每次

采访结束的时候，你一定要问这个问题：“我还应该去找谁？”

道理很简单：不管是什么主题，你到手的观点越多，就越好。你做的报道越多，你的声音就越具有权威性。事实上，在任何时候，我总是能看出来哪篇新闻是在偷奸耍滑。我总是能分辨出来，哪篇报道只不过打了两个电话就匆匆出笼。假设你是一个电视节目的执行制片，要拍一场橄榄球比赛，那么，你是用20台机器去拍效果好呢，还是只用两台机器去拍效果好？同样，你找到的人越多、收集

的视角越多、做的采访越多，效果也就会越好。至于写作，它会从你所收集的材料中自动涌流而出。实际上，有很大的可能会是这样：你之所以会跑来干这份工作，其实是因为你真的喜欢跟人聊天——如果不是这样的话，你也许应该另外找份活干。四处跑来跑去不可能不好玩。而且你也可以把它想成是某种继续教育的一部分：等于是别人给我们钱让我们学东西。写新闻这件事，让你有动力的，可不仅仅是名字出现在标题下面，或者作品出现在报纸的哪一版上。从我干这行开始，到现在已经52年了，但

我仍然喜欢我要干的那些事情。

这就说到我的最后一点建议，一点从我这52年的经历里收集到的经验：读书。读好的纪实性的书。读那些非常好的新闻杂志：《纽约时报》《华尔街日报》（Wall Street Journal）、《圣彼得堡时报》（St.Petersburg Times）、《洛杉矶时报》（Los Angeles Times）、《华盛顿邮报》（The Washington Post）。如果你发现有某个人的作品你很是欣赏，你要去破解他或者她的密码。你要去细细地考究这个故事，

搞清楚这个记者到底干了什么，他或她去过了哪儿，如何构建起一个故事，还有，为什么这么做就是有效果的做法。

你还可以读好的侦探小说。在我看来，没有什么人能够比好的侦探小说作家更会构建一个故事的了。你也可以读盖伊·塔利斯的作品。他原来是新闻记者，后来在20世纪60年代的时候打破了纪实与虚构的藩篱，进入到叙事性写作的领域。你可以在他的任何一部作品中找到归宿。他在写作的时候，会花时间去观察，会变成所

谓“墙上的苍蝇”。他的作品，是非常好的电影式的报道。当你读他的作品的时候，你几乎能听到一台小型摄影机在嗡嗡转动。就我而言，我属于这么一代人：我们，还有其他一些跟塔利斯一样的作家，是在与新闻写作的某种非常有局限的写作形式进行斗争，进行一种不断试图突破其边界的斗争。我们的编辑想要的，就是那五个W：谁（who）、什么事

（what）、何时（when）、何地（where）、为什么（why）。而我们自己觉得是佳作甚至是最好的作品，在很多时候，却被删掉了。

情况已经有所改变。纪实性的叙事性作品正在兴起。对于我来说，我会觉得自己非常幸运，因为我能够把自己生命中超过50年的时间花在了干这件事情上。吾生有幸，能够有人付给我钱让我去学习，去问问题、去思考。难道还有比这更值、更让人愉快的事吗？

## 巨好玩的难度新闻凯瑟琳·博

对于叙事性报道来说，它最具潜力的地方，在于它能够被用来传达些



最有难度的新闻。而且，在我看来，这潜力还远未实现。无论是政府以及行业整体层面上的重大失误，还是阶级间的不平等，或者一个国家在与机会分配有关的基本结构上的种种裂痕与破损，都可以通过叙事性的报道生动、有说服力地的传达出来。事实上，它几乎可以将公众强行地——也就是说，违反他们意愿地——拉入到对那些关键问题的讨论中来，拉入到那些与精英制度和社会正义有关的关键问题中来。

多年以来，我和我的编辑一直在

为那种存在于叙事性文字与新闻之间的紧张关系而搏斗，做各种搏斗。比如说，有一次，我交了一个系列故事的草稿：在华盛顿特区那边，为成年残疾人开设的养济院（group homes）有一些疏忽、草率之举。然后，我的一位编辑，一位非常聪明、非常有经验又非常强势的女编辑跟我说，“你所揭露的确实是非常严重的罪行，可你却用一堆令人分心的文字把它们给掩埋了起来。”她的理由是，这种文学性的故事写法，会让人无法严肃对待这些罪行，因此也就损害到了正义之被伸张的前景。

那么，既然有这样的风险，我们为什么还要选择这种叙事性的写法呢？

对于某些主题来说，如果不选择这样的写法，就意味着根本没人会读。比如，如果你的这个主题本身就属于那种高冷的类型，而你报道中的人物，又属于那种贫乏、无能或者极端弱智的类型，然后他们所面临的各种不对劲又是如此错综复杂，那么，又能有几个人在星期天早上就着他们的面包圈和奶油奶酪来享受你的故事？对于我来说，虽然有时候心里未

尝没有一些摇摆或者动摇，但我之所以选择这种叙事性的文体，是因为我想要推进我们的职业本身所要达成的目标：读者读完一篇报道后，也许能够生出那么一星半点的在意出来。

找一个你的社区里你不是那么熟悉的地方、换乘几次公共汽车、下车之后到处走走，再问问自己“我看到了什么”？我可以向你保证，你一定能看到一些尚未被公众所知的事情——因为现在已经没有几个记者会费那个劲去跑这个腿了。因为这种实地勘探的工作，被认为是缺乏效率的。

事实上，当一个编辑问你最近在干什么的时候，他想听到的并不是这样答案：“我这一天就是换着公车坐，还有思考”。

做记者这行，可能确实就意味着要在某种程度上颠覆你的编辑、整个流程，还有市场。说到底，能让报纸卖出去的，可不是那些严肃的主题。因此，对于这些严肃的主题来说，用叙事性的写法来处理它们，哪怕这手法未必流行，却也是必不可少的。可是，如果没有那些能够对问题有说明作用的、被很好地挖掘到的细节，那

么所谓的“叙事”，这种写作形式也就不过是一种空洞的色诱而已。换句话说，只不过是自说自话，自娱自乐，自己沉溺于自己说话的声音而已。

那么，如何找到那些有展示力的细节，找到那些必须发掘才能获得的事实，然后再把它们传达出去呢？这里面有两套相互对立的技巧。首先，在做采访的时候，你必须放弃一切控制，这样你才可能积累起事实。可是，当你在写作的时候，你又必须对这些事实进行疯狂的控制。在写作的过程中，开始的时候你得放松、悠着

来。你要深深地吸气，深到这种程度：当你开始呼气的时候，那些出没在你的笔记本里的各种细节，已经能够以一种非常经济、非常富有表现力的方式传达你想传达的东西。此时，你需要做的就是把这些细节编织成网，而其中的经纬都是你所需要的硬事实。

我有一个朋友曾经这么说过我：他说我之所以能找到我的那些故事，是因为我从来就没学会过开车。这话没错。我总是坐公交。我总是“腿儿着”到处走。而正是因为这样，正是

因为我总是“舍身在外”，也就是说，因为我不会想去“驾驭”我的故事，相反，因为对于我来说我自己总是——不管在字面上还是在比喻的意义上——只是我的那些故事的“乘客”，我才有机会看到那些若非如此就一定无法看到的事情。

事实上，那个关于养济院的故事，之所以能被我找到，起初就是因为我错过了一趟物业的班车。然后，就有某个人让我搭了一趟顺风车。而这个人，就是这个让我搭顺风车的人，他却必须在某个养济院停一下，



因为他跟那里的职员在某些事情上有点纠葛。就是因为这样，我才会在晚上八点进了那个养济院。而也就是在那天晚上所看到的事情，才让我写了那篇故事。

当我做访谈的时候，我从来不会把受访人带到饭馆去吃午饭。因为这基本属于一个记者所能做得最糟糕的事情了。相反，你得待在他们的地盘上，在他们的世界里去采访他们。这样一来，如果他们对你说，“我现在必须得去幼儿园接孩子了，然后还得去一趟杂货铺买点东西。”你就可以

说，“好啊，我可以在我们坐公车的时候写东西”。我所做的，不仅仅是听他们讲的故事，我还观察他们过日子的方式。我要发现的真相，其实就存在于他们的言行之间：存在于他们的所说和他们的生活方式之间，存在于两者的辩证关系之中。

这种报道，当你为它做准备的时候，你进行准备的方式是不做准备，就是说，不要一天安排三个访谈计划。《华盛顿邮报》有一个摄影师卡罗尔·古齐，她喜欢说，“喝咖啡的时候带上帐篷”。至于我，我随身带着

一个巨大的包包，这样的话，如果什么时候我需要坐上一辆公车去佐治亚州，我就立刻可以。这份工作，要就很难三心二意地去做——你很难说，“我得每天五点钟下班回家”。事实上，这给我们中的很多人带来了很实际的问题：家庭问题。

不过，随着时间的推移，报道会变得不那么困难。我在《芝加哥论坛报》（Chicago Tribune）一位朋友是这么说的，“好奇心就跟肌肉一样，你越用它，它就越能干。”你越是强迫自己走出去，走进外面的世界去碰

运气，还有，你打电话给公共部门——让他给你他不想给你的文件的次数越多，做报道这事就会变得越发容易，也越发得有乐趣。而其中的乐趣与激情，当你真正深入写作时，就会自己显示出来。

然而，虽然报道会随着时间的推移变得越来越容易，但写作是否会同样如此，我却不能肯定。对我来说，它看起来还是很难的样子。而其中最难的，就是如何能够让读者不把文章扔在一边而改去喝个小酒。要做到这一点，你就必须做出取舍，而且得是

以侵略性的方式，或者，至少是以积极进攻的方式做出取舍。事实上，写作中有很多事会让你痛苦，而其中最令人痛苦的，就是所有那些你在故事中写不了的东西。这里，我想到的是那些因为华盛顿特区养济院系统的草率疏忽而死亡的人们，那些可怕的故事。而我做的取舍，却是不把它们都写进我的报道中去。因为，通过观察各种读者对于叙事性故事的反应，我形成了这样一个信念：三个表述清晰、精心准备的案例——如果它们背后有一组精准尖锐、指向某个更大的问题的证据做支撑的话——远胜过20

个提了问题自己又不能解决的案例。有一个、两个，或者三个部分的故事，要比有16个部分的故事更有效。

一说到写故事，我们经常把它当成是一个具有两个部分的流程：为报道性的内容做采访，以及写作。实际上，这样一种看待或者谈论叙事性写作的方式，漏掉了第三部分：思考。实际上，在写作过程中，我会花大量的时间把我的主题和场景拿出来反复打量并且问自己这样一个问题：这其中（如果把一个主题看成是一个建筑物的话），哪些立面是能引起直觉反

应的？又有哪些立面确实说出了点有意义的东西？

当我做这样的思考，或者，当我进行这种蒸馏纯化的过程时，我会跟我的朋友们聊很多——不是我的记者朋友，而是做其他行的朋友：画家、诗人或者股票经纪人。我仔细地听取他们的反应，看看他们对哪些部分感兴趣，哪些部分又会激怒他们。我会用两句话总结我这一天做的报道，然后听听他们会追问些什么样的问题。正是在这些问题和反应中，你会愈发地接近于那些你需要在你的故事场景

中呈现出来的、最重要的观念和论证。一旦你了解到整个事情的核心所在，你就能够对如何提炼和安排你的故事的各个部分有一种更好的把握。

这就是所谓的难度新闻。它也是孤独的新闻。不久之前，我坐灰狗长途车横越南部去为报道做采访。那一次，孟菲斯车站就是我的凯悦大酒店。结果，我的背部酸疼，我的屁股刺痛，整整4天，我都没能睡上一个好觉。可是，无论是从思想上还是从情绪上说，我都一点没觉得无聊——实际上，我的状态反而处在一种跟无



聊截然相反的极端上。确实，这是一份孤单而且压力又大的工作。可是，当你读到亚当·霍克希尔德 [14](#)，H.G.比辛格尔（H.G.Bissinger），达尔塞·弗雷（Darcey Frey），琼·迪迪翁（Joan Didion），杰西卡·米特福德（Jessica Mitford），A.J.利布林（A.J.Liebling）的作品，或者其他任何一位在这份工作上做了那么长时间却又做得那么好的作者的作品，你就一定也会想到，这实际上也是一份能让你的心智得到伸展、生命得到增强，具有超级乐趣的工作。所以，不如走出去，自己看看能在其中找到哪

些愉悦。

# 第二章 寻觅、研究和报道话题

陆丁/译

在你能够建立起一篇真实的叙事、塑造一个特色鲜明的主角，或辨别出一个主题——乃至在你认识到自己手里有一个可用的故事之前，你必须进行“报道”。而这个环节的起点往往是对经验数据进行搜集。

这一部分也许在这本选集中占据着最为重要的地位。它包含了各种复杂范畴内的技巧和实践，如：凭直觉找到可能恰当的主题，在广阔的世界中找到正确的地方切入这个主题，与你在当地遇见的人们建立工作关系，以及阐释构成现实世界的那些错综复杂的、层出不穷的无序行为。作者必须将观察和数据转化为自己的体悟，进而制定策略，以便将这种体悟传递给读者。

本章不再赘述一般性的报道原则，之前有太多的书对这方面进行过

论述。从优秀的报道者身上我们总结并筛选出他们的观察、体验以及思考。他们将讲述自己是如何设计主题、明确恰当地报道和调查地点、长期驻扎、记录现场、进行解读、加入背景调查和他们自身的才智从而最终开始动笔写作的。

本章中出现的从业者均曾为美国顶级报纸和杂志担任主笔和编辑工作，撰写过获奖图书，并在一些著名的新闻学校授课。他们的工作方式各异，笔下呈现的是不同的世界，拥有不同的受众，然而却拥有共同的根

基：报道。

一个拥有好故事点子的叙事作家如同白手起家的创业者。直到故事被出版之前，作者都将承担最主要的风险。甚至那些在杂志或报纸工作的聘用记者，在撰写故事的过程中，相当程度上依然是独立的工作者——特别是那些出于作者本人意愿进行的写作。非虚构写作可以是艺术的、有人情味儿的、甚至诗意的，但这同样也是一种出于商业角度的建议——非常个人化。本章出现的作者们都在用他们的头脑、心灵和深邃的务实精神进

行着报道。

马克·克雷默，温迪·考尔

## 寻找好的主题：一个作者 所提的几个问题

莱恩·德格雷戈里 [15](#)

对于一个作者来说，他要怎么来断定，一个新闻故事到底是值不值得去讲呢？

首先，这个故事里必须得有某些正在展开的情节（action）。也就是

说，在这个故事里，必须得有某些事情在发生——这样故事才能从一个点进展到另一个点。而要能跟上走势，就是跟上那些正在展开的情节，记者就必须得身临现场。你几乎永远都不可能守在电话机边上就把新闻报道给写了。你需要到现场那边去——去闻、去尝、去听人们的对话、去看他们的身体语言，去和那些将要被你写到报道里的人眼对眼、面对面。

其次，对于一个作者来说，他必须得能够获得让受访者向你开放的路子（access）。比如，如果你跟人聊



天，他们是否会向你敞开心扉？他们会让你跟他们回家、让你看看他们的衣橱和冰箱里都装着什么吗？如果你自己无法获得这种路子，那你就得另找一个跟受访者亲近的人，一个有办法提供此类穿透性眼光的人。要不然，最后基本上就是徒劳。

而等到这两个条件看起来靠谱了，我就会问自己下面这样的几个问题（注意，我是在把写作计划提交给我的编辑之前提这些问题的，而且，问这些问题也要在为写作计划制定预算之前）：

一、我能不能跟着受访者开车出行、走路、开会，或者旁听庭审、参加葬礼？

故事是随着情节走的。那么，对于一个具体日程计划已经确定的事件，我能不能做到像“墙上的苍蝇”那样，从头到尾只是去旁观呢？一般来说，如果做访谈，我会把时间安排在事件之前或之后，不会让访谈打断情节。如果我的受访者有某种定例式的日程安排，我也会随着这个定例走。我会看着那个人去做事，而那些事情

我本来绝对想不到去问他的。当然，如果没有任何事情发生，我会弄出一些事来。我会跟这个人一起翻翻相册，在俗话说的“记忆的小径”上一起漫步。任何能让这个人动起来和放松下来的事，都会为我的笔记本增加一点素材。

## 二、是不是有什么事要发生了？

如果有某个将要发生的情节我无法到场，那么，是不是有什么已经发生了的、重要的事情呢？如果真有，

那么我能不能把视线转回到过去，然后去见证一下这些已经发生了的、重要的事情在当下的后果，看看它们对我现在要写的这个人或者这件事造成了什么样的影响？那些重要的事情，是不是有录影，或者有人拍了照片？

三、这个场所、这个行动，或者，这个人，是重要的吗？

我到底要把焦点放在什么地方？现在的这个场景，或者，眼前这些举动，是最重要的吗？这一段要干吗？

它是要“寻找生活的答案”，还是，只是一个安静的人的一段安静的时刻？

## 四、会不会有我的人物和其他人之间的互动？

对得上话，读起来才有趣。它读起来，要比我跟受访者之间那种一问一答的形式要真实得多。我会想要知道，这个我正要写的人，他会不会带着他的祖母去外面吃午饭。如果真是，那我会想跟他们一起去，然后听听他们自然说话的方式——而不是那种字斟句酌地来回应我的问题时的说

话方式。

五、这个故事，我是想围绕一个单一的场景来写，还是围绕一个五分钟的时段来写？是要写一整天的事情，还是要写一个人的某一个阶段？

我曾经写过一个变性人的故事，之前我跟着她有10个月的时间。一开始，我的计划只是跟到她做完除毛，跟到那就算结束，可是.....然后我又跟她去更名改姓.....然后又看着她把

衣橱里的衣服全部换了个遍……然后，她用那双新涂上指甲油的手给自己的车换了机油——我就这么一直跟了下去。她这人，其实很独，没有什么真正的朋友，也没有什么熟人会接受她。而在这个过程中，我确实看见了她走在街上时那些人做出的那种惊讶的反应。可是，这种事没法写啊。

于是我就等。等啊等。终于，她去了发驾照的地方——因为有了新形象，所以需要换一下驾照上的照片，同时也要把名字从安德鲁改成玛达琳。我们俩，在那个办公室待了两个

小时——其中排队花了一个小时。而在那里，人们就必须得跟她发生互动。事实上，当我坐下来开始写这个故事的时候，这一幕才是我唯一需要的场景。10个月的跟随，压缩成了在驾照办公室的这两个小时。

## 六、这个故事中的人物，是不是有某种“顿悟”？

对于他们自己，受访者是不是明白到了点什么？还是，他们对自己在世界上的位置感到更困惑了？在故事结束的时候，他们到底意识到了什



么？或者，到底还有什么应该是他们应该意识到却没有意识到的东西？

## 七、这个故事的大想法 (**big idea**) 是什么？

我之所以要问自己这个问题，是因为我的编辑经常这么问我。下面就是一个例子：我曾经写过这么一个故事，一个人在一个酒吧跟他的哥们说，他被俩女的给调戏了。这个故事，它有什么重要呢？它又能讲出什么跟我们的文化有关系的事情呢？

好吧，这个故事能让我们回答这

么一个问题：讲故事本身有什么重要的？换句话说，关于讲故事有什么重要，它能让我们看到一个到哪儿都有效的真理。而这个真理就在刚才那个故事的场景之中：一群人在酒吧里拱着某个人，要他去讲故事。工作结束，他们走进酒吧在那里停步驻足、暂留片刻。在此之前，他们得开垃圾车；在此之后，他们得回家喂狗、做晚饭、付账单。而这段在酒吧中的时间，却是他们自己的时间，是他们打破那个流程，从中摆脱出来、在其中暂歇的时间。

如果你能在一个故事里发现一个带有普适性的真理，哪怕这真理很傻，傻到像“人就是喜欢在酒吧里乐呵一下”这么傻，那也是很重要的。当你在这种层面上进行思考的时候，我是说，在这种普适真理的层面上进行思考的时候，你就把你的主题放到了一个框架之中，而有了这个框架，你的主题就不再仅仅是某一个酒吧里的某一个人，而是变成了某种人人都能理解和体会的象征或者符号。

而当我找到了这种意义，当我能够把这个意义和一组情节联系在一起

的时候，我知道，我已经有了一个故事的讲法。

## 寻找好的主题：一个编辑所提的几个问题

简·温伯恩 [16](#)

在我们自己的编辑室，大家经常会去读别的报纸上写得很棒的叙事性报道，然后我们就会想，“他们是怎么想到写这个的？”有时候，我们也会给作者打电话，直接去问他们。最后，我们意识到，其实可以开发出一

套一般方法，用这套一般法来寻找关于一个故事该写什么的想法。于是，我们就设计了一套问题。当然，就像记者詹姆斯·B.斯图尔特（James B.Stewart）<sup>17</sup>所说的：“聪明的问题，什么才算是聪明的问题？”下面就是我们自己会用的七个聪明问题：

一、什么是时下最持久的议题？什么才是具有普适性的主题？

对于叙事性写作来说，这个问题还自带一个后续问题：要怎么办

法，才可以让读者从某个人的具体生活中把这些议题看出来？可以举个例子：死刑就是一个持久的议题。不仅当下的头条新闻里会有它，而且25年前也是如此。事实上，25年之后仍然会如此。而对于这样一个重要的、具有持久性的议题来说，如果能有一个新鲜的版本去对它做呈现，那它就仍然是合时宜的。所以，当DNA证据开始变成有效证据，当那些原本被判成犯有谋杀罪的人，开始可以用DNA证据来免除他们的罪名的时候，我就想，“这些人，差一点就被弄死了。他们会用这第二条命来干什么呢？”

我想找到这么一个人，在那批最早因为DNA证据而被释放的人里找一个。我又找了一个记者，让他去写那个人是如何对待自己的第二次生命的。那个故事出乎我的意料。我本以为那个人会远离原来的居住地，会走得尽可能远，尽可能地远离有人会知道他名字的地方。结果那个人却直接回到了马里兰州东岸，那个他跟他父亲做船员的地方。

二、那个出现在头条里的人，是不是还有别人跟他过一样的日子？这个头条

故事能不能从普通人的经验和眼光出发而得到更好的理解？

当莫妮卡·莱温斯基是新闻的时候，一个记者可以去看看其他白宫实习生的个人生活。

三、这个新闻是不是讲出了什么道理，另外，反面是不是也有故事呢？

我们写的东西，里面其实有各种常理（conventional wisdom）。有时



候，你却可以挑出里面的某条道理，看看它的反面，也许就能找到故事。

《纽约时报》有一个记者叫德克·约翰逊，他是我最喜欢的记者之一。他曾经写过一篇文章《当钱什么都是就是不属于她的时候》（When Money Is Everything Except Hers）那是在20世纪90年代，正是经济急速增长的时候，他采访的，是伊利诺伊州的迪克森市。这个地方是罗纳德·里根的故乡，一个按说应该很繁荣昌盛的地方。而他却写了那个地方一个过得很不繁荣昌盛的人。

四、什么地方值得深挖？  
什么地方需要把镜头推进了给特写？还有什么地方仍然成谜？

当一个故事已经被大量报道时，你就得把镜头换个地方去摆。你得从那种广角的、新闻收集的角度，慢慢地把镜头拉近。你得去找那个还没被说到过的特写角度。

五、在一个大故事里，是不是还有哪儿是模棱两可的？

要找到那种被加里·史密斯

（Gary Smith）称为“情绪性的真理”的东西。1994年10月的一天夜里，巴尔的摩一位名叫内森·赫特的62岁男性，跑到自家的阳台上，冲着黑地儿开了四枪，结果导致一位13岁男孩的死亡。而赫特所住的，是这么一个地方：光天化日就有人卖毒品，小孩子们会偷车、会进屋偷东西。那么，问题在于，赫特算是个什么人呢？他是那些不堪其扰的房主的典型吗？就是说，是那些身处一座已经深陷重重困境的城市之中，不堪其扰的房主的典型吗？或者，他其实就是一

个恶棍？

事件发生后的八个月，当对赫特的判决已经做出之后，《巴尔的摩太阳报》（The Baltimore Sun）的特稿作者劳拉·李普曼在赫特家里采访了他。在赫特家里，她看到了被塑料垫子保护得好好的、整洁如新的地毯，还有奶白色的沙发。赫特向她重温了那天晚上的事情。而她的报道，则揭示出某些之前从未为人所知的东西：那个人本身。“听着赫特说的那些话”，她写到，“你才开始理解，到底什么叫做不矫饰、不谄过”。

## 六、还有什么未被讲出的背景故事吗？

2002年，当约瑟夫·波尔钦斯基的女朋友跟他分手之后，他在巴尔的摩展开了一场颇为狂暴的行动。他绑架了他的女朋友，然后，杀死了四个试图阻止他的人。他还把她的家人当成了人质。整个事件，持续时间超过了两个礼拜，最后以警察将波尔钦斯基击毙收场。这个故事，一开始被报道的时候，实际上是作为家庭暴力而进入媒体视野的。可是，因为这个故事太过复杂，事实却几乎被人遗漏

了。不过，《巴尔的摩太阳报》的四位作者却看到了这里面可能存在的联系。之后，他们找到了波尔钦斯基的六位前女友——这六个人都被波尔钦斯基虐待过。最后，利用那些时间跨度达到13年的证据，这些作者编织成了一个令人不寒而栗的故事，这个故事暴露出：殴打女性并且威胁其家人，其实是波尔钦斯基长久以来一直存在的一种行为模式。

七、一个故事的结尾，会不会是另一个故事的开端？

一个故事的结尾，标志着那些正将展开的故事的开端。一个农妇在一场家宅火灾中失去了她的丈夫。这是一个故事的结尾，但是，却是另一个故事的开端：她孤身一人如何在农场上继续生活？我们也确实写了这个故事，是关于她头一年如何自己在农场上生活的。

记者和编辑应该向自己提出上面这些问题，然后去听。听一听你自己身边的人会跟你说什么。你得让自己保持在一种开放的状态中，就是那种不管是哪种生活，你都对它保持开放

的开放状态——不要一头扎进报纸杂志里就不出来了。有时候，我会强迫自己不再读报纸，因为我觉得，自己好像变得很难打开脑子里的另外那个小屋——那个能够从生活中得到各种想法的小屋。

## 为讲故事而做的采访：10个 窍门马克·克雷默

当你在写东西的时候，特别是，当你写的是叙事性的东西的时候，你为你的读者所创造出来的，有一种精神和情感上的经历：一份前后相继、



序列式的经历。当然，作为一个作者，如果是从你自己的角度去看，那你确实也还同时在做一些别的事情：描述一个事件、创建一个白纸黑字的记录、传递一组信息、说明该信息的来源，或者，从事一种（按照我高中老师的话来说就是）“写出步骤”（showing your work）的活动——就是那种“解一下这道题，写出步骤”里面的“写出步骤”。不过，不管你这些“别的”事情里面都有什么，有一个事实都不会更改。那就是，在阅读你的作品的过程中，你的读者获得的，是一份前后相继的精神和情感上

的经历。事实上，如果这份经历不是很有快感或者很让人兴奋的话，他们就不读了。

这样一来，为了让他们一直读下去直到读完，你就必须创造出一种值得继续体验下去的经历，同时，这还不能是那种没逻辑的经历。因为，叙事性作品中出现的人物会构成一种线索：他们会贯穿一个经历或者一组经历。所以，无论作者怎样按照主题去设置大纲，在那种大纲中，由不同话题所形成的话题范畴，一定会被人物在叙事中所进行的这种贯穿性的运动

所跨越。事实上，在叙事性写作中，人物的行动会占用时间跨度，而事件则需要这样的跨度才能得到展开。可是，另一方面，如果你要在叙事性的写作中把一件事情说到清楚的地步，要能给它提供一个有条理的说明，这个说明你却必须得按照主题来进行，也就是说，一个主题、一个主题地进行说明，而不是按照时间顺序来进行说明。这样一来，为了让两个任务能够同时完成，作者所要完成的，他所要收集齐全的，就不仅是主题方面的所有信息，而且还有所有的行动。正因为如此，与一般的新闻相比，叙事

性的采访就会需要一种不同的风格。下面就是要完成此类采访需要遵循的10个步骤：

## 一、在选定一个话题之前，仔细思考到底什么才能让读者感到欲罢不能

故事的构思至关重要。这个话题，它的情感温度是高还是低？对于那种“化学价更高”（high-valence）的故事，读者会投入更多的情感。常见的具有高“情感化学价”的新闻，比如那种宝宝陷入险境的新闻——车辆被

盗，而后座上还有一个婴儿。这样的一则新闻，不用费力，就能够调动起读者的关切。因为，在物种的层面上，我们的硬件早就已经被这么设计好了。而对于写作来说，只要你成功地让读者进入到了那种投入的、有所谓的状态，那他也就尽在你的掌握之中了。到了这时候，你就尽可以把笔锋岔开，去提供某些背景信息。实际上，这时候无论你做什么，你的读者都会原谅你。具有高情感价的故事既不需要上下文或者前因后果，也不需要去刻画人物。

相应地，如果一个话题的“情感价”比较低，那它写起来就会更难一点。在这种情况下，作者就不得不运用另外一些工具，比如，你需要写得更好。在叙事性写作中，岩石流动

（flow of rocks）大概算得上最没劲的话题——可约翰·麦克菲（John McPhee）却写了四本这样的书。要找到麦克菲让读者保持阅读兴趣的秘密，你可以做这样的一个小练习，它会很有帮助。比如，他有一本书叫

《盆地与山林》（Basin and Range）。你可以在这本书的书页边上记个流水帐，就是说，在看书的过

程中，你脑子出现了什么问题，你就随时把它记到那页边上。然后你就会发现，这些问题几乎每过一页，就会换成另外一个。而且，麦克菲会很狡猾地把它们安插到合适的地方，跟他那些醒目的插图、强烈的特征描写以及各式各样的逸闻趣事咬合在一起。不仅如此，你会发现，这些时时运转着的问题，也并不是那种属于全书层面上的，属于整本书的主题的问题，而是一些小的难题或者谜题。它们的作用，是让读者在他处理那些跟岩石流动有关的主题的时候，能够愿意跟着他的思路走。

## 二、在选好了一个好的话题之后，要保证获得好的“路子”

比方说，现在有三个地方你会想去：巴黎、布宜诺斯艾利斯，或者，博伊西（艾奥瓦州首府）。可是，巴黎和布宜诺斯艾利斯这两个地方，你也没有认识的人。相反，你倒是认识这么一个人，他老家是在博伊西，而且人还特别有趣。那么，你就应该去博伊西。“路子”是一切。因为，如果你没有路子能让你足够深入地进入到人们的生活中去，那么，哪怕是最好



的点子，写出来也会变成很糟糕的故事。而要获得这种路子，需要的是魅力、勇气，还有面对任何事情都从容裕如的能力。事实上，当你在一个潜在的受访者带领下进入一个世界的时候，所获得的东西能丰富到哪种程度，其实依赖于你自己到底能带给这个受访者多少东西。如果你自己就头脑简单又笨手笨脚，那你从他那里所能够接收到的，也就不过是那些最基本的、浮在面上的、大家用来应酬的东西。所以，你得事先就在家里做好功课：你知道得越多，你就越能够享受到那种“圈内人”的待遇。

总之，不管要写的故事是什么，你都必须得能够找到路子来通向人，就是说，它得能通向或者达到亨利·詹姆斯 [18](#) 所说的“那个有实感的生活的层面”（the felt life level）。在他那本小说《一位女士的画像》（The Portrait of a Lady）的前言中，亨利·詹姆斯曾经谈到，“艺术作品中的‘道德’感，完全地依赖于在创造这个艺术品的过程中，作家所为之忧虑关切的那种有实感的生活，到底有多少”。而所谓“有实感的生活”，就是你在采访了一天之后对受访者所获得的那种非正式理解的层面。

你坐在你的床边上，你的狗也累了，然后，你那位重要的另一半对你说，“今天过得怎么样？”你就回答说，“那个道路施工监理是个真正的混蛋。粗俗不堪，又刚愎自用。不过，话说回来，他也还确实有些甜蜜的东西在。”然后，第二天你去了编辑室，你写的是，“道路施工监理昨天宣布，在霍姆斯和十四大道街角将修一个新的道路交叉口。”

叙事性的东西，要求在这种有实感的生活的层面上有通路，而它是非常难以获得的。你打电话给一个外科

大夫说，“我听说您在进行一项新的颈部手术，我想对此做更多的了解。”他说，“没问题。周四下午两点我有空，咱们喝个咖啡。”在这个时候，你需要说的是，“我不是想做采访。我是想看看您的生活环境，还有您普通的一天是怎么过的。要不然周三您上班的时间怎么样？我不会打扰您的，就是跟着转转。”

另外，你虽然能找到路子，可你能找到它，却是因为前面那个外科大夫其实是你舅舅，那你最好也别做这个题。因为，这实际上是一个已经被

污染掉的通路。比如说，你后来发现你这位外科大夫舅舅其实感觉迟钝、极端地自我，而且，他这个特点跟你的故事还有相关性。可是，现在，你却又不能把这点放到你的故事里去了——总得考虑你妈的情绪吧。所以，结论是，你需要的其实是一个跟你没那么近的朋友的舅舅。

### 三、找到那个能提供叙事线的正要展开的情节

路子弄妥了之后，你就得琢磨情节的事了，你得为展开中的情节找到

好例子。你要问你的消息来源，看看她下周的日程安排，然后在里面发现一些你跟她能够一起经历的有趣的事情。事实上，只有等到你真到了现场、真的看到了各种事，你才会知道你故事的真正主题到底是什么。在这里，所谓“主题”，还不在话题、地点或者主要人物什么的，它指的是故事的中心思想，是某种处在一个更深的层次上的东西。

虽说要问日程，但这并不意味着你就得按部就班地按着时间顺序来。不过，不管你最后按什么顺序，这个

顺序必须得是一个能在读者那儿有意义的顺序。比如，以报道者收集材料的时间前后为顺序，写出来的就不是什么好故事。这种故事讲的其实是一个无知的人（也就是记者）如何变得多少不那么无知的事。在你的叙事中，焦点得放在你受访者的生活上。确实，在所发生的各种事件之间，时间上的前后你肯定不能弄错，可是，你的故事却可以从整个事件的结尾开始——只要读者明白你在干什么就好。

## 四、在情节里寻找能提示

# 人物性格的细节

我曾经写过一篇关于造船模的人的报道。那是一个年纪挺大，做事情一丝不苟而且特别聪明的人。不过，他的脾气却算不上好，而且他自己也知道这一点——事实上，他自己就会这么跟你说。他有好几个儿子，其中有一个儿子，应该说是一个相当有名的作家，曾经有一次在私下里表达过对他父亲这种自行其是一根筋的性格的怨怼。而这些人性上的品质，最后变成了整个报道的核心。



## 五、通过细致的感官感觉来发现合适的场景细节

看到的、听到的、闻到的、碰触到的以及品尝到的东西，能够让你构建起强烈而感人的场景，而这些场景，转过头来又会让你自己在写作的时候具有一种场合感。刚开始写叙事性文字的作者，经常会太过不经心地来设立场景，或者，反过来，又在场景中堆积太多的细节。这里的要点是，要让读者能够感受到体积、空间和各向的维度，但是不要试图在纸面上完成一个立体布景。

如果说，你想要重建的那件事发生在很久以前，或者，不管是不是很久以前，只要这个场景你并没有亲眼看到，那你所需要做的，是问你的受访者，让他们来帮你。不要写这样的句子，“乔治记得，他当时趟着雪”。你得跟乔治说，“我下面要做的事情可能有点奇怪。我会问你一系列问题，都是关于过去某个可能也没什么要紧的时间点上的细节的。不过，要是你能回答这些问题，就会帮我更好地为读者建立起当时的场景。”最后，如果你不能证实这个人的记忆，那么你至少得在文本中写明，这些都

只是回忆。

## 六、你要去探幽寻微的， 是你的受访对象的情感体 验——不是你自己的情感体 验

当我第一次走进一间手术室的时候——那时候我正要写一本关于外科大夫的书，我是这么想的，“呃，血，太残忍了。”可是，我写到的所有人，他们中并没有一个曾经说过类似于“呃，血”的话。而我之所以要把自己当时的情感记录下来，是因为这

些情感能复制出读者在那个故事时刻的情感。不过，尽管如此，对于我来说，更重要的是注意到、并且记录下那个外科大夫和手术室中其他人所说、所想还有所感受到的东西。我确实会去考虑读者的反应，但是，我必须做的，则是呈现出人物的反应来。

## 七、对你故事所处的语境做严格的调查研究

如果把那些被称为“叙事”的东西看成是珍珠的话，那么它实际上是存

在于社会的、经济的，以及另外的很多语境之中的——这些语境，是这些珍珠栖身其中的贝壳。正因为如此，调查工作就变得必不可少。你必须从那种向前滚动的叙事流程中岔开出来，提供必要的背景信息，为你的故事设立一个框架。比如说，一个家庭农场如何挣扎求存的普通故事，如果加上作者经济学上的解释，说明家庭农场为什么会难以生存，就会变得更加有力。

如果你在开始进行报道之前不做点调查研究的工作，那你就得做好准

备去冒这样的风险：给你的东西，不过是一些用来搞公关的冠冕之词而已。不过，在一开始的时候，你并不需要把所有的调查研究都做了，你只需要做到这样的程度，即它能给你自己一个采访方向，这样就够了。然后你就去做采访，把绝大部分采访工作完成。也就是说，你可以把绝大部分的调查研究，留到采访过程的后期去完成。因为，到了那个时候，你就可以只去找那些跟故事有关的信息。反之，如果调查研究工作做得太早，你就不得不什么都要搞清楚。

## 八、在打底稿这个环节的后期，把你故事的要点提炼出来，弄清楚搞明白

所谓归宿（**destination**），就是我的高中语文老师叫作“主旨（**theme**）”的东西。事实上，直到我写了15年的东西之后，我才想明白我的高中老师用这个词到底说的是什么。让我回到我一开始的那个论点：叙事性写作是要为读者创造出一个合适的、由精神的与情感的体验或者经验组成的前后相继的序列。所以，从一开始，读者就一定会（1）对故事

中的人物和事件产生一种情感态度；

（2）有这种觉悟，即之所以会有人要告诉他们这些事，一定是因为某个有价值的理由。所以，所有那些设定的场景，所有那些刻画，所有那些背景信息，都必须朝向一个归宿。一个结尾，必须带给人某些收获。

九、在写作的非常非常后的后期，调整好你的观点和你的受访人观点之间的差别

当我在写《三个农场》（Three



Farms) 的时候，我可能确实对那些家庭农场所遭受的损失感到伤心或者愤怒，但是，我还是得公平持中地去写那个大公司农场的经理。一般来说，你不需要弄个什么面具把自己的观点隐藏起来，可是，你却也得保证你的读者能同时理解、感受你的受访人的视角。而且，既然你的文章总要发表在什么地方，而这个地方总有一些关于“平衡”的规矩，那么这次调整就能指引你、让你在这片规则的水域中可以更好地穿行。事实上，不同的杂志，这方面的规矩是不一样的。

《国家》杂志 (The Nation) 的规

矩，就跟《时代》杂志的不一样。

## 十、珍惜那些你在采访过程中想到的隐喻以及那些跟结构有关的主意

当你坐在受访人的仓库、手术室或者厨房里的時候，你可能会突然冒出一个念头，比如，“哦，兄弟，我太喜欢这句话了，因为我可以拿它来引出那个重要的话题。”在那个时刻，你会觉得，这个主意会像钉在留言板上的纸条那样一直跟着你。不过，你的脑子可不是什么留言板。所

以，你得把你当时想到的东西楔住。你得记笔记，记关于如何写你的这篇东西的笔记。

## 录音还是不录音

亚当·霍克希尔德

我对人类发明了录音机这事深怀谢意。我们这一行，在没有这东西之前，干起来要难得多。录音机让我能够同时干好几件事。它处理音轨的方式，比我用记笔记的方式所做到的，要精准的多。与此同时，它还把我解放了出来：我不再去记他说的话，就

可以记点别的东西了——那个人穿的什么衣服，书架上放的什么书，墙上挂的什么画，从窗户看出去能看见什么，以及那个人说话时的表情、姿态手势，还有动作。我发现，人们几乎不会觉察到有一个录音机在工作，特别是，当我打开它开始录音的时候并不打断跟他们的视线接触。

我曾经写过一本讲俄国人如何与斯大林的遗产达成和解的书，在那本书的写作过程中，我的所有访谈都是用俄语做的。我的俄语并不算是流利。有时候，别人说的话我能全听

懂；有的时候，我能听懂的部分要少得多。在这种情况下，我琢磨出了一个我自认为机杼独出的办法——结果发现莫斯科的美国记者都是这么干的。这个办法是这样的：我把我的访谈用录音机录下来，然后再去找一个英语说得特别好的俄国人。我让她把我的访谈用英语听写下来。这样一来，我就到手一份非常棒的英语记录。事实上，那里面经常会有很多我都不知道自己已经采集到了的有趣材料。

雅基·巴纳金斯基

当我做记者的时候，我的倾向是不去录音。实际上，一个录音机的侵略性，不亚于记者的笔记本。录音机还会让我的脑子犯懒——我的脑子会走神，因为我知道我已经把它都录下来了。

当我确实用了录音机，然后回到编辑室把它誊写下来的时候，我的工作进度会变得异常缓慢。在做访谈的时候，我的脑子会对信息进行过滤，直接走向故事的核心。但是，我发现，当我去听录音，对它做誊写的时候，感觉就像是我在把所有那些本来

已经被过滤和蒸馏出来的信息，又完全从我脑子里删掉一样。结果就是，我又落回到那一大片访谈信息里去了——而不是那些我本来已经挑选出来的重要信息。这就等于把事情又从头再做了一遍。

如果你的意志足够坚强——坚强如铁，能够不把录音当成依靠，也能够扛得住誊写之苦，那我就会说，去吧，去录音吧。如果问题仅限于此的话，那使用录音机现在也就算有了好的辩护。但是，问题是，使用录音机还会产生另外两个风险，而且是那种

很微妙的风险。首先，如果你做了录音，然后又把录音跟你的笔记做一个比较，你就会发现，你的笔记上的材料，其实有很多并不是那么准确。其次，如果你想直接从录音带上来获取引语，那你基本上没法获得任何正经的引语。因为人们在说话的时候，说的并不是那种完美的英语。他们又“嗯”又“啊”，还会扔掉主语和代词。反过来，当我记笔记的时候，我所记录下来的引语，虽说跟那个人说的不是完全一样，但却会更接近正确的语法。



我在各种场合都会用录音机。很多时候我也并不会去听这些录音，但我把它当成一种备选项：如果我需要听，就会有得听。在做访谈的时候，我不会记很多笔记，除非话题是那种非常技术性的东西，那种我不是很明白的东西。一般来说，我是会记下几句引语，更多的时候，我会用自己的语言来记下对方的意思。我会写下一些对话，因为我会大量用到它们。随着做这行的时间越来越长，我变得更善于记忆——只要我确实弄懂了我的

故事到底要写的是什麼。当你第一次到外面去采访的时候，你最好带上一个录音机，同时还要记笔记，还要花大力气去进行记忆，因为，即使有笔记和录音机，你可能还是不能得到你所需的所有东西。

盖伊·塔利斯

我不用录音机。我支持这样一种做法：听的时候耐心听，努力去把握那个人到底在想什麼，努力从那个人的视角去看世界。

这样一来，我就不是特别需要在

意他们嘴里说的每一个字。从人们嘴里冒出来的每个字都精准记住的话，并不一定就能把握住他们的观点，特别是当他们知道有一台录音机正在录下他们所说的话的时候。

20世纪五六十年代，当我在《纽约时报》工作的时候，录音机还不是很流行。从那时起，新闻变得有太多的问与答充斥其间。实际上，录音机造就了一种纸上的谈话广播，一种重要人物思想的“草稿”。有了录音机，一切就都可靠了——没错，确实如此，律师们确实乐见于此。但是，当

我要去了解一个人的时候，当我跟他们厮混、倾听他们的时候，我所要做的却是把他们塑造成人物——可靠的人物。

## 访谈：加过了速的亲密

伊莎贝尔·威尔克森 [20](#)

如果一说“访谈”就是指迈克·华莱士（Mike Wallace）[21](#)所做的那种访谈，那我并不太做访谈。因为，如果有一个故事是关于一个10岁小孩的，那我们讲这个故事的目的，应该

不是要把这孩子狠狠惩戒一番。同样，你也不能就这么跑到一个90岁的人面前，就这么问他，“1942年11月18日那天，你是不是得到了一张停车券？”我的工作需要我跟普通人一起，在那些一点都不普通的环境里待很长时间。而这，就需要一种不同类型的访谈，需要另外一种方式来与受访者建立关系。

我需要创造出那种被我称为“加过了速的亲密”（accelerated intimacy）的东西。事实上，除非我们能从消息来源的嘴里得到点东西，

否则，我们是写不出那些我们梦寐以求的漂亮故事的。所以，这些受访者必须处在一种非常舒服的状态，一种舒服到不管怎样都能说出口的状态。在新闻学院里，说到记者和他的消息来源，没人会用“关系”（relationship<sup>22</sup>）这个词，可这却就是它之所是。

而且，当你来思考这些关系的时候，别忘了好好考虑一下这个问题：在这些关系中，相对于你的受访者的角色，你自己的角色是什么。为了更好地赢取受访者的信任，我会尽力把我最好的品性发挥出来，并且在

我和我的消息来源之间，形成一种自然的关系。因为我这本书的受访对象平均年龄是86岁，所以我在她们面前，就是作为一个孙女辈的人出现的。

为了达成这种加过了速的亲密关系，我只会在必需的时候，才会做那种正式的访谈。而且，只要能够让受访者在谈话的时候感到舒服，我会去做任何事情。当然，在聊天的时候，我还是会问问题——实际上，我会问很多问题。但我同时也努力成为一个好的倾听者。我会点头，我会直视他

们的眼睛，我会为他们说的笑话逗笑——不管我是否真的觉得它们好笑。而当他们严肃起来的时候，我也会严肃起来。

我把这看成是一种受到引导的对话。在这种对话中，整体上的互动，要比具体的问题来得更为重要。我会努力让互动过程尽可能的有快感。因为，没人会喜欢被架到火上连续烤上一个小时。那种正式的访谈，对挖掘心灵并没有什么助益。

人们经常会把做访谈，比喻成剥洋葱。这个说法虽然老套，不过隐喻



本身却仍然有些指导作用。想象一个洋葱：它的外层很干而且易碎。你把外面这层撕下，然后扔掉。接下来的那层是闪亮的、有弹性的、柔软的，有些时候甚至还带着一抹绿色。当然，你也不会用这一层，除非你没有别的部分的洋葱可用了。你想要的，是洋葱的中心部分——那个干脆利落、尖锐刺人，但又具有最鲜明和最真实的风味的部分。那才是最好的部分。而这个部分，也不需要太多的切分，因为它本身已经很小，很紧凑了。事实上，它的品质和大小是如此的完美，以至于你可以直接把它扔到

你要做的东西里去——不管你要做的是什

么。

上面这些，对于访谈也同样成立。从消息来源嘴里冒出来的第一句话，往往没什么用。它是外皮。不管什么时候，当你跟一个人坐下来谈话的时候，我们总是希望能够更快地到达那个洋葱的中心部分——而且越快越好。这就需要加过速的亲密关系。每一次访谈，每一种与消息来源之间的关系，都有一个不离常规的弧形轨迹（arc）。这个弧形轨迹会历经七个阶段。每个阶段都内藏陷阱。如果

你想让别人告诉你他们脑子里真正在想的东西，你就得确保自己不要在这个七个阶段完成之前就早早放弃。

## 阶段一：引介

所有的一切都开始于引介。你在街上招手拦下一个人，或者，你打过去一个电话，跟人说明你在干什么，又或者，你直接走进别人的地盘。你掏出你的笔记本，那个人正忙。他不想谈。他想摆脱你。

## 阶段二：调适

你们俩，相互试探。你问一些最基本的引导性的问题好让球滚起来。如果你要赶截稿日期，你会这么想，“我需要的东西有了吗？”而被你访谈的那个人会想，“我真的想跟对面这人谈吗？我有这么闲吗？”消息来源会慢慢习惯你做笔记这件事。他会看着你的笔记本，而你会看着你的表。

## 阶段三：联结的瞬间

你必须得跟这个人产生某种真正的联结，这样才能加速你对她的了

解。怎么知道你已经跟她产生了真正的联结？当她放下公文包，向后靠在椅子上的时候。受访者这时会想，“也许这次不会太差。我会多给他一点时间。”

很多访谈在初始阶段就会中断，访谈者还没有太多收获。而那个时候，被访问的人还没有把手里的公文包放下呢。你可能会认为，你已经得到了一个能用得上的引语，但是，最早从嘴里冒出来的那些话，基本上不会有什么价值。事实上，回答别人的问题这事，是一件很难做好的事情

——所以，你得给受访人一个机会，让他们理清思绪。有时候，会有有些人要你给他四个或者五个机会才能说到对的状态。怎么说呢，创造出诗句的，是下一次尝试。

## 阶段四：安适

在这个安适的阶段，人会发现她多少有点享受这个互动的过程。你们俩都安适于这段可能只是非常短暂的关系之中。

## 阶段五：揭示/披露

在这个阶段，消息来源会感觉到足够的舒适，这时，她会非常坦诚或者非常深入地告诉你一些事情。事实上，连她自己都不会相信她把这些跟你说了。这当然是一件非常好的事情，但未必是你所期望的。因为，在很多时候，那人说的东西虽然对她自己很重要，但对你来说却没有什么意义。就是说，跟你要写的东西没有什么关系。不过，不管怎样，到达这个阶段，就意味着你们俩的关系到达了一个转折点，一个与信任感有关的转折点。它预示着，记者开始能够得到她想要的东西了。

## 阶段六：减速

事情开始慢慢接近尾声。你可能会觉得，你已经从这次访谈中获得了你能获得的最好的东西。你现在开始尝试要结束这次访谈。你把你的笔记本推开。然后……怎么回事？消息来源还不想结束谈话。因为，你们俩之间其实存在着一个契约：你是一个记者，所以当消息来源说的时候，你得听。

## 阶段七：重新激活

现在，消息来源觉得她什么都可



以说了，而也正是在这个时刻，这次访谈中那些最棒的、披露性的内容才会就此出现。突然之间——当笔记本被合上之后——消息来源开始变得对你更加信任了——她自己甚至都没有意识到这一点。在这个最后的阶段，你让这个人处在了那么一种状态之中：她会在这种状态中跟你积极主动地合作。而也就在这时，你才到达了洋葱的中心部分。这个阶段你得尽力地抓住，不要浪费一点一滴，因为它转瞬即逝。如果你回到编辑室才发现还有点别的问题是你该问但刚才没问的，然后你再打电话回去，那感觉已

经不一样了。你们俩的关系已经改变了。

这一整套相互之间的交流互换，这个七阶段的过程，时间跨度可能是五分钟、五个小时，也可能是五个月。事实上，不管你是写一篇日报上的文章，还是写一本书，过程都是一样的。

那么，一个记者要怎么应对这种飞速进展的掏心掏肺呢？千万不要引领你的受访者，那一定会让你陷入麻烦之中：如果你自己处在引领者的位置，如果你认为自己知道这事到底是

怎么回事，然后你把它写出来，然后事实又证明根本不是这样，那么，所有你在采访中所做过的那些事，就会回来一直萦绕着你，让你不得安宁。

在一个理想的访谈中，消息来源会觉得非常舒服，这种舒服的程度，足以让她（或他）跟我分享一段经历中的所有细节。而我只需要听就够了。理想状态当然是这样。可是，事情基本上从来都不会这么简单。因为，正如你是带着动机去做这次访谈一样，你的受访者也是怀着她的动机来接受访谈的。没有一个人在跟媒体

说话的时候不是带着某种动机的：一个要宣传电影的明星，一个要竞选公职的候选人，或者，一个寻求发泄或者释放的人尽皆如此。

当我们在做访谈的时候，必须非常谦恭，同时，也要知道，当我们的消息来源在跟我们说话的时候，是在做一件多么不得了的事情。哪怕有时候，甚至连他们自己都没有意识到这一点。为了完成我的书，我把好多人从某种相对的匿名状态中拖拔了出来。对于他们，我感到一种巨大的责任，要把她们的故事讲得准确——而

且，不仅是准确，还得用一种公平、持中地方式去讲。事实上，在这一点上，你自己对于正直、诚实以及富于同情心的理解，比什么都重要。富于同情心，是对权力的平衡。没有同情心的权力，会让你和对方的关系变成一种操纵性的关系。而这是非常可怕的。

在记者和我们要写的那些普通人之间，存在着巨大的权力上的差别。当你的人生故事在某个星期天出现在《纽约时报》的头版，被用黑体字标明，然后有超过100万人能够接触到

你最内在的想法，我甚至无法想象那会是一种什么情况。我们中的绝大多数人，都不会去做这种事。所以，我对那些做了这种事的人，总是怀有巨大的感激之情。所以，对于那些允许自己成为我们社会中某种更大的、超出个人生活范围的东西的代表的人，要承认他们的贡献，这非常重要。事实上，跟他们给予我们的东西相比，他们所得到的回报，是非常少的。

心理访谈

乔恩·富兰克林

所谓“心理访谈”，是对心理治疗中的一种技术在新闻中的改造：当一个心理治疗师面对一个新患者的时候，她会完成一套询问个人史

（history-taking）的流程。而作家们虽然也许不会把他们的那套做法叫作“心理访谈”，但他们使用这种访谈技术，也至少已经有一个世纪的时间了。对于叙事性文字的作者来说，这种类型的访谈能够回答这样的问题：是什么使得这个人变成他或者她现在这个样子？另外，受访者对于此类深度访谈所具有的耐性，会比你想象的要大。在做这类访谈的时候，我会从

某些对那个人最早的记忆的问题开始，然后逐步地进展到成年之后的时期。整个过程大概需要两到四个小时的时间。

在整个过程中，无论是哪个时间点，你都不要让受访者把注意力集中在你身上。这是整个技术的关键。除非你是在鼓励受访者，否则不要说话。你可以用这样一个问题开场：你最初的记忆是什么？对于一个人来说，最初的记忆是一个故事，它有时间、地点、主题、人物以及情绪基调。所以，最初的记忆不是随机的。



如果有人告诉你自己的最初记忆，那很可能是个紧要的故事。可能实情并非完全如记忆那样，但是一个人所记得的东西，确实就是他认为发生了的事情。

哪怕一个人最初的记忆并不是特别适合你的故事，它也为你打开了一扇门。只要这个人告诉了你她（他）的最初记忆，你就可以跟下去问各种各样的问题：你家里人是怎样的？你是老大、老幺还是中间的孩子？家里的经济状况怎么样，富足还是贫困？你当时了解家里的经济状况吗？合家

团聚的时候，会发生些什么？你的父母是一起把你养大的吗？养过宠物吗？我对所有这些事情都感兴趣，也想知道是否发生过什么家庭危机。

在访谈的这个阶段，你做的事情是东碰碰西探探，既要弄明白这个人都记得些什么，也要看清楚，这些东西是以什么方式被记住的。当你提问的时候，要问这个人的经历和想法，而不要问他们的感觉和意见。通过这个人自己所讲的故事，你就可以分辨其性格。跟随着这个人的故事，进展到她（他）的成年时期。你对上一年

级和二年级时候的事，还记得什么？  
跟我说说你的中学。你学习怎么样？  
喜欢哪科？你们家经常搬家么？你在  
学校受欢迎吗？你有很多女性朋友或  
者男性朋友吗？

人为什么要回答这些问题——而且还是一个陌生人提出来的？因为人们最感兴趣的对象，其实是他们自己。而除非面对的是一个心理医师，否则你能跟谁完全坦诚以待？你妈吗？别开玩笑，她的专业就是操纵你。你的配偶吗？你肯定？所以，真相就是，没有人。所以，作为一个访

谈者，你就有一个巨大的优势，你跟受访者的人生毫无利益关涉。确实，在某种意义上这确实是一个侵入性的程序，但是，在进行的时候，我们是带着尊重去做的，而且得到了受访者的完全的同意。

这种访谈，能够让你对受访者获得某种特定的理解——只有通过这种理解，你才能够和人物同情共感，才能把故事讲得深。而等你掌握了充分的信息之后——虽然只是受访者主观记忆的过滤——你就可以把它跟公共历史以及从别的家庭成员或者朋友那

里得到的信息进行比较。而你最后直接用到你要写的东西里的，可能只是很少的一部分信息。但是，那一小部分确实被你用进去了的信息，将会是非常强有力的。而且，整个过程会让你能够从受访者的角度去讲这个故事，或者，从受访者的世界这个视角去讲这个故事。

每一个讲得深的故事，里面都会有一个砰然突入客观世界的主观的人。要想搞明白到底发生了什么事情，主观的东西和客观的东西，都必须得到理解。

总的来说，你在心理访谈中所得到的回应，会让你对这个人到底是个什么样的人有一个很好的理解。事实上，很少有成年人会改变他们的本性。成年时期所经历的创伤性事件，确实可能改变一个人，但是，从本质上说，我们中的绝大多数人，都只不过是变老了的高中生而已。

## 参与式采访：把自己送进监狱

特德·康诺弗 [23](#)

任何一个人，不管是谁，只要他脱离传统新闻记者舒舒服服的行为模式——脱离电脑、电话、编辑室和同行的陪伴——就得做好面对下述风险的准备：尴尬、窘迫甚至还会受伤。与此同时，在做调研的时候敢于抓住机会，也打开了通向那些非如此无法获得的洞见的大门。不管怎样，如果一个记者有机会身临到别人的境遇里去，他有什么理由不这么做呢？

在我看来，我写得最好的那几部作品，其中有一些就是因为我深陷到了别人的世界里的缘故。作为一个本

科专业是人类学的人，我知道怎么进行参与式的观察——在这种观察方式中，一个研究者会拜访一个群体，通过跟他们一起生活来进行学习。这里所谓“跟他们一起生活”，意味着吃他们吃的东西，说他们的语言，跟他们共处一个空间，以同样的节奏过日子。与此同时，每天，她还得记笔记：既做参与者，也做观察者。

而正因为有这样一种双重的身份，我才能够架起通向我的受访对象和我的读者的桥梁。第一人称的叙事，可以让读者觉得我是他们的替



身：为那些他们没见过的事情而感到惊讶，为那些离奇的事情而感到别扭，为那些牛事而感到欢悦。而要做到这一点，在采访之前，我得先想好我是谁，以及我跟这个故事的关系到底是什么。也正是在这里，很多新手会犯一个错误：他们往往会以为，在进入一个异样的世界的时候，应该表现的很能很行的样子。他们忘了，他们的受访者才是他们的老师；有时候，他们甚至把自己变成了故事中的英雄。但是，一个聪明的记者总是会记得这一点，即：哪怕写文章用的是第一人称，但是，主角并不是我。主

角是他们。读者支持谦恭的叙述人。

在用第一人称的时候，诚实是非常重要的。读者能够立刻看穿谁在装腔作势。当我为了写我的第一本书而跟那些流浪汉在货运列车上到处跑的时候，我并没有试图让我的读者相信，我自己就是一个流浪汉。如果我真的这么做了，那才是荒谬。（感谢上帝我自己不是流浪汉，我也没有那么切身地理解到底什么叫无家可归。）我只是某个吓人而很少为人所知的世界中的初学者——而且，就在这一点上，就已经有你所需要的各种

戏剧性了。

一个成功的叙事，需要里面有改变，就是说，需要有一种曲折的故事线。而在我的故事中，一个通常能看到的改变，就是那个用第一人称在讲故事的人。那个人，我，（比如）会从天真变得略微明智，当然，有些时候我也会被干趴下。

在各种新闻里面，叙事性的新闻可以算是最难的一种。要想获得一个故事，记者需要跟人走得很近，近到那人会觉得记者是自己的朋友。但是，等到文章一发表，就会出现一个

算总账的时刻。所以，当我在做报道的时候，我希望人们记得我是一个记者，这样，当我的东西发表之后，他们就不会感到出乎意料。这里唯一的例外是我的第四本书——《新杰克》（Newjack）。我在做《新杰克》的报道的时候，采取了一种非常不同的办法：没有人知道我是在写我的经历。

那本书来自于一种想写一下监狱的欲望。我当时刚刚搬到纽约，然后，从跟人谈话还有看报纸，我知道在纽约有数量巨大的一批人会进监狱

——主要是因为触犯了一系列跟毒品有关的法律。我就问我自己：有没有一种新的办法来写监狱呢？还有什么东西是还没被报道的？答案是，惩教官员，还有监狱护卫。惩教官员对监狱有非常贴近的了解，可是，绝大多数人却对他们一无所知。《纽约客》喜欢我这个想法，给我分派了一篇文章，让我写纽约北郊的一些惩教官员和家人的故事。我本来的计划，是写一写他们的工作和家庭生活。

不过，纽约惩教服务部却有另外的想法。他们对《纽约客》不是特别

看在眼里，而且说，我只有一次采访监狱的机会。可是，如果我不能看看我的受访者是怎么工作的，根本就不可能写出我脑子里想写的那种深度的东西。另外，他们也拒绝让我跟踪采访一个通过七周惩戒训练学院培训的新的惩戒官员。于是，我就自己申请了一份惩戒工作。我没有跟他们说，我要写这个题材的东西。我觉得我这样做理直气壮，因为我们国家正面临巨大的监禁危机：高额的费用，种族问题，惩戒官员的工作确实少为人知。

我只跟几个人说了我要干什么。我绝大多数的朋友都对这事一无所知。我之前从来没这么干过，而且，我希望我以后也再用不着这么干了。

《新杰克》让我了解到，为什么有这么便衣缉毒探员会离婚、入狱，看起来让自己的生活分崩离析。因为，有秘密这事，本身就具有摧毁性。所以，就必须得写一个非常重要的故事，否则就不值了。（当然，通常情况下，做记者就意味着都会有所隐瞒。设想，如果记者总是坦诚相告他为什么会打电话给你，他们基本上也就得不到他们想要得到的信息了。）

而当我写完《新杰克》之后，我就立刻给六七个我最好的同事以及监狱的狱长打了电话，告诉了他们书的事。惩教服务纽约分部的大头头儿们之所以不喜欢我的书，有一部分就是因为我等于是突破了他们的安保系统。

实际上，当我在申请这份工作的时候，我以为我是不会被录用的——因为我在填申请表的时候是如实填写的。我说我是一个自由职业的作家。然后历数了各种我曾经做过的、用以支持我写作生涯的卑微职业：管理公



寓大楼、辅导小孩西班牙语、为人通过SAT考试做家教，还有教有氧操。夹在这些职业之中，我还说了我曾经在《阿斯彭时报》（The Aspen Times）当过记者，我想，“这可就是危险标志了。”

结果几乎可以算是一个奇迹：我被录用了。事实证明，对于惩教服务部来说，真正的危险标志，是坏的信用记录，以及坏脾气。在他们看来，欠债的人更有可能接受犯人的贿赂，而平时就经常情绪失控的人，在监狱工作的时候，则是一定会如此的。

成功被雇用之后，我就立刻开始在惩教学院接受培训。在培训的最后一天，我被分配到了星星监狱。这是纽约历史第二久的监狱，也是——很幸运——离我住的地方第一近的监狱。我决定就这么干下去——当时我以为，我可能会干上四个月。不过，在干了四个月之后，我发现得到的材料还不足够写一本书——因为还没有足够多的事情发生在我身上。于是，最后我待了10个月。

在那段时间中，即使在我自己的认知里，我也主要是一个惩教官员。

那时确实就是这样。有一个例子：当我在那里待到第九个月的时候，他们宣布要进行一项每五年才举行一次的考试——是升职考试，为那些想要升警司（sergeant）的人准备的。而我记得，我当时确实想过说，“哦，我最好去报名。如果错过了这一次，就要再等五年了。”

这是一份非常紧张、要求非常高的工作——对于新手而言尤其如此。事实上，这份工作让我基本上没法再见到我其他的朋友。我的脑子里也没有任何空来想别的事情。我确实进到

监狱里去了。一天一天地，我忙到了这样的程度：基本上没有时间去想我的书的进展。我每天忙着把犯人领入或者领出他们的囚室，忙着跟他们交涉。事实上，我是在离职之后，才开始写草稿的。我之所以没办法在我还处在这份体验之中的时候进行写作，是因为在那种状态下我无法知道它到底是个具有什么形态的东西，以及它要如何结尾。我需要能够从整体上去对它做一个反省。

偶尔，我在工作的时候，会有时间记一些笔记。而我尽可能地多记。

惩教部建议每个惩教官在他或她的衬衣口袋里放一个小的笔记本，用来写下犯人所需的东西，比如，“厕所泛水，派管道工，C23室”。这对我正合适。我会把这个写下来，然后接着写到，“犯人有三颗金牙，上面还分别刻着‘R-E-D’3个字母。”我还会尽可能地写下各种对话。

每天工作完回到家之后，我先会把这一天的印象都敲到我的电脑上，然后再送保姆回去。我会故意清空我脑子里的所有抽屉，并且努力不让监狱影响到我。我为《新杰克》做

的笔记，那些带着各种拼写错误和糟糕语法的笔记，要远远长于书本身。当我真正开始写的时候，这些笔记就是我用来自捏成一个故事的泥土。

那本书里有两件事情不是完全真实的。而且我也在一开始就指出来了：有些人名不是真的，有些对话不是真的。当我为《纽约时报》杂志写的时候，我不能去换名字。可是在书里，我还是行使了一点自主权，因为那更多算是一种个人化的文学形式。在星星监狱，我是跟一些不知道我在干嘛的人共事的。所以，我决定，如

果我写到他们的时候，那种写法只要有任何一点可能会让他们自己觉得不好意思，我就会换别的名字。在那本书里，我大概换掉了三分之一的人的名字。

在惩教官的文化中，当有人做了不名誉的事情的时候，他或她会“跟你在停车场见”。这个，是“下班把你暴打一顿”的缩写。差不多每天我都在害怕，担心被发现，然后被要求“在停车场见”。当我在监狱工作的时候，书也还没有签合同——我也没想要签一个。因为，如果最后

我“挂”在停车场的话，我不想为一本我不能完成的书承担任何责任。

当我开始写《新杰克》的时候，我是没有任何明确的主旨或者主张的。不过，我确实有一堆关心的事情。我对惩教官员的形象感兴趣，对那种残忍的窠臼形象感兴趣，还有就是惩教官与犯人之间的种族分别感兴趣。我有一些政治理念，但我尽力轻装上阵。我并不想对一堆由监狱改革鼓吹者组成的歌队宣扬什么真理，也不想讨好一群由惩教官组成的听众。我想做的事情，是面对那些一般听



众、那些有理智的读者，向他们描绘一段经历以及一种看世界的方式。在我看来，如果我能看清楚这份工作对我以及我周围的人的影响，如果我能把发生在惩教官和犯人之间的摩擦或者和谐共处的瞬间记录在案、分门别类，如果我能够深入地了解几个犯人和惩教官，我也就基本上得到了我之所求。

我的书，有没有造成一些惩教系统上的改革呢？我愿意认为它确实是造成了一些正面影响的。不过，在种种变化中，我拿得准的只有一个。在

《新杰克》中我描绘了一下B-区，也就是我所工作的那个巨大建筑物。那里面住着600名犯人，它差不多是世界上最大的独立式监狱区了。走进这栋楼，里面非常晦暗恐怖，窗玻璃好像有50年都没擦过的样子。我把这个细节写到了书里。后来，B-区的一位犯人的妻子在看望了她的丈夫之后给我写了一封电子邮件，里面说，“我的丈夫只是想让你知道，你的书出版一个月后，他们把窗户擦了。”

这就是媒体的力量。

# 身临现场

安妮·赫尔 [24](#)

写作永远是件艰难的事，而且环境往往还会让它变得更加艰难。你可能不得不在科索沃难民营外面，嘴里叼着一根笔式手电，用膝盖保持着笔记本电脑的平衡来进行写作。有些新闻报道，会发生在最极端的情况下。而我们的生命，也就正指着这个——至少我的生命是指着这个的。如果不干写东西这行，我无法想象我还会去干什么。而我唯一干过的事情，也就

是写作。很多时候，我们会因为写作而让自己的生活失衡。我们对自己的个人生活没有投入足够多的精力。我们难于共处，因为我们心不在焉：我们想要与之共处的，是我们的故事。

从一开始，写作就是一场难于取胜的赌博。如果我们没写清楚，那我们所有的采访就等于是零。如果我们没有做好采访工作，那它一定会在我们写作中透露出来。如果我们炫耀自己，就会模糊真相。如果我们过分伤春悲秋，就会让整篇文章支离破碎。好的采访是胜利的关键。哪怕是现

在，我完成每个故事的时候，也总是磕磕绊绊。尽管如此，我倒也确实学会了一些尝试把事情做对的办法。这些办法不是规律或者规则，只是一些被我在路上顺手抛光的意外而已。

## 仔细观察

在采访中，特别是报纸新闻的采访中，最容易被低估的一个要素是观察，或者，看的艺术。因为，当你为报纸做采访的时候，你的自然冲动是去问问题。有时候，这种做法根本就是错的。因为它会让记者本人变成注

意力的焦点。保持谦恭。这是对你试图去观察的那个人赋予的敬意。

像摄影师一样思考。也就是说，去看。改换地点去看。当你参加一场家庭晚餐的时候，绕着桌子变换你所在的位置。不断移动，不断改变你的视角，同时保持安静。努力不要打断事件的流动进展。

## 像他们一样生活

几年前，我写过一群来自墨西哥中部的女性，她们都来自一个叫作帕洛马斯（Palomas）的村庄。这些

人，她们跑到北卡罗来纳州当挑蟹肉的工人。她们需要手持小刀站在一个钢台子边上把蓝蟹的肉挑出来，每天10个小时。这可能属于人类的想象力所及的范围内最乏味的工作。而且，这工作做起来还很疼——那些螃蟹，壳非常的锐利。

可是，那些女人还是死命地想要获得这份工作。她们属于美国合法的“客工计划”（guest-worker program）的一部分。她们乘坐大巴从墨西哥中部来到北卡罗来纳州海岸。而我则跟她们一起（这不正是一

个记者梦寐以求的吗？）。当她们穿行于美国土地上的时候，我跟她们在一起坐了四天。她们对这个国家一无所知，只是梦想过这个国家，梦想过这个国家能带给她们的东西。这四天的旅行是一段非常美丽的经历，它最后变成了一篇大概两万字的文章里面的10个段落。

我们是在午夜到达我们在北卡的目的地。在这四天里面，无论是那些女人、摄影师、还是我自己，都没睡过觉也没换过衣服。蟹场的老板把我们扔在了拖车那边：那些女人将要



住在里面。她说，“明天是第一天，我会五点钟到。”换句话说，是五个小时之后。我看不出我们中有谁能够做到这一点。当然，凌晨五点钟，汽车喇叭响了：呜——呜——。我们走出了车厢。

有一个女人，她的手在抖，因为太累了。事实上，有人告诉你她的手在抖，这是一回事。可你亲眼看见一个人的手在抖，这完全是另外一事情。而最棒的，是一面感受着你自己的那双发抖的手，一面看着她的那双手做出同样的动作。而也就是同样的这

双手，螃蟹会划到掌心，刀也会切到上面。那活儿，我连10分钟都干不了，而她们却要干10个小时。所以说，如果你能对你的受访者所感受到的东西有那么一点儿共鸣，哪怕就只是一个瞬间，它也会为你的写作注入某种权威性。因为它打开了你的心扉。身临罗马，就过罗马人的日子。永志勿忘。隔着代理人来感受痛苦，这并不是什么好事。注意你的受访者在干什么。不要在一个不被允许喝冷饮的人面前喝冷饮。

努力降低你的存在感

如果你到处都带着你的笔记本，就很难真正身处现场——你已经明显地成为一个外人了。努力不要让自己吸引更多的注意力。

记住，你并不是她们中的一员

警告你的受访者，你跟她们之间会保持间距。不断地提醒她们。在你的采访一开始的时候你就要说，“我要做的就只是看着。当你低头为你的晚餐做祈祷而我却没有的时候，不要觉得我很无礼。”或者，“拜托。如果在

舞会上有人要邀请我来跳舞，我可能做不了。如果你们都要了一杯啤酒，那我也会觉得来一杯啤酒会很不错。不过，我是在工作。我会尽力躲在背景后面。”这种做法不是总有效，但至少它建立起某种边界。这确实是一个很严苛的法则，但却是一个非常重要的法则。

## 查清楚人的背景

跟政客不一样，穷人们在纸面上留下的痕迹，通常都不会那么完善，但是，你还是需要同样的严格性来

对待所有的受访者。在整个过程的一开始，就尽最大努力做好记录核查。如果你已经跟某个人一起工作了好几个月，却在半道上发现了点什么，这可能会让所有的事情都得再被重新安排。另外，如果你在调查过程中发现了什么，先跟你的编辑说。因为有可能它并不重要。因为确实有那种在我们的更大的故事里一点都不重要的东西——事实上比比皆是。因为重要的可能是别的东西。

围绕着她们的世界构建一个世界

写一个长篇故事，就好像谈恋爱。为了支撑自己，我会努力围绕着受访者的世界构建一个世界。我用那些从她们的生活中获得的元素来支撑我的想象。我花了九个月的时间来写北卡那些挑蟹肉的墨西哥妇女。为了那个故事，我去了墨西哥四次。我买了她们在家乡帕洛玛听的那些音乐的CD。我读加西亚·马尔克斯的《百年孤独》和盖伊·罗伯托·吉尔（Guy Roberto Gill）的《曼波之王》（The Mambo Kings），还有威廉·朗格维尔施（William Langewiesche）的《辨迹追踪》（Cutting for Sign），那是本

讲美国-墨西哥边境的书。

不过，不管你如何的投入，如何进入这另外一个世界，作为一个写作者，你永远都是背信弃义的人。当这个从帕洛玛来的妇女的故事发表之后，我又继续去写棒球的故事。我又为自己创造了另外一个世界。我又转过去读戴维·雷姆尼克（David Remnick）[25](#) 和戴维·哈伯斯塔姆 [26](#)。从这些不忠的小帮手那里得到些帮助，并不是什么不能做的事情。

记住，写作的过程可能是

# 煎熬

当你写的不顺利的时候，一个重要的事情，是有人能帮你度过那些孤单的时刻。要把新闻跟写作结合在一起，是一件非常艰巨的事情。我做到这一点，唯一办法就是反复地写。墨西哥的那个故事，是一个三天的连载。我写了四稿，最后花了四个月的时间，才写成的那两万字。

# 字斟句酌

对于一个故事来说，它的“为什么”，可以说是整个宇宙。而它的具



体性，就体现在那些组成它的词语上。所以，每个词都是重要的。每个动词都必须起到它应起的效果。如果那句子读起来很熟，就再想一想。当然，如果现在已经是凌晨五点，还有两个小时就要截稿，你也未必有那个时间去这么做。不过，哪怕是改进不多的几个词，也会提升你的故事。如果截稿还远，就花时间来打磨你的句子。

## 注意感受自己身在何处

一个故事需要有一个地理学的心

脏。巨大的信息洪流，以及新闻记者通过电脑做采访的习惯，使我们现在的很多新闻缺乏一种真正的位置感。现在的新闻报道，可以说是哪都没在但又无处不在。可是，不管你是在费城市政大厅，还是在棒球场的菱形区，一个故事一定得有一个地方。你得用基本的、直截了当的报道做到这一点。

当你开着车四处跑着做采访的时候，睁大你的眼睛。注意人们在餐厅里点的吃的。如果你要过夜的话，不要住那种连锁酒店。住在那些本地人

会待的地方。任何时间，只要你有机会待在那种提供早餐的民宿里，不妨跟店主聊聊天，了解一下那个城市。翻翻黄页，记下你所找到的东西。

把这些信息都用你那创造性的滤网过滤一遍。这可能是最难的部分。你想要的，是最后编织成一个整体的一种关于你身处何方的感受，而不仅仅是一张记满了各种细节的清单。

## 读一读当地的报纸

在小超市买东西的时候，把收银台边上的报纸拿上一份。下面是我在

一份肯塔基州的报纸头版看见的东西：“上星期天在埃尔克—利克浸信会教堂（Elk Lick Baptist Church），我们人手不足。我们的牧师，查理·威尔逊住院了，所以不能来布道了。不过，主又赐给我们戴维·库姆斯，让他能够尽他的力，而他确实做得不错。那天有21个人来做礼拜，我们在主那里得到了很大的欢愉。”多美好。想象一下，在你的报纸里，能出现这么有实感的新闻。

## 去教堂

为了让自己能够把握到那种身在何处的感觉，我经常试着去参加我做采访的地方的礼拜。当我在肯塔基做采访的时候，我几乎被一个旅行中的、带着一把吉他的福音派教士给震住了。当时我也没带着裙子，于是去了那种家庭两元店花六元买了一条。在圣灵降临节去教堂，最好还是穿上裙子——如果你是淑女的话。

我在那儿就是采访和观察。突然之间，每个人都散开了，嘴里嘟囔着什么。他们拿着一大瓶橄榄油围着我，又用那油膏我。如果你本来就是

想去获得充分的体验，那你就应该做好充分体验的准备。无论如何，教堂是了解整个社区的好地方。

## 跟你试图捕捉的人使用同样的语言

语言对于感受自己身在何处也很重要。带个录音机是很方便的事。不要用自己的话改动别人说的。允许他们的句法、词汇和俚语在你的笔记本里充分的绽开。把这些东西用到你的故事里去，并且，用尽全力确保它被编辑发表在报纸上的时候还没有改

动。这里面，包括那些能够说明某个人是谁的个性化语言。

## 面对你的受访者时，尽可能保持开放的心态

你不可能就这么一言不发地坐在那儿，一点都不跟对方分享你自己的人生。在你们俩之间，必然会有某种给予与索取——哪怕这种给予和索取不可能总是公平的。几个星期过去，几个月过去，你不可能还保持着那种专业的、冰山一样的状态。

把自己调节到可以接收到受访者

的节律的状态上去。如果你的受访者开始有点恼火，或者需要有点空间，你就离开一会。哪怕就快要到交稿时间了，你也可以先离开几个小时再回来。你得能够感受到他们的需求。他们需要休息，你也同样如此。

当科尔号驱逐舰被炸 [27](#) 的时候，我想写一个据测已死亡的水手的故事。我看了所有水手的照片，其中一个人呼之欲出，简直可以说是在求着被写。她的名字是拉凯娜·弗朗西斯，来自北卡农村。那是一个周六下午，我给她母亲打了电话。跟她母亲



的谈话，没有什么甜言蜜语的——事实上，我说得磕磕绊绊的，“弗朗西斯太太，我对您的不幸感到非常难过”，我说到。

“我还没有遭受到不幸”，弗朗西斯太太说，“我们还在等消息。”拉凯娜还没有被宣布死亡，她只是失踪。当然，我当时的感觉很糟糕，她跟我说，“不，我现在不想跟人说话。不是谈话的时候。我们这里已经有电视台的人待了一整天了。该说的都说完了。”

过了一段时间，我又给她打电

话。向她道歉我之前的打扰。我说我一直放不下拉凯娜——因为我确实如此。我跟她说，对于《华盛顿邮报》的读者们来说，多了解一点拉凯娜的事情——不是她生前的事情——是很有意义的。

弗朗西斯太太说，“好吧。如果你想来北卡的话，我们会在这里等你。”我到达她家的时候，已经是第二天晚上10点半了。她们住在一个很偏的地方，没有灯，牛就斜倚在篱笆上。我到了弗朗西斯家，待了一个半小时。我基本上没说什么话。我根本

就不需要成为那种装备着各种问题和答案的记者。当时那里有两个海军随军牧师，穿着象征死亡的白衣、白鞋，戴着白帽子。那天晚上，我就问了一个问题，“我能不能明天早上再来？”

第二天我又来到弗朗西斯家，待了一整天，还是没问什么。好多头发灰白的妇女川流不息来到她家里，带着用锡纸盖着盘子的通心粉和奶酪还有炸鸡。其他人来的时候，则带着美国国旗。

我写了一个故事，主题是一个年

轻女性的生命，消失在一个小镇上，消失在这个她曾经拼死也要离开的地方。最后，一个叫作木叶

（Woodleaf）的小地方将她紧紧纳入怀中。我第二天就把故事发出去了。那是一个简单的故事，用了好多我们用来写长篇故事的技巧，但是却在截稿日期之前就完成了。

稿子发出去之后，我到了弗吉尼亚州的诺福克去报道纪念仪式。弗朗西斯一家也去了。克林顿总统跟所有水手的家属做了私下的会面。他跟弗朗西斯一家说，“在我感觉中，我是

认识你们的女儿的”。我无法说清楚我为此到底有多高兴——不是因为他读了我的文章，而是因为他知道了这位女性。我希望拉凯娜的故事能够一直留存在克林顿的心里——那么，这会影响到我们的海军政策或者我们在世界上做事的方式吗？当然不会。

还是那句话，重要的东西，是那些当你做采访的时候，在你面前展现出来的细小的、被你观察到的细节。新闻记者往往会非常自我：我们的问题，我们的答案，我们的时间表。可是，现场采访干的活不是这种。它得

能走得进别人的家里去。当然你得留出问问题的时间。我也得知道拉凯娜的背景，所以我会问。但是，更重要的，我会花时间在她的卧室，看看她在离开家参军之前收集的那些小东西。在我们的故事中，真正重要的是那些小东西，因为，正是这些东西，才构成了你身临现场的一部分。

别一直身临现场

路易丝·基尔南 [28](#)

叙事性的新闻，工作节律上好像有一种很强的压力，要记者每时每刻

都沉浸在他的采访活动中。但实际上，如果你知道何时走出现场，你就能更好地完成你的故事。

我曾经写过一位女性被一片掉下来的玻璃杀死的故事，那是一个两期连载的故事。那位女性，她有两个女儿：一个女儿三岁，另一个十几岁。那个三岁的女儿，是看着她妈妈死掉的。而那个姐姐，在整个采访过程中，对我比较抗拒。我觉得自己就是一个发光的霓虹灯牌，对着她闪：你的母亲去世了，我到这里来是想知道你现在什么感觉。

她家里是墨西哥人，而她快要过15岁的生日聚会了——那是一件非常重要的事情<sup>29</sup>。她的父亲邀请我参加这个生日聚会，不过，我心里知道，她并不想我出现在那儿。到底要不要去参加这个聚会，我相当地纠结。最后我决定还是得去，但只要她看起来对此感到不舒服，我就走。

当我到了那个聚会上面的时候，是萨莫拉开的门，她的脸一下就耷拉下来了。我进了屋，花了几分钟时间跟她寒暄了几句。然后我说，“我只是想过来跟你说生日快乐。好好



玩。”说完我就走了。

而在我做出了退后的举动之后，她就不再抗拒了。之后的那次拜访中，她拿出了她妈妈的首饰，告诉我哪件首饰对她意味着什么。而这个突破，来自于不出现在现场。

## 跨文化采访

维克托·梅里纳 [30](#)

无论何时，只要你在采访中遇到与你自己的文化不同的文化——甚

至，有时候就是你自己的文化——你都不不得不去处理各种问题，包括语言、宗教、道德价值、社会规范、仪式、禁忌、窠臼以及历史。你还不得不面对那个社群与媒体之间的全部交往史。

在很多文化中，场所非常重要。有人们聚会的场所、进行宗教活动的场所、发泄不满的场所和坦诚交谈的场所。一个记者，必须能够找到这些场所，找到这些侦听哨位。你得找到这样一个哨位，然后搞清楚在这附近有什么事，这样你才能够开始了解在

一个社群或者一个特定的文化中到底发生着什么。在这些侦听哨位上，你可以听到社群在说些什么，感受到它的心跳。

侦听哨位可以把我们带出通常的采访领域：跟社群的领导人或者自我任命的专家进行交谈。在那些地方，你去并不是去做访谈，而是去学习和理解。在那些地方，不要翻出你的笔记本走到一个人面前跟他说，“最近社群里有什么事？”要说人话，做人事。

不要闷着头就这么跳进去，零散

地向社群领导人或者消息来源提问。想一想你要采访的事情。做好前期的案头工作。大量地进行阅读。跟各种不同的人交谈。花时间待在社群里。开阔你的调查面。找出有效数据。找到侦听哨位，然后去听。

在你听过了之后，你就可以进展到做访谈了。要成功地完成一次访谈，具有成熟的跨文化技巧，是至关重要的。当你在跟别人说话的时候，注意跟别人保持合适的物理距离。在有些文化中，人们在说话的时候会站到肩贴着肩的距离。作为一个记者，

你必须抵抗住那种退后一步的冲动。而在另外一些文化中，站得太近被认为是挑衅。所以，你要让对方设定距离。

我们中的很多人，一见面就立刻上去握手，狠狠地握手。这个举动并不总是得体的。要让对方来领头。当我2002年访问南非的时候，我跟我的翻译建立了很好的关系。在旅程的结尾，我为了表示感谢，就拥抱了他，然后，我能感觉到他整个人都僵住了。我才知道，这是大失态。我开始道歉。“不，不”，他说道，“下次就

这么办”。他用他的拳头碰了我的拳头。第二年，我又见到他时，我想跟他击拳，他却拥抱了我。我们之间，达成了某种相互的了解。

当你跟别人说话的时候，注意一下你自己脸上的表情。小心它所传达出的东西。同时也要明白，对方脸上的表情，未必表示的是你以为的那个意思。当我在《洛杉矶时报》做调查记者（investigative reporter）的时候，我的一位导师曾经跟我这么说，“如果你看着对方的眼睛，而对方退缩了，或者转头看向别处，那这

个人就是在撒谎或者有所隐瞒。”但是，他错了。在有些文化中，你是根本就不能看着别人的眼睛的。

这位导师还告诉我说，“他们必须得直截了当地回答你的问题，要不然就是在闪烁其词。”好吧，我有个叔叔是从菲律宾来的。凡是你问他什么，他总是用一个故事来回答你的问题。他确实不直接，但是，在他看来，他是在用一种更完整的方式来回答你的问题——比简单地说是或者不是要完整。

在不同的文化中，微笑有不同的

含义。有些时候，男性记者不要向女性微笑，甚至不要直接向她们打招呼。比如，在有些亚洲社群中，未经允许就跟女性说话，会被认为是一种不敬的行为。所以，别忘了性别差异。

对别人要表示出敬意。不要自动地就省掉姓氏只用名字称呼别人。在很多文化中，要注意尊重老人。

如果你是跟一个翻译一起共事，你必须得十分确定翻译的准确度。当你想要的是一个准确的回答以备引用（而不仅仅是对他们的话的解释与重



述)的时候，确保翻译也知道这一点。

在很多时候，当我们采访的不是主流文化或者具有主宰性的文化的时候，我们也就远没有做其他采访的时候那么沉得下去。我们变得在提问的时候不是那么用功，也不是那么勤于搞清楚自己是不是确实弄懂了，也不会那么卖力地做反复的核查。当有人主动跟你说话的时候，不要只是感觉到一阵放松。不要因为编辑不知道该问你什么，你就对自己放松要求。不要止步于那些简单的、表面的故事。

要奋力触及那些微妙和复杂的东西。

也许，最重要的，是找到一个安全的场所，可以预估和讨论困难的、有争议的议题。如果我们这些人，确实希望能够见到对我们自己的文化或者社群更好的报道，那我们就应该对其他记者，那些向我们提问、问一些帮助他们成功完成跨文化采访的记者，采取一种更为开放的态度。在编辑室里问一些可能不恰当或者让人尴尬的问题，总比让他们到外面，到别的社群里去问这些问题强。如果你对你即将去报道的社群有什么问题，那

就找到一个可以跟他讨论那个社群的传统、语言、禁忌的人，找到一个能够给予你诚恳回应的人。

只要我们真想做，我们中的几乎每一个人都可以做好跨文化的采访。所以不要放弃希望。有时候，我们会把那些对争议问题的报道——特别是那些有色人社群中的争议问题——边缘化，我们会说，“好吧，找个从那个社群出来的人去报道这事吧”。让我们的编辑室变得更多元，确实是一个重要的目标，但是，与此同时，我们也必须拓展我们自己的报道范围。

我们的新闻报纸把很多时间投入到报道竞选宣传、政治人物和其他的故事上面。我们必须做出决断，意识到跨文化报道也同样是重要的。而当一个故事发生在我们——记者、读者或者观众——所不熟悉的社群中的时候，特别当它发生在那些正处在变化中的社群里的时候，时间就变得至关重要。如果你所在的新闻机构想持续地报道一个社群，它就需要投入时间，投入能够让报道变得尽可能完整所需要的时间。如果你所在的新闻机构还没有投入这份时间，可你却已经这样做了，你可能就需要花一点时

间，自己去做采访。这样做的好处，是它会给你更准确和更丰富的故事。走进陌生，强迫你自己去学习吧。

## 报道自己人

S.米特拉·卡利塔 [31](#)

1998年7月，我为美联社写了一个短篇，是关于郊区二轮影院通过放映宝莱坞电影、吸引新观众来抗衡巨型影院的兴起的。这还是我第一次尝试去写我自己的社群——南亚社群——的故事。我在一家电影院采访了

一位印度观众，问了他几个基本的问题：宝莱坞电影怎么样？能不能给我简单总结一下剧情？你是看这种电影长大的吗？在我问完了这些问题之后，他问我是哪儿的人。我跟他说我生在布鲁克林，但我的父母是从印度来的。他回答说，“那你为什么要问我这些？你不是早就知道答案吗？”

这个经历，可以框现出我们在报道自己的社群时会遇到的一个难题。关于这事，说的最好的的是我在《纽约时报》的同事米尔塔·欧希托：“你知道得越多，他们就跟你说得越少”。

那个看电影的人，不仅认定我会知道各种关于宝莱坞电影的事情，而且认为我应该知道。当然，为了报道我们自己社群的故事，我们必须通过学习对它做更多了解，但是，与此同时，我们也必须忘记我们所学到的东西。忘记那些我以为我知道的东西，引领着我到达那些真正能构成叙事性新闻的话题。

要想为一般读者或者普通读者报道一个我自己社群内部的故事，我必须在故事中纳入必要的背景、语境，并说明某些事情到底复杂在哪儿。全

美国的各种媒体播出平台，现在都很看重从社群内部去讲故事。雇用像我这样的来自特定社群的人，就是第一步。可是，即使进入了新闻机构，我们还是需要为自己准备好道路，保证我们最后讲出来的是受访对象的故事，而不是我们自己的故事。

在我的书《住在郊区的先生们：三个移民家庭以及他们从印度到美国的旅程》（Suburban Sahibs: Three Immigrant Families and Their Passage from India to America）里，我写了一个叫哈里什·帕特尔（Harish Patel）



的人。他是在20世纪80年代从印度移民美国的。在最初的几次访谈里，我问过他的出生日期，他说是1947年。而这一年，当然对于印度独立运动来说是至关重要的一年，那一年印度成功脱离英国而独立，同年，印度和巴基斯坦在流血中相互分离。我自己的父母，就经历了那次分离，而且我自己也读了很多关于这方面的东西。我对这个出生日期的直接的、无障碍的理解，让他认为他不再有必要向我解释它的重要性。可是，实际上他确实需要来做这个解释，这样我才能描绘他自己对这事看法。叙事性新闻提

供了这种奢侈的空间，让我们可以往回走一段，在我们的故事中提供出语境。而那些与这个语境有个人关联的记者，应该提起额外的小心，以求获得完全精准的事实和视角。

我曾经听说，一位哥伦比亚新闻学院的教授在上课的第一天拿出一堆纸袋说，“永远自带午餐，而不要吃免费的。因为世界上没有免费的午餐这回事。”我不认同这条规则，还有另外一些规则，能够真的用到写自己所属的社群这事上。我们当然得保持自由，不要欠下人情债，但是，我们

同样不能阻挠自己完成该完成的工作。我在门口脱鞋，我接受别人递给我的茶，我在进入清真寺之前会用头巾遮住我的头发。

我有一次看到过一张照片，上面是一位年轻的女性采访一位伊玛目。她上身穿了一件背心，裸露得相当多。我当时就想，她那天在穿成这样上班去的时候，到底知不知道今天会有这么一个采访？如果她确实知道的话，到底有没有想过她该为能够真正接触到受访者付出多少代价？不管怎样，我们确实是为了能够真正接触到

受访者而付出着代价的——不管你是要进入另一个社群，还是更深入地进入你自己的社群。

偶尔地，我也会遇到来自于受采访机构的阻力，这些机构抗拒把采访任务分配给出自同一社群的记者。可是，当白人记者去采访那些白人机构的时候——从美国中部的市议会到白宫——我却从来没有听到过任何投诉。这种情况，在2001年9月11日之后有所好转——因为这样的一天，所有的新闻播出平台都被迫开始仔细地反省检讨自己的做法。在那个可怕的

日子里，我是《新闻日报》

（Newsday）的记者。那一天，那本杂志的编辑们到处打听：谁了解穆斯林社群？谁曾经报道过穆斯林社群？在很多编辑室里，回答都是：没有人。

作为一位报道自己所属社群的记者，我还要面对受访者的期待。当我作为一位记者接触、接近南亚人群的时候，他们经常会跟我说，“写一个关于咱们的好故事。”当我刚开始报道我自己的社群，然后被人这么告知的时候，我只会咯咯地笑，然后暗自

希望这事不会再发生。如果他们问说，“这个故事最后写出来会怎样？”我就会转移话题。不过，之后我明白了一件事，就是遇到这种情况应该直接面对。这可能会是一个时间很长的对话，因为人们确实想知道我所代表的机构，以及他们到底是怎么在新闻上做决策的。

社群里的读者经常会告诉我说，我所在的报纸，《华盛顿邮报》登的关于印度的报道里，有太多都是关于贫困、因为嫁妆多寡而导致的新娘死亡、洪水和地震的。他们问到：“你

这回能不能改改，写个咱们的正面的故事呢？”对于这种问题，我经常这么回答：“我要写的，既不是个正面的故事，也不是个负面的故事，就是个故事而已。”如果再被逼进一步，我就可能会补充说，当我在工作的时候，我首先是记者，其次才是印度人。而如果被逼得更紧的话，我就会解释说，身为一个印度人，我是编辑室里的真正的财富。不过，话说回来，真相却是（我确实会遇到这种情况），我向编辑推销故事，而白人编辑却不理解它的重要性，因此也不想要接受。

人们会把新闻报道看得很切身。像这样的问题，比如，“你为什么老是写地震，而不写印度的富人？”可能看起来确实有点荒谬。这些问题也确实显示出对于新闻所承担的任务缺乏了解。很多读者看起来都已经认定了，媒体有一个对付印度、用一道大笔涂抹整个印度次大陆的计划。我当然会戳穿这种阴谋论的论调，但我也承认，在这些抱怨中也有某些真理。当我在写我那本书的时候，我感觉到，关于南亚的新闻，主要都集中在那些像我父亲一样的人身上，就是那些在美国公司干得不错，住在城郊买



大豪宅的人。而对那些像哈里什·帕特尔一样的人，那些做保安、便利店职员或者加油站服务员的人，却几无涉及。

这种抱怨并不止于一个社群。当我去报道拉丁社群的时候，人们也会问我为什么报纸老是报道那些打零工的人，而不去报道那些以西班牙语社群为目标受众的价值数百万美元的市场推销活动。这确实是个合情合理的问题。我们必须推动对移民社群的完整的反思——哪怕那些被称作“正面报道”的东西，经常也是过分简单化

的。我们总是一遍又一遍地写那些移民在庆祝会上跳舞。我们一遍又一遍地刊登移民端盘子的照片。与此同时，其他事情，比如，一个移民社群的成员用离谱的按揭利率骗取别的社群的人的钱，却几乎从来不会被报道。

太过经常的，我们关于移民社群的报道，总是把焦点仅仅集中在他们在美国所获得的飞地上，却忽略了他们的家乡。而要理解一个社群，我们就必须理解它的历史以及它和它的故乡之间持续未断的关系。在当今这个

通信技术普及的时代，这个全球化的时代，移民们与他们原来的国家之间的联系，要远超之前的移民。

在任何一篇关于南亚社群的报道开始前，我都会问自己，这对我来说是新闻吗？如果答案是否，那我就不会去做它。我们对于移民社群的报道，应该提供对移民社群的新闻，而不仅仅是关于移民社群的新闻。你可以去问任何一个移民社群的成员，问他们想看什么样的新闻，而答案最可能是这样几种：教育、犯罪和与小买卖有关的法律。实际上，这个回答，

跟任何一个社群的回答都是一样的。所以，我们的标准，也应该一视同仁才对。

## 从现场笔记到完整底稿

特蕾西·基德尔 [32](#)

写作这种活动，是我所占据的一个区域，一个心理空间。进入状态后不久，我就会失去自我意识，也失去所有对于时间的感觉。不过，在我能够进入那个区域之前，我必须得有一个大跳跃：从记现场笔记，跳跃到写

出第一稿。要给我的笔记本里的混沌赋予秩序，这是件很难的事情。不仅做起来难，说清楚也很难。下面，就是对后者的一次尝试。

当我还更年轻一点的时候，我的采访笔记里，记的全都是我自己的想法和对事物的感觉。那些笔记经常没有包含太多关于那些让我产生这些想法和感觉的东西，也就是关于我的想法和感觉的来源信息。换句话说，没有包含太多我到底看见了什么的信息。它们很少有关于衣着、场所、气味、声音，以及其他一些感官印象的

细节。对此，我深感惋惜。因为，现在，我很是用得上这些东西的。

从那个时期过来，我也学会了一两件事。我努力写下所有可见、可触、可闻的事实，以及那些我所听到的东西。而有了这些材料摆在我面前，我就有了完整地通向我记忆的通路，它可以让我想起当时我对某个特定事件或者场景的感受是怎样的——换句话说，我就不需要把我的那些想法再记在笔记本上了。

一般来说，一本书我要记一万页的速记笔记。这些笔记里有所有易朽

的材料，有那些被我看到转瞬即逝的事件。我会用另一组笔记本记录我在图书馆里做的调查研究，以及在办公室里做的正式的访谈。等我把这一切弄到手，我就得整理它们。

我以前常常为这些笔记本做索引。编制索引的过程中，我不得不再看一遍我的笔记，非常仔细地再看一遍。我努力不要在这上面花太多的时间。我不想把太多的精力浪费在某种只不过是工具的东西身上。那个索引，经常会出问题，因为我一旦开始做起来，就不愿意再回过头去重新校

订。现在，我实际上会把我所有的笔记都打出来。看起来，这花的时间也不会比编制索引长太多。一旦我做完了这个工作，我会来回地看我的笔记，看好几遍，找到最有趣的部分，找到一种整体的感觉。

当我在写一本书的早期草稿时，我会把所有我觉得可能要写到某个部分里去的東西都写进去。我会把我的现场笔记中所有看起来可能有文学创生力的东西都收集起来。对于那种特别复杂的故事，或者没有明显的叙事线的故事，我会编制一个事件的编年



表。我从来不会写详细的大纲，尽管我有时候会抓起一张纸写一个这本书所要包含的要素的清单。我会定一个计划，为自己设定一个截稿日期，然后努力严肃地对待这个截稿日期。

我现在还能活灵活现地回忆起我在写《房子》（House）这本书时，在整理好我的所有笔记之后，坐下来开始写的情形。那可能是我有生以来第一次没有感觉到不耐烦。我坐在我的桌子后面，想了一会。我的脑子里有一个声音，一种我想让这书读起来给人什么感受的大致感觉。听到那个

声音，让《房子》这本书写起来比写其他书的时候容易了许多。对于我来说，写作主要就是句子的声音和节律。

我用尽可能快的速度去写，以免为那些写得糟糕的句子而懊悔。当我最初为《大西洋月刊》（Atlantic Monthly）写文章的时候，我会在晚上八点左右开始写——就是等到我的孩子上床之后。有时候，等到太阳升起来，我还在写第一句话。我那时的感觉是，除非我把第一句话写对了，否则我根本无法写下去。现在，我会

先写完整个书稿，努力不回头去看我写了什么。如果我做了什么激烈的举动，比如在200页的地方改变了我的观点，我也努力不去为此而担忧。我会写那种糟糕的、超长的粗略草稿。其中，第一稿会花最长的时间，也最费劲。第一稿很可能根本没几段真正值得留下来的。

一旦我开始写，我通常就会意识到，我对那些我应该知道的东西，知道得有多么得少。于是我不得不回去采访。不过，在那个时候，我的采访就会非常直指目标。在写一本书的时

候，我会想尽办法不去讲一个故事。我无法把那些不同的要素——观点、语气、模进（sequence [33](#)）和主题——分离开，因为，在我写作的时候，这些要素彼此之间无法分离。

当我对草稿进行改写的时候，我确实需要整个重新来过。我现在已经认命了，也就是说，接受了把一本书一遍一遍地写来写去。我所有的书，我都写了好几遍，有时候多达12遍。在这么多的草稿中，会有一个增生的过程。开始的时候，你会从前面1000万个句子中得到5个或者10个句子，

将它们留下来。不过，慢慢地，它们自己就开始增生了。有时候，我不得不扔掉写得非常好的东西，或者完全地把它打碎，因为它跟整体合不到一起。

当我真的受不了一本书、想到它就要吐的时候，这通常是件好事——说明我已经把它全都想明白了，也想得足够细致了。不过，尽管如此，最后10%的重写工作是非常非常重要的。这最后的10%，往往就是平庸的作品和好作品之间的差别。当这书从合理性上说已经基本成立，就只是结

构上可能还有点瑕疵的时候，我就可以把注意力放到句子上，同时调整它们出现的时间。这是一个要求精确度的活——我要严格无偏差地说出我想要说的东西。这个时候，我就会再次回到我的笔记上去。事实上，需要花大量的时间，才能回答出下面这样的问题：这人是什么时候说的这话？这事到底是什么时候发生的？

我的编辑对我非常好。他虽然会从我身上取乐，不过看起来却愿意读我所有的草稿。我会把我那体量巨大的第一稿给他看。然后，他会等上一

个不至于失礼的时间间隔，然后再对我说，“不错，继续写。”当我把所有的草稿写完，我们会坐下来好好开个会讨论稿子。在那个时候，我会去琢磨他说的“不错”到底是指哪部分。虽然很痛苦，虽然很艰难，但我还是学会了，放手确实很重要。我需要一个远比我聪明的人，一个多少客观的人。而当我决定要砍掉哪段的时候，我信任我的编辑理查德·托德，尽管我们有时候会争吵。有那么几次，我坚持我的做法，后来我就后悔了。能够有这么一个人对书进行温柔地裁决和批评，确实是一件非常重要的事

情。如果理查德·托德先我离世的话，我也不会再进行写作了。

当我还在爱荷华大学的作家工作坊当学生的时候，有些非常有天赋的年轻作家（可他们最后却完全放弃了写作），他们在那里飞速地发展出强大的批评能力，可他们的写作能力却没有跟上。每次你重新上演这个被称为“写一本书”的小型剧本，你就必须得在自我批评和自我驱动这两极间得到一个平衡。有时候你必须得这么想，“啧，我刚才写的可真不错。”在另外一些时候，你又必须得心甘情愿



地说，“等一下，这话完全没有意义。这太糟糕了。我得把它扔掉从头开始。”

采访有够吗？

沃尔特·哈林顿 [34](#)

在叙事性写作中，手艺活扮演着非常重要的角色。保罗·亨德里克森（Paul Hendrickson）有一本书叫《寻找光》（Looking for Light），讲的是大萧条时期的摄影师玛丽昂·波斯特·沃尔科特（Marion Post Wolcott）的故事。这本书里面有一章叫作“一件工

具的颂歌”（Ode to an Instrument），只有两页，其中描述了一种“格拉菲”（Speedgraphic）牌子的老相机。大概有50年的时间，美国摄影师基本人手一台这个牌子的相机。保罗那两页说出了它那种令人惊叹的美丽。而我读了那两页之后只有一个感想，“我永远也写不出这样的东西”。

我问过保罗，问他是怎么把这两页写出来的。他其实是去了史密森博物馆（Smithsonian museum），找到了50年前这个品牌的原始产品目录的拷贝，还有关于这个品牌的相机的宣

传文献。他又在一家古董相机店买了一台旧的格拉菲相机，这样他就能拿着它、感受它、抚摸到它的皮革，走上一遍它所有的复杂机械流程，听到它发出的快门开合和胶卷转动的声音，然后把这所有的细节都记录下来。

保罗还找到一位老摄影师，《华盛顿邮报》的比尔·斯尼德——他用“格拉菲”拍过。保罗问他，“比尔，这相机是怎么用的？”然后比尔就沉浸到遐想里了，“啊，老款的格拉菲”。保罗说看斯尼德用这相机拍

东西，就好像读一首诗。

这就是保罗如何写出那两页纸的过程。这就是叙事性新闻的手艺。它无边无涯。

## 故事：从想法到发表

辛西娅·戈尼 [35](#)

那个故事的想法，是这么得到的：我在足球场上，做了一个“急停过人”（plant and cut），随后就听到我的腿发出可怕的咔吧声，我摔倒在

地，最后被送进了急救室。在这之后的三天里，那条左腿只要一吃劲就会外翻——我拉伤了我的ACL（前十字韧带）。

我是这么想的，“接下来的一年，我都得忍受伤痛，还要做复健，但我至少可以把它写成一个故事”——这个故事最后发表在了《纽约时报杂志》（The New York Times Magazine）上。不过，尽管最后算是大团圆收场，但整个发表的过程，不仅对我，对我的编辑，以及我周围的所有人来说，都简直是地狱。可以

说，把这个故事写成的过程，基本上就是一出四幕的悲喜剧。而这个四幕剧的内容是，一件看起来很简单又直截了当的事，是怎么在某些至关重要的方面搞得很拧巴的。

这个“把一个故事写成”的流程，你其实可以把它看作是一个漏斗：开始的时候，你有的是一些未成形的，模糊的想法，然后你把它扔进漏斗，出来的就是一个集中起来、有中心有意图的故事——不管怎么说，关于写故事本身，大致的想法也就是这样。剩下的就是实践中去验证。开始第一

幕，你把故事的各种要素扔到漏斗里。最后到了第四幕，你的故事最终成型了。

## 第一幕：微光

你萌生了一个想法。比如说，你在市议会的会议上得到了一个提示，或者，看到了一个你觉得很有说服力的故事，或者，摔倒在足球场上进了急救室。那个时刻，就是你想到“这可以是故事”的那个时刻，就是你的微光时刻。

我的微光时刻是“我要写一个关

于膝盖的故事”。于是乎，我就把我的膝盖扔进了我的故事漏斗里。我已经有了一个承载这个故事、让它引人去读的办法，而且这个办法还很自然。我要从我受伤开始写，中间我会写我的手术还有复健过程，最后，它会结束在我重返足球场的那一幕上：我带着我那个叽嘎作响的支架，迈着不是特别利落的步子重返足球场。从某种角度看，我其实很幸运：在那个微光时刻我就非常清楚，我已经有了一些对于一篇杂志稿来说很像样的材料。



## 第二幕：初期探索

一旦你下定了决心要完成一个想法，你就进入了调研（research）的阶段：对你选定的话题进行广泛地调研。这个过程，跟律师们说的“探索”（discovery）阶段，是一样的。你有一个想法（膝盖、文盲或者黑人妇女中的艾滋病），一个大的、没有什么中心的想法。然后你决定去掌握这个话题所涉及的所有东西——只要你能掌握的，你就去掌握。这个探索的过程，能够让你搞清楚，你的这个想法，到底是不是值得去做，以及，

如果确实值得做，该怎么做。这个过程，也能让你搞清楚该怎么把这个想法推销给一个编辑。

着手调研、访谈和观察，但不要在这个探索阶段做过头。到了某种程度，你就必须终止它。你不要试图成为这个话题的世界专家。

这就说到我犯的第一个错误。我对膝盖方面的知识学得太多，以至于你现在给我一把磨尖的勺子和一点麻醉剂，我大概就能做膝盖手术了。作为一个记者，你并不需要这样的专业水平。在初期探索的阶段，你的目的

是要找到故事。

我找到了两个故事。在我造访急救室，以及之后跟大夫聊天的过程中，我得知有两类人会拉伤他们的前十字韧带：女运动员，还有就是年龄比较大的、出生于婴儿潮的那一代人里爱运动的人。实际上，在婴儿潮——运动人士里，膝盖损伤的数字，有一个明显的增长，原因就在于，像我这样的人，拒绝放慢脚步。而出于某些现在还没完全搞清楚的原因，在某些特定的运动项目（比如足球）里，女性运动员前十字韧带损伤的人数大概

是男性运动员的二到六倍。

我给《纽约时报杂志》写了一个计划书。这个计划书要完成的首要任务之一，是对这本杂志的读者到底是什么样的人，要有一个清晰的感觉——不管是谁给杂志写计划书，这都是他首要的任务。因为，杂志的读者要比报纸的读者特型化的多，哪怕这本杂志其实是属于一份报纸的。换句话说，这本特定的杂志，是一些特定的人为了一些特定的目的去读的。而你的工作，就是得抓着这类特定读者的注意力。

在计划书中，我需要让编辑多少感受到我的故事读起来会是什么感觉——语气会是怎样。事实上，用什么样的语气或者语调来写，跟你要在一篇文章里塞什么料，这是两码事。我想让这个故事成为那种包含很多信息，看了让人知道很多事的故事，而不是那种内省式的东西，更不要是自怜自艾的。这篇文章会把我受的伤当成一个载体，用来承载那些以更具一般性的话题为目标的采访。我最初写给《纽约时报杂志》亚当·莫斯的备忘录里，包含有两篇文章的计划，我让他来选一个。

第一篇就是一个对女性运动员的膝盖受损率的标准处理。我在计划书的开始几行，就给编辑一种我的文章会以什么语调进行的感觉：

很明显，膝盖损伤正在成为那些关注着女性在竞技性体育项目中不断上升的数量的教练员与骨科大夫的头等大事——所有人都同意，膝盖受伤的数量在急剧上升（新泽西州一位骨科大夫的话是，“跟传染病一样”），这一方面是因为女性在体育运动中的总体数量有了大幅增加（这是《教育法》修正案第九条——妇女

运动——所造成的妇女形象上的改变  
[36](#) )，另一方面，是因为现在年轻女性的运动方式正变得跟男性一样富有攻击性、剧烈而又凶猛。所有人都同意，女性损伤前十字韧带的比率是男性的三到六倍——虽然原因还并不十分清楚。而对于运动员来说，这是一种非常具有摧毁性的伤。

没错，开头的那句实在是太长、太复杂了。不过，它确实给出了为什么这个故事可以成为新闻的理由。它给了编辑一个来自于专家的引语。这个引语让他知道，我已经做过了详尽

的调研。写杂志计划书的一个关键，是在一开始就把你有知识这一点建立起来。

我的第二个计划书是说要写一个长篇的、第一人称的、有采访的散文，针对的是那些跟我一样的人：出生于婴儿潮，拒绝让自己的人生不失体面地撤回到那种静态的中年生活中去。这些出生于婴儿潮的人，构成了这本杂志的主要读者。事实证明，这一篇才是亚当想要的文章。他相信，这个故事如果由我来讲，会讲得更好，因为我对这事会更多一点介怀；



另外，我处理这个题材的方式，也会跟杂志的目标人群有更好的适合度。

## 第三幕：漏斗中的探索

接下了任务之后，我就要开始投身于我称之为漏斗探索阶段（funnel discovery phase）的活动了。在这个阶段，你要提纯你故事的中心，提纯那些你要完成这个故事所需要知道的东西。我的问题，我犯的第二个错误，是我没有遵循自己的行军口令。我接到的任务是写一篇关于出生于婴儿潮的运动人士的膝盖的故事，可是

我在开始我的漏斗探索的时候，却是从一个太过宽泛的观念出发的：“我要写的是膝盖”。一篇“关于膝盖的文章”，并不成故事。

我是一个传统的记者，一个自学者。我喜欢调研，喜欢采访；我痛恨写作。我进入这个故事的方式，就好像我要拿个骨科的学位一样。我之所以会把探索阶段的工作做过了头，是因为我想展示出我是多么好的一个记者，我学到了多少东西。而且，那段时间我确实很愉快。

不过，最后我一查才发

现，“哦，啊，截稿日期要到了”。在那个时候，我已经采访了我的前老板关于他的膝盖置换手术——虽然我的故事并不是关于膝盖置换的。我说服《时报》杂志让我飞到俄亥俄州的辛辛那提市，因为那儿有一个很牛的膝盖医生，他在一家医院的一栋侧楼做膝盖手术。我到俄亥俄去寻找我能用的、跟我所有的调研合拍的场景。这是错误第三号。我也没问一下自己，这些场景，从它们和我的故事的关系来看的话，目的或者意图何在？

## 第四幕：写草稿

我那一堆笔记，变得有60多厘米高了。最后，我终于坐下来开始写了。跟往常一样，我从中间开始写，嘟嘟囔囔反反复复，问自己好多问题。而最后的成果，是一堆并不融贯的素材：比如，“而且，事实上，运动医学的整个现代分支，其起源都要感谢废膝盖……扭伤的前十字韧带……脱落的半月板……或者被废掉的膝盖……所带来的推动。一直延续到我现在所动的手术之中……马特森做的这个手术。”这就是我写草稿的方式。每个人都有他自己的方式。

最后，我找到了故事的语调。我开了一个好的开头，一个有我想要的语气的开头：

好吧，我确实是在42岁还在玩足球。不过，在你开始要嘀咕着说，切，那她还指望能有什么别的下场，在这之前，让我先跟你说说那些精力过剩的出生在婴儿潮年代的人是怎么干的：打网球，打篮球，打排球，打棒球，速降滑雪，在沙滩上侧扑入水抢飞盘，或者，在橄榄球场上玩那种灵机一动触球佯攻的游戏——就是那种看起来像是个好主意……直到有人

在地上翻滚哀嚎.....然后张皇失措的人跑去要冰块、找医生.....的游戏。至于我，对那段记得就不是太清楚了。

在写一稿出来的过程中，一个中心任务是把文章的不同部分摆放好。首先，我需要的是找到我的开头。然后，我决定要对我的伤势做一个描述：一段非常漂亮的话，讲我怎么带着我那条上着支架的腿旅行到东海岸，一路上还听着各种跟运动人士受伤了的膝盖有关的故事。所以，下一节的开头是我到辛辛那提的旅行。

第四节处理斯坦福大学的女运动员和她们的伤势。结尾要有一个带着叽嘎作响的支架跳向运动场的场景。

我写了8000字。而我接的活，是个4000字的故事。但我还是把稿子交上去了——当时，跟所有的记者一样，我的想法是，“他们会觉得这故事太棒了，然后会把给它的版面翻倍的。他们会把整个杂志重新排一遍的”。

亚当·摩斯把我的文章删掉了几千字，然后做了一个非常好玩的、宽宏大量的评论：“剩下的部分，我觉

得我们可以省着点删，4000字也就出来了”。当然，一篇8000字的文章，是不可能就这么简单地砍成两半就算完事的。所以，他们是这么删的：关于辛辛那提的一整节，全都删掉了（1000元的开支啊！），所有关于膝盖的为人熟知的知识，以及一半关于女性的膝盖的信息也都给删掉了。至于我的那些个人故事，则是以一种让人肉疼的方式删削的。

不过，最后，我必须得承认这个删削是有道理的。最后呈现出来的故事，确实直击目标：与婴儿潮—运动



人士的膝盖密切相关。一段简短的旁支侧出，谈到女性的膝盖，确实是有效果的，因为我自己是女性，而我的膝盖的故事构成了整个故事的框架。在故事的最后，我是瘸着跳进了斯坦福大学的复健中心。瓦妮莎·尼高

（Vanessa Nygaard）和克里斯蒂娜·沃克尔（Christine Vokl），两位斯坦福篮球队受伤的明星，则在我身后也瘸着跳了进去。我们比较了伤疤。她们的伤疤比我的长，因为她们的腿比我的长30多厘米。我在文章里写了我们关于膝盖复健的对话，她们对篮球的激情，以及她们要怎么继续进行比赛

——哪怕她们知道这需要付出很大的代价。我也同意她们的想法：我要继续踢足球直到我踢不动为止——就用我自己这付有瑕疵的躯体。因为，它对我真的很重要。

我成功地从膝盖损伤中恢复了过来，不仅如此，我也成功地从写完一个膝盖损伤的故事里存活了下来。

从没上过新闻学院的人的  
（叙事性）新闻学院

阿德里安·妮科尔·勒布朗 [37](#)

我发现，文学性的新闻，其实是一种能够把我对社会学和对美国的阶层问题的深层兴趣结合在一起的东西。因为我从来没上过新闻学院，所以我一直认定，肯定有一些写故事的方法性的东西，而我却对此一无所知。回过头去看的话，我发现我这种没有方法论的工作方式，起到的实际上是某种好的效果。为了好好地完成工作，你必须得找到你自己的办法，同时，犯你自己的错。

在我写的故事里，有些最好的故事是从被毙掉的任务里生长出来的。

有这样一个例子：我在《新闻日报》读到了一篇关于一个年轻的卖海洛因的人受审的小文之后，我开始去旁听这次审判。我从《滚石》杂志

（Rolling Stone）拿到了一个任务，就是报道这件事，为此我花了大概三个月的时间在法院里。到最后，因为上诉仍在进行，跟被告之间全面的消息通路实际上是非常有限的。事实上，如果他的上诉被驳回的话，那么他反倒会对我说得多一点。但那要花上一到两年的时间。《滚石》不太想等。他们把这个故事给毙掉了。可我却还一直跟着这个故事。

在做采访的过程中，我得以认识了有些同案被告的母亲和女友。我跟着她们。而这变成了一场漫长旅程的开端。这次旅程最后累积成了我的一本书——《随机家庭》（Random Family）。如果《滚石》那篇稿子顺利完成的话，也许这些关系也不会持续下去。

我经常也会这样：拿到一个简单的任务，然后就相信，如果我能以不同的方式去进行采访的话，那么编辑也能以不同的方式理解这个故事。就是说，任务只不过是一个让采访开始

启动的框架而已。当我开始写一个故事的时候，我经常会觉得难以进行下去。我会问我自己还有别人这样一些基本的问题，比如：什么叫“帮派女孩”（gang girl）？当人们说到这些词的时候，他们是什么意思？这些词会给人什么样的联想？

当我开始做采访的时候，我是整个故事的温度计。我会不断地衡量自己的反应。刚开始做记者的时候，我会写自己的个人日记，同时也记一些现场笔记或者录音。我会记下我对现场工作的感受是什么，谁是我喜欢

的，谁我不喜欢，谁让我生气，谁吸引了我的注意，以及为什么会这样。其中的有些材料，最后确实变成了我故事的一部分——倒不是因为我觉得它们有趣，而是因为好的编辑把它从我那里提取了出来。这些编辑会问我一些我只能通过翻看我当时日记才能回答的问题——在那些日记里，我会更自由，而这种自由我是不会允许自己在正式的采访笔记里拥有的。

通过这些年这些时间，我了解到这么一件事：我必须立刻把场景写下来。我会在采访结束后马上干这件事

——最理想的情况，就是在我把我的笔记誊印出来的时候做这件事。我从来没有适应干这事，为什么我的《随机家庭》花了差不多10年的时间来采访和写作，部分原因可能就在于此吧。现在在这件事上，就是尽快把我的笔记填充上血肉这件事，我已经比以前更自律了。

在哥伦拜恩惨案 [38](#) 之后，《纽约时报杂志》让我写一篇被孤立的孩子的报道。那个编辑，让我找到这么一所学校：这所学校从那些被孤立的孩子那里受到了某种威胁，但最后在灾



难发生之前把事情拦住了。当时，有三到四所学校都满足这个条件。

所有人都相信，因为他们曾经是孩子，所以他们就都明白青春期是怎么回事。我知道我现在已经无法理解在高中上学对一个孩子来说到底意味着什么，更不用说被一个位于中产阶级区的郊区中学所孤立了。我试图说服编辑，写一个关于被学校孤立是什么滋味的故事。我到了一所高中的外面，站在那里，拦住一个小孩对他说，“嗨，我是一个记者。我在写一个被孤立的孩子的故事。你认识的最

被孤立的学生是谁？”只跟六个小孩聊了一会，我就知道了这所学校的社会等级。

最初的采访有时会异常艰难。我发现我撞上了一堵墙，一堵绝望之墙，因为我完全是个外人。我需要往内部再深入一些，可我不知道怎么才能深入一点，我甚至不知道这个内部在哪儿。不过，我总是能挺过这个阶段。我在六个不同的地方布下的各种“探头”，最终还是给了我一些回馈。现在我必须做出决定，因为我不可能同时跟访六组孩子。如果我有一

个好的编辑，我会给他打电话，谈谈这事。要么，我会给我的朋友打电话。我会听听自己到底想要说什么，由此来决定哪条故事线才是我最感兴趣的。如果我总是谈回到某一个人，那个人就是我最最终选定的人。那次谈话，变成一支指向我未来方向的箭矢。

如果这一点你成功完成了，就是说，能够交上去一些朝向某个中心的、非常集中的故事，编辑就会信任你。他们就会允许你从一个非常宽松的任务开始做。那么，能有多宽松

呢？这里就有一个你需要去小心找到的平衡了。如果太宽松的话，那故事可能最后会被毙掉——别忘了，那个因此没钱拿的人可是你自己。

当我决定了要集中跟访那个小团体之后，我就跟他们说，“我现在还没有问题要问。我现在就是想跟着你们，先跟一会。”他们觉得这事既奇怪又好笑。我这么做了大概有几个礼拜。期间我变得对其中一位年轻人非常感兴趣。我们花时间谈话。我需要让他的母亲知道，我在采访她的儿子。我们到了他家，然后我说明了我

在做什么。在那之后，他就把自己的嘴封上了。又过了几天，他跟他的朋友都嗑了药。他转过来跟我说，“你可真假”。他之所以这么说，是因为那天我跟他母亲说明我在干的事情的时候，用的是非常成年人的方式。跟和他在一起的时候完全不一样。

一般来说，如果能足够长时间闭上自己的嘴，我就会知道更多的事情。那种恍然大悟的瞬间，需要时间的积累才可能出现。人总是需要时间，需要大量的时间。而绝大多数人，不管是什么年龄或者什么社会阶

层，都很少会被单纯地倾听：不打断、不问问题地倾听，对别人说的话做深思熟虑之后才去回复。

在整个采访过程中我会跟人说，“这是我的故事”。我经常这么告诉他们，“想象我正在拍一部关于你的生活的电影。我必须带着个摄影机跟着你到处跑，因为我想向人展示出来的，不是别的东西，只是你的生活。我得看看你的卧室，见见你的朋友，看看你是怎么跟你妈相处的。我会一直看着你，而且是以一种跟你自己看自己不同的方式去看你。我会跟

别人谈起你。我会在这里出现一段时间，然后我就会消失，去写关于你生活的故事。这不会是关于你的生活的唯一的故事。这个故事，它所涵盖的，也只会是我们所谈过的东西的一个非常微小的部分。你可能会告诉我1000件事，可能里面只有两件最后变成故事的一部分。”无论是从伦理上说，还是从把事办成的角度说，让你的受访者和你一样去理解整个采访过程，是一件非常重要的事情。

我倾向于把自己看成是那种不问太多问题的记者。话是这么说，有时

候当我听我做的访谈的录音的时候，我会惊讶于我的受访者居然能够在我的滔滔不绝中插得上话。我意识到，当我说得太多的时候，那是因为我要么对受访者将要告诉我的事情感到不自在；要么，就是对自己的处境——需要从受访者那里得到些什么的侵略性的处境——感到不自在。在别的时候，我会记得我的目的，因此，当谈话变得太过紧张的时候，当我的受访者要暴露出那些最深的东西的时候，我就会有所抗拒。

对我来说，明白自己为什么会对



那些情况作出那些反应，是非常重要的。这不是因为，它们本质上非常有趣。而是因为它们创造出一张地图，一张我的理解如何逐渐展开的地图。有些事情，比如说，在同等条件下，我会想去相信什么，抗拒什么，会很兴奋地去学什么，知道这些对我自己来说是很重要的。那些死胡同，那些盲点，会让故事的讲述走上非常棒的道路。我自己的困惑，有时候就会提示一条叙事策略。为了让一个记者把他的自我从他的故事里拿出来，知道那自我住在什么地方，会是有帮助的。

为了能够让自己明白自己的反应，我努力不要让自己的脑子充满别人的想法。我并不觉得非得在开始采访之前就去做背景方面的准备工作。一般来说，我不会去读有关这个主题的书，也不会跟专家去聊。而不把自己陷入到这些二手文献中去，有助于我把自己的自我看管好。如果不这么做的话，可能会出现这样的情况：我觉得自己已经明白了，然后问题就会太快问出嘴，而不是保持安静，注意倾听。

在我为《随机家庭》做采访的早

期，有一位年轻的女性跟我谈起她的男朋友。他有很多女朋友，不过她认为她自己才是他重要的一个——而且这看起来还确实是真的。她描述了她如何处理因为他多姿多彩的爱情生活而产生的各种闹腾。有一段时间，他在跟另一个人约会，而她却仍然会去见他。当他跟另外一个女孩在外面玩的时候，她会进他的屋，帮他熨T恤，刷跑鞋。她告诉了我这些，然后我回答说，“哦，天哪，这对你来说肯定很难吧。”我把那段时间解释成了一种受欺压的时刻。

很多年后，我采访了另外那个女孩，然后问她，“你记不记得那谁谁谁，她在你男朋友的房子里为他做所有事？”她说，“哦，是啊，我敢打赌，她跟你说她经常照顾他。要知道，是他在给他洗衣服，给他做饭。”我忽然明白，第一个女孩在刷鞋的时候，是在宣告她的地盘。我那时候对这个处境的理解完全错了。只有通过这种事实核查，我才能明白这两个女孩是在竞争。

而我在很久以前的那场对话里那样进行回应，实际上是把第一个女孩

的嘴给封上了。考虑到我的反应如此不上路，她又该怎么向我解释这事呢？这个经验教会了我保持安静。又有哪本书能教会我这个呢？我必须学会去听，去让自己委身于每一个“当时”。

# 第三章 非虚构流派 细分

魏春亮/译

报纸新闻学已经建立起来的特征包括：牢靠、功利、自觉限制在社区服务的范围里，这些都决定了非虚构类的实践具备一套强大的方法。经过几个世纪的不断演化，这套方法在今天为不同信仰、阶级、教育程度、政

治观点、文化口味的全体公民提供全社会关心的新闻。

新闻写作渴望团结公众并保障他们的知情权，它通过严格的修辞学原则完成这一使命（当它成功时）。新闻写作避免大多数的情绪化内容，将描述和分析导向显而易见的事物，它远离那些让人头痛的社会和哲学问题，这些问题甚至让日常的事情都变得难以言说。新闻写作并未偏离所有人类——富有的或贫穷的、年老的或年轻的、虔诚的信仰者或不可知论者、受过良好教育的或教育缺失者

——所期待共享的那些理念：社区服务值得称赞、犯罪是有害的、儿童应该受到保护、商业是有益的、扶持艺术、永远支持自己的主队。

但真实的世界却总是比标准的新闻实践所捕捉的那个世界更丑陋、更友善、更微妙、更富有、更残酷、更陌生、更单调、更混乱……最重要的，也更为复杂。包括那些阅读传统日报的读者们也认识到了这一点。那些生活在喧嚣纷攘的真实世界的人们令我们着迷，哪怕他们是那么籍籍无名。他们的历史、社会构成、苦难、



经历、成功、偏见、冲突、制度，以及永恒的隐秘，始终吸引着作者。

不同的非虚构流派，这些文学家族中的远亲近邻，在成千上万年的岁月中，由于作家们对不同主题的尝试而得以发展。每一种流派都展示了一条呈现真实故事的道路，它们有各自的转角、岔路和风景。这一章里，我们将快速浏览若干流派，包括人物传记、游记、回忆录、个人散文集、评论、历史写作、调查报告和广播纪实。

马克·克雷默，温迪·考尔

# 人物特写

雅基·巴纳金斯基

为什么要做人物特写？成功的人物特写包含了叙事新闻所有必要的元素。一个作者必须学会如何刻画人物和地点：把握住个性，从外在进行描述，对他们的动机做出解释。一篇优秀的人物报道稿需要具备充分的采访——这是一种超越形式的技巧——以及展示负责任的报道。当你在写另外一个人，而那个人又知道这件事，你

必须做得够好。

人物特写提供了一种以小见大的个案。在《艾滋病在中心地带》

（AIDS in the Heartland）系列报道中，我深入描写了两位即将死于艾滋的明尼苏达同性恋农民。这个故事不仅仅是关注这两个个体，而且也关注面对艾滋时人们的生与死，以及他们的社群是如何应对的。

人物特写让我们在抽象之梯的两端同时开工（见下文《抽象阶梯》的短文）。故事的特殊性——农民兼政治活动家迪克·汉森和伯特·亨宁松

——在抽象之梯的下端，而这两个男人所表征的——承诺、爱、死亡以及家庭的抗争——则在梯子的上端。很多报纸上的故事都很无聊，这是因为他们停留在了梯子的中间：既没有特殊的人物，也没有宏大的主题。这些故事既没有任何事物做基础，也没有任何东西可以让它们超越平凡得到升华。

做人物特写报道的关键是弄明白一些问题。采访至关重要，而且不能仅仅采访要写的对象。他或她身边都有些什么人？谁能提供一些料？谁知

道影响他或她一生的决定性时刻？你要去采访这些人。

你的问题必须要深入。这个人的特征是什么？这个人的动机是什么？价值体系是什么？生活方式又是什么？这个人是谁？想要达到这种深度，你必须问一些相当抽象的问题。我曾经问过六个徒步穿越南极洲的男人（他们几乎在旅途中死亡）：南极洲是男性还是女性，为什么？这个问题帮助他们以一种新的和个人化的方式看待南极洲。问人们最担心什么，或者谁对他们来说最重要，或者最害

怕什么。抽象问题问完要问一些具体的问题，以引出详细的逸闻趣事。

有些人喜欢谈论自己，少部分人喜欢谈论自己但却说不出多少有用的信息。他们会说诸如“主让我做的”或者“我已经把这个交给我的队友了”。作为采访者的任务是把采访对象变成一个讲故事的人。要问有层次、有深度和奇特的问题，以引出不寻常的答案。把他带到他平常不太会去的地方，问一些需要描述才能回答的问题。如果你的特写取决于描写对象必须做出的一个重大决定，那就要问关

于做出决定那天的一切。那天有什么特别的？那天早上你起床后做的第一件事是什么？你还记得那天早上你早餐吃了什么吗？那天天气如何？你穿了什么？那天你在想着谁？有电话打进来吗？带我一起回忆一下那天的前两个小时。这些事情看起来可能和故事没有直接的关联，但是这有助于帮助他回到那个时刻。给他一点压力。做一些假设，让采访对象印证你的假设，或者与你辩论。

有次我参加一个顶级奥林匹克跑步运动员的新闻发布会。她的简历勾

勒出一个十全十美的女人：灿烂的运动生涯，法学学位，富有且崇拜她的丈夫，封面女郎的相貌。然而她已经30多了，且还在赛跑。我问她是否担心整个人生图景上有什么缺失，譬如孩子。她是不是和自己的生物钟在赛跑？相比于对她跑步方式的分析，这能够构成一个更为有趣的故事。

把你整个人投入到你的采访中去。你必须高度集中，以确保你的思维全部跟随你的采访对象。你必须认真聆听，和你的采访对象共进退，适时再往前进一步或收回一步。不要考



考虑采访提纲、你的编辑和故事的开场白，考虑眼前的人就够了。我的一个朋友把这叫作“全身采访”（full-body reporting）。如果你真的做对了，采访结束时你应该感到筋疲力尽。

对于写作，尤其是人物特写，最重要的是生动的细节。记者抱怨编辑常常把生动的细节从特写中删去，有时候编辑这么做是因为这些细节相关性不足。如果没有透露重要的信息，这些细节就是没必要的。要一直采访，直到你找到绝对必要的细节。在《艾滋病在中心地带》中，我描写了

两个男人在他们的农舍周围种的凤仙花和美洲石竹。我注意到，其中一个男人住院前最后吃的食物是邻居潮湿的西葫芦面包。我写了牡丹花，它们被安放在了水罐中，摆在了房子四周。这一切细节都描绘出了美国中西部传统乡村夏天特有的景象。

人物特写稿需要靠近观察，然后再把镜头拉回来。当你从采访转向写作，你必须将自己与对象拉开距离。当你在桌前坐好，你就要转变拥戴的对象。就好像你笔下的人物正从背后看着你，但你必须背对着他。你对自

己的写作对象和他们的故事并不失尊重，但你忠诚的对象却必须是读者。

在我编辑完一篇人物特写之后，它必须经过一个测试才能最终定稿。我会要求作者把文章给对报道对象一无所知的人看一看。那个新的读者必须能够回答，且必须用一句话来回答两个问题。第一个：你认为这个人的特点是什么？第二个：在读完文章后，你是否知道自己是不是喜欢这个人？如果答案并非作者所期待的，那么这篇人物特稿就没有最终完成。

有各种各样的人物特稿，我只讲

三种。用我自己的术语就叫作“从摇篮到当下的特写”（Cradle-to-Current Profile）、“定位特写”（Niche Profile）和“段落特写”（Paragraph Profile）。

## 从摇篮到当下的特写

加里·里奇韦被当成绿河杀手逮捕，被控谋杀了华盛顿州48位妇女；《西雅图时报》（Seattle Times）的一篇人物特写包含了他一生中的林林总总：他在哪里长大，第一次显示出病理迹象是在何时，而警察又是在何时

开始追捕他。这类人物特写需要了解一个人的一生，需要大量的时间做调查。只有很少的情况下才需要从摇篮到当下的特写。

## 定位特写

定位特写是我最喜欢的一种人物特写。它可以在报纸上很快刊登，你可以只需几天且在千字之内就可以完成。定位特写的关键是你要准确说明一个人为什么有新闻点，然后在此基础上展开。

当我们做加里·里奇韦从摇篮到

当下的人物特写时，我们本也可以做一篇代表他的辩护律师的定位特写。而定位特写并不需要包括她在哪里出生，或者她五年级时做了什么，除非这件事和她作为里奇韦律师的角色有直接关系。她的生平信息可以压缩，或以小贴士的形式出现。定位特写是要描述她如何走到律师这个角色的，以及为一个连环杀手辩护是否会给她带来内心的挣扎。

做一篇出色的定位特写，你必须清楚地知道你要寻找的是什么：即服务文章主题的生动细节和引语。

# 段落特写

这是篇幅最短小的人物特写，其实并不算严格意义上的人物特写，而只是一个大故事中的段落而已。段落特写可以将单调乏味的故事变得具有真正的个性。因为名字不再只是名字，它能让读者很顺畅地读完整篇文章。段落特写反映了人物的个性，而这种个性和更宏大的主题紧密相连。

当处理最寻常的故事时，段落特写可以让你去尝试叙事写作需要的那种报道方式。它迫使你去深挖和聚焦

与主题真正相关的东西。

还是用里奇韦报道的例子，与其只是点出最终破案侦探的名字，倒不如来一段他的段落特写。这种特写可以这样讲述这个侦探对绿河杀手的追捕：25年来，他将线索装满了几十个盒子，痴迷到做梦都梦到的程度。你也可以提及法官那天走进法庭前做了祷告，或者听了一首最爱的歌曲。

还有许许多多多种特写，譬如主角不是人物而是一个地点或一栋建筑，甚至是一个会议的特写。为一个市议会会议做特写，不是通过报道结果，



或谁为什么投了票；而是写会议的“个性”，它的节奏，甚至是它的愚蠢。如果你做扫雪机司机的特写，主要的“角色”可能是卡车、道路、雪，或者是司机。不管话题是什么，对人物的仔细关注都会使你能更好地阐述它。

## 抽象阶梯

罗伊·彼得·克拉克 [39](#)

对讲故事的记者来说，抽象阶梯是最好用的工具之一，尽管它并不是最容易理解的。我花了大概15年才弄

明白如何得心应手地运用它。

S.I.早川（S.I.Hayakawa）在成为美国参议员之前曾经是一名语言学家；他在出版于1939年的《行动的语言》（Language in Action）一书中首次提出了这个概念。早川写到，所有的语言都存在于阶梯上。最概括或抽象的语言和概念在阶梯的顶端，而最具体、最明确的话语则在阶梯的底部。

在讲故事时，我们在阶梯顶端创造意义，而在底部去做例证。记者更乐于沿着阶梯向下，然而，问题在于

我们既不能到达高处，也不能恰到好处地抵达底部——用一句亚拉巴马州的老话说，山羊吃矮草。新闻倾向于停留在阶梯的中部，而我从写作教师卡罗琳·马塔莱纳（Carolyn Matalene）那里学来的教训却是，这是最危险的区域。

我们的教育体系就是抽象阶梯中部的极好案例。学校董事会从不谈论诸如文字素养或鼓励年轻的公民参加民主生活等关键问题——这是阶梯顶端的概念；也不会讨论加拉格尔小姐一年级的课堂上孩子们如何吃力地做

阅读理解——它属于阶梯底部。相反，在教育体系中，老师被当作“教学部件”，而讨论的却是关于“语言艺术课程的范围和顺序问题”——这正是阶梯的中部。

阶梯顶端的写作是言说，它呈现概况；阶梯底部的写作是展示，它呈现细节；而抽象阶梯却可以帮助写作者弄明白如何在顶端表达意义，又如何在底部举出具体例子，并且避免中部的混浊状态。当你在精心布局的叙事中展现细节，它会带领读者向阶梯上方走去，在他或她的脑海中，意义

自然就从故事中获得了。如果你给我展现一个14岁的小女孩在一个大冷天把自己的上衣给了一个流浪者，你无须告诉我她多么富有同情心，她的行动说明了一切。

## 所有的特写都是史诗

托马斯·亚历克斯·蒂松

我在菲律宾一个天主教家庭长大，在菲律宾，天主教早已和本土宗教相融合，形成了一种万物有灵的信仰。从小到大，我都相信权力和到处

在作祟。无论是我自己努力学到的还是在学校所学的，都没有动摇我这个信念。

大约17岁时，我开始想成为一名牧师。我把这个想法告诉了我的妹妹，她是家里最聪明的一个了。她说：“如果你不是这么一个荡妇，你会是一个好牧师的。”我们都笑了——她说的话有一定的道理。她不是说我真的的是一个荡妇，而是说我对世俗的欲望让这个愿望很难实现。她完全说准了，如果谁要是给17岁的托马斯·蒂松做人物特写，这可以被写进

核心段落中。

她这精辟的观点回答了所有人物特写都必须回答的问题：这个人是谁？对于任何一个对象，这个问题都有各种回答方式。不妨回答得有创意些，比如2004年5月份的《名利场》杂志（Vanity Fair）就有蒂莫西·特雷德韦（Timothy Treadwell）的人物特写——一位将毕生精力都用来保护阿拉斯加熊却最终被熊所杀的活动家，巧妙地是，内德·塞曼（Ned Zeman）在文章第一部分是用熊的视角切入的。

人物特写的角度，会我们从我们自己的个性和兴趣中自然生发出来。然而，我们却一定要始终聚焦于对象。当我着手做一个人物特写，我会提醒自己四件事：

## 一、你的对象和你一样复杂

对记者来说，很容易在自己的故事中描绘出一个单向度的人物，特别是当记者们只关注他们的官方身份如士兵、市长、受害人、强盗时。为了避免这种状况，我会想到自己有很多



自相矛盾的地方，也会努力让自己记住别人也同样如此。这使得我避免了情绪化和简单化。

每个人都有阴暗面，对阴暗面的审视给人物特写增加了复杂性。探讨一个具体的人的阴暗面也许并不合适，但是我可以经常探讨环境的阴暗面。我曾经写过一個死于伊拉克的美国士兵。那个人物特写并不适合让我去探讨，比如，他对色情文学的癖好，但是我通过他的家人来探讨阴暗面。他们都反战，也讨厌他被当作英雄来膜拜，但他们爱自己的儿子。这

篇特写的张力都围绕着他的父母，而不是那个死去的士兵。

## 二、你的对象背负着和你一样沉重的负担

早上七点半，周围静悄悄地，你孤身一人开车上班时，是哪一件事在折磨着你？每次遇到可能要写的人，都要记住，那个人要面对和你相似的境况。在人物特写中这些境况可能不会写到，但是作者必须寻找到他的痛苦，去理解他或她。

### 三、你的对象有所求。

每一个故事都有一个有所求的主角，而且必须经历各种各样的障碍才能最终得到它。每一个精彩的故事，每一篇出色的特写，都是一种寻求。这种寻求可能很简单：为了摆脱无聊，追到一个姑娘，赢钱，自我救赎，或者是报复什么。

我最近做了一个25岁士兵的人物特写，他是看着战争片长大的，一心想要成为一名战士报效祖国。他被派到伊拉克，但是他一到那儿，他的坦

克就被炸了。受伤后他被送回他那位于蒙大拿的小镇子上。他整个的战地生涯仅仅维持了七分钟。我本打算把他写成一个被埋没的英雄。我坐在他的客厅，他给我展示了他画的伊拉克事件的素描：他的坦克在一座桥上爆炸了，士兵们爬出来等待救援。通过这些画，我可以看出他的痛苦。他准备将自己的一生都扑在做一名战士上，但是他甚至都没能开一枪。他觉得自己的一生就是彻彻底底的失败，这就是他的苦痛。

那他的需求是什么呢？跟那个诡

异的转折和解。表现对象那混乱的烦恼，以及欲望，这里面的纠结构成你的故事。

## 四、你的对象有着史诗般的故事

这里说的史诗故事是一种更宏大的故事，而你的对象的生命就和它相匹配。我坚信，无论和谁谈上两个小时，我都能从那个人身上找到一个史诗般的故事——我承认这种信念可能来自于从小天主教万物有灵论的熏陶。所有那些我们在学校学习到的古

希腊传奇故事，都变换个方式进入到了我们当下的生活。

西绪福斯被惩罚要永无止境地推巨石推上山顶。现代诠释：他的一生就是不变的、痛苦的、永无休止的劳作。

火之神普罗米修斯，惹怒了宙斯，结果被缚在岩石上，被恶鹰啄食肝脏——永远不断。现代诠释：他的处境就是一生不断地努力挽回那失去的东西，却只能一再被夺走。

弥达斯实现了自己的愿望：他所

触及到的一切东西都变成黄金。但是这里说的是“一切”，也包括他的家人。现代诠释：你最强烈的欲望，也能毁灭你。

每个人都有无数的故事，但是没有一个人能够写完全部的故事。我们只能尽力而为，用尽所有——我们的感官、智慧和直觉——去挑选合适的故事罢了。

人物特写的局限

马尔科姆·格拉德威尔 [40](#)

虽然我一直在做人物特写，但是我依然相信一些规范人物特写的标准需要重新审视。标准的人物特写的准则是，无论是撰写还是阅读那些人物的故事，都是为了在更深的层次上了解他们。当我回头看我做过的那些人物特写，我可以确定地说没有一篇能够真正接近描写对象真正的样子。那也从来不是我的目的。

做人物特写的标准方式是，找到一个人，并且跟踪采访。在《纽约客》，一些作者会花大量的时间对他们的采访对象作跟踪采访，这是很出



名的。那就是你进入到采访对象内心的方式——至少他们是这么说的。

我从来没有跟任何人打电话说：“我要对你做跟踪采访。”倒经常是，我能够在跟采访对象最初见面的几个小时内就能得到我想要的东西。任何超过这个程度的信息都是不必要的，甚至是有害的。我写一万字的人物特写，而却只需要在他身上花几个小时。

为什么花这么少的时间？因为我对报道个人并不感兴趣。我不做这种人物特写的一个原因是，我认为我们

不可能真正描写一个人的核心。作为一个作者，我们必须承认我们手艺的局限性。人们比我们对他们的特写呈现出来的更为复杂。

我们往往在心理分析上聚焦过多。传统的人物特写在采访对象的童年花费大量的时间，但是心理学家并不能找到童年的经历和一个人的现状之间有什么联系。人物特写是心理分析的一种形式，必须尊重心理学的局限。

心理学家谈论过许多关于样本和识别标志的区别。例如，你也许只需

要五秒钟来辨认出一首披头士乐队的歌曲，因为他们的音乐有一种识别标志。截取一小片，你就可以知道更深层次的那部分。

其他的東西却只是样本而已。如果我让你在早上三点钟到室外走走，并且试图预测一下当天下午的天气，你就会觉得非常难办。室外的两分钟并不能给你提供一个识别标志，而只是一个样本。

即使你带着录音机和笔记本与你的采访对象待了很长一段时间，你看到的也只是组成他们一生的千千万万

个小时中很小的一部分。我们假装得到了识别标志，但是并非如此。当我做一个人的特写，我通常也会采访20个写作对象生活中的人。最好的素材来自于他们，而不是描写对象。

虽然我们并不能囊括一个人的所有要素，但是我相信我们可以得到一个人性格的一些片段，这已经足够了。在我的人物特写中，它能够让我去诠释这个人的某些方面，从而有助于写出我真正感兴趣的话题或观念。

我写关于观念的特写，是因为我深深地怀疑仅仅描写个人的人物特写

是否合理。人物特写应该多些社会学的东西，少些心理学的东西。很多描写个人的人物特写应该描写亚文化，个人是检验一个人生活于其中的世界的一种方式。当我们将自己局限于对个人的认知，我们也就失去了对社会和亚文化提出更具有价值问题的机会。

## 游记：内在和外在的旅程

亚当·霍克希尔德

游记是写作中最古老的形式之

一。去到一个陌生的地方，然后返回故乡，这样的故事至少可以回溯到荷马的《奥德赛》，而它写于或者说口述于大约2800年前。在这种形式中，作者通常叙述一种平行于内在旅程的地理学上的旅行——从幻想到了解，从无知到有知。我最喜欢的两本现代著作就是这种写作的最好例子：普里莫·利瓦伊（Primo Levi）的《再度苏醒》（The Reawakening）和迈克尔·阿伦（Michael Arlen）的《阿勒山游记》（Passage to Ararat）。

《再度苏醒》叙述了利瓦伊在

1945年从奥斯维辛集中营释放后，在意大利努力回归正常生活的经历。这本书给读者展现了一幕“二战”结束前夕西欧混乱的内在景象。现金贬值，所有的交易都是以物易物。利瓦伊同样叙述了死里逃生的旅程：故事的开头还是个消瘦的囚犯，几乎丧命，到最后在他长大的地方成为一个完整的人。

《阿勒山游记》同样叙述了灵魂之旅。阿伦的故事在去往他父亲的祖国亚美尼亚的旅程的框架内展开。故事从阿伦开始了解他父亲的亚美尼亚

祖先这里逐渐展开：在种族大灭绝期间，无数的人绝望地远走他乡。后来，阿伦亲自去了一趟亚美尼亚，故事在阿伦回家中途路过土耳其时完成。在那里，他遇到很多土耳其人，他们否认亚美尼亚的种族灭绝曾真实发生过。他在书中不断加入对亚美尼亚历史及其家族历史的探讨，以及他父亲对他的传统竭力保持缄默的情感力量。

当然，这类书和我们在大部分报纸的旅游版所见到的截然不同。问题是广告主决定旅游文章的内容；邮轮



公司，餐厅，旅行社，以及航空公司决定我们能读什么。我完全赞同假期旅行，但是最有趣的旅行和邮轮公司及餐厅无关，它需要你进入你自己世界以外的世界。做到这些，你不必走太远。对于大多数住在曼哈顿的人来说，从地理学之外的任何一个角度看，南布朗克斯都要比巴黎或者伦敦要远得多。报纸的旅游版应该有關於近郊旅游的常规专题。

作为写作者，我们能够让报纸慢慢地像报道新发现一样报道旅行。当你写关于旅行的文章，你应该去寻找

那些非同一般的东西。如有必要，可以把宾馆和餐厅在边栏中呈现，但不要把它们当成故事的主要内容。如果报纸想要关于欧洲或者加勒比海为人熟知的地点的文章，就写一写游客在那里可以做的不寻常的事情：拜访一所瑞典的实验学校，或者参观一所加拿大全民健康覆盖的医疗诊所，抑或参观一下建在牙买加两个前奴隶农场上的西印度群岛大学的校园。

写非常规地方的非常规文章，将带来特别的挑战。几年前，我和妻子作为富布赖特讲座（Fullbright

lectures) 学者在印度生活了六个月，回到家后，我有了两个故事的点子。我写了给杂志的试投，写信请求我的代理人帮我传给编辑。她告诉我：“算了吧，没有编辑会对有关印度的故事感兴趣的。它太远了，而且没有新闻点。你最好直接写这些故事，然后再让我帮你推销。”这可不是去兜售自由作家的故事的好路子，但是这件事还是她对了。我必须得通过文章本身去说服编辑，让他们对印度提起兴趣来。

我写了两大篇关于印度的杂志文

章，两篇都用相当传统的形式写了多少有些不太常规的主题：一篇是关于十分注重环境保护的建筑师，他建了一些低成本而又节能的大楼；还有一篇是关于喀拉拉邦社会与政治的故事。

但是我仍然觉得自己并没有抓住印度那绝对的差异性。我的意思是：访问和描写一个非常规的地方开启了无限的机会。当我处于一个和我的祖国截然不同的国家，我会注意到更多的东西。好像我服用了致幻剂，平常错过的东西这下都看到了。我感觉自

已充满了无穷的活力。

在这种旅行中，当你有了独特的经历，请对它保持敬意。如果你有了想要写些什么的期待，哪怕是最微不足道的期待，也要仔细观察它。把一切都写下来，并且要写日记。

当我有了新闻任务，我会带上两个笔记本。一本用来写我被分派的或者想要去写的故事，另一本用来记载打动我的经历和细节。我也许会用后一个笔记本在未来的写作计划做准备，但是我不知道怎么用，或者什么时候用得上。后来，第二个笔记本就

变得十分重要。我会在其中深挖，获取新的东西。

在其他的国家做报道可能是一种自由的经历。当我在美国去做采访的时候，如果是以一个著名杂志的名义，就会提升我的威望；相反，如果是以一个不知名杂志的名义，则会降低威望。在其他国家我就是一块白板，人们可以随意投射自己的印象。所有琐碎的区别和等级次序都毫无意义，因为我来自于一个截然不同的世界。

来自一个截然不同的世界，就需

要花时间等待我们的所见所闻呈现出真正的意义。过一段时间再动笔写自己的经历，这对写个人经历有着极为重要的意义：最有意义的事情，总是要求我们消化、吸收和理解它们意味着什么。

例如，在我初到印度的头几周内，我注意到的都是这里与美国有多么不同：柜橱里有孩子拳头般大小的蜘蛛，不经历几个星期以及许多部门的推诿别想安装一台电话，还有不稳定的电力供应。最初，我的日记里写的都是这些故事，还有我的愤怒。几

个月后，我就在想：“好吧，也许这是个不错的体验，我们是不是太依赖于那些本来没那么重要的东西了？”每天的小危机意味着我们有机会去了解我们的邻居，没水了，我们就会在我们家和邻居家之间来回用桶运水。

当我从印度回来，并且写完了两篇杂志稿，这些杂乱无章的经历依然在早起时萦绕在我脑海。我实在不知道怎么用这些素材写出一篇连贯的文章，一篇短篇故事，或者任何其他的东西。



这样的经历一次又一次闯入脑海：一天晚上，天刚黑，我才从一个偏远的政府会议室开完会离开。没有任何出租车和人力车路过，我唯一知道能叫到车的地方是几公里开外山脚下的十字路口。停电了，天完全黑了下来，星月无光。偶尔有一辆车沿着公路呼啸而过。抱着这些车中可能有一辆出租车的希望，我试着挥手示意停车，但每一辆都还是呼啸着过去了。因为担心路边可能有壕沟，我并  
不想偏离公路太远。我开始担心起来。

我听到在前头响起了一个奇怪的声音：翻炒的声音。一个小摊贩一边推着他的手推车，一边在锅里翻炒着什么东西。我往前走了走就看到了他，因为他在手推车前面点亮了一支蜡烛。那支蜡烛既能让他免于被撞倒，又让他能往前看到几尺远。我意识到这对我也同样有效，我跟在他身后大约20步远，走完了下山的余路，而且完全是轻轻松松的。我最后到达了那个十字路口，而那里亮着路灯。

我时常想起这段经历，但却想不出怎么用到自己的写作中去。我实在

不知道它对我有什么意义。大约在那件事一年半后，我在翻看未经整理的印度日记片段时才意识到，这些丰富经历中的任何一件都和同一个主题紧密相关：我作为一个西方人的期待和我在印度所见之间的冲突，以及对陌生世界的些许恐惧。在小吃摊的蜡烛后面寻找安全感的经历，是我释放恐惧的象征。带着这样的认识，我笔记中截然不同的段落，组成了一篇关于我的外在旅程和内在旅程的完整文章。

无论是作为作者还是读者，我们

都应该寻找外在旅程能够反映内在旅程的方法。这不仅是优秀游记的意义，也是生活本身的意义。

## 个人散文和第一人称角色

菲利普·洛帕特 [41](#)

在个人散文中，没有什么比字母“I（我）”更常见的了，它是一个绝好的词，应该没有写作者羞于使用这个词——特别是在散文中，它是一种强烈依赖于特定性格和态度的一种形式。“I”的问题不在于它的不得

体，而在于，没有经验的散文作者和传记作者也许会认为，用这个音节表达了比实际更多的东西。在他们的思想中，“T”充满了丰富而胶着的过去，以及几乎致命的特殊性。然而，在一篇没读过的文章中第一次邂逅它的时候，读者看到的只不过是一个细长的电线杆，站在句子中间，努力想要传达些信号。

实际上，光秃秃的“T”给人一种信守诺言的印象，但却没有刻画出说话人清晰的模样。为了刻画出那个模样，你必须把自己构建为一个人物。

在这里，我用到了“人物”这个词，和小说家是大致相同的用法。E.M.福斯特（E.M.Forster）在《小说面面观》

（Aspects of the Novel）中对扁平人物和丰满人物做了一个著名的区分，前者是那些表面的角色，行动有着可预测的一致性；后者有着丰富的内在生命，读者可以慢慢去了解。当然，我们每天都在不同角色之间转换。在工作面试时，在鸡尾酒会上，以及家庭感恩节晚餐上，我们也许都会把自己变成三种不同的角色。而将自己转换为你作品中的一个角色时，要知道你永远不可能将全部的自我都投射进

去。你必须将自己拆分。

第一步，就是和自己保持一定的距离。如果你对自己缺点的任何审视都感到恐慌，那么你也不可能在个人散文的写作中走得太远。你需要能够从一个高度看自己，知道如何在社交场合给别人留下深刻印象，能够准确地知道自己何时最有魅力，又何时看起来固执己见、胆小如鼠或者荒谬不堪。你必须开始给自己做一下清查存货的工作，以便于给读者呈现一个具体的、清晰易辨的自我。

从你的怪癖入手——癖好，顽固

的性格特征，以及恐惧社交的习性，都将你与其他人区分开来。为了建立自己的可信度，就要避免司空见惯。谁愿意去读路人甲的故事呢？很多刚起步的散文家，竭力装作可爱而亲切，竭力去适应，结果读者却觉得很无聊，他们渴望着更猛的料、更权威的语调。控制自己表达的欲望，磨平自己的棱角，或者照顾每个人的感受，这些在纸上行文时全无作用。文学不是一个适合墨守成规者的场域，作为作者，我们必须用演员处理独特的外貌或者声音特质的方式，把自己小小的不同点最大化，并戏剧化地投



射出去。我们必须将自己戏剧化，将我们拥有的特点放置在最清晰聚焦、界限分明的灯光下。去掉那些不必要的部分，只强调能引向最激烈冲突的个性特质。

个人散文像故事一样需要冲突，好的散文家知道该如何选择话题，既不能太大也不能太小，要能积蓄足够的能量去维持对主题的探讨。如果话题太小，文章就失去了动力；太大，就会沉溺在细节中。然而，妨碍个人散文的并不是技术，而是要在情感上真诚并暴露自己内在的特质。一篇成

功的散文同时需要个人的揭示和分析。在我的散文中，我努力传达一种饱含深情的思想——充满感情的思想，以及思想深刻的感情。我努力将心灵和头脑融合在一起。

我喜欢提醒自己，对于我们写作者来讲，声调的极限在哪里？文学形象可能会大有帮助，我们可以像陀思妥耶夫斯基的地下室人一样咆哮谩骂，像琼·迪迪翁那样，有时候带着自知的幽默感呜咽哀鸣，或者像詹姆斯·鲍德温（James Baldwin）一样热情洋溢，或者像E.B.怀特

（E.B.White）那样体贴周到。

开发我们的怪癖只是变成纸上角色的第一步，作为一个个人散文作者，你不能假设你的读者对你的背景有所了解，无论你在以前的文章中解释过多少回。你必须变得敏捷熟练，你要迅速且不着痕迹地嵌入这些信息。在一篇文章中，你也许决定把你的宗教教育当作重点，家庭背景一带而过；而在另外一篇文章中却完全相反。在每一种情况下，把这两点都提一提是一个好主意，因为它会帮助你建立一个角色。

一旦你为读者描绘了自己的形象——一个具有特定年龄、性别、种族，以及宗教信仰、社会阶层和地区的人，一个具有一些怪癖、缺点、长处和特质的人——你就已经是一个角色了吗？也许不是。你必须通过生动的传达来建立与读者的关系，这样你的“T”在文章中所说所做的看起来才会具有奇妙而活泼的特点。读者必须从第一段就能感觉到你在吸引他们，愉悦他们。

现在我们谈论到个人散文这种文体的一个主要绊脚石——自我厌恶。

大部分人并不喜欢他们自己，尽管他们都是足够得体的人。这种自我厌恶为何如此普遍，是一个需要最好的社会学家和心理学家来解释的问题。从我作为一个写作者、老师和个人散文编辑的观点来看，我能说的是，自我厌恶的气质损害了很多个人散文。妄自菲薄和自吹自擂一样都不能令人满意。同时，叙述者不应该自以为是，而应该对他或她自己保持好奇。散文之父米歇尔·德·蒙田（Michel de Montaigne），就是这种自我好奇的最好典范。这是一门甚至像我这种经常有强烈自我厌恶情绪的人都能够学习

并加以训练的学问。我可能在日常生活中非常厌恶自己，但一旦我开始在纸上讲述一种情境，或者写下一些想法，我就开始看到我的“T”变得有趣起来；我调遣他，让他愉悦读者。我的“T”这个角色并不完全是我，而是从我的很多面中拆分出来的一个角色，一个类似文学化的杰瑞·刘易斯（Jerry Lewis）的角色。

作为一个散文写作者，你必须习惯于放任自己最天马行空最古灵精怪的想法，而不是去抑制它们。它们可能会直指那些非如此不能达到的真

实。例如，当我写我那篇《反对生活之乐》（Against Joie de Vivre）时，我就想看看，我能在反对追求人生乐趣的狭隘立场上走多远，即使我在某种程度上知道这个观点站不住脚。

这提出了把自己变成角色的另一个话题。有时，我在文章中比在真实的生活中更加矛盾。比如，在现实生活中我喜欢出去走走，但是你没法从我的文章中得知此事。在真实的生活里，我是一个更加私人化的人，实际上，我无法像在文章中那样自如地告诉人们一些事情。就像蒙田曾经说过

的那样：“那些我永不提及的事情，你可以到书店去，找到它们。”我们在写作中创造一种和读者的理想关系，读者可能是我们富有爱心善解人意的母亲，但我们在现实世界的互动却截然不同。

一旦你将你的“T”角色塑造得全面而丰满，你就必须给他点事去做。对所有“T”的沉思和理智的细微差别不妨私人化一点，但意识也只能对角色塑造到这个程度了。如果你以故事和编年史的方式来写一篇文章，那就让“T”超出观察者的身份，卷入各种



事件。关于散文，有种令人不快的状态，那就是主角永远是对的，其他人都错了。通过展示我们感受到的这个世界上的悲伤，我们让读者相信我们的真实，甚至赢得他们的同情。乔治·奥威尔（George Orwell）在《这就是快乐》（Such, Such Were the Joys）中承认他告发了他的同学，他那年轻的自我还能更复杂而鲜活吗？而詹姆斯·鲍德温在《一个土生子的札记》

（Notes of a Native Son）中也承认，他对种族歧视的愤怒几乎接近忍耐的边缘。

把自己变成角色的过程，并不是以自我为中心，而是从自恋中解脱出来：你必须保持足够的距离，才能从外部看清自己。做到这个可能是一种解放。

## 第一人称，有时就是写你自己

德内恩·L.布朗 [42](#)

《华盛顿邮报》办公室的大厅里刻着一条建议，要记者尽可能近地去寻找真相。折磨安逸的人，安慰受折

磨的人，这对记者提出了挑战。每天我走进这座大楼，我都会看看那条题词，并想到记者的使命：安慰受折磨的人，折磨安逸的人。

这是什么意思呢？

这是说，把让我们成为一体的人类共同的纽带汇集起来，把被认为截然不同的东西变得司空见惯。总之，这意味着，描写人，描写他们的生活，描写他们的人性——不管他们是谁，住在哪里，有多少钱，属于什么社会阶层（或者他们认为属于什么阶层）。这意味着给予人和故事尊

严，意味着在叙述和写作中要以以下的主题来触及人类的主题：失败、悲伤、爱、孤独、快乐、痛苦、悔恨、信仰、平静以及绝望。有时候这还意味着，如果找不到人愿意接受采访，而且也不愿意解释故事的真相，就要讲述自己的故事。为了接近故事的真实性，你必须深挖——比任何表面的采访都要深入，有时候要比对象自己知道他或她能达到的深度还要深。有时候你必须讲述自己的故事。

我曾报道过一个在华盛顿特区附近富裕地区被称作“黑人中产阶级”的

案例，那里大部分人是黑人。我不断地告诉我的编辑，我要写一个脱离了贫困并爬到所谓的中上阶层的人。

当人们从底层爬到上层，他们往往被期待去帮助那些被他们撇下的人。作为一名记者，我想问：那些不再贫困的人有什么义务？他们对被他撇在身后的人有什么责任？

我的编辑认为这是个不错的故事想法。这个主题和当时的克拉伦斯·托马斯案有所关联，当时记者注意到他有个接受福利救济的妹妹。这个主题被写进了书里，拍成了电影，包括

那部叫《灵魂大补贴》（Soul Food）的电影。

我用了自己所有的资源，努力在华盛顿特区做这个主题的报道，他们说：“是的，确实是这样的。”我就问：“我能就此采访一下你吗？”他们总是说：“不，别采访我。”

我那个坚持不懈的编辑真的非常喜欢这个故事，他最后建议我可以写写自己的经历。我写了我家人的故事，最终在周日版上发表了。故事是这样开头的：

我的妹妹妮妮在电话的另一头，她在犹豫。我立即猜出来她需要什么东西。

“你知道如果我不需要，我是不会求你的。”她的声音不太确定，她暂停了一会儿，她并不想央求。

“但是”，她开始说话了。而我在她开口之前就清楚地知道她会说什么。“但是”是一把钥匙，这个“但是”悬在昨天和明天之间的某处，悬在我居住的马里兰州和她居住的中西部之间的某处，悬在身为中产阶级的我和身为穷忙族之间的她的某处。悬

在姐妹俩之间的某处，她们一个摆脱了贫困，一个还深陷在贫穷的泥淖中。

故事刊登后，我接到了许多来电，他们告诉我读完这个故事后哭了。我也接到一些人的电话，他们不想看到有人讲这个故事。

对我来说，情况有些复杂。我写这个故事是因为我觉得它需要被人知道。我的妹妹读完后同意发表。她们的反应有所不同，一个觉得她的故事印出来是一种认可；对另一个来说，这个故事最终变成了一种宣泄；而另



外一个对此似乎并不在意。

我的母亲很喜欢这个故事。“德内恩”，她说，“你没把一切都写进去啊，你怎么落下那么多呢？”

当你写你自己的经历时，就要准备好接受来自你所写对象、你的同事和你的读者的强烈反应。我经常告诉人们：“你也许已经看过这个故事，但是你仅仅知道我所写出来的。”人们把自己的思考、感情和信念带到你写的故事中去，这没关系。人们的评判是比较难处理，但是这不可避免。

作为记者，我们的工作重塑一组群体对另一组群体的看法。我们必须比模式化的观念挖得更深。我们必须降低姿态，或高瞻远瞩，或者设身处地。做到这一点，我们有时通过浸入式新闻，有时我们不得不写写我们自己。

## 专栏：私密的公开对话

唐娜·布里特 [43](#)

写专栏是一件十分私人的事情——也许是你能在报纸上做到的最私

人的事情了。它是对话。我没有任何时候能比和一个人对话且彼此都十分投入更开心的了。我也用同样的方式对待专栏写作。人类渴望沟通，我们中的大部分人都对这个世界充满了好奇，对其他人和他们的故事充满好奇。

当我还小的时候，大概是六岁时，我就断定去了解人十分重要。我住在印第安纳州，所以在电视上看到过民权运动。我不是很在意，但是看了几周后，我忽然明白了：如果我在那里，我肯定是被人放狗咬的人，是

教堂被炸掉的人。六岁的我在想：“我是一个好女孩，我做家务，成绩好。如果那些人认识我，他们肯定不会做那些事情。而如果他们认识电视上的人，他们也不会对他们做出那么残忍的事情。”

那个想法，或者说那个想法的成人版本，仍然刺激着我。我写私人的专栏，因为我想让人们了解我。我仍然相信，如果人们相互了解，他们就不会根据性别、种族和宗教去决定是否喜欢彼此。

我成为一个专栏作家之前曾在一

家本地新闻报做过记者。安妮塔·希尔的听证会在我到《华盛顿邮报》工作的第一年里举行，这件事让我认识的所有人感到迷惑不解。我读到的所有关于此事的报道都没有涉及我感受到的那种愤怒，一种很多女人感受到的愤怒。我必须写点什么。我的一篇文章引发了巨大的反响。那之后，我开始写更多的第一人称的文章。但是，当《都市》（Metro）的编辑邀请我成为他们的专栏作家时，我还是很惊讶，因为我没想到自己会成为专栏作家。

我写性别歧视、种族偏见以及暴力——那些很多人不愿处理却对此有着强烈见解的问题。在每一篇专栏文章里，我都会至多用两三段去说服我的读者：你并不是把你需要知道的一切都知道了。鉴于此，开门见山，立即吸引读者就十分重要。

我吸引读者的一种方法是，给和我观点不同的人展示他们自己的经历、观察、甚至是缺点的机会。我尊重另外一些人的观点，我会在我写的文章中给不同意我的人一些空间。

因为专栏写作就像是一次对话，

写就变成了听。我清楚——或许是太清楚了——很多我的读者会不同意我写的。有些人在重大问题上没有挑战过自己，我感觉必须去挑战他们。我写作同时也是对他们做宣讲，我仿佛听到他们在我耳畔悄然低语。

要让专栏变成一种私人的对话，你必须揭露你自己。无论你是否打算这么做，都要揭露，所以要果断开始。我从各个方面和在报纸上不常见的话题上揭露自己。由于某种原因，很多事情，比如上帝和灵性，被认为不适合出现在报纸上。我拒绝遵守这

种关于什么可以上报的武断和不成文的规则。我写我的精神生活，而我一旦这么做就会收到极大的回应。我并非天然地有趣，我只是坦诚罢了。我对一些比较难处理的事情也保持坦诚，包括黑人做的那些乱七八糟的事，以及女权主义者能蠢到何种地步。没有任何事情神圣到这个地步以至于我不能讲述关于它的真相。

我不认为有无聊的人和无聊的故事。当有人爬上一座大楼、枪杀了17个人，他的邻居就会不约而同地说：“他是个极不起眼的人，几近无



聊。”他不是个无聊的人，而是一个未被发现的人。

正如没有无聊的人，也没有不重要的话题。即使是时尚也和一些关键议题有关。有一段时间，女人的每件衣服上都要有个肩垫，——这正是女人在商业世界努力建立自己力量的时候。任何事情都有意义。

我不认为当地、国内和国际的问题是分隔开来的。所有的问题都和人有关，任何事情都是人为的。2000年9月下旬，一张巴勒斯坦父亲努力保护小儿子免遭子弹袭击的照片在全世

界的报纸上流传。一个蜷缩着的男人，旁边就是他哭泣的小儿子。图解说拍完照片几分钟后，小男孩死了，而父亲也受了伤。我们读过多少关于巴勒斯坦或以色列儿童死亡的新闻故事？但我在看过那张照片之后，我就觉得那个孩子就是我的孩子。我就此写了一篇专栏文章——不是关于政策，而是关于人。

和很多专栏作家不一样的是，我会把其他人的声音带进我的文章中。对我这么一个40多岁、三个孩子的母亲来说，谈论莫妮卡·莱温斯基是一

回事，而引用一个被自己的行为吓到的22岁见习生的话则是另外一回事。让你的读者听听不同的声音，而不只是你自己的，这是私人专栏写作中非常重要的一部分。

我不断质疑自己和自己的感觉，这使我成为一名更好的专栏作家、一个更不可预测的报纸上的声音。唯一不变的东西是我的两个目标：让人们了解我是谁，以及在报纸中夹藏点乐观主义的私货。

## 书写历史

英国历史学家劳伦斯·施托雷

（Lawrence Store）曾在1979年宣告了历史叙事写作的复兴——并非巧合的是，这一年的普利策奖也第一次颁给了专题写作。故事重新回归。这种复兴意味着和20世纪大部分历史书写的分道扬镳，而这种历史书写对讲故事充满了敌意。

25年后，大部分历史学家已很少对流畅的历史写作表示异议，只要故事能够为说理服务。可通常并非如

此。一些通俗历史学家会讲一个小故事，但是却不能够用来解释更大的历史动态。最坏的通俗历史学家甚至把人们从过去硬拉出来，而把他们塞进当下的社会和政治当中。当作者用心重塑特定时代日常生活中的服饰、发型、建筑及其他小细节时，他们似乎假设，关于诸如主权国家、进步和童年等历史性的概念是一成不变的。在书写历史中，记者应该注意两个可能的陷阱。

首先，避免猎奇。朝圣者身上不存在任何古怪的地方，过往并不比现

在更为简单，以往的人也并不比现在更为友好、愚笨或者更文雅。同时，不要陷入历史进化论中去，事情并不是总随着时间的过去而变得更好。

第二个陷阱是被历史学家称作当下主义的东西。故事的主旨绝不能是向读者解释为何我们是今天这个样子。从学者的观点来看，这对我们理解当下和历史都没有贡献。理解历史无疑对理解当下的生活有着重要的意义，但这不能是我们回顾历史的唯一原因。努力想想，如果你不是被当代的思考驱策着，那么，研究一个历史

事件时，你会问哪类问题？例如，如果你想了解有关当代种族概念的起源，历史就会起到决定性的作用。对当下思考过多，就会让你对历史问出错误的问题。根据历史的条件来谈历史，而不是根据我们的条件。

写关于历史的故事很像写其他类型的故事，把自己投入到对象的世界中去，然后把读者也带进去。记住，你和读者对过去都没那么熟悉。写一个为了50美分在街角唱斯科特·乔普林歌曲的孩子是一回事，写一个16世纪的法国流浪汉完全是另外一回事。

报道历史事件会带来一系列特定的挑战。最明显的限制是你不可能采访到你的对象。然而，很多资源仍然可以得到，可以帮助你深入到历史生活的内部。最近这些年，历史学家的基本资源大大地扩展了。信件和日记是最常见的记录，但是它们也只是开始。其他的东西可以帮助你理解一个社群：人口普查数据、遗嘱、税务记录、地图、人名地址录、收款凭单簿、贸易卡。现在网上也有历史大数据库，虽然很多材料是要付费的。说服大学图书馆让你使用它们的在线资源，这些资源可以非常细化。比如，



有一个资料库是关于18世纪刊登在弗吉尼亚州报纸上的寻找逃走雇工和奴隶的广告。诸如History Matters ([www.historymatters.org](http://www.historymatters.org)) 等在线信息交流所会指引你找到最好的资料。

当我开始研究任何历史话题时，我首先倾向于查阅原始档案。第二个念头是看看在这个话题上历史学家都写了什么。我很少用从前的报纸，它们不是关于实际信息的可靠资料。它们的价值在于报道人们对于一个事件的理解，而不是对事实本身的描述。

说历史就是另外一个国家，这是一种陈词滥调，但是正像所有陈词滥调一样，它是扎根于真理的。当你到外国旅行，如果在去外国前研究一下你的目的地，你也许就会玩得更开心一些。历史也一样，第一手的资料是关键。参观你的对象住过的地方，努力去看看他们生活于其中的地貌如何，找出并抚摸一下他们用过的物品，和博物馆策展人聊聊天，请求他们允许你在参观古董之余摸一摸，拿一下。登门拜访当地小型的历史社团，你会在其中发现珍宝。

当你从考察转到书写，一些熟悉的叙述工具可以帮助你处理历史话题。抽象阶梯就是一个重要的工具。如果对记者来说，抽象阶梯上奶牛贝茜的另一端是私人财产的概念的话，那么对历史学家来说，则有着更高的抽象层次：关于私人财产观念史的枯燥辩论。想把历史书写得好，你需要超越贝茜的现时关联而上升到抽象的更高层次。

结构性的历史与科学性的历史重在分析，与之不同，叙事性的历史重在描述。大部分历史学家认为，把一

篇文章称作“描述性的”是最恶毒的诅咒。然而，叙事历史并不缺少解释。书写一段历史而又加上强大的解释是很难做到，而能做得巧妙则极其难。很多叙事历史在故事和论述间不停摇摆，足够导致读者晕船。写一个能把故事和背景结合得天衣无缝的文章是一种挑战，而不是一件简单的事。读一读史景迁（Jonathan Spence）的《胡若望的困惑之旅》（The Question of Hu）或者卡洛·金茨堡（Carlo Ginzburg）的《奶酪与蛆虫：一个16世纪磨坊主的精神世界》（The Cosmos of a Sixteenth-Century

Miller) 或许能给人以启发。那么，  
整理好自己的行囊，向档案进发吧。

## 在历史中冒险

梅利莎·费伊·格林 [45](#)

当我写《炮火中的寺庙》（The Temple Bombling）那本书时，我给主角的遗孀寄去了手稿。这本书写的是拉比雅各布·罗特席尔德，在民权运动期间，他掌管着南部一座显要的犹太教会堂。作为小马丁·路德·金的朋友，罗特席尔德拉比成为一个真正的煽动者。虽然我从没见过他，但是通

过他的著作和布道，我有点爱上他了。他的遗孀，贾妮丝·罗特席尔德·布隆伯格，非常富有活力——一个优雅，甚至有些傲慢的女人，乌黑的头发朴素地挽成了一个圆髻。

我给她寄去了书中关于她丈夫的摘录，以便确认是否有误。我们陷入了一种不幸的节奏中。我给她寄去一部分，几天过去后，她就会打电话给我。这就是不幸的部分了：她总是上来就问，“梅利莎，你在写非虚构作品吗？”“是的，贾妮丝，”我会说，“这是非虚构作品，有什么错误

吗？”然后她就会列出一串修正来。

我写了很长一部分关于拉比第一次在美国的南方腹地的访问。1946年7月一个热天，他到达了亚特兰大。我之所以知道天热，是因为我查了资料。我从收藏在埃默里大学（Emory University）图书馆里的信件中得知，一个牙医接了他的机。我发现自己在拉比抵达亚特兰大的问题上花了太多时间。今天，哈茨菲尔德—杰克逊国际机场非常巨大了，但那时它只不过是矗立在旷野中的砖石砌成的小建筑罢了。一个打扮得像一个妈妈样儿的

非洲裔美国胖女人坐在干草堆上欢迎游客。当一页一页慢慢描绘着拉比穿过机场，我可以同时介绍非洲裔美国人、南方的历史以及黑人的故事。最后，在312页前后，罗特席尔德拉比走出了机场。在这里，我写了全书最富有诗意的一段，有句话是这样的：“热风从另一头火热的大西洋而来，吹过1000英亩的农田”。我把文章打包，寄给贾妮丝，然后就没有收到回音。

“我这下可把她搞定了，”我想，“她服了。”



她还是打电话给我了：“梅利莎，这是非虚构作品吗？”

“是的，贾妮丝。”

“梅利莎，他是坐火车去的。”

这是一个严重的错误，是个年代错误。我是从自己当下的世界往前推测的。在1946年，如果不是紧急情况，人们是不会搭乘飞机飞往任何地方的。

没有人要求我们成为历史火种的保存者，我们把它握在自己手中。当

我们选择了非虚构作品的写作时，我们第一个念头不是要有可读性、有教育意义和讨好我们的读者，而是尽可能地准确。

## 调查性的叙事写作

凯瑟琳·博

这个国家大部分媒体人都认为叙事性报道和调查性报道是两个不同的种类。叙事书写一定是软性的，是解释性的；而以社会变迁为追求目标的调查性报道一定是要有重点的，而且

只关乎事实。这让我惊奇甚至让我难过。最好的叙事书写并不软性，而最好的调查性报道也并不只是铁一般的事实。

最好的故事同时坚持不懈地追求读者和社会变化。想要得到接受这种挑战所需的激光般精确的细节，需要务实而坚定的调查。

这里是安妮·赫尔的一个小例子。她在被提名2000年普利策奖的一篇为《圣彼得斯堡时报》

（St.Petersburg Times）所写的文章中写到此事。那一段描写的是北卡罗来

纳州的墨西哥外来工人故事中的一个女主人公：“她35岁，穿着凉鞋勉强有一米六高。臀部逐渐变得像盛满粉蒸肉的平底锅。作为一个八个孩子的妈妈，她有着不寻常的温和性格。母鸡落在她手里，安静地要睡着了，这时她却操起斧头砍断了它的脖子。”

四句话，仅仅55个单词。安描写了数量惊人的事实和画面：这个女人的身高、年龄、体型、孩子的数量、穿什么鞋、她的家庭饮食、食物来源，甚至对他们的乡下生活做了匆忙的一瞥。至关重要的是，女人的温

柔、果断和坚定都恰到好处地体现在她的行为举止当中。在这55个单词之中，安塑造了一个比很多作家在一整篇文章中有更多感觉的女人。这是那么的经济，因为安确切地知道读者想知道角色的什么：她温顺和冷酷相结合的性格，让一个八个孩子的妈妈能够背井离乡出国从事高强度且卑贱的工作的品质。这种叙述之所以效果好，是因为安在这55个单词中做了细致而隐秘的分析。从其核心来看，这是调查性报道。

这种报道同时需要寻求真相和去

除虚构。当我深入一个人的生活，对外围的事物进行观察是我能做的最重要的事情之一。有时候和一个人谈了五个小时后，我会突然意识到：“这个人胡说八道，这事情压根就没发生。”

当我进入一个社区，我不期待能找到答案，我在寻找问题。当我开始为将要动笔的关于华盛顿特区养济院的负面报道做采访时，我看到了住在没有电的房子里的那些赤贫的人，我的问题是：不是为拿到驾驶证也不指望街道整修，而只是为了一天24小时

的生活，依靠政府会怎么样呢？这个来自于我采访中的疑问，开启了我的调查。

有时候有这些想法，是因为有人告诉我和我在报道的事情不一样的故事。有时候在乘坐公交车，坐在自助洗衣店，或者仅仅是在不属于我的世界里，我会发现一个比我自认为在调查的事情更为有意义的故事。我会发现一个社会福利的提倡者和政府官员都不知道的故事，这样的故事最应该被讲述。

下面是三条可以提升调查性叙事

写作的方法。

一、记住，你故事中的反面角色是你的向导也是故事的受害者。

让你故事中的反面角色明白你可以为他们带来的好处——及时，细节丰富。不要哄骗他们，不要在故事发表之前的六小时去做收尾采访。真正的故事有时候不来自于所谓的受害者，而来自于犯罪者。尽早而经常地去拜访你的坏家伙吧，如果他觉得自己的生计和生活方式受到你所写的东



西的威胁，他也许就会想看到自己那一方的说辞被印出来，或者他会怪罪其他人。他的说辞可能会带出更有能量的罪犯。这个方法可以使你避免因诽谤而坐牢。更重要的是，他揭露的不仅是坏演员角色个人，而且还有不正常的政府和经济规则。

## 二、承认有些事你不知道，也承认你知道的糟糕事

承认你故事中的英雄母亲在工作上偷懒。不要忽略，一个死去弱智男

人的悲伤母亲10年都没有去看她的儿子。如果你能给读者塑造一个和他们的本来面目那样复杂而有缺陷的人物，你的读者很可能会相信你在比人物更加重要的事物上的论述：你的故事阐述的重要的政策问题。

### 三、当你的故事付印时， 图片是你的好助手

把电子数据表或电脑分析结果的细节用图片表现。把文字用于讲述故事。讲故事时要尽量注意复杂性。

优秀的调查性报道常常从对问题

的研究、从深挖腐败中得来。但是报道自己并不能解决问题——即使是被认为非常出色的报道。我毫不怀疑，在我关于养济院虐待系列报道五年后，情况也几乎和之前一样糟糕。记者必须跟踪一个事件。有责任心的日报新闻必须向调查性新闻学习。

## 公共广播：讲述社区的故事

杰伊·阿利森 [46](#)

广播进入我们内心。我们的耳朵

没有盖子，我们的听觉没有防卫结构，容易受到外部的突袭。相比于报纸杂志、电影、电视及摄影界的同行来说，广播的内容生产者更具有这种策略上的优势。我们的工具是有声的故事，最原始却也最有力。不可见的状态是我们的朋友，当听众坐下来闭上眼睛听我们的故事，偏见暂时消失了。

广播新闻工作者知道，广播天然地适合讲故事。广播会占据时间，我们的听众不可能中途放下而过会儿再来听。广播新闻工作者必须抓住听

众，所以我们必须表演。到公共广播来工作的报纸、杂志记者要明白他们是签约成为一个表演者。我们必须搭建自己的舞台，然后放进各种角色。第一个角色是广播新闻工作者——听众的眼睛。广播新闻工作者和听众之间的关系处于公共广播新闻业几乎最核心的地位。它接近某个乌托邦的理想：当我们想要更好地相互理解，想要不再彼此恐惧，想要走得更近合为一体，我们用电波分享我们的故事。

当写一篇为广播而用的文章，一切都要彻底转变过来：话题与主题都

要转变为故事。你几乎能感受到那种“咔哒咔哒”的响声，而之前，它只是信息，只是没有潜台词的文字罢了。

非盈利的公共广播不能算做常规媒体，甚至不能算常规的新闻媒体。在市场之外，确切地说在公共领域，我们有一种责任感，一种使命。我们被期望为了那些通常被忽视的人，而去冲击所谓的底线。我们通过传统的报道和纪录片来实现这个使命，但是我们也帮助市民们为自己说话，让他们直接相互对话。

我接触公共广播是因为国家公共电台（National Public Radio，简称NPR）的一个人借了我一套磁带录音机和麦克风。那是在20世纪70年代中期，那时NPR刚成立——这是进入一个企业的好时机。用那台录音机作为通行证，我进入了生活中部分看起来都很有趣的地方。我能发现任何我想要的东西。真是神奇！一开始，我只不过是一个拥有生产工具和传播手段的公民罢了——一个独立新闻工作者诞生了。通过在新闻节目的见习，读了我能搞到手的一切，向前辈请教，匆忙之中我还是学会了这门行当。在

后来25年里，我制作了成百上千份广播特辑、纪录片和系列片。

那时候，大部分时间我也把自己的磁带录音机和工具借给别人，鼓励市民在广播中发声——回报当初自己受到的馈赠，并让它一次次重演。这个时代，一方面公司合并，另一方面，许多假冒的互联网新闻媒体出现，这时，把各种各样的声音带入广播变得比任何时候都更重要。公共广播的新闻工作者可以承担牧羊人的角色。

在20世纪80年代，为了《生活的



故事》（Life Stories）系列节目，我寄出了第一批磁带录音机。这个节目寻找普通人讲述的好故事。我给那些与我不期而遇的人演示如何使用录音设备，帮助他们润色自己的故事。我经常邀请他们到我家里的录音室来混录磁带。这些讲故事的人里有一个集中营幸存者的儿子，他陪自己的父母去参观大屠杀纪念馆，希望他们能第一次开口跟他讲讲他们的经历。有一个年轻的女人想要重访她住过的医院和病友，10年前，她差点死于厌食症。她需要录音机这个通行证以便重回过去。如此这般的故事最好是直

播，最好也由他们自己来讲。

广播太适合“日记”这种形式了，因为它天然就是私人和保密的。它适合在深夜随便写写语句、片段和内心的秘密。写日记的人录音时在技术上的经验缺失，并不如在录像甚至是报纸杂志上表现得那么明显，所以这并不构成障碍。作为最终的制片人或编辑，你是在那儿，却又好像不在那儿。你必须成为诱导者、检验员和伦理学家，但不要是导演。你要允许听众和讲述者来一个真诚的、直接的、有共鸣的邂逅。

2001年，我们在马萨诸塞州建立了一个新的公共广播站，覆盖科德角（Cape Cod）、马撒葡萄园岛（Martha's Vineyard）和楠塔基特（Nantucket）。我们希望这个广播站具有海角和岛屿的特性，和其他任何地方都不一样。一个地方靠自己的故事来定义自己。我们选择一整天不时地、出其不意地播报市民自己的故事。人物描写、口述历史、诗歌、趣闻轶事、回忆录，还有偶尔听到的只言片语，一下子在国家性的节目上跳了出来，24小时不间断。它们是长于斯的所有民众都经历并记得的生活的

一次短暂爆发，是我们的广播日中一个贯穿的主线。

效果出乎意料，令人吃惊，听世界新闻时中间会有一个暂停，然后一个声音突然冒了出来——当地的老人，高中生，抑或三明治制造师，或者科学家。我们邻居的声音震惊了我们，和世界舞台上的事件获得了同样的重视。

一个广播站就是一群角色，他们过来坐下跟你聊天。对于我们海角公共广播站来说，我们想要比这还要宽广的东西。我们把磁带录音机借出

去。我们打电话向人们询问，“我们应该和谁交谈？”“谁是讲故事高手？”“谁是社区的文化人，谁又是业余历史学家？”我们把故事和历史收集起来，我们已经有成百上千份录音，一天到晚不停地播放。它们有30秒的，也有一分钟的。它们没有标题，只是随机播放。一切都发生在邻里之间。我们所有的共同点就是住在同一个地方。它是海边的这个小地方，也可以是这颗行星上的任何地方。听众说，这个国家性的节目的小突破不只是为社区做出了贡献，它实际上构建了社区。我们住在地理意义

上的小角落，一个海角和岛屿上。每个地方都感觉自己比别处更为特别，但是广播信号横跨所有这些地方，无视边界。

我们有不和与嫉妒，政治的分野以及狭隘的愚昧。这和别的地方有多大区别呢？这些故事，几乎奇迹般地，正消除这些隔阂。当一个故事开始，我们这些听众不知道讲述者来自哪里，我们就会不带成见地去聆听。然后我们发现讲故事的人并不是来自于我们的岛屿。这种矛盾可能让我们无可奈何地接受。最终，我们甚至可

能把他们的故事当成自己的故事。

# 第四章 建立结构

魏春亮/译

任何人，哪怕最伟大的作家也写不出精良的初稿。有30年笔龄的沃尔特·哈林顿说：“我必须得先写点儿废话，才能写出不是废话的东西。写作就是思考，是报道的拓展。”文章初稿或许能够提供些句子或段落、精彩的概念、出人预料的措辞，或者是牢靠的框架。但所有这些恐怕都还尚未



浮出水面，还陷在尚未成型的想法里。这些潜在的要素有待作者在下一稿和几易其稿后进行梳理方能显现。

当你通读自己差强人意的初稿时，不要忘记接下来才是最艰巨的工作。你要更进一步确定主题并发展出阐述的策略。你要选择一个（或几个）研究地点，并在那里花费掉一天、一周、甚至几年的时间。你要翻检自己的笔记和想法，去图书馆或法院做足功课。你要紧盯着自己手中的白纸，并在上面写下字句。

好的作品是极为复杂的，一稿、

二稿甚至第五稿都未能柳暗花明。好的作者往往是那些日积跬步的平凡作者。

高品质的文章、随笔、书籍和纪实将文字和场景系统地组织起来。它们以一定的顺序呈现出事件、观点、人物，小心翼翼引导读者的反应。经过深思熟虑、带有目的性的谋篇布局构成了读者体验的一部分。你的语气和口吻将决定这次体验的感觉——哪怕在最常见的新闻报道中亦是如此。一个有灵感的讲述者可以让最平凡的故事变得引人入胜。

《华盛顿邮报》的作者德内恩·L. 布朗说：“曾经有一位编辑对我说，‘拜托，你又不是在写小说。赶紧把文章发送给我。’可是，将自己的文章当作小说对待又有何妨？”本书的这一章探究了小说结构的日常应用，包括叙事立场、对话、吸引眼球的开场白以及令人满意的结尾。

马克·克雷默，温迪·考尔

叙事作家能从编剧身上学到什么

许多大学毕业生给我写信，问如何成为一名编剧。我总是告诉他们：“不要做编剧，去做记者”，因为记者进入的是别人的世界。到好莱坞的孩子们通常在自己的最初几个剧本中写成长故事，写他们16岁时发生的事情。然后他们就写夏令营的故事了。到了23岁，他们就写不出什么东西了，也走到了职业生涯的尽头。等我成为一名编剧，我对世界多少有些了解了，因为我曾经做过记者。当我写《丝克伍事件》（Silkwood）

时，我知道工会谈判是什么样子的，因为我曾经历过好几次。

通过剧本写作，我也学到了一些做记者时被认为不得不知的事情。作为一个年轻的记者，那时我以为故事只不过是“发生了什么”；作为一名编剧，我认识到，我们是通过对我们身边发生的事情进行加工利用来“创造”故事的。

结构是叙事的关键。下面这些至关重要的问题是什么？任何讲故事的人都要回答的：故事是在哪里开局的？开局在哪里结束而中间部分又在哪里开

始？中间部分在哪里结束而结局又在  
哪里开始的？在电影学院，这三个问  
题是作为经典的三幕剧式结构来学习  
的。这种结构在电影制作者那里几乎  
就是一种宗教，而在记者这里学习这  
种结构更像一种本能。

我于1963年开始在《纽约邮报》  
(New York Post) 工作，那时候纽约  
有七家日报，没人愿意和《纽约邮  
报》的记者说话。几家报纸中我们  
是最弱小的，所以我们不得不比别人  
更加努力地做报道。我经常发现，一  
些人在电话里都没跟我谈五分钟，而我

却要把它们写成长文。我不得不和15个或20个人交谈，他们要么是描写对象从大学就相识的朋友，要么是一起拍过电影的人，要么是竞选中的反对派。在我作为记者的早期岁月中，我就学会了搜集大量的材料。

《纽约邮报》是下午报，为那些读过早报的读者写文章，我必须在故事中找到我们称之为“夜晚角度”的东西。如果我们报道《纽约时报》也报道过的事件，我们就必须把它写成特稿，那意味着要发展出一种强大的写作特色。我作为记者工作了将近八年

才能轻松地用现在这样的笔调来写作。当我进入叙事新闻和编剧创作后，我在《纽约邮报》学习到的技能给了我巨大的帮助。

报纸杂志的世界比电影业更为公平，如果你为报纸杂志写了东西而这东西还不错的话，无论在哪儿它也许总能发表。电影剧本不是这样的。人们会问作者：“你的箱子有存货吗？”我过去觉得，“我的箱子里当然什么也没有，我是作家，我写的所有东西都发表了。”但等我开始写剧本，我就有个大箱子了。



当我第一次写《丝克伍事件》的剧本时，很多人已经写过卡伦·丝克伍了。大量的日报报道和叙事报道，甚至还有几本书。在这里面我没发现什么有意思的东西，部分原因在于凯伦是一个复杂的混合体，而所有的写作中都没能反映这一点。自由派记者完全为她粉饰，而右翼记者却将她写成了有点恶魔的角色。这让我们的电影很难写。

作家面对的常规问题我们也得面对。故事在哪里开始？中间部分在哪里？结尾又在哪里？每一个问题都完

全取决于作者，对任何作家任何故事来说，这些都是最难下的决定，无论是虚构作品还是非虚构作品。如果你做了关于结构的正确决定，其他很多事情就变得极其清晰了。在某种程度上，剩下的很简单。

当我们写《丝克伍事件》时，我们意识到必须压缩她生前的部分。我们知道电影应该在她丧命的那场汽车车祸中结束，即使她的故事在她死后很久依然在继续。因为梅里尔·斯特里普（Meryl Streep）饰演了卡伦，所以在电影结束之前我们不能让我们

的主角消失。做了这个决定之后，一切都很清晰了：电影必须在钚厂女工卡伦成为揭发者卡伦·丝克伍之前开始。

我们还有另一个大的问题，一个编剧经常遇到的问题：你在电影的中间部分要做什么？在任何一部电影的中间部分，复杂状况都会接连发生，事情越来越糟糕。在《丝克伍事件》的中间部分，凯伦变成了一个政治人物。好吧，看起来太无聊了。我们怎么表现这个过程才能不让观众离席呢？

答案是让这个电影显得更加家庭化，描写一个屋子里的三个人。马丁·斯科塞斯（Martin Scorsese）说过，理想的电影场景就是三个人在一个屋子里。我们有这个架构：卡伦、她的室友和她的男朋友德鲁·史蒂文斯。这三个人都走向了不同的方向，给了我们很多材料去调和我们想要讲的故事：一个年轻的女人成为一个政治人物。

因为我一开始做的是记者，我相信如果你一直做报道，最终你会知道你的故事应该具有什么样的结构。当

你知道怎么开头，中间铺排什么，什么可以等到最后再写，某个时刻就会到来。

我从报纸到电影的转变是渐进的，每九个月我会从剧本写作中抽出三个月从事小说创作，三年后，我写完了自己的小说《心火》，而我的一个剧本也被拍成了电影。《丝克伍事件》和《心火》都于1983年面世。20年之后，观看《丝克伍事件》要比找到一本《心火》容易太多。

太少有记者成为编剧的，我想对所有想成为编剧的人说：成为记者

吧。我想对工作中的记者说：不要只是记者，成为编剧吧。

## 开头的开头

德内恩·L.布朗

开头最困难的事情是面对空白的屏幕。写作就像从你自己身上刮下一块皮，人们能看到皮肤之下的东西。我坐在电脑前，左手边是斯丽法减肥餐（Slim-Fast bars）的容器，右手边是歌帝梵（Godiva）巧克力，而书包围了我，这些书中许多是短篇小说

集。屏幕刺眼，光标虚无地闪烁着，在嘲讽着我。它好像在说：“各就各位！预备！开始！”这次你想写什么呢？

我坐下来开始写，但是我想不受故事的影响，好像我将要把这个故事告诉坐在我面前的某个人。我铆足了嗓门说：“坐下听我说！”开头很重要，因为你在和读者建立一种关系。你希望受邀来一段。汤姆·沃尔夫（Tom Wolfe）在《新新闻主义》（The New Journalism）的序言中写到：“为什么读者就被认为是平躺着

让人们去践踏？就好像他们的脑袋是地铁旋转栅门似的。”

开始读一个故事应该像想要开始一段旅程的感觉，开始朝一个目的地出发。作家必须决定这个故事反映的更大的意义是什么，然后带着读者达到这个意义。它是有关恐惧？羞耻？痛苦？爱？背叛？恨？还是信仰？

当我构思如何开头时，我问我自己：故事是关于什么的？主题是什么？我能利用什么很快在一个场景中安插一个角色？怎么吸引读者？我怎么样让读者进入角色的思维，分享她



的感觉？

我曾经写过一个去诊所堕胎的女人的故事，也正是在那天约翰·萨尔维攻击了那家诊所，所以她没能做成堕胎手术。之后，她起诉政府，要求负担抚养她的小孩的费用。我和她一起待了几天，然后回到新闻编辑室跟我的编辑谈起此事。他说：“这个故事是关于什么的？”我说：“嗯，是关于一个去诊所的女人……而现在她要告政府。”他又重问了一遍问题：“这个故事是关于什么的？”而我也重复着说：“嗯，是关于这个女人……”

“不，”他说，“是关于选择。”我琢磨了一下，最后，故事的每一个场景都聚焦在了选择的核心主题上了。

下面是你开始创作时要问自己的另外几个问题：如果不考虑编辑，如果你压根不在意你的故事是不是出现在报纸的头版或者是否能出版，如果你打长途电话给妈妈讲起这个故事，如果你有足够的空间可以呈现你的角色的所有对话，让人们以真正说话的方式进入文章，你会写什么？你看到的全部真相吗？

如果你是全知叙述者，你会在哪

里开始你的故事？作为记者，我们必须让自己同时成为采访者和写作者。我们必须像平常讲故事的人那样书写我们的故事，让手指在键盘上飞舞，写缪斯女神要我们写的。不要为了哪怕一个标点符号而停下来，让词语飞舞就是了，因为你比全国的所有其他人都更了解那一个故事。你已经找到了每一个细节，读遍了所有的档案。

故事中的每一个句子都要建立在前一个句子之上，通过材料吸引读者，直到他们上钩。我在报道中通常

以我碰到的最紧张的时刻来开头，我以一个小点来开头，然后扩展开来。用近景开头，然后拓宽。电影通常以私密时刻开头，然后镜头由后往前拉回。我从具体细节开始写起，然后诠释整个故事。不但整个故事需要开头、中段和结局，而且每一场都需要开头、中段和结局。

有一次我把自己写的故事发给我的编辑菲尔·狄克逊，他还给我说：“这个故事可以放在都市版，甚至可以放在头版，但是你没有唤起那个地方的灵魂。”离开他时我在

想：“如果它好到足以上头版，那就在报纸上发表，我继续写其他的吧。”我不清楚他到底在说什么，我给他发了几个其他的开头，他还是还给了我，说：“不，不是这样的。”

我最终相信他说的了：不要告诉我某某说了什么，某某感受到什么。告诉我某某真正想要说什么，他为什么要这么说，是什么使他达到了生活的这个点让他说了这些。编辑是说：创造多维度的故事和人物。要深入。

想想菲尔·狄克逊的用语，“激起一个地方的灵魂”，让我意识到好的

故事就像好的歌曲。就像艾瑞莎·富兰克林的歌曲，涨落起伏；像詹姆斯·布朗的歌曲，不断重复；有时低沉有时高亢，起起落落；有时候只是尖叫。故事的开头就像是歌曲的第一个音符。最终，狄克逊拒绝了许多次的故事发表了，开头是这样的：

杰茜卡·布拉德福德认识五个被谋杀的人，这也可能发生在自己身上，她说。所以她告诉父母，如果她在六年级舞会之前被枪杀，她希望能穿着舞会礼服下葬。

杰茜卡才11岁。自从五年级，她

就知道她在自己的葬礼上要穿什么。“我觉得我的舞会礼服是所有衣服中最漂亮的，”杰茜卡说，“我死后，我希望为爸爸妈妈穿得美美的。”

在过去的五年间，哥伦比亚特区有224名18岁以下的孩子被杀害，有的被当作枪击目标，有的只是旁观者。在枪火下生活的孩子如杰西卡，和一些离枪火比较远的孩子，已经理解了什么叫屠杀。

当他们掌握了任天堂游戏（Nintendo）、花样跳绳和长除法

（long division），一些孩子已经对自己周围的环境做出了判断，知道死亡几乎近在咫尺。所以，像杰茜卡一样，他们已经开始安排自己的葬礼了。

我们每一个人在内心深处都有讲故事的冲动。我们从小时候起就听故事，我们知道应该怎么讲故事。小说家玛格丽特·阿特伍德（Margaret Atwood）在《与死者协商：一位作家论写作》（Negotiating with the Dead）一书中写道：“故事处于黑暗之中，这就是为什么灵感被认为闪烁



发亮的原因。深入一种叙事——深入叙事的过程——是一条黑暗之路。你看不到前面的路……灵感之井是一个引人向下的洞。”

深入到黑暗之中，寻找故事吧。

叙述距离

杰克·哈特 [48](#)

叙述距离描述的是作为故事叙述者的作者的位置，也叫心理距离，这个概念我是从约翰·加德纳（John Gardner）的《虚构的艺术：年轻作

家的技术手册》（The Art of Fiction: Notes on Craft for Young Writers）中得知的。这本书针对的是虚构作家，但是它同样适用于我们的工作。无论一个写作者是否意识到，他或她在每一个场景里都在选择一个叙述距离——决定离行动有多近。叙述距离的改变和纪录片导演混合使用特写和远景的方式很相似。

中距离叙述就像从漂浮的气球的角度来观察，作者对场景的描写就像是从3米外、离地面约2.4米高的地方来着手的。比如：她站起来，穿过客

厅，推开了门。雪花正在飘落。

我们可以再靠近一点，移到主人公的肩上：她伸直了蜷缩着的双脚，双手撑着垫子，从沙发上站起来。她飞也似的穿过前厅去推门，门吱呀一声开了，风发出呼呼的声响，雪斜斜地吹过门廊。在这个例子当中，我们就在她的耳朵旁，我们所经历的接近她所经历的。

最后，有一种内部视角，描写场景时就好像你在主角的脑子里，通过主角的眼睛来看一样：当她从沙发上站起来时，沙发装饰品上的织锦涌进

她的手里，她的手划过质地柔软的波斯地毯和前厅冰冷的瓷砖。她握住冰冷的黄铜门把手，拧了拧。门吱呀一声开了。风吹乱了她的头发，遮住了眼睛，落在面颊上的雪花融化了。读者感受到的经验几乎就像主人公感受到的一样。

作为记者，我们被训练通过引用和观察来间接地描写行动。技巧成熟的叙事作家直接将读者放到那里，让他自己目击、经历、感受。这种方式比现实的二手版本更有力量。

# 倾听对象的声音：引述和对话

凯利·贝纳姆 [49](#)

回首我成长过程中特别喜爱的那些小说，我被像里克·布拉格（Rick Bragg）这样的作家使用引述和对话时那种精炼而谨慎的风格所触动。那正是我就如何确切地引用一个人的话所提的第一条准则：节制！引述越少，就越让我成为一个训练有素、深思熟虑的写作者。它迫使我更加努力地思考我的工作，让我对故事有了更

好的把控。

我曾经做过一个哥伦比亚男人的人物特写，他在被绑架和抢劫之后来到了美国。在他的祖国他是一个著名的魔术师，在美国他在沃尔玛超市工作。他几乎不会说英语，所以他使用一个工具——一副牌——向我解释他在哥伦比亚的状况。我写道：

他拿出他的牌。

桌子上放着一张方块七，它代表土地，是哥伦比亚一个小村庄的一块农场，一户农家住在那里。

准军事部队——他拿出另外一张牌——想要这个农场来种古柯。塞萨尔把那张牌放到第一张的上面。游击队想要这个农场种毒品，他又放上一张牌。毒品卡特尔也想要，又一张牌。

农场上的人发生了什么事？他们的命运不为人所知。

也许准军事部队带走了家里的大儿子，并威胁要是反抗就杀死全家。接着游击队员又听说这一家子支持准军事部队。

那么然后呢？

“Muerte，”塞萨尔说，“Muerte，懂吗？”（Muerte：“死了”的意思）

那个西班牙语的单词，比翻译过滤后的一段话还要有力。

从那些经常在媒体上发言的人那里得到有力的引语可能会更难。名人的原话在叙事写作中没什么用。我要寻找的是他们说的较少雕饰的东西。在2004年的选战中，我做过一次伊丽莎白·爱德华兹的10分钟的采访，她是民主党副总统候选人约翰·爱德华



兹的妻子。我是这样开始做人物特写的：

埃玛·克莱尔掉了一颗牙，是在星期一掉的，她妈妈想。今天是星期三，距离竞选还有12天，距离上次看到孩子们已经过去四天。

“不，”她说，“一定是在星期天，她打电话给我，而我在忙，然后我跟杰克说话……”

杰克四岁，艾玛·克莱尔六岁。他们的妈妈，伊丽莎白·爱德华兹，55岁。她在努力推动世界朝着自由的

方向前进，而同时又是他们的妈妈。她总是一件事接着另一件事地忙。此时距下一件事还有15分钟，距选举还有12天，距去好莱坞还有10天，距下一次见到孩子们还有三天。

“我在跟杰克说话，”她继续说，“他说：‘我不想你。’”

“我说：‘实在太糟糕了，因为我想你啊。’”

杰克告诉她：“好吧，我有那么一点点想你。”

当然，最好的引述不是孤立的引用，而是对话。即使是在关于市议会的文章里，我也会引用对话。比起直接叙述，对话更容易为读者阅读，因为这就是我们倾听世界和相互沟通的方式。对话在文章中打开了一小片天地，给故事一些喘息的空间。

有时，即使对话和叙述并不能融为一体，我还是会用。我曾经在一篇文章中，写过一个拥有价值17000美元的草坪割草机和四分之一英亩庭院的男人。我用几小段对话作为章节的结尾，下面就是其中之一：

金伯莉：“有次我割草时犯了个错误，差点搞得离婚了。”

迈克对金伯莉说：“那你跟她（译注：此处指采访者本人）说说看，在该死的使用期间，你调的是什么档！”

金伯莉：慢档。

迈克：慢档！

我喜欢像在笑话里运用妙语一样运用对话的引语或片段。我希望能给对象的声音以最好的平台。

即使没有直接引语，我也能让我的对象发出声来。在我的一些文章中，没有引述的文本，许多也来自于对象的讲述。我拿掉了引号，但不是重写一遍，我只是把它浓缩一下。我尽可能地保留对象说话方式的那种精神气。

有时候，当我的描写对象说得比我写得还要好时，我就放任他们。我曾经采访过一个老年萨克斯风演奏家，她在仪仗队几乎演奏了90年。我采访她时是她人生中不再游行演奏的第一年。她跟我讲起她一生的故事

——96年的故事。文章大半我都只是让她在说。我偶尔解释一下，推动文章过渡到下一部分。

“我是在芝加哥上的声乐课，我的声音普通，但跟一个叫莱布伦太太的法国小姐学习声乐课。我经常说，等到了25岁我就结婚。”

“好吧，我已经25岁了，没有一个中意的人啊。我去找莱布伦太太，把我的故事告诉了她。我说：‘我该怎么办呢？’她则说：‘这样，我会给你在沃巴什路（Wabash Avenue）的咖啡馆找一份看门的工作，你要嫁的

那个人会走进那扇门。’我相信了她，做了那份看门的工作。一天，一个戴着顶绿色小毡帽的小伙子进来了，我想，就是他。我回去问她：‘我找到他了，我下面该做什么呢？’”

她嫁给了他。

采访她的时候，我几乎没有插一句嘴，如果我三言两语引用了她的话，那是不诚实的。

在一堂大学诗歌课上，我们用“现成语言”来写诗：对话、书、薯

片盒广告词。这是一种令人惊讶和愉悦的写作方式，那些词语的节奏相互激发，在纸上翻腾起伏。人们的声音就像这种重拼诗——原始、未经雕琢、不完美。但是，当我们认真选择且不制造麻烦时，就给了它们最公平的对待。

## 倾听对象的声音：保证事实 and 真实

德布拉·迪克森 [50](#)

《华盛顿邮报》曾就我的第一本



书《美国故事》和我本人做过一篇大稿。这篇文章极其正面，但其中有一个引述表现的是——正如作者指出的——我的不成熟。

问题是，作者误解了我的意思。在一家咖啡馆做采访的时候，我望向窗外，一个女人从窗前走过。她穿了一件非常时髦的裙子，却穿了最丑的一双鞋。一个人有这样的时尚感去选择那种裙子，就绝没有可能想要穿这样的靴子做搭配。我思忖道：“她是刚和别人吵了一架吗？”我想起，有次我和男朋友吵了一架，然后气呼呼

地跑了。当到家时我才发现，我把裙子穿反了。想到这些，我大声地说：“不错的裙子。”我往下看，盯住她的鞋子，说：“鞋子不搭。”

他把我说的话也写进文章中，好像我在对那个女人下论断，其实，我只是把自己的经历移情到她身上罢了。

成为人物稿的描写对象，对作为记者的我来说是非常有用的，因为它让我更好地了解我们的对象是怎么想的。我学到的一件事是，使用引述和对话时最重要的事——所有媒体都一

样，真的——是对自己的工作要有着高度的谦卑。有的记者可能认为她明白从一个人嘴里说出的话语是什么意思，但她可能完全错了。

当我们引用一段引语或者一段对话，我们是在告诉读者：“那个人就是这么说的。”这是很明显的，但是需要在脑海中多思考一下。准确是必要的。当我对一个人下判断，特别是负面判断的时候，我会反复推敲四五次。如果我认定一个人是自大的笨蛋，我会去确认这个人确实就是。我会给一个人很多次机会重现他的冒犯

行为。

另一方面，报纸和杂志引用的话经常不是人们真正说过的。我见过一些记者不自觉地修改专业人士的语言，但不修改工薪阶层或者穷人的语言。记者对修改一个人的语法要有着清醒的决定。我不认为引语应该被打磨得很顺畅，引号就意味着在引号内的话应该是一字不差的。我经常面对这个问题，因为我写的都是些人群中的普通人，真实的人说真实的话。我在这儿用了蹩脚的英语，因为我的大部分采访对象就是这么说话的。

几年前，我曾经为《美国新闻与世界报道》写过一篇文章，是关于黑人工薪阶层和在自己社区开美甲店的越南移民之间关系的。我把越南人说英语的方式呈现了出来，激怒了越南社区的很多人。在大部分采访中，我都是会用到翻译的，但是他们用英语说出来的一些东西，保留原貌更有力量。我对自己的决定并不后悔。

让人们发出自己的声音，而且不要让读者觉得他们无知，这是个有点冲突的事情。这不是简单的技术问题，而是读者的假设和偏见的问题。

问题未必在于人们使用不标准的英语，问题在于其他人——读者——因此而对他们做了错误的判断。我的采访对象经历的故事是令人惊奇的，他们的人性通过不规则的语法而熠熠生辉。

另一方面，我们经常要写一些不那么出色的人物。让人们说出有意思的事情的一个方法，是问愚蠢的问题。我确实问过一些愚蠢的问题，我会让人们想说多久就说多久，如果他们不说话，我也就保持沉默。沉默会让人不舒服，人们就会继续说下去来

填充空间。通常我会扮演魔鬼拥护者的角色，当我做一个关于毒贩的故事时，我会和他一起在他的活动范围内转一转。我们经过一些看起来无家可归的人，为了测试他，我说：“天啊，看看这些人，他们为什么不把自己弄干净点呢？”他变得非常生气，对我说：“你也不比他们好多少。”然后他变得很难过。一点一点地，他周遭的真实故事就会慢慢讲出来。激怒一个人是获得真相的好方法。为了一个好故事，我情愿被人大声责骂或者被人厌恶。精心构架和用心呈现的真实的故事，才是最重要的。

# 故事结构

乔恩·富兰克林

故事是年表：这个发生了，那个发生了，又一件事发生了，然后别的一件事又发生了。我们所有的生活都是叙事——通常是相当令人困惑的叙事。故事是别的东西：从叙事中挑选精华的部分，把它们和其他的材料分离，并把它们组织起来形成意义。意义是故事的本质。这就是我们这些在新闻编辑部受过训练的人难以理解讲故事的原因。我们受过的教育让我们



不要把意义放入我们的新闻故事中去，但是我们把意义错当成意见了。如今我们所理解的新闻是客观认知性的。我们呈现事实，我们证明一些事情。新闻很少处理意义。

叙事作家可以将意义带入新闻。成功的叙事作家假定：他或她能够在真实的生活中找到意义，并把它写出来。

1969年《星期六晚邮报》（The Saturday Evening Post）倒闭之前，许多人以创作短篇小说为生。随着大众杂志的消亡，这种生计几乎消失了。

但是现在的作者并不比50年前少，所有想要成为作家的人总得有个地方可去，我们中的很多人被迫进入了新闻业。

和很多其他的作者一样，我很快就因新闻业的限制而感到挫败。我想写故事。我意识到所有优秀的故事——虚构的或是非虚构的——必须有一些共通的东西。果真如此的话，我们就应该能够理解它们，而带着这样的理解，我们就更加有把握找到其他的好故事。我四处寻找。我发现，在1900年到1960年间，那个属于短篇小

说和现实主义小说的年代，出版的有关写作的书中，讨论了许多是什么让故事更有力量的问题。它们全部集中在了人物和情节上。

安东·契诃夫（Anton Chekhov）曾对小说做出过剖析，他从转折点或者情节点来定义一个小说。第一个转折点，在开局的结尾，是人物性格的复杂化。这个时刻是主人公卷入让他或她的生活复杂化的事情的时刻。人物性格复杂化的位置，相当于传统的报纸叙事文章中的果壳段 [51](#)

（nutgraf）的位置，且两者可以相互

替换。

复杂性并不一定是冲突，而仅仅是迫使人物付出精力的事情。复杂性在西方文化的文学中常常是冲突，但在非洲文化的文学中却少得多。

在几乎所有故事里，人物都经历了一些变化。记者一开始领悟到这一点也许有些困难。如果没有变化，作者可能完不成一个故事。关键就是要找到那个重要的转折点。

我的那些大学学生经常写死于癌症的人，实际上我也鼓励他们这么

写，因为太经常的情况是，没有人愿意和将死之人说话，虽然他们真的想谈一谈他们的经历。我的学生经常认为，他们的故事的复杂性就是癌症。如果晚期癌症是复杂性，那么死亡就是结局。所以，意义是什么呢？很难说。

让我们重新回头再看看这个故事，也许复杂性是别的东西。大部分将要死于癌症的人接到诊断书的时候都很害怕，他们否认，他们挣扎，最后他们和自己的癌症和平相处了。领悟的时刻是克服恐惧的时候，而不是

接到癌症诊断书的时候。我用“领悟的时刻”是指故事转向解决的时刻，是主人公（和/或读者）最后抓住了问题实质并且知道必须怎么处理它的时刻。意义就是：我们虽然无法改变命运，但是我们可以用保持尊严和控制感的方式来处理它。

在大部分优秀的故事中，人物都是自己决定自己的命运，现实生活中这种事却并不经常发生。在这个意义上，故事不像真实的生活。优秀的故事表现人如何存活。

所有的故事都有三个层次。第一

个层次是发生了什么事——也就是叙事。下一个层次是主要人物对事件的感受。如果作者能够成功地让读者抛下怀疑，用人物的眼睛来观看，那么人物和读者的感情就合二为一了。在事实和情感之下还有另外一个层次，它是文章的节奏，用以唤起故事的普遍意义：爱的持久，智慧的盛行，孩子的成长，战争的残酷，以及偏见的歪曲。

20世纪中叶杰出的神经解剖学家保罗·麦克莱恩（Paul MacLean）创造了“三位一体的大脑”这个术语。他的

想法是，每个人都有三个脑：一个理解节奏，一个负责情感，第三个负责认知。认知脑是可编程的，它或说英语或说汉语，或者讲逻辑。但是真正要深入交流，作家必须把三个大脑的语言全部用上，这就是为什么节奏感对讲故事那么重要的原因。

讲故事可以是像交响乐的。约翰·斯坦贝克（John Steinbeck）曾写道，他希望《愤怒的葡萄》（The Grapes of Wrath）听起来就像是伊戈尔·斯特拉文斯基（Igor Stravinsky）的《火鸟组曲》（Firebird Suite）。



欧内斯特·海明威更残酷些，他选择了巴赫。如果你把《永别了，武器》（A Farewell to Arms）的第一部分拿出来，和着《勃兰登堡协奏曲》第一乐章的韵律大声朗读，你会发现海明威的词语听起来和音乐结合得非常完美。

叙事作者可能是有意识地选择在这三个层次上发声，但是反映在读者身上的效果通常是无意识的。读者读得非常快，看不到这三个层次。他们仅仅只是能感觉到，就像你在公路上开车感觉到公路一样。

故事的节奏存在于小到句子大到段落之中。我的许多作品都是无韵体的。你不需要知道修辞手法的名字，你只需要倾听它们就行了。

看一看人类大脑是如何运作的——如何化极长的故事为短故事——它逐步解决复杂性。我们喜欢故事，是因为我们在故事中思考，因为这是我们从世界获得意义的方式。当你读到一篇你感兴趣的硬新闻，其实你已经知道它的语境了。也就是说，你知道了隐藏在新闻背后的故事。人类大脑关注证据——新的信息和过去的经

历——并且能够设想出场景和可能的故事。这就是结构反映意义的原因，也是我们喜欢具有结构感的小说的原因。

## 概述**VS**戏剧性的叙事

杰克·哈特

大多数叙事性的文章都在概述和戏剧性叙事之间不断切换。概述提供了场景与场景之间的连接，而场景通常是用戏剧性的叙事写出来的。标准的新闻故事是用概述性叙事来写的。但是真正的讲故事却需要掌握戏剧性

叙事。因为在戏剧性叙事上的经验有限，传统的记者在区分二者的过程中要经历一段难熬的日子。我所在的报纸有一个记者，一直非常努力地想要抓住概述性叙事和戏剧性叙事之间的区别，最后终于看到了亮光。“啊哈，”他说，“我知道了，区别就是你是不是在故事之中还是在故事之外。”没错。

下面这张表展现的就是这两种形式的主要区别。

概述性叙事	戏剧性叙事
重视抽象	重视具体的细节
压缩时间	读者经历事件，就像事情是实时发生的一样
使用直接引语	使用对话，人物相互交谈
按话题组织材料	按场景组织材料
全知全能视角	特定视角
作者在场景之上	清晰的叙述距离、作者在场景之中
处理结果而不是过程	处理过程，给出详细的描述
在抽象阶梯的较高台阶	在抽象阶梯的较低台阶
由漫笔、背景和说明组成	由故事的行动主线构成

## 将故事和观念融合

尼古拉斯·莱曼 [52](#)

仅仅只是叙述故事的叙事性非虚构写作永远无法上升到伟大的层次，

作为非虚构写作的从业者，我们常常似乎对观念在我们工作中的重要性缺乏全面的认识，我们需要逐渐培养出一套将观念和故事结合起来的普遍技能。

汤姆·沃尔夫的选集《新新闻主义》出版时，我还是一个刚开始新闻事业的毛头小子。我几乎是如饥似渴地阅读着它。沃尔夫那精彩的序言比他所选的文章给我的影响要更大。他的序言挑战了新闻批评的标准。在那时，严肃呆板的媒体批评领域，新闻的文学和视觉技巧的美学几乎完全缺

失了。但是沃尔夫来了，带着新闻可能作为一种艺术形式的令人愉快、有趣且有感染力的宏大观念——新闻处在替代小说而作为最丰富最重要的出版作品的边缘。

那篇序言对我如此重要，而它的几个不那么令人满意的观点，也在此后的几年之内徘徊在我的脑海，这一点也同样重要。两者都跟叙事性写作中故事和观念的融合有关。

首先，沃尔夫关于新闻手法令人惊奇而详细的著作，并没有完全描述沃尔夫在他自己的新闻作品中所做的

事情。是的，沃尔夫用了有关服装、装饰和口音的身份细节，把一切都钉在了社会经济学地图的确切位置上；是的，他用了戏剧中的场景概念；是的，他从人物的角度来写；是的，他引用了很多对话。但是，这些不是他做过的所有事情。

他不完全承认一个事实：他不仅仅是一个记者和叙事者，同时也是一名知识分子。在他最后一部也是最好的一部叙事性非虚构作品《真材实料》中，他用了一种自己没有真正承认过的手法——他提到了贯穿全书、



推动并构建故事的结构和范畴，但推动整个作品的却是一个统摄假设。

沃尔夫在本书的开头用一系列有关20世纪50年代战斗机飞行员详尽而滑稽的生活场景，建立了一个与这部著作同名的统摄概念：真材实料。这个“真材实料”就是观念。它当然有必要，而且必须要首先考虑到。否则，你也就丢掉了有关早期宇航员非常妙的羞辱性的笑话。即使在他们被公众奉为英雄时，也有笑话说他们不是自己驾驶太空舱进入太空的。这种羞辱——更多是观念上的而非事实上的

——让媒体在这件事中的作用沦为了一场闹剧，产生了令人难忘的特殊效果。

除了给我们提供精确的身份细节，沃尔夫还给我们提供了有关战斗机飞行员、官僚、政客和媒体的人类学和心理学精彩解读。《真材实料》是一本对某政府机关，即美国航空航天局精心伪装的公共政策的分析著作。本书试图论证，由于进行太空航行是出于文化、政治和宣传的理由，而非科学的理由，太空航行也许是一个错误。后来航天飞机的悲剧证

明了沃尔夫的分析是有先见之明的。

像大多数其他取得重大成就的作家一样，沃尔夫积极地处理写作手法的同时也积极地处理观念。对一个长篇叙事记者来说，选择一个没有观念的话题理论上也许是可能的，但也仅仅只是能写出——用我们的专业术语来讲——“见鬼的该死故事”。即便是这些故事，如果讲得异常之好，也仍然包含着某些更大的话题和寓意。所有那些在副标题中包含“那件事情改变了美国”或者“那件事情改变世界”之类短语的叙事性非虚构作品都

致力于提出一个论点。

我的著作《大考验》具有一个明确的观念。这本书提出的最大的一个问题是：通过尽可能科学的、严谨而公平的手段造出来一个榜样之后，你能再造出一个社会其余人员追随的领导团体，从而创造一个和谐民主的社会吗？答案是不，你不能。这就是这部书的主要观念。

《大考验》叙事层面推动了观念层面。有关平权法案的加州209号提案的故事引出了观念层的所有元素。无论是在采编阶段还是写作阶段，我

都对故事层面和观念层面的相互影响有着高度的自觉。我很少使用图表和曲线图来表现情节点和伴随情节点而来的观念的发展。我选择的情节点要有效率地推动观念的情节。

为了提出强有力的观念，作者就要对材料有着强大的掌控力。有雄心的叙事记者必须做文献综述。做文献综述的过程会让作者赶得上主题的速度，并找到论辩中的枢纽点。记者经常以为，对他们和他们的读者来说，跟文章主题有关的学术文献令人费解而且毫无用处。但是，作为记者，我

们的工作就是去经历未知并理解它。理解学术知识不过是另一个需要解决的道路问题，而解决这个问题的方式和解决其他所有问题的方式一样：坚持、寻求帮助，等等。

如果材料令人费解，那是好消息。一个遇到趣事的——经常发生在这个过程中——记者将会成为第一个向非专业人士世界传达此事的人。

在20世纪中叶，很多历史学家、社会学家和人类学家把自己看作为公众写作的人，他们赢得了一大批读者。在20世纪下半叶，这些学科的学

者放弃了这种角色。他们的对话变得越来越自我指涉，越来越专业，也越来越难被外人所理解。

记者所做的文献综述也许最后读者完全看不到。但是，它仍然是避免一个常见陷阱的重要工具：对影响写作的假设、参照系和主叙事的无知。

例如，政治作家的写作经常建立在以下的假设上：利益集团在政治中是一股有害的力量。所以，在一本关于政治的非虚构作品中，一个听从利益集团的政客是坏蛋，而另一个忽略他们的人则是好人。为什么？詹姆斯

·麦迪逊（James Madison）不认为利益集团那么坏。大部分政治学家会嘲笑那种认为利益集团可以从政治中拔除的观点。在埋头前进之前，记者应该对反对世俗认知的论据有着最基本的认知。

一旦记者对主题完全熟悉了，下一步的行动就类似于拍电影时保持声画的一致。读者往往注意到叙事性非虚构作品小说性的一面：人物在一系列的戏剧性事件和令人难忘的场景中的运动，就相当于电影中的画面。电影声轨极其重要，且需要精确的计



算。但是，它并没有完全进入读者的自觉意识。在叙事性非虚构作品中，和声轨相当的是观念：一个有序的论点序列，它和故事情节同步前进。能够最好地表达这个过程的新术语是：路标（signpost）、告示牌（billboard）和果壳段（nutgraf）

53

。在这几个地方，作者停止叙事而传达意义，或者暗示故事下一步的进展。在报道时，作者就故事观念层面的变化想得越多，过程就会越轻松。

在故事的某几个关键地方，应该有我称之为“婚礼时刻”的东西，在那

里，观念层面和故事层面相交。在主人公抱起吉他的电影场景中，观众会更加注意到声轨，因为声轨暂时一对一地和画面相对应了。这就是“婚礼时刻”。

在新闻中，婚礼时刻经常在主要人物做出影响故事方向的决定时刻出现。这些人在观念层面根据材料做出自己的决定。在叙事性非虚构作品中，法官、福利性的社区工作者和假释官经常造就好的婚礼时刻。

婚礼时刻将观念层更加牢牢地固定在了叙事层上。叙事主义者倾向于

将大部分注意力集中在提高自己的采访和写作能力上，以便写出一个戏剧性的故事。这是错的，叙事和分析的结合，才是做新闻的基本思路。

一旦超越了纯粹娱乐性和轰动性的范围，几乎所有新闻都是一种通过故事来解释这个世界的承诺。故事和人物对人类心灵有着极大的吸引力，我们将世界翻译成故事这种形式。这就是为什么是故事而非数据才是新闻的基本单位。纯粹分析性的工作和纯粹故事性的工作在概念上要比二者的融合更清晰，故事和观念的结合是复

杂的、困难的，甚至是混乱的。那又如何？生活也是如此。如果不是如此，那新闻也就没有存在的必要了。

## 结尾

布鲁斯·德席尔瓦 [54](#)

每一个故事都要抵达一个终点，小说的目的就是带领你的读者抵达那个终点。结尾是你把小说的主旨钉在读者的记忆中并回响数天的最后一次机会。在为生计写作的人中，报纸作者是唯一一群似乎不太理解这一点的

人。

编剧知道，如果一部电影没有一个精彩的结尾，人们走出电影院时就会觉得好像浪费了自己的钱；小说家知道，你不可能写出一部没有精彩结尾的好书；演讲稿撰写人总是努力以一个高音结尾；而每个人都知道，当你写一封情书，写一封信以求加薪，或者向电话公司写投诉信，最后一句的语气和内容都至关重要。

但是遗憾的是，大部分报纸上的文章都无力地结尾了。这是倒金字塔结构——一种使精彩的结尾不可能出

现的形式——遗留下的老问题了。倒金字塔结构把信息从最重要到最不重要的顺序来排列，剥夺了故事的戏剧性，没有给坚持读到最后一行的读者留下任何惊喜。

倒金字塔结构跟写作、读者和新闻从来没有任何关系，认清这一点很重要。学习过这种结构的历史的人知道，它的出现可以追溯到电报的发明。报道远方新闻比如一艘沉船或者一场内战的记者，在电报发明后有了快捷的方式把他们的文章传回报社，但是他们发现他们也不能完全依赖

它。有时候线路会失效，有时候他们的信息会被紧急的政府公文给挤掉。所以他们就学会把他们的信息爆发式地发回去，而把最重要的信息放在最前面。

这被证明是适合报纸车间操作过程的完美形式。文章在纸上写好编辑好之后，交给印刷工人，印刷工人会把它们放到铅字模板上。这种模板必须要和报纸上指定的空间相适应，但是通常它又太长。唯一削减铅字模板的可行方法就是从底下切掉。

我们现在再也不用电报传送稿子

了，而美国的报纸使用铅字模板也是30多年前的事了。今天，大部分信息完全是电子的了，只要点一下鼠标就可以在任何地方删改稿子了。另外，互联网专用稿完全不需要删减以适应预订的空间。倒金字塔结构在今天唯一还适用的是它的简洁，但是老习惯很难改掉。最优秀的记者已经明白了，但是这种形式还在苟延残喘。很多编辑还墨守陈规地从结尾删减。如果你受困于这样的编辑，那就一边把结尾写好一边找份新工作吧。

你在结尾必须做四件事情：向读



者传达出文章要结束的信号，强化你的中心要点，在读者翻过最后一页后在他或她心中引起共鸣，及时结束。而最好的结尾却经常做些别的事：他们会给出一个读者也没想到的、但恰恰打动他们的意外。

写好结尾有很多方法，一个好的结尾可以是：

（1）一个生动的场景。

（2）阐明文章主要观点的、令人难忘的奇闻逸事。

(3) 一个生动的细节，它象征着比它自身更大的东西，或者暗示故事可能的发展方向。

(4) 一个用心安排的令人信服的结论，在这个结论中，作者亲自向读者讲话，说：“这就是我的观点。”

有时候你想把整篇文章写成一个完整的循环，让结尾的意思或词语和开头来个照应。对称性能够吸引读者。偶尔，你想用一句华丽的引语做结尾，但不要经常这样做。毕竟你是作者，你应该能说得更好。这是你的文章，为什么要把最后一个字留给别

人？

这个建议适用于所有文章，但是叙事性作品还有其他的要求。每一个故事——从《伊利亚特》到最新获得普利策新闻奖的一系列报道——都有着同一个潜在的结构，这个结构你已经在本书的其他地方读到过：一个中心人物遭遇了一个难题，与之斗争，在最后，克服了难题，或者被它击败，或者在某些方面被它改变。如果一个实际故事缺少这些要素中的一个，你就不应该试图把它用故事的形式来写。

在叙事中，难题的解决就是文章的结尾。一旦你到达了这一步，请赶紧结束。读者如饥似渴地读你的故事，就是为了发现难题如何得到解决。一旦知道，他们就会停止阅读——所以你最好也别写下去了。

下面这些是一些行之有效的结尾，来自美联社（Associated Press）记者的文章。

在伊恩·斯图尔特（Ian Stewart）写的第一人称视角的文章《新闻值多少钱？》（What Price the News?）的开头：他时而昏迷，时而清醒。在他

身上发生了一些非常糟糕的事情，但是他却不知道是什么事。在报道塞拉利昂（Sierra Leone）战争的时候，伊恩头部中了一枪，他的一个朋友也被杀死了。文章跟随伊恩的视角，去看他努力去弄明白发生了什么，努力去克服可怕的伤痛。文章也探讨了驻外记者的男性世界和将遥远战争的新闻传达给公众的重要性。但是伊恩是这么结束这篇文章的：

迈尔斯、戴维和我都天真地希望我们的报道能够让人们去关心一下非洲的一场小型战争，事实上，要不是

一个西方的记者死了，另一个受了伤，弗里敦也许永远不会让你们的报纸刊登这篇报道。当我痊愈后我还会继续做记者吗？是的，而且很可能我会回到大洋彼岸。我还会为了一篇故事而冒生命危险吗？不会，即使下次世界会关心战争，也不行。

这个结尾之所以好，是因为你没预料到它会这么来，但是与此同时你会意识到：当然，他就是这么想的。

在《一座小镇的诞生》（A Town Is Born）中，特德·安东尼（Ted Anthony）描写了新墨西哥州沙漠中

一群没有组织的居民如何着手组建自己的本地政府。在靠近开始的地方，他给读者提供了一个果壳段：“几个小时后，他们将成为主人了。新政府的到来是不可阻挡、不可否认的，而且是自己做主决定的。新政府的到来也为只有民主才能达到的那种繁荣景象做好了准备。”

故事的主体是细节：这个小镇有多少土地？他们怎么定税率？他们需要给公路定等级吗？最后，特德是这么结尾的：

目前，他们就这么规划着自己的

社区：为日常的争吵而谈判，互相喜欢或不喜欢，处理选民问题，他们摸索着前进，且亲力亲为。一切都是他们的，连错误也是他们的。一幅小画布上的大想法，行动中的法律，都是他们的。他们共同决定他们的生活是什么样子的，这是美国民主的繁荣，鲜活而热烈，就在高原上的40号洲际公路旁，就在新墨西哥广阔的天空下。

这里，特德直接把文章的主旨告诉了读者。他也把镜头从道路等级和税率的近景中拉回，突然，你站在广



阔天空下的高原上，置身于这个故事展开的历史和宪法的语境中。

在《神秘杀手》（Mysterious Killer）中，马特·克伦森（Matt Crenson）和约瑟夫·P.韦伦贾（Joseph P.Verrengia）记录了1999年纽约市的西尼罗河病毒的流行。在文章开头，鸟神秘地从树上坠落而死。不久，也有人死了。流行病学家在为发现原因而竞赛，在文章的结尾，他们确认原因是一种外来病毒，这种病毒由蚊子传播并在儿童泳池、鸟的水盆和废弃的轮胎中繁殖。然后病毒的爆发停止

了，不是因为人类的行动，而是因为蚊子活跃的季节结束了。文章是这么结束的：

在纽约病毒首先爆发的一些街区，烧烤和儿童泳池这一季被关闭了，老旧的轮胎也被运走。但是在清理期间，也到处有轮胎被遗漏了下来，或者被抛弃在了草丛中，等待着春天的第一场雨将它们变成蚊子的温床。

这个结尾是一种窥测未来的不祥预兆。想想《哥斯拉》（Godzilla）的结尾吧：怪兽被消灭了，人人都在

庆祝，然后镜头就摇到了怪兽留在海底的蛋。

为了写一篇名为《万一我们死了》（In Case We Die）的文章，蒂姆·沙利文（Tim Sullivan）和拉夫·卡瑟特（Raf Casert）到几内亚首都科纳克里和比利时首都布鲁塞尔走了一趟，为了重建两个14岁少年的生活。他们绝望地试图逃脱他们贫穷的国家，却死于喷气式飞机的轮舱之中。在其中一个人的身上，比利时警方发现了一个写有字迹的信封，信封上写道：万一我们死了。在信里，他们言

辞恳切地请求这个世界帮助非洲的孩子们。

蒂姆和拉夫描写了两个男孩在非洲的生活，他们的逃跑计划，他们不幸的旅程，以及最初在比利时惨案发生时引发的群情激昂——而比利时这个国家仍然心怀愧疚地为它的殖民历史所折磨。他们是这么结束这个故事的：

现在，两个少年的信静静地躺在比利时国家司法部的档案室里，编号4693.123506/99。在另外一片大陆上，一座公墓里，两个相隔3米左右

的坟墓，标志着两个曾向这个世界传递信息的少年生命之旅的终结。科纳克里墓园里两个小小的土堆四周围着石头和腐烂的棕榈树干，每一座坟墓前都竖着一块小小的金属标志，上面都是空白。

这不是我们所期望的结尾，我们希望这两个男孩的死能意味着什么。但最后，两个男孩被遗忘了，这个辛酸的事实通过两个小细节展现无疑：被遗弃在官僚主义机构里的那封信，以及没有标记的坟墓。

在《上帝与国家》（God and

Country) 中，理查德·奥斯特林

(Richard Ostling) 和朱莉娅·利布里奇 (Julia Liblich) 解释了教会和国家的斗争在美国一代又一代的持续下去的原因。这篇发自密西西比州埃克鲁市的文章是这么开头的：

中学橄榄球比赛结束很久之后，莉萨·海达尔和帕特·芒斯坐在潮湿的露天看台的同一把伞下，专心地说着话。这两个36岁的妈妈在讨论她们密切关注的话题：在她们所在的庞托托克学区，学校通过对讲机来播放祈祷文。海达尔反对祷告，并把这个县的

学区告上了法庭，而玛尔斯则组织全镇的力量予以反击。

这篇文章探讨了对美国宪法中有关宗教自由的16个单词条款的长期争论，这就是一篇有关冲突的文章嘛，直到最后：

美国人在教会和国家的事情上，存在而且也许会一直存在着分歧。但是争论从来不是关于两个世纪前就具化在16个单词条款中的宗教自由的基本权利，美国人争论的是如何最好地去实现它。和全世界的很多人不同（即使在今天），美国人不是用流血

的方式来处理宗教分歧的。人们还是在立法机关和守规矩的法庭里来讨论，甚至争辩时也可以共用一把伞。

在把争论放在全球背景下的时候，文章突然来了一个出乎意料的转折，作者突然把镜头拉了回来。他们是通过回到那把伞来完成这个转折的，那是美国宪法的一种隐喻，它让美国人避免了暴力的宗教冲突。

最后一条建议：当你写故事时，先写结尾。记住，结尾是你的目的地。当你已经知道你去往何处，剩下的文章就好写多了。



# 第五章 塑造作品品质

灵子/译

上乘的写作是无数构成的集合：动作、人物、场景、语言、洞察力、调查以及叙事结构。我们可以分析这些构成，并观察它们的运作方式和彼此间的互动。有经验的作者可以对共通的行之有效的做法进行阐述，针对

其他人的作品往往更是如此。这一章汇集了12位作者——他们写作的年头加起来超过了300年——从工作中获得的洞见。

我们或许可以将这一部分称为“润色”。鲜明的人物，引人入胜的场景，受掌控的时代变迁，错综复杂的观点，以及逐渐挖掘出的深层事实……，所有这一切只有作者们通过几易其稿后才能浮现。这些草稿包含了上百个幽微和辽阔的洞见。每一份经过整理、更为有效的稿件都会引导作者走向至臻至善。

正如本章中出现的作者们所证实的那样，这个过程很难是武断的。一套可供学习的技巧允许作者们创造出扣人心弦的叙述，搭建牢固的场景，描述主要人物眼中所呈现的世界，并提供重要的见解——而不是将这些见解强加在读者身上。作者是文章主题和读者间的纽带。正如翻译家兼作家的伊兰·斯塔文斯（Ilan Stavans）所说：

不论他们自己是否愿意，所有的非虚构作者都是译者。而译者则是“完美”的新闻人。最好的新闻机构

尽力向那些知之甚少的读者们传递必要的观点和事件，而这便提出了翻译的要求。为了成功地做到这点，作者必须将这一观点渗入自己视线的棱镜、思想以及文风中。

表达和结构是相互关联的。稿件的修改则加强了这种联系。每个文本都有一种表达方式——一个陪伴读者的人。从读者的角度看，这个人就是作者的人格。从作者的角度看，这是一个通过写作而精心建构起来的人格。有效的表达方式除了顺利地陪伴读者之外将发挥更多作用。它提供了

权威、悟性和秩序；它引导读者走上旅程，朝着一个主题前进的迷人路途。这段路途，也就是故事的结构，将决定读者的阅读体验。读者和作者之间的有力联系会开启一次富有意义的旅程。如果能够让自己成为值得信赖的亲切的主人，你就可以带领你的读者，你的故事，前往任何地方。

作者有力的表达少不了漂亮、干净的句子。一旦你能够掌控自己的句子和段落，你就可以将一段文字变得与众不同，提供一种知情者的意见，在时间轴上前进或后退，悠游于故事

主线之外，然后再漫步归来。而读者们会欣然听从其所信赖的声音，去往任何地方。

这声音或许听起来礼貌随和，但它却源于训练有素的工作。写作是思想爱好者的一门手艺，本章为这份爱好提供了助力。

马克·克雷默，温迪·考尔

## 人物

乔恩·富兰克林

文学最有力的地方，在于能让人暂时忘却怀疑：读者们走进了故事，忘记他们原本身处火车上、诊所里，或者在照看孩子。他们通常会将自己代入故事的主要人物，可能是英雄，也可能是“反英雄”，但一定都有令人同情之处——或者至少对读者而言，可以理解。叙事记者有许多种使用“人物”（character）这个词的方法，这个词的定义几百年来也已发生了很大变化。

欧洲中世纪的作家们描写上帝和魔鬼对凡人灵魂的争夺。这些作家断

言，上帝把人类短暂地放入红尘，而魔鬼企图用“幻境”——文艺复兴后的作家们称之为“现实”——迷惑他们。在中世纪，现实是内在的，幻境是外在的。启蒙运动期间，外在与内在互换了位置。现在，我们的魔鬼位于内心，而现实变成外部的了。

维多利亚时代一般将character这个词解释为品行。人们的品行有好有坏，对他们的判断基于家庭背景，个人经历的关系不大。维多利亚时代刚刚开始发现遗传学，这导致了性格先天决定论的可怕观念。而这种优生论



调，又反过来带动了行为主义的反击，即是说，性格是由后天环境所决定的。我们则刚刚从后一个阶段走出来。

现在，叙事作者需要向读者讲述一个人物的内心世界是如何对抗他或她所面对的外部现实的。这是一项挑战，因为纸上的人物形象毕竟来源于采访，来源于外部的观察。更多时候，一个故事吸引作者的第一要素是情节，是已发生的行为。做出行动（或者被行动所影响）的人物，是第二位的。因而，如果作者更多考虑人

物，尤其是情节与人物之间的关系，故事会变得更丰富。

如果作者说：“我非常理解另一个人——我故事中的人物，理解到足以让读者进入这个人的内心”，那么他已经在颇高于标准新闻报道的层次上了。这种程度的理解要求很严谨的采访。这很难，但是有法可循。心理访谈（参见上文的《心理访谈》）就是这方法中很重要的一环。

作者必须描摹出人物的真实样子，但这永远不可能是完整的——没有作者能捕捉到一个完整的人。我们

每一个人都身处于众多平行、连续的故事之中。比如我同时是一位作家、老师、园丁、父亲、养狗的人，还是一位丈夫。一个关于我的故事不可能囊括所有这些方面。报道者最终往往只选择一个人生活中的某一面向。如果故事是关于一位音乐老师及她对学生的教导，那么这位老师的个人生活在这里就不是那么重要。但如果这个故事是讲她每周有六个晚上流连于酒吧的生活，那辅导学生的情节大可不必在此出现。作者要选择最重要的事。

新手们有时会犯这样的错误：试图通过对周边环境的细节描写，来打造纸上的人物形象。很少有读者真的会关心被报道对象办公室里的高尔夫奖杯，除非他们能看到显著的意义。单纯的描述是无益的。记者如果不够了解他的报道对象，就难以理解他周边环境中的细节意味着什么。换句话说，只有能解释“动机”的信息才可以写入稿件。其他东西都不必要。“为什么”，人物的动机，是次重要的信息。这是背景故事的一部分。

故事，按照其定义，是有时序

的。事件按照时间顺序发生，没有时序的讲述是一场灾难。但是这并不意味着作者必须从一开头写起，然后按着顺序一路到底。以人物为中心的故事，最有效的开篇往往从人物即将要开展的一个决定性行动写起，再及时回溯，解释他如何走到了这一时点。

作者的目标是理解他或她笔下的人物如何看待这个世界，以及如何对各种事情做出反应。记者对人物非常熟悉之后，应该能预测人物的反应。

测试一下你自己。如果你从另一个渠道得知你要报道的人物的一些新

经历，试着去预测他或她的反应，然后问问你的报道对象这件事。如果你的预测错了，那你的报道还未结束，你应该展示这个世界在你的人物眼中的模样。如果一个故事拥有如此娴熟描绘的有力人物，那大概就足够令读者忘却怀疑。

## 细节的重要

沃尔特·哈林顿

我曾去亚拉巴马州（Alabama）的莫比尔（Mobile）做过一个报道，那是一个原教旨主义基督教徒家庭，

提起诉讼要求禁止公立学校使用“世俗人文主义”教科书。《华盛顿邮报杂志》派我过去，想要解答一个问题：什么样的家庭会用诉讼手段要求在美国禁书？

结果那是一个可爱的家庭。当我到了他们中产的家，开始聊天时，我马上意识到了这一点。我不知道从何开始我的采访，就提出参观一下他们的房子。韦伯斯特夫人，一位很甜美的女士，带我穿过房间，到处摆满了俗气的玩具熊和小饰品。我想，“老天，这些人的品位可真不怎么样。”

然后她说，“这只丑兮兮的泰迪熊是一个13岁女孩送的礼物。她怀孕两个月的时候被她妈妈赶出来，就搬来跟我们一起住。她留了下来，怀孕期间都是我们照顾她。这个傻傻的小饰品呢，来自一个84岁的老太太，我丈夫每周带她去游两次泳。他把她抱下轮椅，放进游泳池，这样她可以有一些锻炼。”

屋子里的每件东西都与他们为他人做的事有关。他们收集这些并非要证明自己的好品位。事实上，这些东西的意义与韦伯斯特一家的品位毫不



相干。它们意味着“这些人是好人。”

细节确实蕴含着信息，但有时并非我们期待的那种。汤姆·沃尔夫将“身份细节”定义为在人们周边能定义其社会环境的事物。这类细节让我们更了解人物的内心。但这类细节的意义并非总是物体本身固有的，也在于它们对人物的重要性。一切都不能简单地以表象判断。如果我当时没有提出要求，我将永远不会发现韦伯斯特家里这些“身份细节”的真正意义。

## 塑造人物

塑造复杂人物在任何讲故事的媒介中都属难事，在电影中可能比在纸上更有挑战性。我们都习惯了在屏幕上看到简单的形象：好莱坞老电影里，从衣着和背景音乐就能马上看出好人坏人。电影学院的学生会反反复复观看《公民凯恩》——甚至现在，在它制作出来60多年后——因为它不符合那套定式。我看这片子的时候还是学生，也在想：“凯恩是好人吗？还是坏人？”凯恩极端复杂的性格给了这部电影以深度。

纪实性电影中的人物塑造尤其困难，因为主角大多被表现为英雄，而较少是魔鬼。很重要的一点是，暗示人物更丰富的性格，但让观众自己决定。说得太多——尤其是在影片的旁白中——会毁掉观众们“发现”的感觉。看电影的体验应该是一连串的发现，这个过程让观众投入其中。对电视纪录片而言这尤其重要，为了战胜遥控器——按一个键，观众就可以抛弃你的故事。

在我关于埃米特·蒂尔的纪录片——最初名为《芝加哥男孩》

（Chicago Boy）——里，我尝试给片子创造一种客观的气氛。我不希望叙述传递这样的信息：“这些人渣绑架并杀害了埃米特·蒂尔。”我们倚赖片中的被采访者讲出这些。

除了展示埃米特·蒂尔和他的攻击者，影片还塑造了另外两个形象：芝加哥城与密西西比河三角洲地区。在故事中，这两个形象由于一场偶然交汇在一起——埃米特·蒂尔本人从一地去了另一地。埃米特从小就懂得芝加哥的文化规范。但把这种理解带去三角洲地区，却让他丧命——他被

杀害，据称因冲一个白人女性吹口哨。我们的影片问：那么，为什么不能吹口哨？在芝加哥，这种行为可不像在密西西比有同样的暗示。

影片旁白中的每一个词都要经过再三考量，因为它必须简而又简。整个《芝加哥男孩》的旁白剧本只有20页。每一个单字都须包含重要的信息。我们说明芝加哥到密西西比的火车时间是16小时——以此强调这两个地方之间的巨大差异，并把它们当成人物来塑造。

为了培养观众们的发现感，我们

在全片中植入线索，悄悄预示重要的故事元素。比如，埃米特·蒂尔的尸体已经血肉模糊得难以辨认，后来是凭他戴的一枚戒指确认身份的。杀害他的凶手后来被无罪释放，因其辩护词宣称，男孩的家人和全国有色人种协会挖出另一具尸体，给他戴上埃米特的戒指，把这尸体丢进了河里。这枚戒指在片子早期引入；观众之后会发现它的重要性。

塑造历史人物尤其困难：你无法跟他对话，而你的观众可能觉得他们早知道这人是谁。我们的影片《马库

斯·贾维：在旋风中寻找我》

（Marcus Garvey: Look for Me in the Whirlwind）有一段开篇预告，陈述了我们对贾维的看法。他是个极其复杂的人物，好的坏的方面都有——那种不但会朝自己的脚开枪，还会借你的枪来干这事的家伙。但他仍然是非洲裔美国人社区的一个符号人物，尤其对于来自牙买加等国的人来说。

下面是该片开头的部分旁白，我们以此描述影片的目的与马库斯·贾维的性格：

1920年8月3日早上，46岁的雅各

布·米尔斯擦净他的靴子，磨亮他的剑，去哈林区参加纽约史上最大的游行之一。米尔斯与几十万黑人一道，在全球黑人改善协会的红、黑、绿三色旗下行进。类似的事情前所未有的。所有这些都归功于一个人：马库斯·贾维。

电影从这一标志性的事件开端，紧接着叙述拉回到整体的背景：

34岁时，贾维就在全世界有了上百万跟随者。他想要创立一个独立的黑人国家，这个有争议的目标使他成为全美最有影响力的人之一，同时也



是最被人痛恨的人之一。联邦政府视他为国家安全的威胁。与之竞争的黑人领袖们则称他是疯子和种族的叛徒。但贾维最糟糕的敌人恐怕是他自己。

接下来，叙述跳回到贾维幼时塑造他自我认同的一幕。罗伯特·希尔，加利福尼亚大学洛杉矶分校非洲研究中心的学者，在访谈中说：

贾维开创了远超乎他本人的事业。他比20世纪任何一个人，都更能象征黑人开始被认可的转折点。他的父亲是一个职业石匠，部分工作是在

圣安海湾墓地替人造墓。一天，他把贾维带去墓园，掘一个墓穴，然后父亲让儿子到墓底去。接着父亲把梯子抽走了，留下这孩子 in 墓底待着。贾维说他当时放声大哭，但父亲就是不让他回到地面上：他要给他一个教训。

叙述者接着说：“独自待在坟墓里，马库斯·贾维意识到，不可依赖自己以外的任何人。这是他将铭记余生的教训。”

这时电影回到贾维出生的时刻。在影片的预告片里，我们已经给出一

个好理由让观众愿意看完全片，但也要让他们自己去探索人物。塑造一个人物——无论是一个去错了地方引发了社会变化的孩子，还是一个重要的历史人物——我们都要做两件事：发掘人物的复杂性，并通过一系列事情来展示它。

## 重建场景

亚当·霍克希尔德

作家们按照场景写戏剧剧本写了上千年，用这种方式写短篇和长篇小

说写了上百年。叙事记者也靠它写作，因为生活就是一幕幕场景展开的。我们可以写出两种场景：我们自己观察到的，以及我们必须借助别人的观察来重建的。

电影的发明使得文学更加依赖场景，变得更电影化。19世纪伟大的小说，比如乔治·艾略特（George Eliot）的《米德尔马契》

（Middlemarch），有一些精彩的场景，但也有很多作者陈述。每一章的开头往往是一大段关于小说主旨的论述。相比之下，20世纪的、后电影时

代的小说，比如F.斯科特·菲茨杰拉德（F.Scott Fitzgerald）的《了不起的盖茨比》（The Great Gatsby），就完全是电影化的小说，从一个场景迅速切换到下一个。与电视和电影竞争大概对非虚构作者有好处。我担心那些媒介可能会在某些方面超过我们，但它们也迫使我们更加努力工作，让读者在我们的叙述中“看见”事情发生。

强有力的场景，无论是作者观察到的或是重新建构的，都必须包含几个关键元素。

（1）精确。所有细节必须百分

百精确。要么你亲眼看到鬼魂从走廊下来，要么你至少有一个目击者——如果不是好几个。

(2) 气氛。要让读者感受到场景，你要做的不单是描述事物的样子。声音、气味、温度，甚至事物的质地，都非常重要。

(3) 对话。场景中的人物必须有对话或互动，不然描述就会没有生气。想想你是如何跟朋友聊天的。多少次你会说：“他跟我说，然后我跟他说……”我们这样讲故事，因为生活有时就是这样发生的。我们整天都

在跟人对话。对话让我们了解一个人、爱上一个人、责备一个人——简而言之，做生活中所有重要的事。如果你在做采访，你会听到歌剧女演员与她的声乐训练老师争论，或者医药公司代表悄悄走向议员们游说。但如果你想精确展现华盛顿跨越特拉华河的时候说了些什么，那就比较难了。回忆录里常常会包含这类信息。有时你可以通过引用信件达到对话的戏剧化效果。你也许会得到两百年前一份完整的法庭对话或审判记录——这通常都是极富戏剧性的。

(4) 情绪。你必须知道人们对你所描述场景中的事件是怎么想的。如果你在那儿，看到那些事，你会怎么想？当你采访当事人时，一定要问他们发生了什么，以及当时他们有何感受。

我写过一本叙事性非虚构书，《埋葬锁链》，关于18世纪晚期英格兰废奴运动。在大概五年的时段里，一群杰出人士将公众舆论转为反对奴隶制。这场伟大变革中的一个关键时刻发生在1787年5月。12个人聚集在一家贵格派（Quaker）教友会的书店



和打印店里（如今位于伦敦的金融区），规划了他们的整个战略。

这个激动人心的时刻对我的书至关重要。这次会面唯一保存下来的一手资料，是一份一页纸的手写概要。它简单记述了日期、与会者名单，以及他们最终一致同意的决议：奴隶贸易是不公正的，应该予以废止；他们会开一个银行账户，并且确定今后集会须达到的法定人数。

如何才能让这个重要的时刻生动再现呢？我使用了多种不同类型的信息：文件资料、报纸、个人经历、回

忆录和传记。

我找到其中两个与会者的大量个人资料。我可以根据一张肖像描绘另一个与会者的样子。我得知这组人中的第四个人，那家打印店和书店的老板，每天早晨上班路上都会去街角附近一家咖啡馆。这些小细节很有用处。

为了这本书的其他内容，我读了大量那个时期的报纸。在其中一份里我看到一条广告，教授舞蹈和剑术课程，地点就在书店隔壁——额外的细节。当你寻找背景材料时，当然要有

一个完善的愿望清单，但也要接受意想不到的发现。

我去探访过那家教友会书店的旧址：伦敦劳姆巴德街边（Lombard Street）的一个小院子。那栋小房子已经被巴克莱银行（Barclays Bank）22层的总部大楼所取代。然而，就在院子对面，有一家小酒吧，它1787年就在那里了——这是我可以实际观察到的细节。

阅读中我还发现，就在1787年会面的前几年，有工人们在小院附近修路时，挖掘出大量两千年前的陶瓷碎

片、罗马帝国时期的钱币等等古董。这不是建构场景的常见材料，但这个细节给了我一个提示：我可以提及另一个也建诸奴隶制的伟大帝国，以此强调奴隶制已经在人类历史上存在了多么漫长的时间，以及想到去终结它是一件多么有勇气的事情。

书店就在大英帝国中央邮政局的拐角处。我找到一个记者对下午派发邮件场景的描述。几十辆邮递马车奔涌出邮局大院，将信件带到全国各地。会议记录写着集会于下午五点钟开始，所以我知道，那时一定有马匹

奔跑和邮递员吹响号角的声音。

我还能找到什么视觉、声音和气味的细节呢？尽管关于这家特别的书店和印刷店，没有什么现存的描述，但是有许多对伦敦同时期类似小店的描写。售书、出版、印刷通常在一家店面里并存。店主一家在楼上居住，他们的牛和猪养在外面的后院里。根据这个信息我可以设置这样的场景：代售的书籍陈列在屋子前部，中部放着巨大的印刷机器。

我研究了18世纪的印刷机，以便为描述场景增添细节。用于平板刻版

的大幅纸张悬挂在头顶的木架子上，一桶桶人尿摆在屋子四周。在这极不可思议的环境中，英国废奴运动诞生了。

并非所有这些细节都出现在了 I 摘选在下面的章节里（见下文作者所写的《一个重建的场景》），但在书中其他部分，我几乎用上了全部，因为——对讲故事来说很幸福的是——故事的大部分内容都发生在很小的地理范围内。废奴运动的成员，一些主要的贩奴商人，还有这场大戏中其他各色参与者，都生活工作在距离彼此

几分钟路程的地方。比如，贩奴船的船长们用来收信的咖啡馆，就在教友会书店的一角。

任何时候当你生动再现一个未曾亲历的场景时，都要让读者确知你不是在胡编乱造。读者应该知道你使用的每一个重要细节都有其来源。有时你可以不经意地在文本中就做到这一点，比如讲清楚是谁后来回忆起了那个晦暗的、风雨交加的夜晚；或者，谁记起了公爵正在皱眉头。写书的话你可以尽情使用注解。我早期的书都没有注解，但最近的书都有这个部

分。我越来越赞成使用注解。因为如果你的描写包含着大量生动的细节，读起来更像一本小说，读者就会认为你在无中生有。要证明你并非如此，每一个细节——特别是每一句引用——都有其来源，这很重要。

## 一个重建的场景

亚当·霍克希尔德

“骑着我的母马去参加新成立的奴隶贸易委员会”，1787年5月22日下午前往詹姆斯·菲利普书店和印刷店参加第一次会议时，迪尔温在他的日



记中这样写道。菲利普印刷店在乔治院的邻居里有一位教授舞蹈和击剑的马萨德先生，还有一家名叫“乔治和秃鹫”的酒吧。从这一时期对同类建筑的描述中，我们可以想象这家印刷店的模样。活字放在倾斜的木质托盘里，不同字母分格摆放；将它们一个字母一个字母排成行的码字员们，当夜幕降临时，就借助牛脂蜡烛的光工作——几十年来，蜡烛的烟已经把天花板熏黑了。印刷工们手动操作平板印刷机，先从机器上揭下大幅的纸张，每张上面印着很多小页，再用一种特别的竿状设备把它们悬挂在头顶

几十根长线上，以晾干墨水。屋子周边，已经晾干的纸张摆放成堆，最新的废奴书籍或者教友会小册子，都等着折叠装订。最后，18世纪的书店最大的特色是它的味道。为了给活字在印刷版上印上墨，印刷工使用一种填充羊毛的木柄皮垫。由于氨含量高，印刷工们的尿液成了清洗垫子上残留墨迹的最佳溶剂。垫子先被浸在尿桶里，再拿出来丢在倾斜的地板上，印刷工们工作时就在上面来回走动，以挤出液体，让它尽快干掉。

这12个戴着宽沿、高顶黑帽子的

教友会教徒，就是在这样不可思议的环境中聚会的。会议的过程被克拉克森（Clarkson）以清晰流畅的笔迹写下来，只有一页长度。开头是一个简单的声明：“在为反思奴隶贸易而举行的会议上，上述贸易经讨论被认为是不明智且不公正的。”

节选自亚当·霍克希尔德著作  
《埋葬锁链：解放帝国奴隶斗争中的先知与反叛者》（Bury the Chains: Prophets and Rebels in the Fight to Free an Empire's Slaves）

# 设置场景

马克·克雷默

在叙事性写作中搭建场景，无论虚构还是非虚构，要培养读者的即时感。这是一种运动感觉：你写，“她出了一场小事故”，读者们什么也感受不到；但如果你写，“她踏空了，一头栽到楼下”，读者就完全明白了。你写，“她闻到了玫瑰花香”，读者也会跟着闻到。你写“她在明亮的光线里眨了眨眼睛”，我们也跟着眯起眼来。场景设置会引导读者入戏。

除了确定动作、对话和细节外，有力的场景设置还有许多特点。以下是其中的几个：

## 摄像头和麦克风控制

无论有意无意，作者总会放置摄像头与麦克风——也可能把它们放在最有用的地方。他们通常设在一个点，但可以移动——比如，一个主要人物的肩膀上。作者可以调整有效距离，但必须是小心的和有计划的，就像电影制作人一样。比如，你可以从室内移到户外，但两个地点混在一个

镜头里就不行了。慢镜头与快镜头也是可以用的，炫目白镜头也可以。

## 立体感

试着列举一些细节和事件，好让读者感受到立体空间中的位置。你可以写，“窗外，一棵树在风中摇曳。”或者，“她在屋子另一头说话。”

## 简洁的时序

从最后一个可能的瞬间开始场景，砍掉所有偏离主题的行动，并且

在行动结束时尽快收尾。这种设置场景的利落做法通常用于最后一遍草稿，因为作者此时必须明确文章的起伏与方向。

## 情感的分量

场景比解释更能有效率地传达和确立非理性的、情绪的、细腻的信息。作为作者，你应该发掘与读者分享复杂性的能力。开拓读者的理解，在这个意义上说就是解放。设置场景能精准描述细节（“事情”确实发生了），而无场景的写作只能粗略描

摹。

当我需要写一个我未曾亲见、必须依赖采访的场景时，我会对我的采访对象说：“听着，接下来的15分钟对话会很难，不是一般聊天。我希望你与我合作，就像我们是两个木匠，我需要零部件来组装。”当我开始记笔记，他们就不再喋喋唠叨小事，而成了我搭建场景的有力帮手。他们与我一起创造故事。我首先采访有帮助的信源，弄清楚基本事实，然后再去采访对立面的意见。

最好的场景通常来自精心的研



究。每一个亲眼目睹的场景也都包含重构的部分，包括事件发生时你没有留意到的信息与细节。

我的书《三个农场》中的最后一部分，聚焦在加利福尼亚一个巨大的企业农场里一块两万英亩的地块上。尽管我很熟悉这个农场，但还是被严密地监视了。我甚至为采访去买了农场主样子的新衣服，以便与他们的主管们打成一片。我以为自己可能过关了，但之后我发现一个主管告诉过他的下属：“小心克雷默。他穿着共产党人的鞋。”在一堆锃亮的尖头皮鞋

里，只有我穿着一双磨破的旧鞋。我学到了教训：现在不管采访谁，我都只按我原本的样子行事。

我竭尽所能去接近中层主管们，就是说那些能拍板10万美元的事情的人，而不是拍板百万的那些。造访这个农场一年后，发生了一场经济动荡，几乎所有我跟过的工人都被解雇了。我打电话给我睿智的编辑，《大西洋月刊》的理查德·托德——他们将刊登我的书稿节选。“这简直是灾难”，我对他说。他回答：“附近有卖酒的商店吗？”

“你想让我借酒消愁吗？”我问。

“不，我想让你买点香槟庆祝。

等着瞧吧。”

我写出了书稿的那一部分，大概三万字，然后飞回加利福尼亚。我请来五位前农场主管坐在一起，还买了一箱啤酒。五小时里，断断续续地，我给他们读了我关于农场部分的整个草稿。他们帮我修正了每一处不精准的地方，为我解释我误读的部分，并以更多的信息强化了场景。他们送了我一份大礼。

我看到过一地胡萝卜被犁到地底，但并没有明白管理部门对此模棱两可的解释。原来是因为有人忘记及时下收割指示，以至于胡萝卜长得超标了，比超市的胡萝卜包装袋长了七八厘米。他们算了算，与其把这几亿胡萝卜统一修剪到合适长度，还不如把它们都犁到土里更省钱。

我也详细写过一个修剪宝贵的杏仁和开心果树的场景——在收获之前它们一定被培育和灌溉了多年。但我的新顾问们告诉我，修剪这些树是巨大的错误，这毁掉了应有的产量。我

还写过一个喷洒农药的现场，但不知道他们实际上过量使用了错误的农药，以至于付出30万美元的代价。

最终这些场景里既有观察又有重构，比之前好多了。

场景写作的最佳准备，开始于为收集材料而做的专门采访。带着敬意和技艺，重新搭建、重新收集的场景，会创造奇迹。但最有力、最完整、最精细搭建的场景，得自于关注下列事物的实地采访：感觉信息、个性的引语、节奏、人格、心情、古怪但有力的细节。到那时你有了全部材

料，通过巧妙筛选，你搭建出的场景将会有效、有力和简洁。

## 掌控时间

布鲁斯·德席尔瓦

时间顺序是我们在这个世界以及我们讲述的故事中自我定位的基本方法之一。在所有叙述性写作中，读者需要感受到时间流逝，但一定不能在时间中迷失。如果读者突然发现自己不知道是一周还是一年已经过去了，他们就不会再读下去。太多时候，作者用一种很笨拙的方式提醒读者，时

钟在走，或者日历在翻动。比如，文章的每一部分都以时间开头。这只有在时间是故事的内在结构时才有用——比如复述空难的时候。不经意地标记时间会更好。

在《暴风雨神灵与英雄》

（Storm Gods and Heroes）中，有一系列关于海岸警卫队在海上救援的叙述，美联社记者托德·莱万以这样的方式把时间标记塞了进去：“卡尔特正在脑中核对清单，对讲机里爆发出勒弗夫尔的声音：‘孩子们，我们出发了，坚持住。’49分钟之后他们到

了现场，身处完全的黑暗之中。”

作者们通常援引物理世界来表达时间流逝。影子移到房间地板的另一端；晨曦穿过一扇窗，到了下午，穿过另一扇窗；房间转暗。一个时长几个月乃至一年的故事则可以包括其他标识：枯叶飘落，棒球赛季开始。

加速或放慢时间与标记时间同样重要。这种技巧最好通过事例来解释。美联社的通讯记者蒂姆·达尔伯格（Tim Dahlberg），曾有一篇稿子写一桩可怕的犯罪及警局的应对：



起初他们以为那是一个被烧黑的玩具娃娃，身上依然覆盖着一点红、白、蓝三色的婴儿服。它笔直坐着，僵硬的手臂向前伸，仿佛想要触及天堂。

在广阔的欧伦牧场外的深沟里，艾伦·凯斯勒首先发现了它，沟里是一台破电视和其他报废品。他骑马经过，几乎要到深沟另一头了，这时骑在他身后的儿子大喊出来。

“爸爸，这是个婴儿。”

“这只是个玩具娃娃，”凯斯勒回

答，“你赶紧穿过草坪去集合小牛。”

“不，不，这是个婴儿。”

临近黄昏，阳光投下斜长的影子，凯斯勒下马，与牧场工人罗伯特·格林一起，走向这个小东西。他不相信地看着格林，后者从口袋里掏出一支钢笔，碰了碰它闪光的、烧黑的脸。皮肤凹陷，液体流了出来。

凯斯勒奔回牧场去叫警长。

这是1990年10月9日，将近六年后，人们才知道这婴儿的名字，以及

她如何到了这荒凉的地方。

文章开始得很缓慢，读者随着男人们骑马下到沟底。一旦读者明白他们发现了什么，作者就加快了速度，直接转到故事的下一个关键时刻。文章从对话与视觉化的细节，从戏剧性的叙述，转为了单纯传递信息的说明性描述。

## 排序：线性文字

托马斯·弗伦奇 [56](#)

顺序是文字的内在特点。观众欣赏摄影或绘画作品时，接受的是框架之内的信息。尽管目光可能会游走在在这个长方形里的不同部分，但所有信息都是在同时呈现出来的。相形之下，读者则是按照顺序接受信息。叙事性写作的行为就是排列这些元素：每一个句子，每一个段落，每一个章节。技巧娴熟的作者会排出一条让读者容易跟上的线。

这条线，即读者的顺序体验，是叙述的基本元素。我们学习的许多写作技巧都是为了保持这条线的完整

性。以《省着点用形容词或副词》

（Use adjectives or adverbs Sparingly）为例。过多的形容词、副词会搅乱时间线，让读者从主语、动词、宾语表达的动作上分心。作者写一个故事时自问的问题，很多都是大尺度上的顺序问题。“我怎么让主角出场？以什么样的顺序？我怎么能让我读者记住这些人物？我怎么事先埋下一个情节的线索？我怎么搭建一个场景？我怎么能创造惊奇？”

如果你要努力维持一条简洁的线，记住下面七条有关顺序的原则：

# 原则一：首先研究自然顺序。

所有的行为，无论是发生于五分钟、一天还是跨越数年，都有一个自然的顺序。写每一个故事时，不管是一篇日常稿子，还是一个长篇系列，我都会先问自己：“事情的自然顺序是什么？”我研究这些事情是按什么顺序展开的。通常，我最终不会选用这种顺序来写故事，但必须清楚一切是怎么发生的才能决定用哪种方式呈现最好。

通常情况下，你写稿不会只是复述一遍自然顺序。即便你是在写一个明显按时间顺序展开的稿件，比如“市长生活的一天”，你也不会把她的一天事无巨细都讲出来。你会选择特殊的时刻，从一个过渡到另一个，强调某些重要的部分，简述其他的。

你了解的自然顺序越多，写作时就要越巧妙，以保证叙述顺畅。过渡部分通常很难写，因为它们意味着对自然顺序的偏离。新作者们有时会觉得，他们必须跳出自然顺序来讲故事，这样才能保证有趣。其实自然顺

序大部分时候都是很有趣的。有时它是最佳的讲述方式。

## 原则二：沿着一条清晰、简单的线采访与写作

下面的引文来自题为“途中的给予和获得”（Give and Take on the Road to Somewhere）的文章，作者戴维·芬克尔（David Finkel）在其中描述了一位农场主开车去一个科索沃难民营分发食物的故事。文章刊登于1999年4月6日的《华盛顿邮报》。

更多面包发出去了，更多瓶水发



出去了，更多盒牛奶发出去了。“牛奶，给我的孩子”，一个女人呼喊  
着。现在所有人都试图爬到车斗里，一旦一个人成功了，其他人就更拼命，一时间所有地方看过去都是人，努力爬进车斗，爬上拖拉机，爬上轮胎，尽一切可能接近食物。他们在滑倒。他们摔倒在其他人身上。他们在尖叫。他们在推搡。一周之前他们还在自己家里，而现在，他们是如此渴望食物，以至于分发食物的人朝着他们摇瓶装水，试图让他们保持秩序。

他们无法保持秩序。

“给孩子的，给孩子的”，一个女人在尖叫，手臂伸出，试图抓住车斗。她戴着耳环、头巾，穿着毛衣；摸不到车斗时，她把手放在头上，捂住耳朵，因为身后是她的女儿，大概八岁，被挤来挤去，正抓住她的母亲尖叫。

她身后是另一个女孩，大概10岁，穿着粉红色夹克，上面装饰的图案有猫咪、星星、花朵，现在又加上，泥巴。

看看最后一句话的顺序。芬克尔设计整个句子就是为了引出最后一个

词：泥巴。这顺序能让读者从他的视角看到这个女孩。

他以顺时顺序讲述了整个故事，沿着一条笔直的、按照时间先后的线进行，除了一处恰到好处的小回溯“一周以前他们还在自己的家里”。他的回溯给读者提供了关键信息：这些人是最先才变成难民的。这种回溯是事件主线的小插曲，让你将必要的背景信息放进去。诀窍是不要在其中放太多信息；将那些读者必须知道的部分压缩到其实质。

## 原则三：放大

科索沃的难民状况牵涉到上百万人。芬克尔选择了这场浩瀚危机中一个很小的事件来放大：一个农场主给一群难民分发食物。

决定选取大时序中的哪一部分来描述，是排序的关键。如果作者把所有东西都写出来，会让故事显得相当混乱、散漫和站不住脚。以芬克尔的故事为例，如果他打算讲出一切，那他得从几百年的历史和几十年来这些难民的生活讲起。相反的，他选择了

这个时序中非常微小的一段，某天一个农场主带来了食物，然后实时地讲了这个故事。我猜整个故事发生在一小时内。芬克尔如此密实地放大它，让故事有了力量。

## 原则四：有力开篇，走向高潮

好故事是往上走的。如果你在故事开头就把最好的材料交出去了，你就没办法创造张力。故事第一自然段的最基本目的是吸引读者去看第二段。第二段的目的则是让他去看第三

段。

即便是在日报报道里，我也会不想开场段，我想的是开篇部分。光想第一段是没有用的，因为你并不想让读者在段尾就停下来。整个开篇部分必须提供一种体验，驱动读者往下读完你的故事。如果读者不能坚持到最后，不管你想表达的内容是什么，都毫无意义了。要做到这一点，你的故事必须在过程中越来越好。要从好的材料开场，朝更好的方向发展。

每一个时序都有它的开场、中段和结尾。我们在新闻院校中被教导

说，开场是时序中最重要的部分。但是对于叙述性写作而言，结尾最重要；开场是第二重要的。

戴维·芬克尔说，每次他写作时，他都会先想好如何结尾，然后尽可能从接近这个结尾的方向开始故事。这让他能够聚焦，并保持紧凑的时间线。

## 原则五：摆好桌子

想了解排序，不妨研究一下笑话——最依赖排序的讲故事方式。要成功讲出一个笑话，你必须把叙事主线

里每一部分都精准排好。如果讲述者没有成功地把所有至关重要的元素排序，笑点就会失效。在每一种讲故事的形式里——书、电影，甚至歌词——讲述者都得弄清楚如何传输所有这些关键信息，观众才明白接下去是什么。

想想契诃夫那句古老的写作格言：“如果你在第一幕中展示了一把枪，那它必须开火。”换句话说：如果第二幕中有一把要开火的枪，那你最好在第一幕里就介绍它。观众们都是很精明的，所以你介绍这把枪时要



尽可能得体。在上饭之前，必须先摆好桌子。

下面的引文来自我在《圣彼得堡时报》写的关于中学生的“13”系列，我预埋了一个将要引发丹妮尔与父母的冲突的线索：

黎明即临的黑暗里，丹妮尔·赫弗恩的闹钟再一次响了。她进了卫生间，洗脸，刷牙，穿好衣服。像往常一样，她穿上那件蓝色米老鼠的套头衫。屋子里很安静。其他人都还没起床。

她每天早上重复着同样的事。自己做早餐，装好要带去学校的午餐盒，去等巴士。但这天早上有些不同。丹妮尔并不想装午餐。她想买点什么；她在想布鲁克·T咖啡馆的芝士比萨。昨晚，她问父母能否给她些钱。但他们拒绝了。

丹妮尔下了楼。穿过客厅时，她注意到桌子尾端有些多余的零钱。她数了数那些硬币：1.55美元。

她拿起这些钱，放进自己的钱包。背上包，离开家，在身后锁上门。

这个场景交待了状况，并且让观众好奇：“她父母会发现吗？他们会作何反应？”这是一个很小的冲突，但是足够引起读者们的兴趣读下去。

## 原则六：慢下来

在故事中建立起紧张感后，慢下来去维持它。随着我们周边的世界变化得越来越快，这个技巧变得甚至更有效果。如果你把场景建得恰到好处，读者就会屏息不动，仔细看所有你想要他们看的东西。

学会在何处和何时加快或放慢速度是关键。这有点像悖论：当你解释枯燥（但是重要）的信息时，加快速度；而当行动正快速进行的时候——你最好的材料——放慢速度。你慢下来读者才能跟你进入正在发生的场景和过程。你加速则是因为你有一大堆背景信息要涵盖。

如何慢下来？在纸上留出更多空间。多分段。找出场景内自然的停顿。你可能会倾向于直接跳过它们，但事实上它们会帮你减慢步伐。我曾经写过关于谋杀的故事，其中有

一场警察追逐战。警察朝逃逸车辆的轮胎开枪。当车开始原地打转的时候，车载CD播放器传出的音乐停了。我写下了这个音乐的停顿，好拉长那个充满悬念的时刻。

## 原则七：学会创造高潮

在故事的结尾，或者一个长篇里每一部分的结尾，你的叙述必须达到高潮。这未必是一个响亮的时刻；安静的瞬间常常更加意味深长。

这儿有另外一个引自戴维·芬克尔的例子，这是他在《圣彼得堡时

报》时写的一篇日常报道，描述连环杀人犯特德·邦迪被处决的那一天。故事围绕着邦迪的一个受害者玛格丽特·鲍曼的父母展开。下面是报道的最后几段：

电视关掉了。在静谧中，杰克·鲍曼恢复了镇静，向外面走去。他希望这个白天能过得容易点，这个晚上也能过得容易点。他希望能睡好觉。他希望醒来会感到，特德·邦迪已经是旧新闻了。他希望那些来自陌生人的仇恨标记都已经被扔进垃圾桶里，他们的鞭炮也都已收拾干净。他希望

最终达到一种状态，起码能想一想已经发生的一切。

星期二，短暂的一段时间里，他尝试了一下。

“跟我说说你对这处决怎么想。”有人对他说。

“我希望他受惩罚”，杰克·鲍曼说，“这对我来说并不难。”

“跟我说说玛格丽特。”有人问。

他哭了。他合上眼睛：“我办不到。”

叙事写作就像在纸面上呈现一曲复杂的音乐。作家听到了，然后必须重现它。为了让读者也能如实听到，每一个音符——你故事中每一个部分——都必须以某种方式敲击，好让读者深入文章的体验。

## 写复杂的故事

路易丝·基尔南

人们有时会问我：“你是调查记者、专题记者，还是解说型记



者？”我从不知道该如何回答。为什么要这么问呢？之所以很多调查报道都很枯燥，很多专题故事都很肤浅，而很多解说型报道解说得如此之少，某种程度上就是因为新闻分类。对于复杂的故事来说，我们需要将三者结合起来。这种融合是我的主要目标，也是作为记者最大的挑战。

2000年6月，我为《芝加哥论坛报》写了一篇封面故事，一个叫安娜·弗洛的女人被一块从高楼坠下的玻璃击中致死。这篇入围普利策终选的作品，以这样的画面开头：“玻璃像

一道影子般坠落，迅速而沉默，如同一团黑暗涌进潮湿的天空。”

影子的意象并不是我观察得来或者凭空想出来的，而是来自警察的报告，我也利用它找到了目击者采访。如果没有这份文件和其他资料，我将无法讲出这样一个故事。主角安娜·弗洛已经死了，其他几个与此相关的人也不愿跟我交谈，因为他们对这场死亡事故负有责任。所以，档案成了这个题目的关键。

叙事作者有时候认为公共档案干巴巴、数据化、太无聊。这想法再离

谱不过了。2003年，我写了一个关于产后抑郁症的故事，分为上下系列，其中包括两个最终因此自杀的女性的  
小传。法医的尸检报告中有其中一位女性的自杀遗言；她写了一叠纸，解释自己为什么打算从一个12层的旅馆窗户跳下去。其中一张便条是写给前台职员  
的：

亲爱的蒂姆

很抱歉我这样滥用你的好意。你发觉事情有些不对劲，但是你善良的心同情我，让我留在旅馆。我希望这不会给你惹麻烦。你真的是一个非常

优秀的工作人员，工作做得很棒。告诉你的老板这不是你的错。

梅拉妮

这条写在戴斯酒店便笺上的笔记，让我了解到很多关于梅兰妮·斯托克斯的信息。而我是在一个公共文件中找到它的。

当我开始准备一个故事的时候，我会列出所有可能存在的公共和私人文件。公共文件是那些人们比较熟知的：法庭记录，警局报告，政府研究等等。所有记者都应该知道如何填写

《信息自由法案》（Freedom of Information Act）申请，以及搜寻法庭记录（参见[www.ire.org](http://www.ire.org)和[www.poynter.org](http://www.poynter.org)）。先去你所在的地方法庭练习查找资料——去那儿找找关于你自己的东西。私人文件指的是人们为自己记录和保存的东西：日记、孩子的婴儿簿、高中的毕业册留言、从夏令营寄回家的信。所有这些文件，即便只是短小的、日常的片段，都能帮你讲出一个成功的故事。当你写经典的“年度教师”的题目时，看看课程计划和学年论文，或者看看一个女人为了摆脱社会救济而填写的

工作申请表。

通常，人们写出来的比告诉你的更有吸引力。安娜·弗洛雷斯，那个因坠落玻璃丧命的女人，事故发生时正步行去一个工作招聘会。她之前在一张纸上——这张纸被她最好的朋友保存起来作为纪念——练习填写申请表，煞费苦心地用英文写着：“清洁、烹饪、照顾老妇人，我愿意去做。”这些短语缩略地展示了她从墨西哥移民到芝加哥后曾如何艰难地独力谋生。

复杂的故事需要小心使用细节。

有些叙述故事包含的细节太多了，连最无足轻重的事都要写出其样子、气味和声音。你选用的每一个细节都应该帮助你传达故事的主题。

在故事框架内，用人物的经历去解释更宏大的概念。处理数字也要用同样的方法——只选用那些对你的故事和人物至关重要的数字。我曾写过一个故事，讲述一位在非洲裔大迁徙中来到芝加哥的老人，其中我选用的唯一的迁徙统计数据，是像他一样同时离开阿肯色县的非洲裔美国人的百分比。这个数据与他的经历最为贴

近。

意象有利于解释复杂的概念。在玻璃坠落的故事里，我得解释热应力，即窗户裂开、松动的物理原因。一位专家将发生的事故比喻作把热玻璃放进一个冷水槽里，我在文章中就是如此描述的。专家能帮助你讲述故事的技术层面。对某件事痴迷的人们常常是好老师，无论他们痴迷的对象是漫画书还是核裂变。他们在做解释时描绘的意象，对写作者大有助益。

复杂的故事要求对材料有绝对的把控。在报道结束前，你对事情的了



解应该跟你的采访对象一样多。有这种把控能力才能让你写出清晰、有力、可读的句子。这就是冰山效应：你展示在故事中的是浮在水面上的八分之一。还有八分之七读者看不到的部分支撑着这故事的基础。相信你的采访。将它嵌入你的故事之中。

在安娜·弗洛雷斯的故事里，我写道：“没有人能确切知道玻璃落下用了多久——最多25秒，可能只有五秒。也许有一瞬间它像桌面一样水平悬浮着，或者像叶子一样盘旋打转，但最终地球引力将它拉扯成倾斜或垂

直的角度，于是它像刀一样切了下来。”

为了写这个段落，我跟两个物理学教授和两个玻璃专家聊过。其中包含着关于地球引力的计算。我很想写出我是多么费力才搞到这些信息的，但我意识到，这几个句子应该就这么立在那里。在写下它们之前，我已经知道玻璃会像刀一样落下，像影子一样落下。

所以，或许我确实知道如何回答那个问题，关于我究竟是专题记者、调查记者还是解说型记者：都是。

# 如何找到重点

沃尔特·哈林顿

采写出好的叙事故事，很重要的一点是发展出一个清晰的流程，带你从头进行到尾：穷尽精力地研究、选定一个强有力的主角，把故事想透彻，然后报道这个故事、场景和主题。我发现如果我坚持这个流程，不企图走捷径，我总会找到需要的东西。它可能不是我最初想要寻找的那个故事，但它会是一个故事。

之前我为《华盛顿邮报星期日杂志》（Washington Post Sunday Magazine）撰稿的时候，我给自己规划了一个日程。我会在周三结束采访，之后用一周时间把文章写出来。我会在面前摆上两个大笔记本，然后重读收集到的全部材料：所有文件、信件和笔记。在其中一个笔记本上，我列出所有可能的主题，一边阅读材料一边把范围缩小。我可能会列出10个可行的方向，最终选两三个使用。在另一个笔记本上，我会列出所有我愿意写进故事里的事实、细节、引语和场景。

我通常会在周四晚上完成这个环节，然后把所有笔记归档放到一边。周五早上，我坐下来，闭上眼睛，等着灵感到来。开始可能会有点吓人，但是你必须相信这一定会发生。大约有80%的时候，那些最有力的场景或图像会在我脑海中浮现。那个场景通常就成了我的开场。如果没有想到任何东西，我就再试一次，反复地试。如果没有单一的场景出现，那我就知道我的开场不会是一个场景，于是我开始想一些有力的句子，概括事情的本质。

有了开场，我就开始写文章的引导部分——能帮读者厘清故事的某种果壳段。一篇8000字的文章，我写了前面差不多300字之后，就会停下来。在后期，随着写作中心的明确，逐渐确定整篇文章的概要。

写概要的同时，我会问自己：我最有力的场景是什么？我要写什么观念？什么能成为一个好结尾？贯穿整个故事的主线是什么？

我信任这种流程，而它也通常能让我在下一个周三之前拿出一个扎实的草稿。

# 故事的情感内核

汤姆·沃尔夫

菲利普·罗斯（Philip Roth）是美国20世纪70年代年轻小说家里最热门的人物——1960年，他的第一部小说《再见吧，哥伦布》（Goodbye, Columbus）就拿了国家图书奖，1969年则因《波特诺的怨诉》（Portnoy's Complaint）为世瞩目——那时他讲了一番话，我称之为“罗斯之叹”：我们现在生活在这样一个年代里，任何小

说家的想象力，在次日早上的报纸面前都备显无力。

我想无论写作者还是其他人，都会对这段话感同身受。想想帕里斯·希尔顿的故事吧。我相信有小说家能编出这样的情节：一个年轻貌美的金发女富二代，有着芒果一样诱人的下嘴唇，被人发现了她出镜的色情视频。接下来的情节大概无外乎……有勒索者因此向她索要500万美元，于是她找来一帮年轻黑客，侵入她父亲的投资账户，取出500万，但黑客们又要求20%的提成做佣金，也就是整



整100万，她慌了，接着.....

我也相信有些小说家会想象出另一种情节：一个年轻貌美的金发女继承人，有着羞涩的、甜到腻死人的笑容，演技与作秀能力毫不出众。她因出演一场电视娱乐秀，拿到一张1000万美元的合约，继而设计一系列衣服、香水、手袋的产品，将自己打造一个国民品牌。

但是我觉得当今不会有任何一个小说家能想出实际发生的事：帕里斯·希尔顿确实拿到了她的几百万.....因为她拍了一部色情视频。不然她将

只会是停留在八卦专栏里的随便一个厚嘴唇美女而已。

我人生的前54年只写非虚构作品，之后开始写一些小说，我可以告诉你今天虚构作品的问题是，虚构必须看起来合理。而合理并不是描述今天这个时代时第一个能想到的词.....报纸很快就会消亡.....纽约的高中生们正在集会抗议，要求手机权，因为一项新规定要求他们不许带手机上学，以防他们上课看电影，或者考试的时候发短信.....1992年一个名叫弗朗西斯·福山（Francis Fukuyama）的

人写了一本书，名叫《历史的终结》（The End of History），内容是全世界都已达成共识，认为是西方的自由民主创造了一个乌托邦，他也被誉为前瞻者和先知。九年后，一帮没人听说过的恐怖分子让历史大大调头，也让福山成了一个傻瓜。在这个年代里，更新一下菲利普·罗斯的说法，“严肃的文学小说”现在正朝向——我想说“消亡”，但这其实不是事实。相反的，这只宝贝似的哈巴狗正带着它全部妙不可言的感情，走向一座白雪覆盖的山峰，在那里，是诗歌——这一直到19世纪中叶还占据统治

地位的文学种类——现在生活的地方。山上很冷。人人都称颂它们，因为这比亲往拜访要愉快得多。

其结果是，非虚构叙事的两种体裁统治了当今的美国文学。一种是自传，自本韦努托·切里尼（Benvenuto Cellini）的《告解》（Confessions）起，此后444年里它的热度从未消退。奥威尔曾经称自传是虚构作品里最无耻的形式，因为传主们丝毫不避讳夸夸其谈自己的罪恶与过错，他们的诈骗、滥用药物、背叛、堕落，他们骨盆间的收缩与腰部的抽搐，甚至

强奸、谋杀、抢劫和掠夺，所有一切都释放出兴奋与欢呼的气息——然而，奥威尔说，他们从不提及“那建构了他们四分之三人生的耻辱”。然而奥威尔本人最有力的一些著作，著名的《巴黎伦敦落魄记》（Down and Out in Paris and London）和《向加泰罗尼亚致敬》（Homage to Catalonia），以及许多出色的文章，比如《猎象记》（Shooting an Elephant）和《我为什么写作》

（Why I Write），都是自传。就算是伪装成自传的小说——自笛福的《鲁宾逊漂流记》开始——偶然曝光，也

不大可能打击这种体裁太长时间。

另一种是借助了小说及短篇故事里一些特定技巧的非虚构，正是这些技巧让小说变得动人心弦，让读者身临其境，甚至潜藏在某个特定角色的皮肤下。这些技巧具体来说有四种：

（1）使用场景表达，即是说，在一系列的场景中叙述，尽可能少地借助于普通的历史叙事；

（2）使用丰富的对话——（实验证明）这是最容易读的散文形式，也能最快地揭示人物；

(3) 对人物身份细节的仔细描写，会揭示一个人的社会地位或志向，从服饰、家具到讲话时微小的身份特征，一个人怎么对他人说话：对上级，对下级，对强者，对弱者，对复杂的人，对天真的人，用什么样的口音和词汇。

(4) 视角，用亨利·詹姆斯的说法，就是让读者代入某个人物而非作者的角度。这些是自20世纪60年代起所谓新新闻运动中作者们常用的技巧。

1973年，对于正在劲头上的新新

闻运动，我发誓要保持沉默。我厌倦了争论。我说把这四种手法用于一种客观的、精准的，或者说适当的新闻时尚，这是件技术上的事。但是其他人声称这意味着“印象派”新闻、“主观”新闻、新左翼新闻、“参与性”新闻——争论没完没了。而现在33年过去了，我觉得可以下一个简短的注解了。况且，这33年来已经出现了最好的结果。记者们不再争论新新闻运动——我的意思是，对于自称为“新”的东西，你能争论几个10年呢？相反的，新一代的记者在写书和杂志稿件时，已经按照他们喜欢的方式对这些



技巧进行了简单改造，写出了很好的作品——事实上，作为整体而言，可称之为当代美国文学的最佳作品。我可以列出很多名字，但是有两个大概我一提你们马上就会知道：迈克尔·刘易斯（Michael Lewis）和马克·鲍登（Mark Bowden）。

今天仍有报纸编辑抵制这种理念，但是他们绝对需要鼓励记者们采取刘易斯和鲍登的方法。这不是因为它会带来漂亮的文字——尽管确实如此。他们需要这样的记者和作者来提供新闻的情感现实，因为是情感而非

事实，最能吸引和振奋读者，这是大部分故事最终的内核。先拿犯罪的例子说吧。我刚刚才从波士顿报纸上得知，波士顿市长最近很生气，因为大街上有“黑帮分子”身穿写着“停止告密”的T恤，意思是，“跟警察谈话，你就死定了。”这款T恤到处都能买到。市长希望没收它们，他似乎觉得贩卖这种T恤就是犯罪，就像卖烟给未成年人。这本身已经是一个故事了。一个多么棒的故事正等在记者眼前啊，记者要去了解这些穿T恤的年轻人，找出这对他们而言意味着什么，以及对于警告大概指向的该居住

区的人而言，这意味着什么。我们在报纸上报道犯罪，却不触及它的情感内核。

在长岛，一段时间内陆续发生有人在家时的入室盗窃。强盗们希望主人在家，这样才可以强迫他们说出藏着珠宝和钱的地方。新闻报道一成不变地告诉你，多少东西被偷，或者攻击者带了什么武器，但这不成其为故事。这里的故事是恐惧，受害人的恐惧，或者有时是，攻击者的恐惧，或者是他们在成功控制并羞辱了受害者之后得意扬扬地哼唱。这些才是犯罪

最根本的事实。潜藏其下的情绪展现出生活如此多的面向，这些应该被写进新闻故事，而不仅仅是小说。

在这类新闻报道中你需要向读者提供两种东西：有关社会环境的详细图景，以及一些起码的对人物心理的洞察。我将环境视为水平面，个体视为垂直面。它们交集产生的线，就是故事。1808年，德国哲学家格奥尔格·威廉·黑格尔（Georg Wilhelm Hegel）创造了一个术语：Zeitgeist——时代精神。他的理论是，每个历史时期都有其“道德基调”——这是他

的用词——向每一个人的生活施压，没有人能够幸免。我想这是真的，这也是为什么，比如说，在有关大城市的虚构或非虚构作品里，城市应该被当作人物一样对待，因为城市里充满着对道德基调的狂热。

关于大城市之外的生活，甚至我们最好的记者都常常毫无头绪。去年八月在田纳西，我去观看了“布里斯托尔500”（Bristol 500），一场全美赛车协会的比赛。赛道不足800米，上方垂直立着看台，装有165000个座位，整个形状就像一个扩音器。座位

在扩音器的内壁，让人感到如果你太往前倾，就会摔到赛道上去。赛前，一帮人冲着人群欢呼，其中包括全国步枪协会的头儿——不再是查尔顿·赫斯顿，不是一个名人。他总共讲了45秒钟。全看台整齐划一地站起来冲他欢呼。显然武器所有权在赛车协会的地盘比在波士顿更被当作是公民美德。就在比赛前，一位新教牧师就这项活动向上帝祈求祝福。他请上帝眷顾这些勇敢的赛车手，以及这些忠实的赛车迷们。他这样向上帝请求，“以你唯一的儿子——基督耶稣之名。”如果有人旧金山或者纽约

这样给一个活动开场，他很可能会以仇恨罪名而被捕。纽约的作者们真的必须渡过哈得孙河，离开纽约，洛杉矶的作者们则至少要远至圣华金河谷（San Joaquin Valley）。恐怕美国的大部分内涵，都在东西海岸之间的内陆。

最近我在做的事情，一件非常愉悦的任务，是为斯蒂芬·克兰（Stephen Crane）的《街头女郎玛吉》（Maggie: A Girl of the Streets）写新版后记。克兰最知名的作品是《红色英勇勋章》（The Red Badge of

Courage），在欧洲甚至被视为有关战时士兵情感的文学作品里最伟大的描绘。克兰是家中14个孩子中的第12个，上面有六个哥哥。他的父亲是一个牧师，母亲是白丝带佩戴者。她戴白丝带以示自己反对酒精销售和消费。她可能过于严苛了，但她一直是一位了不起的作家。

克兰的一个哥哥，汤森（Townsend），是一位作家，《纽约论坛报》负责泽西海岸度假区报道的通讯员。斯蒂芬·克兰，一个身材修长、模样帅气的年轻人，一头蓬松的



金色卷发，在1891年前的四年里连续被四所学校赶出门。于是他跟着哥哥为论坛报工作。1892年，他采访了一个雅各布·里斯（Jacob Riis）的讲座。里斯是第一批关注美国贫民窟状况的人之一——这里指的是纽约的下东区。他揭露了那里的状况，但是完全没有抓住对话或者个性的本质——没有找到情感核心。他主要的情绪是怜悯。

斯蒂芬·克兰读了雅各布·里斯的东西，找到了自己的问题：他们在想些什么？如果作为他们中的一员会怎

样？此时他的哥哥不在，一项苦差事轮在他头上：采访建筑工人在国家庆典时的游行，他们会穿过新泽西度假区阿斯伯里帕克（Asbury Park）。他把游行者们描述为塌肩、驼背、吊儿郎当的苦力。围观的人甚至更糟，他说，他们是新泽西度假地的典型游客，那种看见钞票就不管别人任何权利的人。这篇文章让他被开除了。

于是他去了下东区，与三个医学院学生同住。他决定乔装成一个流浪汉来了解包厘街。这是个身材修长、年轻、金发、几乎称得上漂亮的小伙

子——但他穿上了包厘街流浪汉的行头，胡子和头发都留得很长，打成绺，脏兮兮地垂在脸上。他睡在廉价旅馆，不是一次，而是经常。他甚至带人去参观。没有人会去第二次。很有可能就是在廉价旅馆里他染上了结核病，让他在28岁丧命。但是这段经历带来了他非凡的《街头女郎玛吉》——一部虚构作品，但严格基于事实。

他的一个室友曾回忆起，某天克兰回家后很兴奋地说：“你见过石战吗？”他看到一些流浪儿打架，互掷

石块。他的室友们翻着白眼看看彼此，好像在说：“好吧……石战。”然而，克兰的石战，带来了美国文学里最伟大的开场句之一：“一个小男孩站在一堆瓦砾之上，捍卫着朗姆酒巷的荣誉。”

直到死亡来临，克兰一直在为报纸写作。他取得的成就，在110年前就是名副其实的新新闻主义的作品，在今天应该成为所有报纸编辑们的常识，尤其是今天美国的每一个报纸编辑都在问：“报纸如何能活下来？”他们应该问，我们如何能抓住故事的情

感内核？然而只有一小部分报纸编辑在考虑这类事情——他们不知道这就是当下的问题，而现在已是最后时刻。

## 讲故事，讲真话

阿尔玛·吉列尔莫普列托 [57](#)

当我作为记者在中美洲为《华盛顿邮报》工作时，我发现自己在为一个很专业的机构工作，但它所在的地方是世界上最强大的军事力量和经济体，却总以为自己受到弹丸小国——

可能只有10部电梯的小国家——的威胁。事实上，当我住在尼加拉瓜时，我还真数了数那里的电梯数量。作为《邮报》在其首都马那瓜工作的记者，我应该认真对待这种威胁并加以报道。

随着革命地点的转移，我从马那瓜搬到了圣萨尔瓦多。我继续报道着那些在我看来确凿无疑的事实：大屠杀，以及黎明出现在圣萨尔瓦多街头的碎尸。有证据指向圣萨尔瓦多政府是这场恐怖的源头。自从美国政府在这场战斗中支持萨尔瓦多政府对抗游

击队以来，这一证据就遭到多方面的质疑，有时这让我感到自己似乎快要丧失理智了。《邮报》的编辑们反复要求我采取一个中性的语调。那些编辑们勇敢、智慧、体谅，但这是里根政府在设置议程。

最终，我描写了一场混乱的杀戮，它后来被证实是20世纪西半球最大的屠杀之一。被美国顾问们训练出来的萨尔瓦多士兵，射杀、活埋、砍死了800男女和孩童。《邮报》将我的报道登在了头版。《纽约时报》同一天也报道了这件事。然后，就没有

然后了——没有后续报道，没有社论，没有电视采访，没有任何其他报纸的报道。一些极右翼的里根政府官员回应说，时报记者与我都不可信。

很多年来，自由派媒体与活动者一直都在关心这个问题，时报记者与我是否是由于那些报道而被我们各自所属的媒体开除——好像这才是重要的事似的。12年后，阿根廷的法医人类学家小组开掘出厄尔·蒙左提（El Mozote）大屠杀的现场。他们数着骸骨记录了死亡人数。

岁月流逝。最终，美国政府意识



到，也许那个只有10部电梯的小国不足以带来什么威胁，而那些萨尔瓦多游击队员们，如果被允许参与政治进程，看起来也不至于成为什么危险。在这一切开始之后的10年，中美洲从地图上消失了。就像那样。

中美洲人民依旧贫困。死难者无法复生。没有正义得到伸张。然而，美国公众对这个议题的注意力已经被消耗殆尽。你最后一次看到关于厄尔·萨尔瓦多的报道是什么时候？看到的时候，你愿意读吗？

中美洲从美国媒体的世界地图中

消失了，我似乎也一同坠入空洞虚无之中。我觉得自己就像《百年孤独》里面那个角色，在对香蕉种植园工人的大屠杀之后幸存下来，余生都在说着：“曾经有一场屠杀”，但听到的人只是说：“你疯了。那从没发生过。”我对此从未停止愤怒。

我作为作家的动力就是尽可能让美国读者别忘记拉丁美洲。我通过讲故事来达成这一点。故事与硬新闻不同，也与简单的奇闻逸事不同。

在中美洲为《邮报》工作时，我是一个新闻瘾症患者。我总是在搜寻

所谓“大故事”。新闻瘾是怎么来的？为什么人们想要读报纸和打开电视，看看现在正发生什么？我愿意相信这是一个世界社会的公民想要有所参与的基本道德欲望。可是，太多时候，硬新闻不能给予我们达成此目的的知识或能力。写电子邮件的时候偶尔瞄一眼角落里的CNN（美国有线电视新闻网络，全称为Cable News Network），在60秒热点里看看喀布尔的地震或者亚西尔·阿拉法特的死讯，与此同时屏幕下方文字报道的某地股票市场的崩溃，这不算参与世界。恰恰相反：这让人得以自我安慰

——反正世界的运转快得令人眩晕，本来就难以真正思考事情。

这种新闻瘾症假定，硬新闻，就像美国的报道那样，在很基本的层面与真相相连。尽管我自己以前也有这种新闻瘾，但我不同意这种说法。所谓纯新闻，即事实，现在实在是被想得太过纯粹了，以至于如果包含分析，报纸都要标示出来，就像香烟盒上的标示一样：警告：该文章包含硬事实及思考。

在写作中，我通常有意识地将信息、观察、分析和我自己的反应融合

在材料里。我讲故事，因为故事会让我们全身心去思考，真正去理解。最伟大的拉美小说家，比如加夫列尔·加西亚·马尔克斯（Gabriel Garcia Marquez）和马里奥·巴尔加斯·略萨（Mario Vargas Llosa），都是从记者起家的。这种经历成就了一种拉美新闻的文学流派，比美国新闻写得更好，包含更多情感内容。

为了给美国读者写拉美故事，我逐渐摸索出一些操作性原则。我很少提到美国。报道时，我不是向国务院官员、大使或者世界银行的雇员们说

话。我假装拉美是一个独立的实体，我们拉美人有权用自己的视角谈论自己的问题。这么做我表述了一个更完整的拉美，一个不需要依赖第三方告诉我们怎么说的拉美。

在报道前我会做海量的阅读。如果可以，我会在开始一次旅程前花一个月时间不断阅读，每到一個地方去的第一周也是如此。

一旦开始写作，我会花许多天在开场上。我常常在开场中利用读者对于异国情调和古怪故事的好奇心。为了让美国读者阅读拉美，我愿意用任

何技巧。下面有一个例子，摘自我的书《流血的心》（The Heart That Bleeds）：

垃圾让墨西哥城居民着迷，由此诞生出无数匪夷所思的故事，且所有都是真的。比如有个关于露天垃圾的故事，这个18米高的垃圾堆在七月的某天自燃了，火焰和有毒气体蔓延了好几英亩。另一个故事是关于垃圾行业的大佬，他控制着这个城市17000多个拾荒者的一半以上，要求拾荒者的女儿们为他提供性服务，还会带他手下所有的工人们每年去阿卡普尔科

度假一次。还有一个故事关于一个155平方千米的垃圾堆，市政府决定把它变成一个花园，里面都是野餐餐桌——餐桌缓慢下沉，陷入到混合着垃圾和土壤的沉积层里。

接着就是老鼠。最让人难忘的故事之一发生在10年前，一家晚报在头版显著位置宣布，他们发现了一只巨型老鼠的死尸，漂浮在露天水沟里。文章说，老鼠像一辆大众汽车那么大，旁边的图片可以证实其文字声称的内容，这只野兽有熊的面庞，人的双手和老鼠的尾巴。两天之后，一家



早报辟谣说，这尸体其实是一头狮子，属于一家小小的马戏团。

通过尽可能精准具体的报道，我不仅带给读者异国情调与古怪的东西，还带他们走入了一个人们带着尊严求生存的世界。一旦我抓住了他们的注意力，我相信读者会关心我所关心的东西，我的报道对象所关心的东西。

精准对于我的写作和报道而言都至关重要。关注细节总会将我推向故事，仿佛它是桅杆一样。我发现只要我在报道中尽可能关注细节、细节、

细节，故事就会得以提升。

我大量使用第一人称。故事中的“我”如同读者的代理人。我的梦想是带读者走出他们的舒适区，将他们推向不舒适的位置。我希望他们看到、闻到、尝到、摸到、听到我身为记者代替他们接触到的东西。

报道过程中，我会在脑海中搭建一个小剧场。真正的编舞者们在排练之前，通常会选一群舞者。在第一次彩排之后，一名舞者脱颖而出。身为记者的我会做同样的事情。在第一周结束前，我会选出我故事的领衔角

色。稍后，我要弄清楚我需要多少小角色。我常被指责，理所应当地，总是偏向于选择那些强壮的、贫困的、年老的农妇，她们每天要拎着水桶去好几公里外的河里打水，再拖回来——一路唱着歌！确实。一旦我的弱点被发现，我会尝试去克服它。写作时我尽力不放纵自己的弱点，但也尽力避免总施展长项。这迫使我必须投入更多精力，让故事变得更有张力。

作家们必须给自己留有失败的自由。作为一个舞者，我知道除非尽力跳得足够猛足够高直至摔倒，否则我

永远不知道自己跳得多猛多高。冒险与失败很重要。当编辑对我说，“你知道吗，这个句子很糟糕。”我不会说，“哦，我的编辑太糟糕了。”我会说，“哦，那个句子是很糟糕。那我们拿掉它吧。它只是字词而已。”

## 谈声音

苏珊·奥尔良 [58](#)

发展出一个作者的声音是一种忘却的过程，这就像儿童的绘画。小孩子经常会创作出惊人的画作，直到上

学之后被告知真正的房子看上去其实并非如此。多数人就在那时丢掉了他们视觉创作的能力。真正伟大的画作会保留着孩童情感本真的某些元素。伟大的写作也是如此。

自我分析对于发展一个强力的声音而言非常重要。“我是谁？我为什么写作？”你的身份认同与自我理解会成为作者声音的潜意识——尤其是在长篇叙述的写作中。想象一下你向朋友们讲述激动人心的故事。你的朋友会跟随你的叙述，即便你讲的时候不是按照时间顺序，而是兜着圈子

讲。你在晚饭时讲故事的方式就是忠于真实自我的方式。无论那是深刻分析的，还是极其机智的。那时刻你对自我浑然不觉，也不会想到你的编辑。

你无法凭空生造出一种声音。你也不能模仿别人的声音，尽管，努力模仿是一种很好的练习。它会引导你逐步理解传达声音的机制。把你的文章大声读出来，这样你就会听到你是怎么讲故事的。读的时候，问问自己：“这听起来像真的吗？我会这样说吗？”如果任何一个问题的答案是

不，那你大概做错了什么。我发现有时当我读自己发表的作品时，我会跳过一些看起来非常枯燥的部分。接着我就会想，如果在一开始就把它删除是不是更好？当你大声朗读，多余的材料就会消散。声音——就像这个词本身告诉我们的那样——是作者讲话的方式。你在向你的读者讲话。有时我们以为必须想出一些聪明的东西，但聪明这件事本身其实鲜有力量。

步调，一篇文章里时机的掌握，是与声音紧密相连的。步调决定着幽

默的尝试是否会成功。改变故事的节奏就会改变情绪。长句子让读者放慢速度，短句子让他们在一个场景中加快步伐。当你大声读你的文章时，你会听到你的读者阅读时的步调。而你可以控制这运动。

字词选择是声音的另一元素。当你打比方时，你并非只给出读者一幅画面，而是要扩展到更大的想法或主题。一次我与编辑起了争执，因为我想描述一个篮球队员的双脚是“香蕉状”。我的编辑认为，脚永远不可能真的像香蕉形状。并且，想到香蕉会



让读者远离主角：一个打篮球的人。“你在给读者去热带的门票。”他说。我花了好几小时试图找出能替代香蕉的合适意象。突然我想到：浮舟。他的脚就像浮舟；他悬浮于篮球场上。这样的比喻并不常在采访时出现。我得坐在书桌前，努力去发现可能最强力的意象。

另一方面是采取你的角色的声音。有时候，当我沉浸于报道之中，我会突然意识到我正与我写的人以同样的步调思考。这是我性格的一部分——我容易进入其他人的世界。只要

没有止于模仿，这就会有助写作。你不希望夺取别人的声音，但是会愿意从中获得灵感。这往往是一个信号，说明你正深深沉浸于你的故事之中，如鱼得水。在《10岁的美国男人》

（The American Man at Age Ten）里，有一半篇幅我是以小男孩的口吻写的，通篇故事我都在那个人物性格中进进出出。

开始写作后不久，我就意识到自己是很狡猾的，会想出很多噱头让作品看起来花哨。当我逐渐成为一个成熟的作者，并且更自信之后，我开始

丢掉起先错以为是自己风格的部分。  
我回归到更简单的风格。一个分水岭  
是我开始意识到，我的写作声音回到了  
自然、直观和本能的地方。

# 第六章 伦理

王歆慈/译

这是本书较长的一章，有关伦理有太多内容要讲，偏偏这一主题在关于写作技巧的书中往往被疏漏。这要归责于叙事新闻记者的宏伟抱负。非虚构叙事作家的的工作充满选择，而这需要清晰的伦理。在新闻现场，作者对话题的认定并非总是局限于可以观察到的细节。他们要介入与消息源有

关的长期和私人的关系网中。回到案头，他们友好坦诚地与读者分享彼此间的信任。他们提供一套情感的、政治的以及学术的洞察，看似是站在自身的立场，但同样也代表了刊登这些故事的出版物。同时，通过风格化的写作，他们将读者引导到具体的感受、洞见和结论当中。

在每个阶段中，叙事作者都必须做出影响文本可信度，因此也影响到文本体裁的决定。主题的选择是以偏见或是臆测作为前提的吗？作者与信息源的关系是双方自愿建立并且无可

指摘的吗？读者了解到的是真实的场景和人物吗？背景调查是可靠和完整的吗？

关于真实世界的写作很少能避免如履薄冰。作为观察他人生活的作者，我们不能谨小慎微地徘徊在薄冰边缘。我们要置身其中。为了能够在行动中遵守道德操守，我们首先要承认这种危险。作者的介入程度会受到雇主的影响，但说到底依然取决于个人的决定。本章探讨了一些非虚构叙事作者所面对的基本道德问题。

我们如何处理与写作对象的关系

系？职业的叙事新闻写作者搜集的资料可能会侵犯被采访对象的隐私。一方面友谊的原则和需求可能会支配消息源的感受以及针对你的行动，另一方面职业新闻人的原则和需求则影响着你的行动。作者要如何处理这种两难局面？

我们如何让读者知道故事里的信息是如何搜集的？不同领域及其衍生领域的非虚构作者们对于披露和解释自己的消息源持不同的态度。学术作者，如同新闻记者一样，以彼此开诚布公和公开的信息源为基础的集体原

则进行写作。博学的作者们热衷于在括号、注脚、参考文献和附件中进行引用。过去，新闻记者很少费心注明消息来源。如今对消息来源的细致说明在非虚构类叙事中已经越来越常见。索尼娅·纳扎里奥（Sonia Nazario）发表在《洛杉矶时报》上的普利策获奖文章《被天堂遗忘的孩子》（Enrique's Journey，又译为《恩里克的旅程》）有7000字的尾注。许多读者告诉她自己非常仔细地阅读了这些部分。

同时，回忆录作者的工作由于回



忆的准确性不足以及复杂的家族感情关系而面临大量的伦理困境。

只有当作者们能够“铁肩担道义”，叙事类写作才可能获得伟大的褒掖。在本章中，11位报纸、杂志、图书和回忆录作者将探究如何写出既优秀又深具道德感的作品。

马克·克雷默，温迪·考尔

## 事实与虚构的界线

罗伊·彼得·克拉克

小说家们揭示人类处境的伟大真相，诗人、电影制作者、画家也是如此。艺术家们创造的终究是模仿这个世界的东西。虚构作家们用事实让其作品可信。他们将我们带回被精确排列和描述的历史时期和地点：葛底斯堡战场、纽约自然史博物馆、底特律的一间爵士酒吧。他们通过细节，使我们去看，使我们忘却怀疑。

几个世纪以来，非虚构作家借助了小说家的工具去揭示那些无法用更好的办法展现和渲染的真相。他们将人物置于场景和环境之中，让他们对

话，揭示有局限的视角，在时间中穿行于冲突中、奔向冲突的解决。

从历史上看，非虚构作品包含着许多编造的内容。似乎50年前的专栏作家、体育和罪案记者们（只是列举了最明显的几种）被授权可以虚构。“吹水”（piping）这个词，意为捏造引文或创造信源，来自于这个比喻：记者报道了警察对鸦片馆的突击后，自己也“嗨”了。

“卓越新闻”皮尤项目（Pew Project for Excellence in Journalism）的汤姆·罗森第尔（Tom Rosentiel）总

结了新近的混乱：

“在美国，事实与虚构的分水岭、真实和编造间的界线正在变得模糊。正是新闻的‘信息娱乐’（infotainment）带来了这种混淆，新闻变成了娱乐，娱乐却成了新闻。编辑蒂娜·布朗将一家新闻公司——赫斯特（Hearst）和一家电影工作室——米拉麦克斯（Miramax）的力量结合在了一起，创办了一本混合了新闻报道和剧本创作的杂志。这只是不同文化元素被混合的最新信号……”

争议还在持续。埃德蒙·莫里斯（Edmund Morris）在其被授权撰写的里根传中创造了一个虚构人物；CBS（哥伦比亚广播公司）新闻运用数字技术修改了其竞争对手在时代广场的一个标志；一本由一所大学出版的，据说是怀亚特·厄普（Wyatt Earp）妻子的回忆录，被发现存在虚构内容。其作者，格伦·博耶（Glenn G. Boyer），则捍卫他的作品，称其为一部“创造性的非虚构作品”。

添乱的大有人在，还有学者证明了记忆本身就是带有虚构性的。我们

对事件的记忆并不一定就是事件本身。根据此定义，回忆录其实就是把现实和想象混合成“第四种体裁”。记忆的问题同样影响着新闻界：记者在描述信源和目击者的记忆时，实际上都是把新闻权威借给了某种虚构。

后现代主义者们可能会觉得所有这些都是一些无所谓的，认为根本没有事实，只有观点，只有对于受到个人经历、文化、种族、性别和社会地位影响的现实的解释。而最好的新闻工作者在眼下所能提供的，只是以不同的框架呈现事件和问题。“报道真

相？”他们问，“谁的真相？”

帮助新闻工作者在事实和虚构作品之间的深潭中巡航的基本原则还是存在的。从众多新闻工作者的集体经验中，从我们的对话、争论和讨论会中，从诸如约翰·赫西（John Hersey）和安娜·昆德伦（Anna Quindlen）这些作家的作品中，从写作风格教材和道德规范、标准和惯例中，这些“航标”还是能总结出来的。

《广岛》（Hiroshima）的作者赫西，在至少一部早期作品中运用了合成人物，不过在1980年，他也因他的

作品成为所谓的“新新闻”的范本，表达过礼貌性的愤怒。在1986年《耶鲁评论》（The Yale Review）的一篇文章中，他质疑了杜鲁门·卡波特（Truman Capote）、诺曼·梅勒（Norman Mailer）和汤姆·沃尔夫 [59](#) 的写作策略。一些当代非虚构作家以“为达到更高的真实”为编造辩护，这种说辞在新闻行业无法成立。

赫西承认，主观性和选择性在新闻工作中是必要且不可避免的。如果你收集了10个事实却只用了9个，这其中就已经嵌入了主观性。删减过程



会导致失真。语境、历史、细节、条件或其他视角都会丢失。但即便删减可能会曲解新闻工作者想要表述的现实，其结果仍旧是非虚构作品。然而，一旦添加了编造出来的素材，作品性质就变了。当我们添加一个未曾出现的场景或一句没说过的引语，我们就越界至虚构作品了。这一区别将我们带向两条基本原则：

一、不要增添，不要欺骗。

为使这两项基本原则明确，我先

用了最简单的语言来陈述。但这可能会因为没有给出具有说服力的例证或合理的例外而造成混淆。比如，“不要欺骗”这句话，说的是新闻工作者对读者的承诺。也有另一种言论，讨论新闻工作者们是否可以运用欺骗手段作为一种调查策略。在这一题目上存在诚实的争论，但即便你通过隐匿手段挖掘新闻，不在你所发现之事上糊弄公众也是你的职责所在。

## 二、不要干扰他人。

要很努力地接近事件和当事人，

付出时间，前赴现场，成为场景的一部分，从而能够观察事件却不改变事件的状态。这能助你避免“观察者效应”：因观察而导致观察对象发生变化（该理论由物理原理演化而来）。

当然，在某些情况下，新闻工作者需要引起别人对他们及他们的报道过程的注意。勇往直前，高调地与贪婪、腐败、秘密交易者们对垒。但请记住，记者介入得越深，其改变被调查对象行为的风险就越高。

故事不能仅仅“是真实的”而已，他们还需要“听上去真实”。有经验的

新闻工作者深知事实可以比虚构更离谱，一名走进佛罗里达州圣彼得堡一家便利店的男子，给了收银员的脑袋一枪，子弹却可以从他头上弹开，蹦至房梁，然后扎入一盒曲奇里。

要避免使用匿名信源，除非新闻万分重要且信源极易因此受到伤害，揭露重大不法行为的揭秘者就属此类：一名美国非法移民可能希望在不必担心被驱逐出境的前提下，分享他或她的经历。但作者也务必竭其所能让笔下人物尽可能真实。一名艾滋病患者可能想要且理应拥有被匿名处理

的权利，而将其医生和医院的名字公之于众，则能帮助消解虚构之嫌。

永远不要在你的故事中加入未经确认的信息。在新媒体大环境下，这一点非常难做到。曾经以日为单位的媒体周期现在都以分钟甚至秒计。电视新闻每天24小时运作，越来越多的故事也在半夜被发布到网上。新闻分秒必争的趋势越来越强烈。而对时间的狂热却是清晰判断的大敌。花些时间，才能做出经过核实且恰如其分的报道。

在媒体热衷于逞能的文化环境

下，策略性的谦恭就有了很大生存空间。这项美德告诉我们，真正的真相，是难以企及的；然而即便你永远无法“得到”它，你还是可以努力“达到”它。谦恭也指向对不同观点的尊重。

只有基于一个对民主生活至关重要的大观念，这些原则才有意义：世界是可知的。我们创造的故事对应着那些存在于世的事物。引号间的词句对应着确实被说出来的话；照片中的鞋子是当事人在照片被拍摄那一刻所穿的那双，而非后来加进去的。

关于真实性和可靠信源的传统可追溯至第一份美国报纸。一家叫作《国内外公共事件报》（Publick Occurrences）的波士顿报纸在1690年9月25日发表如下声明：“除非我们达至信息的最佳来源，并有理由相信确有其事，否则我们不会妄下一字一句。”

不要增添和不要欺骗的原则并不局限于新闻故事，而应在所有非虚构作品中被始终贯彻。在黑白照片中加入色彩就是一种欺骗，除非技术痕迹显而易见或已被注明；用数字手段去

除、添加、移动或复制照片中的元素也是欺骗，无论它使照片多么吸引眼球。这与传统的照片剪辑是两回事，虽然传统照片剪辑同样可以是不负责任的。

为了达到一些难以获得的真相，记者和作家们有时要借助人物的合并、时间的糅合、内心独白及其他非常规手段的力量。用眼下描述的原则来测试这些技巧也许能有所帮助。

合成人物的运用，即诱导读者让他们相信好几个人物其实是同一个人，是一种不应出现在新闻工作或任



何自诩为非虚构作品中的虚构技法。该方法有着被滥用的前科，绝对禁止这种合成似乎是必要的。约瑟夫·米切尔（Joseph Mitchell）虽然是他那个时代非虚构作家的领军人之一，但在晚年，他也把自己的一些早期作品打上虚构类的记号，原因正是这些作品依赖于这种合成。

在复杂的故事中，时间和时序往往很难被掌控。时间有时候是不精确的、模糊的或不相干的。但糅合时间，让读者误把一个月当作一周，或一天当作一小时，这在非虚构作品中

是不可容忍的。约翰·贝伦特（John Berendt）在其最畅销作品《午夜的善恶花园》（Midnight in the Garden of Good and Evil）的作者附言中写道：

尽管这是一部非虚构作品，我还是运用了一些讲故事的自由，尤其是在时间处理上。在叙述偏离了严格意义上的非虚构作品的地方，我的目的在于对人物和事件本质所趋向的真实性保持忠诚。

非虚构作家不能模棱两可。与贝伦特模糊的自白形成反差的是韦恩·米勒（G.Wayne Miller）在他的《心

脏之王》（King of Hearts，一本关于开胸心脏手术先驱者的书）开头所说的：

这完全是一部非虚构作品；它不含合成的人物或场景，所有名字也原封未动，不含捏造。作者仅在他听到或看到文字（比如在信中）的情况下才使用直接引语，其他所有（不加引号的）对话、陈述均在作者肯定确有其事的情况下释义改写。

看上去像是记者进入信源脑海里的内心独白，是一种有风险的写作策略，但在最强的限制条件下也是可被

允许的。它要求（记者）与信源十分亲近，而后者也被问及了他或她自身的想法。对于涉及某人想法的内容，编辑必须坚持询问写作者关于信源的信息。

越是深入这片领域，我们越是需要一张优质的地图和一块精准的罗盘。诺曼·西姆斯（Norman Sims）曾引用约翰·麦克菲的话，总结了核心法则：

非虚构作家是通过真实的人物和真实的地点与读者沟通。所以，如果那些人物有所发言，你就写下他们说

了什么，而不是作者决定让他们说什么……你不能进入他们的头脑代替他们思考，你不能采访死人，对于不能做的事情你可以列下一张长长的清单。而那些在这份“清单”上偷工减料的作家们，则是仗着那些严格执行这份清单的作家们的信誉，在“搭便车”。

在虚构和非虚构间，要有一条稳固而非模糊的界线。我们可以发现不少有趣的例外，以及考验所有这些标准的“灰色地带”。国家公共广播电台（National Public Radio）的霍华德·

贝尔克斯（Howard Berkes）曾采访过一个非常结巴的男人，而故事内容又并非是关于言语障碍的。贝尔克斯问这名男子：“如果我剪辑一下这卷录音，让你听起来不结巴，你觉得如何？”这名男子当时高兴得很，于是录音就被剪辑了。这是在创造虚构作品，欺骗听众吗？或者，是帮了信源一个忙，同时也照顾了听众的感受？

在探讨这些问题的时候，我并非骑在高头大马之上，我也只是一名尽心尽力的骑师，怀揣着一缕作家所独有的志向。我想要打破常规，我想创

造新的形式，我想融合非虚构体裁，我想写出能成为时下讨论焦点的故事。

休·肯纳（Hugh Kenner）把新闻语言描述为“看起来有所依据的、依据于语言之外的所谓事实——一个已经被定了罪的人，他可以被观察到正在默默躲避一个水塘，而你的文字报道了这个观察，没有人怀疑。”

如果你想做一些非常规的尝试，那么，让公众也参与其中。追求事实，勇于创新，克守己任，乐在其中，保持谦恭。

此文是从作者的一篇长文改编而得，原文名也是《事实和虚构的界线》（The Line Between Fact and Fiction），发表于文学刊物《创造性非虚构作品》（Creative Nonfiction）和波因特学院（Poynter Institute）的网站上。

## 叙事记者的伦理守则

沃尔特·哈林顿

《无新闻则传谣言：美国新闻轶



事》（If No News, Send Rumors: Anecdotes Of American）的作者史蒂文·贝茨（Steven Bates）研究各职业领域中的伦理守则。他写道，大多数职业的从业者都有一个需要效忠的特定客户：医生对其病人，律师对其当事人，人类学家对其研究对象。在1995年的一篇名为《媒体伦理》

（Media Ethics）的文章中，贝茨发问，谁又是新闻工作者的客户？他观察了《华盛顿邮报》《纽约时报》及许多其他报纸的伦理声明，发现新闻从业者面临的“客户”不止一家。

基于诚实的关系，我们与信源和叙述对象关系紧密。后者的地位举足轻重，因为叙事记者写个人肖像。

我们同时也要忠于自己的老板，是他们付给我们薪水，而我们所认同并愿意为之奋斗的伦理标准，也是由他们定义的。大部分新闻伦理标准都宣称读者为大。我们时常还把它再上升一个高度，成为所谓的“公众”，甚至“公共利益”，然而像“公共利益”这样宽泛的概念，可以有各种各样的解读。

很明显：伦理对于新闻工作的正

当性而言至关重要。这在某种程度上是因为，新闻工作者索取了决定自身伦理关系的权利。新闻工作者所面临的伦理困境，在叙事报道中更为复杂。从某些方面来看，“沉浸式新闻”记者的工作与人类学家的工作是类似的，只不过人类学家的伦理准则更加显明。他们所需要为之负责的，首先且永远都是其研究对象。尽管在这一点上新闻工作很难企及，我仍然相信叙事记者应秉持一种类似人类学中的伦理守则。我们确实对我们的采访对象有所亏欠。

这条守则的实践领域中已有所展现。我们的采访对象——除非他们是公共人物——更容易因我们所写的东西而起诉我们。他们可以压制信息，或是在即将截稿时收回对出版他们故事的授权。出于这些实际原因，我们必须把他们的故事写对。

人文关怀就更重要了。当我接触到潜在采访对象，我会与之讨论“非公开”与“公开发布”内容的区别。每个人都有权知道政客们都已了然于胸的事。如果他或她说某些内容是非公开的，那么我们不会发表。有时候，

在报道后期，我会回到采访对象哪里，询问我是否可以在报道中加入一些非公开内容。我甚至给采访对象阅读整段章节，让他们准确知道我会如何运用这些非公开信息。人们通常并不害怕一些内容是否被使用了，他们担心的是这些内容被如何使用了。如果记者细心备至又考虑周全，人们通常都会同意的。

然而，有时你仍然必须在商量的过程中放弃一些内容，没有故事能包含一切。有必要提出这些问题：这是不是一篇诚实的故事？是不是一篇真

实的故事，而不只是事实不错？如果我必须隐匿故事中的某一信息，我会问自己：如果读者知道了我这么做，他们会否觉得自己受到了欺骗？

我曾写了一篇关于自杀青少年家庭的故事。在他们的儿子死了两年后，我与其家人相处了约一个月。我本打算把所有家庭成员都写进故事里：母亲、父亲及三个健在的兄弟姐妹。但我发现不少关于这三个兄弟姐妹生活中的事情是他们不愿公开的。我意识到，如果把这些材料拿掉，我没办法写下他们对于其兄弟自杀的真

实反应。而他们的父母则允许我写下任何东西，他们希望故事发表后能成为其他家庭的前车之鉴。于是我改变了计划，把写作重点放在这对父母身上，而兄弟姐妹则未作赘述。我相信这是一篇诚实的故事。完整的故事的确没那么简单，但那不属于我的故事。

在那篇故事上我与好几名心理学家合作。逝者的心理医生认为我所要发表的内容可能会引起另一名家庭成员萌生自杀的念头。这吓到我了，我觉得，保险起见，应该在发表前评估

一下这家人对文章的反应。尽管《华盛顿邮报》有规定不允许把文章在出版前给采访对象观阅，我还是手拿稿件前往这家人的住处，给他们念了全文内容。（我给编辑的脆弱不堪的辩词将会是，我确实没有把文章给这家人“看”。如果这家人告诉我《邮报》不能发表这篇文章，我将不得不告诉我的编辑们，我浪费了整整六星期去违反一条《邮报》章程。）我给这家人读了故事，他们开始抽泣。他们彼此拥抱，也抱了我。我也哭了。他们一个字也不想改。



我仍然相信我做出了正确的伦理决定。在某种意义上来说，我是在核对事实。记者总是可以向信源复述引语以及属于当事人的信息。在叙事故事中，几乎所有内容都可以作为需要核对的事实——包括类似于“她很享受落于她脸上的温暖阳光”这样的陈述。

叙事新闻带来了特殊的伦理考虑。我们与采访对象在一起待太久了，几乎从来不用检控官的态度对待他们。我们希望像普通人一样面对采访对象，因为我们也想让他们像普通

人一样真诚地对待我们。可我们最终还是要写故事的——一篇出于我们自己，而非当事人视角的故事。叙事作者需要如履薄冰，以确保能够同时对当事人和读者做到伦理的诚实。

如果你是一名叙事记者，又不去了解采访对象不想公开的事，那你就不是一名好记者。如果你不在这一问题上挣扎，那也许你并不是一个有人性关怀的人。同时与当事人亲近，又不纠结于什么应被公开，是不可能的。

# 公正对待当事人

伊莎贝尔·威尔克森

叙事作家必须小心处理好一项平衡：在不牺牲故事的情况下保护当事人，同时在不牺牲当事人的情况下保护故事。高质量的新闻工作和情感共鸣是可以携手并进的。这种情感共鸣帮我更好地理解我的采访对象，并将自己浸入他们的世界。

我曾写过一篇名为《尼古拉斯的男子汉生活，10》（The Manful Life of Nicholas, 10）的故事，写的是一

名在芝加哥南部长大、拥有男子汉责任感的小男孩的故事。故事是《纽约时报》关于城市内部被日益泛滥的青少年暴力和毒品所包围的高危儿童系列报道的一部分。《时报》委派10名记者不惜任何时间代价进入到10名儿童的生活中去。每名记者会就每名儿童所能表现出的主题给出建议。我的一条建议是“家庭”，这是一个宽泛到让人恼怒且非常模糊的选题。

在寻找那些愿意让我与孩子长时间接触的父母的過程中，我走访了通用教育发展学校、职业训练班和法庭

书记培训班。为吸引尽可能多的候选人，我对这些参加成人教育的候选人提出了非常宽泛的请求：“如果你有9到12岁的孩子，我想跟你聊聊我正在写的一篇关于家庭、关于现今在城市里抚养孩子有多不容易的报道。”我一次又一次地请求，在几个星期里“面试”了好些潜在候选人，可还是没找到合适的对象——一个有着很棒的故事又愿意让我接触到我所需要的信息的人。终于，在一个护士培训班里——我列表里的最后一个地方——有一名迟到了的女子。她并未听到我对众人的说教，当签字表传到她手中

时，她身旁另一女子对她说：“如果你有9到12岁的孩子，你就应该签字。”于是这名女子就签字了，在完全不清楚这意味着什么的情况下：她的生活将会暴露在《纽约时报》的封面上。

事后证明，安杰拉·怀特克就是我要找的人，她的儿子尼古拉斯也是理想的主人公。安杰拉能够将她的生活开诚布公，善于表达，且乐于给我全面访问她孩子的机会。她的儿子尼古拉斯是爱思索的、肩负重担的复杂人物，代表了这冷酷世界中的典型儿

童。

我尽可能多地与尼古拉斯和他的家人相处，人种学家们把这叫作“参与者观察”。每次无论这家人在做什么事情，我都会参与进去，而不是提问。开始接触的第一天，我跟他们一起在洗衣房叠袜子。

花些时间，做平凡的事，建立起信任，比起纯粹提问更能帮你了解对象。它同样还能褪去采访对象对于记者所做之事的固有印象：出现，挖掘信息，在本子上记下对象所言，并在15分钟后离开。我与这家人相处了一

个月——对于叙事记者来说还很短，但对于日报记者而言已经是相当长的时间了。

我们形成了一种节奏：我总是早早地到他们家，在他们所接受的范围  
内尽可能待到最晚；我同尼古拉斯一起上四年级的课；放学后，我们常去麦当劳。我有时会想，带这些男孩儿们去吃东西是否会改变对话情境，因为按原本的状况他们并未进食。记者们常常通过请对象吃饭换取对话时间，这些男孩们至少也该享受到这点。也许他们应该得到更多，因为他



们给我讲了太多自己的事，让我得以做出如此深入的描写。而最终，也因为麦当劳是他们所中意的餐厅，我们的“约会”成本很低。

作为记者，我们过分担忧做一些可能会“改变故事”的事。可我们必须承认，我们的出现本身就会“改变故事”。在生活中徒添一名记者本来就是一个非自然现象，按照定义来说就是在短期内改变了生活。

当你花在对象上的时间如我一般多，干涉其生活的问题免不了会出现。我的行事标准，是基于我如何对

待自己生活中所遇到的人。只要看起来符合情境，且不会在根本上改变他们的生活轨迹，我也会帮着拿点儿日常购物买回来的东西，或者开车送他们去商店。我们为采访对象所做的事，不应少于我们为自己熟人所做的事。

我们的工作，是尽快、尽量让我们在对象生活中的出现显得亲切、平常。我们必须学习所要进入世界中的微妙规则和等级制度，通过自然、人性化地顺应，找到自身所在的位置。

如何接近，又不至逾矩？如何在

当你知道能够凭一通电话、一张支票就能解决一个大问题的时候，心怀同情，又不作干涉？在如此情况下，我必须接受作为记者的角色，并拒绝想要成为顾问、社工或拯救者的冲动。我把焦点集中在对象赠予我的那些隐秘的细节，并将其倾注在报道里；把我的同情和恻隐用来专注于写作。这才是记者解决问题的应有之道，其所能造成的影响，或许比莽撞地介入一时之危机，要大得多。

即便在采访中最困难的时刻为写作提供信息，比如当我想要与某人对

峙，或者把孩子们藏进车里的时候。有一次我看到尼古拉斯妈妈打他，因为他把不肯把一件小玩意儿给弟弟。虽然我极想要干预，但我必须记住，我是一名记者，而不是一名受训了的社工。若出面干涉，我所造成的伤害可能比好处更多。对于我所看到的东西，我不具备专业知识或权威，甚至都未完全查明情况。我必须保持信心：一篇感人的故事能够吸引那些真正能起到帮助作用的人，也能鞭策安杰拉有所作为。令人感激和松了一口气的是，两者最后都实现了。

要让人们生活中私密、甚至痛苦的部分保持真实，事实我们必须绝对确定。真实来源于对环境和对象的全面理解。很容易搞错。真实来源于很长的对话，以及把你认为你所听到的内容回放给采访对象。应时常提醒自己，你并不是在支持当事人，而是帮助读者去理解那个人的实际情况。语境至关重要；缓解压力的环境因素需要被解释。而语境只能通过时间才能浮现。《尼古拉斯的男子汉生活，10》末尾的一段是这样写的：

孩子们排成一列，还有他们的围

巾、外套和腿。男孩们低下头，这样母亲还能再为他们做一次梳理，虽然她自己上课要迟到了。丢失的手套引起一阵骚乱，接着母亲摇了摇一瓶喷罐，在孩子们的外套上、头上、摊开的小手上来回喷洒，以庇护孩子们上学这一路，因为他们要面对这疯狂而危险的世界中的黑帮招募和子弹。喷在他们身上的是一种闻起来像药房香精的宗教圣油，孩子们紧闭双眼——为了他们能够在日落时分活着并安好地归来，安杰拉的喷雾，总是长足有力。

假如那天早晨我没有早到，我永远不会知晓这一家庭仪式，这最终成为了故事的核心瞬间，成为了暴力在他们生活中已暗暗习以为常的缩影。我是在采访后期才观察到这仪式的，那时候，在他们如何在暴力环境中保护自己的问题上，我已经跟他们聊了好几个小时，都准备结束采访转而开始写作了。没有人提到仪式，也许是因为这对他们来说就像每天早晨刷牙一样平常。

我明白不要在仪式进行的时候去问他们在干什么，而只在那天晚些时

候向安吉拉随意提起：为什么她要在孩子们离开家前给他们喷雾？虽然我觉得这很奇怪，我也得谨记，如果安吉拉和她的家人进入我的世界，他们也会觉得奇怪的。为什么她把那么多时间花在电脑跟前？安吉拉和我都是非裔美国人，生活的世界却完全不同。

我们的采访对象给予我们的远比我们所能回馈给他们的要多。我们出版他们的故事，接着赢得升迁、同事的称赞、普利策奖；而他们只是继续生活。不过，得知故事能够改变生活



和观念还是令人振奋的。在尼古拉斯的故事发表后，一位读者从纽约飞来芝加哥，给男孩儿们买了双层床，还有另一个人给他们买了台电视，人们给他们寄来衣物和玩具，在密歇根一所学校中的四年级全体学生给尼古拉斯写了信，克林顿总统也这么做了。

我也收到各地来信，但对我最有意义的是来自华盛顿州塔科马市一位先生的来电。他说：“我是希腊裔美国人。我是一名60中旬的牙医。我不得不打电话给你，因为在读了故事之后，我意识到：她也是在写我。我是

家里六个孩子中的长子，我不得不成为每一个人的父亲。”这位先生的来电让我明白，我成功地改变了人们对于那些看起来与自己不同的人的刻板印象和假定。

作为叙述记者，我们的责任是双重的——对读者，也对当事人。我们的本职工作虽不是要去帮助故事中的人，但是展现出我们的人性，并在恰当之时伸出援手，并没有错。往往这也是赢得时间和对他们世界的深入了解的唯一方法，这两者又恰好是为读者写出真实可靠的故事所必需的。

# 赢得许可

特蕾西·基德尔

如果采访对象不是某个公众人物，那么得到其允许跟配合，是我作为写作者所必须面对的最棘手的事情之一。这关乎法律和伦理两者。我努力让私人个体明白我在做什么，也要让他们清楚可能会导致的后果。这是一种“米兰达警告”（Miranda Warning）：你所说的一切可能会在我的书中成为不利于你的因素。

我在非常年轻的时候写了《新机

器的灵魂》（The Soul of a New Machine）。当时我并不知道一般人没法进入一家计算机公司的内部，尤其是他们设计计算机的地下室。也许那让我做起来容易了点。我想：“嗯，他们会让我进去的。”结果他们就真的让我进去了，不带任何附加条件。从那之后我才了解到那种通行是极不寻常的。

现今，发行人总会要求作者从采访对象那里讨来签了字的授权。律师们告诉我，这类授权在侵权案件中作用有限——在法律中侵权是一块非常

暧昧的领域，而在诽谤案件中的作用就更小了。这些授权说的通常都是这样的内容：我想怎么写你就怎么写，我可以毁你的名声，我在我的书里做这些事，等书出版了我会免费送你一本。我的理解是，大多数法庭并不认为这是一张有效的合同。由于这些原因，我不再向在我书中出现的人索要授权了。但是，授权仍然可以是一件工具，帮助采访对象认真考虑一下他们正在接受采访这件事。

我还是会向受访者全面介绍一下我写他们可能会造成的后果。我试着

回答他们所有问题。酬劳也几乎总是被提及。如果没有，我则会告诉他们：“我不能为此付你钱。这必须是你出于自愿做的事。”我会在比较早期就跟受访者讲这件事，那时我还不怎么介意他们是否答应。我当然也希望他们同意，但知道自己可以在那个时间点就选择离开这个选题，也是件好事。我会在最开始自己还没任何投入的情况下就把这些问题处理掉。

真相与后果

凯瑟琳·博

作为一名记者，我的权力要比我故事中出现的人要大得多。这无法避免。尽管声称有方法可以在两者间建立起一种平等关系，这言不由衷，但相互尊重的关系还是可以企及的。你可以尽可能全面、完整地告诉受访者，你觉得或担心在取得和发表他们的故事之后会发生些什么。我总是告诉我的采访对象，文章中可能会出现一些他们会讨厌、尴尬、希望自己从未告诉过我的内容。或者，会有一张让他们看起来很胖的照片。

如果你能帮助人们理解他们的故

事实上对社会有更重大的意义，这可能会激励他们与你谈话。最好也能使他们对于你所写故事可能造成的后果做好准备。

我通常不会去写那些主动找到我，自己想要成为受访者的人。我会寻找那些还在解决眼下问题的人，那些并非生活中每件事都充满道义的人，那些还不知道最终是否会有一个幸福结局的人。这些人的故事才应该去讲。

当你写穷人时，也许没有人比你更关心最终可能会发生什么。你所在



机构的律师不会担心，因为穷人不会发起诉讼；你的编辑也不会担心，只要故事足够好。道德责任落在作者身上。在采访和写作每一篇故事的过程中你都要做出上千个道德决定。

如果你跟你所写对象住在同一个社区，这几乎是个实际生活的问题。我希望在街上走的时候，不会觉得那里有一群我曾待之不公的人。有时我的同事会跟我说：“我不能进那个社区，因为我写了这篇故事……”如果你无法在故事发表后面对你的采访对象，那么你应该问问自己，是否真的

说出了真相。

## 应对危险：保护你的对象 与你的故事

索尼娅·纳扎里奥 [60](#)

当我们在做浸入式报道时，我们看到了可怜的、处于痛苦或者危险之中的人们。我们该在何时介入？我们的线划在哪里？为最坏的情况作打算是非常重要的。我花了18个月来报道与撰写《被天堂遗忘的孩子》，这是一名洪都拉斯男孩非法进入美国的冒

险故事。恩里克的母亲在他只有五岁的时候就离开了他，把他留给了家里人。11年之后，他决定自己动身，搭一辆货车一路向北，穿过墨西哥，去北卡罗来纳州寻找他的母亲。我和他一起走完了最后一段旅程，但是我必须得重新组织大部分故事。我和其他移民们一起坐在货车上，想要体验一下恩里克一路的所见所闻。

对于这种关于身处困境中的人们生活的叙事性报道来说，最好在实地报道之前了解尽可能多的信息。当我开始研究时，政府避难所主任告诉

我：“你这无异于自杀行为。”我知道我必须做好最坏的打算。

在去墨西哥之前，我研究了我将要走的火车路线。我花了几个月的时间，寻访了INS（全称为Immigration and naturalization service，移民归化局）监狱、洛杉矶的高中、教堂，以及沿着美国—墨西哥边界线的避难所——任何我可以找到艰苦跋涉儿童的地方。我想要了解这条线路上可能会存在的任何威胁。我应该去什么特别的地方呢？孩子们在这些地方都会遇到些什么样的危险呢？我知道他们会

面临饥饿、酷热与酷寒、口渴、恶警、黑帮、强盗，甚至是火车本身。他们跳上或跳下行驶中的货车车厢；有些孩子因此而失去胳膊和腿。我努力想要提前了解，在旅途的每一阶段，社会结构对孩子们有哪些影响：他们可以从教堂得到食物吗？医疗帮助呢？避难所呢？

一旦我对特殊的危险有所了解之后，我就得决定我该如何应对它们。比如说，在边界线墨西哥的这一边，孩子们会遇到土匪，会用刀刺伤他们并偷走他们身上的钱财。我还预想可

能必须得和一名移民儿童一起穿过里奥格兰德河（Rio Grande）。一般来说，穿越得克萨斯州新拉雷多

（Nuevo Laredo）的河流之后，移民们需要用四天的时间穿过沙漠，到达圣安东尼奥。里奥格兰德河的河面看起来非常平静，但是里面却有非常危险的漩涡。在最近几年里，有几百号人淹死在这条河里。为了避开INS，移民者们在晚上穿过沙漠——而这时也正是响尾蛇出没的时间。白天，沙漠的温度会高达45度左右，可到了晚上，它又会变得很冷。从体能上来说，根本就不可能携带足够的水以避

免脱水。

我不想冒险在没有内胎、指南针、手机、碘片与救护毯的情况下度过这条河。那么这就会出现一个问题：我会允许小孩使用它们吗？伦理问题与法律问题纠缠在一起。我知道如果我从一个未经允许的地点进入美国——如INS所说的“入籍而未接受检查”——那么可能是犯了一种轻罪。但是如果INS认为我带着一名无文件证明的儿童进入美国，那么我将会被指控帮助与唆使非法入境，这是重罪。

我努力把对自己造成的危险降到最低。一名同事帮我从墨西哥总统的个人助理那里拿到了一封介绍信。这让我和我的摄影师几次免受牢狱之灾。我从火车公司得到了许可，可以坐在火车车顶上。

我和我的编辑以及一名《洛杉矶时报》的律师提前解决了很多问题。我决定我最主要的原则是，我只会在认为某个孩子即将处于紧急危险之时介入。我将如何判断某个孩子是否会面临紧急危险呢？有些情况很明确；当然，我会在孩子溺水的时候救他。



在很多情况下，很难区分悲惨与真实危险间的差异。找出最坏的情况有助于我提前做好准备。紧急危险的衡量标准是非常严苛的，但也是不无道理的。

## 叙事性的故事必须要传达实际情况

报道者应尽可能地不要去改变事件的过程。有时候仅仅只是我在场，什么也没做，也会改变一些事情。我坐在货车上面时，让车子停下来，警察不会像往常一样鞭打他们，也不会

抢劫移民者。很显然，他们已经预先知道我的存在。

当我们介入时，我们冒着调查对象把我们看成记者以外人员的风险

我一直提前告诉我的对象们：我没法帮他们。当我在报道一则故事的时候，如果我干预了对象，尤其是主要人物的生活，那么他们就不能被用在我的故事中了。

我确实曾经帮助过一些面临危险的儿童。加斯帕尔，12岁，被蛇头遗

弃在墨西哥南部的移民滞留站里。我知道犯罪分子经常会抢劫被送回到危地马拉边境处的儿童。加斯帕尔当时非常绝望，正在哭泣，攥着我要我提供帮助。我打了个电话给他在佛罗里达的叔叔，并将他叔叔的电话号码给了移民官员，以便他们能够安排加斯帕尔在危地马拉的亲戚来接他，而不是被遗弃在边境。

记者们必须自己来决定界线在哪里。我没有帮助恩里克，我故事的主人公。他在美国—墨西哥边境南部的新拉雷多挣扎了两个星期，才拿到了

钱打电话到洪都拉斯，索要他母亲在北卡罗来纳州的电话号码。写着电话号码的那张纸被人偷走了。他只好每天洗车，一天只吃一顿饭，日子过得实在非常艰辛。在整个事件中，我的口袋里都揣着一部手机。我知道我的介入会极大地改变这个故事；那么我将又不得不再找另外一个主人公。不过对我决策影响最大的，是恩里克没有处于危险之中。

为了避免改变人物的生活，我们可能不得不向读者们隐瞒一些信息

在《被天堂遗忘的孩子》的编者注中写道：“《时报》决定在故事中隐瞒恩里克的姓，是为了让恩里克及其家庭能够继续过着正常人的生活，就像他们没有为这个故事提供信息一样。”

在我报道和起草这篇故事的初稿时，我更喜欢用恩里克的全名。我找了很久，也费了很多功夫寻找一个愿意让我用全名的调查对象。我带着英语与西班牙语版的许可信让家长们的签字，许可信中说明我可以与他们的孩子面谈，新闻报纸也可以刊登他们孩

子的照片。恩里克及其母亲都签署过这封许可信。

几年前，在恩里克及其母亲生活的北卡罗来纳州就曾经出现过一个案例，当时《罗里新闻和观察者报》

（Raleigh News&Observer）发现了一个移民干活的地方。不久之后，INS就出现在了这家店里，把那个人抓了起来。我找到了北卡罗来纳州的这名INS主管，评估了一下他是否会想办法找到恩里克及其母亲卢尔德。我还试图弄清他成功找到他们的几率。诺娜·耶茨是一位《时报》的研究员，

她利用LexisNexis以及ChoicePoint等数据库进行了计算机搜索。她发现如果我们用恩里克的全名很容易就可以找到他。正因为如此，我们决定不采用他的全名。

我们还从故事中抽离了其他的一些细节，这些细节可能会为INS提供一张路线图：他们出发的那个洪都拉斯小镇，以及卢尔德从事的工作类型。同时，我们也做了很多事情以提高这个故事的可信度。我见证了恩里克之旅的一部分，我也采访了目睹恩里克其余旅途的那些人。我用全名来

记录他们。我还将那些姓与恩里克不一样的家庭人员的全名放在故事当中。

我们甚至改变了故事某些部分的顺序，以增强读者的信心。在第二部分一开始的地方，恩里克在货车顶上被人揍了。他必须跳车才能逃跑。他爬到了一棵芒果树下，昏了过去。后来他醒了过来，走到镇上。小镇的人看到了他衣服被抓了，在流血。镇长、镇长司机与一名医生都帮助过他。我跟这些人都谈过话，印证恩里克的故事。在早期的草稿中，第二部



分是以恩里克被揍的故事开始讲起的。我的编辑建议我从非常可信的镇民们的证词开始——我可以使用他们的全名——他们看到了恩里克被袭击之后的情形。

在《被天堂遗忘的孩子》发表之后的几周里，我们至少接到了1000个电话与电子邮件。我们的目的是为了告诉人们移民状况的变化，移民者之旅的艰辛，以及人们因为太穷而冒着生命危险逃离贫穷的事实。我们也希望读者们能够思考一下我们在边境所设立的大量INS机构，他们把正在找

母亲的11岁儿童遣送回去。

1997年南加利福尼亚州立大学一份关于移民保姆的研究表明，82%的保姆在其祖国都至少留下了一名儿童。像洛杉矶这样的一座城市，经常是把移民妖魔化的，新闻报纸公民使命非常重要的一部分就是把人类的面目还给他们。

任何报道这类故事的人都会见证到伤害。这是叙事性报道中不可或缺的一部分。我们必须考量一名孩子所受到的伤害，与见证现实并有力地传递给读者的好处进行衡量。像《被天

堂遗忘的孩子》这样的故事可以激励我们的读者更多地思考这些问题，并采取相应的措施。作为叙事记者，我们必须努力写出最能打动人心的故事。这就是我们的使命，也是我们唯一能做的事情。

## 沉浸式新闻的两难境地

安妮·赫尔

几年前，我去肯塔基州（Kentucky），写关于福利改革方面的问题。我到了一个60%以上的居民

都接受过政府资助的县城。那里34%的人都靠福利度日。福利很快就要结束了，那里的人们将会面临一种全新的生活方式。

我找到了一个家庭来写。这家人真的是一贫如洗，活在贫困线的边缘。格雷西娅和特里夫妻与他们的两个孩子住在一个小山谷的顶端。一切都很失败。他们偶尔会做一些烟草农务和其他的一些零活儿，大部分是靠政府的资助度日——残疾人SSI（补助保全收入项目）、福利以及WIC（妇女婴儿儿童项目）。但是光

靠这些钱还不够。

对他们的采访共持续了三个星期。我先跟他们待了一周时间，之后回到佛罗里达（Florida）圣彼得堡一个星期，后又回到了肯塔基。在我第二次拜访的时候，也就是月末，他们已经快撑不住了。

他们的小孩雅奎琳发烧了（在我到访之后的第二天），她急需医务治疗。当我和摄影师看着他们的时候，格雷西娅正在给她的孩子扇风。他们掏不起油钱去看医生。我们租来的车子停在60米以外的地方；他们看着那

辆车。我当然可以感受到伦理困境：是否该提出用我的车载他们去医院？

不。我决定尽可能久地等下去，什么也不说。我到这里的目的是为了报道生活在边缘人们的一个故事。如果作为偶然来访者的我解决了他们的问题，那么这个故事就不再真实了。作为一名新闻工作者，改变现状似乎颇为不妥。

时间流逝。摄影师和我继续等待着，尽管这对父母亲希望我们能带他们去看医生的意图越来越明显。我开始想：“我为什么要干这份工作？这

份工作糟透了。”我想把笔记本放下来，不再是一名记者，去照顾那个小孩。摄影师和我决定再等15分钟。这个故事的目的是为了问这样的一个问题：当政府资助停止时，会发生什么？人们该怎么办？

特里走到拖车里面，拿出了一把猎枪。他到邻居那里拿枪抵押了20美金，带着孩子去了医院。

现在看来，如果我带着他们的孩子去了医院，那么我就可以解决它们的问题，但是见证他们在危急关头是如何挺过来的也是非常重要的。这对

于他们来说并不是一时之事，而是几乎每个月都需要面对的问题。这就是生活在边缘的特点。最终，雅奎琳事件并没有破坏我和这家庭之间的友好关系。如果孩子的境况更凶险一些，如果到了我们必须带她去看医生的地步，那么我当然会扔掉我的笔记本，开车送他们去医院。

你是没有办法避免这类困境的。不过，在你工作一开始的时候，你必须告诉你的调查对象：“我只是到这里来观察的。我会尽可能地待在背景之中。”这种方法并一定一直有用，



但是它可以划出一条界线。新闻工作者有非常严格的行为准则。它与写一本书或者其他类型的非虚构写作是不同的，那时候会有更多的给予与索取。报纸作者必须设定更加明确的界线。只要我们在写关于他们的故事，就不能付钱给他们，或者为他们的大学奖学金捐资，或者给他们一点钱，让他们的日子可以好过一点。这让我们这些记者能够更加自由地去研究与探索。我们必须坚守基本的框架，告诉自己：我到这里是来工作的。

## 个人写作中的伦理准则

我的记者生涯始于哈佛法学院的学生报纸《记录》（The Record）。我收集了当时的很多故事，所有的谈话与辩论，应用到人们的真实生活中。哈佛法学院的很多人都不这么做，因为除了办公室，他们从来都不到外面去。一开始，我写的是我的家庭，比如那个乱糟糟的暑假：一半时间为一家很有名的法律公司打工，而另外一半时间则帮助我的妹妹不被驱逐。

我于1995年7月毕业于哈佛法学

院。在我完成了律师资格考试后的第二天，我16岁的外甥被枪击了。我的世界又一次崩溃了：我推掉了年薪10万美元的工作，而我的外甥莫名其妙背后中了一枪。我前往北卡罗来纳，每天都跟我的外甥待在一起。在枪击发生的两周后，在一个儿童康复病房里，我的外甥开始明白，他这辈子都没法走路了——没有人提过这件事情。他一直是一名模范病人，但是他最终还是承受不了了。他开始发脾气，开始尖叫，为什么？为什么是我？

我不能离开病房；我不得不一直跟他待在一起。我拿出了我的笔记本电脑，因为我需要宣泄情感。整天坐在病房里，我写完了整篇文章，这篇文章最终在《新共和杂志》（The New Republic）中发表，题为《谁枪击了约翰尼？》（Who Shot Johnny?），这篇文章的第二段中写到：

在家门口与他的朋友聊天时，约翰尼看到了一辆他以为自己认识的汽车。他激动地挥着手——他的标志性动作——双手在空中舞动着，整个身

体看起来就像是一个Y字。当他发现对方没有反应时，他和朋友们就沿着马路闲逛，加入了一群在公寓门口闲聊的人们。那辆车也跟了过来。司机下了车，手里挥舞着一把左轮手枪，朝着空中放了一枪。每一个人都四处逃跑。接着他开始寻找目标，朝着正在跑的我外甥后背开了一枪。约翰尼一直都很清醒。他躺在马路上想要弄清楚自己发生了什么事情，为什么从地上起不来。面对询问，他面无表情地一遍又一遍地诉说着这个故事，并一直不好意思地拒绝补充遗漏的细节，这些细节有助于枪击案的调查，

但细节的缺乏显然对他很不利。作为一名黑人男子，又被枪击，那么很显然他肯定就是与犯罪团伙或者吸毒有关。也有可能与这两者都有关系。有目击证人证实了他说的情节。

我在四个小时里就写完了草稿；感觉就像了花了几年时间一样。一周以后，我认为我写完了这篇文章。一天晚上，我在医院待了一整天，筋疲力尽地躺在床上时，我的脑海中瞬间浮现出最后两段话：

一个人孤独地躺在马路上，身上不停地出血，下身瘫痪动弹不得，但

是他的意识却非常清醒。约翰尼无助地躺在那里，看着可能要杀他的凶手走过来，跟他说“相信你再也不会挥手了……”

他腰部以上都是好的。你就是什么事也做不好了，不是吗？

几年之后，我决定弄清楚枪击外甥的凶手能不能把什么事做好。我从《谈话》杂志（Talk Magazine）接到了一个跟踪报道这名凶手的任务。我在传讯室见了她，穿着橘色的连体裤魂不守舍，是一个身材娇小的人。我想知道他为何会成为射击我外甥的

人。

这听起来很奇怪，但是我把《谈话》杂志的工作当作了一个家庭故事。我的有些非作家朋友们认为我写一个枪杀我外甥、并致他半身不遂凶手的故事，这种想法是一种残酷的利用。他们无法理解这件事如何能带来积极的一面。要写自己的生活与家庭及朋友，就必须接受利用自己与他人。要写你自己以及你生活中的人，那么就必须部分地接受你就是一个混蛋。你必须面对并理解你自己内心的恶魔。



戴尔·巴林杰，枪杀我外甥的凶手，和我的外甥一样都没有父亲。如果巴林杰在生活中也跟我的外甥一样还有别的家人，那么他可能就不会变成如此易怒的一个人。他入狱的时候只有18岁。他有六个孩子，是北卡罗来纳州最臭名昭著的毒贩之一。

我必须咬紧牙关才能够写完这个故事。这是成为这种浑蛋必须承受的另外一面。为了跟踪报道狱中的戴尔，我不能说我是一名记者。我告诉他的监狱教官说我是他家人的朋友。当我最终看到了戴尔时，我确实告诉

他我是一名记者，但是我告诉他是通过犯罪司法系统随机抽到他的，是为了跟踪报道年轻的黑人罪犯。

作为新闻记者，我们都知道人们会告诉你一些他们不应该告诉你的事情。戴尔·巴林杰不明白什么是对他最有利的。就他告诉我的内容而言，我可以让他再多坐几年牢。但是我是为读者工作的，而不是警察。我不得不为这一点而挣扎。我体内律师与公民的部分，都认为记录下他的全部经历是义不容辞的事情，但是既然没有人这么做过，所以我决定这一切都扯

平了。警察完全可以花更少的力气发现我到目前为止了解到的信息，如果他们真的在意的话。

我成为一名写自己生活中各种麻烦的作家。如果我之前在情绪与情感上具备对付这些事情的成熟，那么我可能就不会渴求成为一名作家。长大之后，我一直都认为我有一个非常糟糕的父亲。也是从那时候起，我开始意识到要当我这样的女儿的父母，是有多么的不容易：一个非常挑剔的孩子，总是有问不完的问题。我的父亲牺牲了一切让我接受教育，并给了我

机会，我却利用这点来使他觉得自己很愚蠢。当时我觉得他活该；现在我意识到我是很怕他。我不是一名被动的牺牲者；我和我的父亲是在跳同一支舞。我们都在彼此生活中扮演者角色。在我认清这个事实之前，我无法写关于他的故事。

在我的回忆录《美国故事》中，我详细写的只有我的父亲、母亲和兄弟。我模糊处理了其他人的特殊细节。我面临着每一个回忆录作者们都会面临的一个非常复杂的伦理问题：你会让他们读草稿么？我几乎从来都

不会。但是这一次，我确实让我的母亲、兄弟还有跟我最亲的姐妹读了我回忆录的草稿。当我的写作快要结束的时候，我让他们看了我的草稿，我跟他们说：“告诉我，你们觉得哪里不舒服，我会再考虑一下。”我没有给出任何承诺。会困扰他人的事情远不是你所想象的。你可以花两页的篇幅去描述某个人的酗酒，但是让别人感到困扰的却是提到了他们的鞋子很脏。

我有个姐妹不喜欢使用方言。我的家庭会使用诸如：“孩子，你最好

给我走开”，还有“我可能会吧”这样的词汇。如果你从人们真正说话的方式来看待事情，那么你可能会被指责态度傲慢。但我倒是认为，认为别人说话的表达方式不对，才是真的傲慢。我母亲的说话方式就是按照她所接受的教育方式；我想准确地再现她的用词。

我让我的家人来阅读草稿是因为我已经决定了，出于各种理由，我对他们的忠诚都超过了我对新闻报道的忠诚。当然，当我以新闻报道的形式写作时，我也接受了新闻报道的规

矩。作为一名作者，我的忠诚度是非常复杂的。我感觉要对采访对象、国家、技艺以及家庭忠诚。对我来说，回到我写的人们并面对他们，倾听他们的想法是非常重要的。

## 说话的自由：真相的伦理

朗·翁 [61](#)

我来自一个女生应该温柔说话，走路应该用脚尖，就像在飞一样的文化。然而，我却喜欢穿着靴子，咚咚地走路——就像一头快渴死的母牛一

样，我的母亲就是这么形容我的。我在10岁的时候作为一名战争难民离开了柬埔寨，来到了美国。25年之后，当我再次回到柬埔寨的时候，我依然能够发现自己又回到了那个恬静的高棉女孩形象。男人们坐在桌子边上高谈阔论，而我却闭着嘴不说话，以示对长兄们的尊重——就算我认为他说的东西是带有性别歧视的。

我的第一本书，《他们先杀了我父亲：一个柬埔寨女儿的回忆》

（First They Killed My Father: A Daughter of Cambodia Remembers），



就是我作为一名柬埔寨裔美国女性拥有自由的见证。我没有对我的经历缄口不言，相反地，我敞开了泪水和心扉。有些高棉人告诉我：让死者安息吧。但是死者拒绝归入尘土，被人们所遗忘，所以我写了他们的故事。

我的第二本书《幸运的孩子：一个柬埔寨女儿与姐妹重聚》（Lucky Child: A Daughter Of Cambodia Reunite with the Sister she Left Behind），是两个生命的平行故事：我自己，和我的一个姐姐齐欧，她一直生活在柬埔寨。这本书讲述的是我

们失散15年的故事：从我1980年离开，一直到1995年回到柬埔寨。自从第一次回去之后，我已经回去过25次。一些普遍的真理，以及我们曾一起度过的孩提时代，将我们两个绑在了一起。在《幸运的孩子》一书中，我把姐姐的故事当做我自己的故事——一个带有想象性质的假设。我这么做是因为她的生活也有可能是我的生活。从我们最年长的兄弟门恩决定离开柬埔寨前往美国的那一刻起，我们就都知道他只能带一个兄弟姐妹离开。他选择了我。如果他选择了我的姐姐，那么我现在过的就是齐欧的生

活：不识字，也不会写，在18岁的时候父母就包办婚姻，是五个孩子的母亲，生活在一个没有电也没有自来水的小村子里。

我担心《幸运的孩子》会因为双重叙述而成为一本备受争议的书。事实证明它没有引起任何争议。我认为其部分原因是该书详细的前言部分。

我从齐欧的角度写了她的故事，就像是我见证了她的生活一样。《幸运的孩子》前言部分向读者们解释了我的研究过程。我在前言中写到：“因为我没有在那里见证齐欧的

生活，因此这本书是在与她无数次的对话，与家庭成员及邻居面谈，许多次重走旧时路和追忆之后，我所能做到的最佳整合……这就是我们的故事：我的故事正如我记忆中，她的则如她所对我言说的那样。”

我同样加上了一条声明，以解释在书中我对时间的运用：

在美国，我有很多带日期的书籍、杂志、日记、家庭作业、闹钟、日历和其他我用来标记生活的东西。在村子里，齐欧并没有这些东西。相反地，她的日子是从一天流往另一

天，从一个收割季节流往下一个收割季节，只是用日出日落，斗转星移以及翁家新一代人的出生来记录的。因此，我就需要尽我最大的努力去“猜测”标志着她生活的时间与事件。

《幸运的孩子》前言中还解释了为了写这本书需要进行一个多层的翻译过程。我不仅翻译了齐欧的柬埔寨语和中文，同时还翻译了她所生活的中国—柬埔寨文化。我不仅将它翻译成英语，还将它翻译成书籍的形式。柬埔寨的讲故事传统是口述历史，而不是出版书籍。

在柬埔寨文化中，即便是对个人写作这一概念的理解也是不一样的。美国是一个非常个人主义的地方：是我做的；我看见了；我完成了。而我在长大过程中总是这样想：这是我的家庭完成的，而不是“这我自己完成的。”我的成就都与家庭分享。《幸运的孩子》从一开始就是我们的集体成果。

有些人可能对我用我姐姐的口吻讲故事感到惊愕，但是我相信她的声音值得倾听。我尽了我最大的努力去准确地展现它，不去介入，并向读者

们解释这个过程。移民到美国的人过去都喜欢掩饰他们的历史，忘记自己的语言，放弃他们的传统。很多人都努力在同化，一直到他们身上只显露出一点点他们之前生活的蛛丝马迹为止。现在不再是这样。随着全世界的人来到美国，他们也改变了美国的文学。

为什么我姐姐的生活就应该沉默不语呢，仅仅因为她不认识或者不能写英语、柬埔寨语或者中文？我的书是回忆录，不是新闻报道。回忆录是回忆的集合，而不是自传或者传记。

我写它们是因为我希望读者们能够行动起来。我之所以能够写这些书——实际上，我能够活下来——就是多亏了对东南亚战争采取行动的人们。记者们报道了难民营中的生活，鼓励美国人收留像我一样的战争孤儿。我对此非常感激。然而，太长时间以来记者们都在讲述我们的故事，真正过着这些生活的人们也需要走进讲述者的角色。手机、短信与互联网都在改变很多事情。柬埔寨的妇女们——或者印度与危地马拉的妇女们——一般来说是没有机会接触世界的，但是现在有些人也可以接触世界了。



# 出处的伦理

罗伊·彼得·克拉克

在过去几年里，叙事性新闻的出处及源头经受了严格的审查。尽管大部分因为捏造事实而丢了饭碗的记者们从来不写叙事性文章，但这一类报道的标准还是明显提高了。审查的部分驱动原因是因为奖项政治——普利策以及其他奖，评委们不想因为某个很好的故事被曝光是虚构的而感到尴尬。

1998年的普利策专题作品奖获奖

作品是《圣彼得堡时报》的托马斯·弗伦奇撰写的“天使和魔鬼”（Angels and Demons）系列报道，写的是一个杀死三人的凶手，这也是佛罗里达最近几年里发生的大案。来自俄亥俄州农场的一位母亲及其两个女儿当时正在佛罗里达度假。她们去了迪士尼乐园，接着去了墨西哥湾。她们应邀坐上了一艘由一名男子驾驶的小船。男子强奸了她们，在她们脖子上绑了煤块，扔到了海里。托马斯·弗伦奇的系列报道描述了凶手的罪行，司法部门长时间不懈地追查凶手，还有对凶手的审判过程。以下是在俄亥俄州举

行的几位女性葬礼的一个场景：

抬棺人占了四排长凳。

尽管是六月的中旬，但是葬礼当天有风，也很冷，整个天空灰蒙蒙的。锡安路德教会（Zion Lutheran）内部有一座非常雄伟的哥特式建筑，红砖墙、绿尖顶，高高地耸立在农场上。教堂里都是人，很多人都是来吊唁的，他们挤满了教堂的地下室与大厅。在教堂外，道路两边停着电视新闻小组的面包车和卡车。记者们不被允许进入教堂，因此他们都在道路两边等候着，手里拿着麦克风，眼睛在

看相机。哈尔·罗杰斯路过时数了一下，一共有12位新闻工作人员。

.....当哈尔抵达教堂的时候，棺材抬到了最前面，每一个棺材都铺满了鲜花，还饰有一些装帧过的照片。乔在她高中时期的照片中，看起来就像还拥有所有的时间；米歇尔在她小学时代的照片里，带着粉框的眼镜，朝着相机微笑，克里斯特则在另外一张学生照片里.....葬礼一切照常举行。会众唱着《你真伟大》，当布道时间到了，牧师大声地问出了很多人心中的问题：上帝怎么可以允许这样

的事情发生？在坦帕湾，当乔、米歇尔与克里斯特为她们生命祈祷的那一晚，上帝在哪里？ .....

“你没有看到么？”牧师说到，他的声音提高了。“你难道没有看到耶稣有多爱乔安、米歇尔和克里斯特吗？难道你没看到耶稣有多爱你吗？当上帝看到我们心中的痛楚、忧伤与悲痛时，他会怎么想？”

整个教堂都非常安静，但是从教堂的外面传来了麻雀叽叽喳喳的声音。

托马斯·弗伦奇并没有出席葬礼。实际上，在他开始写这起谋杀案的几年之前，葬礼就举行了。他是这么重建那个场景的：他去了俄亥俄州，还去了教堂。他跟很多参加了葬礼的人交谈过。有几位参加葬礼的人带着他参观了教堂，告诉人们坐在什么地方，他们做了什么，他们穿了什么样的衣服，以及他们对牧师的话做出了什么样的反应。他借来一盘录像带，可以准确地知道牧师所说的话以及讲话的语调，人们哭泣的声音，还有教堂外的鸟叫声。他让当地的一位鸟类专家来识别鸟的声音。

有些人可能认为，他应该在文字中说明他虽然没有在场，但拿到了葬礼的录像。或者这个故事应该增加一个编者备注框。网络版的故事中确实包含了一个解释框：

本报撰稿人托马斯·弗伦奇在与哈尔·罗杰斯及其他家庭成员、侦探、公诉人以及其他本案中所牵涉到的人员交谈之后收集了该系列报道的信息。此外，还从4000多页的警察报告、法院文件以及其他记录中搜集了一些信息。有些引言与场景是记者或者摄影师亲眼见证的，有些是摘自警

察的报告或者官方诉讼的记录；而其他一些信息则是根据人们的回忆。

有些人则认为这类备注是没有必要的。问题不在于记者是否在场；关键在于材料是否属实。托马斯·弗伦奇必须要确信他写出的葬礼反映的是现实情形。他的编辑需要做一些审问式的工作——一场编辑—作者之间的会议，问及诸如你怎么可以确定它是一只麻雀？你是否检查过了所有可以拿到的照片？汤姆斯及其编辑也必须要讨论报纸与其读者之间应该有多大的透明度。



为何叙事性的报道会有如此高的标准？大量的新闻文章都是关于事件的重建。体育赛事的报道可能是新闻工作里面记者们唯一可以真正见证大部分事件的。作者与编辑比读者们更关注重建事件的出处问题。据我所知，《圣彼得堡时报》的读者们没有人投诉过上述场景。

随着标准的提高，新闻报纸必须接受挑战。“方法块”——一小段能够向读者们介绍报道方法的概述文字，已经变得越来越普遍，提供关于某篇文章或者系列报道的简短元叙事。

网站也可以提供非常详细的出处。“黑鹰坠落”（Black Hawk Down）的网站

（<http://inquirer.philly.com/packages/s>）不仅提供了来源备注，而且还提供了一些原始材料及档案，供读者们更加深入地挖掘。这个系列在《费城问询报》（The Philadelphia Inquirer）上连续报道了29天。甚至马克·鲍登系列作品正在发表的时候，故事中的一些士兵及其他人员也都会利用网站来追踪这个系列，并提供更多的信息。他们参与进来，几乎成了故事讲述过程中的辅助记者。

更细致地注意信息的来源可以加深作者与读者之间的关系，还可以让读者与调查对象有机会能够更加深刻地理解故事讲述的过程。

要不要尾注？

索尼娅·纳扎里奥

在2002年《洛杉矶时报》的系列报道《被天堂遗忘的孩子》中，我对尾注使用是很有保留的。我认为使用尾注让报纸会看起来非常带有防御性。我还担心它们可能会给今后叙事性故事的出处标注开一个先例。我疑

虑，在眼下这个报纸上专门用于报道新闻的篇幅变得非常有限的时候，我们是否真的应该为尾注用上这么多的空间。结果会是什么被逼出了报纸呢？

事实证明，读者们非常欣赏尾注的透明度。他们喜欢能够看到系列报道中所有信息的来源。令人吃惊的是，他们会用它们来跟踪报道的过程。他们会阅读尾注来了解我做了哪些工作——我是如何搭乘墨西哥的火车，我采访了谁。我从来都没有想过人们会把尾注用于这个目的。

书，不像是报纸或者杂志，一般人们不会为了准确性对它进行编辑或审核。它不验证事实。很多记者在写了第一本书之后，都为这个在业内已经被熟知的事实震惊了。就我的经验而言，大部分的书籍出版商都对这种震惊都感到惊讶。书籍出版商的工作，本质上来说就是包装现有的文学文本，并将其出售给公众。尽管他们可能不会公开承认，但是书籍出版商看起来更多地是把他们自己想成文学文本的承办商，而不是制造商、转让

人或者塑造者。

就信息的核实与落实标准而言，书籍的出版商们根本就不具备报纸和杂志拥有的资源。

而与此同时，书籍又为我们提供了最值得回忆也是最好的叙事性非虚构故事。因为书籍比杂志或者报纸更容易保存，出处的伦理问题也变得更加复杂。各种类型的注释是说明作者如何取得这些材料的方法，对于叙事性非虚构作品的完整性来说是非常重要的。然而，脚注经常会妨碍一般读者，就像告诉读者别再读了一样。同

时，那种总是在字里行间包含出处的新闻学院风格，是会破坏叙事的。我发现最好的一种解决方案就是在书的结尾处添加注释部分。尾注可以让你将传统脚注中的所有材料都包括在里面，又不破坏叙事的进行。我鼓励叙事作者们采用这种方法。

# 第七章 编辑

王宇光/译

优秀的作者会对作品的每个元素精雕细琢，包括字里行间的联系。在这个小心翼翼的过程中，几乎不可能后退，像初次接触这部作品的读者那样审视文本。在写作时，作者需要对文字、近似的观点、人物的动机，以及可能出现的场景间的细微差别有特写般的理解。但对于编辑来说，他必



须以全新的视角来面对文本，设身于读者第一次读到文本的感受，然后让文章的各部分能够协同起来。

如果说作者需要编辑，那么读者也同样需要。编辑是读者专业性的代表。她谨慎地介入作者忙碌的创作过程，她删减文字正如她欣赏这些文字，她调整文字位置，都是为了增强文章的总体设计。有时对于编辑工作来说，最困难的部分是继续信赖作者，哪怕所面对的半成品已经出现了典型的连篇累牍、逻辑混乱和轻率粗心。特别是在新闻编辑部，紧张的截

稿日期和机构的惯例也常常会限制写作的抱负，因此对一个健全的编辑流程来说，编辑的信任和耐心不可或缺。

为什么编辑和作者的关系总是令人觉得剑拔弩张？每年春天尼曼研讨会的成员们聚在一起都要花费大量时间来讨论这个特别的问题。编辑们抱怨说自己收到的故事脉络乱得像是没有打理过的山芋。不过乔恩·富兰克林站在作者的立场上予以回击：“作者中的大部分人第一次都会尝试尽可能多的事情，管他是开车、蹬车还是

爱情，成了一锅大杂烩。在我作家生涯的早期，我曾交给编辑一份稿子，他说这就是垃圾。我不是说他说的不对，但这么说并没有什么帮助。好的叙事作品需要作者和编辑之间建立起一种能起到滋养作用的关系。”

叙事作品的编辑在实质上不同于杂志和报纸的编辑。在这个过程中，故事的核心往往到了编辑工作非常深入的时候仍不明确。作者和编辑在每一页上花费的反复沟通的时间要远远超过其他文体。

《华盛顿邮报》的获奖叙事作家

安妮·赫尔说：“与我的编辑一起修改稿件是个艰难而甜蜜的过程。我不希望被无条件地喜爱，我希望明白自己的稿子哪里有问题，这样我才能改进它。”好编辑是珍宝。没有这样一位编辑，作者只能自己当自己的编辑，在那些笨拙而马虎的编辑手下保护自己的作品。

第一稿的编辑，如果删得比保留得多，可能意味着编辑误解了叙述结构，或者也可能意味着一次伟大编辑工作的开始。由于稿子里的杂冗都被清除，你可以在剩下的文本中找出一

些漂亮的段落以及合理的结构因素。在几易其稿以及几次编辑和梳理工作完成之后，经常会出现一个难得但神奇的写作时刻：你忽然看到了全部的结构。为此你已经付出了艰苦的努力，但它依然看上去好像是刚刚出现，并且形态完整。不管怎么说，它最终出现了，故事的明确的条理、目的、主题以及结局，而编辑的帮助通常是决定性的。

脑海里有了这种明确的认识，你可以在最后完成一次令人信服的收尾工作：你知道通过什么可以提升这个

故事，什么是多余的。完成这些之后，作者和编辑可以共同庆祝了——如果他们还搭理对方。本书这一章，五位作者和三位编辑讲述了编辑的过程，并为建立和维系有效的合作关系提供了建议。

马克·克雷默，温迪·考尔

## 谈风格

埃米莉·希斯坦德 [62](#)

“好吧，就这么写，但我有种感

觉，好像我的衬裙露出来了。”

一位干练记者给《猎户座》杂志（Orion）写一篇文章时，给我发来了这条可爱的信息。我是她的编辑，主题是都市自然，作者同意加进更多个人思索和感觉细节后，写了这句话。她的报道是一流的，也习惯了避谈自己对世界的独特观察。但《猎户座》看重个人化的声音，我在那儿工作的一大乐趣就是允许记者在个人化写作的广阔领域里自由发挥。

我回她：“祝愉快！记住，个人化和私人化不一样。看看会怎么样

吧。”随后几周，以下内容出现在她的叙述里：1955年前后中央公园的斑点西卡莫槭树，作者的叔叔亚伯拉罕在布鲁克林家厨房里吃自种西红柿，冬天的无花果树裹上粗麻布抗寒，还有一首砾岩的颂歌——这种组合岩只在摩洛哥和波士顿出产，是古代地质联系的一个证据。她的文章里散落着回忆的温暖、有力的细节以及风趣，十分好看。

写得好看有许多办法。一种是写出好看的风格——语言注意质感、音调、意象、音乐性和语词间的呼应。



诗人德雷克·沃尔科特（Derek Walcott）告诉学生，语言要如水般清澈，要完整得能看出诗歌中的天气。和诗人一样，散文文体家也留心意义寓于独特语言中的方式。说到底，散文的风格是完整自我的表达，和自我一样拒绝被分解；但可以命名和探索风格的各个方面。以下我写出对此的若干想法，但有点战战栗栗，因为E.B.怀特这样的大师都说，“这儿我们离开了稳固的地面。”我的第一个建议，也是最自信的建议，就是把斯特伦克（Strunk）和怀特的《风格的要素》（The Elements of Style）始终

放在手边。

## 让想法寓于语言的性质之中

语言不是一条运送另一种叫作“想法”的东西的传输带，而是和想法根本为一体。诗人——语言实验室里从事纯粹研究的科学家——会说语言和想法完全是一回事。即便在散文里，无论语词想传达什么，语言的性质本身也是强力的讯号。成语，顿挫，语言的纤微倦怠，都暗暗传递讯息，经常和显明的讯息同样强烈。想

法和语言的联系会无意识地涌现；我在自己的文章里提到，写人生转折点时，一个庄重锒亮的声音——长句子和平静的节奏——出现在文章里，写汽车氙灯配件的文字则有一种闪亮的感觉。作者的声音当然带着签名，不同作品的语调变化也非见风使舵。那是同一个声音的变调，代表着我们用语言进入各种想法、探索各种主题的能力。

比如亨利·詹姆斯。许多读者都有这样的体会：读詹姆斯的叙事作品时，迷迷糊糊陷入其中，读了好多页

才发现实际上什么都没发生，除了伊莎贝儿·阿切尔动了动手臂。而房间里每一个可能的心理波动都已记录了下来。詹姆斯探索意识的地貌，解析交流的浓稠和回响，连简短的交流也不放过。读了他的作品，我们会注意到自己内心生活的更多微妙之处。詹姆斯的语言，和他的主题一样，也是复杂的：随着观察渐次展开，句子缠绕舒卷，动词迟迟不现。正是以这种方式，以他的风格，詹姆斯扩展了读者的感知能力。

## 复元磨损的语词

诗人乔治·斯塔巴克（George Starbuck）经常劝告学生，“用用让你皱眉头的词。”斯塔巴克希望诗歌的学徒跟陈词滥调及其他用坏了的语言搏斗，因为诗人的一份责任是让词语重返文化——拯救迷失和弄脏的词语，赋予其新的面貌。同样，散文文体家自由地徜徉在全部词语和言语之中，探索正式的、口语的和过时的词语，也探索工程师、神经科医生和小青年的独门用语。简明的词当然优先于古怪的，但罕见的词跳出来时，也要考虑它们。最时兴的词义只是浮光掠影；随便看看《牛津英语词典》的

词条，每个词都是一个历史仓库。

## 上一门艺术课

培养细心的眼睛，一个好玩的办法是上一门艺术课。艺术家在学校学的东西，很多是如何去看：如何摆脱——我们为了生活方便而形成和作出的——抽象的先入之见和各种各样的简化，然后再去看世界。视觉定见是极必要的简化（火车，女招待，牙齿），但也成了阻碍新鲜触摸的笼子。要去画或雕刻某物，就必须用心灵的眼睛再看一遍。看得恰当时，桥

栏的锈斑不再丑陋，而是一块微妙的色彩，像一片棕色的毛皮，或一副罗斯科的画——可直接流进语言的视觉洞见。类似地，即便我们没有野心写诗，许多韵律的考虑——一个个音节的声音、韵脚和呼吸的感觉——也能激活散文写作。

## 使用具体的细节

我们当然喜爱包含具体细节的生动写作，因为感官的经验使心灵生长，也因为智性有如此多的面向。推崇感觉的写作——表现湖面游荡的水

烟、冷冷的李子、风扇的旋转——挑动的不止逻辑心灵，还有视觉的、身体的和感情的心灵。富于感官的写作唤醒意识的完整光谱，唤醒认知的多种方式。这也是对读者的尊重，是“展现，别说教”这句老话的核心。

## 控制步调

叙事文章可以开门见山，或徐徐步入热情，或在各种活力通道里移动回响。步调可与主题一致——极缓慢地写难捱的悲伤——也可与主题相反。一篇文章里通常有两种力起作



用：向前的运动（发生了这件事，于是那样了），和停留感。停留仿佛是抛下一个意义和乐趣的测深锤。就像塞隆尼斯·蒙克 [63](#) 用十几个小节探测一个乐句的一隅，然后再次前行。阅读叙事文章时我们喜欢前行的宽慰；如果作者很棒，我们也乐意品味离题、语言的重复和持续的沉浸。

## 形式实验

文章的一个好处是不受限于一个固定结构，比如好莱坞剧本的情节套路，或传统新闻的倒金字塔结构。文

章是弹性的，适于冒险和探索。非虚构写作的各形式间颇有重要的差异，但都结合了事实的力量和风格的乐趣。文章可选用不同的形式，而且同一篇文章可以同时具有短篇小说、报道文学和传记的特点。叙事记者可以使用所有这些形式。

究其本性，叙事意味着世界有秩序。这很富魅力。但对过往的所知并不完善，未来则不确定。生命的规律也是基于动态变化的；地球本身的演化都有着充满创造性的开放式结局，既非循规蹈矩，也非无序，而是在演

化着的形式中不断创造。所以讲故事也需要进行结构的实验，为新的思考和存在方式创造空间。也许，叙事和科学一样，同时是大胆和谦卑的——提供暂时的真相；其实是在说：这是我们根据有限的知识，目前能讲的最好故事。

## 培育自己的风格

《午夜旋律》（Round Midnight）是贝特朗·塔韦尼耶（Bertrand Tavernier）1986年拍摄的一部充满忧思的电影。其中，爵士名

手德克斯特·戈登扮演萨克斯乐手戴尔·特纳。这个角色的基础是两位真实的音乐家巴德·鲍威尔（Bud Powell）和莱斯特·杨（Lester Young），以及他们在“蓝色音符”酒吧的岁月。电影的重心可能是这一幕：戈登站在巴黎寓所的窗前，跟一个年轻的乐迷和有抱负的音乐家交谈。用上了年纪和艰辛生活的沉重嗓音，戈登告诉年轻人风格的实质：“不是走出门，某天在某颗树上挑一个风格，”他说，“那棵树已经在你里面。它正自然地在你里面生长。”

这不是说就不用学习了。对人类而言，学习是自然的。注意这位爵士乐手说的是树“正在生长”。风格和技术不只是表达的工具（把道德的、智性的和感情的反应转化为词语），还是学习的工具。作者一生与技艺和风格的纠缠，是一种可观的、有时间分量的努力：探索我们思考的事情，我们在乎的事情——我们是谁。

## 一次作者和编辑的对谈

简·温伯恩，莉萨·波拉克 [64](#)

有时编辑-作者关系会成为彼此的噩梦：作者超过截稿日期，让编辑手忙脚乱，编辑不断要求作者报告进度和重写（不改变截稿日期）；作者在最后一刻作出修改，挑战编辑的耐心。塑造良好的编辑-作者关系是一个持续的过程。编辑和作者作为搭档协同工作时——扮演各自角色但瞄准共同目标——结果总是更佳。

《从公民到活动家：劳拉·博尔迪耶的转变》（From Citizen to Activist: The Conversion of Laura Brodie）是一个协同工作的典型故

事。这篇文章发表在2002年11月《巴尔的摩太阳报》周日版上。我们的进度杂乱，成果远非完美，但这是一个作者和编辑如何合作的例子。

## 简·温伯恩（编辑）

2002年9月下旬，《太阳报》职员进行了一次头脑风暴，讨论作者如何写作逼近的伊拉克战争。我偏向于发表点反战民意的东西。我不想关注老套的内容：年迈的和平主义者还在反战。那种故事揭示的东西很少。我想象了这么个故事：一个新晋的活动

家，刚刚出人意料地成为和平主义者。我常常用工作标题帮助自己专注于某个想法。我称这个故事为“出乎意料的活动家”。

## 莉萨·波拉克（作者）

当然，我对这个任务的第一反应是恐慌。到哪里去找这么个人？我从网络搜索和电话开始，定位本地和全国的和平组织。找到可能的主人公的简介后，我就跟简商量。我排除了几个候选：他们缺乏有说服力的个性或言谈，或参加抗议的决定不是那么出



乎意料。

## 简·温伯恩（编辑）

我们设定了发表的目标日期，2002年10月26日，差不多四周以后，某大型反战游行在华盛顿进行的那一天。

## 莉萨·波拉克（作者）

日子一天天逼近。乔恩·富兰克林在《写故事》（Writing for Story）一书里提到，要么花80%的时间寻找正确的主人公，要么花80%的时间确

定最终的故事。我花了许多时间搜寻主人公，简理解其中的道理。找到有惊人和迷人故事的主人公前，简并未催促我动手写这篇重大的报道。

最后，“和平行动”组织的一个职员帮我联系上了劳拉·博尔迪耶。她是三个孩子的母亲，丈夫是前海军陆战队队员，现就职于弗吉尼亚军事协会。她打电话给“和平行动”，想知道自己能为阻止战争做什么。她以前从未在政治上活跃过，却印制了500个“伊拉克不要战争”的徽章在镇里分发。我打电话给她，她告诉我她正在

组织一个弗吉尼亚军事协会的战争讨论会。

简·温伯恩（编辑）

莉萨对我说这些时，我很兴奋。

莉萨·波拉克（作者）

更重要的是，简告诉我她很兴奋。一点点鼓励就能支撑很长的路；并推动我进入下一个阶段：弄明白如何报道这个故事。我知道要去博尔迪耶的镇子采访她，但用几天时间？还需要采访谁？我大概能见到哪些场

景？哪些采访需要面对面进行，哪些可以回到办公室后进行？我问简，她很乐意提供她的意见。她认为，距离编辑文稿还有很长时间时，一起斟酌这样的决定，是她工作的一部分。

每次我从较大的采编之旅回来，都花约半小时和简探讨。我叙述时，既在听自己说，也在了解故事的哪些部分对我是重要的。从劳拉·博尔迪耶的讨论会回来后，我也这么做了。

简·温伯恩（编辑）

这个阶段编辑的工作是容易的：

只管倾听。我不是上来就抛出一堆问题。如果我说了什么，只是为了让作者说下去。什么让她吃惊？哪个谜点还吸引着她？故事的主题大概是什么？有时我请作者用六个词描述故事。接着我问能不能用三个词？一个词行不行？这种聚焦练习帮助作者从内容转向意义。

莉萨说话时我记笔记，这些笔记成了我的路线图——一扇开向材料和潜在问题的窗户。莉萨担心写不出一个切近的故事，写不出博尔迪耶眼里的故事。我不担心这一点。我听到的

是一个写故事的故事：通过一个人的体验，写出一个公民如何成为活动家。

莉萨离开我的办公室前，我告诉她这篇文章将是一个好的周日版故事。我建议莉萨跟着博尔迪耶去参加10月26日的游行，以便目睹她如何在现场活动。文章将在下一个周日见报。

莉萨·波拉克（作者）

我不是很确定，这个材料的强度是否足以撑起一个周日版故事，但简

告诉我别担心这一点——游行之后我们会有更好的判断。我完成了采访，开始写作。但是，离周日的截稿日期只有几天时，我意识到有点不对。故事太平淡，我觉得无聊。有些编辑会说，忽略这种感觉，尽管闷头把稿子写完。他们不想在写作的过程中就开始编辑。但简觉得这是她工作的一部分。即使把未完稿交给编辑有一种裸体去办公室的感觉，我还是把手头的稿子发给了她。

简·温伯恩（编辑）

那份稿子的开头是：“这是个徽章的故事，一个红色小徽章，印着四个单词，白色字母。劳拉·博尔迪耶戴过的第一个徽章，也是唯一一个。四个单词是，‘不打伊拉克’（No War Against Iraq）。”

我觉得很有趣，但往下读时，我理解了莉萨的担心。她用了个聪明的方法，但过分简单了。作为她的编辑，我不想只是说，“对，你是对的。这样不行。”我得确定为什么不行。我找出跟莉萨探讨时记的笔记。她的初稿确实加入了更多周到和出奇



的对社会改良运动的想法，但等了太长时间才谈到它们。

现在轮到我恐慌了。莉萨已经试了我想到的所有建议。我告诉她，“花一整天时间自由写作。尽量快速地写。别看你的笔记，别自我审查。只管写下自己的所有印象，写下你觉得最新鲜的一切故事元素。”

莉萨·波拉克（作者）

我就那么做了。只这么过了几分钟，我发现自己笔下正写的，是我看到的劳拉·博尔迪耶在弗吉尼亚军事

协会讨论会上的一幕：她站在一屋子的军校学生前面，问一个海军陆战队将军，是否认为伊拉克战争不可避免。他说是的。听到这个答案，听众里的其他活动家垂头丧气；博尔迪耶没有。她觉得不能承受这样的沮丧；她决不能接受未来不在她的掌控之中。那个时刻给了我故事的动力和高潮。

我把新一稿发给了简。在她的回信里，她的想法之外，甚至还有大段帮助深化故事的文字。

## 简·温伯恩（编辑）

我加进了一些临时性的句子，请莉萨考虑。如果是一位第一次合作的作者，我很可能不会提出那种建议。莉萨理解我不是要插手。我知道她会把我的建议翻译成她自己的声音。

虽然做了这么多努力，我们还是超过了截止日期。

## 莉萨·波拉克（作者）

简仍旧让我过了遍校样，甚至允许我在最后一分钟作了几处挑剔的改

动。我甚至在最后几秒钟改了最后一句。

## 简·温伯恩（编辑）

图片编辑和文字编辑没有不耐烦。他们也喜爱这篇稿子。强大的作者—编辑协同关系能够延伸到作者和编辑之外，延伸到整个新闻编辑室团队。

修改复修改

安妮·赫尔

只有编辑知道可怕的真相：就算最好的叙事故事，一开始写得也很糟糕。成功的写作需要强烈的竞争感，不是跟别人，而是跟自己。你必须坚韧地做到最佳的自己。开始写故事初稿时，你必须对自己提出刁钻的问题。

我抵达这个题目的核心了吗？重新起草时，或很不幸有时文章已经印了出来，我们还在故事的外围。找到故事的中心至关重要，通常只有坐下来写才能找到。这需要写好多遍，没有捷径。

多数报纸散文使用的语言疏远读者，毁掉亲密的可能。作者明显在观察故事，读者不能贴近主要人物，更少能从主要人物的角度看待事物。努力捕捉人物的视角。世界对那人是什么样子的？对这种问题的回答，在以下活动中自然地发生：采访，和人一起玩，注意他们说话的调子，他们的方言，他们对特定事物的反应。

有三种抵达故事核心的方法：采访，思考，修改。

## 一、采访

如果你未做足够的采访，故事将像一个巨大的“秃顶盘发”。每一个读者都能看出，你试图掩盖采访的盲点。采访时，努力写下全部的东西。记笔记就像清淤湖泊；以后再整理也不迟。

我的笔记还包括一切使我不安、害怕和尖叫的事情。写作时这些笔记就成了基准。它们重新激活了我，把我带回那个时刻，使我能将其诉诸笔端。

故事的每一行——每一行都是——都必须要有事实。如果没有就没

有意义。事实可以是观察到的场景，无意间听见的事情，或某智库报告里的细节。故事发表前，核查每一行的事实。一句句地读，问自己：我怎么知道这一点的？到笔记里复查每一个来源。

## 二、思考

思考是新闻编辑室里最未充分利用的技能。叙事记者决不能只写出抓人的故事；他们必须写出有重要含义的故事。采访故事时，我总是询问，这故事要说的是什么？开始写作后，



我对这个问题的答案有时会改变。

测试对这个问题的回答好不好，一个方法是看自己能不能写一个果壳段。过去我认为果壳段是不必要的干扰，限制了写作。现在我理解了它是多么必要。关键是，用故事自身的语言写果壳段，使其融入上下文。不管写什么，你必须能向读者解释它为什么重要。果壳段抛下一份战书，对读者说：我将向你们展示我去过的某个世界。一起来吧。

### 三、修改

爱文章的主题，而非爱你对之的处理。好的编辑或其他读者给你反馈时，认真听每一句话。这不是捍卫尊严的时候；这是个机会，重新探索你的故事，迫使自己挖得更深。重写几乎总是需要追加采访。初稿指出你的漏洞：笔记的漏洞，刻画或历史背景的漏洞。

作者都需要一个好读者。有些作者特别需要。许多记者独自工作很棒，交上来的稿子几乎完成了，只需要编辑帮忙改进最后5%。我不是这样。我只能做到30%，就需要有人帮

助我改进。我开始写稿时，就像在一个黑屋子里摸索电灯开关。如果我的编辑只给了很少的意见，我就知道自己还没找到开关。

如果把自己放在挑战性的环境里，迫使自己挣扎，那么你将会提高。那意味着，你必须持续地一点点移动自己的位置，以保证自己总是在比你强的人周围。

修改故事时把尊严放到一边，专注于要完成的工作。有时我会留下编辑从稿子里勾掉的一句。我不打算保留它，只是把它当路标，提醒自己什

么是我的目标。最后它会消失，但它标示了改进之处。

一旦有了完整的初稿，残酷地对待它，问自己：怎么能改进？如何打磨掉多余的东西？坐下来读故事的打印版，拿一支笔来改动，这是愉快的阶段了——你已经完成了最难的工作。打磨的过程把文章的完成度从70%提高到90%。作者经常没给这个步骤留下足够的时间。就算只有几分钟，也要进行这个步骤。改掉陈词滥调。删掉多余的词。尽量切近血肉。

每个词都是重要的；检查每个词

的意思。如果不是绝对确定，查词典。避开太熟悉的词语。有时，写初稿时你不得不先往前走，用了不对的词，只是为了把某个空填上。以后，再搜寻那个正确的词。

修改需要耐心和长时间的注意力，许多记者都缺乏这两项品质。有些记者厌烦了，不想进行最后的步骤。他们不是懒，只是想去写下一个故事。有些记者认为重新起草是一种惩罚，但我认为那是一种奢侈——把故事变得更好的机会。

# 100个笔记本变成35000个词

索尼娅·纳扎里奥

我发表在《洛杉矶时报》上的系列文章《被天堂遗忘的孩子》，叙述了一个14岁男孩的生活经历。成千上万的孩子独自从中美洲的家跋涉到美国，恩里克是其中一个。这些孩子常常是到美国投奔先到一步的妈妈，然后在美国找活干。我的系列文章从恩里克五岁他妈妈离开写起，一直写到11年后他在北卡罗来纳跟她重聚。

《被天堂遗忘的孩子》聚焦一个

巨大的社会问题：非法移民。这也是一个个人故事，有一个普遍性的主题：男孩前往一个充满敌意的世界寻找母亲。我花了两年时间采访和写作。文章在《洛杉矶时报》发表后，我将其扩充为一本书，由兰登书屋出版，后来又被HBO（Home Box Office）改编为一个迷你系列剧。

着手采访时，我知道不可能跟着一个孩子从墨西哥走到美国，所以我要找一个已完成大部分旅程的孩子。恩里克刚到美国—墨西哥边境，我就锁定了他。我在墨西哥跟了他两周，

当时他一边维持生活，一边想办法穿过边境。后来我在北卡罗来纳和他重会。在那之后，我重走了他的早期路线：从洪都拉斯，经危地马拉到墨西哥。我采访了许多他碰见的人，也采访了其他走过这段旅程的移民。恩里克的旅程持续122天，历经19000多公里——墨西哥政府抓了他几次，把他遣返到危地马拉边境。

发表的系列文章包含了我搜集材料的十分之一。我相信搜集的资料应该比能用的更多，但这次搜集得太多了。我花了三个月时间搜寻恩里克的



足迹，在那之前，也花了三个月时间进行相关的采访研究。终于回到书桌前时，我积累了110个笔记本，几百小时的采访录音，以及超过100个电话采访的打印笔记。一种瘫痪感萦绕着我；我不想面对堆积如山的材料。

我的编辑是里克·迈耶。他坚持要我对所有笔记和录音进行文字整理。起初我有点抗拒，但这么做是对的。这花了我整整六个星期。我用微软的Word软件创建了一个分类账簿，把所有材料按题目、主题和子主题进行分类。我把所有笔记输入电脑，按

题目进行排序。我打印了材料，归进活页夹。转录材料带来了对已有材料的整体感觉。日后需要写尾注时，我也更容易搜寻材料的来源。

下一步我做的事，我的编辑称为“丢垃圾”——把笔记压缩成一个相当粗糙的初稿。写这个初稿时，我努力放空左脑。我想忘记整个计划的庞大。唯一目标就是把它写到纸上。我在电脑上贴了个标签：“写的是年表，笨蛋！”恩里克的旅程年表提供了故事的结构，很自然地分为六部分。第一部分的开头，恩里克的妈妈

走出她妈妈的门廊，丢下了五岁的儿子。最后一章，恩里克渡过里奥格兰德河，进入美国到北卡罗来纳找到妈妈。

写初稿花了六个月时间。我把全部95000词发给了里克·梅耶尔——不常见的做法，但这次有效。他要我把一切写到纸上，认为这是推进的最快方法。他用铅笔编辑了整个稿子，删掉大量章节。在他编辑的基础上，我花了两个月时间，把文章删改为35000词，还有几篇共11000词的附文。这个系列文章还要经历10稿。这

10稿，加上排版、照片、设计和尾注的准备工作，花了一年时间。文章于2002年10月见报。

从第一稿到第二稿，我有两个目标：减少长度，尽量聚焦于故事的核心目的，从而使读者理解、同情和关注主要人物。为了使恩里克的故事尽可能地抓人，我无情地砍掉其他人物。连恩里克的妈妈也成了第二位的。几个在主叙事里砍掉的人物，因为他们的故事对于儿童移民的一般性话题很重要，我就写到了附文里。

我删掉了数章的开头和结尾，即

便这意味着省略了故事年表的部分重要内容。我明白了，完全可以跳着写，从A写到C，跳过B。我砍掉了恩里克的某些经历，以缩短叙事和避免重复。例如，他好几次遭遇抢劫，但我只写了其中一次。我不用自己的声音解释某些事情的原因，而是让当事人自己解释：加入一串短引语，一个接一个，不提说话人的名字。

一旦稿子写到了可观的长度，我就着手为之塑形。我重复某些短语，串起一章的散落元素。第四部分是一个叙事高潮：当地居民出现了，向火

车顶上的移民丢食物。有些移民几天没吃东西了。那一章我写进了几件发生在恩里克身上的好事，用“这是礼物”这句话串起它们。我把那一段时间的坏事减到最少，从而遵循了那一章的主题。

我还重复后来变得重要的细节。有人偷了恩里克的一只鞋。他另找了一只，结果穿了两只左脚鞋。这个细节很小，但我还是写了。他渡过里奥格兰德河后，我写了他把两只左脚鞋穿好。这些细节为后文他打电话给妈妈的段落作了准备。她不确定是不是

他，因为很长时间没通电话了。她问，“你穿什么？”他回答，“两只左脚鞋，”，于是她知道是恩里克。

我按时间进程写这个故事，但也在几个地方把相关材料结合起来推进故事。例如，第四部分恩里克见到一个耶稣雕像。在那里我跳出去写了其他宗教材料：旅人带着圣经，祷告者增强经文的力量，恩里克对宗教的想法。

有了坚固的故事结构，我就收紧叙事。最后见报的版本包括25000词的主故事，五个共9000词的附文，和

7000词的尾注。甚至句子层面的编辑也变得更紧凑。例如，二稿的一个段落如下：

他在河边的流民营出没。最后他就住这儿了。这种营地是移民、蛇头、瘾君子 and 罪犯的避风港，但却比新拉雷多的其他任何地方都安全，这是个超过50万人口的城市，充斥着移民蛇头和各种警察。如果他因为流浪在城里被抓了，那么，政府会关他两到三天，再把他逐回危地马拉。这比滞留在此更糟，因为又回到了起点。

最终稿是这样的：



他加入的流民营是移民、蛇头、瘾君子 and 罪犯的避风港，但比新拉雷多的其他任何地方都安全，这是个50万人口的城市，充斥着移民中间人（移民蛇头）和各种警察，警察可能抓住并驱逐他。

我改变段落的长度，使叙述顺畅。一句话的段落增加悬疑或愤怒的效果，或提醒读者特别留意这个句子。我增加细节以减缓节奏，或减少细节以加快节奏。有一幕是恩里克在靠近美国的北墨西哥搭一辆卡车，初稿是这样的：

第一个检查站在马特瓦拉以北数公里的洛斯波西托斯。恩里克上路没多久，就看见一块警示牌，写着“距检查站100米”。卡车排进队里，等着通过。轮到他们时，警官问车里装了什么，要看司机的证件。他们透过大挡风玻璃瞥见了恩里克，但一直没问起这个男孩。司机后来说，他们认为恩里克是他的助手。如果他们问起，司机也准备这么说。几米之外，军队拦住每辆车，搜查毒品和武器。几个年轻的、留着士兵头的新兵对他们挥手致意。

发表的版本是这样的：

洛斯波西托斯的一个警示牌写着，“距检查站100米”。卡车排着队。一点点地向前。司法警察问司机车里装了什么。他们要看司机的证件。他们瞟了瞟恩里克。

司机准备好了：他是我助手。

但警察没有问。

我也用省略句。初稿里，恩里克的妈妈和走私贩子谈运送恩里克的价钱：“现在电话里换成了一个女贩

子。女人说，‘你儿子到得克萨斯了，但1200不够。’接着女人说要1700。”最终稿是这么写的，“女人说，‘你儿子到得克萨斯了，但1200不够。1700。’”

到第11稿，修剪臃肿的文字已经很难了。我努力用新鲜的眼光看每一个句子，问自己：这个真的必要吗？删掉会损失多少？加快叙事节奏会收获多少？如果保留，怎样改进和缩短它？我对每一个词提问。

## 如何以小取胜

我没有哥伦比亚大学的硕士学位，从未在《华盛顿邮报》实习过，第一份工作是在纽约干文字编辑，但被解雇了：我是个极其普通的记者。极其普通的记者也能赢得普利策奖，如果他们学习怎么讲故事。

我的故事里用的词可没这么漂亮。我爱采访，但真不喜欢写作。讲一个故事前，你得学习怎么看故事。故事讲得好没有单一的秘密，但有一个想法指引着我：感情比规则更重

要。故事是活物。故事不是从天上掉下来，也不是词语和意象的正确组合，也不是完美的结构。故事打动了作者，作者编排文章的事件、词语、意象和结构，以使读者感觉到某种东西。

作者有不安全感。每次起草一个包含感情的故事，我们都战战兢兢。不安全感要我们缩回安全的地带，但那样就拿掉了故事的心脏和灵魂——让故事成立的东西。感情活在每个人之中，虽然有时沉睡了。作者必须唤醒它。故事能够做到这一点——即便

是派给你最平凡的故事。

有一次我换到周六的班，派给我的任务是报道路易斯克拉克大学（Lewis-Clark State College）的毕业季。简报关注的是一位获得特别奖的教授——只有他妈妈会对这事感兴趣。我打电话到学校，问了几个问题，了解到有一个大龄毕业生：胡安·莫拉莱斯，大学的清洁工。

我打电话给胡安。他马上聊起来了，但我说，“听着，我不想现在跟你谈。周六我去你家怎么样？那时我们再聊，我还跟你去毕业典礼。”采

访和写作这个故事用了三个小时。下面这个段落出现在故事的开场：

“这是我学习的地方，”胡安·莫拉莱斯说，一边带我去厨房。厨台开裂，地板凹陷。微波炉旁边是一堆60年代出版的《世界图书》。他在二手书店买的这套。吃饭时，莫拉莱斯随便拿一本读。他不在乎读什么。什么主题都行。

“我浪费了太多年，”他说。“太多年做梦、徘徊，什么也没做。”

他摇了摇头。



“给你看个东西，”他说。

他走进起居室，指着一面脏兮兮很需要粉刷的墙。今天早晨他在墙上钉了个钉子。

“文凭挂在那里，”他说。

感情引导这个故事的结构。我要找的不是某种复杂现象、洞见或解决方案，而是情感核心。采访这个故事时，我记下了在胡安家看见和听见的一切，还有感受到的一切。由此我终于明白，故事讲的是胡安·莫拉莱斯的旅程，而非毕业典礼。

胡安·莫拉莱斯，38岁，一个贫穷家庭最小的孩子，将获得历史学士学位。

“我希望妈妈也去，”他说。“3月份她到美国大使馆申请了护照。我和我家人帮她付了机票钱。今晚我打算带她去吃晚餐。”

“钱？”他问。

他笑了，卷起右臂衬衫袖子，他指着皮肤上的一个黑点。

“我很熟悉血浆诊所，”他

说。“今天我挣了25美元。我们用这钱吃晚餐。”

研究生是一种可能。

他关上费尔维尤（Fairview）家的门，走向100美元买的车。启动车时，他得搭上仪表盘下的两根电线。他让车空转了一会儿。

故事的结尾如下：

他驶入校区，一个拉美裔的保安认出了他，朝他伸出大拇指。他叫住莫拉莱斯，跟他握手，敲了下车顶。

保安止不住地笑。莫拉莱斯把他的大产210停在一辆沃尔沃旁边，然后加入正走向学生中心的几百个年轻毕业生。

“我知道校园里的每一间办公室，”他说。“每一间我都打扫过。”

到了学生中心，他去休息室洗手。他看着镜子里的自己，带着帽子，穿着学士服。

“我打扫过这个洗手间，”他说，“我，胡安·莫拉莱斯。”

他整了整帽子，加入其他学生。他拿到了自己的资料，知道自己将是404个接受学位的学生中第247个。他攥紧号码，贴在胸前，走了过去，很快淹没在翻腾的黑色海洋里。

我开车跟着胡安·莫拉莱斯，从他家到路易斯克拉克大学。一边开车，我一边在脑子里写这个故事。中午我已经写完了。我知道毕业典礼本身会毁掉故事。我想要胡安消失在黑袍的海洋里。故事在毕业典礼开始前就已结束。故事的细节，如大产210停在沃尔沃旁边，传递了故事的主

题。事实是中立的；事实没有意义。作者必须在发现意义后渲染意义。

如果你想写更有挑战性的叙事故事，不要等着被派任务。你不需要把每一个主意立刻告诉编辑。我曾在健身房跟一个女人聊天，她提到孩子正上舞蹈学校——我12岁时上过的同一家。我看见了一个故事，但没有马上告诉编辑。我需要时间弄明白，为什么自己对12岁孩子的舞蹈学校感兴趣。

我到学校待了一晚上，四处转，琢磨感动我的是什么。结果如下：

男孩12岁时，生活开始令他迷惑。也许不是全部生活，但涉及女孩的那部分肯定如此。更小时，女孩没什么大不了的。然后他上了七年级，然后——啪——女孩变了，或者他变了。12岁的男孩光是想想女孩都会手心出汗。

虽然不属于任何传统的新闻故事，但它确有一个要旨：“真相是，舞蹈学校并非真的只是舞蹈。它让男孩和女孩探索神秘的差异。是孩子站在变化的门槛前。是12岁的含义。”我把我和指导老师及他妻子的

谈话写进了文章：

沃克听着脑子里的音乐，从座位里跳了出来。

“这就是恰恰的节奏，”他说。“你听得出吗，1-2-3的节奏，顺畅。就是要顺畅。哦，孩子跳的时候觉得跺脚很好玩。”

他妻子表情痛苦。“那不是舞蹈。”她说。

沃克笑着，继续跳。“不是，甜心，”他说。“是青春期。”



我没写指导老师教孩子跳舞，但写了如何处理“他们12岁”这件事。其中一个学生上舞蹈课前，我跟他混了五小时，但我只写了出发前的场面：

他们拼车去舞蹈学校，他，他最好的朋友汤米，还有阿比，他四年级就认识的女孩。“你知道，阿比，她穿礼服时不一样，”他说。“我从未见过她那样子。”他瞥了瞥周围，确定弟弟没在偷听。“你知道，她穿成那样时，汤米和我在她身边不怎么偷懒了。”

他又理了一下头发，然后走到厨房，等着车来。孩子的他唰唰地吃光了一把巧克力饼干、一杯牛奶、一包辣牛肉干。男人的他拍拍外衣口袋，确定带了舞蹈卡。

这种生活片段故事常常没有自然的结尾，于是叙事者停一停，给故事加了结尾：

几十年后你多半记不住舞步了，但我为妻子开门，教孩子说“请”和“谢谢”，在意礼貌的价值。你记住的是你的七年级。

许多记者嘲笑这种故事。谁想去报道舞蹈学校或大学毕业？读者可能忘记了读过的90%报纸内容，但他们记得这种故事。

新闻编辑室并不总是支持你。那里有许多嫉妒，增加了我们的不安全感。你尽力想写个好故事，但没人对你说，“做得好。”你只好信任自己——而且慢慢变得厚脸皮。

要写感人的故事，你不需要在《纽约客》工作；在最小的报纸也行。关键是相信自己。

# 四个类别的叙事

雅基·巴纳金斯基

“叙事”这个术语，在报业不仅仅指花两年时间采访和写作的10部系列文章。它也可以指标准新闻故事里的一个段落。我把叙事写作分为四个一般类别。

## 微叙事

“微叙事”这个术语来自于写作教师玛丽·安·霍根（Mary Ann Hogan）。我用它指标准新闻故事里

的小段故事。你可以把小镇委员会的活跃辩论化为一个叙事场景，或塞进一段某委员的生平。飞机失事、火灾或其他灾难可以用叙事的方式描述——一篇长新闻文章里的一个场景。这种小场景和小刻画使新闻在读者的眼里活泼起来了。

## 新闻驱动的叙事

新闻事件，按定义有头、身和尾。记者可以把真实故事转变为叙事。这是让叙事故事上头版的最好方法。事件发生时，无论是母亲节还是飞机失事，作者和编辑都该停一停，

问一问是否要用叙事技巧报道。

迈克尔·安德森（Michael Anderson）中校来自华盛顿斯波坎，是哥伦比亚航天飞机失事时一位遇难宇航员。他是机上唯一的黑人宇航员，却来自于一个几乎全是白人的城市。我们为《西雅图时报》写了一篇他的标准生平。我们问自己：安德森很可能是学校里少数黑人里的一个，那么他如何成长为宇航员的？这引出了另一个问题：成为宇航员要付出什么？航天飞机失事后一周，我们刊出了一个跟进故事，《宇航员的成

长》（The Making of an Astronaut），更深入地刻画安德森和他的职业。

## 揭示新闻趋势的故事

要帮助人们理解大的社会问题和趋势，真实人物的故事是最好的方式之一。叙事故事可以回答沉闷却重要的问题，比如：学校的预算是如何确定的？

要弄明白什么时候叙事能最好地揭示新闻趋势，使用抽象阶梯（见《抽象阶梯》一文）。问自己两个问题：这个具体故事有普遍意义吗？这

个故事也应时吗？如果两个答案都是肯定的，你就可以在这里讲个故事，帮助读者理解那个问题。

每个新闻事件打开了一扇机会的窗户，可以报道它一段时间。

这个窗户开多久，取决于故事对社会的重要性，以及新闻机构怎么做这个故事。编辑决定使用叙事时，必须考虑这扇窗户。

## 真实叙事

具有普遍意义的非虚构故事构成



了叙事的第四个层面。汤姆·霍尔曼发表在《俄勒冈人》上的系列文章《面具后的男孩》（The Boy Behind the Mask，2001年普利策专题写作奖）是一个例子。这个故事和任何新闻趋势无关；它是个永不过时的关于“接受”的故事。

这种故事包含了抽象阶梯的两端：普遍观念的具体例子。它们是最难找到和最难写的故事。

同一个新闻故事、话题或趋势可能值得写几篇文章。在《西雅图时报》，我们有一个常用的做法，我们

称之为“1-2-3连击”。我们写一篇主新闻文章作为最新新闻，接着发表自然的跟进文章，后来我们又回到这个话题，写一篇更深的故事。早期的故事打下了读者基础，吸引读者去读长篇错综的文章。早期的文章营造了氛围，随后的大故事回答了早期故事带给读者的问题。

## 系列叙事

托马斯·弗伦奇

英语里最美的三个词不是“我爱

你”，而是“未完待续”（to be continued）。我一直喜欢追问“后来发生了什么”的感觉。我爸喜欢破坏故事，我居然也长成了爱故事的人。他拎起一本书，翻到最后一页，读一下。如果喜欢，他就读第一页。如果还喜欢，他再读中间的。我和他有长期的痛苦争论。“求你了，爸爸，”我说。“作者按那个顺序写有他的道理。你放弃了那种体验，也在伤害可怜的作者，不管他或她是谁。”他回答，“抱歉儿子。我就是得先知道结果。”

而我的职业成了报纸系列叙事文章的作者，一次刊出一章。也许我的全部职业生涯可归结为一种精心努力：迫使父亲从头到尾读故事。

系列叙事对我们有很强的吸引力；力量来自于强制等待。系列故事到处都是：《圣经》《伊利亚特》，肥皂剧，连环漫画。报纸系列文章在20世纪早期很流行，后来衰落了。20世纪80年代中期，它们又流行了起来。

写系列叙事之前，先研究身边的故事。许多报纸记者从新闻编辑室回

家时，只带着与日常工作相关的报告。这是个可怕的错误；我认识的最好作者都为了享受而阅读。注意你的罪恶的愉悦。分析肥皂剧的节奏——周一和周五尤其仔细看。找一本漫画书。读读《哈利·波特》小说。J.K.罗琳懂得如何抓住读者——这是系列写作的一个根本技能。

系列文章必须好读，极其、强烈、欲罢不能得好读。不像其他报纸文章，系列文章的成败几乎完全由读者数量决定。吸引读者的一个方法是创造一个不可抗拒的核心人物，一个

读者真心在乎的人物。如果读者不在乎人物身上要发生什么，就不会读下去。奖励跟随你的读者。给他们美妙的瞬间，无法忘怀的对话，惊人的情节转折。

准备写作时，把所有事件列在时间线上。即便不打算按时间顺序写，我也得理解了时间顺序才能写。在主要人物不止一个的故事里，这就更重要了。人物互相交错：一个人在叙事的某个地方打开一扇门，另一个人同时在另一个地方关上一扇门。没有清晰的时间线，这种呼应就没法实现。

掌握了时间顺序后，还得为故事找到框架，这样读者才能理解故事。你不能就写橄榄球。你可以学学H.G. 比尔辛格（H.G.Bissinger）《胜利之光》（Friday Night Light）的例子。他挑了个小镇，一个高中，一个橄榄球赛季。故事越复杂，框架就得越简单。主题越宏大，你定的框架就得越细微。

用电影的方式思考。把故事的重要事件转化为场景。要使读者沉浸在你的故事里，场景细节和对话的选择必须很细心。人物必须彼此对话，而

不是只跟你对话。他们也不该只互相对话，还得互相捣乱、窃语、咒骂和调情。人们在意报纸上的事实，是因为感情的河流流淌在事实底下。感情至关重要。

不要直奔最终结果。2000年，安妮·赫尔，休·卡尔顿（Sue Carlton）和我写了一个系列叙事，是一桩正在进行的谋杀案审判。《圣彼得堡时报》对这一当地重要审判的报道，主要就是这篇叙事文章。倒数第二天，法官斟酌了一整天。被告人坐在围栏里，她15岁，被控杀了她妈妈。按照



通常的新闻标准，那天只发生了一件事：下午五点前后，法官宣布休庭。我们的编辑知道后说，“今天的故事特别短，对吗？”错了。

这种等待具有巨大的能量。我们写了：受害人的家人与被告人的谈话，律师做了什么，以及——最重要的——等在冰凉、气味难闻的围栏里，只有墙上涂鸦可读的被害人做了什么。差不多每过一个小时，她的律师们就来一趟，只是看看她。我们请律师记下那些涂鸦。被告人、律师和家人都在等待。我们也让读者等待。

故事的结尾必须带来补偿。如果故事不能结束于一个充满希望的音符，至少也得提供给读者新的理解。读者已经追随系列文章好几天了，完全黯淡的结尾不足以补偿他们的投入。这一点可能会限制成功系列叙事的故事类型。

每个故事包含一个引擎：勾住读者读下去的悬而未决的问题。引擎总是一个简单问题，“后来呢”的某个变种。仔细想想你身边的故事，问问自己：引擎是什么？引擎不是故事的题材或主题；而是使故事进行下去的生

猛能量。电影《大白鲨》的引擎是：谁会被鲨鱼吃掉？你可以为故事选择任何道路、目的地或焦点，但引擎内在于故事。你选定了故事，引擎就已经包含在故事里了。作者的工作是认出和理解引擎，然后驾驭。

我写过一系列文章《天堂以南》（South of Heaven），写的是几个高中学生的一年。引擎很简单：这个人物会退学吗？那个人物能坚持到毕业吗？引擎内嵌在人物的生活里。

在另一个系列文章里，我写的是一群孩子在托儿所里度过的两年。这

两年过半时，一个孩子的妈妈死于白血病。故事的引擎变成了：小女孩如何在老师的帮助下承受悲痛、继续学习并渐渐复元。我认识到，托儿所的目的不是为孩子上幼儿园作准备，而是为孩子的生活作准备。

系列叙事的力量来自于这个事实：故事慢慢展开。在这个意义上，系列叙事就像生活。多数重要事件不是开始、展开和结束于一天之中。它们需要时间。一个需要时间的故事进入我们的生活时，不同于能一气吞下的东西。如果读者不能直奔结局，如

果故事辗转超出了一昼夜的范围，某种奇妙的事情发生了。晚上入睡时，人物及其麻烦留在我们的脑子里，还在展开，未决。它们渗进我们的意识，进入我们的梦境。第二天早晨醒来时，它们还活在我们心里。

## 编辑和作者的照管手册

雅基·巴纳金斯基

大约10年前我当上了编辑。之前的约20年，我是一个无保障的、勤勉刻苦的、有时顽皮捣蛋的记者。我从

没想到“挑战权威”需要止于新闻编辑室门口，而是一以贯之地干下去。

早年，我曾把自己裹在圣诞烛光里，亮闪闪站到桌子上，抗议新闻编辑室禁止摆圣诞树。多年的朋友们异口同声地指证，我曾管某个我最初的分派编辑叫“吹毛求疵的小便便”（从此我们成了好朋友）。上世纪70年代女权运动期间，我弄了一张图给主管编辑，上面有新闻编辑室每个女人的私人时间表，这样，我们脾气暴躁时，他不必问是不是大姨妈来了。后来，我还冲进执行编辑办公室，把晨

报丢在办公桌上，手指戳着头版。上面有五栏写一场曲棍球锦标赛，一栏写针对RU486（那种口服堕胎药）的重要裁定。我怒斥，“谁是审批这版面的混账？”他平静地回答：“哦，那个混账大概是我。”

很明显，我是个不跟编辑协作的专家。

不过，多年的磨难和错误（多数是他们的磨难，我的错误）之后，我也学会了一点怎么跟他们协作。好编辑是一种天赐。他们是外野手、擦屁股的和解决问题的人。每天，编辑清

扫数不清的后勤雷区，那是记者极少操心的：如何配置有限资源，平衡头条新闻和有建树的报道；周六警务记者打电话请病假了怎么办；怎么为视觉性不强的故事找到好图片。还有，管理一群性格棘手的作者——每个作者都不同，总有点挑剔。

我花了太长时间弄明白这些。还好，感谢那些容忍我的人，我弄明白了。好多年我都责怪某个编辑，说他拉我后腿，不懂我害怕失败，没有善于聆听的耳朵。干了大约15年后，我又有了个新编辑，我走进他的办公



室，递给他一个文件。“这是我的主人手册，”我说。“我叫它‘某巴纳辛斯基的照管手册’。”根据别人对我的评价，我写了这个我的最佳管理指南。由两个简单列表组成：要和不要。如果编辑照着“要”列表做，我将忠诚，工作效率高，而且将是他在新闻编辑室的最好支持者。（例如：每周告诉我一次，你很高兴我在这里工作，而且要说得可信。）但如果你照着“不要”列表做，我将在某个死寂的明尼苏达冬夜用雪铲把你干倒，封住你的车库门。或者更糟：我将做不出我最好的工作。（“不要”列表的第一

项：没读我的故事前，不要抱怨文章的长度。）

然后，我要他也给我写他的手册。他花了很长时间才写完，可能是因为作者很少问编辑这种问题：你需要我这么做？你反对什么？我怎么能最好地管理你？

我们无意中立了一份合同——事情变得难以收拾时，我们就回到这份合同。我自己当了编辑以后，也去跟合作的作者这么做：这是我的操作手册。你的呢？

# 照顾编辑

作者：把你的主要编辑看作你的第一位读者。作为记者你通晓故事，是专家和读者之间的翻译者。你的编辑能帮你更好地翻译，提出读者会问的问题。把编辑看作你的调音台。带她出去喝杯啤酒，告诉她你从采访里知道的东西。她的本能反应会告诉你什么值得写，什么不值得。

把新闻编辑室看作一个采访区域，你的编辑是这个区域你最重要的线人。跟他谈话，听他说，对他有耐

心，照他的方式相处，培养你们的关系。

## 照顾作者

编辑：对于作者，没有过多的反馈或太建设性的反馈这回事。多数编辑善于告诉作者文章有什么毛病。很少编辑能帮助作者想办法改善文章。

从一年投资的角度来考虑跟你合作的作者。匹配任务的复杂度和作者的技能。每次提高一点要求。每年选择三项你希望作者重视或作者希望提高的技能。支持将会加强那些技能的

任务。

读了故事初稿后，尽可能给作者一份《编辑备忘录》。圈出三样作者做得特别好的事，三个你希望作者修改时处理的问题。要具体：“你的来源深入和透明。我真的信任你的报道。”“试着少用不及物动词：不及物东西拖慢叙事。”

每个月跟你的每个作者做一次“神奇标记练习”。找作者的五篇故事，选一个她的写作习惯：过度使用副词，缺乏定语从句，或过多的从属子句。在五个故事里都用高亮强调例

子。和作者一起过一遍，鼓励她在下一个故事里重点解决那个写作问题。

（别忘了也用高亮强调正面的习惯。）

编辑-作者关系和其他重要关系差不多；它可以和婚姻一样困难和纷乱。我相信“十分之七”规则：在十样最想从老板、生活伴侣、工作或房子那里要到的东西里，如果你聪明又好运，而且为之努力，你可以得到七样。不要悲叹失去的三样，因为交易就是这样：你可以换工作，换伴侣，换房子，从而得到那三样东西，但总

的来说你得到的还是超不过七样。

没有编辑是作者要的一切。有些编辑善于解惑，弄明白一个故事怎么布局，找出其中的漏洞。有些编辑擅长加工文字，控制进度，或者精于新闻编辑室政治。几乎没有编辑拥有一切工作技能的天分。

这就是照管手册接手的方。作者必须决定，哪七样东西真的需要主要编辑做到，哪些可以不要——或者从别人那里稳妥地得到。编辑需要放权。给作者你最能帮到他们的东西，包括允许他们去寻求其他人——能够

满足作者特殊需求的人——的帮助。



# 第八章 新闻组织里的叙事

王宇光/译

你所在当地报纸的报道者友善吗？答案或许是肯定的，但他们印出来的文字也同样如此吗？下面这个例子来自我们当地的报纸：“昨日警方表示，韦斯特福德495号洲际公路上的这起由超速引起的两车翻车事故

中，有四人死亡，其中包括三名儿童，后者的尸体挤在一辆满员的SUV的行李舱部分。”

朋友之间是不会这么说话的。甚至事故现场围观人群中的陌生人之间也不会如此交流信息。或许，撰写这篇报道的报道者是一个能言善思的人，事故中的死亡相应地触动了她，而他只有几分钟的时间赶出一篇新闻摘要。最终出炉的稿子听起来很官方，但并不亲和。新闻写作者往往被训练成以一种通用的高效的口吻写作，并认为“新闻腔”代表了冷静，以

及所谓的客观。

新闻写作能够允许的语调并不宽泛，但仍有空间。标准的新闻写作语调可以做到友善和真实。权威的，并且亲近人的语调对于新闻传播来说是有益的。这样的语调同样令针对复杂的观点和事件展开讨论成为可能。

当波士顿有30份报纸时，每一个种族、社区、教育阶层和信仰人群都有至少一份属于自己的报纸，他们喜欢自然的亲密感。每一位作者都清楚地知道自己的写作对象是谁。现在我们的只有两份日报（已经比许多城市

要多了），记者们必须更努力更自觉地发展其与不同类型读者之间的关系。

一些小地方的报纸还保持着他们的亲密感。或许文章不是那么讲究，但却很贴心。报道者了解他们的读者对于细节问题的关心：学校施工工地所发生的事情，乐队是否找到了新的巡演制作经理，以及谁会出席玛丽和乔治·格利森在玫瑰茶室举办的金婚纪念会。

许多叙事报道者都努力为报纸默认的官僚语调增添些人情味儿。语调

的改变令写作能够抵达他们之前难以抵达之所。为什么一个报道者应该做这种冒险呢？在2002年举行的尼曼研究会上，曾为几篇获普利策奖的故事担任编辑的简·温伯恩这样表示：

“就平均人口而言，巴尔的摩当属美国最暴力的城市。每天我们都会在报纸上做关于谋杀和重伤犯罪新闻的报道。我们会在社论版面印制用粉笔绘制的尸体图案并在上面标明数字。从这些粉笔图上你并不会知道正在努力摆脱生活困境的死者最终身陷老朋友的纠缠的故事。而叙事写作会

讲述这些故事。很多重要的人物故事并未能登上我们的新闻版面。对个人和社区涉足或隐现的荒芜并未能充分展现于我们的笔尖，这种情况显示出——即使不是全部，至少与勇气有关。当我们可以私密地报道这些故事时，就可以为读者呈现一个关于这个世界更为完整的图像。”

在本书的这一章里，三名编辑、五名作家以及一位摄影师将就如何在报纸有限的范围内创造全面的世界这一主题给出建议。

马克·克雷默，温迪·考尔

# 叙事之初

沃尔特·哈林顿

是的，报纸是包鱼的。报纸是垫鸟笼的。报纸的故事只有新的才值得一看。不过，用记者皮特·哈米尔的话来说，我们记者也是咱部落的“记忆机”。报纸和杂志记者也是个文化角色。我们是实时的人类学家，保留了一份我们文化的日常记录。历史学家查阅一百年前的报纸；他们研究广告、讣告和照片，以理解过去。

作为记忆机，我们很好地记录了许多事情：昨天的天气，迈克尔·乔丹对阵克利夫兰骑士得69分的那场惊人比赛，秘鲁的反政府军，莫妮卡·莱温斯基蹲在桌子下面，名人结婚了，名人离婚了，美元涨了跌了，奥巴马的一个老人去世了，陶斯有一个孩子出生了。在文化里有这个位置是一项荣誉。我们的读者，我们部落里的伙伴，容许我们拥有这种奢侈。他们常常感激我们的工作，并且奖励我们。

可还是有一些事情，我们记忆得



不好。例如，我们未能记录或记得不好的事情有：一个孩子首次领圣餐时的感情，农夫最后一次闯上破产农场谷仓门时的感情，学校老师看到坏学生变成好学生时的感情，父亲埋葬自己的头生儿子时的感情。

那种深度的、洞察世态的严肃新闻——我称之为“亲密新闻”（intimate journalism）——记录普通人的行动和日常生活，在我们的行当里，这种记录太少了。这种故事记录人在生活里寻觅意义和目的时的行为、动机、感情、信仰、态度、不满、希望、恐

惧、成就和渴望。它们帮助人理解自己在世界里的位置。

亲密新闻有一个简单的目的：由里到外理解其他人的世界，按照人对自己的理解来描画他们。我曾经写过一个故事，这家人的十几岁男孩两年前自杀了。我努力向他们解释我想写的那种故事，探究要达到的深度。父亲听了许久，最后说，“这么说，你想知道我在安静房间里祈祷时心里想什么。”是的。驱动亲密新闻的问题，最简单的形式是：人怎么生活，他们看重什么价值？

我刚当记者时，采访一个事件，回到新闻编辑室写文章。第二天我在报纸上读自己的文章，意识到我看到的和我写下的没什么关系。我疑惑了。少了什么？我启动了一个以前漏过的阅读计划：深度报道、游记和伟大的现实主义小说。

我对亲密新闻的兴趣源于我的社会学研究生背景。出于那种训练，我认为专题故事不是报纸的一次性小抛光剂，而是个案研究。这种态度里有一点颠覆性，我只是自己这么想。想象一下，如果《华盛顿邮报》的城市

部编辑问我，“好吧，哈林顿，你想做哪种新闻？”而我说，“哦，我想唤起对生活经历的感情。”他会觉得我是个疯子。许多年里，我没有公开说我的抱负；让工作自己说话。

成为讲故事的记者，不是一蹴而就的事。约翰·麦克菲编过一本著名的故事集《片片架构》（Pieces of the Frame）。书名概括了亲密新闻记者的工作该有怎样的抱负。拿出构架的一片，打磨它，完成它，掌握它，再转向下一片。最后你将学会造出整个架构。从简单的事情开始。

好好利用能让你打磨构架小零件的故事。不要起手就写宏大概念的故事，那需要精通许多技能。不要放任自己走上失败之路。一次掌握架构的一片。慢慢地，它们聚合起来，形成光滑的整体。迈克·塞杰（Mike Sager）曾是《华盛顿邮报》的作者，现在是《时尚先生》的作者；他曾对我说，“没什么东西保证人物、行动和主题能在故事的结尾统一起来，但20年来我还没碰到一个故事最后不是这样。”

怎么能做到呢？学会索求批评。

培养一种人格，使得其他人乐意批评你。这是个双重挑战：你必须学会怎么获得和利用批评，但你也必须学会什么时候该反抗批评。你可不想放弃自己最初想写进故事的声音和精神。

## 报纸叙事小史

杰克·哈特

新闻叙事不是新事物；即使回到英语新闻的最早时日，也能找到它的影子。甚至倒金字塔法，我们以为是相对现代的产物，可追溯到最早的印

刷报纸之前。《福格通讯》

（Fuggerzeitungen）是一本手抄新闻通讯，16世纪时由遍布中欧的某商业大家族成员在城市之间传递；看看其中的这份报道：“邪恶和该死的女人瓦尔普拉·豪斯曼宁，现已囚禁并上铐，在细致的询问及拷问下，业已承认自己是女巫，作了如下供述。”

这是个经典的倒金字塔起首，写于1587年，其中对5W（谁—什么—哪里—何时—为何）的强调，完全符合我们对现代交通事故或入室盗窃报道的期待。另一方面，注意《伦敦间

谍》（London Spy）1699年某期上内德·沃德（Ned Ward）写的这篇故事：“于是我们闲扯消磨时间，直到见到一栋高贵的建筑……我以为是市长勋爵的府邸……听到我天真的想法，我的伙伴笑了笑，告诉我这是贝德拉姆（Bedlam），一所疯人医院。”

故事就这么开始了，一篇整洁的解释性小叙事，约翰·麦克菲式的。沃德和伙伴（此人或是杜撰的）漫步于伦敦的疯人收容所，一边走，一边注意到这个那个，把贝德拉姆这个机



构的第一手印象带给了读者。“贝德拉姆”后来成了混淆和混乱的同义词。

这里用的例子引自路易斯·斯奈德（Louis Snyder）和理查德·莫里斯（Richard Morris）的文摘佳作《伟大报道库》（A Treasury of Great Reporting）。此书见证了现代新闻的两大支柱——报道和叙事——持续出现的身影。

19世纪现实主义小说的统治，在文学和新闻之间建立了桥梁，那个时代的叙事大师惯常在此桥上来来往

往。沃尔特·惠特曼、马克·吐温和斯蒂芬·克兰（Stephen Crane）都为报纸写作。查尔斯·狄更斯曾把“旅行通信”投给《伦敦每日新闻》（London Daily News）；此报在1846年发表了一篇狄更斯短篇小说，诱人的开头如下：“星期五，他正和别的犯人吃饭，他们过来说，第二天早上要杀他头了，然后带走了他。”

理查德·哈丁·戴维斯（Richard Harding Davis）在20世纪几乎已被忘却，但在19世纪是个著名记者。他父亲是个颇有成就的短篇小说家。大有

市场的精良叙事技巧不止装备了他的小说，也装备了令他出名的战时报道。第一次世界大战是他的最后战役，也为他最多被引用的这个叙事开头提供了素材：

德军进入布鲁塞尔的方式已经失去了人性。领头的三个士兵骑车进入摄政公寓旅店（Boulevard du Regent），问去火车北站的路；那一刻后，人性失去了。那三个士兵经过后，人之音也随他们而去。

他们之后来的，24小时后还在过来的，不是行军的人，而是一种自然

力。

文体间的这种兼顾，20世纪的前半叶还在继续。欧内斯特·海明威、达蒙·鲁尼恩（Damon Runyon）、约翰·斯坦贝克等人，在小说和新闻写作中都使用现实主义的技巧——当时仍最流行的小说形式。

本·赫克特（Ben Hecht）与查尔斯·麦克阿瑟（Charles MacArthur）合写的剧作《头版》（The Front Page，同名电影中文译名为《满城风雨》）写出了1920年代记者的典型形象。赫克特的一篇最有名的新闻故事，开场

的风格和那个时代的短篇小说实难分辨：“卡尔·万德雷尔刚刚刮过胡子，棕色外套刷得笔挺，站着，目光越过北坎贝尔街4732号他家的后廊。他妻子昨晚在楼下走廊被一个劫犯谋杀了，正躺在卧室里。”

叙事传统延续到第二次世界大战。杰克·莱特（Jack Lait）和厄尼·派尔（Ernie Pyle）这样的新闻明星研习这种形式，几乎获得了所有人的喝彩。但是，在更抽象的、“只说事实好吗”风格的报道写作，和更文学、叙事风格的故事讲述之间，一道裂缝

已经出现了。早在1896年，断层线就出现了：理查德·哈丁·戴维斯在短篇小说《红十字女孩》（The Red Cross Girl）里写了它。

小说发生在一个新闻编辑室里。一个记者被派去采访一家疗养中心的开张。他没能写出该写的对仪式的报道：显著地提到资助中心的慈善家。他交出了一份更文学的描述，焦点在一个红十字志愿者身上。

文字编辑抗议：“这是一篇社论，一篇散文，一首春天的诗。”非常确定，这不是一个新闻故事。不

过，主管编辑决定发表这篇文章，引起了一声仍回响在21世纪新闻编辑室里的抗议：文字编辑嘟囔道，“但这不是新闻。”

文字编辑的意见——就如通常那样——最终占了上风。到20世纪50年代中期，官僚化、统一性和“这不是新闻”规则已经把叙事故事赶出了北美新闻报纸。它只在美国文化的几个角落里幸存。最著名的是《纽约客》，在那里，詹姆斯·瑟伯（James Thurber）、布伦达·吉尔（Brendan Gill）、莉莲·罗斯（Lillian Ross）、

约瑟夫·米切尔和约翰·赫西护卫着摇曳的火苗。

火苗一直燃烧着，终于在新一代非虚构写作者那里燃起了大火：汤姆·沃尔夫，琼·迪迪翁，诺曼·梅勒，亨特·汤普森（Hunter Thompson），等等。最终，叙事将回到报纸，那个250年前它曾如此活跃的地方。

在新闻编辑室培育叙事

杰克·哈特



多数新闻编辑室缺乏一份叙事词汇表。我们管什么都叫故事，无论它是否包含真正的故事元素。但在好莱坞，就有理解得很好的专业故事语言。我们需要把那种理解带一些到新闻编辑室的办公桌上。《俄勒冈人》每月有一期内部通讯《重读》

（Second Takes），我们在此评论自己的写作。早期的多数内容都是针对新闻编辑室员工的故事语言教学。

这是报纸一度说过的语言。随着集团报纸在20世纪中叶的崛起，报纸新闻的黑暗时代来临了，创造型的个

人都被逐出了新闻室。我们能够复兴这种创造力；定义一份新闻室叙事词汇表是复兴肇始的一部分。（见上文《一份叙事词汇表》）

如果你所在新闻组织的高层对叙事不友好，找一个略往下的安全港。需要的只是一个坚定的作者，一个在报纸控制着一点空间的同情你的编辑。最初在《俄勒冈人》推动叙事文章时，我是周日杂志的编辑。发表了一篇叙事短故事后，要收集获得的正面反应，归档电子邮件，保存语音信息。它们有助于说明读者喜欢叙事写

作。对于报纸高层来说，那意味着叙事有助于卖掉报纸。

不管多么好读或好卖，叙事最要紧的是必须精确。以下是做到这一点的几种管理方法。

## 编辑早期介入

确保在采访前、采访中和采访后编辑和记者都有讨论。记者的部分工作，是确保编辑理解正在发生什么。跟编辑讨论故事，有助于故事的成形及其意义的深化。编辑的工作是提出问题，帮助记者锁定主题、确定还要

做哪些追加采访。编辑可能想去现场看看，或见见关键的线人，以避免在编辑过程中反倒把不精确的内容加进记者的材料。

## 信息管理

做大型叙事报道时，仔细地管理所有搜集的笔记、背景材料和其他文件。考虑录音和用文字记录采访，以克服失鲜的笔记和材料的过大体量引起的精确性问题。

## 反馈环

一旦故事开始从材料里浮现，跟关键线人再过一遍关键场景和技术性描述。不止核查事实的精确，也要核查那些解释人物如何看待自己世界的细微之处。编辑过程中出现问题时，再去找线人把事情弄清楚。重复核查技术性术语。核实头衔、时间次序和其他有疑问的事情。

## 与其他部门合作

尽早与文字编辑沟通，确保他们理解故事的主题和基本结构。希望增强故事对读者的吸引力时，跟文字编

辑沟通。跟设计师讨论故事的语调、次序和戏剧性。确保设计与文字和图片协调融洽。把早期的故事大纲发给摄影师和图片编辑，让他们能据之规划工作。作者、摄影师、编辑和图片编辑都要看过并同意图片的说明文字，以确保这种元素不损害出人意料结尾效果。

## 协同打磨

编辑的最后阶段，编辑和记者要一起坐下来，编辑大声读文章，记者对改动之处表示同意或做出改进。

# 检控式编辑

编辑应持续发问，怎么知道这一点的？每一步，编辑都应斟酌证据，如果需要，搜寻更多证据。

## 清晰的评述流程

为编辑、作者、摄影师和高级编辑都打印一份稿子。把所有问题和改动集中到一份主稿上面。坐到一起进行最后一轮编辑，处理所有这些读者提出的意见。

叙事必须清晰，绝不能勉强为

之。一旦想写一个叙事故事，要审视事情的各方面，并问：有主人公吗？有矛盾吗？有一串引起某种戏剧张力的事件吗？那种张力解决了吗？若答案是“没有”，就不要勉强写。没有故事强过坏故事。

## 一份叙事词汇表

杰克·哈特

### 故事线和戏剧张力

轶事：非虚构杂志文章的常用手法；有自己故事线的短描写。通常更



多地用于呈现和刻画，而不是推进主线。

回叙：叙事时间线的中断，描述某个之前发生的场景。若故事以“中段进入”（见下文）开场，那第二个场景几乎都是回叙。

跳叙：跳到叙事时间线前方的场景。跳叙比回叙少见得多，部分原因是跳叙会引起时态问题。

伏笔：暗示后文出现的重要事情。

整圆结尾：最舒服的结尾，有一种故事回到开头的感觉。第一段和最后一段的结构能够提供这种满足。

完整对话：在故事时间里展开的两人或多人对话。

片段对话：某个参与者的对话，杂以叙述。

中段进入：从中间开始讲述故事，而不是按照时间线开场。这个术语指故事结果悬于空中的点。

内心独白：叙述者以第三人称告

诉读者人物在某个时刻正想什么。“新新闻主义者”20世纪60年代引入内心独白时，传统记者觉得不舒服。现在它是成功的非虚构叙事作者的平常手法。

截断引语：结束一段的简洁有力引语，制造一种完结感，为接下去的叙事扫清道路。写这种引语时节奏很重要，最好的截断引语以一个单音节词结束。

不详之物：延留不去的某物，从而获得较大的重要性。契诃夫的猎枪（见下文）是一个经典例子。

参与性对话：叙述者参与的对话。

句子形式：及物动词描述动作，从而推进叙事线。系动词如“to be”的各形式，放慢行动，因为它们只起断定作用。

猎枪规则：安东·契诃夫写道，如果一出剧的开场写到挂在壁炉上方的猎枪，那么在第三幕结束前此枪必须开火。换句话说，每个细节都必须起某种作用：充实人物，提供背景信息，或者——最重要的——推进故事

线。

推测段：合理地猜测什么本会发生，补满故事线。小心地把推测说给读者听。

花絮：一段并无高潮结语的轶事。

## 场景设立

集体细节：不是刻画个体，而是刻画一组人或事物的元素。

建立视野：场景的综观，在作者聚焦到具体地点前，给出场景的笼统

感觉。

比喻语言：明喻、暗喻或拟人，把场景的陌生面转为熟悉面，从而帮助设立场景。

织体：相互冲突的元素，帮助刻画场景。

主题细节：发展核心故事主题的元素。例如，盖伊·塔利斯有一篇出名文章，写一位《纽约时报》讣告作者。文中写到：他坐火车上班，经过墓地广告的广告牌。

## 刻画

轶事和花絮：戏剧性叙事中阐释人物的片段场景。

高潮：故事的矛盾得到解决的点。

纠缠或矛盾：搅乱现状的事物，迫使主角做出反应，推动故事。纠缠既可是身体的，也可是心理的，常常产生某种冲突。

结局：高潮之后的最后一幕，或各散落线头的合拢。

方言：显露清晰语言特征的对话。很难把方言写好。常常只是偶尔用到人物的语言特征，以给出提示。

直接刻画：对人物个性或外貌的抽象观察。

解说：用于告诉读者必要的背景信息。混进故事线时最有效。通常出现在子句、修饰语、同位语或其他次要语言元素里。

伪高潮：在这种技巧中，作者使读者相信纠缠已经解决，但纠缠却复现了。用于加强戏剧张力。



间接刻画：挑选外围细节，通过呈现而非直言来揭示人物。

形体描述：外貌细节，提示人物特点，或生动呈现人物的样子。

1号情节点：主人公首次遭遇纠缠的时刻，通常在开场部分的结尾。

2号情节点：主人公的洞见或变化解决了纠缠的时刻。

主人公：推动故事线的人物，不一定是故事的英雄。

升高段：主人公跟矛盾的纠缠不

断深入的故事部分。主人公

常常在矛盾中挣扎并失败，加强戏剧张力，为高潮作准备。

身份标识：揭示人物社会地位的  
细节。

视点和语调

进入角度：作者进入故事的入口。

氛围细节：特别挑选的事物，以  
创造气氛。

选择人称：讲故事的视角：第一、第二或第三人称。

措辞等级：故事语言正式性的程度。作者的“声音”相对恒定，但“措辞”会根据主题及作者的目标而变化。

心理距离：叙述者和主人公之间维持的距离。“近心理距离”把读者放到人物心灵的内部。“中心理距离”退后一点，以身边观察者的角度描述主人公的遭遇。“远心理距离”只描述陌生人在一定距离外看到的事情。

立足点：作者放置三脚架的地点，三脚架支撑着观察行动的心理摄像机。典型的记者距离像一个悬挂气球：作者似乎在人物头部上方约6米处观察。

故事架构：作者给予故事的价值和目标。

声音：文章传递出的作者的总体性格。

结构

人物次序：作者引入关键人物的

顺序和时机。人物次序影响场景的类型和放置，也影响叙事的方向，故能建立故事结构。

平行结构：用结构的形式建立相似性，是阐述较宏大观点的一种方法。

场景结构：一个场景一个场景建构起来的故事，每个场景展开一段具体的时空。一篇典型的3000词故事包含三到五个场景。

话题结构：以话题而非故事线来安排故事的次序。

地标：划分结构各部分的符号。  
星形符号行（若干星形符号构成的一行）是一种传统手法，标志着场景或话题的较大变化。

统合手法：在整个结构中重复关键细节，是聚拢故事的一种方法。

## 作为日常习惯的叙事

莱恩·德格雷戈里

同事对我说，“莱恩，你写的人都有点怪”，但我认为他们是普通

人。我是一个什么类型的人都写的记者。

通常，我每周写一两篇短故事。我写过的最长故事，花了10个月时间采编和写作；期间我仍然进行日常故事的写作和发表。

我的多数故事发在专题版面上；新闻室里写圣诞节和母亲节的人就是我。我甚至不得不写一个人和宠物合影的圣诞节专题。如何找到好的故事思路，从而避免写狗和圣诞老人的照片呢？以下给出13种技巧。

# 一、跟陌生人交谈

当一个爱打听的邻居。坐到荡秋千的老女人身旁。到码头逛逛。去哪儿都别忘了跟人聊聊。有一次我报道一个葬礼，亲属还没来，我跟掘墓人聊了一会儿。“这是个无聊的葬礼，”他告诉我。“明天还有个葬礼，那人要葬在咖啡壶里。”那个人的儿女这么做，是因为他总问，“我的咖啡呢？”第二天我又去了墓地，写了个跨度一天的故事。

# 二、逃班



我找到好的故事，好多次是在本该坐办公室的时候。搬到佛罗里达的第二周，我正开车上班，看见一个大牌子上写着“佛罗里达皮货”。我就是想知道谁居然在佛罗里达开皮货店。我去了那家店，采访了一个老人。他刚从纽约来，建了个能控制湿度的仓库，供北方人存放皮草。

### 三、读墙上的文字

不管去哪儿，我什么都读——免费的药店广告单，自助洗衣店的公告板，特别是报上的小广告。有个小广

告这么写，“给面容如鲜花的女孩。  
上周三正午时分，你离开凯西餐饮店  
时，我们对视了几秒钟。我是那个站  
在店门口一张小桌子旁的高个子。如  
果你看到这个条子，打电话给我。”

我打电话给他，把他找那姑娘的  
故事写了下来。他一直没找到她，但  
我的文章给他带来约40次别的约会。

## 四、单独吃午饭

有时候，我坐在饭馆里，或坐在  
公园凳子上，捧着本书，听周围的对  
话。听到有趣的事情，我就说，“不

好意思，我听到你们说.....我可以跟你们聊聊这事吗？”人们通常都乐意。

## 五、充实生活

注意自己的日常生活里的有趣故事。我有一个朋友在哈雷戴维森专卖店教骑摩托车。他告诉我，有个五十几岁的女人吃力地学骑一辆13万美元的巨大哈雷摩托。她丈夫买了这车，一周后自杀了，给她留下了这笔大账单。她犹豫不决：把车卖了，还是趁这个机会试试新事物。

## 六、不理大人物

多数时候，我都觉得写大人物很无聊；别人早写过了。我曾有个任务，最糟糕的任务：采访佛罗里达小姐选美。我本该重点写本地选手圣彼得堡小姐，她第三次参选佛罗里达小姐了。结果我写了她的服装顾问，一个快乐的餐厅侍者，很享受水银灯下的时光。

有时候大人物不理我，这时我就高兴写他们了。有一段时间，达里尔·斯特劳贝里老上佛罗里达的新闻。

我疑惑他妻子卡丽丝为什么还撑他。她拒绝和我谈，但这个故事已经编入了计划，我不能放弃。我能做什么呢？我把各种写她的文章找来读了，趁着她丈夫一个案子开庭，跟了她三天。我甚至借了辆朋友的小货车，扮成一个承包商，开进了他们家大门。虽然没采访到她，但我写了她是如何对周围事情做出反应的。

## 七、赞扬失败者

美梦成真的人我们写得太多了。面临失败或挫折的人更有吸引力。张

力自然就在故事里了：他们要往哪里去？危机如何改变了他们的生活？

我曾写过一个人，他想在佛罗里达中部建一个生态农场和共同社区。他买下一大块土地，在一份另类报纸（alternative newspaper）上登广告，招募社区成员。找来的人都是酒鬼、吸毒者和逃犯。提供资金的是他妻子，她只肯再给他一个月时间把社区运行起来。我的故事写的就是那一个月，他正面对这个问题：毕生梦想破灭后我要去干什么？

## 八、琢磨“谁去？”

问自己这样的问题：谁去清空移动厕所的化粪池？海盗队在雷蒙德詹姆斯体育场（Raymond James Stadium）的比赛结束后，谁去清理座椅底下的垃圾？我曾写过一个公共健康科护士，人称“V妈妈”，V指vasectomy（输精管切除术）。她曾获得一笔资助，而且使佛罗里达皮内拉斯县成为全国年度输精管切除术第一县。

## 九、到酒吧逛逛

酒吧里人人都讲故事。就算不喝酒，你也可以叫一杯健怡可乐，听听在新闻室、市委委员会议甚至大街上听不到的故事。

## 十、逢人就给电话号码

我一般都带记者证。人们遇到我，说“哦，你是报社的。”我总是说，“是的没错。你那儿有什么故事吗？”我到处发名片：兽医诊所，地铁，加油站。他们真有故事打过来讲，有时是几年之后。现在，我的电子邮箱地址和电话印在每一个我写的



故事下面。那也带来了大量线索，有些线索非常好。

## 十一、写节假日

我成了个希望报道假日故事的人。我视之为个人挑战：这次情人节写点什么？我提前几个月考虑，因为我知道到时候任务会推给我。

有一次独立日我写了个故事，回答这个问题：放烟花在佛罗里达是违法的，为什么还有那么多烟花？原来购买者只需签一个声明：“我只用烟花赶走养鱼池周围捣乱的鸟。”

## 十二、捡别人不要的故事

让同事翻白眼的任务能变成真正有趣的故事。我们曾收到一份简报，“心理疾病患者会所开放”。只有我愿意接这个故事。一群参加同一个日间治疗项目的心理疾病患者开办了这个会所。他们参加的那个项目，为了打扫和准备晚餐，下午四点至七点请他们出去。那期间他们无处可去，有些人因为流浪而被捕。他们准备盛大的开幕式时，我去了，写下了他们的兴奋及会所对他们的重要意义。

## 十三、寻找苹果表面的瘀伤

我曾用几周时间采访一群来坦帕的俄罗斯孤儿。每个孩子分到一个家庭住几周，期望最后能被成功收养。我跟了一对夫妻，他们准备男孩的房间，买了衣服和一把史酷比牙刷。甚至，他们去看侄子侄女洗澡，学怎么给孩子洗澡。这对夫妻五十几岁，非常想要孩子。最后，因为法律文书的问题，他们没能收养这个小男孩。

我得决定：是写那40个成功收养

的家庭，还是这一对没成功的夫妻？我写了这对夫妻和他们的心碎，因为比起其余部分的光洁，苹果表面的这一块瘀伤，更能抓住我的心。

我们睁开眼睛，竖起耳朵，不再势利，见识到以前我们没听全的事，凭诚实的好奇去见识更广阔的世界——这时故事涌现了。有时，就像快乐的蓝鸫鸟，最好的故事落在自家的后院。

建立叙事团队

招募作者。你喜欢到处跑，在最不可能的地方寻觅故事，而不是坐办公室。你好奇到死。你对这样的细节敏感，读者爱看，看完了笑、哭，思考。当然，你还会写得要死。

来吧，这里有个你爱干的工作。

给你的装备：一个讲故事的团队，由三四位记者组成，都是本报的最强作者，上路搜寻最棒的故事。

这是出现在《弗吉尼亚人导报》

新闻编辑室里的招募海报。这份报纸在弗吉尼亚诺福克，有20万印数。我们需要想法。我们需要天赋。我们需要不坐办公室的人，经验丰富且尚未疲惫的人。我们需要一切。

我们的叙事团队就是这么诞生的。做出这个决定之前，有一场高级编辑的闭门争辩：这个主意好不好，报社有没有能力支持。回头看，这个决定很简单——这是一家正在精简的报纸，90年代的大部分时候对专题写作的支持都不稳定。我们的团队成立前的七年里，《导报》曾两次建立

专题团队——一个叫“弗莱克斯团队”（Flex Team），另一个叫“真实生活”（Real Life）。它们的任务相同：为报纸的每个版面写作，把写作技巧带到传统的专题文章里，同时也带到新闻、商业和体育故事里。它们的命运也相同：没支撑多久。

早期团队被裁减的原因，有些是《导报》独有的，有些是其他新闻机构也碰到的问题：新闻编辑室领导的政治支持不断减弱，有效的故事写作所需的时间和精力被上级侵占，还有，“成功的新闻文章应该怎么写”的

石器时代观念。

后来，一种“专题文章自己会出现”的哲学统治了报社。我的叙事团队里有一个老作者曾经历过早期团队的时期，他开玩笑说，《导报》读着像是“对你有用的东西”。专题文章成了常规新闻的衍生物而已。报纸已经失去了精益求精的愿望。我们的编辑凯·塔克相信，一个致力于良好写作的团队不止带给读者好故事，还为其他员工设立了榜样。她想为不愿当编辑但也不愿老报道市委会的老作者创造一个家园。



就是在进行这些讨论的时候，我来到了《导报》。两个月后，招募和领导这个团队的任务交给了我。16个人申请加入团队，其中有一个商业版记者，一个城市版编辑，一个军事版记者，某个从北卡罗来纳新闻社来的人，一个体育作者。他们送来简历、作品选和求职信。我是报社的新员工，所以跟每个申请人坐下来谈，努力了解他们，分辨谁是我们要找的故事作者。我们把候选名单缩小为七人，最终选定了四人。七年后我们还是一个四人团队。

我不只看申请人的作品选，还看他们的想法。他们能看到故事吗？叙事作者善于看到其他作者看不到的可能性——故事背后的故事或躲在角落的故事。我选择的人还都希望得到并愿意给别人建设性的批评。

我又加了一个标准。我给每个人一种颜色。我想要个性的多样性。最热切和最有观点的作者，当然是红色。我还选了一个蓝色（思虑周到、好奇），一个薰衣草色（创造性、无畏），和一个粉色（精力充沛、感情丰富）。那位粉色离开报社后，我们

挑了个黄色（渴切、同情）。结果证明这是一个个性、兴趣和天赋的强大组合。

起初，叙事团队的聘用有时长限制。两年后可以重新申请，成功后获得新的三年时限。现在他们可以想待多久就多久。我们已经对他们进行了投资；我们想要留住他们。

我们的团队是一个整天猎取故事的叙事式思考者的小小实验室。我们每周开会，讨论写出来的文章，学习其他地方的范例。我们越来越善于判断什么能写什么不能写。

团队成员向版面作者提建议，努力与其他员工建立亲切和合作的关系。团队为其他作者设立了榜样，很大地提升了报纸水准。

当然，恨意总是有。这种特别团队的成员必然被打上“自负”的标签，而且他们确实拥有多数记者没有的时间和空间。去年，我们启动了“故事学术假”项目，鼓励其他员工进行更多的叙事工作。每年两到三次，我们给版面记者一个月时间，在我的指导下写一个故事，成为团队的第五个成员。学术假支持了一些有抱负的主

意，使得那些记者真正体会到了“怎么写成一个叙事故事”。

学术假之外，如果其他记者有出色的想法，我们鼓励他们主动去做，并且完成前期工作。然后我们帮助他们进行下去。我跟许多有想法的其他记者及其编辑合作过。也许我会指出他们想法的问题，但只是为了改进。我们一起做完整个故事流程。

我团队的故事一般发在A1版或专题版，有时发在本地版首页，偶尔发在体育版。我们讲的故事，报社的其他人很少有兴趣或时间去写。我们

对新闻做出反应，以后还再次回到那个话题。我们努力带给读者意料之外的东西——无论是话题还是处理方式。

首先我们的目标是在报上多多出现，短文章和长文章都行。我们测试自己，确保我们能够讲快速故事，使用更多对话，并提升我们的实地采访。

我们也报道重要新闻。伊莎贝儿飓风（Hurricane Isabel）来袭时，叙事团队的一位成员是整合风暴故事的领头作者，因为我们想找一个能把故

事讲好的人。

我出席报纸的预算会议，努力在新闻编辑室培养叙事文化。我挑战陈腐的做法。偶尔，预算中的一项还能给叙事团队一个故事灵感。

我主持一个固定讨论会，对所有记者编辑开放。我们集中讨论一个具体话题——例如故事结尾——午饭后讨论一个小时。有时我先讲，有时候我另找个人先讲。我帮助办起了一份内部通讯。一次，一个军事版记者和一个商业版记者来会上听“面临截稿期限的故事写作”，他俩都在报社几

十年了。我想，“现在我可以退休了！”

## 两种视角，一个系列：作者与编辑的讨论

雅基·巴纳金斯基，托马斯·亚历克斯·蒂松

托马斯·亚历克斯·蒂松：

2001年9月12日，世贸大厦灾难后的第二天，我和一位摄影师开着一辆租来的卡车上路了。我们花了三周



时间，从西雅图开到纽约，为《西雅图时报》写了14个故事。这个系列叫作“穿越美国”，包含了采访到的个人叙事以及照片。

9月11日，我正在写第二天要发的主要新闻故事。下午几个编辑问我，“你想不想去纽约？”一小时后，我接到我自己的编辑雅基·巴纳金斯基的电话。

雅基·巴纳金斯基：

当时我在密苏里州哥伦比亚市，每周我去那里教几天书。全国的飞机

都停飞了，我困在一个大学小世界里，无法回新闻室或回家。《西雅图时报》的一个政治记者提出了初步想法：走出去，发现“新”美国。讨论这个非传统计划时，我们很快明白，问题不是写什么或如何报道，而是谁去做。新闻室里有一个人是这个任务的自然人选。最初出主意的那个记者，同意了我们的决定，真要感谢他。于是我拨了亚历克斯的电话。

蒂松：

我的反应是，“你想让我做什

么？”

巴纳金斯基：

亚历克斯总是对编辑的提议不大热情。通常，我给亚历克斯某个故事想法，他花几天时间琢磨清楚，然后同意。但这次他第二天早晨就上路了。我们没告诉他就为他租了辆卡车（“9·11”这天全国机场都关闭了，这事可不容易），那时他还没同意写这个系列故事。

蒂松：

第二天，周三，艾伦·伯纳和我开车穿越喀斯喀特山脉，途中，我终于打电话给雅基说，“好吧，我们来做这件事。”但艾伦和我完全不知道要做什么。我们要在某个地方停一周，写个长故事？或者停两个地方？或者每天在一个小镇写一个故事？我们觉得有点惊恐。艾伦说，“我要一直走到华盛顿州州界，然后掉头回家。”他正是那么做的。

同时，周五我们就得把第一个故事发给雅基。第一站是华盛顿州中部的埃伦斯堡（Ellensburg）。我们头

脑风暴了一下，列出可去的地方：保龄球场、教堂、商业楼、市政厅。我们决定去学校。我们跟校长交谈，听学生背诵效忠誓言。第一篇文章的开头为整个系列设定了调子：

西雅图到埃伦斯堡。小心幻觉，头疼时会有的幻觉，尤其头疼只是一种更宽阔疼痛的一部分，你没法拿手揉。

那疼痛先是击中了肚子：我看到新闻影像中，世贸大厦像山一样坍塌。疼痛刺穿了心：我看到了照片，男人女人从大厦顶部跃下，那曾是地

球上最高的楼。2001年9月11日，周二，这一天结束时，我的脑子里装满了最不可能的画面，很疼。

一个声音说，“去东部。”于是我去了，不知道到底为什么。

即便旅程的意义不明，但感觉是对的。我是个行路人。当我需要做什么事，我起床然后行走。这是我的行走方式，只不过我开一辆租来的福特征服者（Ford Expedition），走了4800多公里。许多人和我处在相同的心理和感情空间中，我邀请你们在精神上随我穿越美国。就像真正的西雅

图人，我们能够一起做事。

我邀请西雅图全城跟我一起走。  
但要是他们不走呢？

巴纳金斯基：

亚历克斯和艾伦已经列出了要去的地方，但新闻室的编辑们也拟出了自己的单子。一个编辑在办公室放了张地图，上面插满了小标。我应付编辑们的各种想法，跟图片部和新闻部商讨文章的标识图案和大标题，考虑把文章放在哪个版面。

有几个新闻部编辑抗议：“美国历史上最大的新闻故事正发生着，你却想弄几个放不进头版的个人故事？”

是的。这种时候需要新闻切入感情。我相信那位摄影师和那位记者能够做到，即便谁也不知道他们会如何去做。

蒂松：

我完全不知道雅基在新闻室里进行的争辩。



巴纳金斯基：

我和亚历克斯谈的不是去哪里和做什么，而是调子。我们谈系列文章的建筑和灵魂。想法是找到美国。我相信这个系列文章必须写得个人化，但我得确保故事依然是新闻，从而使其他编辑及读者能够理解。

蒂松：

用第一人称写作对我不难。我喜欢这种感觉，词语背后有一个人，一种指明方向的意识，即便不用“我”这个词。

巴纳金斯基：

想写第一人称的新闻或表达强烈观点的新闻的年轻记者，他们应该记住，亚历克斯写这类系列文章之前，用了20年时间学习如何取舍。

蒂松：

第一篇文章发了之后，我收到读者寄来的70封电子邮件。个人化的调子和人们的感情发生了共鸣。

巴纳金斯基：

读者写来这样的话，“我希望能跟你们一起去。我去不了，但把我姑姑在北达科他州的地址告诉你们，我很愿意提前给她打个电话，请她准备一份樱桃派。”这样的话使得新闻室的其他人逐渐相信，这个系列文章值得放在头版。

如亚历克斯提到的，在华盛顿州和爱达荷州的州界，摄影师离开了。因为经费的原因，也因为其他任务的压力。头两个故事之后，就没有照片了。我终于从密苏里州哥伦比亚市飞回了西雅图，然后每天游说图片编辑

和其他高级编辑。我指着亚历克斯没有照片的文章说，“天，读者看不见那个人，难道不是太糟了吗？”后来，我又认为，亚历克斯写得太好了，就算没有照片，读者也能真的看见他写的那个人。那时摄影师又回到了亚历克斯身边。从此读者的反应就更热烈了。

亚历克斯没有摄影师的那段时间，把这个系列放到头版更难了。反过来，一旦我拿到了头版版面，就得确保有故事填满它。有几次，我傍晚打电话给亚历克斯，说第二天早晨八

点要一个故事。艾伦开车，他用笔记本写作。有几次主管编辑不得不插手，确保故事还能留在头版。

“穿越美国”在某种意义上成了《西雅图时报》的转折点。从此我们刊发了不少个人化的、感情丰富的亲密故事。它们的缘起可以追溯到亚历克斯和艾伦的工作。

蒂松：

雅基为我争取摄影师，我却想独自工作。一般来说我喜欢单独采访；有人在旁边有时觉得累赘。这次我没

成功。不过，在丹佛机场看到艾伦时，我知道这意味着这个计划已经赢得了新闻室的支持。图片部是最怀疑的部门。

巴纳金斯基：

我当作者的近20年里，一直想要一个摄影师在身边。好摄影师——大部分摄影师都很好——看待世界的方式，是我缺乏的。他们提供了一双不会被笔记本干扰的认知眼睛。

蒂松：

雅基和我对频率的意见也不一致。我希望少写点；雅基希望多写几个故事。最后我们同意两三天一个故事。这是可以做到的，但意味着每天工作16个小时。

基本上早上我们都开车。多数是艾伦开车，我阅读《西雅图时报》研究员做出的背景资料，还有路上看到的一切。一旦到了一个地方，我们到超市喝杯咖啡，买来能找到的所有当地报刊。下午我们去采访。晚上，我通常边想边睡，很早起来，用一到四个小时写作。然后我们再次上路，开

始新的循环。

巴纳金斯基：

我坚持他们要去俄克拉何马城。亚历克斯不肯。最后他去了，写出的故事里有这么几段：

下午我们在那儿，邦尼·马丁内斯穿着正式的白袍，戴着头饰，出席她的肯色阿成人礼（Quincenera）——女人满15岁的拉美仪式，同时纪念她的父亲。

她父亲是吉尔伯特·马丁内斯神



父。炸弹爆炸时，他正在一楼帮助某个朋友填写社会安全表。那事要不了多久。当时伯妮上三年级。

她老师以为是地震，要学生蹲在课桌下面。

几个小时后，邦尼放学回到家，看见哭泣的亲戚，才明白了。她只是说，“我想念他的一切”。六年过去了，她已经学会把全部悲伤概括为一句话。

这四段话说出了这个系列文章的核心。无论事件多么巨大，悲伤是个

人的。摄影师艾伦发现了邦尼·马丁内斯。

蒂松：

我不想去俄克拉何马城，因为那样故事很容易陷进陈词滥调。那篇故事的开头，我写了不去的理由：“我们没打算来这里。在这里还能说什么呢？”只要没有实际到那地方，写作中触碰感伤是没问题的。感情内嵌在情境里——没必要谈论它。

巴纳金斯基：

“穿越美国”的故事，我没做多少文字编辑。我的编辑工作多数都在以各种方式问同一个问题：“你怎么知道的？”即便在这样的第一人称故事里，我也不在乎亚历克斯是怎么感受的，我在乎的是他如何把体验带给读者。

蒂松：

这个系列的叙事主题走向，始于我们在痛苦和紧张中离开西雅图，结束于我们到达纽约。直到我们到了怀俄明州，才找到了节奏。那时，主叙

事——这次旅程——开始变得清晰。每天的故事是一个微叙事，加起来构成一个大的故事走向。故事常常始于我们抵达一个镇子，结束于我们离开。我们遇到的人，他们的感情和想法，成了故事的核心张力。

随着系列文章不断发表，我们收到读者的建议，有些我们采用了。一个读者说，“你们应该去肯塔基州路易斯维尔。那地方有意思，因为那里一半南方，一半北方。”我们去了那里，计划写穆罕默德·阿里最初打拳的拳馆，或者他和伊斯兰教的密切关

系。我们发现，城里的多数拳馆都关门了，中产阶级化的结果。我们找不到一个认识他的人。我们找到一个牧师，他说能带我们去阿里的拳馆原址。路上，我们见到一所老旧坍塌的房子，挂一面巨大的美国国旗。门前，两个老女人坐在摇椅里，穿着罩衣和法兰绒衬衫，戴着草帽。我们跟她们混了一下午；她们成了我们的故事。

半数以上的时间，我们最后写出的故事，和我们开进镇子时计划写的故事，完全不同。

# 巴纳金斯基：

亚历克斯开始说，“我认为，我们应该在到纽约之前改变航向。”我开始恐慌，心想，我怎么劝他去纽约呢？他们在宾夕法尼亚写了个车祸现场的故事，那以后，亚历克斯觉得跟真实事件更贴近了。我告诉他必须去纽约，如果他在纽约找不到故事，到时我们总有办法。

# 蒂松：

最后，纽约的故事是系列故事里较好的一个。

# 巴纳金斯基：

写这种东西的必须是很好的记者。采访的过程中，主题变得明确。系列里的每一篇文章，开头都预示了主题，使得新闻室的传统主义者更能接受这样的个人化叙事。

第三篇文章起首写道，“战争时期小老太太在做什么？一天下午，近黄昏时分，开车经过比特鲁特山区东侧山脚时，这个国家的一个新恐怖日子过去快一周时，我遇到了两个小老太太，问了她们。”

“这个国家的一个新恐怖日子过去快一周时”，这句话是果壳段，是不让故事迷失在云端的拉线。

蒂松：

系列文章非常成功，结果2002年我们又来了一次，再次穿越美国，在“9·11”一周年时到达纽约。第二个系列在写作上更好；我们有时间周详计划。不过，第二次没有2001年那次的感情冲击。第一次的成功是因为时机合适。当时读者对个人化的声音的需要最强烈，我们给了他们。



# 团队叙事

路易丝·基尔南

我们的团队有64个记者和摄影师，共同为《芝加哥论坛报》完成一个系列文章——“拥堵之门”（Gateway to Gridlock）。团队里有图片记者、艺术家、各种编辑。就像许多项目，这个项目始于某一个人的经验：我们的编辑安·玛丽·利平斯基和小女儿一起从佛罗里达飞回芝加哥时，经历了几个糟糕的日子。她决定，《论坛报》应该关注一下航空旅

行业的问题。

系列有四部分，我写了第一篇，我也是这篇文章的记者之一。我们计划写航空旅行系统里度过的一天。我们跟联邦航空管理局（FAA）及各大航空公司进行了广泛协商，然后随机挑了个日子。纯属机遇——好运或坏运取决于视角——那天下午两个巨大的雷雨风暴团在芝加哥奥黑尔机场会合。数千人整夜困在机场，全国的航空旅行都受到影响。《论坛报》的记者和摄影师进驻全美国的机场、飞机、联邦航空管理局指挥塔及各大航

航空公司总部，就看接下来的一天时间能不能把这个故事做好。

编辑们开始策划这个系列是在2000年7月，我参与进来是在8月。我们报道的那天是9月的一个周一。故事发表是在11月的第三个周末。报道日和发表日之间有九个星期——在大项目的世界里只是一瞬间。

团队叙事的一个重要策略，是在报道之前报道。确保所有工作人员出门前知道去找什么。我们团队有两个记者，日常工作就是报道航空公司，他们已经在为报道日的某些较大主题

和问题作准备。例如，一个焦点是看看航空公司是否把误导性的信息传递给乘客。你为团队准备得越多，他们就报道得更好。

只要可能，团队项目的首席作者应该也当记者。如果那天我自己不去奥黑尔机场，没看见一团团揉皱的汉堡包装纸，没闻到被困人群嘴里过期啤酒味的呼吸，那我就写不出“拥堵之门”。作者的参与还建立起团队合作的氛围。如果作者不在，在机场出入口转了16个小时的记者，可能以为你躲在办公室里吸卡布奇诺呢。

无论团队多大，每个记者都应该有具体任务。你不能把人放出去，只告诉他们“搞点好的采访语录回来”。这个项目，我们给每个团队成员清晰的指令：守在行李口，或盯着2号口，或紧跟机场主管。我们希望大家理解，只要坚守岗位并作好笔记，最终好的材料就会出现。

同时我们也需要灵活性。一个记者的原计划是早晨飞到丹佛，却和其他人一样困在了奥黑尔。但他和摄影师碰上了一个女人，带着蹒跚学步的孩子，她们困住了，没有尿布。记者

和摄影师跟了她一天，跟到纽约布法罗她妈妈的家里。她成了故事里的一个主要人物。

最大的挑战之一，是帮助流动记者理解我们不是做组合新闻。目标不是10个不同人的10句语录，而是品质和深度。这是许多记者做的第一个叙事项目，或者根本就是他们做的第一个项目。需要一点劝说，才能让他们认可只跟一个人聊没问题，只要那是对的人。

我们设计了一种机制，使得大家彼此保持密切联系，从报道日前一直

到报道日后。大家一直在打手机。我在奥黑尔机场的一项职责是每一两小时组织一次短会。会议不强制参加；正在忙有趣事情的人可以不去。我们只是希望，束手无策或需要指引时，大家知道去哪儿求助。

通讯至关重要；通讯能大大提升故事。例如，一个记者在得克萨斯美航指挥中心，他打电话到芝加哥，报告有一架飞机已经在奥黑尔机场跑道上等了快五个小时；另一个记者去了出入口，抓到那个唯一被允许下飞机的乘客——他带狗去厕所。正是靠了

我们的通讯系统，我们在对的时间出现在对的地方。

报道日后，记者把笔记交给我。我首先通读材料，划出看来有意思的东西。然后，我拟出那天的粗略时间线。我努力把所有故事整合起来，拼出大的形状。在几个地方，某个人的笔记与另一个人在别处看到的事情有所联系。例如，有人听到飞行员和控制塔的一段对话，结果我们采访过那架飞机的乘客。

我对团队提过，如果我们收集的资料中有10%-15%能进入最后的故



事，就算运气好，他们听完都笑了。但结果那是个相当精确的估计。有时，数页的采访和描述缩减为一个有力的形象，比如一个人坐着，一个人躺在地上，前者的脚在后者的脸上方晃悠。

对于很可能采用的材料，我尽量再找那个记者索要更多的信息。团队项目里重要的一点是，每个记者要尽量多做自己那一块的跟进报道。实际情况是，我不可能自己完成“拥堵之门”的所有跟进报道。更重要的是，要记者继续对自己的工作负责，能减

少错误溜进故事的机率。

整个写作阶段，我都跟记者保持密切联系，核查我是否正确解释了他们的笔记。发表故事前，我把最终稿里涉及到各记者材料的部分发给相关记者，确保信息的精确性。

在这么大的团队里，要大家相信自己的个人贡献有意义，不是件容易事。并非每个人都尽全力，但多数人是。并非每个人的工作都进入最后的故事里。贡献最多的团队成员，名字列在一个框里，和故事一起刊出。

这个系列文章获得了普利策深度报道奖后，我们的编辑安·玛丽用奖金把奖座复制了很多个，每个团队成员都拿到一个。这个做法肯定使大家更能感到自己的努力工作得到了认可。

## 讲故事的摄影师

莫莉·宾厄姆 [67](#)

文字和照片的结合是强有力的：各自为读者提供彼此无法取代的信息。可是，编辑挑选的照片往往只是

文字的说明，而不是像老话说的，让图片“百闻不如一见”。为一个拍摄对象拍多张照片的摄影师，就是个叙事记者，就是讲了个故事。如果用叙事“摄影新闻”讲述复杂的深度故事，多数报刊都会提升水准。

文字编辑和照片编辑之间似乎总有一堵厚墙。把摄影师引入编辑过程对报刊有好处：考虑故事思路，寻找报道角度，决定深度叙事的策略。把摄影师引入故事思路的讨论，使得摄影师真正成为故事团队的成员。在新闻行业里，摄影师常常被视作二等公

民。摄影师并非个个是天才，但作者也不是。不像多数编辑和许多作者，摄影师必须离开办公室，日日闯进粗糙的世界。

摄影师直接把故事荐给报刊，这是很难的事，几乎不可能。故事编辑可能喜欢摄影师的故事想法，然后雇个作者来写，但照片编辑不喜欢别人插手说这故事用哪个摄影师。自由摄影师可能完全失去自己的故事。报刊行业里文字和照片之间的这个隔阂，意味着一个错失的机会。摄影师看待事物的方式跟作者不同，看到的事物

也不同。

编辑常常告诉摄影师，如今的预算限制比往年严多了。故事的拍摄必须是一两天的“短平快”。有些杂志以前给摄影师一周时间拍一个故事。减少拍摄预算，意味着故事视觉呈现空间的缩减，而视觉呈现是能增加深刻意味的。在这样受限的工作环境里，失去的是什么？

失去的是视觉叙事的圆熟。好的摄影新闻需要时间。在广告业中，图像的威力得到广泛承认。但在摄影新闻的真实世界里，做出“一切尽在不

言中”的审慎图像花的时间，比在广告工作室里多得多。摄影师必须鼓励拍摄对象打开心防，让事件在眼前展开。这个过程不能操之过急。作者能重建错过的关键场景，摄影不能。

图像和文字之间的创造性张力也失去了。虽需大致相应，但两者不必在同一轨道。摄影师拍摄的若是文字未直接处理的事物，读者常常所获最多。在只带一张图片的故事里，摄影降格为图解，重复文字已然传递的信息。这是对读者的损害。

编辑应该给摄影师时间，去探索

故事，挖掘视觉元素，找到对的拍摄对象，取得那人的信任，让那人忘记自己正被拍摄。摄影师需要时间跟拍摄对象相处，无论他们做什么，只要跟故事主题相关，但不是在他们接受采访的时候。作者采访人物时，是拍摄上乘照片的最糟糕时机：人物坐在黑暗的角落里，张着嘴，做出各种表情，翻白眼。

有些图像自己说话，有些则需要较长的文字说明。我发出照片时，附上的文字总是比任何报刊可能用的长得多。有些图像的意义更具隐喻性，



或只在读者知道一点信息后才看得明白。这种图像需要解释。但这引起了一个问题：作者和编辑的心态使摄影师无法推荐故事，同样也使这种解释文字地位不稳。有时，刊登照片的故事误解了摄影师的意图，尤其摄影师是自由职业者时。如果图片是从摄影师代理商的“库”里买的，而非报刊直接找摄影师拍的，则更可能发生这种事。有时候我们能跟自由作者合作，但若编辑不喜欢文章，我们的照片也就白弄了，无论有多好。

最好的情况是，作者和摄影师协

同做一个故事。就像婚姻，摄影师——作者关系可能是美好的，也可能勉强过得去，也可能是十足的失败。成功的合作需要相互理解及清晰流畅的沟通。作者和摄影师无须粘在一起，但必须每天或每周交换各自积累的信息。在摄影师面前，和处于采访中，人的表现不同。他们可能对摄影师说一句不经心的话，或者对摄影师交心，于是就有了故事里的一个核心句子。

摄影师拍摄人物周围的一系列图像时，常常能看见故事的更宽语境。

同时，作者通过采访、调查和观察搜集的信息，能帮助摄影师准确理解视觉故事和文字故事如何啮合。摄影师和作者都寻求真相，但方式不同。

文字和图片的真正合作能提升每一个故事。这种合作关系把摄影师整合到故事的进程里，培育这一领域的沟通。优质的摄影，尤其是靠人物和情景的微妙意味讲述的视觉故事，所花的时间与优质的写作同样多。

## 叙事颠覆家：启动叙事小组

我所在的报纸《匹茨堡邮报》（Pittsburgh Post-Gazette）并非波特兰《俄勒冈人》或《巴尔的摩太阳报》那样的叙事新闻温床。国内许多新闻机构还不是特别支持叙事写作。不过，这种组织的雇员依然可以提高自身的写作，甚至把故事偷偷塞进报纸。

第一次参加叙事作者会议时，我已经写了14年专题文章，但与会经历仍根本性地改变了我的工作。我回到

匹茨堡，跟写作指导彼得·利奥

（Peter Leo）共同传播纽曼会议的精神，从根上发起叙事者的革命。

我们的报纸已有一个内部培训项目。我已参加邮报大学（Post-Gazette University）的讨论多年。那些讨论加起来也没起到多大作用：帮助《邮报》蜕变为另一家《俄勒冈人》。彼得·利奥鼓励我组织一个写作小组。我想先从少数同道者（我知道对叙事报道感兴趣的人）开始。我们有目的地邀请了若干部门的摄影师和作者，但没邀请编辑。我请一位摄影师共同

领导小组，部分原因是摄影在我们的叙事观念里很重要。

第一次会议，我们甚至没有打开会议室的电灯。我们不想引起注意。我们自称“叙事颠覆家”。我们可以讨论心中向往的写作，不用担心某个编辑说，“是个好主意，鲍勃，请在三天内写出来。”第一次会议仅六人参加，只一个议题：我们怎么能停止抱怨报纸新闻如何糟糕，实际为此做点什么？

彼得·莱奥提议办一份内部通讯，报社内部的地下报纸。《格

外！》（Extra！）第一期的头版故事宣布叙事颠覆家的诞生。我们暗示不希望编辑参加，希望每个记者感觉舒服。后来我们放松了一点，几个编辑参与了进来。第一次公开会议时，出席人数很多；对叙事的兴趣比我意识到的要大。

会议搞了几个月后，我担心“叙事者”（人们这么叫我们）正在成为另一个说得多做得少的组织。这时某个编辑给了我们第一个项目。2001年初，一个新的棒球场在匹茨堡建成开放了。《邮报》已经报道这个棒球场

五年了：从税收法案的通过，到整个建造过程，直到种植草皮。开放日来了，却没东西可写了。这个故事成了谁也不想写的东西。那天在零嘴吧

（snack bar），本地新闻编辑汤姆·伯德桑对我说，“嗨，巴茨，这周末球场要开放了。你和你们的那个小组来写吧，怎么样？”

这不是友好的邀请，而是挑战。我答应了，或许有点蠢。我召集我们的小组，跟他们说了。我说，“如果我们相信叙事，那么这是我们的机会。”大家都同意。距开放日只有一



周。我们从未一起写一个故事，更不用说大故事。我们坐下来仔细计划报道。我们决定采用“局一局”（inning-by-inning）的结构，从第一掷开始。

我们没有马上决定如何协调报道，而是勾勒出叙事报道的基本面。我们给出例子：“我们不想采访带儿子来看球赛的老爸，然后记下诸如此类的话：‘带吉米来这个历史性场合对我非常重要。’我们想要见证这样的场景：吉米说，‘爸？’然后掷出他的墨西哥玉米片，因为他已经吃得太多。”这似乎有点初级，但对那时的

小组不是。我们预先跟文字编辑、图片师和设计师谈了，这样我们写的故事不会惊到谁。

开放日那天，几个记者和四个摄影师来到棒球场。我是临时团队头头儿。他们眼里都有“发现猎物”的目光。我们能得逞吗？我们找得到每一局的材料吗？我们知道去找什么吗？结果我们的好材料多出所需。

回到新闻室后的合作很漂亮：一个体育记者和一个“硬新闻”记者一同坐在电脑前，这种事很少发生。一个艺术版作者和一个年轻实习生一起干

活。故事从A1版开始，开头是第一次投掷，配一张错位的照片：一名观众脚挤在场地边，小小的投手在远处。这张照片既抓到了球，也抓到了球迷在开放日的心情。

我们只用了几小时就写出了两版的故事。故事远非完美，但的确是个故事——文字和图像的实验性故事。我们搞了个小组饰针，标志着我们在新闻室的信誉。也许某些同事不希望我们成功，但这个故事刊出后，他们肯定会想，“我不确定这小组是干什么的，但至少他们不只是谈论写

作。”

《邮报》和其他报纸的同仁都给了我们正面反应。“读完才明白，”一封信这么说，“只是买张票坐在位子上，错过了多少棒球场的气氛。”读者的反馈也证明，我们写出了报上不常见的动人场面和画面。读者有点吃惊，多数很高兴。一位自称“长期订读者”的读者写信给拍摄首张照片的摄影师史蒂夫·梅隆，抱怨道，“主场开放日来了36984观众，不知道为什么，你拍了……一个怪胎的又大又肥又丑又臭的脚！”

随后那次小组会议，我们解析了这个故事。然后小组又写了几个故事。劳动节——我们知道报社喜欢在这天出个专题——我们想了某些相当疯狂的主意，然后敲定写一个人物小传系列，还有他们生意用的工具。获得几个编辑的同意后，我们写了一个出名的烧烤师傅，他的烧烤铲已经用了10年；还有一个女人，本地地板装修行会的首位非洲裔美国人成员。有人送她一台塑料瓷砖切割机，期望她成功，她做到了。故事发在第一版上。这不是个完美的叙事，但具备重要的元素：实地采访，优质写作，摄

影师和作者的密切合作，真正的人的元素，以及深化的含义。

继续这样的小组并不容易。你最想招募的人——最有才能的记者——是新闻室里最忙的。《邮报》走了几个年轻记者，小组失去了能量。即便没有联合任务，叙事小组也可以是个强大的资源。我们共同阅读和讨论文章和书籍。记者和摄影师介绍他们的工作，我们研究怎么能改进它们。某种意义上，我们的小组提供了记者向往的记者—编辑关系。同时，在编辑会上不说的事情，我们也自由地谈

论。我们分享不成熟的想法，因为在这里不会有人笑你，也不会有人要你马上把故事写出来。

# 第九章 在报刊业规划职业生涯

王宇光/译

不论在杂志亦或图书领域，最畅销的作家并非是最优秀的，但却是最执着的。除非你被指定报道一个选题，一份完美的手稿并不意味着大功告成。写作本身已很艰难，但动笔之前、写作期间以及完成写作之后如何



营销这部作品依然要靠你自己。

这意味着时间、以及各种人力、职业以及资金上的风险。《随机家庭》一书的作者阿德里安·妮科尔·勒布朗这样描述自由职业：

“你确实是在赌博。即使你赢了头奖，也不见得盆满钵满。它或许会让你血本无归，但这是你自己的选择。花费时间在你所在意的事情上，这便是收益。你所付出的代价是必须向所有人——包括你的信息源、你的编辑和你的读者们——证明你的故事值得一读。你必须对自身和选题充满

自信，因为你还要说服一大群人。一旦你获得了几次成功，事情便会变得顺畅起来。”

在本书的最后一章，一位经纪人、两位编辑以及五位作家将阐明如何令营销顺畅运作。

马克·克雷默，温迪·考尔

## 做自由撰稿人

吉姆·科林斯 [69](#)

自由职业的叙事作者从来不易谋

生，由于杂志产业的近年变化，就更不容易了。上世纪六七十年代，是叙事新闻在《时尚先生》《滚石》和《纽约客》这类杂志上的黄金时代。自那以后，越来越少的大杂志发表叙事长文了。《滚石》坚持了更长的时间，但发表的叙事文章短得多了，而且转向了名人文章。

依赖订阅的杂志不再有能力抗衡依赖广告收入的杂志。最繁荣的杂志，多已不是《哈泼斯》

（Harper's）和《大西洋月刊》这样的综合性刊物，而是垂直刊物——涉

及面狭窄且定义清晰，提供某个小天地的信息。《户外》（Outside）和《田园和溪流》（Field&Stream）的成功，是因为它们为广告商提供了特定的读者群。自由职业作者的多数机会来自垂直杂志。我们都渴望名字印到《大西洋月刊》的作者栏里，但多数作者不是从那里进入杂志世界的。有些垂直刊物，如《悦游》（Condé Nast Traveler）和《国家地理探险》（National Geographic Adventure），发表优质的叙事文章。

刚当自由撰稿人时，要用跟写作

相当的时间去投稿（及接受退稿）。我只知道一个作者，一开始就全部生活都靠自由职业的收入来支撑。毕业后他就当了全职自由撰稿人。第一年，他卖出了58篇文章，挣了30000美元。他的大客户是《今日混凝土》（Concrete Today），一本产业通讯杂志。他能写的都写，无论贵贱。

《魅力》（Glamour）的一篇文章为他挣了5400美元，但他也为妻子参加的亲师会写便宜的通讯文章。《魅力》是他的突破口。很快，他固定为这本杂志写稿，而且《魅力》的编辑把他介绍给了《时尚淑女》

（Mademoiselle）。现在他写的少了，但挣得多了。这是他努力得来的。

通常来说，大家是先有个职位，如刊物雇佣的作者或编辑，再慢慢转向自由职业。他们先业余写点文章赚外快，培养自由职业的基础，自由职业的收入达到每年25000或30000美元时，再转为全职的自由撰稿人。对于多数自由撰稿人，某几个报刊或合同带来大多数收入。我为《全美航空》（US Airways）写一个月度专栏，每一篇挣1800美元。这就为每年的家庭

预算提供了近22000美元。我知道我还可以每年写两到三篇专题长文（每篇三四千词）。这个收入，再加上一点写书的预付款，我的年收入在50000美元左右。

杂志的稿费差别很大。有些校友杂志特稿的稿费是一词一美元。这也是《波士顿》杂志（Boston，一本精装地区性杂志）的稿费标准。航空杂志通常也为特稿开一词一美元，但栏目文章的稿费可能只有一半。一词一美元或许令人向往，但已经很长时间没涨了；我15年前向往的也是这个数

字。最好的杂志开的稿费是一词两美元，或者更高（有时高得多），但一般来说只开给成名的一流作者。

机上杂志是叙事作者的一个大市场。我的《全美航空》编辑只定了一条规矩：不要写死亡、受伤、坏天气，或任何提醒读者他们正在坐飞机的东西。这种杂志会冒险登一点商务舱乘客感兴趣的好玩另类题目。你可以写一篇关于“小人眨眼”（Tiddly Winks）成为百万美元产业的叙事短文，因为那是一款在亚洲最热卖的游戏。



寻找潜在客户时，不要以封面判断杂志。细读每一种貌似有趣的杂志。特稿有多长？作者名字印在目录上了吗？作者的资质如何？编辑看上去允许个人化的声音吗？文章体现出深度、创造性和复杂性了吗？

一旦列出了潜在的杂志客户，为每一本杂志细化你的故事创意。投稿之前就开始为故事进行采编。不用等到任务敲定之后再动手。我们知道“自由撰稿人”可能意味着一个陷入中年危机的居家爸爸，但其他人不知道。接近潜在的故事人物，说“我正

在为一篇文章收集资料，我觉得这篇文章真的很有意思。”多数人很有兴致谈论自己的生活、工作和困境。表现得亲切和自信。诚实地回答他们的问题，但不要一开始就道歉：“还没人约我写这篇文章，但是……”

要想把故事创意成功地投出去，你必须预先做点研究。你需要说出人物是哪些人，放进至少一个你可能用的好场景，描述大致的故事线——推动故事的某个戏剧性元素，清晰的开场和结尾。你可能得先花好多周末和晚上试着干起来。你不知道会不会有

回报，但别无他法。

跑腿的事完了以后，坐下来，认真考虑你的投稿策略。你要售卖的不只是故事创意，还有故事背后的含义——为什么这个故事适合这本杂志？例如，把故事试投给一家地区性杂志时，谈一谈故事的潜台词揭示了这个地区历史元素的微妙变化。

首先，读杂志。如果附近实在找不到，打电话给杂志社索要样刊。研究刊物的栏目。短篇叙事能够满足多数杂志栏目的需求，包括美食、旅行和时尚。编辑倾向于注重特稿，但也

必须填满每期的栏目版面。把故事投给那些版面能提高你的命中率。

有效率地规划时间资源。要想靠自由职业谋生，让工作一举两得是唯一出路。例如，我为《全美航空》写的月度专栏名为《怎么回事》（How It Works）。写那本科德角棒球联赛的书时，我想要使用专栏里的部分材料。早先我写过木球棒和铝球棒的物理特性对比。18个月后，书刚上架，我又发了一篇文章，写的是主要棒球联盟的人口分布变化和年度棒球选秀。

你的试投要能说明你已掌握叙事的基本技巧。用闪光的细节使人物生动起来。确保那些细节能说明，为什么这个人配得上故事里的核心位置。考虑你提出的特稿和栏目长文的戏剧潜力。一篇成功的特稿要包含冲突或张力，并在叙事的过程中得到解决。

在试投信里，只附上一两篇过去的作品；编辑的工作很繁重，看不了更多。只有能增强你的竞争力时，才附上旧作品。旧作品应当属于你正提议写的那类作品。如果你试投的是需要采访的非虚构叙事，就不要附私人

散文——即便写得很好。那种散文不能向编辑展示你的采访技巧和聚拢事实的能力。旧作品要能证明你的能力：用故事进行思维，清晰的写作，顺畅的过渡，深化故事以求得意义。旧作品是用于证明你的专业性；糟糕或无关的旧作品还不如没有。

我当《洋基》杂志的编辑时，每周我们收到50到75份试投——试投信或文稿。其中一半以上不适合这本杂志。剩下的大部分只给出了话题简述，没说出为什么我们应该选择它们。我们很少收到展示了采访证据的

详细叙事试投，甚至实习生也能辨认出它们，知道把它们放在“编辑细读”一堆里。我从那一堆里甄选，寻找作者声音的痕迹。我寻找的是激情，一种作者真的想讲某个故事的感觉。

新手可能因为一稿多投而遇到问题。编辑喜欢作者只考虑自己的杂志。每一份试投都要为具体的杂志量身定做。如果你的主意适合多个杂志，作出相应的剪裁，一家家按次序试投。每一家杂志应当收到一份独特的试投。先投给首选刊物，注

明，“我觉得其他杂志也可能对此感兴趣；这是个时效性话题。能不能在一个月内给我答复？”如果没有收到答复，再去投下一家杂志。重要的是，别让拒绝打击到你或延误你的投稿。

这里有几个策略，可以帮助你第一次接触某家杂志时提高命中率。

想一个只有你能写的故事  
主意

把你的生活经历、专业技能和个人及职业资源考虑进来。考虑你居住



的地区，你的社区，你长大的地方，你周末做的事情。你生活中的独特领域带来只有你才有能力写的故事。如果你有自己独特的渠道，编辑也没办法找别人做这个故事。

## 跟进

如果编辑拒了你，说，“我们正在做一篇类似的文章”，为自己标注一个跟进的提醒。如果六个月后那个题目没有出现在杂志上，给编辑写一封友好的电子邮件，附上最初的试投信，询问是怎么回事。也许他还对你

的想法感兴趣？

## 从小处着眼

为了在行业里站稳脚跟，报纸记者写较为重大的题目。转到杂志工作上时，他们常常相信必须找到更重大的话题。杂志编辑不是这么想的。他们感兴趣的不外乎是这样的故事：能告诉读者世界怎么运作，人们怎么看待世界，怎么在其中生活。杂志照亮日常生活。精彩的叙事常常写的是揭示性的小事件。

# 考虑周年性的关口

季节性的关口和事件的周年纪念日是杂志文章的好机会。对于周年性的主题，月刊比报纸更为灵活。每年春天，科德角的大肚鲱洄游只持续两周，但写这件事的文章可以发在4月号或5月号上。记住有些杂志的时间线很长。《洋基》的标准交稿截止日期是在发表前五个月，提前一整年甚至更长时间交稿也不是很罕见。幸运的是，作者可以在稿件录用时收到稿费——多数好杂志都是这么做的。

最成功的少数人之外，大多数自由撰稿人大概都需要为各种杂志写稿，接受各种各样的任务，而不是只写严肃的叙事新闻。我的目标是逐渐提高其中的叙事比例。如果把自己投入到这项技艺里，无论从个人抑或金钱的角度，工作的挑战和回报将越来越高。

## 不停手：作者的时间管理

斯图尔特·奥南 [70](#)

约瑟夫·科纳尔 (Joseph

Conard) 是一位多产作家。他说写作只有两件难事：开始写，不停手。他说的绝对正确。每个作家迟早都要做大的独立项目。要成功，你必须找到时间，挤出时间，甚至偷得时间。正因为项目是独立的，没人能帮到你，或催促你写完。想要写完就必须为自己立下规矩——不停手。

刚开始写作时我还是个全职工程师。写短故事和小说时，我经常半途失去兴趣，就此放弃。作家应该把事情做完，无论喜欢与否。即便失去了对作品的爱，你也能回过头来改进它

们。丢弃会成为你的坏习惯；一定不要。

戴维·布拉德利（David Bradley）是个很棒的虚构作家。我从他那儿学到，所有的初稿都是狗屎。有时，认清自己的初稿是一件伤心事。你已经一点点推进，很仔细地写，在纸上写出了漂亮的句子和出奇的意象，创造了正确的氛围。结果还是狗屎般的初稿。但这不要紧；你还有时间修改。

我研究了小说家约翰·加德纳（John Gardner）的私人文件，看过

《格伦德尔》（Grendel）这样的奇妙小说的早期稿子。它们写得很糟糕。就像多数好作家，他不会写作，但却具备重写的能量和决心。每一部小说，他都写了一遍又一遍，直到写成我爱读的那种生动、持续的梦。我们怎么能效仿他呢？我们怎么能不停干下去，即便是为别人干活？

## 规则一：

自己对自己负责。有些作者自己立合同：我将于某月某日出版这本书。我认识的一个作家，奇普·斯坎

伦（Chip Scanlan），真的签署这种合同，订到办公室的墙上。

## 规则二：

永远随身带着手稿。我总是把正在写的东西放在身边。只要有一点时间，我就可以写几句。即便只是带上一张记着最新那句话的卡片，也能用五秒钟时间扫一眼，琢磨下一句是什么。过去当工程师时，我每天上班时都对自己说，“今天我要写一句话。”

演员的一个窍门是永远带着台词，从而随时能更深地研究角色。你



对自己的手稿也要这么做，从而能随时更深地进入材料。不知怎么回事，写作在肉体上的贴近，能帮助我保持与之的联系，无论我正在用心上班，跟家人相处，或是跋涉在每天两小时的上下班路上。

### 规则三：

抓紧午饭时间。抓紧生病的时间。如厕时也思考你的写作。抓紧所有可能的时间考虑你的作品。

### 规则四：

永远带着一个笔记本和一支笔。

## 规则五：

带上你的人物。我常常变身为笔下的主要人物，努力钻进那个人的视角。我会整天想象，那个人如何看待我看到的事情。如果主要人物是一个等丈夫出狱等了25年的女人，我会走进一个旅馆大堂，看每一个人都像看一个享受自由的人。

## 规则六：

永远不要把稿子扔开太长时间。

如果好几个星期不去写，你就永远写不完。现在我全职写作，我的目标是每天写一页。过去我有正职时，一天一段就很好。每天我最多只能写五小时，无论有多少空闲时间。我在最好的时间段写作，然后用剩下的工作时间去修改、研究或核查事实。

## 规则七：

写，不要聊。刚开始写一个东西时，忍住不要对之谈论太多。有时，聊着聊着作品的神秘性就没了，结果你失去了热情。

## 规则八：

问问别人知道什么。如果你写的东西需要信息或线人，询问你遇到的每一个人。

## 规则九：

隔绝自己。午饭时间别让人能找到你。其他人都下班回家了，你要继续坐在桌子前；或者比所有人都早到。那个时候你干自己的活。

## 规则十：

仔细为时间做预算。如果你不上班，把最好的时间用于大项目，不那么要紧的时间用于谋生的活计。弄清楚你的黄金时间段是什么，规划日程表，把黄金时间用于你最在意的工作。

## 规则十一：

把最强的力和最棒的措辞留给自己的写作。你雇主的工作要做好，但自己的要做得更好。

## 规则十二：

永远不要迫使自己从写停了的的地方开始写。方法当然就是，永远不要停。把这个事放在心里。每次你停笔时，写一个小注或提醒，帮你第二天往下写。

### 规则十三：

写在纸上。世上的一切研究和采访都没有意义，除非词语在电脑屏幕或纸上一个个出现。

### 规则十四：

采取极端手段。以前我真的用尼

龙绳把自己绑在椅子上，强迫自己盯着光标。修改时，我发现自己保留的句子里，感觉糟糕的日子写的，和轻易顺畅的日子写的，数量一样多。

有多长时间，就坐在那里多长时间。用尽可能的力气把自己送进那张椅子。一旦你坐下来了，稍稍放松点。罗伯特·弗罗斯特（Robert Frost）说得最好：“写作的艺术，就是把裤子放进椅子的艺术。”如果你被绑在椅子上，就会容易不少。

规则十五：

记下你的梦。我曾经半夜醒来，然后得到了完整的短故事。

## 规则十六：

觅得时间和空间。你写作的桌子必须舒服。用灯光、音乐、暖和的毯子或屏蔽噪音的耳机，把你的桌子布置成一个每日度过时光的舒适场所。

## 规则十七：

享受写作。你不可能确定，正写的书能不能写好。你必须享受写作的时光。稿子离开桌面后的一切事情都



不是真实的。桌面上发生的一切都是真实的。如果你的书赢得了国家图书奖，挣了几百万美元，那很棒。如果彻底搞砸了，六个月就停印了，也很棒。无论怎样，书本身一个词没变，没有更好或更糟。

## 评委会的心得

杰克·哈特

和以往一样，2002年普利策奖的专题写作评委，是最后离开哥伦比亚新闻研究所会议室的。最后那个下午，我们已经挑出了三个最终候选。

我们坐在桌子周围，筋疲力尽。桌子下面，已经排除的落选文章堆成了山。最终候选都是叙事文章，大约半数的入围文章都是。

《芝加哥论坛报》编辑吉姆·沃伦向大家提出了一个问题：“经历了这个评选过程后，对于专题写作，我们学到了什么？”以下的列表是我们的心得：

(1) 言之有物。

(2) 对受害者的故事持怀疑态度。

(3) 有叙事结构。读一本剧本写作的书。

(4) 尽量清晰地组织文章。

(5) 有一个戏剧性引擎。

(6) 不墨守成规。

(7) 考虑故事的卖点。读者会从故事里得到什么？

(8) 不要制造假英雄。

(9) 不要惧怕表现复杂性和歧异性。

# 与代理合作

梅利莎·费伊·格林

写了一段时间报刊文章之后，你开始觉得2000词的文章有点荒谬。很快，10000词似乎也不足以捕捉想讲的故事。你渴求越来越多的词。为什么不写20000词？或10万？是时候考虑写一本书了。

该如何让出书的想法离开你的书桌，送到出版社选稿编辑的手上呢？纽约的出版世界如迷宫一般，疯疯癫癫，政治化，博学，时髦，市场驱

动，痴迷名人。在这地方行走你需要帮助。你需要一个文学代理人。想象文学代理人是房产经纪人，你是卖房子的房主。第一件事是收拾房子。打扫地下室，清理衣柜，给地板打蜡。你要让房产经纪人觉得：（1）这是颗宝石；（2）会有很多人感兴趣；（3）我们会卖出最好的价钱；（4）甚至，我心里已经有了买主。

你提交给文学代理人的资料必须闪耀光芒。第一句话应该像一个梦，流向第二句话。第一页的最末一段最好引人入胜。好的代理人极度忙碌，

桌上堆满了稿件，电话响个不停，助手们在联邦快递和复印机之间奔来奔去。每天11点到14点，代理人和编辑在小饭馆吃午饭，吃橄榄油面包和紫莴苣。他们从来不读出版了的书，老是驮着没出版的稿子和出书提案，在地铁里读，在出租车里读，在小饭馆里等编辑时读。

我的代理人每天收到10到20份提案。你的提案必须挤过一个极窄的窗户，赢得代理人的注意。有四种攀上这个窗户的办法。

一、在代理人阅读的报纸或期刊

上发表文章。例如，我的代理人订阅了至少一打主要报纸，用来搜寻好作者。如果你发表了真有意思的文章，代理人可能打电话给你。这是找到代理人的最容易办法，也是可能性最低的。

二、成功的作者把你推荐给他们的代理人。如果能这么做，那是很棒的办法。

三、在《文学集市》（Literary Marketplace）或类似的出版指南上寻找代理人。这是最难的路径；你的提案会落进每天10到20份的那一堆提案

里。一般地说，100份主动提交的提案里，代理人最终决定代理的还不到一份。但这种情况确实有。

四、通过代理人代理的书找到他们。这是我的代理人给严肃作者的建议。到一个大书店，找到你的书应属的书架。找跟你的书最相似的书，读里面的致谢一节，找出代理人的名字，把书带回家。读完书，然后给代理人写一封私人信件，谈谈那本书——当然也谈谈你自己的书。

代理人找的东西有两样：写作能力，看清更大图景的能力。作者是否



了解这本书关注的特别领域之外的地貌？作者真的明白这本书的意旨？这本书的前提是什么？优秀的文笔之外，驱动这本书的是什么？回到房产的比喻，文学代理人没时间应付破败的房子。他们要的是能销售的东西。

这并不容易，但作者和代理人确实能找到对方。一旦碰上了代理人，就到了下一个阶段：准备你的出书提案。也许在找代理人的同时，你已经写出了完整的出书提案，但是，给编辑过目之前你还得大大修改一番。我的每一份出书提案都花六到十个月写

完，并且超过一百页。这是一种折磨，但我的代理人坚持要我这么做，因为他希望作者周详地考虑整个计划。这是一种保护，保护作者、代理人 and 出版商，以免无法结出成果的书伤害他们。

我的第一本书是《为墙板祈祷》（Praying for Sheetrock）。它的提案列出了书的完整故事。包括了内容目录和六个样章。这里有个逻辑问题：记者和非虚构作者怎么能在调查尚未过半时就写出六章呢？答案是：提案不是非虚构写作。我把我的出书提案

设想为：主题是“史上最出色的非虚构书籍”的出色的虚构作品。当然，在做完全部调查前，你不知道写完后的书是什么样子。记住你将会重写——也许重写许多遍——议案里的章节。出版商知道你还没写那本书，也知道你没做完调查。他们只是需要一个有根据的估测，一种做事的味道。

例如，《为墙板祈祷》的提案没有提到白人。作为游客、法律援助工作者和朋友，我混迹佐治亚州麦金托什县的非裔美国人社区里已有10年。写那份提案时，那里的白人我一个都

不认识。最后，那本书里的一半事件和人物来自于白人社区。那就是说，我的提案大概射偏了50%。

我决定写第二本书《庙宇的炸弹》（The Temple Bombing）时，《为墙板祈祷》已大获成功。我想，“出版商爱我，我和代理人编辑相处甚欢，一切都搞定了。我只需告诉他们下本书写什么。”但我的代理人说，“去写一份出书提案。”我震惊了。我气呼呼地说，“我打赌，詹姆斯·米切纳（James Michener）有了新书的想法时，只在鸡尾酒餐巾上写

下‘波兰’送过去，他们就给他800万美元。”我的代理人说，“你说的对。詹姆斯·米切纳是那么干的。现在去写你的提案。”

## 好书是怎样炼成的

海伦妮·阿特万 [71](#)

想想你读过最好的肇始于报刊文章的非虚构书籍。因为什么，它们成了那么好的书？为什么那个主题值得写10万词？考虑写一本书时，这是要问自己的第一个问题：这个话题拥有

一本书的活力吗？

有时，某个主题很复杂，需要的词数远超过一篇文章的容量。杰夫·图宾（Jeff Toobin）的《巨大的阴谋》（A Vast Conspiracy）写的是克林顿弹劾案，全书超过400页——大约15万词。劳里·加勒特（Laurie Garrett）的《临近的瘟疫》（The Coming Plague）约有30万词，多数词有点惊悚。这种主题需要书的长度。

另一类书的故事，存活期超出了发表的那一刻。约翰·赫西的《广岛》，雷切尔·卡森（Rachel Carson）

的《寂静的春天》（Silent Spring），卡尔·伯恩斯坦（Carl Bernstein）和鲍勃·伍德沃德（Bob Woodward）的《总统班底》（All the President's Men），这些书是应时的，却也拥有长久价值和重要性的主题。它们都还在加印。即便是未达此高标准的书籍，其话题的有效性也必须保持三年。若有了需要写10万词的故事雏形，你就必须具备使之开花结果的写作技巧和风格。毕竟，作者需要读者投入一段较长时间。

就一个主题发表了几篇报刊文章

后，作者对此主题的视野会变得较有分析性、思想性和个人性。亚当·佩特曼（Adam Pertman）的《收养之国》（Adoption Nation）和汤姆·沃尔夫的《真材实料》就是如此。佩特曼先是为《波士顿环球报》（The Boston Globe）报道收养孩子的故事，随后，他对收养的个人经验构成了一本丰富的书。在《真材实料》的例子中，起初是一群宇航员如何进入太空计划的文章，后来成了一本主题是“男子气概”的书。把叙事新闻扩展为书时，作者能够——也必须——写出自己的观点，比如，对报道和调查



的看法，对事件意义和影响的分析。

也许你已经就书的主题写过很多篇文章，但写书时你很可能要做更多的采访。我在灯塔出版社编辑的最早几本书里，有一本是菲利普·温斯洛（Philip Winslow）的。他是个记者，一直在报道地雷的事情。我们动手做这本书时，他已经在非洲采访了18个月，但这本书需要一种不同的采访方式，他只好又去了非洲。他需要找到此书的中心人物。他在安哥拉的难民营里住了四个月，重点考察一位被地雷炸伤的女人。枯燥的统计数据

背后需要那样一位人物。他希望读者了解地雷问题的大故事，也希望读者了解那个人。

书籍长度的叙事要获得成功，就必须拥有强大的叙事推动力、发展的人物和推进的故事。出版商对短故事集的兴趣小得多，因为不好卖。许多《纽约客》的作者出集子，但《纽约客》是个例外。它成就作者的方式，其他任何报刊都做不到。

大型商业出版社依赖少数大卖的书，弥补多数卖不动的书。小型的独立出版社在激烈的市场里寻找牢靠的

书——虽然只能卖到中等水平。灯塔出版社的许多书成了大学教材，二三十年后还在印刷。

过去，多数非虚构书籍的销量在两万和三万之间。现在，很少书卖这个数量。若一本书卖出三万册，灯塔出版社这样的小型出版社仍会激动，但兰登书屋已经不为所动了。商业出版社寻觅的是有潜力卖出远超那个数字的书。它们必定把注意力放在最有可能成功的书的营销上，而不是谨慎地编辑、周详地营销每一本书。产业机制使得一丝不苟地编辑书籍不可能

得到太多青睐。

当然，多数出版的书籍最后卖不到几十万册。为了对付这种情况，大出版社经常止损——即便合同已经签了，作者已经递交了书稿。若认定某本书不大可能好卖，就只印很少，也不怎么推销。结果，10年前可能卖两三万册的书现在只能卖五六千册。

第一次出书的作者大概只拿到5000或7500美元的预付款。如果出版社觉得某本书将成为下一本《公民行动》（A Civil Action），作者也许能拿到15万甚至20万美元。出书时不要

只想着预付款。寻找你真正信任的出版社，能跟你同进退的出版社。出第二本书比第一本难得多。对于许多首次出书的作者，最好选择一家作者较少的出版社，以免你被冷落。无论预付款多么丰厚，若出版社抛弃了你的第一本书，再想出第二本可能就难了。

## 出书：从主意到合同

吉姆·科林斯

我有了写一本书的主意：用叙事

来描绘科德角联赛（Cape Cod League）——全国最好的大学棒球手夏天聚集于此。我打过大学棒球，知道这个联赛的神秘气氛。我放弃进入棒球大联盟的梦想已经20年了，但仍思忖怎样才能达到那个级别。一个20岁的全明星选手，突然身处一群20岁的全明星选手中间，第一次明白自己到底是什么水准，这种感觉是怎样的？我兜售这个主意的经历——固然只是个例——也许能带你一窥图书出版世界的神秘运作。

当杂志编辑和作者数十年了，写

这个出书主意的提案却是我第一次真正在图书市场推销自己。我还没做完调查，不想勉强写几个样章，于是写了篇推测性的图书提案。提案里只是说，“这个是联赛及其历史。这个是奖金。这个是赛季的典型过程。”许多地方我用心写到最好。

我原是《洋基》杂志的编辑，这本杂志在新英格兰挺有名气。此时我刚刚离职了。我主要是个地区性的作者；我从来没有为《纽约时报杂志》或《大西洋月刊》写过稿。但我认识为它们写过稿的人，就请他们推荐代

理人。同样的提案，我发给了五位代理人。

提案只有38页。我的市场分析其实就一句话：“我认为这本书之于棒球，就像《她们的希望是一块肌肉》（In These Girls, Hope Is a Muscle）之于篮球，《胜利之光》（Friday Night Lights）之于橄榄球。”这个句子告诉他们：我熟悉体育写作，我懂得体育写作和体育文学的不同，我要写体育文学。

我联系的五位代理人中，四位想代理这本书。一位说，她不太懂棒



球，代理不了。在一个鸡尾酒会上，她碰到另一位代理人，说到了这个提案。她觉得他非常适合。结果他就是那四位里的一个。我犯下了第一个错误：一稿多投。我本该对每一位代理人都说明，提案不是只发给他一个人。

不过，事情还是进行不错。我见了三位代理人，面试了他们（就像他们面试我），选择了像是最适合的一位。他代理的作者中，许多写科德角的书都成功了，而且他在新英格兰书商中间口碑很好。

我跟代理人签约了，随后他说，“我爱你的提案。现在，做调查吧，写一个真正的给出版社的提案。”他认为，先做一个赛季的调查，将收获对这本书的更大兴趣和更多的钱。

为此，妻子和我冒了财务风险。我兑出了自己的人寿保险，付了夏天在科德角的10周房租。我们希望这本书的预付金能把保险金还回去。更重要的是，我们希望这本书能引来更高级别的杂志编辑，推动我的职业发展。

代理人和我递交给出版社的提案也挺短的，只有40页。其中有我的两篇写体育的作品，两篇报纸介绍我的文章。我没有写样章，而是写了书的目录，每一章的故事线，全书的叙事走向，并详细描述了故事设定、联赛历史、球队和主要人物。

我的代理人把提案发给了22位编辑。一周之内，14位联系了他，有意买下这本书。我已经很吃惊了，代理人却说这数字还不够高。他这个反应出乎我的意料。他说，“等到他们跟销售部门谈过再看吧。”出版社一个

一个地退出了竞争。选稿编辑跟市场部谈过后，14家出版社缩水到六家。几位编辑提出了报价，最后我和珀尔修斯出版社（Perseus Press）签约，预付金是75000美元。我很高兴有这个数字。

照网站“出版社的午餐”（Publisher's Lunch）的说法，我得到了一个“不错的合同”。再往上是“好合同”“重要合同”和“大合同”。在“出版社的午餐”眼里，我站在最低的一级；但我站在梯子上，这就够我快活了。我知道有些好作者只拿到

10000或12000美元的预付金。

我的编辑是阿曼达·库克，她说，引起她注意的是我的提案里的调子。她不是棒球迷，但知道自己想读这本书。她一周收到五到十份提案，一年买下约10本书。交稿之后我问她，她怎么知道哪本书是那五十分之一呢？”就像色情片，”她回答，“你看到就知道了。”

## 书和市场

盖里·托马 [72](#)

每一个非虚构作者都要努力记住一件事：图书出版商、代理人和编辑都爱你。我们可能爱你爱得过多，或爱得不恰当，但我们确实爱你，因为你有工资付房租，因为你习惯了被拒绝，也因为你理解截稿日期。

代理人代理短篇小说作者的难度最大，因为那是最小的市场。代理学者的难度最小，因为他们有教职，也因为他们来到出版市场时，已经历过把论文写成书的艰苦跋涉。记者位于这两个群体之间。有时，他们决定写一本书时，不完全知道自己签下的是

什么。如果你身负大量时间上相互冲突的职责，尤其有一项是固定的新闻报道时，不可能估算出写完一本书究竟有多么困难。

写完第一本书后，许多非虚构作者说自己去了一趟某种形式的地狱。期间，他们不再和朋友或家人交谈，最主要的，不再和配偶交谈。太长的时间里，他们什么也不做，只抱着那本书吃饭、呼吸和睡觉。出关时，他们精疲力竭，很难想象再这样来一次——特别是有全职工作的人。不过，许多人仍然写了更多的书。

决定写书时，你必须强烈地感觉到，无论时间和精力代价多大，你的故事必须用书的篇幅讲述。记者比其他作者更能感受到那么长篇幅的痛苦。我的学者客户担心写得太长，记者客户却打电话来问，“合同说了我要写多少词？”只有记者才总是知道自己已经写了10万词里的多少词。

通常的图书合同是18个月。商业出版商签下一本书，这本书就以利润的形式塞进了一个出版周期。对于更以生意为导向的出版商，如哈珀·柯林斯（Harper Collins）和西蒙·舒斯



特（Simon&Schuster），预付款是账本上的借记条目，最好在书出版后变为贷记条目。现今，编辑承受着很大的压力，合同的截稿日期刚过，若书还没上架，就要取消此书的计划。有时作者可以延长合同，但出版社面临拖延时，可能就把书取消了。传统的出版社，如克诺夫（Knopf）和诺顿（Norton），对截稿日期的态度偏向灵活。他们更想要的是作者，而非某一本书。

商业出版社似乎更愿意给学者更长的合同。他们明白写公民权利运动

的历史需要花点时间。学者会说，“未来五年我有两个学术假，所以我可以在五年半内写完稿子。”对于记者，商业出版社则催促他们更快地写完书。

书出版时，许多作者已然筋疲力尽，产生了这样的想法，“卖书不可能也是我的职责”。很不幸，若那不是你的职责，就也不是任何别人的职责。随着出版日期的临近，你必须运用创造力和说服力，而且干劲十足，力保书的成功。

由于你身处调查性的行业，对于

出版社推广宣传部门那群工作过度、薪水过少、地位过低的职员，你的帮助可能是无价的。首先和最重要的一点是，最友善地对待那些掌握书的部分命运的年轻人。你可以像我的一个客户那样，提供一份名单和地址：可能为书写评论的报纸专栏作者，曾写过类似题材、可能为书写推介的记者。

我最爱合作的那类作者乐意介入出版流程，又懂得自己控制不了它。只要有助于书的销售，他们愿意做各种事。销售的成功是一种奇特的、常

常令人心碎的轮盘赌。结果往往取决于谁来写书评、派的宣传干事是不是足够敏锐。

六年前，如果我问年轻编辑最想要哪种书，他们的答案里通常会有“灵性类”。惬意的平装小书一本本出：“做这事的12条禅的法则”，“做那事的七条禅的法则”。大多数这种书都失败了。编辑很少再说要买灵性类的书稿了。三年前，同一群聪明的年轻编辑开始说，他们想要“叙事新闻”。但情况依然是：成功的作者卖书靠的是写作的力量，而非风潮的力

量。

多数阅读严肃非虚构作品的买书人，寻觅新书看的是作者，而非话题。读者购买《莱奥波尔多国王的鬼魂》时，想的通常不是“我真的想看一本写莱奥波尔德国王的书”，而是“亚当·霍克希尔德真是个很有意思的作家。我打赌他写了一本很好的讲刚果的书。”

所有代理人都在寻找这样的文学作者：作品强大有力，读者永远忘不了那次阅读体验。这样的作者，无论下一步想写什么，代理人都很想了解

解。

## 跨界

萨曼莎·鲍尔 [73](#)

我写《来自地狱的问题：美国和种族灭绝时代》（A Problem from Hell: America and the Age of Genocide）这本书时，不得不从激进主义和人权拥趸转向历史和调查报道。我转向了写一本书所需的某种客观性——但并非中立性。我也不得不走出学术界的围墙，进入真实的世

界。

我写这本书，因为有三个问题困扰着我：为什么美国为种族灭绝做的事很少？为什么我们没意识到我们做得这么少？为什么我们还能说出“永不再犯”，仿佛上世纪90年代的种族灭绝没有发生？

我花了六年时间进行《来自地狱的问题》这本书的采编工作。我采访了数百位暴行的受害者、旁观者和施害者，他们来自于发生了种族灭绝的国家：土耳其、德国、柬埔寨、波斯尼亚、卢旺达。但书的重点还是美国

和美国人：记者、政府领袖、非政府组织的决策者。采编结束后，我面临三个关键挑战。

既然大家都知道这些事的结果，我该如何避免陈词滥调呢？我们都知道600万犹太人死于大屠杀，80万人死于卢旺达的种族灭绝。我想让读者关注这些巨大危机里的生命代价，但如何才能制造某种悬念呢？

如何能不以道德家的面目来写道德思考？事件的严重性深深地震动了我，我如何能抽身而跳出故事呢？



我如何去写一本讲没有发生的事情的书？我的书讲的是“非决定”或决定不作决定——不为之罪而非犯下之罪。这是写社会正义时的常见问题。官僚机构里的许多个人并不认为自己要为不正义负责。他们认为自己是机构的继承者——是机构造成了巨大的痛苦。我如何能同时捕捉到人物作用的限度，以及他们温顺地、不思较量地遵从“游戏规则”时展现出的个人作用？

第一个挑战，即避免陈词滥调，是极其折磨人的。我努力追踪美国官

员何时明白正在发生什么——亚美尼亚种族灭绝，纳粹大屠杀，波尔布特统治红色高棉，卢旺达种族灭绝。他们具体在何时拿到正在发生的暴行的情报？情报何时被证实是事实？事实何时变为使人战栗哭泣的事实？某一具体个人如何和为何丢开这一系列事实？我们都知道这些故事的结果，但不知道其发展过程。

为此书进行采编时，很难说服美国官员回顾自己的经历、提供对此的看法。因为美国政府内部很少人有个人的立场，他们大部分不愿回顾自己在

事件披露过程中的行为，这并不奇怪。

我发现“信息自由法案”是无价之宝。一位前政府官员可能会说，“我不知道80万的死亡数字，直到种族灭绝之后，我们介入之后，坟墓挖开之后。”我可以证明事实不是这样：在一份文件上找到那位官员的签名，表明在挖掘坟墓之前很久，他或她已经知道屠杀。我也找到美国政府里的一些人，他们有兴趣随我挖掘他们的记忆。他们回顾自己的日记、笔记和电子邮件。我努力把媒体对事件的报道

跟这些官员的个人备忘录和回忆匹配起来。为了避免陈词滥调，我追踪人物态度和日程的实时档案。

我面临的第二个挑战是不以道德家的面目写道德主题。我写这本书，是因为我曾在波斯尼亚当战时记者。我感到无比沮丧，因为一方面我在战地见证到了屠杀，另一方面却看着北约战机在头顶飞过，观察着屠杀却毫无阻止的举动。我报道了1995年斯雷布雷尼察（Srebrenica）的陷落。在电视摄像机的注视下，8000名穆斯林男人和男孩被系统性地处决。我想知

道为什么。在纳粹大屠杀和斯雷布雷尼察屠杀之间的50年里，我们为何学到得这么少？

此书的第一稿写得不怎么样，谁也不会爱读的。我很愤怒。我把第一稿扔到一边，不想这件事。等回到书稿时，我的心态是编辑的心态：正在编辑一份话题吸引我的稿子。我一直认为自己当编辑比当作者强。

把故事交给人物是关键。作者应该培养出强大的声音，但音调不该高得分散了读者的注意。我要保证，读者不会因为我的声音过响跟我争辩，

读者的对手将是美国官员，如乔治·舒尔茨、沃伦·克里斯托弗和富兰克林·罗斯福。

居于道德的灰色地带是必要的。犯下恶行的人，甚至是种族灭绝的施害者，很少认为自己在做坏事。他们对自己讲有力的道德故事。如果对这些事情的描述不包含施害者的叙事——无论多么伪善或离奇，那么，就降低了我们在未来类似事情里辨认出这种人的能力。

我是通过写奋起阻止种族屠杀的介入者，来写种族灭绝的旁观者的。

书中的一个主要人物是拉斐尔·莱姆金，一位在纳粹大屠杀里失去49位家人的波兰犹太人。20世纪30年代，他告诉欧洲的律师，大屠杀这样的罪行肯定要发生，不只杀犹太人，还会杀亚美尼亚人、蒙古人和胡格诺派（Huguenots）。1944年，他发明了genocide（种族屠杀）这个词。善行之外，他是个不可忍受的混蛋和大剽窃犯。正如恶比黑色要灰一点，善也不是纯白色。这是我学到的重要一课，也是此书努力传达的一点。

卢旺达种族灭绝时期，克林顿政

府里有几个恶棍，他们的态度很简单：卷入此事无涉我们的国家利益。非洲公民不在我们国家投票，而我们马上要大选了。克林顿的国家安全顾问安东尼·莱克不是这样。他的故事复杂多了，读来尤为引人入胜。我采访的所有人里，雷克是最配合的。他开放自己，解读发生的事情。结果，我的书讲他讲得最透，我很感激他的许可。

我面临的第三个挑战是讲述“非事件”和“非决定”。对种族灭绝做出反应时，美国官员经常决定不作决



定。很难让官员回忆自己的行动，因为面对这种恐怖时，他们做的事很少。国家安全档案库是位于华盛顿的一个非政府组织；卢旺达种族灭绝后不久，他们促成了政府文件的解密。因为美国政府什么也没做，解密官员非常慷慨。他们的思路似乎是，美国没什么要隐藏，因为美国在卢旺达什么也没做。这些文件帮助我追踪美国在种族灭绝时期的态度——本书的叙事动力。但是，一本书要有戏剧性，通常需要行动。这里，我很幸运地了解到某些个人，他们推动政府做更多的事（当然并未成功）。他们与不想

行动的人的对抗提供了很不错的戏剧张力。我的悬念来源于一丝不苟地描写某个时刻的悬而未决——只是在事后这种悬而未决才消失。

如乔治·奥威尔所言，写一本书就像生了一场病。我的结论是，只有我不能忍受某书的不存在，只有心里有个纠缠我的必须回答的问题，我才写出那本书。作者动手写书时，最重要的决定是如何表述那个问题。如果早知道这个过程这么折磨人这么漫长，我可能根本不会动笔写。写严肃的非虚构作品需要在一段时间变得反

社交。经受那种程度的反社交需要固执，和一种几乎要命的满足好奇心的渴望。绝不要只是为了写一本书而写书；大量其他类型的重要文字也等着人写呢。

## 写作的热情

苏珊·奥尔良

成功的作者必须抱有对写作的热情。当作者，和看重热情，这是某种悖论，因为作者按定义是局外人。写《星期六夜晚》（Saturday Night）这

本书时，我问自己，“我究竟为什么挑这个工作？我讨厌自己是局外人。我讨厌自己被排除在外。”我写的书讲的是那种美式热情：一周用一个夜晚做特别的事。我发现，大部分人希望星期六晚上和在乎的人共同度过。而我发现这一点，是因为五年时间里的星期六夜晚我都和不认识的人共同度过。

许多作家强化了疏离感，使得我们特别适合这一工作。报道《兰花贼》（The Orchid Thief）时，我嫉妒我写的人。他们都深深地嵌入自己真

的在乎的事物之中。兰花偷猎者渴望找到珍稀兰花，书里刻画了他们的生活：如何花掉时间和金钱，谁将是他们的朋友，他们会去什么地方。

跟兰花偷猎者混在一起，使我明白自己确有一种真正的热情：对于我的工作，以及“我的工作重要”这个想法。叙事非虚构作品有一个自我尊重的问题。为了讲点小故事，写出读来很耗时间的长文，这事情正当吗？我认为很正当：我们人类天性就爱交流，想要了解其他人的故事。作为作者，我们出去了解世界，然后回来告

诉别人。只要作者对之有热情，任何故事都值得讲述。

偶尔的不舒适——身体上的和感情上的——是叙事作者的一个负担。这个工作不是坐办公室的。每次逼着自己出门，我都努力记住这么做是有回报的。经常是这样：在外采访时，我最深的欲望是回家。而强迫自己留在外面时，我通常会发现某个改变整个故事的东西。

有一次，我写琼·詹宁斯的特写；她是《汽车》（Automobile）杂志的编辑。采访快结束时，她决定跟

她的妇科医生驾车去路易斯安纳，打鸭子。我想，“哦，听起来是瞎搞。”虽然很想回家，但心里冒出的一个声音缠着我：我应该跟着去打鸭子。后来的事情是这样的：

琼·詹宁斯和莱得福特医生开车非常、非常快。莱得福特医生还有个名字，她用那名字在密歇根州安娜堡当妇科医生——大概是以批准的最快速度做。琼·詹宁斯是莱特福特医生的病人，也是《汽车》杂志的主编，总是跑来跑去。最近的一个早晨，琼和医生前往路易斯安那，打鸭子。她

们开一辆银色2001款雪弗兰Suburban，装了三箱弹药，三把猎枪，琼的两条切萨皮克湾猎犬罗纳德和桑德拉·卢，迷彩衬衫、夹克、裤子、鞋，伞，我，六瓶装健怡可乐。她们的计划是早晨五点半离开安娜堡，除了加油和上厕所，直奔目的地，当然还得在纳什维尔把我放在机场——最后，在第二天黎明到达新奥尔良附近的一处鸭子猎场。为此，她们的平均速度要达到每小时136公里。她们俩从未共同出行。不管去哪儿，琼都习惯了自己是路上最快的司机；她不确定这位妇科医生会有什么



表现。莱得福特医生并未令人失望。

“这辆车90迈时的转弯相当不错，珍妮（译注：珍妮为琼的昵称），”医生说，把车扭向右侧。

“棒死了。”珍说，“就算该死的雨下成这样。”

“嘿，珍妮，”医生说，“等我们到了路易斯安纳，该死的机器鸭最好在那儿。”机器鸭是琼前一天预定的诱饵鸭子。突然，一辆黄车从右侧飞驰而过。“狗娘养的，”医生说。“那辆野马跑疯了。我看看能不能追

上。”

“他走远了，医生，”琼说，身体前倾，辨认那辆野马。“哟，他已经到下一个县了。那家伙火烧眉毛呢。”

“靠，”医生不爽地说。她把Suburban推到95迈，靠近左道一辆脏兮兮的吃重卡车。她猛地刹车，然后看着琼，翻了翻眼睛。

“反目的地联盟的又一个成员，”琼说。

有时你希望干一份坐办公室的工作。但是，什么也比不上报道时看着事情在眼前展开那么动人。那种时刻，你想，我做不了世上的其他任何事。

下面是走上这条路时你要问自己的几个问题。

你为什么要当作家？这么问似乎简化了，但这是个值得一问再问的问题。你当作家，是因为你喜欢跟人交谈？或是因为你喜欢讲故事？到底是什么？写作不是世上最容易的职业，肯定不是最挣钱的职业。只有秉承高

度的承诺和真正的渴望，写作才会成功。

你爱语言吗？语言使我着迷。有时我看到一个很久没见的词，或不认识的词，就迫不及待地想把它写进故事里。

你好奇心强吗？你真的为周围的世界感到惊奇吗？如果不是，这个职业不适合你。

甚至更重要的：你有点儿控制狂吗？很强的控制欲是很有价值的。你车里的后座坐着读者，你带他们去某

个地方。你必须掌控一切。报道时必须谦卑，但回到书桌前动手写作时，你必须当领头的，对读者说，“坐好。我要带你们好好走一程。”

最最重要的：你觉得世界和世界的人是一个奇迹吗？把孩子的那种兴奋感和探索感带进你的工作。我们都是成熟的成年人，见识过和做过许多事情。但当你出门寻找故事时，仍要带着愉悦感。如果你能体会到愉悦，你的读者也能。

若我写一个10岁男孩，对于“10岁”，他的智慧远胜于我。无论主人

公的才能有多少，我们都能从中学到东西。每个人都觉得自己掌握了某种东西。走进世界时，记住这一点。在不同人身上，这种品质落在“真的很棒”到“有点错乱”的区间里，但从来不傻。那是人们爱上了什么——爱从来不傻。

[1] 马克·克雷默（Mark Kramer），哈佛大学尼曼基金会总监和驻留作家。

[2] 温迪·考尔（Wendy Call），驻西雅图的自由职业作家和编辑。她的非虚构叙事作品发表在六个国家的杂志和文集中。

[3] 凯瑟琳·博（Katherine Boo），《纽约客》专栏作家，曾为《华盛顿邮报》和《华盛顿月刊》（Washington Monthly）作者和编辑，获得过普利策奖、国家杂志奖和麦克阿瑟天才奖（MacArthur Fellowship）。

[4] 雅基·巴纳金斯基（Jacqui Banaszynski），1988年的普利策新闻专题写作奖获得者，现为普利策奖评委。

[5] 托马斯·亚历克斯·蒂松（Tomas Alex Tizon），前《西雅图时报》专栏作家，曾与他人分享了1997年普利策调查性报道奖。

[6] 盖伊·塔利斯（Gay Talese），美国“文学性新闻”（literary journalism）的中坚力量，杂志文章发表在《纽约客》《时尚先生》等刊物上，著有《一位作家的一生》（A Writer's Life）、《盖伊·塔利斯读者》（The Gay Talese Reader）、《猎奇之旅》（Fame and Obscurity）和《王国与权力》（The Kingdom and the Power）等九本书。

[7] F.斯科特·菲茨杰拉德（F.Scott Fitzgerald, 1896—1940），《了不起的盖茨比》的作者。



[8] 约翰·奥哈拉（John O'Hara, 1905—1970），小说家和专栏作家，代表作有《相约萨马拉》（Appointment in Samarra）。

[9] 欧文·肖（Irwin Shaw, 1913—1984），编剧和小说家。

[10] 原文如此，1999年中国女足13号队员应该是“刘英”。

[11] 戴维·哈伯斯塔姆（David Halberstam），曾是《纳什维尔田纳西》（The Nashville Tennessean）和《纽约时报》的记者，凭借对越战的报道赢得普利策奖。著有《出类拔萃之辈》（The Best and the Brightest）、《消防队》（Firehouse）和《队友们》（The Teammates）等作品。

[\[12\]](#) 另一个人是博比·多尔（Bobby Doerr），红袜的二垒、教练，1986年成为红袜名人堂成员。

[\[13\]](#) 《相约星期二》是1999年的一本畅销书，作者米奇·阿尔博姆（Mitch Albom）是位体育专栏作家。

[\[14\]](#) 亚当·霍克希尔德（Adam Hochschild），《琼斯妈妈》（Mother Jones）杂志创始人之一。所著《莱奥波尔多国王的鬼魂》（King Leopold's Ghost）进入NBCC（全美书评人协会）奖决选名单，《埋葬锁链》（Bury the Chains）进入国家图书奖决选名单。

[\[15\]](#) 莱恩·德格雷戈里（Lane Degregory），《圣彼得堡时报》专题作者，她的作品曾获

得ASNE（美国报纸编辑协会）、NABJ（全美黑人记者协会）和AASFE（美国星期日特写编辑协会）等奖项。

[16] 简·温伯恩（Jan Winburn），曾是《费城问询报》《哈特福德新闻报》（Hartford Courant）和《巴尔的摩太阳报》的编辑，目前在《亚特兰大宪法报》（The Atlanta Journal-Constitution）工作。她编辑的故事获得过普利策奖和ASNE奖。

[17] 简·温伯恩（Jan Winburn），曾是《费城问询报》《哈特福德新闻报》（Hartford Courant）和《巴尔的摩太阳报》的编辑，目前在《亚特兰大宪法报》（The Atlanta Journal-Constitution）工作。她编辑的故事获得过普利策奖和ASNE奖。

[18] 亨利·詹姆斯（Henry James），19世纪美国继霍桑、麦尔维尔之后最伟大的小说家，也是美国乃至世界文学史上的大文豪，被誉为西方现代心理分析小说的开拓者，是20世纪小说的意识流写作技巧的先驱，他的创作对20世纪崛起的现代派及后现代派文学有着非常巨大的影响。代表作有：长篇小说《一个美国人》《一位女士的画像》《鸽翼》《使节》和《金碗》等。

[19] 乔恩·富兰克林（Jon Franklin），曾获得普利策奖首次颁发的专题写作奖（1979年）和诠释性新闻奖（1985年）。

[20] 伊莎贝尔·威尔克森（Isabel Wilkerson），首位获得普利策新闻类奖项的非裔美国女性，曾获得古根海姆奖、乔治

·波尔克新闻奖（George S.Polk Award）和 NABJ 年度记者奖。《大迁徙》（The Great Migration）一书的作者。

[21] 美国 CBS 电视台《60 分钟》主持人，以采访中提出直接、尖锐的问题而著名。

[22] 在英语里，有时候会把 relationship 用得比较特定，因此也用得比较重，几乎接近“恋爱”的意思。

[23] 特德·康诺弗（Ted Conover），他的书《新杰克》入围普利策奖决选名单，获得 2001 年 NBCC 奖，此外，他还是古根海姆奖获得者（Guggenheim fellow），哈佛大学客座研究员，并在布瑞德·娄夫写作协会和纽约大学授课。

[24] 安妮·赫尔（Anne Hull），《华盛顿邮报》全国事务记者，1995年的尼曼会员，曾入围普利策奖决选名单，赢得ASNE杰出写作奖。

[25] 戴维·雷姆尼克是1994年普利策奖得主。他从1998年起担任《纽约客》的主编。

[26] 戴维·哈伯斯塔姆是本书第一部分中“叙事性作品的想法”的作者。他早期报道越战和民权运动，后来转向体育方面的报道。著名的讲棒球的作品有《游戏中断》（The Breaks of the Game）和他自己在本书中提到的《1949年之夏》（Summer of 49）。戴维·哈伯斯塔姆是1964年的普利策奖得主。2007年，就是本书英文版出版的同年，他

坐在别人开的车里去做采访，该车司机在左转道上抢行，导致坐在副驾驶座上的他意外身亡。

[27] 2000年10月12日，美国导弹驱逐舰科尔号在也门停港加油的时候，被一次自杀式袭击所攻击。17人死亡，39人受伤。

[28] 路易丝·基尔南（Louise Kiernan），《芝加哥论坛报》记者和编辑，2005年的尼曼会员。获2001年普利策奖的系列文章的主笔，2001年进入了普利策奖的决选名单。

[29] 在墨西哥，女孩到了15岁，她的家庭都要为她举行隆重的成人礼。成人礼是女孩一生中最重要节日，是标志着从女孩演变成女人的一个重要仪式。

[30] 维克托·梅里纳（Victor Merina），南加利福尼亚大学安能伯格正义和新闻研究所（Annenberg Institute for Justice and Journalism）的高级会员，与他人分享了1993年普利策奖，进入了1997年普利策奖的决选名单。

[31] S.米特拉·卡利塔（S.Mitra Kalita），《华盛顿邮报》获奖商业报道记者，曾任南亚记者协会会长。

[32] 特蕾西·基德尔（Tracy Kidder），曾获普利策奖、国家图书奖和罗伯特·F.肯尼迪奖，著有《山外有山》（Mountains Beyond Mountains）和《新机器的灵魂》（The Soul of a New Machine）等作品。

[33] 模进是在不同调上重复同一个乐句。



[34] 沃尔特·哈林顿（Walt Harrington），曾任《华盛顿邮报杂志》专栏作家，现为伊利诺伊大学新闻学系主任，获得过包括NABJ奖在内的多家奖项。

[35] 辛西娅·戈尼（Cynthia Gorney），前《华盛顿邮报》记者和《纽约客》特约撰稿人，曾为《哈泼斯》（Harper's）、《纽约时报杂志》《体育画报》（Sports Illustrated）和其他刊物写作，现在伯克利加州大学教授新闻学。

[36] 此处所指1972年美国《教育法》修正案第九条。它要求“对于任何一种教育计划和接受联邦经济资助的活动而言，没有人应该在美国因为性别上的理由而被排除在这些计划和活动之外，也不应该被拒绝从中获益，

或者在其中受到歧视。”

[37] 阿德里安·妮科尔·勒布朗（Adrian Nicole Leblanc），著有畅销书《随机家庭：爱，毒品，烦恼与布朗克斯的成年礼》（Random Family: Love, Drugs, Trouble, and Coming of Age in the Bronx），此书进入了NBCC奖决选名单。

[38] 哥伦拜恩（Columbine）是美国科罗拉多州杰斐逊县的一个地名。当地有一所高中，就叫哥伦拜恩高中（Columbine High School）。1999年4月20日，该校两名学生携带武器（不仅有枪，还有自制炸弹）进入校园，杀死12名同学和一名老师。另外有24名学生和三名其他人员受伤。之后，两人自杀。格斯·范·桑特（Gus Van Sant）有一

部叫《大象》（Elephant）的电影描述了整个事件。

[39] 罗伊·彼得·克拉克（Roy Peter Clark），1979年起在波因特学院讲授写作，是学院的副主席和高级学者。在那之前，他是《圣彼得堡时报》的写作教师。

[40] 马尔科姆·格拉德威尔（Malcolm Gladwell），《纽约客》特约撰稿人，曾获得国家杂志奖的人物特写奖，他的《引爆点》（The Tipping Point）和《决断2秒间》（Blink）两本书都曾是《纽约时报》排名第一的畅销书，2005年他被《时代》杂志评为“100位最具影响力人士”。

[41] 菲利普·洛帕特（Phillip Lopate），散文家，小说家，电影评论家。

[42] 德内恩·L.布朗（Deneen L.Brown），《华盛顿邮报》的专题作者及该报加拿大部主管和综合记者，获得过1999年的ASNE奖，以及杜克大学的骑士奖学金和《邮报》媒体奖学金。

[43] 唐娜·布里特（Donna Britt），《华盛顿邮报》专栏作家，曾获得ASNE和NABJ的最高荣誉。

[44] 吉尔·莱波雷（Jill Lepore），哈佛大学历史学教授，“历史和文学计划”主席，《纽约客》作者。他的书《战争之名》（The Name of War）获班克罗夫特奖（Bancroft Prize），A Is for American和《纽约在燃烧》（New York Burning）获Anisfield-wolf奖，进入普利策奖决选名单。

[45] 梅利莎·费伊·格林（Melissa Fay Greene），曾获罗伯特·F.肯尼迪图书奖，两次入选国家图书奖决选名单。

[46] 杰伊·阿利森（Jay Allison），独立电台记者，获得过五次美国广播电视文化成就奖（Peabody Award），一次爱德华·默罗奖（Edward R. Murrow Award，公共电台的最高荣誉）。

[47] 诺拉·埃夫龙（Nora Ephron），剧作家、电影导演、作家和记者。她的书包括《疯狂的沙拉》（Crazy Salad）、《心火》（Heartburn）、《狂欢节的壁花》（Wallflower at the Orgy）和《草草成书》（Scribble Scribble）。她凭借《当哈利遇到莎莉》（When Harry Met Sally）、《丝克伍

事件》和《西雅图不眠夜》（Sleepless in Seattle）获得奥斯卡最佳原创剧本奖提名。

[48] 杰克·哈特（Jack Hart），《俄勒冈人》（The Oregonian）主管编辑和写作指导，两次获得普利策奖，并获海外新闻俱乐部（Overseas Press Club）、ASNE和美国职业记者协会（Society of Professional Journalists，简称SPJ）等奖项。

[49] 凯利·贝纳姆（Kelley Benham），《圣彼得堡时报》专题作者，曾获2003年厄尼·派尔人文关怀写作奖（Ernie Pyle Award for Human Interest Writing），以及2004年AASFE的短篇专题写作奖。

[50] 德布拉·迪克森（Debra Dickerson），《美国新闻与世界报道》（U.S. News &

World Report) 高级编辑，新美国基金会 (New America Foundation) 高级研究员，著有《美国故事》 (An American Story) 和《最后的黑暗》 (The End of Blackness)。

[51] 果壳段 (nutgraf)，叙事新闻里介绍故事核心含义的段落，通常出现在第三或第四段。

[52] 尼古拉斯·莱曼 (Nicholas Lemann)，《纽约客》专栏作家，哥伦比亚新闻学院院长，著有畅销书《应许之地》 (The Promised Land) 和《大考验》 (The Big Test)。

[53] signpost、billboard和nutgraf，都是叙事新闻里的术语，指某种标示性的段落。

[54] 布鲁斯·德席尔瓦（Bruce DeSilva），美联社国际写作指导，曾是40家报纸的训练顾问，新闻学会议的活跃发言人。他编辑的故事获得过ASNE奖、厄尼·派尔奖、班腾奖（Batten Award）、乔治·波尔克新闻奖和利文斯顿奖（Livingston Award），他帮助编辑的作品获得过一次普利策奖。

[55] 斯坦利·纳尔逊（Stanley Nelson），艾美奖（Emmy winner）和2002年麦克阿瑟奖（MacArthur Fellow）获得者，致力于社会公正的非营利纪录片公司火光媒体（Firelight Media）的执行制作人。他的纪录片包括获奖作品《埃米特谋杀案》（The Murder of Emmett Till）以及在PBS的“美国大师系列”里播出的《摇滚甜心：放开歌喉》（Sweet Honey in the Rock: Raise Your



Voice) 。

[56] 托马斯·弗伦奇 (Thomas French)，《圣彼得堡时报》特约撰稿人，凭借系列叙事《天使和魔鬼》获得了普利策专题写作奖。

[57] 阿尔玛·吉列尔莫普列托 (Alma Guillermoprieto)，《纽约客》和《纽约书评》固定作者，曾获得麦克阿瑟奖和乔治·波尔克新闻奖。

[58] 苏珊·奥尔良 (Susan Orlean)，《纽约客》专栏作家，《滚石》和《时尚》的客座编辑，所著《兰花贼》 (The Orchid Thief) 一书已被改编为电影。

[59] 汤姆·沃尔夫，超过一打书籍的作者，

著有非虚构著作《令人振奋的兴奋剂实验》（The Electric Kool-Aid Acid Test）和《真材实料》（The Right Stuff，后被改编为电影《太空英雄》），以及小说《虚荣的篝火》（The Bonfire of the Vanities）和完美的人（A Man in Full）。

[60] 索尼娅·纳扎里奥（Sonia Nazario），《洛杉矶时报》的项目记者，系列文章《被天堂遗忘的孩子》（已在兰登书屋出书）赢得了一打以上的全国奖项，包括普利策奖和罗伯特·F肯尼迪奖。

[61] 朗·翁（Loung Ung），柬埔寨死亡战场的幸存者，畅销书《他们先杀死了我的父亲》（被译为12种语言）和《幸运的孩子》的作者，“无地雷世界运动”（Campaign for a

Landmine Free World) 的全国发言人。

[62] 埃米莉·希斯坦德 (Emily Hiestand)，作家，摄影师，作品曾发表于《大西洋月刊》《佐治亚评论》和《纽约客》，获得过国家杂志奖、手推车奖 (The Pushcart Prize) 和怀丁作家奖 (Whiting Writers' Award)。

[63] 塞隆尼斯·蒙克 (斯费尔) (Thelonious Monk)，美国爵士乐作曲家、钢琴家。比波普爵士乐创始人之一，大大促进了冷爵士乐的发展。蒙克的作品具有和声进行不同寻常、采用不和谐音、节奏和即兴演奏复杂的特点。他的《午夜圆舞曲》《忧郁的修士》《恢复正常》以及《露比，我亲爱的》等多部作品，已成为爵士乐经典之作。

[64] 莉萨·波拉克（Lisa Pollak），公共电台节目“美国生活”（This American Life）的制作人，此前曾为《巴尔的摩太阳报》和《新闻与观察》（The News & Observer）的专题作者，1994年厄尼·派尔人文关怀写作奖和1997年普利策专题写作奖获得者。

[65] 汤姆·霍尔曼（Tom Hallman），《俄勒冈人》报的高级专题作者，系列文章《面具》获得2001年普利策专题写作奖，此外，还获得了厄尼·派尔人文关怀写作奖、两次ASNE奖和职业新闻协会奖。

[66] 玛丽亚·卡里略（Maria Carrillo），《弗吉尼亚导报》（The Virginian-Pilot）的主管编辑。她曾领导该报的多数项目，并负责一个四人叙事报道团队。她编辑的故事曾获得

ASNE、NABJ和AASFE的奖项，有三个系列故事被扩展出版成书。

[67] 莫莉·宾厄姆（Molly Bingham），曾为美国前副总统阿尔·戈尔的官方摄影师，2005年度的尼曼会员。

[68] 鲍勃·巴茨（Bob Batz），《匹茨堡邮报》专题作者。

[69] 吉姆·科林斯（Jim Collins），Attaché杂志客座编辑，曾是《达特茅斯学院校友杂志》（Dartmouth Alumni Magazine）和《洋基》杂志（Yankee）的编辑。他在《洋基》杂志任职期间，该杂志获得了国家杂志奖的综合卓越奖和报道奖提名。

[70] 斯图尔特·奥南（Stewart O'Nan），著有

《为垂死者祈祷》（A Prayer for the Dying）、《雪天使》（Snow Angels）等10部虚构类小说，以及《忠诚》（Faithful，与斯蒂芬·金合著）和《马戏团火灾》（A Circus Fire）等非虚构著作。

[71] 海伦妮·阿特万（Helene Atwan），曾在兰登书屋、西蒙·舒斯特等出版公司工作过。1995年，她被任命为灯塔出版社（Beacon Press，一家独立非盈利出版社）的社长。

[72] 盖里·托马（Geri Thoma），纽约伊莱恩·马克森代理公司（Elaine Markson Agency）的合伙人和文学代理。

[73] 萨曼莎·鲍尔（Samantha Power），她的著作《来自地狱的问题：美国和种族灭绝时

代》获得了2003年普利策奖和NBCC奖。现为哈佛大学肯尼迪政府学院教授。