

〔美〕莉萨·克龙 著 王君 译

怎样写故事

小说与剧本创作的
6W原则

*How to Use Brain Science to Go Beyond outlining
and Write a Riveting Novel*

Story Genius



读者出版社

[美] 莉萨·克龙 著 王君 译

story genius

怎样写故事

小说与剧本创作的
6W原则



*How to Use Brain Science to Go Beyond outlining
and Write a Riveting Novel*

❁ 读者出版社

版权信息

书名：怎样写故事：小说与剧本创作的6W原则

作者：【美】莉萨·克龙

译者：王君

出版社：读者出版社

出版日期：2019-01-01

ISBN：9787552705522

本书由新经典文化股份有限公司提供授权

版权所有·侵权必究

目录

引言

第一部分 真正的故事应该是什么样的

1 故事：大脑的解码器

2 谬论：我们学到的写作知识都是错误的

第二部分 创造故事的6W原则

3 What If：打破“万一……怎么办？”的思维惯性

4 Who：你要彻底颠覆“谁”的生活

5 Why：你的主人公究竟“为什么”在意

6 Worldview：主人公的世界观

7 What Next：完美的因果关系

8 When：给你的主人公一个无法拒绝的提议

第三部分 为主人公的内在挣扎创造一个外部刺激

9 开篇：小说开头与故事蓝图规划体系

10 真正的顿悟时刻：你的故事在哪里结束

11 构建蓝图：串联起游离的各个部分

12 以退为进：如何从过去中收获情节

13 故事逻辑：保证每一个“是什么”背后都有一个“为什么”

14 故事层次：次要情节、故事线及次要人物

15 坚持写下去：故事的螺旋进展

引言

作者犯的最严重的错误是什么？多年来，一直有人问我这个问题。答案很简单：他们不知道什么是故事。所以，即便他们创意绝佳、妙笔生花，但往往写了很多事，也讲不出一个真正的故事，因此难以让人手不释卷，换句话说，没有读者。

结果呢？无数的作者意冷心灰，因为无论他们怎么努力去写，无论参加多少个工作坊、修了多少个学位，还是找不到出版代理商，出不了书。如果他们决定自费出版（为了给那些有眼无珠的大出版商点颜色看看），最后也不过是卖给了家人和朋友。来看看触目惊心的数据：二〇一二年，《纽约时报》报道说，大多数自费出版的书发行量都不足一百五十册；调查显示，在出版商收到的书稿中，百分之九十六以上被拒（我个人认为，这个数字还要更高一些）。所以，作者们最终会失望、难过，有时还会十分苦闷。更糟糕的是，他们十分确信自己的失败只证明一个事实：他们没天赋。

我们都有内心的声音，表面上看，它一心为了我们好，但正是这个声音害了我们。曾经是什么原因让我自信可以成为作家呢？我应该马上放弃这个念头，在别的舞台展示我的创造力。比如形意舞？不能这样想！不仅因为你很有可能确拥有过人的才华，还因为，我是认真的，这世界会跳形意舞的人已经太多了。

真正的重点是：不了解一个故事如何产生不是你的错。就好比并不是很清楚你的身体如何吸收食物里的营养一样。你知道你的身体吸收了营养，而且如果在高中修了生物课，你可能还记得吸收过程与细胞、滤膜、氨基酸有关，但你看不到它是如何去吸收的（谢天谢地）。故事——所有的故事，在你身上产生影响的时候也是这个道理，更令人惊奇的是，这个影响为什么会产生。

本书的目的就是帮助你破解故事的密码，将不可见变得可见——更不用说，变得可操作。它能让你变成一个故事高手。它手把手教你，如

何为故事勾画一个蓝图，这样你将会从起点直接到达成功。它会大大减少你修改稿子的时间——这一点千真万确。你不仅能从第一句话开始就牢牢抓住读者的心，而且你的小说，或者脚本、剧本、短篇小说，会比你之前的创作更深刻，更丰润，更引人入胜。我为什么能确定呢？因为我们现在并不是在讨论某种新的、风靡一时的写作体系。我们谈论的是脑科学。

人为故事而生。对于每一个听到的、看到的、读到的故事，我们都会去揣摩、评论一些具体点，无论哪种文体，具体点都是那几个方面。为什么会这样？因为故事是大脑的语言。我们以故事的方式思考。在大脑进化过程中，故事逐渐成为大脑进入现实的解码指环，因此我们非常善于在故事中搜寻一些具体的意义和信息——我是说我们所有人，生来如此。就算幼儿园小朋友也能辨别出什么是一个好故事，因为它就嵌在大脑结构里。故事是我们理解周围世界的方式；它的产生远远早于书写语言。真是见鬼，在口头语言产生之前，我们就在用故事发牢骚和唉声叹气了。我敢打赌，要是哪天清晨起得太早，一些古里古怪的家伙还会这样做。

我们对故事的反应是天生的，不需要后天习得或者刻意思考，因此我们常常感觉不到故事在我们身上产生的作用。当一个故事吸引你的时候，你会不假思索地被它牵着走。你可能常听人说，想要沉浸在一个故事里，“就要把怀疑暂时放在一边”。实际上，完全不是这么回事，因为这样就意味着我们能否被一个故事吸引取决于我们的选择。事实上，我们别无选择。故事能够在我们身上发挥力量，是我们自身生理反应的结果。但是天生会对故事做出反应，并不意味着天生会写故事。就像伟大的南方作家弗兰纳里·奥康纳^[1]所说：“绝大多数人都不知道什么是故事，除非他坐下来写一个。”但有一个部分她忽略了，在我们写故事之前，我们得知道故事到底是什么。就是说，我们要知道到底是什么吸引了读者，抓住了读者。

问题是，大多数作者误以为故事就是书页上所读到的东西：生花的妙笔，权威的叙事，紧凑、令人叫好的情节，巧妙的结构。犯这样的错误很正常，但却致命。因为虽然没有人否认那些要素很重要，但它们之中缺乏一个关键要素来赋予故事以意义和生命。

乍一看，一个故事的驱动力是无形的。这个驱动力不是天赋，不是语言表达，也不是情节。以电为例。再高强度的照明灯，除非插上电，否则都只能是摆设，一个不能吸引读者的故事就是一盏没插电的灯，缺

少电来照亮它的情节、语言表达与天赋，让它熠熠生辉。

问题来了，这个照亮故事的电究竟是什么？

答案是，随着主人公进入故事当中，他纠结、思量，并权衡最关乎自身的事物，在此基础上做出艰难的决定，如此推动叙事。在这个过程中，一切自然流溢而出。这里所说的纠结不是普通的内心矛盾，而是主人公几乎无法实现的目标：他要实现心中的愿望，同时还要在恐惧面前不丧失自我。当我们深入推敲细节，会发现故事并不等同于情节，或者发生的事件。故事讲述的是情节进行中的具体事件如何影响主人公，进而让他的内心产生何种变化。

记住，主人公内心的斗争是小说的火线。它就像是地铁行驶的第三条轨道——那条驱动车子向前的带电轨道。没有这条轨道，无论那辆列车建造得多么精良，也只能置身事外地原地不动，惹得乘客们直跺脚，尤其是在高峰时刻。所有的故事终究都靠人物推动——是的，所有的故事，包括《五十度灰》《A：不在现场》《虎胆龙威》《战争与和平》《金翅雀》和《小火车头做到了》。

在一部小说中，所有的部分，包括行动、情节甚至“感官细节”，都必须在第三条轨道上，这样它们自身才具备意义，并拥有情感冲击力。无论故事的文字多么优美，或者“从客观上看”情节多么跌宕起伏，假如不能让主人公产生内心的挣扎，都会打破吸引住读者的魔咒，他们会骤然间出戏，回到现实中，将故事打入冷宫。

绝大多数的稿子之所以被拒——被出版商拒也好，被读者拒也好，是因为它们没有连通第三条轨道。这就是作者因疏忽铸大错的地方，也是他们犯的最严重的错误。因此他们写啊，改啊，润色啊，一沓沓的稿子写了盘根错节的许多事，但没有一件是重要的，因为他们写的东西是一堆人物内心以外的东西，吸引不到读者去读。

故事关乎着人物的内心斗争，而非内心之外的事情。重要的是主人公如何由内去认识、去克服并且解决外部情节进行中的问题。这就是说，早在情节中的事件发生数十年之前，人物内心存在的问题就应当已经出现。因此，具体来说，如果你不知道你的主人公想要什么，心中怀有什么谬念，以及最重要的是不知道到底该如何构建情节帮助他克服谬念，那么你就写不出好故事。

这也就是为什么，在开始建构情节之前，你要对主人公内心的具体矛盾了如指掌，也就是为什么抓住了主人公的内心矛盾之后，情节就能以惊人的速度自行前进。故事第一，情节第二，这样你的小说才能迅速抓住读者，还没等他们反应过来，就已经将其俘获。

这就是《怎样写故事》可以让你拥有的力量。它一步步引导你把一个隐约闪现的念头，逐渐演变成一个多层次的、有前因后果的蓝图，再加以修饰完善，即可成为初稿，而它的专业性、丰富度和控制力堪比修改过的第六稿和第七稿。你会注意到我在整本书中说的是“蓝图”，而不是“大纲”。这是因为在写作用语中，“蓝图”一词通常指的是逐个场景的总结，即小说表面情节的概要，而不是这本书的内容。我们正透过表面，看到故事的本质——令读者的大脑难以抗拒的东西。在《怎样写故事》中，我们所说的“蓝图”并不是情节推进中所发生事件的简单概括；蓝图是对一个完整故事的内部与外部的高度综合，当你为小说构建蓝图时就已经开始写了，事实上，蓝图中的大部分内容都将出现在小说中。在这个过程中，没有任何东西是浪费的，没有什么“写作前的准备”。结果呢，一部引人入胜并将会改变读者看待世界的方式的小说就此诞生。

[1]美国作家，著有《好人难寻》《上升的一切必将汇合》等。

第一部分 真正的故事应该是什么样的

1 故事：大脑的解码器

不开汽车的社会有不少，但不讲故事的社会还没有过。

厄休拉·勒古恩

美国作家，著有《黑暗的左手》《失去一切的人》等。

做一个突击小测验：辛勤工作了一天，你想找一种方式休息放松一下。下面哪一种选择能屏蔽现实世界中的种种烦扰，在短时间内改变你身体的化学构成，让你迅速恢复元气呢？

一杯上好的黑皮诺
一盒巧克力
一本小说

答案是你三个都想选。但小说的药效最猛，也最持久，并且绝对不会让你在第二天早晨感到丝毫遗憾。哦，也许还是会有一点。

想想看，你终于准备停当，爬上床，兴冲冲地想：早点休息，明天早晨有重要会议，天一亮就得起床呢。你伸手去拿床头桌上的小说。想着读一章——你懂的，为了放松而已，然后，就关灯。但是当你读到这一章末尾，你心里想：“等等，要是普莉希拉发现了肯德里克留给布里奇特的便条，她会怎么做？她肯定会误会的，接下来……”于是你决定再读一页，看看结果到底如何。然后一页变成三页，三页变成十页。突

然间，你来了精神。事实上，“疲劳”这回事已经完全被抛诸脑后。真实的世界已经消失，你身处一个精美、舒适的泡泡里，悬浮在半空。仿佛有人按下你的人生暂停键，让你在另一个现实中生存、呼吸。手中的书页翻飞，直到你注意到百叶窗下面有一道恼人的光透进来。是窗外有人停了一辆卡车？接着你突然一惊：天已经亮了。你读了一个通宵。这个时候，你才震惊地发现自己有多么疲劳。

每个人都会遇到这种情况。明明知道自己第二天要早起，睡眠不足会让你精力不足，像我这样的人还会易怒。那么到底是什么原因让你停不下来呢？先别急着批评自己定力不足，不能读个一两页就放下书去按计划行事。实际上，对大脑来说，一个引人入胜的故事是无法抗拒的。不是你决定要继续读，而是你的生理反应决定你自然而然地就会这样做。当然，一旦老板发现你开会时打瞌睡，或者更糟，发现你号啕大哭，因为有人指出你穿的两只袜子不是一双，我可不推荐你这样去跟他解释，因为人们不明白故事在我们身上的威力有多大。没错，如果你这样说，老板肯定会觉得你脑子进水了。

这是故事可怕的一面。无论你是有意还是无意，都在时时刻刻受到故事的迷惑，或者说影响。但就像你并无恶意的老板一样，大部分人都没有意识到故事对我们的影响是深层的。不过对作家们来说，这正是通往理想王国的钥匙。故事何以对人影响至深，究竟是什么让它能够切入并且改变人们的生活？理解了这一点，就能让你在自己的小说中呼风唤雨。

所以，在着手构建你的宏伟蓝图之前（如果你已经开始着手写了，那就先停下来），你需要知道是什么让大脑过滤掉真实世界，一头扎进书中世界的。为此，本章我们将要来看故事所蕴含的深层目的是什么，故事与大脑是如何互动的，是什么让故事在我们身上发挥效力；并且，通过分析我们听到的每一个故事中，大脑喜欢什么，寻找什么，对什么做出反应，来揭示究竟何谓故事。

故事的深层目的

像你我这样有责任意识的成年人，为什么一旦被一个难以释卷的故事所吸引，就能完全将自己隔离于现实之外呢？进化生物学家长期以来都在思索这个问题，因为很显然，通宵达旦地去读一本小说是得不偿失

的。但是，嘿，至少你活到了天亮。远在石器时代时，能否平安熬过夜晚都是充满变数的事，稍微一走神游离了现实，就会让你落入捕猎者的虎口——捕猎者种类众多，也许是人类，也许是其他物种。换句话说，沉浸在故事之中有可能是致命的，因此科学家相信一定有一个非常合乎情理的原因让它成为可能，否则，还没等他们说完“就再读一章，我发誓”，自然选择就将那些容易被故事吸引的人斩草除根了。

的确有个非常合乎情理的原因。故事是世界上第一个虚构的真实。它让我们可以走出当下，展望未来，得以规划生活中极其惧怕的事——未知之事、突如其来之事。在那些潜在的、善于突袭的天敌藏匿在你身后之前，有什么比故事更好的方式帮你想到如何先发制人呢？

没错，有时，立足“现在”是明智之举，但如果你总是在现在里，压根不会知道还有明天，更不要说能预测潜伏在现在中的危险与欣喜。故事让我们间接地身处尚未经历的不同境遇中，去感受它究竟是什么样的体验，为了躲过一劫我们还应该做什么。因此，地球上每一个社会都讲故事并不足为奇。这是人之常情，也许，还是在提醒我们，除了可以打发下雨天的周六下午和重要会议前的漫漫长夜，读故事还有点别的意味。

故事如何开启大脑？

但是，如果故事的力量如此强大，而且与我们的幸福息息相关，那为什么我们又往往只把它当作一种消遣呢？为什么我们不把沉浸在好故事中当作生活的必需，而只是把它当作奖励，奖励自己一天辛苦的工作，把现实世界的纷扰抛于脑后，让自己一头扎进一个神清气爽的“海市蜃楼”呢？说真的，为什么不止一本像《牛津英语词典》这样的权威词典，把故事定义为“以娱乐为目的的，关于虚构或真实人物及事件的叙述”？

答案很简单。我们误以为，故事给我们的感觉，那种让人垂涎、充满诱惑的愉悦，就是它的目的。而且像任何一种诱惑一样，一旦中了它的魔咒，我们满脑子就只想着：这个绝美的、销魂的时刻，刻不容缓。你曾经想过中了某一个故事的魔咒会有什么后果吗？见鬼，一去想可能会有什么后果就出戏了。我们都知道，一旦故事到了结尾，就该曲终人散，我们回到现实中来，还是读小说之前的那个自己。我是说，故事不

会给我们带来什么深刻变化，对不对？不对！

我们喜欢一个故事，和喜欢一道菜，或喜欢一场性爱是一样的道理：没有这些，我们活不下去。我们因佳肴而养，因性爱而生，因故事而智。食物和性爱一样，结果往往很快就显而易见了，所以我们从一开始就知道结果可能是什么——知道归知道，我得说明一点，仍然有可能在看到一個美味的冰激凌圣代或者被倾慕已久的人抛个媚眼之后，什么事都没发生。

读故事对我们的影响并不是立竿见影的，所以人们很容易会认为它没有影响。但故事对我们的影响是深刻悠远的，它能改变我们的生活，而且是一种来自生理层面的驱动。当你沉浸在一个好故事里，那种让你一夜不合眼的亢奋感并未转瞬即逝，也不是主观想象，也不是为了消遣而消遣，甚至把它概括为一种感觉都没有切中要点。事实上，它是诱饵，从生理上牢牢抓住你，让你束手无策，让你从真实世界消失，进入故事的世界。面对那种排山倒海而来的感觉，你只有放下一切，专注于其中。

实际上，引起那种感觉的是涌动的神经递质多巴胺。这是一种化学反应，由强烈的好奇心所激发，而一个好故事通常能立刻让读者产生这种好奇心。你会跟随好奇心探究到故事的末尾，因为你想了解心中想知道的事情，而那种感觉是大脑对你的奖励。

当我们忘我地投入到一个引人入胜的故事中时，我们跟着主人公经历内心的变化，他对世界的洞察也是我们对世界的观察。故事跟经验一样，将意义直接注入我们的信仰体系——不是通过告诉我们什么是对的，而是让我们自己去感受。因为跟生活一样，故事的基础是人的情绪。正如哈佛心理学教授丹尼尔·吉尔伯特所说：“情绪不仅仅很重要，事实上，它们体现了‘重要’一词的全部含义。”在生活中，如果我们感受不到情绪，就无法做出任何理性的决定，生物就是这样。在故事里，如果我们没有感受，就算不上是在阅读。传达意义的其实是情感，而不是逻辑，因此你的小说要千方百计地传送情感，从故事主人公直接传送给读者。

我们天生就对主人公的感受心怀好奇，自然而然地想去捕捉和占有，这样才能体会到他们的挣扎，并感同身受。当我们沉浸在一部小说中，主人公的内心挣扎就成了我们的挣扎，他们幡然醒悟的道理也成了我们的领悟。这不是比喻，而是事实。《讲故事的动物：故事造就人类

社会》的作者乔纳森·歌德夏提出，根据核磁共振成像研究结果，读故事时的大脑活动情况显示，我们并不是故事的旁观者，而是参与者。

不相信？那你去当地的影院找一场恐怖电影看（动作要快，否则，估计以后影院都不存在了）。此时此刻，魔鬼正在砍杀一个受害者，他弱不禁风，手无寸铁，挣扎着试图逃脱魔爪，突然他转过身，目光越过你的肩膀。正如歌德夏所说，你很有可能会看到“观众不安地缩在座位里蠕动。他们收起手肘，缩起膝盖，蜷成一个球保护起身体的重要器官”。你看着他们的反应就想笑。毋庸置疑，这些人智商没问题，而且都不是第一次看电影。那为什么银幕上发生的事会让他们觉得自己需要保护呢？答案是，他们没有在思考，他们就当电影是真实发生的一样去体验它。正如歌德夏后来提出的那样，“他们的大脑向身体发出的指令，就像身体真的在受到攻击”。

这就是故事的深层力量。很不可思议，是不是？我们的大脑会对现实世界里发生的事做出反应，而如果这些事来自一个好故事，大脑对它们做出的反应与在现实世界中真实经历时的反应完全相同。这会让我们立刻进入状态，去寻找我们常去捕捉的信息。确切地说，对于每一个听到的故事——不仅仅是小说，因为以漫长的进化周期来看，小说登台亮相不过是五秒钟之前的事，我们都必然下意识地问一个问题：我从这个故事中能学到什么，才能不被置于死地，还能前途无量？

这不仅指在物质世界里幸免于难，还指社会世界。因为与通俗的看法相反，我们对归属于一个集体的需要，是一种生物本能，就像我们本能地需要食物、空气和水。一旦我们学会了立足物质世界，我们会自然而然地意识到，想要生生不息，就要学会相互协作。所以，这一点能力早在两千多年前就被嵌入我们的神经，而且，正是在那个时候，人类大脑经历了距今最近的一次爆发性提升。长久以来，我们认为了不起的大脑是朝着抽象推理能力演变，但如今科学研究发现，脑力的提升并非只是为了提高分析能力，还是为了拓展我们的社会认知技能，使我们能做到一件从幼儿园开始就受到鼓励的事——与他人协作。

毕竟，哪怕是我们当中最聪明的那些人——排除极少数能通过天才的发明改变世界的人，都不能独行天下。你能想象史蒂夫·乔布斯独自待在他的车库里，组装着每一台苹果产品吗？也就是说，他得先亲手制造好所有的零件，做好产品宣传，接下来，一旦累积了一些订单，马上跳上卡车，亲自送货，当然了，之前他要把路也修好，卡车也要自己造。重点是，抽屉里最锋利的刀也得在切东西的时候才能显露出锋芒。

我们都需要别人。也就是说，为了人生能顺遂如意，我们需要理解他人。

这样一来，故事的目的就从单纯地去解开物质世界之谜演变为破译社会世界，而社会世界要复杂得多，破译它是个险象环生的工作。无论怎么说，我们可以通过“看”来了解物质世界，比如“不管这头狮子看起来多友好，坚决不要把它当宠物养”之类的知识学习起来是很直观的，但想要在社会世界立足，那脚下的路很难一目了然。当然，我们可以看别人怎么做，但是最重要的是要看出他们为什么这样做。对此我们往往力有不逮，因为很显然，这个问题深入到了一个美国国家安全局都进入不了的地方（马克·扎克伯格的手下也不行）：其他人到底在想什么？他们究竟相信什么？为什么会有这样的信念？我们渴望了解这些，对于听到的故事，尤其是读到的小说，总是积极做出反应。小说家是让人敬畏的（有时候也让人觉得可怕），因为他们所触及之处已经比科学家还要深，他们启发我们如何从内在去深入他人的思想，如何洞察触动人心的东西。

理解了一个人行动背后的动机，就赋予了行动意义。否则，当我们给远方的爱人打电话时，他深深叹一口气说“你没打来之前我更开心些”，我们可能吓坏了，以为他是不是已经对我们失去兴趣，然而他真正的意思是“听到你的声音，我很想念你，但不能和你在一起，我很难过”。也就是说，“为什么”往往与它表面看起来有所不同，而且并没有途径可以通往它背后的真相。我们怎么会知道是应该去激活速配交友网的账户，还是该因此而幸福地雀跃呢？吉莉安·弗琳的《消失的爱人》第一页，那个滑头滑脑的丈夫尼克神情忧郁地琢磨自己愁云满面的妻子：“你在想什么呢，艾米？”我们也都想知道答案。但是除了去找灵媒，我们怎么能知道她在想什么呢？我们要不要像尼克盘算的那样，“打破她的脑袋，仔细勘查，不择手段地捕捉并记下她的想法”？上帝，我希望不要这样。幸好（我们的爱人有救了）我们有个更好的选择：我们可以如饥似渴地去阅读一吨小说，提升我们的读心技能。故事的目的——每一个故事，是帮我们对自己或者他人的行为做出阐释或预测。你得承认，这可比开颅之类的办法干净清爽多了。

要点是：我们不是借助故事来逃避现实，而是借助故事来引导现实。

对读者来说，有一件事不太有吸引力——我很好奇，作者接下来会用什么绝妙的比喻？现在他会用什么扣人心弦的短语呢？事实上，对于

抒情性语言，大脑并不像我们认为的那样挑剔。我们不是冲着优美的语言、诗性的写作，甚至戏剧性的剧情转折去读小说。我们更看重深层的、有意义的东西——内在信息。它能让我们在这个光辉、残酷又美丽的世界里活下去，同时风格也不能弃之不顾。我们天生会积极回应这个内在信息，事实上，每一位想抓住读者注意力的作者都必须掌握这一点。但是想做到这一点，我们首先需要回答一个问题：什么是故事？

故事究竟是什么？

首先，摒弃《牛津英语词典》的定义，因为它把故事定义为以娱乐为目的的创作。真是大错特错。这就等于说食物的唯一目的就是为了好吃。此外，跟大部分笼统的定义一样，这个概念根本含糊不清。这个定义基本上可分解为：故事囊括了一个人能找到的任何带有娱乐性的东西——嗯，什么都有可能。对作者没有任何帮助作用，是不是？但是有一点这些英国学者说得对：故事一定是娱乐性的，就像食物要好吃，否则不管多么有营养，都会被推到冰箱的最后一排，跟一罐不新鲜的羽衣甘蓝并排。如果小说不能带来乐趣，就不会引起我们的兴趣，而是被束之高阁。

故事给人带来的消遣是指什么呢？如果不是优美的语言、夸张的情节，是什么抓住了我们的注意力？如果好奇心是关键，如果好奇心是多巴胺分泌的源泉，那么是什么勾起了我们的好奇心？什么是故事？

概括起来：故事就是关于所发生的事如何影响某个人达成艰巨的目标，如何改变他的内心。

现在，我们将故事的硬壳敲开来看看。

情节是指故事里发生了什么，即浮在表面上的众多事件。它并不是指这个故事讲什么内容。完全不是。

某个人指的是主人公，我们会发现，情节里发生的一切只有对主人公产生影响，才能获得意义与情感的厚度——不是笼统的影响，是最终导致主人公达成艰巨目标的影响。

从最基本的意义上来说，艰巨的目标是我们所说的故事难题。所有

的故事都是围绕某个人如何克服躲不开的难题而展开，这个难题只有一个，但是它得不断升级。当然，如果它太简单，就构不成难题，故事也就无从谈起。同时这个难题也不能肤浅，而是得在每一个转折点上都会引起主人公不同的内心挣扎，到了故事结尾时，他看事物的眼光将迥异于当初。

什么是内心变化？朋友，这才是故事真正的要义所在：主人公所遭遇的外部阻碍——亦称作情节，如何改变他的世界观。

坦白地讲，如果你正在写的是惊悚小说或悬疑小说，无论是一部警察破案作品，小打小闹的也好，硬派血腥的也好，还是一部法庭戏，抑或介于两者之间，在故事的内在层面上你都过不了关。毕竟，目的不是单单让你的探员找出谁是罪魁祸首，而是去展现破案的手段和原因。而原因往往存在于内部。想想看，犯罪的真正动机是什么？这也是“他究竟是怎么想的”这一问题的理想答案。实际上，不管是哪一种类型的故事，其中蕴含的悬疑都包含一个更复杂的内核，因为每一个关键人物——罪犯、受害者、调查者，都是根据自己内心的计划而动，通过主观的视角审视事件。

故事无关外部事件，而是关乎内心。无数的小说因为没有抓到这个要领而功亏一篑。我们不是为了看事情一件件地发生而读小说，我们是想透过主人公的视角去体验这些事件，跟着他一起纠结下一步该怎么办。我们着迷于此，因为这里可以满足我们的好奇心，有我们渴望得到的内在信息。没错，主人公的内心矛盾是故事的第三条轨道，是激发我们兴趣的火线，是真正推动故事向前发展的因素。

对于作家们来说，有个事实会让人倍感受挫：尽管我们生来就能不假思索地对一个故事做出反应，但不是人人都有能力写出一个能虏获读者芳心的故事。虽然我们当中有很多人都是社交场上一流的讲故事高手，比如评头论足啊，讲讲逸闻趣事啊，或者饶有趣味地演绎倒霉的一天啊，但如果是创作一个完整的小说世界，他会写成什么呢？这是一种全新的技能，绝非人的大脑中标配好的东西。

话说回来，如果我们不仅天生能识别好故事，还具备写出好故事的能力，那么人人都成了著名小说家，只消端坐一旁，就有一大群愿意效劳的助手忙着帮你打理海外出版授权、电影改编或者收入可观的演讲。但是估计很难雇到员工，因为他们也成了著名小说家。而且问题也来了，谁会有时间去读这些伟大的小说呢？

相信你已经明白，写小说不容易，这是毋庸置疑的，但也并非看起来那么难。很多作者未上沙场身先死是不无道理的，因为我们似乎会在不经意间忽略一个问题，我们执拗地认为，写故事，首先要习得一手好文笔。但问题是，在练就文笔的过程中，我们完全错过了驶向故事的航船。

2 谬论：我们学到的写作知识都是错误的

文学难，不是难在写，而是难在把你想的事情写出来。

罗伯特·路易斯·史蒂文森

19世纪英国作家，著有《金银岛》《化身博士》等。

想要抓住读者的心，就要习得一手好文笔。从幼儿园开始，老师们就不厌其烦地教我们这个道理。大家默认的一个程式是，如果成了遣词巧匠，你自然而然就会成为写故事高手。我们一遍遍地听人说，好的写作与写作机制、写作常规以及写作技巧有关。你怎么会对此产生怀疑呢？优美的句子总是受到褒扬。用错逗号就要挨批。没有人在谈故事本身——但我们也看到了，读者发自内心去呼应的是故事。故事让人难以捉摸，但当你深入机制之中，学会“妙笔生花”之术，故事会神奇地自动出现。

什么是“妙笔生花”呢？我们经常看到这样一连串的猜测：先建构几个主要人物、有趣的情境、戏剧化的场景、激烈的冲突、机智的对话、绝美的比喻以及优美的句子，然后穿插进许多感性的小细节，这样可以让故事顿时鲜活。一切就绪之后，你只需要放飞你的创造力——再添一位神仙教母、缪斯或者一个激情澎湃的灵魂暗夜。好了！故事写好了。

听起来像一个零失手的配方。除了有一点遗憾，就是它不管用。写作的常规要素——声音、结构、戏剧冲突、情节等，所有的要素都是故事的女仆，而不是倒过来。那些优美的词语、有趣的人物，以及整个戏剧冲突所展现出的力量，是故事赋予的。瞬间激发读者好奇心的是故事本身，它能触发一种不可抗拒的急迫感，让我们难以掩卷。一旦我们稳稳地上钩，我们的世界观会因为故事而发生改变，因而你在走出书本的时候，行为也会改变。这就是为什么谈起好的写作，故事是唯一不可撼动的，其他所有的都是锦上添花。坦白说，我并不否认练就好的文笔是好主意。的确是好主意。但二者相比，故事才是不可或缺的。而且读完

本书之后，你理解了什么是故事，并运用这一理解去建构小说的蓝图，你将学到吸引和抓住读者的全部要诀。

在你打算勾画蓝图之前，先放弃铺天盖地的写作谬论，因为尽管它们的出发点都是好的，但会将你带入歧途。这些谬论根深蒂固，广为人知，巧舌如簧，对写作来说，非常危险，不过你越理解它们为什么没用，就越容易摆脱。在这一章里，我们会发现，为什么“建构情节”和“自由书写”只会让你偏离故事的方向，而不是朝着故事而去；为什么优美的行文不具有任何意义；“妙笔生花”如何分了读者的心，哪怕是在虚构文学中；借用《英雄之旅》^[1]中的故事结构模式，为什么会毁掉了你的故事，又是怎样毁掉的；即便你在草稿里写了一些场景，为什么这个“垃圾的第一稿”都比你想象的重要得多。

谬论一：上乘之作

下面一个问题可能会震动很多文学圈子：如果大脑寻找的是佳作，如果唯有佳作才能让读者欲罢不能，那么《五十度灰》^[2]三部曲当真能卖到——坐稳了，一亿册，并且还在持续热卖中吗？（是的，这本书卖了一亿册，也就是说，你在读到这个数字的时候，这个数字还在稳步上升……嗯，你懂的。）

遇到这样的情况，质疑者有两个选择：一是认为这一亿人比可怜的傻瓜好不到哪儿去；二是想这真是活见鬼了。或许，也只是或许，有什么地方比优美的文笔更能吸引读者，每次都能将隽永的文字打败。

事实上，读者对《五十度灰》到底怎么评价的呢？“写得太差了，但我还是爱不释手。”没有一个人，哪怕是这本书的死忠粉，说作者E.L. 詹姆斯“写得不错”。《五十度灰》是真的写得太差了，按照“优美的文笔”标准来说，的确很差。谁也不能美化这个事实——敢闯敢干的女主角安娜斯塔西娅·斯蒂尔前后说了四十次“他妈的”。而一辈子你只能说一次“他妈的”。如果你四岁的时候已经说过了，好，你的指标用完了。更糟的是，她说了无数次“内在女神”，如果你在拼酒游戏里用这么多次，书中的情节还没进行到一半，你就被拉去戒酒瘾了。这是优美的文笔？根本不是。然而兰登书屋拿到三部曲的出版权之后，那一年的业绩一炮冲天，它们给美国从高级编辑到印刷厂工人的每一位雇员发了五

千美金的假期奖励。很显然，内有玄机，这个玄机与小说的写作“质量”无关。这个玄机在于故事。它让人难以抗拒，这就解释了为何那么多文学修养不俗的读者盘腿而坐，鬼鬼祟祟地读《五十度灰》——在深夜，确定房间里其他人已熟睡，百叶窗拉严实，方圆十公里内无人打扰。

然而即使我们盘腿去写作，按照所学的那样，将意念集中于“我是作者”，也很少能感知到故事的力量，而是仍然坚信，吸引读者的秘诀在于鬼斧神工的措辞。其实，这是本末倒置。

但是如果秘诀与措辞无关，我们为什么会坚信它就是秘诀呢？原因有两个方面。

生物学让我们茅塞顿开

第一个原因与生物学直接相关。对于一个好故事来说，它要做的第一件事就是将你的一部分大脑麻痹，让你忘记这是个故事。所以当你被故事深深吸引时，根本感觉不到它是一个故事；你觉得它就是真实的，你与主人公经历着相同的神经回路，就像这些事情在你生活中真实发生着一样。那些愿意承认在读《五十度灰》的，你们很明白我的意思吧。你不是在读安娜斯塔西娅·斯蒂尔——你就是她。因此你沉浸在故事中时，你最不能做也最不想做的事情，就是去弄明白作者是怎么创作出一种明确到不会令人怀疑的真实感，让你欲罢不能。你只想享受这个故事，只想活在这个故事里。

但是，即便在这种状态下，有几个方面你还是能看到，因为它们能被看到。比如说，语言。这就是为什么你会特别容易误以为是作者的话语吸引了你。有多少次你跟朋友这样说：“我太爱那个作家了。她如此聪明、纠结又犀利。我要把她写过的所有文字读一遍！”尤其当你又读了一篇关于这部小说的评论，评论者摘选小说中一两句有意思的话来证明小说多么精彩时，你会更坚定地认为吸引你的是作者的语言。读着评论，你痴痴地想，我就是想学这种绝妙句子！而不是我想学这样的故事，让句子散发出自身的力量！

即使被一个故事深深吸引，你还是能看到另一个要素：情节，即发生的事件，或者说外部发生的事，其实是小说的表面。不管怎么说，情

节是具体的，它一清二楚，清晰可见。所以，当你满意地舒一口气，合上书本，很明显学到了一点——想要达成当作家的目标，就是去学习遣词造句，学习设计情节，假如你再颇具天资，故事就水到渠成了。

只有凤毛麟角的一些作家是这样写成故事的。事实上，有些人创造了纪录，能够在二十四岁就写出惊世之作，（对我们其他人来说）真是让人沮丧。因此我们自然而然地就会向他们学习，如饥似渴地去学他们的方法、他们使用的技巧、写作的处理过程，最好照搬过来，为我们自己所用。这就是为什么我们误认为当作家的首要任务是学习打磨文字。

有时候，最好的作家给的是最坏的建议

写作一般是由功成名就的作家来教，他们当中很多人从入门时就天赋异禀，就像一些田径运动员天生就有出色的体能，而我们这些人无论吞多少盒全谷物燕麦片，洒多少汗水做交叉训练，都不敢望其项背。但是这些作家未必是好的老师，虽然这句话乍一听有悖于我们的常识。事实上，他们不是好老师，因为只有通过经验习得，而不是与生俱来的东西，才能更好地传授给他人。如果我们天生就会做这件事，自然会认为这是我们生下来就拥有的标配能力之一。它自然而然地成为我们的一部分，所以我们从不去想它是“怎么样”运作的——它就是这样。比如，我们都知道怎么走路，但是当我们站起来打算到厨房取点零食的时候，我们从来不去想：“好，看着，首先我先迈右腿，然后，如果记忆起作用的话，我会……”然而，似乎我们的腿本身就知道该怎样走路。何必这么麻烦？

但是想象一下，如果有个人过来跟你说：“我从来没走过路，你能为我提供一个基本技能的速成培训吗？”你会说：“当然没问题，我一直会走路。你就把一只脚放另一只脚前面，像这样……”然后你在教室里优雅地来回滑翔，一转身看到学员们正在翻白眼。“是啊，是啊，”他们会说，“我看到了，我又不瞎。但是你是怎样做到的？你怎么知道先动哪一块肌肉？”这时候，你会眨着眼睛，呆站在那里。你能解释清楚走路的时候你在做什么吗？你能告诉别人去动哪一块肌肉，肌肉之间如何配合才能迈出一步，且不说一路走到冰箱那里了。它涉及一系列异常复杂，却协作精密的无意识决定、反应与电脉冲，而且我敢打赌，绝大多数人从来没想过这个问题。这是肌肉记忆，我们自动就会做这个动作。

天生的故事高手也是这样。他们从来不去解构自己的写作，或者去确定读者究竟是对什么做出反应。因为故事天赋，这帮幸运儿写作时，故事自动展开，在每一个情节起伏处都可以使他们收获惊喜。这不是天赋，或者说“缪斯”。他们的认知潜意识天生就懂得一个窍门，能够将散文以故事的形式呈现出来。他们能自动写作，所以他们以为这就是写作的本质，而未意识到这其实只是他们自身的本质。

这样就能理解E. L. 多克托罗^[3]说过的一句名言：“写作就像在黑夜里开车。你只能看到头灯照到的范围，却能这样完成全程。”当然，他全程能保持这样，还写完了《拉格泰姆时代》。但是如果我们这些人依葫芦画瓢，故事到最后会走上一条歧路，迂回蜿蜒、断断续续、支离破碎，最后一不小心掉下幽暗的悬崖，故事戛然而止。此外，只对故事有个基本的概念还远远不够，有时候，一个作家的处女作让人拍案叫绝，但因为他们不知道自己是怎么打动读者的，他们的第二本、第三本和第四本就反响平平。

如果你盲目地在黑暗中写作，以为故事水到渠成，这个想法简直贻害无穷，因为这造成了那个写作界最有欺骗性、最广为人知并害人不浅的概念之一：自由书写。

谬论二：自由书写

有一个写作流派认为，最好的写作方式是坐下来，清醒一下头脑，开始凭着感觉写作。因此术语叫“自由书写”（是的，我知道这个词语还另有所指，但在这里，是与写作有关）。在一些圈子里，自由书写被当作最真实的写作方式。其魅力之一就在于它让写作看起来容易、直接、纯粹。一起来吧！它的目的是让你通过肆意挥洒文字，来“发现”你一定会写出来的那个故事。在下笔之前，忌讳对故事有任何想法，因为这样一定会扼杀你的创造力，惹怒缪斯女神。嗯，就像罗伯特·弗罗斯特^[4]所说，“如果作者不曾感到惊喜，读者必然感到乏味”。这顶多是一些感性说辞，但往往被过度阐释，有损弗罗斯特的声誉，好在它听起来跟凯文·科斯特纳在《梦幻之地》^[5]里的信念一样：“你盖好了，他就会来。”用于写作之中，意思是说：想到什么就写什么吧，故事会神奇地出现。只是作者和读者往往都感到震惊：“喔，我以为它会让人爱不释手；没想到，是懒婆娘的裹脚布。”

但如果自由书写会导致失败，为什么它会这么让人着迷？为什么我们会鬼使神差地坐下来，“让想法自由挥洒”？我们天生喜欢选择容易的途径，这无可厚非，自由书写不会让我们变得软弱、懒惰，或者成为懒虫。但是，另一方面思考会耗费大量的精力，毕竟，大脑才占了整个身体重量的百分之二，但是消耗的能量却占到了百分之二十。思考的确燃烧卡路里（量不是很大，但还是燃烧的）。所以，人有自由发挥的冲动是源于内在的自救机制，要把宝贵的能量保存下来应付棘手的突发事件、焦灼的危险处境和难以躲避的挑战——你知道，这些正好都是故事要讲的内容。

我们得承认，一开始就不假思索地一通狂写，类似于解放自我，这太容易了。况且，因为盯着空白纸发呆非常让人焦虑，而让思想自由流淌不但让人感觉很好，而且让人感觉这样做很对。所以人们很容易相信，自由书写的确就是通往畅销书榜的天然途径。但等到自由发挥的狂热慢慢冷却，作者通常发现自己搁浅在第三十二页，或者一百二十七页，或者三百二十七页。或者，往往都是停留在第三页。

你可能知道这是怎样一种感觉。你一直写啊写啊，创作了一页又一页，然后突然间迷失了，就像站在一片巨大的空地中央，不知道接下来会发生什么，或者不知道什么才是重要的，或者不知道故事该如何继续。你心里想：这是我的错，因为我是个蹩脚的作者。好作者自然而然地就知道接下来写什么，可是我打开头灯想照亮黑暗，看到的却只有雾。放心吧，这不能说明你是个差劲的作者，而是那些教你怎样写故事的方法有问题。

终极的自由书写谬见其实是老生常谈：只有完全释放你的创造力，你才能创作出一个令人叹服的故事。问题是，创造力需要语境，需要引导。

语境赋予写作意义，由它定义什么重要，什么不重要。语境可被视作一个标尺，读者依此衡量小说中一切事物的重要性。毕竟，一朵玫瑰从来不仅仅是一朵玫瑰，它是隔壁毛头小伙子的爱意，这就让它有戏可盼。它是你的丈夫在结婚十周年的最后一分钟送的礼物，但已经蔫了，让人大为扫兴。你应该送给你的女朋友，但是你忘了，因此女朋友跟你分手，而这成了你人生败笔里最伤心的回忆。所有这些例子有什么共同点？在送（或者没送）给接受者之前，玫瑰已经在过去的基础上获得了意义。过去决定现在，而你气喘吁吁地只顾着写，丝毫不提过去。没有

过去提供上下文，那朵玫瑰就只是朵老掉牙的、好看的花，谁会在意呢？在小说里，过去——事情开始之前发生过的事，提供了语境，而像多克托罗这样天生的故事高手，他的认知里无意识地装备了对故事的内在理解，过去与现在同时自行出现，一拍即合。如果你或我具备这样的天赋，我们也会是畅销书作家。

因此，应该把创造力引向过去，那里是你故事开始的地方，而不是盲目释放你的创造力。如果没有过去为现在做铺垫，一切都没有来由，一切都无法达成，在读者看来，故事松散不堪。到头来，可能手稿中有几页也可圈可点，但整体来说，完全是一堆废纸。

谬论三：初稿都是不堪入目的

等一下，你可能在想，难道标准的过程就是这样吗？初稿就应该不堪入目，厄内斯特·海明威说的。他说的一点都没错。但是他的意思很容易被误解，连一向聪颖过人的安·拉莫特^[6]都误解了，她非常赞成“完完全全不堪入目的初稿”的看法，但是她把这样的初稿定义为“小孩的草稿，你一挥而就，然后任由它千疮百孔，因为你很清楚没人会读，待到日后打磨”。

无论对于你的蓝图，还是整部小说的草稿来说，她的话都大错特错了——草稿是有人读的，而且这个人是最重要的读者：你。很可能是这样，经过数月的自由写作，你看到的只是事件的集合，可加起来什么都不是——只是拖拖拉拉、漫无目的的东拉西扯。打磨它只会更糟糕，因为没什么好打磨的。此外，因为你已经迷恋上其中的细枝末节，编辑、删减或者重写都像是犯下了渎神罪。所以你只会象征性地敲敲打打，东改点、西改点，幻想着能出现奇迹。但奇迹是不会出现的。而且，无可辩驳的事实是，你能让事情反转恰恰说明小说本身缺乏内在逻辑。

你的初稿一定不堪入目吗？也许吧。它类似于一枚荣誉勋章。但是别搞错了，同样是很差劲的初稿，一个实实在在的故事与满篇的东拉西扯有着天壤之别。

好消息是，还有一个写作流派的信念与之完全相反。坏消息是，这个流派同样的害人不浅。

谬论四：情节设计

这个写作流派的拥趸被称为情节设计狂。他们信奉的思想是，作家要做的第一件事是列情节大纲，也就是小说中的外部事件，然后才能下笔写字。这样才能准确地知道在发生什么，从“很久很久以前”写到“从此他们快乐地生活在一起”。情节设计狂的做法看起来简直可以以假乱真。在开始第一页创作之前，为小说创建一个蓝图是必需的，但问题是，他们的关注点错了，他们关注外在情节，而不是内在故事；他们关注外部层面的“是什么”，而不是在主人公身上已有的、内在的“为什么”。

因此，情节设计者从设计故事的表面事件入手，从第一页开始，但并不考虑主人公在某一点上的过去，而这个过去不仅决定情节里发生什么，还决定他如何看待世界、采取什么样的行动，最重要的是，决定行动背后的动机。情节设计狂把顺序弄反了，制造情节中的事件是为了迫使主人公去具体体验某个艰难的内心变化。这就意味着，在创作这个情节之前，你就需要知道这个内在的变化具体指的是什么。如果先把情节大纲列出来，那就像在说：“我打算把某个人一生中最难的、改变命运的事件写出来，而对于这个人，我一无所知。”

这一听就不可能做到，就差把缪斯请出来，在你的耳朵边耳语，像读一本已经写完的书一样，把整个故事直接告诉你。说起已经写完的书，下一个谬见就跟它有关——不是一本书存在这个谬见，而是很多本，至于电影、戏剧以及神话故事就更不用说了。

谬论五：外部故事结构

在尚未确定小说主人公之前，如果先绘制出故事蓝图，会把你困在小说的表面，也就是说，困在外部发生的事件里。如果没有主人公已有的内在故事引导，作者往往感到些许迷失。既然所有的较量、冲突与戏剧都是从情节中延伸而出，作者该如何去决定发生什么事件，按照什么顺序发生？

为了帮助作者解决这个问题，无数的写作指南都驾轻就熟地教你列

出“故事结构”的框架。问题是，“故事结构”一词是不妥当的，因为这些写作指南跟故事没有关系，而是与情节有关。这是两回事。约瑟夫·坎贝尔的《英雄之旅》是部神圣之作，它的“故事”结构广受推崇，其基本信念和所有情节指南的基本信念都认为，神话、小说以及电影的结构与形态都有相通之处。讽刺的是，尽管这些指南经常指向主人公的内心挣扎，满篇使用“诉求”“挑战”等字眼，但对于挑战究竟是什么，却只字未提，也不提这个挑战如何被发掘，它在情节建构中起到什么作用。事实上，这些指南只是关注事件发生的顺序，在每个主人公身上都能套用。于是在第二十页处，要出“大事”，第五十页处，要有险情发生，第一百页处，要有事情悬而未决，等等。成功的故事确实符合这些指南设定的外在结构，所以人们很容易误认为只要你依葫芦画瓢，就能把故事写出来。这一类的手稿我读得太多了。你不用读太多就能看出来，他们的小说刻板地遵从什么时候该发生什么，所以徒有形式，而鲜有实质性内容。

问题是，每一个这样的模版都基于无数已经完稿的小说、神话或者电影而建立。你认为那些被后人参照的神话创作者在写故事的时候，也照搬了外在的故事结构模版吗？不可能，很难做到，因为很多神话创作之时，书写语言还没有产生，更没有汗牛充栋、简单易操作的指南。他们是基于内容讲故事，而不是结构。按照结构框架写故事，就像煞有介事地从那些精心打造的人类心脏模型中选择一个，进行组装，期待它能开始跳动。要是真能这样该多好！

实际上，先有好故事，之后才有故事结构，而并不是你从外部创造完毕之后嵌到故事里。如果作者尝试基于外部故事结构模版写一本小说，通常只会落得万念俱灰。他们会虔诚地遵照着指南，而且可以肯定，小说的表面形态很符合指南里提供的结构，严丝合缝。但是，与提炼出这个“故事结构模版”的那些小说、电影和神话比起来，他们的故事差远了。

这时候，你就会很容易认为，原因只是欠了点打磨、抛光。因此，作者迫不及待地由外而内地给小说一个缓冲处理，而不是进入小说内部，由内而外去重写，因为这通常意味着差不多从第一页开始返工。讽刺的是，这样的话，小说存在的问题往往并没有消除，而是加重了。之前的重心在外部事件，现在的重心放在了形容外部事件的华丽辞藻上，而华丽的辞藻不但不会吸引读者读下去，还会像防水的密封剂，把我们锁在表面，徒羡作者的文笔，而不是着迷于他们要讲的故事。然而作为

作者，我们最不想看到这种结局，并且会为此感到恼怒，因为这会让人感觉是在刻意博眼球，就像作者在说“来看看我写得多么好啊”，而不是“别问我是谁，尽情地读我的故事吧”。

但如果这三种技巧——自由书写、情节设计和遵照外部故事结构，都不起作用，那么什么才是有效的呢？当我们去考虑故事对大脑产生的作用时，解决办法来了。它伴随着你的主人公的内心斗争，破土发芽，茁壮成长，瓜熟蒂落，这就是故事的第三条轨道。先创作内部故事，否则你很难创造出情节。我们来看看具体指的是什么。

没有前因哪有后果

从基本意义上看，故事讲的是一个人与一个生命中无法逃避的困难做斗争，以及在这个过程中发生了什么改变。花几年去精心打磨一本小说，到头来却是一些流水账，记录了一些索然无味的“发生的事情”，跟花几年写一本读者不忍释卷的小说可是有着天壤之别。

简单来说：如果不知道一个人在变化之前是什么样，你就无法写出这个变化。具体而言，如果要阐述一个问题，就得了解它的起因是什么。现实生活告诉我们，当我们被迫面对一个棘手的问题时，它可能已经累积了很长时间——几年，几十年，甚至是一辈子。

你要讲的这个故事，不是从第一页开始，而是在第一页之前，早就开始了。

每一部小说都是直接切入正题（*in medias res*），这是个拉丁文术语，表示“在一样事物的中间”。正如早在三千年前，贺拉斯在《诗艺》中指出，相比从头开始——从零开始的委婉说法，从事情的中间开始要技高一筹。他称赞荷马的《伊利亚特》时说道：“他不是从头开始讲述特洛伊战争，而是直接摆开阵势，让听者瞬间身临其境……”

确认一下，直接切入正题不是一个文学技巧，而是个事实。除非你的确打算在小说开头这样写：“阿喀琉斯是女神忒提斯和弥耳密多人的国王珀琉斯的儿子，他出生在一个凉风习习的春日早……”我猜，你不会这样写。

错就错在作者很容易误解什么是直接切入正题，将它理解成直接切入当下的事件中，事后再予以说明。这不仅理解错了它的含义，还会造成悲剧性的错误。因为不考虑“为什么”，人物的行动不过是堆砌一些发生的事。更糟糕的是，作者们常殚精竭虑地把“是什么”搬到纸上，而对“为什么”浑然不知。

真相是，你的小说从“事物的中间开始”——这个“事物”即故事。从第一页开始，情节开启，故事就进入了下半部分。下半部分——就是小说本身，包含了上半部分中的大量片段，在主人公千方百计弄清楚事情原委，并纠结于该怎么办的时候，它们以闪回、对话和记忆碎片的形式出现。谨记：这个过程中的一切努力都不会浪费。

但一个简单的事实是，没有上半部分，就没有下半部分。上半部分交代难题的缘起与主人公的前身，这样你创作的故事情节才能迫使他与难题做斗争，发生改变。

因此，在接下来的几个章节中，我们将揭开上半部分之谜，这样可以锁定你的小说起始处。之后，你可以正式起草蓝图，接下去创作主人公的故事，思考情节的建构。这样写出来的情节蕴含着一种水到渠成的美学，因为未来从过去中得来。

不难理解但丁在《神曲》开头这样写道：

就在我们人生旅程的中途，
我在一座昏暗的森林之中醒悟过来，
因为我在里面迷失了正确的道路。^[1]

想着但丁的诗句，我们进入森林……

[1]美国作家约瑟夫·坎贝尔的作品。

[2]英国作家E. L. 詹姆斯创作的系列小说。

[3]美国作家。

[4]美国诗人。

[5]1989年上映的美国电影，凯文·科斯特纳主演。

[6] 美国作家，《关于写作：一只鸟接一只鸟》作者。

[7] 《神曲》，朱维基译。

第二部分 创造故事的6W原则

3 What If: 打破“万一……怎么办？”的思维惯性

所有的想法都要考虑进去，无论有多古怪。

温斯顿·丘吉尔

曾任英国首相，诺贝尔文学奖获得者。

第二部分不用神经学家说我们就知道：大脑渴望确定感。我们倾向去了解确定的事情，并依此做出相应的计划。比如说，我们用一整个频道专门播报天气，这样我们就知道去市场的时候，要不要多带件运动衫。

但是，我们得面对现实，没有人知晓未来，连阿尔·洛克^[1]也做不到。当然，我们期盼某些事情能发生——税收增长啊，美国洋基棒球队再也无法重振一九九八年的雄风啊。但是因为我们不能百分百肯定，所以往往花很多时间想“万一……怎么办”。是的，我们都喜欢做梦，但梦也是有针对性的——未来充满了无法预期的挑战，我们希望能顺利通关。毕竟，有一点是十分确定的，世事难料，但我们希望意外发生时，一切准备已经就绪，因为这样才不会把自己弄得像个笑话，比如暴风雪天穿着人字拖和短裤。

从故事诞生伊始，它就是一种展望未来的方式，计划着如何应对突发事件，以免那些情境突然到来，猝不及防。这就是我们需要故事的原因：突发事件总是始料未及，这也是我们为什么需要作家们去探索那些

万一发生的情境。

每一个故事，从最简单的图画书到史诗般恢宏的小说，都始于这样一个问题：嗯……万一……怎么办呢？不是说我们要去故意问这个问题，正好相反，故事的灵感往往都源于无意中的小事所激发的想象力。就像午夜时分，一颗鹅卵石击中了你的窗，但你的感受却是一块巨大的岩石将窗户撞成碎片。激发小说创作灵感的可能是一闪而过的念头、影影绰绰的想法、一张摄人魂魄的图片，但是它挥之不去，将你弹射出熟悉的确定世界，进入一个迷人的、尚未被涉足的不确定世界。

第一步是将最初闪现的念头转换成一个站得住脚的假设问题。这听起来很简单，是不是？好像你要做的就是寻常的生活中探寻到不寻常之事，把“万一……怎么办”这几个字重重地摔在它面前，开始着手写作。事实上，我们从幼儿园开始，就是这样学习写作的。唯一的问题是，这一招并不管用。纯粹靠想象编出一场决然的突发事件，并不是故事需要的假设问题。

在本章，我们将探寻如果一个假设没有切中要害，将会有何危害；挖掘为什么一个假设必须围绕某桩意外事件，同时这件事要能够撼动某个天衣无缝的计划；我们知道在每一个成功的假设背后，都存在更深层的意义，这就是你要去重点雕琢的地方。最后，我们来学习如何在一闪而过的念头蒸发之前，将它创造成一个有力的假设。

幼儿园学的知识（包括现在学的）都大错特错

很多年来，我读了不计其数的手稿，令人心碎的是，它们都没有故事。作者呕心沥血，多年磨一剑，但最终呈现出来的不过是一堆宏大、曲折、不寻常的事件。这些手稿也是被出版代理商拒稿的那百分之九十六的一部分。手稿所附的信件内容透露出作者胸有成竹，很显然，他们不仅确定自己写的是个故事，还确定它是一个引人入胜的故事。他们并不傻，甚至可以说博学广智。长久以来，我都在想为什么这些原本可以成功的作者都错得如此雷同。那些关于故事的错误观念都是从哪里来的呢？去年我基本把答案琢磨出来了，那时我有幸参与了新泽西一所小型实验性学校的写作教学。

我了解到，“故事是一堆宏大、曲折、不寻常的事件”这个观念早在

幼儿园时期就已在我们的意识里生根，从那时起就不断被强化，这也难怪想要把它连根拔除难如登天。基于这个观念的写作教学导致了很多失败。所以，让我们重返小学，来看看我们含辛茹苦的老师如何不经意地把一些观念灌输给我们，并在日后毁掉了我们的写作；再来看看脑科学如何解释这些观念让人如此信赖的原因。

好，抓个舒服的靠垫，靠后坐，想象自己是小学三年级的学生。注意，集中精神，不要传小纸条！现在，老师告诉你，创意写作的时间到了。你拿出笔记本，取了支铅笔，等着她给你提示语，就是你要写的那些假设问题。下面就是这些提示语，这些问题从新泽西国家考试的假设问题中精选出来，这里做了删减：

- 假设简正沿着沙滩散步，她发现一个漂流瓶，里面有一条留言，她该怎么办？请写一个故事，想象下她接下来会做什么……
- 假设弗莱德醒来，发现他家后院有个城堡，他该怎么办？他听到里面传来奇怪的声音，然后……
- 假设玛莎走进班级，发现课桌上有个闪闪发光的大箱子，她会怎么办？她打开箱子，发现……

很显然，这些假设都设定了宏大、曲折、不寻常的事件。人物认为将要发生的事往往被意外打断，迫使他们面对突发事件，目前来看，没问题。它看起来是个像样的故事开头，是不是？因为事实上，它很符合大脑的喜好——不同寻常的事、罕见的事。我们必须马上全力关注，否则只消一转身的工夫就会发生让人崩溃的事情。因此，“突发事件”还有一个说法是意想不到的事。

意想不到的事让我们充满好奇，所以用那些提示语开启一个故事看起来非常完美。但问题是，这些意想不到的事很难展开，因为它们缺乏我们之前谈到的那个重要因素：上下文。我们来看看，那些写不成故事的提示语是如何忽略上下文的。

你让我意想不到！

意料之外的事能瞬间抓住我们的注意力，因为它来不及思考。一旦被吸引，我们自然而然地开始着手弄清故事里在发生的事，最好再推测

一下是要肝肠寸断还是卿卿我我。对意想不到的事做出这种“坐好，保持警惕”的反应，是一种求生机制；如果不这样，我们会美滋滋地对所有投过来的警示牌视而不见，因为除了寻常之事，我们没想过还有什么事情会发生。然而，意料之外的事将我们从熟悉的路线上转移，迫使我们考虑可能发生的现实：你确定把车停在了屋子前面，但是现在不见了；你期盼着重要的另一半能六点钟到家，但现在已经深夜十二点；你很确定你的狗训练有素……哦，哦。突发事件是令人惊讶的，因为它要么颠覆我们认为将要发生的事，要么在我们设定好的计划里加入了一个必须马上去处理的小插曲，哪怕原来的计划只是下班回家，订外卖，看第一千遍《西雅图夜未眠》。

一旦打破一个模式，你就不得不重新思考那些你深信不疑的东西。大脑就是这样运作的。科学家称之为“模式饥渴”。这就是为何我们从出生起，就不断地探测可靠模式的范围。如果我大声哭，那位优雅的女士就会给我喂奶。懂了！原本看起来随机、混乱到令人抓狂的事，在特定模式的作用下，变成了可理解、可信赖的秩序，令人心安。想一下：如果做这件事，就会发生那件事。注意，并不是说我们喜欢这个模式，只是意味着我们懂得如何与之安全沟通，这就说明了为什么往往我们明知它是恶魔，还能与之密不可分。

一旦我们识别出一个模式，就会给自己编个故事来说明它是怎么一回事——解释背后的“为什么”，因此得出应对办法。然后我们就把它忘得一干二净。大脑就是这样。不是我们的记忆出现了错误，而是我们已经把信息强塞进了我们信赖的无意识，一天中有三万五千个决定几乎都是那部分大脑做出来的，从而保证意识常处于警惕状态，没错，提防狡猾、老套的突发事件。我们很少去想下一秒会发生什么。

所以我敢打赌，昨天晚上睡觉之前，你们没有一个人在想，啊，我真希望明天太阳能升起，因为有一大堆事情要做，如果不升起的话，肯定要耽误事。但是想象一下，如果太阳没有升起，会怎么样？找一个习以为常的模式，打破它！这才是应该写进故事里的事，因为掌控这种局面必定超出了我们正常范围内的驾驭能力。

所以，假设问题应该围绕着一个打破模式的突发事件进行。那么，如果这样设想，“万一太阳不升起来，怎么办呢？”然后开始写你的故事，这样有什么问题吗？问题大了。

没有被充分利用的假设

毋庸置疑，从幼儿园起，那些设置假设问题的人，都是有预设答案的。故事最开始确实因意外而起，它颠覆了我们的期待。但是就整个故事而言，远远不止如此。

因为即便弗莱德发现了城堡，玛莎在书桌上发现一个大箱子，简在瓶子里发现一条留言，但这又能说明什么呢？这些事物的确打破了人物熟悉的外部模式，但是除非我们知道它们对弗莱德、玛莎和简来说有什么重要意义，否则就只是一堆不寻常的事件而已。不仅不能扩展为一个真正的故事，而且它连任何联想都启发不了，只会引起这样的反应：哇！这太诡异了！

无论作者是八岁还是八十岁，那样的假设问题都会让他深受打击，因为它们混乱无序，因此毫无指向性，并缺乏意义。从那样的假设问题开始写，你可以写出任何东西。弗莱德发现他是个国王！或者是个巫师！或者是他的玩具都活了！那应该是无拘无束的，是不是？你可以放飞自己的想象力，看看它会把你带向何处。

但是有一个与直觉相反的事实：拥有无限的可能性，并不是解放了你，而是将你束缚得不能动弹。大量的研究显示，我们面对的选择越多，我们越可能任何选择都做不了。不仅如此，选择过多常常会引发焦虑。当你有无数选择的时候，你怎么能知道哪一个是对的？万一选错了呢？在众多选择面前，不管你选哪一个，哪怕遇到一丁点挫折时，你内心都会有个扬扬得意的小声音扯着嗓子说：“看，我告诉过你应该选另一个！”

这就是为什么很多孩子看到写作提示时，常常呆若木鸡。不幸的是，在无尽的选择面前，那些可怜的小孩不像大人那么有优势，比如大人可以突然间想起，嗯，对了，我们肯定需要先去清理下冰箱，等会儿再说。不，被老师盯着，那些孩子不得不写点什么出来，但他们写出来的东西通常是一串同样夸张、随机、无意义的事件，听起来是这样的：

弗莱德走进城堡，发现一个来自火星的小丑。他乘坐一架外形像独角兽的宇宙飞船而来，弗莱德跳进飞船，穿越到了中世纪，那里有一个骑士正在和一个有紫色触角的巨型章鱼搏斗，然后弗莱德醒了过来，发现原来是一场梦。结束。

你明白我的意思吗？那些提示语对创作一个真正的故事没有任何帮助，所以那么多孩子的故事结尾都说这是一场梦。我们在八岁时就知道，一旦叙事的坑给自己挖得太深，唯一的出路就是：宣布这是个梦，再继续往下写。就像当电视剧《豪门恩怨》的那些编剧意识到一整年的剧集只不过是堆砌了一堆事的时候，他们也用了这一招。

悲哀的是，在我们小学毕业后，仍旧不理解什么才是一个有效的假设。怎么证明这一点？下面说三个提示语，都是曾经让孩子们抓心挠肝的假设问题。它们选自全国最受欢迎的创意写作基地之一。考虑到篇幅有限，这里对提示语做了压缩，但是主旨不变：

- 如果有个巫师对你施了惊悚术，然后你高举匕首，准备好咒语，朝着可恶的巫师冲去，这时发生了什么？
- 如果你半夜被一阵犬吠吵醒，朝窗外一看，只见一张脸对着你，你该怎么办？
- 如果在当地集市上，一个算命先生告诉你将要遇到两件事：一件好事，一件坏事，你会怎么办？

这些假设问题之所以不理想，是因为尽管每一个问题都不寻常，都具有外在戏剧性，但是这样的突发事件不足以驱动故事的发展。就它自身而言，只不过是彼时彼刻发生的一个外在问题，只要在表面下点蛮劲就能解决。因为，如果没有悬念，情节就会只关注这个离奇事件，而不关注这个事件对某一个人产生的具体影响。它们只是一堆宏大、夸张、不寻常的事件，这一点要重视。亲爱的朋友们，我们的小说就是在这里停滞不前，以至于最后无疾而终。

主旨是什么？或者说如何让假设问题去开启一个故事

你的小学老师好心好意教你一些东西，为什么一定要把它们抛弃呢？因为它们已经植根于你的意识中，并一直在影响你对写作的认识。你只要瞥一眼热门写作网站上的写作命题就会发现，缺乏语境的命题是写作必备，这一观念已经被深深植入我们的集体写作意识中。自从你五岁起，它就被无声无息地内化了，很难清除。

正是因为这个，我们想去挽救新泽西的那些孩子，他们还在乐滋滋地拿出盒子里的每一根蜡笔涂啊画啊。我们不忍心看着他们落入缺乏语境的命题之手，更何况还要去面对国家规定考试的压力。想要信心十足地迎接这场考试，学会如何将没有启发性的假设问题转化为跳板，写出实实在在的故事，这些孩子需要一个具体的策略。因此，我为他们设计了一个方法，为外在命题提供一个内在的核心。具体该怎么做呢？就是让他们问一个问题，成年人在某个念头灵光乍现的瞬间会问的一个问题：

你的主旨是什么？

不同年龄层的作者都很容易无视一个简单、基本的问题：所有的故事从第一页起，就都有一个主旨。也就是说，身为作者，你在动笔写第一页时，就要知道主旨是什么。更关键的一点在于，故事主旨确立了一样东西，这也是那些流于表面的假设问题共同缺失的：主人公内心矛盾的原因。换言之，故事的核心在哪里，故事到底在讲什么。因此我们告诉孩子们，要弄清楚的第一件事就是想要通过故事传达什么主旨，因为这个主旨会告诉他们故事的内在核心是什么。例如：

- 在患难时刻，朋友应该团结一心。
- 当别人质疑你的时候，你要相信自己。
- 行动之前，先考虑会给别人造成的影响。

这些简单通俗的主旨自身就传达出故事的内在核心。诸如：

- 一群朋友将面临一个棘手的问题，彼此之间的忠诚将受到挑战，最终他们体会到了团结一心（或各持己见）的重要。参考《牛仔裤的夏天》。
- 一个人物想试着挑战一个人生中从未面对过的难题，当每个人都告诫她不能去做的时候，她不但没放弃，而且还鼓起内心的勇气，全力以赴（或半途而废）。参考《花木兰》。
- 一个人物非常非常想做一件事，好吧，可能会伤害别人，于是内心纠结着要不要去做（或毫不犹豫地去做）。参考《桃色交易》。

每个主旨都让我们窥见了人物艰难的内心抉择，这也是那些夸张、外在的戏剧性假设问题迫使主人公去面对的。重点是：

- 主旨是在主人公的内心矛盾中应运而生的。
- 关注外部情节的假设问题将触发内心矛盾，最终形成主旨。

主旨就是对不痛不痒的假设问题加以改造，使之具备力量，开始驱动故事的生命力——这里关键词是开始，因此你的小学老师犯的另一个错误是他以为你拿到假设问题的那一刻，写作就开始了。不是这样的。

即使假设问题启动了一个清晰的主旨，具备了一个好故事的基本要素，但如果想把一缕飘忽的灵感具体化，这还只是第一步。因为故事是在具体事件中产生的，不管假设问题阐述得多么完美，背后都需要具体事件的支撑。所以如果你的假设问题写出来一团糟，或者不尽完美，并不需要担心。一个说明性的、不完善的假设问题与一个从完成的小说里总结出的假设问题有天壤之别。实际上，你的假设问题也许听起来很简单、常见，而且不堪一击。没关系。不要把它当成整部小说的基石，它只是一束微光，照射出具体事件的可能性。一个有效的假设问题就像一个醒目的、巨大的X标记，你能准确地判断出从哪里挖下去可以找到具体细节，由此，故事获得生命，主旨得以呈现。例如，假如你的主旨是这样的：心怀仇怨可能招致突如其来的祸端。下面这个假设问题便是围绕复仇的主题（没错，是从一个非常有名的悲剧故事里选出来的）：

- 如果两个年轻人疯狂坠入爱河，却发现他们的父母是宿敌，怎么办？（《罗密欧与朱丽叶》）

这个假设问题好在哪里？它所构建的意外事件是很私人的，势必让那些爱幻想的年轻人梦想破碎，直面无法逃脱的矛盾，而为了避免恶果，他们坚决抗争，因为对他们来说，这是世界上最重要的事（很显然，比命都重要）。关键要素是，假设问题（他们父母之间长期以来的宿怨）中蕴含了内在的、不可避免的外部冲突，这将触发内心矛盾（他们强烈地渴望在一起，尽管对各自的家族忠心耿耿），这种矛盾是故事里固有的，不可避免。从当下的一个问题，你能马上预见出一连串的矛盾即将升级。

给一个小提示：《罗密欧与朱丽叶》是个经典故事，妇孺皆知。读完之后，很容易提取出简洁、有力的假设问题，不仅能抓住故事精髓，而且还提示了所蕴含的主旨——尤其是因为我们已经知道是什么了。举

这个例子，是因为它清晰、简洁地说明了故事开始之前该具有哪些认知，而不是因为你要照着它去想假设问题。此外，你的假设问题是为你自己而设，而不是为了其他人，并且篇幅不必局限于一行，它可能是三四行，甚至五行，只要能让假设问题鲜活起来就可以。

当一个作者开始着手写小说时，究竟会是什么样子？莎士比亚我们就不说了。解构一部已经完成的作品是一回事，而看着一部作品如何一步步完成是另外一回事。接下来，我们就用一个例子贯穿全书，看看故事是如何被写出来的。

我的朋友珍妮·纳什是个小说家，也教人写作。我知道她一直以来翻来覆去琢磨一个想法，之前，这个想法尚且模糊不清。我问她愿不愿意为我们现身说法，就在这本书里一步一步把它呈现出来，她答应了。

开始之前，我们先说说从珍妮的例子能学到什么。我们习惯了阅读词句讲究、无懈可击的完整作品，很难想到它经历了一个渐渐完善的过程，它也曾羽翼稚嫩，尚未学会翱翔。事实上，很难消除一些固有观念，即所有作家都是坐下来，敲出“很久很久以前”几个字，就不停地打字，一直打到“结束”。然后，他立刻写电子邮件给出版商寄去手稿，第二天，你就在iTunes上下载到了这本书。

那样的图景常常把大有前途但缺乏经验的作者吓得连第一句都写不出来。他们坚持认为故事不仅要在你脑海中完整呈现，而且要语言精美、字斟句酌。所以当它们不能写出类似这般完美的第一句话时，就认为这是失败的征兆。然后放弃。千万别这样！这就等同于你决心要制作一个精美的骨瓷花瓶，精致、通透、考究，然后想象它一出现就应该尽善尽美，而不是黏糊糊的混合物，里面有压碎、煅烧后的牛骨灰，半风化的花岗岩粉末、高岭土。也许你对米莉阿姨家的花瓶奖杯是怎么做出来的不感兴趣，却很难甩掉对小说的写作过程所怀有的错觉。

在这里，我们要做的事情之一就是揭开这个谬见的盖子，窥探这个闪闪发光的盖子底下，一个正在写作的作家如何开始创造写作材料，开启他的故事旅程。你所看到的其中一部分将直接变成珍妮小说中的内容；另一部分会写得平淡、粗糙，但是你将目睹一个尚未成形的念头，最终如何演变成一部引人入胜的小说。亲眼看到这个过程不仅会对你有所启发，而且还能给你安慰，因为任何一个从无到有的写作过程都不是完美的，它也不可能完美。事实上，这跟你要做一个骨瓷花瓶的道理相同。首先，你要挖出所需材料，然后打磨、混合，最后，一旦你做好了

小说的泥坯，就可以开始为它注入生命力了。

最后要注意一点，不管是什么形式和类型，故事就是故事，但我们都有自己的偏好，我们倾心的小说类型会向我们发出召唤。珍妮写的是当代小说，虽然你的类型未必与她的相同，但她在完成自己的蓝图过程中采取的步骤对所有类型都适用。当然，如果你写的是惊悚小说、神话故事或者警察破案小说，会有些特殊，我们会在行文中指出。

所以，削尖你的铅笔，给钢笔灌满墨水，拂去笔记本电脑上的灰尘：我们开始吧！

第一步：一个念头刺中了你

莎士比亚也许知道，在度过了那个无与伦比的幸福之夜后，罗密欧和朱丽叶将不久于人世，于是他从中获得了很多提示，匕首、长剑、毒药都随之进入创作中来。可能你也知道你故事中的许多细节，甚至已经写了一些章节，甚至完成了整本书的草稿。这些都先不谈。我们回到最开始，就是你被一个闪念打动的那个瞬间。深呼吸，闭上眼睛全身心去体会。现在，你能集中精力去感受这个念头刺中你的那一瞬间了吗？

引起你注意的可能只是一个令人惊奇的图像。《天使雕像》的作者 E. L. 柯尼斯伯格^[2]就是这样获得灵感的。这部小说讲述了一对年轻的姐弟离家出走之后，在纽约大都会博物馆神奇地度过了一个礼拜。柯尼斯伯格说，这个念头最初是这样闪现的：“我和三个孩子正在参观博物馆，在复古展厅里来回走动时，猛地看见一把蓝色丝绸椅子上有一粒爆米花。一根天鹅绒的绳子拦在房间的门口处。这一粒孤零零的爆米花是怎么跑到那把蓝色丝绸椅子上去的呢？”

或许那个刺中你的闪念正好与你想表达的主旨有关。斯蒂芬·金在谈《穹顶之下》时曾经说：“从一开始我就想去写当今世界面临的严峻生态问题。”

或许这个假设问题本身一下子就吸引了你：万一有个律师连一丁点的谎言都不能说怎么办（《大话王》^[3]）？假如你能看到自己未出生之前的世界，会怎样（《生活多美好》^[4]）？

或许像珍妮的假设问题一样，它是突然冒出来的，没有答案，但挥之不去。珍妮是这样说的：“我一直在想一个故事，围绕着一个讨厌狗的女人。这个女人有点奇怪，不太合群。我的朋友们偶然间得知我不喜欢狗，尽管我小时候有三只精巧的雪纳瑞小模型。他们不停地问我，‘你为什么不喜欢狗？’我也说不上来，但因为这个故事的想法一直在我的脑海中萦绕，所以我开始认真思考这个问题。”

“我想到孩子们一直向我提出想养只狗，我总是说不行。我不可能帮他们找只狗来养，因为我知道两件事：一是他们会爱不释手；二是不久的将来，那只狗就会死去。这意味着我要帮助女儿们（还有我自己）抚平伤痛，而我不想这样，永远不想。有一次我把这个想法大声说了出来，告诉了已经成年的孩子们，她们简直不敢相信这么多年没有养成狗就是因为这个疯狂的原因。她们震惊了，感到抓狂！我也知道这很疯狂且不理智，但是我一直都是这样想的。”

“这时候我开始认真思考一个故事，故事中有个不喜欢狗的主角。”这样，原本在珍妮的记忆与思想中随机性的东西，被这个念头刺中，为接下来的想法埋下了种子：“我开始琢磨，如果一个不喜欢狗的女人会害怕去爱，不光是狗，而是几乎一切事物和所有人，接下来会发生什么？如果她相信自己不值得为失去而承受悲伤，那她就要带着这个错误的想法度过一生吗？假如发生了一件事（与狗有关，十有八九要与狗有关），证明她的想法是错误的，会怎么样呢？”

就这样——螺丝轻微地一拧，珍妮的故事开始了。

练练笔

现在轮到你了。用不超过一页的篇幅，写下你此刻正在思考的念头，那个挥之不去的念头第一次在你的脑海中闪现的那一瞬间。就像珍妮脑海中那个不喜欢狗的主人公，尽管这个人物形象尚且模糊，但尽全力去抓住灵感初次闪现的瞬间。

第二步：为什么你在乎这个想法？

现在的问题是，为什么你一直会想着这个念头？问问自己：为什么它总是挥之不去？为什么我会在意这个想法？深挖下去，看看这个想法到底是什么地方吸引了你。如果你的答案还是很模糊，或者你的第一反应是，嗯，我之所以会琢磨这个想法，是我需要打个盹。没关系，没有标准答案。甚至你可能发现自己误解了这个想法的来由，它完全可能是受另一件事情的启发。头脑风暴的过程才是最重要的。所有这些问题的目的是走进你的故事核心。

即使现在小说才刚起步，也请注意这个过程可能是艰难的，因为你要认真地问自己：“它对我来说，到底哪里重要？”在这个过程中，最振奋人心的部分是你常常通过这样的方式找到了事物的意义。就像琼·狄迪恩^[5]曾经说过的名言：“我写作完全是为了找到我在想什么，我在看什么，我看到了什么，而它们又意味什么。找到我的渴望和我的恐惧。”这就是要去深挖的东西。因为作为作者，我们都渴望做一件事：去交流。与他人建立连接，成为人类宏大对话的一部分。也许还能赚点小钱，毕竟作家也得吃饭。

珍妮总是想起脑海中的问题，因为有关悲伤的思考一直缠绕着她。这个思考并不指具体的某一件事，比如，她幼年丧父，或看了《小鹿斑比》之后，遭受了打击。她经常想：“爱与死亡只有一线之隔，你怎么能勇敢去爱又不受到伤害呢？”对她来说，悲伤的想法中掺杂着遗憾，遗憾因为害怕未来可能遭受的打击而不去爱。“我最爱的小说里，有一些是关于遗憾和失去。”珍妮说，像石黑一雄的《长日将尽》、马克·萨尔兹曼^[6]的《独奏者》和苏珊·弗利兰^[7]的《穿风信子蓝的少女》。这个问题吸引了她，启示她去选择这样的小说类型，因此，很快，她脑海中的想法就丰满起来。

练练笔

在一页纸的篇幅内，写下为什么你很想讲述这个故事。没有正确答案，不管你想到什么都不算偏题，即使它看起来有点傻。你会惊讶地发现你在意它的原因跟你之前所认为的完全不同。

第三步：主旨是什么？

这里的一个重要问题是：你想要你的读者思考什么？你要揭露人性的哪个方面，来帮助我们避免在未来的生活中重蹈覆辙？没错，随着你对故事的挖掘逐渐深入，它可能变化、拓宽甚至原路折回，但没有一个主旨肯定写不下去。从这儿开始，你要关注故事要应对的具体难题是什么，更重要的是，这个难题对于主人公的意义在哪里。你的答案或许非常笼统、简单，比如善良是很重要的，或者我们比自己想象得更有韧性，或者技术在很多方面使我们变得无助，但原因不明。我们的目的不是现在就把细节敲定，而是让你知道去哪里寻找细节。因为在这个过程中，你挖得越深，你的储存就越充足。

珍妮的主旨是什么？“嗯，”她说，“在我最初的想法里，有一个观念，即患得患失会妨碍我们体验爱情。所以我的主旨很可能会与这个观念对立——爱，值得我们为之付出一切。爱过之后，即使失去，也比从未爱过要好得多。”

噢不，你可能想，这太俗套了！会被写作小组的其他人嘲笑。事实上，作家经常偷偷袒露内心，说他们最大的恐惧是害怕自己正在写的东西太普通，太不起眼，没有人会感兴趣。讽刺的是，那正是人们的兴趣所在。为什么？因为那些普通、日常之事，诸如爱、忠诚与信任，都是些老生常谈，但我们又常常在寻找一种全新的视角，帮助我们用一种新鲜的方式去体验日常生活。鉴于我们都没有当过火星上的机器人，与银河系里的入侵者搏斗（我觉得没人这么做过），那么去写跟某个人发展一段扑朔迷离的关系也是有帮助的。所以，一个关于火星上的机器人的小说想要写得好，也得围绕爱、忠诚与信任的主旨。就珍妮的主旨而言，认识到爱值得去付出这一点至关重要，它决定主人公能否在社会中幸存下来，以及真正意义上在种群里存活下来，因为爱往往走向性，最终经常意味着传宗接代。

简单来讲，同时这也非常令人宽慰：在开始阶段，几乎每个故事都是陈词滥调。陈词滥调只是些老生常谈，让人觉得是顶旧帽子，而故事就是要让它变成一顶新帽子。塞缪尔·约翰逊^[8]曾睿智地指出：“一个作者所具备的最令人赞叹的两项能力，一是让新奇的事物看起来熟悉，另一个是让熟悉的事物看起来新奇。”

因此，如果在最初阶段，你的主旨跟珍妮的一样，听起来平淡无奇，不必担心。她已经有了一个良好的开端，知道在哪里可以深挖下去——故事渐渐形成，讲述刻骨铭心的失去、追悔莫及的遗憾，或者人物要做出一个力挽狂澜的抉择。

练练笔

看看你能否用几行简洁的文字确定故事的主旨。但如果一开始主旨就爬满了一整页纸的格子，也不必担心。目的是提炼出它的精华。

第四步：构建你的假设问题

鼓起展开具体想法的热情，带着抵达主旨的决心，我们来构建你的假设问题吧。目的不是要一步到位，实际上，试图一步到位是很多作者中途放弃的罪魁祸首，因为这样做就像试图将打地基、建造、刷漆、卖房子一站式完成。结果，你只能落得埋在一堆砖头底下。所以，我们先做一点打地基的工作，没错，因为就算你的假设问题未能完全展开，你还有机会修改完善。

比如，在创作念头刚闪现的时候，珍妮就尝试设想了假设问题。我请她再精炼一下，她这样写：“如果一个害怕负责任的女人认识到这样做是错的，而这个认识为时已晚，会怎么样呢？”

这是个好的假设问题吗？根本不是。没错，它的确设置了一个不错的小问题，也有决心，但是太抽象了。此外，虽然珍妮知道她的小说围绕着一只狗展开，但这个假设问题跟狗没有任何关系。如果珍妮准备开始写这个故事，她最终只会写出一堆模棱两可、浮于表面的情境，另外加进去一两只狗，这完全没有故事性可言。

所以，深刻认识到故事缺少了什么之后，珍妮回到起点，重新写了假设问题：“如果一个女人一生中都与爱（不管是人、事物还是狗）保持距离，不幸的是她被迫与一只狗的相处最终证明她这样做是错的，而且她的觉醒为时已晚，会怎么样呢？”

这样写好多了。但是，还可以再收紧一些，因为目前我们不知道这个女人到底为什么感到悲伤，对于这只狗，我们也有诸多疑问，而且这个女人和狗之间到底发生了什么也不得而知。所以珍妮又写了一遍，她

这样写道：“假如一个女人一直认为，她一辈子都成功地与爱（不管是人、事物还是狗）保持距离，然而现在却处在了失去一切的边缘——失去她亲近的人、安稳的工作和对现实的寄托，她该怎么办？在这个痛彻心扉的时刻，她有了一个机会将一切挽回，但是首先她必须说服身边的人相信她没有自杀倾向。所以她想出了一个计划：把一只狗偷来一两个小时。因为她认为假如‘拥有’一只狗，身边的人（都是爱狗人士）就会相信她精神稳定，生活回到了正常轨道。但当她已经离不开这只狗时，她被迫接受这样一个事实：正是她一生中都在回避的东西——与人交往，才能帮她承受人生中不可避免的失去。”

答对了！那个假设问题有了上下文、意外和冲突，造成的后果很容易激发小说的第三条轨道——这个人物内心翻腾的斗争。但是那个斗争究竟是什么？很多问题随之而来，至少包含这些：为什么她不能抛弃那只狗？“让事情回到正轨”指的是什么事情？她要跟谁做斗争？而她是谁？珍妮一时没有思路，但这样的迷茫肯定大有裨益。实际上，这才切中了要害。你的假设问题最直接的目的不是告诉陌生人你的书讲什么内容，也不是为了吸引住读者，而是要告诉你自己，在开始雕琢情节之前，需要做哪些探索。

练练笔

现在，你来试试。写一个假设问题，尽可能完善，但注意保持简洁。你不会喜欢爬满格子的假设问题。如果第一次写得天马行空，不必担心。坚持写下去，直到写出一个包含上下文、冲突，并含有言外之意的具体问题。从本质上说，就是能抵达你的主旨的假设问题。

[1]美国天气预报节目主持人，同时也是知名记者、演员。

[2]美国作家。

[3]1997年上映的美国喜剧电影。

[4]1989年上映的美国喜剧电影。

[5]美国作家，著有《奇想之年》。

[6]美国作家。

[7]美国作家。

[8]英国作家，《阿比西尼亚王子》作者。

4 Who: 你要彻底颠覆“谁”的生活

我认为写作的全部荣耀就在于它把我们赶出自己，赶进别人的生活里。

舍伍德·安德森

美国作家，《俄亥俄，温斯堡》作者。

既然你已经找到了假设问题，我们就把它放旁边搁一会儿。我知道，你搞定了很重要的一步，它提示了很多妙趣横生的想法，所以你迫不及待地想一心扑在上面，反复酝酿情节，看看它能把你指引向何处。我阻止不了你。但是有没有人问过：“这是谁的情节？”在你展开情节之前，应该很清楚一个问题的答案：“这是谁的故事？”这也是写小说的人经常被问到的问题。

我们知道，故事和情节完全不是一回事。先有故事，它因一个人而生，并且只为这一个人：主人公。所有人物和事件的创作都是在为这一个人服务。小说的力量取决于你对主人公挖掘的深度，这个过程赋予小说以情节，并使之生动鲜活。因此，不要去问谁能经得住小说里设定的严峻考验，而是去弄明白这些考验要为谁而设定。

在这一章节里，我们将要讨论为什么每个故事都要有一个主人公；为什么在情节展开之前，一定要确定谁是主人公；一旦选好主人公，它会如何开始塑造你的假设问题；如何挑选出集中体现矛盾、当之无愧的主人公，让他实现你的主旨，指引你的小说；为什么一般只有一个主人公；在主要人物看起来不止一个的情况下，怎样确定一号主人公。

偏心的重要性

我记得那时我第一次做故事分析员，在一个作家小组里发言。小组里人不多，彼此之间也熟悉。按计划，每个作家要读出他的小说开头，

然后我来做评论。我跟他们一样紧张。万一我找不出评论的角度怎么办？更糟糕的是，万一说了些蠢话该怎么办？好在这些都没有发生。很快，大家依次读起来，气氛融洽。然后就轮到最后一个作家读她的开头，之前她一直在烤美味的饼干给我们吃。

她的开头几页出现了很多人物，我数都数不过来。他们一个个情绪饱满，但是我看不出他们要干什么。我的心开始怦怦跳。该问她什么问题呢？因为我不知道故事里发生了什么，或者为什么人物会在乎这些事，或者故事要往什么方向发展下去，或者，嗯，但凡能有一丁点想法也行啊。拖延战术，我想。所以当 she 念完之后满怀期盼地望着我时，我清了清喉咙，问了她我能想到的唯一问题。

“我知道你是知道答案的，”我开始点评，“但可能是我比较笨，我不太确定主要人物是谁。”我认为，一旦她告诉了我答案，我就能顺着它去理清所有这些吵吵闹闹是在干什么。

她眨了眨眼睛，真真切切地露出一脸迷茫。整个房间都安静了。我的第一反应是他们都认为我是笨蛋了，我难道就没看出——艾达？詹姆斯？瑞秋？费多？肯定有某个人很明显就是主人公。

然后这个作者终于开腔了：“上帝，我不知道，我从来没有想过这个问题，因为我写了很多人物。我真的需要一个主要人物吗？”

原来这不是笨不笨的问题，是压根就没有主要人物。这是个很常见的错误，人们天生就会错误地认为，故事就是发生的事情，这些事情必然影响到很多人物。所以，为什么有必要选一个人物作为主人公呢？

主人公的大脑是读者的入口

要回答这个问题，要先思考为什么我们天生喜欢故事。这个世界一直在上演着各种各样的事，在大多数的日子里，特别是我们喝早晨第一杯咖啡之前，整个世界看起来就是一团糟。我们的生存法则就是对生活中杂乱无章的事做出合理的解释。当然这个解释不是我们常听到的泛泛而谈的“客观”意义，而是更实际、更主观地去考虑这件事将如何影响我。

因此，随着故事一步步展开，这种混乱将通过一道滤网的筛检：对我们的一号人物，即主人公，会造成什么影响。进展中的事件本身没有意义，只有对某个人有意义才会吸引我们继续读下去。所以说，主人公是我们进入故事的入口。记住，当我们沉浸在故事中时，我们不是在被动地阅读一个关于他人的故事。从神经中枢层面上讲，我们是在积极地体验这个故事，就像发生在自己身上。实际上，我们是在把主人公的经历变成自己的。

如果没有主人公，读者在这个游戏里就无所依靠，一切都若即若离，难以理解，艰涩无比。我们可能知道在发生什么事，但是这件事的重要性在哪里，故事的主旨是什么，却无从得知。因为主旨不是从事件中得来，而是主人公在千方百计地弄明白自己的处境，在这个过程中，事件不断激发他的内心矛盾，主旨由此而来。这个看不见的内心矛盾就是我们所说的第三条轨道——它不仅把小说的表面事件与主人公的内心成长相联系，为事件赋予意义，而且最终会让我们知道那些表面事件会是什么（请朗读：“情节”）。

根据定义，故事都是靠人物驱动的，所以要先确定下来主要人物。你要写什么类型的小说并不重要——文学的、历史的，或者侦探推理的，或者类型难以界定的：重要的是一旦确定了主人公，情节就水到渠成。所以在你想弄清楚这是个什么故事之前，理应先去确定你的主人公是谁。

为什么主人公是那个人，而不是其他人

如果此刻有人在想，我已经告诉你我的主人公是谁，他就在我的假设问题里，就像不幸的罗密欧和朱丽叶在莎士比亚的假设问题里，我并不会去反驳。但问题是，当我们想到《罗密欧与朱丽叶》，不可能不去想象血肉丰满的人物，并且我们还为之悲恸哭泣。（朱丽叶真的就不可能在罗密欧吞下毒药之前醒来吗？）这个现象被称为“知识的诅咒”，意思是说，一旦你知道了某件事，就很难想象出自己不知道的时候会是什么样子。但是说起最初的主人公，他还只是假设问题里的笼统描述，这个人可以换成任何人。在故事之初，罗密欧与朱丽叶只是一对命运多舛的恋人，他们相互爱慕、受父母严格管制（至少朱丽叶是这样）。作为故事的人物来说，他们的形象尚不丰满成熟。朱丽叶是个吝啬的女孩，

罗密欧是个毛头小伙；朱丽叶可能是个女仆，罗密欧可能只占一页篇幅；如果不是莎士比亚……朱丽叶可能是只麻雀，罗密欧是只企鹅。你的主人公也是这样。你不是在寻找一个泛泛之人，而是找具体的某个人。对于这个人，他的过去让他从小说第一页开始，自然而然地走进了故事。

因此即便你在假设问题中设定了一个主人公，也应该把这个坠入艰难困境中的“任何人”转换成具体的某个人，并让他召唤出这个困境。“召唤”不是简单地钩钩手指，而是生活中做过的所有事情，或好或坏，把我们带到了这个境地。我们经常傻乎乎地跟过去的自己串通一气，因为我们总是被早年形成的谬见所钳制，把我们带到现在的路上，并且难以更改，这一点我们会在下一章进一步讨论。然而，有时候，把我们的命运推进深渊的往往是无从选择的生长环境，就像可怜的罗密欧与朱丽叶。但即便这样，我们本身已有的欲望与恐惧指引着我们的行动。这就是为什么你设定的问题未必是你的主人公会面对的。重点在于，在一件事发生之前要确定他到底是谁，因为你的小说将要改变他。但问题是，在你改变他之前，他是什么样的？

这是写作最难的部分之一，因为你的确是在创作一样事物（塑造某个人），而他之前根本不存在。所以，不要对自己太苛刻。如果你觉得很难，那是因为就是很难。但是从本书中我们可以总结出一点：细节生成细节。具体来说，从定义主人公的那一刻起，你就开始关注他了。

令人欣慰的是，你可以通过已有的信息来想象主人公可能是谁。你是否记得，上一章里提到，当你构思故事的主旨时，你想传达给读者什么？现在的问题是，哪个人的转变——内心的变化体现了主旨？内心矛盾迫使他做出一系列的决策，而这些决策驱动了情节的发展。不是说世界让他们面对了什么，而是他们从那些事件中解读出什么意义，才是你真正要讲的故事。

寻找你的主人公

要弄清楚如何找到主人公，我们先来看看一个没有设定主人公的假设问题。如果你的假设问题也没有主人公，这个例子就一箭双雕，向你展示怎样集中力量确定那个赋予故事生命力的主人公。

例子是这样的：“如果明天我们醒来的时候，发现互联网消失了怎么办？”

这个假设问题是基于我们都经历过的不愉快——网络突然瘫痪，上不了网，我们感到万分痛苦，因为互联网一旦消失，足以颠覆所有人的计划，世界将陷入无尽的混乱。在这种戏剧化的事情层出不穷的情况下，看起来确实可以开始写作了。而在开始之前，你有很多个主人公候选人。这听起来让人跃跃欲试，但最好不要操之过急，戏剧性的事件盘根错节，很可能所有主要人物的候选人都会深陷纠缠之中，而且又没有全球定位系统，一不小心故事就会坠入悬崖，他们也都跟着丧命。

记住，不是情节控制人物，而是人物控制情节。

所以，透过互联网的消失，我们想说明的一个基本要点是：技术一面在给予，一面在索取——它是把双刃剑，我们都没感受过它的真正威力。在这种情况下，谁来做我们的主人公呢？有一种可能性，当互联网瘫痪的时候，我们中可能有一位医学研究者，我们就叫她罗宾。她天资聪颖，六岁就进了门萨俱乐部，读书期间一直成绩优异，但是由于性别的原因，她没有像男同事一样获得赞助基金。或者说没有获得尊重。特别是她完全没有兴趣迎合社会对女性的期望。她连一双高跟鞋都没有穿过（你是不是还试过穿高跟鞋跑步），拒绝化妆（让她感觉幽闭恐惧）、配饰（哇，万一它们掉进培养皿里怎么办）和珠宝（再说一遍，要这个有什么用）。她有自己的小实验室。她刚刚发现了一种细菌，它在二十四小时之内会变成病毒（想象一下《行尸走肉》遭遇“埃博拉病毒”这样的情节）。她有百分之九十九的自信能够研制出解药，阻止病毒的繁衍，她只需要在互联网上再试验一次，就能有百分百的把握，之后将警告公众……突然互联网消失了。

哇！这可是相当不俗的故事，对不对？听起来像一部电影，很可能还是独家上线的电影。更让人兴奋的是，消失的互联网将引发无数的情境，你可以开始像采草莓一样去选取具体事件。此外，注意，通过想象罗宾的一些生活细节，我们初步了解她的过去大概是什么样的，她在生活中遭受了什么，她是如何应对的。这启发了我们在哪里可以进一步挖掘下去。

问题是，尽管消失的互联网在情节中起着重要作用，它一定能支撑故事的主旨吗？或者说，除了给罗宾带来难以应对的大麻烦，互联网的消失会升华到与技术相关的主旨吗？或许能。但是或许也不能，所以我

们继续探寻。

这样写如何，我们的主角是一个年轻的小伙子，我们叫他麦克。他刚从大学毕业——凤凰城大学，远程教育。他在脸上有一千个朋友，一个都没有见过面。事实上，从二〇一〇年到现在，他一直与父母住在一起。他游戏写代码，既有优渥的收入又可以在家办公，更有理由宅在家了。能挣钱是让人兴奋的，但更重要的是可以向父母证明他们错了，因为他们坚持认为只有到外面的世界才能有一番作为。他觉得跟父母说“我早就说不到外面上班也可以”这句话是多么扬眉吐气，但这样想又让他感到愧疚，为了减轻愧疚感，麦克给他们订了六个月环游世界的邮轮游。他们上周出发了。到目前为止，一切感觉好极了。他可以在网上订购一切所需，晚上就在聊天室与网上的好友聊天放松，一天到晚连睡衣都不用换。对他而言，这就是成功的生活。然而，突然之间，互联网消失了。

麦克的故事比罗宾的故事更微观一些。它聚焦的是互联网的消失如何影响一个人（麦克），而不是如何影响我们所有人（只要罗宾一句话，我们都会变成僵尸）。一方面麦克与罗宾的故事有相似之处——两个人都与社会格格不入，有趣但又很难相处，但是麦克的故事围绕着技术如何塑造了他，而罗宾的故事不体现这一点。换言之，技术这把双刃剑在麦克的故事里更锋利些，使他这颗草莓熟得更透，更适合采摘。

如果你找到了不止一个主人公怎么办？

但是等一下，你可能在想，你不是说过主人公可以不止一个吗？古老又经典的《罗密欧与朱丽叶》不就有两个主人公吗？难道这个故事就不能有两个主人公？可能麦克原来是罗宾的隔壁邻居，他们从小就讨厌对方，但是现在他们被迫联手研制解药，并且四处宣传？可能他们之间产生了爱情。嘿，为什么不从莎士比亚的戏剧集里选一页，把他们写成一对像罗密欧与朱丽叶那样命运多舛的恋人，麦克坚持亲自尝试解药，弄不好他因此丢了命，罗宾可能……

当然了，这的确可能发生。但还是那句话，有些地方需要再仔细斟酌。首先，当我们把麦克和罗宾的故事合并起来的时候，你有没有注意到外部情节突然自行延伸开来？我们很快就会发现，尽管有时候这是锦上添花的好事，但在故事刚开始时就突然节外生枝，很可能使情节跑

偏，走向一个不相干的戏剧高潮，主人公被拖在后面苦苦跟随。罗宾与麦克不能驱动下一步的行动，而是成了它的奴隶。可怕的是，这样写出来的小说很容易导致这样的结尾：“然后当他们醒来，发现这一切只是一场噩梦。”如果你考虑选两个主人公，要记住，你需要分别找到他们的第三条轨道——他们的内心矛盾，并能够最终结合在一起形成故事的主旨。很显然，这是可以做到的。但是很难，而且可能混作一团。这就是为什么，哪怕在好像有两个主人公的小说里，有时候甚至三到四个，都有一个我称作“第一号主人公”的人物，也就是，这个故事真正所写的那个人。我们通过他的视角，观看其他人物。

多个主人公的假象

我们可以肯定地说，大多数小说都有很多人物，其中不少都担当着重要的配角作用。不太可能有故事会写一个孤独的联邦快递公司司机被滞留在一个孤岛上，和一个名叫威尔森的排球唠叨个没完。^[1]所以，当你手上几个人物同时竞争主人公头衔时，你是不是必须选出其中一个呢？不是。但很多作家会选出一个，因为这样做会降低写作的难度，还会让他们的小目标清晰有力。

所以，哪怕在看起来有好几个主要人物的小说里，仔细去想的话，似乎总有一个主要人物影响着全局。因此，尽管每一个主要人物都有他自身的故事，都血肉丰满，都经历了巨大的沧桑变迁，但当你回想这一切，脑海中立刻会出现某个人物。不管你之前是否意识到，是这个人物最终定义了小说的一切。

这个人就是小说的第一号——真正的——主要人物。你在阅读中所经历的事都是出自他的视角，哪怕事情的叙述者是另一个人物。比如，爱德华多·圣地亚哥^[2]的处女作《明天他们将接吻》围绕三个年轻女性——格拉、茵帕和凯丽的生活展开，她们在二十世纪六十年代末离开古巴，定居在新泽西的联合城。小说由三个第一人称视角讲述，分章节隔开。三个人所占的篇幅相当平均。她们有自己特定的观点、各自的目标和误区。毫无疑问，每个人都认为自己是主角，另两个人是她的故事的一部分。

但是圣地亚哥从一开始就知道，不管茵帕和凯丽怎么想，实际上，格拉才是主人公。他是怎么把这一点传达给读者的呢？他确定另外两个

人所想、所做、所计划的任何事情都影响着格拉当下的诉求：留在美国，保住工作，以自己的方式找到真爱。她是每个人叙述的焦点，她们全身心地关注她，就像我们对她的关注一样。通过她们的视角看格拉，我们可以洞察她的内心，但是更多的时候，透过这个视角，我们看到她们误解了她。我们一方面对茵帕和凯丽以及她们的计划有了更深的了解，另一方面也知道了格拉应该格外提防什么。

因此，在阅读茵帕和凯丽叙述的章节时，我们会基于一点来分析她们的所作所为——与格拉有无利害关系：被她发现以后，这件事会对她造成多大的影响？是更接近她的目标，还是更加剧她的艰难处境？我们坚定地站在她这一边，所以当另外两个人与她发生矛盾时，我们总是对她们产生怀疑。

这并不是说我们不在意茵帕和凯丽。我们很在意，但是我们很清楚她们是格拉故事里的一部分，格拉才是主人公。

因此，尽管乍一看《明天他们将接吻》好像有三个主要人物，确实很多小说看起来有多个主人公，但其实只有一个，那就是格拉。是她的故事激发了作者圣地亚哥创造了另外两个人物，也是她的故事为她们的行动赋予了意义。这就又落回到一个点上：故事属于主人公。

首先，你看到了什么？

在设定好了假设问题和要实现的主旨之后，你有没有一个理想的候选人——一位拥有英雄气概，能经历严酷考验的主人公？这个人一路表现出色，是当之无愧的主人公，最后你走过去向他表示衷心的感谢。闭上眼睛，看到那个人了吗？我们的目标就是在小说开始之前，让你想象出主人公是什么样。

很可能此刻你的主人公感到一切尽在掌控之中，尽管现在的生活不是他想要的，但是一切运转良好。到目前为止，生活教会了他应该期待什么，而不应该奢望什么，他也知道该如何熟练地驾驭生活。他不知道你正打算把他放入逆境，将他弹射出安全范围，让他进入可掌控范围以外的世界。但是记住，小说并不是仅仅讲述他如何应对自己从未涉足过的陌生世界，而是讲述他生活中一直以来的苦苦追求。只不过他还没有意识到这一点而已。

重点是，你的主人公并不能以“不痛不痒”的姿态开始。他始于某个特别的点，怀有特别的想法，确信你的小说会逼迫着他出问题。为了弄清楚他的想法、目标以及如何颠覆他对生活的期望，你需要知道他在产生这个目标之前是什么状态，那时候他还完全不知道你已经设定好了障碍在等着他。

写一两段话概括一下你主人公那时候的情况，只需简单粗略地勾勒。这个草稿只是个框架，还不紧凑，随着我们一步步深入，会得到不断填充。而你的假设问题会告诉你到哪里挖掘细节，从而让你的主人公丰满起来。

下面是珍妮所想到的主人公的样子：

我知道我需要一个女人，很快她将失去生活中拥有的很多东西，所以在这之前，我要给予她这些东西：成功的事业；相濡以沫的恋爱关系，但她拒绝与那个男人结婚，也不住在一起；一个舒适的家，她一直住在里面。她应该是一副自命不凡的样子，所以我一直在想她的工作要受到一点公众关注，不是钱，是社会地位和口碑之类的东西。我尽量不让她是作家，因为我是作家，我也写了很多作家，所以我想把她写成一个应用软件开发员，或者一个新概念咖啡连锁店的创建者。但是我总回到她是作家这个念头，她有一个写作搭档（也是她的至爱，不管她承不承认），二人的合作堪称完美。

我想让他们为电影大片写剧本，但是剧本早在电影上映之前就确定了，于是我想让他们写电视剧或者网络剧，这样从剧本写完到节目播出，时间差比较短（这意味着有更大的余地可以出岔子）。

我想象这个写作二人组就像佩恩和特勒，是一个神奇组合。一个吵闹，一个沉默。我想让我的主人公扮演“沉默的搭档”，不接触社交平台，接受采访的时候少言寡语。人们常常指责她滥竽充数，但是实际上，她才是主心骨。她所有的想法都已化成文字付诸笔端。她是真正的驱动力（我可以想象她的搭档已经开始对我怀恨在心了）。

所以我的主人公和搭档共同建构的生活有声有色。他们每天一起写作，是公认的一对，走到哪儿都成双入对，彼此深爱。但他们从不住一起，也不结婚。在他的催促下，曾经有一次住在一起，但是她无法忍受，因为与人亲近所付出的代价令她深感恐惧。她暗暗为自己骄傲，她认为在这样一段美好的恋爱关系里，没有会让人肝

肠寸断的风险，她也不会失去理智，患得患失，身不由己。

你注意到了吗？这段描述并非从假设问题中的情境起步，而是开始于这个情境之前。没有心碎，没有悲伤，相反，它写的是这个女人生活里最重要的事——这些事将导致并且引发她后来的心碎与伤悲。这样就大致勾勒出在困难打击来临之前，她是什么样的人。那时，对她而言，生活一帆风顺，并且会永远保持下去，因为她驾轻就熟、应付自如。我们大致了解她的工作，她和那个男人之间相处得如何，但仅此而已。不过也没关系，这只是珍妮第一次尝试勾勒出主人公，并从现在起，决定为她取名为鲁比。

写小说之前，先想象主人公，这样可以帮你梳理他是如何来到小说里的。很快你会对他有进一步认识，这样接下来勾勒出的细节会得到扩展。这是珍妮对鲁比的初步建构，她还不是真正的鲁比。这可以当作捏泥胎的第一步，而驱动小说的真正的鲁比将脱胎于此。

练练笔

现在轮到你了。在小说开始之前，简短地写一写你的主人公是谁。克制住自己，不要去写他们头发是什么颜色，衣柜里有什么。简明扼要，切中要点。要点是，这个位于核心地位的人是谁？他们相信什么？他们想得到什么？具体来说，在生活中，他们的状态是什么样？还是那句话，你的目标就是把主人公的所作所为与他们的内部动机融合在一起。千万别忘了一个简单的事实：问题不是你的主人公做了什么，而是为什么去做。

[1]汤姆·汉克斯主演电影《荒岛余生》中的情节。

[2]古巴裔美国作家。

5 Why: 你的主人公究竟“为什么”在意

戏剧的本质在于一个人要对自己做的事所留下的后果负责。

哈罗德·海斯

美国作家，曾任《君子》杂志编辑。

现在你有了一个有力的假设问题和一个可信任的主人公，他的生活将被彻底改变，那么紧跟着下一个问题就来了：对主人公来说，为什么从故事第一页开始，就要让那个不可避免的矛盾愈演愈烈？也许你绞尽脑汁在想，见鬼，他的星球快被外星人攻占了，或者他快被海盗绑架了，或者五分钟之内，他将被指控谋杀，然而他是无辜的……是不是非常理解为什么这样的事件对他来说很重要了？我的意思是，摊上这样的事，谁的生活还能不被毁了。

答案是肯定的，但这就是问题所在。深层的问题关乎故事到底在讲什么，具体是指发生的事对于他来说意味着什么？他们要搅乱的是什么计划？他们要让他面对什么样的内心恐惧？他们燃起了他的什么欲望，让他别无选择，被迫就范？因为小说的侧重点不是假设问题对主人公造成的外在改变，而是侧重为什么这些改变对他来说很重要。这个问题只有通过一个方式回答，那就是深挖宝库，那里埋藏着故事的核心：主人公的过去。

人们常常忽略一个事实：主人公的一切都来自他的过去。没有人出现在小说第一页时是在他生命的第一天，除非的确是他生命的第一天。每一个主人公，或者说小说里的每一个人，从第一口气一直到现在，都过着充实的生活。甚至就连游手好闲的懒鬼都努力充实每一天中的每一分钟，然后走到故事里，小说就开始了。没有人像一张白纸似的进入小说，包括失眠症患者，他们的过去虽然不得而知，却如影随形，无法抹去。透过过去的镜头，我们衡量现在的意义，因为现在或者说当下你主人公生活中所经历的事，都是由过去的点滴积聚而成。

这样来看，主人公不是演员，不是说设定好剧本之后，请他来扮演某个角色；相反，他正准备迈向新的一天，相信一切都会按照计划进行。按照他的计划，这个计划基于他过去的经历，但现实恰恰与他的计划相悖。作为讲故事的人，你的任务就是不让他如愿以偿，因为这正是我们天生喜欢故事的原因：在应对意想不到的变化时，我们会表现出洞察力，因为意料之外的事发生时，事情也变得越发有趣。所以即便你的主人公期盼发生的事情真发生了，也最好让事情与他预期的大相径庭，并引发一些问题，让他措手不及。

这样一来，我们就不得不面对一个事实，要想颠覆主人公的计划，你首先要知道他的计划是什么，更重要的是知道这个计划对他的重要性。我们将在本章深入探究这个问题。否则，一旦计划出了状况，你怎么知道他会怎么做？所以我们要先了解主人公的最初计划——进入小说之前他想得到什么，是什么错误信念让他退缩。然后我们再来处理最重要的问题：为什么他会想得到这样东西，为什么这个该死的错误信念一下子阻挡了他呢？但是不必害怕，虽然我们将挖掘他的过去找到答案，但并不是要把他的整个后院翻个底朝天，而是依据假设问题和你的主人公透露出的信息，寻找他生活中非常细节的瞬间。而这种挖掘所用的工具是一个词，这个词在任何语言中都直截了当，所向披靡：为什么。

为什么问“为什么”？

人的大脑是寻求意义的机器，透过事物的表面，我们喜欢去探究它到底是怎么回事。因为理解为什么会从根本上改变我们对什么的感知。这让我们有别于其他大多数动物，它们只能发现世界的表面并接受。它们的生活只是对发生的事情做出反应，而不能对未来做出细致的打算，尤其是假期将至时。我们人类就大不一样了。我们常常潜入表面以下探寻信息，帮助做出下一步判断，更好地应对生活抛给我们的问题。这样说来，经常问“为什么”应该是进化赋予我们的最精确、简练且有效的生存工具。

因此，根据哈佛大学儿童心理学教授保罗·哈里斯所说，儿童在两岁到五岁之间大约会问四万个问题。在幼儿的父母看来，这个数字还是轻描淡写了些。但有趣的是，孩子一旦到了四岁，大多数情况下他们想知道的不再是事实，而是原理。因为一旦我们对表面的“什么”有个基本

了解，我们会本能地转移关注点，开始探问那个更有趣、更不易回答的问题：为什么？

在HBO电视网短暂播放过的电视剧《路易不容易》中有个场景，其中喜剧演员路易·C. K. 清晰地表现了这一点，剧中他五岁的女儿问为什么他们不能出去玩，他回答：“因为现在是凌晨五点，外面天还没亮。”对话应该结束了，对不对？结果，她顽皮地笑着，对爸爸给出的每一个答案都问一句“为什么”。他的答案从客观事实性的“什么”（太阳还没出来），到令人发窘的自我坦白（我不知道太阳为什么会升起），到具体的解释（我不知道为什么太阳升起，因为我在学校没有认真听讲；因为我一直个子很高；因为我知道我的人生自有安排），到最后，他心力交瘁，脱口而出：“因为我们在宇宙里是孤独的。”这句话穷尽了他全部的主观经验，而他的女儿听到之后，只是耸耸肩说“好吧”，就高高兴兴地回去继续吃麦片了，完全不知道凭一个小小的“为什么”，她已经探入爸爸世界观的核心。

我们很容易发现，“为什么”这个工具不仅比在内陆建设物资储备丰富的地堡更有助于生存，而且永远是作者最忠实的朋友。因为如果你不知道人物现在所做的是出于什么原因，你怎能知道他下一步会做什么呢？

但是在使用“为什么”这个工具时，还有一些方面要考虑，尤其是在你刚开始创作主旨，为建构小说的蓝图做准备的时候。

找不到答案时问“为什么”……但它不能包治百病

在创作你的主人公时，有一点要注意：问一问为什么这件事对他很重要，就像在《路易不容易》里一样，要么他的过去里有些东西能给予启示，可以沿着它去深挖；要么有些东西能锁定你正在寻找的内在矛盾。因此从一开始，你的目标就是确保主人公的过去能够驱动并且指引他在整部小说里的所作所为。但是有个困难：目前，你并不确定小说里会发生什么，因为你还没有创造出他的过去。这听起来真是个不折不扣的难题。

其实并不难。因为你很快便会看到，你的假设问题和人物会为你的情节、主旨和主人公提供有价值的信息。根据这些信息去挖掘意义，其

精确性令人惊叹。这并不等于说，一开始不会有模糊地带，从无到有的创造过程难免让人忐忑。好消息是一旦你集中火力攻下几个细节之处，它们就会开始自动衍生下去，因为现在来自过去，你对主人公的过去挖掘得越深，他的未来也就是你的情节，就越明晰。

为什么？其实这就像小时候父母总喜欢教训我们说，长大就知道后果了。这种后果有时会遭现报，有时很多年之后才尝到恶果。所以你主人公过去的所作所为造成的后果，可能在未来降临到他头上。

但是挖掘主人公的过去要讲究策略，不能笼统。知道这一点，你会很高兴，因为这样一来，你可以轻巧地避开很多作者不经意间栽跟头的地方。他们煞费苦心地编撰主人公的生平传记，事无巨细地记下他做过的每一件事，从他两岁时拽猫尾巴，到上周做的一个自我毁灭式的决定：他要搬往撒哈拉沙漠，开一所户外冰雕学校。这都不是好主意（无论是编写从生到死的生平传记，还是在沙漠开冰雕学校）。尽管听起来不符合常理，但事实上，写一个详尽的人物生平传记是个非常糟糕的主意，就像我们在第3章讨论过的那样，堆砌太多具体的信息会导致小说瘫痪，等于没有信息。

此外，你会不由自主地加入很多与故事毫不相干的东西，因为它们是你花了大把时间想象出来的，这样写简直是两败俱伤。雪上加霜的是，按照传统的人物生平写法，笼统的信息往往伪装成详细信息，因此个人生平就成了一堆外在事件的堆砌。当然，它也许能一路延展，指向光明，但也可能太过肤浅，你从最深的地方走过去，也没不过膝盖。问题是，冗长的人物生平只是“是什么”之类的表面信息，而几乎不涵盖“为什么”之类的内在信息。到头来我们只大致了解了你的人物做了些什么，却不知道他为什么这样做。你创作的主人公要行动皆有因，并且这个“因”处于发展变化之中，否则哪怕一个事件再气势宏大，从外部来看充满了戏剧性，也会变得平淡无奇，而一旦有一个令人信服的“因”，哪怕是请个水管工这么普通的事都可能让人手不释卷。

想不想看个例子？

案例分析：胜败全在于问为什么

有一部小电影叫《雀鸟之舞》[\[1\]](#)，里面只有两个人物，主角是一位

年轻的女演员，她没有名字，事业不温不火。由于患有陌生环境恐惧症，她不仅不能离开寓所，连订了外卖之后给送餐员开门都不行。在电影里，我们看到她把钱从门缝里塞出去，神经紧张地听着送餐员脚步远去的声；只有在确认他走了之后，她才试探性地打开门，一把抓起他放在地板上的袋子。幸运的是她的存款足以应付日常开销。她根本不用离开自己的寓所，所需要的东西都可以送货上门。问题解决了。

但有一样东西解决不了：她很孤独。她那台小电视里播放着旧的黑白情景剧，她望着电视里的一男一女谈笑风生。透过荧幕，我们在她脸上看到呼之欲出的渴望，感受到她的痛苦。很明显，与人交往是这个女人的痛处。

在情节展开之前，我们已经知道了她的渴望与恐惧。我们知道她渴望什么：爱。我们知道横在她面前的障碍是什么：一旦涉及与人交往，她就几乎没有出路，因为她不仅无法走出小寓所，而且不允许任何人进来。

听起来很绝望，是不是？如果不发生什么事情迫使她改变，这个无名女主角可能一辈子都足不出户，深陷恐惧与渴望的牢笼里。

让我们进入情节。

发生什么事能逼迫她面对自己的恐惧，追求自己的渴望呢？问问自己，假如所有的生活必需品——食物、水、衣服、住处都提供给你，假如你是住在一所公寓里（住别的地方也可以），那么还有哪一样东西是必不可少的呢？

答案可能听起来一点都不浪漫：运转良好的管道系统。

一天早晨醒来，她发现水从马桶底座涌出来，卫生间地板上到处都是水。她只好立刻打电话叫水管工，于是情节就围绕水管工——一个真真切切的人，到家帮她修水管展开。“为什么她那么在意水管爆裂？”对于我们来说，我们会这样回答：尽管是日常小事，但任由它破裂下去，后果不堪设想。但真正的答案根本不在这儿。当然，我们觉得给一个陌生人开门并不难，只要他提着一个大扳手和一大箱替换零件，并且在美国最大的点评网站上的评分还算过得去。但是对她来说，单单给他开个门就是这辈子遇到过的最大难题了。

问题是，如果没有内在的动力促使她向前迈出一步，同时又被巨大的恐惧阻拦着难以迈出这一步，我们就会在电影里看一个女人修两个小时马桶。于是，现在你有了这么一个可以观看别人修马桶的途径，但除非你是个水管工学徒，或者出于只有你自己知道的原因，比如你喜欢看人修马桶，否则你很可能不会看那部电影。

但是《雀鸟之舞》讲的不是一个女人修水管的故事（除了在隐喻意义上可能是），它在讲述她如何克服恐惧，战战兢兢地向着外面的世界迈出第一步。因此，尽管从她出生到把自己深锁在寓所里，曾经发生过不计其数的事，但大多数事情都与这个故事无关。电影制片人很显然知道这一点，因为这部电影锁定了她的内心矛盾，不断地迫使她躁动、叛逆、反击，最后直面内心的恐惧。

因此，你怎样去剥离、定义主人公的内在矛盾，再去展开它呢？通过深层探究他内心相互搏斗的矛盾面：主人公想得到的东西（他的欲望）和他的错误信念（比如恐惧）。故事正是在那两小堆燃烧的灰烬中，得以酝酿、发光。正是这个矛盾成就了故事的第三条轨道。

它们承载的意义

作者在开始构建情节之前，需要知道主人公想要什么，什么样的错误信念阻挡他实现心愿。这个要点清晰明了，不可能还有人不知道。但事实上，的确还有人不知道。最近我在一个写作班授课，班上都是些颇有天资的小说家，其中很多人都写到第二稿或者第三稿了。我在教室走一圈，问了每个作者一个问题：他们的主人公在进入小说时心里渴望得到什么。没有一个人知道答案。很多人对这个问题感到意外。我并不惊讶，因为在过去的工作经验中，我曾经阅读过许多热爱写作者的手稿，他们当中很多人跟这个班上的学生一样聪颖、优秀、有悟性，但他们都会错过一些东西，事后才恍然大悟，犹如当头一棒，咚。有时候，最显而易见、最简单的事却是最晦涩的。

所以，说白了，站在小说的门槛上，所有的主人公都即将陷入两件事之中，他们的主要精力都耗在这两件事上：

- 深藏的欲望——他们渴望已久的东西。

- 一个根深蒂固的错误信念阻挡他们去实现这个愿望，让他们心生恐惧，不断退缩。

这两个相互博弈的因素合并在一起就成为小说的第三条轨道，成为一切事件都要触碰到的那根火线，它让主人公在挖空心思寻找对策时产生情绪上的冲击，把他赶入两难境地。正是这样，我们知道了他最在乎的是什麼；它也是读者在衡量事件意义的标尺，每一处情节起伏，每一处转折，他们都会猜测主人公将会如何反应。

既然铺好了小说的第三条轨道，我们就往下稍稍深挖，来确定他内心的渴望和错误信念所造成的恐惧。

第一步：那么，小说开始前，你的主人公想要什麼？

这个问题听起来很简单，其实不然。只要你曾经想晃着另一半的肩膀，恳求道“求求你，告诉我你到底想要什麼”，就能明白有多难。就像脸书上最贴切的描述，“这不是三言两语的事”。人们甚至常说，其实另一半也不知道他们想要什麼。所以，当作者被问到主人公想要什麼时，他们不仅个个一头雾水，就连给出的答案也如出一辙：含糊、抽象，比如“我就想快乐”。其他一些常见答案是，我想要无条件的爱，或者家财万贯，或者想让有些东西永远不会变。在现实生活中，如果你的另一半信誓旦旦地说，他或她想要的就是快乐，你很可能立马扑过去问：“你什麼意思，快乐？你是说我让你不快乐吗？”于是你会一门心思开始寻找这个严峻问题的答案：具体说说，你觉得什麼才会让你快乐？

从另一方面来看，作家往往喜欢说“我的主人公想快乐”，似乎这样就回答了“你的主人公想要什麼”，可惜这句话太笼统了，根本没有意义。闭上眼睛，能看到什麼吗？事实上，此刻你的思想可能压根就在开小差。因为，面对一个庞大、宽泛的笼统问题，你完全不知道它到底指的是什麼，所以怎么会放在心上？于是你的大脑总是溜号，对那些与你切身相关的具体事情表现出兴趣，比如，还有多长时间吃午饭？

所以，午饭暂且不提（虽然如果你饿了，去吧，拿块点心吃），一个更好的问题是：好，具体是什麼东西会让我的主人公开心呢？必须发生什麼实实在在的事才能让主人公得到自己想要的，因此他会觉得开心？

此处我们的目的是从笼统走向具体。笼统指的是“我想快乐”；具体指的是，“我觉得，这就是让我觉得快乐的东西”。重点在于，无论他所认为的快乐方式是否正确，你的目标是让他的愿望具体化，这样你才能看得到它——真实、外在、明确。也就是说，他才有可能采取具体的行动去实现这个愿望。比如，“真正能让我快乐的事是：我小时候的死对头罗纳德·比林斯利现在就走过来，当着全镇人的面，把我车上沾的泥都舔干净”。描述一些生动的画面！它表明一段有声有色的个人历史。这样就减少了抽象、含糊、令人揣测的因素。对于“我希望找到一个全心全意爱我的人”这一类表述，你必须使它具体化，详细地勾勒出具体的样子，让它清晰到能让你身临其境。

珍妮是这样挖掘的：

在小说开始之前，鲁比渴望的是，她的男人，我们叫他亨利，能继续与她一起写作，这也就意味着，他们整日整夜地并肩去构想、去创作某样东西，大脑、身体与灵魂都紧密联系在一起。他们每顿饭都一起吃，醒着的每一分每一秒都在一起，所以在公众眼中，二人亲密无间——是表面上看来亲密无间，其实一切都是为了他们在做的事情。但是对鲁比来说，这是她对亲密与爱情最深刻的体验。

很好！我们开始体会到这个女人的内心冲突，不管她是有意还是无意。也就是说，鲁比希望能与这个男人相爱一生，但是当这种亲密关系遇到严峻考验时，她又可以免受身心俱损的痛苦（她可能在别人身上看到的）。鲁比将把她一直以来的这个愿望带进小说里。

记住你的主人公渴望的东西未必合乎逻辑，毕竟，他们跟我们一样只是平凡人，最喜欢做的梦是与詹姆斯·迪恩^[2]私奔，虽然（很可能）技术上行不通，因为迪恩已经在一九五五年不幸去世了。但话说回来，在未来主义小说里，有一架能回到过去的时光机就可以了，谁知道呢！重点是很多人的梦想都非常不切实际——一个笨拙、近视、矮小的男孩梦想能被湖人队第一轮选秀选中，或者一个六十岁的老太太还没放弃成为奥林匹克游泳选手的梦想。你主人公的梦想并不一定要切合实际，只要它是具体的就可以。

如果你写的是推理小说、奇幻小说或历史小说，就意味着你要为故事所发生的那个世界建立法则，确立什么行得通、什么行不通，并且明确其原因。建立法则的时候，有一点会让你感到宽慰，即万事都躲不开

人之常情，每样事物都包含着情绪和心理现实。这一点不会变。你写的是一个人如何看这个世界，不管那个“人”的意识是来自机器人瓦力^[3]、电器小英雄^[4]，还是尤达大师^[5]。

练练笔

现在轮到你了。写一小段话介绍主人公在进入小说之前想得到什么，哪怕他觉得自己绝对不可能得到它。你在上一章勾勒出的主人公有助于你完成这个问题。没错，即使主人公不能清楚地表达出他的愿望，但你必须把它表达出来。尽量详细一些。用“闭上眼睛去想象”来测试看看，如果你闭上眼睛想象不出来，说明火候还没到。

第二步：他为什么想得到它？

确定了主人公想从外部世界得到什么之后，现在我们来问一个内在问题，这个问题更重要：为什么他想得到它？其中蕴含的东西为什么能迅速抓住读者，比如为什么他想得到这样事物。因为，跟现实生活一样，我们迫切地想知道在别人愿意透露的表面信息之下，还隐藏着什么。事实上，大多数人（包括我们自己）都小心翼翼地隐藏起自己的真实境遇，苦苦遵循“千万别让他们看到你流汗”的戒条。这样做一方面是出于礼节，另一方面是因为我们很害怕万一人们知道了会怎么想。这个礼节的真正目的是掩盖我们的真实感受。故事就是要讲流汗的那一面，它暴露出我们一直在遮掩的东西。讽刺的是，我们隐藏在最深处的一面，往往是最渴望从别人那里看到的一面。不是因为我们是窥探狂（就算是也没关系），而是因为一旦知道了我们不是唯一用那种方式去感受生活的人，是多么令人欣慰啊。更让人释怀的是，一直以来我们在生活中不敢示人的那一面其实是积极的。

没错，只让读者知道主人公想得到什么，还远远不够，想让读者发自内心地在意主人公能否如愿，还需要做到另外一点：让读者知道它对主人公有什么意义。

下面是珍妮对鲁比的扩展：

鲁比想在爱情和深层人际关系的房间有一个自由通行证。得到这个通行证对她意味着什么？意味着她能在纷繁杂扰、不可预测的生活中游刃有余，因为她确定生活在自己的掌控之中。她知道悲痛欲绝的失去是不可避免的，另一方面却相信如果保持距离，就不会落得遍体鳞伤，空叹造化弄人。她会有办法保证，无论最终在亲密关系中付出多大的代价，与大多数人会遭受的痛不欲生的打击相比，她的挫折会轻得多。

非常棒，但还是遗漏了一点。问题是，在与亨利的亲密关系里，鲁比怎样才能得到这个渴望的通行证呢？这听起来微不足道，其实不然，因为这个细节可以让问题更具体。珍妮做了以下扩展：

鲁比渴望拥有真正的亲密关系。她认为自己找到了获得亲密关系的理想方式，避开了传统观念中的责任，包括婚姻，又能避免因爱产生的痛苦。她感到安全。对她而言，她与亨利在写作上的搭档关系就是成功的证明。接下来的故事将要揭示：她全都想错了。

问题解决了。现在我们知道了鲁比的愿望是什么及其原因。对我们更有帮助的是，知道了她为什么觉得自己已经实现了愿望，这真是个意外收获。

练练笔

现在轮到你了。你要解决的问题是，为什么主人公会有这个愿望？对他来说，得到它的意义是什么？他认为它表达了他的什么内心诉求？记住，在外界面前，它表达出的效果可能迥异于他的期待。你的主人公对它怀有的美好愿景往往是一场空，这就不必多说了，通常情况下，这就是小说的主旨所在。

第三步：错误信念？但是感觉它很正确！

既然你知道了主人公想得到什么以及意义所在，那么问题是：是什么阻碍了他达成愿望？为什么他不能像耐克给出的著名建议那样“Just Do It”？或者，如果他非常抗拒做某件事，那就用南希·里根臭名昭著的

建议——“大胆说不”。啊！真丢脸，就好像我们做每一件事都冲着它的好处去的，所以我们讲究饮食，坚持每天健身，从不熬夜。换句话说，其实生活并不是这样。为什么？因为，我们的认知潜意识如同一座地下仓库，里面储藏着我们从经验中得来的教训，它们时刻待命，随时为我們的需要提供指导，却经常把我们引到歧路上去，还自以为一直在给我们提供帮助。这个问题我们将在下一章深入讨论。

主人公脑海中有个根深蒂固的错误信念，这么多年来，一直折磨着他，不费吹灰之力就能阻挡他去达成目标。这就像你有时候在写作常用辞令里听到的说法，叫作主人公的“致命缺陷”，对不对？但其实这个说法不完全正确。因为这就像是在说，你真是丢脸啊，缺陷这么要命，这么顽固，真希望这一次你能长点记性。这太负面，太苛刻了。或者，你可能听说有人把它当作主人公进入故事前的创伤，但这样的说法把我们带往了相反的方向，因为听起来主人公像是一位不幸的受害者。

那么我们不去评判它，就老老实实在地把它叫作错误信念。就是说，主人公坚信它是正确的。至于主人公如何克服这个错误信念，就是小说的主要内容了。

如果你要写一部推理小说或者警察破案小说，这个核心的错误信念可能就是警察或者罪犯的驱动力所在，或者是二者共同的驱动力。如果你正在写的是连续剧，侦探的角色可能相对四平八稳，他主要负责把案子查个水落石出。但是，他们还是要在过去经验的基础上做决定、推测和分析线索，这就是重点所在。另一种情况是，罪犯怀有一个错误信念，驱动他的行为，这就是读者挖空思想知道的。因为就像在现实生活中，我们读到惨绝人寰的犯罪报道时（好像司空见惯），最想知道的就是，他为什么这样做？他是怎么想的？那么，让我们来进入他的错误信念吧。

到底什么是错误信念？它和信念是一回事，只不过它是错的。我知道，这是废话。重点是，错误的信念让人觉得与正确的信念别无二致。意思是说，先不说正确与否，它让人感觉是对的。关键之处在于，之所以主人公感觉它是对的，不是这个人是个又高又胖的傻子，也不是说他缺心眼，分不清好坏，而是在主人公生命中的重要时刻，它曾经是对的。也就是说，“对”是带引号的。在困难时刻，坚定的错误信念往往自动冒出来，一旦冒出来，就能保护我们免遭伤害。它们就像小小的顿悟时刻，把我们指引向世界似乎该有的模样。根据这个来之不易的信息，我们设定应对方案，坚信这个错误信念能指引我们走出乱石堆。

案例分析：树枝与石头

有一部优秀的纪录片，标题也妥帖，叫《主角》^[6]，里面有四个男人讲故事。虽然每一个故事都具体详细、各不相同，讲述者也各具特点，但是 you 很快会发现，从本质上来讲，他们讲的是同一个故事。

这个故事主要是关于马克·皮尔庞特，他是同性恋。马克在一个正统派基督教社区长大。身边的每个人都亲切友善，马克感到自己沐浴在爱中。但即使这样，他从小就感到自己与其他人不同，但是他并不知道为什么。这使他更加敏感，整日与母亲在一起，因为母亲的爱温润无声，从不让他觉得不安。在他十一二岁的一天，学校里有个孩子告诉他：“上帝不喜欢柴把！”他疑惑不解，柴把是什么？所以依照妈妈常告诉他的办法，他到词典里去找答案。他心想，上帝憎恨一堆树枝？这太奇怪了，但很快就明白了那个孩子的意思，他感到整个世界都粉碎了。对他来说，上帝的爱至高无上。所以从那一刻起，他的错误信念——如果他是同性恋，上帝会憎恨他，驱动着他的每一个行为。他结婚了，有几个孩子，还建议其他同性恋男青年去结婚（和女人结婚）。我们很容易去想象，去感受，这个信念一刻不息地让他承受着强烈的内心挣扎，尽管表面上看，他的生活像图画书里一样完美。

只有知道主人公清晰的错误信念，我们才能创作一个故事去最大限度地测试这个错误信念，让主人公不断地有所领悟（或者依据你正在设定的主旨去创作。坏消息是，最好不要设定主旨）。因此，在你开始写作之前，一定要知道这个错误信念是什么，虽然你需要花一点时间让你的主人公明白这个信念是错误的，而且需要设置重重阻碍，让他无法如愿。有一点值得注意，错误信念并不是说除了主人公，别人都能看得出它是错的。错误信念也有可能在整个社会看来都是正确无误的，但在行至极端时，就变得穷凶极恶。

举一个例子，我们在小学就曾学过一句至理名言：诚实至上。这句话通俗易懂，道理简单明了，听起来没问题。但这句话真的正确吗？诚实真的总是上策吗？确切地说，诚实到底是什么呢？这是艾拉·格拉斯^[7]最近在广播节目《这就是美国生活》里探讨的问题。他采访了一个叫迈克尔的年轻人，从小他的父母就教育他不能说谎，绝对不能。所以，对迈克尔而言，如果有人问他一个问题，就必须诚实回答。不仅如此，有时候，即便他们没有问，也应该主动告知，隐瞒不说也是撒谎。

结果，迈克尔会告诉自己的约会对象所有他认为对方需要了解的信息，这样对方可以有理有据地决定是否还要第二次约会。结果可想而知。每一次在面试中被老板问到这个标准问题时——告诉我你最大的缺陷是什么？他都会详细予以阐述。同样，面试也没了下文。他一直以为其他人对诚实的反应说明他们有问题。在他看来，“他们不应该觉得不舒服。他们只需要听我说完，说：‘噢，哇！没问题。太酷了。你很成熟，我觉得很了不起。’”

后来，迈克尔终于猛然间认识到，他的“诚实”妨碍了自己去注意别人的感受。他意识到一个没有谎言的世界可能“是一个人人都冷漠的世界”。毫不掩饰的坦诚让他失去了理解他人的能力，以至于他和任何人都不能交流。此外，这也说明他认为一样事物正确，实际上只是他内心的感觉而已。所以他把自己默认为终极仲裁，来决定你穿上这条裤子到底显不显胖。千万别去问他。

他被灌输了什么？才会让他与其他人交流的时候，要“记住他们的大脑是一团乱麻.....他们大脑中的想法太多了才会导致他们说那些话。我不可能知道他们在想什么”。

迈克尔意思是说，其他人的大脑似乎都是混沌的。但是对于其他人来说——包括你和我，我们的大脑一点都不混沌。他之所以这样想，是因为我们理解事物时，都是从自己的主观视角出发。所以就像迈克尔指出的那样，我们要理解别人为什么说出那些话。因此，我们要看到主人公所作所为背后的原因，否则，你就把读者推入了混沌之中。

迈克尔的错误信念走到了“诚实至上”的反面，是一种极端。那么鲁比是什么情况呢？阻止她去体验真正的人际交往的错误信念是什么呢？

珍妮根据已知信息，进一步做了拓展：

我知道鲁比的内心矛盾主要是后悔，她会后悔自己刻意避免与亨利之间发展更深层的联系。她会懊悔不已，因为她居然还为自己爱情面前有所保留而自鸣得意，觉得自己比其他人聪明，包括亨利。简直无可救药。

我们知道鲁比害怕负责任。没错，这个话题很老套。我知道你会这么说，莉萨，往下挖，看看我能不能确定她的错误信念具体是什么，这样才能知道她究竟害怕什么。

好吧，开始了.....鲁比的错误信念是人与人之间真诚的交往会

对你造成伤害。首先，它腐蚀真正的自我（因为与人交往意味着你把其他人纳入了自己的生活轨道，需要做出一些妥协），这样就容易受伤害（因为那个人可能离开你或者不爱你或者死去，有诸多不确定因素），由此将产生力量上的不均衡（你对自己的爱人全心全意，但他们会利用你的爱伤害你，而你也可能这样做）。鲁比非常渴望与人交往，但是她也害怕受到伤害。

非常好！珍妮现在已经建起了小说的第三条轨道，这条轨道可以贯穿整部小说：她渴望深层的情感纽带，但又害怕付出高昂的代价，为此内心充满了矛盾。

练练笔

试着确定主人公的错误信念。尽量凝练，写下他想得到什么，以及是什么在阻挡他如愿以偿。同时你要问自己一个问题，在这样的错误信念下，他认为可能发生的最坏结果是什么？试着构想一下。花点时间去展开，不要考虑自己是否“写得很好”。关闭大脑中总是对你的写作说三道四的声音（如果它实在吵得太厉害，就想象着把它用胶带绑到椅子上）。可能你要洋洋洒洒写上几页才能挖到金子，别担心，挖深一点，因为你很快就要捕捉到驱动整部小说的矛盾——错误信念的阴阳两面。

[1]2012年上映的美国电影。

[2]美国演员。

[3]电影《机器人总动员》中的角色。

[4]电影《电器小英雄》中的角色。

[5]电影《星球大战》系列中的角色。

[6]2007年上映的美国纪录片。

[7]美国广播与电视节目制作人。

6 Worldview: 主人公的世界观

过去永远不会死去。过去甚至从来都没有过去。

威廉·福克纳

美国作家，《喧哗与骚动》作者。

既然你已经知道了主人公希望得到什么，也知道是什么错误信念一直阻挡着他实现这个愿望，那么现在的问题是，二者之间的冲突体现在哪里？外部世界吗？不！是一个比外部世界大得多的世界。坐稳了，我们即将跃入你小说的控制中心——主人公的大脑，那里是意义生成之地，第三条轨道时刻在运转着。在那里，他的世界观处于主导地位，因为他能不断地用过去的经历来解码现在发生的事情，以便推进未来的计划。为了确保主人公能跃然纸上，他的大脑必须能够像你和我的大脑一样运转。唯一的实现途径就在于你要能赋予主人公以具体、深刻以及建立在经验基础上的世界观。

从这里，你将挖掘到的不仅有背景材料，还有构建小说蓝图的原材料，所挖掘的场景都会成为小说的一部分。为了前行而向后退，有时候令人费解。毕竟，在你阅读小说的时候，情节总是持续向前发展，让人不由得产生一种错觉，以为作者就是从第一页开始打字，一刻不停，直到打出“结束”二字为止。但故事并不是按照线性模式创作出来的，就像一位有名的小说家曾经向我抱怨的那样：“我的读者好像觉得只要我打字打快点，就能出版更多书。”是的，阅读小说是线性的，但写小说不是。

因此，为了创造小说的控制中心，我们首先确定世界观和观点的确切含义和具体所指，这可能跟大家的普遍看法相反。我们会从大脑的角度来挖掘世界观的来源，探究它如何发展以及为什么我们对事物的分析总是主观性的。最后，我们要深入控制中心，为主人公设计一套内在的筛选机制，为正在发展的外部情节创造有利条件。

当我们谈论世界观的时候我们在谈论什么

套用一下小说家雷蒙德·卡佛提出的那个爱情问题，当我们谈论世界观时，我们在谈论什么？卡佛好奇的是，像爱情这样无处不在的事物，怎么还会让人捉摸不透呢？其实写作过程中主人公的世界观问题，也是同样道理。想要解决这个问题，我们首先需要纠正拦在我们面前的三个常见的错误认识。

错误认识一：世界观就是一种鸟瞰视角

我们很容易这样理解世界观，它就是对整个世界的鸟瞰，而你作为特别的宇宙主宰者，正在创造着这个世界。但这并不是世界观。我们应当仔细挖掘你想要主人公发生的内心变化，也就是说，世界观并不是他对整个世界方方面面的看法。他可能对政治、宗教有非常固执的观点，能头头是道地讲出波点能否与格子图案混搭，但是如果这跟你讲的故事毫无关联，你和你的读者估计都没兴趣了解。

你即将展开的世界观如同一个镜头，你的主人公通过它能够看见并且衡量在小说里所看到的一切。这就是他在小说里特定的主观观点，不过这也将我们带到了第二个错误认识面前。

错误认识二：观点只是一种技术上区分的结果

写作领域倾向于将观点分解呈现，这也叫作视点人物写作手法，可以使主人公的观点得到充分体现。那么最好使用第一人称、第二人称还是第三人称呢（第一人称是我说，第二人称是你说，第三人称是他或她说）？这样的讨论始终围绕狭隘机械的印象，僵化地把观点视为一种技术区分的结果，只关注如何用不同的技巧去表达一个人的观点（形式），却对观点究竟如何产生毫无兴趣，或者说只字不提观点如何被写进了小说里（内容）。这就像你对美酒的讨论仅仅局限于是应该把它装在高脚杯、玻璃水杯还是红色一次性塑料杯里。但是在本书中，当谈论主人公的观点时，不是在谈论是“我说”还是“他说”，而是在谈论主人公如何评估他即将被抛入的世界。

不过，无论你用哪种人称来写，他的观点——世界观都是一样的。但是由于很少有作者意识到需要花时间去明确主人公的世界观是什么，从何而来，怎样切入你的故事，所以他们其实是通过主人公的眼睛去客观地看待一切。这样一来，主人公的眼睛就成了一台相机，这就是我们要摒弃的第三个错误认识。

错误认识三：你的主人公是一台照相机

有一次，我在工作中遇到一位年轻的作家。她很了不起，第一本小说就拿到了七位数的预付金。然而，当她过来找我的时候，她说自己遇到了一个大麻烦。她不小心掉进了一个陷阱，因为她在处理主人公世界观的时候，似乎把它当成了一个相机镜头，被动地记录已经发生的事情，却看不出这些事情对主人公产生了什么影响。她的主人公并不呆板无趣，而是机敏伶俐，对于她认识的人所遇到的问题，她都说得头头是道。但是由于这些事情没有对她产生直接影响，情节缺乏张力，因此，小说不能扣人心弦，也激发不了好奇心，更无法让人有所期待。所以不管文字多么隽永，她的小说还是在模糊、笼统、若即若离的地带迂回。如果能消灭了这个问题，她就踏上了成功之路。弄清主人公的内心矛盾之后，事件都能很快产生后果。这样一来，小说便突破了瓶颈，开始渐入佳境。

有一点要明白，主人公的镜头并非不偏不倚，而是常常与他内心的想法、信念相互作用，帮助他解释眼前所见，进而影响他的行动。不过，这样的认识之所以都是主观的，并不是他被“困”在自己的世界里，看不见“真实”的世界，而是因为压根就没有“真实”的世界。至少，世界不是我们从书本里学来的那个样子。

你的私人解码环

大多数人都在学校里学过，外部世界存在着一个普遍、客观的现实，尽管个体的经验千差万别，但基本上我们看到的是同一个世界（除了那些真的脑筋很拧巴的人，我们希望他们接受充分的治疗，赶快加入我们，到真实的现实中间来）。但事实并非如此。

我们非凡的大脑是这样创造我们所看到的世界的：

从出生起，我们每天与周遭进行互动，求知若渴的大脑吸纳大量的有用信息，以认识和解释世界，但我们了解到的事物并不“客观”，所以每个人对事物意义的认识也千差万别。而且，我们的了解过程也是“主观的”，完全基于个人经验，所以面对相同的“客观”事物，每个人的阐释各不相同。重点在于，意义总是主观的，因此即使表面上我们对事物的意义看法一致，但这个看法形成的原因也因人而异（或者很有可能，有人对说出自己真实所想非常谨慎）。

我们为每一样事物赋予意义——家、白云、爱，包括我们的另一半又忘记了我们的生日。而这样做的基础只有一个：我们的个人经验告诉我们这些事物很重要，还告诉我们从中能够期待什么。

认知科学家本杰明·伯根的书《事实胜于雄辩：大脑创造意义的新科学》颇具启发性。他指出，每个人为事物赋予的意义不尽相同，因为我们用主观上的精神感知来建构意义。书中写道：“我们的经历、期望和兴趣各不相同，因此，我们给听到的语言添上我们创造的意义，添上我们自身的怪异色彩。”

这是什么意思呢？我们尝试做一个伯根自己提出的练习。我马上给你几个字，这时候，我希望你闭上眼睛，想象出脑海中浮现的第一幅图景，是白天？黑夜？室内？室外？

好，这几个字是，正在叫的狗。

我在写作工作坊中给大家做了这个练习，收集到的答案千差万别：

- 六岁那年，我穿着格子的棉布学生裙，走在放学回家的路上，看到那只巨型比特犬，它露出一口尖利的黄牙，突然向我扑过来。
- 我看到我以前养的矮腿猎犬弗莱德。每次我下班回到家，它就会叫个不停，笨拙地扭着小身子欢快地跳舞。哦，我好想念那只狗。
- 我看到的是邻居家的杰克罗素犬，它经常整夜整夜地吵个不停。我连续几周睡不着觉，工作完不成，跟我的妻子一直吵架……哦，没有被人听到吧？

重点在于，每个人看到的画面都不一样。我们有些人看到的是一只

叫声洪亮、令人发怵的德国牧羊犬；有人看到的是卧在真丝枕头上被娇宠的博美狗；有人看到的就是自己家摇着尾巴的可爱杂种犬，每次到家，一听到它欢快的叫声，就感到心满意足。

需要注意的是，并不是我们所看到的画面不同，是这些画面给我们的感觉不同，它影响我们对此做出的反应，影响我们的生活，更不用说，还影响我们的认识体系。假如你小时候被狗咬过，你可能坚决避免与狗以及爱狗人士接触。或者，如果看到了灵犬莱西跑过一片琥珀色麦田的慢镜头，你可能正抽抽搭搭地改遗嘱，死后要把一切财产都捐给善待动物组织，气死你那些贪婪的亲戚。

唯独有一点，当所有人在听到“正在叫的狗”这几个字时，都没有注意到狗是：

“一种种类繁多的哺乳纲家畜，与灰狼是近亲。”

朋友们，这是字典上给“狗”下的定义——一个“客观”、笼统的事实性表述。问题是，我们从来不从“整体上”去看，也不在“普遍意义上”去做任何事。一想到要去做一件笼统的事，你就觉得无从下手。比如，“大概”去一下超市？“大体上”坠入爱河会怎么样？当然不行，因为我们做事情是一次一次、一件一件地具体去做。

但是，至少在你听到“正在叫的狗”之后，脑海中很快浮现出的是一只狗。对于“刑讯室”“非常称心的工作”这种相对抽象的概念，普遍与具体之间的差别就更为明显。你拿什么词语去描述它都可以，但至少你还可以加上实在的、有画面感的词语。

而像爱、忠诚、憎恨、信任这种完全抽象的词条就更麻烦了，因为它们完完全全是虚的。对于它们的意义，我们每个人都会有不一样的阐释、不一样的描述、不一样的介入规则、不一样的信念和不一样的结论。这些概念被作者们竞相择取，当作主题，但它们只是笼统的分类。就这些词语自身而言，它们大而空洞，只是在说：“没错，所以呢，你想说的是什么？”就像我总喜欢说的一句话：故事出于细节。而细节则要回到你的主人公那里。重要的不是从宏观上如何理解忠诚，而是忠诚对他来说意味着什么，她对什么保持忠诚，为什么保持忠诚，她为此要付出什么代价。要弄清楚这些，我们首先要回答：究竟该如何理解“具体”？

细节需要多细？

还记得上一章你确定下来的那些“为什么”看起来有多具体吗？你的练笔做得非常不错，但是严格来说，那些“为什么”还是太笼统了；我们得继续深挖，否则很难延伸下去。没关系，它们已经完成了自己的使命，指出了到哪里可以精准地挖到具体的细节，为故事助力。但到底什么是“细节”呢？

从字面意义上来说，细节指的是发生的事。它不是笼统的总结，也不是概述，而是事件本身，一个时刻一个时刻地展开。问题是，你很容易误以为自己确定了一个细节，而事实上它只是高仿版的，我喜欢叫它“笼统的细节”。就像锆石、黄铁矿和一幅马克·兰迪斯^[1]的仿毕加索画作——很容易让人误认为是真的，实在尴尬。尤其是现在，小说才刚刚起步，跟毫无头绪的时候相比，你会觉得脑海中关于主人公的一切都很具体。

比如，我在工作中遇到的一位作家，他的主人公旺达是一位王牌杀手，但是想金盆洗手。听起来挺具体，是不是？

“哇哦，”我说，“这个选择很有趣。她最初怎么会去做杀手呢？”那个作家看着我，眨眨眼睛，深吸了一口气，陷入长长的沉默。很明显，他从来没考虑过这个问题。最后他说：“嗯，因为她被抛弃过？”可以。但如果你能给我找出哪个人没有被抛弃过，我就能证明给你看，其实是他还没意识到自己被抛弃过。我们都有被抛弃的经历。

那么，他要回答的第一个问题是：具体来说，为什么旺达曾经被抛弃？这个事件触发了她对被抛弃的恐惧，从中我们可以看出她如何看待被抛弃，以及她怎样一步步走向杀手这个职业。

比如说，事情可能是这样，旺达的父母一直对她关爱有加，无微不至。但是在旺达读七年级的时候，有一次她在学校的一部戏剧中担当主演，她爸爸承诺会来看她的演出，但是来学校的路上轮胎爆胎，迟到了十分钟。当旺达走上舞台，看下面的观众，发现专门为爸爸预留的座位是空的，她顿时感到失落，从此再也不相信任何人。好，它确实告诉了我们一些旺达的信息，也告诉了我们，想要旺达对你完全失去信任是一件多么容易的事。

或者这样如何：最近旺达有些不安，因为她的父母总是看起来愁眉不展，心烦意乱。放学后走在回家的路上，她告诉自己，当父母看到她的成绩单全优的时候，一切愁云就都会散去的。但是当她一转弯到达家门口时，发现她家的房子已经被夷为平地，父母不知去向，社会福利部门把她带走的时候，没有一个邻居敢正眼看她。这种情况下，旺达彻底换了一个人，遭遇了另外一种被抛弃。

但是有一个问题，你听了可能会觉得惊讶，连旺达的作者也觉得惊讶：那两个情境都很不错，但仍然太笼统了。没错，它们确实具体讲述了旺达曾经“被抛弃”的过程，但是它们只从外部讲出了具体经过，而没说出这个事件从内部怎样影响了旺达，比如说我们不知道在那一刻她的信念是什么，这个信念建立在什么基础上，又如何面临危机时发生了改变。换言之，我们不清楚在那一刻她怎样看待人性，而这一点对理解她之后的错误信念至关重要。我们的目的不是去展示她在发生改变，而是要具体揭示出，从她的内心来看她变化之前是什么样，要变成什么样。

主人公的观点不是照相机镜头，同样的道理，你所写的情景也不是在叙述显示屏里的画面。随着事件的展开，你要把我们带入主人公的大脑里。记住秘诀：借主人公的视角进入小说，意思是说，让我们意识到事情发生时她心里在想什么，也不是笼统意义上在想什么，而是在弄清形势、确定对策的过程中她的内心矛盾是什么。这些想法将体现在小说的每一个段落。

向着小说中心挖掘：原初场景

确定了主人公的错误信念之后，十有八九你已经知道它产生的原因，无非是某一个场景、事件或者创伤。例如珍妮正在创作一个场景，在这个场景中，一个与主人公关系亲密的人去世了，导致她认为，为了爱去承受痛苦是不值得的。这非常合乎情理，因为她的脑海中之所以闪现这个想法，是悲痛所致，是爱与死亡相互交织的结果。

珍妮是这样写的：

好吧，我不想写成她的妈妈或者她的爸爸，因为这太像迪士尼动画片了。可能是她的一个姐妹或者朋友，还不确定。跟我想要的

不一样。没有理由。我在想要么是男朋友？不，这太俗套了。好吧，那么就是一个年长的人，也许，她喜欢并且信任此人——比如她的老师。等等，我知道了，是她的好朋友妈妈或者爸爸。因为好朋友家的亲子关系比她与父母的关系更亲近，所以她嫉妒自己的好朋友。我觉得不错。我体会过那种感觉，我的一个朋友就有个我认为完美的家庭。尤其当我看到自己的父母苦苦维持着他们不幸福的婚姻，我近乎迷恋上了朋友一家。也许这个爸爸给了鲁比一个许诺，比如许诺他会读她写的东西。但不幸的是，他去世了。

我知道，你会问那个具体的场景是什么，对不对？好的，这个爸爸去世了，她的朋友，我打算叫她贝丝，贝丝和家人都受到了精神重创，这不再是鲁比之前认识的那个家庭。鲁比盼着一切回归正常，她觉得也许到了周末的足球比赛就好了，因为女生都在同一个队里。但结果这是最虐心的一个瞬间，因为爸爸一直是贝丝最忠实的粉丝，而他不在现场。看到贝丝伤心欲绝，鲁比真切地看到了当一个完美的家庭在失去至爱时，要付出多么惨痛的代价。

这个开头非常站得住脚，也是你正在找的那种具体的时刻。记住，这还不是一个场景，只是粗略的草图，但很快就能扩展成充实饱满的场景了。珍妮的这个草图之所以可圈可点，是它让鲁比的期待完全落空了。她渴望得到一个充满爱的家庭，像她的朋友那样，但是当朋友的爸爸去世时，鲁比看到他的去世给这个家庭造成的致命打击，使它面目全非。她没有见过如此温馨的爱，但也没见过一旦爱人离开，如此肝肠寸断的痛。正是那时，她意识到若想得到爱，就要为之付出昂贵的代价。她的结论是：不值得为爱付出代价。这个场景无疑将改变鲁比的世界观，不是一天两天，而是在未来很长的时间里，都将是她观看世界的透镜。

练练笔

现在轮到你了。你能设想出在某一个瞬间，一个错误的信念在你主人公的生活里生根了吗？可能只是个模糊的想法，没关系。花一点时间，像珍妮那样在纸上写出来一小段。如果你写推理小说、法庭剧或者警察破案小说，那么你对调查者和罪犯的关注要一碗水端平，不管他是那个十恶不赦的坏人还是明察秋毫的侦查者，他可能是侦探、律师、调查员、间谍，或者八卦的隔壁邻居。记住，每个角色都会基于过去被迫面对之事，以自己的内在逻辑观察外部世界。因此我们的目标是要找出他们过去的那个决定性瞬间。

那么，你期望什么？没错，凡事总有个过去

你的下一个目标就是把命运转折点转变成一个饱满的场景，这样你不仅知道发生了什么，还知道你的主人公怎么理解。这个转折点可能是个大场面，就像旺达发现她家的房子成了一片废墟；也可能是一件鸡毛蒜皮的小事，看起来很平常，比如旺达的爸爸去看她的戏剧表演迟到了十分钟。外部情节的戏剧性并不重要，重要的是主人公内心对此做出的反应。你的主要任务是关注在整个场景中，他的认知如何转变。在进入这个场景时，他怀着一种坚定的信念，而走出这个场景时，已经改成另一种信念了。你要展示的是新的信念如何把旧的打得落花流水。

嗯，等等，你可能在想，这不就意味着我在写这个场景之前要对主人公有所了解吗？否则，我怎么可能知道他的旧信念是什么呢？完全正确。即使他只有六岁，他也像我们一样有自己的世界观，并丝毫不曾怀疑。他有什么好怀疑的？在他看来，这“就是事物本来的样子”。所以，他是进故事里来幡然醒悟的吗？那么问题在于，如果进入故事之前他还没有形成稳固的世界观，何谈变化呢？

所以，是的，即便你创作的是当下这个时刻，也要回到过去之中，收集一些细节来建构当下的时刻。在开始写这个场景之前，你需要回答四个问题。这也是在写任何场景的时候，要问自己的四个问题。它们是：

- 进入场景之前，主人公有什么样的信念？
- 为什么他会怀有这种信念？
- 在这个场景中，主人公的目标是什么？
- 在这个场景中，主人公所期望的事将会如何实现？

我们来简要地一一阐述。

进入场景之前，主人公有什么样的信念？

你已经确定了主人公的错误信念，而且主人公与它的斗争将贯穿于小说始末。问题是，错误信念是推翻了什么信念之后，才在主人公的意

识里生根的？记住，主人公不是从信奉一个“无关痛痒”的信念转而去信奉一个新的信念。他之前已经怀有某种信念，进入场景之后，将要苦苦坚守这个信念。从鲁比的角度来讲，这个旧信念就是：相亲相爱的家庭不仅可能存在，而且这样的家庭会给予你安全感。

为什么他会怀有这种信念？

问题是，主人公的旧信念究竟是如何形成的？因为他自己可能并没有想过这个问题，而你，作为侦探，必须潜入他的生活之中，提取他获得这一信念的场景。好消息是你有很多的场景可以选择。但是你只需要一个。例如，他之前相信父母是值得永远信赖的，这可能体现在他生病的时候，爸爸会请假在家陪伴，给他炖鸡汤，读一整天的故事给他听。突然那个错误的信念撼动了它，某一个与之相关的具体场景立刻浮现，这就是你要寻找的，然后他会想：等等，也许不能永远信赖父母，因为.....

在这个场景中，主人公的目标是什么？

问问自己，在进入这个场景时主人公想达成的愿望是什么？在你写每一个场景时，都要谨记一点：主人公一定要有个目的。这不是写作的套路，生活本身如此。如果没有这个目的，我们就落入了停滞不前的境地。嗨，其实停滞不前也是有目的的，那就是让事情永远保持原样。我们要面对现实：要想做到这一点，很考验作者的功力。

现在的问题是，主人公希望这个场景达到什么样的效果，不是笼统的效果，而是明确的、具体的效果。也就是说，我们要确定这个场景的细节。

鲁比想得到什么？她想找到证据，证明在经历失去，甚至在伤心欲绝之后，一切都不会改变。也就是说，她想得到我们每个人都不曾得到的一样东西：一切还能回到最初的模样。

在这个场景中，主人公所期望的事将会如何实现？

在进入每一个场景时，无论我们希望发生什么事，都要对即将发生的事有清晰的预期。不然我们怎么去判断发生的事情所具有的意义？在一个场景中，如果主人公在期望与现实之间苦苦周旋，同时尽量不露声色，那么小说真正的矛盾与冲突就被激发了出来。因此你不仅要知道主人公进入场景时的愿望，还要确保读者也知道他的愿望。如果我们不知道主人公想得到什么，又怎么能知道他是梦想成真了，还是事与愿违？

有趣的是，我所说的“事与愿违”，并不是说，在你将要写的场景里，主人公没有得到自己想要的那样东西。即便他得到了想要的东西，依然可能产生错误信念，因为愿望实现的原因与他的预期截然相反。这是个好事，因为他内心的期望会崩塌，才是最重要的。比如，想象一下，你战战兢兢地走进老板的办公室，紧张而兴奋地盼望升职，毕竟你这么多年踏实肯干。结果你瞧，你如愿以偿了，却发现自己被升职的原因是老板认为你肯定干不好，到时候就可以名正言顺地把这个职位让给他的儿子。外在理想实现了，但内心世界坍塌了。

如何让你的读者捕捉到这一切？首先，一进入场景，就要把我们放进主人公的大脑里。他内心满怀希望，但又担心会出岔子，于是来回思量，想方设法地让事情对自己有利。或者，在这个场景中，如果他觉得肯定会事与愿违（但很有可能是他多虑了），可能会把一切都当作命中注定。通常，读者会在此处产生共鸣，因为目睹他遭遇几次挫折之后，我们很确定他的愿望要落空。

鲁比的内心将会崩塌。下面是珍妮的答案：

鲁比以为，贝丝爸爸的去世不会很糟糕，因为与鲁比家不同，他们家充满了爱。这些爱会帮助他们从失去中走出来，生活会继续下去。

事实并非如此。

练练笔

你能跟得上我们的节奏，对不对？我打赌你在读珍妮的这个答案时，也在想自己的主人公进入这个场景前，内心的信念是什么。花一点时间（好吧，可能稍微长一点），针对上面四个问题，写下

你的答案。这是个有益的练习，因为你在写任何场景之前，都会这样做。

写一个场景

是时候写一个场景了。在这个场景中，主人公的期望将要落空，他的世界观也将要被颠覆。他可能因此严重受挫、伤痕累累，也可能感到欣喜若狂，也可能觉得自己躲过了一劫，但对他而言，在为人处事方面，生活给他上了重要一课。

原初场景会按照时间顺序来写，应尽可能详细，你需要为它设置地点、时间、情境。不要只列一些外部的流水账，把我们放入故事的指挥中心，告诉我们，主人公对发生的事和别人说的话做出反应时，他的内心在想什么。他的真实想法与他说出来的话往往并不是一回事。这一点尤为重要。

由于原初场景通常发生在他的幼年时期，作者有时会落入一个陷阱，认为“儿童思维”简单、肤浅、显而易见。事实上，儿童的思维并不简单，它可能比成年人思维的境界更高，因为它尚未受社会习俗或者委婉话语的影响，也未受累于人情世故。因为万物都新鲜且陌生，儿童纯真地看待世界，并无所顾忌地对万物提出质疑。儿童思维更纯粹，也因此比成年人的思维更诚实。它与成年人的思维一样深刻，甚至更深刻。如果你要证据，只消看看我们的书架，上面有一些我们心爱的文学作品。《杀死一只知更鸟》的叙述者斯科特，六岁；爱玛·多诺霍的《房间》的叙述者杰克，五岁；乔纳森·弗尔的《特别响，非常近》的叙述者奥斯卡，九岁就历尽沧桑。所有这些都说明，不要害怕去深入挖掘，并赋予童年时代的主人公以深邃的洞察力，从而让他去理解生活中的危机。

说到深入挖掘，我的建议是用第一人称写，因为想要切身体会主人公的信念，第一人称是最好的方式。事实上，即使你想以第三人称写小说，我也建议每一个幕后故事场景都用第一人称写——无论是主人公还是次要人物的背景故事。你可以在开始写小说第一幕的时候切换成第三人称。

最后，因为小说里还会有其他人物，花一分钟问问自己，每个人的计划是什么？无论是什么事，越早问“为什么”越好。就像律师在法庭上提问时，都是有备而来，你要想清楚“他们为什么要这样做，这样对他们的主观利益有何帮助”，否则，不要让你的人物做任何事。

在你对自己的场景满意之前，可能要几易其稿，因为你对场景的想象、建构和书写是一层一层进行的，这一点我们在后面的章节里会讲。珍妮就是这样做的。她写了六稿鲁比的原初场景，才最终有了这个完善的版本：

在我的生活里，安德森先生是第一个死去的人。我从未想过死亡原来如此安静。安德森家那天安静得令人觉得诡异。没有人跑来跑去，没有人拌嘴，也没有人把球往墙上扔。感觉就像贝丝和她的弟弟们被拔掉了电源。他们家与我姐姐诺拉上大学之后的我家一样，不能走路太快，说话不能大声，不能说出真实的想法。阴森恐怖。

我不能说，但我却是这样想的——安德森先生就这么去世了，我感到很失望。他去世前一个月，我们做了一个约定。事情发生在一个周日晚上，他们家在举行盛大的农庄餐会，那晚是意大利面之夜。男孩子在餐桌的另一端扔酵母面包玩，安德森太太当裁判。在餐桌这一端，贝丝转过头跟她爸爸说：“鲁比在写一部戏剧。”

我嘴里的牛奶差点喷出来。一方面，这是个秘密。另一方面，在我们家吃饭的时候，每个听到这个消息的人最多只会笑笑，点点头，认为我只是随便说说，是小孩子的突发奇想，这令我深感压抑。

我紧张得双脚使劲踏在地上以保持平衡，而安德森竟然眼睛一亮。“一部戏剧？”他说，并问我戏剧的内容是什么，写完了能不能让他读一读。我放松了，深吸了一口气。他丝毫不怀疑我能把戏剧写完，并且确信我的戏剧值得一读。在我的人生中，第一次感觉到了什么是信心。

过了几周，我的戏剧写完了。可写完两天后，他就去世了。当我得知这一消息，我的眼泪一直在流。不是为贝丝和她的几个弟弟，也不是为她的妈妈，而是为我自己。他的死让我的世界崩塌了。我不能在他们家说出自己真实的感受，我怎么能说呢？我怎么能在我朋友伤心欲绝的时候说我多么痛苦呢？我怎么能坐在贝丝和安德森太太一句话都说不出来的时候，坐在沙发上号啕大哭？我只是逝者女儿十二岁的好朋友。我的任务就是坐在那里，吃着教堂里的

阿姨放在那儿的点心，假装我并不哀伤。

举行葬礼期间，教堂静悄悄的。我的意思是，尽管有管风琴的声音，有人在唱一首关于麻雀的哀歌，还有很多人在说话，但空气中依然有一种怪异的寂静，就像三百人默默地约好过来假装一切都没有发生过，我们唯一能做的就是尽量不发出噪音。

安德森一家坐在最前排，我不停在想，没有了爸爸，她还怎么做原来的贝丝？但是我所能想到的，就是我好像早就没有爸爸了。我爸爸不会像贝丝的父亲一样，读故事给我听，他也不来看我的足球比赛，虽然他跟贝丝的父亲一样也是个老师，他对我写的故事、诗歌或者戏剧从来不感兴趣。哪怕他在家的时候，我也感觉他在千里之外，他根本不喜欢我。我闭上眼睛，想象爸爸去世，但心里并没有异样的感觉。我感到一丝如释重负，因为如果他去世了，我不必假装想念，想到这里我开始痛哭起来。

葬礼一周之后，我们队要和霍内茨队进行一场比赛。我求着贝丝参加，因为我觉得这样会让她重新呼吸，重新大笑，重新成为我最好的朋友。没有人能比贝丝更喜欢踢足球了。“来踢球吧，”我说，“你会感觉很棒。”

这是她爸爸去世后，她第一次正眼看我。那眼神中有一抹黑暗与忧伤，就像她身上有一小部分已经死去了。我咽了一下口水，仿佛看了不该看的东西，被人识破了。“我以前每次踢球，他都来看，”她说，“你怎么能说出这种话？他不在，我怎么能踢球呢？”

我知道贝丝有多痛苦，但是她这样讲是不讲道理。我爸爸从不来看我踢球，我也能踢得很好。踢球跟爸爸来不来看没有关系。踢球是你的事，你和你队友的事。但我想也许我忽略了什么。如果爸爸来看的话，会不会发挥得更好？

“试一试吧！”我说，不管是什么让她下不了决心，我千方百计地想帮她。

她摇摇头，目光移开了。

比赛的日子到了，正在热身时，我看到在球场的另一端，贝丝和她的妈妈正穿过球场走过来，就像那天她们穿过教堂的过道，缓慢、颤巍，就像每一步都耗尽全身力气。我喊叫着朝她们挥手，喜出望外。她听了我的建议，一切阴霾就要被驱散了。但是她们没有看过来。她的妈妈戴着黑色太阳镜，她们搬着很重的东西——椅子和一个便携的冷藏箱。贝丝的两个弟弟跟在后面，拖着一个毯子和一个野餐篮。你可以想象安德森先生小跑着，忙来忙去，把他们都安顿好。但是他不在，再也不会陪伴在他们左右。

每个人都看着他们，但又都假装没有在看他们，其中也包括

我。我恨自己这样做。

他们直接去了球场的边线，那是他们经常坐的地方。我看到贝丝穿着队服，但是她没有跟我们一起比赛。她帮妈妈架好一把椅子，接着在旁边又架了一把。这是安德森先生的椅子，特意空着这张椅子是对他无声的思念。

她妈妈很快坐好，没有跟任何人打招呼。弟弟们安静地坐在毯子上，不去抢球，也不打开冷藏箱，也不在草地上摔跤。然后贝丝穿上了护腿，转身，向我们跑过来。我想一切都会顺利的。

教练把我们召集在一起。我们像往常一样把胳膊搭在彼此的肩膀上，突然我感到贝丝的肩膀在颤抖。她在哭泣。不是无声的眼泪顺着脸庞流下来，她大口喘着气，哀号，感觉她的脸就快裂开了。我的心怦怦直跳，因为是我的错，是我央求她来的，现在每个人都僵住了，眼睁睁看着贝丝哭得上气不接下气，似乎没人知道该如何是好，包括她的妈妈，她依旧坐在那里，死死地抓着椅子的把手，好像这样才不会溺水而亡。贝丝双手捂住脸庞，像电影里的慢动作一样，走向边线。她在空的椅子前跪下，额头着地，恸哭。“求求你，求求你，求求你。”

她一直没说求什么，但她不必说。“求”这个词涵盖了一切。

我一直很嫉妒贝丝，但突然间我很同情她。我猛然意识到这可能是一个人遭遇的最悲惨的事，偏偏发生在了她身上，而且她才十二岁。我感觉她可能永远都无法走出伤痛。

感谢上帝，我想，我永远不会感受到这样的悲痛。

为什么这个场景值得称赞

- 你注意到了吗？场景一开始，鲁比就遭遇了意外打击——死亡是很寂静的。这让读者马上知道在这个场景中，鲁比的期望将要落空。

- 你注意到了吗？鲁比直接回到过去来理解当下的情绪，她回忆了一个非常具体、非常能说明问题的细节——意大利面之夜。这个细节让我们清晰地感受到贝丝家的生活气氛，不是“笼统的”感受，而是生动的描写，这比空泛的解释更能彰显出融洽的家庭氛围。你能感觉得到这个氛围，是因为你能身临其境。

- 你注意到了吗？鲁比把自己的家庭与贝丝的做比较，让我们得以瞥见鲁比的生活环境。我们对她的父母有了比较深刻的认识，知道了她有一个姐姐。

- 你注意到了吗？透过鲁比的记忆，我们理解了她对贝丝家的爱怀有的最初信念。

- 你注意到了吗？这里有两层期望被打破了。一开始我们读到安德森先生去世，她的期望——他会读她的戏剧，破灭了。随着场景的展开，我们看到一个更深层的内在期望也破灭了：她原以为这个家庭中洋溢的爱会让他们无所畏惧，而事实上，它经不起风雨。

- 你注意到了吗？在这个场景中，鲁比的目标非常明晰：让一切回归正常，希望贝丝回归原来的自己。

- 你注意到了吗？最后，鲁比的期望并未达成，她的世界观发生了转变，尽管得不到贝丝家亲密无间的温暖，但她竟然因此而感到高兴。

练练笔

现在轮到你来捕捉主人公世界观发生转变的那个时刻了。他的错误信念在脑海中生根，而至今都在影响着他如何看待整个世界。写一个丰满、生动的场景。也许要几易其稿才能最终确定，别着急。放飞想象，设想几个场景，直到确定最合适的那个。正如你在珍妮身上所看到的，生活里的一些瞬间很可能就为你提供了灵感，提供绝佳的材料，待你开采。毕竟，“写你所知道的事”的意思是“写你从情感上所能理解的事”。

[1]擅长凭记忆临摹名画，曾向美国多家博物馆捐献赝品。

7 What Next: 完美的因果关系

因与果、手段与目的、种子与果实，皆不能分离；

因为果早已酝酿在因中，目的存在于手段之前，果实则蕴含于种子之内。

爱默生

美国思想家、诗人。

在我六岁的时候，跟所有人一样，我也想得到一匹小马。我对它充满了憧憬，甚至苦苦乞求父母养一匹，并且整日幻想着那匹小马的模样：黑色的身体，长长的鬃毛，乳白色的尾巴（这种颜色搭配不存在，但是在我的想象中，可爱极了）。我一闭上眼睛，就能看到它；我把苹果放在手上喂它，能感觉到它咀嚼的时候，柔软的口鼻把我的手掌心蹭得痒痒的。每次我打开大门的时候，它一定站在那里等我，但事实上，等我的只有蟋蟀而已。我极不情愿地总结了一个教训：并不是说你让某样事物是真的，它就能成真。

在接受了不可能拥有一匹小马这个事实之后，我反而感到兴奋，甚至几个月来从未如此轻松。因为只有傻瓜才会对他们不可能得到的东西朝思暮想，我果断决定把关于小马的一切都忘掉，就像从未见过它。在我看来，小马这个东西是不存在的。

没错，我在开玩笑。但很不幸，人们普遍认为，一旦我们接受了一件事是真实的，它就是真的。这个想法让人难以抗拒，谁不愿意相信知识不仅解放了我们，还能在我们的欲望不能被满足时，缓解我们的痛苦与焦虑，以避免万念俱灰？然而，根据我们大多数人的经验，欲望像我刚才描述的那匹小马一样，不会立刻消失。

毫无疑问，就算我知道父母不会让我在车库里养匹小马（我的意思是，即使有足够的空间），也依然无法阻挡我日日夜夜、每分每秒渴望得到它。我并不是要煽情，而是我们的心就是这么任性。很显然，我不是在说浪漫的恋爱，而是说所有事物，不管你是一心想成为补锅匠、裁

缝、士兵还是银河战士（兼侦探）。

一旦我们想得到某样东西，就算生活跟我们说不，也难以让我们的欲望彻底消失。实际上，它反而让我们的欲望更强烈。说到你的主人公，随着时间的推移，他对一件事物的渴望可能会逐渐变化：他可能会跟自己说，甚至一口咬定，这是世界上他最不想要的东西。小马？谁会想要一匹臭烘烘的小马！当然，他错了。因为，如果真这么干脆，人的内心就不会有任何矛盾，你也不会有故事可写。

他的错误信念也是如此。你还记得在上一章写过一个精彩的场景吗？它描绘了深藏在主人公过去之中的一个时刻，也就是在那个时刻，错误信念扎根在了他的大脑中。没错，跟他的欲望一样，那个时刻不是像岩石或者一只旧鞋子一样被深埋起来，而是像一颗种子被埋入泥土立刻扎根，从此，在他的生活中任意生长，处处控制他的行为，使他得不到自己真正想要的东西。在这个过程中，错误信念不断壮大。

可是，有一个部分让人格外想去雕琢：从主人公的愿望和错误信念生根的那一刻起，它们如何在主人公的生活中纠缠不休，最后一跃来到了故事的开头。举例来说，假如你的主人公从十三岁开始认为女孩都是祸水，跟女孩在一起准会倒霉，之后他便坚决回避与异性接触。这个信念从不曾动摇，直到小说开始的那一刻，那时他已经四十二岁。事实上，在生活的每一个转折点，他可能会遇到爱情、痛苦和爱恨交织的复杂情境，由此不断地塑造并增强他的信念。

因此，我们先不去写小说的开头，现在先创作三个叙事详尽、矛盾重重、决定他何去何从的时刻。在本章，我们花点时间来跟踪你的主人公，看看错误信念是怎样毁了他的生活的。在那个时刻，生活（或者说情节）将会迫使他抛开执拗的错误信念，奔赴自己一直以来的渴望。

解锁你的情节

解锁情节的妙处在于，这些场景将为你的故事提供有效、详细、颇具启发性的素材，不仅蕴含着你主人公的世界观，还包括具体的记忆、想法以及促使他做出一些行动的空想，进而推动情节的发展。此外，这些场景还有助于建立贯穿整部小说的因果关系。你将创造出一些关键人物——无论是好人还是坏人，在主人公的过去帮助他建立世界观。因为

这些人物很可能将在小说中扮演一定的角色，那么你就知道什么时候，出于什么原因，他们与主人公的目标背道而驰，他们彼此隐瞒着什么，他们何时会彼此误解，并令人惋惜。也就是说，多亏你为主人公所创造的一个生动过去，这样从小说一开始，你就能往外抛出连串细节，它们会一个接一个地掉在地面，引爆不可避免的冲突，就像一场冰雹雨。

这样来理解，情节就是因果报应，不是形而上学意义上所说的“善有善报、恶有恶报”，比如，如果你善待小猫咪或者小孩子，你将得到梦寐以求的工作；而是字面上的因果联系，就像你编造了一个大学毕业的院校，就算你会得到梦寐以求的工作，但真相早晚都会浮出水面。也就是说，如果你写主人公曾经编造自己的学历，那是因为你已经怀疑将来这件事情会东窗事发，并且事态严重，会带给他突如其来的打击。在与故事相关联的前提下，创作一些主人公过去的瞬间有助于建构一个扎实的故事蓝图。在你要写的场景里，这些捕捉到的瞬间不仅有力地驱动着主人公的过去，还掌控着主人公的现在。实际上，这些场景在小说中多以碎片或者闪回的形式出现，我们有必要现在就把它确定下来。虽然我们还没有真正开始展开情节，但这不是“预写”，而是已经进入了正式写作。

完成这个练习之后，你还会有一个收获，即创作生动场景的能力会大幅提升，因为在此过程中，你关注了事件如何影响主人公的内心。他是怎么想的，怎么理解的，在事件的激发下他会怎么做，这是写故事过程中最难的，也是写作教学里最少触及的层面之一，而你正在一步步掌握其中的要领。但讽刺的是，这恰恰也是最重要的一个层面，因为它最能捕获读者的注意力。千真万确。

读者的大脑渴望与主人公的大脑同步，跟着他做出艰难的决定，这个决定能立刻拨云见日，并产生我们可以预见并期待的结果。这就仿佛虚拟的现实，让我们真切体会到如果身处类似的艰难处境中，我们会怎么做。而我所说的同步，是指一个生物学上的事实，这个事实由我们这个时代的一位预言家提出，他高瞻远瞩，却未被时代赏识。

同步：思想融合的真相

早在一九六六年的时候，没有人赞扬希蒙·温赛尔伯格是位预言

家，但这位《星际迷航》的电视编剧^[1]无疑具有先见之明，因为他构想了瓦肯人的思想融合，即一个人的大脑可以与另一个人的大脑同步。而且除了你得把手指头放在另一个人的脸上才能实现思想融合那部分，他的构想完全正确。但那个世界是高度模拟的，没有人会指责温赛尔伯格把生命当成一种手动操作，而忽视了信息是如何悄无声息地从一个人的大脑传递到另一个人的大脑。

为了弄清楚这一点，我们得用到一样东西，这样东西连“老骨头”麦考伊医生^[2]都无法接触到——功能性核磁共振成像技术。这项技术显示，在我们专心致志听故事的时候，我们的大脑与说话者同步，即原原本本地反映出说话者的大脑。

也就是说，我们与主人公处于同一个波段，他们的经历就是我们的经历。我们在读小说的时候也是这个道理。当我们的大脑与主人公同步的时候，我们成了他，这样就能切身感受他在解决问题、实现目标时所经历的困难与挑战。斯波克^[3]应该会认同这个现象背后的逻辑，因为故事的发展最终是为了让我们安全地坐在扶手椅里，间接应对突发状况；万一我们去厨房拿零食的路上遭遇不测，最好也能事先接收到一些指示让我们避开厄运。

认知心理学家、小说家凯斯·欧特利比温赛尔伯格更熟悉数字世界，他认为小说是“一种模拟，在我们思想的软件上运行。这个模拟非常有用，因为与外界的有效沟通是一个极其复杂的过程，需要我们从多方面权衡因果事件之间的关联”。

还记得我们曾说过，一个聪明的作家会不厌其烦地追问“为什么”吗？是的，我们在回答这个问题时，就是在探寻它背后的起因。也就是说，你在创作小说的具体细节时，就是在不断地探寻主人公行动的真正原因，而不是流于表面。在现实生活中，事物从来不是表面看起来的那样，而故事的目的就是要发掘事物的真正内涵。言下之意，故事揭示的是结果背后的缘由。生活遵循着因果关系的逻辑，故事的场景也是如此，整个蓝图也是如此。所以从现在起，因果关系必须是你一切想象的基础。

完美、确凿的因果关系

在这个快节奏、微妙、多元的世界，一切事物都想瞬间博得人们的眼球，因而常常缺乏逻辑。令人欣慰的是，以下两个要点经得起推敲：

- 万事皆有因。并不是说万事皆由“更高力量”决定，而是从简单朴素、不可违逆的牛顿热力学第一定律的角度来理解：没有付出就没有收获。也就是说，凡事总有因。所有的为什么都有答案。
- 我们在故事中寻找真正的原因，寻找一个事件、一个行动的真实起因。我反复强调一点：故事绝非娱乐。故事是我们在生活中前行的工具，从你同事讲述的奇葩室友的逸事，到你看到的每一篇文章、每一个博客、每一条推特上的信息，我们都在利用故事获得关于他人和整个世界的信息。在故事的引领下，我们深刻了解了“假设”如何引发出“结果”。依照这个逻辑，如果你不为读者展示清晰合理的因果关系，不明确其背后的原因，那么你的故事就不能抓住读者，或者根本无法引起他们的注意。

说到创建小说蓝图，因果定律是最有用的工具之一。它就像黑夜中的一道强光，暴露出一切背后的逻辑。它是一道数学证明题，能轻而易举地运用到小说的两个层面：内部的故事与外部的情节。从内部层面来讲，是什么信念或过去的经历让主人公在此情境下表现出这样的行为？从外部层面来讲，其他人物和外在世界会对主人公的行为做出什么反应？换言之，因果关系对小说的内部和外部逻辑来说，都不可或缺，因为它是构建蓝图的基础，能理顺蓝图的逻辑，确保事件一桩接一桩地发生。

还有一个事实显而易见：正是因为因果关系无处不在，我们常常无视它。很多人都不觉得这是个问题。但是一旦被问到“接下来呢”，作者就会感觉自己空降到了一处未知领域。他们不知道故事接下来该往何方，或者说，不知道是什么逻辑支撑着他们写到现在。只要一想这个问题，他们就头晕目眩，因为没有清晰的因果关系演变，一切都缺乏逻辑。

如果你充分利用这个至关重要的（也让你舒一口气的）因果逻辑，那种踩空的感觉就会消失，你会自然而然地想到绝妙的细节问题，从而对接下来的进展了然于心。这就是我们在进入设计蓝图环节时要解决的核心问题。

你可能会担心，如果故事蓝图建立在清晰的因果关系上，会不会缺

乏悬念，不用担心，因为关键在于“可能”。因果关系不是从故事内部预测出将会发生什么，它只是列出接下来可能发生什么，但一定要确保每一种可能性都是从前面一件事中合理地推演出来。

正是在“如果这样，就会那样”的因果关系基础之上，你的小说才变得可信。你的读者可以推测出接下来会发生什么，因为他们知道会有哪些可能性，而这些可能性对你的主人公来说有什么意义。在纽约大学的编剧班上，《南方公园》的联合创造者特雷·帕克一语道破速成之道：如果你的情景只是用“然后”连接，写出来的东西会很无趣，紧跟着每一个小说节奏的应该是“因此”或者“但是”。听完此话，全班都惊诧不已，又喜出望外。他接着对学生说：“所以如果你有个想法，比如‘这件事发生了……然后，发生了另一件事’，不！不！不！应该是‘这件事发生了……因此，发生了另一件事’，或者‘这件事发生了……但是却发生了另一件事’。”也就是说，故事建立在刚刚发生的事与接下来发生的事之间的因果关系之上。说得很对，是不是？

到了这里，你可能迫不及待地想拿起笔，飞速写下一个完美的因果关系，写完就直接从主人公的错误信念跳跃到小说第一页。因为它听起来很容易，估摸着一个小时就能完成。但是，你不能写。

为什么？因为没有可总结的内容。在现实生活中，当你总结过去，一般要回忆很多年的经历才能得出一两句。毕竟，谁有时间去读一件件事的详细描述，说得更直白些，读没完没了的絮叨，谁坐得住？所以我们要把事件串起来做个总结，再得出一个巧妙的结论。比如，哪怕陷入极端悲惨的境遇之中，我的爸爸也总是云淡风轻，就像没事一样；我觉得他这样做很正常，甚至很勇敢。所以我根本不知道如何应对生活中棘手的困难，除了假装它们不存在。但是，如果挖空心思去想，我们能想出不计其数的例子去描述什么是“悲惨境遇”（表面事件），“云淡风轻”（我们这样去解读爸爸内心的反应），以及“我认为这是正常的”（这个结论是细节性的，与某个时刻相关，它把我们拉回过去的某一天，与我们之后的领悟形成对比）。

但是回到主人公身上，如果你尝试去总结，却什么也总结不出来，因为除了你在上一章里写的一个场景，主人公还未拥有任何过去的细节。除非你已为他创造出一系列关键的未来时刻，否则你就处于作者最忌讳的境地：一片含糊朦胧之地，主人公的生平记录空白得像一个新生儿。现实生活中遇到这种情况，你早就吓得魂飞魄散了。想看个例子吗？

我是谁，我怎么会在这里？

想象一下，你在清晨醒来之后，完全不知道自己是谁，忘记了自己的信仰，不记得自己那天要做什么事。没错，这种情形在你上大学时，的确发生过一两次，但我敢打赌，一旦你清楚地回忆起自己那次头痛，信誓旦旦地说以后再也不喝那么多酒，你会立刻把答案收回去。现在，这种情况每天都在你身上发生，不是说喝醉酒，而是“我是谁，我今天的计划是什么”，这将会多么可怕！每天都始于一无所知！S. J. 沃森^[4]在小说《别相信任何人》中精彩地捕捉了这种感觉，描述了一位遭受失忆困扰的女人：

我意识到我没有什么野心。我不能有野心。我想要的不过是正常人的生活，像其他人一样活着，一点一点地累积着经历，每一天塑造着未来。我想成长，想学习，从各种经历中学习……我无法想象当发现一生已经临近尾声却空空如也的时候，我要怎么应对。没有记忆的宝库，没有宝贵的经历，没有日渐累积的智慧传给后人。如果不是一幕幕记忆的累积，那我们是什么？

的确。但是很多作者在开始写作时，并不考虑主人公是否积累了过去的回忆瞬间，就像在现实生活中，你不可能真的来到脑科去检查你的大脑。这些对过去的认识，就像我们每个人一样，与主人公形影不离，在他踏入小说第一页之前，就已与他融为一体，从他现身于小说的那一刻起，就指引着他的行为。

问题不断升级

当然，你肯定不想轻易让主人公患上失眠症，所以现在你的人生目标是写三个有深度的场景，这三个场景可以帮助你创造、巩固并升级主人公的难题，这些难题则是他在小说一开始就必须面对的。因为尽管小说的因果轨道将贯穿小说始末，但它并非开始于第一页，而是开始于你在本书上一章写的原初场景，小说的第一页大约位于这个因果轨道的中间位置。虽然我们已经知道主人公的过去很重要，但还有一个要点往往被作者忽视：主人公的过去同时也是他的重大阻力。因为我们会看到，无论从内部，还是从外部，它都能清晰地告诉我们主人公对抗的是什么。

因此，当你的主人公在内心渴望和错误信念之间不停地斗争时，要追踪这些斗争是如何影响他做出决定的。到本章结束时，你会沿这个轨道写下三个转折场景（实际上，你可能有更多的场景要写，但要等之后去深入挖掘，我们先从三个开始）。

这些场景将展开一条线性时间轴，每一个场景都是他生命中的一个时刻。在这些时刻里，他的错误信念深刻影响了人生中的重要决定。每个决定都改变了他在外部世界的人生道路，并且不断升级，成为故事因果轨道的一部分，直接导向小说开始的第一页。对他来说，做出每一个决定都无异于经历一个百转千回的过程。在每一个场景中，眼看着他离实现愿望只有一步之遥，却总要出点什么岔子，这时，他的错误信念就会跳出来阻碍愿望的实现。这个过程反而让他的渴望更势不可当，错误信念也更坚不可摧，这样一来，新的意义产生，错误信念对他的生活造成的影响更深，范围也更广。

第一步：找到转折点

从原初场景开始想象，一直想象到你认为小说应该开始的地方。如果你完全不知道从哪里开始，也丝毫无碍，我们会在下一章讲到这一点。但是我敢打赌你现在是有初步构想的，从你的原初场景到小说开始，可能会相隔几年，也可能是几十年。在这段时间里，主人公要做出许多转折性的决定，影响着他的内心欲望与错误信念之间的斗争。只要关注故事中的已知部分（目前已知部分已经不少了），你就会发现，有几个转折点可以立刻转化为写作素材。

在你筛选可能性、确定转折点时，记住，主人公正站在人生的十字路口，他要做出的决定可能延展出无数的分叉，但并不是随意找一个时刻作为主人公的十字路口，纯粹去展示他在错误信念支配下的辗转与纠结。

毫无疑问，主人公的错误信念根深蒂固，并且常常会冒出来，一时间，事情会变得一团糟。他不会承认到底冒出来过多少次，幸好都是来得快去得快。比如，我们假设他的错误信念是：一个人对你越好，越可能欺骗你。这个想法让他时常陷入烦恼。有一次，干洗店的伙计看到他面露难色，因为他崭新的夹克上洒上了橄榄油，于是提出为他免费清洗。结果他顿时起了疑心，一把抢回衣服，夺门而出，从此以后，他宁愿多走六公里，换另一家干洗店。没错，这的确是个阻力，但是说真的，这对他的整个人生有什么影响吗？没有任何影响，尽管那天他的错

误信念尽显无疑。

相反，我们要关注外部的转折点如何从根本上，通过激发内心的矛盾斗争，加强主人公的错误信念。珍妮构想了鲁比的背景故事，想到了四个可能的转折性场景。下面她将从第一个想法开始，逐一加以估量：

鲁比得知姐姐诺拉有一只狗的那个时刻，我设想，姐姐横跨美国去一所兽医学校读书（现实中离家越远越好，因为在心理上可以摆脱父母），留下孤零零的鲁比孤独地守着冰冷的房子。这是个重大时刻，因为家里从来不允许女孩子养狗，并且鲁比非常确信诺拉跟狗在一起的时候会变得傻乎乎的，就是那种曾经在鲁比面前时的样子。这让鲁比泛起了疑虑：如果我在诺拉心目中的位置这么容易被一只狗所取代，她到底是不是真的爱我？

鲁比的这个想法让珍妮迎面遭遇一个难题，很多作者也都常困于此：创作一个另类的主人公。脸书上有大量的帖子可以证明什么是另类。

我在写一个不喜欢狗的女性。我知道这看起来不是很有亲和力，但这正是我感兴趣的一个原因。我想创作一个人物，让她以戏剧的方式去体会对狗的感情，也趁机挖掘我自己对狗怀有什么样的感情（是爱、失去还是悲伤）。我确信，鲁比不会爱上这只狗，但是她会更好地理解爱狗人士，能产生更多共鸣。我觉得如果把它写成一个故事，一定很精彩。当然这是个很大的挑战，但也会有很多乐趣。

作家通常都会克制自己不去创作内心想去写的那个主人公，因为他们担心他会不“招人喜欢”。所以有句话会给你莫大的安慰：“招人喜欢”不是重点。相反，你要去创作一个有故事、有缺陷、敏感脆弱的人物。因为在故事里（如果我们够坦诚，就承认吧，其实生活中也是这样）纯粹招人喜欢的人有点……无趣，甚至，可疑。一个在任何时候都友善、可爱、完美的人让我们禁不住会想：嗯……你觉不觉得他有什么见不得人的秘密？再中肯点来说，一个人的性格很难确定。不管是主人公也好，其他人也好，都不会只有一种性格。没错，我们都是拥有多种性格的混合体。

好，我们回到珍妮的小说中。接下来，她想出了三个场景，都远比“诺拉有了一只狗”这个场景有力，所以她决定集中展开这三个：

鲁比第一次意识到，不允许自己喜欢男孩子这个念头给了她力量 and 安全感。这个场景很关键，因为我必须表现安德森先生那个场景（还有她的错误信念）怎样影响了她并且立刻产生了影响。所以我想象她还很小。比如，十三岁。她差一点喜欢上一个男孩子，贝丝把他和鲁比分在了一起。为了保持与贝丝的友谊，鲁比跟着贝丝与男孩子们一起玩，但是惊奇地发现自己真的喜欢上了其中一个男孩。当她克制自己不去爱上这个男孩时，她的错误信念更坚定了，她坚信爱会让人变软弱，并从中感受到了力量。

完美。螺丝拧下了第一圈，珍妮可以细细加以勘查，也就是说，鲁比的错误信念是怎样跳出来指引她做出了这个行动。因为小说的重点是鲁比重新衡量自己与亨利的关系，所以珍妮要从源头上探究她的错误信念怎样影响了两人的感情。下一个场景发生在很多年之后：

在鲁比见到亨利的时刻。她体会到一种亲切感，真真切切地感受到生活中一直在回避的东西，那种化学反应，心灵相通，彼此倾心。她放下防备，任由自己坠入爱河。刚开始的一阵子，太美妙了，但是当鲁比猛地意识到自己已经对亨利产生了依赖，她得想办法让自己挣脱出来，以免失去亨利。因此，她跟自己说，对亨利的感情就像一座花园，遍布诱惑，但这根本不是爱，于是她提出了分手。从现在起，鲁比会坚信，爱与亲密都是幻觉，如今她已经看明白了这一切，不会再陷入其中。

这一段也很不错。珍妮可以深入挖掘第三条轨道的一体两面：鲁比的错误信念与内心渴望之间如何交互，如何相互加强。记住，就像你的主人公一样，鲁比有两个目标：做到与人的深层交往（现在，具体来说，是与亨利的关系），同时保持自己的错误信念（这种关系太危险，只有傻瓜才想要）。在这个场景中，很可能鲁比的渴望会占上风，而她的错误信念会偃旗息鼓一段时间，但错误信念不出现，不等于被遗忘。

珍妮想把重心放在鲁比和亨利的关系上，因为她知道无论鲁比如何否认，这个关系对鲁比来说都难以割舍，所以她跳到了一个至关重要的转折点上：

鲁比意识到自己不能与亨利结婚的时刻。他们已经做了十年的写作拍档，相互深爱着对方，但是都很惧怕婚姻，因为自己父母感情不和，亨利对婚姻也怀有恐惧（我即兴想到的）。这种无契约的关系适合双方，并且维持了很多年，但是当亨利最终发现鲁比与大

多数女性（以及他的母亲）都不同的时候，他改变了主意，他现在想和鲁比结婚。于是他向鲁比求婚，但是遭到一次又一次的拒绝，直到她勉强说了我愿意——因为他太锲而不舍了。但是当婚期临近，鲁比变得脆弱不堪，甚至呼吸困难，因为她无法忍受这一切。她精神压力太大，连起床都成了问题，而由于给她造成了巨大的压力，亨利深感恐惧。所以他们又回到了从前的相处方式，很快写出了一部电视剧，而且反响热烈。所有这些事都是为了向鲁比证明，她的错误信念其实是一种稳固的、正确的世界观：你不必为了收获爱情的果实而全心投入。

很好！略微落入俗套，但目前看问题不大。可贵的是这三个场景环环相扣，鲁比内心的渴望促使她做出反应，并采取了一定的行动。

练练笔

现在该你了。你的目标是创作出三个转折性的场景，尽量出现最具体的细节、最有效的素材，这样就可以趁热打铁地开始写小说了。也许你的想法不止三个，其中有些想法会被放弃，而有一些想法会被展开。没关系。只要记住我们的目标是至少选出三个场景，这样你就能看到故事不断升级的趋势。像珍妮一样把细节展开，尽量详尽。记住，你写得越详细，这个场景就会有更多的地方引起你的注意。详尽的细节才能推动故事，笼统的表述会终结故事。

第二步：写场景

现在你就要将这三个初步想法拓展成丰满的场景了。为了更好地了解这个过程，我们先看看珍妮的第一个场景：

到头来，并不是足球让贝丝情绪好了起来，而是男孩子。她发现自己可以用悲戚戚的样子去吸引男孩。第一个男孩对她百般呵护，温柔体贴、甜蜜暖心，起初这让她更悲伤。她向我倾诉，说因为她的爸爸就是这样照顾妈妈的，一想到这儿，她就受不了，所以甩了那个男孩。令她惊讶的是，她竟然感到一丝高兴。在悲伤中，她不再孤单，就像一句谚语所说，同病相怜。我突然明白了这句话的意味。

也就是在这期间，贝丝开始疏远我。她觉得我不可能理解她所

经历的一切——她的丧父之痛，以及与那些男孩的爱恨情仇。我想去她家再做从前做的那些事，她弟弟打电子游戏联赛的时候，像虫子一样蠕动着钻进来，或者看他们在后院燃爆一些东西。但如今这些事我们一件也不做了。整座房子里一片死寂，男孩们把自己锁进各自的房间，妈妈在沙发上睡觉，冰箱里空空如也。我仍然不愿相信安德森先生已经去世了，还是感到难过忧伤，可是我还是我。但悲伤彻底改变了安德森一家人，我一个都不认识了。

这都无关紧要，但如果没有贝丝，我会非常孤单。作为家里剩下的唯一的孩子，父母对我不闻不问，十三岁的我完全不知道如何讨好别人，无论是男性还是女性，朋友还是敌人。缺乏与人交往的能力或必要技能让我深感忧虑，所以我需要把贝丝赢回来，来证明我的这些担心都是多余的。

一天吃午饭时，贝丝来找我。“今晚到溜冰场来。”她说。

我的心跳加快，憧憬又害怕。“溜冰？”我问，很快意识到自己简直像个傻瓜。贝丝不是去溜冰场溜冰。我听说溜冰场的楼上有个儿童游乐场，孩子们偷偷溜进去。我听到人们在议论那里面的一些事，但具体并不是很清楚。因为对溜冰场的事一无所知，所以我说话的时候显得傻乎乎的。

她大笑。“不，”她说，“布莱恩有个朋友，他觉得你很可爱。”

“好吧。”我说，并没去想那个男孩关我什么事，也没想怎么跟父母解释我要去哪儿，满脑子想的只是要与贝丝重归于好。

当我踏进那个黑洞洞的溜冰场，整栋楼好像在迸发活力，回响着迈克尔·杰克逊的音乐节奏。天气很冷，我却汗津津的。贝丝告诉过我，趁着快餐柜那个油腻腻的男孩给客人挖爆米花时，偷偷从一扇门溜到楼上来。我就伺机溜到了楼上。

黑暗里，一对对男女躺在沙发上，或者靠着墙。我站在那里，惊恐得僵在原地，贝丝是在做爱吗？她是想让我来做爱？——这时候突然有人抓住了我的胳膊。

“鲁比？”一个男孩问，“贝丝在那边。”这肯定就是那个看上我的朋友。

我瞥了一眼墙角，看到贝丝坐在一个十六七岁的男孩腿上。她的裙子提到了臀部，但还是穿着衣服的。每个人都穿着衣服，但我并没有因此感到宽慰，还是惊恐万分，转身冲了出去，跑到了走廊上。

那个男孩紧紧地跟在我后面。“离我远点。”我说。

他从身后抓住我的肩膀，一把把我转过来，又把我抵在墙上。我紧紧地闭着眼睛，等着下一个暴力动作。“嘿，”他说，“怎么回

事？”

我双唇紧闭，但是阻挡不住泪水从眼中流出来，顺着脸颊下滑。我以为他会走开，没想到他说：“跟我来。”然后拉着我的手，穿过了人群。他护着我走下楼，来到室外，进入黑夜里。他指了指一个长凳，不远处就是一池灯光，我们坐下来，他的手还紧紧握着我的手。他什么也没做，也不说话。渐渐地，我的心平静了下来。

我们就这样坐了一会儿，沉默不语，但是这与我体会过的沉默不同，不是我们家那种空洞的沉默，也不是贝丝充满戒心的沉默。这种沉默让人舒服，觉得安全。这时，他靠过来，轻轻吻了我。

瞬间，我感到一阵黑暗的恐惧袭来，因为我突然没有缘由、毫无防备地感到自己失去了什么。我连这个男孩的名字都不知道。我只要紧握着他的手，对他微笑就行了。正是在这时，我知道了怎样做能让贝丝回心转意。

我强迫自己挣脱他的手，站起身。“我得走了。”我说。

他露出疑惑的面部表情。“不，不要走。”他说。

我朝门口后退。正在我要伸手开门的时候，贝丝推门进来，就像我们事先约好了一样。她看了看那个男孩，他坐在长凳上，面部神色仍旧是绝望的哀求。她看着我，我笑了——胜利之后露出的狡猾的笑，她也笑了。

然后我就知道，明天晚上我们还会来溜冰场，到时如果这个男孩还在，我会径直走过，假装没见过。

为什么这个场景值得称赞

- 你注意到了吗？通过鲁比回忆安德森先生去世，场景中发生的事都变得合乎情理。

- 你注意到了吗？鲁比常常陷入矛盾之中。她想与人交往，但是身边只剩下贝丝一个人。因此她决定不惜一切与贝丝重新建立起关系，哪怕做一些对她来说出格的事。

- 你注意到了吗？她被自己的决定吓到了。恐惧与渴望总是形影相随。

- 你注意到了吗？她渴望已久的人际交往实现了。不是和贝丝，而是和那个男孩。这让她感到极为惊恐。于是又一次，她回顾过去，求助于从过去得来的认识。

- 你注意到了吗？最后，她的错误信念加强了，并且如愿以偿：修复了与贝丝的关系，当然这种关系并非真正意义上的心灵相通。

- 你注意到她在那个时刻还得到了什么吗？她尝到了真正交往的滋味，这必然会助长她内心的渴望。

- 最后，你能看出这次体验在未来很长的时间里将怎样驱动她的行为吗？

练练笔

现在轮到你了。还是那句话，不要担心写不好。从你的第一个转折点开始写，按照时间顺序写完三个场景。你已经演练过如何写场景；在写原初场景的时候，你也已经得到故事的驱动力。那个场景迟早会用上。花点时间，再读一遍。把自己放入主人公的大脑里，从他的视角看世界。现在，把这个视角转向你要写的三个场景。争取把场景写得丰满充实，就像你刚才读到的珍妮写的场景。这也许要花点工夫，所以要对自己有耐心，给自己足够的时间把场景写鲜活。好消息是，这些场景不必讲究遣词造句，或者文笔“隽永”。它们只需要抓住主人公生活中环环相扣的转折点。确定这些转折点大有裨益，因为在你写完的时候，就可以问：我的小说从哪里开始写？很多不明就里的作者一上来就会问这个问题，当然，只能碰一鼻子灰。

[1]他参与了1966年在美国全国广播公司首播的电视剧版的编剧工作，为与星际系列之后多部电影、电视剧区分，该版剧集也被叫作《星际迷航：原初系列》。

[2]《星际迷航：原初系列》中的人物。

[3]《星际迷航：原初系列》中的人物。

[4]英国作家。

8 When: 给你的主人公一个无法拒绝的提议

凡事必定有个开始……而那个开始必定与之前发生的事情相连。

玛丽·雪莱

英国作家，《弗兰肯斯坦》作者。

我们在前五章里挖掘、扩展了故事的第一部分，现在，小说正蓄势待发。你已经创作出第一部分的骨架，现在可以具体实施了。在动笔开始第一页之前，我们还有最后一个问题要回答，也是我们将遭遇的最难的问题之一：“何时”，即小说开篇究竟从何时开始？

简单讲，可以这样说，当生活不再允许主人公拖着不去追求内心渴望的时候，小说就可以开始写了，无论他的错误信念或者说天性，如何暗示他要执拗到底。确实，不管我们多么渴望一样事物，骨子里都害怕变化，所以无论变化本身是内在还是外在的，改变我们的力量只能来自外部。也就是说，我们会迎面遭遇一个难题，怎么躲都躲不过，没有退路，只能出手回击。

这也是能有效促进叙事的隐含矛盾：故事讲述变化，而我们天生回避变化。一遇到变化，我们就伸手按“撤退”键；压力稍微大一点，我们就本能地裹足不前。想想我们在学校运动场上的反击，其实也是这个反应：哦，怎么了？能把我怎么样！没错，如果可以选择，那么一旦遇到困难，我们可能就会抱着零食，找部电影看，希望一切问题都烟消云散。谁不是这样？但有趣的是，电影里正是我们想通过看电影去回避的东西：风险、危机、内心矛盾、变化，并且希望电影里的人历尽艰辛，修得正果。

在现实中我们所极力回避的东西，正是在故事中我们所渴望看到的，这看起来十分讽刺。但事实上，并非如此，它是故事最开始发展起来的一个重要部分。通过电影里的变化，我们能间接体会到失去，收获到回报，而在现实生活中我们却想方设法地去回避这些变化。当生活逼

迫我们离开舒适地带，我们可能会心跳加速、手心出汗，但也可能一往无前地迈向陌生领域，所以可以把故事当作一场彩排。生活喜欢在我们的人生路上变换花样，而故事相当于我们的罗盘，指引我们应付突如其来的变化。当然，对你的主人公而言，问题就是，最糟糕的时刻会发生什么？

为了搞清楚这个问题，我们接下来探讨，为什么主人公做出变化那么难，哪怕是向好的变化？我们会确保小说里的关键情节矛盾能吸引读者，让他们从第一页起就心怀期待，像“嘀嗒嘀嗒”不停歇的钟表，一直延续到小说结尾。最后，我们还要确认这个情节矛盾能真正地连通小说的第三条轨道，使每一个情节的起伏都会迫使主人公进行激烈的斗争。当然，是为了他好。

无奈之事可能有意外之喜

到现在为止，尽管主人公的错误信念已经遭受了沉重打击，但总是有一个出口或方式让他做出抵抗，继续坚持。当小说开始之时，有一样东西尚未被主人公的错误信念完全摧毁：对想要的东西怀有的渴望。他可能已经做了巧妙的处理，从而使自己的恐惧与渴望草草地达成休战。如果他坚定不移地抱有那个错误信念，那么一旦矛盾来临，他能机智地绕过去。所以在小说伊始，他可能并不因为生活得顺心如意而感到高兴，更确切地讲，他也不会承认生活不如人意，但由于无计可施，只能与生活和平共处。所以，他犹如漂浮在大海中央，乘坐着自己熟悉的小船，四周虽不是风平浪静，但他谙熟水性，从不担心会沉船或可能需要自己游泳。在这样摇摇晃晃的前进中，他完全不知道自己有多么不堪一击。你不禁替他提心吊胆，因为你知道一颗鱼雷正蓄势待发，要撞向他那只丝毫没有反击能力的小船，熟悉的生活即将被全盘颠覆，他也要被掀入水中，鲨鱼正等着。

故事就这样开始了。主人公认为一切都在掌控之中——接着，嘭！生活告诉他，“要三思而行”。这就是情节的作用。面对发生的事，主人公束手无策，无路可走，只能采取行动。但事实证明，这是件好事情。这也是无奈之事蕴含的积极意义：它们逼迫我们做出一直不敢做的改变，一直以来因为胆怯而不敢去尝试的。

约翰·肯尼迪说得好。有人问他怎么成为一名战争英雄，他笑了

笑，回答：“我也不是自愿的。他们把我的船打沉了。”

没有痛苦，就没有收获。就是这么简单。

说到痛苦，记住，所有的改变都是艰难的，哪怕是向好的改变。现在是时候改变你对待主人公的方式了。到目前为止，你充满怜爱地创造了你的主人公，每当他的命运出现波折、错误信念进一步增强的时候，你都对他满怀同情。当错误信念让他做出了一个决定而成败未卜时，你也为他捏把汗，因为你非常了解他的真实动机，与表面上看到的完全相反。但是现在，你一定要狠下心来，因为你即将开始构建的情节要在他的最脆弱的时候釜底抽薪。是时候让生活给他狠狠一击了，或者模仿一下《教父》，向他提一个他无法拒绝的请求（希望不会出现血淋淋的马头）[\[1\]](#)。

很多作者就是在这里栽了跟头。你是个善良的人，而且已经深深喜欢上自己的主人公，所以不想让他遭受痛苦，尤其是不忍心故意给他制造痛苦。因此，你非但下不了狠手，可能还忍不住动了恻隐之心。你想对他公平，你想赋予他百分百的信任，你不想对他评头论足。但是有一点要注意：我们在谈论的不是你。我们谈论的是生活，也就是情节，生活是不公平的。所以我们才需要依靠故事来弄明白，在不公平的事情发生时我们该如何应对，如何从中汲取力量和依靠智慧来公平地对待自己。如果生活未曾给予你的主人公接二连三的打击，他不会明白什么是公平，什么是不公平，更不用说在这个黑暗、不公的世界里，如何集中勇气、力量、人心与智慧打一场胜仗。这样的话，他身上没有值得我们学习的地方，甚至压根就不值得我们学习。因此，正如《彗星美人》中迷人的玛戈·强尼所说，系好你的安全带，这将是一个颠簸的夜晚。我希望，你的主人公也将开启颠簸之旅。

为什么做出变化那么难？

为什么我们总是很容易把今天必须完成的事拖到明天？不仅如此，我们还经常后知后觉地幻想，要是昨天就做完了多好。是因为我们太固执？太懒惰？也许是。或者更糟糕，是因为我们的懦弱？虽然从某些具体的细节上来讲，每一个答案都有一定的正确性，但它们都不是真正的原因。其实，我们拒绝变化并不是一种失败，而更像是一种自我宽慰

（对我来说肯定是这样）。我们天生就千方百计地与变化作对，我们长期以来的生存机制就是拒绝变化。从人类演化的角度来看，在大多数情况下，拒绝变化并没有让我们墨守成规，而是让我们变得聪敏机警。注意，是大多数情况下。

简单来说，主动改变，即并非由不可抗拒的外界力量引发的改变，与基本生物层面的改变背道而驰，因为后者的目标是：活着。不是在奢华中活着，更不是在舒适中活着，只为了能活着看到黎明。即使饱受煎熬，只要你还活着，就是安全的。所以，谁会没事瞎折腾呢？

安全第一，变化第二。为什么强调是在大多数情况下？因为有时候变化不但是个好主意，而且必不可少，导致在有些情况下，变化势不可当，任何抵抗都徒劳无功。这时，生活之舟仿佛自行摇晃起来，我们别无选择唯有跳入水中。换言之，变化是由不可抗拒的外界力量引起。不然的话，我们肯定会乐此不疲地再往后拖一天。这就解释了我们身上一个令人费解的习性：为什么明知道坏习惯对我们没好处，有时候却还抱住不放？因此，不必为有些事自责：去年冬天就信誓旦旦地说要卖掉的一辆旧车，现在还在开；尽管很不喜欢肉卷，但周四的时候还在吃；仍然做不到一个月去一次健身房（好吧，一年去一次）。这不是你的错。这是你的天性。

有一个技术性术语可以解释为什么我们如此排斥变化——动态平衡（星期天玩填字游戏的时候碰巧看到的一个俏皮小词）。动态平衡的基本含义是，一旦系统达到平衡状态，就会维持那个平衡，因为经验证明它是安全的。因此，不管是变形虫，还是黄腹吸汁啄木鸟，或者人类，一旦一个生物有机体找到能让身体得以存活的生物系统，比如有食物、水、温度、避身之所，它的自然反应就是立刻气定神闲，就像玩二十一点开牌就拿到两张大王，胜券在握。在生存游戏里，如果目前你能让自己活着喘气，那你就是赢家了。在漫长的演化中，只要你还在这个杂乱无序的世界上活着就行。然而问题就出在这里。

你没有达到动态平衡。

跟今天散养的鸡和藜麦一样，人类曾经是食物链的一部分。这段历史并不久远，我们曾经每分每秒都要警惕身后的危险。在石器时代早期，我们在应付磨砺与考验的过程中，大脑得到进化，同时，也使得我们绷紧神经，千方百计避开这些考验，一直到今天依然如此。从进化论的角度来说，“安全”这个词只是表示安全躲避随时会降临的威胁。在那

个时代，能避免危险的降临就是一件了不起的事。

从那之后，我们所创造出的世界与摩登原始人的世界大相径庭，但是我们的基本生物性并没有更新认识，它还在与那个曾经我们只求能活着的世界保持一致——从早到晚，我们搜寻食物、水和避身之所，并时刻警惕可能出现的凶猛的饿狼。其实，我们的原始天性依然还在运转，这一点是合乎情理的，因为石器时代持续了亿万年，在漫长的进化过程中，我们的现代社会相当于才出现五秒钟。

但现在的情况是，随着人类社会的发展（水可以从水龙头汲取，食物从市场购买，买房子要基于你的信用等级），我们对安全的理解也在演化。能活着喘气不再是安全的意义。我们不仅想身体上活着，还想在这个过程中找到快乐。我们想感到充实、有意义，我们还想过得舒适，比如有一所不错的房子，家庭和睦，银行还有点存款。这是现代社会对安全的定义。为了得到这种安全感，人不可避免地会感到压力，这种压力和有人在你身后喊“有狮子！快跑”那种压力不一样。你工作干不下去了，想明天就辞职，或者后天，或者绝不能辞职，但依然能活着看见无数黎明的到来。关键在于，在达成一个愿望的过程中，我们总是本能地拼命抵抗变化，但是如果想要达成愿望，就必须做出改变。拿故事来说，我们应当主要考虑采取什么方法去发现和应对变化，而不是抱着“绝不动摇”的原则，这样才能顺利完成故事。

所以小说刚开始时，你的主人公可能对变化的紧迫性认识不足，一拖再拖，甚至故意置之不理。其实，他在让之后的变化合理化，有时候是有意为之，但多数时候是本能，他觉得自己是在有组织有计划地认识世界，因势而动。

由此我们即将了解最后一块绊脚石，它阻碍着自发改变的发生：我们总能发现事物光明的一面，哪怕它看起来漆黑一团。尽管这个习惯可以让我们顺利熬过某个雷电交加的风雨之夜，能让我们把酸涩的柠檬做成解渴的柠檬水，但有时候，明明有事却假装若无其事，会害了我们。为什么？因为我们习惯了事与愿违，而忘了顺遂人意是什么样子，这样一来，曾经有问题的地方在现在看来都很正常。这不是好事情，因为问题依然存在，会四处惹乱子，而且由于缺乏警惕，问题会恶化。所以，它在表象之下积聚力量，达到一定的程度之后便喷薄而出，毁掉我们所有的理性。

你的主人公也面临这样的情况。到了那个时刻——问题最终爆发出

来，再也不能置之不理，就是小说开始的时候了。在本章结束之前我们就能确定这个时刻，但首先要明确首要的外部难题，因为从小说第一页到最后一页，你的主人公都在与它做斗争。我们首先看看你对主人公的困境了解多少。

思考一下从哪里开始：难题是什么？

对于主人公面临的困境，首先要问，究竟是什么样的外部变化这么势不可当，会把他抛入千头万绪之中，激发他的内心斗争？也就是说，不管主人公自己是否知道他此刻即将面临什么，是谁（或什么）在蓄谋着倾覆他的生活之舟？别忘了，也许他自己才是罪魁祸首，蓄意自我破坏更残忍，而且这比通过第三方来动手有效多了。

准备工作做到现在，你的脑海中可能已经有了一两个开篇的情境。有时候，首要的情节难题一目了然。在《消失的爱人》中，尼克要应对艾米的突然消失；在《指环王》中，一个指环串联起所有情节，所有人因此焦头烂额，他们的行动也都是围绕着指环展开；在《大白鲨》和《白鲸》中，难题就是一条鱼（好吧，是一条鱼和一只长得像鱼的哺乳动物）。

但是如果没有这么明显的情节难题，你该怎么做呢？或者如果有很多难题，但都不像是最主要的那个，该怎么办？比如，在珍妮的故事里，鲁比认识到人在爱情面前无处藏身，爱情降临时也无法殊死反抗，因此尽管她千方百计不让自己爱上亨利，但还是坠入了爱河。她不让自己（或者他）深陷其中无法自拔，也没有去尽情享受爱情。她不愿意与任何人建立亲密关系，她的整个人生一直在克制。她要去寻找一种方式与这种克制和平相处，最好能在相处中成长，发现继续前行的力量。

那么这里的情节是什么？需要外部发生什么事才能迫使鲁比的内心发生变化？她真正面对的外部难题是什么？

我们无法从珍妮的描述中看出这个难题，因为它还很笼统。珍妮知道悲伤是故事的主要基调，但具体为什么而悲伤？回到她当初设定的假设问题：鲁比的职业生涯马上面临结束的危险，但她将有个机会让一切恢复正常。但是，我们细细一想，把“什么”恢复正常？现在珍妮一想细节，就只能想到让亨利充当重要角色。你可能也遇到了类似的困局。如

果遇到了，不要担心；鉴于你之前对故事的挖掘，很可能在不起眼的地方隐藏着好几个能成为外部难题的问题。

珍妮是这样做的：

好，鲁比会感到受伤，伤心欲绝，因为她以为她把自己保护得很好，不会遇到爱情。她一头扎进了死胡同，一时间，连呼吸都成困难。所以，亨利要遭遇一些事情。他可能爱上了别人，出轨了，或者与别人合作写东西，也可能去世了。我完全没兴趣写一个出轨的故事，这个话题燃不起我的热情。所以，亨利要么决定不再与鲁比一起做事，要么就是遭遇到非常不幸的事。由于鲁比的职业生涯面临挑战，可能他们的剧在上演过程中，发生了重大变故，人们对鲁比的可信度提出质疑。于是鲁比被置于悲惨境地，迫使她证明——嗯，我也不知道证明什么，可能是证明她确实是写作团队不可缺少的一分子，或者证明她真的很爱亨利，或者证明她并不是一个彻头彻尾的笨蛋？

珍妮想从外部事件来激发鲁比内心的矛盾，注意到她是怎么做的了吗？她的目标是找到首要难题。这个难题不但能不断地自动升级，还能与其他难题产生内在的统一。为了做到这一点，她列出了可能的所有难题：

- 亨利决定与别人一起合写。
- 亨利厌烦了写作。
- 事实上，亨利遭遇了不幸。
- 他们的电视剧出了点问题。可能是截稿日期，鲁比要在截稿之前独自完成。
- 嘿，故事发生在洛杉矶，所以可能发生了地震，整个城市瘫痪，他们的剧被撤，换成了其他的节目。

珍妮又读了一遍这个列表，进行了压缩。

等等，列表上没有提到狗，显得很怪。整个情节都将围绕着鲁比偷了一只狗，这只狗并非她想象中那么普通。因为她从事电视行业，我在前面也说过故事发生在洛杉矶，所以我一直在想这只狗是某位名人的，那么这只狗丢了以后，很快全世界都会开始搜寻。比如，鲁比偷了约翰尼·德普的狗，类似这样。按照我之前想象的那样，很快有人一眼认出了这只狗，因此小说主要在讲述鲁比带着这

只狗逃跑。

难道这个不应该列进去？

答案是，不能列进去，恰恰因为这个问题，珍妮犯了一个作者们不经意间常犯的重大错误——把故事的情节错误地当成故事在讲什么。我们现在是在确定故事，这与情节完全是两回事。

练练笔

像珍妮那样，做一会儿自由写作，把你想写的情节写出来。然后从你的列表里选取想法，越多越好，其中有些想法已经清晰明了，有些则刚刚形成，有的甚至看起来不着调，它们都可能成为小说的首要难题。不用担心无法梳理，现在的目标是尽量去罗列。当然，最后有些想法会被丢弃，但即便不是首要的难题，也可以是二级难题，会进入情节并向前延展。所有的努力都不会白费。

检验一下情节难题

现在你已经有了列表，怎么从中选出故事的首要难题呢？这一步至关重要，因为我们知道，小说其实就是用一个难题把所有的事情弄复杂。你已经知道了小说内在的难题在哪里，也就是小说的第三条轨道。现在你要从一个外部问题切入，与第三条轨道连通，获得这个难题的终极力量。

幸运的是，有两个测试可以帮你探测每一个难题的潜力。一个是从外部入手，另一个从内部入手。

情节测试一：这个难题能从第一页延续到最后一页吗？

这个测试设置了三道栏杆，每个难题都必须跨栏成功，才能通过测试。

这个难题能建构起来吗？

这个难题必须从第一页就马力十足，并有足够的耐力撑到故事的结尾，连通第三条轨道，加速前进带动情节。这个要求很高，所以万万不能随便抓一个寻常的外部难题就打发了事。

有一点很清楚，小说的第一页未必就要石破天惊，因为重点不在于你的难题是否惊天动地，比如海啸、地震或飞驰的流星，而在于你的难题能否持续发展、不断升级并促进情节发展。传奇电影大亨塞缪尔·戈德温^[2]曾经给出过这样的建议：“我们喜欢这样的故事，它以地震开头，逐渐达到高潮。”换言之，即便故事的开头是宏大的场景，但关键在于它能否获得持续性的动力？所以你不能在开头只写主人公今天期望什么，要先定下小说的首要难题。

小说的首要难题必须具备长久的阻力，比如你的狗、你的至爱，以及你腰间的游泳圈（这真是难以启齿啊），但很多老生常谈的难题都不具备这一点。当然，难题也不能轻而易举就被解决，虽然从第一页来看，对你的主人公来说，解决这个问题似乎易如反掌，也许确实很容易解决。但实际上，这个难题一定只是冰山一角，而主人公错以为它只是几个小冰块。或者对于那些喜欢火的人来说，不是一场接一场地扑灭了很多人小火，而是只扑灭了一场小火，但这场火比其他的看起来要凶猛得多，破坏力也要大得多。所以，小说的开头可以只是一场小火，这完全没问题，很多小说都是这样。但重点在于，故事要着重讲述，虽然这场小火看起来微不足道，但在扑灭过程中，主人公不经意间把火扇得更旺，到最后，演化成了烈火熊熊的地狱。

有个问题普遍存在，很多作家创作的情节只是几个相互孤立的难题，一个难题对应主人公内心矛盾的一个方面。这虽然看起来符合逻辑，但它会让读者成群结队地放弃阅读，迟早会放弃。原因如下：

- 每次主人公解决了一个难题之后，读者就感觉小说已经结束了。小说的动力终止，因为没有悬念，所以读者找不到继续读下去的理由。
- 每个难题在难度上接近，在意义上相差无几，所以给人感觉第二段与第一段的模式相同。接下来的第三段、第四段也是如此。
- 虽然作者煞费苦心设计一些难题，分别用来检测主人公在某方面的勇气，但因为太抽象，读者很难将其串联起来。另外，主人公在

解决第一个难题时获得的经验，无益于解决第二个难题，读者难以理解作者要表达的要点是什么。

小说一旦开始，用不了多久，作者自己就会开始思考这个问题。因为他很快就不知道接下来要写什么，这会让人感到极为沮丧。如果小说难题能不断得到升级，这个陷阱就能灵巧地避开。它给了你一个万无一失的准绳，可以借此测出什么与故事有关，什么与故事无关。它不再让你没头没脑地加进来一些莫名的巧合、夸张的事件，以及就为了给事情加点料而写的无关、零碎的背景故事，也包括任意添加人物。比如玛格丽特阿姨觉得，如果隔壁住一个会讲低级笑话的邻居，就像比尔叔叔（他也活该看见自己被写进这本书里），那一定很有趣。

所以通读你的列表，划去不达标的难题，因为它太容易解决，或者因为它不够具体，难以对主人公产生挑战（最好能百转千回）。

在检查自己列出来的难题时，珍妮还是觉得每一个都能作为首要的难题，除了戈德温所说的那种地震一般宏大的想法。这种感觉只是暂时的，也没有实际的意义。但是对于一个一直处于变化之中的情节难题来说，只有震撼力还不够，它必须是个难题，会造成一定的后果。因此，对于那些你决定展开的难题，它们要跨越的下一道栏杆即将出现。

这个不断升级的难题是否具有真切的、具体的、直接的后果，使你的主人公无路可走，被迫去面对？

如果主人公失败了，或者更糟糕，他坐以待毙，那么就要有一个清晰、明确的后果发生。这个后果不能含糊、抽象或者不确定。

看到这个问题之后，珍妮的第一反应是：“你确定我不能把绑架狗的那个桥段加进去吗？肯定能通过这个考验！”她只说对了一部分。当然，一旦鲁比抓来这只狗，全世界都会去找，无疑，后果就会立刻显现：在未来某个时刻，要么他们找到了狗，要么鲁比放弃了，她要去面对一个烂摊子。

的确。但这不是我们所说的立刻显现的后果。为什么？因为虽然出了点小岔子，但是它的关注只在零散的情节上，而不是故事本身。它与鲁比的悲伤有什么关系？与她极力摆脱爱情、回避与人交往的错误信念有什么关系？与第三条轨道有什么关系？关系并不大。

所以珍妮继续思考，这次她把注意力集中在列表上最有戏剧性的事件：亨利突然去世。这总是板上钉钉的事吧（多有震撼力）！鲁比猝不及防地要面对一个持久的难题：失去了最亲近的人，她被迫要一个人生活，她的人生再也回不去了。这必然会造成很多的后果随之而来，鲁比只能选择面对。乍一看，这样的想法很完美。直到珍妮撞上了第三道栏杆，也是最后一道。

在时钟“嘀嗒滴嗒”的倒计时中，后果的降临是否有一个明确的时间限制？

珍妮再次认识到，那些看起来完美的答案，其实并不完美。因为如果亨利在小说开始时就已经死了，那就意味着他生死攸关的时刻已经过去，所以尽管会因此产生很多后果，但对鲁比来说，没有具体哪一项迫在眉睫，也都没有时间期限。“好吧，”珍妮说，“那么从小说开始就让亨利躺在医院病床上，他已时日不多，比如，大约一周？”

不，还是没找到关键之处。因为珍妮很快意识到，不管亨利的去世造成了多么痛苦的后果，没有具体的细节可以去平衡这个后果，没有要去满足的要求，在亨利临死之前，鲁比也没有迫切要去解决的难题。唯一确定的后果就是鲁比会悲痛欲绝。但亨利的去世并没有迫使她马上要去完成什么事，她不必做出行动。这里有一条黄金法则：如果你的主人公可以轻易放弃，即使什么都不做，后果也不会让他肝肠寸断，那么你就没有抓住故事。因此，在这个情境里，鲁比尚未到山穷水尽的地步，不必继续展开。

记住这一点，珍妮回到列表，寻找能越过三道栏杆的情节难题。她放弃了亨利决定与其他人一起写作的想法，确定了亨利的去世是唯一能让鲁比悲伤的因素，而且悲伤的程度也恰好符合自己的预期。接着珍妮就要处理列表上的一个难题。尽管鲁比伤心欲绝，但这个难题要迫使她必须采取行动：不能更改的截止日期。下面是她的进一步完善：

回到我一开始对鲁比的初步设定，假设在小说开头之前的几个月，亨利决定他们的热播电视剧必须结束，因为他接了一个大剧本，但没有让鲁比参与。突如其来的打击让鲁比一时难以接受，她即将失去两个人每天亲密无间的写作生活。二人关系紧张，电视剧最后一季的写作也变得格外困难。

在鲁比开始行动的前一周，演员和摄制组已经在拍摄最后一季，这时工作室负责人，也是电视剧制片人，坚决让他们重写剧

本。十天之内完成重写，不容商量。亨利与鲁比就如何改写结尾发生争吵。因为争吵，亨利出事了，比如车祸，他无法继续写了。可能是颅内出血，在生死边缘挣扎。

现在鲁比既要面对亨利的生命危在旦夕，又要在极短的时间内，独自写完最后一季的结局。也许写作的意义不仅是完成这部电视剧，而是她写了什么，她如何设定结局。可能在这个过程中，鲁比向自己和亨利透露出内心，也许是向全世界透露，她究竟是谁。也许还有来自外界的威胁；也许一些死忠粉想着鲁比可能精神崩溃，一个个摩拳擦掌、心急如焚地等着改写结局。所以即使她悲痛万分，这是她唯一让生活能恢复正常的机会。问题是，她遭受的打击太大，眼下一个字都写不出来。

很好！对于这个外部需求，如果鲁比要想置之不理，就必然付出巨大的代价。这背后涌动的戏剧张力呼之欲出，仿佛就在眼前。当然，鲁比依旧可以选择置若罔闻、无动于衷，但是这会造成严重后果，影响到她后面的重大时刻。

比如？

这个问题提得好，珍妮可以开始回答了，因为它很具体。只要一想，就能展开一些想法：鲁比将不得不去面对一个事实，她会让粉丝失望，让参与这个剧的人失望。此外，可能一个恼羞成怒的女粉丝提出由她来写结局，这会让鲁比精神崩溃，因为如果她写不出结局，粉丝和同行会更坚定他们的揣测，认为亨利才是创作的主力，而鲁比只是个跟班。就没有人再去相信鲁比的那些光辉成就，她将名誉尽失，没人再雇她写剧本。也就是说，很多精彩、有用的细节会瓜熟蒂落，等待撷取。

最终，尽管珍妮选中的大多数难题都设定了时间期限，但只有这个能迫使鲁比立刻采取行动，并且这个行动与她在讲的故事直接相关。有趣的是，其实这个有效的首要难题是由珍妮之前原创出来的很多想法组成。在鲁比采取行动之前，尽管亨利没有去找别的搭档，但是他决定自己单独写，那么接下来发生的事，会威胁到他的生命。所以珍妮所做的一切准备都没有白费，除了地震。

练练笔

带着你的情节难题列表通过测试一的考验。狠下心来，确保只有三关全部闯过的难题才能通过测试。就像珍妮一样，很可能你列出的难题会发生演变与融合，即便如此，可能还是有几个难题脱颖而出。通过考验之后，做好准备，因为即便过了第一道测试——外部测试，现在还要去面对内部测试。

情节测试二：这个难题能促使你的主人公发生内心变化吗？ 小说要讲述的其实正是这个变化

虽然那些潜在的情节难题都在“嘀嗒嘀嗒”倒计时，但你的计时器选得对吗？意思是，这个计时的钟表所代表的情节难题始终可以与第三条轨道连接吗？这不容小觑，因为它将让你的外部难题具备充分驱动小说的力度与能量。要判断哪一个情节难题与第三条轨道连接最紧密，你需要回答下面两个问题。

这个难题即将显现的后果能迫使主人公去反抗他的错误信念吗？

啊（这一声惨叫是珍妮发出的）！

到目前为止，答案是，没有迫使她去反抗。至少，尚未迫使。尽管这个场景的草稿里有好几处能连通第三条轨道，但是这种连通并不是直接的、持续的，不能为整部小说提供动力。只是因为眼下事情发生了，鲁比的写作搭档出了事故，她不得不做点什么。所以，在很大程度上，这个难题还是外部的。

下面，珍妮进一步促使场景连通到第三条轨道：

假设这部电视剧，包括他们之前合写的剧本中所展现的生活——基于真正的人际交往建立起来的生活，恰恰是鲁比在真实生活中所嘲笑的，那么很显然，这只是她的幻想与错觉。因为她与亨利一起写作，所以剧本就是展现他们之间的亲密关系最有力的方式。因此，她并未意识到她的整个写作生活正是她的私生活所千方百计回避的。在小说中，她必须面对一切，因为不能抛开这个电视剧，转身走掉。结局需要重写，她意识到唯一有效的办法就是看她能够勇敢地写出一种爱情，一种她一直以来拒绝接受、竭力回避的爱

情。电视剧不能放弃，所以她必须直面自己的错误信念。

非常棒！珍妮的首要情节难题与第三条轨道之间建立起了深层联系。改写电视剧的结尾迫使鲁比迎面对抗自己的错误信念，这让她感到莫大的压力。

但是还有一个问题要考虑。

无论我的主人公能否实现目的，紧接着到来的后果都会给他带来巨大伤害。从情感上讲，这个伤害指的是什么？

最终，对于鲁比来说，伤害是毫无疑问的！接下来，跟所有的小说一样，情感上的丧失感将会造成一种后果：击碎主人公的世界观。记住，你的情节难题必须能够残酷无情地打击你的主人公，迫使他发生改变，或者不做出改变便誓不罢休。

完成！珍妮现在知道了小说首要的情节难题：鲁比能否按时重写完结局？这便是那座进行倒计时的钟，“嘀嗒嘀嗒”，我们可以根据这个时钟确定她的故事从哪里开始。

秘密在这里。小说有个主要时钟，故事中其他时钟依据它而设定，由它赋予其他时钟意义。小说中的其他难题都要能够让首要情节难题分解并延伸开来，保持活跃并逐渐复杂化，这样才能将小说层层推进。在珍妮的小说中，亨利在生死线挣扎；情绪激动的女粉丝想自己写电视剧结局；鲁比想拥有小狗一两个小时，却引发了全球搜索，这些难题都达到了这个要求。

练练笔

带着你剩下的情节难题通过测试二，直到选出那个唯一的、最重要的难题，连通第三条轨道。像珍妮的故事那样，这通常需要进一步挖掘、修改、调整，才能做到。这些调整可能看起来吹毛求疵，可有可无，但其实至关重要。这一步不要省！

坚持住，找到首要的情节难题。它必须顺利跨越三道栏杆，通过两个测试。

看，抬头看；我觉得我看到了小说开头！

我们终于来到了那个重要的问题：你的小说从什么时候开始？具体来说，什么事能引发连锁反应，一切随之发生？什么能激发你的主人公迈出离开舒适区的第一步？好消息是，小说中“嘀嗒嘀嗒”的时钟把你直接带到答案面前。只要集中全力把时钟的嘀嗒声找到就可以了。就像在现实生活中，第一声嘀嗒并不会让你豁然开朗，因为第一声嘀嗒对你来说平淡无奇，丝毫不会引起注意。直到第四声、第五声嘀嗒，这个声音才进入你的意识，你突然明白，好像哪里出了问题，到这个时候，难题通常已经发展到相当棘手的程度。我们来看看珍妮怎样从首要情节难题的第一声嘀嗒追踪到决定性的那一声嘀嗒，迫使鲁比不能只坐在房间里前思后想，而是必须采取行动。

第一声嘀嗒：亨利和鲁比合写最后的结局。通常情况下，他们配合默契，二人形成了一个有效的写作模式，鲁比负责抛出想法，亨利负责质疑、推进、激发这些想法，使之丰满。然后鲁比坐下来，把想法诉诸笔端。一切水到渠成。然而这一次，写作之路异常崎岖。他们知道这次是最后一次合作。亨利感到自责，他丢下鲁比，自己去写电影剧本（也许是紧张，因为不确定自己单枪匹马能否写得好）。鲁比感到自己被抛弃，十分气愤，毫不羞于表露自己的情绪。对于故事该如何结尾，他们争执不休，最终鲁比接受了亨利提出的结局，但打电话给摄制组提了自己的意见。让她感到惊讶的是，制片人，我们叫她莎伦，把这个剧本投入了制作中。

第二声嘀嗒：在拍摄过程中，工作室里的人在最后关头要求重写结局。莎伦面色难看，给鲁比和亨利造成巨大压力，重新揭开了他们之前未愈的伤疤。鲁比和亨利就接下来的事发生争吵。

第三声嘀嗒：因为争吵，亨利遭遇了惨祸。我在想的是他被一辆车撞倒，可能他正在骑自行车（我丈夫也喜欢骑自行车，那种恐惧永远不会抹去）。在医生对伤情做出估计之后，整个世界都坍塌了，鲁比努力接受这个消息。

第四声嘀嗒：确定亨利将不久于人世时，鲁比距离截稿日期的时间不足一周。她无法呼吸，更不能写作，深深陷在悲痛和自我否定之中。

第五声嘀嗒：但莎伦和她的粉丝逼迫她做出行动。我在想，有一个叫克莱门蒂娜的女粉丝写了一个剧本，制片人认为这个剧本可以当作替补，而鲁比绝不允许这种事发生，所以她下决心要写出结

局。但是她从来没有独自写过剧本，更不用说在极短的时间内写完，她完全不知道该如何写——是写亨利想要的结局，还是她所认为的最好结局？鲁比深陷迷茫之中，什么也做不了，她不吃、不睡，一直呕吐。

在第五声嘀嗒处，珍妮停住了，因为她觉得可以从这个外部情节点入手开启鲁比的故事了。她的确到了这个点上，真的。但是你发现第五声嘀嗒少了什么吗？促使鲁比行动的动力。我让珍妮往下再找一声嘀嗒，即关于那只狗的情节。下面是珍妮的第六声嘀嗒：

第六声嘀嗒：因为鲁比心神不宁，所以她的姐姐诺拉很担心她失去理智。她是一名兽医，一直认为既然鲁比不打算结婚，就应该养一只狗。诺拉确信鲁比会轻生，所以决定救鲁比。她把鲁比赶出自己的房子，无论诺拉住在哪里，都让鲁比一起住过来。（我知道，人们会想，在这个世界上，一个成年人怎么可能有这么大本事能对另一个成年人做出这样的事。我会把它合理化……）不管怎样，对鲁比而言，这是自己最后一个阵地。她绝不能忍受由此造成的自尊受挫、生活不便和精神羞辱。正是这个原因使她在下一个场景中，决定去“借”一只狗，就借一两个小时，这样诺拉就不会再缠着自己，才能安心写作，迎接重写结局这个巨大的挑战。结果，事与愿违，事情反倒逼着她带着狗逃跑。不用说，在悲伤欲绝的情绪里，鲁比做的决定已经有些不靠谱了。

啊哈！第六声嘀嗒达到目的了。伴随这一声嘀嗒，读者陷入外部的情节难题（草稿需要修改），直接到达了第三条轨道（此时鲁比不再相信任何一种关系——与家庭、与粉丝、与狗）。没有铺垫，也无须解释，这件事直接连通了第三条轨道。当你在下一章里看到珍妮写出来的这个场景，会发现这几声嘀嗒里的很多细节都服务于当下发生的事。

依照情节的发展，由于珍妮已经知道偷狗将是主要时钟，鲁比也将因此踏上逃亡之路，所以在此处，她就可以利用这一点，大喊一声：“前进！”

之前我们谈到，主人公总是觉得自己的小船只是碰到了几个冰块，而不是撞上了冰山，此处就是个完美的例子。因为在鲁比看来，她去偷来一只狗，与它在一起待一两个小时就够了，等说服了诺拉，再把狗送回去就可以了。但这样是行不通的。当然了，重点就在这里。

这个例子也充分展现了表面事件与故事的主要内容不是一回事。从表面上看，偷狗的事与鲁比的故事完全无关。但在《雀鸟之舞》中，破裂的下水管道与主人公克服陌生环境恐惧症又有什么关系？就其本身而言，什么关系都没有。电影拍摄者是通过这个方式迫使她与人接触，克服一直让她深受其害的问题，就像珍妮想让鲁比面对她的错误信念，于是迫使鲁比带着狗逃跑。通过这件事，鲁比被迫与人接触，在这个过程中，她的世界观会受到挑战，最终发生改变。到这个情节结束时，可能这件事反倒让鲁比能继续写剧本，这样故事情节和人物内心故事都得到解决。

练练笔

现在轮到你简明扼要地写出时钟的嘀嗒声，开启你的小说开篇场景。你的目标是找出最终迫使主人公行动的那一声嘀嗒。当它出现时，你自然而然就能辨认出，因为你能强烈感觉到一股往前的动力，感觉到你的主人公必须行动，现在就要行动。在你找到它之前，让时钟保持走动。不要害怕反复尝试，直到那个嘀嗒声符合所有条件——首要的情节难题、主要时钟和第三条轨道。

一旦你确定那一声嘀嗒（可能是第三声、第四声或者第七声，没有规定），你的小说就可以开篇了，所以你现在就要认真规划。

在我们继续之前，先花一秒钟祝贺一下自己。通过潜入主人公的过去，你知道了小说从哪里开始，以及为什么从那里开始；你知道了主人公最在乎的是什么，以及它对于主人公来说，有什么意义。更神奇的是，你知道了自己的小说主要讲述的是什么。朋友，做到这一点的人并不多。通常来说，当你问一个作者，你的小说写的是什么，他们就激情澎湃地把情节里发生的事情讲一遍。但是尽管他们对整个浩大的写作工程抱有真诚与热情，但很快，他的小说听起来就只是发生了一堆事情，而不是发生了一个故事。你先是专心聆听，然后只能竭力不让自己走神，但你还是忍不住会想，这些事跟故事有什么关系呢？

从另一个方面来看，你手上已经有了创作一部引人入胜的小说的素材，因为你已经对小说的内容了然于胸。现在，你的目标就是开始创作情节，为它注入生命力。

最后一点，从这里开始，我们将把注意力集中在写作上，而不再是脑科学。因为你已经知道是什么抓住了读者的注意力以及背后的原因。你了解了大脑是如何运作的，懂得了故事拥有独特的力量。你知道了故事是大脑的语言。从现在开始，你不是要研究这门语言，而是要说这门语言。

[1]电影《教父》中的情节。

[2]美国知名电影制作人。

第三部分 为主人公的内在挣扎创造一个外部刺激

9 开篇：小说开头与故事蓝图规划体系

不要把进展与行动混为一谈。

海明威

美国作家，《永别了，武器》作者。

故事蓝图究竟是什么，它如何帮助你打造情节，连通第三条轨道？我想你也许从没问过这个问题。

简言之，小说蓝图就是外部情节的场景递进，其驱动力是事件在主人公内心引发的斗争。

在目前已经挖到的素材基础上，你即将开始打造故事蓝图。你已经看到主人公的过去如何引导着他来到那一声关键的嘀嗒，你的小说也随之开篇。现在我们再次探索过去，进行更深层的挖掘，搞清楚过去迫使主人公面对了哪些事，以及他又对此做出了什么反应。

如果你觉得把情节连通第三条轨道是个复杂工程，这里有个好消息，其实你早就已经在进行这项工程了。回头翻翻一步步写下来的背景故事，在每一个场景中，外部事件的驱动力和意义来源都是主人公的内心反应。例如，珍妮的原初场景并非只是叙述外部事件——安德森先生去世和贝丝在足球场的情绪失控，它叙述的是那些事件对鲁比产生的影

响，这一点至关重要。在这个场景中，她的错误信念形成了，即爱最终会毁了我们。这一信念将引导着她的外部生活轨道。你的主人公也是如此。如果你写的是一部悬疑小说，那么这一点既可以用在你的反面人物身上，也可以适用于你的调查员。

这里有个秘诀。虽然蓝图（更不用说小说本身）将由单独的场景组成，但事实上，这些场景并非相互独立存在，它们处于不断升级的因果轨道上。每一个场景都是由上一个场景所触发，同时也会触发下一个场景。因此，尽管每一个场景和情节点都是单独创作出来的，但是要清晰地认识到它在整个轨道上发挥的作用。否则，无论场景本身多么精彩绝伦，它不仅会阻挡故事沿着轨道发展，甚至不能完成自身的使命，难以让下一个场景顺理成章地出现。你在构建故事蓝图时，要杜绝这一错误，这样才能让每一个场景的创作都比你想象中更顺利。

但是每一个场景都与前后的场景紧密相连，形成一个天衣无缝、层层递进的故事线，这是否意味着要按照线性的时间顺序把它们罗列出来，比如写在巨大的一卷厚重防水的绘图纸上，随着你的文字一行行展开，这卷纸从起居室铺到卧室，再铺到厨房餐桌下面？这不可能做到。这样太笨重，也太过时了，二十世纪才这样做，（现在还有这种厚重防水的绘图纸吗？）关键是在蓝图设计过程中，它不够灵活，不能留出充分的空间。而我们要在这个旧方法的基础上变出新花样——故事大师场景卡片。

你一定听说过索引卡模版。它有很多版本，每一个版本都暗示或者明确告诉你，这些卡是乱序的，没有任何准备，可以随意排列，也应该随意排列。这往往是个抓眼球的卖点。拿起你的卡！抛向空中！然后换一种不同的方式重新来！

使用索引卡模版存在着巨大的漏洞。

在论及因果关系的时候，如果你移动了一个场景，其他场景的逻辑很可能会被打乱，那么这部小说的内在逻辑就会缠绕一团，变成一个解不开的结。但是，在这个阶段你会一直移动场景，同时场景也在不断增加，那么该怎样做才能不破坏小说的叙事链呢？

很简单。在层层推进的因果轨道里，密切关注事件与事件之间如何勾连。这样，你就会知道哪些事件可以随意移动，而哪些事件一旦被移动，整个情节就会像纸牌屋一样轰然倒塌。这会提醒你每次移动之后，

去注意场景之间的逻辑缝隙和内在的断裂，就像把战场上的伤员按照伤情分类，再根据具体情况去诊治，防微杜渐，避免它们毁掉整部小说。

你可能担心这样构建出来的情节太墨守成规，缺乏新意，连你自己都会感到无趣，更何况读者。不必担心。首先，每个场景都可能不止一个结果，但每个结果都合情合理。只要你了解有哪几种可能的结果，就能激发读者读下去，他们会期盼出现希望看到的结果，或者害怕不想看到的结果出现。

虽然我们把它称作卡片，但也要结合现实。可能很多作者脑海中想的是羽毛笔、厚实细腻的纸张和满手的墨水渍，但在现实世界里，这样做存在不少缺陷。具体而言，一张索引卡的大小是三英寸乘五英寸，也就是说，你写的时候得举着放大镜，你的视觉又极其敏锐，总能看到卡片四个角在大头针的顶端跑来跑去，总之这张卡太小了。此外，墨水的印记不易褪去，铅笔倒是可以擦很多次，直到你擦烦了撕了这张该死的卡片。

所以，也许用数字化的方法去创作一个模版更好一些，这样你可以深入挖掘，详细展开，不必考虑字数。如果你更喜欢待在现实世界里，最好找一张纸，而不是索引卡。不展开赘述了。在下一页上，你会看到场景卡的模版。

我把首先要填进去的内容称作场景的“阿尔法点”。它指一个场景在外部因果轨道上所起的作用。它与行动有关，也与所发生的一些重要事件相关。阿尔法点所回答的问题是：为什么这个场景是必要的？它的主要任务是什么？具备了这些要素，这个场景才能嵌入小说的故事线里。每个场景都要有一个具体的阿尔法点。当你开始为一个场景写场景卡时，这往往是你为它创作的唯一一张场景卡。这样非常好，但并不是说，一个场景只说明一个要点，或者只引起一个变化。大多数场景都会同时推进几个次要情节，引发无数变化，让你的小说泛起阵阵涟漪。所以在阿尔法点的下方，为次要情节留了一些空间。在规划蓝图的过程中，你会不断地往现有的卡片上增加信息，有时增加层次，有时拓展次要情节。但是阿尔法点才是关键，没有这个点，整个场景中发生的事都只会让人摸不着头脑。

场景 # 阿尔法点: 次要情节: 次要情节:		
情节	原因 发生的事	影响 后果
第三条轨道	重要性	领悟 因此?

注意中间的那条垂直线，它把卡片一分为二。

- 左边代表因果关系中的原因。
- 此处的“情节”指的是在此场景中所发生的事。
- 此处的“第三条轨道”侧重从主人公的计划考虑：为什么发生的事对他来说很重要。
- 右边代表因果关系中的结果。
- 此处的“情节”指的是场景中发生的事所造成的后果。有一点很清楚：这个后果是在此场景中发生的，而不是在下一个场景中才呈现的后果。
- 此处的“第三条轨道”指的是内心变化，即事件在主人公身上激发出来的一种领悟（或者，如果主人公不在这个场景中出现，那么就指视点人物获得的领悟，也包括主人公获得的领悟，只不过他在后来才意识到）。这种领悟将指引行动——一般就是主人公接下来要做的事。也就是说，这种领悟让他或彻底或轻微地改变计划。

记住一点，每一个场景都必须引发一个难得的变化，这种变化体现在内部和外部两个层面。如果你在写的是悬疑小说、法庭剧或者警察破案小说，也是同样的道理：每个转折都会激发深层的认识，帮助主人公更好地认识自己所处的局面，哪怕只是认识到原本前途无量的领导如今已大势已去。

当然，情节层面的变化更容易被看到，因为它是外在的。也就是说，你能真真切切地看到它，比如踢一下罐子，它就沿着马路滚走了；抢一家银行，警察就来追捕了；忘了喂你的宠物仓鼠，结果……这个还是别问了。这样一来，有个关键之处反而很容易被忽略：在每个场景中，当主人公的内心在思索该怎么做，该采取什么行动的时候，他的世界观也必须随之渐渐发生变化。每个场景都与连通第三条轨道的内心斗争相关。这些斗争不是彼此“孤立”的，而是围绕不断升级的首要难题交错缠绕，贯穿整部小说。注意主人公在每个场景中的微妙变化，这样不仅可以帮你密切观察他们的世界观变化，还能让你洞察他们的下一步行动。当然，最重要的是：他们为什么要采取这个行动。

如果你的小说是用第三人称叙事，那么在有些场景中，你的主人公只在幕后，不会现身。在这种情况下，场景卡的上半部分——情节，照常写。但是下半部分——第三条轨道，需要稍加调整。填写左边一栏“重要性”时，既要从小人物的角度写，也要从主人公的角度写；填写右边一栏“领悟”时，参照左边一栏的做法，注意视点人物的领悟，同

时也要注意你的主人公在发现这些事之后，会有什么样的领悟。当然，也许过了许久，你的主人公都没有反应，但你自己要清楚，他一旦发现之后，会产生什么心理变化。别忘了，你的读者肯定会这样做，他们总在衡量一件事对主人公的内心斗争所造成的影响。

场景卡最下方的空白是用来回答“因此”。结合本场景中发生的事，你就能知道接下来一定会发生什么。就像阿尔法点，它必须是具体的、基于行动的事件。例如，如果这个场景的结果是鲁比知道亨利已经不久于人世，那么回答“因此”这个问题时，不能只是简单地表达鲁比很难过、非常难过。要先回答另一个问题：万一亨利去世，鲁比不仅会丧失一位关系亲近的伙伴，还要独自修改剧本，那么悲痛万分的鲁比接下来会怎么做？也就是说，“因此”这个问题能帮助每一个场景各司其职，保证整体因果关系轨道运行良好，这样，小说在内部故事逻辑上才不会偏离轨道。在下一页，我们将看到珍妮制作了一张完整的场景卡一号，从中我们可以看到，通过嘀嗒时钟的练习，她是怎样扩展出了清晰明确的开篇场景。

场景一

阿尔法点：鲁比决定振作精神，重写剧本。

诺拉的次要情节：诺拉意识到鲁比可能会轻生。

莎伦的次要情节：莎伦意识到鲁比遭遇质疑，所以考虑在不得已的情况下，让一名女粉丝来写结局。

情节	原因 发生的事 • 莎伦告诉鲁比，如果不能按时写完结局，那么就会让一位名叫克莱门蒂娜的女粉丝来写，这样一来，鲁比唯一能掌控的事情也面临失控的危险。 • 鲁比的姐姐诺拉突然现身，表达她对鲁比现状的担忧。	影响 后果 • 鲁比向莎伦保证，她会将结局改好。但并未说明自己还没有思路，而且在亨利出事之后，一个字都没写过。 • 鲁比感到诺拉的忧虑不是关心，而是对自己私生活的打扰。鲁比试着打消她的顾虑，但是她说明天会再来，并要把鲁比接到自己家里住。
第三条轨道	重要性 • 亨利出事之后，鲁比忧心如焚；她吃不下，睡不好，无心工作；她感觉自己撑不下去了。 • 鲁比从来没有独自写过剧本。 • 鲁比从来没有体验过这种痛苦，特别是她从来没想过将经受这样的痛苦。 • 这部电视剧是她与亨利唯一的纽带，也是她赖以生存的工作。	领悟 • 鲁比认识到诺拉一来就有麻烦，并且比她想象的更具威胁性。她决定找一个方法让诺拉相信，虽然她看起来很悲伤，但其实一切没有大碍。 因此？ 鲁比认为只要自己穿戴干净、把冰箱塞满，诺拉就会相信她能照顾好自己，于是，去了市场买东西。

为什么这张场景卡值得称赞：

- 尽管场景中会发生很多事件，但是珍妮的阿尔法点抓住了场景的核心要点，并把它具体化。鲁比即将采取行动，开始写剧本（或者她认为自己会去写剧本）。这是本场景的核心，如果鲁比不去做，故事就会停滞不前。因为鲁比可能坐在屋子里，终日以泪洗面，这样的结果谁愿意看？

- 次要情节清晰、简洁，寥寥几句就勾勒出莎伦和诺拉在场景中的角色以及她们各自的反应，由此珍妮可以推测出她们的下一步举动。有时候未必要有次要情节，没关系。

- “发生的事”指的是场景一开始发生的事，正是这些事让你的主人公做出了一系列反应。有时候，这一栏只有一件事可填，有时候要填写几件事。拿珍妮的这个例子来看，最开始发生的事是鲁比接到莎伦的电话，接下来，诺拉到访。

- 场景中的“后果”由“发生的事”直接造成。我们亲眼看见了鲁比的变化：她将完成剧本的修改，但在动笔之前，她要先安抚好诺拉。

- 这个变化并不是停留在表面的行动上，它由“重要性”来驱动：鲁比将失去至爱之人，未来一片渺茫，人生到了穷途末路……但是有一件事她依然能够掌控：对于她和亨利创作的电视剧，她拥有最后的决定权。她绝不会放弃这个决定权。

- 鲁比的“领悟”，驱动她采取下一个行动，未必与电视剧本身相关，而是与鲁比面临的阻力相关，即诺拉的担忧。她觉得这是自己面临的唯一阻力。

- “因此”这个问题能够确定鲁比的下一步行动，以及鲁比选择这样做的原因。

练练笔

现在轮到你为小说的开篇设计一个场景卡了。记住，尽可能把场景中发生的事情详尽描述，同时要充分展现主人公的内心斗争。二者相互关联，但又彼此独立。主人公的内心不仅要为发生的事赋

予力量和意义，还要能够发挥驱动力的作用，进而做出决定，并付诸行动。

必要过程：从场景卡到写一个场景

你可能发现填写这张卡片并不简单，需要你一次次敲开这个故事。所有的事件可能乱作一团，因为在确定每个场景的内外运行轨道时，会暴露故事逻辑中的裂隙，而这恰恰是需要进一步挖掘的地方。

下面是珍妮在填好第一张卡之后的感想：

我以为自己对这个场景已经胸有成竹了，但是发现根本写不出来，因为我要确定关于诺拉的一些情况（她住在哪儿，她那天为什么会出现，为什么她对鲁比有如此强的掌控力）；我还需要确定可怜的亨利到底情况如何（他是脑出血，还是脑死亡？要接受有多重风险的手术吗）；我还需要知道谁在医院里陪护亨利；（朋友？兄弟？母亲？）更重要的是，我还要对他们一起创作的电视剧更了解，尤其是当前这一季，要了解鲁比和亨利最初如何设计的结局，也就是说，我需要设计一部该死的电视剧，理清整个创作过程。一想到这些，我都快哭了。

在这个节骨眼上，你也许更能体会写小说的艰辛，因为你必须创造一个完整的世界，而这个世界没有任何存在过的蛛丝马迹。每个决定都会牵扯出一系列的问题。每件“发生的事”都需要你进一步挖掘“它为什么会发生”。但是填写场景卡的过程对于故事蓝图来说必不可少，在这一过程中，你将会成为故事高手。

现在，我们来看看如何把想法拓展成场景卡，再刻画成丰满生动的场景。所以，我们暂时先不看珍妮怎样回答关于诺拉与亨利的问题，先跳过她会让谁站在亨利病床边照看他，更不用管鲁比与亨利的电视剧。在后面的章节里，我们会回答这些问题，到时候我们会讨论如何敲定场景的细节，以便赋予它们意义。

当你往下写的时候，你会发现有些地方需要进一步展开，但不是现在，只要先做个标记就行，提醒自己回头再看，然后继续往下写。写完

这个场景之后，再回到这些标记，一个个挖掘它们守护着的那些细节。

记住了这一点，我们来看看珍妮第一个场景的初稿。这个版本还有待完善，但已基本成形，整个故事也呼之欲出。

写，否则死路一条。这的确是目前的窘迫之境。不修改完剧本，我怎能苟活于世？如果不写出最后结局，我有何颜面去面对亨利和那些医生，还有亨利的母亲？她以泪洗面，时刻守护在亨利的病床前，听着监控仪器哗哗作响，密切留意着他胸脯的起起伏伏。

是我让他落到这步田地。因为我们吵架，他骑上自行车进山，我没有拦他，那个开车的小孩故意看向另一边，他体内的酒精含量超标一倍，车子超速一倍。或者他根本就没有看。或者看了，但还是决定撞上去，这个人与我一起生活七年了，我们一个字一个字地编织着生活。

“不要神力干预。”一旦剧本中有看起来不劳而获的东西，亨利就会这么说。

那么现在的情况又算什么？一部七季的电视剧拍摄到最后一集，提出改剧本？我们都已经商定好了《罗密欧与朱丽叶》的改编版本，还要改？这简直是最拙劣的神力干预。残酷得让人难以置信。

我站起身，走到车库，凉风徐来，我看着那个涂了橡胶的红色挂钩，他以前总把自行车挂在上面。他会把邮件都寄回他自己的住处，但佳能戴尔自行车总放在我这儿。我目不转睛地看着空空如也的红色挂钩，仿佛能把自行车变回来，仿佛能让时间倒流，仿佛我是神，我自己能负责我的生命剧本。

我会重写人生剧本，不让他骑上那辆自行车。我们不会发生激烈的争执。就算他要结束与我的合作，我也不会冷嘲热讽。

在这一季电视剧的创作开始的时候，就有人请亨利为一部大预算的电影写剧本。只邀请他一个人，没有请我。我的理解是他们认为剧本是亨利写的，我只是负责公关。一直以来，我们两个就像好莱坞电影里演的那样——两个幕后的创作人员走到了台前，成了抛头露面的公众人物。但是我能想象，大家都在窃窃私语，她只是负责润润色，他才是挑大梁的。这部电影的制片人可能想，他们只用花一半的钱，就能得到同样上乘的剧本。亨利没有拒绝，而且在接受之后，提出《罗密欧与朱丽叶》是我们最后一次合作，之前我们一直避而不谈这部戏剧，因为我很害怕。亨利的决定让我感到痛彻心扉。我之所以没反驳他的提议，是因为面对这个猝不及防的打

击，我整个人陷入了迷茫，因为至爱要离我而去。没有他的日子，我人生的每一天该如何度过？我一片茫然。此刻，那个现实——我们不再一起写作的现实，对我来说，是最可怕的结局。

我关上车库，走到冰箱旁边，里面空空如也，只有一小瓶苹果酱。我取出苹果酱，强迫自己吃了几口。写，否则死路一条。如果我选择写作，就必须吃东西。

就在这时，电话铃响了。

就让这个电话是个不知名的什么人打来的吧，我想。比如，亨利的某个亲戚。让这个人打电话来说，亨利醒了，没有大碍。他想见我，让我马上过去。

我抓起了听筒。

“喂？”我说，心里的希望与恐惧撞击，让这一声“喂”像一声爆炸，又像一道命令。

是莎伦打来的，我的制片人。最近她一天打三次电话，问进展如何，问我需要什么帮助。她的声音温和，体贴得虚伪。我改了三页，但是四十八页的剧本应该在七十二小时内交到演职人员手上，所以谎话越来越说不出口。

“进展如何？”莎伦问。

“不错，”我说，“挺好的。”

“告诉我实话，鲁比。”她说。

我凝视着房间另一端大木桌子上的笔记本电脑。我和亨利一起写的这个剧本：朱丽叶怀孕了，罗密欧订购了毒药，因为他不能忍受自己会跟父亲一样，成为一位粗鲁卑俗的父亲。在朱丽叶的百般劝说之下，罗密欧终于放弃轻生的念头，但朱丽叶死于难产，于是罗密欧只能终日独自面对人生中最可怕的恐惧和最痛苦的失去。我不喜欢这样写。我觉得这是无病呻吟，这样写没有任何意义。

“你跟我唱反调就是因为我接受了西格尔项目，你很生气。”亨利说。

“我是很生气。他们不邀请我，这口气实在让人咽不下去。就因为各大社交媒体上一直是你在抛头露面，他们已经把我忘了。他们认为我是——是什么？你的打字员？他们是不是这么说的？”

“这只是一些无知粉丝的无端猜测，”他说，“何必在乎这些？”

“因为很显然，电影制片人也这样想。”说着，我把目光移到了别处。

“鲁比，”他说，“我说过了，请你还是不请你，我说了不算。他们请我写。只请了我。我不知道为什么，但是我能说什么？‘不，除非你们连鲁比一起请？’”

“这也不是不可以。”我说。

他站在那里，拉起我的手。他抬起我的手，亲吻。拥我入怀。“鲁比，”他说，“这件事不会改变我们之间的感情。”

我大笑，因为它会改变一切。

随着这个电视剧进入制作阶段，表面上，我们达成了和解，但在拍摄结束前两周，之前积累的危机集中爆发了。摄制组和演员都已经到位，他们每个人的时间都是要花钱买的，但莎伦的老板突然说不喜欢这个结局，他觉得这个结局没有切中痛点。他下令重写。每个人都在等我们的回应。时钟一秒也不肯停驻。

“我们可以不让朱丽叶死，”亨利提议，“让他们从此过着幸福的生活。”

“不，”我说，“这样肯定不行。”

“不要把你的情绪带进故事里。”他说。我失去了理智。我朝着他大喊大叫，声嘶力竭，告诉他我不需要他教我怎么写，不需要与他有任何瓜葛。

“你简直不可理喻。”他说，然后换上自行车服，从红色挂钩上取下自行车，骑出了我家。这座房子该刷漆了，花园的草该割了。但他不顾一切地骑车进了热气蒸腾的山里，就像这世上没什么能伤害他一样。那里有个孩子在开车。

“鲁比？”莎伦在电话里说，“你还在吗？”

她让我告诉她剧本进展的真实情况。“说实话？”我说，“实话就是我可以搞定。”

我听得出来，她大大地舒了一口气。“听着，”她说，“万分抱歉地告诉你一件事。我跟吉姆见了一面，今天需要跟你确认剧本是不是修改得差不多了。我们准备了备用方案，如果有必要的话，可能要立刻启动。当然，我不想走到这一步。谁都不想走到这一步。”她停顿了一下，轻声细语地说，“但是如果你交不出修改稿，鲁比，有人交得出。”

这是最后通牒。我放下电话，吃的苹果酱都吐进了水槽里。

“鲁比？鲁比？”我听到莎伦在电话另一端叫喊，就像一个人干着急却丝毫帮不上忙的绝望叫喊。

我对着水槽吐了一口唾沫，拿起听筒。“不好意思。”我说。

“哦，鲁比，”她说，“我请个医生过去好吗？”

我大笑。世界上有什么消除内疚感的办法吗？如果有，让它帮你改写剧本的结局怎么样？

“我很担心你。”莎伦说。

她的语气跟我姐姐诺拉一模一样。你在吃饭吗？你在睡觉吗？

你今天出门了吗？两个人都像在跟一个病恹恹的孩子或者一只受伤的动物说话，有什么用呢？她们都不是柔弱的女子。诺拉养马、狗，还有孩子，管教起来毫不含糊。莎伦管理着霸气十足的电视王国，连那些长期从事的工作室制片人都自愧不如。强悍是我们三个人的共同特点，但我很失望，她们那么快就变得容易心生悲悯。

“不用担心，”我说，“我不会超过期限。”我喝了口水，漱了漱口。“但我很好奇，你们的备用方案是什么？”

“克莱门蒂娜。”

“克莱门蒂娜？”我大喊了出来。所有的女粉丝里最死忠的那个。

克莱门蒂娜是现在最火的粉丝网站“难题接踵而至”的创始人，她在网站上分析每一部剧，举办现场辩论和推特上的活动，邀请人们分享他们自己设计的情节、自己设定的结局以及自己写的剧本。出版社在推介这部电视剧的文章里经常引用她的话，她像个权威人士一样评头论足，其实只不过与亨利在推特和脸书上交换过一点意见而已，就以为自己掌握了什么圈内信息。地球上的人都灭绝了，我也不让她代写我的剧本。

“你开玩笑的吧，莎伦？”

“我们明天会把她叫到工作室开始写剧本。这样的话，到周日就能有眉目。我们是担心修改剧本可能会超出你的承受能力。”

“这是我的剧，莎伦，”我吐了口唾沫，“是我和亨利的。我会竭尽所有力气去完成它。你可以让克莱门蒂娜到工作室，修改一整天剧本，但是周一必须拍摄我的剧本。这个承诺够明确吗？”

“非常明确，”她说，听起来却像是完全不相信我能完成，“需要什么帮助的话，告诉我。”

我挂掉电话，瘫坐在地板上。我想打电话给亨利，让他在推特上告诉克莱门蒂娜不要插手。我想告诉他不要担心，我会把结局改好。

我把头埋在膝盖上，突然传来一阵敲门声。“鲁比？”

是诺拉。我拖着身子到了门口，慢慢拧开锁，把门打开。

“我来镇上买些狗粮。”她说着就进了门。她穿着脏脏的牛仔褲、牛仔靴、法兰绒衬衫，袖子卷到肘部。她朝我走过来一步，我看到一坨看起来像马粪的东西从她靴子上掉下来，落在了木地板上，我吓得往后一退。不是因为我在乎地板，而是这很清楚地说明了诺拉是直接来自马厩赶过来的，就像我这边房子着火了似的，她觉得我急需救援。来买狗粮，只不过是借口。别忘了，她是个兽医，一般有专门的供应商大批量送货上门。

我看着她走向冰箱，告诉我她买了一杯绿色蔬果冰沙、一些藜麦和一些汤。那一瞬间，我意识到在目前面临的所有威胁里，诺拉的威胁远远超出我的预期。

她进了洗手间，出来，站了一会儿，然后清了清喉咙。“你吃安眠药？”她问。

“你说什么？”

她指了指洗手间。

“那又怎么了？”我说，“我睡眠不好。安眠药可以帮助睡眠。”

“你以前从来不吃安眠药，对不对？”

我笑了。苦笑了一声。“以前亨利也没在医院不省人事，而我却要七十二小时内重写电视剧结局。”

诺拉深深吸了一口气。“我和迈克谈过了，我们都很担心你。我们都觉得你不应该一个人住这里。想让你来奥哈伊，跟我们一起住，就几个月，直到……”

我强迫自己呼吸。“你们这么关心我，真是贴心，”我说，“但我没事，事情会好起来的。我保证会吃你带来的食物。”

“我真的觉得你不能一个人住在这里，鲁比。就现在来说，这样对你不好，”她语气轻柔、尽显关怀，但我有更强烈的不祥之感。“我明天再来，好吗？我来帮你打包东西。”

她把她的东西收拾好，走了，我一句话都没说，但是我绝不会离开这栋房子，绝不让某个女粉丝在最后关头偷走我们的电视剧。我来重写，就在这里写，这张巨大的木桌子面对着凸窗，我常在这里伏案写作，亨利时而坐下，时而站着，时而踱来踱去，引导、质疑、提升和打磨我的想法，让它们从模糊、单薄变得完整、生动。

我现在唯一要做的就是说服诺拉不要插手我的生活。

为什么这个场景值得称赞：

- 你注意到了吗？珍妮在第一句话里就指出了关键所在，虽然这句话只有七个字，“写，否则死路一条”，但立刻为接下来发生的事提供了情境，赋予了它们意义。同时，读者的好奇心也顿时被激发：写什么？否则死路一条？一定有重大事件发生，我猜是不是……

- 你注意到场景中有多少背景故事了吗？也就是鲁比的回忆，在她苦苦挣扎着决定改变现状时，回忆是她理解当下的标尺。重点在于，珍妮在之前的时钟嘀嗒声中（可能更久之前）挖掘的信息融入了鲁比观看世界的镜头，透过这些信息，鲁比判断当下发生的一切。最重要的是，

在自我反省、权衡大局的基础上，她采取了行动。

- 你注意到了吗？通过鲁比对重写《罗密欧与朱丽叶》的看法，珍妮让我们再次窥见鲁比的错误信念。

- 你注意到了吗？珍妮对鲁比接下来的计划了如指掌。简言之，鲁比意识到，就目前来看，按时完成剧本的最大障碍是姐姐诺拉。当然，读者比鲁比看得还要远，因为是珍妮想让读者看到，她知道只有这样，我们才能预测下一步将会发生什么，才能同情鲁比命运悲惨却执迷不悟，希望她早日醒悟。在这种情形下，我们很快了解了两件事：一是，诺拉远远算不上鲁比生活中最大的麻烦；二是，从鲁比目前的状态来看，可以很确切地说，不管她打算怎么做，形势都会变得更为棘手。

- 你注意到了吗？因为珍妮一开始就亮出了底牌，即鲁比会想出一个计划打消诺拉对自己的关注，所以第一个场景立刻驱动出下一个场景。朋友们，这事实上体现了小说因果关系轨道上的两个层面。我们知道鲁比接下来要做什么，而且知道了为什么这么做。

- 你注意到了吗？虽然场景中没有出现狗，就连狗的影子都没有，哪怕趴在门上挠两下，但珍妮已经在为狗的出现做铺垫。怎么铺垫？注意鲁比是怎样形容的诺拉（她是素食主义者，她养狗），这就为鲁比接下来的思考提供了依据：如果我有一只狗，就能让诺拉相信我的情感支撑系统很到位，我没有失去理智！

练练笔

现在轮到你来写开篇场景了。不必担心。并非要“把它做对”，因为在这个阶段，不可能一步到位，所以，尽量放松（盯着空白的屏幕，全身心放松）。你现在要写的是场景的第一层，也许会比其他场景修改的次数多。为什么？因为这是为整部小说的展开埋下种子的地方。你不知道都有哪些种子，所以自然也不可能种完。但是你创造了一块土地，翻耕好了土，一切就绪。把你之前那些“先标记好，回头再说”的信息整理好，这样做可以帮你确定究竟要在哪里挖掘下去，以及需要挖掘哪些信息。

10 真正的顿悟时刻：你的故事在哪里结束

给我一个结尾，我就能倒着写。

阿瑟·米勒

美国作家，《推销员之死》作者。

我们要解决的下一个问题是，你的故事到哪里结束？你可能觉得，我们才刚刚开始。没错，但是除非知道故事列车在开出之后要去哪里，否则你永远不可能抵达目的地。并不是说现在你想出来的结尾就是真正的结尾，如果它最终没有成为真正的结尾，那是因为在这条故事线上，某个细节的故事独辟天地，朝着另一个方向发展而去。

毕竟，我们永远无法确定未来，对不对？未来是我们的目标，在远方泛着微光，激励我们不惧挑战，争取把目标实现。有时候，目标熠熠生辉，我们疾驰追赶；有时候，目标是一场洪水，我们拼命确保人生不会倾覆。通向胜利的道路（或者，可悲的是，它把我们带往了反方向）只有在我们回头看时才清晰可见。对读者而言，他们对主人公的了解过程也是如此，但是，身为作者，你现在必须知道主人公要面对什么样的未来，这样才能为他创造一条通往未来的路，这非常关键。

你已经知道主人公一直期盼实现的目标，也知道不可逆转的外部难题。生活将颠覆他的人生，同时又逼迫他不能坐以待毙，只能与这条生活之路较量到底。此外，你挂起了一个嘀嗒作响的时钟，不管设置的时间范围是很多年还是只有一天，对他来说，时间都在一点点消逝。现在的问题是，究竟何时才算终点？

为了找到这个答案，哪怕橡皮擦出成堆的屑，删除键都磨光，也是值得的，即使不用年复一年，也要长达数月不停地改写。它将指引你完成剧情创作，帮你迅速确定并创造出层层升级的阻碍，迫使主人公去衡量、清除或者巧妙化解，最终得出你预期的结论，实现你设定的目标。

也许你认为这是因为自己写作经验尚浅，但就连资深作家、国家图书奖得主乔伊斯·卡罗尔·欧茨也这样说：“我知道结局是什么，我要往哪里去；从来不会坐下来就开始写。那样就像拿到一辆车就去开，连要去哪里都不知道。态度认真的作家不会这样写作。”

因此在本章，我们要探究“结局”究竟蕴含什么样的秘密（提示：不是关于情节），第三条轨道怎样转化成主人公的顿悟时刻，以及在情节推演中，主人公如何获得了这个顿悟时刻。

在创作过程中，为什么要这么早写结局？

就像你刚刚写好的开篇场景一样，你在这一章里要写的场景卡也只是先确定场景的第一层，在最终确定下来之前，要进行多次修改。有趣的是，尽管是最后一个场景的初稿，却是最重要的，因为在它的帮助下，你渐渐知道发生什么事才能带领主人公一步步走向顿悟时刻。虽说你才刚刚动笔写，但已经比很多作家思考得深入。因为手中掌握着充分的内部信息，很多细节会随之而来，所以不会写得很笼统。在设计蓝图的时候，它能帮你确定具体哪些地方需要展开。这个场景会引导故事前往该去的地方——从第一个场景的第一个瞬间开始。

其实，通常从小说的第一个场景就能窥探出结局。人们普遍认为（但是错误的），如果开篇能看出结局，就是“把一切都泄漏”了。事实上，让读者知道小说将往哪里发展恰恰能牢牢锁住他们的兴趣。我们要把结局提前透露出来，这一点，不言自明（还是“言”了），正像约翰·欧文建议的一样：“任何时候，都争取让第一句话涵盖整部小说。”例如，欧文的小说《为欧文·米尼祈祷》开头第一句是这样写的：

命中注定，我会记住一个破锣嗓子的男孩，倒不是因为他的声音，也并非因为他是我认识的个子最小的人，甚至不是因为他是导致我妈死亡的助力，而是因为他是使我信仰上帝的原因。欧文·米尼使我成为一名基督徒。

伟大的作家通常开篇就清晰地交代了故事行进的方向。比如说，A. S. A. 哈里森在心理惊悚小说《妻子的沉默》的第二段中就已经简要地交代了主人公朱迪将要遭受的一切：

朱迪四十五岁了，但她依然觉得自己是个妙龄女子。她对未来不太上心，完全活在当下，只关注今天。她不曾多想，只是觉得一切仍会按照这种并不完美但绝对可以接受的方式继续下去。换句话说，她根本没觉察到她的人生正处于颠峰，也没意识到她的年轻活力已濒临消亡的边缘，那种活力在她与托德·吉尔伯特的二十年婚姻中缓缓遭到侵蚀。她更想象不到她对自己究竟是谁，究竟该干些什么这类问题的认知程度，其实远不如她预料的那么有把握。尤其是考虑到短短几个月后，这将让她变成一个杀人犯。

或者像唐娜·塔特^[1]那部让人心惊肉跳却欲罢不能的处女作小说《校园秘史》，它的开篇这样写道：“人们常说的文学作品中的致命缺陷，也就是那贯穿整个人生的显眼的瑕疵，真的存在于现实生活中吗？我曾以为它不存在，可现在对此深信不疑。我的致命缺陷就是：病态地不惜一切代价地追求独特的风格。”

这句话不仅总结出小说的主要内容，还确定了主人公的错误信念。事实上，在第一章之前，塔特写了两页的序言，帮助我们简单了解这个“致命缺陷”会把主人公带向何处，主人公理查德会参与一场即将实施的谋杀，杀人手法奇特，目标是他以前的好朋友，一个名字很可爱的男孩：邦尼。

这三部小说都在开头就把故事的整幅画卷展现在了读者面前，为他们提供了一个重要的上下文，让后续发生的事有了方向和意义，巧妙地激发起读者的好奇心，使其多巴胺涌动，陶醉其中。记住，在写故事时，首要的一点就是让读者想知道接下来发生了什么，把他们引入到故事中来，让他们去预测“接下来”的事。

但目前对于你和珍妮来说，下一步会发生什么尚未确定。有趣的是（其实是令人心碎的，不提了）：很多作家通常写完前二十页，就停了下来，因为他们不知道接下来该发生什么。无论是因为选择过多还是根本就没有选择，其实都是一回事。很快，他们感觉思绪混乱，决定停止写作，稍稍放松自己，你懂的，休息一两天，再重整旗鼓。我们都知道，通常就这样偃旗息鼓了。

“结局”到底是什么

你可能在想，等一等，这个问题我们不是讨论过了吗？在我们确定主人公的错误信念，以及他要通过斗争实现什么愿望的时候，我们不是讨论了吗？难道之前时钟的嘀嗒不是指向结局吗？当然没错。情节围绕着主人公要做的事一页一页展开，步步反映着旋即而至的截止时间。

但这里我们要找的结局（也是读者最渴望找到的）并不是说要顺着故事情节去推演，而是指主人公在经历某件事之后获得的领悟。问题是很多作者，甚至是经验丰富的作家，都常常掉入一个具有迷惑性的陷阱：把结局想象成小说外在发生的事件，而不是主人公内在的精神领悟。

这是个很容易犯的错误。毕竟，当你想到一部小说或者电影的结局，会想到什么？我猜，想到的是最后一幕。到最后一幕的时候，外部情节难题已经解决，主人公的新生活也已经开启：享受余生或追悔莫及。你可能想到电影《毕业生》的最后一幕，本恩与身穿精美婚纱的伊莱恩上气不接下气地跳上一辆破旧的城市观光巴士；或者想到电影《罗斯玛丽的婴儿》的最后一幕，罗斯玛丽摆脱了她认识的那些可怕的巫师，去摇晃刚出生的那个小魔鬼的童车；或者想到电影《卡萨布兰卡》的结尾，里克情意绵绵地送伊尔莎离开，留下最后一吻（和被广泛传诵的临别一言），确认伊尔莎登机后，与雷诺一起走进了迷雾。

上述每一个场景都震慑人心，让人仿佛身临其境，但都不是我们要讨论的重点。因为它们展现的是情节完美完成。但是就情节本身而言，只是一系列的外部事件。因此，如果我们不知道这些结局如何影响了主人公，结局本身就变得毫无意义。它们之所以能打动读者或者观众，是因为我们知道这个结局对本恩、罗斯玛丽和里克来说，意味着什么。我们知道一路走来他们经历了什么。亲眼看见了他们的世界观从第一幕到最后一幕逐渐发生改变，一直到故事结束，我们都与他们感同身受。

因此，即便外部难题一解决，主人公就迎来了顿悟时刻，但这并不是此场景的重要内容，重要的是从主人公这个事件中领悟到了什么。你要呈现出主人公内心斗争结束的瞬间，在那一瞬间，他的错误信念被彻底打败，他开始以全新的视野看待世界，这才是他的顿悟时刻。正是在这个时刻，他的外部矛盾最终得到了解决，或者他与这个矛盾达成了和解。跟大多数事物一样，表面之下，大有深意。

找到正确的启示

曾经的生活经历让你的主人公对自己的错误信念坚信不疑，而当前的生活总是以递进的力量，试图颠覆他的错误信念。现在，生活就要对他实施一系列稳、准、狠的打击。他将幡然醒悟，战胜一切，或者被击溃而一蹶不振。

这就是他要发生内心转变的场景，如果你的小说不想往下写了，也可以不发生转变。上帝保佑。

记住要诀：重点不在于发生转变的事实，而在于他的内心如何完成转变。具有讽刺意味的是，当作者确实把一切都梳理妥当的时候，往往唯独缺少发生内心转变的逻辑。以下三种方式可以避免让这种情况发生。

让主人公得到启示

小说结局能带给读者巨大的满足感，不仅因为主人公取得的外在成就，还因为主人公的内心发生了变化，这一变化让他具有了一定的洞察力，从而取得这些外在成就。也就是说，重点不在于他解决了难题，而在于他在这个过程中领悟到什么。对于你从第一页就在酝酿主人公的顿悟时刻，读者能间接体验到，因为这是他们从开篇就在追踪的东西。所以你不能在小说某一页就把改变命运的终极启示强加给主人公，而必须让他自己去领悟。

尽管顿悟时刻总是在小说的后面出现，但并不意味着在情节结束的那一刻才出现。有时，主人公在结局之前顿悟，因此获得巨大的勇气，去面对终极的外部难题，而这个难题往往也是最艰险的一关。有时，顿悟时刻出现时，主人公正准备绝地反击，于是勇气、力量与智慧汇集一体，使他所向披靡。有时，主人公在努力弄清楚发生了什么事，这时，顿悟时刻出现了，他惊异地发现自己的实际体会与预期大相径庭。记住了这几种情况，可以防止你一不留神踩在结局上。

把读者放入事件之中

作为故事的讲述者，你的目标不是告诉我们主人公的领悟是什么，而是第一时间把我们抛入事件中，看看主人公的领悟如何产生。作者常犯的错误就是太晚把读者带入场景中。因此，在他接着往下讲的时候，主人公已经完成了领悟，他看世界的眼光已经变了。问题是，我们不知道是什么事让他最终醒悟，闻到了久违的咖啡香，而这才是我们渴望读到的。

这样的错误造成的故事结尾类似于以下情况：想象一下，你最好的朋友在开车回家的路上打来电话，上气不接下气。他说：“你知道我的老板经常朝我吼，我只能逆来顺受，对吗？好，今天他——”突然，听不清楚了，每隔五个音节才能听到一下声音，你知道他开车行驶在信号盲区。即便这样，接下来几分钟你还是在不停地说：“我听不到，你能听得到我说话吗？”直到最后，你听见他说：“……那一刻我明白了我并不比他低人一等，任何人都没有权利对我吼，所以我辞职了。”你心里想，等等，是什么让他领悟到了这一点？

这也是你的读者最想知道的部分。因为正是通过这个部分，我们才知道主人公究竟是什么样的人。意思是，从中我们也可能窥探到自己的影子。所以我们才读它，进一步了解人性、了解自己，由此更好地行走于现实世界之中。

让我们进入主人公的大脑中

最后一个关键点也是最重要的一个，非常容易被作者忽略。他们热情洋溢地向我们展示外部情节里发生了哪些事，忘乎所以地描绘一幅生动的画卷，想让我们看到是什么导致主人公幡然醒悟。我们紧紧跟随着主人公。但这并不是我们需要的。我们需要进入主人公的大脑。

否则，虽然我们可以通过主人公的外在行为，看到他的世界观发生了天翻地覆的变化，但并不知道变化背后的原因。外在行为，顾名思义，是外在的，但在现实生活中，我们每一个举动的原因都深藏于大脑之中，其他人看不到（谢天谢地）。然而，故事恰恰相反。我们要知道主人公一举一动的原因，这非常重要。因此，如果在主人公的内心发生深刻转变的时刻，我们被隔离在外，那就如同一次旅行下来，空手而归。

比如，有一部小说，主人公名为安库尔，在故事的结尾，安库尔的父親给了他一份工作，但他拒绝了，而事实上，他对这份工作渴望已久。是因为他压根就不想为父亲打工吗？是因为他认识到必须脱离家族生意，否则很难把握自己的命运吗？是因为他知道自己力有不逮，终于敢面对了吗？是因为……啊，我们可以无穷尽地猜测下去，但是谁有时间这样做？主人公获得领悟这件事并不重要，我们想知道的是领悟产生的原因。他为眼前的事情赋予了什么意义，是什么样的情绪和内在动力最终促使他的领悟。这样，读者才能及时了解主人公发生转变的原因；了解在摆脱旧的信念过程中，他经历了怎样的内心纠结；了解他从中赢得了什么，尽管从表面上看，并没有任何胜利可言。事实上，他可能还失去了一些东西。比如现在安库尔无业、无收入，他对自己的认识也随之支离破碎。但这也许会产生另一个惊喜结局，比如说安库尔从未如此快乐、无忧。

由此可见，不管是在现实生活里，还是在文学中，内心的活动都更重要。

面对结局，要信心十足

这是我们第一次阐述一个顿悟时刻，为了更好地收集所需信息，需要梳理三个问题。

最后，你的主人公能实现外部目标吗？

这个问题很直接，是从情节层面上提出的。它不强调主人公是否感觉自己成功实现了目标，而是关注故事里具体发生了什么。回答这个问题通常很容易。比如，对于鲁比的外部难题，珍妮在第一句中已经交代清楚：“写，否则死路一条。”这个难题的答案很明确，没错，鲁比会重写剧本的结局。但是，对于有些作者来说，可能有点难以操作，因为尽管难题已经明摆着了——主人公会活还是会死？他们是会离婚还是继续一起生活？外星人是会安全回家还是最后沦落成丽丝^[2]糖果推销员？答案却含糊其辞。与写开篇场景相同，我的建议是把两种结局都透彻地想一遍，看看哪一种更能激发读者的共鸣。始终牢记，把主人公赶出安全区，越远越好，这样更有助于他醒悟——生活并不像他想的那样舒适、

安全。

什么将让你的主人公发生内心转变？

正如T. S. 艾略特所说：“我们探索，而我们一切探索的终点将是到达我们出发的地方，并且是生平第一遭知道这地方。”^[3]因此，在小说结尾的时候，无论是从字面意义还是隐喻意义上来看，主人公都会回归最初的地方，但他看事物的眼光已经发生了彻底的转变。也就是说，他的错误信念已经消除。问题是，他领悟到了什么？就像《绿野仙踪》中的多萝西，她当初不顾一切想离开家，但最后铁皮人问她：“你的感想如何？”她回答：“如果我再次去寻找内心的渴望，我不会走出后院。因为如果内心的渴望不在后院里，说明我根本就没失去它，对不对？”^[4]是的，虽然现实生活中也许并非如此，可这是弗兰克·鲍姆^[5]说的，谁敢反驳？毕竟，有一点他说得很对——不管好坏，家总是无与伦比的。

在珍妮的故事里，鲁比内心的领悟会是这样：她与亨利的关系超出了她能接受的程度，但她并没有在保护自己未来不受爱情的伤害，而是在享受真正的快乐。她还会意识到，无论好坏，她与世界的联系比自己所认为的要深刻得多。

在这个场景中，什么事将迫使你的主人公积极面对，并有望克服他的错误信念？

顿悟时刻指的是你的主人公第一次看清现实，内心矛盾最终解决，并完成了内心转变（如果是个悲剧的话，就是没能完成内心转变）。但这并不意味着内心的矛盾突然消失不见，也不意味着小说的第三条轨道之旅结束。尤其是顿悟时刻发生的时候，主人公看待问题的眼光已经发生了改变。现在他要越过最后一道栏杆，迎面撞上终极的外部难题。鲁比正是这种情况，他的顿悟时刻将赋予他最后一搏的洞察力与勇气：去修改剧本，展示出真实的自己。

为了找出主人公的顿悟时刻，你需要对故事的设定进行双重考察：内在的和外在的。沿着情节的发展，最终会发生什么事件让他看到自己的错误信念？而当这件事发生的时候，他的内心是怎么理解的？记住，

我们对他最后得出的结论不感兴趣。我们感兴趣的是他如何一步步走到了这个时刻。

珍妮是这样探索的：

鲁比想独自待在自己家里，这样才能安然面对悲痛打击，竭力保持平静去完成剧本，但是那只偷来的狗打破了她的计划，逼迫她离开家，满世界躲藏，孤立无助（因为她没有保护机制），不得不信任他人（因为别无选择，只能相信一些人——比如克莱门蒂娜、诺拉、莎伦或者其他一些了解狗的陌生人，才能得到自己想要的）。

这时，珍妮突然遭遇了一个难题，因为一旦鲁比带着狗开始流浪，她不知道接下来会发生什么，因为很难想象，究竟发生什么事才能激发鲁比的顿悟时刻。这个难题之所以如此棘手，是因为珍妮不知道为什么每一个人都在寻找这只狗，而这又给鲁比带来什么样的麻烦，后来，她突然找到了打开难题的钥匙，故事里的很多层面也随之解锁。我们来看看：

我知道丢失的狗将引发大范围的搜索，也想好了这未必是哪个明星的狗，但我还不能在这两点之间建立合理的逻辑。我有点卡壳了，说真的。但偶然间发生了一件事，我在前往达拉斯的飞机上翻看杂志，其中有一篇文章讲一位女性和她的网红狗。她放弃了自己的工作，专职养这只狗，这听起来匪夷所思，但她确实赚得盆满钵满。我感觉上帝把解决方法放进一个银盘子里送给了我。就是它了！

因此，鲁比的故事这样开始：在悲痛的打击下，她失去了理性，偷来一只狗，而碰巧这是只明星狗。偷狗的时间会选在狗狗生活中的一个重要时刻，这样媒体才理所应当陷入疯狂，也能解释她为何要带着狗逃亡。如果她坚决认为自己需要保护这只狗，让它免遭媒体聚光灯的轰炸（她自己却很难幸免于此），她就得做点什么，采取行动，而不是坐以待毙，剧本也毫无进展。

我还不知道这只狗的主人会是什么样的人，但我知道狗的名气会把鲁比与他联系在一起。他们对媒体和个体的身份有共同认识，在与狗主人的接触中，鲁比获得了及时的领悟。我感觉有了这个领悟，就能为鲁比写出一个顿悟时刻，并让我洞穿整部小说。

我把狗的主人叫作托尼，狗的名字叫鲁弗斯，在想象这个场景时，那些人物就开始在我的脑海中活跃起来。我慢慢看到托尼在爱

情里也遇到了麻烦，无意中嘲弄了鲁比的错误信念。在这一瞬间，之前所有的辛苦劳动都有了回报，因为在确定了明星狗的灵感之后，很多其他细节也水到渠成。

注意，珍妮说这个瞬间是不期而至的，的确如此。在她绞尽脑汁构建顿悟时刻的时候，能挖出这么一大堆宝贵信息真是走了好运。这并不是在故弄玄虚，很多作家为一部小说做了大量前期铺垫以后，星星点点的有用信息才会自动涌现。我的理解是，这是因为你对故事里的难题越了如指掌，你的认知无意识就越能担起重任，从而不放过任何与之有关的信息。

珍妮的认知无意识不仅让她找到了鲁比的顿悟时刻，还找到了这一时刻到来的原因。下面，她开始对想法加以充实：

小说的一个重要部分是鲁比陷入了麻烦，被迫带着狗藏起来。形势非常复杂，因为一方面人们在铺天盖地地搜寻鲁弗斯，另一方面社交媒体也介入进来，从而反映出社交媒体对她的写作造成的影响。最后，鲁比被迫停止躲藏，与一个人保持密切联系——狗的主人托尼，顿悟时刻由此被激发。托尼饱受出名的困扰，对爱情也有一些错误看法。鲁比会发现自己与亨利保持距离是个可悲的错误，最终她勇敢地将内心最脆弱的一面写成了电视剧的结局，小说结束得恰到好处。

那么让这个重要的场面发生在哪里？我脑海中一直浮现鲁比从一家酒店逃走的画面。一家豪华酒店。嗯，是的，莉萨，我并没有把你和你穷追不舍的那些为什么抛到九霄云外。为什么要在酒店？主要是因为我感觉这样很有趣，就像在汤姆·汉克斯的一部电影里，一个人被困在机场。但我知道你会问：说正经的，为什么要发生在酒店？好吧，因为鲁比坚信，她需要让这只狗和她自己避开公众的视线。她需要躲起来，但她没有朋友，也没有信任的人，所以无处可去。我能确定这个酒店对鲁比来说，有着特别的意义。也许是她和亨利常来躲避世俗打扰的清静地……

注意，在勾勒这个场景时，珍妮遇到的难题是：挖掘出来的很多问题都没有答案。这个难题在她写开篇场景时也遇到过。这个场景的背景故事只有一个，而且很简单。她还要构建鲁弗斯和托尼的故事，这样才能保证接通小说的第三条轨道。很快，这些问题都会得到逐一解答，但是现在珍妮要先把手上的信息填入场景卡，然后再动手写这个场景的初稿。

场景 # 鲁比的顿悟时刻 阿尔法点：鲁比联系托尼，想送回鲁弗斯。 托尼的次要情节：托尼告诉鲁比自己和鲁弗斯的真实情况；他们之间的情感联系。		
情节	原因 发生的事 - 鲁比联系托尼，希望他不要报警；她只想把鲁弗斯送回去。 - 托尼也不想要鲁弗斯。 - 鲁比也不想要鲁弗斯。陷入僵局。 - 托尼向鲁比袒露内心，原来，他的故事与鲁比有几分相似——他也不喜欢狗，都在人际关系的处理上焦头烂额。	影响 后果 - 鲁比想到一个计划，既能帮助自己，还能帮助托尼和鲁弗斯。 - 托尼把鲁弗斯送回动物收容所，这样他们可以利用鲁弗斯的名气为更多的狗狗提供安身之所（托尼也可以安心追回弃他而去的女孩，之前分手是因为她无法忍受托尼对待狗的方式）。
第三条轨道	重要性 鲁比不能再为了鲁弗斯而避不见人；她知道无论多么痛苦，都必须离开酒店，直面生活。	领悟 - 鲁比的顿悟时刻：她终于意识到为什么这么多年亨利不离不弃，也意识到自己对亨利深深的眷恋。这份眷恋让她有一个安全港湾，可以展现出真实的自己。她虽嗤之以鼻，但一直拥有真爱，只是从不允许自己面对。 - 鲁比的悔恨痛彻心扉。 - 鲁比化悲痛为力量，改写剧本，在字里行间表达对亨利的歉意。 因此？ 鲁比改写剧本的结局。

练练笔

如果你尚未确定主人公的顿悟时刻，不用着急。深呼吸。现在，尽力去回答我们刚刚梳理的三个问题。记住，这是个探索的过程，没有标准答案。无须限制时间，写得太多也好，下笔犹疑也好，都不必畏惧。你的目标是把内部和外部的要素一一具体化，最终打开你对场景的想象。像珍妮一样，你也会挖掘出一些从未想到过的问题。遇到这种情况，先记下来，以后再展开。完成这一步之后，就可以创作顿悟时刻场景卡了，然后动笔写这个场景的初稿。

但在写之前，我们先来让珍妮做一张场景卡。她目前的准备已经很充分，虽然还有些信息缺失，但在后续的写作中会补上。在上一页上，我们可以看到她的场景卡。

之后，珍妮写了这个场景的初稿。在某个时刻，鲁比顿悟了。

我终于有狗了。我登录推特，搜索鲁弗斯的信息，感到深深震惊；与诺拉找到的资料相比，它的粉丝又增长了一百万。这才两天。

字数限制是一百四十个字，但我只需要五个。“狗在我这里。”我写道。

等了一会儿没有收到回复，又等了一会儿，回复来了：“发私信给我。证明真假。”

我把报纸的头版放在地板上，挨着鲁弗斯，这样可以把日期拍进去，然后拍了一张照片，专门定制的项圈也拍了进去。拍完，我愣住了。我不知道怎样把手机上的照片传到推特上。我回到电脑旁。

“刚才拍了一张照片，还加进了今天的报纸。可是我不知道怎么上传。”我写道。

“你是在耍我吗？”

“没有。我真的不会上传。”

他手把手教我，收到照片之后，他打电话过来，就是我在电视和视频片段里听到的那个声音。

“好，”他说，“我们做个交易。”

我腿一软，坐到地板上，挨着鲁弗斯。“交易？你是说，赎金？”

托尼发出一个声音，像气球漏气，透着轻蔑。“不是要给你钱，”他说，“是给你狗。我想让你把狗带走。”

我在床角坐下，努力消化着这个新信息。我深吸了口气。“没

听懂，”我说，“我不想要你的狗。它吵翻天，烦得要死。我真的一点都不想要你的狗。”

“问题是，我也不想要我的狗。”他说。

“什么？”

“人人都喜欢这只该死的狗，”托尼说，“他们希望我时时刻刻宠着它。实在……”他停顿了一下，然后压低了声音，“太离谱了。”

“它喜欢吃新鲜的有机肉类，对吗？”

“是啊，每天洗澡。我有个深爱的女朋友，但是她离开了我，因为她看到这只狗发出呜呜的声音，而我却说别管它。她说这句话证明我是个混蛋。”

我想笑，但是忍住了。“对呜呜声不管不问，不是什么大错。”

“我真的很爱那个女孩。”托尼说。

“人们为什么会爱狗呢？”我问，“人们对狗的痴迷真是荒诞可笑。他们对狗的爱，我完全不懂。”

“我懂，”他说，“我完全明白。狗不会伤害你，是你能得到的最有安全感的爱。”

我看着旁边在地板上打呼噜的鲁弗斯，想着医院里身受重伤的亨利，想到这些年我一定给他造成了深深的伤害。我总是与他保持着距离。现在突然觉得这是我做过的最残忍的事。为什么他还要留下来？我这么对他，为什么他还要容忍？

“不，它们会的，”我喃喃道，“它们会伤害你。它们总有一天会死去。”我双唇紧闭，眼泪顺着脸颊滚落。

“没错，那真是太恐怖了，”托尼说，“但我还是不要这只狗。你是我摆脱噩梦的救星。”

我的心跳加速，想到遛狗公园里的警察和那些拿着手机的女孩。“你打算把危机转嫁给我？”

“不是我就是你，朋友。”

我都能想象到自己被抓起来扔进了监狱，别人写了我们那部剧的结局，我没能见到亨利最后一面。“等等，等等，我有个主意。”我说。其实我没有，我在拖延时间。

“说说看。”

“你得想办法结束这场关于鲁弗斯的闹剧。”

“是啊。”

“我知道如何设计戏剧结尾。”

“什么意思？”

“你知道《接踵而至》这部剧吗？”

“嗯，我知道。体育馆里每个人都在看。我听说一个编剧现在挣扎在生死边缘，另一个在苦苦构思最后一集的结局。”

我闭上眼睛，仿佛这样能把听到的真相屏蔽掉。“我就是。我就是那个编剧。苦苦构思结局的那个。”我说。

“不是吧？”

“是。”

“你在说真的？”

“当然。所以我刚才说，我知道一点设计结局的技巧。你需要的是一个人人都满意的结局。”

“我不太明白。”

“你说人们爱狗是因为不会被狗伤害。”

“是的。”

“所以你公开声明，鲁弗斯伤害了你。因为鲁弗斯，你失去了心爱的女孩。你向公众解释一下，自己不能继续做这只狗的主人了，因为你要把女孩的心赢回来。这样的话，谁会不喜欢呢？”

“她也许不喜欢。那个女孩，苏。”

“开玩笑吧？”我说，“她会喜欢的。”

沉默了一会儿。“我们不能把鲁弗斯送到宠物收容所，否则公众会讨伐我的。”

我注意到了，他说的是我们。“不，这正是你要做的。你把它送回到当初救它的地方，他们可以利用这个失而复得的明星，通过媒体免费提高曝光率，还可以举办见面会，安排拍照。也可以得到捐赠。因此这真是个慈善大礼——把一只成了明星的狗归还给宠物收容所。故事很精彩。”

“听起来很合乎情理。”他说。

“我打电话给《时代》周刊，”我说，“再联系电台和电视台，你打电话给宠物收容所。”

“到时候你不能出现。”他说，声音里透着一丝悲伤。

“人们看不到我跟你的狗在一起。”我说，“你可以过来，我们在停车场见面，到时候我把狗还给你。然后你参加新闻见面会，告诉大家小偷把狗还回来了。”

“没人会相信。”

“你读过欧·亨利吗？”

“哦，谁？”

“没听过？欧·亨利。短篇小说大师，生活在二十世纪初，美国人。你没读过《麦琪的礼物》？”

“完全没听说过。”

“他写过一个故事叫《红酋长的赎金》。一群人绑架了一位富有的银行家的儿子，结果发现这个孩子简直是个噩梦，最后他们付钱给银行家，求他把孩子接走。”

“你是说我的狗是个噩梦吗？”

“是的。无论谁绑架鲁弗斯都想要赎金，但可惜没人能忍受这个小东西。所以他们把它送回来了。也证明了你所说的，跟它一起生活有多辛苦。”

“这个主意我喜欢，”托尼说，然后，他不作声了，“如果苏拒绝了我怎么办？”

“那么你就开始约会，不会有狗碍手碍脚了。”

“女孩喜欢我，都是因为我有狗。”他说。

我摇摇头，虽然他看不到我。“女孩喜欢你，是因为她们觉得你爱那只狗。”

他笑了。“我知道，”他说，“说真的，这让我想骂人。我感觉自己在跟全世界说谎。所以我让自己跟着这只明星狗踏上了疯狂的生活轨道。我想如果满足鲁弗斯的全部要求，我会感到一些心理安慰。但是你不知道它到底要求什么。名气真是垃圾。”

“托尼，我很了解，”我说，“人们整天谈论我。但是没有一句是真的，而我拿他们一点办法都没有。”

“照这么说，你的创作没有卡壳？另一个人也没有在生死边缘？”

我笑了，这么长时间以来，第一次笑。“事实是，他生命垂危。他叫亨利，现在生命垂危。一想到没有他的日子，我就觉得生活无法继续。我的写作完全卡住了。事实上，我不知道怎么写这个结局才能对得起亨利和这个故事，才能让自己不被憋死。”

“你帮我想的那个结局挺好的。”他说。

“谢谢。”

“既然我们这么谈得来，我也有个秘密要说。事实上，我从没爱过那只狗。从来没有。我觉得苏连一英里外的牛粪味都闻得到。为了她，我不想浑身狗屎味。”

“你知道莎士比亚会怎么看苏吗？怎么评价她的所作所为吗？”

“我想不出来。”

“《罗密欧与朱丽叶》第一场第三幕。‘不要把爱浪费在不珍惜它的人身上。’”突然间，我的脑海中全是亨利、亨利、亨利。他占据了全部头脑，整个宾馆的房间，甚至整个世界。“我觉得反过来说，也是对的，”我静静地说，“不要忽略会珍惜你的爱人。”

突然，我的一切难题都解开了。亨利爱我，是因为我爱两人合

作写剧本的工作。尽管我不能回馈他的爱，但他依然对我不离不弃。他付出了真心，而我却站在一旁，任由它如流水一般从我的指缝间划过，因为我觉得如果把自己交给爱情，早晚会遭受巨大的伤痛。但时至今日，我感到前所未有的痛苦。我躲过了痛苦，却牺牲了快乐。

我就按照这样的思路写了结局。抛开所有悲剧的套路和自己最初的直观感受，我让朱丽叶活了下来。莎士比亚下令让她无法得到圆满结局，我来成全她。亨利可能永远不会知道了，至少在这个到处是愚人的人间舞台上不会知道了。但是我会实现他的夙愿。

托尼和我定好计划，把狗交还于他。我挂了电话，开始写作。

这是个非常震撼的场景。它提醒了我们，珍妮的意外新发现功不可没，如果珍妮没有看到杂志上的文章，她可能依然在苦苦思索。重点是，可能你也找到了一个非常符合心意的时刻，但下笔写时却只有寥寥几行——没关系。完全不必在意，因为这是写作的必经过程。或许你的顿悟时刻与珍妮的比起来略显单薄，但只要你的情节在恰当的时机点醒主人公，让他恍然大悟，同时，作为读者的我们也在你主人公的大脑中，那就成功了。随着写作的推进，你会不断地回到这个场景——每个场景，反反复复对它进行削减、补充或分层。在第12章和第14章，我们将看到珍妮如何逐一解决场景中的一些问题（关于托尼和鲁弗斯，鲁弗斯因何出名，以及如何连通小说的第三条轨道），你会了解在解答问题过程中如何深化场景的构建。但我们首先来看看为什么这个场景饱含张力。

为什么这个场景值得称赞

- 你注意到了吗？尽管这个场景围绕的是外部情节（鲁比和鲁弗斯），但真正的意义来自鲁比的内心活动：为什么她如此惧怕付出真心，为什么亨利不抛弃她？最终的驱动力是她内心的矛盾。

- 你注意到了吗？托尼和鲁比认同经营人际关系的风险，从根本上说，两人都受困于相同的难题。

- 你注意到了吗？两人处理人际关系这个难题的方式大相径庭。鲁比倾其一生回避，托尼却恰恰相反——努力与人交往，不允许自己患得患失、经不起打击。因此两人都可能从对方身上有所感悟。

- 你注意到了吗？当鲁比与托尼谈论鲁弗斯时，她在积极与脑海中

的错误信念做斗争。这件事与狗无关，它反映的是与人交往的风险。

- 你注意到了吗？托尼的话接通了鲁比的第三条轨道，她开始反省自己如何看待他人（认为养狗的人都是傻瓜），具体来说，是反省她与亨利的关系（她意识到亨利不仅很了解她，而且义无反顾地接受了她）。

- 你注意到了吗？顿悟时刻一到，鲁比马上意识到该如何解决最棘手的外部情节难题，也知道了该如何改写剧本。

- 你注意到了吗？在解决托尼的难题时，不管是内部难题（受女孩青睐的真正原因）还是外部难题（如何摆脱鲁弗斯），鲁比也在解决自己的难题。

- 你注意到了吗？当鲁比说“我想让朱丽叶活下来”，她是在让剧中人物充分体会爱情的美妙，而这是鲁比一直回避的。

练练笔

首先，花一分钟回顾一下目前你对主人公的了解。重读你写的每一个场景，梳理主人公对每一个场景做出了什么判断；下一步他会采取什么行动；在此过程中哪些回忆将会翻涌而出，做好笔记。想象他被逼到墙角，无路可退，只能反击。或者，如果他能够选择不出手反击，务必确认他将为退缩付出代价，让他失去最珍视的某样东西。一般情况下，失去的是一个人最看重、最小心看护的东西：自尊。换句话说，你的主人公已经无路可走，要么现在绝地反击，要么葬身于此。

现在你已经为写场景卡做好了充分准备，接下来，写出主人公的顿悟时刻。如果你绞尽脑汁，依然不知如何下笔，也是情有可原的事。因为它没有对错之分，所以让人发怵。你的目标是把确定会发生的事情与预计会发生的事情结合起来，充分展开！也许会有不止一个版本。有时候，作者最初想创作主人公大难不死的结尾，最后却想让主人公万劫不复。不过，更常见的情况与之相反。但颇具讽刺意味的事实是，只有在你掌握了大量信息的前提下，才能放开手脚充分发挥。常言道，运气青睐有准备的人。

[1]美国女作家。

[2]美国的一种糖果品牌。

[3]出自《四个四重奏》。

[4]出自1939年的美国电影《绿野仙踪》。

[5]《绿野仙踪》作者。

11 构建蓝图：串联起游离的各个部分

每个有勇气提笔写点东西的人，都值得我敬佩。

E. B. 怀特

美国作家，《夏洛的网》作者。

现在，小说首尾部分已经确立。你写出了开头一幕，即主人公“以前”的最后几秒，生活正准备把他舒适的人生之舟掀翻，将他卷入避之不及的矛盾洪流之中，也写出了顿悟时刻，彻底改变了主人公的命运，让他朝着“之后”这个海岸奋勇前行。

此刻，你可能忍不住想抓过来一沓小卡片，回想曾经使用过的外部故事结构模版，问：“好，有多少张卡？多少场景？第一幕到哪里结束？高潮应该什么时候到来？对了，需要为每个场景都制作一个场景卡吗？”

简单来说，无论你构建的是蓝图还是小说本身，都无法预先设定场景、节拍、转折点、关键情节。我们知道，故事结构对于一个引人入胜的故事来说，是一种意外偶得，不能也不应该从外部强加进来。在写作过程中，故事会不断地改、增、删和随时随地地微调，最终找到属于自己的有机结构。你的目标很简单，创作形势日渐紧张的情节，逼迫主人公做出改变，即便他不情愿或束手无策，如此打造出故事。简言之，所有的关键点都必须一刻不停地往前推进，哪怕有些时刻看起来风暴已过，风平浪静。

在此过程中——从第一稿到最后一稿，你会在主人公的现在与过去之间来回穿梭，不断打磨对主人公的认识，在他的生活中反复挖掘与故事息息相关的细节。你会发现，越深挖，信息就会越多，人物就越鲜活。不知不觉中，你会感觉自己是在发现与他们有关的事实，而不是在编故事。

接下来介绍一种方法，不仅在绘制因果关系蓝图时用得到，在你动笔之前也同样有效；无论是在开篇之前，还是正式写作中进行下一步之前，它都能确保每一个场景与故事有机衔接。可以明确地说，小说不是先构建好整部小说的蓝图再写出来的，而是你在写小说的同时，也在构建蓝图，拓展下一步——可能是紧跟着的下一个场景，也可能是在许久之后才会上演的一个场景。

一切尽在场景卡中！

现在，我们回到那个重要的问题：你需要为每个场景都制作一个场景卡吗？是的，需要。因为即便你清楚地知道即将发生什么，通过场景卡把细节具体化，也可以收到立竿见影的效果。有了它，你不会被某个带有欺骗性的（或者“不相干的”）想法所迷惑而脱离故事轨道。哪怕是小小的偏离，都会像轨道上的裂缝一样导致火车晃动、脱轨，冲向使读者心生疑惑“关我什么事”的境地。此外，从场景中提炼细节的过程迫使你回答这些问题：在小说的因果轨道上，这个场景有自己的一席之地吗？它承接了上一个场景并开启了下一个场景吗？这样做可谓双赢。

然而，这并不是说，在开始写小说之前，你就要完成所有场景卡。我的建议是，按顺序先完成最初五个场景和最后一个场景的场景卡，就可以开始写小说了。耐不住性子会乱中出错，千万不要急着写这几张场景卡。想要把它们的效果最大化，你还有很多地方需要掌握。为此，在接下来的几章里，我们来探讨如何挖掘场景卡中必不可缺的细节，因为只有确定了场景所蕴含的具体层次，才能写好一张场景卡。我们将在第15章写场景卡。

记住，铺设好外部情节并不意味着就大功告成了；要平衡好内部故事和外部情节，保证二者之间能持续激发火花。正如我们之前看到的那样，珍妮在写小说开头一幕和顿悟时刻时，需要在许多地方进一步挖掘主人公的过去，使之后的场景尽可能完善、丰满。通过这个方法，故事蓝图的构建过程将帮你挖掘你所写内容最深层的真相，并将之呈现于书页之上。

写出前五个场景卡，听起来并不难，尤其在你已经写好了开篇第一个场景之后。但事实上，完成接下来的四个场景是一项浩繁工程，因为这几个场景将确定整部小说中的所有要素，并让这些要素各司其职，带

动整个故事。所以，一旦你完成这四个场景（我们将在第15章完成），就意味着后面几十张场景卡已经有了不同程度的显现。也就是说，你很快就会有有一个完整的小说蓝图。

需要再次说明的是，这是个有机统一、凭借直觉的过程，所以有时候你在写场景，有时候你在创作与扩充场景卡，有时候二者同时推进。每一个场景都需要回到主人公的过去进行挖掘，一旦完成，就为未来埋下了富有生命活力的种子。这些种子将破土发芽，带来连绵不断的事件、难以避免的冲突和意料之外的后果。在这种情况下，你可以暂停，不急于填充场景卡，而是先去捕捉未来走向。只有这样，才不会走入死胡同，才能清醒地认识到自己下一步走向何处，再借助场景卡到达此处。

有一点值得重视，无论是已经创作完场景卡的场景，还是未填写场景卡的场景，都要把种子提前埋好。如果没有提前埋下种子，就回去添上，确保它带来了后面的演变。

需要说明的是，你在写场景卡时可以来回跳跃，但场景本身一定要按照线性时间的顺序来写。如果不依照时间顺序写场景，那就像建楼时，第二层还未建好就去建第六层。一个场景不仅引出下一个场景，还为下一个场景提供支撑、给养，赋予其意义。场景卡就是在帮助你把意义展开，这样，当你动笔开始写这个场景时，它已经层次分明，并身处因果轨道之中。

因此，要遏制住跳跃式写作的冲动，不要盲目去写场景卡。我知道，有时候，诱惑难以抵挡。你会在半夜醒来，思绪翻涌，想到一个哪怕写一百页也难得一遇的场景。没问题，去写吧。我可不想看着你爆炸，或者头发自燃（这不是不可能）。此外，如果你恰恰在苦思冥想某一个地方该怎么写下去，这或许意味着灵感萌发了。这也是为什么要把主人公的顿悟时刻写出来，它能让你专注于故事行进的方向，每一步都有方向指引。

但不要养成随机写场景卡的坏习惯，否则，即便一些卡片写得出色，但从整体上看也缺乏叙事价值，更不要说还可能破坏小说的内在逻辑。如果你写的是推理小说或历史小说，更是这个道理，因为你不仅要遵从外部世界的法则，还要让你的主人公是个可信的“人”（除非他是最后一头独角兽，或是长着卷毛大脚的霍比特人，或者你写的是《我，机器人》）。

这一张张场景卡可以帮助你为场景分层，从而使得每个场景可以发挥最大效力，促进情节发展并增加说服力。有了这些场景卡，你能迅速看出小说中的诸多维度，来回地分层也能使你拥有肌肉记忆，毫无阻碍地开启每个场景。我们说，只有百分之一的作家拥有写故事的天赋，就是这个意思，他们天生能看出故事的层叠，不费吹灰之力。好消息属于另外百分之九十九的我们，可以在构建一张卡、一个场景、一个瞬间时同样游刃有余，最终达到与那些天才作家一样的写作水平。

既然知道了如何打造你的故事，那么现在要考虑的问题就是，如何掌控你为故事创造的一切。

容纳一切的文件夹与文件夹里的一切

统筹安排至关重要，尤其是在写小说的时候，因为它的零件繁多，且时刻移动。好消息是，正如我们之前所说，小说通常围绕一个难题展开，随着难题逐渐复杂化，每个部分都建立在了故事逻辑之上，而这一逻辑在小说的第一页就确定了。

当然，关键之处在于，如何在不同的阶段让所有的场景都运行有序，包括场景的背景故事以及人物，有了他们，这些场景才鲜活起来。

要做到这一点，你要建一组文件夹，可以点击笔记本电脑上那个轻便神奇的“新建文件夹”键，也可以真的去办公文具店，订购一盒马尼拉文件夹。可能你还会考虑使用一些专门为写作者开发的软件，比如Scrivener、WriteWay或者PowerWriter等。这些都能很好地与故事蓝图体系相融合。

无论你选择哪一种方法，都需要为以下六个类别分别准备一个文件夹，再为每一个文件夹准备一个目录。目录会越来越详细，但随着场景进入下一个文件夹，目录可能会缩水或被舍弃。这些文件夹包括：

- 关键人物。每位关键人物都会有他或她，也可能是它（也许是机器人、赛博格或者电器小英雄）专属的文件夹。在其中放入他们与故事有关的信息（在第14章将详细阐述）和有他们身影出现的背景故事场景。有些场景中出现了两三个人物，就把该场景复制到每个人

物的文件夹中。随着文件夹的扩容，它们将盛满内在信息，源源不断地供你所需。

- 世界法则。如果你正在写的小说发生在另一个世界，它与我们每天醒来看到的世界迥然不同，比如科幻、魔幻现实主义、未来主义、历史小说，或者带有推测性的作品，你就需要仔细审视你所创造的世界里，什么可能发生，什么不可能发生，并且要知道为什么，这一点至关重要。简单来说，只有这样才能将你创造的世界控制在逻辑框架之内。毕竟，主人公不仅要去面对这个世界，还要在其中获得成长。
- 想法清单。你可以把模糊不清或者过于抽象的想法放进来，通过进一步想象，把它扩展成一个真正的场景。比如，劳尔因为对父母撒谎而感到羞愧，或者艾莎在工作上有点力不从心。你隐约预感到这件事会发生，但是缺乏具体的细节支撑，仍然非常抽象。也就是说，它缺少了阿尔法点。你觉得某件事什么时候会发生，就按照时间顺序整理在清单上，这样新的想法才不会毫无意义地堆砌上去。没错，即便这时也不能抛开因果关系。在小说刚开始的时候，很多想法都会出现在这个清单上。一旦你把一个想法具体化，使它拥有清晰的面目，它就将进入下面两个场景文件夹之一：
- 随机场景卡。这个文件夹内可以放入你能想到的任何场景，至少要有阿尔法点，虽然未必连通了第三条轨道，也未必与小说的外部因果轨道有关联。任何尚处于游离状态的场景都可以归入这个文件夹中，虽然大部分可能最终会被舍弃。如果一个场景卡想从这个拥挤不堪、包罗万象的文件夹——美其名曰“随机文件夹”——中脱颖而出升级到更高一层的“拓展文件夹”，它就要显示出与故事的相关性，只有最合理、相关性最强的场景才能升级。下面我们来看看如何实现升级。
- 拓展场景卡。这个文件夹中存放的场景都很具体，都能被合理地置于故事的因果轨道中，但并不是所有的都能被写入故事，随着故事的展开与成形，有一些场景还是会被舍弃。但是这些场景都与故事高度相关，不会造成内部损伤，也不会让严丝合缝的内在逻辑乱了阵脚。事实上，小说蓝图的好坏正是取决于此。这些卡片粗略地按照时间顺序排列，一个场景接着一个场景。任何场景一旦进了这个文件夹，都会基于它在故事中的位置，得到一个场景编号。随着场景的加减，这些号码自然而然地也会发生相应的变化。这样做的关键在于，为场景编号之后，你能始终注意到场景在因果轨道上所处的位置。当你不确定一个场景的位置时，可以把它放在时间线的前端，这样，你每次浏览这些卡片时，就会注意到它。想要充分展开

每张卡片需要时间的打磨，不必贪求速度。一旦完成一张场景卡，你就能在它的指引下写出一个真正的场景。

- 场景。你的手稿就指望这些场景了。此刻，你的小说即将开篇，也即将迎来顿悟时刻。

练练笔

花点时间，整理你的文件夹，我敢打赌，你放进去的东西比想象中要多得多。在填充文件夹时，很可能会看到场景之间、人物之间以及背景故事之间会自动关联、协调。此外，这样做的真正好处是在整理与组织的过程中让所创建的一切一目了然。尽情享受这一刻吧。

怎样找到信息填入这些文件夹呢？这就像在电影《总统班底》中，“深喉”告诉《华盛顿邮报》追踪水门事件的记者：沿着金钱这条线索查下去。除此之外，你还要查清楚故事背后的那个“为什么”，每一个冒出来的“为什么”都不能放过。你会发现，每回答一个问题，就会引出几个新的问题，也因此将会问更多的“为什么”。在这个过程中，你会手忙脚乱，甚至一开始会狼狈不堪，因为你会在很多层面上都有所发现，于是沿着多个方向同时展开。要想避开这样混乱的结果出现，唯有依靠场景卡。有了这些卡片，你就能抓住信息，把它具体化、条理化，避免泛泛而谈，依照它在小说中出现的顺序挖掘细节。所以如果灵感汹涌而至，不必恐惧。跳进去，敢于舍弃，放手行动。

12 以退为进：如何从过去中收获情节

行动中深埋着命运的种子；种子不断生长，成为命运。

杜鲁门

即曾任美国第三十三任总统的哈里.S. 杜鲁门。

在背景故事的支撑下，主人公一步步走到了小说的开场，接下来就该让情节不断升级，酝酿主人公的顿悟时刻了。这不仅有助于你写前五张场景卡，对之后更多的场景也大有裨益。鉴于你之前做了不少准备，已经写了一些场景卡，可能有些具体的情节已经在你的脑海中翻涌起伏。这并不是因为情节本身多么具有戏剧性，多么出人意料，或者多么具有洞察力，而是因为它们来自主人公内心矛盾的自然流露，这是造就戏剧性、惊奇感与洞察力的根源所在。

尽管在这个阶段你可能已经建立了小说的总体框架，但具体情节还很单薄，细节仍旧匮乏。虽然你深谙主人公的过去，但是对他的现在和将来了解得相对较少，因此，在小说中，你可能觉得他的未来大体上是明确、可行的，但是定睛去看时，它就已蒸发在迷雾中了：“等一下，刚才想到的是什么来着？”

在这一章里，我们要敢于进入迷雾，透过主人公已知的过去，确定具体的场景与情节，这样，就能初步创作出情节层面上的因果轨道，这一轨道由主人公的内心矛盾驱动，且始终不会偏离小说唯一的、复杂的核心难题，因为它的动力不是来自无序的外部事件，而来自主人公对发生之事做出的反应。在这一章结束时，你会同时在写好几张场景卡，每一张都将抓住现有的信息，揭示出一些细节，以待在后续的写作中挖掘。

不要让情节把故事带上歧路

你信不信，即便准备已经相当充分，你还是极有可能遭遇情节问题：驱动故事向前的竟是无序的外部轨道，就仿佛主人公的过去是一辆巴士，只负责把他送到当前的困境中，就掉头往反方向开走了。

无论是经验尚浅还是经验丰富，作家们都很难逃脱这个困境，所以最终写出的情节都千篇一律。比如，一旦鲁比抱着鲁弗斯东躲西藏，珍妮可能会掉进一个非常有迷惑性的陷阱（注意，不是我们让她掉进去的），这并不稀奇。以下是她在反复猜想鲁比与鲁弗斯在逃跑途中会遇到哪些疯狂的事：

鲁比可能遇上一大帮疯狂的爱狗人士，他们是搜索鲁弗斯的先锋队，可能会组织搜寻小组，也可能会召开新闻发布会呼吁保护狗的权利。甚至可能还有人想发展她加入搜寻小组，因为她极不配合，所以人们产生了怀疑，于是她成了搜寻小组成员。

听起来很精彩是不是？那是因为有一条清晰的外部轨道在起作用；情节仿佛自动出现。这就是产生吸引力的原因所在。就其本身而言，情节统一、完整，站得住脚。但对于鲁比的核心难题来说，这样写有什么意义？这样一问，这个想法的缺陷就暴露了。在鲁比被拖入搜寻小组的那一瞬间，情节就脱轨了。为什么？因为小说写的不是一只狗或是满世界的爱狗人士，它写的是一个女人只剩三天时间去完成她的一部杰作，却遭遇了现实的打击，因为惧怕失去，她与其他人之间纯真、深层的联系也消失了，而这是她最珍视的东西。如果珍妮大肆书写搜寻狗的场景，故事从头到尾都被它搅得人仰马翻，这与她真正要写的东西有什么关联吗？没有。

这是否意味着我们有人得告诉珍妮，让她把与这只狗有关的部分都删掉呢？当然不是！相反，我们需要集中精力去思考，怎样围绕这只狗去铺展情节，迫使鲁比直面内心的矛盾，激发她去绑架鲁弗斯？怎样让这个情节时刻纠缠鲁比，逼迫她用某种方法去解决内心纠结？（我知道我说多了，不好意思。不过真的很好玩。）

答案很简单，让鲁比时刻紧盯着她的内心矛盾以及能否按时写出剧本。珍妮会从中受益，而且她也只能这样做。

只有将激光打在主人公具体的内心矛盾上不动，才能防止你的故事被表层的故事线所劫持。这一点至关重要，因为当我们一味地去追逐博眼球的事物，那就糟糕了，这正是脱轨中的故事线抛出的迷惑性诱饵。

有意义的细节生成更多有意义的细节，而没有意义的细节只会滋生更多无意义的细节，而无意义的细节会导致小说脱离轨道，要想再回到正常轨道上来，绝非易事，甚至几个月的心血都可能付之一炬。就因为那些一步走错而衍生出的“没有意义的细节”？其实它们只是蔓延几百页的连锁反应的一部分。因此一旦你意识到错误，就要回头去找罪魁祸首，将它们统统铲除。

这并不是说珍妮最后写的情节点不会与之前的一模一样，但即便一样，她还是可以重新构建。在任何一个情节转折点被纳入她的写作蓝图之前，她都会问问，这个事件将怎样驱动鲁比的内心征程，从而促使我的故事向前推进。

从过去推测出未来（即情节）

为了让你的小说从一开始就有条不紊，我们需要在已有信息的基础上，打造一个蓝图，并一一落实在场景卡上。主要分为两个步骤：首先，我们来回顾你已经写好的东西，看看有哪些情节点已经浮出水面，即你已经胜券在握的部分；接下来，我们将深挖你在第7章写的三个场景，通过进一步挖掘，来确定还有哪些情节点等着你去发现。

因此，花一分钟来看看到目前为止，从假设问题一直到顿悟时刻你都做了什么。停下来轻松片刻，尽管你还没有拓展出情节，但你已经写下了大段的文字，有闪回，还有回忆，有了它们，围绕主人公所发生的一切事情才合乎情理。而你做的还不止这些。随着你对故事的深入挖掘，很多事件正蓄势待发，主人公也因此将要遭受剧烈碾压。

事实上，到目前为止，你对小说要讲述的内容已经胸有成竹，不是指琐碎的细节，而是指小说的整个形态。在整个写作过程中，它会一直盘旋在你的脑海中。

珍妮是这样写的：

由于亨利挣扎在生死边缘，他们那部热播电视剧的改写任务不得不由鲁比独自完成，她开始手足无措。当奉行素食主义的姐姐意识到鲁比深陷绝望时，她强行要求鲁比搬出住处。鲁比想把一只狗偷来一下午，证明自己理智、有爱心、反应快，以此让姐姐放过自

己。但计划出现了严重偏差。当狗被绑架的消息传开来，诺拉意识到是鲁比偷的，而大规模的搜寻正在进行中。现在，爱狗人士疯狂地四处搜寻这只狗，与此同时，粉丝还威胁要取代鲁比完成她的剧本，这将切断她对生活最后的留恋。鲁比被迫与一只狂吠不止的狗困在酒店房间里，还不能让任何人看到它。随着剧本改写的截止日期日渐临近，她不得不勇敢地去面对人们对狗表现出的疯狂、毫无理智的爱，也包括人与人之间的爱。

尽管看起来非常笼统、笨重且突兀，但这是个极好的开端，因为每一个“事件”都让鲁比产生强烈的反应。在她深入理解这些事件之后，从主观上赋予了它们意义。比如，诺拉造成了鲁比的恐惧，所以她决定去偷狗。你的目标分为两个层面：

- 确定一个事件会引发下一个事件，随着事态愈发紧迫，事件接二连三发生，冲突不断升级。
- 把每个事件都与主人公内心的矛盾联系起来，通过分析背后的原因，了解如何进一步触发下一个事件。

这能防止你罗列了一长串事件之后，仅仅意味着这个事件发生过而已。

练练笔

花一分钟给你正在写的小说写一个总体概括，就像我们在第3章里回顾假设问题时那样。不同之处在于，这一次的总结更加具体、翔实，可以明确显示出你的进展情况。把它想象成封底的简介，概括主人公要面对的主要情节矛盾，以及这个矛盾将如何升级；为什么它是主要矛盾；如果要解决这个问题，他要在情感上付出什么代价。不需要写得很讲究，也不必给任何人看。篇幅视情况而定，可长可短。

如果你写出的草稿跟珍妮的一样只有寥寥几句，不必担心。到时候，你会惊叹一个简短的段落里居然能冒出这么多情节点。秘诀是，你要花时间考虑这些事件背后的起因，这个简短的段落并非“平地而起”，而是以你之前拓展的材料为基础建造起来的。

如何寻找麻烦（也就是，寻找你的主人公）

现在，就像你在第8章里寻找首要情节难题时那样，检查一下你的草稿，看看是否能把重要的时刻都确定下来。这些时刻将迫使你的主人公面临层层挑战，不得不采取行动。列出每个段落中可能激发出来的场景、情节点和故事线，以待进一步扩展。

下面是从珍妮的概述中迸发出来的情节点：

- 鲁比会尝试完成她的剧本，但总是在节骨眼上被打断。一个个外部事件，持续的悲伤，还有那只吵闹不停的狗鲁弗斯。
- 鲁比的姐姐诺拉将认出鲁弗斯，并很快意识到鲁比做了什么。
- 鲁比想出这个对策应对诺拉，但她带着偷来的狗躲起来，反而让诺拉极度不安，担心鲁比的精神状态。我在想也许鲁弗斯会出什么状况，需要做兽医的诺拉来帮忙，因为鲁比的粗心或者对养狗一无所知导致狗出了状况。
- 鲁比将不得不照顾鲁弗斯——喂食、遛狗，悉心考虑它的需要。到目前为止，鲁比从不曾对谁如此用心过。
- 公众得知亨利不幸遭遇意外事故之后，把焦点转移到了鲁比身上，密切关注她的动向。因此鲁比的生活将要被粉丝评判，这些都需要她有心理准备，有时要让她直接面对公众。
- 鲁比会嫉妒那个女粉丝克莱门蒂娜，嫉妒她写出了不错的剧本可以留作替补，而鲁比自己还毫无头绪。
- 没人知道（除了诺拉）鲁弗斯在鲁比这里，但是早晚会有人发现，然后逼近她。哦，也许这个人就是克莱门蒂娜？

上面所罗列的每一个情节点都充满潜在的行动、意义与可能性，但是，就像你所看到的，每一条都非常笼统，绝大多数含糊不清，无法构成清晰的场景。它们尚且停留在概念阶段——我们大体上知道这类的事情会发生，但不知道具体的细节。比如，鲁比怎样处理自己对克莱门蒂娜的嫉妒心？闭上眼睛，你能在头脑中构建出图像吗？不能。因为它太抽象，写不成场景卡。因此珍妮把这些都加进了她的想法清单里，以待之后挖掘，除了这个：“鲁比的姐姐诺拉将认出鲁弗斯，并很快意识到鲁比做了什么。”因为这是所列出的情节点里最完整、清晰的一个，所以珍妮把它加以拓展，写成了一张场景卡。

练练笔

回到概要里，把迸发出的潜在情节点逐一列出来。我敢打赌，跟珍妮的情况一样，大多数的情节点看起来很棒，但过于笼统。把它们添到想法清单上，写一张具体的场景卡，把你发现的信息都填进去。还是那句话，如果它还只是阿尔法点，不用着急。

找出哪里会出岔子，并确保那里一定出岔子

既然你已经把明确的情节点和主人公面临的挑战都确定了下来，接下来就要储备潜在场景。你在第7章里为一些转折点所写的场景，需要进一步加以梳理，同时，还要梳理尚未明确的情节点。这样在需要引发激烈冲突的时候，它们就能跳出来让主人公措手不及。你很可能会发掘出几个珍贵的亮点，详细展示出主人公过去的瞬间，展示他的错误信念是如何引导着他在困难来临时做出艰难选择。所有的选择不断衍生出分支，然后其中很多分支都会在小说中实现。你的目标是找到这些分支，要么将它们加进想法清单里，要么扩展成场景卡。潜在情节点主要聚集在以下两个类别上。

你的主人公有哪些秘密，他对别人说过哪些谎言？更重要的是，对自己呢？

秘密与谎言形影不离。毕竟，谎言的背后都掩藏着秘密，比如，我说了一个谎（我当然交电费了），因为我不想暴露一个秘密（我失业了，什么账单都付不起）。更不用说，没被戳穿的谎言——秘密，这也是说谎的目的所在。在秘密与谎言面前，眼不见并非心不烦。比如，珍妮想象了这样一个场景：婚礼当天，鲁比摧毁了与亨利即将到来的婚姻生活。很明显，这不仅会让鲁比从此陷入困扰，还隐藏了一个巨大的秘密，像个定时炸弹，等待引爆。

为了点燃它的引线，珍妮要明确鲁比到底做什么才能给婚礼造成蓄意破坏。这就是搜寻主人公的秘密与谎言的魅力——它迫使你将之细节化，变得清晰具体，唯有这样，才能在故事中立足并延续。

所以我问珍妮，鲁比那时具体做了什么。珍妮知道答案可以很简单：鲁比精心策划了几个场景，让亨利抓到自己欺骗了他。但不到三秒钟的工夫，珍妮就放弃了这个想法。从整个故事来看，或者就人物而言，这样设计听起来不真实。如果鲁比真这样做了，亨利就不可能还继续爱着鲁比了，但这又是故事内在核心的一部分。她开玩笑说，她想得头都疼了。而这句玩笑话给了她答案：

她可以患有偏头痛！一开始想鲁比怎样逃避与亨利结婚的时候，我隐隐约约知道这是压力造成的，但如果她故意让自己生病，真的大病一场了呢？那天可能遭遇罕见异常天气，一般都容易导致偏头痛发作。鲁比还需要再被刺激一下，这样她就知道自己会真的大病一场，婚礼自然要被取消。我是根据自己的生活经验知道这一点的。其实，我另一部小说里的一个人物也有类似的经历。我能说什么呢？作为一名偏头痛患者，我常常沉迷于这样的想法：我是我自己挥之不去的威胁。我从未在生活中使用这种力量，但有时候我会想象……所以我会赋予鲁比这个力量，我知道她会偷偷使用，然后假装没有使用过。

但还有一个问题没有解决，于是我问珍妮：为什么他们不换个日子举办婚礼呢？这次她很快有了答案。

因为亨利从未见过鲁比病得这么严重，她虚弱不堪，呕吐不止。把鲁比逼到这个地步，他吓坏了。他知道尽管对婚姻怀有恐惧，但鲁比把对他的感情放在了第一位，所以才病倒了。所以，他告诉鲁比他们可以回到过去——他们不结婚了。

非常好！你注意到了吗？这实际上生成了两张场景卡。一个场景卡是被取消的婚礼（是背景故事，没错，但你知道它会在小说中出现），另一个场景卡是鲁比的骗局。她不能跟亨利说实话，但是可能会跟其他人说。这个人物会颇受触动，鲁比可能由此产生新的反思。所以，珍妮开始写这两个场景卡，并放入她的拓展文件夹中。

练练笔

仔细在你主人公的过去里精挑细选，你肯定会发现几种可能性：其中一些会用到，另一些会放入你的后兜里，以备后用。“放进后兜”的意思是说你会把它写成场景卡，然后放进适合的文件夹

里。

在你快要大功告成的想法清单里多增加一些可能的情节点。

你在主人公的过去里设置了什么，阻碍他实现当下的目标，或者，帮助他实现当下的目标？

对于大多数作者来说，这里会有较多收获，包括主人公立下的誓言、达成的约定、签下的合同，主人公背叛或者误解的人，家庭成员或朋友间的成见。鉴于珍妮对鲁比过去的了解，到目前为止，她并没有设定什么具体的外部障碍。当然，关键词在于，到目前为止。因为在鲁比与诺拉共同的过去里，有很多潜在的值得挖掘的事件；随着珍妮不断拓展情节，不断填充场景卡，克莱门蒂娜和莎伦也会对故事发展做出贡献。跟你一样，珍妮不断对过去进行挖掘，从根源里发现她尚未想到的障碍。

通常到了这里，我们就不愿意再往下挖了。但是我继续给珍妮施加压力，最后出于她的好心（没错，也是给我面子），答应再次浏览已经写的东西，看看还能有什么想法冒出来。兴许她撞大运的时候到了。

- 贝丝怎样了？自从那次溜冰场事件之后，我都快把她忘了。也许还有一点值得注意，即使鲁比几十年没跟贝丝说过话也没关系，互联网具有超强的联系能力。贝丝可能突然出现，为鲁比提供某种帮助，让她对过去有新的认识。也许她让鲁比猛然间意识到在孩提时代，她误会了一些事。

- 鲁比会在藏身的酒店遇到某个人，也许是她不方便遇见的人，比如她在好莱坞圈子里认识的某个人。另一位作家或演员。噢！也许是请亨利写电影剧本而不请鲁比参与的那个制片人。那是鲁比最讨厌看到的面孔，而且这个人会把一切搞砸。如果不是他把亨利挖走，所有的事情都不会发生。

很好的想法，两个想法都很好，但是我注意到珍妮的概括里还流露出一一点，可能会成为实实在在的障碍：对鲁弗斯的大规模搜寻。既然大量的情节都会围绕鲁比偷走鲁弗斯展开，那她一定需要克服许多障碍。想要弄清楚这些障碍是什么，珍妮需要先回答一个问题：到底人们为什

么要大肆搜寻鲁弗斯？此时这只狗的生活（包括托尼的生活）发生了什么变化才触发了这次搜寻，谁参与了搜寻？下面是珍妮对这些问题的挖掘：

我曾经读到过一篇文章，一只狗的主人抱怨，因为狗长得可爱而出了名，她需要配合自己的狗，真是麻烦透了。她辞去工作，就为了带金枪鱼（狗的名字）去参加各种摄影，接受各种采访。起初，这一切很好玩——娱乐、嬉戏。但一段时间之后呢？身心疲惫。但是她又无法雇别人带着狗抛头露面，因为脱口秀主持人和新闻记者需要狗的主人替它说话。所以，无法逃脱。狗成了她的职业、她的身份，全世界都盯着她，不放过她的一举一动，所以她不可能半途而废去做别的事。我说的这个故事的主人叫卡戴珊，哪里都有个叫卡戴珊的，对不对？所以，如果托尼曾经非常享受拥有一只明星犬（我会想出一个原因），但现在他也挣扎在绝望边缘，怎么样？如果此时人们真的非常渴望见到鲁弗斯，就为了某个见面会或者重要发布会，怎么样？也有可能托尼心怀一线希望——这只狗被偷走。

由此，接下来要发生的事很容易自动涌现，这样的话，珍妮可以开始构想真正写入小说的情节点了：

假设托尼与一家狗粮企业有个协议，导致鲁弗斯应该出现在一个大型拍摄现场，与一位大明星合影，因此这家狗粮公司将悬赏找到这只狗，怎么样？或者社交媒体上的人虽然不明说，但他们都认为不管是谁偷走了鲁弗斯，都是以要赎金为目的。这样一来，鲁比要是被抓，后果就更严重了。有很多可能性！有趣的是我停不下来，不停地即兴发挥，想象着最让人无法忍受的事会是什么。我觉得想到的这些可能都没法写到小说里。但一回想起那篇杂志上的文章，一切就变清晰了。

这种情况我看到过很多次。如果一个作者在他的故事情境中放飞想象力，一方面会挖到金子，另一方面往往也会带来许多问题。重点在于，当你想办法去补情节漏洞时，补一个漏洞往往会造成好几个其他漏洞。比如，如果鲁弗斯这么有名，为什么鲁比自己没有认出来？

珍妮差点乱了阵脚，直到她想起来鲁比回避所有的社交平台，与数字媒体打交道的那部分工作都是亨利负责。也就是说，珍妮发现自己其实早就解决了这个问题。巧合？也许是。或者，更有可能是因为她太专

注于故事，情节点自然而然就出现了。通常在回顾主人公的过去时，一些你尚未问及的问题会自动显现答案。这真是太棒了。

练练笔

你可能发现，你的主人公努力克服错误信念的过程中，有几个潜在的障碍会（常常是不经意间）成为羁绊。可以将它们列入想法清单；如果是很难得的想法，可以为每个障碍分别写一张场景卡。如果你的场景卡上现在只能写出寥寥几个字，不要灰心。我们知道，场景、人物、次要情节甚至包括小说本身，都是一层一层建构起来的，因此，写一张完整的场景卡会耗费一些时间。在下一个章节中，我们将回到过去挖出一些细节，再把这些笼统的情节转换成生动的图像，将之具体化，并仔细观察。为了做到这一点，我们将再一次亮出作家的杀手锏，也就是那个富有欺骗性、简单但又全能的问题：为什么？

13 故事逻辑：保证每一个“是什么”背后都有一个“为什么”

现实比小说更离奇，因为小说需要遵照可能性发展，而现实不需要。

马克·吐温

美国作家，《汤姆·索亚历险记》作者。

现在，你已经对小说里将要发生的一些事情有了可观的认识，尽管尚且朦胧。而且此时与尚待完善的场景卡相比，你的想法清单很可能要长得多。不要灰心，因为现在你手上的东西都与故事密切相关，收获已经相当可观了。现在我们就开始把笼统的东西转变成生动的细节。

怎样才能实现这个转变呢？方法是问“为什么”。因为除非你知道它为什么会发生，才能明白具体将要发生什么。这个“为什么”，让一件事情可能发生、能够发生、确实发生，是小说内在逻辑的源泉，由此，事情一件接一件发生，你的读者如饥似渴地盼着知道接下来会发生什么。

“为什么”这个问题能够驱散迷雾，让故事的因果轨道出现在你的想象中，清晰且精确，等着你让它焕发活力。

答案往往藏在主人公的过去之中。

浏览你正在思考的每一个场景，你会注意到两种情形，它们会让你回到过去做进一步挖掘。一种情形是你有一个具体的情节点或者场景，但是没有逻辑支撑，难以令人信服。第二种情形是，你针对小说在很多方面都做了笼统的总结归纳（总的来说，它们看上去棒极了），但是缺少切实的细节，因此，当你去细细思忖到底会发生什么的时候，却发现它们缺乏内容。

在这一章里，我们来对这两种情形加以分析。我们的目标是熟练掌握“为什么”这个工具，以此来发掘细节，进而提炼出真真切切、有血有

肉的场景。

检验现有情节节点的逻辑，唤起它的活力

在你的想法清单中，位列第一的场景可能在很早之前就发生了。对于珍妮而言，列表上的第一个情节点具有极强的容纳能力，也正是在这一基础上，整个因果轨道建立了起来，促使鲁比偷了一只狗，开始四处躲藏。

这个情节点直接来自珍妮的“第六声嘀咕”：做兽医的姐姐诺拉对鲁比的精神状况深感忧虑，她想逼鲁比离开家，到奥哈伊住上几个月。鲁比听到这个决定如临大敌，她决定“借”一只狗，来说服诺拉放过自己。听起来合情合理，是不是（但你知道，这恰恰证明了诺拉对鲁比精神状态的担心并不多余）？它清晰、简洁、具体，甚至已经在你的脑海中浮现出了画面。

但是存在一个问题，珍妮在设想鲁比的计划时，也意识到了。这个情节点看起来干脆利落，但其中隐藏了一个重要的前提：鲁比是一位成功的电视编剧，诺拉怎么就有本事让她离开自己的家呢？

尽管珍妮发现了这个问题，但其实很多作家是看不到的。一旦他们觉得一个想法看起来不错，就顺着写下去，好像它是一个已知事实。因此既然这个情节点听起来无懈可击，就摸索着继续往下写，写了很多页之后才发现里面存在的逻辑漏洞，导致他们写出的这么多全部失去了意义。这一天的写作简直糟透了。

放弃一个一见钟情的想法是很痛苦的，但长痛不如短痛。要是等你已经习惯了这个想法再将其舍弃，就像开除自己最亲密的朋友。尽管她对这份工作没有天赋，但视工作如生命，同时，办公室里其他人也在威胁你，如果把她开除就集体辞职。

所以我们应该在一开始就监测每一个情节点的可信度。这样做的好处是，通过深究“为什么”，得到更多的“是什么”，以推动故事的发展。现在，你的信条应该是：细节生成细节。

所以珍妮开始探寻为什么诺拉能把鲁比拉出家门。为此，她在依然

含糊不清的情节点中通过了三重考验。一重比一重难。

为什么我的情节需要这件事发生？

这是最容易回答的一个问题，许多情节点看起来精彩巧妙，但实际上杂乱无章。这个问题可以帮你把它们消灭在萌芽状态。珍妮的这个情节点很容易便通过了这一重考验，因为整个情节都与鲁比偷狗相关。接着，她进入了第二重考验。

从逻辑上看，为什么它可以发生？换句话说，它具备发生的可能性吗？

没错，珍妮那个模糊的情节点会卡在此处。其中的逻辑问题显而易见，并不是说她提出的情节点从根本上不可能实现，比如说“之后诺拉及时把鲁比送了回来，这样自己就能尝到真正原始健康的食物了”（当然，如果珍妮正在写的是一部推理小说，她会让这一点变得可信）。珍妮此刻要做的，是让一件可能发生的事情——诺拉威胁要把鲁比从家里拖出去，转化成在故事的细节支撑下面确实发生的事。

一些可能发生的事立刻在她的脑海中转动起来：

- 诺拉拥有一家电视剧制作公司的股份，或者可能是管理层的一员，而鲁比房子的所有权正是属于这家公司的。
- 诺拉是个泼妇，而鲁比性格温顺。
- 诺拉是个催眠师；她只要取出一块怀表，在鲁比面前晃一晃，就能让鲁比乖乖听话。

显然，最后一条让珍妮的挫败感暴露无遗。上述几条解决方案的问题在于它们都与人物不相关，都没有连通第三条轨道。这时，珍妮开始怀疑自己是不是把事情想复杂了，于是到奥卡姆剃刀原理中找答案：最简单的解决方法往往是正确的那一个。假如诺拉是鲁比房子的主人，怎么样？这样的话，如果她非常担忧鲁比的精神健康，就能逼她搬出去。

完成任务！现在这个情节点的逻辑打通了。下一步就是思考为什么

诺拉拥有鲁比的房子，一层一层剥丝抽茧，看看这个情境能否通过最后一重考验。

从主人公的内心矛盾来看，为什么这件事会发生？

这个问题能让你洞察到这个情节的真正意义。可能你猜到了，如果一个情节点已经突破了前两重考验，那么这个问题就决定了它是否能被写进小说里。

为了弄清诺拉拥有鲁比的房子是否合乎逻辑，我问了珍妮几个问题：

莉萨：为什么诺拉拥有这所房子？

珍妮：因为遵照父母的遗嘱，房子留给了她。

莉萨：为什么遗嘱把房子留给了诺拉，而不是鲁比？

珍妮：因为诺拉的年龄比鲁比大得多。他们在确立遗嘱的时候，鲁比还是个小孩子。他们也没想过去修改。这样就没问题了吧？

莉萨：开头不错。可信，但只是在逻辑层面可信。怎样使它与鲁比的错误信念融合？

珍妮：啊！好，没问题。如果小说里出现了遗嘱，就说明她们父母双亡。也许他们去世的时候，作为一名刚大学毕业，想打入电影界或服装界的女裁缝来说，年轻的鲁比能在洛杉矶有房子，毋庸置疑，真是上帝的馈赠。我想着诺拉一直希望和鲁比重新建立联系，自从诺拉上大学，她们的关系就疏远了，那时鲁比才十二岁，是安德森先生去世前夕。鲁比接受诺拉给自己提供的住处，但内心还是与她保持距离。这让诺拉感到受伤，因为照顾鲁比是她从小到大唯一感受到的家庭温暖。失去了这个温暖，诺拉就要面对这样的现实：她的父母对她不管不顾、冷酷无情，就像对待鲁比那样。因此出于恐惧与渴望，诺拉基本上等于把这个房子给了鲁比，但未在法律上这样做。诺拉从未在鲁比面前摆出一副房子主人的姿态，也不曾拿她的拥有权去威胁鲁比。直到现在，鲁比让她一筹莫展。

很好！如你所见，一个看起来很简单的逻辑问题，越深挖，你的收获就越大。珍妮正在朝核心地带开进，那里幽暗深远错综复杂，正是“为什么”这个主观问题衍生了诺拉的行动，允许鲁比一直住下去，而

且这个问题的答案肯定可以连通小说的第三条轨道。如此说来，诺拉深爱着鲁比，鲁比也爱她，那时鲁比的错误信念尚未确立，她还愿意对人敞开心扉。

经过三重“为什么”的考验，珍妮这个模糊的情节点变得愈发具体、有力。她的目标就是确保现有的情节点无论是从外部还是从内部来看，都合情合理。搞定！尽管珍妮的场景卡中并未添加新的内容，但在这一过程中却收获了硕果：她不仅可以保留开篇的场景，还能继续沿着故事线往下写，因为她知道这条线在逻辑层面上合乎情理，在心理层面上也畅通无阻。

等等，收获还不止这些。除了赋予这个情节点以驱动故事发展的力量，珍妮还发掘出了更多的“是什么”。当然，这其中的每一个都像最初的原始情节点那样，模糊不清，但她知道了从什么地方入手去挖掘鲁比与诺拉共同的过去。比如，以下三个方面都是理想的选择：

- 在诺拉离开家上大学以前，她与鲁比的关系亲密融洽，但因为父母冷酷无情，诺拉的离开在鲁比心中留下了巨大的缺口。
- 在诺拉还没上大学、安德森先生还没去世之前，鲁比对诺拉爱得全心全意，这意味着诺拉是这个世界上唯一能让她敞开心扉的人。所以，诺拉离开后，鲁比感到自己被抛弃了。啊，对，被抛弃问题！
- 诺拉对鲁比的房子具有所有权。对这一点，鲁比无所谓。她也许认为自己对房子有“普通法”所有权——只要你住的时间够长，它就是你的了。在她看来，这房子就是她的。

既然这对姐妹的关系在小说中具有举足轻重的作用，珍妮马上把已经拓展的部分加入了鲁比与诺拉两个人的简介，塞进了对应的人物文件夹中。

练练笔

现在轮到你看看自己的想法清单和场景卡了，找出逻辑和材料组织这两个方面不清楚的地方。如果两个方面都不清楚，不要惊讶，也不要灰心。沿着时间的先后顺序去检查。这一点很重要，就像珍妮切入鲁比和姐姐的关系时那样，通过对第一个情节点的探测，你得到的信息一定会影响并确定第二个情节点，让你有新的发

现，如此进行到下一个情节点。目标就是让每一个模糊的情节点通过这三重考验。

如果在此过程中你对主人公，或者对其他人物有了新的认识，一定要记下来，放进这个人物的文件夹中。想法清单里还在不断添加新的模糊情节点，那么，如果有具体的场景露出冰山一角，那就把它写成场景卡，要么放进“随机文件夹”，要么放进“拓展文件夹”。

填空：创建新的情节点

在因果轨道上，有些情节点大而空洞、含糊不清，遇到这种情况，怎么办？想一想，对于有些情节点，你只在总体上加以概括，但是缺乏具体的细节。比如“柯尼莎将在工作中遇到接二连三的阻碍”，除此之外，你不知道具体的阻碍是什么，不知道阻碍从何而来，柯尼莎最终会怎么应对。你可能连柯尼莎做什么工作都还没弄清。当然，粗略地瞥一眼想法清单就会浮现很多情节点，如果用简单的陈述句加以表述，每一个都听起来天衣无缝，但一旦当你问自己：嗯，具体该如何展开呢？这些情节点就变得模糊不清，让人不安了。这听起来有些可怕，但它并不是你的写作水平问题，也不是说如果让名家来写就能不费吹灰之力把这些空白填上，而是因为这个过程本身就令人生畏，无论你是经验丰富的老手，还是新手。在通往作家的路上，敢于面对这一恐惧是必不可少的一部分。更何况，战胜它能让你一往无前。

珍妮从一开始就不止一次被迫面对这种空白，它到处都是，令人生畏。她知道鲁比要去偷一只明星狗，接着会立刻成为大规模搜寻的目标，然后她会藏身于一家酒店内努力写剧本。到目前为止，这是珍妮小说的主体情节。她看到的就是这些。但是，啊，这是不是含糊得令人难以置信？这个故事她怎么可能写得出来？格特鲁德·斯泰因饶有兴趣地说：“在那个叫作‘那里’的地方，根本没有那里。”看看你小说里那些空洞的想法，也许你会深有体会。很多作家会因此感到恐惧、惊慌。千万不要这样。相反，绕着这个空白踱踱步，醒醒脑，深呼吸。记住，尽管一部完稿的小说构思灵巧、层层交叠、浑然一体，但你在写作的时候不可能同时专注所有层面，你现在进展不顺利很正常。

对于你正努力的目标，这里有个小提醒。蓝图里的缝隙需要修路来连接，同时这些道路应该布满冲突。如果主人公在这些路上走得顺畅，那就连通不了第三条轨道，读者也会觉得无聊。因此，主人公改善现状的一切努力都要使矛盾加剧，让问题更棘手。这不仅仅是从外部来说，就像一开始让主人公举起五磅重的杠铃，之后增加到十磅，一直增加到三百五十磅。没错，越来越难，但说实话，谁在乎呢？要保证每个外部的情节起伏都会让他的内心矛盾更尖锐，让欲望与错误信念之间的拉锯更猛烈。不要忘了，你的主人公想要两样东西：实现愿望，同时不改变他的错误信念，他很快就会发现二者之间相互排斥，而这并非因为他贪婪或愚笨，而是他现有的人生经验告诉他可以做到二者兼得，但在现实的碾轧之下，他渐渐发现事实并非如此。所以他纠结、困惑，常常做出错误的决定。他甚至会做出略带“风险”的决定，希望能找到一个途径可以两全其美。或者，至少在实现内心愿望的同时，将牺牲降到最低。但可能性有多大？

重点是，要让主人公的境遇不断恶化。永远不要让他从改善境遇的努力中尝到甜头。倒霉的事情只要能发生，就让它发生。实际上，要比他想象中还要糟糕，比你最初的想象还要糟糕。坦白地说，不要忘记你的任务是与主人公不共戴天，一次次地将他逼入绝境，看看他能将内心力量挖掘到什么程度，他需要借助内心力量重新振作、继续前行，尽管他想都没想过自己拥有这些力量。

记住了这一点，我们来看看珍妮是怎么做的。她在两个情节点之间竭力绘制外部因果轨道：一个情节点是鲁比决定去骗来一只狗；另一个是她躲在一家酒店里，只消五分钟的距离，鲁弗斯的下落就会大白于天下。我们知道了她把鲁弗斯弄来的原因，但具体还不知道鲁比为什么之后选择逃走。

好消息是“接下来发生什么”的答案往往来自你问的最后一个问题。珍妮的情况就是这样，她刚刚确定了为什么诺拉能将鲁比赶出房子，她的目标是把小说的第三个场景确定下来，即开启鲁比的奥德赛之旅。她恨不得让鲁比立刻上路，所以需要有一个原因促使她逃走，这个原因会嵌入下一个场景，即诺拉回来了，打算把鲁比拖去奥哈伊。问题是，即便诺拉认出了鲁弗斯，鲁比就要逃走吗？她是这样写的：

除了诺拉，我还需要一个人认出鲁弗斯。我让鲁弗斯的叫声极具辨识度——响亮、容易识别的叫声，因此尽管它被关在隔壁房间，但还是走漏了风声。好，假如诺拉铁了心要让鲁比离开这所房

子，让她处于自己的密切监视之下，于是她请了一个房产经纪人来看房子。也许诺拉想着把房子租出去，这样鲁比就不能继续住下去。她大大玩了一把权力的游戏。诺拉是在添乱，但是我喜欢。她这样做也很合理。因此，在诺拉认出了那只狗之后，房产经纪人很快登门，诺拉让鲁比搬出去，把狗归还主人，免得这个经纪人听到或者看到这只狗。

于是珍妮知道了接下来该发生什么，通过回顾她对鲁比的了解，并根据不同人物的特点，寻找符合逻辑的事件，珍妮将激发鲁比做出反抗。现在，鲁比名正言顺地踏上了逃亡之路。

接下来呢？我们一开始就看到，如果写作围绕着鲁比如何一次又一次巧妙地躲过狗狗搜寻队，那写起来易如反掌。但这意味着珍妮的小说就成了一个冗长且毫无波澜可言的追逐场面。珍妮或者读者都不喜欢。照这样说，从鲁比离开家那一刻起，她要做的事就是避开任何可能认出鲁弗斯的人（在珍妮的小说里，几乎意味着避开所有人）。这就意味着每次鲁比躲开什么人，都会焦虑不安，这种波动某种程度上触发了她的内心斗争。

鲁比要去的第一站很容易确定。一旦抽出鲁比身下舒适的毯子，珍妮便知道她要做什么：不管亨利现在情况如何，鲁比要到他那里去。多年来，亨利一直是她的主心骨。因此，考虑到鲁比这个人物的性格，再从逻辑上一推理，珍妮知道鲁比会立刻前往医院，无暇顾及狗会不会被人发现。正确！这就是场景四，一张新的场景卡开始了。你还会发现，下一个场景突然变得很清晰，因为珍妮知道故事就是雪上加霜，所以鲁比到达医院后，事情不会尽遂人意。

练练笔

现在，你来试试。首先，目前你的因果轨道还有待完善，缺乏具体的情节点，花点时间把空洞之处集中起来——基本上，你总结出来的部分都可以放进来。你的目标是将它们纳入关注范围，使之逐渐详细、具体。你只需要从“是什么”开始，挖掘背后的“为什么”。不要忘记，细节生成细节，而“为什么”是一盏明灯，照亮细节之间的连接处。

情节的大小很重要

你已经发现了很多事件背后的原因，开始想象场景了，同时，情节也在脑海中有成了雏形。于是，你对小说大致涵盖的范围有了一个概念，也许绵延三代人，也许从黎明开始，到了黄昏就尘埃落定。这一点非常好，因为这个范围能帮你锁定可能发生在主人公身上的外部事件。现在花一点时间，想一想你小说的时间跨度——你是想这个故事延续几年，还是几个月，还是几天？

下面是珍妮对自己小说的想法：

我一直想让这部小说在较短的时间跨度里展开，空间范围也不大。我喜欢这样的故事，因为它们极其内敛。所有的事情呈现出来都不宏大。也就是说，我会很快让鲁比找一家酒店藏起来。尤其是我也希望鲁比能和那只狗多单独相处。我在鲁比和那只狗身上看到了共同点：他们都是互联网明星，所以他们的“公众形象”完全基于别人对他们的印象。

对于鲁比来说，她厌恶把自己放在公众面前，任由自我被观看、被摧残，所以她一直回避社交媒体。她没有意识到，这反而让别人有了定义她的机会。现在，她想把自己的形象收回来。并且她发现，鲁弗斯也是同样的情况。不，它不可能开口说话。但是.....我在想，它的“名声”造成了它的失眠、焦虑，所以养起来格外耗力劳神。

鲁比只有把这只失眠、焦虑、格外难养的狗藏起来，才能安心写剧本，这很好地展现了深层的内在故事与驱动它的外部情节之间的共存。下一个问题是，为什么鲁弗斯的情绪如此激动？

如果珍妮摊手说：“它是一只狗。我怎么知道！你是想让我了解下狗的心理学吗？”我不会怪她的。嗯，不会的。但是她没有这样说，因为她已经先我一步考虑到了。注意，你越了解你的故事细节，就越容易回答这些问题。我不能说得声音太大（或者说一遍又一遍）：细节生成细节。

下面，珍妮对鲁弗斯的经历进行了即兴拓展（是的，即使狗也有背景故事）：

我在想，鲁弗斯曾经是一只生活闲适的狗，但因为不喜欢拍照，在面对相机、人群和闪光灯时，它变得越来越易烦易躁。这对托尼也不好。也许广告拍摄的执行人员很生气，斥责他，让他管好自己的狗。事情可能发展到了很严重的地步，只要鲁弗斯一听到灯开关的声音，就会大叫，拒绝进食。如今它和鲁比在一起，所有的焦虑一下子爆发了。也许鲁弗斯跟鲁比一样不停呕吐，还整夜狂吠，不肯睡觉。住在这家酒店里也烦心，总有其他客人抱怨。鲁比无法写作。

很好！这个信息直接进入了鲁弗斯的简介。但是珍妮需要小心，因为你看到了，这个情节又一次拖住了故事的发展。你在写作中会常常遇到这个问题，因为在你的情节中，事件实实在在、清晰可见，像地心引力一般，把你的故事诱感到表面，难以深入。

为了防止情节把她的小小说拽离轨道，拖入巨大而空洞的地带，珍妮知道她必须集中精力去思考这个情节点与鲁比的内心矛盾有何关联。她围绕要改写的剧本展开了一些情节，比如，克莱门蒂娜向她发起挑战，提出要改写结局；诺拉在苦苦寻求一种最佳方式来帮助鲁比；鲁比把自己关在酒店房间里的时候，会胡思乱想。也就是说，为了推动情节向前发展，珍妮需要层层展开次要情节和次要人物。

所以充分拓展前五张场景卡会耗费一些时间。因为在一部盘根错节的小小说里，看起来只是一步，其实它是几步的结合体，生活也是如此。就像物理学家米歇尔·沃尔德罗普^[4]在谈宇宙时所说：“万事万物都相互影响，你必须了解连接彼此的这张大网。”在小说的世界里，也是这个道理。

随着你对次要情节和次要人物的拓展，小说层次渐丰，具有了深度，能够吸引读者走进来，把真实的世界抛之脑后。在下一章里，我们就将开始编织这张网。但是为了更好操作，我们首先要确定它覆盖多大的范围。

练练笔

花一点时间，像珍妮那样，勾画出你故事的范围。时间跨度是多大？故事空间有多大？外部情节与内心矛盾都要考虑进去。简单来说，时刻关注每一个“是什么”中所蕴含的“为什么”。如果有了新

的“为什么”，那就再花点时间，确定具体详细的答案，就像珍妮在确定鲁弗斯的痛苦根源时那样，能为你省去以后的很多麻烦。

[\[1\]](#)著有《复杂：诞生于秩序与混沌边缘的科学》。

14 故事层次：次要情节、故事线及次要人物

在一部优秀的剧作里，每个人都如其所是。

弗里德里希·黑贝尔

德国剧作家。

显然，到目前为止，你们当中有些人已经很了解自己的主要故事线了。事实上，就已经完成的那部分来说，它应该与因果轨道完美契合。当然，前面的路也许还有些轻薄的迷雾，有些情节起伏还尚未明晰，但你知道你正前往何处，既然如此，何不现在就开始写初稿，然后再去考虑其他层面？谁知道呢，也许你不再需要添加其他层面了。

千万不要沿着这个思路写，原因可能会令人伤心：因为如果在这个阶段你能把因果轨道看得清清楚楚，小说很可能枯燥乏味。所以在你准备大干一场之前，先要考虑到一点：警惕狭窄的视野。即使你看到了路在前方，也仅仅是你看到了，可能极具欺骗性。

在写故事的时候，如果你只把注意力集中于故事线，会造成一定的问题：故事很快失去悬念，变得平淡无奇。因为这样狭隘的视野与我们之前讨论的观点相悖，即万物都影响自身以外的其他事物，同时也被其他事物影响。我们都彼此连接，往往是这些连接揭示了事实背后的真相。

好吧，但是很显然，你不可能把影响主人公的所有事情都写出来，哪怕是引发他行动的所有事情。因此，你在寻求的是“所有事情”中的哪一部分？次要情节、故事主线、次要人物正是从这一部分切入，小说才有了深度、广度与维度，从而奇迹般地唤起读者身临其境的感受。

次要情节常常与故事主线在同一页上，甚至在同一句话里同时展开。这样一来，当你在脑海里想象小说时，一切就变得微妙、复杂。在一部已经完成的小说里，每一层都经过精巧地编织，因此你也会自然而

然地展望自己在写小说时故事将会如何展开，仿佛每一层都会自动呈现，与其他层面天然交织。然而事实并非如此。

一部内容层叠的小说就像录制层次丰富的音乐。当你听完一首歌，一切都化作一次超验性的体验。但音乐并不是这样录制的。在录音棚里，每一层轨道都分开录制，按顺序一层层叠加融为一体。最后一层轨道呢？事实上，那个歌声、那个声音，也就是我们印象最深的东西，直到最后才加进去，在此之前，所有的轨道已经精心铺好，融合成为天衣无缝的背景，静等声音升起。

在设计一部小说的蓝图时，它的层次也是累加而成的，因此，尽管最终每个场景都能生出许多次要情节和丰满的人物，并能预示未来的情节发展，但每一层都是分别展开、独立编织的。也就是说，在读者看来浑然天成的一步，对作者来说，是由独立的几步汇集、综合而成。

为了读者有一气呵成的感觉，本章我们将探讨的内容是，如何找到并拓展已在蓝图中显现雏形的次要情节；创作次要人物的秘诀，让他们既能适合你的小说又有自己的计划；如何根据不同的人物拓展相关的背景故事，这样的话，在每个场景中，你可以通过他们的视角看世界。

次要情节：表面之下大有文章

在拓展小说的次要情节时，记住一个要点：只要是写进小说的内容，读者都会默认是需要了解的。如果有些信息不需要他们知道，为什么你要浪费时间告诉他们呢？所以如果你告诉了他们无关紧要的信息，一开始读者可能会忍着，以为很快就会知道这个信息的重要性。后来他们等不及了，就自己去猜，亲自赋予它重要性。但说是重要性，从字面上讲，是错的，因为事实上，根本不重要。次要情节更能说明这一点，因为跟单纯地写跑题相比，无关紧要的次要情节浪费读者的时间要长得多。所以，你在创造次要情节的时候，记住这个重要的问题：它对主人公的内心矛盾会产生什么影响？如果你写的是推理小说或者犯罪小说，这个问题也同样重要。从表面上看，事情都围绕着破解案件进行，而从深层来看，有两个方面在驱动着第三条轨道：主人公如何理解发生的事，行凶者的动机是什么。

每个次要情节都必须围绕着故事主线进行，告诉读者在理解情节的

时候需要知道哪些信息。例如，想象一下，在《杀死一只知更鸟》中，缺少了布·拉德利救斯科特、斯科特又救了拉德利这个情节；想象一下，在《了不起的盖茨比》中，缺少了汤姆和梅朵的幽会，最终导致盖茨比一败涂地这个情节；想象一下，在《傲慢与偏见》中，缺少卑鄙无耻、贪慕金钱的威克汉姆和鲁莽的莉迪娅私奔，达西与伊莉莎白也未能因此定下情缘。是不是无法想象？

没有次要情节，就没有故事。因为实际上，次要情节是故事的核心，前提是它们不能自说自话、随心所欲。这种情况比你想象中更为常见，哪怕对于有经验的作家来说，次要情节都充满诱惑性，因为必须得承认，很多次要情节本身就是引人入胜的小故事。也许，如果不是简·奥斯汀偏爱诙谐，在《傲慢与偏见》里冷嘲热讽，说不定这个故事的主角是威克汉姆和莉迪娅，而达西和伊莉莎白这一对迂腐又呆板，尽破坏他们的兴致。问题在于，一旦次要情节肆意发展，偏离了故事主线，那就不只是抛弃了故事线，还必然导致故事脱轨。所以怎样搜寻推动故事发展的次要情节？想想多萝西从奥兹国回来得到的教训多么连贯且合理，就知道该怎么做了。至少，在写次要情节时，盯住小说本身就可以，不必往外过多延伸。

到哪里去挖次要情节

“次要情节”这个术语准确地告诉了我们在哪里可以找到它们——在情节的下面。更准确地说，隐含在你的小说里。不是凭空堆砌、杂乱无序地藏在情节之下，而是藏在整体的故事层下面，一旦被发掘，对理解故事的表层意义就会有启发作用。这么一说，就很容易理解小说中重要的次要情节一般来自两个地方，而在你已经写出来的部分里，它们常常处于重叠状态：

- 外部情节。它们在小说未开启之前就已蓄势待发，其中蕴含的后果将会影响主人公对目标的追求。
- 次要人物（基本上就是主人公以外的所有人）。

跟确定情节点的方法类似，次要情节也需要你回到过去之中挖掘细节，从而保证它与故事相关。在这个阶段，目标不是要拓展出所有的次要情节，而只是展望次要情节，看看它的发展方向以及如何激发故事主

线。在开始构建次要情节时，不仅要创建新的场景，还需要对现有场景进行拓展，于是在某些场景卡中，你会在阿尔法点下面的“次要情节”里填进去一些内容。

秘诀在于，次要情节往往围绕着一个人物展开。比如，在珍妮的小说中，诺拉、女粉丝克莱门蒂娜、制片人莎伦都会有各自的次要情节。亨利也有次要情节。所以，你在场景卡上填写次要情节时，要把重点放在这是谁的次要情节上，而不是关注它所涉及的话题。为什么？因为在构建一个场景的时候，去想象，感受一个人物在做什么，要比抽象地去想次要情节里发生什么更具体、更容易。所以在鲁比的故事里，不是笼统地把次要情节称为“剧本的次要情节”，而是根据具体场景中的人物分为“克莱门蒂娜的次要情节”或“莎伦的次要情节”。

这些场景卡之所以能够拓展出一些次要情节空间，是因为每个场景可能同时推进几个独立的次要情节。对每个次要情节的了解越清晰越好。

为了帮你更好理解这一点，我们来看看珍妮是怎样拓展每一个次要情节，然后列入想法清单，把它写成一张场景卡的。如果这个次要情节已经是她构想的场景中的一部分，那就把它加进现有的场景卡中。

外部事件的次要情节

小说一旦开启，次要情节就开始运转起来，并且马力十足，在它们的积极协作下，主人公别无选择，只能采取行动。我们一开始就谈到，在你的故事开始时，一切已经进展得如火如荼，也包括次要情节。在你的小说开始之前，它们已经在积蓄力量。花一分钟时间想想你的故事，把你所有的情节点浏览一遍，看看是否能确定有哪些情节已经开始运转了。

珍妮回顾了想法清单和场景卡，确定了几个可能的次要情节：

- 据传言，工作室停止了这部剧的制作，公开接收改写稿件。粉丝们纷纷猜测原因，猜测一开始的结局是如何设定的，猜测亨利的缺席会意味着什么，猜测鲁比是否能够独立完成。
- 制片人莎伦对这部电视剧的结局寄予厚望。她甚至可能很生

气，因为亨利决定不再为她写剧本，当然，她也担心下一个剧本没着落。她一定会不断骚扰鲁比，来渡过这个难关。

- 女粉丝克莱门蒂娜。如果鲁比写不出剧本结局，她会被选中改写结局，因此，一定会有一个关于她的次要情节在运转。

- 虽然亨利再也不会醒来，但是他将有一个重要的次要情节，主要通过鲁比的记忆闪回，她会梳理二人的关系，重新估量，毕竟鲁比是因为他才伤心欲绝。

- 鲁比在医院被拒之门外，不能探望亨利。因为她算不上是亨利的家人？

在这个阶段，珍妮对这些次要情节还知之甚少。比如最后一个次要情节：鲁比在医院被拒之门外。有些陈述句看上去毫不张扬，但第一眼看上去却颇具感染力，这个句子就属于这一类，但是当你认真琢磨这句话时，会发现很多问题。比如，是谁将她挡在了门外？什么原因？这会对狗和剧本有何影响？但这是个很好的开端，因为它提供了丰富的细节，供我们探究与展开。珍妮决定从这个点上开始，让它运转起来。

练练笔

浏览你的想法清单和场景卡，按照珍妮的做法写次要情节，确定哪些有可能是次要情节。按照在你小说中出现的顺序，将可能的选项列出来。从中选取最有趣的一项，详细展开。

我和珍妮是这样做的：

莉萨：鲁比为什么不能进去探望亨利？

珍妮：因为她和亨利一直没结婚。只有家人才允许进入重症监护室。

莉萨：我不确定有没有确凿依据。每个人应该都可以探望病人，除非有严苛的规定。

珍妮：好，如果有人明确地说他们不欢迎鲁比，怎么样？可能是亨利的母亲，我们叫她弗朗西斯。她不想看到鲁比。

莉萨：很好，但现在你要问的问题是，为什么弗朗西斯执意不让亨利与鲁比相见？她与儿子的关系怎么样？和鲁比的关系呢？

珍妮：亨利是她的独生子，她非常爱他。所以她守在亨利的病床旁，寸步不离。

莉萨：没错，但这是已知事实。每个母亲都会这样做。这没有透露出他们之间关系变化的动力。

珍妮：好吧，也许弗朗西斯丧父，或者没这么悲惨，在亨利幼年时，她被丈夫抛弃，于是把所有的爱都倾注在了亨利身上。也许亨利感到自己有责任让母亲幸福，于是内心感到内疚、痛苦。他可能一直生活在要对她“不离不弃”的压力下，而鲁比大大缓解了他的痛苦。

莉萨：这就是弗朗西斯怀疑她的原因。因为结婚的事情？她应该对此非常介怀。

珍妮：没错！如果她曾经被抛弃，那么当鲁比似乎要“抛弃”亨利的时候，不亚于对她造成了二次伤害。她会更加疯狂地保护亨利。

莉萨：也许这会让亨利感到压抑、窒息，与鲁比的恐婚心理产生了共鸣。讽刺的是，他对鲁比的爱反而加深了。

珍妮：一点没错！但也不能因为他母亲的这些感受而责怪她。

莉萨：这一点很重要。当你知道人们曾经经历过什么，他们在做的事情是出于什么原因，往往就能认识到，表面上看起来他们做了“坏”事，而实际上并非如此。在绝大多数情况下，每个人都认为自己在做的事是对的，是出于正当的理由。

你看到了，又一个例子证明细节的确生成细节。现在我们清楚地知道了，弗朗西斯的悲痛对鲁比造成的影响，以及这个影响产生的原因。你是否还注意到，在珍妮展开弗朗西斯的故事线时，它契合了另外一条正在进行中的次要情节——亨利与鲁比的关系。于是我们进一步理解了为什么亨利反而因为鲁比的独立而加深了对她的爱。这一点极好地说明了，个体人物的故事层相互交织成为一张网，这张网在表面上牢不可破，浑然天成。

更值得一提的是，经过珍妮细致的思考，她想出了五个可能发生的场景：

- 在医院里会有一个场景。车祸之后，弗朗西斯和鲁比第一次见面，两人的积怨剑拔弩张。
- 会有一个记忆闪回的场景，闪回到弗朗西斯和鲁比第一次见面，弗朗西斯希望亨利看清鲁比的真面目。
- 婚礼取消的那天，一定有关于弗朗西斯的场景可写。
- 我在想我们需要知道亨利父母离婚的故事。可能从亨利的视

角，通过他的记忆闪回或是弗朗西斯和鲁比在医院里的时候。或者是两种都出现，鲁比看到两个人叙述版本之间的差异，产生了小小的顿悟，认识到亨利对父母婚姻破裂的看法与弗朗西斯完全不同，因此多年来他们一直彼此误会，痛苦不堪。

- 最后的一个场景是在亨利离世之前，鲁比来到了医院（我想他应该会戴着呼吸机，而他们正打算关掉呼吸机），于是鲁比与弗朗西斯最后一次发生冲突。

这些场景都会写进珍妮的小说吗？不一定。但既然每个场景都源于鲁比过去的故事，并且都与情节中将要发生的事有关，那么珍妮就可以在这里挖到一些非常有用的信息。

因此，她很快着手把每个可能的场景写成场景卡，放进拓展文件夹中。她还为弗朗西斯写了人物简介。

练练笔

读一读你的次要情节清单，看看有哪些次要情节在小说开始的时候已经处于进展之中。好消息是，如果它已在清单上，就说明它与故事相关。我们要问的第一个问题是，从主人公的需求来看，为什么这个次要情节对她来说很重要？即使答案很模糊，它也能告诉你从哪里入手去挖掘过去，以便锁定具体的事件，让次要情节变得具体、可行。最后，你所确定下来的次要情节可能不止一个场景。

次要人物以及与围绕他们展开的次要情节

在一部小说中，很多人物可能都来自主人公的过去，但也有一些不是，比如狗的主人托尼。随着情节的展开，有些人物不会与主人公碰面，除非你在写的时候，把他们放在了同一页上。那么他们到底是谁，怎样让他们按故事的需要行动，而不是机械地按照情节行动，沦为情节的傀儡？或者说，在这件事情上，他们自己会怎么做？毕竟，每个人物都有自己的计划安排，通过自己的主观视角看世界，而这个视角可能与主人公的视角大相径庭。一旦你创造出这些独立的个体，怎样才能让他们既能保持个性，又能忠于你的小说？让他们按自己的鼓点起舞，而鼓

的节拍还能和着小说的节奏，这是你要掌握的技巧。

他们不知道的事情不会伤害他们

花一分钟想想你自己的生活。在你的生活里，你是主角，毕竟是你的故事嘛。你深爱着你的朋友、父母、重要的另一半，跟鲁比不同，你还有狗，但我们要接受现实，他们都是配角。虽然他们都是你生命中至关重要的人，是你生命中不可缺少的人，但是到最后都将曲终人散，故事并不是他们的，对不对？当然，你从没有跟他们说起过这个，为什么要让他们难过？但是还有一点，在他们的生活中，你也是配角。重点是，你小说中的每个人物都坚信自己是主角，就像我们坚信自己在他们故事里也是主角一样。因此，其他人都是为了方便开展自己的计划，而不是为了你，也不是为了你的情节或者你的主角（哪怕他们自认为是）。这样做无可厚非。无论是谁，当他有自己的安排计划，并按照计划行事时，都是智慧的，他们所做的一切都是为了实现计划，这是人性之下的动物天性。一个没有清晰的主观计划的人物既不真实也做不成事。

身为作者，这对你来说意味着什么？

这意味着你在塑造次要人物的时候，需要像思考主人公一样去思考他们。每个人物都有他自己的计划、愿景，都有自己的生活轨道。

如果你不知道次要人物的计划是什么，就会很容易忘记他们应该有自己的计划这回事。因此，不经意间，你就会一心去让他们的行动配合每个场景的情节，这也就意味着，在小说中，由于缺乏内在的逻辑引导，他们的行动会不合乎情理。再明确一点，我们讨论的不是日常计划的改变，而是小说中唯一的、至关重要的那个计划，它驱动着小说中每个人物的行动。

既然你知道了这些人物都不是主人公，那么创造这些人物以及他们的计划，目的只有一个：为主人公的故事提供便利。这就是秘诀。换言之，他们是主人公在斗争过程中的重要辅助，尽管他们对这一点毫不知情，但所做的一切都会对主人公产生直接影响，能连通小说的第三条轨道。这就意味着虽然每一个次要人物都血肉丰满，并认为自己做的每一件事都合乎情理，但这些人物以及其信念必须由你创造出来，才能自然

地辅助主人公开展故事。

这是否意味着次要人物也要像主人公那样去深入挖掘？不是。但根据人物的不同分量，对其中一些人物的挖掘要相对深刻。假如你在写的是爱情故事，那么你要像了解主人公一样对他的另一半了如指掌。而那些曾经与他约会过的失败者呢？自然不必赘述了。

花一分钟把目前小说中出现过的所有人物列在一张单子上，选出你认为会在小说中发挥重要角色的人物。比如，《教父》的开头就可圈可点，片头出现的是维托、桑尼、弗雷多和凯，而不是约瑟夫·扎鲁奇^[1]。如果你在想，约瑟夫·扎鲁奇？这个人是谁？就达到目的了。

珍妮已经开始为诺拉和弗朗西斯写人物简介，你也要为小说中每一位重要人物写简介。不是写成“诺拉，这里是你的生活”之类的，相反，它应该有具体的故事作为支撑，就像你为主人公写的简介。在拓展次要人物的时候，牢记一点，对每个次要人物的建构与展开都要与它在主人公的故事中发挥的作用一致。因此，每个作者都要问的第一个问题是：嗯，这个人物的计划怎样融入我要讲的故事？

在我们着手创作一个人物之前，还有一件事需要注意。如果你写的是推理小说、恐怖小说，或者其他与阴谋诡计有关的小说，你一定要了解反面人物的计划，还有一点很关键，你还要了解他为了实施这个计划已经做了哪些准备。比如，如果他们是杀手，而小说讲的是侦探抓捕他们的故事，那么你让侦探进入搜捕工作之前，需要对他们刺杀的对象、手段、动机以及所有暗藏的线索了如指掌。否则，且不说你的侦探，连你都不会知道找什么线索、到哪里去找以及一旦有所发现，它的重要性是什么。结果很简单，你和侦探都会感到无从下手。这一点恰恰说明了解故事的上半部分多么重要，这样才能从小说的第一页起开展故事的下半部分。

我问珍妮想先着手写哪个人物的次要情节——也就是他的故事线。她选择了先写狗的主人托尼，因为在写顿悟的场景时，她喜欢这个人物呈现出来的信息，感觉它们对故事至关重要。

练练笔

现在该你挑选一个人物展开写了。如果你写的是爱情小说，从

主人公的恋人开始写是个不错的选择。如果你写的是推理小说或者惊悚小说，最佳候选人是那个反面人物（或是间谍，或是政治特工——本质上都是来向你主人公讨债的）。如果你像珍妮一样，写的小说不属于上述范畴，那么浏览一下次要人物清单。有没有一个人物疯狂地朝你挥舞手臂，尖叫着“选我，选我”？如果有，就选他。不然的话，就选择在小说中第一个出现的人物。

记住，你的目标是创作一个人物，他可能质疑也可能赞成主人公所抱有的错误信念。问问自己，从总体上来说，这个人物将为主人公打开什么新的视野？把它写下来，即使只是一个闪念，即使它稍纵即逝、摇摆不定或者老生常谈。

珍妮是这样写的：

托尼将会向鲁比展示什么是真爱。我知道这听起来既疯狂又愚蠢，但这确实是真的。托尼愿意承受全世界的指责，以公开的方式向那个女孩表白心意，希望能挽回女孩的心。鲁比看到，亲眼看到，这是自己无法对亨利做到的。她认识到自己还有最后的机会，就是通过改写他们共同的剧本，好好展现自己对亨利的爱。

很不错。下一步要将托尼的背景故事展开，这样他才能顺理成章地做这些事。我请珍妮向我们展示她如何充实托尼这个人物。我以为她会慢慢做，先梳理自己对托尼的了解，然后一稿接着一稿地修改，直到最后定稿。没想到，她马上回来了，距离我们谈完只隔了几分钟，就已经有了成熟的想法。我们来看看她的具体想法，分析它的优点在哪里，然后猜测一下为什么她能如此神速地写出来。

托尼，狗的主人

- 好吧，这哥们养狗是因为他觉得这样可以帮他结识女孩。
- 在我脑海中，他二十七岁左右，外形帅气，可能还酷爱运动。喜欢举重，是一名教练。但是不擅长交际，所以需要养一只狗。
- 他是在宠物收容所挑选的狗，因为有些女孩说救助狗狗很酷。在宠物收留所，一位可爱的女孩钟情于这只相貌丑陋的狗狗，只要托尼对它表现出一丁点的喜欢，她就觉得托尼是个大好人。所以，他养了这只

狗。

- 他开始在脸书、Instagram和Tinder上发狗的照片，吸引女孩的注意。但是这只狗渐渐成为焦点，吸引了大批粉丝。事情的发展有些超出预料，突然这只狗就开始有了代言协议，娱乐节目也请它参加，托尼只好减少去健身房的时间，处理这些事。

- 他对这件事感兴趣是因为他认识了一些女孩。

- 之后一切超出了他的意料：旅行，与公众见面，竭力满足这只狗的需要。狗开始变得焦躁不安，不停吠叫，在人群面前易怒，一上镜就呕吐。结果，托尼连一个女孩都没能认识，因为他的生活全围绕着这只狗，一直忙里忙外。此外，他不知道怎样与人交往，甚至有些恐惧（就像鲁比）……但现在，与以前不同，他是真的渴望与人交往，因为他嫉妒人们倾注在他狗身上的爱。

- 当他心仪的女孩离他而去（因为她明白了他对这只狗的爱只是逢场作戏，于是她就认为他对自己的爱也是虚情假意），他意识到她对鲁弗斯的评价是对的，所以决定这只狗得离开自己，马上。

- 因此他去了遛狗公园，想着会不会遇上郊狼，就把狗放开了五分钟，碰巧鲁比开车过来，把它抓走了。

- 互联网沸腾了，人们四处搜寻这只狗，逼得托尼不得不扮演痛失爱犬的狗主人。

- 在故事结尾，托尼和鲁比都会对狗、人、爱与失去有新的认识。

为什么说这个人物简介写得好

- 它有完整的因果轨道，一个事件触发另一个事件。

- 它很详细，每一个要点都实实在在发生了。

- 它交代了每个事件对托尼内心造成的影响，以及托尼对事件意义的解读。于是我们知道了他的每个决定、每个举动背后的原因，以及每一个情节转折处所隐含的动机。

- 它只强调了托尼生活的一部分，即与鲁比的心路历程有关的部

分。其中包括狗和托尼对爱的渴望，但不包括他痛苦难熬的高中生活，虽然它可能很悲惨，但与故事无关。

这是我读过的最好的初步人物简介。我问珍妮为什么能这么快想出来，而做鲁比的简介时却像拔牙一样艰难。“嗯，首先，”她说，“那篇杂志文章报道的丑陋狗狗给了我灵感，一个大活人的生活能被一只狗弄得乱七八糟。因为之前对鲁比的错误信念进行了很多拓展，所以我知道一个关键的情绪要素，即在狗丢失之后，狗的主人不会肝肠寸断。从那篇报刊文章中很容易想象这一切。设定范围和界限的确有帮助，随着故事的深入，一切越来越得心应手。”

除此之外，还有一点值得一提。我注意到一个现象，很多作者在故事越写越深入的时候，都会进入一种状态。这种状态不是说来就来，但一旦显现，就会让人不由得惊叹。你可能觉得他们如有神助，但事实更让人震撼，因为一切尽在你的掌控之中。一旦你创作了一个故事，人物的形态、深度还有复杂的过去让他们鲜活起来，便自然而然地对现在做出反应。事件、次要情节甚至所有相关的一切，都在现有的情节基础上，开始自行发展。因为珍妮知道托尼在小说中的角色，所以她创作的这个人物不是要去演这个角色，而是活在这个角色里。可能不久之后，你就会发现这么神奇之事发生在自己身上。

练练笔

像珍妮为托尼创作简介那样，给你的每个次要人物创作一个简介。看看有没有哪个人物能对你有所启发，能把它写成场景。比如，珍妮再次琢磨托尼的诚意时，一个场景立刻跳了出来：网上炸了，人们都在搜寻这只狗，托尼不得不假装成一个痛失爱犬的狗主人。

珍妮是这样写的：

我能想象鲁比躲在酒店里看电视，此时正在播放一段托尼的视频片段，他在全世界面前表现出一副悲凄的模样。鲁比可能在想：我才不吃他这一套。毕竟，她整天跟演员打交道，专业的、非专业的都有，应该可以判断得出这个人并没有表面看起来那么悲伤。她正在感受着痛彻心扉的悲伤，所以这种虚假的悲痛让她反感。鲁比

对他的动机产生了怀疑，开始着手了解他和鲁弗斯的更多信息。

所以珍妮做了什么？她马上开始写一张场景卡，其阿尔法点是“鲁比意识到对于鲁弗斯的失踪，托尼并没有自己所说的那么难过”，然后塞进了“拓展文件夹”。注意，这件事必然会影响珍妮已经写好的顿悟时刻，但不必去修改它，在场景卡上做个标记就可以了。

重点是：你对人物的了解越深入，你的小说越能自我展开，自我修订。

一旦你知道是什么把每一个人物带到小说里来，那么随后的问题就是，他们进来之后会做什么？每个人都有他自己的次要情节。越是与特定的故事相结合，他们的目的就越清晰。你的最终目标是能否像看透主人公那样，看透他们。因为在你开始写任何一个场景之前，一定要先把自己放置在他们的处境里，这样才能知道他们的计划以及背后的原因。

不曾现身但从未被忘记——通过背景故事创作人物

但是，如果一个人物在小说中的作用举足轻重，而他从未在小说中现身怎么办？我是说，读者是从背景故事、记忆闪回或者其他人物对他的回忆中了解到这个人物，而他在当下正在进行的故事里并不扮演角色。没错，说的就是亨利。你的小说里可能也有这样的人物，他与主人公的第三条轨道紧密相连，即便不现身，哪怕从头到尾都不曾露面，他都跟其他人物一样生动、鲜活、富有张力。

简单来说，对于这些人物，也要跟其他人物一样尽量充分展开，越早展开越好。我不想给珍妮太大压力，因为她一心想着要把对狗主人托尼的构思写下来。当然，考虑到托尼的简介做得很出色，她先写托尼是对的。但是现在，在她往下写之前，需要花点时间来开拓亨利和他的故事线。对于可怜的亨利而言，这条故事线会在小说开始之前就结束，但却能为鲁比的故事线提供强大的驱动力。

因此，带着这个目标，珍妮开始坐下来充实亨利的形象。她想着一方面亨利要保持自我，另一方面还要服从于鲁比的故事线。下面是她的

第一次尝试，还须打磨：

- 亨利比鲁比大三岁。我决定让鲁比的年龄是四十七岁。这样她就彻底过了生育年龄，同时还有很长的余生。这符合故事实际的时间线，也契合有互联网电视的现实。互联网电视是二〇〇〇年左右流行起来的。

- 他的父亲老亨利是声名显赫的律师，母亲弗朗西斯是个出身上流社会的家庭主妇，这是一桩旧式婚姻。这桩婚姻随着老亨利的婚外情土崩瓦解，弗朗西斯陷入绝望无助的境地（鉴于她是次要人物，以后还能修改的——没关系）。弗朗西斯整个人恍惚、憔悴、恼怒。亨利会对这种生活深恶痛绝，即做一个充当女人精神支柱的男人。所以他从来不与任何女性认真交往。他不能为对方“提供”什么，不能忍受这一整套约定俗成的规则。所以对他来说，像鲁比这种拒绝被传统婚姻束缚的女人格外具有吸引力。

- 他想去外面的世界闯闯，自己创业，拒绝到公司打工（哦！老亨利正是与他公司里的年轻助理发生婚外情，这让亨利极其厌恶到公司上班）。他想自己做创造性的工作，但对于创造的内容和方式一无所知。

- 他在某个地方长大，不是洛杉矶，得克萨斯州？康涅狄格州？

- 他来到洛杉矶，出于叛逆，学了英语专业，在那里认识了鲁比。

- 他做过很多工作，频繁跳槽，做过记者，但是不喜欢这个职业，因为要听命于他人。做过厨师？上过渔船？给一个做冲浪板的人打过工。能娴熟操作很多工具。曾在电影片场工作。对这个工作感兴趣，然后.....

- 总认为自己未来能遇到一些事，比他在做的电影、电视剧更理想，更有戏剧性，但他缺乏尝试的勇气，没有胆量真的叛逆。直到他遇到鲁比.....

这是个很不错的简介开头，但你看出来了，它不够具体，或者不像托尼的简介那样契合鲁比的故事。在目前这个阶段，这一问题影响不大。别忘了，因为珍妮还没有完全建构起有血有肉的鲁比（她只确定了鲁比的年龄），这两个人物的简介可以同步推进。珍妮对鲁比的认识越清晰，对亨利的塑造就越深刻。

为什么这样写值得称赞

- 你注意到了吗？亨利不想过循规蹈矩的生活，鲁比也不想。这一点很有价值，因为它契合鲁比目前面临的矛盾。

- 你注意到了吗？珍妮所写的东西几乎都与鲁比有关。亨利很快就会鲜活起来，服务于鲁比的故事。

- 你注意到了吗？在亨利遇到鲁比之前，他想创造东西，但是缺乏将想法付诸行动的勇气。他们彼此需要，才能成为我们在小说中读到的人物。

练练笔

在你的故事里，有没有人像亨利一样，在主人公的过去里扮演重要角色？你要找出这样的人物，他们能帮助主人公塑造与故事相关的世界观。当她在理解眼下的困难时，会想到他们。他们也许是主人公的母亲、父亲、兄弟姐妹、旧情人，甚至是个想象中的朋友。为这些人物列个清单，花点时间展开想象。他们是谁？写一个与故事相关的简介，就像珍妮为亨利写的。

写完之后，还有最后一个地方需要挖掘：你怎样去拓展人物的背景故事，让它为当下赋予意义？尤其是当背景故事以记忆闪回的形式在当下展开的时候。

背景故事就是故事

好消息是你已经写了一部分背景故事。在第7章中，你写了三个与故事相关的背景故事场景，跟踪了主人公的错误信念形成之后的人生轨迹，一直跟踪到了小说开始的那一刻。因为即使主人公与小说中的任何人物都不曾有过共同的过去，她还是能以回忆的形式与她身边的人在一起，就像我们脑海中的那些声音，总是时时刻刻急切地想给我们建议：妈妈、爸爸、好朋友，或者是在我们十二岁时，隔壁刻薄的邻居，总是怀疑我们朝他的房子上扔鸡蛋（好吧，好吧，我说的是我自己）。

珍妮的小说完美展现了，对于当下正在发生的事来说，一个完整的

背景故事意味着什么。刚开始的时候，她说自己着迷于写人生中的遗憾。这是她的目标。根据《韦氏词典》上的释义，遗憾的意思是，（为自己做过或没做过的事）感到后悔或可惜。也就是说，鲁比会去追忆过去，重新估量，寻找新的意义，最终用全新的目光，从不同的角度审视它。所以，下一个逻辑问题是，她追忆的是哪些事？具体来说，她后悔的是什么？我们知道，答案不能笼统地说成：“她后悔没有跟亨利结婚。”

这意味着珍妮还有很多工作需要完成。她必须回过头去确认鲁比与亨利之间到底发生了什么。这样做不仅是为了在鲁比的脑海中串联起一些记忆的片段，也是为了读者能身临其境地体验鲁比在那天的经历。没错，她要写出丰满翔实的场景，揭示他们的过去中有哪些转折点。有些可能是影响重大的事件，比如，鲁比和亨利的婚礼在最后时刻取消了；有些场景可能是短暂的瞬间，但意味深长、影响深远，比如他们第一次分享一个笑话，只是看对方一眼，就仿佛心有灵犀。只要鲁比看到亨利情绪低落，就会心生怜惜，情绪也变得容易波动，所以她拒绝接纳亨利。

珍妮在寻找这样的时刻——无论好坏，鲁比与亨利产生了矛盾，他们彼此不再互诉衷肠，都对对方有误会，并任由矛盾滋长，态度冷漠。

但是她要先找一些事件去催生这些时刻，才能最终把它们确定下来。比如，她在写开头场景的时候，一直（苦苦）惦记着要为鲁比和亨利合写电视剧剧本的事写一个背景故事。她把事件做了即兴编排，在这个框架下，开始了建构与拓展。

- 一九九五年，鲁比与亨利参与了一部劲爆的真人电影。这部电影改编自《长发公主》的故事，她是服饰设计师，他在机械组。剧本写得一塌糊涂，所以在休息的间歇，他们就设计新的对话，低声说给对方听，尽量忍住不笑出声来。在他们的版本里，这个女孩不需要被拯救，她自己从塔上爬了下来。

- 他们一起喝酒，在餐巾纸上写作。当然喽。

- 他们相爱了，但鲁比毁了这份感情，两人各奔东西。

- 二〇〇六年，两人在另一个片场偶遇。他们一拍即合，开始改写这部电影。最后用三分钟的故事梗概串联起来。

- 一个朋友把这个梗概发到了网上，那时候他们还默默无闻。一天夜里，那部真正的电影杀青，一群喝得醉醺醺的演员把这个梗概拍成了视频，随后被一个朋友上传到YouTube上。一夜之间，火

了。

- 于是亨利与鲁比成了搭档，很快，他们创作了一系列点击率极高的视频。因为有人建议他们视频时间可以更长一些，他们决定改编经典戏剧《君臣人子小命呜呼》^[2]，从一个全新的角度讲述，现代、泼辣、诙谐，更具舞台效果。

- 这部剧引起了轰动，于是改编剧本成了他们的职业。他们做了七年——把经典戏剧改编成电视剧。

- 亨利一个人接了那份写电影剧本的工作，并且宣布即将上映的新一季电视剧将是二人最后的合作。他们要完成《罗密欧与朱丽叶》的改编，但是在结尾部分产生了分歧。

珍妮之所以写出这些基本的外部事件，原因只有一个，这样她才能够继续深挖下去，找出这些事件如何影响鲁比和亨利的关系，又如何被这个关系所影响。也就是说，她先营造了一个大致的情景，然后再往下探究，找出它与自己故事之间的关联。

坦白讲，这种背景故事的写法不仅适用于小说中出现的人物，只要是曾经与主人公有过共同经历的人物，都可以以此创作他们的背景故事。

练练笔

现在，你为每一个故事的相关人物都做了简介。如果他们当中有人与主人公曾经有过交集，就试着开始把这个人物塑造丰满。不是试图把他们曾经一起做过的事统统写出来。比如，鲁比与亨利也许每年夏天都会去新墨西哥州的拉巴贾达山脊滑翔，每年的新年前夜都会放纵自己通宵看老电视剧《老爸最知道》，每个周日的下午会去跳方块舞……这些事一点都不重要（好吧，他们一样都没做，都是我编出来的）。但是即使他们背着珍妮做了这些事，也仍然不必写出来，因为与珍妮讲的故事无关。

所以，写清单的时候要时刻掂量它的意义。你要找这样的瞬间：这个人物与主人公之间发生的事情要与故事整体相关。清单完成之后，集中处理过于抽象、过于笼统的情节点，让它具有视觉效果。如果你往后一靠、闭上眼睛，图像能够在脑海中浮现，就可以开始着手创作场景卡了。对你来说，这次场景卡的制作过程应该会得心应手，只有极少数会进入随机文件夹。事实上，我估计，你手

上应该有很多张场景卡已经接近完成。那么，现在该做什么？

[1]均为电影《教父》中的人物。

[2]英国剧作家汤姆·斯托帕德作品。

15 坚持写下去：故事的螺旋进展

一件事在办成之前，总是看起来难于登天。

纳尔逊·曼德拉

曾任南非总统。

我们来清点一下手上现在都有什么：已确定的次要人物有了简介与背景故事；第一个场景和主人公的顿悟时刻有了初稿，颇为翔实；拓展文件夹里有不少场景卡即将不同程度地完成（随机文件夹里的那几张无法归类的场景卡就别提了）。很多卡可能还只是粗略、笼统地捕捉到了“阿尔法点”。没关系。你的想法清单上那几个难以具体化的想法，像焦急的替补演员，摩拳擦掌地期盼着有一天能大放异彩。现在，取出场景二到场景五中的场景卡，把它们补全，这样就可以开始专心致志地进行规划与写作了。

怎样利用好你的卡片，讲好你的故事

现在，开篇场景已经完成。因为你的努力挖掘，接下来四个场景的卡片也已经写好，呼应故事逻辑，内容恰如其分。在这个阶段，如果逻辑上有裂隙，修补起来并不难，因为你已经掌握了技能，知道去哪里挖掘材料填补。诀窍是保证每一个场景都能连通第三条轨道，迫使主人公做出艰难的决定，以此进入故事的因果轨道。你要让我们参与到行动中来，同时让我们对主人公的内心有所洞察（这十分关键），知道这个行动对他来说意义何在。换句话说，我们需要知道真正至关重要的是什么。

下面是珍妮为第二张场景卡做的准备：

好，那么在开头场景中，莎伦告诉鲁比，如果不能按时完成剧本改写，就将请克莱门蒂娜来完成。诺拉也明确表示她不愿意让鲁

比一个人住，于是鲁比决定“借”一只狗来摆脱诺拉的纠缠。但是这个场景不能只写偷狗这件事。想要连通第三条轨道，还要知道鲁比是怎么想出这个决定的。（看，莉萨的声音已经完全进入我的大脑了……）

实际上，当我听到很多作者这样说时，就知道他们拨云见日的那一刻即将到来，但可惜，那一刻并未到来。知道了这一点，珍妮应该把另一件事考虑进去。没错，我们是想进入鲁比的大脑，看看她怎么产生了偷狗的念头，但如果让外在的事件来触发这个念头则更技高一筹。因为行动只有在对人产生影响的时候才有意义，空洞的思考只有在触发行动的时候才能避免乏味。此外，鲁比做出的偷狗计划实属奇思妙想，这很可能不是她想出的第一个念头。也许是什么事触发了她的领悟，于是我建议珍妮进一步思考这个问题。

鲁比之所以认为偷狗能安抚诺拉，是因为诺拉一直想让鲁比养一只狗并且结婚成家。也就是说，诺拉不想让自己的妹妹如此孤傲清冷。最重要的是，诺拉想让妹妹对自己有所依赖。她想体会到被需要的感觉。偷狗不是无意之中的闪念，而是鲁比颇有把握的一件事，她相信这一定能说服姐姐相信自己没事。我能展示鲁比是如何想到这一点，同时让读者看到她的考虑并不周全……

很不错！翻到下一页，我们来看看珍妮创作的第二张场景卡。你注意到了吗？从一开始，它就呈现出丰富的层次。所发生的一切都产生了情感起伏，并且紧扣故事，赋予故事以意义，推动故事发展。沿着情节发展脉络，我们能看到场景的弧线，看到场景中外部情节的变化：为了缓解诺拉的忧虑，鲁比本想把冰箱塞满，后来改变了主意，去“借”了一只狗。这不是表面上看到的逻辑推演，从第三条轨道的角度来看，对鲁比来说，这证明了自己比姐姐聪明。

场景二 阿尔法点：鲁比偷了鲁弗斯。 托尼的次要情节：鲁比并不知情（读者也不知道），托尼暗中观察了鲁比“偷”鲁弗斯的过程。		
情节	原因 发生的事 - 鲁比冲了澡，穿上“像样的”衣服，去全食超市买“真正的”食物，让诺拉刮目相看。 - 在超市，她看到一位女士悉心照顾着手提包里毛茸茸的白色狗。 - 鲁比突然间明白为何每一个人，尤其是诺拉，都说养狗能给人精神安慰。	影响 后果 - 鲁比很确定如果自己有只狗，肯定就能摆脱诺拉，但是她必须在一小时内找到一只，而且在诺拉离开后，并不打算继续养下去。 - 鲁比决定从遛狗公园“借”来一只狗，借一两个小时就足够了。 - 鲁比偷了一只外貌丑陋的狗，看起来没有引起任何人注意。
第三条轨道	重要性 - 诺拉想让鲁比搬出住处，所以鲁比千方百计想打消诺拉的念头。 - 鲁比自己放松对诺拉的警惕。 - 但是在鲁比坚强的表面之下，有一种渴望，这让她感到不安。她的内心隐约希望自己能从诺拉那里寻求安慰。这让鲁比感到懊恼。 - 鲁比自己还没注意到，但很奇怪，这是自从亨利出车祸以来，她最专注于“当下”的时候。	领悟 - 鲁比认为自己又一次赢了诺拉。 - 看着这个狗主人如此沉浸于宠溺她那只毛茸茸的狗，鲁比确信，爱狗人士很容易取悦，并且肯定都不太清醒，或者直说吧，有点笨。 因此？ 鲁比加速开车回家，她的问题搞定了。

你注意到了吗？“因此”这个问题随之而来。因此“鲁比加速开车回家，她的问题搞定了”。感觉到其中蕴含的冲突了吗？很明显，鲁比的策略不仅没有说服诺拉，反倒让她觉得鲁比已经彻底地疯狂。我是在说反话！其实是说明珍妮对接下来要发生的事胸有成竹。她接着写道：

诺拉来的时候发现了这只狗，更糟糕的是，她认出了它。这只狗声名显赫，叫声也很容易辨识。鲁比感到很尴尬。没多久，诺拉雇来的房产经纪人登门。诺拉害怕房产经纪人看出端倪，告诉鲁比带着狗赶快跑。鲁比被姐姐弄得焦头烂额，麻烦接连不断，她巴不得赶紧离开。于是她抓起电脑，带着狗，从后门冲了出去，钻进了车里。我一开始想的是她会开车回到遛狗公园，把狗送回去，但是这样做太简单了，连通不到第三条轨道。（有人看出背后的模式了吗？）所以惊恐之余，我决定，鲁比去了一个老地方，在她身处孤立无援的困境时会去那里，去亨利那里。所以，她去了医院。

非常好！重点不在狗身上，而在于这个情景在鲁比身上引发了什么？孤独，害怕，恐慌。所以出于本能，她不假思索地去找那个人，因为那里是她的避风港，但事实上，那里根本无法躲风避浪。

场景三 阿尔法点：诺拉来了，认出了狗。 诺拉的次要情节：诺拉意识到鲁比的精神状况比自己猜想的还要糟糕，但依然要保护她。		
情节	原因 发生的事 • 诺拉到了鲁比家中，鲁比假装鲁弗斯是自己的狗。 • 诺拉很快认出了鲁弗斯，尤其是听到它的叫声后。 • 诺拉上网向鲁比证明了鲁弗斯是只明星犬。现在大规模的搜寻正在进行。 • 这时，有人敲门。	影响 后果 • 鲁比竭力否认鲁弗斯是偷来的。 • 然后她怪诺拉把自己逼到这步境地。她强调自己没事，一个小时后就会把狗还回去。 • 诺拉请的房产经纪来了。诺拉保护鲁比的决心超越了她对鲁比的担忧。 • 诺拉告诉鲁比快点离开；她来应付房产经纪，好在他没有听到鲁弗斯的叫声。
第三条轨道	重要性 • 鲁比确信自己的难题已经解决了。心里有些自鸣得意，责怪诺拉把自己的精神状况想得如此糟糕。 • 鲁比绝不允许自己在诺拉面前示弱，这样逞强却适得其反。鲁比并没有向诺拉证明自己安然无恙，反而暴露出自己考虑欠周全，她也感到自己的愚蠢。	领悟 • 鲁比意识到自己难以自圆其说，心里感到害怕。 • 无路可走——没有朋友、家人，没有避风港湾。鲁比本能地想到唯一给自己安全感的人——亨利。 • 其他任何事都不重要。 因此？ 鲁比带上鲁弗斯和笔记本电脑，前往医院。

她的第三张场景卡直奔主题，场景卡通常都是如此。珍妮很可能会发现，在她真正去写（或者改写）场景的时候，又有新的层次出现，或者是小说写到一半，新的层次浮现，只好再回过头来，将其穿插进情节之内。注意场景卡上的“因此”通常会指向下一个场景。“鲁比去了医院。”在此处，你如果想的是，等等，我以为弗朗西斯已经坚决不让鲁比来医院探病了。亨利不是陷入了昏迷吗？为什么还能给予她安慰？切中要点了。下面是珍妮的回答，也将成为第四张场景卡：

我最开始是这样想的：小说一开始，亨利就在生死线上挣扎，不省人事且康复无望。但我现在发现，如果一开始不让亨利病得如此严重，也许会更好。所以现在，随着小说的深入，亨利能克服所遭遇的一切艰难险阻，之后我再想想关于他的治疗这一方面。这样一来，鲁比对奇迹的幻想就有了实现的希望：她到了医院，发现亨利醒着，她把狗的事告诉了他，他会哈哈大笑，然后一起商量怎样去解决莎伦对电视剧结局提出的要求。一切困难都会过去。但是鲁比到了医院之后，正好看到医生告诉弗朗西斯亨利活下去的希望渺茫，他的生命即将走到尽头。也许正是这个时候，弗朗西斯连病房也不再让鲁比进去。没错，在鲁比最需要亨利的时候，他却将要永远地离去——

你注意到了吗？鲁比的故事是以她为出发点展开的，而不是围绕着怎么解决鲁弗斯这个麻烦。

在第四张场景卡中，对鲁比来说，“因此”会怎样呢？鲁比再次回到家中，万念俱灰，这是个重要的转折点。她失去了亨利，他的母亲不允许她进入病房，诺拉威胁要卖掉她住的房子，莎伦说要让克莱门蒂娜来写电视剧结局。总的来说，她深陷绝望。就剩下一样东西：车里还有一只麻烦的狗。珍妮是这样写的：

从医院出来之后，鲁比不得不面对怎样处理这只狗的问题，她已经完全忘了这件事。等她回到车上，发现几个人正盯着鲁弗斯，她意识到自己可以放走这只狗，就说是路边发现了它，正打算送它到宠物收容所。但是这些人根本不理睬她。他们只是忙着把鲁弗斯从座位底下引出来。鲁比并不生鲁弗斯的气，是这些人太不可理喻。仓促之中，她做出一个出人意料的决定：要保护鲁弗斯。她告诉是他们认错了，并礼貌地跟他们道歉——它因为长得太像那只明星犬，经常被认错。因此，鲁比非但没有放走鲁弗斯，还把它带在身边，目的是让它远离这群疯子。从更深的层面上来说，如果她不

妥善处理好这只狗，将意味着失去更多。鲁弗斯在她需要的时候能给予安慰，尽管并不是常规意义上狗给予的安慰（当然不是）。现在鲁比需要找个能写作，并和狗一起藏起来的地方。

场景四

阿尔法点：鲁比去了医院，知道亨利再也不会醒来。

弗朗西斯的次要情节：亨利的母亲让鲁比离开，永远不要回来。

情节	原因 发生的事 • 在鲁比开车去医院的路上，她不断地幻想亨利已经从昏迷中醒来，一切已安然无恙。 • 鲁比一路飙车，鲁弗斯卧在副驾驶座位下面，惊恐不安。 • 沉浸在恐惧与悲痛之中的鲁比，完全忘记了鲁弗斯的存在。 • 鲁比冲进亨利的病房，看到他的母亲弗朗西斯拉着他的手，在哭泣。	影响 后果 • 鲁比知道了亨利永远不会苏醒，更不会康复。 • 是继续维持亨利的生命体征还是让他彻底解脱，亨利的母亲弗朗西斯做着思想斗争。 • 弗朗西斯把一切都归罪于鲁比——亨利为了她浪费了自己的生命。作为一位母亲，她悲痛欲绝，希望鲁比能顾及彼此的颜面自行离开。
第三条轨道	重要性 • 鲁比对亨利的真实感情——他是鲁比唯一深深眷恋的人，浮现出来，而对于两人的感情，她一直告诉自己的那些话此刻被抛之脑后。这也意味着真正的悲痛正在袭来。 • 鲁比努力战胜这种痛苦。此刻一切都不重要——电视剧、诺拉、克莱门蒂娜、鲁弗斯。	领悟 • 面对弗朗西斯的切肤之痛，鲁比认识到自己比想象中还要孤立无援。 • 鲁比在想，也许弗朗西斯说得对，自己的确毁了亨利的一生。 • 鲁比想放弃一切，让诺拉来安排自己的生活，让克莱门蒂娜改写最后的结局。 因此？ 鲁比无路可走，决定回家。

这就对了！鲁比现在开车行驶在路上。她不能回家，也不能只是带

着狗找个地方躲起来。鲁比看到亨利躺在医院，听着弗朗西斯指责自己毁了亨利的生活，暗暗发誓要写好这个剧本，因为这是她能做的最后一件事。好吧，这些都是我想出来的，给故事填空填得有些忘乎所以了。我之所以能填进去，是因为基础已经打好，层次逐渐丰富，越来越容易看出或者感觉出故事如何展开。当然，这一切都是珍妮的功劳。

到了第五张场景卡，鲁比就要开始她的征程了！珍妮的征程也开始了。在这里，有一个惊喜：珍妮不仅确定了小说的每一个层次，还写了非常多的内容，事实上，连她自己都没有意识到这一点。这不仅仅指开篇和顿悟时刻的场景；珍妮所进行的大量拓展与挖掘，以及已经写出来的背景故事，都将成为小说的一部分，无论是记忆闪回，还是随着情节的迅速升级，鲁比大脑中涌出的想法。也正是这样，小说才有了生命。你已经完成的部分确保了小说层次丰富、引人入胜、逻辑清晰、结构完整。

场景五

阿尔法点：鲁比保护鲁弗斯不受粉丝的骚扰。

情节	原因 发生的事 • 鲁比从医院里出来，看到几个人围着她的车，拼命地想把鲁弗斯从座位底下引出来。 • 鲁比觉得自己可以放走鲁弗斯，就说她看到鲁弗斯的时候，它的绳松了，正准备送它去宠物收容所。 • 鲁比发现鲁弗斯被人吓坏了，蜷在座位底下，看着她，渴望被保护。	影响 后果 • 人们都没亲眼见到过鲁弗斯，但他们兴奋过了头，千方百计吸引它的注意力。鲁比想保护它。 • 鲁比告诉他们，不好意思，它只是与鲁弗斯长得像。自从偷了这条该死的网红狗，她的生活悲惨不堪。那句话怎么说来着？屋漏偏逢连夜雨。 • 围观者后退；鲁弗斯感激地看着鲁比，谢天谢地，它没有叫出声。（也许人群中有人认出了鲁比？）
第三条轨道	重要性 • 鲁比感到被生活抛弃、无亲无友、孤立无助，当她看到全世界的注意力都在鲁弗斯身上时，突然决定要保护它。 • 鲁比发现表达出愤怒比忍气吞声的感觉好多了，她决定采取行动而不是临阵逃脱。 • 鲁比为了鲁弗斯加入这场游戏，不再终日沉溺于悲伤。	领悟 • 鲁比意识到，无论电视剧的结局如何，亨利都会希望是她亲自完成。 • 鲁比意识到她不能回家，跟诺拉的纠葛会让她无法专心写作。 • 鲁比意识到自己不得不与鲁弗斯共度一段时光，所以要时刻保持警惕，以防警察找上门。奇怪的是，她反而感到兴奋。 因此？ 鲁比与鲁弗斯开始逃亡。

练练笔

场景卡是为了让事件沿着时间线往下发展，虽然这些场景卡还只停留在阿尔法点上，但很可能场景卡二到五已接近完成。如果没完成，就按照珍妮的方法，不断提问题，填补逻辑漏洞，直到这些卡片具备了转化成实实在在场景的可能。

现在做什么？

接下来写场景卡二到五。除此之外，开篇场景也要稍加修改，因为我相信你又有了不少新的奇思妙想，想把它们巧妙地编织进开篇之中，沿着故事延伸下去。的确应该如此。你会不断地寻找新的信息，并把它们纳入到小说中来。每当你遇到瓶颈，踌躇不前的时候，或者推演不出前因后果的时候，停下来。回顾已知信息，翻看卡片，它们有的已经被纳入时间线，有的还没有找到合适的位置。如果你从中找不到答案（很可能会找不到，尤其是在小说刚开始的时候），就需要深入主人公的过去进一步探寻。好消息是你越了解故事和主人公，就越能觉察要找寻的东西。因为，没错，细节不断生成细节。

当你完成前五个场景，准备开始写第六个场景时，你的拓展文件夹里将有几十张场景卡。把它们按照时间顺序粗略排放，你的因果轨道就初具形态了。记住，如果你不确定具体某一张卡应该放置何处，例如，在小说开始之前，你的主人公说了一个谎言，你知道在小说里早晚要揭穿它，但是不确定具体应该什么时候动手，那就把这张卡放在因果轨道的最前端。这样，它就不会找不到或被遗忘。每次浏览卡片的时候，你不仅会想起这张卡还有待挖掘，还会想起与主人公有关的信息，因为谎言越大，我们就越放不下，越容易受它牵制。这些卡就像击出去的球，你会一直盯着它。

故事总是螺旋式发展

可以肯定地说，这样来来回回的折腾，会贯穿整个写作过程，一直到你决定把故事呈现出来。绕回到小说开头，往里添加新的信息、新的

安排和新的故事线是常见的，通常也是对小说的修复。畅销书作家哈兰·科本^[4]在谈起这个过程时这样说，每隔七十五页，他就会回到小说开头，一边往下读，一边编辑、增添、删减，确保从第一页开始，每一层都扎扎实实。

为什么？因为蝴蝶效应。当然，大众文化把蝴蝶效应这个概念略微夸大了（我的意思是说，如果回到石器时代，放进去一只小小的蝴蝶，那么今天的我们就会都穿着红袜子，没有互联网，可能世界上还存在着独角兽），但是在你的小说里，蝴蝶效应不容忽视，过去的一个改变也许看起来毫不起眼，但随着故事的推进，可能会引发轩然大波。在写作过程中，如果做了改动，或者加了新的内容，这在所难免，但它的影响不仅将延伸到未来，还会波及过去。

记住，没有什么东西一旦写下就板上钉钉，写作是在用泥土塑形。改变是难免的，因为你每往上加一层，下面的层次就会做出相应的微调。好消息是，因为你对蓝图里的每一个次要情节都了如指掌，你能精确地知道发生了什么变化，在哪里发生的这些变化，这样就保证了故事逻辑牢牢掌握在你的手中，即便脱离了掌控，也能重新做出调整。关键是，变化是常态，但不要被它左右。变化是写作过程的一部分。场景卡可以帮你记录一切变化。请放心，你的故事初稿已经进展得如火如荼，而且绝不是那种缺乏故事性，堆砌了三百二十七页的小说，这一点千真万确，令人赞叹。它节省了你很多时间，你可以大舒一口气。你会遇到重写的情况吗？当然，会经常遇到。但是它能修复一些问题，就是说，你会回到故事开头，在现有的基础上，添加新的故事线和新的信息，而不是从第一页开始重新写三百二十七页。单单这一点，多少心血都值得了。

让隐含的信息现身，有三个秘诀

在这个阶段，你会开始感觉人物渐渐鲜活，他们会告诉你接下来会发生什么，并且对自己的感受直言不讳。不要上当，不是他们在说话，而是你的内心深处在言说，因为是你赋予了他们生命。体会其中的美妙吧！但是不要掉入最后一个陷阱，很多作者都没经得住引诱，功亏一篑。并不是你读懂了主人公的心思，你的读者也能读懂，所以必须让你内心深处的声音真正成为人物的声音。

从现在开始，你的任务就是让隐含的信息现身，包括你的主人公怎样看待世界，她的感受是什么，她如何理解当下发生的事。你会从中受益良多。有三个秘诀可以帮你实现这一点，但只有在现有成果的基础上才能奏效。借助这三个秘诀，你的读者将会手不释卷、全神贯注，如饥似渴地从头读到尾。

你的主人公必须从他注意到的一切事物中总结出一个合理结论

事实上，说到主人公，你能读懂他的心思，但秘诀是让读者也能读懂他的心思。你会发现很多作家没有做到这一点，并不是他们有意克制，而是他们不知道其实主人公的心思不是明摆着的。这是个奇怪的错觉，因为你已经对主人公很熟悉，你可以轻而易举地透过他的视角看事物，一边写作，一边跟着他，不知不觉忘记了其实你的读者做不到这一点。因此当你看到事情一件件展开，此时你与主人公的反应一致，你的所思会成为主人公的所想，他的记忆在你的大脑中翻涌，让人兴奋不已，于是，你能真切体会他即将拥有的感受，你们成为一体！讽刺的是，因为所有这些想法已经存在于你的大脑中，所以你忘记了把它们放进主人公的大脑里。幸好，解决方法出奇简单，你只需将它落到纸上。

简而言之，对于当下发生的事，你的主人公需要从内心做出反应，尽力去弄清楚状况，让事情朝着利好的方向发展。这就意味着他在思考正发生的事件，不是抽象地去想，也不是无限制的意识流式的冥想，而是要立时三刻做出决断。要遵守这样一个原则，除非主人公能得出一个有意义的结论，从而影响他的所作所为或者对事件的认知，否则他不能随便关注什么事情，或者做出什么评价，哪怕只是描述一个人的衣着。他必须时时刻刻坚持这一点，就像我们一样。

想想你自己。你不断地审视外部环境，去寻找特别的意义。这样安全吗？我应该怎么做？他那样说是什么意思？危险（喜悦）在哪里？无论你是正站在阿斯托里亚第三十一街的地铁站等地铁，还是身处葛底斯堡的一场战役中，或者正飘浮在太空中等着哈尔打开该死的吊舱门，你总是不断地寻找着有用的信息，以便找到漫长的归家之路。你的主人公不也是如此吗？

每一页都必须饱蘸情绪

有一点我们要清楚，尽管在每一个情节起伏之处，读者都需要知道主人公的感受，但这并不意味着你要把什么都说出来。比如，一想到以后的生活将没有亨利的陪伴，鲁比就感到肝肠寸断、痛不欲生。表达人物的感受不是要去写他开心、悲伤、气愤、嫉妒、痛苦之类的。为什么？因为这些是你在总体上的推测。它们是“什么”，而读者想知道的则是“为什么”。

关键之处在于，情绪取决于人物怎样理解当下发生的事，而不是用一个概括性词语加以描述。你的目标不是把他们的感受告诉我们，增加我们对人物的认识，而是与他们一同做斗争，一起产生深刻的共鸣。那种感觉微妙、细腻，富有层次，很难简单地直接形容，这就是为什么你会想避免使用那些笼统的定语。无论在文学里还是在生活中，我们都会犯一个错误，就是默认所有的情感都可由一些流行词语来定义，并且局限于这些词语。这远远低估了情绪的流动性与复杂性，也高估了语言对情绪的表现力（或者，也许是因为我们没有能够充分表达情绪的语言）。

我们来举个例子，看一段伍绮诗的处女作《无声告白》里的文字。故事发生在一九六六年。主人公玛丽琳是一位白人主妇，她刚刚得知自己的母亲已经去世。二人关系一直比较疏离，自从玛丽琳与亚裔大学教授詹姆斯·李结婚之后，她们就没有见过面。

婚礼那天过后，她已经近八年没和母亲说话，在此期间，她母亲也没给她写过一封信。内斯出生、莉迪亚出生，玛丽琳都没有通知母亲，连孩子的照片都没给她寄过。有什么好说的？她和詹姆斯从未讨论过她母亲在婚礼那天对这场婚姻的评价：这样不对。她根本不想再去回忆。所以，当詹姆斯晚上回到家时，玛丽琳只是简短地说了句：“我母亲死了。”然后她走到炉子那里，又补充道：“草坪需要修了。”他立刻明白，他们不会再讨论这件事。晚饭时，玛丽琳告诉孩子们外婆去世了，莉迪亚翘起脑袋问：“你难过吗？”

玛丽琳看了丈夫一眼。“是的，”她说，“难过。”

这段文字并未提到玛丽琳自己的感受，但字里行间都已传达出她的情绪。结尾使用了“伤心”这个词富有讽刺意味。按照词典释义，我们在这种情境下的情绪就是“伤心”。玛丽琳感受到的不只是伤心，她躲在这

个词语的背后，而内心正在经历着更加复杂且剧烈的情绪，这样做，是为了保护莉迪亚，也保护她自己。

你必须留在主人公的主观思维惯性里

故事之所以具有不断向前发展的动力，不单单依靠发生的事，还依靠主人公内在的介入，由此做出一些决定，驱动他的外部行动。从表面上看，这些决定可能缺乏客观逻辑，但是对主人公来说，却完全符合他的逻辑，因为决定是基于他们的主观认识做出来的。

有一件有趣的事值得我们琢磨，当我们看别人的时候，比如你楼上住着一个收藏狂，从一九八八年开始，她就不再扔掉任何杂志和报纸（这些报刊全部是她订阅的纸质版，她从来不尝试电子期刊这些新兴玩意儿），我们觉得，简直匪夷所思，这是疯了吧，但主要原因在于我们没有身处其中。如果你问她为什么这么做，她的理由肯定是逻辑严密、滴水不漏，她甚至不能理解你居然会对此提出疑问。

对你的主人公来说，他做的每件事都合乎逻辑，因为符合他的生活准则。他总是听从内心的想法，我们也是如此。所以，你仅仅知道他怎样看待世界还不够，你要确保在字里行间都有所体现。

原因在于，你的主人公看世界的主观镜头是一成不变的。这听起来毫无新意，但你知道其中真正的含义吗？之所以这样问，是因为很多作者经常忽视这一点。他们的主人公即将遭遇生活的巨大转折，但他们还在成天忙来忙去，呼朋唤友，锻炼身体，仿佛这是日复一日的寻常日子，可以在任何时间、任何地点发生在任何人身上。因此如果把这个场景从小说中摘出来单独看，你根本看不出主人公在经历着内心矛盾，主要原因是他内心没有矛盾。

这就像珍妮写的这个场景：鲁比决定沿着游客众多的海滩悠闲散步，跟鲁弗斯玩接球游戏，与陌生人攀谈，全然不担心它会被认出来。这会让你觉得鲁弗斯被认出来这件事没有那么重要。关键是，我们只能从主人公那里推测，如果连她都不担心，我们为什么要去担心呢？毕竟，根据我们的个人经验，如果一件可怕的事情发生了，不管伪装得多好，我们都摆脱不掉。

这并不是说，人物不可以做背离性格或不合常理的事，只要交代一个对读者而言可信的理由。比如，在场景四中，我们知道，惊恐不安的鲁比正要开车去医院见亨利，把鲁弗斯留在了车里，路过的人一眼就能看到它。这听起来很假，但你会意识到，其实是因为鲁比处于悲痛与恐惧之中。她满脑子只想着一件事，前往安全之处，也就是亨利那里。其他任何事物都不在她的考虑范围内。

我们最后一次从脑科学的角度看看这背后的原因。可能你听说过心理学教授克里斯托弗·查布里斯和丹尼尔·西蒙斯做的大猩猩实验^[2]。这是关于闭眼睛的实验，真是让人大开眼界。他们请一组学生观看一个录像，内容是两支队传一个篮球。一支穿白色队服，另一支穿黑色队服。学生需要记下穿白色队服的球员的传球次数，忽略穿黑色队服的球员的传球次数。但是百分之五十的学生都没注意到从录像的中间开始，一个扮成大猩猩模样的人走到镜头前，停下，拍打胸脯，之后走开。这只大猩猩一共在屏幕上出现了九秒钟。这个实验重复做了无数次，结果都一样。让研究者更惊讶的是，那一半没看见大猩猩的人得知这件事之后，竟然都不相信自己没注意到大猩猩出现。“我不可能没注意到它！”这是最常见的反应，甚至有人说，肯定是你把录像带调换了，你第一次给我看的时候肯定没有大猩猩！但确实出现了一只大猩猩。这就是盲视。当你的主人公遇到一个难题时，这个难题会成为他关注的焦点，让他排除与之无关的信息，使他对所看的事物进行了筛选、加工。

这恰当地阐释了一句妙语：眼见为实。看起来，就像一句通俗易懂的老话，讽刺的是，谁理解这句话的真正含义呢？只要那些人没注意到大猩猩，大猩猩就根本不在那儿。毕竟，他们只相信自己看到了什么，所以就无意间证明了，尽管你相信眼睛看到的是真的，但并不是只要你相信就能变成真的。这里有一个问题，眼见为实，其实只是你的感觉，这才是重点所在。我们通过自己感觉真实的事物看世界，这决定了我们会注意到什么，以及如何解读所看到的事物。

要不要体会一下？想象你醒来的时候注意到左手小指有个倒刺。你陷入了深深的恐慌，因为你很快就知道了这意味着什么：你染上了可怕的倒刺病毒，它是最致命的病毒之一，你确信自己活不过夜里十二点。

即使你若无其事地忙一整天，假装压根没有得这个可怕的病，但一切也已经回不去了。你会注意到平时注意不到的事物，会赋予寻常事以不同的意义——去超市，遛狗，给孩子打电话。你看任何事物时都透过这样一个镜头：这是最后一次了。这个镜头会彻底改变你观看世界的方

式。当然，我设定的这个情境荒谬可笑。根本没有什么倒刺病毒（现在，你可以停止谷歌搜索了）。如果按照现实世界的标准来衡量的话，你的恐惧是完完全全、彻彻底底非理性的。这能改变我们的恐惧吗？丝毫不能。因为不管面临多大的困难，哪怕有一千个理由证明我们错了，我们仍然会坚持用自己的主观视角看世界。

你的主人公也是如此。无论他的驱动力在哪里，无论他的忧虑是什么，这二者都会一直伴随着他，催促他前行、引导他的注意力、定义他注意到了什么，忽视了什么，阐释他的记忆和他下的结论，而且他常常在下结论。就鲁比而言，这意味着她的悲伤将与她形影相随。对亨利的思念控制了她的情绪，她时而舒缓，时而心痛，时而充满斗志。从小说的第一页到最后一页，她的驱动力与焦虑影响着她看到了什么，以及如何阐释所看到的一切。

不仅如此，当故事每前进一点的时候，在关键时刻来临的时候，还有她手足无措的时候，她内心的驱动力与忧虑都格外强烈。例如：

- 一旦诺拉威胁要卖掉她的房子，鲁比害怕失去房子的恐惧就如影随形。
- 一旦她知道改写剧本的截止日期不容商量，她担心自己交不出稿子会造成严重后果，这种恐慌就无法排解。
- 一旦她偷到鲁弗斯，就开始担心被人抓到。

当珍妮把这些元素编织在一起时，它们融合为一体，成为一面无所不在的透镜，鲁比正是通过这面透镜观看世界，了解她所处的每一个场景。同时要注意，每一个元素都对应着一个外部因素，它设定了严格的时间限制，伴随着嘀嗒作响的时钟会迅速产生一个后果，将对鲁比产生深远的影响。换句话说，鲁比无处可逃。即使她偶尔能喘口气，或者得到片刻慰藉，也仍然无时无刻不如临大敌。

刚开始加入这些元素时，你会感到手生，就像在使用一个很钝的工具。不用着急。关键在于，场景不仅仅是指发生的事（听起来是不是耳熟）。设计场景的目的是推动情节以及大量的次要情节，为第三条轨道增添动力。是的，我指的是所有的那些事情同时前进。记住，每个场景不是一次前进一步，有可能前进八步，并且所有场景同时推进。因此一开始你会举步维艰，但随着场景层次渐丰，它们会逐步融合，最后达到统一，相得益彰。这个融合过程不是简单的数字累加，而是指数级增长。你从第一层到第二层、第三层，然后，突然间你的小说展现出了自

身的深度与广度。

我们以珍妮为例，看看她是怎么做的。她想完善第二个场景，在这个场景中，鲁比突然想到“借”一只狗是解决眼下难题的完美途径。珍妮试图把所发生的事都编织进来，并展示它们如何推动故事向前发展，但这个想法不够精细。因为这样一来，这个场景可能朝着几个不同的路径延展，而不是走同一路线。

在这个场景开头，鲁比认为只要好好吃饭，诺拉就会相信自己没事，不会再逼她离开家。没错，这样设计是可以的。

太阳升起来了。我冲了个澡，在亨利出事之后，我第一次认真选择着装。全食超市的经理开了门，趁清早补货，我等在旁边。门一开，我抓了一辆购物车，开始往里装有机蔬菜、迷迭香酵母面包、新鲜的香蒜鹰嘴豆泥、时令水果。每样都选最贵的那种。最后我来到肉类专区，想买一些腌好的鸡胸肉和腌制的烤肉。这些食物可以放进烤箱里，让做饭有一种仪式感，诺拉一进屋就能闻到味道，知道我在好好照顾自己。我推着车，跟在一位女士的后面，她单肩背着包，里面塞了一只白狗。

“一磅有机素食汉堡。”她说。狗狗把头探出来，她开始咕哝着说话。

“没事，布鲁瑟，妈妈在买你最喜欢吃的食物。”

我知道很多狗狗都被宠溺得厉害，但还是第一次看到有人为自己的狗买素食汉堡。

“它不吃有机肉类？”我问。

“它完全不肯吃狗粮，”这个女人说，“但这也不能怪它，对吧？里面全是保鲜剂、添加剂，他们做这个东西用的肉原料——哎哟。”声音里透着厌恶。她挠了挠狗狗的耳根。“都是屠宰场剩下的碎屑。还是让你的狗狗当素食者吧。”

“狗可以成为素食者？”我问，不是怀疑她的答案，而是我想听她解释狼的后裔怎么能靠吃豆腐活下来。我突然很想知道答案。

她大笑。“当然可以！只要你给它们吃点酶，这样就不会因为纤维摄入太多而产生气体。”卖肉的师傅递过来一包肉，她接过来，又跟狗狗咕哝了几句，挥挥手，去买鸡蛋了。我猜这只狗狗喜欢早餐吃荷包蛋。

“您需要点什么，女士？”师傅问。

我愣了一会儿才意识到他在跟我说话。我的脑海中突然有了个

想法。莎伦的前台觉得我应该养一只狗，给我剪头发的女理发师也这么说，那些净送些垃圾邮件和账单的邮递员也这么说。诺拉也一直建议我养一只狗，她是一名兽医，觉得我不养狗就说明生活不在正轨。我没有丈夫，没有家庭，没有狗，所以我跟人类沟通的能力就值得怀疑。“你应该养只狗！”这是人们遇到单身女性、中年女性、女性抑郁症患者以及遭受痛苦折磨的女性，都下意识做出的反应。而我，猝不及防，具备了所有这些元素。

如果我有一只狗，也就用不着买那些有机沙拉和烤肉了，因为如果诺拉知道我养了狗，就完全不担心我了，就会放心让我一个人住。这样的话，阻挡写作的唯一障碍就是去适应亨利不在桌子旁。他以前经常踱来踱去，凝视着窗外，咬着笔帽。我不用去买狗，也不用去收养，我只需要弄来一只，应付几个小时就行了。

我转身面向那位师傅。“一磅素食汉堡。”

为什么这个场景值得称赞

- 你注意到了吗？鲁比大脑中一直在想此刻经历的改变，这些改变都无法回避，即亨利不在身边，诺拉威胁要卖掉房子，剧本改写有时间期限。

- 你注意到了吗？珍妮从不告诉我们鲁比的感受，但是我们能深深体会到她的感受。

- 你注意到了吗？这个场景与背景故事紧密相连。鲁比之所以觉得她的突发奇想具有可行性，其判断标准主要来自她的记忆。

- 你注意到了吗？珍妮每一个“煽情”的细节都在服务于这个故事。她不直接告诉我们鲁比要去买什么食物，向我们展示她的购物清单，而是告诉我们为什么她要特意选这些食物：为了让诺拉改变主意。

- 你注意到了吗？鲁比对于人们溺爱宠物这点有些鄙视。她不用直接讲出来，从她在肉类柜台问那个女人的问题就能看出来。

- 你注意到了吗？珍妮告诉了读者鲁比的思想活动，交代了她做出偷狗决定的来龙去脉。因此我们不但知道了她要去抓一只杂种狗，也知道她为什么这样做。

- 你注意到了吗？珍妮向我们透露了鲁比的计划，于是我们知道偷

狗之后，鲁比希望发生什么，即诺拉会放过她。因此我们可以猜出接下来会发生什么，而且很确定，鲁比的计划不会成功。

珍妮之所以能够在一个场景中达到这么多目标，是因为她能进入鲁比的视角，成为鲁比看万事万物。她把所见写下来，并呈现于纸上，使我们也得以看见，这一点至关重要。

练练笔

在你写每一个场景时，把你所知道的主人公的一切都收集起来，包括他们对世界的主观看法。他们最担忧的是什么？这会在场景中如何影响他们的判断？确定把每一个层面、每一个时间期限都考虑进去。

我们在秘诀一中谈到的那些结论，就是主人公一直不断去总结的结论，该怎么得出呢？理解了他的内心矛盾，就能知道会得出什么结论，也就知道他接下来会做什么。这样一来，故事与情节就合二为一，二者不断向前推进。

最后.....

我努力做到不婆婆妈妈，但还是不放心，我知道你开始写作的时候，不管你多么专注于把头脑中的故事写出来，都难免会突然冒出一个想法，它会把你带上歧路，以至于之前所做的准备工作都功亏一篑。

一旦发生这种情况，我想给你两个建议，也是必不可少的写作方法：

- 凡事问一问“为什么”，不停追问，直到答案缩减到最符合故事并血肉丰满，当你“闭上眼睛，故事会自动展开”，而且也没“为什么”可问为止。
- 凡事问一问“因此”，比如，因此，为什么我的读者要知道这一点？因此，为什么这样能推动故事的发展？因此，这会引发什么结果？

换言之，重点是什么？听起来有些急于求成，但这个问题是你最忠实的朋友，它会针对故事持续给你带来富有启示性的洞察。

现在你已经拥有了写一部引人入胜的小说要具备的所有工具，能够刺激读者大脑分泌大量的多巴胺，让他忘记小说以外的一切：他要去追的电视剧，明天上班要开的大型会议，甚至能让他忘记随之而来的对一切的怀疑。或者，他正好有个短暂的假期，享受半刻闲暇，会在你的小说中找到避风港湾，获得震撼心灵的内在驱动力。当读到最后一页，他已经发生了变化，因为不管他是否意识到，他的世界观已经改变了，这些变化也许是微小的，也许是非常彻底的，但将会影响到他身边的每一个人、每一样事物。毕竟，好的小说是可以改变世界的。

比如，你知道二十世纪六十年代民权运动的胜利主要归因于什么吗？

《杀死一只知更鸟》。

事实上，一九九一年美国国会图书馆图书中心的一项调查显示，在人们常常提到的改变人生的书籍中，《杀死一只知更鸟》位居第二，仅次于《圣经》。

奥普拉·温弗瑞称它是“我们的国民小说”。前第一夫人劳拉·布什说：“它改变了人们的思考方式。”

怎么改变人们的思考方式？通过改变他们如何去感受。

因为改变一个人对事物看法的唯一方式，就是首先改变他们的感受方式。

你拥有这个力量。现在，去使用它吧。

[1]美国作家，著有《天使的隐私》《上帝的谎言》等。

[2]即“看不见的大猩猩”实验。

Table of Contents

[扉页](#)

[版权页](#)

[目录](#)

[引言](#)

[第一部分 真正的故事应该是什么样的](#)

[1 故事：大脑的解码器](#)

[2 谬论：我们学到的写作知识都是错误的](#)

[第二部分 创造故事的6W原则](#)

[3 What If：打破“万一……怎么办？”的思维惯性](#)

[4 Who：你要彻底颠覆“谁”的生活](#)

[5 Why：你的主人公究竟“为什么”在意](#)

[6 Worldview：主人公的世界观](#)

[7 What Next：完美的因果关系](#)

[8 When：给你的主人公一个无法拒绝的提议](#)

[第三部分 为主人公的内在挣扎创造一个外部刺激](#)

[9 开篇：小说开头与故事蓝图规划体系](#)

[10 真正的顿悟时刻：你的故事在哪里结束](#)

[11 构建蓝图：串联起游离的各个部分](#)

[12 以退为进：如何从过去中收获情节](#)

[13 故事逻辑：保证每一个“是什么”背后都有一个“为什么”](#)

[14 故事层次：次要情节、故事线及次要人物](#)

[15 坚持写下去：故事的螺旋进展](#)