

[美] 劳伦斯·布洛克 著 邵逸 译

Lawrence Block

Writing the

Novel

小说的

from

to

to

Plot

Print

Pixel

EXPANDED and UPDATED!

*If you really
want to write
a novel, stick
around.*

八百万种写法

One thing you won't find in this book is an excuse I don't believe there is one. Just as everybody in this business spends a lifetime finding it over the years as he himself evolves, a requirements of each particular book work for another; what works with one

ion of the way to write a novel. Because each is unique, so too is every novelist. My experience has led me to the belief that every writer has his own method that suits him best, changing it again and again to suit the special needs of his work. What works for one person won't necessarily work with another.

小说的八百万种写法

[美]劳伦斯·布洛克 著
邵逸 译

版权信息

书名：小说的八百万种写法

作者：[美]劳伦斯·布洛克

译者：邵逸

书号：978-7-5057-4636-7

版权：后浪出版咨询（北京）有限责任公司
本书仅供个人学习之用，请勿用于商业用途。如对本书有兴趣，请购买正版书籍。任何对本书籍的修改、加工、传播自负法律后果。

目 录

新版前言

一九七八年版前言

第一章 为何创作长篇小说？

第二章 写什么小说？

第三章 阅读、研究、分析

第四章 设计情节

第五章 塑造人物

第六章 撰写提纲

第七章 利用已知与未知

第八章 开始写作

第九章 有始有终

第十章 瓶颈、死胡同和冤枉路

第十一章 风格问题

第十二章 长度

第十三章 重写

第十四章 争取出版

第十五章 个人出版的优势

第十六章 个人出版的弊端

第十七章 如何出版自己的作品？

第十八章 再次启程

第十九章 看你的了

两版致谢

与劳伦斯·布洛克保持联络

出版后记

新版前言

《小说的八百万种写法》最初出版时，吉米·卡特（Jimmy Carter）尚在四年美国总统任期之内。玛米·艾森豪威尔（Mamie Eisenhower）、纳尔逊·洛克菲勒（Nelson Rockefeller）、约翰·韦恩（John Wayne）和玛丽·毕克馥（Mary Pickford）都尚在人世。

那时我四十岁。而你，我亲爱的读者，可能还尚未出生。

从一九七八年到现在，世界发生了巨大的变化，无须我一列举。出版界也不例外，如果瑞普·凡·温克尔（Rip Van Winkle）一九七八年开始沉睡，三十七年之后醒来，一定会被这翻天覆地的变化所震惊。曾经活跃的五六十家主流出版社只剩五六家幸存？电子书？网上书店？个人出版？在可以放在衬衫口袋里的手机上读完一整本书？

天哪，还有电脑！如果瑞普·凡·温克尔想把他的所见所闻记录下来的话，他会需要一台打字机。估计只有去古董店才能买到了吧。

很显然，作家的世界也发生了天翻地覆的变化。那么，一本一九七八年出版的、有关如何写小说的读物对今天的读者还会有所启发吗？

其实，只要全方面对比一下，你就会发现，小说家的使命并没有改变。无论是用小棍在石板上写字，还是借助语音识别软件直接通过说话来输入，写作依然是将合适的词语排列成恰当的顺序。你在讲述自己的故事，故事的内容和讲述的方式是写作的核心。

其实，从莎士比亚或乔叟的时代起，写出精彩的故事或在书本中、银幕上创造栩栩如生的人物的诀窍都不曾改变。

从刚出版的时候到几年之前，本书一直由最初的出版社负责在市场上发行，先是精装本，然后是平装本。作家文摘出版社（Writer's Digest Book）最终决定停印之后，我又通过“开放之路”平台（Open Road）出版了电子版本。从这本书刚出版时一直到现在，常常有作家同行给我来信件或电子邮件，告诉我这本书对他们来说很有价值。

请允许我花一点时间讲述一下这本书诞生的过程。

一九七六年，我的一篇作品被主要面向写作者的月刊杂志《作家文摘》（*Writer's Digest*）刊载。当时我住在洛杉矶，H. L. 孟肯（H. L. Mencken）是这样形容这座城市的：“一只从天而降的手以缅因州为把手拎起了整个美国，所有松动的东西最终都掉进了南加州。”我的文章回答了一个常常困扰写作者们的问题：“灵感从何而来？”文章刚被他们接收，我就产生了一个新的想法。

我希望成为《作家文摘》的专栏作家。我认为《作家文摘》需要一个以虚构作品创作为主题的专栏，这是大部分读者们最感兴趣的话题，而杂志现有的专栏都满足不了这方面的需求。我没有通过邮件提出这个想法，而是耐心等待亲自拜访的机会；七月，我的女儿们飞来和我共度暑假，我们先在洛杉矶一起住了一个月，然后我用整个八月悠闲地开车前往纽约，把她们送回母亲身边。其实，在命运之手伸向我之前，我也曾在纽约生活过。

在计划向东前往纽约的路线中，我安排自己在辛辛那提（Cincinnati）短暂停留，与当时《作家文摘》的编辑约翰·布雷迪（John Brady）共进午餐。他接受了我的文章，请我吃了午餐。吃午餐的时候，又认可了我撰写虚构小说创作主题专栏的想法。我的专栏将会一年六次与卡通专栏轮流出现在《作家文摘》上。回到纽约之后，我提交了专栏的第一篇文章，写到第三篇时，他们取消了卡通专栏。在随后的十四年里，我的名为“虚构作品”（Fiction）的专栏每月都会出现在《作家文摘》上。

专栏开设一年多之后，布雷迪与我取得了联系。《作家文摘》的图书出版部门希望出版一本有关如何创作小说的图书。他们喜欢我对这个主题的诠释，因此希望请我来撰写这本书。

当时我已经搬回了纽约，住在格林尼治街（Greenwich Street）上（那里距离我现在居住的地方步行距离只有两分钟，不过从那时到现在我搬过很多次家）。在那里，我完成了全书并寄出了稿子，出版社对稿子基本满意，并提出了一个书名：*Writing the Novel from Plot to Print*^①。

我当时不喜欢这个书名，认为它让小说创作的过程显得过于机械。我特地在书中避免向读者传达“你必须这么做”的理念。我认为，创作虚构作品的方法很多，每个写作者都可能有自己的方法。最终，由于出版社偏好这个标题，所以我也没有过多反对。现在，我也可以接受这个书名了。

本书出版之后表现出色，相信书名并没有拖它的后腿。

二十年前，作家文摘出版社希望我对本书进行修订。他们认为书中的部分内容已经过时。比如，我在书中提到了哥特小说（Gothic novel），尽管一直会有人创作和阅读类似套路的作品，但这一类别早已不存在。如果我对全书进行修订，出版社就可以发行一个新版本，在封面印上“修订版”的字样，并以此提高销量。

考虑之后，我拒绝了他们的提议。这本书的实用性得到了读者的肯定，而其中提到的技巧和原则是不受时间影响的，在一九七八年和一九九五年一样有效。

对于修订一本书的做法，我持保留意见。我认识一位曾经修订过或者说尝试过修订一本小说的作家；在出版了十五或二十年后，他的作品即将重新发行，这位作家将自己的作品从头到尾仔细检查了一遍，将一个电话的费用从五美分改成十美分（这是好多年之前的事情了），将书中人物观看的电影从威廉·鲍威尔（William Powell）和玛娜·洛伊（Myrna Loy）主演改成威廉·霍尔登（William Holden）和葛洛莉娅·斯旺森（Gloria Swanson）领衔（确实是好几年之前了），改变了故事发生的时间。

然而，这种修改并不奏效。一本小说里的每一个单词都与它诞生的年代密不可分。它们是一个有机的整体，容不得随意修改。

本书不是小说，不需要维护这样的艺术完整性，但它也是时代的产物，因此我倾向于不做改动。对于工作，我一向是能避免就避免的，而且，这在我看来是毫无意义的工作。

二十年前，我认为这本书没有问题，无须修改。现在，它似乎更加古老、更加过时了。然而，时至今日，我依然常常在网上看到对这本书的好评，因此，它并未被时代淘汰，而我则依然竭力避免一切可以避免的工作。

不过，尽管不做改动也无伤大雅，这本书也无须一成不变。我无意坐下来将原有的内容全部推翻重来，把威廉·鲍威尔和玛娜·洛伊改成迈克尔·塞拉（Michael Cera）和艾伦·佩吉（Ellen Page），把史密斯-科罗纳打字机（Smith-Corona）替换成苹果笔记本电脑，或者把《大英百科全书》（*Encyclopedia Britannica*）改成维基百科（Wikipedia）——相信你明白我的意思。不过，保留精华的同时，也可以让这本书与时俱进，适用于今天的出版界。

最终，我采取了这样的做法：我保留了本书第一版所有的文字，只对部分不恰当的词句做了修改。所有原文都采用了传统的字体。而所有后添加的内容都采用了另一字体，以便将过去与现在区分开来。^② 有关电子书及个人出版等主题的新增内容反映了大环境的改变。而我自己的改变，也促使我对一些话题有了更深入的思考。时过境迁，我对某些事物的看法也难免发生变化。

当然，说到底，这仅仅是一本书而已。我希望它是一本合格的指南读物，能给你提供相应的帮助。愿我过去和现在的文字，助你独立发声，觅得门路，找到适合自己的方法并最终发表自己的作品。

在正式开始之前……

我不会替换部分在近年被认为有性别歧视色彩的词语。我使用“他”作为第三人称单数代词。因此，“他”指的是“他或她”，“他的”指的是“他的或她的”。

因此，我的写法是：每个人都有权利拥有“他”的观点。

同时，我也认为每个人对自己作品中的语法拥有绝对的控制权。其他的说法在我看来都不可接受：“每个人都有权利拥有他们自己的观点”这样的句子从小到大在我看来都是病句，“每个人都有权利拥有他或她的观点”则累赘又呆板。

如果你不认可这样的做法，请试试从这个角度考虑：使用阳性代词并非任何观点的表达，只是为了方便和出于惯例而已，是语言上的选择，与性别无关。^③

时代变了，语言也在进化，现在看来，确实有一些句子的结构需要调整。然而这些是我四十年前写下的语句，时隔这么久之后再进行修改，在我看来不是个好主意，这就像是更新《哈克贝利·费恩历险记》（*The Adventures of Huckleberry Finn*）并把与哈克（Huck）一同乘皮筏的人物改名为“非裔美国人吉姆先生”一样。

在书中，我会探讨电脑导致作家们的作品越来越长这个观点。我不认为是我的苹果笔记本电脑让这本书的字数从六万六千上升到了九万三千。

当然，书中加入了很多新话题。也有可能，我和很多人一样，随着年纪的增长变得愈发唠叨。

就连书名都变长了。

增加的词语是必要的。在今天的世界里，印刷出版并不是一部作品唯一的最终结局，为什么书名要以此结尾呢？

“Writing the Novel from Plot to Print to Pixel”^④。听起来不错，你不觉得吗？哪怕你和我一样不太清楚一个像素具体是什么，也没有关系。

① 本书1978年首次出版时英文名为*Writing the Novel from Plot to Print*，直译为“小说创作：从情节到出版”。——译者注

② 本书中第一版文字采用“典宋”字体，后添加文字则采用“报宋”字体。——编者注

③ 本书中文译本中仍用“她”“她的”表示女性。——译者注

④ 本书完整英文书名为*Writing the Novel from Plot to Print to Pixel*，直译为《小说创作：从情节到纸书再到像素》。——译者注

一九七八年版前言

这是一本旨在帮助你创作小说的书。它浓缩了我二十年来创作出版小说积累的经验，也包含了很多我从其他作家身上学到的东西。我的目标是创作一本我刚开始写小说时会觉得有用的书。

然而最终结果如何，我也不敢保证。购买并认真学习了这本书并不代表你就一定能成为成功的小说家。你可能连第一段都写不出来，或是虽然开始了，却没能坚持到结尾，也可能经过漫长艰苦的努力，从提纲完成了第一稿又修改出了最终稿，到头来却发现你所做的只不过是把好好的白纸变成了既不叫好也不叫座的作品。

此类事件经常发生，新人作家常常遇到。让人意想不到的，经验丰富的职业作家也时常遭遇类似的困扰。

我也未能幸免。多年来，我光是用自己的名字出版的小说就有二十多部，用各类笔名创作的可能有一百多本。你可能会自然地推论，码了这么多字一定有所收获，哪怕不会系鞋带或者过马路，我也应该练成了可以一气呵成一部小说的技能。

然而，在最近两三年里，有六七部作品，还没有完成第一章就被我放弃了。有三本小说在我完成了一百多页之后夭折，它们此刻像高速公路上抛锚的汽车一样搁浅在我的文件柜里，静待再次被开启。我估计它们可能永远都不会被完成了。

这还不是全部。那段时间我完成了两部小说，然而却无人愿意出版。我一开始就不应该尝试撰写这两部作品。我从这两次失败中总结的经验教训在日后让我受益匪浅。花在创作这两部作品上的时间对我来说是巨大的损失，但也不能说是完全浪费。

经验丰富的职业作家为何也会写出无法出版的作品呢？既然他已经连续出版了几十部作品，难道不应该十拿九稳吗？

答案是显而易见的，写作没有公式可循。除了极少数作家会一遍又一遍重复同样的故事，每一部小说的创作都是全新的体验。

在《教学思考》（*Some Thoughts I Have in Mind When I Teach*）一文中，温德尔·拜瑞（Wendell Berry）这样写道：

遵循公式写不出好书。在某种意义上，每个好故事都是独一无二的。可以说，没有人知道应该“如何写作”，更没有人知道他人应该如何写作。就我个人而言，尽管我知道如何创作我已经出版了的那些作品——而且我认为现在的我会比当时的我写得更好，这个想法很有可能是错误的——但我对应该如何创作我的下一部作品依然毫无头绪，这也让我非常不安。不过这种不安之中也混杂着一丝刺激，最终可能演化成无上的快乐。

有一些人物会出现在多部作品中。比如，我有三部作品都围绕一个名叫伯尼·罗登拔（Bernie Rhodenbar）的盗贼展开；在每一个故事中，他都因为偷盗而沦为犯罪嫌疑人，为了洗清嫌疑，他不得不自己寻找凶手。这三个故事显然具有结构上的相似性，粗略一看，似乎有公式可循。

然而，每个故事都截然不同，而每本书也都让我遭遇了不同的问题。你可能会认为，越往后会越好写。然而，最近刚刚完成的这一系列的第三个故事是三本之中最为困难的。

小说（*novel*）作为名词，意思是长篇的叙事文字。作为形容词，则表示“全新的”。在过去，小说曾是一种全新的虚构文学形式，这段历史也赋予了“小说”一词这样的双重含义。不过，在我看来，这是一个很好的巧合，因为每一部小说都是新的。

我假设本书大部分的读者都未曾完成长篇虚构作品。有关处女作会给写作者和出版商都带来特别的问题的说法也很常见。不过，从更加宏大的角度来说，每一部小说都是处女作，会让写作者遭遇独特的问题，但同时，也赋予他别样的精彩和独特的收获。

如果你无法接受这样的风险，就请慎重考虑是否真的要创作小说。如果不愿接受失败的可能，写洗衣单或者读者来信可能更适合你。

如果你真的想写小说，那就继续看吧。

从这本书的第一版出版至今，我又出版了不少作品。我不确定具体的数字，但大约有五十部。伯尼·罗登拔系列已经从三本增加到十三本，马修·斯卡德（Matthew Scudder）系列则从三册增加到了十八册。几年前，一位朋友曾向我指出，我和他到了职业生涯的这个阶段，有道德的做法是停止写作，保护树木——然而我没有放慢脚步，又消灭了大量的树木。

一九七八年以来，空有开头以及半途而废的稿件并非完全没有出现。但我中途放弃的频率显著下降。不过，电脑时代的无纸化可能对我的判断有一定的影响。装满未完成手稿的箱子和纸盒不复存在，原因可能仅仅是写作者没有将中途夭折的故事打印出来。它们被保存在硬盘中——随着软件不断更新换代，最终沦为无法读取的文件。

大家都没什么损失.....

这本书不会介绍创作小说的唯一方法。

因为我不相信世上存在这种东西。正如每本小说都是独一无二的，每个小说创作者也是如此。对他人的写作方法进行研究之后，我得出的结论是，每个写作者一生都在寻找适合自己的写作方法，这些方法会随着作者的成长而改变，而作者也会根据每部作品的特点对其进行一次又一次的调整。对于一个人、一部作品有效的方法不一定适合另一个人及其他作品。

不同小说家的提纲，有的简要，有的详细，少数人甚至会直接写长达终稿一半的完整情节梗概。也有人根本不需要提纲。有些人一边写一边修改。有些则撰写好几个版本的独立草稿。有些人先写出臃肿的第一稿，然后再大力删减。也有人对初稿几乎全盘保留。

在我写自己的第一本小说——它的故事后续还会出现——之前，我读了一本声称介绍小说创作方法的书籍。作者在一所美国顶尖大学教授写作，出版过多部反响不错的历史小说，他在书中向渴望成为小说家的读者们介绍了自己的方法和经验。

他的方法非同凡响。根据我的理解，如果想要写小说的话，必须先去附近的文具店买好几叠三乘五的文件卡。准备好卡片和削尖的铅笔之后，就可以坐在书桌前正式开始了。

首先需要完成的是人物卡。你需要为书中出现的每一个人物写一张或者几张卡片，从少数几个主要人物到大量的次要人物，无一例外。主要人物可能需要好几张卡片，第一张写外貌，第二张写背景，第三张写个人习惯，第四张则是他的星座运势。

然后准备场景卡片。先用几张卡片大概勾勒出情节，随后为故事中的每一个场景都准备一张卡片。如果一个角色在第三百八十四页要买一份报纸，就要用一张卡片描述整个场景，比如人物会对摊主说些什么以及当时的天气如何。

这还不是全部。在正式开始小说创作之前，你已经积累了好多个装满三乘五卡片的鞋盒，只需要把它们组合成小说就可以了——现在想来，这似乎比把母猪的耳朵变成真丝钱包或者把廉价金属转化成黄金还要难。

我从头到尾读完了这本书，每读一章，就多一分绝望。我得出了两个明确的结论。第一，作者是小说创作方面的专家，他介绍的方法是正确的。第二，这种方法我学不会。

合上书，我长出一口气，深深地感到了自己的不足。我决定至少近期只写短篇小说。待我更有条理、更自律之后，再开始制作卡片。这一天也许永远也不会到来。

几个月之后的一天，我起床后写出了一部小说的提纲。一个月后，我准备了一大堆铜版纸，拿着两页提纲，坐在了打字机前。没有装满卡片的鞋盒让我有些不安，但我像不懂物理定律却快乐飞行的大黄蜂一样选择了继续自己的愚蠢行为，花了几周时间完成了全书。

那本书的作者简直欠揍，对吗？不对。并非如此。他所描述的那种极为精细的办法，在我看来比切腹

还要痛苦，但对于他本人来说，显然非常有效。

他在书中也许做了说明。也许他澄清过自己的方法并不是小说创作的唯一方法，只是他创作小说的方法。读这本书是很久之前的事情了——重读的可能性也微乎其微——所以有关这一点我也记不清了。但我清楚地记得读完之后我坚信他的方法就是正确的方法，其他所有的方法都是错误的，而试图寻找适合自己的方法无异于自取灭亡。他应该没有说得这么绝对，写第一本书时感到的焦虑与不安显然影响了我的判断。

不过，我不希望给任何本书的读者留下读完此书就能通晓小说创作方法的印象。我所做的——我所能做的——只是分享自己的经验而已。这些经验至少足以让我意识到自己的无知。专注于写作二十年，出版了一百部作品之后，我得出的结论是：我不知道如何写小说，没有人知道，也不存在所谓正确的方式。对于我，对于你，对于任何坐在椅子上敲打字机的人来说，有效的方式就是正确的方式。

我提到的书是曼纽尔·科姆罗夫（Manuel Komroff）的《如何写小说》（*How to Write a Novel*）；科姆罗夫是哥伦比亚大学的教授，一生出版了众多虚构及非虚构类作品。这本一九五〇年出版的书现在仍可在二手书商处买到，价格在十到二十五美元之间。

第一章 为何创作长篇小说？

想写小说的时候，你最好吃上两片阿司匹林，躺在黑暗的房间里，静静等待这种冲动过去。

如果那份热情没有就此熄灭，那你写小说的时机可能已经成熟了。有趣的是，心怀小说梦的作者们都相信自己迟早会走上创作小说的道路。其实，明眼人不难看出，短篇小说的前景并不十分乐观。在商业上和艺术上，短篇小说作家的发挥空间都十分有限。

短篇小说的境遇并非一直如此凄凉。半个世纪前，这种体裁的重要性达到了前所未有的高度。在二十世纪二十年代，如果与顶级杂志合作，著名作家的短篇小说作品可以卖到好几千美元。这些作品常在派对以及社交聚会上被谈起，作家通过这种方式建立的声誉可以为他未来可能发表的长篇小说积累人气。

今天的情形已大不相同。如今在世界各地，短篇小说市场的规模和重要性都在不断下降。刊载小说的杂志越来越少，每本杂志刊载的小说数量也在逐年降低。今天，在为数不多的发达市场内，即便不计算通货膨胀导致的货币贬值，作家的收入也不如他们五六十年前的同行。通俗杂志（pulp magazine）已经式微；曾经百家争鸣的市场现在也只剩下为数不多的自述杂志（confession magazine）和数量更少的悬疑及科幻杂志。西部小说、运动小说、轻松的浪漫爱情小说等流行小说类别正在消失。以前它们的出版量相当可观——每本杂志都能找到十二到十五篇——如今却已经像渡渡鸟和信鸽一样从我们的视线中远去。

剩余的通俗杂志也并非理想的合作伙伴。侦探小说家所面临的困境就是一个很好的例子。二十年前，这一领域的两本顶尖杂志开出的稿费是每单词五美分，被它们淘汰的稿件也会很快被其他略逊一筹的杂志买下。如今，原本只要五美分的糖果已经涨到了二十美分，而这两家杂志社的稿费却一成不变——被淘汰的稿件更是只能流向每单词仅支付一美分的杂志。

对于追求文学价值的小说家来说，前景也不容乐观。很少有杂志愿意刊登纯文学作品，作家即便创作出了这样的小说，也难以获得理想的收入。如果稿件未能被《纽约客》（*The New Yorker*）、《大西洋月刊》（*Atlantic*）、《哈泼斯》（*Harper's*）以及为数不多的其他几家杂志选中，小说家们将别无选择，只能向小众文学杂志投稿。这样的杂志最多支付一笔象征性的微薄稿费，有时甚至只提供样刊作为报酬。这样的收入不仅无法维持生计，时间长了，连寄送稿件的邮费都支付不起。

而另一方面，通过写小说挣钱养家完全没有问题。

近来一些小说家收获的巨额稿费令人垂涎，然而我无意对此大肆渲染。因为对于普通写作者来说，无论是新人还是老手，都很少能与畅销书的版税、电影改编以及简装本出版的巨额授权费扯上关系。詹姆斯·米切纳^①（James Michener）曾评论过，在美国，作家可能一夜暴富，却时常难以养家糊口——也就是说，少数成功的作家赚得盆满钵满，剩下的大多数却连生存都是问题。他的话有一定的道理——我承认，成功与生存之间，确实横着不健康的巨大鸿沟——但这种说法也有夸张的成分。在美国，作家是可以养家糊口的；如果是一位相对多产的小说家，过上滋润的生活也不奇怪。

经济因素之外，我一直认为长篇小说创作所带来的满足感是短篇小说创作无法企及的。我是写短篇小说出身的，对我来说，创作并发表一篇短篇小说是非常值得骄傲的。然而，至少在我看来，捧着一本封面上有自己名字的书才是真正的文学成就（事实上，我是先发表了一些没有署名的作品，然后才实现这个愿望的）。

创作短篇小说并非易事。智慧和技艺都不可或缺。然而，完成一部长篇小说更意义非凡。对于短篇小说来说，一个好的想法和一点语言功力已足够。如果才思泉涌的话，一个空闲的下午就可以一气呵成。

而长篇小说创作无法一蹴而就。你必须投入几个月的时间，一行一行、一页一页、一章一章踏踏实实地去完成。情节、有深度的人物以及足以支撑六万字或十万字故事的复杂结构都不可或缺。它不是笑谈，不是练手，不是乘人力飞机飞往月球。它是一本书。

在我看来，短篇小说家是短跑健将；如果能写出精彩的作品，就值得赞赏。长篇小说家则是长跑选手，在马拉松比赛中，哪怕不跑第一名，也应该获得观众的称赞。能够完成比赛就已经很不容易了。

以上列举的这些观点似乎都在引导写作者不要立即开始长篇小说的创作。然而我认为，刚刚开始虚构作品创作的新手应该立刻集中精神创作长篇小说。在我看来，长篇小说不仅是终极目标，也是起点。

乍一听，这似乎不合逻辑。刚刚我们才将短篇小说创作比作短跑，将长篇小说创作比作马拉松。马拉松选手不是应该慢慢适应这种距离吗？写作者不是也应该先通过短篇小说磨炼技艺，随后再向更具挑战性的长篇小说发起冲击吗？

确实，很多作家都是这样起步的。我也不例外。一开始，写出一千五百个词，达到短篇小说的最短长度对我来说已经很不容易了。一段时间之后，我愈发熟练，完成标准的短篇小说已经驾轻就熟，后来，我完成了自己的第一部长篇小说。很多其他的作家也有类似的经历，但也有很多人在几乎没有认真写过短篇小说的情况下，就投入了长篇小说的创作。想要成为作家，无须遵循固定的路线。对于赶路的人来说，凡是能够到达目的地的道路都是正确的道路。

明确了“条条大路通罗马”之后，以下是我认为写作者应该从长篇小说开始的几点理由。

技巧不是最重要的。这听起来有些自相矛盾——创作短篇小说反而对技巧的要求更高？这好像不太合理。

只有技艺高超的大师才能创作长篇小说？我不这么认为。语言风格上的缺陷可能足以毁掉一篇短篇小说，对长篇小说却不足以造成致命的打击。

你要记住，长篇小说会给写作者提供空间。你可以灵活调整，耐心塑造角色直至其鲜活丰满，发展情节直至其水到渠成、一气呵成。尽管文笔出众总是好事，但只要写作者能够抓住读者的注意力并让他们关注故事后来的进展，文字的质量就没有那么重要。

畅销书的榜单上不乏文字功底差强人意的作者。作品第一章很难读的作家，我可以随口报出好多个，不过在这里就不一一点名了。可能我对语言太过敏感了——写作会大大改变一个人的阅读习惯——我认为他们写的对话很机械，过渡很笨拙，场景构建不够自然，描写也不够准确。然而如果能坚持读到二十、三十或者四十多页，我就能放下对细节的纠结，转而欣赏整体。被作者讲故事的技巧所吸引的我，不再在意他语言上的缺陷。

在短篇小说中，精彩的情节难以掩盖语言的缺陷。故事的长度不足以让人忘掉语言上的不足。

同样，出彩的主题和迷人的题材也可以降低语言的重要性。史诗小说（epic novel）用虚构的形式讲述一个国家的历史，因规模宏大而吸引读者。里昂·尤里斯（Leon Uris）的《出埃及记》（*Exodus*）就是一个很好的例子。还有一类小说会向读者灌输有关某个行业的大量信息，比如亚瑟·海利（Arthur Hailey）的作品。这并不代表这些小说以及其他类似的作品有语言问题，我只是想指出和短篇小说相比，语言风格对于长篇小说来说相对不那么重要。

创意没那么重要。我知道很多写作者因为觉得自己的创意不够有力、新颖或刺激而推迟小说的创作。我能够理解这种做法，因为同样的感觉也让我推迟了自己第一部长篇小说的创作。按照逻辑推断，长篇小说因为篇幅更长，对创意的要求应该比短篇小说更高。

如果你没有什么好的创意，和短篇小说相比，创作长篇小说反而是更好的选择。因为每一篇短篇小说都需要一个新的创意，或者是对某个老创意的全新诠释。短篇小说的创作过程其实就是对一个创意进行充实，随后稍加修饰形成故事。长度偏短的短篇小说尤其如此，这些字数在一千五百字左右、结局通常出人意料的故事就是将创意稍做加工的产物。

另一方面，长篇小说的创作常常是在没有成熟的创意的情况下进行的。每个月都有很多哥特小说出版，其中大部分的情节都非常相似——一个年轻女孩身陷鬼屋，这鬼屋还通常在荒原上；她会被两个男人所吸引，一位是英雄，另外一位则是反派。另外一类《爱情温柔的愤怒》（*Love's Tender Fury*）之流的历史爱情小说也有套路：一位天真烂漫的女主角在不同的历史时代陷入爱河，体验悲欢离合。

西部小说也有固定的五到六种标准情节。悬疑和科幻小说也有一些基本的类型。主流小说界每年都有无数以纯真的失落为主题的作品。

这并不是说撰写小说不需要独创性。只有有创意的作者，才能围绕寻常的主题，完成让读者耳目一新的作品。他笔下活灵活现的人物、层次丰富的场景以及大量独特的情节，让其作品从众多主题类似的故事

中脱颖而出。

有时，写作者开始创作时，就已经构思好了这些让作品独一无二的角色和情节。有时，灵感在创作的过程中才涌现。

我本人很喜欢创作短篇小说。然而尽管能从中获得巨大的满足，短篇小说的经济回报却差强人意。我很喜欢带着构思好的想法坐在打字机前，花一天时间把想法转化成成熟的虚构作品。

这是个非常令人享受的过程，因此我愿意多写一些短篇作品——然而每一个故事都需要有好的中心创意，每几千字就要消耗一个创意。我想不出那么多吸引人的创意。

埃德·霍赫（Ed Hoch）专写短篇小说，他似乎永不枯竭的灵感源泉令常人难以企及。作为写作者，他能从构思短篇小说创意并将其扩充成完整的故事的过程中获得满足感。嫉妒之余，我也自知不可能像他一样，每个月想出六七个可行的短篇小说创意。因此，我知难而退，选择创作长篇小说。

你可以学到更多。和许多其他技能一样，练习是提高写作水平最好的办法。任何形式的写作都会让我们成为更加优秀的写作者。

不过，我认为创作长篇小说是提高写作水平的最佳方式。创作短篇小说时，我学到了不少东西。但创作第一部长篇小说时学到的更多，而且此后每次创作长篇小说，都能或多或少学到东西。

短篇小说创作让我学会了如何高效地运用语言。我也学到了构建场景和撰写对话的方法。这些都是很有价值的经验。

创作长篇小说的感觉就像是加大了健身的强度。我感到此前根本使用不到的肌肉得到了锻炼。

角色塑造立即发生了质的变化。此前，我创作的角色是为实现某些具体的功能或者说出某些特定的台词而存在的。有些描述得很好，有些则差强人意，但都没有那种独立于故事而存在的灵魂。创作长篇小说时，角色们似乎都有了生命。他们有自己的成长背景、家庭、怪癖和观点，不再是线条粗糙的简笔画。为了让他们在长达几百页的故事里保持活力，我必须让它们充实起来，因此，长篇小说中的人物更加丰满。这并不代表我最早创作的几部长篇小说中人物就刻画得非常理想。事实并非如此。但我确实从中学到很多。

我还学会了如何在虚构作品中处理时间。我的短篇小说常常只有一个场景，最多也不过三四个场景。而长篇小说的故事往往横跨几天到几周，由许许多多场景组成。我学会了很多技巧——视角转换、闪回、内心独白，等等。

学习、挣钱两不误。不知道有多少写作者期望即刻得到认可。似乎今天刚刚把纸塞进打字机，明天自己的作品就应该出现在畅销书榜单上。

在我看来，其他的艺术家对于世俗成功似乎并没有这么急不可耐。哪位画家指望能卖出自己的第一幅画？他们往往会等到颜料干后再画一遍。哪位歌手指望第一次唱出高音就能去卡耐基音乐厅演出？其他艺术创作似乎都有相当长的学习成长期，然而很多写作者认为他们第一次就应该而且能够创作出专业的作品，墨水未干就能被出版商看中。

这背后一定有原因。我猜，也许是因为沟通交流的能力与生俱来，写出无人阅读的作品的感觉就像是贝克莱主教（Bishop Berkeley）的树在无人听见的地方倒下一样^②。无人阅读的作品似乎毫无价值。

另外，文学作品似乎一定要出版才算完成。画家可以把自己的作品挂在自家的墙上。歌手可以在洗澡的时候引吭高歌。但没有成为铅字的作品似乎就是不完整的。

乍一看，希望凭借早期的作品获得金钱和认可的作者似乎傲慢至极，但是，在我看来，这充分体现了新人作家安全感的缺失。我们渴望自己的作品被印刷，不得到这样的认可，我们甚至无法说服自己我们的作品是有价值的。

我认为新人作家还是不要指望凭借处女作获得收入和认可为好。必须做好花几个月的时间为写作而写作，可能得不到任何其他回报的心理准备，否则，还是赶紧扔掉打字机，选择一个更加休闲的爱好吧。

尽管如此，每年都有很多处女作得到出版。出版社对每季都有处女作登上畅销书榜单的事实视而不见，总是抱怨出版处女作很难不亏本。确实，大多数人的第一部小说可能都无法出版。即便出版了，销量也多半差强人意。不过，能够得到出版就已经是奇迹了。

有一些技能必须在写作过程中才能掌握，在学习的同时，也有可能收获金钱和认可。相对于短篇小说

作家，长篇小说创作者更有机会获得这种“带薪实习”的机会。

事情并非一直如此。当通俗杂志充满书报摊时，新人作家就是通过它们一边精进技艺一边养家糊口的——尽管收入远谈不上理想。在非虚构作品创作领域，这种为杂志撰文的学徒期也相当普遍；写作者们通过为内部刊物或行业杂志撰文，一边学习一边赚钱，日后再创作非虚构作品或为更负盛名的杂志撰文。

部分坚持至今的虚构作品杂志不排斥新人作家——例如《埃勒里·昆恩推理杂志》（*Ellery Queen's Mystery Magazine*）会特地选择新人作家的处女作，时至今日已经发表了五百多篇。然而，随着五十年代通俗杂志走上下坡路，各类虚构作品杂志已经没有足够的空间供新人们练手了。

相反，原创平装本长篇小说的市场活力依旧，而且对新人作家的作品相对友好。各种类型小说——悬疑、冒险、西部、科幻、哥特、浪漫爱情轻喜剧、历史爱情——你方唱罢我登场，总有几个类别拥有健康的市场。

我的学徒期是在创作平装版情色小说中度过的。一九五八年夏，我刚刚完成自己的第一部小说，正在做下一步打算。当时我的代理人负责推广这部作品，而我对它是否会被读者接受毫无把握。

我从代理人那里获知有一家新的出版社正要涉足情色小说领域。他问我，你了解这类作品吗？能不能去读一读，然后试着写写看？

我买了好几本这一领域具有代表性的作品，大致浏览了一下（如果时间倒流，我会花更多的时间进行这样的分析，详见第三章）。随后，年轻气盛的我坐在打字机前写下了三章内容和一份提纲，就这样开始了我的情色小说创作生涯。

当时的我不知道自己在未来的几年里会创作多少情色小说。有一段时间，我每月固定为一家出版社提供一部作品，偶尔为其他书商供稿，同时还在进行更加严肃的创作。我猜我应该写过上百本情色小说。也许没有那么多——我也不确定，几年前搬家的时候，这些样书大部分都不幸遗失了。总之，我确实写过很多部情色小说。

这一过程让我受益匪浅。别忘了那时候社会还没有现在这么开放，尽管这类作品已经是当时市面上最露骨的读物了，但按照现在的标准，它们连软色情小说都算不上。没有伤风化的字眼，描述性的段落都像以前《花花公子》（*Playboy*）中折页一样被做了模糊处理。

这种作品每一章都有性爱场景，但一整章内容不可能只有这一个场景。故事中还有很多空间，可以制造事件，塑造人物，发展对话、冲突和情节，简而言之，就是讲故事的时候，间歇性地用性爱场景挑逗读者。没有性爱场景，此类作品就没有存在的意义，在没有外援的情况下，它们的主线故事不够精彩（不过我也能想到一两部例外，这些作品中的人物栩栩如生，性爱场面反倒因为打断了故事的发展而显得多余。不过这确实很少见）。

这对我来说是很好的练习。我写作的速度很快，有第一稿就写出流畅草稿的天赋；因此我快速完成了大量此类作品，养家糊口不成问题（创作这种作品报酬并不丰厚，也没有版权或者其他收入可以期待；和把稿件卖给通俗杂志一样，这种小说也是买断销售的）。

通过反复尝试，我学到了很多小说创作的技巧。我可以尝试多视角，不同的情节结构，事实上，只要坚持用英语写作并定时插入性爱场景，就可以随心所欲地尝试。我戒掉了很多写作上的坏习惯。挣钱和写作两不误。

我认识不少从这片秘密花园起步的作家。有些人再也没有走出过这个圈子；他们趁着情色小说的新鲜劲，通过创作此类小说轻而易举地大赚一笔，但却缺乏成为真正的作家所需要的才能和决心。剩下的人逐渐走向了更加宽广的天地。对所有人来说，这都是一段有价值的经历。

对于我来说，创作情色小说已经失去了挑战，继续写也收获寥寥，我安于现状的时间太长了。我可能应该早点开始尝试其他文学领域。另一方面，无论从哪个角度看，我当时都特别年轻。在写作能力有限的阶段，创作情色小说不仅让我养家糊口，还给了我不断创作、不断有作品出版的满足感。花在创作这些小说上的时间非常值得。

从情色小说起步对于今天的新人作家还适用吗？我认为答案是否定的。在今天的市场上，这类小说已经被机械、无脑、重口味的色情小说所取代，此类作品想象力匮乏、手段低劣，充斥着一个个夸张的色情场景。

我写的那些情色小说不算什么出色的作品——这一点毋庸置疑——然而这一领域似乎也遵循格雷欣法

则^③，取而代之的是更加糟糕的产物。只要头脑够下流，拥有打印机，什么人都可以写出这种小说；因此，这一领域回报也极低，不值得尝试。最终这些作品会被按摩店或者脱衣秀的老板出版。你在地铁上遇见的人都比他们素质高。

不过，无须太沉湎于过去，怀念什么通俗杂志或是委婉的情色小说。总有一些领域适合新人作家练手。下一章我会分享如何选择适合你的领域；与此同时，我相信在可预见的未来还是从某种长篇小说开始最为可行。

新人作家写长篇小说起步是一个相当激进的观点。不用过多的思考就能提出反对的意见。让我们考虑一下最显而易见的几种。

写长篇小说难道不比写短篇小说难吗？

不，写长篇小说并不会更难。长篇小说只是篇幅更长而已。

这也许是显而易见的常识，但也是实话实说。长篇小说的篇幅容易让新人作家望而却步。事实上，这对于老手来说也是不小的挑战。我的悬疑小说一般在两百页左右。如果最初我就知道一部作品的长度会是平常的两三倍，那么动手开始写作就会变得格外困难。浩大的工作量令人望而却步。

需要转变观念。想要坐在打字机前把一部小说从头到尾一气呵成写出来是不可能的。在开始创作之前，要认清这个事实。完成一部小说需要几周、几个月甚至几年。

每天都要坐在打字机前完成一天的工作。从史诗三部曲到短篇小说都是如此。无论你写什么，如果每天能够完成三页、六页或者十页，一段时间之后就会有一定的进展。

我还记得创作第一本篇幅较长的作品的经历。我开始写的时候就知道作品的手稿可能会达到五百页。认真工作一天之后，我完成了十四页。离开打字机时，我心想：“好了，还剩四百八十六页。”——然后立刻因为这个想法陷入焦虑的拖延之中。

要记住，哪怕是长篇小说，也有写完的那一天。那些说烂了的老话其实很有道理——千里之行，始于足下。耐心和坚持可以带来最终的胜利。

你可以这样想：如果一天写一页，一年就可以完成一部篇幅可观的长篇小说。每年都可以完成一部作品的作家通常会被视为创作力旺盛。哪怕是在不顺的日子甚至是糟糕的日子，难道连区区一页也无法完成吗？

写短篇小说时，动笔时我就已经在心里把整个故事都构思好了。方方面面我都已经想好了，要做的只是落在纸上而已。对长篇小说我没有这样的把握。

当然没有。没有人可以做到。

有关列提纲的一章会提供一些这方面的建议。与此同时，要记住两点。

第一，写短篇小说时，感觉自己胸有成竹很可能只是幻觉。也许你只是很自信——动笔时以为自己已经把一切都计划好了。

但是，如果你和我一样，就会在写作过程中屡屡打破计划。角色们突然有了生命，对自己的台词也有想法。一些一开始有必要的场景到后来变得多余，其他的场景也在最初设想的基础上发生了变化。写到一半的时候，常有能让情节更精彩的灵感闪现。

这种现象在长篇小说的创作过程中更为突出。这也是正常的。一部小说应该是一个有机的整体。是生命，会成长。哪怕你写之前已经列出了非常详细的提纲，哪怕大纲的长度超过最终作品的一半，如果想打动读者的话，作品一定要有自己的生命力。小说创作不是一个机械的过程，远不是敲打字机，用文字把白纸填满这么简单。

第二，长篇小说无法一气呵成，因此你也无须一下把整个故事都计划好。小说和生活一样，是一天一天积累起来的。我的经验是，为了完成一天的写作进度，只需要把一天能写完的情节构思好就可以了。

我发现只要开始统筹全局，就会出现問題。一旦开始思考整部小说的问题，我就会产生恐惧心理。我会认为这是不可能的任务，感觉作品结构存在致命的缺陷，无法成形。但是只要我坚持每天起床后坐在打字机前，完成当天的工作，一切就很顺利——作品本身也一页一页、一章一章地丰满起来。

我写过很多各式各样的悬疑小说。这种类型的作品有两条同时推进的情节线。一条是从头到尾在读者

面前发生的一切，一位或者几位角色的所见所闻。表面情节之下，还有一条同时推进或者发生在过去的故事线，直到故事的高潮才向读者揭晓。

多年前，我想当然地认为写作之前要把两条故事线完全构思好。后来我发现，哪怕直到故事快要结束的时候还没有确定凶手的身份，也可以写出情节精妙的悬疑小说。创作《别无选择的贼》（*Burglars Can't Be Choosers*）时，是一个朋友的随口评论给了我确定凶手的灵感，那时候整部小说还有两第三章就完成了；为了把故事说圆，我对此前的章节做了一些修改，但整个故事还是顺利成形了。

我花了一年完成的小说万一卖不出去怎么办？我不能浪费那么长的时间，创作短篇小说会不会更安全一些？

会吗？假设写一部小说的时间可以完成十二或者二十篇短篇小说。你有什么理由认为它们就能卖出去呢？市场的特性决定了发表一部长篇小说的概率比完成二十篇短篇小说而发表其中一篇的概率都要高。假设长篇和短篇都卖不出去，没人要的短篇小说难道就不是浪费时间了吗？

无论如何，很多人因为害怕浪费时间而放弃了小说创作。然而这种恐惧的存在并不合理。

第一部小说卖不出去又怎么样呢？大部分小说都卖不出去，为什么这部就应该卖出去呢？

完成一本卖不出去的处女作之后，写作者可能有以下几种发现。在写作的过程中，他可能会意识到自己并非天生的小说家，他不喜欢写作或者没有相应的才能。

我不认为得出这样的结论是浪费时间。

另一方面，完成一本卖不出去的处女作之后，写作者也可能意识到创作是他的天职，他对继续写作充满渴望，处女作中的问题和缺陷在日后的作品中完全可以避免。你可能没想到，很多成功作家的处女作也是漏洞百出的。然而这并不是浪费时间。这是磨炼技艺。

几年前，我读过贾斯汀·斯科特（Justin Scott）创作的第一部小说。可以说无论哪个方面都很糟糕，出版的希望渺茫。但他在创作的过程中成长了，因此他的第二部小说——尽管最终也没能被出版——较第一部取得了长足的进步。

他并没有就此放弃。他的第三部小说——一部悬疑作品，得到了出版。随后他又创作了好几部悬疑作品。接着，他花了一年多的时间，创作了规模宏大的航海冒险小说《噬船者》（*The Shipkiller*），获得了六位数的平装本订金，电影改编权高价售出，在书店的销售成绩也很出色，成功登上了不少畅销书榜单。

贾斯汀会不会后悔他在第一部小说上“浪费”的时间呢？

我还没有开始创作小说，可能是因为我害怕自己半途而废。

也许确实如此。你可能会中途放弃。没有哪条法律规定你一定要完成。

请注意，我并不是赞赏半途而废。这种情况在我身上发生过很多次，每一次都令人非常沮丧。如果已经完成的内容不甚理想，或者认为自己不适合写作，你完全有权选择放弃。

尽管我们都认为自己的天职是神圣的，也不要忘记这个世界并不缺一本书。如果没有写作的欲望，大可一生只列购物清单。对写作的渴望一旦消失，完全可以投入到其他事业中去。

无论作品质量如何，无论你最终是否能够成为优秀的小说家，我都希望你能完成处女作。我认为，创作一部小说，对于那些坚持到底的人是很有价值的人生经历。它极具启发性，除了能提升写作技巧之外，也能让你更了解自己。在我看来，小说创作是一场无与伦比的自我发现之旅。

是否坚持到底取决于你。不过，因为害怕无法完成就拒绝开始是毫无道理的。

好，我被你说服了，决定坐下来创作一部长篇小说。毕竟短篇小说缺乏重量，不是吗？

是吗？谁说的？

我承认长篇小说最具商业价值，人们也自然地认为篇幅长的小说比篇幅短的小说更加重要。我承认，除了少数例外，短篇小说作家很少得到文学评论家之外的关注。我也不否认，创作一部长篇小说更能让你的邻居对你刮目相看（当然，如果这对你来说很重要的话，干脆就这么告诉他吧。不用真的创作什么。撒个小谎。别担心——他们不会主动要求看你的手稿的）。

然而，从作品本身质量的角度考量，长度并不是关键因素。你可能听说过有作家因为写了一封长信而

道歉，解释自己来不及把它缩短。你可能也听说过福克纳（Faulkner）的名言：“每位短篇小说家都是失败的诗人，每位长篇小说家都是失败的短篇小说家。”

我认为希望得到重视并非健康的写作动机。而且篇幅长并不能保证有重量，简短也不代表无足轻重。十四行诗、短篇小说、长达一千页的长篇小说——不要在意篇幅，写你想写的东西。

好的。无论能不能得到重视，我都想创作长篇小说。但是我该写些什么呢？我有一张桌子、一台打字机、一卷纸和一颗空无一物的脑袋。教练，下一步我该做些什么呢？

关于如何起头，翻页看下一章吧。

别着急。先别翻页。

我提到了主要创作短篇小说的埃德·霍赫。他也写过几部长篇小说，但真正给他成就感并让他得到认可的还是短篇小说。他创作了近一千篇短篇小说，连续三十四年每个月都在《埃勒里·昆恩推理杂志》上发表一篇作品。

七十年代末，我与埃德·霍赫只是点头之交。随着时间的推移，我们逐渐成了朋友。在美国推理作家协会（Mystery Writers of America）的年度颁奖晚宴上，我有幸将“大师奖”（Grand Master Award）颁给了他。埃德·霍赫于二〇〇八年去世；七年之后，出版社还在不断出版全新的埃德·霍赫作品集。

我还提到了贾斯汀·斯科特，他以真名或笔名保罗·加里森（Paul Garrison）写作，是一位不断成长的小说家。最近，他和克莱夫·卡斯勒（Clive Cussler）合著的历史惊悚小说系列取得了巨大的成功。

这一章的主要内容，即在长篇小说和短篇小说之间选择长篇小说的种种理由，今天在我看来依然适用。不过随着时间的推移，这一点似乎已经无须特别解释说明了。近年来，我主持文集编撰的工作，偶尔会向我认识的作家征集全新的或者已经出版的作品。我发现，他们中的很多人从来没有尝试过创作短篇小说，这一点让我颇为惊讶。

正如前面我提到的，我以创作短篇小说起步，在开始创作第一部小说之前，至少出版过二十篇短篇小说。如果不通过创作短篇小说磨炼技艺，我就没有胆量挑战长篇小说。

一个世纪以前，达蒙·鲁尼恩（Damon Runyon）和欧·亨利（O. Henry）等作家只创作短篇小说，因为这个领域收益最为丰厚。到了我开始写作的时代，形势已经发生了巨大的改变，平装本小说取代了专门刊载小说的杂志，杂志的地位受到了来自电视的挑战。想成为职业作家，创作长篇小说是更加明智的选择。

不过，从短篇小说起步似乎依然更加顺理成章。创作过程中，可以学习如何写作，享受作品被杂志刊登的成就感，然后再收获一笔稿费。短篇小说的市场在缩水，稿酬也差强人意。三十年前，创作长篇小说是明智的选择，今天，这条原则其实更加适用。

不过，有趣的是，关于这个问题，我自己的态度反而不那么坚决了。从短篇小说开始文学创作也有理可依。

偶尔有机会指导作家讲习班时，我会坚持让学员们创作独立的短篇小说，而不是长篇小说。我这么做的原因是，每周都听学员们念同一部长篇小说的不同章节实在乏味至极。但如果每周都有新的故事，我们就不缺谈资了。

布洛克先生，你到底想说什么？

也许正如写小说没有固定模式一样，开启写作生涯的方式也是多种多样的。有些写作者适合直接投入长篇小说的创作，有些则偏向从短篇小说写起。

至于你，亲爱的读者，你显然对小说创作有一定的兴趣，否则也不会翻开这本书。

所以，现在请翻到下一页吧。

① 詹姆斯·米切纳（1907—1997年），美国作家，曾获普利策小说奖。

② 贝克莱主教是一位爱尔兰哲学家，提出过“如果一棵树在无人能够听见的地方倒下，那么这棵树是否发出了声音？”的哲学问题。——译者注

③ 格雷欣法则（Gresham's law of obscenity）是一条经济法则，也称劣币驱逐良币法则。——译者注

第二章 写什么小说？

你可能不需要这一章。不少小说家一开始就非常清楚自己想写什么，你可能就是其中一员。具体的情节以及故事的结构在你心中可能还很模糊，但你对自己的作品已经有了一定的认识。例如，你清楚自己要写一部长篇小说，也知道大概的主题。

也许你未来的作品改编自自己的真实经历。也许在你看来，你的某段经历是很好的小说素材——比如参军、坐牢或者在男女混住的宿舍楼住了四年的经历。只要善于观察并精心描绘，任何人的生活，多彩或平淡，都可以被改编成引人入胜的虚构作品。

同样，你想写的小说也可能与现实生活毫无关系。他人的作品或你的幻想都可能大大激发你的创想力，让你生发出想要为之写一本书的冲动。你的主人公可以是儿童十字军（Children's Crusade）的成员，抑或是星际探险家，又或是喜欢雅文邑白兰地（Armagnac）以及收藏东方鼻烟壶的当代私家侦探。你作品中的主角也可能是内心与你有一定联系的现代写实人物——一个遭受虐待的孩子、正在努力走出失败婚姻的退役运动员或是一位坠入爱河的尼姑。想象的空间是无限的，只要故事中的某个人物、冲突或是终极形势能够让你生发创作的欲望即可。

如果这是你的真实写照，那么你已经先人一步了；你至少知道自己想写什么，这会降低一开始写作的难度。如果你想的话，直接读下一章吧。

曾几何时，我还是一个默默无闻的大学新生，一张漫画在英语系的布告栏上连贴了好几个月。二十年后，我浪子返乡，回母校教授写作课程。穿过绿地时，那幅漫画又鲜明地浮现在了我的脑海之中。

画面中，一个闷闷不乐的八岁男孩面对一位认真的校长。“阿诺德，天才是不够的，”校长说道，“必须要有擅长的领域。”

我很能理解阿诺德的心情。距离进入大学还有好几年的时候，我就知道自己想成为一位作家。然而仅仅成为作家似乎还不够。

必须要成为某一类型的作家。

有些人格外幸运，不仅写作方面天赋异禀，还似乎天生就清楚自己想写些什么。他们一上来就有故事可讲，接下来只要好好讲述即可。

简而言之，有些人一帆风顺。

然而并非人人都如此幸运。也有人清楚自己想要写作，却不知道该写些什么。

好消息是，这样的人是大多数，大部分写作者都是产生想要成为作家的念头之后才找到作品主题的。对于现实商业作家来说，这不难想象，然而，即便是在评论界拥有极高声誉的作家，刚刚起步时可能也会经历这种迷茫。无论最终的作品是《白鲸记》（*Moby-Dick*）还是《缠绵房车》（*Trailer Trollop*），大多数写作者首先坚信自己会成为作家，然后才逐渐摸索出自己想要成为什么样的作家、写什么样的作品。

（在这里正好顺便一提，尽管我们的作品千差万别，小说创作者其实非常相似。尽管创作的内容各不相同，写作这个共同点将我们联系在一起。）

让我们假设目前你只能确定自己想成为作家。你为何会有这种奇怪的渴望并不重要。只要有这种想法就足够了。在这个阶段，无须确定你是否具有成为成功小说家的种种特质——才华、坚持、足智多谋。事实上，此刻你也难以判断。日后你自然会知道。

如何决定写什么小说呢？

在我看来，想要回答这个问题，必须先找到其他几个问题的答案。第一，你喜欢读什么样的小说？我的意思并不是我们只能写自己喜欢的类型。

我非常清楚地知道事实并非如此。比如，我创作软情色小说时，并非一有空就读其他作者的软色情小说。我还发现不少西部小说作者其实对阅读此类作品相当反感。但是，大多数悬疑以及科幻小说作者似乎都很喜欢阅读相关领域的作品。

我还是新人的时候，自述杂志是对新手最友好的市场。稿酬也相当丰厚。随着时间的推移，自述小说的数量和他们开出的稿费都在不断减少，再次揭示了短篇小说市场愈发不景气的现实。不过在当时，自述小说是新人起步的良好平台。

我曾经读过很多自述小说，因此逐渐悟透了自述小说的套路，熟悉了这一类型情节的基本结构并学会了如何判断故事的优劣。我为作家代理机构工作时，曾经从众多作品中看中过两部自述小说，两部作品均是首次提交，但都取得了不错的销售成绩，其中一部的作者后来先是成了这一领域的领军人物，后来成了著名的爱情小说作家。

我一下子来了精神。当时，自述小说的稿酬是我写短篇悬疑小说的好几倍，因此我多次买或借，找来自述杂志通读。但我就是读不下去，总是读到一半就开始略读，无法集中精神。我深信整本杂志从头到尾，包括上面的丰胸广告，都是腐蚀人类内心的毒药。

因此，我无法创作自述小说。我的想法不是无聊至极，就是与市场需求不符。把这些灵感转化成故事的尝试总是在坚持了几页之后以失败而告终。不过，在一个诡异的周末，我为一位杂志即将付印但是文章还没有找齐的编辑完成了三个自述故事。我写是因为我接受了这个任务，他刊登是因为他别无选择，而且我还要说，这笔钱来得并非轻而易举。

你需要多热爱某个类型的小说，才能在该领域成为一位成功的作家呢？假设你在某个周末找了一大堆哥特小说、男性探险小说或轻爱情小说来看，如果你必须逼迫自己才能看得下去，时刻压抑着把书扔出去的冲动；如果你得出的最终结论是“这玩意太垃圾了，我看不上”，那我认为你需要考虑一下其他类型。

另一方面，如果你认为尽管你知道自己读的不是《战争与和平》（*War and Peace*），但故事还算精彩；如果你的最终结论是“这并不是什么杰作，但也不算太糟，尽管不希望别人知道，但我承认我还挺喜欢的”。

这也许就是你的出发点。

还有其他的问题需要扪心自问。比如这个——通过作品获得回报对你来说有多重要？你最看重哪种回报？金钱、认可，还是看到自己的作品被出版就足够了？这三种回报并不是相互排斥的，而且我们之中的大多数人都希望将它们一网打尽——越多越好，谢谢——不过每个人都有自己最为看中的东西。

我十五六岁的时候，坚信成为作家是我来到这个星球的宿命，从来没有想过自己要写些什么。当时，我正忙着阅读大量的经典名著，斯坦贝克（Steinbeck）、海明威（Hemingway）、伍尔芙（Woolf）、多斯·帕索斯（Dos Passos）、菲兹杰拉德（Fitzgerald）以及他们的朋友及亲属的作品，我非常确定我也会写出一部伟大的小说。

当然，我要先上大学，弄清伟大小说的构成要素。随后踏入真实世界，体验生活（其实我并不知道什么是体验生活，但我猜想一定包括纵情饮酒和做爱，放飞自我）。这段经历会成为意义非凡的人生章节，而我最终会从中提炼出有价值的作品。

这种方式无可厚非。不少重要的小说都是这样诞生的，它还自带额外的福利，哪怕最终你什么也没写，至少一路享受了足量的酒精和性爱。

不过，就我个人而言，我很快意识到成为伟大的小说家似乎有些遥不可及，我更能想象自己成为一名写作者。我并不那么在意艺术成就，也不指望富可敌国。我希望写点什么，然后看着它们得到出版。这并非高尚的动机，但确实是我的核心价值。

假设你的出发点与我类似。当然，你肯定也希望能为自己的作品感到骄傲，获得评论家的认可，让股票经纪人和会计争相成为你的代理人，但作为一个写作者，你的首要目标是出版自己的作品。

如果我说的没错，从类型小说起步是不错的选择，类型小说是一个相当宽泛的名称，包含各式各样的小说类别——主要是原创平装本（paperback original），它们可以被分成悬疑、冒险、爱情、哥特、科幻、历史传奇、西部等。这些类型小说也一直在经历改变；它们的命运起起伏伏，前一年可能还大受欢迎，第

二年就成了市场毒药。

偶尔会出现特别成功的小说，蜂拥而至的模仿作品很快构成了全新的类别。在其他写作者开始模仿之前，凯尔·奥斯特特（Kyle Onstott）的作品《曼丁哥》（*Mandingo*）重印了一版又一版；与此同时，奴隶小说（Slave Novel）成为平装本小说的一个重要类别。类似的例子还有世上最早的两部情色历史爱情小说——凯思琳·伍德威斯（Kathleen Woodiwiss）的《火焰与花朵》（*The Flame and the Flower*）和罗斯玛丽·罗杰斯（Rosemary Rogers）的《狂野的爱》（*Sweet Savage Love*），两部作品一经出版就极度畅销，一夜之间创造了一个新的销售类别。

有些作家可以在不同类别之间灵活切换，稳定地生产符合市场需求的作品。哥特小说热门的时候，他们就创作哥特小说；出版社需要战争小说或爱情故事时，他们就切换模式继续全力创作。一般来说，这些多面手在他们涉猎的每个领域都能达到最低要求，但也不会某个领域特别优秀。他们称职却不走心。

仔细想来这并不奇怪。这些作家可谓专业称职，他们的作品也非粗制滥造之作。不过，在每一个领域都能完成质量相当的作品的写作者往往没有某一个特别擅长的类型。如果你也是这样全面型的创作者，找到一个特别吸引你的类型未尝不是一件好事。

决定创作什么小说的时候，你应该避开那些自己根本读不下去的作品，这一点我们已经明确了。然而，这句话反过来说并不成立。你特别喜欢阅读某一类别的作品并不代表你就适合创作此类作品。

以我为例，有一段时间我读了很多科幻小说。大多数科幻小说我都喜欢，尤其是那些写得好的。而且，我还常常与几位相当著名的科幻小说作家交往。我发现他们很好相处，幽默感十足，脑回路比较古怪。我很欣赏他们把灵感转化为故事的方式。

但是我写不出科幻小说。无论我读多少科幻小说，无论我多么喜欢那些作品，我的大脑都无法制造合格的科幻故事。阅读科幻小说时，我作为一名读者感到非常愉悦，但却不会感到“我也能写这样的故事。我也能想出这样的点子，从这几个方面扩充它。如果这样做，还能把它加工得更好。我发誓，这样的故事我也能写”。

多年来我读到了不少我喜欢的历史小说，一直以来我对历史也很有兴趣。有几年时间，我把不少业余时间都花在了阅读英国和爱尔兰历史上。结合兴趣与工作，尝试创作历史小说看似是一个很好的选择，我可以尝试创作一部主题或者背景与我阅读的书籍相关的小说。

然而，这对我来说是不可能的任务。尽管这令人不快，我还是必须承认我做研究时爱偷懒。既不喜欢，也不擅长。只有别无选择的时候，我才会强迫自己做一些研究，近几年我在这方面也取得了一些进步，渐渐告别胡编乱造，但是，让我创作一个需要大量学术研究的故事，对我来说依然是一种折磨。

除此之外，我不习惯描写发生在我所生活的时代之外的故事。我从来没有经历过那个时代，怎么会知道当时的人怎么说话呢？我要怎么写他们的对话呢？我要怎么知道生活在十八世纪的爱尔兰或者文艺复兴时期的意大利是什么样的感受呢？事实上，没人知道当时的人们如何说话感受如何，但这也无法让我得到安慰。为了完成作品，我必须相信我自己创造的虚拟现实。

这并不是说我只能以自己的经历为蓝本写作。我对当代南斯拉夫的了解可能不比我对十八世纪爱尔兰多，但是在少量研究的基础上，我不假思索地把南斯拉夫设定成了好几部作品的故事发生地。我从来没有杀过人——至少截至目前还没有——但我写过大量有关杀人犯的内容。我从一个惯偷的角度写了一本书，对这个角色驾轻就熟，后来还把这个故事发展成了一个系列。我有好几部从女性的角度叙述的作品。我可以想象自己置身某些环境中的感受，但也有想象不出的时候，我想，这取决于个人对不同环境的了解程度。

简单来说，这取决于能否与作者产生共鸣。读者能否与角色产生共鸣是虚拟作品是否成功的重要标准之一。能否与作者产生共鸣则是你能否创作类似的作品决定因素。

我还记得我第一次与作者产生共鸣的经历。那是我大学一年级的暑假。我读了一册名为《丛林少年》（*The Jungle Kids*）的短篇小说选集。文集的作者是埃文·亨特（Evan Hunter），他刚刚因为《校园丛林》（*The Blackboard Jungle*）一书而声名鹊起——因此这本文集才叫类似的名字并且得到出版。书中的十几个故事都以叛逆的青少年为主人公，并且都曾在《追捕》杂志（*Manhunt*）上发表。读完之后，我与作者埃文·亨特，而不是书中的角色们，产生了共鸣。

读完全书之后，我的心情非常激动。亨特创作出版的作品质量上乘，我对他的作品充满尊敬与喜爱——更重要的是，我相信我也能像他那样创作。我认为自己有这样的能力，类似的情节和角色能够激发我的

创作灵感。我也相信这值得尝试。

最终第一个刊载我创作的短篇小说的杂志确实是《追捕》，不过这是另外一个故事了。更重要的是，我创作的第一部长篇小说生发自我与另外一位作家产生的共鸣。

有了一年创作发表推理小说的经验之后，创作长篇小说的时机似乎已经到来。当时我在一家文学代理机构供职，一位高层同事建议我创作阿瓦隆出版社（Avalon）常常出版的那种轻爱情小说；因为稿酬毫无竞争力，新人容易在这一领域有所突破。我读了一部这一类型的作品，感觉和读自述小说时一模一样——根本读不下去，也清楚地知道我想不出好的点子，更别提把它写下来了。

我真正想写的是一部侦探小说。我读过几百本此类作品，非常喜欢这个类型，也屡次尝试创作自己的侦探小说。然而由于种种原因，我一直没能完成一部侦探小说。

那时我还读过大约十几本女同性恋主题的小说。这些以女性同性恋为主题的小说主题很敏感，在五十年代是一个小众又热门的领域。对这一群体的好奇和对获取相关信息的渴望是我阅读此类小说的动机。当时我不认识任何一个女性同性恋者，对她们的了解也仅限于我在这些书中读到的内容和我在格林尼治村（Greenwich Village）布利克街（Bleecker Street）目睹的场景。

不知为何，我发现此类小说相当引人入胜，某天读完一本之后，我意识到自己也能写出这样的小说，或者说类似这样的小说。说不定还能超过我刚刚读完的作品。

打着做研究的旗号，我把手边能找到的女同性恋小说全部读了一遍。我自己作品的点点滴滴——角色、场景、背景的碎片——逐渐开始在我脑中汇集。一天，我早晨一醒来脑中就有了大概的情节，我立刻坐下来写出了两到三页的情节梗概。又酝酿了一个月之后，我花了两个星期一气呵成地完成了这部作品。

这部作品最终被当时这一领域的领头羊福西特出版社（Fawcett）出版，我就这样成了曾出版过长篇小说的写作者。我没有一夜成名，也没有突然意识到创作女同性恋小说是我的宿命；有意思的是，多年后我才第二次触碰这个主题。不过，和所有首次尝试创作长篇小说的写作者一样，在创作这部作品的过程中，我学到了很多，成功完成并出版一部作品的成就感令人振奋。

这种与作者产生共鸣，意识到自己有能力完成某类作品的经历不局限于类型小说。无论你为何想成为小说家，无论你想成为什么样的小说家，我所描述的过程是创作的出发点。

如果金钱是你前进的动力，而且你期待的不是循序渐进而是一夜暴富，你需要全方位地了解那些让作者成为富翁的作品。坚持阅读畅销小说，尤其是那些作品屡次登上畅销榜单的作家的小说，能让你大概了解什么样的作品有赚大钱的潜力。

有些作品登上畅销榜单凭运气。这些可能是因作者的优秀逐渐得到认可而粉丝暴增的类型小说。约翰·D. 麦克唐纳（John D. MacDonald）和罗斯·麦克唐纳（Ross Mac-Donald）就属于此类。两人多年来一直创作优秀的硬汉悬疑小说，不断累计忠实读者，最终作品登上了畅销榜单。

还有一些畅销书以出众的文学成就吸引了广泛的读者，最终登上了畅销榜单。E. L. 多克托罗（E. L. Doctorow）的《褻褻时代》（*Ragtime*）、约翰·欧文（John Irving）的《盖普眼中的世界》（*The World According to Garp*）以及玛丽·戈登（Mary Gordon）的《终极代价》（*Final Payments*）都是典型的例子。也有很多非常著名的作家是畅销榜单的常客，他们的成功与作品类型无关，来自他们的地位和庞大的粉丝群体。约翰·厄普代克（John Updike）就是一个很好的例子。戈尔·维达尔（Gore Vidal）和约翰·契佛（John Cheever）也是如此。

其他登上畅销排行榜的作品都有一些常见于畅销书的特点——这个问题非常微妙，因为我不认为畅销书是一种独立的小说类型。世上没有魔法模板，不同的畅销书之间差别也很大。但通过熟读畅销书，你会感受到它们的共同特点。

也许更重要的是，你会发现自己偏爱一部分畅销书，对另外一些则不怎么感冒。在阅读的过程中，你会像刚才描述的一样与一本或者几本畅销书的作者产生共鸣。你会意识到自己也能创作这样的作品，或者类似的作品。一旦产生这种共鸣，你就能找到写作的方向，以你最看重的回报为目标努力，同时不牺牲你的文学偏好。

最后一点值得格外提出。

很多人相信，只要有好的点子和完成作品的意志，有才华的写作者就可以写出畅销的作品。不少写作者也是这么想的，但最终的结果却不尽如人意。拥有大量畅销作品的作家在写作时不会特别在意读者的想

法。他们不会刻意为了大众的喜好改变自己的想法。相反，他们依照自己的天性创作，将自己的特长发挥到极致，同时暗中期望自己的作品能够获奖或者成为博士论文研究的对象，诺曼·洛克威尔（Norman Rockwell）曾经遗憾地感叹自己无法像毕加索一样画画，他们的成功源自发扬自己的个性。

少数作品的畅销充满讽刺意味。威廉·福克纳（William Faulkner）以一夜暴富为目标潦草创作了《圣殿》（*Sanctuary*）；尽管动机十分功利，作品的艺术水准并没有因此降低；《圣殿》的销量成绩确实不错，但它依然是典型的福克纳作品。另一方面，约翰·厄普代克创作《夫妇们》（*Couples*）多半也是为了赚钱。《夫妇们》确实非常畅销，但绝不是典型的厄普代克作品，很明显，作者本身与这部作品保持了距离。

我认识不少希望有朝一日登上畅销榜单的类型小说作者，在一个以金钱衡量成功与否的世界里，这非常自然。有些人轻松完成了这一飞跃，创作类型小说对于他们来说只是练手，抑或是他们已经成长到足以登上更大的舞台了——因为这样或那样的原因，他们的作品取得了成功。也有人注定与这样的成功无缘，产生这样的愿望本身就不够明智。这样完成的作品，往往作者和读者都不满意，在商业上和艺术上都毫无建树。彼得原理（Peter Principle）^①似乎也适用于文学领域，我们不断拓展自己的创作疆域，直到进入无法驾驭的领域。

很不幸，我所说的一切都是现实，都是我以身试法得来的教训。经历失败后我得出的结论是，只有全力以赴，心无杂念，才能发挥出最高水平。恰恰是这样创作的作品在商业上和艺术上最为成功。

这事关写作者的道义，我想并不难理解。

如果我不想写类型小说呢？我想写一部严肃的主流小说。但我不知道具体要写什么。背景、情节和人物，我都还没有想好。但我确定我想创作一部主流小说。我应该怎么开始呢？

你可能还没有准备好。

慢慢来。多读你欣赏的作品，寻找那些让你与作者产生共鸣的故事。你无须刻意模仿你读过的故事，但寻找有共鸣的作者并从作者的角度阅读的过程，会促使你的潜意识开始构思属于你的故事。

或早或晚，你将会收获灵感——它们来自你的背景和经历、你的想象和埋藏在你心中的素材库。一旦时机成熟，灵感自然就会到来。在此之前，催不来也急不得。

多年前我曾在台球桌上听到过这样一条建议：“选那些好打的球。把难打的留给富二代。”

尽管这条诀窍来自台球桌，同样的逻辑也适用于商业出版市场。某些类型的小说比其他作品更加畅销，这只能说明这种类型的销售门槛比其他作品低，并不代表这个领域有更多的好作品。

出版业热衷于追逐潮流，并常常为这种盲目付出代价。约翰·勒卡雷（John LeCarre）和伊恩·弗莱明（Ian Fleming）在商业上大获成功之后，出版社开始四处寻找其他的间谍小说。读者对类似的小说热情高涨，其他作家——莱恩·戴顿（Len Deighton）、亚当·霍尔（Adam Hall）等——在这一领域创作出了优秀的作品，得到了出版社和读者的认可并最终取得了成功。

因为市场对此类作品的饥渴，并不喜欢这一领域的作者也开始创作间谍小说，尽管为了赶时髦而蜂拥而至的读者已经疲态初现，不少质量堪忧的作品还是得到了出版。连续好几个月，间谍小说是最畅销的商品，然而一夜之间，想卖一本出去都很困难（那些喜欢这一类型的核心读者经历了新书多到读不完的几个月之后，突然无书可读）。

显然，时机对一本书的销量是有影响的。我不会建议你奋不顾身地投身最近的热潮：你的作品完成之后，曾经流行的类型很有可能已经沦为明日黄花，由于类型过时，你的作品的出版也会变得举步维艰。

不过，选择一个相对比较流行的类型是有一定道理的。年复一年，总有一些类型的小说比其他作品更加畅销，这些类别是新手的理想出发点。五十年之前，软情色小说——现在被称为二十世纪中叶情色小说（midcentury erotica）——非常适合刚刚起步的新人作家。

晚些时候，我们会检视个人出版带来的新机遇，创作有人愿意出版的书并非当今写作者的唯一选择，即便得不到商业出版社的认可，一部作品也有希望与欣赏它的读者见面。不过现在我们暂时假设你希望有人愿意出版你的作品，而且是一次性买断而非版权分成。

你的表达必须发自内心。请让我再重复一遍，尽管这理应是毋庸置疑的真理。去实体或者网络书店的书架上尽情浏览，你会找到既能让你享受创作过程又能打动出版社的灵感的。

-
- ① 彼得原理是美国学者劳伦斯·彼得（Dr. Laurence Peter）在对组织中人员晋升的相关现象研究后得出的一个结论：在各种组织中，由于习惯于对某个等级上称职的人员进行晋升提拔，因而雇员总是趋向于被晋升到其不称职的地位。

第三章

阅读、研究、分析

假设你已经找到适合自己创作的小说类型。也许是甜蜜狂野的爱情小说，也许是大量枪战情节的西部小说，你不知道这样的小说会不会成为你毕生的事业，但你相信它们值得尝试。你很喜欢阅读这样的小说，也能想象自己创作类似的作品。你了解自己，知道创作此类作品可以发挥你的特长。

现在你该做些什么呢？

也许你已经可以坐在打字机前开始工作了。也许关于作品的方方面面——情节、人物等，你都已经构思好了。如果的确如此，坐下来开始打字吧。作品最终是否能够取得成功取决于你作为作者是否足够成熟，但是无论如何，在这个过程中你都会学到很多。

不过，在开始写作之前再做一点准备可能会让你事半功倍。正式开始写作之前，你可以通过大量阅读，完全沉浸在某个类型的作品之中，对这个领域进行细致的分析。分析的过程会加深你对该领域小说成功因素的理解，也会在无形之中训练你的大脑，将其提升为给类似的作品寻找灵感、提供想法、发展故事的能力。

我认为“市场分析（market analysis）”是对这个过程最好的形容，但我又对这个名词有些抵触。它太缺乏人情味了，似乎在暗示运用哈佛商学院的个案研究方法就能写出畅销的哥特小说。别忘了，我们讨论的可是写作。一种创造性的活动。我们是艺术家。市场分析适合在华尔街的写字楼里进行，不适合格林尼治村的屋塔房。

另外，这里我提到的分析主要针对的是作品本身，而不是市场。我们研究的对象是小说，我们的目标是分析其为何出色，而不是研究是什么说服了出版社对其进行出版，吸引了一些读者为它买单。

好了。随你怎么称呼，我愿意试一试。首先该做些什么呢？

好问题。

正如之前所说，你需要开始阅读。

当你选择某一类型的作品开始创作时，选择标准之一是，阅读这类小说对你来说至少是一种愉快的体验。这很重要，因为你马上就要投身书海了。还好，你多半本身就有日常阅读的习惯。大多数想要写作的人都是这样，尤其是那些成功的作家。有些人随着时间的推移，阅读小说的数量会下降，不少写作者在进行创作时会避免阅读他人的作品，但我很少遇到不喜欢阅读的写作者。

因此，早在选择某个领域并开始创作之前，你可能已经读过不少这一类型的作品了。比如，在我尝试创作悬疑小说之前，就读过不少此类作品。另一方面，在创作机会到来之前，我没怎么读过软情色小说。当时这个类型初见雏形，读过的人还不多。

此前的阅读经历并不重要。无论如何，你都要舍弃普通读者的身份，从作者的角度去重新阅读。

我第一次进行这样的阅读是在刚刚开始为侦探小说杂志供稿的时候，这种分析对短篇小说和长篇小说同样适用。首次成功在《追捕》（*Manhunt*）杂志上发表短篇小说之后，我计划拿出前无古人后无来者的决心，把这本杂志以及市面上其他的侦探小说杂志都研究个透。市面上这一类的杂志只要一上架我就去买。我也经常造访卖过期杂志的店铺，把还能买到的这一领域顶尖杂志的每一期都收入囊中。我在钱包里随身携带这些杂志的清单，避免一不小心买重了，把买到的杂志搬回家之后，我把它们整整齐齐地码放在我的书架上。每天晚上下班之后，我在家一本接一本地看杂志，把每一册都从头到尾通读一遍。

请注意，我并没有学到任何公式。我不认为世上存在这种东西。我所得到的，是对侦探小说丰富多彩的形式有了基本的概念，大概了解了决定故事成败的要素，这个过程是潜移默化的，很难用言语解释清楚

。

所以说我要读上百本长篇小说？岂不是这辈子都耗在图书馆了。

你不用像我当年读短篇小说一样读那么多长篇小说。多花几年时间，你可能会渐渐读完几百部作品——我认为哪怕已经在某一领域小有建树，也一定要坚持阅读这一类型的作品。不过别忘了短篇小说和长篇小说之间的区别。短篇小说作者需要不断构思新的创意。另一方面，长篇小说写作者不需要不停地提出新想法，但必须更在意如何将一个想法扩充成长篇故事。

所以不用读太多长篇小说。首次尝试创作之前，读八本、十本或者十二本左右就足够了。但是被动阅读是不够的，必须对它们进行分析，找到它们成功的要素。

如何分析呢？

假设你决定创作一部哥特小说。做出这个决定之前，你可能已经读过不少这种小说了，也可能对这个类型相对比较陌生；也许你对哥特小说一见钟情，只读了一本就觉得非常适合自己。无论如何，为了开始分析哥特小说，你手边必须至少有六本此类小说。你可以选择自己最喜欢的作品，或者去趟报摊买点新的回来。我建议你选择六位不同作者的作品，老手和新人的作品都看一看，不过这并不是必需的。我曾经听说过一位作家把多萝西·丹尼尔斯（Dorothy Daniels）的哥特小说奉为《圣经》的故事。最终，据出版其作品的编辑说，他创作的作品堪称二流的多萝西·丹尼尔斯作品。哪怕与丹尼尔斯比还稍逊一筹，他的作品有畅销的潜力，也确实卖得不错。

我不推荐这种特别集中的阅读。尽管这样读书没什么不好，但难以激发个人写作的潜力。这种市场分析的目的是信息整合，而非机械的模仿。通过细细消化一类作品、大概掌握这一领域的规则，写作者可以在遵循基本原则的基础上，创作自己的小说。

这些都是理论。我们说实际的。六本合适的哥特小说已经买好，接下来该怎么做？

第一步，开始读。一本接着一本，中间不要穿插其他书籍。不要急于求成。忘掉你上过的任何速读课程。如果你有略读的习惯也请尽量克服。慢一点。发生了什么、谁是大反派、女主角最终有没有保住房子都不是重点。你要留意作者的一举一动，囫圇吞枣会错过这些细节。

用心慢慢阅读是我多年来慢慢修得的技能，与我作为写作者的成长密切相关。入行之前以及刚刚开始写作的时候，我读书很快。从写作者的角度阅读的经历越多，我阅读的速度就越从容。

从容不迫地读完所有作品之后，就可以开始对它们进行拆解和分析了。首先，尝试用几句话概括全书的大概内容，比如：

一个年轻寡妇受雇来到德文郡（Devon）的荒野中为一家人登记古董家具。同样受雇于这家人的司机兼勤杂工警告她此地不宜久留，她感觉他似乎在密谋什么。她被家中的少爷同时也是继承人所吸引，这位少爷的妻子在顶楼的一间卧室里因肺病和咳嗽而倍受折磨。结果，她发现这位少爷用复制品偷梁换柱，把之前的家具都卖掉了，还在长期毒害他的妻子。识破真相之后，女主角险些被他谋害，幸好有勤杂工英雄救美，而勤杂工的真实身份是多赛特伯爵（Earl of Dorset）的小儿子……

你应该明白我想表达什么了。我本身不写哥特小说，因此没有必要为了举个情节梗概的例子绞尽脑汁，浪费我的想象力。对六部小说分别进行概括。长短并不重要，这些剧情梗概不会有第二个读者。这么做是为了把繁复的小说简化成一百字左右、便于理解的段落。

这种方法也适用于分析短篇小说。概括十几部短篇小说的情节梗概——去除作者在语言、对话和人物塑造上的“花架子”，把故事简化到最基本的情节——对短篇小说创作者也有好处。“广撒网”没有必要，未来的小说家们可以通过深度研究学到更多。

我并不是说你要像古生物学家观察恐龙化石一样把这些情节梗概翻来覆去看上很多遍。你真正需要做的是，把你概括过的书再梳理一遍，这一次写出每一章的大纲。用几句话概括这一章的主要情节。还是以我们虚构的哥特小说为例：

第一章——艾伦（Ellen）来到格雷斯托克斯（Gr-eystokes）。利亚姆（Liam）在火车站接她

，告诉她盆栽棚有鬼的传说。哈里伯顿太太（Mrs. Halliburton）对她进行了面试，向她介绍了未来的职责，并把她领到了房间。她刚在自己的床上躺下，就听见一个女人在楼上咳嗽和哭泣的声音。

第二章——倒序。咳嗽声让她想起了丈夫的去世。她回忆了两人的相遇，恋爱时的温存时刻，罹患疾病的不幸和他临终前的日子。她回忆起自己立志坚强活下去，以及让她来到格雷斯托克斯的一系列事件。

第三章——第一天的晚餐。她与蒂雷尔·哈里伯顿（Tirrell Halliburton）相遇，在楼上咳嗽的正是他的妻子。饭后她去阁楼看望了身患重疾的格蕾莎（Glacia）。格蕾莎对她说死神即将到来：“很快就会有人死去——小心是你！”艾伦离开了阁楼，她确信格蕾莎预感到了自己命不久矣。

也许我还是应该把这个故事写出来。尽管这并非我的本意，故事似乎越来越有声有色了。

我想整个过程你应该大概已经明白了。梗概的详略程度完全取决于你——为自己的作品写大纲的时候也是如此。这些故事梗概，和你为自己的作品写的大纲一样，只是工具而已。你会利用它们去了解或者构想一部小说。

和短篇小说相比，长篇小说虽然写起来容易，却因为我们已经讨论过的种种原因难以写好。长篇小说的情节非常复杂，结构难以辨别。情节梗概不仅能让我们理顺这些作品的大概内容，还能展现它们的结构和组成故事的零部件。简化到情节大纲的小说就像是冬日的森林：枝繁叶茂时肉眼只能看到一片绿色，树叶落尽之后每一棵树都清晰可见。

再次强调，情节梗概的详略完全取决于你。我的看法是越完整越好，可以对所有的场景一一进行概括。撰写这种情节梗概时无须进行任何解释——比如角色做出某种行为的原因或者他们的感受，而只要把所发生的一切都记录下来，把独立的场景梳理出来即可。

这样你可以把一部小说看成一系列场景的集合。为了创作小说，或是理解小说的构造，这么做并不是必须的，但我认为是有帮助的。

这对写你自己作品的提纲更有帮助。这一点我们会在第六章详细讨论；可以说，概括他人的作品是大纲写作的最佳练习。

问题——大量阅读、对情节进行分析这些枯燥的功课会不会扼杀创造力？我感觉自己好像不是在创作，而是在复制以前的作品。

事实并非如此。不过这种担忧是完全合理的。曾有年轻的写作者向我解释，为了不受现有作品的影响，他们创作时完全不读其他小说。“天生的创造力”是他们常常提到的概念。然而这些作者最终常常因为不清楚领域内已经被用烂的套路，写出俗套的作品。一位与世隔绝的部落成员在一九八二年独立发明了自行车确实创造力惊人，但世人不会为他的发现而欣喜若狂的。

我所提倡的这种大纲提炼不会扼杀创造力。至少正常情况下不会。如果这里借一个角色，那里抄一段情节，故事背景再借鉴一点，依靠拼凑以前读过的小说的“碎尸块”大概也能完成一部小说。但这与我们的初衷事与愿违，恐怕也制造不出文学上或者商业上的作品。我们的目标是熟悉某一类型作品的套路，激发你的潜意识在情节和人物方面生成适合这种类型的想法，让我们的大脑形成这样的思维模式。

下面这一段一九七八年十二月二十四日刊登在《纽约时报书评》杂志（*New York Times Book Review*）上的采访稿是我能找到的对这种方法最好的背书。采访者是史蒂夫·奥尼（Steve Oney）；被采访的是著名作家哈里·克鲁斯（Harry Crews），克鲁斯著有《巨蟒盛宴》（*A Feast of Snake*）以及众多以想象力丰富、极具原创性、技艺精湛而著称的小说。

问：接触文学作品不多的人如何学习写作？

答：真正教会我如何创作小说的是大学毕业之后把格雷厄姆·格林（Graham Greene）的《恋情的终结》（*The End of the Affair*）彻底吃透的经历。那时我和妻子在佛罗里达州杰克逊维尔（Jacksonville）住在一个小房子里，当时我在教初一……那一年我写出了一部小说，我是这样做的：我对《恋情的终结》进行了全方位的数字分析。我整理了其中角色的数量，整个故事跨越多长时间——这很难弄清，因为小说中除了正在发生的情节还有发生在过去的事情。我统计了书中出现了

多少个城市，多少间房间，高潮发生在什么地方，格雷厄姆花了多长时间为高潮做铺垫。

还有很多其他内容都被我转化成了数字。那本书被我翻到破破烂烂，几近散架。然后我决定：“我也要写一部小说，就用他这些招数。”我知道我即将浪费——其实并不是真的浪费——一年时间。我也知道我的作品会是一部呆板的、不具可读性的作品。但我想知道格雷厄姆到底是怎么做到的。因此，我开始创作自己的小说，房间的数量、场景转换的次数都要和格雷厄姆一样。我知道这不会是一部优秀的小说。但在这一过程中，我学到了很多有关小说、小说创作以及时间和地点的重要性的内容——格雷厄姆对时间和地点非常重视。这比任何课程以及我此前做过的任何事情都更有效果。我真的把那本书彻底吃透了。我就是这样学习写作的。

我相信克鲁斯介绍的方法一定如他描述的一般有效。我不知道自己能不能依照这样的程序写一本书，也不知道我有没有毅力在明知最终的作品卖不出去的情况下完成一部小说，但我相信这一过程一定极具教育意义。即使不完整地模仿小说，写作者也可以通过克鲁斯描述的第一阶段——拆解自己欣赏的小说，把它转化成数字，学习其他作家是如何处理时间、地点、行动和节奏的——去提高自己对小说是什么以及如何写才奏效的理解。

回到几页之前你提出的问题，显然克鲁斯的方法在创作这部模仿小说时扼杀了他的创造力。然而，发挥创意并不是他的目的，他所追求的是提高技艺——他想知道好的小说为何成功，因此对一部优秀的小说首先进行拆解，然后再拼合起来。而且，你将要分析的不仅是一本，而是六本不同的作品，这些作品可能有这一类型的共同特征，但相互之间仍然差异很大。而你的作品会在保持自己个性的基础上，吸取它们身上让读者满意的特质。这并非对创意的扼杀，而是为你的作品构建适合的创作空间并对其进行合理的润色。

归纳大纲听起来像是公共事业振兴署（WPA）的项目。我能理解大量阅读有助于了解市场，但我不喜欢做漫无目的的工作。非得这么做吗？

当然不是。

我认为像我描述的这样去归纳他人作品的剧情梗概，能够帮助写作者迅速有效地了解一种类型的小说及其成功的因素。但这不是唯一的方式，开始小说创作前也不是必须这么做。如果你觉得这非常乏味，对你的创作会起相反的效果，那就干脆地放弃吧。

实际上，你甚至也不需要在你选择的领域内广泛阅读。创作一部小说唯一不可或缺的步骤是坐下来写作。有些人从我介绍等准备工作中获益良多。有些人不做这些准备也可以写作。

不过我不认为归纳剧情梗概是无用功或者浪费时间。相反，我倾向于认为它会帮助大部分人节约时间——节约改正错误以及返工的时间，只要事先好好准备，这些都是可以避免的。

不过，选择适合你的方法。到头来这才是最重要的。

很多年过去了，但我并不想对这一章做太大改动。想要学习小说创作的原理，阅读仍是最好的办法，如果把哥特小说替换成穿越僵尸小说，这一章就完全跟得上现在的潮流。

不过，我还是要对自己的两段不同经历进行一下对比：创作《奇爱方程》[*Strange are the Ways of Love*，以笔名莱斯利·埃文斯（Lesley Evans）出版]之前，我对女同性恋小说做了大量的分析，而创作《卡拉》[*Carla*，以笔名谢尔登·洛德（Sheldon Lord）出版]之前，我对二十世纪中叶情色小说只做了粗略的了解。

《奇爱方程》是我最早创作的一部小说，在把我所能找到的女同主题作品全都读过一遍之后——还包括玛丽亚恩·米克（Maryjane Meaker）以笔名安·阿尔德里奇（Ann Aldrich）发表的非虚构作品——一天早晨醒来之后，我脑中突然就有了人物和情节，立刻就写出了每一章的故事梗概。几周之后我又有时间继续创作，很快就完成了整个故事。我把手稿寄给了我的代理人，他又寄给了福西特出版社（Fawcett Publications）旗下克莱斯图书（Crest Books）的一位编辑，这家出版社对女同性恋主题的小说非常友好，曾出版过安·班农（Ann Bannon）和玛丽亚恩·米克的作品（最近，我结识了这两位非凡的女性，听到安将我们三个称为“最后的经典女同小说作家”，我的心情不是一般的雀跃）。

《卡拉》的诞生完全不同。《奇爱方程》被交给克莱斯图书的编辑之后，我的代理人给我留言。“希望你了解，”他说，“并且会写情色小说。”他告诉我曾在阿奇漫画（Archie Comics）供职的哈里·肖特（Harry Shorter）开设了一家名叫米德伍德塔图书（Midwood Tower Books）的新出版社，并且有意出版情色小说，而灯塔图书（Beacon Books）出版的作品就是最好的范例。

我出门买了好几本奥里·希特（Orrie Hitt）的书，灯塔图书经常出版他的作品。不过还没读完他的作品，我就知道要写些什么以及怎么写了。我完成了三章的内容以及粗略的大纲，并把它们发给了我的代理人，随后继续创作，不久之后，肖特认可了我提交的内容，与我签订了合同。

十个月之后，我为米德伍德创作了五到六部作品，也为克莱斯完成了《奇爱方程》的修改。米德伍德取得了巨大的成功，以至于另外一家出版社——床头柜图书（Nightstand Books）的威廉·哈姆林（William Hamling）也开始关注这一领域，他所做的第一件事就是委托我每月为他们创作一部作品。谢尔登·洛德继续与米德伍德合作——最终也在灯塔图书出版作品。安德鲁·肖（Andrew Shaw）隶属于床头柜图书。而我从中大赚了一笔。

我赶上了好时机，进入了我最擅长新兴领域。只用了一年时间，我就成了可以用稿费养家糊口的职业小说家，此后也一直以写作为生。

为了成为下一个谢尔登·洛德或者安德鲁·肖，我做了什么研究？你大概也看出来了，其实很少，我读了奥里·希特的几部小说之后，就相信自己至少能够写出与之不相上下的作品。所以大量阅读以及市场研究到底重不重要呢？

我们可以从另外一个角度考虑这个问题。如果没有读那些女同性恋小说，我就写不出《奇爱方程》：通过吸收它们的内容，我学会了辨别什么加分什么减分，正是这些心得孕育了《奇爱方程》的情节和人物。如果没有通过《奇爱方程》赢得代理人的认可，你觉得他会给我为哈里·肖特创作的机会吗？之前他只知道我会写短篇小说，直到把《奇爱方程》放在他桌上，我才成功向他证明我也能写长篇小说。

第四章 设计情节

“你的灵感从何而来？”是作家们经常被问到的一个问题。这个问题老套至极令人厌烦，而且还想当然地默认只要有好的灵感，就能成为优秀的作家。把灵感转化为作品的过程——不就是打字吗？

显然不是这样。否则每分钟我都能用打字机写出六七十字，而不是一天才挤出四到五页。

尽管长篇小说没有短篇小说那么注重灵感，但好的点子也非常重要。

有些作家的作品哪怕没有明确的主题也没有关系。比如说《芬尼根的守灵夜》（*Finnegan's Wake*）的故事情节就不重要。对于大部分写作者来说，明确的总体构思是创作的基础。如何得到灵感，如何将灵感扩充为精彩的情节是我们需要关心的问题。

我相信灵感难以强求。它来自我们的潜意识，发酵自我们脑中昏暗混沌的角落。时机成熟之时，创作的灵感自然会出现在写作者脑中，成为他作品的基础。

灵感的产生并不怎么受我们控制。我当然想主导这一过程，也不是没有尝试过。但我逐渐发现，用木板敲自己的脑袋是敲不出灵感的。

这并不是说写作者无法促进灵感的产生。请注意，我的主张是时机成熟时，灵感自然会降临。

期待灵感来临的时候，我所能做的就是确保条件成熟。然后我就可以放飞自我，像摘梅子一样挑选脑中涌现的灵感了。

这说得有点太笼统了，可以更具体一点吗？要怎么确保时机成熟呢？

完全可以详细解释。此前的准备工作，其实已经是在为灵感的到来创造条件了。之前我们提到的阅读、研究和分析的功绩之一就是激发灵感。我们对这些作品进行沉浸式的深度阅读，把它们彻底研究透，做到烂熟于心之后，我们的大脑会对有用的情节素材进行处理。

我们可以做的还有很多。比如：

多留心。生活中随处可见的小事串联起来就有可能汇集成写作的灵感。只要留心，每天每个人看到、听到、读到的东西都是灵感素材库的一部分。

六十年代，我在一本新闻杂志上看到了一篇关于睡眠的文章。我学到了很多事情，大部分最终都忘记了，只有一个小细节给我留下了深刻的印象——根据医学文献的记录，有些人完全不用睡觉。他们可以正常生活，处于永久失眠的状态，但并不是长期处于极端疲惫的状态。

还好我读到这里的时候没有打瞌睡。我把它存在脑子里，准备在参加鸡尾酒会的时候用作谈资，当时的我做梦也不会想到，自己日后会以一个名叫埃文·谭纳（Evan Tanner）的人物为主人公创作七部小说，他的睡眠中枢在朝鲜战争中受到了损伤。

读过那篇文章的几百万人大多都没有以不眠之人为主角写过小说。同样，我接触的各类信息也有很多有扩充成角色、背景或者情节的潜力，但最终并没有被我用在作品中。其中的区别在于某些信息恰好击中了我的痛点。我的潜意识想要对它进行加工，把它储存在之前提到的昏暗混沌的角落进行发酵。我对谭纳这个角色的设定，很大程度上取决于我的性格——这一点我们会在后面有关角色塑造的章节中进行详细讨论。决定谭纳故事走向的主要有两个原因。

首先，我天生对悬疑小说感兴趣，也一直在学习如何创作悬疑小说。第二点则涉及另外一条重要原则：

二加二大于五。情节设计是一个增效的过程。整体的价值远大于部分的和。写作者在已知某些信息、

轶事、观念、概念的基础上，发现了另外一则看似毫不相关的信息或者轶事，尝试对它做各式各样的处理，像孩子一样各种摆弄，看是否能与之前的内容整合在一起。

继续说谭纳的故事。与那本新闻杂志相遇三年之后的一个夜晚，我见到了一位刚刚从土耳其回来的钱币学记者，在此前的几年里，他经营着一桩危险的生意，从土耳其走私古钱币和罗马玻璃。他给我讲了很多故事，其中之一是关于一批金币被藏在巴勒克西尔（Balekisir）一幢房子的门廊下的传闻，据说在战争期间，亚美尼亚人把财宝藏在了那里。他和几位同事根据幸存者的描述找到了这幢房子，趁月黑风高挖开了门廊，确认那里确实藏过金币，但几十年前金币已经被人挖走了。

永久失眠的人物并非一直在我脑中盘旋，等着适合他的情节出现。但是他一定一直在我的潜意识里，与这位记者见面之后不久，我就开始了一部小说的创作，剧情是一位睡眠中枢被弹片破坏的主人公前往土耳其寻找传说中的亚美尼亚金币。

《无眠盗贼》（*The Thief Who Couldn't Sleep*）最终由福西特出版社出版。而我为了以谭纳为主人公创作更多的小说，一度只要拿起报纸就能找到可以用得上的内容。谭纳支持已经失势的政治运动和领土收复主义运动——当时《纽约时报》每天第一版的稿件都是我的创作素材。发现媒体新闻之后考虑如何加以利用还涉及另外一条原则：

注意你的搜索目标。 这里有一个几周以前刚刚发生的例子。当时我和很多人在一起，一位女士抱怨她和楼上的邻居有矛盾。她楼上住着一个酒鬼，每隔一段时间就会把广播的音量开到最大，然后离开公寓或者醉倒在地不省人事。由于无法和他沟通，广播整夜不关，这位女士整晚不得安宁，心情也愈发焦虑。

大家给她提供了各种各样的建议——报警、强行开门、向房东投诉等等。“拿上手电筒，”我对她说，“去地下室找到保险丝盒，把他公寓的保险丝切断。断他的电，让他没法胡闹。”

我不知道她有没有采纳我的建议。这是她的难题，轮不到我来决定。但是话题转换之后，我开始思考一个重要的问题，走神了好一阵子。我意识到提出割保险丝的建议可能和我经常从盗贼的角度创作小说有关；无论是好是坏，这已经成为我的思维定式。想到这里，我意识到我的盗贼主人公伯尼·罗登拔如果半夜接到朋友的求助电话，也一定会给他同样的建议。

随后，因为已经养成了继续挖掘的思考习惯，我问了自己一个问题：如果因为某种原因，他的朋友无法剪断保险丝或者接触不到保险丝盒，伯尼会怎么做呢？比如纽约就有不少公寓的保险丝盒是在公寓内部的。假设伯尼的助手卡罗琳·凯泽（Carolyn Kaiser）半夜因为广播太吵打电话求助，伯尼为了帮助朋友拿起了他的作案工具，发挥特长，潜入邻居的公寓计划把广播关闭，结果客厅的地板上躺着一具尸体，然后...

...

我不确定最终会不会使用这个素材。不过通过几分钟的思考，我成功构思出了一个小说开头。这不是完整的情节，不足以让我坐下来开始创作。现在我也不想再写一部以伯尼为主人公的作品，在未来的六到八个月都没有类似的计划。到真正创作的时候，如果我还是我，而且还在持续搜集素材，一定又积累了不少零碎的信息和想法，届时，我会放飞想象力，尝试不同的组合方式，如果二加二等于五的话，说不定就可以完成一本书了。

保持清醒。 很久以前我就听说过作家二十四小时都在工作的说法，醒着的每一分每一秒都在考虑各种概念和可能性，睡着的时候大脑其实也在不知不觉中进行类似的活动。一开始我很喜欢这个理论——如果我当时的妻子对我每天只在打字机前工作两个小时，或者干脆完全不工作，一下午都泡在附近的台球场上有什么意见的话，这是非常有力的反驳。但当时我其实并不认可这种理论。

现在我的想法改变了，不过还是有一个前提。我相信我们可以二十四小时工作。当然不这么做也没有问题，但这会严重影响写作者的发展。

很多写作者用酒精和毒品激发灵感。一开始这似乎确实有效：大脑在反常的化学物质的刺激下跳出原有的通路，开创出全新的天地。同样，有很多作家在刚刚起步的时候会发现，宿醉之后，尽管身体不适，大脑却十分活跃。逐渐脱离此类物质的影响似乎也是一个激发灵感的过程。

而且，这些作家也常用酒精和毒品来放松，在结束一天的工作之后，清空一直在高速运转的大脑。这其实不是真正的放松，而是失忆，是在夜晚系统性地关闭了思考和感觉器官。有些人逐渐酗酒或吸毒成瘾——不幸的是我们这一行有很多人最终都落得如此下场——人生遭到了毁灭性的破坏。陷入一种没有毒品或者酒精就没法工作的状态，然后再恶化成无论有没有酒精和毒品都无法工作。酒精和毒品提前葬送了太多成功作家的事业，也将不少有潜力的写作者扼杀在了摇篮之中。

建议酗酒的作家不要喝酒，和建议糖尿病人不要大量摄入糖分一样，不是什么革命性的建议。不过我认为哪怕对于没有酗酒或者吸毒成瘾的作家来说，大量的酒精和毒品也是有害的，会让大脑停机。

多年来结束一天的工作之后我都要喝一杯，认为这能帮我放松。确实，这能让我暂时忘掉工作。这正是我想要的结果；离开打字机时，我觉得应该暂时把工作抛到脑后。

但这并不适合创作，尤其是小说创作。小说创作是一个自然的过程，无论去哪里，心中都会想着作品。从一天的工作结束到第二天的工作开始之前的这段时间，我们的大脑会有意识无意识地对信息进行处理，让我们能在继续写作时发挥更大的创造性。我们可以利用这个间隔让大脑得到休息，但让大脑完全停止运转是有损我们的创造力的。后面我们会说到每天创作的重要性。这也与时刻沉浸在创作中的理念有关。长期中断写作会打断这种连贯性，大量饮酒或吸毒带来的意识、注意力或者认知中断也是这样。

最近大麻被誉为激发灵感的神器，据说不会上瘾，对身体也没有伤害。无论会不会上瘾，对身体有没有伤害，我认为大麻可以激发灵感的说法多半只是一种错觉。吸完大麻之后，哪怕取得了重大的突破，第二天早晨灵感也会像烟雾一样彻底散去，无影无踪。要想通过大麻进行创作，得还能记得，不忘记那些奇思妙想才行……

确实有人这么做了。有人事先准备好了纸和笔，立志在忘记之前把他的奇思妙想记录下来。他第二天早晨醒来，记得自己想到了一个非常棒的主意，而且还成功地记录了下来。这想法可能没法一下揭开宇宙的奥妙，但绝对极具爆炸性。他开始寻找自己的笔记，最终在床头柜上找到了笔记本，上面写着：“房间里有奇怪的味道。”

是否抽烟、喝酒或者使用药物以及如何控制这些东西的摄入量完全取决于个人。如果你选择摄入大量酒精和毒品，我建议你在完成一部作品和开始新的创作间歇这样做，不要一边创作一边喝酒或吸毒。还有，如果你完成的作品恰好还不错，你应该庆幸自己没有酒精或毒品影响，而不是将成功归功于它们。

求知若饥。有一段时间，我的一位朋友和另外几位悬疑小说作家一同参加了一个电视脱口秀节目，米基·斯皮兰（Mickey Spillane）也是其中之一。节目结束之后，斯皮兰表示他们遗漏了最重要的话题。“我们没有提到钱的问题。”他说。

斯皮兰表示他曾在南卡罗来纳州的一座离岛上住过好几年，每天游泳、晒日光浴、一连几个小时在沙滩上散步。“每隔一段时间我就会想，开始写一本书应该不错。”他说，“我觉得这样能让我的思维保持敏捷，写作的过程应该也会很愉快。但是我连一个故事都没有想出来。我静坐又静坐，连走好几英里^①，都没有任何灵感。”

“一天我的会计给我打了一个电话，他说钱有点紧张了。问题并不严重，但我应该开始想办法增加收入了。然后，灵感一下就来了。”

有钱能使鬼推磨。我们心目中单纯的创作背后往往是金钱在驱动。但我完全不认为经历经济危机是产生写作灵感的必要条件。就我的经历来说，严重的经济危机会让我整天为之焦虑，无暇顾及及其他，最终陷入恶性循环，几乎无法创作。金钱不是创作的唯一动力，否则有钱的作家就无法继续制造好作品了。对于像詹姆斯·米契纳这样长期出版畅销书然后把稿费捐出去的人来说，写作显然不是为了发家致富。

不过他肯定有他的动力。无论是为了获取财富、他人的认可，还是为了证明人生并非毫无价值，总有一种渴求在驱动着我们创作。继续用发酵过程做比喻，这种渴求让我们潜意识中储存的信息开始发生化学反应的酵母。

只要不忘这种渴求，发酵就会持续进行——能够打动我们的灵感就会不停地浮现。

我想补充一下，外界的反应会对写作者后面的创作产生影响。

举个例子：我的老朋友和同事，已经去世的唐纳德·E. 韦斯特拉克（Donald E. Westlake）在六十年代中期一下子构思了好几部短篇爱情小说（这可能与当时他本人的感情生活不太稳定有关，但这并不重要）。他一个接一个完成了三到四篇，随后把这些作品寄给了他的代理人。他的代理人十分看好这些作品，向《红皮书》（Redbook）、《时尚》（Cosmopolitan）、《花花公子》和《星期六晚邮报》（Saturday Evening Post）等杂志投稿。所有编辑读了之后都给出了积极的评价，但没有一个愿意掏钱买下，这批作品没有一篇得到出版。

唐的灵感消失了。他并不后悔完成了那几篇作品，即便无法保证一定成功，也不介意继续创作类似的故事，但是他潜意识中的灵感工厂对情况进行分析之后，决定放弃。显然，如果之前的作品能有一两篇被发表，唐的灵感就不会枯竭。由于一篇也没卖出去，唐也就不再有新想法了。

另一方面，再看瓦尔特·莫斯利（Walter Mosley）的故事。一九九〇年成功出版第一本侦探小说《蓝衣魔鬼》（*Devil in a Blue Dress*）之后，瓦尔特在费城的一个侦探小说大会上参加了一个讨论会。他表示自己并不属于这一领域，这本书不是他习惯创作的类型，日后他应该不会再创作类似的作品了。

这并非作秀。他所说的都是真心话。不过，此后他创作出版了包括十几本“伊西·罗林斯”（Easy Rawlins）系列小说、三本“大无畏琼斯”（Fearless Jones）系列小说和五本“列昂尼德·麦吉尔”（Leonid McGill）系列小说在内的大量悬疑小说，以及以小说为主的其他二十多部作品。愤世嫉俗者可能会断定瓦尔特选择了钱最好赚的领域，但以我对瓦尔特的了解，在艺术追求和商业回报之间，他更看重的一定是前者。

伊西·罗林斯系列所取得的成功让他的潜意识不断产生续写这一系列的新灵感。他想到了不少好主意，写作时乐在其中，完成的作品吸引了越来越广泛的读者群体，因此，为了忠于自己，他也不应该停止创作。

好不容易产生的灵感，千万不要忘记。

我建议像随身带家门钥匙和钱包一样随身携带一本笔记本。一旦有灵感出现，就立刻记下来。记下寥寥几笔的简单动作会加深你对这个想法的印象，把它“推送”给你的潜意识。

晚上睡觉之前，记得翻一翻你的笔记本。这可能会让你因为没有及时将各种灵感转化为小说而感到愧疚，然而这么想是不对的，无须感到内疚。笔记本上记录的点点滴滴并非必须使用的素材，它们不必马上转化为小说。笔记本只是一个工具。它会帮助你记录那些可能值得记录的素材；经常翻看能够激活你的记忆，帮助你的大脑在不知不觉间对素材进行加工。

这本笔记本对于部分写作者来说特别重要。对于他们来说，笔记也是一种艺术创作，是他们的创意手账，每天晚上都要花一两个小时仔细研究。花这么多时间和精力做笔记我向来做不到，可能是因为只要没有出版的可能，我就没有坚持的动力。我感觉花很长时间在笔记本上记录的作家好像是训练过度的运动员——类似在训练场上消耗了所有的斗志的拳击手。

这是我的个人偏见。再说一遍，写作是很个人的行为，如何使用笔记本完全取决于写作者的意愿。最有效的做法就是最合适的做法。

如果你喜欢冥想的话，把灵感记在本子上会比与朋友们分享讨论更好。有时候这样的讨论是有效的，尤其是和其他写作者讨论。如果同行对情节素材进行讨论的话，头脑风暴的过程会让想法更加清晰有力。不过，和朋友——尤其是不写作的朋友——讨论过的想法经常不会被转化成小说。如果我对一个想法进行过长篇大论的描述，我就会对它失去热情。也许逝去的灵感原本就缺乏生命力，但我的个人经历让我在这方面非常迷信，我养成了保密的习惯。我选择像母鸡孵蛋一样守着我的想法，让它们按照自己的节奏破壳成雏。

以上句句属实，不过容易让人以为我特别依赖笔记本，只要出门就一定会带着，经常在上面做记录。

如果能做到，这可能是个不错的主意。然而事实上我做不到，除了很短的几段时间外，我就从来没有做到过。我尽己所能搜集灵感，有想法之后对它们也十分珍惜，但我很少把它们写下来。“如果是好主意的话，”我常说，“自然就不会忘掉。如果忘记了，可能想法本身就没什么价值。”

听起来不错，对吗？唯一的问题是这不是真的。我猜测，在曾经出现在我脑中的大量想法里，有些可能是很不错的灵感——但它们被我彻底遗忘了。如果我把它及时记录下来，这些灵感说不定能变成小说的一部分。

同样，将想法记录下来这个简单的动作会让我的大脑更加灵敏，让这些想法更有可能得到发展和扩充。

能够帮助写作者找到灵感的方法还有很多。在《为生活写作》（*Writing For Your Life*）一书中，我提出了一种最初为同名写作课设计的无意识写作方法：这种方法大约就是集中精力连续写作五到十分钟，不考虑语境和句法，只要保持笔不停就可以。同样，也有不少作家采用写日记的方法，朱莉娅·卡梅伦（Julia Cameron）就以教授她采用的类似方法为生。我鼓励你们尝试不同的方法，但也必须承认我自己对它们毫无兴趣。如果清楚地知道最终的作品不会被出版，我就什么也写不出来。

然而我还发现，有好的主意还不够，这个主意还得适合我才行，有时这令人十分恼怒。

在这个问题上，我们很容易自我欺骗。想到一个值得扩充成完整作品的好主意，并不代表这本书就应该由我去创作。它可能完全不适合我。然而有时我会因为一部作品的商业潜力而忽略这个现实。

最近我终于在这方面得到了惨痛的教训。几年以前我读到了一些有关巴巴罗萨计划（Case Barbarossa）^②的内容，当时，纳粹对苏联的侵略敲响了希特勒统治下的德国的丧钟。我想到了一个故事——具体来说就是一位打入柏林政府内部的英国特工操纵希特勒做出了进攻苏联的决定。我觉得这是不错的小说题材，因此和我的朋友小说家布莱恩·加菲尔德（Brian Garfield）讨论了这个想法，我觉得他比较擅长写这类作品。

这个想法成功引起了布莱恩的兴趣，但还不足以让他采取任何实际行动。此后这个主意一直储存在我的潜意识中，两三年之后，在飞往牙买加的航班上，我突然想到了如何把这个故事和鲁道夫·赫斯^③（Rudolf Hess）前往苏格兰的反常举动联系起来。我的想象注定与大量史实不符，但这个故事似乎有成为畅销读物的潜力。

只有一个问题：这个故事不适合我，不是我喜欢读的作品，更别说写了。如果没有被贪婪蒙蔽双眼，我可能会意识到这一点（当时，我手头上确实没有正在创作的作品，脑中也没有什么其他值得挖掘的想法）。

这本书我写得十分痛苦，第一稿和我的写作体验一样糟糕。如果这本书最终真的能赚钱的话，整个项目可能还不算无药可救，但我希望自己永远记住由我来创作这本书是一个错误。如果吸取了这个教训，而且牢牢地记在心里，无论最终是否赚钱，这段经历至少还是有意义的。

对于新人来说，一定程度的实验是不可避免甚至颇有必要的。要进行大量的写作练习才能了解自己能做什么，不能做什么。而且，在刚刚开始创作的时候，任何写作经验都是有价值的。你会逐渐对自己的强项和弱点有更加清楚的认识，能够辨别哪些想法值得扩充，哪些可以送人，哪些最好彻底忘掉。

那本书是《战争密码》（*Code of Arms*），编辑发来建议之后，我终于意识到自己犯了多大的错误，并因此不愿再在这个项目上浪费更多的时间。我的代理人找到了作家哈罗德·金（Harold King）进行后期修改，最终的作品算我们两人共同创作的——我一分钱版税也没有拿到，因为这本书在商业上一败涂地。我无法评价艺术上它是不是也同样失败。我相信哈罗德在原有基础上让这本书有了很大的提高，但是由于创作的过程太过痛苦，最终的成品我其实根本没有看过。

有些灵感来自他人。我个人以他人提供的灵感为基础创作小说的经历有好有坏。多年前唐纳德·E. 韦斯特拉克构思过一个悬疑故事——一位新娘在新婚之夜被强奸了，新婚夫妇对罪魁祸首展开了复仇行动。他完成了第一章，觉得不太满意，就没有再继续了。

大概一年之后，我给他打电话，问他有没有完成这部作品的打算。他表示没有，我问他愿不愿意让我借用这个想法——自从他第一次对我提起，这个故事就一直让我牵肠挂肚。他非常慷慨地同意了我的要求，《致命蜜月》（*Deadly Honeymoon*）最终成为我的第一部精装本小说，在图书市场上相当成功，后来还被改编成了一部不知为何叫作《蜜月噩梦》（*Nightmare Honeymoon*）的电影。

代理人 and 出版社如果有好的想法也会告诉我。我也以他们提供的想法为基础写过小说，有一些这样创作的作品还不错。

另一方面，我也有不少以他人提供的想法为基础进行写作但最终失败的经历，有时是写不出来，有时是写起来非常艰苦，总之各种原因都有可能创作失败。

比如说，以出版社提供的想法为基础创作就很困难。鉴于不用担心作品最终的出版问题，这么做的诱惑力是很大的；采用出版社提供的想法常常意味着可以直接签约并拿到预付款。通常，合同越诱人，预付款的金额越大，出版社提供的想法就越有吸引力。因此，你会发现自己采用了独立写作绝对不会考虑的想法。

有时候——我就有这样的经历——出版社只有模棱两可的要求。为了满足出版社的要求又创作自己擅长的内容，你必须对方提供的想法进行加工，让它适合你的创作风格。如果出版社思想较为开放的话，这没有任何问题。然而有时，出版方会发现你所创作的作品和他们心中尽管模糊却重如泰山的理想差距很大。如果你的作品本身足够优秀，那早晚都能卖得出去，但这样双方可能都会有一点不愉快。

归根结底，在采用他人的想法之前，你必须确保自己喜欢这个想法。记住，你的想法来自你的内心，采用自己的想法创作时，你的大脑会继续对其进行加工，让它不断升级。以他人的想法为基础创作时，是直接接受他人的想法。你必须喜欢这个想法，对它视如己出，否则你的潜意识是不会真正接纳它的。你不会对这个想法进行不断的加工，而这正是完成一部完整的作品所必需的。

开始创作之前，想法需要有多成熟呢？

这得看情况。

创作《无眠盗贼》之前，我花了好几年时间才把各类情节素材整合起来。坐下来开始写作时，我对谭纳这个人物和故事的情节考虑得都已经相当周全了。我并没有把故事所有的细枝末节全计划好，但主要情节都已成形。

开始创作《致命蜜月》时，我只构思好简略的剧情梗概，一句话就能说完，坐下完成第一章之前，我所计划好的就只有这些。现在想来，如果对人物和情节有更加成熟的构思，最终的作品可能会更加优秀，然而当时的我着急写作，有时，写作者的迫切和激情会让作品更加优秀。

一天晚上，布赖恩·加菲尔德把车停在了曼哈顿的一条街道上，取车的时候他发现有流氓为了偷取在后座的一件大衣，把敞篷车的顶棚划坏了。布赖恩顿时暴怒。他知道现实中自己不可能找到犯人然后把他杀掉，但在书中完全可以。由于布赖恩毕竟是作家，不是杀人狂魔——不过这两个类别并非没有交集——他决定写一部小说，讲述愤怒至极的主人公将复仇付诸行动的故事。

他可以立刻开始创作这样一个故事：敞篷车顶棚被割坏之后，主人公化身街头英雄四处杀贼——在我看来这个想法作为小说素材不算太糟。但是布赖恩没有急于求成，又酝酿了很长时间，在此期间，主人公会计保罗·本杰明（Paul Benjamin）的形象愈发鲜明，而让他蜕变的事件也变成了妻女被三个流氓强奸，妻子几乎丧命，女儿精神失常的惨痛经历。最终他创作的《猛龙怪客》（*Death Wish*）是一部极具艺术价值的小说，小说改编的同名电影取得了巨大的商业利益。

另一方面，唐纳德·E. 韦斯特拉克曾经写过一部小说的开头，内容是一个脾气暴戾的主人公顺着乔治·华盛顿大桥（George Washington Bridge）走向纽约，一路谩骂愿意载他的好心司机。接下来的剧情发展，唐纳德也没有计划好，但他一边写一边想。最终他以理查德·斯塔克（Richard Stark）的笔名完成了一系列小说，小说的主人公是一位名叫帕克（Parker）的职业盗贼，从过桥时的表现就可以看出，这是个嚣张跋扈的家伙。

随着时间的推移——而且最近似乎越过越快，我越来越倾向于在动笔之前多花一点时间让构思更加成熟。如果还不知道第二章要发生什么，我就不会着急完成第一章。人会从经验中学习，而我就目睹了太多小说在第一章之后夭折，此后彻底复活无望。我不怎么担心如果不尽快动笔我会忘记自己的想法。如果及时记了笔记，我就不会忘记，如果时不时翻开笔记本，想想其中记录的内容，好的想法就会脱颖而出并日益丰满；不好的想法会逐渐被淘汰，这很自然。我不想再制造只有第一章、没有第二章的断头故事了。

另一方面，在正式开始创作下一部作品之前，我已经默默构思好几个月了，酝酿期间，我对主人公的认识愈发清晰，考虑后又否定了不少背景，还对情节进行了反复的修改。

想到这个故事纯属偶然，然而很多想法都是这样产生的。我在图书馆为轻悬疑小说《喜欢引用吉卜林的贼》（*The Burglar Who Liked to Quote Kipling*）支线情节中的一段对话做主保圣人方面的研究。我在阿奎那（Aquinas）的作品中找到了一个从道德角度为盗窃辩护的片段。随后，厌倦了与圣人有关的资料，我难得一时兴起开始浏览杂志，我发现了一篇丹尼斯·霍珀（Dennis Hopper）的采访。我觉得自己应该赶紧回家工作，但那天我决定放纵一下，就读完了霍珀的那篇采访，谁知道创作下一部作品的灵感就在其中，等待着我去发现（我不会告诉你具体是什么想法，我要把悬念保留到最后）。

无论如何，我计划几个月后再开始新的创作。读过那篇采访之后，我常常时断时续地构思这个故事，我相信这些准备工作有益于最终的创作。不过，我也不会事先设计好情节的最终走向。我会把第一章基本构思好，把人物形象基本设定好，可能会设计好几种情节走向，不过……

无论构思了多长时间，做了多少准备，最终也不是往打印机前一坐就能把小说一气呵成，写作之不易和写作之趣味都体现在这里了。

“我不会告诉你具体是什么想法，我要把悬念保留到最后。”

对，我说到做到。

我很好奇当时我到底想到了什么主意，计划写一部什么样的作品。七十年代末我的想法很多，然而大多数来得快去得也快，为数不多真正动手写的，也都虎头蛇尾，这里提到的灵感可能就是其中之一。受丹尼斯·霍珀采访启发产生的想法？丹尼斯·霍珀？到底是什么？

我忘得干干净净。

可能我是应该改改我不用笔记本的坏习惯了……

不过，最近在前往比利时的路上，我脑中突然冒出了一个灵感，首先，让我来追溯一下它的诞生吧。

二〇一四年五月，我和妻子打车前往纽约肯尼迪机场。当时，“硬案犯罪”（Hard Case Crime）刚刚再版了《边缘》（*Borderline*），这本书是我多年前用笔名创作的，一九六一年出版之后就再没有关注过。现在，《边缘》重新出版精装本，不仅挂上了我的真名，配上了十分吸引人的封面，还收到了不错的评价——而且在我看来实属过誉；我很开心，这本书既为我带来了收入，又没有损害我的名声。

“我在想，”我对林恩（Lynne）说，“写一本类似《边缘》的书也许会很有趣，一部节奏快到让人喘不过气的重口味作品。”

“你说不定会写得很开心。”我太太回答道。

十五秒，不，可能是二十秒之后，我在座位上坐直了身体并宣布道：“我有主意了。”

我可不是吹牛。如果用一两句话概括，我构思的故事大概是这样：“一个女人放话说她要雇人杀死她的丈夫。警方派人戴着窃听器去和她见面。然而，卧底警员爱上了她。”

正是我当时想写的那种作品。

现在的我并不缺乏灵感，只是大部分想法都不够好，而少数几个比较好的似乎也坚持不了多久。如果你从哈丁（Harding）执政时期^④就开始写作了，对这种感觉一定不会陌生，只有特别有吸引力的灵感才能让你产生将其扩充成书的渴望。

这一个恰巧吸引力足够。我们在安特卫普（Antwerp）、布鲁日（Bruges）和根特（Ghent）待了两周，然而，在这些风景如画的城市，我一直放不下我的主人公，我想象他把破旧的雪佛兰蒙特卡罗（Monte Carlo）停在佛罗里达某个温迪克西超市（Wynn-Dixie）外，戴着窃听器坐在车里。随着故事的逐渐成形，我对主人公、故事背景和氛围都有了大概的想法。

回国之后，我在费城租了一间公寓，从七月四日开始写作。我乘火车来到费城，四周之后回家，二〇一五年九月，“硬案犯罪”出版了《深蓝眼睛的女孩》（*The Girl with the Deep Blue Eyes*）。

我不知道这一切从何开始，如何开始，为何开始。我更愿意把它视为一份礼物，一份因为我做好了接受准备而到来的礼物。“……也许会很有趣。”我感叹了这么一句——随后就立刻有了灵感。

我的灵感来自何方？这个问题简单。灵感是在乘出租车去机场的路上降临的。

① 1英里约为1.6千米。

② 巴巴罗萨计划是纳粹德国在第二次世界大战中发起侵苏行动的代号，1941年6月—1942年1月发生于苏联及东欧地区。

③ 鲁道夫·赫斯为纳粹党副元首。——译者注

④ 沃伦·盖玛利尔·哈丁为美国第二十九任总统，1920年至1923年执政。——译者注

第五章 塑造人物

想知道接下来发生了什么，是读者继续阅读的主要原因，而让读者在意后续剧情的是写作者塑造人物的能力。如果人物塑造得足够成功，能够引起读者的同情与共鸣，读者就会在意接下来会发生什么，并且希望人物有好的归宿。

如果我没有读完一本书——近来我读不下去的书越来越多——一般都是同样的原因：有时是因为我不喜欢作者的风格；我本身也是作家，因此对写作者的文学技巧越来越敏感，就像职业音乐家能分辨出我听不出的破音和技术缺陷一样。除非主题或者情节或者人物对我有极大的吸引力，否则我对文字水平有限的作品没有太大的兴趣。

哪怕语言没有问题，如果我压根不在意故事的主人公是死是活，是结婚了还是倒霉了，是彻底黑化了还是弃暗投明了，我也会失去继续阅读的兴趣。这可能是因为我认为写作者创造的人物缺乏说服力。他们的行为、给人的感觉以及感情和想法都不够真实。在我看来，他们和菠菜差不多，不是真实的人物，因此是死是活也不值得在意。

请注意，让我不满的是这些生硬的角色不够真实，而不是说他们性格有别于常人。小说史上很多最吸引人的人物，那些让我像《古舟子咏》（*Ancient Mariner*）中的婚礼客人一样全情投入的人物都绝非常人。夏洛克·福尔摩斯（Sherlock Holmes）显然不是常人，然而他的魅力让柯南道尔的作品至今还在不断被出版，还让不少现代作家继续创作以福尔摩斯为主角的小说，这些小说的成功几乎可以完全归功于读者对柯南道尔笔下这个迷人角色的喜爱。

同样，我认为雷克斯·斯托特（Rex Stout）的尼洛·伍尔夫（Nero Wolfe）系列特别好看。伍尔夫绝非常人，体型肥胖绝不是他引人注目的唯一原因。哪怕情节非常精彩，我一般也不会重读某部作品，更不用说读上三四遍了。斯托特的文笔算不上特别惊艳，但也不错，然而无论是以其他侦探为主角的故事，还是他在此前创作的小说，凡是伍尔夫系列之外的作品都没有让我产生过任何兴趣。不，我想我和大多数人一样，读他的作品是为了看尼洛·伍尔夫和阿奇·古德温（Archie Goodwin）之间的互动，看两人在不同的情形和事件面前做何反应，穿越时空亲历西三十五街（West Thirty-fifth Street）传奇褐石房子中所发生的一切。

伍尔夫是普通人吗？根本不是。但是他特别真实，以至于我有时候必须提醒自己伍尔夫和古德温都是作家创作的虚构人物，无论我在西三十五街按多少门铃，都不可能找到伍尔夫的房子。这就是角色塑造。角色塑造指的是创造读者也能关心的人物，这也是查尔斯·狄更斯（Charles Dickens）如此成功的秘诀。尽管奥斯卡·王尔德（Oscar Wilde）曾说过，只有铁石心肠的人不会被小耐尔（Little Nell）死去的场景逗笑，但真相并非如此。读到这个场景时，读者们没有开怀大笑，他们泪如雨下。

有些小说比其他作品更依赖人物塑造。在以传达某种理念为主要诉求的小说中，角色的存在不过是为了表达不同的哲学观点；即便作者不辞劳苦对他们进行了描述，赋予了他们不同的性格，他们依然只是某种观点的传声筒，没有什么其他的生命力。

有些侦探小说依靠精湛的情节吸引读者，因此在人物塑造上有所欠缺。厄尔·斯坦利·加德纳（Erle Stanley Gardner）的佩里·梅森（Perry Mason）系列有令人手不释卷的魅力，但梅森除了在法庭上叱咤风云、精通法律、思维敏捷之外，没有什么其他显著的特点。阿加莎·克里斯蒂（Agatha Christie）给他笔下的赫尔克里·波洛（Hercule Poirot）设定了各种小脾气和口头禅，然而在我看来，这个小个子比利时人除了这些小怪癖和口头禅之外，也就没有什么更多内涵了。他的主要功用是向读者传达复杂案件的真相，作为一个人物，我对他并没有太大的兴趣。

回想起来，即便是此类作品——传达理念的小说或是以情节为主的悬疑小说——我最喜欢的还是有人物能与我产生强烈共鸣的那些。阿瑟·库斯勒（Arthur Koestler）的《正午的黑暗》（*Darkness at Noon*）是一部有明确政治和哲学主张的优秀小说；在我看来，迷人的主人公卢巴雪夫（Rubashov）让整部小说更为

精彩。另外，尽管用克里斯蒂女士的波洛小说打发时间总不会错，但我个人更喜欢简·马普尔（Jane Marple）系列，这倒并不是因为马普尔系列的故事比波洛系列更加精彩，真正吸引我的是马普尔小姐这个温暖、有人情味、栩栩如生的优秀人物。

人物塑造对虚构作品非常重要，长篇小说尤其如此。这一点毫无争议。优秀的人物会让读者产生共鸣，渴望他的陪伴，在乎他的命运。明确了人物塑造的重要性之后，如何创造这样的人物呢？

人物塑造的第一原则看似显而易见，但我认为依然值得一提。最具感染力的人物应该能够打动作者本身，赢得作者的认同、同情、关心和友谊。

冒着被说成“山寨心理分析家”的风险，我要提出所有角色都是作者自身性格投影的观点。这条定律适用于我所有的作品。尽管我笔下的人物都不太像我，但如果和他们面对同样的境况，我会做出和他们一模一样的决定。换句话说，我创造人物的过程类似演员表演。我把自己想象成那个人物，在纸上即兴发挥创作对话，随着剧情的发展进入他的角色。

这一特征在视角角色身上尤为明显，读者常常将小说叙述者的态度和意见与作者的想法混为一谈。事实上，我的作品中，凡是出现的人物，从视角人物到反派再到配角，都是我将自己代入而创作出的。大多数情况下，我通过想象人物的内心世界塑造角色，把自己假想成他们，去经历他们所遭遇的一切，写出对白。自然，在不同的作品中，有部分人物我扮演起来特别轻松；一般来说，我对这类人物的塑造也会比较成功。

我认为，开始写作之前应该多花点时间构思人物形象。过去，我偶尔会在人物还没有构思好的情况下着急完成第一章，一边写一边确定人物形象。《致命蜜月》就是这种情况：当时我在意的是情节、事件和戏剧性，因此在对中心人物新婚夫妇所知甚少的情况下就开始了创作。我认为如果能在开始之前对这两个角色有更成熟的构思的话，最终的作品会优秀很多。

设计谭纳这个人物，我是花了不少时间的。之前在第四章中我提到过，我想到以一个永远失眠的人物为主角创作小说，那之后，我在一本百科全书上读到英国皇家斯图亚特王朝（House of Stuart）直至今日一直存在，现任君主是某位巴伐利亚大公的信息。我觉得这是很不错的素材，决定使我睡不着的主人公密谋让斯图亚特王朝的继承人登上英国王位。

最终我并没有用这个素材，但我因此将谭纳设定为了一个支持过气政治运动的人物。我时不时想起这个角色，对他性格的其他侧面进行设定。因为每天晚上不用花八个小时睡觉，他有大把的空闲时间，所以他像强迫症一样一门接着一门学习外语。这样刻苦学习的精神很适合我给他设计的职业——专帮学习差但不差钱的学生写论文和做考卷。

酝酿谭纳这个角色的时间加起来可能有好几年，因此后来普罗维登斯出版社（Providence）向我提供情节素材时，这个人物已经非常成熟了。让作品的情节与我心中的人物相契合简直轻而易举。而我对这个有点乖张、极具个性的人物非常有认同感，虽然我们截然不同，但谭纳无疑是我的投影。如果把我的灵魂注入他的身体，让我过他的生活，我会做出和他一模一样的决定。

我的另外一系列作品的主人公说明了作者为了能与角色产生共鸣，可以对人物进行调整和定义。

马修·斯卡德诞生的背后有两个主要的驱动因素。第一，当时我正好有为戴尔出版社（Dell Books）写系列侦探小说的机会。第二，我刚刚读了列奥纳多·薛克特（Leonard Shecter）的《绳之以法》（*On the Pad*），故事的主人公比尔·菲利普（Bill Phillips）是一位腐败的纽约警察，他业余做私家侦探赚钱，结果被指控杀害一位应召女郎以及她的老鸨，而且被判罪名成立。这样的人物设定引起了我的注意：一个靠不正当收入过活的腐败警察，经营着自己的非法勾当，但与此同时，他也是一位极具实力的警探，不断解决案件并将罪犯绳之以法。

开始构思这个人物之后，我意识到我脑中的这个警察可能会是个吸引人的人物，我可能会享受阅读他人对这样一个角色的解读。然而让我来创作的话，我对他的认同感似乎还不够。我不擅长从体制内人物的视角叙事。因为种种原因，我更擅长从局外人的视角写作。我没有自信塑造一个令人信服的坏警察形象，更别说让他打动读者了。

我决定对斯卡德进行一些调整，因此，我坐在打字机前，为自己写了一份很长的斯卡德备忘录。我决定给他加上不堪回首的过去：他以前是警察，和妻子、孩子一起在郊区生活，十分擅长破案，有时会接受一些小恩小惠。后来有一次，并不当班的他想要捣毁一个藏在小酒馆里的犯罪窝点，交火中，他射出的一颗子弹反弹杀死了一个孩子。这一不幸的事件让斯卡德非常痛苦，对自己的生活产生了截然不同的认识，还因为深深的焦虑溺死了一窝小猫。他离开妻子和孩子，搬进了曼哈顿一间简陋的酒店房间，然后退出了

警队，养成了去教堂点蜡烛和酗酒的习惯。尽管并没有执照，但他有时私下做私家侦探赚钱，利用在纽约警察局的熟人和警察特有的精明机敏调查案件。

以斯卡德为主人公，我总共创作了三部长篇小说和两部中篇小说，我对这些作品非常满意：对它们的喜爱不亚于我创作的其他小说。这一系列不失水准，斯卡德也令人信服，这是因为我把一个基本合格的角色转化成了一个因为与作者共通而栩栩如生的人物。我与斯卡德很有共鸣。虽然生活和性格大有不同，但我和他有不少潜在的共同点。

本书中所有角色纯属虚构，与任何在世或去世的人物如有相似，纯属巧合。

地球是平的。

《罗纳德·拉比特是个脏老头》（*Ronald Rabbit is a Dirty Old Man*）开头的这个声明让我收到了一份加拿大平地球协会（Flat Earth Society of Canada）的邀请函——补充说明一下，我很开心地接受了邀请。我在这里收录这条声明，并不是为了代表我们平地球主义者对圆地球理论——或者说圆地球邪教——发起进攻，我的目的是借此机会说一说很多小说开头都会有的类似声明。这种声明一般都是彻头彻尾的胡扯：与在世或者去世的人物如有相似，绝非巧合。

我们作品中的很多人物都来自生活，不然要从哪里来呢？创作始终来源于生活，栩栩如生的人物来自我们与他人相处的经验。普通读者可能会认为作家就像以前贪婪的白人奴隶主一样，在大街上拼命抓人塞进自己的作品。小说中的角色似乎是作家从现实世界偷来移植到作品之中的。

这种情况确实偶有发生。在非虚构小说中（*Roman à Clef*），写作者将真实事件伪装成小说，对人物也尽可能地如实描写。托马斯·沃尔夫（Thomas Wolfe）就是这样写作的，在《天使望故乡》（*Look Homeward, Angel*）和《时间与河流》（*Of Time and the River*）中，尤金·甘特（Eugene Gant）和甘特一家的故事，其实就是沃尔夫自己和家人的故事。即便如此，甘特一家依然算虚构人物，沃尔夫还是要进行虚构和设定。即便是伊丽莎·甘特（Eliza Gant）这样完全以沃尔夫母亲为原型创作的人物，也只是沃尔夫对她母亲的诠释，这个人物是沃尔夫把自己想象成他的母亲创作出来的。

另外，小说家的想象力和条理性会对来源于现实的人物进行加工。在自传《克里斯托弗及同僚》（*Christopher and His Kind*）中，克里斯托弗·伊舍伍德（Christopher Isherwood）介绍了一些他多年来认识交往的朋友，有些人成为他众多自传体小说中的人物。他是这样描述他的朋友以及这位朋友在小说中的出场的：

在《去那儿旅个游》（*Down There on a Visit*）中，有一个以弗朗西斯（Francis）为原型的人物安布罗斯（Ambrose），我是这样形容他的：“他身材瘦削直正，敏捷的动作中透着一股孩子气。但是他黑黝黝的脸上有不少皱纹，好似生活的利爪留下的痕迹。黑色卷发夹杂着些许灰白，波浪般映衬着他的脸庞。深棕色的眼睛里似乎总是藏着一丝淡淡的惊奇。他会在分秒之间突然紧张到不知如何是好——我能感觉到；敏感的鼻孔和轮廓分明的颧骨让他好像一匹会毫无预兆突然狂奔的烈马。然而他的内心似乎也有深沉宁静的一面。这让他美得动人心魄，可以去做圣人肖像的模特。”

这段描述基本属实，只有最后三句完全是针对安布罗斯虚构的。从弗朗西斯当时的照片来看，他确实非常英俊，但是他的脸一看就是放纵的贵族的面孔，绝非深沉的修道士。我感受不到什么内在的气质……

伊舍伍德之后又描述了弗朗西斯的一切其他特质，而这些都没有被融入安布罗斯这个虚构人物之中。尽管弗朗西斯显然是安布罗斯的原型，写作的过程仍赋予了他们不同的个性。

另外一类流行的小说是对现实生活诙谐地重现。这种书一般较为庸俗，情节完全是瞎编的，偶尔插入一些流言和丑闻，书中的角色明显以现实当中的重要人物为原型，让读者以为自己读的是未经授权的伟人传记。不久之前有人提到，弗兰克·西纳特拉（Frank Sinatra）多年来出现在了小说之中，从主角到客串人物都做过，简直应该收到版税。以伊丽莎白·泰勒（Elizabeth Taylor）、杰基·奥纳西斯（Jackie Onassis）以及其他明星为主角的小说也很多，在这里我就不一一列举了。

更多的时候，我们会借用认识或者仅仅是观察到的人身上的某些特质去塑造人物，然而在这一过程中

，我们完全无意在书中创造完全以他为原型的人物。比如说，我可能会借鉴一点外貌特点、独特的言谈举止或是说话方式。发生在熟人身上的一件事可能会成为我小说人物的一段背景。真实生活中的点点滴滴会融入我的角色之中，就像丝带和布料会被小鸟织进窝里一样——也许是为了丰富颜色，也许是为了加固结构，也许仅仅是因为它吸引了我的注意而且看起来非常适合那里。

我第一次有意识地将现实生活中的人物移植到小说中是创作《命案重演》（*After the First Death*）的时候，这部作品讲述了发生在时代广场站街女身上的一起凶杀案。当时我认识这样一位女性——有一次她向我讲述了她和一个来自斯卡斯代尔（Scarsdale）的已婚男人交往的故事。当时她没有吸毒，只和他一人交往，然而后来这个男人取消了带她去欧洲的计划，和妻子一起去了加勒比海地区旅行，此后她愤然与他分手，继续以卖淫为生，毒瘾也复发了。

我不知道我作品中的杰姬（Jackie）和现实中与我分享这个故事的女人有多相似。杰姬是一个经过戏剧加工的角色：即便算不上心地善良，她至少良知尚存。而且，我对现实中的这位妓女也不够了解，无法直接把她移植到作品当中。但我对杰姬的描述确实大多来自我对她的印象，她与斯卡斯代尔花花公子交往的故事也被我原封不动地搬进了小说之中。

几年之后，我用笔名创作了一部类似《冷暖人间》（*Peyton Place*）的作品——剧情是小镇突发大事件。我特地把故事发生的地点设定在了某个我熟悉的小镇，不少角色都是以那个镇上的真实人物为原型的。在一个人物身上，我借用了镇上一位演员的外表，但并不希望完全模仿他；然而后来我发现，我创造的角色有自己的意志，他坚持要模仿自己现实原型的言语和举止。一写他的台词，我就会回想起那位朋友说话的声音。我想，如果刻意规避大概也是可以的，但哪位精神正常的作家会这么做呢？这可是难得的大好事，一个人物有了生命力。这样做可能会被告上法庭或遭到公开批评，但不这么做，我就背叛了自己的艺术追求。

坐在打字机前创作时，最令我心潮澎湃的就是一个人物突然活起来的时刻。这种感觉很难形容，但确有发生。创作小说时，写作者难免有自己是上帝的感觉，创造自己的虚拟宇宙，根据自己的意志安排人物的命运。但是，奇迹发生时，人物会突然鲜活起来，好像能够自主说话、呼吸、出汗、叹息，在这种时刻，写作者会感觉自己好像创造了生命。

这种感觉令人陶醉，让人恨不得每时每刻都沉浸其中。不幸的是，这是不可能的，至少对我来说是这样。我创作的人物有些像我描述的那样跃然纸上；有些则像空洞的躯壳一般四处游荡，中规中矩但不够鲜活。也许读者们不会发觉——技巧能够掩饰有些角色缺乏生命力的事实，但我不能接受。

我在上一章提到的战争小说就是这样。我在初稿中创作的主人公身上的“卖点”很多。他是一位前特级飞行员，有一段悲伤的情史，作为一位有爱尔兰和犹太血统的美国人加入了英国空军。这样一个人物难道还写不好吗？

有的人就是写不好，比如我。他的故事，我足足写了五百多页，然而很不幸，五百多页都是乏味的内容，而且从头到尾我都认为这个人物不够立体。他只是一个平面纸板人，根据场景的要求说必要的台词，行为举止都像被洗过脑的僵尸一样。

他为何缺乏生命力呢？我也不知道。这并不是因为他的性格或者行为注定无法与读者产生共鸣。同一部小说中有不少配角还是比较生动的，包括几个我不喜欢的角色，但我的主人公死板又空洞。也许我对这部小说的负面印象让我无法为这个人物注入生命力。也许我只把他当作一个工具，而不是一个人物。

相反，伯尼·罗登拔在这一系列作品的第一部第一稿第一页就有了生命。

之前，我创作了几章以斯卡德为主人公的内容，其中一位盗贼闯进了一套躺着尸体的公寓并因此被指控谋杀。这个盗贼胆小愚笨，要靠斯卡德来拯救，然而这个故事最终未能成形。

后来我决定对这个情节进行二次利用，删除警探这个人物，把作品的氛围从阴暗改成轻快，让盗贼自己破案，然后从他的角度叙事。

我决定用盗窃案开头，所以我坐在打字机前打出了以下内容：

九点钟刚过，我提起布鲁明戴尔百货店的购物袋，跟着那个长着一张马脸的金发高个子走出门外。他手里拎着一个扁扁的公文包，扁得似乎什么东西都放不进去。如果你见到他，会以为他是个很时尚的模特。

他的外套是时髦的苏格兰格子料，头发比我的略长，但是经过精心打理，可比我的有型得多。

“又见面了。”我说，这是百分之百的睁眼说瞎话，“看来今天天气还不算坏。”

他微微一笑，完全相信我是他的邻居，我们会经常聊上两句。“不过，傍晚却起风了。”他说。“的确是有风。”反正不管他说什么，我都会全力附和。他表情庄重，朝六十七街的东边走去。正合我意。我刻意接近他当然不是想和他打场手球，也不是想套出他发型师的名字，或是跟他交换烤饼干的配方。我是要用他做掩护，遮住门房的目光，帮我蒙混过关。^①

写到这里时，伯尼·罗登拔就已经活了。更重要的是，他已经是有生命的人物了。我不用停下来想象某件事他会怎么形容：只要转换角色，从他的角度说话就可以了——换句话说，就是让他接过话筒，念出自己的台词。

我不想过度神化这个过程。小说不会自己把自己写好，即便创造了鲜活的人物，故事最终还是得由作者来完成。不过，如果一个人物有了自己的生命，如果你对他的方方面面了如指掌，创作时你就会像有天赋的运动员一样更有自信。

如何塑造独特又令人难忘的角色呢？是通过安插口头禅，永远不系的鞋带，下垂的眼皮之类的小细节吗？没错，这些都是刻画人物的小技巧，是否有效取决于运用它们的人是否技艺高超。

比如，在《谋杀与创造之时》（*Murder and Create*）中，我安插了一个名叫转币者杰布隆（Spinner Jablon）的角色。他的戏份不多：从卧底转行敲诈之后，他花钱请斯卡德为他保存一个信封，这个信封在他死后才可以打开，不过故事开始没多久，他就不幸遇害了。

我是这样描写转币者的：

转币者的外号来自他的一个习惯。他随身携带一枚很老的一美元银色硬币做护身符，时常把它从裤子口袋里拿出来，用左手食指立在桌上，再用右手的食指对准硬币的边缘使劲一弹。和人对话时，他的眼睛也会盯着旋转的硬币，让人感觉他似乎是在对硬币而不是对你说话。

喜欢转硬币的细节是一个非常方便的人物标签：它让这个人物容易被人记住，也让转币者和斯卡德之间的对话不再单调。在后面，这个习惯还成了斯卡德破解转币者之死的关键线索——斯卡德从一个钱币经销商那里买了一个银硬币，然后也像转币者一样随身携带，每到一处就拿出来转。

这不是人物塑造，而只是一个小伎俩，不过对我来说，有时这是人物塑造的第一步。有了一个标签或者一个抓手之后，就可以自然地对人物的逐步进行更加细致的描摹。

什么样的信息能成为抓手，取决于作者的特点和具体塑造的角色。最容易让我抓住一个角色的是他们说话的口气，他们对语言的运用。在对人物外表概念还比较模糊的情况下，我会通过对话去对人物建立深入的认识。不过有时我也会首先想象人物的形象，再慢慢把其他方面补齐。

我还记得几年前在洛杉矶的一家餐馆看到一位女士之后我脑中冒出的一句话：“她干瘪的面容似乎属于那种在贫困的山区牧场长大而且死也不愿意回去的人。”

我并没有把这句经典的描述记下来，但一直记在脑子里，除了能够回想起那位女士的长相之外，她日常的行事风格我也能够想象。我知道她的身份，她的言谈和她在各种情境下会作何反应。但我不知道未来会在什么地方“用到”她，她会是女英雄还是大反派，是主人公还是小人物。截至目前，我只在这里解释了一下，人物从何而来、如何演变，也许这辈子我都不会再“用她”第二次了。

如果你有记笔记的习惯的话，可以多记一些人物速写。人物速写让毛姆的《作家笔记》（*A Writer's Notebook*）格外精彩，其中收录的不少人物最终都出现在了她的短篇和长篇小说之中。你可以随心记录——可以是对一个真实人物的观察，也可以是你想到或者注意到某个未来可以用在自创人物身上的小细节，或者任何可能发展成健全角色的灵感或者印象。

情节和角色，哪个更重要？

这个问题没有答案。开始创作的时候，可能人物构思得比较成熟，也可能情节设计得比较完备，但是

两方面都会随着创作的深入而逐步完善。即便在开始创作之前把故事构思好，新出现的剧情也会要求写作者创造全新的配角。比如说，我的主人公去酒店找一个人。他的目标不在那里，但他与酒店的工作人员进行了一段对话，设计这个桥段可能是为了引出某些信息，也可能仅仅是剧情自然发展所致。对于这个酒店工作人员，我可以大书特书，也可以一笔带过。他可高可矮，可老可少，可胖可瘦。他可以滔滔不绝，也可以无话可说。

主人公走近的时候他在做什么？看裸女杂志？做填字游戏？抱着瓶子喝波本威士忌？

作为写作者，这些都得你来决定。凭感觉，看心情，不细想都没问题。针对这种小配角，详写略写完全取决于你。由于真正关键的是对主要人物的描写，对他的处理不会影响小说的成败，但总体来说人物塑造会对整部小说有相当大的影响。

从那时到现在，我一直尽量避免以真实人物为原型创造角色，但也有些例外。在马修·斯卡德系列的第十二本小说《一长串的死者》（*A Long Line of Dead Men*）中，雇佣马修的是一个成员陆续遇害的秘密俱乐部。俱乐部成员之一雷蒙德·格鲁利（Raymond Gruliow）是一位被小报称为“硬汉雷”的激进律师。

格鲁利在我之前某部作品的对话中被提到过，但在这个故事里起到了重要的作用，在这一系列的后续作品中也有出现。

无须否认，之前安排两个人物在对话中提到格鲁利时，我参考的是威廉·M. 库斯特勒（William M. Kuntler），把他升级为有台词的角色之后，创作对白时我还是以威廉·库斯特勒为原型。我相信库斯特勒本人一定能识别出其中的相似，但我有理由相信他不会读这部作品。

后来我得知库斯特勒是三生书店（Three Lives Book-shop）的忠实顾客，也是我的忠实读者。我是这样知道这件事的：有一天，我接到了一个电话：“布洛克先生吗？我是威廉·库斯特勒。你书里有个人物外貌和言谈都很像我。我的手下明天早晨会去拜访你的。”

随后我接到了他年度万圣节派对的邀请，但最终因为去外地没能参加。后来，雷蒙德·格鲁利又出现在了这一系列的后续作品中，在我看来，即使是在威廉·库斯特勒因癌症去世之后，他在虚拟世界中的生活和事业也没有必要受到影响。

① 译文引自《别无选择的贼》，王凌霄译，新星出版社。——译者注

第六章 撰写提纲

提纲是一种写作工具，可以帮助写作者更好地把控小说的整体结构，从而达到简化小说创作、提升小说质量的目的。

这是有关提纲我们所能给出的最为精确的定义。另外可以确定的一点是，提纲一般会比最终的作品更长。提纲的长度、形式、详略、包含的小说要素完全取决于个人。鉴于它完全是为作者服务的，不同作者和不同小说的大纲截然不同是非常正常的。有些写作者从来不写大纲，有些则除了购物清单之外，无论写什么都要先列提纲。有些作家使用的提纲连一页都不到，也有人光是梗概就要写一百多页，包含全书每一章每一个场景的详细描述。这两种极端情况以及介于它们之间不同长度的提纲都不是最优模式。撰写提纲不存在所谓的正确方法，或者说，没有错误的方法。最适合作者和他正在创作的小说的方法就是正确的方法。

我有好几次不列提纲直接创作小说的经历。不写提纲的优势显而易见。没有事先设定的框架的约束，小说会拥有更加广阔的发展空间，情节可以根据已有的内容不断调整，而不是像绑在棚架上的蔷薇一样被强行扭曲成提纲中的结构。

不写提纲的作者认为，提纲会让作品失去自由发展的空间，会让写作变成做填空题。这一流派的源头的理论是科幻小说家西奥多·斯特金（Theodore Sturgeon）最早提出的。他认为如果作者都不知道接下来要发生什么，读者就更想不到了。

这种观点看似很有道理，但在我看来不符合逻辑。写作者一边写一边构思剧情并不能保证最终的作品新颖并出人意料。同样，看似作者自由发挥、随心所欲一气呵成的作品也有可能是按照非常详细的提纲完成的。

有段时间我曾经对一百多位作家的写作方法做过调查。不少人表示他们根本不用提纲，或者只准备非常简略的提纲。威洛·戴维斯·罗伯兹（Willo Davis Roberts）是这样支持西奥多·斯特金的理论的：

一般我很少使用提纲，除非是创作前为了签约，想要引起编辑的兴趣。大多数时候，悬疑小说在写到最后一章之前，我自己也不知道结果会是怎样，这比事先全盘计划好要有趣得多。

东尼·席勒曼（Tony Hillerman）也持类似的观点，不过不是因为不写提纲更有趣，而是因为他写作时没有这个习惯：

我从来没有写过提纲。开始创作时我所需要的是初步的想法、几个构思比较成熟的角色、一些情节和主题上的灵感以及对剧情发展的大概计划。我也会确定好故事发生的地点。我习惯一个场景一个场景地写——把场景在脑海中生动地演绎一遍，然后迅速地转移到纸上。

以下截然相反的观点来自小说家理查德·S. 普莱瑟（Richard S. Prather），普莱瑟创作了四十部悬疑小说，大多较为轻松愉快，讲述的是私家侦探谢尔·斯科特（Shell Scott）的故事：

我花很多时间设计情节，提前写好各种场景片段、小细节、好几种不同的剧情走向、人物行为和结局，直到我对整体剧情满意为止，这样写十万字甚至更多也是有可能的。然后我再把这些素材压缩到十页以下，以此为基础准备每一章的详细剧情提要，假如有二十章的话，就每一张写

一页（或者更多），然后再顺其自然地补充有关人物、动机、场景、行为的内容。完成剧情提要之后，我开始创作第一稿，以最快的速度完成。

如果我尝试普莱瑟的方法，写出来的东西大概不会比已经放了一周的土豆泥更新鲜诱人——绝不会有他的谢尔·斯科特系列那么精彩——这也再次说明了写作方法和对提纲的使用都是非常个人化的。对于有些人来说，用提纲写作可能像做填空题，然而对于另一部分人来说，写作时不用提纲可能就和罗伯特·弗罗斯特（Robert Frost）对创作自由诗的形容一样，像打网球不用拍子。有时候，甚至像走钢丝没有安全网。

一切都取决于你。如果你觉得无须提纲就可以开始写作——结局没想好也没有关系——那就尽管开始吧。如果写提纲能让你对创作更有把握，那就写吧。随着时间的推移，写作经验的不断积累，你会找到最适合你的方式。

无论用不用提纲，写出好作品才是最重要的。毕竟读者买书时，不会在乎作者创作时有没有列过提纲。

我要用提纲创作，应该怎么做呢？

第一步是了解什么是提纲。最简单的方法就是写一个，可以写他人作品的提纲。

在之前的章节里，我们提到过通过提炼他人作品的剧情梗概去理解长篇小说的原理。同样的过程也有助于理解什么是提纲。

几年前我因为一时脆弱，曾想过创作电影剧本。我知道电影和文字是两种完全不同的叙事媒介，因此推断，如果想要写出合格的剧本，我必须先熟悉这个体裁。所以我立刻开始每天去看电影。

天天看电影很有意思，通过看电影学习本身也是个不坏的想法，但我并没有从中学到很多有关剧本创作的内容。我逐渐意识到这不是最适合的学习方法。毕竟我不是直接制作电影，而是创作剧本。因此，我应该阅读电影剧本，而不是直接看最终的电影。

如果你觉得两者没什么区别，请仔细考虑一下。我想写的是电影剧本，因此我必须清楚什么是电影剧本，以及它在纸上，而不是在银幕上，是如何呈现的。必须能把电影转化成文字，才能学会如何在纸上用语言创作剧本。

因此，我开始读剧本，大量地读，效果立竿见影。首先，我对什么是剧本、剧本怎么写、我自己的剧本要怎么写有了更加深刻的理解。其次，阅读剧本大大改变了我在电影院里看电影时对影片的理解。我思考的角度改变了，会一边看一边把影像转换成剧本。

我没能成为剧本作家。我确实写过一部电影剧本，还给另外一部影片写过剧情梗概，但在这一过程中，我意识到自己不仅没有写剧本的天赋，还因为种种原因根本不想成为剧本作家。但我看电影时还是会对影片的剧本格外敏感，我相信这对我的文学创作一定有所帮助。

同样，学习撰写提纲最好的方法是阅读提纲，而不是阅读小说。通过阅读提纲，你可以对它形成基本的印象；同时，你学会了用“透视眼”看他人的作品，并最终剖析自己的作品——透过语言和对话，找到作品最基础的结构。

如何提炼他人作品的剧情梗概？你说了算。和给自己的作品写提纲一样，概括他人作品的剧情也可详可略，可长可短。怎么顺手怎么来。

一旦熟悉了其他写作者的提纲，或者决定跳过这一步，你就可以开始撰写自己的提纲了。这时我们需要进行一些热身和练习。大多数人不会像理查德·S·普莱瑟描述的那样，在撰写提纲之前完成长度是最终作品两倍的准备文稿，不过我们可以根据个人情况酌情进行处理。

比方说，人物素描就是个不错的方法。在此前的章节中，我描述过我是如何通过撰写备忘录充实马修·斯卡德这个人物的，在备忘录中我花了不少篇幅探讨有关斯卡德的一切，他的背景、习惯、目前的生活方式、喜好、厌恶以及吃早餐时喜欢什么样的鸡蛋。契诃夫（Chekhov）曾在日记中写道，一位作家应该对自己笔下的人物了如指掌——对他的鞋码、肝脏和肺部的健康状况、习惯以及肠道结构都无所不知。这些内容多半不会出现在最终的作品中，但创作者对人物越是了解，写作时就越自如。我对人物的理解是不断加深的——尽管已经以斯卡德和罗登拔为主角完成了好几部作品，我对他们的了解仍在不断深入——不过，事先做的功课越多，撰写提纲时就越轻松。

有时，思考如何回答“这本书的主要内容是什么”这个问题也会有所帮助。以前在好莱坞流传着一部影片的故事情节应该可以用一句话概括的说法。虽然我怀疑这种夸张的理论最初是脑子只能容纳一句话的文盲提出的，但它并非一无是处。至少，对大概情节胸有成竹会让作者在开始创作时更加自信。

《别无选择的贼》讲的是一个专为客户偷东西的职业盗贼作案时被警察抓了个现行，现场还发现了一具尸体。最终，他成功逃脱，为了洗脱嫌疑，他被迫找出了凶手。

这句话虽然比较复杂，却是对一部小说情节的完整概括。确实，把作品的主要内容解释清楚可能需要好几句甚至好几段。当然，开始创作之前不一定要构思好主要内容，有时我们的想法是在创作过程中逐渐形成的。另外，心中清楚但不写在纸上也是可行的。不过，把想法落在纸上能够帮助创作者理清思路。

下一步就是开始写提纲了，详略自选。我个人认为章节提纲很有帮助，我会用一段文字描述每一章发生的事情。如果你也这样做的话，不要过早地考虑章节的划分。真正创作的时候，章节会偏离提纲，自然形成。因此，写提纲时不用太在意这一点，怎么顺手怎么来就可以了。很快我们会讨论到，这只是创作时我们可以脱离提纲自由发挥的方面之一。无论最终的作品是否遵循最初的章节划分，按章节逐一撰写提纲会让创作过程更有条理；因此我认为这是一种有价值的方法。

提纲需要多详细呢？这个问题不能一概而论，每一位写作者以及每一部作品可能都会有所不同，不过至少应该详细到足以构成合理的情节。撰写提纲通常只是将脑中已经构思好的情节落在纸上。在对各个章节和场景进行概括时，故事的细节会得到充实。此前意识不到的问题也会逐渐显现。

撰写提纲的过程中，部分问题会得到解决。但不是所有问题都会迎刃而解，认识到这一点也很重要。发现并明确问题是解决问题的第一步。此后，你会不自觉地（当然也可以主动思考）尝试解决这些问题。创作前面的章节时，你就会有在潜意识里思考如何解决未来的情节和结构问题。换句话说，撰写提纲的过程是一部作品逐渐成形的过程。能让作品更加成熟，赋予它进一步蜕变和成长的空间。

我认为提纲不必过于详细。不用浪费太多时间和笔墨详细解释人物的动机和背景。记住，撰写提纲是为自己服务的，无须考虑其他读者的感受。因此，只要自己心里清楚，就无须进行解释和澄清。写作者能够从中获取乐趣，创作的过程才不会死气沉沉。毫无意义的详细叙述会夺走你未来创作的热情。

“我用什么词，”矮胖子（Humpty Dumpty）^①轻蔑地说，“表达的就是什么意思——没有言外之意。”

“问题是，”爱丽丝说，“你有没有本事用一个词表达好几种意思。”

“关键在于，”矮胖子说，“成为大师——此外无他。”

我不知道这样的建议靠不靠谱；在我看来，最好的办法似乎是按照普遍被接受的英语语法用词。然而，撰写提纲时，写作者应该成为掌控全局的大师。

写作者可能被提纲束缚，这是撰写提纲对作品最大的威胁。记住，提纲完成之后以及写作过程之中，你的作品依旧会不断进化。一定要让你的想象力尽情驰骋。如果想到了更有趣的故事发展，或可以更好地化解第六章的情形，甚至是想要彻底改变全书的走向，一定要以提升作品质量为重，果断抛弃提纲。

有些作者会为了避免被束缚刻意不写提纲。我本人也是这样，只要不是签约需要就不写提纲。有些创作者会把写好的提纲放进抽屉里，在写作的过程中尽量避免参考。

罗伯特·卢德伦（Robert Ludlum）惯用这种方法。在《作者文摘》刊登的一篇采访中，他曾说道：

担任制作人期间，我学会了通过分解剧本把控故事的层次、走向和戏剧性。撰写小说提纲与此十分类似，也是对小说的分解，能让我更好地理解作品的主题、素材和主要人物。我可以将故事分解成开头、过程和结尾。对故事有了大概的把握之后，我就不再需要提纲了。最终的作品和提纲总体保持一致，但情节细节上会有一些差别。

目前为止我们所说的提纲都是为作者服务的，是正式开始写作之前的一种准备工作，意在让写作者在创作过程中更加轻松，同时提升最终作品的质量。然而在这一过程中，我也几次提到了另外一种情况，也就是为了让出版社预订未完成作品而撰写的提纲。

有一定地位的职业作家在创作过程中会安排好作品最终的出版事宜。如果他足够德高望重，即便还没有形成明确的想法，也能与出版社敲定合约；如果写作者此前没有出版过任何作品，出版社在拿到全部手

稿之前则不会做出任何实质性的承诺。

我强烈建议新人小说家先完成一稿草稿，再尝试寻找买家。出版社的编辑不介意浏览新人的样章和提纲，但他们很少以此提出签约。为什么要立刻签约呢？由于没有已出版的作品作为参考，他无法判断眼前的新人作家最终能不能完成作品，以及最终的作品能否保持样章和提纲的质量。如果提纲对他相当有吸引力，他可能会放手一搏，但由于没有看到完整的手稿，提出的条件会相对苛刻。

但这并不是我建议完成全书的主要原因。大多数情况下，中断对写作是不利的。失去动力可能会导致作品夭折。一切顺利的时候，千万别停。如果遇到了困难，那就寻找问题并解决问题；把现有内容发给出版社并不能解决任何问题。有时即便已经把样章和提纲发给了出版社，我也会选择在等消息的同时继续写作。我甚至记得有几次还没有等到出版社的回复，我就已经把整部作品都写完了。

如果你的创作生涯已经进入了提交提纲更加有利的阶段，提交的内容和只为写作者自己服务的提纲是截然不同的。提交提纲是为了让另外一个人——编辑或者出版社负责人——相信你在创作上胸有成竹，最终的作品不会高开低走。此类提纲要想取得良好的效果，必须让读者相信你已经构思好了整部作品的所有细节，就差用打字机打出来了。

争取签约时，最好提交篇幅长的详细提纲。从逻辑和人情的角度分析，原因有两点。首先，根据逻辑推断，内容充实、细节丰富的提纲会方便编辑了解写作者对作品的构思，帮助他判断最终的作品是否是他想要出版的类型。

另外一个原因没有那么理智。编辑也是人——尽管有时我觉得这一点十分难以想象。如果他们选择购买一部尚未完成的小说，而且还要拿出一笔数额不小的预付款，就需要确保物有所值。长达五十页的提纲在电影行业足以被称为情节梗概（*treatment*），这样的篇幅会给人一种有分量的感觉，不用读就觉得很有内容，只要拿在手里掂量一下就觉得分量十足。而且，人人都知道完成这么长的提纲是需要花时间的。它和下雨的午后花十八分半就能写出来的一页纸提纲有本质性的区别。也许只写了一页提纲的作者对他的作品也很有把握，但还是五十页的情节梗概让人更加放心。

向出版社或编辑提交提纲的长度和详略也可以根据具体情况灵活处理。当年，兰登书屋（Random House）仅凭一封我写给编辑巴比·哈默（Barbé Hammer）的信，就和我签订了雅贼伯尼·罗登拔系列第三部的协议。在信中我向她解释了故事的大概设定和我计划探索的几个方面。然而我并未就如何阐发我构想的复杂情节给出明确的方案，对故事开头的引子描述得也十分模糊——我提到伯尼将会受一位某件物品的脑残粉之托，从另一位收藏家手中盗取这件物品——但我没有明确解释具体有什么噱头，因为当时我还没有想好。

当时的情形让我仅凭粗略的提纲就敲定了合约。巴比了解而且喜欢我的作品。兰登书屋已经出版了两册罗登拔系列的小说，对它们的文学价值和商业表现都相当满意。因此，为了争取合约，我只需证明我对续作有合理的想法，能用不同的故事延续前作的风格，并在结尾时把故事说圆。

相反，我为我的“二战”小说撰写的提纲长达十几页，而且非常详尽。这一次我尝试创作的作品是此前从未接触过的题材，因此我需要详细的提纲让出版社相信我对自己的创作有计划有把握，同时，这也会让我更加自信。创作长达五百页的小说时，我也不希望写到三百七十四页的时候突然意识到情节进行不下去了。回想起来，我觉得当时的提纲还应该再长两到三倍；如果有更加详细的提纲，创作这部作品也许就不会那么痛苦了。

另外，如果运气好的话，说不定在尝试撰写更加完整详尽的提纲的过程中，我就会意识到这个故事不适合我——说不定当时我就果断放弃这个难缠的项目了。

总结一下：

就像画家的素描草稿一样，提纲是工具。用它辅助写作，但不要沦为它的奴隶；如果故事开始偏离提纲，千万别束缚它的自由发展。

请记住，条条大路通罗马。哪怕根本没有提纲，也可以从头到尾完成一部作品。也可以先写一页概要，扩展成章节提纲，然后再扩写成详细的情节梗概，将人物对话和视角转换都表现出来。有些作家是这样工作的，像吹气球一样一点点扩充提纲，直到最终版梗概的长度达到作品的一半。对写作者来说，对自己有效的办法，就是正确的办法。

最后，如果你感兴趣的话，我心目中最能阐释提纲的定义及用途的是唐纳德·E. 韦斯特拉克的爆笑作品《再见，天方夜谭》（*Adios, Scheherazade*）。小说的主人公是一位不怎么走运的写手，他过去二十八个

每月完成一部情色小说，在尝试创作第二十九部时，遭遇了非常严重的瓶颈期。他为这部作品撰写的提纲对新入小说家极具指导意义，结局还抖了个非常有趣的搞笑包袱。我无法在这里全文引用，但我认真推荐这部作品。

我已经很多年没有写过提纲了。难得写一写也是因为一本书已经完成了一大半，而我却突然对作品的质量产生了怀疑。比如创作“雅贼系列”第五册《像蒙德里安一样作画的贼》（*The Burglar Who Painted Like Mondrian*）的时候，明明全书还有几章就要结束了，我却还没有想好凶手是谁。

一个朋友在情节设计上给了我一些帮助，我随即以场景为单位完成了结局部分的提纲。我不知道这份提纲是否真的有用，但能把大概的情节落在纸上增强了我完成这部作品的信心。

除了这种危急时刻的紧急补救，近年来我愈发习惯不用提纲写作。如果我有足够的把握动笔，就对最终完成作品有足够的信心。通过一点点耐心的积累，我终能为故事创造合理的结局。

我认为这种自信来自经验。我完成了大量的作品，亲历了许多故事逐渐丰满的过程。尽管不敢打包票，目前我基本可以放松身心，相信自己的创作方法。

将情节落在纸上之后，潜意识可能会默认作品已经完成，这是写提纲可能造成的问题之一，也是我避免使用提纲的主要原因。有了提纲之后，你可能会像做填空题一样机械地完成整部作品。其他原本可能出现的灵感，写提纲时不曾想到的事件、角色、转折可能会被扼杀在摇篮之中。

在马修·斯卡德系列中，马修已经进屋开始问话，我还没有想好他审问的是什么人。在《恶魔预知死亡》（*The Devil Knows You're Dead*）中，斯卡德追溯被害人的人生，找到了被害人几年前的老板——一位出版大字书的女士。在创作这个场景之前，我没想好被害人此前在哪里工作，对于这位女士也知之甚少，但她的形象很快就立体了起来，我还为她配上了背景故事。在我看来，这是全书最精彩的部分。如果事先写好提纲的话，我很可能根本不会想到加入这个情节。

然而，也有选择一直根据提纲创作的作家。他们相信，如果没有提纲，作品就会缺乏重点。不过，为了防止创意被提纲所限，他们尽管参考却不会固守提纲。一旦直觉与提纲出现分歧，他们会毫不犹豫地将其抛之脑后。

关于向出版社提交提纲，我还有另外一点想法：

许多代理人和编辑根本读不完他们手头的作品。虽然热爱阅读是很多人加入这一行的原动力，但长期的超负荷阅读很快就会让读书从一种享受变成一种负担。

之前我提到过，完整的作品更受代理人和编辑的青睐。时隔多年，这一点并未改变。不过大多数人其实并不希望整本书的草稿直接出现在自己的书桌上。他们希望，而且时常直接要求作者提交几章内容和一份提纲。

这时该怎么做呢？完成整部作品还是提交提纲和部分章节？

我建议做两手准备。首先完成全书，创作过程中用不用提纲完全取决于你。

然后，把第四章之后的情节概括成提纲，再与第一章到第三章一同提交。提交时，在信中提到全书的草稿已经完成，如有需要可以随时提供。

注意，无论代理人、编辑要的是电子稿还是纸质稿，这一招都管用。

① 矮胖子（Humpty Dumpty）是《鹅妈妈童谣》中的人物，常见的形象是一只拟人化的鸡蛋。——译者注

第七章

利用已知与未知

围绕你熟悉的主题写作。

这听起来非常合理，我刚刚产生想要成为作家的想法时就听说过这种理论，直到现在仍然觉得很有道理。好几位我非常敬重的作家——比如托马斯·沃尔夫和詹姆斯·T. 法雷尔（James T. Farrell）都写过在我看来可以称得上自传体的小说。很多人的作品也明显取材于作者的人生经历。书籍封套上的文案常有作者简介，很多作家的人生经历如果转换成简历的话，可能会把人事部门吓着。扫一眼书封，我发现作者在印第安保留地长大，随后加入了马戏团。此后他当过临时水果采摘工，在火车上跳过舞，在伐木场当过油炸厨师，在贫民窟学校里当过老师。他在步兵部队经历过战火，还做过几年商船水手。他斗过灰熊，睡过爱斯基摩女人——也可能是先上床再决斗。

无所谓，反正我只有两个选择。一是为了搜集小说素材环游世界，二是对我截至目前的人生进行深度挖掘，向热切的读者讲述我在纽约州布法罗市长大的经历，我的家庭很幸福，根据托尔斯泰的说法，这样的家庭都幸福得千篇一律。

我很早就意识到自己的性格不适合创作自传体小说。一方面，我承认我的家庭和童年经历缺乏小说需要的戏剧性；另一方面，尽管很多作家凭借自传体小说取得了成功，但从观察能力和情感的角度上看，我不具备把个人经历改编成小说所需要的能力。

我也不打算走遍世界去冒险，只身面对凶猛的灰熊和更加狂野的女人。我心急如焚——不急着丰富经历，但渴望尽快开始写作。之前我也提到过，我开始以写作为生时还很年轻，根本没有称得上写作素材的人生经历。

其实，大多数人都是这种情况。有些人先尽情冒险再学习写作，但这也只是少数特例而已。在现实中，大多数冒险家不会静下心来写作——他们无时无刻不被未来的冒险所感召，难以像华兹华斯（Wordsworth）描述诗歌的起源时所说的那样“静下心来回味情感”。即便确实经历过精彩的冒险或拥有难忘的人生经历，这样的素材在创作过程中消耗得很快，我们很快就会变成因为激动过头而导致补给线中断的落单将军。对大多数人来说，开始写作之前积累的素材用不了几个故事就会全部耗尽。之后我们要如何积累全新的素材呢？我们的日常活动主要是坐在室内，目视前方，然后在键盘上敲敲打打。如何把这样的经历转化成小说呢？

在类型小说领域，以自身经历为素材创作更加困难。比方说，在我主攻的推理小说领域，我就毫无相关经验。我不像乔·戈尔斯（Joe Gores）那样做过私家侦探，不像约瑟夫·沃博（Joseph Wambaugh）那样做过警察，也不像乔治·V. 希金斯（George V. Higgins）那样做过地区检察官。另一方面，我也没有混过黑道，不像马尔科姆·布雷利（Malcolm Braly）和阿尔·努斯鲍姆（Al Nussbaum）那样蹲过大牢。

尽管如此，我发现在创作过程中，我无时无刻不在利用自己的背景和经历。与此同时，也常常遇到不熟悉的领域，然后通过研究和假想去补充背景和经历涵盖不了的内容。

我们一个一个来。如何在创作过程中运用自己看似平凡的背景和经历？以下是利用现有经历的几种办法。

根据个人知识和经历调整故事情节。让我们回顾一下之前提到过的哥特小说提纲。还记得大概的情节吗？“一个年轻寡妇受雇来到德文郡的荒野中为一家入登记古董家具。”这也许是你研究了一些哥特作品之后构思出的情节。然而问题是，你压根分不清路易十五和水管工路易，连什么是荒原什么是棉花糖都不明白，你去过最接近德文郡的地方是密苏里州的圣约瑟夫市。

显然，最显而易见的解决方法就是以一位喜欢吃棉花糖的密苏里水管工为主人公，然而这样的作品最终可能会让哥特小说编辑无所适从。不那么激进的办法是想办法以现有的素材为基础对情节进行调整。

你不了解古董家具？没关系，你了解什么？珍本书？那女主角的工作可以是给祖传图书馆做目录。你学过美术？那她可以负责清洁修复古画或者给它们估价。你熟悉任何一种收藏品吗？稀有邮票或者硬币？古董瓷器？十九世纪专利药药瓶？罗马玻璃？大洋洲艺术品？很多情节都可以像这样自由调整，而且将情节和你擅长的领域匹配起来并不会对小说的原创性造成太大的影响。

在作品中使用熟悉的设定。你也许没怎么出过远门，主要活动范围就是密苏里州的圣约瑟夫市，抑或比尤特（Butte）、布法罗或者本森赫斯特（Bensonhurst）。要如何创作德文郡荒原上年轻寡妇的故事并确保其真实可信呢？

首先你要决定这个故事是不是一定要发生在德文郡。一幢位于圣约瑟夫郊区与世隔绝的房子，和英格兰西部被风吹得吱呀作响的老宅子一样，都可以是故事发生的地点。也许现实中没有这样的地方，但你可以用想象建造一个。你可以想象这幢房子里的居民——经历了你所设计的情节，性格因苦痛和压力而扭曲——日常如何与圣约瑟夫的居民交往，这和想象德文郡的荒原居民怎样和外界交往是很相似的。简而言之，你可以把故事中的重要元素都转移到你熟悉的地域。

这么做不是投机取巧；相反，这样的故事生发于你的经历，反映你的想法，更具个人特色。能够通过想象以德文郡荒原为背景写出合格作品的作家可能很多，但能够写发生在你家乡郊区的故事的人又有几个？在远郊有一幢旧农舍，里面住着曾经主人的后代，多年来附属于房屋的土地已经被悉数变卖，尽管周围新建了很多城郊住宅小区，农舍依然傲然耸立，令人敬畏，然后……

明白我的意思了吧？

另一方面，也许因为不可或缺的情节设置，你的故事必须发生在德文郡。就像西部小说只能发生在老西部一样，你的故事只能以德文郡为背景。

没问题。我们很快就会谈到，通过做研究让故事真实可信的手段很多。不过挖掘自己的背景也可以帮助你克服距离的障碍。

你可能对荒原一无所知，但却去过中部平原，能够回想起那种辽阔无垠、孤独无依、一望无际的感觉。荒野可能也会激发类似的感觉。哪怕地形不同，你也可能经历过类似的疏离感——无论是在北方的森林中，在时代广场的人潮中，还是在高速公路上自己的车里。地点本身并不重要。搜索你的经历，像方法演技派（method acting）演员一样利用自己的过去，情境无须完全一致，只要有类似的情感体验即可。

同样，你可以选择一幢你熟悉的房子，然后把它移植到荒原上去。进行背景研究之后，你决定这幢房子应该是都铎王朝风格的梁柱式建筑，你也可以在故事中这样描述。写完梁柱之后，其他细节都可以来自小学时你家附近所有小朋友都害怕的那幢房子。

在你的背景和经历中寻找故事灵感。在有关阅读与分析的章节中，我们谈到过如果对某一领域足够熟悉，写作者的大脑会自然生成适合这种类型的情节创意。同样，写作前的研究以及对自己写作风格的了解会帮助你筛选背景，找到对写作有帮助的元素。

我上高中的时候，有一天回家发现家门被我妈锁起来了。我绕到屋后，从牛奶滑道钻进了屋，鉴于牛奶滑道极小，而本人当时体型健硕，钻牛奶滑道就像让骆驼钻针眼一样。后来，为了娱乐朋友和亲戚，我又在门没锁的情况下钻了好几次。我还记得蠕动着穿过墙壁，脸朝下落进一堆拖把、扫把和清洁桶里的感觉——这条“二战”之后就再也没有使用过的牛奶滑道，连接的是拥挤的清洁工具间。

现在我围绕盗贼创作小说（也许这种偏好可以追溯到多年前初次品尝非法入侵的快感的那一刻）。在现有的三部伯尼·罗登拔作品中，我都还没有用上这个素材，但一周前我突然想起了这件事，从盗贼小说作者的角度对它进行了一番审视。我立刻想到了不少在小说中运用这一桥段的方法，随后，我在脑中演练了各种各样的可能性，并把它们存进情节素材库；未来，我说不定会上这个素材。

同样，正在发生的事情也可以成为写作的素材。每走进一幢建筑，我都会思考伯尼怎样才能非法入侵。逛博物馆时，我看到的不仅仅是有历史或艺术价值的展品，更是盗窃的对象。最近我在伦敦旅行时，在位于林肯草坪（Lincoln's Inn Fields）的约翰·索恩爵士博物馆（Sir John Soane's Museum）看到了一张约翰·索恩爵士购买的手枪的照片，索恩爵士相信这把手枪是拿破仑的私人物品。实际上，这把手枪根本就是赝品，背景故事也完全是典当商人编造的；然而博物馆里展出的只有一张照片，因为手枪的实物——尽管是赝品，已经于一九六九年被盗。

哪怕我平时专给幼儿园小朋友写小猫咪小兔子的故事，这也是极具吸引力的写作素材。鉴于盗贼小说才是我的专长，我轻轻松松便想到了六种将这个�事写成小说的办法。这个素材可能永远都不会被我用上。

，但它证明了写作者的眼力和想象可以让一趟博物馆之旅变成一部小说的素材。

写作的时间越长，养成这个习惯就越重要。职业作家会面临这样的困境：他从自己的经历中汲取灵感和素材，逐渐榨干自己的过去，然而他的作品越是成功，他就越是难以积累全新的经历。坐在桌前与打字机为伴不会产生什么精彩的经历。另外，尽管与其他作家交往可以汲取许多宝贵的经验，但我很少能从中获取创作素材。

还好我天性不爱坐在桌前。我的朋友来自五湖四海各行各业，与他们交流让我得以一窥陌生的领域。几天前一位警察朋友与我分享的几个故事很有可能在我的作品中出现；更重要的是，与他交往加深了我对警察日常生活的理解。

几年前，我的一位朋友告诉我，他的父亲在迈阿密海边的一家酒店当经理，曾经接待过约翰·D. 麦克唐纳。作为麦克唐纳的忠实粉丝，我对他的为人和谈吐非常感兴趣。

“他的话不多，”我的朋友表示，“他一直鼓励我父亲分享，他显然是世界上最棒的倾听者。一个晚上后，我父亲对约翰·D. 麦克唐纳的了解依然十分有限，但麦克唐纳了解到了很多关于酒店管理的信息，摸透了西摩·德雷斯纳（Seymour Dresner）的前半生。”

这就是搜集素材的诀窍。很多人喜欢在人群中滔滔不绝地聊自己的作品。这确实能让虚荣心得到极大的满足。然而，努力挖掘他人的故事、充实我们的素材库才是对时间最有效的利用。

与埃文·亨特成为朋友之后，我发现他非常善于与人交流——更准确地说，是善于倾听。乘出租车的时候，他就可以了解司机的人生。换了我，根本不会尝试与司机搭话；而埃文总是主动挖掘他们的故事，说不定某天就能在小说中用上呢！

牛奶滑道的桥段后来被用在了雅贼系列中。和我一样，伯尼回想起了童年的经历，随后故技重演，将这一招用于犯罪。

利用对话搜集写作素材的方法又一次证明了写作者应该永远处于工作状态，他甚至不需要知道自己正在构思什么，或者最终会完成什么样的作品。与他人的每一次交谈，每一本读过的书，每到一个新的地方，写作者都在进行永不停歇、无所不包的自由研究。

提到自由研究，自然不得不提有针对性的研究——希望我运用的过渡技巧引起了你的注意。我们已经了解了针对我们熟悉领域的方法。陌生的领域该如何应对呢？

我们继续以那本不存在的小名为例，重拾寡妇在德文郡的荒原上清点家具的问题。运用此前提到的几种方法，我们可以将自身现有的知识与经历更好地运用于故事中。假设因为种种原因这些想法都被排除了，我们舍不得牺牲最初的设想，不得不写古董家具和德文郡的故事。

做研究是最直接的办法。在坐下来开始写作之前，你必须充分了解德文郡和古董生意，才能对自己即将创作的故事充满自信。

不用成为专家。这里我用了加粗以示强调。研究是必要的，但不能喧宾夺主。你写的不是《古董家具百科全书》，也不是《德文郡和康沃尔郡旅行全指南》。你可以参考类似的书籍，但不用把其中的内容背得滚瓜烂熟。

总体而言，我承认过度研究总比研究不足好，但是有时候，做研究会成为推迟写作的好借口。

多年前，完成我的第一部作品之前，我想写一部以一九一六年都柏林的复活节起义（Easter Rising）为背景的历史小说作为处女作。我对爱尔兰和起义都不了解，因此读了几本这一主题的书。读完之后，我愈发意识到自己缺乏相关背景知识。我决心从头开始恶补，根据我的判断，精通英格兰历史是了解爱尔兰历史的前提，因此，我收集了一大批有关英国历史的书籍。光是诺曼征服英格兰之前的英国史就有六卷，你可能无法理解这与我创作的主题到底有什么关系；现在想来，我倒是能够给出合理的解释，对于我来说，读历史书显然比写历史小说更有趣，而买书又比读书更有吸引力。

多年来，出于个人兴趣而非研究目的，我确实读了不少英格兰及爱尔兰历史方面的书，我相信这一定对我的作品有潜移默化的影响。然而以爱尔兰为背景创作小说的计划一直停留在空想的阶段，未来应该也不会实现。其实一开始我就没有真的想写，不过是以做研究为借口而已。

为了描写一九一六年的爱尔兰而去读中世纪英格兰历史已经够夸张了，但我认识一位与我不相上下的女士。一九八四年我花了几个月时间主持一个由美国推理作家协会赞助的写作工作坊。一位学员为了在动笔之前建立对耶路撒冷的基本了解，准备亲自飞到那里看一看。如果是为了筹备一部长篇小说，这么做还

算合理，但当时她参加的是短篇小说工作坊，构思的也不过是一个因为巧合发生在耶路撒冷的故事。我提出她无须离开纽约就可以了解创作这个故事需要的当地地名和风物，后来她也逐渐意识到自己如此执着于研究，只是为了尽量拖延坐下来写作的痛苦。

传奇烟草公司总裁乔治·华盛顿·希尔（George Washington Hill）曾说过他投资在广告上的钱有一半都是彻底的浪费。“问题是，”他补充道，“我不知道是哪一半。”

做研究也是如此。比如说，为了创作之前提到的虚构哥特小说，你需要广泛阅读古董家具方面的书籍，多多少少了解一点。先对古董家具建立初步的认识，再决定在书中提到什么家具，安插一些相关的信息以及行话，让故事更加真实。

在对小说进行全面计划之前，无论用不用提纲，创作者都应该就相关主题进行泛读，再去古董店和拍卖行转转。这样写作者可以通过研究让故事情节更加充实。接下来，详细设计好全书的故事情节之后，再做有针对性的研究，寻找书中要用到的具体信息。

创作《喜欢引用吉卜林的贼》时，我就是这样做的。最初提出创作这部作品时，我提供了一份粗略的提纲，里面伯尼·罗登拔一边装模作样地经营着一家书店，一边受一位收藏家所托，偷盗属于另外一位收藏家的某件藏品。在构思阶段，我决定配合伯尼书店老板的假身份让他去偷一本书。在我看来，雇他偷书的人应该拥有不俗的文化修养，因此鲁德亚德·吉卜林（Rudyard Kipling）的作品应该是不错的偷窃目标。随后为了了解吉卜林作品在古董市场上的身价，我翻阅了大量的珍稀图书销售目录。另外，我还找到并阅读了一部吉卜林传记。

我一边做研究，一边自由发挥我引以为傲的想象力。我决定伯尼要偷的书是私人印制的某部吉卜林作品现存的最后一册，吉卜林原本的计划是将这一批次全部销毁，遗留的这一册是吉卜林送给他的好友亨利·莱特·哈葛德（H. Rider Haggard）的礼物。将与书相关的情节设计好之后，我再次开始研究，有重点地寻找我需要的信息。我读了吉卜林的诗集，搜集了一些可以用在书中的轶事。

随后我开始正式写作。创作过程中，如有需要查证的地方，我再停下来有针对性地寻找相关信息。可以做的研究还有很多。除了诗集和“原来如此系列”（*Just So Stories*），吉卜林还有很多其他作品。多读几本书对作品不会有坏处，说不定还能发现小说中用得上的信息。

同样，不做这么多的研究，我也能完成这部作品。我可以忽略吉卜林的真实人生，直接凭空编造一件与他相关的贵重物品。少下点工夫，最终的作品应该也说得过去，但（相对而言）一定比不上做研究之后完成的作品。

某一领域需要做多少研究完全由创作者决定。如果吉卜林的书对于故事来说无关紧要，对这一领域进行深度研究就是浪费时间。如果它至关重要——比方说，如果整部作品的悬念都与他人生中的大事密切相关，那么更加广泛深入的研究就是必要的。

如果把鲁德亚德·吉卜林换成古董家具，同样的原则在我们那部哥特小说中完全适用。对于创作过程中遇到的任何陌生主题，都可以用类似的方法判断到底需要进行什么程度的研究。

地理研究呢？对某个地方要了解到什么程度，才能将其设定为小说背景呢？

同样，到底做多少研究合适，需要创作者根据自身情况进行主观判断。在我的作品中，伯尼偷盗《解救巴克洛堡》（*Deliverance of Fort Bucklow*）的地点是森林小丘花园（Forest Hills Gardens），因此我花了一下午时间在附近踩点，不过从我家到森林小丘花园乘地铁只需要五十美分。如果我创作的是之前提到的哥特小说——我愈发觉得自己似乎真的在创作这个故事——为了感受风土民情专门飞一趟德文郡是不大现实的。

另一方面，如果我相信这部作品有超越类型的限制成为畅销读物的潜力，亲自去一趟德文郡采风也未尝不可。但是如果作品本身是“扶不起的阿斗”，没有一夜爆红的潜力，我就不会对最终的收入有太高的期待，自然也会控制做研究的经费。

在埃文·谭纳系列中，我的主人公常在一个故事中造访八到十个国家，废寝忘食、不知疲倦地进行环球旅行。通过参考地图集和各类旅行指南，以假乱真并不难做到。与昂贵又费力的实地考察相比，为了让故事更加真实，加入细节并对故事进行适当的润色也许反而更加有效。

我无意暗示进行实地考察会对小说创作产生负面影响，我想要表达的只是这种研究方式时间和经济成本很高。值得一提的是，有时无知也是一种优势。在谭纳系列中，我知道书中的巴尔干半岛与现实相距甚远。但我也相信绝大多数读者不会发现作品与现实之间的巨大差异。我可以像创造虚构世界的科幻小说家

一样，为了剧情需要对南斯拉夫进行自由的设定。

这样的写作方法在现在的我看来也许并不合适；随着时间的推移，当年那份盲目的自信已经不再，我在写作上愈发严谨。我也知道，如果面对的是了解南斯拉夫的读者，这种草率的态度是绝对行不通的。如果作者通篇胡说八道的话，读者是不会买账的。

詹姆斯·哈德利·蔡斯（James Hadley Chase）的作品就是很好的例子。蔡斯创作了不少以美国为背景的推理小说，然而他并没有在美国长期居住的经验。因此他笔下的美国总是缺乏真实感，他使用的美国口语也完全不地道，给人一种公爵夫人像考克尼（Cockney）街头小贩一样说话不带“H”的感觉。因此，他的小说在美国的表现一直差强人意，大多数根本没有出版。

然而同样的问题在英国对他毫无影响。有些读者可能会发现詹姆斯·哈德利·蔡斯笔下的美国和埃德加·赖斯·巴勒斯（Edgar Rice Burroughs）笔下的非洲一样不靠谱，但这种差异并不会让他们如鲠在喉——蔡斯的作品不是游记，悬疑和动作对于读者来说才是最重要的。因此年复一年，蔡斯的作品在英国非常畅销。

蔡斯对美国的描写与真实的美国相差甚远，我们能够就此质疑他的写作实力吗？我不这么认为。要知道，虚构是小说的核心精神。除非原封不动地照搬自己的经历，否则制造幻觉与假象是小说家的必备技能。我们创作的故事不过是谎言的集合。做研究只是为了让读者感受不到这种欺骗，赋予小说真实感并不是把小说变成现实。这两者有很大的区别。

有时，小细节可以起到大作用，在赋予作品真实感上比一大堆空洞的事实和数字更加有效。有时，细节的真假并不重要。伯尼·罗登拔常常万般钦佩地谈起拉布森锁（Rabson lock），给人一种我对锁很有研究的感觉；然而世界上根本没有拉布森锁——这个名字是我从雷克斯·斯托特的作品中借用来的。阿奇·古德温也常常提到拉布森锁。

有时这些“带来真实感的小细节”并非刻意为之。阅读《谭纳成双》（*Two For Tanner*）的校样时，我惊讶地读到一位身处曼谷的中情局探员提到“伪装成旅行社、燕草店、鸡尾酒吧、餐厅的秘密接头地点……”

燕草店？

燕草店是什么东西？

我查了原稿。我写的是“烟草店”，一位排字员对其进行了修改。我觉得燕草店是中情局绝佳的掩护，很有当地风情。

因此我将错就错保留了这种说法。

现在我期待着在其他人的作品里读到泰国燕草店。说不定哪天真的会有励志的泰国人开一家燕草店。世界上比这更奇怪的事情多了去了。

与熟人和朋友交流也是一种重要的研究方法。想要了解隧道挖掘工、废品经销商、债券推销员的日常，与从事这些职业的人交流比阅读相关书籍有效得多。有在某方面拥有专业知识的朋友可以在情节设计上给你很大的帮助——如果你向他们提起一个难题，他们可能会给出你永远也想不到的解决方案。

作品完成之后，朋友和熟人的帮助更为重要。他们可以帮忙审阅手稿，发现出版之后可能会招来大量愤怒的读者来信所指出的低级错误。比如说，由于不感兴趣，我不是非常了解枪支，日后也不打算主动了解。但我常常与一位热爱枪支的朋友核对细节；否则，枪支爱好者寄给我的愤怒来信会烦死邮差。

我相信熟人朋友们不会对此介怀。大家都愿意慷慨地与作家分享自己的知识，甚至会感到十分荣幸。对于外界来说，文学写作的世界光彩又浪漫，能够参与其中是难得的经历。我不知道在他们眼中创作有什么光彩的，但确实有很多人愿意不辞劳苦帮助作家，因此写作过程中我们可以利用来自四面八方的帮助。

在互联网时代，做研究的方式已经发生了天翻地覆的变化。如今，无论什么方面的情报都可以及时找到，坐在桌前搜集到的信息比原来在图书馆泡一天找到的还要多。

为了深挖某个主题，大量的阅读或者与专家深度交流是不可替代的。然而大多数情况下，我们不求无所不知，只求不露怯、不出错。

两个渠道：谷歌、维基百科。

显然，在我创作这本书以及书中提到的这些作品时，这两个网站都还没有诞生。现在，不用互联网以及网上的资源进行创作几乎是不可想象的。我现在使用的办公室是两位电影行业的朋友为我安排的，我在办公桌前坐下的第一件事就是询问无线网络密码。我知道那里一定有网络，因为我的朋友和我一样离不开

网络。这是好事，如果不能上网，我何必来这里呢？

有一个名叫“自由”（Freedom）的免费应用在写作者之间相当流行：使用时，首先根据自己的需求设定时间，十五分钟或一小时均可，随后软件会根据设置禁止用户访问网络。这个软件的初衷是防止创作者上网浪费时间。

我下载并尝试用过这个软件，但最终选择了放弃。它的功能没有问题，但每次需要查找具体信息——某个国家的首都、某本书的出版日期、某个名字的拼写以及任何为了避免出错而必须核实的小细节的时候，我都必须把它暂停。是的，我可以直接继续写，日后再核对，但为什么不从一开始就写对呢？

在费城潜心创作《深蓝眼睛的女孩》期间，无线网络突然出现问题对我的创作造成了极大的影响。故事发生的地方是一个虚构的县，我得给它起个名字。加勒廷县（Gallatin County）感觉不错，但是世界上是不是已经有加勒廷县了？

这部作品的创作离不开网络——我常在网上查看地图，核对各类细节。我的主人公闲来无事，常在电视上看经典黑色电影，此类影片的演员表和情节梗概在维基百科上都能找到。这是我突发奇想给他设定的爱好，因此没有事先准备，一边创作一边阅读相关的书籍。所有相关的信息也可以用电脑查到。

除非是打着做研究的旗号拖延真正的写作，多吃一些研究是没有坏处的。对某一领域越了解，就越能挑选出合适的信息，营造可信的背景，让作品更加真实。

有时候背景知识——无论是多是少——又成为负担，让人沉迷其中不可自拔。“这真有意思，”你会想，“导致剧情拖沓又如何？我要与读者分享刚学到的知识！”

如此创作，最终的作品可能会让人有教科书的感觉。几年前，有朋友告诉我他非常享受为某部作品做研究的过程，其实他不说我也知道，阅读那部作品时，我不断读到他了解之后忍不住要和读者分享各类信息。它们阻碍了情节的发展，让人感觉在读大学论文。

有些作者会雇专门的研究员，他们坚信如果没有研究员提供的背景和数据，就无法构思情节。这种情况也许确实存在，我知道埃尔莫尔·伦纳德（Elmore Leonard）对他的研究员非常重视，已经与他合作了很多年。

然而我还是忍不住想起了《射杀》（*Killshot*），在小说中，主人公为了追踪反派，一度登上了在密西西比河上航行的采矿船。随后主人公给太太打了个电话，详细介绍了有关采矿船的各种有趣细节，船上工作人员的情况，以及河上生活的日常。在我看来，这些信息不算乏味，但也不像伦纳德和他的研究员判断的那样特别有趣，该场景出现的理由一目了然。伦纳德舍不得抛弃研究员提交给他的信息，不管三七二十一把信息插入了这个场景。

埃尔莫尔·伦纳德是一位非常优秀的作家，以“不写会被读者跳过的内容”而著称。看来就连他也不能保证次次都做到……

第八章 开始写作

每一部小说都有开头、过程与结尾。

我在大学学习写作时，首次听说了这条定理，后来又无数次与它相遇。之所以与你们分享，是因为这种说法确实无可挑剔。

我尝试回忆在过去二十年里，掌握这条定理对我的创作有没有帮助，却想不到任何正面的事例。当时我还了解到，如果全美人民平分一九三八年怀俄明州生产的干豆子，每个人可以分到三分之一磅^①，这个冷知识多年来一直在我脑中徘徊，对我来说也没有什么用处。但我也顺口与你们分享一下。

开头、过程与结尾？

咱们从开头说起吧。

小说的开头非常重要。几个世纪以前，在生活节奏相对缓慢的年代，小说家们拥有得天独厚的优势。那时没有广播电视，也没有多少小说家。小说这种类型的艺术才刚刚出现。而且，当时的生活节奏相对缓慢。没有汽车，更没有登月火箭。在生活和文学世界里，人们都可以不紧不慢。

在那个年代，小说也可以不急不缓地慢慢展开。开头的第一章可能很长，作者可以用大量的篇幅为接下来的故事做好铺垫。在乔治王朝时期或维多利亚时代的不少作品中，第一章只有对主人公家庭的基本介绍而已；第二章开始之前，主人公还没有出生呢。

然而时过境迁，今非昔比。如今无数小说像上下班高峰期间地铁里的乘客一样挤在一起，踮着脚尖高喊：“读我吧，读我！”它们不仅要与同类竞争，还要与其他争夺大众业余时间的活动比拼。读者哪怕做好了精心慢读的心理准备，也无法接受第一章除了家谱什么都没有。小说的开头需要立刻抓住他的注意力，否则他分分钟可以选择换一本书读。

“决定读者买不买这部作品的是第一章。”米基·斯皮莱恩（Mickey Spillane）曾经说过，“最后一章则决定他们买不买下一部作品。”

我听说斯皮莱恩是从作品的最后一章开始创作的。他的理论是，鉴于结局是整部作品的高潮，和从头开始相比，从最后一章开始写作更能铸就精彩的结局。我能够理解这种逻辑，但在这里我还是假设你会从全书的开头开始创作。就算没有其他好处，这么做至少方便编写页码。

言归正传，第一章确实会对读者是否购买一部作品起到决定性的作用。为了成功说服读者，作品的开头必须引人入胜。剧情的发展必须让读者立刻身临其境。若是能以动作或者情爱之类的刺激场面开场，那就更好了。

新手常在这方面遇到困难。曾经的我就是如此。我喜欢在作品的开头介绍人物，安排他们来到小镇，搬进新的公寓，或者像我开始创作新的作品一样开始人生的新阶段。他们会结识新朋友，在沟通中搜集信息。这样的开头怎能一下抓住读者的注意力呢？

我将与你们分享一个诀窍。这是我二十多年前领悟到的独门绝技，现在你们只要花九点九五美元书价就能得到。我相信，哪怕这是这本书给你带来的唯一收获，你也没什么好抱怨的。因此，请屏气凝神听我分析。

小说的开头无须是故事的开头。

首先请让我分享一下我是如何听说这句箴言的。我写过一部推理小说，事实上那是我第二部以真名出版的小说，由金牌出版社（Gold Medal）以《死亡的背叛》（*Death Pulls a Doublecross*）这样过目即忘的名字出版。这部作品是钱德勒和麦克唐纳风格的直白推理小说，主人公爱德·伦敦（Ed London）是一位亲

切的私人侦探，除了爱喝白兰地和烟斗不离手之外，没有其他特质。在故事中，他没有头部受伤，也没有从楼梯上摔下。在整部作品中，大概也就只有这两个老套情节我没有用上了。

在最初的版本中，故事从伦敦不靠谱的连襟前来拜访开始，这位连襟的情人最近惨遭杀害，而他本人正是第一嫌疑人。在第二章中，伦敦把这位年轻女士的遗体用一张东方地毯裹好带到了中央公园，他把毯子展开，让她暴露在光天化日之下。随后，伦敦开始追踪凶手。

完成之后，我请当时我的代理人亨利·莫里森（Henry Morrison）试读了作品。他认真地读完了全书，然后用电话与我进行了讨论。

“把前两章的顺序调换一下。”他说。

“什么？”我问道。

“从第二章开始，”他耐心地解释道，“把第一章变成第二章。要重新用打字机打一遍，确保自然过渡，但应该不用重写太多。这是为了让故事从动作场面开始，一上来就是伦敦搬运尸体的场景，然后再回去解释他在干什么以及为何这样做。”

“哦。”我恍然大悟。然后偷偷向上瞟了一眼，想看看头顶上有没有出现一个电灯泡。看来这种画面只会出现在漫画里。

这个看似简单的调整并没有让《死亡的背叛》得到“爱伦·坡奖”的提名。阿拉伯所有的香水也无法像这样化腐朽为神奇。但它确实显著提升了这部作品的质量。将第二章提前之后，我用动作场面开场，作品的开头有了动感和剧情。此时读者根本不知道爱德·伦敦是谁，不知道为何一位年轻女士会像奶酪被卷在薄馅饼里一样被裹在他的布哈拉毯子里，但此后读者有充足的时间了解前因后果。在此之前，我要先用动作场面抓住他们的注意力。

（读者可能也会好奇爱德·伦敦哪来这么大力气，可以搬得动裹着尸体的地毯；哪怕里面没有尸体，东方地毯也相当沉重。然而多年来我都没有想到这个问题。）

《死亡的背叛》之后，这种手法成为我的固定节目。我在七册以谭纳为主人公的作品中都运用了类似的技巧。有时是先写一章紧张的情节，然后再开始介绍故事的背景，有时是让情节发展两到三章，然后再通过闪回向读者介绍人物以及他们的行为和动机。在谭纳系列中，这一技巧还有另外一个功能。开头的章节总是会让谭纳身处险境——在《谭纳成双》中，他在泰国北部被关在了一个悬空的竹笼子里，日出时将被处决，在《作废的捷克人》（*The Canceled Czech*）中，他在捷克斯洛伐克的火车上遭遇了查验证件的警察，在《谭纳的非洲大冒险》（*Me Tanner, You Jane*）中，他更是在莫当诺兰德（Modonoland）直接被活埋。动作突然中断，强迫读者阅读闪回片段能够保持甚至加强这种悬疑，这和老式连续剧在结局吊足观众胃口是同样的手法。

这种从故事中间开始的手法非常适合悬疑、冒险和动作小说。不过，在没有主人公被扔下火车、活埋或者日出时被处决的情节的小说中，这种手法同样有效。如果你的作品讲述的是少年在大城市失落了的故事，不一定要从他来到大城市开始。可以选取来到大城市几周之后，和认识的女孩互动的场景。可是在派对上，在床上或者在争吵时，随便什么场景都可以——这毕竟是你的作品，不是我的。随后，在接下来的一章里，你可以补充缺失的背景信息。记住，重点是抓住读者的注意力，让他们想知道接下来发生的事情。想做到这一点，要让人物处于有动作、冲突和变化的场景之中，而不是坐在公园的长凳上思考人生的意义。

很多一流的主流小说都是这样的套路，以精彩的场景开场。不过，也有一些小说会在第一章描述一场危机，随后用三十章详细描述主人公此前的人生历程，最终，危机在最后一章得以解决。杰罗姆·魏德曼（Jerome Weidman）的《敌营》（*The Enemy Camp*）就是一个生动的例子。总体来说，我认为这不是一个好现象：如果一个危机从出现到解决只需要两章的话，读者为何要读中间十万字的背景介绍呢？

以正常的顺序开场就一定不行吗？

当然不是。没有什么是绝对的，记得吗？

在小说创作中，很少有永远正确的规则，从故事中间开场的原则也不是绝对的。这样做非常有效，但有时最自然的开场就是最合适的开场——比如从头开始。

我的作品中就有不少例子：

《蜜月噩梦》的主人公是一对新婚夫妇。在他们的新婚之夜，有流氓在附近的湖边小屋杀人。事成之

后，这群恶棍不仅暴打新郎，还强奸了新娘。我们的主人公没有报警，而是选择自己追踪凶手。在我看来，这个强奸场景非常重要，是此后主人公一切行为的动机，让读者能够接受甚至赞赏他行侠仗义的行为的动机。另外，这一场景中的动作元素以及对读者的吸引力都是此后节奏相对缓慢的章节所无法取代的，毕竟新婚之夜过后，戴夫和吉尔所做的是对罪犯进行追踪。以打电话、查询城市指南开头，再通过闪回描述强奸场景显然是非常不合理的。

以保罗·卡瓦纳（Paul Kavanagh）为笔名创作的《危险人物》（*Such Men Are Dangerous*）讲述了一位心力交瘁的前特种部队军人归隐佛罗里达群岛，过隐士一般的生活的故事。随后出现的中情局特工让他卷入了事件之中。针对这样的情节，以故事中间的场景开场非常合适，但是我更希望利用开头的篇幅塑造主人公的性格，因为我认为这是整部作品最重要的元素。另外，我希望表现主人公在前往群岛之前所经历的人格瓦解，然后展示几个月自给自足的孤寂生活带来的变化。

马修·斯卡德系列的第一部作品《父之罪》（*The Sins of the Fathers*）以一位谋杀受害者的父亲雇佣斯卡德开始。随着故事的发展，动作场景越来越多，我认为按照时间顺序展开故事更有利于情节的发展。不过此后的两部斯卡德作品都是从故事中间开始的。

有关小说开头，文学界主要有两种看法。一种认为开始创作最为重要；另一种则强调保证质量。当然，这两种说法都有道理，只是各有侧重。同时，不同的作者和作品适用的策略也不同。

对于我来说，唯有开始写作才能给我带来创作的真实感。提纲或者情节梗概都做不到这一点。我必须真正开始写作，把写满了文字以及对话的纸从打字机上撕下来。这些文字并不是最终版本——在终稿确定之前，可能会被删掉或者反复修改，然而，只有打字机左侧有纸张开始积累，我才能愈发确信自己已经踏上了写作的神奇之旅。

因此，有时尽管时机尚未成熟，构思还不完备，我也会毅然决然开始创作。一部作品前几章的第一稿通常还是构思过程的一部分。在撰写初稿的过程中，我对人物和情节的构思也会趋于成熟。

创作《喜欢引用吉卜林的贼》时，我就经历了这样的过程。

当时我已经出版了两部以伯尼·罗登拔为主人公的书籍，因此无须通过完成五十页初稿来熟悉人物。情节上我也不是毫无把握，坐下来开始创作第一页时，我已经把前一百页的情节都大致构思好了。

即便如此，写了五十页之后，我发现自己不喜欢这一版的草稿。我感到故事的节奏不太合适。我想删除部分角色，压缩一些场景。完成了五十页的草稿之后，我对伯尼和助手卡罗琳·凯泽之间的关系有了进一步的理解，因此我计划重来，在作品的开头体现我的新想法。开始写作后我的新灵感不断产生，我希望在小说的开头埋下伏笔。

另一方面，我还创作过一部名叫《重蹈覆辙》（*After the First Death*）的作品，写作时，我对开头成竹在胸，对后面的情节则没有太多把握。故事发生的背景很简单：主人公因醉酒意识迷乱杀害妓女而身陷囹圄。六十年代早期具有里程碑式意义的米兰达（Miranda）、埃斯科比多（Escobedo）、吉迪恩（Gideon）等判例让他重获自由。小说从故事中间开始，亚历克斯在时代广场的一间酒店房间里醒来，发现地板上有一具女人的尸体躺在血泊中，惊慌失措的他以为自己又闯祸了。在第二章中，他决定和上次一样不投案自首，去过亡命天涯的生活。随后，我向读者介绍了主人公的身份并揭露了所谓的“重蹈覆辙”的真相，闪回结束之后，主人公拼命回忆，想起了失去意识之前的瞬间，这段短暂的记忆让他确信自己没有杀人，并决定找到真正的凶手。此后作品围绕他寻找凶手的过程展开。

开始创作时，我没有想好凶手是谁，甚至连几位嫌疑人的人选都没有确定。唯一能确定的，就是小说的开头。那个场景在我脑中极具画面感，将它落在纸上时，我对主人公的理解有所加深，这让我足以继续创作第二章。此后我一边创作一边构思故事情节。直到完成整个故事之后，也没有重写开头的两章。尽管创作时没有构思好后面的情节，这部作品的开头并没有什么明显的缺陷。

不过，总体来说，至少就我的经验而言，和后面的章节相比，开头的章节需要重写的概率相对较高。如果确实需要重写，我可以立刻动手，也可以暂时搁置，等到全书的第一稿完成之后再修改开头。同样，不同的创作者可以根据不同的情况做出不同的决定。写完再说还是在打草稿的时候就尽量保持准确？我个人更加习惯于一边写一边修改，不然，写到第十五章时我会因为总想着第一章到第三章需要重写而分心。

在关于修改的章节中，我们会再次探讨这个矛盾，不过由于作品开头与后续内容格格不入的情况时有发生，在这里我就顺带提一句。

带着后来很可能还会对开头进行修改的想法去写作，可能会导致写作者创作开头时态度敷衍。因此，

我创作时一般直接默认自己正在写的就是板上钉钉的最终稿。

不过这只是我的方法。对于其他创作者来说，这种潦草可能是积极的——和字斟句酌创作永恒的文字相比，用泛黄的二手纸随心所欲地创作第一稿可能更加自由。

不过，正如我之前提到的，完成完整的草稿和完成高质量的草稿其实都不是最重要的。最重要的是找到有效的方法。

正如前文所述，一百多年前的小说在进入状态之前可以有更长的铺垫期。在这方面，夏洛克·福尔摩斯在《血字的研究》（*A Study in Scarlet*）中的初次登场就是很好的例子。在这部小说漫长的第一章里，剧情没有任何实质性的发展。作者介绍了贝克街221B的情况，但并没有涉及任何关键情节。在当时这并不算特立独行。在我看来，真正值得一提的是，这部小说最初是以连载的形式在杂志上刊载的。因此，背景铺垫好之后，读者必须等待一个月才能知道接下来会发生什么。

正如我所说，我很少写提纲，常常在对后来的情节知之甚少的情况下开始创作。大多数时候，船到桥头自然直，作品最终都能圆满收尾。

但有一段经历值得在有关开头的章节中特别提出来。

几年以前，我想到了一个适合马修·斯卡德系列的点子。具体来说，我想好的是小说的结局。我可以在脑中详细地描摹出高潮的场景，对于之前如何有效地进行铺垫也胸有成竹。

我知道这是个不错的想法，决定继续酝酿，直到故事进一步成形。然而，随着时间的推移，唯一丰满起来的只有解决方案，连对话和动作这些细节都得来全不费工夫。我认为我一坐下来就可以完成这部作品最后的几章，而且可以保证质量，但是之前的十五到二十章令我一筹莫展。

现在的我敢于尝试，开始创作时哪怕只有开头构思好了也不会感到不安。我会不管不顾地坐下来开始打字，说不定第一章快要完成的时候，我就知道第二章该写些什么了。正如E. L. 多克托罗所说，写小说就像是晚上开车，你只能看见车灯照亮的道路，但这样也可以安全到达终点。

前提是必须知道如何出发。

然而，如果只想好了结局要怎么办呢？不能写下来然后再思考前面的情节——逆推是行不通的。

我的任务是为结局配上开头和过程。为此我也进行了一些尝试，并最终在住在小说家扎堆的弗吉尼亚创意艺术中心（Virginia Center for the Creative Arts，简称VCCA）时找到了灵感，随即投入创作之中。

几周之后我完成了大约两百页的草稿，但也清楚地意识到作品在大方向上出现了问题。我意识到自己不能在VCCA的最后两周时间花在这部作品上，因此决定暂时搁置，日后再对其进行重启。

我充分利用了这两周时间，主要撰写短篇小说。其中两篇被《花花公子》（*Playboy*）选中，而《士兵的交代》（*Answers to Soldier*）一文中有一位名为凯勒（Keller）的人物后来成了五部作品的主人公。

几个月之后，我对这部斯卡德系列小说应该怎么写有了全新的认识。半途而废的经历让我对这个故事有了更加深刻的理解。最终创作时，只保留了之前在弗吉尼亚完成的三万字中的半页。然而，如果没有这些无法出版的文字，我也不会有后来的创作灵感。

这一切都是值得的。这部以《屠宰场之舞》（*A Dance at the Slaughterhouse*）为标题出版的小说受到了读者和评论界的好评，还赢得了爱伦·坡奖。因此，虽然这部作品的构思过程不太寻常，但我丝毫不感到后悔。

不过，一模一样的经历我并不想再重复一次。无论是按照时间顺序开始你的小说，还是快进一点稍后再进行闪回叙述，我的建议是在开始创作之前构思好小说的开头。

① 1磅为0.45千克。

第九章 有始有终

写小说绝非易事。

从史诗三部曲到除臭剂打油诗比赛的最后一行，任何文学作品想要写好都不容易。但是对于小说创作来说，哪怕是糟糕的作品，背后也蕴含着长期艰苦的努力。这也许就是世界上糟糕的业余诗人比糟糕的业余小说家要多的原因。创作一首好诗和创作一部好的小说一样困难，甚至更困难。但是只要有一支削尖的铅笔，任何人都可以随便写上几行，然后号称自己创作了一首诗。想随手用文字填满两百页，然后宣称自己完成了一部小说可就没有这么简单了。要想做到这一点，至少还是需要一定的意志力的。

“我这辈子当不了作家，”无数熟人曾对我这么说，“因为我自制力不够，总会找其他事情做。我永远不会开始写作，什么也完成不了。”

我们不能自我欺骗。写作确实需要自制力。无论多么平淡无奇的一天，我也能找到写作之外的事情去做。我的选择数不胜数。可以读书，可以看电视，可以打电话给朋友，可以打开冰箱找吃的——但我也可以选择坐在打字机前，选取词语，将它们按照某种特定的顺序排列在一张纸上。

除非长期选择伏案写作，我不可能完成任何作品。自律有很多种不同的形式。在这方面我们可以参考全球最高产的两位作家——乔治·西默农（Georges Simenon）和约翰·克雷西（John Creasey）。他们两人都创作过上百部作品，都在推理小说界取得了卓越的成就。

约翰·克雷西每天都写作。他每年五十二周，每周七天不间断创作，早餐之前就要完成大约两千字。他的日程雷打不动：无论在家还是在国外，精疲力竭还是活力满满，他都会起床刷牙然后开始写作。他承认他的坚持是强迫症式的，如果早晨不写作，他就一天都坐立不安，无法放松。如果一天写两千字，一年就可以完成近十二部作品，克雷西大半生都是这样度过的。

乔治·西默农的方法完全不同。你说不定看过讲述他写作习惯的电视纪录片，教育频道经常播放此类节目。一般来说，他会带上行李和打字机，前往一个欧洲城市，在当地入住一家酒店。在那里，他会尽可能高强度地工作，完全沉浸在写作之中，避免与人接触，在十到十二天之内完成完整的草稿。作品完成之后，他回家继续日常生活，同时构思下一部小说的情节，之后再前往另外一座城市，重复以上过程。

在过去的二十年中，我的写作方法一直在不断地发生变化，以适应我的不同心态、人生阶段和各种特殊情况。早期，西默农的方法对我来说很有吸引力。我依然认为在短期内完成一部作品有一定道理：这样，写作者在整个过程中都能保持活跃的状态，全身心地投入写作之中。

我有过三天完成一部作品的经历，也有花七八天时间就完成的作品，然而短暂的创作过程并没有影响它们的质量。我不认为这种创作方法是错误的，但现在的我已经不愿再这样做了。

如今，我每天的创作目标不是二十到三十页，而是五页、六页或者七页。年龄可能是一个影响因素，但我认为这并不是全部，甚至不是主要因素。另外一个至少同等重要的原因是，作为作家，我变得更加谨慎和灵活了。年轻时，我莽撞又自傲，视野相对比较狭窄——也就是说，在我看来，一个情节只有一种写法，因此我直奔重点速战速决。现在我的眼界更加开阔，更擅长发掘作品的不同可能性，然后选择最合适的写法。现在的我可以用不同的方法构建一个场景。不紧不慢的节奏让我得以充分地思考，选择最为合适的方式。

多年前我常常深夜写作，这个习惯现在也已经消失了。我相信深夜伏案写作是一种很有吸引力的姿态——孤独而勤奋的创作者，在无数咖啡和香烟的支持下，在世界沉睡时努力创作。这么做也有现实原因：在我的家人（和全世界一样）入睡了之后，我可以梦想成真，不受干扰地安心工作。

而且，在当时的人生阶段，我是个夜猫子。我觉得清晨就应该在沉睡中度过，睡觉之前欣赏一下日出

正好。然而人生唯一不变的就是变化，现在我都把工作安排在白天而非夜晚。尝试夜晚工作时，我的大脑似乎跟不上节奏。早晨我的神志最为清醒，因为刚刚花了六七个小时休息，顺便清空了脑子里的垃圾。

大多数职业作家都是如此。很多曾经喜欢夜晚甚至深夜写作的作家都逐渐开始在清晨工作。有些依然只能在夜晚码字。有些人只要有空，什么时间段都可以创作。

不存在放之四海而皆准的答案，例外似乎比规则要多，因此我不会要求某人放弃目前运转良好的系统。然而，如果你正在考虑一天当中选择什么时段写作，我强烈推荐安排在清晨，尤其是对于还有其他工作的创作者来说。和辛苦工作一天之后相比，自然是睡饱之后的工作状态更佳。同时，我也郑重地提醒大家，清早一杯咖啡比前一晚猛灌鸡尾酒对写作更为有利。

比在打字机前花费多少时间更重要的是能不能长期坚持。根据我和其他作家的经验，持续的产出是非常重要的。尽管不是放之四海而皆准——例外总是有的。一般来说，成功的小说家都有笔耕不辍的习惯。完成旧作品开始新作品之前，或者完成第一稿开始第二稿之前，他们可能会停笔休息。但一旦开始写作，就必须狠下苦功——每周五天六天甚至七天，直到完成。

坚持不懈的重要性主要体现在两点上。显然，工作时间越是稳定，完成浩大工程所需要的时间就越短。如果每天写两页，完成一部两百页的作品就需要一百天。如果每天坚持，三个多月就可以搞定。但如果每周只有三天写作，完成同样的作品就需要大半年了。

更重要的是，我认为坚持每天写作会让你从头到尾全身心地沉浸在创作之中，无论是否在创作，无论是在打字机前，还是在做其他事情——娱乐、读书、睡觉，你的作品无时无刻不在你脑中盘旋。你和作品融为一体。构思情节遇到困难时，你的潜意识说不定可以提供解决问题的灵感。每天开始工作时，无须再特地去读之前完成的内容，也不用费力回忆上周停笔前的思路是什么。

赫伯特·戈尔德（Herbert Gold）曾说过：“长篇小说作家必须每天无论醒着还是睡着都时刻想着自己的故事。诗人和短篇小说作家可以抓着羽毛笔，期待深夜灵感的迸发。”约瑟夫·汉森（Joseph Hansen）也有类似的论调：“像吃早饭或者刷牙一样，每天早晨起床之后都应该写作，很多年轻作家无法接受这个观点。然而事实如此。或者说最好这么做。”

决定写作的时段和频率之后，还有一件事情需要确定，那就是每天完成多少，或者每天花多长时间写作。

有些作家每天的工作时间是固定的。我从来没有尝试过这方法，经过调查研究，我发现大部分职业作家都是以完成量而非时间来规划每天的工作量的。

就我而言，我习惯每天规定自己完成五页，而不是每天要在打字机前工作三个小时。原因之一是，计算工作时长并没有什么意义。

没有人按时付给我薪水，没有人检查我有没有按时打卡。每天固定工作几个小时也许能够让人心安，但并不适用于写作这个行当。

文思泉涌的时候，一个小时我就能完成五页。这时，我就可以自由支配当天剩下的时间。我会特意选择休息一下，因为无论是一小时还是三小时，完成五页之后，我的大脑会感到疲惫。然而也有“难产”的时候，完成同样的页数可能需要五个小时。这无疑非常痛苦，但我逐渐学会了尽量坚持，因为这样挤出的文字在质量上完全不输轻而易举写下的内容。如果写了三个小时之后就半途而废，完成的页数就不够了。

从刚刚入行的时候开始，我采用的就是这种方法。当时我每两周完成一部情色小说，一周写作五天，周末放假，然后再写五天，直至完成作品。当时我每天写二十页，现在则是五页，但基本原理是相同的。

每天完成几页取决于你。创作不同的作品时，我每天的目标也不同。有些作品似乎对注意力的要求更高，因此写不了几页我就会感到疲惫。有些作品不知为何写起来就比较轻松顺畅。

也许你一天只能完成一页。没关系。每周工作六天，一年就能完成一部作品。也许一天完成十页二十页甚至三十页对你来说都毫无压力。这也没关系——尽情享受写作的过程吧。我的问卷调查结果显示，大部分职业作家每天完成四到五页，但这并不代表比他们写得多或者写得少就不专业。他们根据自己的情况决定每天的工作量，你也同样有权寻找适合自己的创作节奏。

建议不要持续尝试提升产量。这种通过每天加量提升力量的超负荷原则在举重训练中有效，但并不适用于写作。写作者都希望自己今天比昨天多写一点，这么多年过去了，我还是时常受到这种想法的诱惑。如果今天写了五页，明天为何不能写六页呢？后天还可以写七页。如果今天真的特别顺利地完成了七页，

为什么明天不能继续呢？对吧？

不对。

现实是，这种超负荷运作会让写作者备感疲惫，然后就会觉得自己有权休息几天——毕竟进度超前了，不是吗——然后创作的连贯性就被打破了。断断续续地写作，三天打鱼，两天晒网，然后再通过偶尔超额完成来弥补进度。最终受到影响的是作品，完成草稿所需要的时间会变长，就像龟兔赛跑一样，缺乏毅力的人无法取得最终的胜利。

写作的诀窍在于“不紧不慢”。找到适合你的节奏，确保它不会给你带来过大的压力，然后日复一日地坚持。如果某天确实多写了一两页，也不用纠结。把它视为偶然事件，没什么好遗憾的，也无须努力再次超额完成。第二天到来时，恢复正常节奏，通过每一天的不懈努力完成整部作品。

多年来，完成草稿后我都会进行校对。我特别不喜欢做这件事。当我在最后一页的中间写上“全文完”的时候，感觉就像是跑完了一场马拉松。我希望躺下休息，而不是顺着路线再跑回去看看自己是不是不小心在路上把钥匙丢了。因此我校对时态度比较马虎。这并没有带来灾难性的后果——我的草稿一般不需要太多的修改——但几年之后我找到了彻底省去校对步骤的办法，它还给我带来了意想不到的收获。特此与你们分享。

我一边写一边校对。当然不是写一页校对一页，是完成一章或者一天的目标之后进行校对。我一般在结束一天的创作之后或者第二天开始工作之前校对此前完成的草稿。这样做有三重益处。第一，每日校对，尤其是创作之前校对，可以让我更快地进入写作状态。在校对的过程中，我会熟悉之前的内容，为继续创作做好准备。

第二，面对一小段文字时，我校对得明显更加彻底。我有耐心留意想要修改的地方，能够不时发现并调整风格不统一的地方。

第三，我会对已经完成的部分更有信心，因为放在打字机左侧的手稿是修改润色过的。是的，最终说不定从头到尾都会重写，但此刻这并不重要。在创作过程中，我坚信出版社的排版员很快就会按照那些整齐堆放的手稿开始排版。

有关校对我再顺口提一句。写作时，我习惯划掉拼错的单词和删去的语句。校对时，我会用粗马克笔把这些写错的语句都涂黑。为了提高效率，我会专门为了涂黑把稿子过一遍，这样第二遍再看时就可以只拿一支细笔专心校对文字了。

这一切似乎建立在一个巨大的假设之上。你好像默认只要坐在打字机前就会文思泉涌。文思枯竭的日子要怎么办呢？

这个问题可以从好几个方面回答。首先，坐在书桌前、面对打字机是确保完成工作的关键动作。不过，尽管身体到位了，头脑不一定就能进入状态，但是，这种说法的逆命题是绝对成立的——如果身体都不做好准备，创作就不可能有任何进展。就是这么简单。

如果已经坐下，头脑却依然无法进入状态，一般无非两种情况。要么是我想不出故事接下来应该走向何方，要么是我的心理状态导致我对脑中出现的语句都不满意，最终什么也写不出来。

第一个问题——想不出故事接下来该走向何方的困境多半是提前为未来操心引起的。在大多数情况下，我知道在今天计划完成的五页中会发生什么，之所以止步不前，是因为我在担心明天后天甚至下个月该写些什么。

这样可能会把自己逼疯。只有集中精力，才能把手头的事情做好。

一般来说，船到桥头自然直。别误解，我并不是否定做好计划的必要性。正因为必要，写出或者构思好提纲才格外重要。日复一日的日常计划也很重要。因此夜晚翻看杂志时，我也时常抬头思考一下未来几天需要解决的情节问题。

然而，真正写作时，还是专注于当天的任务效果最好。因为这就是今天我需要处理的一切。就像今天不能呼吸明天的空气一样，今天完成不了明天的任务。不知道明天写些什么不影响今天的创作。明天再想也可以。明天真的到来时，我说不定就有答案了。今天完成的内容也许会给我一些启发，激发我的潜意识开始工作。

然而有时今天和明天的情节已经都构思好了，让我止步不前的是我对自己写出的语句都不满意。怎么写都写不好的时候，我会开始怀疑自己的大脑是不是受到了损伤。

这就涉及第二个问题：怎么努力都写不出的时候，干脆去看场电影吧。然而这种情况其实很少发生。哪怕一早起来感觉脑子里像是塞满了棉花糖，我也会尽量坐在书桌前完成当天的任务。

我与自己说好。就当这五页是红毛猩猩写的，读完之后如果不满意的话，可以从头再来。如果前一天完成的内容第二天读起来完全不行的话，我可以心安理得地弃之不用。但我依然会坐下来完成这五页，质量如何，听天由命。

你可能想不到，大部分时候这样完成的草稿完全没有问题。写的时候，我可能会把很多纸从打字机中扯出来，揉成团，一边骂一边丢进废纸篓。但是一般都能完成五页草稿，哪怕算不上神来之笔，至少也能代表我的最高水平。第二天早晨从头来过的情况偶有发生，但我在这一过程中总有收获——纠结一场也算是理顺了思路，昨天看来如同一团乱麻的任务得以迎刃而解。

因此，合理设定每日的任务是非常重要的。对于我来说，每天挤出五页来不是问题，这样的工作量相对合理。如果设定更高的目标，也许状态好的时候完成起来不是问题，但状态不好的时候每天要完成十页或十二页就非常困难了。我有可能因此彻底放弃，不仅没有取得进展，还失去了动力。

情节构思不成熟以及思路不清晰之外，作品在某方面出现了重大问题也可能导致创作中断。这个问题我们下一章来讨论。

进入下一章之前，我应该聊聊这些年来我写作方式的变化。

一九八七年之后，我多半选择远走他乡专心写作。当然，我依然会在家里的工作室写博客、短文和短篇小说，通过社交媒体紧跟时代潮流，回复我邮箱中数量惊人的电子邮件，还有（大胆承认吧）在电脑上大玩特玩纸牌游戏。

但如果是要创作一本书，我会找个地方躲起来。

刚刚成为作家时，我就会偶尔这么做。如果创作不顺利，就带上稿子、打字机和换洗衣换地方写作，大部分时间都是在其他城市的酒店房间里。

一九八七年夏，想要创作“雅贼系列”的第六部又对自己缺乏信心的我，第一次预订了作家营的房间。当时我住在佛罗里达，在开车前往弗吉尼亚一周之前，脑中突然出现了人们一路向东横穿美国大陆的景象。

在接下来的几天里，我脑中的情节愈发完备，看来下个月的创作对象已经确定了。这会是一部篇幅可观、多视角叙述的作品，但第一稿说不定就能有进展。

我一路开到弗吉尼亚州，得到了一个睡觉的房间和一个工作的房间，收拾了一下行李就睡觉了。第二天早晨，我在工作室完成了二十页草稿。这样的日子总共持续了二十三天。正如多克托罗博士所说，这种感觉和在夜里开车很像：每天早晨我都清楚地知道今天要写些什么，二十三天之后，我完成了四百六十页草稿，随即打包回家。

[我应该指出，这部作品最终被托尔出版社（Tor）以《漫游》（*Random Walk*）的名字出版，但商业上非常失败。尽管创作的时候非常顺利，但这部作品对读者似乎缺乏吸引力。这并不是重点。在我看来，这部作品非常成功，想起当时创作的经历，我依然倍感喜悦与神奇。]

这段经历让我建立了对作家营的信任，在过去的三十年里，我多次回到弗吉尼亚创意艺术中心以及位于伊利诺伊州森林湖（Lake Forest, Illinois）的雷格戴尔中心（Ragdale）进行创作。如今，我已经好久没有去过这两家作家营了，对于上了年纪的我来说，作家营更像是年轻人参加的夏令营，然而，在那里度过的时光弥足珍贵，我也毫无保留地推荐这两家（以及类似的）机构。

现在，我都是自己打造作家营。我在新奥尔良一间租来的公寓里完成了一部作品[《杀手亡命》（*Hit and Run*）]，还在那里把一部小说改编成了剧本。我还在基韦斯特岛（Key West）上借来的公寓里和旧金山田德隆区（Tenderloin district）的平价酒店里创作过。为了描绘华丽的异国风情，我在凯里郡（Co. Kerry）的利斯托韦尔阿姆斯酒店（Listowel Arms）完成了以缅甸为背景的《解冻的谭纳》（*Tanner on Ice*）。最近，我乘坐荷美邮轮（Holland America）畅游北大西洋，在为期五周的旅程中完成了《数汤匙的贼》（*The Burglar who Counted the Spoons*）；在费城的民宿里完成了《深蓝眼睛的女孩》。

这样完成的作品还有很多。

这种方式似乎非常适合我。一般来说，住进临时住所的第一天早上，我就会坐下来开始工作。完成我

认为可以接受的篇幅之后，才会离开书桌。在打字机时代，用页计算最为自然，计算机的字数统计功能让这一切更为简便精确。（精确太多了。“一页有多少字”这种问题和“一条线有多长”一样应该被《无解问题全集》收录。）

第一天完成的篇幅——一般在两千到四千字之间——就是这部作品每天的创作任务。直到完成我绝不会停笔，但也不会超过很多。我一般每周工作七天，但偶尔也会休息一天。

所以现在你不推荐一天写四到五页？

并非如此——不过我会建议你每日目标设为一千到一千五百字。这个目标对大多数作家来说都很合适，在很长一段时期内也让我十分受用。不过，随着时间的推移，我的写作方法愈发远离克雷西而接近西默农，相较于一年到头每天有固定的工作时间，我更倾向于在封闭的环境中短时间高强度地工作。

无论采用什么方法，最重要的是坚持创作完成作品。无论选择哪条道路都很辛苦。在键盘前奋战一天会让我精疲力竭、神经紧张，这么累人的事情只能消耗一点点卡路里，简直令人难以置信。这真是太不公平了。

第十章

瓶颈、死胡同和冤枉路

创作进行到一半突然碰壁，这样的事时有发生。开始一切顺利，给人一种虚假的安全感——但真实的安全感真的存在吗？——然后一切突然分崩离析，将你一个人留在原地，自知难逃此劫，却仍然相信可觅起死回生之术。

若我有屡试不爽的魔法答案，就不会写这本书了。不是因为不愿与你们分享如此神奇有效的办法——那将是我的莫大荣幸，而是因为我要忙着完成这些年来半途而废、在抽屉和纸箱中默默老去的众多作品。

有时候，完成一两章之后我会觉得不太满意并将其放弃，但这里说的不是这种情况。这些不过是我的“小白鼠”，一旦发现效果不好就可以毫不犹豫地放弃。不，我说的是已经完成了五十页、一百页甚至一百五十页但突然莫名出现问题的作品，有时是作者的问题，有时是内容的问题，总之创作由此止步不前。

有时发生这种情况，是因为我常常在对剧情还不是十分有把握的情况下开始创作。如果以更加具体合理的情节梗概为蓝本，走进死胡同的概率一定会大幅降低。然而另一方面，只构思好开头随后见机行事的写作方法成就了我成功的几部作品。如果为此需要闯几次死胡同的话，我甘愿付出这样的代价。

同时，投入大量时间、精力和情感最终却一无所获绝不是令人愉悦的经历。尽管舒伯特的《未完成的交响曲》（*Unfinished Symphony*）是所有交响乐团的必演曲目，狄更斯未完成的遗作《艾德温·德鲁德之谜》（*The Mystery of Edwin Drood*）也得到了出版，这并不代表我那些夭折的作品就能名扬天下。为之悔恨只是浪费时间，我当然希望在未来尽量避免这种半途而废的情况。

我逐渐意识到我每一次创作都会在某一个地方遇到障碍。马拉松选手在跑到二十英里时也会因为肝糖耗尽而感到精疲力竭。但他们仍继续坚持，最终基本都能完成比赛。

我的大多数悬疑小说手稿篇幅都在两百页左右，也就是大约六万字。大多数时候，会在写到一百二十页左右的时候出现问题。我容易在那个阶段对作品失去信心——更准确地说，是对我圆满完成作品的能力失去信心。情节不是过于简单无法抓住读者的注意力，就是过于复杂无法顺利收场。我发现自己一会儿担心动作场景不够，一会儿纠结主人公面对的情境不够绝望，一会儿又害怕因为注意力分散而创作出无聊的作品。

我逐渐意识到这些担忧都是毫无根据的。我不知道为何会产生这样的误解，但我怀疑它们与作品本身关系不大，更多是来自我的态度。无论发生了什么，我都可以凭经验判断作品本身多半没有问题，只要克服障碍继续向前推进，最终就能创作出合格的作品。

如果选择暂时搁置，等待奇迹发生，我可能就再也不会碰它了。

这种情况也许并不会发生在每个人身上，但我确实为此付出了不小的代价。在内心动摇时停笔确实是很好的诱惑。暂停一下有好处的逻辑看似非常合理——“给大脑充电”之类的说法十分常见。不过，这种想法恐怕是我们的一厢情愿。在创作上遇到困难是令人倍受煎熬的，这种时候所有人都想干点别的——随便什么都行！但是一旦放手，作品很可能会中途夭折。

我很少重拾中途放弃的那些作品。这也许是合理的，在路边落灰就是它们最好的命运，但其实我不这么认为。在我看来，有些被我放弃的作品正是在一百二十页左右出现问题；如果我坚持一下，完成不是问题。中断写作让我牺牲了此前积累的创作动力。另外，我对角色和情节设定的理解也逐渐淡化。作品逐渐从我的大脑和潜意识里消失。

请理解，这里说的不是偶尔休息一两天。如果长时间高强度工作，适当停笔休息一下是有帮助的。但如果一停就是一周或者一个月，刻意对它敬而远之的同时开始创作其他作品，那就是永远搁置了。

即便如此，创作者还是时常会在一部作品创作到一半的时候遇到瓶颈，走进死胡同或者误入歧途。既

然坚持创作是最有效的解决方法，具体如何实行呢？

问题时常出在情节上。如果你的提纲和我的类似，总是开头很详细、后面基本听天由命，那么解决问题的关键多半在于提前规划好接下来的剧情发展。在悬疑小说中，由于故事的展开同时也伴随着谜底缓慢揭开，决定情节下一步的发展更加困难。

但拟订详细大纲的人也会遇到类似的问题。我撰写详细提纲时也不例外——一旦作品与提纲出现偏差，麻烦就会不请自来。也许是某个角色最终的面貌导致此前设计好的情节不再可行。之前我们提到过灵活性的重要性，强调不能让情节的自然发展被提纲所禁锢。一旦两者出现分歧，你就会和不用提纲创作的人面临同样的问题。你得重新设计接下来的情节。

每次想到这种瓶颈，我脑中都会出现圆木堵塞的场景。大多数情况下，我脑中有足够多的想法，但它们像漂浮在河面上的圆木一样混乱地挤在一起，你沉我浮，乱作一团。只要稍微梳理一下，创作就能像圆木顺流而下一样顺利地进行下去。

我发现疏通想法的最好办法是用打字机与自己对话，忽略风格，与理智自言自语，完成一封写给自己的意识流书信，同时也是作品未完成部分的情节提纲。这种草稿一般用完就会立刻被我扔掉——我认为没有必要为后人保存这些片段，他们对我的书都不感兴趣，更别提这些不起眼的碎片了。在最近的一次创作中，我遇到了当时看来非常严重的情节问题。最终我通过用打字机自言自语找到了解决方法，因为想到写这本书的时候可能会用到，我就没有把当时的碎碎念丢掉。以下就是创作《喜欢引用吉卜林的贼》遇到困难时，我自言自语的内容：

好了，这个故事到底要何去何从？伯尼·威尔肯（Whelkin）之托从阿克赖特（Arkwright）那里偷来了古董书。他们在庞洛克（Porlock）的公寓见面。结果伯尼被她下了药，醒来之后成了谋杀她的嫌疑人。同时，一个锡克教徒妄图从伯尼手里偷书却不幸拿错了。

好的。这个锡克教徒可以是斋浦尔大君（Maharajah of Jaipur）的手下。马德琳·庞洛克也是受命行事，偷到书之后卖给了阿克赖特。假设庞洛克是阿克赖特的情人，伯尼可以从她衣柜里毛皮大衣的标签发现两人的关系。她也认识威尔肯——所以来书店时才会戴假发——还发现了威尔肯借伯尼之手偷书的计划。

假设阿克赖特为了敲定一单进出口生意，想把这本书送给一位收集反犹太人素材的沙特阿拉伯大人物，这份礼物一定能迅速拉近双方的关系。阿克赖特本人也是收藏家，有可能和沙特人聊到书的话题。

假设市面上这本书其实有很多本。威尔肯从英国进了一批货，随后伪造了写给哈葛德的题词，再把这些冒牌货以高价一一卖给有钱的古书收藏家，并要求买家严格保密。他卖了一本给阿克赖特。随后却发现后者要把这本书敬献给沙特人。威尔肯不得不想办法把阿克赖特手上的书偷回来，否则，造假的事情就会被沙特人发现。

是谁杀死了庞洛克？

可能是威尔肯。威尔肯为了卖书，通过庞洛克接近阿克赖特。庞洛克自己也想把书弄到手再卖给别人。威尔肯在伯尼被庞洛克下药迷昏之后潜入公寓，杀害庞洛克之后嫁祸给伯尼。

凶手也可以是阿克赖特。发现自己丢了书之后，他怀疑庞洛克与人里应外合策划了这起盗窃。他以为庞洛克为了其他人渣玩弄了他的感情，枪杀她之后又把凶器塞进了伯尼手里，一石二鸟，把背叛他的情人和偷书贼一起除掉。伯尼之所以觉得枪有点眼熟，是因为他之前在阿克赖特家看到过它。

锡克教徒呢？他受雇于某人，沙特大亨或者印度王公都行，发现伯尼偷走了书……

这样的自言自语又往下延续了好几百个词，我提出、讨论并考虑了诸多其他可能性，然后完成了一份此后三章的提纲，终于打破瓶颈，理清思路，完成了这三章的创作。

此后，《喜欢引用吉卜林的贼》的创作过程并非一帆风顺。故事的情节非常复杂，是在不断摸索中一点点扩充的，备好纸，借助打字机自由思考的情况又发生了两次。两次我都成功找到了突破口，让故事的情节得以延续，让我继续创作并最终完成了这个故事。最终，我不仅完成了一部一度看似不可能完成的小说，还对最终的成品相当满意。

如果我选择将它束之高阁，我确信它会至今仍在那里落灰并成为我无尽愧疚感的源泉。我逐渐意识到不作为是无法破解瓶颈和困境的，你必须采取行动，靠自己的努力继续前进。

不用把这些都落在纸上。有些作家会对着录音机念叨。以后再重播，看看自己都有些什么想法。有些人会通过和朋友聊天梳理思路。不是每位朋友都能成为你的倾诉对象，必须多次试验，才能找到合适的人选。有些人——尽管并无恶意，本身还很有创意——只会扼杀你的想象。另外一部分人会对创作有很大的帮助，这也许是因为他们擅长专注聆听。你的倾诉对象可以是代理人或者编辑。圈外人，甚至是没有阅读习惯的人，也完全没有问题。你可以通过不断试验找到对你最有帮助的人，但不要忘记有些问题只能由你自己独立解决。有时候创作第十一章时遇到的问题是第十章直接引起的。如果前面给自己挖了坑，后面就很有可能掉进去。

解决办法很清楚——后退十五码^①重新发球。换句话说，回到之前出问题的部分，然后重写。

关键在于找到让你止步不前的问题。幸运的是，哪怕并没有找到问题的症结，以上这些办法依然有效。让你写不下去的原因可能是大气条件、月相或者你昨晚吃的东西。即便如此，重写之前已经完成的章节也可能让你突破瓶颈，文思泉涌。约翰·D. 麦克唐纳思绪阻塞的时候，就会打开他人的作品开始抄写。抄了几章或者几页之后，他就会这里一个词那里一句话地对抄写的内容做小的修改。很快，他就能重新开始，继续创作自己的作品了。

如果创作过程中产生了倦怠感，这种方法值得一试。这里还有几个可能有效的建议。

通读已经完成的草稿。假设你有一两周无法写作——当然不是因为刻意拖延，而是因为需要处理其他事情——松懈停滞不是唯一问题，还有失去创作状态的风险。恢复创作之前先耐下性子读一读之前完成的内容。多读几遍也无妨。记住，尽管写作时应该关注手头的内容，我们的大脑也会同时兼顾过去和未来，也就是已经完成的章节和即将创作的内容。重读已经完成的手稿会让你的创作引擎动力满满。

把之前几页的内容重打一遍。无论写作中断的时间是长是短，这都是找回创作节奏的好办法之一。我听说有的作家习惯每天开始创作前先把昨天完成的最后一页重打一遍。最初形成这个习惯，可能是因为他们正好停在了一页的中间，想从新的一页开始写作；发现这样做对找回创作节奏有好处之后，他们就坚持了下来。

在一句话的中间停笔。多年来我多次读到类似的建议。有些人建议在当天完成的第五页的最后停笔，哪怕是断开一个合成词也无所谓。其他人对于具体何时停止没有硬性要求，但他们建议在自己清楚地知道下一句要写什么的时候停笔。这么做的逻辑是如果前几句已经构思好了，就能顺利地开始新一天的创作。我之所以给出这条建议，是因为它显然对有些人有效，但我本人则因为以前吃过亏——我多次尝试这种方法，结果一早晨创作都非常痛苦，所以对它持保留态度。

比如说，想象一下，坐在打字机前，面对这样半句话：“她抬眼望着我，眼里闪着光，脸上的微笑就像……”像什么，像上帝之爱？写这句话时我显然想好了要怎么描写这个微笑，后来想到的描述方式都比不上被我忘记的那一种，而且我还花了半个小时抓耳挠腮地试图回忆后半句到底是什么。如果想到一个好句子，最好的做法就是在忘记之前把它写下来。因此，我的建议是：在一个符合逻辑的地方中断。一章的结尾，一个场景的最后，或者一个段落的结尾，至少也是一句话结束之后。这样做不仅可以避免上面提到的尴尬，在我看来还可以在潜意识里将你的注意力集中到接下来的章节场景或需要处理的问题上。

你有过放弃的经历——从这一章之前的内容判断，次数还相当多。你也提到过我的第一部小说很可能不会被出版，创作它的意义其实主要是学习以及积累经验。如果写到一半就知道作品肯定无法发表，我可以名正言顺地中途放弃吗？

不可以。

当然，你可以选择放弃。但一开始就根本不要创作不是更好吗？

如果你已经开始了处女作的创作，我强烈建议你把它写完。哪怕写到一半对它失去了信心。哪怕你坚信它烂到不行。无论如何，每天坚持创作直至小说完成。如果说创作处女作的主要目的是学习，坚持完成肯定比半路放弃学到的东西更多。

我还想进一步建议你先完成第一版草稿，然后再开始进行实质性的修改。只有一个例外——如果刚完成四五十页的时候你想要回头重新开始，完全没有问题，但如果已经超过五十页了，我建议你继续向前推进直到完成，然后再思考如何修改的问题。

我持这样的观点是有原因的。我发现大部分尝试写作的人都无法完成他们的第一部作品，并因此逐渐

意识到在第一次尝试创作小说时，确保完成才是最重要的。在我看来，坚持从头到尾完成作品的决心与毅力才是写作者的试金石。

如果创作第一部小说时半途而废，完成第二部小说的可能性就微乎其微。在处女作写到一半的时候进行重大修改，完成的概率会降低。完成一部小说绝非易事，哪怕之前写过十几部作品也是一样。在第一次尝试小说创作时，我建议将其他想法暂时抛到脑后。先确保完成，然后再想方设法提高质量。

一些补充：

如果创作遇到了瓶颈，不要告诉别人。多年来，我多次拿着写不下去的手稿去找当时我的代理人——已故的诺克斯·伯格（Knox Burger）审阅。每一次，他要么质疑作品成书的前提，要么提出人物缺乏吸引力或者无法让读者产生共鸣，要么干脆表示作品已经无药可救，他也无力回天。而我则会怀着既失望又解脱的心情，毫无心理负担地选择放弃。

我最终认清了自己的行为：我把难题转移给了诺克斯，相信他会给我放弃的理由。明白这一点之后，我停止了这种不明智的举动，没有重复相同的错误。

另一方面……

如果创作遇到了瓶颈，找人参谋一下吧。创作伯尼·罗登拔系列第五册《像蒙德里安一样作画的贼》时，我因为自己也解不开书中的谜题而停滞不前。雅贼系列都是侦探小说，有谜题需要主人公去解开，有凶手需要主人公去发现，情节必须合理而巧妙；由于我没有写情节大纲，这一次伯尼面对的可能是无解的谜题。我听说如果把会走迷宫的小白鼠放在没有出口的迷宫里，最终它会坐在角落里吃掉自己的脚。我不知这是真是假，但我倾向于相信这种说法，因为我理解那些小白鼠的感受。

我向我的一位朋友——当时从事戏剧制作的劳伦斯·安妮·科（Laurence Anne Coe）——倾诉了这个问题。她表示帮助他人寻找解决难题的方法是她工作的一部分，因此主动提出看一看我未完成的手稿。在我印象中，她并没有给出解决方法，但与她进行讨论激发了我的灵感，最终我成功地完成了这部作品。

遇到创作瓶颈了？有专治这毛病的手机应用软件。不，事实上暂时还没有，或许你阅读这些文字的时候说不定就已经有了。不过，我要怀着喜悦的心情告诉你，书还是有一本的，就是我的朋友杰罗德·蒙迪斯（Jerrold Mundis）创作的《立刻打破创作瓶颈！》（*Break Writer's Block Now!*）。他也是这部作品电子版的出版人，这本书在各大电子书销售平台上都能以合理的价格买到。

圣马丁出版社（St. Martin's Press）1991年出版了这部作品的精装本。没过几年这本书就绝版了，当时杰罗德把这部作品市面上所有剩余的精装本都买了下来，但又没地方储存。最终，我买下了他的全部库存，因此，多年来我一直都在我的易趣（eBay）商店销售这本书。

① 1码约为0.9米。

第十一章 风格问题

我尽量在准备充足的情况下开始写作，但过程总是很艰难，我只能笨拙地创作，而这种笨拙成了我的风格。所有的错误和笨拙都显而易见，但却被称为风格。

——欧内斯特·海明威

我一直怀疑，在写下上面这段话时，海明威是不是并未真正坦诚。他显然是一位高度风格化的作家。他作品中的段落哪怕截取出来也有鲜明的风格，就像鲍嘉（Bogart）^①的口齿不清引人竞相模仿一样，海明威的风格也是很多人学习的对象。一位风格独特且极具影响力的作家在写作时完全不自知，这实在令人难以置信。

尽管如此，我同意这句话传达的讯息——形成风格的最佳手段是尽力自然而诚恳地写作。构成个人风格的不是刻意为之的文风，不是充满诗意的段落，也不是对文字结构的疯狂追求。写作者无须刻意为之，风格就会自然呈现。在努力塑造人物、描述场景、讲述故事时，他显露的个性会成为风格，让他的作品具有个人色彩。

有些作者的写作风格和写作内容同样精彩。约翰·厄普代克就是其中之一。他表达自我的方式总是十分有趣。有时，在描述一位特别优秀的演员时，我们会说，花钱听他读电话簿我也愿意。同样，电话簿如果由厄普代克这样的创作者执笔，一定也会有很多读者愿意拜读。

这种风格的缺点是有时会弱化叙事的感染力，对作品产生负面的影响。记住，只有读者选择相信故事的合理性，小说才能成立。因此，我们才会在意人物以及他们的命运如何发展。糟糕的风格会影响我们的阅读体验，不断提醒我们眼下阅读的是虚构作品，同样，过于繁复精致的风格也会让我们难以暂时忘掉现实，走进小说的世界。从这个角度来看，没有风格才是最好的风格的说法颇有道理。

我不擅长讨论风格以及相关的技术问题，这很可能是因为大多数时候我凭直觉创作，不太讲究方法。从刚刚成为作家的時候开始，我就能相对轻松地用流畅的语言写作。我的文字节奏和对话都不错。就像天生的运动员一样——至少从技术角度来说——我是天生的作家。

这让我的作品更有希望得到出版。现在我意识到，我有很多早期的庸俗作品在情节和人物塑造上其实乏善可陈，但相较于其他新人作家的作品，我的语言表达还是略胜一筹，因此才有读者愿意为它们买单。然而，流畅的语言并不能保证作品的成功。多年来我逐渐习惯在退稿信中读到这样一句话：“作者文笔很好，但这部作品不适合我们，我们愿意阅读作者未来的其他作品。”最开始几次收到这样的反馈兴许还能视为一种鼓励。但如果每次都如此，还是难免格外沮丧。

我认识的不少有语言天赋的作家都有类似的经历。多年来我们一直致力于提高情节创作和人物塑造方面的能力，不过对于我们当中的不少人来说，差距依然存在。就我个人而言，不久之前还有编辑向我解释他非常喜欢我的语言表达，但不喜欢我的作品。有些创作者有相反的问题。我的一个朋友在讲故事上极具天赋，也能通过叙事彰显他对设计情节和塑造人物的热情。然而，从技巧角度上看，他非常笨拙。他的第一部作品在出版前重写了好多次，后来出版社还对其手稿进行了大量语言上的修改。即便如此，最终的作品依然相对粗糙。那之后，他已经取得了长足的进步，但时至今日语言运用仍然是他的软肋。然而，因为在其他方面出类拔萃，他的作品几乎无一例外都很畅销。

我想表达的是，像我朋友一样投入大量精力学习写作基本功的人，更适合探讨这一章的主题。基本按照直觉行事的人则难以提供有效的建议。

尽管如此，我们可以讨论一下与风格相关的一些话题。无论你是天生文采飞扬，还是总要为看似轻松

流畅的文字付出大量的努力，说不定都能有所收获。

语法、措辞与用词

小说作家无须过度追求语法正确。不懂虚拟语气不是世界末日。对语法规则的绝对遵从最多只能取悦老派的英语老师，对小说的创作很可能有负面影响，让语言变得生硬，让人物之间的交流因过于标准而显得怪异。

就我本人来说，我清楚地知道自己会犯语法错误，有时是故意的，有时是无意的。我有一本福勒（Fowler）的《现代英语惯用法》（*Modern English Usage*），这本书我强烈推荐，但几个月都不会翻阅一次。用打字机写作时，为了完成一个场景并把它写好，我绝不会为了被丘吉尔（Churchill）称为“令人难以忍受的繁文缛节”而打断自己的思路。

如果写作时使用第一人称，我认为写作者完全有权根据自己的意愿打破语法规则。叙述者自我表达的方式以及他的遣词造句都是人物性格的一部分。我还认为以第一人称叙事时，同一条语法规则时而遵守时而打破也没有关系。真实人物的言行是不会长期保持绝对一致的。

同样的原则在对话创作中更为适用。大多数人不会按照英语老师的要求自我表达，因此小说创作者有权利根据自己的需要在创作对话时遵循或违反语法规则。

你可能会认为这是不成文的常识。然而事实并非如此，常有干劲十足的文字编辑想要改正我笔下的人物犯的语法错误。

在标点符号方面，文字编辑更加烦人。多年来，标点符号的使用规范日益成熟，但这些规则是否适用于小说创作还有待商榷，这是因为标点也是作者为了呈现理想效果可以利用的工具之一。下面这句话可以这么写：

她怒火中烧，毫不畏惧。

也可以这么写：

她怒火中烧毫不畏惧。

我坚信创作者有权根据个人需要自由地使用标点。有无逗号会改变这个句子的阅读节奏，而作者完全有权做这个决定。是否使用逗号取决于前后语句的节奏，作者的惯常风格，他想要呈现的效果，或天气以及星象之类不可捉摸的因素。最终决策者不应是受过英文写作训练、拿着红色铅笔的文字编辑。

我对这个话题颇有感触。多年来，文字编辑阅读我的手稿时常常随意加减逗号。如今我对这种行为的耐受度极低。布赖恩·加菲尔德也有同样的烦恼，如今他会提前给文字编辑留言，解释自己在创作上不是新手，熟知标点符号的使用规则，有资格视情况灵活处理。

然而，然而……

我记得上学的时候，有同学问老师拼写错误会不会影响某场考试的成绩。“那要看情况，”老师回答道，“如果拼写‘猫’不小心多写了一个字母，我可以不追究。但如果拼成‘狗’，那就是错误了。”

有些创作者对语法和用词的态度就像把“猫”拼成“狗”的孩子。最近我在尝试读一部关于好莱坞的回忆录或回忆录形式的小说——出版社的宣传语没有写清楚——作者对用词规则明目张胆的藐视导致他的作品尽管题材十分有趣，在有些地方却完全不具可读性。

比如我个人最喜欢的这句话：“他们不说‘长老会’——而是称它为‘第一长老’，人畜无害、日渐式微的新教已衰落至此。”

这句话的问题在于哪怕读三遍，也不明白它要表达什么。我也想不出要怎么把它修改正确。整部作品都是这样的句子，看多了让人头痛。

出版这部作品的是一家有声望的出版社，因此我只能猜想作者十分维护自己的语言风格。否则，文字编辑一定会大改特改，而且，修改后的作品会比现在的更加优秀。如果作者的风格和语言导致表意不清，作品的整体质量就会受到牵连。

对话

在图书馆和书店挑选书籍时，你会翻看面前的作品，观察里面有多少对话吗？我会，而且有这个习惯的人还不少。

这种习惯的背后是有原因的。对话最能提高一部作品的可读性。相较于那些从头到尾一直由作者叙事的作品，对于读者来说，包含大量角色之间相互对话的作品读起来更加轻松有趣。通过人物对话最能洞悉角色的性格。安排几个人物对情节进行探讨也是吸引读者关注故事线的最有效方法。

善于捕捉对话的聆听能力，和把握语言节奏的能力一样，有时是一种天赋。我认为，重点在于聆听，因为为了在作品中创作生动的对话，创作者必须善于捕捉人们在日常对话中语言的特点（同样，我认为是聆听能力让有些人更善于模仿地方口音——观察识别能力决定了人的重现能力）。

我认为创作者可以通过留心提高自己的聆听能力——也就是说，不仅理解对方所说的内容，还要注意他人说话的方式。

值得一提的是，优秀的对话并不是对现实中的人物对话进行一字不差的复制。你会发现，大多数人说话是断断续续的，常用词组和不完整的句子，中间还夹杂着“嗯”“啊”以及“就是”之类的口头禅，起类似逗号的作用。“我，那什么，前几天去买东西，嗯，就是，走在街上……”

现实中的人们确实会这样说话，但对于读者来说，这样的对话毫无吸引力，读起来太累了。这并不代表你笔下的人物不可以以这种方式自我表达，但这么做不是为了一字不差地记录他的话语，而是为了表现他交流的风格：“前几天我去买东西，嗯，在街上走的时候……”

点到为止即可。通过改变单词拼写表现人物口音亦是如此。在地方小说的鼎盛时期，这种做法一度非常流行，如今依然有人喜欢这么做。大部分读者对这种做法非常反感。这毫无疑问会影响读者的阅读速度——他必须读一句翻译一句。

解决这个问题的方法还是暗示，选择几个关键词，用它们展示人物独特的语言习惯。比如，可以通过把“man”（男人）拼成“mon”暗示西印度群岛口音（west indian），或者通过把“don't”（不要）拼成“doan”以及在“study”（学习）之类的单词前加 e 来暗示波多黎各口音。一点点这样的暗示就会提醒读者人物有某种口音；随后在阅读这个人物的对话时，尽管词语拼写都是正常的，读者还是会自己脑补人物的口音。

记住，点到为止，如果内心有些犹豫，就不要用这种手法。

理查德·普赖斯（Richard Price）非常擅长创作人物对话。他的处女作《漂泊者》（*The Wanderers*）描摹了纽约布朗克斯区街头团伙成员的人生。他们的语言习惯被真实地表现了出来，并为小说增色不少。不过最近我在一本过期的文学季刊上看到了《漂泊者》中的一个章节出版前的版本。在那个版本中，普赖斯常常通过改变单词的拼写以表现人物的口音，这种做法降低了我的阅读乐趣。这部作品的编辑显然也这么认为。到底是普赖斯还是编辑对作品进行了修改并不重要。修改后的作品质量得到了显著的提高。

好的对话与现实生活中的对话还有一个区别。小说中的对话是书面的。读者阅读时，只有语言，没有语调。如果只是单纯地把对话写下来，很可能造成表意不清的后果。你可以通过把某个单词变成斜体来表现人物对它的强调，或者偶尔通过附加说明来提示读者人物的语气是随意的、严肃的、沉重的或顽皮的等等，但有时，为了确保表意准确，作者需要对句子结构进行调整。

创作对话时，还要注意保持文字简练。相较于真实生活，阅读时我们其实不愿在对话上花太多时间。因此，创作者需要人为地加快节奏，省略一些你来我往，做一些总结与概括。比如，在我的斯卡德系列中，斯卡德主要是通过与人交谈打探各种情报，这类对话大部分都会呈现给读者。但斯卡德不会一直一字不差地复述他参与的对话，他会时不时地把一段对话的大意用一两句话概括出来。

如果不这么做，就会给人松弛不紧凑的感觉。尽管节奏快且容易读，但说到底还是不尽如人意，让人读完之后有尽管篇幅很长却没有实质性内容的感觉。

过去时还是现在时

大部分小说用的都是过去时，可以营造一种讲述已经发生的故事的效果。哪怕故事像很多科幻小说中那样发生在未来，叙事者或者身份不明的旁白都是从故事结束之后向前描述的。

除此之外，还可以选择历史现在时。这种时态的支持者认为它能让读者更加身临其境，故事仿佛是与阅读同时发生的。

他们还会声称这种时态脱离传统，更加现代。然而，历史现在时并不是什么全新的概念。我无须翻阅资料就能想到十八世纪萨德侯爵（*Marquis de Sade*）曾在他的小说中使用过这种时态，据我所知，这种做法可能可以一直追溯到荷马（*Homer*）。现在，用历史现代时会制造一种电影感，让读者感觉自己在阅读剧本。

使用历史现在时并不是只有时态发生了简单的变化。如果把一段过去时的文字改成现在时，你就会察觉到其中的不同。强行改成现在时的文字很可能是生硬、笨拙、不自然的。为了有效地运用历史现在时，总体的叙事风格都需要进行微调。

是否使用历史现在时完全是创作者的选择。它可能不太适合类型小说，因为这类作品很少用现在时。推销一本历史现在时的哥特或者西部小说一定是份苦差事，但我也相信完成甚至出版一部这样的小说并非难事。

我个人非常不喜欢历史现在时，因此在浏览书架寻找平装本小说的时候，总会跳过这类作品。我曾经尝试用现在时进行创作，但只坚持了几页就因为无法忍受这种腔调而放弃了。然而这只是我个人的好恶，与两种时态各自的优劣没有关系。

时至今日，我依然不喜欢使用现在时叙事的小说，但我对这种抵触的来源有了更深刻的理解。

让我顿悟的是哈姆林·加兰（*Hamlin Garland*）追忆他十九世纪在美国中西部度过的童年时光的回忆录《中域男孩》（*A Son of the Middle Border*）。加兰在这部作品中不断在现在时和过去时之间切换。他主要用过去时叙事，但回忆某件具体事件时则会切换成现在时。

这种搭配效果很好，我花了一段时间才想明白为什么。用过去时写作给人准确而真实的感觉。一切都被描述成已经发生的事实，对于读者来说，这些陈述句的可信度很高。如果我写“约翰·卡弗（*John Carver*）走在克雷斯特伍德大道（*Crestwood Avenue*）上，手臂在身体两侧摆动”，你有什么理由质疑我的说法呢？相信我的叙事是作家和读者之间的一种默契。

同样的句子，如果改成一般现在时，就会失去事实的属性，成为为读者准备的一个画面。这种写法常见于电影的情节梗概中，为的就是让读者能够想象出相应的画面。它相当有效——读者脑中确实能浮现出一幅画面，但不会有这件事情已经发生的感受。事情正在发生，是用铅笔涂画出的草稿，不是板上钉钉的事实。

因此，当加兰想要读者在脑中生动地构建他回忆中的某个场景时，现在时无疑是最理想的选择。但当他想要描述往事时，改用过去时更加明智。

最近几年，我几次尝试用现在时写作，不过都只是在个别场景中。在马修·斯卡德系列后期的两部作品《一心求死》（*Hope to Die*）和《繁花将尽》（*All the Flowers Are Dying*）中，我没有像从前那样从头到尾都从斯卡德的角度进行第一人称叙事。相反，我选择了从反派的角度描述部分场景，而且把它们和斯卡德叙述的部分清晰地分割开来。我用第三人称描述这些场景，使用现在时，并设置成斜体。不过，由于我更习惯用过去时写作，坚持使用现在时对我来说相当困难。

刚刚研究生毕业的创作者似乎更偏向于使用现在时写作。在我看来，随着时间的推移，他们中的大多数也会逐渐摆脱这个习惯。

第一人称和第三人称

同时，我发现自己在挑选读物时，偏好使用第一人称的作品。这其实并不奇怪，毕竟我自己的大部分作品就是用第一人称叙事的。

新人作家常得到尽量避免使用第一人称的建议。对于新手来说，第一人称有很多缺陷，会让读者对故事产生间隔感，限制叙事的范围，导致儿童出现牙齿问题，让实验小鼠长出皮肤肿瘤。

对我来说，如果是一位不熟悉的作家，我会更喜欢阅读使用第一人称而不是第三人称的作品，因为前者一般更加自然。毕竟在成长过程中，我们都习惯使用第一人称。从第一人称叙事的小说有一种可以拉近作者和读者之间距离的亲切感，让我感觉作者扮演的叙事者正抓着我的手肘，向我讲述这个故事。

当然，有些小说无法采用第一人称。第一人称只适用于单视角叙事的作品，而且取决于你能否理解主观叙事角色的内心。如果你的主人公是某个大人物——比如美国总统、大牌电影明星或者阿尔·卡彭（Al Capone）^②之类的大佬，也许第三人称才是明智的选择：不仅作者写起来比较轻松，读者读起来也比较舒服。

单视角还是多视角

无论选择第一人称还是第三人称，第一次创作小说时，选择从一个单一的视角呈现故事可能更为稳妥。单视角可以有效预防创作偏离航向。它可以避免作者因选择太多而迷茫，降低叙事重心分散的概率。

这并不是说你在创作时必须选择单视角叙事。对于有些作品来说，多重视角正是其突出之处。到底是选择单视角还是多视角取决于你讲述的故事。

无论选择单视角还是多视角，都应该注意避免在一个场景内改换视角，不要在不同人物的视角之间反复切换。如果一部作品从头到尾都从外部第三者的角度描述，完全不深入人物的内心，在一个场景内一一描述每个人的想法和感受是可以接受的。然而如果是从人物内心的角度叙事的作品，切换视角就会让读者感到困惑——他们会混淆不同人物的想法，从而阻碍情节的发展。最近让我意识到这一点的作品是约翰·格里高里·邓恩（John Gregory Dunne）的《真正的忏悔》（*True Confessions*），这部作品描述了宗教势力与警方参与政治阴谋的故事，总体还是比较成功的。

多重视角的优势之一在于作者在整个创作过程中不会被单一人物的视角所限制。如果一个场景已经告一段落，或某个人物的视角暂时已经没有继续挖掘的价值，空两格就可以启用全新的视角。

在这样的作品中，最好对主要人物的数量进行控制。对于读者来说，如果主角超过六人，情节以及每个人物的行为和动机就会相对难以记忆。不过，创作者可以自由安插多个额外的次要视角人物，在适当的时候用他们的视角描述一到两个场景。这种手法可以在不分散读者对主要人物的注意力的前提下，让作品更加丰富充实。

了解了这些与视角相关的规则之后，在阅读时，你会对其他创作者如何运用视角更加敏感，以及重新认识他们对视角的处理。比起理论学习，在阅读中判断优劣能够教会你更多。

我怀疑很多读者根本不会注意到视角问题。他们真正感兴趣的是人物和故事。也许是我对这方面的一致性过于苛求了。

例如，几年前，我用笔名保罗·卡瓦纳创作了《魔高一丈》（*The Triumph of Evil*）。整部小说都是从杀手兼密探迈尔斯·多恩（Miles Dorn）的角度以第三人称叙事的。唯一的例外是，这是一起多恩不在现场的暗杀。当时他人在千里之外，而我又认为这个场景必须近距离描写。

深思熟虑之后，我英勇地耸一耸肩，决定从一个被多恩用作棋子的年轻人的视角描写这个场景。完成之后，我感觉这破坏了全书叙事上的一致性，但又想不到更好的办法。

就我所知，这种不一致并没有给任何人造成困扰，事实上，多数人根本就注意不到。没有一位读过这部作品的编辑或者作家提起过它。在写这一章之前，我特意重读了一下这个视角不一致的章节并得出了以

下结论：如果我恰巧不是作者的话，也不会注意到视角的改变。和读者相比，作者必然对作品的基本结构更加敏感。

唐·韦斯特拉克化身理查德·斯塔克创作以帕克为主人公的系列小说时，运用了一套有趣的原创系统，我很好奇他的众多忠实读者有没有注意到。在几乎所有帕克系列作品中，故事前一半完全从帕克的视角叙述。第三部分则是从其他所有主要人物的视角叙事。随后，在第四部分，帕克又是唯一的视角人物。

我相信这套系统对于韦斯特拉克来说非常方便，但同时怀疑很多帕克系列的粉丝根本没有注意到这一系列作品交响乐一般的结构。我猜他们更在意情节和人物，想要知道盗窃的结果和角色的生死下落。在我看来，作家的创作手法对于他们来说根本不重要。

作为创作者，留意其他作者运用的手法是必要的。但过分在意可能弊大于利。故事永远是最重要的。

过渡

刚刚开始写作的时候，我不知道怎么从一个场景过渡到另外一个场景；也不知道如何调遣我的人物，让他们出场离场，或进出房间。

这种困难在第一人称小说中尤为明显。如果我安排一个角色晚上在酒吧与人交谈，第二天早晨再做其他事情，我不知道中间的几个小时应该如何处理。我以为我必须把这段时间他去了哪里又做了什么全部解释清楚。

后来我发现这么做是完全多余的。我可以全程描写发生在酒吧的对话，然后多空几行，直接写：“第二天早晨十点，我来到了沃尔德伦（Waldron）的办公室。我穿了蓝色细纹西装，他的秘书似乎很喜欢。”

清楚了、不拖泥带水的切换是最好的过渡，多年前电影行业已经就此达成了共识。还记得从前电影中常有的缓慢溶解画面吗？还记得电影中通过拍摄时钟或者日历页面翻飞来表现时间的流逝吗？这些手法都已经过时了，因为电影人意识到他们不需要这样做。现代观众并不缺乏这方面的理解力。

读者也是如此。有关如何在作品中进行过渡，米基·斯皮兰的作品让我获益匪浅。在早期麦克·汉默（Mike Hammer）系列作品中，他很少描写汉默是如何从一个地点转移到另一个地点的，也不会浪费时间长篇累牍地描写新场景。这些作品中没有平缓的过渡。全都是一个场景紧跟另一个场景，快节奏地相互切换。鉴于喜爱这一系列的读者并非各个都拥有高超的文学素养，我相信尽管过渡较为突然，大多数人还是可以理解小说情节的。

进行时间过渡——时间快进或者倒退——的有效方式也是相信读者有能力理解时间的变化，避免过度解释说明。我认为在这一领域，视觉媒体——包括电影以及在三十秒和六十秒内进行复杂切换的广告——又一次大幅提高了大众的理解力。

我还记得六十年代末观看奥黛丽·赫本（Audrey Hepburn）和阿尔伯特·芬尼（Albert Finney）出演的影片《丽人行》（*Two For The Road*）时的经历。导演斯坦利·多南（Stanley Donen）在电影中插入了很多闪回片段，但并没有对时间线进行详细的解释，直接从一个现在的场景切换到一个过去的场景。当时，我对影片本身和观看影片的观众都很感兴趣。我注意到有些年纪偏大的观众非常困惑——他们习惯于线性的时间发展，因此难以理解影片的故事。但大部分的观众，包括所有年轻人，则显得毫无关系。

桑德拉·斯科佩通（Sandra Scoppettone）的小说《不知名人士》（*Some Unknown Person*）就成功地运用了平行描述一个故事不同阶段的手法。小说改编自斯塔尔·费斯福尔（Starr Faithfull）的人生故事，这位运气不佳的时尚女郎是约翰·奥哈拉（John O'Hara）创作的影片《巴特菲尔德八号》（*Butterfield Eight*）中格洛丽亚·王德鲁斯（Gloria Wandrous）的原型。斯科佩通将女主角早年的经历，导致她去世的男人的人生故事，她死前发生的一系列事件和刚才提到的男士的晚年以及整个故事的一些其他支线穿插在一起，以读者容易理解的方式在几条时间线之间切换。

几年前，有记者问罗伯特·B. 帕克（Robert B. Parker）为什么他创作的以私家侦探斯宾塞（Spenser）为主角的系列小说特别受读者欢迎。“我不知道，”罗伯回答道，“也许大家就喜欢那种腔调吧。”

确实，他们怎么会不喜欢呢？帕克笔下的斯宾塞有着令人沉醉的声线，令人欲罢不能。

我想，这也是风格的一部分，用“腔调”这个词表述或许更加准确。我不知道如何定义这个名词，但它是一个比风格更加具体的概念。写作者可以刻意营造一种风格，但腔调却能自然流露。

很多创作者开始写作时会想模仿自己敬佩的作家。这是不错的起点，不过在我看来，我们的终极目标还是找到属于自己、独一无二的腔调。

最终，为了提升作品的风格以及行文和对话的整体质量，将自己的作品大声读出来是一种十分有效的检测手段。我们都有可能在不知不觉间写下笨拙、碍事的句子，这种问题光看是看不出来的。大声读一读，不合拍的地方就会自然暴露。

有必要补充说明一下，其实我自己从未使用过这种方法，不过，这并不是因为我不认可它的价值。我的作品之于我——无论是打字时还是重读时——都是视觉和听觉的双重刺激，我听得到自己写下的语句，因此我的草稿中的很多错误都是混淆同音词造成的。我会把“他们的（their）”写成“那里（there）”或“他们是（they're）”，有时还把“知道（know）”和“不是（no）”搞混。我的耳朵分辨不出两者之间的区别，拼写检查功能也不知为何也失去了作用……

① 亨弗莱·鲍嘉（Humphrey Bogart，1899年—1957年），出生于美国纽约，美国男演员。主演《马耳他之鹰》《卡萨布兰卡》等电影。1999年被美国电影学会选为“百年来最伟大的男演员第一名”。

② 阿尔·卡彭是一位美国黑帮成员，是美国芝加哥犯罪集团的联合创始人和老大。——译者注

第十二章 长度

在《三人行》（*Threesome*）中，吉尔·爱默生（Jill Emerson）的角色之一想要知道小说的一章多长比较合适。和亚伯拉罕·林肯（Abraham Lincoln）的腿一样长，另一位角色如此回答（你也许听说过林肯曾告诉一位诘问者，人的腿应该足够从身体延伸到地面）。

一个章节则应该能从前一章延续到后一章。换句话说，有关章节的长度，并没有放之四海而皆准的清晰标准。

创作情色小说时，我对每一章的长度有一种执念。一开始我的每一部作品都是每章二十页，总共两百页。后来，由于出版商提出了篇幅太短的意见，我将总长延长到了两百零五页，用二十一页和二十页的章节交替，各写五章后停笔。现在回想起来，我其实知道这种整齐的结构对于读者来说毫无意义。我相信此类作品的读者正一边翻页一边因书中火辣的性暗示而面红耳赤，根本不会注意到作品被分成了众多章节。对于他们来说，只有有料的部分和平淡的部分的区别。

如今我已经不再创作有料的情色小说，因此在章节划分上更加自由。在总共四册以奇普·哈里森（Chip Harrison，当时我使用的笔名也是奇普·哈里森）为主角的系列小说中，我在每一册中都加入了只有一句话的章节。比如说，“枪卡住了”这句话就是《首开纪录》（*No Score*）中的一章，“奇普，我怀孕了”则是《梅开二度》（*Chip Harrison Scores Again*）中的一个完整章节。另外两部作品也都有类似的简短章节。我这么做主要是因为有趣，并不是刻意追求什么效果。

江山易改，本性难移。在二〇一三年出版的《数汤匙的贼》（*The Burglar Who Counted the Spoons*）中，我搞了一个只有星号的无字章节。

如今我对章节的长度已经不再强求，但还是会让一部作品中的不同章节尽量保持相当的长度。偶尔插入一个相对较短的章节会制造出一种类似断音的戏剧效果。另起一章相当于让原本连续的情节强行中断。至少在翻页时，读者必须停下来稍加思考。

有些作品根本不分章节。作者只在场景之间留几个空行。划分章节的优势——方便读者暂停阅读——也是它的劣势，说不定读者一放下就再也不拿起这本书了。有些作者为了引导读者不间断地读完他们创作的精彩情节，刻意不划分章节，但读者也不至于因为章节划分导致的停顿而放弃一部真正扣人心弦的作品。就我个人而言，章节划分能够帮助我继续阅读。我想着再看几页，下一章结束之后就休息一下，但常常一不留神就一口气把整本书都读完了。

章节划分的功能之一是帮助作者将创作一部长篇小说的宏大项目分解成相对容易应对的小任务。如果你曾有过创作短篇小说的经验，相较于一下子完成一整部长篇小说，你对完成一个三四千字的章节应该更有信心。将撰写一部长篇小说的伟大志向分解成一系列小目标之后，你会相信自己可以做到。把一个章节构思清楚并不困难，但一本书则不然，然而，只要完成二三十个这样的章节，你的小说就基本完成了。

章节划分的另一项功能是视角切换——这并不意味着每次视角切换都要新开一章。在我用笔名保罗·卡瓦纳创作的作品《末路穷途》（*Not Comin' Home To You*）中，视角不断在两位主角之间切换，而两人对正在发生的事情的看法截然不同。和简单的多空几行相比，划分章节更能帮助读者理解这样的视角切换。

最后，还有一点值得一提：是否划分章节对于出版社是否接受你的作品几乎没有影响。大多数情况下，出版社对此根本不在乎，即便在意的话，只要他提出这方面的建议，你就可以毫不费力地进行修改。因此，是否进行章节划分以及每一章的长度多半是个无关紧要的问题，选择在写作过程中最适合你的方式即可。

近年来，我发现我作品中的章节越来越短。这是受了詹姆斯·帕特森（James Patterson）的影响，他极具说服力地宣称读者更愿意一口气读完相对较短的一章，然后再继续读同样也不长的下一章——如此循环往

复，直到读完全书。无论你是否欣赏帕特森的小说作品，他无疑是一位优秀的市场推广人员，对这一领域的了解完胜世界上大部分的出版商。在这个问题上，我同意他的观点。因此，如今我作品中的章节变短了。

章节的长度可能不重要，但小说的长度非常重要。

从美学的角度出发，小说与章节并没有什么不同。能从头到尾把故事讲完的长度就是最理想的篇幅。然而现实中真正决定小说长度的其实是商业上的考虑，若是对商业因素置若罔闻，小说家很可能自讨苦吃。

类型小说的篇幅是基本固定的。比方说，如果你想与禾林出版社（Harlequin）合作发表轻爱情小说，你可能会注意到书报刊上所有禾林出版的爱情小说都是一模一样的页数和每页字数。如果此类小说都是约五万五千字，你却提交了一部八万字的作品，你的作品被接受的可能性会微乎其微。

即便是在类型小说领域，对长度的要求也不是一贯这么严格。大多数出版社可以接受篇幅略长的哥特悬疑小说或者西部小说，只要作品本身足够优秀，篇幅略长并不是问题。不过做这样的尝试毕竟还是逆水行舟。为处女作找到买家原本已经十分不易了，在篇幅上剑走偏锋无疑是雪上加霜。

如果你的作品过长，喜欢它的编辑可能会提出删减建议。如果太短，那就麻烦了。除了极少数的例外，特别短的作品总是不好卖。用不到五万字完成一部小说并非难事，但读者却容易认为购买这样的作品不够合算。同样，相较于删减，出版社编辑不会轻易提出增添内容的建议。

如何确保你的作品长度正好呢？前期的市场调查应该可以帮助你明确理想的篇幅长度。如果你想创作一部悬疑小说，读一读市面上的此类小说就会发现，最成功的作品往往在六万五千到七万字。随后，设置好页边距以及其他格式之后，你就可以计算出为了将作品控制在理想长度，总共需要完成二百二十五页。

撰写情节梗概可以帮助你把握情节与理想篇幅之间的平衡。它可以帮助你把控在前五十页或一百页之内，情节应该发展到什么程度，从而控制整部作品的长度。即便没有情节梗概，创作过程中也能感觉到目前的进度是超前了还是拖后了。

如果长度不够，你有以下几个选择。你可以回顾现有的故事，看是否可以通过增加场景或者提升现有情节的复杂度来扩充篇幅。如果问题不在于情节而在于语言，你可以修改一些相应的场景，在对话和描述上做一些扩充。另外，你还可以选择将篇幅问题暂时搁置，顺其自然地完成草稿，相信自己可以在第二稿中加入更多内容。

这几种方法在篇幅过长时同样适用，但最推荐第三种方法，即顺其自然地完成第一稿，不刻意控制字数。很多作家就是这样创作出了他们最优秀的作品。

例如，罗伯特·卢德伦在对初稿进行修改时基本都会删除三分之一的内容。西德尼·谢尔顿（Sidney Sheldon）宣称创作初稿时他想到什么就写什么，任凭自己的想象力自由驰骋；但修改初稿时，一半以上的内容都会被砍掉。

我不喜欢这样创作。之前我也提到过，只有认定一旦创作完成我所写下的每一个字都会被印刷，我才能发挥最佳水准 [有一位名叫诺埃尔·卢米斯（Noel Loomis）的作家是一位莱诺铸排机专家，他用莱诺铸排机（linotype）写作比用打字机还快；他直接在莱诺铸排机上创作西部小说，用排好的字板制作校样，然后提供给出版商。如果我拥有这项技能的话，我也会这么做]。

不过，我承认先自由发挥再修改删减的方法的确有一定的优势。这么做你的初稿就会包罗你脑中的一切创意。修改时，去伪存真即可。

创作篇幅较长的作品还有一个优势。如果作品的最优篇幅比你计划的要长，它可能会具备超过预期的商业价值。

这里有自相矛盾的地方，我需要解释一下。一方面，惊悚小说的篇幅大多在六万到七万字之间，如果一部作品的长度远超这一常规范围，就会让类型小说的出版商感到为难。

另一方面，登上畅销书排行榜的悬疑小说一般都比同类作品要长一万到一万五千字。较长的篇幅可能会导致这些作品失去以原创平装本的形式被出版的机会，但也可能让它们登上精装书的销售柜台。

对于这种现象，常规的解释是篇幅相对较长的作品内容更加丰富，在深度和故事价值上更胜一筹，因为内容有内容而更容易得到重视。因此，这样的作品能够超越类型小说，吸引一般不阅读此类作品的读者。

这种说法看似很有道理。然而，布赖恩·加菲尔德的《狂野时代》是西部小说的风格^①。任何畅销书排行榜上都满是这样的作品。

即便如此，总有一些平淡无奇的作品能够凭借篇幅上的优势登上畅销排行榜。我最近就读了一部，这部侦探小说来自一位多年来出版过多部畅销作品的作家。然而与他的优秀作品相比，这部小说就不尽如人意——单视角叙述的情节平铺直叙，却足足有十五万字。过长的篇幅是这部作品的减分项，却让它成了畅销小说。

我想这背后的终极原因是畅销书的读者——也就是说美国的绝大部分读者——偏爱篇幅较长的作品。这当然是他们的权利，希望赢得这批读者的创作者自然应该投其所好。

篇幅过长多半不会影响一部作品的商业价值。多年来，出版商一直偏好短小精悍的处女作，声称篇幅长的作品因制作成本高昂而难以赢利。如今这一趋势发生了改变。如果一部处女作有真材实料——当然它必须得在其他方面具备商业价值，它就有可能被推广、追捧甚至成为畅销读物。

几年前詹姆斯·克莱维尔（James Clavell）的作品《幕府将军》（*Shogun*）在畅销书排行榜上停留了很久。尽管这部作品读起来十分引人入胜，我还是忍不住要引用约翰逊博士（Dr. Johnson）对《失乐园》（*Paradise Lost*）的一句评语——已经不能再长了。这部作品长达一千四百页，不是每一位开始读的读者都能读完，但其在文学和商业上都非常成功。不久前，出版商可能还会对篇幅如此之长并且以中世纪日本为背景的小说持怀疑态度。《幕府将军》的出版不仅与克莱维尔多年积累的声誉密不可分，也要感谢人们观念的改变——越来越多的人认识到，较长的篇幅其实是一部作品的优势，而非劣势。

因此，创作者应该以篇幅长的作品为目标开始创作吗？

不，没有必要。这一切最多能够表明特别短的作品难以登上畅销书榜单，就像很少有长达二十五万字的平装本小说一样。

记住，你的第一目标是创作属于你的作品。通过日常阅读和尝试写作，你会找到适合自己的风格。我就比较适合创作篇幅略短的作品。这无疑会在商业上对我有所限制，但单纯出于商业目的勉强自己创作不适合的作品，一定会造成更大的损失。

值得一提的是，很多作家随着时间的推移，创作的作品越来越长。这并不代表他们在刻意迎合市场的喜好。这也许是其中一个影响因素，但我们至少有理由相信作品越来越长是一个自然的趋势。完成了几部略短的小说之后，更长的篇幅就不那么可怕了。

有关这个话题，我还可以继续聊下去。但这一章，正如林肯的腿一样，已经足够长了。

以上就是有关长度的林林总总。

在长度方面，作品本身是最重要的决定因素。说到底，还是要找到最适合作品内容的长度。

一九八一年，我开始创作马修·斯卡德系列的第五部作品。这一系列的前三部于七十年代中期以原创平装本的形式出版，篇幅都比较短——每一部都是大约六万字。第四部《黑暗之刺》（*A Stab in the Dark*）是在没有得到发表保证的情况下创作的，后来被亚伯出版社（Arbor House）以精装本的形式出版。

不过，创作第五部时，我还是颇有些雄心壮志的。这部作品要同时讲述好几个故事。第一个自然是斯卡德接到的复杂案件：他受雇于一位皮条客，调查一起应召女郎被谋杀的事件。

同时，他对酒精的依赖失去了控制，在越来越多的证据面前，不得不正视并接受自己嗜酒成瘾的现实。他逼迫自己远离酒精，并参加酗酒者互助会。

最后，生命的易逝，尤其是在纽约这座城市里，才是这部作品的核心主题。斯卡德一边查案一边与酒精依赖斗争，他总是不断地在报纸和电视上看到暴力死亡事件，这一切都呼应并强调了这部作品取自一句对话的标题。斯卡德的警察朋友乔·德金（Joe Durkin）提起一部老电视剧〔斯特林·西利芬特（Stirling Silliphant）的《裸城》（*Naked City*）^②〕时说道：纽约所承载的并不是八百万个故事，而是八百万种死法。

在创作过程中，我很快就意识到自己无法把字数控制在六万五千到七万字的范围内。这是一般情况下类型悬疑小说的最优长度，而我正在创作的作品——一部从私人侦探的视角、用第一人称叙事的作品，系列作品中的最新一部——无疑属于这个类型。

我并没有刻意扩充篇幅。每一个场景都有存在的意义。我决定放手去写，让这个故事自然地结束，最终，我完成了约十二万字的草稿。长度是这一系列前三部作品的两倍。

我担心读者无法适应这样的篇幅。听一个角色足足念叨十二万字毕竟需要极大的耐心。我也担心我的出版人——亚伯出版社的唐·费恩（Don Fine）会让我删减作品，让它成为更符合商业规则的类型小说。

唐·费恩和我的编辑阿诺德·埃利希（Arnold Ehrlich）只字未提篇幅问题，没有向我提出任何删减要求。最终，这部作品不仅得到了评论界和读者的好评，还登上了不少最佳悬疑小说的榜单。

我不知道是艺术上的坚持还是顽固让我把这部作品写得这么长。无论支持我的到底是什么，我都为此心存感激。

近年来，有言论指出作家们提交的手稿越来越长，并把这一现象与电脑的使用联系在了一起。在电脑上滔滔不绝、长篇大论似乎特别容易。

也许吧。把史密斯·科罗纳打字机换成苹果电脑之后，我创作的作品确实变长了。

不过也有这种情况：一九九八年，我前往位于爱尔兰西部凯里郡（County Kerry）的利斯托尔（Listowel），创作埃文·谭纳系列的第八部作品，当时，这一系列已经尘封二十八年之久了。前七册谭纳系列的作品篇幅都在六万字左右，我以为第八部也不会相差太多。

结果，这部作品的字数最终达到了八万。

都怪用了电脑，对吗？不太对。那时，一想到要把电脑带到爱尔兰的小镇上，我就不放心。万一出现故障呢？万一电源和爱尔兰的电力不兼容呢？现在的我，无论去哪里，都会随身携带我的MacBook Air，但当时的情形与现在不尽相同。

因此，我带着一把圆珠笔和一叠笔记本来到了利斯托尔，手写完成了整部作品。

这就不能怪高科技了，不是吗？我愈发话多，总不能怪电脑吧？最简单的答案往往是最合理的，那就是：随着年龄的增长，我越来越唠叨了。

有关长度的另外一点想法：《奥哈拉选集》（*Here's O'Hara*）一书收录了约翰·奥哈拉多年来创作的短篇小说，在这部作品的前言中，编辑阿尔伯特·厄斯金（Albert Erskine）提到奥哈拉的早期作品都很短，最近创作的则较长。厄斯金还认为这些长作品比短的更加优秀。

之后他又继续说明这些晚期作品绝不是因为字数多所以质量高，而是因为写得好所以篇幅长。换句话说，奥哈拉随着时间的推移不断成长，他将更多的才华与思想注入了自己的作品之中，因此需要更多空间讲述更加丰满完整的故事。

① 原文为*Hard Times*（艰难时世），经查证布赖恩·加菲尔德作品应名为《狂野时代》（*Wild Times*）。——译者注

② 原文为Sterling Sillipant，经查实应为Stirling Sillipant。——译者注

第十三章 重写

我不断重写。在正式出版的书籍中，每一页文字背后都有五页被淘汰的草稿。如此巨大的工作量是创作最艰难的方面之一。我认为在整个文学世界中，几乎没有哪一页文字已经完美到没有修改提升的空间。

——罗素·H. 格里南（Russell H. Greenan）

职业作家修改和重写草稿的方式各不相同。有些创作者会同意以上引言中的观点，有些则持完全相反的意见。有些人享受重写的过程，把它看作作品逐渐丰满成熟的旅程；有些人厌恶重写，却又不得不做；有些人在完成一版草稿之后直接重写整部作品，直到对最终的成品满意；有些人则对草稿一页一页进行细致修改；有些人要写五版甚至更多的草稿才能找到感觉，但也有人一完成初稿就直接提交。

我认为这些重写或修改的方法并没有对错之分，许许多多的职业作家采用各不相同的方法都取得了成功。和创作的很多方面一样，每一位创作者都必须找到最适合自己的方法——最能提升作品质量也最顺手的方法。

一直以来，我都对修改心存抵触。回顾往昔，很容易找到这种想法的来源。相较于过程，我总是更关心结果；相较于创作，我对完成作品更有兴趣。一旦完成一部短篇或长篇小说，我都梦想一切大功告成。事实上，一写下“全文完”三个字，我就想做个深呼吸，然后在街角的报刊亭看到我已经出版的作品。在这样的时刻，我最不愿意的就是坐下，深深地吸上一口气，然后把已经完成的作品全部从打字机上重新过一遍。

正如我在前几章提到的，我天生行文流畅，因此可以直接提交初稿。我的第一稿并不会显得粗糙。另外，写作时我有些一根筋，很少能通过修改找到更好的写法。

创作软情色小说时，经济上的原因让重写成为不可能的任务。谁有那心思？谁又有那闲工夫？如果一年要创作十二到二十部作品，即便同意格林丹观点的创作者也不会对自己的作品做一丝一毫的修改。最后一页如果修改一下会更好又怎样？创作者没有时间，也没有动力每一页都精益求精。读者不会意识到其中的区别。出版商也不会，哪怕注意到了也不会在意。

市面上也有反对修改的声音，而它们似乎与我早期创作情色小说的经历不谋而合。拥护者之一杰克·凯鲁亚克（Jack Kerouac）曾把自己的创作过程比作爵士音乐家的即兴演奏，用“即兴创作的旋律”形容自己的作品。在巴里·N. 马尔茨堡（Barry N. Malzberg）的作品《赫罗维特的世界》（*Herovit's World*）中，还有一种更愤愤不平的说法，小说中的主人公是一位为钱写作、对自己的作品不屑一顾的作家，在他看来，重写会让他的作品丧失唯一的卖点——新鲜感。赫罗维特认为，创作者一旦开始修改就停不下来。每改一次，作品的平庸和廉价就会愈发明显，活力和自发性则会渐渐消耗殆尽。最终你不过只是在努力“把垃圾洗干净”，威廉·戈德曼（William Goldman）曾在剧作开演前这样形容对不理想的作品进行修改的过程。

当时的我从不清洗垃圾。现在回想起来，我简直不敢相信自己竟然如此淡定地全盘否定了修改的意义，连一两页都不愿重写。

我记得有一次在检查当天完成的草稿时，我发现我一口气从三十一页写到了四十五页，但是在三十八到四十页之间不知为何跳过了一个页码。当时的我没有重新标注页码，而是坐下来另写一页插入其中。由于三十八页的结尾和四十页的开头拼起来是一个完整的句子，想要不留痕迹地插入三十九页还须精心设计，但年轻自信如我显然认为自己完全可以应对这样的挑战。

杰奎琳·苏珊（Jacqueline Susann）曾在脱口秀上向观众透露她的每部作品都要重写四到五次，第一稿用

但这并不重要。在我看来，值得注意的是苏珊了解她的受众。大众显然偏爱阅读作者殚精竭虑写出的作品。也许，如果一部小说行云流水般从作者的指尖流淌出来，读者就不愿意花八点九五美元书价购买了。小说读起来应该流畅自然，但背后必须蕴藏着感天动地的苦功。

对于我来说，最好的方法是一种二次思考。如果在创作过程中我就知道日后会坐下来对初稿进行一次全面修改，我就会忍不住开始糊弄。不用苛求找到最合适的词语或者短语。不用把场景考虑周全并想好如何处理。随便写点什么都可以，只要纸上有字就行，反正一切都可以在修改的时候重来。

然而，就我而言，只有相信自己正在写的就是最终稿，我才能竭尽全力认真创作。因此我是一边创作一边校对的，把草稿直接写在昂贵的高破布纤维白色纸卷上，在开始创作新内容之前把此前写下的文字修改好。这也许算不上即时重写，但凡是觉得不妥当的内容我都会进行修改。有时完成每天五页的任务时，废纸篓的里面和附近会出现二三十页揉成一团的草稿。也有一页都不用重写的时候，但其实我已经提前进行了修改，在下笔之前，在脑中尝试语句和段落的不同写法。

有些作者采用的是这种方法的升级版，一边创作一边重写之前完成的内容。他们每天开工的第一件事是把昨天完成的内容全部重写一遍，然后再创作新内容的初稿，后一天再重写这些内容，如此循环往复直至完成全书。

如果你的初稿需要大量删减或合并之类的结构调整，那这种方法就不适合你。

创作《别无选择的贼》时，我在开始最后一章之前，把之前的草稿全部重写了一遍。我也可以选择先完成最后一章的初稿，然后再全面修改，但我认为这么做没有意义——我知道对前文的修改一定会影响最后一章的内容，所以到头来说不定还得重写。

另外，我对故事的节奏也不满意。尽管大部分的场景都能够达标，但我认为故事线太拖沓了。通读草稿之后，我认定可以把整个故事的时长缩短一天，让情节更加紧凑。

重写的过程中，我做了无数修改。重打一页却一字不改的情况极少发生。我确信有些改变让作品的质量得到了显著的提升，尽管这种改变对于大部分读者来说可能不算明显。有时我也不确定我做的修改到底是好是坏，甚至感觉自己修改措辞仅仅是为了调剂一下重打全文的无聊。如果仅仅是因为这些文法语言上

的问题，我绝不会重写《别无选择的贼》。其实这部作品的初稿完成度很高，如果不是因为结构需要调整，我肯定就直接提交了。现在看来，我很庆幸当时被迫重写，额外的付出让它成了一部更加优秀的作品。

写出无须大幅修改、几乎可以直接提交的初稿是完全可能的。不过，提交之前，手稿还是需要从头到尾重打一遍。

如果确实如此，我有一个建议。只要不是特别抵触，就亲自在打字机上敲出终稿吧。

从之前我对《别无选择的贼》的讨论，你可能已经猜到了我为何提出这样的建议。无论你用铅笔或者钢笔做了多少修改，无论你在准备终稿之前校对得有多么彻底，真正开始从头重打整部作品时，你总能找到更多值得修改的小地方。

我的一位朋友以前总是这么做。后来，鉴于她收到的预付款越来越高，作品的经济效益也越来越好，她决定奢侈地雇一个人专门帮她准备终稿。她工作非常刻苦，用铅笔在草稿上做了无数修改才把手稿交给打字员，然而在最近的作品中，她的语言明显变粗糙了，因为她没有亲自重打稿件。她省略了修改过程中的一个固定步骤，尽管她的作品依然非常优秀，但行文却没有从前流畅了。

之前，在有关瓶颈和死胡同的章节中，我建议即便在创作过程中遇到困难，也不要轻易半途而废。尽管停下来休息一下似乎是个好主意，但这么做很少能为你提供新的思路。我中途放弃的作品毫无例外地全部逐渐淡出了我的视野，永远地消失了。

然而，完成初稿之后，我认为你可以在开始修改和重写之前，给自己一点喘息的时间。此刻的你一定精疲力竭，急需休息，不过除此之外，这么做还有其他原因。

刚刚完成一部作品的创作者在修改时无法客观地审视自己的作品。如果是我的作品，哪怕已经出版了十年，我也无法客观评价，更别提纸还温热、墨迹未干的新作品了。在这个阶段，我无法理智地看待自己的作品，可以说还沉浸在创作的情绪中不能自拔。几周的休息时间可以让我将自己从作品中抽离出来，带着新的想法阅读和修改自己的草稿。

在休息期间，你可以请他人阅读你的手稿——不过你必须信任此人的判断。如果负面的评价会让你心如死灰，那就别冒这个险了。先进行修改，然后再把草稿分享给他人吧。

如果你担心自己缺乏某方面的专业知识，正好可以利用这段时间请了解这方面的熟人帮你把关。假如你的作品涉及硬币收藏。尽管已经做了大量相关研究，但你毕竟不是货币学者，担心语言上不够专业，说不定会犯低级错误，招来愤怒读者的来信。

把你的草稿交给拥有相关背景知识的人，向他解释你的不确定，请他带着这层考虑阅读你的手稿。跟他解释清楚请他阅读草稿的目的不是求赞扬，而是希望他挑错（有必要一开始就把这一点说清楚，很多人都认为绝大多数的作家只喜欢得到赞扬，不喜欢接受批评。事实上，在大多数情况下，他们想的一点都没错）。如果他指出了不准确的地方并提出了修改意见，你可以在重写时将这些信息考虑进去。如果他表示没有问题，你的作品中有关钱币的信息都是准确的，重写修改时你就可以放心了。

如果他在钱币知识、人物以及写作风格上都给你指出了大量的不足，礼貌地表示感谢之后就别太在意了。记住，你之所以请他审阅草稿，是因为他拥有珍稀钱币方面的专业知识，而不是因为他是麦克斯韦·珀金斯（Maxwell Perkins）之后最犀利的编辑。

这就自然地将我们引到了与修改重写有关的另一个话题。目前我们讨论的都是提交手稿之前的修改，改还是不改你说了算。除此之外，代理人和出版商也会提出修改建议。

只要作品可以出版，大多数新人作家不惜进行任何修改，这没什么不正常的。正如保全自我是自然界的首要准则，新人作家的第一法则就是让作品得到出版。如果只要按照编辑的意见对作品进行修改就可以出版，拒绝恐怕才是不明智的选择。

新人作家常在这方面陷入一厢情愿的想象。在这种想象中，久经世故的编辑总会诱骗作者为了追求商业利益做出牺牲作品艺术价值的修改。然后，创作者可以选择妥协，在取得巨大的商业成功之后体味空虚的空虚，也可以选择坚持自己的信念，忽略编辑的建议。这时，创作者也许可以找到更加合拍的出版商，通过后者的努力，获得超乎想象的财富和荣耀；他也可能因义愤填膺而沉迷酒精不能自拔。

这样的故事看似十分可信，却缺乏现实依据。代理人和编辑不会为了糟蹋作品而提出建议，他们只是期望作品更加优秀。他的观点也许有商业上的考虑，但如果置商业利益于不顾，又如何在这个行业立足呢？就我所接触过的所有编辑来说，只有真心相信某项修改可以让作品更加优秀，他们才会提出相应的修改

建议。

不过，看法不一定就是事实。代理人和编辑也经常犯错。在小说的世界里，对错也常常是主观的。

我们要讨论的是，不同意编辑提出的修改意见怎么办？是咬牙修改还是坚持自己的想法？说到这里就要问，你对自己的想法有多自信呢？

对自己的看法要坚持到什么程度呢？毕竟，你才刚刚完成作品的创作。

这是一个难以回答的问题，哪怕已经在这个行业里摸爬滚打多年，有时也无法给出完美的答案。毋庸置疑的是，这一切你说了算。这是你的作品，印在封面上的是你的名字，只有你有权力决定是否对其中的内容进行修改。如果你拒绝做出某些修改，可能就直接放弃了出版作品的机会。你的作品也许会被其他机构接受，但相反的情况也有可能发生，处女作尤其如此。

一般来说，随着经验的积累，创作者也会愈发自信。在我的第一部作品，即之前提到的女同性恋小说出版之前，我依照编辑的建议做了一些修改。其中一处的修改意见非常糟糕，我非常不愿接受，但根本没有想过表达自己的不同看法。我当时二十岁，一想到有作品即将出版就激动万分，因收到了两千美元的预付款而欣喜若狂。我知道如果我据理力争，应该可以说服编辑不做这个我特别抵触的修改，但我压根没有尝试。

我的经历只是涉及一个小改动。多年前，我的一位朋友听从一位德高望重的编辑的建议，大幅缩短了一部长篇小说的篇幅。当时他就认为删减让小说在商业和艺术价值上都打了折扣，但同时他也认为编辑的看法更值得参考。这么想也许多半不会出错，但这一次显然不是这样。他现在为当初删除了那些内容而深感后悔。如今的他已经是一位商业上相当成功的小说家，有丰富的经验和不少成功的作品，现在的他很可能不会强迫自己对作品进行删减。

经验不仅能让人更加自信和坚定，也能让人更加谦卑，学会认识和承认自己作品的缺陷。和几年前相比，现在的我在修改草稿时更愿意接受他人的意见，但如果我认为自己的立场是正确的，也会毫不犹豫地坚持。

此前因为懒惰的原因，我时常对修改持反对态度。我不愿付出额外的努力，因此我的大脑也孜孜不倦地为我提供反对理由。我至今仍未能完全摆脱这种思考方式，但已经不再自我欺骗，将这种懒惰当成艺术上的坚持了。

没有人可以代替你做这个决定。届时你必须自己做出判断。几乎所有的作品在编辑审阅之后都需要修改，有些甚至有不少地方需要重写，了解这一点也许会对你有所帮助。约翰·奥哈拉也许会轻蔑地说，如果作品已经完成，那就让编辑去见鬼吧，不过我建议你三思而行，不要轻易这样回复给你提修改建议的编辑。翻看一下奥哈拉的信件也能看出，至少在成名之前，他也很少对编辑口出狂言。

不过这也算是超前操心了，不是吗？先得找到一个愿意给你提修改意见的出版商才行。

这就让我们自然地过渡到了下一章的内容。

在计算机时代，重写和修改草稿的过程与以前已经大不相同了。本质没有改变，还是创作者对自己写下的文字进行修改，力求完美。不过，尽管督促自己开始修改和以前一样困难，开始之后的操作就比以前方便多了。

重读这些一九七八年写下的文字，看到重打以及塞满废纸的垃圾筐，我不由地连连摇头。如今如果有不合适的短语，只要选中然后重打就可以了。后悔了？按 **Command+Z**（或者你电脑上的快捷键），刚才的操作就撤销了。

在我记忆中，完成《别无选择的贼》之后，我只经历过一次从头到尾的重写〔那是创作《阿里尔》（*Ariel*）时的事情，这本相当难产的作品是根据一位编辑的要求定制的，但完成之后，他又反悔了。一段时间之后，我的新代理人把手稿提交给了亚伯出版社的唐·费恩，费恩提出的建议和我自己的一些新想法让我决定把整部作品重写一遍〕。

不过，因为操作变简单了，现在的我在修改上比以前积极。不用把稿子重新打一遍，不用划掉多余的句子，空白处也没有看不清楚的批注。如果第八章的改动导致第二章也需要修改，操作起来简单又方便。

伯尼·罗登拔系列的第六册《交易泰德·威廉姆斯的贼》（*The Burglar Who Traded Ted Williams*）是我最早用电脑创作的作品之一。快要写完的时候，我发现自己不喜欢其中一个角色的姓氏。你无法想象以前做这样的修改有多困难。首先要通读草稿在里面寻找“汤普森”。找到之后用签字笔涂掉。然后在黑色方块上

面打上“汤普金斯”。这样修改出来的草稿满是涂改，漏改几乎不可避免，但还有什么其他办法呢？难道要从头到尾全部重打一遍吗？

这时，创作者——或者说我——会选择放弃，保留“汤普森”，不改了。

但这部作品是用电脑写的！当时，我的每一个章节都是一个单独的文本——有人告诉我这样比较安全，工作起来也比较方便——因此我一打开每一个章节的文件，然后进行“搜索并全部替换”的操作，就这样，所有的“汤普森”都改成了“汤普金斯”。后来，我发现把整部作品存在一个文档里也没有问题，此后，只要在键盘上敲打几下，我就可以轻松地修改人物的姓名、地址以及其他任何信息。

这一切都是好事，是我强烈建议各位在电脑上写作的又一个原因。不过，强迫症式的不断重写是非常危险的。修改的操作简单又方便，也没有堆满废纸的垃圾筐，为什么不一遍又一遍地修改呢？为什么不追求完美呢？

只要你忙着修改已经完成的手稿，你就不用咬牙完成它，不用冒着被拒绝的风险提交它，也不用冒着被父母、朋友、爱人、宠物憎恶的风险出版它。

值得一提的是，有些创作者习惯一边写一边对他们的草稿进行精细的修改，有些则倾向于向前推进，进度优先。两位优秀作家——史丹利·艾林（Stanley Ellin）和埃文·亨特之间的友谊完美地展示了这两种不同的写作风格。

史丹利·艾林主要撰写短篇小说，早期，他写得很慢，精雕细琢，完成的作品也很有质量。他应该同意这一章的开头部分罗素·格林丹说的那句话。作为一名完美主义者，如果不把第一页修改好，艾林绝对不会开始第二页的创作，有时他甚至会把开头的章节重写二十多次。然后再用同样的方法创作和修改第二页，直到完成整部作品。

另一方面，埃文·亨特则是一位天生的快手作家，他的初稿语言流畅，构架合理，完全不输他人的第五稿。艾林和亨特都很喜欢对方的作品并因此成了朋友，后来埃文决定向史丹利学习，他认为正是快速推进的写作方法让他无法登上文学造诣的高峰。

因此他决定放慢速度。几周之后，他打电话给史丹利，喜气洋洋地宣布：“我已经放慢节奏了，现在每天只写八页。”

史丹利·艾林听了这话不知作何感想，毕竟八页已经是他一周的工作量了。

第十四章 争取出版

用电脑写作和用打字机写作大不相同。在网上做研究也和去图书馆查阅资料截然不同。然而，无论使用什么工具，写作的核心不会改变：创作者必须知道自己想表达什么并决定如何表达，无论是在石板、纸卷还是电脑屏幕上写作，这都是创作者面临的永恒挑战。

研究也是如此。无论在什么地方用什么方法研究，你的终极目的都是寻找作品需要的信息。

然而，从本书第一次出版到现在，图书出版和销售已经发生了翻天覆地的变化。而且这种变化并没有停止。改变还在继续，无休无止，难以预测（未来总是难以捉摸的，“可预见的未来”这种说法是自相矛盾的，现在在出版界很少有人敢说自己能预测六个月后的情况，更不要提十年之后了）。

我考虑过把这一章彻底删掉，然后重写能够反映现在情况的内容。考虑之后，我还是决定采用之前的模式，保留原来的文字，再添加其他有用的内容。和前面的章节相比，我在这一章添加的内容会比较多。

一旦完成自己的小说，你一定希望出版自己的作品。

上面这句话在文学界是一条不成文的共识，这很有意思。大多数创作者写作都是以出版为最终目标的。

这与其他艺术创作有所不同。爱好画画的人不一定期望在美术馆举办展览。作为业余弦乐四重奏乐团的一员、每周演奏一次的大提琴乐手不会认为没能在卡内基音乐厅表演就是莫大的失败。

写作者与他们不同。对于作家来说，创作从灵感开始，而出版是这一过程不可或缺的一部分。他写出的手稿和已经画好的画作不同，还不是这部作品的最终形态；只有历经排版、印刷、装订成为书籍，他的作品才真正完成。

这真是太不幸了。写作无疑可以是一种职业，但也可以是一项业余爱好，而且是很不错的业余爱好。在所有写作的人当中，能够出版并卖出作品的永远是极少数，对于大部分的创作者来说，写作主要还是自娱自乐。这并没有什么问题，这也是大部分与艺术相关的行当里的惯例。不幸的是，业余创作者会因为自己的作品无法得到出版而感到强烈的挫败感。

我认为，无论业余还是专业，很多创作者总会多少认为自己有些失败。这似乎是人类本性的一部分。不过，出版界已经今非昔比，如今所有人都可以出版作品。这个话题我们以后会详细讨论，不过此刻有必要说明一下，甚至是用粗体字强调一下：

人人都可以出版作品。

然后，让我们回到一九七八年。

不久之前，我在《作家文摘》的专栏里详细讨论了我对业余创作者的看法，提出了作品能否出版不是评判创作者是否成功的唯一标准。文章发表后，很多读者写信告诉我这样的观点让他们倍受鼓舞。我认为只要能够完成一部小说，无论能否出版，创作者就已经成功了。完成就是胜利。无论你是否尝试发表，无论这种尝试是否成功，你都已经经历了马拉松式的漫长考验，而且成功坚持到了最后。

实在可喜可贺。

不过，让我们假设在把手稿束之高阁之前，你还是希望尝试一下寻找出版的机会。你成功的概率有多大呢？如何提升成功率呢？

我们不能自我欺骗。一切顺利是不可能的。和廉价小说的主人公一样，你也需要运气和勇气——而且是相当需要。

我也可以老生常谈地告诉你，只要你的作品足够优秀，只要你能坚持不懈地与出版社接洽，你的作品迟早会得到发表的。这是常规的说法，是听者和说者都容易接受的讨巧说法。但我对它的真实性有所怀疑。

举个例子：一九七七年一位名叫查克·罗斯（Chuck Ross）的老兄想要向世人展示新人小说家所面对的种种困难。他把一部小说提交给了十四家出版商和十三家文学代理机构。

他提交的并不是自己的新作，而是耶日·科辛斯基（Jerzy Kosinski）的作品《脚步》（*Steps*），一九六九年的“美国国家图书奖”（National Book Award）获奖作品。

没有人认出这部作品，不过的确有一位编辑认为作者的风格和科辛斯基有几分相似。没有一家出版社愿意发表这部作品，也没有一家代理机构愿意代理它。确实，科辛斯基的作品是实验性的，被伪装成无名作家的新作之后确实不像可以大卖的作品。这个实验并不能证明所有的代理人和编辑都是白痴，这也不是“皇帝的新衣”的故事。

但这可以让我们大致了解未来所要面对的困难。

我到底要面对什么困难呢？一面高墙？是不是可以说新人作家几乎不可能成功，那我是不是应该把手稿塞进衣柜里，或者干脆连写都不用写了呢？要不然我干脆利用周日的画画好了，或者学拉大提琴？

你完全可以做这些事情。之前我就告诉过你，没有人规定你一定要创作小说；也没有人强迫你发表作品，或者尝试发表。上帝啊，这毕竟是你的作品。你可以把它分享给身边的朋友，把它锁在保险箱里，或者用它做阁楼的隔热层。你可以把它提交给十四家出版社和十三家代理机构，你也可以把它和蒙哥马利沃德公司的购物目录一起放在户外厕所里，这样至少不会完全浪费。

你也可以再把它提交给第十五家出版商和第十四家代理机构。

如果你真的想要得到，弗雷德里克·布朗（Fredric Brown）在《尖叫的美美》（*The Screaming Mimi*）中说过，就一定会得到。如果没有得到，就说明你还不够想要。

我无法就如何推广你的作品给出具体的建议。市场总是在不断变化。每年的《作家市场》（*Writer's Market*）和《作家文摘》上的相关专栏能让你紧跟最新的发展。如果是创作类型小说，每天去书店和书报摊做些研究，你就会对谁在出版些什么有所了解。

不过，以下几条有关作品推广的想法也许会对你有所帮助。

近来，出版商出现了不读陌生手稿的倾向。这并不意味着他们都是一群铁石心肠的老滑头，而仅仅说明越来越多的出版商发现自己承担不起阅读不请自来的手稿所造成的负担，此类作品中往往只有极少数能够得到出版。通过只阅读代理机构或他人推荐的作品，出版商一年可以节约成千上万美元。

这对你来说意味着什么？首先，请让我澄清，这一切并没有看起来那么可怕，也并不代表小说界已经进入一个故步自封的时代。想要发表作品，成功的过往、代理人甚至作家协会的会员卡都不是必需的。

你需要的是就提交作品得到编辑的同意，而我建议通过写征询信与编辑联络。假设你完成了发生在德文郡呼啸荒原的哥特小说，进行市场调研后，认为有六家平装书出版社可能会出版这部作品。通过查阅《作家市场》，你找到了这六家出版社可能负责哥特小说的编辑的姓名。现在，你需要坐下来给六位编辑分别写一封信，内容大致如下：

尊敬的温波尔女士：

我最近完成了一部暂名《特里福连楼》（*Trefillian House*）的哥特小说。故事发生在德文郡，主人公是年轻的美国寡妇，她接受了一份给古董家具估价的工作，只身一人来到了大风呼啸、荒芜偏僻的荒原，住进了一幢破旧的老房子里。

不知您是否愿意阅读我的手稿复印件？特此附上一个邮资已付的信封供您回复。期待您的回音。

无论你的目标出版社是否接受直接提交的手稿，我都建议你给他们写这样一封信。你会得到回复，而且鉴于读一封信比读一部小说要快得多，出版社一般不会让你等待太久。如果出版社婉拒了你的提议，表示他们已经不再出版哥特小说，或手头上有太多以德文郡为背景的作品，或给出了其他拒绝理由，你至少

节约了邮寄手稿的费用和等待手稿被退回的时间。

如果编辑同意考虑你的手稿，你距离作品发表就又近了一步。《特里福连楼》不再是贸然提交的作品，不再是来路不明的手稿，已经有编辑愿意阅读它了。

这并不意味着温波尔女士一定会买下你的作品。别抱太大希望，说不定过几天她就会把手稿原封不动地退给你。但这确实小幅提升了你的作品得到出版的概率。

你的征询信还有一个功能。你已经在信中说明你所提交物品的性质——不是小说的性质，而是有关你提交的手稿的一个细节。你提交的不是手稿原件，而是手稿复制件。也就是说，你会同时把它提交给好几家出版商。

出版商和这个不完美世界里的每一个人一样，喜欢整个世界围着自己转。多年来，他们四处宣传创作者把一部作品同时提交给多个出版社是不道德的。他们才不在乎一部手稿可能在编辑的桌上一放就是好几个月。多头提交被扣上了有违公平公正原则的帽子。

让这种歪理见鬼去吧。如果将作品同时提交给多个出版商，唯一不妥的是刻意不告知对方，让对方以为自己是唯一拿到手稿的人。只要在征询信和与手稿一同提交的附信中都明确说明你所提交的是复印件，就能避免这种不快，也不会显得过于迫切、令人反感。不能直接叫嚣：“除了你们，我还把手稿寄给了另外十家出版商，你们要尽快处理以免错失良机。”这种话只会起到反作用。

我不说你也应该知道，提交给出版社的草稿必须干净整洁，方便阅读，应该是与原稿同样质量的复印件。不要提交用复写纸复制的副本，也不要那种印在味道刺鼻的紫色发臭塑料纸上的老式复印件。这是最低要求，不能打折。

我建议将你的作品提交给四到六个出版社。太多了容易搞混。提交手稿时一定要再次说明是复印件，并注明已经得到了编辑的允许。不要指望编辑对你的名字或者其他信息有印象。你也许一时意识不到，在这个阶段，温波尔女士在你的世界里有着举足轻重的地位，但你对她则没那么重要。

你可以附上这样一封信：

尊敬的温波尔女士：

感谢您二月十九日的来信。根据您的要求，特此附上一份我创作的哥特小说《特里福连楼》的手稿复印件。希望这部作品能得到您的喜爱，并满足您的出版需求。

特此附上邮资已付回邮信封一枚。

把作品提交给多家出版社之后，我们总忍不住幻想如果它被两家甚至更多出版社同时接受怎么办。开始幻想时，请记住以下三点：

- （1）这种事不会发生；
- （2）一旦发生了，就是大问题；
- （3）让你的代理人去处理。

如今，大部分创作者提交的自然都是电子稿。只要附上一个文件就可以了。

这样可以节约邮寄手稿的费用，回邮信封也不用准备了，又省下一笔邮资。也不用再花钱复印手稿了。

这些都是好消息。然而，与好消息如影随形的坏消息是，如今的创作者几乎不用投入任何时间和金钱就可以任意提交他们的作品。面对越来越多直接提交的作品，本来已经忙到捉襟见肘的编辑更没有时间阅读了。

所以，为了减轻他们的负担，是不是应该一次只提交给一家出版社？不，即便如此，编辑还是不会立即阅读你的作品，甚至永远也不会看。过去，纸质的稿件会占据编辑办公室的空间，它和其他未阅手稿一起，极具压迫感地存在着，让编辑不由心生愧疚。总有一天，满怀愧疚感的编辑会开始行动，把这些手稿从他的办公室中清理出去。哪怕他不会一一阅读，也会用那些邮资已付、地址也写好的信封把它们寄回去。

如今成堆的手稿不复存在，编辑所面对的不过是一堆有附件的电子邮件而已。不忍心把纸质手稿直接扔进垃圾桶的编辑，删除邮件时可能不会有那么大的心理负担。

如果几个月后再与编辑联络寻求反馈，你觉得他会在成千上万未回复的邮件中寻找你的邮件和附件吗？他多半会直接回复“不好意思，您的作品并不合适”，点击“发送”，然后彻底遗忘你和作品的存在。

不，你不至于处处碰壁。提交作品得到温波尔女士的首肯确实会提升作品出版的概率。然而，无论如何，在绝大多数情况下，你提交的作品对于编辑来说既麻烦又碍事，就别指望得到什么热情的回复了。

这样一来，我们就又流畅地过渡到了下一个问题……

说到代理，找代理有必要吗？如果有，要怎么找呢？

当然，自己代理自己也是可以的，就像你也可以自己为自己辩护，或者自己给自己割阑尾一样。相比处理法院和医院的事务，自己代理自己的作品还算比较安全的。

有些非常成功的作家不请代理，自己的事情自己决定，而且还相当顺利。他们只委托代理处理国外市场的事宜（并支付高于市场平均值的佣金），一般长期与固定的出版商合作。

我个人认为这其实是一笔亏本买卖，但这一点很难证明。比起自我代理造成的隐性损失，他们更在意自己节约了百分之十的佣金。他们不会意识到自己和出版商签订的合同里有合格的代理人一定会反对的条款。不知道自己其实可以得到更高的定金和版税。但这是他们的选择。我的选择是专注写作，委托代理人去处理数字和金钱问题。

对于新人作家，代理人的作用就更加重要了。他熟悉市场趋势，知道编辑正在寻找什么样的作品，一个电话就能让事情有所进展。值得强调的是，他也无法强迫编辑接受一部作品。他的工作是在作者和编辑之间牵线搭桥，仅此而已。

怎么找代理人呢？和与编辑联系请求提交手稿的套路差不多。你需要像给温波尔女士写信一样发出一封征询信，简要介绍一下作品和过去的写作经验，询问代理人是否愿意阅读你的作品。另外，别忘了附上邮资已付的信封。

代理人手下也许已经满员。他也许对代理你创作的小说毫无兴趣。如果他愿意读一读你的作品，就邮寄一份过去。如果读过之后他同意代理这部作品，你就有代理人了。

让我们假设你靠自己成功与一位编辑取得了联系。你把作品提交给了温波尔女士，她回信表示希望出版。她可能会提出条件；可能会附上合同；可能只字不提条件或合同，却要求你对作品进行修改；可能…

此刻你可能需要一位代理人。

寻找出版社这么困难的任务都完成了，你可能会认为此刻寻找代理人有违常理。然而，正是在这个阶段，你可能会因为没有代理人而蒙受巨大的损失。签署任何文件之前，在合约没有确定却被要求修改作品时——一句话概括，在做出任何重大决定之前，一定要找专业人士咨询。为此支付的佣金只是很小的代价。

这主意听起来不错。但是如果坚持等待代理人到位，会不会得罪温波尔女士呢？

应该不会。如果她是供职于一家正规出版社而且是一位称职的编辑，这对于她来说不失为一个好消息；她清楚地知道，相较于不仅缺乏专业知识，说不定还糊里糊涂的业余作家，和专业代理人打交道要轻松得多。她甚至可能建议你寻找合适的代理人。

即便她没有提出这样的建议，你也大可以就这个问题征求她的意见。我知道不少作家都是依据出版社的推荐选择代理人的。

不过，出版社确有优劣之分。大部分大出版社都按章行事，但刚刚入行的你有可能遇上道貌岸然的无赖商家。他们可能会告诉你代理人不是必需的，他们更希望跳过代理和你直接沟通，让你感觉坚持寻找代理会搞砸整件事情。

如果真的失去了这样的机会，未免不是一件好事。

如果没有得到出版商的推荐，我要如何寻找代理人呢？

《作家市场》上有代理人清单，不妨以此为起点开始寻找。

如果有熟人推荐，那就更好了。我认识的代理人都会通过老客户的推荐获得大量的新客户。有了熟人或者任何第三方的介绍，你的征询都更有可能得到积极的反馈——但关系也只能帮你这么多了。说到底，能不能卖出去还要看书的质量。

作家文摘出版社每年都会出版纸质和电子版的《作家市场》和《文学代理指南》（*Guide to Literary Agents*）——类似的纸质或在线资源还有很多。

多年来，我发现作家会议也常能给作家和代理人牵线搭桥。参加这种会议的代理人至少是愿意接受新客户的——真的，不然他为什么要去参加呢？我不确定为了寻找代理人特地去参加此类会议是否值得，但如果你已经在考虑某个会议了，这一点可能会给你多一点的动力。

还要补充一下，不是所有创作者都认可代理人的作用以及必要性。克里斯汀·凯瑟琳·卢什（Kristine Kathryn Rusch）就曾颇具说服力地指出聘请代理人弊大于利，确实，很多进入独立出版领域的作家都舍弃了代理人，选择自己出版自己的作品。然而，我和代理人的合作从未间断过，无论是采用传统渠道出版作品还是尝试个人出版的新形式，代理人都会参与其中。

关于审稿费，你怎么看？

让审稿费见鬼去吧。

有些代理机构会向潜在客户收取一笔费用，用于冲抵阅读和评价作品带来的成本。这种做法的逻辑是代理人付出了时间，因此应该得到报酬，然而多数情况下这根本就是本末倒置。大部分收取审稿费的代理人根本没有值得一提的客户；不收取审稿费的话，他们连每月的电费都付不起。

如果选择接受，你将抱着与在业界声名狼藉的代理人合作的期望，主动给此人送钱。而且，他提出的建议也不值得信任，毕竟只要你继续写作——继续给他邮寄手稿和支票，他就能持续获利。

这一切并非空穴来风，我就曾于一九五七年到一九五八年和这样一位代理人合作。我在《今日悬疑小说》（*The Crime of Our Lives*）中详细描述过那段经历。

有时候，这种收费代理人还会涉足编辑领域。光收审稿费还不够，他还会主动提出帮你修改手稿，当然是有偿的。

不是所有收取审稿费的代理人都是如此利欲熏心，我相信他们中的一部分确实是在一边努力维持运营，一边积累专业客户。即便如此，同样的服务既然有免费的，为何要选择收费的呢？

收费代理人不会拒绝你的作品。你不用给他写征询信，然后屏息凝神等待他的回应。读过你的作品之后，他一定会用一封礼貌的回信肯定你的作品的种种优点。免费阅读你的作品的代理人可能会退回手稿，并附上一张拒绝你的便条。

好好考虑一下。你想要用五十或一百美元换来一封礼貌的来信吗？我们应该凭借作品获得收入，而不是花钱让他人给我们写信。对吧？

对于向出版社支付费用你也是同样的看法吧？

没错。

如果你是一位诗人或非虚构作品创作者，花钱出版作品也许相对合理。对于大多数诗人来说，这是让作品得到出版的唯一途径。而且，鉴于诗歌作品本来就难以赢利，自费出版也没什么不好意思的。

有些非虚构作品拥有过硬的质量和良好的商业前景，却可能因为过于专精而难以打动商业出版社。尤其是具有浓厚地方色彩的作品。

在这种情况下，创作者承担作品出版的费用也无可厚非。我个人认为，与其为出版社提供资金，不如直接自己出版作品，不过这是题外话了。现在我们讨论的是小说，小说创作者不应该自己出资去发表自己的作品。这么做唯一的理由是虚荣。

通过付费出版社出版的作品除了消耗你的钱财之外，别无他用。它不会得到任何有分量的媒体的评论，不会被书店接受，不会创造可观的销量，甚至也无法满足你的虚荣心。懂行的人一看就会注意到付费出版社的标识，发现其中的端倪，意识到这是你不得不花钱出版的作品。

付费出版社一直以来都是非常可怕的存在，很多此类机构的商业模式几乎无异于明抢。这个行当的消失是电子图书革命所带来的一大进步〔即便如此，我们仍需警惕付费出版社的核心价值——“我们通过坑客

户赚钱”——在个人出版时代被一些不正规的机构继承了下来。“创作之道（Authors Solutions）”之类的服务就是这种现代寄生虫的代表]。

自己用临时的出版牌号（Imprint）发行作品，就可以避开这种陷阱。如果你只是想印刷少量作品分发给朋友，这样做完全没有问题。写作是一项不错的爱好，如果你的作品不适合商业发行，通过自行印刷自我满足一下未尝不可。和需要购买设备和胶卷的业余摄影师相比，你花的钱并不算多。^①

只要不差钱，自己出版作品无可厚非。但你也必须明白，这并不是一条通往财富、名誉以及职业地位的道路。

那要怎么做才能如愿以偿呢？

坚持就是胜利。你必须不停地提交作品，哪怕被拒绝也不气馁，一收到退回的手稿就寄给另外一家出版社。你可能会遭遇种种拒绝——拒绝信可能是统一打印的，也可能是特地写给你的，编辑说不定一开始就拒绝阅读你的作品——不要因此一蹶不振。提醒自己被拒绝不过是意味着一个人决定不出版你的作品，这并不代表你的作品一无是处，与你的个人价值更是毫无关系。

你也可以告诉自己大部分小说在发表之前都经历过等待，很多畅销作品在潜力被发掘之前，都曾被十家、二十家甚至更多的出版社拒绝过。记住，质量不是作品能否取得成功的唯一决定因素，在你前进的道路上，不断推广作品的决心也必不可少。

你无疑是个有毅力的人，否则难以从头到尾完成一部小说。已经走到这一步了，更不能轻言放弃，不是吗？

这么说，没有窍门？没有事半功倍的实用小妙招？

有一个。

可以在作品被拒绝时让你不那么痛苦。

专注创作另一部作品。钻到新作品的创作中去，这样你就不会因为处女作多次被拒绝而备受煎熬。我相信，你会惊奇地发现第二次创作比第一次轻松得多——在努力创作处女作的过程中，你不知不觉成长了很多。

代理人的功能之一就是为你省去推销自己作品的麻烦，将这项工作委托给专业人士之后，你就可以专心写作了。在找到代理人之前，你不得不两头兼顾，一边与出版社接洽，一边创作。别让推销作品的事干扰你的创作，邮寄手稿时尽量不要想太多。全身心地投入第二部作品的创作，这样，哪怕第一部作品多次被拒绝，你也不至于痛苦难耐。

近年来，出版行业的方方面面几乎都发生了翻天覆地的变化，个人出版领域尤其明显。

我曾宣称：“只要不差钱，自己出版作品无可厚非。但你也必须明白，这并不是一条通往财富、名誉以及职业地位的道路。”

现在的我无法继续坚持这样的观点。如今，几乎所有人都能够承担出版自己作品的费用。个人出版尚未完全免费，但成本可谓微乎其微。而且，已经有不少作家通过个人出版的渠道走上了通往财富、名誉和职业地位的康庄大道。

因此，接下来我会用完整的一章来探讨这个话题。

^① 关于“自己出版发行”的内容与中国国情有差异，仅作参考。下同。——编者注

第十五章

个人出版的优势

创作者自行出版作品并不是一个新现象。不少著名作家都有过这样的经历——不过有些不诚实的网站擅自扩大了这份名单。早年，史蒂芬·克莱恩（Stephen Crane）自己出版《街头女郎玛吉》（*Maggie: A Girl of the Streets*）的时候，个人出版的操作是这样的：他找到一家印刷厂，付钱请他们印刷这部小说，然后说服书店在书架上给它留一个位置。我认为《街头女郎玛吉》并没有给克莱恩带来真正可观的收入，但却让他得到了关注，后来他的后续作品被商业出版社相中并出版，其中包括那部家喻户晓的杰作《红色英勇勋章》（*The Red Badge of Courage*）。

（“围绕你熟悉的主题创作”，还记得这一点吗？克莱恩从来没有上过战场，却完成了一部一个世纪之后仍然逼真可信的优秀战争小说。不过这不是我们现在讨论的话题……）

和委托出版社自费出版作品相比，个人出版是更好的选择，正如前一章所描述的，这种模式更符合很多创作者的创作目的和个人条件。如果是一部针对少数读者的个人回忆录或家族史，个人出版无疑是最好的选择。在诗歌领域，只有少数拥有大量读者或一定文学地位的人可以得到商业或学术出版社的垂青，对于大部分诗人来说，个人出版不失为一个好的选择——多半也是唯一的选择。

个人出版能赚钱吗？恐怕不能。然而，看到自己的作品变成铅字，创作者都会感到极大的满足，而且，这么做也不需要花太多钱。祖父可以把自己出版的作品传给孙子，他相信自己写下的文字在遥远的未来会被现在尚未出生的后裔们读到。选择个人出版的诗人将会拥有一部已出版作品，这将是他的学术资本；他也可以在朗诵会或其他公共活动上销售这部作品。

我曾于一九八六年出版过一部自己的作品。这部名为《为人生写作》（*Write For Your Life*）的作品不是小说，而是写给创作者的。此前我已经出版过两部类似的作品——《布洛克的小说学堂》（*Telling Lies for Fun & Profit*）以及《小说的八百万种写法》的第一版，如果想的话，我应该可以找到愿意出版《为人生写作》的商业出版社。

但我并未与任何出版社接洽。我一直想要尝试出版自己的作品，而这本书正是理想的选择。当时，我和妻子连续几年在全国各地举行与创作者互动的写作研讨会——不出你所料，这一系列研讨会的名字就是“为人生写作”——我希望把研讨会的主要内容整理成书，供无法亲身前来参加的创作者们参考。

直销自然成了最合适的方法——可以在研讨会上销售，或者针对研讨会的潜在受众做做广告。这部作品无法成为书店里的抢手货，但应该很适合以这种形式发行。

另外，时间也是一个重要的因素。这个研讨会最多只会再办一年，我希望趁热打铁。如果将《为人生写作》委托给商业出版社，至少一年之后才能上市销售。我并不想等那么久。

我四处打听，发现一些白天负责图书制作的出版社员工晚上也会接一些私活。我找到了这样一个人，支付一小笔费用之后，他会全程为这部作品的制作保驾护航。我是最终的决策者，但他会为我提供做决定所必需的背景信息，也承担了大部分的实质性工作。很快，五千册新书出现在了我的书架上，我随即开始售卖，当年就基本卖光了。

最终，尽管利润十分微薄，我们还是实现了盈利。然而，我们为了这部作品投入了大量的金钱和时间，花费了很多精力，有一段时间我的家里到处都是明黄色的《为人生写作》。我从未后悔过这次尝试，但也决不愿意再经历一次。不会再这样出版写给创作者的书，更不会这样出版小说。

当时的我信念坚定。

二〇一一年，我发表了一篇以个人出版，尤其是电子书个人出版为主题的博客文章〔文章的标题是《向约翰·洛克脱帽，对拉塞尔·布拉克眨眼》（*A Tip of the Hat to John Locke, and a Wink to Russell Blake*），

我没有把它附在这里，但这篇文章可以在网上找到，访问lawrenceblock.com并进行搜索就可以了]。

尽管我的博客一向没有多少读者，估计以后也不会有，但这篇文章引起了巨大的反响。截至我最近一次查看时，此文已经收获了一百二十七条评论，其中不少和文章本身一样有趣。以下是我最喜欢的几条：

.....你的作品《为人生写作》成就了我的写作事业。当我创作的浪漫爱情喜剧作品被NY以不适合他们对市场的评估而拒绝时，我把你的书重读了一遍——尽管多年前这本书的封面已经被我当时刚养的狗啃烂了。我立下誓言，并以此为动力坚持了下来，从未对自己的作品失去信念。

最终，随着时代的发展以及kindle电子书的发明，我终于可以小试牛刀了。你猜怎么着？我是对的。如今我已经以电子书的形式出版了四部浪漫爱情喜剧小说。这些作品在四个月不到的时间里，就卖出了八万多册。这和约翰·洛克作品的销量比起来不过九牛一毛，但作品能得到读者的欣赏让我倍感满足、十分幸福。

我不怎么上脸书和推特，但每天都会写博客.....

是的，你没有看错。琼·里夫斯（Joan Reeves）四个月之内卖出了八万本电子书，多年来她一直四处推销这些作品却屡屡受挫。我刚刚在亚马逊网站上搜索了一下，目前她共有十五本浪漫爱情喜剧小说在售，大多数的价格是三点九九美元。我不知道现在她是否还坚持写作，以及她的作品销量如何，这些都无关紧要。她是一位不愿放弃的女作家，电子书和个人出版时代的到来，改变了她的命运。

这篇博客文章发布之后不久，我整理了一下我以侦探马修·斯卡德为主人公写的中短篇小说。一共有十篇，如果再写一篇的话，足够凑成一本书了。

我立刻意识到我想要自己出版这部作品。其实，我应该可以说服某家经常合作的出版社接受这部作品，但即便如此，他们也不会重视。大家都不看好这部作品的商业前景，即便通过出版社发表了，也不会得到大力支持。

长话短说，我完成了第十一篇短篇小说。我的朋友布赖恩·科佩尔曼（Brian Koppelman）——一位斯卡德系列的忠实粉丝——主动撰写了序言。我找到了一家专门制作电子书和按需印刷平装书的公司，他们与创作者之间是单纯的雇佣关系，因此这部作品的收益将全部为我所有。

这一次我没有拿到出版社支付的预付金，而是签了几张支票，花掉了好几千美元。我算了算账，发现哪怕销售成绩一般，回本也并不困难。

这是一次很棒的经历。很快这部作品的电子版就在Kindle、Nook、Kobo和苹果等各大平台开始销售，不久之后，贸易平装本也登上了亚马逊和巴诺书店（Barnes & Noble）的在线平台。这部作品并没有让我成为富翁，但四年来《良夜妙乐》（*The Night and the Music*）的电子版和平装版从未滞销过，每个月都能给我带来额外的收入，状态相当稳定。

如果交给商业出版社发表，这部作品很快就会被降价处理。但与此同时，出版社一定会像藤壶紧贴岩石一样，将这部作品的版权牢牢地攥在手上，另外还要将电子书销售额的四分之三收入囊中，直至天荒地老。

让这种亏本买卖见鬼去吧。

所以现在的你倾向于选择个人出版，对吗？

不对。《良夜妙乐》之后我自己出版过几部作品，也通过商业出版社发表过作品。我还几次混合两种模式，将纸质书的出版交给出版社，自己则保留电子书（偶尔还有平装本）的版权。

我对个人出版的最大胆尝试是在两年之前，当时我完成了《数汤匙的贼》——停滞多年的伯尼·罗登拔系列的一部全新作品。我清楚自己可以从传统出版社那里拿到丰厚的预付款，但亲手出版这部作品是我创作它的主要动机之一，我感到自己有权实现这个心愿。

最终我以三种形式出版了这部作品——电子书、平装本和奢华的皮面精装收藏版。三个版本都成功赢利，销量还在不断上升，但是老实说，这一次尝试的结果是喜忧参半的。

这么做的弊端是：除了专门售卖悬疑读物的店铺，这本书无缘进入实体书店。而且，除了网络媒体和博客圈之外，这部作品没有得到任何评论。[出版一年之后，地下出版社（Subterranean Press）的比尔·谢

弗（Bill Schafer）以图书馆为主要销售对象推出了这部作品的精装普及版，这个版本得到了《出版者周刊》（*Publishers Weekly*）的评论，一时非常畅销。]

赶紧把话说清楚。个人出版到底是不是一笔划算买卖？

难说，我相信这部作品可以为我带来丰厚的预付款，哪怕最终的利润不足以让我获得抽成版税，预付款的收入还是十分可观的。我相信短期内个人出版的收入不会超过预付款，但这部作品的后续销量相当稳定，因此，从长远的角度来看，个人出版的经济效益更高。

这也许只是你的一厢情愿，不是吗？

你说得很有道理。

还有一个问题。自己出版这部作品之后，你是否备感欣慰呢？下一次还会这么做吗？

这是两个问题。我的答案分别是“是”和“不会”。是的，我很高兴自己出版了《数汤匙的贼》。但是，如果再有新的伯尼系列作品（也包括马修·斯卡德系列、凯勒系列以及任何可能引起商业出版社的兴趣并为我挣得一大笔预付款的一线作品），我应该不会再选择个人出版了。

但是别忘了，我已经尝试过一次了。和伟大的梅·惠丝（Mae West）一样，两害相权时，我总是选择没试过的那个。

通过讲述我在个人出版方面的经验，我希望展示这种方式也适用于已经成名的创作者。我在这个圈子里已经摸爬滚打了半个世纪，因此完全无须自己出版自己的作品，有些读者会认为像我这样的老手在这个新领域里有天生的优势。

“你有很多已经出版的作品和一大批忠实读者，”一位老兄曾在给我的信中写道，“你的作品无论是自己出版还是交给阿尔弗雷德·诺夫（Alfred Knopf），都会吸引粉丝和忠实读者。但是作为无名小卒，如果没有大出版社的支持，要怎么卖出作品呢？”

我明白这种逻辑。然而事实上，新人作家是个人出版领域最为活跃的群体。

确实，很多经验丰富的作家开始进入这个新领域。不少表现一直相当稳定的职业作家因为作品销量一直不温不火，逐渐无法满足越来越商业化的出版行业的需要；他们多年来一直在创作销量稳定的作品，最终却被出版社抛弃，被逼上个人出版的道路。另外一部分依然被出版社所看好的创作者受够了这个行业的运作模式，不愿将自己作品电子版创造的大部分利润拱手让人。

不过大多数作家还是选择了继续和商业出版社合作。这并不难理解。他们可以获得丰厚的预付款。出版社会请他们去高级餐厅吃午餐。有一整个团队围着他转——策划编辑、文字编辑、宣传专员、市场专员等等。独立书店和连锁书店都会大量购进他的作品，而且还放在橱窗里展示。

要放弃这些并不容易，因此大多数作家选择继续这种合作模式并不出人意料。

然而你，亲爱的读者，暂时还不具备这种令人羡慕的地位。你完成了自己的处女作，大家连谁是亚当谁是你都分不清（除了部分知道你有肚脐而亚当没有的人）。

假设你给温波尔女士和她的同事写了征询信，并把手稿提交给了她和另外五位同意审稿的编辑。现在，三个月过去了，其中三人已经告知你这部作品与他们的需求不符。

另外三位还没有回复，因此你再次给他们发送邮件，随后你得知编辑D已经为了陪伴家人离开了公司，其他工作人员对你的手稿一无所知。编辑E沉默了两个星期，然后发来邮件告诉你他尚未开始阅读《树木如是》（*So Grows the Tree*），一旦读完会再和你联系。然而他邮件里的一些细节令你深感不安：第一，他把你的名字拼错了；第二，你作品的标题是《僵尸复兴》（*Once More With Zombies*）。

编辑F则一直杳无音信。

你可以继续努力。你一定读过很多这样的故事：一部手稿被二十、三十甚至五十家出版社连续拒绝，被第五十一家出版社接受并出版之后，连续一年半在畅销排行榜上占据一席之地。这种事确实不经常发生，但谁说就一定不会发生在你身上呢？

你对自己的作品有信心，对吗？你也相信一部优秀的作品最终一定能得到出版社的赏识。然而，随着日子一天天过去，你越来越感觉自己像是得了阑尾炎的基督科学教教徒。你并未失去对作品以及现行出版体制的信念，但也许是时候去看看病了。

为何自己出版自己的作品：

1.你的作品将得到出版。

这是显而易见的，不是吗？这基本上就是一句废话。一旦选择自己出版，你的作品当然会得到出版。

不过，无论是否显而易见，其实从开始写作的那一刻起，你就一直在为这个目标奋斗。让作品被印刷成书是支撑你从第一页写到最后一页的动力。然而现在，这个目标似乎无法通过常规渠道实现了。你开始对作品的质量产生怀疑，开始考虑要不要再写一部。也许你确实应该再写一部，但面对像尸体一样摊在你桌上的处女作，你又能有多少激情再次开始创作呢？

先给处女作找到合适的归宿，第二部作品创作起来也会更加轻松，不是吗？就算相关费用是你承担的，这一点依然成立。

2.节约时间。

传统的出版流程非常漫长。哪怕只联络了一家出版社，你的作品就被接受了，距离其正式上市销售至少还有一到两年的时间。

自己出版要便捷得多。只需要几周的时间，你的作品就可以转化为电子书并开始销售。再过几周，按需印刷的平装本即可出炉。你的作品经个人出版很快就可以到达读者手中，或者进入他们的kindle中。

3.收入到账快。

三月底你就能收到一月作品销售给你带来的全部收入。三十天之后，再结算二月的收入。依此类推——每个月销售你作品的平台都会与你进行结算，一般钱会直接打入你的银行账户。

而商业出版社一般一年结算两次：四月结算去年七到十二月的收入，十月结算上半年的收入。

4.收益更高。

简单地计算一下：你作品的kindle版售价为九点九九美元。如有读者购买，亚马逊会收到九点九九美元，并向你支付其中的百分之七十。你的净收入是六点九九美元。

出版社对你作品的定价也是九点九九美元。如有读者购买，亚马逊收到钱之后会将其中的百分之七十支付给出版社，也就是六点九九美元。然而，按照合同规定，出版社只向你支付全部收入的百分之二十五，也就是一点七五美元。

5.设计、市场推广和价格由你全权决定。

商业出版社可以请到优秀的艺术家和图书设计师，因此你的作品会非常体面。出版社旗下的营销和公关部门会制定宣传计划，不遗余力地提升作品销量。他们还会为你的作品确定能够收益最大化的价格。

别这么肯定。

也许你的作品只是出版社当月计划出版的图书之一，如果同时制作的是斯蒂芬·金（Stephen King）、克莱夫·卡斯勒（Clive Cussler）和丹妮尔·斯蒂尔（Danielle Steel）的作品，你的小说恐怕就不会得到多少关注了。尚未成为大咖的你不得不接受出版社给出的任何封面，你很可能根本不敢提出不同意见（如果提出了，他们会向你解释为什么你的观点是不正确的，并强调销售人员非常看好这个封面）。

类似的事情还有很多。他们会把电子版的价格定得很高，为的是不影响精装本的销量，天知道这是什么逻辑。

我不想把这整件事描述成一个恐怖故事，其实，很多出版界人士兼具智慧与能力，常常能够做到尽善尽美。但反面的例子也有很多，因此，如果选择个人出版，你在作品出版过程中的控制权将大大提升，整个出版过程也可以更加灵活。

你可以请设计师设计封面。很多设计师都愿意接这样的工作，只要花几百美元就能得到很不错的设计。如果你有这方面的天赋，也完全可以亲自动手。我有不少优秀的封面都是在素材图片的基础上设计的：我用Picasa剪切图片和添加文字，如果我会用Photoshop的话，可能还能做更多的处理。我为制作这些封面所付出的只有购买图片素材的四点九八美元，和.....大约半小时的时间。总的来说，和喝一杯摩卡拿铁的感觉差不多。

这样制作的封面比得上出版社的作品吗？恐怕比不上，因为人家是专业的，而你不是。但这样的封面

已经足够好了。如果你的作品即将被巴诺书店放在最显眼的八边形书架上展示，那情况也许不同，然而事实上，读者只会在网络上浏览你的作品。设计此类仅在网站上出现的封面，用不着劳烦奇普·基德（Chip Kidd）或米尔顿·格拉瑟（Milton Glazer）。

你提到了灵活性……

是的。这就来解释一下。你可以在半个小时之内，修改电子书或者按需印刷的平装本的价格。提价和降价都很轻松，几个小时之内各大在线平台上的价格都会更新。

针对包括《收放之间》（*Catch and Release*）和《纯真卫士》（*Defender of the Innocent*）在内的几部作品，我把精装版的发表交给了地下出版社，自己则保留了平装本和电子书的版权。我在精装本出版的同时发布了电子版，并把价格设为九点九九美元。在六个月的优先售卖期结束之后，我把电子版的价格下调至四点九九美元——并满心欣慰地立刻观察到了销量的上升。

有些年代久远作品的封面今天看来已经不尽人意。我曾多次投入四点九九美元的资金和半小时的时间为它们制作全新的封面，替换原来的图片——这个过程只需要几分钟就可以完成，再过一小会儿，新封面就可以在亚马逊和巴诺书店的网站上线了。

有时候，我也会利用这种灵活性对书籍的内容进行调整。成为作家之后，我偶尔会收到为我指出作品中明显拼写问题或严重错误的读者来信。在雅贼系列的一部作品中，我把一首出自《窈窕淑女》（*My Fair Lady*）的歌曲写成了《蓬岛仙舞》（*Brigadoon*）的插曲（也有可能是相反的情况。其实我应该印象深刻，你一定想不到有多少热心读者特地向我指出这个问题）。

这种情况如果发生在出版社出版的纸质作品身上，你唯一能做的就是给你的编辑留个字条，这条留言会被存入档案，如果作品得到再版，或增发平装本，而且你的编辑还没有忘掉这件事，这个错误就会得到修订。

如果出版社出版的是电子书，这个过程要快捷简单一些。你可以给编辑写邮件，然后编辑再转发给电子书部门，由相关负责人完成修改。说了也不改也是有可能的。

如果是自己出版的作品，你只需要找到文档文件，进行相应修改，然后登录Kindle 直接出版账户（Kindle Direct Publishing）上传更新过的文件，随后在其他平台上进行同样的操作。这需要时间，如果经常修改也有点麻烦，但至少可以保证错误得到修正。

好的，你说动我了。个人出版显然是最优选择。你觉得呢？

你都对此深信不疑了，我还能说什么呢？实际上，我要说，别这么快下结论。

第十六章

个人出版的弊端

有优势必然也有劣势，请让我用新的一章详细解读。

不考虑个人出版的理由是：

1.通过出版社发表作品的作家和自己出版作品的作家不可同日而语。

普罗大众和你可能都会有这种印象。炫耀的资本完全不是一个等级的。想象一下以下两句话从你母亲的嘴里说出来，效果会是多么的不同。

“我女儿梅乐莉（Mallory）的作品《如果我知道》（*Had I But Known*）最近被兰登书屋出版了。很多书店都能买到，布鲁克希尔大道（Brookshire House）上的巴诺书店就有。”

“我女儿梅乐莉的作品《如果我知道》最近出版了。不过，书是她自己出版的，可以在亚马逊上买到，但我也不知道亚马逊是什么……”

大概就是这样的对比和落差。他人得知你是作家之后，第一个问题一定是你有没有已经出版的作品。不同的答案会得到不同的回应，大部分人的想法应该和梅乐莉的母亲类似。就连和你关系亲密的熟人都可能认为个人出版是罗德尼·丹杰菲尔德（Rodney Dangerfield）之流擅长的把戏，无法令人敬重。

这种状况会改变吗？其实已经在逐渐改变了，但观念转变毕竟需要时间。你必须想清楚自己有多在意他人的看法。

这完全取决于个人。我认识一位多年来一直在努力为自己的小说寻找出版商的女士。凭着这份执着，她收获了很多人的欣赏，有时甚至是不遗余力的夸奖，但她的作品还是未能成功出版。

不断尝试期间，她的母亲去世了。这位母亲也是作家，几年前还出版过几部作品。去世前不久，她刚刚完成了一部小说，我的朋友希望这部作品得到出版。这一次她没有选择竞争激烈、希望渺茫的出版社，而是自己出版了这部作品的电子书及按需印刷的平装本。

我不知道这部作品最终销量如何？但这并不重要。真正重要的是，我的朋友达成了心愿。

她还在努力为自己的小说寻找出版商。这是一场艰苦卓绝的斗争，竞争未来只会愈发残酷。

当然，她也可以自己出版这部作品。她知道自己可以这么做，却拒绝了类似的建议。“我需要通过被正规出版社接受来证明自己。”她说道。

如果你也有同样的渴望，个人出版就不适合你。

2.无显著经济效益。

有例外。事实上还不少。但这世界上也有人只花一块钱买彩票就能中好几百万。通过个人出版赢利的概率比中彩票头奖要高得多，但不要指望通过出版售卖自己的作品一夜暴富——收回成本说不定都是奢望。

如果商业出版社决定出版你的作品，你会获得一笔抵扣未来版税的预付款。哪怕很少，也是真金白银。和很有可能根本不盈利的个人出版相比，收到五千美元预付款就是净赚五千。

我不确定这一点在你最终做决定时应该占什么样的分量。坐下创作人生中第一部小说时，你真的指望用它大赚一笔吗？

3. 你个人的工作量相当大。

这是个人出版优势的第五条——由你全权决定——的对立面。你之所以可以全权决定，是因为你压根没有帮手。

如果与商业出版社签约，这一切就都由对方包办了。签约之后，你可以放心地坐船去釜山旅行，出版社的工作人员会处理为作品设计封面、对手稿进行文字编辑、确定出版日期、将作品寄给评论家并销往书店等一系列事务。

他们或精益求精或敷衍了事，反正你什么都不用操心。

如果选择个人出版，你就只能事事亲力亲为，或组建自己的团队（我会在下一章具体介绍如何操作）。总之，无论如何，你都不能坐享其成。

哪怕这正是你的专长（这很有可能），哪怕你享受整个过程（确实有很多令人愉悦的时刻），个人出版还是十分消耗时间和精力。尽管可以灵活分配，人的时间和精力毕竟是有限的。自己出版处女作势必会影响第二部作品的创作。

作为一位创作者，尤其是一位新人作家，你最重要的任务就是写作。已经完成一部小说了？那就开始写第二部吧。

自己出版处女作可能会产生行为学上的正强化作用，让创作者更有动力开始第二部作品的创作。这是最理想的状况。然而，如果第二部作品的创作因此受到影响，选择个人出版就事与愿违了。

4. 你的书不会进入书店和图书馆，不会得到《纽约时报》的评论。你也不会得到上《今夜秀》（*Tonight Show*）宣传新书的机会。

这似乎与第一点有些雷同，但这不仅仅是面子问题，也是销量问题。

尽管（与各式线上渠道相对应的）实体书店早已不是图书销售的唯一场所，但他们依然十分重要。如果你的作品登上了本地连锁或独立书店的书架，从未听说过你或你作品的读者可能会被引人注目的封面所吸引，拿起你的小说翻看。如果你的作品根本上不了书架，这一切就不会发生，而这正是选择个人出版的后果。

[不过这也不是绝对的。你可以请按需印刷的印刷厂制作几箱平装本，把它们装进你的汽车后备厢里，然后一一拜访本地书店，请求它们陈列你的作品。这种方法有一定的成功率。对于讲述警犬汉克（*Hank the Cowdog*）历险故事的约翰·埃里克森（John Erickson）来说，这一招非常有效：他开着车在西南地区转悠，向书店兜售自己的作品，并将这种模式培养成了长期的事业。我在一篇博客文章中讲述了埃里克森的故事：访问lawrenceblock.com，搜索《沧海桑田，面目全非》（*All Changed, Changed Utterly*）即可。这种方法适用于对地方读者有一定吸引力的虚构或非虚构作品。然而即便成功，与作品大批量地进入全国各地的书店还是不可同日而语。]

同样，你也可以请求本地报纸对你的作品进行评论，但也许会被拒绝——很多纸质媒体有不评论个人出版作品的严格政策。

这绝不是信口开河。如果与商业出版社合作，作品就能进入书店并得到评论。一旦自己出版，就只能自生自灭。就是这么残酷。

图书馆一般根据出版社的书目或《出版人周刊》、《书目》（*Booklist*）以及《柯克斯评论》（*Kirkus*）等杂志刊登的专业评论选择图书。他们对电子书的兴趣正在逐渐上升，这种增长短期内也没有放缓的趋势，然而就目前的情况而言，即便图书馆有意购买你的作品，他们也没有购买电子书的机制。

[不过这种情况可能很快就会发生变化。独立出版界的大咖乔·康拉斯（Joe Konrath）构建了一个名为EbooksRForever的新机构，旨在为图书馆提供个人出版的电子书作品。这个平台如果能够发挥作用，各方都能够从中受益——然而就目前的情况而言，这个平台还不够成熟。]

至于电视节目，我曾经十次在CBS的《克雷格弗格森深度晚间秀》（*The Late Late Show*）中担任克雷格·弗格森（Craig Ferguson）的嘉宾，其中至少有一次是宣传独立出版的作品。但这是特殊情况。克雷格是斯卡德系列的忠实粉丝，这也是他首次向我发出邀请的原因，后来我们逐渐成为要好的朋友。因此，自己出版《数汤匙的贼》之后，我照例作为嘉宾在节目上宣传了这部作品。唯一的区别是，这一次我没有出版商的资助，只能自己承担机票费用。

这正好引出了我们要讨论的下一个话题。

5.你必须承担一定的费用。

不是很多。当然，如果你想花钱，自然不愁花不出去。你可以付一大笔钱给设计封面的艺术家，可以请公关负责人，可以给评论家邮寄大量的样书。你也可以体验一下最新的付费出版服务，与“贩卖创作之道”之类的坑人的机构签约，支付高昂的费用，享受低劣的服务。你也可以在广告宣传上投入大笔资金。

你甚至可以花钱购买五星好评，如果你的良心不会痛的话。

诸如此类，还有很多。

即便省下了这些大笔的开支，有些费用是不可避免的。是多是少取决于花钱时你是否会精打细算以及你自己承担了多少工作，然而无论如何，几百美元的支出是免不了的，有时甚至会达到几千美元。

而且，正如我此前所提到的，回本都保证不了，更别提赚钱了。

天啊，一章之前个人出版似乎还是个不错的主意。

至少对于一部分人来说，个人出版确实是不错的选择。我正是这么认为，才没有为本书寻找出版商。这部作品毕竟已经连续四十年由作家文摘图书出版，为这个修订版寻找一家正规的出版商应该不成问题。

这样的推测是否合理，我永远也不会知道了，因为我压根就没有寻找出版商的计划。我早就决定要自己出版这部作品，并甘愿为此放弃得到评论的机会和实体书店的销量。

也许，结合你个人以及作品的具体情况对不同的选项进行权衡之后，你会得出个人出版更适合自己的结论。

下一章，我们将探讨个人出版的具体操作。

第十七章

如何出版自己的作品？

在这一章中，我们假设通过阅读前两章的内容，你已经权衡了个人出版的利弊，并做出了自己出版的决定。如果不是这样，直接跳过这一章也没有关系。

你还在吗？太棒了。不过，必须提前提醒你注意：在你阅读这些文字时，这一章的内容可能已经全部过时了。

这几乎是必然的。出版行业的方方面面都在以惊人的速度不断发生变化，尤其是独立出版领域（这里独立出版指的是个人出版。有时，这个词也会被用来指代独立书店。对于独立创作者来说，这种混用有时会导致全是传统商业出版社作品的“独立畅销榜单”格外令人困惑）。

因为一切都变化得太快了，所以我更倾向于给你方向性的建议，而不是介绍具体的操作。你必须自己搜集最新的信息，但我至少可以为你指出正确的方向。

这就开始吧。作品已经完成了。下一步做什么呢？

编辑你的作品。

你的作品已经完成了。进行修改和润色之后，手稿在你看来已经无懈可击。如果是与商业出版社合作，这样的手稿就可以直接提交了。

（也许你已经提交了，一次、两次甚至二十次，正是由于不断被商业出版社退回，你才决定走独立出版的道路。这完全没有问题。无论有没有提交过，至少你对手稿已经满意了——尽管截至目前没有太多人和你持同样的观点。）

哪怕手稿一提交，出版社就热切地提出与你签约，编辑校对的过程也还没有完成。会有一位编辑对手稿进行审阅，然后提出各种各样的修改建议——删除这个、扩写那个，这个词用得太多了，这段对话不够生动，等等等等。这些建议你可以接受也可以不接受，但一趟折腾下来，手稿总会发生一些变化。

也许是好的变化——但不一定，有些编辑会把作品越改越糟糕，不过大多数情况下编辑审校都能提升作品的质量。

但如果是个人出版，要如何让稿件达到理想状态呢？

你可以专门聘请一位编辑。

哪怕是和传统出版商合作，这也是一个不错的主意。过去，出版行业的节奏远没有现在这么快，编辑还有时间对手稿进行详细审阅。他们会对手稿进行语言编辑，然而如今由于时间关系，几乎已经没有人这样做了。现在的编辑不仅要负责寻找适合出版的作品、图书的市场推广，还要出席销售会议并跟进作品出版的整个过程。

你也许听说过麦克斯韦·珀金斯帮助年轻的托马斯·沃尔夫在成堆的手稿中筛选提炼出《天使，望故乡》（*Look Homeward, Angel*）和《时间与河流》（*Of Time and the River*）的故事。麦克斯韦·珀金斯已经去世很久了。如今，这个能让麻雀变成凤凰的行当已经后继无人。

如今，美国的出版社不停地相互收购，缩减人员编制，许多在创意管理方面经验丰富、业务熟练的老手不断被成本低廉的年轻人所取代，许多行业内最优秀的编辑连找份工作都很困难。

一直以来，很多前编辑会去经营文学代理机构。最近，不少人成功回到了编辑岗位——以自由工作者的身份为他人提供编辑服务。出版社和代理机构都会给他们介绍客户，有些作品一定要经过专业编辑审阅修改才能出版。

另外，越来越多的创作者因为希望自己的作品得到专业修改也成了他们的客户。

我的一位朋友——一位在出版行业颇具声望的资深编辑做自由编辑已经十年了。上次见面时，他向我透露，如今他一半以上的业务都来自计划自己出版作品的独立作家。

“一开始我认为这是一种自我欺骗，”他告诉我，“相当于上了新时代付费出版社的贼船。但我逐渐意识到他们的做法并不荒唐，这也让我工作起来更加轻松，更具成就感。我可以完全专注于提升手稿的质量，无须强迫自己去迎合企鹅兰登书屋（Penguin Random House）那些愣头青们乖张的喜好。因为无须担心能否出版的问题，我只要一心想做出读者喜爱的作品就可以了。”

如何判断我是否需要专业编辑的帮助呢？如何寻找这样的编辑呢？

在网上搜索一下就能找到很多提供此类服务的编辑。做出选择之前，你最好查一查他以往的表现和各方面的经验。另外，参考其他独立创作者的评论也很重要。

事实上，这一招屡试不爽。也许在选择个人出版之前，你就应该打入这个团体了，也就是多花点时间阅读博客文章或加入以个人出版为主题的在线社区。

你会遇到无数问题，我在这本书中无法对它们一一进行讨论和解答。值得庆幸的是，有很多人都愿意为你答疑解惑。有些人给出的答案更加可靠，你必须自己对信息进行筛选，不过无论做什么都免不了自己判断，不是吗？

赶紧关注以下这些博主：

乔·康拉斯、被动人士（The Passive Guy）、迪恩·韦斯利·史密斯（Dean Wesley Smith）、克里斯汀·凯瑟琳·卢什、巴里·艾斯勒（Barry Eisler）、休·豪伊（Hugh Howey）、李·戈德堡（Lee Goldberg）。

这样就算是入门了，后面你就可以自主探索了。到后来，你可能会不知不觉在网上花掉太多时间，那时别忘了注意控制；这期间，你一定会很有收获，阅读这些内容总比看猫咪视频或者和陌生人吵架更有意义。

嗯，我问的是——

啊，对。让我们回到这个话题。如何判断是否需要聘请编辑呢？

你得找一个人来读你的作品，这个人和你必须亲疏得当，既愿意评估你的作品，又能不带感情色彩地直接告诉你真相。首先，排除亲人和爱人。选经常读书的人，最好对你尝试创作的作品类型有所涉猎。在写作小组里，给你积极而中肯的评价的人是最佳人选。

对你的问题进行一下确认：你问的其实不是你认为编辑有用吗，而是你觉得我有必要请编辑吗？

如果确有这样的疑问，你可以了解一下市场上的自由编辑，以及其他独立作家对相关体验的评价。找到获得好评的编辑之后，你可以给他写一封邮件介绍自己的作品。如果对方感兴趣的话，可能需要支付一笔评估费，这是因为编辑必须花时间仔细阅读你的作品才能给出相应的建议，为此收取一定的费用也无可厚非。

文字编辑和校对

假设你的作品无须大量文学上的编辑与修改，情节无明显漏洞，人物形象丰满，语言流畅，对话真实。

恭喜！你已经离终点线不远了。

别着急，你可能还需要一位文字编辑的帮助，由他确保纸质或电子手稿语法正确，体例统一，符合行业规范。

没想到我也有向你们推荐文字编辑的这一天，多年来他们一直是我斗争的对象。爱默生（Emerson）曾说过，只有目光短浅之人才喜欢追求绝对的一致，他们会修改对话中的语法错误，会把创作者精心安插的逗号移到莫名其妙的地方，是纠结于细枝末节的强迫症患者，在我看来，文字编辑就是这种人。

一九八六年我自己出版《为人生写作》时，制作人让我给文字编辑预留大约三百美元的预算。“等等，”我说道，“如果不请文字编辑的话，不仅可以省去和他争执的麻烦，还可以节约三百美元？”

当时的我说到做到，没有请文字编辑审校稿件。我的作品很有可能前后不一致，同一个单词在不同的章节多次出现，有时加连字符有时不加，但说实话这些我真不在乎。

然而我的莽撞轻率并不值得效仿。你可以通过独立创作者的线上社群寻找价格适中甚至是愿意服务置换的文字编辑。

服务置换更适用于校对业务，这是避免拼写与事实错误的最后一道防线。

即便反复审校，总有一些错误能一次次逃过审稿人的眼睛。我已经与你们分享了我弄混《窈窕淑女》和《蓬岛仙舞》的故事，最近还有人跟我说起了唐纳德·E. 韦斯特拉克的多特蒙德（Dortmunder）系列犯罪小说，其中讲到，一班窃贼从中央车站（Grand Central Terminal）登上了前往长岛（Long Island）的列车。现在前往长岛的火车全部从宾夕法尼亚车站（Penn Station）出发，这一点只有纽约人才会知道。然而，唐纳德是纽约人，我和这部作品的编辑及出版商也都是纽约人，整整二十年我们都没有发现这个问题。

（收到这封邮件不到一周，《纽约时报》就发表了相关的报道，长达十一英里、连接长岛铁路和中央车站的隧道正在建设当中；该项目将于二〇二二年完工。）

在出版之前，你会反复阅读自己的作品，也会找到很多需要修改的地方。然而，遗漏是不可避免的，自己校对对自己的作品，效果不会特别理想。这是你的作品，你知道自己想表达什么，你的眼睛无法完全保持客观。

拼写检查软件对审校很有帮助，拼写检查能够发现的问题——比如某个单词字母顺序都不对句子——简直令人难以置信。但有些错误用拼写检查软件也查不出来，比如写“不能（can't）”的时候遗漏撇号，把“霉菌（mold）”写成“模具（mould）”，或者把“狗”写成“猫”。

也许会有熟人愿意校对你的作品，他不收现金，只要在致谢中被提到即可。你也可以和其他独立作家相互校对，否则你们自己校对对自己的作品效果多半不好（你们俩最好都没有诵读困难的毛病……）。

调整作品格式，准备电子出版

Kindle、Nook、苹果、Kobo、Smashwords、Draft2Digital等电子书销售平台都有操作简单的电子书发表网站，哪怕头脑或手脚不太灵光，也能进行顺利操作。大多数此类平台都接受各类word文档，上传后自动将文件转换为epub或mobi格式。

光转换一下是不够的。

想方便读者阅读的话，电子书必须进行格式调整。不幸的是，很多为格式转换准备手稿的人并不具备相关的专业技能——在众多因格式而遭遇滑铁卢的电子书中，有不少是一线传统出版社推出的作品。

（没错。他们出版电子书时会对手稿肆无忌惮地进行修改，分成时小气至极，通过标榜自己专业来搪塞一切质疑。更过分的是，他们甚至连一部像样的电子书都做不出来。我读过一本段间双倍行距的电子书。每一段都是这样。如此排版，全是对话的页面简直吓人。还有从头到尾全用斜体的。）

要怎样预防这种情况的发生呢？

有两种方法。你可以聘请专人负责排版或者自己来做。

排版并不难学。乔·弗里德兰德（Joe Friedlander）出版了很多个人出版方面的书籍，涵盖了排版等与图书设计相关的各类话题。杰伊·W. 马努斯 [Jaye W. Manus, 来自QA制作（QA Productions）] 在排版和图书制作上造诣深厚，通过自学在排版方面积累了不少真知灼见；而且，她还定期发布博客文章，与所有关注她博客的有品位人士分享她的秘密。

我建议至少尝试一下自己进行排版。若是恰好喜欢这项工作的话，你不仅可以节约时间和金钱，还多了一项副业，未来可以为其他独立作者提供排版服务。

另一方面，如果自己排版对你来说太过麻烦，你也可以果断决定聘请专业人士。

我就是这么想的。要怎么找专业排版员呢？

在自出版的世界寻找各种资源的方法都大同小异。请新老朋友介绍或浏览留言板、博客和网站。比较服务和价格之后，做出决定。

有一点要注意：

选择委托创作（work-for-hire）模式。委托创作意味着所有服务明码标价，支付费用之后著作权完全归委托人所有。创作时，千万不要这样卖掉你的作品——你的作品就是你的资产，你有权永久性地分享它带来的一切收入。

同样，与排版员、营销专员和公关专员打交道时，还是不要輕易地提供利润分成为好。

对你来说，这种合作模式也许更具诱惑力。毕竟，如果允许这些人抽取未来收入的百分之一，你就不用一次性向他们支付报酬了。由于作品的表现直接决定他们的收入，这些人也会尽力做到最好，不是吗？

没这种说法。只有无论报酬怎么结算都能保持一流水准的人才值得合作。你会向他们支付合理的报酬，同时对自己的作品保有百分之百的控制权。

封面设计

设计封面的成本从几美元（购买一张素材照片自己设计）到几百美元（聘请设计师为你的作品定制一张专业的原创封面）不等。综合考虑，我不建议在封面上投入太多。

封面有多重要呢？正如之前所提到的，对于在实体书店或者桌面上展示的图书来说，封面非常重要。不久之前，有人做过一个实验，计算在书店拿起某本书进一步查看的顾客最终购买该书的比例。我记得，最终选择购买的比例相当高，这也从反面揭示了一条更加确凿的定律：在没有拿起作品查看的顾客群体中，最终购买作品的人数为零。

封面不是决定读者是否会拿起某本图书的唯一因素。你的名气，作品的知名度和口碑，都会影响读者的决定。不过，作品每一次被读者拿起，多少都有封面的功劳。

这是实体书店的情况。然而，一旦选择个人出版，你的作品就多半无法进入实体书店。在线上平台上，封面有多重要呢？

显然没那么重要。首先，在电脑屏幕上出现时，它不是一本书的大小。销售电子书时，书名和作者名要能一眼看清，作品类型也要一目了然。封面美观固然好，但仅凭封面并不能让人产生购买欲望。

对于按需印刷的平装本来说，由于最终会被制作成实物，封面要更重要一些。也许在销售时，顾客看到的还是指甲盖大小的小图，但一旦购买并收货，看到的就是正常大小的封面了。读者已经支付了货款，一般不会因为封面难看而选择退货，但优秀的封面可能会让他更喜欢这部作品。

我曾与“硬犯罪”（Hard Case Crime）合作发表过不少作品，他们优秀的封面无疑对销售有良好的促进作用——线下线上都是如此。特别在意这方面的顾客会购买实体书，但“硬犯罪”的封面确实也能刺激电子书的销售。

出版电子书

一切都准备好之后——有了编辑、排版、校对全部完成的手稿和设计好的封面之后，就可以发表作品了。

你很可能会选择印制按需印刷的平装本。此外，电子书是一定要出的。电子书是现代独立出版行业的主力军，作者可以轻松地面向世界销售自己的作品。

各类电子书出版平台大幅降低了独立出版的难度。Kindle和Nook不完全相同，但操作都很简单。Kobo

也很容易上手。苹果的平台相对比较复杂，Google Plus则深奥至极，我至今还没有弄明白。

我建议你直接在Kindle上出版，然后用Draft2Digital或Smashwords之类的工具在Nook、Kobo、苹果以及其他小平台上发表作品。

你也可以选择在Kindle上独家发售。亚马逊一定会鼓励你这样做，勾选Kindle Select、在一段时间内授予亚马逊独家经销权的独立作者，最终会获得亚马逊给予的一些额外福利。

好迷茫。你觉得我应该怎么做呢？

我不知道。

什么？？？

我理解你的心情。但是，我是在2015年11月写下这些文字的，除非你此刻站在我身后现场阅读，写这本书的我和读这本书的你之间是有时间差的。你阅读这本书时，独立出版的世界很可能已经面目全非。

让我来分享一下我的亲身经历：

二〇〇九年，我尝试通过Kindle直接出版（Kindle Direct Publishing）的新媒介发表一些早已绝版的老作品。这些作品排版和封面设计都很粗糙，销量也十分有限，但光是老作品能有新读者就足以令我欣喜万分了，更别提每个月还能获得一小笔额外收入了。

次年，有一家名为“开放道路综合媒体”（Open Road Integrated Media，简称ORIM）的新公司与我接触。这家由顶尖出版人简·弗里德曼（Jane Friedman）创立的公司提出接手我已出版的几部作品，并将其他绝版作品陆续出全。扫描、校对等出版前的准备工作全部由他们承担。他们会为这些作品设计封面，将它们上传至电子书平台并拍摄精美的宣传视频，最终他们会与我平分利润（在收回初始成本之后）。

这似乎是一笔不错的买卖。确实如此，不过，我的代理人精明地给合同加上了五年期限，二〇一五年合同到期之后，我选择了不再续约。时代变了，如今我无须支付高昂的费用，就可以轻而易举地完成原本由开放道路所承担的各项工作（事实上，我一直在自己出版没有交给开放道路的作品，而且对结果相当满意）。我渴望自己做主，想用自己制作的封面替代他们常用的千篇一律的图片，想要随心所欲地调整价格。

还有，我不想把50%的利润拱手让人。

变化发生得很快。尤其是在这样一个多变的领域里。我现在推荐的公司到了你阅读这些文字的时候很可能已经倒闭了。就算还存在，商业模式说不定也已经发生了改变。

这一切简直让人无所适从。

确实。

但是别担心——你能搞定的。让我们明确这一点：无须外援就可以独立完成一部小说的你，哪怕没有我的帮助，也一定可以在瞬息万变的独立出版世界中畅行无阻。关于如何出版电子书，你一定会找到答案，哪怕犯一两个错误，你也能及时找到补救办法。

出版按需印刷的平装本也是一样。

出版平装本

在我看来，电子书都已经出了，制作一些按需印刷的平装本简直再自然不过了。实体书可以让整个出版过程更加真实。你可以把它捧在手上左右端详，放在架子或者咖啡桌上仔细欣赏。

还可以送给亲戚朋友（电子书确实也可以送人，就像也可以给母亲寄电子生日卡一样。但感觉总是略有不同的，不是吗）。

还有，你准备怎么在电子书上签名呢？

电子书革命孕育了当代独立出版行业，降低了自出版的成本和难度，拓宽了此类作品走向读者的渠道

。按需印刷服务紧随其后，降低了平装书出版的成本和难度。

一九八六年出版《为人生写作》时，我一笔订单就是五千册，而且必须一次性向印刷厂支付全款。几个月之前，通过亚马逊的CreateSpace部门出版《今日悬疑小说》时，我需要支付的费用只有排版员制作作品封面和内页电子版的酬劳（这比电子书排版要复杂一些。尽管CreateSpace和Ingram的Lightning Source都可以一步步引导创作者完成这项工作，我还是不愿自己尝试）。

我无须支付印刷费用，因为一本都还没有印呢。按需印刷就是有订单才制作的意思，顾客支付的部分费用会被用于承担印刷成本。

一旦上线，按需印刷的平装本和电子书一样几乎不需要任何维护。你每个月都会收到账单和付款，和电子书一样，此类平装本在线上销售平台永远不会缺货。一方面，与存在于虚拟空间的电子书不同，这是一本实体书，由纸张和油墨而非电子脉冲构成；另一方面，它又和电子书十分相似，是一颗埋藏在干燥土壤里的种子，一旦有人点击购买，就会生根发芽，在沙漠中绽放。

出版有声读物

在这本书的第一版中，我根本没有提到有声读物，这是有原因的：有声读物当时尚不存在。除了《盲人用有声读物》（*Talking Books for the Blind*）——一套可以在国会图书馆（Library of Congress）借到的录音，用耳朵阅读几乎是不可能的。

如今情况已经发生了显著的改变，有声书已经成为小说市场的重要组成部分，出版有声书的机构也遍地开花——而且，和他们的文字出版同行一样，喜欢无休无止地相互收购。这一领域不断变化——这话听起来耳熟吗？——技术也不断更新换代，从磁带到CD再到MP3音频文件下载。

读者也在不断进化。

我在此前的章节中没有讨论这个话题，这是因为尽管愈发重要，有声书还是属于附加产品。与传统出版社签约时，作者一般会将有声书的版权授予出版社，收入则由双方共享。作者的版权必须先冲抵出版社支付的预付款；超过预付款数额的部分就会成为版税，每半年一次与其他收入一起由出版社结算。

如果是独立出版呢？

理论上，你可以把有声书版权卖给相应的出版机构，但我觉得你还不如去南极卖冰块。

在主流出版社发表的处女作被制作成有声书的可能性也不大，但组稿编辑至少还会看一眼。独立出版的处女作连这样的待遇都得不到。

所以发表有声书看来是不太可能了，对吗？

通过有声书出版商确实不大可能。但你也可以选择和电子书及平装本一样的发行模式，也就是独立出版。

目前，我只知道一种独立出版有声书的途径——不过几年前一种也没有。ACX是有声书领域领头羊Audible旗下的独立出版部门。（Audible本身是亚马逊的一个分支。）Audible的ACX相当于亚马逊/Kindle的KDP，他们人性化的网站上有整个出版流程的介绍，比我解释得清楚多了。

ACX提供两种选择：你可以在家搭建录音棚，自己完成作品录制，也可以选择和ACX播音员合作制作有声书，一次性支付酬劳或与其分享版税。

除非你非常擅长朗读，还会录音和剪辑，否则还是与播音员和制作人合作比较好。如果有人愿意以分享版税的方式与你合作，你就无须一下拿出几千美元了。至于哪种方式长期效益更高，这取决于有声书的销量如何——这种事情从来都难以预测。

如果选择自己出版作品，电子书是肯定要的，按需印刷的平装本基本也是标配，但有声书可以缓一缓。等到作品的表现证明有声书的市场潜力之后再制作也不迟。

这就是独立出版的概况。

然而，一切都有可能说变就变，撰写最后几章时，我再次意识到自己写下的一切过不了多久就会成为过时的信息。因此，冒着因太啰唆而被批评的风险，我也要再强调一遍出版界正以惊人的速度发生变化。

这本书的前十四章旨在帮助创作者把想要写小说的念头转化为六万字的叙事和对话，这些内容从第一版上市的1978年到现在几乎没有发生多少变化。我确实就出版界的新现象对原文进行了一些扩充，但用电脑取代打字机并不会改变写作的本质。对于创作来说，最关键的一直是构思情节，寻找最适合的表达方式以及坚持不懈直到完成。这一点从1978年到现在都不曾改变过，我相信在未来十年、二十年甚至三十年也都不会改变。

然而这一定律并不适用于这一章和前两章的内容。电子书的受众群体会进一步扩大吗？还是会缩小？之前有一位早期的电子书爱好者告诉我，他现在更倾向于购买实体书，在他看来，电子书类似CD，实体书则是黑胶唱片。尽管无法用语言解释，我能理解他的这种感觉。而且，当今出版业所经历的迅猛变化并没有静息的趋势。

你必须有自学的能力，这是这本书所表达的最有价值的观点。哪怕不选择独立出版，这种能力也很重要。哪怕作品被传统出版社接受，你也需要承担自己为作品造势的任务。

独立出版资源

博客

乔·康拉斯/新手独立出版指南（Newbie's Guide to Self Publishing）：jakonrath.blogspot.com

被动语态（The Passive Voice）：www.thepassivevoice.com

丹·韦斯利·史密斯（Dan Wesley Smith）：www.dean-wesleymsmith.com

克里斯汀·凯瑟琳·卢什/卢什商业（The Business Rusch）：kriswrites.com/category/business

巴里·艾斯勒：barryeisler.blogspot.com

休·豪伊：www.hughhowey.com/blog

李·戈德堡：leegoldberg.com/bolg

J. W.马努斯（JW Manus）/ QA制作：jwmanus.wordpress.com

乔·弗里德兰德/图书设计师（The Book Designer）：www.thebookdesigner.com/

网络零售平台

亚马逊/Kindle直接出版：www.amazonkdp.com

巴诺书店：www.nookpress.com

Kobo：www.kobo.com/writinglife

苹果：www.apple.com/itunes/working-itunes/sell-content/books/book-faq.html

电子书销售平台

Smashwords：www.smashwords.com

Draft2Digital：www.draft2digital.com

按需印刷服务

Createspace：www.createspace.com

Lightning Source/Ingrams：www.lightningsource.com

有声书

ACX/Audible: www.acx.com

第十八章 再次启程

全身心地投入第二部作品的创作，这样哪怕第一部作品多次被拒绝，你也不至于那么痛苦。

这是第十四章的结尾，此后一章的主题自然是完成处女作之后如何开始第二部小说的创作。

这一版，中间多出了三个有关独立出版的章节。现在该继续这个话题了，不过在此之前我先要与你们分享一个数据，这个数据可能是多年前我和一位主流音响出版商的组稿编辑共进晚餐时听说的。“我了解到，”他说，“在所有成功出版处女作的创作者中，百分之九十五都没有出版第二部作品。”

“这，”我回答道，“真是我多年来听到的最振奋人心的消息。要是能把这个比例再提高一点，我们就有炫耀的资本了。”

他过了一会儿才意识到我是在开玩笑。

以下就是我有这个看法.....

如果处女作打印稿不到十分钟就被热情的出版社相中，开始第二部作品的创作自然不难。然而，这种情况毕竟不常发生。正如我之前所提到的，大部分创作者的处女作都注定卖不出去。但很多人很快就能通过第二部作品在商业上取得成功——而完成第二部作品的创作是这一切的前提。

你的处女作完全有可能得到出版，切勿盲目悲观。但它有可能需要很长一段时间才能得到出版商的青睐，被列入出版计划。为了尽快度过并充分利用这段难熬的时光，赶紧开始第二部作品的创作吧。

不说其他，开始第二部作品的创作至少可以帮助你应对完成小说之后的那种空虚和忧郁。

不少创作者会在作品完成之后感到心情低落——因为害怕一语成谶，我其实对要不要讨论这个问题心存疑虑。

我不希望刚刚完成作品的你明明心情正好，却为了模仿职业作家而刻意闷闷不乐地缩在墙角。我们作家总觉得自己是人类社会中的一个特殊群体，因此，知道世上并非只有你一个人会在完成作品之后感到心情抑郁，兴许能让你感到一丝安慰。

很多作家都有类似的经历，其他领域的创作者也不能幸免。这种“完稿抑郁症”在结束各类长期创作之后都经常出现。它明显与“产后忧郁症”有几分相似，很多刚生完孩子的母亲都会感到极度空虚和迷茫。整整九个月，肚子里孕育的小生命是她们生活的绝对重心。她们所做的一切都是为了孩子的平安降生。如今，孩子已经生出来了，卸下重担的母亲们该何去何从呢？

确实差不多吧？

作家其实还要更惨一点。新妈妈们所面对的至少是一个可爱的孩子，即便换尿布无聊至极，与孩子朝夕相处总还是有些满足感的。而且，不说其他，每个看到孩子的人都会对宝宝赞赏有加。哪怕孩子长得像猴子一样，也不会有人递给他香蕉的。所有人都会夸孩子长得可爱。

同情同情可怜的小说家吧。没有人会带着发声玩具或可爱的毛绒动物来“看望”他的作品。迫于友情的压力，他的朋友会阅读他的作品，但他们的溢美之词更似奉承，不能当真。与此同时，代理商和编辑有可能毫不留情地拒绝他的作品。“尽管并非一无是处，您的作品不符合我们近期的出版需求。”拒绝归拒绝，安慰奖还是要发的。

我的书不够优秀——创作者由此得出结论——因此，我也不够优秀。我失败了，因此一生都会沦为失败者，真应该一枪爆了我那不争气的大脑。然而，要死要活说起来简单，其实我根本没这胆量，真是废柴

到家了。要么就借酒消愁吧，或者去吃虫子，还可以投入观看日间电视节目的事业。

质疑这种观点的逻辑没有意义。这一切与逻辑没有关系。即便作品卖座，创作者依然可能陷入“完稿抑郁症”之中，若是一不小心写出了畅销作品，内心更是会焦虑至极。

这很奇怪吗？创作者的心理活动是这样的：作品很畅销。太好了！但是等等，我这种废材怎么可能写出卖座的小说呢？纸包不住火，一旦真相暴露，我要怎么办呀？而且，写得好或是不好又有什么区别呢？反正我再也写不出这样的作品了。恐怕连保持一半的水准都做不到吧。这么一想，我大概永远不会再有新作品了，还纠结什么好坏呢？把打字机扔出去吧。我也跟着跳出去好了。我……

你应该明白了吧。

真有这种事吗？有的。我写过的小说数不胜数，然而时至今日，完成新作品时，我还是会因为以上提到的种种原因而感到失落。这么长时间过去了，我终于意识到自己患上了“完稿抑郁症”。问题的症结找到了，情况似乎应该有所好转。然而，这种好转只是暂时的，多半持续不了多久。

过去，作品一旦完成，我就会投入酒精的怀抱。写作过程中，我承受着巨大的压力，现在作品终于完成了，喝点酒轻松一下吧。然而，酒后舒畅的心情多半是一种假象，想要通过喝酒减压是不现实的。这之后，若是不幸遭遇“完稿抑郁症”，酒精又会成为对抗抑郁的“良方”。

这绝非明智之举。在医学上，酒精是一种致抑郁物质，心情低落的创作者喝酒，无异于火上浇油。借酒浇愁往往不但无法改善心情，还会导致抑郁加重。为庆祝小说完成小酌几杯无伤大雅，但把酒精当作解药则可能会带来毁灭性的后果。

我已经戒酒了，这很有效。另外，现在的我写作时心态平和，作品完成之后不会出现巨大的心理落差，“完稿抑郁症”因此得以缓解。与过去相比，我放慢了写作节奏，每天稳扎稳打地完成五页草稿。这样不紧不慢地完成作品，似乎也能平复焦虑。

如今，完成一部作品之后，我会好好犒劳自己。连续几周放下工作好好休息。我会阅读小说——写书的时候往往没时间看书。会走很远去散步，为开始新一轮创作充电。我会给自己买礼物。如果经济状况允许的话，还会出门旅行一周。

在这期间，我小心地呵护我脆弱的心灵。不因为被玛丽·泰勒·摩尔秀（Mary Tyler Moore）的重播感动到热泪盈眶而大惊小怪，努力坚持健康饮食、体育锻炼和作息规律。有时，我甚至会尝试禁食几天。

不久，我身体里的作家血液就会开始觉醒。大脑会开始产生灵感，探索不同的可能性，像东织西补的贤惠妻子一样编织情节的片段。至此，如果继续用夫妻的比喻来形容的话，我不得不接受蜜月已经结束的事实。是时候开始创作新作品了。

从流程上说，第二次创作和第一次没什么区别——孕育灵感，将其转化为情节，根据自己的喜好撰写提纲或直接开始动笔，一天一天坚持创作直到完成全书。在某种意义上，每次创作都是第一次——因为你创作的是全新的作品。第二次创作会比第一次顺利得多，你在技术上的娴熟程度应该已经有了质的飞跃，但这并不代表你可以不费吹灰之力就完成一部小说。听好了，写作绝不会这么轻松，哪怕著作等身的作家也是一样。

第二部作品和第一部在类型上需要保持一致吗？完成并提交《特里福连楼》之后，在温波尔女士看稿子期间开始第二部哥特小说的创作是明智之举吗？

这完全取决于你。你的潜意识可能会替你做这个决定。处女作完成之后，女同性恋这个主题被我冷落了多年——不是因为我不想创作这方面的作品，而是因为我的大脑根本不产生这方面的灵感。当时的我年轻又无知，不但没有敲敲自己的木鱼脑袋，还得出这个主题已经挖掘到位的结论，随即开始涉足新的领域——不过，这对于当时的我来说，很可能是正确的决定。

《特里福连楼》也许是你哥特小说领域的终极作品。或许你就是想写点别的试试；创作处女作的过程尽管有趣却更像是热身运动，帮助你为创作更有野心、更具艺术价值的作品做好准备。另一方面，也有可能就此找到你的使命，脑中满是同类型新作品的灵感——而且，这一次你会写得更好。

请记住这是你的决定，但不是一锤子买卖。你可以利用创作第二部作品的机会探索不同的领域，日后再回归哥特小说。另一方面，即便再创作一部哥特小说，你也不至于被永远贴上哥特小说家的标签。第二部作品只是一部作品，不至于对你的事业产生决定性的影响。

哪怕你真的又写了一部哥特小说，主人公应该也不会再是《特里福连楼》中的年轻寡妇。哥特小说一

般不会形成系列。一部作品结尾时，女主角一般就已经房子丈夫双丰收了。

不过，系列人物的概念在其他类别的小说中经常出现——首推悬疑小说，还有西部小说和科幻小说。

多年来我总共创作了三个系列角色——埃文·谭纳、马修·斯卡德和伯尼·罗登拔。我显然喜欢这种创作模式，用几部作品塑造一个人物，通过与人物一同展开一段又一段的历险，不断加深对他的了解。一旦遇到真正吸引我的人物，我是不会轻易放手的。

第二部作品要延用处女作中出现的人物吗？这还是取决于你。如果第一部作品的主人公在你脑中挥之不去，让你产生了再以他为中心创作一部作品的冲动，那就放手去写吧。记住，即便在第二部作品中启用了新人物，未来还是可以随时以老人物为主人公创作新作品。改变节奏调整一下状态也是可以的。

如果真的开始系列作品的创作，你一定要注意，不要想当然地认为读者读过此前的作品。你的第二部小说——事实上，系列作品中的每一部——都应该是可以独立阅读的作品。你创作的是以同样的人物为主人公的一部新作，而不是三部曲中的第二部；没有读过前作的读者应该也能毫无障碍地阅读第二部作品。

同时，第二部作品又不能和前一部重复太多，否则读过前作的人会感到无聊。不过不用太过担心。据我观察，喜欢系列作品的读者并不介意读到一些已知信息。这种熟悉感并不令人反感，遇到为新读者加入的人物简介时，老读者反而会倍感亲切。

创作系列小说时，保证前后一致非常重要。在这方面，喜欢系列作品的读者对作家要求非常严格。记住主人公有一双蓝眼睛应该不成问题，但他女友的眼睛是什么颜色呢？我之前是在什么地方提到斯卡德孩子的名字和年纪的？

阿瑟·马林（Arthur Maling）在这方面吃过不小的苦头，他的经历很好地展示了系列小说创作的复杂性：普莱斯、波特和佩塔克（The Price, Potter and Petacque）系列给我带来了相当严重的问题。这一系列中反复出现的人物很多，大小角色足有十几个——包括布鲁克·波特（Brock Potter）及普莱斯、波特和佩塔克公司的全部员工，我费了很大力气才理清每个人的眼睛颜色、孩子年龄等相关信息。我的朋友，同是悬疑小说作家的詹姆斯·麦克卢尔（James McClure）帮我制作了一张图表，上面有这一系列所有的人物以及他们之间的关系，对我很有帮助；但我还是常常忘记把相关的零碎信息补充进去，结果，为了查询我一年、两年甚至四年前对某个角色的一句形容，我常常要翻阅好几本已经出版的作品或几百页已经完成的手稿。

系列作品容易缺乏新意，不过第二部作品一般还不至于。创作系列小说的作家多半迟早会遇到这个问题。多萝西·塞耶斯（Dorothy Sayers）曾向阿加莎·克里斯蒂抱怨，一直写彼得·温西勋爵（Lord Peter Wimsey）的故事令她疲惫不堪；克莉丝蒂也承认自己有过杀死赫尔克里·波洛的渴望，她在最后一部“波洛”小说中将这个做法付诸实践，不过，这部四十年代创作的作品直到作者去世后才得以发表。

我之所以终止了谭纳系列的创作，不是因为厌倦了同样的角色，而是因为这一系列的作品愈发雷同。在我看来，谭纳总是造访类似的地方，与类似的人物相遇，进行类似的对话，面对同样的事件。我逐渐意识到这并不是什么严重的问题。与读者相比，我对这种雷同更加敏感，他们花几个小时读完的作品是我花好几个月才写出来的。另外，读者其实是欢迎系列作品有一定相似性的——如果他们不喜欢第一部作品的模式，就不会购买第二本、第三本甚至第四本了。

处女作中个性鲜明的人物形象不一定要出现在第二部作品当中。关于是否创作系列小说，不同的作家也有不同的偏好。有些作家会迫于前作成功的压力撰写续集。此类事情由来已久，莎士比亚就曾经因为伊丽莎白女王想要再看一部以法斯塔夫（Falstaff）为主人公的戏剧而创作了《温莎的风流娘儿们》（*The Merry Wives of Windsor*）。不过，在目前的阶段，你应该还不会遇到迫于皇室压力创作续集的情况。现在的你有一部已经完成但尚未发表的作品，完全可以自由选择。

啊，系列小说。让我给你们讲一个故事。这个故事与小说和作家无关，是一个有关大象的故事。

两个熟人在街头相遇。“我正要找你呢，”维吉尔（Virgil）说道，“我在卖东西，这商品特别适合你。”

“真的吗？”贺拉斯（Horace）回答道，“你在卖什么？”

“一头大象。”

“一头大象？你想卖给我一头大象？你是不是疯了？我住在比特金大道（Pitkin Avenue）上的两居室公寓里，连个后院都没有。我要在哪里养大象呢？我喂它吃什么好呢？怎么打扫呢？维吉尔，你为什么会觉得我想要一头大象？”

“我明白你的意思了，”维吉尔说道，“真不好意思。事实上，我有两只大象，两只一起买的话，我可以

给你打个折。”

“啊，”贺拉斯回答道，“这还差不多。”

这种事在我们这行经常发生。代理人把小说提交给出版社之后，可能会得到这样的反馈：“我很喜欢这部作品。不过，在把它提交给评审委员会之前，我想确认一下你的客户有没有把这部作品发展成一个系列的计划。如果这是一个系列的第一部的话，我们会更加感兴趣一些……”

一只大象？不考虑。两只？让我想想……

在类型小说界，一直以来系列都非常受读者和出版社欢迎，现在更是如此。

对于读者来说，系列作品降低了阅读的不确定性[“以司法鉴定图书管理员西沃恩·格朗克沃斯基（Siobhan Gronkowski）为主角的两部作品我都挺喜欢的，第三部应该也不错吧。”]，让他们有机会和老朋友叙叙旧[“我其实根本不在乎格朗克沃斯基有没有找到那本超期的图书。偷听她和伊拉斯谟·迪克托米（Erasmus Dichotomy）的对话最有意思，两人的关系如果有什么发展的话，我一定不能错过。”]。

出版社看中的是系列作品自带的读者基础。说服读者尝试阅读陌生的作品是非常困难的。“换汤不换药”的系列作品却比较容易被读者接受。因此，对于各方来说，出版系列作品可谓重温旧梦，皆大欢喜。

有必要指出的是，有些类型更适合系列小说的形式。比如说，和传统浪漫爱情小说相比，传统西部小说就更依赖系列作品：策马在夕阳下飞奔的瘦削牛仔可以在地平线那头的下一座城镇经历全新的冒险，在最后一章找到真爱的年轻女子则很难在续集中移情于另外一位英俊小伙。

电子书和电子商务的发展对系列作品的阅读、创作、出版都起到了促进作用。系列作品适合刷文式的连续阅读（binge reading），电子书和在线图书销售平台让读者可以手不释卷，一本接一本地读下去。尽管大众平装本几乎已经从实体书店消失，但读者可以在线上书店买到几乎任何一部在售或者已经绝版的作品，而且几天就可以送到家。

处女作完成之后，直接创作续集四个理由：

- 解决了接下来我该写什么这个问题。
- 系列作品更容易吸引到出版社和读者的注意。
- 你舍不得自己精心塑造的人物，想知道他们后来又经历了什么。
- 你知道自己有能力以同样的人物为中心进行创作，有再写一部的自信。

处女作完成之后，不应该直接创作续集四个理由：

- 你才刚刚开始创作。这么快就开始重复自己，作为创作者的你要如何成长呢？
- 创作处女作时，你想到了一个绝妙的点子。但它无论如何也无法和第一部形成系列。如果你真的想要围绕这个想法创作新作品，为何要放弃呢？
- 你的主人公在前一部作品的最后一章不幸去世。当然你也可以不费吹灰之力地让他起死回生，但从艺术价值的角度考量，死亡确实是最好的结局。而且，说实话，老是写这个人已经让你心生厌倦。真的还要给他做心肺复苏吗？
- 你创作的初衷是什么？是为了满足出版社和读者低层次的需求吗？还是为了开阔眼界、享受创作呢？

我有点迷茫。

这是难免的。不过记住这是你的决定，毕竟人各有志且冷暖自知。每个人面对的情况和过去的经历都不同。终极建议还是做你想做的事。

第一次见到苏·格拉夫顿（Sue Grafton）时，她刚刚出版了金赛·米尔霍恩（Kinsey Millhone）系列的第二部小说《B字强盗》（*B is for Burglar*），那时，她已经把未来的创作都计划好了。她会根据字母表从A一直写到Z，创作二十六部小说。然后结束这个系列。

当时的我十分震惊。对于遥远的未来，她为何没有一丝疑虑？她怎么知道自己想要并且能够继续创作米尔霍恩系列呢？

但她做到了。截至我上一次关注她，她已经完成了二十四部作品，不过最新一卷的书名《X》有些打破传统。[不是《X字木琴》（*X for Xylophone*）、《X光》（*Xray*）或者《X级》（*X-rated*）。就是一个光溜溜的X。别纠结了。]

这一系列作品商业表现良好，不过这并不是最重要的，从一开始苏就不是特别在意商业利益。在艺术价值上，这一系列也可圈可点。而苏似乎从一开始就对这一切充满信心。

在唐纳德·E. 韦斯特拉克第一部以强盗帕克为主人公的作品中，这位反英雄（*antihero*）在故事结尾时去世了。口袋图书（*Pocket Books*）的编辑巴克林·穆恩（*Bucklin Moon*）打电话问他：能不能别把帕克写死，然后再写两部以他为主角的小说？

“那家伙身体好着呢，”唐纳德回答道，“这会儿，他的身体正在逐渐恢复呢。”最终，帕克挺过来了，此后唐纳德又围绕他创作了十几部小说。不少人认为这一系列是他最优秀的作品。

技艺娴熟的创作者可能会有机会参与一类我们尚未讨论过的作品的创作——如衍生作品（*tie-ins*）、影视作品改编小说（*novelizations*）或撰写他人系列的一部分。

我之前没有谈到此类作品，是因为此类项目一般由出版社招募写手，尚无已出版作品的新人作家几乎没有入围的可能。不过，一旦你和你的作品为出版社所熟悉，或者有代理人牵线搭桥，你就有可能接到此类工作。

创作这种作品较为无趣。你无法充分发挥创造力，也得不到丰厚的报酬。别指望凭借将《脱线家族》（*Brady Bunch*）改编成小说大赚特赚。把二流电影改编成三流小说不会让你成为家喻户晓的小说家。作为用集体笔名尼克·卡特（*Nick Carter*）写作的五十名创作者之一，恐怕你也收获不了太多的成就感。

不过，能通过撰写小说获取收入就已经很不错了。无论最终作品质量如何，创作过程都可以磨炼你的技艺。当然，到了某个特定的阶段，你就应该开始拒绝接受此类工作，专心创作自己的作品，不过，还是等到真正过了河再思考拆桥的事吧。

衍生作品是以现成人物为主人公的小说。情节一般由你独立设计，但出版社以及电视台说不定也会提出添加内容的建议——这种建议多半没什么价值。

我的第一部侦探小说就是这样创作的。贝尔蒙特图书（*Belmont Books*）计划出版一套以雷·米兰德（*Ray Milland*）主演的电视剧《马卡姆》（*Markham*）为基础的系列小说。结果，我为此创作的作品相当不错，我的代理人也同意把它作为衍生作品出版太浪费了。因此，他找到了金牌出版社的诺克斯·伯格。伯格看中了这部作品，我则随即对作品进行了修改，把罗伊·马卡姆（*Roy Markham*）改成爱德·伦敦，对人物进行了一些调整。之后，我又重新创作了一部以马卡姆为主人公的小说，最终由贝尔蒙特图书出版。

将影视作品改编成小说相对容易，情节都是现成的，只不过分成了一个个场景。你的工作就是把电影剧本改编成小说。一般来说这都是一项比较机械的工作，因此很多有经验的读者都会避免阅读任何有剧本改编标识的作品。此类作品一般都非常死板。

不幸的是，此类读物颇有销路的事实恰恰说明了读者在这方面缺乏了解，或者对作品质量不太敏感。

有些创作者特别擅长影视剧改编作品。能够长期稳定地完成影视剧改编的专业人士可以通过这项业务获得不菲的收入。有些创作者还积累了一定的知名度。例如，能够完成优质改编作品的雷奥诺拉·弗莱舍（*Leonore Fleischer*）就可以以此为筹码，要求出版社提高预付金和版税率。

衍生作品和影视作品改编本质上都是改编：正如剧作家经常忙着把小说改编成电影和电视剧本，小说家偶尔也需要把电影和电视剧改编成小说。这类机会多是代理人介绍的。

你或许认为，创作这种程式化的作品吃力不讨好，不值得投入时间和创意；但这也可能是一个引人入胜、充满挑战的过程，让你得以一边养家糊口一边磨炼技艺。

优秀的小说家、电视编剧兼创剧人（*Show Runner*）李·戈德堡就凭借电视剧《神探阿蒙》（*Monk*）的衍生作品赚得盆满钵满。

撰写他人系列作品中的一部分就是字面的含义。很多人在刚刚开始写作时，都当过几年尼克·卡特。同样，此类作品吃力不讨好，报酬也差强人意，但这也是一种一边养家糊口一边磨炼技艺的方式，对于创作

者来说，不算特别糟糕。

图像小说（graphic novel），也就是书籍形式的漫画，近年来逐渐成为虚构作品中的一个门类。要创作此类作品，插画师和撰写对话及叙述文字的作家一样不可或缺，杜安·斯威尔齐因斯基（Duane Swierczynski）和格雷·格鲁卡（Greg Rucka）在文字小说和图像小说界都很活跃。

在改编方面，将小说改编为图像小说较为普遍——但情况也许会发生改变，给新人作家更多的练笔机会。

大部分似乎永不完结的西部或者男性冒险小说系列——《毁灭者》（*The Destroyer*）系列、《行刑者》（*The Executioner*）系列、《朗嘉姆》（*Longarm*）系列等等，都是由一位作者创始的。创作若干本之后，他会逐渐心生厌倦，开始雇佣代笔人继续系列作品的创作。如果最初的构思来自项目人，这个系列就没有初始创作人，项目人会起一个笔名，从一开始就把代笔人创作。无论哪种模式，代笔人都只能获得一次性的劳务酬金。

一个新现象提升了这种代笔工作的地位和经济回报。这种变化是市场条件导致的，出版商对品牌的重视是其重要成因之一。一位畅销作家就是一个强大的品牌，多年来，出版界都想当然地认为，如果是同一个作家的作品，市场每年最多消化一部，直到最近，他们才意识到这种想法是错误的。真正喜欢某位作者的读者，只要有新作，就一定会买。

因此，有些作者为了赶写作进度也会请人代笔。

这种现象已经存在并发展了一段时间了。新发现的已去世作者手稿、根据“作者留下的大量笔记和情节提纲”撰写的作品——这些图书打着各种各样的名头，暗示作品由大牌作家亲自创作或是他去世前想要完成的作品，千方百计地往大师身上靠。

与过去不同的是，以前默默无闻的代笔的地位有了显著提升，不仅可以以联合作者的身份署名，还能收获丰厚的报酬。“詹姆斯·大人物和‘安德鲁·新人’著”署名会这样写，大人物的名字字号可能更大，书封后勒口上可能也只有他的照片，但你还想怎么样呢？更重要的是，“安德鲁·新人”会一次性获得一笔劳务报酬。有时能达到六位数，这可比为唐·彭德尔顿（Don Pendleton）代笔《行刑者》系列要赚钱多了，不过这是一次性买断的报酬，国内外的版税以及电视、电影、有声读物以及周边T恤的收入都属于大人物。

有时，大人物会亲自创作一个系列中的一两部作品，与此同时对联合作者的大纲进行审读，并提出修改建议。詹姆斯·帕特森（James Patterson）和他的联合作者合作，每年推出的作品比很多人每年阅读的书都要多，据说他会为联合创作者提供长达六十到八十页的详细章节提纲；和他合作的联合创作者往往从中受益良多。

想接到这样的工作并不容易。对于刚入行的新人来说还是有一定门槛的，不少有署名权的联合作者都是出版过很多自己的作品之后，才有机会与大家合作。不过机会确实存在，短期之内也不会突然消失。出版一两部小说之后，若是有天时地利人和，你说不定能接到这样的工作。

一直创作此类作品确实令人沮丧，但一部作品不至于决定你事业的走向。至于底线在哪里，就要由你自己决定了。

如果你感觉这一切即将带来不可挽回的后果，完全可以选择提前离开。

无论什么类型，开始创作第二部小说都是完成处女作之后的最佳选择。第一次创作一定令你获益良多，这一次也不例外。你会发现自己能力上的提升。这也是对抗完稿综合征的最佳方法。一旦完成，你就有了两部随时可以上市的手稿。尽管这有可能带来两次被拒绝的经历，但也将作品被接受的概率提升了一倍。

最后，创作第二部小说还有一个理由。如果不写，评论家要怎么抱怨它是狗尾续貂之作呢？

第十九章 看你的了

我所能做的就这么多了。

这对你有帮助吗？

我一边回看自己写下的这些文字，一边思考着自己有没有履行开始写作时许下的承诺。完成一部小说，空几行在页面中间写下“全文终”时，我也会产生类似的不确定感。故事是否成立？人物有趣吗？最终的作品是否符合最初的构想？这一点很难做到，毕竟不是每一个想法都能成为现实，但这到底是不是一部合格的作品？

这本书也许会对你有所帮助。我不知道。说到底，读书学小说创作就像读书学骑自行车一样。亲身去做才是唯一有效的学习方法，在真正掌握之前，可能经历无数次的摔倒。

祝你好运。

我不会审读你的手稿，为你推荐代理人或者帮你联系出版商。我会回复信件——前提是我有时间，而且你得附上写好地址、邮资已付的回邮信封。我所能做的只有这么多了。其他工作必须由你独立完成。这也是写作这个行业的惯例。

我希望能完成自己的小说。我希望你著作等身，而且部部精彩。这倒不是因为我认为你的作品传承了我的创作理念——说实话，无论有没有读过这本书，你都会完成自己的作品的。

真正的原因是，尽管世界上书籍的数量很多，优秀的作品却很少。

而我，不希望未来无书可读。

两版致谢

一九七八年版

计划写这本书之前，我为了写一篇相同主题的杂志文章给不少人发送了一份有关写作方法的调查问卷。许多虚构及非虚构作品的创作者都善良地提交了或长或短回复。尽管这篇文章最终没有发表，这些评论在我写这部有关小说创作的作品时，给予了我极大的帮助。我引用了一些回复中的语句，这些回复拓展了我对创作者工作方式的认知。

这部作品的缺点与他人无关。优点则来自众人的智慧，特此感谢所有参与调查创作者。他们是：

玛丽·阿曼劳（Mary Amlaw）、保罗·安德森（Poul Anderson）、梅尔·阿里吉（Mel Arrighi）、伊萨克·阿西莫夫（Issac Asimov）、迈克尔·阿瓦隆（Michael Avallone）、让·L. 巴科斯（Jean L. Backus）、尤金·富兰克林·班迪（Eugene Franklin Bandy）、D. R. 本森（D.R. Benson）、罗伯特·布洛赫（Robert Bloch）、穆雷·特伊·布鲁姆（Murray Teigh Bloom）、芭芭拉·博纳姆（Barbara Bonham）、乔恩·L. 布林（Jon L. Breen）、威廉·布里坦（William Brittain）、芭芭拉·卡拉汉（Barbara Callahan）、威廉·E. 钱伯斯（William E. Chambers）、托马斯·查斯顿（Thomas Chastain）、约翰·契佛（John Cheever）、玛丽·希金斯·克拉克（Mary Higgins Clark）、弗吉尼亚·科夫曼（Virginia Coffman）、乔治·哈蒙·考克斯（George Harmon Coxe）、琳达·克劳福德（Linda Crawford）、克莱夫·库斯勒（Clive Cussler）、多萝西·索尔兹伯里·戴维斯（Dorothy Salisbury Davis）、理查德·戴明（Richard Deming）、F. M. 埃斯凡德尔瑞（F. M. Esfandiary）、斯坦利·埃林（Stanley Ellin）、哈伦·埃里森（Harlan Ellison）、罗伯特·L. 费什（Robert L. Fish）、帕特里夏·福克斯-舍因伍尔德（Patricia Fox-Sheinwold）、露西·弗里曼（Lucy Freeman）、安妮·弗里曼特（Anne Freeman）、托尼塔·S.加德纳（Tonita S. Gardner）、布莱恩·加菲尔德（Brian Garfield）、赫伯特·金（Herbert Gold）、亚瑟·戈德斯坦（Arthur Goldstein）、乔·戈尔斯（Joe Gores）、玛丽莲·格兰贝克（Marilyn Granbeck）、拉塞尔·H.吉兰（Russell H. Giran）、欧文·A.格林菲尔德（Irving A. Greenfield）、伊西多尔·海布拉姆（Isidore Haiblum）、约瑟夫·汉森（Joseph Hansen）、乔伊斯·哈灵顿（Joyce Harrington）、托尼·希勒曼（Tony Hillerman）、爱德华·D.霍克（Edward D. Hoch）、彼得·霍赫斯坦（Peter Hochstain）、詹姆斯·霍丁（James Holding）、多萝西·B.休斯（Dorothy B. Hughes）、比阿特丽斯·特朗姆·亨特（Beatrice Trum Hunter）、理查德·科斯特兰茨（Richard Kostelanetz）、贝尔·考夫曼（Bel Kaufman）、埃达·J.乐山（Eda J. LeShan）、伊丽莎白·莱维（Elizabeth Levy）、罗伯特·卢德伦（Robert Ludlum）、约翰·卢茨（John Lutz）、阿瑟·莱昂斯（Arthur Lyons）、阿瑟·马林（Arthur Maling）、哈罗德·Q.马祖尔（Harold Q. Masur）、约翰·D. 麦克唐纳（John D. MacDonald）、罗斯·麦克唐纳（Ross MacDonald）、格雷戈里·麦克唐纳（Gregory McDonald）、托马斯·M. 麦克达德（Thomas M. McDade）、帕特里夏·麦吉尔（Patricia McGerr）、威廉·P.麦吉文（William P. McGivern）、詹姆斯·麦基姆梅（James McKimmey）、弗朗西斯·M. 内文斯（Francis M. Nevins）、唐纳德·纽洛夫（Donald Newlove）、斯蒂芬·R. 诺瓦克（Stephen R. Novak）、阿尔·努斯鲍姆、丹尼斯·奥尼尔（Dennis O’Neil）、罗伯特·B. 帕克（Robert B. Parker）、唐·彭德尔顿（Don Pendleton）、贾德森·飞利浦（Judson Philips）、理查德·S. 普拉瑟（Richard S. Prather）、比尔·普隆齐尼（Bill Pronzini）、汤姆·珀德姆（Tom Purdom）、罗伯特·J. 兰迪西（Robert J. Randisi）、马尔科姆·罗宾逊（Malcolm Robinson）、威洛·戴维斯·罗伯茨（Willo Davis Roberts）、萨姆·罗斯（Sam Ross）、桑德拉·斯科佩通（Sandra Scoppettone）、贾斯汀·斯科特（Justin Scott）、亨利·斯莱萨尔（Henry Slesar）、马丁·克鲁兹·史密斯（Martin Cruz Smith）、杰里·索尔（Jerry Sohl）、简·斯皮德（Jane Speed）、亚伦·马克·斯坦恩（Aaron Marc Stein）、理查德·马丁·斯特恩（Richard Martin Stern）、罗斯·托马斯（Ross Thomas）、劳伦斯·特雷特（Lawrence Treat）、路易斯·特里布尔（Louis Trimble）、托马斯·沃尔什（Thomas Walsh）、斯蒂芬·沃西克（Stephen Wasylyk）、希拉里·沃（Hillary Waugh）、索尔·温斯坦（Sol Weinstein）、爱德华·韦伦（Edward Wellen）、海伦·威尔斯（Helen Wells）、大卫·威瑟纳（David Wesheiner）、唐纳德·E. 韦斯特拉克、科林·威尔科克斯（Collin Wilcox）和切尔西·奎恩·亚伯勒（Chelsea Quinn Yarbro）。

新版

这个名单现在读来令人伤感，其中很多作家已经离开了这个世界。我可以说一些他们会在作品中得到永生之类的场面话。这种话不是完全没有道理，但也不能给人多少安慰。

我也许还有他们当年提交的回复，我也不确定。我手头信件的生命一般不会超过他们的作者。约翰·契佛写在自己的信头纸上、用我提供的邮资已付的信封寄回的字条是我的最爱。他写道：“亲爱的布洛克先生，我既无法回答你的问题，也不想浪费你的邮票。”

这一次我要感谢谁呢？《作家文摘》的编辑——约翰·布雷迪（John Brady）和比尔·布罗豪（Bill Brohaugh）——十四年来，他们一直鼓励我围绕小说创作进行思考和写作。还有已经去世的唐纳德·I. 费恩（Donald I. Fine），他曾主持过我第二本有关小说创作的作品《布洛克的小说学堂》的出版，还让它成为每月一书俱乐部（Book of the Month）的备选读物。

我还要感谢杰罗德·蒙迪斯（Jerrod Mundis）、帕特里克·特雷赛（Patrick Trese）、诺娜·克莱兰德（Nona Clelland）、芭芭拉·莫里斯（Barbara Morris）、希拉·沃尔什（Sheila Walsh）、亚历克斯·塞古拉（Alex Segura）、丹尼斯·布罗（Dennis Broe）、珍妮特·凯普伦（Janet Capron）、艾琳·米切尔（Erin Mitchell）、戴安娜·古尔德（Diana Gould）、布兹·马丁内斯（Bootsie Martinez）、萨莫·肖费（Summer Shohfi）、丹·斯旺森（Dan Swanson）、大卫·特雷查克（David Tereshchuk）、保罗·弗拉乔斯（Paul Vlachos）、南茜·奥哈拉（Nancy O'Hara）、琳达·内森（Linda Nathan）、迈克尔·西蒙（Michael Simon）、谢丽尔·莫里森（Cheryl Morrison）、昆西·朗（Quincy Long）、凯特·拉德纳（Kate Lardner）、特雷伯·约翰逊（Trebbe Johnson）、比尔·霍夫曼（Bill Hoffman）、亚历山德拉·彭梵得-沃伦（Alexandra Bonfante-Warren）、尼克·布莱恩特（Nick Bryant）和安妮·弗卢努瓦（Anne Flournoy）。大家都是周四下午奶油浓汤游行协会（Thursday Afternoon Chowder & Marching Society）的成员，时不时相互鼓励和支持。[还有后来加入了其他协会的爱德华·汉尼拔（Edward Hannibal）和查尔斯·M. 杨（Charles M. Young）。]

布赖恩·科佩尔曼（Brian Koppelman）和大卫·莱维恩（David Levien）两位好友在我需要家之外的办公场地（还得可以从家步行到达）的时候，为我提供了一间办公室。否则各种各样不断堆积的杂务会让我的写作过程加倍漫长。

如果没有杰伊·马努斯的巨大贡献，本书和很多其他作品都只是我电脑上的一个无人问津的word文档。

如果没有艾力克斯·科尔沃（Alex Kourvo）的及时提醒，就没有这部作品。艾力克斯小说创作之余，经常满怀热情地为有关写作的书籍撰写有见地的书评。她写邮件告诉我《小说的八百万种写法》是她最喜欢的作品之一，同时指出这本书需要修订了。

她成功地说服了我。因此，如果你喜欢《小说的八百万种写法》，别忘了谢谢艾力克斯。

与劳伦斯·布洛克保持联络

通过电子邮件

我喜欢和读者互动，所以选择公开邮箱地址。我的邮箱地址是：lawbloc@gmail.com，欢迎给我来信。多数情况下，你的来信都会得到回复，有时来自我本人，有时则来自我不可或缺的助手。请理解我的回复都比较简短，也无法回答复杂的问题。

我绝不会同意的事项如下：

- 审读任何你已经出版或者尚未出版的作品。
- 为你的作品写引言（我不会为任何人写引言。就这么简单）。
- 让你把书寄过来给我签字〔在LB的易趣书店（LB's eBay Bookstore）上可以买到我的签名版作品——这个话题后面会详细讨论——悬疑书店（The Mysterious Bookshop）、VJ图书（VJ Books）以及西雅图悬疑书店（Seattle Mystery Bookshop）也常有我的签名版作品出售〕。
- 和你见面喝咖啡。

·为你提供你自己可以找到的信息。想要按时间顺序排列的马修·斯卡德系列图书清单？你想要按照顺序一一阅读这些作品值得鼓励，不过只要用谷歌搜索一下，你就能在不少网站上找到这样的清单，至少我的网站上都有。

我的网站

网址是：www.lawrenceblock.com，哪怕忘记了，你应该也可以轻松找到。各页面上收录了大量的信息，包括按顺序排列的各系列作品清单，也有按钮方便你直接购买。

网站中还有一个博客，我、我的市场部女神以及不可或缺的助手会不定期地发表一些文章，还有一个小玩意儿——对，这就是学名——可以让你在注册之后通过邮件接收博客内容。

我的邮件简讯

我会不定时地发送邮件简讯，频率一般不会超过两周一次。我很乐意把你加入订阅名单之中。以“邮件简讯（Newsletter）”为主题发送一封空白邮件到lawbloc@gmail.com，我就会把你加入收件人名单当中。如果你改变主意了，点击“退订”即可取消订阅。

我的书店

多年来，我手中积累了不少自己的作品。过去，创作者需要将样书提交给海外的出版社，现在由于大家都提交电子版，样书已经不那么重要了。因此，你可以用合理的价格在LB的易趣书店中买到我的签名版作品（有些只要九点九九美元，而且还包邮；最贵的收藏家版大约是一百美元。特别稀有的物品，如原始手稿，每隔一段时间会在易趣网进行拍卖）。网址是：stores.ebay.com/LBs-Bookstore/。

社交媒体

我的推特账号是：[@LawrenceBlock](https://twitter.com/LawrenceBlock)

我的脸书页面是：www.facebook.com/LawrenceBlockOfficialFanPage

出版后记

劳伦斯·布洛克开门见山地告诉我们：写小说没有公式可循。

这并非一句空话，而是布洛克的血泪经验。在涉足侦探小说并成为职业小说家之前，劳伦斯·布洛克曾用很长时间来寻找自己的创作之路。他尝试写过短篇故事、历史小说、自述小说、情色小说……尽管在少年时代他就坚信成为作家是自己来到这个世界的使命，但在真正写出一部像样的小说之前，可以说他在写作方面吃尽了苦头。之后，布洛克出版了数十部系列作品，用各类笔名创作的小说大概也有一百多本，手上未完成的作品或许更多——似乎，他应该是那种历经千辛万苦并掌握了“写作套路”的作家吧——但非常抱歉，布洛克说：“这本书不会介绍创作小说的唯一方法。因为我不相信世上存在这种东西。”

虽然布洛克无意于向我们透露什么“写作公式”，但这并不意味着这本书没有“开诚布公”。恰恰相反，正因布洛克以身试法，积累了如此多关于写小说的经验与教训，这本书才更加真实、有用。本书由劳伦斯·布洛克在《作家文摘》开设十四年的写作专栏结集而成，涉及小说创作过程中的方方面面，从选择体裁、题材，到进行写作前的研究、分析；从情节设计到塑造人物；从写作安排到出版计划，如同涉水过河，每个步骤的每条建议与忠告都由布洛克一步一脚印总结得来，浓缩着他所有成功与失败的笑泪。在经过布洛克亲自更新修订后，新旧观点的碰撞也更能让我们窥见作家在成长道路上的选择与变化——“写作者一生都在寻找适合自己的写作方法，这些方法会随着作者的成长而改变、调整。”另外，与其他“创作谈”不同的是，作为类型小说职业作家，布洛克对书籍的分析极具市场意识。他认为，对新人作家来说，提高写作技能固然至关重要，但在竞争激烈的图书市场中，要想成为职业作家，首要关切应该是让作品得以出版，获得“市场准入”，这是一个颇为现实且不容回避的问题，而劳伦斯·布洛克的建议或许正好对你有用。

还有最重要的一点：保持清醒。有趣的是，在布洛克的小说中，常常出现“酒鬼”的人物形象，他们通常颓废、虚无，有诸多怪癖，内心存有渴望但面对现实总是习惯性地选择逃避。但布洛克本人恰恰相反——他甚至不是一个“夜猫子”，也不像我们想象的那么玩世不恭——事实上，他相当自律严苛，喜欢在清晨写作，并规定自己每天必须写完五页……总而言之，成功的唯一途径是养成良好的工作习惯并坚持不懈，而布洛克告诉我们，如果你真的想写出点什么，不要逃避，先写再说。

服务热线：133-6631-2326 188-1142-1266

读者信箱：reader@hinabook.com

本书仅供个人学习之用，请勿用于商业用途。如对本书有兴趣，请购买正版书籍。任何对本书籍的修改、加工、传播自负法律后果。

后浪出版公司

2019年6月1日