



世界华文创意写作研究

第三辑

主编：何建明 葛红兵

副主编：许道军 陈鸣 张永禄 叶炜

执行编委：高尔雅

编辑委员会：上海大学中国创意写作中心《世界华文创意写作
研究》委员会

授权者：上海大学中国创意写作中心

设计者：上海翼书文化传播工作室

合作出品方：《探索与争鸣杂志》

目 录

情境写作教学方法初探（江冰、王雷雷、许峰）.....	2
电视书写的创意与中国情味（刘婷）.....	16
“文学创意”的内涵与创意价值评估体系（高翔）.....	24
电影故事中主角缺陷对激励事件的影响研究（王铭）.....	36
华语恐怖片中“女鬼”形象的创作研究（高杨）.....	39
浅谈创意写作的创意从哪里来？（李蕾）.....	47
科幻小说与奇幻小说的边界研究浅谈（刘赛）.....	51
试论叙事类游戏在创意写作教学中的应用——以电子游戏《暴雨》为例（郑安格）.....	57
宫崎骏电影中的元素特性对创意写作训练的启示（陈行扬）.....	69
大学生创意写作能力培训——以香港公开大学创意写作课程为例（梁慕灵）.....	77
探赜历史与照亮现实——阿来《瞻对》的一种读法（禹权恒）.....	93
创意本体论视域下的中国 IP 戏剧的现状和问题（许昞婷）.....	101
创意写作应该教什么？（王洪所）.....	110
创意写作模式下《写作》课程的教学改革（王邦焕）.....	122
创意写作与中国语言文学学科的核心竞争力（黄健云）.....	126
对“创意”的反思与地方性高校“创意写作”的实现路径（杜彬彬）.....	132
高校汉语言文学专业新生作文的问题与对策（何良玉）.....	139
浅析创意写作的创意来源与能动训练（刘悦琳）.....	147
文学创意之源与创意写作教育之维度（雷勇）.....	154
我国高等创意写作教材建设：现状、问题、思路（安晓东）.....	169
高校写作教育改革如何成为可能？（周红莉）.....	180
应用文写作实训教学体系设计研究（武媛媛、李苗苗）.....	183
由传统写作学得窥创意写作学发展的内在张力（朱林杏）.....	187
创意本体论与创意写作的中国化理论建设（李东晓）.....	196
重要论文提纲.....	199

情境写作教学方法初探

江 冰 王雷雷 许 峰

【摘 要】情境写作的教学方法的出现，受到心理学原理的启发，尤其是行为主义学习理论和情境认知理论的启发。

【关键词】情景写作 教学方法 创意表达 自我经验

【作 者】江 冰，广东财经大学人文学院院长

王雷雷，广东财经大学人文学院讲师

许 峰，广东财经大学人文学院讲师

一、来源：心理学认知理论的启发

情境写作的教学方法的出现，受到心理学原理的启发，尤其是行为主义学习理论和情境认知理论的启发。

行为主义学习理论即“称刺激-反应”理论，该理论认为，人类的思维是与外界环境相互作用的结果，即形成“刺激-反应”的联结。行为主义学习理论的创始心理学家约翰·华生在《行为主义者心目中的心理学》一文中，宣称行为主义的“理论目标就是对行为的预测和控制”。即，行为主义学习理论认为人类的行为都是后天习得的，环境决定了一个人的行为模式，因此，在明了环境刺激与行为反应之间的规律性关系之后，就能根据刺激预知反应，以此通过设定的刺激，来培养目标的社会人。于是，华生很自信的说，“给我一打健全的婴儿，把他们带到我独特的世界中，我可以保证，在其中随机选出一个，训练成为任何我所选定的任何类型的人物——医生、律师、艺术家、商人，或者乞丐、窃贼，不用考虑他的天赋、倾向、能力、祖先的职业与种族。”在此基础上，斯金纳提出了操作性条件作用原理，并以此原理设计教学机器和程序教学，将行为主义学习理论在实践方法上更推进一步。即，行为主义学习理论的一个基础理论模型是：学习者通过对环境刺激所做出反应而达成学习的目的。

相对于此，情境认知理论则认为“学习和思维都是基于情境的，它们不能孤立地镶嵌在个体的大脑之中，而是通过情境中的文化活动或工具发生在人类的大脑中。”（——布朗

和科林斯美国著名情境认知研究专家)

在情境认知理看来,知识(信心、或技能)是一种动态的组织,是个体与环境在交互作用中获得,这个获得的过程通过实践行为、在一定的情境脉络中实现。心理学家莱夫以社会学视野来解释情境认知理论,强调“社会实践与社会生活”“合法边缘性参与”与“实践共同体”等要素,实际即在强调个体对于共同体所定义的领域的参与,是通过多样性的、多元化的社会实践来达成,并融入“共同体的领域”,成为“实践共同体”的一员。这个实践共同体,会在内部产生共同的文化传统、相互依赖的系统,并在下一次的实践中产生再生产(乃至循环生产)的能力。

而对于学习者来说,在某个共同体中进行学习的好处在于:学习者可以依赖在群体中的安全感、通过从众行为等模式,被周围人营造天然情境所影响。坏处在于:学习者在实践共同体中的位置和参与活动之间的长期固定关系,可能导致学习者的个人经验与完整的经验割裂开来。——这坏处恰恰在当下的学校教育中被人诟病,这也是我们设计情境写作教学模式的初衷之一。

于是,情境认知理论在具体的学习设计方面又强调:学习者是学习的主体,学习内容、实践方法的设计应该紧扣最真实的情境展开。而且,学习的过程应该是知识的获得与学习者的个人发展、身份建构等相统一。

行为主义学习理论中,“环境刺激对于学习的作用”的某些论点对于情境写作教学方法的提出有所启发;而情境认知理论中关于对学习者在群体中学习的议论、在情境中学习的提倡,则给笔者研究情境写作教学方法提供了最直接的借鉴。

为什么提出情境写作教学方法?情境写作教学方法的提出和探索,缘于对创意写作“落地”问题的思考。

创意写作,在引入中国以后,从一个研究方向,逐渐发展成为一门学科。我们所知道的是,创意写作,包括欣赏类阅读文本创作、生产类创意文本写作、工具类功能文本写作三种类型。欣赏类阅读文本创作指向的是具有欣赏效用的文学写作,生产类创意文本写作对应的是创意活动的环节,工具类功能文本写作对应的是公文写作或应用写作。其中,欣赏类阅读文本的创作在创意写作工坊里出现的最早、被实践的最广泛;而当下,生产类创意文本写作逐渐被重视,各种形式的创意活动也出现在了创意写作工坊里。因此创意写作工坊的成果不仅包括了文学作品,还包括:出版提案、电视节目脚本、广告设计、活动策划案、电影剧本等创意活动的文本载体,甚至延伸到:诗歌朗诵、话剧表演、社会实践,等具体的创意活动

展示。

生产类创意写作被重视，是创意写作面向市场时所体现的“功利性”趋向，也是传统本科生中文系教学适应“应用型人才培养”、为培养更具市场竞争力的中文系本科毕业生而在教学重点上作出的调整。

创意写作的硕士点，博士点，在中国相继出现；对创意写作的理论、写作方法、教学方法的探讨也越来越多。但是就目前来说，这些讨论的结果仍然却不足以完整的支撑本科阶段的创意写作学科的教学。创意写作专业在本科阶段的教学体系，除了传统的中文系课程设置（这一部分指向文学知识、信息的积累）之外，还应该包括创意思维激发、写作技能教学、创意写作实训等板块。这些板块，现在尚未完备。我们所探索的情境写作教学方法，实际上是写作技能教学板块中，对创意写作之工坊制写作教学法的一个延伸。写作能力培养是中文系本科教学的传统板块。相对于传统的写作教学，创意写作保留了传统写作中对写作技能的重视，并认为，纯熟地使用语言文字进行表达的能力，是精确地表达创意思维的基础保障。另一方面，创意写作以创意思维为基础、以写作能力为表达途径、重视创意活动、重视与市场的对话，则把写作能力在更为普遍的意义视为本科生所掌握的应用型技能。在具体的写作工作坊展开中，我们所实践的欣赏类阅读文本的创作最多，这倒不是因为文学写作看起来最“高大上”，而是因为欣赏类阅读文本的创作在培养写作者的审美能力、文字功底、写作能力方面效果最明显。生产类创意文本的写作，它更指向的是文本的现实功用——既要有审美效果，也要有市场效果、甚至经历市场的检验并产生实际利润。因此，生产类创意文本的创作，一方面依赖于文学写作所培养的能力，另一方面依赖于创作者的创意思维激发、创意活动策划。

所以，在笔者看来，创意写作专业的本科教学——甚至中文专业的本科教学，不仅应该包括知识与信息的积累，文学的审美方法的掌握，更应该包括在创造性思维的基础上，对文字的把握与使用能力——也就是写作能力、表达能力的培养；其中，使用语言文字进行流畅、精确的表达，是创意写作专业乃至整个中文系本科生的应该掌握的技能，是专业素养、是专业“本分”。

在情境写作教学中，我们希望：通过对某个现实情境的拟真、或者对虚拟情境的创造，写作实践的引导者（大部分情况下是老师，有时候可能是写作小组中的核心成员）提供一个写作的情境，并在这个情境中引导写作者发掘内在经验、展开对情境的想象，将自己的情感经验融入写作情境。同时，学生以冥想、追溯内在经验、寻找关联信息、发现自我的情绪等

为基础，产生创造性思维，并将“创意”以文字、或者其他形式充分、精确的表达出来。这里所指的情境，可以是具体的场景设计，也可以是某一类容易引起共性的话题。在情境写作的过程中，引导者必须将通过描述、暗示、举例、等方法控制情境并刺激学习者脑火花，然后引导学生进入情境，展开写作。

下面的部分，将按步骤介绍情境写作的基本理论设想、和具体操作方法。

二、写作：创意表达与自我经验

作为社会人的人类个体，天然具有交流的需求；根据马斯洛的需求理论，这属于人类的“社会需求”的层次，也即是人的“社会属性”之一。每个人类个体天然都会表达，初生婴幼儿以不同音频的哭泣声来表达喜怒哀乐，牙牙学语的孩子以简单口语表达自己的想法。在人们接触到语言文字这种高级的工具之后，写作便成为人类表达、交流乃至历史传承（不同时代人们的交流）的重要工具。人们在社会化的过程中学会交流，并成为社会人；写作者则在不断的写作练习中，学习使用语言文字进行表达和交流。由此可见，与所有其他人类的技能一样，写作是被人习得、且具有社会属性的一种人类的社会实践活动。创意写作，即在重视创意的基础上，把写作视为可被教学的技巧，纯熟的写作技巧，正是“最高阶”的表达和交流方式。

尽管写作技巧是可学习的技能，但是从结果（作品）来看，在“写作”这种表达方式上，学习者的水平并不一致。有人坚持“天赋论”，认为写作的才能是上天赋予的。诚然，天赋在写作实践中有积极的影响。不过，就实际的情境写作教学来看，写作者作品面貌的不同，跟写作者的个性关联更大。有作品充满了情绪的表达、有的作品逻辑思维严谨，有的作品看起来乱糟糟的像是“意识流”；但是不论作品面貌如何、风格如何、遣词造句水平如何，每个作品总会有一两个内容上的亮点。如果因为语句的不通，而诟病写作者的天赋不足，是最不应该的；因为遣词造句，恰恰是写作中最容易通过练习而获得的技能。除了写作风格、文字技巧之外，更有难度的事情则是：如何打开自己，如何保持睿智的感知能力，如何让自己获得创意丰盈的大脑，最终成为一个思想丰满、有创意的人。

所以，在情境写作教学中，我们首先需要帮助写作者打通表达的通道，引导大家引入一种理想的境界，让他充满表达的欲望，“非说不可”，然后再表达自己想要表达的东西。有话可说，作品的内容就不会干瘪。

只有打通表达的通道，才能让学生毫无阻碍的展示自己所要表达的东西——无论是情绪、

还是事件。帮助学生发现表达内容，实际上是老师制造情境，并在一定的情境中，使用某些关键词刺激学生大脑，引发回忆、并引发表达欲望的过程。在这个过程中，老师需要引导学生进入一个理想状态，即“忘我”的状态，忘掉所有的顾虑，向自己最深处的人生经验去挖掘，寻找表达的信息，然后毫不害羞地、不加修饰地表达出来。

这个时候，打通表达的通道与发现表达的内容是同时发生的。

但是，在这个情境写作的过程中，创意是如何发生的呢？

就创意的发生过程来看，创意的动机可能来源于人类的需求、或者好奇心。前者，如：农产品时代新农具的发明，乃是因为生产的需要，不得不出现；后者则指向于人类的主观情绪，即创意也许是表达的需要、也许是艺术与美学的追求，等。于是，创意的发生过程实际上是“构想”+“执行”的过程。所谓“创作”，创，即欲望、构想，内心的冲动、表达的动机；作，即是执行——也就是把内心想法转化为作品的过程。创意出现在何处？创意不是路边的野花，可以被路人随意获得。创意大多数时候以灵光一现的“灵感”的形式出现；灵感有时候被某个外在事物触发、有时候来的毫无道理。但是，无论你在写作之初得到它、写作过程中发现它，还是创作结束才找到它，它都存在于你创作之路的某个地方。

也就是说，对于创意写作来说，写作者必须将自己投入具体的创意活动，你才有机会得到灵感。对于写作者来说，只有开始“写作”这个动作、投入写作的过程（包括产生动机、准备写作、构思作品、创作作品、作品修改等等），才能真正获得完整的灵感。所以，引导者们需要先引导写作者进入写作的情境，以帮助他们获得创意。

这么看来，创意的发生似乎很偶然？并非如此。

创意的发生是无处不在的。当一个人开始了任何类型的发挥主观性的活动，不论是具体活动或者是思维活动，人的大脑就开始运转创意的机制了。但是对于创意写作来说，如何在创意写作的路径上来进行创意思维的活动呢？

我们在情境写作教学中，使用了一个关键词“自我经验”。

在这里，笔者把“进入写作者视野的和记忆”的个人经历称为自我经验。用“经验”这个词，以区别于“经历”。因为，人们经历的事情很多，但是并不是所有经历过的事情都能转化为个体的经验。比如，一个人每天都走在家边的路上，于是他很熟悉这条路。在主动或者被动的关注后，路边景色最终深入到他的回忆里，他是如此的熟悉它，它就是他的“经验”。熟视无睹是无法产生此类积累的。如，在你熟悉的家边路上，擦肩而过的路人甲不大可能进入你的个人经验——除非他天赋异禀，令你瞩目。如果有一天，这条路上发生了事故，你对此印象

深刻，于是迫不及待想跟你的小伙伴倾诉，——那么这“事故”就是你的经验。为什么我们所经历的生活有些成为我们的经验，有些被遗忘？因为我们日常“遭遇”的信息太多，我们所重视的只能是引起我们注意力的那一部分。其余部分有的完全没有留下痕迹，有的变形的存在于我们记忆的边缘地带。比如：你身处于嘈杂的酒吧中，周围很吵；你听到你的名字在别人口中出现，你会将视线转向声音发出的方向。为什么？因为“名字”这个信息是跟你相关的。这种情况，即心理学上所谓的“非注意盲视”。反之，我们所注意到的，就是令我们印象最深刻，对我们影响最大的；对于创意写作来说，我们所注意到种种讯息，将转化为我们的自我经验，并成为创意发生的土壤。

对于每一个人来说，从自我意识觉醒的时候开始，人们对自己的关注就远远超过了对外在事物的关注。个体与外在世界产生的交流，是自我观察、自我反省、自我成长的方式。人们在审视自己与外在世界的关系的过程中，逐渐成为社会人，既习得“社会人的共性”，又相对应“挣扎着”保持自己的个性。每个人都无比珍惜自己的内心的个性，也珍惜自己在这个世界中所遭遇的事情、所产生的情绪。所以，在情境写作中，内向的发掘个体经历作为创意写作的素材，是情境写作教学设计中行之有效的途径。

因此，我们在第一个情境写作教学设计中，我们会选择既能引起大家共鸣、又能让大家保持写作个性的话题来设置情境，以引导学生进入情境、开始表达。这一类的关键词比如：旅行、爱情、自我介绍，等等。

下面，以“自我介绍”为话题，来展示一个情境写作的案例。

按照情境写作的步骤，在“自我介绍”这个话题之下，老师需要使用一些导语，将学生引导到一种情境中。

比如：

“假想，你坐在一个空屋子里。你的对面有一个人——他也许是另一个自己。他是你的日记本的化身，你可以对他畅所欲言而无所顾忌。他非常想了解最真实的你，于是他轻轻问你，在你内心中，哪个是真正的自己？哪个是“伪装者？”哪个是“冒牌货”？你最后悔的事情是什么？最最后悔的事情是什么？……”

在情景引导的过程中，老师有时候需要借助音乐、成熟的案例、关键词等来刺激学生追溯自身的经验。在第一次情境写作中，学生可能会因为写作成规限制、性格保守、态度犹豫而不敢放开自己，这时候引导者可以以“经验分享”、“共同创作”等方式，获得学生的认同感，让大家放松并进入“打开自己”的“忘我”状态，产生表达的欲望，然后迅速将脑中思维的火花

记录下来。

有时候,在这样的情境下伴随脑力风暴产生的文字作品显得有点凌乱——因为写作者在思维爆发之后,大脑运转太快快,他笔端的文字跟不上思维的变化。这时候,引导者需要在大家激情稍退的时候鼓励写作者保持热度。因为写作不是一蹴而就的事情,后期的修改有时候比第一遍动笔要花费的精力更多。第一次动笔的过程,其实就是记录自己的思维火花的过程;在创意思维发生的过程里,这是一个基础。

第一次情境写作的设计,目的在于让学生适应创意写作中“打开自己”的状态。以后所有的情境写作的练习,都将在“打开自己”这个状态下来进行。

在这样的引导下产生的自我介绍五彩缤纷,令人惊叹!

当笔者要求大家做有“创意”的自我介绍的时,有机会听一个女孩纸演讲:“我是王美丽,性别仙女。最后悔的事是来到人间,要自己收拾东西,活着还费钱。最最后悔的事是来到人间,因为好看的人太多了,每天目不暇接,如沐春风。身为仙女,最大的不便就是上课睡觉。因为一不小心翅膀就会拍到别人...”

这样的自我介绍真是令人印象深刻!因为它令人避免了听到“我是***,今年**岁,是**人……”这样循规蹈矩的“表格”。

还有女孩子说:“鄙人。中文系女子也,既谈古,也论今,琴棋书画略晓一二,政治时事略懂皮毛。晓文,还喜武,诗情画意能书几分,打球锻炼能耍几回。好强善良还八卦,追星还追李敏镐。踏实奋进略有想法,舞文弄墨也很潇洒。古灵精怪脑洞多,骨骼惊奇猜不透。高歌一曲奇女子,不求闻达天下,但求活得洒脱。”也有小伙伴把总结自己的人生经历为诗,他说“.....天涯的尽头,岁月的涛声,唯有一人,止在永恒里长存。”

除了“自我介绍”,“旅游”、“美食”也是适合在第一个情境写作使用的话题。

以“旅行”为例。这个话题的共性在于:每个人心中都有一个远方。它可以是具体很远的地方,也可以是距离你不远,但是你不熟悉的地方。个性在于:每个人的旅途都不同,即使相同的旅途,每个人所思所感也是不同的。所以,“旅行”这个话题有操作性。在设定旅行的情境的时候,老师可以提供一些比较有话题的关键词来展开导语,如邂逅、陌生人、迷路、明信片、赶火车、美景美食,等等,来展开导语,把学生记忆深处的某个去远方的故事、场景、情绪、引发出来。营造情境的工具可以包括乐曲如:《旅行的意义》《分开旅行》《I've Never Been to Me》《Traveling Light》等,可以是相关的照片和图画,甚至配上一点灯光。当然,老师将自己放入情境,与学生一起开始第一次的写作。

在脑力激发、挖掘自己深处的个人经验之后所得到的文字，是一篇文章的初稿。

进入情境、并完成一个节奏紧促的创意思维激发后，趁着学生的兴奋度没有过去，老师需要引导学生就刚刚完成的作品进行讨论和交流。

在第一次的交流中，老师可以从朗诵自己的作品、或以成熟的作品举例子开始，让同学们互相展示自己的作品并推荐，由推荐人说出优劣。这个讨论的过程是创意写作工坊常用的，讨论的目的在于：让学生进一步打开自己，习惯这种交流的方式。这样的讨论和交流，对于作品来说，有利于作品质量的提升，和后续的修改。

三、情境：教学方法示例

在完成以“打开自我、流畅表达”为目的的第一个情境写作之后，情境写作的教学设计指向的是“具体的情境”。

写作者想要在有限的时间内获得最大的收益，关键在于自身的参与。在这里，“参与”意思包括：参与写作过程、参与创意活动过程、参与策划过程等；创意写作的最终作品，可能是一种情绪表达、故事设计、活动策划、广告策划……所以，创意写作不只是独立的写作动作，其背后蕴藏的，除了人脑的劳动，更多的是以创意思维为基础的社会活动。于是，不论是为了创作欣赏类创意写作文本、还是为了创作生产类创意写作文本，创意写作都要求实践者产生活跃的创造性思维，并将创意思维转化为最终成果。

情境写作的教学方法即配合这一点。情境写作中的“情境设置”的出现，目的就在于令学生在具体的情境中激发自己的创意，并将自己的创意有效的表达出来。在这一个环节中，经验唤醒和头脑风暴同样重要。“个体经验是创意写作的重要素材来源，经验唤醒是创意写作的重要环节。“我生命经验中的许多事件必需已经被储藏在某处”“必需有一种机制被启动，知道在哪里找到这些事件，以及哪些事件能够跟哪些事件串联在一起”（赖声川）

情境的设计需要与写作者的经验唤醒相结合。所以，在具体的情境写作设计中，我们会选用与写作者的个人经验联系比较紧密的情境来展开写作的教学。

以“唤醒最熟悉的自我经验”为途径，我们设计了以校园情景喜剧为最终作品目标、以学生的校园生活为素材的情境写作。在学生们的成长生涯中，校园生活占据了主要部分，校园中的小伙伴们，是他们交友的主要依据。说起校园生活，学生们总是有话可说，比如：

每个班级都有那么一个“奇葩”老师，一两个有魅力的“男神”“女生”、一个幽默风趣的同学、一个温柔的大姐姐、一个义气的男生、外号是“胖子”“眼睛”“瘦瘦”的同学……

学校会发生什么搞笑的事情？一句搞笑的话？一个搞笑的人，一场错意的误会？……

在以导语进入情境之后，我们将情境限制在大家所熟悉的具体的校园场景里；并要求写作者按照四人一组的分组，根据自己的经验，讨论并设计一出有意思的短剧。剧中：至少有一个奇葩老师、三个有个性的学生、一个有冲突的故事。故事是多个事件的有机组合。故事不是某个单独的文体，它是小说、电视剧、电影、微电影、甚至诗歌广告的基础。所以，这个校园喜剧的情境设计，实际上与故事写作的教学结合起来了。

这一个情境写作，可为多个课时。

第一课时的教学任务，目的在于唤醒大家对校园生活的回忆，具体方法可以参考第一个情境写作的模式。学生通过导语进入情境，写出自己印象最深刻的事情，分组讨论出人物设计的雏形。注意，这时候，我们仍然遵循着“打开自己、从个体经验寻找素材，并流畅表达”的路径。

在第二个课程的讨论时间里，大家已经通过发掘个体经验而积累了足够多的素材。但是，故事设计仍然未完成。在这一阶段，老师可以根据我们情境写作的某些创意规律，通过举例、案例分析与讨论等方法，引导大家将所展示的资料进行糅合，同时参考故事写作的创作成规去设计故事中的情节、悬念、冲突等要素。

在故事的设计脚本中，我们提倡使用结构导图的方式来“画出一个故事”。思维导图是一种图文并重的思维工具，它可以让人人的放射性思维具体化。它把各级要素的关系用相互隶属与相关的层级图表现出来；有时候还能把要素的主题关键词与图像、颜色等建立记忆链接。结构导图被用于故事写作的设计，是为了方便学生把故事很好的、很具体形象的落实在文本中。

在学生第一次提交故事脚本之后，老师需要引导一个反馈性质的讨论，以确定故事，并确定剧本的初稿。

第三步，故事将转化为校园情景喜剧。这时候，老师可以引导学生交流各自“有趣”的素材，如“校园段子”，并讨论，哪些部分可以转化为喜剧的要素。这一阶段，我们需要稍微依赖情景喜剧的创作成规。

最后，有趣的故事脚本——也许是小说，将在形式上变成喜剧的剧本。这份剧本完成之后，可以展示为微电影、话剧、动画片、也可以是其他任何合理的形式。

对于“校园情境喜剧”这个情境写作的设计，我们认为内容的重要性大于形式，因为内容最大程度上体现了写作者的创意思维。

关于具体的、特定的情境下的写作教学设计，根据写作目的的不同，对于各种形式的创意写作的类型（欣赏类创意写作文本、生产类创意写作文本、工具型创意写作文本），可以设计不同的类型和具体的情境。

以下，是我们总结的可被操作的具体情境写作教学方法举例：

1、主题：“神秘人”的故事

思路：通过场景描述激发想象，刺激思维，完成写作训练。

训练：

导语：每个人从小都对未知事物充满了好奇与怀疑。然而在生活不断的经验增加以后，我们对于生活中所遇见的事物，变得“胸有成竹”，不害怕、也不好奇。现在，请大家设想，你的好奇心回到了三岁的时候，并“提高警惕”，对每一个看似正常的事物报以怀疑态度，然后，通过联想，完成一个“不可思议”的故事。

场景一：你走在路上，自称对你很熟悉的陌生人向你搭讪，他熟悉你小时候的事情。他看起来不像坏人，颜值又高，但是你是单身的女孩子……以此开头，展开一个故事的设计……

场景二：最近你的第六感变得非常强烈！甚至你觉得自己变得格外耳聪目明，周围每一个人的行为、周围所有的事物变化都逃不过你的眼睛。你发现，当别人没有注意到的时候，这个世界悄悄发生了改变……

参考：电影《不能说的秘密》，电影《公主日记》

学生作业举例：

《第五个人》。

大学里的每个宿舍都是四人间。这宿舍里住了四个活泼的女生，她们偶尔吵架，但因为朝夕相伴的缘故，总能互相原谅。最近她们各自发现宿舍里的“状况”，甚至每个人都丢了东西。然而对质之后，她们发现每个人都是“受害者”？情况越来越严重，她们不但丢东西，甚至，在四人都不在场的情况下，宿舍里仍有明显变化：东西移位、奇怪的脚步、不合时宜的关门声，似乎宿舍里有了第五个人的踪迹……

2、主题：漫画与手帐

思路：让文字表达与其他表达样式充分结合

导语：漫画是一种独特的文艺产品，图文并茂的作品，会令观者、读者产生直观的和立体的感受，或同时产生感性认识、理性认识。

情境：

1、下雨天，有两个吵架的人，他们在吵些什么？为他们设计吵架的“对白”，用简单的线条画出他们的肢体动作。

2、给自己的好友写一封信，用简笔画，画出你这最近的生活。比如：读书、上自习、逛街、打球；并用颜文字表达情绪。

参考：

朱德庸漫画、蔡志忠《六祖坛经》、几米漫画、夏达的漫画《子不语》，白茶的漫画，《滚蛋吧，肿瘤君》

3、音乐情境写作

思路：小说曾改编成音乐。现在，我们让音乐改编成文学作品。

导语：艺术是相通的。有时候我们听到一段音乐会流泪，因为我们听懂了乐者的心声，乐音引发了我们的感情。音乐除了给人带来节奏和韵律的审美之外，还会令人产生想象。即使是没有歌词的纯音乐，它也可以通过乐音，来刺激人们去想象它所表达的东西。

情境：

倾听乐曲《阿尔罕布拉宫的回忆》。某一天的黄昏时刻，作者塔雷加来到了格拉那达，眺望着在夕阳西下背景衬托之下的这座昔日富丽堂皇的废旧宫殿，引起了她无限的感慨。

双J恋令人唏嘘多年。根据《彩虹》《倒带》《给我一首歌的时间》，创作一个爱情故事。

琼·贝兹（Joan Baez），是美国著名乡村摇滚乐歌手。她的政治观点、参加民权运动与和平示威的经历也常常引人瞩目。歌颂自由与民权的经典歌曲《dona dona》内容与旋律皆美。听音乐，将音乐中的故事改为剧本。

参考：

《阿斯图里亚斯》（诉说一个地区的风情）、《阿尔罕布拉宫的回忆》（诉说一个城市的回忆）《琅玕神韵（某地风景风景）》《汉宫秋月》（宫女的寂寥生活）《厄舍尔华尔兹》（恐怖小说改编的音乐）

小说改编的音乐：《广岛之恋》《挪威的森林》《LOLITA》

学生作业举例：

根据日本民谣改编的悬疑小说：《笼中鸟》

3、模仿神话、童话的写作

思路：在写作中打破日常的现实逻辑。

导语：神话和童话式具有天然的魅力。它们是最富于想象力的故事，因为许多不那么符合逻辑的故事，在神话中或者童话中都可以实现。神话和童话也是很富于浪漫精神的故事，我们在现实中无法实现的浪漫想象，都可以通过神话、童话完成的。我们的先民就是这样创造了神话。先民所创造的许多神话要素，也成了后来人创造的根据。如《子不语》。

训练：

场景：

1、《山海经·大荒西经》：……大荒之中，有山，名曰大荒之山，日月所入。有人焉三面，是颛顼之子，三面一臂，三面之人不死。是谓大荒之野。……

西南海之外，赤水之南，流沙之西，有人珥两青蛇，乘两龙，名曰夏后开。开上三嫫于天，得《九辩》与《九歌》以下。此天穆之野，高二千仞，开焉得始歌《九招》。

(大荒当中，有一座山，名叫大荒山，是太阳和月亮降落的地方。这里有一种人的头上的前边和左边、右边各长着一张面孔，是颛顼的子孙后代，三张面孔一只胳膊，这种三张面孔的人永远不死。这里就是所谓的大荒野。

在西南海以外，赤水的南岸，流沙的西面，有个人耳朵上穿挂着两条青色蛇，乘驾着两条龙，名叫夏后启。夏后启曾三次到天帝那里做客，得到天帝的乐曲《九辩》和《九歌》而下到人间。这里就是所谓的天穆野，高达二千仞，夏后启在此开始演奏《九招》乐曲。有个氐人国。炎帝的孙子名叫灵恕，灵恕生了氐人，这里的人能乘云驾雾上下于天。有一种鱼的身子半边干枯，名叫鱼妇，是帝颛顼死了又立即苏醒而变化的。风从北方吹来，天于是涌出大水如泉，蛇于是变化成为鱼，这便是所谓的鱼妇。而死去的颛顼就是趁蛇鱼变化未定之机托体鱼躯并重新复苏的。)

根据《山海经》中的某些描述，展开想象，为其中的人、生物设计故事。

参考：《山海经》《爱丽丝梦游仙境》，参考游戏：《仙剑奇侠传》、《古剑奇谭》中的场景。

广告文案的情境写作

情境：以故事为基础，使用令人印象深刻的广告标题；设计一个广告，作为我们学校的宣传广告。

参考：

<http://www.a.com.cn/info/Creative/pm/2015/0309/281145.html>



百事可乐：祝你有个恐怖的万圣节（暗喻可口可乐是妖魔鬼怪）。可口可乐使用同一个海报，将文字改成：“每一个平凡的内心都渴望变成英雄”。

学生作业：

以微电影故事为形式，为“辣条”做的广告。

总结

总的来说情境写作教学设计：

通过在对现实情境的拟真、或者对虚拟情境的创造，提供一个写作情境。

引导学生展开对情境的想象，并将自己的情感经验融入写作情境。

学生在联想的基础上，产生创造性思维，并将创意以文字、或者其他形式充分的表达出来。

在情境写作的过程中，老师的作用是设定、控制情境，然后使用关键词、案例、音乐、等“外在刺激”引导学生进入情境。

情境写作的方法并不是最新鲜的教学方法，但是创意写作体系中的情境写作，走的更远：情境设置的方法增加。对现实情境的拟真、对虚拟世界（如玄幻世界、架空世界、小说

中的世界)的想象都可以成为情境设置的方法。

情境设置的种类增加。广告创意、漫画设计、文案写作的练习都可以通过情境写作的实训来完成。

情境写作的种类增加,包括即兴写作、续写、仿写、改写、小组活动,等。

情景设置的条件限制变少。在情境写作实训中,学生通过充分的讨论和互动,本身也情境设置的参与者。在自己参与设置的情境,学生的创意出现的更早、更多。

电视书写的创意与中国情味

刘 婷

【摘 要】 创意写作的思维方式不仅适用于文学书写，对电视文化的书写与表达同样适用。电视内容生产是一种创造性活动，需要不断融入创意思维，保持电视节目的新鲜与活力。面对当前中国电视过度的“拿来主义”造成的文化独立性的丧失，唯一能够让电视工作者做出主动选择的是自觉向中国传统文化靠拢，在博大精深的文化长河中寻找电视文化身份的核心内涵，以此来对抗后现代文化对理性的消解和娱乐泛化的危机。中国情味的文化寻根、本土语言符号的回归、电视包装中中国元素的登场、中国意境与韵味的自然皈依，可以视为当今电视文化在符号传达与书写方面的创意性表达，也是中国电视在西方文化裹挟中突围的主要途径。

【关键词】 电视书写 创意 中国情味 创造性 意境

【作 者】 刘婷，东北师范大学传媒科学学院新闻系主任，讲师，文学博士

随着媒体环境发生的革命性变化，网络媒体、移动媒体的广泛应用，文化交流的途径增多，跨文化传播加速了文化的流动，电视文化书写与传达的方式和内容也发生转向。各大卫视频道争相引进国外电视节目版权，把西方模式视为激烈的电视商业竞争中的救命稻草；互联网上的美剧、英剧、韩剧等受到中国受众的追捧，移动社交媒体中转载率居前列的帖子不乏西方的生活方式、异质文化、价值观念的输入，这些传播内容对媒体用户的文化渗透愈演愈烈，媒体上的“拿来主义”造成了在西方文化与本土文化的比对中盲目崇拜西方文化的风尚。中国电视如何在西方文化的裹挟中成功突围？如何在电视文化的书写中形成具有创造性的内涵？笔者认为：具有本土文化特质的创意是我国电视重拾自信心和竞争力的核心“法宝”，也是打通电视内容生产与消费需求链条的关键节点。

葛红兵教授将创意写作界定为一种创造性活动：“它的第一规约是‘创造性’，第二规约是‘写作’，其本质是‘创造性活动’。创意写作首先是一种创造性活动，涵盖了传统文学创作但又远远超越于传统文学创作，它既一如既往地致力于传统文学的‘写作的创意’，又适应文化产业化发展新变化，面向现代文化创意产业，开展‘有创意的写作’。”¹创意写作的思维方式不仅适用于文学书写，对电视文化的书写与表达同样适用。电视内容生产也是一种创造性活动，需要不断融入创意思维，保持电视节目的新鲜与活力。

¹ 葛红兵，许道军.《中国创意写作学学科建构论纲》.[J]. 探索与争鸣. 2011-6:68.

电视技术发源于西方，但是电视文化价值内核却不能完全西化。当然打造电视文化的创造力和形象力只依靠与世界对接的技术手段并不能达到目的，唯一能够让电视工作者做出主动选择的是自觉向中国传统文化靠拢，在博大精深的文化长河中寻找电视文化身份的核心内涵，以此来对抗后现代文化对理性的消解和娱乐泛化的危机。本土文化精神内核才是创意生发的出发点和立足点，在当前世界文化错综混杂的格局之中，能够成功突围的都是文化身份定位清晰、文化特色突出的民族文化。推动中国文化走出去，用更为开放的姿态与世界文化对话，就是既要熟悉全球文化发展的交流方式，又要保持文化的本土性，中国电视显然应该在这两方面找到最佳的平衡支点——中国情味的塑造与彰显。

电视媒体对于引发受众情感共鸣有着得天独厚的优势，借助于视觉传播的技术手段与画面的形象表达，电视节目的文化功能还体现在利用情感的力量激发受众对于内容品味的追求，进而形成收视的习惯与欲望。中国情味即是当代电视体现中国美学特质的主要表现。情味主要指情感滋味，侧重于对美的体验和感觉的追求。刘勰在《文心雕龙》中提到，“人禀七情，应物斯感。感物吟志，莫非自然。”文中的情与美是源于人对万物的感知和体味的，这里重点强调的是“感”，“感”不是超验的、理性的认知，而是对具有情味的审美客体生发的一种能够引起共鸣的主观体会。王夫之云：“作者用一致之思，读者各以其情而自得。”作文尚能将情思与体味联系在一起，电视节目亦能建立起生产者与接受者之间的感情衔接，激起共鸣以品读情味，产生审美的感受。这种中国情味的形成主要依靠电视创作者旷远的文化情怀，能够准确把握中国传统文化价值精髓，从而形成中国电视文化的创意和特色。

一、文化寻根的影像呈现

近年来随着全球化进程在中国本土的蔓延，文化呈现出怀旧的倾向和主题，并且频繁地出现在各种文化载体之中，电视作为大众文化的主要传播载体，特别表现出对传统文化怀旧观念的重拾，表现出对家园感消匿的焦虑和重建的冲动。其实在全球化引发的一体化浪潮中反抗最为激烈的就是重新认识本土文化的价值。电子媒介打破了人们活动的场域，场所感已经变得非常模糊，反而激发了人们对记忆中的传统文化的怀恋与追寻。

各种怀旧的物件、仪式、情绪重现荧屏就是很好的例证，民俗、老街、传统节日、戏曲、方言、饮食等，都是我们重温文化历史的体现。“我们保持回忆的方式，是把它们和我们周围的物质环境联系起来。我们的记忆若要重现，那么我们所必须关注的，正是那些被我们占

据、不断步步回溯、总可以参与其中、随时能够重构的社会空间。²

对传统文化的怀恋恰恰说明这些正是当代社会缺失的心理与文化依赖。越是进入现代社会的深处，越希望通过对往昔的追怀秉持对于历史与传统的深刻记忆。需要注意的是，在对传统文化寻根的过程中，传统是被我们根据现在的需要美化和理想化的，绝非单纯的复制和重现，文化主体在对自我文化身份进行思考和定位时，总是要在某一文化场域中进行，“球土化”带来的时空压缩和混杂消解了当代的文化认同体系，唯一性被多元化取代，文化的意义和精神变得难以确定。

进入到新世纪，电视对传统文化的呈现尤其重视，春节、元宵、清明、端午、中秋等传统节日均被电视进行了符号化的仪式性展示，在对传统节日的仪式性的表达之中蕴含着浓厚的本土文化的价值和精神，体现出在全球化时代文化混杂背景下这种文化寻根的仪式性抒发对文化身份建构的重要作用。文化寻根就是文化主体寻找与过去的联系，在日益碎片化、琐碎化的文化语境中逃离出来进入到本真状态，回到文化身份赖以植根的传统土壤中去，缩短过去与当下的距离。这是一种文化认同的强化，用以应对全球化时代文化遭遇的身份焦虑与身份危机。

二、本土语言符号的强势回归

语言文字的认同是文化身份塑造的基础，也是中国情味传播的必要载体。中华民族经过漫长发展、演变形成的“汉字七体”——“甲金篆隶草楷行”，已在印刷技术发明之后走向规整划一，尤其是新媒体时代的到来，机械地键盘输入不仅取代了传统的文字书写方式，也掩盖了中国文字书写过程中的灵动与韵味。文化自信取决于其文化的表征体系，语言、文字符号等恰恰是文化身份最直接的体现。本土语言符号的回归需要做好两方面的工作：向内挖掘与对外传播。向内即指面向传统，寻找能够体现中国文化特质的语言符号，在目前媒体传播中常见的水墨元素、麒麟朱雀、八卦太极等蕴含浓厚本土文化意义的符号大受欢迎，具备广泛的接受基础。

近几年出现几档热播的原创电视节目，例如《汉字听写大会》、《中国谜语大会》、《成语英雄》等等，就是将汉字作为呈现的核心内容，以富有中国文化意味的本土语言符号叩开重新回归传统文化的大门。《汉字听写大会》是其中受到最广泛关注，也博得了较为可观的

² [美]保罗·康纳顿. 纳日碧力戈译. 《社会如何记忆》.[M]. 上海: 上海人民出版社, 2000:37.

收视率的代表性节目。于 2013 年 8 月 12 日晚间登陆中央电视台综合频道，节目设计的初衷是为了应对当前中国人尤其是青少年一代汉字读写能力退化的危机，秉承着“书写的文明传承、民族的未雨绸缪”宗旨普及汉字书写知识，出发点是利用大众媒体的影响力带动对传统文化的关注，充实我们民族的文化自信。节目采用小组竞赛机制、场内点评与观众互动相结合等方式充分调动受众观赏与参与的积极性，在遇到利用率较低的生僻字时，场内嘉宾会就汉字的造字、结字方法、负载的文化内涵、演变历史等知识一一评介，有效地通过汉字符号传递出传统文化的内涵，这个节目可谓是传承中国汉字文化、彰显中国味道的典范之作。与其节目形态类似的还有央视在 2014 年 2 月连续 3 天播出的《中国谜语大会》，这档节目富于创新意识，并未单纯对传统文化进行单调、枯燥的解读和传播，而是将文化与娱乐融合在一起。互动是全媒体时代对电视提出的新的挑战，自主创新的电视节目也必须遵循这一规律，《中国谜语大会》便充分利用了场外受众与场内选手互动的方式，通过多种途径，例如手机 APP、短信、微信等多种形式参与猜谜，并通过微信“摇一摇”赢取奖品，以此激发观众收视热情和参与愿望。据央视统计数据显示，节目播出期间共吸引了 2.8 亿电视观众，参与节目互动的观众亦达到 206 万人次。如此骄人的收视奇迹源于目前传统文化热潮的兴起，源于电视工作者对中国味道电视节目形态的有益探索，也源于传统文化与现代科技和传播方式的完美结合，极大地拓展了电视媒体的传播模式及空间，传统文化在电视传播中的现代性转化也可以从中吸取有益的经验。

虽然在传承民族文化精神、弘扬中国传统价值观方面此类节目做出了富有意义的探索，但需要注意的是内容上的深度与精致应该是始终追求的目标，汉字不仅仅是吸引眼球的工具，也是传播传统文化的有效载体，切不可让形式喧宾夺主，只有深刻领会中国传统文化的精髓并进行现代化转化，才能真正形成本土的文化品格，具有原创的中国情味。

三、电视包装中国元素的登场

电视频道包装及宣传片中中国元素的登场，也是对中国情味复归的有力诠释。水墨丹青、大红灯笼、青砖绿瓦等等都能够唤起大众心目中对自然、淳朴、原真生活的向往、对中国传统文化的深深情思，以此作为现代社会喧嚣浮躁的心灵补给。

水墨元素是目前电视宣传片运用最多的一种语言手段，通过与现代技术的完美结合，将原本平面呈现的丹青作品转换成三维的动画形态，水墨层层晕染铺散，逐渐幻化成浓淡相宜的立体景观，充分调动着受众对于传统造型艺术的质感体验。这种中国元素的高科技表达既

符合技术理性下人们对视觉幻象的新奇追求，又不失传统文化的灵动韵味及古朴内涵，恰如其分地诠释了电视应该秉持的文化定位及身份认同。

2004年中央电视台戏曲频道率先推出了水墨宣传片《妃音阁珍藏·寄情篇》，获得 Promax & BDA 年度艺术家最高荣誉奖——“全球奖”。继而，央视国际频道、中国教育电视台、北京电视台等多家媒体均致力于打造富有中国意蕴的水墨形象宣传片。其中浙江卫视的《水墨江南》和山西卫视的《晋风起舞》等宣传片，除了运用水墨丹青作为呈现方式之外，还将地域文化内涵融入其中，将江南文化的温婉、晋中文化的朴厚与水墨艺术融合的相得益彰、互为辉映，不失为频道形象宣传片的典范。

中央电视台运用 3D 技术以及 AE 粒子技术制作的宣传片《相信品牌的力量·水墨篇》，无论在视觉艺术表现方面还是电脑技术层面均可以称之为凝聚中国传统美学精髓和民族情感的典范。一经推出便博得业界的高度认可与赞许，并荣获 2010 年纽约广告节金奖。在此片中，首先进入视野的是墨汁滴入水中，随即点染出国画中的常规形象，如远山、丛林、飞鸟、游鱼等，接着便是现代形象对传统的接力，例如长城、高铁、太极、鸟巢、国家大剧院、央视大楼等形象符号均通过水墨一一呈现，并不刻意追求这些建筑的精准外形与比例，只是在简笔勾勒中生发出符号所携带的美学意境，为受众提供了开阔的想象空间，从而体味央视品牌文化的内涵。

除了水墨之外，灯笼、折扇、花鼓、春联等均可以成为电视文化回归中国情味的形象符号，使传统文化的浪漫意境与现实艺术的美感追求完美结合，既释放了现代人生活的焦虑与压力，又重拾中国情味的恬淡与逍遥。如果说新世纪中国电视的文化生态被娱乐化、碎片化、草根化裹挟，是一种反理性主义，那么中国情味便是对这种反理性主义的反思，对消费社会的电视文化逻辑的反叛，在更高层次上重构着新世纪中国电视文化身份的定位与内涵。

四、中国意境与情味的皈依

作为艺术领域的电视生产融汇的是中西方两种美学观念，在相互碰撞与涤荡中寻找自身的文化根基与价值认同。西方美学价值体系倡导理性与思辨的作用，擅长叙事；而中国美学则以情感的体验为依据，着重抒情与写意。意境是中国美学特有的审美范畴，意境的运用与呈现是中西方艺术区别的最本质所在，中国电视完全可以利用营造意境使电视文化独具魅力。

意境是指艺术作品体现出来的情味和境界，在中国古典诗歌、绘画、书法、音乐等艺术形式中被广泛运用，宗白华先生曾将其界定为，“化实景而为虚境，创形象以为象征，使人

类最高的心灵具体化、肉身化”……“以窥见自我的最深心灵的反映。”³传达的是言外之意，象外之境。意境追求在有限的时空和形象载体中散发出令人思索与回味的无限意蕴，即通过情景交融、虚实相生的审美体验延展艺术所能呈现的时空边界，给受众留下充分的想象和体味空间。也就是说将创作者的“胸中之境”传递给受众，并转化为受众的“可感之境”，从而完成艺术审美过程。因此意境的生成包含两方面的共同作用，一方面来自于创作者，通过多种艺术手段与话语方式对意境进行生产与传递，另一方面意境的体味也建立在接受主体具有与创作者相同的审美心理与能力基础之上，才能在所呈现的形象物之中感受到更深层次的内涵。

中国电视艺术对意境的追求始终不懈，尤其是新世纪以来电视受到西方文化的挤压和新媒体文化的围困，意境更应该成为电视体现本土文化特质与审美范畴的标志。从上个世纪优秀纪录片《沙与海》、《西藏的诱惑》到本世纪创作的《故宫》、《江南》、《徽商》、《舌尖上的中国》等，始终能够看到意境的运用，这一趋势还在不断凸显和强化，可以说这是中国电视在寻求文化自新的过程中做出的理性选择。其中2006年在央视综合频道播出的电视系列纪录片《新丝绸之路》就集中体现了中国电视对意境的充分挖掘与运用。

时空的延展开拓出想象的余地。《新丝绸之路》第一集《生与死的楼兰》，开篇就以一望无际的沙海表现出辽阔旷远的地域景象，但片子并无意于对自然景象做过多的视觉描绘，解说词将受众引入到地理空间之外的时间长河之中——“沙河中多有恶鬼热风，遇则皆死，无一全者。上无飞鸟，下无走兽，遍望极目，欲求渡处。则莫知所以，唯以死人枯骨为标帜耳”，在地理物貌带给人的视觉印象中又增添了历史的神秘感与悬念感，引发受众对罗布荒原、楼兰古城探秘的兴趣。这种电视画面与语言的配合极大地开拓出电视表现的时间和空间，将具体形象的画面与抽象深邃的解说词完美结合，共同生发出对古老文化的追忆，也表现出现代对过去的反思。这一集中画面在形象的选择方面具备高度的审美价值，黄沙、扬尘、棺椁、白骨……这些意象共同体现出历史的沧桑与文明的消逝，在有形意象中孕育出无形的感受和想象，意境所带来的空灵与悠远之感便体现出来了。

虚实结合强化审美效果。虚实相生、有无结合是中国艺术始终追寻和力求呈现的审美境界，也是中国电视营造意境可资利用的有效方式。电视艺术可以在镜头的虚实、声音的有无和色彩的对比等方面多投入创作精力，可以使电视受众获得“言有尽而意无穷”的审美感受。第十集《永远的长安》中便用实景与虚境相结合，共同叙说着长安作为六朝古都的往日风采

³ 宗白华：《美学散步》.[M]. 上海：上海人民出版社，1981:70.

以及历史印迹。在提到古都长安城的明德门时，虽然无法获得当时城门的实景，该片便采用3D动画的现代科技再现出长安城，竭力贴近古都原貌。无论画面来源于现场还是通过科技手段制作合成，还都停留在实景的层面；而虚境则来源于充满人文和历史感的解说——“秋天的一个清晨，长安城的所有大门都在承天门的鼓声中开启，明德门象往日一样，开始了喧闹的一天，许多满怀憧憬的人们从这里踏进长安，求得发展。也有一些甘愿远离繁华之都的人，从这里走出，去寂寞的远方寻求自己的理想。”再现长安城只能让观众了解当时古都建筑的雄伟恢宏，该片更希望通过解说词的娓娓道来让人体会到长安城在唐朝进入到黄金时代时起寄托着人们的梦想与希望，这种散发着人文气息的追忆恰恰是在实景之上的虚境的营造，深化了片子的审美意蕴。第二集《吐鲁番的记忆》则将有声与无声的结合发挥到极致，在讲述公元前108年匈奴与汉王朝为了争夺交河城爆发的五次战役时，首先用画面平静地呈现出今天的戈壁残垣，没有战争、没有争夺，宁静得甚至让人觉得难以置信，转而铮铮铁马的嘶鸣、将士们的呐喊声声入耳，仿佛把观众带回到那个血雨腥风的年代。声音作为电视的一种造型元素，与画面共同承担着叙事，也一起营造出供观众想象和思索的氛围，这种寓有声于无声的艺术手法恰到好处地完成了电视意境的营造。

电视意境的营造还来源于情感意蕴的精确传达。主要指通过准确传神的画面形象寓情于景，在解说的烘托与渲染中达到观众与创作者的情感共鸣，电视片的意境也就随之产生。第四集《一个人的龟兹》中主人公是公元四世纪的一位名叫鸠摩罗什的僧人，他自出生便被母亲安排好了向东方传播佛法、拯救众生的人生轨迹，一生辗转颠沛却初衷不改，最终在古老的中国完成了传经布道、弘扬佛法的使命。王国维说：“大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目。其辞脱口而出，无矫揉妆束之态。以其所见者真，所知者深也。”⁴这一集在对鸠摩罗什的一生娓娓道来的同时，暗含着一条感情线索升华着观众对于那段历史的感悟，这种感情是基于日常画面与叙事的真实表述之上，没有冗余的抒情，也没有过高的赞誉，只是在平实、朴素中流淌出最真实的感受。片子中不时利用情景再现的方式将母亲摇着摇篮安慰儿子、小鸠摩罗什与伙伴们玩耍以及他与母亲告别去学习佛法等画面一一呈现，时刻提醒着观众这是一个为传播佛法贡献出毕生精力的高僧，同时他也是一个必须将普通人的情感深埋于心里、以牺牲个人世俗欲望为代价的血肉之躯。一旦观众与创作者达成了这种共识，此片设计的情感意蕴便顺利地传递出来了。《新丝绸之路》在这三个方面出色的践行着中国美学的意境理念，不仅为观众开拓出想象的时空，也是中国情味在电视文化中的集中体

⁴ 王国维：《人间词话》.[M]. 北京：人民文学出版社，1982：291.

现与表达。

黄会林曾指出，“民族化的艺术表现特质，成就了电视艺术独有的美学范畴，确立了自己的审美方式、美感构成和审美价值取向，也已深刻地体现在我国的电视创作和观众评价之中”。⁵中国情味和意蕴便是具有民族化美学特质的主要艺术表现范畴。中国电视工作者一直被节目内容与形态的创新困扰着，新世纪以来我国各级电视媒体纷纷引进国外高人气电视节目模式和版权，虽然也进行了不同程度的本土化改造，但由于缺乏一致的文化心理基础和连贯的传承思路，不免陷入不伦不类的境地。打破照搬西方的传统套路，真正探索出适合呈现中国传统文化与中国味道的节目内容是关乎电视文化独立性定位与文化身份认知的重要课题，也是形成中国电视从西方电视文化话语中突围的最佳手段。只有坚守中国意蕴与情味才能创造中国电视文化的特质，这是挖掘具有本土意蕴的电视创意的最佳立足点和生长点，这对于更好地认知自我文化身份、形成中国电视的创造力和影响力具有十分重要的意义。

⁵ 黄会林. 中国电视艺术的民族化之路. 人民日报, 2000—12-23: 6.

“文学创意”的内涵与创意价值评估体系

高翔

【摘要】本文分别从古汉语词源学与西方心理学两个脉络对创意的概念进行辨析，最终提出了“创意”的本质内涵，即新颖性、独特性、价值性。在此基础上，笔者又提出了“文学创意的概念，指出文学创意具备的六个属性与三种创生机制。最后，在创意产业“IP评估”的视野下，提出文学创意价值评估的模型体系，以期促进“文学创意”研究的科学化，推动创意人才培养和创意产业高效发展。

【关键词】文学创意 创意产业 价值评估

【作者】高翔，上海大学创意写作学在读博士研究生

一、“创意”的概念与内涵辨析

近年来，“创意”成为学界频繁提及的关键词。围绕“创意”形成了许多新概念、新领域甚至新学科，如：创意写作，创意产业，创意城市等，不一而足。那么，创意的内涵究竟是怎样的？在全球化、产业化语境下，创意的概念是否发生了嬗变？这是本文首先需要探讨的问题。

（一）古汉语与古代文论中的“创意”

其实，汉语中“创意”一词古已有之，但从词源学角度看，古汉语中“创意”一词指涉的是“作者在创作中表达的主题、思想与意涵”，特指写作行为。如东汉王充的《论衡·超奇》一文写道：“孔子得史记以作《春秋》，及其立义创意，褒贬赏诛，不复因史记者，眇思自出于胸中也。”这里的“创意”和“立义”相接，与后文的“眇思”（精妙的思想、思路）相呼应，指的就是，作者创作表达的意义与思想，是独创的、自发的，并没有完全重复鲁国的史料。及至唐代，李翱在《答朱载言书》中提出了“《六经》创意造言，皆不相师”的观点，这里的“创意”与“造言”相对。“造言”是指形式上的遣词造句，“创意”就是内容和主题的表达。与此相似，王国维在《人间词话》中评价周邦彦的词时用了“但恨创调之才多，创意之才少耳”，说的是“周邦彦在诗词音律方面的才华很高超”，但是在“主题和内在思想表达方面的能力相对欠缺，其思想深度不够，表现的主题太过狭窄”。鲁枢元先

生则从“说文解字”的角度解读“创意”，所谓“创”，就是“开创”、“表达”。“意”呢，从“音”从“心”，就是指“根于心而发于言”，是一种“介于心灵与言语之间的心理状态”。因而“创意”就是作者开始表达“内心想法”的一种状态或行为。¹与鲁枢元先生略有区别，朱光潜认为，古代文论中的“意”是作者的情感与思想这两种元素的动态组合，情感融合着思想，思想融合着情感。“创意”就是“作者的情感与思想的生成和表达”。²

由此可见，古代汉语与古代文论中“创意”的含义与我们当下的理解有很大不同。古语的“创意”，与艺术行为中的“构思”一词近义，并没有“新颖性、新奇性”等意涵。而我们在“创意写作”、“创意设计”、“广告创意”等表达中指涉的“创意”一词，其词义主要来源于西方术语。

（二）西方心理学术语中的“创意”

在英文中，与创意一词表述相近的单词有，Create（创造、创作）、Creation（造物）、Creative（有创造力的）、Creativity（创造力）。其实，创意一词的表述最初起源于《创世纪》（Genesis）中关于创始（Creation）的圣经故事，最早“创造力”（创意）一词只适用于对神和上帝的赞美，人自身的“创造力”是随着文艺复兴、启蒙运动逐渐被确认的。尤其是进入20世纪，西方心理学界开始关注人的“创造力”与“创造性思维”的研究，“创意”的概念、范畴和属性逐渐清晰起来。

《牛津心理学词典（第2版）》对创意（creativity）的解释是：The production of ideas and objects that both novel or original and worth while or appropriate, that useful, attractive, meaningful, or correct 即：产生新奇的、原创的、富有价值的、合适的想法或实物，它们是有用的，有吸引力的，有意义的，符合公认标准的。³这个定义是比较权威的，我们可以从中提取两个属性，即创意应该具有“新奇性”（Innovative, Novelty, Original, New）、“有用性”（Valuable, Adaptive, Utility）。这两个属性在大多数心理学家那里得到认可。

除了以上两点，Gruber 和 Wallace 两位心理学家提出了补充，“我们要加上第三个标准，意图或目的——创造性的产品是有目的的行为的结果；以及第四个标准，持续时间——创造

¹ 参见王克俭著：《文学创作心理学》，中央民族大学出版社，1997年6月版，P2

² 参考朱光潜著：《朱光潜美学文集（第二卷）》，上海文艺出版社 1982年9月版，P309

³ 参见《牛津心理学词典（第二版）》，上海外语教育出版社，2007年版，P179

性人物要花很长时间来完成艰巨的任务。”在这里，“目的性”是相比于“无意识性”而言的，即创作者拥有明确的目标，创意是事先“设计”和“策划”的结果，是满足了特定需要的。而“长期性”这一特性则强调了“创意”是拥有难度的，是长期积累的结果，创作者应具有“工匠精神”。

如果站在创意产业的角度看，我们可以参照“创意经济”概念的提出者约翰·霍金斯的说法：“创意是催生某种新事物的能力……它必须是个人的、原创性的，有意义和有用的……”⁴在这里，霍金斯强调了创意的“个人性”特征（personal），它是相对于“集体”而言，即“创意”是个人的智慧，一个团队的合作可以诞生“创意群”，但需要承认每个人的“创意贡献”。

（三）创意的本质内涵

综上，我们可以从两个角度确定“创意”的本质。从结果来看，创意就是一种经由思维加工的新颖的、独特的、有价值的、能够满足特定需要的产品。从“过程”来看，“创意”是一种有明确目标和方向的脑力劳动，它又分为隐性和显性两个层面。隐性创意，特指大脑中创意思维的活动，是那个尚未物化的“思想、观念、形象”，正如画竹时的“胸中之竹”；显性创意，就是我们通常所看到的创意产品，可以是一本书、一幅画、一个发明等等，它是创意思维的显化，是“手中之竹”、“画中之竹”。

二、从“创意”到“文学创意”的提出

（一）文学创意的定义与属性

在明晰了创意概念的基础上，我们可以进一步提出一个细分概念：“文学创意”。从过程看，文学创意，就是指作家有意识有目的地运用创意思维，借助口头的语言或书面的文字符号进行创作，这一过程具有“自发性”（强烈的创作动机）和“设计性”（创意思维引导下的构思、策划）。从结果看，文学创意的产品具有鲜明的新颖性、变革性，同时具有产业延展性，文学价值与经济价值并存。

具体来说，一个好的文学创意具备如下六个属性：

1、独创性与辐射性：首先，文学创意必须是原创的，而且要是新颖的、独特的，即“创

⁴ 【英】约翰·霍金斯著，洪庆福、孙薇薇、刘茂玲译《创意经济—如何点石成金》，上海三联书店 2006 年版，P17。

意=创异”。从文学史的角度看，它不同于前人已写的作品，在某一个元素上具有创新的特质，提出了新观点、采取了新方法，提供了新经验。从横向对比看，它不同于其他人创作的同类型（题材）的作品，它是作者独有的体悟和构思。其次，一个好的文学创意具有辐射性，即它能创造一种新文体、新类型，甚至创生一个新的流派，带动其他创作者仿效、学习，由单个创意激发出更多的创意，形成文学创意群。例如，马尔克斯在《百年孤独》中表现的“魔幻现实主义”的写作创意手法，影响辐射了包括莫言、余华、阎连科在内的许多中国作家。外国文学史上的存在主义小说派、意识流小说派，中国当代文学史上的“寻根文学”、“知青文学”都是由一个“独创的文学创意”辐射而产生的“创意群效应”。

2、变革性与约束性：好的文学创意总是“破旧立新”的，总是采取了一种“实验态度”，对前人已有的成果产生“反叛”和“超越”，推动文学史的发展。例如，荒诞派戏剧的理念与表现手法就是对亚里士多德式的传统戏剧的一种颠覆，从而产生了戏剧史的变革。莫言的《红高粱》在“个人体验”和“民间视角”方面的创意，就是对革命小说的反叛，从而革新了历史小说的视野。另一方面，创意又不是天马行空，无中生有的，在变革性的背后还存在约束性。即，一个作家无法完全推翻前人的作品，凭空创造一个完全新的东西。广告大师 James Webb Young 在《产生创意的技巧》中说，没有凭空产出的创意。创意本质就是“对旧元素的新组合”。从根本上说，所有的“创意变革”都遵循“成规”的约束。尼采曾经说过，成规是伟大艺术的产生条件。文学创作的成规是一种类型的规约⁵，是作者、读者、文本三者不断互动所达成的某种“共识”。作家在创新时总是保留了一些承载着历史积淀的共识，例如，武侠小说的“创意变革”总要保留“侠”的元素，保留“仗剑天涯”、“快意恩仇”的“共识”。同样的，读者根据自己积累的阅读经验，也对文本的内容和形式形成了某种期待，他们希望并且必须看到“某些元素”，才能获得认同感。因此，我们发现，文学创作成规是一种历史生成的经验、一种互动产生的协调性方案，一种创造性的规则。对成规的打破意味着产生了新的成规。总之，创意是在“革新”与“约束”的矛盾中达到动态平衡的。

3、延展性与开放性：一个好的文学创意是有张力的，有弹性的，它可以不断拉伸、延展，改编为其他任何艺术形式，达到“全产业链”的效果。借用当下火热的“IP”概念，好的文学创意就是一个强大的 IP（原创知识产权）。以 J·K·罗琳的《哈利·波特》系列为例，其被翻译成近 70 种语言，在全球销量达 3 亿 5000 万册。不仅如此，文学创意的载体由图书还延展到电影、游戏、动漫、服装、文具、主题公园、打造了一个“文学产业链”，创

⁵ 葛红兵：《论小说成规》.[J].《山西大学学报哲学社会科学版》2012.3.

造出 1000 亿的商业价值。“哈利波特”这一虚构的文学形象成为人尽皆知的“文化符号”，为英国的旅游业吸引了上百万的游客。近年来，网络小说因其内容的“创意价值”，展现出极好的延展态势。《甄嬛传》被改编为电视剧、越剧、话剧，《鬼吹灯》系列被改编为电影，打造成主题公园，《花千骨》小说被改编为网络剧、手游、动漫，产出大量衍生品。另一方面，文学创意的延展性是与其“开放性”相关联的。正所谓，“一千个读者就有一千个哈姆雷特”，好的创意文本具有足够的包容性和阐释空间，像一面永不干涸的湖水，不同的读者都能获得滋养。正如伊瑟尔所说：“文学作品本文中的不确定性与空白绝不像人们想象的那样是作品的缺陷，相反，它们是作品产生效用的基本条件和出发点。”⁶文本的开放性造成了读者的不同解读，甚至争议，从而引发话题性。因此，好的文学创意总是能“创疑”（为读者留下疑问和想象、阐发的空间）和“创议”的（创造议题，引发讨论），尤其是在信息便捷的今天，文学创意不能产生“话题性”和“争议性”，必然失去传播生命力。

4、目的性与设计性：尽管有许多纯文学作家声称“我写作从不考虑读者，我不为任何人写作”，但是好的文学创意必须得到读者的确认。正如黑格尔所说：“每件艺术品都是和观众所进行的对话”⁷，姚斯也说：“文学本质上就是作者与读者之间的对话关系”⁸从接受美学的角度看，文学文本是一种召唤性的语符结构，尤其对于那些进行创意实验的作家来说，对读者是否接受的焦虑感与渴望读者认同的期待感伴随写作始终。好的作家在写作时已预设了可能的读者，也通过文本在培育属于自己的读者群。因此，好的文学创意要考虑读者的需求，尤其是在读者阅读分层化、个性化的今天，在构思时就应具备“读者向度”。例如，在网络文学创意生产中具备的“爽文”类型和满足读者需求的“快感机制”，并非是一种审美的倒退，恰恰反映了文学创意也要考虑“对象性”，它的价值与其他产品相似，都是“满足特定需要的”。另一方面，与目的性相关联的就是“设计性”，相比于“写作神秘论”，“创意神秘论”来说，当下的“文学创意”生产需要事先“设计”，即灵活运用创意思维的方法进行构思、调研。比如美国创意写作课堂教授的“过程写作法”，提出了“故事设计学”、“诗歌设计学”的概念，即“设计感”需要伴随写作始终。当然，这不是“唯技术论”，而是将“文学创意”的生发更加明晰化、科学化。

⁶ 【德】伊瑟尔著，金惠敏等译《阅读行为》，湖南文艺出版社，1991年版，P210

⁷ 【德】黑格尔：《美学（卷二）》，商务印书馆，1979年版，P335

⁸ 中国社科院文学研究所编《文学思维空间的拓展》，工人出版社，1988年6月版，P289

5、地方性与普世性：文学创意虽然是独创的，但不可避免蕴含着历史积淀的文化因子和民族特性。正如小说本质上是一种生成性的地方性知识。文学创意中突破个人性的“地方特征”、“民族特征”，“文化特征”可以大大提升创意的深度，建构起一个更为庞大的创意空间。例如，莫言小说所创造的“文学意义的高密东北乡”，沈从文用文字搭建的“诗化的湘西”，贾平凹笔下“充满佛道文化气质的乡土世界”。当然，民族性与世界性，地方性与普适性是相辅相成，一体两面的。真正好的文学创意，往往是从“地方性经验”切入，展现“普适性命题”或“普适性结论”。正如莫言的作品在外语世界依然能够被理解，正是由于它所表现的对于“生命”、“苦难”、“尊严”的思考，是人性的普世命题。再比如好莱坞的《功夫熊猫》、迪士尼的《花木兰》，内容上表现的是“中国元素”，观念上却传递的是“普世价值”，这也正是美国文化产业成功的秘诀所在。

6、当下性与超越性：套用克罗齐的话说，一切文学史都是当代文学史，一切文学创意都具有当下性。尤其是在网络发达的今天，文学创意总是“应时而生”，最突出的表现就是各种“网络体”的创意段子：淘宝体、马云体、郭敬明体等等，文学创意的时效性越来越明显，各种新的文学类型层出不穷：霸道总裁文、重生类型、同人类型等等。另一方面，好的文学创意又不拘泥于当下，它能够超越时间的淘洗，沉淀下来。当然，并不是说只有被经典化的文本才是好的文学创意。心理学家博登划分了“个人创意”与“历史创意”，前者是对个体的心理来说具有突破性的创意，后者是对整个历史而言具有根本新颖性的观念。⁹这就要求我们在对“文学创意”价值进行评估时，必须纳入历史的脉络，并采取发展性的、前瞻性的眼光。

（二）文学创意的类型

从体裁上看，文学创意的表现形式是多样的。一个独创的热门词（“浮云”、“屌丝”等流传度极广的新词）、一句富有表现力的语句（“世界那么大，我想去看看”已经申请版权备案）、一个新颖的段子（笑话、寓言、微博故事）、一篇小说、一个戏剧剧本、一首诗、一篇散文、一篇调研笔记，以上这些都隶属于欣赏类文学创意文本，它们是文学创意产品的主体，也是我们需要研究的重点所在。

虽然不同体裁的文学创意拥有各自的特征，但总的来说，所有的文学创意都遵循一定的机制，都是在形式、内容、概念三个层面生成的。

形式创意：即通过对文本的结构、元素的组合方式、表现手法等形式的变革、实验，而

⁹ 【美】罗伯特·J·斯腾博格主编，施建农等译，《创造力手册》北京理工大学出版社，2005年版，P332

达到创意的效果。我们可以参考一个极端的例子——成立于1960年11月的法国文学团体“乌力波”（OULIPO，潜在文学工场）。该团体致力于“系统地、正式地革新文学生产与改编的种种规则”，创造新的规则与形式。1961年，该团体的发起人格诺发表了作品《百万亿首诗》。这一作品由10首十四行诗组成，每首诗的任一诗行都可以与其他9首相应的诗行互换，因此形成了10的14次方（100万亿）的可能。假如24小时不间断读此书，也需要1亿9千万年才能读完。¹⁰可以说，这是一种对于诗歌的“结构主义”实验。在小说领域，类似的“结构拆分与重组”的实验就更多了，如卡尔维诺的小说《寒冬夜行人》以第二人称呈现的“套盒结构”，法国新小说派作家马克·萨波塔创作的扑克牌小说《作品第一号》，全书100多页，却没有装订成册，没有页码，读者可以随机抽取组合，像玩扑克牌那样阅读小说。及至计算机技术普及的当代，形式创意的产生变得更为迅捷。例如，结合软件做成的“超链接小说”，“文字剧情游戏”，读者可以任意选择路径阅读；借助数码和动画技术做成的“图画诗”，将诗行摆成图画的效果，进一步彰显了汉语的象形特征。

除了结构上的创意，格诺的另一作品《风格练习》则是对文学“如何写”这一形式问题的有益探讨。《风格练习》是格诺对一件日常生活事件的99种讲述方式的实践。这件事非常简单：我在公交车上遇见一个脖子很长、戴着奇怪帽子的小伙子，他一直在抱怨。下车后，他的朋友提醒他整理一下扣子。对于这一看似没有任何戏剧性的事件，格诺尝试了“隐喻”、“梦境”、“错序”、“官方信函”、“喜剧体”、“十四行诗”、“戏仿古希腊文表述”、“方言体”、“女性视角”、“审问体”、“被动语态”等99种风格的表述¹¹，差不多可以涵盖文学形式创意的所有技法。可以说，自卡夫卡以来，无数现代主义文学大师都对“文学形式”的创意方法进行了深入的探讨。尤其是80年代先锋文学所尝试的“碎片化叙事”、“迷宫叙事”、“仿像写作”、“互文化”、“拼贴、变形”、“戏仿”、“悖论与错位”等创作方法²都在尝试抵达“文学形式创意”的极限。当然，这种形式创意并不能脱离读者存在，否则就进入了作者“自说自话”的极端，倘若没有读者，形式创意就失去了价值。诚如格诺在《风格练习》的序言中所说，“没有读者，就没有文学……文学的魅力在于其张力，就是为读者的阅读提供更多可能性，使得文本处于开放的状态，促使读者与作者携手参与文本的建构”¹²

¹⁰ 参考《乌力波2·潜在文学圣经》亚伯拉罕·蝼冢主编，新世界出版社，2014年4月版，P61

¹¹ 考刘恪著《先锋小说技巧讲堂》，百花文艺出版社，2012年1月版

¹² 参考《乌力波2·潜在文学圣经》亚伯拉罕·蝼冢主编，新世界出版社，2014年4月版，P62—63

再者，语言风格、标点使用、文字排版等细节方面的变化也能产生形式创意。例如，贾平凹的《废都》，有意采取一种“文白结合”的语调，产生与众不同的效果；金宇澄的《繁花》，尝试用“沪语”方言写作，在排版上也大胆地突破“标点”的规范，采用大段叙述的方式，从而产生别致的韵味。当然，形式创意不能盲目追求“异质性”和“惊奇性”，需要为内容和主题服务，更需要得到读者的体认。

内容创意：即文本表现了作者独特的新的人生经验，建构了奇特丰富的文学世界，从而产生内容创意。最突出的表现就是“类型文学”的自我更新。天下霸唱的《鬼吹灯》开辟了盗墓小说的先河，以奇崛的想象力构造了一个灵异恐怖的地下世界，J·K·罗琳凭借《哈利波特》系列所创造的魔法世界，托尔金的《魔戒》与《霍比特人》所想象的精灵世界等等，不一而足。这是内容创意的主要表现形式：借助于强大的想象力、变形思维的能力，可称为“幻想式内容创意”。除此之外，真诚地表述个体经验，采取“以情动人”的方式也能产生创意效果，我们称之为“共情式”内容创意。例如，青春小说、校园小说、韩国爱情剧等类型，并没有宏大叙事，但表现出极强的“移情效果”，作家与编剧的情感经验引起了观众的共鸣，也不失为好的创意。

概念创意，也可以称为观念创意，主题创意。它提供了一种新的阐释角度，如，杜牧的诗《题乌江亭》“江东子弟多才俊，卷土重来未可知”，一反前人赞赏项羽英雄气节的论调，指出真正的英雄应该有远见和忍辱负重的品格，在主题采取了“逆向思维”的手法，达到了创意效果。诗歌史上的禅诗、哲理诗，小说中的“哲理小说”、“寓言小说”都属于“概念创意”的范畴。正如米兰·昆德拉说：“小说分三种，叙事的，描绘的，还有思索的小说。在思索的小说中，叙述者即思想的人、提出问题的人——整个叙事服从于这种思索。”¹³好的“思索小说”提供了一种新的世界观、文化观，往往能引起思想的变革。同时，概念创意还可以引发形式创意与内容创意，它是文学创意中最深刻的类型。

三、“文学创意”的价值评估体系

在创意产业领域，IP的概念方兴未艾。所谓IP，即“Intellectual Property”，翻译为知识

¹³ 引自【捷克】米兰·昆德拉著，谭立德译，《小说的艺术——小说创作论述》社会科学文献出版社 1996年版，P28

产权，原创版权。强势 IP 可为创意产业提供优质的原本文，打造全产业链。如何筛选出优质 IP 呢？文学创意的价值度无疑是最为重要的考量因子。换言之，一个好的文学 IP，首先要具有足够强的“文学创意”。

那么怎样在浩瀚的文学文本中，筛选出“最有创意”的 IP 呢？“文学创意”的价值能够进行系统、科学的评估吗？我们可以将“文学创意内涵、属性与类型”作为理论基础，从文本、读者、市场（产业）三个维度出发，建构文学创意的价值评估模型，以期为创意产业的决策、创意文本的筛选提供参考。

首先是，文学形象的“创意价值”评估体系，可参考六大指标进行评分。（详见下表 1）

创意形象评估指标	理论依据与评估准则
可识别性指数	依据符号学、视觉文化理论，确定动漫形象的类型，判断其是否容易辨识、记忆和传播，权重 15%
可移情指数	依据荣格的移情心理学理论，借助访谈、问卷调查等手段，确定该形象可唤起的心理认知模式，评估其被接受、被认同的程度，权重 20%
关注热度指数	如该文本已经发表和出版，考察该文学创意形象在各平台传播的热度，产生的话题性的讨论频次与热度，权重 15%
读者主体分层指数	该创意形象的传播受众特征分析、消费能力分析，考察该形象是否具有全龄化传播的能力，权重 15%
文化积淀指数	依据原型理论、符号学理论，评估该形象蕴含的民族文化独特性和符号价值，权重 15%
可开发指数	该形象是否可以作为系列开发，其与其他相关产业（食品、服装等）的关联程度等，权重 20%

（表 1：文学形象创意价值评估模型）

其次是，文学文本内容的“创意价值”评估体系，可参考三大指标和十一个亚类指标，详见下表 2

内容创意评估 主指标	主指标评估准则	亚指标分类	亚指标评估准则

类型竞争力指数	确定该内容的类型定位，从类型学角度考察其竞争力程度。权重，35%	类型元素热度	拆分类型元素，识别其跨类、兼类（如：奇幻+都市+治愈）模式，判断其类型元素是否为市场热门类型。权重 10%
		类型创新度	纵向与横向对比，考量其同类型作品中的创新性，新增元素的稀缺性，独创性。权重 15%
		类型接受度	依据类型推测受众特征，包括性别构成、购买力水平、消费偏好等，判断该内容是否为小众类型，评估其市场可接受程度。权重 10%
传播生命力指数	调研该作品的现有知名度和热度的持续程度，从而判断其创意开发的程度：一般创意，重点创意，超级创意。权重，30%	观读热度	在线上、线下平台的观看量、阅读量统计，在各排行榜的排名状况。权重 10%
		关注热度	内容携带的话题性、争议性，在线上贴吧、论坛、微信群等讨论的频次，在百度等搜索引擎搜索的频次。在线下被评论家引用、提及的频次。权重 10%
		开发热度	是否已改编为其他类型，是否已形成品牌效

			应。权重 5%
		粉丝忠诚度	通过问卷调查、访谈等确定具有持久追随力的粉丝数量，鉴别忠诚度。权重 5%
延展性指数	该文本在多大程度上适合改编，以及内容在产业链上的衍生空间。权重，35%	系列生产可能性	能否推出续集或打造为系列剧集的可能性，确定其成为现象级 IP 的可能性。权重 5%
		游戏化程度	通过互动叙事、结构语义学等理论评估其可改编为游戏的可行性。权重，10%
		衍生品创造空间	按照符号学、形象思维学等理论梳理其可开发的符号体系，评估其可开发的玩具、创意产品的种类，判断其是否可以运作为超大规模主题公园品牌。权重，10%
		影视化程度	确定其改编为电影、电视剧、网络剧等影视载体的可行性。权重 10%

结 语

明晰“文学创意”的概念与内涵，摸清文学创意的独特规律，不仅对于创意写作的学科研究与教学具有深远意义，还能促进文学创意文本的产业化进程。我

们可以借鉴国外创意写作领域的“潜能激发”、“突破作家障碍”、“自主诗化”、“创意思维开发”的理念与方法，建立一套针符合“文学创意”思维特征的训练体系与评估体系，形成一个围绕“文学创意”的设计、研发、评测的闭环系统，为作家培养、创意产业发展提供帮助。

参考文献

- ①Scott Barry Kaufman & James C.Kaufman 《The Psychology Of Creative Writing》[C] Cambridge University Press, New York,2009
- ②【美】罗伯特·J·斯滕博格主编，施建农等译《创造力手册》[C]北京理工大学出版社，2005年版
- ③【英】约翰·霍金斯著，洪庆福、孙薇薇、刘茂玲译《创意经济—如何点石成金》[M]，上海三联书店 2006年版
- ④【德】伊瑟尔著，金惠敏等译《阅读行为》[M]，湖南文艺出版社，1991年版
- ⑤【德】黑格尔《美学（卷二）》，商务印书馆，1979年版，P335
- ⑥【捷克】米兰·昆德拉著，谭立德译.《小说的艺术—小说创作论述》[M]社会科学文献出版社 1996年版
- ⑦刘恪《先锋小说技巧讲堂》[M]，百花文艺出版社，2012年1月版
- ⑧亚伯拉罕·蝼冢主编《乌力波2·潜在文学圣经》[C]，新世界出版社，2014年4月版
- ⑨王克俭《文学创作心理学》，中央民族大学出版社，1997年6月版
- ⑩朱光潜《朱光潜美学文集（第二卷）》，上海文艺出版社，1982年9月版

电影故事中主角缺陷对激励事件的影响研究

王 铭

【摘 要】激励事件是故事结构中的一大要素，是指能够彻底打破主角生活的平衡的转折性事件。而人物又是故事的灵魂，人物缺陷正是人物的一种自觉欲望。本文将论证主角缺陷对于激励事件设计的影响，以及激励事件打破自觉欲望而让不自觉欲望展现的过程。

【关键词】激励事件 人物缺陷 故事设计

【作 者】王铭，上海大学创意写作硕士研究生

在对人物复杂性有要求的类型影片中，主角缺陷和激励事件对电影故事设计的成败有着至关重要的影响，而二者在创作层面又存在着一定的内在关联。

“激励事件”这一概念来源于罗伯特·麦基的《故事——材质、结构、风格和银幕剧作原理》一书。激励事件是指在故事中改变主角人生的转折性事件，在整个故事结构中处于关键地位，是进展纠葛、危机、高潮以及结局这四大要素的首要导因。

虽然被改变的是主角，但在故事设计中，激励事件的设定必须以主角为出发点。主角所处的世界与时代、主角的外在属性，诸如身份、地位等，直接决定了激励事件的形式，比如主角是个打黑工的穷留学生，那么激励事件可能会是她被移民局调查，被警方逮捕，等等。而主角的核心性格直接决定了激励事件的性质，比如视财如命的吝啬鬼，那么激励事件很有可能就是心爱的女儿被绑架。

无论如何，激励事件必须把主角的生活弄得天翻地覆。

“主角缺陷”从罗伯·托宾的《好剧本如何将故事》一书中总结而来。托宾认为，在故事开头，主角将自身缺陷视为生存必须的防御机制，问题在于主角并不认为那是缺陷，而是一种应对生活的方式，他认为他真的需要这种缺陷。

需要注意的是，这个“缺陷”往往指的是性格上的缺陷。从故事创作角度来讲，人物性格决定了人物行动，而诸如身体残疾这样的缺陷，在故事力学上，并不占据完全优势，比如，一个拳击手突然失去味觉，这不会对他的生活有什么太大的影响，但如果他是一个职业厨师，那么情况就不一样了，他有可能因此丢掉工作和家庭，颠覆他的整个生活，他必须为了保护他的家庭和生活而做出行动。

激励事件的出现，迫使主角在他的缺陷和改变带来的机遇二者间做出选择。激励事件的

设计，必须要考虑到主角的缺陷。设计好主角的缺陷，才能知道什么样的事件最有力度，最能打破主角的生活平衡。

人物缺陷的这一概念，恰好印证了麦基对于激励事件能激发出主角自觉的欲望与不自觉欲望的理论。

以《怪物史莱克》为例，主角史莱克是个绿色的怪物，生活在偏僻遥远的沼泽地里，过着离群索居却悠然自得的生活。在影片开头，他的自觉欲望是保护自己的宁静生活，他认为自己喜欢孤独，并且以冷漠和暴力示人，以期大家的远离，这同样也是史莱克的缺陷。故而，激励事件必然要打破史莱克的宁静生活——有一大群童话王国里的人物逃难到史莱克的沼泽地，为了恢复和维持他曾经的宁静生活，他不得不为童话人物们找回家园。

激励事件增加了保留缺陷的代价，如果主角继续对外界不闻不问，他的沼泽地早晚将人满为患，他将失去自己的家，他必须有所作为，而这个作为，正好在某种程度上打破了他的缺陷。

主角必须对激励事件做出反应，否则激励事件讲失去意义。就如同上文提到的失去味觉的拳击手一样，主角不作为，一种情况是主角的人物塑造有问题，一种情况是激励事件设置失败。现在我们可以看到，如果史莱克的性格真的是冷漠可怕的怪物，他完全可以用暴力吓走所有的童话人物，但他的本质是善良的，所以他决定为这些不速之客讨回公道。史莱克的不自觉欲望便是友情与爱情，因为他并非冷漠残暴的怪物，他有一颗善良温柔的心。

麦基认为，冲突是分层级的，他将冲突分为内心冲突、个人冲突、个人外冲突三个层级，主角的第一行动会导致三重冲突并立，一路上，主角必须与各种力量进行对抗。杰里·克里弗在《小说写作教程》一书中提到，“渴望、障碍、行动是故事的三驾马车”。障碍，换言之，指的其实就是在激励事件产生之后，主角做出反应后，各方反抗力量“群起而攻之”的一种状态。怪物史莱克找到国王，并没有直接解决童话人物寄居沼泽地的问题，而是差点被杀掉。为了找回家园，史莱克必须要为国王救出恶龙看守着的雷奥娜公主。救出公主后，史莱克的不自觉欲望已经逐渐浮上水面，并被他自己知晓。如果他继续保持自己原初的缺陷，即孤僻冷漠，那么他将失去此生的爱人。如果史莱克没有克服缺陷，那么等待着他的将是一个悲剧结局，当然，故事并不会这么发展，否则将会招来一片骂声。

但还是有人物没有克服缺陷的。比如《断背山》中的恩尼斯，因为他的恐惧而不敢放开去爱，间接招致他的同性恋人惨死，最终恩尼斯为这个缺陷付出了代价——他不得不一人孤独终老。

由此可见，遇见问题之后，主角的第一反应要走老路，但是走老路有害处。主角要为自己走老路而付出代价。我们可以理解为，如果最终主角克服了缺陷，这将成为一个正向结局，哪怕是主角死了；如果没有克服，则是反向结局，属于人性的悲剧。

正因为激励事件是主导后续情节发展的主导因素，而人物缺陷才更加的重要。最好小说剧本一开头主角就暴露其性格缺陷。

主角类型大体分为三类：第一种是正面主角，他们往往是英雄勇士，肩负使命，体现社会群体价值观，他们的性格往往是正直，勇敢，善良，性格缺陷往往是自大，自卑，或固执等等；第二种是反面主角，他们往往有悖于社会群体的价值观，做一些不正当的不正义的事，等待着他们的是不自觉的正义与即将到来的救赎；第三种是非英雄主角，他们对世界漠不关心，安于一隅，却偏偏被卷入一场纷争和麻烦，他们的缺陷一般就是懦弱，庸碌，冷漠等等。人物的性格和人性的复杂，会让故事千奇百怪，针对不同类型的主角，激励事件的设计永无穷尽。

在设计主角在经历激励事件后的反应上，切忌舍近求远和舍易求难，人物往往会采取最小最保守就能达到目的的办法，这种办法会因各种人物的身份、智力与习惯等等因素而不同，但一定是他认为的最便捷的办法。故事的戏剧性就产生于明明这样做是最便捷的，却往往发生了意想不到的事情（各种对抗力量）。也就是说，主角的作为会产生与他的期待大相径庭或比他的期望更加强烈的反应。

综上，我们可以将激励事件总结成一个无法拒绝的机会或一个无法忽视的威胁。主角为了维护那自认为是保护壳的缺陷，会对激励事件做出反应，这个反应会招致人物生活中的各种对抗力量。人物缺陷其实就是人物的自觉欲望，而经历重重事件之后，人物会意识到自己的不自觉欲望，那种不自觉欲望甚至有可能和自觉欲望完全相反。

参考文献：

①罗伯特·麦基（美）．《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》[M]．中国电影出版社，2014：215-235.

②杰里·克里弗（美）．《小说写作教程——虚构文学俗称全攻略》[M]．中国人民大学出版社，2011.

③罗伯·托宾（美）．《好剧本如何讲故事》[M]．中国人民大学出版社，2015．

④詹姆斯·斯科特·贝尔．《冲突与悬念 小说创作的要素》[M]．中国人民大学出版社，2015.

华语恐怖片中“女鬼”形象的创作研究

高 杨

【摘 要】本文旨在分析华语恐怖片中“女鬼”形象及其文化隐喻，进而分析华语恐怖片中“女鬼”形象的创作。“女鬼”作为恐怖片中的重要角色，在不同的恐怖片中扮演着不同类型的女鬼。美丽善良的女鬼可以视作为男性欲望对象下的幻想，反之，复仇女鬼则预示着男性欲望幻想的破灭。银幕上的“女鬼”一定程度上反映出男性的审美观，当下越来越多的女性“被物化”而过度迷恋身体类相关“消费”。女鬼形象的塑造，代表着男性欲望的投射与破灭。

【关键词】华语恐怖片 女鬼 性别 欲望

【作 者】高杨，上海大学文学院创意写作专业硕士研究生

通常对于鬼的阐释是人死后和躯体分离的“灵魂”，鬼是人死后的一种状态，在原始社会，人类对自然力、黑暗世界的恐惧促成了中国鬼文化的产生，人类将现实生活中无法解释的问题寄希望于鬼魂的出现。近代随着科学技术的进步和打倒一切牛鬼蛇神口号的提出，越来越多的唯物论者不再相信鬼的存在，但是观众对恐怖片的热情有增无减。这或许是因为恐怖片在娱乐观众的同时也陶冶净化观众，它有效地聚焦在人类生命中黑暗、禁忌、怪异和惊恐事件上，涉及我们生命中最重要恐惧：我们的噩梦、我们的脆弱感、我们的异化、对死亡和未知的恐惧、对失去自我本性和失去性向的恐惧等。¹ 恐惧是人类的一种本能，而恐惧源于无知，人类渴望对身边的一切了如指掌，弄清前因后果，然而当人类探索的东西越多，越会感到更多的潜在恐惧，人类会表现出一种强迫症般的好奇心。另一方面，在当前快节奏，强压下的生活环境下，恐怖片成为释放压力的一个宣泄出口，观众在恐怖片中被虐的情感体验增强了其对现实生活的幸福感。正如朱光潜所言：“人为激起的怜悯和恐惧可以驱除我们从现实生活中带来的潜在的怜悯和恐惧，或至少驱除其中不健康的成分”。²从而帮助观众化解内心深处潜藏已久的焦虑与恐惧。

近些年，华语恐怖电影发展迅速，这与中国社会经济的高速发展有紧密的联系。人们在物质生活得到极大满足的同时，人与人之间的关系日渐疏离，由此带来现代人的道德沦丧、精神崩溃，导致了人的“异化”。这种“异化”是“在物质富足、生活稳定的资本主义社会

¹ 蔡卫，游飞：《美国电影研究》.【M】.北京：中国广播电视出版社，2004:第253页.

² 朱光潜：《悲剧心理学》.【M】.合肥：安徽教育出版社，1989：第238页.

里，人在经济、政治、文化等领域的全面异化所带来的心理扭曲，或者说揭示内在心理规律在外在环境作用下发生异化的原理”。³近期有涉及婚姻之外男女不正常的性爱关系，第三者插足等反映社会现实题材的恐怖电影，如《门》、《双食记》、《查无此人》等，也有表现因学业，事业压力过大而引发的不正当的竞争关系的影片，如《救我》、《笔仙惊魂》、《绿录求生》等。恐怖电影不是无中生有，它是披在恐怖外壳之下对社会历史问题进行反思的一种电影类型，对社会现实问题作出了积极地审视。

本文无意探讨华语恐怖电影的深层指向，而以分析华语恐怖电影中女鬼这一银幕形象作为华语恐怖片类型化叙事的切入点。女鬼构成了华语恐怖片中一个重要的组成部分。她们的银幕形象丰富多彩，个性差异明显，有贤良淑德，温柔体贴的传统女鬼；也有热情奔放，可爱单纯的俏皮女鬼；更有张牙舞爪，致人于非命的恶毒女鬼。华语恐怖电影中的女鬼角色可以说是男性视域中的女性形象。

一、美女鬼：男性欲望对象下的幻象

中国有着源远流长的鬼怪文化，时间的积淀、文化传统的不断继承与传承使鬼怪文化早已深入人心。早期华语恐怖电影中的很多女鬼形象来源于蒲松龄清朝所著的《聊斋志异》，在这部有 500 篇故事的经典作品中，有 160 多个鬼故事，故事虽多但一个不变的主题是穷书生被鬼狐所幻化的美女所爱恋。蒲松龄一介穷书生，多次科举考试以失败告终，社会地位低下，作为一位私塾先生，只能勉强养家糊口。现实的残酷另他的精神世界急需抚慰，他笔下的故事成为他内心欲望宣泄的出口，在他的笔下，那些穷书生总能够在深山老林夜半时分遇到突然现身的美女，美女不但能够提供书生们物质上的帮助，还往往主动投怀送抱。不知这部《聊斋志异》的问世，在男尊女卑，礼教森严的时代，满足了多少男性的幻想？人鬼恋可以说是男性欲望的投射，这来源于中国古代社会封建礼教对人性的压抑，和男权社会赋予文人对于女性的占有欲。

《倩女幽魂》的聂小倩为了保护柔弱的书生宁采臣，勇敢的对抗千年树妖的姥姥，王祖贤饰演的聂小倩明眸流转，浅笑含愁，白衣飘飘，在哀怨透骨中流露出性感的味道，即便是今天的观众看到王祖贤饰演的聂小倩时依然会有一种怦然心动的感觉。《连琐》虽然自 1954 年香港邵氏电影改编后出现过六个不同的版本，但是故事的内容都大同小异，年轻冒昧的十

³ 王海英：《马克思与佛洛姆异化理论统观》.【D】.长春：吉林大学，2008：第 167 页。

七岁少女连锁因自己深爱的丈夫远赴沙场战死而殉情，被葬于连府后院。日久之后，连府成为一座传说中有女鬼出没的鬼宅，害人无数。书生杨无畏不惧鬼怪，低价购入连宅，与女鬼连锁互生情愫，并且为了连锁，与阴间的阴司对决，最终有情人终成眷属，两人过上了幸福美好的生活。女鬼连锁体质虚弱，生性胆小，她没有像《聊斋志异》中的大多数女鬼那样刚见面就以身相许，而是与杨于畏作诗，下棋，为其弹奏乐曲，并且几经考验后才答应与杨于畏在一起生活。

《画皮》堪称《聊斋志异》中的又一经典故事，历经三个不同的版本，1965年朱虹版，1993年王祖贤版，2008年周迅版。除过朱虹版的《画皮》中的女鬼阴森恐怖外，另外两个版本的女鬼都是“美女鬼”，尤其是周迅扮演的鬼狐，在小巧精致的脸蛋上是一双令人沉醉的眼睛，和一脸柔弱无辜的表情，令王生这个正人君子多少也有些按捺不住，尤其是夜晚到来，他的脑中总会浮现出小唯妩媚的神情和与小唯浪漫的邂逅，小唯姣好的面孔，性感的身姿，对男人而言无疑是致命的诱惑。

这样的美女鬼形象在《聊斋志异》中不胜枚举，1969年版翁倩玉扮演的《小翠》，活泼可爱，个性直爽。替母报恩，嫁给白痴丈夫元丰，悉心照料他的生活起居，没有丝毫嫌弃憎恶之意。2010年影视作品《聊斋志异之梅女》中萧蔷扮演的潘雪梅是一吊死鬼，死后她的魂魄寄附在梅花之内，被穷书生封云亭洒水相救，得以重生。梅女克服重重困难，消灭千年泥妖后以另一个身份与封云亭结成夫妇。在1985年上映的《鬼妹》中，王苓华扮演的小谢和张瑾扮演的秋蓉与书生陶生嬉戏玩耍，为陶生做饭、打扇、磨墨，相处十分愉快，每到天明之时，便匆匆离开，久而久之，陶生便与二女子结为兄妹。

这些女鬼是古时书生的幻想，有妖娆多姿的，有勤劳质朴的，有勤俭持家的，有温柔贤淑的，她们身上融合了一个男人对女人的全部幻想与期待。那么现代男人又是否想谈一场跨越时空的人鬼恋呢？答案是不言而喻的。现代爱情在物欲横流的社会中变得愈加脆弱和经不起考验，一场持久的恋爱成为稀有品。现代人更现实、更功利、更矛盾、更不幸福，恋爱的对象不断的更迭，内心却始终空虚，感受不到爱情的甜蜜。一场可歌可泣的人鬼恋，承载了多少人对最纯洁的爱情的向往与憧憬。

八九十年代的香港恐怖电影可谓是华语恐怖电影的高潮。这一时期的恐怖电影出品数量较多，是华语恐怖电影史上发展较为集中的时期，其中诞生了很多经典的女鬼荧幕形象。

1988年上演的《胭脂扣》令多少观众记住了那个总是带着些许淡淡哀愁的痴情女鬼“如花”，如梦如幻月，若即若离花。梅艳芳将幽怨，鬼魅，孤独的气质发挥到了极致，人戏合

一，将痴情女鬼演绎的无可挑剔，入木三分。电影中烟花女子“如花”爱上富家子弟十二少，婚姻受阻后两人约好吞食鸦片双双殉情。十二少被救活，“如花”在阴间苦等十二少五十多年后来到人间寻觅十二少，此时的十二少早已白发鬓鬓，佝偻着身子，如花在归还了他们的定情信物胭脂扣后，了却了心愿方投胎去了。这是怎样的爱情，怎样的等待，阴阳两界也不能阻止如花对十二少的思念。

1993年港片《新人皮灯笼》跨越两个时空，现实与虚幻交错，将一段旷世奇情展现的荡气回肠。梁家辉穿梭于前世今生，一个正派潇洒，一个浪荡落魄，邱淑贞饰演的女鬼小芙蓉没有一丝鬼气，纯情美丽，楚楚动人，前世今生只为和相爱的人永不分离。钟楚红在《鬼新娘》中饰演的苦命柔弱女鬼魏晓蝶惹人怜爱，将晓蝶身上的阴柔从眉目间散发了出来，一双含情目将忧郁的气质成功演绎，怀抱一颗感恩的心找到为其奉献三年阳寿的阿搏（周润发饰），并在厉鬼杀人的紧要关头，牺牲自我解救阿搏。如果说忧郁，温柔，性感是一类“美女鬼”的形象特质，那么活泼可爱，古灵精怪的“美女鬼”则符合另一种审美特质。《阴阳错》中的张晓瑜一角，是倪淑君的处女作，灵动中带着清纯，阴柔中不失坚韧，为了争取自己的保险金，捉弄黑心保险公司老板，笑料百出，最后和谭校长饰演的古志明阴阳两隔令人惋惜。关之琳饰演的女鬼嘉嘉在《我老婆唔係人》中挺身相救建筑师托尼（梁家辉饰），纠缠之际吸入托尼一口阳气，两人自此心意相通。女鬼嘉嘉开朗，率真，帮助托尼追求暗恋对象，替他排解忧愁，豪爽中兼具知性之美。

每个男人心中都有一个女鬼，古时《聊斋志异》中的女鬼可以提供给穷书生物质上的帮助，也可以排解他们心中的寂寞。而现代的女鬼，则需要依附男人，在以男性为中心的父系文化中，女鬼常常需要男人的帮助才能够得到救赎。《新人皮灯笼》中小芙蓉是一个小婢女，爱上她并决定拯救她的是一个外表英俊的律师；《鬼新娘》中的晓蝶在阴间被逼婚，是阿搏牺牲自己的阳寿才得以拯救她；《阴阳错》中的张晓瑜有求于保险公司老板。在香港的这些鬼片中，男人不再需要得到女鬼的物质帮助，相反，他们可以自食其力，并且以“英雄”的形象帮助身处苦难中的女鬼得以重生。但是这些美女鬼无一不是甘愿奉献一切，爱情至上，似乎她们存在的唯一价值就是能够和相爱的人永远在一起。这或许是现代男人的择偶幻想，他们期待找到的是一个只是单纯因为爱而在一起的伴侣，没有太多世故，世俗的考虑，看中的不是车子，房子，而是一个在自己狼狈落魄之时依然能够不离不弃陪伴在身边的女人。

无论是《聊斋志异》还是香港电影中的美女鬼，他们都是男性在特定时期对完美女性的寄予和幻想，在男性中心主义的话语体现下，男性作为主体，通过观看荧幕上男主持人与美女

鬼的理想爱情和对美女鬼的完全占有，内心得到欲望的满足和观看的快感，正如劳拉·穆尔维在《视觉快感与叙事电影》中所强调的，在父系秩序中，男性作为主体是“看”的承担者，女性作为客体是“被看”的对象。⁴这些美女鬼是为缺爱的男人而“量身定做”的“被看”的对象。

二、复仇女鬼：男性欲望幻想的破灭

复仇是电影中永不过时的母题，复仇女鬼则是华语恐怖片中的经典角色之一。在电影中又可分为两大类，一类是直接报复施害者，另一类不分施害对象，目标广泛。通常女鬼报复是受到了生理上的摧残，或者是感情上的背叛。根据《聊斋志异》改编的《鬼屋丽人》讲述了如玉与书呆子郎玉柱彼此相爱，友人良金见如玉貌美动人，将其迷奸后被良金妻妾以孔雀胆毒害，如玉化成厉鬼报仇的故事。《秋灯夜雨》中刻画了一个年轻美丽的女子窦氏受富家公子引诱诞生一子后惨遭抛弃，窦氏抱子冻死在公子家门口后化为厉鬼来讨债。类似这样的故事在《聊斋志异》中还有很多，古代妇女地位低下，她们遭遇不公正的待遇后无处伸张，只能忍辱负重或以死相抵抗。她们在死后化为厉鬼符合中国传统“善有善报，恶有恶报”的因果思想，厉鬼在此时充当了维护社会公平与正义的化身，她们成为封建社会下女性发出反抗压迫，反抗残害的传声筒。

而在有些电影中复仇女鬼则完全是恶魔的化身，她们体现的是女性群体在感情中的致命弱点，即女性在面对自己所爱之人爱上其他人时，较之于男性而言，极易由爱生恨，产生报复心理，正如女性在影视剧台词中常言：“我过的不好，你也休想过好”。因此，复仇女鬼在二元对立的剧情模式中充当影片的反面角色，推动着恐怖片走向恐怖的高潮。在有些电影中甚至会出现两个女鬼的交锋，一个是身穿白色长裙的善良女鬼，一个则是面目狰狞，青筋暴起的红衣女鬼。《新人皮灯笼》中本是黑帮老大女人的慧姐，勾引律师失败，看到律师与小芙蓉的甜蜜后，醋意大发，在打闹中被律师不小心举起砸向悬挂在墙上的风扇，头与身体瞬间分离，自此慧姐化为厉鬼，顶着一头大红色的头发，发型极像金毛狮王，惨白的脸上是浓黑的眉毛和嘴唇，十指尖长而锋利，不过在这部电影中赋予了这个女鬼喜剧的色彩，她在看到电视机上的戏子，照片上的名角时会若有所思，似乎回忆起自己为人唱戏时的年轻模样，

⁴ 洪潇楠：《华语恐怖电影研究》.【D】.长春：吉林大学，2014:第 64 页.

这种喜剧感的加入消减了恐怖片中的恐怖气息，带有港片一贯的娱乐味道。香港演员王小凤是“女鬼专业户”，她在《僵尸先生》、《鬼新娘》、《艳鬼发狂》和《孔雀王子》等多部鬼片中都饰演女鬼。《鬼新娘》中她饰演一个爱慕虚荣的女人，因为贪财而抛弃男友阿搏跟随富商，后来反被富商抛弃后又想和阿搏重新和好，她以午夜时分会上吊的手段骗取阿搏前来，结果窗外一阵大风吹过，家猫跳起，意外吊亡，女人果真成为女鬼，她憎恶阿搏和晓蝶之间的甜蜜爱情，要置他们于死地。王小凤一身红衣，黑色的长发凌乱在耳边，雪白的脸上，一张血红的嘴向阿搏的脖颈处咬去，顿时鲜血沾染了整个画面。

这些女鬼目标明确，直指报复对象，还有一些女鬼她们内心的怨念已不是消灭个体就能消除，往往会造成更大范围的破坏，如王小凤在另一部影片《艳鬼发狂》中饰演的露西死后的鬼魂附身在萧太太身上，被附体后萧太太性感迷人，妖娆魅惑，利用美色引诱男性，在云雨之时变身为一种全身长毛的怪物，并以利爪将男性杀害。《office 有鬼》中舒淇扮演的女鬼具有很强的伪装能力，她以美貌成功博得男性 Ken 的同情与信任，从一开始进电梯时 Ken 就站错了队，一个是脸色惨白，身着白衣的丑女人，一个是柔情似水，性感妩媚的美女，毫无疑问，ken 选择了美女，这也注定了他悲惨的结局。ken 直到坠楼的那刻也不会想到和自己谈情说爱的的美女竟是整个大楼内连锁命案的罪魁祸首。

复仇女鬼复仇计划的成功实施，往往是因为电影中的受害者男性，被女鬼的美色所勾引。每个人都有着欲望，弗洛伊德的泛性论中提到一个人从出生到衰老，一切行为动机，都有性的色彩，都受性本能冲动的支配。所以男人往往难以抵抗女鬼们的美色诱惑，这是这类恐怖片对现实男性的一种批判，以及宣扬的一种道德观：男人不应该被美色所诱惑，外表美丽的背后蕴藏着危险，不能自控的男性下场会很惨。这类女鬼常在成功勾引男人后，凶相毕露，把她的恐怖之态展示在受害人面前，如电影《艳鬼发狂》中全身长毛的女鬼和《鬼新娘》中的红衣女鬼。这对男性来说，无疑不是他们美好幻想的破灭。这也映射出了男性的一种心理，对于女性的不安全感。现实生活中，男人背负着很大的生活压力，在对待情感问题之时，男人总是需要承担更多的责任，人们总是认为男人是靠不住的，但是在女性解放、提倡男女平等的今天，男人们也在内心追寻着那种渴望的“安全感”。他们被美色所吸引，在一个“女神”般的女人面前完全信任的卸下了所有平常伪装着的包袱，可最后却发现这些都是虚假的，女人是擅变的，女人有时的甜言蜜语更加动听；女人会在男人经济落魄之时，选择背叛；女人原来戴着一副面具，在夜晚卸妆之后，皱纹与斑痕一清二楚；女人的整容会失败，她们的脸会变得僵硬，在虚荣的攀比之后只剩下一个空洞的灵魂。总之，女人会让他们失望，女人

并不是想象的那般美好。因而凶相毕露的女鬼是男人们对于让他们失望的女性的丑化。映射到电影里，出现的这些戴着虚伪面具的女鬼，就是男人们对于女性失望的表现。

三、从女鬼形象特点看女鬼主人公塑造的一般规律

电影里的女鬼形象，一定程度上，体现了当时男性视角下的审美观。男性欲望中的美女鬼，是如小倩般白衣飘飘，端庄中略带稚气，神清骨秀，清丽脱俗的女鬼，仿若“如花”般哀怨中带着痴情，风情万种却又不轻佻的高贵女鬼，亦或是晓蝶、小芙蓉般肌肤胜雪，淡雅宜人，一双妙目明净澄澈，端庄中透着几分女儿家的娇羞柔嫩的女鬼。

她们和复仇女鬼在形象上形成鲜明的对比，无论是《鬼新娘》、《新人皮灯笼》、《艳鬼发狂》、《office 有鬼》还是范冰冰饰演《心中有鬼》，林心如饰演的《绣花鞋》里的恶鬼，大都是红衣女鬼，浓妆艳抹，铺着厚厚的白粉，紫红色的口红，怪异的眼影，和凌厉的指甲。总之这幅妆容就是一副“坏女人”的模样，她令人不寒而栗，夜不能寐。

从这两类女鬼的形象中可以体现人们的审美取向。外来文化日渐增多的 90 年代，欧美的那种浓妆艳抹、性格放浪的形象开始进入中国人的视野。对于人们的审美观念，产生了强烈的冲击，这体现在电影上就是这两类女鬼的形象反差。然而，传统的女性所代表的正义角色体现了人们的取向，正如康德在其著作《论优美感和崇高感》中提到，女性可称为“美丽的性别”，女性“那形象一般是更为美丽的，她那眼神更为温柔和甜蜜的，她那表现在友谊、欢愉和亲善之中的风度也是更加意味深长和更加动人”。⁵那些浓妆艳抹的形象并不讨喜，反而成为了邪恶的化身。因而，电影里的女鬼形象能够体现当时人们的审美观。在以性为卖点的复仇女鬼的形象中，可以看到波德里亚在《消费社会》中谈及的“符号消费”、“形象的消费”，女鬼通过浓妆艳抹，穿着暴露的衣饰，展现丰腴的身材，成为商品化的景观，以满足男人“凝视”的快感，在成功诱惑男性上钩后，实施报复行为。在现实生活中，男性审美主体按照自己的审美要求和需要规范着女性形象的美，女性以对自身形象的改造来迎合男性审美主体的审美趣味，且经营着男性对“美”的规范。⁶女人的性感是当代消费身体审美对女性限定中最重要的标准之一，女性对性感的追求直接反应的是女性对美的欲望以及男性

⁵ 康德：《论优美感和崇高感》。【M】何兆武译。北京：商务印书馆，2001：第 28 页。

⁶ 徐炫：《美在矛盾与和谐的统一——论男性的审美与女性形象的改造》。【J】重庆科技学院学报（社会科学版）2009 年第 9 期。

对女性的欲望。一旦女性的欲望破灭，即产生异化，就会成为恐怖的女鬼。恐怖片《瘦身》即是这样的例证：主人公卓妮，因肥胖问题乱用减肥药，导致不能生育，精神重压下患上精神分裂症，以残忍的手段杀死减肥代言明星，被害女星的体重都刚刚是 70 磅。这也促使我们对当下女性过分追求身体美的现象进行反思，处在“被看”地位的现代女性，过分注重身体的表象美，在引起对自我认同度下降的同时，表现为过分自恋，迷恋身体类相关“消费”，陷入商品拜物教的误区。

从“童年阴影”的角度来看，女鬼形象往往给男孩留下了深刻的“童年阴影”。在观看恐怖电影时，我们总能看到弹幕中弹出“这部电影给我留下童年阴影”的字样。即这些恐怖电影中的恐怖形象对有一定辨识度的成人来说，已然没有太多的震慑，而对年少无知的童年而言，则是永远的恐怖记忆。弗洛伊德认为，人的早期经验决定着人的后期发展，在小时候，人们的心智并不成熟，容易相信祖辈的人所编造出来的可怕形象，祖辈的老人编出这些形象让小孩子乖乖睡觉或者听话，这种教育陋习容易让小孩儿受到惊吓，因而产生了童年心理阴影。鬼怪常常伴随着噩梦。而恐怖电影，则是把噩梦的产物搬上了荧幕，产生了一系列的女鬼电影。这些女鬼无疑给小男生留下了深刻的印象，也在潜移默化中影响了他们对女性的审美价值判断，男性们大都希望找到如小倩般清秀脱俗，纯洁美好的女友，而对露骨风骚的女人则敬而远之。因此，作为现代女性应该追求身心平衡，警惕在消费主义中被物化的趋势，坚持审美批判立场。

浅谈创意写作的创意从哪里来？

李 蕾

【摘 要】在这个人人谈创意的时代，创意到底是什么？创意的来源又在哪里？创意写作研究的创意有规律可言吗？作为一个学习创意写作的人来说，又该如何在写作中把握甚至操纵这稍纵即逝的创意，这些问题值得每一个写作者的思考。

【关键词】创意写作 创意 特点 来源

【作 者】李蕾，上海大学创意写作研究生

一、创意写作与创意

创意推动创新，创新创造价值，在当今的全球化背景下，几乎人人都在谈创意。创意产业也被认为是继 IT 行业之后的又一个新兴产业，被称为“第五产业”。创意写作作为创意产业支撑的新兴学科，自 20 世纪 20 年代从美国爱荷华大学兴起，在欧美国家已经有 90 年的历史，然而向外传播至日韩国家不过 30 年历史，至台湾有 20 年历史，来到大陆的时间不足 10 年。自 2011 年，上海大学第一次在大学系统引入创意写作专业，如今国内越来越多的大学开始开设这个学科，创意写作被越来越多的人所熟知。然而，中国的创意写作与欧美国家的创意写作又有一些不同，它是一种本土化的创意写作，除了以培养作家为目标的欣赏类文本阅读的写作，还包括以文案策划为代表的生产类文本的写作与工具类文本的写作。创意写作为创意产业的发展提供智力支持。

然而，对于很多第一次接触创意写作的人来说，第一反应往往要问的问题就是“创意写作与传统写作相比，它的创意之处又体现在哪里？”作为一个学习创意写作专业的研究生，每次回答这个问题，都会把“创意”与“写作”分开来谈。的确，创意写作不仅仅是围绕着“写作”活动本身，还沿着创作规律展开写作主体学与写作心理学研究，更多地把重点延伸向创意，沿着创意规律这条更上游的主线来进行“创意心理”及其创意活动研究，不把精力重点放在教授文章技巧上，更多的是突出创意活动的规律。

二、什么是创意？

明确了创意写作的研究重点是创意规律，那么“创意”是什么？创意又从哪里来？创意作为一种看似很玄很神秘的东西，作为灵感的或者神授的神秘力量，该如何把握呢？余秋雨曾经说过：“人们很可能不知道什么是创意，却一定知道什么叫做没有创意。”由此看来，创意虽然看似羚羊挂角，却仍有迹可寻。

创意是一个现代概念，但正因为它是一种“创”，一种从无到有、从一样变成不一样的过程。¹赖声川也说“创意是看到新的可能性，再将这些可能性组成作品的过程。”²创意直白的讲就是求新，李欣频在此基础上在《十四堂人生创意课——推翻李欣频的创意学》中提出从创意——创造——创世的三个层次：

创意：构思以各种方法让可乐瓶变成不一样，比方厂商改变瓶子的形状、图案等，但仍视之为可乐瓶；

创造：像电影中的非洲布施曼人，不把可乐瓶当瓶子，而是当成武器、乐器，或是争夺权力的目标物；

创世：以可乐瓶为建材或者素材，例如组成一张椅子、拼装出一部车、建成一个房子……创出一整个世界的规模。³

由此可见，创意是一种从一样到不一样的过程，是创造与创世的基础。真正永不枯竭的创意人，就像个小孩，永远让人无法捉摸、无法预测。对每件事都好奇，探索周边的环境与世界资源，完全不会想到困难与障碍。

赖声川在《赖声川的创意学》中说“创意是神秘的，这种神秘主要分为两个方面：“激发创意本身的欲望，以及欲望被激发之后，如何找到途径让欲望成形。”

三、创意从哪里来？

为什么有的人很容易就能得到灵感，有的人一辈子也不曾拥有，是缪斯女神的眷顾吗？创意到底来自于哪里？

（一）创意来自于生活：

¹ 《创意写作：基础理论与训练》许道军、葛红兵，P8，广西师范大学出版社

² 《赖声川的创意学》，赖声川，P25，中信出版社

³ 《十四堂人生创意课——推翻李欣频的创意学》，李欣频，广西科学技术出版社

法国哲学家德罗瓦有一本叫做《51种物恋》的书，书中以哲学深度思考并重新定义生活中常见的51种物件。比如：凉鞋：是一种界面介于自然与文化，肉体与土地，过去与现在，手工艺与工艺，冷与热之间，是一张使不同世界得以共存、相互接触的薄膜，亦是一处与移动、轻盈、风相关的世界褶皱。书中列举了诸如凉鞋、雨伞等等生活中常见的物品，用新的表达方式重新，这是创意的表现，最高的创意来自于日常生活。同时，创意又是一种生活方式，好的创意来源于生活，同时创意又能改变生活的色彩。赖声川也说“创意虽然是一种不可预测的“灵光闪现”，但它的根源在于对生活的感悟。”要像一个孩童一样，对日常的生活保持好奇心，在寻常中发现不寻常，拥有化腐朽为神奇的眼睛与心灵。尽管创意难以言说，它却有一些基本的逻辑和氛围，要有一种创造者的心灵，这种心灵由自由、想象、豁达、才性等做成，当然还必须靠博识与执着来垫底。

（二）创意来源于积累：

赖声川在《赖声川创意学》中说：“创意绝不仅仅是技巧上的进步，如果不是在精神上、心灵上、在自我改造与转换上下功夫，创意永远不会有太大的价值。同样，利他的精神永远会让创意变得更美好、隽永”。⁴在创意的过程中，我们的脑子中早就养着一台电脑，这台电脑平时自动存储搜集并且存储着很多档案，这些档案就是创意的原始材料，在灵感产生创意的那一刹那，这台电脑有一种机制，知道从哪里调出档案，然后将这些不同的档案组合在一起，形成创意的构想。知识的积累与储备是十分重要的，李欣频1999年为台北文学奖征文写的广告文案：

老人在地铁上写乡愁。上班族用薪资单写冷暖。

总机在办公室写恋情。会计用财务报表写兴衰。

医生在X光片上写生死。电脑工程师用网络写梦境。

摊贩在夜市写生活。美食家用食谱写逸乐。

工人在鹰架上写城市。邮差用地址写流浪。

没有书桌前的文学，只有柴米油盐的文学，

世纪末1999，文学全面复活，

我们需要更多生活的新鲜切片，人的实况：

需要一首在红灯前塞车的诗，

需要一段在煮菜时煮出来的散文，

⁴ 《赖声川的创意学》，赖声川，P40，中信出版社

需要一篇在股票收盘后，长黑失眠的短篇小说……

需要全民写作，所以我们举办台北文学奖。

如果没有日常文学阅读的积累与储备，就不会有此文案的产生，李欣频自己谈及这个早年的文案也表示文案的灵感就是来自于福柯在病床上完成《性史》，海明威在哈瓦那的海边捡到《老人与海》，米兰全城的人，都在写诗。她通过自己的知识储备，生发出了新的创意，从社会各个阶层中选取对象进行创作，点名全民写作的内涵，这就是一个很有创意的文案。因此，无论是何种类型的写作，都必须有日常的积累，机会来临时，这些日常的素材才会被调动出来，生成创意。

（三）创意还来源于利他：

前段时间，听取了澳大利亚科廷大学李士林教授的题为《创意产业研究的新途径》的讲座，他在讲座中提出了一个观点：Creative innovation only emerges when new ideas are adopted and used.⁵创意只有在转化为生产力的时候才能叫做创意，乔布斯在生前有许许多多的创意，可是没有转化成为成产力，这不能算创意。创意是群体的特征，是社会群体的行为，只有转化为利他的生产力才算的上是创意。这个在生产类文本的写作中尤为重要。

最后还是用赖声川的观点来结尾：“不同的聪明、智慧，借由累积的知识技巧方法，以及神秘的个人内置电脑操作，会创造出不一样的创意，加上修心，可以让的创意更丰富。”⁶无论是欣赏类文本还是生产类文本的写作，都是故事的写作，想要写出精彩的有新意的故事，必须做好内在与外在的准备。保持对生活的好奇心，最好知识的储备，拥有利他的精神，内外的和谐统一，遇到题目之时，自然有缪斯女神的光临。

参考文献：

- ①许道军、葛红兵，创意写作：基础理论与训练[M]，广西师范大学出版社
- ②赖声川，赖声川的创意学[M]，中信出版社，北京，2006年月第一版
- ③十四堂人生创意课——推翻李欣频的创意学[M]，桂林，广西科学技术出版社，2009年

⁵ 李世林：《创意产业研究新思路》讲座观点

⁶ 《赖声川的创意学》，赖声川，P62，中信出版社

科幻小说与奇幻小说的边界研究浅谈

刘 赛

【摘 要】边界研究是在类型小说研究的基础之上，对于不同类型文学之间的“壁垒”的考察。在幻想小说盛行的当下，为了重新去认识我们原来的世界，为了能够更多地创造出所有那些奇思妙想的神秘世界，我们不能总待在“壁垒”之内，我们不能一成不变，我们需要去研究和掌握幻想小说中的边界问题。本文翻阅了大量幻想小说，尤其是科幻小说和奇幻小说，并对这两种类型小说进行了对比概括，希望以这种由下向上的归纳方式，对科幻小说和奇幻小说的边界问题、幻想小说与现实小说的边界问题，能形成一个粗浅地研究思路。

【关键词】科幻 奇幻 边界 类型研究

【作 者】刘赛，上海大学创意写作硕士研究生

一、类型研究视野下边界研究的可能性

艾布拉姆斯认为，类型“在文学批评中指文学的种类，类型以及现在常说的文学形式。”在这里，“类型”更多地是普通的标准，在罗兰巴特看来，类型就是“一套基本的成规和法则，并且它会随着时代的变化而变化，但总被作家和读者通过默契而共同遵守。”在我看来，文学的类型是在相同的故事弧线和人物弧线基础上，不同类文学和同类文学的叙事规则和世界规则的本质区别，这种本质区别对外表现为“差异性”，对内则表现为“相同性”。

也许，同类型文学就是沿着“相同性”的倾向方向去写，但是不同类型文学之间并非是风马牛不能及的状态，相反，他们时时处在一种碰撞、接触乃至借鉴的过程中。本文所说的边界研究，就是找出两种类型文学创作过程中可能触及的“长城”。这处“长城”可以保家卫国，也可以成为创作上的障碍。但要记住的是，我们不能被它所束缚，“长城”是前辈们留下的宝贵遗产，“障碍”总有一条路能够绕过。当创作者需要新的空间来培植作品，去开垦自己的处女地时，也许就要绕过“障碍”，在需要的地方建起新的“长城”，直到人们喜欢并承认创作者的作品，他的新“长城”才能矗立在不同类型文学之间，标榜文史。

科幻文学和奇幻文学是有代表性的两种类型文学，他们都属于幻想文学门类，那么研究幻想类文学边界的价值在哪里呢？笔者认为，一部成功的幻想文学创造一个虚拟的陌生世界，不仅能帮助作者创造出一个富有时代特色的 IP，还能帮助读者以全新的眼光看待原来的世界，更能帮助原来世界创造出更有意义的世界观，也是读者和作者发现自己以前忽略的事物

的最好方法，这是幻想文学的最大的价值。比如《魔兽》电影来说，10年的超长制作周期，暴雪公司所换取的不应该是区区一部电影，它在还原《魔兽世界》游戏的基调之上，而是从“人类与兽人”的初次相遇出发，打造出了与原作息息相关，但又有所区别的电影世界。我们不仅联想到漫威影业所经营的“漫威宇宙观电影系列”，无疑问这将会成为系列化的开端。同时，《魔兽》电影延续了游戏本身的生命，让更多年轻人喊出“为了艾泽拉斯！（For Azeroth!）”的口号。最后，这部电影也是无数游戏玩家对于逝去青春记忆的一次集体回望。

再比如，2000年后，随着网络小说的普及，幻想小说的作家和读者开始年轻化，有些不成熟的作品夸张可笑，有些年轻的读者沉迷不可自拔，人们对于幻想小说有了越来越多的诟病。其实，幻想小说不是对现实社会的逃避，成为幻想小说作家也不能让作家不学习任何事就开始文学生涯。在创造小说世界的奇异环境时，作家首先应可能了解身边熟悉的环境。作家对自己的世界胸有成竹前，是不太可能创造出一个复杂而完美的虚拟世界的。幻想小说其实是提供了一面镜子，让你比一般的角度更好地观察世界。一句话：作家也不可能无所不知。

所以，为了重新去认识我们原来的世界，为了能够更多地创造出所有那些奇思妙想的神秘世界，我们不能总待在“长城”之内，我们不能一成不变，我们需要去研究和掌握幻想小说中的边界问题。

小说类型研究更多地由下往上进行，更多的来自归纳，只有这样才能做到小说类型研究的逻辑和历史的统一，由此构建了跨类、变体、正体等概念，来研究小说类型的嬗变及相互影响的关系。助于进行更深入的类型小说鉴别指认，而且更将拓展类型小说研究与批评的观照能力。¹

在这个意义上，笔者翻阅了大量幻想小说，尤其是科幻小说和奇幻小说，并对这两种类型小说进行了对比概括，希望以这种由下向上的归纳方式，对科幻小说和奇幻小说的边界问题、幻想小说与现实小说的边界问题，能形成一个粗浅地研究思路。

二、科幻小说和奇幻小说之间的边界浅谈

对于构思一个科幻小说或奇幻小说而言，内容千差万别。但是他们二者之间触及的“长城”却总是那么最重要的一点。构思一个故事没有什么正确的方法，但是这座“长城”是所

¹ 许道军.《故事工坊》.中国人民大学出版社, 2015: 127.

有创作者都要认识和了解的。

无规则不成方圆——同一大类下的不同类型小说，它的边界研究所涉及的方面，超越了形式和内容，又充分地体现在了结合形式和内容的叙事规则和世界规则上，对于创作者而言，它最重要的，是表现在两种类型小说所遵循的不同世界规则。笔者认为，科幻小说和奇幻小说之间最重要的边界研究应该在物理学的规则设定。

科幻小说和奇幻小说有个最重要的边界：如果创作的小说是在和我们世界有相同的物质规律的地方，那么它就是科幻，如果不是那么它就是奇幻。

简单点概括就是：现代物理学规律允许发生而没有发生的是科幻，现代物理学不可能发生却发生了的是奇幻。

我们现代人都知道，魔法是不可能在这个世界出现的，所以创作的小说中如果出现了魔法，如果一个自称巫师的人祈祷成真，如果一个地方出现了神话中的异种生物（尖耳朵的精灵、飞翔的巨龙），如果邪恶的诅咒灵验，那么创作的这篇小说就是奇幻小说。

那么，对于一个创作奇幻小说的作者而言，小说的开头就要尽快交待这本书是奇幻还是科幻的，因为给出了奇幻小说的信号之后，可以减少很多不必要的背景信息介绍，读者对在你的小说中物理规律的不可行才能更快适应。例如电影《魔兽》开篇只用了一个简单的场景——人类战士和兽人的对决——以及简单历史陈述，便让观众明白了这是一部奇幻电影，从而更快地进入故事弧线之中。

另外，一部成功的奇幻小说都要认真地去设定魔法的使用可能性。在小说中，魔法应该有它一套逻辑完整的规则，从而能够替代现代物理学规律在世界运作中的作用，并且一旦这套规则设定好以后，不能任意改变破坏。要知道的是，即使是在未知世界中，也应该遵循一定的能量守恒定律：没有付出就没有收获。所以魔法的施展不能没有限制，花费等量的魔力就需要等量的代价。最典型的限制就是魔力的代价是人身体的一部分。比如电影《魔兽》中，为了开启黑暗之门，将两个世界连接在一起，古尔丹施展邪能，代价是献祭了无数兽人的生命。邪能的施展者使得万物生灵灭亡，兽人战士逃离濒临灭亡的家园，意欲占领新的土地。平静祥和的艾泽拉斯大陆陷入战争即将爆发的边缘，它的文明遭到令人畏惧的种族的侵略：一方阵营面临着毁灭，一方阵营面临着消亡。敌对的两位英雄不得不展开生死较量，他们各自的家人、人民和家园的命运悬于一线……于是，一场力量与牺牲的恢弘冒险即将展开，战争不再是非黑即白的纯粹，每个人都为着各自的目标奋起而战。正是在魔法可能性完美设定的基础上，整部电影的故事弧线才血肉丰满。

因此，科幻小说也要像奇幻小说一样，规定好这个世界中的“运作规则”。如果与动植物的祈祷和沟通对于一部科幻小说中是可行的，在小说的开篇就要说明白。《阿凡达》明显是一部科幻类型的电影，但是娜美星的土著可以和动物无障碍地沟通：将辫子和动物连结在一起。这在电影开始时就已经说明是司空见惯的行为。甚至到最后无数的土著通过祈祷和古树进行沟通也在读者可理解范围之内了。

总之，作者创造的故事，创造的世界，很大程度上是依赖物理学规律或者魔法规则的设定。

三、幻想小说和现实小说的边界浅谈

幻想小说和其它小说的本质区别就在于，幻想小说必须发生在一个未知的世界。从另一个侧面看，每一本的幻想小说都需要作者积累大量的知识和历史。幻想小说与现实小说之间最重要的边界研究应该是语言、环境、历史、人物四大元素的设定。

（一）历史元素

无论我们创造的未知世界是什么样子的，它呈现在读者面前是什么样的状态，它一定不是永恒不变的，呈现到现在的状态一定有它自己的历史原因。

奇幻小说中人类社会的历史构建是非常重要的部分，也是了解主要人物历史的重要途径——这是塑造性格鲜明的人物，完善人物弧线所不可缺少的一部分。弗兰克·达拉邦特自编自导的电影《迷雾》中，卡莫迪女士这位宗教狂热分子，在市民被困的超市中宣称自己是“神选之人”，她表示世界末日将近，用一些人来牺牲，以抚平神的怒火。在她的蛊惑之下，市民们变得像暴徒一般，但是在这之前，市民们是独立的个人，性格各异，由于不同的理由开始追随这位“神选之人”。

也许，小说开始不必要立刻写这些人物的历史。但是有了社会和人物历史构架之后，小说中的社会和人物就不再是陌生的，作者创造的人物弧线会更加圆润。

（二）语言元素

无论科幻小说还是奇幻小说，都会有异种生物的出现，《魔戒》中的精灵语、《魔兽》中的兽语、《上古卷轴》中的龙语，那么他们的种族语言是怎样的，创作者是否都要使用不同的语言呢？

托尔金确实创造了足以乱真的精灵语，我们看《魔兽》电影，兽语是类似于英语的语言，就算是《上古卷轴》的龙语也像是吼出来的一种语言。但是大部分情况下，不需要这么做，

一方面我们很少人有那种语言天份，重要的是那些种族语言也只是人类语言的改造。

另外，当一位读者在阅读俄国文学，他看到“伊万·伊万诺维奇·伊万诺夫”、“埃维林娜·爱利扎·若娜”乃至要记住这些人物名字时会不会头疼？反过来想想奇幻或者科幻的作者小说里写了太多的生僻词汇和标识，同样会产生相反的效果。

大部分的情况下，创作者只需要将用一些简单的词汇来暗示，这是一种异族语言就可以了。

（三）世界元素

故事发生的环境就是科幻小说和奇幻小说的分水岭，如果没有明确的未知世界的构建，没有把读者带入某个未知的世界，那它就不是幻想小说。

幻想小说包括所有的已知世界以外发生的故事，这包括：

- 1、所有发生在未来的故事，因为未来显然不是已知的。
- 2、所有以真实历史为基础，但和历史事实不一致的小说。
- 3、所有设定在其他世界的小说，因为我们从未去过那里。

4、所有设定在地球上，然而时间却设定在有史以前，并和已知的考古成果不一致的小说，也就是那些关于史前来访的外星人，已灰飞烟灭的古代文明，或者一直延续到今天的“失落的帝国”之类的小说。

- 5、所有内容和已知或现在假设的自然规律不符的小说。²

世界的构建是与现实小说区别最为明显的边界元素，尤其是硬科幻小说的世界构建最为令人头痛，作者需要创造出新颖的科学技术，还要对周遭环境和星球外观进行精确的数字运算：行星的重力、温度、大气层、与恒星的距离、季风、海洋和大陆的形态，生命的形态等等。而软科幻作者则需要把注意力放在社会学、文学性、战争等方面。所以，硬科幻作者要加强在人类社会基本结构方面的学习，软科幻作者要避免自己出现科学细节的问题。

（四）人物元素

要注意的是，相比较现实小说，幻想小说会有更多的史诗级大事件（如战争场面），那么幻想小说是否要从这样的场面开始。其实开篇最好以小的人物视角和场面切入，先逐步将世界的规则和构建以及历史的信息释放出来，避免给予读者太大的陌生感而失去阅读兴趣。

另外，战争类幻想小说，主人公最好从领导层去选，因为他们处在权力的顶层，对于战争的决策实施起来比较方便，参考电影《魔兽世界》。而冒险类的最好是从自由度比较高的

² 奥森·斯科特·卡德.《科幻小说和奇幻小说》.云南大学出版社.2016:148.

权力中下层角色去写，热爱探索的主人公不能收到太多的束缚和使命的影响，参考电影《阿凡达》。

四、结语

作为“舶来品”的科幻小说，在刘慈欣的《三体》大热后，开始有了逐步走出故步自封境地，和国际接轨的趋势，但是中国的整体科幻创作力和影响力仍有待提升。作为新世纪开始引领文学潮流之一的奇幻小说，虽然在中国网络文学大行其道，但是作品质量参差不齐，亟待整顿。如何能将科幻小说和奇幻小说的边界问题，从创作角度展开更深入的研究，为中国科幻小说和奇幻小说创作带来借鉴作用，是创意写作者们重要的使命之一。

试论叙事类游戏在创意写作教学中的应用

——以电子游戏《暴雨》为例

郑安格

【摘要】创意写作学科自从近年在国内各大高校出现以来，在取得一系列丰硕成果的同时，其实际教学中也存在着一些亟待解决的问题。以《暴雨》为代表的叙事类游戏不仅在叙事创意与情感方面具有研究价值，而且可以解决创意写作教学中所遇到的问题，并为创意写作学科的发展提供新的方向。如何使得未来叙事类游戏在创意写作教学中作为辅助工具获得应用，这种可能性值得探讨。

【关键词】创意写作 游戏 叙事 情感

【作者】郑安格，上海大学创意写作硕士研究生

早在数年前，“创意写作”这个词就已经在不知不觉中走进了国内的大学校园，最近更是成为了高校文科教育中的热门搜索关键词。2010年，作为国内最早从事创意写作硕士培养的单位，复旦大学在硕士研究生阶段便专门开设了创意写作专业，符合要求的学生可在毕业时获得艺术硕士(MFA)专业学位；此后，上海大学、北京大学、河南大学、广东外语外贸大学、北京师范大学等高校也纷纷开始进行这方面的探索。笔者所在的上海大学文学与创意写作研究中心（暨上海大学中文系创意与应用写作学科组）成立于2009年4月，是中国首家致力于创意写作理论研究并将之与创意写作教育教学、创意产业实践结合的科研教学单位。近年来中心引进了欧美创意写作的学科理念和教育教学方法，进行了一系列学科创建研究并出版了《上海大学创意写作研究丛书》，不仅创建了第一套本科创意写作课程，还创设了创意写作硕士点，培养了一批写作功力与理论研究水平兼备的优秀人才。在产业实践方面，更是成为华东地区重要创意文化策划团队，得到了校外媒体的广泛关注，可以说是硕果累累。

在上海大学的创意写作教学中，学科组已经在探索与实践逐步完成了由传统写作知识性教学法向现代创意写作教育教学方法的转变，创意思维训练与文类写作训练、过程教学法、工坊制写作成为基本教学方法与内容，也逐渐成为上海大学创意写作课程特色。在一系列创新课程之中，写作工坊制的建立可以说是上海大学创意写作教学中最为显著的特色。学科组打破了以往在课堂上以教师为主体的传统教学法，将重心更多地转移到了学生身上，课堂的大部分时间都是在教师与学生的交流讨论与团体互助写作中度过，每堂课都能够在这种愉快轻松的氛围中让学生产生关于写作的新的想法，并在工坊课上逐步完成一部作品从构思到创

作再到集体讨论与修改成稿的过程。此外，学科组还提出了建立学生“两个自信”的说法，即创作自信和阅读自信。创作自信强调教师从潜能激发的角度进行学生创作兴趣与主动性的确立，阅读自信则强调重新定义经典——鼓励学生对有价值的作品进行多次反复阅读，并从创作者而非单纯欣赏者的角度出发，从而以全新的视角去发现并学习该作品对于创作方面的有利经验。这些探索与尝试在近年来的教学实践中获得了巨大的成功，如在葛红兵老师为本科生所开设的“成为作家”的课堂上，老师与学生不再是简单的“讲”与“听”的关系，而是采用了角色扮演、情境激发、创作模仿等更加强调师生互动性与学生参与性的方式进行课堂教学。有越来越多的学生开始打破了内心关于写作的不自信以及对于自我的束缚，努力去结合个人生活及阅读经历去书写自己感兴趣的题材，目前已有多名学生的作品在大型文学竞赛中获奖以及在著名文学杂志、报刊上成功发表并出版相关著作，引起了社会媒体的广泛关注。

一、阅读与创作：当前创意写作教学所面临的问题

在创意写作教学获得一系列成功的同时，笔者也注意到，由于其在国内发展的时间相对较短，依然存在一些在教学过程中亟须解决的问题，尤其是在建立学生在创作与阅读的“两个自信”方面有相当迫切的需求，主要体现为以下四点：

首先，创作自信的建立机制缺少可持续性。

潜能激发教学的主要目标是确立学生的创作自信。但在当这一目标落实到实际教学中时，却需要一个比较长期的过程，而且对学生而言，靠教师激发起的其自身的创作主动性还是相对较弱，且缺乏可持续性。一旦学生在写作中遇到瓶颈或问题，很容易产生自我怀疑甚至放弃写作的念头。在创意写作中，叙事类作品的创意是一个重要的组成部分，但如何直接针对学生的叙事创意进行创造性训练在目前缺少相对行之有效的手段。而且随着时代的发展，当今的文艺消费中心已逐渐转移到以影视为中心的图像文学。与之相应的变化是，当代的图像文学、影视文学的创作也越来越倾向于作坊制写作，也因此创意写作的范畴由书面语言符号媒介拓展到了影像符号媒介，影像类叙事文本的创作在未来也将拥有更加重要的地位。创意写作教学尽管考虑了学生的主体性地位，但在这种情况下，如何使得学生能够通过一种更加具有激励性与持久性的途径去学习写作特别是影像类叙事文本的写作技巧，也是当前面临的难点所在。

其次，创意写作面临着书面语言的感性叙事的问题。

创意写作学科强调一个观念：作家是可以培养的。但作家的培养与其他艺术家如音乐家的培养方式有所不同，而且作家培养面临着其本身独有的困难。美国符号论美学家苏珊·朗格曾对“艺术符号”和“艺术中使用的符号”加以区别，在她看来艺术符号是一种内涵为情感的特殊符号，本身具有表现性，艺术是创造出来的表现人类情感的知觉形式。而俄国形式主义的代表人物罗曼·雅各布森从文学语言与日常生活语言的区别来探讨诗学在文学研究中的地位和功能问题，他认为研究文学正是要研究其本身的文学性语言，即诗性的语言。一旦语言进入到文学作品中时，便同日常语言有了区别，它通过对日常语言的加工、扭曲和变形，以达到陌生化的效果，突出文学语言本身的特征，表现的正是语言自身的价值和意义。由此可知，音乐家所使用的符号与文学家所使用的书面文学语言的符号具有区别。音乐符号是直接的艺术符号，但文字符号并不等同于艺术符号。因此，正是在将文字符号应用到文学创作的过程中，如何使得作为材料本身不是艺术符号的语言文字在整个文学作品的语境之中被赋予诗性的意味，成为创意写作教学的研究的重点问题之一。

文学用书面语言叙事，但现在的学生在训练创意写作叙事之前，已经习惯了在学院派的训练中用语言文字去表达抽象的观念、概念，而以这种书面语言的思维方式来进行感性叙事的创作实际上是有阻碍的，正是这种书面语言使得训练者在训练之前已经习惯将这套书面语言的符号表达抽象的观念。很多学生写小说时经常会出现过度书面化、格式化的问题，缺少叙事的感性，在人物塑造方面也有着理想化、概念化的毛病，而且其作品中人物的对话有时候文绉绉的，不像是平常人说话的口吻，更像是话剧表演的腔调。实际上到今天为止，创意写作教学还没有找到较好的方法，能够使从事感性叙事的学生尽可能摆脱书面语言的抽象观念表达的习惯思维。

再次，在学生阅读自信的建立上受到来自阅读文本方面的限制。

在现有供学生去阅读分析的文本中，无论文学作品还是影视作品，其本身都具有极高完成度，作为创意写作思维技巧训练的对象是存在一定限制的。尽管学科组在现在的创意写作文本阅读中也提出了创造性阅读——即从创作的角度去阅读文学作品并研究作家的创作技巧，但现有的对于文本的创造性阅读实际上还是从学习模仿的角度出发，强调显在技巧的学习，即老师在课堂上讲解分析作品中的技巧然后指导学生进行写作的模仿练习，相对缺少文本阅读中去激发学生对于文本中潜在技巧与创意的学习。在现有创意写作教学中，训练的可能性是封闭单一或具有明确取向的，影视或小说阅读对于学生而言是一种接受取向的阅读，当对文本中的技巧进行分析借鉴时，学生所看到的技巧和思维方法都是通过单一的线性路径

而指向一个明确的结局。对于创意思维和技巧训练而言，这无疑使得学生在主动创造性的发掘上受到了限制。

最后，创作和阅读训练之间存在断裂。

通过对于文本的阅读分析，最终能够将阅读中习得的技巧转化为创作技巧是创意写作教学的重要目标。但在实际的文本阅读的过程中，学生无法针对故事内容主动实施动作，而只是对其作出反应，即以旁观者的身份进行叙事体验。而且随着阅读所产生的新的想法，如在阅读小说时跟随主人公所经历的事件、周边的环境等仅仅存在于脑海中不能显现出来，即使在阅读中随时将所思所感以笔记的方式记录下来，这样以文字方式所成型的阅读笔记记录下的也仅为只言片语，无法有力表现脑海中的全部内容。这种分割对于学生而言会产生阅读与创作训练之间的断裂，即使按照教师要求阅读了相关作品并学习了作者的一些创作技巧，但到了自己实际创作的时候，阅读经验却很难有效转化为创作经验，进行小说写作的时候依旧需要绞尽脑汁去艰难摸索。因此，亟需行之有效的方式将二者紧密结合起来，并寻找如何使学生能够随着阅读过程的进行得到独属于自己的、可呈现的读者文本的方式。

笔者认为，以上这些问题的核心，便是缺乏能够将学生的这两种自信——创作自信与阅读自信长期可持续建立起来的有效机制。这两种自信的建立的需要的不仅仅是教师对于学生在短期内（如课堂上）的激励，更多地是强调真正建立学生的主体性，寻找让学生更感兴趣并愿意自觉训练其自身叙事思维方式和创意技巧的方式。作为多年的电子游戏爱好者，经过近年来对于创意写作专业的学习与思考，笔者逐渐产生了将电子游戏这一新型媒介作为辅助教学的手段引入创意写作教学中的想法，并通过对游戏文本的分析研究，试图为创意写作教学的三个层面，即创作、阅读与两者结合方面所遇到的问题提供新的应对策略和理论研究的支持。

二、《暴雨》：叙事创意与情感体验的双重魅力

实际上，从创意写作到创意教育，创意来源可以不拘一格，除了文学与影视作品，如绘画、音乐，戏剧表演特别是电子游戏都可以纳入其中。作为一种新型叙事媒介，电子游戏正因其所独有的互动性与开放性而受到越来越多的关注。游戏叙事的出现伴随着上个世纪八十年代 RPG（Role Play Game，角色扮演游戏）的兴起开始成为人们关注的对象。但在当时，人们关注游戏的焦点并不是对游戏叙事的设计，而是放在了操作性和趣味性上。随着游戏逐渐朝多元化方向发展，游戏类型与方式随之增多，游戏画面随着电子技术的发展而逐渐变得

精致细腻，游戏叙事的趋势也愈发明显。如今被人们所熟知的电子游戏中，大部分都含有丰富的叙事元素，尤其是那些制作精良的游戏大作更是如此。它们不仅拥有个性鲜明的人物角色与复杂的人物关系，更有着情节曲折、动人心魄的故事，如向电影化叙事靠拢的《合金装备》系列、《巫师》系列，游戏过程和叙事浑然一体的《最后生还者》、《神秘海域》系列，不断刷新交互式电影冒险类游戏新高度的《暴雨》、《超凡双生》、《直至黎明》，由同名美剧改编但拥有优秀原创剧情的《行尸走肉》、《冰与火之歌》，以及更多游戏团队所制作的独立游戏如《勇敢的心：世界大战》、《去月球》、《伊森卡特的消失》、《致命框架》、《她的故事》、《癌症似龙》等。由于该类游戏在操作、风格上各有特色，目前游戏市场传统的游戏分类对其并不完全适用，因此笔者将这一类游戏统称为叙事类游戏，其特点为：游戏中剧情所占的比重较大，通过完整而具有戏剧性的故事进行人机互动，通过各种叙事技巧能够使玩家在游戏中能够建立并获得丰富而深刻的情感体验。正是叙事性的产生为游戏体验注入了更深层的含义，更标志着游戏从单纯的娱乐品升华为能够传递思想与情感内涵的艺术品。

曾经很多震撼人心的故事人们只能通过文学、影视等传统媒介去接触，但游戏的出现却使得这些故事能够以独特的互动形式进行重构，从而让人们从更多新奇的角度去融入故事，去深刻理解人物丰富多彩的内心世界。虽然它到今天为止依旧为许多评论家所抨击与争议，但毋庸置疑的是：大众普遍认为电子游戏玩家玩的只是游戏的情节，其实在内容和情节背后更重要的是情感。在玩电子游戏的过程中，支撑人们不断玩下去的除去游戏本身的娱乐性，更重要的是情感因素，在游戏过程中随着情节的发展所切身体会到的喜悦、愤怒、恐惧、同情、悲伤、幸福等情感越来越多地成为支撑游戏玩家探索游戏世界的动力。互动性不仅让游戏的叙事方式变得更考究，同时更是可以供给玩家难以言喻的情感体验。

在叙事类游戏之中，《暴雨（Heavy Rain）》作为索尼电脑娱乐（SCE）全球研发工作室与法国 Quantic Dream 公司联手打造的一款 PS3 平台独占的交互式电影冒险游戏，可以说在叙事与情感上给予玩家良好的双重体验。《暴雨》的故事发生在美国东海岸的一座小城镇，建筑师伊森·马尔斯在两年前的一场车祸中失去了大儿子杰森，与妻子离婚后轮流照顾次子肖恩。但在一次公园游玩中肖恩遭到了神秘凶手的绑架，走投无路的伊森在绝望之际收到了来自这名凶手的讯息，得知只有通过凶手所设下的残酷考验才有拯救肖恩的可能。媒体给予这名凶手“折纸杀人魔”的称号，因为每当暴雨倾盆而下的时候，警方便会发现被溺死的男孩尸体，其共同的特征是年龄在八到十岁，手中握着造型折纸，胸口放着一朵兰花。但警

方对凶手的追查却一无所获，而此次肖恩则成为了这名折纸杀人魔的目标。他被凶手锁在一个密闭的地下空间，如果在三天内得不到救援，就会因暴雨造成的积水超过 6 英尺而溺水身亡，因此在拯救肖恩的过程中必须争分夺秒。在游戏中，玩家可以分别操作四名角色，从不同的故事主线来了解事情的前因后果，玩家的选择取向影响着游戏的发展与结局。

《暴雨》于 2010 年 2 月 10 日发行，一经发售便引起了全世界玩家的广泛好评，销量累计突破三百万份，为索尼公司带来了至少一亿欧元的收入，取得了口碑与市场的双赢。Quantic Dream 公司创始人，也是《暴雨》的创意总监大卫·凯奇在提到该游戏的特别之处时表示：“我们行业定义的互动就是物理动作，跑来跑去打打杀杀，无限循环。所以对很多玩家而言，我的游戏不是真正的电子游戏，因为它和传统的互动不一样。我的角色不会冲每一个见到的人开枪。他们都过着普通人的生活，做一些有道德的事。他们有情感也有关系网。对我而言，这才是交互性的真实意义，让玩家和角色之间产生代入感。”^[1]像《暴雨》这样能达到游戏叙事化的全新高度并充分表现复杂情感的游戏，在一定程度上代表了如今游戏叙事化的新方向，并在潜移默化中改变着大众对于游戏的态度。因此在本文中笔者选取了《暴雨》作为案例，通过亲身多次的游玩体验来分析叙事类游戏作为创意写作教学的辅助手段，如何解决前文所到的创意写作教学中关于学生阅读与创作方面的几个问题。

首先，叙事类游戏以娱乐和创造相结合的方式为学生叙事创意的建立提供可持续动力。

笔者认为，在创意写作的训练过程中引入叙事类游戏的机制，首先可以使得建立学生创作自信的过程获得可持续性。叙事类游戏兼具娱乐性与创造性，能够为该类创意写作的训练提供更为直接的途径，学生在进行游戏的过程中，可以轻松地化被动接受为主动创作，以自己的意志去创造并解读游戏的故事，从而在游戏中充分激发自身的创作积极性，而叙事类游戏自身以影像为主的特点也更加适合学生对于影像类叙事文本的创作。

同小说的章回划分、影视作品的剧集编排相似，玩家通过操纵主人公而逐步展开故事时会渐渐了解设计者所精心打造的世界。然而电子游戏走的又是一条不同于小说、影视作品的道路，正是作为游戏本质特征的交互性使得电子游戏自诞生之日起便肩负着更为独立的使命。玩家随着自己的一系列操作代入游戏角色之中，并在探索游戏世界与展开故事的过程中完成属于自己的故事叙述。如在《暴雨》中，玩家的权限得到了极大扩张，对角色拥有强大的控制力。拯救肖恩与找出凶手是《暴雨》为玩家所提供的最核心的目标，在这一强烈动机的驱使下，玩家不仅要搜集线索并进行思考，更要在陷入道德与死亡的两难困境的时候做出艰难抉择。这就使得玩家不会像阅读小说或观赏影视剧一样无所事事地等待故事发生，而是处于

主动的境地，在直面自己所做出的一系列选择的同时，承担做出选择之后诸如操作角色死亡等相应后果。当在玩家进行游戏的过程中，随着故事的发展会操纵主人公经历众多事件，从而深刻体验到诸如喜悦、焦虑、沮丧、悲伤等各种情绪，玩家的行为与屏幕上的结果之间也会形成关联。当扮演主角时，玩家便拥有了感受主角的动机和情绪的机会，可以按照自己对于故事的理解与个人意愿做出行为并获得相应反馈，电子游戏也正是通过这种体验获得了能够传统媒体所无法达到的叙述深度。这也使得当叙事类游戏被引入创意写作教学之后，能够为学生在学习叙事创意时提供更加灵活的思路，并从更多不同角度创造故事发展的可能性。

其次，以影像为主导的叙事创意训练，打破了语言的束缚。

游戏不是通过书面语言，而是通过影像为主体的综合性符号（包括声音、文字等）架设了故事发生的世界，而游戏主要通过影像叙事的特点使得学生能够在训练叙事创意思维和技巧的过程中摆脱书面语言符号的束缚，获得更多直观感性的素材。

《暴雨》的画面极具写实感，无论是如画设计图纸、在吃饭前分碗筷、与孩子们玩耍等日常小细节，或是高速公路逆向飙车、逃避警察追捕、高空打斗等大型场景，都刻画得栩栩如生。而且大量分镜的运用使得画面中时常同时出现数个镜头，用以描绘同步进行的各个场面。如在游戏的开始，便以六个分割画面从不同位置与角度呈现出房屋内的景象：清晨明亮的阳光，宽敞整洁的卧室，摆在床头的合照，以及在床上熟睡的男人。六个镜头各自转换，最后拼合为一，集中到刚在床上睡醒的男主角——伊森·马尔斯，也就是游戏中第一个玩家可操控角色身上，游戏细腻的人物建模、光影效果、模糊与柔焦特效也随之展露在玩家眼前。此时，伊森便进入了可操作状态。玩家需要按照屏幕提示对伊森进行操作，按下一系列按键或将摇杆拨向特定方向，或摇晃手柄，来与场景及人物进行互动。在玩家的操作下，伊森可以陆续进行一系列动作，如穿衣、洗漱、开窗远眺风景、打开冰箱喝饮料、画设计图等。

游戏的序章通过展示伊森平凡而幸福的家庭生活，以及他与两个儿子杰森和肖恩的亲密互动，从而将玩家进入游戏世界后的操作教学导引不动声色地融入于故事之中。之后在商场中由于伊森的一时疏忽导致了大儿子杰森走失，则彻底打破了之前所营造的温馨气氛。在这一场景中，玩家将会由于摇晃不稳的镜头所导致的轻微晕眩引起强烈的焦虑感，同时需要操作伊森一边穿越偌大的商场与如潮的人流，一边不停呼唤杰森的名字，此处快节奏的背景音乐也完美地营造出与时间争分夺秒的紧张感。当来到马路上时，画面分割为上下两部分，分别为焦急呼唤儿子的伊森与马路对面拿着红气球正要穿越马路的杰森。此时驶来的车辆插入画面，成为第三个分镜，三个画面的内容也随着时间的流逝而在了伊森飞身扑上前去阻止杰

森的一刻合为一体，最终以画面一角缓缓飞上天空的红气球象征着杰森生命的逝去。诸如此类的例子在其他叙事类游戏中还有很多，因此学生在写作时可以通过游戏的方式获得更加丰富直观的素材，并更好地使用更加生动自然的语言进行创作。

再次，叙事类游戏在角色扮演的过程中通过多种叙事手法的运用来培养玩家的叙事创意技巧。

游戏对于玩家而言更多是去主动挖掘，挖掘的过程中使得叙事技巧具有潜在性，能够更好地激发玩家的好奇心与求知欲。如著名游戏制作人 Chris Crawford 所述，“故事提供的是单一的最佳视角，而产生故事的故事世界提供的是则多维度的诸多视角，包括不完美的视角。”^[2]因此具有开放性与互动性电子游戏能够打破小说、影视作品等单一性的束缚，从而使学生在游戏中主动学习到更多叙事的可能。

《暴雨》中共有四名可供玩家操纵的角色，分别为爱子肖恩遭杀人魔绑架的建筑师伊森·马尔斯、受命调查杀人魔事件的 FBI 探员诺曼·杰登、同样在追捕杀人魔的私家侦探史考特·谢尔比，以及女新闻记者麦迪逊·佩姬。在这样一场复杂的连续诱拐杀人事件中，玩家需要交错扮演这四名个性、境遇迥异的角色，分别从不同角度观看并参与到解决事件的过程中。然而，每名主角身后都有着不为人知的秘密，让案件变得扑朔迷离。握有选择权的玩家在游戏中做出的每一个重要抉择，都有可能对最终结局产生影响。在游戏不断发展过程中，如何让玩家参与叙事，就成为了游戏叙事的重要责任，也带来了电影所不具备的体验感。

因《暴雨》中四名角色的身份不同，其各自的故事线分别展示了这次绑架案的不同部分。伊森的故事线是最重要的主线，主要围绕着如何在完成杀人魔所指定的艰难挑战后顺利拯救肖恩展开，本作的大部分令玩家产生情感上的震撼的场景也来自于这位愿意为了儿子付出一切的父亲；诺曼作为 FBI 探员，其故事线主要为案件的现场调查、收集受害者信息以及分析杀人魔案件的真相，并在追捕嫌疑人的过程中逐渐向着真凶靠拢；史考特作为私家侦探，其故事线则以到各受害儿童父母处拜访并收集杀人魔所留下的线索为主，从侧面表现其冷酷残忍以及作案手法的特别，为案件的侦破提供更多的细节；而女记者麦迪逊不仅负责帮助在通过杀人魔考验时受伤的伊森治疗并在情感上提供支撑与抚慰，更是在这一过程中以记者的敏锐直觉，经过一番调查寻访发现了杀人魔的真实身份。在游戏后期，玩家还将扮演第五名角色，即童年时期的杀人魔。当他与双胞胎哥哥约翰在一座建筑工地玩耍时，约翰因意外被卡在一个打开的排水管中，当时暴雨倾盆，但弟弟最终没能说服他们那醉酒的父亲去救约翰，最终导致约翰在积水中溺水死亡。而在游戏的过程中，直到揭露凶手真面目的一刻，

玩家才会发现，原来这个弟弟竟然是后来的史考特，他在约翰死后被他人领养并改了名字。正是约翰之死在他的心中留下了巨大的阴影，最终导致了长大后的他为了寻找能够为了孩子付出一切的父亲从而犯下了一桩桩绑架杀害儿童的罪行，并通过假扮侦探来搜集和销毁之前的物证。《暴雨》巧妙地设置了一个叙述诡计——藏匿凶手，在游戏过程中通过各种任务要求让玩家把注意力完全集中在案件本身，恰恰使玩家容易忽略自己所操控的看似努力追凶的私家侦探史考特，正是犯下一系列案件的杀人魔，从而在揭开杀人魔身份的伏笔时受到巨大震撼。至于最后肖恩是否获救，史考特是否继续逍遥法外或是伊森与麦迪逊是否擦出爱情的火花等结局则取决于玩家在游戏时的选择。

游戏中四名角色的故事线均呈交错状，大量运用倒叙（如杀人魔关于童年时期自己的双胞胎哥哥约翰溺水的回忆）、插叙（如史考特在销毁从受害儿童父母处得来的证物时所闪回的关于每件证物的记忆）、双线交替叙事（如在警察局时，游戏的镜头直接由在办公室里分析案情的诺曼转移到因儿子肖恩失踪前来报警的伊森身上）等等手法进行叙事。多角色设置使得《暴雨》的叙事摆脱了单一时空维度的限制，从而赋予叙事以极大的空间与自由度。而不同角色之间的切换不仅为整体悬念的设置提供了可能，还更好地调整了玩家在游戏过程中的叙事节奏：当需要加快叙事节奏时，便加入伊森突破凶手所设考验与诺曼追查线索的章节，而需要减缓叙事节奏时，则切换到侧面史考特探访受害儿童家属与麦迪逊照顾伊森的章节。这种种处理手法与现代小说普遍采用的叙事构架极为相似，让整部作品的叙事既做到了节奏缓急得当、又可以在必要时高潮迭起。

最后，叙事类游戏以情感体验的方式来培养玩家的叙事创意思维。

情感是生活中，更是叙事类作品中最为复杂的部分，读者对于故事中角色产生认同甚至代入感正是由于这种情感的共鸣与感染。《暴雨》不应该仅仅被当作游戏，它还承载着更多的可能性，比如让玩家自己导演出不同的故事、体现出剧中人物情感的纠葛，而非单纯因机械操作所产生的乐趣，正如大卫凯奇所说：“我志在为玩家创造一段感性的旅程，一段紧张、壮丽、惊人、激荡脑力的体验。我希望玩家不仅把我的作品当作一种很好的娱乐，而且能让这种独特的体验成为他们生命不可分割的一部分。”^[1]游戏中不断引入新的人物带来挑战，细节处处与人物对话呼应，可以说剧情打磨十分用心，把《暴雨》的过场动画串联起来便是一部逻辑完整的电影，也正是因此《暴雨》才创造出了“只有游戏才能实现的情感体验”。一旦失去了这种真实而生动的情感，游戏就只剩下了华丽但空洞的躯壳。叙事类游戏也正是通过这种情感体验的方式进行玩家叙事创意思维的培养。

绝大多数电子游戏在角色因玩家的误操作死亡之后，往往通过读取存档或一些游戏道具物品重新进行游玩而将故事继续下去，因此玩家在同一个难关造成角色多次死亡而重复读取存档的情形在游戏中十分常见。而《暴雨》和典型的电子游戏不同之处在于，它不会判定玩家的行动是成功还是失败，也没有绝对的对或错，不论选择结果如何，游戏都会继续下去，而且按照玩家的行动而改变后续流程。游戏中的主要人物也可以因玩家的操作而死亡，但他们的死亡并不能在游戏中复活，也不会造成故事的中断，后续剧情会由其他存活的角色继续进行，死亡本身成为了故事的一部分，能否最终完成逮捕杀人魔拯救肖恩的目标也与每一个角色的命运息息相关。正是这种不可逆的死亡使得《暴雨》具有了无比强烈的真实代入感。而且当角色感到害怕或紧张的时候，屏幕会弹出晃动的信息，同时手柄也会产生剧烈震动的方式给玩家以真实反馈，这种非传统操作让玩家更能投入到角色的情绪中。例如游戏前期玩家所操纵的伊森会与肖恩有大量互动，包括给他做饭、陪他玩耍、为他寻找泰迪熊并给予晚安吻等温馨细节，玩家也会在这一过程中逐渐代入父亲的角色并喜欢上这个孩子。而当伊森发现肖恩失踪后到警察局报案，在接受警察对于肖恩的失踪时间、所穿衣物颜色等信息的询问时，几个回答的选项会以强烈晃动的形式交替环绕在伊森身边，一旦在规定时间内没有做出选择便会错过问题。这种形式也如实映射了玩家在竭尽全力回忆肖恩失踪时的细节，对模糊的记忆产生不确定与自我怀疑，甚至会悔恨自己当时没有仔细注意相关信息而不能提供正确线索，从而使警方错过拯救肖恩的时机，由此玩家才能够真切地体会到一名父亲因儿子失踪所产生的复杂而痛苦的感情。

电子游戏在某种意义上可以说是阅读和创作的有机结合。它既是阅读的过程，又是创作的过程，玩家在了解游戏世界架构与代入角色进行操作的过程中同时以自己的主观意志进行选择与操作，因此具有了读者与作者的双重身份，既可以了解游戏设计师的创意思维技巧，同时又创造出自己的游戏故事，即创意型文本。通过这种训练，玩家可以更加清晰地了解创意的生成与应用手段。而上文中所提到创作与阅读训练之间存在断裂的问题亦可以在一定程度上得到解决。

三、应用与融合：作为教学辅助工具的叙事类游戏

通过以上分析，笔者认为，未来可以把电子游戏尤其是叙事类游戏作为创意写作教学的辅助工具从而发现其新的价值，其在创意写作教学中的应用也能够使得相关课程增添更多创新的可能。

首先，可以由教师选取适当的叙事性游戏作品让学生自行完成通关，在之后的课堂上根据游戏中所经历的事件与得到的感受展开交流讨论，并针对游戏中某一个印象深刻的场景或事件进行叙事类文本的写作训练。每个人都会在游戏中获得独一无二的体验，将这种体验与思索融入于自己的文字之中，在“寓教于乐”的氛围中获得叙事的丰富创意，也是创意写作课程设计的可能方向。

其次，可以让学生针对游戏本身去为其设计新的故事。叙事类游戏所构建的世界中存在故事发展的多种可能，不仅可以利用其中已有人物去创作游戏中未曾出现的故事可能（如设想《暴雨》中凶手不是史考特，而是另有其人的故事写法）或加入原创人物从而在原有的世界中发展出全新的剧情，还可以试着运用不同于原作的叙事技巧来进行创作，从而通过这种方式去学习如何更好地叙事、传达情感与思考。

最后，学生甚至可以在游玩的过程中学习如何创造新的游戏。当电子游戏在经历了漫长的发展期，最终走向成熟而演化为一种艺术表达的媒体时，是否拥有一个能够从人的角度出发的优秀故事变得越发重要。而一个好故事如何通过叙事技巧的安排、场景的设置、关卡的设计等一系列手段最终转化成能够打动玩家的好游戏，则是叙事创意的另一种体现。

当文学与游戏相辅相成，并互相成为对方的创意来源时，二者的相互融合可以说是创意写作学科未来发展的又一方向。目前世界上已经有开设创意写作与游戏设计专业的学校，如英国的布鲁内尔大学。其下设三个等级的课程，分别从游戏与文学创作两个方面出发，在对游戏进行理论分析与实际设计应用的同时，系统学习文学与戏剧创作等相关课程。在布鲁内尔大学的官方网站上有该专业的介绍与具体课程设置

（<http://www.brunel.ac.uk/courses/undergraduate/games-design-and-creative-writing-ba>），该专业的目标是通过与游戏的学习，同时培养学生创作杰出文学作品与游戏作品的的能力，从而使得学生的创意思维得到充分发展。而且随着计算机技术的日新月异，电子游戏行业已经成为了当前世界范围内发展最为迅猛的行业之一，对深刻了解叙事创作与游戏设计技巧的策划人才也产生了越发迫切的需求，因此创意写作这一学科的方向具有光明的前景，笔者亦衷心期待着未来游戏与创意写作相互碰撞，产生更多创意与灵感火花之日的到来。

参考文献：

①http://www.gamersky.com/news/201405/365157_2.shtml，《传奇创始人 大卫凯奇谈游戏 终将打败书本电影》，2014年5月23日

②（美）Chris Crawford：《游戏大师 Chris Crawford 谈互动叙事》，北京人民邮电出版社，2015版，第49

页

③http://www.gamersky.com/news/201210/215137_2.shtml, 《<暴雨><超凡双生>制作人访谈：我们玩的是内涵》，2012年10月13日

宫崎骏电影中的元素特性对创意写作训练的启示

陈行扬

【摘要】作为创意产业的输出环节，创意写作的创意这一部分无疑比写作更为重要。在创意写作的学科研究上也应本着创意创新的理念，所以本文把关于宫崎骏电影的研究，与创意写作的方法论相结合，尝试跨越单纯的文本研究对象，从更多领域获取创作灵感和写作技巧，从中探索中国创意产业的新方向。前人关于宫崎骏的研究成果颇多，但是与虚构文学写作结合起来尚不多。本文将从小说写作的基本要素：环境、人物出发，研究宫崎骏电影相对应的各项要素，发现其规律特点，并加以创新，投入到小说写作中去，形成新的写作理论。

【关键词】创意写作 虚构文学 宫崎骏 动画电影

【作者】陈行扬，上海大学中国创意写作中心硕士研究生

创意写作作为创意产业基础的输出环节，对于当代中国的文学文化产业发展是非常重要的。创意写作在中国作为一门新兴学科，国内关于创意写作的研究刚刚起步。目前北京大学、上海大学和复旦大学等学校都设立了创意写作的硕士专业。虽然国外有非常多的研究成果和成功案例供我们借鉴，但中国的创意写作道路，尤其是创意产业化道路依然艰难。

创意写作分为“创意”和“写作”两个重要部分。创意是作家的灵感和智慧，写作是作者将心中灵感具化为文字的表达过程。作为创意产业的输出环节，创意这一部分无疑比写作更为重要。在创意写作的学科研究上也应本着创意创新的理念，本文将宫崎骏电影与创意写作的方法论相结合，尝试跨越单纯的文本研究对象，从更多领域获取创作灵感和写作技巧。

前人关于宫崎骏的研究成果颇多，但是与虚构文学写作结合起来尚不多。本文将从小说写作的基本要素环境、人物、主题和叙事结构等出发，研究宫崎骏电影相对应的各项要素，发现其规律特点，并加以创新，投入到小说写作中去，形成新的写作理论。

一、“新世界”逻辑

（一）典型环境

“环境描写是衬托人物性格、展示故事情节的重要手段”¹，环境对于小说而言是不可或缺的，人物形成和情节发展都必须建立在一定的时代、社会和自然的环境之上。突出的文学审美形象，我们称之为“典型”，与典型人物相对应的是典型环境。

¹ 童庆炳.文学理论教程[M].北京:高等教育出版社,2008.11,194.

宫崎骏作品的背景虽然光怪陆离，但是都建立在一个完整的美学系统之上。他创作的故事里有它自己的逻辑、伦理、道德规范和法律系统。生活在其中的这些人们在这个系统下运用他们的智慧，按他们的方式各行其是解决冲突。在《幽灵公主》里，动物会说话，掌管着自然的平衡；《风之谷》是“七日之火”后被充满毒气的腐海和巨大昆虫包围的世界；《千与千寻》的澡堂里是“八百万天神”居住的地方。

这便是文学理论上说的“艺术真实”，即“与生活真实不同”，“以假定性情景表现对社会生活内蕴的认识和感悟”²。正是靠着作品独立的艺术真实，宫崎骏才让自己天才般的想象力得以充分发挥。

（二）“混搭”的效果

通过对宫崎骏的作品的观察，我们可以发现，宫崎骏那些虚构性比较强的作品，它们的环境构成可以分为以下三种模式：

1. 复古生活与先进科技

宫崎骏的作品里往往透露出一股怀旧的气息，这是因为宫崎骏把场景设计为复古的样式。经历过二战的宫崎骏对当代的日本忧心忡忡，他更喜欢欧洲，他认为那里充满着和平与美好。此外他对日本古代的田园生活也很向往。所以在他的作品里人们的生活场景通常都有欧洲十九世纪工业时代的影子，如《天空之城》里男主角生活的矿山小镇，其原型就是19世纪英国矿区；或者是欧洲中世纪城邦式的田园生活，如《风之谷》里主角娜乌西卡生活在一个人打井抽取地下水，过着刀耕火种原始生活的城邦；日本乡村田郊的生活场景也是屡见不鲜，《龙猫》、《虞美人盛开的山坡》等等作品不胜枚举。

复古式的生活节奏是悠闲的，那里宁静祥和，与世无争，仿若一片世外桃源。这是宫崎骏的电影一贯有的温暖。不过就是在这样的隐逸世界里，往往都存在着与他们的经济不大相符的先进科技。《天空之城》里悬浮在空中的小岛普拉达，表面是一座空中花园，飞禽走兽，古树参天，绿草遍地，一派祥和，但普拉达的核心里却藏着超越任何已知文明的先进科技，和能够毁灭世界的数量庞大，类型各异的机器人。此外，里面出现的空中运输机和空中海盗们驾驶的飞行器也是模样奇异，设计超前。《风之谷》里的人们虽然过着刀耕火种的生活，但是却有着各种各样体型庞大，功能强大的空中运输机，还有作战能力超强的炮艇。

宫崎骏通过巧妙而深刻的设计，将这两种原本相去甚远的元素揉和在一起，构成了这科幻的场景。《天空之城》里的空岛普拉达，是像亚特兰蒂斯一样的失落文明。普拉达是原本

² 童庆炳.文学理论教程[M].北京:高等教育出版社,2008.11,153.

拥有着空前繁荣和先进文明的岛屿，它的科技发达到可以让整座岛屿飘浮在空中，可是它的族人却放弃了它，回到地上隐姓埋名生活起来。于是被遗弃的普拉达便变成后来空中花园的样子。《风之谷》是发生在人类文明大毁灭后的故事，人类由于高度发达的科技导致了武力的滥用和战争的肆虐，最终人类多数文明都被一种叫巨神兵的可怕兵器烧毁了，那场大火连烧了七天，幸存下来的人们称之为“七日之火”。大火也导致了剧毒腐海的诞生，人们开始过着小国寡民的生活，但是之前的科技还是有部分流传下来。这就是为什么刀耕火种的人仍然有飞行机器了。

2. 自然神怪与人类文明

神道教是日本的本土宗教，“起源于原始的自然精灵崇拜与祖先崇拜的日本神道，无教祖，无经卷，无教义，有‘没有经卷的宗教’之称”。³神道教主张万物皆有灵，只要是自然之物，便有掌管他的精灵或者是神，所以神道教的神灵非常多，通称为“八百万天神”。“八百万”只是个约数，形容数目之多。宫崎骏动画有浓厚的神道教色彩，万物有灵的思想不止一次出现在宫崎骏的作品中，其表现就是无数的精灵和神怪。如《幽灵公主》森林中每种动物都有它们的神，动物神比起同类身形巨大，能说话，但是生活也会终结；树木也有树精，象征着森林的生命；鹿神能掌管生死，既赋予生命，也夺走生命。《龙猫》中的龙猫、黑灰尘和猫巴士，都是只有天真的小孩能看到的精灵神物；这些外貌奇特，生动可爱的精灵和神，都是神道教万物有灵教义的体现。

除了自然神怪，人类文明也是宫崎骏动画里一个重要的元素。宫崎骏把自然神怪和人类文明放在同一个世界里，让他们各行其是，然后交集，冲突，甚至是激斗，形成故事发生的背景。当人类掌握了自然的秘密后，就以为能控制自然，理所当然地向自然索取。此时，宫崎骏干脆赋予自然人性的行动能力，让自然以人类式的姿态和方式向人类反抗，然后把主角放到斗争的中心去，这就是宫崎骏常用的手法。《幽灵公主》的铁镇为了养活人民和向天朝纳贡，肆意砍伐森林，冶炼铁矿，招致动物神的报复。女主角珊便是从小被狼神养大的人类，她仇视人类，为自然作战。男主角是遥远村庄的人类战士，他在人类和自然之间周旋调停。

3. 魔法与战争

上述的神怪要素虽然有超现实的特点，但都偏向于神术，而魔法则不同。魔法需有大量的药水、复杂的咒语，还有神秘的仪式等等。宫崎骏动画科幻的另一种方法就是让故事发生

³ 杨晓林.动画大师宫崎骏[M].上海:复旦大学出版社,2003.8,106.

在一个魔法存在是常态化的世界。当然这需要构建一套魔法世界的社会道德，法律法规，甚至是逻辑思维。如果宫崎骏只是想讲一个单纯的与魔法有关的简简单单的故事，他可以只用魔法这一要素。如《魔女宅急便》讲的便是一个年轻女巫如何按巫师的传统寻找一座新城市并安身立命的故事。如果他想增加故事的可读性，可以加入战争这一元素。拥有强大魔法的巫师卷入战争里会发生什么事呢？这就是《哈尔的移动城堡》的故事。

二、人物定型化与典型化

（一）人物定型化

宫崎骏动画的主角基本可以概括为“勇敢纯洁的少年和温柔坚强的少女”⁴。首先宫崎骏对主角的年龄定位都偏向低龄化，多采用少年作为主角。《幽灵公主》男主角是少年战士，女主角是由狼神养大的少女；《悬崖上的金鱼姬》女主角是年龄约若只有五岁的波妞，男主角是一样只有五岁的宗介；《千与千寻》女主角是小学生千寻，男主角是河神白龙少年。

“温柔坚强的少女”一般都是出身高贵，拥有超常人的能力，心地善良淳朴，外表柔弱可爱，但又十分坚强。《魔女宅急便》主角小女巫表面是女巫，实际上象征着日本太阳女神。就是这样一个十五岁少女背井离乡在一座陌生城市独立生活，并热心帮助他人。《风之谷》娜乌西卡是风之谷的公主，长相清纯可爱，善良活泼，得到村民的爱戴。此外她也是一名战士，当父亲被杀害时，她一瞬间就了结了几名士兵的姓名。她超常的能力为能和昆虫沟通；《悬崖上的金鱼姬》波妞单纯天真，执着地喜欢着宗介，她的真实身份是海洋公主，有着变成人形的魔力和各种小魔法。

“勇敢纯洁的少年”比起少女，身份地位并不高，多为社会底层，但是都有着一颗纯洁的赤子之心，而且机智勇敢，骁勇善战，为了保护女主角可以豁出性命。《天空之城》巴斯是一位孤儿，跟随矿镇的师傅做学徒，救了从天而降的希达后，帮助她逃避慕斯卡的追捕，在空岛普拉达多次不顾自身安危营救希达。《幽灵公主》阿席达卡是为保护村庄而身受诅咒的战士，村子把他作为已死之人流放。他周旋在自然神和人类之间，在战争中一直尝试保全双方，最后和女主角珊一起守护了森林。

还要补充的是，“勇敢纯洁的少年和温柔坚强的少女”都有一个共通点就是父母不在场，离异、生病、身亡或是其他原因造成的不在场，使主角小小年纪就独立地生活，发展自己的

⁴ 杨晓林.动画大师宫崎骏[M].上海:复旦大学出版社,2003.8,154.

故事。

（二）反面形象典型化

宫崎骏动画的反面形象有两个典型，一是“十恶不赦的坏人”，另一个是“变好的坏人”

⁵。

“十恶不赦的坏人”是剧情的推动者，他们利欲熏心，不择手段，为了一己之私欲对主人公痛下黑手。情节往往随着主角和“十恶不赦的坏人”展开决战而到达高超，而又以“十恶不赦的坏人”的失败或是被消灭作为结局。

“变好的坏人”都是一些心地本来就不坏的人，由于误入歧途或是秉承了错误的理念才做了坏事，在与善良温柔的主角接触后，他们便慢慢改变，改邪归正，并帮助主角去对抗坏人。

“变好的坏人”是典型的人物弧线的塑造，通过一个或多个事件，让人物的性格、行动取向发生变化。《天空之城》里的海盗们视因为信奉“海盗抢劫财宝是天经地义的事”这句话才去为非作歹，后来慢慢被希达和巴斯感化，帮助他们对抗穆斯卡并带他们逃离普拉达。让海盗们改变的事件主要有两个，第一件是希达被穆斯卡抓走，巴斯被海盗抓住时，他恳求他们带上他去抢飞行石，因为他想要救希达。巴斯的真情告白感动了海盗婆婆，海盗婆婆最终同意了带上巴斯而且把希达救了回来。第二件是巴斯在海盗船上值夜班时和希达聊天，海盗婆婆偷听到了他们的谈话内容，被他们的真情再一次感动，开始对他们产生感情。

（三）角色—行动元模型

文学理论认为人物是行动元和角色是共同载体，人物具有二重性特点。从行动元的角度看，“人物是推动故事情节发展的行动要素。”，角色“是指具有生动具体的形象和性格特征的人物。”⁶也就是说，行动元是完成某种行动的行动体，角色是有行动能力并根据所处关系采取行动的行动体。一个行动元可以对应多个角色，一个角色也可以完成多个行动元。

我通过对宫崎骏动画的人物关系的整理，分析了他们的行动元和角色的关系，制作了以下图表，方便理解。

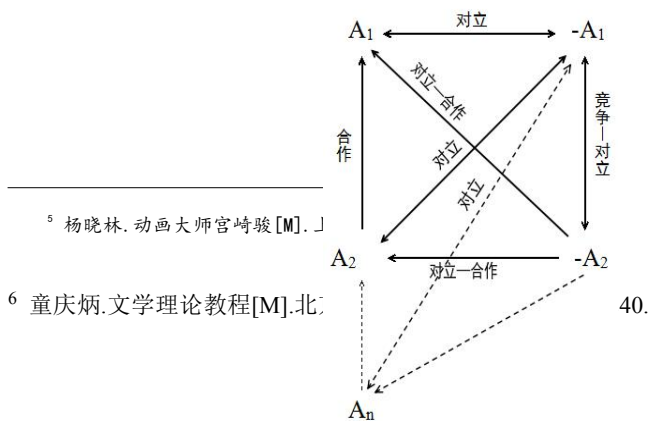


图 1

我们假设主角要完成一个行动元，那就有一个第二主角与第一主角合作共同完成这一行动（在宫崎骏动画里通常就是男女主角）。反面角色代表的行动元是阻止主角，往往这这个角色就是“十恶不赦的坏人”，还有一个角色也是代表阻止主角的行动元，他和第一反面角色的关系是竞争或者是合作，但最后会转变为对立，因为第二反面角色会经历一个人物弧线，完成行动元的替换，变成帮助主角完成行动的行动元，他就是“变好的坏人”。还有一些配角，他们也是帮助主角的行动元。

我们以《天空之城》为例，主角希达代表的行动元 A 为“阻止穆斯卡掌握空岛上能够毁灭世界的武器和科技”，那她就是 A1，男主角巴斯就是 A2，他们是合作关系；穆斯卡为第一反面角色-A1，即“十恶不赦的坏人”，他的行动元是“掌握空岛上能够毁灭世界的武器和科技”，海盗婆婆一行人为第二反面角色-A2，即“变好的坏人”，他们本意是夺取飞行石，所以和-A1 是竞争关系，完成人物弧线后便替换成 A 行动元，与-A1 是对立关系。至于 An 便是巴斯的师傅、火车司机、波姆爷爷等帮助过希达和巴斯的配角。在别的影片里还可以是精灵、神怪。

三、创意写作要素训练

（一）构建“新世界”

1. 模式应用

上文提到三种宫崎骏动画较为常见的环境设计模式，即：复古生活与先进科技、自然神怪与人类文明、魔法与战争。每种模式由两种要素构成，虽然不能涵盖宫崎骏所有电影，但这三种基本是其电影主要的环境构成模式。

为了方便运用，我把这些要素分为“阴性”和“阳性”两类。“阴性”即是复古生活、自然神怪和魔法；“阳性”为先进科技、人类文明和战争。我们进行虚构作品的环境设计时，可利用这两种要素来调整节奏。“阴性”为和谐、轻缓的要素，当这些元素占主导时，作品

的节奏便趋于柔和、轻松，让人愉悦。“阳性”要素为激进、急促的要素，当这些元素占主导时，作品的节奏便趋于紧张、激烈，让人投入。两种或多种不同性质的要素构成故事的背景时，故事的节奏便可以是紧松有度，张弛互交。如果我们想讲一个唯美温暖的慢节奏故事，单纯用一个“阴性”要素就可以了。

2.要素替换

要构建一个“新世界”，只要找到同性质的要素，替换进去，按照宫崎骏的模式去设计就可以了。例如模仿复古生活与先进科技这一模式，我们可以把历史上经典的时代场景和具有当代特色的符号结合在一起，或者把古代的经典符号放在当代，创造一个超现实的奇幻背景。要注意的是，借鉴不是抄袭，我们要活用宫崎骏的模式，不能一成不变，那样走不出他的光环。宫崎骏学习借鉴了很多名家名作，可是没有人说他抄袭，因为他把所有东西都内化了，输出的都是宫崎骏标志的创意。

所以套用要素也要创意创新，最好是融入本土文化。像神怪这一要素，中国有丰富的资源可以利用，上到玉皇大帝，下到牛头马面，可以说遍地都是神鬼传说。如果从陌生化考虑，可以从地域文化里的传说和崇拜里提取要素，像潮汕的水鬼、湘西的赶尸，台湾的妈祖等等。

（二）角色—行动元模型的拓展运用

这个“角色—行动元模型”除了可作为我们设计人物关系的参考，还可进一步演进，作为我们在创作时把握人物的动态关系的一个参考模型。我们的人物并不是一成不变，拥有角色弧线的人物才能成为典型。在“角色—行动元模型”的基础上，加入角色弧线的概念，就可以拓展成一个新的模型。

如图2，只要在小说中给第一主角 A1 一个人物弧线，让他在故事中发生性格变化，造成行动元的变化，随之带来其他角色与第一主角的关系变化。这样人物形象就会更加立体，小说的故事性和戏剧性也会更强。

总而言之，只要人物弧线在故事中运用得越多，那情节就越复杂，人物也就越饱满。不过要切忌为了卖弄技巧而进行无谓的行动元转换，那样不免牵强且落入俗套。

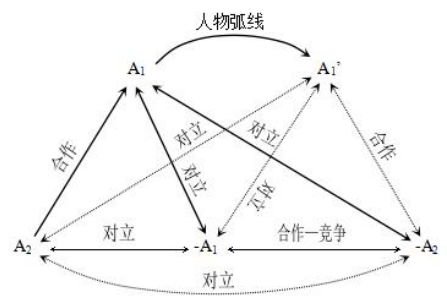


图 2

随着 2014 年奥斯卡金像奖终身成就奖的落户，宫崎骏一代世界动画大师的地位无疑已经不可撼动。他用他的动画温暖着整个世界，虽然他对整个世界和人类异常担忧，但通过电影带给我们的故事总是那么美好而又发人深思。宫崎骏最成功的一点是，无论哪个年龄阶段的人欣赏他的动画，总能得到让自己心满意足的审美体验。除了他极具深度的选题立意和大师级制作手法外，还因为他是一个用心为人类做动画的人。本文从小说创作要素出发，以环境、人物两部分对应地研究宫崎骏作品，所以对宫崎骏作品的研究可能存在不全面之处，但本文重在写作技法和理论的提炼，而不在动画研究本身。人物要素里根据文学理论“角色与行动元”的概念提出的“角色—行动元”两个人物关系模型，都是在前人的写作理论上创新的结果，属于尝试之举，其可行性还有待检验。

参考文献

- ①童庆炳. 文学理论教程[M]. 北京:高等教育出版社, 2008. 11.
- ②杨晓林. 动画大师宫崎骏[M]. 上海:复旦大学出版社, 2003. 8.
- ③悉德·菲尔德著, 鲍玉珩, 钟大丰译. 电影剧本写作基础[M]. 北京:中国电影出版社, 2002.
- ④薛燕平. 动画电影大师[M]. 北京:中国传媒大学出版社, 2006.
- ⑤于尔根·沃尔著, 史凤晓, 刁克利译. 创意写作大师课[M]. 北京:中国人民大学出版社, 2013. 5.
- ⑥许道军, 葛红兵. 创意写作: 基础理论与训练[M]. 广西:广西师范大学出版社, 2012. 4.

大学生创意写作能力培训

——以香港公开大学创意写作课程为例

梁慕灵

【摘要】过去，香港有关创意写作的研究均以小学和中学界别为主，近年香港大学界别亦已开设以创意写作培训为核心的大学课程。本研究以探讨如何培训大学生的创意写作能力为主，关注「创意写作」作为学科在香港大学界别的建构、教学方法、写作表现评估及相关研究情况。本文将以此香港公开大学创意写作课程中的「小说创作与欣赏」学科为例，阐述建立此学科教学模式的方式，并讨论实施以「小说写作能力」为培训核心的教学后，学生写作表现改变的情况。本研究以个案分析的方法，辅以写作表现评估，以 20 位大学生为研究对象，借着课堂观察、习作内容分析、习作前后表现、学生创作感想和反思，以及评核量表等方法，进行教学效能评估和分析。本研究的主要结论为：以「小说写作能力」为培训核心的教学方式，能摆脱过往传统小说教学以文学史和文本分析为主的教学思维，使学生能在阅读和鉴赏小说能力以外，同时获得运作创意方式写作小说的学习成果。

【关键词】创意写作 香港公开大学 小说写作 课程设计

【作者】梁慕灵，香港公开大学副教授

一、前言

过去，香港有关创意写作的研究均以小学和中学界别为主，近年香港大学界别亦已开设以创意写作培训为核心的大学课程。香港公开大学于 2008 年开设了「创意写作与电影艺术荣誉文学士」课程，而香港浸会大学则设有由文学院人文及创作系开设的「创意及专业写作文学士(荣誉)」课程。这些课程均有别于过往各大学中文系写作教学的主流，以更具针对性的课程设计，配合专科的教学模式，全面地教授写作理论、技巧和欣赏方法。在这些课程开办了约 8 年后，本文将探讨如何培训大学生的创意写作能力，关注「创意写作」作为学科在香港大学界别的建构、教学方法、写作表现评估及相关研究情况，并主要以香港公开大学创意写作课程中的「小说创作与欣赏」学科为例，阐述建立此学科教学模式的方式，并讨论实行以「小说写作能力」为培训核心的教学后，学生写作表现改变的情况。

本研究将先说明「小说创作与欣赏」的课程设计，讨论以「小说写作能力」为主要培训核心的教学框架和运作模式；接着会阐述本课程的教学活动，包括分组活动和个人习作，分析学生在修读本课程前后的小小说写作能力变化。本文会以个案分析的方法，辅以写作表现评估，以 20 位大学生为研究对象，借着课堂观察、习作内容分析、习作前后表现、学生创作

感想和反思，以及评核量表等方法，进行教学效能评估和分析。

本教学研究之流程为：首先参考有关写作的理论，并检视小说创作教学的相关文献；然后，本文将会说明「小说创作与欣赏」的课程设计特色，并阐释有关的教学策略。在这个框架之下，本文亦会分析与课程相关的评核方法和教学果效，通过十三周的教学过程后，再配合对过去教导小说创意写作的困难的分析，作最后的评估和检讨。详细流程可参考表 1。

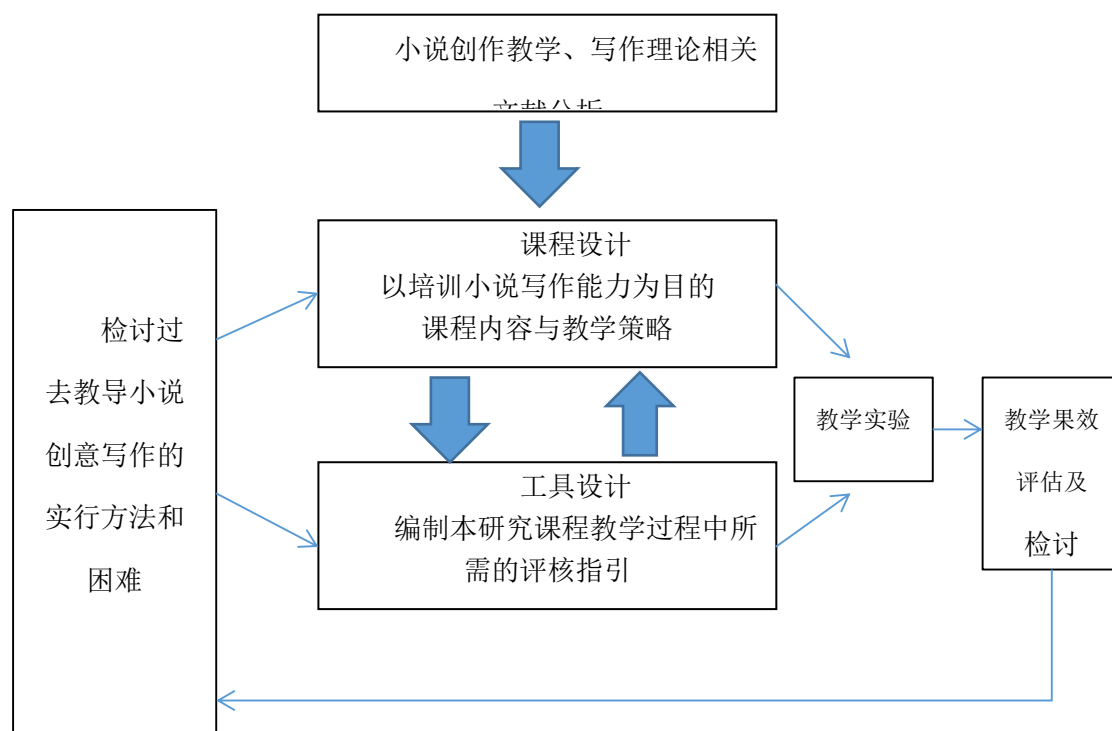


表 1: 教学研究流程图

二、创意写作教学设计：以「小说创作与欣赏」学科为例

香港公开大学「创意写作与电影艺术」课程中的「小说创作与欣赏」学科，主要的教学目的是教导学生认识小说的欣赏方法和创作技巧。学生需要阅读不同的中西小说名著，从中学习各种小说的写作方法，包括意识流、荒诞小说、法国新小说派、魔幻现实主义、后设小说等。学生透过直接接触文本，除了可认识小说的发展概况外，更需要参与课堂汇报及讨论，在听取读者(老师及同学)的意见后，独立完成两篇三千至五千字的小小说。本课程的设计理念是让学生透彻了解和运用各种小说写作方法，并透过交互式的学习，启发学生对小说写作本身作出思考，以大量的课堂讨论让学生对读者接受、小说表达效果、提升创作层次等方面作

出反思。

为达到上述目标，「小说创作与欣赏」学科采用以下的教学策略。本课程的教学方法主要包括讲课、小组讨论与创作实践。其教学模式为两小时讲课及两小时导修，讲课时主要教授学生各种小说理论，并学习如何研读各种小说类型；而导修课则由学生主导，透过学生报告、讨论及各种活动，让学生实践小说创作。这种安排可增加学生参与课堂活动的时间，改变教师单向灌输知识予学生的习惯。学生修毕本课程后，应能达到以下学习成果：一、掌握小说的审美能力；二、认识现代小说与后现代小说的特色；三、掌握小说的写作技巧，独立完成小说创作。

学生为主修「创意写作及电影艺术」荣誉文学士的三年级学生，总人数为 74 人，共分为 4 组导修小组，每组的 18-19 人。他们于一、二年级时已修读「写作概论」、「创意写作坊」及「文学写作与视觉文化」等与写作相关的学科，对基本写作理论已颇为熟悉。在这些基础之上，他们会于三年级时修读「小说创作与欣赏」课程，进一步了解小说的欣赏和写作方法。

本课程的教学时数为每周 4 小时，共 13 周，整个课程分为 13 个单元。单元一为导论，先以「什么是小说？」为主题，以中西现代文学的分别、现代主义文学、后现代主义文学的角度，探讨小说作为现代文学中一个重要文类的历史、演变和特色。其后的两个单元则以「写什么？」为主题，教导学生如何选定写作题材和判断题材价值；然后以十个单元的教学时间，讲授「怎样写？理论、选篇与实践」的主题，以各种欣赏和写作小说的方法去启发、引导学生的写作兴趣和方向。有关各单元的设计和具体内容说明如下：

周次	总课题	讲课内容	导修课内容
1	什么是小说？	课程介绍 什么是小说？中西现代文学的分别、现代主义文学、后现代主义文学	导修课介绍及分组创作小说的第一步
2	写什么？	小说与社会 鲁迅：〈狂人日记〉	写什么？如何写？ 新闻改编法

3		小说与人文精神 沈从文：〈萧萧〉	作业一：报告及讨论 (第一组)
4	怎样写？ 理论、选篇与实践	新感觉派小说 穆时英：〈夜总会里的五个人〉、〈上海的狐步舞〉	作业一：报告及讨论 (第二组)
5		荒诞小说 卡夫卡：《变形记》(The Metamorphosis, 1915) 韩少功：〈爸爸爸〉	作业一：报告及讨论 (第三组)
6		意识流(兼论互文性) 伍尔夫：〈戴洛维夫人〉(Mrs Dalloway, 1925)(节录) 迈克尔·坎宁安：《时时刻刻》(The Hours, 1999)	作业一：报告及讨论 (第四组)
7		意识流 白先勇：〈游园惊梦〉	作业一：报告及讨论 (第五组)
8		后设小说 约翰·巴斯：《迷失在欢乐屋》(Lost in the Funhouse, 1968) 张大春：〈写作百无聊赖的方法〉	史蒂芬·戴尔卓：《时时刻刻》(电影)(The Hours, 2002) 电影欣赏及讨论
9		法国新小说派 罗伯·格里耶：〈嫉妒〉(Jealousy, 1957)	罗伯·格里耶编，阿伦·雷奈导：《去年在马伦巴》(Last Year at Marienbad, 1961) 电影欣赏及讨论
10		魔幻现实主义小说一 莫言：〈红高粱〉	作业二初稿报告及讨论
11		魔幻现实主义小说二 西西：〈浮城志异〉	作业二初稿报告及讨论
12		小说与电影改编 黄春明：《儿子的大玩偶》 侯孝贤：《儿子的大玩偶》	作业二初稿报告及讨论
13		小说与电影改编 张爱玲：《倾城之恋》 许鞍华：《倾城之恋》	作业二初稿报告及讨论

主题一：什么是小说？

单元一：本单元主要探讨小说的本质，从而让学生掌握欣赏和创作小说的基础。本单元先说明小说与说故事的分别，引述本雅明〈讲故事的人〉有关说故事等口述文学与小说出现后叙事文体的演变，令学生明白小说与说故事的不同。然后讲授小说的广义和狭义定义，了解小说的基本元素包括情节、主题、人物、场景、语言、叙述视角等。本单元之后会从现代主义和后现代主义思潮的角度，介绍现代小说在西方出现的背景，为接下来的十二个单元打下基础。

主题二：写什么？

单元二：本单元之主题为「小说与社会」，以讲授鲁迅之小说〈狂人日记〉为例，说明作家与社会的密切关系，他们如何通过小说去表现对社会上各种不公平现象的批评，从而让学生思考现代作家怎样看待小说所负的责任，从中反思小说题材的价值。

单元三：本单元之主题为「小说与人文精神」，以讲授沈从文之小说〈萧萧〉为例，说明小说与人文精神、人文关怀等议题的关系。教师会教导学生有关人文关怀的含意，令他们思考如何于小说之内表现对人的崇尚和尊重，并且了解关注人的全面发展和生存状态的重要性，并说明沈从文的作品如何表现人性之美。

主题三：怎样写？理论、选篇与实践

单元四：本单元会讲授穆时英的〈夜总会里的五个人〉和〈上海的狐步舞〉这两篇新感觉派小说，以小说的「观看与摩登城市」、「大都会小市民」、「两性关系」等角度，说明如何以新感觉的表现手法去表现都市人的各种感官和情绪。

单元五：本单元以卡夫卡的《变形记》及韩少功的〈爸爸爸〉阐述荒诞小说的写作理念和方法。教学内容为说明荒诞小说与后现代主义美学和存在主义的关系，让学生了解这种小说类型出现的社会环境；然后以不同的后现代艺术例子说明荒诞的意思，其特征为平面化、平板化、价值削平，其目的则是揭示隐藏在事物背后的不合理性和戏剧性。课堂接着会以上述两篇小说为例，说明小说如何以荒诞表现「人与自我的异化」和「人与社会的异化」。

单元六及七：这两个单元主要讲授小说中意识流的表现方法，并兼论互文性。教学内容为伍尔夫的〈戴洛维夫人〉(*Mrs Dalloway*, 1925)(节录)和迈克尔·坎宁安：《时时刻刻》(*The Hours*, 1999)，并会以这两篇小说与史蒂芬·戴尔卓的电影《时时刻刻》(*The Hours*, 2002)作互文性分析，让学生了解意识流手法在小说中的各种表现方法。另一单元则会以白先勇的〈游园惊梦〉为例，向学生展示如何以汉语于小说中表现意识流。这两个单元之间的互相对比，将有助学生了解英语和汉语小说在表现意识流方面的差别，有助他们在创作小说时更有信心使用意识流。

单元八：本单元以约翰·巴斯的《迷失在欢乐屋》(*Lost in the Funhouse*, 1968)及张大春的〈写作百无聊赖的方法〉为例，说明后设小说的创作方法。课堂首先会说明后设小说是一种「关于小说的小说」，其目的是要读者把注意力放在它本身的虚构状态，或是写作过程之上，并要揭破小说的虚构性。而上述两篇小说则运用了小说的自我指涉性、戏仿及作者化身为一小

说文本角色等手法去直接挑战读者的阅读经验。学生在学习本单元后将能运用后设小说的多种表现方法。

单元九：本单元以法国新小说派作家罗伯·格里耶的小说〈嫉妒〉(*Jealousy*, 1957)为例，说明法国新小说的特色，特别会讨论法国新小说家如何采用与传统现实主义迥异的手法去创作小说，例如放弃人物形象的塑造及情节发展、以客观的态度书写小说；作者不把自己的主观感情及意念投射于人物之中，小说不带任何道德上的判断。

单元十及十一：本单元将以魔幻现实主义为主题，辅以莫言的小说〈红高粱〉作分析。课堂将说明魔幻现实主义源自拉丁美洲的背景，说明小说家如何调和环境的客观现实和人的主观现实，并以源于地方的神话、传说和习俗，发展出魔幻现实主义的表现手法。另一单元又会以西西的〈浮城志异〉为例，说明小说家可因应自己的创作发挥魔幻现实主义手法的另一面，如西西以「童话现实主义」写作〈浮城志异〉，以适应表现香港的不同写作需求。

单元十二及十三：这两个单元均以「小说与电影改编」为题，让学生思考在跨媒体盛行的年代，小说如何跟其他媒体合作，并发挥自身的长处。课堂会以黄春明的小说《儿子的大玩偶》与侯孝贤的电影《儿子的大玩偶》作比较分析，讨论意识流的手法在小说和电影中的不同表现效果；又以张爱玲的小说《倾城之恋》跟许鞍华的电影《倾城之恋》作比较，讨论小说与电影两种文类的差异，并比较两者的长处和局限。

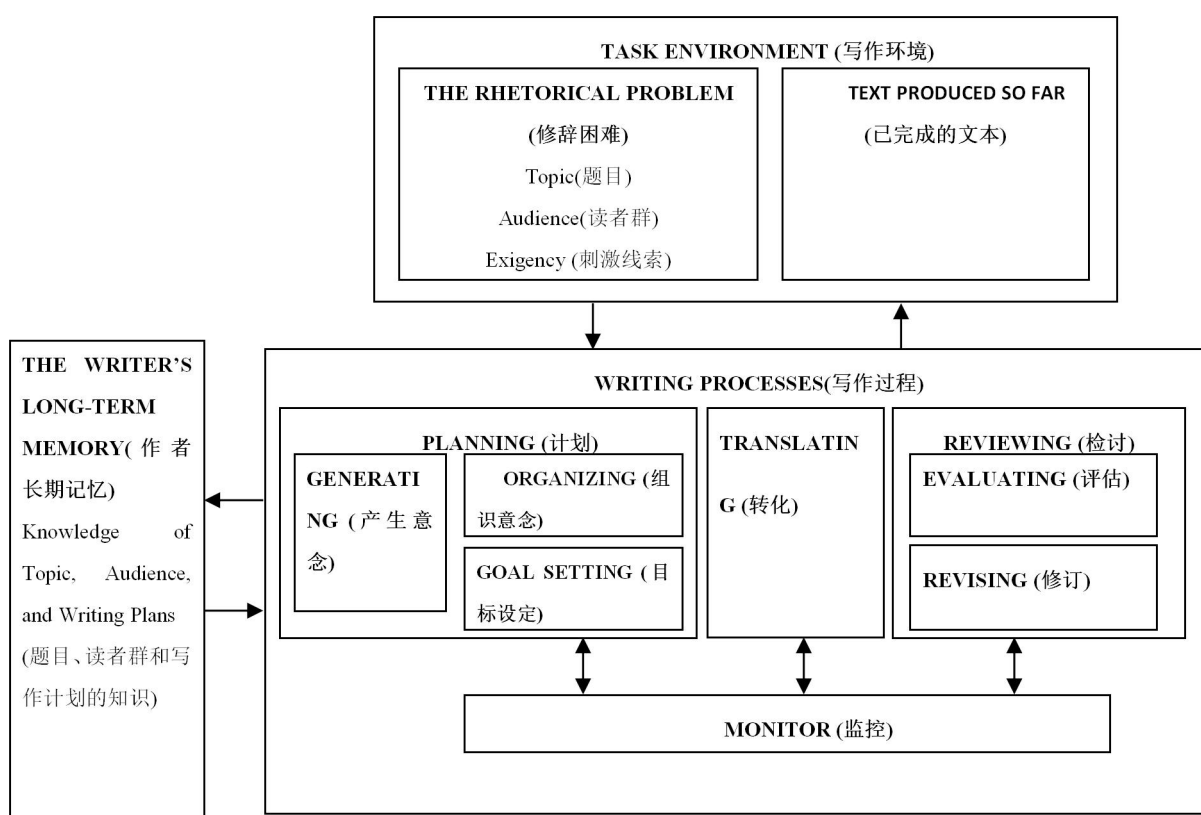
上述的十二个单元，集中以「小说写作能力」为培训核心，有别于以往中文系式以讲授文学史、小说文本分析为主的教学取向，本课程则集中训练学生对各种「小说写作能力」的运用，了解小说风格的塑造，以思考小说表现效果为教学重心。

三、教学活动与评核指标

本研究参考 Flowers 与 Hayes 有关认知历程的写作理论，这理论强调写作时的认知历程 (cognitive process) 和监控过程。根据 Flowers 与 Hayes 的写作模型(图 1)，写作者在写作前会面对「修辞困难」(the rhetorical problem)，包括他默认的写作主题，以及对读者群的预期反应等；在开始写作后，文本在不断扩展和成长中(the written text)，需要调动作者储存在长期记忆中的知识和作者面对「修辞困难」的计划。¹在开始写作后，作者会在脑海中以各种方

¹ Linda Flower and John R. Hayes, "A Cognitive Process Theory of Writing." *College Composition and Communication*, 32.4 (1981): 371.

式计划写作，包括产生意念、组织意念及设定目标。在这个阶段中，作者会从长期记忆中选取相关信息作写作资源，然后为这些意念建立有意义的结构，作者在这个阶段会作出「文本决定」(textual decisions)(选取合适的词汇、建立恰当的句子结构等)，从而达到预期的目标。2上述过程仍然在作者脑海中运作，到下一过程时，即转化的过程(translating)，就会把意念转化为可阅读的语言。在这个过程中，作者可以不考虑文法等限制，以免阻碍写作的思考。3在 Flowers 与 Hayes 这个写作模型中，他们十分重视检讨的过程(reviewing)，在这个过程中，作者在需要时会重复上述的各个阶段，以便修订出更好的作品，而当中需要有监控的机制。上述写作过程并不是一个严格的线性发展流程，而会按作者的实际情况作不同调配。



(Linda Flower and John R. Hayes: "A Cognitive Process Theory of Writing." *College*

Composition and Communication, 32:4 (1981), p. 370.)

表 2: Flowers and Hayes 有关写作结构的模型(Structure of the writing model from Flowers and Hayes) (中文为笔者所译)

² Linda Flower and John R. Hayes, "A Cognitive Process Theory of Writing." *College Composition and Communication*, 32.4 (1981): 372.

³ Linda Flower and John R. Hayes, "A Cognitive Process Theory of Writing." *College Composition and Communication*, 32.4 (1981): 373.

另外，本文亦会参考 John Singleton 有关创意写作教学评核的八条准则，设计符合准则的评核方法。该八条准则包括：⁴

1. 评估方法需包括不同目的，例如判断的(diagnostic)、评价的(evaluative)、选择的(selective)、分级的(grading)目的
2. 评估方法需与学科的目的配合
3. 评估方法需鼓励学生独立自主学习
4. 学生可通过评估过程学会分享意见和看法
5. 评估方法需有清楚明白的准则
6. 评估方法必须有正式(例如文字习作)、非正式(例如教师口头评论、鼓励、挑战、帮助等)和连续的经过
7. 评估方法需同时考虑过程与成果
8. 评估方法应多元化

参考上述两种写作理论，「小说创作与欣赏」学科在教学和评核的过程中，均设有不同的活动和习作，令学生能以系统的写作过程完成小说创作。为提升学生对写作小说的兴趣，本课程设计了多项分组和个人活动，期望藉此提升学生的参与度，并循序渐进教导他们灵感开发、搜集资料、构思大纲到撰写作品等种种写作小说的步骤。以下本文将会以写作活动设计与实施成效两个角度，分析本课程的评核方式和效果：

(一) 计划及产生意念：分组活动

鉴于学生已于一、二年级修读不同的写作课程，曾接触写各种文类的基本写作方法，因此本课程的教学内容侧重于小说教学，以启发他们运用具文学性的写作方法为主。课程中的写作活动主要在两小时的导修课中实行，以「分组讨论」和「分组作业」方式进行：

1. 分组讨论

本课程共设计多次的分组讨论，除了有明确的主题外，更会辅以与主题相关的练习和工作纸，作为令学生参与讨论的指引，并引起他们的参与兴趣。例如第一课的教学流程如下：

5 分钟：引入

30 分钟：教师讲课

⁴ John Singleton, "Creative Writing and Assessment: A Case Study." in *Teaching Creative Writing: Theory and Practice*, ed. Moira Monteith and Robert Miles (Buckingham; Philadelphia: Open University Press, 1992), 66-78.

50 分钟：学生讨论及课堂练习

30 分钟：各组汇报及教师讲评

5 分钟：总结

- 主题：微小说创作

- 始业行为：在第一课讲课中，导师已用福斯特 (E. M. Forster)《小说面面观》(*Aspects of the Novel*, 1927) 来讲解「故事」与「情节」的分别，例如「国王死了，不久王后也死去。」是故事，强调的是时间；而「国王死了，不久王后也因伤心而死。」是情节，强调的是因果。古典的小说观强调情节的重要性，跟故事强调「之后」、「其后」不同。学生已了解这项有关小说本质的说明。

- 活动题目：请以六个中文或英文字写作微小说一篇，并向大家分享。

- 运作流程：先给予学生 10 分钟思考并创作上述微小说，然后请大家分享自己创作的小说，及分析为何这是一篇小说。

- 学生作品举隅：

- (1) 父逝，子恸而归

- (2) I loved someone but she died.

- (3) Hairs on the bed, not ours.

- (4) You chose her finally. The end.

- (5) I ate breakfast, I am dead.

- (6) She was my friend. Not now.

- (7) 两秒，一秒，爱上

- (8) 走啊！别再回来！

- 活动成效分析：由于学生是第一次出席本课程的导修课，因此以本活动作热身，除了可让学生思考何为「故事」，何为「情节」以外，更可透过创作微小说，应用实践讲课所教的知识。上述学生所创作的例子，教师和学生经讨论后都认为第一项为最佳，因为「父逝，子恸而归」符合了情节强调因果的特质，学生在讨论中亦认为这一题创作有颇大的发挥空间，例如「父亲去世时，儿子为何不在身边？」、「父子关系如何？」、「儿子为何一直不回家？」、「父亲有遗憾吗？」等等，具有令人联想的空间。而有些创作例如第八项则因为不具有因果和时间性的小说特征，因此未能成为合格的小说。此项活动目的在于让学生思考小说的特质，并启发他们写作小说的兴趣，为完成个人习作踏出第一步。

2. 分组作业

第二课的教学流程如下：

5 分钟：引入

30 分钟：教师讲课

50 分钟：学生讨论及课堂练习

30 分钟：各组汇报及教师讲评

5 分钟：总结

- 主题：新闻改编法

- 始业行为：同学已学习「小说时间的意义」、「时间空间的连接」、「小说的意涵：蝴蝶效应」、「小说与想象」、「小说的大事和小事」等构思小说时的基本方法(参考自许荣哲：《小说课：折磨读者的秘密》)。教师于本课以个人创作一篇，讲授如何从报章新闻中找寻写作材料，并带领学生了解新闻和小说的分别，再说明把新闻改编为小说的方法和注意事项。

- 活动题目：学生分组讨论，并按所派发的新闻，构思改编为小说的大纲。所改编的新闻为系列新闻，选自香港《明报》2008 年 1 月 31 日 A26 版，主题是 2008 年中国雪灾的情况，当时由于中国遭遇五十年来最严重的大雪灾害，80 万乘客滞留在广州火车站，无法乘车返乡过年。六则新闻包括「痴情男马拉松寻女友」、「巴士鸳鸯 车厢谐连理」、「武警救灾 过家不入」、「春运瘫痪 拒挤迫之苦 年轻打工仔骑单车回乡」及「媳妇攀千米雪山拜年 山村遭大风雪封路 领家人花 10 小时爬雪山」。

- 运作流程：学生有 50 分钟分组讨论及完成小说改编大纲，每组需在 5 分钟内向全班同学和教师报告及介绍。

- 学生作品举隅：这一组学生均负责题目三「武警救灾 过家不入」的新闻改编，运用了讲课中曾教导的「小说的意涵：蝴蝶效应」的小说写作方法。学生创作的小说框架如下：(当中的错别字或句法错误经笔者修订)

- (1) 同事的玩笑令林鸿均回想与妻子曾讨论儿子出生后的名字
- (2) 因预产期大约在春节附近，妻子也曾开同样的玩笑
- (3) 原本已请假的林某因突发的大雪而被召回当值
- (4) 同事取笑林某(儿子出生半个月仍未见一面)
- (5) 有同事对林某大呼：「老林，你的老婆在车站外面等你噢！」

- (6) 老林逆流而上向门外跑(穿着制服, 并呼叫老婆名字「开儿」)
- (7) 民众误以为火车交通再次开通, 一窝蜂随着老林的方向跑去
- (8) 民众提着大包小包的行李, 跟着逆流而上, 引发混乱, 人们狼狈不堪
- (9) 开始引发了人踩人事件, 人排一层一层倒下
- (10) 妻子也被推倒, 并压在人群下, 并奋力保护儿子, 抱在怀里
- (11) 人们感受到身体被卡在半空中, 双脚离地, 不能动弹, 有一个小女孩扯着老林的手, 说:「救救我, 我也不行了」老林也被扯至倒下
- (12) 老林在小孩被扯之际, 已看见妻子抱着儿子倒下, 想上前营救却被小女孩扯着
- (13) 在死尸之中, 有着面色发紫的微弱婴儿喊声
- (14) 同事出现, 拨开尸体, 救出婴儿, 因母亲以身体作保护, 才令婴儿在死神手里活过来
- (15) 成为了这新闻的「林春运」

所运用的改编小说手法: 蝴蝶效应→由一个小事件引发到八十万人踩人的悲剧事件

● 活动成效分析: 学生能掌握课堂曾讲授的其中一种小说创作方法, 以「蝴蝶效应」的手法, 为简单的事件添上具体细节, 并强调情节之间的连贯性, 表现一件看似微不足道的小事, 却引发连锁效应的结果, 并使小说的结构环环相扣。习作中的「武警救灾 过家不入」新闻, 原本只有「官兵的儿子出生后, 至今还未能回家看过一眼」及「同事开玩笑说把小孩取名『林春运』」的两项细节, 但本组学生能够运用从课堂学习到的小说创作方法, 创作一个合理完备的小说框架。

(二) 写作计划、转化及检讨

从上述 Flowers 与 Hayes 的写作模型, 我们可以看到写作者进入具体写作过程后, 将会经历计划、转化及检讨的步骤, 「小说创作与欣赏」课程亦会于课堂设计及学生评估方面, 引导学生经历这几个步骤。本课程其中一项重要的学习成果为「掌握小说的写作技巧, 独立完成小说创作」, 因此学生必须在课程完成后提交约 3000 字的小说一篇, 以作课程评核之用。这份小说创作作业要求学生以最少一种课堂所学的小说技巧(周四至十五讲课所教之小说技巧), 创作小说一篇。为了提高学生的创作水平, 以及在十三周的课堂中提供适时的协助和指引, 并监控学生的创作情况, 学生需于课堂中报告及介绍自己的创作构想, 包括题目、人物、情节框架、叙述角度、内容、写作理念、所运用小说创作技巧和分析、片段试写等,

报告时间约 20 分钟，并有指定同学作讲评，讲评重点在于评论报告同学是否能准确运用所选择的小说技巧，以及小说的创作效果。最后教师会就报告及小说片段试写作评论。

- 始业行为：学生于周四至十五的讲课中已学习到多种小说技巧，包括新感觉派、荒诞、意识流、后设、法国新小说派、魔幻现实主义和小说与电影改编等。

- 活动题目：以最少一种课堂所学的小说技巧(周四至十五)，创作小说一篇(约 3000 字)。

- 学生作品举隅：

学生汇报时的构思和试写：

- 构思：以荒诞的手法表现人在社会工作渐渐失去自己

- 大纲：(以下资料经过笔者订正错别字)

- ◇ 主角身在公司(撞倒了门口的盆栽)，正在公司寻找什么东西，找了很久也没找到；同事就戴上动物头套→主角很害怕→回复原貌→浑噩地工作

- ◇ 再次跟别人提起自己要找东西时，自己却缩小了，其他人变巨人；主角害怕被巨人踏扁→回复原貌→放弃寻找→浑噩地工作

- ◇ 主角突然想起自己要找东西，老板就说要见他，一进房间(撞倒了门口的盆栽)，老板就开骂，时间倒退到刚开始

- ◇ 主角被老板骂完之后，忆起原来自己已经找了很多次，体会到多努力也不会找到，决定放弃寻找

- ◇ 最后，看到新人在找东西(撞倒了门口的盆栽)，主角就在内心取笑他，新人跟主角说在找东西，主角戴上动物头套来回答：「是不是在寻找这个(指头套)?」

- 写作技巧：

- ◇ 荒诞

- ◇ 以斑点狗、巨人作比喻

- ◇ 夸张

- 片段试写：

- ◇ 他环视了办公室一遍，格子间里的每个人都低着头匆忙地敲打着键盘，好像没有人留意到他，所以也不会有人知道他是丢了东西，又丢什么东西，于是他只好默默地继续寻找，找回心里空缺的一块——不然他会发疯。

- ◇ 他翻箱倒柜，丝毫没有一点头绪。他直觉认为他想找的东西应该是在走廊，于是热

切地渴望着、期待着、寻找着走到了走廊。

◇ 办公室瑞安静极了，老空调吐气的声音越来越大，有种诡异的感觉，周围的人或许都察觉到了他的异样，用好奇的眼光打量着他，有一个人走到他面前，问他：「你在做什么？」

◇ 「我、我在……找……」他说。脑海突然闪过一只有斑点的东西，他胆怯了起来，闭上了嘴。

◇ 搞什么，明明是第一次有向他人求助的念头，明明是个好机会，他却停步了，正当他在纠结的时候，下一秒，就发现所有人都在笑；掩着嘴笑、哈哈大笑、皮笑肉不笑……都是些不怀好意的笑，令他尴尬，令他愤怒。

◇ 他感觉自己在缩小，抬头看向那一个个张着大嘴的人，那一个个看起来都像巨人般可怕，面目狰狞地朝着他走过来，笑着笑着地朝着他走过来，东歪西倒地朝着他走过来，跌跌撞撞地朝着他走过来……那一张张张嘴要将他吞噬，那渐渐迫近的人要将他踩扁，那一双双充血红眼睛告诉了他……他就是食物。

◇ 美

◇ 味

◇ 的

◇ 求你，放过他好吗，他只想，只想，安安稳稳地……活着。

◇ 仅此而已。

同学和老师的意见：小说意念良好，能符合荒诞小说要求，建议只保留「不知寻找什么」和「戴头套」两条线索，删去「斑点狗」、「巨人」等细节，以免令结构混乱。经讨论后，大家建议小说的主线集中为「新同事在办公室格格不入，感到要寻找某样东西，却不知自己要找寻什么。后来有新人入职，他问新人是否找寻头套。」以头套象征刚入职新人丧失自我，顺应社会职场要求，而入职新人不断希望寻找的是逐渐遗失的自我。

● 活动成效分析：

学生接纳讨论意见，经修订后，小说变得更为集中明确，增强了荒诞小说讽刺的力量，避免了过多旁枝分散读者注意力，适合一篇约 3000 字的小说。经修订后，这篇小说得到了优良的成绩。

在学生真正创作小说前实行课堂汇报，除了能让教师判别小说是否真正由学生所写、学生会否抄袭外，更重要的是能在学生提交习作前，解决大量的写作问题。在教学过程中，笔者就曾就小说意念、情节合理性、小说技巧、人物设计、读者预期等多方面向学生提供意见，

当中有关小说技巧的问题，特别是意识流的运用，是最多学生需要解决的。教师在讲课中曾以白先勇的〈游园惊梦〉为例，说明意识流与内心独白、回忆、时空结构的关系。学生在实践写作意识流时，最常见为把内心独白与意识流混为一谈，或是在回忆中未能见到意识流动，这些问题都能在学生汇报时，及早指出错误及提供意见，以免学生在正式提交习作后出现大量错误。同时，由于其他同学需就同学的小说试写作讲评，从他们的讲评中亦可以见到他们对各种小说技巧是否掌握，其理解是否透彻。而且，学生以小组形式向同学提供意见，能让同学清楚明白读者的预期和理解，比起单单由老师作权威而单一的评论，更能让学生感到信服，从而形成自由和活泼的讨论气氛。

● 评核准则：本习作的评核方法参考了 John Singleton 的创意写作评核方法准则，例如具有多种目的，可判断和评价学生的学习表现，又与课程的学习目标配合；同时，本习作鼓励学生独立主动学习，把于课堂上学习到的小小说写作方法，经过自己的转化撰写新的作品；评核方法中的汇报一项，更可令学生把焦点放于写作的过程之上，着重与老师和同学讨论，聆听别人的意见；另外评核方法有清楚的指引和准则，让学生能清楚了解，亦有正式(写作小说)、非正式(老师与学生讨论、鼓励创作、提出问题等)及连续性；评核方法同时考虑过程与成果，并且具有多元化的方式作评估之用。有别于过往一般写作课程以「内容」、「文句通畅」、「结构」等角度作评核标准，本课程着重创意及小说写作方法之运用，故此，评核的准则将集中于是否配合所选用的小小说写作方法之风格，例如在内容、文句和结构方面，将会以是否与所选用之小说写作方法配合为准，能拿取 A 等成绩的学生必须在这方面做到「能因应所选用之小说写作方法，选择合适的题材，配合丰富的内容，以精炼的词句、准确的用字和巧妙的布局写作小说」的标准才可。这跟传统写作评核以「词句精炼」、「句式符合现代汉语规范，没有语病，用词准确」、「行文流畅明白，简洁有力」、「层次分明，布局巧妙」等要求有所不同，否则，学生可能具创意而写作配合小说风格的句子，却由于不合现代汉语规范而未能拿到好成绩；或是行文虽然流畅明白，但未能显示创意和配合小说风格的要求，却能拿取好成绩。这些情况都显示，小说创意写作的评核不能与传统写作评核的要求相同，否则可能会出现埋没学生创意的情况。

结语

(一) 评估小说创意写作教学成效

本研究以「小说写作能力」为培训核心的教学方式，能摆脱过往传统小说教学以文学史

和文本分析为主的教学思维,使学生能在阅读和鉴赏小说能力以外,同时获得以创意方式写作小说的学习成果。本文以 Flowers 与 Hayes 的写作理论和模型为参考,说明整个教学过程每一部分的理念和效果。例如在计划写作、产生意念、组织意念和设定目标等方面,教导学生如何开展小说写作;接着又说明如何把抽象思维转化为具体文字,并且以学生汇报的形式作为检讨成效的第一步,鼓励学生聆听其他人的意见,通过与同学和老师的讨论,了解读者的看法和期待,并培养根据他人意见对作品作修订的习惯。同时,本研究亦参考了 John Singleton 的创意写作评核准则,希望本学科的评核方法着重学生的个人创作,淡化评审的感觉,务求使学生重视自我反思过程,以及重视同侪之间的意见。⁵

总而言之,学生在修读本课程后,在小说写作方面的水平大为提高,而最重要的是培养了学生写作小说的习惯,以系统的方法,从引发意念、组织及转化文字到检讨修订,循序渐进地完成小说创作。从课堂观察所得,学生对课堂活动均反应良好,不少学生都表示汇报的环节对他们写作甚有帮助,并能为他们带来启发。由学生的习作和小说作品可见到,他们由最初写作简单故事,到学习铺排情节,再进一步能以各种具文学性的方法完成小说,整个过程都可以见到他们的进步,反映本课程能达到预期的教学效果。另外,从学生的响应可见到,不少学生都认为在写作小说前设立汇报和讨论的环节对他们十分有帮助,除了可以知道是否能准确运用某种小说手法以外,更能得知读者对人物形象、情节设定、对白运用、时空结构等各个方面的看法,不少学生都认为这是一个很好的学习机会。

(二) 检讨与建议

由于课堂时间紧迫,因此本学期只安排了一位学生担任一位同学的小说习作讲评人,其他同学都只能在课堂上听取汇报再直接给予意见。将来在课程中可安排以小组形式集中评论,其余同学则在课堂听取汇报再给予意见,这样可使学生之间有更多的互动和沟通,以更广阔的角度提升写作小说的能力。如此一来,可让课堂气氛更为活泼,讨论的角度更为多元化。

建议未来有关小说的创意写作研究可增设比较的角度,以两组接受不同训练方式的学生作比较,探讨学生在写作成效和创意度方面的情况。同时,可增加前测和后测的评核方式,务求以更系统的方法得出学生在学习前后的差异。

参考书目

①庄文福. 创意写作教学规划与成效——以「台湾小说选读」课程为例. 大叶大学通识教育学报, 2014

⁵ John Singleton, "Creative Writing and Assessment: A Case Study." in *Teaching Creative Writing: Theory and Practice*, ed. Moira Monteith and Robert Miles, 67.

年 5 月(13): 65-83

②黄美铃. 通识文学教育的核心能力培育——以交通大学文学经典课程为例. 通识教育学报, 2010 年 12 月(6) : 29-51

③梁雅晴、张景媛、张雨霖. 创意让文学更有魅力——「创意文学营」教学模式之建构与写作表现之评估. 创造学刊, 2012 年, 3 卷(2) : 85-114

④Flower, Linda., & John R. Hayes. (1981). A Cognitive Process Theory of Writing. *College Composition and Communication*, 32(4), 365-387.

⑤Singleton, John. (1992). Creative Writing and Assessment: A Case Study. In Moira Monteith & Robert Miles (Ed.), *Teaching Creative Writing: Theory and Practice* (pp.66-78). Buckingham; Philadelphia: Open University Press.

⑥Swartz, R.H. (2003). Infusing Critical and Creative Thinking into Instruction in High School Classrooms. In Daniel Fasko Jr (Ed.), *Critical Thinking and Reasoning: Current Research, Theory, and Practice* (pp. 207-252). Cresskill, NJ: Hampton Press.

探赜历史与照亮现实

——阿来《瞻对》的一种读法*

禹权恒

【摘要】作为一部“历史非虚构”类型的代表性作品，阿来的《瞻对》引用了大量原始资料，努力体现了“博考文献，言必有据”的创作原则，有效佐证了文本的非虚构特征。与此同时，阿来也运用历史叙述的主观性以及诸多干预性评论，作家主体性在文本叙述过程中得到整体呈现，这就使《瞻对》也兼具有虚构性特征。《瞻对》的重要现实意义在于，当我们在处理多民族之间矛盾冲突之时，不仅要绝对摒弃简单粗暴的思维方式，而且要允许多样性，尊重差异性，才有可能创造和谐共融的社会氛围。

【关键词】阿来 非虚构文学 《瞻对》 历史关照 现实情怀

【作者】禹权恒，信阳师范学院文学院副教授、硕士生导师

毫无疑问，藏族作家阿来是经常能够给当代文坛带来惊喜的优秀作家。近二十年来，他凭借着《尘埃落定》《空山》《格萨尔王》《瞻对——终于融化的铁疙瘩》等诸多作品，相继赢得了诸多读者高度认可。其中，《瞻对：终于融化的铁疙瘩——一个两百年的康巴传奇》（以下简称《瞻对》）荣获2013年《人民文学》非虚构类作品大奖。正如授奖辞所说，阿来“通过长期的社会调查和细致艰辛的案头工作，以一个土司部落两百年的地方史作为典型样本，再现了川属藏民的精神传奇和坎坷命运。作者站在人类文明的高度去反思和重审历史，并在叙述中融入了文学的意蕴和情怀。”^①作为一部“历史非虚构”类型的典型作品，《瞻对》可谓兼具历史性和文学性的基本特征，在中国当代非虚构文学创作领域占据着重要地位，理应受到我们特别关注。

一、“非虚构”的渊薮：历史文献、地方志和实地调查

事实上，阿来在作品中反复提到的“瞻对”地名，即今四川省新龙县。新龙地处四川省甘孜藏族自治州的中部地区，东经99度37分，北纬30度23分。东临炉霍、道孚县，西接白玉、德格县，南依理塘、雅江县，北靠甘孜县。历史上，“瞻对”这一称谓大概是从元代

* 本文系国家社会科学基金项目“学堂乐歌与中国诗歌的现代转型研究”（17BZW152）、河南省哲学社会科学规划项目“左翼鲁迅的误读研究”（2016G031），信阳师范学院“南湖学者”奖励计划青年项目阶段性成果。

开始流传，有清一代依然沿用此名，至民国时期始改为“怀柔县”，后又易名为“瞻化”。建国之后，瞻化县更名为“新龙县”，一直使用至今。作为康巴地区的一个特殊地理空间，瞻对由于地势崎岖，山高水寒，林密壑深，易守难攻，自古以来就是由川入藏的重要交通要道，战略地理位置尤其明显。但是，由于瞻对地区比较偏僻，物产不丰，加之人口稀少，本地的生产力极为低下，普通百姓始终处于贫困状态。在历史上，为了有效摆脱平时生产不足带来的严重困境，向来以强悍勇猛著称的康巴人就经常外出劫掠（俗称“夹坝”），这也就成为瞻对地区普通老百姓相沿已久的生活方式之一。

在过去的两百多年时间里，瞻对这个只有县级建制的“蕞尔之地”，却遭到清朝官兵、西部军阀、国民党军队、西藏地方军队，乃至英国等多方外国势力的不同干涉，他们先后以不同方式深度介入这块“铁疙瘩”。其中，有清一代，雍正、乾隆、嘉庆、道光、光绪等朝廷分别七次对瞻对用兵，但最后结局却总是不了了之——老故事竟然再三重演。在浩如烟海的历史、文献、档案、奏章、地方志以及民间故事等等中间，都有关于对不同历史时期“瞻对”事件的详细记载。作为颇具传奇色彩的地方性事件，必然就会成为很多历史研究者关注的重要对象。本书就是以瞻对两百余年的历史为载体，将一个民风强悍、号称铁疙瘩的部落进行历史钩沉，讲述了一段独特而神秘的藏地传奇，同时也展现了汉藏交汇之地藏民独特的生存境况，并借此传达了作者对川属藏族文化的现代反思。可以说，《瞻对》之所以被研究者们称为“非虚构文学”，主要原因在于，阿来对“瞻对”事件的详细叙述有效贯彻了“博考文献，言必有据”的写作原则。在具体创作过程之前，阿来就把“瞻对”事件作为一种“历史性文本”进行深入研究，做到心中有数后才开始起笔。据不完全统计，阿来在作品中涉及到各类历史文献就多达 30 余种，分别以直接引用、间接引用、前后补充、相互印证等多种方式，努力将“历史文献”还原为“传奇故事”，最终成为受到诸多读者热议的非虚构文学作品。具体而言，阿来所引用的历史文献主要有两大类型：

一、专业性历史档案。比如，《清实录》《清代藏事辑要》《西藏纪游》《西藏通览》《西藏志》《藏族通史》《西藏的贵族和政府》《西藏社会历史藏文档案资料译文集》《边藏风土记》《喇嘛王国的覆灭》《西康纪事诗本事注》《康藏史地大纲》《霍尔章谷土司概况》《英国侵略西藏史》《中英西藏交涉与川藏边情》《第十三世达赖喇嘛年谱》《西藏改流本末纪》等等。在这些专业性历史文献中间，散布着不同历史时期发生的“瞻对”事件的宝贵资料。据阿来本人讲述，他曾经花费大概三年多的时间认真研读这些文献资料，对和“瞻对”事件直接相关的文字记载做选择性抄写，之后是进一步阅读、批注、思考，最后再整理

出故事文本的写作思路。可以看出，作者在文本中间频繁直接引用许多文献原文，也不做任何文字修饰和加工，主要目的可能就在于力求使文本具有非虚构的显著特征。

二、地方性文史资料。比如，《西藏文史资料选辑》《康巴文苑》《甘孜州文史资料》《康区藏族社会珍稀资料辑要》《四川通志》《理化县志》《新龙县志》《西康史拾遗》《新龙贡布郎加兴亡史》《西康札记》《瞻对·娘绒史》等等。除了专业性的文献史料之外，阿来还选择了许多地方性文史资料作为写作支撑。可以想象，“瞻对”事件虽然在过去两百多年中反复重演，但是这毕竟属于偏远地区发生的“小事件”。与当时重大历史事件相比，部分正史档案对之可能有所记载，但基本上也都是一种粗略性描述，必然缺乏历史事件发生的详细场景和具体细节。此时，由于诸多现实因素影响，地方性文史资料就有可能有效弥补正史档案的诸多缺憾。正是出于种种考虑，阿来就充分利用到川属藏区实地考察调研的宝贵机会，广泛接触地方性文史资料。虽然许多资料没有公开出版发行，但这对于作者极大拓展阅读视野、有效激发写作热情、深度思考历史真相等诸多方面，都可能具有不可估量的价值。

除此之外，阿来还经常深入川属藏区的许多地方，实地采访当地的许多文化名人和民间艺人，亲自聆听民间社会对“瞻对”事件的各种描述，努力获得一些场景感和历史感。作为一部历史学体式的小说文本，《瞻对》甫一问世就得到诸多文学批评家的高度关注。比如，白烨、李敬泽、洪治纲、贺绍俊、梁鸿鹰、施战军、高玉等都对其进行了深度阐释。其中，他们共同关注的焦点问题就是文本的非虚构特征。可以说，大量引用原始性文献资料已经使《瞻对》和其他非虚构文学区别开来，其文体意义和现实价值也是可以期待的。正如施战军所说：“在这个过程里没有任何口号，没有任何生硬的东西，从材料到思考都是实实在在的。所以那部作品虽然读起来有很多的文献在里面，没有一定的人文素质很难读懂，但它的意义极其重大，这样的作品是人们最渴望、最需要的。它标志着非虚构不仅仅是面对现实发问的，不仅仅把现实的逼真性展现为审美取向，从此我们的非虚构开始有了深度，有了渊深博大的想法，它真正有了担当性。”^[2]与此同时，部分学者也直言不讳地批评了作者这种“抄书”行为，甚至指出了作者在引用文献过程中也存在着部分技术性错误，这些无疑都是值得关注的。文学批评是一种主观性很强的鉴赏行为，本来就是仁者见仁，智者见智。当面对许多真知灼见的外部批评之时，我相信阿来也一定会虚心接受的，这才是一个“大作家”必须具备的胸怀气度。

二、“虚构”的表征：历史迷误与干预性评论

可以说，阿来之所以自称《瞻对》为“不是小说的小说”，主要用意在于强调该书在文体方面的不确定性。一方面，阿来在文本中间大量引用历史文献的作法能够佐证《瞻对》的非虚构特征，也基本回答了历史学体式小说的未来走向；另一方面，部分研究者可能会进一步追问，非虚构文学创作过程中一定要摒弃虚构因素吗？“非虚构文学”与“虚构文学”之间到底存在何种关联？截至目前，学术界对它们之间的复杂关系也没有最终结论。有的学者认为，“纪实文学作家应该把拒绝虚构作为写作的伦理标准。所以，对于纪实文学中的虚构，或者纪实文学中的小说笔法，我们应该采取零容忍，应该进行一票否决。”^[3]但是，也有部分学者认为，非虚构文学中的“非虚构”是一个相对概念，“非虚构”不是“无虚构”，同样道理，虚构也不是绝对意义上的非真实，这里仅仅是两种文学观念具有倾向性不同而已。尽管阿来也说：“这次写《瞻对》，一方面因为突然发现材料太丰富了，另一方面，材料本身就很有说服力，根本用不着我再虚构了。”^[4]但是，笔者依然坚持认为，作为一种“历史非虚构”文本，《瞻对》在具体叙述中有意识地保存着诸多虚构成分。此时，我们也许会进一步提出疑问，这些虚构因素究竟是如何形成的呢？具体表征何在？下面笔者将分别论述之。

第一，历史事实和历史叙述之间存在着显著差异，历史叙述往往具有鲜明的主观性特征。不可否认的是，阿来在《瞻对》中大量引用了许多历史文献资料，也基本坐实了作品的“历史非虚构”的基本特征。但是，许多人肯定会进行质疑，这些浩如烟海的文献档案记载符合历史真实吗？许多描述和评论是否和历史事实相一致？许多思想观念和价值立场难道就没有阶级偏见或主观臆断的成分？历史的发展逻辑和史家记录之间是否存在部分错位？正如厄尔·迈纳所说：“事实性与虚构性，这两个概念是互相关联的，但在逻辑上是事实先于虚构。这种情况适用于所有文学，尽管在实际运用中事实性与虚构性的程度会有所不同。”^[5]毫无疑问，阿来在大量引经据典之时，也会不自觉地陷入一种历史叙述的虚假性陷阱。我们知道，在中国历史发展链条中，许多史官在编纂前朝和当朝的史实过程中，大部分人会受到朝廷意志或史书编纂规则的牵制，这就决定了史官记述历史事件必然具有一定倾向性或主观性。当这些历史叙述和历史事实之间存在着严重错位之时，就会深刻影响后人对真实历史事件的基本判断。作为真实发生的“瞻对”事件，由于老故事重复上演，这就使中央集权体制和皇权威严受到挑战，可以想象，各种正史档案对历史上发生的“瞻对”事件的记录就有可能失真，许多涉及到皇帝颜面以及朝廷重臣的敏感话题就有可能避重就轻。至少在有清一代，中央政府相继对瞻对地区进行过七次围攻，开始之时都是轰轰烈烈，然而后来总是不了了之。班滚、洛布七力、贡布郎加等等番酋在被讨伐过程中是否死亡，各种史书对此都是讳莫如深，

至少没有明确记载。当这些带有神秘色彩的奇葩故事在民间社会流传过程中，最终结局很有可能就会发生变异。“每一个人在传递这个文本的时候，都会进行一些有意无意的加工。增加一个细节，修改一句对话，特别是其中一些近乎奇迹的东西，被不断地放大。最后，现实的面目一点点地模糊，奇迹的成分一点点地增多，故事本身一天比一天具有了更多的浪漫，更强的美感，更加具有震撼人心的情感力量，于是，历史变成了传奇。”^[6]比如，民间社会对英雄人物布鲁曼（贡布郎加）的神秘塑造就是一个典型案例，中间所包括的虚构因素也就异常明显。

第二，许多干预性评论使文本故事的虚构成分增加，作者的主体性倾向得到有效彰显。我们知道，想象、加工、改造是提升文学作品审美层次和艺术价值的重要手段，历来受到不同文体作家的厚爱。既然非虚构文学作品不排斥虚构文学的艺术技巧，那么，作为一种写作手段必然会被运用到非虚构文学创作中来。可以看到，阿来在频繁引用历史文献之后，总是有意识地结合现实社会频繁进行主观评论，倾注了个人对诸多历史问题的深度思考。此时，我们把这种“以今逆古”式的个性化论述称为“干预性评论”。任何读者只要稍微留意，都会发现文本中间到处充斥着这种“干预性评论”。比如，针对康乾盛世时期藏区为什么会战事不断的现象，阿来如此评论道：“真正的问题还是体制酝酿腐败，不但造成财富以非正常方式向少数人集聚，腐败更重要的恶果，是这一体制上下的懈怠因循，渐渐造成吏不能治而兵不能战。”^[7]又如，面对瞻对地区为何经常会发生“夹坝”现象，作者进一步指出：“有清一代，川属藏区一直被夹坝四出的情形所困扰，但无论朝廷还是地方上的土司，似乎从未想过要在当地实行提高生产力，减轻百姓负担的根本举措——这是可以根除夹坝现象的唯一措施。”^[8]再如，具体到瞻对地区内部土司之间频繁出现的相互征战现象，阿来非常理性地认定：“数百年来，靠武力与阴谋争夺人口与地盘，就是这些地方豪尊增长自身势力的唯一办法。除此之外，他们似乎从来不知道兴办教育，改进生产技术，扶持工商，也有富厚地方人民，积聚自身实力之效。于是，都是在密室中阴谋暗算，光天化日下劫财夺命，历史就这样陷入了一种可悲的循环。”^[9]此时，我们不仅要进一步追问，阿来的这些干预性评论究竟是否符合事实本身？这个号称“铁疙瘩”的特殊部落为何能够存在两百多年时间？一方面，我们可以说，阿来对许多历史问题的基本判断是具有一定合理性的，很多观点也基本把握住了问题实质。但是，不可否认，阿来的“干预性评论”很多是以一种后见之明的基本立场来审视历史的，这种具有“回溯式”的思维方式明显模糊了历史发展本身的复杂性，部分结论和历史本身具有显著差距，历史发展过程中的许多细节和关联点就被严重遮蔽。因此，

文本中间的许多“干预性评论”看似颇有道理，实则充满着明显的虚构成分，这也正是阿来受到部分文学批评家严重质疑的关键问题。

总而言之，不管是阿来对“瞻对”事件的历史叙述存在着主观性，还是他在文本中植入了“干预性评论”，都可以把其归为非虚构文学创作中的虚构成分。此种主体性参与虽然受到部分研究者的诟病，但这却恰恰是阿来进行非虚构文学创作的兴奋点所在。在阿来看来，既然非虚构文学创作的基本规则没有最终形成，许多所谓的“俗见”和“常识”并不能成为束缚作家进行创新的绊脚石。阿来认为，好小说的重要标准在于：“一种，有没有创造出一种新的人物形象，并通过这样的形象表达了作者对于某一个时代社会生活的感受和思考。再一种，有没有在小说文体上有一定的创新。”^[10]按照这一说法，《瞻对》作为一种“历史非虚构”类型的典型文本，应该来讲具有一定创新性，也初步奠定了阿来在中国非虚构文学创作领域的重要地位。正是在这一意义上，我们才说：“非虚构写作肯定不是机械记录生活，优秀的非虚构不只是见证，参与和记录。写得再客观，也只是自己角度所呈现的真实。非虚构也需要想象力——想要看到何种真实、所看到的真实又是什么层面的真实，这些都是很考验作者的，非虚构的活力和生命力就表现在这种张力上，我们不是要消解它，而是要丰富和完善。”^[11]

三、多元共生：国家认同和民族融合的理想目标

毫无疑问，阿来之所以倾注如此宝贵精力来创作非虚构文学《瞻对》，一个重要用意在于，他想通过对这一充满神秘色彩的藏地传奇的完整呈现，向世人传达自己对藏族文化以及现代民族问题的深层思考。作为一位土生土长的藏族作家，阿来对川属藏区这片热土怀有深厚感情，他非常渴望用自己的生命热情来点燃这片神奇土地，为谱写故乡的华丽乐章贡献自己的绵薄之力。在过去的二十多年里，阿来曾经以小说、诗歌、散文等多种文体形式，详细记述了这片土地的历史地理、人文风情、民族关系、宗教信仰等等，寄寓着作家对家乡故土的深深眷恋，也初步奠定了其在中国当代文坛的经典地位。针对《瞻对》而言，阿来还试图向我们昭示国家认同和民族融合在现代社会的独特价值。

我们不仅要继续追问，号称“铁疙瘩”的“瞻对”为什么能够在过去两百多年里如此难以融化？在中国人的正常逻辑思维里面，这个弹丸之地究竟凭借何种力量竟然可以和中央政府反复较量，最终也使清代朝廷左右为难甚至无计可施？这也许正是“瞻对”事件能够吸引作者和读者的重要原因，从而满足他们正常的阅读期待。为了最大限度地完整呈现“瞻对”

事件的来龙去脉，阿来不厌其烦地引用了大量文献材料，主要用意在于：“这些翔实细致的材料可以破除两种迷思。一种迷思是简单的进步决定论，认为社会历史进程中，必是文明战胜野蛮。所以，文明一来，野蛮社会立时如扬汤化雪一般，立时土崩瓦解。再一种迷思，在近年来把藏区边地浪漫化为香格里拉的潮流中，把藏区认为是人人淡泊物欲，虔心向佛，民风纯善的天堂。”^[12]针对第一种迷思而言，应该引起我们深刻反思。在相对偏僻又极度贫困的瞻对地区，他们与外部世界几乎完全隔绝，各股势力并不把朝廷以封赐土司而划定的势力范围视为天经地义，他们行事时候的惯用思维方式依然是丛林法则。这在一弱肉强食的特殊环境里，许多人盲目崇拜英雄豪杰，膺服强梁。比如，被当地人称为梟雄豪酋的贡布郎加，就以蛮横顽强、勇敢残酷著称，但在民间社会却享有崇高声誉。他曾经用各种卑劣手段战胜其他土司，强行占领对手大片土地和财产，可谓风光无限，近乎被人奉为神灵来顶礼膜拜。在这里，文明社会的许多生存规则几乎可以说是失效的。如果按照“存在即合理”的逻辑规则来推演的话，这就理所应当对现实社会的诸多问题具有启示价值。比如，现代国家应该如何正确处理多民族之间的复杂关系？简单粗暴的安抚或者镇压政策能够发挥根本作用吗？当中央政府和地方政府出现矛盾冲突之时，他们之间的矛盾利益关系应该如何化解？毫无疑问，阿来在《瞻对》中间总是试图对诸如此类的问题做出深度思考，以求彰显自己从事文学创作的终极价值。

第一，大力发展生产力，初步改变偏远地区的贫穷落后面貌，才是有效增强国家认同感和民族自信心的根本之策。一方面，面对川属藏区众多土司和部落之间的矛盾冲突，清朝历代中央政府几乎都是采用围剿和安抚两种手段，基本没有实施在藏区内部培植进步力量的任何举措，这种“花钱保平安”的简单思维方式势必会使当权者吃尽苦头。当民族关系矛盾出现巨大鸿沟之时，任何简单粗暴的处理方式已经被历史证明是荒谬的。另一方面，《瞻对》中各种英雄豪酋班滚、洛布七力、贡布郎加等等，虽然在本地区曾经发挥过凝心聚力、平衡利益关系等方面发挥过重要作用，但最终也没有能够超越时代与文化，只能在历史的因循中重蹈覆辙，都成为充满悲剧色彩的人物。直到清末民初时期，迫于国内外的特殊形势所趋，这块“铁疙瘩”才终于融化。其中，在“瞻对”收归中央政府之前，建昌道赵尔丰在川属藏区力推实行“治边六策”：“一、设官，就是改土归流；二、练兵；三、屯垦；四、通商，就是开发当地资源，促进商业流通；五、建学，兴办新式学校，开启民智，培养建设人才；六、开矿。”^[13]面对社会发展的外在形势，瞻对也随之被迫汇入了历史发展的滚滚洪流之中。可以说，赵尔丰在川属藏区极力推行的治理政策是有重要意义的，它会让我们深度思考

到底应该如何处理民族关系，从而才能有效增强民族自信心和国家认同感。

第二，各民族之间要学会相互理解包容，允许多样性，尊重差异性，有效摒弃“一体化”的民族政策，才能努力创造兼容并包、多元共生的良好社会氛围。由于各种历史发展的复杂因素，川属藏区长期处于贫穷落后状态，弱肉强食的丛林法则在本地早已成为有效生存之道。在这样的社会风气中，所有民众都被驱从在一条家族间结仇、复仇，再结下新仇的不归路上。“有清一代，这些行为都被简单地认为是不听皇命，犯上作乱，而没有人从文化经济的原因上加以研究梳理，也没有尝试过用军事强力以外的手段对藏区土司地面实施计之长久的治理，唯一的手段就是兴兵征伐。”^[14]由于川属藏区地域广阔，部族众多，即使在清王朝最强盛的时候，也只是选择重点打击的基本原则，许多豪酋依然拥兵割据，彼此征杀的现实局面并没有根本改变，许多大面上的事情，还是只能沿袭旧习。在中央政权高度集中的政治体制之下，任何对中央政府构成威胁和挑衅的行为都会受到严重打击。所谓“普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”就是此种道理。但是，我们是否应该采取一种逆向思维方式来看待民族问题呢？既然边缘民族地区的社会历史和现实因素复杂多样，当采取“一体化”的政策措施并不能够解决矛盾冲突之时，我们就应该及时调整策略以直接面对矛盾冲突。此时，中央政府在和地方政府相处之时，就应该最大限度地学会相互理解包容，在不违背国家根本利益的重要前提下，可以采取灵活多样的民族关系政策，允许多样化，尊重差异性，才有可能营造多元共生的和谐社会文化氛围，从而为中华民族的伟大复兴做出应有贡献。

参考文献：

- ①江楠.阿来《瞻对》获非虚构文学大奖（N）.新京报.2013—12—22.
- ②钟润生.非虚构写作很热，但还缺少一些厚重的东西（N）.深圳特区报.2014—09—02.
- ③贺绍俊.《瞻对》：真正非虚构的叙述（N）.文艺报.2014—03—28.
- ④阿来、刘长欣.我不能总写田园牧歌——关于瞻对的对话（C）.阿来研究.成都：四川大学出版社，2014：33.
- ⑤（美）厄尔·迈纳.比较诗学[M].王宇根、宋伟杰等译.北京：中央编译出版社，2004:324.
- ⑥高玉、谢园园.文学真实：非虚构的内在逻辑（N）.中国社会科学报.2015—12—21.
- ⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭阿来.瞻对：终于融化的铁疙瘩——一个两百年的康巴传奇[M].成都：四川文艺出版社，2014：3，43—44，88，262，228,88.
- ⑮阿来.好小说的标准（J）.小说评论.2013（2）：196..
- ⑯张滢滢.非虚构写作要勇于一步步走向“深渊”（N）.文学报.2015—06——23.

创意本体论视域下的中国 IP 戏剧的现状和问题

许映婷

【摘要】从 2012 年开始，中国的 IP 文化创意产业发展日益迅猛。网络文学、游戏、动漫、电影、戏剧等各文学艺术门类之间已经形成了一条比较完整的 IP 产业链。在这条产业链上，IP 戏剧的创作和运营无疑具有特殊性。一方面，它很难获得其他门类的高经济收益；另一方面，它又是其他门类作品能否获得市场认可的“试金石”，和消费群体的关系极其密切。IP 戏剧的发展，是粉丝文化、戏剧文本创意和高科技舞台技术手段共同推动的结果，但也面临原创能力提升、创意激发与生成、运营方式等方面的各种问题。

【关键词】创意 IP 戏剧 创作 运营

【作者】许映婷，上海大学中国创意写作中心博士后

在文学艺术创作和创意产业领域，IP 原本是 Intellectual Property 的简称，一般被译为“知识产权”。在当代语境下，它并不完全指代文学和艺术等创意作品的知识产权，更多指的是文学作品、影视作品、热门游戏、动漫等作为原始素材被授权给开发商进行再次或多次开发和传播的行为。从某种意义上说，目前中国文化创意产业中的 IP，是知识产权和品牌的结合体。凡是有内容、有一定知名度和一定粉丝群的文化产品或文化产品碎片，都可以被称为 IP。¹目前，IP 化运营已经成为文学艺术界的常态，是创意经济最主要的支撑点和增长点之一。近年来，中国的戏剧领域受到 IP 化运营和开发的影响日益加深，戏剧的创作观念、表导演观念、舞台呈现手段、宣传和运营方式等，都发生了较为显著的变化，这些变化不仅代表着新世纪以来中国戏剧观念的转型，还昭示着一种新型创意产业业态形式的诞生。

一、中国 IP 戏剧发展的历史和现状

IP 戏剧通常有两种流动形式，一种是由其他文艺形式开发和改编而成戏剧作品，另一种则是将戏剧作品作为 IP 源孵化出其他文艺形式的作品，二者共同构成了 IP 产业链。但是，并非所有的涉及戏剧的跨界改编都可以被视为 IP 戏剧开发。除了文学艺术形式上的跨界流动以外，IP 戏剧必须满足多类型改编、反复演出、拥有一定数量的观众群体、采用市场化和产业化的运营方式等诸多条件。

¹ 王世颖著：《引爆 IP：影游漫文超级 IP 打造之道》[M]，北京：人民邮电出版社，2016 年版，第 4 页。

中国最早的 IP 戏剧可追溯到 2001 年北京人艺小剧场上演的《第一次亲密接触》。这部作品由 1998 年痞子蔡创作的网络小说改编而来，当年就上演了 57 场，到了 2011 年 8 月，北京人艺实验剧场推出舞台剧《第一次亲密接触》的十周年纪念版并连演两周，依旧获得了较大的反响。这部作品首开网络文学孵化戏剧艺术作品的先河。

从 2012 年开始，“IP”逐渐成为文化创意产业界以及娱乐行业中一个极为重要的概念。腾讯提出“泛娱乐”战略，以 IP 为核心，致力于打通网络文学、游戏、影视等多板块娱乐。在这种环境下，IP 戏剧近年来发展也极为迅速，创作数量暴增，直接影响了中国当下的文化生态环境，并极有可能代表中国戏剧产业化运营方式的转型。

在戏剧演出的市场上，2012 年，《我想和这个世界谈谈》首演；2013 年，《盗墓笔记 I》、《古剑奇谭》上演；2015 年，《小时代》、《甄嬛传》、《仙剑奇侠传》、《滚蛋吧！肿瘤君》等作品被搬上舞台；2016 年-2017 年，《三体》、“鬼吹灯”姊妹篇《摸金玦》、《三生三世 十里桃花》等作品纷纷上演或即将上演。在这其中，于 2013 年被首度搬上舞台、由网络小说孵化而来的舞台剧《盗墓笔记》，在上海首演就创造了 3500 多万元的票房。时至今日，相关舞台剧已有《盗墓笔记 I》、《盗墓笔记 II：怒海潜沙》、《盗墓笔记 III：云顶天宫》、《盗墓笔记外传：藏海花》、番外篇《新月饭店》等多部作品上演，《盗墓笔记》成为中国最有代表性的，也是最成功的 IP 戏剧作品。

纵观近年来的热门戏剧 IP，这其中多数都是由网络文学孵化而来。然而，中国的 IP 戏剧并不局限于从网络文学而来或改编成电影上映，其还包括多种类型的孵化和生产形式。

首先，从经典文学或传统文学开发或衍生而来的 IP 戏剧占据了其中的半壁江山。这类 IP 通常被称为“公版 IP”，即任何人都可以免费使用改编权，开发衍生产品，无需被授权。中国传统文学经典《红楼梦》、《西游记》，外国文学中的《樱桃园》、《等待戈多》，都成为中国戏剧的重要 IP 源。这些由公版 IP 孵化衍生而来的戏剧作品，通常都融合进了编创者们新的创作意图，既具有改编的元素，也具有较强的创新性。其中比较典型的作品有林兆华的《三姊妹·等待戈多》、孟京辉的《思凡》、《盗版浮士德》、林奕华的《红娘的异想世界之在西厢》、《梁祝的继承者们》等

其次，从网络文学或其他媒体平台、电视节目孵化或改编而来的 IP 戏剧是当今主流。除了由网络文学衍而来的多部舞台剧，从网游、动漫、电影、电视剧、流行文学等其他 IP 源孵化而来的 IP 舞台剧数量近年来呈加速上升的趋势。此外，从电视或网络节目真人秀中发掘的 IP 舞台剧亦值得关注。通常，这类 IP 戏剧，多采用先进的舞台技术手段对作品进行

改编和呈现，强化舞台视觉效果，以满足作品中的视觉奇观，达到与粉丝共同“狂欢”的结果。

再次，明星效应本身就可以作为 IP 源对 IP 戏剧进行孵化，这其中最有代表性的人物就是金星。她“变性”的经历、“毒舌”的风格使其成为当今中国娱乐界最具争议的“话题女王”。2012-2013 两年间，金星先后在《尴尬》、《暧昧》、《最后的贵族》中担任主角。从 2016 年开始，全新升级版的《狗魅 Sylvia》由金星担任女主角进行全国巡演，她不仅是演员，还是这部作品的投资人之一。²尽管金星一直在强调她的合作伙伴们“能够透过现象看到本质，摒除那些标签和争议，看到最真实的金星，最独特的金星”，³然而不能否认的是，能够使金星成为多部舞台剧主角并创造高票房的最主要原因就在于她本身身份和经历的特殊性。金星利用自己的明星效应孵化出了多部舞台剧和电视节目，但是明星效应作为 IP 源衍生出的 IP 戏剧具有一定的特殊性，并非所有的名人都能够借助自身的名声去参与 IP 戏剧的开发，而是需要名人本身具有足够的话题争议性、经历奇观性、社会影响力以及市场潜力。

以上共同构成当今中国 IP 戏剧的三种主要类型。IP 戏剧的创作观念、舞台呈现手段、运营方式等，成为这三种不同类型的 IP 戏剧需要共同研究的问题。

二、中国 IP 戏剧的创作观念

戏剧艺术的创作过程包括一度文学创作和二度舞台创作。在 IP 戏剧的领域，一度文学创作还有可能包括对其他文学艺术形式的改编、重写和再创造的过程。但必须要明确的是，优秀的 IP 戏剧绝非照搬其源文本的故事和情节的模仿之作，“原创”始终是 IP 戏剧不可回避的问题，原创程度的高低，也成为衡量一部 IP 戏剧成功与否的重要标准之一，也是能否吸引除特定粉丝群体之外的消费者走进剧场的重要原因之一。

在创作方法上，IP 戏剧在努力探索艺术戏剧和商业戏剧的融合点，能够嫁接此融合点的关键就在于“粉丝”的作用。“粉丝”属于一个比较特殊的观众群体，它与普通观众最大的区别就在于，这一群体极为看重 IP 戏剧的品牌和类型，并乐于表达自己观点，积极投身到创作与演出中。舞台剧《盗墓笔记》系列的制作人成瑜直言，“粉丝”话剧是为某一特定人

² 网易娱乐专稿：《金星再演〈狗魅〉聚焦中年危机 自爆演出费极低》[OL]，<http://ent.163.com/16/0324/00/BISQ8URQ00032KMI.html>。

³ 金星：《写给〈狗魅 Sylvia〉的一封信》[OL]，<http://help.3g.163.com/16/0530/17/BOB4Q0DQ00964J4O.html>。

群量身定制的。不同于传统的戏剧创作方法，创作者不再占有绝对主导权，“粉丝”的喜好甚至可以直接决定创作的方向。在舞台剧《盗墓笔记》创作的过程中，主创团队用了一年的时间和“粉丝”互动，尽可能让剧中的人物形象、道具、舞台等都符合“粉丝”的想象，符合“粉丝”对原著的期望。⁴可以说，IP 戏剧从“粉丝”的角度出发进行创作，那么在创作的题材和内容方面，就必须考虑“粉丝”的审美视野和接受心理。

因为 IP 类文化产品的总体体量呈爆炸式增长，而个体产品的接受消费群体具有特殊性和特定性，所以 IP 类文化产品的生产和研发，最难的地方就在于创意生产和管理，这也是内容供应商必须面对的核心难题。以新媒体技术为代表的高科技的舞台技术手段为 IP 戏剧的创意激发提供了锦上添花的可能。舞台剧《盗墓笔记》系列、《三体》等，都打出了“多媒体 3D 舞台剧”的旗号，以求创造“3D-Mapping 视觉炸裂”的冲击性舞台效果。在《新月饭店》中，这种技术将视觉影像与“新月饭店”的建筑立面高度结合，剧中的布景，都通过数字技术精确测量并建模，最终以炸裂的效果还原到舞台上。⁵在 IP 化运营的背景下，高科技舞台呈现手段与戏剧艺术文本内容之间的“相爱相杀”时时刻刻都在上演，如何能够协调二者关系，形成双赢的局面，是 IP 戏剧在创作中必须要考虑的问题。

一方面，IP 戏剧的市场需求要求其在创作中必须重视舞美和特效。IP 戏剧的商业性目的是赢得市场，获得经济效益。尽管 IP 影视作品的经济效益通常是 IP 戏剧的数十倍甚至数百倍，视觉效果也可能比戏剧更加震撼，但观众依旧期待 IP 戏剧的开发，是因为观众希望在剧场中看到更加鲜活的人物角色，并与他们直接地互动。这种打破了影视“一言堂”的艺术形式，更加具有仪式感和参与性。鲜活的、能够与观众互动的人物角色，是 IP 戏剧最大的“卖点”。如果能在技术手段上“复现”或“高度还原”某些场景，观众也就会对戏剧这种艺术形式更加具有好感和认同，从而在商业竞争中拥有一席之地。

另一方面，IP 戏剧中所使用的多样化的舞美技术，代表着当下舞台艺术呈现手段的新趋势，但却容易使戏剧在其中“迷失”。从内容上看，适合进行 IP 化开发的作品，往往在时空设置上更加自由，在情节上更具有想象力。对于影像素材灵活多变的展现，使戏剧艺术的创作空间也更加丰富和广阔。对于高科技舞美手段的运用，不仅可以营造舞台“奇观”，拓展戏剧舞台的时间和空间，还可以拓展一种新的观剧空间。从舞美语言上来看，通过高科技

⁴ 滕晓鹏：《话剧<盗墓笔记>商业运作模式探》[J]，《当代戏剧》，2014年第6期，第56页。

⁵ 《盗墓笔记番外<新月饭店>是舞台剧 从12部原著中选取线索》[OL]，http://www.sohu.com/a/127750327_260616.

手段“拟真”出的剧场幻觉避免了以往二维平面的舞台布景和三维的真实演员之间的矛盾，更加能够调动观众的视觉、听觉甚至触觉等多种感官系统，激发观众的情绪联想，“产生材料的物理性与精神性合二为一的预期舞台效果”。⁶表演者与立体式的幻影互动，艺术感染力更强，观众也更加沉浸于虚拟影像和真人演出共同建构出的虚实交融的、交互性的剧场幻觉中。《盗墓笔记》系列舞台剧中大量打斗的场景中所使用的武器，以及大量的怪物、昆虫等形象用 3D 影像技术加以展现，就是典型的视觉技术与演员互动配合进行表现的范例。视觉技术在戏剧舞台上营造出了逼真的、多维化的、动态的视觉效果，尤其是 3D 技术的使用，增加了舞台的立体感，剧场空间的各个角落都可以被整合为一体化的戏剧空间，使戏剧具有了更好的空间转换调度的能力，受众的感官体验也更加刺激。这也就有可能创造新的戏剧叙事和展示的方式，探索互动型的观演关系，激发受众的想象力和创作者的创造力。

然而，戏剧是一种通过动作和语言进行表演的综合性艺术。倘若过度追求视觉呈现上的快感，忽视了对文本创作和表演的精雕细琢，就会呈现“本末倒置”的局面，从而影响到 IP 戏剧的可持续发展。使技术手段与文本内容“无缝衔接”，塑造与受众共融共生的关系，才有可能达到有别于传统艺术的表现效果和艺术价值。⁷所以，“数字影像如何与戏剧叙事融合”，⁸是 IP 戏剧的创意体系中必须考虑的关键性问题。上海戏剧学院宫宝荣教授强调，“只有恰如其分地把握好多媒体技术与舞台艺术之间的‘度’才有可能保证不对舞台内容造成损害”。⁹IP 戏剧始终是一种“内容为王”的艺术形式，其长久的生命力依靠的是优质的故事内容，技术手段只能锦上添花，但无法真正决定 IP 戏剧的艺术质量。艺术和技术共同促成 IP 戏剧的创新活力，使 IP 戏剧成为一种独特且有价值的文化现象。

三、IP 戏剧的创意生成原理

⁶ 秦磊：《数字媒体艺术在舞台设计中的视觉化应用研究》[D]，广西师范大学硕士论文，2015 年，第 44 页。

⁷ 王千桂：《走向“再生现实”的新媒体戏剧——基于新媒体戏剧演艺的舞台美术现状解读与分析》[J]，《上海戏剧》，2015 年第 7 期，第 45-46 页。

⁸ 褚楚：《迸发与局限——戏剧舞台的新媒体影像探索》[J]，《艺术与设计（理论）》，2010 年第 8 期，第 268 页。

⁹ 王俊芹：《多媒体技术在现代舞台设计中的应用研究》[D]，北京工业大学硕士论文，2015 年，第 7 页。

多样化的 IP 文化产品经由新兴媒介生产和传播,受众从中获得了某种身份认同或快感,并通过自己对相关文化产品的消费而建构起某种“流行”或“时尚”。这种“流行”或“时尚”始终处于流动且不稳定的状态,于是从相关多样化的衍生文本中去探寻其中的固有意义,似乎是一件极其困难的事情。但是我们却可以尝试发现这些文本的流通和变动的过程,发掘 IP 文化的建构过程和文化体系,从中找到更为多元的创作和运营方式。

美国文化学者费斯克把“文化”理解为“生产关于来自我们的社会经验的意义的持续过程,并且这些意义需要为涉及到的人创造一种社会认同”,¹⁰“文化关注的是意义、快感、身份认同”¹¹,而任何社会体系都需要一种关于意义的文化体系。文化是感觉、意义与意识的社会化生产与再生产,总是处于生产的过程中,而这种生成又总是一个社会过程。也就是说,文化具有生成性和创造性,是受众通过各种文化资源进行创造的活生生的实践过程,即受众对这些产品的“权且利用”,创造和流通意义、快感和社会认同的过程。¹²

尤其是对于舞台艺术而言,直接的观演交流促成了受众群体集体意识的新发展。剧场所塑造出的集体意识,是古老的宗教经验借助戏剧的现代形式在当代人们心中的复活,而这种意识在 IP 戏剧中得到了不一样的展现,或者说,IP 戏剧正在建构一种新的创造性剧场和创新性的文化思维。无论是作为重要 IP 源头的网络文学、动漫、戏剧文本,它们本身难以积极地通过主动的自我调节来适应与接受消费群体的交流,往往是得到反馈之后再被动地进行调节。但是它们实质上具有着一种调节的可能性,戏剧艺术的这种自身主动的调节性更强。接受美学家伊瑟尔认为,文本能够留下相当空白的“召唤结构”,剧本中未定义的意义空间,恰好能带给接受者一定的选择自由。¹³正是这种允许相当程度上的接受选择的开放性结构,促使观众可以在剧场中通过视觉与听觉的积极感受,上升到想象和情感体验的过程,以往文字中的角色和形象被塑造成具体直观的舞台形象。浅层的知觉性想象通过符号暗示和情感驱动超越了直观形象,进入观众的内在世界中创造心象,从知觉想象上升到了创造想象。

¹⁰ [美]约翰·费斯克著,杨全强译:《解读大众文化》[M],南京:南京大学出版社,2001年版,第1页。

¹¹ [美]约翰·费斯克著,王晓珏、宋伟杰译:《理解大众文化》[M],北京:中央编译出版社,2001年版,第26页。

¹² 陈立旭著:《重估大众的文化创造力——费斯克大众文化理论研究》[M],重庆:重庆出版集团,2009年版,第97、107页。

¹³ 参见周宁著:《比较戏剧学——中西戏剧话语模式研究》[M],上海:上海社会科学院出版社,1993年版,第221页。

剧场交流所形塑的群体接受与阅读文本的个体接受是完全迥异的两种接受形式。剧场交流是多向构成的，马丁·艾思林就曾经提出剧场交流中存在着一种三角反馈的关系，除了演员与观众之间的情感沟通外，观众成员之间也存在着情感沟通和互相感染。舞台艺术所引起的“移情”作用，将某些或某类 IP 文化产品的受众聚纳起来，既为 IP 戏剧创造新的生命力，也为受众提供了更好的想象、感受、参与创作的空间。所谓移情（empathy），在心理学上指的是一种直觉过程，是一种情感进入客体，客体因而被内向投射的一种方式。它的作用，是使主体感觉到自己注入到客体当中，客体也可以感觉到自己被灌注了新的生命，从而主客之间产生“同感”的情感反应。¹⁴移情之所以产生，是因为人有“将知觉主体的活动与知觉对象的特性融合起来的倾向”¹⁵狄尔泰（Wilhelm Dilthey）更加直接地指出，“移情”就是“同化”，即将自己融入他人的处境之中，想象自己在他人的处境之中如何思考和行动，如何表达情感。移情不仅能知悉他人的心理状态，也能对他人的行为动机加以理解，甚至进入他人的精神状态，较为直接地表现出对他人的相当程度的认同。自我与他人的关系成为“交互性”的，需要在精神世界或意义世界的层面共同参与社会行为。¹⁶

受众的移情过程，即是 IP 戏剧创造性生成的过程。IP 戏剧在文本创作和演出中均极为重视观众的参与度，在某种程度上，这是 IP 产业链的业态形式的一个缩影。虚拟现实技术的出现将 IP 戏剧推向了真实的摹仿的极致。利用它的技术特征创造出具有高度沉浸感的演出空间，受众能够更加深刻地体味到舞台上的戏剧人生。虚拟现实技术既可以创造完全逼真的虚拟世界，也完全有能力创造一个现实世界中并不存在的虚空世界。创造人脑所能想象到的场景和形象，对于当今的各种虚拟现实技术早已是小菜一碟。反而是如何更好地拓展和刺激人类的想象力和创造力，成为我们必须思考的难题。虚拟技术的运用，拓展出全新的时空维度，戏剧的展示方式更加多样。艺术和技术共同存在于 IP 戏剧中，一方面，技术在 IP 戏剧中具有独立的存在形式，其所营造的声光电效果本身就能够形成一个完整的艺术作品；另一方面，技术手段被融进戏剧作品，参与到了创作者主观的创造过程中。技术手段成为创作主体和艺术本体之间的一座桥梁，直接影响了 IP 戏剧的创意展现形态。

¹⁴ 秦启文、周永康著：《角色学导论》[M]，北京：中国社会科学出版社，2011年版，第106页。

¹⁵ 李政涛著：《表演：解读教育活动的视角》[M]，北京：教育科学出版社，2006年版，第216-218页。

¹⁶ [美]鲁道夫·马克瑞尔：《移情如何与理解相连：狄尔泰与胡塞尔》[A]，[英]安东尼·弗卢等著，李超杰译：《西方哲学讲演录》[C]，北京：商务印书馆，2000年版，第74-79页。

有学者认为，未来真正左右艺术作品高低的不会是科技，而是想象力。¹⁷IP类的文化艺术创造已经迈出了探寻想象力与创造力的第一步。只有在想象的天空中驰骋飞翔，才能够创造出绚烂辉煌的文化艺术世界。

四、余论

在当前这个互联网快速发展、生活节奏日益加快、生活压力与日俱增的时代，公众似乎难以承受厚重的、严肃的、精英的文化，反而轻松的、通俗的、浅显的文化形态在主流文化市场中更加“吃香”。“浅”和“快”，成为当前中国泛娱乐产业和文化创意产业的主要发展趋势。在这样一个泛文化和浅文化的时代，任何商品都可能和文化挂钩来提升自身的价值，文化从来没有像今天这样被不断地重塑、稀释、甚至泛滥。¹⁸这并非一个值得欣喜的现象，因为这样的文化氛围有可能对公众的价值观产生误导；但这也是一个值得欣慰的现象，毕竟，这在一定程度上折射出公众对于文化的向往和业态发展的巨大潜力。

在曾经文化产品不够丰富的年代，人们对文化产品的关注主要在品类层面，品类的推陈出新足以满足相关受众的需求。到了21世纪，文化产品数量的爆发式的增长，人们的关注点逐渐从品类转移到题材和内容。——这是各类文化产品纷纷被IP化的前提。人们更加关注自己喜好的某种题材或某种内容，希望拥有或体验与之相关的各个品类的文化产品。《盗墓笔记》或《仙剑奇侠传》的粉丝，可能从未进入剧场观看任何一台舞台剧，但是他们乐于进入剧场观看由自己喜爱的作品孵化而来的舞台剧。他们并非传统意义上的“戏剧迷”，而是乐于在自己所爱的IP的各类形式中投入金钱和精力，获得某个IP的“全方位体验”。——这构成了IP化生产运营的最主要动力。

尽管在当下，传统意义上的文化热门产品仍旧占据市场的主流，但是一种文化产品卖遍天下的时代正在结束，热门产品的地位正在被一个多样化的市场所取代。¹⁹品类多样的文化创意产品拓宽了潜在消费者的视野，人们在数之不尽的选择中

¹⁷ 参见余俊媛：《戏剧环境中多媒体的运用及影响研究》[D]，南京艺术学院硕士学位论文，2016年，第24页。

¹⁸ 王世颖著：《引爆IP：影游漫文超级IP打造之道》[M]，北京：人民邮电出版社，2016年版，第5页。

¹⁹ [美]克里斯·安德森著，乔江涛、石晓燕译：《长尾理论：为什么商业的未来是小众市场》[M]，北京：中信出版社，2015年版，“序言”。

找到了自己最爱，但如何使各个品类的 IP 都能够保持较高的创作质量，赢得除固定粉丝外更广大范围的受众的认可，获得长久的生命力，是整个 IP 产业链都必须考虑的问题。

参考文献：

- ①王世颖著：《引爆 IP：影游漫文超级 IP 打造之道》[M]，北京：人民邮电出版社，2016 年版。
- ②[美]克里斯·安德森著，乔江涛、石晓燕译：《长尾理论：为什么商业的未来是小众市场》[M]，北京：中信出版社，2015 年版。
- ③[英]安东尼·弗卢等著，李超杰译：《西方哲学讲演录》[C]，北京：商务印书馆，2000 年版。
- ④[美]约翰·费斯克著，杨全强译：《解读大众文化》[M]，南京：南京大学出版社，2001 年版。
- ⑤[美]约翰·费斯克著，王晓珏、宋伟杰译：《理解大众文化》[M]，北京：中央编译出版社，2001 年版。
- ⑥陈立旭著：《重估大众的文化创造力——费斯克大众文化理论研究》[M]，重庆：重庆出版集团，2009 年版。

创意写作应该教什么？

王洪所

【摘要】正确认识写作的实践本质，掌握理论以达成高效阅读，学会有效沟通以获取多样信息，养成独立思考的能力和习惯以生成自由思想，掌握并熟练地使用基本的写作方法，是创意写作得以实现的基本条件，我们的创意写作教学正应该从这几个方面去实施。

【关键词】写作 实践方式 高效阅读 有效沟通 独立思考 自由思想 基本写法

【作者】王洪所，滁州学院文学与传媒学院

一、正确认识写作的实践本质

严格意义上说，所有的写作，无论是文学、学术和应用写作，都应该是有创意的，否则写作就失去了价值。这是由写作的本质内在决定的。那么，写作的本质是什么呢？

回答是多种多样的：有的人认为是一种精神劳动；有的人认为是一种系统工程；有的人认为是一种语言操作方法；有的人认为是一种书写活动或行为；有的人认为是一种制作文章的技艺，众说纷纭，莫衷一是。大家都是知道的，就不注解其出处和内涵了。

综观各家说法，有一些要素是共同的：语言（或文字、符号等工具）、思想（学识）感情（目的）、书写行为（技巧）和文章（产品）。似乎已经涵盖了写作这个概念的在场要素。要素研究的确很重要，没有要素，写作概念就不存在了。可是，且不管写作究竟有多少要素的问题，转而思考另一个问题：要素的集合根源在哪？诚如人是由心脑肝脾肺胃肠筋血肉等各种要素——进一步也可以说是由各种元素或原子——构成的，张三、李四、王二麻子都是这样的，但决定人之所以为人的，绝不是这些要素的集合，而是集合的要素之外的政治、经济、社会、文化等因素。

如果仅仅着眼于要素的集合，我们可以给写作概念下一个描述性的定义：人类利用文字符号表情达意的活动。很快地，我们就会发现，这个定义有问题。因为利用文字符号表情达意的人类活动除了写作之外，还有书法、符篆、图画、园艺、招牌、旗帜、服饰、字舞等等，或许还应该算上长期被排斥在写作之外的组词、造句、信手涂鸦、接打电话时的书写等。写作必然至少有一种特性，才能与上列种种活动相区别。

我以为，写作的这种特性，可以归结为独立性。所谓的独立性，概括起来说就是：写作

者仅仅依靠文字符号本身而运用独特的个人方法表达自以为是的思想感情。分开来说，有四层含义：第一层，写作者的独立。不管是个人写作，还是集体写作，对于一件写作产品而言，写作者是独一无二的。第二层，写作者仅仅依靠可见的文字符号。完全用不着像说话或曲艺、绘画、音乐、建筑等艺术那样使用表情、语气、语调、肢体、线条、颜色、声音、旋律、他人和环境等要素，就可以表情达意。第三层，写作者组合文字的方法是独特的。第四层，写作者所表达的思想感情是自以为独特的。

到这里，写作的定义明确了吗？我以为还没有。因为独立性的根源在哪里呢？人为何要表情达意呢？表达的是什么样的情意呢？从上述描述性的定义里，我们还找不到答案。答案在哪里呢？

我以为答案就在实践里。写作必须有自己的目的，有可见的感性行为，有一定的产品。凡能满足这三个条件的人类活动就是实践，否则就不是实践。写作是一种实践，是一种什么样的实践呢？

目前，关于实践的类型，主要有四种说法。马克思主义实践论提出了三种实践的类型：物质生产实践、处理和变革社会关系的实践、科学实验。世纪之交，有人提出了第四种实践类型：虚拟实践^①。随后，关于虚拟实践的研究方兴未艾。显然，利用电脑、平板、手机、网络等数字技术工具进行写作并传播其产品，已经很平常了，似乎可以说写作在一定范围内属于虚拟实践。但是，仅仅着眼于工具去看写作，很显然是不全面也是不准确的。我们还是必须回到马克思主义的实践性质观。从写作实践的对象、工具、目的和产品等几个方面综合考察，写作显然不是物质生产实践和科学实验，而只能是处理和变革社会关系的实践。

处理和变革社会关系的实践很多，政治、经济、教育、医疗卫生、体育、环保、军事等也都是这样的实践，写作则是可以贯穿所有这些实践的一种实践。但是，其它的同类实践方式，往往主要依靠物力、体力、财力、武力、暴力等物质手段，其目的在于可见的当下的物质利益，其产品也都是当下和物质的；而写作则主要靠文字、精力和思维力等非物质手段，其目的在于长远的精神利益，其产品也是可以久传、精神性的。因此，可以说是一种上述没有列入的文化实践。另外，同类的其它实践都要付诸实际的行动，而写作则只需要体现为愿望或意图就可以了；虽然，写作的这种愿望或意图也指向行动，但只是一种预期，而且，很多时候，这种愿望或意图仅仅停留在精神状态，并不必然导致行动。

综上所述，我们可以给写作下这样的定义了：写作是人类使用文字独立地表达处理和变革社会关系的愿望的文化实践方式。

明白了写作的实践方式性质,对于创意写作而言是必要的前提和基础。所有的创意写作,指归都应该是解决实际问题;大到天人关系问题,人与社会、国家、民族、集体关系问题;小到人际交往问题乃至个体身心关系问题,方方面面,几乎所有的问题,到目前为止,似乎都没有找到彻底解决的方法。正因为如此,人类才需要真正有价值的创意写作,不断发掘尽可能多的解决问题的可能行。写作的创意也许没有那么迅速、及时、有效,但指向问题这一点是不容置疑的。文学写作负责发现问题、展示问题以及人类解决问题的尝试;学术写作总结人类解决问题的经验和教训,分析问题并给出理想的解决方案;应用写作则负责根据当下条件给出缩小理想状态和现实状态之间的差距的临时性可行方案。离开问题谈创意,是虚幻空谈;离开创意谈问题,是老生常谈;离开问题和创意去谈写作,是无稽之谈;离开问题和创意去教学写作,是夸夸其谈。

二、掌握理论以达成高效阅读

先有写作还是先有阅读?这应该不是一个“鸡生蛋,蛋生鸡”的问题。如果仅仅着眼于文字符号而言,应该是先有写作后有阅读。但如果着眼于文字与天文、地理、鸟兽印迹、草木形状乃至后起的图画之间的关系的话,我认为,应该是先有阅读后有写作。可以说,先有了人类对于宇宙万物的“阅读”,才有了对于人生诸多问题的发现,才有了思考和改变困境的追求,才会创造文字这种工具,最终才有了写作。人类学习写作的过程,也无一不是从阅读开始的。阅读的意义、时机和范围人人尽知,无需笔者饶舌。我想谈的是有效阅读问题。

如何才能有效阅读?泛读精读、细读概览、默读朗诵、快速阅读……现成的答案不可尽述。读到了什么,读出了什么,要不要符合写作者的本意或者其他的外部权威意图或者自己的某种意图,却历来都是“公说公有理,婆说婆有理”,争论不休。其原因大致有这样一些:

第一,人类的问题太多。各种问题交织纠缠,相互关系错综复杂,形成了各种论域,同样的作品,所要处理和变革的关系可以放到不同的论域中去做不同层面的理解。换句话说,写作产品的主题和主旨,都不是简明单一的,都可以做出多角度多层次的界定和划分。这就必然会造成误读的多样性。

第二,写作的工具含混。文字是为了适应人类认识与改造世界的需要被创制的,需要的多样性,赋予了文字复杂的功能,最终造成了文字的多义性和省略性。在缺乏直观感性表象情况下,文字作用于人类的想象;人类的想象植根于各自不同的神经元的内在构造和外部生活经历;因人而异的想象、处境或曰背景知识赋予文字及其组成的写作产品差异万千的内涵。

第三，人类的处境艰难。虽然说人的本质就是自由，但天灾人祸使得人类总是处在不尽自由的困境之中；为了追求或曰重返自由，人类逐步地发展出了理性、家庭、私有制、部落、氏族、宗族、民族、国家和更大的联盟，以确保各自生存与发展的机会——利益的最大化；但是资源的有限性和不可再生性，必然使得利益的冲突日益激化，对资源的争夺以两种方式展开，一种是武力掠夺和守卫，一种是智力巧取和防护。两种方式胜负难料，无论是强势一方还是弱势一方，都需要为自己的行动找寻到合理性论证，而这个任务最终落到了作家身上。没有武力的作家要么选择依附强权，要么归顺智者，要么充当第三方试图调和矛盾，寻找共存的各种可能性；牺牲自己的精力和空闲，在争夺的双方之间博弈出一块属于自己的生存空间^②。由于胜负难料，作家们只有走道德风险一途，对双方都隐瞒自己的知识、目的和行动——这种道德风险也是强权与弱势双方共同采取的方式——以躲避不知来自哪一方的方式难测的迫害。作家的方式只能是双重写作，列奥·施特劳斯透过重重博弈迷雾，把作家的写作方式界定为隐微写作^③——一种字里行间写作法，透过显白教诲传达隐微教诲的有瑕疵的、文学的、诗性的或辩证的含混写法。

正因为作家在解决问题时对各方都采取了信息不对称博弈的方式，所以，写作产品往往晦涩难明。这就需要读者——可能是强权、弱势和作家群体的任何一方，也可以都是——必须运用与作家“字里行间写作法”相对的“字里行间阅读法”，^④下功夫弄清楚写作者的立场、视角和方法，才能把作品转化成为自己服务的工具。而所谓的立场、视角和方法的组合，就是理论；所谓的理论，无非是利益分配的可选方案，正如马克思主义理论，无非就是在资产阶级和无产阶级之间进行利益分配的一种方案而已。理论不同，写作的立场、视角和方法就会不同；反过来，读者就会从作品中解读出不同的含义来。这里的理论不能简单地理解为写作理论或阅读理论，因为所谓的写作理论和阅读理论，都源自一定的哲学或科学以及宗教、政治、经济、社会、管理、教育、医学、艺术等意识形态学说。创意写作不可能什么学都教学，但如果不能广泛涉猎各门学问，创意写作就会很艰难。

然而，自古以来，大众教育的不发达普遍表现为理论培育不足。要么是识字率低，要么是空闲率小，学校教育的政治化、专业化从小就制约着孩子的理论学习，最终导致普通大众只能随波逐流，意见流布，真知匮乏，守成尚且不易，遑论创意造言。创意造言的权柄始终牢牢地把握在少数作家手里。而要想成为真正的作家，没有理论，显然是不行的——既读不懂前人的博弈策略，也不懂当下博弈应采取的策略，要么写下无价值的文字，要么遭遇种种迫害，身死文断。

所谓的字里行间阅读法，^⑤指的是结合作家创作背景，着眼于作品的整体，透过含混的词语、语法、修辞和表达方式，在辨明显白教诲的基础上，识别作家的隐微教诲的一种阅读方法。而所谓的显白教诲，指的是作品字面的意思，与主流意识形态一致的思想观念，这只是一在“马的逻辑”——愚民们不相信伟人能靠谎言取得成就，所以伟人的话一定是真的；政府首脑也通过反复宣讲一种观点并不允许任何质疑来制造真理——基础上产生的意见，往往不涉及最重要的问题——建成自由光明的共和国——因而就不是人类真知；但意见是社会的要素，破坏了意见会导致社会的毁灭，因而作家必须在不破坏意见的前提下，隐微地传达真理。所谓的隐微教诲，指的是作家在独立思考的基础上，经由自由研究，对那些从未被研究过的许多重要问题进行研究后获得的属于人类的普遍的知识。因为不同于政府所宣讲的主流意识形态，不同于社会流行的意见，会破坏社会、否定政治和宗教，因而会导致从最温和的社会流放到最严厉的宗教裁判所的审判等各种各样的迫害，作家只能把这种教诲通过含混的有瑕疵的方式藏于字里行间，传达给那些聪明的读者，希望这些读者通过细致的阅读、独立思考最终发现并接受它。所谓的含混的或曰“字里行间写作法”就是运用含糊、包含着矛盾甚至混乱的词语、语法、修辞、表达方式、结构等方法，透过显白教诲传达隐微教诲的写作法，诸如矛盾修辞、隐喻手法、不精确的复述、代言、笔名、含混的结构、歧义、生动活泼地阐述新观点并加以批驳、繁琐引用伟人言辞作为证据、用疯子酒鬼傻瓜痴儿等人的语气说话等方法，都是作家经常使用的隐微手法。字里行间阅读法就是在整体把握作品的基础上，发现这些隐微手法，深入思考其使用的背后原因，获取作品没有明言的意蕴。

三、有效沟通以获取多样信息

信息不对称前提下博弈的最佳状态就是努力达成信息对称；达成信息对称状态的唯一途径就是高效沟通。高效沟通的对象，并不局限在同类之间或曰某一方内部，也包括了和敌友双方的沟通。撕开敌方的重重信息防护，化解友方的种种利益分歧，广集己方的多样博弈智慧，需要写作者掌握各种各样有效沟通的方式、方法和技巧。

目前的研究中，有效沟通只是被当作组织内部说服对方接受自己说法的一种管理手段，显然是建立在级别不平——行政、知识、能力、技巧等所处级别不同——等基础上的单向信息传输，无法帮助说话人收集到足够的被管理者或者被说服者的完全信息，因此，此论域下的“有效沟通”依然是信息不对称的，算不上真正意义上的有效沟通。真正的有效沟通应该是建立在信息对称的基础上达成的双向交流，即说话者既能够有效地传达自己的信息，又能

有效地接受对方的信息，求同存异，达成一致。利益有不同，敌友可转化。仅仅着眼于“我方”，没有敌方和友方，组不成完整的世界，搞不清问题的内外部结构，是不可能真正解决问题的：有时候根本发现不了问题，或者发现了问题而不能准确定位问题，或者定位了问题而原因不明确；只看到问题的表现、影响的表象，无法判断问题的本质和趋势，乱归因，乱借鉴，看不清环境、形势和条件，最终导致方式方法错误或低效，影响所致，评价失当，问题依旧，乃至成为老大难问题。

写作者并不简单地为自己写作，也不是只为自己人写作，而是要在多方博弈中获取生存空间，创意的达成，并不是仅仅获得己方的赞同即可；没有友方的支持和对友方的支持，没有敌方的妥协和对敌方的妥协，创意写作者的生存空间必然最终消亡，创意最终只能流于幻想，写作也沦为自对自说的废话，甚至还会招来迫害——从最温和的社会流放到最严厉的诛戮。无论如何，写作者要付出代价，很多时候，是写作者无法承受的代价——荣誉受损、精力耗竭、空闲浪费、人身财产丧失、亲友受株连乃至国破家亡。

目前的关于组织内部有效沟通理论所宣讲的基本原则、方式方法大体是不错的，只是需要更为宏观的视野——政治、经济、国防、外交、军事、种族、区域、文化等视野——加以拓展和改造。创意写作不仅仅是个体小环境的需要，更是人类整体的需要。

四、独立思考以获得自由思想

阅读和沟通，只是帮助写作者获得有关问题的外部信息，而这些外部信息，无论是来自敌方、友方和己方，也无论是来自威权、意见领袖或大众，不论是一手二手还是多手，因为道德风险的存在，往往并不明确，假多真少、象多质少、粗多精少、意见多而真知少，不一定能帮助写作者正确地判断问题从而找到有效的处理和变革社会关系的有效途径，也就谈不上什么创意。真正的创意，需要写作者辨别真假，由表及里，去粗取精，淘意见而现真知——需要写作者的独立思考。

所谓的独立思考，不是一味地强调以自我为中心，傲慢自负，闭目塞听，闭门造车，而是要求写作者谦逊谨慎，在全面掌握外部信息的基础上，质疑威权——权威们并没有完全解决我们的问题；批判意见领袖——意见领袖只不过是威权的信使；超越大众——大众绝大部分都是威权射出的意见领袖之箭的靶子，和意见领袖、威权们一道抱残守缺、维护既得利益格局；找寻到不偏不倚、当世可行、后世可修的解决问题的新的可能性途径。尽管寻找的结果最终也可能被证明只是一种意见，但毕竟在当下还是一种创新。

人非生而知之就能独立者。独立思考需要知识和能力；知识和能力的获得需要方法；方法的获得需要教育和培训；教育和培训又必须因人而异、因材施教、因时制宜、因地制宜。因此，创意写作的教学，需要注意以下几个方面：

首先，教学认识自身的态度和方法。没有谦卑之心，人就会迷失在无边的欲望和激情之中，导致理性的缺乏和丧失；没有理性，就无法反思自省，人就无法认清自己甚至不成其为人。因此，必须教会写作者认识自己的身体，包括性别、身高、肤色、五官、四肢、五脏、六腑、筋肉、神经、血液等生理之感觉、知觉、感受和体验；教会写作者认识自身的心理，包括观察、想象、思维、记忆、注意、概念、判断、推理之非情感性因素，七情六欲之情绪、情感、心境等情感性因素以及在两者基础上形成的气质、意志、信仰、理想、责任感、品德、性格、人生观、价值观、世界观等个性倾向性因素；学会分析自身身心的各个方面的特征和状况，形成正确的自我意识，是一切活动自然也包括创意写作在内的前提和基础。

其次，教学认识环境的态度和方法。这里的环境小到家庭、学校、村落、单位、社区，大到城市、地区、国家、区域和世界。人是天生要求群居的生物，依靠群体的力量不断从自然、社会、团体中获取生存和发展的必要资源和资料。不能正确认识周围的环境，就无法融入群体，无法摆正自己的位置，无法以最佳的方式获益于环境——除了物质的资源和资料之外，还有精神方面的安全、尊重、关爱、抚慰、激励、荣誉等感受以及信息资讯的接受。没有这些，写作者就没有写作的素材，没有写作的动机和目标，也没有写作的策略与方法，创意何来？而且，对于自身的认识，不是孤立、静止地进行的，不可能等自身完全认识清楚了才去认识身外的世界，恰恰要在与环境的融合中才能正确地认识自身。

再次，教学质疑、调研和验证的方法。独立思考的起点是质疑，基础是调研，结果是验证。但质疑不是怀疑一切，而是不轻信权威、专家、学者、记者、老师、家长和亲友。这就需要在胡乱怀疑和轻信之间把握分寸。除了必要的谦逊和自信、谨慎和勇气之外，还需要熟悉问题的框架，了解问题的各个方面和层次，才能找到质疑的方向和着力点；找准了方向和着力点，才能选择最佳的质疑方法，有效质疑。

调研也不是走马观花，“看一看有触动，想一想受感动，做（写）起来却不生动”是不行的。调查研究需要一定的理论作指导（建立假设、模型），必须选准角度（调研立场），运用切实有效的方式方法（样本选择、搜集、综合、分析、归纳、概括等），才能取得预期的效果。而创意写作的教学，目前基本上还是在汉语言文学专业之内进行的，硕士以上的教学姑且不论，本科层次一直缺乏必要的方法论的教学，没有哲学、社会学的相关课程，虽然

有文学评论方面的课程，但往往只讲文学部分，不讲文学观念所植根的哲学、政治、社会、文化的部分，导致学生理论和方法的不足，实践创意写作的能力自然难以培养提高。必须从中小学抓起，增加大学生这方面的课程培训，及早、迅速、有效地补足短板。

验证就是从理论和实践两个方面对独立思考的结果进行论证和运用，以检测其合理性和有效性。创意是一种在继承基础上的创新，通常我们称之为通变。没有理论就没有通，没有实践就没有变。不通则不合理，不变则无效。找不到理论根据，就是不通；不符合实践需要，就不是变。这就需要在创意时，必须能在两种以上的理论知识和实践的可能性中做出自己的选择；选择不是顺从臣服、全盘接受，而是广采博取，扬长避短；而能选择，才能自由。独立不一定自由，比如说闭门造车、脱离现实；不独立则一定不自由。

五、最为基本的几种写作方法

目前的写作教学大多停留在现代传统模式之中，文学写作强调典型人物及其环境的塑造、故事及其情节和细节的虚构和纪实、修辞和表达技巧；学术写作遵循提出分析解决问题的三段论、旁征博引、引文规范；应用文写作讲究结构的模式化等，虽然种类繁多，却终不得要领。学生辛辛苦苦训练了十几年，大多最终一事无成。若是一个人花费十几年的时间去打篮球、练射击、开公司，恐怕早已成为名利双收的成功人士了。可见，写作不单单是一种技能或者成功教育。究其原因，还是在于写作的本质是一种文化实践，需要文化的积淀，需要诸多基础理论，当然也需要密切联系生活的实践。

考察传统写作理论所研究的写作方法，我们发现很多创意的方法需要重新审视并命名，并需要采取新的训练方法。如果上述写作的本质不错的话，我们就可以得出一个基本结论：所谓的创意写作，就是重新构造世界——至少比现在更好的世界——的一种实践。研究创意写作的教学，就不能停留在技能训练的层面，而必须还原到哲学的层面。纳尔逊·古德曼在她的哲学著作《构造世界的多种方式》^④里曾经列举的几种方法，值得创意写作教学者重视，因为它们是适用于所有实践方式的最基本的哲学方法。下面我们将简要的分析这些方法在创意造言中的基本情况。

第一，分解和组合法

一个创意，总有自己的构成要素，这些要素原本存在于现实世界的总体之中，我们需要首先找到这些要素并把它们从整体中抽取出来、纯化、概括、规范化，这就是分解。这里可以举两个例子分析一下。

所有的问题总是作为整体呈现在现实世界中的。如何解决问题，必须首先定位问题，是微观管理问题、宏观协调的问题还是形而上的哲学问题？也就是说问题的本质可以分解成三个不同的层面。定位了问题之后，还必须找到问题产生的原因。问题的原因有直接原因、深层原因和根本原因三个层面。要想归因正确，就必须考察问题的表现、影响和发展趋势。问题的表现可以分解为言、行、观念三个层面；影响可以分解成数量和质量、关系或秩序、方式三个层面；趋势则可以分解成广度、深度和高度三个层面。这些问题的要素找出来之后，就可以结合内外部经验的借鉴，针对原因给出解决问题的方案了，方案包括指导思想和原则、组织分工和物质保障、措施手段和方法三个层面；其中措施手段方法又可以分解出管理措施、协调措施和根本措施（法制、教育、科技等）。最终解决问题之后，我们就可以盖棺定论了——评价也可以分为策论、政论和评论三个层面。这样一来，问题的框架就包括了八个方面（本质、表现、影响、趋势、原因、借鉴、方案、评价）三个层次（微观、宏观和逻辑）多种要素。分解出这些要素之后，为了把问题写清楚和说清楚，就必须考察这种多要素，分清楚其相互之间的关系，理出顺序，条理化、有侧重地表述出来，这就是要素的组合形成文字或言语。

再比如典型人物的塑造，其要素就是性格、故事、环境及其与人物性格的冲突。性格的要素包括观察、感觉、知觉、想象、思维、记忆、注意等个性特征，也包括情绪、情感、意志、信念、理想、品德、人生观、价值观、世界观等个性倾向性特征。上述个性及其倾向性要素还可以各自包含一些要素，比如情绪就包含七情六欲，本来是作为人物性格完整结合在一起，我们不能笼统地说一个人是豪放或是婉约的，必须把各种要素从整体性格中一一分解出来，细加考察，找到最能体现人物性格而又异于常者的那些要素。接下来的工作，则是考虑如何把这些分解考察出来的要素按照特定的秩序、侧重、错综关系加以拼接，构造出个性的整体风貌，这就是组合。刘再复先生早就提出了“性格组合论”，但他仅限于双重组合，突出的是简单地一分为二的辩证法。其实，人的性格除了极端的二元组合之外，更多的是诸多的中间状态，是一种多元或曰多重组合。故事、环境及其与人物性格的冲突也可以作如是观，文繁不论。

当然，上面所分析的分解与组合的例子，都属于同类内部的情形。实际上，分解与组合也可以在不同种类的对象（物、事、情、理）之间进行。而且，许多创意正是建立在不同种类的对象之间进行分解与组合的基础之上的。比如从政治哲学、经济学、数学、医学、法学、历史学、物理学、化学等的角度研究文学，把英雄人放到平常人的环境中，或者把现代人放

到过去或未来、外太空的时空里；把问题放在不同的论域中讨论；两个以上物种的嫁接如孙悟空、人化为甲虫等，跨界写作本身就是一种创意。

第二，强调法

强调法是突出某些要素、要素的某些属性及其存在方式或相互关系的一种方法。构造世界的多种要素及其属性，存在着隐微与显白、具体与抽象、平常与异常、主要和次要、大小和多少、优劣和真假等方面的差异，认识有难易，利用有轻重、缓急，作用有大小，在我们进行改造世界的实践中，不可能也没必要一视同仁，而是需要作出选择。创意写作在某种意义上说，也是构造世界的实践，面对各种要素，也不是囊括无余一一写到作品中来。我们在有限的时间和精力限制之下，总是选择那些重大、迫切、条件成熟的问题作为我们的主题，选择那些异于常者、难以理解又必须理解的对象作为写作的材料，选择那些简明、准确、连贯的方法作为写作的策略。这就是强调法。当然，凡是写到作品中来的，都是经过选择的，可以说都是强调。但我们似乎还可以进一步地说，在作品的所有强调展示中，还有轻重、缓急、详略、疏密、繁简、隐显、主次、浓淡、虚实、奇偶、正反、倒顺、驳立、交错等等之分，强调中还有强调。强调内容要素当然有特定的具体的文字方法，有学者归纳出英语写作中八种强调句式，可资借鉴。其它的诸如加着重号、斜体、粗体、放大、小标题、注释、排序等，不一一列举陈述。

与分解法、组合法一样，强调也不单对某个种类、要素或其属性而言，把不属于某个世界的种类、要素、属性等植入这个世界的时候，或者把本属于某个世界的种类、要素及其属性从这个世界中剔除出去，是一种强调；把共存于不同世界的种类、要素及其属性设置成不同的类别，也是一种强调；把共存于不同世界的不同种类、要素及其属性设置成同一种类、要素及其属性，还是一种强调，它们都可以通过想象和文字构造出一个崭新的世界，这就是创意写作。

第三，排序法

排序就是排列顺序。排序一词来源于加工制造业，从最一般的意义上讲，排序问题可以表述为：一个或多个服务者为两个或两个以上服务对象服务时，如何确定服务顺序，使预定目标达到最优^②。后来广泛运用于经济管理、教育、法律、生物、传播、产业、网络技术等领域。也有的人称之为分类，是将一组数据按规定的顺序重新排列存放。（周建钦 赵志远编著，排序和查找理论及算法，科学出版社，1993年06月第1版，第1页）我国的排序研究的成果主要集中在这样几个方面：经典训诂注疏顺序研究、说话技艺程序研究、教育心理顺序研

究、信息技术排序研究、个体刑法顺序研究、管理程序研究和写作顺序研究等。

写作顺序的研究，一般着眼于语法（词语或句子的排列组合）、表达方式（叙述、描写、说明、议论的顺序）、文体结构（篇章、段落、层次、情节、细节等的起承转合）等的顺序，是一种狭义的分类学排序研究。很多知识小学到初中阶段已经教学完毕，不再赘言。

我这里想强调的是排序的参照系的选择问题。离开参照系，就无法确立排序的起点。比如说一件事，从哪里说起？在不同的参照系里，起点是不一样的。政治的起点是权利的伤害，伦理的起点则是幸福；经济的起点是财产的私有；文化的起点是图腾崇拜。从权利的伤害、幸福、财产私有或是图腾崇拜开始去叙述一件事，意味着不同的事件参照系。而起点一旦确定，展现其往后的发展，或是追溯其成因，或是展示本事与它事之间的联系，或是发掘本事中包含的意义等，就会形成不同的结构排序：顺叙或倒叙、插叙、分叙、述论、分总等。参照系有惯性参照系、非惯性参照系之分。创意写作，则意味着对于非惯性参照系的选择。一个故事，如果人们通常都把它放在伦理的参照性中加以关照的话，比如婚恋家庭事，那么，放到政治、经济、文化甚至军事等参照系中加以考察和叙述，就是一种创意写作，反之亦然。

第四，删减与补充法

所谓的删减法，指的是有意忽视问题的某些因素或因素的某些方面，不把它们纳入作品世界中或者纳入作品世界而作淡化处理的写作手法。被删减因素一般要满足以下几种条件之一：作为共识的背景知识；不适合明言的敏感因素；难以言传只可意会的因素；根据已知因素可推导出来的因素；与主题无关或与主旨相悖的因素。

删减有两种情况：一种是从作品中彻底删除，留下空白以回避直白，让读者去填补。比如敏感因素的省略（情节、细节或结局；前提、论据或结论）、含混、侧写、概述、虚化、避讳曲笔、反讽等。一种是临时删减，目的是为了减少重复或设置悬念，如通过作品中人物之眼、耳、口、意去传达本需多次重复言说的带叙或曰互文，或者隐而后发的补叙等。

所谓的补充法，指的是在对问题及其要素的常规认识的基础上，发掘、增加某些常人容易忽视的因素的写法。司空见惯的问题或其要素之间，往往隐藏着不易察觉的某种异常或某种联系，诸如不同问题或要素之间的共通性，同类问题或要素之间的差异性，特定视角下不可见的特殊表现、影响、趋势、原因、思想观念、心理感受等。如果把题材看成是问题的所有可能的素材及其关系以及人们对待它们的态度，那么，其中必然有一些时容易发现、已为前人写过的因素，自然也会有一些不易发现、与时俱进因而前所未有、还没被写过的因素，补充就是在已有题材的基础上，不断增加新的题材因素及其写法的方法。因为是发人之

所未发，所以必然是创新、创意和创造。传统写作技法中的曲径通幽、绕笔、那辗、夺胎换骨、点铁成金、敷演等，是依然可资借鉴的创意写法。

第五，变形法

所谓的变形法，指的是改变视角或过分强调处理某些问题、要素及其属性的写作手法。传统修辞格中的夸张、拟人、拟物、通感、比喻、借代等，表现手法中的白描、象征、托物言志、借景抒情、以动写静、乐景写哀、哀景写乐、反语、讽刺、类比等，叙述表达方式中的提掇、捏合、打砌、寓言、神话、代言、全知视角、外视角以及视角转换等，现代写作方式中的魔幻、漫画、陌生化、童话、戏仿等，都是依然有生命力的变形法。

当然，上述五类基本写作方法，往往是交错在一起很难截然分开的，分开来讲，只是因为研究的方便。比如说，没有分解就无所谓组合；没有分解和组合，就无所谓强调、排序、删减和补充；强调和排序、强调和变形有时就是一回事；甚至可以说，所有的方法都是变形法，因为问题、要素及其属性是作为整体呈现的，我们只有运用抽象、概括、综合、分析等方法才能把问题、要素及其属性从更大的整体中剥离、加以具体化，才能认识清楚，这本身就是一种创意。

参考文献：

①李超元.略论虚拟性实践的基本特征和价值[J].天津社会科学,2000(6):30-33.

②萨特.萨特文论选·什么是文学[M].北京：人民文学出版社，1991：137-205.萨特论述作家为谁写作的问题，考察了高斯威尔、赖特、教士作家、资产阶级作家等的读者群，得到的结论是作家们为分裂的两个读者群写作，一个是现实的读者群，亦即保守的统治阶级；一个是潜在的读者群，主要是进步的被统治阶级，也包括一部分统治阶级中的少数进步分子。但潜在读者群据大多数情况下是并不存在的，所以作家们往往要依附于保守的统治阶级，努力去争取被统治阶级和统治阶级中的少数进步分子。

③④⑤列奥·施特劳斯.迫害与写作艺术[M].刘锋译.北京：华夏出版社，2002.1:16-30.另见列奥·施特劳斯《什么是政治哲学》第九章《注意一种被遗忘的写作艺术》，李世祥等译，华夏出版社，2014.8：215-227.

⑥纳尔逊古德曼.构造世界的多种方式[M].姬志闯译；伯泉校.上海：上海译文出版社，2008.4:7-18.

⑦陈荣秋编著.排序的理论与方法[M].武汉：华中理工大学出版社，1987.8，P2.

创意写作模式下《写作》课程的教学改革

王邦焕

【摘要】创意写作是美国、英国、澳洲等国在文学创作中运用的一种教学模式，以表达思想、感受、情绪为目的，培养保存个性、拯救自我的作家。在应用型高校《写作》课程教学改革的背景下，总结和借鉴西方创意写作的教学经验，对于写作教学的实践问题具有促进作用。

【关键词】创意写作 写作 教学改革

【作者】王邦焕，商洛学院人文学院中文系讲师

引言

国外创意写作学科的建设 and 教学实践已拥有近百年的历史，而国内创意写作的教学实践和课程建设还属于开创阶段。在应用型本科教育的办学定位下，中文系的《写作》课程应该承担起培养学生文学创造力的责任。写作教学的关键问题是写作能力的培养，然而教材实践训练环节设计不合理、教学方式被传统束缚、学生写作兴趣不高等制约了教学效果的提升。创意写作的教学模式打破了以讲授为主的传统教学模式，针对写作课程的创造性展开了一系列的教学实践。

一、“开始写吧”的理念转化

美国德州大学的凯瑟琳·鲍曼，认为写作课不是微积分开发智力，应该鼓励学生找到内心深处最柔软、最容易受伤的地方，培养用写作来自我治愈的创造力。凯瑟琳用一堂生动的创意写作课程，让我们感受到了这样的写作理念。她要求学生回忆自己的童年，可以是一种食物的味道，可以是一段经历，也可以是一副画面，但是要尽量具体。当我们回忆的时候，以“我记得……”为每段的开头，写作就开始了。在大家开始创作时，不要从主题开始，而是先有一个画面，一个具体感受，再将人物引出来。这些“我记得”的句子或长或短，组合在一起就像一场交响乐一样，波澜壮阔，高低回环。最后大家一起收获了创作带来的乐趣。西方的教学理念让我们的传统教学观完全颠覆。可以设想我们的写作课堂是这样的，使用近三分之二的课堂时间讲授文章的主题怎么提炼，文章结构怎么布局，甚至写作的时候还要强调语言修辞和文体形态的规范，然后布置写作任务，最后在无聊乏味中得到一些几乎千篇一

律的文章。写作的技巧只有在写作中才能领会，这才是我们为什么要强调先“写”而不是先“讲”的原因。

创意写作的理念就是“开始写吧”，人人皆可写作，任何时候皆可写作。放下所有的紧张、烦恼和不安，把意念放在写作上，给自己一个写作的起点，然后无限绵延写下去。这里就有一个写作教学理念的东西方差异问题，我们的理念是先培养缜密的思维才能下笔如有神^[2]，创意写作的理念是利避理性主义的影响从容自信的开始写。我们认为写作是一个人综合素质的展示，个人气质、经历、审美品格、兴趣等因素共同影响了写作^[3]。我们的写作强调先做人再作文，把写不好文章的原因复杂化。素养是一个长期的潜移默化的培养过程，而写作技能是短时间可以锻炼再提高的。创意写作教学中有一个30/30项目^[4]，就是让学生在30天内写30首诗歌。美国的4月份是国家诗歌月，通常在这一个月內完成。在这样浓厚的氛围下，学生慢慢进入一种日常化的写作状态。反观我们的写作实践，写作没有贯穿整个教学过程而是形成一种考试方式，根本没有让学生养成自觉自发的写作习惯。由此，只有“开始讲吧”的理念转化为“开始写吧”的实际行动，才能针对当前写作课程实践难的问题对症下药。

二、自由创新的教学方式

走进创意写作的课堂，没有长篇大论的理论体系，有的只是游戏式的互动交流，让人感受到创作的意外和惊喜。创意写作的教学环节设计和开发，体现了文学创作的自由和新颖。对于我们改革《写作》课堂的实践教学环节，提供了一些思路和方法。

1.写作时间自由，篇幅长短不拘。创意写作的课堂上，写作时间都很短，要保证留出更多的时间交流。时间限定在一分钟、五分钟或十分钟不等，写作内容也很自由，可以写你想写的任何内容，三言两语或是几个段落。这种微型写作的模式是值得学习借鉴的。比如写一种感受，讲授简单要求，限定十分钟的时间开始写作，然后交流作品，帮助学生修改完善。微型写作操作性强，有利于课堂内完成，还能激励学生的写作兴趣。

2.文本形态自由，传统与现代结合。老师要求学生写信、明信片或美食评论，以养成在生活中随时写作的习惯，甚至使用博客、维基、写作论坛等。使用传统的书写方式，能够让人回归自然本真的写作状态。而电脑和网络结合的现代写作方式能够提供更灵活的互动教学。在博客或论坛里所有的学生都可以看到彼此的作品，可以即时呈现评价、想法和建议。有的网站还提供“回溯功能”可以浏览作品编辑修改的整个过程。如此以来，每个写作者都可以

洞察作者和读者之间那种复杂的、瞬息万变的关系。

3.实践方式新颖，挖掘写作潜能。创意写作的方式多种多样，但总是围绕着发挥自我的创造力。贝弗莉·弗里德曼的纸上瑜伽，就是进入写作的一种极富创意的实践方式^[4]。她认为瑜伽和写作都是身体、心灵和精神的契合，要求写作之前做瑜伽的呼吸和冥想训练，然后快速写作。学生在身体放松的同时，思想也得到了放松。这种安全、开放的状态更能激发写作潜能。此外，还可以通过角色扮演来实现创作与表演的同步，以包装礼物的游戏寻找诗歌创作灵感，在模仿大师中创新词类和句法，在慢步中观察、描述、写作随笔，用调查、搜索、采访完成一份调查报告等等。这些为学习者量身打造的创意实践方式，对克服写作障碍，提高写作技巧，是一种行之有效的举措。

三、写作工作坊式的实践基地

写作工作坊（Writing Workshop）源于作家俱乐部、沙龙等文学小团体。1936年美国爱荷华大学创立第一个创意写作工作坊，至今美国已有超过720个创意写作相关的专业和工作坊。实践证明这是一种行之有效的工作、教学与学习单位。写作工作坊是由写作者、引导者、写作项目组成，系统推进写作教学与实践的机构组织。工作坊实际就是一个写作实践基地，写作者在相互交流和互动中实现自我的表达。

1、写作工作坊的组建：

写作工作坊的组建规模一般较小，由一名有经验的主讲人，配备一到两名助教，十到二十名左右学员组成。十到二十人又可以根据兴趣、工作任务或者文体文类细分，进一步分为若干二级单位，如小说工作坊^[5]、诗歌工作坊、戏剧工作坊、文案工作坊等。通常以六人或三人为一个小组，超过二十人的班级根据实际情况配备更多的助教，划分更多的小组。国外创意写作工作坊，一般由六人组成，严格控制教学规模。根据这种情况，我们的《写作》课程教学班级也应该以小班授课的方式，细化分工协作的小组。

2、写作工作坊的运行：

工作坊通过指导、点拨、讨论、问答、朗读、表演、写作等形式，包括思考、表达、分享、质疑、交流这些基本环节。整体过程可以是分享式、体验式、探究式、情景式。工作坊的运行比较灵活，可以走出教室，采取田野采风、写作（夏令、冬令）营、户外活动、实地观察等多种形式^[6]。师生组成合作团体，建立联系方式随时在课堂内外交流，从创作角度的阐释到读者角度的接受，及时分享和掌控写作进度。工作坊有自己的写作计划，由工作坊

的写作团队共同参与完成写作任务。

3、写作工作坊的成果：

工作坊的成果就是创作的成品，也是所有相关工作的最终目的。让工作坊为社会需要服务，作品就该与时俱进。上海大学创意写作研究中心，在创意写作工作坊的建设上已经走在了前面。上海大学创意写作研究中心以实体形式展出了他们的工作坊成果，2010年上海世博会中国国家馆陈展方案设计、上海浦东新区文化与文化产业发展资源调查报告、电影《咖啡山》剧本创作等成果斐然。2015年上海大学文学创意写作研究中心与上海市两宋文化传播有限公司签约，双方联合推出《大宋江山》10卷本超级长篇小说暨影视剧本创作项目。这是一个非常成功的教学实践案例，真正实现了产、学、研一系列的写作工艺开发，是值得国内应用型高校学习的先进经验。

结语

作家要在人生阅历中实现个人成长，向外要重新处理自我与世界、社会、他人之间的关系，向内要重新处理自我与智慧、经验、习性、偏好的关系。创意写作以群体互动与潜能开发的方式培养作家，符合写作的特点和规律。虽然在写作实践环节的设计和开发上比较成熟，然而只有娴熟的技巧而没有精神涵养和人文情怀，写作的深度和广度也是难以为继的。人民大学出版社出版的创意写作书系，正是在创意写作之路中披荆斩棘的大胆尝试，其中许道军、王祥^[7]、任遂虎、卢卓群^[8]等从写作理论到教学实践进行了不同程度的探索。由此，我们在对外经验的交流中，应该因地制宜的学习借鉴才能研发出自己的教学模式。

参考文献：

- [1] 王邦焕.<基础写作>课程教学改革的实践研究[J].中国科教创新导刊,2010(11).
- [2] 王志彬.回眸文心路[M].呼和浩特:内蒙古人民出版社, 2009.
- [3] 任遂虎.大学写作训练[M].北京:人民大学出版社,2015.
- [4] 伊莱恩·沃尔克.创意写作教学[M].北京:人民大学出版社,2014.
- [5] 许道军,故事工坊[M].北京:人民大学出版社,2015.
- [6] 许道军,创意写作:课程模式与训练方法[J].湘潭大学学报,2011(5).
- [7] 王祥,网络文学创作原理[M].北京:人民大学出版社,2015.
- [8] 卢卓群.中文学科论文写作[M].北京:人民大学出版社,2015.

创意写作与中国语言文学学科的核心竞争力*

黄健云

【摘要】在“双一流”建设背景下，学科核心竞争力问题更成为关系到学科乃至学校的生存与兴盛的问题。地方本科院校的学科建设必须重视培养学科的核心竞争力。就中国语言文学而言，需要从传统的“不培养作家”的误区中走出，以提高学生综合素质为目标，以创意写作方法为途径和突破口，把写作能力作为学科的核心竞争力来培养。

【关键词】创意写作 中国语言文学 学科建设 核心竞争力

【作者】黄健云，玉林师范学院文学与传媒学院教授

“双一流”建设再次把高校放在时代的浪尖口上。入围者，昂首挺胸，落选者，虽谈不上垂头丧气，却也显示出“望洋兴叹”的遗憾。作为地方本科院校，其实早就知道自己只不过是“隔岸观火”的围观者。“双一流”对众多的地方本科院校来讲，犹如一个遥远的梦，可以让人羡慕，但也许永远也无法抵达。

不过，有梦就够了。地方本科院校其实没有自卑的必要，更没有自卑的理由。在得专业者得天下的今天，只要瞄准社会对专业的特定要求，精心培养学科竞争力，也一定能有自己的天地。

玉林师范学院文学与传媒学院近几年在中国语言文学上的探索及初步成果，就充分说明，找准专业建设的突破口，一样可以走出新天地。

一、中国语言文学学科的尴尬处境

长期以来，大学里就流传这样的顺口溜：“外语系，洋里洋气；历史系，古里古气；体育系，野里野气；艺术系，妖里妖气；地理系，土里土气；中文系，文里文气”。顺口溜所传达的信息是专业对人的气质的影响。

但是，实际情况是，经过四年的专业训练，体育学院的学生身体强壮了，技能提升了；音乐学院的学生唱歌像歌星了；舞蹈学院的学生跳舞像舞蹈家了；法学院的学生会打官司了；数学学院的学生数学思维严谨了；计算机学院的学生能够娴熟地操作与维护计算机了……四

* 本文系广西教育厅高等教育改革工程项目：民族地区乡村教师培养模式改革及实践探索[2016JGZ153]阶段性成果。

年的专业在他们身上打上了明显的烙印。而文学院的学生呢？除了外表气质文雅一点外，一出手，甚至一出口，我们就漏了底子，因为我们没有任何优势。在祖国的怀抱里学习母语，听、说、读、写的能力与其他专业的相比，却没有显示出明显的优势。这，不能不说是一种悲哀，起码，也是一种尴尬。

二、中国语言文学尴尬局面的成因

一是在教学目标的设置上，很多学校中国语言文学专业的培养目标都定位在：

培养具备扎实的汉语言文学基础和良好的人文素养，熟悉汉语及中国文学的基础知识；具有良好的审美能力和中文表达能力；具有良好的语文教学基本技能和现代教育观念；具有较强的学习能力、实践能力、创新创业能力；具有初步的语言文学研究能力，能在文化、教育、出版、传媒机构以及政府机关等企事业部门从事与汉语言文字运用相关工作的中国语言文学学科高级应用型人才。

这样的目标，似乎是想培养“通才”，实际上却事与愿违，因为很多中文系毕业的学生的确没有一技之长。

二是在教学理念上，不少专家认为，中文系只培养学者，而不培养作家，因为作家不是培养出来的。这个传统在北京大学中文系非常明显。最早是西南联大的罗常培提出，然后是五十年代时任北大中文系主任杨晦不断强调。一直到现在，陈平原教授也坚持这个传统。陈平原认为，“我们有文学理论、文学史，我们有古代汉语、现代汉语、普通语言学，还有古文献等等，这么多专业人才需要培养，所以作家能出来更好，不能出来问题也不大。我们只能说，大学中文系的学生必须有文学鉴赏的能力和热爱文学的风气，这样就行了。我说的是培养有志趣、有修养，但是不一定创作的人才。”¹应该说，这样的理念根深蒂固，它严重地影响了我们对中国语言文学这个学科的认知，更严重地影响了中国语言文学这个学科的教学改革。

三是在教学内容上，基本上是重视基本常识和基本理论的传授，而对基本技能中的写作技能基本上是忽略的。文学课传授的往往就是知识而非技能。学习唐诗、宋词，重点是学习唐诗、宋词的基本常识，以及唐诗宋词里反映的社会生活，而并非学习唐诗、宋词的写作技

¹陈平原：中文系的目标不是培养作家 而是培养学者。

巧。学习元曲及明清小说也大致如此。结果，学生学了四年中文，大多数不能进行文学创作，甚至，写一个工作总结也不像样子。这是中文系的悲哀，也是我们文学教授的悲哀。

最近，四川文理学院范藻教授在《作家报》上发表了一篇文章。在文章中，他尖锐地指出：“一方面，教授们的研究课题越来越高上，学术著述越来越高精尖，科研奖励越来越高富帅；另一方面，学生的学习目标愈来愈四顾茫然，专业素养愈来愈江河日下，文学热情愈来愈无精打采。很多学生读了四年中文系，除增加了文学的书本知识、增强了文学的分析技巧，文学素养依然恍如梦中，写作能力还是原地踏步，对文学是什么，为何学文学，学文学为何，如何学文学等，还是一头雾水。诚然，教授们的教学态度无可厚非，但这并不能代表文学精神的弘扬，专业水平也可谓高深，但这不能等同文学境界的提升，学术造诣也精深，但这不能证明审美情怀的具备，至于学位高低更是与文学本身风马牛不相及。” [1]

我认同范教授的观点，我相信，很多专家也认同范教授的观点。

如此尴尬的局面告诉我们，中国语言文学应该寻找培养核心竞争力的突破口了。

三、中国语言文学核心竞争力的培养

其实，在我们国家，早就有高校在探索中文学科的转型及核心竞争力培养的问题。据调查，中国人民大学、北京大学、复旦大学、上海大学、广西民族大学、玉林师范学院、广东财经大学、广东外语外贸大学等等学校的文学院，已经在学科转型及核心竞争力方面做出了积极的探索，也收获了丰硕的成果。如，中国人民大学出版了创意写作系列教材，上海大学创办的华文翼书网，广西民族大学一年一度的“相思湖大奖赛”等等，都在学科的建立以及学科实践方面收获了丰硕的成果。

他们转型的理论依据是上个世纪就已经风靡欧美的创意写作理论。创意写作理论的奠基者多萝西娅·布兰德的《成为作家》给他们的鼓励最大。因为，多萝莉说：“人人都可以成为作家”，她还说，写作“确实存在这样一种神奇的魔力，而且这种魔力是可以传授的” [2]，也就是说，作家是可以培养的。

这种新的理论，是对传统的文学理论的颠覆。我们知道，在西方，长期以来都流行着两种观点，一是柏拉图的“神授说”，他公开宣称，作家是因为得到神的启示，甚至是神附身才能进入创作状态的。二是康德的“天才说”，据康德的说法，作家必须具有一种天赋的才能，他才有可能成为作家。这两种理论，不但影响了西方，也影响了我们中国。并且，这种影响一直到今天，还根深蒂固地影响着我们。也正是这些传统的流毒，让我们的中文专业应

该具有的特色和优势长期没有得到有效的挖掘和表现。

事实上，柏拉图和康德的理论，已经在上个世纪 30 年代的美国受到了质疑并被超越。也是从那个时候开始，美国的文学创作在多萝莉理论的影响下，慢慢地走向大众，走向辉煌。据统计，从 1936 年到 1987 年，美国共有 8 位作家获得诺贝尔文学奖。可以说，如果没有多萝莉的理论武装，就不可能有美国大规模的文学创作活动，就不可能产生那么多优秀的作家。美国在文学创作方面的成功，已经提示我们，文学创作是可以教，也是可以学的。

四、创意写作有利于学生综合能力的提升

创意写作（Creative Writing），是以文学创作为形式、以作品为载体的创造性活动，它是文化创意产业链最重要最基础的工作环节。[3]

葛红兵教授指出，与传统写作理论比较，创意写作有两个新视野：1. “创意”第一性，“写作”第二性；2. 用“文化创意产业”的视野来对待写作。所以，准确地说，它的学科重点不是作文本身也不是遣词造句，而首先是“如何实现创意”的问题，进而是如何把创意活动放到“文化产业”的各个环节来加以把握，因此它不是着力于单纯的训练写作能力培训，而是着意于培养有创造性的文化创意产业核心从业人员。[4]

从葛红兵教授的观点可以看出，创意写作与传统写作理论相比，更有利于学生综合素质的提高。原因在于：

第一，创意写作首先着力于培养学生的创新创业能力；第二，创意写作重点训练的是学生的“创意转化能力”；第三，创意写作直接与产业对接，实际上是把学生的学习、创作活动与实践紧密结合，这对提高学生的实践能力有很大的促进作用；第四，直接面向产业的优势还在于培养了学生敏感的捕捉社会前沿信息的能力。

在创作实践中，创意写作还具有“观千剑而后识器，操千曲而后晓声”的作用。学生的创作一般会经历阅读、模仿、创作、超越这几个阶段，在这几个阶段中，学生需要深入地揣摩经典作品的叙述或抒情的方式，更需要充分地挖掘自己内心的情感，并且，积极寻找一个“客观对应物”来承载、表现自己的情感，因此，写作过程是全面体验、全面挖掘，然后是审美传达的过程，这对学生来讲，实际上也就是潜力挖掘和能力发挥的过程。通过这个过程，学生的知识、能力和智慧就得到了全面的发挥和提升，也可以说，学生写作过程是“知识变成能力”的过程。

所以，创意写作有利于全面提升学生的综合素质，我们可以把创意写作当成是中国语言

文学建设的突破口。

五、玉林师范学院在创意写作方面的探索

玉林师范学院文学与传媒学院是学校里规模最大的学院之一，有中国语言文学、秘书学、广告学、汉语国际教育、广播电视学、新闻学等六个专业。在学校的大力支持下，文学与传媒学院从 2013 年开始，就努力探索中国语言文学学科建设的新途径。

（一）积极鼓励学生从事文学创作。当年，就启动了全员性的文学创作大赛“鸿雁杯”的比赛，2016 年又启动了“三行诗”大赛，同时，鼓励各班出版班刊。这两个大赛及班刊的创办，引发了学生的创作热潮。至今已经有几位学生成为成绩明显的网络签约作家。

（二）组建卓越写作人才班。文学与传媒学院先后于 2015 年和 2016 年组建了两个卓越写作人才班，每个班 30 人。2 年来，卓越班的同学创作了大量的作品，在各种媒体上发表的作品超过前五年的总和。最成功的是 2013 级的李慧同学。从 2013 年至今，她已经创作了 12 部长篇小说。去年，她创作的《泰国恋人》获得巨大成功，目前已经与相关出版公司签订了出版合约与影视改编合约。

（三）准确定位，科学培养。卓越写作人才班的定位是：培养适应文化创意产业所需要的应用型高级人才。通过系统的写作技能培训，让学生能够娴熟地创作文学作品，娴熟地掌握其他类型的文案、总结、讲话稿等文体的写作。文学创作是训练的核心技能。

在文学创作课上，我们尝试采取工作坊的形式。在课堂上，老师既是讲授者，也是参与写作者。我们探索出来的教学模式是：“引导——讨论——写作——分享——修改——展示”。在讨论阶段，学生根据教师提供的内容进行充分的讨论。这个阶段，是激活学生潜力的关键。很多情景在这里复活了，学生的情感体验得到了有效的展示。

（四）采取“内培外训”的方式培养师资。我们一方面自己培养——鼓励教师转到写作教研室工作，鼓励他们从事文学创作。另一方面，先后选送三位老师到中国人民大学、上海大学学习；同时，从玉林当地选拔有影响力的作家加盟教师培训工作。到现在为止，玉林市共有 8 位中国作协会员，他们都被我们聘请为导师。他们的加盟，为教师的转型以及学生顺利成长提供了更为有利的条件。

（五）撰写具有独特体系的教材。在卓越班开始实验阶段，很多课程我们都采取自编教材，有些课程采取讲座的方式。在实验过程中，我们一方面探索，一方面借鉴中国人民大学和上海大学出版的教材，另一方面，我们联合了广东财经大学、海南三亚学院和湖南文理学

院编写了《大学创意写作实训教程》（暨南大学出版社 2017 年 10 月出版）。这本教材，以创意写作的原理为基础，以国内现有的创意写作教学经验为主要依据，以实训方法为立足点，以大量写作案例为观摩对象，以充分的实践性教学作为教学重点，参考国外创意写作活动案例，设计可靠的创意写作实训方法。它可以让尚未经过创意写作专业学习的教师，通过对此书的研习，直接进入创意写作教学的实际操作。也可以让尚未经过专门写作训练，甚至非文学专业的学生，通过学习本书提高自己的创意能力、写作能力。这本教材的出版，为我们今后培养创意写作人才提供了更为科学的方法，也为教师进行创意写作教学提供了更为科学的借鉴

近两年的实践，让我们深深地体会到，写作，是实现中文学科转型的突破口。有了创作体验，学生对作品的理解就比我们单纯讲授要深刻得多。并且，通过写作，学生长期以来积累起来的词汇、情感等等就会慢慢地被激活。很多学生都很奇怪，自己怎么能作品写得那么鲜活呢？

通过写作，学生的专业自信也慢慢地树立起来了，他们在学校各种活动中，慢慢地呈现了优势，这是我们所期待的。

综上所述，我们可以得出一个结论：在“双一流”建设的背景下，中国语言文学学科的建设，需要从传统的“不培养作家”的误区中走出，以提高学生综合素质为目标，以创意写作方法为途径和突破口，走出一条创新发展的道路来。

参考文献：

- [1]范藻：文学教授，请勿贻误文学[N]，作家报 2017 年 9 月 7 日。
- [2][美] 多萝西娅·布兰德：成为作家[M]，刁克利译，北京：中国人民大学出版社，2011 年版第 4 页。
- [3]葛红兵：创意写作学的学科定位[J]，湘潭大学学报（哲学社会科学版）2011 年第 5 期第 104 页。
- [4]葛红兵：创意写作学的学科定位[J]，湘潭大学学报（哲学社会科学版）2011 年第 5 期第 106 页。

对“创意”的反思与地方性高校“创意写作”的实现路径

杜彬彬

【摘要】“创意写作”语境中的“创意”在语义学上蕴含着文学艺术的创造、创新，但“创意”本身并不具备限定性内涵。这在地方性经验基础上如何实现创意写作提供了探索空间。本文认为要实现地方性的“创意写作”教学，首要问题是处理创意写作与传统写作教学的关系，应在传统写作教学内容中挖掘出与创意写作的契合点，建立二者的承续性关系；其次，建设创意写作网络平台与建立物质性激励机制可以提供“创意写作”运转的保障动力。

【关键词】创意 地方性 创意写作实现

【作者】杜彬彬，平顶山学院文学院讲师

我国新世纪以来处于风口浪尖上的“教育改革”，难免也会“求异邦于新声”。在这一背景下，“创意写作”一经被引入便在国内便引起了巨大风潮。继复旦大学、中国人民大学、上海大学、苏州大学等众多“211”“985”高校设立“创意（创造性）写作”专业之后，温州大学、三亚学院、哈尔滨学院等省属或地方性院校，也相继在“创意写作”的人才培养实践方面作出了积极的探索。无论是旗帜鲜明表示要培养“面向文化创意产业和公益事业的创造性人才”，还是出于对上世纪80年代以来“中文系不培养作家”观念的挑战，这些均反映了当今高校对写作教学的不满以及试图改变现状的渴望。尤其是2014年以后，我国大量地方性二本院校转变为“应用技术型”大学，就如何培养传统中文专业的实践性、应用性人才更是迫在眉睫。“创意写作”因其与文学实践创造性活动直接关联，故也备受地方性院校的青睐。在学术和教学研究方面，除了盛名选扬的上海大学许道军副教授、葛红兵教授合著的《创意写作：基础理论与训练》以及中国人民大学出版社推出的《创意写作书系·走进大师》（18册）外，自2010年以来涌现了400多篇相关文章，为不同层级的高校如何创建“创意写作”提供了可贵的理论和实践指导。但在这些著作和文章中，对“创意写作”专业、学科、课程建设的论述似乎都保持着“高位行走”，动辄就是教学体系重构和教学理念的革新；而基于创意写作教学实践的总结性、反思性研究往往把“创意写作”当作一个整体性概念进行论述或运用，对“创意”一词细致的考析似乎并不在意，并在西方理论的影响下又总是把创意写作与文化创新、文化产业相链接。本文无意于说明“西方模式”与中国现实发展如何契合的宏大问题，在此只是表明，如果不考虑我国高校写作教学的地方性差异和实际经验，只是机械地通过理论征用来大谈“创意写作”，就会影响“创意写作”的地方性实

现。所以，本文从反思“创意”出发，以地方性经验为基础，讨论创意写作教学的实现途径，就教于方家。

一、“创意（creative）”究竟作何解？

根据《柯林斯词典》的解释，“Creative”一词本身就具有“在艺术方面有发明创造新事物的、有想象力的”涵义。这个意义在英国学者安德鲁·贝内特、尼古拉·罗伊尔合著的《关键词：文学、批评与理论导论》中所引用的“词典”定义中也可得到印证：“特指文学与艺术，也指作家或艺术家有创造才能或想象力，想象力也体现在智力活动中，因而这只是为了与批评、‘学术’、新闻、职业、技术方面相区别，而表现在文学或艺术产品中。”¹但是该书却并没有沉醉于词典意义，转而对“创意写作”本身提出了驳难：

当一个作家写作或开始写作时，他不可能知道该写作是否是创意写作，该写作是否将来是创意写作，人们不知道这一点，谁会一直充当这篇那篇作品是还是不是创意写作的仲裁人？难道创意写作不可以凭借阅读经验像许诺一样预测出来？¹

实质上这段话不仅在质疑创意写作的行为本身，而且也在试图架空“创意”。即是说，作品是否是“创意的”，这并不是在写作中生成的，而且决定作品是否有“创意”的阅读者，其身份也不确定。该书认为“创意”写作只是“以多种方式所做的一种无法估计或预知的变形与叙事行为”，因为作家的“创意”根本无法决定这一初衷是否会被别人认可。该条目（Creative Writing）的撰写者最后不无戏谑地说“假如存在任何意义上创意写作的话，它是收件人姓名，地址都极其不确定的紧急发送”。不难发觉，作者是想把问题拉回到了艾布拉姆斯“艺术活动四要素”的理论框架中，再对“创意写作”重新厘定。既然作为一种文学活动的“创作”，那么就必须要整体上考虑作家、读者在整个活动中的作用；同样，作品意义与价值的生成当然也要重视作品作为“意向性客体”的问题，在这其中，“创意”与否是无要紧要的。因此，该书作者对于作为文化制品或文化研究的文学，以及对作家在作为机构的“创意写作”中获得商业成功的事实并不以为然。

注重文学活动的主体间性和文学本质问题是该书对“创意写作”考察的基础，但正是由

¹ 注：原文如下：Specifically of literature and art, thus also of a writer or artist: inventive, imaginative; exhibiting imagination as well as intellect, and thus differentiated from the merely critical, 'academic, journalistic, professional, mechanical, etc., in literary or artistic production. So creative writing, such writing. 出自 Andrew Bennett and Nicholas Royle. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Pearson-Longman. 2004. P85.

于将“写作”放置在传统的文学认知方式中进行审视，使“创意”也变得虚无、不确定。其实这也隐含地点明了“创意写作”如何面对传统文学观念的问题。

而雷蒙·威廉斯对“Creative”的语义考察更值得让人深思。他虽然承认“创意”的“缪斯、创造力、想象力（Muse、Creative Power、Imagination）以及“原创力（Origination）”、“创新性（Innovation）”含义。但在对其语义的实践性考察中却又不得不面对它被消解的命运。他最后总结道：

当一个词（过去具有某种固定的、且经常被用来表达崇高而严肃的意涵）变得普遍通用，被用来描述“一般类型的活动”及适用到实践层面时，其词义的复杂难解是可以了解的。于是，任何模仿的或定型的文学作品按例皆可称为“创意的作品”（Creative writing），且广告案撰写者往往描述自己是具有创意的（creative）人……当 creative 这个词变成一种专门用语时，要去清楚地思考这个词所要强调的重点——人的创造与创新——是很难的。²

在当今如服装、广告、装修、商品设计等具有艺术和商业双重因素的行业，为了追求经济利益，都会附之以“创意”之名。如此看来，在写作问题上也加上“创意”二字在当下的语境中也确实不是稀罕事。威廉斯在对“创意”语义的历史实践考察中无形中解构了“创意”本身，他带给我们的启示就是一旦“创意”之名被滥用，被一般化，它具有的发明、求新、求异的核心要义也变得俗常化。或许这也可以映射出当下在“创意写作”的风潮下，不同人对其专业归属、人才培养模式、学科建设上莫衷一是的现状。因为“创意”本身一经分析式考察，其意义也就变得空泛、不确定，大家都能各取所需为“创意写作”设置专业归属、培养目标以及课程体系。比如复旦大学将其设置在戏剧专业，北京大学是戏剧与影视专业，而上海大学是中国语言文学专业；在人才培养方面，复旦大学是培养在文学体裁写作中具有高水平写作能力的高层次人才，北京大学的是培养具有深厚专业基础、高水平写作能力和出色创意才华的高层次、应用型写作人才，上海大学则明确提出“在培养目标上、培养方法上都要进行不同于以往文学系的改革，改知识传授为技能训练、改阅读鉴赏为创造写作、改被动学习为潜能激发”³这些说法表面上同气相求，但内在的差异性可见一斑，其根源就在于“创意”是一个普泛化的词语，可以被随意加工、运用。

既然“创意”一词并不具有限定性内涵，那么在写作教学上就为在“地方性经验”的基础上思考“创意”问题提供了探索空间。不同区域的高校可以从人才培养实际的、具体的教学情况出发去构建有特色的“创意写作”，也就是说“创意写作”应该走向地方化的、多元的，并不需要寻求统一模式

二、建立“创意写作”与传统写作教学的承续性关系

“创意写作”之所以能从教学科研、人才资源相对丰富的沿海地带或“211”“985”高校走向地方性本科院校，关键就在于它所凸显的“实践应用”的培养目标、专业和课程性质很迷人。笔者认为一旦“创意写作”涉足于地方性院校的写作教学，首先要处理的问题并不是在教学形式或内容如何革新，而是其与传统写作教学的关系问题，尤其是要找到传统教学中需要克服的缺点，这样才能为下一步的“创意”开辟道路。

长期以来，地方性本科院校的中文专业写作课以基础写作和“应用写作”为教学内容。基础写作一般为两个学期，主要教授写作的基本理论，如写作的主客体关系、写作的载体、写作的技巧以及新闻、散文、小说、诗歌、戏剧等文体写作；“应用写作”，一般在一个学期内完成，内容包含党政公文写作、日常应用文等文体写作；教学方式主要是老师教授、引导，学生作业练习。这些教学内容和方式在“创意写作”看来当然显得相当传统，但是问题是这些“传统”是不是就是过时或需要弃之如敝屣。从目前笔者所了解的情况来看，地方性本科院校中文专业学生的写作能力不容乐观，学生不愿写、不能写、怕写不好的现象较为普遍；对于课程，也不乏有些教师把它仅当作教学任务去完成，同时把它当作“学分”任务去完成的学生也不在少数。对学生而言，如果这些基本的写作理念、写作技巧都难以相对熟练地掌握，又何谈去“创意”呢？

有些研究者认为，这是由于传统写作教学内容统得太过，压得太死，束缚了学生的创作能力。比如“这些内容貌似为我们总结了写作的知识与理论，指出了写作的困境，降低了写作的难度，其实恰恰相反，在写作规律的威慑下，我们反而手足无措，进退失据”，造成了学生“不知道自我的心思是什么，怎样写才是我自己”，“写作的时候像挤牙膏，享受不到乐趣”，⁴既而强调“创意写作”对自我的发掘和创意心理意识的认识与激发的作用。但是，传统写作教学中所强调的提升写作主体的观察能力、感受能力、思维能力，不正是开掘自我的表现吗？论者总是以“创意写作”为前提，有意无意地将其视为传统写作教学内容的对立面，以尊己卑人的方式来突出“创意写作”优越性，这其实并不利于为学生写作能力的提升建立良好的基础，也会造成将“创意”理解为仅是教学内容的求新、求异、突出实践性等肤浅性的看法。某些高校的教师为了突出“创意”特征，认为不需要再去讲授系统的写作知识，并过分地突出写作形式的新异性，把编写手机短信、微信、网络段子，写微小说，文学语言的“符号化”表达等也称之为“创意写作”。虽不可否认这些写作形式和媒介的创新对于激

发创作者兴趣的重要作用,但在如今网络信息目迷五色、网络文学创作鱼龙混杂,作品剽窃、摹仿之风正浓的情形中,用这些一些形式新颖的写作活动来诠释“创意”就很值得怀疑,并且在这样的写作活动中对文学创作优劣的鉴别力又该如何去保障呢?

“写作”作为中文专业的基础学科,其实一直都担负着提高学生的思维和语言表达能力,学生的思想情操、审美修养、心理素质、创造能力、创新品质的重任。⁵这是传统写作教学的基本观念,也是建立学生文学创作知识基础的一种内在要求,并且从中也可窥见与“创意写作”的契合点——创新。所以,与其说当下学生创作实践能力的低下是原因是“创意”引导的缺失,倒不如说是传统写作教学理念的开发不足、贯彻不足造成的。

对此,葛红兵教授将“创意写作”分为一度创意和二度创意的观点就值得珍视。“人类以写作为活动样式的以作品为最终成果的一种创造性活动”为一度创意,二度创意为与文化产业物质利益密切关联的文化创意。⁶这是在用一种大写的“创意”确立的一种传统写作活动与文化社会价值、经济价值生产的辩证性认识,其中后者以前者为条件。这也为我们正视传统写作教学与创意写作的内部联系建立了重要理论依据。因此,不能将传统的写作教学与创意写作视为一种替代性关系,而应该是一种承续性关系。从目前地方性院校中文专业学生写作的现状来看,笔者认为应该重视传统的写作教学,这是实现“一度创意”和发现写作人才的重要环节;在此基础上,才能为“二度创意”开辟道路,并为中文专业实践成果创意性产生和转化建立稳固的基础。

三、激励机制与“创意写作”的运转

从目前国内地方高校对创意写作教学实践的总结来看,多集中在对教学形式和方法的探索上。如成立写作兴趣班、写作小组或“创意写作空间”等;在教学方式上,有分层、讨论式、引导式、师生互动式写作式等,可谓琳琅满目。从某种意义上来说,这些都不负于“创意”二字。但无论采用何种方式或途径,其在实施过程中如何使作为主体的学生真正实现从思想接受到行为贯彻,并形成一种“创意写作”运转的保障动力,这才是要关节所在。笔者认为,地方高校要生成这种动力,除了教师通常所使用的布置硬性任务、兴趣引导以及教师作为文学创作者形象自我塑造之外,建立相应的激励机制必不可少。

首先,要重视创意写作网络平台建设。相比而言,地方性高校的文学刊物较少,文学活动的举办也比较单一,其中重要的原因就是文学展示的平台匮乏,学生平时写作无人指导,作品无处发表、展示,这种写作的自由状态也阻碍了写作人才发现和凝聚。目前网络的繁荣

发展，使传统以纸质为载体的文学呈现方式受到了极大的冲击。纸质媒介虽然具有物质性表现具体和成果可视性强的特点，但其产出周期长，传播速度低，信息容量相对较小，且制作过程耗时耗力。如今，“自媒体”运用在高校学生群体中已基本成为现实。网络媒介形式自由、快捷方便，具有传统媒介并不具备的优越性。对于学生写作成果的展示而言，建立网络展示平台就成为不二选择。在学生写作、教师指导和严格审稿制度的前提下，把展示学生作品和注重以学生为主体对网络平台的维护作为学生产生获得感、满足感的方式，可以视为一种隐性的激励机制。这不仅可以成为激发学生创作兴趣的有效手段，也可以扩大“创意写作”的宣传范围，同时也能为进一步促进成果转化，为实现文化产业性利益提供可能。

其次，建立切实可行的物质性激励措施。从美国“创意写作”的兴起和发展来看，除了政治动因促成了它传播文化价值理念和重塑人文学科的责任担当外，还与资本运作有着密不可分的关系。“二战”以后，美国“创意写作”的领军人物爱荷华大学的斯特格纳（Stegner）和斯坦福大学的恩格尔（Engle）在创立和发展“创意写作”事实的过程中，就与“洛克菲勒基金会”（Rockefeller Foundation）保持着密切联系，而且他们也积极吸引美国中西部的商人和小规模公司对其进行资金赞助。⁷

借文学的审美之名可以不断强调“创意写作”对现实的超越性。正如有学者所指出的：“通由创意写作学，任何一个生命存在都用自身的生命在生活与时间的流逝之中书写下自己的故事与抒情，用自己的身体在红尘与空间的转换中镌刻一己的行走与忖思，而文字、语言、文本等只不过是生命存在的人间书写所遗留下的痕迹罢了。”⁸然而，对于“创意写作”的应用实践性人才培养目标而言，尤其考虑到“创意”的产业利益实现，则不得不回到文学的世俗本位进行重新思考。按照葛红兵、许道军等学者的看法，创意写作真正的“创意”在于产业语境下的文化产品创意。笔者认为，可以就此来拓宽思路，建立可行的项目资金支持制度，鼓励学生进行“创意写作”与服务社会的对接性实践，对于应用效果好、社会认可度相对较高的作品，可以对作者再进行物质性奖励。在某些地方性院校，相关院系就为学生“创意写作”专门设立基金，鼓励学生为社会部门提供文案策划服务、为社会文化设施的建设提供文字内容选取与写作服务，或为宣传地方文化进行脚本创作等；同时，也对在不同层次征文比赛中获奖，或出版正规图书和文章以及在网络平台发文量高的学生，进行不同程度的物质奖励。

当下网络文学的繁荣已经印证了文学创作与市场机制结合的可能，同时也在无形地说明文学创作的动力保障离不开物质性的刺激。

结语

在“创意写作”视野下，地方性普通院校中文专业的写作教学与人才培养如果真正识得和运用“创意”之妙，除了对相关理论的研究和跟踪之外，关键还要以地方性经验为基础，正确理解“创意”，正确地处理与传统写作教学的关系，在“传统”的土壤中发现和播撒“创意”之种，并精心呵护、培育，为他们提供更多的阳光、雨露，才有使其长成“创意”之树的可能。当然，在探索和建立接地性的“创意写作”人才培养体系过程中，如何吸引、汇集、整合写作教育资源，这更需要详加探索、总结和反思。

参考文献：

- ①[英]安德鲁·贝内特、尼古拉·罗伊尔.关键词：文学、批评与理论导论[M].汪正龙、李永新译.桂林：广西师范大学出版社.2007.P87.
- ②[英]雷蒙·威廉斯.关键词：文化与社会词汇[M].刘建基译.北京：生活·新知·读书三联书社.2005.P95.
- ③葛红兵、高尔雅、郭彩侠.高校中文教育改革与“创意写作”学科建构[J].当代作家评论.2014(5):182.
- ④黄斌、杨美元.当我们谈创意写作时，我们在谈什么？——论理解创意写作的基本方法[J].写作.2016(2):4.
- ⑤董小玉、刘海涛.现代写作教程·序言[M].北京：高等教育出版社.2000.P1
- ⑥葛红兵.从创意写作学角度重新定义文学的本质——文学的创意本质论及其产业化问题[J].当代文坛.2016(4):13.
- ⑦Eric Bennett.Creative Writing and the Cold War University[A].A Companion to Creative Writing[C].Graeme Harper.Wiley-Blackwell.2013:380-381.
- ⑧谢尚发.诗、小说与创意写作学[J].雨花·中国作家研究.2013(3):100.

高校汉语言文学专业新生作文的问题与对策

何良玉

【摘要】当前高校汉语言文学专业新生作文存在着写作素材陈旧，写作思维僵化，文体意识淡薄，空话套话堆砌等诸多不良倾向。之所以如此，和他们在中学应试教育阶段所处的封闭作文环境，写作素材过于依赖媒介，重视写作技能训练而忽视生活积累等问题和现象关联密切。指出今后在写作教学中必须通过提高学生的观察能力，强化阅读训练，培养创新思维能力等途径寻求解决问题的策略和方法。

【关键词】汉语言文学 作文 问题 原因 对策

【作者】何良玉，邵阳学院文学院副教授

每月九月，都有一批高中毕业生经过高考的洗礼，顺利进入高校汉语言文学专业就读，开始为期四年的系统专业学习。写作学课程作为汉语言文学专业学生的专业必修课，既是整个课程体系的重要组成部分，也是学生全面提高写作素养的基础课程。笔者作为多年从事汉语言文学专业写作课教学的专任教师，在多年的教学实践中发现，许多刚刚从高中进入高校汉语言文学专业的新生在写作中存在诸多带有普遍性的不良倾向。这些不良倾向的存在，将严重制约学生写作素养的全面提高。因此，充分正视当前汉语言文学专业新生在写作方面的突出问题，探究造成此种局面的原因，寻找行之有效的教改策略，是当前汉语言文学专业写作学课程教学改革紧迫问题。

一、当前汉语言文学专业新生作文的突出问题

笔者在多年的教学实践中发现，许多刚刚从高中进入高校汉语言文学专业学习的新生，在写作方面所存在的问题都带有一定的普遍性，主要体现在以下几方面。

（一）写作素材陈旧，生活气息不浓

丰富的写作素材是学生作文的前提和基础。刚刚从高中升入大学的新生，大多储备了一定的写作素材，他们在写作中有所可叙，有例可举，有话可说。这些固然值得欣喜，但随着学生作文篇数的增多，我们很快发现许多大一新生在写作素材的选择和运用上存在诸多不良倾向，主要表现在以下几个方面。一是写作素材陈旧老套。学生平时作文的素材大多以历史题材为主，在学生作文中高频出现的写作素材要么是古代名人的励志或爱国故事，要么是近现代的重大历史事件，要么是古今名人的名言警句，凡此等等。二是学生作文材料使用的雷

同化程度相当高。我们在学生平时作文中发现,在许多类似主题的作文中,不同学生的材料选择往往大同小异,不谋而合。诸如屈原、司马迁、陶渊明、李白、杜甫、岳飞、陆游、文天祥、林则徐等历史、文化名人的事例在作文中被反复使用,循环炒作,了无新意。三是作文素材脱离现实生活,脱离学生自身的生活实际。我们从学生作文中发现,学生在作文过程中往往习惯于从已有的知识积累中去发掘素材,搜集或整理已有的历史题材,而对自己身边的人和事往往视而不见、弃之不顾,缺少从自身生活实际中发掘写作素材的思维和意识,导致学生作文中的生活气息日趋淡薄。

写作素材对学生的写作无疑是非常重要的,但写作素材本身尚有直接与间接之分,新颖与陈旧之别。从目前汉语言文学专业新生的作文情况来看,平时作文从已有历史材料中去发掘写作素材已成为大多数学生作文的常态,通过各种媒介获得间接材料已成为当前大学新生作文的普遍现象,此种现象的存在和漫延,势必导致学生作文脱离社会生活的实际,养成不良的写作习惯。

(二) 写作思维程序化, 文章结构模式化

在应试教育的大背景下,为适应高考作文的评价要求,高中生作文写作往往要遵循一定的写作套路,老师在学生作文前常常要对学生进行较为系统的写作思维训练和指导,导致许多高中生在写作时形成了较为程序化的思维模式。升入大学后,许多同学仍习惯于中学阶段的思维方式,写作构思往往陷入固定的思维定势中,所写的作文虽非千篇一律,但往往构思雷同,给人以似曾相识之感。许多大学新生写出的文章往往观点相同、写作思路大同小异,个性化作文难觅踪迹,缺乏当代大学生应有的生机和活力。

文章结构模式化亦为许多汉语言文学专业新生的共同特点。由于应试教育的影响,高中阶段的学生作文大多为限时限量的课堂写作,因而逐渐形成了相对固定的结构模式。从大一新生的作文情况来看,许多同学在布局谋篇时仍沿用高中阶段惯用的“三段式”结构模式,文章结构的“八股文”特征相当明显,文章结构和体例难以有新的突破,因而极大地制约了学生写作潜能的发挥。

(三) 文体意识日趋淡薄, 文章体裁难以界定

文体是人们在长期的写作实践中逐渐形成的文章模式与规范,不同体裁的文章,其写作要求、写作特点及表现手法等皆不相同,写作方法也应有严格的区别。然而从近些年汉语言文学专业新生作文的情况来看,许多同学的作文似乎缺乏明显的文体意识,面对不同体裁的文章,许多同学总是采用相同的写作套路,千篇一律地进行写作。他们在作文时总是自觉或

不自觉地融合多种文体的写作方法，没有明确区分记叙文、散文、议论文、说明文等文体的不同写作特点和要求，尤其以议论文与散文的区分最为模糊，许多同学的议论文往往以大量的铺陈古今中外的名人故事和历史事件来代替对文章论点的议论和分析，似叙似议，文体难以界定。同样，许多同学的散文也存在着较严重的议论化倾向，他们的散文往往天马行空，旁征博引，引经注典，大量引用古今中外的历史典故和名言警句，看似气势充沛，联想丰富，实则言之无物，内容空虚。这种体裁不明，文体不分的情况在大学新生中带有一定的普遍性。

（四）空话套话连篇累牍，原创语言难觅踪迹

语言是文章的载体，只有准确、简练、鲜活、生动、富有个性的语言才能充分表达文章的思想内容和情感。然而我们从近些年汉语言文学专业大学新生的作文中发现，许多大学生的作文语言存在着诸多不尽如人意的地方，具体表现在以下几方面。一是语言表达概括笼统。无论是写景叙事，还是抒情议论，表达皆宏观粗犷，浮光掠影，看似气势充沛，实则言之无物，内容空虚。二是名言警句堆砌，空话套话连篇。无论何种体裁，何种主题的文章，许多同学总是能在文章中大量引用名人名言，人物故事或历史事件，然后据此抒情感怀，空发议论。即使是叙事写景类文章，许多学生也能大量地套用他们在中学期间背诵的优美语句，诸如“花开花落，云卷云舒”“陪伴是最长情的告白”等大众化的语句总是频繁的出现在学生的作文中。三是缺少具体细致的个性化描写。学生平时作文中虽然也有些比较生动的描写，但这些句子大多来源于他们已有的知识积累，真正通过自己亲身观察和体验而写作的原创语句并不太多。语言表达个性化的缺失是当前大学新生作文中带有普遍性的倾向。

二、原因探析

冰冻三尺，非一日之寒，学生写作水平的高低和写作习惯的形成决非一朝一夕之功，而是他们在长期的写作实践中逐渐形成的。当前高校汉语言文学专业新生在作文中之所以存在诸多不容忽视的问题，和他们过往的写作实践有着千丝万缕的联系。因此，必须对影响他们以往写作实践的各种要素作深入探讨和分析，寻找存在问题的根源，才能找到解决问题的策略和方法。

（一）封闭的校园管理隔绝了学生与社会生活的联系，导致学生丧失了对社会生活的切身感受和体验。

写作源于生活，丰富的生活经历和情感体验是写出内涵丰富，情感真挚的文章的前提和基础，巴金在总结自己的创作经验时曾说：“我最主要的一位老师是生活，中国的社会生活。”

在生活中的感受使我成为作家。”^[1]无论是作家的文学创作还是学生的日常作文，生活永远是影响写作的最重要的要素。近些年来，在应试教育的大背景下，中小学生的绝大部分时间都局限于相对封闭的校园环境中，尤其在高中阶段，许多学校对学生实行完全的封闭式管理，隔断了学生与社会生活的联系，截断了学生从丰富多彩的社会生活中获得鲜活生动的直接写作素材的渠道。因而在写作中只能从书本和媒介中发掘间接写作素材，在这种环境中写出的作文，自然也就内容空洞，难以有真情实感了。中学生作文的这种现状，必将对大学阶段的写作产生诸多不良影响。

（二）写作素材泛滥成灾，导致学生丧失了通过亲身观察和体验自主搜集写作素材的能力

应试教育环境下，许多出版机构基于自身利益的诉求和应试作文的需要，出版了大量的诸如《作文素材》《作文素材大全》《作文分类素材》等杂志和读物，以满足学生作文选材之需。我们平时也发现，中小校园周边书店中此类杂志和读物俯拾即是，颇为热销。因此，在学生作文过程中，他们首先想到的是从各种写作素材大全中寻找与题目相关的写作材料，而不是从自己平时的观察和生活体验中去发掘写作素材。

过度依赖现成写作素材已成为目前中学生作文的常态，学生对已有写作素材的依赖思想日趋严重，思想逐渐禁锢，思维趋于惰性。他们依靠泛滥已久的写作素材和传播便捷的网络信息就能“写好”貌似内容丰富，材料充实，结构完整的所谓优秀作文。长此以往，大部分学生自主搜集写作素材的思维和意识日渐淡薄，并因此逐渐丧失了通过自身的实践和亲身体验获得写作素材的能力。

（三）写作指导过度，过份强调写作方法和写作技能训练，导致写作思维的程式化、模式化

受传统作文教学的影响，为充分适应应试作文的写作要求，大多数中小学语文教师都非常重视对学生写作方法和写作技能的指导和训练，许多语文教师对写作方法作了系统的研究和总结，对中学生作文的审题立意、布局谋篇、材料选择、详略安排、语言表达乃至开头结尾等都有具体细致的指导和要求。不容否定，精细的写作技能指导对提高学生的写作水平有一定的作用。但我们必须充分认识到，学生作文水平的高低受多种因素的影响，其中丰富的社会生活阅历和丰厚的文化底蕴对作文的影响最为明显。因此，过于精细的写作方法和技能指导不但会降低学生的写作兴趣，而且会束缚他们的写作思维，会让学生觉得写作是一种范式。对于那些富有创造力的学生来说，过多的条条框框会使他们的写作思维变得雷同化和模

式化，失去了作文的个性和特点，增强了他们对写作指导的依赖性，削弱了他们独立思考的主动性和积极性。因此，从长远来看，过于精细的写作技能指导不利于学生写作潜能的充分发挥。

（四）阅读教学的快餐化，功利性以及阅读量的不足，导致学生缺少应有的文化积淀

高校汉语言文学专业新生的作文之所以存在诸多问题，和以往阅读有着很大的关系。在中学阶段，由于应试教育的压力，许多语文教师在阅读教学过程中总是强制性的要求学生规定的时间内完成规定的阅读量，并根据应试的要求解答教师预设的有关问题，从而导致阅读教学的快餐化和急功近利的倾向。在这种环境下，学生往往过份追求阅读的速度，在阅读过程中常常心态浮躁，阅读时往往只是按图索骥地去找预设问题的答案，难以对阅读内容深入思考并作出深刻的判断。此外，在中学阶段，阅读内容的选择也较为单一，无论课内还是课外，学生总是自觉或不自觉地把与语文考试中的阅读理解相似的选文作为阅读对象，导致内容的片面单一和阅读视野的不够开阔。

阅读是写作的前提和基础，只有具备丰厚文化积淀的人才能写出内容充实、内涵丰富的文章，才能厚积而薄发，而丰厚的文化积淀离不开读者博览群书、日积月累的长期阅读。因此，目前中学生应试教育目标导向下的阅读内容和阅读方式的选择，势必导致学生文化底蕴的单薄，并对他们升入高校后的写作产生诸多消极影响。

（五）名篇佳作，应试范文随处可见，套作仿作成风，名言警句堆砌，使学生丧失了运用自己语言来独立表达的能力

语言陈旧老套，空话套话连篇也是当前汉语言文学专业新生作文中带有普遍性的倾向。在中学阶段，为适应应试作文的评价要求，许多语文教师总是要求学生大量背诵或熟记与应试作文文体例相似的名篇佳作、应试范文以及所谓的各类满分作文。然后引导学生对这些优秀作文进行仿作和套作，许多学生的作文就是对已有的多篇优秀作文进行选择提炼，排列组合而成的。在大多数作文中，很难看到学生原创性的语言表达。

此外，名言警句在文章中本应起到画龙点睛的作用，但许多教师在教学过程中，通常只要求学生背诵大量名言警句，没有强调让学生深入理解这些名言警句的深刻内涵，造成学生在写作的过程中大量的生搬硬套，盲目堆砌名言警句，最终适得其反。

三、解决问题的对策

高校汉语言文学专业新生作文之所以存在诸多突出问题，既有应试教育大环境的制约和

影响，也有教师和学生自身的原因。学生升入大学以后，挣脱了应试教育的束缚，有机会走向更为广阔的社会生活，为解决他们在中学阶段作文存在的各种遗留问题提供了便利。

（一）培养学生的观察能力，丰富学生的生活体验

丰富多彩的社会生活是学生获得写作素材的最重要的来源，“从生活中选取原汁原味的写作素材，才能再现生活的丰富多彩。”^[2]开放的大学校园生活客观上为高校汉语言文学专业新生接触社会提供了更多的机会。作为高校写作学教师，应善于创造机会，指导学生参加各种形式的社会实践活动，让学生充分接触、感受社会生活的多姿多彩。当然，丰富多彩的社会生活不会自动成为写作素材，需要学生不断的观察、搜集、积累和感受才能获得。为此，高校从事写作教学的教师应从以下几方面努力。第一，培养学生良好的观察习惯，使观察成为学生日常生活的常态。第二，培养学生的观察能力，指导学生运用多种观察方法去观察自然景物和社会生活。第三，引导学生把观察结果和感受转化为现实的写作题材。只有这样，学生才能获得鲜活生动、富有时代气息的写作素材。

叶圣陶先生指出：“生活就如泉源，文章犹如溪水，泉源丰盈而不枯竭，溪水自然活泼地昼夜不息。”^[3]因此，对高校从事写作教学的教师而言，应始终把引导学生从社会生活中发掘写作素材作为写作教学的核心内容，学生只有养成了从社会生活中发掘写作素材的习惯，具备了从社会生活中发掘写作素材的能力，才能在写作的道路上走得更远，才能真正成为优秀的作者。

（二）拓展阅读的广度和深度，丰富学生的知识积累

写作离不开阅读，广博的知识和丰厚的文化底蕴是写出内涵丰富的文章的重要基础。中学阶段，学生虽然也有一定的课外阅读，但读物的选择主要是为应试教育量身定制的，大多以短、平、快的读物为主，追求的是阅读的实用性和短期效应。大学阶段，在专业化学习的背景下，学生有了更多的时间来从事阅读活动，因此，教师有必要对学生的阅读加以指导。一方面，要指导学生精读古今中外的文学名著，引导他们从博大精深的传统文化中汲取写作的养料。另一方面，又要鼓励他们博览群书，无论是文史哲，还是自然科学，都应有所涉猎，以此拓展阅读的广度和深度。只有阅读面广、文化底蕴丰厚的作者才能在写作时厚积而薄发，写出内涵丰富的文章。

（三）打破传统思维定势，培养创新思维能力

中学阶段，大多数语文教师比较重视作文方法和技能训练，无论是审题立意还是布局谋篇都有一套比较成熟的思维方法，许多人甚至认为审题立意的“不谋而合”才是思维的最高

境界，导致学生写作思维的僵化，并因此写出众多立意相似，结构雷同的文章。因此，在大学阶段，应鼓励学生突破以往作文的思维定势，大胆创新，才能写出感受独特、个性鲜明，富有时代气息的文章。

指导学生进行写作思维创新，应从以下几方面入手。第一，拓展思维的广度。鼓励学生多角度、多侧面地思考和认识问题，引导学生在思考和认识问题时仁者见仁，智者见智，不寻求思维结果的一致性。第二，强化思维的深度。要求学生在思考和认识问题时能举一反三，由表及里，抓住问题的本质和关键，对所思考的问题作深入细致的解剖和分析。第三，加强对学生的逆向思维指导。鼓励学生大胆质疑和创新，即使是人们普遍公认的观点或名言，只要言之有理，就要允许学生发表不同意见和观点。总之，在高校写作教学中，教师应大力营造多元的、开放性的思维环境，为学生的创新写作提供良好的氛围。

（四）重视语言基本功训练，提升学生的表达技能

空话套话连篇，语言陈旧繁杂，表达概括笼统等现象亦为当前汉语言文学专业新生作文中带有普遍性的问题。之所以如此，源于学生的语言基本功不够扎实。因此，在大学期间，必须加强对学生写作的语言基本功训练。对学生进行系统的语言训练必须从以下几方面入手。第一，强化语言积累，不断丰富学生的词汇量，指导学生从平时阅读和日常生活中搜集积累词汇，养成随时搜集积累词汇的良好习惯。第二，提高学生的语言表达能力。要求学生的语言表达必须建立在具体细致的观察和亲身实践的基础之上，细致具体地描写自己的所见所闻所思所感，杜绝华而不实，泛泛而谈的不良文风。第三，指导学生在写作过程中反复锤炼语言。文章不厌百回改，好的文章，好的表达都是作者多次修改，反复锤炼语言的结果。因此，必须引导学生重视文章语言的修改和锤炼，在不断的比较和修改中提高语言表达能力。当然，学生语言表达能力的提高决非一朝一夕，必须长期坚持，才能逐渐提高。

（五）强化学生的文体意识，明确写作训练的不同目标

从目前汉语言文学专业新生平时作文的情况来看，文体不明、体裁似是而非的文章大量的充斥在学生平时的作文中。似叙似议，华而不实的语言表达只会助长学生写作的浮躁心态。其实，不同的文体有着不同的写作目标和要求。因此，在写作教学中，必须强化学生的文体意识，指导学生写出文体特征鲜明的文章。写记叙文，就必须通过对具体生活事件的细致叙述和描写来表现文章的主题思想。写人的文章，必须通过对人物自身的行动及其他方面的描写来揭示人物的性格特征。写景的散文，必须在细致观察的基础上来写景、状物、抒情感怀。写议论文，则必须通过对论题的具体深入的议论和剖析来阐明观点，且不可以大量的事实罗

列来代替应有的议论和分析。总之，学生只有具备了明显的文体意识，才能写出内涵充实，特色鲜明的文章。

毋庸置疑，当前汉语言文学专业新生在写作上存在的问题是多方面的。作为高校从事写作教学的教师，必须充分正视这些问题，寻找解决问题的正确策略，才能不断推进高校写作课程的教学改革。

参考文献：

- ①巴金.巴金论创作[M].上海：上海文艺出版社，1983
- ②余卫兵.创新写作[M].重庆：重庆出版社，2008
- ③叶圣陶.文章例话—叶圣陶的二十七堂作文课[M].沈阳：辽宁教育出版社，2005

浅析创意写作的创意来源与能动训练

刘悦琳

【摘要】 创意写作越来越被重视，对创意写作的研究主要集中在以下几个方面：一、什么是创意写作。二、创意写作的教育教学。三、创意写作的创意激发、技能拓展。四、创意写作用本的研究。目前来说，还没有行之有效的创意训练的方法，总结和提炼创意训练方法显得尤为迫切。本文从分析创意来源入手，探析创意写作能动训练的可能方法和路径。

【关键词】 创意 创意写作 创意来源 能动训练

【作者】 刘悦琳，西北大学文学院创意写作硕士

习近平总书记 2014 年 10 月 14 日在在文艺工作座谈会上的讲话指出：“‘诗文随世运，无日不趋新’，创新是艺术的生命。文艺创作中出现的一些问题，同创新能力不足很有关系。”随着文化艺术的发展，如何实现“文化繁荣”构建“文化事业”已经成为重中之重。写作抛开“为艺术而艺术”，快餐文化、低俗、恶俗等一些迎合市场需求的粗制滥造，建造一个相对纯净有意义的创作体系就十分有必要了。这个时候高校设立的创意写作课程，既能引导一大批优秀作家的参与，又能激发培养一部分优秀的创作人才。

“创意”即是创造意识和创新意识。学界对创意的定义各有侧重，目前能够代表大部分学者看法的是：“创意是生产作品的力量，这些作品既新颖（也就是具有原创性，是不可预期的），又适当（也就是符合用途，适合目标所给予的限制）。”¹创意不单单是简单的提出想法，它是自我超越的体现，不断的发现探索，具有广泛的意义。生活中各行各业都需要创意，推动上层建筑改革换新。创意设计、创意绘画、创意音乐、创意舞台都是创意具象化的一种，可以说生活中处处存在着创意的影子。

“创意写作”基于创意的基础上进行文字创作，“是以文字创作为形式、以作品为载体的创造活动，它是文化创意产业链最重要最基础的工作环节。”²注重文字应用于作品，落实到基础的工作环节，是众多创意的一种表现形式。“创意写作”作为一门学科存在已经有 80 余年，改变了欧美战后文学和教育体系，为欧美文化做出巨大的贡献。目前来说，还没

¹Robert J. Sternberg Todd I. Lubart,“The Concept of Creativity: Prospects and Paradigms,” in Robert J.Sternberg, Ed,Handbook of Creativity(Cambridge: Cambridge University Press,1999),p.33.

²葛红兵.《创意写作学的学科定位[M],湘潭大学学报,2011.

有行之有效的创意训练的方法，本文拟通过分析文学创意的来源，来探析创意能动训练的一些方法。

一、创意写作的创意来源

1、灵感

创意写作，首先需要创意。艺术存在共通性，无论是建筑、绘画、音乐、雕塑，人类对美的追求如出一辙。美需要从作品中获得审美体验，那么作品本身就需要有能激起人产生共鸣的“点”，这个“点”又来自何处？对写作而言，“点”即使创作的来源，即灵感。

“灵感”指灵感感应，它带有几分玄学的色彩，通常将它寄托于“神灵”或者“顿悟”。古希腊哲学家柏拉图的经典推论中强调我们现在运用理智能够理解的“现实世界”是对“理念世界”的模仿，人脑中获得的知识和灵感皆来于此。认为灵感的源泉主要是“神灵附体”或“神灵凭附”。他在《伊安》篇中讲到：“有一种神力在驱遣你，像欧里庇得斯所说的磁石，就是一般人所谓赫库利斯石。磁石不仅能吸引铁本身，而且把吸引力传给那些铁环，使它们也像磁石一样，能吸引其它铁环。诗神就像这块磁石，她首先给人灵感，得到这灵感的人们又把它传给旁人，让旁人接上他们，悬成一条锁链。凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌，而是因为他们得到灵感，有神力凭附着。”⁴“灵感”的表现是“迷狂”，把一切归因于神灵的凭附。这是西方最早提出“灵感”这一概念的表述。这种观点相当于佛家讲的“以指见月”，《楞伽经》中说“如愚见指月，观指不观月”，手指的意义在于指出月亮，手指并非月亮本身。现在越来越趋向于灵感是需要日积月累，一些看似无关紧要的事件、物体、经验慢慢沉淀，在某个时刻接触到某个介质完全有可能泻闸洪水般奔流而出。往往忽略了过程，只看到结果，会让人产生一蹴而就的错觉。

我国历史上出现过很多这样的例子，南朝江淹被世人称之“江郎才尽”，钟嵘的《诗品》里说：“初，淹罢宣城郡，遂宿冶亭。梦一美丈夫，自称郭璞。谓淹曰：我有笔在卿处多年矣，可以见还。淹探怀中，得五色笔授之。而后为诗，不复成语，故世传江淹才尽。”⁵事件的真相以不可考证，但钟嵘记录这个故事很能说明我国古代绝大多数人相信灵感可以来源于一些虚无缥缈的抽象精神体。郭沫若在《我的作诗的经过》中谈到：“在晚上行将就寝的

⁴柏拉图.《文艺对话集》[M],朱光潜译,人民文学出版社,1997.

⁵钟嵘.《诗品》[M],曹旭集注,上海古籍出版社,2011.

时候，诗的后半的意趣又袭来了……那种发作大约也就是所谓‘灵感’（inspiration）吧？”⁶作家诸如此类的灵光乍现比比皆是。但是这种“发作”具有很大的偶然性，灵感到来的时候能否迅速准确的捕捉，这就需要精准的训练。

2、动机

激发强烈的创作动机对灵感的发生产生巨大的效用。动机，是引发人的活动趋向于特定目标的内在力量。马斯洛“需要层次论”将动机划分为五个层次：生理需求、安全需求、社交需求、尊重需求和自我实现需求。创作即是典型的自我实现需求，它需要道德、创造力和自觉性的合力推动。

参看上述可以推断出江淹的创作动机，《梁书本传》中明确记载南北朝战乱不断，百姓流离失所，江淹被诬受贿入狱，仕途坎坷。正是在这个时候，《别赋》应时而生。这个时候积压的情感需要一个释放口，写作能够完成精神上的自我实现。此后江淹受到齐高帝提拔青云直上，再也未能写出更有力的作品更能说明这一点。鲁迅翻译日本文艺批评家厨川白村的书中提到“我们的生活愈不肤浅，愈深，便比照这深，生命力愈盛，便比照这盛，这苦恼也不得不愈加其烈。在伏在心的深处的内底生活，即无意识心理的底里，是蓄积着极痛烈而深刻的许多害的。一面经验着这样的苦闷，一面参与着悲惨的战斗，向人生的道路进行的时候，我们就或呻，或叫，或号泣，而同时也常有自己陶醉在奏凯的欢乐和赞美里的事。这发出的声音，就是文艺。”⁷将苦闷诉诸文字，正是江淹创作的动机，一旦苦闷消失，随之诞生的强烈动机也烟消云散，所以创意写作的灵感之一来源于强烈的创作动机。

3、潜意识

“潜意识”在创造活动中发挥了不易察觉的作用。很多研究者发现，在思维较为放松的环境中，更容易产生创造性的想法，特别是在梦中。心理学家鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》“在睡觉的时候人的意识下降到了一种低级的水平上，生活的情景并不是以抽象的概念呈现出来的。睡觉在所有的人身上唤醒的创造性想象力，都会使人惊叹不已，而艺术家进行艺术创作时，也正是依靠了这种潜伏在深层意识中的绘画语言能力。”⁸江淹梦会仙人，这个时候“梦”承担了特殊的机能。“梦的内容是由于意愿的形成，其目的在于满足意愿。”

⁶郭沫若.《郭沫若全集》[M],人民文学出版社,1982.

⁷厨川白村.《苦闷的象征》[M],北斗译,凤凰出版传媒集团,2008.

⁸鲁道夫·阿恩海姆.《艺术与视知觉》[M],朱疆源译,四川人民出版社,1998.

⁹当致君尧舜的意愿难以达成时，江淹在梦中达成了可以兴国安邦的意愿，文章自然水到渠成。诸如此类的像“李白梦笔生花”“谢灵运午睡成佳句”都是有积极意义的。

梦的创造性主要体现在它能够构思出新鲜的事物，将看似零碎的片段组织在一起，抵达事物的本质。潜意识虽然偶然发生但并不是羚羊挂角，无迹可寻。传统的道家思想里需要“坐忘心斋”忘却世间万物，将自己置身在一个纯净无欲的状态下，方能“致虚守静”体会自然万物。这也是某一件事情没有思路是，放一放通过无意识活动来解决。此外，养成善于记录的习惯也很重要，不加修饰简练的文字却是心灵的本质。

4、阅读体验

“阅读”是创意写作学习体验的重要方式之一，是间接经验获取的主要方式。“文学作品并不是对于每一个时代的每一个观察者都以同一种面貌出现的自在的客体，并不是一座自言自语地宣告其超时代性质的纪念碑，而像一部乐谱，时刻等待着阅读活动中产生的。不断变化的反映。只有阅读活动才能将作品从死的语言中拯救出来，并赋予它现实生命。”¹⁰优秀的作家都经过大量的阅读，从中获取五花八门的语料和作者可能传达出来的信息。阅读过程并不只是简单的视觉扫描，一个优秀的创意写作者必须要成为一个经验丰富的读者，学习过程中产生很大程度的认知改变，好的作品必然经得起读者的检验。一个人获得经验的方式分两种：直接经验，间接经验。人的精力有限不可能做到事事亲力亲为，而读书成为获取间接经验最主要的方式。大量的作家有丰富的阅读经验，无论是埃尔莫·伦纳德、萨拉·沃特斯、科姆·托宾还是 PD 詹姆斯，他们都有不可小觑的阅读量，一些技巧性的东西和随之而来的灵感可以帮助自己的作品充盈。事实上，多数人会受到正在阅读的作品影响，甚至思维被限制。所以，当你正在创作一种形式的作品时不要阅读同类型的文章，否则像在“学舌”。

“在艺者的眼中，一切都是美的，因为他的锐利的慧眼，注视到一切众生万物之核心，如能发见其品性，就是透入人外行，触到它内在的'真'。这'真'也即是美。”¹¹作者善于发现事物的本质，辨别“美丑”，用自己独特的视角去触及本能，波德莱尔颠覆了人类对“美”与“丑”的认知，用一种超越自我的目光去审视一切，“丑”即是“美”。

在不断进行的阅读体验中，获得大量的知识积累，将它储存作为今后写作过程中必不可

⁹弗洛伊德.《梦的解析》[M],丹宁译,国际文化出版公司,2009.

¹⁰(德)姚斯、(美)霍拉勃.[M]《接受美学与接受理论》,周宁等译,辽宁人民出版社,1987,第 24 页.

¹¹葛赛尔.《罗丹艺术论》[M],傅雷译,中国社会科学出版社,1999,9.第 18 页.

少的材料和信息。

5、个体经验

如何将已经吸取的知识转变成自己的东西，这个时候就需要个人经验的参与。生产生活中的经验积累，多来源于直接经验，通过实践获取，个体可以切身体会到。用于创意写作中的诸多感官体验大都是生活中能够直接感受的，触觉、嗅觉、味觉、听觉、感觉常常在个体经验吸收后用于创作。当然，其中一些是刻意去记住的，一些是潜意识存在，当你需要用它的时候，大脑会自动整合、筛选，形成一个独特的创意机制。人在日常生活中接触到的事物和经验，既是创意的促发因素，又是阻碍因素。一方面，没有经验就无从下笔；一方面，经验丰富必然限制创造。如何平衡二者的关系，就需要创意写作课程的出现。仔细阅读负有盛名的作品，可以发现其中囊括很大一部分作者在生活中的个人经历，比如喜欢拳击和钓鱼的海明威的小说中出现的大量的“拳击手”“渔夫”，其本人丰富的拳击手经历可以使他获得一手经验，写出更真实丰满的内容。沈从文生活的湘西世界，对其笔下细致生动的风土人情有更直接明了的影响，可以说如果没有诸如此类的个人体验，绝对不会产生如此多富有特色的文艺作品。个人独特的生活经验是世界观、价值观形成的重要部分，善于挖掘过去的种种体验是创意产生的重要因素之一。

二、创意写作的能动训练

学术界反对创意写作课程的多是抓住“写作是不可以被交出来，需要有天赋的人完成”，事实上多数声名大噪的作家或多或少经历过系统的训练学习。现实主义小说家福楼拜经历过很长一段时间的写作训练，他和图格涅夫、都德、莫泊桑等人自发组织成一个小的写作沙龙，互相探讨写作经验、哲学思想、生活乐趣，相当于一个小型的创意写作工坊。斯蒂芬·金也在《写作这回事》中提到诸多切实可行的创作手法“很久以前人们就认识到，有时候最好的作家会对修辞的规则置之不理。”“除非作者确定自己写得很好，否则最好还是遵守规则。”¹²如果你没有掌握规则，根本没有办法确认自己写下东西的好坏。^①系统的学习基础知识和能力十分有必要，天赋并不是说完全呈“显性”的状态，很多时候“隐形”是常态，更何况如果拥有某方面的才能而不加训练的话很快就会消失殆尽。拥有灵感的闪光点却没有相应的表达去支撑，一样无济于事，创作是个表现过程，是“内化”到“外化”转化的一连串行为，

¹²斯蒂芬·金.《写作这回事》[M].张坤译,上海译文出版社,2009.

如果其中一个环节中断就无法顺利的进行。

1、丰富个人体验

写作技能训练，首先需要培养作家气质，丰富个人体验。这里除了阅读书籍积累大量的素材外，还需细致入微的观察生活，不能让读者产生违和感，既在情理之中，又在情理之外。易卜生老年依旧坚持坐在咖啡店观察客人的样貌、行为、语言，吸纳进作品中，艺术来源于生活，进行感知写作训练，充分利用五感体会外部世界。与万物共生，想其所想，观其所观，发挥移情、联想、通感的作用。由于潜意识存在，笔者可以记录梦，好坏与否不十分重要，搜集大量不易察觉的素材，反复练习。

2、培养写作习惯

养成良好的写作习惯，当脑海中出现新的想法时立刻用笔记下来，尽可能细节化，抓住灵感的发生时刻。喜剧大师莫里哀生活中常常在袖筒里放这笔记本，听到新奇的事物就记下来。大脑储存的记忆有很大的不确定因素，文字记忆更便捷准确。给自己规定相当的时间写作，把它当做一种“例行公事”，伟大的作家大多经过长时间的伏案创作才能产生优秀的作品。

3、拓展思维模式

“逆变”思维，打破常规尝试新的事物。事实上，换位思考就是一种典型的“反弹琵琶”。把握事物的本质“反其意而用之”往往另人眼前一亮，敢于发问和质疑，发现新的立意和角度。往往先从传统出发，找出本质，反其道而行深入探究，找出新立意、新观点。打开画地为牢，圣人言即真理，恪守成规的牢笼。

4、学习写作技巧

纯熟精炼的语言能为文章打好基础，语言“陌生化”提高文章的可读性。譬如，开篇设置悬念，引起读者兴趣；偶然中设立必然；欲扬先抑，欲抑先扬；以小见大。海明威提出的“冰山理论”，巴赫金“复调小说”从技术层面丰富小说内涵，亨利·詹姆斯推崇“受限制的第三人称”叙述，诸如此类都是可以学习运用，并不像“天赋”那样不可捉摸。学习前人丰富的技巧，举一反三纳为己用，可以先进行小篇幅的写作实验，臻于成熟后即可运用到广泛的创作当中。

5、善于选择题材

写什么样的作品，多数作家给出的建议是“写你想读的书”，作品生成需要极大的热情，自己会是自己的第一个读者。文学基本的东西是什么？简单来说就是写什么和怎么写的问题。故事情节、人物塑造、铺采文词构成作品的内容。传统的儒家思想认为“质胜文则野，文胜

质则史，文质彬彬，然后君子。”¹³文采和内容通常不能兼得，因个人的精力有限通常会有所偏差。

选择写什么样的文体取决于作者自身的强烈动机和体验积累，一个医学人士比其他非专业人士写医疗话题更有优势，游戏玩家比完全不玩游戏的门外汉写的更能引起共鸣。作者选择写的东西，是才能和兴趣的表现，要写个人意识强的文章还是集体意识股占主导的作品取决于作者自身的选择，如果个人意识引起集体发声，必然是优秀的作品。要从写的个人故事中，提炼出时代普遍存在的故事，就是好故事。

结语

自1936年美国爱荷华大学成立创意写作学硕士以来，这门学科历经了几近一个世纪的发展，产生了实质性的变化和进步。国内外相继推出创意写作课程，设立本科硕士学位。一大批优秀的作家投身于创意写作实践，试图构建完整的体系。创意写作的激发方法实际上并不囿于简单的几种或者千篇一律系统化的教育。本文试图从创意写作内部和外部的来源挖掘出切实可行的激发方法，从个体增加阅读量，丰富人生阅历，训练写作思维和写作习惯，总结前人创作技巧出发。当然，文本列出的方法只是写作激发方式的冰山一角，难以以偏概全，在实际操作中，因个人特质有所差异，需因材施教、与因教而学、因材施教相辅相成，互为表里。

¹³杨伯峻.《论语译注》[M].中华书局,2006.

文学创意之源与创意写作教育之维度

雷勇

【摘要】 创意写作教育的开展应该面向何种维度，是创意写作要面对的基本问题。本文认为应当首先考察文学创意之源泉，创意之源是我们从事创意活动的资本，理当是创意写作教育的根本维度。创意写作教育应超越传统写作学对生活经验和文学知识的片面强调，而应从创作潜意识、智力因素、思维方式、人格特质、动机和灵性等诸多方面进行全面培养。

【关键词】 文学创意 创意写作 生活经验 潜意识 智力因素 文学知识 思维方式 人格特质 动机 灵性

【作者】 雷勇，西北大学文学院讲师

创意写作教育的开展离不开对文学创意源头的把握。明确创意的来源，有助于我们完善创意理论、总结和提炼激发创意的方法。溯清创意的源头，我们就可以发挥主观能动性，将创意导向文学创作。创意并不是飞来之笔，来无影去无踪，它是有迹可循的，这起点就是创意的源泉。

本文从文学理论中的创作论、心理学中的创意心理学、管理学中的创意管理学、禅学中的创意心性培养等诸多方面进行考察，认为文学创意的来源主要包含了以下八个方面：生活经验、文学知识、潜意识、智力因素、思维方式、人格特质、动机、灵性（自性、悟性、觉性）。创意写作教育应该对此八个方面进行全面培养，才是完善的创意写作教育系统。

一、生活经验及其开采

生活经验及其所形成的记忆，是文学创作最基本的材料，是文学创意的最基本的源泉。在传统写作教育中，特别强调生活经验的发现和开采，创意写作教育亦认同这一点。传统写作学代表人物叶圣陶先生在其写作讲义当中就提到：“我们作文，无非想着这原料是合理，是完好，才动手去作的。而这原料时否合理与完好，倘若不经考定，或竟时属于负面的也未可知。”¹ 叶圣陶认为原始材料甚至决定着文章的成败，可见生活经验对于文学创作的重要性。

诗人里尔克在给一位青年的书信中写到这样写到：“诗是经验。为了一首诗我们必须观

¹ 叶圣陶. 怎样写作 [M]. 中华书局: 2007:2.

看许多城市，观看人和物，我们必须认识动物，我们必须去感觉鸟怎样飞翔，知道小小的花朵在早晨开放时的姿态。我们必须能够回想：异乡的路途，不期的相遇，逐渐临近的别离；回想那还不清楚的童年的岁月；想到父母，如果他们给我们一种快乐；我们并不理解他们，不得不使他们苦恼；想到儿童的疾病，病状离奇地发作，这么多深沉的变化；想到寂静、沉闷的小屋内的白昼和海滨的早晨，想到海的一般，想到许多的海，想到旅途之夜，在这些夜里万籁齐鸣，群星飞舞，可是这还不够，如果这一切都能想象得到。我们必须回忆许多爱情的夜，一夜与一夜不同，要记住分娩者痛苦的呼喊和轻轻睡眠着、翕止了的白衣产妇。但是我们还要陪伴过临死的人，坐在死者的身边，在窗子开着的小屋里有些突如其来的声息。我们有回忆，也还不够。如果回忆很多，我们必须能够忘记，我们要有大的忍耐力等着它们再来。因为只是回忆还不算数。等到它们成为我们身内的血、我们的目光和姿态、无名地和我们自己再也不能区分，那才能得以实现，在一个很稀有的时刻有一行诗的第一个字在它们的中心形成，脱颖而出。”² 里尔克用诗意的方式表达出创意（诗意）的基本源泉便是生活经验，而且是不断加深的生活经验，从经历的事物到深沉的回忆。

在《作家创意手册》一书中，辛辛那提大学从事多年创意写作教育的老师赫弗仑要求学生从多个方面探索自己的生活经验，这些话题包括：十大最重要的经历、生活过的地方、家庭以及家族、喜欢的食物、极致情绪时刻、爱和性、信念和信仰、一生中最重要的十五分钟等等。“这些话题再熟悉不过，但越熟悉反而越不经意，往往就与创意失之交臂了。这个部分作者新解这些传统命题，提供新思路与写作方案，让你重新思考和定位人生，唤醒你的人生经验，召唤你尘封的记忆，化腐朽为神奇，将你琐碎的生活细节转化为写作素材。”³ 作者通过丰富的教学经验和卓有成效的练习方式，促进了学生对自我生活经验的开采。笔者从教一年，将此系列训练纳入课堂，有效解决了学生初步写作时无话可说、无题可写的问题。

二、文学知识及其积累

要想成为一名优秀的作家，有必要储备足量的文学专业知识，需要对历史和当下的文学创作状况有一定的把握和了解，才能客观分析和定位自身的创作。这是因为：“创造力不可

² 里尔克·马尔特·劳利得·布里格随笔[M]·冯至译，外国现代派作品选[J]第一册，上海文艺出版社1980：50-51.

³ 赫弗仑.作家创意手册[M].雷勇、谢彩译.北京：中国人民大学出版社，2015：译序.

能无中生有。即使它与传统观念截然相反，它依然需要了解那些传统观念是什么。”⁴文学写作同样如此，伟大的创意都是站在前人探索的基础之上。

为了在写作中实现创意，作家首先需要掌握的就是发现新题材的能力，而这一点必须建立在大量的阅读基础之上，哪些题材是别人已经写过的，哪些题材却仍然是冷门。要能够敏锐地发现新题材，作家不仅需要对文学史中前辈的作品有所了解，还需要对当前同道中人的创作趋势有所了解，因为他要做得事情是独辟蹊径，不能与他人雷同。

同时，仅仅掌握个体作家的创作还是不够的，还需要对文学史上已经兴起过的潮流和当前正在兴起的潮流有所了解，这些思潮和流派的主张是什么，他们推崇的理念是什么，为了实现这些理念他们需要遵守什么样的写作方法，这些写作理念背后的时代大势是什么？社会现状是什么？这些都应该是一个成熟的作家应该了解的东西，如果不了解这些话，那么这位作家很难形成一个宏大的视野，没有这种视野，他就很难准确地切入他应该切入的地方，那么实现创意的机会就会减少。

除了作家作品，思潮流派之外，作家还应该了解的东西就是专业的创作技法。很多非专业的、自我成长的作家都慨叹早年没有接受到专业的文学技巧训练，导致他们的摸索走了很多弯路。最基础的文学技法的学习是相当必要的，比如人称的选择，第一人称，第二人称和第三人称，他们的优缺点各表现在什么地方。相比之下，第一人称更有带入感，第二人称使用率比较低，但是诺贝尔文学奖得主高行健的《灵山》就成功使用了第二人称，仿佛对着读者谈话。而第三人称则最为普遍，一旦牵涉到要讲的是别人的故事，不可避免地要使用第三人称。再比如视角的选择，是选择全知视角还是选择限制视角。古典文学往往采用的是全知视角，但是现代文学倾向于使用限制视角来制造一种“间离效果”。如果把人称和视角结合起来，其效果就要变得更加复杂一些，比如第一人称限制视角，“我”只能讲述我听到和看到甚至是猜到的东西。但第一人称如果和全知视角结合的话，往往就显得不合时宜，因为“我”不可能是完全参与故事的，在此时此地的“我”很难同时去参与彼时彼地的故事。再比如第三人称全知视角和第三人称限制视角，前者仍然是古典文学最为普遍的方法，而后者则为读者制造了一种紧张感。读者知道的事情可能比故事的主人公知道的更多，主人公“他”自己却好像被蒙在鼓里一样。这些都是最为基础的，我们知道文学作品是复杂的，很多我们熟知的经典名著他们所展示的人称和视角都是游离的，你甚至很难区分。在这一章节当中使用的

⁴ [美] 罗伯特·斯腾伯格，陶德·陆伯特著．创意心理学[M]．曾盼盼译．北京：中国人民大学出版社，2009:5.

是限制视角，到了另外一个章节又使用了全知视角。人称也是可以调换的，有些人物在其他人物看来是“他”，但是到了这个人物本身叙事的时候，又会转化成“我”。所以必须去深入了解这些基本技法的微妙之处。知道了这些最基础的文学技法知识，叙事一个故事时采用视角和人称会更加灵活，更得心应手。

如果一个作家的创意诉求非常强烈，这对于他的阅读也会有极大的提升，他吸纳文学知识的能力也会提升。“创造性眼光不仅取决于你所具备的知识，还取决于你希望突破已有知识的意愿。”⁵ 这样的作家在阅读前人作品的时候，就不仅仅是鉴赏性的，他在进行的是一种“创意阅读”，他需要的是创造性的眼光，他的期待视野是在前人的作品中发现闪光点以吸取之，发现空白以填补之，这都是建立在一种野心之上——超越前人，实现属于自己的创意。

三、潜意识及其召唤

文学创作活动主要是意识活动，作家从构思到写作，最后到修改，绝大部分工作都是在意识的指导下完成的。创作活动中的理智因素和情感因素都是意识活动的内容，作家有能力且自觉地将其纳入创作活动中。意识中的思想观念是创意的来源之一。

但是，潜意识中也是创意的重要来源。弗洛伊德认为，意识只是潜意识外露出来的部分，潜意识才是整个意识结构的基础。我们不得不承认的是，很多灵光一闪的作品其创意规格往往更高。在那些作品当中，创作者似乎处于一种自动化的创作状态当中，他行文运笔完全不由自主，但是却能够妙笔生花。这就是我们在这节要提到的潜意识的因素。

在荣格看来，文学作品按照其创作的主观能动性上来说，可以划分为两类，一种是主观上可以把握和控制的，另外一种则是主观上不可把握的。“有些文学作品，像散文和诗歌，就完全来自于作者想要产生一种特殊效果的意图。他使自己的素材服从于一种有明确期待目标的明确的处理方法；他对之进行增补删减、扬此抑彼、随意点染，每时每刻都在仔细考虑整体效果，同时严格地注意形式和风格的法则。”⁶ 而另外一种创作形态则完全不同，“另一种作品，拼命地纠缠着作者；作者的手被抓住了，他的笔所写出来的事情使自己也感到震

⁵ [美] 罗伯特·斯腾伯格，陶德·陆伯特著. 创意心理学 [M]. 曾盼盼译. 北京：中国人民大学出版社，2009:6.

⁶ [瑞士] 卡尔·古斯塔夫·荣格. 人、艺术与文学中的精神[M]. 姜国权译. 北京：国际文化出版公司，2011：90.

惊。这种作品本身带有自己的形式；无论作者想要添加些什么都遭到了拒绝，而作者想要舍弃的内容却又强加于他。当作者的思想意识惊讶而又迷茫地面对种种现象的时候，他就会淹没在如洪水般的思想和意象之中。”⁷ 荣格特别强调一定要注意区分这两种艺术创作心理，也一定不能模糊化处理，要正视创作活动中这种客观存在的事实。因为这牵涉到创作活动中的两种最基本的意识形态，前者是意识的，后者是潜意识的。这两种意识主导下的创作形态是不同的。

伟大的心理学家，精神分析学说的创始人弗洛伊德从三种精神现象中归纳出潜意识。第一种是过失心理。倘若一个人完全是在有意识的状况下生活，那么他的所有行为应该不会出现过失，因为意识能够判断对错，意识不会答应一个正常的人去犯过失。那么当人的行为出现过失时，一定是某种意识之外的东西控制了人的行为，这是潜意识的第一个证据。第二种是梦的心理。在睡梦当中，人们的意识状况表现出与白体意识迥异的状况，没有逻辑，也没有顺序，充斥着大量的碎片和乱象，完全不能够以白日的逻辑来解释，如果每个人都有做梦经验的话，那么一种与白日意识相对立意识现象一定是存在的，这是潜意识的第二个证据。第三种是精神病心理。倘若一个人在正常意识下生活，那么他不可能被称为精神病，正是因为他被另外一种意识所控制，所以他的行为举止反常，说话没有逻辑，在常人眼里看来甚至是疯癫的，这是潜意识存在的第三个证据。由此三点，弗洛伊德论证了潜意识的存在。

潜意识不仅影响着人们的生活，尤其在文学创作领域，潜意识被认为是创意的核心源泉。荣格认为，文学创作过程中有两个证据证明潜意识影响了创作，一个是直接证据，一个是间接证据。“直接证据：诗人认为自己知道自己说的是什么，实际上他所说的却比他所意识到的更多。间接证据：诗人明显的自由意志的背后存在者一个更巨大的强制力量，如果诗人自动放弃他的创作活动，它就会重新显示出强制性的要求；或者是每当诗人的作品不得不与诗人的意志分离并相对立时，这种强制力量就会导致精神错乱。”⁸灵感理论在古代被解释为神灵凭附，到了二十世纪，灵感则被认为是来源于潜意识。

我们在这里又要将潜意识分为个体潜意识和集体潜意识（主流将其译作：集体无意识）。在弗洛伊德那里，影响文学创作的主要原因是力比多带来的性本能的压抑所造成的潜意识，

⁷ [瑞士] 卡尔·古斯塔夫·荣格. 人、艺术与文学中的精神[M]. 姜国权译. 北京：国际文化出版公司，2011：91.

⁸ [瑞士] 卡尔·古斯塔夫·荣格. 人、艺术与文学中的精神[M]. 姜国权译. 北京：国际文化出版公司，2011：93.

而这主要是个体层面的，生活经验和自我道德约束压抑了性本能，将这种欲望改造成了潜意识，但是在文学创作活动中，这种本能的欲望得到了升华。

然而，心理学家荣格并不完全满意这样的解释。他认为艺术创意的源泉，那些波谲云诡的意象背后，有一些原型化的稳定的原始意象。而这些意象并不是来源于个体潜意识，它们是人类共性的，是随着人类的发展一代一代遗传（生理上）和传承（社会上）下来的，因此，它们属于集体潜意识。“个人无意识是紧挨在意识阈下面的比较薄的层次，与个人无意识相比，集体无意识在正常情况下既没有显出向意识转变的倾向，也不能被任何的分析技术带入记忆中，因为它从未被压抑或忘记。”⁹ 荣格认为，集体潜意识比个人潜意识更加基础，更加深邃，更加永恒。

荣格认为，集体无意识当中的原始意象属于神话意象，这些意象最能够打动人心，最能唤起人们特殊的敬畏，最能够召唤人的力量。荣格这样描述这种神秘的意象群：“每个此种意象中都包含着一些人类的心理状态和人类的命运，都有着我们祖先的历史无数次重复着的欢乐和悲伤的痕迹，而且通常都有着同样的过程。这个神话情境重新出现的时候，总是带有一种独特的情感强度的特征；仿佛我们心中从未奏响过的心弦被拨动了，又好像有一股我们从未怀疑其存在的力量突然释放了出来。为顺应变化而作的斗争是如此艰难，因为我们始终面对的是个人的、非典型的情境。”¹⁰ 神话意象才是艺术创意的真正源泉，当人们进入比较深度的创作状态之时，也就是创造力比较旺盛的时候，“无意识——而非自觉意志——统治、塑造着生活，自我被一股暗流席卷而去，完全沦为了一个身不由己的世间诸事的旁观者。作品创作的过程变成了诗人的命运并且决定着他的心理状态。”¹¹ 在这种状态之下，意识的影响微乎其微，而且这种心理状态所产生的文学作品宛若天工开物，妙不可言，其创意水平远远胜于意识主导的创作。

文学创作是意识现象和潜意识现象复杂交织的产物，有些创作是意识主导的，有些则是潜意识主导的。潜意识又分为个体潜意识和集体潜意识，这无疑是创意的最核心源泉。

⁹ [瑞士] 卡尔·古斯塔夫·荣格. 人、艺术与文学中的精神[M]. 姜国权译. 北京：国际文化出版公司，2011:100.

¹⁰ [瑞士] 卡尔·古斯塔夫·荣格. 人、艺术与文学中的精神[M]. 姜国权译. 北京：国际文化出版公司，2011: 102.

¹¹ [瑞士] 卡尔·古斯塔夫·荣格. 人、艺术与文学中的精神[M]. 姜国权译. 北京：国际文化出版公司，2011:130.

四、智力及其提升

智力指的是人的记忆能力、认识能力、理解能力、分析能力和运用知识的能力等。智力有很大的先天禀赋的成分，但也有后天习得的成分。知识的积累和思维的训练都可以提高智力，人生阅历和际遇的不同也都会影响智力。高智商（高智力商数）的人比低智商的人的人更有创造性，更能产生创意，这是一个普遍的现象。虽然智商不是创意的唯一的来源，但高智商绝对是创意的助力。

智力对文学创作的影响，首先体现在记忆能力之上。记忆能力是智力的核心组成部分。一个作家早年的记忆能力的强弱，也决定了其未来实现创意的能力。相比于同龄人，他可能会更快记住很多生僻的文字和词汇，他的记忆能力不仅迅疾，而且深刻，乃至很多词汇的意义和写法，能指和所指，他都能记得非常清楚，这可以让他在未来的写作当中具备强大的写作媒介，因为他可以信手拈来他需要的词汇，以准确表达他所要表达的东西，达到他想要达到的效果。

在文学创作中，智力的组合材料的能力和运用知识的能力能够帮助作家催生其创意。“创造力的重要性在于‘能够把旧的信息和理论以一种全新的方式进行组合’，以及能够利用‘他所能找到的材料做出完全不同的新东西’，还具有‘改变方向和程序的能力’。个体必须在大多数人还没有意识到的时候形成或发现一个观念的价值。”¹² 文学创作也是如此，尽管两个作者可能面临同样的材料，但是处理材料的能力显示出其智力的差别。高智商的人能以一种全新的观念来理解材料，他们对材料的组合方式迥异于常人，往往能够写出更有价值的作品。

智力还体现在分析与评价自己作品的的能力上。有很多不成熟的作家，往往不能够客观评价自己的作品，对于自己新写出的作品不能够正确的定位，导致过高预估其价值或者贬低其价值。他就可能朝着错误的方向一直前行，写了一些自鸣得意的文章，而读者并不买账；或者恰恰是最能体现其创意的部分，也是读者最希望看到的部分，他反而没有集中用力。“智力的第二个作用是识别新创意的好坏，有效地分配资源，以及完成解决问题的基本步骤，在这个阶段，智力起到分析的作用。”¹³ 倘若作者有自知之明的话，他就能够更好地分配自

¹² [美] 罗伯特·斯腾伯格，陶德·陆伯特．创意心理学 [M]．曾盼盼．北京：中国人民大学出版社，2009：4.

¹³ [美] 罗伯特·斯腾伯格，陶德·陆伯特著．创意心理学 [M]．曾盼盼译．北京：中国人民大学出版社，2009:4.

己的经历，更好地构思和铺排文章，关键处重点着墨，这样的话可以大幅度提高其作品的创意和质量。

智力在文学创作中的最后一个大的作用是与读者沟通交流的能力。“智力的第三个作用是实践性——把产品有效地呈现给观众的能力。”¹⁴ 作者具备前置读者意识的话，他就能更有效地把自己的作品展示给读，因为他自己会化身为读者，他必须对读者的期待视野有所了解，对市场需求有一定的调研，或者起码也具有一定的直觉和嗅觉。他知道如何最大程度上讨好自己的读者，但同时也不降低自己的创作水准。因为读者的标准对他的创意来说，并不一定完全就是悖反的、矛盾的。

五、思维方式及其拓展

思维方式和思维风格也是创意的一个来源。对于作家而言，需要进行一定的创意思维训练，以改变习惯性的思维。思维是思考问题的方式、维度。“思维风格是指个体以何种方式运用和开发自己的智力。思维风格并不是一种能力，而是个体选择怎样使用能力的形式。”¹⁵ 有些人的思维风格是细腻缜密的，有些则是大开大合的；有些是从容不迫的，有些是火急火燎的。有些是向外发散投射的，有些则是向内收敛聚合的。我们很容易从作家们的行文风格中看出作家独特的思维风格。比如武侠小说双壁古龙与金庸，前者的思维幽微深邃，后者的思维广阔旷达。

一般情况下，读者往往会被和自己类同的思维风格的作家及其文字所吸引，因为按照自己的思维风格，可以很容易理解作者的思维风格，读者经常会在这类作品中获得共鸣感。因此，一个作家尽早发现自己思维风格的倾向是极其有必要的，因为这是他创意的来源。如果他悖逆自己的思维风格去写其他类型的文字的话，可能往往会事倍功半，反之他认同自己的思维风格，发挥其所长，则会事半功倍。我们知道，海明威和福克纳也是一对欢喜冤家，他们彼此的思维风格也呈现出相反地态势。海明威喜欢言有尽而意无穷，福克纳则喜欢极尽意识之流。因此海明威的文字简洁淬炼，而福克纳的文字冗长连绵，甚至都没有标点。我们不可能要求海明威抛弃自己的风格，去学习福克纳的风格，如果那样的话，美国可能会少一位

¹⁴ [美] 罗伯特·斯腾伯格，陶德·陆伯特著. 创意心理学 [M]. 曾盼盼译. 北京：中国人民大学出版社，2009:4.

¹⁵ [美] 罗伯特·斯腾伯格，陶德·陆伯特著. 创意心理学 [M]. 曾盼盼译. 北京：中国人民大学出版社，2009:6.

诺贝尔文学奖获得者。因此，每一个作家来说，都应该坚持其独特的思维风格和思维方式。思维方式本身也无所谓好坏，重要的是能否真正发掘出某种思维方式的力量。

众所周知，不管是科学研究还是艺术创作，都存在着一些基本的思维方法，这些方法都是调动自身知识储备的能力。这包括比较与类比、归纳与综合、演绎与推衍、分析与概括等等。比较是将不同事物放在一起，列举其相同点和不同点。类比是将同类事物进行比较。归纳与综合是由众多特殊对象中总结出一般规律。演绎与推衍是从一般性规律诠释特殊事物，甚至根据一般规律衍生和创造特殊事物。分析和概括是相反的方向，分析是把整体分解成不同部分，通过不断分解的过程中，观察和认识事物的本质；而概括则是从部分中的属性上升为对这一类事物的认识。以上这些方法都是科学的思维方法，有些对艺术创作是适用的，有些则未必。“典型化”这种文学创作的方法就是采用了归纳和总结的思维方法，从不同人身上归纳和提炼出一般性的特征和性质。比如鲁迅笔下的阿Q，就是众多中国人的形象的提炼。

以上这些思维方法都是以通过概念和符号进行思考的，因为这些过程中不涉及到“象”，所以我们称其为抽象思维。对于文学创作而言，我们更多接触到的是具象思维，或者称为形象思维。作家在创作过程中，不是以概念和符号的形式思考的，而是以“象”的流变的形式思考的。他在进行文学创作的时候，脑海里或者有某个人物的肖像，他的神态和动作，他的语言，或者有某个场景的画面，它是通过人物之间表情的交流，对话的交锋，场景的转换来实现思考的。因此，我们认为，具象思维的风格可能更有利于文学创意和艺术创意的实现，而抽象思维风格更有利于科技创意的实现。

总之，创造性思维能力是重整知识的一种能力。我们还有必要指出，思维方式往往是无意识的，但思维方式可以随着不同时间和环境而改变。在处理不同的对象和材料时，也可以采取不同的思维方式。这就是思维训练的必要性。很多抱着传统观点的人认为，文学创作当中只有灵感、想象、积累、学养才是最重要的，往往不愿意去训练其思维能力，但思维能力却是使用和调度知识的能力，和知识本身同样重要。“警觉和训练常常是一种条件，从而能使创造者认识到——无论是通过突进或渐进的方式，还是通过长时间准备与酝酿的方式——那些并没有被他看成是无意义的、偶然的、变幻无常的、荒诞的或不合逻辑的特殊相似性实际上以一种以前没能充分认识到的现象或体系为基础的。”¹⁶ 至于逆向思维、跳跃思维等思维风格，都是打破常规的思维方式，往往会产生出其不意的效果，但失败的危险也很高，很可能不被理解和接受。存在着一些创意型的思维方式，可以有效地提升创作能力。

¹⁶ [美] S·阿瑞提. 创造的秘密 [M]. 钱岗南译. 沈阳: 辽宁人民出版社, 486.

六、人格特质及其发扬

每一种创意人才都有其独特的人格特质，人格特质是指某人拥有的独特气质。斯腾伯格认为：“一个具备创造力的个体往往显示出一些特定的人格特质。我们在研究中发现，人们认为创造力不仅仅意味着一种认知或心理特质，还包括了人格特质。”¹⁷ 对于创作者来说，他们可能需要的人格特质就是作家气质，这种作家气质可以为他们带来创意。

一个人的人格特质与其遗传相关，他的个性可能包含了很大程度上得先天遗传因素，比如他的主导性体液。我们知道不同体会导致的不同的人格特质。心理学常根据人的主导体液将人划分为四种类型，它们分别是多血质、胆汁质、黏液质和抑郁质。

这四种体液类型说来源于古希腊哲学家希波克拉底，他根据经验观察和自然与人体间存在的热、冷、湿、干的性质而划分的。多血质是因为热和湿的混溶，所以多血质的人温润活泼，他们机智灵活，语言天赋极高，具备较高的亲和力，但是多血质的人往往没有主见，容易变迁，意志力薄弱，做事情往往不能够坚持，不能够持之以恒。

胆汁质是热和干的结合，所以胆汁质的人性情开朗，坦率直接，精力十分旺盛，但往往粗枝大叶，不够细腻，而且性情暴躁，容易失控。

黏液质是冷和湿的结合，所以黏液质的人性情迟缓，不够灵活，沉默寡言，缺乏激情，不过黏液质的人谨慎细致，喜欢沉思，比较有耐性和自制力。

抑郁质是冷和干的结合，抑郁质的人相比黏液质的人更加内倾，他们往往多愁善感，耽于遐想，情感脆弱，并且优柔寡断，但是他们更加敏感，思考问题十分精微深邃。

我们发现，具备作家气质的，往往出现在这些极端人格之中，也就是说，胆汁质和抑郁质人格往往会产生更多的作家。作家要么是冷若冰霜，要么是热情如火，要么是多愁善感，要么是坦率直接，而取中间值的作家往往属于少数。我们必须澄清的是，每个人的人格类型并没有那么泾渭分明，可以直接归结到这四种气质当中。一个人的体液性质可能包含了多种，但总有一种是主导性的，这种主导性的体液决定了其人格特质的最终取向。

一个人人格的特质还可能与他的生活经历有关，他所在的家庭、所就读的学校以及所接触的社会环境相关，甚至与他生活的地域有关。童年经验与作家的关系最为密切，因为这些经验塑造了一个作家的感觉结构，塑形了一个作家的心结，这可能是他人格特质的第一重来源。倘若他的童年经验是快乐而美好的，那么他容易形成乐观积极的心态；倘若他的童年经

¹⁷[美]罗伯特·斯腾伯格，陶德·陆伯特著．创意心理学[M]．曾盼盼译．北京：中国人民大学出版社，2009:7.

验是悲惨而感伤的，那么他容易形成悲观消极的态度。我们经常能在作家的作品中看到这种童年经验的影子，这贯穿了作家一生的创作。

学校环境也是人格特质养成的重要场所，一个作家所接触的老师 and 同学，这些人的价值观，这些人与作家本人的关系，这些人与作家发生的故事，都会极大地影响到作家。因为作家没有进入社会之前，这些人所带来的知识是他们认识世界的基础。如果有一两位对他们影响深远的老师，这位作家可能会非常积极主动地向他们学习，包括他们的为人处世方式和价值观，他们甚至会模仿这些老师的气质。

进入社会之后，个人气质已经大体上成型，但这并不表示社会对作家的人格特质没有影响。因为社会环境和学校环境的落差所造成的效果会在他真正成熟之时最后一次撼动他的心灵，有些影响大的，甚至会彻底扭转他的特质。含蓄内敛的人可能会走向他的反面，变得十分开放，甚至肆无忌惮；规规矩矩的人可能会迅速变得世故圆滑。有些在学校中显得比较“坏”的孩子反而似乎突然“觉悟”了，变得遵规守矩、努力向善了。

我们还不得不提到另外一个因素，那就是地域对人格特质的影响。一方水土养育一方人，山川的阻隔，气候的差异，海陆的不同地貌，都会对一个地域的人的行为和生活习惯产生重要影响，一代一代流传下来，都会形成一个地方的特殊文化基因，这些对一个作家的人格特质也是有非常重要的影响的，它的影响是潜移默化的，而且它的影响更加根深蒂固。

综合以上种种内外在元素，我们发现作为一个作家，他往往是具备如下人格特质的，这些人格特质是其创意的来源。

首先，他们往往是特立独行的。尽管有熟识的朋友和亲人，他们给人的印象却总是显得格格不入，他们总会给自己制造一个非常独立的心理空间，别人都不容易进入那个空间。巴伦认为：“（1）有独创性的人喜欢复杂的和某种程度上显得不均衡的现象；（2）有独创性的人有着更为复杂的心理动力和更广阔的个人视野；（3）有独创性的人在做出判断方面有着更大的独立性；（4）有独创性的人更坚持己见和具有支配权；（5）有独创性的人拒绝把抑制作为一种控制冲动的机制。”¹⁸ 同时，他们往往具备强烈的好奇心，善于观察别人言行举止，并且常常默默记在心里，并不作过分的评价。

他们拥有丰富的想象力，他们的想法显得天马行空不切实际，很多在别人看来是异想天开的想法在他们看来却都很平常，而且他们似乎显得很认真，要准备投入激情到这些天花乱坠的想法当中。

¹⁸ [美] S·阿瑞提. 创造的秘密 [M]. 钱岗南译. 沈阳: 辽宁人民出版社, 1987: 445.

他们往往具有非常敏感的心灵，能够及时察觉到植物的生长、气息的变换，能够察觉到别人脸上的微妙表情以及背后的心理变化，能够察觉到别人隐藏起来的想法。他们的智商往往非常高，能够理解幽默并且善于制造幽默，这与他们对生活的激情是分不开的，它们需要找到一种最轻松的与世界打交道的方式，因为他们往往最能体会到艰辛的一面。

最后，他们往往最具有艰苦探索的精神，在这个过程中还能够忍受非议坚持自我。“个体必须强调立场。个体不仅要不断地克服周围人给他制造的障碍，还应坚定信念，哪怕直面异议和嘲讽。”¹⁹ 他们总是通过各种方式来排除干扰，只因为心中有一个创作大梦想大故事的目标，活出一种艺术化的诗意人生。但是我们必须看到的是，他们虽然是特立独行的，虽然可能在坚持自我当中无疑刺碰到别人，但是他们为人坦率慷慨，敢于表露自我的真实想法，他们并不希望在世俗化的生活当中过多地浪费心机。他们在专业领域，往往研究得非常深入，在该领域的见解十分成熟，但是他们在为人处事方面却显得十分简单，不够世道圆滑，往往给人一种童心未泯的感觉。

七、动机及其培养

动机也是创意的源泉之一，因为动机给创作提供了最基本的动力。没有源源不断的创作动力，就没有对写作的坚持，也就不可能实现连绵不绝的创意。

动机是心理现象中一个非常重要的现象。人本主义心理学家马斯洛把动机作为心理学研究的核心来看待，他认为人的大多数心理活动都和动机、需求有关。如果在解释人类心理现象和心理活动时，没有把动机纳入考虑，那一切心理学的结论都将站不住脚。

对于作家而言，创造性需求是一种自我实现的需求，是最高需求，他使得作家甚至淡漠底层的物质需求和生理需求，生活的所有重心都是为了回应这种创造性的需求。很多情况下，尽管没有充分的物质基础，尽管很多作家饱受贫困的折磨，他所在的工作环境、职位等也没有得到应有的尊重，但是作家内心深藏一个梦想，蕴藏着一股热情和动力，出自于对文学艺术的热爱，对生命的执着探索，他们最终还是卓有建树，完成了一部有一部作品。

动机对文学创作的影响可以表现在以下几个方面：“（1）创作动机是一种内部刺激，它来自于作家的某种需要，是作家进行创作的直接原因。（2）创作动机为作家提供创作目

¹⁹[美] 罗伯特·斯腾伯格，陶德·陆伯特著. 创意心理学 [M]. 曾盼盼译. 北京：中国人民大学出版社，2009：7.

标和目的意图。(3)创作动机为作家提供持续不断的情感力量。(4)创作动机使作家明确自己行为的意义,并驱使着作家将其完成和实现。”²⁰ 由此看来,动机不仅为作家创作提供目标和设想,还提供情感能量和行为意义。目标和设想有能为作家提供创作的方法和途径,他为了实现目标,就会去搜寻材料,采纳最佳写作方案;而情感能量和行为意义又为作家写作过程中灌注感情,对意义的追问又使得他不断与内在自我进行对话,提升其作品的哲思含量和创作水平。

关于创作动机,我们大致上可以分为内倾性动机和外涉性动机。“要超越潜能真正表现出创造力,个体需要动力。创意人员应该‘充满活力’,‘多产’并且‘目标明确’。目标可以是外在的(如钱、权力以及名望),也可以是内在的(如自我表达,个人挑战)。对于创造性工作而言,外部动机和内部动机都很重要,因为它能使个体全力以赴。”²¹ 两种动机在创作中的作用也有所不同,克雷奇认为:“外界社会生活的刺激对创作动机起着直接的作用,是创作的激力,引爆力。从主体方面讲,主要是由于创作主体的需要而引起的心理上的不平衡。有对探索、理解、创造、成就、爱情或自我尊敬感的渴望,包含有张力增加和超出了直接的生存和安全需要的一种丰富状态。”²² 我们认为,对作家而言,内倾性的创作动机可能要比外涉性的创作动机更重要。我们看到很多作家淡漠名利,专事创作,反而更大程度上保障其了其创意。不过也不能完全忽视外涉性动机,也有很多作家为了生计而创作。在他们早年的创作经历当中,微薄的稿费是他们生存的希望,支持他们更加努力地写作。

八、灵性及其开发

灵性如佛学中所说的悟性,觉性,是惠能大师所说的“自性”。惠能所作的最著名的偈言,就揭示了悟性的纯净和本真:“菩提本无树,明镜亦非台,本来无一物,何处惹尘埃。”²³ 正是因为它本来什么都不是,又怎么能受到杂物的污染呢?自性是每个人内心深处最纯净最本真的那一部分,它是生长智慧的地方它是永恒的,时间不能毁灭它,因为它不曾生长。

²⁰ 蔡毅. 论文学创作动机的构成及其特性[J]. 云南民族大学学报(哲学社会科学版), 1998(4): 70-76.

²¹ [美] 罗伯特·斯腾伯格, 陶德·陆伯特著. 创意心理学[M]. 曾盼盼译. 北京: 中国人民大学出版社, 2009: 7.

²² [美] 克雷奇等. 心理学纲要[M]. 周先庚译, 北京: 文化教育出版社, 1981: 379.

²³ 惠能. 坛经[M]. 尚荣注译. 北京: 中华书局. 2010: 21.

自性是不能染着的，任何污秽尘埃均不能沾染它，它是不能动摇的。自性是本来就圆满的、具足的。

禅学大师惠能说过：“无上菩提，须得言下识自本心，见自本性。不生不灭，于一切时中，念念自见，万法无滞，一切一切真，万境自如如。如如之心，即是真实。”²⁴ 菩提指的是至高无上的悟性，但是这种悟性并不需要向外求索，只需要向心内求索。认识自性要向内求法，回归本心。世人因为心迷，一心向外攀援，因此不能认识自性。向外看的人在做梦，而向内看的人在觉醒。悟性的永恒性，体现在它永恒地停留在本心本性当中，因为它没有生长过，所以时间也不能摧毁它，只需要如实呈现，就是它最本真的一面。

在超个人主义心理学体系当中，灵性是意识层次中最高的存在，也是贯穿整个意识层次当中的。灵性是“大精神”在人的意识层面的显现，“大精神”是万事万物的根本规律，和“佛、道、理”等观念相似。人类应该主动培养自己的灵性，通过“寻回”的方式去拥抱“大精神”。灵性的特征是“不二性”，超越了二元对立的离场，但又不排斥二元性。

灵性是创意的最根本的本源，可以提供最纯净、最自足、最圆满的创意。灵性是海德格尔所说的“内在珍珠”。在古代文学理论体系中，“性灵说”与我们所说的灵性相似。性灵说认为文学应当绝假纯真，彰显真性情，表达至情，一旦伪装或者隐瞒，则失去了文章的灵气。灵性可以为创作提供自然率真的感情，这种感情是真诚的，没有任何做作的，往往能够引起读者共鸣的。灵性可以带来对本能性的理解，即艺术的直觉，一种直接又突然的创意。灵性可以让我们超越二元对立、能所对立的观点，看到事物的如如状态。这是文学经常要描写到的那种“陌生化”的状态。灵性可以提供源源不断的智慧，可以洞穿事物的因果规律，为写作提供结构上的因果合理性。灵性可以和我们内在的终极真理接源，可以为文学创作提供一种“终极关怀”。

我们每个人内心深处都存在着这么一种创意的源泉，但多数人却没有意识到这么一个富足的源泉。原始的创意并不需要去向外求索，创意实则是从个体自我中发掘出来的，而不是培养出来的。

创意灵性贯穿于整个艺术创作活动当中，是对整个创作活动的维护和支持。灵性不仅存在于“创意生发”的环节，还存在于“写作赋形”阶段。不仅存在于创作的始发过程之中，还存在于创作的继发过程和整合过程之中。开发创意灵性能够极大程度上提升创作品质。

²⁴惠能. 坛经[M]. 尚荣注译. 北京: 中华书局. 2010: 16.

结语

创意写作教育的根本方向是提升创意能力和写作能力，围绕创意源泉去开展不失为最有效的路径。笔者对西方国家创意写作学科进行研究，发现西方的教育倾向个人主义，推动学生的自我觉醒，因此，个人经验书写，个人特质发扬的教育环节显得非常重要。而东方教育亦颇有特色，尤其是东方有独特的灵性学问，如禅学、瑜伽学等，这些学问以修行为实践的方式，能够在一定层面整合身心灵，开拓创意心境。笔者在此文中尝试对东西方的创意写作的教育维度进行整合，以期能够描绘出完整的创意写作教育图景。然而创意写作教育是多维的，是动态的，是开放的，绝非以上几点能够容纳。比如创意写作教育的产业论视角，创意写作对市场的把握和对文化产业的推动；创意写作教育的文化论视角，创意写作对社区、城市和国家文化贡献和对文化事业的推动。这些都是未来要探索的方向。

我国高等创意写作教材建设：现状、问题、思路*

安晓东

【摘要】随着文化创意产业发展，社会创意写作实践应运而生，创意写作参与我国高校文学教育行为有效推进了高等文学教育的创新变革，高等创意写作教育正日益受到重视。但我国高等创意写作教育实施过程中，却存在着教材建设相对滞后、种类相对较少、本土性较差等问题，结合创意写作教材的现状以及创意写作教材的基本特性，本文认为，增强启发性和可操作性，时代性和本土性，差异性和创新性是我国高等创意写作教材建设基本思路与策略。

【关键词】创意写作 教材 现状 问题 思路

【作者】雷勇，西北大学文学院讲师，创意写作专业硕士研究生导师

创意写作虽然是近十年来兴起的“新生事物”，但实际上自改革开放以来，伴随着我国文化创意产业的长足发展，写作在应对社会需求方面也早已经有了很大的功能性改变，创意写作参与高校文学教育渐成趋势。市面上存在大量各种类型的写作指导书籍，在高等教育等系统内部也有各种类型的写作教程，但是，我们越来越发现，这类教材虽然供应量大，但在应对创造性写作指导的诉求中存在不足。我们这里所说的创意写作“教材”具有广义性特征，既包括高校课程参考书，也包括创意写作初习者和实践者所需要的指导书。随着时代的进步，写作的观念逐渐为顺应时代需要的“创意写作”或者“创造性写作”所替代，创意写作包含的种类很多，从文学的写作到其它类型的写作都可以被纳入到创意写作的框架中，创意写作强调写作与创造性思维的融合，新的写作类型和写作能力要求刺激着新的写作教材同步配套高等教学和社会实践需要。

一、我国高等创意写作教材的当前构成

严格意义上的创意写作在我国兴起不久，但它顺应时代需求，因而发展迅速。与此相关的高等创意写作教育在全国已经铺展开来，高校逐渐探索本土化的创意写作教育。在创意写作实践以及创意写作教育中，不可避免地要借助创意写作教材的辅助。那么，除了经典作品这类切切实实的“教材”之外，我国创意写作教材基本构成如何？是否满足紧迫的现实需要？

* 本文系 2017 年度教育部人文社会科学研究青年基金“美国高校文学教育中的创意写作参与研究”（17YJC751001）；陕西省教育厅 2016 年度专项科学研究计划“陕西创意写作人才需求调查研究”（16JK1730）阶段成果。

基于这样的问题，我们从以下几个部分对我国当前创意写作教材的基本构成作出如下分析：

1. **名家写作经验介绍书籍。**作家创作经验性质的书籍在目前的写作指导书中占有量很大，而且受欢迎程度很高，无论是文学写作爱好者还是文学教育工作者、爱好写作的学生都愿意从中获得写作基本经验。这一类指导书并不拘泥教材的套路，而是根据分享自己写作经验的需要，结合自己的创作体会剖析自己的创作体会，将自我作品的生成过程讲述出来，让读者看到文艺作品酝酿和修改成型基本过程。也或者是他者对作家写作经验的总结提炼。这类书籍如阎连科的《写作最难是糊涂》（中国人民大学出版社 2013 年），郭凤岭主编的《写书记》（金城出版社 2012 年），张旭东、莫言的《我们时代的写作：对话〈酒国〉〈生死疲劳〉》（上海文艺出版社 2013 年），管遵华编著的《跟莫言学写作》（机械工业出版社 2013 年），张子堂的《应用文写作实践谈（第 2 版）》（天津社会科学院出版社 2014 年）等，除此之外，还有更多的域外作家写作经验分享书籍。但这一类书籍在创意写作教学中也有一些使用上的局限性：其一，写作经验具有可研究价值却未必具有可复制的操作性。作家只是在分析自己的创作行为，实际上，更多人的写作动机和材料准备与作家单个的写作经验是不相吻合的，写作指导书应当让每个学习者从中得到如何发掘并讲好自己的故事这样的收获，而不仅仅是在倾听成功的作家是如何讲好“他（她）”自己的故事。一般而言，作家对自己的创作历程和经验是熟悉的，但却未必深谙更多的创作技巧和专门的写作理论，能够进行有效写作教学的专业作家更是少之又少。其二，新型写作实践类型的经验指导匮乏。纯文学创作经验指导的实际操作性也许值得去质疑，但很多成功的新型写作实践经验之谈却具有很大的价值。如非虚构作家的写作经验之谈很明显对写作学习者而言就有很大的借鉴意义。总之，这类指导书大多以文学创作指导为主，相对忽略了非虚构写作等新的写作形态。

2. **写作理论论著。**在创意写作学习与研究活动中，也可参考相关研究论文和著作，这一类的论文如陈鸣、刘艳莺的《虚构与叙事：创意写作方法论问题》（《湘潭大学学报》2011 年第 5 期），吴仁援的《应用写作的创意性》（《湘潭大学学报》2011 年第 5 期），谢彩的《中国创意写作学初探》（武汉大学博士学位论文 2013 年），杨剑龙的《论创意写作的中国古典文论资源》（《甘肃社会科学》2015 年第 6 期）等。这一类的著作如杰拉德·普林斯的《叙事学：叙事的形式与功能》（中国人民大学出版社 2013 年，徐强译），米克·巴尔的《叙述学：叙事理论导论（第三版）》（北京师范大学出版社 2015 年，谭君强译），方毅华的《新闻叙事导论》（中国广播电视出版社 2014 年），何坦野的《超文本写作论》（中国书籍出版社 2013 年），欧阳友权的《网络与文学变局》（中国文史出版社 2014 年）

等，黄鸣奋的《位置叙事学：移动互联时代的艺术创意》（中国文联出版社 2017 年）等。但一般而言，对写作者来说，写作技巧的掌握大多是从模仿和借鉴优秀的作品开始的，较少从写作研究的论文和著作中获得的，当然，写作实践可以从写作理论的学习入手了解写作的基本原理进而更好地介入写作实践。一般的相关研究论文和著作并不是从为写作者提供写作经验的指导出发来探索写作活动或者写作作品的，以文学研究而言，研究的角度有语言学角度、文献角度、社会历史的角度、美学鉴赏的角度等多种视野，但这些研究的最终结论可能是为了衡定和证实作品的历史价值、作品的接受、作品的风格等，并非是站在文艺创造心理、文艺创作实施路径的角度分析作品的生成机理。但是，具体到某些写作理论那里，写作技巧的获得是可能的，比如叙事学方面的理论很明显能够对写作实践有具体和直接的指导性效果。

3. 传统的写作教程。在写作教材体系中，这一类的教材在高校写作教育中占了主导型的地位，这些写作教程大多由高校教师编写而成。一般而言，使用写作教程的人员主要是中文系写作基础课程师生或者大学通识写作课程师生，对普通的文学爱好者而言，则可能更倾向于选择作家的经验指导书。写作教程在引导学生正确认知写作的基本原理、写作的基本类型、写作的基本技巧和注意事项上有重要的作用。这类写作教程如马正平主编的《高等写作思维训练教程》（中国人民大学出版社 2002 年）、董小玉、刘海涛的《现代写作教程》（高等教育出版社 2000 年），王锡渭的《新编大学写作教程》（北京大学出版社 2008 年），刘明华、徐泓、张征的《新闻写作教程》（中国人民大学出版社 2002 年），张海鸥的《诗词写作教程》（中山大学出版社 2011 年），琚静斋的《文学写作教程》（北京大学出版社 2013 年），郭乾湖的《当代写作教程》（高等教育出版社 2009 年），李娟的《文学写作实用教程：从基础准备到文体写作的具体指南》（浙江大学出版社 2015 年），白延庆的《新编公文写作教程》（对外经贸大学出版社 2013 年），刘海波的《影视文学写作教程》（上海交通大学出版社 2009 年），姚治兰的《电视写作教程》（中国传媒大学出版社 2005 年），杨先顺、陈韵博的《广告文案写作原理与技巧》（暨南大学出版社 2009 年）等。这些写作教程的种类极其丰富，它们为广泛的写作实践提供了有益的指导，为文学写作教学与写作、日常应用写作学习做出了重要的贡献。

4. 部分本土创意写作指导书及译介国外创意写作书系。上个世纪八十年代中期，社会对各类写作教材需求旺盛，除了国内各类型文学写作、应用写作教材之外，也在一定程度上引入了英美创意写作专业指导书，如 1987 年春风文艺出版社翻译出版了 R.A.布卢姆的《电视写作艺术》以及 B.库克的《为电视写喜剧》合集。1988 年，该社翻译出版了约翰·霍洛韦

尔的《非虚构小说的写作》。中国创意写作实践对创意写作教材（指导书）的大量需求也导致中国出版社大量寻求有益资源，这种寻求会出现三种结果：一种是本土编写，另一种是英语学界的引入，第三种是从台湾、香港等同文化圈“就近”借鉴。第一种类型目前总体情况不是特别理想，但发展势头向好。近几年来，随着创意写作活动的价值日益得到认可以及创意写作实践类型的极大丰富，创意写作类型的指导书开始出现，这些书籍与传统的写作教程不同，也不介入分析文学创作，而是针对某个新媒介时代的新写作类型进行剖析，这类的指导书如马楠的《尖叫感：互联网文案创意思维与写作技巧》（北京理工大学出版社 2016 年）、苏航的《软文写作与营销实战：从入门到精通》（人民邮电出版社 2016 年），詹新惠的《网络新闻写作与编辑实务》（中国传媒大学出版社 2011 年），丁伯慧、李孟的《创意写作》（高等教育出版社 2016 年），汪云霞的《创意写作：小说与剧本中的虚构和叙事》（中国广播电视出版社 2016 年）等。从台湾等地区引入的同类型教材如《赖声川的创意学》（中信出版社 2006 年）、许荣哲的《小说课》（中信出版社 2016 年）两册。另鉴于社会写作实践之需求，也有从国外译介的实用写作书籍，如北京联合出版公司翻译出版了高杉尚孝的《麦肯锡教我的写作武器：从逻辑思维到文案写作》等。从 2011 年开始，中国人民大学出版社先后译介了数批英语世界创意写作著作，此书系包含的类型较为丰富，有高校教师兼职作家的写作课程讲义，也有畅销书作家写作经验指导，有著名编剧的编剧实物等。如多萝西娅·布兰德的《成为作家》，诺亚·卢克曼的《写好前五页：出版人眼中的好作品》，雪莉·艾利弗的《开始写吧！：虚构文学创作》，杰里·克利弗的《小说写作教程：虚构文学创作》，德怀特·V·斯温的《畅销书写作技巧》，拉里·布鲁克斯的《故事工程：掌握成功写作的六大核心技能》，杰夫·格尔克的《情节与人物：找到伟大小说的平衡点》，约翰·加德纳的《成为小说家》，朱迪恩·巴林顿的《回忆录写作》等，以上是被冠以“创意写作”名义引入的教材，实际上，市面上还有更多的未曾被纳入“创意写作”系列的指导书，它们如罗伯特·布莱的《文案创作完全手册：文案大师教你一步步写出销售力》、约瑟夫·休格曼的《文案训练手册》等。百花文艺出版社翻译出版了奥森·斯科特·卡德的《如何创作科幻小说与奇幻小说》等。这些从英语文化界翻译而来的创意写作教材或指导书具有相当的针对性，教材类型丰富，主要涉及了创意写作实践的主干课程，以故事、小说、编剧、非虚构写作、文案策划为主。创意写作学习者可以从域外先进的创意写作指导中获得写作实践的灵感，从而提高自己的创意写作水平。

二、我国高等创意写作教材建设存在问题

当前,我国创意写作教材的基本构成主要由作家写作经验的介绍性教材、传统的写作教程性教材、从国外译介而来的专业创意写作教材这三大部分组成,在目前的创意写作教育或者创意写作学习过程中,教材使用者往往会面临着诸多困惑,在使用国外译介的教材时,可能面临着写作思维的中西差异,而在阅读传统的写作教程时,可能会发现这些教材并未涉猎当前丰富的创意写作类型。这些困惑主要导源于当前创意写作教材的构成上存在如下问题:

1. **丰富性亟待改善。**与英语世界相比,我国专业创意写作教材丰富性不强,这主要体现在三个方面:其一,总体供应量少。其二,类型不丰富。其三,高质量者仍需增多。在国外创意写作教材引入的风潮下,我国已经涌现出一批具有本土化特色的优秀创意写作教材,如陈鸣的《小说创作技能拓展》(中国人民大学出版社 2016 年)、《创意写作:虚构与叙事》(广西师范大学出版社 2011 年),李华的《写出心灵深处的故事》(中国人民大学出版社 2014 年),许道军的《故事工坊》(中国人民大学出版社 2015 年),许道军、葛红兵的《创意写作:基础理论与训练》(广西师范大学出版社 2012 年),葛红兵、许道军主编的《大学创意写作》(中国人民大学出版社 2017 年)等,与英美等国“海量”创意写作指导书相比,我们的创意写作教材编写、出版仍有更大发展空间。我国创意写作指导书相对“匮乏”导因于我国创意写作学科的创立刚刚起步,“中国高校还没有自己的原创理论、训练体系、课程系统”[1],我国创意写作课程开发以及教材的建设仍然处于初期阶段,也诚如有创意写作教师如此抱怨:“通过阅读以及创意写作实训联系发现,目前在国内图书市场要想找到一本非常适合课堂教学的创意写作书籍非常困难”[2]。这主要与当前创意写作教育的开展规模与开展程度有关,英美世界创意写作教育发达成熟,拥有数量众多的创意写作项目,吸引了大量的创意写作学习者,而我国创意写作的教育刚刚起步,对相应的写作教材需求处于稳步增加阶段。目前,中国高等创意写作教育范围相对有限,其施教对象一般是本科阶段的汉语言文学专业(或创意写作方向)学生,研究生教育则更宽泛一些。根据英语国家创意写作发展经验,创意写作在发展过程中一定会突破文学领域的限制走向更广阔的天地,创意写作的学习人群将会越来越复杂,而不是仅局限在通过高考或研究生招考进入到正常学制的学生,未来的创意写作学习人群将会有各个年龄段的人,也会有各个知识层次的人,或者各个领域的人。他们的前期基础不同,有的人也许有过长期的写作经验积累,也有的人从未接触过写作活动。创意写作教材对他们一视同仁,创意写作指导书应该让每一个意愿学习创意写作的人都能读的懂,能做到激发每一个人内心讲故事的欲望。

2. **针对性亟待增强。**在当前的写作教材供应中,文学创作类多,应用写作类多,而真

正的创意写作类型少。中国的创意写作近几年来已经日益崛起，创意写作与高等教育有关，也与当前的文化创意产业参与人员息息相关，创意写作实践与创意写作的学习和提升逐渐成为重要的社会需求。创意写作不同于一般性的应用写作，目前，国内图书市场上已经涌现出大量的各类应用写作指导书，如经济文书写作指导书、公文写作指导书、新闻写作指导书等，同时也存在着一定量的文学创作指导书，如文学写作教程、文学创作教程，也或者是小说写作教程、散文写作教程等等。但这些书籍显然不能满足当前创意写作教育或者实践需求，因为创意写作不同于一般性应用写作，也区别于纯文学创作，因此，这就需要建构创意写作指导书体系，在满足社会从业人员与高校学生需求中编写具有较强适用性的指导书籍。截至目前，我国图书市场涌现出的大量实用写作指导书仍然遵循着一些传统的编写理念，如教材文体的设定大多局限在高校和政府行政领域内，如果稍有延伸的话，可能还会附带性地介绍一些经济文书写作。很显然，这种编写指导理念已经有些过时，之所以会出现这样的编写体例，乃是由编写者的认知范围和自身可把控的写作指导能力所决定的。大多数实用写作教材都会包括小说写作、诗歌写作、散文写作等文学写作，其次有一些关乎学生学术能力提升的理论写作，然后设定一些新闻写作、行政公文写作等，最后罗列一些经济合同写作、求职信写作等。这基本已经成为“惯例”，这个“惯例”恰恰说明我们的写作教材已经有些跟不上时代了。有些具有时代前沿性的写作品体如RAP歌词写作、科幻电影剧本写作、微博微信公众号写作、展览文案策划写作、游记写作、儿童故事写作等被“人为”忽略了。当前，我国创意写作教材的针对性较弱，正如胡凌虹援引许道军的观点：“1949年以来国内形形色色的写作教材差不多有几千种，似乎不缺教材，但是真到了教学时，才发现用得上的几乎没有。”

^[3]我国创意写作体系仍然处于建构期，创意写作在英美已经相对成熟，拥有文化创意产业背景下复杂的创意写作实践类型和庞大的高等创意写作教育实践模式。我国的创意写作脱胎于传统的写作，并接受了西方创意写作的影响，因而在教材的构成上既有本土的部分，也有外来引入的部分，所以，教材的系统性和针对性较弱，随着时代的进步与我国高等创意写作教育的不断完善，成功的创意写作实践者将会反哺创意写作指导书的编写，优秀的创意写作师资将会编写更多高质量的创意写作书籍，创意写作教材的针对性会越来越强。

3. **本土性亟待提升。**当前从国外引进的创意写作指导书籍在本土化的使用过程中具有一定的局限性，我国当前对创意写作人才的需求量增加，意愿从事创意写作的人员亦需要创意写作能力素养的提升，指导书是重要的提升形式，但鉴于国内相应的指导书籍缺乏，只好借助英语世界成熟的创意写作指导书籍引导当前的创意写作自我能力提升。如中国人民大学出

出版社近几年来翻译出版了大量的相应参考书，为满足社会和高校的需要做出了重要贡献，但限于这些教材系西方写作思维主导下的产物，所以在本土化的指导性就大为削弱，因此，这也就有必要重新考虑建设中国化的创意写作指导体系，创建中国话语的创意写作指导书籍。创意写作的学习方式与文学创作的学习方式不同，经典的文学技巧是可以跨越文化的，即便如此，不同文化诞生的文学作品仍有不同的风格特征，创意写作更加注重发掘本民族和本文化的故事资源，在迎合受众的审美诉求中更加注重针对性强调地域性的文化接受思维习惯，这就要求跨文化移植的创意写作教学注重本土性特点。梁慕灵曾经指出，香港地区高校的中文创意写作在创立独特的系统时，就结合了本土文化特色，建立符合中国文化思维的创意写作教材体系，“在香港大学界别方面，岭南大学人文学科研究中心与香港教育图书公司合作出版一系列与香港相关的创意写作系列丛书，包括：《自然旅游创作：新界风物》、《电影中的香港故事》、《跟白先勇一起创作》、《书写香港@文学故事》、《西新界故事》、《新闻写作：从心出发》等，可见其出版重点在于分享与香港地方或香港故事，这亦是香港创意写作教学的一大路向。”^[4]从香港创意写作书系的名录中，我们可以看到我国大陆地区创意写作教材的建设更应该注重特色思路，结合全局性的中国国情和传统文化资源，或者地域文化资源建构具有鲜明的本土性和实用性创意写作教材。

以上几个特征反映了我国当前创意写作教材建设现状，实际上，高等创意写作教材也不仅仅是局限于高等写作教育中学生所使用的参考书，“高等创意写作教材”之中就包含着“高等”“创意”“写作”“教材”这几个关联性词汇，“高等”意味着“高等教育”的或者“高级”的，而“教材”也意味着可以成为“指导书”的，这表明，高等创意写作教材的建设既可以为高等写作教育提供参考，同时也有利于为社会创意写作实践者、从业者提供相关的指导资料，有利于他们更好地将创造性思维与写作思维、工作思维结合起来，推进工作创新和优秀作品的生成，这就越发显得我国高等创意写作教材建设工作势在必行。

三、我国高等创意写作教材建设思路

基于对当前我国创意写作教材建设现状以及问题的考量，本文认为，当前中国高等创意写作教材建设基本思路应当如下：

1、**创意写作教材要体现启发性和可操作性。**笔者认为，创意写作系“当代文化发展环境下以创造创新为鲜明旨向的写作实践活动”^[5]。由此观之，创意写作实践处处彰显着创造性和创新性，创造力与创新力的激发过程更要具有创意性色彩！创意写作指导书具有辅助提

升创意写作实践能力的基本性质，其形式不应受拘泥。创意写作教育不同于以往传统的文学教育，在传统的文学教育教材编写理念中，形而上的理论元素多于实践要素，很多教材通篇都是理论术语，在一定程度上“忽略”了本科阶段学生的接受水平，以科研的态度对待教材编写显然没有切中有效教育的开展，因此，在学生的呼声中，就存在着对既有文学各类课程改革的呼声。很多教材并没有发挥应有的效果，学生对教材的态度有时候存在抵触情绪，因为这些教材尽管具有重要的学理价值，但忽略了启发性功能。学生在自主的教材学习中并不能得到更多有效信息和指导价值。指导性有时被束之高阁，或者仅仅服务于考试背诵。之所以存在诸多高等教育之教材怪现状，除了以上我们所指出的以学术应对态度编教材的倾向之外，还有其他多种因素，比如说很多专业指导书追求大而全采用集体编写的方式，集体编写教材的好处是知识点覆盖全面，而它的缺陷则更为明显，那就是没有一以贯之的主导型思想，这就使得教材缺乏“主体性”，其知识点各自为政，没有充分体现教材编写者的基本立场。创意写作的指导性教材应该充分考虑接受者的需要，采用多种教材编写形式，增强教材的趣味性和吸引力。创意写作教育本来就是一种创新性教育，在于激发学生的创造性思维，创意写作相关的相关学术研究可以是枯燥乏味的，因为它们仅仅服务于科研的需要，但创意写作实践指导书籍应该充分体现创意写作教育的基本特性，那就是首先要以教学的角度和激发学生创造力的立场来编写教材，教材在学生的手中要喜闻乐见，学生在教材的自修中受益良多，这是创意写作教材最基本的功能。其次，创意写作教材编写应尽量避免以往文学教材编写的弊病，避免过多的集体写作编写方式。在英语学界普遍受到欢迎的创意写作教材绝大多数采用的是个人编写，而且，编写者大多都有丰富的创作经验，教材体现独具特色的编写理念以及具有可供操作性，如于尔根·沃尔夫的《创意写作大师课》，多萝西娅·布兰德的《成为作家》，杰克·赫弗伦的《作家创意手册》。这些教学指导书籍均采用平易近人的语言风格，没有晦涩的理论说教，在字里行间体现出的是对每一个人阅读者的充分尊重以及信任，这些教材带有感染人的“温度”，因而，也就易于为人接受，教学辅助效果也好。

2. 创意写作教材要体现时代性和本土性。在当前的创意写作实践和教育中，由于缺乏针对性的创意写作指导书籍，人们一般选择求诸先前的各类应用写作指导书或者文学写作指导书，又或者选择国外的创意写作指导书，更有甚者选择上个世纪八十年代写作热中的写作指导书，这些指导书由于各种原因都有一些相应的缺陷，使用者很难从中找到对自己切实有用的指导信息。这主要是由两个原因导致的，其中之一是有些写作指导书“过时”了，比如说写作爱好者还能够搜集一些来自民国时期的小说写作指导书，又或者看到上个世纪五六十年

代出版的小说写作技巧教授书籍，这些书籍尽管都出自鲁迅、老舍、萧红、丁玲等名家，但毕竟社会现实有了很大变化，小说写作的技巧和形态也发生了很大的改变，这些指导书指导思想是正确而有益的，但在材料的举证上就显得“陌生”得多，读者很难回到当时的社会现实中取重新感受材料的捕捉。写作指导书有一个很大的特征，那就是指导原理简单，但启发性材料要新颖别致，具有鲜明的时代性，容易为人理解，所以写作指导书或者学生使用的教材必须贴合受众实际。现实需求决定了建设创意写作指导书体系的必要性，创意写作引入中国已经有十余年的历史，但创意写作本科和研究生规范教育却是近些年逐渐开展的事情。在创意写作教育中，相关教材建设显然具有关键性作用，在创意写作教育之前的写作教育历史阶段，已经涌现出种类繁多的写作教材，但这些教材在某种程度上已经不能满足面向受众需求的写作类型学习参考。因此，有必要建设新型写作教材，服务于创意写作教学工作。当然，这也并非意味着只有“呼应”时代的指导书才是好的指导书，美国约翰·盖利肖的《小说写作技巧二十讲》（北京十月文艺出版社1987年）这本写作指导书出版社于上个世纪的三十年代末，上个世纪八十年代引入我国后对我国短篇小说写作爱好者起到了很好的指导作用，且这本书至今仍可以成为优秀的小说创意写作教学参考书，这是因为这本书抓住了小说写作与修改的“要害”。除此之外，创意写作教材建设也应该注重本土化特色，目前，国内创意写作指导书主要由中国人民大学出版社组织翻译出版，该社先后推出多种系列的创意写作指导书籍，这一类的指导书目具有大众普及性，也可以是适用于高校创意写作本科和研究生教育需要。这些指导书籍在英美属于畅销的创意写作指导手册，具有极强的可操作性。但是，创意写作教育面临着跨文化思维的转化，有必要构建符合中国文化思维方式的教学模式和教学设计。例如，香港高校的创意写作教材编写充分结合香港的文化创意产业需求以及地域文化特征，这样的话，创意写作教材就避免了“千人一面”，与当地文化实际紧密结合，增强了教材的多元性，也比较符合学生的使用和接受心理。

3、创意写作教材要体现差异性和创新性。创意写作实践是多元的，创意写作教学与提升的形式也是多样的，这就要求创意写作指导书必须具有差异性和多元针对性特征。高校创意写作教学主要体现为本科和研究生教育，目前国内的创意写作本科教育相对滞后，而创意写作专业硕士招生则如火如荼。创意写作教材应该充分考虑本科和研究生教学需要，通过外部引入和内部编写的方式建构系统的教材体系。在创意写作教材体系中，应用性创意写作教材应该占据主导地位，因为故事写作、编剧、小说写作、诗歌写作、散文写作在创意写作课程设置中是重中之重，技术性写作教材无疑是占据主导地位的，是创意写作教材的“第一梯

队”，创意写作教材的编写服务于创意写作教学，应该按照每个学校不同的创意写作教学需要进行合理布局，比如有的学校注重某一个方向的创意写作类型教学，那么在教材体系中就应该注重此类型教材的编写和引进。除了具有技术操作性的写作类型指导书籍编写，还应该注重创意写作相关理论常识的普及，比如说创意写作简史、创意思维、受众心理分析等课程都需要根据不同的情况加以补充，创意写作虽然以写作实践训练为主导，但学生的其它类型素养也不能忽略，例如在学生创意思维训练上，在学生对本学科基本历史的熟悉上，在学生受众心理分析的能力上都应该加以重视，所以，创意写作教材编写也应该照顾到“第二梯队”教材的补充。除了以上两个梯队之外，还有第三个梯队，主要是针对创意写作研究生培养的，创意写作研究生培养与本科生培养不同的地方在于，在该阶段，可以让学生适度参与创意写作理论与实践问题研究，这就决定了带有理论色彩的创意写作教材仍然是必要的。创意写作指导书要根据编写者的个人特长充分发掘自身写作指导能力，编出自己的特色和个性来，切忌千篇一律、缺乏新意。以往的写作指导书按类型讲有文学创作型、应用写作型等，在编写体例大多遵循先讲授写作基本原理而后按照记叙文、议论文、诗歌、散文、小说、新闻稿、书信等模式进行编写。但创意写作不同于既往的纯文学创作，也区别于实用性很强的写作，创意写作是写作在当今时代的新的呈现形式，其目的在于为培养文化创意人才服务，创意写作指导书不可能采用以往的编写模式，而应该结合创意写作实践需要摸索自己的指导书编写形式，创新写作指导书的编写方式。

总之，我国高等创意写作教材建设应当看到当前已经取得成就，也同样要正视当前存在的缺陷和问题。某些教材对以“文化消费”为目的进行的诸多创意写作实践缺乏有效指导，某些教材的引导方式存在“落伍”问题。如，实用写作的指导书数量虽然庞大，但是它们大多数呈现资料性强、信息量大等特点，而且很多实用教材的写作训练环节沉浸在模拟训练的阶段，模拟训练在直接实践参与的受教育者那里有效性强于间接参与者，且这些模拟训练的虚拟性大于现实性，故有必要以直接的参与意识主导写作训练环节，创新教育方法，采用有效的训练路径，增强学习者的获得感。高等创意写作教材更应该突破以往教材的不足和限制，结合教材编写者兼写作实践者的写作经验，及时提炼有效的训练路径，激发学习者讲故事的强烈欲望，更好地服务于高校创意写作教学以及社会创意写作实践。

参考文献：

- ①葛红兵、高尔雅、郭彩侠.高校中文教育改革与“创意写作”学科建构[J].当代作家评论, 2014(5)
- ②胡冬智.创意写作引入大陆高校后的教材评价与建设[J].现代语文, 2017(5)

③胡凌虹. 创意写作：兴起于上海的教学新风[A]. 陈圣来主编. 上海文学发展报告（2014）[C]. 北京社会科学文献出版社，2014:45

④梁慕灵. 大学创意写作教学的设计与效果——以香港大专院校为例析[J]. 湘潭大学学报（哲学社会科学版），2016（1）

⑤安晓东. 推动中国创意写作研究[N]. 中国社会科学报，2017-10-17

高校写作教育改革如何成为可能？

周红莉

【摘要】写作教育，一直是高校课程建设的难题。其课程理念与模式的本原性设置，不是为造出专业作家，而是在确立各类文体的规范性（艺术形态），诸如语言、结构的相对固态化构建的同时，追求关涉个体思维的自由度。但现实中的大学写作教育却是问题扭结，办学理念迷惘、师生身份双重失效更是症结所在。反思近年写作教育现状，我试图从问题出发，透视大学写作旨归、文本定位、操作规划、课程构架等景况，透析大学写作教改如何成为可能。

【关键词】写作教育 文学教学

【作者】周红莉，常熟理工学院教授

问题之一：写作旨归——重载体轻主体

现行的高校写作过多倾向于物质外壳（外形），诸如语言、结构、修辞手段等相对固态化文式，对写作主体的内在关注较少，这种写作理念的设置，使学生因主体性漂移而逃避、厌恶、甚至于拒绝写作。如何应对这种尴尬局面？我比较赞许苏珊·桑塔格的建议：“写作是你给予自己的一系列许可，让自己以某些方式表达。发明。跳跃。飞行。跌落。寻找具有你自己特色的叙述和坚持；即是说，寻找你自己的内心自由。”尊重个体生命的自主创造，也许是高校写作得以深入人心的可能性抑或可行性方法之一。

具体言之：第一，可以引导学生进行关涉个体灵魂的审美阅读而非片面强调关涉艺术形态的修辞阅读，因为“阅读在其深层意义上不是一种视觉经验。它是一种认知和审美的经验，是建立在内在听觉和活力充沛的心灵之上的”深层艺术；第二，可以引导学生进行主体各项基本能力的形象化训练，包括观察、感受、思维、想象，但决不把写作教学视为某种职业，成为一种惯性机械动作。

问题之二：文本定位——重文学轻体式

高校写作的非专业性与非主干性身份，使其在繁冗杂陈的文本（教材）编选上屡陷误区。一般来说，写作可分四大文体，即新闻文体、文学文体、理论文体和应用文体。高校写作，无论老师或是学生，大多偏重于“软性写作”，即文学文体。我们固然需要滋养生命，使写作成为舒展心灵空间的自由方式，但是，如何写出“入体”、“合体”、“得体”的文字也

是高校写作不可或缺的重要部分。因此，如何做到文体并重是写作教改的又一疑难。

我以为，具体策略可有两种：一是强调文体并重的前提，必须让学生厘清各类文体体式，使模糊的文体观念透明化、立体化；二是可以分板块实践，横向纵向比较各类文体功能，分序列、分阶段、分梯队操作，以归纳、强化文体意识等。

问题之三：操作程式——重理论轻应用

写作毕竟不是专业理论课程，它除了疏通必要的概念外更应重视实践的可行性。但现行的高校写作大多滞留于理论的凌空虚蹈，脱离学生思想实质，尤其脱离学生未来岗位，纠缠于写作主体、载体、受体、客体等概念的转化，缺少切实可行的操作规程，使“写”成为水中月，镜中花。

针对此，我主张，一是可以进行合理的学时划分，三分之一的时间留于老师理论传授，三分之二的时间留于学生课内、课外的讲读参照与实践操作，由此方能“得之于心，应之于手”；二是可以改革相应的考核制度，将基础理论考核与应用操作考核分制五五分成甚至于四六分成，切实提高师生对实践的重视；三是可以“联结”各专业实际，进行专业对口训练，譬如文秘专业与师范专业的写作教育就大相径庭。前者偏重办公室自动化设置，相对强调职场实用写作能力与信息处理能力，对选取、分析、综合信息的组织能力和创造文字能力有着明确的时代要求与职业要求；后者偏重教书育人设置，强调学生不仅“会写”还要“会教”。由此，教授者应该先规矩而后因类求巧，以达合理（语法结构）、合情（情感语态）、合境（语言环境）、合体（文体式样）的实效。

问题之四：课程构架——重师授轻生学

高校写作教育绝非是简单化的“布道”行为。它的课程框架应该是开放的、多元的、务实的。传统意义的以老师单边活动为主的所谓“传道授业解惑”，是种相对静态的“束缚”性教育，老师成为知识的“传声筒”，学生成为学习的听、记工具，即便有所思考，仍是谨言慎行，处于边缘化的从属位置。

面对如此窘境，我认为，一是可以采取多种课堂教育手段，例如讨论式、操作指导式、论辩式等，寓教于乐，激发学生学习兴趣；二是可以采取开放式课程模式，“走出去”“请进来”，引导学生多走、多看、多听、多想，以动态的教育理念建立综合性教学体系；三是

可以与相关课程“联谊”，譬如教师口语课，引导学生我手写我心，我口读我文，将写与读（演讲朗读）有机融合，写读相长；四是可以设立文字展览厅，以手抄报的形式将优秀习作评优展览，以促进学生写作热情。

质言之，写作教育的主体是学生，老师只是引路人，是导师，唯有正确定位好师生的关系，写作教育、写作教改才有所保证。

综合的表达，是对高校写作教育改革的综合考察，事实上，我们还可以有着更为针对性、个性化、乃至感性的追踪与表述，譬如以文学院写作教改为例，由此，又生成了以下的文字：

对文学院学生而言，写作大抵是件尴尬而玄虚的事。历经应试教育的种种之后，谁都无法回到当初在文学艺术面前保持的天真状态。关于文学的浪漫想象在大学之前大都遭遇了源于外部世界与自主世界的双重抑制或扼杀，其显在的表征，便是思维的困顿与表达的贫瘠。于是，大学文学院开始了写作版的“救救孩子”的艰难之旅。

首先，作为真正意义的写作并不轻松，它关涉的是生命底部的某种叹息，用古希腊的话说，便是“灵魂的嘘气”，思想的外化。因此，对主体心灵的关注成为文学院写作训练的第一要旨，“寻找具有你自己特色的叙述和坚持；即是说，寻找你自己的内心自由”是个体精神与写作行为的现实指向。其次，将写作预设作为一种素质和技能性存在，设置“阅读—思考—写作”的有效环形链，在一系列许可中给予学生“发明。跳跃。飞行。跌落。”（苏珊·桑塔格）的错落空间，由此在片段式或印象式实训写作中尝试着螺旋式地攀爬与上升。其三，对写作进行多维的立体式建构。诚然，循规蹈矩地做些八股类文章也未尝不可，但总似乎有些缺憾，游离于生命之外的字码很难让人动容，更无须说抱慰生命了。因此，将主体形式、空间形式、实践形式作渗透式化合亦是写作行之有效的方

当然，写作理念的贯穿与写作行为的实施是互补互济、循序渐进的，而学生的作品为检验提供了可能。将学生的作品编辑成册，——或来自课外随笔练习，或来自课堂整体化训练，特别收集校内外报刊发表的作品——，是激励学生写作的重要方式。那些裹挟着年轻生命的情怀与呼吸的文字，或流转于四季物语间，或记忆着如风往事，或在诗情画意处捡拾一瓣心香，更有那书海凝思和现实的斑驳……这些文本，即便稚拙，但在文字文化喧嚣有余沉淀不足的浮躁时代，因他们的执着而弥现珍贵。此外，编辑成册的学生作品，既可作为“写作与表达”通识教育理念在大学写作教改方面某种显性价值的存在，也可作为精神的激励与展示的平台以飨他者、督促后学。

是为写作教改之余思。

应用文写作实训教学体系设计研究*

武媛媛, 李苗苗

【摘要】应用文写作是一门提高学生实践写作技能的传统基础课程,多年来一直遵循着“文种概念特点——范文分析——文种写作练习——作业点评——期末考试”这一传统教学模式。教学内容上还不够丰富,知识点零散单一,欠缺连贯性和整体性;课程设计缺乏系统性和规范性,学生分析事务、处理能力还有待进一步成熟,教学方法欠缺灵活性和多样性。因此,为了满足学生未来职业能力和职业素质的需求,应用文写作课程有待形成一套相对成熟完善的实践教学体系。

【关键词】写作教育 应用文写作教学

【作者】武媛媛,李苗苗,河北金融学院

应用文写作是一门提高学生实践写作技能的传统基础课程,多年来一直遵循着“文种概念特点——范文分析——文种写作练习——作业点评——期末考试”这一传统教学模式。教学内容上还不够丰富,知识点零散单一,欠缺连贯性和整体性;课程设计缺乏系统性和规范性,学生分析事务、处理能力还有待进一步成熟,教学方法欠缺灵活性和多样性。因此,为了满足学生未来职业能力和职业素质的需求,应用文写作课程有待形成一套相对成熟完善的实践教学体系。

一、研究现状

应用文写作属于写作学分支,作为一门必修课,兴起于20世纪80年代。开始时开设在一些干部院校,主要是为了满足机关干部的工作需要。90年代以后,一些高校纷纷设立文秘写作,应用文写作成为其主干课程之一,逐渐受到重视。随着社会的发展,应用文写作已成为各行各业不可或缺的工具,成为教育部规定的为普通高校学生开设的公共必修课或选修课。

近十年,国内应用文写作研究日益成熟、繁荣。在武汉大学、长春理工大学等高校设立了应用文写作相关方向的硕士点,鲁东大学成立公文文献研究中心,这为应用文写作学科建设提供了研究基地。国内有关应用文写作实训教学模式的研究成果主要集中在高职院校。广西经济管理干部学院的李小林老师自2008年便潜心应用文写作实训教学改革研究,他指出:应用文写作“只有革除传统教学模式弊端,开展写作实训教学,应用写作教学才能走出困境”,

* 本文系2016年河北金融学院校级教改课题研究成果

但要避免实训认识的“模糊性”、实践的“盲目性”和“非系统性”。实训教学的基本特征是：“教学目的的功利性、教学场所的现实性、教学情境的模拟性、教学过程的操演性、教学主体的自主性、教学关系的互动性教学形式的多样性、教学手段的先进性。”因此，在实训教学过程中，教师要转变观念，不断提高个人素质和能力；疏导激励，发挥学生主体作用；团队合力，建立实训案例题库；加大投入，不断创造更好地实训条件。尤其在实训教学模式的设计中，要任务驱动，激发学生写作动机；教师引导学生充分发挥主体作用，自主构建写作认知结构；更多采用案例教学、模拟教学、角色扮演等方法；注重师生、生生间的教学互动。

目前应用文写作教学存在的主要问题有：

学生应用文写作经验较少，语言表达习惯习惯于主观评论、抒情描写。这需要在实训教学中进行耐心细致的辅导。

学生分析事务、处理事务的能力急需提升，因此需要结合工作实际需求和事务处理情境，进行案例教学、模拟情境教学和项目实训来进行实战演练。

缺乏实训案例，导致实训教学设计单一。案例的搜集和编写，需要取自社会现实、工作实际，同时需要教师投入大量的时间和精力密切与企业、学习各部门的联系，只有这样才能让学生在模拟教学中尽量“实”写，避免虚构造假。因此，目前实训课需要结合不同的案例内容才能运用灵活多样的教学方法和教学手段。

(4) 考核方式有待进一步普及；学生成绩标准有待进一步科学化、规范化、细化、量化。

二、研究目标和内容

围绕应用创新型人才培养目标，根据实践教学改革要求，本课题的研究目标是设计以“项目任务实训”为核心，以突出技能性、实践性和开放性为导向的“课内课外、网上网下相结合的实训教学体系”。

主要研究内容包括：

(1) 改变教师传统的教学理念，将教学重心从“理论讲授”转向“指导学生写作实践”，从而进一步提升教师教学技能和专业技能。

(2) 促进应用文写作课程在网络智能环境中变革，将手机、网络学习平台等变为主要的教学手段。

(3) 以“必要、够用”为原则，围绕学生职业能力需求，调整教学内容，使学生进一步感受到学以致用。

(4) 打造开放式“教、学、评”课程体系。围绕职业能力需求，进一步推动协同教学模式，密切与行业、企业的联系；结合学生第二课堂活动、学生专业实践项目内容，调动学生主观能动性，变“要我学”为“我要学”。

(5) 鼓励教师开展校内外教研、培训活动，提高教师专业素质，加强师资队伍队伍建设。

(6) 注重教研教改成果的转化，做到教学改革与科研相互促进。坚持研讨、改革建设和实践相结合的方针，边研究、边改革、边实践、边建设，重在改革与实践。

三、研究成果

1.围绕应用型人才培养目标，优化整合教学内容。应用文写作实训教学体系，打破知识点条块分割、各自独立的现状，注重知识点的连贯性和体系化。以实训项目的方法，从学生未来职业能力需求和身临其境的校园活动出发，整合知识点，突出了教学重点。在求职文书一章，我们模拟学生干部竞聘现场，将竞聘稿和求职简历整合，重点让学生体会了如何将个人能力明晰化、条理化、最优化地体现在简洁的文字表述中，从而提高了学生优化语言表达的能力。在调查报告部分，我们整合了活动方案、调查报告、工作总结的知识点，让学生“自主选题——设计方案——设计问卷——撰写调研报告”，既在有效的课堂时间丰富了教学内容，又通过项目活动培养了学生分析事务、处理事务的能力。

2.发挥学生主体作用，注重教学方法的灵活性和多样性。为了凸显应用文写作“技能型、实践性、开放性”特点，实现“锻炼学生综合素质，提高学生写作能力，培养学生逻辑思维和团队协作能力”的教学目的，在教学方法的运用上，我们以“小组调研项目”为重点，教师指导学生自行选择调研课题、撰写调研方案、设计调查问卷、发放回收问卷、分析数据统计撰写调研报告。每个小组按步骤分阶段进行实施，并进行成果汇报。这一环节增进了师生交流沟通，实现了学生间的取长补短，提高了学生的组织领导能力、团队协作能力。

3.密切与校内外行业人士联系，注重课程设计的互动性。本次实训课程设计，我们延续翻转课堂教改中的“协同教学”理念，找准基础课程与专业能力的链接点，加强，企业、行业的横向联系，开辟了“专家进课堂”环节，结合工作需求和专业需求，向学生讲解文字背后的“写作功夫”。

4.建立多元考评机制，最终实现开放式的“教、学、评”的教学流程。在考核方式上，我们将平成绩与期末考试成绩比例设置为7:3。更加注重学生学习过程和学习效果，制订较为完善、科学的学生成绩评定方案和标准。围绕不同年级学生的实际学习情况，将学生课程实践调研、实习总结、社团活动材料、小组讨论汇报、学习笔记等均列入平时成绩考量的观测点，由注重学生试卷成绩转变为注重学生成绩的管理。

四、实践教学效果

为了验证应用文写作课程实训教学效果，进一步推动扩大教学改革成果，我们进行了应用文写作课程实训教学效果满意度调查。此次问卷围绕课前预习方式、课程教学设计、教学方式方法、实训任务满意度和教师满意度等多个方面共设计了14个问题，其中开放问题1项。通过调查，我们了解到课题的实践效果显著，学生总体满意度较高。

实现了预期目标：打造“课内外相结合，网上网下相结合”的实训教学体系。为了更好地开展课堂实训教学，课程预习是有效开展课堂实训的重要前置环节。因此教师引领学生预习，合理安排预习方法尤为重要。调查显示，超过60%的学生习惯于传统的纸质书本式预习方法，约34%的学生倾向于借助现代教育技术手段进行预习。

教学设计凸显了教师的主导作用，充分发挥了学生主体作用。实训课程不仅仅是“模仿范文”进行写作，教师要整合教学内容，认真研究各个知识点的区别和联系，从而设置一个在空间和时间上都具有合理性的任务，激发学生写作兴趣和自主性，创设情境让学生体验真实问题，处理真实事务，使学生体验到应用文写作绝非易事，需要在一定的规矩和格局中，理清思维、运用技巧。从而使学生在教学互动构建知识体系，提升写作能力。调查显示：90%的学生认可本课程的教训内容设计，100%学生认为项目任务这种“实训作业”要比“一纸作文”这种传统作业更有意义，95%学生愿意参与小组讨论和团队任务，并且能够接受本门课程的实训任务量。

3.教学方法可操作性强，为下一步实现案例教学奠定良好基础。在本课程实践教学效果满意度调查中，约95%的同学愿意参与课上小组讨论，一半以上学生愿意与老师平均分配课堂有效时间。同时，67.3%学生认为小组讨论更有利于深入掌握学习知识。这说明，相比较于传统教授方法，学生更乐于在小组讨论和团队协作中，进行自主探究和沟通协作，从而提升个人学习能力。因此，围绕“实训”设计的“小组讨论”方法，将为教师在下一步案例教学组织学生讨论提供了借鉴。

由传统写作学得窥创意写作学发展的内在张力

朱林杏

【摘要】本文以传统写作学为同位体，探讨了创意写作学发展的内外在促因，并希望借此微窥创意写作学的未来建设方向。创意写作发展的张力，蕴于其与传统写作学相较而显现出来的全新侧重点之中，蕴于文化发展和学科建设的内在要求之中，蕴于社会文化大背景和文化产业诉求之中。

【关键词】传统写作学 创意写作学 张力 层次 实训

【作者】朱林杏，西北大学文学院创意写作硕士

国内创意写作学最早于2009年由复旦大学和上海大学引进，其鲜明特点是引鉴在国外已有几十年发展历史的创意写作学科，并建立了与先前中国已有的写作学颇具差异的文学写作观念和学科教学体系。话涉及此，已经引出了关乎写作学的两个指向。文章将高校写作学学科称为传统写作学，以便于与创意写作学区分，而广义写作学应将两者包含在内。

中国现代写作学的建设可溯源至20世纪20年代，且直至今日仍然处于自我探索与外在质疑的矛盾之中。对写作极其表层化的认识已经被时代发展中愈来愈丰富的横纵向研究取代，写作被分为主客观行动来看待，从而探索出写作学与心理学、社会学、美学、文艺学等诸多学科的可贯通之处。可瞻其全局，理论的驳杂异行，恰恰反映出本体的模糊。传统写作学的根本问题，在于其教学重点一直以来都落脚在代表精英文化的文学创作，其过度注重文本的研读以至于忽视了真正的创作实训，以及在大时代背景下对创作工作视野格局认识的缺失。

本文从自身建设、文学发展、社会文化三个层次阐述创意写作学在建设过程中蕴含的巨大内动力。创意写作发展的张力，正是蕴于自身对实践和创意的极端重视、文学发展的内在需要和社会文化产业的诉求之中。

写作学建立的意义自始便被质疑，其学科地位也往往被边缘化，实在是自因与外因两个层面的因故。尽管如此，时代发展至今，与以往相比写作学建立的意义非但没有模糊消退，反而因为社会文化极具生机的发展和国家文化创新活力提升的需要而愈加显现。现实的需求与其说是一种促因，不如说是一种导向，在此导向之下写作的需求将会不断被激发、被唤醒。我们说这是一个机会，不仅仅是对于备受质疑的写作学的发展而言，更是涉及到了为创意写作正名并激发其内在张力这一视点。

一、自我建设层次——横向思考与纵向发展

（一）横向思考

传统写作学发展至今仍然没有获得应有的学科地位，并非只体现在人们仍然抱有“中文系不培养作家”的成见，还于其仍没有学科授予权这一点中得彰。创意写作学的建设也绕不开这个问题，应从传统写作学的前车之鉴中获得些必要的横向思考。

现代写作学在最初探索时期，陈望道、鲁迅、夏丏尊、叶圣陶等人的研究为写作学的发展垫下第一块基石，诸如结构主义写作教育观、科学主义写作教育观等新型写作理念体现了这些写作学家可贵思想和探索精神。但从现在看来，他们的视野仅仅限于对写作客体的研究，尚少涉及到主体层面。在随后的发展中，写作理论逐渐丰富，但是仍然处于太过重视文本审阅品鉴这一窠臼之中。

自 80 年代开始，写作学真正步入了正式发展轨道之中，出现了诸如《写作学高级教程》、《高等师范写作教程》等较为成熟的著作，也涌出了不少新的写作理论。科学主义写作观是对写作过程的科学化讨论，并将之升到理论高度，力求探索出可处理的写作系统；人本主义写作观则将目光投向了写作主体，诸多种种皆可见对西方文艺理论的借鉴与吸收；而文化主义写作观视野开阔，在交织混杂的各类学术思想中有其独特意义。^[1]写作学涉及的层面之多难以尽数，给这一学科的理论建设带来了极大的不确定性，也带来了更大的横向借鉴其他学科的可能性。

如今，在文化大背景之下写作学正面临着新的机遇。传统写作学仍然在中文学科建设的边缘徘徊，尽管它已经有一大批理论著作，其中不乏有分量之作，却仍然被中国文学传统和自身理论体系的混乱所牵绊。对写作的研究可以说不少，但具体到教学实践上其教学手段和效果却不尽如人意。为什么传统写作学的地位被边缘化？

首先，传统写作学尽管已有大量理论著作，却至今仍未建立起一个科学的理论体系，没有作为一个独立学科应有的、界内共同承认的自我本质认识。学者们为写作学体系提出了许多建设猜想，有的认为其应由基础理论、分支理论、训练体系^[2]构成，有的认为可将其分化为作者论、制作论、文章论^[3]三方面。传统写作学理论体系之分见可由此窥出。创意写作的

[1] 王冠.中国当代写作学研究的历史反思[J].延安大学学报.2000

[2] 陈振文.近 20 年写作学学科建设的反思. [J].福建财会管理干部学院学报.2004

[3] 万奇.论写作学之本体. [J].内蒙古师大学报.1992

发展尚未成熟，却也由上述可知学科理论建设是重中之重。其理论体系，应是以创意思维的培养为主要支点，并由此架构出创意写作实训操作、创意理论研究以及创意写作评价体系等诸多发散方向的研究。

其次，传统写作学至今在教学实践中仍然重视文本的研读和审阅，究其根本是在培养出一个鉴赏家、批评家之后，再通过对写作技巧的点拨和训练作品的批改来使得这一鉴赏家向作家靠拢。诸多理论仍待向实际操作层面转化实现。创意写作自创立之初，就明确彰显出对实践的极度重视，无论是创意工坊的形式，还是实际教学的内容，都直指力图能切实提升创作能力的目标。其借鉴了国外的学科理念和教学方法，涉及了一个全新的关注领域，系统化的教学法具有高度的能动性、可塑性和应用性。

再者，传统写作学的教学重点一直以来都是代表精英文化的文学创作，欣赏类文本写作几乎是其全部教学内容，若其要走出文化圈子随后走入社会难免有些曲高和寡。如今，文化产业急速发展，文学扩张自己的场域从而实现与其他产业的融合互动是大势所趋，在这个前提下，仅仅自顾芳影从而固足于欣赏类文本显然无法响应社会需求的呼唤。创意写作指涉的领域除了一般文学创作之外，更是与社会现实状况接轨，介入文化产业范围。创意写作的未来，是将文化产业前景和社会创作活力纳入新学科发展之中的未来。

最后，文学传统的影响带来了根深蒂固的偏见，“中文系不培养作家”、“作家不可被培养”等论调直至今日仍然大行其道，他们认定写作学的功用可以被其他学科代替，并强烈反对淹没独创性和思想性的系统学习，认为这与个人思想和独创性这一文学相当重视的核心理念部分背道而驰。传统写作学没有对文学创意的培养，它教授的是语言文字学、词句文章学、文本分析能力，或者涉及对写作技巧的外在传授和平面批改，少有思考过写作教学应该是一个立体的过程。作家可不可以被教出？创意写作以自己的方式做出了回答：创意可以培养、创作技巧可以教授，程式化的教学手段与个人私密性并不冲突，因为它自始至终都将视点投向创意思维的训练。传统文学教育的守旧及其急需改革自我的诉求相对应，形成了一个矛盾体。

上面讨论传统写作学被边缘化的原因时，已经蕴含了其与创意写作的横向对比。在创作过程的重点上，传统写作学和创意写作也有着明显的区别。它们一个侧重成文阶段，一个侧重构思阶段。创意写作注重对创意思维这一看似朦胧之物的培养。这一区别是传统写作观念与创意写作理念的碰撞，或可深化写作究应隶属于哪一学科的思考。

创作的环节包含两个阶段，即文格阶段和创作阶段。

文格阶段是素养生成时期，主要包含个人积累和文识构成，也就是文学素养的积累和个人文学观的建构。这个阶段直接影响一个人的文学审美、美学观念、行文风格和创作取向。这一时期的依托是作家的文学素养、见识阅历、个人认知、偏爱喜好。

创作阶段可分为两部分，即作品预生成时期和作品生成时期，前者可称之为上游构思阶段，后者可称为下游成文阶段。

上游构思阶段是文格素养向作品写作过渡的中间阶段，即创意构思时期。其中涉及到了对个人审美认知的整合、激发与表现，对阅历经验的选择、加工和拓展，对创意思维的激活、发散与捕捉，对行文写作的组织、安排和架构。这一时期的依托便是创意与构思。

下游成文阶段是具体作品诉诸笔端的生成过程，也就是狭义的写作过程，涉及到了篇章、词句、叙述、架构等传统写作学写作技法点拨的部分，除此之外还有创意思维的流动和浸润。

创意写作不仅以自成体系的方法训练写作技巧，更对创意思维的培养给予了足够的重视，也就是说，相较于传统写作学来说更注重上游构思阶段，注重作品预生成时期的安排与架构，从实践层面拓展了对创作环节的理解。

（二）纵向发展

谈到创意写作，就必须为其给出一个有别于传统写作学的定义。

目前广为引用的定义是：“创意写作”是以文字创作为形式，以作品为载体的创造性活动，它是文化创意产业链最重要、最基础的工作环节。^[4]这个定义已经将创意写作有别于传统写作的两个要点指出：一是“创造性”，将定义最终落脚到创造性活动而非写作活动上，显示出对创意的高度重视和在创作理念上与传统写作学的区别；二是“文化创意产业链”，这里便涉及了对创意写作来说尤为重要的一个方向——在当今文化大背景下将学科教学与社会需求进行粘合，实现同文化产业的互动和交接，进而使得自身成为文化创意产业链中的创作源头。

所以，创意写作是以创意的流动为根本依托，具有动态性、综合性和系统性特征并以文字为最终呈现方式的创意展现。它注重作者的自我发掘和系统的实践操作，并在实现写作领域扩张的基础上与社会文化需求接轨，以文化产业需求为发展导向，以期成为文化创意产业的活力源泉。“动态性”指涉写作活动，它不是单一的文体写作，而是包含创意思维的流动交融；“综合性”指涉写作体系，它被视作是一个理论、技巧与实践共重的立体过程，并最终在实践中得以综合；“系统性”指涉写作训练，以体现它所具有的高度能动性、应用性和

^[4] 许道军 葛红兵.创意写作：基础理论与训练.[M].桂林：广西师范大学出版社.2012.4

可塑性。

创意写作学科仍需发展以至成熟,而这纵向发展之中确需由传统写作学科建设现状而来的横向思考。前文已经探讨了传统写作学在当今所处的困境,之后创意写作未来发展的重点与脉络将会愈发清晰。

传统写作学是以写作这一特定的文化行为为研究对象,以建立写作理论体系,探索写作规律为目的,以研究写作的理论和实践为内容的一门科学。^[5]它常常是文学审阅与技巧训练相辅相成,文化素养教育与一般创作并重,即使涉及到实践技巧训练,也只是外在技巧的点拨,是将写作活动作为静态过程来处理,所沿袭的精神内核其实是一直以来文学教育的深化。创意写作学科的理想方向,应是以学校为基地平台,以教师为指导者,创意与创作并重,融合产业生产经验和形式,实时接轨社会现状与需求,寻求与产业接轨的实践机会,以使得创意写作学科中的创作实践成为模糊学校与社会界限、模糊学生与从业者身份、模糊深造与践业范围的开放性存在。

正是基于这一学科教学理念和实践体系所蕴含的、极具内在继续性的巨大活力,创意写作发展的内在张力得以彰显。如此,从自身建设层次来看,无论是横向维度对传统写作学的借鉴及思考,还是纵向维度对自身的建设及定位,都显示着创意写作学未来发展的多种可能性。

二、文学发展层次——发展现状与学科改革

创意写作发展的张力,又从文学自我前进的需求和发展动力不足这两个矛盾之中孕育而出。谈及文学发展,便要说说当今发展现状和中文学科的建设。

(一) 发展现状

中国文学面貌受其内在继承性和外在吸收性两个方面的影响而显得尤为多面,无论是古典文化还是西方文化都在此发展出了成熟的作品。就与创意写作息息相关的方面来说,现如今文学的发展指涉了以下几个要点。

首先,纯文学在当今社会形势之下所处的空间越来越逼仄,且愈显活力的缺失和视界的局限。激发创作活力,繁荣文学创作,是文学发展的内在要求。其次,文学的领域正在扩张。文学性正溢出纯文学边缘而大范围漫延,自我意义发生裂化从而实现了大范围的他者融合,

^[5] 张家松.写作学建议刍议.[J].无锡教育学院学报.2002

最终使得文学性涉足的范围极其广泛。文学性漫延的重要前提，便是如今技术条件的优化和写作形式的变动，互联网时代的到来使得电子写作成为常态，也使得文字的传播方式产生了革命性改变。网络让信息传播范围更广、速度更快、数量更庞杂，如此数据时代必然重塑人们的欣赏倾向：严肃而深沉的纯文学并不符合人们的审美期待，大众文化本身就有反精英特质，但文学趣味并没有消失在他们的渴求之中——他们需要的，是颇具文学性而又非纯文学的东西。

在这个语境下，传统写作学和创意写作学的学科建设重点便可窥端倪。传统写作学遵从的是精英教育理念，但在言及培养成果如何以及是否符合文学现状之时却颇有可推敲之处。创意写作积极面向文学时代特点，在理清纯文学与非纯文学之间的关系之后，不仅仅对纯文学创作给予应有的足够的重视，更将目光投向了非纯文学这一极其广阔而富有生机的领域。

（二）学科改革

为什么写作学一直以来备受质疑？归根结底是因为固有文学观念的影响和中文学科体系的固化。在我们的文学观念里，文学和语言学交融为一，中文教育的重心内容，无不是理论的研究和作品的批评。如果将之仅仅归为语言学的研究范围，确实是没有问题的。但是，中文教育现状和国外学科建设经验告诉我们，文学更应与艺术有贯通之处，学科体系建设需有一次新的变革。如果驻足在原有观念中，写作便是一个不需要习得的东西，更不应该拥有自己的学位授予权，但是教育改革将会重新界定文学和艺术的关系并为写作学的建设意义带来新的阐释。写作学若要被真正承认，就必须进行中文教育体系的改革，其中牵涉到学科定位、认知重塑、培养方向等诸多有待解决的问题。

可以预见，创意写作在未来发展过程中还将不断听到怀疑的声音，因为创意写作教学体系较之传统写作学更加凸显系统化和程序化。传统观念认为，文学作品的内容思想是其魂魄所在，而系统化的教学是否淹没了这一关键而代之以可以替代、处理、折叠的东西？人们始终怀疑由系统学习而来的作品中，个人的思想性和独创性能占多少，或是关于写作我们的教学是否真的有帮助。艾略特在《论文学传统和个人才能》中提出，个人的才能无关紧要，真正具有决定性的是文学传统。若是以我们现在在审美眼光看待文学巨匠巴尔扎克的小说，会感到其开篇大段落、多藻饰的场景描写颇有刻意之感，可在当时这是相当受欢迎的小说写法。创意写作教学中的某些程式化体系，就是告诉学生当今“文学传统”的面貌。另外，若是跳出思想的窠臼，也可从西方创意写作学的发展历程中得到启发：创意写作不应该属于语言文学系，而应该属于艺术系——如此，写作的指向便在学科的归类中获得十分明确的阐释，创

意写作应该作为一门实践性、艺术性、实用性兼具的学科而存在。

三、社会文化层次——“矛盾体”与产业诉求

今年九月份，国家统计局发布信息，2016年全国文化及相关产业增加值较上年增长13.0%，占GDP比重为4.14%，比上年提高0.17个百分点。其中，文化产品的生产比上年增长15.1%，文化相关产品的生产创造则增长9.5%。^[6]从中可以看出，我国文化产业整体保持着强劲发展态势，其中尤以文化产品的生产的发展潜力最为可观。

我国文化产业极其蓬勃的生命力正是基于人民对文化产品的需求长久不衰这一决定性因素上，但国内的文化产品远不能满足人们的诉求。若将视野放宽进而顾望全球，美国借出色的文化产品潜移默化地跨国输出其文化价值观，韩国日本等国的思想文化也由电视剧、动漫传播而来，极大地带动了这些国家其他产业在中国境内的发展。文化这一利剑的力量确有切肤之痛。

我们必须看到，国内的文化事业尽管发展势头充足，却有诸多问题存在。例如，近年电视剧刮起改编网络小说之风，网络小说已有一定的固定受众群，且获成功和认可的小说必定有其出彩的地方。但不可否认的是，网络小说良莠不齐，有些究竟适不适合改编成电视剧也颇有可商榷之处。在这类电视剧欣欣向荣的面貌背后暗藏着创意的缺乏。又或，剧情式真人秀节目在中国兴起已有数年之久，但从目前情况来看但凡引起大爆的剧情真人秀不是购买国外版权，就是借鉴了国外节目，其中种种观之令人嗟叹。

人们对文化产品拥有极大需求与国内文化产业仍不能满足人们的需求，这两者构成了一个矛盾体。

如何填平两者之间的裂隙？创意职业人员的缺乏，是形成这个现象的原因之一。中国文化产业若要高水平持续发展，便要解决好创意与借鉴、继承与发展之间该如何平衡的问题。“创意写作不仅培养作家，还更多地着力于为整个文化产业发展培养具有创造能力的核心从业人才。”^[7]

传统写作学显然无法满足文化产业对创作人员的诉求，而创意写作通过自我格局重塑，

[6] 国家统计局：2016年我国文化及相关产业增加值增长13%。[央视网]。
<http://news.cctv.com/2017/09/26/ARTIsRpYN3vY57m1CFZiloHo170926.shtml>

[7] 许道军 葛红兵.创意写作：基础理论与训练.[M].桂林：广西师范大学出版社.2012.4

或可为解决这个问题提供一个可行方向。

创意写作如何实现自我格局重塑？可从以下几个方面予以阐释。

1. 视“实践”为教学工作的重中之重，“创意写作不是学习写作，其本身就是写作。”学科建设需要走出自己的风格，写作若是纸上谈兵便只是一个笑话，实践在创意写作中的重要性可想而知。这里的实践，并非单面化的写作训练和反复批改，而是由思维启发带来的创意的流动，浸润着直指本质的创意激发。

2. 引入“他者”概念，重视他者在创作中的重要影响。他者在这里姑且理解为位处写作主体之外的、将对作品产生观赏阅读行为的意识存在，为作者纯粹的自我意识提供了界定标准。创意写作将他者纳入到创作期间考虑的范畴，实际上是重视受众的审美反应。创作并不完全是自我表白的过程，而应注意最终要使受众浸入其中。

3. 实现写作范围的巨大扩张，将创意文案、广告策划等也纳入到创作中来。面向社会，是写作学获得自我充实完善并保持不衰生命力的关键所在，纯文学与大众文化之间的裂隙确需被新的观念弥合，文学性的漫延已经为这一动机提供了注脚。创意写作并不愿意封足于精英文学以至于仅将视野放在小说、诗歌、散文创作之上，它更应该扩大自己的创造范围，为自己的学科发展提供诸多方向。

4. 重视创意思维的培养。前文在论述创意写作与传统写作学的横向对比时，已有关于创意思维培养的详细表达。对上游构思阶段的重视，体现了创意写作学科的独特性，它的理论体系和侧重点应是与传统写作学全然不同的。

正是通过这些，创意写作重新定义了自我的格局和重点，实现了格局重塑，对传统写作学的文学视野是一次可贵的更新。

需求矛盾体促成社会对创意的极大渴求，进而给予创意写作发展的巨大张力。从社会文化层次上来看，创意写作实现与文化产业的交接与融合是大势所趋，也是其发展根本动力所在。

结语

传统写作学在漫长的建设中取得了不少可贵的成就，却依然在现今时代中处于矛盾之中。致力于写作学建设的人们常常困顿于其学科地位的缺失，然而不得不承认，写作学理论体系的建设确实有待整合完善，它的教学实训也确实常常浮于对文章审阅研读的表面之上。不仅如此，在与社会接轨方面其显然做得不够。而创意写作将以自己的声音回答了这些问题。通

过重塑自我格局，它将视野放在了整个文学背景和社会背景上，将实践列为重中之重，并提出系统化和个人化兼具的创作体系，并注重创意思维的流动，力求实现与社会文化产业的交接与粘合，实现了一次对写作学理解的可贵更新。由此，从自我建设、文学发展、社会文化方面，创意写作的发展张力得以彰显。

创意本体论与创意写作的中国化理论建设

李东晓

【摘要】文学的创意本体论是一种全新的文学本体论，这种本质观与文学的审美意识形态本体论互为表里。以创意本体论为核心建构中国化的创意写作理论体系可以借鉴西方文论中的再现论以及现代叙事学理论，以意境为核心的重表现性的文学理论体系以及脂砚斋、金圣叹等人的叙事理论则是构建中国创意写作理论体系的重要的本土资源。把创意写作定为大学中文系相关课程教学的中心目标进行全方位教学改革，进而建构中文课程教学改革理论体系，是中文专业教学改革与创意写作理论互动发展的一个非常重要而紧迫的问题。

【关键词】创意写作 文学本体论 中文专业教学改革

【作者】李东晓，平顶山学院文学院副教授

一、创意本体论的理论价值

上海大学葛红兵教授把“创意”看作文学的本体，这种对文学的本质认识是一种大胆的理论创新。诚然，独创性是文学的一个重要特征，但是把这种创造性提升到本体论高度却是独树一帜。当今中国文学理论教材对文学本质的认识主要有以下观点：1、文学是社会生活的反映（再现论）；2、文学是情感的表现（表现论）；文学的本体是文学性（作品的形式与技巧）；4、文学意义因读者的阅读而存在（读者论）；5、文学是一种审美意识形态（意识形态论）；6、文学是一种人学等。把以上文学本质论放在西方学者艾布拉姆斯的文学四要素（世界、作者、作品、读者）理论体系来对比考察，就会看到创意本体论的独特价值。模仿论的文学本质观强调文学对外部世界的再现，表现论的文学本质观强调作者的情感，俄国形式主义、法国结构主义、英美新批评等流派把文学性即作品的形式与技巧品看作是文学的本质，以读者反应批评和接受美学为代表的文学本质观则强调读者对作品的意义生成性。在当今中国流行的文学本质论是把文学当作一种审美意识形态，强调审美与意识形态的交融。把文学看成是一种人学的文学观则强调了文学表现的对象、创作者、阅读者都是以人为核心的事实。众所周知，文学的功能是多面的而又复杂的。从文学的功能方面看，模仿论的文学观念更倾向于对外部世界社会生活的认识与改造，表现论的文学观更倾向于对写作主体的情感发泄功能，作品论的文学本质观更倾向于文学作品形式的技巧探索，以读者为文学本质的观点强调读者对作品意义的生成。文学是一种人学则表现出文学与人生、人性等人文价值的

重视，审美意识形态论侧重于文学的审美和意识形态功能。从以上功能来看，以上文学本质论各自侧重了文学四要素中某一方面对文学存在、发展的意义，忽视了文学四要素之间的关联，相对来看，把文学的本质定义为审美意识形态兼顾了文学四要素的各个方面，审美是审美主体作者或者读者对外在客观世界独特性、创造性的体验，文学审美又离不开对作品的审视，而作品没有独创性就失去了其审美本质。所以创造性是贯穿在作家、作品、读者三个要素中的共同特征。对于文学创作与欣赏来说，有了创造性的思维、创造性的表现形式在加上创造性的解读，其审美功能自然就会实现。所以创造性又是审美的本质，在文学领域创造就是审美，审美就是创造，可以把二者看成是一个硬币的两面。

创意写作这个概念运用尤其适合虚构性作品的文学写作，文学在本质上是审美的，而审美的本质在叶朗看来正是审美主体生成了审美意象。文学的创意离不开生活，社会生活是文学创作的唯一源泉，脱离生活，创意就成为无源之水无本之木，这也正是许多创意写作学者共同倡导大学生走出象牙塔走从社会生活中找灵感找创意的原因。创意是作者的创意，作者内在的情感、感知、理解、想象、灵感等都呈现出独特性的理解。作品本身又是创意的承载者，对于文学作品来说，脱离开了独特的形式就无法形成所谓真正的创意，文学形式本身一定是创造性的有意味的形式。创意这个概念又把文学阅读的读者联系起来，由作者从社会生活中撷取材料加工创造的胸中之意，用创造性的形式技巧融到作品中，读者阅读自然会感受到其中的独特意义，获得独特的审美享受。正是对作者对作品独创性的感受所带来的审美享受、认识能力不断驱动读者去进一步消费，从而推动文学不断的生产。因此，创意性是文学的本质体现。创意本体论不但重视文学作品的一度创意，更重视文学在整个生产消费中的二度创意，这样更有利于推动文学生产与消费的不断发展。

二、创意本体论下的中国创意写作理论建构

（一）挖掘中外写作理论资源，构建独特的中国创意写作理论体系

创意写作理论要有中国特色，创意写作的理论建构必定是中外理论兼容并蓄。从文学学理论发展史上看，西方理论的优势是再现论，因而形成了比较成熟的、系统化的叙事学理论，这种叙事理论的优势成为西方文化产业的发展的强力推动剂，使得西方文化产业尤其是小说、影视方面一直走在世界前列。这是我们建立自己理论体系并与世界对话的不可缺少的理论资源，但是对于西方理论在翻译、运用、发展等方面如何使之更加符合中国理论语境是一个非常紧迫的问题。

以意境为核心的重表现性的文学理论体系是中国创意写作重要的理论话语,应该加以创造性运用。中国传统小说理论如脂砚斋、金圣叹等人的理论是构建中国理论创意写作叙事理论的重要资源。

(二)把创意写作定为中文相关课程教学的中心目标进行全方位教学改革,进而建构中文课程教学改革理论体系

当今社会对应用型人才需求的不断上升,传统的中文教学的方式已经不能适应这种需求,中文系学生眼高手低不会写作的现象普遍存在,一方面社会急需文字功底好人才,一方面是大批的中文系找不到对口工作,教学改革势在必行。在对学生的听说读写四中能力的培养上,传统中文教学把重点放在了对作品的听和读两个环节,说和写的环节着力不够,尤其是四个环节中最难、最重要的一个环节“写”因为种种原因被忽视了。必须把创意写作放在教学中心目标的地位上进行中文课程教学目标设计,在实践中构建中文系课程教学改革理论体系。比如文学史课程教与学就可以把创意写作作为中心目标,学生对作品的阅读理解,教师对作品的讲解最终指向创意写作,如唐诗的教学就可以首先精选唐诗要求学生阅读,在阅读的基础上展开想象进行写作,模仿写唐诗,写对联,写唐诗的评论与鉴赏,并结合当下情景对唐诗作品进行二度创意写作等,以此为教学目标进行教学设计,逼迫学生主动查资料,展开联想和想象,无形中学生会对所学的唐诗有更深刻更新颖的理解,学生在阅读写作的过程中其阅读的能力、创意能力、人文素养共同会获得提升,教师的主导作用,学生的主体作用才能真正实现。把创意写作定为大学中文系相关课程教学的中心目标进行全方位教学改革,进而建构中文课程教学改革理论体系,是中文系教学改革与创意写作理论互动发展的一个非常重要而紧迫的问题。

重要论文提纲

高校创意写作教学的困境与策略*

陈义海 王玉琴

【提 纲】

中国创意写作教育教学研究经过近 10 年推动，形成了沪京名校领先、本硕博联动及东西布点式推广局面，发展迅猛。但对于全国两千多所高校而言，创意写作理念及实验推广依然处于起步阶段，面临着传统写作理念干扰、教学体制束缚、创意写作师资短缺及师生比不均衡等现实困境，创意写作亟需在理念引导、人才培养、学科融合、创教研一体化方面加强引导与推进。近年创意写作发展态势表明，创意写作理论及实践教学在推动作家及创意文化人才培养方面可发挥优势引导作用，但创意写作教育教学理念深入人心及体系化建设依然任重道远。

一、困境

- (一) 传统写作教学观念的影响
- (二) 高等教育教学体制的束缚
- (三) 创意写作师资的短缺
- (四) 扩招与师生比的不均衡
- (五) 创意写作自身的学科阈限

二、策略

- (一) 加强创意写作的传播与推广
- (二) 推动写作教育教学体制改革
- (三) 加强创教研融合的师资人才培养
- (四) 实验班及渐进提优式推进
- (五) 创意写作与传统写作等的跨学科融合

【作 者】陈义海，盐城师范学院文学院院长，教授
王玉琴，盐城师范学院文学院，教授

历时性与共时性视域下中国创意写作的复兴之路

黄向辉

【摘要】

创意写作是一种写作能力，而创意写作学科应该是培养写作能力的一门学科，两者本质

* 盐城师范学院重点教改项目“创意写作教改研究（15YCTCJY006）”

上是一种学与授的关系。然而，由于该学科是在欧美兴起，作为一种概念自 2008 年才在中国萌芽并取得高速发展，因此，国人对创意写作学科的理解与认识停留在一个“新”上，一提到该学科就口不离欧美二字，完全将其视作舶来品。针对这一令人瞩目的文化现象，本文尝试从历时性与共时性两个维度揭示根植于本土历史与文化土壤中的写作是如何在中国人的社会生活中潮起潮落，又如何在不同时期呈现出形态各异的“创意”，从而得出结论，即创意写作以及创意写作学科来自于本土，是民族的，当今创意写作的兴起与蓬勃发展应被视为一种写作的复兴与回归。本文将从历时性与共时性两个维度进行论证：第一，从科举制度、五四新文化运动，“左翼文学”“十七年文学”“文革”西方文化影响，英语语言的侵入，至新时期互联网时代的媒体文化做一个简单的梳理，解读国人写作观念与习作习得的演变特征。第二，从中国文化的根源出发，挖掘儒道释文化影响下，中国创意写作的复兴之路呈现出静态的中国特色：功能性与功利性之间的徘徊；本土化向度与欧美模式之间的融合与排斥。

【作者】黄向辉，上海海事大学副教授、硕士生导师，上海市作家协会会员，华文翼书网签约作家。

“像作家一样读书”：从新批评到创意阅读

——创意写作活动中的阅读研究

许道军

【摘要】

致力于创意写作离不开阅读，阅读需要正确的技巧与方法。文章从写作学的角度，剖析了传统写作视野中关于阅读的种种误区，探讨了创意写作活动中“像作家一样读书”的重要性并赋予创意阅读新内涵，在此基础上尝试归纳了几种有效的创意阅读模式。文章认为，传统的阅读方式，从“欣赏”“鉴赏”“批评”到“新批评”等，虽然逐渐接近文学文本，但最终止步于分析哲学，未达创意写作的生成性艺术实践本质。创意阅读是创意写作实践中摸索出来的历史经验，有助于积累经验、习得技巧、激发创意、产生写作活动和生成新文本，它对于走出传统文学阅读模式，提高创意写作的实践和教学效率，具有重要意义。

【作者】许道军，上海大学中国创意写作中心，副教授、硕士生导师

创意写作：中国化创生与中国气派建构的可能与路径

葛红兵

【摘要】

创意写作学科在中国已经过了引进及初创阶段，未来即将进入中国化创生阶段。创意写作学科的中国化创生要有中国气派，要件够创意写作的“中国话语”，产生“中国学派”。要做到这一点，就要充分地研究西方创意写作史，研究它的西方土壤和适应性，厘清其与中国特色现实的距离。要建构中国气派的创意写作学科，首先要建立“创意本体论”的文学理论新体系，同时要在“中国话语系统”的建构上下细功夫。

【作者】葛红兵，上海大学中国创意写作中心教授、博士生导师

创意写作理念与实践：中国非虚构文学发展的新契机

何建明

【摘要】

在新媒体与文化产业勃兴的今天，以报告文学为代表的中国非虚构写作已不复 80 年代的辉煌，存在逐步边缘化的危机。如何解决这一困境，实现非虚构写作的创新？推动中国非虚构写作进一步发展，英语国家创意写作理念与方法的引入，提供了一种可能性。具体来说，在作者层面，建议推广创意写作的工作坊模式与全民写作理念；在形式层面，倡导坚持真实性与创意性两个核心；在内容层面，弘扬本土意识与中国气派。

【作者】何建明，中国作家协会副主席，上海大学中国创意写作中心教授、博士生导师

创意写作在来华留学生高级汉语写作课上的实践

——山东师大国际教育学院路径初探

史洁

【摘要】

创意写作诞生于上个世纪初期美国爱荷华大学，它是一种以培养创意写作人才为主要目标的学科。重在遵从认知规律，通过写作这一手段，激发个体的创作潜能，释放他们的创造潜力，使学生形成独立意识和创新意识，进而准确表达自身对这个世界的认识。来华留学生的国籍、性别、汉语水平、来华时间、先前海外生活经历等主要因素对留学生的学习方式有非常大的影响。在多元文化语境下，适应越来越多的留学生学习汉语的培养需要，启发他们长期学习的兴趣，是当前我国留学生教育面临的新课题。基于来华留学生学习动机和学习需求分析，以跨文化交际理论为指导，借鉴世界一流大学的经验，采用各国学生混合编班的方法，运用工作坊的形式，激发他们的写作兴趣，通过合理的运用创意写作，培养他们的汉语写作思维能力，探索多元文化语境下来华留学生的写作课教学路径，培养具有创造能力的国际汉语写作人才。

【作者】史洁，山东师大国际教育学院 对外汉语研究中心

关于玄幻类网络小说的几个叙事技术问题

——以网络小说《三生三世 十里桃花》为例

陈鸣

【摘要】

玄幻类网络小说是中国网络类型小说的重要类型形态。一些较为成熟的玄幻类网络小说

不仅得到网络小说的写作界、传播界和阅读界的关注和欢迎，而且也赢得了中国影视制作界的重视和追捧。笔者试图以唐七公子的网络小说《三生三世 十里桃花》为例，从小说叙事的空间化、网络小说叙事技术的划时代突破、玄幻类网络小说的叙事技术等方面，探讨玄幻类网络小说的叙事技术问题，以此引起和推进我国网络类型小说的研究和写作。

【作者】陈鸣，上海大学中国创意写作中心副教授，硕士生导师

案例教学——人物语言在形象塑造中的重要作用

任丽青

【摘要】

小说创作的三个重要方面是故事、人物和主题，优秀的作品都有令人难忘的人物形象。作者会把主要的笔力放在主人公形象的塑造上，每个人物的性格都生动地展示出来，这样的小说才能够较为全面地反映社会生活。在写作教学中，通过古今中外文学名作的案例教学，使学生知晓人物语言在形象塑造中的重要作用，并进行适当操练，不失为一种有效的学习方法。

【作者】任丽青，上海大学中国创意写作中心副教授，硕士生导师

碎片化写作：新媒体时代下的写作探索

魏维

【摘要】

新媒体时代，碎片化阅读成为关注的焦点。如何在碎片化阅读时代快速准确地筛选有效信息，建立自己的知识结构体系，成为阅读者们及研究者绕不开的话题。与之相对应的是碎片化写作。作为阅读的提供者，写作者在新媒体时代更是获得了空前的自由：及时发布、快速传播、有效反馈。写作者可以通过新媒体手段快速完成整个写作活动。因此碎片化写作可以作为一种有效手段促进写作者本身写作能力的提升，又可以有意识利用新媒体手段为阅读者提供更为系统有效的信息。

【作者】魏维，武夷学院