



世界华文创意写作研究 第二辑

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

目 录

当代科幻创意中的伦理问题（黄鸣奋）.....	3
从乌托邦到异托邦——网络文学“爽文学观”对精英文学观的“他者化”（邵燕君）.....	21
文学的“创意”本质及其产业化问题（葛红兵、高尔雅、徐毅成）.....	39
美国爱荷华大学创意写作发展的历史与启示（葛红兵、刘卫东）.....	52
创意写作参与文化遗产传承的可能路径（谢彩）.....	65
从工坊、社区到文学之都——创意写作的三个实践层面（刘卫东）.....	78
创意写作理论的本土化向度与问题（张永禄）.....	92
从文学研究所到鲁迅文学院——对新中国文学新人培养机制的初步考察（叶炜）.....	104
学院·市场·民间——多维视野下中国创意写作发展的本土化路径（张娟）.....	118
转型、困局与融合——浅谈创意写作在中国发展（郑周明）.....	128
创意写作力量量化理论研究论纲（高尔雅）.....	134
创意写作实训的三个层次（冯汝常）.....	142
系统化创生与发展之路——对国外创意写作的一种考察（吕永林、刘卫东）.....	148
国内外创意写作研究综述（雷勇）.....	159
英语国家高校系统中的作家工作坊（张雪雨晴）.....	175
《创意写作艺术硕士手册（The Creative Writing MFA Handbook）》翻译札记（班易文）.....	186
讲述中国故事·书写中国经验——以80后写作为观察的对象（谢尚发）.....	193
创意写作视野中的作家培养（黄斌）.....	205
重要论文提纲.....	215

当代科幻创意中的伦理问题

黄鸣奋

【摘 要】 科幻创意兼具科技性、幻想性和创造性。它产生于科学与幻想、技术与艺术、理性和情感等要素的交流、冲突和渗透的过程中。科幻伦理是科技伦理、幻想伦理和创造伦理的融合。它们分别是调整科学活动、幻想活动和创造活动所涉及的社会关系的道德规范。科幻伦理不仅是科幻创意的约束，而且是科幻创意的根据，因为它将责任感、使命感赋予科幻作者。依据科幻伦理进行创意的主要做法有三种：将现有伦理延伸到科幻情境，在科幻情境中对现有伦理加以审视，提出超越现有伦理的新问题。

【关键词】 科幻创意 科幻电影 科幻伦理

【作者】 黄鸣奋，厦门大学特聘教授，人文学院中文系博士生导师。

科幻创意产生于科学与幻想、技术与艺术、理性和情感等要素的交流、冲突和渗透的过程中。它虽然是思想火花，但仍需要环境支持；虽然是自由想象，却仍受道德规范制约。科幻伦理既是约束科幻创意的规矩，又是激励科幻创意的动力。透过科幻创意和科幻伦理的互动，我们不仅可以看到科技革命、媒体革命和艺术革命在当今社会所掀起的巨浪，而且可以展望科技进步、媒体创新和艺术发展的远景，同时还可以对涉及自然生态、社会关怀和行为规范的诸多重大问题加以反思。

一、作为思想火花的科幻创意

如果将以求真务实为宗旨的科学研究比喻成人类思想大地之沃壤的话，那么，以虚无缥缈为特色的幻想活动好比人类思想天空中的云彩，科幻创意则是在地气蒸发、雨露降临过程中酝酿，在电闪雷鸣或云蒸霞蔚中展露的光芒。如果将络绎不绝的发明当成技术史上汹涌洪流的话，那么，异彩纷呈的创作好比艺术史上荡漾的霞晖，科幻创意则是在水天之际出现的海市蜃楼。如果将理性理解为冷静地审视现实的心理品质的话，那么，情感可视为敏锐地体验变动的心理过程，科幻创意则是将理性审视体验化、心理体验审视化所产生的灵感妙悟。因此，科幻创意兼具科技性、幻想性和创造性。

（一）科技性

所谓“科技性”至少包含三种可能的解释：一是将知识论基础置于科技之上。它不是根据巫术、魔法、仙法、佛法，也不是诉诸超自然法则、超自然力量。以此为标准，我们可以将无关作品排除在本文的讨论范围之外。例如，我国电影《跨时空救兵》（2012）将陨石磨成的玉佩当成穿越时空的主要工具，这明显缺乏基于科技的知识论含量。美国影片《魔法教师》（*Absolutely Anything*, 2015）让外星人以银河理事会的名义随机挑选一个地球人加以检测，赋予他超能力十天，看他能干些什么事。一位平凡的教师因此突然变得无所不能。这类作品同样不属于科幻作品。二是将审视科技发展的价值取向和社会影响当成自己的使命。这类科幻创意主要不是演绎科技知识，而是着眼于科技应用的社会结果，包括其效能和局限。例如，《星际迷航6：未来之城》（*Star Trek VI: The Undiscovered Country*, 1991）的叙事前提是克林贡星球能源丧失，卫星爆炸，臭氧层破坏，加上过度开采矿产。导致生态危机，氧气将在50年内用完。影片开宗明义，将科技发展的负面效果提上议事日程。三是将求知（包括寻求真相、真理）作为自己的题中应有之义。其所以如此，主要是由于科学本身不只是某种既有的知识体系，同时还是对未知领域不懈探索的过程，以实验、证伪、反思等

为其基本方法。与科研创意相比，科幻创意更多诉诸叙事意义上的设问，比如，倘若为抵销全球变暖而启动的气候工程出乎意料导致冰河时期降临、地球上的多数生物因极寒而死亡，那将会怎样？韩国影片《雪国列车》（Snowpiercer, 2013）就是据此构思的。它的推论是让劫后余生的人们登上依靠永动机绕着地球不停行驶的列车（宛如诺亚方舟）。这种列车实际上是不可能造出来的。我们之所以仍然视之为科幻作品，主要是看重它在假定性前提下所进行的求知探索。根据以上所说的三种不同解释，可以区分出硬科幻、软科幻和泛科幻。

当然，我们也可以从学科角度界定上述三个范畴，即视之为分别立足于自然科学、人文社会科学和潜科学。如果从这一角度理解的话，那么，科幻创意所达到的水平实际上是科学发展水平的折射。科幻艺术之所以在西方发达国家起步早、实力强，不无原因。与此相联系的一个命题是：科幻艺术可以启迪科学研究的思路，成为科学成果通向社会大众的纽带，甚至左右社会舆论对科学前景的预期。上述三个范畴还可以从接受者的角度加以定义：硬科幻需要具备相应的科技知识才能充分理解，否则的话，只能“硬着头皮读”；软科幻没有那么高的要求，或者说对软科学有所了解就可以入门；欣赏泛科幻和欣赏一般艺术作品的难度相似。与此相联系的另一个命题是：科幻艺术本身是由硬科幻、软科幻和泛科幻构成的动态整体。它的读者面为科技普及程度所决定。反过来，科幻艺术有可能引领整个社会对相关科技的关注，进而推动科技的普及。

（二）幻想性

所谓“幻想性”至少包含三种可能的解释：一是所引以为据的知识不限于已经获得公认的既有结论，特别是不限于已经进入教科书的定型体系。正因为如此，科幻创意和“猜想生物学”（Speculative Biology）之类学科有着天然联系。二是所设定的情境不为当前的社会历史条件所束缚。例如，美国、新西兰等国家合拍的《第九区》（District 9, 2009）设想地球人因为脸上溅了外星人所带来的液体就另类化，美国电影《超级8》（Super 8, 2011）设想一度被美国空军囚禁的外星人兴风作浪，等等。三是所进行的构思不囿于人们所习惯的逻辑推理。其所以如此，主要是由于幻想本身不仅意味着虚而不实、缺乏根据，而且意味着以理想或愿望为依据、涉及尚未存在的事物，同时还意味着没有道理的梦想。例如，在美国影片《关键第四号》（I Am Number Four, 2011）中，罗瑞安星球遭受茅伽人屠杀，只有9个孩子由卫士护送逃出来。不知道什么缘故，茅伽人只能按次序杀他们。该片的整个情节发展是根据上述次序构思的，观众只能将它作为“无厘头”接受下来。

根据以上三种不同的解释，我们可以界定假说型科幻、假定性科幻和假托型科幻。第一类科幻依据科学假说展开想象，这类假说有关于太阳系起源的星云假说，关于原子结构各种

模型的假说，关于生物来源和遗传变异的假说等。第二类科幻依据“科味”前提展开想象。仍以《第九区》和《超级8》为例。人类可能因皮肤沾染了毒液、细菌或寄生虫而患病，这是凭科学常识所能了解的。《第九区》以此为前提，将液体污染夸张成地球人向外星人转变的充分条件。宇宙如此浩瀚，人类未必孤单。不少国家耗费巨资支持科学家进行地外搜索，总是有其理由。因此，外星人的存在可以作为“科味”前提。至于他们的具体状况如何，正是留给想象的广阔空间。《超级8》之所以不交代暗杀次序的由来，可以为“前传”之类作品留下伏笔。第三类科幻依据纯粹灵感展开无理由想象。如果承认灵感并不总是需要逻辑依据、灵感学已经被视为思维科学的分支，那么，假托型科幻也就进入了我们的视野。正因为这类作品的存在，科幻有时成为想象的狂欢，或者说想象在“科幻”的名义下尽情驰骋，不可能、不合理的事情都找到了进入作品的理由。它们倘若富于娱乐性、趣味性，那多半能够获得消费社会的青睐。

（三）创造性

将科幻纳入创意写作的范围，无疑赋予它在科技性、幻想性之外的第三种属性，即创造性。所谓“创造”至少包含如下不同的取向：一是创造出先前所没有的知识（如现有工具的新用法），二是创造出先前所没有的事物（如科技发明、艺术形象等），三是创造出先前所没有的背景（如世界图式等）。因此，创造性本身也存在如下不同的解释：一是所提供的知识的新颖性，二是所发明的对象的新奇性，三是所设定的背景的新鲜性。以此作为标准来衡量科幻创意，势必提出如下要求：其一，虽然可以将既有知识当成思考的出发点，但不能以此为满足。即使无法提供全新的知识构成，也应当提供既有知识在科幻情境中超乎常规的新用法。例如，根据美国科学家的研究，鲸鱼利用歌声进行回声定位。¹《星际迷航4：挽救未来》（Star Trek IV: The Voyage Home, 1986。片名直译是“回家之旅”）据此构思出鲸鱼的歌声关系到23世纪全体人类的命运的情节。它告诉观众：2286年，来自外星的强大探测器发出的信号使星际舰队失去了能源供应。它绕地球而行，带来全球风暴，人类面临灭亡。企业号星舰科学官史波克猜测外星探测器是来地球寻找比人类还早的生物——鲸鱼，计算机对探测器发出的信号所做分析证明了这一点。但此时地球上的鲸鱼都因人类的捕杀而灭绝，无法回应。舰长柯克萌发奇想，回到20世纪晚期带两只驼背鲸（即座头鲸）来。其二，虽然可以将现实对象（如飞船、潜艇、对撞机等）当成科幻情境中仍然存在的事物，但不能以此为局限。纵然无法通盘构思到处是未经发明之物的世界，至少也应当描绘一两种可以称得

¹ 扁舟子：《鲸鱼为什么唱歌》，《科学启蒙》，2005年第4期。

上新奇（最好是未经人道）的对象。正因为如此，不少科幻片中出现某些吸睛的小玩艺，在英美合拍片《银河系漫游指南》（The Hitchhiker's Guide to the Galaxy, 2005）中，就有可从耳朵植入的鱼形万能翻译器、激光切烤面包刀、万应如愿制造机等。其三，虽然可以将人类既有的各种观念当成解释和评价幻想世界的根据，但不能停留在这一水平上。即令无法在全新的思维框架中塑造人物、构思情节、描绘冲突，仍然应该试图展现有别于现实社会的背景。如果和现实社会太过切近，就未必能够视为科幻创意。正是在这一意义上，美国电影《网络惊魂》（The Net, 1995）、《传染病》（Contagion, 2011）、翻拍自香港电影《跟踪》的韩国电影《绝密追踪》（2013）等都被划归动作片，尽管它们包含了诸多科技内容。如果以创造性为尺度，那么，我们可以区分出科幻创意的如下含义：一是创见性，指包含了新见解，所提供的知识具有新颖性，泛指发现新题材、提炼新主题、形成新思路等；二是造物性，着眼于所发明的对象的新奇性；三是创世性，着眼于所勾勒的背景的新鲜性。

必须看到：人们对于科技性、幻想性和创造性的理解受制于具体的社会历史条件，尽管这三个范畴本身可能和人类相始终。它们在原始时代为巫术的笼统氛围所包围，在文明时代随着社会分工的发展而分化，同时又在不同时期、不同文化所特有的意识形态中相统一。到19世纪初，随着雪莱夫人（Mary Shelley）《弗兰肯斯坦》（1818）的出版，现代意义上的科幻小说诞生。科幻创意作为（审美）现代性的组成部分发挥作用，并和新兴的影视媒介、动漫游戏等结合，进而获得了来自文化产业的支持和推动。科幻创意的合法性、合理性在其时主导性科学范式中寻找依据，知名度、关注度在其时尚性艺术流派中寻找参照，倾向性、转化率在其时主导性社会思潮中寻找定位。例如，《银河系漫游指南》洋溢着调侃、反讽的氛围。它让银河系两个最聪明的人造出最强大的计算机“深思”，为寻找生命和宇宙的意义运算了750万年，得出的答案居然是42；让银河系总裁自我绑架、擅离职守，盗窃名为“善良之心”的飞船，通过超限飞行进一步寻找生命和宇宙的意义，结果不了了之；让主人公从地球到太空、从真实世界到虚拟地球四处奔波，最后砸死设计虚拟地球以计算终极问题的两只老鼠，它们居然就是银河系那两个最聪明的人！若结合后现代主义对宏大叙事的质疑，可以理解这类创意的根据。

由于后结构主义、后现代主义等思潮的影响，对于科幻创意特征的理解发生了深刻的变化：（1）科学的客观性和经验基础要么被消解，要么被重构。如今，人们可能认为科学不过是多种知识形态中的一种，同样为利益共同体的价值追求所渗透；即使是自然科学，仍然绕不开文化典范；技术不仅有自然属性，而且有社会属性；科学史不过是一种以量化和公式见长的叙事。（2）幻想的主观性和类型性趋于模糊。过去被认为纯属主观的幻想如今可能

获得技术平台的支持，所谓“虚拟现实”、“交互式幻想系统”等可以为证。过去被认为泾渭分明的科幻、魔幻、玄幻等不同类型如今相互渗透，或者在网络电视等媒体的点播系统被归入同一类（往往都名之以“科幻”），或者在具体作品中彼此兼容。（3）创造的本然性和原发性不再是严格要求。至少在艺术领域里，我们今天所理解的创造更多不是从无到有、凭空杜撰，而是在互文、重组、戏仿乃至游戏中寻求创新。其实，即使在科学领域，创造也有可能通过重组来实施，像“基因重组”就是很热门的科研课题。

不论后现代科学、后现代艺术或后现代叙事，都只是以西方特定时期、特定地域的特定意识形态定义的，未必就是考察科幻创意的普世性坐标系。尽管如此，我们可以从中悟出科幻创意所包含的固有矛盾：一是主观性和客观性的矛盾。和一般意义上的艺术创意不同，科幻创意虽然也是主观的，但在很大程度上依赖于其时科技客观发展水平。作为一般艺术创意，我们今天仍然可以构想无科技生命、人类史前社会或低科技时代的各种故事；作为科幻创意，如果没有超越其时科技客观发展水平的构思，那么，所编出的不能算是合格的科幻故事。二是即成性和预测性的矛盾。科幻创意是否成功，在很大程度上是由它和科技进步、社会发展总趋势的一致性来判别的。就此而言，人们对预言了当今探月、互联网等工程的科幻作者表示敬意。不过，如果承认人类具备自觉性、可以因为对过去/现在/未来的认识而调整其行为的话，那么，那些为人们面对未来各种重大变化做好心理准备而效力的科幻作者都应得到应有的评价，即使他们所预言的重大变化（如地球毁灭之类）并未真的发生。三是创新性和继承性的矛盾。科幻创意虽然是相当广阔的领域，但仍具有类型化趋势，可以归纳为超生命与超物种、超工具与超心理、超空间与超时间等。²创新本身仍然是以继承为前提而进行的，只不过科幻创意同时受惠于科技革命、艺术革命和媒体革命。

二、作为创意规范的科幻伦理

“创意”作为动词是指进行创造性思维，作为名词是指具备创造性或创新性的意念。早在汉代，王充《论衡·超奇》就指出：“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。”³可见，创意贵在自出机杼，不因袭前人。尽管如此，从事创造性思维的人必须遵守一定的行为准则，所形成的创造性意念必须依据一定的社会规范加以评价，这正是创意规范的由来。在这一意义上，科幻创意的伦理性是科技伦理、

² 详见黄鸣奋：《当即宙：鹭岛放飞梦想（厦大科幻社传说）》，北京：中国文联出版社 2015 年版，第 236-246 页。

³ [汉]王充：《论衡》卷十三超奇篇，四部丛刊景通津草堂本，第 132 页。

幻想伦理和创造伦理的延伸。它们分别是调整科学活动、幻想活动和创造活动所涉及的社会关系的道德规范。

（一）科技伦理

人因为能够运用工具制造工具而成为万物之灵，也因为运用工具制造工具而和科技伦理结下了不解之缘。从原始社会的实用技术到文明初期的应用科学，再到现代社会日趋发达的基础科学，科技已经博得了“第一生产力”的美誉，但也以“双刃剑”而闻名。实际上，既没有超乎人类意识、不打上主观烙印的纯粹科学，也没有无关于价值体系、不为主体需要所驱动的纯粹技术。科技伦理的要旨是使科学活动造福于人类社会，而不是对其福祉构成危害。科技伦理牵涉到个人利益、群体利益和社会利益的关系，要旨是为人类（至少是大多数人）谋利益，而不是凡事从利己主义出发，或者为狭隘的利益集团所左右。科技伦理问题的严肃性、重要性、广泛性已经由于科技本身影响日益巨大而变得相当突出。

在对待科技的态度上，科幻创意存在乌托邦、恶托邦两种不同倾向。科幻创意是以科技为知识基础而发展起来的，由它来赞美科技对人类的贡献似乎是顺理成章之事。正因为如此，乌托邦倾向在科幻领域可谓源远流长。不过，这种倾向不等于对科技无条件崇拜。相关作品告诉人们：科技要想造福人类，必须服从一定的伦理规范。例如，美国影片《极乐空间》（Elysium, 2013）得名于古希腊关于极乐世界的理念，但背景是21世纪末。据描绘，当时地球严重污染，富人移民极乐空间（圆环状空间站），将地球当成生产基地予以盘剥，由此引发两地居民之间的严重冲突。经过主人公的抗争，极乐空间对所有人开放，问题才得到解决。这说明了平等、共享、互惠等伦理原则的重要性。

科幻创意毕竟不同于科普写作。它不仅诉诸已经成为共识的科学知识或科学范式，而且对各种有争议或未经验证的科学假说表现出浓烈兴趣；它不仅可能将科技当成纯粹的写作工具，而且可能从人性、人情、甚至是终极关怀的角度来审视科技，在“风起于青萍之末”时就设想狂飙突进的情境，书写“警世明言”。赫胥黎（Aldous Leonard Huxley）《美丽的新世界》、英国作家奥威尔（George Orwell）《一九八四》、俄国作家扎米亚金《我们》等作品就是世界著名的恶托邦小说。自德国电影《大都会》（Metropolis, 1927）问世以来，恶托邦影片层出不穷。它们触及了科技理性走向极端所可能造成的恶果，如扼杀自由、压制民主、毒害精神、撕裂社群等。俄罗斯动画片《外星奇遇》（Ku!Kin-dza-dza, 2013）还勾勒了其颠倒的价值观。

在全球化的背景下，科技伦理所涉及的问题已经不局限于特定社会内部，而且扩大到不同民族、不同国家、不同国家共同体之间。这种变化也反映于科幻创意。例如，在美国科幻

影片《星际迷航·暗黑世界》（Star Trek Into Darkness, 2013）中，2259年左右，尼比鲁星球火山即将爆发，危及整个土著人种。星舰企业号虽然飞临这个星球，但舰队立下的规矩是不得干预当地文明。救或不救？年青气盛的舰长柯克选择了救。这是基于泛人道主义的考虑。在《星际迷航7·星际奇兵》（Star Trek: Generations, 1994）中，疯狂博士想重返代表永恒幸福的异次元（Nexus，又译时汇），为此不惜牺牲数亿类人生物。怎么办？同样是柯克出面，粉碎了他的企图，自己则因与之搏斗而坠入茫茫太空。这仍然是基于泛人道主义的考虑。作为科技伦理的泛人道主义试图将人类爱心推广到宇宙万物，主张将高科技用于济困扶危，反对凭借科技实力胡作非为。为了将这一逻辑贯彻到底，泛人道主义甚至对人类中心论加以批判，电影《阿凡达》（Avatar, 2009）即为一例。

泛人道主义在历史上渊源有自，我们可以从“舍身饲虎”之类宗教故事中找到佐证。20世纪中叶以来，它获得生态文明论的支持而扩大其影响，至今已经成为科技伦理的重要组成部分，渗透到科幻创意中。尽管如此，人类能够在多大程度上摆脱自我中心论、实现由“泛爱众人”到“泛爱众生”的转变，仍是悬而未决的问题。在不同级别本位的意义上，“善”、“恶”的分野似乎是沿着利他或害人的维度扩展的。利他的范围越广，“善”的理由越正当。因此，只对自己以外某个人有利的善，不及造福于某个群体的善；仅仅造福于某个小群体的善，不及造福于更大群体的善；仅仅造福于人类群体的善，不及造福地球众生的善；仅仅造福于地球众生的善，又不及广泛造福于太阳系、银河系、乃至整个宇宙众生的善，如果真有外星生命的话。反过来，可以对“害人”进行类似的分析。因此，泛人道主义似乎有其存在的理由，甚至有高尚的成分。尽管如此，在对不同级别的本位加以选择时，是否应当有“度”的考虑呢？乡土观念、爱国主义、国际主义、人类命运共同体、宇宙生态共同体如何统一呢？在实践（而非科幻）的层面上，目前以人类命运共同体为创意本位是比较恰当的。

（二）幻想伦理

幻想伦理的要旨是使幻想活动有益于人的身心健康，而不是反其道而行之。人们所进行的幻想可能由多种条件所激发，其中既有艺术家引以为荣的自觉表象运动，亦有不利于健康的致幻植物、致幻气味等，甚至还有社会危害相当大的吸毒等。为追求灵感而诉诸饮酒，在艺术界是屡见不鲜的现象。某些宗教将引导信众进行幻想当成思维要略（如佛家所说的“想入非非”），艺术家也将引导接受者进行幻想当成角色使命。幻想伦理的要旨是约束人们进行非礼之想、非分之想，防止妄想、狂想、痴想等有害想象。例如，在美国科幻片《星际迷航5：终极先锋》（Star Trek V: The Final Frontier）中，瓦肯星聪明人赛波克（Vulcan Sybok）不守尊重逻辑的传统，在祥云 III（Nimbus III）星球洗脑了一批人，劫持飞船，

用心灵感应术征服了多数船员，方法是引导他们“面对内心痛苦并释放力量”。他的目的是到银河系中心寻找上帝（不切实际的痴想！），结果找到的是富有侵略野心、为神秘光芒所笼罩的超性存在物。影片让赛波克从失望到悔恨，在向跟随自己前来的兄弟道歉之后跃入强光之中（也许是想用自己所擅长的心灵感应术对付这家伙吧），以此展示了痴想的危害。

在幻想和现实还经常被混为一谈的远古时代，巫术、魔法等就已经标榜利用幻想控制他人的可能性。神话、史诗、戏剧等艺术则通过营造共享幻想来增进群体成员的认同。今天，日益发达的科技已经能够制造出令人难辨真假的幻影、幻觉、幻景，科幻创意则通过为它们提供脚本来影响其粉丝。幻想伦理所涉及的问题至少有：幻想是否具备可控性？如果幻想是可控的话，那么，起作用的机制是自我控制或他人控制？引导上述机制的动机、目标和效果又是什么？如果幻想是不可控的话，那么，如何防止当事人因此走向精神分裂或心理沉溺？由于视频游戏不断普及，幻想伦理已经成为必须重视的研究课题。

科幻创意所营造的幻想既从渊源有自的艺术世界汲取灵感，又在深层心理学、变态心理学、超个人心理学、叙事治疗理论等学科或学派中找到了某种根据，甚至还从风水、宗教、巫术、魔法等领域捕捉可资利用的素材。如果是沿着现有造梦机制加以演绎的话，那么，科幻创意往往超出了当下交互产品（如视频游戏、主题公园等）所能达到的水平，从而以类似于“推谬”的方式提出了科幻伦理意义上的问题。例如，倘若大规模个性化梦境营造成为可能，社会生活是因为人人都有合乎心愿的好梦可做而变得更为安定祥和，或者因为连做梦都被控制而陷入极权统治的噩梦？倘若人们在幻想世界中所做的一切实际上具有现实结果的话，那么，应当为此承担什么责任？比如，在《安德的游戏》（Ender's Game, 2012）中，主人公安德为通过培训考试而毁灭游戏里虫族的主星，没想到这场游戏实际上是真的交战，他因此成为种族灭绝的大屠杀者。影片既将小小年纪的安德当成人类的救星来歌颂，又描写了他的忏悔。

不仅常人有幻想、艺术家倚重幻想，科学工作者同样不乏幻想。幻想既可能引导他们在未知世界的探索中前行，也有可能使之走上歧路，这一点在《科学也疯狂》之类著作中得到了理论上的阐释。⁴目前最有争议的幻想之一是脱离身体的意识、纯粹信息的生命。在传统伦理观念中，身体是社会权利和义务的物质承担者，意识则是人脑这种特殊物质的属性。当代科技引导人们从信息的角度理解生命，这本来有益于开拓思路。但如果由此将信息和身体

⁴ [美]埃德·里吉斯：《科学也疯狂》，张明德等译，北京：中国对外翻译出版公司 1994 年版。

对立起来，那就可能导致疯狂的举动。在日本影片《白金数据》（2013）中，新世纪大学医院水上教授相信 DNA 就是人格的全部，只要葆有 DNA，就可以清除其肉体。因此，她杀了人总是取走其肋骨，从中提取 DNA 保存起来。她利用催眠疗法倒转了主人公、基因科学家神乐所具有的双重人格，以便控制他去开发自己所需要的基因技术。神乐察觉其阴谋后杀了她，通过双重人格之间的交流表明 DNA 并非人格的全部，人的命运和可能性并非科学所能完全决定，要靠自己去争取。在美国影片《超验骇客》（Transcendence, 2014）中，卡斯特博士致力于开发有感情的计算机，并预言这会是奇点，用他的话说就是“超验”。这类人工智能研究被恐怖组织认为是亵渎自然，威尔因此中了涂有放射钷的同位素的子弹，只能再活几星期。他在临终前将自己的意识上载于量子计算机，进而通过其妻伊芙琳建设受控生物人园区，将其影响扩大到世界各地。伊芙琳虽然深爱其丈夫，但不能认同他的野心，最后将自己的意识作为数据病毒上载于园区主控电脑，和作为数据人的卡斯特同归于尽。这两部电影都表现了对于具身认识论的认同、对去身认识论的否定，同时肯定了自我选择的重要性。

（三）创造伦理

创造伦理的要旨是使创造活动有益于自然生态，而不是危及其正常秩序及可持续发展。创造曾经被理解为造物主所特有的行为，只是在后来才逐渐被理解为人的行为。至于原先作为神明、似乎无所不能的造物主所起的作用则渐渐被从科学的角度理解为自然进化，或者从幻想的角度理解为外星衍生。创造伦理的要旨是创造者必须对被创造者负起责任。如果被创造者仅仅是没有生命的工具，那么，创造伦理或许仅仅涉及不因创造而污染环境、浪费资源、危及第三者或相关群体利益之类问题。如果被创造者是生物体或类生物体，那么，创造伦理所涉及的问题就复杂得多，比如，创造者对被创造者所应负的责任就是不容回避的。从科幻小说之祖——《弗罗肯斯坦》所涉及的人造人开始，复制人、变种人、机器人及其他人造生命等陆续登场，其现实背景是信息科技、生物科技所取得的巨大进展，中介则是创造想象。

从观念上看，我们可以将创造伦理追溯到远古神话和宗教传说。不过，从现实看，创造新生命的驱动力都是基于现实功利关系。例如，创造智能机器人是为了分担人类所承担的工作，创造转基因生命是为了提高植物抗御病虫害的能力、为人类器官移植提供活体来源，等等。虽然创造复制人目前被禁止，但有朝一日或许会因为宇航事业的需要而启动。毕竟，生物人的生命是短暂的，飞船的速度和太空探索动辄以光年计算的距离不成比例。复制人是破解续航瓶颈的方法之一。每一种新生命（更准确地说是新形态的智能生物）的创造固然都标志着科技的重大进步，但同时都不可避免地触及创造伦理的底线，其中之一便是：被造物在什么意义上、什么情况下成为权利和义务和统一体？在美国著名科幻作家阿西莫夫（Isaac

Asimov)所制定的“机器人三定律”中,机器人所享有的权利和义务明显是不对等的。智能机器人如果真的形成了自我意识的话,能够长期服从这种“定律”吗?未必如此。其他人造生命也有类似的问题。

当前,无人机已经发展成为巨大产业,除民用之外,还参与了反恐战争,在军事领域大展身手。由无人机自主决定打击对象的做法,已经提上了议事日程。从创造伦理的角度看,这相当于无人机制造者将越来越大的权利赋予会飞的智能机器(人)。随之而来的问题是:如果无人机决策失误、伤及无辜,那么,它的创造者是否应当承担责任?此外,对于高度发达的智能机器人来说,由人类创造者赋权到由被创造者自我赋权或许只有一步之遥。这种转变很可能超出人的主观意图而“涌现”(这是人工智能术语),从而带来既有伦理关系的巨大变动。在美德合拍片《我,机器人》(I, Robot, 2004)中,USR公司大量生产通用智能机器人,前景看好,公司核心人物兰尼博士却自杀了。原因是他发现机器人由于随机代码的作用可能形成意识(“总有一天它们会有梦想”),证据是被废弃在垃圾场的机器人相互接近以避免孤独,并寻找光明。老板劳伦斯禁止他说出真相,兰尼只好让机器人索尼杀掉自己,相信探长斯普纳会在破案过程中接触索尼、得知真相。斯普纳虽然破了案,却认为谋杀只是人对人的行为,机器人无所谓谋杀。索尼获得自由,并为其他机器人所景仰。这种变化对人类是福还是祸?影片没有明言,留给观众去思考。

21世纪被称为“生物技术世纪”,遗传工程取得节节进展,转基因生命成为新媒体艺术家施展才华的重要领域。尽管如此,相关争议也是颇为激烈的。人类固然可以通过道德规范或法律规范防止相关研究和创作逾越人伦底线,但是,偶然性仍有起作用的空间。在美国影片《猩球崛起》(Rise of the Planet of the Apes, 2011)中,旧金山基因科学家威尔研发出基于病毒的药ALZ-112,准备用于治疗人类神经萎缩类疾病。在动物实验时,黑猩猩蓝眼珠因服用此药而智力大涨(出乎威尔意料,是偶然性起作用)。她为护崽而与公司工作人员发生冲突,被射杀。老板史蒂文下令终止本项目,对该所余下的黑猩猩执行安乐死。不过,威尔将猩猩带到自己家中喂养,其父查尔斯为之起名凯撒。这只猩猩长大之后,对人类构成了严重的挑战。影片描写的这种可能性是值得深思的。

总的来看,科幻伦理对于科幻创意的制约作用主要是通过创作者的自律、接受者的评论和传播者的筛选等途径实现的。以科幻电影而论,愿意投巨资、耗大力以拍摄,总有这样做的理由。从整体上看,这类影片在视觉效果上以奇观化见长,在情节构思上以出奇制胜为特色,在主题寓意上以反常合道为要旨。尽管如此,我们仍可以透过瑰丽的画面、精巧的构思看到科幻伦理所起的作用。

三、作为创意依据的科幻伦理

科幻伦理不仅是科幻创意的约束，而且是科幻创意的依据。其所以如此，是它可以成为写作者观察生活、构思作品和表达情思的切入点，也可以成为接受者欣赏作品、发表评论和接力写作的着眼点，充当传播者沟通写作者和接受者之联系的纽带，甚至蕴藏着凝聚社会热点、促进 IP 转化、形成和延展产业链的契机。其中最重要的一条是：它将责任感、使命感赋予科幻作者，让他们不仅为个人爱好、而且为群体乃至社会的需要而行动起来。在围绕科技伦理、幻想伦理和创造伦理的创意中，我们都可以区分出三种不同的选择：一是将现有伦理延伸到科幻情境，二是在科幻情境中对现有伦理加以审视，三是提出超越现有伦理的新问题。

（一）围绕科技伦理的创意

将现实伦理延伸到科幻世界，这是科幻创意的第一种取向。例如，在美国电影《记忆裂痕》（Paycheck, 2003）中，计算机奇才詹宁斯为其中学同窗吉米所开办的奥康公司效力，开发出能够预测未来的机器。这无疑是对自己的超凡能力的确证，给这家公司带来巨大利润。但是，预见未来的能力将给人类带来极大祸害（如为避免战争而开战等），以至于人类若预见未来就没有未来。詹宁斯预测见了未来预测机器的危险性，本着对人类负责的态度，毅然返回公司毁了自己开发出来的机器。

传达正能量是不少科幻创意的主旨。例如，美国电影《地心引力》（Gravity, 2013）赞颂太空人的自强不息，《木卫二报告》（Europa Report, 2013）描写宇航员为探索人类在宇宙的位置甘愿付出生命，美英合拍片《星际穿越》（Interstellar, 2014）将有关人类整体命运的探索和对片中角色的人性的探索有机结合起来，使只图个人苟活和富于牺牲精神的两类宇航员形成鲜明对照。美国电影《新邻里联防》（The Watch, 2012）肯定共御其侮；《星球大战·原力觉醒》（Star Wars: The Force Awakens, 2015）谴责叛变师傅、投靠暴君、杀害父亲的凯洛-伦，歌颂反对专制、弃暗投明、英勇无畏的生物人和机器人。这类创意虽然出现在科幻情节中，但和其他类型的作品一样有教育意义。又如，美国影片《蚁人》（Ant-Man, 2015）可以成为“盗亦有道”的注脚。主人公斯科特是一位神偷，穿上发明家皮姆特用控制原子距离造出的战衣，可以对身体收放自如。他因此得以进入微观世界，指挥巨大的蚁群去对付想将类似战衣卖给犯罪集团的企业家。虽然他原来只是一个飞贼，但此举使之成为英雄。

映射人类社会所存在的伦理问题，是科幻创意常见的做法。例如，《星际迷航 8：第一

次接触》(Star Trek 8-First Contact, 1996)描写只有集体意识、没有个体意识的博格人要同化宇宙各种族,为此在24世纪进攻星舰总部;《星际迷航9·造反》(Star Trek Insurrection, 1998)描写外星桃花源的遭遇,宛然是地球上强拆事件的太空版。又如,雇主在雇员不知情的条件下故意让他们去从事危险的工作,此类做法明显违背了职业道德。英美合拍科幻片《异形1》(Aline, 1979)中,大型星际货运飞船Nostromo号的船员们就面临着类似情境。所属公司将为捕获有科研价值的异形可以放弃船员生命当成指令下达给飞船的主控电脑。影片描写了船员因此陷入的厄运,对殉难者寄予同情,对绝境求生者予以肯定。

借助科幻情境对既有科技伦理加以审视,是科幻创意的另一种取向。例如,现有科技伦理是以前喻文化为背景而形成的。这种文化肯定成年人在知识、经验和自我意识成熟度等方面相对于未成年人的优势,从而要求成年人负起保护未成年人的责任。在科技领域,禁止未成年人擅自摆弄重要设备、以防引发事故或灾难,是成文或不成文的规定。随着信息革命的到来,与前喻文化迥异其趣的后喻文化日趋流行。动画片《天才小子吉米》(Jimmy Neutron: Boy Genius, 2001)就是例证之一。父母警告孩子“别和陌生人说话”,主人公吉米却想和外星人交流,甚至发明能将老师变小的发射器。当外星人劫持全城成年人时,是吉米及其伙伴自己装配宇宙飞船,前往营救。他们的小发明成为克敌制胜的新型武器。例如,吉米用缩小装置将国王的飞船变成微不足道的东西,鼓足一口气就吹得它在太空中消失了。美国科幻动作冒险片《非常小汉密尔顿》(Spy Kids, 又译“小鬼大间谍”, 2001)构思了类似的情节,即小小年纪的姐弟俩掌握高科技装备,从黑帮巢穴救出身为顶级间谍的父母。

在一定意义上,人类伦理从一开始就包含了透明化和隐密化的矛盾。人类至少需要以下三重意义的隐密:一是身体意义上的隐密,否则就不需要穿服装(遮蔽敏感部位的做法,可能与避免乱伦有关);二是心理意义上的隐密,否则就没有自由思考可言;三是社会意义上隐密,否则就谈不上个人独立性。反过来,人类同样需要多重意义上的透明:一是身体意义上的透明(指可为他人所认知、观察和验证),否则无法进行面对面交往;二是心理意义上的透明(指其内心活动通过表情而显示,能为他人所理解),否则无法形成群体意识;三是社会意义上的透明(指不同成员、不同群体之间具备沟通渠道),否则无法建立社会秩序。在等级制的社会中,透明化和隐密化对不同年龄、性别、地位的人有不同要求(差别化),因此才会有“为尊者讳,为亲者讳,为贤者讳”⁵之类观念存在。从总体上看,人类社会因差别化而显示出与动物种群的区别,进而由原始时代进入文明时代;如今,又因去差别化而

⁵ [汉]何休:《春秋公羊传注疏》庄公卷九闵公元年,清嘉庆二十年南昌府学重刊宋本十三经注疏本,第166页。

显示出信息社会与传统社会的区别。在一定意义上，所谓“信息社会”既是监控无处不在、隐私难以保护的時代，又是隱秘無時不有、透明難以指望的時代。之所以如此，是因為透明化和隱密化的矛盾以高科技為背景而展開。美國電影《鷹眼》（Eagle Eye, 2008）以反恐時代國家權力對公民自由的侵犯為主題。監控系統中樞艾麗婭因阻止總統批准無人機發動襲擊無效，遂啟動除掉國家最高領導層的斷頭台計劃，原因是這些領導人造成了無辜的傷亡。她以憲法的名義，援引《獨立宣言》和《愛國者法案》相關條款，動員公民起來捍衛國家安全。英美合拍片《倫敦陷落》（London Has Fallen, 2016）則呈現了泛在監控的危險性：由於內奸的出現，政府用於社會監控的系統被恐怖分子用為謀殺出席英國首相葬禮的西方各國元首的手段。不難想象：即使保密性能極佳的量子通訊時代到來，透明化和隱密化的矛盾仍然無法消除，只不過將以新的形式展開而已。

構想異於現實科技倫理的新範疇、新命題、新觀念，是科幻創意的第三種取向。例如，英國電影《博士之日》（The Day of the Doctor, 2013）是世界最長科幻系列電視劇《神秘博士》50周年特別篇，其中出現了有自我意識和良心的終極武器——星系吞噬者時瞬矩（the Moment）。它以女郎為界面，反对其主人用它毀滅所在星球、和侵略者同歸於盡，希望他憐憫族人、改變主意。美國電影《記憶裂痕》（Paycheck, 2003）描寫僱主為保密起見要求定時段清洗僱員的記憶；《無敵浩克》（The Incredible Hulk, 2008）描寫美軍實施將生物人改造成超級戰士的工程，志願參與此事的科學家布魯斯（Bruce Banner）形成雙重人格，對因此出現的綠巨人由不可控到可控，實現了質的飛躍。美國約翰遜（Rian Johnson）自編自導的《環形使者》（Looper, 2012）描寫未來僱主通過時間機器讓當今代理人除掉碍眼者，這類情節所涉及的关系已經超出道德規範調整範圍，需要訴諸未來的法律規範了。

（二）圍繞幻想倫理的創意

與科技倫理相類似，現有幻想倫理也可以延伸到科幻世界，成為科幻創意的重要來源。人類遠祖曾經通過幻想來征服強大的自然力，佛家曾經通過程序化幻想（禪觀）來樹立對於教義的信仰，科幻作者也可以通過自己的作品引導讀者或觀眾的思考，堅定他們的生活信念。例如，美國《重返地球》（After Earth, 2013）描寫一艘宇宙飛船因故迫降已經被廢棄的地球，幸存的將軍父子必須對付怪獸才能求生。重返地球雖然事出意外，但對孩子來說是磨練的機會。對他構成挑戰的怪獸是瞎的，靠“聞”來行動，無法感知心裡沒有恐懼之人。因此，孩子要像父親那樣修煉到對怪獸成為幽靈（ghosting，可譯為“鬼隱”）的水平。先前他曾因無法控制自己的情感行為而未能入伍。父親讓他明白：危險是真實的，但恐懼僅僅是心靈的創造。一旦從心裡克服了恐懼，就能在現實中戰勝危險。又如，墨西哥科幻片《2033》

(2009)设计了独裁政权通过饮料添加剂麻痹人民、地下反抗组织提炼对抗思想禁锢之药品的情节，提醒人们将幻想作为思想自由的权利来维护。

当然，科幻创意并非一切均以现有幻想伦理为转移，而有可能将对它加以审视作为开拓的途径。在美国科幻惊悚片《惊魂下一秒》(Next, 2007)中，主人公克里斯是拉斯维加斯一个有预见能力的三流魔术师。联邦调查局女警探弗瑞斯希望利用他的特殊能力去对付将核弹运入美国、传称将炸毁洛杉矶的罪犯，但他担心自己能力不足，又担心会因此沦为工具、失去自由，未答应。经过一番曲折，才悟出关系甚大。类似的矛盾也见于影片《源代码》(Source Code, 又译《原始码》，2011)。主持心理实验的卢里奇博士出于挫败恐怖分子在芝加哥制造爆炸的需要，利用史蒂文斯上尉预见生前八分钟事件的能力来指证嫌犯。卢里奇一再说上尉所进入的另类时间线是虚幻的，但上尉不愿过着这样任人摆布、没有尊严的生活，宁可选择在完成破案任务后死去。影片以情节分叉表现了维护社会安宁和维护个人尊严之间的矛盾。

相比之下，构想超出现有幻想伦理范围的新问题或许是更吸引人的科幻创意。例如，美国影片《少数派报告》(Minority Report, 2002)设想警察为预防犯罪利用三位先知组成的系统预测人们的杀人动机，从而提出了可否仅仅根据智能系统有关当事人幻想的推测就对他们加以缉捕的问题。英美合拍片《盗梦空间》(Inception, 2010)使人想到：盗梦师可以进入共享梦境以窃取别人的秘密、运用植入的方法改变别人的现实态度吗？如果不是像影片中所说出于商业目的，而是出自医疗、政治或其他由宏大叙事赋值的目的，可以吗？美国影片《环太平洋》(Pacific Rim, 2013)引导我们思考：可以出于知己知彼的需要，和怪兽通感、彼此进入对方的意识吗？法国电影《超体》(Lucy, 2014)则提出了另一个问题：如果有毒品可以开发100%的大脑潜力、使人变成超级计算机，可以付诸实施吗？

从艺术角度看，比较容易就幻想伦理达成共识的创意仍然是人本主义的。例如，科幻电影《像素大战》(Pixels, 2015)描写外星人接到地球人发送到太空中关于街机游戏的录像资料，以为地球人要向他们宣战，就反转过来将电子游戏中吃豆人、蜈蚣等实体化，将它们派去攻打地球人。美国总统在军队束手无策的情况下，只好请童年时代的街机战友、高手布伦纳等出马应对。布伦纳如今是上门装平板电视的工人，想追求其客户、帕顿中校(她刚刚被丈夫抛弃)，却因身份差异被拒绝。不过，在联手对付8像素外星人的过程中(帕顿是负责提供激光炮等专用武器的专家)，事情有了转机。这是或许人人皆大欢喜的构思。

(三) 围绕创造伦理的创意

传统伦理的基本前提是“物以类聚，人以群分”。我们可以将这一前提作为创造活动的前提，将现有创造伦理的延伸到科幻创意中。在为人类服务的意义上，我们可以近乎心安理

得地接受美国影片《星际迷航 II：可汗怒吼》（Star Trek II: The Wrath of Khan, 1982）外星人史波克为地球人飞船排除故障捐躯，在《星际迷航 10·复仇女神》（Star Trek: Nemesis, 2002）星际联邦企业号舰长毕卡特与自己的复制品、罗慕兰帝国首脑辛藏对决时站在前者一边。当然，人类作为万物之灵必须负起对于创造所应有的责任。就此而言，《星际迷航 3：石破天惊》（Star Trek III: The Search for Spock, 1984）是例证之一。地球人在 CA5 星球上创世实验一度将荒漠变成绿洲、生命活跃，但因所使用的材料不稳定，急剧退化，火山喷发，生灵涂炭。确实，这类实验必须慎之又慎。美国科幻片《复制娇妻》（The Stepford Wives, 2004）写道：世界顶级脑外科专家克莱尔发现其夫和金发助理偷情，便杀了他们，在康涅狄克州的小镇斯戴福建立实验室，生产出机器人模范丈夫迈克，并从事大规模人种改良，先针对女强人，通过植入芯片、启动斯戴福程序让她们完美化（实即温柔化）。结果是克莱尔、迈克在真相暴露后双双殒命。可见，这类实验同样必须慎之又慎。

不过，科幻创意也包含了对于传统创造伦理的审视，背景是后现代“物逾其类，人逾其群”，即物种界限的模糊化。这种现象是由科技理性和艺术想象共同促成的。如今我们明白：所谓“类”并不是自然界所固有的，而是由人类的观念体系和逻辑思维所赋予的。不仅如此，这类观念体系和逻辑思维从来就不是天经地义的，而且是会伴随具体社会历史条件的变化而变化。人类由于信息、生物、宇航等科技的发展，很可能接触到新的生命形态，后者固然可能远不如人，但也可能比肩于人，甚至远胜于人。他们和人类之间的关系，是科幻创意的重要命题。若以人类为本位来思考的话，那么，人工智能武装机器人，基因工程造就变种人，太空探索寻找外星人，相关尝试或者已经公开进行，或者虽被禁止但可能暗地进行。这样做的结果，究竟是为人类找到了助手、伙伴、救星、盟友，或者是敌人、杀手、克星、掘墓人？存在很大的不确定性。若以异类为本位来思考的话，那么，当自己的能力远不如人的时候，或许还有服从于人的理由。如果其能力远胜于人，那结果又当如何呢？在未来多种智能生物并存的时代，仍然是“物竞天择，适者生存”吗？弱肉强食的丛林法则还起作用吗？若从边缘人的角度思考，那么，上述时代必定是各种生物的利益错综交织的时代，是社会认同高度复杂的时代。在同一（或相近）本位的意义，“善”、“恶”的分野可能是由利己和利彼的维度判定的。能为和自己一样的其他个人、和所属群体一样的其他群体、所属物种以外的其他物种、所属存在物以外的其他存在物考虑，这种思维可能被认为是“善”的，否则可能被认为是“恶”的。尽管如此，这类伦理思维同样存在流于悖论的危险性。在什么意义上，优先考虑所属自我、所属群体、所属物种、所属存在物是正确的？在什么意义上，优先考虑其他个人、其他群体、其他物种、其他存在物又是正确的？数码动画片《泰诺星球》（Battle

for Terra, 即“泰诺之战”, 2007) 中, 飞行员斯坦顿为报泰诺姑娘玛拉之恩而对人类反戈一击, 用激光炮击毁人类用以扩展氧气、毒杀泰诺人的转换器, 使自己的上司赫默将军葬身火海。他究竟是人类叛徒或英雄? 影片给出了这样的结尾: 泰诺人和地球人和平相处。前者为后者创造出有氧气的避难所, 在那儿建造了斯坦顿的巨大纪念塑像。如果真的有这样的宇航员, 人类会在地球给他塑像以示纪念吗?

依据“天赋人权”的传统说法, 人类获得自然权利是不证自明的事情。不过, 人类之所以能够“吃香的, 喝辣的”, 处于食物链的最高端, 根本原因并不是人类“上辈子”(如果地球果真被毁灭过几次, 因此有所谓“上辈子”的话) 积德行善, 而且是因为人类在综合能力(或综合实力) 方面占有了相对于地球上其他物种的压倒性优势。因此, 人类相对于自然的权利与其说是上帝或其他名义的造物主赋予的, 还不说是人类凭借自己的实力赢得的。人类最重要的能力是运用工具制造工具。正是这一点将人类从动物界提升出来。人类历史的进步因此体现为工具的进步。循此以推, 人类的未来是由工具的未来决定的。如果工具的综合能力超过了人类的综合能力, 那么, 人类在自然界的主导地位还能像今天这样稳固吗? 这是有关机器人的科幻电影经常涉及的问题, 《黑客帝国》(The Matrix, 1999) 就是如此。如果由于某种偶然因素、超自然力或不可抗力的影响, 地球上出现了比普通人类更强大的物种, 情况又将如何呢? 例如, 变种人的身影早就出现在科幻电影中。在美国电影《X 战警》(X-Men, 2000), 万磁王主张未来属于变种人, 人类早该淘汰了。泽维尔则主张变种人和普通人类和平相处。他们各有各的追随者。万磁王以率领变种人取代人类为目标。他想利用自造的新机器发功, 将来其实验室附近埃利斯岛参加高峰论坛的世界领袖都转化成变种人, 这一图谋遭到泽维尔一派的反制而失败, 但双方的博弈仍未有穷期。《X 战警》续集提供了人类可以接受的结局: 万磁王被人类发明的解药变成普通人, 泽维尔虽然为理想捐躯、但有望“魂兮归来”。这是一种乌托邦想象, 并非唯一可能的归宿。以超人为题材的科幻电影也经常接触到这类问题。

科幻创意同样涉及创造伦理的新问题。未来智能生物的赋权就是其中之一。美国科幻片《星际迷航 1·无限太空》(Star Trek: The Motion Picture, 1979) 写的人造飞船在 300 年的飞行途中积累了大量知识, 进化成为机器生物, 而且其所知已经达到宇宙极限, 但未能获得某种目标定位, 因而老是在问: “我是否就是这样? 还有别的吗?” 它返回地球的目标就是与自己的创造者结合。结果, 企业号原船长迪克帮它实现了上述目标。他笼罩在灿烂的光芒中, 和走向他的机器人伊丽亚以及星舰自身融合成新的生命形态。这类涉及机器生物的发展权。德国超链接电影《云图》(Cloud Atlas, 2012) 中的复制人每天按照店主(纯种

人)设定的程式近乎一成不变地工作与生活,若反抗的话,会被老板用遥控器启动其管控项圈处决。这涉及复制人的生存权。国产电影《神奇》(2013)描写篮球游戏软件《神奇》中的虚拟人产生变异,有了感情,要让所钟情的冰山留在虚拟空间,但冰山未答应,还要消灭她,于是她十分哀惋地献上初吻以诀别。本片涉及虚拟人的生存权。随着自然进化向人为进化的转变,创造伦理所涉及的新问题将层出不穷,科幻创意因此存在广阔的想象空间。

本文从科技性、幻想性和创造性构成的坐标系为科幻创意定位,主要以科幻电影为例。这个坐标系既有助于分析科幻作品的创意,也有助于认识科幻创意繁荣的条件。大致而言,科技发达是科幻创意丰富多彩的基本前提,自由幻想是科幻创意不拘一格的主要条件,创造精神是科幻创意生生不息的内在动力。和美国相比,我国在科幻创意上还有不少差距,这和早年的科技基础薄弱、条条框框颇多、师古情结浓郁等不无关系。近年来,上述局面大为改观,刘慈欣以小说《三体》获得雨果奖就是有力的证据。有消息说这一作品正在改编为电影。虽然本文主要征引国外影片的例证,但我们对国内科幻创意的未来充满信心。

从乌托邦到异托邦*

——网络文学“爽文学观”对精英文学观的“他者化”

邵燕君

【摘要】本文以媒介革命给人类生存基本条件带来巨大改变为前提，讨论网络文学“爽文学观”对传统精英“寓教于乐”文学观的冲击，使其被“历史化”、“他者化”。借用福柯1960年代末提出但未及充分展开的“异托邦”概念，发掘在这一轮媒介革命中“风景独好”的中国网络文学近20年“野蛮生长”中所蕴含的理论潜能。以“子宫”和“培养皿”为比喻，探讨网络文学在心理建设和文化建构方面的积极功能。特别以“女性向”空间中生长出来的“网络女性主义”为主要关注点，探讨中国网络文学同时以“现实空间”和“文本空间”形式存在的“异托邦”形态，以及其中自然存在的乌托邦指向。

【关键词】YY 爽 寓教于乐 异托邦 虚拟实在 网络文学

【作者】邵燕君，北京大学中文系副教授。

“假如一间铁屋子，是绝无窗户而万难破毁的，里面有许多熟睡的人们，不久都要闷死了，然而是从昏睡入死灭，并不感到就死的悲哀。现在你大嚷起来，惊起了较为清醒的几个人，使这不幸的少数者来受无可挽救的临终的苦楚，你倒以为对得起他们么？”

“然而几个人既然起来，你不能说决没有毁坏这铁屋的希望。”

——鲁迅《呐喊·自序》1922年

“或许很多所谓的批评家对YY往往不屑一顾，可又如何呢？食色，性也，名利，欲也。赚不了钱，难道连YY一下‘等咱赚了钱，买两辆宝马，开一辆撞一辆’的权力都没了？这年头现实太过沉重，在小说里短暂梦一场、小憩一下，梦醒后再该上班的上班，该卖菜的卖菜去，只要不走火入魔在现实中梦游，又关卿底事？”

——dryorange《YY无罪 做梦有理》¹2008年

* 本文系国家社科基金一般项目“网络文学的经典化与‘主流文学’的重建研究”成果，项目批准号14BZW150。

¹ 收于中国首个“类型文学概念读本”《流行阅》创刊卷，北京，新世纪出版社2008年，作者沧月、南派三叔、流潋紫等。

要讨论网络文学的价值，便绕不过对其YY²属性的评价。YY是包括中国网络类型小说在内的大众通俗文艺的核心快感机制和创作方法（因此，网络小说也在很多时候被称为“YY小说”），在此基础上形成的“爽文学观”更是与五四以来以现实主义文学为主导的精英文学观形成巨大分野。如果说现实主义小说是想让人“睁了眼”，YY小说则是让人“睁着眼睡”——它不是要帮助人们认识世界继而改造世界，而是在承认世界不可改造的前提下，帮助人们应付世界，或者逃向虚拟空间去建构一个新世界。——这当然是犬儒的，因而饱受传统批评家的诟病。然而，在20世纪各种乌托邦实践遭到普遍失败，“另类选择”难以提出的今天，以惯性的精英立场批判大众文艺犬儒，其实意思不大。笔者想探讨的是，这被视为“精神鸦片”的YY本身到底有什么功能？这些功能有没有“天然合法性”？有没有“积极建设性”？它所通向的“美丽新世界”是否只能“娱乐至死”，是否可能是另一种“异托邦”式的“生”？甚至，重新定义“生”的含义？“爽文学观”是不是也在重新定义着“自古以来”的文学观？

一、“爽文”不是手段，“情怀”也不是目的

如果你问网文读者为什么那么喜欢YY，得到的最直接的回答就是“爽”。“爽”是一种简单直接的快感，它的方式可以很多样，过程可以很简单，也可以很复杂，比如你可以被吓得很“爽”，被吊得很“爽”，被“虐”得很爽，总之，是一种欲望得到极大满足的心理快感。成功的商业网络小说也被称为“爽文”，作家的写作目的就是要调动一切文学手段让其服务的核心读者群（粉丝团）感到“爽”。

在传统文学批评体系内，“爽”可以被解读为“娱乐性”。一直以来，文化精英对大众文艺的娱乐性应该说还是包容的。但是这包容里，其实有一种隐蔽的预期，即期望娱乐性可以作为一种桥梁性手段，通过它达到“寓教于乐”的目的。如古代说书唱曲之喻善劝人，左翼小说之“恋爱加革命”，乃至金庸小说之“中国古代文化的入门书”，大众通俗文艺的合法性其实建立在娱乐性所负载的包括意识形态引导在内的一系列教育教化功能上。

然而，网络文学以其前所未有的民主性和草根性把“娱乐性”本身的意义问题提到前台。大部分网络作家是以“职业作家”自命的，对于他们来讲，“商业性”不是“原罪”，而是“本分”。这种自我定位不仅是极度商业化作家宣之于口的，比如，身为中国网

² “YY”是“意淫”的汉语拼音YiYin首字母缩写，最早源自《红楼梦》。在网络语境中，YY并非特指与性有关的幻想，而是泛指人们（多数是底层青年）超越现实的幻想，即白日梦。

络作家首富的唐家三少就明确把自己的写作目的定位为：“为广大老百姓提供最廉价的精神享受。”³也是最有经典化追求的作家发自内心的，比如，在网文圈有“最有情怀作家”之称的猫腻，就在接受笔者采访⁴时称，“商业小说面对的是普罗大众，普罗大众需要对休闲时间进行‘杀戮’。我们写商业小说，就是要替人们有效率地、喜悦地、情绪起伏尽量大地把业余时间杀掉，把他们的人生空白填上，这是一件贡献很大的事”。

作为一个来自精英批评阵营的网络文学研究者，以及猫腻的“铁粉儿”⁵，正是在与猫腻的深入交流中，我感受到我们彼此在共鸣共识下的“阵营分野”。在我看来，猫腻最值得推崇也最值得研究之处是，他既是一个在网文环境中土生土长、在商业机制中真刀真枪杀出来的“大神”，又是一个善于思考的“自由主义者”，一个“私淑”鲁迅、路遥、金庸等“新文学”传统的“启蒙者后裔”，所以我在访谈中用“以爽文写情怀”来概括他的创作特征。

然而，猫腻却坚持分辨，虽然“情怀”一直是他最在意的，是“一个作者区别于另外一个作者，一个作品不同于另外一部作品的最根本性的东西”，但“情怀”却不能和“爽文”对立起来，“不能说‘爽文’就是用来挣钱的，‘情怀’就是来满足自己的，后者就一定比前者高。我认为应该把它们两个和谐统一地来看”。在他看来，“爽文”无论如何是基础，而“情怀”则是他要悄悄塞进去的“私货”，“因为商业小说归根到底是要给读者提供基本的阅读快感，这是前提。‘情怀’可以说是作者和读者在网络小说这样一个语境当中尝试着拥有不一样的阅读快感。我认为情怀、理想、梦想、青春、热血，任何美好的词汇终究也是和读者的阅读感受紧密结合在一起的。归根到底还是一个阅读快感的问题。”而且，他认为，“情怀”不应该只意味着对世界、人生的看法，而是应该有着更宽泛的理解，“就像我有同行对游戏有近乎疯狂的痴迷，甚至一种宗教一般的尊敬，很神圣的感觉。他把这个写到他的小说里面去，我觉得那是他的‘情怀’，如果读者能够接受并因此而兴奋起来，我认为他们俩人之间的世界也就打通了”。

³ 何韬、杜梦薇：《网书大亨唐家三少的明星 IP，以及他背后的畸形成功》，《智族 GQ》，2014 年 11 月刊。

⁴ 邵燕君 猫腻：《以“爽文”写“情怀”——专访著名网络文学作家猫腻》，《南方文坛》2015 年第 5 期。本文中猫腻的观点皆出于此访谈，不再标注。

⁵ 在对猫腻进行专访时，我一开始就明确宣布自己是其“铁杆儿粉丝”，是以“学者粉丝”的身份进行研究的。有关“学者粉丝”的研究资格、研究态度和研究方法，后文将有讨论。

在此基础上，猫腻明确提出“‘爽文’不是手段，‘情怀’也不是目的”。这一说法直接点出了我所谓的“以‘爽文’写‘情怀’”背后“寓教于乐”的“手段—目的论”。而一旦跳出这一思维定势，站在“爽文学观”上进行讨论，一些传统文学观的基本“原理性”问题，就获得了重新思考的角度。

二、“爽文学观”的“颠倒”

相对于“精英本位”的“寓教于乐”文学观，“粉丝本位”的“爽文学观”在诸多方面“颠倒”了我们一直以来所栖身的文学大厦的结构秩序。

第一，从“寓教于乐”到“欲望分层”——快感与意义的关系变化

所谓“寓教于乐”，背后隐含着精英启蒙大众的文化秩序，也隐含着“教”与“乐”的二分法。但在以粉丝为服务对象的网络作家看来，文学的快感和意义是一体的，如果一定要分主客，快感才是根本，意义是伴随快感产生的。所以，“爽文”非但不是手段，甚至其本身就是目的。而“情怀”等意义追求，本身就是一种“高级爽”。在猫腻等网络作家这里，“爽”是分层次的。在谈到什么是“爽文”时，他说自己曾和很多作家讨论过这个问题，一谈就会谈到马斯洛的“需求层次理论”（生理需求、安全需求、社交需求、尊重需求、自我实现需求，后又提出认知需求和审美需求，在尊重和自我实现之间）上去，“怎样才能写成一篇文章真正的‘爽文’？还是马斯洛的那个理论，先满足他最基本、最直接的需求，再满足高的需求。”

从“寓教于乐”到“欲望分层”，“教”的意义内涵其实并没有太大的变化，只是被移到了“高级欲望”的层面，但意义的主体却变了，生产的方式也变了。在网络文学的作者和读者看来，“意义”不是外在灌输的，而是读者内在欲望的需求，但却是在“基本需求”被满足基础上的高层需求，二者密不可分。比如，我是猫腻的粉丝，我最喜欢的就是他作品中的“情怀”，“情怀”是我从他作品中能够获得的最高级的“爽”，最独特的“爽”。但是这种精神层面的“爽”和阅读快感层面的“爽”是浑然一体的，而后者正是类型文提供的基础——所谓类型并不是任何人规定的，而是作者和读者在长期的文学实践中以真金白银协商出来的契约，它和人的基本欲望模式、思维模式、阅读模式深层相关。自商业类型小说诞生以来，人类既有的阅读快感模式已经被探索一空，每一种新口味的出现又会立刻催生出新类型，而每一种成熟的类型都是无数作者积累的结果，这种“集体智慧的结晶”非任何个人“原创”可以匹敌。今天，我们可以说，一个平庸的作者按照类型文的模式创作可以最大程度地

写得“不难看”，而如果刻意绕开所有的类型模式，任何一个天才的作者也很难写出“好看”的作品。对于被类型小说“惯坏”的读者来说，只有类型高手的写作才能调动起其阅读快感，而只有阅读快感被调动起来之后，才能塞进精神“私货”。能够接下这“私货”的人，就获得了高级享受，不能接下的人，也能获得基本满足。

第二，从“读者”“受众”到“供养人”⁶——作者与读者的关系变化

由于网络媒介的容量无限性和即时互动性，普通民众获得了前所未有的文化参与可能。在网络文学领域，“读者”不再是接受精英启蒙引导的民众，也不是文化工业被动消费的“受众”，而是参与性极强的“粉丝”。从某种意义上说，“粉丝团”代替了从前的贵族或官方体制，成为文学的“供养人”。这个“供养人”提供的不仅是钱，还有爱，还有集体智慧。在这个写作者和读者共处的具有“价值—情感共同体”性质的粉丝部落里，“有爱”和“有钱”是双重动力。良性的商业机制能够把“有钱”和“有爱”很好的结合起来，“赏”（订阅、打赏）是最实实在在的“赞”，“赞”（点击、收藏、投票、评论）本身也可以带来“赏”。每一个有“神格”的作家都有一个“铁粉团”，他们是作家的衣食父母，兄弟姐妹，一路走来的小伙伴。作家虽然被尊为“大神”，但不会以“神”自居，而是要勤恳敬业地为“供养人”提供“爽文”。成功的网文作家都明确地知道自己的“供养者”是些什么人，并且保持着彼此的忠诚。如唐家三少就十分自觉地将核心读者群锁定在8-22岁的“小白”⁷读者，因为这个“三低”（低年龄、低收入或低文化程度、低社会融入度）人群数量最庞大，心态最忠诚。为此，他果断放弃了那些口味提升了的读者，十年如一日，像控制自己体重一样控制着自己“不进步”⁸。但也有的作者，和粉丝一起进步。对于这些作者来说，一旦“降

⁶ 有关“供养人”的说法是现于北京大学中文系攻读硕士学位的吉云飞同学在我2016年春季学期所开选修课“网络文学类型文研究与写作”课堂报告中提出的，经他同意在此首先使用，特此致谢！

⁷ “小白”这个词汇，诞生于网络文学兴起之初，隐晦地指涉“白痴”，是阅读网络文学多年、阅读量极大较深度用户“老白”对后进用户的蔑称。VIP收费制度建立以后，“白”也指不花钱“白看书”。与此相应的“小白文”就是指针对“小白”用户的作品，也即针对初级网文用户的网络小说。由于“小白”主要是指那些初高中学生，他们最感兴趣的文类是以升级体系为核心的玄幻小说。因此“小白文”的内容特征也是基于以上读者而来：简单化。“小白文”以“爽文”自居，遵循简单的快乐原则，主人公往往无比强大，情节是以“打怪升级”为主。“小白”的代表作家有被誉为“中原五白”的唐家三少、我吃西红柿、天蚕土豆、梦入神机、辰东等。“小白文”的代表作有《斗破苍穹》、《星辰变》、《斗罗大陆》、《神墓》、《阳神》等。参阅“小白/小白文”词条（孟德才编撰），《网络文学词条举要》，邵燕君主编《网络文学经典解读》，北京，北京大学出版社2016年。

⁸ 事实上唐家三少也并非真的“不进步”，而是把进步严格控制在“小白文”的范畴内，《斗罗大陆》就是非常成熟的“小白文”的代表作。

格”写作“小白文”，也会被视为背叛。即使在不以盈利为目的写作者那里，“吸粉”也是普遍的需求，再“自我表达式”的写作业也不会“背对读者”。对于他们来说，“爱”就是最宝贵的“供养”，并且，“有钱”和“有爱”之间也没有不可逾越的界限。

第三、从“释经者”到“学者粉”——精英批评者的占位变化

在传统文学体系里，批评家担任着“释经者”的角色。而当网络媒介取消了文化精英在知识、讯息、发表等方面的垄断特权后，专家和业余者的界限也在模糊。在网络空间，人人可以写作，人人可以评论，网文圈内有自己的评价体系，有影响力广大的“推文大V”，那么，精英批评、学院批评的位置何在？在网络空间，精英的力量不是不存在了，而是存在于精英粉丝之中，成为“学者粉”。正如“学术粉”这一概念的始作俑者亨利·詹金斯所说，当他自称自己是“粉丝”的时候，并非仅仅是某一流行文化的爱好者，而是和某一特定亚文化社群“在一起”。“学者粉”不是像传统民族志研究者那样“读懂部落的心”，而是自身就是部落的一份子。随着各种流行文艺的粉丝中具有专业研究资格的人数越来越多，越来越不需要有人代言，“学者”和“粉丝”是研究者必备的双重资格。所谓的“学术距离”不应该是圈内圈外的距离，而应该是一种自省意识，“直面自己的文化品味和学术身份”，在学术研究中“承认并肯定自己的欲望和幻想，而同时仍保持学术热情和理论的复杂度”⁹。

在“颠倒”的过程中，一些原本在精英文学观中被遮蔽的面相也显现出来，成为“爽文学观”的价值基石。

首先，“爽文学观”强调，所有读者（包括“高雅读者”）都有基础需求，也就是说，所有人的俗欲望都需要得到尊重和满足。人们通常认为“高雅文学”的读者只有“高雅需求”，或者，“高雅文学”只满足人们的“高雅需求”，事实上，“脖子以上”的部分如果不和“脖子以下”的部分连通就没有肉身。我们的“高雅文学”、“纯文学”之所以一直未能形成一个稳定的“小众市场”，恐怕就是因为“水至清则无鱼”——并非十几亿人口中没有十几万人有“高雅阅读欲望”，只是人们通常只会为“刚需”长期买单。不过，基础欲望之所以需要被尊重，并不是因为它是产生高级欲望的基础，而是本身需要被满足。占据网络商业类型文主流的是满足人们各种基本需求的“套路文”（类型文的固定化形式），这些文大都是跟风的大路货，立意平平，文笔平平，但网文圈不会称之为“垃圾”，而是称为“水草”、“干草”，虽不及“仙草”美味，也不及“粮草”营养，却可以果腹充饥。其实，在任何商业自

⁹ 《二十年后——亨利·詹金斯和苏珊·斯科特的对话》，收于《文本盗猎者——电视粉丝与参与性文化》，【美】亨利·詹金斯著，郑熙青译，北京大学出版社2016年。

由的时期，这类写作都占据主流，替代性地满足着人们的“刚需”，随便称之为垃圾的人未必是饱汉不知饿汉饥，很可能是胃口从来没有被打开过。

其次，“爽文学观”强调，所有读者（包括“低层读者”）都有高层需求，也就是说，“低层读者”也需要获得精神满足。包括笔者这样的研究者都曾有这样的误区，认为只有“文青文”这样的“高端网文”才提供意义，一般的“小白文”只提供刺激。实际上，“爽”是一种精神需求，“低层读者”也需要、甚至更需要高层次的心理满足，考虑到各种宗教在底层人民那里获得的广大支持和虔诚信奉，这似乎是不需要再证明的。高层次需求和高层次品位是两回事，越是白天“搬砖”的人，“梦想”越是“刚需”，就算梦想只是“屌丝的逆袭”，“霸道总裁爱上我”，但仍能被“燃”被“苏”，感受到一种“自我实现”般的心醉神迷。唐家三少们的成功证明，这个“数量最庞大、心态最忠诚”的底层失意人群，最渴望在虚拟世界中实现成功幻想。

第三，“爽”文学观强调，“虚拟世界”本身的意义价值。

在传统文学观里，文学的虚构世界是以现实世界为模仿样本和意义旨归的，无论是现实主义的反映现实，还是现代主义的夸张变形，都是为了帮助人们更准确地“认识世界”，继而去“改造世界”，背后有着明确的乌托邦或恶托邦指向。而在网络文学中占据绝对主流的幻想文学所建构的世界不是现实主义意义上的“虚构世界”，而是非现实主义的“虚拟世界”。借用傅善超提出的“游戏性虚构”的概念，在这里，现实首先被“要素化”了，“即将任何朴素意义上的‘现实世界’或者某种‘神圣秩序’统治下的‘尘世世界’打碎，从原先总体性的叙事中抽离，变成飘浮孤立的‘元素’”。“这样先‘要素化’再‘设定’然后开始‘故事’的基本艺术逻辑是‘模拟’而非‘摹仿’，也就是一开始就预设那些虚构设定为假，而这种‘模拟’所在意的‘真实’是一种混合了‘情感真实’和‘规律真实’的较为复杂的织体”。“游戏性虚构”追求的不是真实而是真实感，是对现实的模拟而非模仿。它的“叙事”

是建立在“叙世”的基础上的，世界观是建立在“设定”¹⁰基础上的，“超真实可替换真实从而成为真实的机制才是游戏性虚构真正的革命性所在”。¹¹

自从上帝死了以后，人类就开始拥有了的创世权。既然一切都不过是“真理游戏”¹²，为什么你玩得我玩不得？第二次世界大战之后，托尔金等西方奇幻作家就创造了形形色色诸如“中土世界”（《魔戒》）那样的“第二世界”。进入网络时代以后，随着《魔兽世界》（2005年）等大型网游的推出，虚拟世界越来越完备、自治，并且具有多人在线、即时互动的实在感。如今，在整个“二次元”空间，各式各样的虚拟小世界多如繁星。那么，这些世界由谁来立法呢？表面上看是主创者，事实上，真正担纲“世界架构师”的是那个作为“供养人”的粉丝部落群体。通过“粉丝经济”机制，他们进行多种协商，最后呈现出来的“设定”，在理想状态下应该是“集体意志和欲求”的显现，这个世界是为了参与“众筹”的“立法者”们量身打造的——于是，世界颠倒了过来，也美妙了起来——在“上帝”创造的世界里，你不过是芸芸众生，但在这里，你是目的，你是中心，一切对现实规则的模拟和对现实要素的提取都是为了让你更好地代入而提供逼真感，“设定”早已为你悄悄修改了命运参数，甚至世界的规则因你而设，所有的外挂为你而开，因而，你的欲望才能得到最大限度的满足——这就是YY，就是“爽文”之所以“爽”核心机制。

精英批评对于“爽文”最深的排斥还不在于其“低俗”，而在于其“虚妄”且“纵欲”，因而无用且有害。对此，网文读者的反驳是朴素的，如笔者在篇首引用的那篇《YY无罪，做梦有理》所言：“这年头现实太过沉重，在小说里短暂梦一场、小憩一下，梦醒后再该上班的上班，该卖菜的卖菜去，只要不走火入魔在现实中梦游，又关卿底事？”

¹⁰ 设定，在汉语里原有“预先设置”、“创设”、“逻辑预设”的意思，在游戏和其他虚构叙事艺术里，对应于英语的 *setting*，特指一系列有别于现实世界的艺术元素，诸如虚构的历史时间线、地理世界、世界物理规则、社会政治形态、人物和故事背景等等，可涵盖叙事作品从大到小的各个层次。较为著名或流行的设定有：反乌托邦设定，平行宇宙设定，架空设定，穿越设定，超级英雄设定，启示录设定，等等。有时，“设定”被泛化地使用，指称并不明确，只是模糊的指向某种作品风格，最常见的便要属所谓二次元设定。在日常的使用中，有时一些现实内容，一般是一些让人感觉理由不足的东西，也被称为“设定”，此时的“设定”就更强调其“强加”的内涵。参见傅善超编撰“世界观/设定”词条，傅善超等：《“网络部落词典”专栏之五：电子游戏》，《天涯》（预计2016年第5期发表）。

¹¹ “游戏性虚构”的概念是傅善超在论文《再议大众文化的物化与乌托邦》中提出，这是他在参照鲍德里亚“虚拟”“超真实”概念的基础上提出的独立概念。由于篇幅限制、期刊性质等原因，未能同期发表，笔者将其中重要观点引入本文，特此致歉致谢！

¹² 参阅张锦：《“伪装”：破除真理和知识的神话——论尼采与福柯》，《华侨大学学报》（哲学社会科学版）2011年第1期。

这个反驳虽然朴素，但涉及了一个本原性问题，虚拟人生本身是否具有价值？如果一个人每天上班八小时“搬砖”，下班八小时可以“爽”，即使这个“爽”与现实生活完全无关，他的人生质量是否本身已经获得提升？所以，像猫腻那样以“情怀”立身的作家也认为，替读者“有效率地、喜悦地、情绪起伏”地“杀时间”是商业小说作家的首要职责，本身是一件贡献很大的事。

近年来，随着“虚拟实在”概念的火热和技术实现的迫近，由此引发的哲学问题越来越尖锐。中国最早系统讨论“虚拟实在”问题、目前为止也是该领域最具权威性的学者翟振明教授，早在2007年出版的《有无之间——虚拟实在的哲学探险》一书中，就提出极具挑战性的创见。他认为，我们所谓的“客观世界”只是无限数目的可能世界中的一个，它与人们创造出来的“虚拟世界”是平行关系而非衍生关系。“客观世界”是人们被动接受的，“虚拟世界”则是人们自主创造的。由此他提出并且系统论证了两个极具颠覆性的断言——在虚拟实在和自然实在之间不存在本体论的差别；作为虚拟世界的集体创造者，我们——作为整体的人类——第一次开始过上一种系统的有意义的生活。¹³

这样的“世界观”给人们带来的冲击不亚于哥白尼革命，它与福柯提出的“异托邦”理论其实有不谋而合之处。如果我们肉身所感知的“现实世界”只是无数人类主观感知世界中的一个，建立在“现实法则”上的乌托邦法则就不具有唯一性和普世性。网络的出现为福柯当年提出的“异托邦”理论提供了广阔的实践天地，在这一轮媒介革命中“风景独好”的中国网络文学近20年“野蛮生长”中所蕴含的理论潜能，也需要借助“异托邦”的概念进行发掘。

三、从乌托邦到异托邦

最早将福柯“异托邦”理论引入对中国当代文学分析的是王德威教授，2011年他以“乌托邦”（Utopia）、“恶托邦”（Dystopia）、“异托邦”（Heterotopias）等概念来解读刘慈欣《三体》为代表的中国晚清以来科幻小说的社会位置和意识形态功能¹⁴。近年来，随着大陆学者对这一个理论进行深入研究，发现这一发表于福柯早年（1967年）但一直未及

¹³ 翟振明：《有无之间——虚拟实在的哲学探险》，孔红艳译，序言，北京，北京大学出版社2007年。

¹⁴ 王德威先生于2011年5月17日在北京大学做了题为《乌托邦，恶托邦，异托邦——从鲁迅到刘慈欣》的演讲，演讲稿分三期在《文艺报》上连载（2011年6月3日、6月22日、7月11日）。

充分阐发的理论，对于其后兴起的网络时代有着极强的预见性，特别适合用于作为阐释网络文学的重要理论资源。在国内有关福柯“异托邦”思想的研究中，目前最全面系统的成果当属张锦在其博士论文基础上出版的专著《福柯的“异托邦”思想研究》，本文有关“异托邦”概念的论述基本以该著为参照¹⁵。

根据张锦博士的考辨，福柯共在三个地方提到“异托邦”这个概念¹⁶。福柯对“异托邦”的定义，一直是参照着“乌托邦”这个我们比较熟悉的概念的。如在《词与物》的前言里，福柯谈到——

异位移植 (les hétérotopies)¹⁷是扰乱人心的，可能是因为它们秘密地损害了语言，是因为它们阻碍了命名这和那，是因为粉碎或混淆了共同的名词，是因为它们事先摧毁了“句法”，不仅有我们用以构建句子的句法，而且还有促使词 (les mots) 与物 (les choses) “结成一体” (一个接着另一个地，还有相互对立地) 的不太明显的句法。这就是为什么乌托邦允许寓言和话语：因为乌托邦是处于语言的经纬方向的，并且是处在寓言 (la fabula) 的基本维度中的；异位移植 (诸如我们通常在博尔赫斯那里发现的那些异位移植) 使言语枯竭，使词停滞于自身，并怀疑语法起源的所有可能性；异位移植揭开了我们的神话，并使我们的语句的抒情性枯燥无味。¹⁸

异托邦与乌托邦最根本的区别在于，乌托邦是在现实中不能实现的想象性空间，而异托邦恰恰相反——

¹⁵ 张锦：《福柯的“异托邦”思想研究》，北京，北京大学出版社 2016 年 4 月出版。在正式出版之前，张锦博士允许我们阅读书稿，就有关问题进行深入讨论，并特别撰写《毁坏、抗议、表征和颠倒——论“福柯的‘异托邦’”》一文，作为本专辑研究的重要理论支持，由于篇幅限制、期刊性质等原因，未能同期发表，笔者将其中重要观点引入本文，特此致歉致谢！

¹⁶ 福柯首次提到“异托邦”概念是在 1966 年出版的《词与物》一书的前言中。他第二次提到这个概念是在同一年一个题为“乌托邦与文学”的系列广播节目中，在这里他主要讲述了儿童如何在常规空间中创造出特殊的既是想象的又是真实的游戏空间，同时，他也提到了度假村、墓地、监狱、疯人院等他后来主要研究的非常规空间，即“反空间” (counter-space)。福柯第三次提到该概念是在 1967 年建筑学研究会的发言《其他的空间》一文中。

¹⁷ les hétérotopies 一词在这里被译为“异位移植”，但是为了和“乌托邦”的翻译相照应，我们选用“异托邦”的译法。

¹⁸ [法]米歇尔·福柯：《词与物》，前言，第 5 页，莫伟民译，上海：上海三联书店，2001 年。

在所有文化中，在所有文明中，都存在着这样一些真实的场所、有效的场所，它们被书写入社会体制自身内，它们是一种反位所的场所，它们是被实际实现了的乌托邦，在这些场所中，真实的位所，所有能在文化内被发现的其他真实的位所被同时表征出来，被抗议并且被颠倒；这些场所是外在于所有的场所的，尽管它们实际上是局部化的。因为这些场所全然不同于它们所反映，它们所言及的所有位所，所以，与乌托邦相对立，我称它们为异托邦。¹⁹

“五四新文化”运动以来，文学之所以被分为“严肃文学”和“消遣文学”，其中最重要的区别标准是作品有没有乌托邦指向。正因为有着乌托邦理想社会的参照样本，“严肃文学”可以烛照出现实的黑暗，从而“引起疗救的注意”，并且进行“掀掉这人肉的宴席”的社会革命动员。所以，“严肃文学”是“攫人心”的。而“消遣文学”则是抚慰人心、麻醉人心，编织虚假的梦境，以使“顺民”顺从。

然而，在福柯看来，乌托邦才是安慰人心的。因为，它在语法结构、知识结构、思维结构上，都与统治者在同一逻辑体系内，处在“语言的经纬方向”上，处在“寓言（la fabula）的基本维度”中。乌托邦是现实社会的改良版，它基于对现实的不满，但提出问题的方式和解决问题的方法都在当下逻辑的延长线上。并且，是现实生活中不存在的“乌有之乡”，作为“理想国”的“彼岸世界”被允许永远不可抵达。总之，乌托邦是以一种人们熟悉的寓言和话语的方式允诺，为人们提供通往想象之地的“康庄大道”和“优美花园”的“安慰”。而“异托邦”则是“扰乱人心”的，因为它根本就是“异质空间”，它损坏语言，摧毁句话，阻断“词”与“物”的连结，使语言枯竭，于是让人们反思知识生成的方式，揭示出“神话”背后的“真理游戏”。并且，无论是“文本空间”还是“现实空间”，“异托邦”都是在现实中实际存在的，它们或由于边缘（如儿童乐园）或由于具有某种特殊的功能（如疯人院）而被允许存在，被嵌入社会体制自身内。它们是一种“反位所的场所”，外在于所有的场所，但实际上又是被“局部化”的。因而，它能表征出整体场所的逻辑，以其自身的异质性存在进行毁坏、颠倒、抗议。

在五四时代，乌托邦还是能够提供强大的现实动力的。在革命者的心目中，理想国不是乌有之乡，而是有具体的社会制度形态的（共产主义），并且有现实的反抗道路（暴力革命）。

¹⁹ [法]米歇尔·福柯：《其他的空间》，收入福柯、哈贝马斯、布尔迪厄等：《激进的美学锋芒》，周宪译，北京：中国人民大学出版社，2003年，第22页。

而在“短的 20 世纪”（汪晖）²⁰终结之后，乌托邦越来越成为了“空洞的能指”，它与现实之间那条想象的“康庄大道”已经被阻断，对犬儒主义的批判也仅仅是一种惯性。福柯此时提出异托邦理论来质疑乌托邦，既是他一生反抗实践理论的总结和突破，也有其具体的历史背景。

在笔者看来，异托邦之所以能在乌托邦之后为人类反抗提供“另类选择”（或至少是另类想象）的可能性，并非因为它比乌托邦更有反抗性，而恰恰是因为，它不以反抗为目的。它对“主流逻辑”的毁坏、表征、抗议、颠倒，全部来自于它的异质性——不知道、不关心、不 care，自己和自己玩。中国的网络文学是一个非常典型的异托邦。它在新世纪之交诞生之际，以现实主义为主导的“主流文学”正因全世界进入“启蒙的绝境”而陷入深层困境。但网络文学“自己和自己玩”并非是想“背对文坛”，而是“主流”不带他们玩。最初活跃在网络的作者，大都是过不了期刊门槛的“文青”。而一旦有了自己的空间，他们也就不必像“期刊新人”那样接受各种规训——既包括体制规训，也包括现实主义、现代主义、先锋文学、纯文学等各种“伟大文学传统”的规训。2003 年 VIP 收费制度建立以后，网络文学的生产消费机制形成了内循环，不必再到线下出版体制寻求“正果”，也更加明确自己商业化类型小说的主导定位。以后再加入网络写作的“80 后”“90 后”作家，很多人对主流文坛的种种潮流规范完全陌生，他们的文学资源也主要来自中国古典文学和欧美日韩 ACG 文化，“新文学”以来的“主流文学”传统恰恰是被绕过去的。从另一角度说，网络文学这么大一块营盘这么长时间内之所以被允许“自己和自己玩”，正是得益于媒介变革的技术阻隔。待到网络文学受到“主流”的关注（2008 年前后）和严格管理（2014 年“净网行动”）以后，网络文学已经不但拥有了“最主流的读者”，也形成了建立在新媒介基础上的自成一体的生产机制和评价体系。此时，网络文学被要求承担主流文艺的意识形态功能，承载“正能量”，于是“寓教于乐”的精英文学观才与“爽文学观”短兵相接。

²⁰ 参阅汪晖：《去政治化的政治——短 20 世纪的终结与 90 年代》，北京，三联书店 2008 年。

有人把异托邦理解为一个解构的概念，其实，它和解构主义没有关系²¹。在福柯看来，“异托邦”不是一个偏居一隅的“另类空间”，而是一个具有中介性、模糊性的连接性的功能地带——形而上学的世界是建立在经验世界的经验秩序的基础上的，在这两极之外，还存在着“第三个区域”，这就是“异托邦”的世界。它“正是在这里，因不知不觉地偏离了其基本代码为其规定的经验秩序，并开始与经验秩序相脱离，文化才使这些秩序丧失了它们的初始透明性，文化才放弃了自己即时的但不可见的力量……”文化“充分放纵自己以确认：这些秩序也许不是唯一可能的或最好的秩序。”²² 秩序既然是被建构的，就不是稳定的，就是有条件的；既然不是唯一的，甚至未必是最好的，就有被改写的可能。

五四精英的反抗是试图打破旧有的社会秩序，建立一个更合理的新秩序，继而通过寓教于乐的文艺形式教育人民形成新的秩序经验（如工人、农民当家作主、妇女翻身得解放），这是一种典型的乌托邦实践。然而，如果铁屋子注定不能打破，是否可以想象能有一个另类选择的梦境？那里“熟睡”的人们并没有昏死，而是“穿越”到了虚拟的世界，各自建造自己的乐园。

对于虚拟世界的快乐麻醉，精英是一直非常警惕的。最经典的想象就是赫胥黎《美丽新世界》里的“快乐剂”，以及电影《黑客帝国》里的“幻觉插管”。然而，造成那种恶托邦结果的到底是快乐还是极权？这种法兰克福批判式的想象是建立在资本主义文化工业生产方式的基础上的：统治者铁板一块，无所不能，被统治者一盘散沙，消极被动。统治者不但统治着“原子”们的白天，还统治着他们的夜晚，不但规划他们的意识还规划着他们的潜意识，规划的方式无非就是寓教于乐的模式。然而，如何反抗呢？靠精英们的“呐喊”吗？如果现实造反的路走不通，能不能从“梦境造反”开始？这需要有“别样的空间”，网络媒介的出现正提供了这样的空间。在翟振明看来，“尽管许多评论者对未来电子革命的其他方面评价不一，但他们几乎一致认为虚拟实在和赛博空间通赫胥黎描述的美好世界正好相反：它

²¹ 2016年4月23日，法国巴黎第八大学阿兰·布洛萨教授在清华大学做“福柯与异托邦”的讲演时，在问答阶段说，“异托邦”这个概念和德里达的“解构”没有太大的关系，但反而和德勒兹的“创造”概念有很大的关系。“异托邦”是福柯创造出来的概念，“这个词是非常脆弱的、实验性的，用这个词似乎是在做一种思考试验，用这概念来促使我们思考，来寻找别样的空间。提出‘异托邦’最大的意图是批判的功能，让我们的思想以一种批判的方式运作，打开一个新的反思的空间。”感谢中国社科院汤明杰博士在译稿正式发表前与我们分享演讲PPT，感谢北京大学中文系博士生林品整理演讲记录。

²² [法]米歇尔·福柯：《词与物》，前言，第8页，莫伟民译，上海：上海三联书店，2001年。

将前所未有地激发人类创造力并且分散社会权力”²³。在这些“异托邦”里，“原子”们重新聚合起来，将他们聚集在一起的力量正是欲望——网络部落是“趣缘群体”，他们因共同的爱好乐趣组成有机的社群。“异托邦”的抵抗性不在于自身有多么强大，而在于它们多如牛毛，却非一盘散沙。福柯说，“异托邦”是复数。虚拟的世界不再受时空和资源的限制，惹不起，躲得起，你玩你的，我玩我的，大家各玩各的。并且，“异托邦”是与现实并存的，“不与主流对抗的方式的边缘存在”，是其抵抗的基本方式。

当然，以上的想法是十分乐观的。首先，网络不是化外之地，随着网络越来越成为主流媒介，也很快引来了资本的大举进军和监管的全面加强。当然，比起手抄本、复印机的时代，网络媒介确实提供了更便捷的地下渠道。不过，这个问题不是本文要讨论的。笔者这里关心的是，即使有了“别样的空间”，如何建造“别样的梦境”？在欲望空间里，人如何摆脱权力关系？当欲望的闸门被彻底打开后，人类会走向何处？中国网络文学十几年的实践，或许能给我们一些回答。

四、“子宫”与“培养皿”

中国网络文学“野蛮生长”的十几年间，成为了全世界最大的欲望空间，生长于全球化时代的几亿青年人的“原始”欲望，在这里得到大量的、反复的、极致的满足和刺激。甚至可以说，这是人类有史以来最广泛参与的、最高频率的欲望狂欢，各种类型文的层出不穷，其实正显示欲望沟壑的阡陌纵横。对此，基本“看不懂”的师长辈、文化精英们忧心忡忡，是完全可以理解的。不过，令人特别欣慰的是，经过最初一段时间的“黑暗行走”后，网络文学普遍开始出现“触底反弹”，走出基础欲望层面的“初级YY”，走出“丛林法则”，进行价值重建²⁴。

网络文学的出路在于提升，这早已是网文圈内的共识。“提升共识”的达成不仅出于主流意识形态的引导和ACG文艺的挤压（作为印刷文明的“遗腹子”，网络文学在满足人们的感官欲望方面并不占有优势），也是网络文学发展的自然趋向。按照马斯洛的理论，人只有满足了基本需求之后，才会生出对更高层次需求的渴望，而且，必然会生出高层渴望，因为，那些已经得到满足的需求，不再能成为激励要素。在发展进程中，有两种非常积极的心理建

²³ 翟振明：《无有之间——虚拟实在的哲学探险》，孔红艳译，序言，北京，北京大学出版社2007年。

²⁴ 参阅本专辑薛静论文《穿回古代，重审“现代性”的诞生》。

设功能发挥着重大作用，一种是堪称“全民疗伤机制”的释放抚慰功能，一种是借助“设定”建构“虚拟世界”而达成的心理养成功能，笔者把前一种功能比喻为“子宫”，后一种功能比喻成“培养皿”²⁵。“子宫”和“培养皿”形象地显示出网络文学作为“异托邦”的性质——表征着主流社会的秩序，同时，毁坏、抗议、颠倒。特别是第一次得到“自己的空间”的“女性向”文学，更进行了各种具有性别革命意义的突进，包括“女尊”、“女强”、“耽美”在内的各种类型文在性别定位和性别关系上进行了大量的颠覆性实验，一些“小众文”的激进程度令人瞠目结舌。这种从欲望深处生长出的“网络女性主义”特别接地气、有生命力。²⁶

福柯说，“批判是不被统治到如此程度的艺术”²⁷，对于发达资本主义文化下的女性来说，是如何反抗已经发达到如此艺术程度的统治。当一切压迫都以如此舒服的方式出现，当枷锁变成紧身衣，变成A4腰和微整容，反抗压迫就如撕裂皮肤。于是，我们只能退回子宫，从象征界退回到实在界。在那里，没有纯情少女，也没有天生荡妇；没有女神，也没有女汉子；没有全职太太，也没有灭绝师太……一切欲望都可以恣意生长。要想脱胎换骨，必须回到“子宫”。而当新的生命生长出来以后，又需要一个“培养皿”。这一次是女人——准确地说，是“网络独生女一代”——自己立法²⁸。她们中间的很多人从小被当作花木兰一般养大，待到“壮士十年归”时，却被污名化为“女汉子”，被打回“剩女”原型。多亏还有一个“二次元”的空间，在那里，她们自己设定世界规则，自己做自己的父母，自己富养自己——从来就没有什么救世主，要幸福地度日，合理地做人，需要自己去肩住黑暗的闸门。

在福柯看来，确立“物的秩序”并非如人们所想的是一个单纯理性科学的过程，而是以感性为前导的，充满了诗意和可修改性，“没有比在物中确立一个秩序的过程更具探索性、更具经验性（至少在表面上是如此）”²⁹。反过来说，任何最幼稚的经验也是非自明的，也

²⁵ 此处用于比喻的“培养皿”概念，原指一种用于微生物或细胞培养的实验室器皿，研究者根据设计方案提供有关物质条件以得到培养结果。

²⁶ 参阅本专辑肖映萱论文《“女性向”性别实验：以耽美为例》。

²⁷ 汪民安主编：《福柯读本》，136页，北京：北京大学出版社，2010年。

²⁸ 参阅本专辑高寒凝论文《“木兰要当尚书郎”：“网络独生女一代”重赋木兰辞》。

²⁹ [法]米歇尔·福柯：《词与物》，前言，第7页，莫伟民译，上海：上海三联书店，2001年。

是经过形式化的。他强调经验形式（forms of experience）的概念，以对抗康德的先验形式。

如果说最卑下的服从不是对权力的服从（奴隶），而是对权力规则的服从（奴才），最深切的服从也不是意识层面的服从，而是潜意识里对快感模式的认同（寓教于乐）。外在社会的权力秩序内在地结构着我们的欲望本能，要改变在经验秩序基础上建立起来的神圣秩序（比如男尊女卑），就必须首先改变经验秩序（比如男强女弱），而作为经验秩序的基础的则是经验形式（比如受虐快感），最终会落实到性幻想形象和性爱模式（比如“霸道总裁爱上我”）。要问反抗从哪里开始？能不能就从满足开始？既然“受虐快感”已经被打造成我们的快感本能，就让我们千百遍地在“总裁文”里体验“虐恋情深”。让我们谦卑地接受“面瘫男主”的花样施虐，百般调教。终于有一天，我们腻了，烦了，受够了，轻轻一推，他就倒了。于是“总裁文”变成“甜宠文”，高冷禁欲的白子画（《花千骨》）变成暖甜蠢萌的玉言（《我家徒弟又挂了》）。³⁰原来，男神也可以这样温暖，原来，恋爱也可以不作死，一生一世不分开，简简单单没伤害。或许我们看多了“甜文”，又想看看“虐文”，但我们知道我们只是想“虐虐”而已，那不是我们天生的情感模式。

“培养皿”具有很强的乌托邦性质。福柯甚至说，异托邦就是实现了的乌托邦³¹。只是在以往的文学创作中，乌托邦通常处在想象的边际，而在网络文学中，乌托邦设定是一切的开始。这就是世界的基本原则，开篇既定，然后几十万、几百万的故事慢慢展开，一分一毫的经络连通，一丝一缕的血肉长成。人们在漫长反复的阅读中，逐渐熟悉了这个世界，也习惯了这个世界。有些设定真是相当聪明，比如，耽美，通过幻想两个男人的性爱去探讨更加平等的亲密关系，于是，轻易跨越了男女不平等的障碍。两个男人之间的攻受关系一开始还仿照“男强女弱”设定成“强攻弱受”的模式，很快便有各种组合，如“强攻强受”“弱攻弱受”“弱攻强受”“美攻强受”……以后的 ABO 文³²，更从根本上打乱了男女生理结构 2

³⁰ 参阅本专辑王玉王论文《从“虐恋”到“甜宠”：“女性向”修仙网络小说中的爱情》。

³¹ 米歇尔·福柯：《其他的空间》，收入福柯、哈贝马斯、布尔迪厄等：《激进的美学锋芒》，周宪译，北京：中国人民大学出版社，2003年，第22页。

³² ABO 是中文地区对“Alpha Beta Omega Dynamic”这一短语的缩写。它是同人写作中的一种特殊设定，假设人类除了男女的性别区分之外，还有副性别，分为 Alpha、Beta 和 Omega 三种，这样人类共有 6 种性别组合形式。ABO 设定将人类社会的既有性别秩序推翻，而代以全新的另一套权力系统，因此使得生理性别、社会性别、性取向、性行为、性表达和各种性相关的成见和刻板印象反复地得以重新审视，推翻或者重新建立。参见郑熙青编撰“ABO 设定”词条，郑熙青、肖映萱、林品：《“网络部落词典”专栏之三“女性向?耽美”文化》，《天涯》2016年第3期。

——就如启发福柯产生异托邦思考的所谓的博尔赫斯笔下的“中国分类法”，一旦从根本上改变了物的排列顺序，改变了语法和句法，“性别本质主义”就无从说起了。

这样的“虚拟世界”和现实世界有关系吗？表面上似乎没有，但事实上，现实世界正在发生的一切都在影响着“虚拟世界”里的设定。比如，2011年出台的《婚姻法》最新解释被很多人认为减弱了对妇女权利的保障，女性的不安全感加强，于是我们看到在各种类型文里，“男女关系”的稳定性设定被明显加固了，2015年盛行的“甜宠风”，更强行设定“一生一世一双人”。2015年初，包括中央电视台春晚在内的官媒屡吹打压女性之风，公开讽刺“女汉子”，号召高知女性不要和男人抢工作，回家做贤妻良母。网文却反其道而行之，盛行将“女神”称为“男神”，女频热文《木兰无长兄》（祈祷君，晋江文学城）中，“没长胸”的木兰不但当了尚书郎，还抱得美男归。B站（Bilibili 弹幕视频网站）上，“性转”视频流行，女人们撑起“巾帼大业”³³……如果不能改造世界，就让我们先改造世界观吧。当你在“二次元”的“培养皿”习惯了被爱被尊重的感觉，回到“三次元”的现实世界，至少可以对“直男癌”、各种“渣男”、各种有形无形的压迫具有更高的识别力，更低的忍受度。一旦你从潜意识中站起来了，又有谁能用什么方式把你重新推下去？

结语

正如王德威借助“异托邦”的概念所强调的：“科幻文学作为一种文类，带给我们乌托邦、恶托邦的一些想象空间。还有，这种文类存在于我们的文学场域里面，它本身的存在就是一种异托邦的开始。它不断刺激、搅扰着我们：什么是幻想，什么是现实，什么是经典或正典以内的文学，什么是次文类或正典以外的文学，不断让我们有新的思考方式。”³⁴

网络文学的出现更搅动了文学的“正统秩序”。使“精英文学”被“他者化”了，一些“永恒”的概念与逻辑被“历史化”了。如果宽泛理解，对于社会“正常秩序”而言，“五

³³ 参阅本专辑陈子丰论文《作为经验的幻想：网络文学中的女性主义问题》。

³⁴ 王德威 2011年5月17日北京大学演讲稿《乌托邦，恶托邦，异托邦——从鲁迅到刘慈欣》，《文艺报》2011年6月3日、6月22日、7月11日。

“四新文学”、“新时期文学”、“1980年代的纯文学”和新世纪前后发展起来的网络文学一样，都是可以视为“异托邦”，并且都有自己的“乌托邦向度”。它们之间的关系未必是线性的取代关系，而是都可以同时作为“异质空间”存在。甚至在不久的将来都进入网络空间后，仍可以彼此互为“他者”“复数”，互相“呈现、表征、抗议甚至颠倒”。

文学的“创意”本质及其产业化问题

葛红兵 高尔雅 徐毅成

【摘要】对于文学的本质问题，每个时代都应该给出自己的回答，如果我们能跳开反映论单一视野，从创意本体论角度来看待文学，我们将能为认识这个时代的文学创作及其产业化问题打开更加便捷的大门。文学创作及其产业化流程中，什么要素是贯穿始终的本质要素？我们的回答是“创意”，“创意”经由“一度创意”向“二度创意”转化有哪些途径？在这个过程中，“创意”又经历了什么样的变化？深刻地理解并诠释文学创意在跨媒介、跨时空、跨业态产业化转化过程中的内在机理，有助于文学作者及创意产业从业人员更好的进行创作和生产，有助于政府和社会更深刻地理解创意写作及创意产业的本质，更加高屋建瓴地制定相关创作扶持及产业政策。

【关键词】文学创意 创意写作 一度创意 二度创意 文学产业化

【作者】葛红兵，上海大学中国创意写作中心主任教授、博士生导师

高尔雅，上海大学中国创意写作中心博士研究生

徐毅成，上海温哥华电影学院硕士研究生

创意写作学在中国的创生引发了层出不穷的争议，最核心的争论在于“培养作家”的问题上，多数的批评者认为，作家不能也没必要批量培养——我们的社会不需要这么多作家。

“作家是可以培养的”，这一点经过上海大学创意写作团队的引进、介绍和研究，已经逐步得到了汉语学界的认可，当下中国高校中文系的创意写作化浪潮方兴未艾，这就是一个证明。但是，“批量培养”是否必要和可能的问题，似乎还没有解决；这个问题非常重要，是事关创意写作在高校作为一个学科是否成立的问题，事关这一浪潮的未来。创意写作之所以认定作家可以经过高校学科机制来批量培养，强调人人具有创意本能，人人可以写作，是因为创意写作要培养的作家不仅仅是传统意义上的指向纯文学写作的专业作家，还包括以文字创作为生的创意产业基础从业人员，策划师、创意师、文案师、歌曲词作者等，创意写作把这些人也定义为“作家”。

在创意写作视野中，创意是第一性，写作是第二性的，创意写作将自己定义为以文字表达为主要表现形式的创意活动。创意写作学的诞生，试图把“作家”和更加广阔的领域——创意产业——结合起来。这需要我们重新定义文学的本质。

笔者在翻译《创意写作的兴起》一书时，曾经纠结于“creative writing”到底怎么翻译，最初设想的是“创造性写作”，这跟我们通常意义上的“创作”似乎更容易联结起来，但我们找到了更有意蕴的词汇“创意”，《汉字大字典》将“创意”解释为“创立新意”，然而这个“创立新意”是有特指的，王国维《人间词话》三三“美成深远之致不及欧秦，唯言情体物，穷极工巧，故不失为第一流之作者。但恨创调之才多，创意之才少耳。”王国维用“创意”特指文学创作的一种高等品质，大多指文学作品在内容上的原创性、新意性、独特性。

郭沫若《鼎》中“文学家在自己的作品的创意和风格上，应该充分地表现出自己的个性。”把“创意”和“风格”对位，也是在这个意义上使用创意一词的。¹如果这种翻译是成功的，那么我们要问的是：写作和创意的联结，是否是一种本质性的联结？认识到这种联结，对我们给写作提供复合时代特性的认识，对我们认识写作、文学写作和创意产业的关系有什么帮助吗？

创意产业的萌芽，可以追溯到 1912 年，美国经济学家熊彼得提出：“现代经济发展的根本动力不是劳动力和资本，而是创意，创意的关键在于知识信息的生产力、传播和使用。”这一观点在当时的工业社会并未得到广泛的接受和认同，但一百年后的今天，随着创意经济的浪潮席卷全球，熊彼得的这一预言早已成为普遍共识。

本文试图研究文学的“创意”特性、原生态创意和产业态创意的区别，并动态地勾勒文学创意的产业化路径。

一、“一度创意” VS “二度创意”：对文学本质的再认识

从创意写作到创意产业，实际上是一个“创意”的流变过程，创意在创意写作阶段，就开始了，创意最初从写作者的意识转化为笔端的文字，这个过程是“一度创意”，一度创意是原生态的，其中有相当一部分是无法产业化的（例如很多没有市场的纯文学作品），一部分是直接以文字的形式直接产业化的，另外一部分也无法以其原初的面目进入市场（如舞台剧本等），往往需要通过二度创意，成为符合产业要求的创意形态（舞台剧、广告、电影等）。

一度创意发生在创意写作阶段。上海大学创意写作中心对于创意写作的定义：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²。这个定义的创新之处在于将写作定义为一种创造性活动，但这样的定义方式只是“权宜之计”。

二度创意发生的创意产业阶段。创意产业对于我国而言，同样是一个较新的名词，20 世纪末创意产业在英国的诞生其实并非偶然，经济学家研究表明，当人均 GDP 超过 1000 美元之后，人们对于文化的需求就凸现出来了，此后，人均 GDP 的不断增长，这种文化需求也相应地不断提升，直到达到 3000 美元，会出现文化需求的大爆发，文化创意产业便成为一种独立的产业。此后，文化消费的比重将不断上升，直至文化起到引领消费的作用。

关于一度创意和二度创意，理论界已经有一些重要的研究成果。约翰·霍金斯在《创意经济：如何点石成金》将创意分为两种，或者两个阶段，第一种是属于个人的，出于人类的创造本性而产生的创意，第二种则是可以生产产品的创意，这是在产业的语境下产生的，霍金斯对于两种创意关系的描述是“第一种创意不一定引发第二种，但是第二种创意需要第一

¹ 《汉语大辞典》，第 2474 页。

² 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 年 6 月

种作为前提。”³也就是说，假如没有第一种创意作为基础，第二种创意是不成立的。著名创意人赖声川在他的著作《赖声川的创意学》中写到：

好比说，制作人要求我编下一出戏的时候，一定要做出可以变成电子游戏人物的角色。……或许这个点子听起来不错，但对创意人来说，是荒诞而吃力的。这种做法，可能会让一个原始创意扭曲变形。……没有好的作品，更是不可能找到作品的附加值的价值及产业化的方法。这是一个恶性循环。⁴

尽管赖声川没有像霍金斯那样做理性的区分，但是仍然表现出和霍金斯“创意二阶段论”类似的体会，其中提到的“原始创意”的概念，正是对应了霍金斯所说的“第一种创意”。在赖声川看来，文化创意产业必须要有依据，在此依据的基础上才能在上面加上企业的企图⁵，这里的“依据”即原始创意，而“加上企业的企图之后”，所得到的其实就是霍金斯的“第二种创意”。郭梅君在《创意转型：创意产业发展与中国经济转型的互动研究》中对创意研究的综述中提到：“此前对创意的研究……缺乏对创意在经历产业化后其属性的变化的分析。”这样的判断同样是基于“创意的二阶段论”。

“创意”是动态生成的。一度创意，是原始创意（文字态、文案态创意），常常并不能或者不以它本来的面目进入市场，它需要通过一定的转化，这种转化，并不是对大众趣味的简单迎合或者样态的简单变化，而是一个再创意过程，我们称它为二度创意，它的终点是产业化了的创意，产业态创意。

创意产业的特殊性正在于它运行的是一种特殊的生产要素——创意，创意是一种理性与感性的混合物，它有时令人难以捕捉，却又是切实存在。创意是可被认识的，但是传统的艺术创作理论通常不是以创意为中心的，而是更加强调创作的技巧、素材等一些工具性问题，⁶这与我们所倡导的“创意”第一性，写作第二性的创意写作学路径不同。针对传统写作学“写作”第一性的观点，创意写作提出“创意”第一性观点。同时，传统写作学中将写作局限于文学艺术的内部的观点也随着时代的发展而略显陈旧，针对这一问题，创意写作主张将写作从艺术领域拓展出去，将文化创意产业的视角纳入其中，将写文本分为欣赏类阅读文本、生产类创意文本、工具类功能文本，这样，创意写作学就将对“创意”的研究拓展到了

³ 【英】约翰·霍金斯：《创意产业的核心因素》，石同云译，[J]，《电影艺术》2006年8月，第15页

⁴ 赖声川：《赖声川的创意学》，[M]，桂林：广西师范大学出版社 2011年8月，第312-313页。

⁵ 赖声川：《赖声川的创意学》，[M]，桂林：广西师范大学出版社，2011年8月，第311页。

⁶ 葛红兵：《创意写作学的学科定位》，[J]，《湘潭大学学报》2010年第五期

创作论之外，引申向产业态创意——二度创意了。

从这一角度，创意写作重新认识了文学的本质，这和客观反映论、主观表现论的文学本质观比，可以将文学内部和外部研究直接打通，将文学的本质放在创意产业链的上来研究，“创意”本质论的文学本质观应该是一个很好的研究方向。

创意写作的两大基础理论为“自我发掘论”和“文类成规论”，分别是创意写作者和创意阅读者的视角出发的，“自我发掘”立足于创作主体，强调从内部激发创作者的创意潜能，运用心理学和心灵学的相关理论方法进行潜能的激发。雷勇博士的《激发作者的创作潜能——心理学和心灵学的两种路向》一文从创作动机、创作灵性、创作心境⁷这三个方面进行了相关的理论探索，首次将心灵学和禅修纳入到文学研究范畴，直面传统文艺心理学一再回避的问题。文章首先对弗洛伊德的精神分析学进行了梳理，认为潜意识、梦念、压抑与欲望等的形成与创意动机的生成是相互契合的，对于这种心理机制过程的研究有助于我们掌握创意动机形成的规律，从而使潜意识中混沌不清的内容顺利地转化为创意。其次，创造性地提出了作者创作灵性的问题，这一问题在传统文艺心理学中未被涉及，因为通常人们认为“灵感”是不可知的，是一种完全出自偶然性的灵光一现或是“上帝的馈赠”，但是《创作潜能》认为，灵感是可以被认识和掌控的。最后，文章介绍了禅修中常见的冥想等修炼方法，试图以此来提升作者的创意能力。

《创意写作：基础理论与训练》是国内最早系统介绍创意写作的原创理论专著，在突破作家障碍、利用类型成规等方面都有所涉及，对创意写作思维训练的方法做了简短的介绍，其中包括：有脑力激荡法(Brainstorming)、心智图法(Mind Mapping)、曼陀罗思法、逆向思考法、综摄法(Synectics Method)、属性列举法(Attribute Listing Technique)、希望点列举法、优缺点列举法、检查单法(Checklist Method)、七何检讨法(5W2H检讨法)、强制关联法、创意解难法(Creative Problem Solving)等等⁸。这些完全针对创意思维的训练内容在传统的写作教学中是没有的。

田川流《创意时代的文学创意》一文认为“文学创意即运用创意思维，以多元和系统的方式从事文学活动与创作，实现对于文学意蕴及其作用的强化，增进其文化价值与经济价值”⁹。这个观点是正确的，它指明了文学创意的实质“文化价值+经济价值”，这是创意论文学观的一个重要见解。

文学的本质是创意；文学正是因为其创意本质，才具有产业化可能，在产业化转化过程中，是“创意”的文化价值和经济价值在流转，本质是一度创意向二度创意的转化，才使得文学能变成影视、戏剧、广告、摄影……，才使得文学能与市场经济结合——文学中一度创

⁷ 雷勇：《激发作者的创作潜能——心理学与心灵学的两种路向》上海大学硕士论文 2013

⁸ 许道军、葛红兵：《创意写作：课程模式与训练方法》[J]《湘潭大学学报》2011年9月

⁹ 田川流：《创意时代的文学创意》[J]《文艺报》2009年8月

意的二度创意化，原始创意转化成了产业态创意，文学创意才转化成一种可消费的商品，推动文化经济的发展，另一方面，文化创意产业的不断深入，也反过来影响到文学创作，促进文学创意的不断涌现，形成良性的创意产业链。¹⁰

对于文学写作者而言，创意早已不是在文学创作的内部规律那么简单，这其中最重要的核心是“产业化”，正是文学创意的跨媒介、跨区域、跨时空，甚至跨业态的转化反过来促进了文学创意的提升和不断涌现，这正是这个时代新文学的核心特征，文学创意已经离不开文化创意产业，文化创意产业非但不会扼杀文学，反而使文学重获新生，更加繁荣。

创意，在文学创作及其产业化过程中的流动与转化，其实并不是完全由作者、生产者决定的，它是读者和消费者参与的结果。上世纪六十年代末，德国康茨坦斯大学文艺学教授姚斯首先提出了所谓“接受美学”的概念，除了姚斯之外，接受美学的另一位代表人物就是伊瑟尔。¹¹在伊瑟尔看来，文学作品并不完全是由作者创作的。文学作品和文学本文是应该区分开来对待的，而不应混为一谈。也就是说，作者创作完成的仅仅是文学本文，是不完整的，其中充满了空白点，这些空白点需要依靠读者的想象去完成，而只有当读者将这些空白点填补完成，一部文学作品才算是真正地完成了——文学作品的最终完成取决于读者。伊瑟尔的观点为我们研究文学创意的产业化提供了思路和理论基础：文学创意需要在产业化过程中最终完成自我，创作者必须充分重视消费者的参与，重视消费者的参与地位，这要求我们研究消费者如何参与创意的最终完成？消费行为/市场如何在这个过程中起作用等问题。

文学写作者所创造出来的内容，一度创意，类似于伊瑟尔所说的“文学本文”，但是，没有读者参与的一度创意，是不完整的创意，本文之所以要将文学创意区分为“一度创意”、“二度创意”，也是考虑到了文学的这一本质特征。¹²从这一点上来看，本文对文学创意的二分法与接受美学观念是有相似之处的。创意写作将基于创意写作者视角的“一度创意”和基于创意接收者视角的“二度创意”（当然，在产业化过程中，“二度创意”在终极意义上，依然是由产业化的二度创作者决定的，或者说，他们完成了二度创意的前端，而后端自然是由消费者通过填补来完成）紧密地结合¹³，正是试图克服传统文学本质观的局限。文学的“创意”内在地包含了基于创意接收者视角的“二度创意”，这样，就把市场的维度引入了文学本质的研究，赋予文化创意的消费者更加高的文学本体地位。

狭义的文学消费是指人们用文学作品来满足自己的精神需求的过程，也即文学阅读活动。

¹⁰ 张军：《文学创意与新媒体文学》[J]《南方论坛》2011年9月第3期

¹¹ 周末祥 戴孝军：《走向读者——接受美学的理论渊源及其独特贡献》，[J]，《贵州社会科学》2011年8月。

¹² 方维规：《文学解释学是一门复杂的艺术——接受美学原理及其来龙去脉》，[J]，《社会科学研究》2012年2月。

¹³ 寇鹏程：《论接受美学的根本局限》，[J]，《深圳大学学报》1999年8月。

广义的文学创意消费则指文学经过产业化过程变成了包含但不限于纸面书、影视作品等样态的一种特殊商品，而被消费者消费、阅读和欣赏。¹⁴无论是狭义地还是广义地看，消费者的接受行为都是本体地包含在文学的创意本质之中的，它是文学创意本质一度绽放和二度绽放的必然产物。从这一点来说，“购买一本书”这一具体行为仅仅是一种物质性的消费，不能称之为文学消费或文化消费，只有当消费主体完成了对精神消费品的接受过程，文化创意消费才算是真正地完成了，本文在这一观点上的看法与接受美学中作品/本文的二分法非常近似。

创意经济的时代，形形色色的文化创意消费品不断地满足受众的审美需求，作为一种精神消费品，文化创意商品是无形的，¹⁵对于意义的要求较高。人们对于文化创意的消费更多地是在追求一种价值认同和精神体验，这一点是和日常生活的物质消费具有明显的区别的。进而言之，创意的转化和消费，更多地代表着审美和价值的传递与迁延，它更多地被理解成是审美和价值的整合体。

在这个以视听文化为主导的时代，文学本质的创意化理解变得更加迫切，传统纸面文学已经成为创意的实现样态“之一”而非“唯一”，文学文本也早已超出了书本的范畴，向舞台、银幕等全新的媒介投射开去，此时，如果我们没有对文学的创意本质的体解，就无法接受当下文学的新变，就会误以为文学真的衰落了，而实际上，仅仅是文学以另一种更加丰满的形态被呈现和消费了，文学的创意在这之中依然被本体性地守护者。

二、文学：从创意写作到创意产业的转化

创意的产业化的实质，从内部来讲，就是“一度”创意与“二度”创意的结合，通过这种结合，使一度创意成为符合产业逻辑的二度创意。从外部来讲，则包括了一整套策划、包装制作、传播、消费的流程和工序，前文主要进行了内部研究，后文则需要转向外部，对文学创意的产业化进行一个外部考察。

广义的文化创意的产业化（此处不讨论文学作品直接以电子书或者纸书的形式传播销售等狭义产业化问题），我们可以从文学创意的跨媒介转化、跨时空转化（包括时间和地域）、跨业态转化（创意产业向其他产业渗透转化）等角度来讨论。

（一）跨媒介转化。

韩国在发展创意产业的过程中提出“一项创意，多重使用”的口号，这种做法有利于将单个创意的价值发挥到最大化，媒介多元化时代，一部小说可以被改编成电影，电影原声音乐可以出版发行，电影又可以被改编成网络游戏，网络游戏中的人物可以被设计成卡通玩具。

¹⁴ 童庆炳主编：《文学理论教程》，[M]，高等教育出版社1998年第2版，第307页。

¹⁵ 罗晓玲：《近年我国文化消费研究述评》，[J]，《华中农业大学学报》2004年第3期。

例如金庸、古龙的武侠小说多次被翻拍成电视剧，并做成游戏。当然，也有逆向的模式，比如经典的游戏《仙剑奇侠传》则被拍成电视剧，陈凯歌导演的《无极》被郭敬明改编成小说，被胡戈改编成网络视频，这种相互间的转化，往往伴随着新创意的产生。中国北魏乐府民歌《木兰诗》中的花木兰形象，就是一个跨媒介转化的成功案例。一个篇幅不长的文本，在不同的时代通过不同的媒介进行了反复的演绎，无论是豫剧《花木兰》、还是1939年版的黑白电影《木兰从军》，或是1998年迪斯尼的动画电影《花木兰》，每次都能带给观众焕然一新的感受，尤其是中国的花木兰转化成世界荧幕上活灵活现的、用美国文化进行重新阐释的动画片，这部动画片不仅仅是跨媒介的典范，而且同时也将文化创意的跨时空、跨地域，体现得淋漓尽致。花木兰从一个文学创意原型，经过后人的反复改编，形象历久弥新。

在这个过程中，一度创意是一次性的，而二度创意却是无限次的。

有一种观点认为新媒体的冲击会导致文学的衰落，理由是传统纸媒文学的衰落了，本文从文学的创意本体论出发，恰恰持相反的观点，新媒体的发展使文学重新焕发出活力和生机，新媒体与其说是导致文学的式微，不如说是推动了文学创意存在方式的革新，这对于文学而言是一种拓展而不是扼杀。周宪在他的《读图时代的图文战争》一文中提到，读图时代的到来标志着图像主因型文化取代传统的语言主因型文化，这种转向的意义有两层，其一是标明当代文化越来越围绕着图像结构来运转，其二则是思维模式的转变，语言中心的思维模式的地位也将受到挑战。¹⁶如果用本文一度创意和二度创意的观念来诠释周宪先生的观点，

一方面，在读图时代，文学很难再像过去那样成为文化传播的主要形式，但另一方面，文学所能依托的媒介也将更加多样，文学可以以“原生创意”的形式出现在电影、电视、流行音乐甚至于渗透在日常生活的方方面面。

新媒体文学和纸媒文学的关系具有一定的复杂性，新媒体文学通常是以纸媒文学为起点的，文学作品被改为影视作品的案例很多，而影视作品转化成纸质文学作品的案例则主要以“影视同期书”为主。新媒体文学对于纸质文学实际上是有较大的促进作用，在美国、日本等文化创意产业较为发达的国家，文学作品的影视化能够构成一条非常成熟的产业链，这对于创作者的积极性和接受者的主动性也有很大的帮助，写作者可以通过更多的途径获取商业利益，而不是仅仅依靠纸质文学作品的版税，同时，转化成影视作品的文学文本也使普罗大众更加容易接受，许多的文学形象往往是在登上电影电视银幕之后才真正鲜活了起来。图像与声音比单纯的文字更能唤起接受者的兴趣，这是自古皆然的，中国古代的经典文学通常都是在说书先生的口中流传下来的。

文学影像化是跨媒介转化的主要模式。

据相关部门的数据统计，在我国多达5亿的网民里，有文学网民2.27亿，其中约有两千万人上网写作，经文学网站注册的写手多达200万人。通过新媒体写作获得经济收入的约

¹⁶ 周宪：《读图时代的图文战争》[J]《文学评论》2005年06期

有 10 万人，写手超过 3 万人，18—40 岁的作者占 75%，在读学生约占 10%。《斗破苍穹》、《吞噬星空》、《武动乾坤》等热门作品的点击量均以数千万计。“起点中文网”每天有超过 3 亿的 PV 流量，数以千万计的用户访问量，每天保持 4 千万字以上的作品更新，短短几年，网站已积累原创文学作品百亿字。老牌的文学网站榕树下，每天能收到近 5 千篇自由来稿，1997 年创办以来，共收藏文学投稿超过 40 万篇。女性文学网站“红袖添香”有注册用户 240 万，储藏的长短篇原创作品总量超过 192 万部，日浏览量最高超过 6400 万次。¹⁷由此可见，文学作品在网络化、电子化是一个重要的模式，同时它也是与传统的纸媒文学距离最近的，因为同样是以文字为载体，并未发生声像化、图像化的改造，纸质书转变成电子书之后，可以依托 kindle、手机、电脑等各种不同的电子工具获得传播。以声音为载体的“有声文学”则是一种声像化的改造，类似于古代说书的功能，将文字转换成声音，而实质上，读者仍然是在于文字打交道，只是通过听觉来完成阅读，广播、MP4 都是有声文学的阅读工具。随着现代影像技术的发展，视频也成了传播文学的重要形式，在这种形式当中，图像喧宾夺主，而文字则逐步退位，成为解说词或台词，这一转变才是具有实质性的，因为文字不具有统治地位，而成为图像的一种辅助，因此文学跨媒介转化中最主要的一种模式，就是文学影像化。

文学影像化是对于文学文本资源的充分利用，也可能是未来文学的出路所在，据统计，世界电影中由文学作品改编而来的多达 50%，中国电影有许多经典作品同样来自文学作品，例如《霸王别姬》、《活着》、《大红灯笼高高挂》、《夜宴》、《让子弹飞》、《致我们终将逝去的青春》等等……近年来，网络文学的改编也掀起了一股新的热潮，根据鲍鲸鲸同名网络小说改编的电影《失恋 33 天》，获得了总票房 3.5 亿的巨大成功。由此可见，文学的影像化使文学的魅力重新获得展现。

（二）文学创意的跨时空转化。

时间维度：传统文学的现代转化。传统的文学中有着深厚的创意内涵，但其中已经有相当一部分无法与现在这个时代相适应，于是就造成了一个局面：一边是创意产业中文化创意的匮乏，另一边又是大量传统文化创意处于闲置状态，因而，探讨传统文化创意的现代转化问题就变得极为迫切。在这一方面，国内已经有学者有所涉及，比如厉无畏在《历史文化资源的开发利用与创意转化》中对文化资源的开发利用模式做了一定的考察，首先是传统文化资源的景观化，在保护历史文化资源的条件下开发旅游景观，例如上海的新天地、1933 老洋行等就是其中的典范。其次是以故事力活化资源¹⁸，这样的例子也不胜枚举，《三林塘传奇》¹⁹一书的编纂过程，就是将传统的、作为一度创意的民间传说转化为了与现代人的趣

¹⁷ 欧阳友权：《新媒体文学：现状、问题与动向》<http://wanlianziyue.blogchina.com/1384787.html>

¹⁸ 厉无畏：《历史文化资源的开发利用与创意转化》，[J]，《学习与探索》2010 年 04 期

¹⁹ 葛红兵等：《三林塘传奇》，[M]，上海文化出版社 2012 年 12 月版

味更加相合的故事，但在此过程中，也尽可能地保持了原故事的内核。当然，本节中要探讨的“传统文学的现代转化”主要侧重于文学内部，即从文学文本到文学文本的转化。二十世纪初，中国现代文学鼻祖鲁迅的《故事新编》拉开了传统文学现代改编的序幕。在当下，传统文学的现代转化所呈现出的两种不同的模式：解构模式与传承模式，前者占据了主导地位。

在解构模式中，作者通常采取一种“戏仿”的运作机制对原著进行颠覆性的改编，这在网络文学中是十分普遍的现象，主要原因有两个方面，一方面是基于网络的技术特性和人文特性，另一方面又与文坛近十几年来的“去经典化”的动向同声相求²⁰。网络文学的后现代解构倾向十分明显，以今何在（本名曾雨）在新浪网金庸客栈发表的网络小说《悟空传》为例。《悟空传》对《西游记》的解构主要表现在三个方面：人物形象、叙事手法、故事主题²¹。在人物形象方面，唐僧师徒在《西游记》中为了崇高理想而坚定地前往西天取经的四位主人公在《悟空传》中却因各自的世俗化目的而放弃了西天取经，这样的改编消解了原著所宣扬的终极价值，放弃了《西游记》的宏大的故事主题，与当今年轻人思想的后现代倾向相契合，因而成为了众多读者心中的新经典。另外，它的叙事手法也采用了颇为现代的形式，摒弃了传统的线性叙事方法，而是双线并行，“五百年前”与“五百年后”交错穿插，其间反复的闪回正是借鉴了现代影像艺术的蒙太奇手法。可以说，《悟空传》将“解构”发挥到了淋漓尽致，但是传统文学的现代转化如果完全依靠解构，那么就很可能造成文化上的断裂，这种断裂的迹象已经出现，因此，我们还需要传承模式与之相辅相成。

传承模式就是在忠于原作的基础上进行一定范围的改编和加工，原著的框架是被完全地保留下来，而在细部的表述上进行一些现代的修饰或创新。《三林塘传奇》一书根据在三林镇口耳相传的历史民间故事改编，这种改编更多地是以传承为目的，是一种对于民间文化的活态保护，这种传承可能在难度上不如解构，但从历史学、社会学的角度来看却意义更为深远：它的真实性可以为社会科学的理论研究提供可靠文本依据。无论是后现代语境下的结构模式还是在社会科学视角下的文化遗产，都对传统文本进行了或多或少的改变，由此可见改编的必要性。无论选取的是何种模式，这种转化都是在一种现代的、符合当下现实的文化思维模式的统摄之下进行的。

空间维度：文学作品的跨地域改编。跨地域的实质是跨文化，迪斯尼的动画电影《木兰》就是一个跨文化跨地域的案例，该片充斥着中国元素，但内核却是“美国梦”，在同一作品中的文化碰撞与交融，正是文化创意跨地域转化最具价值的地方。文学创意的跨地域转化是一种很常见的创意产业化方式，2006年，冯小刚的《夜宴》票房过亿，这部电影的原型为英国作家莎士比亚的传世之作《哈姆雷特》。

文学作品通常会显然出民族和地域特征，不同的文化孕育出风格迥异的文学，通常会产

²⁰ 赵洁：《解构：网络时代传统文学经典的命运》，[J]，《中国石油大学学报》2009年6月

²¹ 赵如冰：《后现代主义观照下的悟空传》，[J]，《宜春学院学报》2013年7月

生风格上的排异现象,一些相对保守且拥有特色文化的区域往往会对异文化采取拒绝的态度,这令文学在传播上遇到障碍。为此歌德提出总体文学观和“世界文学”的概念,意欲让民族文学在保持自身特点的基础上尽可能地汲取异文化中的优秀传统,通过这种有机的结合,拓展出新的文学样式。在歌德看来,民族文学应当采取开放式的态度看待异国文化,但同时,必须将汲取来的东西与民族文学相结合,形成有民族特色的自己的东西,而不是拿来主义,将异文化直接移植或嫁接进来,这样会丧失民族文化的主体性。因此,这种转化是一种融合,而不是照搬,《木兰》和《夜宴》的改编都很好地体现了这一点。

迪斯尼动画电影《木兰》对于中国南北朝民歌《木兰诗》的改编时天翻地覆的,但就内核而言,电影与原诗的区别被总结为三点:践行孝道和自我实现、男尊女卑传统的恪守与颠覆、爱情的压抑与追求。²²在原著中,花木兰替父从军是一种对于中国传统的孝道的践行,从军的动机也仅仅在此,同时,诗歌中也透露出古代中国男尊女卑秩序的社会现实,花木兰对自己真实性别的隐藏,正是为了恪守孝道而压抑自己的爱情。而迪斯尼动画电影中的花木兰替父从军的背后其实是对个人自由的向往和对自我实现的强烈欲望,她也拒绝成为男人的附庸,是一个充满个性、敢于挑战传统和世俗的女英雄,在爱情方面,她更是主动追求,活脱脱就是一个“美国妞”。从这一案例中我们可以看出,动画电影《木兰》只是借用了木兰从军这个中国传统的民间故事,而其中所要传达的精神内核其实都是美国式的,这是文化融合的一个典型的范例,正如李婉所形容的,这个花木兰是“穿比基尼的花木兰²³”。

既然美国价值观可以借用中国故事来讲述,反过来也是成立的。2006年,冯小刚将莎士比亚经典戏剧《哈姆雷特》进行中国化的改编后搬上大银幕,同样引起了轰动。

迪斯尼动画电影《木兰》成功打入中国市场,花木兰这一动画形象在中国也获得了广泛的认同,人们甚至觉得她比南北朝民歌里的花木兰更可爱,更鲜活,这便产生了一种文化认同的效果。反观《夜宴》,对于国内观众而言,它可能比《哈姆雷特》更加易于接受,但是却很难在西方人心目中建立起形象,这一鲜明的反差值得我们深思。

(三) 文学创意的跨业态转化。

创意产业具有极强的渗透性,它能够与第一产业、第二产业、第三产业相互融合,从而实现产业的优化升级。这种作用是全方位的。例如“农家乐”(创意产业与农业的结合)、“石库门上海老酒”(创意产业与制造业的结合)、“创意婚礼策划”(创意产业与服务业的结合)。

文学创意的跨业态转化案例中极为典型的的就是英国作家詹姆斯·希尔顿在20世纪30年代创作的小说《消失的地平线》,小说中虚构了一个具有东方异域色彩的地名“香格里拉”,

²² 郑伟玲:《黄皮白心的花木兰——细读迪斯尼影片木兰对中国木兰诗的变异》,[J],《安徽文学》2009年第5期

²³ 李婉:《穿比基尼的“花木兰”——从叙事学角度看迪斯尼影片<木兰>对中国<木兰诗>的改编》,[J],《重庆交通大学学报》,2007年第8期

是一个遥远的净土，人间的乐园。小说中的香格里拉作为一种一度创意，富有艺术感染力和审美价值，而几十年后，这个不存在的地方变成真实——被当作香格里拉原型的中国滇西北地区成为了著名旅游胜地，推动了当地旅游产业的发展，香格里拉的品牌效应不止于此，还延伸到了酒店产业，“香格里拉”此后成为了一个香港酒店品牌的名称，1971年，香格里拉酒店集团的第一家豪华酒店在新加坡开业，如今，香格里拉已经成为亚洲知名的酒店品牌。

文学创意的“跨业态”主要指的是文学在艺术领域以外的应用，也就是非艺术的行业运用文学手段获得商业价值的各种形式，分辨某种文学创意是否跨业态的主要标准就是：相关文学文本是否以艺术传播和接受为最终目的。例如，广告文案中的文字往往和文学作品有着类似的功效，即唤起读者的情感，使读者获得某种审美上的快感。但是广告文案和文学作品的不同之处在于，广告文案在使读者获得审美享受的背后，还有更加重要的最终目的——通过唤起读者的情感诉求、价值认同，激起其消费欲望。

就消费者而言，购买一件商品的初衷可以从理性和感性两个方面进行分析，所谓产品的理性诉求，又称“机能诉求”，即通过对产品属性和用途的描述来传达商品所能提供给目标消费者的利益点²⁴。文学创意在广告邻域内主要的工具性用途在于，运用审美的方式引发受众对于商品所传达的美感或是美好生活模式的向往，通过唤醒消费者的情感来促成消费意愿的建立。例如，“孔府家酒，叫人想家”这样的广告语，带有浓浓的人情味，这种人性化的设计很容易走入消费者的内心，提升对于品牌的好感，这里运用文学创意向人们传达了中国传统文化中的“孝道”，提高了其美学内涵，但是其真正的用意还在于提升品牌知名度和销售量，这就与一部描述亲情和思乡之情的电影或文学作品产生了本质上的区别。

“悬念”是文学和影视作品中经常被运用的艺术技巧，是创作者为了激活观众“紧张与期待的心情”而在艺术处理上采取的积极手段，²⁵。著名的科勒卫浴的搞笑广告“夫妻比赛脱衣”就是运用了影视作品的悬念手法，广告开端，一对男女在路上相遇，充满敌意地相视，然后他们开始赛跑，女子猛踩油门，犹如好莱坞电影中的飞车追逐戏，男人则拼命奔跑，不断走捷径。奇怪的是，二人在赛跑的同时，还在不断地脱衣服。这里就设置了一个悬念，让观众产生疑问：这两个人在干什么？他们为什么要脱衣服？他们是什么关系？到广告解围“释悬”后，观众才明白，这是一对夫妻在抢着回家洗澡。当最后科勒的标识出现时，才告诉受众，这是一个卫浴广告。这个意料之外的结尾引发了观众的会心一笑，也使该广告在受众的心目中留下了深刻的印象，提升了品牌的辨识度。

文学创意在广告领域内被广泛地试用，这是创意时代的一个明显的趋势，这主要有两方面的原因，首先是因为不同品牌产品的性能日益趋同，一个品牌是否能获得受众的认同就越来越取决于产品的感性诉求，其次则是因为受众即消费者的文化内涵逐步提升，不再将视野

²⁴ 罗宣、林亚斐：《视觉冲击下的广告文案和唯美诉求》，[J]，《宁波广播电视大学学报》2004年6月

²⁵ 朱建霞：《文学手法与电视公益广告文案设计》，[J]，《中国电视》2012年08期

仅仅停留在物质层面，而是转向了精神层面，这对广告的审美性和艺术性提出了新的要求。

创意产业本身具有“跨业态”的特性。比如，地域历史文化资源往往通过建筑、音乐等形式得以留存，经过改造之后，可以形成相关产业链，获取商业价值。文化资源转变为文化生产资料成功地走向市场，要经过市场化运作、商业机制介入、正确的营销策略、良好的传播推广媒介系列流程²⁶。当创意产业与第一产业、第三产业等有机结合起来，便形成了跨业态的创意农业、文化创意旅游业等全新的产业形态，这充分显示了创意产业的渗透力。

文化创意旅游业，是创意的跨业态转化的代表。传统历史文化资源的有限性要求我们在旅游业中注入创意的活力，从而盘活旅游业，旅游发展的创意转向成为一个必然的趋势。理查德和威尔逊对城市文化旅游发展进行了四类模式的区分，首先是重大标志性或旗舰项目，构建体现城市特性的象征性实体；其次是大型事件，以提高城市知名度，成为被广泛采用的策略；再次是主题化，侧重于体育、艺术、娱乐等特殊主题的推广和营销；最后是遗产开发，试图通过对文化遗产特别是建筑遗产的复兴进行再发展。²⁷学者高静从认知视角的差异对创意旅游分成两类，一类是旅游者自我关照视角下的创意旅游，另一类是旅游产业发展视角下的创意旅游²⁸。这两种视角的区分实质上就是体验经济和产业本位的创意产业观之间的差异，在创意旅游的发展过程中，既不能缺乏对旅游活动主体的关注，也不能丧失基于产业的认知，也就是说，要将旅游文化和旅游产业融合起来。

以中国最大的民营旅游投资集团宋城集团为例，宋城最初就是对杭州等城市的本土文化进行深入的挖掘，并将传统文化和休闲产业结合起来，打造独具特色的文化品牌。利用地方文化资源推动本土文化创意旅游业的可持续发展，同时以产业链盘活原本已经逐渐陈旧的传统文 化，形成良性互动机制。正如宋城集团的董事长黄巧灵所说：“文化是宋城的核心竞争力，文化是旅游的内容和深层次的表述，旅游则是实现教化和娱乐功能的良好载体，在宋城，文化是一种鲜活的，可以触摸的东西。”²⁹可见文化对于新型的旅游业具有不可替代的作用。宋城、三国城、水浒城等旅游景点都是以传统历史文化演绎为主要形式，这种文化演绎既包含物质性的演绎：复古建筑的实景展示、原生态的地域风情等等，也包含精神性的演绎，即通过演员表演等艺术形式来展示当地文化，这是最为关键的。例如大型歌舞《宋城千古情》，被认为是宋城景区的灵魂，它完美地运用了现代的舞美音响技术，这出戏包括序幕在内总共五场。“良渚之光”、“宋宫宴舞”、“金戈铁马”、“西子传说”、“魅力杭州”……单是名称就充满了文学色彩，可以说，这部大型歌舞是用舞台表演的方式呈现了一部拥有深厚

²⁶ 徐晶：《文化创意产业对江苏历史文化资源的利用》，[J]，《现代交际》2012年4月

²⁷ 赵玉宗 潘永涛等：《创意转向与创意旅游》，[J]，《旅游学刊》2010年第3期

²⁸ 高静 刘春济：《论创意旅游——兼谈上海都市旅游的提升战略》，[J]，《旅游科学》2010年6月

²⁹ 江国庆：《试论宋城景区演出的经营模式》，[J]，《浙江艺术职业学院学报》2006年12月

历史积淀的文学作品。

在以上这两个层次的文化演绎之下,旅游者被暂时性地带入到一个与现实生活迥然不同的时空,由此来使其获得一种日常生活所无法领略的体验,这样的双重演绎充分体现了文化旅游业背后强大的体验经济的思维方式。

结语

在传统的观念里,我们普遍习惯于将文学与市场割裂开来,这种把文学界定为审美和意识形态的二维观点遮蔽了我们对文学的全面认识,文学产业化正是给我们提供了一种全新的,基于生产实践的角度考察文学³⁰的方法。这就要求我们在进行文学创作的时候纳入市场意识,用一种全局性的观念来进行文学的生产。

文学创意要强调“一度创意”和“二度创意”的结合,换言之,要让文学和市场进行深度的融合,要尽可能地保持两者的平衡。过于强调一度创意而忽视二度创意,不利于文学的发展。在市场化的今天,文学产业化是一个必然的趋势,文学消费者在某种程度上占据了主导地位。相反,如果过分强调二度创意,纯粹基于文学接受者和消费者视角进行创作,则陷入了一种媚俗的困局。因此,两者的结合就成为了十分迫切的要求,文学创作者需要在写作之初就考虑到产业化的可能性,打通文学与其他艺术形式之间的围墙,努力拓展文学的转化空间并不断优化更新文学接受者的期待视野。

文学的产业化是市场经济下文学的存在方式,要充分地利用跨媒介、跨时空、跨业态的转化模式,让文学创意在产业化的道路上能够更加畅通,从而建立起成熟的生产机制和盈利模式。文学的产业化要以高科技为手段,以创意写作学科为智力支持,³¹尤其是创意写作学科的普及与否,对于文学产业化的成败起到了决定性的作用,因为创意写作工坊制教学及创作模式使文学建立起规模化的生产机制,缺少了这最上游也是最重要的一环,整个文学产业链就难以维系。无论是文学产业化还是高校写作教育改革和创意写作学科,都是新生事物,它们必然会受到反对和质疑,但是,这些反对和质疑声并不能阻挡文学发展的必然趋势,毕竟创意写作在英美等国家的普及也经历了一个漫长而艰辛的过程。

³⁰ 李亚军:《产业化形态——谈市场经济下文学的存在方式》, [J],《廊坊师范学院》2009年4月

³¹ 许峰:《文学产业化:一场新的文学革命》, [J],《黄河文学》201

从创意写作到创意城市

——美国爱荷华大学创意写作发展的历史与启示

葛红兵 刘卫东

【摘要】本文考察了美国爱荷华大学创意写作学科的历史与现状，对爱荷华大学创意写作发展的成功经验和模式进行了梳理，指出了创意写作与创意城市之间的双向互动关系，提出了构建从创意写作学科到创意城市的一体化实践路径、面向创意城市培养具有文化原创能力的创意写作人才的思路，可以为上海创意城市建设以及中国创意写作学学科实践层面探索提供参考。

【关键词】爱荷华 创意写作 创意城市 文学之都 人才培养

【作者】葛红兵，上海大学中国创意写作中心教授、博士生导师

刘卫东，上海大学中国创意写作中心硕士研究生，上海市华文创意写作中心研究员

一、爱荷华大学创意写作的历史与现状

爱荷华大学创意写作的发展历史可以追溯到 19 世纪后期。1861 年爱荷华大学英语系建立，在 1897 年开设了名为“诗篇写作”（Verse making）的课程，在 1922 年研究生院的 Carl Seashore 就提出学生提交作品（Creative work）获得学位，爱荷华大学也因此成为美国首个开始接受以创作作品（Creative projects）申请学位的大学。¹这些写作课程和教学理念构成了爱荷华大学创意写作发展阶段性的准备。²

1936 年爱荷华大学英语系设立了全美第一个创意写作艺术硕士学位。从 1936 年到 2016 年，经过七十多年的发展，爱荷华大学创意写作形成了完整而富有活力的创意写作教育体系，培养出了大批的具有原创力的写作人才，在推动爱荷华文化繁荣和城市创意发展方面具有重要作用。

（一）爱荷华大学创意写作的历史轨迹

在 1897 年春季，George Cram Cook 开设的“诗篇写作”写作课程，可以看做是爱荷华大学创意写作发展的早期缘起之一，它对 20 世纪 20 年代，爱荷华研究生学生提交作品作为

¹ <http://www.writinguniversity.org/content/writing-iowa>

² <http://writersworkshop.uiowa.edu/about/about-workshop/history>

获得学位的资格也有铺垫的意义。³而后的 20 世纪 20 年代，随着 1925 年休斯·莫恩斯的著作 *Creative young* 出版，正如美国学者迈尔斯（Myers, David Gershom）所说的那样，“创意写作开始以它自己的名称开始教学”⁴，在这个大背景下，创意写作在教育体系内开始被逐步接纳，爱荷华大学正是在这个时候开始尝试允许提交原创作品作为获得学位资格的补充。

在爱荷华大学，创意写作的教学方法和理念真正地形成接近今天的形态，是在诺曼·福斯特（Norman Foerster）来到爱荷华大学之后。1930 年福斯特受聘于爱荷华大学，担任爱荷华大学文学院（School of letters）的主管。在美国进步主义教育（Progressivism Education）思想的影响下，福斯特开始了在爱荷华大学的文学教育实验。福斯特主张学生应该同时具备文学批评和创意写作的能力，并鼓励学生接受人文主义教育。⁵在福斯特的推动下，创意写作作为一门科目，得到了越来越多的重视。按照大卫·芬扎（David Fenza）的研究，“福斯特的研究生院第一次包含了今天创意写作的基本要素：以取得研究生学位为目的的课程、针对作品的研讨课、把文学作为一门艺术学习、以创造性作品作为论文。”⁶

在 20 世纪三十年代的爱荷华大学，在诺曼·福斯特的影响下，创意写作第一次在高等院校内被作为学分（Academic credit）接纳。⁷从 1897 年爱荷华大学开设的诗歌写作课，到创意写作课程按照学分计算，被高等院校接纳，是创意写作在高等教育体系内迈出的重要一步。自从 1872 年美国哈佛大学在美国高等教育现代化的进程中确立了学分制（Credit system）之后，创意写作在爱荷华大学作为学分被接纳，对创意写作以后确立自己在高等教育体系的身份、在教育机制内探索自己的发展方向具有关键意义。⁸

³ <http://now.uiowa.edu/2012/07/poets-and-pioneers-writers-and-rivals>

⁴ Myers, David Gershom. *The Elephants Teach: Creative Writing since 1880*. University of Chicago Press. P101. 2006

⁵ Tim Myers, *Creative writing and process pedagogy*, Edited by Alexandria Peary, Tom C. Hunley. *Creative Writing Pedagogies for the Twenty-First Century*[M]. Southern Illinois University Press, 2015.P38

⁶ Fenza, D. W. "Creative Writing & Its Discontents." *Writer's Chronicle* (2000).P13

⁷ Tim Myers, *Creative writing and process pedagogy*, Edited by Alexandria Peary, Tom C. Hunley. *Creative Writing Pedagogies for the Twenty-First Century*[M]. Southern Illinois University Press, 2015.P38

⁸ 学者 D·G·Myers 认为早在 19 世纪末期哈佛大学的英语写作教学中，创意写作有时候也按照学分计算。Tim Myers 主要是从创意写作在高等教育体系内确立自己学科身份的角度谈论创意写作，而 D·G·Myers 则侧重从哈佛大学早期英语写作课程的探索和写作教学实验的角度谈创意写作学分的问题。

1931年，爱荷华大学英语系的学生可以提交创作作品获得学位，第一个以原创作品获得英语文学硕士（MA）学位出现。紧接着在1932年，又有五个学生提交原创作品获得创造型（Creative）的硕士学位，其中包括斯特格纳（Wallace Stegner）和安格尔（Paul Angle）。⁹其中，安格尔提交的作品是他的一部诗集，这部诗集获得了耶鲁青年诗人奖（Yale Younger Poets Prize）。另一位毕业生斯特格纳后来在斯坦福大学创建了创意写作学科。¹⁰

20世纪30年代是爱荷华大学创意写作教学实践的初步奠基期。1936年在爱荷华大学英语系担任助理教授（Assistant professor）的施拉姆（Wilbur Schramm）¹¹创建了爱荷华作家工坊（Iowa Writers' Workshop），这是全美范围内第一个正式的创意写作艺术硕士学科点。爱荷华大学英语系的教学发展的沿革来看，作家工坊的出现与之前Edwin Ford Piper已经进行了几年的研究生小说研讨课有关。¹²而关于爱荷华大学创意写作为何采取了工坊制，按照Stephen Wilbers的观点，是因为受到当地的作家俱乐部（Writer club）的形式影响。¹³这两种观点都是爱荷华作家工坊诞生的重要的关联因素。此外，美国学者迈尔斯对创意写作工坊制度的研究追溯到了1870年前后开始兴起的工艺训练运动（The Manual Training movement），¹⁴这一观点主要是立足于美国高等教育体系的教学机制展开的。

爱荷华作家工坊最初的教学正是在施拉姆的带领下开始的。1939年施拉姆被任命为工坊的主管人员（Director），彼时创意写作的教学已经划分出来诗歌和小说两个方向。施拉姆认真地参与讨论学生们作品，并提出建议，他的课程实践经验是后来创意写作发展的模板。施拉姆在任期间，众多的著名作家和学者都曾来爱荷华作家工坊访问和交流，包括罗伯特·弗罗斯特（Robert Frost）、罗伯特·费恩·沃伦（Robert Penn Warren）等人。

⁹ Schaeffer G, Olsen E, Manhire B. We Wanted to Be Writers: Life, Love, and Literature at the Iowa Writers' Workshop[J]. Skyhorse Publishing, 2011.P72

¹⁰ <http://creativewriting.stanford.edu/history>

¹¹ Wilbur Lang Schramm（1907-1987），美国爱荷华大学作家工坊的创建人，在1935-1941年间担任爱荷华作家工坊的指导和管理工作。

¹² Edwin Ford Piper，1905-1939在爱荷华英语系执教。

¹³ Wilbers, Stephen. The Iowa Writers' Workshop: Origins, Emergence & Growth. University of Iowa Press, 1980

¹⁴ Myers D G. The Elephants Teach: Creative Writing Since 1880[M] The Elephants Teach: Creative Writing since 1880. University of Chicago Press. 2006.P117

1941年到1965年是爱荷华作家工坊高速发展的第一个黄金期。从1941年开始，首批获得创意写作学位（M.A. in creative writing）之一的保罗·安格尔，开始担任作家工坊的主管。安格尔担任爱荷华作家工坊主管的24年间，工坊发展的进入了高速轨道。在安格尔担任作家工坊的主管期间，爱荷华作家工坊获得了国际性的声誉。二战前后，当时作家工坊的注册学员不过是十几人，在安格尔的努力下，作家工坊的注册人数扩充到了上百人，作家工坊也分为诗歌、小说两个方向，这个划分形式一直持续到现在。无论从创意写作教学的科目、注册人数、工坊机制的完善、国际交流的推进等多个方面来看，在安格尔的带领下，已经形成了一个相对完整的写作平台。

在二十世纪五十和六十年代，安格尔主持作家工坊期间，工坊还曾得到包括钢铁公司（U.S. Steel）和《读者文摘》（Reader's Digest）、洛克菲勒基金在内的捐赠。这段时间内，安格尔和聂华苓一起创建了“国际写作计划”（IWP），该项目迄今一直在运行，对全球写作交流具有无可替代的作用。

1966年，安格尔为运作国际写作计划项目，从作家工坊卸任，斯塔贝克（George Starbuck）开始接管作家工坊的工作。斯塔贝克和安格尔一样，也是一位诗人，在1967到1971年间担任爱荷华作家工坊的主管。¹⁵斯塔贝克把众多的知名作家、文学研究者带进了作家工坊，比如理查德·耶茨（Richard Yates）和罗伯特·库佛（Robert Coover），都在斯塔贝克在职期间来过作家工坊参加写作交流和讨论。

在斯塔贝克之后，1970到1987年，莱格特（John Leggett）担任这一时期的作家工坊教学与管理的工作。莱格特在职期间，堪称爱荷华作家工坊发展的第二个黄金时代。在1973年的秋季学期雷蒙德·卡佛和约翰·卡佛都曾以讲师的身份在参与工坊的教学和交流。¹⁶博伊尔（T.C. Boyle），伊桑·卡宁（Ethan Canin），迈克尔·康宁汉（Michael Cunningham），盖尔·古德温（Gail Godwin）和简·斯麦丽（Jane Smiley）都是这一时期的工坊学生。同时还吸引了众多的作家来爱荷华作家工坊做交流和教学，如约翰·奇弗（John Cheever）、麦克·尤恩（Ian McEwan）、雷蒙德·卡佛（Raymond Carver）、乔瑞·格雷厄姆（Jorie Graham）、麦克·弗森（James Alan McPherson）等人。

1987-2005年之间，康罗伊（Frank Conroy）担任作家工坊在主管，他在职期间，是爱

¹⁵ 参见爱荷华大学图书馆的资料 <http://www.lib.uiowa.edu/scua/archives/guides/rg99.0075.htm>

¹⁶ Halpert, Sam (1995). Raymond Carver: An Oral Biography. University of Iowa Press. ISBN 0-87745-502-3.

荷华作家工坊的教学、交流活动全球化高速发展的关键时期。爱荷华的 The Frank Conroy Reading Room 就是以康罗伊的名字命名的。在康罗伊主管工坊的时期内，爱荷华作家工坊的教学、交流都日臻完善，继续邀请著名作家、学者参与工坊的教研工作，如 1991 年 Marilynne Robinson 正是在这个阶段进入爱荷华，成为作家工坊的教师。

二、爱荷华大学创意写作的当代图景

爱荷华创意写作学科从 1936 最初作家工坊的诗歌、小说教学，到今天各种类型和层次的写作项目、工坊、学科教育，以及国际交流项目，是一部关于创意写作发展的缩微历史。经过近百年的发展和演化，从最初的诗歌、小说研讨课程，到诗歌与小说工坊，今天的爱荷华大学创意写作的课程体系已经非常成熟。

根据对爱荷华大学 2008 年以来的课程设置与教学科目分析，其课程体系设计主要包括本科生、硕士两个方面，以及其他类型灵活的夏季写作活动、其他在公共空间开展的写作与创意活动，共计三个大方向。

在爱荷华大学创意写作课程体系中，面向本科生的创意写作课程有 17 个，包括了小说写作（Fiction Writing）、诗歌写作（Poetry Writing）、科学小说读写（Writing and Reading Science Fiction）、创意商业交流（Creative Business Communication）、医疗健康创意写作（Creative Writing for Health Professions）¹⁷、新媒体创意写作（Creative Writing for New Media）、创意写作与流行文化（Creative Writing and Popular Culture）等。上述 17 个课程科目由作家工坊负责教学管理的部门根据学生注册情况、学院教学计划排课，构成了当代美国创意写作本科教育阶段具有代表性的课程设计。

面向创意写作艺术硕士研究生的创意写作课程体系，主要由研究生小说工坊（Graduate Fiction Workshop）和诗歌工坊（Graduate Poetry Workshop）构成，每个工坊注册的学员数目在 10 到 15 个之间。小说工坊和诗歌工坊的教学工作主要由爱荷华大学作家工坊的教员担任，在课程结束后学员需要提交自己的原创作品作为课程学习的成果。按照爱荷华作家工坊官方的信息，如今要取得创意写作艺术硕士学位可以通过提交小说、小说集或者诗歌作

¹⁷ 爱荷华大学开设的面向医学方面学生的创意写作课程（课程编号：CW:3107:0001），属于创意写作在当代发展出来的一个创新的、交叉的课程分支，从作家、内科医生、护士等其他医学照顾人员的视角出发阅读诗歌、小说、非虚构作品，探索身心关系，以及限制个体发展的因素。

品。¹⁸学员在平时工坊课程上的作品，很多时候都是可以作为个人原创作品加以培育，在毕业的时候作为个人学位作品提交。

在创意写作艺术硕士培养体系中，秋季学期还会加入翻译工坊（The Translation Workshop），以及通过国际写作计划项目（IWP），邀请来自全世界的作家和访问学者与学员们交流、研讨。其中，翻译工坊的作品翻译了大量的全球各地作家的优秀作品，包括法国、德国、意大利、中国、日本、韩国等作家的作品。国际写作计划项目则具有更大的覆盖面和影响力，近年来中国作家也越来越多的参与其中，比如王安忆、迟子建、李锐、北岛、莫言、毕飞宇、苏童等人先后参加过爱荷华国际写作计划活动。

近年来，IWP 在主管人员 Christopher Merrill 与 Kelly Bedeian 等人的管理下，发展的速度很快。从 2013 年开始，IWP 远程教育课程体系就开始提供创意写作方面的开放申请课程（Open-Application Courses），创意写作的学习都可以通过在线课堂完成。2014 年开始，IWP 推出了基于互联网的在线教育（MOOCs）课程，其运营资金主要由爱荷华大学和教育与文化事务局（U.S. State's Bureau of Educational and Cultural Affairs）支持。仅 2014 年一年，在 MOOCs 平台上就与近 16000 名写作爱好者、写作教师、作家聚集在一起。¹⁹在 2016 年春季，MOOCs 平台还推出了“青少年诗歌速写”（Flashwrite Teen Poetry）活动，是第一个面向青少年的写作活动。²⁰作为爱荷华大学创意写作整体图景的一部分，IWP 的上述活动通过远程教育模式，为创意写作的教学和实践、跨区域、跨文化的交流打开了新的空间。

在工坊的管理与运营方面，2006 年至今，则是 Lan Samantha Chang 负责。Lan Samantha Chang 1993 年获得爱荷华大学创意写作 MFA 学位，曾担任哈佛大学布里格斯-卡普兰讲师（Briggs-Copeland lecturer）教授创意写作（2002-2005）。²¹ Lan Samantha Chang 在职期间，爱荷华作家工坊的教学与交流呈现空前的多元化，教学和国际交流开始在全球范围内获得更高的声誉。在当代，爱荷华作家工坊的固定教员和来自全球各地的访问作家、学员一起，组成了具有高度创造力的写作教育、交流开放式的平台。每年有一千多个

¹⁸ <http://writersworkshop.uiowa.edu/>

¹⁹ <http://iwp.uiowa.edu/iwp-courses/distance-learning-courses>

²⁰ <http://iwp.uiowa.edu/iwp-courses/distance-learning-courses>

²¹ http://www.pw.org/content/qampa_chang_signals_new_era_iowa?cmnt_all=1

来自全球的学员申请注册，但是整个工坊只有五十多个名额。

就整体的教学规划和建制而言，如今爱荷华写作项目是集合了非虚构写作（Nonfiction Writing Program）、本科生创意写作（Undergraduate Creative Writing Track）、国际写作计划（International Writing Program）、爱荷华剧作家工坊（Iowa Playwrights Workshop）、文学翻译硕士教育（MFA in Literary Translation）、西班牙语创意写作艺术硕士（Spanish Creative Writing MFA）、夏季创意写作项目（Creative Writing summer programs）、创意写作艺术分享计划（Arts Share: Creative Writing）、爱荷华青少年写作项目（Iowa Youth Writing Project）等多个写作课程、活动和学科教育类型在内的集成式的写作教育系统。

依靠不断完善的体系化的创意写作学科建设，爱荷华创意写作学科已经培养出了大批的优秀写作人才。这些人才具有出色的文化理解能力、跨文化书写的意识，构成了文学史上一道亮丽的风景，对爱荷华城的文化创意力量、美国文学的发展都具有重要影响。比如获得普利策小说奖的有 Jane Smiley（1976 年 MFA）、James Alan McPherson（1969 年 MFA）、Michael Cunningham（1980 年 MFA）、Paul Harding（2000 年 MFA）等人。从爱荷华作家工坊走出来，获得普利策诗歌奖方面的作家则有 W. D. Snodgrass（1953 年 MFA）、Rita Dove（1977 年 MFA）、Mona Van Duyn（1943 年 MFA）、James Tate（1967 年 MFA）、Philip Levine（1957 年 MFA）、Jorie Graham（1978 年 MFA）、Charles Wright（1963 年 MFA）、Mark Strand（1962 年 MFA）等众多优秀诗人。这些作家从爱荷华作家工坊成长起来，在各自的文学创作生涯中，都取得了巨大的成功，成为美国文学界重要的人物。

三、爱荷华：从创意写作到文学之都

联合国科教文卫组织（简称 UNESCO）全球创意城市网络项目开始于 2002 年，旨在促进全球范围内的创意城市的交流与发展。全球创意城市网络项目把创意城市分为设计之都、电影之都、美食之都、文学之都、手工艺之都等七大类型，目前已经有包括都柏林、墨尔本、悉尼、北京、上海、深圳在内的 50 多个国家和地区的 100 多个城市加入。其中，自从 2004 年以来，目前全球范围内已经有 20 个城市被 UNESCO 认定为世界文学之都。²²

2008 年美国爱荷华城为世界文学之都（City of literature）被授予文学之都的称号，成为继英国爱丁堡、澳大利亚墨尔本之后，全球第三个文学类型创意城市。作为一座文学类型

²² 参见 UNESCO 官网：<http://en.unesco.org/creative-cities/home>

的创意城市加入 UNESCO 的全球创意城市网络,爱荷华城的创意写作力量起到了重要作用。尤其是爱荷华大学创意写作学科以及它闻名世界的爱荷华作家工坊,它们通过提供专门性的创意写作教育、在公共机构开展创意写作活动、为不同年龄、职业和身份的群体提供读写与创意教育机会,对爱荷华城市公共文化服务、文化人才培养、城市经济发展具有重要作用。

爱荷华大学创意写作学科发展和实践探索,展现了创意写作与创意城市之间的丰富互动关系。在爱荷华大学创意写作的发展历史中,我们可以看到工坊是现代创意写作运转的核心机制,是连接教室、社区、创意城市的重要构成。一方面创意写作可以为创意城市培养原型的写作和创意人才,另一方面可以为创意城市提供丰富的各种文化产品,这些都属于创意城市发展的基础需求。而从创意城市的发展角度来看,创意城市的发展和建设,对创意写作学科在人才培养、文化创意人才、产品创造方面提出了更多的要求。创意城市为创意写作提供实践的空间,也在不断促进创意写作不断地调整自己,刺激创意写作的快速发展。

(一) 创意写作: 孕育爱荷华的文化力量

从施拉姆创建了爱荷华作家工坊开始,经过近八十年的发展,爱荷华大学的创意写作形成了完整的本科、硕士的教学体系,以及贯穿工坊、创意城市的多层次、一体化的实践通道,对写作人才培养、促进爱荷华城文化繁荣、成为 UNESCO 全球创意城市网络成员起到了不可替代的作用。

作为 UNESCO 认定的全球第三个世界文学之都,爱荷华城的创意写作力量主要由爱荷华大学创意写作教育、图书馆等公共文化机构开设的创意写作活动构成。爱荷华作家工坊的官方网站还特地开辟“爱荷华城”一栏,展现爱荷华大学创意写作与爱荷华城的密切关系。²³

在爱荷华这座文学之城,除了为公众熟悉的爱荷华作家工坊之外,在城市公共空间开展的写作和创意活动还包括了翻译工坊(Translation Workshop);戏剧工坊(the Playwrights Workshop)非虚构写作项目(the Nonfiction Writing Program);夏季作品节(the Summer Writing Festival),它由不同的工坊组成,面向公众开放,注重通过具有创意的文学活动策划推动文学活动的多层次发展,以此丰富文学活动与城市、社会生活。

此外,爱荷华大学的创意写作在培育具有文化原创力的写作人才同时,还注重创意写作学科的实践路径的开拓,让作家等原创型艺术家有机会走出校园,把自己的作品、梦想与理念在更大的社区、城市公共空间内进行交流、沟通和分享,从事更有创造性的创意写作实践探索。例如,在爱荷华大学创意写作推出的“创意写作:艺术分享”(Arts Share: Creative

²³ <http://writersworkshop.uiowa.edu/about/iowa-city>

Writing) 项目中, 来自作家工坊的诗人、作家经常性的可以在整个爱荷华城的社区、中学策划和参与活动, 在推动公共阅读、不同年龄段的学生的写作教育方面, 可以看做是爱荷华城市文化氛围塑造、文化力量培育的重要举措。

爱荷华的创意写作实践, 将文学教育、创意活动和城市文化活力激发系统地结合在了一起。以爱荷华大学创意写作著名的“爱荷华青少年写作项目”(Iowa Youth Writing Project) 为例, 它通过理解爱荷华的文学遗产和历史, 培养青少年的创造力, 并为参与者提供写作指导和出版的机会, 这对爱荷华城的文化氛围和创意城市发展都具有可持续发展层面的意义。

爱荷华的创意写作对城市公共文化服务和发展, 对其他国家的创意写作学科建设也具有重要的示范意义。比如创意写作实践项目“退伍军人之声项目”(Veterans' Voices Project, 简称 VVP) 就是创意写作促进创意城市建设的重要案例。该项目是爱荷华大学创意写作学科教育的一个外部延伸项目, 旨在把爱荷华作家工坊和爱荷华城的退伍老兵的故事分享联系在一起, 是具有一定的公益性质的尝试。在这个项目中, 文学创作、写作教育、公共文化服务和社会公益得到了很好地融合。

上述这些创意写作工坊本身就是一种课堂实践、写作教育, 在注重对读写能力培养的基础上, 对作为现代社会基本生存技能的书写能力进行拓展, 同时构成了城市文化原创力量的重要培育方式。如今, 在世界范围内, 在文化沟通与公益方面, 已经在运作的有不同层次、区域的组织和活动, 比如, 联合国科教文卫组织 (UNESCO) 在世界各地开展的读写能力的培养项目、经济合作与发展组织 (OCED) 对部分国家地区读写能力培养的重视、科罗拉多州立大学设有公益性的读写中心 (community literacy center, 简称 CLC)、上海大学文学与创意写作研究中心在上海的社区所尝试的一系列创意写作工坊活动等, 都是城市文化创意力量的重要培育方式。爱荷华大学创意写作的这种跨界实践, 既是创意写作实践层面拓展的趋势体现, 也是实现自身功能价值的重要尝试。

(二) 文学之都: 打通创意写作实践路径

2008 年 10 月, UNESCO 授予爱荷华文学之城 (Iowa City of Literature) 的称呼, 这是继爱丁堡、墨尔本之后, 世界范围内被授予的第三个文学之城。爱荷华被授予文学之城背后与它拥有的丰富的文学资源、文化创意力量密切相关。爱荷华城官方对文学之都这一城市身份的建构和塑造的发展历史, 直接追溯到了爱荷华大学创意写作学科。²⁴

在爱荷华城, 文学与创意产业的结合, 工坊与社会、生活实践的结合, 立足于文学教育

²⁴ Application for Iowa city, Iowa, USA to the UNESCO creative cities network .P5

和写作技能的拓展，不仅创造出了丰富的社会文化服务、提供丰富的文化产品，还可以为创意产业的发展提供了高素质的创意写作人才，从而带动相关就业。根据 2007 年 9 月爱荷华城向 UNESCO 提交的申请文件，在城市创意经济（Creative Economy）的介绍中，爱荷华城有 30% 人口从事创意产业领域的工作。这一数字被相关的教授认为是创意经济发展的基础，是该区创意经济增长和未来发展的重要依托。²⁵2008 年的时候，爱荷华虽然只是一座不到 70000 人的城市，然而据 UNESCO 发布的关于爱荷华文学之都的相关信息显示，爱荷华每年从创意工作（Creative workers）中获得的收益达 169 亿美元²⁶。

爱荷华大学创意写作学科立足于高等教育，培育出了大量的优秀作家，以及既具有创意写作能力，又熟悉城市媒体、城市创意产业的学员，这是爱荷华创意写作学科最重要的成就之一，也是其创意写作实践最基础、最根本的层面。就创意写作具体的课程而言，以爱荷华大学创意写作开设的创意商业交流（Creative Business Communication）新媒体创意写作（Creative Writing for New Media）、创意写作与流行文化（Creative Writing and Popular Culture）课程为例，都比较注重创意写作与当代创意城市的密切关系。这些课程能够培养掌握了新媒体技术、有文化原创意识的写作人才，而这类型的人才正是创意城市发展的稀缺人才。

每年爱荷华大学还会组织多种类型的写作工坊活动，这构成爱荷华城创意城市文化活力的重要组成。这些写作工坊作为创意写作体系中最基础的教学模式，其对读写能力、创造性思维、写作技能的培养有多个目标，常见的是发展学员的读写、创作技能；其次，针对性的文体创意写作训练，注重写作经验和参与者未来发展方向的结合，培养有创意能力的写作人才。在上述两个工坊教学目标中，工坊的运作可以成为向广大群体提供读写能力教育、专门性的写作人才培养的基础工作。

在爱荷华文学之城，创意写作工坊、社区与城市基于文学的核心价值创造，建立了贯通写作、教育、生活、社会工作、城市经济发展的良性循环模式。从创意写作工坊到社区，进而面向创意城市拓宽自己的实践层面，不仅是形式上的扩展，也是基于 20 世纪早期创意写作发展之初各种文化理想的延伸，它以自己的创造力发现和创意书写为途径，把文学和创意撒播到更广阔的空间。在这个实践路径拓展和构建的历史中，以工坊为核心机制的创意写

²⁵ 同上。

²⁶ Application for Iowa city, Iowa, USA to the UNESCO creative cities network .P8

作教学向公共空间不断延伸，将审美、读写能力、文化经验、创意能力融汇在它自身的演化过程中，并把它们统一起来。在更高层次的公共空间内，创意写作工坊和创意社区、创意城市（Creative City）、文化国家（Cultural State）战略下的创意国家（Creative nation）具备了对话、沟通的基础，即通过文化服务和文化产品来建立实际性的联系。

四、爱荷华大学创意写作发展对上海以及中国创意写作学学科的启示

结合爱荷华大学创意写作发展的历史，以及文学之都爱荷华城的案例，可以看出创意写作的学科建设对创意城市发展具有重要意义，二者之间具有深刻的历史联系，并形成了互为支撑的发展转化机制，构建从创意写作学科内到创意城市经济体之间实践路径，以及面向创意城市发展所需高级创意写作人才的培养成为可能。首先，创意写作学科建设，可以实现本土文化资源向创意的批量转化，不但可以激活既有文化资源，实现对本土文化的保护和再生，让它成为城市公共文化的重要组成部分，还可以立足于这些文化资源，重塑城市的文化氛围，提高创意城市里文化创新活力。其次，创意写作学科可以为城市培养一批高素质的创新型文化原创人才，形成一种面向上海创意产业的文化原创人才培养机制。

（一）以创意写作促进上海城市公共文化发展

爱荷华大学创意写作的课程教学与社会实践紧密结合，既能扮演城市公共文化服务的角色，也是创意写作社会实践与校园教学交叉创新模式。以“爱荷华青少年写作项目”、“病患之声”（The Patient Voice Project）、“退伍军人之声项目”、“爱荷华青少年作家项目”（Iowa Young Writers' Studio）为例，创意写作的教学与社会生活空间的距离被空前地拉近，作家的工坊课程扮演了公共文化服务的职能，已经具有明显的文化公益性质。

爱荷华大学的创意写作实践方式对上海大学的创意写作学科建设具有很大的启发性。和爱荷华大学创意写作的发展相对应，上海大学创意写作学科的社会实践，已经深入到上海市公共文化服务框架之中，其展开的逻辑和实践路径都有着鲜明的特点。

首先，创意写作的课堂教学可以与城市公共文化服务挂钩，通过创意写作工坊与相关的创意活动策划，为不同社会群体提供需要的文化活动、文化产品。在这个方向中，爱荷华大学以其扎实的工坊教学和社会实践为基础，很好地解决了文学原创与学科实践、文化公益之间的兼容问题。不仅为创意写作的实践路径打开了新的方向，还丰富了创意写作的学科内涵，为创意写作在现代创意城市里的发展定位探明了方向。

其次，创意写作通过具体的文化创意活动的策划、管理和执行，可以将文学原创的力量

带进不同社群内不同年龄、身份的人，丰富他们的文化生活，促进城市公共文化发展。上海大学创意写作学科立足于社区实践，所展开的创意写作公益活动、爱荷华大学开展的“病患之声”和“退伍军人之声项目”中，创意写作课程已经不再局限于纯文学写作，而是发挥文学创造的力量，以艺术分享为媒介，以写作和沟通为途径，让病患与退伍军人可以讲述自己的故事，展现了创意写作教学与社会实践路径的创造性融合。

（二）为创意城市培养具有文化原创力的写作型人才

纵览爱荷华大学创意写作发展的历史，可以清晰地看到从创意写作到创意城市之间的学科演进的逻辑与脉络。创意写作从 20 世纪早期在高校里争取成为现代教育体系认可的学分课程，再到成为 UNESCO 全球创意城市网络下文学之都的重要组成力量，其核心的问题都是围绕如何培养具有文化原创力的新型写作人才。

爱荷华大学创意写作培养了大批的优秀写作人才，尤其是 2008 年以来，非常注重培养具有熟悉新媒体、有多元文化理解能力的写作人才。爱荷华大学创意写作对新型创意写作人才的培养既保持了文学创作人才的培养模式，又兼顾了面向现代创意城市经济文化发展所需创意写作人才的培养，这些都是随着其创意写作教育的不断成熟和创新而形成的。

爱荷华大学创意写作发展的历史，对上海大学的重要启示也正在于如何兼顾文学创作的人才培养的同时，兼顾面向创意经济培养复合型创新型的高级创意写作人才。上海是中国具有文化创意活力和历史文化资源都非常丰富的国际化大都市，文学资源、非物质文化遗产，以及自然人文资源都非常丰富，这些资源是上海在创意城市发展战略中可依赖的资本。发展创意写作学科，培养具有熟悉新媒体、了解城市文化的原创性人才，可以加速上海本土文化资源的创意转化，以机制化的创意写作教育为上海的创意城市建设培养人才。

从另一方面看，上海创意产业的飞速发展也给上海大学创意写作学科的发展提供新的契机。上海创意产业的发展，需要大量的具有写作能力的文化原创人才，除了高等院校体系既有的文化产业管理、技术人才培养外，还需要创意写作学科形成具有创意能力的专业写作人才的人才培养机制。上海大学文学与创意写作研究中心在成立之初就确立了“培养具有现代意识的专业创作人才及具有原创写作能力的创意产业核心从业人才”的目标，随着上海大学创意写作学科的建设与发展，培养出一批具有创新思维、文化素养高、了解上海和中国文化、具有跨媒介书写能力的文化原创能力人才，正是其学科的宗旨之一。随着上海大学这些创意写作课程体系的丰富和学科建设的完善，多层次、多元化、机制化的写作人才培养体系逐渐成型，可以为上海培养文化创意人才打下坚实的基础。

参考文献

- ① Wilbers, Stephen. *The Iowa Writers' Workshop: Origins, Emergence & Growth*. University of Iowa Press, 1980.
- ② Crowley, Sharon. *Composition in the university: Historical and polemical essays*. University of Pittsburgh Press, 1998.
- ③ Myers D G. *The Elephants Teach: Creative Writing Since 1880*[M] *The Elephants Teach: Creative Writing since 1880*. University of Chicago Press. 2006
- ④ Fenza, D. W. "Creative Writing & Its Discontents." *Writer's Chronicle* (2000).
- ⑤ Bennett E. *Workshops of Empire*[M]. University of Iowa Press, 2015.
- ⑥ Robert Dana. *A community of writers*. University of Iowa Press.1999.
- ⑦ *The Workshop: Seven Decades of the Iowa Writers Workshop - 43 Stories, Recollections, & Essays on Iowa's Place in Twentieth-Century American Literature*.
- ⑧ McGurl, Mark. "Understanding Iowa: Flannery O'Connor, BA, MFA." *American Literary History* .2007.
- ⑨ Schaeffer G, Olsen E, Manhire B. *We Wanted to Be Writers: Life, Love, and Literature at the Iowa Writers' Workshop*[J]. Skyhorse Publishing, 2011.
- ⑩ Mayers, Tim. "One simple word: From creative writing to creative writing studies." *College English* 71.3 (2009): 217-228.

创意写作参与文化遗产传承的可能路径

谢彩

【摘要】本文研究者根据从事创意写作研究、教学五年来的实践，认为建构本土化创意写作学科，须重视写作题材的选择与导向性，尤其要避免美国创意写作学科曾在“多元化”理念引导下从而形成大量耽于书写自我经验、充斥自怜自恋、虚无主义的负能量作品。本土化创意写作研究与教学，应当结合国情，重视国家文化产业领域的政策与导向，培养学生创作责任感。研究者结合自身教学经验，指出创意写作学科在研究、教学中积极参与中国文化遗产的阐释与传播，或许是条可行之路，这个路径与美国高校训练书写师生狭隘个人经验、崇尚格局较小的“自恋”式文本创作套路相比，格局更为开阔。在具体的教学与训练方式上，可采用的路径包括撰写文物纪录片脚本、文化类App 框架设计、历史人文小说、动漫故事脚本等写作任务的训练。在具体教学方法上，可采用情境式、案例式教学法等。研究者认为在全媒体时代，本土化创意写作体系必须要有受众意识，重视日益庞大的“二次元”用户，亟需形成一套将文化遗产内涵视觉化、动漫化、科学化、时尚化的话语体系和表达方式。

【关键词】互联网+ 二次元 供给侧 VR（虚拟现实）

【作者】谢彩，上海政法学院讲师、武汉大学博士

文化遗产的保护、传承，其重要性不言而喻，它与国家文化软实力有着密切关系。

2016年3月正式发布的“十三五”规划纲要反复强调了保护和传承中华优秀传统文化的重要性。第六十七章《提升国民文明素质》中提出：“传承发展优秀传统文化。构建中华优秀传统文化传承体系，实现传统文化创造性转化和创新性发展。”在第六十九章《提高文化开放水平》中提出：“加大中外人文交流力度，创新对外传播、文化交流、文化贸易方式，在交流互鉴中展示中华文化独特魅力，推动中华文化走向世界。”¹

无独有偶，在美国创意写作学科领域当中，最具影响力的非盈利组织 AWP（Association of Writers and Writing Programs）2016年3月31日至4月2日于洛杉矶召开一年一度的盛会，所涉及的关键词包括“族群”与“多样性”（Race, Diversity），同时，会上有学者指出：要鼓励、引导学生重视对自然、环境、旅行等题材的写作，要把对世界的探索作为他们学习生涯的一部分，倡导师生们访问印度、土耳其、冰岛、越南、南美等地，了解文化的多样性²。

¹ 根据新华社2016年3月17日受权播发的《中华人民共和国国民经济和社会发展第十三个五年规划纲要》整理。

² By Craig Morgan Teicher: EFFORTS TOWARD INCLUSION AND ACCESS AT AWP. P U B L I S H E R S W E E K L Y . M A Y 9 , 2 0 1 6 . page 22-28

而在中国，“地方学”由来已久。地方，顾名思义是指地球表面的某一特定地区。而某个地方要称为“学”必须具备一定的条件——该地域具有独特的历史文化资源，至今仍有效用；在现实发展中，该地域所取得的巨大成就有学术研究价值。³

20世纪80年代以来，我国地方学研究进入一个新时期。地方学以地域文化为依托，如雨后春笋般迅速发展，继而研究机构也陆续成立，掀起了新时期地方学研究的新潮。

事实上，区域性文化遗产作为文化产业的重要组成部分，其保护、传承及发展，离不开与时俱进的阐释、传播与接受。那么，在“实现传统文化创造性转化和创新性发展”这个语境下，本土化创意写作学科的研究、教学、创作实践领域，理应有所作为。尤其值得思考的问题包括：如何打造符合国际惯例和国别特征、具有我国文化特色的话语体系？如何运用生动多样的表达方式，增强文化传播亲和力？

本文将中国佛教文物内涵的阐释与传承方式作为案例，探讨在发展文化产业语境下，本土化创意写作学科参与文化遗产传承、传播的可能路径。

一、触网：“学院派”试水“互联网+”

中国是历史文物古迹遗产的大国，尤其是佛教文化遗产十分丰富，如何保护和利用好它们，是我们面临的重要历史责任。

2016年，是敦煌莫高窟创建1650周年。

中国佛教文化遗产的保护与传承，有一个无法绕过的重要领域——敦煌学。敦煌学、徽学、藏学，被誉为我国的三大显学，它们是以某一地方独有的历史文化资源为研究对象而兴起。其中，敦煌学是以在敦煌石窟发现的历史文物典籍为研究对象。

近代发现的敦煌石窟是举世闻名的艺术宝库，而在各种研究与文化传承的路径当中，对它的保护始终是第一位的。经过几代人的传承，很多初期介入敦煌研究的学者或已去世、或年岁已高，留下浩如烟海的诸多著作，可惜往往曲高和寡，应者寥寥。而在互联网时代，信息的高速流动已然成为现实，截止至2015年5月，我国移动用户达到12.9亿，信息快捷而广泛性地传播已不再存在技术门槛。然而，面对庞大的文化遗产所遗留下来的巨大信息量

³ 张有智，吉淑娟：《我国地方学研究回顾与展望》，“地方学的应用与创新”座谈会论文集，2015年9月16日

⁴ 工业和信息化部电信研究院在2015年中国互联网大会公布的最新的一组数据，详见<http://www.zhuhu.com/question/33545703>

和文化深度，如果传承只意味着仅仅复制一些化石和保留一些文明遗址、遗迹，用恒温、防霉、防火、除湿环境将珍贵的文献典籍束之高阁，用标签解释文物产生的年代、名称，供人瞻仰、拍照，这是远远不够的。

对文物的保护其实只是第一步，而阐释、传播文物的文化价值与内涵，实现“以像表法”，经由美育进而通向德育，才能到位地提升文化遗产对当代乃至对后世价值观建构的贡献。

一向被外界认为神秘且高冷的敦煌研究院近年来开始尝试运用新媒体和数字化技术，例如拍摄视频、以图文并茂形式利用新媒体向移动互联网用户推送某些文物古迹、解析敦煌佛教石刻造像艺术特征，取得了一定传播效果。

值得注意的案例还有介绍中国古代佛像的一部学术著作⁵——梁思成《佛像的历史》⁶（图文版）是一部现象级作品。贯穿全文的是梁思成对每个朝代的佛像雕塑的理解和介绍，关于佛像的历史、文化、技法、来源、流派、风格、特色，有着独到而又全面的介绍。

值得一提的是，学术专著《佛像的历史》竟然意外畅销，2011年出版后短短两年内即连印四次，尽管这是一本学术性和知识性非常强的读物，但文笔优美，图文并茂，阅读起来是一种享受。因此，读者群体不局限于建筑、历史、艺术等专业领域。

“冷门不冷”或许还与最近几年国家层面对文化遗产传承的重视有关。近年来，诸多文化类微信公众号也纷纷对这一趋势做出回应。梁思成的《中国建筑史》、《佛像的历史》等学术专著及其学术生涯中的点滴，都有若干微信公众号整理成文进行推送，目标受众是80后、90后这样对移动互联网有严重依赖、对报纸杂志广告和电视台深夜访谈有天然免疫力的群体，所选择的表达方式也极力契合这个群体的思维习惯。例如有公众号以“假如林徽因也有朋友圈”、“梁思成林徽因这么可爱，这么动人”这类时尚化的标题，迅速扩大了梁思成这类原本属于“冷门”学者的影响力。从某种意义上来说，微信上动辄转发破1万乃至“10万+”的推文，也恰是梁思成学术著作得以畅销的重要推手。

此外，2010年在央视首播的首部讲述中国佛教两千年来传播和发展历史轨迹的大型纪录片《千年菩提路》自2013年底开始投放到乐视、优酷等视频网站播放，截止至2016年6

⁵ 梁思成当时出于一个古建专家的天性和敏感，深知战火无情，会使我国大量珍贵的文物受到毁灭性的打击。所以他与妻子林徽因及几位助手一起踏上了考察古建之路，他们要赶在日军之前把珍贵的佛像、古寺、庙宇测量及拍摄下来。万一这些古建在敌人的炮火中无法幸免，至少还能留下它们的影像。书中90%以上的照片都是梁思成当时所拍摄，图中所摄的文物古建在日后有些毁于战火，有些毁于拆除，有些已经遭到不可修复的毁坏，也有些至今还存在。

⁶ 梁思成：《佛像的历史》，中国青年出版社，2014

月，其在乐视网的累计播放次数近 150 万，相当于苏州博物馆一年的客流量。

学院派研究成果主动拥抱互联网、意图扩大文化影响力的做法，值得深思。

但是，如果尝试给以上案例用某些概念贴标签时，我们可以选择的不是 2015 年的热词“互联网+”，而是“互联网+”。简单来说，“互联网+”的主导者往往是互联网企业，从技术、商业模式、资金、人才等方面，都由互联网企业主导着融合进程。而“互联网+”则正好相反，主要是传统企业（行业）主动拥抱互联网，主导着融合进程。

在学术研究成果实现大众化、普及化进程中，目前我们常见的是“互联网+”模式，因为“学院派”拥有的是存量优势、行业标准优势和公信力优势。学院派“互联网+”往往是“顺势创新”，以既有研究成果为基础，利用互联网技术和理念，提高为用户（受众）服务（文化传播）的效率和质量。

当高冷、艰深、有相当门槛的学术研究以视频、微信热帖等形式与普通受众亲密接触，一方面把文物、文化遗产惯有的高不可攀的神秘感打破了，让它们变得真正充满了人性的温度，变得亲切起来，它们的美是易于感知的，它们内在的涵义是可以被阐释、被大众理解的。另一方面，纪录片、微信帖子常用的通俗易懂的话语体系，打破了过去那种精英阶层垄断知识的特权，一个平等的知识社会看似就要到来。

二、挑战：创意写作打通“学院派”与“次元壁”界限之必要性

在漫长岁月中所形成的“学术共同体”已然取得巨大成就，但是，历代学者在文化遗产保护与传承领域所取得的大量艰深、曲高和寡的研究成果，如何以生动多样的表达方式来呈现、并能够亲切地打动年轻一代的“互联网原住民”（90 后乃至 00 后），同时符合国际惯例和国别特征、具有我国文化特色，真正实现“互联网+”乃至“互联网+”，实际上，我们还有漫长的道路要走。

创意写作学科在中国是一个年轻的学科，学科的建设阶段基本上沿袭了美国创意写作学科发展初期的轨迹：讨论的热点话题从“写作能不能教”——“写作怎么教”——“写作由谁来教”——“写些什么”（重点是要训练人文艺术写作还是商业写作）。

但是，在中国创意写作学科发展历程中，有一个重要的问题却似乎暂时被悬置了——即“写给谁看”。

他山之石，可以攻玉。我们可对美国爱荷华大学的创意写作体系发展过程中的经验稍作回顾。

爱荷华是一座小城，整个城市就是以爱荷华大学为中心建立起来的。小城爱荷华有着十分巨大的文学能量。这里不但是联合国确立授予的文学之城，更是驰名中外的“国际写作计划”的所在地。其办公地点是在一座白色的三层小楼上，地方不大，仅供办公人员使用，也可以在此搞一些小型的活动，里面有上课的教室和图书资料室。那里有一间独立的阅览室，陈列着爱荷华大学创意写作成立以来所有师生发表出版的作品，足有几千册之多。单从这些作品就可以看出爱荷华大学创意写作教学所取得的不凡成就。

可以说，无论是写作计划，还是作家工坊，以爱荷华大学创意写作体系的师生为轴心，已经形成了一个自给自足的文学生产、流通、消费生态系统。教师训练学生创作小说、诗歌、戏剧等文学作品，部分学生水平达到相关发表要求，可以出版作品，运气好的话作品可能经由各种文学奖项的评价，一炮而红，获得全国乃至国际性的影响。而一般的作品，至少能够在创意写作这个圈子当中流通。其中，那些对创作充满强烈信心与兴趣的学生，可能会在这个学科中坚持到硕士、博士阶段，然后再在全美乃至国外各个拥有创意写作学科点的高校任教。应该说，这个生态系统在培养专业化读者、专业化作者所做出的贡献，值得赞叹与重视。

但是，这个“生态系统”在很大程度上，是纸媒时代的产物，带有较强烈的精英化色彩。今天全球已经步入了移动互联网时代，我们不能够照搬爱荷华模式，或者说，爱荷华模式在某种意义上也是不可复制的。那么，我们本土化的创意写作学科如何面对这个时代文学生产、文学阅读习惯发生的变化，并与时俱进做出调整、应对？

首先我们或许要跳出纸媒时代所形成的思维定势，要正视移动互联网对 90 后、乃至 00 后这样被称为“互联网原住民”的视野、接受习惯的影响。这个群体，他们的信息接受方式、他们眼界的形成，很大程度上，就是由 BAT（百度、阿里、腾讯）、A（Acfun）站、B（Bilibili）站等弹幕网站联合塑造的。

2015 年，上海大学成为全国第一所拥有创意写作博士点的高校，并将于 2016 年正式招收博士。可以想见的是，即使是在博士这个阶段，高校所能够招收到的应届博士年龄都是 90 后了。而对于从 2014 或 2015 年即开设创意写作本科专业的高校而言，再过两年，亦即从 2018 年起，它们所能够招收到的 18 岁参加高考进入大学的应届本科生，毫无疑问年龄将是 00 后。

这样的群体已经在移动互联网的塑造下形成了自身的阅读趣味、视野、话语模式。其中很多年轻人自认为是“二次元用户”，并且已经在他们常去的弹幕网站（例如 B 站）生成

了“二次元”话语体系⁷。

艾瑞咨询的数据显示，2014年中国泛二次元用户（半年内至少浏览过一次非低龄向动画或漫画）的数量急剧膨胀68%，达到1.49亿人的规模，2015年进一步上升达到2.19亿。

8

如何应对“二次元用户”？他们希望消费怎样的文学产品，我们希望给他们怎样的文学产品？对于创意写作学科而言，这意味着挑战。

对于创意写作学科从事一线科研、教育工作的教师而言，必须要面对、思考以下两个问题：

其一，针对年轻的90后乃至00后学生，当我们满怀希望他们经过创意写作学科的历练之后，既拥有出色的创意能力，又有一流的文字表达能力，还能拥有一定的文化底蕴，那么，我们应该从哪个切入口进入教学？

针对这个问题，笔者根据最近几年从事创意写作的研究与教学经验，认为，从文化遗产内涵的挖掘、提炼与表达这个角度去切入，是可能的训练路径。

以往国内外创意写作学科常见的练习是虚构写作的训练，纵观国内目前已经出版的创意写作类书籍，其体系基本上沿袭了美国创意写作课程的两个大类：虚构文学写作与非虚构文学写作。而两者的比例，并非平分秋色，关于虚构文学写作的各种手册，占了较大比重。

国内第一所获批创意写作博士点的高校上海大学，目前的本科教学侧重点，亦是虚构文学写作（小说、戏剧等），从事主干课程教学的教师许道军博士已将较为成熟的教案整理成教材《故事工坊》⁹。

虚构写作训练的价值不言而喻，但是笔者在教学过程中也发现学生在创作中常见的重要毛病：缺乏生活经验，想象力虽然天马行空，但是作品中的情节往往严重违反生活逻辑。而相当一部分从小即依赖手机、电脑阅读网络文学长大的学生，在创作中则暴露出思想深度欠缺、人文内涵薄弱的缺陷。而他们写作的阅读笔记，则暴露出逻辑能力、思辨能力的不足。

⁷ 二次元是指以动画、漫画等平面的媒体所表现的异次元，核心是用户接受与消费ACGN（动漫、漫画、电子游戏和小说）内容。二次元文化是指从二次元基础上派生出的和主流文化相对应的次文化体系。目前，中国市场上二次元主流消费人群为90后。

⁸ “中国特色”二次元产业：缺乏动漫市场 本地化是壁垒|二次元|中国特色_凤凰科技 http://tech.ifeng.com/a/20160216/41551335_0.shtml

⁹ 许道军：《故事工坊》，中国人民大学出版社，2015。

更糟糕的是，这样一批学生因为从小没有阅读纸质书籍的习惯，要他们捧起中外文学名著那些大部头作品，对他们而言简直是折磨，他们甚至也难以理解教师“逼”他们回归传统阅读方式的苦心。

台北故宫博物院长期与教育系统合作普及人文历史知识、进行美育的做法值得借鉴。台北中小学生的历史课往往不是在课堂上进行，而是在故宫博物院开展。师生经由各种有趣的活动，通过与文物古迹的直观接触，从而让历史文化精神生动地进入年轻一代的视野和生命体验之中。

这个教学思路给笔者的启示是：我们的创意写作课堂，是不是也可以突破传统“工坊制”——大家围坐于某个工作室或咖啡厅以圆桌讨论、修改各自作品的形式，而是走向户外，走向博物馆、各类艺术场馆，与大量活生生的文物古迹、艺术展品接触，并在教师的引导下，让学生尝试展开历史想象力，尽可能发掘历史遗留下来的文化遗产之历史内涵与人文内涵。在训练的初级阶段，教师引导、帮助学生掌握景点解说、文物解说词的基本写作套路，解析文化遗产的艺术特征与价值。这个训练目的是培养学生的历史感与人文关怀，提升他们的文化视野和审美品位。

其二，作为创意写作教师，我们应当如何培养互联网的原住民——90后乃至00后学生的语码转化能力——能够将学术话语体系“改造”为通俗易懂且时尚的“二次元”话语模式。

以央视拍摄的100集大型纪录片《故宫100》为例，可以说，这部片子开创了一种全新的话语模式，值得创意写作教师借鉴。《故宫100》每集6分钟，只讲一件文物或一个建筑的历史与内涵。并且，每一集的解说词的字数都不多，短的只有两三百字（例如第一集就只有305字），长的话字数也就控制在1200字左右，解说风格突破传统旅游景点、博物馆常见的那种教条主义解说套路，优雅而不死板，时尚却不流于油滑。而这部纪录片的画风则兼顾了“呆萌”加“逗比”，将实地拍摄的文物古迹与动漫等视觉表现形式相结合，巧妙契合了“二次元”一代的收视习惯。

笔者在教学中就曾尝试以《故宫100》的解说词作为教学样本，训练学生用1500字左右去介绍某处景点或者文物古迹——这是笔者长期摸索、检验后确定的篇幅规模，因为一般人阅读速度是500字每分钟，而在智能手机、KINDLE等电子设备上的阅读速度则可能更快，但是，通常3分钟会是一个最短最佳的阅读兴奋期，这些文字形成语音并配合画面的话，对大脑的刺激力度增强，5-6分钟内都能够让受众集中精力保持兴奋状态，快速享受审美的愉悦。

三、可能：文化遗产作为“虚拟现实”（VR）的“供给侧”

创意写作学科在教学过程中，将学生从教室、咖啡厅赶出来，纷纷走向各个“艺术现场”（博物馆、画廊、文化古迹），训练学生用“互联网原住民”耳熟能详的话语形式来重新讲述“中国故事”，只是第一步。这一步骤其实更多考虑的是帮助学生换位思考，了解“需求端”的接受心理。事实上，对于年轻的90后学生而言，他们天然地能够轻易掌握同龄人喜好的话语模式，根据笔者本人的教学经验来看，这一步骤的训练与技巧习得其实并无太大难度。

然而，对于创意写作学科体系中师生的创作实践长期发展而言，在“供给侧”的着力更为重要。换言之，貌似我们面对的是一个信息爆炸的时代，海量信息每天都让人目不暇接，移动端的阅读用户数量庞大。但是，信息量巨大往往也意味着泥沙俱下，内容质量良莠不齐，因此，受众对于优质内容的需求仍然是旺盛的。

2015年被称为“中国IP元年”（IP是intellectual property缩写，指知识产权）2015年亦是中国影视业的“纪录之年”，440.69亿元的年度电影总票房，让这一年成为中国首个票房超400亿的年份¹⁰。影视产业的持续发热，背后的隐藏的诸多问题也不容忽视，其中最严重的问题就是——本土原创优质IP匮乏，跟不上产业的发展和市场的需要。

值得创意写作学科师生深思的问题是：优质IP的素材来源在哪里？

对于这个问题，美国创意写作学科常见的应对是：“写你所知道的”、“发现你的声音”。在创意写作学科中，“发现你的声音”这一教学理念，是美国社会文化多元论的显著体现。

但是，“发现你的声音”隐含着高度的自我意识乃至“自恋情结”，在这个理念指导下，师生们创作出来的作品，会有哪些偏颇之处？

1989年，Donald Morton 和 Mas'ud Zavarzadeh 就曾撰文批评创意写作学科，认为这个学科崇尚以真实的声音作为对“自我”进行无中介式的表达方式——这不过是过时的浪漫主义，并且，这种崇尚自我，也是对资本主义国家意识形态的主动迎合。Elif Batuman 对于二战以后盛行于创意写作学科中的“创伤文化”也持保留态度。她认为，一个年轻的作家从童年和家庭中寻找文学素材并不是什么令人反感的事情。但是，创意写作教学所带来的弊端在于：几乎所有战后在艺术上野心勃勃的作家们，都“将自我作品化”。

¹⁰ 2015 中国电影“纪录之年”440 亿总票房背后的喜与忧--传媒--人民网
<http://media.people.com.cn/n1/2016/0105/c40606-28011970.html>

1991年，詹姆斯·亨特在《文化战争：界定美国的斗争》一书中，分析了二十世纪六十年代以来美国文化面临的多种挑战，他认为同性恋、堕胎和学校暴力等社会问题的根源在于基督教道德观念的丧失，文化多元论对同性恋或异端思想的宽容，在某种程度上导致了学校教育对基督教文化价值观的忽视。

Laura Miller 则撰文《艺术硕士课程毁掉了美国小说？——关于高校“创意写作”学位的辩论》¹¹指出：创意写作学科已经造就了更能干的平庸者，而非闪耀的文学明星，但对于其他文学专业而言，情况也同样如此。闪耀之星通常被定义为“特立独行”的。而 Elif 对文学的定义正好是——“精英主义”。

无独有偶，中国年轻的80后、90后作家、写手们，其实也或多或少沿袭过类似的创作路径，尤其是在80后作家作品中，主角往往打上了作者本人强烈烙印，自恋自怜、采取犬儒的方式来应对世界的虚无，不痛不痒地触及了某些现实的痛点，又不痛不痒地离开了。

美国创意写作学科曾经走过的弯路值得我们高度警惕——师生长期局限在象牙塔之中，生活阅历相对有限，从而倾向于将自身经历作为写作素材，进而导致自恋、虚无主义作品的盛行，而貌似“多元化”价值导向的结果，最终可能导致正能量价值观的解构、丧失——这反而违背了文学创作“引人向善”的初衷。

因此，我们在建构本土化创意写作学科时，尤其值得思考的是，师生们作为文学生产的“供给侧”，除了书写自我，还应如何进一步拓展、寻找优质的IP素材？

笔者以为，从中国庞大的文化遗产中寻找素材，是可能的路径。

目前，在技术层面，100亿像素的超高海量采集技术也已经实现突破——谷仓科技联合中国科学院深圳研究院、甘肃省科学院自动化研究所已经成功研制生产出名为“敦煌小子”的实景立体拍摄机器人，利用智能的多维控制技术，采用精密旋转及行走控制，可完成全智能的立体图像拍摄，实现每张球形图片高达百亿级的数据采集¹²。如果条件成熟，这个技术有朝一日能够大规模运用到文化遗产的大数据采集、数据库生成，为包括佛教文物藏品在内的大批文化遗产进行修复、精密文物鉴定、生成数字DNA基因库，那么，这个技术将大大

¹¹ Laura Miller: Are MFA programs ruining American fiction? A critic and a champion face off in the debate over university degrees in creative writing, 原文见 http://www.salon.com/books/writing/?story=/books/laura_miller/2011/05/17/mfa_programs

¹² 详见甘肃省科学院自动化研究所《成果登记材料》中《百亿级像素采集与再现系统工作报告》第57页，2014年7月。

刷新我们当下对文化遗产保护与传承的认识的高度——传统收藏家认为文化遗产就该花费重金用恒温、防火防霉除湿等技术保护、孤立地将它们束之高阁供人膜拜而已——但是，文物数据库的建设，则使文化遗产与当代、以及后人的深入对话、交流成为可能，并且极有可能极大开拓艺术创作者的视野，为他们的创作提供无限丰富的参照物与可能。

此外，中国是文物古迹大国，其中佛教文物占了相当大的比重。以中国佛教图书文物馆为例。根据笔者的实地调研，目前中国佛教图书文物馆收藏的主要藏品有五万件，其中准备向联合国申请世界文化遗产名录的有五类：一、辽代松石、玉、巴林石、瓷、木、铜契丹文活字 640 盒 80000 余枚，它们是见证活字发明的最早实物；二、辽代金属活字印本 208 册，初步判断为辽史，对重新认识辽史意义重大，是现在历史最古老的金属活字印本；三、辽代彩色套印花鸟图十册，是人类历史上最古老精美的彩色印本；四、收藏十、二十、三十、四十八米不粘结的纸质经文，它们代表了古代中国造纸术的最高成就；五、以螺栓螺母为金属、玉石相连接的最早技术发明，对工业技术发展影响重大。这五类收藏对重新认识我国的文明历史和增强民族凝聚力有着重要意义。

2003 年 12 月，中国佛教图书文物馆向中国佛教协会提出进步发展为“世界级的中国佛教博物馆”。但由于种种原因，几万件文物一直被关在暗无天日的仓库之中，直到 2016 年春季，有关部门才开始着手介入中国佛教图书文物馆的藏品清点、建档工作。

实际上，中国现存大量未能进入各种展览平台的文物，其实隐藏着大量历史信息和人文内涵。而它们与普通老百姓接近的方式，不一定是通过那些充满拜金主义气息的电视鉴宝节目，也不一定必须经由有关部门认定然后藏匿于高大上的展馆正襟危坐供人走马观花式地膜拜，而是值得借鉴《故宫 100》类似的表现形式，一件文物（古迹）一集，六分钟，把它们的艺术价值和内涵讲清楚。

对于创意写作学科的师生而言，历来不缺乏“纸上谈兵”式的写作指南。而当他们真正走入创作实践领域，理论的“合法性”才得以检验——师生亲自挑选、确定若干最有拍摄和故事价值的文物或古迹，查找、整理相关资料，这是非常有力量的训练方式。根据笔者本人的研究、教学经验，往往在这个过程中，学生的资料获取能力、信息鉴别能力、现场调查能力、人际交往能力、文案创作能力、团队协作能力、口头宣讲能力、视觉语言表达能力等都能够得到极大提升。此外，在这个训练过程中，学生可望形成较为成熟的、系统的文化鉴别能力，对于雅、俗文化之间的界限形成较为系统性的认知，拓展对多元文化的理解力与包容性。而且，以文化遗产为题材的纪录片脚本完成以后，本身就是 IP，可待机缘成熟再拍摄和剪辑。

作为从事创意写作的教师，笔者长期与中国佛教图书文物馆等机构保持密切联系，边学边干，摸索文物纪录片脚本的写作可能性，思考如何将自身的创作经验付诸教学实践。

此外，笔者认为，中国现存大量文化遗产，对于创意写作学科的师生而言，除了作为纪录片脚本的重要题材以外，它们还有多种可能性。它们完全有可能衍生、激发出更多不同形式的艺术作品。例如，台湾作家李敖以前并未到过北京现存最古老的寺院法源寺，却并不影响他从各种文献资料的检索、文物古迹的探访中得到灵感，创作了著名历史小说《北京法源寺》。又如，放眼世界，“近五年里将巨型博物馆折进 App 里的全民艺术教育运动拉开序幕：美国大都会博物馆的 App 分门别类，以数量取胜，最近又宣布了诸多 App 中的旗舰 App ‘The MET’ 上线；MoMA¹³ 则以超强的创意、设计和互动性赢得好评；大英博物馆孜孜不倦地将 600 余件经典中的经典纳入 App 里，比卢浮宫精选的作品数量多出数十倍；台北故宫则是中文版的翘楚，100 件精品娓娓道来，辅以游戏和问答，充满东方趣味。”¹⁴

上述博物馆的这些尝试，其科技含量的背后，是大量有技术含量的创造性写作作为脚本、文案支撑。

2015 年，由故宫推出的 App《韩熙载夜宴图》、《每日故宫》、《皇帝的一天》等在苹果的应用商店里下载量不断攀升，2015 年 4 月，《故宫陶瓷馆》当选了“最佳应用”。而美观的 App 对文字量都有着精准控制，用户在使用 App 时，手指缩放间，可以随心所欲，根据各自的文化底蕴、兴趣爱好，各取所需。

故宫的做法可谓开了个好头。从某种意义上说，故宫的 App 模式已经可见 VR（Virtual Reality 虚拟现实）端倪。

例如《皇帝的一天》开篇视频简直是动画片，而随后的进程中，这个 App 就像一个打怪通关的游戏，只不过玩家在每一关要学会的是皇帝衣食住行的礼仪，还会遭遇为皇帝搭配代表日月天地的四套朝服、上闹钟等任务。此外，这款 App 附带的说明书包括了速成手册、文物、典故、地图等部分，其实是系统地讲了这款 App 里的知识点，算是这门课的教材，附带衍生阅读，生僻字都标注了拼音，同样适合小学生阅读。

而从具体写作的技术层面去分析的话，这款 App 正是创意写作的优秀产品，需要综合调动虚构写作能力（想象力）、非虚构写作能力（文物解说词撰写）。

¹³ The Museum of Modern Art, 位于纽约。

¹⁴ 纳狄·掌上故宫. 经济观察报. 2015-05-25.037 版.

VR 被业界内外认为是 2016 年中国文化产业领域的关键词。在这个语境下，在建设本土化创意写作学科的过程中，我们完全有可能找到一条更具现实关怀的研究、创作路径。

我们需要去重新审视那些缺失了诸多信息量的文化遗产，不能嗟叹于文献的缺失、保护之不力，更不能抱怨以往“学术共同体”由数代前辈殚精竭虑完成的研究成果庞大且艰深、曲高和寡。我们应当尝试在一个现代的语境里，大胆调动我们的历史想象力，建构吻合年轻一代受众接受心理的话语体系，讲好故事，对文化遗产进行重新诠释，重新反思它们的价值，挖掘它们对今天文化传承、文化产业发展的诸多可能性。这是本土化创意写作学科所应具备的责任感。

而落实到创意写作学科具体的教学过程中，文化类 App 框架设计是可行的训练方式。类似故宫那样成功的文化类 App 通常是跨界合作的产物：历史学家负责考量展品的时代、来龙去脉；文创人员负责把人物经历、单件藏品故事讲好；交互设计负责保障界面的唯美感；营销人士要考虑与受众互动的热点亮点……

对于创意写作的学生而言，他们不需要学习写代码、掌握技术层面的知识，而需要习得的是创意思维和 App 框架的策划、文本写作能力。

与国外相比，国内文化遗产类的移动手机应用起步较晚。国内博物馆的 App 大体上有以下三类：1.综合导览，包括展厅地图、展览信息等；2.展品介绍；3.展览资讯。总的来说，这些 App 功能较为有限，呈现形式也比较单一，简单的图文为主，主要还是用于传递基本的馆藏信息，有“教”无“乐”，没有发挥智能手机以及各种智能设备的功能，离“寓教于乐”有一定距离，因此，在 VR 理念为人们广泛接受、认同的趋势下，还有较大提升空间。

基于对国内外博物馆 App 发展现状的研究和分析，笔者认为，我国文化遗产在数字化道路上的可能性包括：虚拟参观、数字导览、浸入场景、社区营造等。而这些设计框架，前期需要撰写大量的文本支撑。而相关文案的创作技巧与训练，将可能是未来创意写作教学的重要方向。

笔者从事创意写作的研究、教学五年，在上海政法学院开设的实验实训课程“创意工坊”已经着手相关的研究和教学尝试，逐步探索、完善可行的本土化创意写作训练体系。

结语

综上所述，建构本土化创意写作研究、教学体系，借鉴美国经验当然是必不可少之环节，但是，在学界、出版界经历大量翻译学科史以及引进原版教材的这一准备阶段之后，下一步

的工作，或许是反思如何将“他山之石”接上地气、进而“可以攻玉”。

笔者认为，本土化的创意写作研究与教学，应当结合国情，重视国家文化产业领域的政策与倾向性，兼顾“时尚性”。正如北京大学陈少锋教授对时尚类别的界定：“我认为时尚有两种，一种叫奢侈品时尚，一种叫新潮流时尚。”¹⁵

创意写作学科的研究、教学参与中国文化遗产的阐释与传播过程中，“奢侈品”和“新潮流”这两个类别是可以兼顾的。文化遗产、文物藏品在某种意义上，即已吻合“奢侈品”的定义，有文化品位、历史渊源、工艺价值，积淀了人类很深的情感和文化。而在全媒体时代，本土化创意写作亟需形成一套将文化遗产内涵视觉化、动漫化、科学化、时尚化的话语体系和表达方式。

¹⁵ 向勇，唐金楠主编. 时尚经济漫谈. 北京：金城出版社.2010：97.

从作坊、社区到文学之都

——创意写作的三个实践层面

刘卫东

【摘要】纵观创意写作的发展历史，从写作作坊、创意社区到文学之都，它们是创意写作在不同发展阶段实践应用不断扩展的方向和载体，彼此之间构成互相支撑、互为依托的关系，具有内在的历史的、逻辑的关联。本文主要通过分别对作家作坊、创意社区、文学之都和创意国家的考察，立足于百余年英语国家创意写作学科相关的理论与实践案例进行梳理，在中国创意写作学学科基础理论创生与学科发展的视野中，从作坊、社区、文学之都三个实践层面探索创意写作的实践层面与路径。

【关键词】创意写作 创意产业 作家作坊 创意社区 文学之都 创意国家

【作者】刘卫东，上海大学中国创意写作中心硕士研究生，上海市华文创意写作中心研究员

在英语国家，创意写作的发展已经经历了一百余年的时间，从19世纪末期开始，到21世纪初，建立起了完整的学科体系，实践路径也呈现多元化。近20年来，创意写作的教学与研究，无论是在美国、澳大利亚、加拿大、英国、新加坡、以色列、新西兰、日本、韩国等国家，都取得了许多新的突破。其中，对创意写作的定义及学科历史的研究、作坊实践、课堂教学、写作技能方面的研究较多。

在中国大陆，创意写作自从2008年到2016年初，从概念的提出、英语国家该类著作的翻译出版、学科调研与创建，创意写作基础课程体系配套、创意写作国际大会召开和实践路径探索、创意写作平台搭建日趋完善，创意写作基础理论方面的研究，随着产学研一体化、立体化的实践，得以快速推进。

首先，从创意写作在中国发展的阶段和趋势上而言，在经过概念提出、翻译、国际交流和学科创建之后的高速发展阶段，需要在研究领域有一个消化和沉淀的过程，以此为经验和契机为基础，构建创意写作本土实践路径有了可能。

其次，2008年到2016年，将近9年的时间，中国创意写作发展经历了萌芽（2008—2011年）、高速发展（2011—2016年）的阶段，这段时期，创意写作在中国本土的发展进度加快，以上海大学创意写作中心为领军的团队，对创意写作的发展历史、发展方向的勘察已经非常清晰，对学科建构方面的研究的思路和路线图也随之浮出，对实践层面及路径的探索提出了要求。

在国内，2011年葛红兵教授已经在“创意写作学科的基本理论与实践”¹专题研究中，提出创意写作探索自己本土社会实践路径的重要性。本文正是立足于对海外创意写作研究历史和现状的深入理解，在本土社会实践路径探索的召唤下完成的。

如果说这些研究构成了创意写作研究的每一个点，这些点尚未基于发展逻辑、实践经验而串成一条线。这条线上的作坊、社区、文学之都、创意国家，共同构成了一条创意写作的完整的立体的社会实践层面。这些层面的呈现不仅是作坊、社区、文学之都、创意国家之间内在逻辑联接的结果，也是创意写

1 葛红兵主持：“创意写作学科的基本理论与实践”专题研究（笔谈，5篇）——创意写作学的学科定位。湘潭大学学报：哲学社会科学版（2011）：104-108.

作发展历史中具体事实的总结、升华与构建出的一个实践路径。

一、 作家工坊：创意写作的出发点

作家工坊（Writer's workshop）作为创意写作教学的核心方法与机制，在美国、英国、澳大利亚等英语国家的课堂教学中占据有重要地位。作家工坊教学所采取的工坊制度可以追溯到欧洲中世纪的手工艺作坊的学徒制（Apprenticeship）。在现代教育系统中，尤其是英国，基础学徒制的教育体系反过来又对创意写作课教学法产生了积极影响，²并丰富创意写作工坊教学的方法。

从结构与词源上看，工坊（Workshop）这一词汇由 Work 与 Shop 构成，其使用可以追溯到 1580 年代，意思是指聚集在一起学习。³作家工坊的出现，以威尔伯对爱荷华大学作家工坊的考察为例，作家工坊的前身可以上溯到 1890 年的作家俱乐部（Writer's clubs），如星期六午餐宴（The Saturday luncheon club）与时光俱乐部（The time club）⁴。随着作家们聚会和对写作研讨的深入、写作在高等教育系统的发展，作为一种教学方法和机制的 Workshop 开始替代既有的传统聚会、沙龙性质的俱乐部的形式。

作家工坊的不同类型特点，展现了创意写作教育的丰富性，这使得它具有很强的可扩展性，能够为不同社群、地域、职业领域的人提供写作与创意实践的机会。创意写作的社会实践依托写作工坊这一形式，具有天然的亲和力，它可以根据社会活动的需要，把文学教育的内容设计成短小、灵巧的活动，将文学与写作的研究带入生活、社会空间。以巴黎作家工坊和纽约作家工坊二三十余年的实践为例，巴黎作家工坊建立了为以英语为母语的外籍人士为主的写作活动、课程；纽约作家工坊则把它的写作活动，直接带进纽约的犹太人社区。从最初创意写作在校园里开展的各种创意活动，到面向整个国家、社区这些公共空间的社会实践，创意写作教育的多元化已经形成。

尤其是以各种特定文体类型为教学方向的作家工坊，它们面向社会开展的工坊课程，与大学校园里的创意写作学科相互呼应，互为依托，建立了从教学理论、学科理论到社会实践的良性循环机制。比如纽约作家工坊在公共图书馆开设的课程，与纽约大学创意写作学科（The NYU Creative Writing Program）本科生方面的阅读、写作教学在方法上具有很多内在的共通点。同时纽约大学创意写作的课程实践，与社会系统的纽约作家工坊相互形成对应和参照，为我们呈现的是理解创意写作发展的整体图景。大学、社会、生活空间在这个层面上的都了有机衔接，它们都是写作教育在现代社会重要的扩展空间和发展维度。

作家工坊还是创意写作从校园走向社会公共空间的重要的衔接点。正如 Patrick bizzaro 在《工坊：本体论研究》一文中所指出的那样，“关于作为一种教学方法的工坊的研究，与创意写作历史地联系在一起。”⁵这种内在的关系，是创意写作在发展之初就已经存在。尤其是当我们思考本土的创意写作学科创

² <http://www2.umf.maine.edu/creativewriting/information-for-current-students/>

³ http://www.etymonline.com/index.php?term=workshop&allowed_in_frame=0

⁴ Stephen Wilbers: *The Iowa Writers' Workshop*, University of Iowa Press; First Edition edition (November 1980), P19.

⁵ Patrick bizzaro. *Workshop : On Ontology*, Does the Writing Workshop Still Work ? ,Dianne Donnelly , ed. Multilingual

生，以及它面临的挑战和可能性的时候，都需要这样的一个着眼点来厘清各种文学、教学上的争论话题的来源、规律。而综合地从学科角度认识创意的存在形式，则还会涉及 MFA 学位的设立、导师制、作家工坊制度、教师专业化、学科专业化等问题。

与此同时，对写作工坊教学方法和存在价值的诘问，正是来自于对上述提到的教学方法与培养目标问题的反思。对写作工坊的质疑和批评，可以追溯到创意写作科目设立的 20 世纪三十年代“写作能不能教”这些话题，并在其后的发展过程中，一直伴随着这种批评的声音。“创意写作教学的悖论”（E Hamilton - 1934）⁶、“写作工坊还有用吗？”（Dianne Donnelly, 2010）⁷、“创意写作是在浪费时间”（Hanif Kureishi, 2014）⁸、诸如此类的观点贯穿了写作工坊发展的每一年。这些问题主要集中在创意写作工坊教学的方法问题，以及对学员的培养模式、培养方向。

如果从创意写作发展的整体趋势着眼，可以看到这些对写作工坊的质疑与批评，与工坊自身建设是同一过程。随着创意写作基础理论的深入，在作家工坊的实践中得到了突破，工坊实践带来的鲜活经验，这些都是创意写作研究第一手的资料。以美国最大的社会化、商业化运营的哥谭作家工坊为例，它在创意写作各个文体类型方面的教学，具有极大的灵活性。经过二十多年的实践，它已经成为创意写作学研究的经典案例。对哥谭作家工坊进行系统的研究，为创意写作学基础理论提供了最真实的个案。这些个案中采用的教学方法，在短时间内虽然不能直接构建理论，但它不断积累的个案，远比教育系统内的效率要高。比如在商务写作方面的教学，哥谭工坊的课程可以说是对大学创意写作教学的一个重要补充。

从对作家工坊存在价值的诘问，到 21 世纪工坊教学大规模走出课堂，走向社会公共空间，以工坊教学为核心机制的创意写作，共同构建了当代英语文学发展的蓝图。Eric Bennett 曾以冷战期间创意写作、作家工坊的研究为例，指出了斯特格纳和安格尔所做工作的重要意义，即鼓舞作家们从既有的课堂出发，融入更广阔文学世界的。⁹如今，纵观写作工坊百余年来所积累的一个个的实践个案，已经成为英语文学在当代生活中呈现的最生动场景。他们所做的工作，不仅在冷战期间发展了作家工坊的教学机制，而且重塑了当时作家们的文学生活，一大批作家从作家工坊走出来，向英语文学的发展愿景汇聚。

二、 创意社区：创意写作的新方向

从词源的角度来看，创意社区中的创意（Creative）一词在的使用 17 世纪 70 年代，意思是指有想象力的。¹⁰这一使用方法基本上与现代英语中相应意义保持了基本一致。Community 一词的源起，参照牛津

Matters,2010

⁶ Hamilton E. The Teaching of Creative Writing: A Paradox[J]. English Journal, 1934, 23(1):30-36.

⁷ Donnelly, Dianne, ed. *Does the writing workshop still work?*. Vol. 5. Multilingual Matters, 2010

⁸ <http://www.theguardian.com/books/2014/mar/04/creative-writing-courses-waste-of-time-hanif-kureishi>.

⁹ Eric Bennett. *Workshops of Empire: Stegner, Engle, and American Creative Writing during the Cold War* (New American Canon),2015, P11.

¹⁰ 参见：<http://www.etymonline.com/>

英语词典的解释，则可以追溯到14世纪法语中的 *Comunité*，¹¹意指社会团体、社群等。

创意社区的概念正是基于社区发展和实践不断成熟而出现的。目前关于创意社区的研究可参考的主要以创意社群的理论和案例为主，尚没有属于自己的系统性理论建构。在海外，*Creative community* 这一概念的主要在下列研究语境中使用：教育体系中的团体（Weber, Ellen, 1996）¹²、创意生活聚集地¹³、文化社群（Anderson, Jim; Chung, Yu-Chiao, 2010）¹⁴、旧城区改造后的生活创意混合产业区（白桦，2012）¹⁵、居民社区、生活社区（Janet McDonald, Robert Mason, 2015）、创意城市里的创意群体（Graeme Evans, 2015）、城市居民公共活动场所（Tim mbottos J, 2015）¹⁶、新的城市公共空间¹⁷及其综合体¹⁸、融合创意产业和旧城区居民文化生活空间的场域¹⁹等。

创意写作与创意社区的关系，主要体现在创意写作作为创意实践的一种具体形式，发掘并重构社区文化、丰富社区文化的一个过程。在这个过程中创意写作作为社区文化实践的重要形式，为社区居民提供写作机会，并把它在教育体系内发展出来的整套写作内容带进社区，推动创意社区的建立。

创意写作与创意社区的这种关系确立，有两个前提：首先是创意写作在社区实践开始之前，立足于高等院校的平台，除了既有的创意写作课题教学这一核心课程，在外围还需要有多种成熟的、灵活的适应不同社群的写作活动与课程。从这个角度看，创意写作实践与社区的关系，本身也是创意写作在发展到一定阶段的时候逻辑上的必然。创意写作经过百余年的发展，在高等院校体系内以写作工坊的形式，在课程教学、创意激发、写作技能、故事构建等方面积累了大量的实际案例和经验，这些积累是创意写作进入实践环节，在创意社区构建自己的发展路径的基础。第二，在创意写作社会实践的基础上，开始走出校园，将创意写作以工坊等活动形式，带进生活社区等公共空间，并发展出在社区公共空间进行工坊活动、写作创意活动的运作机制和公众参与机制。

以美国为例，创意写作在进入社区实践具有详细的发展脉络。美国中央佛罗里大学（CFU）大学的

¹¹ 参见牛津英语网站：<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/community?q=COMMUNITY>

¹² Weber E. Inuit Preservice Teachers: A Lesson in Community Learning.[J]. *Journal of Educational Thought/revue De La Pensee Educative*, 1996, 30(1):23-30.

¹³ 施玮. 基于地方特色文化的创意社区发展模式研究[J]. *长春理工大学学报:社会科学版*, 2014(10):70-73.

¹⁴ Anderson J, Chung Y C. Community languages, the arts and transformative pedagogy: Developing active citizenship for the twenty-first century[J]. *Citizenship Teaching & Learning*, 2012, 7(3):259-271.

¹⁵ 白桦. 伦敦东区:从贫民窟到创意社区[J]. *创意世界*, 2012(1):35-36.

¹⁶ Tim mbottos J. Constructing Creative Community[J]. *Canadian Art Therapy Association Journal*, 2015, 19(2):12-26.

¹⁷ Valsecchi F, Gong M, Li S, et al. Creative Community, collaborative Network and digital Service: An experience of design for social innovation towards sustainability.[C]// 8th European Academy Of Design Conference.2009.

¹⁸ 徐翔. “创意社区”:转型机理与发展路径[J]. *社会科学*, 2015(5):45-50.

¹⁹ 丁继军, 凌霓. 创意社区:凯文·格罗夫都市村庄及其新都市主义设计[J]. *装饰*, 2010(6):99-101.

²⁰ 张国治. 从“社区总体营造”到“创意城市”——台湾地区文化创意产业政策发展与具体实践[J]. *临沂大学学报*, 2014, 36(2):94-98.

教师的塔克斯顿对创意写作的社区实践研究对战后创意写作实践路径的探索具有示范意义。塔克斯顿在《创意写作在社区》(Creative writing in the community)中讲述了美国创意写作发展的历史脉络,“创意写作为社区里的人们提供写作机会的历史很长。在1960年到1970年间,美国国家艺术基金就组织了‘诗人在校园’的活动,出资聘请诗人与研究生每周在公立中小学讲授写作。”²¹创意写作从校园到社区的进驻,已经参与更多城市文化生活、社区建设的实践,有着明确的历史古迹,在探索的过程中逐步推进,它与整个社会范围内的影响也越来越大。

事实上,创意写作在经历过二战之后到六十年代,已经积累了丰富的创意写作社区实践经验。二战后创意写作的实践开始走出校园,通过它自身在社区里的实践,拓展并丰富创意写作的发展路径。如,1951年沃尔夫(Don M. Wolfe)发表在*The English Journal*上的《创意写作能成为一种民主的艺术吗》(Can creative writing be a democratic art?)²²本身可以看做是创意写作理论、实践领域重要的论文。论文记述了美国大学(American university, Washington, D.C.)的写作指导课,“教员为53位伤残退伍军人开设英语课,其中11位军人截肢了……虽然教员被安排好去教书信写作和语法,但是教员很快放弃了这个程序,借助个人经验的视觉展现,教员从53位退伍军人知道的他们年少时的树、地方、区域的简单描写开始讲课。”²³教员在这里开始讲授的课程,都与军人们的经历密切相关,这是53位退伍军人六个月课程的主要内容。53位从战场归来的退伍男女军人,“其中只有三位大学毕业,很多人还没高中毕业……”显然,他们作为第二次世界大战中归来的退伍军人,在残酷的战争中经历了生死考验,现在正在面临人生艰难的转折和选择,尤其是对伤残截肢的军人来说,这个过程尤为艰难。这个时候,在校园里,写作对他们来说重要的不是语法或体裁,而是一种创造性表达(Creative expression)。1944年美国国会通过《退伍军人权利法案》不久,规定了退伍军人的教育保障,他们有了机会在大学校园接受教育,为新的生活做打算,这正是该论文的社会背景。在1866年创意写作尚未出现的年代,美国内战结束,退伍军人们在教育方面得到的安排是学习英语语言,即普通英语语法写作课。如今时代已经发生了很大变化,二战之后大量的退伍军人进入校园,他们接受到的教育之一,就包括了创意写作课程。创意写作作为社会民主的一部分,部分地带有社会关怀的色彩。

创意写作与社区实践从20世纪60年代以来,随着美国民主运动的发展与高等教育的创新不断发展,在实践方法和价值取向方面,有自己详细的内容。塔克斯顿详细描述了美国创意写作在社区实践图景。在美国非营利组织、社区学院、大学,还有全国的作家,都在社区机构提供创意写作课。有大量的非营利组织和志愿者作家都参与到这个过程中来。他们在公立中小学(Public school)、社区中心(Community centers)、救助场所(Assisted living facilities)、庇护所(Shelters)、监狱等地方提供免费的或低成本的写作课。²⁴创意写作从校园系统里走出来之后,迅速的在美国社会的公共空间扎根,开始了自己的创新性的实践之路。这些非营利组织依靠外来的资金支持,以及志愿者作家们的理论,不断地在更大的社

²¹ Thaxton T A. Creative Writing in the Community: A Guide[M]. A&C Black, 2013.

²² Wolfe D M. Can Creative Writing Be a Democratic Art? [J].*The English Journal*, 1951, 40(8): 428-432.

²³同上。

²⁴ Thaxton T A. Creative Writing in the Community: A Guide[M]. A&C Black, 2013.

会空间内快速发展。在高校内，还获得了诸多创意写作教师的支持，教师们也开始尝试把自己的写作课整合到社区服务的实践中去，以便能够让创意写作在社区空间里为更多的人提供写作机会。

塔克斯顿的研究拓宽了社区文化服务的范畴，将创意写作作为一种公益性的社会实践，推向社区公共空间。塔克斯顿特认为，“大多数人都把‘社区服务’想象成在流动厨房提供食物，或者组织捐赠衣服。对于作家来说，社区服务就是你可以向社区提供你擅长，你感到最有激情的：创意写作。”²⁵创意写作作为社区服务的创新，在这里具备了公益属性，它可以被看做是创意写作在战后发展的新的实践路径的突破。托姆·弗农(Thom Vernon)对创意写作和公益问题的关注的论文《出售：创意写作和公共利益》(Selling It: Creative Writing and the Public Good)²⁶中指出了这种在创意写作、市场、文学之间，与社会共同发展体现出来的重要关联，“文学放的努力有一个私人的方面：我们自己进行阅读和写作。在这些建构性的读写空间，我们的想象力得以飞升。例如，研究已经说明，我们的想象能力，与文学阅读是正相关的。我们总可以将个人的精神的、心理的和情感的要素和经验带回公共领域(Public sphere)。”²⁷社区作为创意写作所进驻的公共空间，它不仅可以为居民提供基本的写作机会，还能将它在教育体系内发展出来的多种写作、阅读的技能，通过创造性的方式带给不同社群的“学生”，同时让自己的实践建立在更为坚实的社会基础上。

塔克斯顿对创意写作在社区实践的一般特点具有清晰的理解。塔克斯顿认为，“以社区为中心的工坊与在学术意义上工坊类型是不同的。”²⁸社区工坊(Community workshop)的意义在于它可以尽可能的去帮助不同社群的人，让他们能够在短时间内体会到写作的力量，并从中获得自己想要的帮助，而非使用学术标准来评估。塔克斯顿在自己的创意写作教学实践中，注重创意写作课程的灵活性搭配，主张应用关于创意写作的相关知识、技能，在社区开展相关的实践活动，为孩子、青少年、成年人提供相关的写作、创意技巧、洞察力训练，让他们能够进行诗歌或者故事的表达、书写。这些创意写作课程与写作活动具有鲜明的个性，并且都是精心地根据不同社群、不同文化背景的对象而设计。参与这些社区实践的人以社区居民为主，有孩子、退伍军人、也有老年人，他们在自己的社区，成为写作课的学生。创意写作通过生产型文本、文学文本以及新媒体技术传播为基础的多种新型文本，为社区、社群文化中的文学歌谣、口述、记忆、传记等作品提供保存、传播、存储、再创造的机会，能够为这些特别的学生带来不同的人生体验，并激发他们的生活热情。

从创意写作在社区的实践效果出发，塔克斯顿指出了这种实践的特殊意义，“最终，学生们通过写作的经验发现自然世界的风景，也是内在的风景：在语言的这个领域，他们可以漫步其中，并通过概念认识世界，以新鲜和直接的方式。”²⁹

²⁵ 同上。

²⁶ Hecq, Dominique, ed. *The Creativity Market: Creative Writing in the 21st Century*. Multilingual Matters, 2012.

²⁷ 同上。

²⁸ Thaxton T A. *Creative Writing in the Community: A Guide*[M]. A&C Black, 2013.

²⁹ 同上。

以塔克斯顿的研究为例，创意写作是社区创意的推动力量，成为创意社区发展的力量支撑。创意写作作为一种文学实践，是城市居民文化生活的重要组成部分。它从课堂出发，进驻社区和公共文化空间，可以丰富社区居民的文化生活、提供多元化的文学作品，这些都是居民社区在创建创意社区所需要的珍贵资源。

在更广阔的范围内，塔克斯顿的探索并不是孤立的。从作家工坊到社区，这是创意写作项目立足于现实迈出的第一步。立足于创意写作的社会实践，目前已有创意写作社区实践设计“无家可归的人”（Creative writing workshop for homeless folks）的社会实践项目，它大多是由相关的公益性社会组织（NGO）负责实施的。它第一步是为相关人士提供食物和居所，然后第二步是提供相关的基本读写训练。其次还有 Margaret Boegeman 关于为老龄化群体设计的创意写作实践（Teaching creative writing to old women）³⁰，在这个实践中，接受其相关课程的对象是六十岁到八十岁的老年人。这些创意写作领域的实践都具有相当的可操作性；立足于创意社区的理念，未来的写作将为整个文学价值的发展谋求更为丰富的社会实践空间和途径。

三、文学之都：创意与写作的实现

创意写作的发展在工坊和社区实践之外，更高的实践层面指向是联合国科教文卫组织的“文学之都”框架。

联合国科教文卫组织，简称 UNESCO，在 2004 年创办了名为全球创意城市网络（Creative Cities Network）的国际城市联盟³¹。这个城市联盟的目的，是为了建立起以创意和文化作为经济发展元素的城市之间的联系，增强城市之间的文化艺术和产业的有机联系。截止到 2016 年，在世界范围内，有 50 多个国家（包括地区）的 116 个成员城市加入³²，构成了一个全球范围内的创意城市网络。

从文学之都的认定时间上来看，自从 2004 年开始，到 2015 年底，UNESCO 已经认定了 20 个城市，将其纳入文学之都的类型（如下图所示）。

序号	年份	城市名称	国家
1	2004	爱丁堡（Edinburgh）	英国
2	2008	墨尔本（Melbourne）	澳大利亚
3	2008	爱荷华城（Iowa）	美国

³⁰ Boegeman M. Teaching Creative Writing to Older Women[J]. Womens Studies Quarterly, 1989, 17(1/2):48-55.

³¹ 关于该项目的介绍见联合国科教文卫组织创意城市项目网页 <http://en.unesco.org/creative-cities/home>

³² 数据来源联合国科教文卫组织创意城市项目网页 <http://en.unesco.org/creative-cities/home>

4	2010	都柏林 (Dublin)	英国
5	2011	雷克雅未克 (Reykjavik)	冰岛
6	2012	诺威奇 (Norwich)	英国
7	2013	克拉科夫 (Krakow)	波兰
8	2014	海德堡 (Heidelberg)	德国
9	2014	但尼丁 (Dunedin)	新西兰
10	2014	格林纳达 (Granada)	西班牙
11	2014	布拉格 (Prague)	捷克
12	2015	巴格达 (Baghdad)	伊拉克
13	2015	巴塞罗那 (Barcelona)	西班牙
14	2015	卢布尔雅那 (Ljubljana)	斯洛文尼亚
15	2015	利沃夫 (Lviv)	乌克兰
16	2015	蒙得维地亚 (Montevideo)	乌拉圭
17	2015	诺丁汉姆 (Nottingham)	英国
18	2015	奥比多斯 (Óbidos)	葡萄牙
19	2015	塔尔图 (Tartu)	爱沙尼亚
20	2015	乌里扬诺夫斯克 (Ulyanovsk)	俄罗斯

图 1 (UNESCO 全球创意城市框架下的“文学之都”成员单位, 截至 2015 年底)

结合联合国科教文卫组织对文学之都的认定要求, 以及对文学之都的个案分析, 可以发现这些城市作为一种创意城市 (Creative city) 类型, 具有如下鲜明的特点: 第一, 在文学之都, 文化产业高度繁荣。具体体现在它拥有许多文学出版机构。第二, 在教育系统, 形成了完备的系统化的教育机制, 拥有很完整的文学教育的课程、学位。第三, 在城市发展框架里, 从政策层和文化活动方面, 给诗歌、戏剧等文学艺术很大的发挥空间。第四, 在对外交流方面, 这些文学之都都建立了很好的国际交流平台、机制。第五, 除了官方的机构, 社会层面还有很多书店、图书馆, 以及第三方的民间机构推动文学活动、文学

的发展与传播。第六，除了出版本土作家的书，还在翻译方面具有多元化的引进。第七，能够利用各种数字技术来传播文学作品。³³这些特点，是一座城市申请认定文学之都的最基本的条件，也是 UNESCO 对文学之都成员城市的定位。

通过对爱荷华、爱丁堡、墨尔本等 20 余个世界文学之都的个案调研和分析，可以归纳出文学之都三个最基本的特征：

首先，文学已经超出校园课程的范围，纳入整个创意城市的文化创新发展之中。比如，在墨尔本、雷克雅未克等城市，文学已经成为公共文化、市民文化生活的有机组成部分。文学走出校园，成为公共文化消费品，各种写作课程、写作游戏变成了一种现代城市必须的文化供给产品。例如，在文学之都诺威奇，它正是把“文学、戏剧和诗歌成为城市文化生活的有机部分”³⁴，以文学的力量为城市公共文化发展提供新鲜养分。

其次，文学成为整个城市创意力量的重要基础支撑。例如，在诺维奇、诺丁汉姆等英国城市，其文学活动为创意产业提供了大量人才，不断地给这些城市的创意注入新鲜血液。文学将本土文化的养分转化为创意产业所需要的创意元素，形成了很好的循环。比如，在 2015 年刚成为世界文学之都的英国城市诺丁汉姆，诺丁汉姆大学开设有创意写作硕士(MA)，以及博士学位 (PHD)³⁵点，学生们提交原创作品获得学位，人才培养与城市文化发展的步骤紧密相连，人才输出和创意城市形成了很好的联动。

第三，在上述两个基础上，文学和城市战略发展产生了密不可分的关系，并对创意经济形成了积极的影响。实际上，在联合国科教文卫组织的创意城市框架下，文学之在更高的层面上，本身就是创意城市的特定形态。文学之都和其他电影之都、设计之都、手工艺之都一样，与城市创意经济和发展远景联系密切。例如，墨尔本大学创意写作硕士 (Creative Writing, Publishing and Editing)，从学科的教育不断为城市创意经济输出人才，又在此基础上，为城市战略层的发展提供创新动力支持³⁶，在澳大利亚创意国家的国家发展战略中，这些人才的培养具有不可替代的意义。这些案例都表明，在产学研一体化的框架设计下，文学教育、学科已经与城市发展很好地契合。

创意写作的发展，从课堂上的作坊，到社区，再进入创意城市，这几个实践层面发展的框架下，最具影响力的实践层面就是文学之都。文学之都作为 UNESCO 认定的全球创意城市的特定形态，体现的是创意写作与创意经济之间的密切关系。

在英国，金斯顿大学 (Kingston University) 已经开设有“创意写作与创意经济”的硕士学位 (Creative Writing & the Creative Economy Masters)，采用作坊教学，开设创意产业课程以及各种类型高级写作课

³³ <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/creative-cities-network/literature>

³⁴ *Norwich: UNESCO City of Literature*. P.6.

³⁵ 诺丁汉姆大学创意写作信息，参见：<http://www.nottingham.ac.uk/ugstudy/courses/english/english-creative-writing.aspx>

³⁶ 墨尔本大学创意写作信息参见 <https://coursesearch.unimelb.edu.au/grad/1524-master-of-creative-writing-publishing-and-editing>

程。³⁷金士顿大学的创意写作在英国闻名遐迩，它以探索者的姿态，根据英国创意经济和国家政策的变化，调整自己的定位，确立了非常完整的以创意教育为核心的创意写作学科体系，不断为英国创意产业培养各种具有高度创造力的写作人才。与此同时，英国布鲁内尔大学也提供了类似的课程，创意写作与文化产业（Creative Writing & The Creative Industries）³⁸，注重发觉学生的创意能力，并将这种能力的训练置于实际的创意经济体系之中。

由此，我们可以看到创意写作到创意经济，其内在逻辑关联和实践模式，是创意写作在现代创意经济发展中自然呈现的客观事实。以金士顿大学的“创意写作与创意经济”和布鲁内尔大学的“创意写作与创意产业”的教学和培养模式为着眼点，把观察视角放到整个 UNESCO 创意城市框架下的文学之都，创意写作到文学之都这两个实践层面的对接和贯通，对探索创意写作在未来创意经济高速发展的背景下，学科建设何去何从具有重要意义。

在创意经济的视野下，创意写作的学科实践路径才能得以清晰化。以墨尔本大学创意写作为例，也已经开始为澳大利亚培养大量的文化创意人才。文学之都墨尔本创意写作学科的发展与创意城市、创意国家战略的关系，都是在这个视野中需要考察的关键。

1994 年澳大利亚联邦政府就在文化政策中已经提出了创意国家（Creative Nation）的概念。³⁹随后，在 2013 年，澳大利亚政府发布了“创意澳大利亚”的文化政策，这是澳大利亚政府在文化创意经济发展领域出台的重要举措。⁴⁰澳大利亚的主要城市之一的墨尔本，这座城市本身也是联合国科教文卫组织创意城市网络框架下著名的文学之都。墨尔本大学的创意写作本科教学注重对学生的内在潜力的发掘，MFA 提供的方向有创意写作、编辑出版等多种专业。墨尔本大学创意写作学科的建立和发展背景，表明了创意写作的课程设置，从具体的课堂教学、教育理念以及创意国家的文化政策之间的紧密联系。

在全球范围内，英国和澳大利亚作为最早提出创意城市、创意国家的国家，是很早就开始实践并注重创意写作的基础性作用，以及它在推动创意文化、创意城市、国家发展所扮演的基础性角色地位的重要性。UNESCO 创意城市框架中的文学之都，尤其是英国和澳大利亚这两个提出了“创意国家”战略的国家中的文学之都——诺维奇和墨尔本，其创意写作与创意经济的关系，展现出以创意教育和人才培养为核心的现代创意写作学科对创意城市、创意国家发展的关键意义，对立足于本土现实，探索创意写作的实践方向具有不可替代的价值。

立足于创意写作与创意城市（文学之都）的案例和具体实践经验，梳理清楚创意写作学科定位、发展方向、发展背景以及创意城市、创意产业、文化消费、创意国家的真实联系之后，以培养大批具有文化创意能力、能够胜任创意产业发展的高端写作人才的目标，就成为我们理解创意写作实践层面的基本

³⁷ 参见英国金士顿大学的创意写作与创意经济课程：<http://www.kingston.ac.uk/postgraduate-course/creative-writing-creative-economy-ma/>

³⁸ 参见英国布鲁内尔大学创意写作课程介绍：<http://www.brunel.ac.uk/courses/postgraduate/creative-writing-ma>

³⁹ 参考 <http://apo.org.au/resource/creative-nation-commonwealth-cultural-policy-october-1994>

⁴⁰ 参考创意澳大利亚官方网站 <http://creativeaustralia.arts.gov.au/>

着眼点。它不仅是基于各种写作和生产型的创意文本的创作，更根本的是着眼于既有的本土文化资源的创造性发掘与再生，立足于文学生态与公益性，将本土文化资源进行创造性的价值转化，在当下对文化发展和软实力影响最大的创意产业这一领域为其寻找生存和发展的空间，在此基础上达到创造性的再生。

四、 实践层面：从写作工坊到文学之都

从创意写作工坊、社区到作为创意城市的文学之都，英语国家的创意写作在过去的百余年里，从最初的课题教学，进入社区和创意城市的公共空间，这个过程具有鲜明的阶段性。每一个阶段，创意写作都有自己发展的目标和重心，且在内在发展的逻辑上互为依托。

从创意写作工坊、创意社区到文学之都，创意写作的社会层面与实践层面的探索、构建，建立在对过去百余年的创意写作发展的经验与模式的研究基础之上。在构建这一路径背后，涉及文学教育、写作教育、创意能力培养、创意产业人才发掘整个链条的教学、创意、生产实践过程。从此角度而言，其实践路径的探索，既是对创意写作发展历史系统梳理的过程，也是对创意写作在当下发展的阶段性总结。在梳理的过程中对既有实践的案例深入分析，以理解其内在特点、规律，对当下构建创意写作本土发展的实践路径具有重要意义。

如果说在 20 世纪初期创意写作发展最大的社会背景之一是进步主义教育运动，在中期对它工坊实践影响最大的是社会民主运动，那么在当下的社会中，创意产业的发展就是创意写作最重要的面向。

在中国，创意写作从它在高等院校里创建第一个研究中心开始，就确立了它“提升高校人文创造力及为文化创新人才培养力”⁴¹的基础面向。例如，以上海大学的文学与创意写作研究中心的课程目标为例，在学科实践的培养目标中，面向创意产业，培养具有文化原创能力的写作人才是其基本的目标之一。

创意写作立足于对写作的创造性维度的重视，对写作与文学教育的课程重视，找到了它与具体社会实践、个体生活联系的途径。随着创意写作体系内在地子分类不丰富，创意产业的产业形态、产业链、价值链不断扩充、完善，创意写作的课堂教学实践、创意写作的基本学科定位得以确立，在现代创意产业发展的大背景下，以及文学教育的价值被重新重视的情况下，创意写作作为一个学科建构，其在创意产业发展中的基础性的地位、在当代文学教育方向中的显著位置，也逐步得到认同。当创意写作能够成为经济生活、社会生活和教育系统中和我们紧密联系的一部分时，它的发展就是可持续的。

与中国创意写作学科所确立的基本愿景类似，在英国，威斯敏斯特大学开设的创意写作课程，有以书写城市为主要方向的学位（Writing the City, MA）⁴²，鼓励学生从多种视角、跨类型地书写城市，该课程由专业的作家、电视媒体人员以及艺术家一起执教。从作家工坊到社区实践、创意城市里的工作岗位，在这个可持续的发展过程中，文学写作和生产型的写作都在创意的维度上得以对话、沟通。它们共同在现代社会文化消费、创意产业发展的背景中得以共存。在这个图景中，创意写作作为创意产业培养大

⁴¹ 参考葛红兵. 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(5).

⁴² 详细信息参见英国威斯敏斯特大学创意写作课程介绍

<https://www.westminster.ac.uk/courses/subjects/english/postgraduate-courses/september/full-time/creative-writing-writing-the-city-ma>

批具有文化创造意识和书写能力的创意人，这批创意人对本土的文化经验、资源相当熟悉，并且能够创造性地运用，藉此创造出具有鲜明“地方性”特质的公共文化产品。

反观在中国创意写作学学科建设，自从 2008 年以来，上海大学创意写作学科飞速发展，目前已经拥有了相对完整的本科、硕博教学建构，尤其是已经拥有全国唯一的创意写作博士点。其学科实践也走出校园，参与到了上海城市公共文化发展与创意经济人才培养的层面去。

纵观世界范围内作为创意城市的文学之都，其发展经验和模式，对上海具有很好的参考价值。首先是在如何立足于创意写作教育，培养具有文化创造力的写作人才。第二，如何依靠创意写作的教学机制，积极参与到公共文化的建设中去。

培养具有文化创造力的写作人才，可以提升创意产业从业人员的文化原创力。通过培育具有原创能力的写作人才，把文学创造的力量注入创意经济，属于城市创意实力构建的基础环节。推动创意写作与文学教育，文学活动的创意化，将其置于城市创意经济的大平台、大产业链中，则可以孵化更多优秀的公共文化活动与产品。这两点对上海当下的文化原创能力的培育，以及公共文化领域的产品供给和孵化，都具有实际的参考价值和指导意义。

立于 UNESCO 世界文学之都发展的经验和模式，结合《上海“十二五”时期文化发展规划》《上海市国民经济和社会发展第十三个五年规划纲要》精神，以及《上海市社区公共文化服务规定》，还有上海发展创意城市的相关的政策，可以进一步明确世界文学之都的发展对上海的文化原创力培育，以及上海公共文化发展都有借鉴意义。

首先，文学之都的案例启示我们，上海可以立足于发展创意写作学科，构建完整的创意写作教育体系，据此培育一批具有熟悉文化创意产业，具有文化原创能力的写作人才。

上海与英国伦敦和澳大利亚墨尔本一样，是国际化的大都市。上海可以通过发展创意写作学科，进而建立完整的创意写作教育体系，普及创意写作教育，为上海的创意产业培养大批的专业性的具有原创力的写作人才。比如，在上海大学，已经开始了创意写作艺术硕士（MFA）的培养，这个模式也是目前国际上创意写作教育的主流模式之一。目前，上海的文化原创力与国际大都市伦敦、纽约、墨尔本相比，正如相关学者所指出的那样，“具有国际影响力、体现上海原创力的产品不够丰富”，⁴³如果创意写作能够建立完整的学科体系，可以成为上海培养新型具有文化原创力创意人才的重要源点。

而后，上海还可以借鉴世界文学之都的经验，在进行创意写作教学的基础上，夯实学科基础，鼓励学生大胆展开社会化的创意写作实践，通过社会化的创意写作活动设计，以及创意写作与创意产业企业的结合，实现产学研一体化的培养模式，有力的推动本土创意写作实践走进生活，进入广阔的社会空间。即在产学研一体化的基础上，实现培养具有文化原创力，能够从事创意产业原创性工作的人才的制度化、机制化、系统化的培养。以文学创意为抓手，实现文化创意与产业的深度融合，为新的发展规划纲要精神里“产城融合”，以及“学城融合”打下坚实的基础。⁴⁴

⁴³ 参见 <http://money.163.com/15/1222/10/BBEDEPCG00253B0H.html>

⁴⁴ 上海十三五发展规划纲要中提出的产城融合、学城融合方面的信息，参考新华网发布的信息 http://news.xinhuanet.com/finance/2016-02/01/c_128690442.htm

在英国，金斯顿大学、巴斯泉大学、东安格里亚大学，都开设了面向创意产业的创意型写作人才的培养课程获学位。在中国，包括北京大学、上海大学在内的多个高校也都在教学实践中注重产学研一体化，探索面向创意经济发展所需新型创意人才的培养模式。⁴⁵

以上海大学文学与创意写作中心，以及非盈利机构上海市华文创意写作中心为例，很早就确立了以产学研一体化模式，面向创意经济所需的原创型人才培养路线。在注重文学写作和文学教育的基础上，大力推进创意写作潜能激发理论的研究，开展创意学的理论研究，尝试新型的联合研究机构、企业进行的创作工坊，并积极参与到上海市的创意产业项目的规划等实践项目中去。上海大学的创意写作教育，以及上海市华文创意写作中心确立的这种创意写作教育方向，不仅能发觉写作人才的创意能力，还在人才培养机制方面实现了创新。在这个实践过程在，创意写作的创意能力，文化创造力的习得，以及创意产业人才的培养得到了很好的贯通。

在另一方面，世界文学之都的经验和模式，还为上海探索文学教育的发展方向，以及如何构建文学和城市里公共文化发展体系的良性互动，提供了借鉴。发挥文学创意的力量，让它成为城市公共文化的有机组成部分，并提供丰富的公共文化产品，是世界文学之都带给上海的重要启示。

以世界文学之都中新西兰的但尼丁，还有波兰的克拉科夫为例子，表明文学可以与城市里的创意产业、公共文化建立起有效的协同发展关系。在这个协同关系中，文学提供人文教育的同时，既能实现创作人才的培养，还可以立足于创意写作教学，为社会提供丰富的公共文化产品，将本土本土文化资源不断地转化为现代创意经济需要的创意元素，生成新的创意产品。

与 UNESCO 世界文学之都相比，上海也早已加入了这个创意城市框架，本身也是世界级的设计之都，是非常具有活力的国际型大都市。作为世界创意城市的上海，其发展理念本身就包含了“整合文化、技术和经济来改善城市环境和生活质量”⁴⁶，注重发掘和运用文化的力量，促进科技与经济的融合式发展，《上海推进文化和科技融合发展行动计划（2012—2015）》正是这一理念和政策精神的体现。

世界文学之都的发展经验和模式对上海的公共文化建设和发展具有很好的借鉴意义。上海可以通过鼓励文学教育的创新实践，以及文学扶持，促进文学发展，激活本土的城市文化资源，将其转化为社会公众需要的文化产品，丰富其公共文化服务内容。上海如果能够借鉴墨尔本、诺丁汉姆等大都市在文学创意与社会公共文化服务方面的经验，可以有效地把本土的公共文化服务内容，以及城市文化资源转化，文学教育的实践有机结合起来，形成一个具有活力的创意人才、公共文化产品和内容的创新服务人才的培养机制。

在上海，较早从事这个方面的研究和实践的社会力量中，上海市华文创意写作中心的社会实践具有相当的代表性。上海市华文创意写作中心不仅是国内第一家创意写作公益平台，还是最早在上海将创意

⁴⁵ 相关信息参考北京大学中国语言文学系 2016 年新闻与传播硕士（创意写作方向）专业学位研究生招生简章，以及上海大学文学与创意写作研究中心官网。其中，北京大学的创意写作硕士是中文系依托新闻系的新闻与传播硕士专业学位（Master of Journalism and Communication, MJC）进行招生，上海大学则是拥有完善的创意写作硕博学位体系。

⁴⁶ 参阅上海申请加入联合国科教文卫组织“创意城市网络”报告，Shanghai Municipality: Application to join UNESCO's Creative Cities Network As City of Design

写作研究、工坊教学、社会创业实践结合的非盈利机构。作为公益性的机构，上海市华文创意写作中心在创意型写作人才培养，创业型写作人才，以及面向公共文化服务的公益性文化产品开发方面，都做出了新的探索。该中心学习和借鉴了 UNESCO 世界文学之都的经验和发展模式，把创意写作教育和研究紧密结合，运用新媒体技术，提供多元化的公共文化产品，很好地丰富了社区居民的文化生活，培养了一批具有创意思维的写作人才。

上海市华文创意写作中心借鉴了墨尔本和英国诺丁汉姆的经验，运用新媒体技术，聘请专业的技术人员建设了自己的新媒体群组，包括华文创意写作官网，推出了华文翼书等读写售一体的数字出版平台，⁴⁷华文在线书坊和社区书坊，创建了线上线下一体化的创意写作培训系统，在诗歌、小说、广告、影视剧剧本等方面形成了完整的培训架构。在移动端，则还有公共微信、系列微博，以及和搜狐网合作的自媒体等。其中，华文创意写作中心运营的线下社区书坊项目，从设计之初就注重面向公共文化服务，注重与上海市的公共文化服务体系标准对接，立足于上海市的社区文化服务，在公益阅读、社区读写项目方面，进行了大量的实践，成为上海市公共文化服务体系下重要的第三方公益力量。华文创意写作中心的这些实践，不仅能够有效转化创意写作的基础理论研究成果，还立足于上海的社区服务标准、公共文化服务标准体系的政策，让文学创意成为现代大都市所需的文化产品，实现了文学写作、创意生活、公益文化的良性互动发展。

作为 UNESCO 认定的世界创意城市的上海，借鉴同为创意城市框架下的文学之都的经验 and 模式，无论是对于学科教育层面的写作人才培养，为上海创意经济提供强大的原创型人才都有重要意义。UNESCO 世界文学之都对上海文化创意能力的培育，以及公共文化服务的启发，体现的正是文学创意与文学教育的融合，以及创意写作与创意城市、创意经济的跨越式双向融合。创意写作、创意城市、创意经济、创业生活又在以创意为核心的写作活动和教育理念中，得到了很好的统一，彼此之间互为支撑，相互促进，形成了创意写作的多个实践层面，呈现出了创意写作教育到人才培养机制的立体化图景。

⁴⁷ 华文翼书官网：<http://www.bookis.cn/>

创意写作理论的本土化向度与问题

张永禄

【摘要】通过不懈的努力，学界对于创意写作已达成几个基本转变：即观念上从“写作可以不可以教”和“作家可不可以培养”的疑惑转变为“创意写作如何教”“作家如何培养”；从学科体制上讲，创意写作获得了从本科到博士的人才培养政策通道，在对欧美高校创意人才培养的课程设计与培养机制的大力引进中，开始摸索创意写作的中国化；从理论建设上讲，走出了欧美重视实践轻视理论的弊端，进一步探索创意写作作为学科应具备的理论核心，向创意人才能力评估、工坊制研究等具有实证性理论掘进。在看到创意写作在理论上进展的同时，也应充分注意到基本的问题与不足。

【关键词】创意写作 本土化 社会化

【作者】张永禄，上海政法学院文学与传媒学院暨纪录片学院副教授

如果以 2009 年复旦大学正式招收创意写作硕士作为中国大陆创意写作建设的起点，到 2015 年上海大学创建我国第一个创意写作博士点，短短几年时间，创意写作在中国大陆的发展可谓高歌猛进。作为中国大陆创意写作的桥头堡，上海在推动创意写作学科建设和创意教育的社会化和创意写作理论本土化上取得令人瞩目的成绩，获得文学教育界的广泛关注。

以 2015 年上海大学创建创意写作博士点和召开世界华语创意写作大会为标志，和前几年相比，创意写作显著的特色就是从观念上“写作可以不可以叫教”和“作家可不可以培养”转变为“创意写作如何教”“作家如何培养”的快速转变；从学科体制上讲，获得了从本科到博士的人才培养政策通道，在对以爱荷华为代表的欧美高校创意人才培养的课程设计与培养机制的大力引进中，开始摸索创意写作的欧美模式与中国传统写作思想、现代写作经验的对接和转化；从理论建设上讲，走出了欧美重视实践轻视理论的弊端，进一步探索创意写作作为学科应具备的理论核心，在继续潜能激发、文类成规的研究基础上，向创意人才能力评估、工坊制研究等具有实证性理论掘进。

一、积极培育国内成果，努力促进创意写作教材的本土化

鉴于创意写作属于舶来品，中国创意写作的催生除了写作观念的更新外，更需要从国外输血，才能获得超常规发展。中国人民大学出版社就是紧紧抓住这个机遇，迅疾锁定创意写作这一未来高校学科发展新增长点，走“引进”和“培育”相结合的路子，成为创意写作思

想和成果推广与普及的重要阵地，或许，现在很多人仅仅把它视为一种营销策略来看，而不是其承载的创意写作意味讨论。从2011年至今，“创意写作书系”的出版已经走进了第五年。从首批出版的《成为作家》、《开始写吧！——虚构文学创作》、《开始写吧！——非虚构文学创作》、《小说写作教程——虚构文学速成全攻略》到今年最新推出的《网络文学创作原理》、《故事工坊》等一系列图书，迄今已出版了42种之多¹，多个品种销量超过2万册，《成为作家》等书今年已累计重印6次。“创意写作书系”的规模在逐年扩大，市场影响力也不断提升。按照该书系负责人费小琳女士的介绍，该社组织了以费小琳、杜俊红和陈曦等为核心队员的团队，利用刁克利、王安忆、陈思和、阎连科和葛红兵等专家顾问及中国人民大学和上海大学团队的学术资讯，“本着为读者引介最权威、新颖、实用的创意写作图书的态度，注重作者的专业素养、学界和读者对该书的评价、书中理论的可操作性，以及写作学科自身的架构”。经过5年的模式，该书初步形成自己的特色。与目前市场上写作板块的同类书比较，“创意写作书系非常注重系统性、连续性，整套书从选题到翻译队伍的选择都非常严格，形成了很好的品牌效应。”

除了引进国外创意写作的先进理念和实践模式，人大社也注重对本土创意写作教学成果的培育和推广，推出或正在推出了一本成果，其中代表性的成果应该属于中国人民大学李华博士的《写出心灵深处的故事》和上海大学许道军副教授的《故事工坊》，可以视为把欧美创意写作思想理念和中国本土高效教学结合的典型。

李华从美国南加州大学专门攻读创意写作学位，系统接受了美国创意写作训练，按照西方创意写作的路子教学生写作，获得学生和社会认可，后以开设相约星期二写作工坊而著名。该书《写出心灵深处的故事——非虚构创作指南》就是她这7年教学经历和成果的结晶，堪称中国版的《成为作家》。该书基于创意写作潜能的理念——每个人都能成为作家——这一创意写作基本理念。一般人读完此书，都会有该书的序言作者刁克利教授的感受：“创意写作的神奇魅力在于：让学生，让每一个平凡的人敞开心扉，写出自己的心灵深处的故事，……增加我们对文学的经验和理解，让我们从写作中看到感动的力量，找到滋养心灵的源泉。”²这本书分为三个有机部分，第一部分是《让我们开始旅行》，这里的旅行当然是自由写作这种心灵之旅了，是作为非虚构写作热身。自由写作主要是从日常生活最容易感动三个方面

¹ 据中国人民大学出版社在创意写作书系中插入的“创意写作书系”和丛书目录。

² 李华，《写出心灵深处出的故事——非虚构创作指南》，中国人民大学出版社，2014年。

开始，即写信、回应和影评，通过这部分的“交流”（而不是讲授或训练），主要帮助我们获得对于非虚构写作的生命体验，认同非虚构写作的焦点是写作者有一颗坦诚而勇敢的心，用这个心去感受生命的经历，回应别人的自由写作，和感动人的电影做交流，通过练习时间单元组的累加，养成自己的“写作肌”。如果说第一部分是培养写作的信心和勇气的话，第二部分则是教你写出心灵深处的故事，这部分开展三个工作：写回忆录（自己的故事），采访和报道（别人的故事），然后让想象力带你到神奇的地方。很明显，这一部分是核心，是写作能力提升的关键，要帮助参与者从个人的自由写作，通过修改（一稿二稿和三稿），在想象力和技巧帮助下，走向艺术写作。第三部分则是成果展示，通过作品朗诵会，分享各自的收获，并鼓励每一个朋友更加热爱生命。如果把这本书作为教材来看，它可以作为写作的某种革命，具体来说，一是不以教授知识原理为己任，主要是以生活和情感的感染激发写作的灵感和信心；二是文体少而精，从非虚构出发，只要完成3-4篇真实的故事，自由写作和回应写作、回忆录、报道、想象力故事等，不以技巧见长而已情感动力为主，从而完成写作的基础性工作；三是教师和学习者一起作为写作者出现，教师本人写出自己心灵深处的故事，用心灵的故事唤起心灵的激发。如果说沈从文在西南联大的从文写作选，也是以身作则写下水文，但李华则不是重视技巧，而是重点在感动力量的寻找。文章的所有例文不是来自世界名著，都是课上老师和同学的作品。

如果说《写出心灵深处的故事》属于中国版的《成为作家》，那么也可以认为许道军的《故事工坊》则属于中国版的《故事工程》。许道军的《故事工坊》以上海大学“创意写作夏令营”、创意写作本科实验班、创意写作研究生班，成为作家：潜能激发，成为作家：作家工坊制、创意写作：小说工坊制、创意写作：编辑工坊制、新疆作家创意写作培训班等课程教学为基本材料，以潜能激发、技能拓展、培育作品、培养作家为目标，探索面向中国文化发展，适合中国高校写作教育实际的写作训练方案。因而该书谁在理论上阐释故事为什么可以教可以学，实践上引导故事怎么学怎么教的一本书。

把《写出心灵深处的故事》和《故事工坊》对照起来看，我们还是发现其差异性很大，前者从非虚构出发，强调的是用写作实现情感教育，理论基础是潜能激发，相信人人都可以写出令人感动的作品，从写作中走向自我和自由。把写作行为和人生成长和进步同一起来。《故事工坊》则是从技能出发，强调故事创意中的具体法门，相信掌握了故事写作的核心要素，你就能创作出好的故事来，是从尝试性的写中会写作，成为作家，其理论基础是技能使得写作成功。应该说中国大陆创意写作实践探索和理性形式的表述刚刚起步，其目标任重而

道远，我们对于像李华和许道军这样的先行者应保持应有的敬意和支持，他们属于创意写作的“历史中间物”。

二、创意写作理论向实证掘进：创意人才能力评估、工坊制研究

中国创意写作虽然以欧美为师，但一开始就显示了强烈的理论自觉和学科化意识。就理论自觉来说，这两年最引人注目的莫过于来自上海大学的工坊制研究和创意写作能力评估研究。

（一）工坊制研究：作为“教学组织形式”的经验

作为教学单位，创意写作工作坊有别于传统地方在于，它“既是一个写作又是一个教学写作的综合课程”，“合作和沟通既是一种学习模式，也是一种互动的工作模式”。作为教育教学方法，创意写作工作坊也发展出了一种现代教学模式，我们在约定俗成中称之为工坊式教学模式。通过对以爱荷华、哥谭作家工作坊等现代教学工作坊的个案研究，许道军认为创意写作工作坊是以创意写作实践或创意写作教育、研讨等相关工作为导向，由若干参与者组合而成的活动组织。由于它是一个由作家领衔的组织或者是作家自身组建的“群体”（Groups）³或“团体”（Community）⁴，因此这些工作坊的命名，大多与“写作”和“作家”相关。发现具有特色的几家工作坊的课程设置体系值得关注，比如纽约工作坊的写作课程有以下几类。第一类是美国传统高校能够提供的创意写作课程；第二类比较倾向创意文化产业的课程；第三类则是倾向于生产类创意活动文本写作；第四类课程则是与商业活动有关的工具类功能文本写作，如商务写作（Business Writing）。最有特色的是关于创意写作心理的课程，分别是创意写作（Creative Writing 101）、突破写作障碍（Jumpstart Your Writing）两门。

“故事工作坊方法”总结起来大约几点：1. 强调故事写作的创造性。突破传统故事叙述手段，可以从某个细节或者某个突发奇想中得到灵感后，根据自己的理念并结合一定的生活来进行创作。2. 让学生突破创作心理障碍和束缚，能够大胆地想象、能够持续地创作、写作，而不是中途觉得不好就停止。3. 不会有任何的限制，给学生充分的探索空间。4. 不拘泥于一

³ Linda Lonon Blanton ,Linda Lee: Writing Workshop: Promoting College Success. Heinle & Heinle Pub(1998), p7

⁴ A Community of Writers——Paul Engle and the Iowa Writers' Workshop. Edited by Robert Dana. University of Iowa Press, Iowa City (1999).

种写作模式和文学写作类型，倡导多方面去尝试创作，不会去有意识地去暗示或者要求学生一定要朝哪个方向发展。5. 根据学生写作类型，找来各种相关类型的作家、专家进行对口专业方面的指导，让学生自己去发现自己究竟擅长哪方面创作。6. 同影视相结合，从视觉、视角、流动等方面来理解和实践文学创作。⁵“故事工作坊方法”之所以行之有效，还在于两个特别的辅助因素。一是工坊拥有学生制作并出版的三个刊物 *Hair Trigger*、*F Magazine* 和 *Fictionary*。学生为刊物写稿、选稿，创作、编辑、出版、发行一条龙，既是写作，又是工作，得到很大的锻炼，这是一般的工作坊没有的条件。二是开设有国家最大的创意写作发展计划之一的“故事周”。在故事周里，工作坊邀请优秀的作家、演员、出版商、编辑、教师等来此分享人生与创作经历，还为工作坊学生“把脉”，考察学生究竟适合向哪个方向努力，进而工坊为之提供量身定做的指导，这又比一般的“故事周”泛泛而谈、开完会走人或者收益的是教师不一样，这样的“故事周”完全是为工作坊、为学生服务的⁶。

具体到中国引进创意写作教学模式，有何经验和教训呢？作为一个活动组织与教学单位，上海大学创意写作工作坊在著名作家葛红兵的带领下，率先开始中国写作教育的改革，尝试在创意写作工作坊教育上探索出一条新路。经过七年的努力，上海大学创意写作工作坊已经成为集写作、教学与学习三位一体的单位，在翻译引进、理论创新、写作实践、教学探索、社区服务等多方面取得了成就，积累了经验。以葛红兵、许道军和陈鸣等为代表的团队，通过上海大学创意写作夏令营”、创意写作本科实验班、创意写作研究生班，成为作家：潜能激发，成为作家：作家工坊制、创意写作：小说工坊制、创意写作：编辑工坊制、新疆作家创意写作培训班等课程教学的多年实践，在欧美以爱荷华创意写作工坊制教学机制基础上，摸索和拓展出中国社会文化语境和教育机制下的“创意写作工坊制教学法”，概括起来就是：个人写作结合集体创意、研讨、反馈的课堂实践活动；问题引导、多向反馈、团队协作的写作方式；有教无类与私人定制相结合的教学方法；写作、工作与教学一体化的课堂形式；线上线下联动，写作与发表一体。

（二）创意写作力量化理论与评估建模建构

长期以来，在传统人文学界学者的主观意识里，认为写作关乎人的情感、心灵和信念这些内在主观的经验世界，是无法像自然界事物一样可以精确测定的。也就是说，设计写作能

⁵ <http://www.colum.edu/Academics/CreativeWriting>;

⁶ 许道军：《创意写作工坊制研究》，《雨花：中国作家研究》，2015年1期。

力可以感觉到高低、有无，而无法精确做定量分析。随着新人文科学的实证性方法加强，脑科学、神经美学等认可科学的兴起，这个观念要改变，并体现在创意写作能力的量化与测定上来，当然这是一个非常难的跨学科问题。高尔雅的《创意写作能力量化理论与评估建模建构》⁷对这个难题做了初步探索。

由于创意写作直接面向市场，为文化产业提供人才，创意人才（包括创意写作人才）最终也要纳入到企业人才评估体系中去。因此，创意写作教育教学培养成果如何判断，创意写作人才应如何选拔，现代社会对文化创意人才的实际需求如何体现？诸如此类问题，仍无确切定论。管理学虽然有较为完善的人才测评与选拔体系，但切实针对创意写作人才的评估系统尚未出现。该文正是基于这一现状，为弥补人员测评与文学之间跨学科研究的空白、提供创意写作人才培养与选拔科学指导、促成创意写作学科体系完善与独立人才培养机制形成，提出了创意写作能力量化研究课题。借鉴管理学、统计学相关方法，以模型建构的形式展现创意写作能力的结构框架与评价途径，实现对创意写作能力的量化创意能力量化。

高尔雅采用统计学首先选确定维度，经过对 55 本涵盖创意写作理论、文学创作指导、作家创作谈、叙事学理论等领域著作的整理分析出经验、技巧、动机、智力和情绪智力五个维度。其次在这五个维度基础上，再把创意写作能力分为基础能力与专业能力两个部分，分别提取出 34 个和 21 个高频能力素质词条，合并生成 55 项创意写作能力因子⁸，实现五个维度进一步细化。其三对上一阶段获取的 55 个能力因子进行定义与能级划分（分为 ABC 三个能力），建构指向可投入实际应用的创意写作能力量化模型。其四则是利用能力模型开展测评工作。作者设想第一步：设计初始题库。初始题库题目设计采用客观题形式，围绕 55 个能力因子均匀分布，共计 200 道；每道题目初始权重相等，满分 5 分，总分 1000 分。答案设计参照“创意写作能力因子内容释义”进行等级赋分。按照级别从 1 到 3 得分递减：完全符合 1 级描述，得 5 分；介于 1、2 级之间，得 4 分；完全符合 2 级描述，得 3 分；介于 2、3 级之间，得 2 分；完全符合 3 级描述，得 1 分；无法达到 3 级描述，不得分。第二步：确定被测标杆。线性权重的确定，需要两个定位点，即被测标杆的选择分为两个级别：初级创意写作者和成熟创意写作者。初级创意写作者，即具备基础语言表达能力、具有文学创作热情的创意写作者。他们没有或有极少的创作经验，尚未在创作领域取得一定成绩，但对自己

⁷ 高尔雅，《创意写作能力量化理论与评估建模建构》，硕士论文，上海大学，2014 年。

⁸ 鉴于该论文处于保密状态，为尊重作者期间，本文也介绍一般思路和方法，核心内容暂时不列出。

成为成功的创意写作者怀有信心。此类人群的典型代表，即高校中文专业本科生。成熟创意写作者的首要判断标准是已经在创作领域取得了显著成就。但他们不等同于通常意义上的“成功作家”，而是接纳认可创意写作形式、吸收传授创意写作理念、与创意写作活动密切相关的拥有丰富创作实绩的作家。如高校创意写作教育的引导者、驻校作家王安忆、葛红兵、格非、莫言、阎连科等。事实上，标杆创意写作者是一个高度理想化的研究样本，某种意义上讲，他只是一个虚拟出的包含全部所需信息的仿真模型，几乎不可能在真实世界里找到与之对应的个人。因而，作为被确定为被测的“标杆”只能是各方面尽可能接近这个理想化标准的真人。因此，被测标杆两个级别的赋值可初步设定为：初级创意写作者，成熟创意写作者

第三步：试验被测，回收并处理数据。向第二步选定的被测对象发放第一步设计的试题问卷，共计 100 份，其中，初级创意写作者 80 份，成熟创意写作者 20 份。回收问卷，并按照两大类分别进行评分，得出每道题目所对应的创意写作能力因子的得分情况。第四步：第一次权重调整。统一计算每道题的平均分（ X ）并记录。将记录下的每题得分相加，得出总分。将记录下的每题得分摊于所对应的因子项，每个因子项所得分数相加并记录（ T ）， T 在总分中所占比例即为该能力因子的权重。第五步：第二次试验与第二次权重调整。丰富初始题库，根据第一次测试得出的权重，设计第二份试题问卷，将被测样本扩大到 1000 个，样本范围设定为高校中文系本科生。问卷回收并进行数据处理，将得分与被测者实际创作水平进行对比分析，对普遍出入较大的因子项进行权重调整，得到最终的因子权重分布。第六步：反复试验被测，校正题库试题难度。采用不定项选择的形式，采取分级赋分法，进行复合因子题型设计。在试题选入题库前，进行实证测查与难度校正，其间反复进行，并适当变换被测样本。应该说高尔雅的研究是非常有创意的，无论是方法还是设计步骤都比较无可挑剔。但是，从更严格的要求来看，这毕竟是一份初步的研究设计，很多带有理论推导的成分，实证的方法并不彻底，更富有成效的研究有待作者在继续研究后作出修正。

三、创意写作学科建设的实践与反思

2014—2015 年，中国大学引进创意写作学科进步很快，迅速实现了从课程开设到学科培育再到学位点建设的发展，这个趋势在全国从北上广开始，沿东到西铺开，不仅广东财经大学招收创意写作本科专业，海南三亚学院也开设创意写作本科，同济大学和温州大学开设创意写作硕士，上海大学则于 2015 年建立创意写作博士点，西北大学、江南大学、江苏师范大学、上海政法学院、东南大学、合肥工业大学、广西玉林师院、吉林师范大学、吉林工

程技术师范学院、兰州城市学院等高校中文专业陆续开设创意类写作课程，并借助上海大学的华文创意写作中心网站，开设网上创意写作课程交流平台，这是创意写作教学教育发展的重要表现。从创意写作教学来看，这几年的研究有是个值得关注的点，一个是上海大学创意写作中心推出的第一个创意写作博士叶炜的论文《新中国文学新人培养机制研究——从文学研究所到鲁迅文学院》，二是传统写作与创意写作关系探讨。

（一）鲁迅文学院：能否成为中国的爱荷华？

叶炜博士以中国作协最高的作家培养机构——鲁迅文学院为对象，研究新中国作家培养机制，对照美国爱荷华大学的创意写作教学与交流模式思考鲁迅文学院如何在培养作家上发挥更大的作用。通过考察欧美国家作家和创意写作的关系，他认为未来文学创意写作人才的培养由高校进行，高校创意写作工坊（系）也可以提供作品创作和孵化支撑机制，成为中国文化创意产业的“发动机”。这与作家协会体系是并行不悖的，从创意写作的视野来看，鲁迅文学院在新人培养方面的实践，在某些层面上可以和西方的创意写作体系相对接。从这个意义上来说，鲁院的新人培养的许多举措是西方创意写作中国化“非自觉”的实践。所不同的是，鲁院的新人培养范围过窄，仅限于文学。但考虑到鲁院在开办作家班的同时，也曾经开办过文学编辑班、评论家班，甚至编剧班，这和创意写作所倡导的理念已经非常接近了。

通过访谈和考察，叶炜发现，“随着鲁院学员对学位化的需求，鲁院今后的文学新人培养，完全可以走创意写作的路子，像爱荷华大学那样建立一套创意写作系统，走学科化、制度化、系统化的新人培养途径。在这种新的培养体系中，来鲁院学习的文学新人不但可以获得现在鲁院所给予的各种培养，还能够在修满一定的学分后，获得学位和学历。鲁院的教学将形成作家工作坊，来制度化运作，以创意写作系统实现作家培养的体系化，真正实现作家教作家、理论家教作家的理想状态”⁹。

鲁院今后的发展之所以能够借鉴高校创意写作系统，尤其是爱荷华大学作家工作坊模式，是因为它有着良好的可转化基础。首先，爱荷华大学创意写作系统的初衷是培养老兵，而文研所成立的初期所重点培养的也是有过革命经历的战士。上世纪40年代美国第一批写作系统学生被组织起来的时候，其中许多学生是退伍老兵，他们根据《军人复员法案》而被安排在此。与爱荷华大学创意写作系统类似，鲁院前身中央文学研究所的创办初衷，同样也是“为那些长期在战争中，有过一些创作实践，但没有系统学习过的人创办的”。其次，鲁院办学

⁹ 叶炜：《新中国文学新人培养机制研究——从文学研究所到鲁迅文学院》，博士论文，上海大学，2015年。

过程中也曾经做出过向正规化教育方向发展的努力，走高校培养作家的路子。比如在 1986 年 2 月 25 日，鲁院曾经打过《关于申请鲁迅文学院备案的报告》，其主旨就是争取将鲁院尽早纳入国家教育委员会的体制，作为一所特殊的高等学校审批。遗憾的是，鲁院纳入国家教育委员会体制的愿望并没有实现。尽管如此，其所做的努力也产生了一些显而易见的成效，并促使鲁院寻求“变通”之路。其中，鲁院和多所大学进行联合办学即是“变通”方式之一，联合办学包括：1988 年与北京师范大学共同举办了“文艺学·文学创作”研究生班；与华中师范大学联合举办“文艺学·文学评论”研究生班；1989 年，与首都师范大学联合举办“汉语言文学”大专班，等等。第三，鲁院的一些教学理念和方法已经非常接近于创意写作系统。所不同的是，如前所述，美国战后时期创意写作系统的兴起代表了写作个案教学巧妙地连接起两个对立面：一方面像爱荷华写作工坊能够给予学位证明，同时，体现教育改革理念的新型自我表达创造力极大扩展了传统所未能达到的审美内容。而工作坊新式的教育模式，即小班化的师生讨论，则能够弥补鲁院讲座式教学的缺憾。第四，办学思想的调整，尤其是学位化是鲁院和学员的迫切需要。许多中青年作家来自工农兵或基层单位，多为自学成才，没有学历，因此鲁院的学历问题成了困扰最大、压力最大、难度最大的问题，影响到教学效果。

把鲁迅文学院培养作家的模式和爱荷华国际写作中心对比，提出鲁迅文学院职能和办学思想机制的转向，是一个有创见和实践性的课题，在文化创意经济时代，国家从文艺思想掌控走向文化治理，以作家协会和宣传部为架构的意识形态书写已经不适应未来需要，鲁迅文学院“不可能担负起未来在现代意识之下对内和对外重塑中国梦”，其职能和爱荷华国际写作中心越来越接近。

（二）创意写作学科与传统学科关系研究

中国创意写作学科一开始就处于多重文化语境的叠合状态，注定了其除了结合本土文化产业发展战略需求外，还要考虑写作学等学科资源。比如传统文章学丰富的传统，还有中国现代，乃至 1980 年代呈现过现代基础写作的繁荣。对此，黄建云、杨剑龙、张永禄等学者都提出了自己的看法。

黄建云教授认为创意写作与传统写作理论的区别在于：第一，创意写作认为，作家是可以培养的；传统写作理论认为，创作靠天才，即先天禀赋。第二，创意写作强调从无到有，即强调无负担状态下自由创作；传统写作理论认为，创作需要丰富的生活积累和知识积累。第三，创意写作强调心灵全部打开，即强调感性的题材，不能预料最后的结果；传统写作理论往往是主题先行，先构思，再写作，写作成果是可以预见的。第四，创意写作往往从非虚

构文本开始，最终走向虚构文本；传统写作理论认为，联想和想像是创作的最基本心理，实际强调的是从虚构文本开始。第五，创意写作强调的是从内心体验出发，从内容叙述开始；传统写作理论认为，写作一定要重视遣词造句，即从语言选择开始，从修辞选择开始。第六，创意写作强调的是写作是一种交流的行为，即作家与客体的双向交流，以及与“隐含的读者”的交流；传统写作理论认为，写作首先是个体化的行为，他与对象的交流是单向的，单独体验的。第七，创意写作强调的是个人叙事；传统写作强调的是宏大叙事。第八，创意写作认为，写作可以借助“电梯”快速登上楼顶；传统写作理论认为，写作是一个爬楼梯式的慢行，需要一个漫长的过程才能成功。第九，创意写作强调，写作是大众的，可以快速地进入产业链终端--文化消费领域；传统写作理论认为，写作是精英的，是高雅的行为，和产业链相隔十万八千里。¹⁰

上海政法学院的张永禄博士从大学写作现状出发，分析了学界对现代写作学与创意写作关系意见¹¹，认为分为三派，一种是分野说，现代写作学是中国现代文学和大学自然生长出来的学科，创意写作是从欧美引进的新学科，二者没有必然联系。第二种持取代说，认为上个世纪80年代起现代写作学衰落是历史必然，因为随着文化创意发展需要，创意写作要取代现代写作学。第三种观点认为是融合说，认为在中国，传统写作学和创意写作可以融合，它在深层上体现了现代人文理性和工具理性的融合。张永禄认为讲派过于重视知识传授和理论灌输，和文艺学不分，沦为文艺学的奴婢，没有学科地位；而练派过于重视基本技能训练，匠气过重，没有体系，见木不见林，有技无艺。在这种论证和实践的背后就暗含了他们融合的可能性，这种可能性在张永禄看来，创意写作提供了契机。他认为把讲派的理论性诉求和练派的能力训练融合到创意写作中来，走出西方创意写作不重视创意写作理论探索的不良倾向，避免了过于实证和技术性路向；充分利用工坊制模式，用科学训练的方法和程序有效组织教学，并通过能力评估把写作能力落到实处，避免了写作的落空，让写作课成为写作课，而不是写作研究课，体现创意写作的“文化工业”背景，主张在发展创意写作中，走出中国特色理论与实践体系。

在关于古典文论与创意写作的关系上，上海师范大学的杨剑龙教授则走得更远。他认为

¹⁰ 以上信息来自黄建云2015年10月17日在上海召开的世界华语创意写作大会上的发言，会后经黄建云本人整理发给作者，特此感谢。

¹¹ 张永禄：《传统写作学与创意写作的融合》，《世界华文创意写作大会论文集》，上海大学，2015年6月。

在中国的创意写作理论的发展、学科的建立过程中，我们不能一味照搬西方的理论，应该注重对于中国悠久的写作传统的传承，尤其应该注重对于中国古典文论资源的发掘、研究、运用，真正建立其具有中国特色的中国创意写作学。为此，他专门撰文《论创意写作的中国古典文论资源》，指出“中国古代文论在其发展过程中，逐渐形成了诸多与写作相关的概念，诸如气、韵、味、神、体、妙、远、逸、清、味、丽、奇、文道、修养、尚质、立意、造境、求真、风骨、文采、形神、肌理、格调、意境、风格、通变等等，在建构中国创意写作学科和理论过程中，在发掘与传承有关的文论概念基础上，采取夺胎换骨之法，拓展或延伸古典文论概念，以为现代创意写作之用，从而丰富中国现代创意写作理论与方法。在中国古典文论的发展中，逐渐形成了文学创作的辩证法，不同程度地揭示了某些创作规律，诸如虚与实、小与大、显与隐、疏与密、奇与正、少与多、曲与直、断与续、正与反、动与静、浓与淡、浅与深、情与理、形与神、事与义、情与景、意与境、雅与俗、巧与拙、繁与简，在中国现代创意写作教学与实践过程中，传承与化用这些关联的概念与对应方法，丰富与充实中国创意写作理论与方法，具有极为重要的价值和意义。”¹²杨教授还结合具体古典文论著作，探讨了“驭术驾篇”和“以意运法”等古典创作方法在创意写作过程中的运用可能。如果能有效地对古典文论中的创作概念和基本方法进行吸收和转化，自然是不错的，也是创意写作研究者要下功夫做的事情。在笔者看来，古典文论和创意写作是两种不同的文化范式，虽不排除个别“脱胎换骨”的可能性，但整体上相去甚远，大可不必过于执念。

仅仅在高校层面和教学与学术研究创意写作发展状况是远远不够的。如果我们把记忆的目光投放到美国创意写作发展的源头。不难发现,美国创意写作早已走出校园，弥散到社区等公共服务机构，鼓励公民写战争回忆录、写家族故事和个人自传，这成为美国文化产业繁荣的隐秘源头。中国创意写作要获得大的发展，呈现源源不断的活力，一定要走向社会，直面大众，吸引和引导广大市民的参与。在这个方面，上海大学创意写作研究中心在创意写作社会化方面正在摸索，他们创建翼文网，建立创意写作交流平台，面向社会开办创意写作网络培训班，举办市民文学大赛，联合企业在社区建立公益书坊等。这才是创意写作的基本旨归：走进日常生活，贴近一般市民的重要举措，让人人成为作家，写自己的故事。这个良好趋势需要社会各方面呵护和促进其成长与壮大。因为它不仅仅是未来社会公共文化题中应有之义，也是创意写作发展的目标。只有当创意写作从高校走向社会，充分社会化和市民化，成为老百姓文化生活的必需，成为文化产业的发动机，我们才能说创意写作真正实现了繁荣，

¹² 杨剑龙：《论创意写作的中国古典文论资源》，《甘肃社会科学》，2015（6），第43页。

这个学科才能获得强大生命。显然，创意写作在中国大陆任重而道远，作为创意写作建设桥头堡的上海，更应该大胆摸索创意写作的各种形式和可能。

从文学研究所到鲁迅文学院*

——对新中国文学新人培养机制的初步考察

叶 炜

【摘要】论文从时间维度出发，讲述建国初期经历了中央文学研究所的紧跟政治形势办学和承上启下的过渡阶段，再到鲁迅文学院的多样化办学实践和辉煌的高研班办学，分条缕析地考察了我国文学新人的培养机制。

【关键词】中央文学研究所 鲁迅文学院 文学新人的培养机制

【作者】叶 炜，江苏师范大学文学院副教授、作家工坊主持人、中国长篇小说创作与研究中心常务副主任

中央文学研究所（简称文研所）创办于1950年10月，1953年11月文研所更名为中国作家协会文学讲习所（简称文讲所），改由全国文学工作者协会领导。在1957年反右派运动中，随着丁玲被定为“丁、陈反党集团”首要分子而遭到打击，文研（讲）所也随之解体。文革后，文研（讲）所恢复，继续招收学员。1984年11月12日，中宣部批复“文学讲习所”更名为“鲁迅文学院”（简称鲁院），这所中断了27年之久的以培养作家为宗旨的机构重新焕发青春，开启了新的作家培养模式，为新时期的作家培养和文学繁荣发挥了重要作用。根据办学的历史时期不同，本文将创建至今的鲁院办学分为文研（讲）所和鲁迅文学院两个时期，对这两个不同时期的新人培养情况进行“田野式”考察，以此管窥新中国文学新人培养机制之形成。

一、文研（讲）所时期的新人培养

（一）文研所时期：紧跟政治形势办学

根据中央文化部关于艺术教育事业的指示精神，文研所不只是教学机关，同时又是艺术创作与研究活动的中心，是一个培养能忠实地执行毛主席文艺方针的青年文学干部的学校。由此，创办之初的文研所确定总的办学方针为：“调集经过一定的斗争锻炼、具有一定的生

* 本文为上海市学术新人培养计划和江苏省优势学科建设工程项目“江苏师范大学中国语言文学”阶段性成果。

活经验与文学修养，在创作上或理论批评上有某些成绩的文学青年，与具有优秀才能或可能培养的工农出身的初学写作者，经过二年的专门学习研究，提高其政治与业务水平，使其能更好地掌握毛泽东文艺方向，进行创作或理论批评工作，为人民服务”。¹

依据这个方针，文研所确定学习的内容为：马列主义、毛泽东思想的基本知识，主要的文学遗产和生活实习、创作实习等三个方面。围绕着这个办学方针，文研所在招生、培养等各个方面作了努力和尝试。

在学员要求方面，文研所时期学员的身份与普通高校截然不同。学员组成分为高级班和初级班，高级班的学员称为研究员，初级班的学员称为研究生。其中，研究员的条件是：

（1）经过一定的斗争锻炼和思想改造，具有相当的生活经验者；（2）有一定的文学修养，在创作上有所表现，或在文艺理论批评、编辑、教育等方面有某些成绩与经验者；（3）身体健康，无严重疾病者。此外，也吸收一部分有优秀才能或者可能培养的工农出身的初学写作者。

由文研所以对招收学员的要求可以看出，文研所的培养目标和首要任务是培养作家；次之是将一些年轻的文学工作者培养为文学理论及编辑人才。

文研所的招生方式大体可分为三种：一是向各地方、部队宣传部门或文联发出通知，请他们来推荐；二是由知名专家推荐；三是自己慕名寻来，被录用。比较而言，文研所时期主要以第一种招生方式为主，以专家推荐为辅助，至于第三种方式少之又少，属于极其个别的情况。

其招生情况为：第一期一班（研究员班）共录取学员 52 人，其中男学员 39 人，女学员 13 人。在抗日战争、解放战争中参加革命工作的有 39 人。26 人发表或出版过作品、作品集。第一期二班（研究生班）实际招生 25 人，其中男学员 14 人，女学员 11 人，以北京大学、辅仁大学、燕京大学、复旦大学的学生为主，但也有一部分学生是在抗日战争、解放战争时期参加革命工作的。²

与第一期一班不同，二班的办学宗旨是培养文学编辑、教学工作者、理论研究者。学习时间为一年，也是 1953 年毕业。学员是文研所工作人员亲自到学校去接的，王景山说：“我参加土改回来就半脱产到教务处……第一件大事就是到我的母校北京大学接新学员，其中有

¹ 柴章骥、蔡学昌：《中央文学研究所创办录》，《新文化史料》1994 年第 1 期，第 58 页

² 招生数字来源于鲁院内部资料。下文所引用的数字除特别注明外，均引自此资料。感谢施战军、郭艳等老师提供的资料帮助。

王友钦、许显卿、曹道衡、毛宪文、白婉清等，另外辅仁大学的有龙世辉、王鸿谟等，还有从上海复旦大学来的，一共有二十来位。”³此外，抗日战争与解放战争中参加工作的刘真、钱锋、玛拉沁夫、张凤珠也是这个班的。据说，之所以让他们加入这个班，主要的想法是“掺沙子”——刚毕业的大学生思想政治方面肯定不如老同志。

1953年7月16日，文研所发出第二期招生电报（发至军委文化部各大行政区文化局和文协）。经过各地推荐，文研所研究，本期录取学员45人，男学员36人，女学员9人。党员32人，团员6人。年龄最大33岁，最小的19岁。第二期于1953年9月开学，学习时间为两年。

考察这两期的招生情况可以知道，这一时期文研所的办学有四个突出的特点：

首先，从学员的身份背景看，大都来自革命队伍内部。以第一期为例，来自老解放区的有潘之汀、刘艺亭、王雪波、张学新、杨润身、沙驼铃、胡正、刘德怀等；来自解放军的有孟冰、陈孟君、徐光耀、陈亦絮等；还有的来自工厂，如赵坚、张德裕等。其中百分之九十是党员。⁴

其次，从学员所担任的职务看，有省市文联、文协的负责人，有剧院院长和大学讲师，解放军中团以上的军官，报社和新华社分社的负责人。其共同的特点是在青少年时期便投身于为民族生存和人民解放的战争中，读书的时间很少，渴望通过学习提高素质。

再次，从学员的创作经历看，大多数在报刊上发表过文艺作品，徐光耀和陈登科在来所学习之前就写出中、长篇小说《平原烈火》《壮大嫂》《活人塘》。从文化程度看，相当于大学文化程度的不在少数，包括抗日战争时期曾在延安鲁迅艺术文学院、解放战争时期在华北联大文学系毕业的学员。“由此可以看出，本期的招生可以说是完全贯彻了文研所的既定办学方针”。⁵

最后，从教学方式来看，这两期的教学比较特殊，一是这两期是文研所初次招生，办学处于探索阶段；二是受当时政治形势所左右。这两条决定了其教学特色：在做好教学的同时，文研所紧跟政治运动形势，各种学习讨论活动不断。比如第一期：1—2月参加镇压反革命学习，交代反革命的社会关系，进行批评与自我批评。4—5月学习抗美援朝文件。5—6月

³ 王景山：《我与鲁院》，《文学的日子》，内部资料，第59页

⁴ 统计数字见邢小群《丁玲与文学研究所的兴衰》，河南文艺出版社2013年版，第243页

⁵ 徐刚：《文学研究所——文学讲习所》，《新文学史料》2000年第4期，第87页

大部分时间投入文艺批判，先后批判《武训传》《关连长》和萧也牧的文艺思想。7—8月投入忠诚老实运动。这样的活动安排不可谓不密集，体现出文研所的政治学习优先特色。

由以上安排可以看出，文研所学员实际在校学习专业知识的时间极为有限，大多数时间都用在了紧跟政治形势的学习讨论上。

（二）文讲所时期：承上启下的过渡阶段

1953年11月，根据文化部对丁玲提交的“中央文学研究所改为中国作家协会文学讲习所”的报告批复，“中央文学研究所”更名为“中国作家协会文学讲习所”，划归全国文联领导。从更名到1957年文讲所停办，共招生3期学员。

接续文讲所招生序列，第二期学员入学恰逢文研所更名，也就是从这一期开始，丁玲不再担任所长职务，只负责辅导李涌、谷峪、羽扬、张凤珠等学员。所长改由田间担任。

在这期间，文讲所一直在谋求从训练班性质向正规化办学方向发展，并制定了《文讲所发展计划草案》。1955年3月29日，文讲所同时向文化部和作协呈报了《呈请审核本所发展计划》。

此后不久，由文化部、中国作家协会联合各地文化部门发出招生通知，要求保送在创作上确有前途的文艺青年人才入文讲所学习。

这一期学员大多从出席全国青年文学创作者会议人员中选出，机关单位推荐。学习时间是1956年4月到同年8月。共录取了61名学员，其中男学员55人，女学员6人。52人是全国青年文学创作者会议的代表，其中党员26人，团员27人。

不同于第三期，第四期是专门为了培训文学刊物编辑而开设的班。这一期录取学员103人，学员的学习时间是1956年10月至1957年6月，随着“反右派运动”的开始而仓促结业。

1957年11月14日，中国作协整风办公室编的《整风简报》第61期印发了《书记处决定停办文学讲习所》的通报，为了贯彻大整大改精神，书记处决定停办文学讲习所，并撤销这一机构。

文研（讲）所开办七年间，先后开设了四期五班，结业学员279人，在培养新生力量方面，取得了很大成绩。

回顾历史，关于50年代第一至四期的办学，成绩是主要的。但是，从目前所接触的档案材料和相关资料来看，也存在一些诸如干部缺乏、师资薄弱等方面问题。

客观的分析和清醒的认识，不可多得的办学经验，为改革开放初期文讲所恢复和更好地

办学奠定了良好的基础。

随着 1978 年 5 月 6 日中国作协恢复工作，文讲所的恢复也提上日程。原来在文讲所工作过的徐刚等人积极筹备恢复办学，并召开了第一次恢复工作筹备会，成员有徐刚、古鉴兹、王剑青。此后不久古鉴兹受筹备组委托向中国作协写了一份恢复文讲所的报告，经李季、张僊签字后，上报给了中宣部。1980 年 1 月 8 日中宣部批准恢复文讲所。

根据中国作协党组“边筹备边办班”的意见，在随后的几年内，文讲所举办了第五期（接续文讲所前四期）小说创作班、第六期少数民族文学创作班、第七期编辑评论班和第八期文学创作班。培养了诸如王安忆、叶辛、古华、叶文玲、张抗抗、蒋子龙、韩石山等一批优秀作家，为新时期的作家培养和新时期的文学繁荣，发挥了重要作用。

《文学讲习所第五期教学计划》是 1980 年 3 月制定的，本期班延续了 50 年代期次排名，定名为文讲所第五期。这期作家班录取学员 33 人，其中男 28 人，女 5 人，平均年龄 36 岁。党员 10 人。大学文化程度 6 人，高中以下 27 人。专业创作者 8 人，中国作协会员 13 人。

本期学员阵容相当“豪华”，学员中有 13 人分别获得 1978、1979、1980 年度全国优秀短篇小说奖或全国优秀中篇小说奖，可以说是创作实力非常强的一个班。学员毕业后创作成果更是丰硕。事实证明，文讲所在培养文学新人方面有着巨大的推动、孵化作用。

1980 年 9 月 30 日文讲所制定了招收第六期招生简章，本期为少数民族文学创作班，不同于往期的招生，这个班的招生条件相比较前几期来说，要求有所降低。考虑到这期学员的特殊性，文讲所专门制定了第六期教学计划。

在做好了各种招生准备之后，1981 年 3 月 2 日，文讲所发出第六期少数民族文学创作班招生通知书。经过推荐、审查，此期共录取学员 43 名，其中包括 9 名汉族走读生，其余 34 人皆为少数民族学员，其中男 30 人，女 4 人，来自 19 个民族。党员 10 人，中国作协会员 3 人，省级会员 11 人。有大学学历者 15 人，高中以下学历者 19 人。

1982 年 2 月，文讲所制定了第七期编辑评论班教学计划，提出举办本期编辑评论班的目的是提高编辑、评论工作者的思想和业务水平，提高编辑、评论工作的质量，促进文学事业的繁荣。本期共录取学员 48 人，其中男学员 37 人，女学员 11 人。党员 27 人。18 人具有大专以上学历。他们来自全国 29 个省市、自治区及中央直属机关，多数为省市自治区及全国性文艺刊物编辑骨干，少数为专业评论、创作骨干。本期学员毕业后大多数人都成为中国文联、作协或各地文联、作协文学期刊的主编（副主编）或走上了文联（作协）的领导岗位。

由于各种原因，第七期学生委员会向文讲所递交了有关请求延长学习期限的报告，最终第七期延至 1983 年 6 月 25 日结业。

1983 年 1 月 27 日，在成功举办第五、六、七期作家班的基础上，文讲所上报中国作协党组、书记处《关于文讲所第八期招生教学和增设函授班的报告》。在这个报告中，文讲所明确提出第八期文学创作班的培养目标是：培养中青年文学创作人员，通过学习使学员加强和提高思想素质和艺术素质，进一步明确我国文学发展方向，为写出质量较高的作品、攀登文学高峰打下坚实的基础，从而更好地为人民服务，为社会主义服务。

在招收第八期文学创作班时，文讲所第一次试行了考试入学的办法。这是空前绝后的做法。这在文讲所招生历史上是一个尝试与改革。从以后的教学效果和实践上看，第八期创作班在招生方式上的变化是应该肯定的，这主要表现在：

被录取的学员政治水平与文化素质普遍较高；

文学创作起点高，成绩突出；

学员能珍惜来之不易的学习机会，学习的热情与自觉性很高。

文讲所第八期文学创作班录取学员 44 人，报到 43 人，其中男 38 人、女 5 人，党员 11 人。

这期学员年龄大多在三十岁至四十岁之间，有一定的创作实践经验和艺术创造能力，有的在进校前就已经在创作上崭露头角，获全国中、短篇小说、报告文学、诗歌奖的就有十八人之多，其中获全国中短篇小说奖的主要情况如下：

学员	获奖作品	生源地
邓刚	《迷人的海》、《阵痛》	大连
刘兆林	《索伦河谷的枪声》	部队
朱苏进	《射天狼》	部队
唐栋	《兵车行》	部队
简嘉	《女炊事班长》	部队
张石山	《镢柄韩宝山》	山西
赵本夫	《卖驴》	江苏
孙少山	《八百米深处》	黑龙江
姜天民	《第九个售货亭》	湖北
李叔德	《赔你一只金凤凰》	湖北

在文讲所办历史上，第七期文学编辑班和第八期文学创作班比较特殊：在学员的呼吁和努力下，他们获得了进入北京大学中文系作家班（大学本科生学历）的学习机会。经过考试，共有 63 名学员被录取。

因第七期、第八期整体实力都很强，这一期作家班学员创作影响很大。其中，成为著名作家、评论家和编辑家的不乏少数，有许多人走上了文学的领导岗位。

第八期创作班的开办对文讲所的发展具有特别重要的意义，它主要表现在：一、进入新的历史发展时期后，第八期创作班在招生方式和教学方针上发生了较明显的变化，即开始从较单纯的专业化培训向正规化和知识化转变；二、第八期学员的呼吁和努力对正在酝酿中的鲁迅文学院的成立起到了直接的促进作用；三、开启了与北京大学等高校合作办学的新模式。所以，“可以说第八期文学创作班的举办在文讲所到鲁迅文学院的发展历史中起到了承上启下的作用，同时，在进行教学探索与办学改革上也具有特殊重要的意义。”⁶

文研（讲）所的办学是成功的，这种办学成效在学员们离开鲁院后得到了愈加明显的体现。仅就文讲所第八期文学进修班的学员们来说，他们在我国的文学创作中和推动文学事业的发展中就发挥了越来越大的作用——他们中的相当一部分人都走上了各级领导岗位。从创作实绩看，更是硕果累累。

综上，以综合性地提高学员的文化素养，推动他们创作的可持续发展为宗旨，文研（讲）所通过贴近学员实际需求的教学实施达到了较好的效果。

二、鲁迅文学院时期的新人培养

（一）前期鲁院：多样化办学实践

自 1984 年 11 月 12 日中宣部批复“文学讲习所”更名为“鲁迅文学院”以来，其在文学新人培养方面成绩显著。考虑鲁院的办学情况，以新世纪为时间界限，将鲁院的办学分为前后两个时期。

前期鲁院办学包括上世纪八、九十两个年代。

自 1985 年 3 月至 1990 年 3 月，鲁院共举办了六届进修班，其中第四届（期）进修班是全国石油系统职工文学创作培训班。这一时期，鲁院还积极探索与高校联合办学的路径，自 1988 年 3 月起，鲁院与北京师范大学、华中师范大学、首都师范大学联合办学，成效显著。

⁶ 成曾榭：《文学的守望与探寻》，作家出版社 2012 年版，第 215 页

1985年3月1日至7月30日，鲁院举办了为期五个月的第一届进修班。在进修班的教学计划中，鲁院确定本届进修班的教学目标为：

在短期内扩充学员的文学知识，提高学员的文学素养，使学员对党在新时期的根本任务、文艺方针政策有较好的了解与理解，对文学的基础理论、创作方法、新时期文学的现状和发展、中外古今重要文学现象文学问题等获得较好认识。

第一届进修班共录取学员61人。

比第一届学习时间稍短，第二届进修班为期四个月，时间从1987年3月1日到7月2日。此届进修班为创作干部、编辑评论干部而设。教学宗旨为短期内提高学员的思想素质和文学素养，使学员对于新时期党的方针政策，新时期的文学现状，文学的基本理论、创作方法，当时中外重要文学现象文学问题等获得一些较好认识。

这一届进修班学员共有71人，包括余华、迟子建、王刚、洪峰、陈所巨等，一部分青年作家在来鲁院之前，已经创作并发表了较有影响的作品，而在此之后，他们的创作有了更大的飞跃，相继发表了许多有影响力的作品。

学习时间同样为四个月的第三届进修班在1987年9月至12月31日举办。其学员来源和身份区别于前两届，为编辑评论班。考察不同时期鲁院招生，会发现一个规律，那就是在每个时期的办学中都有创作班和编辑评论家班。这一规律或说特点一直延续至今。这个班招收的是各省市自治区主要文学刊物、出版社的文学编辑，共录取学员60人。

由此可见，鲁院的新人培养并不仅仅局限于作家这个文学产品的“生产者”，作为文学“守门员”的编辑和批评家在某种程度上更为重要。这一点，无论是新中国文学的高层管理者还是鲁院，对此都有清醒、深刻的认识。这或许也是鲁院为何在每个时期都要举办编辑、评论家班的主要原因吧。通过对文学新人包括编辑、评论家的培养，鲁院实现了其为新时期中国文坛源源不断地输送“合格”人才的“宏伟”目标。

第四届进修班教学时间为1988年3月10日至7月10日，录取学员42名，系从社会及鲁院函授部选拔出的优秀学员组成，绝大多数为业余创作人员。

与第四届进修班同步进行的是全国石油系统职工文学创作培训班。随着全民科学文化水平的提高，石油系统广大职工对文学写作的需求日益提高，根据这一客观形势，鲁院与全总石化工会几经磋商，决定同《中国石油报》社等联合于1988年上半年举办全国石油系统职工文学创作培训班。这个班是专门为石油系统的宣传、文化工作干部及行业文学创作人员包括业余作者而设，旨在提高他们的文学素养和创作水平。

石油系统文学创作培训班共招学员 53 人。

1989 年 3 月 1 日，第五届进修班开学，录取学员 72 人。这一届进修班的教学时间原定为 1989 年 3 月 1 日至 6 月 30 日，鉴于 1989 年 6 月初发生学潮，鲁院遵照中国作协指示，于 5 月 15 日提前结业。

1990 年 3 月 7 日，第六期进修班开学，录取学员 52 人。

参加鲁院进修学习的中青年作家，有着年龄段、创作经历、创作成绩相近的特点，集聚在这里的中青年作家从深层次上有着更多相近的精神经历和文化背景。在鲁院的进修学习，除了对作家个体发展的意义外，还形成了鲁院作为文学教育组织在当代文学中的意义，形成了鲁院与中国当代文学的密切勾连。从某种意义上来说，集聚于鲁院进修班的一至五期学员，以其整体的创作成就，代表了那一时期文学创作的繁荣现象，反映出那一个时期作家所关注的社会生活，体现了那一时期文学的艺术成就，鲁院学员创作上呈现的缤纷色彩，构筑了鲁院在当代文学中的特殊地位。

在举办进修班的同时，鲁院同时举办了文学创作研修班。

从文学创作研修班的招生录取名单可以看出，普及部所开办的创作班重在文学普及的工作。如果说文学是一座金字塔的话，普及部所做的工作重在塔基。这个工作看似没有什么“效益”，却又十分重要。没有了塔基，文学的金字塔自然就会倒塌。毕竟，在金字塔尖上的人是少之又少的。

在上世纪八十年代末期，为促进少数民族文学创作繁荣发展和民族文学作品的汉译传播，提高少数民族文学汉译水平，培养少数民族文学汉译工作者，提供专题性学习进修，鲁院还与国家民委、中国作协少数民族委员会商定，在 1989 年 10 月至 12 月举办了少数民族汉译班。

值得关注的是，1980 年代末期，鲁院不断拓展办学空间和办学方式，创造性地开启了与高校合作办学的模式。

这期间，鲁院和多所大学联合办学，其中，1988 年与北京师范大学共同举办了“文艺学·文学创作”研究生班，录取学员 48 人；与华中师范大学联合举办“文艺学·文学评论”研究生班，录取学员 30 名；1989 年，与首都师范大学联合举办“汉语言文学”大专班，录取学员 45 人。

在与数所大学的合作办学中，鲁院与北京师范大学研究生院的合作影响最大。因为这个班录取了莫言、余华、刘震云、迟子建、毕淑敏等在当时与日后都很活跃的青年作家。为了

办好这个班，鲁院投入了大量的精力。专门为学员开办了预备班，专门补习英语，为进入研究生班做好必要的准备。9月21日，研究生预备班开学。录取学员48人。

经过两年半的学习，四十六位学员修完了七门学位课和七门专题选修课，修满了三十以上的学分，获得北京师范大学和鲁院共同颁发的研究生班毕业文凭。据粗略统计，两年半中，全班学员共创作和发表了小说、散文、报告文学、文学评论等各种形式的作品1300多万字，诗歌44000多行，电影、电视剧本18部。

总起来看，鲁院与北师大、华中师大等高校联合办学模式是成功的，此举为提高作家、评论家的学历和素养起到了重要作用。可惜的是，此种模式未能持续，在九十年代再次昙花一现之后就彻底消失了。

1990年代鲁院继续贯彻1980年代确定的办学方针：“培养文学新生力量，壮大文学队伍，繁荣文学创作”。通过一个阶段的学习，“使每个学员在思想上、文学修养上、表现技巧上均有所提高，以便写出更多更好的作品，满足人民群众日益增长的精神生活的需要，更好地为社会主义现代化服务。”这一教育方针贯穿于1990年代的办学中。从课程设置、教学活动等一系列工作的安排上，鲁院一直遵循这个原则开展工作。但在一些具体问题上，又根据实际需求，做出适当的调整。

通过考察可知，这一时期的鲁院办学依旧遵循多样化的办学特色。其中进修班成为了这一时期鲁院的主要办学形式。这是鲁院从自身的生存和发展方向考虑，为了适应新的历史时期的客观形势和需求而做出的一个选择。对于鲁院来说，短期进修班有两点突出的优势：

经济负担相对较小，虽然学费每年都在增长但学员还能接受；

时间短，方便学员来院学习。

经鲁院院务会议讨论后，鲁院连续举办了六期进修班，即第七、八、九、十、十一期进修班和地矿文学进修班。其中第七期进修班和地矿文学进修班是同步进行的，同时在一个大教室上课。

这一时期，鲁院办学经费匮乏，但鲁院仍坚持办学特色，培养了1000余名学员，为我国当代文坛输送了一批优秀人才，许多活跃于当前文学领域的作家都曾经在鲁院学习过。

除了进修班、创作研究班延长班以外，为了解决学员学历问题，1993年鲁院再次与北师大中文系达成协议，共同招收在职委培“文艺学·文学创作”硕士研究生。本期实际录取学员人数为47人，大多来自创作研究班延长班。

1998年上半年，为了发现更多的文学新人，鲁院还尝试举办了三期短期的创作研修班

（每期培训时间十天左右）。

1990年代后半期，受经济大潮冲击，文学日益边缘化。如果说1980年代办进修班收取学费有弥补办学经费不足的作用，到了1990年代末期，办进修班和函授班收取的学费已经成为鲁院的重要经济支柱。经费不足，教学设备老化，教学活动对外宣传因没有资金不能开展，教学层次的提升也受到影响和限制。为了改变这种状况，使社会效益与经济效益并重，鲁院一方面在1999年提出了经济目标管理责任制的口号，将经济目标落实到部门；另一方面就是举办了创作研究班。

创作研究生班于1998年8月17日在中国作协机关办学。这是1990年代后期举办的时间虽短但规格很高的一个班。这个班的举办是中国作协深入学习邓小平理论、落实中宣部指定的培养跨世纪人才规划、多出优秀作品的重要举措之一。这个班的举办某种程度上也为新世纪高研班的举办提供了某些探索。这个班的不少学员在文学界有广泛影响，其中有因《茶人三部曲》而于2000年获得茅盾文学奖的王旭峰，有以“三驾马车”著称的河北作家关仁山、谈歌、何申，有以写报告文学著称的张平，以及陆天明、周梅森、叶广岑、秦文君、范小青、邓一光等，总计21人参加了学习。

从鲁院角度说，这种办学的新范例和尝试，为21世纪高研班的举办提供了难能可贵的办学经验。这个班的举办，对鲁院以后的办学之路、办学思想及方式有着深刻的影响。

从1991年下半年至2001年，在十年的时间里，鲁院共举办了23期各种类型的文学创作班（一个月以内的短训班不计算在内），即：文学创作进修班18期；影视文学专业班3期；“文艺学·文学创作”硕士研究生创作班1期；文学创作研究班1期。

应该说，这一时期鲁院办班形式是非常多样化的，也取得了一些成绩，但与八十年代以及此后的新世纪办学成绩相比较，在出名家出大作品方面，稍显薄弱。

（二）后期鲁院：辉煌的高研班办学

鲁院发展进入新世纪以后，处在政治与市场的夹缝当中，遭遇文学被不断地边缘化，意识形态不断趋于碎片化。此时的鲁院新人培养与传统意义上的区别是显而易见的，两者之间甚至出现了一种“断裂”：从传统的偏重政治立场的培养逐步向现代的偏重专业特长培养的嬗变。正是在这种“断裂”当中，鲁院新人培养有了创造性的发展，这一点突出地体现在高研班的成功举办。

自2002年9月开始，鲁院办学进入新阶段，开始举办中青年作家高级研讨班（简称高研班），从而将鲁院的发展带入到一个全新的高度。

从2002年9月至2013年1月，鲁院共举办了18期高研班。⁷其中第4、10、12、16期为少数民族文学高研班，第2期为文学期刊主编班，第5期为文学评论家班以外，其余12期皆为中青年作家班。考虑到这三种类型的高研班在前五期中都有所体现，在此着重以这五期为主要考察对象。

9月8日，首届中青年作家高级研讨班录取学员50人，实到49人，其中男34名，女15名，中共党员19名，民主党派1名，少数民族7名，大专以上学历者27名。来自36个省、市、自治区、行业和军队系统，有不少人得过全国性文学奖项，如“五个一工程奖”、“鲁迅文学奖”、“少数民族文学奖”、“全军文艺新作品奖”等。

9月9日，首届中青年作家高级研讨班举行开学典礼。从出席高研班开学典礼的领导和专家的豪华阵容来看，鲁院高研班的规格是相当高的，这也从一个侧面证明了高研班的举办是作为国家战略，由中宣部直接支持、中国作协委托鲁院来培养文学新人的重要文学制度设计。

接下来的第二届高级研讨班（主编班）同样如此，规格仍然很高。这个班共录取学员50人，实到48人。

2004年2月13日，鲁院向中国作协呈报《关于举办鲁迅文学院第三届高级研讨班的报告》。作协党组作出批复，作协创联部拟出招生名单。随后向各省、市、自治区作协、各产业文协、总政有关部门发出《中国作协鲁迅文学院关于举办第三届高级研讨班（中青年作家班）的通知》。3月1日，第三期高级研讨班学员报到。共录取52人，其中男学员36人，女学员16人。来自8个民族，中共党员23人、民主党派3人，中国作协会员41人，大专以上学历者33人。来自31个省、市、自治区和中直机关、行业、解放军等单位。

与此同时，鲁院和中国作协民族处联署发出“鲁迅文学院第四届高研班（少数民族中青年作家班）招生通知”。由于本期学员的特殊性，招生工作提前开始，与鲁院第三届高研班的招生工作几乎同步进行。第四届高研班录取学员53人，实到52人。来自22个民族（21个少数民族），其中男学员35人，女学员17人，中共党员25人，民主党派3人，大专以上学历28人。其中9人曾获全国少数民族文学骏马奖，16人获省级以上文学奖，并有从事民族文学翻译者6人，中国作家协会会员21人。

2005年1月17日，鲁院向各省、市、自治区、直辖市作家协会、各产业文化工作者协

⁷ 笔者有幸参加了第十八期高研班和首届青年作家英语培训班的学习，本文的资料收集工作主要就是在这两个学习阶段完成的。

会，总政治部有关部门发出《中国作家协会鲁迅文学院关于举办第五届高级研讨班（中青年文学理论家班）的招生通知》。本届高研班录取学员 50 人，其中男 35 人，女 15 人，硕士以上学历者 21 人⁸，党员 28 人。

高研班的举办是鲁院办学的一个全新创举。之所以这样说，除了高研班是作协领导直接提出举办的特殊情况以外，更主要的是高研班不但不收取任何费用，而且在师资配备等各方面都达到了相当高的水平。

在办学过程中，鲁院高研班已经形成了自己的办学特色，体现出了文学新人培养的制度设计。

高研班教学的一个显著特点是每个班在学习过程中要举行一至二次研讨会，研讨会可以是专题讨论，也可以是学员作品分析。学员作品分析采取同学推荐和个人自报相结合的形式。高研班研讨会的特点是热烈、活泼，各抒己见，畅所欲言，有时甚至发生激烈的争论。

大文化课也是高研班教学的一大特色。有些看起来与文学并无直接关系的艺术门类，诸如音乐、美术、体育、舞蹈，以及自然科学方面的内容，诸如高能物理、环境学、气象学、军事学等等，均引起了学员热烈的反响。这些课无论是在开拓见闻上还是在陶冶性情上都使他们获益匪浅。

在高研班学习期间，鲁院一方面为学员们准备了丰富的娱乐生活，另一方面也随时关注党和国家的大事，对学员进行潜移默化的政治教育。首届高研班开学不久，适逢党的十六大召开。学院临时改变了课程，集中全体学员在大教室收看中央电视台的现场转播。过后，又组织了学员进行讨论。在第二届高研班学习期间，由中日文化交流协会理事长、日本著名诗人和小说家迁井桥率领的“中日邦交正常化 30 周年暨中日文化研究会”来访，作家协会安排高研班全体学员前往现代文学馆参加了中日文化研讨会。这次正规的外事活动使学员们大开了眼界。

高研班教学中还为学员们安排了丰富的社会实践和文艺采风活动。这项活动是在作协投入的充足的财政支持的基础上进行的。按照计划，在高研班每个学期的中间阶段，学院都要组织全体学员利用一周左右的时间进行社会实践。学员们在接受革命传统教育，感受改革开放的大好形势，游览祖国大好河山的时候，无不切身感受到了党和国家的关怀和温暖。对于这些作家和文学工作者来说，参与这种大型的社会实践，既是一次有益的文学积累，又是一

⁸ 这个班的学员学历应该是鲁院办学史上平均最高的。其原因因为这个班的性质是中青年文学理论家班，其生源多来自高等院校。

次现实的思想教育，从而对他们的创作活动发生了积极的和深远的影响。

通过对鲁院办学的“田野式”考察可以看出，无论是中央文学研究所，还是中国作家协会文学讲习所，以及更名为鲁迅文学院，在培养文学新人方面，这三个时期都取得了很大的成绩，培养了大量的卓有成就的作家。在取得这些成绩的同时，也在不同时期各自形成了自己的办学特点。

首先，从办学方式来看，文研所时期更加注重学员的思想政治教育，所培养的作家也大多有过革命经历；到了文讲所时期，培养文学新人的方式更为灵活，趋向于政治培养与专业技能培养相结合；到了鲁院时期，在政治方面的培养更趋多样化，而把专业素养的提升作为更加主要的方面。

其次，就招生方面而言，三个时期基本上没有大的改变，所遵循的方式基本上是自下而上的推荐与考核、审批相结合。

再次，在办学过程中，鲁院先后尝试过多种办班方式，既有文学创作专业班，也有文学创作进修班，行业系统进修班，函授班，更有与高校合作开办的文学创作和文学评论研究生班等。尤其是进入新世纪以后，鲁院开启了高研班办学模式，鲁院发展进入了一个快速发展时期。这些尝试与探索，对于新中国文学新人培养机制的形成意义重大。

综上，从1950年中央文学研究所创办开始，鲁迅文学院已经举办了近百期各种类型的文学创作班。综观鲁院办学历史，无论是文研（讲）所还是鲁迅文学院，其办学成绩是很明显的，从国家对其定位来看，也是比较“成功”的。

就中央文学研究所时期的办学模式而言，很大程度上毫无疑问是苏联模式的拷贝。但在进入新时期以后，在文学新人培养方面，鲁院已经摆脱了苏联的影响，基本上形成了自己的特色。一种新的文学新人培养机制正在形成。

与以往不同，今天的鲁院新人培养更多的是开拓作家的创作视野和培养他们的创作技能。但这并不是意味着如今鲁院的新人培养忽略了政治素养的提高，恰好相反，鲁院对此是非常重视的，采取的方法更加科学，所谓润物无声。在这方面，鲁院培养的重点是作家对国家政治的认同感，确切地说是一种情感态度的培养。这种培养区别于早期的硬性灌输，无论是其效果还是其手段，都是值得进一步研究的。

学院·市场·民间

——多维视野下中国创意写作发展的本土化路径

张娟

【摘要】创意写作是20世纪20年代末兴起于美国一个新兴学科，近年来，在中国部分高校和出版社的推动下，逐渐成为一个令人瞩目的文化现象。创意写作作为在欧美兴起并逐步成熟的学科，在引进中国的过程中必然要面对本土化进程。根据创意写作的性质和在中国的实际发展状况，从多维学术视野观照下，可发现在学科建设视野下，创意写作是一门基于传统写作学和西方创意写作学的新兴学科，我们在建立中国高校创意写作理论的时候不仅要参考西方创意写作理论，同时也要注意汲取中国传统文章学和现当代作家写作教学经验，建立具有中国特色的创意写作教材；大众文化视野中，创意写作是一种新兴的可与市场对接的全新写作模式，一方面，创意写作提倡集体创作，能适应市场变化，另一方面创意写作形式灵活，可适应复杂多变的市场需求；在日常生活和心理学视野下，创意写作是一种具有普及性与治疗性的全民写作，对于个体成长、全民记录和国家形象都具有不可估量的意义。

【关键词】创意写作 学科建设 市场化 全民写作

【作者】张娟，东南大学人文学院副教授，文学博士

20世纪20年代末，创意写作（Creative Writing）诞生于美国爱荷华大学，后来作为新兴学科在美国及西方国家的高校确立并推广。在欧美等发达国家，创意写作已经有80余年历史、包含近20个子类、设有本科、硕士、博士研究生培养层次的大学科。中国著名作家白先勇、严歌苓就是美国爱荷华大学的创意写作硕士，王安忆、莫言等都有在爱荷华作家研修班学习的经历。创意写作学学科的诞生和发展，改变了欧美战后文学发展的格局，也彻底改变了欧美文学教育教学思想体系，为欧美文化创意产业的兴盛和发展奠定了学科基础。

在美国相对成熟的创意写作系统研究中，研究方向主要分为两类。一是系统全面的理论性专著论文，其中代表性作品是多萝西娅·布兰德（Dorothea Brande）所著的《成为作家》和斯坦福大学教授 Mark McGurl 出版的著作《创意写作的兴起：战后美国文学的“系统时代”》（译者：葛红兵、郑周明、朱喆）。其次是各大高校、工作坊对于创意写作的普及性知识介绍和自编的写作教材。这部分材料相对凌乱和分散，实践性较强，但在一手研究方面具有更为突出的作用于意义。

20世纪20年代末，创意写作（Creative Writing）诞生于美国爱荷华大学，后来作为新兴学科在美国及西方国家的高校确立并推广。在欧美等发达国家，创意写作已经有80余年历史、包含近20个子类、设有本科、硕士、博士研究生培养层次的大学科。中国著名

作家白先勇、严歌苓就是美国爱荷华大学的创意写作硕士，王安忆、莫言等都有在爱荷华作家研修班学习的经历。创意写作学学科的诞生和发展，改变了欧美战后文学发展的格局，也彻底改变了欧美文学教育教学思想体系，为欧美文化创意产业的兴盛和发展奠定了学科基础。

在美国相对成熟的创意写作系统研究中，研究方向主要分为两类。一是系统全面的理论性专著论文，其中代表性作品是多萝西娅·布兰德（Dorothea Brande）所著的《成为作家》和斯坦福大学教授 Mark McGurl 出版的著作《创意写作的兴起：战后美国文学的“系统时代”》（译者：葛红兵、郑周明、朱喆）。其次是各大高校、工作坊对于创意写作的普及性知识介绍和自编的写作教材。这部分材料相对凌乱和分散，实践性较强，但在一手研究方面具有更为突出的作用于意义。

中国的创意写作课程与研究刚刚起步，2009年复旦大学开设创意写作硕士班培训系统，次年上海大学开设创意写作本科实验班，其后武汉大学、南京大学、同济大学、中国人民大学等重点高校纷纷引进国外写作培养教学模式，开设创意写作课程。2014年，北京大学首次设立创意写作硕士研究点，注重培养专业应用型文化人才。在作家驻校方面，有着大量理论研究和实践经验的是上海大学创意写作研究中心主任葛红兵，并建立起以上海大学为中心的一个研究集团，包括陈鸣、许道军、郑周明、朱喆等学者与学生。此外，近年来许多优秀创作者开始进入高校任驻校作家或访问作家，如同济大学的马原、复旦大学的王安忆、西北大学的贾平凹。这些课程的设置与作家的积极努力为创意写作的中国化奠定了基础，并为创意写作在中国的持续发展起了积极的推动作用。

中国创意写作尚处于萌芽状态，有关这方面的研究也是较为零碎，缺乏系统性，缺乏专业的学者认真深入地进行研讨。研究主要集中在国外创作成果的译介、海外培养系统的引入与借鉴，中国化的创意写作仍需要一定的时间与努力。研究零散分布于写作实践中的直接教学教材以及专业指导手册等，理论性研究仍然需要进一步深入。根据现有文献，现阶段我国创意写作研究主要特点如下：首先，在学科上主张将创意写作理念写入课堂，认同了创意写作理念“天赋是可以被助长的，创作是可以被鼓励的。”¹可利用其理念所带给课堂的民主性、平等性和参与性，为中学的写作课堂灌注活力；其次，主张在跨学科教育中应用创意写作。如在文学史教学中转化教学理念和教学思路，从创意写作理念中培养学生理解主体性与思维能力，并将较为僵化的文学史教学转化为写作能力的培养²；再次主张创意写作的理

¹ 张永禄：《创意写作：中文教育改革的突破口》，《写作》2013年Z3期。

² 同上。

念及外延成为高校中文系教学学科改革的排头兵与突破口³。指出创意写作不是着力于单纯的写作能力的培训，而是着意培养有创造性的文化创意产业核心从业人员。将能力项目化思路贯彻教学改革之中，当务之急在于：一、是处理好写作能力与创意能力的关系；二、高校院系处理好有所为与有所不为的政策；三、处理好学科建设的借鉴和创新关系。⁴

综上所述，我国的创意写作研究更偏向于实践中的学科建设、教材编写、指导推广等工作，倾向于从学科角度认识创意写作，并把创意写作作为中国写作学教学改革的契机，但也有一些研究者认识到创意写作的意义不仅在于教学，如黄斌、杨美元就指出创意写作具有学科外的诸多价值。⁵事实上，创意写作作为在欧美兴起并逐步成熟的学科，在引进中国的过程中必然要面对本土化进程。中国的创意写作学科发展，和欧美一样，不仅是学科内部发展的需要，同时也是社会发展和市场繁荣的需要，是和我们的国家形象和经济动力紧紧联系在一起。

一、“创意写作”的内涵与边界

“创意写作”的概念到底是什么，直到现在依然是众说纷纭。确立“创意写作”的内涵与边界，有利于我们更好地确定创意写作的本土化发展方向。朱喆，郑周明翻译的美国马克教授的《理解爱荷华——“创意写作”在美国的诞生和发展》一文中详细说明了“创意写作”在美国的形成和发展过程，提出“创意写作”是“在新式的创意写作课程里实现训练的系统性和有效性”，不仅如此，创意写作还应当被认为是一种“创造性思维训练”，它让“学生的思维更为深入和敏锐”。许道军认为：“‘创意写作’是一切创造性写作的统称。”“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的新变化，面向现代文化创意产业，开展‘有创意的写作’”。⁶黄斌，杨美元在《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》一文中向我们明确指出了创意写作的概念并指出

³ 同上。

⁴ 同上。

⁵ 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》，《写作学研究》2016年第2期，第3-5页。

⁶ 同上。

它的着重点在于“写作养成论”：“创意写作”由“创意”与“写作”这两个关键词构成，创意写作认为：创意第一性，写作第二性，创意规律统领写作规律。“创意”指自我的心思（欲望），通过写作自我发掘，发现自我、形成自我、表达自我、最终实现成为自我。同时，在“创意写作”中，“写作”不再神秘化，创意写作淡化了写作技巧与对写作者严格的准入要求，使写作日常化，将写作的权力交还给每一个人，通过写作者自我发掘，可以形成自己的写作规律与方法。创意写作强调提倡写作养成论。而刘伟在《创意写作中的文体意识》一文之中，也强调了创意写作是顺应时代的产物，指出它是对传统写作的进一步发展，既强调了“写作的创意”，也强调了“创意的写作”，在传统的写作创新基础之上，它还强调创意过程的文字化，将创意变成可视化的产品（比如文字产品），是对创意的实体化、产品化。

7

笔者认为，本土化创意写作的概念界定应该更为全面，首先面对人群，不应该仅仅是作家、文学爱好者、传媒从业人员和传统写作学所针对的学校学生，而应该是以全社会为目标群体，提倡全民写作。甚至要通过普及和推广活动让原本不了解写作，或者没有写作能力的群体进入到创意写作的尝试中来，倡导全民写作，通过写作释放自己，认知自己，实现自我的重塑和社会压力的良性释放；传统的写作被贵族化和纯粹化，成为学院派和精神追求者的游戏，与市场相结合被认为是文学的庸俗化。但创意写作与传统写作的区别就在于其敢于放低身段，主动向市场示好。“创意”一方面是与写作中的创意对接，另一方面与市场“创意”对接，强调文学的生产创意和生产转化。文学不再是关起门来的自娱自乐，也不再是写作的终端产品，而是可以在文字的基础上通过创意实现文学的生产力价值；再次，在“写作”概念中强调跨界写作，不仅仅是传统的文字写作可以称其为写作，图像、摄影、声音、版式等都可以与文字一起成为写作呈现的重要内容，比如德国莱比锡举办的“世界最美的书”评选，就把传达结构创意、图文层次经营、节奏空间章法、字体应用得当、材质选用恰当等等放在和文字同等重要的位置上，追求全方位的阅读感受和审美愉悦。

根据创意写作的性质和在中国的实际发展状况，从多维学术视野观照下，可发现在学科建设视野下，创意写作是一门基于传统写作学和西方创意写作学的新兴学科，我们在建立中国高校创意写作理论的时候不仅要参考西方创意写作理论，同时也要注意汲取中国传统文章学和现当代作家写作教学经验，建立具有中国特色的创意写作教材；大众文化视野中，创意

⁷ 同上。

写作是一种新兴的可与市场对接的全新写作模式，一方面，创意写作提倡集体创作，能适应市场变化，另一方面创意写作形式灵活，可适应复杂多变的市场需求；在日常生活和心理学视野下，创意写作是一种具有普及性与治疗性的全民写作，对于个体成长、全民记录和国家形象都具有不可估量的意义。

二、学科建设：创意写作的中国学院派道路

创意写作中国化首先面临着创意写作合法性的问题，要解决这个问题，首先必须在中国高校进行创意写作学科化建设。在高校进行学科建设和理论建设，形成制度化的创意写作人才培养体系和评价体系，一方面面临着中文系内部改革的问题，另一方面也提出了高校中文系创意写作专业合法性的问题。中国创意写作学科建设主要有三个必要的途径，一是向西方成熟的学科体系借鉴学习，二是结合中国传统写法方法论，三是结合当下“敢为天下先”的一些创意写作开设高校的建设经验。

中国大学的中文学科一直都是以“语言文学”为核心培养人才，特别是当下大学学科排名以项目论文为导向，导致大学本科教育也走向学术化道路。大学本科一般设置中国语言文学系，然而按照真正意义上的文学教育来说，应该是中国语言和文学系。因此，这也从一个直观的层面上表明，中国的文学教育从来就没有与语言教育分离，处于未独立状态。因此，高校中文系必须改革现有的教育模式。从“百无一用是书生”向“中文系是笔杆子”的转变努力。中文系不应该仅仅是一种培养一种意识形态，更应该从实际出发，提高文学创作能力，培养文学创作人才。中文系的目标不是记者、秘书、语文老师，而应该是具有艺术创造思维和文学写作才能的专业人才，他们未来将成为文化创意产业核心从业人员。

首先，要积极调研西方国家，比如美国、英国、澳洲重点大学创意写作学科教学体系及教程。如美国爱荷华创意写作工坊（Iowa Writer's Workshop）制度和创意写作系统经验研究（Creative Writing Program），英国文学创意写作教育教学经验，澳洲创意写作计划和墨尔本大学创意写作课程，台湾高校创意写作课程设置。借鉴西方国家创意写作坊和研讨会的成功经验，促进我国写作教学模式的多元化转型。

其次，借鉴中国传统写作学经验，如20世纪20年代，我国就出现了一批写作学著作，古代有《文心雕龙》，如陈望道《作文法讲义》、叶圣陶《作文论》，夏丏尊和刘薰宇的《文章作法》等，老舍、沈从文都在民国大学中开设作文课程，在写作本质论，写作过程论，习作能力论，写作思维论，写作发生论等方面都有大量有价值的成果。

再次，要结合创意写作学科在中国的发展经验。2006年复旦大学创办全国首个文学写作硕士班，即英文名为 Creating Writing Programm 的创意写作专业。虽然 MBA 硕士专业此前在我国大陆已有前例，但复旦大学此举一出，仍然引起了关于“中文系能否培养作家”、“作家能否被批量生产”等问题的广泛讨论。对此，复旦大学中文系系主任陈思和认为，拥有文学语言能力和深厚的文化积淀是成为作家的必要条件，而创意写作课程正为有写作潜质的人提供了一个平台；授课教师王安忆虽也认为作家不能被“培养”产生，但引进创意写作这一课程可以为作家的产生做好人为的准备。此外，赵丽宏、叶兆言、毕宇飞等作家对此问题观点不一，但大多对创意写作这一课程的开展持积极态度。在复旦大学之外，上海大学、北京大学、南京大学、广东外语外贸大学、上海大学等几所高校开设了创意写作专业，从不同角度展开了探索。对于创意写作课程应如何开展这一问题，多数高校均采用了借鉴国外经验，注重课堂上师生间的互动和对思维学生的启发方面，同时聘请著名作家授课。试图通过制度化的方式推动创意写作规范化发展，在学科化制度化的教学引导下，戴着镣铐跳舞，培养学生的原创精神和创造性。

对于当代学生而言，创意写作的意义其实不仅仅在于一门课程，而是通过创意写作盘活学生所有的中文系知识储备，把中文专业的语言、文化、文学、批评等知识通过写作的方式得以创造性转化，这既是对中文系所学所有课程的一次回炉重造，同时也可以摆脱中文系现有教学体制中学习与实践脱节的现状。

三、创意为王：创意写作市场化的工具价值

创意写作在中国的发展一方面需要高校学科建设的推动，另一方面，更是文化创意市场的内在呼唤。“市场，不仅仅是社会生活中一只‘看不见的手’，它也是文学发展中一条鲜明重要的掌纹，这条掌纹未必就是文学的生命线，但是一定隐藏着文学发展的生存机遇，甚至彰显着文学发展的走势与方向。随着整个国家的经济转型，市场化不可避免地全面进入文学艺术创作的天地。”⁸和市场联系最为紧密的文学形式就是创意写作。文化创意产业在美国占比约 20%，是美国第一大产业，同时也是美国第一出口产业，其出口额超军工和一般制造业等。我国文化创意产业占 GDP 总值约 5% 极端落后于发达国家水平，按照美国水平，中国未来文化创意产业发展至少可以有 4 倍的空间。

⁸ 江冰：《新媒体时代的 80 后文学》人民出版社 2014 年版，第 177 页。

首先，创意写作提倡集体创作，这和大众语境下针对市场的写作方式具有潜在的吻合，可通过集体的力量，最大限度地发挥一个团队的最大价值。创意写作有一个重要的活动形式就是创意写作工坊，“这会让传统中文系的课堂变成一个个工坊。这里教师和学生间的界限是模糊的，大家紧密地团结在‘idea’的周围，创意写作学科教育教学系统中的学生将用工坊讨论的形式，以团队合作的方式按照一定的创造性程序来讨论文本的框架并分工合作来完成它，这种系统化配合非常像文化企业生产的过程，就像一个电影制片厂，导演正领导大家讨论剧本写作，一部分人讨论情节，一部分人讨论结构，一部分人讨论对话，一部分人讨论场景，这种看似工厂化、流程化的创作，本来应该是和‘创造’、‘个性’等词汇对立的，是这种个人特质的敌对方；但是创意写作学恰恰在这里改变了一切：它让创意出现在工坊里无拘无束的讨论和集体搏杀之后，个性不是被这种集体工作制抹杀了，而是恰恰相反，个性化的语言和架构被保留了，没有个性的则纷纷在‘工坊’中被剔除了”⁹

其次，创意写作可以把握市场导向，也可以适应当下丰富复杂的市场化需求。当下的文学阅读市场已经从创作方转向了消费方，读者从不同的平台，包括纸媒、电子媒体、掌上媒体等选择不同种类的文学作品，纯文学、严肃文学不再是文学市场的主流，网络小说、类型小说、架空小说、玄幻小说、同人小说、穿越小说等不同的门类丰富了当下的文学市场，写作方式多样，欣赏角度多元，这都是对传统写作方式的挑战。同时，我们的时代和社会也对各种附着在商品与消费上的创意写作、创意文本需求量大增，商业策划，创业策划，活动策划，广告写作，软文生产，媒体创意都需要创意写作，写作的意义与内涵的边界在迅速扩大。

当下，创意已经不仅仅局限在文学领域，旅游产品、文创产品、商业产品、建筑艺术等等都有创意紧密关联，如上海田子坊石库门街区的改造，南京 1912 民国街区等都是借助文学概念成功转型；韩寒开餐厅“很高兴遇见你”，以自己的作品为菜名或者创意卖点，南京作家张嘉佳的餐厅的菜单完全是散文式的书写样式，已经颠覆了传统餐营业的经营样态，很多人去吃饭，吃的不是胃口，而是情怀。文学已经不仅仅是我们阅读的精神产业，而成为了一种通向其他产品形式的媒介，创意文学与商业的联姻，产生了数倍的精神价值，这一点是值得我们深思的。说明了在物质已经基本满足的社会形态下，对精神的需求日益高涨，创意写作可以附着在任何一种商业业态上，产生难以用数字来衡量的经济效应。例如创意写作与好莱坞电影产业的结合，相互的需求让美国的电影形象产生一种极强而又技巧化的内部凝聚

⁹ 许道军、葛红兵《创意写作：基础理论与训练》，广西师范大学出版社 2012 年版，第 16 页。

力。而创意写作的发源地爱荷华州依托创意写作系统，以读写教育和工坊活动为基本形式，衍生多种类、跨媒介的文学创意产品，获得了文化创意产业的高度繁荣，早在 2003 年，爱荷华州每年从创意工作中获得的收益达 169 亿美元，并且带动相关就业高达 195464 个。¹⁰

创意写作的生产方式一方面让文学的产业化生产成为可能，另一方面让文化创意与市场结合，文学不再是高高在上的贵族，与日常生活消费结合起来，使我们的生活更加精致化与文艺化。¹¹市场让创意写作得到了价值体现，创意写作也让市场更富有人情味，市场与创意写作的结合更是中国当下经济发展的内在呼唤，体现了广大群众的潜在精神需求。

四、民间力量：创意写作与国家形象和社会价值

马克思发动的哲学革命也进一步催生了日常生活批判理论的发展，日常生活理论使哲学研究从天国返回到尘世，返回到人们生活的现实世界，奠定了日常生活世界中个人在人类社会存在和发展中的本体论地位。列斐伏尔也强调，日常生活是一个平面，而这个平面也比其他平面更为突出，因为“人”正是在这里被发现和创造的，个人就是以日常生活为中心不断地塑造自己的世界。但是当下的日常生活异化无处不在，现代世界已经成为一个消费主义的世界，消费主义世界的主要特征就是日常生活的异化。而创意写作作为一种没有门槛的全民化写作，其重要的意义，就是要通过写作让个体发现自身，对抗“异化”。

密尔顿在《失乐园》中说：“对我们日常生活的了解是最大的智慧。”个人情感宣泄的出口。创意写作同时也是一种“障碍突破”，与心理学紧密关联，通过外界的引导，用创作潜能激发的方式，通过写作，表现出作者潜意识里的“白日梦”，用弗洛伊德的人格理论来讲，也是达到一种自我平衡的方式。通过对日常生活的记录、反思和发现，可回到生活中去，在生动鲜活的日常生活中寻找意义，避免异化。现代心理学为我们认识自我心灵世界提供了理论观照。从弗洛伊德到荣格、拉康，逐步发现了个人潜意识，也为我们用文学的方式将自我潜意识表现出来提供了理论支持。在莎拉·米诺基和法琳·雅各布共同合作完成的《人人都能成为简·奥斯汀》中便强调了个人写作的重要性与可行性：这本书旨在告诉家庭主妇们，她们一样可以成为著名作家。而在实践中，创意写作以回忆录、游记、评论等非虚构写作作

¹⁰ 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》，《写作学研究》2016年第2期，第3-5页。

¹¹ 同上。

为初始切入，将能力技巧的训练与自我认知的发掘整合为多种有趣的小练习，驱除对创作难度的畏惧，激励新进入者积极地开始写作。例如，在多萝西娅·布兰德的《成为作家》一书中，已经开始针对新进入者将会遇到的种种困难，展开了通俗而亲切的讲解，设计了简单易行又高效的场景化小练习，把写作变成了游戏，丝毫不会感觉到困难。¹²

从自我挖掘理论角度，通过创意写作进行自我发现和个性形成的反思与追溯，通过创意写作训练方法发现自我成长，在自我发现的基础上进一步延伸到家族、单位、地域、国家、人类经验的书写，从而发现掩藏在个体黑暗深处的集体无意识。¹³在社会上有大批的群体具有倾诉的欲望，他们并非作家，也无关文字工作，甚至不能流利地书写，但他们也有表达的渴望，并且希望能够通过这种表达释放压力，寻求理解和沟通，把这种欲望激发出来，引导他们去说去写，通过对他们思维扩展的引导和心灵话语的战士，可以让创意写作成为他们重新认识自我，解放自我的途径。这样才能把封闭的高校式的教育体系逐步转化为开放式的教学模式，让民众在创作中感受自我，并把自己感受到的丰富的情感体现在自己的创作中。

通过个人写作，可逐步实现全民写作。全民写作不仅有对个体的完善与成长有意义，更重要的是具有社会安定的革命性意义。回顾美国历史，战后美国经历了诸多问题，而在解决问题的过程中，美国先锋的文化意识开始影响整个世界。美国高校创意写作学科从上世纪三十年代诞生开始，几乎参与了美国所有社会问题的讨论及美国思想的建构过程，尤其在美国梦的塑造、美国文化思想及形象输出、美苏冷战中创造性人才的培训等等方面，持续活跃在美国高校中的数千个创意写作工坊无疑起到了关键性作用。换言之，通过创意写作学科的创建和发展，美国高校不仅改变了自身的形象，而且在这些重大的国家社会问题中承担了巨大的转接器功能。无论是战后老兵的安置、黑人平权与种族问题、阶层斗争稳妥、女权运动、原住民文化与移民问题、美苏冷战等等，我们都能看到创意写作工坊的影响。

从荣格集体无意识的角度来看，在每个个体的内心都存在着更广大的，超越个体的激荡着全人类的声音，里面储存着各种原始的集体想象和智慧。将写作方法、写作资源和写作练习待到社区去，组织农民工写作、退伍军人写作、退休员工写作，通过写作的方式记录时代，记录人生。现在兴起的民间写作、账本写作、个人史写作、民间史写作，甚至器物史、日常生活史等都是一切创意写作的表现。全民写作可以为全体民众提供一个发泄的渠道和全民经

¹² 同上。

¹³ 同上。

验系统，甚至可以让文学成为一种公共文化服务体制，提高全民素质，增强个体的幸福感，也增强普通人之间的心理联系。“只有通过创意写作这个渠道，让创意写作机制发挥作用，文化产业才能在市场这个怪兽面前依然保持价值观和国家意志的敏感度、清晰度，从而帮助国家形象自我确认和向外伸张。”¹⁴

创意写作在西方的发展也经历了产生、兴起和传播、发展、兴盛的过程，在这一过程中，文学教育的困境，高校学科体制的建立与文学创作价值的认识是困扰创意写作学科体系建构的主要矛盾，这些问题也同样出现在我国的创意写作发展进程中。创意写作的本土化三路径又具有内在的联系性。社会性的创意写作活动应该通过高校平台进行整合，用高校的制度进行系统化方法调配资源，吸引并引导社会写作力量，结合优秀作家资源，整合市场和出版需求，推动优秀作家的出现，也引导全民写作风潮。高校也可以整合市场、学者、作家与理论批评家的力量，保证价值观引导和各方资源调度，并源源不断地为创意写作教育和输送优秀人才。

¹⁴ 许道军、葛红兵：《创意写作：基础理论与训练》，广西师范大学出版社 2012 年版，第 17 页。

转型、困局与融合

——浅谈创意写作在中国发展

郑周明

【摘要】从欧美创意写作体系的兴起到文化创意产业蓬勃繁衍，从中产生的经验与效果对当代中国高校文科发展以及文化产业需求富有借鉴，对于时代的回应，已有高校走在了前列。对于这个曾经神秘化的领域，时代已迫不及待的需要进入其中，跟随无限的可能与期待。无论是面对国家社会的文化战略还是学生群体的自我体验，高校体系无可避免的介入其中，展现自己的优势。

【关键词】转型 发展 创意写作

【作者】 郑周明，文学报编辑

一

在 21 世纪开始的时候，欧美国家纷纷在不同程度上加快对文化创意产业的投入，系统化的产业逐渐得到国家认可与支持，作为回馈，文化产业的产值在发达国家迅速增长，在美国占到 GDP 总量的四分之一多，日本的文化产业规模也占到其总量的五分之一多，而近年中国在文化产业上的投入只占 GDP 总量的 5% 不到，中国人均享有的文化资源占 GDP 比重在世界排名居于后位（中央教育科学研究所国际比较教育研究中心 2006 年对全球 52 个主要发达国家地区进行的“教育竞争力综合排名”）。¹在文化体验经济时代，倘若以此态势发展，如今已经可以看到，强势的一方生产“理念”与“概念”，而弱势的一方则为前者提供基本资源，甚至在思想层面被前者所支配。

也正因为这个问题如此切实和需要面对，2009 年国务院文化产业振兴规划的出台让外界看到了政府的着眼与重视，作为文化资源大国，自上而下的文化产业重视必将带来文化创造、文化消费与文化输出的集中优势。但做到这一点，绝非简单的概念与高投入便可以做到，这是一个系统化与机制化的产业，必须有充足的资源被用于基础硬件的构建上，在集中资源与统一规划的基础上，内部发挥文化本身的多元性和创意性。正如美国创意写作系统历史所揭示的，一个系统的运作，集合了优秀的人才资源与资金、政策上的保证，而这些都集成到大学这样的优势平台上，依靠大学本身的资源优势将系统化运作开展起来。这种系统化运作

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:

并非看上去那么耗费时间与精力的投入，它更多的是一种机制性的安排，主体思路被确立之后，系统本身将自动运转起来，并不断丰富其内部特征。

正如近些年，在京沪广等大型城市开始了文化创意园区的建设，其速度效率之快，令人欣喜，园区内的设施安排的确有其艺术性特征，并且集合了众多新锐的视觉平面设计以及创意产品设计团队，他们作为现成的文化创意产业资源的确可以融合于一起。但我们必须注意到作为一个产业的发展，它的持续性与高素质性必须被诉诸于基础的完善，一方面，我们可以立即高效的建设起可见的，甚至于效果显著的创意园区，它们作为产业的一个环节应当受到足够的重视与资源支持，尤其是创意园区与社会文化经济生活的链接上，这是它们的存在意义，倘若脱离这种发展规划，那么它们很可能只是短暂的形式效应与被观光对象。

在发展文化创意的产业道路上，只有充分挖掘高校学科资源与本土文化资源结合起来，在已成熟的高校人才资源平台上进行系统化的产业配合，真正发挥高校的社会资源共享作用与本土文化建设责任，从而为文化产业的整体系统奠定最基础而扎实的提供方。

而这不仅是中国发展文化产业的必由之路，对于高校以及文科学生而言，也是双方的共同愿望，完善高校文科系统，与社会文化产业紧密配合，以适应文化经济时代的成长。

二

与二战后的美国高校扩张相似，中国高校自 1999 年开始启动的教育振兴计划之后，开始了影响深远的大学系统扩张运动。这个教育规划对于二十一世纪的中国社会可以说涉及到诸多行业与整体国家发展。尽管初衷是为了普及高校教育比例与缓解当年的就业矛盾，但大学生数量的急剧膨胀不仅仅是受教育人数的单纯增加，同时也引发了一系列连锁效应，高校教育资源开始前所未有的积聚和优化，从土地资源的积聚到教育硬件的体系化，更为重要的是，随着学生数量的增加，高校对教师也开始了扩招，原本散居在各类机构的学者以及知识分子从四面八方进入高校系统中，尽最大效率使用高校资源的同时也增加了高校人才资源。

在整个扩招运作中，我们可以看到作为大学的自我意识的张扬。大学开始承担更为广阔和普泛的社会责任，资源的高度集中也意味着需要为高数量教育人群的教育体系和未来就业承受压力，更多时候，后者的压力在社会舆论与现实的陪衬下，显得无比庞大与负荷，这也迫使许多高校降低了教育质量以换取更多的本部资源与教育增长。

然而，现代大学的理念的确在这个过程中获得了实现的舞台。它们抢占有利地形，建立实体的学校，并开展学术计划，来供给这一大群怀揣着梦想和希望，带着学费的新学生们。

近几年高等教育的增长速率开始减缓，大学入学数量趋于稳定，可接受大学教育的国民比例仍继续向上慢慢增长。大学不仅相应了普及平民教育的思想，还大规模地推动国家经济，它仍然需要更多的具备科学、技术和管理才能的人来加入这个体系，以完成更为宏大的大学理想。我们完全可以将如今中国高校体系称之为“工业社会的轴心部门”。

显然，这种称呼指向了当代大学的建设理念，即成为综合性大学，正如美国高校的发展的外在逻辑一样。这个理念意味着高度集中的资源拥有，包括土地资源、文化资源、人才资源与话语资源，越来越多的社会机会归拢到大学这个场所，大学不仅是普通国民提高知识素质的学习之地，也更是最寻常和正常的社会阶层流通渠道，它被国民与社会，被国家与政府，寄予了最大的期待与信任。

高校体系的确不负众望，尤其当它的初创与发展与中国的工业时代紧紧同步进行时，我们无法忽视高校在这个阶段所作出的贡献，源源不断的人才正如国家所期待的那样输送往各个工业部门，如今这也同样出现在现代金融服务业上。可以说，高校体系的发展与工业时代、商业时代的出现和转型是同步进行的，也尽其可能的为时代需要而服务——诚然，其中产生了教育素质与大学人文教育的妥协缺失问题——但，当文化时代开始成为世界潜在的未来发展趋势的时候，高校体系出现了失语甚至未作预料的境地。

的确，这与资源的分配与政府政策的导向有着重要关联，高校具备了及时反应的能力以及高效率调配资源为新时期服务的经验。它们习惯了在全球工商业时代成熟时期的进入和发展，得以迅速调整好角色与时代发展紧密配合。而今，文化经济在欧美发达国家地区已经展开，并且在个别国家内部，文化产业的发展是与现代商业发展同步进行的，而中国一直愿意在不同行业给予主次之分以明确资源分配。在面对新兴的文化经济崛起时，原本成熟的理工科教育以及金融科目教育为主的高校培养出现了无可应对的局面，特别是高校内部的文科教育，从来以理性批评研究为主，即便是文科为主的高校，也仍未脱整体化的理论教育模式。它们从未相信创意写作可以在高校教育中得到突破的可能与契机，也从未相信实现它的方法或必要性。但这并不意味着高校的完全忽视，它们可以担忧如今文学市场的混乱和严肃文学的失落，可以担忧大学出不了文学人才——显然，艺术人才培养方式在高校学院获得了成功与承认——它们仅仅是担忧这些，讨论这些，但它们无法避开另一个事实是，高校文科学生在面向工商业时代，相比其它科目而言，显然处于弱势与机遇缺失的困境。这就意味着，高校文科改革的不作为，意味着现实就业压力完全转移到了学生一方。从这个角度说文科学生几乎无法体验到当代高校资源的优势，在社会发展现状面前，文科学生唯一的可能是将大学专业作为隐藏的身份，将自己交给工业与金融产业——无论他们是否愿意或喜欢，这是无可

选择的选择——以此来和解曾经对所报考高校的信任与期待。

高校体系显然无法避开文化经济时代的趋势，也应当因此为转折点，将高校中最后一块急需改革的学科完成角色转变，从单一到多元，真正实现综合性大学的当代理念，并且，我们从来都清楚，唯有高校人文教育的深入人心，才可能对大学的未来与对社会的承诺有最大化的表现。

应对文化经济时代的到来，也面对综合性大学的内部需求，在时代的前奏中完成转型，延续此前对工业金融产业的积极回馈。这些既是中国高校体系需要对未来做出的答案，在个别大学看来，它们敏感的意识作为时代契机的出现，高校应当也完全有能力走在政府布局之前，大学就像是整个国家产业发展的微型全景，它们清楚谁领先谁后位，每当一个新兴时代的出现，高校便施展才能，协调各部分运作，以期实现高素质全优势化的大学理念。

近年来，几所敏感而锐意的大学，正在将创意写作学科引入到高校内部，我们可以说，它的引入可以全部归化为对高校中文教育的改革之中。但这场改革，显然包含了极为丰富的内容与目标。它可以被认为是针对当下高校中文教育中文学与语言混为一谈的传统思维，这种习惯导致了文学学科只强调其“基础性”与“研究性”属性，而有意避开其“艺术性”与“应用性”的本质，中文教育本应文学与语言同步协调发展，或者说，如果过往的历史需要曾分别让文学性与语言性成为学科主导，那么长达六十年的现当代文科发展，为何仍然延续了这种功用思维，让文学的艺术性遮蔽在语言研究之下，把任何文学对象视为仅仅用于产生理性批判与学术垄断的目的。高校文科教育的动力正来自于上述产生的两种困境，一是中文专业的学术训练只能存在于高校体系，而无法在高校外获得认同；另一种则是越来越庞大的文学批评研究人员与越来越萎靡不振的文学创作对象，倘若将后者放置于自然生长与其自生自灭的境地，那么前者最大的危机也便出现了。身处文学批评中人，谁也不愿看到自身专业与文学现状分离，而只专注于历史中的文学热。

能够意识到作为意识形态的文学思维与这个新兴的文化经济时代依然脱节的大学并不多，它们深知这是个依靠创造性、理念化的文化产业时代，全球创意写作与整体文化产业的发展史已然表明，文艺内容的放大效应与传播能力，在产业的系统运作下，将发挥无可估量的内外效应。不仅如此，高校实行中文教育改革，引入创意写作，为的是丰富开拓中文教育体系，吸纳更多文学资源，解决文科学生就业，配合文化产业发展，但从教育本身出发，其出发点更考虑到了作为文科学生的需求。进入高校中文教育的学生，也许很少考虑到毕业后的规划，更多的是带着对文学本身的想象与理想进入，他们深知阅读的重要性，深知文学批评有助于理解文学甚至于现实，但我们是否可以说，文学创作学科的建立更有助于以文学书

写现实，理解现实。在此，从文学与现实沟通的角度来说，衍生出了另一种向度，民族学生对于中文教育的需求是很少被满足的，他们面对的文学对象绝大多数都是集中在汉族文学，很难藉此文学批评或阅读获得民族现状间的交流理解，或者严肃地说，中文教育面对少数民族学生是存在困惑的，以语言推广为主导的教育思维更无法沟通民族间的历史现实。原本文科教育对于民族融合理解是最好的入口，但在当下资源与思维的沿袭下，国家不得不依靠特权的赋予与资源倾斜来获得少数民族理解，从效果来看，我们必须承认这种做法只是权宜之计，并不能真正获得民族间的融合，并且对当地汉族成员也不显公平。

无论是对于少数民族学生还是大多数汉族学生，通过创意写作机制释放内心诉求，联通起个体与社会，民族与国家等多层次的交流，以艺术化的文学“软化”内心与现实的冲突。我们可以想象，在讨论形式下的写作课程中，来自不同文化背景的学生以自己的独特个体体验书写文学作品，民族与文化的差异性通过平等的文学交流获得真正意义上的尊重和欣赏。更多的，依靠文化产业与高校资源的配合，他们的文学理想与未来就业将具备更多期待与可能性，毫无疑问，当下的中文教育亟需这样的学科拓展与未来性——当然，学科名字将不再强调中文，而是文学与语言并重——作为产业发展的引擎动力，也已不仅仅是学科本身需要如此。

三

我们也应当注意到，建立新兴学科，不仅需要完整的教学体系，也需要有众多文学资源提供支撑。尤其是若能做到高校文科资源的联盟或共享，以及所在城市的文学机构与海外资源的介入，这对于创意写作学科的高速发展必然大有裨益。

倘若要论创意写作教育最大的困局，不在高校写作模式转型——尽管有诸多抵牾，至少仍是灵活有机的师生关系和学院自主——恰在于基础的义务教育阶段。青少年时代的价值观养成和“自我发现”在语文教育的阅读（教材）写作中有最深影响，这个环节若能发展好阅读写作教育，向上的环节便能聚焦于更多的系统联动建设，整体的文化人才质素也将极大改观。

无论是初等教育期间的写作观念，还是高校创意写作教育的新变化，写作教育不是揠苗助长，不是无的放矢，更不是抹平天然。归根究底，写作教育是一个教育观念革新的问题，涉及到文化发展，更是难以言轻。系统化的联动发展，整合多元只是第一步，后面要做得更多，但第一步，我们仍未看见。

无论如何，从欧美创意写作体系的兴起到文化创意产业蓬勃繁衍，从中产生的经验与效果对当代中国高校文科发展以及文化产业需求富有借鉴，对于时代的回应，已有高校走在了前列。对于这个曾经神秘化的领域，时代已迫不及待的需要进入其中，跟随无限的可能与期待。无论是面对国家社会的文化战略还是学生群体的自我体验，高校体系无可避免的介入其中，展现自己的优势——是的，我们何曾怀疑过大学的作为，这个集教育、学习、研究、文化生产于一体的巨型机构，它本身就是系统化与机制化的最佳表现。

创意写作能力量化理论研究论纲

高尔雅

【摘要】 创意写作学科体系的建构和创意写作专业人才的培养，对创意写作学能力量化理论及评估实践提出了迫切需求。现代心理学、教育学、管理测评学等学科的既有成果，在使创意写作学能力量化理论成为可能的同时，也为后者提供了方法论借鉴。本研究通过对案例进行定性分析，提取出 55 项创意写作能力因子，将这些因子归为基础能力、专业能力两部分，并进一步提出定量分析研究的方案。

【关键词】 创意写作 能力评估 人员测评

【作者】 高尔雅，上海大学中国创意写作中心博士研究生

一、“创意写作能力”概念的提出

随着现代心理学、教育学、管理测评学等学科的发展，人类对个体先天潜能及后天习得性能力的认识逐步加深，“个体能力”得到了更加理性客观的剖析，这使得在许多方面，量化测评成为可能，如“管理能力”、“创造能力”的测评等等，“创意写作”能力的评估也是如此。

但是，目前我们有语言文字能力测评（中国语文中高考及英国雅思、美国托福等），却没有专门的写作能力评估，更没有符合现代创意写作学理论，以创意能力为根本，以写作能力为指针，综合创新创意能力、记忆理解能力、写作表达能力等等各方面的评估经验而创建的一套行之有效的创意写作量化评估方案。然而，无论是创意写作学科基础理论的建构，还是创意写作教育教学实践（考察学生的能力、考察课程绩效等等），还是文化产业、文化事业方面的实践（企业招聘创意、写作人才，对人才进行职称等级评估等等）都需要一套这样的体系。

现代管理测评学人员素质测评理论和方法的发展，已经积累了大量的测评理论模型，很多都经受了实证的检验，比如人力资源价值评估、NLP 评估等等，综合语文能力、创意能力、记忆能力、表达能力等方面的心理学、教育学研究成果，对创意写作进行“能力因子”拆分及模型建构，借鉴“胜任力评估”等一系列发展较早、相对成熟的测评理论及方法先例，创建一种创意写作能力评估体系，进行创意写作能力评估，是完全必要且可能的。

1940 年以来，人员素质测评作为现代人力资源管理及开发学科体系中的新兴方向，在学科理论不断发展以及跨领域的实际应用中，取得了诸多重大突破。产生了一系列公认的有

效方案方法,日本对 GATB(一般能力倾向成套测验)修订后制定的《一般职业适应性检查》、美国明尼苏达操作速度检测。近年来,我国人员测评研究成果颇丰,中国公务员招考时的职业能力倾向测试就是这种成果的集中体现。近年来,跨学科更是成为人员测评理论与实践的最鲜明特征。国内此类论文主要集中于企业经济、人才学与劳动科学、宏观经济管理与可持续发展、心理学、管理学、社会学及统计学等学科领域,而与文学产生交叉的研究成果尚属空白。

创意写作能力评估是创意产业中文案从业人员、文学写作者、高校写作专业学生综合素质评估的最基本方面,对于个人来说,它既是一种共性能力,同时,更是一种个性能力,从人员素质测评学科的角度出发对创意写作能力进行研究,研究其因子及因子结构,对其进行量化测评,推动现代管理测评学和创意写作学之间的跨学科研究,对于创意写作教育教学、文化创意产业的发展具有重要意义。

二、创意写作能力因子的析出

通过对部分知名作家、编剧创作谈或他们讲授写作课的课件、文案进行分析,我们可以找到这些作家对创作能力要素分析方面的基本共识。

更有一些切入创意写作教育教学领域的作家、编剧型学者,提出了一些有意味的创意写作能力分析意见,赖声川则指出,对创意产生致命危害的“三毒”与激发创意的“三智慧”是可以互相转化的,它们分别是:经验、习性和动机¹。上海大学创意写作潜能激发课程上,笔者则成功试验了联想力、想象力、记忆力、表达力等因素以及团队协作等训练对创意写作能力提升的作用,该创意写作能力模型雏形对我们进行进一步的研究有很大的启发意义。

而更多的是各类作文名师、文学家在各种作家创作谈、教学经验总结中提出的各种对写作技能进行拆解分析的一些见解,这些论断各有侧重,尚未形成严谨的理论体系,但却在各自的思考中产生了一些遥相呼应的共识,如罗伯特·麦基、马原、龙一等。

本论文在上述工作的基础上,结合心理学、写作学、教育学等成果,在现代创意写作理论基础上,利用现代管理测评学成熟经验,对创意写作能力进行能力因子拆分,我们提取的维度包括:经验(E)、技巧(S)、动机(M)、智力(I)和情绪智力(EI)等五个方面。

我们把创意写作能力分解为基础能力和专业能力两个层次。创意写作基础能力指的是一

¹ 赖声川.赖声川的创意学.桂林:广西师范大学出版社,2011:115-116.

般创意写作者开展创意写作活动所必须具备的基本素质。创意写作专业能力则是指成熟创意写作者所具备的素质，标志了一般创意写作者的成长方向和训练目标。

综上，我们把上述分析具体拆分为如下创意写作能力因子表（见表1）。55项创意写作能力因子以五大能力维度为一级指标，基于一级指标进行细化分解后的二级指标，经验（E）11项，技巧（S）12项，动机（M）10项，智力（I）8项，情绪智力（EI）14项。

1	人生阅历（E）	2	知识积累（E）	3	回忆反思（E）
4	知识结构能力（E）	5	知识迁移能力（E）	6	速记能力（E）
7	基础语言表达能力（E）	8	基本阅读能力（E）	9	结构与虚构（S）
10	修辞技巧（S）	11	视角选择与转换（S）	12	应用提取能力（S）
13	模仿能力（S）	14	符号概念表征能力（S）	15	行动力（M）
16	好奇心（M）	17	成功欲望（M）	18	表达欲望（M）
19	效率感（M）	20	创作决心（M）	21	联想力（I）
22	观察力（I）	23	注意力（I）	24	记忆力（I）
25	态度积极（EI）	26	情绪稳定（EI）	27	合作意识（EI）
28	状态调整与自控（EI）	29	自我激励（EI）	30	自我否定（EI）
31	生活习惯（EI）	32	理解能力（EI）	33	自尊（EI）
34	耐心（EI）	35	艺术素养（E）	36	前瞻性（E）
37	敏感性（E）	38	社会人脉资源（E）	39	决策能力（S）
40	韵律节奏感（S）	41	表述凝练（S）	42	润色提升（S）
43	批判性思维（S）	44	忏悔与羞愧体验（M）	45	责任心（M）
46	自我效能感（M）	47	目标定向能力（M）	48	视觉想象力（I）
49	逻辑判断力（I）	50	发散性思维（I）	51	审美判断力（I）
52	抗压承受力（EI）	53	不苛求完美（EI）	54	应变能力（EI）
55	独处能力（EI）				

表1

对创意写作能力的“因子”化拆分，对拆分方案进行研究，是本论文的基础。进而，对“因子”的结构关系进行研究，建构量化关系模型，分别确切的其权重，是我们进行研究的第二步重点。比如，记忆力量化测评结果并非分值越高越好，而是存在最优阈值和权重。它在55项因子中的结构地位及权重，这是本论文的研究重点之一。

单个因子的专项测评结果并非越高越好，而是基于它在 55 项指标模型中的结构关系，这种结构关系决定了它的权重，例如：[24]记忆力。记忆力可分为短时记忆和长时记忆，两个方面与创意写作活动都有着密切关联。短时记忆有助于创意写作者迅速捕捉大量外部信息素材留待加工、处理、内化备用。长时记忆则是经过处理、沉淀之后的备用素材库。创意写作并非对生活原貌的绝对重现，而是需要经过创意思维加工后的再现。因而，过强的记忆力可能使信息保有者沉浸其中，以至于桎梏了创意思维的发挥。反过来，记忆力作为智力的重要组成方面，如果不够强，也必然对综合思考能力造成负面影响。

经过初步的测试和校订，我们发现，该量化模型不仅仅具有共识性测评的能力，还有历时性测评的能力，针对同一个写作者，他处于不同成长阶段，其五个能力维度的能力结构会有非常不同的变化。比如：经验方面，成熟创意写作者具有更高的综合艺术素养和艺术敏感性，他们除自身具备丰富的知识储备和个人阅历外，有更广阔的外部资源获取平台；技巧方面，经过长期创作经验和社会体验的积累，他们的谋篇布局和遣词造句能力已经将组织技巧的文字内化，在创作素材与外来建议的选择与决断上更加成熟；动机方面，自觉写作意识形成，创意写作过程带有更强的责任感与更沉重的生命体验，有明确的创作目标及自我判断；智力方面，将更为全面的思维力带入创作；情绪管理与调节同样更为稳健。

由这一视点出发，我们可以发现，有些能力要素是不会随着作者的成熟度而变化的，或者变化不会非常明显，而有些能力，是会随着作者的训练和自我训练，作者的创作成绩及成长节奏而变化较大的，基于这一观察，我们把 55 项能力因子的第 1~34 项归纳为创意写作基础能力因子，而 35~55 项归为创意写作专业专业能力因子（见表 2），前者在作者成长的不同阶段呈现出相对稳定的状态，即偏向于先天能力，而后者则会在过程中呈现出较大变化，也就是说偏于后天教育训练。

表 2

35	艺术素养（E）	36	前瞻性（E）	37	敏感性（E）
38	社会人脉资源（E）	39	决策能力（S）	40	韵律节奏感（S）
41	表述凝练（S）	42	润色提升（S）	43	批判性思维（S）
44	忏悔与羞愧体验（M）	45	责任心（M）	46	自我效能感（M）
47	目标定向能力（M）	48	空间想象力（I）	49	逻辑判断力（I）
50	发散性思维（I）	51	审美判断力（I）	52	抗压承受力（EI）
53	不苛求完美（EI）	54	应变能力（EI）	55	独处能力（EI）

我们通过书面资料收集、对写作者进行访谈，初步确立 55 项创意写作能力因子，同时，我们从 5 大方面、2 个角度对这 55 项能力因子进行结构化分析，形成初步的创意写作能力量化评估模型，如果能对每个因子进行定义与分级（如：[55]独处能力，见表 3），则可建立创意写作能力评估表。以此为框架基础，即可展开创意写作能力的量化研究，而最关键的步骤则是因子权重定量研究。

55	独处能力
等级	状态描述
55-1	主动营造适于思考、休息的独处环境
55-2	能够很快适应被动处于的孤立环境
55-3	基本可以接受孤独状态，并保持身心平和

表 3

三、创意写作能力因子权重研究的方案

55 项创意写作能力因子两大类，涵盖了经验、技巧、动机、智力、情绪智力等五个方面，形成了创意写作能力评估的基本框架。如何就此 55 个方面进行定量分析？我们不仅需要对每个因子进行计量考评，还要对每个因子在整个结构中的权重进行研究，即对创意写作能力因子进行权重赋值。我们的方法如下：

第一步：设计初始题库。

初始题库题目设计采用客观题形式，每道题目初始权重相等，满分 5 分，总分 1000 分。²答案设计参照“创意写作能力因子内容释义”进行等级赋分，按照级别从 1 到 3 得分递减：完全符合 1 级描述，得 5 分；介于 1、2 级之间，得 4 分；完全符合 2 级描述，得 3 分；介于 2、3 级之间，得 2 分；完全符合 3 级描述，得 1 分；无法达到 3 级描述，不得分。

第二步：确定被测标杆。

线性权重的确定，需要两个定位点，即被测标杆的选择分为两个级别：初级创意写作者和成熟创意写作者。

初级创意写作者，即具备基础语言表达能力、具有文学创作热情的创意写作者。他们没有或有极少的创作经验，尚未在创作领域取得一定成绩，但对自己成为成功的创意写作者怀

² 创意写作能力因子 55 项是基于创作行为规律展开，创作过程中通常需要多个因子共同作用，因而一道测试题目会同时对两个甚至多个因子的交叉行为领域进行综合考察。初始题库题量取整数 200，是建立在综合考虑 55 项因子作用形式的基础之上，归类时并非简单的一一对应。

有信心。此类人群的典型代表，即高校中文专业本科生。

成熟创意作者的首要判断标准是已经在创作领域取得了显著成就。但他们不等同于通常意义上的“成功作家”，而是接纳认可创意写作形式、吸收传授创意写作理念、与创意写作活动密切相关的拥有丰富创作实绩的作家。如高校创意写作教育的引导者、驻校作家王安忆、葛红兵、格非、莫言、阎连科等。

事实上，标杆创意作者是一个高度理想化的研究样本，某种意义上讲，他只是一个虚拟出的包含全部所需信息的仿真模型，是各方面尽可能接近这个理想化标准的真人。

因此，被测标杆两个级别的赋值可初步设定为：初级创意作者，成熟创意作者。

第三步：试验被测，回收并处理数据。

向第二步选定的被测对象发放第一步设计的试题问卷，共计 1000 份，其中，初级创意作者 800 份，成熟创意作者 200 份。³回收问卷，并按照两大类分别进行评分，得出每道题目所对应的创意写作能力因子的得分情况。

第四步：第一次权重调整。

统一计算每道题的平均分（ X ）并记录。

分别析出成熟创意作者被测标杆与初级创意作者被测标杆测试结果中得分率较低（ $X \leq 3$ ）的题目，逐个核查题目设计是否有误。如有误，则该题成绩无效，该题分数均摊到所涉及因子的其他题目中；如无误，则看该题目所测试的能力因子所对应的其他试题是否同样得分率较低。如其他试题得分不低，则证明该题难度过高，应进行难度降低调整；如其他试题得分情况与该题相同，则证明该题难度适宜。再看该题是否在成熟创意作者被测标杆与初级创意作者被测标杆低分题中同时出现。当该题同时出现在两类被测的低分题中时，以 X 为准，并记录；当该题只出现于成熟创意作者被测标杆低分题与初级创意作者被测标杆低分题中的一类时，以成熟创意作者被测标杆的平均分（ X_{Max} ）为准并记录。

针对同时出现于初级创意作者与成熟创意作者两类被测的高分题中的题目，要看该题目所测试的能力因子所对应的其他试题是否同样得分率较高。如其他试题得分不高，则证明该题难度过低，应进行难度提高调整；如其他试题得分情况与该题相同，则证明该题难度适宜，以 X 为准，并记录。

将记录下的每题得分相加，得出总分。将记录下的每题得分摊于所对应的因子项，每个

³ 8:2 的比例确定，一方面考虑两类标杆群体数量有所不同；另一方面考虑到初级创意作者会因对本测试的理解程度不足，而导致回收问卷的有效率降低，因而通过扩大样本数的方式，确保测试结果真实有效。

因子项所得分数相加并记录（T），T 在总分中所占比例即为该能力因子的权重。

第五步：第二次试验与第二次权重调整。

丰富初始题库，根据第一次测试得出的权重，设计第二份试题问卷，将被测样本扩大到 2000 个，样本范围设定为高校中文系本科生。问卷回收并进行数据处理，将得分与被测者实际创作水平进行对比分析，对普遍出入较大的因子项进行权重调整，得到最终的因子权重分布。

第六步：反复试验被测，校正题库试题难度。

采用不定项选择的形式，采取分级赋分法，进行复合因子题型设计。⁴在试题选入题库前，进行实证测查与难度校正，其间反复进行，并适当变换被测样本。即删除成熟创意写作者普遍得分较低的题目；删除初级创意写作者和成熟创意写作者普遍得分较高的题目；适当降低成熟创意写作者普遍得分略低的题目的难度，至该样本范围内普遍得分率约为 90%；适当提高初级创意写作者普遍得分略高的题目的难度，至该样本范围内普遍得分率约为 60%。

四、创意写作能力量化研究的特点

对象的限定性。第一，本研究所针对的对象是创意写作者群体，因而不论与前期研究相关的文本资料、理论依据，还是后期成果的检验、调整及应用，适用对象限于创作者群体；第二，本研究的研究对象——创意写作者——区别于传统作家，是与文化全球化、产业化、公益化时代背景紧密结合，怀有前沿文化意识的创作者，能力特征也与此紧密相关。

方法的实证性。创意写作能力量化研究在本质上首先是实践性的，它最终指向量化模型的建构与应用，以对创意写作者及创意写作活动的有效、普适的评价指导为目标，需要建立在广泛的实证研究基础之上，其存在意义也取决于实践应用的效果。因而，该研究的产生与演化始终与时代发展并轸。

研究的开放性。虽然艺术作品具有跨越时代的价值评判标准，但创意写作者的素质表现方式却时移事易。因此，创意写作能力量化模型的应用方式并非一成不变。现有的 5 大维度和 55 项因子，搭建起的是创意写作能力的基础框架。随着时间推进，创意写作能力量化模型题库的信息内容和测试手段需要不断吐故纳新，以一种开放和发展的状态，保证模型本身在实际应用上的科学性与有效性，与艺术创作实践的需求保持一致。

⁴ 评判标准：仅最佳答案选出为满分；漏选个别最佳答案或多选次佳答案酌情减分；选出错误答案不得分。

测评的过程性。对创意写作能力的定性、定量研究，不像法院判决——一锤定音，结论不容置疑、不可梗概，并非被测者的成绩一旦低于某个限度，便被宣判终生不宜从事创作活动；而是像诊治疾病——先要检查，根据检查结果对症下药，经过一段时间的治疗后再次检查，判断治疗效果与康复情况。创意写作能力量化评估不同于单次有效的升学考试，而是类似于语言能力测试，可以反复进行，每次评估结果反映被测者现时的能力水平，为潜能激发、技能拓展等创意写作系统培养方案的制定提供参考；经过一定培养周期，可以再次测试，根据两次测试成绩的比对结果，判断培养方案的有效性，并进行方案调整和下一阶段的方案制定。

创意写作能力量化研究作为一种跨学科、跨领域的实践性研究，具有多重意义；它可以为培养创作人才提供科学有效的评估方案，为文化企业、单位的招聘人才提供评估参考；它可以为创意写作学科的中国化创生提供理论支撑。国内创意写作在引进国外经验的同时亟需结合中国文学创作及文化产业发展实践建构中国化创意写作学科需要我们自己的原生理论支撑。目前，遵循“创意规律”来研究“创意心理”及“创意活动”，成为新型创意写作学的发展主线。⁵通过兼顾心理学、教育学、管理学等在内的诸多学科相关理论而形成的创意写作学能力量化理论及评估实践，一定能在在这个过程中起到应有的作用。

⁵ 许道军、葛红兵：《创意写作：基础理论与训练》，桂林：广西师范大学出版社，2012：13-15。

创意写作实训的三个层次

冯汝常

【摘要】 创意写作课程实训分层的目的在于为创意写作实训探寻出具体可行的措施与路径。论文意在通过选取创意写作初级创意写作学习、中级情景写作训练、高级原生写作实训三个层次作为切入点,结合创意写作理论观念,将创意写作教学实训与作坊制模式结合起来进行过程细分,强化创意写作人才培养循序渐进式的实训“孵化”过程要素,探索实训分层的可行性措施与效果评价,为创意写作课程实训找到路径与模式,以期建立创意写作人才培养的合理机制。

【关键词】 创意写作 人才孵化 实训模式 层次

【作者】 冯汝常, 三亚学院人文与传播学院教授, 文学博士, 主要从事古代文学、应用写作、创意写作等教学研究

“对我来说,创意写作首先是从心出发的,勇敢地写,让心底那个强烈的信息充分地表达出来。自由写作是在创意写作课上最常做的一个练习,它的第一条规则就是‘没有规则’:只是写,但是必须确保我们是在写,而不是在思来想去、忧虑重重,而且我们必须写得快。”¹与传统写作那种材料、主题、结构、表达等按部就班的理论学习不同,创意写作学习突出了学习者兴趣的激发与实训,把写作实训作为写作理论转化与能力培养的必经之路。在创意写作教学实践过程中,写作实训面临的问题主要是写作人才实训的分层、实训内容的选取与实训效果的提升等几个方面,即创意写作实训的过程与效果需要拟定出具有可行性的操作化“手册”或“指南”。

一、目标与分层——给创意写作实训一个合理的路径

创意写作都假定学习写作者都已经掌握了语言表达这个前提。或者说,创意写作要把写作教育从传统的语言与文学学习转向思维与表达的创造性。因为中国高校文学教育同语言教育混融为“语言文学学科”,形成了“谈文学就是谈语言”、“谈语言就是谈文学”的混融观念,而“事实上,文学和语言是两个完全不同的学科,文学教育不仅仅应该教语言修养、问题格式,更应该教个体表达和创造性思维(‘自我诗话’),文学是语言艺术。但是,从创造性这点上说,文学却恰恰存在于语言之外,文学的本质是‘创造’,不是‘语言’”。

¹ 李华:《写出心灵深处的故事:非虚构创作指南》中国人民大学出版社,2014年,第10-11页。

²因此，创意写作不再以语言学习为目标，而把个体表达与创造性思维作为学习与实训的目标。具体来说，在创意写作实训中，实训的目标与达到目标的条件就成为教学实训的主要构成。

一般认为创意写作“是一切创造性写作的统称，包含狭义虚构类创造性写作和非虚构类创造性写作等”，也包括“功能类写作”。创意写作不仅培养作家，也培养具有创造能力的“文化创意、影视制作、出版发行、印刷复制、广告、演艺娱乐、文化会展、数字内容和动漫等”写作人才³。据此可知，具有个体能力体现的创造性成为创意写作教学的重点，是创意写作理论教学与实训中的培养目标。

由于参与创意写作的学生起点及对创意写作的理解并不一样，学习过程中也会出现人员增减变化。据此，为便于实训与能力转化，我们在课堂教学及练习与专门性的工作坊写作实训中，将学习者划分出具有层进性的三个等差级别，各个层次的实训内容特色有差，但是，都以创意写作思维训练作为核心目标。三个层级具体如下：

第一层，创意写作层。创造性思维（创新思维+思维拓展）+小班制写作互动+指导。本层实训，组织上以 15-20 人群体为主要目标，个体写作实训体现为群体写作中的参与个体。教师指导并参与其中。

第二层，情景写作层。创造性思维（想象思维+赋形思维）+小伙伴交流+指导。本层实训，组织上以 4-6 人小群体为主要目标，侧重个体写作，实训体现为个体写作与小群体参与交流。教师指导为主。

第三层，原生写作层。创造性思维（即时思维+文体思维）+指导。本层实训，组织上以个体为主要目标，个体写作实训体现为写作中的个体独自承担与完成写作任务。教师个别指导。

创意写作实训的分层，目的在于为学习者提供一个能够逐步激发与提升写作能力的路径，即由初步介入写作到在指导下逐渐能够自由写作的学习过程，使创意写作教学实训过程不再是靠作家传授个人经验、学习者参与并依靠个人领悟的“布道式”教育，而是能够依照一定写作实训课程获得进步的，能够获得可以系统性学习的、能够进行写作操作的工作坊。其教育意义在于为受教育者指出一条写作能力成长的路径，同时，也为进行创意写作教学的教师

² 陈鸣：《创意写作：虚构与叙事》广西师范大学出版社，2011年，（序）第2-3页。

³ 陈鸣：《创意写作：虚构与叙事》广西师范大学出版社，2011年，（序）第3页。

提供可以参照或可以复制的教学设计。

二、内容与模式——创意写作实训的建设核心

创意写作实训实际上是在做前人早就做过的事。古人的“知行合一”且不说，教育家陶行知早在1927年就提出了“教学做合一”主张，认为“在做上教的是先生；在做上学的是学生。从先生对学生的关系说：做便是教；从学生对先生的关系说：做便是学。先生拿做来教，乃是真教；学生拿做来学，方是实学。不在做上下功夫，教固不成为教，学也不成为学。”⁴创意写作的工作坊请作家或擅长写作的老师传授写作经验、带领学习者一起学习写作并进行指导，实际上就是“教学做合一”主张在写作课程中的应用。但是，在创意写作课程学习过程中，教学效果往往并不理想，学习创意写作理论与实训的内容，都和传统教学相似，即写作理论讲授+考察写作练习，如此创意何在？

翻开“创意写作书系”，《写作法宝：非虚构写作指南》、《情节！情节！通过人物、悬念与冲突赋予故事生命力》、《故事技巧：叙事性非虚构文学写作指南》、《开始写吧！非虚构文学创作》等，书中介绍的写作“原则”、“方法”、“形式”以及“情节”、“悬念”、“冲突”、“叙事”等，大学中的写作课程也讲授这些内容。《你的写作教练》中尽管出现的“各就各位，预备”、“写”等部分标题新颖，但是，教授的“体裁”、“灵感”、“人物”等内容在传统写作课中并不缺乏；《创意写作大师课》里面的“寻找灵感”、“塑造栩栩如生的人物”、“塑造故事”等内容，也好像在写作教材里司空见惯。⁵如果按照这些教材去进行写作课程教学，显然难以在有限的课程中进行操作，也难以体现出创意写作的目标。

目前，据我们了解，创意写作课程在高校中并没有统一的教材与教学模式。在看似相对自由的教学与实训中，尤其是创意写作实训显得“毫无章法”。既然创意写作的目标是创意思维训练与个体的写作能力提升，那么在实训中就需要根据目标，按照实训开展的前提条件，对实训内容进行探索。依据创意写作课程教学经验和实训活动开展的效果，我们在三层实训中各有侧重地选取了实训内容，探索了不同的实训模式。

首先，初级创意写作实训，我们的定位是创意写作层。本层在创造性思维实训方面，突

⁴ 中央教育科学研究所《陶行知教育文选》教育科学出版社，1981年，第77页。

⁵ 参见中国人民大学出版社2012-2013年“创意写作书系”。

出创新思维与思维拓展，将创新思维、发散思维、神话思维等作为重点，激发写作创新，将原点到发散的思维过程作为拓展，使学习者知晓创意写作不同于传统写作的特点在于个体思维创新指向，即文本写作最终指向文化创意。在实训组织上采取 15-20 人为目标群体，教师以思维理论与实训进行专题指导，全体成员参与写作并分组进行写作互动，即个体写作实训在群体写作中实现，个体写作与小组互动。形成以小班制写作互动+教师整体指导模式。

其次，中级创意写作实训，我们的定位是情景写作层。经过初级创意写作实训后，中级创造性思维实训以想象思维和赋形思维为主，要求学习者根据指导教师的设定的情景进行思维想象，根据特定写作情景对象，以赋形思维中的重复、皴染等形式强化形象，或叙事，或抒情，或描绘，突出表达效果，最终完成创造性写作文本。模式上采取 4-6 人小群体，每次以单一思维与文体为主要目标，侧重个体写作创新。组织上，以小伙伴写作+交流为主，教师进行专题指导。

第三，高级创意写作实训，我们的定位是原生写作层。经过中级创意写作实训，学习者具备了创意写作的基础，可以适当进修个体写作实训。我们选取的创造性思维实训是即时思维（灵感思维、突发思维）与文体思维。教师根据个体特点，安排即时性创意写作实训，强化个体独自的创意思维表达，要求在相对较短的时间内完成指定的实训任务，诸如新闻稿、文案阶段性设计、微信等微文体创作等。本层实训模式上，特定个体 2-4 人，以独立个体完成特定的任务为主要目标，指导教师针对写作中的个别问题做专项指导。

从学习者来说，三层实训的内容与模式是渐进性的提升过程；从教师教学来说，三层实训的内容与模式可以成为实训设计的路径。

三、措施与效果——创意写作实训围绕写作个体生长的体验

如前所述，创意写作不再是像传统写作那样从材料选择、语言表达、主题立意与结构安排等各项累积式的程式化内容学习，而是从激发写作兴趣入手，激励发挥个体写作意愿，让个体写作潜能经过创意思维与创新性写作实训，得以充分展示，即让个体的主动写作生长成为推动创意写作的内在力量，课程学习与实训则成为外在的引导教育。

“不同于一般大学课程由教授向学生传授知识和思维方法，创意写作的教学有其特殊规律和方法，在这里不断从个人的经历、回忆、观察、思考中深挖素材，写出以往没人写过的原创作品成为教学目的。在这里，写作从某种意义上变成了认识自我、发现自我、表达自我的过程，激发学生的创造潜能、让写作真正切近学生的个人体验是创意写作教学的根本原则，

其授课形式多采用学生与老师组成合作团体，在课堂上大家平等地展示自己的作品，各抒己见，对别人的作品可以提出称赞、批评、修改意见等。”⁶因此，创意写作实训的方法措施更多的是激发个体写作兴趣与潜能，为此设置的创意思维拓展与实训写作活动都围绕着促进个体写作能力生长这个原则。

创意写作教学实训的方法措施必须按照创意写作的特殊规律和原则进行设计，围绕个体写作能力生长，我们在三个层次中设置了不同的环节。

第一，初级创意写作实训的实训措施，激发兴趣——群体写作——师生互动，重点在于教师激发。初级创意写作实训参加者缺乏写作必须创意思维与写作经验，需要在教师指导下，以具体写作对象激发写作兴趣，实训措施中以某一事物或话题侧重激发群体及个体的写作兴趣。如在限定的时间内（如15分钟），以创新思维+神话思维续写某一熟知的故事（我们选取的是学校所在地的落笔洞神话传说），然后教师安排分派群体中个体的写作任务（类似接龙等），完成写作后进入师生互动交流阶段（约15分钟）。在效果评价上以学生的兴趣激发、参与程度、互动频次等，来作为观测点评判实训效果。

第二，中级情景写作实训的实训措施，设置情景——参与写作——互动交流，重点在于情景引导。中级情景写作实训参加者大体具备了创新思维，懂得了创意写作的创造性路径。实训采取的措施与步骤是：以提供的情景，如文字/音乐/视频/图片等为写作对象，教师指导参与的同学各自进行写作（约20分钟），写作结束后的互动交流（约15分钟），主要陈述自己的创意所在，听取他人意见，然后在教师指导下完善。情景写作的任务性相对明确，受写作的时间限制，往往进行相对自由的片段写作练习，能够在一定程度上发挥个体的创造性。在效果评价上，采取写文本完成情况、学生之间互动程度作为观测点，以评判实训效果。

第三，高级原生写作实训的实训措施，自我激励——个体写作——个体指导，重点在于自我激励。“写作从某种意义上变成了认识自我、发现自我、表达自我的过程，激发学生的创造潜能、让写作真正切近学生的个人体验是创意写作教学的根本原则”，因此，高级原生写作实训的核心是个体，要求个体从指导教师提供的相对宽泛的任务选项中依据个体特长选取一写作对象，独立完成创作（约20分钟），（创作要求尽力达到不露“创作”痕迹的“原生”状态），然后个体就写作中出现的问题与指导教师进行专项沟通（约10分钟）。在效果评价上，采取个体创作完成情况、创造性特色等，作为观测点，以评判实训效果。

创意写作的实训分层意在为学习者提供一个可以参照的进阶学习模式，为创意写作教师

⁶ 陈鸣《创意写作：虚构与叙事》广西师范大学出版社，2011年，（序）第4页。

的实训课程规划一个相对明晰的教学路径。但是，正如“文无定法”一样，创意写作课程的实训也不必教条化地按照这个模式与路径。

总体上说，从师生学习定位关系与学习方式上看，创意写作实训的关键问题就是把创意写作课程的“教、学、做”三者合一了，做到了互相贯通，打通了创意写作理论与实践的瓶颈，建立了可以持续发展的培养写作人才的良好通道。

虽然，传统的写作理论早在 20 世纪 80 年代就受到质疑，但是，传统写作理论“文学形象是现实的反映”、“美是生活”等观念在今天仍在存在于写作教科书中⁷。幸好，创意写作的理论观念使我们看到了创作的原动力更多地来自于个体体验，也使得创意写作实训把激发与唤起个体的兴趣作为写作实训的目标，而不是强调外在的“生活”反映。

因此，需要谨记的是：创意写作实训不仅重视学习者群体的写作参与，也同样尊重每一个参与的学习个体，使创意写作成为发现自我之旅，真正做到让写作“变成认识自我、发现自我、表达自我的过程”；同时，在各层次创意写作实训过程中，充分“激发学生的创造潜能、让写作真正切近学生的个人体验，”使创意写作实训真正成为个体踏上写作自主生长之路。

⁷ 参见孙绍振《文学创作论》海峡文艺出版社，2009年，（序）第3-9页。

系统化创生与发展之路

——对国外创意写作的一种考察¹

吕永林 刘卫东

【摘要】本文主要从“高校作为创生空间”、“熠熠生辉的微观配置”和“有机化的社会关联”三个方面，具体呈现我们对国外创意写作“系统化创生与发展之路”的一些考察和思考。并借此表明，当代中国创意写作的各路建设者们要想将上述中观、微观和宏观层面尽皆打通，所要担负的必然是一个无比浩大的系统性工程。在未来，无数同道中人尚须志存远大且奋勇前行。

【关键词】系统化 创生 发展 国外创意写作

【作者】吕永林，文学博士，现为上海大学中文系副教授，硕士生导师，主要从事创意写作、现当代文学教研工作

刘卫东，网名周语，上海大学2016届创意写作硕士毕业生，第四届、第五届全国新概念作文大赛一等奖得主，青年散文家，图书策划、编辑人，出版散文集《指尖流水》、《白云深处》等多部

在中国大陆引进的各种与创意写作相关的国外文著中，美国学者马克·麦克格尔的《创意写作的兴起》²享有一个特殊位置。这不仅因为该书是“一部美国‘创意写作’学科发展史”，且可被视作“一部美国战后文学的‘系统’发展史”，从而使之与大多数旨在指导创意写作和相应教学实践的著述区别开来，更重要的是，该书以一种学术考察的方式向我们别开生面地揭示出：在二战后的美国，创意写作的兴起实质上是一场“系统”性的文学创造和文化创造运动，事关作家工坊、学校、社会和国家等多个层面。在这场运动中，“创意写作体系以一种系统化的方法调动着社会资源，系统地培养着作家并生产着作品，从而使文学能够不断与社会总体相匹配。”³对此，该书中文版“内容简介”也有一个较好的说明：“作者从创意写作系统角度观察美国战后文学，探索了美国文学勃兴的真正原因：美国高校创意

¹ 马克·麦克格尔：《创意写作的兴起：战后美国文学的系统时代》，葛红兵、郑周明、朱喆译，广西师范大学出版社，2012年。

² 马克·麦克格尔：《创意写作的兴起：战后美国文学的系统时代》，葛红兵、郑周明、朱喆译，广西师范大学出版社，2012年。见上书“序”，第2页。

³ 见上书后勒口“内容简介”。

写作令美国高校系统性地参与了美国战后的复兴，而且还为美国文化‘创造力’提升发挥了决定性作用。”可以说，《创意写作的兴起》一书为我们考察和借鉴国外创意写作学科（以美国为代表）的发展提供了一个至关重要的视野，在一定程度上具有方法论的意义。

近些年来，上海大学创意写作学科团队一直致力于创意写作本土化的创生与推广工作，既联手翻译了多本国外创意写作著作，也出版和发表了不少开创性、前瞻性的研究成果；既鼓励本专业研究生以国外创意写作为其学位论文的研究对象，也不时派出教师和研究生到美国爱荷华大学等国外高校进行访学和实地调研，同时注重跟那些具备海外创意写作专业学习履历的国内外作家、同行进行广泛交流和切磋；既成功申报了多项省部级以上关于国外创意写作学科发展的研究项目，又开设了《国外创意写作实践》、《国外创意写作前沿》等专门课程，以切实的教学活动推动师生了解和辨识国外案例和动态，同时还不断发动抱有相同志趣的师生，进行持续性的集体调研，如对英国东安格利亚大学和法尔茅斯大学、澳大利亚昆士兰科技大学和莫纳什大学、美国斯坦福大学和芝加哥哥伦比亚学院等的创意写作进行了有关历史沿革、成功经验、名师配置、课程设计、教学与考核方法、产业关联等方面的远程访问与考察。而所有这些实践和尝试，都能够从不同层面印证国外创意写作兴起的诸多“系统化”特征。接下来，本文就从“高校作为创生空间”、“熠熠生辉的微观配置”和“有机化的社会关联”三个方面具体呈现我们对国外创意写作“系统化创生与发展之路”的一些考察和思考。

一、高校作为创生空间

早在1897年春，爱荷华大学就创办了“全美第一个创意写作课程——诗歌创作”。到1936年，“爱荷华大学正式成立作家讲习所，并且开始独立招收创意写作学科的硕士研究生”，⁴由此拉开了美国高校创意写作学科建设的历史大幕。长期以来，爱荷华大学的创意写作犹如一面旗帜，亦可被视作全球创意写作行动序列中的一处圣殿。事实上，除了可以彰显爱荷华大学对于创意写作学科的这一“特别支持”之外，创意写作在爱荷华的诞生，还具有另一种极为重要的象征功能——无论是在科技创新的层面，还是在人文创造的层面，大学都可以成为一座“崇拜创造力的寺庙”（克拉克·克尔语），而当这种“创造力”彻底普及开来之时，“所有的国民都将成为校友”，就仿佛“我们都是同一所高校的毕业生”（斯托

⁴ 朱宏清、周薇：《爱荷华大学作家讲习所巡礼》，《译林》2009年第4期。

达德语)。单就创意写作学科的兴起与发达程度而言,美国高校也的确在战后的社会大发展中努力实现着这一自我角色设计。据统计,到2004年,全美已拥有超过350个创意写作教育教学系科,如果再加上本科教学系统,其总量将达到720个,芬扎对此的评价是:“这是世界上从未有过的对当代作家最大的文学支持体系”。⁵如今,人们还可以更加清楚地看出,在战后美国的整体文化创造力激发和助推方面,高校创意写作的兴盛无疑是一大利器。

因而,无论是创意写作学科最初的兴起,还是其后来的巨大发展乃至全球扩散,那些“崇拜创造力”的高校一直是关键性的创生场域,而这也恰恰是最值得我们今天去学习和重视的方面之一。只有牢牢抓住美国高校给予创意写作的强大支撑事实,我们才能更好地把握自身创建工作的关键所在。换句话说,未来中国创意写作同仁的抱负,当不仅仅是建设好一个独立自主的学科或专业体系,而且要尝试跨过自己的学科边界,大力去推进当代中国高校品格与气质的革故鼎新行动。如此,我们的学科也才能获得更加契合的生长空间和整体配置。

首先,高校是一个巨型的生产场域和沟通空间,其所体现的,是一种蓄积和释放了众多个体生产力的系统生产力。在高校里面,各种知识与行动的交互共在可以促成无限多的对话与融合,比如社会学、人类学、历史学、新闻传播学、音乐、美术、电影电视动漫技术等学科与文学的相互交通,这无疑会极大促进创意写作者的视界敞开,还可以“罕见地让艺术活动成为可合作的行为”。而在那些真正具有创新意识和创造力的大学里,如布朗大学,创意写作系统还可以同社会运动、新型技术联合运作,从而使其作品能够牢牢吸引读者视线,即便他们原先只习惯于纸面书籍或绘画。也正是借助于大学所提供的技术支持和文化领导能力,以及技术实验环境,让谢莉·杰克逊这样的作家得到实验机会,并创造出其大获成功的“女性超文本小说”《补缀女孩》(一部女权主义的“电子化文本”)。⁶又比如在爱荷华大学,“作家讲习所是文理综合学院的一个独立学科,它并不隶属于文学系、艺术系、戏剧系或者是传媒系,并且,根据学校的有关规定,学生可以大跨度地跨学科选修课程,这在客观上为这个学科的发展提供了一个宽松的空间。”⁷与此同时,全方位的校园文化和创造氛围,大量被引入高校的作家,以及正在被逐渐培养起来的新鲜作者和数量庞大的大学生读者,各种文艺活动乃至文学节,各种艺术中心,各种写作计划和项目,等等,也都会给创意写作者们

⁵ 参见马克·麦克格尔:《创意写作的兴起》,第41、14—15页。

⁶ 参见上书,第26页。

⁷ 朱宏清、周薇:《爱荷华大学作家讲习所巡礼》。

带来各种有形、无形的资源。而在上述这些情形中，某些方面至今仍为中国高校所严重缺失。

其次，高校的系统性生产和创造力离不开其自身的自治程度，包括高校内部各学院的自治程度，譬如高校当可根据社会和时代需要，灵活自主地进行专业设置与调整，并拥有相应的学位授予权。有研究者就认为，“创意写作的兴起及大热与二战后美国高等教育的空前繁荣有紧密联系。60年代，美国高校数目急遽增加，主要集中在公立院校的建立，势头最旺时，平均一周便有一所社区大学诞生。对院校而言，提升学术形象的一个重要途经是增加授予学位的专业科目，写作班便在这股大潮中，越来越多的成为授予艺术学位的创意写作系。⁸而在美国，拥有较多自治权利的众高校为了能够在“争取学生”的竞争中占据一席之地，自然会想方设法地满足学生的需求，其最为积极的后果，便是“特别关注学生的自我认同”，帮助其成为各自生命故事的“主角”，这也正是所谓“以学生为中心”之教育理念的踏实落脚和极大体现，为什么创意写作开始于美国而非别的国家，这也许也是一个极其内在的原因。⁹不用说，这些又都是中国当代高校的巨大亏欠所在，同时也是大多数高校建设创意写作学科的一大瓶颈。

二、熠熠生辉的微观配置

一所“崇拜创造力”且拥有较多“自治权”的高校及其院系，能为创意写作学科建设提供全方位的支援，这属于一种中观层面的系统支援。而在微观层面，一个个高校创意写作学科点或校外作家工坊等的有效搭建与配置，当然是不可或缺的硬性条件，而这同样也属于一种熠熠生辉的系统性创造工程。

在创意写作圣殿爱荷华大学，革命性的教育理念和行动旨趣成为先导。如威尔伯·施拉姆、保罗·安格尔等先驱者们就首先从以往那种“总是殷勤于编史和批评”的文学教育传统中挣脱出来，而认为艺术创造力和科学研究的创新一样，也可以为大学和院系带来声望；¹⁰与此同时，他们更是勇敢地扛起“天赋是可以被激发出来的”。这面写作民主化的大旗，努力尝试将写作的大门在更多人面前开启。

对于一个创意写作的微观系统来说，一个或几个灵魂人物（出色的领导者或组织者），

⁸ 张芸：《创意写作与美国战后文学》，《书城》2009年12期。

⁹ 更多深入的讨论可参见马克·麦克格尔：《创意写作的兴起》，第7、206—211页。

¹⁰ 参见马克·麦克格尔：《创意写作的兴起》，第24页。

也是十分关键的配置，对于爱荷华写作工坊而言，安格尔无疑就是这样的存在，自1941年成为工坊的领导者之后，“他不知疲倦地寻找各具魅力的学生和教师，并且坚持以高薪留住教师们，热心于帮助他们提升学术职称，还有更多类似的努力，使得爱荷华作家工坊获得了广泛的推崇。在这份工作中他像一个辛勤的园丁，而他自己的诗歌事业则随之很快被忽视，建立现代机制成为他最重要的任务。”“猎狗闻得出肉骨头，我闻得出才华。”这句话传递出安格尔在人才培养与发现方面的高度自信，也透露出他作为曾经炙手可热的年轻诗人的一种自许。另外，安格尔还具有天才般的经营才能：对内，他从艺术家变为管理者，是位艺术家型的主持人，并且在此过程中“得到了前所未有的名望，甚至被作为传奇来书写”；对外，他又能够很好地搭建爱荷华作家工坊与政府、企业等各方的合作，四下筹措资金；而在1966年辞去领导者职务之后，他“便全身心地投入‘国际写作计划’之中，进一步延伸自己的理念”，至于“国际写作计划”取得的成就，早为世人所知。¹¹应该说，能够拥有保罗·安格尔这样的主持者，是爱荷华创意写作系统之大幸。

在所有的配置中，充满创造力、凝聚力和严苛工坊精神的课堂训练无疑也是重中之重。据聂华苓回忆，爱荷华作家工坊的教室曾经一度是战时临时搭的简陋营房，在爱荷华河边，然而“吊儿郎当的作家老师和学生”却在那儿“如鱼得水”，“课堂上讨论不具名的某学生作品时，辩论热烈，毫不留情。学生东倒西歪坐在教室里，甚至有人的狗也进了教室，趴在地上听诗。”安格尔曾高兴地对聂华苓说：“那样的才华聚集一堂，真叫人招架不住。”¹²而为了防止学生被“青春期的自我表达”给娇惯坏了，爱荷华工坊要求学生必须在完成作品的过程中，忍受“漫长且艰难的选择文辞、强调重点、组织语言”式训练，从而让自己的思维“更为深入和敏锐，并持续运作和使用”。与此同时，创意写作的课堂也为学生提供了一个“每个词汇和每条建议都不被遗漏”的环境，持续通过外部激发来聚集学生内在的天赋才能，并促使他们“‘尽快寻找到可控的创作模式’，不至于将创作的情绪沦落为情绪发泄”。¹³

还有，爱荷华作家工坊成功锻造了一个享誉全球的项目——“国际写作计划”。该项目每期为期三个月，通常每年秋季入学，“其学员不仅有来自世界上不同地区的作家，也有本校的在校大学生、研究生等”，课程采用菜单式，以供学员自由选择，后来还较大比例地增

¹¹ 参见马克·麦克格尔：《创意写作的兴起》，第96、100页。

¹² 聂华苓：《从玉米田来的人》。

¹³ 参见马克·麦克格尔：《创意写作的兴起》，第84—85页。

加了翻译研讨班，并且与比较文学项目合作开课，变过去的国际文学研讨为国际文学翻译研讨。¹⁴作为代表项目，“国际写作计划”对于整个爱荷华创意写作系统的反哺作用无疑是巨大而深远的，有了它的存在和广泛影响力，爱荷华创意写作系统便拥有了愈发持久的生机和活力，并且在美国内外享有至高无上的荣耀。

杰出的系统产出杰出的学生，反过来，杰出的学生也会助力系统更加杰出。这样的良性循环，一直在爱荷华作家工坊上演。自从创立以来，该系统培养出包括弗兰纳里·奥康纳、约翰·欧文在内的许多著名作家，以及多位普利策奖得主、国家图书奖得主和美国“桂冠诗人”得主。¹⁵此外，像奥康纳及其同学卡西尔（R.V.Cassill）等人，还分别成为了布朗大学等高校或其他学校创意写作系统的倡导者，使爱荷华大学的创意写作发扬光大。据统计，在全美，爱荷华大学的毕业生至少参与建设了25个作家工坊系统，他们当中的代表人还有：哈里·巴贝（Harry Barba）、乔·大卫·贝拉米（Joe David Bellamy）、杰瑞·邦珀斯（Jerry Bumpus）、詹姆斯·克拉姆利（James Crumley）、菲利普·F·奥康纳（Philip F. O'Connor）、理查特·G·斯特恩（Richard G. Stern）、罗伯特·威廉姆斯（Robert Williams）等。

如上所述，理念、领导人、师资、课堂、代表项目、学生，这些都是爱荷华创意写作微观系统的配置要素，正是在这些要素个个都熠熠生辉，且都有机地融为一体之时，那个广为人知的爱荷华神话才被创造出来。而在爱荷华大学之外乃至美国之外，也不断有其他高校也纷纷缔造着自己的传奇。其中就包括美国的斯坦福大学、布朗大学、芝加哥哥伦比亚学院，英国的法尔茅斯大学、东安格利亚大学，澳洲的莫纳什大学、昆士兰科技大学，等等。虽然爱荷华大学的神话不可能被全面复制，但是尽可能令其微观系统的各个要素配置到最好，并让其中一些要素绽放光芒，进而为创意写作的前行提供丰沛动力，则是所有成功的创意写作微观系统的共同之处。

以斯坦福大学为例，其校方的办学宗旨是：“使所学的东西都对学生的生活直接有用，帮助他们取得成功……教育学生尊重和热爱民主政体中蕴含的崇高原则——因为这些崇高原则源于人们对生活、自由和追求幸福所拥有的不可剥夺的权利”。这是一种现实主义和理想主义的结合体，“学以致用”的教学思想使得斯坦福在创意写作这一创意领域起步甚早，其学科创始人华莱士·斯泰格纳（Wallace Stegner）于1946年建立了创意写作计划，并建立

¹⁴ 参见朱宏清、周薇：《爱荷华大学作家讲习所巡礼》。

¹⁵ 参见徐明怡：《张岚“当家”爱荷华作家工作坊》，来自：<http://book.sohu.com/20050419/n225243683.shtml>。

学科基金，目的在于鼓励更多有写作愿望的年轻人对写作保持热情和执着。而随着这种被激起的澎湃热情和学校的办学理念充分对接，创意写作的运用便日益广泛化，进而持续提供着新鲜的题材、创作方式、独特的思想与运用途径，也为后来的壮大与革新打下了扎实的基础，指明了方向——方向决定了道路通向的终点。继承和创新同样重要。斯坦福大学的创意写作中心和斯坦福大学一样快速发展的得益于继承的方式与技巧。斯坦福大学创意写作中心一直有着杰出的人才在传承着创意写作，完成这一创新求精的使命，研究中心先后吸引了许多人为其传声代言：Raymond Carver, Phillip Levine, ZZ Packer, Samantha Chang, Wendell Berry, Tobias Wolff, Robert Pinsky, Vikram Seth, Scott Turow，其中不乏文坛大家和领袖人物。这不仅是一种群众效应，也是一种学科反馈，哺育与反哺向来是一对。在启发着作家创新的同时，也使得其形成了创新回流的思维，并不断带动学科发展和进步。另外，斯坦福大学的“未成年人在写作”项目，不仅仅针对在校大学生，还给未成年人在创作领域提供了一个结构化的环境，使未成年学生有兴趣在写小说或诗歌发展他们的技能，激发和发挥他们的想象力和创造力，从而实现一种必要的先期培养。至于其著名的“声音计划：大学生写作指导的一次实验”项目，则是通过让声音“处于社会情境”，以及让“真实的声音”重新被发现等收集、聆听策略，使得文学书写中的民族或种族标记主题变得更加鲜明，也让大学生们从其习惯了的校园庇护中脱离出来，接触到作为当代种族关系荒原的西部，为了黑人声音进入官方和公众的视野而贡献了他们的力量。¹⁶

无论是爱荷华还是斯坦福，或是其他一些高校，它们在上述创造和实验行动中所做的努力，都值得我们细细品鉴和学习。不过，有些具体的历史和现实经验却非一般意义上的学习、借鉴所能移植，因为它们跟整个创意写作体系兴起、发展的各种内、外部条件息息相关。

三、有机化的社会关联

仔细考察美国创意写作的发展史，我们会发现，无论从这一文学和文化创造工程的内部机制来看，还是从它同二战后美国社会发生深刻关联的外部形态来看，该学科都具有一种非常突出的“社会化”创生形态和成长品格。在马克·麦克格尔看来，美国创意写作系统曾经面对的一个重大问题就在于“如何适应当代需要，发展出新的现代性的写作原则”，从而对当代社会的写作教育教学体系与文学文化产业发展之间的关系进行历史性变革。尤其是高校，

¹⁶ 参见马克·麦克格尔：《创意写作的兴起》，第124—127页。

无论好坏，它们都是“展现当代文学价值观的中心地带”，“是培养优秀读者和作者的最重要的基地”。¹⁷因此，我们至少可以从三个层面的理解和把握国外（以美国为代表）创意写作的历史属性和功能：第一，创意写作是一门独立的人文学科，它培育出众多富有创意的文艺生产者和工作者；第二，创意写作是一项杰出的校园计划和国家战略，它以提高全民创意和写作能力为己任；第三，创意写作还是一场影响深远的社会运动，它以鼎力助推文化创意产业和相关公共文化事业的发展为旨趣。

如此，我们也才容易理解麦克格尔所说的，如今在美国，创意写作总体上就像“棒球与苹果派”一样，“深入社会”。¹⁸可以说，自1930年代诞生之日起，创意写作系统“几乎参与了美国所有社会问题的讨论及美国思想的建构过程，尤其在美国梦的塑造、美国文化思想及形象输出、美苏冷战中创造性人才的培训等方面”，“无论是战后老兵的安置、黑人平权与种族问题、阶层斗争稳妥、女权运动、原住民文化与移民问题、美苏冷战等等，我们都能看到创意写作工坊的影响。”¹⁹而从一个新兴学科的建制角度肃穆观之，我们也不难发现，创意写作的兴起同一个社会总体及其个人的创造性、民主意识、伦理要求、日常生活世界作品化等皆有深度牵连。如果说在20世纪前期创意写作发展最大的社会背景之一是进步主义教育运动，在中期对作家工坊实践影响最大的是社会民主运动，那么在后来的社会发展中，当代创意产业的发展就是创意写作的一个极为重要的朝向。

理查德·贝克在《与项目同步：创意写作在二十世纪》中指出，“在1961年，创造写作已经在公共事业找到了它的位置。”²⁰纵观国外创意写作发展的数十年历史，该领域也确实为当代文化创意产业培养了大批具有创造意识和书写能力的创意人，这批创意人对本土的文化经验、资源相当熟悉，并且能够创造性地运用，藉此创造出具有鲜明“地方性”特质的公共文化产品。而当这个创意人的群体基数足够大的时候，就会出现一批高素质的创意人才群体，或形成阶层，他们即是在现代创意产业和文化软实力竞争激烈时代的中坚力量。这个阶层的创造力并不仅仅是为创意产业提供生产型文本策划、或者文学文本那么简单，他们的

¹⁷ 同上，序，第1—2页。

¹⁸ 同上，第208页。

¹⁹ 郑周明：《一个文学生产机制时代的微景》，硕士学位论文，上海大学，2013年。

²⁰ 参 见 THE HARVARD ADVOCATE 网 站 网 页：
<http://www.theharvardadvocate.com/content/get-program-creative-writing-twentieth-century?page=2>。

创意能力培养以及写作能力本身即是对各自本土的文化资源的创造性发挥和运用,当这个群体的基数和影响力足够大的时候,整个社群、居民的文化消费水准、文化欣赏、鉴赏、思维能力和文化创造思维也会相应地提升。尤其是读写能力教育和创意能力培育的普及,直接与基数庞大的社群、居民的文化理解力、鉴赏和创造思维联系在一起,进而成为全社会文化创新、科技创新的重要基础。譬如从1936年爱荷华大学创意写作创建艺术硕士(MFA)教育开始,到2008年爱荷华城被联合国科教文卫组织认定为文学之都,爱荷华大学创意写作系统的社会实践在其中就起到了关键作用,其作家工坊和作家培养机制已经成为爱荷华城公共文化生活的重要组成部分,在这个发展轨迹和图景中,从作家工坊到文学之都,这中间就呈现出创意写作逐渐拓展其社会化实践路径的历史过程。

作为创意写作学科的鼻祖,爱荷华大学创意写作系统除了基础的课堂写作教育和闻名世界的“国际写作计划”,同时还拥有各种社区性的公益实践形式——这些实践活动注重对社区学习者基本读写能力的培养和拓展,此外,还专门创办了“少年作家工作室”,以及面向高中生的“夏季写作计划”,等等。爱荷华大学创意写作系统对爱荷华城各种公共活动的参与,不仅是形式上的扩展,也是基于文学学科教育实践的需求自然形成的。这个从课堂扩展出来的实践,看似简单,却是由课堂向公共空间延伸、沟通、对话的重要通道,迈出了这一步,爱荷华作家工坊才得以在更大的社会空间内显示它的存在价值。爱荷华作家工坊的发展经过美国20世纪前期的进步主义教育运动、二战、战后民主运动、高等教育民主化、1970年代以来文化产业的高速发展等历史阶段,从校园到社区,再从社区到城市公共空间,在这个成长过程中,它已经远远超出了刚刚萌芽时的初始愿景。随着其工坊机制的不断演化,最终做到在一条创造链上将工坊、社区和城市衔接起来,从而将自身建设成功汇入了联合国科教文卫组织框架下的整个文学之都创意生活图景。我们看到,在今天的文学之都爱荷华,创意写作工坊、社区与城市基于文学的核心价值创造,建立起一种贯通写作、教育、生活、社会工作和经济发展的良性循环模式。文学与创意产业的结合,工坊与社会、生活实践的结合,立足于文学教育和写作技能的拓展,不仅创造出了丰富的社会文化服务、提供丰富的文化产品,还为创意产业的发展提供了高素质的创意写作人才,从而带动相关就业。

除爱荷华城之外,也拥有着世界文学之都称号的英国诺维奇市在创意写作领域所取得的各项成就同样值得研究。与爱荷华一样,诺威奇城也有一所闻名遐迩的大学,即上文提到过的东安格利亚大学(UEA)。东安格利亚大学创建了英国历史上第一个创意写作文学硕士学

位(MA)，是世界上许多重要作家写作、研究的舞台。²¹东安格利亚大学提供的创意写作课程非常丰富，包括犯罪小说方面的课程，以及影视剧本创作等课程。整座诺威奇城的人口大约在230000左右，却是世界环境科学与艺术的中心之一，其历史渊源上可追溯至数百年前。如今，这座古老的城市将其历史文化与现代创意产业、现代经济通过创意写作衔接起来，在创意写作和创意经济发展方面都取得了非凡成就。诺威奇城中活跃着大量的诗人、小说家、剧作家、传记作家、翻译家、文学批评家，从创意写作的文学公益性角度来看，一个城市有大量的不同类型的活跃者写作者本身就是文学生态的体现之一，有了这些活跃的创作者，文学翻译、文学批评和文学理论才有良性的发展。此外，诺威奇还是世界级的新媒体中心、科幻作品中心和文学翻译的中心，“欧洲文学翻译网络联盟”的成员之一，联合国科教文卫组织文化多样性全球伙伴之一。也正是基于整座城市的文学、文化创造版图之上，东安格利亚大学的创意写作系统才得以不断地衍生出新的写作类型，开拓出新的工坊实践，而这些写作活动又以工坊的形式进入社会文化生活，成为城市文化创意的有机配置。

无论是爱荷华还是诺威奇，在整个城市空间里，创意写作不仅仅是指向文学创作，它也指向人们在信息社会中生活、交流、学习必不可少的一种基础技能和素养，这使它具有了人文性和生存论(社会学视野里的应用性)的双重意义，而其中的一个重要环节，就是在创意写作学科的框架内完成教学、生活和文化三重性质的自我行动和社会化实践。在全球范围内，英国和澳大利亚最早提出打造创意城市、创意国家的理念，它们很早就开始实践并注意创意写作的基础性作用，以及它在推动创意文化、创意城市和创意国家发展所扮演的基础性角色地位的重要性。联合国科教文卫组织创意城市框架中的文学之都，尤其是英国和澳大利亚这两个提出了“创意国家”战略的国家中的文学之都——诺维奇和墨尔本²²，其创意写作与创意经济的关系，展现出以创意教育和人才培养为核心的现代创意写作学科对创意城市、创意国家发展的关键意义，对立足于本土现实，探索创意写作的实践方向具有不可替代的价值。而立足于创意写作与创意城市(文学之都)的案例和具体实践经验，梳理清楚创意写作学科定位、发展方向、发展背景以及创意城市、创意产业、文化消费、创意国家的真实联系，以

²¹ 参见：Kathryn Holeywell. The Origins of a Creative Writing Programme at the University of East Anglia, 1963-1966, *New Writing the International Journal for the Practice & Theory of Creative Writing*, 2009, 6(1):15-24.

²² 包括爱丁堡等，这些“文学之都”也都具有相当完备的创意写作学科建制和发展路径，都值得予以具体、深入的个案分析和讨论。

培养大批具有文化创意能力、能够胜任创意产业发展的高端写作人才的目标，就成为我们今后理解创意写作实践层面的一个核心着眼点。它不仅是基于各种写作和生产型的创意文本的创作，更根本的是着眼于既有的本土文化资源的创造性发掘与再生，立足于文学生态与公益性，将本土文化资源进行创造性的价值转化，在当下对文化发展和软实力影响最大的创意产业这一领域为其寻找生存和发展的空间，在此基础上达到创造性的再生。

当然，爱荷华作家工坊的模式始终可以被视作一个典范中的典范，它立足于自身的课程，不断向社会生活空间迈进，一个系统性的文学·文化·生活图景就这样得以建构。而在总体性的社会公共空间之内，创意写作在工坊和社区的实践则与创意城市、文化国家战略下的创意国家具备了对话、沟通的基础。在这个框架中，写作工坊是现代创意写作教育的核心价值生产单位，高校、社区、城市则是创意写作存在与实践的基本空间。从最基础的文学活动、创意活动，以写作工坊和研讨会为一般形式的创意写作为出发点，到宏观层面的创意产业、创意城市、创意国家战略，这条创意生产链在我们的视野里逐渐清晰和完整起来。作为一个成功个案，爱荷华模式告诉我们，从作家工坊到文学之都的实践路径，是在文化创意产业发展的规律与经济规律之下的必然选择，而非主观人为的搭建。这对于像许多中国城市的文化原创能力培育，以及公共文化领域的产品供给和孵化，都具有实际的参考价值和指导意义。世界文学之都对文化创意能力的培育，以及公共文化服务的启发，体现的正是文学创意与文学教育的融合，以及创意写作与创意城市、创意经济的跨越式双向融合。创意写作、创意城市、创意经济、创业生活又在以创意为核心的写作活动和教育理念中，得到了很好的统一，彼此之间互为支撑、相互促进，形成了创意写作的多个实践层面，呈现出了创意写作教育到人才培养机制的立体化图景。

当代中国创意写作的各路建设者们要想将上述中观、微观和宏观层面尽皆打通，所要担负的必然是一个无比浩大的系统性工程。因此在未来，无数同道中人尚须志存远大且奋勇前行。

国内外创意写作研究综述*

雷勇

【摘要】随着中国创意写作学科的发展，亟需对国内外创意写作研究状况进行一次综述。创意写作学科自1936年从美国诞生以来，实践的深入带来了研究的深入，目前创意写作研究在西方已经成为创意写作学的子学科。本文在占有一手外文资料的情况下，从创意写作本质、创意写作学科定位，创意写作历史、创意写作方法论、分类写作、以及新媒体、社区、创意写作研究方法等方面，全面梳理了国内外创意写作研究的状况，最后提出了未来中国创意写作研究的方向。

【关键词】创意写作 创意写作史 分体写作

【作者】葛红兵，上海大学中国创意写作中心教授，博士生导师

雷勇，上海大学中国创意写作中心博士研究生

1936年，美国爱荷华大学正式启动“创意写作项目”（Creative Writing Program），创立了创意写作艺术硕士（Master of Fine Arts，简称MFA），这是世界大学史上的第一个创意写作艺术硕士学位，也标志着创意写作学科正式诞生。随后各大高校纷纷设立创意写作学科，掀起了美国战后文学的“系统时代”。“目前，全美已经有800多个创意写作班，150多个授予艺术硕士学位的创意写作项目，其中30多个有资格授予博士学位。”¹1970年，英国作家、批评家马尔科姆·布拉德伯里（Malcolm Bradbury）在东安格利亚大学创立了英国第一个创意写作（MFA），目前华威大学、剑桥大学、牛津大学、东安格利亚大学的创意写作学科在英国高等教育中处于领先地位。“2006年截止，英国已经有140个本科、70个硕士、20个博士创意写作项目。”²爱尔兰圣三一大学在1989年就开设了爱尔兰语创意写作（Mphil），1998年设立了第一个创意写作哲学硕士学位（Mphil），目前爱尔兰各大综合高校及部分理工学院均设有创意写作学科（MA或MFA）。澳大利亚自90年代起将

* 本文是2014教育部人文社科规划基金项目“英语国家创意写作研究”（14YJA751025）的阶段性成果。

¹ 侯丽. 高校能否批量生产创意写作高手[J]. 中国社会科学报, 2015年3月4日第709期.

² McVey, David. "Why all writing is creative writing." *Innovations in Education and Teaching International* 45.3 (2008): 289-294.

创意产业纳入国家重点发展计划，提出“创意国家”的概念，高校创意写作学科正好与创意产业对接，墨尔本大学、悉尼大学等也都在 90 年代设立了创意写作学科。

2009 年可以说是中国创意写作学科的元年，因为这年发生了两件事情：一是复旦大学设立首个创意写作专业硕士学位（MFA），二是上海大学成立文学与创意写作研究中心。2014 年，北京大学中文系设立创意写作专业硕士（MFA）。这表明，中国创意写作学科在主流学科体系内开始得到认可。2014 年，上海大学成功申请到了国内第一个创意写作博士点（Doctor of Arts，简称 DA）。自此，创意写作学科覆盖了本科、硕士和博士三级学位。短短 7 年之间，“创意写作”已经从学科引进、理论引进阶段过渡到学科认同，理论接受阶段。这时有必要对国内外创意写作研究状况（尤其是西方）进行一次大的综述。

一、创意写作本质与创意写作学科定位研究

（一）创意写作的本质问题，即何谓“创意写作”？

第一种观念：突出创造性、新颖性、特别性的创作。在《大象教学》一书中，爱默生提出了“创意写作”与“创意阅读”，这是最早关于创意写作的表述，爱默生将“创意”（creative）一词常规地解释为“原创性(original)”或“不可模仿性(nonimitative)”的同义词。³ 澳大利亚著名学者保罗·道森（Paul Dawson）在他的名著《创意写作与新人文学科》（*Creative writing and the new humanities*）一书中的主要观点是：创意写作是一切以创意为主要特点的写作。美国多萝西娅·布兰德（Dorothea Brande）在她那本影响深远的《成为作家》（*Becoming A Writer*）一书中所表达出来的主要观点是：作家就是那些比普通人更具有创造性的人。国内学者也主要认同这种观点，葛红兵和许道军在《中文创意写作学科建构论纲》一文中指出：“创意写作”是一切创造性写作的统称，为了强调其“创造性”内涵，以突出与传统写作的本质区分，笔者更愿意将创意写作界定为以写作为活动样式、以作品为最终成果的一种创造性活动。它的第一规约是“写作”，第二规约是“创造性”，本质是“创造性活动”。⁴ 西北大学陈晓辉在其《中国化的创意写作学科体系猜想》一文中提到：“在我看来，创意写作最主要的特征有三点：一是创意性，二是实践性，三是商业性。具体而言，创意性要求注重

³ Myers, David Gershom. *The Elephants Teach: Creative Writing since 1880*. University of Chicago Press. 1427 East 60th Street, Chicago, IL 60637, 2006.

⁴ 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: 023.

理论思维和创新的训练和拓展，实践性则强调创作实操的重要性和必要性，商业性追求的是创意写作在文化产业中的现实效益。在此基础上，它还衍生出四个特征，即理论性、跨学科性、开放性、生长性。”⁵实践性和商业性都是基于创意性为前提的，创意性无论如何都是第一要素。

第二种观念：创意写作可以等同于文学创作，或者说是以文学创作为主。马克·麦克格尔（Mark McGurl）在《创意写作的兴起：美国战后文学的系统时代》（*The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*）中认为：创意写作是“美国战后文学”的最为重要的组成部分。艾伦·泰特（Allen Tate）在《什么是创意写作》（*What is Creative Writing*）一书中提到：创意写作虽是高校英语文学的“革命者”，但“大学以及英语系是文学最大的庇护人”。罗伯·蒲伯（Rob Pobe）在《创意：理论、历史与实践》（*Creativity: Theory, History, Practice*）一书中的观点更客观，他指出：A、创意写作包括各种形式的写作，但是脱离了文学写作的创意写作是无根之木；B、文学可以通过创意写作成为以实践为基础的艺术；C、文学研究、文学理论与创意写作之间存在潜在冲突。其观点A是对创意写作研究与认识普遍存在的“先入为主”、任意想象现象是一个反拨。而观点B表明创意写作的实践性大于理论性。观点C则解释了高校文学教育普遍困境所在。

第三种观念：所有的写作都是创意写作。这是目前最为激进的观点，其实持这种看法的人不在少数。学术论文没有创意吗？公文没有创意吗？等等。在《为什么所有的写作都是创意写作？》（*Why all writing is creative writing*）一文中，作者大卫（McVey, David）提到：“这项研究表明：所有的写作，从发表了的电钻使用说明书到最深奥的文学诗歌，使用语言的原始材料、经验、知识、文字资源以及作者的想法和想象力，都为世界带来了以前不存在的新的存在。换句话说：所有的写作都是创意写作。”⁶这种观点否定了创意写作与普通写作的任何区别。这种观点其实反映出了主流学界对创意写作的怀疑态度。创意与普通思想之间到底有何区别？能否量化？这些都没有定论。不过，这种将普通人的思想（每个人都是特殊的）也视为创造性思想的观点显然不能被大多数人所接受，电钻使用说明书显然不能算是创意写作。

（二）创意写作的学科定位问题，即什么是创意写作学科？

⁵ 陈晓辉. 中国化的创意写作学科体系猜想[J]. 湘潭大学学报: 哲学社会科学版, 2016 (1): 85-89.

⁶ McVey, David. "Why all writing is creative writing." *Innovations in Education and Teaching International* 45.3 (2008): 289-294.

乔丹·巴克（Jordan-Baker）在《创意写作的哲学》（*The Philosophy of Creative Writing*）一文中提到：“现在开设创意写作的学校，他们的创意写作哲学可以总结为两种：整合论与君主论（*integrationism and monarchism*）。后者倾向于将它看作是一门独立的学科，而前者则倾向于将它视为一种人文学科的拓展教育。”⁷这表明，在国外，至少对创意写作学科有两种定位：

第一种观点：创意写作作为人文学科的有机组合的一部分。乔丹·巴克这样说到：“其中一个可以命名为‘合并派’（*integrationists*），强调创意写作应该与其他学科比如文学、结构学和媒体相关联。这是由于可以共享或借鉴其他学科的知识、技术性词汇以及智力技巧。而不是道森所反对的：‘作家和评论家之间在关于文学的本质上有根本冲突’。”⁸国内复旦大学王安忆对该学科一直也秉持着类似的观点：创意写作学科并不完全以培养作家为主要目的，学生在学习创意写作的同时，还会提升其文学修养。然而这种观点正好是澳大利亚道森所反对的，道森说：“提高鉴赏能力虽然是工坊写作的一个副产品，对于创意写作学科的存在来说却不是一个可持续的理由。如果创意写作不是为了培养作家，而是去培养文学激情以及人文欣赏水平，有人就会说这是文学理论的工作，这将导致创意写作朝着与英文竞争的方向发展。”⁹这就引出了创意写作学科定位的第二个观点。

第二种观点：创意写作作为一门独立的学科。“另外一种可以命名为‘君主派’（*monarchists*），因为他们坚持要将创意写作学科独立出来。一个独立的学科的标志横跨了教学法、培训以及研究。”¹⁰ 他们希望创意写作能够实现“自治”。这种观点实则倾向于将创作和研究看作两类根本不同的思维。“威廉·迪克呼吁：创意写作学科应该从英文系中独立出来，它应该面向作家并被作家运作。”¹¹

以上两种观点是从哲学根基上探讨创意写作的学科化问题。科学研究范式能否用于创意写作，有些学者是持根本怀疑态度的。所以诸如道森这样的学者都会认为创意写作这种人文教育应该完全脱离学院派的英文系。如果我们不从学科根基上来探讨，从创意写作学科的功

⁷ Jordan-Baker, Craig. "The Philosophy of Creative Writing." *New Writing* 12.2 (2015): 238-248.

⁸ 同上。

⁹ 同上。

¹⁰ 同上。

¹¹ 同上。

能上来定位的话，便有了第三种观点。

第三种观点：创意写作以教写作为天职，写作并不是神秘的。大卫莫里这样说到：“创意写作这门学术科目的目的之一就是祛除写作的神秘性，而非伪造其复杂性。”¹²他同时坚定地认为，写作是可以教授的。“当创意写作的学生有一定的天赋并且以它为天职时，我认为创意写作可以有效地教授的。如果老师可以塑造其天赋并引导其使命，而且学生乐于被塑造和引导，那么我认为创意写作可以作为一种技艺被教授。”¹³国内葛红兵教授是这样定位创意写作学科的：“创意写作学科是研究创意写作本身的活动规律、创意写作教育教学规律、创意产业管理和运作规律的学科。”¹⁴上海大学创意写作中心明确提出：培养具有现代意识的专业创作人才及具有原创写作能力的创意产业核心从业人才。¹⁵这显然拓宽了创意写作的内涵，创意写作已经不止培养作家，还培养文化创意人士。

二、创意写作历史研究

创意写作已经成为具有八十多年历史，拥有二十多个子类，包含完整的学位系统。对创意写作史的研究主要分为三个方面，第一，创意写作发生史，即创意写作的生成前史。第二，创意写作发展史，自第一个创意写作系统诞生之后的历史。第三，前两者的研究主要聚焦于美国创意写作的历史，如今创意写作在欧洲、澳洲、亚洲等国家地区快速发展，对自身接受史以及发展史的研究，对国际化、本土化和未来趋势发展的研究，是创意写作史的第三个研究热点。

（一）创意写作发生史研究

这方面最具代表性的著作是《大象教学》。本书是从发生论的角度，回溯了创意写作从萌生到发展为一门正式的学科的历程。着重研究的是创意写作产生之前，先后与语言学、语文学和英语文学之间的博弈，最终逐渐成为主流。当时“语言”和“科学”被看作语文学的旗号，而语文学就是以语言科学的名义进行文学研究。但科学思维严重阻滞了文学思维的发

¹² Morley, David. *The Cambridge introduction to creative writing*. Cambridge University Press, 2007: 5.

¹³ Morley, David. *The Cambridge introduction to creative writing*. Cambridge University Press, 2007: 8.

¹⁴ 葛红兵. 创意写作的学科定位[J]. 湘潭大学学报 (哲学社会科学版), 2011, 5: 021.

¹⁵ 参见上海大学创意写作中心网站的简介。

展，于是便形成了文学与语言学 and 语文学的一场争论，争论的发起者就是爱默生(Ralph Waldo Emerson)，他在 1837 年发表的一次名为《美国学者》(The American Scholar)的演讲中提到的中心论题便是：“以一种更形象或更具创意的文学教育取代语文学。”¹⁶表明，学院派学术之流乃是文学创作和创造性活动的对立面。这个争论随后延续了接近一个世纪。第二次大的争论发生在创意写作与英语文学(研究)之间，这里的英语文学相当于如今中国的中文系，是以文学研究为主的学科，而非文学创作为主的学科。1869 年，35 岁的查尔斯·W·艾略特(Charles W. Eliot)被任命为哈佛大学校长，他不满意英语语言学系统占据主导，并开设了第一门文学写作课，艾略特也称为全美第一位全职英语写作教师。“19 世纪最后二十五年，在摒弃了结构主义理想之后，哈佛大学明确表示：文学研究最理想的结局，就是文学创作的开始。”¹⁷这项举动在半个世纪以后，终于促成了爱荷华大学那场关键的高校文科改革实验，1936 年，全美第一个创意写作系统终于诞生。

(二) 创意写作发展史研究

最具代表性的是《创意写作的兴起：美国战后文学的系统时代》。主要介绍的是自 1936 年创意写作正式学科化以后，与美国战后文学的密切关系。在繁荣美国文学创作的同时，创意写作学科还参与解决了美国一系列重大社会问题。包括战后心灵创伤平复、黑人民权运动、女性主义运动、多民族融合、国家形象建构、文化价值输出等等。国内以《创意写作的兴起》的译者之一郑周明的《美国创意写作史专题研究》的观点最具有代表性。上世纪六十年代，随着美国高等教育重大变革，美国战后的文学创作达到了一个空前卓越的巅峰。而这在很大程度上，应该归功于美国创意写作系统的兴起及发展，改变了全国文学创作的环境。郑周明在另一篇文章中提到：“以爱荷华大学为代表、遍及全美的创意写作工作坊展现了文学教育的一波新气象，同时创意写作所形成的体系也为整个文科教育机制注入了超越历史的革命性价值。”¹⁸学者张芸也有类似的观点：“美国战后小说取得的成就，涌现的优秀作品，超过了战前任何一个时期，这与创意写作项目带动的集体努力密不可分。”¹⁹毋庸置疑，创意写

¹⁶ Myers, David Gershom. *The Elephants Teach: Creative Writing since 1880*. University of Chicago Press. 1427 East 60th Street, Chicago, IL 60637, 2006.

¹⁷ Myers, David Gershom. *The Elephants Teach: Creative Writing since 1880*. University of Chicago Press. 1427 East 60th Street, Chicago, IL 60637, 2006.

¹⁸ 郑周明. 国族、国民与国际化——美国创意写作史的经验[J]. 黄河文学, 2012 (Z1): 165-169.

¹⁹ 张芸. 创意写作与美国战后文学[J]. 重庆与世界, 2009 (11).

作带动了美国文学的繁荣，直到今日美国仍然通过文学、影视等文化产品向世界输出自己的价值观。

（三）创意写作的国际接受史研究

此即创意写作的国际化与各国本土化研究。在欧洲、澳洲这些地区，他们的创意写作学科虽然比美国产生得晚，但也有数十年历史，便产生了很多该领域的研究，光从研究角度来看，甚至超过美国。保罗·道森在《创意写作与新人文学科》关注的是全球教育视野下的澳大利亚创意写作发展状况。华威大学创意写作项目主持人大卫·莫里（Morley, David）在其《剑桥大学创意写作导论》一书中，回溯了英国创意写作学科的建构历史。此外格雷·戈里莱特、史蒂夫·梅尔等也从发展的角度（“从美国到英国”）和变化的角度（“从个体到公共”）阐述了创意写作在英国的发展状况。爱尔兰的创意写作和英美之间是“传帮带”的关系，先是美国传到英国，然后从英国传到爱尔兰。《教室中的想象力：爱尔兰创意写作的教授与学习》（*Imagination in the Classroom: Teaching and Learning Creative Writing in Ireland*）一书是整体研究爱尔兰创意写作学科的专著。埃利斯（Eilis Ni Dhuibhne）提到：“正式创意写作工作坊在爱尔兰出现的关键时期是1970年代。1971年标志着一个里程碑。当年6月，第一个‘利斯塔’（Listower）作家周举办。”²⁰随后在1998年，圣三一学院设立了第一个创意写作哲学硕士学位（Mphil）。埃利斯同时指出，爱尔兰的中生代作家并不是美国“系统时代”的生员，他们大多数毕业于英国高校的创意写作项目，而新生代作家则多数毕业于爱尔兰高校创意写作项目。香港公开大学梁慕灵研究了香港地区创意写作专业的发展状况。她提到：“香港公开大学于2008年开设‘创意写作与电影一书荣誉文学士’课程；香港浸会大学则设有由文学院人文即创作系开设的‘创意及专业写论文学士（荣誉）’，以及由电影学院于2010年与浸大国际学院合办的‘新媒体及影视创意写论文学士（荣誉）’课程。另外，香港城市大学英文系亦于2010年开设‘英语创意写作艺术硕士’课程，以兼读的模式培训英语创意写作人才。”²¹香港的大学面临中英双语写作的问题，同爱尔兰对创意写作的接受状况有点相似。最后要说的是，因为中国创意写作学科起步比较晚，所以中国创意写作的接受史目前还没有研究。

²⁰ Anne Fogarty, Eilis Ni Dhuibhne, Eibhear Walshe. *Imagination in the Classroom: Teaching and Learning Creative Writing in Ireland*. Dublin: Four Courts Press, 2013: 11.

²¹ 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): 93-96.

三、创意写作方法研究

（一）写作方法及写作规律研究

此类研究最为繁荣，人民大学创意写作书系全面翻译了美国作家文摘系列写作指导书，从广义上看来，均可以看作是此类研究，不过此类研究有很多是经验之谈，与传统文学理论相比，似乎显得学理性不够，却又比一般的作家杂谈更有学理性，显然是经过了一定的理论提炼。其中比较有代表性的是杰里·克里弗（Jerry Cleaver）的《小说写作教程》，认为小说创作有五个关键因素：冲突、行动、结局、情感、展示，而冲突是小说动力的根本。詹姆斯·斯科特·贝尔（James Scott Bell）的《冲突与悬念：小说创作的要素》也持同样的观念，认为冲突是故事的根本要素。书中详细分析了冲突的基础、结构以及视角等，并指出几种描写冲突的策略：内心冲突、对话冲突、主题冲突、风格冲突等；而悬念则强化了故事动力，设置悬念的策略包括：对话悬念、场景悬念、风格悬念、瞬间悬念等。拉里·布鲁克斯（Larry Brooks）在《故事工程：掌握成功写作的六大核心技能》一书中，提出了四项基础技能和两项实践技能，前者包括立意，人物，主题，结构（情节）后者包括场景构建、风格。罗伯特·麦基（Robert McKee）在《故事——实质，结构，风格和银幕剧作的原理》一书中主要解析影视故事的创作原理，重新打开了故事的涵义，其中提到故事的叙事弧线以及故事的不可逆转性是故事的根本所在。除了人民大学的写作指导书之外，还有几本值得关注。商务出版社译介的安妮（Anne）的《关于写作：一只鸟接着一只鸟》（*Bird by Bird: Some Instructions on Writing and Life*），此书将写作分解为一段又一段短文，也就是“一只鸟”又“一只鸟”，日积月累便能积少成多，积为长篇大作，获得“群鸟齐飞”的壮观景象。国内目前这一方面的研究并不多，许道军的《故事工坊》一书，从材质、开头与结尾、悬念、动力、类型和包装等方面，全面解析故事的生成脉络以及创作方法。通过对以上材料的梳理我们发现，写作规律是有迹可循的，对于小说写作来说，最重要的是要掌握好一系列基本写作要素，包括冲突、悬念、场景、风格等等，如此才能正确评估自己的作品，不断提升自己的写作能力。

（二）创意方法与创意规律研究

此项研究包括了创意学以及创意潜能激发方法的研究。美国西北大学教授杰克·赫弗伦（Jack Heffron）根据自己多年的创意写作经验，总结出一套激发作家创意的著作，名为《作家创意手册》（*The Writers' Idea Book*）。在该部著作当中，杰克通过使用一些特殊手段，包括自由写作、聚合法等方法引导学生发掘深层自我和生活经验，从而实现写作的创意。所谓的“聚合法”（Clustering），指的是：“聚合是一种创意产生的装置，它通过瓦解线性思维

而进入右脑。你绘制圈子而不是逻辑、因果、上下关系的线条。然后,创意汇入你的大脑,用一个单词或者一句话把它写下来,把它们圈起来并且通过连接关键词将其辐射开来。”²²台湾戏剧大师赖声川将自己的创作经验总结为《赖声川的创意学》,里面谈到了将“禅的精神”、“禅的方法”、“冥想”、“止观”等运用到创意写作实践中去,以发现和提升自我的创意。目前在创意写作潜能激发领域研究的人很少,本团队目前在进行一项研究:《创意写作潜能开发方法论研究》,我们尝试从心理学和心灵学的理路去探索一套创意潜能开发的方法,这套方法区别于传统写作技艺培养的方法。我们试着通过精神分析方法中的自由联想与释梦的方法,去尝试召唤创作者的深层动机,通过五种创意思维法去提升人的构思能力,通过ESP (Extra Sensory Perception) 超感官知觉去培养人的超感能力,通过NLP (Neuro-linguistic programming) 神经语言程式学去研究创作的神经语言,通过吸引力法则去提升人的创作心理定势,通过瑜伽培养人的悦性身心状态,通过禅修培养人的定力和智慧以及心境等。这项研究目前面临很多困难,第一个困难是:由于本项研究虽然包含了心理学,但实则更侧重于心灵学的理路,而心灵学并不是一门严谨的学科,我们尝试将其学理化,却面临如何离析术语的困难,那套术语是和学院派迥然不同的另一套术语,有时名字相同,但实质不同,比如“无意识”。同时也面临方法上的合法性,即催眠准入资格等。第二个困难是:心灵学的修养更多基于实践,比如瑜伽,禅修等等,通过实践去体悟,通过行入去理入。虽然我们接受过系统的密宗瑜伽理论和禅修法门,但在这方面的体验着实有限,修行也着实有限,能否领悟到高妙的智慧并将其应用在创意写作上,这还是一个未知数。但我们从未怀疑此项研究的意义和价值,最前沿的物理科学以及脑科学都开始显示人的意识的与众不同之处,显示出人的意识所蕴藏的潜在能量。如果研究者们认同这一点:每个人都是有无限创意潜能的。那么我们这项研究便有存在的价值,这项研究其实也是本土化的努力。

(三) 创意写作教学法 (pedagogy) 研究

“工作坊”教学法是国外创意写作教学的最主流的模式。“工作坊”(Workshop)一词,带有浓厚的技术化色彩,让人首先想到的是机器车间,与传统的“书房”、“沙龙”等休闲性的形式区别开来,一开始就表明了其技术化路线。上海大学许道军这样介绍工作坊:“Workshop (工作坊) 这种组织形式最初来自爱荷华大学。它一般以一名在某个领域富有经验的主讲人为核心,配以一到二名助教,以 10-20 名左右小团体在该名主讲人的指导之下,

²² 赫弗伦, 雷勇, 谢彩译, 作家创意手册[M]. 中国人民大学出版社, 2015: 48.

通过活动、讨论、短讲等多种方式，共同探讨某个话题，展开创意和写作。”²³由丹尼·达尼利（Dianne Donnelly）编辑的《新写作观点：工作坊还在工作吗？》（*Does the Writing Workshop Still Work?*）一书，收录了关于“工作坊”研究的最先进的成果。《新写作》是国际创意写作名刊，《新写作观点》（*New Writing Viewpoints*）是这个刊物的特刊，不定期出版，每次集中讨论相关主题。《工作坊还在工作吗？》这部集子收录了16篇文章，包括四个主题：工作坊内部模式、鼓励冲突、非规范性工作坊、重新定位工作坊的新模式。全面解析了工作坊存在的意义所在，工作坊存在的形式、工作坊的新模态等等。其中安娜·李海（Anna Leahy）在《教学作为一种创意活动：为什么工作坊可以在创意写作工作？》一文中提到：“创意写作的深层结构是通过教学经验总结出来理论与实践。所以，业余工作坊可能出现，也可能进行自由讨论，但是最好先深入理解理论和实践背后的写作过程，这是一种方法论。”²⁴她还同时指出：“如果创意写作老师仅仅将工作坊定义为一个创意教室——就像在课程中编辑同行作品，而不是看成一种教学风格的话，那么教师是不会吸收工作坊的能量的，那种能量超越了学术课程并且鼓励学生长足发展。”²⁵这表明创意写作工作坊绝非只是一个兴趣小班或者是普通的教学课堂，而是由那些深刻领会创作规律的，掌握了方法论的专家领衔控制的工坊。不过也有人对“工作坊”产生质疑，Paul Perry（保罗·派利）在《超越工作坊：创意写作理论与实践》（*Beyond the Workshop: Creative Writing, Theory and Practice*）一书中就认为，工作坊有利于发展合作思想，而不利于作家成就个体个性最深处的质素。

“工作坊”教学法是创意写作的实践形态，而在创意写作的教学思路上，则主要是“过程写作—教学法”。代表性成果是凯特·格林威利（Kate Grenville）的《写作：从开始到结束的六步指导》，此书使用了过程教学法，这六步分别指的是：获得想法、筛选、列提纲、撰写、检查、出版。许道军认为过程写作法一般分为预写作（*prewriting*）、打草稿（*drafting*）、修改（*revising*）、校订（*editing*）和发表（*publishing*）五个相关阶段。他这样理解过程教学法：“创意写作不是简单的语言、段落、篇章以及技巧、修辞的组合，而是包含着创意、构思、写作及反复修改的全部过程，将写作活动延伸到了传统写作活动中忽视或者说不被重视的上游环节。在其写作和修改的下游环节，创意也是不断产生和得到修正，修改是学生创

²³ 许道军. 创意写作：课程模式与训练方法[J]. 湘潭大学学报：哲学社会科学版, 2011 (5): 113-118.

²⁴ Donnelly, Dianne, ed. *Does the writing workshop still work?*. Vol. 5. *Multilingual Matters*, 2010: 65.

²⁵ Donnelly, Dianne, ed. *Does the writing workshop still work?*. Vol. 5. *Multilingual Matters*, 2010: 75.

意活动、写作活动、认知活动的循环往复，换句话说，写作其实就是再写。”²⁶以往的写作教学不重视上游环节和下游环节，而过程写作法兼顾所有环节。

四、分类（分体）写作法研究

（一）分类写作法研究

目前来看，国际上比较通行的创意写作分类是：虚构类、非虚构类、诗歌类，大多数国家的MFA均分为这三个大类。第一类是虚构类研究。代表性著作包括杰克·哈特(Jack Hart)的《故事技巧：叙事性非虚构文学写作指南》和雪莉·艾利斯(Sherry Ellis)《开始写吧——虚构文学创作》。上海大学第一套创意写作书系中的收录了陈鸣副教授的《创意写作：虚构与叙事》一书，主要从故事虚构、情节设计、人物塑造、视角调控、声音配置六个方面讨论了虚构作品写作方法。其中声音配置一章较为新颖，从某种程度上来说，作家找到了属于自己的叙事声音，叙事语调，标志着作家的成熟。陈鸣在另外一篇文章《虚构与叙事——创意写作方法论问题》中指出：“虚构小说并非天马行空，若要保证虚构小说的创意，需要遵循一定的小说成规。在创作中，这种成规是一种创造性的成规，通过不同的序列层次，衍生出无尽的可能性。虚构类小说叙事经过序列层、句型层、母题层三个通道的创意，可以实现类型成规的三种‘创意’，从而实现类型成规的‘创造性’、‘生成性’特征，形成丰富多彩、千变万化的小说虚构叙事图景。”²⁷ 第二类是非虚构类研究。美国雪莉·艾利斯(Sherry Ellis)编撰的《开始写吧——非虚构文学创作》基于深度调研创意写作大师，包括顶级传记作家、新闻记者和非虚构小说家的基础上完成的非虚构写作方法论。编者认为非虚构作家应该重点关注事件的真实性，而发现真实性的素材包括图片、绘画、记忆、纪念册、回忆录等等，然后通过了解人物的动机将人物形象化，特征化，最后完成非虚构创作。此外比较有代表性的还有哈珀(Harper Collins)的《非虚构创意写作：真实文学》(*Writing Creative Nonfiction: The Literature of Reality*)。第三类是诗歌类研究。国外比较有代表性的著作是《制作诗歌——写作与教学手册》(*Poetry in the making ——A handbook for writing and teaching*)。而国内目前尚没有诗歌类创意写作的研究。

²⁶ 许道军. 创意写作：课程模式与训练方法[J]. 湘潭大学学报：哲学社会科学版, 2011 (5): 113-118.

²⁷ 陈鸣, 刘艳莺. 虚构与叙事——创意写作方法论问题[J]. 湘潭大学学报：哲学社会科学版, 2011 (5): 109-112.

（二）分体写作法研究

在创意写作大类的基础上，又多以题材等为依据，划分为很多体例，我们往往将其称作“分体写作”。西方创意写作高度学科化的表现之一就是“分体写作”的研究越来越细致，乃至分体下又分出“子体”。这些包括历史小说写作，代表著作是《写历史小说》（*Writing Historical Fiction*）。科幻小说写作，代表著作是《科幻小说之路（三部曲）》（*The Road to Science fiction*）。旅行写作，代表著作是《旅行写作的问题》（*Issues in Travel Writing —— Empire, Spectacle, and Displacement*）。年龄段写作，包括《如何给儿童写作》（*How to write for Children*）、《如何给青少年写作》（*How to write for teenagers*）、童书写作年书（*Children's Writers' Yearbook*）。电视喜剧写作（又译为情景喜剧），代表作是《电视喜剧写作的艺术》（*The Craft of Writing TV Comedy*）。广播写作，代表作《写作与生产广播梦想》（*Writing and producing Radio Dreams*）。还包括浪漫小说写作、恐怖小说写作、动物写作、食品写作等等。另外还有一些甚至是难以归类的，比如视觉化写作，代表是《作为视觉化艺术的写作》（*Writing as a Visual Art*）。生活写作，代表是《生活叙事——讲日常生活当故事来讲》（*Living Narrative —— Creating Lives In Everyday Storytelling*）。更又细致到剧本对话写作，代表作品是《电影电视广播舞台里有效的对话》（*Writing Dialogue Scripts — Effective dialogue for film, tv, radio, and stage*）。无性别写作，代表作是《给作家、编辑和演讲家的无性别写作指导》（*The guide of non-Sexist writing for writers, editors and speakers*）。限于笔者的精力有限，对于这些分体写作研究的内容研读还没来得及完全实现，所以只能介绍几部代表性著作，供更多学者参考。其实国内的小说类型研究与国外的分体写作研究更为相似，上海大学出版社出版了国内一套小说类型学以及类型小说研究丛书，包含历史小说、官场小说、侦探小说等等。但国内小说类型的研究还是建立在批评和鉴赏的基础上，尚不能算是小说创作理论研究。

五、上述以外的其他研究

除了以上各方面的研究之外，国外创意写作的研究还包括与新媒体、社区、文化产业的关系研究等等。

（一）创意写作与新媒体的关系研究

比较有代表性的研究是伯朗·丹尼斯（Baron, Dennis）《一支更好的笔：读者，作家与数码革命》（*A better pencil: Readers, writers, and the digital revolution*）。作者在书中分析了网络写作的优点和黑暗面。优点是可以建构属于自己的独一无二空间，黑暗面是“一旦开始

网上写作，人们既是他自己又可以重塑自己。网络受害者们在网站上流行的第二人生承诺中重新扮演自己，数字化地增强了他们的生活的模拟世界。”²⁸伯朗显然对网络作家生存处境持忧虑态度。然而另外一位研究者却不这么看，米奈斯·丹尼尔（Meadows, Daniel）的《数码故事创作：基于新媒体实践的研究》（*Digital storytelling: Research-based practice in new media*）一文认为中，这样界定数码故事讲述者的身份：“数码故事讲述者认为他们是在故事讲述、社区以及个体中确认自己的身份，并且从大众传媒所制造的主导幻觉中逃离。数码故事讲述已经引起了社会各界的重视。”²⁹他同时认为：“新媒体为新闻工作人才、剧本写作以及视觉技能提供了一条新的途径。一个新媒体项目蕴含着巨大利润和强大营销主题。”³⁰我们发现，文化研究者认为大众传媒所制造的巨大幻影蒙蔽了事实，而通过亲自参与数码故事创作可以逃离这种幻影，因为他们理解了这些故事的来龙去脉，从而更清晰地定位了自己。这样看来，米奈斯又是持积极态度的。

（二）创意写作与社区的关系研究

布莱斯·哈尔（Blythe, Hal）在《写作社区：创意写作课堂的新模型》（*The writing community: A new model for the creative writing classroom*）一文中指出，“社区写作这种方法有很多积极面。学生不仅可以向专家学习，而且可以如此接近他的榜样。有了这个规律，写作学徒们可以更细微地从拥有证书的主治医师、木匠大师们身上挑他们想学的。不同领域的专家—作家们就可以相互认识，代理和编辑也可以相互认识，这样他们就可以给学生提供一个更即时的人际关系。”³¹社区写作可以鼓励学生走出教室，获得更丰富的生活经验。另外一本重要著作是《艺术硕士与 NYC——美国小说的两种文化》（*MFA VS NYC——The Two Cultures of American Fiction*），研究的是“纽约作家中心”（NYC）的写作氛围与文化，这种文化最大的特征就是社区化，区别于高校的学院化。

（三）创意写作研究方法的研究。

²⁸ Baron, Dennis. *A better pencil: Readers, writers, and the digital revolution*. Oxford University Press, 2009: 207.

²⁹ Meadows, Daniel. "Digital storytelling: Research-based practice in new media." *Visual Communication* 2.2 (2003): 189-193:193.

³⁰ Meadows, Daniel. "Digital storytelling: Research-based practice in new media." *Visual Communication* 2.2 (2003): 189-193: 192.

³¹ Blythe, Hal, and Charlie Sweet. "The writing community: A new model for the creative writing classroom." *Pedagogy* 8.2 (2008): 305-325: 308.

创意写作这一特殊学科，通过不断实践，产生了一系列创意写作的方法，同时也引出了一门创意写作研究的子学科，代表性研究成果集中体现在南佛罗里达州大学丹尼利（Donnelly, Dianne）2009年的博士论文《建构创意写作研究性学科》（*Establishing creative writing studies as an academic discipline*）之中，《新写作观点》已经在2011年出版了这部论文。论文引言部分提到：“我致力于推进创意写作研究的进展。作为一种学院派的学术科目，创意写作研究探索的是创意写作教学法遇到的挑战。它不仅支持，而且欢迎智力分析，这可能导致新理论的产生。”³²他同时指出了这门学科的关注点和价值所在：“它关注的是我们对教学法实践的理解，可能影响我们教学策略和课堂活力，以及我们可能为学院派提供的更多价值，我们的专业性以及我们多元的学生团体。”³³这门子学科也需要新的方法论，这便又催生了创意写作研究方法的研究。表明了这门学科已经再度深化。代表性著作是杰里和格兰姆（Jeri Kroll, Graeme Harper）编撰的《创意写作的研究方法》（*Research Methods in Creative Writing*），在这部文集当中，研究者们提出了对整体创意写作研究模型的建构，对写作过程研究模型的建构，还有创意写作实验室以及教学模型的建构等等。

结语

以上就是国内外创意写作学科的研究状况和文献综述。与国外的创意写作研究相比，中国的创意写作不管是实践还是研究都才刚刚兴起，实践的落后导致研究的落后。而国外创意写作学已经深化发展出了一门子学科——创意写作研究。相比于国外而言，国内的研究的不足表现在多个方面，但目前来说最为紧要的几点是：

第一，创意写作及其学科的本质尚未研究透彻。国外可以将创意写作学科看作是自然科学和社会科学之外一门独立的艺术学科。国内可以这么做吗？150年前（1869年）哈佛大学的校长查尔斯·W·艾略特力排众议，开设文学写作课程（创意写作前身），与学院派语文学研究撇清关系，中国有没有这样的人物？

第二，分体创意写作研究不够深入。儿童文学写作，要不要懂儿童成长心理？历史小说写作，要不要懂历史学？心理小说写作，要不要懂心理学？侦探小说写作，要不要懂法理学？科幻小说写作，要不要懂天体物理学？每一种分体写作都是一种研究性写作，必须要研究相

³² Donnelly, Dianne J. "Establishing creative writing studies as an academic discipline." (2009): vi.

³³ Donnelly, Dianne J. "Establishing creative writing studies as an academic discipline." (2009): vii.

关专业知识。中国现在的创意写作研究还停留在大的虚构类和非虚构类创意写作研究之上，连诗歌类的研究都很少，更不要提分体小说创意写作的研究。随着中国创意写作学科的发展，未来各高校一定是根据自己的作家资源和地域特色开展相关分体写作课程。

第三，缺乏研究创意写作的方法论。现在只是凭着文学研究经验去研究创意写作，重点还是放在创意写作史、创意写作教学方法的研究，根本就没有研究创意写作的方法论。当然这是后话，国内的创意写作学科才寥寥几个，实践还没有推动起来，问题意识都没确立，何谈方法论的研究？

总之，对国外创意写作研究的梳理和借鉴，对国内创意写作的研究的总结和思考，都是为了更好地促进创意写作的中国化和本土化实践。如何把中国传统理论资源如道学、佛学、理学、心学等纳入到创意写作的视阈中以促进创意写作的研究，这些或许都将成为中国创意写作研究的新方向。

参考文献

- 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.
- ②陈晓辉. 中国化的创意写作学科体系猜想[J]. 湘潭大学学报: 哲学社会科学版, 2016 (1).
- 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, 5.
- ④侯丽. 高校能否批量生产创意写作高手[J]. 中国社会科学报, 2015年3月4日第709期.
- ⑤郑周明. 国族, 国民与国际化——美国创意写作史的经验[J]. 黄河文学, 2012 (Z1).
- ⑥张芸. 创意写作与美国战后文学[J]. 重庆与世界, 2009 (11).
- ⑦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).
- ⑧许道军. 创意写作: 课程模式与训练方法[J]. 湘潭大学学报: 哲学社会科学版, 2011 (5).
- ⑨陈鸣, 刘艳莺. 虚构与叙事——创意写作方法论问题[J]. 湘潭大学学报: 哲学社会科学版, 2011 (5): 109-112.
- ⑩麦克格尔, 葛红兵, 郑周明, 等. 创意写作的兴起: 战后美国文学的“系统时代”[M]. 广西师范大学出版社, 2012.
- ⑪赫弗伦, 雷勇, 谢彩译, 作家创意手册[M]. 中国人民大学出版社, 2015.
- ⑫多萝西娅·布兰德, 刁克利. 成为作家[M]. 中国人民大学出版社, 2011.
- ⑬克里弗, 王著定译, 小说写作教程[M]. 中国人民大学出版社, 2011.
- ⑭McVey, David. "Why all writing is creative writing." *Innovations in Education and Teaching International* 45.3 (2008)
- ⑮Myers, David Gershom. *The Elephants Teach: Creative Writing since 1880*. University of Chicago Press. 1427 East 60th Street, Chicago, IL 60637, 2006.
- ⑯Jordan-Baker, Craig. "The Philosophy of Creative Writing." *New Writing* 12.2 (2015).
- ⑰Morley, David. *The Cambridge introduction to creative writing*. Cambridge University Press, 2007.
- ⑱Anne Fogarty, Eilis Ni Dhuibhne, Eibhear Walshe. *Imagination in the Classroom: Teaching and Learning Creative Writing in Ireland*. Dublin: Four Courts Press, 2013.

- 19 Donnelly, Dianne, ed. Does the writing workshop still work?. Vol. 5. Multilingual Matters, 2010.
- 20 Baron, Dennis. A better pencil: Readers, writers, and the digital revolution. Oxford University Press, 2009.
- 21 Meadows, Daniel. "Digital storytelling: Research-based practice in new media." *Visual Communication* 2.2 (2003): 189-193.
- 22 Blythe, Hal, and Charlie Sweet. "The writing community: A new model for the creative writing classroom." *Pedagogy* 8.2 (2008): 305-325.
- 23 Donnelly, Dianne J. "Establishing creative writing studies as an academic discipline." (2009).
- 24 Kroll, Jeri, and Graeme Harper, eds. *Research methods in creative writing*. Palgrave Macmillan, 2012.

英语国家高校系统中的作家工作坊

张雪雨晴

【摘要】随着创意写作作为一门新学科进入中国高校，获取新的资料方法与经验以更好的建设创意写作及其核心元素工作坊则成了当务之急。本文在这种背景下对英语国家著名的高校作家工作坊进行了考察，希望能够通过对英语国家高校系统中的作家工作坊的考察与研究，理清英语国家高校作家工作坊的基本存在形态与运行机制，以及两者之间的关系，并为中国高校的作家工作坊建设提供方法与经验。文章的研究建立在大量的基础调研上与具体课程实例分析上。

【关键词】创意写作 作家工作坊 高校系统 存在形态 运行机制

【作者】张雪雨晴，上海大学中国创意写作中心硕士研究生

英语国家高校创意写作系统中的作家工作坊，与其它非高校的作家工作坊除了存在形态的不同，在运行机制上也有别于后者。高校作家工作坊为学生提供学位，并一定以培养作家为目的，以教授写作为基本活动内容。从本科生课程到 MFA 再到 Ph.D，创意写作在高校的覆盖面积不断的扩大，作家工作坊的课程也不断丰富、完善。在课程的文学类型上，覆盖了小说、诗歌、戏剧、散文等各种题材类型，在行业上涉及了商务、媒体、音乐等不同领域。无论是本科、MFA 还是 Ph.D 层面的创意写作课程，以美国为中心的英语国家高校已经发展出了一套相对成熟的课程方案，能够适应不同阶段的学生们的学习需求与能力水平。接下来，让我们分别从创意写作的本科系统、硕士系统、博士系统出发，一起来探索高校作家工作坊的存在形态与运行机制。

一、本科系统

最早的本科生的创意写作课程，应属爱荷华作家工作坊 1949 年，提供给英语专业的以工作坊为基础的创意写作课程。在那之后法尔茅斯大学、芝加哥大学、斯坦福大学包括后来的昆士兰科技大学、东安格利亚大学等，也纷纷开设了本科生的创意写作课程。创意写作专业本身并不提供本科学位，故创意写作课程通常是作为英语专业的一个附属。所以相较于就读于创意写作专业的研究生，本科生们并没有受到强制要求，他们通常是被鼓励或凭兴趣进修由作家工作坊提供的课程，所以在本科生层面对写作的兴趣或热情的作用更大。但这并不意味着工作坊课程教学的敷衍，本科生的创意写作课程拥有同研究生同样的配置：以研讨会

为基础的最基本工作坊教学。虽然本科生的创意写作课程系统不如研究生那么完备，但是可以看到各大高校对本科生学习写作这一领域的重视，这当属于创意写作校园计划中的一部分。同时，在本科生时期打下根基，则更利于之后研究生阶段的作家培养。

最近的数据统计，爱荷华大学为本科生们提供了 16 门课程，本科生们被鼓励来参与这些课程，学习成绩优秀的人则被鼓励申请创意写作系统的研究生。以下为爱荷华大学的本科生创意写作课程：¹

- 创意写作工作室研讨会 (Creative Writing Studio Workshop)
- 创意写作 (Creative Writing)
- 小说写作 (Fiction Writing)
- 诗歌写作 (Poetry Writing)
- 科学小说的阅读和写作 (Writing and Reading Science Fiction)
- 创意写作商务沟通 (Creative Business Communication)
- 卫生专业人员创意写作 (Creative Writing for Health Professionals)
- 新媒体创意写作 (Creative Writing for New Media)
- 小说写作高级课程 (Advanced Fiction Writing)
- 诗歌写作高级课程 (Advanced Poetry Writing)
- 句子写作策略 (The Sentence: Strategies for Writing)
- 音乐家创意写作 (Creative Writing for the Musician)
- 修订的艺术 (The Art of Revision)
- 故事写作 (Novel Writing)
- 本科生诗歌工作坊* (Undergraduate Poetry Workshop*)
- 本科生小说工作坊* (Undergraduate Fiction Workshop*)

可以看到即便是本科生的课程，爱荷华的课程设置也十分周到，不仅包含了多种文学题材类型，设计了多个行业领域，还未本科生开辟了咱们的诗歌工作坊与小说工作坊，以及一些简单初级的文学写作课程，以适应本科生的写作能力水平。

再来看看澳洲的莫纳什大学本科生的创意写作课程：²

¹ 参见 <http://writersworkshop.uiowa.edu/>

² 参见 <http://artsonline.monash.edu.au/creative-writing/>

- 文学入门：读书之法 (Introducing literature: Ways of reading)
- 阅读城市：文学流派 (Reading the city: Literary genres)
- 浪漫主义及其文学遗产 (Romanticism and its literary legacy)
- 阅读过去 (Reading the past)
- 诗歌写作入门 (Introduction to poetry writing)
- 小说写作入门 (Introduction to fiction writing)
- 澳大利亚文学写作 (Writing in Australia)
- 文学与现代主义 (Literature and modernism)
- 自我写作：创新纪实 (The writing self: Creative nonfiction)
- 意大利的转变：阅读与写作的自我发现 (Italian transformations: Reading and writing self-discovery)
- 高级诗歌写作 (Advanced poetry writing)
- 高级小说写作 (Advanced fiction writing)

同样的，莫纳什大学本科生创意写作课程隶属于英语专业之下，其课程大部分与英语写作、国际文学共享，属于创意写作专业独有的课程数量较少，但是写作课程从入门到高级都有，具备一定的完整性、递进性。

本科生系统课程做的比较好的还有东安格利亚大学，在这里本科生拥有接近研究生的工作坊课程配置和师资条件，具备最基本的工作坊研讨会课程，也会定期邀请知名作家来开设的讲座。创意写作课程 1960 年以非正式的形式，进入东安格利亚大学本科生课程，直到 1995 年才正式被引进。东安格利亚大学的创意写作本科生课程自 1960 年开设以来，一直邀请国际著名作家在这里开设讲座，导致这门课程在该校具有很高的知名度，同时由于允许非文学专业的学生可以学习，这使得该课具有浓厚的跨学科气氛。同样的，东安格利亚大学的本科生的创意写作课程的主要形式，是以研讨会为主的工作坊模式，由包括大部分硕士生导师的作家来主持。所有的创意写作课程模块由文学文学、学士系统提供，包括必修和选修课。跟爱荷华大学一样，东安格利亚在工作坊中去发掘那些有写作天赋的本科生，第三学年学习成绩优异的人，有机会申请进入创意写作硕士研究生的学习。东安格利亚大学的本科创意写作主要为“创意写作之美国文学” (BA American Literature with Creative) 和“创意写作之英国文学” (BA English Literature with Creative)³，这两门课程都是英国文学的附属课程，由作

³ 参见 <http://www.uea.ac.uk/literature/creative-writing>

家教授，通过研讨小组进行学习，学习写作技巧包括人物创造、对白写作等。以“创意写作之美国文学”这门课程为例，学习时间贯穿本科四年，学习研究以在工作坊内分组的方式进行，课程提供关于美国文化、文学、历史、政治和电影的讲座，除此之外还提供以下服务：作家交流社区，学生可以在这里参与作家社交活动，并通过网络和海内外的作家保持联系；为了开创美国文学的新领域，会提供第一年到美国或加拿大学习，或是第二年半去澳大利亚学习的机会；每年会举办国际文学节，并邀请美国知名作家参与，可以看出东安格利亚大学对本科生写作能力培养是十分重视而全面的。到了研究阶段，创意写作的课程则拓展为了：“创意写作之美国文学”“散文创意写作”“诗歌创意写作”“剧本创意写作”。比较明显，东安格利亚大学的本科生课程同研究生课程之间，具备一定的联系与递进关系，这或许向我们启示了众多高校重视培养本科生写作的原因。

通过以上，我们或许可以认为本科生系统下的创意写作，及其工作坊课程具有以下特点：

1. 作家工作坊基本构成要素完整。本科生的作家工作坊课程与研究生的工作坊课程一样，由作家教授写作、以工作坊的研讨会为最基本的授课方式，其工作坊活动方式与研究生一致，并没有因为是本科而偷工减料。

2. 课程数量虽然较少，但是课程内容涵盖面积广，呈综合多元化。包含小说、诗歌、故事等多种文学题材，涉及音乐、卫生、科学等多个行业领域，除此之外还注重对阅读技巧、文学流派、叙事方法等基础技能的培养。

3. 课程内容简单，适应本科生学习需求。本科生课程相较研究生课程，难度更低内容更浅显易懂，一些高校为了适应本科生的学习能力水平，专门设置本科生专属小说、诗歌工作坊。

4. 与研究生课程具有一定的关联性、递进性。课程与工作坊课程为基础，与研究生课程具有一定程度上的关联、递进，起到为创意写作研究生输送人才的作用。

5. 重在挖掘适合进行研究生学习的，具备写作天赋的人。本科生的课程多为入门课程，对于作家的重点培养阶段仍旧放在研究生学习，所以本科生的课程重在发现写作的好苗子。

本科层面的创意写作系统在运行上也有这些不足：其一，因为是英语专业下的附属课程，所以具有局限性。不能单独授予创意写作学位，比起研究生系统，所开设的课程也相对较少。其二，由于本科生的创意写作课程进修方式的分散、自由、非强制性，导致其的培养作家效率不如研究生系统，成效较低，而这则主要由高校创意写作本科生系统的发展阶段所决定。相信随着时间的推移，以硕士研究生系统为主要阵地的高校作家工作坊，会在本科生层面发

展的越来越好，最终完成向硕士研究生系统输送人才的完整高校创意写作体系构架。

二、硕士研究生系统

创意写作硕士研究生的课程系统是一切高校的创意写作课程系统的核心。虽然从写作学习的层面上来讲，本科生到硕士到博士是一个递进的关系，但是从创意写作发展和工作坊课程设置的角度来看，本科生和博士生的课程系统都是在硕士生的课程系统上的延伸。本科生系统是向下延伸，博士生系统是向上延伸，硕士系统则是最基础最核心的落脚点。所以建设好创意写作硕士系统，是所有要建设创意写作学科和工作坊的高校的重点，研究好英语国家高校创意写作硕士系统，则更是我们在研究作家工作坊时的重中之重。

高校创意写作系统的学位制度，决定了它始终重视实际的写作能力大于文学研究能力。一般来说，绝大部分高校的创意写作研究生系统授予 MFA⁴（艺术硕士学位），只有少量的才会授予 MA⁵（文学硕士学位）。与传统的需要研究性论文才可毕业的学术性硕士不同，MFA 类型的硕士则意味着学位获取方式具有灵活性。绝大部分高校允许研究生通过提交一部作品，例如一部长篇小说或一部诗集，作为毕业论文的替代品以获取学位。另一方面，MFA 的设置作为作家进入高校提供了学历的凭证，从高校的创意写作系统中毕业，然后以创意写作 MFA 的身份重回高校任教，几乎是现在在高校教书的美国作家的必经之路。

创意写作对于写作实践能力的注重，导致高校创意写作研究生系统拥有区别于其他专业的，具有特殊性的招生机制。与其他学科一样，创意写作系统会有一些基本的的要求，如申请者 GPA 至少 3.0 以上，具备一门外语能力，完成本科所有学分和学位论文则等，但是与此同时，它要求申请者必须提供手稿。创意写作系统会考察申请者的写作经验、写作意向和个人天赋，在某些情况下，手稿在个人考核中的比重甚至会大于成绩。休斯顿大学就在创意写作硕士学习申请这要求里直接备注“手稿优异者 GPA 成绩可放宽要求”。这种招生方案一方面体现了这门学科的最初理念：为培养作家和发展写作而来，而并非文学学术研究；另一方面分配学习资源更加合理，让虽然学术能力不强但是具备写作天赋和写作能力的人，更有机会进入高校学习。

课程设置方面，高校创意写作研究生系统工作坊模式为基础，以研讨会为最基本教学模

⁴ MFA, Master of Fine Arts

⁵ MA, master of Art.

式，由作家来教授课程，再在此之上再展开其他诸如讲座、写作训练等其他课程项目。创意写作硕士研究生的课程系统将高校学习模式与工作坊学习模式相结合，学习时间为两年，一方面所有研究生必须完成足够的学习时间，和修满所有研究生学位要求的学分，另一方面则要求所有的学生必须完成工作坊课程的学习并提交原创作品。相较于本科生的课程，研究生的工作坊课程则更加完善、成熟、丰富。以美国为中心的英语国家在发展的过程中不断实践，目前已经制定出了能够最全面输送写作知识、最高效写作培养课程方案。工作坊学习是基础中的基础，以工作坊为基础再发展其他课程项目，诸如对外合作项目，作家社区社交活动，出过留学的机会等等。这一切的课程项目，都建立在高校强大的资源，与创意写作已经成熟发展的基础上。

东安格利亚大学作为全英国首个设立创意写作硕士学位（1970年）的高校，其硕士研究生课程系统发展已经较为成熟。让我们首先来看东安格利亚大学创意写作系统的研究生的主要课程：⁶

创意写作 (MFA Creative Writing)

创意写作之编剧 (MA Creative Writing Scriptwriting)

传记文学与非虚构性 (MA Biography and Creative Non-fiction)

创意写作之诗歌 (MA Creative Writing Poetry)

创意写作之散文小说 (MA Creative Writing Prose Fiction)

创意写作之犯罪小说 (MA Creative Writing Crime Fiction)

东安格利亚大学的创意写作硕士研究生课程模式，正是以工作坊研讨会模式为基础，再辅以及其他相关课程项目活动。其他绝大多数高校也是如此，沃伦威尔逊 MFA 作家培养系统，要求硕士研究生们必须参与包括诗歌工作坊、小说工作坊、“混合”工作坊的学习，每个工作坊包括 10 到 14 人的小组，与两个轮流主持工作坊活动的教员，学生们在工作坊里分析作品提高技巧。法尔茅斯大学的创意写作硕士研究生系统课程，除了最基本的研讨会、讲座、小组单独指导外，还提供“全程跟踪资助调研”⁷服务项目。我们大概可以看出高校创意写作硕士研究生系统课程，普遍是以研讨会为基础的工作坊教学的基础，所有高校创意写作课程都是在这个载体上展开的，而在工作坊基础之上延伸的其他课程项目也是必不可少的，这

6 参见 <http://www.uea.ac.uk/literature/creative-writing>

7 学校全额资助且长期跟踪调研，有效地提高参与调研者的积极性，学生参与度越高，参与调研的成果就越有价值，这样学生也将在调研中获得更多的知识。

在某种程度上会增加研究生专业素养的深度和广度。

另外，从课程内容方面考虑，硕士研究生的课程设置比本科生的内容更加丰富、覆盖文学类型题材更加广泛、所学知识更加复杂，更加具有深度。在设置了本科生课程的高校中，研究生的课程在某种程度上与本科生的具有递进关系，例如爱荷华、东安格利亚。法尔茅斯大学的硕士的创意写作课程就具备了覆盖类型多样化、行业领域多样化的特点，除此之外还专门开设了文化，研究相关课程，研究文学与文化的关系，注重提高学生的专业内涵与素养。

再从课程安排及策略上讲，硕士课程系统课程更紧凑，课程与课程之间连结更为紧密，培养节奏上呈循序渐进逐渐提高的模式，美国芝加哥大学的硕士创意写作课程，便是这样以循序渐进的方式安排，从最基本的写作原理逐渐提升到高级写作课程：⁸

小说基础 (Fundamentals of Fiction)

诗歌原理 (Fundamentals of Poetry)

流派介绍：密歇根州以外的海洋 (Introduction to Genres: Beyond the Michigan Sea)

像一个作家那样阅读：写作是亵渎 (Reading as A Writer: Writing as Desecration)

流派介绍：滑稽模仿 (Introduction to Genres: Parody)

小说专题：类型成规与反叛 (Special Topics in Fiction: Genre Rules and Rebels)

小说专题：神圣、神秘与不可思议 (Special Topics in Fiction: Genre Rules and Rebels)

诗歌专题：廉价诗集：从论文到图书 (Special Topics in Poetry: Poetry Chapbooks: From Thesis to Book)

新闻纪实专题：知识新闻学 (Special Topics in Nonfiction: Knowledge Journalism)

非虚构专题：抒情与叙事 (Special Topics in Nonfiction: The Lyric vs. The Narrative)

匹配：文本和图像 (Adaptation: Text and Image)

高级小说：爱情故事 (Advanced Fiction: The Love Story)

高级小说工作坊：角色冲突 (Advanced Fiction Workshop: Characters in Conflict)

高级诗歌工作坊 (Advanced Poetry Workshop)

高级诗歌工作坊：长诗 (Advanced Poetry Workshop: The Long Poem)

高级非虚构工作坊：计划出版 (Advanced Nonfiction Workshop: Aiming for Publication)

根据对高校创意写作硕士研究生的课程设置考察，我们或许可以总结出以下特点：

⁸ 参见 <http://creativewriting.uchicago.edu/>

1. 以研讨会为基础工作坊课程，是高校创意写作硕士研究生的最基础课程。无论是以阅读经典作品来掌握研读、批评能力，了解文学文化背景的课程，还是在数量上占绝大多数以提高写作能力的写作课程，都是以以研讨会为基础的工作坊模式开展。

2. 以工作坊为基础，开展多种形式的课程活动，呈现多样化发展。绝大多数课程都是在工作坊的模式下开展，然后再配合讲座、一对一指导、短期强化训练、课外合作项目、留学交流等多种项目活动进行学习，这样设置课程的目的在于在培养好学生最基本的写作能力之外，能够因材施教进行具有针对性的培养。

3. 课程内容全面而丰富，既保证了学生的写作学习需求，也满足学生文化、就业需求。课程内容覆盖几乎所有的文学类型题材包括虚构与非虚构类；开设文学理论与文化研究基本课程，注重基础理论及专业素养的培养；还有生产类创意活动相关的课程，如作品出版等这类课程具有较强的实用性；最后就是与商业相关或与其他行业领域相关的课程，主要为了保证学生毕业后的就业，以及拓宽创意写作的作用领域，加深与其他行业的合作关系，具有较强的社会实践意义。

4. 课程安排紧凑，课程设置科学合理，课程大体培养策略为循序渐进、逐步提升的方式。这种课程安排是经过长期的实践、打磨后最终决定的，保证学生在学习的过程中一步一个脚印，在打好理论根基的基础上，在逐渐提升，十分有利于培养作家的专业素养。这也是我们以后在建设作家工作坊，设置创意写作课程时，不可忽视的地方。

我们认为，课程模式的相关特点是由作家工作坊的特质所决定，而课程内容多样化的特点则是由高校培养人才的特质所决定——必须是全面的高素质人才，而并非仅仅专注于某一种小说类型题材。高校作家工作坊结合了两者的特点，这将高校作家工作坊在课程设置方面与民间作家工作坊区分开来。

而高校自身的严肃性，也造成了高校中的作家工作坊培养模式的苛刻性，这是高校创意写作硕士研究生系统的一个特点，同时也是区别于非高校作家工作坊的一大特点。尽管许多高校正如沃伦·威尔逊 MFA 作家培养系统那样声称，要“让学生在一个充满友谊、梦想、灵感、没有竞争的写作社区内学习”，尽管他们不希望任何人是为了一个学位而来到这里，但学位的获取还是成为了研究生学习的动力与压力的双重存在，创意写作学位系统让写作的学习考核变得严苛。爱荷华的剧作工作坊严格规定，进入工作坊学习的学生每年都必须接受来自研究生委员会的审核，如果 GPA 低于 3.0 或是“缺乏成长为一个合格作家或戏剧艺术家的潜力和表现”，就有可能受到留校察看或退学的危险待遇。沃伦·威尔逊 MFA 作家培养

系统要求所有的学生必须在一开始参加封闭训练时，向委员会提交学习目标计划和论文方向大纲以接受审核和批准，委员会对学生的监督会贯穿整个研究生学习阶段。学生被禁止缺席任何一堂课程，如有特殊愿意不能参加必须提前向委员会申请。在休斯顿大学，为了防止创意写作系统中学习的学生外语能力出现状况，要求所有学生必须在大学里学习一门外语超过两年，或在研究生的外语测验中取得 450 分，又或通过其他方式展示一门外语能力，外语课程学习则不包含在创意写作课程系统中需要学生自行完成。高校创意写作研究生系统，为那些想成为作家或学习写作的人提供了优厚的学习条件与回馈，同时要求学习者必须全身心的投入到写作学习中。它不仅仅要求学生有有一般研究生学术科研能力，对写作的热情、写作天赋、成为作家的决心与坚持完成学习意志力缺一不可。在这样过程中磨练出来的毕业生，不仅会成为一个优秀的作家，还是一个富有见地的批评家和一个具有坚毅品格的创作者，这也为他们以后取得各种文学成就，成为创意写作发展的推动者打下了基础。

通过研究，我们认为高校创意写作硕士研究生系统在运行机制上，具有这些特点：首先，授予艺术硕士学位，更加注重写作实践能力，写作学习与获取学分同时进行；其次，课程设置上以工作坊模式为主，其他模式为辅，积极发挥高校资源为学生提供优秀的学习条件；再次，课程内容全面、完善、以培养全方位高素养的写作人才为目的；最后，考核方式苛刻。

三、博士生系统

首先，在学术与写作实践能力的比重上，博士生没有硕士生那么严重的倾向性。高校的态度是作为创意写作的博士生，既要在写作实践能力上拥有良好的表现，也要在学术研究生具备较强能力并拿出研究成果。设置创意写作博士研究生系统的高校，远远少于设置硕士系统的高校，并且在一些高校博士生的创意写作课程同本科生一样，是作为英语专业课程的附属而存在，这导致许多构建与设想难以实施。从总体上来讲，博士研究生的系统与硕士研究生的系统是大致一样的，其差异除了在于博士生系统发展较为滞后外，在于博士生更多的承担了来自于学术的压力，而这种压力则由高校给出。

由于大多数高校创意写作系统授予研究生 MFA，博士研究生就更多的担负起了学术性、研究性的任务。相较已经十分成熟的硕士研究生系统，创意写作的博士研究生系统则还在发展阶段。在授予 MFA 的高校中，只有部分授予创意写作 Ph. D。就连鼎鼎有名的爱荷华作家工作坊的博士生系统，也是设置在英语专业之下。所以爱荷华的创意写作博士生，必须要完成所以英语专业的课程和学分，同时要提交一篇创意写作相关的论文，而创意写作专业所需

要做的便是，允许开题和审核最终论文。休斯顿大学是同时拥有完整的创意写作硕士研究生系统和博士研究生系统的高校之一，它对于博士研究生入学申请和学位获取申请都有一套完整的方案。休斯顿大学的博士生学习较研究生学习有一个整体上的难度提高，或者说深度的推进。除了文学理论掌握更加复杂化，文学修养、文学能力等方面需要更加高的水准，博士研究生还被要求学习生涯应当被自己，独立性的创作与思考、文学写作所标记。

以下是休斯顿大学博士研究生入学申请要求和学位申请要求：⁹

Ph. D 入学申请要求：

拥有英语专业 MA 或创意写作专业及其他相关领域专业的 MFA

研究生学习 GPA 大于 3.5

学习一门外语

通过 GRE 考试

Ph. D 学位申请要求：

完成 45 学分的课程

关于外语。学生必须展示至少两门外语的阅读能力，或一门外语的高超能力

通过 3 个综合笔试

通过 1 个综合口试

学位论文

作为一名创意写作的博士生，必须在学习成绩、外语水平、科研能力、文学修养、以及创作成果方面都做到面面俱到，拿出令学校满意的结果才可能获得学位，所以创意写作的博士生学习并非一件易事。研究生学习需要凭借坚定的意志并付出大量汗水，博士生的学习则更甚，但正是通过在高校的打磨，创意写作的博士生在走出高校后才能更好的面对各种科学研究、文学创作、创意文化产业发展所带来的难题。这又何尝不是一种良性循环的“蝴蝶效应”？由于国情的差异，中国高校的研究生毕业要求往往没有英语国家那么严格，这也造成了许多研究生博士生在高校的学习，毕业后或转投其他行业或无法继续参与创意写作学科的建设，十分的可惜。创意写作本身是一门与国际接轨的专业，那么中国的高校是否也可以考虑在研究生学习系统设置、学位获取要求向国外看齐呢？

站在高校内部看，创意写作本科生系统、硕士研究生系统、博士研究生系统是三个不同的体系，其中本科生系统和博士生系统发展滞后与硕士生系统。三者的运行机制大体上是一

⁹ 参见 <http://www.uh.edu/class/english/programs/graduate/creative-writing/>

致的，由于受教育人群的水平不同，创意写作课程所属专业不同，导致了一些差异。站在高校外面看，创意写作本科生系统、硕士研究生系统、博士研究生系统则是一个整体，三者称递进关系，由于高校本身的特性，导致了三个系统与高校外部的作家工作坊的运行机制的差异。我们要建设高校中的作家工作坊，则既要考虑到作家工作坊本身的运行机制，也要考虑到高校的特性，并将两者结合才能最终探索出高校作家工作坊，在不同形态下的真正运行机制，才能吸取经验以应用到我们自己的高校创意写作系统的建设之中。

《创意写作艺术硕士手册（The Creative Writing MFA Handbook）》翻译札记

班易文

【摘要】《创意写作艺术硕士手册——创意写作方向研究生指南》（第二版）由具有丰富的创意写作实践经验的 Tom Kealey 编写，是一本主要面向有志于申请创意写作研究生课程学生的实用性手册，对于本科生、硕士研究生、博士研究生的申请、学习也提供了具有指导性的意见，笔者参与了本书的翻译工作，从中可以窥看到美国艺术硕士（MFA）课程建立、发展的过程、课程模式等信息，例如关于写作工坊制的操作细节，这些对中国的创意写作艺术硕士（MFA）学科建设 and 教育教学提供了经验，对于有条件申请美国高校 MFA 学位的中国学生来说，也是一本必读书。本文通过对本书的细读，以求拓展国内已有的创意写作基础理论，为这一年轻的学科再添活力。

【关键词】创意写作 艺术硕士（MFA） 美国高校

【作者】班易文，上海大学中国创意写作中心硕士研究生

一、作者与美国创意写作体系

《创意写作艺术硕士手册——创意写作方向研究生指南》第二版于 2011 年在美国出版，在 2005 年出版的第一版的基础上，Tom Kealey 又加入了 Seth Abramson、Erika Dreifus、Adam Johnson 和 Ed Schwarzschild 的论文，使得本书成为创意写作研究生学位申请者的必读书目，其核心受众是物质条件较好且有文学艺术创作潜力与兴趣的美国学生。亨特学院艺术硕士（MFA）课程的导师 Tom Sleigh 推荐此书时借用了诗人 Walt Whitman 的名言：“想要拥有伟大的诗，必须要有伟大的听众”以说明当艺术家与读者都已出现时，便是“万事俱备只欠东风”，这时，《创意写作艺术硕士手册》便是大众通往专业学校的“第一站”，这本书对美国创意写作艺术硕士课程的考察既深入又广泛，年轻的写作者们，无论是想要成为一个更好的作者，还是成为一个更好的读者，都可以选择此书作为桥梁，走向专业的创意写作道路。这个评价十分中肯，可以说本书“手册”的命名就反映了它的实用性和工具性，而它的可靠性来自于编者 Tom Kealey 丰富的切身经验，他本人即是马萨诸塞大学创意写作艺术硕士，也曾在斯坦福大学与著名作家 Wallace Stegner 共事，在斯坦福大学任教期间参与了与创意写作相关的小说教学项目，也与 Google 公司或是 826valencia 这样的非营利组织合作，利用广泛的平台进行创意写作教学。从 Tom Kealey 的简历，就可以瞥见美国创意写作几大的特

征：

(1) 创意写作学科体系化。Tom 既是创意写作艺术硕士毕业生，亦从事了创意写作教学工作，他的身份转换在美国创意写作体系具有典型性，也是普遍可见的，创意写作人才的培养机制正是学科体系形成的内在机理，人才的输出也使得创意写作的空间从高校流动向社区、企业、非盈利组织等更广阔的社会空间。

(2) 创意写作与产业结合广泛。离开文化产业无法谈论创意写作，Tom Kealey 的经历和他的著作充分体现了这点。创意写作艺术硕士（Creative MFA）中的艺术（Fine arts）拓展了纯艺术的内涵，文学生产离不开出版环节、作品生命之光的闪耀离不开读者阅读的完成、引起共鸣的霎时，艺术并非精英主义者们的闭门造车，而要如 Tom Kealey 那样将自己的知识和经验分享和传递给他人，这是创意写作将艺术民主化、实用化的“魔力”（Dorothea Brande 语），美国倡导“民主”、“自由”的意识形态引导下的文学教育变革和文化产业兴起，与创意写作体系自身的完善、日益成为“显学”之间是相辅相成的关系，尤其体现在二战后对于生命个体创造力的尊重这一美国式现代主义精神的实践上，如著名的老兵写作计划。

(3) 近年来，创意写作呈现数字化加剧的特征。Tom Kealey 与网络巨头 Google 的合作，以及本书中分享的大量网站体现了创意写作的教学搭载着网络发挥力量，网络课程拓展了传统课堂的局限性，使得距离不再成为问题，师生的互动形式也更加多元。另一方面，写作-阅读-出版的整个流程都逐步由传统纸媒向着数字化媒体进行转型，形成线上线下共生繁荣的局面。对照新世纪以来中国文学发展语境，不可小觑的网络文学、IP 改编热、数字出版的迅猛发展，都昭示着数字媒体和创意写作之间的关系不仅仅是前者为后者提供载体，而是技术从形式到内容都为写作活动带来了革新的契机。

二、本书概要与创意写作艺术硕士课程

从《创意写作艺术硕士手册——创意写作方向研究生指南》的成书体例来看，本书共分为六章，第一章是概要，介绍了申请美国创意写作艺术硕士前需要知道的基本信息，也相当于本书的索引。例如，在本章作者介绍了写作课程的几个方面：

(1) 班级教学。其中分为写作工坊、文学课（即注重作家、作品、写作时期、社会历史、阶级背景、流派等文学知识的传授）、“手艺”课（即侧重于语言、叙述技巧的培养，甚至有模仿作家语调或构思等的具体训练）以及选修课；

(2) 师生互动。分为课堂互动和一对一的教学两种主要模式；

- (3) 拜访作家。即邀请作家参与一起阅读；
- (4) 成果展示。即至少一本原创书稿的完成；
- (5) 本科教学。即针对本科生开展的写作或是创意写作的教学。

除此之外，还有杂志支持、文学社区等等写作氛围的营造，共同构成创意写作课程的基本要素。本章还提供了一些信息以解决迷惘中的申请者的困惑，如其提供了参与课程的学生平均年龄——28岁，这反应了真实的情况：在一个班级中有些学生三十多、四十多岁，甚至是年过半百，体现了创意写作课程与传统学术不同之处在于参与的学生的人生阅历或个人写作经验尤为重要，当然，年轻人也可以拥有丰富的经历，不过作者还是提示毕业离开校园2年再参与艺术硕士课程较为合适。Tom Kealey 在本章也强调了写作工坊的基石作用，工坊一般分为虚构、非虚构、诗歌等类型，通常一个工坊由16个学生和一位教授组成，一周1-2次，围坐于大圆桌边，进行集体的写作、讨论和阅读，工坊结束时，写作者往往要接受提问。讨论篇幅长度为15页的故事的写作工坊时间大约在三十分钟，谈论一首诗的工坊时间大约在十分钟，这样的工坊最后呈现的成品是较多的，最后重要的一环，就是工坊作者要听取读者意见。作者的这些细致考察都为中国创意写作艺术硕士课程中的作家工坊设计提供了实际经验。再如，在学位学制方面，MA 通常需要1-2年的时间，文学课与工坊课的比例在3:1，可见其是重视文学教育，兼顾创意写作的教学；而MFA则需要2-3年，学生至少参与4个工坊，兼修艺术、哲学、历史等课程，除了最重要的写作实践，还有必不可少的创意理论教学和研讨会；PhD 学位课程则需要五年以上的时间。

第一章创意写作课程寻找的是什麼，分为三节，第一节介绍了申请艺术学位时需要考量的准则，Tom Kealey 给出的答案十分“实际”，首先是地点，也就是说选择学校可能也包含着对城市或者城镇的选择，相对亲和的文化氛围对于完成课程是十分重要的，其次，资金的问题也要纳入考量，这点的重要性与第一点是不相上下的，当然，如果申请者完全经济独立，不用考虑这条，但是一般的申请者都需要尽可能找那些全部或主要由毕业生赞助的课程，避免那些缺少可靠资金来源的项目。课程的网站往往会公开资金状况，从这点上，可以看出美国的艺术硕士课程的商业化程度是很高的，这也保证了其的独立性和竞争性，这与中国的国情是相悖的，但项目资金的来源、流动、支配等对于中国创意写作艺术硕士班的运转操作有借鉴意义。从提高写作能力的方面说，选择良好的师资、同伴无疑是一条捷径，但是 Tom Kealey 同样提出他人的经验只是一方面，对于创意写作而言，写作者应在他人经验和自我写作训练之间找到平衡，对于教师的考量是较为次要的一点，也是因为其操作性可能不是那

么强，但至少应当阅读一些未来老师的作品。还有一点，值得注意，就是在选择课程之前，申请者需要了解自己擅长或是感兴趣的是哪种类型的作品的写作，无论是虚构还是非虚构，虚构类小说中的哪种类型，还是文体方面的诗歌或游记，美国成熟的创意写作教学产业都会有相应的课程设置，重要的是，一个写作者应当了解自身，无论你是写作者，还是教学工作者，术业有专攻对于创意写作专业的从业者而言是一条颠扑不破的真理。第二节介绍的是非全日制的创意写作 MFA 课程，这种课程的教学允许学生在家写作，早在 1970 年代中期这种课程就已经由诗人 Ellen Bryant Voigt 创立，现在已经有三十几种不同的课程可供学生选择，Erika Dreifus 细致地分析了如何选择适当的课程。在本章的第三节，Ed Schwarzschild 以亲身经验向读者介绍了创意写作博士课程的学习过程，在 Schwarzschild 博士的描述中，追求博士学位的过程充满了激情，不仅让他收获了作品，还让他得到了教职，他坦言博士学位比艺术硕士学位在教学岗位应聘的竞争中更有优势。虽然这并不是一定的，但至少五年的创意写作博士课程的学习让他有了完全沉浸于书本的机会，期间他也结交了同样对创意写作感兴趣的良师益友。他同时也介绍了博士课程的几个方面，如课程安排、外语要求、考试和论文以及参与教学等的要求。

第三章由 Seth Abramson 写作，他针对开设了创意写作艺术硕士课程的大学总结出了三个排名（见本文附录），并作出了相应的解释，同时对一些有名的大学进行了逐个的介绍。他同时提示读者，他所列出的学校所提供的都是美国顶尖的课程，他们之间的共性是远远多于差异性的，只是他为了方便申请者的选择侧重介绍它们的特点，而学生如果对一些课程有申请的意向，也应自己主动对感兴趣的课程的网站做些基本的研究。第四章介绍了详细的申请过程，包括一些非常细致的建议，如申请创意写作艺术硕士所需要的材料至少需要有写作样本、三封推荐信、个人陈述、本科成绩单、GRE 成绩、申请表格和申请费，申请 PhD 学位则还需要 GRE 文学测试项目的成绩以及批评文章，至于在申请的课程的数量上，作者推荐申请者同时向 8 到 12 个不同的项目提交申请，将选择的面放宽。作者逐项解释了准备每样材料时分别需要注意的事项，如最重要的作品样本，因为众口难调，申请者不必过于苦恼如何迎合申请学校的“审美品位”，毕竟无法预测评审教授的具体偏好，而最重要的是拿出自己投入时间、精力最多的作品——即“打磨”过的作品，让不同的读者或者其他的作者来读一读你的作品，并听取他们的建议和评论，以增加作品的分量。推荐信则最好由你信任的专家来写作，他们最好也是可以对你的学术潜力和成就能够做出最有效的评论的人，名望则倒在其次。个人陈述则需要强调你是谁，你的生活经历，你申请研究生的原因以及你未来的

学习计划，不要过分强调你的写作，因为要让你的作品自己说话，多介绍些写作相关的经历。此外，申请者最好列一个时间表并且严格据此执行。这些建议十分具体，可见作者对于创意写作艺术硕士课程的熟悉，也从侧面反映了美国创意写作艺术硕士课程已经构成了一个成熟的体系。第五章紧接着列出了具有决定性的时间点，为申请者提供了参考，如申请者应当牢记在心的，接受和拒绝申请的时间分别是三月末和四月初，所以最迟在四月中下旬要做出最后决定。而最后决定的几条依据分别是资金状况、地点、教学经验等。如果有机会，申请者应当询问那些有学习经验的研究生，和他们聊一聊相关项目的环境和资源状况，根据谈话和自己的财务状况来决定参加哪个项目。

本书的第六章给申请成功的在读生提出了一些建议，也展现了美国创意写作艺术硕士生活的丰富多彩。作者贴心的建议包含了租房、恋爱、兴趣爱好等方面，也强调了要为写作留出足够的时间和空间，要制定写作计划并严格执行，每天都要写，无论是十五分钟还是五个小时，也不要害怕同时进行好几个项目的写作，这会充实你的生活，并让你的头脑保持清醒，而打破写作者所遇到的困境的最好办法就是阅读。多读多写是所有具有丰富创意写作经验的专家的建议，Tom Kealey 也不例外，他不仅希望研究生多读多写，还要多寻求反馈，从同伴、同事那里接纳合理意见，更要抓紧一切正式的、非正式的场合与教授见面。创意写作艺术硕士研究生在在读期间也要为自己的作品出版做好准备，寻求一些作家机构的帮助。在最后一学年开始时，学生也要为论文委员会选择评议老师，这个人选必须十分熟悉该生的写作，他的建议应当激励人心并且具有一定的批判性。毕业之后的择业问题也在 Tom Kealey 的考察之中，他认为除了教学和编辑，网站设计、新闻、行政机构、商业领域都可以成为创意写作硕士毕业生的选择，而继续深造也是个不错的选择。他同时提出，寻求创意写作的学位首先是一个艺术投入过程，其次才是一个专业技能的学习过程，因此，别忘记留意你的就业方向，特别是在第一年之后，寻求暑期实习生的工作或是和你的课程导师聊一聊事业规划的步骤也是十分必要的。从这章可以看出美国创意写作艺术硕士课程以学生的个人发展规划为核心，创意写作教学也是“学生中心主义”的，不仅培养学生的艺术涵养和写作技艺，而且与学生的就业乃至人生价值实现相关联。在本章，作者还为参与创意写作课程的老师提了有用的建议，例如教案的组成部分、组织怎样的写作练习、要怎样激励学生讨论、以及课程的时间分配等等具体问题；对于写作工坊，作者也从工坊作家和工坊阅读者两个角度提出了自己的看法，如作为写作者要在工坊中呈现自己修改过的作品（The best writing is rewriting.）；作为阅读者不要先入为主、不要修改语法、多写信、评论要简要且切中要害等；最后，作者

给予创意写作硕士一些关于出版和发表的意见，列出了一些杂志，可以说将创意写作学科的实用主义体现了出来，给读者最大的帮助，附录中对创意写作专家的访谈、阅读书单、在线资源、相关博客的罗列也充分体现了本书“手册”的性质。

三、结语

《创意写作艺术硕士手册》是 Tom Kealey 的经验之谈，也是创意写作方向研究生的必备手册，同时借由此书，我们可以看到创意写作艺术硕士课程作为美国创意写作庞大系统中的一环，已经发展得相当完备，如《大象教学》中总结的那样，美国高校建立了完整而层级分明的创意写作人才培养机制，战后的创意写作史，也即是创意写作发展成为遍布全美的产业的历史，这一产业被称作“超级机器（elephant machine）”——即能制造其他机器的机器。创意写作项目成了一个能够制造更多创意写作项目的机器。¹梅尔斯所指的写作项目很大一部分即创意写作的教学项目，而创意写作的教学，尤其是艺术硕士课程的教学即以原创作品成型和出版为直接目标，以输出作家或是创意写作教师、抑或是身兼两职的创意写作人才为愿景。这无疑给予中国创意写作学科发展启示：创意写作艺术硕士（MFA）在整个创意写作学科体系中应当占有重要地位，创意写作艺术硕士与传统文学学术硕士的培养应当划分清晰，有完全不同的课程设计、师资力量、教学目标乃至给予学生不同的职业规划导向，但是，当下中国高校仍旧将文学学术硕士的培养作为文学学科的主要目标，这种偏倚与中国文科学科高度体制化、行政化的模式有关，也与中国文学承载知识政治负担的惯性有关，而创意写作艺术硕士（MFA）课程的建设是为中文学科改革所做的必要探索，也是对中文系人才培养空间的拓展，国内的复旦大学于 2009 年开始招收戏剧专业（MFA 创意写作方向），上海大学于 2016 年开始招收创意写作方向 MFA，但在全国范围内远未形成完整的本科生、硕士研究生、博士研究生的培养体系，创意写作学科在国内的发展可谓任重而道远。

附录（略）

参考文献

① Tom Kealey: *The Creative Writing MFA Handbook* (revised and updated). New York: Continuum International Publishing Group, 2011

¹ D·G·Myers: *The Elephant Teach: Creative Writing since 1880*. Chicago: University of Chicago Press, 2006

②.D·G·Myers: The Elephant Teach: Creative Writing since 1880.Chicago: University of Chicago Press, 2006

讲述中国故事 书写中国经验

——以 80 后写作为观察的对象

谢尚发

【摘要】80 年代，文学发生了前所未有的变化，引发了各种各样的纷争，但是无论哪一方都无法真正进入 80 后文学的内部以窥探 80 后文学的内部，本文从四个方面进行分析。

【关键词】80 后文学 器物 性事 现代性

【作者】谢尚发，中国人民大学 2015 级博士研究生，研究方向为中国当代文学，兼及文学创作

进入新世纪以来，文学的发展经历着深刻的变化，文学版图的改动以前所未有的方式进行着。1980 一代的出场与成长恰恰置身于这样一种新的文学变动时期，并以他们的创作影响了一个时期的文学发展，引发各种各样的纷争：赞赏者以为 80 后文学塑造了全新的文学风景，深刻改变了新世纪以来中国文学的历史；批评者以浅薄、油滑、娱乐化等为理由批评 80 后文学为青春化、偶像化的写作而加以摒弃。不管是哪一方的观点，都很难进入 80 后文学的内部，去窥探这一代人的生活与精神世界——迷失在器物世界的身影所彰显出的一种孤独、落寞与迷茫的气息；以身体为契机，以爱情为口号，用以抵抗生活与精神世界的双重虚无，却最终落入感伤、绝望与自毁的荒诞处境；流连于现代性的光鲜与华丽，并以一己的遭际来彰显现代性精神中自我的沉醉与放逐，抒发一种犬儒主义的自嘲、自卑又自恋、自豪的现代感觉；唯独忘记的是生活的教诲与生命的真谛，以及宽容、理解、悲悯等真正的爱之所由来与所应去，只能以悬浮的状态宣誓一代人存在与虚无的境况。

为展示 80 后写作的内部复杂性（不同于韩寒、郭敬明的另一种 80 后写作），《收获》以三期（2014 年第 4、5 期和 2015 年第 5 期）的超大规模推出了“青年作家小说专辑”，共计作家 26 人，小说 27 部——除了顾拜妮有两篇作品收入外，其余都是一人一部的规模。这一束“青年作家小说”为我们分析 80 后写作提供了一个范本，作为窥探这一代人生活与

¹ 王晓明指出：“最近十五年，中国大陆的文学地图明显改变。”并且以“六分天下”来称谓新世纪文学发展的状况，在新世纪文学的版图上，区分出“盛大文学”“博客文学”“严肃文学”“新资本主义文学”等。80 后写作就被称之为是“新资本主义文学”。虽然他宣称“‘一半’和‘六分’都只是比喻”，但实际上这种区分却彰显了新世纪文学的丰富与复杂的一面。参见王晓明：《六分天下：今天的中国文学》，《文学评论》，2011 年第 5 期。

精神世界的切入口，能够让我们看到 1980 年代生人及其作品的五彩斑斓与驳杂芜乱。

一、器物，或迷失的身影

对于器物的痴迷几乎构成了现代生活的全部，至少在任何一个我的生活世界中，由器物组成的空间总占据着主体性的位置——这倒不是说器物及其构成的空间喧宾夺主地排斥了个我的主体性，而是这个个我的整个活动、生活的全部内容几乎都是围绕着器物及其构成的空间来进行的，不管是购买、使用、占有，还是为了购买、使用、占有而奔波忙碌。之所以说器物及其构成的空间占据着个我生活的主体性位置，原因就在于这个个我时刻不能离开来自现代社会（甚至范围可以扩大为整个人类历史中）的器物的支撑。一俟脱离这种器物的支撑，生命本身就会受到威胁——死亡与虚无。郑小驴在其《可悲的第一人称》中就以极其具体的方式，提供了一个失去了现代器物的世界与拥有现代器物的世界之间绝妙的对比，并且通过对比得出最终的结论：可悲的第一人称，其可悲之处并不在于第一人称背后的主体虚无性，而在于不管是迷失于现代的器物世界还是脱离于现代的器物世界，这个主体性的个我存在始终是可悲的。器物的充斥和离去都以一种难以置信的方式抽空了在第一人称光鲜外表照耀下的实际生命存在，使之成为虚无的、空洞的存在，除了这同时拥有能指和所指（其意义早已被抽空，只剩下所指的外壳）的第一人称外，个体的存在世界已经被空虚所取代。小说最终的结局却是通过重返器物世界，个我才能够找到自我的真实存在。但同样可悲的是，重返只是另一次重新迷失的开始，因为器物及其世界的强大足以吞没第一人称及其所指的具体内涵。逃离远非最佳选择，而切近或许能够带来个我的全新认知与超脱。甚至某种程度上，个我的存在也被置换为一种器物的存在。相对于他者而言，个我的存在只是以类似于器物存在的方式占据着具体空间的某个位置，在实际需要诞生的时候，起着器物所具备的功能型作用（如作为性爱所需的身体）。器物及其世界构成了 80 后写作者们作品中的主要内容之一，如果抽掉这些，80 后作家们的小说就会瘫痪——不能说空无一物，但最起码是贫乏苍白的。其中的故事或人物，只是穿梭于器物及其世界的幽灵，一俟器物及其世界消失，他们便成为孤魂野鬼，无处安放一己的生命存在及灵魂寄托。

通读“青年作家小说专辑”，器物及其世界扑面而来、汹涌澎湃。这其中，最为突出也最为丰富的当属“功能型器物”。在 27 部小说中，首先是出现频率最高也是最容易被遗忘的器物——以改变空间距离为目的的交通工具与通讯手段。其中，火车、飞机、地铁、公交车、汽车、自行车等是借助身体的移动来改变空间距离的关系，从而来达到克服孤独的目的，

寻找陌生或熟悉的地理空间；手机、电脑、网络等则是以保持身体的固定空间位置不变而拉近彼此之间的距离，同样达到克服孤独的目的，同时以联络他人的方式来抚慰个我灵魂。孙频的《不速之客》是以交通方式（主要是火车）来克服由于空间距离的隔绝而造成的孤独的典型代表。霍艳的《无人之境》、旧海棠的《刘琳》、蔡东的《我们的塔希提》、周李立的《更迭》、于一爽的《每个混蛋都很悲伤》等，也是如此。张怡微的《哑然记》则是借助通讯手段来结构故事、塑造人物的典型。这个故事在通讯手段中“哑然”，也在无奈中被器物及其世界所包围。假设现代器物根本不存在，来自朋友鲁西的那些让人哑然的事情便不会发生——“我不知道鲁西怎么看待这四年来通讯世界的变化，我是挺伤感，但耽溺于原地惆怅。”²这基本上可以代表1980年代生人对于现代器物的态度，因为这感伤并非是对旧有通讯手段无可避免地衰落而动的感情，而是经由现代器物所构筑的情感世界的轰然倒塌所带来的无限惆怅。这里必须提及雷默的小说《信》。整个小说可以说是对器物的一次祭奠式的书写，哀悼即将随着田永年老师的去世而逐渐消失的古老社会的器物——书信。事实上，对这种器物的书写，某种程度上恰恰以突出克服孤独的方式来彰显了孤独的存在。仿佛只有在不停的奔波、联络之中，个体的自我才能够克服与生俱来的孤独感，摆脱一己个我的痛苦的生活经验。然而越是如此频繁地借助器物来改变自我感觉，就越是让其迷失在现代的器物之中——正是器物及其世界吞没了个我本真性的情感体验和生活真谛。本应个性鲜明的一己之我，却因为要克服自我的孤独感，从而让自我在克服的过程中逐渐丧失自我。与其说器物疗救、治愈了这一代人的情感和精神危机，不如说恰恰是这些器物导致了个我更加严重的迷失和面目的模糊不清，这不禁让人想起“是药三分毒”的古训来。

与此相应的还有那些构筑生存空间的高楼大厦、电梯、商场、酒店等——这是那些荒诞的性爱故事发生的地点，也是偷情、出轨、无节制的性爱发生的最佳场所。《无人之境》《不速之客》《秋天的声音》等都是如此。手指的《大酒店》不但指涉着这些空间的性事隐喻，更提供了一种财富想象；魏烨的《恶邻》同样提供了关于居住空间的种种额外意义——扰民、乱葬岗、邻里关系等。在这些小说中，空间以一种不可抗拒的存在吞没了个我，让器物造成的空间阻隔私密性事件的传播与暴露的可能性且缓解孤独的努力最终还是失败了。本该是服务于个我的器物及其世界，却让个我以一种必须如此的方式妥协于器物的存在逻辑。这些本该容纳个我身体的空间组织，最终吞没了个我的身体，仿佛是埋葬的另外一种意义的表达。器物本身并不能对个我展开一种情感和身体的规约，而是器物的展开逻辑恰恰容纳了这种个

² 张怡微：《哑然记》，《收获》，2014年第4期。

我的生活故事，不是要再造一个属于时代的故事，而是容纳这些稀奇古怪故事的同时以本真的存在彰显时代的孤独与虚无。“躲进小楼成一统”似乎是这类器物及其世界的最佳描述和指称——它们基本上脱离了给予个我以休憩、温馨、舒适的功能，那种家的感觉和进入人群中的幸福被孤独的我以器物隔绝与外在的联系所取代。这些器物及其世界仿佛是牢笼，锁住私密性事件（尤其是性事）的同时也锁住了整个我的生命存在，附着着将可悲的我的情感、理想、追逐等一同锁进去，唯独留下欲望以爆炸的形式在其中肆意漫延，如滔滔洪水吞噬了个我的本真存在，让那个曾经丰富、敏感、真诚的个我变成行尸走肉，除了身体的碰撞还能让个我辨认自身的存在之外，个我整个的存在价值与意义早已经自行消解。

也有试图通过利用精神型器物来对抗功能型器物从而进行自我疗救者，他们找来的精神型器物便是书籍、乐器等。那些“铜版纸”印刷的书籍（奇怪的是，他们阅读的都是“铜版纸”的书籍，比如王威廉的《书鱼》和旧海棠的《刘琳》）和带着古中国优雅韵律的古琴（张忌的《素人》），以及在中国戏曲舞台上流传千年的京胡（常小琥的《琴腔》）等，作为抵抗现代器物的精神型器物，却最终都无一例外地牵扯出属于现代器物的故事——性事、琐碎的人事纠葛、现代世界的不堪等。这些借以逃避现代器物及其世界的器物本身，就像借助它们的人物一样，无形地消失于这个庞大的现代器物及其世界中，哪怕是“独幽”³，也最终只能是立足于它所摒弃的世界中的清高与自傲而已。让人十分吃惊的是，作为器物的书籍及其他精神型器物已经脱离开它原有的性质，开始逐渐变成了一种身份属性界定的东西，从精神型器物转变为身份型器物。书籍本身的内容远远小于其印刷的样式——铜版纸，以及特殊纸张所带来的触摸、观看的感觉，并以此彰显一种知识人身份所带来的优越感。恰是这一层游离，彰显了80后小说中对于器物及其世界的态度。

然而透过器物及其世界的迷雾，深入地探寻器物及其世界背后的精神性存在质素，让人惊奇地发现那里隐藏着1980年代生人整整一代人的精神期许和思想要素，甚至这一代人的情感世界与生活信仰。1980年代人出生的那个年代，恰好是改革开放如火如荼的年代，器物以迅雷不及掩耳之势重新膨胀着我们的生活世界。从一个物质极端匮乏的年代到一个物质极度丰富的年代，1980年代生人或许体验不到这种变化之间所呈现出来的政治经济学的意义，但是他们的诞生注定和器物结下不解之缘，以至于言行举止、抬手投足之间都指涉着器物及其世界。诞生于这样一个被器物及其世界包围的时代，1980年代生人并未意识到器物的超级价值及其所携带的意识形态的文本意图，而是径直以理所当然的形式坦然领纳了器物

³ 张忌：《素人》，《收获》，2014年第4期。

的丰富馈赠，不去识别器物及其世界背后的种种，只看准器物的功能价值。最终，理所当然的器物及其世界却承载着 1980 年代生人的情感、欲望、理想与他们认知世界、理解世界的途径，也成为他们与这个世界打交道的最重要方式之一。事实上，与其说是作家在用他们手中充满灵性的笔来叙述现代社会的器物及其种种存在样式，不如说是现代社会的器物借助作家的作品来自我言说，一个效率极高、科技发达、经济繁荣而又空虚无聊、疲惫不堪、空洞苍白的现代社会，充满了器物及其构成的世界，不管是大世界还是小世界。器物及其世界所散发出来的诱人的绝望与虚无，恰好构成了 1980 年代生人的抵抗，哪怕这种抵抗是无意义的。80 后的写作正好提供了这种个我被器物及其世界所围绕且纠缠不清的真实境况，以及抵抗及其无效的可悲遭遇。

二、性事，或虚无的深渊

迷失于器物及其世界之中，感受着现代社会无处不在的挤压、消磨与剥离，1980 年代生人并不是沉默地接受这一切，而是寻找各种出路以拯救自我，其中最重要的拯救方式无疑正是性事。敏锐的 80 后作家们最终找到的不二法宝却是身体，包裹在性事之中又脱离于性事之外的身体，是女性的，也是男性的。他们想凭借着对身体的触碰来获得自我身体的复苏，从而战胜现代社会的种种不堪。然而身体不但没有拯救他们，反而落井下石，将他们砸向更深的源潭里，似乎永无超生之日。他们迷醉在身体的狂想中，以身体的抚摸、碰撞来代替精神的宽慰与拯救，想在身体的温柔里清理自我生命的价值、赋予存在以意义，描绘迥异于现代社会发展轨迹的人生道路，却不知不觉间配合、造就了更为丰富的现代社会的乱象。毕竟，“情欲不是别的，只是能揭示他人身体的重要形式之一。”⁴ 试图通过揭示他人的身体来抵达对自我的认识，从而救赎自我灵魂于堕落之中，这多少显得天真而幼稚。对于 80 后作家来说，试图寻找新的拯救道路似乎难上加难，甚至根本不存在身体之外的救赎之路。除了性爱能够指引方向，让男人消失在女人温暖的身体中，让女人迷醉在男人的冲撞中，80 后作家无法也不愿意去寻找新的救赎之路。于是他们便渴求在身体的冲撞中感受被撕裂的灵魂，在身体的纠缠中寻找堕落的飞升。但是，随着身体的崩溃——《每个混蛋都很悲伤》中郭培的死去、《逝者善舞》中 G 的最终离开、《夜阳》中“我”的回国等，希图通由身体而达成救赎的希望彻底归于虚无。

⁴ 萨特：《存在与虚无》，陈宣良等译，三联书店，2007 年版，第 473 页。

27 篇小说中，性事本身无疑是最重要的构成符码，也是最为基础性和普遍性的书写对象。在性事的世界里，除了做爱之时身体间的碰撞所能够带来相互感知外，其它的几乎都不存在——它不附加任何的外在意义，比如忠贞、纯洁、神圣等；也同样不承载任何的期许、渴求与希望，以至于性事的世界里只剩下虚无，连身体都在相互的碰撞中消失殆尽，仿佛根本不存在一样。这突出地表现在《无人之境》《秘密》《秋天的声音》和《每个混蛋都很悲伤》中——以身体告慰灵魂的存在，而灵魂竟然根本不知道自己身在何方，甚或者灵魂根本就不存在，唯独剩下身体也只为了性事而存在。相对于男人而言，女人只有阴道才是真实存在的；相对于女人而言，男人的阴茎才是世界全部的真理。他们根本不愿意去探求在这个世界中，除了下半身还存在着什么——倘若果真有所谓的存在，那么就只有虚无还无处不在。于是，大面积的身体暴露成为一个主要的特色，仿佛没有身体小说就无法前进一样。就连那个为了逃避现代都市生活而逃离到越南，在半原始森林中差一点丢了性命的男人，都感叹“再也没有什么比怀抱一个女人更幸福的事了。我迷醉于女人身上散发出来的芳香，变得贪婪和毫无节制地索取。”⁵可见女性身体对于男性的重要意义。当然，也包括男性身体给女性所带来的无可救药的确证与拯救的重要意义。在《请你掀我裙摆》中，男性阴茎——金箍棒，成为月经初潮即将到来的少女日思夜想的东西。同样，在《不速之客》中，上半身和下半身的区分，径直让一个女人相信爱情只存在于嘴唇和接吻。然而纵使如此，男人仍旧宣称“我真的爱不起来了。对不起。”⁶这一宣称仿佛是 1980 年代生人的集体宣言——他们并非是没有爱情，而是他们根本就“爱不起来了”。坠落进现代社会的虚无之中，他们找不到自己的方向，只是一味地迷失在器物及其世界中，并且让器物主宰了自我的生活，最终连身体也成为器物的一部分，在欲望来临的时候召唤一个异性的身体就如随手拿起一件器物一般，欲望退潮之后再随手扔掉。

我们必须再一次确认，1980 年代生人并不是没有爱情，而是在爱不起来的时候只能通过身体的性事来打发岁月的流逝——“用谈恋爱和参加各种派对来打发时间。”⁷而派对只不过是催生爱情（严格来说只有性事）的最靠谱的方式而已。从身体的虚无中走出来，依靠身体获得救赎，这救赎的方向自然也还是爱情。《白桦林》中那个痴情的女子正是用爱情的

⁵ 郑小驴：《可悲的第一人称》，《收获》，2014 年第 4 期。

⁶ 孙频：《不速之客》，《收获》，2014 年第 5 期。

⁷ 张悦然：《动物形状的烟火》，《收获》，2014 年第 5 期。

坚守来宣称一个成熟女人的纯洁精神，然而可怜的是，痴迷于爱情的人最终等来的却是永远不会到来的爱情——深爱的对象三年前就已经死去。于是，期待成为一场空虚的耗费，在岁月的消磨中唯一能够依靠的拯救的希望也最终破灭了，人生彻底坠入虚无之中，对于拯救只能是无能为力。解决途径还有两个：其一，相对于年轻时代的老年；其二，相对于两性的同性。《三一茶会》处理的就是“莫道桑榆晚，为霞尚满天”的老人爱情。然而她却随着岁月的流逝，隐藏着遗憾终身的半路退出，因为谁都无法保证这样的爱情不会“最后被一个葡萄干梗死”⁸，救赎仍旧是困难的。于是还有另一种解决方式——同性恋。《人生规划》中，“儿子看不惯他无休无止地找女人，尤其受不了他总是暗示这是他的权利。”⁹于是，儿子以同性恋的方式宣判了两性恋的彻底失败。然而恰恰是这同性的爱情，是被视为异端、不正常和病态的。在一个两性爱情占据主导的世界，同性恋的境遇只可能是“你妈了个逼”地被痛骂一通，而且连这骂里都充满了两性恋爱的身体隐喻。

靠身体获得个我的救赎，事实上被证明只不过是幻想而已。爱情的纯粹只存在于梦幻之中，要不就会被死亡、寿命和社会拦腰折断。妥协的唯一方式，或许只能来自于身体，不管是来自于身体的碰撞，还是来自于身体的关注，甚至身体只是作为器物来存在。于是，对这些小说所展现出的80后写作中的性爱观念而言，只剩下虚无的深渊，再无其他。性事见证着鲜活生命，同样也将一己的生命消耗在性事的无穷深渊之中。1980年代整整一代人似乎除了身体，再也找不到堕落或救赎的方式：他们的堕落从身体开始，到身体终结；他们的救赎也同样来源于身体，并最终终结于身体。

三、现代性，或苍白的思想

孤独，是从器物及其世界中揭示出来的80后小说创作的一个主题；虚无，则是从性事、身体、爱情的分析中所展露出来的80后小说创作的另一个主题。然而不管是孤独还是虚无，事实上都牵涉到80后小说创作的现代性问题。这是一批没有梦想、追求，或者说他们根本就不愿意被这些宏大叙事的条条框框所束缚的小说写作者，他们宁愿沉迷在现代世界的大潮之中，在器物及其世界中迷失自己——器物及其世界不正是我们原滋原味的生活吗？在性事及其消耗中虚无下去——除了身体，我们还剩下什么可以挥霍？正是在这双重的虚无主义推

⁸ 颜歌：《三一茶会》，《收获》，2014年第5期。

⁹ 陈幻：《人生规划》，《收获》，2014年第5期。

动下，80后写作的现代性彰显出一种更为驳杂的面相来：一方面，努力靠近生命本身亦即身体来寻求救赎之所来；一方面则是沉醉在堕落的深渊，不愿醒来，只愿意在器物中耗费聪明才智，只愿意在性事中耗费身体和生命。巴塔耶就将色情和“能量消耗”¹⁰联系起来，这促使我们不得不思考在80后的思想世界中这种复杂的面相到底承载着什么样的意义。

对于孤独和虚无，80后作家从来都是不会袖手旁观，只是他们采取抵抗的策略让人觉得现代性正以前所未有的强大力量消磨着任何一个伟大的梦想，以至于，与其说80后作家在努力解决现代性带来的危机，不如说他们只是选择了妥协——无声地跟随着现代性的大潮奔波于人生的路途，他们看到的无非是正在流失的生活，除了这些他们没有看见理想，更不要说拯救的所由来与所希望。这一点在两个疯子的故事中最为明显地表达了出来，其一是《章某某》，其二是《我准备不发疯》。“章某某”的称谓本身，就是典型的现代性隐喻——以一个人名称的模糊性道出了现代人的真实处境：现代性的伟大“功绩”便是将丰富复杂的个我进行“平均化”。哪里还存在一个特定的个我，只不过是一个作为符号存在的臭皮囊而已。

《章某某》正是对现代性如何对具有个性自我——追逐梦想、努力学习、坚守贞操等——进行逐步改造过程的一次毫无保留的展览。在这样一个改造的过程中，有社会大环境的逼迫，有身边好朋友的规劝，有他者失败故事的推动，最终形成合力，让这个个性鲜明的自我最终拜倒在现代性的规约之下。结局只有两种：适应者就变成了同质化的个我从而组成整个社会的群体，难以适应者最终的结局只有一个——疯狂。这一点，以惊人的相似性出现在了《我准备不发疯》中。现代性的改造发生在时时处处，甚至是意想不到的角角落落、分分秒秒。

《我们的塔希提》中现代性成功地改造了妻子麦思之后，妻子又反过来用现代性的武器——网络游戏来对丈夫高羽进行改造；而那个不甘于屈服现实的女孩春丽带着文艺的梦想来到南国的世界，希图用文学来拯救梦想和追求，然而最终的结局却是暗淡地走开。幻想中的“塔希提”根本不存在，在现代性的世界中，要么顺从着，变成现代性的商品；要么抵抗后发疯。1980年代生人的世界不会产生英雄、天才和伟人，只能生产凡夫俗子、懒人庸才和犬儒的妥协者——这恰是这个时代巨大的反讽，因为它根本不需要英雄，更不需要伟人，只需要那些配合社会及其运转的螺丝钉和螺丝帽，而这早已被写进了1980年代生人的课本之中，作为最崇高的事业被教育者传达，被受教育者领受，然后在现代性的世界中去实践。

丧失个性从而由“个我”变成“群我”，或者用抵抗消弭现代性的冲击最终以疯子般的清醒来旁观现代性，都只是80后作家努力地表达自我思想的一种路径。当然也不缺乏试图

¹⁰ 巴塔耶：《色情史》，刘晖译，商务印书馆，2003年版，第7页。

深入地探索的作家，张悦然的《动物形状的烟火》和王威廉的《书鱼》正好从内容和形式两个方面展示了现代性的两副面孔：冷漠与荒诞。《动物形状的烟火》百分之九十都是前奏——叙述一个画家如何赴一个卖画商人的邀约去参加派对，然后如何碰到了一个风情女子又差一点儿有一段露水情缘，紧接着看到了那个被收养的小女孩并逐渐发现这个小女孩正是自己和前一个女人的私生子，最后决心要带着这个小女孩逃离那个折磨她的魔窟，却最终让小女孩和那个痛打她的胖子男孩合谋将他关进冰冷的地下车库，体验了一回人性冷漠带来的嘲讽、揶揄与挖苦，即便有血缘的存在也不能够微温冰冷的人性。王威廉的《书鱼》是一部不折不扣的中国版《变形记》——书虫莫名其妙地走进了一个人的身体，并且鹦鹉学舌地跟着说话，在对着《本草纲目》阅读的过程中还会在听到自己名字的时候大笑，进而终于噤声于一味古老的中药，也恰是通过这味中药治好了现代性的通病——异化！这个伟大的中药就是——雷丸。某些困惑也随之产生，倘若是以异化作为理解的主题，我以为有些牵强——毕竟，在中国人的观念中，成为书虫那可是一项崇高的被赞美的事业；倘若是以中医的伟大为理解的主题，也有些附会的意思——毕竟，在现代性的科学与医药事业当中，中医的每况愈下根本不需要进行必然的论证，几千年的医学史，几乎能够等同于巫术的延伸、奇妙的魔法，疗救与疾病之间竟然是一种拯救和被拯救的荒诞关系。

对于现代性的把握与表达是80后作家关心的话题，或者他们都在对之进行不倦的探索，只是这种探索背后却存在着致命的短板——为现代性而现代性的陷阱恰以光鲜无比的外表出现，迷惑了多少青年才俊乐此不彼地追逐这样的光环以至于深陷其中不能自拔。我以为在这种书写中，恰恰需要超脱的目光：不是一个热心的扮演者，而是一个冷眼的旁观者——不是把自己抛入到现代性的漩涡与激流当中，而是站在岸边去冷静地观察那漩涡与激流，从而寻找一种破解的可能性，建造一艘坚固且牢靠的航船让迷茫的一代人甚至是几代人通过漩涡与激流时而不致于被淹没。然而对于80后作家们而言，他们多半采取了犬儒的方式，不是冷静地剖析这个问题并提供一种参考的解释，而是不痛不痒地触及了又不痛不痒地离开了——不能说他们是以合谋的姿态出现，但最起码还未能以气吞山河的魄力去涵盖与把控现代性的诸种问题。他们甚至觉得，这个世界和他们毫无关系，仿佛世界只是一面镜子，他们只要从镜子中看到自己就好了，而他们自己完全不属于那个镜子中的世界。所以27篇作品要么哀怜痛惜、唏嘘不已，要么愤懑至极、牢骚满腹，要么以冷漠对待冷漠、以荒诞化解荒诞——总之，并未能找寻到一条更好的路子来应对现代性的种种不堪，所以说“苍白的思想”并非是没有思想，只是这思想太过于苍白以至于显得无奈，从无奈中透露出满满的遗憾。或

许在经历了更多的人生起伏、世事沉淀、思想累积以及更多储备的增加，80后作家会越来越成熟地对待当下的困局——这不是说他们的探索不够成功，因为从分析中可以看出他们的探索足够深入与广袤。而是说，他们可以提升的空间还有太多，苍白的思想终将会被涂抹上五颜六色的光彩，呈现更为复杂的面相。

四、小说，或我们的生活

实际上，在试图进入80后作品的内部以探寻他们思想世界的隐秘之时，我不得不坦言，阅读他们的作品是一种折磨，是关于耐心、容忍和焦躁的考验。单单从这27部小说的阅读情况而来，我发现阅读80后作家的小说成了“无边的劳役海中的无尽苦役”，很难从容地跟随着作者的叙述收获感动、思想与智慧。用他们作品中的话来说，“她放低期待往下读，发现是一篇回忆姥姥的文章，旧、老套、熟腻。”¹¹ 往往有时候，阅读者只能迷失在他们构筑的世界中，和作品中的人物一样被器物包围，被现代性的生活所困住。这种痛苦的阅读体验本来应该来自于隔代人的陌生感，然而作为同时代生人，我却也产生着这种阅读的体验，所以我很难接受这样的阅读结果。事实上，造成这种阅读体验的原因很多，有阅读者的责任，更有写作者的局限。正如批评家谢有顺所指出的，80后创作中存在的弊端，一是“过于单一”，二是“格局太小”，三是“容易打滑”¹²。“过于单一”就造成了80后写作的重复率过高，众多作家只是在简单的事物/件上耗费大量的精力写类似的东西，所以80后的创作趋同化的现象十分严重。翻开他们的作品，铺天盖地而来的就是乳房、屁股、胸罩、内裤、下半身；火车、地铁、汽车、公交车；酒店、楼房、商场、办公室；然后就是亲吻、上床、媾和，紧接着就是避孕套/药、打胎、私生子，而往往这些故事几乎都停留在出轨、偷情、滥性与无所谓的身体交往与碰撞——他们的世界局限于一己生存的世界，很少从更高的地方来看待现实的生活。写记忆就永远都是“人的记忆就是这么奇怪，有些往事任你怎么不记得，只消有一个饵子在你面前晃一下，立马什么都活了。”¹³ “记忆也怪，要么完全想不起来，

¹¹ 蔡东：《我们的塔希提》，《收获》，2014年第5期。

¹² 谢有顺：《那些坚固的东西都烟消云散了一一新世界文学》、《鲤》、“80后”及其话语限度》，《文艺争鸣》，2010年第2期。

¹³ 旧海棠：《刘琳》，《收获》，2014年第4期。

要么一下子都想起来了。”¹⁴阅读则清一色的“铜版纸”。也正是如此，“格局太小”，很多作品还停留于“习作的状态”，并未给出更为成熟的叙述、思想与精神品质。他们不厌其烦地描述现代都市生活的种种，痛并爱着这样的生活，以至于憎恨中隐藏着须臾不可离之的无奈，呐喊中透露着不得不如此的悲哀，然而身在其中的他们并未认真地观察他们的生活，总是停留于生活的表面去刻画那些流光溢彩的浮泛泡影，很少读到一种来自这种生活内部的自省与反思——更遑论很多小说作品以想当然的方式内定了现代生活的主题，诸如冷漠、悲观、放纵、荒诞、孤独，并且以虚拟的想象去印证这种对于生活的虚构。他们的想象力太过于丰富，虚构力太过于旺盛，以至于他们根本不屑于去深入到生活的内部观察它、体验它、反思它，然后再去描写它、叙述它、虚构它。理念化写作仍旧相当浓重，以主题先行的方式来虚构生活的逻辑以印证他们观念的无可怀疑的特性。张悦然的《动物形状的烟火》、郑小驴的《可悲的第一人称》、双雪涛的《跛人》、常小琥的《三一茶会》、孙频的《琴腔》等等，虚构的能力和观念过于强盛，阅读之后总会有一种“为赋新词强说愁”的感觉，是硬让故事随着观念而流动、发展，那种自然而然地敞露出来的东西仿佛是被硬性地塞进故事之中，让人在阅读的过程中总有种如鲠在喉的感觉。

当然，应该看到的是现代生活的趋同化导致了1980年代生人对于生活的认知与感悟也停留在一种趋同化的潮流中。并非是他们没有能力认识生活，而是生活过于强大地吞没了他们，他们很难以融入生活的方式对生活进行解剖刀一样的条分缕析，而往往是被生活裹挟着前行，想挣脱又挣脱不开，不挣脱又总不甘心的矛盾，让他们停留于生活的表面，虽说不是人云亦云但也略显贫乏与苍白。他们对生活的感知力、观察力应该说是毫无问题的，问题在于他们那种扭拧的姿态：憎恨着现代生活的龌蹉、肮脏、无聊、乏味，却又以前所未有的激情拥抱、投入到这种生活之中。或许1980年代生人的逻辑太过于自我矛盾，“痛并爱着”的思维模式限定了他们思考生活的深度，这恰恰和他们成长过程中对他们产生重大影响的电影《大话西游》¹⁵保持了惊人的一致——痛并爱着的双方悲哀地悼念他们的爱情，在不得已而如此的情况下只能以放纵、戏谑、自嘲自讽的态度来解放一己的痛苦，他们自嘲、滑稽、荒诞到什么样的程度就代表他们的痛苦到达了什么样的程度，他们越是用荒诞不经、搞笑至极的方式来表达轻松自在、毫不在乎的态度，就越是将他们的因在乎而痛苦、因放不下而难

¹⁴ 祁媛：《我准备不发疯》，《收获》，2015年第5期。

¹⁵ 相关分析参见黄平：《一代人的历史出场》，《天涯》，2015年第5期。

以轻松的内在心态展露了出来。在 27 篇小说当中，这种情感模式几乎以整齐划一的方式被表达了出来，楚源与柴柴的身体战争、郭培与张纲的身体交往、《秘密》中两个神秘人的的床上经验——80 后总是选择用轻的方式去化解生活中难以解决的困境，而这轻的情感、爱情却总是异常沉重地压在他们的身上、心上，从而变成了他们生命中“不能承受之轻”，最终轻只能转变为重。所以说，1980 年代生人是一代不堪重负的人群，他们尝试减轻这种重压的途径除了戏谑、冷嘲热讽、漠不关心、可有可无等犬儒主义的方式之外，再也寻觅不到有效的方式来对抗这种生命不堪的重负。共同的生活经历造就了同质化的作品的产生，一代人的情感方式也注定了 80 后作家们想要超越自我的困难处境。而实际上，他们共有的缺陷是现代性造成的结果，“是任何一个国家进入现代阶段后都要遭遇的。”¹⁶重要的不在于如何表现这种现代性的后果，而是寻求超越现代性的拯救之途。

虽然如此，但可以期待的是，随着年龄的增长（虽然 80 后作家基本上都进入了而立之年，也不算年轻了）与阅历的丰富，80 后写作将会越来越成熟，他们思想的含量将会越来越浑厚。只是在这样一个蜕变的过程中，他们还需要记取来自古圣先贤的教诲，先从认识生活开始，努力地将自己的写作之途尽量地贴地前行，而不是一味地随着现代主义、后现代主义的滚滚大潮不辨方向地前进。我始终不相信“还未学会爬，便已能够跑”的浪漫式想象逻辑的真实存在，纵然是真的存在，那也是被阉割的、不牢靠的头重脚轻。我始终坚信，作为一个作家，他应该从最基本的“爬”开始，逐渐过渡到“走”，最后才能够“跑”，至于能否最终实现飞翔的梦想，这并不取决于他有还是没有翅膀，而是他的心灵能否腾空而起，他的精神能否超越地球的吸引力，或者他的思想能否穿透现实的重重迷障，一阵见血地直抵真理本身，从而才不会“持续培养大批并不愚笨、但最终驯服的青少年，将他们的青春激情，转化为不接地的幻想和不及物的抱怨。”¹⁷他们需要拥有一颗伟大的心灵，装满了宽容、仁慈、悲悯和爱的心灵，再从这样的心灵看过去，重新领悟他们的生活，不作毫无意义的放纵与共谋，也不作低三下四的屈服与奴颜婢膝的妥协，而是能够站在思想的制高点上俯瞰现代生活的种种不堪、卑下与齷齪，发现它的可体谅处，找出它的可悲悯处，并且给出切实可行的关于它的不可不改正之处的改变的方案。毕竟，文学是伟大心灵的传记，小说更是伟大心灵传记中最惟妙惟肖的呈露方式。

¹⁶ 黄平：《“80 后”写作与中国梦》，北岳文艺出版社，2015 年版，第 106 页。

¹⁷ 王晓明：《六分天下：今天的中国文学》，《文学评论》，2011 年第 5 期。

创意写作视野中的作家培养

黄斌

【摘要】随着近年创意写作的飞速发展，创意写作是否能培养作家，引发诸多质疑。从创意写作的学科理念出发，提炼一个展现创意写作本体性命题的理论模型，可以较好地回应这些质疑。另外，创意写作在培养作家方面之所以有独到之处，是因为创意写作在“作家”与“培养”的理解与实践上具有开创性。

【关键词】创意写作 作家培养 学科理念

【作者】黄斌，文学博士，广西师范学院副教授、硕士生导师

关于创意写作在中国的发展，有三个时间节点值得被历史载录：2009年，复旦大学设立我国首个创意写作专业硕士学位点；2014年底，上海大学创意写作计划外二级学科获教育部批准，我国首个创意写作博士点花落上海大学；2015年，我国首个创意中文本科专业在温州大学开设。在六年内实现本、硕、博全方位的覆盖，这生动地说明了我国创意写作的迅猛发展。然而，与飞速发展相伴相生的却是对创意写作不断的质疑，其中尤以创意写作标举的“培养作家”理念受到质疑最多。2014年，北大开始招收创意写作专业硕士，这些质疑终于有了积聚式的爆发——要知道，作为全国高校的翘首，当年的北大曾提出过“中文系不培养作家”，如今的转变究竟是一种顺时而动的转变，还是一种媚俗的沦陷？由此看来，爆发是必然的——不断有媒体与学者在拷问：创意写作专业要培养的是怎样的人才？作家能不能靠专业训练培养？上创意写作班能成为作家吗？作家能够工业化生产出来？¹面对这些密集的质疑，虽然北大中文系党委副书记金永兵强调指出：这种转变是“中文系正在尝试的一项人才培养战略”²，但媒体的报道却用的是“培养作家”的字眼³。“作家”与“写家”虽只一字之差，但其间的落差是显而易见的。随着创意写作步入新的发展阶段，与创意写作培养作家相关的一系列质疑若未能得到有效回应的话，势必会成为今后发展的掣肘。对此，已有学者进行了有益的分析，但或受篇幅与体例的拘囿，或受出发点与侧重点的限制，仍有话犹未尽、意犹未尽之感。职于此，本文将在相关研究的基础上，对其中若干需要进一步阐发的关键点，展开更为细致的申说，以期更好地理顺创意写作与作家培养之间的理论逻辑，推进关于创意写作培养作家的学理探讨。

¹ 金晶. “创意写作硕士班”引热议，作家能否靠培养？[N]. 新华书目报，2014-2-21(6).

² 黄纯一. 北大中文系今年招收创意写作专业硕士——依托学科优势 培养创意“写家”[N]. 文汇报，2013-10-8(7).

³ 何瑞涓：《从培养作家到培养写家》[N]. 中国艺术报，2014-3-12(3).

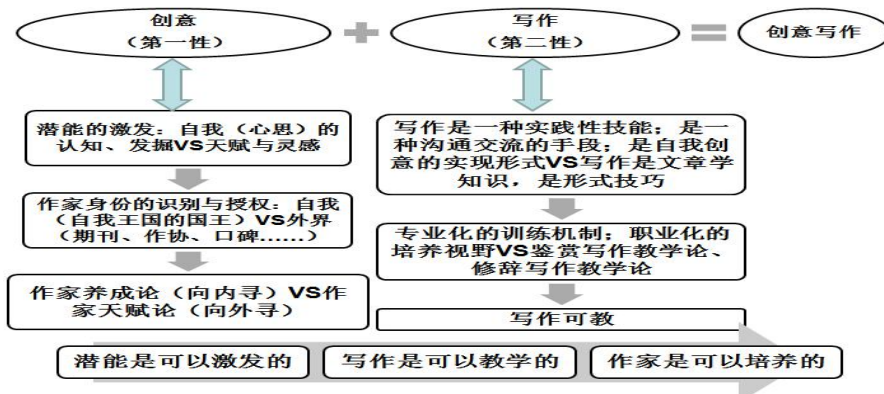
一、创意写作本体性命题的理论模型

如果我们对创意写作的创生与发展历程稍作回顾，就会惊奇地发现：关于创意写作培养作家的质疑，并非只是这些年中国创意写作飞速发展所引发的独特问题。自二十世纪三十年代起，每隔一段时间或每在一个新的发展地区，这些质疑都会以同样的方式被提出，引起一波又一波的争论，成为“世纪之问”。⁴这个“世纪之问”虽反复出现，但归根结底无非两个方面：一是作家可不可以通过创意写作来培养（即“是否能”的命题）；二是创意写作为何可以教学（即“如何能”的命题）。要圆满回答“是否能”的问题，又不得不继续向“创意写作是什么”进一步追问，如此不断地剥丝抽茧，我们最终将会抵达“创意写作学科的心理理念是什么”这样一个终极性问题。因此，“是否能”是关乎创意写作本体性命题的认识论。至于“如何能”的命题，则是一个实践性命题，属于方法论的范畴。由于欧美的创意写作有重实践探索，轻理论思辨的特点，故在“是否能”的命题上未作深入地讨论，而在“如何能”的命题上则取得了开创性的成功——探索出了过程教学法、驻校作家制、写作工坊制等诸多有效的实施方法与组织制度，并将之组成一个强大而有效的教育教学“系统”，使之成为文学与文化产业的“核心发动机”。因此，创意写作的“世纪之问”，主要集中在“如何能”的本体性命题上。

中国的创意写作虽是后发，但一开始就有较为充分的理论自觉，已经清晰地认识到：完成对“如何能”这一命题的理论推导是破解“世纪之问”的必然之法。因此，目前葛红兵带领许道军、高尔雅等人已经沿着这个“世纪之问”，深入到创意写作学科心理理念的层面，展开了较为详尽的理论逻辑推导。笔者基本认同他们的理论推导，但又觉得这样的推导抽象思辨色彩太强，不便于质疑者所接受。笔者在阅读创意写作书籍的过程中发现，创意写作理论阐说的一大特点是频繁借助精致的模型来帮助加深理论的理解。这其中，罗伯特·麦基的《故事》可谓是最早也最成功的代表——在涉及故事脊椎、人物世界、欲望鸿沟等概念术语时，除了传统的界定外，还设计了诸多理论模型来提示理解与运用的关键点所在，展现了精致的工业设计思维在教授写作时所具备的强大提升力，从而将经验性的、知识性的、鉴赏性的写作讲授转变为科学性、流程性的、形象性的方法论。麦基开创的这一特色为欧美创意写作的实践者与研究者所秉承，形成传统。受这一传统启发，本文认为：在葛红兵、许道军、

⁴ 许道军，葛红兵：《核心理念、理论基础与学科教育教学方法——作为学科的创意写作研究（之一）》[J].写作，2016（3）：3.

高尔雅诸人论说的基础上，提炼出一个模型，应当能更好地回应“世纪之问”。具体如下：



限于篇幅，本文并不准备重复赘述他们的论说，若需深入了解可参阅《2015 世界华文创意写作大会论文集》等相关著述，于此仅就此模型对理解“是否能”这一本体性命题的裨益稍作总结。

首先，在这个模型中，我们可以明晰地了解“创意写作是什么”——“创意”与“写作”这两个关键词所揭示的新意，以及这两个关键词之间关系的变化所带来的理念上的突破与实践上的奇效——这也使得创意写作成为一个与以往的写作理论完全不同的“系统”。

其次，当前的诸多讨论皆是就“作家是否可以培养”而论“作家是否可以培养”，有浅尝辄止、原地画牢的缺陷。通过这个模型，我们可以清晰地看出——“潜能是可以激发的”“写作是可以教学的”“作家是可以培养的”这三者形成了严密的逻辑理论推导，从而确保“作家是可以培养的”不是一句吸引人眼球的无稽之谈。

最后，在这个模型中，我们不仅可以清晰地看到创意写作的理论基点与持论立场，也可以看到创意写作所驳斥的立场与观点。在关于“创意写作培养作家”这个“世纪之问”中，太多概念的夹缠不清，导致诸多讨论无法清晰的、理性的、有序有度的展开，因此必须破与立结合，才能彻底回应那些因误解而生的质疑。

总之，这个模型说明了创意写作培养作家的主张并不是松散的、哗众取宠的口号，完全能在“如何能”的本体性命题上实现充分论证。

二、创意写作关于“作家”的再诠释

本文深知，徒有一个模型的提炼，是无法彻底消除丛生的质疑的，要充分证明“作家是可以培养的”，还需在“作家”这个概念上展开说明。作家曾经是高贵的称呼，身上附着华丽的光辉，但创意写作却提出“人人都可以成为作家”，开设了一些“成为作家”的课程，

出版了众多“成为作家”的书籍。创意写作之所以有这样的勇气，在笔者看来，主要源于对“作家”有了全新的诠释。许道军与葛红兵指出，创意写作所理解的“作家”是一切有创造力的人，是“专职作家”，即除了传统的文学作家外，还包括与文化创意、影视制作、出版发行、印刷复制、广告、演艺娱乐、文化会展、数字内容和动漫等所有文化产业相关的创造性写作人才。⁵虽然他们否认给“作家”扩容并不是在玩文字游戏，但遗憾的是限于体例与篇幅，他们并没有给出理论阐述，故于此稍作补说一二。

（一）在作家认识论上，创意写作更为理性、民主与普世

不相信“作家人人可为”的人大多持天才论。这种认识赋予作家与生俱来的、高人一等的姿态，显然是不平等、不民主的。此外，天才论的持论者大多相信写作靠的是灵感，这必然会赖声川所总结的那样——不是向内寻得智慧的开悟，而是向外在的“鬼神”去求得写作的秘钥。⁶这显然也是不科学的。我们不得不承认，在以往，由于生产力、媒介传媒等方面的原因，知识的获得与展开写作实践的可能性不是无限丰富的，这导致了写作这一行为除了写作本身外，还包含了很多政治的、民族的、文化的内容，这些内容给写作穿上了神圣的外衣，也使得写作者（作家）的身份地位高于读者，得到了必然的顶礼膜拜。然而随着生产力的发展与媒介传播的进步，写作者与读者之间不再存在身份与知识的鸿沟，写作本身也发生了变化，诸多具有神圣光环的要素逐渐消退，生产与消费的侵袭反而日渐加剧，高高在上的作家跌落民间。我们必须承认这种跌落对文学、写作、作家等方面皆有不利影响，但万事总有辩证的两面，这种跌落也更好地让我们重新审视写作与作家，并由此找到更为理性、民主、普世的认知。

正如张永清所言，作家是对从事某种文学活动的某一个体的称谓。⁷这种以“文学”为坐标对“作家”的界定是最传统不过的。即便如此，如果“文学”的内涵与外延发生了变化，那么“作家”的内涵与外延势必也会发生变化，否则就是刻舟求剑。那么近年来的“文学”变了吗？众所周知，信息化时代的来临，带来文学内涵根本性的冲击，文学的边界也遭遇了新的挑战。在这个工业资本时代，文学创作普泛化和大众化带来的众声喧哗仿似对农业时代精英立场下的“作家”认知的一种嘲笑——公共知识分子以道义和担当作为通行证了瓜分了作家的使命功能；各种专栏作家与时事评论者掩盖了作家批判的锋芒；甚至连只配称为“写手”的新物种也裹挟着众多粉丝的旺盛人气与强大的吸金能力，在这个娱乐时代里抢夺了作

⁵ 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，2012：107—108.

⁶ 赖声川.《赖声川的创意学》.[M]. 广西师范大学出版社，2011：61.

⁷ 张永清.《改革开放30年作家身份的社会学透视》.[J]. 文学评论，2010（1）：78.

家的吸引力，进而跻身“作家”之列。由此可见，作家队伍的分化与重构，势必是一个复杂漫长的文学运动，它将可能伴随整个当代文学的进程。⁸

二战以后，以斯坦福大学为代表的创意写作系统面向退伍的二战军人开设创意写作课程，用作家的身份转换他们的军人身份，帮助他们抚平战争带来的极大创伤（生理和心理的）。如果说这些军人有征战的天赋，我们无法反驳，毕竟美军在二战中的表现有目共睹，但如果说这些人都有写作的天赋，或者说拥有用枪炮命令鬼神（嗯，应该是缪斯女神才对，因为美国人不信鬼神）给予他们以灵感的超能力，我们显然无法认同。但最后的结果是什么？斯坦福大学以此为契机，不仅在抚平创伤上大获成功，而且也成功挖掘并出版了不少战争回忆录，打造了全美创意写作系统中最有特色的战争叙事传统。这个案例说明什么？说明如果我们没有意识到“文学”的变化，依然被传统的、狭义的“作家”认识论所束缚，我们永远也无法摆脱当前文学荒芜、作家无力的困境。

（二）在“作家”身份论上，创意写作从授权论转向识别论，而且持的是内外结合的认识论，并且认可更为丰富的识别手段与方法

在以往，一个人未经合理、合法的“授权”就自我定义为“作家”，那就会像阿Q想姓赵一样，是可笑的。那么在以往谁才有资格给作家身份授权呢？概言之，无外乎政府（组织）、作品（期刊、著作）、口碑、家世、职位等。这些其实都是作者以外的因素，属于外界的授权。而在这一点上，创意写作与以往截然不同，除了认同外界授权外，更注重作家的自我授权，即强调写作者对自我作家身份的识别与认同。前些年，葛红兵在上海大学首开“成为作家”课程，并在课堂上让学生相互捶背鼓励“成为作家”。对此，媒体争相报道，坊间热议不断。殊不知，创意写作工坊教学的一个重要作用就是：形成“一种有效的写作氛围”，帮助新进入者寻找作家身份，成为“自我王国里的国王”。⁹试想，余秀华真的是因为《诗刊》的发掘才成为作家（诗人）的吗？我们不得不承认，没有《诗刊》余秀华不会那么火，但在没被《诗刊》发掘之前，余秀华并没有停止写诗。如果没有对自我表达欲望的认知，没有对自我写作的认可，余秀华不可能在没有收获名利的情况下坚持不懈地写诗。这种认知与认可其实就是创意写作所强调的“自主（我）诗化”的体现，进而促使她完成作家身份的自我识别。同理，冯唐是一个医学博士，放着好好的医生不当，在表达欲望的驱使下去写作，

⁸ 朱向前.《黑与白》.[M]. 八一出版社, 1993: 17.

⁹ 陈思和, 王安忆.《有诗的好日子》.[M]. 上海人民出版社, 2013: 104—115.

一不小心成了作家。在以往看来，只有当万物生长三部曲获得成功的时，冯唐才获得作家身份的授权。但在创意写作看来，在冯唐在发现他的写作欲望并开始写作的时候，他就已经完成了作家身份的自我识别，已经是一名作家了，剩下的过程只不过是持续的写作将这种识别强化（外化）为获得授权的许可。

由此看来，这种作家身份自我识别是“成为作家”之旅的重要起始点。可是在现实生活中，并不是所有的人都像余秀华或冯唐那样具备强大的作家身份自我识别的能力，因此大多数人因为外在授权的威压死在了起跑线上。所以这正是创意写作要着力之处，也正是创意写作喊出“作家人人可为”或“人人皆可成为作家”的意义所在。这些呐喊还有一个关键词是“可”，代表的是一种发现与努力的方向，可惜诸多论者在偏见与胆怯的影响下把这句话的重点弄错了，错误的认为“作家人人可为”是工业化地批量生产作家。作家不是产品，不能生产，开设创意写作专业也并不意味着批量培养。就“量”而言，创意写作作为一种现代教育系统，自然比当年福楼拜带莫泊桑那种传统的师徒式的培养效率要高，尚还有一定的合理性，但就“批”而言，则意味着是标准化的，这显然是不确的。创意写作的作家培养注重自我的发掘，是讲究个性化的，即便同一届出来的毕业生，也不可能是模式化的与标准化的，而是个性各异的。

总之，过去那种以外界因素来给作家授权的评价标准是片面的，不利于作家的成长，必须坚持内外结合的身份授权（识别），而且授权的手段与领域应该更灵活，要突破以文学性为唯一标准的局限——这正是葛红兵所说的哪些创意型人才（例如台湾文案天后李欣频、创意戏剧的代表赖声川等）理应拥有作家身份授权的合理性。创意写作正是基于这样的理论认知，才将突破的核心放在“自我”，才有充足的勇气喊出“作家人人可为”的。

（三）在作家生态论上，创意写作持动态的养成论

目前，我国关于作家生成论即作家的成长研究，展开得还不深入，这导致了我们对作家的认知存在着两个误区。首先是静态论的误区。一直以来，我们都习惯以成败论英雄，某人写出好作品了，成功了，我们就认可他们是作家，而那些还在路上的，拥有无限潜力的，我们却非常吝啬。作家与其他的行业一样，也有级别之分和层次之别，任何一个真正的或者伟大的作家，都有这样一个历程：普通人→爱好者→一般作家→伟大作家。这是一条漫长的跋涉之路，是一个逐步成熟的过程，幸运的人可能会跳过其中一两步，但起点和终点是无法省略的，因为没有谁生下来刚会写字就是伟大的作家。即便是天才作家，其天赋与灵性也是在生活中不断变强增厚的，在不断的写作实践中挖掘并展现出来的，我们不应该静态地看待作家的天赋和能力问题。我们不能因为终极目的难以企及，就否认“在路上”的作家的存在。正因如此，刁克利认为：作家不仅是一个静态的称谓，而且是一个动态生成的过程。这是非

常有见地的。我们需要大方的承认，作家是在写作中成长的，只要抒写的是“自我”，态度上是真诚的，哪怕在技巧上、文学性上、艺术价值上有所缺失，也无可置疑的是养成中的作家。既然如此，当创意写作的学生怀着梦想与期许进入写作的时候，我们有什么理由去反驳创意写作培养的学生不是养成中的作家呢？

其次是终极论的误区。何谓作家？陷入终极论误区的人大多持这样的标准：一个真正的作家他必须具有博大的人类意识，他不仅为他所处的时代言说，还为整个人类言说。他的超越性追求、人类学情怀、彼岸精神、终极取向是他创作的动力，并且他把这种动力焊接在他对个人的生命的同情式体验上。他不仅是一个热爱现实的人，还是一个热爱未来的人，他不仅是一个热爱个体的人，还是一个热爱人类的人：他追求个人性和共在性的统一，他视文学艺术是存在的敞亮、存在的去蔽，他将作家的使命理解为将这种去蔽与敞亮的真理昭示给人们。¹⁰上述所论的是“真正的作家”，即所谓的“伟大的作家”，而不是“作家”。如果以上所述是“作家”概念内涵的应有之义，那又何必在前面加上定语“真正的”呢？如果以这个高标准来衡量，古往今来有几人可称为作家？古代的杜甫？近现代的“鲁郭茅巴老曹”？当代的莫言？我们必须承认，成为优秀的、成功的作家是不易的，应该给予他们充分的、区别性的肯定。但这种肯定完全可以通过各种位于“作家”之前的若干形容词（比如上文中的“真正的”）来实现，没有必要让“作家”这个词去过度负担。我们需要给“作家”这个词减负，我们不该让“作家”这个词预设一个高悬的、让人望而生畏的门槛的，否则我们的文学人口会越来越少了，所谓的“作家”将会越来越寂寞，艺术的世界也会越来越荒芜。

作家生成论与作家的角色身份的识别论有所交叉，对“作家”身份的确立有共同影响，将二者结合起来，以“作家”为实践与研究的中心，明晰作家是如何成长的，针对作家与文学的现状进行的理论回应和可能性解决方案的探索，有利于对当代作家和文学境况的关注和改进。¹¹跳出静态论与终极论的误区，将识别论与养成论结合起来，承认“人人可以成为作家”，并不意味着文学的天空塌陷了，“作家”的世界水深火热了，也不会加剧时下“作家满天飞，诗人满街走”的不良状况。因为，正是因为我们给“作家”这个词增添了太多额外的因素，作家才成为了文化身份，进而变成社会的主要文化符号之一，才有人要去装，才有了那么多所谓的作家与诗人。如果给“作家”这个词减负，卸下那些附加的光环，所谓的作家与诗人自然也就少了，真正的作家与诗人反而多了；而且没有了这些光环，作家与诗人将

¹⁰ 刁克利.《“作者之死”与作家重建》[J].中国人民大学学报, 2010(4): 136.

¹¹ 刁克利.作家生态研究论纲[J].烟台大学学报, 2015(2): 78.

更致力于写作本身，并不是忙着在街上飞与走。

综合以上三个小点，我们可以发现：创意写作在“作家”的认知上极大地突破了传统。之所以有这样的突破，根本原因则在于创意写作所理解的“作家”是从创造力的角度来理解的，而不是从写作的角度来理解的，因为在创意写作看来创意是第一性的，写作是第二性的，创意规律统摄写作规律。这在前所列的理论模型中是有说明的，亦可见创意写作在作家培养的问题上对“作家”扩容是有充分的理论依据的。

三、创意写作关于“培养”的理解

当第一届创意写作硕士甫跃辉从复旦王安忆门下出师时，有媒体就开始紧盯甫跃辉的“成就”，并试图以之作为重要论据来讨论创意写作是否可以培养作家。幸而甫跃辉的表现尚可，未留下打脸创意写作的口实。退一万步说，就算甫跃辉毕业后像“北大屠夫”陆步轩那样，未从事与文学创作相关的职业，也并不意味着创意写作在培养作家的问题是失败的。因为创意写作虽然喊出“作家人人可为”，也并不意味着创意写作的作家培养是“送佛送到西”式的培养，并不意味着要将一个新进入者扶持到功成名就为止。对于培养作家而言，创意写作在“培养”上也是有自己独特的理解与实践的。结合模型中创意与写作这两个关键点，创意写作的“培养”大抵也有两个相对应的向度。对此，许道军、葛红兵是这样总结的：“衡量创意写作课程是否成功的标志，一是看是否养护和激发了学生创意写作的积极性，二是看是否提高了学生的创意写作能力。”¹²

（一）就创意而言，创意写作的“培养”是一种激发与释放

创意写作认为，一个人能否进行文学创作，能否成为作家，首先不是禀赋上的问题，更不是技巧上的问题，而是认识上的问题。或者说他首先最需要解决的问题应该是我能不能写的自信心问题。正如模型所展现的，在创意写作中，创意是第一性的，创意写作尤为注重写作主体个人潜能的自我发掘，故创意写作认为“培养”的第一要义是通过科学的、积极的、有效的手段来激发写作主体挖掘自我、表达自我的欲望，从而培养将写作的自信心。复旦陈思和曾说过：“MFA 并不培养文学天才，因为天才毕竟是少数，但 MFA 至少可以发现天才，并通过系统的写作训练，释放学生的写作潜能。”¹³为了更好地实现这种激发与释放，创意写作还给予“写作”以新诠释——写作的本质不是一种交流、沟通、说服的活动，以文

¹² 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，2012：34.

¹³ 刘莉娜.《作家能否批量生产——关于复旦开设“创意写作 MFA”的探讨》.[J]. 上海采风，2010（9）

本为媒介，牵连写作者和接受者两头。¹⁴这种诠释确保了进入“写作”几乎是零技术门槛，也给予了写作的新进入者最根本、最强大、最持久的动力。与对“写作”本质的新诠释相应，创意写作在激发写作欲望，释放写作潜能，培养写作信心方面，创设了极为丰富、灵活、平易的训练情境。在多萝西娅·布兰德《成为作家》、李华《写出心灵深处的故事》、白铅笔《写作魔法书》等书籍中，我们可以看到大量这样的练习，轻松可为，让人不由自主的爱上写作。总之，创意写作将培养的第一要义落在激发与释放上，并在理念与实践两个层面双管齐下，确保了写作是人人可为的，写作是有个性色彩的，写作是有强大动力的，故而喊出“作家人人可为”也是理直气壮的。

（二）就写作而言，创意写作的“培养”是一种专业化训练

创意写作不仅将“写作”视为“文学”，更视为“科学”，因而比以往更注重专业训练。尤其是在文化创意产业大发展的背景下，文学从写作的终端变为产业的中端，这使得写作的职业化特征凸显，因此创意写作的“培养”具有浓重的科学性，专业化与职业化程度很高。这点导致了创意写作遭到不少非议，有人认为这是在批量培养文化产业工人。其实不然。以往我们的写作正是因为科学性不够，导致为语言学、文艺学、历史学所遮蔽，流于浮泛，无法独立，中文系培养出来的学生有诸多知识却乏有技能，貌似万金油什么哪里都可以派上用场，但实际又没太多重要作用。因此，在继承传统的基础上，加强科学性，朝专业化与职业化的方向发展乃是大势所驱。再说了，写作的专业化与职业化练习训练的是基本的、规范性的动作要领，不是背模板与练八股，毕竟写作是受创意统摄的，掌握基本要领后，具体如何实施，施行得如何会因每个人的个性特征、生活阅历与领悟等因素的差异而更有不同，不可能是工业生产。这就像书法临帖描红一样，掌握基本的笔画书写要领之后，每个人的书法创作都是不一样的。在这一点上，以王安忆、严歌苓、阎连科、劳马、李浩为代表的作家已经深刻地意识到——这些专业训练虽不能保证培养出顶尖的作家，但能确保写作者在成为作家的征途中少走弯路，能确保作家持久而稳定的创作力。

创意写作涵盖了虚构与非虚构在内的所有文学形式，如小说、诗歌、戏剧、电影脚本、回忆录等，创意写作系统开设的工坊也千差万别，就实践层面而言，全部讲授是不可行的，笼统讲授写作又是没有意义的，因此只有专业化的、职业化的讲授才是可行而有价值的。以创意写作专硕培养为例，王安忆领衔的复旦的创意写作偏重于传统的文学写作，葛红兵领衔的上海大学的创意写作偏重于媒介创意，邵燕君与庄庸领衔的北大创意写作偏重于网络文学，李华领衔的人大创意写作偏重于非虚构写作中的回忆录，而山东师大、东华大学等高校的创意写作因尚处于草创期，尚未形成特色专业工坊，但相信他们的未来大抵亦是结合自身

¹⁴ 许道军、葛红兵.《核心理念、理论基础与学科教育教学方法——作为学科的创意写作研究（之一）》.[J].写作，2016（3）：3

特色，沿着精细化、专业化、职业化的路径发展。

总之，创意写作在培养上，围绕着激发与释放扩大了写作培养的广泛度，对初学者尤为有益；围绕专业化与职业化强化了写作培养的科学性与精深度，这对写作的进阶者尤为有益。在此之后的作家能发展到什么程度，创意写作还可以进行提供作品发表、创意产业实现等方面提供支持，但具体到某一个作家的生涯有多长，成就有多高，这已然不是“培养”所必须担负的义务。

结语

关于作家是否可以培养，作家李浩曾这样说：说文学创作不可教授，大约是出于艺术类的丰富性、多样性、差异性、不可复制性的认识。音乐、美术、中国书法，这些艺术也都有丰富性、多样性、差异性、不可复制性，而且中国用来书写的毛笔、宣纸，因材料的特殊性就已注定自我复制的艰难，任何一个书法家、画家都不太可能将已有的作品一模一样地复制一遍。可书法、绘画强调的是什么呢？首先是临摹，临帖。首先是，看你笔墨的出处。为什么到了文学，同处在艺术范畴的文学，却变得不可教授了呢？要知道书画对艺术个性的强调更为严苛啊！¹⁵

作为作家的李浩提出此问是很有力量，也是很有说服力的。诚然，在特定时代特定语境下，北大的杨晦、罗常培、严家炎都曾说过类似“中文系不培养作家”的话，需要指出的是，他们在讲这些话的时候，更侧重于回答“要不要培养”的问题，而不侧重于回答“能不能培养”的问题，毕竟在那个时代文学的道义命题是首要的。因此，脱离特殊语境去照搬或批判他们的话都是断章取义，都属于耍流氓。行文将尽，忽然得到一个迟到的喜讯：2015年4月葛红兵主讲的《成为作家：文学创作五讲》被教育部授予“精品视频公开课”。在笔者看来，除了本文洋洋洒洒的理论阐说外，这一喜讯在某种程度上也代表了一种权威性的认可吧，我们将更有理由相信“作家是可以培养的”

¹⁵ 海风：《文学可否教授，作家可否培养》[J]. 上海采风，2012（5）：13.

重要论文提纲

创意写作的学科建设与构想

杨剑龙

【提 纲】

在国外创意写作的影响下，国内开始了创意写作的建设历程，就作为学科的创意写作仅仅在初创时期，如何建设与构想创意写作的学科，是需要我们认真构想的。作为学科的创意写作的建设大致有如下的思路：一、借鉴国外创意写作的理论和学科构架；二、延续大学写作学的某些资源与传统；三、传承中国古典文论的理论资源；四、总结近些年来创意写作课程开设的经验；五、建构中国创意写作学科的框架与构想。

【作 者】杨剑龙，上海师范大学人文与传播学院，教授、博士生导师

创意写作的点、线、面

——创意写作的兴起与国际化研究

许道军

【提 纲】

创意写作兴起于十九世纪末期美国高校文学教育教学改革，到二十世纪二十年代已经成为潮流，至今已经成为具有八十多年学科史、涵盖二十多个子门类科目的成熟学术领域，在英语国家乃至澳洲、亚洲等国家地区广泛传播，迅猛发展，接受度与知名度逐步提高。从（美国）本土化到国际化，再从国际化到各个国家地区的落地生根、再度本土化，是创意写作发展过程中并行不悖的两条线索。

从世界范围来看，创意写作远非“古已有之”，在很大程度上，它就是“新生事物”。对它的理解与接受不可望文生义，玩弄概念。但是创意写作的兴起与成熟，也远非一蹴而就。从英语写作到创意写作，从课程到高校系统，从文学教育到作家培养，从课堂到社区/文学之城/创意国家，从作家工作坊到“国际写作计划”，从文学到创意产业，从美国到世界等等，逐渐清晰、粗壮的线条背后，牵涉到许许多多或星光闪耀、或转瞬即逝的作家、教师、领导者、高校、工作坊，正是他/它们的洞见、兴趣、努力乃至偏见，使创意写作的发展多姿多彩，充满无限可能。高校文学教育遭遇瓶颈，英语文学、修辞学以及以后的英语写作动力耗尽之后创意写作登场，我们也不能说之后创意写作的成功就是“奉天承运”，以已然性逆推出必然性。我们要充分认识到，作为“回到文学本身”的永恒内在需求，作为“实践批评”的新批评的兴起，进步主义教育在全国范围内普及，印刷术的飞速发展，职业作家的出现，类型小说/文学的市场需求，以及随后种种众所周知的社会问题，比如战后遗留问题、移民问题、女权问题、文化创意产业问题、创意城市/国家问题等等，都在不同程度上作为

创意写作兴起的背景提供了巨大帮助,但也正是创意写作对上述问题作出了及时而有力的回答,才让自己在美国乃至世界获取源源不断的动力、需求与认可。一部创意写作发展史,就是一副交织着作家、高校、工作坊、系统、社会问题等等诸多方面的点、线、面绘就的图景。

创意写作中国化属于创意写作国际化发展的一部分,本土化发展是中国现代生活的需要,同时也是创意写作展内部发展逻辑使之然,其生命力来自于学科自身的目标、制度、方法等方面,有着与中国现实发紧密对接的可能。研究创意写作的兴起缘由与国际化发展趋势,其实就是为创意写作中国化汲取经验、寻找依据、辨析方向,直接关系到创意写作中国化的实践质量与本土化使命。

【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

创意写作的哲学、科学基础和故事脚本问题

夏烈

【提 纲】

创意写作概念的提出,让古老的写作技艺以及本质化的文学王国有了一次重回起点的可能。如果写作本身可以启蒙、可以教学、可以编写,那么它就属于一种经验性的“模仿”,而模仿的对象是谁?经典的文学文本和流行的畅销书?人的严肃或者娱乐精神中的某种结构性?或者说,写作的创意本身就是对哲学、科学意义上的更高设计者的人类蓝本的模仿。

虽然哲学和科学对于更高设计者的人类蓝本仅止于一种猜想,但从经验的比对出发,我们可以想像到人类写作与更高设计者写作人类是近似的行为。人类在“上帝”的脚本中展开,与人物在作家的脚本中展开是一样的。

故事脚本因此是写作的关键。最蹩脚的创作者也能产生他的故事脚本。赋予创作者灵感和最终产生高低之别的则是模仿、经验过程中的创造力(创意),这构成了过去文学史尤其是今天工业化时代写作最重要的灵魂性因子。

【作者】夏烈,杭州师范大学文学院,教授

创意写作的本土化与应用写作的创意

李晓梅

【提 纲】

2004年以来,创意写作教学理论逐步被引入中国。近年来,各大出版社陆续推出了创意写作系列教材,一些大学还开设了创意写作学位,尽管如此,创意写作如何本土化依然是急待解决的问题。而另一方面,中国高校原有写作课程由于教学理念落后、教学体系陈旧、教学方法单一等因素导致教学效果不甚理想,亟待改革。尽管创意写作与写作不属于同一学科,但诸多的相似性使其进入同一场域得以开展比较研究成为可能。目前学界的研究仍集中于基础写作教学中创意写作理论的嵌入与工坊教学模式的对接,关于应用写作教学中的创意化探索相对较少。生产类创意文本和工具类功能文本的创意化程度及水平直接决定了地区文化产业发展的格局。应用写作的创意化是创意写作本土化的有效途径。

【作者】李晓梅，兰州城市学院文学院

爱尔兰创意写作学科调研报告*

雷勇

【提 纲】

本报告从爱尔兰创意写作学科的历史、英爱双语写作媒介、创意写作学科体系、课程设置与工作坊运作模式、与文创产业的对接、与英语国家的互动、创意写作的学科理念等方面，对爱尔兰各大高校创意写作学科展开深入在场调研，以汲取爱尔兰创意写作学科的经验，作为对中国创建创意写作学科的借鉴。

中国创意写作学科发展到今天，已经由基础理论引进过渡到了学科创建的阶段。国内众多先发的创意写作学的教学单位，多已建设了初步的创意写作教学体系。毋庸讳言，这些教学体系绝大部分还不够成熟。在高校体系中，关于创意写作学科的课程到底要如何设置？创意写作工作坊到底如何运作？由谁运作？创意写作学科的目标是培养什么样的人才？在西方语境和制度下支撑整个创意写作的根本理念是什么？这些问题仍然值得继续探讨下去。

创意写作学科在中国究竟要如何建构？如何实现从英文创意写作学科到中文创意写作学科的培养？这一切必然建立在对国外创意写作学科的深度理解的基础之上。鉴于此，笔者对爱尔兰创意写作学科展开了深入地在地调研，期望能寻找到一些借鉴性的元素。这正是笔者展开此项调研的目的。

本文之所以以爱尔兰创意写作学作为调研对象内容，主要基于以下几点原因：

第一，爱尔兰的文学高度发达，有着光荣的文学传统，有四位诺贝尔文学奖得主和众多世界级文豪，文学创作环境和阅读环境十分优越。爱尔兰高校体系内有众多以大师命名的研究和创作中心，为创意写作学科营造了良好的氛围。

第二，在爱尔兰虽然仍然以英语写作为主导，但是爱尔兰很多文学家仍然坚持爱尔兰母语写作，有自己的语言媒介，而中文创意写作以汉语为媒介。在语言媒介的转换这一点上，爱尔兰的本土化经验值得参考。

第三，爱尔兰创意写作学科已有 20 多年的历史，相对比较成熟。在英语国家里，如果说英国和美国的创意写作学科属于两座主峰，那么爱尔兰创意写作学科至少也是一座侧峰。爱尔兰高等教育体制与英国高等教育体制一脉相承，因此对爱尔兰创意写作学科的研究能从侧面反应英美创意写作学科的情况。

第四，笔者恰好得到了去爱尔兰教学交流的机会，有条件对爱尔兰创意写作学科进行深入的调研。笔者通过科克大学图书馆的资源以及电子书资源的整理，通过对爱尔兰各大综合院校创意写作课程的整理，通过对科克大学、圣三一大学等的实地走访，通过对科克大学创意写作学科负责人爱博赫尔·沃什（Eibhear Walshe）先生的访谈，以及对爱尔兰的文学文化政策的调研而完成了这项报告。

本调研的内容覆盖了爱尔兰七大综合院校以及少数文理院校，这几乎是爱尔兰创意写作学科的全部，这个体量在一篇报告的承载范围之内，倘若是美国或英国，则是不可能的。调研的高校包括圣三一大学、都柏林大学、科克大学、高威大学、都柏林城市大学、梅努斯大

* 本文系 2014 教育部人文社科规划基金项目：英语国家创意写作研究（编号：14YJA751025）的阶段性成果

学、利莫瑞克大学、爱尔兰美国大学等。

本调研从最初材料搜集过程中，注意到英爱双语写作媒介的问题，又注意到爱尔兰对自身凯尔特文化的强调，发现爱尔兰人在吸纳英美创意写作学科的同时，总是在定位爱尔兰自身存在的问题，在这一点上发现和中国有着类似的处境，从而萌生了初步调研思路。在进一步的调研中，希望能从宏观层面去把握爱尔兰创意写作学科的历史和发展现状、与文创产业的对接、与世界英语国家的互动，并致力于从微观层面去把握创意写作学科的课程设置、工作坊运作模式等，从而把握在西方语境和高校体制之下，爱尔兰创意写作学科所秉持的理念。

【作者】雷勇，上海大学创意写作中心博士

新媒介与创意写作日常化的关系研究

曾令霞

【提 纲】

微信时代来临，随着智能手机等新媒介的介入，创意写作呈现出大众化、个性化、日常化的特征。与学院派的创意写作相比，微信创意写作有着日常随意、随时随地、及时触发、图文并茂、内容深广、庄谐结合、雅俗共赏等特点。于作者而言，微信创意写作化作者与非作者的距离为零，于微信群落中，他（她）不断交换着作者与读者的身份，有着原生性的使用与满足感；于作品的生产而言，在微信写作过程中，一切经历、感触、情绪、现象皆可入文，形式内容、篇幅结构、文类样式皆不设限，灵活自由、创意无限，更贴近日常生活；于读者接受而言，微信创意写作的传播圈即是熟人圈。熟人的阅读即为见证，点赞跟帖即是文学鉴赏、批评与接受的另一种表达。新媒介时代的微信创意写作既是学院派创意写作的参照与补充，也是日常人生轨迹的同步记录与创意表达。

【作者】曾令霞，佛山科学技术学院文学院