

The Program Era
Postwar Fiction
and The Rise of
Creative Writing

上海大学创意写作丛书 葛红兵主编

创意写作的兴起

战后美国文学的“系统时代”



(美) 马克·麦克格尔 / 著 葛红兵 郑周明 朱喆 / 译

创意写作的兴起

战后美国文学的“系统时代”



(美) 马克·麦克格尔 / 著 葛红兵 郑周明 朱喆 / 译

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

创意写作的兴起:战后美国文学的“系统时代” / (美)
马克·麦克格尔 著;葛红兵,郑周明,朱喆 译. —桂林:广西
师范大学出版社, 2012. 1

ISBN 978 - 7 - 5495 - 0930 - 0

I. ①创… II. ①马… ②葛… ③郑… ④朱… III. ①现
代文学-文学研究-美国 IV. ①I712.065

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 227053 号

出品人:刘广汉
责任编辑:刘冬雪
装帧设计:赵 瑾

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码:541001)
网址:<http://www.bbtpress.com>

出版人:何林夏

全国新华书店经销

销售热线:021-31260822-129/139

山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司印刷

(山东省临沂市高新技术开发区新华路中段 邮政编码:276017)

开本:650mm×960mm 1/16

印张:16.5 字数:250千字

2012年1月第1版 2012年1月第1次印刷

定价:45.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷单位联系调换。

丛书总序

美苏冷战以苏联瓦解美国的胜利告终。多数人认为美国是靠科技创新战胜了苏联,这种认识是片面的,在我看来,美国之战胜苏联更重要的原因是文化创新。没有文化创新的国家其国力不可能真正强大。事实是,今天的美国,广义文化产业占其 GDP 比重超过了 20%,是美国国内第一大产业,也是美国第一大出口产业。我们可以结论性地讲,今天美国的国力主要体现在文化产业的发达和全球出口上。这跟美国大学体系中“创意写作”机制的创建和发展有关,美国高校在美国的发展中不仅仅承担了技术创新的功能,同样承担了文化创新的功能,为美国文化产业发展提供了高速引擎。但是,中国高校却不是如此,中国高校没有“创意写作”学科,中国高校文学教育走的是文学史知识和语言学知识教育路线,明白宣称不培养作家。中国高校在过去的一百年现代化史上承担的功能是非常尴尬的,它承担科技创新功能,也曾经试图承担社会改造技术的提供者角色,但是,它始终是文化传承者的形象,一直没有真正承担文化创新者的义务。它支离破碎、附庸风雅地追随西方科学主义、技术主义路线,但是实际上在科学主义的思潮中始终没有占据先机,当然也没有后来居上,只是在技术创新上少有作为,把文化创新的任务排斥在自己的体制之外。现在,让我们来看看中国大学的其他可能?也许校园现在应该可以分成两个部分,一部分是科学技术专家的大学,一部分是文学艺术家的大学。大学应该建立一种系统,更高等级的系统诉求,在科学技术创新之外,还有另一种推进全社会文化创新的力量,为国家综合国力的竞争提供动力。

2004 年我去剑桥大学任访问学者一年,回来去拜访钱伟长校长,见面没寒暄,他劈头就来句:你觉得我们上大中文系现在怎么样?我当然说好

话,他老人家关心的事儿我们真是尽力了,再说,我们的确也有很大进步。但是,他反问:是这样吗?我们跟复旦比,怎么样?我们赶上了复旦没有?我就噎住了,不知道如何回答。当时,大不列颠学术基金会资助我到英国访问一年,加上之前我在新加坡工作、法国讲学的经历,我有很多想法,包括对中文学科改革的想法,我感觉,未来的高校文学教育,应该以“创造性写作”(我们翻译成“创意写作”)为主要方向,这是中国文学教育改革的大方向。而我们现在的大学文学教育是明确告知“不教写作”、“不培养作家”的,这个体系教语言、教文学史、教文学理论,但是,就是不教文学创作本身,不教创造性思维和写作,这是和当代文化的产业化发展、文化产业的国际化竞争环境不适应的。当时,我感觉到我们的中文系学生找不到工作是因为跟文化创意产业不衔接。我认为整个中国的高校文学教育都要改革,中国的高等教育中的文学学科应该有一个大检讨。后来,钱校长让我写个报告,要我把对中文系教育教学的想法整理成文字写给他。写报告的时候,发现自己对问题的思考还只是皮毛,很多问题没有想透,这让我不得不马上提起精神,进一步收集海外资料,翻译学习,此后好几年,创意写作研究成了我常态教学科研之外的一个“私密”任务。三年前,我终于向周哲玮校长写信,建议创建上海大学创意写作学科,在周校长的关心和文学院院长陶飞亚院长的推动以及董乃斌、王晓明、王光东、曾军、张寅彭等领导和同事的大力支持下,三年前我们创建了全国第一所高校创意写作中心,创建了全国第一个本科“中国文学创意写作平台”,去年又在中文系创建了创意写作创新学科。

在我看来,中国高校文学教育同语言教育混融为“语言文学学科”,已严重滞后于中国文化创意产业发展的需要,中国式“语言文学”模式培养的人才与社会需求严重脱钩,中国高校文学教育必须改革,以适应新的文化产业化发展形势。比较西方现代高校文学教育发展,同西方文学教育接轨,走“创意写作”教育教学之路,是中国文学教育未来独立发展的重要方向。当代高校文学教育一直和语言教育混融,形成了“谈文学就是谈语言”、“谈语言就是谈文学”的混融观念,进而造成了文学学科属性认识上的偏差,含混地强调其“基础类”、“研究性”学科属性,忽略其“艺术性”学科本质,否认甚至反对其应用性。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、文体格式,更应该教个体表达和创造性思维(“自我诗化”),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”。文学教育应回归其创造性艺术教育的学科本性。目前所谓的“文学教育”完全不适应当代中国文化产业发展的需要,已成为冗余学科。据麦可思(MyCOS)中国大学生就业研究课题组《中国大学毕业生求职与工作能力调查》报告,汉语言文学专业数年位列最难就业专业排名前十。高考网2009年9月22日的一篇文章将汉语言文学专业排在最难就业专业第七位,因为该专业“看起来什么都能干,其实什么都干不了”。按照目前体制培养出来的汉语言文学专业学生,失去了“文学哨兵”的就业需求,有知识却不能创造,能鉴赏却不会创作,他们还有什么就业前景呢?目前的文学教育是“把文学当作意识形态”时代教育体制的遗存,是为培养“文学哨兵”服务的,以文学研究、文学批评为主,教授语言知识、语言修养,教授文学史知识和文学鉴赏批评能力,却不教授文学创造能力。以前我们“把文学当作意识形态”强调作家身份及其创作的独特控制管道,自然我们也不需要面对大众的以“独创”为指归、以个体表达为核心的“创意写作”能力的培养。1980年代兴起的“先锋小说潮”及其后的启蒙主义文论让我们误以为文学的个体性和创作性是不可习得的、文学创作与创作成规的可继承性是对立的,我们不承认文学创作能力可以培养、教育,因而我们没有指向“创意写作”的高校文学学科、没有摒弃当前的汉语言文学教育模式而建立新型的以创意写作为方向的文学。文学教育应有独立的学科地位,应确认其作为艺术教育学科的本质品格。改革不可能在现有的语言文学系的框架下进行,应该走创建独立的属于艺术学科的文学系的道路。

“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。创意写作不仅培养作家,还更多地着力于为整个文化产业发展培养具有创造能力的核心从业人才,为文化创意、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提供具有原创力的创造性写作人才。西方的文学教育一般归属艺术类,把创意写作作为文学教育教学的主攻方向。目前创意写作在西方是一个包含近20个子门类,提供本科、硕士、博士学科课程的大学科,为文化创意产业的发展提供了源源不断的原创动力。但该学科在国内还处于空白。中国的文学教育归属于人文社科类,以文学研究为主。传统中文系一般开设基础写作和应用文写作,但二者较少涉及创造性写作的教育教学。传统中文系在学生培育目标上明确宣布“不培养作家”。因此,打破现有语

言文学系框架,创建新型文学教育体系迫在眉睫,文学系不是新闻系、文秘系、语言系,不培养公文写手、新闻记者,甚至不培养语文教师,文学系应该以创意写作为专业,培养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。

西方文学教育经验、与世界文学教育接轨要求我们进行相应的改革。创意写作(Creative Writing),创生于美国,1936年爱荷华创意写作工坊创建,之后创意写作成为一门新兴科目在美国大学内得以确立和推广。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。目前,英国、加拿大、澳大利亚、新西兰、以色列、墨西哥、韩国、菲律宾等国家也纷纷开始效仿美国,在大学设立创意写作专业。

我国文化创意产业发展的大势要求我们改革。美国的强盛不仅仅因为他们的军事能力和传统工业技术,更是因为他们的文化产业,文化创意产业在美国GDP总值中约占20%,是美国第一大产业,同时也是美国第一出口产业,其出口额甚至超过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。目前,我们文化创意产业的落后最主要是高校文学艺术教育落后所致。发展文化创意产业需要强大的文学艺术教育学科,但我们缺乏这个学科引擎。

中国的未来要靠创新,要靠思想和艺术创造力,否则,中国没有前途,我们永远摆脱不了在世界分工中做没有脑子的生产机器的角色,我们永远只能是给别人打工的命运。创造性人才需要天赋,但人的创造性并非不可以培养,创意大师赖声川就说人的创意才能可以通过创意概念的培养和表现手法的训练来提高。欧美创意写作教育经验告诉我们,改革现有文学教育模式,创建以创造性写作为方向的独立文学教育学科,培养新型写作人才和创意人才,承担起文化产业发展的支撑点和发动机角色,是完全必要也是完全可以做到的。

上海大学文学与创意产业研究中心是中国首家致力于创意写作理论研究并将之与创意写作教学、创意产业实践结合的科研单位,中心以创建中国化现代创意写作学科为目标,致力于美欧现代创意写作学科的引进和中国传统写作学的现代化改造,改革中国高校中文教育教学培养机制,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。产业实践方面,中心已经成为华东地区重要创意文化产业研发、设计和策划团队,中心曾经承担2010年世博会中国国家馆陈展策划等项目,已形成一定的产业影响力。目前,中心已形成与“文学院中国文学创意写作平台”、“中文系创意写作学科组”三位一体的合理架构,并与美国哥伦比亚大学、澳洲国立大学、澳洲拉筹伯大学相关系所形成了稳定的合作研究和联合培养关系。中心创立以来,进行了大量的教育教学研究和实践活动,去年在中文系开设了创意写作实验课程,形成了一定的教育教学经验。在此基础上,我们归集数年来翻译和编写的资料,编撰了本丛书,作为中心近年工作的一个小小展示平台,本丛书目前已经完成《创意写作:虚构与叙事》、《创意写作:美国战后文学的“系统时代”》、《创意写作:基础理论与训练》、《创意写作概论》等4卷,但研究还在继续,成果还会不断推出。因而,丛书保持开放,但愿它未来能达到建构一个创新学科、开创一个创新课程体系并形成与之相适应的规模的程度。

我的同仁们在这个过程中,经历了难以言说的困难和曲折,他们无私奉献和无偿劳动的精神,对创新的迷恋和对教育的执著,让我感动。本丛书除了感谢各位同仁的共同努力之外,还要特别感谢王光东教授的指导和帮助,没有他的支持,就没有这套丛书的出版。

葛红兵

2011年元月于上海大学

序

本书认为研究高校创意写作教育教学体系是揭开战后美国文学史神秘面纱的重要途径,故而把研究重心放在高等教育写作训练体系转变与文学文化产业发展之间的关系上,把美国战后创意写作学科发展史作为理解战后美国文学的线索。这种关心,出于我们对美国文学创作状况的担忧和对美国文学史的天然兴趣,可能包含了某种偏见,但是战后美国的创作体系已然发生了一系列复杂的变化,其审美倾向在不断演化,而这种巨变与美国高校创意写作体系内那些才华卓越的老师 and 学生们有关。我把这个以叙事文学为主的时期称之为“系统时代”(Program Era),致力于描述这中间发生的一系列问题,希望能将大量的理论性表述和实例分析有机地结合起来,厘清各个部分之间的关系;并希望借此能让我们对这个不断变化着的复杂系统形成一个整体的认识——迄今为止,还没有学者能将那些“碎片”集合起来,做出整体性描述。

有一种意见认为,本书将战后文学的许多方面都遗落了,认为我对战后文学史做了野蛮的简化,在这种简化中那些充满个性的作家,他们的文学地位和丰富的作品被抹杀了。战后美国文学确实在许多方面进行了大量的尝试,而我从全局考虑做出的决定是只关注于小说而排除诗歌等其他文体——战后美国小说所呈现的信息非常有价值,它让我相信对自己的论述视野进行限制是有必要且可行的。尽管这会限制我的研究,但思考只能在简化复杂性中进行,一个强加的分析框架不可避免。我将论证,对于战后美国文学,我们可以像描述某种系统的有计划的产品一样将战后其多样性、复杂性描述出来,解剖其中一个分子便能解释所有产品的多样性。

我们的观点是清晰的,战后美国小说最主要的问题在于“如何适应当

代需要,发展出新的现代性写作原则”,相对而言,那些诞生于19世纪末20世纪初的创作理念已经过时,正被逐步逐出高校文学教育教学和研究视野。无论好坏,当今高校已经成为展现当代文学价值观的中心地带,是培养优秀阅读者和作者的最重要的基地,当然优秀的读者总是不够多,而看起来作者似乎已经有点儿供过于求。

战后美国文学呈现了这一现象及其多样性发展样貌,对它进行深度的内部性阐述是非常困难的,有时候即使是使用社会学的和历史学的方法也会给研究者带来困扰。每一篇优秀小说,从一定程度上来说都是一位艺术家的肖像画,里面有着大量的令人望而生畏的自我缠绕,但解决“圈套”正是研究的乐趣。许多人在以一种超乎寻常的热情写作着,写作成了一种让他们的生活增值以及变得有深度的方式,一种夸张却真实的印象是每个人都在生命大地上创作着,但是并不是这种“创作”都能变成故事被阅读和传播,这意味着所谓的绝对公平只是一种愿景。更经常的情形是,那些人数相对较少却拥有大量资源的“作家”,他们努力写作并总能设法出版自己的小说,他们用一种书面的方式展示着自己的生命存在及其价值。在这个过程中,创意写作体系以一种系统化方法调动着社会资源,系统地培养着作家并生产着作品,以使文学能够不断地适应当下的社会体制。

正如读者马上会发现的那样,对战后美国小说的研究无法回避那些“克里斯玛”式的作者及那些另类作品。我们尽量容纳了足够多的个性作家及其个人化作品,选择那些代表性案例以便满足不同读者的偏好。不过,我们对某些作者和作品所进行的解析多半是出于我们研究体系整体性要求,是有针对性的分析。这需要读者接受一种来自于非个人主义的审美研究方案,我们相信终有一天它将得到大家的认同。

“系统”一词常常会给人灰暗无力的印象,对那些活泼的有生气的个性作品它有时是无力的,但就像加州大学那著名的创意写作教育教学系统一样,那个系统有着无与伦比的多样性,这里诞生了大量有趣的小说。对于“系统”的想象,总让人联想到监狱,或者其他制度化的地方,如精神病医院等;但是美国的“创意写作教育教学”系统的确交出了明显的令人满意的答卷。当然,它也始终提醒着我们另一个问题:一个人及其创作的个性如何得到培养?战后美国文学提供了无数的证据,它表明过去由家庭承担的培养责任,现在改由高校承担了。

一般来讲,比之于家庭或学校,人们更倾向于选择更少强迫性或有明

确界限的集体,例如,20世纪早期纽约和巴黎拥有宽松氛围的“咖啡沙龙”。事实上“限制”只是程度问题,任何事物都按照一定的方式在运转,没有限制的机构和组织其实是不存在的。战后美国创意写作教学体制运转良好,其中老师与学生的那种关系就如同当年海明威命中注定要出现于弗勒吕斯街27号格特鲁德·斯坦因(Gertrude Stein)的家门口一样。假使我们不承认这种关系,无视美国创意写作教育体制的存在及其作用,那便是对美国战后文学历史真实的不尊重,无法真正理解和追述美国战后文学的发展脉络。

本书致力于在文学史描述中对创意写作体系进行深入的研究和阐发,但我仍想以简洁的方式来阐明我的想法:我们需要从来自于爱荷华写作工坊和斯坦福大学以及其他大量不断成长中的超过350个创意写作工坊的大量实例出发,而这项工作,就是我们的文学史。

目录 contents

序	1
导论:镜中厅堂	1
第一部分 “写你知道的”/“客观的叙事” (1890—1960)	
第一章 莎士比亚式崇拜:现代主义小说,开明教育,“创意写作”	55
第二章 理解爱荷华:对机制化的信仰	83
第二部分 “发现你的声音” (1960—1975)	
第三章 虚幻的社会建构:开放体系中的创意写作	107
第四章 我们的话语中心论:发现(少数)说故事者的声音	118

第三部分 纵观创意写作

(1975—2008)

第五章 技巧的暗伤:大众高等教育与下层中产阶级型现代主义	141
第六章 艺术和母体:家庭,国家,以及指导的原始场景	175
第七章 微型美国;或是,全球视野下的系统	206
后记:系统的卓越	235
译后记	243

导论：镜中厅堂

时代与机制

“我厌倦了教学,我厌倦了教学,我厌倦了教学。”这是弗拉基米尔·纳博科夫(Vladimir Nabokov)写给他的朋友埃德蒙·威尔逊(Edmund Wilson)的话,事实上,他所执教的康奈尔大学给了他充分的自由。¹他用这种乖戾的方式抱怨,听起来更像是在为那些小说做非小说的演绎对应:洛、丽、塔——厌倦了教学,厌倦了教学,厌倦了教学。

具有讽刺意味的是,小说情节与现实缠绕在了一起。在《洛丽塔》(1955)中那个被恋童情结(Humbert Humbert)理想化的校园女孩,现在可能已经成了大学生,会整理纳博科夫的课程资料并上交一堆要他打分的考卷,这一切都要在作家去做更值得投入的事之前完成。对洛丽塔病态的迷恋在现实中让一个真实女孩多洛莉丝(Dolores)成了牺牲者,她成长起来进入大学,展现个性,处理棘手的同伴关系以及艰涩的学习任务,她像一个艺术家一般顺畅地进入纳博科夫的真实生活。在他的长篇小说里,正如他形容的那样,她自始至终是“可怜和金融难题”,伴随着“无法摆脱的学术苦闷”。²而他不得不放低自己,去参加院系聚会,或是坐在会议室里,面对自己的教学职责。

纳博科夫虚构了一位欧洲绅士型学者,他通过继承遗产拥有稳定收入,无需顾虑钱财问题,他也不必去教学——甚至不用考虑自己是否已经到了适婚的年龄,哪怕这只需要花费他一点点的心思,主人公沉浸在自己的“幻想曲”里,直到一场偶然的有违社会伦理的爱情出现。只有一种力量能够让纳博科夫逃离他所处的工作环境,那就是通过艺术创作来爱自己

的内在幻想。他让自己处于危险的创作之中,通过情感转移来获得艺术上的自我抗衡,传达出纳博科夫式的唯美主义,他那高超的表达能力使得这种“不可信赖”的艺术本身,超越了各种艺术批评的认知范畴。³根据纳博科夫的传记作者布赖恩·博伊德(Brian Boyd)记述,纳博科夫曾一度担心这本书根本无法出版,但在将自己的情感宣泄进了这本书里后,他却获得了经济上的意外收获,销量之大让他近乎得到一笔横财。二战期间他意外获得了去美国教学的机会,当时纳粹正向巴黎推进,这对他的犹太妻子薇拉(Véra)和他们的孩子来说是非常幸运的。

艺术自由与现实需要之间的分歧如何弥合?没有比当代美国高校更具约束性的地方了,他们从不考虑移民作家的困境,这些作家被“业余作者—专业作家”的身份二分法限制,被官僚主义和人口政策边缘化,但是,同时他们在学习中通过自我认知发现来找到灵感从而实现人生转折。

我们去学校是为了使我们的视野丰富,然而也可能反而被限定住。这种教育的二重性,正体现了创意写作系统本身的二重性。创意写作对战后美国文学所起到的贡献是我们接下来几个章节所关注的重点,正如迈尔斯(D. G. Myers)告诉我们的那样,在20世纪早期的教育环境下,创意写作是作为提升学生自我表达能力的创新内容出现在教育体系中的。⁴如何能够超越普通的学习陈规和标准化考试,让学生充分运用自己的想象创作一篇故事或诗歌?如何在课堂上让学生形成专业的作家身份意识?这两点是它想要解决的问题。此后就是这个系统,其最有难度也最细腻的部分造就了当今美国文学。

休·肯纳(Hugh Kenner)在《庞德时代》(*The Pound Era*, 1971)里勾勒了战争期间文学发展状貌,特别强调了那些杰出诗人、编辑和出版商所做的努力,重点推介了诗人艾兹拉·庞德(Ezra Pound),并将其“个性化”表现视作现代派标志。二战后美国现代派作家宣告的“创新”(make it new)成为制度化内容以及研究原则,冷战时代更是成为全学科导向,我们看到的情况是,文学保持着个体性、个性化,但在这之下,我们也深深地感到文学受不同的赞助机构影响,在宣扬自己的观念时被深深打上了某种“水印”。20世纪40年代,新一批作者将受到美国大学年轻学者的关注,这些学者包括保罗·安格尔(Paul Engle)、华莱士·斯坦格纳(Wallace Stegner)、埃利奥特·科尔曼(Elliott Coleman)、巴克斯特·哈撒韦(Baxter Hathaway)等,此时纳博科夫已因为成名早而获益最多。高校成为创意写

作系统的成熟地,让普通作者能够成为有稳定收入的职业作家,让学生拥有“付费/收益”学徒身份,40年代末创意写作系统已经能提供大学生全面的创作训练,形成了专业作家与学校之间有制度支撑的合作关系,当然,当时仍未确立艺术创作和创意写作系统之间最终的融合。

纳博科夫在斯坦福大学参加夏季班剧本创作课程时,也算是经历了一次创意写作的教学体验,这是他在美国初期的教学工作之一。然而之后他接受了收入较低的俄语课程教学职位,并多年在韦尔斯大学开设文学讲座,他在康奈尔大学也是教语言。我们难以理解他为什么会放弃创意写作教学职位,他完全可以以一个真正作家的身份坐在创意写作工作坊的中央,四周围满了学生,互相讨论着各自编写的故事,而他则以自己的亲身经验来为之点评,他本可以成为这样的典范。事实是,他在为文学讲座备课时,从不更新教学内容,对学生的个性表达也毫无兴趣(托马斯·品钦是其中最为出名的),我们可以想象他的课程品质——学生即便通过成堆的考试,也很难真的体现高水平创作能力。纳博科夫没有对学生的创意做出及时的探讨与分享,他没有发展出一种机制让他能处理这些问题。

“我只为自己的多重性而写作。”他曾在创意写作工作坊中如此自我宣称,在那个平等的地方以他那临时的参与与身份去指摘那些还未出版的作品及其作者是极不适宜的,以惯例来说,他应当自觉地保持安静和倾听。⁵在较早的时期,创意写作系统倾向于多方面的尝试以及造就整体性的影响力,显然纳博科夫不适合做这其中的一员。他只是个并没有多少人欣赏的冷战时期激进的个人主义者,他是个“自甘边缘的人”(sticks groups),不会“为整体而写作,为整体而提升”,而这正是创意写作工作坊要做的。尽管创意的历史可以追溯到1936年的爱荷华州作家工作坊,那时所谓的“集体性”(group-ness)只不过是例行仪式性的行为。⁶康奈尔创意写作系统建立之后,创意写作逐渐疏远那些自娱自乐的行为和作者,此后纳博科夫便没有获得邀请去参与。本来大学创意写作的兴起将使他更为有名,但纳博科夫错过了这一历史的机遇。现在,他对我们来说是某种有趣的现象:他是如何远离这个系统的。当然也许这使他的生活变得简单,假如他当时成为创意写作教授,他就需要去做更多的“研究”,像学者一般把时间花在课堂和为课堂做准备上。

在研究方面,纳博科夫只对蝴蝶有狂热,相对于创意写作学科研究和实践,他宁可大量时间用于蝴蝶研究。语言学家罗曼·雅格布森

(Roman Jakobson)针对哈佛大学雇用小说家来教文学说了段非常诙谐的话：“接下去是不是该请大象来教动物学？”⁷说纳博科夫在文学上是个“业余爱好者”，并非不敬之语，他对其他事物的关注丝毫不亚于他对早熟女孩的迷恋。从审美态度来说，他对美丽的蝴蝶所产生的科学态度也表明任何一项研究都是需要有兴趣才能投入的，只不过创意写作需要不断深入的教学实践。有别于校园文学或公路文学，《洛丽塔》引发了大量的类似题材创作，罗比·麦考利(Robie Macauley)的《爱情的伪装》(*The Disguises of Love*, 1952)、菲利普·罗斯(Philip Roth)的《欲望教授》(*The Professor of Desire*, 1996)、乔伊斯·卡罗尔·欧茨(Joyce Carol Oates)的《邪恶之爱》(*Unholy Loves*, 1979)到赫瑞克斯(John L'Heureux)的《佣人的愿望》(*The Handmaid of Desire*, 1996)、迈克尔·夏班(Michael Chabon)的《完美的男人》(*Wonder Boys*, 1995)、尤其是弗朗辛·珀丝(Francine Prose)的《蓝天使》(*Blue Angel*, 2000)的出版,产生了划时代的意义,受时代影响也改变了时代。⁸

一种普遍的观点认为教学机制已经包含了不断进步的教育理念,正如“选修课”机制是由19世纪末哈佛的查尔斯·艾略特(Charles Eliot)制定,它的结构安排让后来的时代更具有包容性。后来这些选修课程里就有创意写作。至于那些如今更频繁的具有活力的创意写作工作坊就更不必说了。追本溯源,柏拉图的教学方式可谓源头之一,如今的创意写作老师们,也像当初一样对文学充满着热情(即使不去教文学史,也会去教写作)。其中最值得一提的是约翰·霍克斯(John Hawkes),作为一个资深的富有经验的作家,他在美国布朗大学任教多年。他的学生瑞克·慕迪(Rick Moody)如此描述他那充满激情的教学:“他想让我们沉迷于文学。如果我们能够通过语言和结构来解释出《塞巴斯蒂安·奈特的真实生活》(*The Real Life of Sebastian Knight*)一书为何是名著,他就认为自己实现了目标。霍克斯有许多坏习惯,他喜欢女学生超过男学生;他让我们在教室里喝酒,这可是个糟糕的主意,以至于我现在有了醉酒的问题。这些都是不合适的,但是在整个过程中有一点是我们不会去质疑的,那就是他和我们之间亲密的关系。”⁹

《塞巴斯蒂安·奈特的真实生活》一书的作者纳博科夫,并没有和他的学生形成良好关系,但他对于文学同样有强烈的信念,甚至把这个带入了琐碎的恋物癖中。相对于他们而言,纳博科夫开设的文学讲座只是为了增加收入,他从未想过要把讲稿付梓,在讲稿里面他只是尽职而低水平地把