

创意写作

丁伯慧 李孟

著

CHUANGYI XIEZUO

在我们写下第一个字之前，

「创意」已经生机盎然。真正的

「创意」，在开始写作之前就已

经诞生，在作品完成之后仍然在

生长。

高等教育出版社

创意写作

Chuangyi Xiezu

丁伯慧 李孟 著

高等教育出版社·北京

内容提要

本书由作家所写,着眼写作的创作实践,以深入浅出的语言对创作技法、创作心理等内容进行讲授,并以小说为主,兼顾其他体裁,力求全面展示创意写作的各个阶段和各个层面。全书分为“思想”“想象”“人物”“语言”“故事”“谋篇”等六章,构思不落窠臼,有新意,且每章均配有大量设计新颖、情境感强的训练题,具有较强的应用性。

本书可作为各类高等院校写作课程的教材,也适用于普通的文学爱好者和有志于提高写作能力的读者。

图书在版编目(CIP)数据

创意写作 / 丁伯慧,李孟著. --北京:高等教育出版社,2016.9

ISBN 978-7-04-045918-0

I. ①创… II. ①丁… ②李… III. ①汉语-写作-高等学校-教材 IV. ①H15

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 161333 号

策划编辑 魏然 熊英 责任编辑 魏然 封面设计 赵阳 版式设计 童丹
插图绘制 赫林 责任校对 李大鹏 责任印制 朱学忠

出版发行 高等教育出版社
社址 北京市西城区德外大街4号
邮政编码 100120
印刷 北京鑫海金澳胶印有限公司
开本 787mm×960mm 1/16
印张 18.75
字数 320千字
购书热线 010-58581118
咨询电话 400-810-0598

网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.hepmall.com.cn>
<http://www.hepmall.com>
<http://www.hepmall.cn>
版 次 2016年9月第1版
印 次 2016年9月第1次印刷
定 价 38.00元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换
版权所有 侵权必究
物料号 45918-00

作者简介



丁伯慧,1973年出生于安徽省怀宁县,大学工科毕业,先后做过海员、秘书、杂志主编。在多家大型文学杂志发表中短篇小说数十部。出版有长篇小说《第三只手》《决不放过》《草木皆兵》《跑马镇情人》《松林一号》《归去来》等多部,并获各类文学奖多次。现为重庆邮电大学移通学院钓鱼城研究院院长兼创意写作中心主任,山西农业大学信息学院创意写作中心主任。



李孟,祖籍安徽,现居重庆,安徽省作协会员,擅长悬疑小说和恐怖小说的写作,从事传媒工作多年,资深副主编,出版两部长篇小说《血咒谜葬》《荒城》,现任重庆邮电大学移通学院创意写作中心特聘教师。

目 录

绪论 / 1

第一章 思想 / 11

- 第一节 文学中蕴含的思想 11
 - 一、作者与读者:各干各的 11
 - 二、先与后:创作中的思想 16
 - 三、对与错:道德审判还是人性思考 19
 - 结语:文学表达的到底是什么思想 23
- 第二节 文学思维 24
 - 一、形象思维与逻辑思维 24
 - 二、感性与理性 30
- 第三节 阅读与写作 34
 - 一、读什么,学什么 34
 - 二、怎么读,怎么学 38

第二章 想象 / 43

- 第一节 经验 43
 - 一、寻找与唤醒 43
 - 二、经验几种 45
 - 三、经验使用 52
- 第二节 虚构 55
 - 一、何为虚构,为何虚构 55
 - 二、虚构方式 58
 - 三、如何虚构 61
 - 四、想象力 67
- 第三节 合理性 69
 - 一、何为合理性 69

	二、合理性的几个关键词	73
第四节	灵感	82
	一、灵感是什么	82
	二、文学与灵感	84
	三、文学史上关于灵感的著名案例	87
第三章	人物 / 91	
第一节	外貌	91
	一、打开“第一扇门”	91
	二、量体才能裁好衣	92
	三、陷阱好跳误区难离	94
	四、从概念化走向隐性	95
	五、从不同视角塑造外貌	98
第二节	心理	102
	一、如何窥探人物心理	102
	二、“动态写心”与“静态写心”	104
	三、心理描写的演变过程	106
第三节	性格	111
	一、“灵与肉”的矛盾	111
	二、影响性格形成的因素	113
	三、故事王国的“性格狂奏曲”	117
第四节	命运	119
	一、从“悲喜二元”走向复杂多变	119
	二、谁点燃了“命运之火”	125
第五节	塑造独特人物	129
	一、对命运说“不”	129
	二、让人物性格“迷人”起来	131
	三、独特心理:直击内心的“灵魂审判”	137
	四、让读者登上“人物命运号”	140

第四章 语言	/	144
第一节 来源	144
一、什么是语言	144
二、什么是文学语言	148
三、文学语言来源于何处	154
第二节 风格	158
一、何谓风格	158
二、风格的种类	160
三、语言风格的发展变化	163
第三节 语言训练	168
一、如何锤炼语言	168
二、语言的应用	171
第五章 故事	/	176
第一节 人类需要故事	176
一、探索“未知国度”的桥梁	176
二、“故事赋予人生以形式”	177
三、故事真的“死”了吗？	178
第二节 叙述视角	181
一、叙述人称：谁在讲故事	182
二、叙述视角：站在什么“位置”讲故事	187
三、叙述姿态	189
第三节 表现手段	193
一、叙述	194
二、描写	196
三、抒情	198
四、议论	199
五、几种方式的结合	200
第四节 矛盾	201
一、故事离不开波澜	201

	二、怎样做到“平地起惊雷”	204
	三、点燃矛盾之火	207
	四、火山如何喷发	208
第五节	悬念与伏笔	212
	一、悬念家族成员	212
	二、如何揪着读者的心	218
	三、伏笔	222
	四、可以设置哪些伏笔	223
第六节	节奏	227
	一、何为节奏	227
	二、节奏的内与外	228
	三、节奏的“重量”	230
	四、节奏从哪里来	232
	五、节奏的“调控器”	233
第六章	谋篇 / 239	
第一节	提炼	239
	一、构思的价值	239
	二、如何提炼	244
	三、提炼的注意事项	248
第二节	线索	252
	一、线索的选择	252
	二、单线索与多线索	255
	三、常见的线索种类	257
第三节	结构	259
	一、结构是什么	259
	二、小说结构种类	262
	三、选择结构的注意事项	268
第四节	开头	270
	一、开头的重要性及原因	270

	二、常见的开头模式	273
	三、开头写作要点	274
第五节	结尾	275
	一、结尾的重要性及原因	275
	二、常见的结尾模式	278
	三、结尾与结局	279
	四、结尾写作要点	279
第六节	修改与润色	281
	一、为什么修改	281
	二、修改什么	283
	三、润色	286

后记 / 288

一个年轻的女孩儿站在楼顶的边上，旁边站着一个男人。

如果给出这样一个场景，根据这个场景构思一个故事，你会怎样来构思？在课堂上的现场情节设计中，绝大部分学生都认为这个女孩儿会跳楼，于是故事的关键就是：女孩儿为什么要跳楼？对这个问题的回答构成了故事的主要内容。学生们设计的跳楼原因多半是：失恋、父母离婚、失业、被抢劫、卷入一场离奇的案子……而这些情节多半来自电影和电视剧。只有一个学生别开生面，设计出这样的情节：

女孩儿是个山里来的孩子，来到城里打工。她非常不适应城里的生活：在山里可以随便跟人说话，可以自由地奔跑，更重要的是，喜欢唱山歌的她可以高声唱着山歌。终于有一天，她受不了了，她想找个能高声歌唱的地方，最后，她跑到了楼顶……

最终，这个学生的构思受到了表扬，她构思的优点表现在两个方面：一是没有落入俗套，设计的情节比较独特；二是情节能发人深思，深思中国城市化进程中人的精神困境的问题。总而言之，她的构思是有创意的。

创意写作，英文为 Creative Writing，顾名思义就是“有创造性的”写作。

如何有创造性的写作，其实一直都是文学创作者所面临的重要命题。一个作家，即便取得很高的成就，也仍然面临这个问题。比如已经形成自己风格后还需要寻求“突破”，就是要保持“创造性”的体现。

在这种意义上，创意写作以两种方式呈现出来：一是内容的创意，也就是解决写什么的问题。面对纷繁芜杂的世界，如何发现有价值的东西，这是一个老话题。二是形式的创意，也就是解决怎么写的问题。对于作者而言，形式的创意目的是解放写作者，让写作更自由；对于读者而言，形式的创意不仅给读者带来文学欣赏的新鲜感，也让读者更易于抵达作者所呈现的那个世界。

先来看内容上的创意。

内容上的创意更多的是关于写作对象的思考,是思想的创意,也就是解决写什么的问题。对于非文学创作而言,可能只是写作个体的创意,但对于文学创作而言,问题可能会复杂得多。我们得首先弄清楚一个自文学诞生以来就已经存在的问题:文学到底是什么,然后才能探讨文学如何创意。为了说清这个问题,我们先列举几位中国古今名人的观点:

盖文章经国之大业,不朽之盛事。年寿有时而尽,荣乐止乎其身,二者必至之常期,未若文章之无穷。^①

文以贯道。^②

文以载道。^③

文艺为政治服务、为工农兵服务。^④

现在课本上常见的解释则是:文学是以语言文字为工具,形象化地反映客观现实、表现作家心灵世界的艺术,包括诗歌、散文、小说、剧本、寓言、童话等,是文化的重要表现形式,以不同的形式即体裁,表现内心情感,再现一定时期和一定地域的社会生活。

提出上面这些观点的人包括政治家和文学家,他们站在各自的角度,对文学的功能和目的提出了界定和要求。事实上,一部文学史,就是一部文学的概念不断被更新的历史。这种不断更新在客观上体现了文学内容上的创意。

如今,关于文学的定位,通行的、为多数人所认可的一个说法则是:文学即人学。

在中国现代文学史上,第一个提出“文学是人学”的是周作人,他在著名的作品《人的文学》中提出这个概念。19世纪末20世纪初,大规模的西学东渐运动开始,西方文学观念也随之进入国内。以胡适、陈独秀为代表的新文化运动开展得如火如荼,在日本留学过的周氏兄弟则提出“人的文学”,认为中国旧文学是庙堂的、腐朽的、非人的文学,要建设清新的、平民的“人的文学”。事实上,在西方,早在古希腊时期,希腊神话和荷马史诗中就表现出了“原欲”精神,这可以视为“人学”的肇始。经过了漫长的中世纪之后,到文艺复兴时期,人文主义者

① 出自曹丕:《典论·论文》。

② 出自韩愈的学生李汉《昌黎先生集序》:“文者,贯道之器也,不深于斯道,有至焉者,不也?”

③ 出自北宋周敦颐《通书·文辞》:“文所以载道也。轮辕饰而人弗庸,徒饰也,况虚车乎。”

④ 指“文艺是从属于政治的”“是为工农兵的”,出自《在延安文艺座谈会上的讲话》。

们从古希腊精神中吸取力量,提出文学实现“由神到人的转变”。启蒙运动时期,法国的卢梭和伏尔泰正式提出“文学是人学”的概念。此时的“人学”既包括社会的人,又包括个体的人。

如此一来,文学创作的思想性就和对人的认知有关了。但是,人学是一个太宽泛的概念,我们在进行文学创作时,如何才能做到有独特的创造性呢?

美国小说家索尔·贝娄认为,与思想家、科学家靠系统考察认知世界有所不同的是,作家认知世界的方式是以自我为解析的对象,首先深入自我内心深处寻找感人的言辞。而内心深处的东西,不像科学那样精确或明确,那是一种不确定性的、模糊的东西。

小说家米兰·昆德拉提出了类似的观点:“塞万提斯认为世界是暧昧的,需要面对的不是一个唯一的、绝对的真理,而是一大堆相互矛盾的相对真理(这些真理体现在一些被称为小说人物的想象的自我身上),所以人所拥有的、唯一可以确定的,是一种不确定性的智慧。做到这一点同样需要极大的力量。”^①

正是这种“模糊性”和“不确定性”给文学的独特性和多样化带来可能,也正是这种“不确定性的智慧”,考验着古今中外的作家们。他们努力围绕着这种“模糊的东西”和“不确定性的智慧”来发现世界、表现世界,努力呈现自己的独特性。

那么,如何通过独特性让自己的作品在文学殿堂中据有一席之地?文学理论家、耶鲁大学教授哈罗德·布鲁姆是这样给作家们指路的:“一部文学作品能够赢得经典地位的原创性标志是某种陌生性,这种特性要么不可能完全被我们同化,要么有可能成为一种既定的习性而使我们熟视无睹。但丁是第一种可能性的最好例子;莎士比亚则是第二种可能性的绝佳榜样。充满矛盾的惠特曼则常在这一悖论的两边徘徊。”^②

在这里,布鲁姆显然更多的是指形式上的创造。所以我们看到,形式上的创意让很多的作家的名字留在了文学史上。

对形式上的创意我们可以从几个层面上来探讨。

第一个层面,我们看到,一部文学史其实就是一个文学样式不断增加、更新的历史。就中国文学而言,可以体现为几次大的文学革命,诚如胡适所言:“文

^① [法]米兰·昆德拉:《小说的艺术》,董强译,上海译文出版社2004年版,第8页。

^② [美]哈罗德·布鲁姆:《西方正典》,江宁康译,译林出版社2011年版,第3页。

学革命,在吾国史上非创见也。即以韵文而论:《三百篇》变而为《骚》,一大革命也。又变为五言,七言,古诗,二大革命也。赋之变为无韵之骈文,三大革命也。古诗之变为律诗,四大革命也。诗之变为词,五大革命也。词之变为曲,为剧本,六大革命也。”^①

再具体一点,就小说而言,中国真正意义上的小说,应该从唐传奇开始^②,到宋元的话本、拟话本,再到明清小说,最后到近代白话文革命之后外国小说理论的进入,每一步都是革新和创意。这种创意通常是由两个方式带来的:一是自身的发展,二是外来文学的影响。像后者,到了20世纪五四运动时期以及80年代改革开放初期,作家们大量地学习外国文学的创作经验,他们对于中国那些不熟悉外国语言、不能阅读外国文学的读者来说,无疑也是新鲜的、有创意的。

第二个层面上的创意,是新的文学理论以及文学手法的使用。如意识流文学的发展,美国机能主义心理学创始人詹姆斯创造出意识流这个词,用来表示意识的流动特性:个体的经验意识是一个统一的整体,但是意识的内容是不断变化的,从来不会静止不动。意识流文学泛指注重描绘人物意识流动状态的文学作品,在1918年梅·辛克莱评论英国陶罗赛·瑞恰生的小说《旅程》时引入文学界。又如海明威提出的“冰山原则”,其中的“经验省略”原则,原本就是文学创作中被大量使用过的原则,但经过海明威的理论总结和强化,并尽可能地做到极致,也成了一种创意,深远地影响着后来的文学。再如后来的“魔幻现实主义”“存在主义”等的出现,这些新的理论和创作手法不断地解放作家,让文学创作的方法变得越来越丰富,对后来的作家提供了更为广阔的创作手段。

第三个层面上的创意,是更微观的创意,或者说作家个体的创意,也就是在对待某一题材时自己独到的处理模式。像叙述视角的更换,人称的变化,等等。

从上述文字中我们可以看出,自文学诞生以来,“创意”其实一直就存在于文学创作之中。那么,为什么还要在“写作”两个字前加上“创意”两个字呢?

二

一直以来,在中国有一个观念:作家不是教出来的。作家都是天才,是自然生长的。

^① 《胡适留学日记》(下),安徽教育出版社1999年版,第284页。

^② 鲁迅:《中国小说史略》,人民文学出版社1973年版,第54页。

古往今来,关于文学天才的记述不胜枚举。《三国志·蜀志·周群传》记载:“时州后部司马蜀郡张裕亦晓占候,而天才过群。”元辛文房在《唐才子传·李白》里则这样来描述李白:“十岁通五经,自梦笔头生花,后天才赡逸。”清阮葵生《茶余客话》卷三里也有这样的文字:“张南华詹事,今之谪仙也。天才敏捷,诗具宿慧,兴到成篇,脱口而出,妥帖停匀。”北宋文学家王安石在《伤仲永》里也描述过一位文学天才:“金溪民方仲永,世隶耕。仲永生五年,未尝识书具,忽啼求之。父异焉,借旁近与之,即书诗四句,并自为其名。其诗以养父母、收族为意,传一乡秀才观之。自是指物作诗立就,其文理皆有可观者。”

在西方,作家和诗人被称作“天才”,他们靠的是天赋,或者至少天赋是成为作家的前提。莎士比亚是从剧院里成长起来的,巴尔扎克是学法律的,德莱塞中学都没毕业,他干脆被称作一个“除了天才一无所有的作家”。列夫·托尔斯泰则被列宁称为“一个天才的艺术家”。^①但丁与莎士比亚、歌德被艾略特称为西欧文学史上的三个世界级天才。因此,在西方,“天才”这个词汇也一直与作家们联系在一起。

如此多的描述让“天才”成为作家、文学家的代名词。在近现代,当现代式的学校教育开始之后,这种情况也并未得到多少改善。传统中文系出身的作家大多是靠天赋成长起来的。

长期以来,我国中小学的传统写作教育,很大程度上是新闻写作教育。“记叙文”是要学会讲一个故事,这种故事一般是要真实发生的,《记生活中的几件小事》《记某某的一天》等,事实上就是通讯写作;所谓“议论文”则类似于新闻评论,如《老太太摔倒了无人扶之我见》《近朱者未必赤》等。高考作文基本上也是考这两种文体。写作教育被弄成了一种教条式的教学。高考指挥棒的“威力”是显而易见的,因而老师们向中小學生推荐的大都是《作文指导》《写作指南》《作文秘笈》之类的书籍,仿佛武侠小说中描述的那样,一个手无缚鸡之力的书生,只因得到了一本《武功秘笈》,一夜之间就能成为武林高手。这种书籍带来的最终结果只能是:把写作搞成了一种模式化的工作,事实上仍然是科举时代的八股文的延续。

一位著名作家曾经遇到这么一件事:一位中学生通过微博向他求救,说老师

^① 原文是:“一方面,是一个天才的艺术家,不仅创作了无与伦比的俄国生活的图画,而且创作了世界文学中第一流的作品。”《列宁选集》第2卷,人民出版社2012年版,第242页。

布置了一篇作业,要他概括一篇散文的“中心思想”,而这篇散文正是这位作家的作品。作家看后回答说:我的文章没有什么“中心思想”。中学生不信,继续求他。他无奈地说:我也不知道“中心思想”是什么,你自己试试吧,也许你比我概括得更好。

的确如此,关于所谓的“中心思想”,中学生们也许比作家本人概括得更好。在中小学,语文课堂上干得最多的事,就是归纳“中心思想”和“段落大意”,以这种方式来指导学生理解一篇文章。我们几代人都是从这样的语文课上成长起来的。因而自己写作的时候,自然也应该有明确的“中心思想”和“段落大意”。由此可见,中国中小学的语文教育,更多的是逻辑思维教育,而缺少形象思维教育。即便是逻辑思维教育,也缺少批判性思维,对课本上的所有作品更多地是顶礼膜拜,尽力寻找它的好处,而不是批判它的缺陷。似乎所有的课本作品都是尽善尽美的,学生只需要背诵,只需要模仿。创造性就是这样被扼杀掉的。对写作稍有经验的人都知道,真正意义上的文学创作是没有什么所谓的“中心思想”的,对于优秀的文学作品,读者都可以结合自身的经历来完成阅读体验,作家完成创作也只是完成了作品的一半,而另一半则由读者来完成,这就是所谓的“读者的再创作”,故而莎士比亚说:“一千个人的眼中就有一千个哈姆雷特。”文学的魅力正在于此,所以千百年来,无数的红学家从不同角度去研究《红楼梦》,仍然没有得出什么“中心思想”,他们仍在各执一词,争论不休。很显然,有明确旨向的创作不是真正的文学创作,只是论文、新闻或者其他类型的实用性作品。

正是因为这种原因,学生到了大学之后,仍然只会那些八股式的写作。写作需要被郑重其事地加上“创意”这个修饰词。

三

“创意写作”兴起于20世纪30年代的美国,作为一门新兴学科在欧美发达国家以较快的速度得以确立和推广,成为高等院校培养人才的重要课程之一。十几年前,中国的大学也开始引入“创意写作”课程,先是个别大学进行试验,接着有更多的大学加入进来,一时间,许多大学纷纷成立各类创意写作中心,学界甚至出现一种呼声:以创意写作教育取代传统的中文系写作课。虽然对于“创意写作”这一教育模式的批评还一直存在着,对于“作家是否可以培养”“学院式教育是否会挫伤艺术创造的个性”等问题的争论依然没有停止,但谁也无法否认“创意写作”课程的热度和受欢迎的程度。

我们先来看看,到底什么是“创意写作”。

较早在国内从事创意写作研究和教学工作的上海大学文学与创意写作中心主任葛红兵教授对“创意写作”进行了这样的定义:“‘创意写作’(Creative Writing)是以文字创作为形式、以作品为载体的创造性活动,它是文化创意产业链最重要最基础的工作环节。”^①

这一定义中“以文字创作为形式、以作品为载体的创造性活动”的界定,说明了“创意写作”不仅指纯粹的“文学创作”,还包含着如广告文案创作、影视剧剧本创作等内容广泛的商业写作;定义将“创意写作”与文化创意产业发展相联系,体现了“创意写作”的重要性和新高度。关于创意写作,学界还有其他定义,此处不再赘述。

就创意写作教学活动而言,归纳起来,目前中国高校开设的创意写作课程有三种目标:一是培养传统的作家,尤其是严肃文学作家;二是培养市场化写作人才,包括类型文学写作、广告文案写作等商业性写作;三是培养普通人的写作能力。

这三类培养目标,第一类如前文所言,一直有人在质疑;第二类至少通过影视剧等商业渠道已经被证明有效;而第三类,正等着我们去证明。

以培养传统作家为己任的大学致力于内容的创意、思想的创意;以培养市场化写作人才为目标的大学则致力于形式的创意;而对于以培养普通人的写作能力为目标的大学而言,则显得有些尴尬。我们面对的往往不是少数有志于从事写作或者对写作有兴趣的学生,而是一所大学的所有学生。因而我们的创意写作中心的目标应是第三种:培养普通大学生的写作能力。我们要求达到的目标是,让毕业生成为会写作的大学毕业生。

这个目标建立在一个必然的前提之下:现在的很多大学生不会写作。

我们必须面临这样的一个现实,我们不得不再降低我们的教学标准,直到把“创意写作”课程变成一项普及性工作。我们不光要还中小学教育对学生们欠下的债,甚至还要花很大一部分力气先去纠偏。于是,我们的尴尬就在于:我们需要在内容与形式上同时着力,又面临着学生在这两方面基础的欠缺。要完成这个任务,其难度可想而知。

在教学过程中,教学对象有三个最突出的问题:一是阅读量的匮乏。这一代

^① 葛红兵:《创意写作的学科定位》,载《湘潭大学学报》(哲学社会科学版),2011年第5期,第104页。

的大学生们赶上了一个全民读书兴趣低的时代,功利化的社会背景下,大家要的是看得见摸得着的利益,要的是那些“有用”的东西,所以忙着拿学分、拿各种各样的证书。刚刚进入大学的青年学子们,居然绝大部分都没有读过中国古典文学的“四大名著”,遑论那些林林总总的外国名著了。二是认知的偏差。这种偏差通常体现在两个方面:一是认为写作是作家的事情,他们不需要学会写作;二是把写作当作应用写作,认为只需要掌握各种文体的格式就可以了。所以他们写演讲稿时,充满全篇的就是成语、名人名言以及说教。三是不热爱写作。写作最基本的功能之一就是交流,现在交流的方式太多、太便捷。我们可以用声音、图像甚至视频来取代文字。文字似乎成了一个多余的东西,谈恋爱也不需要写情书了。

正是因为这些原因,在教学的过程中,首先面临的一个问题是:找不到一本合适的教材。国内的写作教材,要么是以培养作家为目的的,其目标群体是那些已经有一定基础甚至已经发表、出版过作品的人,要么就是“八股式”的教材。而我们需要的,是一本适合普及写作教学的、具有可操作性的教材。这本教材是可操作的,而不是理论的;是本身就充满“创意”的,而不是僵化的。我们的目的更多的不是教给学生们写作技巧,而是激发他们的兴趣;不是告诉他们一些模式化的东西,而是挖掘他们自身的创造力。于是我们只能结合多年的创作与教学经验,自己来撰写一本教材。

四

我们撰写的这本教材,是以小说创作为主要对象,同时兼顾其他文学体裁。之所以以小说创作为主要对象,是因为相对而言,小说是涉及写作手段较多的一种文体。想写好一部小说,你首先得有自己的独特的思想,这样你才能对社会生活有自己敏锐的体察和独有的认知力。这与一个人的思维能力有关,思维能力当然也包括文学性思维。我们把这一章作为第一章,体现了我们对思维能力训练的足够重视。对于我们的学生来说,思维能力的培养和训练,其重要性甚至超过了表达语言、故事讲述等能力的训练。这一章里,我们将探讨文学思维能力,同时探讨如何从阅读他人的作品中提高文学修养,并用以提高自己的写作能力。

其次我们得有自己的想象力。正如前文所言,我们在中小学所受的写作教育,事实上主要是新闻类写作教育,是非虚构写作。而虚构能力是当今中国学生较缺乏的能力。正如大家所知道的,我们对世界的认识首先来自自身经验。同