从“镜与灯”到“过程诗学”：创意写作对文学活动“四要素”的范式重构

阿米娜·阿布力米提

摘要：自M.H.艾布拉姆斯提出文学活动“四要素”理论以来，它为经典文学批评提供了稳定的阐释坐标，成为奠基性元理论。然而，其在面对当下以创意写作为核心的文学实践时，解释效力稍显局促。创意写作作为一门学科、一套方法论以及一种新兴文化生态，将关注的焦点从“文学是什么”的要素构成，转向“文学如何发生”的动态过程。这是一种功能性与关系性的范式替代。创意写作层层推进地将“四要素”重构为动态、开放、交互的生成性节点。在此范式下，文学活动的重心不再是孤立的要素，而是这些节点间持续发生的动态生成关系。由此，一种新的“生成性”文学理论范式正在形成，它旨在为理解当代及未来的文学实践，提供一个更具包容力与解释力的理论框架。

关键词：创意写作；艾布拉姆斯；文学活动“四要素”；范式重构；生成性

From “The Mirror and the Lamp” to “Process Poetics”: The Paradigm Reconstruction of the “Four Elements” of Literary Activity by Creative Writing

Amina Abulimiti

Abstract: Since M. H. Abrams proposed the theory of the “four elements” of literary activity, it has provided a stable interpretive coordinate for classical literary criticism and has become a foundational metatheory. However, when confronted with contemporary literary practice centered on creative writing, its explanatory efficacy appears somewhat constrained. Creative writing, as a discipline, a set of methodologies, and an emerging cultural ecology, shifts the focus of attention from the elemental constitution of “what literature is” to the dynamic process of “how literature occurs.” This is a functional and relational paradigm replacement. Creative writing reconstructs the “four elements” step by step into dynamic, open, and interactive generative nodes. Under this paradigm, the center of gravity of literary activity is no longer isolated elements, but rather the dynamic generative relations that continuously occur among these nodes. Thus, a new “generative” paradigm of literary theory is taking shape, aiming to provide a more inclusive and explanatory theoretical framework for understanding contemporary and future literary practice.

Keywords: creative writing; Abrams; the “four elements” of literary activity; paradigm reconstruction; generativity

M.H. 艾布拉姆斯（M.H. Abrams）在《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》（*The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, 1953）中提出的文学“四要素”理论模型，是现代文学理论史上的里程碑式成果。它以作品为核心，将作品与世界、作家、读者构建为协调共存的三角关系，形成了极具解释力的分析框架，能够清晰地界定已完成文本在传统批评视域中的意义来源。然而，任何一种经典理论的效力都无法脱离它所属的时代。艾布拉姆斯所总结与升华的，本质上是印刷文化时代以“作品”为核心的文学图景。当以创意写作（Creative Writing）为核心的当代文学实践全面兴起时，诞生于 20 世纪中叶的“四要素”经典模型，已逐渐难以有效描述和解释那些正在发生，甚至已然转向的文学事实。因为，创意写作的兴起正从根本上挑战“四要素”赖以存在的静态预设。它不再满足于回答“文学是什么”的要素构成问题，而是将焦点转向“文学如何发生”这一动态过程。同时，创意写作也不再把“四要素”视为各自独立、先于活动存在的实体，而是将它们重新构想为一个动态、开放、交互网络中不断生成的“节点”。这种视角的转换，意味着一种“生成性”文学理论范式正在形成。

由此出发，沿着“作者—作品—读者—世界”这一经典脉络，依次探讨创意写作对“四要素”的重构，可以发现作者是如何从浪漫主义的“天才”，被重塑为在协作网络中反复锤炼的“匠人主体”；作品如何从封闭的已完成文本，变为在修改中持续生成的动态过程；读者如何从终端接受者，转变为直接介入文本生产的“过程参与者”；世界又是如何从被动的“模仿本源”，转为由叙事技艺主动建构的“可能世界”。这四个维度的重构形成环环相扣的递进链条，共同指向一种更具包容力与解释力的文学理解方式。

一、作者之变：从“天才作家”到“匠人主体”

以艾布拉姆斯的“四要素”坐标观之，浪漫主义批评传统将重心偏于“作者”，将其塑造为文学意义生成的主要核心，衍生出影响深远的“天才观”，即作者被塑造为禀赋超常、具有创造力的意义源头。然而，创意写作的兴起，率先从实践层面对此进行了解构：它通过一套严密的方法论，将创作从“天才”的灵感迸发，转化为可公开分析、反复锤炼的社会性过程。由此，原先神化的、先验的“天才”被消解，重塑出一个在社会性协作网络中经协商与锤炼而成的“匠人主体”。这一近乎理查德·桑内特（Richard Sennett）意义上的“匠人”，其核心特征在于对可教授、可检验的写作技艺的主动掌握与创造性运用，以及对反馈机制的融入、对修改过程的专业态度。

艾布拉姆斯在阐释“表现说”时指出，“一件艺术品本质上是内心世界的外化，是激情支配下的创造，是诗人的感受、思想、情感的共同体现。[①]”因而，浪漫主义批评的焦点，在于作者的人格与心智状态。在这一框架下，“天才”的创作被定义为近乎天赋的、不可复制的创造力，文本的意义密码则隐藏于作者的生平经历与心灵活动之中。这种观念，衍生出以“追寻作者意图”为核心的阐释范式。而创意写作从操作层面动摇了这一范式，建立了一套逆向的程序。它不通过作者生平去解码已完成文本，而是在文本的生成过程中，暂时剥离作者的生平与意图，让文本自身在他人评议中接受检验。需要说明的是，浪漫主义并非完全忽视技艺：威廉·华兹华斯（William

①〔美〕M.H. 艾布拉姆斯：《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》，郦稚牛、张照进、童庆生译，北京：北京大学出版社，2015 年，第 20 页。

Wordsworth）强调诗歌“源于在平静中回忆起来的情感”[①]，已触及情感的有意识沉淀与形式化过程；塞缪尔·泰勒·柯勒律治（S. T. Coleridge）更是将格律的生成视为一种有意识的“人工”安排[②]。而创意写作下的“匠人”，则是将这种技艺系统化、社会化，使其从个人天才的内省转向可操作、可传授的公共实践，而非全然否定灵感的在场。

关于“作者”，福柯曾提出作者并非先于文本存在的创造性主体，而是“话语实践的一种功能”，即由法律制度、学科规训与话语惯例等外部机制所建构的“作者功能”（Author Function）[③]。在他看来，不应追问“谁是作者”，而应分析“作者”如何作为一种由社会话语机制建构的“功能”而运作。创意写作实践，正是“作者功能论”的实践场域。在工坊等创意写作协作实践场景中，写作者提交作品后须先保持沉默，听取导师与同行的集体评议，其传统的作者权威由此被暂时性悬置。此时，作者的个人意图不再作为文本阐释的唯一准则，协作者阅读产生的实际效果，成为重要的评判尺度。由此，作者处于被协作程序、规则与集体话语所定义的功能性位置上，并需学习如何在这一位置上运作，即接受合理反馈、筛选有效建议、抵抗不当干预，进而整合意见完成作品的修改。

霍华德·S. 贝克尔（Howard S. Becker）的“艺术界”（Art Worlds）理论认为，“艺术是一种集体活动的产物”[④]，艺术作品并非个体天才的孤立创作，而是由编辑、评论家、教师、同行等众多参与者构成的合作网络的产出成果。创意写作的学科化发展，正是将这种“艺术界”合作网络制度化的过程。它通过设立 MFA 等学位项目、建立期刊发表体系、形成权威评审标准、培育专业批评话语，构建出一个旨在培养作家、产出合格作品的合作网络。在此，作者的独创性在于对惯例的娴熟运用与创造性转化。同时，创意写作的同行评议机制，使创作过程趋于公开化、社会化。因为在创意写作实践中，一篇作品的修改方向，可能源于同学提出的“人物动机不明确”；一个细节的调整，可能来自导师建议“尝试用更贴合人物心境的方式完成这段环境描写”。这些具体的反馈，正是“艺术界”惯例对文本生产过程的即时介入。至此，作者身份从“文本所有者”，部分转变为在合作网络的对话协商中，经由互动建构而成的“文本代理者”。值得注意的是，此时作者的主体性并未消解于集体协作之中，而在一个更具延展性的创作网络中被重新定位和强化，其独创性则体现于对协作成果的吸收、对惯例的创造性转化之中。

雷蒙德·卡佛（Raymond Carver）从初稿到成品的完整创作过程，是印证“艺术界”协作网络运作逻辑的经典案例。作为在创意写作系统中成长的作家，卡佛以极简主义风格闻名于世，但这种标签化的风格并非完全由他个人创造，因为其多部作品在出版前均经编辑戈登·利什（Gordon Lish）深度修改[⑤]。利什在担任 *Esquire* 杂志编辑期间，对卡佛的多篇稿件进行了大幅度删减与改写，

①Wordsworth, William. “Preface to Lyrical Ballads” (2nd ed., 1800). In The Prose Works of William Wordsworth, Vol. 1, edited by W. J. B. Owen and J. W. Smyser, Oxford: Clarendon Press, 1974, p. 148.

②〔美〕M.H. 艾布拉姆斯：《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》，郦稚牛、张照进、童庆生译，第 133 页。

③Michel Foucault, “What Is an Author?” in Essential Works of Foucault 1954-1984, Vol. 2: Aesthetics, Method, and Epistemology, ed. James D. Faubion (New York: The New Press, 1998), p. 207.

④〔美〕霍华德·S. 贝克尔：《艺术界》，卢文超译，南京：译林出版社，2014 年，第 1 页。

⑤〔美〕马歇尔·布鲁斯·金特里、威廉·L. 斯塔尔编：《雷蒙德·卡佛访谈录》，小二译，南京：南京大学出版社，2021 年，第 11 页。

强化了文本的留白感与语言的凝练感。当卡佛收到利什对《当我们谈论爱情时我们在谈论什么》(原稿名为《新手》）的第二轮修改稿时，发现超过 50% 的内容被利什删改，包括 10 个标题被更改、14 个结尾被重写等[①]。卡佛一度打算放弃出版此书，内心却陷入矛盾，坦言利什的编辑令故事“比原作更接近艺术品”，且对方能为自己提供发表机会。但同时，他又因个人意图被修改而备受困扰。最终此书顺利出版且大获成功，确立了卡佛“极简主义大师”的文学地位。这一案例揭示出创意写作文学生产的三重现实：其一，作者意图具有可变性，文本的最终形态未必完全符合作者最初构想；其二，编辑是文学生产网络中的关键能动者，他们的干预可直接影响作品风格；其三，所谓的“作者风格”，是作者与编辑在协作中共同建构的产物。在此意义上，卡佛与利什的案例，构成了对浪漫主义“天才观”的有力辩驳。

需辨析的是，创意写作对“天才观”的解构，与巴特提出的“作者之死”存在本质差异。在巴特看来，“是语言在说话，而不是作者”，且写作的极致是“只有言语活动在行动，在‘出色地表现’，而没有‘自我’”[②]。也就是说，他认为读者的“诞生”必须以作者的“死亡”为代价，通过宣告作者意图无效，将意义生产权完全释放给读者。创意写作的协作实践则是暂时悬置作者权威，为集体反馈创造空间。而且，作者最终仍保有对文本的修改决策权，而非巴特所言成为消失的主体。同时，同行与导师等读者，也不是巴特笔下“无历史、无生平、无心理的一个人”[③]，而是被同一套话语塑造的创作共同体，他们的反馈是基于对创意写作惯例的共同认知。由此不难看出，巴特追求的是在阐释端取消作者，以实现意义的绝对开放；而创意写作实践表达的是在生产端训练作者，锻造出能在协作网络中清晰定位自我的“匠人”。

简而言之，创意写作解构了传统的浪漫主义“天才观”，塑造出在社会性场域中写作的“匠人主体”。其深层理念，正符合作为创意写作基本原理之一的“人人能写作”，即将写作从少数天才的专利，转变为一种可通过系统训练习得的、面向大众的创意实践[④]。这一转变，也意味着作品、读者等其他要素，将在新的创作生态中被重新定义。因为当“作者”从独掌意义的天才转变为接受集体反馈的匠人，其权威的悬置必然导致“作品”形态的松动。

二、作品之变：从“封闭文本”到“生成过程”

在“四要素”理论中，“作品”被定义为稳定、封闭的静态客体，它既是连接世界、作者与读者的枢纽，也是传统文学批评的直接对象。可以说，无论是亚里士多德等人主张的“模仿说”强调诗对现实世界的模仿与再现，还是柯勒律治等人主张的“表现说”强调作品是诗人内心情感的外化，或是 20 世纪各种形式主义批评流派强调的“客观说”认为作品是一个自足的语言结构，它们均以作品的文本封闭性为批评的理论前提。作为“客观说”众多践行者之一的新批评（New Criticism），更是将这一前提推向极致。威廉·K. 维姆萨特（William K. Wimsatt）与门罗·比尔兹

①Gordon Lish, “The Art of Editing No. 2,” The Paris Review, no. 215 (Winter 2015), https://www.theparisreview.org/interviews/6423/the-art-of-editing-no-2-gordon-lish

②〔法〕罗兰·巴特：《罗兰·巴特随笔选》，怀宇译，天津：百花文艺出版社，1995 年版，第 302 页。

③ 同上书，第 307 页。

④ 葛红兵、马兵：《创意写作学的中国可能——葛红兵访谈录》，《中国创意写作研究》2024 年第 2 期，第 14 页。

利（Monroe C. Beardsley）提出“意图谬误”（Intentional Fallacy）与“感受谬误”（Affective Fallacy），主张批评应基于文本自身，而非作者意图或读者感受。同时，新批评认为作品的意义在出版时便已确定，且内在于文本的词语、结构和修辞中，批评的目标就是通过细读揭示这种客观结构，探寻作品固定不变的艺术价值与意义内核。

创意写作的出现，重构了这种作品本体论。在创意写作视野下，作品在作者手里的形态，仅是创作过程中偶然的、暂时的阶段性终点。因为，创意写作的本质在于“创意过程”，即“针对创意写作的发生、发展和实践的理论研究”[a]，这从根本上将作品从一个静态名词“product”，转变为动态动词“process”。此时，文学活动的奥秘蕴藏于“起草—反馈—修改—再反馈—定稿”的循环迭代里。这一观念，也体现在唐纳德·M. 默里（Donald M. Murray）等“过程写作法”（Process Writing）倡导者的论述中。默里认为，“写作即rewriting”，其本质是一个“发现与再发现”的探索性旅程，而非对既定计划的转录[b]。也就是说，创意写作认为文学价值的形成，在于文本从无到有、从粗糙到精细的动态生成过程。

借助沃尔夫冈·伊瑟尔（Wolfgang Iser）“召唤结构”（Appellstruktur）理论，可以更深入地理解这一创作观。在他看来，文学作品包含诸多“未定点”（gaps），读者需在阅读过程中运用想象力填补这些空白，因而作品意义的实现，是由文本与读者互动完成的生成过程。创意写作将这个原本发生于阅读阶段的意义生成过程，前置并内化到了作品的创作阶段。在创意写作的协作反馈中，文本的“未定点”不再是等待读者发掘的空白点，而是被视为有待作者处理的具体问题。通过评议和讨论，这些问题被清晰地揭示出来，催生出新的修改思路。这使得创作过程中的文本，在本质上成为一种动态的“召唤结构”，其意义在持续的反馈与修订中不断流动和生成。这种开放性，从一种阅读理论的预设，变成了创意写作实践中作者必须面对和驾驭的常态。

在吉尔·德勒兹（Gilles Deleuze）与费利克斯·加塔利（Felix Gatali）看来，文学的力量在于创造“逃逸线”（ligne de fuite），发动一场永不终结的“生成”（devenir），认为写作本身就是“未完成的”[③]。在此意义上，创意写作实践对创作过程本身的关注，正是对文学“生成性”的追求。它以追溯作品创作过程为核心，要求写作者保留从初稿、修改稿到终稿的皮埃尔 - 马克·德比亚齐（Pierre-MarcdeBiasi）所谓的“前文本”（pre-text）[④]，致力于还原文本从雏形到定型的动态演变轨迹。这些版本迭代记录不仅是创作痕迹，更是意义如何在反馈与修订中动态生成的实证——作品中某个角色的性格，可能在迭代中从懦弱转向坚韧；某个故事的结局，可能从封闭的悲剧改写为开放的悬置。此时，那些看似无用的“前文本”，成了作品真实生命史的忠实记录。而最终的定稿，则是这个漫长生成过程的偶然性切片。可见，创意写作将这种生成视角内化为核心方法论，旨在反复向写作者强调，伟大作品是在无数次修订的艰苦锤炼中诞生的，并不完全源于一气呵成的灵感。

---

①谭旭东、梁哲浩：《创意写作视域下的创意过程研究（上）》，《语文教学通讯》2022 年第 28 期，第 9 页。

②Donald M. Murray, “Teaching Writing as a Process Not Product,” in *Cross-Talk in Comp Theory: A Reader*, 3rd ed., ed. Victor Villanueva and Kristin L. Arola (National Council of Teachers of English, 2011), 3–6.

③此处对德勒兹与加塔利“逃逸线”“生成”等概念的概括，主要参考二人的著作：《资本主义与精神分裂（卷 2）：千高原》，姜宇辉译，上海：上海书店出版社，2010 年；《卡夫卡：为弱势文学而作》，张祖建译，长沙：湖南文艺出版社，2007 年。

④〔法〕皮埃尔－马克·德比亚齐《文本发生学》，汪秀华译，天津：天津人民出版社，2005 年，第 29 页。

由此，创意写作不仅在生产文本，更在可视化创作过程，从而完成对静态作品观的超越。

F. 斯科特·菲茨杰拉德（F.Scott Fitzgerald）创作《了不起的盖茨比》（*The Great Gatsby*，1925）的过程，为创意写作所倡导的过程诗学提供了有力佐证。作为出版物，这部经典作品呈现出近乎完美的完整性，但对其前文本的研究，揭示了一个充满张力的开放过程。现存的手稿、笔记及菲茨杰拉德与编辑麦克斯韦尔·珀金斯（Maxwell Perkins）的通信显示，小说的标题曾多次变更，最终才确定为“The Great Gatsby”[①]。主角盖茨比的出场描写，更是初稿中被反复修改最多的部分之一，珀金斯建议补充外貌细节，菲茨杰拉德再三考虑后决定聚焦人物笑容刻画，反复打磨才塑造出了这一经典形象[②]。类似地，欧内斯特·海明威（Ernest Hemingway）创作《太阳照常升起》（*The Sun Also Rises*，1926），同样体现了这一过程诗学。小说进入清样阶段时，海明威仍采纳菲茨杰拉德提出的修改意见，删去了稿件的前两章。被删部分约 15 页、3700 词，其中包含叙述者杰克·巴恩斯的自传、布雷特·阿什利与迈克·坎贝尔的传记梗概等内容[③]。小说的标题同样几经变更，先后用“Fiesta”“The Lost Generation”等[④]。书稿中涉及真人实名指涉的内容，也在二人共同的编辑珀金斯的建议下予以删除。[⑤] 可见，这些作品的经典性，正是在编辑与作家的一次次对话、协商与艰难抉择中动态生成，经过多轮修改、反复打磨才逐渐成型的。

由此，创意写作对“作品”要素的重塑，不仅体现在使其从封闭文本到生成过程的范式转移，更在于它重新定义了文学价值的生成机制。它不再像传统批评那样追问“作品是什么”，而更关注“作品如何生成”，即通过分析创作过程中的修改轨迹、反馈记录与决策逻辑，从而揭示文学意义与价值是如何在动态规则中被建构起来的。而当作品从封闭的成品转变为开放的待完成文本，一个结构性的问题随之浮现，即该由谁来参与修改？这个问题的答案自然指向了读者。因为作品的开放性为读者提供了结构性的参与空间，他们的角色，也将因此发生根本性的变化。

三、读者之变：从“终端接受者”到“过程参与者”

以“四要素”模型来看，“读者”处于文学交流活动的终端位置，长期被视为意义的被动接受者与文本的消费者。即便接受美学与读者反应理论等赋予了读者一定的能动性，但这些理论突破仍局限在阐释层面，读者参与仅发生在文本完成、出版后的阅读环节，无法直接改变文本的物质形态与叙事轨迹。而创意写作的实践，尤其是协作创作模式与当代网络文学生态，彻底打破了从作者创作到读者接受的线性时序，将读者的能动性从阅读阶段前置到了创作阶段，推动读者完成从“终端接受者”到“过程参与者”的根本性角色变化。

要理解这一变革的理论语境，需先回溯二十

①〔美〕F. 斯科特·菲茨杰拉德：《了不起的盖茨比》，杨博译，北京：生活·读书·新知三联书店，2019 年，第 255 页。

②Kenneth E. Eble, “The Craft of Revision: *The Great Gatsby*,” *American Literature* 36, no. 3 (November 1964): 322.

③“The Sun Rose Differently,” *The New York Times*, March 18, 1979, Section BR, p. 2, https://www.nytimes.com/1979/03/18/archives/the-sun-rose-differently-the-sun-also-rises.html.

④“Fiesta: Ernest Hemingway in Pamplona, Spain,” Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, accessed November 6, 2026, https://beineckeroadshow.yale.edu/sites/default/files/files/Fiesta.pdf.

⑤Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises: The Library of America Corrected Text*, ed. Robert W. Trogdon (New York: Library of America, 2022).

世纪文论的“读者转向”及其内在局限。伊瑟尔在《阅读活动：审美反应理论》（*The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*，1978）中提出“隐含读者”概念，指出文本结构本身预设了读者的参与角色；姚斯则在《接受美学与接受理论》（*Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*，1977）中阐释“期待视野”，强调读者基于既有经验形成的心理结构，会主动参与对作品的理解与评判。以上虽共同确立了读者在意义生成中的核心地位，但其能动性始终受限于时空边界。因为读者的具体化行为，依然发生在文本定型之后，无论他们如何创造性地填补“未定点”，始终无法改变文本已固化的叙事逻辑与语言形态。在这一框架下，作者与读者在时间上分离、权责上分明，读者仍未真正进入创作的本体过程。

创意写作实践强调协作，此时作者的阐释权威暂时被悬置，这也为导师与同行等理想读者的介入腾出了空间。创意写作研究专家汤姆·吉利（Tom Kealey）认为，创意写作工作坊就是“一个关于学生作品的编辑会议”[①]。此处的理想读者，区别于伊瑟尔所言的抽象对象，是具备专业创作素养、接受过专业训练的具体主体。他们熟悉创意写作的创作惯例，能够精准识别文本的叙事裂缝、语言冗余等问题，并提供可操作的修改建议。此时的评议，不再是文本定型后的解读，它直接作用于文本的塑造过程。读者指出的“未定点”，成为需要作者立即处理的具体问题，他们也由此获得了实质的反馈权与建议权。这种权力正是皮埃尔·布迪厄（Pierre Bourdieu）所言的“象征资本”[②]——能够提出建设性反馈的读者，在场域中获得同行的专业认可；而作者对有效反馈的吸纳，亦成为积累自身专业声誉的关键途径。这种新型的权力 - 协作关系，深刻重塑了创作场域内的运作逻辑。

在创意写作背景下，网络文学“参与式文化”（participatoryculture）进一步将读者参与推向极致，实现了创作与接受的共时性融合。亨利·詹金斯（Henry Jenkins）在《融合文化：新媒体和旧媒体的冲突地带》（*Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*，2012）中指出，不断发展的媒介技术使大众能参与到媒介内容的存档、评论、挪用、转换和再传播中来，通过对媒介内容的积极参与，一跃成为媒介生产者[③]。晋江文学城、起点中文网、番茄小说等主流网络文学平台的“段评”“章说”等功能，正是这一理论的典型实践。借助这些功能，读者可将评论精准锚定在具体段落，实时分享感受、分析人物逻辑、预测情节走向，甚至直接提出修改建议。例如，在起点中文网的“章说”区，读者不仅评论情节，更常预测后续发展、建议人物走向，甚至撰写“同人片段”供作者参考。更关键的是，这种具有即时性的反馈，一经发出就会影响作品的后续生成。许多网络作家会根据读者的集体意见调整创作，如保留高人气配角、修改争议性情节等。这也表明，读者的集体智慧不再停留于意义解读，而是直接转化为对未完成文本的即时性干预。

需进一步辨析的是，创意写作所建构的读者作为“过程参与者”的状态，与巴特的“作者之死”主张下的读者，以及接受美学意义上“积极读者”

①Tom Kealey, *The Creative Writing MFA Handbook: A Guide for Prospective Graduate Students*, 2nd ed. (New York: Continuum, 2008), 171.

②〔法〕皮埃尔·布迪厄：《实践理论大纲》，高振华、李思宇译，北京：中国人民大学出版社，2017 年版，第 289 页。

③〔美〕亨利·詹金斯：《融合文化：新媒体和旧媒体的冲突地带》，杜永明译，北京：商务印书馆，2012 年版，第 228 页。

存在本质上的差异。巴特主张将意义完全释放给匿名读者，但其读者是无历史、无身份的抽象主体，且未涉及文本物质修改；接受美学的读者虽具备了一定的能动性，但仍局限于阅读环节的意义建构，依旧无法干预文本本身的生成。比较而言，创意写作的读者，是处于工坊等特定制度、网络文学平台等文化场域中的具体主体，他们的参与是对文本物质形态的具体介入，是发生在稿纸或文档上的“改写”，而非仅存在于读者脑海中的后置想象，或对已定型文本的阐释。布迪厄在谈及“习性”（habitus）时强调：“条件制约与特定的一类生存条件相结合，生成习性。习性是持久的、可转换的潜在行为倾向系统，是一些有结构的结构，倾向于作为促结构化的结构发挥作用。”[①] 在此意义上，创意写作实践下的读者，需学习如何运用叙事逻辑、人物弧光等专业批评话语；在网络文学场域，资深读者则形成了考据细节、撰写同人、组织打赏等参与模式。以上皆为“习性”。这进一步巩固了读者作为“过程参与者”的身份，使读者与作者共同构成创作共同体，而非相互割裂的生产方与消费方。正如许道军所言，“工坊相信，成员当中有一人达到了某个高度，其他人就会达到同样高度。事实上，以考核分数或作品质量论，工坊成员可以做到‘一荣俱荣’。[②]”

据此，创意写作通过工坊制等将“理想读者”制度化，赋予其反馈权与建议权，网络文学也在“参与式文化”的推动下，实现了读者对创作过程的实时、动态介入，并通过对读者“习性”的塑造，完成了对传统“读者”要素的重塑。这不仅模糊了作者与读者的传统界限，更使文本不再是作者独家提供的封闭产品，而是作者与读者在一个协作网络中，共同开发出的创意项目。而当作者、作品、读者三者都被纳入同一个动态的生成网络之后，最后的问题便是“世界”这一参照系，是否还能维持其作为静态模仿本源的地位？答案自然是否定的，它将由创意写作叙事技艺主动建构为“可能”的叙事世界。

四、世界之变：从“模仿本源”到“叙事建构”

在艾布拉姆斯看来，无论是作为“镜”的“模仿说”所反映的客观现实，还是作为“灯”的“表现说”所投射的作者内心世界，传统框架中的“世界”均是先在的、独立的参照系，作品与它的关系始终是派生与依赖。这一观念，深刻影响了传统的文学批评与教育。在这种模式下，评价作品往往以作品是否深刻反映时代或人性为核心标准，将文学的真实性锚定于与外部世界的对应关系上。

然而，创意写作的教学与实践，正在挑战以往的“世界本体论”。站在以作者为核心的立场上，创意写作认为，文学的核心任务并非复制现实世界，而是通过叙事技艺，建构一个全新的、可供读者沉浸式体验的叙事世界。在此意义下，文学的真实性不再源于与外部现实的对应程度，在于读者能否凭借文本提供的细节、规则与情感逻辑，置身其中地感受那个被建构的叙事世界。这扭转了作品与世界的传统关系，将其从“作品反映世界”的被动模仿，转向了“作者建构世界”的主动创造。而要实现这种建构，创意写作教学尤为强调跨学科视野的拓展。“创意思维的训练要求学生突破创意写作的单一视野，鼓励学生培养跨学科的意识和思维，心理学、教育学、美学、伦理学和语

①〔法〕皮埃尔·布迪厄：《实践感》，蒋梓骅译，南京：译林出版社，2003 年版，第 74 页。

② 许道军：《“作家如何被培养”——作为教学法的创意写作工作坊探讨》，《华东师范大学学报（哲学社会科学版）》2020 年第 2 期，第 107 页。

言学等学科都是创意写作的拓展领域。”[①] 这种跨学科的视野，进一步丰富了创意写作下叙事世界的多元性与开放性，使其不再受限于对单一现实经验的摹写，而是通过多学科知识的融合，创造出更具深度与广度的叙事世界。

纳尔逊·古德曼（Nelson Goodman）认为世界是被构造的而不是被发现的，人类通过符号、语言、艺术等不同系统建构出认知中的世界[②]。这与创意写作的深层实践逻辑相契合——创意写作的教学本质，就是传授一套通过语言符号系统建构叙事世界的技艺，它强调的“展示，而非讲述”便是具体体现。例如，如果要写悲伤，创意写作要求写作者摒弃直接讲述，转而通过感官细节的铺陈，即类似“他盯着窗外渐歇的雨，手指无意识地摩擦着杯沿上那个早已消失的唇印，眼神复杂”，让读者自行感受并建构出悲伤情境与世界质感。在此过程中，写作者并非在复制现实中的悲伤，而是通过叙事技巧建造出可感的悲伤。此时，文本中的“世界”，是通过叙事策略主动建造的可感物，而非对外部现实的逐一复刻。

叙事学中的“可能世界”（possible worlds）理论，有助于进一步理解这一建构逻辑。托马斯·帕维尔（Thomas Pavel）系统地将“可能世界”理论引入虚构与叙事研究，指出虚构叙事的真实性并不依赖于现实的对标，而是由叙事自身建立的规则系统所保障[③]。换言之，一个“可能世界”只要维持内在的连贯性与叙事逻辑，便能获得读者的信任与沉浸，无须与现实一一对应。在创意写作实践中，若构建一个虚构城镇，需系统设计其地理、历史与社会规则，这些要素共同构成一个自洽的“规则网络”，使读者能够信服并“进入”这个世界。因此，无论是J.R.R.托尔金《指环王》（1954）中的“中土世界”，还是刘慈欣《三体》（2006）的“宇宙文明”，乃至加西亚·马尔克斯《百年孤独》（1967）中那个看似根植于现实经验、实则完全由叙事法则构建的“马孔多小镇”，其魅力均源于通过严密设定与细节填充，建构出具有内在真实性的可能世界。这种建构能力，正是创意写作要培养的核心素养之一。

村上春树的创作实践，就是一个极具说服力的案例。在他的代表作《世界尽头与冷酷仙境》（*Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*，1991）中，存在着两个并行的叙事世界。其中，“冷酷仙境”是高度发达却充满疏离感的现代都市，充斥着电脑编程、脑科学、地下组织等符号；“世界尽头”是封闭宁静却失去“影子”的神秘小镇，以高墙、独角兽、古老图书馆为核心符号。他塑造的这两个世界，都不是源自对现实的模仿，而是通过独特的符号系统建构而成的。因此，读者也并不以书中的两个世界是否贴合现实世界作为评判标准，而是被其内在符号逻辑与情感张力说服，接受其作为“可能世界”的合理性。

需明确的是，创意写作强调世界的叙事建构，并非要否定现实经验的价值。如张永禄等人指出的，在古典修辞教育的传统中作为方法论的“模仿”，有其自身的实用性与创造性意义[④]。这种“模仿”，是修辞训练的方法，不是作品与世界之间的本体论关系。而经典“四要素”模型中的“世界”，是静态、先在的参照系，是被动复刻的对象。创意写作所批判的，正是这种本体论层面上的静态“复制”观。其突破也正在于此：写作者的素材

① 麻艳霞、谭旭东：《工坊制与创意写作教学》，《常州工学院学报（社科版）》2024年第5期，第97页。

②〔美〕纳尔逊·古德曼：《构成世界的多种方式》，姬志闯译，上海：上海译文出版社，2008年，第8—18页。

③Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986), 50.

④ 张永禄、陈至远：《模仿：创意写作的理论渊源与早期实践探索》，《学习与探索》2023年第11期，第157页。

固然源于现实，但必须经过叙事技艺的转化，而不是简单复刻那个先在“世界”。继续以村上春树的《世界尽头与冷酷仙境》为例，现实中的都市，在小说中被转化为具有情感基调的叙事空间，如他描述的“多雨的、充满便利店灯光的东京”；现实中的人际关系，则被转化为符合世界规则的互动逻辑，就像他笔下的人与独角兽的羁绊替代了人与人的情感联结。这种“转化”而非“复制”，正是叙事建构区别于模仿本源的核心所在。

可见，创意写作将“世界”从等待被模仿或表现的客观本源，重塑为一个可通过叙事技艺、感官细节与符号系统等主动建构的叙事客体。这一转变，将文学创作的重心从“如何对应现实”转移到“如何构建可信的可能世界”，既解放了创作者的想象力，又为理解文学何以创造现实之外的“真实世界”提供了理论视角。至此，“四要素”已在创意写作实践中得到系统性重构。

结语

综上所述，创意写作并非仅仅是技艺的传授，它已然引发了一场文学观念的范式重构。在创意写作视域下，艾布拉姆斯经典“四要素”模型被系统地重构为动态、开放、交互的生成性节点。不难看出，四个维度的重构并非彼此孤立，而是一条环环相扣的递进链条：作者的身份被重新定义，作者权威的悬置和对协作抱持的主动态度，为作品的开放腾出了空间；作品的开放为读者的介入提供了通道；而读者与作者的协作，最终将世界从被动的模仿对象转化为作者主动的叙事建构。要明确的是，这并非在实体层面消灭既有概念，而是从根本上改变它们的功能与关系逻辑，是一种功能性与关系性的范式替代。当然，在拥抱其创新力量的同时，也需保持审慎的反思，如协作创作中的共享惯例与工坊的集体评议，是否会无形中催生同质化风险，削弱那些“不合常规”的独特才华等。这些张力的存在，恰恰是新范式内在生命力的体现，且有待进一步辨析。但可以肯定的是，从“镜与灯”的静态映照，到创意写作所开启的动态生成视野，一种新的“生成性”文学理论范式正在形成。它的意义，不只在于阐释文学如何动态地生成，更在于为理解正在展开的文学实践，开启一种同样具有生成性的理论视野。正如谭旭东所指出的，“创意写作在某种程度上是对阐释学为主要内涵的文学理论的矫正，意在使文学研究不再拘泥于传统的学科，而走向对作者的尊重及对创造能力的培养，它不但呼应了时代和社会对创造主体的再认识，也在有意地建构起文学创意写作的理论系统。”[①] 创意写作不只是一种新的文学写作或文学教育，它无疑也指向一种新的理解文学世界的方式及阐释文学的方法论。

[基金项目：国家社科基金重大项目《百年中国儿童文学分体史研究》（23&ZD289）阶段性研究成果]

作者简介：

阿米娜·阿布力米提，新疆喀什人，上海大学文学院创意写作在读博士，研究方向为创意写作。

① 谭旭东：《创意写作的学科属性与探索“新文科”之可能》，《广州大学学报（社会科学版）》2024 年第 1 期，第 22 页。