

# 学术与创作间的缠绕

——王宏图教授访谈

● 王宏图    ○ 战玉冰



● 王宏图，1963年生于上海，1982年考入复旦大学中文系，1986年考上比较文学专业硕士研究生，师从贾植芳教授，1989年获硕士学位。1989年至1994年在上海社会科学院文学研究所从事研究工作。1994年至1996年留学美国印第安那大学东亚系，获第二个文学硕士学位。1996年底到复旦中文系工作。2000年起师从陈思和教授在职攻读比较文学与世界文学博士研究生，2003年获博士学位。其间曾于2004年4月至2005年3月任日本京都外国语大学客座教员，2007年11月至2009年11月任德国汉堡大学孔子学院中方院长。主要研究方向为中外文学关系、都市文化和文学、当代文学批评等。学术与批评成果有研究专著《都市叙事与欲望书写》（广西师范大学出版社2005年），批评文集《快乐的随涂随抹》（上海远东出版社1998年），《深谷中的霓虹》（花山文艺出版社2001年）、《眼观六路》（上海文艺出版社2012年）、《东西跨界与都市书写》

（复旦大学出版社2013年）等，并译有J. 希利斯·米勒的《小说与重复：七部英国小说》（天津人民出版社2008年）。创作方面有长篇小说《Sweetheart, 谁敲错了门?》（东方出版中心2006年）、《风华正茂》（上海文艺出版社2009年）、《别了，日尔曼尼亚》（上海文艺出版社2014年）、《迷阳》（北京十月文艺出版社2018年），中短篇小说集《玫瑰婚典》（花山文艺出版社2001年）、《忧郁的星期天》（上海人民出版社2015年）等。

○ 战玉冰：复旦大学中文系博士后。

○ 王老师你好，很高兴能有机会对你进行访谈。我们都知道，你的父亲是中国古典文学研究大家王运熙先生，你有着非常好的中国古典文学的家学渊源。那么，古代文学的家学传统对你从事学术研究有着怎样的影响？

● 我父亲自1947年大学毕业后一直从事中国古典文学和文学批评史的研究，家里有大量古籍图书。但我上小学时正是上世纪70年代初，学校教育尚未恢复正常，而当时的社会氛围又将古典文化视为封资修一类的糟

粕，加上父亲又去“五七”干校呆了几年，没有机会对我进行严格的古籍阅读训练，直到1978年之后，父亲才开始系统地培养我对古典文学的兴趣。我读了《古文观止》《论语》《孟子》《老子》和《庄子》等书，以及数百首唐诗宋词。这里还要提到我外公杜兰亭，尽管他不是专业的文史工作者，但他酷爱古诗词创作，常常在古诗词方面指点我。在他的影响下，我也萌生了创作古诗词的念头，几年间胡抹乱涂了几十首。

尽管我最后没有从事中国古典文学的研究,但这方面的阅读训练使我终生受益,让我在从事比较文学研究和当代文学评论时潜意识中有一个古典文学的框架。我第一篇正式发表的学术论文也是谈韩愈诗歌的情感结构的。

○ 读研究生时你就转向比较文学,你对西方文学的兴趣是如何产生的?

● 对于外国文学的兴趣,是在我接触中国现代文学作品后引发的。我上中学后,陆陆续续读了巴金的《家》、茅盾的《子夜》和曹禺的剧本等作品,由于他们的作品中有鲜明的外国文学的烙印,我也喜欢上了外国文学。记得最早读的是大仲马的《基督山伯爵》,当时读的是复旦经济系老教授蒋学模先生的译本。后来又慢慢接触到了契诃夫、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、巴尔扎克、福楼拜、莫泊桑、罗曼·罗兰和契诃夫等人的作品。随后便一发而不可收,其他作家的作品纷纷进入我的视野。

记得在大三下学期,当时担任系主任的章培恒先生担任我学业的导师。有次聊天时,章先生说到复旦正在筹办比较文学研究中心,问我有没有兴趣报考这一专业的研究生。这正中我下怀,经过一番考虑,并征得我父亲的理解,下一年我便报考了贾植芳先生的研究生,顺利地转换了专业。

○ 从中国古典文学到比较文学,专业方向转变的幅度还是相当大的。在那些年里,你做了哪些努力调整自己,以适应新的专业学习的要求?

● 首先在外语学习上花费了很多时间。比较文学对外语能力要求很高,当时听说美国有的名牌大学比较文学专业要求学生掌握 10 种语言。转向比较文学专业后,除了进一步强化英语能力外,还需要修读第二外语。我对法国文学钟爱有加,在读硕士时便选了法语,随后一直坚持下来,只要有时间,每天读点法语书。日积月累,我已读了上百部法语作品,从蒙田、巴斯卡、巴尔扎克、雨果、福楼拜到莫泊桑、左拉,普鲁斯特的《追忆逝水年华》我前后通读过两遍,第一次是通过汉语译本,第二次是原著。当读完全书最后一行字,我兴奋地站立起来,心中充满了成就感。

相比之下,我德语的阅读能力比法语差多了。我学德语开始得很晚,起先由于对德国哲学和文学感兴趣,刚上大学时便尝试学德语。2009 年从德国任孔子学院院长回国后,我一直坚持挤时间读德语作品,读过的作家有冯达诺、卡夫卡、黑塞、托马斯·曼、茨威格、里尔克、施尼茨勒、伯恩哈德等。

○ 你有着让人惊叹的外语能力,也有着丰富的海外

求学、工作和生活经历。你觉得掌握多种外语对于一名文学研究者来说有着怎样的意义?

● 你过奖了。上面提到的几种外语中,英语学得最早,又到美国读了两年书,因而听说读写勉强凑合,而法语和德语只能阅读,根本无法和人口头交流。

我个人觉得,对于从事比较文学这样跨文化、跨语言学科的人而言,只要力所能及,不妨多学几门语言,这实际上多了几扇通向世界的窗口。例如,德国犹太裔学者奥尔巴赫(Auerbach)的《摹仿论》是一部研究欧洲二千余年文学中写实表现形式和手法的专著,我以前在美国读书时便读过该书的英文译本。新世纪初它有了中文本,但很多篇章翻译得佶屈聱牙,难以卒读,因而我在工作中用到这本著作时还是借助于英文本。

此外,阅读外语原著能深化对作品的理解。再好的译本不过是摹本,那么原著才是真迹。卡夫卡的作品上个世纪 80 年代便译介到中国,对余华等作家产生了深远的影响。但我读卡夫卡的作品(无论是中文还是英文),总感受不到它独特的魅力。直到读了德语原文后,我才顿时进入了卡夫卡的世界,领悟到了其奥秘。它的奥秘隐藏在貌似平实、简单的文句背后,弥漫在它充满张力、富有压抑感的节奏中。和诗歌一样,这种散文体作品的节奏也是译本难以复制的。

○ 攻读比较文学研究生后,你一开始从事的是什么样的研究工作?

● 应该说是中外文学关系。它是那一时期国内比较文学研究的一个重要领域,曾小逸主编的《走向世界文学:中国现代作家与外国文学》便是当时引人瞩目的一部著作。我的导师贾植芳和陈思和先生承接了一个“中外文学关系史”的项目,我也参加了其中的部分工作,硕士毕业论文谈的便是苏联文学对中国现当代文学的影响。

在读研究生期间,朱立元先生主编了一套“耶鲁学派解构主义批评译丛”,嘱我翻译了 J. 希利斯·米勒的《小说与重复:七部英国小说》。全书总计二十余万字,80 年代末即翻译完工,但几经辗转,一直到二十多年后的 2008 年才面世。这或许重挫了我翻译的积极性,以后除了几篇零星的文章外,我再也没有做过大部头著作的翻译。

○ 现在学术界关于翻译的研究很热门,很多名义上的中外文学关系研究,或者中外比较文学研究其实都是针对文学翻译的研究,请问你是如何看待这一现象的?

● 这又绕回到比较文学学科的范围和定义问题,它一直众说纷纭,给人剪不断理还乱的感觉。比较文学作

为一门独立的学科发轫于19世纪后半叶的法国，最初的研究方法是所谓的影响研究，它以严谨的实证主义方法，研究各国（主要是欧洲）文学间的交流互动。上世纪50年代，美国学者开始倡导平行研究，打破了法国学派僵化保守的框架，将比较文学的研究范围扩展到了各种没有直接影响联系的文学体系之间。在中国大陆“五四”之后，梵·提根等人的比较文学论著就被翻译介绍过来，一些中国学者开始尝试做比较文学的研究。但比较文学作为独立的学科直到80年代才发展繁荣起来。

由于中外文学关系研究涉及不同语言之间的交流、联系，因而对于文学翻译（包括介绍、译本、出版机构等）的研究也是其中应有之义。自90年代以降，各种时新的理论话语涌入比较文学，使其学科范围无节制膨胀，令很多学人无所适从，而文学翻译研究像是茫茫大海之中一方坚实的岛屿，至少为山头林立的比较文学界提供了一个稳固的平台。其次，近年来文学翻译的兴盛与西方翻译理论的引入也有密切的关系，许多中国学者在译介的基础上加以中国化，产生了一批引人瞩目的成果，前不久刚去世的上海外国语大学的谢天振教授便是代表人物之一。

○你硕士研究生毕业后，先是工作了几年，然后再去美国读书。这几年里你的研究方向有什么变化？

●说来惭愧，那些年里我也没做出多少像样的成果，东一榔头西一棒，在中外文学关系、外国文学和当代文学批评领域中摸索。那些年写的论文，后来都收集在1998年出版的《快乐的随涂随抹》一书中。

1992年，我有幸到香港中文大学访学三个月。那些年，我对美国南方作家威廉·福克纳非常感兴趣，但除了《喧哗与骚动》和一些短篇，他大部分作品尚未译成汉语。我在中文大学的图书馆中找到了福克纳其他重要作品的英文原版书，像《我弥留之际》《圣殿》《野棕榈》《押沙龙，押沙龙！》《去吧，摩西》等。正巧谢天振先生为台湾的业强出版社主编了一套“外国文化名人传记”丛书，我应他之约编著了一本《福克纳传》。这不是一本学术著作，我主要依照读他作品时的直感，并参考了若干外国学者的研究著作，用十多万字的篇幅将他的生平和主要作品作了概括性的介绍。虽然这只是一本小书，但也寄寓了我对这位美国南方作家的爱慕和敬仰。

○你的博士论文题目是《都市叙事中的欲望与意识形态》，主要针对20世纪30至90年代中国文学中的一些都市叙事文本展开分析，这篇论文如果按照一般的学科分类，应该属于中国现当代文学的范畴，你当时为什

么会对这样一个题目感兴趣？

●你的目光很敏锐。如果单从它所选择的文本而言，它的确应当归属于中国现当代文学研究。然而，我的研究路径和通常的现当代文学不同，它更多采用了比较文学的跨学科研究方法。我自小生活在上海，对大都市的环境一直很敏感。90年代是上海都市大发展的时期，对于都市的研究也渐渐形成一股热潮。李欧梵教授的《上海摩登：一种新都市文化在中国1930—1945》在新世纪初风靡一时，推动了都市文学研究的发展。我的博士论文便是在这一文化学术氛围中写成的。

我试图在选取的这些作品文本中展示各种不同的欲望表现形式，并着力探寻其背后隐藏的意识形态和各种文化心理机制。限于自己的理论素养和分析阐释能力，最终的成果与先前的设想还是有很大的距离，留下了诸多遗憾。此外，我采用的研究方法不是对一个时期的文学创作进行概括性的描述展示，而是选取特定的样本，深入开掘剖析，以小见大。这一方法并不是我独创的，而是借鉴了奥尔巴赫《摹仿论》的方法。和许多学术著作不同，奥尔巴赫在论述某一时期的文学时，并没有罗列很多作品，而是常常聚焦单部作品，在特定的历史语境中进行细致的文本分析，从中抽绎出令人信服结论。当然，这一方法也有其局限性，它涉及的作品量太小，所举的例证难免会有以偏概全之嫌。

○进入新世纪后，你写的当代文学批评文章越来越多，越来越深入地卷入到当代文学的发展进程中。你是什么时候开始从事当代文学批评的？

●可以说在临近大学本科毕业时就开始了。今天回想起来，80年代是中国文学创作力量全面喷发的时代，它占据了社会关注的中心。每隔一小段时间，便会有令人耳目一新的作品涌现。陈思和先生是成就斐然的当代文学批评家，他当时留校任教，恰好担任我们这个年级的班主任。在大四下半学期，陈老师为我们开设了一门当代文学课程，他不是讲台上照本宣科，而是选取一些作品让大家在课堂里讨论，并邀请了王安忆、吴亮、程德培等作家、批评家就一些热点问题和同学座谈。课程结束后，陈老师将课堂对话讨论的整理稿，连同一些同学写的批评文章汇编成一本书《夏天的审美触角》，交由北京的工人出版社出版。我那时对刚出道的女作家刘索拉的《你别无选择》挺着迷，便写了一篇数千字评论，也被收录到这本书中。它可算是我写的第一篇当代文学批评文章。尽管当代作品绝大多数日后不会成为经典，但通过批评活动能够直接参与到文学的发展进程

中, 这让人心中滋生出一种强烈的兴奋感和自豪感。以后我又陆陆续续写了一些批评文字, 收录在《深谷中的霓虹》和《眼观六路》两本集子中。

○ 和学术研究相比, 文学批评在某些方面更富挑战性, 它要求批评者沙里淘金, 识别出真正有价值的作品。作为一名活跃的中国当代文学评论家, 你觉得现如今想成为一名优秀的文学评论家, 需要具备哪些素质?

● 我觉得成为一名文学评论家, 首先的要求便是对文学的热爱。从事批评活动, 一定规模的理论储备必不可少, 但理论话语代替不了对具体文本的阅读。如果在一个批评家那里, 文学文本只是成了他天马行空般的批评话语的注脚, 那就丧失了文学批评的真义。

其次, 从事批评活动, 除了要对当代创作潮流有相当程度的熟悉外, 还要有深厚的文学史知识背景。现在人们看到的一些批评文章, 常常是就事论事地评价一部作品, 缺乏大文学史的视野, 没有将它放置到文学发展的坐标上进行评判。这样的批评很难说有很大的价值。

再次是激情和理性之间的平衡。有些批评文章激情澎湃, 有些则是以清醒的理性分析见长。激情匮乏会导致批评文章流于干涩, 徒有智性的骨架; 而理性的缺失则会让批评家沉溺于一己的感悟中而不能自拔, 无法在更广阔的视野对所评论的对象进行审慎、恰如其分的评判。保持两者间的平衡是一项艰难的工作, 但也是从事批评工作无法回避的挑战。

○ 你和其他从事文学研究的学者有一个很大的区别, 那便是在文学研究的同时也进行了大量的文学创作, 从中短篇小说集《玫瑰婚典》, 到长篇小说《Sweetheart, 谁敲错了门?》《风华正茂》《别了, 日耳曼尼亚》《迷阳》等, 可以说是笔耕不辍, 请问你从事文学创作的缘起是什么?

● 最初的动力恐怕还是幼年时的文学梦。和许多报考中文系的学生一样, 我在读中学时便想当一名作家, 曾起愿这辈子要写部长篇小说。考入中文系后, 我不沮丧地发现, 为我们新生设计的蓝图中没有作家的位置。中文系绝大部分课程设置都带有很强的学术性, 其宗旨是培养文学研究领域的学者。乍看之下, 文学研究和创作毗邻而立, 仿佛没有比它们关系更紧密、更亲近的。但实际上, 它们的距离非常遥远, 在起跑线上给人一种错觉, 好像它们是一对孪生兄弟, 但在日后便沿着两条完全不同的轨道前行, 渐行渐远, 难以找到交集点。

这种情形其实并不奇怪, 文学创作依恃的是丰沛、敏锐的感受力, 无拘无束的想象力, 对语言别具一格的

运用, 以及在虚无中创造一个坚实的世界图景的综合能力(这主要体现在虚构作品的创作中)。而文学研究则走的另一条路径, 它当然也需要对文学作品的感悟力, 但并不是运用到自身的创作中, 而是成为研究的前提条件之一, 理论分析的目光, 文学史的视野, 以及其他相关历史、哲学知识素养对一个合格的研究者来说恐怕更为重要。

我倒并不是觉得能做一个作家比做一个学者高明, 而是内心的情感意绪无法在学术著作中得到释放, 无法获得圆满的自我价值确认。因此, 在长年的学习和研究工作期间, 我一直没有放弃文学创作的念想。

○ 能不能具体谈一下自己从事创作的经过?

● 我上大学时尝试写过一些诗歌, 一度还很痴迷, 但后来完全转移到小说上来, 对诗歌反而变得很迟钝。开始, 我由于社会生活经验匮乏, 虽然写了数十万字的手稿, 但一直没有找到合适的表现形式。我正式从事创作是在上世纪 90 年代末期, 第一部像样的作品是中篇小说《衣锦还乡》。它虽然是 1997 至 1998 年间写的, 但其构思早在我留美学习期间便悄然开始。在北美寒冷的冬夜, 一个清晰的故事构架出其不意地跳入脑海中, 几个人物相继成形。由于学业压力, 我没有当即开始写, 将它埋在了记忆深处。过了两年, 我花了近半年时间完成了这部五六万字的中篇。虽然现在看起来很稚嫩, 但我的创作手法、主题和色调在里面已是雏形初具。

在创作了十来部中短篇小说后, 我开始计划写作长篇小说。但碍于研究和教学的压力, 一直抽不出大块的时间来。而且最初我对自己能不能驾驭数十万字的篇幅心中也没有底。2004 年 3 月至 2005 年 3 月, 我到日本京都外国语大学做了一年客座教师, 没有多少社交活动, 我便在那时开始了第一部长篇小说《Sweetheart, 谁敲错了门?》的写作。应该说写作过程很顺畅, 甚至超出了我先前的预想。第二年春我结束在日本的工作启程回国时, 已完成了二十多万字。回上海后又续写了几个月, 在当年 8 月完成了全书。

现在回想起来, 这部小说虽称不上完美, 但对我却有着重要的意义。首先表明我在写作方面还是有相当的潜力可挖; 其次这部作品已包含了小说创作的一些基本元素, 诸如大都市的氛围, 衣食无忧、精神上倍感苦闷的多余人, 家庭内部围绕财产而生的争斗, 男女间不无畸形的情欲等。此外, 我觉得旅居国外为写作长篇小说提供了相当理想的条件, 它可以让人专心致志, 免除许多不必要的干扰。我的第二部长篇小说《风华正茂》

的最后那些章节，第三部长篇小说《别了，日尔曼尼亚》的前半部也都是我在德国汉堡工作时写成的。

○我注意到，很多关于你小说的评论文章都会提到“巴洛克风格”这个说法，你是如何形成这一独特的风格的？

●如果从我作品文字风格的繁复华美这一点上说，它们的确具有巴洛克风格的气息。在这方面论述得最为详尽的当推上海师范大学的朱军老师，他去年发表了论文《上海的忧郁：城市诗学与时代症候——从新感觉派到王宏图》，从文学史的谱系将我的一些作品与上世纪30年代的新感觉派相勾连，将我的风格解读为后现代城市诗学成熟时期的“忧郁巴洛克”，成为知识分子人格化忧郁的写照。

早在上大学期间，在接触了许多西方文学作品后，我心中便萌生了这样一种理想，想把细腻逼真的写实手法和展示人们内心无意识奥秘的意识流技法结合起来，熔铸出一种新型的写作风格：它既栩栩如生地表现外部世界，又不滞留于表象，而能深入到人的内心世界中洞幽烛微。现在回过头来看，这种设想太过幼稚，也太理想化了，但它也反映出我在创作追求上的折中倾向：即便在刻意展现人物内心世界时，我也没有忘记为他们安置一个现实的背景，一个有着相对清晰轮廓的舞台。

我文学写作风格的形成直接得益于美国作家威廉·福克纳。他的作品在我眼前打开了一个崭新的世界，这不仅仅是他笔下交织着种族间复杂矛盾冲突的南方生活图景，也不仅仅是意识流、多视角的手法，更重要的就是他那独树一帜的句法：它冗长，不合常规，在主词前叠加众多的修饰语，形成一种宏伟、繁复、奇崛怪异的巴洛克风格，这在我日后的写作中打上了难以抹去的烙印。我还受到法国新小说派作家克洛德·西蒙的启发。他的《佛兰德公路》等作品中呈现的风格与福克纳有异曲同工之妙。他用绘画的手法创作小说，在纸面上铺展出一幅幅色彩斑斓的画面。巴洛克其实是一种以繁复为特征的艺术风格，意大利卡尔维诺在他未完成的遗稿《新千年文学备忘录》中聚焦文学的五种品性，其中之一便是繁复。不能认为只有简洁才是美，繁复也是一种美学风格，它不仅表现在文学中，而且在其他艺术门类（尤其是建筑）中也有鲜明的体现。欧洲国家很多大教堂呈现的便是巴洛克式的繁复之美。

其实在刚开始写作时，我也尝试摹仿福楼拜、海明威那种精练、简洁的风格，但我后来发现自己走错了路。对一个初学者来说，海明威那种浮在海面上的八分之一的冰山风格常常会将他们引入歧途，在他们内在的潜力充分挖掘前便给想象力套上了枷锁。记得苏东坡谈到写

作时曾谈到“绚烂之至，归于平淡”，没有一个才情喷薄而出的释放期，那种精纯平淡的风格也难以达到。其实福楼拜早年的作品深受浪漫主义的影响，狂放不羁，和成熟期的《包法利夫人》《情感教育》面貌大不相同。

○你觉得你的小说创作和你所研究的西方文学之间有着怎样的关系？

●我读过的西方文学作品相当多。刚上大学时，我迷上的头一个外国作家是陀思妥耶夫斯基。他的《罪与罚》给了我意想不到的惊喜。这部作品的情节一环紧扣一环，陀思妥耶夫斯基用戏剧化的手法，四十余万字的小小说由一长串紧张的场景连缀而成，让人喘不过气来。它是一部犯罪小说，但和普通的侦探小说将谜底拖到结尾抖露不同，全书一开始人们便知道罪犯是谁。他作案前后的心理活动成了作品主要描绘的对象，他的心理充斥着非理性的因素，如一条迂曲蜿蜒的河流。和司汤达《红与黑》对主人公于连的心理描摹相比，拉思科里涅珂夫的心理动态图更为复杂，更为奇诡。

日后我又读了陀氏的其他作品，像《白痴》《群魔》《卡拉马卓夫兄弟》读了不止一次，他是我唯一读过全部作品的外国作家。他笔下人物那种神经质的苦恼，分裂的人格，对于生命终极价值的探询，分崩离析的家庭，以及彼得堡的都市氛围，深深地渗入了我的血肉之中，成为我精神世界不可分离的一部分。此外，法国作家普鲁斯特、莫里亚克、萨特，爱尔兰作家乔伊斯，意大利作家莫拉维亚等人的作品对我也有相当程度的影响。

○可以说，你的学术研究和文学创作交相缠绕。从你的评论到创作，都一直围绕“都市文学”展开。你觉得都市文学在中国现当代文学中有着怎样的意义？你对自己的作品在当今都市文学中的位置怎么看？

●说到我自己在研究和创作中都围绕都市展开，这与我个人的生活经历密切相关。我自小在上海长大，几乎没有任何农村生活的实感经验。都市成了我唯一的世界和故乡，我别无选择。

在我眼里，都市不单单是繁华的街市，它也有肮脏邈邈的后街，有大片暧昧灰色的区域。和乡村一样，它也是一个复杂的综合体。说到都市尤其是像上海这样的国际化大都市，浮上人们脑海的常常是巨型的商场、林林总总的商铺、威势显赫的豪宅、品位高雅的酒吧咖啡厅、充满感官诱惑的夜生活，但在这张华美的表皮背后，则是成千上万人艰辛的劳作，紧张得让人喘不过气的快节奏，伦理选择上不知所措的困境，传统文化的断裂和精神上的迷惘，感情的贫乏，这一切构成了都市生活的原色，既让人亢奋、跃跃欲试，又令人沮丧绝望。

因此，我在博士论文中论及的都市生活中呈露的各式欲望形态，便是都市生活的产物。而我在小说中展现的都市生活图景有两个维度：一是个人艰难的成长、挣扎的历程，那些人物自小生活在都市，他们想要在都市丛林中走出自己的路，找到生命的意义和寄托，但在事业和男女关系中屡屡受挫，时常陷入难以自拔的颓丧，是不折不扣的“多余人”和“零余者”；另一个则是家庭内部的冲突争斗。国人常常给家庭披上一层温情脉脉的面纱，但最亲密的家庭成员间的关系对人最富杀伤力。父母与儿女间的冲突，男人与女人的冲突，他们想走出这一令人窒息的围城，去外面的世界开拓新的天地，但常常以失败告终。通过这些描写，我力图展现都市人艰窘的生存真相，凸现他们精神上的焦虑与追求。

我笔下的世界常常是一个陌生人的国度，即便是最亲近的人心理上隔着难以跨越的沟壑，因而在一些人眼里浮现出某种世纪末的色调。我觉得自己的作品在表现当代都市人的生存状况与精神困惑方面作了一些探索，至于成功与否，那还是要让批评家去言说。

○你兼有文学研究者、评论家与作家三重身份，请问你是如何看待和平衡这几种身份的，以及你如何看待文学创作与学术研究之间的关系？

●其实这多重身份对我而言并不是什么轻松愉快的事。我不会说，我是在这三重身份中轻盈地游弋，它们带给我的更多是不堪忍受的重负和挤压。如果真有来世，我想自己还是只有一种身份，要么就做作家，要么就做学者或者批评家，专心一致。人生苦短，没有必要将那么多头衔套在头上。而且人做事最好不分心，一心不两用，法国有句谚语：两只兔子都追赶，一只都逮不住。

我上面谈到过，世界上恐怕没有比文学创作与学术研究两者间更为遥远的事业，虽然表面上看它们比邻而居。这里面并没有什么深奥的道理，看看作家和学者的气质上的差异就可以明白。大凡学者是看不上酸腐的“文人气”的，虽然现在可以借用西方的说法，将它称为“艺术家气质”，但那句古话“一为文人便不足观”可谓诛心之论，作家身上那种与创作相伴的种种非常规、近乎畸形的东西在严谨的学者眼里常常是避之不及的。

至于说如何平衡这几种身份，其实也谈不上，只是一路走下来，就像里尔克一句诗：“有何胜利可言？挺住意味着一切。”我就像使用几种语言的人，依照不同的语境转换语言，这当中当然会有卡壳、延宕，也有几分转换角色的愉悦之感。

○最后，我还想就高校中的创意写作专业提个问题。复旦大学是国内较早地开设创意写作专业硕士点的

高校之一，而现如今创意写作专业在各大高校可谓“遍地开花”，“写作能不能教”似乎已经不再是一个问题。在我看来，高校的创意写作专业是将学术与文学创作相结合的一种有益尝试。你近年来一直负责复旦大学创意写作专业（MFA）的研究、教学和管理的工作，那你对于国内创意写作的研究与教学的现状有怎样的看法？

●复旦大学的创意写作专业（MFA）经教育部批准于2009年成立，2010年正式开始招生，迄今已有十年之久。其后，中国人民大学、北京师范大学、北京大学、上海大学、同济大学等学校也开始招收创意写作专业的研究生，而广东外语外贸大学、西北大学在更早的时候便在本科阶段设立了写作方向，更多的学校在积极筹备成立这一专业。

“写作能不能教”是一个老问题，从创意写作专业设立起便不绝于耳。现在创意写作专业主要在英语国家和东南亚地区、中国港台地区生根发芽，而在欧陆国家大学中还难以找到发展的空间。恐怕人们也是觉得写作无法真正有效地教授。这一问题我只能说文学写作部分可教，譬如语言运用的能力，情节设置和结构安排，对以往作品的借鉴，这些大多是技术性元素，但创作的内在心理动力和灵感，敏锐的感受力，这些的确没法教，其实也不用教。

去年复旦创意写作专业成立十周年举行纪念活动时还附带搞了个小型论坛，有一种情形引起了我的注意：创意写作原本是一门实践课，它旨在教学生身体力行地创作文学作品。它本身不含多少理论性，至多有一些具体而微的教学法，难以构缀成齐整的学科。但那次论坛上许多与会者谈的并不是在文学写作过程中遇到的问题，而是创意写作作为一个独立学科的诸多话题。这些问题不是说一点没有价值，但很多问题文艺学已经研究得很透彻了，不需要创意写作这门实践课程再在这些问题上多花费功夫纠缠了。

从更深的层次考察，这一现象其实也是学术与创作之间冲突的一个表征。文学研究批评与创作貌似相近，其实在思维和话语方式上相距甚远，而大学的重心无疑是学术研究，因而它会有意无意地怠慢创作。创意写作其实是学术与创作融合的一种尝试，它常常会陷入左右不讨好的夹缝中。因而如何改革高校对于创意写作等艺术类专业教师的招聘、考评要求，成了不容回避的当务之急。应该创造条件让有教学能力和意愿的作家进入校园，担任创意写作课程的老师——只有这样，创意写作在高校才会有健康的发展。

（责任编辑：张曦）