

论非虚构写作中的主体情感与观念

洪治纲

内容提要 新世纪以来的非虚构写作通常被称为“文学的求真行动”，因为它在突破很多传统文学的表达机制的同时，有效传达了作家主体强烈的求真意愿，以及在追求真实过程中所彰显出来的独特叙事策略。所叙之事的真实，是非虚构写作的基础和前提；而作家主体的情感与观念，则是统摄整个叙事的灵魂。在非虚构写作中，作家主体的情感与观念带有明确的共同体特征。它既展示了作家主体情感的复杂共振状态和它的公共价值取向，又折射了作家主体内在的伦理观念。通过平等对话的姿态，非虚构写作聚焦于各种现实或历史问题而展开叙事，使作家、当事人和读者之间形成了一种主体间性的互动机制，传达了作品在情真、事真和理真上的有机统一，有效维护了非虚构写作的求真理想。

关键词 非虚构写作；主体情感；共同体；主体间性

在新世纪以来的中国文坛上，非虚构写作之所以迅速发展成为一种令人高度关注的创作现象，主要是因为它展示了两种独特的艺术追求：一是它以明确的“求真行动”倾力维护文学的现场性和真实性，密切关注不断变化的中国现实及其经验，并使文学回到对社会历史的重大关切之中。二是它以异常灵活的叙事方式，展示了自身极为突出的跨界功能及开放性的叙事空间。从社会学中的田野调查、历史学中的口述实录，到新闻学中的特写和长篇报道，都在频繁使用“非虚构”这一概念。这些非文学领域如此强调“非虚构”，其实并非为了捍卫科学意义上的真实，而只是为了强化叙事的文学性，毕竟《史记》就一直被奉为“史家之绝唱，无韵之离骚”，新闻里也有大量颇具艺术感染力的特写之类。

非虚构写作所彰显出来的这两种追求，从某种程度上，有力地突破了很多传统文学既定的表达机制，包括虚构类写作在经验层面上所隐含的自足性，传统纪实类写作在文化视野、问题意识及思想观念等方面的拘囿，以及宏大叙事与平民日常生活书写的游离等等，同时也有效地回应了仿真技术以及社会快速变化等对人们把握真实造成的困境，为新世纪文学的发展提供了新的表达空间。可以说，非虚构写作通过“行动文学”所体现出来的这些突

破，在本质上表明了这种审美追求既具有群体性、整合性和动态性等思潮特征，又在创作主体情感与观念的传达方面，与我们这个时代的文化情境形成了极为复杂的内在关联，值得我们进一步深究。

—

文学作为人类精神活动的一种特殊形式，首先源于作家主体情感和思想表达的内在需要。朱光潜曾说：“一切艺术都是抒情的，都必须表现一种心灵上的感触，显著的如喜、怒、爱、恶、哀、愁等情绪，微妙的如兴奋、颓唐、忧郁、宁静以及种种不易名状的飘来忽去的心境。文学当作一种艺术看，也是如此。不表现任何情致的文字就不算是文学作品。”^[1]非虚构写作作为一种特殊的文学叙事，并不像其他的纪实类作品那样，刻意回避作家主体对叙事过程的介入，而是恰恰相反，从作家“为何写”到“如何写”都进行如实的呈现，并在叙事过程中毫不含糊地展示作家主体的情感，传达作家自我的思想观念。这种叙事策略，不仅表明了非虚构写作主体的行动性和在场性，也体现了它与社会学等其他领域之间的内在差别。因为在其他非文学领域，理性的科学之真是其最基础、最核心

的本质；而在文学领域，情感之真则是一个首要问题，没有情感的文字“就不算是文学作品”。

非虚构写作之所以被称为一种“文学的求真行动”，主要在于其所求之“真”，包含了情真、事真、理真，体现了文学创作对于真实的多维度追求。其中的“事真”，既是基石，也是核心，因为非虚构面对的就是那些已经发生的事情，或者说是一种既成的事实，是实然的生活，而非应然的生活。若无所叙之事的真实，情和理的真实也就缺乏必要的依托，当然也就失去了应有的意义。但是，倘若细究非虚构作品中的所叙之事，也不全然是客观意义上的真实之事，而是多半建立在作家主体情感之上并且经过作家理性剪裁的真实，用《大地上的亲人：一个农村儿媳眼中的乡村图景》（以下简称《大地上的亲人》）作者黄灯的话说，“因为渗透了来自情感的理解，附加了一份切肤的体恤，在知识过于密集的语境中，唤醒情感在叙述中的自然出场，自有其必要和价值”^[2]。这实际上表明了作家选择何种事实进行叙述，首先是基于自己的情感共鸣和思想表达的需求。只有那些已经发生的事情在作家内心引发了强烈的情感共振，并使创作主体产生了意欲表达的冲动，作家才会主动选择投身其中，或进行田野调查，或着手史料爬梳，或寻访当事人。所以在非虚构作品中，我们总是能够感受到作家强烈的情感导向和思想观念的明确渗透。

这种作家主体情感与思想的传达，既是基于作家对特定现实和历史的认知，也是源于作家内心所固有的文化立场和道德情怀。它不同于虚构性写作对可能性生活的想象与营构，而是从真相的角度，试图重构自我所见证的现实或历史，是作家面对实然的生活进行的自我求证、自我诠释以及自我同构。因此在非虚构作品中，我们总是能够清楚地看到作家写作的情感动机。譬如杨潇的《重走：在公路、河流和驿道上寻找西南联大》（以下简称《重走》）中，作者从一开始就明确地表达了自己的写作情感及价值立场：“我迫不及待地要和八十年前那些最聪明的年轻人一同出发，激活曾经的简单、热忱与少年心气，同时，也冀望着有一些若隐若现的银线能牵起1938与2018这两个看起来并无关联的年头——譬如，在不确定的时代，什么才是好的

生活？思想和行动是什么关系？人生的意义又到底为何？”^[3]这一连串的追问，将青春、理想、智慧融会在一起，既表明了作者努力寻求激情人生的意愿，也传达了他的内心深处对“湘黔滇旅行团”无比敬畏的情感，以及对这群师生精神理想的膜拜。在《野地灵光：我住精神病院的日子》（以下简称《野地灵光》）中，李兰妮也说道，自己已吞服了十二年的药，依然未能摆脱抑郁症的折磨，所以她渴望住进精神病医院，既是为了拯救自己，也是为了拯救别人，“于公于私，我要去住精神病院。哪怕只是探探路”^[4]。在《张医生与王医生》中，伊险峰和杨樱也认为，他们之所以想书写这两位小时候的同学，并非是因为他们如今有多么的成功或特殊，而是试图借助这两位“70后”出生的人物个案，“希望为这一代人，在个人意义上和代际意义上获得更全面的评价以及赢得更多尊严。通过个人的成长和变化，也能折射出家、家族、社区、城市的变化”，因为这一代人“是流动性最强、人生积极、机遇完好，并且能够通过自身努力完成阶层转换的一代人”^[5]。梁鸿在《中国在梁庄》中则更明确地说道：“从什么时候起，乡村成了民族的累赘，成了改革、发展与现代化追求的负面？什么时候起，乡村成为底层、边缘、病症的代名词？……想起那在城市黑暗边缘忙碌，在火车站奋力挤拼的无数的农民工，就有悲怆欲哭的感觉？这一切，都是什么时候发生的，又是如何发生的？……包含着多少个生命的痛苦与呼喊？或许，这是每一个关心中国乡村的知识分子都必须面对的问题。”^[6]从这些写作动机上看，那些实然的生活，绝非只是无需省察的既成事实，而是包含了令人激奋的待解之谜。它们触动了作家内心的隐秘情感，也引发了他们意欲重新探究和思考的冲动。

如果从所叙之事与写作动机的关联性上看，非虚构写作中创作主体的情感和思想，当然带有个人化倾向，即作家主体与所叙之事，存在着极为特殊的紧密关系。在很多作品中，所叙之事在某种程度上就是作家自身之事，抑或与作家的生命、职业有着极为紧密的内在关联。像梁鸿笔下的“梁庄系列”之所以充满了激越与丰沛的情感和思考，就是因为它是作家的故乡，并承载了太多亲人的命

运；李兰妮的《旷野无人——一个抑郁症患者的精神档案》《野地灵光》，则源于她自身久治难愈的抑郁症；阿来的《瞻对：终于融化的铁疙瘩——一个两百年的康巴传奇》（以下简称《瞻对》），也是源自他对自己族群历史的情感和思考；黄灯的《大地上的亲人》《我的二本学生》同样是基于自己亲人的命运或师生之情；王小妮的《上课记》也是源于自己的师生关系……可以说，作家对叙事的自觉介入，既是作家主体的个人生活和人生体验的重要组成部分，也是作品内在结构中的核心枢纽。它是个人化的，但这种个人视角中又渗透了诸多公共性的问题，体现了作家由个人到社会、由微观到宏观的叙事意图。譬如在《重走》中，作者就由衷地说道：“我沿着这样一条公路踏上全新的土地，遇到了友善的人、警惕的人、热情的人、在桃花源里忧心忡忡的人、等待记者如同等待戈多的人。”^[7]这些沿途所见的各色人等，既呈现了当下社会生存的驳杂，也呼应了历史记忆的沉重。“我有多为留下的历史痕迹庆幸，就有多为失去的遗憾。……我一路都在阅读、检索、翻找，有的时候我觉得我们的历史没有故事，只有周而复始的重复，有的时候我又被那些短暂却闪光的生命感动得简直要掉下眼泪。”^[8]尽管这种个人化的情感充满了巨大的矛盾性，但这种矛盾恰恰体现了作家对于历史与现实、记忆与遗忘、理想与实用的复杂体察，其中所袒露出来的情思，直指热血生命和家国情怀。同样，在《你和我》中，万方也说道：“我怕痛苦，像所有人一样，至今仍然怕。但是还有一种更占上风的欲望，表达。我需要表达，我想要表达对妈妈的爱，表达我对爸爸妈妈的感情，而他们已不在人世。作为一个靠写作为生的人，除了写还有什么其他更好的方法吗？”^[9]当作者写完一部分，想让妹妹看看，妹妹却说她不愿意看，“原来她也不想回忆。原来她也怕痛苦。这证明了一个事实，我们无法把痛苦的感觉从对妈妈的记忆中消除，阴影总会势不可挡地逼近，令人心生逃开的念头。……有些事物会消失，如同从未发生过，有些事物永远存在，是你生命的一部分”^[10]。这种个人化的情感与思考，既是创作主体写作的内驱力，也是他们意欲表达的核心内容，但并不意味着它们缺乏应有的公共性，

因为它融进了人类最珍贵的血肉亲情。

所以在非虚构写作中，有作家认为“谁来写比写什么更重要”^[11]。的确，“谁来写”不只是意味着作者比别人占有更多的材料，比别人更熟悉所叙之事的来龙去脉，更重要的是，它表明作者的内心比别人承载了更多的情思，更能够体察所叙之事中包含的丰富信息，更能够洞察其中隐含的某些重要问题。它体现了作家主体在非虚构写作中所拥有的核心地位和作用。有学者就认为，非虚构写作“是基于真实原则但却直面作者和读者主体性，重建和共享个体与集体之间现实意义的写作方式，既区别于强调‘客观性’的新闻真实、法律真实以及兰克式的‘历史真实’，又区别于虚构文学的凌空高蹈”^[12]。其实，这也道出了非虚构写作选择第一人称叙事的内在逻辑依据——这种第一人称视角，既为作家情感的表达提供了巨大的便捷之门，也使读者能够自觉地分享作家对现实或历史的在场性表达。譬如，当我们阅读薛舒的《远去的人》时，很清楚它是作家在讲述自己父亲失智的过程，结局也是非常明确的。但薛舒却从家庭、社会等各种伦理维度，不断撕开父亲患上AD症（阿尔茨海默病）的细致过程，让我们深切地体察到生命的流失对于亲人的巨大伤害，也让我们洞悉了这些群体在生存上的无奈和无助。“他没有能力体会身体的病痛和心灵的伤痛，似乎，这也算是一种无知无觉的幸福，但他同样不能体会快乐、兴奋、骄傲、惊喜、欣慰、温暖、舒适、满足、陶醉、疼惜、关心、呵护、思念，不能体会——爱”^[13]。这是多么的无助和悲凉，或许只有至亲之人，才能刻骨地感受到这份生命的苍凉。同时，它又是一种巨大的温暖，彰显了血浓于水的人间亲情。正是这种源于血缘伦理的爱，击中了读者柔软的内心。

在非虚构写作中，作家主体情感尽管呈现出较为明确的个人化倾向，但它并非那种逼仄的个体私语性质的情感，而是明确地体现了情感共同体的特征，即创作主体的情感兼具了个人性和公共性，能够有效地唤起大多数人的情感共鸣。刘勰在《文心雕龙·熔裁》中云：“草创鸿笔，先标三准：履端于始，则设情以位体；举正于中，则酌事以取类；归余于终，则撮辞以举要。”^[14]所有的文学创作，首先

必须拥有丰沛而诚挚的情感,而且这种情感必须经过作家内心的转化和艺术创造,最终选择最佳的言辞传达出来,才能成为真正的作品。“一个作家如果信赖他的生糙的情感,让它‘自然流露’,结果会像一个掘石匠而不能像一个雕刻家。”^[15]非虚构写作中所体现出来的主体情感及其内在的观念,从本质上表明了它是一种纯粹的文学创作,而不是借助跨界性的写作策略对所谓的既定文学范式的“搅局”。

二

既然非虚构写作中的作家主体与笔下的当事人之间存在着极为密切的关系,那么我们就有必要围绕这种关系,进一步探究作家主体的情感和观念的表达方式及特征。事实上,在非虚构作品中,作家们并不追求所叙之事的完整性,也不注重事件的前因后果,而是更多地聚焦于当事人的言行及其心理动机,并与一些当事人在频繁互动中,自然而然地形成某种“情感同盟”,或者叫“情感共同体”。即使是那些历史类叙事,如阿来的《瞻对》、薛海翔的《长河逐日》、卢一萍的《祭奠阿里》等,作家也是通过史料的发掘、史实的还原以及细节的经验性重构,使创作主体与主要人物保持着某种情感的共振状态,并形成具有相同价值倾向的情感共同体。非虚构写作中的这种情感共同体,隐含了三个重要特质:一是展示了作家主体情感的复杂共振状态;二是体现了作家情感的公共价值取向;三是折射了作家主体内在的伦理观念。

首先是作家主体情感的复杂共振状态。在非虚构写作中,作家主体的情感从来都不是单一的,而是聚合了多种微妙复杂的成分,呈现出饱含各种张力的难以言说的形态。通常情况下,人类情感的具体表现,无非是喜、怒、哀、乐、愁、怨等等,带有单向度的特征,但在真正的文学创作中,作家的感情并非仅仅表现为某个具体的单一形态,而是混杂着各种不同甚至矛盾的形态,由此形成极为复杂而又丰饶的人物生命情状。事实上,非虚构写作所要表达的作家主体情感,不仅要受到作家与当事人之间情感的彼此撞击,还要受到不同人物生存观念的理性干预,这也使其情感不可避免地充满了各

种矛盾状态。这些矛盾性的情感,既丰富了作品所要表达的内涵,也驱动读者更深入、更多元地理解作品。而这,正是非虚构作品最为显著的一个特点。“在非虚构写作中,写作对象的情感是作者最关注的要素,它们决定着作品的走向、人物性格的确立、作品的情感基调,甚至与写作者的思想情感有各种形式的交汇。”^[16]但这种交汇,常常会在某些共同点上产生碰撞,并不断被放大,使作品充分展示了“情真”的独特魅力。如《大地上的亲人》中,黄灯叙述了与自己密切相关的三个村庄:作为出生地的凤形村,只是作家“人生的来路”,情感并不深切。而成长之地的隘口村,则“弥散了我所有心灵、文化认同”,在情感上深入骨髓。作为丈夫家庭的丰三村,虽然对她来说有着太多的陌生,但在婚姻伦理所构成的亲缘关系中,一个个亲人开始与她产生了特殊的情感交集。这些不同地域、不同风俗的村庄,在作家内心形成的不同情感,最终聚合成黄灯心中的中国乡村社会图景,也承载了她对乡村亲人的挚爱与忧伤、体恤与眷恋。

在“梁庄系列”中,梁鸿的情感更为复杂,或哀民生之多艰,或忧命运之难控,或惜故土之衰落,或赞生命之坚韧,或歌亲情之温馨,或颂乡村之纯朴。面对不同的人物、不同的生存场景,作者几乎倾注了各种复杂的情感,并从社会、伦理以及现代化进程等不同维度,传达了自己的思考。在《瞻对》中,阿来虽然极为推崇瞻对的剽悍和骁勇,颇有捍卫先辈之勇猛、昭雪历史之沉冤的情感意愿,但对其中的某些内在沉疴也进行了批判性的反思。在《张医生与王医生》中,作家的主体情感更显微妙和复杂。其中既有对“70后”一代人精神成长和阶层跃升的赞许,对两个原生家庭中母系角色的崇敬,对沈阳90年代国营大厂转型后民生的体恤,又有对两位医生同学自我发展“有术”的微词,甚至对他们的某些行为进行了含蓄的批评。当然,也有一些作品里,作家与当事人始终保持高度统一的宿命性情感,但它们通常都是来自血缘深处的灵魂认同和命运的厮守,像《你和我》中的万方就明确地强调:“我从来没有背叛过爸爸,我是他的女儿,我从来不认为这是可以改变的。他卑微我就卑微,他是坏人我就是狗崽子,我认。”^[17]

作家主体情感的复杂，既源于生活本身的复杂，也源于人性内在的复杂，折射了现实生存的多元和芜杂。面对各种实然的世界和既成的事实，作家在不断介入的过程中，总会碰到各种不同的事件，看到各种微妙的人物言行，并形成不同的情感共振关系。在《长河逐日》中，当父母离婚、老死不相往来之后，跟随母亲长大的薛海翔，却并没有排斥父亲，相反还对父亲充满了无限敬仰和颇为超然的理解。在《你和我》中，万方的主要情感当然是对父母的血缘之爱，其中有少年时代的天真，青年时代的叛逆，中年之后的眷恋。在作家与妹妹、好姨以及长辈们的频繁沟通中，我们看到，作家的主体情感既渗透了浓厚的家族式的荣耀，又常常隐含了某些人生的不确定性。《重走》中，作者一路与各色人等相遇，更是充满了复杂的情感。既有对沿途所见所闻的欣喜和忧郁，又有对历史记忆的追慕与感伤；既有对人们遗忘历史的幽怨与喟叹，又有对历史发现的欣慰与激动；既有对青春、热血与家国理想的召唤，又有对现实功利之欲望的批评，当然也有对曲折历史中个体命运的深切同情。这些与不同的当事人碰撞之后所形成的复杂情感，既表达了作家主体的广阔胸襟和多维之思，也呈现了历史与现实之间不断加剧的鸿沟。

其次是作家主体情感所彰显出来的公共性价值取向。情感是指个体的人在受到外界刺激之后所引发的心理反应。它并非只是生命的自然表达形态，而是隐含了复杂的价值取向。由于家国之事而引发的情感当然比个体冲突导致的情感具有更丰富的价值意义，所以在文学创作中，无论作家主体的情感还是人物的情感，都会受制于其引发因素的考量。它是辨析作品意义的内在依据，也是检视作家精神视野的重要参照。在非虚构写作中，很多作家的主体情感虽属于个人，但因所属之事或当事人本身所具有的普遍性意义，依然具有重要的意义。

像李兰妮的《野地灵光》虽然讲述了自己广州和北京的两所精神病医院的治疗经历，记录了医院里其他病人的生命情状及治疗效果，但是作家总是会不断地将疾病治疗延伸到家庭、社会的复杂领域，让人们看到整个社会对这个庞大而隐秘的群体之拯救的迫切性。如在年轻的朱莉亚身上，作家

不仅看到了父母过于宠溺女儿所带来的自理能力问题，还从朱莉亚的工作单位及人际环境中，洞悉了职场复杂关系所导致的精神障碍；在“小澳洲”、荣荣等青年个案中，她感受到父母的“代际派遣”对子女所造成的伤害，“每个家庭受到委托、派遣的一个孩子，得到许可和鼓励，带着一项使命离开父母的圈子，到外地去。要完成对于父母至关重要的、父母尚未实现的愿望”^[18]。如果这个愿望超过了孩子的个人禀赋和实现条件，就会引发孩子的精神障碍。薛舒的《远去的人》虽然记录的是父亲失智之后，自己无能为力的无奈之情，但从治疗过程以及各种不同病人家属的互动过程中，我们同样看到人们对于这个特殊群体的普遍同情。伊险峰和杨樱的《张医生与王医生》，看似仅仅记录了张晓刚和王平两位医生的成长经历，但作家由两位个体辐射到他们的家族，又由他们的同学辐射到代际群体，还由他们的工作经历辐射到社会，并由此形成了一种长达数十年的东北社会变迁史和“70后”命运史之关照，主体情感颇为幽广。

过于细致地辨析情感生发的外界刺激，或许没有太大的意义，因为在非虚构写作中，很多故事本身既与作家本人存在着特殊的关系，又承载了公共性的历史记忆和现实问题，像万方的《你和我》、薛海翔的《长河逐日》、黄灯的《大地上的亲人》等等，都是如此。即使是像《重走》（杨潇）、《寻找巴金的黛莉》（赵瑜）、《上课记》（王小妮）等，也与作者的身份或专业有着密切的情感关联。所以非虚构作品本身就承载了某些公共性的问题，或公共性事件，或公共性历史，或公共性人物，隐含了公共性的价值取向。当然，这种公共性价值取向，具有历史与现实的多维延伸，但其核心情感，都离不开一个字：爱。在很多作品中，我们可以看到作家主体的各种复杂情感，但都离不开作家内心深处的爱。爱亲人、爱友人、爱学生、爱家乡、爱族群、爱家国、爱生命……正是这份情感，奠定了非虚构写作在读者心中的情感共鸣。如《野地灵光》中，李兰妮忍受着不断被人们传为“疯子”的谣言，还是坚持认为，她特别希望能够到北上广深最好的精神病院去住一下，真正掌握第一手资料，“把所看所听的写出来，掀开它神秘禁忌的一角。让年轻一代了解

被遮蔽的信息，少走弯路”^[19]。没有对生命的爱，没有对精神病患者的深切同情和怜悯，作家几乎不可能如此地不顾一切。薛海翔的《长河逐日》沿着父亲和母亲的生命足迹，一路追踪和求证，不断从人物的内心深处打探父辈们的精神轨迹，以及家族史与国家命运史之间的复杂关系，也使作家的主体情感由单纯的血缘之情延伸到家国之情、青春理想。梁鸿在谈到这个问题时 also 说道：“它是一种全面自我批判和自我质疑的写作，其中包含着公共价值的呈现。这并不是否定非虚构写作主体的‘个人性’，相反，所有批判和质疑都经由‘个人’产生，它所依据的是自己的所看所感，是非常直观且主观的。”^[20]

再其次是作家的主体情感中承载了各种丰富的伦理观念。人类的绝大多数情感，都隐含了某些特定的价值立场，无论爱恨交织，还是悲欣交集，都有其发生学的原委。在非虚构写作中，由于作家主体置身于叙事的全过程，其情感的表达必然是因人而起，因事而生，而这些人或事之所以触发了作家的感情，通常是它们激活了作家的某些伦理观念或价值取向。有学者就认为，非虚构写作“直面写作者的主体性，借用一个法律名词，它在实证基础上有限度地接纳‘自由心证’，允许和尊重作者呈现而不是隐藏自己基于个体经验而形塑的主观视角、情感感知和价值判断”^[21]。在《重走》中，作者一路向西，每逢旅行团所到之处，总是极尽所能地寻访遗迹，搜罗记忆，查证史料，其情感的背后始终隐含着民族存亡的家国伦理、理想信念的道统伦理、师生之间的角色伦理、同学之间的友情伦理，以及当下市场经济中的民生景象和各地的风俗伦理。当他发现贵州平坝县县长黄友群对旅行团学生颇为友善，从事地方文化研究的陈文杰对安顺抗战史广为搜罗，便发出由衷的欣慰和赞许；看到贵州镇宁县的县长暗地进行鸦片运销来繁荣经济，某县志办公人员拒绝他查阅史料，则不忘表达自己内心的愤懑与嘲讽。尽管作家也明白，自己的观念与他人的想法之间，存在着诸多的伦理鸿沟，但这并不影响他对自己所恪守的伦理观念的维护。

这种伦理观念的纠缠，当然也进一步激化了作家的复杂情感。在万方的《我和你》中，作者就常常陷入各种伦理与情感的纠结之中。譬如，在叙述

父亲曹禹和前妻郑秀的失败婚姻时，万方就说道：“一个男人和一个女人，他们非常年轻，在最美最热血的青春时期热烈地相爱了，他们爱对方，可这时候这个对方有很大一部分属于他们自己的想象，甚至他们爱的是爱情本身，并不是真真实实的那个人。说到底他们也许连自己也还不了解呢。”^[22]尽管万方对郑秀颇有微词，但她还是尽可能从伦理的层面给予理解。外婆年轻时曾有鸦片瘾，通过父亲非常隐晦的讲述，外婆也让年轻的妈妈在治病过程中染上了这一恶习，但作者并没有进行道德上的说教，而是从外婆失去了五个孩子、丈夫又抛开她的经历中，体会到女人一辈子都没有选择的艰辛生存。在叙述外公与父亲之间深深的隔阂时，万方认为，两个人都娶了第二位妻子，但外公却对父亲娶了自己最心爱的女儿耿耿于怀，以至于临终之时也不愿住到曹禹的家里，其中所蕴含的血缘伦理与情感纠葛，既有人性的幽暗，又有世俗的问题。从这些叙述中，我们可以看到作者的情感极为复杂和微妙，盖因不同伦理之间产生了诸多的张力冲突。

中国是一个伦理本位的社会，但凡涉及各种人际关系时，都有一套潜在的伦理准则作为价值支撑，由此滋生了不同的情感态度。所以细究非虚构作家主体情感背后所隐含的伦理观念，几乎所有的矛盾性情感，都包含了不同伦理之间的纠葛，或人性与伦理的冲突。像《长河逐日》中，作家通过对父亲从马来西亚的怡保一路北上的实地考察，在还原一个革命者一生的过程中，彰显了家国伦理、革命伦理与人性伦理之间的诸多错位。卢一萍的《祭奠阿里》则融入家国伦理、军人的职业伦理、政治伦理、生命伦理之间的历史纠缠。而《大地上的亲人》和“梁庄系列”中所体现出来的鲜明的族群伦理、血缘伦理与现实秩序的矛盾，《野地灵光》《我的二本学生》《上课记》中所透视出来的职业伦理与世俗人性的错位，都有着极为复杂的内涵。这些若隐若现的伦理，不仅折射了作家主体的情感立场，也拓展并丰富了作品的内蕴。

三

在非虚构写作中，叙事并不是一种对既成事实

的机械式呈现,而是作家自我认知和自我重构的重要方式。作家主体的介入,对于非虚构作品来说,不仅发挥了叙事的组织、调节和实证功能,还体现了主体的叙事智慧、才情和内在学养,展示了某些独特的审美创造。有人认为,“非虚构的东西它有一种现成性,它已经发生了,它是真实发生的,人们基本是顺从它的安排,几乎是无条件地接受它,承认它,对它的意义要求不太高。于是,它便放弃了创造形式的劳动,也无法产生后天的意义”^[23]。事实可能并非如此,甚至是恰恰相反。无论是作家主体的情感还是观念,都并非是一种先在的,而是在开放性的叙事过程中逐渐形成的,是作家与笔下的当事人不断进行有效互动之后,经过实证、辨析后产生的,并让读者在特定的叙事情境中获得了认同。也就是说,它们体现了作家、当事人与读者在情感与观念上的同步共振状态,并在叙事中实现了由“情真”“事真”到“理真”的逻辑建构。这也是非虚构写作之所以赢得读者广泛关注的重要因素,并折射了不同主体之间的主体间性。

这种主体间性的建构机制,主要是作家通过平等对话的姿态,与笔下的当事人达成了某种信任同盟,然后在这种同盟中,沿着问题式的讨论机制全面展开叙事。其中,作家的平视姿态,以及与当事人形成的信任同盟,是非常重要的前提,也是主体间性得以建构的基础。有平等才有信任,有信任才有默契,有默契才能道出真相,并确保所叙述之事的真实。在虚构性的“底层写作”中,很多作品之所以让人感到不满,关键就在于作家过于突出自身的主体地位和道德优势,导致作品很难获得读者的情感共振。而非虚构写作则以作家主体的自觉介入和平等的对话交流,直接达成了主体之间的情感共振关系。用梁鸿的话说,“非虚构写作者在文本中的角色不是造物主的角色,这一点和小说家完全不同。非虚构写作主体首先是一个知识分子的身份——公共知识分子和专业知识分子兼而具之,他既要迎接扑面而来的生活本身,要全部身心地浸润进去,去感受生活内部的空间和可能蕴含的精神,同时,还要提防自己过于‘自大’,要摒弃过于主观的判断,时时警惕自己被以往知识视野遮蔽”^[24]。在《大地上的亲人》中,黄灯也不断地

提醒自己:“当他们进入我的视线,并调动了我强烈的表达欲望时,另一种警惕立即出现——我意识到,在进入他们的生存肌理、深入其内心世界时,要尽量采用浸入式的交流,避免介入式的冒犯。我特别害怕自己不由自主的优越感会凌驾于他们的讲述之上,更害怕他们不经意中讲出的人生经历,会在我的笔下,被文字轻佻地包装为他者的故事。因为对我的信任和爱,亲人们在讲起各自的南下经历时,哪怕谈起最悲惨的事件,都带着笑意,也不懂得煽情。”^[25]这不只是梁鸿和黄灯的个人态度,而是非虚构作家普遍持有的写作姿态。

这种平视的姿态,确保了作家能够积极地与当事人进行无距离交流、探讨,倾听当事人声音,观察当事人言行,在事理逻辑上有效逼近了叙事的真实。在创作“羊道系列”时,李娟就说道:“我深深地克制自我,顺从扎克拜妈妈家既有的生活秩序,蹑手蹑脚地生活于其间,不敢有所惊动,甚至不敢轻易地拍取一张照片。希望能借此被接受,被喜爱,并为我袒露事实。”^[26]这种以平等的身份参与当事人日常生活的方式,使作者能够全天候了解当事人的一言一行。同时,李娟还将自己寄居的扎克拜妈妈家亲切地称为“我们家”,俨然将自己视为这个哈萨克游牧家庭中的一员。正是这种全身心的融入,才使得作家笔下的哈萨克游牧生活获得了精确而又鲜活的呈现,也体现了她对这个民族自由放达的灵魂的敬佩。即使像《上课记》《我的二本学生》,作者与笔下的当事人虽然属于师生关系,但他们依然保持着平等的对话状态,呈现出非常鲜明的主体之间的互动。通过这种主体间性,作家打开了很多学生内心的隐秘情感和意愿,也发现了最为真切的人生际遇和人性面貌。不过话又说回来,很多优秀的非虚构作品所涉及的,要么是与作家有着血缘关系的长辈或亲人,如《远去的人》《你和我》《长河逐日》《大地上的亲人》;要么是让人敬仰的历史名人或重要事件,如《瞻对》《寻找巴金的黛莉》《祭奠阿里》以及王树增的《长征》《抗日战争》《解放战争》等,如何保持创作主体的平视姿态,确非易事。譬如在《你和我》中,万方就反复强调:“我要写的是我的爸爸和妈妈,我要细细探索,好好地认识他们,还想通过他们认清我自

己。”^[27]“很多时候我们父女心有灵犀。”^[28]在作者心目中,“我爸爸他不是一个斗士,也不是思想家,他生性脆弱,极度感性,时刻会被美好自由的感觉所吸引,内心却又悲观,是一个彻头彻尾、如假包换的艺术家。”^[29]所以,作者在叙事中反复强调她和父亲之间的朋友关系,同时还引用了大量的书信,有夫妻之间的情书,有父女之间的思念,有朋友之间的问候,字里行间都是亲情和友情的弥漫,渗透了基于平等关系的爱与信任。

作家所恪守的这种平视姿态,不仅巩固了作家与当事人之间的信任同盟,同时也强化了他们在主体间性上的有效互动。当然,在这种主体间性的互动过程中,作家并没有放弃自己的思考,而是更多地将自己的各种想法转换成一些重要问题,与当事人进行频频探讨。所以在非虚构作品中,叙事常常带着明确的问题意识,沿着作家主体提出的各种疑虑而展开。如《梁庄十年》里,梁鸿在开端便将一个伦理问题摆在了人们面前:通过村头的一些小字报,作家抖出了梁庄的历史记忆及其复杂的内部纠葛,但谁熟悉五十多年的那些情感纠葛?又是谁故意将这些历史旧账公之于众?接着作家又通过义生家的豪宅,引出梁庄人“鼻子眼窝都是房子”的生存现状。梁庄的房子并没有什么升值空间,但梁庄的人为何如此热衷于建房?通过寻找化荣,作家又引出梁庄女人的身份及其命运,她们都没有了真实的姓名,主体的身份又在哪里?这一连串的疑虑,在呈现梁庄生存现状的同时,也驱动作家不断地走家访户,与梁庄人进行深度的交流,并由此传达了作家对当下农村和农民问题的思考。

事实上,疑虑和问题始终是作家介入叙事的策略,也是作家主体不断强化自我的社会认知和积极思考的重要方式。这既是主体间性的互动机制,也体现了非虚构写作对一些社会历史问题的重要关切。很多非虚构作品都聚焦于各种问题来推动叙事,并在主体间性之中形成观念的碰撞。在《远去的人》中,薛舒就写道:“每一次我意欲寻找父母的人生缺憾,那就是一次满怀敬重的追忆,以及一次自我的完善。”^[30]在《瞻对》中,阿来也是针对既定历史对于瞻对的土匪评价而展示辩驳。“梁庄系列”则围绕一个个活生生的故乡亲人的奔波,

对“三农”问题进行了不同层面的追索,当然最核心的还是农民和农村的问题。在《我的二本学生》中,学生的精神成长及家庭环境,始终是作家不断探索的核心问题。正是在这种问题意识的驱动下,作家不仅将当事人引入讨论之中,还将读者代入辨析之中,形成了一种主体之间的对话机制。

比较典型的,是王小妮的《上课记》。通过课内课外的积极互动,作家始终带着一个观察者的眼光,捕捉大学生言行中所隐藏的各种内心动机,并借此反省自己的教育理念。譬如,在“我们都是主角——他们的困惑和我的困惑”一章里,作家就记录了众多学生对所学专业的疑虑,像周坤婷就问:在大学里能学到什么?将来能做什么?自己心里一点儿也不知道,很糊涂。但在作者看来,“我理解的教育是应当有承继性的,有相对一致的基准线,可是,我没在他们身上看到这个基准。而他们又太需要成功了,这成功甚至应当最快速最简捷地能获得。而我自以为能以润物无声的方式影响他们,结果会不会恰恰相反。假如,他们真的接受了我的影响,一旦离开这间教室和大学校园,很可能瞬间就被现实击溃。我的所有心思和努力,也许正在让他们变成一个个痛苦的人”^[31]。当作家看到班干部在进行助学金申请,让申请者长时间举手时,心里无奈地慨叹:“我不是想评价我的学生的工作方式,他们应该是无意识的,背后是普遍通行着的价值观。你家里没钱,想申请额外的一份救济,你就要准备低人一等,让你举一会儿手太正常了。……一个刚满18岁的孩子为家里缺钱就要长时间当众举手,他们的心理会全无感觉?”^[32]尽管作家并没有对这些疑虑给出直接的答案,但是,通过作家主体的自我辨析,作家、当事人和读者,不同的主体都会面对现实秩序与教育科学之间存在的鸿沟,进行深切的反省和思考。它既是对高等教育本身的反思,也是对功利社会的省察。

作家对各种社会历史问题的疑虑,说到底都是源于人们的内在观念。在《张医生与王医生》中,作者就饶有意味地探讨了人们对于社会身份与阶层跃升的观念。如围绕理查德·霍加特的《识字的用途》所定义的“奖学金男孩”,作者借助大量社会学理论,分析了张晓刚和王平的成长经历,并呈现

了沈阳近四十年来的民间社会史。虽然这两位医生都实现了阶层身份的变迁，但他们都“不会来事儿”，不够“社会”。在作者看来，所谓“社会”，就是个体能够合理灵活地利用和占有资源，俗称“吃得开”，“如果资源相对丰富，不那么稀缺，那么‘吃亏是福’可能还上得了台面；而如果资源稀缺，尤其是稀缺到只有零和博弈，那吃得开的人的生存能力就远大于对照组。吃得开与吃不开，是衡量一个人社会生活能力的根本。这是生存能力，得训练。”^[33]说实话，我们很难认同这种“吃得开”的生活观念，但它提出的世俗性生存观念是耐人寻味的。在《野地灵光》中，李兰妮也一针见血地指出，精神病医院从来都是一个神秘的存在，也是一个社会问题的重要表征，在这个被常人称为“疯人院”的地方，绝大多数人极少关注，连医院的位置和大门都很少有人知道。但是，作家置身其中之后，提出了一个令人震惊的数据：中国成人精神障碍终生患病率为17.5%。这个庞大的弱势群体，不仅要忍受疾病本身的折磨，还要承受社会的歧视。从对于少女朱莉亚、小迷糊、海伦、辛迪，到小蘑菇、莫有爱、小澳洲、忽宝、高儿等年轻的生命的描写中，我们就可以非常明确地看到，作者都是带着强烈的好奇心和平等的姿态进行交流，即使是看到她们家庭中存在的各种问题，也没有太多的情感排斥。

新世纪以来的非虚构写作，在作家主体的“求真行动”驱使下，既突破了叙事学既有的自律性规范，使叙事呈现出高度的开放性和跨界性，也彰显了文学面对社会与历史的重要关切，有效拓展了中国当代文学的审美空间。其中所隐含的作家主体的情感与观念，不仅巧妙地统摄了情真、事真与理真的逻辑关系，有效维护了非虚构写作的求真理想，而且激活了主体间性的互动机制，促使不同主体共同参与到文本的意义建构之中。而这，或许正是非虚构写作之所以充满活力的内在缘由之一。

教育出版社2006年版。

[2][25] 黄灯：《大地上的亲人：一个农村儿媳眼中的乡村图景》，“自序”，第7页，第5页，台海出版社2017年版。

[3][7][8] 杨潇：《重走：在公路、河流和驿道上寻找西南联大》，第6—7页，第634页，第635页，上海文艺出版社2021年版。

[4][18][19] 李兰妮：《野地灵光：我住精神病院的日子》，第4页，第160页，第152页，人民文学出版社2021年版。

[5][33] 伊险峰、杨樱：《张医生与王医生》，第22页，第123页，文汇出版社2021年版。

[6] 梁鸿：《中国在梁庄》，“前言”，台海出版社2017年版。

[9][10][17][22][27][28][29] 万方：《你和我》，第4页，第7—8页，第182页，第111页，第63页，第110页，第261页，北京十月文艺出版社2020年版。

[11] 沈闪、黄灯：《黄灯：我怎样写作〈大地上的亲人〉》，《关东学刊》2019年第3期。

[12][21] 周海燕：《非虚构：彰显主体性的真实》，《探索与争鸣》2021年第8期。

[13][30] 薛舒：《远去的人》，第39页，第12页，上海文化出版社2015年版。

[14] 刘勰著、祖保泉解说：《文心雕龙解说》，第622页，安徽教育出版社1993年版。

[16] 项静：《非虚构写作中的情感表达》，《探索与争鸣》2021年第8期。

[20][24] 梁鸿：《非虚构文学的审美特征和主体间性》，《中国现代文学研究丛刊》2021年第7期。

[23] 王安忆：《虚构与非虚构》，《人民政协报》2010年3月6日，第C05版。

[26] 李娟：《春牧场》，“自序”，中信出版社2017年版，第6页。

[31][32] 王小妮：《上课记》，第88页，第99页，东方出版社2016年版。

[作者单位：杭州师范大学人文学院、
文艺批评研究院]

责任编辑：罗雅琳

[1][15] 朱光潜：《谈文学》，第128页，第130页，安徽