

非虚构：一种写作方式的抱负与解放

吕永林

一 抱负

在游弋着无限可能与不可能的生死有无间，人将如何打开自己和完成自己？或者说，人将如何跃入那条载其出生入死的所谓自由之河？如果把每个人的思想、生活之全部视作一场写作，这个问题就会变成：一个人将如何讲述自己、讲述世界？这一问题，不仅会对所有写作者构成疑难，也会对所有阅读者构成疑难。

人一旦降生于世，就会被生命的有限性和各种现实拘留。在小说《万寿寺》的最后，王小波以一种看似平静实则动荡不宁的方式嵌入这么一段文字：

你已经看到这个故事是怎么结束的：我和过去的我融会贯通，变成了一个人。白衣女人和过去的女孩融会贯通，变成了一个人。我又和她融会贯通，这样就越变越少了。所谓真实，就是这样令人无可奈何的庸俗。

整部《万寿寺》，在下面这句话中戛然而止：

一切都在无可挽回地走向庸俗。¹

此处的“庸俗”，首先是指某种“堕落”，即人从无限丰富、可能的存在“堕落”为有限、贫乏的存在。也因为如此，人常常渴望越出，渴望自由和无限。人不想乖乖就范于这般黯淡的行程：从大海里的一条鱼变成网兜里的一条鱼，从空中的一只鸟变成笼中的一只鸟。人常常渴望造自己和世界的反，人甚至想从一条鱼变成一只鸟，或者从一只鸟变成一条鱼。书写，各种各样的书写，很多时候就是一条人类造反的通道，比如陶渊明写《桃花源记》，鲁迅写《铸剑》，圣埃克絮佩里写《小王子》……甚至是对人类世界的“现实主义”呈现，也每每包含了书写者对单个人和部分事实的超越企图，比如鲁迅所言“杂取种种人”之法。而上述所有这些书写，皆有一个共同的装置：虚构。

问题是，但凡活着的人，又只能在生命的有限性和各种各样的现实中打开自己和完成自己，包括他的想象和虚构行动。《伊索寓言》里，有人对那个正在讲大话的运动员说：这里就是罗陀斯，就在这里跳吧。此话，黑格尔和马克思都曾

¹ 王小波：《青铜时代》，陕西师范大学出版社，2003年，第270、272页。

向世人讲过，他们共同的意思是，人的任何超越性和自由必有其现实的立足点和处境，它们，是无法虚构的。比方说，在现实中，人只有从地球起跳，才有可能离开地球，乃至飞向太空，而在跳出地球、飞向太空这件事情上，人不仅需要天马行空的想象力，更需要各种老老实实的践行力，对于后者来说，地球上的许多事实及其限制，是不可超越的，容不得半点虚构。在这个意义上，直面生命的有限性，尽可能朝向和通达各种各样的事实本身，无疑是人类诸多创造性行动的地基——不管这些行动是为了更加有效的反动，还是为了更加深刻的拥抱。

1962年，被后世誉为世界环保运动肇始之作的科普著作《寂静的春天》出版，有意思的是，在这部众人公认的“非虚构”作品中，蕾切尔·卡森恰恰以虚构的笔法撰写了其开篇之章《明日寓言》——一个原本如晨雾般宁静，如秋叶般斑斓，如火光般灿烂的小镇，却遭遇到“一种令万物凋零的疫病”，“整个镇子像被施了恶咒，死亡的阴影无处不在”，某种白色粉末“像雪花一样从天而降”，一时之间，人、动物、植物大量死亡，“小镇陷入一片怪异的死寂”，就连它的春天都是寂静的。卡森明言，以上“这个小镇只是一个虚构的存在”，实际上“并没有哪一个村镇曾经同时遭受过”上面的全部不幸，但如果人们什么都不做，“这幅想象中的惨象极可能成为我们都将面对的严峻未来”。²

接下来，从第二章到全书最后一章，《寂静的春天》所动用的，都是非虚构——在作者当时的认知能力界限之内。也就是说，这里面存在着一个书写方式上的选择和转换：首章《明日寓言》超越某些局部“已然”事件，以虚构的形式描述了一件整体“可然”之事，其目的，在于用极致化的灾难图景来唤起人们最长远的危机意识，可谓非如此不可。不过这样一来，作品也就给灾难罩了一个虚构的罩子，从而将这灾难与读者隔离开来，使后者拥有某种自觉或不自觉的安全感。因此，无论是真实灾难的告知，还是更加充分的警醒，尤其是对实际解决方案的寻求，都需要将前面那“虚构之罩”拿开，而去开启一扇厚重的非虚构之门：“我们需要戳穿虚伪的承诺，剥去糖衣，正视难以下咽的苦果。承担害虫防控风险的群体是人民大众，所以只有大众才有权决定自己是否还要沿着眼下这条路走下去，而做决定的前提是完全掌握事实。”³

就此而论，在《寂静的春天》一书中，恰恰是虚构和非虚构的同在，才传递

² 蕾切尔·卡森：《寂静的春天》，马绍博译，天津人民出版社，2017年，第1—2页。

³ 同上，第10页。

出更饱满的真实。与此同时，也正是在这一同在中，非虚构才标志出自己的道路：自觉接受现实世界之内具体人、事的限止，尽可能深切而广阔、如实地呈现它们，既不投机取巧地低于它们，也不自以为是地高于它们，而是尽可能地通往它们本身。这条“非虚构之道”自有其不可替代的价值，它不仅连接着大千世界的目的和情理，而且连接着实实在在的手段和行动，连接着哲人们所说的人类自由意志的“现实化”——实事求是地“解释世界”，实事求是地“改变世界”。而这，也正是许许多多非虚构行动的远大抱负。在这样的抱负中，非虚构写作既不低于所谓虚构写作，亦不低于所谓哲学写作。

举一细处为例。在虚构作品中，比如在鲁迅的《阿 Q 正传》《祝福》、若泽·萨拉马戈的《失明症漫记》、蕾切尔·卡森的《寂静的春天·明日寓言》中，阿 Q、祥林嫂、众多失明症患者、那座小镇上的若干居民都被各自的作者写进了死亡之谷，从而以极端悲惨的形象促人深省。但在现实生活中，上述虚构文本世界的“死者”可能并未遭致彻底毁灭的命运，而是继续在人间存活。因此，在相应的非虚构作品中，那种由生命死难而来的巨大逼迫力量自然不会出现，并且很有可能，这些继续存活的生命会跟阿 Q 和祥林嫂一样麻木、寂静，或者是像《失明症漫记》中那位“医生的妻子”所说的那样——“活着的人们需要再生，从本身再生，而他们不肯”⁴……倘真如此，那么在具体的社会实践层面（无论是改良还是革命），这些“有限的事实”就不能被轻易超越，而只能从它们开始，这一点，恰恰构成了非虚构写作的起始之地和边界所在。⁵也正因为如此，我比较认同袁凌的相关见解，在一次与金宇澄⁶、史航的对谈中，袁凌说，“事物本身是可以说话的，是可以发声的。我们应该有一个让它自行呈现的态度。非虚构的魅力来源于哪里？我们忠实地把材料和保留了悟性的东西提供上去，用我们甘居于有限、残损的视角，不侵犯材料本身的性质，它的开放性就会显露出来。……让沉默者发

⁴ 萨拉马戈：《失明症漫记》，范维信译，南海出版公司，2014年，第254页。

⁵ 从有关杜鲁门·卡波特传记电影里我们可以看到，只有现实中的佩里·史密斯被执行了死刑，作品《冷血》中的佩里·史密斯才能被作者“写进”死亡。倘若现实中的佩里·史密斯最后被解除了死刑，那么卡波特就得彻底调整《冷血》的结局，甚至得调整整部作品的内容及其写法。在中国观众十分熟悉的电影《英雄儿女》中，人民英雄王成喊出“为了胜利，向我开炮”之后，壮烈牺牲，而在真实世界，王成的原型之一蒋庆泉却继续承受了战地受伤、被俘、回国、退伍返乡、在老家辽宁省锦州市松山新区大岭乡长期务农等一系列现实，出于种种原因和顾虑，他也不愿意向身边的人透露“向我开炮”的经历，直至2010年，曾经的战地记者洪炉找到了他。在蒋庆泉心中，俘虏身份一直是个结，“不幸陷围困，战俘名声坏”，谈起这段往事，蒋庆泉说，“我不是什么英雄，但也绝不是贪生怕死的孬种；我是负重伤被俘，不是投降和当叛徒……”（见周永章、周永新报道：《洪炉：寻找活着的“王成”》，《铁军》2014年第7期）这些，才是非虚构写作的田野。

⁶ 金宇澄和袁凌都属于同时行走于虚构、非虚构两条写作道路之上的作家。

声，不仅是要处于底层、边缘的人群发声，也是要让我们的生活经验自己发声，让我们人性之外的悟性发声。我们不要天天高谈人性，让它成为一个被附着对象，而是要让它在悟性、风物、习俗、时间的环境里，不去干扰它、打乱它，让它呈现出来，这样一种人性才是真的人性，这样一种悟性才是真的悟性。”⁷

二 解放

有研究者担心，“对于宣称‘源于生活，高于生活’的传统文学而言，非虚构写作并未因囊括的文化种类多就具有某种视野的宏阔性和先锋性。恰恰相反，对于文艺与生活的关系，它甚至有着某种‘后撤性’——以撤回生活本身的方式拒绝‘高于’生活的超越性与形象性。因为新闻性、事实性要素的介入与张扬，在一定程度上占有、挤压了传统文类的修辞性空间，这恐怕是高调宣示自身‘非’/‘反’文学虚构的此类作品与生俱来的宿命，并有可能在叙事伦理的层面上异化为一种新的文化宰制。”⁸这里面，存在着一些根本性的误解。

首先，对各种事实本身之重要性的重新认识，或者说对“生活本身”所具有的真理性的重新认识，乃当代非虚构写作兴起的巨大动力之一。也就是说，当代真正优秀的非虚构写作并不是要“撤回生活本身”，而是要重新朝向和扎入“生活本身”。在方法论上，它们恰恰契合了哲学中所言的“否定之否定”精神，因而，它们并非“后撤”，而是前行。在此，我们很有必要对亚里士多德之著名判断“诗比历史更真（普遍）”做一个大胆的颠倒——“历史比诗更真（普遍）”，即我们要意识到具体性、限定性在人类社会实践中的真理性 and 普遍性，与此同时，我们还需更进一步地意识到，以上两种判断中的任何一个判断，皆各有亏欠，惟有当其同时存在且彼此映照之时，相关思想的整全性才能来到人们面前。回到正题，我欲借以澄清的是，当代许多优秀的非虚构写作其实自有其“视野的宏阔性和先锋性”，它们的真正意图，绝不是要跟虚构写作在艺术上一较高下，而是要与那些优秀的虚构写作一道，共同完成对世界更为深广的书写，因为它们中的任何一种都是有限的，都不可能以单兵作战的形式完成对世界最真实的讲述。

其次，如果未辨清当代非虚构写作的来处和抱负，就很容易产生某些认识上的错位或偏差，比如在“修辞”层面对非虚构写作提出不恰当的批评。具体言之，

⁷ 可参见：《袁凌、金宇澄：对于非虚构的误解，就在于认为它没有文学性》，载于“腾讯网”2018年1月14日网页：<https://cul.qq.com/a/20180114/011364.htm>。

⁸ 孙桂荣：《非虚构写作的文体边界与价值隐忧——从阿列克谢耶维奇获“诺奖”谈起》，《文艺研究》2016年第6期。

比如非虚构作品的“想象力”，就被认为是受到“挤压”的“修辞性空间”，是“受制于自身的文体限制而难以放飞”的翅膀，⁹还有论者称，“细究‘非虚构写作’的局限，首先在于它限制了创作主体的艺术想象力和创造力”，“作家的主体意识很难获得全面而自由的张扬，也很难拥有像鲁迅所说的‘天马行空’式的精神境界”。¹⁰如此评价，近乎于用垂柳的身姿去看取旱柳的身形，用江南风情去打量北国风光。须知，“天马行空”式的艺术想象力本就不是非虚构写作的内在要求，甚至也不是所有虚构作品的内在要求，我们又岂能用金庸武侠小说式的“纵横四海”去评判梭罗的《瓦尔登湖》¹¹。在《瓦尔登湖》之《我生活的地方，我生活的目的》中，梭罗写道，“每一个清晨都是一份快乐的邀请，要我过和大自然一样简朴的、也可以说同样纯洁的生活”，“不相信每一天都有着—一个尚未被他玷污的更早、更神圣的破晓时刻的人，是对生活已经绝望的人，他踏上的是—条越来越往下、越来越黑暗的路”……在另一处，梭罗又写道，“这是万物称颂的难以忘怀的转折点”，“一拥而进的光明充满了我的屋子，虽然黄昏即将来临”，“我向窗外看去，看呀！昨天还是一片冰冷的灰色冰块的地方，已然躺着透明的湖泊，像在夏日傍晚—样宁静而充满了希望”，“我听见—只知更鸟在远处啼鸣，觉得好像有几千年都没有听见—过这声音了，而且几千年也不会将这美妙的声音忘记”。¹²阅读这些文字，读者自能从中感受到某种不同于“天马行空”式的文本想象力，—种非虚构的想象力，希望我们都能听见梭罗的声音，都能看见这样的创造力。

可以说，当代非虚构写作亟需得到恰如其分的理解和解放——从创作、阅读和研究等各个方面。与虚构作品相比，哪怕是与虚构作品中的现实主义小说相比，非虚构作品同人们具体的社会实践之连接都更加直接、更加“物理化”—些。其中，—条边界是虚构作品无法跨越的，即在文本之外，现实书写类的非虚构作品¹³必须确保其所述人事的真实可联性——倘若读者需要，他既可以找到作品中的人物（离世者除外），也可以抵达作品中事情发生的地点，而等他到来时，所有这些人、事、空间依旧嵌在现实世界之内，实际参与着现实世界的升腾或堕落。此乃非虚构作品特别坚硬的一面。

⁹ 同上。

¹⁰ 洪治纲：《论非虚构写作》，《文学评论》2016年第3期。

¹¹ 尽管《瓦尔登湖》出版于19世纪50年代，但我一直视之为—部与当代自然书写有着高度精神契应的非虚构作品，而当代深受《瓦尔登湖》影响的自然书写类非虚构作品也委实不在少数。

¹² 梭罗：《瓦尔登湖》，王家湘译，北京十月文艺出版社，第88、314页。

¹³ 历史书写类的非虚构自有其相应的书写原则和求证约定。

无论是就其兴起而言，还是就其发展、壮大而言，当代非虚构写作中都存在着一个十分显著的方向：社会问题书写或危机叙事，比如《冷血》涉入的是人的心灵危机，《寂静的春天》触碰的是现代世界生态危机，《中国在梁庄》呈现的是社会危机，等等。此类非虚构作品的核心功能，在于呈现事实真相，召唤危机意识，尽可能为人们现实、具体地解决危机提供一种实实在在的文本参照。当代非虚构写作中还有一个十分显著的方向：人的日常生态书写，比如《大地上的事情》《田园之秋》《山是山水是水》《平如美棠》等作品。苇岸《大地上的事情》在精神上起源于梭罗的《瓦尔登湖》，它呈现的是一个普通人亲近自然的日常生活实验，是一个当代人去“发现内心的新大陆和新世界”、“开辟新的思想海峡”（梭罗语）的真实尝试。陈冠学的《田园之秋》则是“采取南台湾的一角田园，尽个人可能有的笔力，一点一滴，一笔一画，描绘出它的美，以期唤起全台湾居民对土地的关切与爱护”。¹⁴《山是山水是水》记录了日本艺术家、制陶人高仲健一携家人移居千叶县山中的“另类”家常百态，饶平如老先生的《平如美棠》则为我们提供了一种普通人既平凡又非凡的“情感传奇”。此类非虚构作品，皆为人们打开和创造真正属于自己的日常生态提供了种种真实样本，其在本质上也都指向了人类具体的生活实践。

马克思有言：“理论只要说服人，就能掌握群众；而理论只要彻底，就能说服人。所谓彻底，就是抓住事物的根本。”¹⁵具体到理解当代非虚构写作这件事情上，窃以为，正是人类真实行动的伟大奠基了非虚构写作的伟大，同时，也正是人类真实行动的种种有限决定了非虚构写作相应的有限。例如非虚构写作中的社会问题书写或危机叙事，就不仅需要遵守种种事实本身对作品内容的限定，还往往需要给自己追加一个创作时间上的限定，即作品的完成和发布需尽可能贴近现实生活本身的进展，而不能无限期地延缓，尤其是新闻写作领域，写作者们几乎是以“赶场”¹⁶的速度在做调查、在赶稿。如此，创作内容的限定再加创作时间的限定，就会让非虚构写作遭遇到两个极其重要的问题——文本审美性问题和经典化问题。

¹⁴ 陈冠学：《田园之秋》，中信出版社，2014年，“自序”。

¹⁵ 《马克思恩格斯选集》第一卷，人民出版社，1995年，第9页。

¹⁶ 袁凌曾对自己和记者同行们在写作时间上的有限性作过较为细致、深入的反观：“我和很多同行一样，以赶场的速度奔波在中国的各个省份里，很难静下心来想想自己见证了什么。”见袁凌：《青苔不会消失》，中信出版社，2017年，“代序”第3—7页。而卡波特创作《冷血》的时间虽然长达六年左右，但其最终的完成和出版也还是紧随着那场杀人案的了结而来的。

不少读者认为，同虚构作品相比，非虚构作品往往显得审美性不足，随之而来的是，非虚构写作很难有传世之作，这两点，在他们眼里自然也成了非虚构写作的巨大困境与缺陷。但仔细辨析，这种貌似有理的看法，其实却源于某些很容易被人视而不见的认知偏差。且不说，各种判定标准本身就是一种被掌握话语权的人所制造和认同的东西，它们也一直在流变之中，尚需众人不断去辨识。¹⁷更重要的是，所谓审美性和经典化，终究是归于人类生活之内的事物，而非居于人类生活之上的事物，因此，惟有在那些将审美性和经典化视作其中心旨趣的人类活动中，此二者才被抬举为更高级别的存在。但是在非虚构写作中，尤其是在社会问题书写或危机叙事类的非虚构写作中，清晰、深切、有力地呈现事实本身才是其根本任务，作品的创作与诞生，首先是为了各方在具体实践的维度上建立及时、有效的连接，因此，它们不能来得太慢、太晚，不能为了所谓的审美性和经典化，而耽误了最核心的任务。说得再直接一点，对于许许多多的非虚构行动而言，作品的审美性和经典化并非是最重要的，写作者追求之可以，但千万不可本末倒置。

在今天，未曾将本末倒置的非虚构写作者应该不在少数，而他们在历史上的同行者也大有其人。早在八十多年前，当鲁迅再次为自己的“杂文转向”及其同道中人的杂文创作勘定位置时，就明白说过，“我只在深夜的街头摆着一个地摊，所有的无非几个小钉，几个瓦碟，但也希望，并且相信有些人会从中寻出合于他的用处的东西。”“况且现在是多么切迫的时候，作者的任务，是在对于有害的事物，立刻给以反响或抗争，是感应的神经，是攻守的手足。潜心于他的鸿篇巨制，为未来的文化设想，固然是很好的，但为现在抗争，却也正是为现在和未来的战斗的作者，因为失掉了现在，也就没有了未来。”也因如此，对于杂文及其作者在“文学史上的位置”问题，鲁迅选择直接了当地跨过去，而不予专门的理会。如在《徐懋庸作〈打杂集〉序》一文中，鲁迅说，“我知道中国的这几年的杂文作者，他的作文，却没有一个想到‘文学概论’的规定，或者希图文学史上的位置的，他以为非这样写不可，他就这样写，因为他只知道这样的写起来，于大家有益。”¹⁸

¹⁷ 我的研究生柯翌嘉曾援引雅克·朗西埃和约翰·伯格等人的观点，对此做过一些较为深入的讨论。详见柯翌嘉：《作为创意写作资源的平民自我书写研究》，上海大学硕士学位论文，2017年，载于“中国知网”。

¹⁸ 鲁迅：《〈且介亭杂文〉序言》《徐懋庸作〈打杂集〉序》，《鲁迅全集》第六卷，人民文学出版社，2005年，第3—4、300页。与此相关的研究，可参见李淑英：《关于“黑暗”和鲁迅的杂文转向——从“鲁迅作品的

回过头来看，鲁迅当年这些有关杂文创作的深切见识，实在相契于当代诸多的非虚构写作行动。当代的非虚构写作，一定要从某些“艺术教条”中自觉且自信地解放出来，相关作者、读者、研究者和媒介，也需一同警惕那种共谋于“文学史上的位置”之冲动。当然，任何事物的解放都应该是合乎其自身的解放，相对于社会问题书写或危机叙事类的非虚构写作，自然书写和日常生态书写类的非虚构写作就大可以在审美问题上多下点功夫，而在时间和现实都还“等得及”的前提下，社会问题书写或危机叙事类的非虚构写作行动亦需竭尽所能，将其文本力量释放到极致，而不该在写作技艺上有丝毫懈怠。这也是“解放”的题中应有之义。

但无论如何，世界上至少存在着两种久远性：一种，是某事物自身的长久持存；另一种，则是某事物将自身融入了他者的存在，即便该事物彻底消失了，但那些他者，还拥有长久的未来。许多非虚构作品的伟大与渺小，当从这个角度看取。

三 道路

2007年，王安忆在纽约大学作过一次有关“虚构与非虚构”的讲座，她认为，跟非虚构相比，虚构的长处和自由在于，它可以书写“生活应该是怎么样的”。这个“应该”，有时候被解释为虚构事物的理想性，比如在托尔斯泰小说《复活》中，聂赫留朵夫陪玛丝洛娃一同流放西伯利亚的行动，比如苏童小说《西瓜船》中，小镇众人帮女人“寻找西瓜船”的行为，又比如迟子建小说《野炊图》中，“一个懵懂的小伙子”给“三个受委屈的人”的一点安慰，等等。更多时候，这个“应该”被解释为虚构事物的“完整性”。在座谈中，王安忆说，“虚构就是在一个漫长的、无秩序的时间里，要攫取一段，这一段正好是完整的。当然不可能‘正好是完整的’，所以‘攫取’这个词应该换成‘创造’”，易言之，虚构能让作者，“一个生活在局部里的人”，“狂妄到要去创造一个完整的周期”，而王安忆本人较为认同的小说，便是作者能够在文本中“创造出另外一个世界”的那种。因此，当提及相关的文学批评时，对于那种试图从文本外部“找一个条件来检测”文本内部事物的做法，王安忆很不以为然：“我的方法是，首先把这个作品看成是封闭的，它自成一体，自有逻辑和定律，和外界没有关系，你必须用它自己内

黑暗面”谈起》（《鲁迅研究月刊》，2012年第7期）以及张旭东：《杂文的“自觉”——鲁迅“过渡期”写作的现代性与语言政治》（《文艺理论与批评》，2009年第1、2期）等。

部的条件去检测它，它有没有做好，有没有自圆其说。”¹⁹

2007年时，中国大陆的非虚构写作尚未如后来这般惹人瞩目，但就当代世界非虚构写作整体而言，“密涅瓦的猫头鹰”似乎已经可以起飞了。事后看，王安忆在那次讲座中有意或无意地，触碰到了非虚构的一个极其重要的点，当然，这一触碰并非体现在她对非虚构的正面界说上，而是体现在她对虚构的不断勘定上。无论是虚构事物的“理想性”也好，还是其“完整性”也好，王安忆所指出的，归根结底，就是世界在一个个“创造者”心中的“应然”。因此也可以说，王安忆是以自己的声音，再次回应了两千多年前亚里士多德所发出的诗、史之辩。但我们知道，任何个人，包括荷马、托尔斯泰在内，都必定受限于其所存身的历史/现实总体性，因而，每个“创造者”所虚构的“理想性”也好，“完整性”也好，又只能是一个个注定有限的个人想要的“理想性”和“完整性”，亦即一个个注定有限的个人想要的“应然”。

如此而来的文本世界必然是朝向“封闭”的，在逻辑上是“自成一体”的，诚如王安忆自己所言。或者说，这样的文本世界必须得拥有一种属于它自己的“现实”，一种虚构的“现实”。于是，另一个逻辑出现了：这个文本世界越“应然”，就越需要虚构，而越虚构，这个文本世界就越趋向自我闭合。无论在其诞生之前，外部世界对它的“创造者”的影响有多大，可一旦完成，它所实现的首先是一种摆脱和超越。尔后，它才又带着它的“封闭性”，经由各种渠道，流向外部世界，并对读者的情感、知识、意志和行动造成影响。在这种“封闭性”中，孔乙己最终是被人打断了腿，并且失踪了，阿Q和祥林嫂则走进了死亡，包括约翰·威廉斯笔下的威廉·斯通纳。

正是以这种自以为据的文本“封闭性”，许多虚构作品抵达了其杰出或伟大，同时，也带出了它们的限止——那些存在于文本世界的事物，无论美好、丑恶、光明、黑暗，也无论欢乐、悲伤、和平、恐怖，皆属于另一个世界。读者对其感受再深，也始终跟它们隔着一层，无从穿越。

非虚构之“非”，或者说非虚构之“是”，极重要的一点，正是从这里开启：与虚构作品的“封闭性”相比，非虚构作品恰恰有着某种不可或缺的“敞开性”，它允许甚至邀请外部世界的进入，进而生成比它自身更大的文本。仅从已有作品

¹⁹ 王安忆：《虚构与非虚构》，《天涯》2007年第5期。

来看，《寂静的春天》如此，《冷血》如此，《田园之秋》如此，《江城》如此，《出梁庄记》如此，《大地上的亲人》如此，《我是范雨素》如此，《青苔不会消失》如此，《扫地出门》如此……2007年的王安忆如果继续谈下去，她或许会谈到这个。拿具体的例子来说，当《寂静的春天》出版后，时任美国总统的肯尼迪“曾在国会上讨论了这本书，并指定了一个专门调查小组调查它的观点”，而这个专门小组的调查结果，无异于是对一些熟视无睹的企业和官僚提出了起诉，“卡逊的关于杀虫剂潜在危险的警告被确认”，不久之后，美国国会也开始重视起来，“成立了第一个农业环境组织。……”²⁰时至今日，《寂静的春天》不仅早已被人们奉为现代环保运动的肇始，而且也成为不断被扩充的全球性文本，一个有着无数附文本和超链接的敞开性作品。

再举一个例子，也许不十分恰当：假如约翰·威廉斯的《斯通纳》是一部非虚构作品，又假如“老斯通纳”还活着，且身体状况尚好，定会有读者想去找他，然后当着他的面对他说：“你好，斯通纳！”不过，一切的前提是，在这个世界上真有一个斯通纳，而这个在真实世界活着的斯通纳，很可能远不及小说中那么“文艺”，比如，他一直都不曾遇见过他的凯瑟琳。表面上看，这个真实的斯通纳是一个各方面都很寻常乃至“失败”的人，可即便这样，其骨子里还是跟小说中的斯通纳一样，甚至比小说中的斯通纳更接近德勒兹和迦塔利所说的那种“处于平庸当中的特立独行者”，对于这样的人，德勒兹和迦塔利不禁带了点抒情意味地评价道：“没有比处于平庸当中的特立独行者更不唯美主义的人了，然而也没有比这更具艺术性的东西了。”²¹如此以致于，必会有明白了他的读者来找他，然后当着他的面对他说：“斯通纳，你好！”

正如被专门调查过的《寂静的春天》那样，非虚构作品中的人和事，当经得起类似的现实检验和走近，以面对乃至迎接外部世界更多的进入，这样，非虚构写作也才能抵达某种更其厚重、深远的，那独属于它的真实。也因此，我们对非虚构作品“真实性”的考察，就不应满足和固执于一种静态化的考证和思辨——对某些已逝事物的百分百还原本来就不是一件可能之事。我们更应该做的，是将其放进现在和未来的种种具体实践中去考察。以文本为界，虚构作品的“真实性”

²⁰ 可参见蕾切尔·卡森：《寂静的春天》，吕瑞兰、李长生译，上海译文出版社，2008年，美国前副总统阿尔·戈尔所作序言部分。

²¹ 德勒兹、迦塔利：《什么是哲学》，张祖建译，湖南文艺出版社，2007年，第158页。

首先是在其文本之内实现的，而非虚构作品的“真实性”却更像是一种仍在不断逼近的事物，它近乎天然地，需要外部世界的进入——只要不被推翻，从此成为丑闻。再进而言之，一篇或一部好的非虚构作品在其完成之后，仍将继续在生长，这种生长，便体现为现实世界对作品的进入，而现实世界进入得越深刻、越广阔，作品的生长就越充分、越有力。我认为，正是这种“敞开性”，豁然标示出非虚构写作不容混淆的道路。

一旦上述这些清晰了，许多相关的讨论就会变得容易起来。比方说，非虚构作品是否可以被写成小说（“novel”意义上，非“fiction”意义上）？在非虚构作品中，是第一人称好还是第三人称好？非虚构写作是否允许情境还原？等等。

非虚构作品当然可以被写成小说，只要它能够确保和捍卫自己的“敞开性”。需要注意的是，这种“敞开性”并不是靠作者在作品目录上标明人物姓名、身份、年龄等信息，或者在文中加上“红场实地采访（1991年12月）”、“调查材料摘要”、“低语声断了，我（指作者，笔者加）以为她要尖叫”等字样²²来实现的，这些叙事策略也常常被用以虚构。如前所述，非虚构作品最根本的“敞开性”，只能是文本世界与现实世界的相互进入与不断通行。因此，当看到阿列克谢耶维奇说，“其实我写的也不仅仅是事实，我是把事实集合在了一起，其实也是一种小说，是一种声音的集合”，²³我丝毫都不感到奇怪。我相信阿列克谢耶维奇，如果她真愿意将自己的非虚构作品称为小说，那就还叫“非虚构小说”好了。

同理，非虚构作品当然既可以用第一人称，也可以动用第三人称。尽管梁鸿声称，“作家们不约而同地摒弃了上帝式的叙事人角度，而是以‘有限的个人’视角进入文本。《中国在梁庄》《中国，少了一味药》《南方词典》以及稍后的《冬牧场》《青苔不会消失》《九十九次死亡》等作品，都有‘我’在场。”²⁴但我们同时也会听到马修·德斯蒙德说：“第一人称叙事并不是仅有的选择。事实上，若真地想捕捉社交世界里的精髓，第一人称或许是最应该避免的那个选择。”²⁵还有，非虚构作品也应当允许适当的“情境还原”，虽然这样一来，作品的内容就

²² 见阿列克谢耶维奇：《二手时间》，吕宁思译，中信出版社，2016年，“目录”页，及正文第113、120、158页。

²³ 阿列克谢耶维奇：《社会主义 or 资本主义？牛奶鸡蛋才最重要》，载于“凤凰网”2016年8月25日网页：http://culture.ifeng.com/a/20160825/49838337_0.shtml。

²⁴ 梁鸿：《非虚构文学的兴起及辨析》，《江苏社会科学》2018年第5期。

²⁵ 马修·德斯蒙德：《扫地出门：美国城市的贫穷与暴利》，胡聃、郑焕升译，广西师范大学出版社，2018年，第443页。

非全然是作者亲身经历的事物，虚构的成分也就在所难免，但我还是比较赞同德斯蒙德在《扫地出门》中对一些细节的处理。与此同时，我也同意何伟（Peter Hessler）的说法，“一些非虚构文学作者会编造一些文学场景，一些‘复合型人物’。约瑟夫·米切尔（Joseph Mitchell）、杜鲁门·卡波特（Truman Capote）等许多作家都曾经这样编造过。但是时至今日，非虚构文学已经不再接受这种编造行为了。”²⁶问题的关键，是看这些“编造”是否会给非虚构写作带来实质性的遮蔽和伤害。

最后，有必要提一下的是，与虚构相比，非虚构天然地需要扩大其作者源。因为每一个作者都是有限的，而世界和生活的事实无限，唯有推举和涌现更多的非虚构作者，这一书写方式才会获得更大的解放。也许可以这样讲，非虚构比虚构更需要像范雨素这样的作者，更需要不拘形式，让无数的人发出自己的声音，呈现自己的真实生活。在这一过程中，在《我是范雨素》等作品之外，有一种更大的作品出现了，此即天下百姓自己发声的行动本身。正如生活是属于所有人的一样，非虚构也是属于所有人的，这才是其民主化的支点。而与此相关的议题，也远远超出了一切既有文学史或艺术史疆界的疆界，需有人专门来讨论。

²⁶ 参见南香红、张宇欣对何伟（Peter Hessler）所作的访谈：《为何非虚构性写作让人着迷？》，载于“腾讯网”2015年8月28日网页：<https://cul.qq.com/a/20150828/217693.htm>。