

# 博弈与回归：在十年“非虚构”与百年“报告文学”之间

王磊光

茅盾与高尔基对于报告文学的认识，几乎完全一致。他们当时所论，不仅可以帮助今人重新来认识彼时的报告文学，用它们来检验最近十年来的“非虚构”写作，也是完全成立的。



关于“非虚构”的讨论众多，且已达成了一些共识，其中一个基本认识就是：“非虚构”再现生活的能力及其传播效果，是对处于衰落状态的报告文学的一种补位乃至替代。事实上，报告文学并没有被替代，而且在“中国梦”、“乡村振兴”等具有“共名”性的重大时代主题的召唤下，还呈回暖之势。但是，不得不承认，“非虚构”对报告文学确实构成了巨大的冲击。

现实性、真实性是“非虚构”和报告文学能够成立的前提。但是，在作者处理自身与对象的关系之时，二者的叙事伦理是不同的。“非虚构”追求的是一种“个人化的真实”，即强调从作者或故事中人物的观察和感受出发，来记录个人眼中和心中的世界，因而它具有强烈的个人性。而报告文学呢？丁晓原在《国家志·文体史：新中国报告文学七十年》一文中指出：“报告文学在中国化的过程中，逐渐形成了它的意识形态特质，政治化是其基本特征，因而，有时被称为‘政治的文学’。”可以说，人民、政治、国家在创作的背后注视着报告文学作家，而非虚构“则是作家在生活的现场注视着土地、人民和国家。”

以上观点，如果用来检验1949年以来的报告文学和2010年以来的“非虚构”，毫无疑问是成立的。但是，如果将其放在报告文学百年发展史中来考察，是否还能完全成立呢？

## “非虚构”在百年报告文学中的回响

按照一般所论，报告文学源起于第一次世界大战前后的欧洲，随后传入中国，这与当时报刊的兴盛、世界的动荡等因素密切相关。1949年之前的中国报告文学代表作有：《执政府大屠杀记》（朱自清）、《饿乡纪程》《赤都心史》（瞿秋白）、《包身工》（夏衍）、《流民图》（萧乾）等等；1949年之后的报告文学代表作有：《谁是最可爱的人》（魏巍）、《县委书记的榜样——焦裕禄》（穆青、冯健、周原）、《哥

德巴赫猜想》（徐迟）、《祖国高于一切》（陈祖芬）、《根本利益》（何建民）、《木棉花开》（李春雷）、《塘约道路》（王宏甲）……将两个阶段的作品放在一起对读，我们发现，以1949年为界，在此之前的三十年报告文学与在此之后的七十年报告文学，虽然共享一个名称，却有着两种极为不同的“肉身”。如果再将“非虚构”代表作《梁庄》（梁鸿）、《定西笔记》（贾平凹）、《羊道》（李娟）、《盖楼记》《拆楼记》（乔叶）、《女工记》（郑小琼）等置于其中比较，会发现一个更有意思的现象：2010年以来的“非虚构”，在写作观念、叙事方式和表达效果上，明显区别于1949年以来的报告文学，却十分接近于1949年之前的报告文学。据此，笔者提出这样一个问题：“非虚构”可否看作是对前三十年中国报告文学的一种回归？

在笔者看来，这种回归，主要体现在以下几个方面。

### 一、叙事视角的回归。

“非虚构”和1949年之前的报告文学，都体现为一种“个人化”的视角。比如《执政府大屠杀记》，朱自清以“三一八”惨案亲历者、见证者的身份和视角，叙写了段祺瑞政府屠杀青年学生和市民的情景，对于自己视力无法所及之处，则做小心的交代和合理的推测，而对于自己面对屠杀时表现出的怯懦，则展开了自剖和自我批评。这种叙事视角，其实也是“非虚构”的基本写作伦理。作者是现实的见证者、追踪者和“观看”的引导者，对于世态人心、人情世故和社会变迁葆有兴趣。所以，个人化视角，本身就意味着对于日常生活的关注和书写。而且，二者相同之处还在于，这种个人化视角的背后其实往往都隐藏着国家/民族的视角，即对于关系国家、民族、人民的重大问题的关注。

### 二、写作姿态的回归。

报告文学生存危机的出现，并不在于它以大视角叙事时代大主题，而是在这种大视角和“主题先行”观念的

支配下，很多作品的“可信度”出现了问题。按照尼尔·波兹曼的说法：“讲述者的可信度决定了事件的真实性。”可信度不在于讲述者是否传达了事实，而是取决于他表现出的真实度、真诚度或吸引力。也就是说，“可信度”是一个超越客观事实本身的写作伦理的问题，即写作者在处理自身与写作对象间的关系时表现出了何种态度。

如果将“非虚构”代表作《梁庄》与1936年的报告文学《流民图》相对照，就会发现二者的叙述精神都是朴素的，对待写作对象的感情也是朴素而真切的。作为叙事者的“我”，习惯于平视写作对象，采用忠实的记述和白描等手段来表现对象。而1949年之后的报告文学，作家往往喜欢站在高处俯瞰社会，对写作对象进行全景式描绘，高拔的叙事者形象、强烈的抒情、宏大的议论，是它呈现给读者的面貌。相对而言，“个人化视角”更具有日常感、亲和力和个性化。

一个作家，尤其是对于纪实文学作家来说，他的写作姿态，往往直接体现于他对待语言的态度之上。1929年，高尔基在写给伊凡·日加的信中，特别强调了“特写家”“应该学习使语言平易、准确，只有这样才能使语言具有‘表现’力”。苏联的“特写”，即报告文学。高尔基写这封信，源于当时苏联编选了一本全国各地青年作家的报告文学作品集《我们的生活》，高尔基对于这本六百多页的手稿，从前到后详细地做了修改、删节和增补，他所做的最主要工作之一就是处理语言的问题。伊凡·日加说：“他仔细地把一切‘充满热情’的字眼，文体上的矫饰，用词上故意的、虚伪的‘华美’从原稿中删去，而力求文体谨严，语言朴实，事物名称和数字准确。”无独有偶，李敬泽曾表示，《人民文学》在编辑“非虚构”稿件时，做的最多的工作就是删掉作者过多的抒情和议论。

我们要认识作为舶来品的报告文学在中国的百年发展与变异，必须将其放置到世界文学的语境中来考察，尤其是要与其原初状貌

进行比较。也只有这样一个大的历史语境中，我们才能更加清晰看到今天的“非虚构”与报告文学的关系。

### 三、注重在场感，强调“有我”。

在场感的发生有两种情况：一是作者本人就是事件的亲历者、见证者，把亲身经历记录下来，自然就容易产生在场感；二是作者本人虽未经历事件，但是他详细记录下了自己对于事件的调查过程，同时还特别注意尊重和突出事件当事人的声音，通过呈现他们的讲述来还原现场感。这两种情况，在“非虚构”和1949年之前的报告文学中，都有鲜明的体现。这里有个特例就是《包身工》，它是夏衍对日本纱厂经过两个多月的辛苦调查后才完成的报告文学，但叙事者“我”在文本中几乎是隐藏的（只在发表议论时出现过三次），然而，读者却能从中明显感觉到隐藏的叙事者以两种身份在交替出现：一种是作为作家和记者，他仿佛是拿着摄像机在跟拍包身工从凌晨到夜晚十二个小时的劳作过程，一种是作为历史学者，他追溯了包身工制度的来龙去脉，将相关材料穿插在对于包身工一天劳动的记述当中，直到进入文章最后四段的议论和抒情部分，两种身份才完全融合在了一起。

### 四、艺术面貌的非固化。

高尔基还谈到“特写”与其他文体的区别：“特写是介乎评论文和短篇小说之间的东西。”高尔基的定义，其实说明了“报告文学”的创作，既要有文学性，又要有对于现实的研究性，它既在这二者间滑动，也是二者的统一，这样一来，它在具体形态上拥有多种可能性。

茅盾在1937年发表了《关于“报告文学”》一文，指出了以下两方面的重要内容：一是报告文学的“形式范围颇为宽阔；长至十万字左右，简直跟‘小说’同其形式的，也被称为‘报告文学’，日记，印象记，书简体，sketch——等形式的短

篇，也是。”二是对于哪些作品是“报告文学”的判定，“大概不以体式为界，而以性质为主”，这个“主要性质是将生活中发生的某一事件立即报告给读者大众”，但“好的‘报告’须要具备小说所有的艺术上的条件”。《关于“报告文学”》是一篇重要的理论文章，今天重读，尤其有意义。茅盾的看法，其实也强调了报告文学的多种可能性，强调了它是真实性和艺术性的高度统一。茅盾与高尔基对于报告文学的认识，几乎完全一致。他们当时所论，不仅可以帮助今人重新来认识彼时的报告文学，用它们来检验最近十年来的“非虚构”写作，也是完全成立的。

## 回到历史与回到未来

综上所述，将1949年以来七十年报告文学的形态和特征当作百年报告文学的全部形态和特征，是片面的、机械的，不利于文学的创新和发展。之所以出现这种情况，原因有三：一是为“名”所囿，看不到“名”下的“实”原是有着阶段性和多样化。二是为报告文学的当代理论所限制，很多研究者仅仅是从报告文学的一般定义和特性出发来认识具体的作品，而不是从具体的作品来推进报告文学的理论研究；三是非历史化，对于中外报告文学的发展史，缺乏整体性追踪和认知。以上三种态度，其实都是违背了唯物主义的要求。

只有回到历史化的语境中，我们才能回答本文所追问的核心问题：“非虚构”在什么意义上构成了对报告文学的“反动”，又在什么意义上形成了对报告文学的回归？

不难预见，“非虚构”与报告文学将会是长期并存发展的，它们之间互有博弈，又互相渗透，互有消长，甚至殊途同归。所以，我们不能因为某些非历史化、去历史化的认识误区乃至偏见，就轻易臧否“非虚构”和报告文学。对国家和人民充满热爱，对现实保持真诚，带着探索精神进入生活的深处，直面社会现实和日常生活的高度混杂性，这才是一切报告文学作家、“非虚构”作家的立命之本。