

身份、回忆、叙事， 与非虚构文学的“构化”问题

——以“家史类”非虚构为中心

赵天成

【摘要】本文以家史回忆类写作为中心，探讨“非虚构”的限度问题，以及其中几种“构化”因素——身份、情感、记忆、叙事。任何“求真”（诉诸真实性）的艺术作品，本质上都要面对人性和语言的限度。真实性不是绝对价值，也不是文本内部的品质，而是存在于文学与社会、作者与读者的互动关系中。因此，并非蓄意作伪的“构化”行为，都应属于作为想象性艺术的“非虚构”范畴，而且是它最活跃、最有生命力的部分。文章最后借用“契约”的概念，尝试在“虚”与“实”的两端之间，为“非虚构”勾勒一个题中应有的、兼容诗与真的概念空间。

【关键词】构化；身份；记忆；叙事；契约；想象

【作者简介】赵天成，中央民族大学中国少数民族语言文学学院，主要研究领域为中国现当代文学史、中国当代文学批评。

【原文出处】《东吴学术》（常熟），2022.1.104~116

人们所说的关于自己的话永远都是诗

——勒南《童年和青春的回忆》^①

人们在面对过去时，比面对未来更有信心。……因为当人们无法选择自己的未来时，就会珍惜自己选择过去的权利。回忆的动人之处就在于可以重新选择，可以将那些毫无关联的往事重新组合起来，从而获得了全新的过去，而且还可以不断地更换自己的组合，以求获得不一样的经历。

——余华《在细雨中呼喊·意大利文版自序》^②

我因为父母的关系，也见过张爱玲等名人，同样印象不深，所知有限。要谈上一辈的事，我也只能像我父亲般孜孜不倦地查书、读信，偶尔也做一些有根据的推测。仅此而已。若纯粹讲自己的个人印象，不要说写一本书，恐怕连写一百字也有困难。

——宋以朗《宋家客厅》^③

菲利浦·勒热纳在《自传契约》中，提出了“史化”和“构化”的概念：“我们在很多自传家身上都可感受

‘史化’愿望（追求准确和真诚）和‘构化’愿望（追求统一性和意义，塑造个人神话）之间的张力”。^④他继而借这对概念，详细分析了在所有自传作品中都存在的“诗与真”的关系问题。一种极端的说法是，所有自传（autobiography）其实都是“自撰”（autofiction）——即是将真相与诗化结合起来的艺术。^⑤在这一点上，近年来在我国兴起的非虚构文学，其实面临着同样的逻辑悖论，虚实之辨也一直是非虚构领域的热点议题。^⑥

勒热纳对自传的讨论，实际上是在提示，任何“求真”（诉诸真实性）的艺术作品，本质上都要面对两种限度。其一是人性的限度。无论如何，人只能在自身的情感与理性能力的范围之内思考和写作。其二是语言的限度。语言具有不透明性，而从词源上来说，text（文本）源于拉丁语 texo（编织），“文”也可以说是一种对于语言的编织。当我们欲将意念发之成言、形诸笔端之时，编织行为就已经开始。因此，无

论是狭义或广义的文本(即一切人类活动的产物),都天然具有某种结构。完全没有构化的语言是不存在的,抑或只是毫无意义的嗡嗡声。

本文所要探讨的,就是“非虚构”的限度问题,以及其中的几种影响因素。我倾向于用“构化”,而不是容易引起歧义的“虚构”一词,指称这种不可避免的、往往是无意识的建构性因素,以此区别于写作伦理意义上的蓄意作伪。在论文的最后,我将借用“契约”的概念,探讨作为“非虚构”两翼的真实性与文学性的界限,并尝试在“虚构”与“真实”的黑白两端之间,为“非虚构”勾勒一个题中应有的、兼容诗与真的概念空间。

基于这样的问题意识,下文拟以一种具体的文学样式作为讨论中心,我姑且将之命名为“家史类”非虚构。它们包括杨绛的《我们仨》、万方(曹禺之女)的《你和我》、宋以朗(宋淇之子、宋春舫之孙)的《宋家客厅》等,老鬼和章诒和的部分作品也可归入此类。21世纪伊始,《我们仨》等著作面世后引起的强烈反响,一度引发家史类写作和出版的热潮,尽管当时它们还未被冠以“非虚构”之名。随着被称为“媲美《我们仨》”的《你和我》的推出,这类作品再度引起热议,其作为非虚构写作的独特品质,也开始受到批评界的关注。^⑦从非虚构的类型学上来说,它们大抵属于传记与回忆录的“亚文体”,或是“写你自己的生活自己的传记”之作,但也有自身的异质性标记。^⑧具体而言,本文所谓的家史类非虚构,可由如下三点界定:第一,主题是名人旧事。其中“名人”的身份,意味着个人的历史,可以成为一代人,乃至中国现代历史的提喻。也就是说,因为人物、家族的地位和分量,“家史”既是个人叙事,也是一种公共叙事。它已不仅是一家之私,而且是“国史”的一部分,具有某种历史价值。^⑨第二,从创作者角度讲,个中记述皆可视为亲属回忆。因此,这些作品全都同时满足以下条件:作者与主人公有亲密关系,或为子女,或为爱侣;作品中有“我”的存在,或者说“我”是其中的一个人物;叙事采取后视性视角,多为个人记忆、体验的整理。第三,有明确的文学自觉意识。也就是说,创

作者必须是有意为文学,即在写作中有明确的文学性或形式感追求。

由此,本文所谓的家史类非虚构,可以与下述几种著作区分开来:1.区别于主要聚焦个人成长史的自传及回忆录,如韩石山的《既贱且辱此一生》、金宇澄的《回望》、齐邦媛的《巨流河》等。2.由后视性叙事,区别于日记和书信。如罗曼·罗兰所言,日记和未经整理的书信与回忆录截然不同,它们“留有当时并不公正的情绪的印记”。^⑩3.由于“名人”身份,区别于普通意义的家族史书写,如薛海翔的《长河逐日》,以及接近于“非虚构小说”的王安忆的《伤心太平洋》《纪实与虚构》,朱嘉汉的《里面的里面》等。4.基于“文学自觉”,又可区别于图书市场中常见的《我的父亲/母亲xxx》《我的丈夫xxx》《我所知道的xxx》等读物。

对考察对象做出相对严格的界定,是为了让讨论尽可能在具体、稳定的界面上展开,但这并不意味着问题本身的缩小,也绝不意味着我们将要探讨的问题,仅在有限的中心区域才具备有效性。恰恰相反,以上被区隔在外的四种周边文本,构成了最为邻近、也最意味的参照系。正如我们将看到的,“家史类”著作与其他一些非虚构作品,甚至是一些虚构性作品,共享了相同的情感立场、观察视角和叙事模式。在通常不被视为同类作品之间进行比较性观照,进而分析在其背后隐匿的同构性,也是本文最感兴趣的论题之一。

一、身份与情感

与以《梁庄》系列为代表的,经由深度采访和田野调查完成的作品不同,“家史类”非虚构属于个人性,或者说经验性的写作。尽管就写作过程而言,创作者往往也需要进行大量的资料查证,但是读者对于作者的兴趣和信任,并不来源于案头工作,而是其身份本身。“亲人”之名,直接联系着与生俱来的经验空间,也是写作资格的天然凭证。从阅读期待来说,读者希望从这些著作中看到的,是与公共记录和既有印象不同的,名人的另一种形象、生活、故事,一部内面的历史,甚至某些所谓的“秘史”。由于这种“猎

奇”与“求真”混合而成的期待视野,无论作者本意如何,“家史类”作品总会被贴上“你所不知道的xxx”的标签,作为对受众心理的回应和满足。^⑪然而,有追求的写作者不会满足于此,他们往往秉持严肃的创作意图,有时甚至以说出事实、揭示真相作为第一位的目标,希望留下一部“接近真实”(万方语)的历史记述。

但仿佛中了黑格尔所谓的“理性的诡计”,作者们很快意识到,完全按照自己的内心去书写,是一件注定不可能完成的任务。首先遭遇到的,就是我们通常所说的“避讳”难题。万方在《你和我》的写作中,对于“真实”二字有一种近乎执念的渴求。^⑫也正因此,在感到事与愿违的时刻,她会表现出激烈而深刻的自我折磨。在讲述生父生母(曹禺与方瑞)互生哀情的旧事时,万方用一种相当戏剧化的方式,呈现了关于内心挣扎的“元叙述”:

要知道那时候他(指曹禺——引者注)是有家的,有妻子有女儿,所谓的一见钟情绝不那么简单。在此我需要为他解释吗,解释他在那段婚姻中的处境,和前妻的关系?我有资格吗?……

好了,到此为止我究竟想说什么?想说我和爸爸和郑秀的婚姻出了问题,所以才会爱上妈妈?我相信出了问题是真的,但我认为这和爱上妈妈没有因果关系。爱就是爱,不需要找什么理由。

我是一个以写作为生的人,却一而再再而三地发现自己的心灵如此不自由,我很惊诧。这情形很像院子里的一条狗,看上去那地方完全开放,没有任何围挡,狗狗跑来跑去,尽可以跑到任何它想去的地方,但是它一走到院子边缘立刻就逃回来,脉冲式电子围栏是看不见的,无形的。这就是我,心底被道德的电子围栏所围困。如果连我都被困住,可以想象还有多少人,尤其是女性,被禁锢在看不见的围栏之中。有时候我真想用些粗话脏话来打破它!真想!

……我以为自己很开放,我确实很开放,但我还是错了。^⑬

千百年来,避讳早已积淀为人类,尤其是中国人的文化心理模式。但正如以上引文所显示的,与单

纯公共层面的“为尊者讳”“为贤者讳”相较,基于血缘关系的避讳显然更为复杂。其中既有“为亲者讳”的叠加,又有因为“我”某种程度的“置身事内”,而引起的近乎条件反射的抗阻性机制。但我们仍然应该区分两种不同的避讳模式,一种是客观意义上的迫不得已,另一种则由合乎主观意愿的情感所驱动。^⑭事实上,万方对于主观层面的避讳心理,有着相当充分的认识。在写作《你和我》的过程中,万方多次就母亲及外婆“吃药的问题”向好姨(即万方的小姨、方瑞的亲妹妹)询问,但每次好姨都矢口否认。万方略显无奈地评论道:“我理解她是出于本能要维护亲人”。^⑮在这个问题上,亲人情感的介入无疑具有两面性,它既使人接近或说接触“真实”,又在同时压抑和扭曲着“真实”。

从阅读感受来说,读者常能从字里行间发现,这种将“我”包括在内的亲情,构成了家史记述中或薄或厚的“滤镜”。因此在严格的资料学意义上,出自亲人的记传,都是值得怀疑的史料,必须将其与其他材料进行对校。而作为非虚构文学,家史类写作的另一重使命,是构建意义,传达某种信念、价值和审美感受。在进行意义构建(也就是我们称之为“构化”)的过程中,家史叙事往往隐含了一个可以称之为“我们”的想象性主体。向内而言,“我们”统摄着“我”和被“我”书写的家庭成员,成员之间在观念(道德观念和价值判断)、理智(对同一事件的理解和认识)、情感(对同一对象喜爱、厌恶等情绪和态度)层面高度统一,形成了一个叙事修辞学意义上的“小共同体”。向外而言,“我们”是进行评判、展开叙述的最小单元,从而以“我们”观物,物皆着“我们”之色彩。

因此,由“我们”的视角出发,势必导致带有某种倾向性的观点,也即通常所说的偏见。但是必须在此指出,这里的“偏见”一词并不带有任何贬义,而恰恰是符合人类天性的常规倾向。从社会心理学来说,偏见源于人类固有的分类式预判和偏向性思维。奥尔波特在名著《偏见的本质》中提出了“内群体”的概念:“我们将内群体宽泛地定义为,在使用‘我们’一词时,可以为其赋予相同的本质含义的

人。”他将一个人生来所属的诸群体——家庭、邻里、城市、州、国家、种族、人类，图绘为一个由内及外逐级扩展的同心圆结构，并且指出，人们通常会对自己所属的内群体带有本能的偏袒，但偏向的程度却不尽一致。人们通常认为，群体越小，凝聚力和忠诚感就越强，而“一个人的家庭构成了他最小、最稳固的内群体”。^⑥后来的心理学家，将这种由内群体偏爱而形成的偏见，称为“内隐偏见”或“无意识偏见”，认为是所有个人和集体的先天心理机制。也就是说，拥有“偏见”是一种常态，反而是偏见缺失，甚或“对自己所属群体的仇恨”，才是“反直觉的想法”^⑦，而且往往可以从其与所属群体的原生关系中，找到此种变态(abnormal)心理的根由。^⑧

而当一种稳固的“内群体”意识形成，其中成员又会或多或少、或隐或显地表现出对于其他“外群体”的排斥、抗拒，或至少是某种疏离，这与他们对于“内群体”的维护互为表里。由于“家史类”著作的主人公大多名声在外，从家庭内部着眼，不免与公共记载和大众印象有所龃龉，对于外界的诸般“成见”，又自欲据理驳诘。因此，在对往事的娓娓讲述中，尤其是在内外交锋的纠节点上，写作者常在无意中开启一种“辩护模式”。万方的纠结主要有三：父母之间的“婚外情”、母亲的“吃药”，和父亲在解放后的“江郎才尽”。^⑨宋以朗在《宋家客厅》里提到了两件事情：一是宋淇1950年代将吴兴华的五首十四行诗挂名“林以亮”在港台发表，后来还收入了自己的诗文集；二是宋淇之于张爱玲的影响。^⑩对于后者，宋以朗写道：

张爱玲的作品，好的当然要归功于作者，坏的也是她的责任。我现在讲我父亲对她的影响，不是想标榜他成什么军师，因为他向来为人低调，根本不会希罕这类虚名，换了是他，一定是只字不提的。但我应该为了避嫌而抹杀他吗？你会这样对待自己的父亲？我只是觉得，我身为宋淇的儿子，也是张爱玲的文学遗产执行人，掌握了这么多第一手文献，有责任向公众交代一些不为人知的事实，让文学史家能根据更准确的资料对张爱玲和

宋淇做出公允的评价。^⑪

即使是千帆阅尽的杨绛，在《我们仨》里也淡然回应了针对钱锺书的若干“众议”。关于钱锺书(包括杨绛自己)的孤傲，书中写道：“能和锺书对等玩的人不多，不相投的就会嫌锺书刻薄了。我们和不相投的人保持距离，又好像是骄傲了。我们年轻不谙世故，但是最谙世故、最会做人的同样也遭非议。锺书和我就以此自解。”^⑫又如，谈起钱锺书晚年和胡乔木的“亲近”，杨绛说：“我们读书，总是从一本书的最高境界来欣赏和品评。我们使用绳子，总是从最薄弱的一段来断定绳子的质量。坐冷板凳的书呆子，待人不妨像读书般读；政治家或企业家等也许得把人当作绳子使用。锺书待乔木同志是把他当书读。”^⑬

作为文学读者，我不知道该以何种方式，才能表达对杨绛先生此言的激赏。但从研究的角度，我们必须把它视作一种含有倾向性的表述，而不是真正意义的史家之言。不过，这也正是我将这些著作称为非虚构文学的原因：其中讲述的名人故事，都带有写作者鲜明的个人色彩。这其实涉及近十年来，非虚构类写作在概念之争背后的关键性转换。诚如丁晓原所说，2010年后兴起的所谓“非虚构”，在写作形态上对传统报告文学模式的重大突破，就体现在写作姿态和视角上——由全知的上帝视角，更迭为有限的个人视角。^⑭然而，新的问题也在这种转型中产生。既然作者是有限的个人，那就自然拥有身份的具体性，以及随之而来的情感介入。因而这些作品通常是热奈所说的“内聚焦叙述”，即由一个内在于事件的叙述者从某个固定立场上讲述出来的。例如梁鸿的梁庄系列，就是以明确的“同乡人”视角展开观察、访问、记录和书写的。杨庆祥在《“非虚构写作”的历史、当下与可能》中提出了这个问题：需要注意的是，作家不恰当的情感动机，很可能使其“问题意识”偏颇，或因情感遮蔽了“问题”重要的部分。贺桂梅在谈到阅读《中国在梁庄》的感受时说：“在这个叙事过程中，我感觉到或许有比较浓的、一种面对‘破碎’家园的感伤姿态。我虽然很喜欢这种叙事的

感觉,但还是会想这种叙事本身可能带来什么问题。它构成了人们进入这个乡村世界的基本‘透镜’。虽然梁鸿有很强的自省意识,不过这种经验和情调大概总会以不同方式传递到书写的过程中去,并在某种程度上左右着梁庄人的呈现方式。”^⑤

我们无须在此论议得失,只是应当指出,以上讨论的身份导向式“构化”,不仅发生于家史类写作之中,而是非虚构写作结构性问题的表征。只是在其他类型的非虚构中,它往往以更为隐蔽的方式运作。毕竟,所有的作者都不是上帝,只能于亲疏有别的人间秩序中存在,尽皆带有基于血缘、地缘,或其他形形色色的情感倾向。因此,真正有效的问题,无论对于创作者还是研究者,都不是消除这种“偏见”,而是在承认并且直面局限的前提下,探索更为恰当的身份处理方式,并勉力将这种内在的激情,转化为带有反思意识,而且能向更深层次开掘的生产性力量。

二、回忆的组织

如上所述,本文所关注的“构化”,主要指那些以“史化”(追求真实和准确)为目标,而在写作中发生的无意识偏离。回忆的空间,无疑为这种“构化”提供了巨大的舞台。人脑中的记忆装置,如同一面不断向前行进的后视镜。但是记忆的运作,特别是对记忆的讲述,从来不是机械自然主义的记录仪,而是经过剪辑、拼贴的“大电影”,对应着——尽管并不总是直接对应——记忆主体的意图和期待。正如许多艺术家和研究者反复表达的,在几乎全部的回忆叙事里,都贯穿着“今天”的立场,“当下”是“过去”的统治者和指挥者。我们经历的日日夜夜、点点滴滴,都是生命中播撒的“不定点”,只有在回顾时,我们才能把其中一些选出并连缀起来,并且为其赋予某种意义。这一系列拣选、串联、命名、赋义的工作,就是我们所说的回忆的组织。以下将着重探询其中的三个特点:选择性、公共性,和一种加引号的“欺骗性”。

余华曾经极尽诗意地描绘过记忆的选择:“当一个人独自坐在公园的长椅上,在日落时让嘴角露出一丝微笑,他孤独的形象似乎值得同情,然而谁又能

体会到他此刻的美妙旅程?他正坐在回忆的马车里,他的生活重新开始了,而且这一次的生活是他自己精心挑选的。”^⑥家史类著作的写作,确乎如同这样的一段旅程,通过点(事件)和线(路径)的组织,实现记忆的重新排列,最终形成具有统一性的文本结构。但是,统一性关乎意义,也就是某种连贯的解释性,这使点和点的关系,失去了原有的任意性和自由度。与余华的乐观主义不同,在世间生活当中,痛苦的记忆,似乎总比快乐的更深刻,也更难以忘却,以至于对记忆的书写本身,时或成为一种解脱和疗愈的方式。万方在《你和我》的开篇自道:“即便已经过去了四十三年,回忆仍然令人痛苦,令人望而却步。活得越久我越懂得要感恩一件事,忘却,我感激忘却,没有忘却人很难正常健康地生活下去。我突然明白写这本书对于我的意义了,它要求我活得健康,有健康的心态,不是医学的标准,是我自己的标准。”^⑦这样的情况绝非孤例。于是,在看似漫溢的叙述中,我们总能发现若干焦点,它们反复浮现,直白或微妙地显露作者观点和主导性声音,并将零落的记忆扭结起来。

《我们仨》的结尾是这样写的:“一九九七年早春,阿瑗去世。一九九八年岁末,锺书去世。我们三人就此失散了。就这么轻易地失散了。‘世间好物不坚牢,彩云易散琉璃脆’。现在,只剩下了我一人。我清醒地看到以前当作‘我们家’的寓所,只是旅途上的客栈而已。家在哪里。我不知道。我还在寻觅归途。”^⑧我们从此观察,当能发现被杨绛掇拾的历历往事,大多关乎聚散离合。而在《你和我》中不断重复的,是诸如下类的记叙:“思考再三,我的幸福童年是被一堵高墙挡住,那就是‘文革’。”^⑨“在一间民房,发现有人非正常死亡,没有警察来调查死因,没有任何过问的程序,这正常吗?事实是,很正常。从1966年‘文革’开始以来,自杀变得稀松平常。一条生命的结束变得稀松平常。”^⑩“我要追忆一件幸事,无论对我、对爸爸、对生者还是死者,无论昨天、今天,以至未来,都是幸事。那件事发生在1976年10月6号,发生时没有几个人知道,全中国人民都还蒙在鼓

里。……如果人生有改变命运的时刻,当然有,那么那一天就是。无数人的命运将改变。”^③

这是贯穿《你和我》的“大故事”,也是全书的中心和组织原则。个人记忆中枝蔓、细碎的“小故事”,最终都如百川归海,被安排并涵纳到“大故事”的意蕴之中。和许多高干、高知子女一样,万方将自己的人生划分为清晰的三段:幸福的童年—迷茫的青年—重启的新生活。也只有从这里,我们才能理解万方对于前面提到的两个结点的解释角度:“关于妈妈的死,我妹妹说:那实际上是一个意外,在美国这种情况叫作 Drug Overdose,缩写:OD,翻译成中文的意思是药物成瘾后,过度使用,致死。……我不能容忍,打断她:不!要不是‘文革’就不会发生!在一切问题之上还有一个最重要的原因,那个世界是她不想看到的!”^④“有人用‘江郎才尽’来形容曹禺,他们大错特错,曹禺的才没有尽,他写《北京人》的时候才三十岁出头,还要怎样年轻!……关键是他开始怀疑自己,他的根基被动摇了。……生活在当今的年轻人也许无法明白我在说什么,既不相信也不接受,……沈从文,钱钟书,一长串名字。长久以来,他们都被告知他们的思想是需要改造的。”^⑤

无论我们是否认同万方的观点,或者如上节所言,研究者应该将它们视为强倾向性的“偏见”,但不可否认的是,《你和我》提供了作者完整的、一以贯之的历史解释模式。而这种对写作材料的筛选机制,实际不仅是回忆叙事的特征,也是全部非虚构写作的内部装置。有研究者敏锐地发现,非虚构写作实际上是“一种选择性写实文学方式”。^⑥而这种“选择性”,绝不仅仅是书写的时间、地点、人物、事件的选取,更重要的,是由此确定了一种观察与认知的角度,以及看待历史和现实的方式。

回忆组织的另一个特征公共性,其实也正是一种特殊的筛选机制。表面上看,家庭和家族故事属于私人记忆,不需要顾及社会性的维度,但实情并非如此。从积极的方面说,即如勒南所言,“认为自己生活中的鸡毛蒜皮都值得记录下来,这是一种小家子气的虚荣的表现”^⑦,尽管家史类著作的主人公都

是知名人物,人尽皆知的生平固然无谓,但是锅碗瓢盆里的琐事,同样缺少价值。因此,几乎所有的“家史”作者,都特别关注“客厅”这一文化空间。陈子善在《宋家客厅》序言中说:“近年来中国现代的‘客厅’文化现象开始进入研究者的视野,最有名的莫过于北平的‘梁家客厅’(主人梁思成、林徽因夫妇),上海的‘曾家客厅’(主人曾孟朴、曾虚白父子)和‘邵家客厅’(主人邵洵美)也不可不提,这些都是实实在在存在过并产生过影响的文化沙龙。”他随即指出,“客厅”既可以是上述的物质实体,也可以只是一种象征符号,宋以朗笔下的“宋家客厅”即为后者,它实际上是以后代的身位,追述宋春舫、宋淇父子在不同时空下,与钱锺书、傅雷、吴兴华、张爱玲等文化精英的交往史。^⑧

我认为更有趣的一点是,“客厅”实际上兼具“公/私”的双重性质,或者说,“客厅”是公共与私人的交界地带。在实体的意义上,正如我们在章诒和等人的书中看到的,由于主人的关系,平日处于不同轨道的家属和客人(通常是“贵客”)会在这里照面、寒暄,然后多半是各干各的,有时家人们也会坐在一旁,倾听客人们的高谈阔论。在象征的意义上,“客厅”就是“朋友圈”,客人们在今天的声名,能给读者带来风云际会的想象。《你和我》中写道,1930年代方瑞一家在青岛,“西斜街的院子里,客人们来来去去,胡适,朱自清,三脑脑(即邓以蜚——引者注),郁达夫,梁思成夫妇,叶公超,周作人……现在说起来都是大人物。那时候一天三顿饭,谁来了就围着大饭桌一起吃,边吃边喝边聊”。^⑨即使只是无关宏旨的饭局,即使这些人或许只是匆匆来去,即使这个院子更多时候接待的客人名不见经传,但是,这些“大人物”的名字摆在这里,本身就组成一段历史、一种氛围的文化符码。可以说,这是一种传记式书写,而非日记式记录的表达方式。由于“客厅”的实体及象征性存在,一个人、一个家庭就成为一处微缩景观,寄寓了具有代际性和群体性的思想史及精神史。如果说回忆的“选择性”意味着意义的生成,那么“公共性”就是意义的放大,或者说是在既有的意义之外,又附着了一个隐喻性的涂层。

回忆叙事的最后一个特点是“欺骗性”。为它加上引号,是因为它往往不是主动的“欺人”,而是一种被动的“自欺”——被生产出来的回忆欺骗自己的生产者,甚至经常让其毫无觉察。回忆常常会随时间发生形变,如鲁迅在《朝花夕拾》小引中所说的那样:“我有一时,曾经屡次忆起儿时在故乡所吃的蔬果:菱角,罗汉豆,茭白,香瓜。凡这些,都是极其鲜美可口的;都曾是使我思乡的蛊惑。后来,我在久别之后尝到了,也不过如此;惟独在记忆上,还有旧来的意味留存。他们也许要哄骗我一生,使我时时回顾。”但我这里想要着重探讨的,是另外一种“不准确”。我特别注意到,万方对于曹禺的叙述,有一些“史实”层面的错误。例如下面这段:

20世纪80年代后期,我陪爸爸去了一趟天津。……

我注意到街景发生了变化,不再是盒子一样的房屋互相挤着,路边出现了一幢幢独立的小洋楼,司机说:这就是意租界了。这时连我也闻到了一股当年殖民地的味道。忽然我听到爸爸很大的声音,“就是它!就是这里!”

……他的家被称作“小白楼”,是一座两层的小楼。……

这一部分至少有两个讹误:第一,小白楼是一个地名,而不是这座现在被辟为曹禺故居的建筑。第二,作者误把曹禺的出生地(小白楼的一处平房)和他6岁时移居的这栋洋楼混为一处了。^③它们只是“无心之失”,但我们却可以由此更深刻地认识到,《你和我》以及家史类著作的构造方式。一方面,无论作者与所写人物的关系多么亲密,他所拥有的记忆,都和“史料”的性质截然不同。没有人会以年谱或传记作者的方式,与自己的家人生活在一起。而且,一个人的生命有许多段落,一般来说,任何他者都不可能是每个段落的在场者,例如子女必然“缺席”父母的少年时代。但是一部著作内含的长度和完整性要求,又逼迫作者用类似亲历者的方式,书写一部分他并未亲历的事件。换句话说,写作者既在“风景”内部,又只见过“风景”的局部,但他却被要求描摹全部的“风景”。在没有严格“档案”要求的情况下,这种整

体图绘大抵通过零碎的记忆(如父辈的只言片语)、查阅的公开资料^④,和写作者的想象拼凑而成。另一方面,家史类非虚构写作者追求的真实,和历史学家追求的真实完全不同。尽管《你和我》存在史实性的疏漏,但它们丝毫无损万方所认同的那种真实性。在这一点上,“史化”与“构化”发生了严重的、有时只得分道扬镳的冲突。历史学家力求资料和详尽,家史类作者拥抱意义和情感。

这可以看作写作层面的“文史之争”。质言之,绝大多数的非虚构写作,其实都是采取这种“经验性片段+想象性添补”的构造模式,而且总是相对较少的经验,辅以相对较多的想象敷衍成文。因为就系统性的写作而言,个人经验总是破碎、片面、语焉不详的。而所谓的“欺骗性”,其实是一种障眼法,它致使写作者经常遗忘了想象的参与,而统统将其视为经验的成分。总体而言,具有选择性、公共性和“欺骗性”的回忆叙事,其组织逻辑是一种故事性的逻辑。正如记忆研究者指出的,经过语言中介的记忆总是以故事的形式存在,讲述故事也是人们认识世界的基本手段。故事的要素(如有头有尾、因果联系、引人入胜等等),又衍生出另一层面的“构化”。这个在本节中已见端倪的问题,我们接下来就将展开讨论。

三、叙事的艺术

在中国当代文学的语境下,注意到纪实写作中的叙事性,是相当晚近的事情。在以报告文学为主体的年代,真实性、新闻性、典型性、意识形态性,和一种相当笼统的文学性,被视为纪实性文学的基本特征。即使是当时引起强烈反响的作品,如《哥德巴赫猜想》《人妖之间》《阴阳大裂变》等,人们的关注点也都集中于作为材料的“真人真事”。写作者的主体性和创造力,被认为是次要的、有时可以忽略不计的因素。直到近年来“非虚构”概念兴起以后,情况才有所改变。这种“非文学”的研究倾向,在家史类著作中同样突出。直至今日,我们都过度看重此类写作的真实性价值,而较少谈论叙事性的层面,更不用说将其作为衡量优劣的价值尺度。然而,只要作者

有意讲述“好的故事”，“怎么讲”就是一个无法绕开的维度。事实上，具有文学自觉意识的写作者，都会在形式层面精心结撰，甚至在讲述家史的方式上，实验通常在小说中才会见到的叙事模式和叙事技巧，乃至在客观上对虚构与非虚构的边界构成了挑战。需要特别指出的是，“叙事”本身即被视为虚构性艺术的骨架。如果还记得1980年代吴亮的著名论断——“马原的小说主要意义不是叙述了一个(或几个片段)故事，而是叙述了一个(或几个片段)故事”^⑧，那么就可以理解，极致追求“虚构”的“先锋小说”，当年就是通过“叙述压倒故事”的极端策略，而在主流文学中获得合法性地位的。因此，与以上偏属无意识层面的“构化”形式相比，这种直捣黄龙的形式尝试，无疑是更有野心的诗化行为，也更有潜力拓展美学的可能性。

首先值得重视的，是情节结构形式，也就是作品的整体形式感。一般认为，现代意义的小说是18世纪才在欧洲出现的，其标志就是作品不再呈现为如《十日谈》或流浪汉小说那样的缀段式结构(episodic structure)^⑨，而是有组织的情节形式。近年来中国的家史类写作，也从过往趋于“形散”的系列散文形式，开始向现代长篇小说的情节模式靠近。这种对严整结构的追求，也代表了非虚构文学整体的发展趋势。《你和我》自始至终贯穿的叙事线索，就是“寻找真相”。如万方在书中交代的，即使真相只是一些碎珠子，她也“必须在碎珠子之中寻找”，“真相就存在于寻找之中，寻找的行为不也是一种真实吗？”^⑩这既是万方作为后辈对待历史的态度，也是她作为作家展开讲述的方法。从叙事学的角度看，“寻找真相”的核心技术不是“真相”，而是“寻找”，也就是说，寻找的动机、过程和结果，赋予了这部作品以结构，将散落四处的“碎珠子”联系起来。

实际上，《你和我》的这种组织形式，可以归入当下非虚构文学中常见的“历史寻访”模式。这类作品通常以史料的发掘和整合为基础，或者“对一些历史既定观念进行重新辨析，或对史实加以重新归并和呈现”，或者以后辈的身份进行实地考察，将现场实

景与前辈的回忆进行对照，并结合相关历史记述再现当年的景况。^⑪薛海翔的《长河逐日》和赵瑜的《寻找巴金的黛莉》，就是此中代表。^⑫洪治纲颇有启发性地指出，当下非虚构写作“表现出‘揭秘性’的审美趣味，似乎真相只存在于作家的笔下，其他现象或事实都具有遮蔽性”。^⑬不过，正如我们已经谈到的，能够揭示的“秘”是相当有限的。因此，结构意义上的“揭秘”，实际上指向一种诉诸悬念的叙事方法。在艾布拉姆斯看来，悬念(suspense)是心系故事的读者对人物命运的不确定感，意外(surprise)是紧随悬念而来的叙事要素，悬念和意外的相互作用是传统情节充满活力的重要来源。^⑭但是，家史类非虚构的史化性质，使得作者不可能随心所欲地以“奇”制胜，他们常见的应对方式，类似于足球教练在不更换球员的情况下，调整阵型和场上球员的位置，即通过架构布局和讲述顺序的变化，尽可能保留故事的悬念感。在这个意义上，《你和我》的结构与其说是“揭秘”，不如称为“解谜”，开门见山地提出自己的困惑，然后交叉使用记忆检索、资料查证、询问当事人、重返发生地等方式，不断追问事件的真相。单从这一点而言，作品其实具有了类乎侦探小说的外壳。而且也与侦探小说相似，不是最终结果，而是破案和解扣的过程，构成了内容的主体部分。

对这种解谜式结构更彻底、更有自觉意识的实践，是宋以朗的《宋家客厅》。与其他家史类著作相比，《宋家客厅》有相对严谨的资料学定位。陈子善就在序中指出，这本书虽然体例不尽一致，但始终贯彻了三条写作原则：“一、根据作者的回忆，包括其父亲和亲戚所告知的家庭故事，二、已经刊行的文献资料的运用和订误，三、大量印证未刊的六位作家的手稿和书信等。”尽管有着史家的审慎，但该书在叙事层面同样煞费苦心。宋以朗相当幽默地，以自嘲的口吻将结语题为“宋淇见过徐志摩，我也遇上张爱玲”，并以此作为全书方法论的概括。他说，人们习惯性认为，只要两个人曾经见过，有过接触，就拥有了别人没有的第一手资料。但通常实际的交往并不深刻，或者根本乏善可陈。宋淇见过徐志摩，但没什

么可说的,一定要让他撰文,他也只能像普通作者一样从头做起。作为宋淇之子,他与张爱玲的关系也是类似:“后来她(指张爱玲——引者注)临走前退了租,却发现还有剧本未写好,便来我家借住两星期。我让出睡房给她,只好到客厅‘喂蚊’。她给我的印象很简单,一个高高瘦瘦的女子,深度近视却不戴眼镜,看东西需要俯前,喜欢吃隔夜面包。此外,她整天躲在房间写作,偶尔出来一起吃饭,与小孩无甚交流。多年来我不知被问了多少遍对张爱玲的印象这个问题,但我实在没有什么可以说的。”^⑧因此,《宋家客厅》(特别是关于张爱玲的后半部)的写作方法是:首先从第一手资料(如宋淇与张爱玲、钱锺书、傅雷等人的通信)中寻找线索,将值得深究的细节作为谜题——比如张爱玲致宋淇信中说她的《殷宝滢送花楼会》“是写傅雷的”,再大量查阅其他资料进行印证,根据蛛丝马迹进行判断和推测,最后将全部过程娓娓道来,并在讲述中最大程度地凸显故事性和命运感。这同样是一种叙事的艺术,只是并非虚构作品那样的编剧式技巧,而更需要基于考据功底的“真实的想象力”(the veracious imagination)。

除整体层面的形式感之外,家史类著作另一种趋近虚构的叙事尝试,是在作品的局部,直接呈现戏剧性的情境。《我们仨》共有三部分,前两部都是“记梦”体,特别是第二部“我们仨失散了”,实际上是虚构了一个绵长而完整的梦境。如杨绛在该部开篇所写:“这是一个‘万里长梦’。梦境历历如真,醒来还在梦中。但梦毕竟是梦。彻头彻尾完全是梦。”^⑨初读此部的读者,往往云里雾里,也不知道小标题中的“走上古驿道”“古驿道上相聚”“古驿道上相失”分别象征什么,直到读完全书,才能明白这一部分的设置,是对1994年后钱锺书和钱瑗先后因病住院,到几年后相继辞世这一期间的生活及感受的寓言式书写,而且是相当细致的对应式模拟。一书两半,前半(前两部)以虚写实,后半(第三部)以实证虚。在“虚”的部分,《我们仨》无疑跨越了“非虚构”的边界,但因为有作者“写梦”的提前声明,读者可以将这种内嵌的虚构模块,看作是对心理真实的文学化

表现或戏仿式处理,创作主体层面的虚、实手法,依然各安其位。

更为棘手的“虚化”叙事,是前文已经涉及的“不在场的在场”,也就是想象性的情景重现。如上所述,《你和我》中大量使用了这种构化方式。比如对曹禺1967年1月被带走关进“牛棚”,万方是这样叙述的:

……半夜,张自忠路5号门前开来一辆车,咕咚咕咚下来几个黑影,他们冲进院子,撞开我家的门,大吼:开灯!开灯!曹禺,起来!

我爸爸爬下床,就这么被带走了。妈妈一边把棉袄塞给他一边追着问:你们带他去哪儿?去哪儿?!没人理她。……他被蒙住眼睛,汽车开啊开,开了很长时间,不知道到了哪儿,然后被掀下车,跌跌撞撞把他推进一个黑暗的空间,扯下眼罩。

当天蒙蒙发亮,他看出自己是在一间空旷的大房子里,周围的地上坐着一些灰乎乎的人影。冷极了,他呼出每一口气都化作白雾。天又亮了一点,这时他认出了身边人,原北京市市长彭真,……还有副市长刘仁,他想这下完了,和这些中国头等的坏蛋一起一定是要被枪毙,生命走到了尽头。他想到妈妈,我们,眼泪流下来,只得拼命低着头不让人看到。

几天后他被放回家也是在半夜。我妹妹和妈妈睡在床上,爸爸突然出现让她们觉得像是做梦。……^⑩

在这段混合性叙述中,“爸爸”和“妈妈”始终处于“被看”的位置,让我们不时疑心叙事人是从何处发起“看”的目光的,其中哪些是她目睹的。直至几段后读到这样一句,“而我那几天不在家,在外地进行所谓的‘革命大串联’”,方才了然于心。我同意有些研究者所说的,这种想象性重构的方式是非虚构写作中必不可少的手段,也同意这种手法可以营造身临其境的在场感,但是我们必须首先明确,当我们这样说的时候,是在叙事性和文学性的范畴,而不是真实性的范畴讨论问题。即使认定这样的叙述仍然乃至更加“真实”,那也是“诗比历史更真实”意义上的那种“真实”。

如果我们将《你和我》的这些部分,与前述的家

族史书写——《长河逐日》等非虚构文本，王安忆、朱嘉汉的虚构性文本——放在一起比较，可以发现它们的界限，其实已经相当模糊。就我的阅读感受而言，《你和我》的语调和叙述方式，多次让我想到王安忆在1990年代初创作的《伤心太平洋》。这部自发表之日起就被视为小说的中篇作品，也是采用“寻访历史”的结构，作者作为福建同安王氏后代，在多年以后来到南洋，寻觅父系家族，主要是爷爷、父亲和小叔叔三人在这里留下的踪迹。家人之外，王安忆还记叙了若干真实的人物和组织，比如李光耀、莱佛士、郁达夫、王任叔，父亲参与的马华巡回歌剧团、小叔叔加入的马来亚共产党、苏联间谍的拉姆扎小组，全篇呈现出绝不弱于任何非虚构作品的真实感。与《你和我》一样，《伤心太平洋》密布情景重现的段落，但它“小说化”的痕迹，或者说王安忆将其作为小说进行创作的证据，是她在篇中更自觉地展开想象性重构，并对这种重构的想象性质有明确的距离意识，因此这些绘声绘色的桥段，往往以“我猜想”“我设想”“我假定”“我听说”来领起，从而以微弱到难以觉察的方式，将写作者的想象和其他部分间离开来。^⑤但是，如果没有作者刻意制造的痕迹，没有作者和出版者强制的文类划定，单从主干的文本形态考量，家族书写的虚与实几乎无法判分。个中原因，除了写作者有意选择的写作策略之外，认为还有一个重要的原因——无论是虚构还是非虚构，其实都是叙事体的文学形式。只要讲述活动开始，就势必受到叙事话语内在逻辑的规约。正如结构主义者业已指出的，被讲述出来的故事，具有某些与创作主体无关的结构和语法。

结语：非虚构的契约和想象

由于身份、记忆、叙事，以及诸多尚未提及的影响因素，非虚构文学的非虚构性，或者通常所说的真实性，是不易界说的复杂概念。但经过前文的分析，可以确定的是，真实性不是文本内部的品质，而是存在于文学与社会、作者与读者的互动关系中。因此，作为文学研究而言，不必总在真伪标准的问题上兜

圈子。尽管存在重重歧义，但我倾向于用更积极的、基于人文主义视野的方式来讨论它。这里不妨直接亮出我的观点：我认为，以上例举的所有“构化”，都属于“非虚构”的范畴，而且是它最活跃、最有生命力的部分。

不过，无论是承认绝对真实的不可及，还是强调艺术作品的审美尺度，都不意味着非虚构中的“构化”是没有底线的。非虚构的真实性，指的是记述行为和所记之事的契合程度，因此它的建立和审查，并不需要上升到理论的层面，而可以从日常经验出发，将其理解为普通社会交往行为中的契约性关系。与任何实体形式的协议一样，这种虚拟性的契约同样规定了权利义务，包含双方共同认可的一系列承诺。所谓非虚构契约，就是关于非虚构性的声明——作家在文本内或文本外的宣称，编辑和出版者将其标为非虚构作品，都可视为有言在先的声明形式。这种公开说明也是一种阅读建议，引导读者将其作为求真的作品来对待。其中包含的写作伦理，恰如丁晓原指出的，“作者选择了非虚构写作，就选择了与此相关的写作态度、写作方式，对读者作出一种真实的、诚实的写作承诺。尽管实际上没有绝对意义上的非虚构，但作者的一切努力都应指向非虚构的达成，避免主观故意的虚构”。^⑥也就是说，最终为“非虚构”提供担保的，是一种守信践诺的契约精神。不真诚的刻意造假，生产出来的只能是以非虚构为名义的赝品。

契约划定了不容超越的原则，而在这条底线以上，虚构与非虚构的边界问题，应当是容许并且欢迎挑战的。世界文学的全部历史中，庸碌的作家恪守边界，有志的作家践踏边界，伟大的作家超越并重新规定边界。在更广泛的文化视野中，虚构和非虚构不同而又相通，都是对于历史或当下的生活现实的模仿和再现。再现的本质意味着，真正重要的是每位作者如何认知现实，如何塑造并赋予人物生命，如何构筑和解释他们自己的世界。由此看来，各体写作跨界域、跨学科、跨类型的交叉互渗，就是一种势

所必然的趋向。不仅在文学写作的领域,20世纪后期以来,严格意义上的历史写作,特别是史景迁、黄仁宇、孔飞力、柯文等人的作品,都有意追求富有戏剧性的文学叙事。更不用说被誉为“实录”的《史记》,本身就是最伟大的叙事作品之一。在《管锥编》品评《项羽本纪》的札记中,钱锺书引周亮工的妙论说:“垓下是何等时?虞姬死而子弟散,匹马逃亡,身迷大泽,亦何暇更作歌诗?既有作,亦谁闻之,而谁记之?吾谓此数语者,无论事之有无,应是太史公‘笔补造化’,代为传神。”其实,我们今天追念的、传诵的,并且仍然生活在其中的历史和传统,都是由“笔补造化”的方式所创造。某种意义上,历史和传统的结构,就是非虚构文学的结构,都是“造化”(史笔)的物质基础和“笔补”的上层建筑叠合而成的构造物。因此,对于非虚构写作而言,下限是契约,上限是想象。写作者的想象能力,代表着非虚构文学的极限高度,同时也是有血有肉的思想和文化的高度。

在绝无“构化”的历史里,钱锺书不曾去过古驿道,项羽也没有唱过垓下曲。但若没有了古驿道和垓下曲,历史该有多么无趣和寂寞啊?

2021年8月29日定稿于京

注释:

①[法]菲利浦·勒热纳《自传契约》,杨国政译,第220页,北京:北京大学出版社,2013。

②余华:《在细雨中呼喊》,序言第4-5页,上海:上海文艺出版社,2004。

③宋以朗:《宋家客厅:从钱锺书到张爱玲》,第318页,广州:花城出版社,2015。

④⑤[法]菲利浦·勒热纳:《自传契约》,杨国政译,第77、292页,北京:北京大学出版社,2013。

⑥从理论上来说,多数研究者认为自传本身就是非虚构的一种类型。这一问题后文将会涉及,此处暂按不表。

⑦《你和我》初刊《收获》2019年第4期“非虚构”栏目,2020年6月由北京十月文艺出版社出版。批评家杨庆祥认为:“看一遍《你和我》,可能对非虚构写作有一个新的认知。”(参见北青网报道,<https://new.qq.com/omn/20200828/2020082>

8A05V3K00.html)

⑧对于非虚构文学的类型,我倾向于从理论(世界的、长时段的)与实践(中国的、“短语境”的)两方面来界定。对“非虚构”概念及类型的纯理论探讨,学界已有较充分的介绍,此处不赘,大抵其可包含新闻、报告文学、纪实小说、亚纪实小说、传记、回忆录、日记文学等几类“亚文体”。“实践”层面的非虚构文学,是指自2010年《人民文学》开设“非虚构”栏目以来,中国非虚构文学十余年来的创作及其研究。时任《人民文学》主编的李敬泽,在该栏目首期的“主编留言”中说,所谓“非虚构”就是“写你自己的生活自己的传记。还有诺曼·梅勒、杜鲁门·卡波特所写的那种非虚构小说,还有深入翔实、具有鲜明个人观点和感情的社会调查,大概都是‘非虚构’”,“希望由此探索比报告文学或纪实文学更为宽阔的写作”。结合十余年来的创作实绩,除“非虚构小说”之外,李敬泽当年所言大致涵纳了“实践”意义上非虚构的三种主要类型:1.个人生活;2.社会调查;3.(相对传统意义上的)报告文学。关于“非虚构”的类型问题,还可参看李朝全《非虚构文学论》(福建人民出版社,2017)、丁晓原《非虚构文学:时代与文体的“互文”》(《东吴学术》2018年第5期)、刘浏《“非虚构”的十年讨论与中国非虚构文学研究》(《粤港澳大湾区文学评论》2020年第2期)等。此外,不同学者使用的“非虚构”“非虚构文学”“非虚构写作”等概念,对于本文论题而言差别不大,因此以下不拟进行辨析和区分使用。

⑨在此举个小例子以供参照。宋淇在1985年致信钱锺书,随信附寄了一张其岳父岳母(即邝文美父母)摄于1908年的结婚照翻印版。钱回信说:“惠寄照相,乃稀世之珍,大开眼界。……不仅家宝,亦社会史珍料。”参见宋以朗:《宋家客厅:从钱锺书到张爱玲》,第105页,广州:花城出版社,2015。

⑩[法]菲利浦·勒热纳:《自传契约》,杨国政译,第221页,北京:北京大学出版社,2013。

⑪例如,《你和我》封面腰封上的宣传语就是“真诚如孩子——你所不知道的戏剧大师曹禺”。《宋家客厅》也被陈子善在该书序言中称为是关于宋春舫、宋淇、钱锺书、傅雷、吴兴华、张爱玲等六位前辈作家的“外传”,“一部别开生面的‘信史’”。

⑫《你和我》中反复出现对于“真实”信念的表述,如:“关键是真相,我想知道真相。如今当事人都不在了,只留下了他们的一些叙述,而且是别人转述他们的话。那么我还能弄清吗?有这个必要吗?那么多年前的事了,有什么大不了,和当下

又有什么关系?有关系。如果我那样想,那么一切都将失去意义,包括今天、当下的一切言行,一切。”(第64页)“我和妹妹谈到正在写的这本书,我说我最大的追求是真实。”(第114页)“就在这时她(指妹妹——引者注)说:‘我想出一个名字:接近真实。’哦,这实在太好了!说句实话,这是她对我最大的帮助。不管这本书最后叫什么名字,现在我知道她接受了我所写的,并且认为是真实的。我要继续本着这样的态度写下去,不管这个世界怎么想。”(第169页)在《你和我》出版后的一次活动中,万方说:“我所知道的也不是百分之百的真实,但是我写的每个字,我要它是真实的。”(参见中国青年报客户端报道《真诚如孩子:你所不知道的戏剧大师曹禺》。)

⑬⑮ 万方:《你和我》,第110-114、88页,北京:北京十月文艺出版社,2020。

⑭ 不同避讳行为(及其根由)之间的微妙差异,值得仔细分辨和思量。除了以上谈及的几种避讳之外,还有一种“为生者讳”,即我们通常所说的,撰写“活人的历史”的难度。我特别注意到,田本相在《曹禺传》的初版后记(作于1986年,其时曹禺在世)里,用了近一半的篇幅向读者“道歉”。他说:“我深深地感到,为一个作家,特别是为一个健在的作家写传,在我,在客观上都有事前所未曾料到的困难。我未能写出一个‘我所认识和理解的曹禺来’,更没有能力写出‘我的独到的认识和把握’。”他甚至还说:“可是,又反问着自己,即使再写一遍,或可能有若干改进,但凭我的能力和水平,我能把它脱胎换骨吗?我的回答是否定的,不能。”参见田本相:《曹禺传》,第544-549页,东方出版社,2009。

⑯ [美]戈登·奥尔波特:《偏见的本质》,凌晨译,第41-49页,北京:九州出版社,2020。费孝通在《乡土社会》中,也曾以一种相似的方式,详细讨论过中国传统社会结构中以“己”为中心,如水纹一般同心圆式向外推及的人伦秩序和差序格局。

⑰ 参见马扎林·贝纳基为《偏见的本质》撰写的中文版序。

⑱ 老鬼就是一个这样的特例。在《母亲杨沫》的最后一节“母亲与我”中,老鬼平心静气地叙述了他和母亲的“爱恨情仇”:“我不是母亲的宠儿。我从生下来就放到农村老家,解放后4岁时才接到北京。虽然只与父母分别了短短4年,却造成了我与父母之间的深深隔膜。母亲年幼时老挨打,是暴力的受害者,但让人不解的是她对自己的孩子也主张打。……父亲打我时,母亲大都也在场,记忆中她从没有挺身而出保护我不挨打。……”详见该书第380-396页,长江文艺出版社,2005。

⑲ 万方的“辩护”主要集中在第三点。有评论者指出:“这部作品完整地读下来,万方一直在有意识地强调‘导致曹禺在建国后创作枯竭的是外界因素’。”(参见《记忆的再现、重组与反思——万方长篇非虚构〈你和我〉讨论》,《西湖》2020年第4期)这一问题较为复杂,我将在下节展开讨论。

⑳ 作者对第一个问题的辩白多少显得无力:“我看了这些信(指吴兴华与宋淇的通信——引者注)后,便明白我父亲不是想把吴兴华的诗歌据为己有,而是他心底根本没将‘林以亮’当成自己一个人。我父亲有数十个笔名,‘林以亮’只是一个角色,但这角色有某种特殊的意义,它既代表了作为‘天生诗人’的孙道临(因为孙道临学名即为‘以亮’——引者注),也象征了吴兴华和他自己,即是说,‘林以亮’是三位一体的位格,是他和他的朋友的共同暗号。另外,也许他在1955年写《诗的创作与道路》时,觉得应该以第一人称去描述才能加强那五首诗的重要性,所以便没有提及原作者的身份。反正都是‘编剧’技巧而已……我父亲跟吴兴华这种不分你我的友谊,在今天恐怕很难再有。我觉得我父亲一直在守护着他,无论生前还是死后。”见宋以朗《宋家客厅:从钱锺书到张爱玲》,第181-182页,广州:花城出版社,2015。

㉑ 宋以朗:《宋家客厅:从钱锺书到张爱玲》,第236页,广州:花城出版社,2015。

㉒⑳ 杨绛:《我们仨》,第75、158页,北京:生活·读书·新知三联书店,2003。

㉓ 丁晓原:《论“全媒体”时代的中国报告文学转型》,《文学评论》2020年第1期。文中引用梁鸿的话说:“在这样的作品中,作者放弃了想要提出总体问题的意图,而只是竭力于展示个人对生活的理解和观感。这并不代表作者对他所书写的对象没有大的理论思考,也不代表他就没有立场,而是,作者更愿意把琐细、充满多个方向的生活内部更准确、更深入地呈现出来。”

㉔ 杨庆祥:《“非虚构写作”的历史、当下与可能》,《中国现代文学研究丛刊》2021年第7期。

㉕ 余华:《在细雨中呼喊》,序言第5页,上海:上海文艺出版社,2004。

㉖⑳⑳ 万方:《你和我》,第3、172、9页。万方从不讳言写作该书对于其自身的意义,她在书中还说:“但写这本书不是想介绍一位剧作家,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。而这可不轻松。”参见该书第63页。对于这一问题,贝尔纳·潘戈在《写作

和治疗》中说：“写作不能治愈，写作只能保养。治疗的当务之急是：‘跳出来。’写作的当务之急则是：‘继续，沉下去。’我发现，一会儿说治疗有助于写作，一会儿又说写作背离治疗之道，这是自相矛盾的。但是我认同这一矛盾。写作是一种防御机制，也许比其他机制更加完善，但是并非更加有效。……这是一种消极的保护，因为任何问题都没有得到解决，甚至任何问题都没有提出来。但是一旦拉开距离，‘固定下来’，作家的的问题就不再每日对他构成压迫。钳子一松动，感觉就会好些。不，写作不能治愈，只能让人期待。”参见[法]菲利浦·勒热纳：《自传契约》，杨国政译，第264-265页，北京：北京大学出版社，2013。

②③杨绛：《我们仨》，第75页。

③④万方：《你和我》，第193、195页。方瑞于1974年7月12日在家中去世，原因据称是服用安眠药过量。其时方万在沈阳军区前进歌剧团当兵，母亲过世后两日才得知消息。探讨母亲的死因，以及伴随她终身的“吃药”(drug)问题，是《你和我》的线索之一。

②③④万方：《你和我》，第8、10、260页。

③④丁晓原：《非虚构与〈民法典〉的“遇见”》，《啄木鸟》2021年第5期。

③⑤[法]菲利浦·勒热纳：《自传契约》，杨国政译，第77页，北京：北京大学出版社，2013。

③⑥参见宋以朗：《宋家客厅：从钱锺书到张爱玲》，序言第1页，广州：花城出版社，2015。

③⑦万方：《你和我》，第79页。我将在后文分析，诸如这段的记述是以“想象”的方式写出来的，作者并不“在场”。

③⑧就此可以对照田本相、阿鹰《曹禺年谱长编》(上海：上海交通大学出版社，2017)的记载：(1)1910年9月24日：“天津小白楼的一个胡同里，一座普通的院落，曹禺降生。据曹禺回忆：‘我生在天津小白楼，是平房，哪个胡同记不清了，只记得是住在一个胡同口上。’”(《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》第64页)(2)1916：“是年，经几年积累，万德尊(即曹禺父亲——引者注)购置房产，位于‘意租界二马路28号’(今河东区民主道23号)。据曹禺回忆：‘记得我们家有座两楼，一座临街，房子多些；一座在后面，是两层楼，地点就在原来的天津意大利租界，距离天津的东车站很近。’”(《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》第9页)‘我家的房子很大，是座两层楼房，父母住在楼上，我住楼下。’”参见《曹禺年谱长编》第2、21页。

③⑨其中不少可能并非严格的“史料”，例如《你和我》中就不止一次地出现了“百度百科告诉我”(第88页)之类的句子，万方用这种方式记叙了张彭春、俞珊、丁西林等与其父母青少年时代生活有关的人物。《宋家客厅》的结构方式有所不同，容下详述。

③⑩吴亮：《马原的叙述圈套》，《当代作家评论》1987年第3期。

③⑪即指长篇小说不是一个完整的故事结构，而是以某种形式将一个个故事串连起来，仿佛一部系列短篇小说集。也如鲁迅《中国小说史略》中对《儒林外史》的评价：“虽云长篇，颇同短制”。

③⑫万方：《你和我》，第79页。

③⑬洪治纲：《非虚构：如何张扬“真实”》，《文艺争鸣》2021年第4期。

③⑭对这两部作品的介绍和分析，参见上引洪治纲论文及丁晓原《报告文学，作为叙事性非虚构写作方式》，《文艺理论研究》2020年第3期。

③⑮在《非虚构：如何张扬“真实”》和《论非虚构写作》(《文学评论》2016年第3期)两篇文章中，洪治纲从总体上将近年来的非虚构文学写作分为“书写现实”和“寻访历史”两类，并认为“揭秘式的叙事处理”是这两类作品的共同特征。

③⑯参见[美]M. H. 艾布拉姆斯：《文学学术语词典(第7版)》“plot(情节)”条，吴松江等编译，第448-457页，北京：北京大学出版社，2009。

③⑰参见宋以朗：《宋家客厅：从钱锺书到张爱玲》，第309-319页。

③⑱杨绛：《我们仨》，第75页。

③⑲万方：《你和我》，第179-180页。

③⑳例如，“我想想父亲当年的剧社曾在这里演出过《日出》，这是一点安慰。父亲在《日出》剧中能干什么呢？我想不出，并且觉得有点幽默。这也是一点安慰。这时候，父亲已成为一个很典型的文学青年”。又如，“小叔叔总是按时回家，谁也不知道他在什么时候和共产党人进行接触。我猜想他是在夜深人静，才悄悄推门出去。这时候，露水下得像一场小雨，转眼间湿透了他的头发和衣衫。他走在已经收市的小街，呼吸着带了油烟味的空气，心理特别宁静”。参见王安忆：《爱向虚空茫然中》，第15、33页，上海：上海文艺出版社，2013。

③㉑丁晓原：《非虚构文学的逻辑与伦理》，《当代文坛》2019年第5期。