

現象・話語・情感結構 ——新世紀以來女性作家的非虛構寫作

劉茉莉¹

摘 要：新世紀以來女性非虛構創作湧現出許多優秀的作者與作品，梁鴻、李娟、黃燈、楊本芬、丁燕等等，這些女性群體的非虛構寫作呼應着國際上的非虛構創作潮流，也從寫作姿態、聚焦空間以及價值重建等諸多方面呈現當代社會的文化。本文從現象、話語切入討論新世紀以來女性作家的非虛構寫作，進而完成對其中呈現的社會情感結構進行辨析與討論。

關鍵詞：女性；非虛構；情感結構

“非虛構”三個字到底意味着什麼？是一種寫作方式還是一種寫作態度；是文學現狀的突破還是文學傳統的復歸；在所有的非虛構創作中，女性作者的書寫又更顯特別，這份特別源自於什麼？是一種從書寫傳統到諾獎頒獎的源流與認可，還是對批判性、大眾性在女性身份中的彰顯？而對以上問題的思考最後都指向了對於社會的新世紀之後的情感結構討論。在雷蒙·威廉斯的論述中我們能看到，他認為“批評應超越純粹的美學和鑒賞功能，摒棄或超越孤立主義的視角，將文本和歷史的理論分析結合起來，將文本放置於廣闊的社會和歷史語境之中，重新建立具體的文學文本同更廣範圍之內的社會、經濟和文化語境的復雜關聯。”²也就是說所有關於現象、話語、文本

¹ 劉茉莉，女，廣東技術師範大學文學與傳媒學院副院長，教授，研究方向為中國當代文學與文化。

² 何衛華，雷蒙·威廉斯：《文化研究與“希望的資源”》，第151頁，商務印書館2017年版。

的討論都可以與更為複雜寬廣的社會文化語境相關聯。“在威廉斯這裡，‘情感結構’有着‘結構’的穩固和確定性，但它有運作於我們行為最微妙、最隱蔽的部分。在某種意義上，情感結構就是一個時期的文化：是總體結構中所有因素的鮮活產物。”¹所以，本文相信對新世紀女性非虛構文本的考察，也可以細膩的捕捉超越文字之外的更豐富的元素，進而重構一種區別於熟悉的主流話語之外的當代社會文化情感結構。

一、現象

非虛構寫作肇始於 20 世紀五六十年代的美國，杜魯門·卡波特的作品《冷血》被視為非虛構寫作的雛形，這部作品建立在發生於美國的一樁真實血案的基礎上，杜魯門歷時六年採訪調查，運用傳統小說創作方法結合新聞報道完成創作。這也使得非虛構寫作從一開始就同時秉承了兩種取向特徵：一方面是對傳統文學以虛構為主的寫作方式的一種“叛逃”；另一方面則是以新聞視角的介入補充強烈的在場感、介入感與批判。

西方在《紐約客》《滾石》等新聞媒體的推動下，“新新聞主義”一直在“客觀真實與否”的爭議中發展。1978 年，普利策評獎委員會設立了特稿寫作獎，但這是新聞領域的。文學領域最大的轉折出現在 2015 年，白俄羅斯女作家、記者 S.A. 阿列克謝耶維奇獲頒諾貝爾文學獎，是對非虛構寫作的一次“合法性”認定；2022 年，安妮·埃爾諾又憑借《悠悠歲月》獲得了 2022 年諾貝爾文學獎，安妮·埃爾諾的《悠悠歲月》以私人書寫的方式介入

¹ Williams: *The Revolution*，轉引自何衛華，雷蒙·威廉斯：《文化研究與“希望的資源”》，第 153 頁，商務印書館 2017 年版。

社會集體記憶的建構，通過對戰爭、家庭、童年以及青春期的照片與回憶的交織再現，使記憶與遺忘不斷對話沖突，最終重建集體記憶。而她的另一部作品《再發生》更是以典型的女性視角、女性事件以及女性身體的書寫將非虛構創作的內核進一步推進。從阿列克謝耶維奇到埃爾諾，前者使非虛構寫作進入大眾視野，後者更進一步地拓展了紀實文學的創作邊界。

國內非虛構寫作出現的時間其實很早，尤其是新聞“特稿”的出現，今天看起來其實應該是國內非虛構寫作的重要起源之一。近年來非虛構寫作形成有規模的現象則是因為一系列平台的推動：《人民文學》在2010年開啟“人民大地c行動者”非虛構寫作計劃；2012年，《人物》雜誌改版；2014年，《南方人物周刊》改版；新京報推出“剝洋蔥 people”深度報道，騰訊有“穀雨故事”；網易有“人間 the living”；界面有“正午故事”等等。這些平台中有傳統的文學雜誌，也有新生的網絡力量，可見“非虛構”一詞並非局限於某種書寫傳統，而是一種書寫態度與價值選擇，同時網絡平台的推動也大大降低了非虛構創作的門檻，以“真實”為第一要義的平實敘事讓許多普通讀者拿起筆講述自己的故事，范雨素、楊本芬等都是“其中的成功者，而創作平台推出作品時對他們的稱謂加上“月嫂作家”“快遞小哥作家”等其實正是強調了這層“身份”的特殊性，在網絡平台上為積累人氣實現用戶粘度選擇標籤雖然有很強的功利性，卻也直接反映着最真切的社會氣息，近來最熱門的“素人創作”一詞也來源於此。

盡管新世紀以來的非虛構寫作可以溯源至20世紀80年代的報告文學熱潮，但是新世紀的非虛構寫作仍然與彼時的報告文學有着非常大的區別，20世紀80年代的報告文學熱潮有特殊的社會背景，是新時期文學創作對“文

革”積習的逃離，本質上仍不免有脫胎於集體主義的狂熱氛圍，敘事方式以及敘事態度都傾向於上升至國家層面。這與新世紀以來非虛構寫作中最重要的特徵之一“邊緣姿態”以及“底層姿態”有着根本區別。

不管是國際上非虛構受到的重視還是發展來看，又或者國內的報告文學淵源以及素人非虛構寫作的出現，都說明了非虛構寫作是新世紀以來現象級的文學書寫潮。這裡面有人類關於抵抗遺忘、講述自己、建構集體記憶的沖動；也有突破社會階層限制、沖破圈層束縛，彰顯姿態與表達批判的價值。由此可見，關於非虛構的討論仍是當下社會文化研究的題中之意，對其中具體的話語研究將有助於研究思路的集中，對於述清其中情感結構有着重要幫助。

二、話語

非虛構寫作緣起於一種書寫態度，是對新聞以及文學的兼而取之也是對新聞與文學的雙重突破，它的性質特點以及圍繞它產生的爭議都源自於這兩者之間的交叉沖突。一方面，對於真實的追求是人類的本質要求；另一方面，講故事的欲望又推動着一種虛構與想像的內在沖動。因此筆者認為對“非虛構”的研究不應囿於傳統文體的限制，而是要回到話語本身。非虛構的話語考察有很多值得深入的切口，比如口述話語與書面話語的糾纏與互滲；話語中歷史建構感、生活紀實感以及現場體驗感的立體性等等。本文對非虛構寫作話語的考察主要針對兩方面：大眾話語的繼承以及女性話語的呈現。

（一）大眾性話語

2010年，《人民文學》開啟“人民大地·行動者”非虛構寫作計劃，由

“人民大地”這一命名方式可直觀感受到其中的大眾性立場，這一計劃的命名直接表明了這樣一種寫作態度與價值選擇：紮實立於大地的人民才是此處“非虛構寫作”的主體指向，而“行動者”又意味着一種永遠指向當下性與實踐性的態度。因此，這裡的大眾性與 20 世紀 40 年代明確於延安文藝座談會的大眾話語有了某種血脈上的繼承，可以說是直接承續了中國當代文學產生之初的大眾性。

之所以選擇直接對話於延安文藝座談會的大眾性，是因為在新世紀之後的非虛構寫作中，正因其寫作群體的“大眾”“素人”，使得這些作品與 20 世紀 80 年代的報告文學的批判性有了一些顯著區別。新世紀之後的非虛構寫作的大眾性更多的是對平民大眾的書寫與描繪，甚少“啓蒙”立場，而是以“記錄”“存在”作為基本特徵。這一點在李娟以及丁燕的書寫中都非常清晰。

李娟的作品《羊道》系列描述牧民們逐水草而居的生活是艱辛的，但牧民群體似乎並不會內耗於“世上真的會有更好一些的生活嗎？”這類問題，就連加依娜那樣柔弱的小女孩都知道面對辛苦、疼痛、饑餓、寒冷、疲憊等種種生存的痛苦不能簡單繞過，祇能“忍受”與“堅持”。此外，文本中多次寫到牧民們在荒野中卻特別重視自己的“外貌裝飾”，一開始李娟不解，比如說在崎嶇陡峭可能根本遇不到人的長途跋涉中仍然以“拼命的架勢”裝扮自己，在水資源極度匱乏的時候為了要回城非要洗頭，在暴風雨的趕場天氣裏把最好的行頭都穿戴在身上等等，創作者以旁觀者的姿態保留不解與好奇，然後帶着讀者一起在回望時體會“那姑娘還在下方光禿禿的山谷裏無限美好地錦衣獨行，寂寞，又滿攜熱烈的希望。”李娟明白了這不是給誰看的

問題，是自己對待生活的態度的問題。在整部《羊道》中，這樣的“理解”過程數次發生，使讀者進入李娟的旁觀者位置，懷疑、不解、停留、思考、回望、理解，其實這整個過程是不同群體文化的碰撞與對話的過程，也是絕對拋棄“優越感”的大眾，下沉於書寫對象的生活中的過程。

“將文藝當作高興時的遊戲或失意時的消遣的時候，現在已經過去了”。讀丁燕的作品使我想起了這一百多年前的文學研究會成立時的宣言。當下自然不是文學革命的時代，但今天的丁燕卻是自覺地將文學視為嚴肅的事業，她拒絕巧言令色的文字，筆觸間皆是江河湖海的沉著與深刻，雖然身在嶺南書寫，她的文本卻如同荒漠中生長起來的植物，每一株都像一顆釘子，深深地紮根於生活與生命的土壤中。她的非虛構作品《工廠女孩》《工廠男孩》書寫南方的“工廠”，其中當然包括了波瀾壯闊的改革開放，也涵蓋了時代洪流的城市建設。但這又顯然不是全部，幾代農民工的命運也應是題中之義。大多數作家、評論家說起工廠都是語言模糊的一套話語，而丁燕替大家走進了工廠，不僅走進工廠，還走進了廠房走進了宿舍，甚至走進每一個工廠男孩、工廠女孩的身體裏、心靈裏，她的書寫方式也是下沉，這種下沉拒絕優越式的旁觀，而是代之以真正的生活，從一開始就是“大眾性”的選擇。同時，在丁燕書寫的工廠世界裏，非常細膩地呈現了人的異化過程，流水線的工作不需要好奇心與創造力，使人喪失生命力，在那個世界裏人與機器、人與人之間關係的改變和扭曲讓人心驚又無奈。丁燕態度鮮明：“我更在意於小人物的尊嚴，這是這個時代的根基所在”。如果對於大時代的書寫是以遮蔽小人物為代價的，那麼這種書寫必然會因空洞而喪失生命。馬克思曾在 1844 年手稿中說過人以一種完整的方式占據自己完整的本質。

這種方式不僅包括視覺、嗅覺、聽覺等各種感官的方式，也包括願望、活動和愛等一切能與客體發生作用和聯系的方式。丁燕關心她筆下的工廠女孩、工廠男孩以及他們背後的父輩、祖輩的一切，當然也包括那些卑微又讓人動容的願望、細小又使人無奈的活動以及來自原始的身心需求的愛與恨。

廣東高校教師黃燈的作品《大地上的親人》與《我的二本學生》也分別踐行這種大眾性。不管是書寫老家農村的親人，還是到城市務工的農名工，又或者普通二本學校的學生，黃燈的書寫始終指向“學者”姿態的沉降，她的文本中，將新世紀後農名工進城的生活具象性描繪，將不同代際面對學習、生活、理想的態度具象化書寫。當然，需要特別注意的是，黃燈一面以邊緣群體的身份自居，另一面仍難以拋棄自己的知識分子理想化身份與追求。這大概也是非虛構寫作中迷人的一面，畢竟如果對生活完全失去敏感的體驗與反抗的欲望，那就不太可能進入“寫作”場域，不管立場是邊緣還是底層，不管態度是消極還是順應，“寫作”本身就是姿態。

（二）女性話語

大多數學者都關注到新世紀女性非虛構文學創作充溢着豐富的情感內蘊，雖然這些非虛構寫作都有很強的理性指導，但仍然以其中獨特的女性魅力打動讀者，比如楊本芬的書寫。

在豆瓣等文藝圈層的讀書群體中，楊本芬是 2020 年以來的熱門話題之一，其中一個標籤就是“聽八旬奶奶講述她和媽媽的故事”，注意在這個標籤中有三個與性別相關的詞“奶奶”“她”“她媽媽”，這幾乎就是一個女性群體的故事。楊本芬在 80 歲的時候出版自己的非虛構創作，書寫一個世紀前出世的她媽媽秋園的故事，這是一個女兒寫給媽媽的紀念，而無數讀者

尤其是女性讀者的閱讀與反饋、購買則形成了一種女性話語的“共謀”，將事件中的“女性”元素不斷增強，楊本芬說自己我寫了一位普通中國女性一生的故事，寫了我們一家人如何像水中的浮木般掙紮求生，寫了中南腹地那些鄉間人物的生生死死。我知道自己寫出的故事如同一滴水，最終將匯入人類歷史的長河。正是如此，這一位普通女性的一生卻映射無數女性的人生，這場非虛構寫作將個體那微弱得幾近消失的聲音匯入合唱，構成了一場女性話語的非虛構寫作。

而丁燕的書寫則略有不同，在《工廠女孩》裏她以一種女性的自覺抱着深厚的感情書寫女性命運。這些姐妹們懷抱希望來到城市，又陸續回到老家，但有可能又一次次選擇返回城市、返回工廠。她們離開鄉村的安逸，擁抱城市的緊張，從激情與希望到艱澀與單調，從鄉村到城市打工的女孩就是“家裏向外延伸的翅膀”，她們負擔着一家人改變命運的希冀，但事實卻是對鄉村女孩來說，進入工廠不僅僅是為了掙錢，也不僅僅是承載家庭的希冀，工廠還提供了一個逃離家庭、逃離無聊和貧窮的機會。丁燕說自己寫下流水線上的女工、清潔工、賣菜女、女詩人、東江邊散步的女人、遛狗的老太太等人物時，同時，我也寫下了我自己，我將自己的生活體驗和她們融為一體。不難發現，她筆下關於女性的書寫是純粹的“女性體驗”，《工廠男孩》的文本裏卻有了更多關於“家”的討論與觀察，關於兩性關係的調查與困惑。讀丁燕的作品才會發現，原來在工廠的環境裏，女性的世界是相對顯性的，而男性的世界是相對隱形的；如果說對於工廠女性，丁燕更多的是體驗者，是感同身受的參與甚至是介入；那麼對於工廠男性，她更像是自覺的旁觀者、對話者，是揭開世界角落的發現者，她退後一步又一步，然後打量

那奇特的世界。

如果說楊本芬與丁燕書寫中的女性話語是顯性的，李娟的女性話語也許相對隱性，但祇要稍加留意依然可以見到她文字中那些隱秘的女性元素，比如在她書寫的舞會上、夜月下、帳篷裏、觀察傾心的男孩子的心情裏，她對自己身體的細膩把握與書寫：我這樣的身體裏是有舞蹈的呀！我想要在每一分鐘裏都展開四肢，都進入音樂之中——這樣的身體，不是為着疲憊、為着衰老、為着躲藏的呀！這是一種對身體的細微體驗，也是對感受的細膩確認，如果男性的話語更多的是征服世界甚至宇宙的豪情，那麼女性話語總有這種細微處動人的美妙，對於文學話語而言，它們共同組成完整的世界。在威廉斯看來，“不管是‘性格’，還是‘模式’，都過於抽象，不能傳達人在當時對生活的獨特體驗。而‘情感結構’要強調的是過程中的歷史，而非結果：其中有‘客觀的’整體生活方式，也有個體的現實經驗；既是客觀的，也是主觀的，簡言之，是林林總總的生活整體。”¹從這裏也能發現文本閱讀如何走向情感結構的方式，林林總總的生活整體、形形色色的生活體驗都應該得到重視與捕捉，從而通過這些真正進入對社會文化的把握。

三、重構當代文化情感結構

社會學者米爾斯把“社會學的想像力”概括為心智的能力。首先，他提出這種能力不是天生就有的，而是需要去學習訓練才能形成的一種思考的能力。其次，這種能力能夠把最私人的、私密的經驗和看起來很遙遠的結構性的社會議題關聯起來。這正是本文選擇“情感結構”作為解讀女性非虛構創

¹ 何衛華，雷蒙·威廉斯：《文化研究與“希望的資源”》，第153頁，商務印書館2017年版。

作的路徑理由。女性的非虛構創作有關於社會本質的呈現，盡管它們有時以碎片、飄渺、微妙的方式呈現，但仍然無可置疑的指向社會文化結構；雖然這些呈現更多地是個體感性體驗，但並不代表不能建構社會文化，因此選擇“情感結構”。“情感結構這一概念首次出現於《電影序言》中，其時威廉斯認為，‘將藝術品同可觀察到的總體性的任何部分聯繫起來，或多或少都有所裨益；但問題在於，當對照分離開來的部分來分析作品時，會發現還存在一些找不到外在對應物的因素。這些因素，我相信，就是我所說的一個時期的情感結構，祇能通過這件藝術品總體的體驗，才能認識情感結構。’”¹下文討論女性作家的非虛構寫作由三個方面進行，分別是邊緣姿態書寫、底層空間聚焦與生態價值重建。這三方面固然無法涵蓋女性非虛構寫作與社會結構的全部面向，但整體建構了一種從個體到世界的視角，正是為了呈現情感結構“這一概念是要去強調通常所用的分析概念所不能傳達出的那種獨特的對時代的感受、情感和切身體驗。”

（一）邊緣姿態書寫

邊緣是相對於中心而言。如果以文化史上的“羅各斯話語”來判斷，女性是非邏各斯的，非虛構在文學世界也是非邏各斯的，它們都天生攜帶着邊緣書寫的基因。但問題是面對女性寫作以及面對非虛構的時候，大多數論者習慣以將其納入中心為最終目標以判斷標準，而事實上，女性非虛構寫作的“非邏各斯”本身也許就是一種價值，就是其在社會文化也就是本文所考察的情感結構中的重要價值，比如楊本芬的書寫。盡管楊本芬的幾本書在許多

¹ Williams: *The Revolution*，轉引自何衛華，雷蒙·威廉斯：《文化研究與“希望的資源”》，第153頁，商務印書館2017年版。

書評榜以及新媒體讀書平台上得到關注，但仍可以清晰辨認這其中的邊緣性，甚至“邊緣性”本身成為了其被關注的原因之一。而楊本芬身上的邊緣性又指向許多因素，比如她 80 歲的高齡，比如從未進行文學訓練隨心而至的“素人”寫作，比如在新出版方式中的被發掘（從天涯論壇走向發表），比如在新媒體書評中的走紅，以及她的“廚房寫作”。

在關於楊本芬的採訪中，有這樣的描述“她是三個孩子的母親，一個兩歲女孩的外婆”，“她在廚房寫，青菜晾在籃子裏，竈頭燉著肉，抽油煙機轟鳴；在搖籃邊寫，外孫女在搖籃裏睡得甜甜……寫作過程持續兩年，積攢八斤重稿紙。”這些文字無不指向生活中上了年紀的平凡女性，她們更多的不是社會上某個職業，而是家庭中的某個角色，楊本芬不是“專業作家”，因此對她的描述中盡管有“母親”“外婆”“廚娘”“保姆”等多種工作的疊加，仍然共同指向一個非公共的空間——廚房，而楊本芬的文字就是從廚房裏長出來的，即使在《秋園》受到關注，連出幾本書之後，她身上仍然很難脫離這些身份，這是非虛構創作者或者說素人寫作的命運，也是女性的命運，以一種“邊緣姿態”完成書寫，並且以永遠“邊緣姿態”構建自己在社會文化中的位置於特徵。

（二）底層空間聚焦

如果說“邊緣姿態書寫”是每一位女性非虛構創作書寫者的個體畫像，那麼“底層空間聚焦”就是群像的巡禮。從梁鴻到黃燈以及丁燕，從王小妮到李娟以及楊本芬，女性非虛構寫作的底層空間聚焦可能是因為對書寫對象的關注，但更多的正是源自“邊緣姿態”的必然結果。

王曉明曾經說魯迅判斷社會的第一指標始終都是“人”，他也看重經

濟，看重物質，但最看重的貫穿始終的標準是人；人的現狀與趨勢才是把握社會的最可信的依據。丁燕的書寫也回應了這樣的標準，“工廠系列”是關於改革開放最重要的文本，而其重要性恰恰在於這些作品使工人回歸到真正的“人”，不僅有進步、開放與繁榮，也有麻木、無奈與困境，在驚人的發展數據的背後這裡還有一個個有溫度的生命。在丁燕進入工廠的同時，她努力把自己變成一個與環境融為一體的打工者，去體驗這繁重、枯燥的生活，但同時她又永遠抱持一個旁觀者的靈魂，維持自己對生活的敏感體驗，抵抗機械工作帶來的麻木。“車間、組長、速食、瓦房、油汙、鐵鏈、傷疤、疼痛，它們組合出一幅既遙遠又具體的意象地圖”；同時，“寫下心中湧動的一切欲念，寫下反感、欣喜、憤怒、悲哀、委屈、狂暴、沖動。”在波瀾壯闊的改革開放歷史中，生活的真實性是落在每一個普通人身上的，祇有這種真實感才是帶着體溫的歷史，紀實文本也好，虛構小說也好，這些面目模糊名字闕如的打工者如同一個龐大軀體上的血管、細胞與汗毛，當他們被清晰的表述出來的時候無法不讓讀者動容。

項飀提出“把自己作為方法”，丁燕的書寫也暗合這一主張，不管是寫詩、寫散文、寫小說還是寫非虛構，她總是想方設法地把自己扔進生活的海洋裏，她把身體扔進工廠、扔到宿舍，把精神投入歷史、投入文本，這樣她的書寫才不會陷入空洞的範疇組合，她用具象的感受讓世界變成紮實的細節，她不容許自己困在書齋中電腦前，而是在看到別人、建立聯系、關心別人的基礎上建構真正的意義。丁燕是一貫在寫作中不吝情感、全身心投入的，這種真率的浪漫其同時反映在她的不同非虛構創作中，在《嶺南萬戶皆春色》中是浪漫又親切的；在《等待的母親》中是浪漫而深情的；她那些源

自個人、源自內在、源自本體精神的體驗式創作為文學提供了不同面向、不同軌道但都極具價值的創作經驗。在這個紛亂的時代裏，貌似復雜的言說太多太多了，不僅不指向深層與內核，還可能是掩飾與回避，不僅不會幫助讀者厘清世界，反而會讓大家陷入詞藻的泥潭，這樣的背景下丁燕如此真率的非虛構寫作別有意義。那些轟轟隆隆日夜不停的工廠到底是怎樣的呢？坐在拉線前手指翻飛的女孩到底在想什麼呢？打開丁燕的書之前，閉上眼睛會發現自己的一切儲備都不足以真正進入這個世界，而《工廠女孩》《工廠男孩》仿佛黑暗森林裏擎起的燈共同照亮了那些沒有名字的個體。

（三）生態價值重建

“她沒有衣服，無所遮蔽也無所依傍。快要迷路一般眩暈。目之所及，枝梢的手心便沖她張開，獻上珍寶……我媽卻赤身相迎，肝膽相照。她終日鋤草、間苗、打杈、噴藥，無比耐心。”這是李娟在《遙遠的向日葵地》中寫她母親的一段文字，這裡的“赤身相迎”就是字面的意思，這是一段關於生態與生命的狀態以及價值的文字。萬物生長的力量是緩慢又難以察覺的，但又是不可抵擋與神聖的，媽媽赤身裸體走在其中辛勤勞作，李娟寫的不是“晨曦理荒穢，帶月荷鋤歸”的場景，文本中這個場景既不是日常審美的“美”，也不是文人書寫勞作常見的“美”，而是一種生命碰撞的力量之美，是一種充滿原始力量的美，這種美源於自然，回歸自然。

另一段文本中李娟寫在燒火的牛糞灰燼裏烤饅是最好吃的食物，然後她這樣寫：“這樣的世界裏能有什麼臟東西呢？至少沒有黑暗詭異的添加劑，沒有塑膠包裝紙，沒有漫長曲折的運輸保存過程。祇有麵粉、水和鹽……這荒野裏能有什麼骯臟之物呢？不過全是泥土罷了。”這裡李娟重新定義了

“臟”，準確的將現代科技帶來的脫離自然的誤區一擊即中的呈現，讓人們重新理解什麼是“臟”，當然也就重新定義了什麼是“乾淨”“清潔”與“文明”。在書寫隔壁玉的文字裏，李娟很自然的書寫了關於環境破壞以及生態保護的話題，但是以一種極為小心的文字，書寫自己對天地的敬畏對自然的敬畏，她並沒有用一種宏觀建構的姿態卻書寫草原、隔壁與荒漠，而是以脆弱的生命在大自然裏的震撼來呈現這種價值重建的需求，這種書寫自然與邊緣姿態緊密關聯，價值重建與寫作姿態共同構成了她們文本中的情感結構。

要在一篇文章中討論清楚女性非虛構寫作的情感結構顯然不太可能，但是通過三位作家分別代表三個方面的書寫討論也許可以部分地捕捉其中要義，並且形成一個相對立體的感受，那就是立於邊緣的，關注底層的，指向價值重建的。“既不是一個個性移入另一個個性中，也不是使另一個人受製於我們的標準，而總是意味着向一個更高的普遍性提升，這種普遍性不僅克服了我們自己的個別性，而且也克服了那個他人的個別性。”¹

四、結語

非虛構文本的特徵之一是對真實世界的記錄與反映，但是作為非虛構的表現對象，世界或者歷史絕不可能是封閉固化的，非虛構的寫作固然對真實反映有遠高於其他文體的要求，但絕不是消極的記錄，非虛構寫作本身是一個闡釋學事件。創作者就是闡釋者，帶着前理解出發進入歷史或者現實完成創作，在這一過程中還將帶着不可避免的有時間性和歷史性造成的自身的局限性。這是如伽達默爾所稱的“效果歷史”。同樣的，迦達默爾也指出“真

¹ 何衛平：《通向解釋學辯證法之途》，第391頁，三聯書店2001年版。

正的歷史對象根本就不是對象，而是自己和他者的統一體，或一種關係，在這種關係中同時存在着歷史的實在以及歷史理解的實在。”¹

西方有伍爾夫、波伏娃、克里斯蒂娜這種強有力的女性話語的代表性人物，也有娜拉、安娜·卡列尼娜這樣的藝術形象。中國從現代文學開始，也有蕭紅、丁玲、茹誌鵬、張潔這樣的女性創作者，她們的文本都有很強的非虛構基因。必須注意的是從伍爾夫開始，人們就一直認為女性書寫中就一直存在着公共性與私人化的沖突與矛盾，但也許這種沖突與矛盾的界定本身是偽命題，因為如果將女性寫作置於社會情感結構的討論中會發現，她們天然就是社會情感結構的必然組成部分，女性創作中私人化、內審化的部分以及與時代、歷史的疏離感都非常好的彌補了此前社會文化討論中的缺失，從另一些被忽略的方面補充了對社會情感結構的考量。幾個世紀以來，人們一直討論女性以怎樣的姿態介入社會生活，毫無疑義寫作是其中非常重要的一個部分。女性作家與非虛構向來緣深，源自個人、源自內在、源自本體的精神是女性作家與非虛構創作的天然契合，今天這些女性作家的創作更是呼應歷史上那些偉大的女性作家，以當下的非虛構創作完成女性對時代精神的回應。

¹ [德] 漢斯·格奧爾格·伽達默爾：《真理與方法》，洪漢鼎譯，第374—385頁，上海譯文出版社1999年版。