

无界对话·李静主持

# 书写生活内部：非虚构写作的 经验与远景

梁 鸿 田 森

**按 语：**自2010年《梁庄》刊于《人民文学》的《非虚构》专栏、获得“人民文学奖·非虚构奖”算起，梁鸿在非虚构写作道路上的探索与实践已然超过十五年，是当下最具代表性的非虚构作家。这十余年间，中国的非虚构写作生态发生了重要变化，学界对其发展过程中的经验总结 and 理论探讨亦从未停止。2025年9月，梁鸿的非虚构长篇新作《要有光》由中信出版社出版（初刊于《收获》2025年第5期），并获得广泛关注。借此契机，本刊邀请梁鸿老师从这部新著的创作经验谈起，从作家视角出发，重新深入非虚构写作在专业技术、书写伦理、文体边界、生产方式等诸多方面的基本命题，并对这一写作形态的未来发展作出新的展望。<sup>①</sup>

## 一、接近日常生活： 《要有光》的采访技术

**田森：**梁鸿老师，自从“梁庄”系列产生广泛影响以来，您已经成为近年来最具代表性的非虚构作家。您的新作《要有光》（中信出版社2025年版）关注青少年的心理问题，在公众视野中亦有着很高的讨论度，我们不妨从这部书谈起。能否请您讲一讲《要有光》的写作缘起？

**梁鸿：**这本书缘起于我自己养育孩子时所感受到的迷茫，感到自己越来越没有办法深入孩子的世界、触及孩子的痛苦根源。后来，我逐步认识到，青少年的心理健康已经成为我们这个社会的严峻问题。因为我自己就在京城生活，

所以第二部分“京城”（《收获》版为“京城”，中信出版社版改为“海淀”）大都是日常聊天和采访，比较细节化和日常化。而“滨海”篇是我在网上发起征集，询问是否有人愿意接受采访。有一位叫“雅雅”的姑娘表示愿意。于是我就去了“滨海”。

**田森：**这本书的总采访量大概有多少？比如采访的人数、录音时长等。

**梁鸿：**采访的具体人数我没仔细算过，单是写进书里的就有几十个，如果算上因为各种原因（如结构原因）删掉的，或者是那些群体性对话的场景，总共差不多快一百人了。我的录音文

<sup>①</sup> 按语由田森撰写。

件都还留着,光是录音条数就将近一百条,有时候一次聊天就录三四个小时。这样算下来,录音时长至少有两三百个小时,甚至可能更多。

**田淼:**我很好奇,在这些录音中,有多少是正式的访谈,有多少更像非正式的谈话、聊天呢?

**梁鸿:**其实在《要有光》中,我从来没有区分过“正式”和“非正式”的谈话,也不觉得非要划清界限。我很少正襟危坐地向对方说“今天我来采访你”,所谓的正式访谈也都是在聊天中完成的。有些时候聊着聊着,主题会相对集中起来,比如家长会的场景,但那些会议本来就是他们自己在开,我只是旁听者。我写非虚构,可能更看重日常生活里的状态:大家凑在一起聊一些问题,甚至有时候会跑题,但这都没关系。我觉得这种日常状态对我、对文学来说更为重要。

**田淼:**您第二章写到家庭聚会聊天,以及您跟“敏敏”在海岸散步的经历。这种场合您会选择录音吗?还是凭印象记下来?

**梁鸿:**家庭聚会的时候都是有录音的,我写的对话大部分都直接记录现场。但像行走过程中简单的对话就很少有录音,这时候我往往不会在书中使用对话描写。比如在海边我就没有写对话,只是写我们俩的动作、表情以及在闲聊过程中所体现出来的心情。这时对话可能就不太完整,或者通过事后回忆补写。

不过,我觉得这还是应该因人因事而异。假如你采访大的事件,可能就要老老实实在地坐下聊这个问题,对吧?但像我这种写作,可能并不关注某个非常具体的事件,只是在聊一个人在日常生活中的经历和感受,这时我可能会更关注细节方面,因此较少将其处理成正式的采访。当然,有时候也设计一些问题,比如问一问个人收入等基本情况,但我并没有把它作为一个正式访谈来看待,因为我更注重生活化的层面,这更加契合这本书想表达的东西,可能也是我的工作方法。

**田淼:**举个书中的例子,您写到“娟娟”和她的妈妈、表姑还有王振医生的沟通场景,她们聊得非常激动,甚至近乎爆发争吵,那时候您如何处理自己在现场的位置?您有没有介入,或者发表自己的意见?

**梁鸿:**每当到了真正的关键时刻(比如说像这个场景),我肯定是不说话的,会尽力压住自己的表达欲望。首先,我只是一个临时到访的人,没有办法取代他们的日常生活。其实在最早的写作中,我也会参与进去,但是你会发现这非常不好,因为你说完之后就走了,并不能一直在场。所以后来我在现场几乎是不说话的,即使要说,也是无关观点的一些细节。我尽可能采取旁观的态度。

**田淼:**孩子的心理健康问题涉及诸多家庭隐私。能不能请您谈谈,您是如何获取被采访者、被采访家庭的信任?您又如何在孩子、家长、心理咨询师、精神科医生等多方关系中安放自己的位置?

**梁鸿:**我并不直接介入家庭层面。比如在“滨海”,我进行了自己所称的“沉浸式采访”,天天待在那里,依靠时间慢慢积累信任。在“丹县”,我先是在精神科跟患者相处,之后才从医生的视角进入家庭内部。“京城”这一章,因为我和几个主人公的相处时间很长,所以也都事先沟通过,在承诺匿名的前提下征求对方的同意。更重要的是,大家都认识到了这件事的重要性,所以也愿意在不伤害自己的前提下呈现自身的想法。

**田淼:**在采访的过程中,您有哪些印象深刻的场面?

**梁鸿:**比如说在“京城”一章,“文莉”曾说“我看不起自己的孩子”,我当时就感到十分震动。不是因为她说得多么真实、深刻,而是说我们每个人内心深处可能都有这样一种模糊的、不愿意承认的想法,就是当我们的孩子没有达到世俗意义上成功的标准的时候,我们心里实际上是有很多评判的,但是会把这些评判藏起来,认为自己没有评判。所以我觉得,那一刹那是非常重要的时刻,“文莉”的话把这一问题的探讨推向更深的程度,讨论我们作为父母的内心到底是什么样子的,这体现了她对我的信任。还有你刚才说到“娟娟”和母亲、医生的那场对话,我也深受震动。你会看到彼此之间的思维差异、错位关系给孩子带来的心理压抑。所以那一章我写得非常艰难,但还是想努力把这样一种内在的冲突呈现出来。

## 二、“主观”与“客观”： 非虚构的书写伦理与真实性问题

田森：和“梁庄”系列相比，《要有光》中叙事者“我”的出现相对较少，第三人称叙事和人物的主观视角变多。在书中出现了一些人物的内心视角，比如书的结尾部分：“凉爽的海风吹过，敏敏感觉全身被洗过一样，疲乏、沉重、压力慢慢离开。”<sup>①</sup>这种比较细腻的主观感受，是完全来自被采访者，还是加入了您的个人理解？您这样处理的原因是什么？

梁鸿：这句话虽说好像有点主观，但其实你可以从“敏敏”的表情里面看出来。我当时和她在一起聊天，就注意到她的表情有些许释然。当你长期和她在一起时，会感受到她在紧张状态与相对平静状态时的差别。在聊天过程中，我也会问她的心情，所以我也没有用转述的方法，没有写“敏敏说她内心平静”，对吧？我直接这样写出来，其实也是一种非常真实的感受。我在前边写过很多海边对敏敏的意义，海边对她来说是一个非常疗愈的地方，所以我觉得这并非我的主观感受。

田森：您觉得用这样的主观视角来写会给叙事带来怎样的好处？是为了使作品更流畅吗？

梁鸿：我倒不觉得它更流畅，或者说，并非为了我的叙事。在那一刹那，我感受到她的一种内在的力量，觉得这是更为重要的。当然我也可以找她们聊，比如写“敏敏说，她觉得现在还挺好的”，但关键是我觉得这样写并不好。

田森：对于您说的“这样写不好”，我直觉上很认同，但同时觉得很有进一步阐释的空间。能否请您再详细解释一下“不好”在哪里？另外，是否会有这样的场景，您不确定自己对采访对象某一时刻的内心感受是否准确，会选择进一步追问和确认？

梁鸿：当你和一个人在一起待久了，一定会确定地感受到对面那个人的内心，尤其在某一时刻，那是“此时无声胜有声”的时刻，是人类最为息息相通的时刻。我觉得，根本不需要问，你此时轻松/悲伤吗？因为她所有的表情、姿态都在告诉你她的内心。

田森：下面是一个关于叙事方法的问题。陈清画和吴用的那场深入的谈话是我个人特别喜欢的段落，我注意到，您在此处对风景的描写是非常用心的。在聊天开始时，您写道：“窗帘紧闭，能听到外面的风呼啸来去。可这风声竟然使得房间内更加安静。那些蛰伏在深渊里的真相慢慢爬行了出来，开始肆意横行，施展它的暴力。”<sup>②</sup>后来母子达成某种程度上的沟通，矛盾有所缓解的时候，“夜越来越深，风声渐渐低了下去，直至完全消失。万籁俱静。房间里呼吸声和对话声被兀现出来，散发出某种本质气息”<sup>③</sup>。风声的节奏作为一种烘托，这是我觉得非常吸引人的地方。您是怎么写得这么细，或者说是有意这么设计的吗？

梁鸿：实际上这反而是那天晚上最真实的状况。我全程见证了他们母子的对话，冬天晚上七八点钟的时候，确实是大风呼啸。自然界的风确实很多时候会在夜间平静下来，这真的是一种暗合。你当然可以说它是一种文学手法，但我并不认为是这样，因为恰恰就是在深夜三点的时候，风停了。而且大部分时候风确实是这样的，风声的变动刚好和室内的情感波动暗合。书中说“深夜越来越静”，实际上是你的感受。我作为一个旁听者，恰恰就感受到了这一点，感受到风声的消失。万物俱静，所有的动植物、鸟类都睡着了，人也睡着了，树叶也慢慢平息了，这个时候对话进行到非常激烈的阶段。就在这场激烈对话的过程中，一些所谓的“真相”“真实”的内在残酷性慢慢呈现了出来，所以我也并非单纯在进行风景的描述。

田森：回顾这本书的结构、叙事、形式设计等，您自己最满意的地方在哪里？有没有哪里不太满意，觉得没有达到理想效果、可以再好一点？

梁鸿：作为一个作家，可能很少说“最满意”或“更加满意”。你肯定还是认为每一本书都有自身的特性，到最后出来也只能是这个样子。这本书的结构分为四章，“滨海”“京城”“丹县”，最后是“时间……”。“时间……”这一章其实

①②③ 梁鸿：《要有光》，第379、245、251页，北京：中信出版社，2025。

是写到最后突然间才有的,而前三章的地理空间的设计,也是我的采访快接近尾声时才有这种感受。因此,书的结构是从采访的过程中一点点得来的,而不是说天然设计好,然后再去写的。

**田森:**关于这个问题,我想请您说得再细致一点。您其实在别的访谈中也多次提及,这三章的结构是后来慢慢浮现出来的。您之前还考虑过别的章节设计方式吗?

**梁鸿:**说实话,在写作之前,尤其像这样一个大的、陌生的题材,我是没有预设的。在几年前开始做的时候,我只是想着要去做这件事,至于怎么做、怎么写,我没有概念,甚至是刻意让自己没有概念。我不会预设一个结构然后往里面套内容,因为我不知道孩子们经历了什么,不知道家长、精神科医生、心理学家的想法,也不知道整个社会的矛盾到底在哪里。所以我其实是以开放的心态来做这件事情——这就使我采访的前期没有所谓的“结构感”。我只是记录一下日常的采访、经历,认知积累到一定程度之后,这个结果才慢慢浮现出来,才知道原来可以按照地理空间来分。我觉得这很符合我自己的认知规律。

**田森:**您做了三年的采访,是不是可以理解为,您的采访没有在时间和地点上集中起来,而是分别进行的。比如说某段时间可能三个地方都去,最后写书时,才集中为这种以三个地理空间呈现出来的形式。

**梁鸿:**不止这三个空间,我去了好多地方、各类机构,像云南也去过,因为这部分内容没有写进书中,所以提得很少。其实很多时候有一个线索,我就去了。比如我一开始去了“滨海”,但最后写不写“滨海”,开始时并不知道。我会很开放地待在那里,去看、去听、去感受,到最后选择的时候才知道哪里是可以写的,哪里可能放不进书的结构里。这并不是孰好孰坏,而是到最后当你形成一个基本感知的时候,所有材料都要为作品的基本结构服务。

**田森:**那么就这三章而言,您为什么采取“滨海”“京城”“丹县”的前后顺序?

**梁鸿:**说实话,我一开始也想过把“京城”放在第一章。因为“京城”是大城市,“滨海”是

中等城市,之后是县城,这似乎阅读起来更顺畅。最后没有这么做,是因为我觉得读者可能有相当一部分来自大城市,我反而想“扭”一下,先拉开一点距离,然后再回到京城。这当然是冒一定风险的,也许有人读到开头就弃读了。但是我觉得作为写作者还是要有自己的倔强(笑)。

**田森:**我觉得这种设计还是挺成功的,先让读者整体进入这本书,然后再进入大城市读者最关心的领域。

**梁鸿:**很多读者都是对京城那部分代入感、亲近感更强,更有直接的感知,对吧?所以这种安排也算是有点任性,但我觉得目前为止这样也挺好。虽然很多人说“滨海”那一部分有点乱,第一章是“敏敏”,第二章是“雅雅”,为什么不把一个人的故事写完再写另一个?其实,我在写之前就意识到会有人这样说,但同时我有一种信念,认为不应该小瞧读者,希望读者读到后面,再往前面翻一翻,把它连起来再看一看,这就是书的连续感。我提到的补习班也是一个有连续感的空间。到目前为止,我也了解到很多人说觉得挺好。

**田森:**根据我的理解,补习班作为一个相对稳固的空间,人物关系的主要基础就在这里。补习班的人际关系也延伸到校长的办公室里。校长办公室的对话,您也是先写了一段,中间加了补习班场景的插叙,后来叙事又回到办公室。我觉得您还是在叙事上花了很多心思的。

**梁鸿:**对,我想把这个空间呈现出来,而不只是为了写这些孩子们,同时也希望能够吸引大家读下去。这当然有点难度,但我相信读者也会接受这种难度的,因为能读这本书的人可能都有一定的阅读水平,只不过有时候大家没有耐心去读,是吧?

**田森:**您设计这一段的结构的时候,是很顺利就写出来了,还是花了比较大的力气?

**梁鸿:**还是花了很大的力气,我琢磨了好久,只是不知道读者有没有感受到(笑)。我觉得非虚构写作还是需要设计的,它不是一种天然生成的写作,每一本书都有选择。既然选择是必然的,我们还是要好好琢磨如何选择,如何安排。

**田森:**您在前三章分别用了不同的视角,第一章以补习班空间为中心,第二章侧重家长视

角,第三章侧重心理医生的视角,我觉得都是很有意思的设计。

**梁鸿:**对,我也希望形成篇章之间的相互对话。

**田森:**《要有光》的书名是在什么时候确定、如何考虑的?有没有其他备选的书名?

**梁鸿:**我一直觉得自己不太会起书名(笑)。书写完一段时间后,我还在为书名纠结,拟了好多名字,但是都觉得不太好。后来我准备用“别吹灭那光”,也就是“雅雅”日记中的一句话,但又觉得它近乎哀求,气息太弱了。我又参考了其他朋友的意见,觉得“要有光”挺好。它很敞亮,是社会上所有人的渴望和心声,是一个有力量的、充满希望的表达。

### 三、“光”与“启蒙”： 文学道路的主题

**田森:**说到“光”,我注意到,“光”是您的创作中经常出现的文学意象(如《梁光正的光》《要有光》)。在此前的一次访谈中,您提到自己受母亲的影响,情感有一种“永远阴郁的底色”。这种“光”和“阴郁”的对照很有意味。能否谈谈“光”这个文学意象对您的意义?

**梁鸿:**说实话,在《要有光》出现之前,我并没有意识到“光”在我的写作中占据什么样的位置。直到朋友半开玩笑地说,梁鸿是不是跟“光”杠上了?我才意识到,确实在很多作品里涉及“光亮”。对一个写作者而言,这可能是无意识的。如果一定要分析的话,可以这么说:大家见到我,可能觉得我很开朗、很容易接近,对吧?但当我处于一个自我的情感状态中,生命中最深的底色可能会浮现出来。我骨子里更像是个悲观主义者,很容易陷到某种情绪中。说是敏感也好,性格使然也罢,总之这种情感倾向一直都在。

所以,我觉得很多时候它是交织行进、相辅相成的:你越是内心有一种长远的黑暗的底色,可能就越是渴望光亮。我小的时候母亲一直生病、躺在床上,那就像一个久远的阴影。但也正因如此,我在生活里反而特别渴望光亮,渴望那种充满欢笑的场景。具体地说,我喜欢有阳光的日子;而放到抽象层面,“光”最终演化成我的

文学作品里的一个内容。我渴望追逐这种光的存在,它可能就这样影响了我的写作。像《要有光》里,我去考察、调研、接触的都是那些在漫长灰暗的隧道里摸索的孩子。你为什么要追寻这些?不是为了把他们悲惨的状况写出来,让他们显得“更悲惨”,而是想从中抽取、引导出那种还能支撑人类继续前行的希望。你看那些孩子,虽然有那么多情绪上的困扰,还有各自家庭的遭遇,但不管是他们的思考也好,思辨也罢,都特别想要自己走出来。这其实也是一种相辅相成——和他们的愿望一样,我自身对光的渴望、对希望的感知,也是完全相通的。所以最终可能呈现到文本里,就是这样一种交织行进、寻找光亮的状态。

**田森:**您是现代文学专业出身。邓小燕老师曾为《要有光》写过一篇评论文章,名为《握紧鲁迅那只看不见的手》。您在《中国在梁庄》和《要有光》中也提到鲁迅,在这两本书中,我感觉您喜欢在书的结尾赋予文本一些光亮,就像鲁迅在《药》的结尾给革命者的坟前添上一圈花环一样。很有意思的是,启蒙的英文“Enlightenment”,意思正是“给你光”。您如何看待鲁迅以及“五四”启蒙传统对您的意义?您会认为《要有光》包含着一种“启蒙”意图吗?在《中国在梁庄》刚出版的时候,您也被问到过这个问题,我觉得现在您或许有一些不一样的思考。

**梁鸿:**我觉得我们这一代年轻的博士、学者,都受到鲁迅的影响,这是毫无疑问的。不只是我们,也包括上一辈——在这个语境中,我不相信有人能说自己完全没有受过鲁迅的影响。第二点,什么叫“启蒙思想”?当初最简单的理解是“启发民智”,但是随着你自身思想认知的发展,我觉得并不只是“启发民智”这么简单。相比之下,“给你光”反而更重要。不是说你自己没有光,而是说,光可能被各种力量压抑住了。在鲁迅的“五四”启蒙传统里面,大众处于蒙昧的状态,民智需要被启发。但在当下,我们大家并非都处于蒙昧或复杂混沌的状态,而应该说,在每一个人的生命和认知中,都有需要我们相互启发的地方,而不是仅仅单向的“我启发你”。换句话说,即使你知识再多,也有盲区;别人知识少,可能也会给你带来很多启示。所以,

《要有光》并非想达到一种启蒙的意味,我希望我们在不同的生命之间感受到彼此的力量,通过感受彼此的痛苦、彼此交织的矛盾,来感受到自身的缺失,以及我们自己都没有意识到的、自身存在的可能。这是我今天所理解的“启蒙”。

从学术上来讲,我认为今天在讨论“启蒙”的时候,也不要完全照搬我们当年讨论的“启蒙”的意义,因为鲁迅时代的农村和今天的农村不一样,鲁迅时代的“民智”和今天的“民智”也不一样。我们要在一个新的意义上重新理解“启蒙”和“启蒙传统”——当然这里面有不变的因素,我们都要“给你光”。但我们当下的“启蒙”,主体和对象已经发生了变化。我觉得我们这个时代的知识分子,或者说学者、思考者,应该是在当代的历史语境中重新思考“启蒙”。在这个意义上,你的写作、你的思考、你的论文,到底该怎么样呈现,我觉得非常重要。

田森:您的回答也给我很多思考。我们在现代文学学科内部反思“启蒙”的时候,本质上是在反思知识分子与一般民众之间的权力关系。但如果从知识掌握的量和程度上来看,“知识分子”的含义已经发生了巨大的变化。比如说,在20世纪五六十年代,可能小学生、初中生就算知识分子了;但是现在,高中生、大学生已经非常普遍。所以,这个权力关系可能完全是以另一种形式展现——每个人都有自己的视野局限,比如专业上的、阅历上的,需要大家互相补足。

梁鸿:是的。回到刚才你提的问题,我并非刻意要在书中“增加光亮”,而是因为“光亮”是我在大量与人接触的过程中得到的真切感受。不管是“雅雅”“敏敏”“吴用”这些孩子,还是那些愿意跟我交流的家长,他们中的大部分人(当然也有顽固的)都是努力地想寻找一个突破口,想让自己和孩子之间能够有更好的关系,想让自己的生命更加有光亮。当我和“敏敏”在海边聊天散步的时候,她脸上的表情既充满了惆怅,又充满了前进的渴望。她想努力走出来,但并非从此以后就是坦途。我们永远是在交织着往前走的。

田森:是的。不过话又说回来,书写者和被书写者的权力关系仍然存在。写作者仍然掌握着“写什么”“如何写”的权力,即便写作者保

有真诚和自觉,这一基本结构也不会完全改变。您在《中国在梁庄》中,对自己作为高级知识分子和书写者的权力优势地位有过非常痛苦的思考。如今,您对这一问题有无新的看法?非虚构写作者是否仍需要在这些方面时刻警醒和反思自己?

梁鸿:这是一个写作者或所谓的知识分子永远无法回避的、必须面对的问题。当你拿起笔的那一刹那,你就拥有了某种权力,不管你是书写自己还是书写另外一个与你无关的群体。真正应该思考的是:该如何写好?这里面包含着一个写作者的立场、知识背景以及对生活的理解力等多个层面,但我觉得,其中有一点是最基本的,即你是低于生活和你的书写对象的,尤其是非虚构写作。你面前展开的是无穷无尽的生活,你要以真正的敬重和谨慎去面对。

田森:您的作品出现过不少带有宗教色彩的表达。“梁庄”系列中就多次讨论过农村的信教现象。《圣徒德泉》写了一个令人印象深刻的、带有宗教意味的人物。您如何看待宗教这种思想资源对您写作的影响?

梁鸿:在我的作品里,宗教是碎片化的,它并非完整地指导我小说中人物生活的东西。比如说《圣徒德泉》——这个人物因为有精神疾患,并非在清醒状况下对《圣经》有一种真正的把握。在他的蒙昧(或者说疾病带来的蒙昧)状态中,他本能地抓到一本《圣经》,恰恰是这种“蒙昧”使得他反而有了某种信仰的力量,这是我想表达的一种文学感受。从另一个层面来说,我在农村采访时,看到了很多宗教场所,大部分人信基督教。这里的宗教,跟中国人的性格是有关系的——比如希望保佑自己的生活。虽然它也有更开放、更开阔的东西,但是基层的逻辑还是希望有实际的回报。从写作和思考角度来说,中国人生活内部的宗教,并不是那种纯粹的宗教,它跟中国人生活的特征紧紧地交织在一起。所以刚才我说的“碎片”,是指这个意思:它会经过变形、扭曲,但它依然存在。我想把这种在中国人生活中所呈现的形态写出来。

田森:您的作品经常出现中国“几千年文化惯性”的表达,我个人感觉有点像刘青峰和金观涛所说的“中国封建社会的超稳定结构”,以

及延伸出来的一些 20 世纪 80 年代的其他文化表述,如“酱缸文化”等。您何时形成这种悲观的判断?这种对中国社会、文化的基本态度是否会影响您的文学风格?

**梁鸿:**与其说是“悲观”,不如说是现实。任何一个社会、文化和生存的共同体,时间久了都有惯性。我们在父母的关照下长大,离开家以后,生活习惯和说话方式跟父母、跟我们接受的教育息息相关,一代代传下来,在一个具体的生活过程中慢慢潜移默化,成为每个人的潜意识,我觉得这叫作文化的惯性。这种文化的惯性并非有对错或好坏之分,但它的确是一种“超稳定结构”。我并不是单指封建社会,而是任何一个社会都有这种“超稳定结构”。在国内,你不知道自己是什么样子,但一出国就知道这是中国人的性格,那是美国人、欧洲人的性格——这种大致的基本特征,就可以叫作“超稳定结构”。我想表达的是:我们作为在一种“超稳定结构”中生活的人,该如何意识到它对你的生活的影响?就像《要有光》中,父母说“为你好”,我们要求孩子一定要成功——这背后当然有我们的文化惯性,“学而优则仕”“书中自有黄金屋”。当然这个也没错,但当它成了一个绝对指令的时候,会变成一个巨大的压抑性力量。它实际上是一种年龄越大,才越能感受到的、难以祛除的根性的东西。

#### 四、非虚构写作的发展与未来

**田森:**我们再聊一些关于非虚构的宏观话题。从 2010 年《人民文学》的非虚构写作开始算起,文学界的非虚构写作发展已经有了十几年。从整体上来说,您如何看待中国这些年非虚构写作的发展?

**梁鸿:**你可以看到,非虚构写作变成一个非常重要的文学门类——它生机勃勃,很多人在出书,市场反响也不错,甚至我们也经常说,非虚构作品整体水平高于小说或虚构作品。但我觉得这并不意味着非虚构写作本身“高一些”,而是它跟时代的发展有关系。在这样一个高速发展的、迅疾变化的时代,人们反而对真实有更大的渴求。那些具有深度写作能力的非虚构作

家,往往会触摸到这个时代内部的某些脉搏,激发读者的兴趣和内心的情感共鸣,我认为这是非虚构写作现在广受关注的原因。

作为写作者,我当然希望能为非虚构写作带来一些新的边界突破,比如在文体、语言,以及对现实和真实内心的书写方面做出努力,开拓一些空间。我尤其支持普通人书写自身——比如快递员等“素人写作”(虽然我很少用这个词)。这个时代大家的文字能力、感受能力都提高了,为什么不可以写自己?写得好不好是另外一个话题,但我们当然可以“我手写我口”。我觉得这确实是由社会形态的改变所带来的新的文学形态。

当然也可能存在一些问题,事实上每一个文体都有自身的困惑所在。比如说现在经常探讨,一个写作者“自己写自己”是否就是最好的?虽然我觉得这实际上不构成问题,但人们会这样说、这样认为,好像这背后存在某种写作权力之争。我觉得千万不要有这样一种认识——“我写我自己”就很高贵,而他人来写自己天然就是不好的。我觉得任何一个人都有权写他人和写自己,关键的问题在于写得怎么样,能否把自己与他人的生活写出真正的深度、广度,并且实现文学本身的一些要求,我认为这才是真正的问题。另外,当文体越来越被泛化的时候,文体的边界到底在哪里?这也需要进一步考察。

**田森:**关于非虚构写作的边界和写作伦理问题,您在《中国在梁庄》出版后多次提到过,希望不要过快给非虚构写作太多限制。但如您所说,一个文体形态终归要有一个边界,或者说一些限制、共识。这些年您对这个有什么新的思考吗?

**梁鸿:**我们今天先不谈关于历史题材的非虚构写作,只说现实题材的部分。我现在觉得,非虚构写作的边界更多在于我们对真实广度、深度的认知,以及对真实书写方法的思考。比如刚才你说到“敏敏”在海边的段落,我该不该这样写呢?我不知道别的作家,比如报告文学作家怎么处理,他们写的情感可能更加“外向”,那为什么非虚构写作这样写就要遭受质疑,或者说需要接受质疑呢?换句话说,当你把采访

对象的表达转化成一句话的时候,你的合法性何在?怎样写会失去合法性?这是我们需要重新思考之处。这不单是文学修辞,也不单是文体边界,实际上涉及该如何处理我们和我们的生活、采访对象以及世界的关系。

**田森:**我们再从文学生产的角度聊一聊非虚构写作的现状。我特别注意到,您在此前的采访里说过,您“说走就走”——接到信息,就去“滨海”采访了。从另一个角度看,这需要作家有相对充足的时间和物质支撑,特别是对部分非虚构作者来说,或许没有那么现实。在国外,非虚构写作的运作大多依靠文化或图书市场,比如会有一些非虚构写作赞助项目或奖项来帮助记者、作家出书。中国类似的市场化赞助项目相对较少。您在《要有光》的结尾特别感谢了“北京作协签约作家项目”,那么您如何看待赞助以及作协组织对中国非虚构写作发展的意义?

**梁鸿:**我当然觉得赞助对非虚构写作的发展是非常重要的,但同时也觉得这很艰难。《要有光》的情况是这样:它确实是北京作协签约作家项目,但在签约之前我已经展开调研。在这个过程中北京作协知道了,他们非常愿意赞助,我当然也很乐见于此;但是对我来说,不会去依赖这个项目,不管有没有这个项目我都会写。我觉得对于很多作家而言,有赞助是非常重要的,因为实地采访的确需要很多花费。

但与此同时,我们会不会因为资助就反过来影响自己的写作?这一点可能要看资助方。我觉得,资助方绝对不要干涉我。创作是自由的,你不能对我的创作题材、结构、叙事等进行任何指导。当然,有些赞助就是定向的,那是另外一回事。文学,不管是虚构还是非虚构写作,其实今天都面临着一个巨大的困境,作家只依靠创作很难生活。如果有外界的资助,我当然觉得非常好,但也希望作家们保有一种基本的创作自由。

**田森:**在我看来,当下的非虚构写作生态中,作家身份其实变得更加重要了。2015年前后,很大一部分非虚构写作是由记者完成的,新闻特稿的全部生产周期最多也就几个月。新闻媒体所能提供的经费,允许记者在一个城市驻扎的时间总是有限的。但您作为作家,在写《要有光》时能很自由地沉浸在不同的地方,我觉

得这种长时间的扎根恰恰是作家身份的优势。它可以摆脱类似的生产周期,更深入地沉浸在一个地方。

**梁鸿:**是的,我完全是按照自己的想法,觉得需要待在那里,就待在那里。我今天来,过几天又去了,可能前后有一个多月的时间,也没有谁要求我必须在一个时间段写出来。我觉得这可能是最佳的流程。

**田森:**您在几年前的一篇文章中提到,您参与过瑞士一家杂志 *Reportagen* 举办的“真实故事奖”,并当过几年评委。我对此比较感兴趣,因为我做报告文学研究,Reportage 这个词正是报告文学的词源。能否请您详细谈谈这一经历?

**梁鸿:**说起报告文学,我想先问你一个问题。你单独摘出来的、“敏敏”在海边散步的这句话,也是这本书的结尾,你觉得报告文学作家会怎么处理这句话?

**田森:**就个人而言,我觉得他们可能不会写这句话,或者说不会像您这样温柔地写……或者可能写得更“浓烈”一些。当然,现在的报告文学产量可能已经相对较少,如果是 20 世纪 80 年代的报告文学的话,他们可能会采取一种社会问题的视角,比如呼吁社会关注孩子们所面临的精神问题,所有的叙事会放在这样的社会问题的框架下,敏敏是问题的一个个案;但是您写的是敏敏这个人的故事本身。我觉得这可能是一个比较大的差别。

**梁鸿:**我觉得你提到的这个点特别重要。20 世纪 80 年代的报告文学当然也非常重要,但它更关注的是社会现象的生成及其原因。对于我而言,不管是报告文学也罢,非虚构写作也罢,我希望把这个人本身写出来,讨论这个人所经受的,而不是将其归结为问题的一个环节。“敏敏”就是“敏敏”,“雅雅”就是“雅雅”,虽然她们同样出现在《要有光》这本书里,但是她们本身的存在就有价值和意义。我觉得这是一个非常重要的主体性问题,也是作家的认知问题。

回到“真实故事奖”,我阅读的主要还是中国作家和记者的写作,记者的更多一些。我的感受是,一些特稿记者写得非常好。所以我为什么说边界重要又不重要——一些记者真正能做到不仅报道新闻事件,还能深入事件内部,以非常

大的人文关怀、对个体生命的重视,关注人、动物、生态,挖掘事件内部的复杂性,而不是简单地给出一个定性或结局。所以我说,这其实是文学的。在今天,不管是特稿记者,还是非虚构作家或报告文学家,我觉得都应该有这方面的认知。

**田森:**总体上看,您觉得记者群体的写作特点在哪里,和一般作家有什么不一样的地方?

**梁鸿:**我觉得记者的非虚构写作,大多数还是以对一个事件的报道为起点。比如说一个案件,例如拐卖问题、女性问题,突然间引起了社会公众的反响,记者就这个事情开展追踪访问。像我写作,可能就不单因为具体事件,比如梁庄当时也没有什么社会性的大事件。《要有光》写出来之前,各个家庭就在发生这样的事情,那都是我们生活内部的东西。

**田森:**说到这里,我想到之前读过的一篇新闻特稿。关于孩子的心理问题,新闻界的关注其实已经有很多年了。这篇稿件就是以一个人的自杀为缘起,记者前去访问他的家庭成员和同学,探讨孩子心理问题的成因。这部作品最终的完成效果也很丰富、深入,不过它的最初起源还是一个事件。但您是在生活中慢慢悟出了一个想要探索的命题,这可能是记者和作家写作动机的差异。

**梁鸿:**是的。

**田森:**最后一个问题,请谈谈您进行非虚构选题的偏好,以及未来的写作计划。

**梁鸿:**说实话,我的写作是非常自然的,从没有刻意要选什么题。比如当年写梁庄是因为自己处于一个苦闷的状态,想回家,然后开始写《中国在梁庄》。写完第一部后,最初没有想写第二部,但是后来觉得还可以写《出梁庄记》。完成后,我决定不写了,不能一辈子吃“梁庄饭”(笑)。结果过了几年,我觉得好像还想写,就又写了《梁庄十年》,写《要有光》也一样。就像我们前面讲的写作缘起的问题,也是因为感受到一种巨大的冲动,你觉得这个事情很重要,想看到底怎么了。所以其实有时是比较偶然的,当然我觉得这种偶然也有社会性。作为社会中人,你能体会到社会中每一个人的情绪,但问题是你会不会愿意去写。

我马上要写一个关于梁庄女性的作品,已

经为之准备了很多年。本来是应该先写它的,结果《要有光》先出来,我就先写《要有光》了。我一直在观察一个梁庄的女性,我觉得她的劳动的一生特别有意味。所以我一直在回家,不管是平时还是寒暑假都会跟她聊天、劳动,这是我非常关注的一个话题。所以如果说偏好的话,我可能还是跟梁庄息息相关,自然而然会从梁庄中感受到一些人的存在,以及写作的一种渴望。我也是生活中人,在北京当老师,也是一个妈妈,还有其他身份。可能有一天,我会因为这些写一本新的书,但它到底是什么,我不知道,也是在走着、看着。

**田森:**您刚才说到这本写梁庄女性的书,是小说还是非虚构作品?

**梁鸿:**非虚构作品。是小说还是非虚构作品,我其实没有偏好,完全是根据题材的要求,适合哪个文体就写哪个文体。比如当年写《梁光正的光》,是以我父亲为原型,当时觉得他身上有太多可能性了。所以我觉得要写成小说,不要写非虚构作品。并非因为他是我父亲,很多事情我不愿写、没法写,而是因为我觉得父亲是一个开放的人,他的内心是具有解放性的,所以可以虚构,并且愿意从虚构的角度书写那种生命内在的、飞扬的乌托邦。

**田森:**您是在写的过程中决定体裁,还是写之前就想好了?您最近还在写小说吗?

**梁鸿:**我一开始就决定。我决定要写每个题目的时候,同时就会决定写成小说还是非虚构——这是我的直感。小说的话,最近没有写,可能以后会写。因为《要有光》确实花费了我非常多的时间和精力。我是一次只能做一件事情的人。

**田森:**非常感谢您今天带来的这场对话,也很期待您的下一部作品。

**【作者简介】**梁鸿,中国人民大学文学院教授,作家,长期关注中国乡村、城乡流动及现代化进程中的个体命运,以《中国在梁庄》《出梁庄记》《梁庄十年》等“梁庄”系列非虚构作品著称;田森,山西大学文学院讲师,主要研究方向:中外报告文学与非虚构写作,20世纪中国文学史、新闻史等。