
新媒介与非虚构文学观念

王轻鸿¹

【摘要】非虚构写作的兴起昭示着文学观念的嬗变。媒介是文学的载体，同时也传递着文学的意义，将非虚构置于媒介转型与人的精神活动互动共生而形成的文化场域中来考察，能揭示其作为一个时代文学观念的意义。新媒介破除了人的内心与外部世界二元对立的思维方式，将现实的存在与人的精神联系起来，奠定了非虚构的理论基石；新媒介实现了人的感知延伸，现实不再是超越对象和理性化身，而是被引入到人的感性的存在中，形成了非虚构的内在特质；新媒介强化人的视听等多重感官感受，通过图像化、故事性等方式来表现现实，淡化了文字叙述线性的逻辑色彩，更注重片段的组合方式，呈现出鲜明的外在形态特点。

【关键词】非虚构 虚构 新媒介 文学

非虚构文学显露出的勃勃生机，与“电信时代文学将要消亡”的暮气沉沉形成鲜明对照，昭示着文学观念的嬗变。现有研究成果对非虚构与媒介转型之间的互动关系没有引起高度重视，大多从题材、体裁、叙事学、创作手法等角度来研究，缺乏将非虚构文学内容与形式的辩证关系提升到新媒介时代要求的合理性层面进行考察的自觉意识，致使非虚构作为划时代文学观念的意义被遮蔽。

媒介是文学的载体，同时也传递着文学的意义，在文学观念变革中具有举足轻重的作用，如同有的学者所言：“文学的终结就在眼前，文学的时代几近尾声。该是时候了。这就是说，该是不同媒介的不同纪元了。文学尽管在趋近它的终点，但它绵延不绝且无处不在。它将于历史与技术的巨变中幸存下来。文学是任何时间、地点之任何人类文化的标志。今日所有关于‘文学’的严肃思考都必须以此相互矛盾的两个假定为基点。”¹当然，从媒介转型角度来研究文学观念的变迁，特别需要警惕的是不要步入媒介决定论的陷阱。在我看来，一方面媒介转型会影响作者的写作方式、作品的存在方式、读者的接受方式等，另一方面人也会依据自身的愿望、目的对于媒介的影响进行甄别、取舍、提升、凝练，因此，需要将非虚构文学观念置于媒介转型与人的精神活动互动共生而形成的文化场域中来考察。

一、新媒介与非虚构的理论基石

文学、艺术观念脱胎于美学思想，而美学最初就是哲学的一个分支，因此，从根本上来说受制于哲学思维。麦克卢汉对于口头传播、印刷传播等不同历史时期的媒介进行比较后指出：“技术变革不止是改变生活习惯，而且要改变思维模式与评价模式。”^②人们在通过新媒介描述现实表达对于世界的理解的同时，新媒介也会反过来改变人们的思维方式，重塑人们的世界观，作为深层的动因影响着非虚构文学观念的形成。

本文所说的新媒介是相对于传统的印刷媒介而言的。新媒介这一概念在20世纪60年代由美国传媒界率先提出，随着广播、录像、电视、电影逐步普及，倚重声光电多媒介融合的优势，向现代以来占据霸主地位的印刷媒介发起了挑战，特别是20世纪90年代兴起的互联网，更成为了人们生活中须臾不可分离的媒介。新媒介从深层次影响了人们的思维方式，具有划时代意义，用米勒的话来说，标志着“印刷时代的终结”，他指出：“如今那些进行文化研究的年轻学者是在电视、电影、流行音乐和当前的互联网中泡大的第一批人，他们没有把太多的时间留给文学，文学在他们的生活中无足轻重，这样的趋势可能还会继续发

¹基金项目：本文系作者主持的国家社科基金重大项目“中国非虚构诗学的历史生成与当代传承”（19ZDA265）和国家社科基金重点项目“中国非虚构诗学研究”（17AZW001）的阶段性成果。

作者简介：王轻鸿，杭州电子科技大学人文社科处处长、人文学院教授。（杭州 310018）

展下去，而且我想也不可逆转。用不着奇怪，这样的一种人应该期望研究那些与他们直接关联的、那些影响了他们世界观的东西，那就是电视、电影等等，以及所有那些他们阅读的关于‘理论’的书籍。”⁽³⁾米勒在这里强调的是，新媒介影响了人们世界观的变化，是现代以来的纯文学“终结”的根本原因，雅克·德里达、弗朗索瓦·利奥塔、安东尼·吉登斯、马克·波斯特、尤尔根·哈贝马斯等众多学者都从这个角度进行了阐述。新媒介时代的哲学思维不仅在“推陈”，更是在“出新”，具体来说，就是新媒介促进了由虚构向非虚构思维方式的转型。

虚构作为现代以来文学的独特标志，建立在文字印刷媒介所主张的二元对立思维的基础上。⁽⁴⁾20世纪中期信息科学技术率先在欧美发达国家兴起，从哲学思维的角度来看，就是发出了变革二元对立思维的呼声。信息与物质、能量不同，不再是与人无关的纯粹的客观存在，也不再是仅仅通过能量计算就可以确立运动轨迹的，实际上就是主张通过主观与客观融合的思维方式来把握世界，弥合心理世界与物理世界的裂痕。麦克卢汉被誉为新媒介理论先驱，其“媒介即信息”观念秉承的思维方式就是这样的：“从机械时代走向电子时代，我们也从轮子时代进入电路时代。轮子构成的是分割的环境，电路却是一个整合的环境。”⁽⁵⁾也就是说，新媒介不仅拉近了物理上的距离，更是消融了心理上的距离，张扬的是整体性、综合性思维，虽然他关于新媒介的一些臆测曾经被人讥讽，然而，关于新媒介的哲学思维则被不断强化和认同。学术界越来越倾向于认为，现实存在不再是纯粹的客观呈现，而是与人的意识融合的产物，这一思维方式为非虚构文学观念的建构奠定了厚重的基石。

图画、电话、电报等新媒介不断在消除距离，特别是网络出现之后，现实与虚幻的藩篱进一步拆除，网络世界亦真亦幻更难分辨，主客二分的思维被彻底打破了，在哲学领域引起巨大反响。米勒引用德里达的话说：“德里达在《明信片》这本书中表述的一个重要观点就是：新的电信时代的重要特点就是要打破过去在印刷时代占据统治地位的内心与外部世界之间的二分法。”⁽⁶⁾所谓“内心与外部世界之间的二分”被打破，实际上就是瓦解了虚构论的基础，因此纯文学观念将不复存在。网络时代的写作填平了主体与客体的沟壑，这是对于笛卡尔为代表的二元对立思维的颠覆。虚构将文学看作是对于现实的摹仿，文学被置于认识论的框架中来理解，而网络则拉近了人与现实的距离，人不是站在现实之外分离出来的个体，而是混淆了认识者和认识对象，非虚构获得了独特的美学意味。

正是在新媒介思维方式影响下，整个文学生态开始寻求一种新的平衡。毫无疑问，现在正处在印刷技术与新媒介此消彼长的时代，美国著名后现代作家罗伯特·库弗认为：“印刷媒介已到了穷途末路的时刻，命中注定要成为过时的技术，它只能作为明日黄花般的古董，并将被永远尘封于无人问津的博物馆——即我们今天所说的图书馆。”⁽⁷⁾印刷媒介式微，还不仅仅只是量的递减，更为重要的是质的嬗变，虽然还与新媒介共存、融合，然而要服从于电脑写作、微信推送、网络营销、影视改编等新媒介的文化逻辑。就像有的学者描述的那样：“文化的载体和表述形式也由以文学为中心转向了以音像为中心。在目前的文化中以图像和声音为基础的本文无疑占据着中心的地位。MTV、卡拉OK、摇滚乐等显然取代了书籍的作用。而‘周末版’、‘月末版’的报刊文化都已成了音像文化的依附性产品，它们依赖‘炒明星’及对电视、流行音乐的信息传播而存在。”⁽⁸⁾也就是说，非虚构文学虽然离不开文字印刷媒介，但是深深烙上了新媒介时代思维的印记。因此，处理与现实关系的一般原则发生了巨大的转型，从总体上更新了文学观念建构的思维方式，成为了阐释非虚构文学观念的原点。

按照新媒介时代的文化逻辑，非虚构文学观念并不是指向纯客观现实，只有人的心灵世界与现实世界交融渗透，才符合其思维特征。《人民文学》倡导非虚构写作，就是力图改变虚构思维，寻求沟通现实与人的精神世界之间的通道，“如果说本刊的‘非虚构’是有所提倡的话，那就是吁请宅于小天地的写作者，睁开眼睛或者把眼睛从镜子里的自我挪开，去领受生活现实丰富性的提醒和激活，从而告别绝缘式的自说自话，敞开自我与世界的通道——这更是给‘虚构’失效者的建议。”⁽⁹⁾非虚构写作强调事实的重要性，但是同时更强调必须经过人的心灵的浸润才是真正的现实，“讴歌和批判都是关注现实的具体化，两者之间不存在楚河汉界式的分野”，“从某种程度上来说，这种讴歌与批判的结合交融，才是作家‘卷入现实’之后发现真正的‘现实’，或才是体现中国人希望及期待的那种‘现实’。”⁽¹⁰⁾所谓纯粹的客观是不可能实现的，因为写作时选择、加工的过程中不可能不融入主观的因素。对此，非虚构文学作者有清醒的认识，比如《瞻对》引用大量史料，包括作为历史文献的《清实录》《清季民国康区藏族文献辑要》等，试图增加非虚构写作的现实性，却无法摆脱人主观的浸润。《中国在梁庄》中的现实，并不比三农专家获得的材料丰富，但是融入了人的情感，才显示了独特的价值，作者梁鸿直言：“当我们说文学中的现实的时候，

我是觉得没有所谓客观的真实，只有主观的真实，这是我们理解文学与现实关系的一个前提。”⁽¹¹⁾也正是因为文字鲜活的文字技巧与作者的主观思绪融合，该作品才获得了2012年国家图书馆第七届文津图书奖。

进而言之，虚构、想象与人的情绪、感性、欲望等主观意识相连，也是非虚构文学观念的应有之义。非虚构并不是不虚构、无虚构的代名词，如果将包括虚构在内的人的活动排斥出去，就又落入了虚构论二元对立的窠臼，并不符合非虚构思维。非虚构写作为了达到对于事实的把握而自觉借鉴民族志方法，民族志向来被认为是强调真实的，但是民族志写作认为将事实表现出来的时候实际上已经离开了原初的语境了，就包含了虚构的成分，因为虚构的意义还应该包括“制作或塑造出来的东西。”⁽¹²⁾新媒介时代的非虚构写作将虚构排斥出去不仅不可能，而且也不必要，在作家李洱看来：“当我们越是生活在一个非虚构的世界、一个被图像包围的世界，虚构就显得越是重要，文字书写就越是珍贵。因为，虚构本身是一种自由精神的体现。由于非虚构世界的存在，可能使小说存在的理由更显得坚实、更充分。”⁽¹³⁾要用作家的眼光来看待世界，离不开虚构的成分，王安忆认为非虚构只是虚构的材料，而不能作为文学艺术看待，虚构具有更高意义上的目的，即揭示“生活应该是什么样的。”⁽¹⁴⁾意在表明，只有非虚构与虚构二者完美结合，才能真正展示文学的魅力。

哲学思维被称为时代的精华，在美学领域，不管历史上的“美在主观”说还是“美在客观”说，主客都立足二元对立的思维基础，即使是“主客统一”说，也是建立在主客二分基础之上的统一，就像有的学者总结的那样：“审美活动看作是认识活动，因而都从‘主客二分’的思维模式出发讨论美学问题。”⁽¹⁵⁾由此可见，新媒介思维将现实存在与人的精神体验活动联系起来，力图实现主体与客体结合，这种沧海桑田的变革充分显现出一个时代独特的风貌，而融汇在整个时代文化语境中的非虚构文学观念，就是其催生出的宁馨儿。

二、新媒介与非虚构的内在特质

媒介帮助人们获得了关于现实世界的独特感受，就如同延森说的那样：“媒介是信息的载体——它们以文本、图像和声音的方式表达关于现实的表征和洞见。”⁽¹⁶⁾人们在通过媒介感知世界的同时，媒介又作为人感知的延伸，体现了人的存在方式的变革。新媒介对于现实的感知，引入了“新的尺度”，体现出与传统媒介迥然不同的人学意蕴，促成了非虚构文学观念内在特质的形成。

非虚构所张扬的人学意蕴建立在对于理性的超越之上。从媒介的角度来看，西方表音文字出现之后，造成了音义的分离、所指与能指的偏差，特别是印刷文字进一步强化了视觉化功能，理性精神、启蒙意义得以凸显，“拼音字母抽象的视觉程度被推向高峰时，就成为印刷术。”⁽¹⁷⁾印刷文字的抽象性、理性化加剧了与现实的距离，为虚构滋生提供了条件，安德森将民族国家当作是想象的共同体，认为与印刷文字的兴起有关，“印刷语言……奠定了民族意识的基础。……通过印刷字体和纸张的中介，变得能够理解了。”⁽¹⁸⁾波兹曼则从文学接受的角度，阐述了文字阅读的理性特点：“因为读者往往是孤独地面对文本的，在阅读的时候，读者的反应是孤立的，他只能依靠自己的智力，面对印在纸上的句子，读者看到的是一些冷静的抽象符号，没有美感或归属感，所以，阅读从本质上来说是一件严肃的事情，当然也是一项理性活动。”⁽¹⁹⁾在新媒介语境下，非虚构写作通过人与现实的关系的调整，不断化解了理性的光环，激活了人的感性的存在方式。

首先，强化个性体验。

新媒介与文字媒介不同在于，在呈现现实的时候增强的是人感官的体验性。现代以来作家对于文字写作情有独钟，认为通过文字写作可以表现人类深刻的思想，对于照相则颇有微词，就在于照片对于现实的把握只能停留在浅层次的表象，西方现代派文学的奠基人之一卡夫卡说：“照相把目光引向表层。这样，它通常就模糊了隐蔽的本质，这本质只是像一丝光、一片影子那样，通过事情的特征影影绰绰地投射出来。即使用最好的透镜，我们也看不清它，无法把握它。我们只能用感觉去摸索。”⁽²⁰⁾一个识字不多文化层次不高的读者可能读不懂《红楼梦》，但是观看影视作品则不会有障碍，因为电影电视将人们带入了具体可感的场景，丹尼尔·贝尔有精当的分析：“印刷不仅强调认识性和象征性的东西，而且更重要的是强调了概念思维的必要方

式。视觉媒介——我这里指的是电视和电影——则是把它的速度强加给观众。由于强调形象，而不是强调词语，引起的不是概念，而是戏剧化。”⁽²¹⁾电子媒介以更为便捷的手段将现实分解为一个个镜头或者说画面，制造出转瞬即逝的传播效果，使得现实处在动态的变化过程中，这让人们更加专注于感官的体验而放弃了深刻意义的追寻。

体验成为了非虚构写作接触现实最为直接和可靠的方式。梁鸿在2008年到2013年5年时间里，回到家乡梁庄体验，奔赴广东、陕西、北京等地采访来自梁庄的农民工，才写下《中国在梁庄》《出梁庄记》等非虚构作品。美籍华裔作家张彤禾在2008年出版《打工女孩：从乡村到城市的变动中国》，通过3年采访才完成。彼得·海斯勒也是用7年时间体验，才完成《寻路中国》写作。慕容雪村写作《中国，少了一味药》，除了到江西上饶采访之外，还在传销团伙中卧底23天。《词典：南方工业生活》就是由深圳打工者萧相风根据自己的长期的打工体验写出的。非虚构小说也被称为“新新闻小说”，与新闻报道“短”“平”“快”特点不同，“新”的地方就是有了人的体验。

体验与回忆不同。虚构论将美的艺术当作是一种回忆，认为人们肉体感官感受都不是真实的，而理性世界才是最为真实的，只有依靠回忆才可以到达理性世界，从古代神的理性过渡到现代人的理性，这一理路可谓绵延不断。非虚构写作着力强调作家对于现实的真切体验，现实不再理解成理性的化身，而是具有了生动丰富的感性力量。以非虚构小说频繁出现的乡土表现为例，过去的作家都是在离开故土之后，以审视眼光来理性看待乡土，鲁迅在定义乡土文学的时候说是“回忆故乡”的。⁽²²⁾然而，非虚构作家却是完全不同的写作姿态，而是强调去体验乡土，将获得丰富的感性体验视为“真”的根底。梁鸿认为自己虽然生长在农村，但是因为离开家乡在北京求学工作多年，受到了现代都市文明的熏陶，与家乡有了隔膜，她说：“如果说《梁庄》是一部乡村调查的话，毋宁说是一个归乡者对故乡的再次进入，不是一个启蒙者的眼光，而是重回生命之处，重新感受大地，感受那片土地上的亲人们的精神与心灵。它是一种展示，而非判断或结论。”⁽²³⁾也就是说，唯有舍弃理性启蒙的观照方式，去深入体验，才可以真正实现重返故乡、理解故土。

为了突出现实体验的感性色彩，非虚构写作借鉴人类学介入现实的方法，通过他山之石进一步夯实了根基。现代以来人类学家通过体验摆脱理性预设，“人类学工作者原来以居高临下的态度进行实地调查，但是他们长期沉浸在所调查的人群中间，却破坏了他们的绝对优越感，他们的实际体验证明他们先入为主的基本假设靠不住。”⁽²⁴⁾许多人类学家在深入体验现实方面做出了表率，比如马林诺夫斯基大力倡导田野调查，要求人类学家融入其中去体验，他居住的帐篷成为了深度体验社会的一个标志；赫兹菲尔德在写作《一副希腊想象的肖像：安德雷亚斯·尼内达克斯的民族志式传记》时，和传主尼内达克斯一起生活过，并且经历过很多的事件；女性人类学家贝哈坦承在《被转述的妇女》中有自己的影子；克莱潘扎诺在写作人类学名著《图哈米：一个摩洛哥人的肖像》时，认为图哈米成为了自己诸多情感的化身，而无法摆脱感性的影响。与此相应的是，《人民文学》杂志倡导“非虚构写作计划”，号召作家走出书斋走向生活现场去体验，“借助社会学和人类学‘田野考察’的方法”，就是要“警惕价值理念和审美观念上的‘先入为主’，直接进入生活现场去发现生存的秘密。”⁽²⁵⁾在梁鸿看来：“写作者必须拥有社会学家和人类学家般地观察力和见微知著的能力。如列维·斯特劳罗那一代人类学家，你必须‘旅行’‘参与’和‘共在’，必须在彼地占有一定的时间长度和空间宽度，这样你才能对你所书写的生活或事件内部更为隐秘的逻辑和纹理有真正的触摸和理解。”⁽²⁶⁾可以清晰看出，人类学体验现实的方法启迪了非虚构文学写作的心智。

通过体验会发现现实中的事件没有按照自己预先设计的套路去发展，这种“事”与“愿”违其实就是关于人的生存的一种新发现，彰显出非虚构文学与一般纪实性写作的差异。张彤禾通过体验生活才发现，中国农民工并不是美国的主流媒体报道的那种可怜的群体，事实上正是因为对于城市生活的向往，经过波折，才能获得发展的空间和成功的机会；再比如在东莞经常看到简历夸大的现象，按照一般评判属于弄虚作假，但是深入到打工者的生活才知道，对于打工者来说任何一点知识和资历都可能转换成商业的机会和成功的优势，因此，也都有了一丝善意的成分。按照通常的设想，遭遇不幸的时候会十分悲哀，梁鸿却发现，梁庄的人讲到生活的辛酸时，都是一边大笑、一边喝酒、一边诉说，而不是哭哭啼啼，这样一种独特的生命意识完全颠覆了自己理解家乡人的一般逻辑。⁽²⁷⁾

其次，分化主体意识。

如果说理性是统帅世间万物生灭变化的规律的话，那么主体则是存在、运动、变化的主宰者，笛卡尔、康德、黑格尔等哲学家所持主体观虽然不完全相同，但主体都居于中心地位。在印刷媒介时代，作者的写作与读者的阅读是通过文字作为中介的，从生产到接受基本上是单向运动，作者的思想情感控制着读者，通过理性的桥梁得以沟通。在新媒介时代，则全面改写了这种状态，在信息技术的支持下，作者在创作的过程中时时处处都在接受读者的反馈。新媒介时代作者与读者的互动，使得作品可以有多种的方式在人们之间交换，接受过程就是持续的创作过程，数字文本呈现出多重的文本性，制造出“无处不在的作者”，换句话说，就是作者与读者之间的严格区分已经消失。由此看来，马克·波斯特在《德里达与电子写作》中的断言不无道理：“我认为电子写作分散了主体，因此不再是电子写作出现以前那样起着中心作用了。”⁽²⁸⁾

非虚构文学的崛起，是新媒介时代陷入困顿的文学实现突围的策略。主体意识突出的是以自我为中心的意识，为文学虚构的生成提供了土壤和气候。纯文学强调虚构，被当作是作家个人才情的显现，作者作为天才或者精英出现，将读者当作被动的接受者，由此造成了文学与现实、作者与读者的疏离。考德威尔说：“诗在技巧上达到了空前的高水准；它越来越脱离现实世界，越来越成功地坚持个人对生活的感知与个人的感觉，以致完全脱离社会……大多数人不再读诗，不再觉得需要诗，不再懂得诗，因为诗随着它的技巧的发展，脱离了具体的生活。”⁽²⁹⁾新媒介时代文学市场的运营模式、便捷的发表机制催生出新兴的民主权利，也在促使作者远离印刷媒介时代的权利系统，主动寻求实现与读者的合谋。中国1984年有关部门就提出文学期刊逐步减少直至取消政府拨款，要求步入自主经营、自负盈亏的企业化运作的新轨，到了20世纪末期，全国几百种以刊载虚构文学为主的期刊中销售超过万份的不到10%。其实，这也是一种普遍的世界性的文学潮流，“在1982—2004年间，在美国阅读小说、戏剧和诗歌的读者人数比例下降了10个百分点，跌至历史的最低点47%，而非虚构文学的读者群却在不断扩大。”⁽³⁰⁾

非虚构文学要抑制的就是主体意识的过度膨胀，这也是超越传统的报告文学、史传文学等纪实性作品的地方。《人民文学》的编者在“留言”中明确表示：“纪实作品的通病是主体膨胀，好像一个史学家要在史书中处处证明自己的高明。”⁽³¹⁾概而言之，非虚构文学观念注重将现实生活中发生的事件表现出来，但是作家不是沉浸在自我小世界的一种想象和虚构，而是强调激发他者的参与热情，只有这样才能够引发大家的广泛关注。为了引发与读者的互动，期待造成读者的心灵震撼和回应，非虚构写作特别注意跳出自我的小圈子，在选择鲜活的第一手材料时特别注重重大性和相关性。

所谓重大性，就是要求非虚构写作走出自己的独特的想象的狭小的空间。痛苦、战争和斗争是20世纪的主题词，成为了非虚构写作的指向，阿列克西耶维奇系列非虚构小说涉猎的都是战争，《战争的非女性面孔》选取的是二战的女兵，《最后的见证者》的受访者则是孩子们。王树增的战争系列《解放战争》《抗日战争》《朝鲜战争》，彭荆风的《解放大西南》以及余戈的《1944：松山战役笔记》等，都通过查阅大量重要人物的日记、电报、回忆录等诸多的原始资料来再现硝烟弥漫的战争岁月，在读者中引起了热烈的回应。为了突出“国之大事”，非虚构作品往往以“中国”命名，比如《中国在梁庄》《中国，少了一味药》《中国式农民工》《中国姑娘》《中国男子汉》《奥林匹克的中国盛典》《暂住中国》《国企变法录》等。即使是写一个小地方，也是希望小中见大，引起人们广泛兴趣，成为了非虚构写作的追求，阿来写作《瞻对》，不是仅仅对于地方史产生兴趣，是因为这里正是整个川属藏族地区上千年历史的一个缩影。高宝军的《普兰笔记》发表于《人民文学》2016年第4期，对西藏普兰城独特的地理环境、婚丧习俗等进行了如实的纪录，这部非虚构作品的结尾特别说到：“普兰不再单纯作为一方美丽的土地存在，它是与世界沟通的一个纽带。”

所谓相关性，就是要求非虚构写作与读者发生关联，引发读者的兴趣。非虚构需要对于正在发生的事件作出回应，比如农村、乡土等是社会转型时期十分关注和敏感的问题，《中国在梁庄》《中国式农民工》《生死十日谈》《女工记》《词典：南方工业生活》等非虚构作品关注的是乡村、农民工、农民自杀、打工女工、打工群体等。非典、南方冰雪灾害、汶川地震等突发性事件，也成为了人们关注的焦点，纳入到了非虚构写作的视野。非虚构写作涉及的哪怕是历史，也都是现实的一种及时的回应，比如李辉的《封面中国》以美国《时代周刊》上的封面人物为对象，查阅大量资料，传达出作者对于这些人物和历史的思考，如同李敬泽所说：“在历史中发现与提出的问题，大多是在现实中需要面对的问题。”⁽³²⁾如果说在文字印刷时代“远方”的奇异事件能够带来震惊效应，更具诱惑力，更具有“诗性”，那么，在新媒介时代只有与人们的生活有了联系，才可能引发关注，“决定观众喜爱程度的因素是观众往往关注自己身边的、与自己有关系的事情。”⁽³³⁾的确是这样，阿列克西耶维奇的作品在法

国之所以受到欢迎，主要是因为法国历史上有“阿尔及利亚战争”，美国读者在 9.11 之后开始特别关注，日本读者是在核电站爆炸之后开始关注，都是因为与自己的生活处境有了关联。

再次，淡化终极结论。

非虚构文学介入现实、关注社会问题的愿望是强烈的，孜孜以求的是对于人的生存状态的深刻把握，希望以此来奠定非虚构写作在整个社会文化系统中的核心价值意义。比如孙惠芬写作《生死十日谈》，是为了调查和了解农民的生存状况和生命观的变化，引发人们对于生命的忧思。《瞻对》表现出对于川属藏区的典型历史样本的浓厚兴趣，突出这片土地上生活的人的生命意识。梁鸿则试图通过梁庄人的故事，来描述将近半个世纪的精神图景。

在新媒介语境下，非虚构写作通过现实表现的不再是从观念、理性出发，而在于激活人的感性，要求回归到现实的感性层面来说，现实成为了非虚构文学创作的源头活水。非虚构文学突出了现实的具体性、当下性，获得的是鲜活的事实，更多人的关注和思考，而不是作家自己推演的结论。非虚构作家并不是寻求答案开出药方，而是去不断发现问题，梁鸿说：“我觉得这五年对于我说实际上是非常幸运的五年，不是说我的困顿解决了，而是我的困顿更加深刻了，但是，在这个过程中我发现了真问题，它跟整个社会的逻辑和肌理发生了某种勾连，这种勾连我自己觉得是非常重要的。”⁽³⁴⁾现实的考察固然离不开抽象，但是如果脱离了现实的具体性的抽象，只是一些空洞的形式而已，将感性理解为人的历史性存在，认为现实不是抽象的，感性存在体现出人的生命形式。

非虚构文学中的特征充分显现了出来，如果说从“可能发生的事情”出发去驾驭“已经发生的事情”，就是理性的感性显现的话，那么，非虚构写作“可能发生的事情”只是一个引子，引发的是对于“已经发生的事情”的关注，就是在现实的表现中致力于人的感性的深度开掘。《人民文学》开设非虚构写作栏目，是为了激发作家关注现实，建立起诗意的关系，“是希望大家重新思考和建立自我与生活、与现实、与时代的恰当关系。”⁽³⁵⁾作家也是希望通过非虚构寻求重新进入现实的方式，通过丰富关于人的理解，实现了文学观念的更新，阿来在接受采访时说：“对我来讲，文学是引导我进入现实的。不管它把我带到哪里，我都跟随它的脚步。我是通过文学让这个世界在我面前敞开，尽量地敞开，让我写尽人的广大。”⁽³⁶⁾非虚构文学仅仅叙述真实的事情而已，没有对现实进行主观的干预和评判，这样一种写作姿态使得现实成为了一种持续的建构，不断维持现实的生动性和丰富性。

三、新媒介与非虚构的表现形态

媒介作为人的感觉的延伸，引发了感知模式的变革。媒介被看作是操练和培养人的感知的方式和手段，麦克卢汉认为：“技术的影响不是发生在意见和观念的层面上，而是坚定不移、不可抗拒地改变人的感觉比率和感知模式。”⁽³⁷⁾在传统媒介时代虚构文学以语言为中心，而在新媒介时代非虚构文学以视听为中心，促成了非虚构文学在表现形态上的重大转型。

首先，视觉的分化和变迁。

在西方文化传统中，视觉被奉为智慧之官，与理性紧密结合在一起。视觉感受高于其他感觉，其他的感觉则被当作低级的、动物的感觉受到排斥，这一观念在古希腊时期就已经萌生，并且影响深远。柏拉图认为理性、光明和眼睛是联系在一起的，所谓洞穴寓言指原始部落人走出洞穴看到光亮，就是发现了光明，发现了真理。特别是进入 18、19 世纪之后，达尔文、弗洛伊德等进化理论将视觉当作进化文明的感觉极力推崇。从媒介的角度来看，不管是手抄阶段还是口耳相传时代，基本上都是依靠大声朗读来传递信息，到了印刷时代由于大量的复制发出大量的信息，才确保了视觉感官在整个感受系统中的独特地位，开启了西方文学史上的视觉时代。

新媒介时代的视觉形态分化为图像化。20 世纪 70 年代丹尼尔·贝尔指出，当代文化变成一种不同于印刷文化的“视觉文

化”，他所说的“视觉文化”特指的是图像文化：“目前居‘统治’地位的是视觉观念。声音和景象，尤其是后者组织了美学，统帅了观众。……当代文化正在变成一种视觉文化，而不是一种印刷文化，这是千真万确的事实。”⁽³⁸⁾其实，在人类文明史上，图像化开启了人类更为悠远的文明，各民族早期文字都具有象形的特点，充满了生动丰富的感性力量，随着历史的发展，语言特别是西方的文字抽象程度越来越高，提供了独特的感知模式。詹姆逊将当代文化转向特点概括为“现实转化为影像。”⁽³⁹⁾图像化颠覆了文字模式，在电子时代似乎又回到了前文字的时代，就视觉感受而言，这二者的确是一脉相承的。

新媒介时代的图像化与印刷时代的文字阅读不同，虽然文字阅读也是首先作用于人的视觉，但是与新媒介的图像化在表现形态上有明显的区别。按照现代小说观念，小说是孤独的个体创造出来的，文学虚构被称为天才的艺术，通过文字描述建立起逻辑自洽的联系，表现现实时在形态上强调因果联系丝丝入扣，注重起承转合跌宕起伏，通过其内在的统一性连贯地、有序地呈现，就如同弗莱所说：“Fiction 一词无疑和 Poetry（诗歌）一样，从词源上讲，是指‘为自身目的所创造的东西’，在文学批评中本可用于任何一部具有连续形式的文艺作品。”⁽⁴⁰⁾然而，新媒介时代的图像化则瓦解了这一根基，波斯斯特认为：“言语通过加强人们之间的纽带，把主体建构为一个群体的成员。印刷文字则把主体建构为理性的自主的自我，建构成文化可靠的阐释者。他们在彼此隔绝的情形下能在线性象征符号之中找到合乎逻辑的联系，媒体语言代替了说话人团体，并从根本上瓦解了理性自我所必须的话语自指性。”⁽⁴¹⁾概而言之，如果说文学虚构是连续性的线性发展，那么图像叙事则是间断性的片段组合。

古代中国有绣像本小说，现代以来有插图本文学史，图像还属于稀罕之物，只有到了新媒介时代图像叙事才开始兴盛。《小说界》的“纪实文学”栏目，《上海文学》的“日常生活中的历史”、“记忆·时间”和“记忆·空间”等栏目都配有大量的图片，《人民文学》《十月》都增加了大量的插图，通过“老照片”方式叙述难忘的岁月的报刊栏目策划、“图说天下”系列图书出版，图像化形成了蔚为大观之势，才真正引发了有关现实叙事形态的变化。图片无法建立起连续的一系列的叙事，只是景观的一瞬间，是碎片化的叙事，桑塔格认为：“由于每张照片只是一个碎片，因此它的道德和情感重量要视乎它放在哪里而定。一张照片会随着它在什么环境下被观看而改变。”⁽⁴²⁾注重以主观的心态和眼光去感受现实生活的刹那，获得的是非常表面的感悟。莱辛 1766 年在《拉奥孔》中就诗歌与绘画的不同作过深入的阐释，认为前者是时间的艺术形式，后者是空间的艺术形式。时间艺术形式按照事情的发生发展通过起承转合的叙事，呈现的是线性的逻辑的特点，而空间艺术形式的各要素则是同时并存在画面中的，是片段的组合，因此缺少了概括性和抽象性。

特别是电子媒介兴起之后，我们所处的日常生活，被大量图片包围。图像化以更为快捷、便利的方式，实现了叙事方式的片段组合。在电影电视中最接近语言中“词语”的是镜头，由大量图像并置组合而成，形成“一个单一静止的或是移动取景的连续画面。”⁽⁴³⁾镜头通过画面调动人们的感官感受，通过画面组成链条来影响观众。如果说阅读文字需要读者想象的激活和参与的话，而电视电影要求观众去感受而不是去想象，需要在瞬间内理解画面的意义，以影像快速、连续显示的画面形式呈现，疏离了文字表达的深刻性，即“可视性赋予电影一种奇特的表面特性。”⁽⁴⁴⁾正如费瑟斯通所说：“观众们如此紧紧的跟随着变换迅速的电视图像，以致于难以把那些形象的所指，连结成为一个有意义的叙述，他（或她）仅仅陶醉于那些由众多画面跌连闪现的屏幕图像所造成的紧张与感官刺激。”⁽⁴⁵⁾

新媒介时代的图文之战，也改变了文字表达的方式。文学被看作是语言的艺术，20 世纪初期兴起的结构主义语言学和语言哲学，将虚构看作是语言的一种特殊的功能，热奈特说：“进入虚构领域，等于走出语言的日常的功能场，后者以关心主导实际规则和言语伦理学的真实和诚信为特点……虚构文联结它与其接受者的互无责任的奇怪合同是著名的美学无功利性的完整标志。如果存在着使语言可靠无误地成为艺术作品的唯一手段。该手段大概就是虚构。”⁽⁴⁶⁾而在新媒介时代，非虚构文学语言力图回归到日常的生活语言，消除陌生化的特点，具有了图像化的直观特点。电视是一门语言、影像等综合起来的艺术，“电视给人最大的乐趣，大概就是看到了真实的生活世界。”⁽⁴⁷⁾这种真实是建立在“眼见为实”的基础上的，以《舌尖上的中国》为例，主要通过画面来展示食物的采摘、捕捞、烹饪、加工、储存，为了使得画面有好的色彩和画面，拍摄用的是索尼的手持摄像机，还使用了水下摄影、摇臂摄影和航拍等设备和技术，电视旁白也是在凸显影像。出嫁女儿回家时会做枣花馍，有多个镜头组成，配合文字语言叙述的推出的是包括面团、筷子、剪子等，都是组合在一起的镜头。在介绍西安肉夹馍时，伴随曹石的说唱乐队，节奏感强，红橙黄为主的暖色调更具视觉冲击力。对兰州拉面是这样描述的：“一碗绝佳的牛肉拉面应该具有汤汁

清爽，萝卜白净，辣油红艳，香菜翠绿，面条黄亮，五个特点。”随着镜头推进，色泽艳丽的食物逐一展示出来。

其次，听觉的回归与超越。

按照语言学界的观点，在文字诞生之前西方文化最初是一种听觉文化。到了柏拉图时代开始盛行视觉模式，并在此后的两千多年的时间里，一直占据主导地位，西方表音文字将意义与同字母的发音分离，文字的理性意义由此诞生。海德格尔、德里达、麦克卢汉等学者在对西方的形而上传统发动批判时，从语言的角度对文字的“理性”意义“清淤”，都自觉选择了回归听觉的路径。

新媒介时代说到底就是试图通过回归听觉文化，实现对于小说虚构中的理性的超越。“当代听觉文化的兴起是电子媒介一路畅行的必然结果，它没有视觉文化的延续性和同质性，却具有电子世界的共时性和流动性。”⁽⁴⁸⁾也就是说，非虚构文学回归听觉，注重的是共时性特征，缺乏了线性的逻辑特点。按照新媒介文化逻辑，众人要讲述的是偶发的分散的事件，不是按照一定的意图去构思和表达，减少了对于现实的理性认识，更多了自然生发性而为的成分，理性得到了进一步的控制。

“倾听”是国外非虚构文学经典作家的写作姿态，让不同的声音共时性杂陈，避免了同质化的形成。阿列克谢耶维奇获得诺贝尔文学奖时，授奖词就称之为“倾听文学”，她承认受到了陀思妥耶夫斯基强调对话性影响，曾经与几百个采访对象进行细致交流，写作是建立与人交谈基础之上的，选择口述是最为接近现实生活的一种方式，因此也自称“耳人”。比如，1985年完成的第一部非虚构作品《战争的非女性面孔》写的是卫国战争的女兵，她出生在1948年，对于这场战争本没有记忆，主要依靠采访参加过卫国战争的女兵来再现历史，同时期完成的《最后的见证者》采访的是参加战争的孩子们，通过访谈阿富汗战争中俄罗斯军官、士兵、护士、妻子、情人、父母、孩子于1991年完成了《铁皮娃娃兵》，为了写作《切尔诺贝利的回忆：核灾难口述史》则花3年时间听取了事故现场摄影师、医生、官员、救援人员等百名幸存者的口述，她希望“爱情故事”成为“苏联乌托邦”的收官之作，由此采访了很多普通人，听取他们讲述自己的爱情故事。杜鲁门·卡波特写作《冷血》，花了6年时间采访了众多当事人，完全以访谈的方式写出了这部作品，在这一书的“致谢”中特别强调，本书所有资料除了自己的观察和官方记录，还有就是对于与案件直接相关的众多人士的长时间的访谈。1976年美国作家阿历克斯·哈利写作了《根》，被定性为非虚构小说的经典作品之一，主要采取的也是调查和访问的方式。

在中国亦如此。《中国在梁庄》以梁庄人的讲述展现农村生活，梁鸿也是将自己定位在一个倾听者，她说：“面对矛盾、复杂、充满疼痛的梁庄，我所有的知识储备，社会学的、人类学的、政治学的，都是失效的，它无法解释我所看到的、听到的和感受到的乡村，更无法进行某种历史的建构，我唯有倾听并记录。”⁽⁴⁹⁾《瞻对》收录了大量的民间传说和口头故事，阿来说：“我出生在一个藏人聚居的偏僻山村。在那样一个山村里，除了一所教授着汉文的乡村小学，不存在任何书面形式的文化。但在那个时期，口头的文学却四处流传。……这些故事有关于家族的历史，村落的历史，部族的历史，但每一个讲述者，都依据自己的经验，自己的好恶，自己的想象，随时随地改造着这些故事。文本变动不居，想象蓬勃生长。”⁽⁵⁰⁾林白在湖北挂职其间，根据湖北浠水方言写作了《妇女闲聊录》，所谓“闲聊”其实就是表明说话人作为主角来讲述，作者则是去倾听当代农村人的声音，作者解释说：“我听见的写下的，都是真人的声音，是口语，它们粗糙、拖沓、重复、单调，同时也生动朴素，眉飞色舞，是人的声音和神的声音交织在一起，没有受到文人更多的伤害。”“她讲她的世界时的那种生动、泼辣、生机勃勃的感觉，跟文人脑子里的想象的农民形象差别太大了。”⁽⁵¹⁾《舌尖上的中国》有很多的讲述者，陕北的商贩、查干湖的捕鱼老者、云南的火腿匠人、兰州的拉面师傅等，都是在用鲜活的语言讲述老百姓自己的经历和感受。

与听觉相一致的是，非虚构文学文本强调了故事性。传媒经历了口头语、书面语、电子媒介三个阶段，文学作品也经历了故事讲述、小说写作和新故事讲述三个阶段。故事性在新媒介时代的非虚构作品中备受青睐，“重故事性已经成为一种共识，通过具体的故事讲述人生的命运、生活经历和社会事件，成为纪录片创作的普遍思路。”⁽⁵²⁾杰克·哈特在《故事技巧——叙事性非虚构文学写作指南》中，将故事作为非虚构文学写作最为重要的技巧，在第一章中讲述的是“故事”，发现有些非虚构作家第一次写作就获得成功，甚至获得了普利策奖，他说：“在长达25年的非虚构故事写作生涯中，我还有一个发现，那就是成

功的大众故事叙事写作，既不需要作者才华横溢，也不需要笔法老练。如果你有兴趣讲述真实的生活故事，那么，就不要被缺乏经验吓到。”⁽⁵³⁾讲故事成为了电子媒介时代写作的潮流，反叛现实主义和现代主义的新小说写作也加入到讲故事的行列，认为故事赋予了现实的意义，甚至将故事作为人的存在方式来看待，借主人公之口这样说到：“人类——让我给你们下个定义——一种讲故事的动物。”⁽⁵⁴⁾

讲故事与小说叙事不同。故事淡化了小说叙事的理性色彩，故事在英语中为“story”，出自中古英语“storie”，作为文学术语指文艺复兴以前的口头叙事形式，而小说叙事的传达媒介则是书面语。现代以来的小说写作虽然离不开故事，但是与传统口耳相传的讲故事却存在高下之别，英国著名作家毛姆说：“有史以来人们就一直聚集在篝火旁或者市井处相互听讲故事。这种欲望始终很强烈，这可以从当今侦探故事的泛滥中得到证明，虽然把小说家仅仅看做是故事员是对他的轻视和侮辱，但小说家要讲故事仍是事实。”⁽⁵⁵⁾按照纯文学观点，小说家高于讲故事的人，小说是通过虚构对于生活的深刻理解传达出来的，故事被看作是最为简单的低级的文学，小说家福斯特指出：“故事不会给予我们像作家的个性那么重要的因素。作家的个性——如果他有个性的话——是通过更高贵的媒介，如人物，或者情节，或者他对生活的评论，传达出来的。”⁽⁵⁶⁾故事属于集体性的或者是佚名的，是一种集体叙述活动，“故事产生于集体生活，小说产生于中产阶级的孤独。”⁽⁵⁷⁾如果说小说在作品中将自己个性化的理念、意图传达出来，表现的正是虚构文学的理性特点，那么非虚构文学的故事由讲述者和听众共同完成，采用的是发散的方式，激发了大家的参与热情。

再次，感官感受的综合。

新媒介时代激发的是各种感觉器官的综合。麦克卢汉将塞尚以来的现代主义艺术，包括毕加索的立体派绘画、法国象征主义诗歌和乔伊斯的文学创作等视为强调整体感的而非视觉性的图像艺术的代表，因为图像模式不只是视觉再现，而是整体性的、通感的。他所说的电子媒介时代，是先从“听觉”“触觉空间”开始的，他以艺术家的敏感发现了计算机化将引起触摸效果的语言，高清晰度和快速传输，人工智能感知，互联网以巨量联接的计算机被看作是“中枢神经的延伸。”⁽⁵⁸⁾按照德克霍夫的理论，那就是“集成即触摸。”⁽⁵⁹⁾

正是新媒介对于人的感官的综合影响，造成了文学虚构走下神龛，尼葛洛·庞蒂说：“互动式多媒体留下的想象空间极为有限。像一部好莱坞电影一样。多媒体的表现方式太过具体，因此越来越难找到想象力挥洒的空间。相反地，文字能够激发意象和隐喻，使读者能够从想象和经验中衍生出丰富的意义。”⁽⁶⁰⁾杰克·哈特在阐述非虚构的写作技巧时，强调了报道的重要性，引用汤姆·沃尔夫的话说：“无论是在小说、电影或是其他非虚构作品的故事叙述中，报道都发挥着至关重要的作用，与其说人们忽视了报道，倒不如说他们根本不理解报道的重要性”，而要做到这一点，必须全身心投入，沉浸其中，获得的不是单一的感官感受，而是多方面的感官感受的综合，“作者要身临其境地去观察，去倾听，去嗅闻，去触摸。这就是叙事新闻报道的标志性方式——沉浸式报道。”⁽⁶¹⁾

毫无疑问，新媒介时代为文学观念的变革提供了动力和能源，这固然是一次历史机遇，当然，也应该看到的是，这更是一次人类文化史上的挑战。对于新媒介的崇拜与对于印刷文字的冷落，也滋生出了文学观念的泛化、人的理性精神的失落等新的问题。如何重建新媒介时代的文学话语体系，有待于进一步探求。也就是说，关于非虚构文学观念的阐释还是一个期待继续关注的理论话题。

注释：

1 J. Hillis Miller, *On Literature*, London and New York Routledge, 2002, p. 1.

2 (17) (37) (58) [加] 麦克卢汉：《理解媒介》，何道宽译，商务印书馆 2000 年版，第 99、36、46、428 页。

3[美]米勒、金惠敏：《永远的修辞性阅读》，载易晓明主编《土著与数码冲浪者（米勒中国演讲录）》，吉林人民出版社2004年版，第183页。

4 王轻鸿：《非虚构与信息时代的文化逻辑》，《文艺研究》2016年第6期。

5[加]麦克卢汉：《麦克卢汉如是说》，何道宽译，中国人民大学出版社2006年版，第33页。

6[美]米勒：《全球化时代文学研究还会继续存在吗？》，国荣译，《文学评论》2001年第1期。

7[美]罗伯特·库弗：《书籍的终结》，陈定家译，《南阳师范学院学报》2007年第2期。

8 谢冕、张颐武：《大转型——后新时期文化研究》，黑龙江教育出版社1995年版，第71页。

9 参见《人民文学》2013年第9期的“卷首”语。

10 周政保：《非虚构叙述形态——九十年代报告文学批评》，解放军文艺出版社1999年版，第59页。

11 (26) (34) 梁鸿：《文学如何重返现实》，《名作欣赏》2015年第34期。

12[美]克利福德：《部分的真理》，载克利福德、马库斯编《写文化》，高丙中等译，商务印书馆2006年版，第35页。

13 李洱：《传媒时代的小说虚构》，《解放日报》2008年2月10日，第7版。

14 王安忆：《虚构与非虚构》，《人民政协报》2010年3月6日，第21版。

15 叶朗：《美学原理》，北京大学出版社2009年版，第15页。

16[丹]克劳斯·布鲁恩·延森：《媒介融合——网络传播、大众传播和人际传播的三重维度》，刘君译，复旦大学出版社2014年版，第43页。

17[美]本尼迪克特·安德森：《想象的共同体——民族主义的起源与散布》，吴叻人译，上海人民出版社2005年版，第43页。

18[美]波兹曼：《娱乐至死》，章艳译，广西师范大学出版社2004年版，第66页。

19 叶廷芳：《卡夫卡全集》第4卷，河北教育出版社2001年版，第449页。

20 (38) [美]丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，三联书店1989年版，第157、56页。

21 《鲁迅全集》第6册，人民文学出版社1981年版，第247页。

22 (49) 李云雷：《梁庄讨论会纪要》，《南方文坛》2011年第1期。

-
- 23[美]迈克尔·赫茨菲尔德：《人类学：付诸实践的理论》，《人类学的趋势》，社会科学文献出版社2000年版，第3页。
- 24 张柠、徐珊珊：《当代“非虚构”叙事作品的文学意义》，《中国现代文学研究丛刊》2011年第2期。
- 25 梁鸿、张彤禾：《“非虚构”二人谈》，《南方日报》2013年5月19日第9版。
- 26 王逢振主编：《网络幽灵》，天津社会科学出版社2000年版，第65页。
- 27[英]考德威尔：《考德威尔文学论文集》，百花洲文艺出版社1995年版，第301页。
- 28(53)(61)[美]杰克·哈特：《故事技巧——叙事性非虚构文学写作指南》，叶青、曾轶峰译，中国人民大学出版社2012年版，第4、4、150~151页。
- 29 《人民文学》2010年第10期卷首留言。
- 30 李敬泽：《文学应该如何书写历史》，《光明日报》2014年4月15日第5版。
- 31 邵长波：《电视导演基础》，中国国际广播出版社2008年版，第4页。
- 32 李敬泽：《文学的求真与行动》，《文学报》2010年12月13日第3版。
- 33 阿来：《我不是写历史，我就是写现实》，《新京报》2014年1月14日第11版。
- 34[美]詹姆斯·斯科特：《文化转向》，胡亚敏译，中国社会科学出版社2000年版，第20页。
- 35[加]诺斯罗普·弗莱：《批评的解剖》，陈慧、袁宪军、吴伟仁译，百花文艺出版社2006年版，第450页。
- 36[美]波斯特：《信息方式——后结构主义与社会语境》，范静哗译，商务印书馆2000年版，第66页。
- 37[美]桑塔格：《论摄影》，黄灿然译，上海译文出版社2008年版，第107页。
- 38(44)[挪]雅各布·卢特：《小说与电影中的叙事》，徐强译，北京大学出版社2011年版，第12、9页。
- 39[英]费瑟斯通：《消费文化与后现代主义》，刘精明译，译林出版社2000年版，第8页。
- 40[法]热拉尔·热奈特：《虚构与行文》，载《热奈特论文集》，史忠义译，百花文艺出版社2001年版，第91~92页。
- 41 钟大年：《纪录片创作论纲》，北京广播学院出版社1997年版，第46页。
- 42[德]沃尔夫冈·伊泽尔：《重构美学》，陆扬、张岩冰译，上海译文出版社2002年版，第8页。
- 43 阿来：《民间传统帮助我们复活想象——在深圳市市民大礼堂等的演讲》，载阿来《看见》，湖南文艺出版社2011年版，第202~203页。

-
- 44 林白：《林白闲聊录》，新星出版社 2008 年版，第 241 页。
- 45 朱景和：《纪录片创作》，中国人民大学出版社 2002 年版，第 81 页。
- 46[英]格雷厄姆·斯威夫特：《水之乡》，郭国良译，译林出版社 2009 年版，第 55 页。
- 47[英]毛姆：《读书随笔》，刘文荣译，上海三联书店 1999 年版，第 25 页。
- 48[英]爱·福斯特：《小说面面观》，载《小说美学经典三种》，方土人、罗婉华译，上海文艺出版社 1990 年版，第 233 页。
- 49[美]杰姆逊：《语言的牢笼·马克思主义与形式》，钱佼汝、李自修译，百花洲文艺出版社 1995 年版，第 65 页。
- 50[加]德克霍夫：《文化的肌肤》，汪冰译，河北大学出版社 1998 年版，第 60 页。
- 51[美]尼葛洛·庞蒂：《数字化生存》，胡泳译，海南出版社 1997 年版，第 17 页。