

名家访谈

“非虚构是船，虚构是沉船周围的海水”

杨怡芬 教鹤然

让历史以无限接近非虚构的状态进入虚构文本

教鹤然：《海上繁花》以“里斯本丸”号沉没的历史事件和浙江抗日往事为背景，处理战争题材、驾驭灾难叙事是很有难度的。您是如何将真实的、坚硬的历史素材重组成虚构小说的文本，在厚重历史与轻盈叙事之间寻找到平衡呢？

杨怡芬：处理任何题材都有难度。战争题材和灾难叙事这一类看似传奇的题材有难度，日常生活的题材唯其无奇，处理起来可能更有难度。我持续操练短篇、中篇、长篇小说二十多年了。每次开始写一个新的小说，无论长短，都会感觉到新的难度，我也会意识地在某一方面对自己提出要求——因为面面俱到在一个具体文本里是不大可能做到的。

我这个小说，想“实验”虚构文本和非虚构文本的融合。严格来说，我并没有把“里斯本丸沉船”这一核心历史事件掰开、揉碎，它是以一个无限接近非虚构的状态存在于虚构文本之中。我跟孩子说过，妈妈写长篇小说有个小愿望，等你将来有兴趣读的时候，能在里头读到家乡的历史上发生过什么值得记住的大事，乡亲又大致是怎样的性格。我第一个设想的读者，就是我的孩子。这段“里斯本丸”在东北沉没，当地渔民勇敢救上英军战俘的故事，我希望能成为孩子关于家乡记忆的一部分。所以，我想保留关于这个故事和故事周边的真实性。真实，往往比虚构没有逻辑。

在虚构部分，我织入当时的历史、地理环境，融入当时的社会民生。虽说是虚构，但我是在微观史搜寻基础上做了虚构，把它们作为小说的物质世界来打造。虚构部分是非虚构部分的延伸。非虚构部分，就是那艘“里斯本丸”的沉船；虚构部分，是沉船周围的海水，它们是一体包容的关系，我想打破“非虚构”和“虚构”的壁垒——不管这个意图是否值得，是否正确，但我想这么做。和写一本传统意义上的重视人物和情节的小说相比，这个能打破什么的写作意图，更让我有写作激情。

顺便说一下，我觉得，处理某个历史事件这类题材时，我们也许可以不以传统的故事性为重，而更侧重现代性。有时候，我们好像不相信我们自己的小说里有现代性。

“书中所有的人，都是我。就如同做梦，梦里你梦到的所有人，都是你”

教鹤然：小说中的“我”是“里斯本丸”历史的研究者和书写者，作家也以人物的形式部分参与了小说叙述，时常借“剧中人”直抒胸臆。在上部长篇小说《离觞》中，您选择了相对比较有距离的叙述方式，但在《海上繁花》中，您选择了有温度的“介入”视角进行创作，这种艺术处理背后有什么深意呢？

杨怡芬：书中所有的人，都是我。就如同做梦，梦里你梦到的所有人，都是我。我很喜欢诺兰的一部旧电影《盗梦空间》。虚构，是很吸引人的，如果你尝过虚构的滋味，你很难满足就只生活在目前的三维世界里。阅读也是一种虚构。阅读和写作，都会上瘾的。当然，我这样说，似乎是脱离实际的，因为据说大家都喜欢看小视频。但我相信，此刻正在读我们俩访谈的人，都是同类——我们都尝到过虚拟的甜头。

虽说无论是哪个角色在说话，都是我这个作者在说话，但是在实际处理上，在《海上繁花》之前的小说写作，我很少让我的人物多说话。《离觞》里，有很多东方韵味的留白。据我观察，我们中国人的日常交流，不大擅长以对话来解决问题或沟通，北方人可能好些——春晚的电视小品可为佐证，南方人更内敛——金庸澄的《繁花》里才有那么多“不响”。亲密关系中，遇到令人不悦的事情，一般情况下，一方会先憋着，期待对方发现，而不是主动去交流；一直忍到憋不住的时候，就爆发情绪，指责对方不够关心自己的所思所想，不懂自己。即便朋友间坐下来聊天，也都是扯闲篇，很少长篇大论就一个主题来议论。这是我观察到的常态。《海上繁花》设置的叙述者“我”，是学英美文学的，懂英文，第二外语是日语，他时不时进行议论，是符合这个比较西化的人物设置的。在以后的写作中，如果没有合适的基础，我还是不会多发言。我得忠实于我的观察。

这样处理，有深意吗？写作者往往后知后觉，有吗？也许有。因为看了很多与战争相关的书籍和影视，很多话就觉得不吐不快，所以，就请人物代言了。当然，作者这个我和人物这个“我”完全合一，也不可能。在小说中，人物得到足够支持之后，他就会有自己的意志。也许正是这样，才有小说比写作者高明的可能，我一直希望我的小说比我高明，能有深意，我只是一个普通的写作者。

“我没有离开家乡，我的肉体和精神，都是我的原乡”

教鹤然：从《离觞》到《海上繁花》，浙江舟山群岛以及渔民生活构成了非常重要的叙事依托。许多作家都在文学创作中建构着自己的精神原乡，比如高密，比如梁庄，比如芳村。能否将舟山视为您在文学创作中塑造的精神原乡？

杨怡芬：舟山群岛是个“被误解”很多的地方，当然，在各种交流沟通当中，“被误解”是常态，所以，“互相理解”更显珍贵。文学的功用之一，就是为到达“互相理解”而建一座桥、搭一个舞台。我很希望我的小说能起到这个作用。除了求学阶段，我没有离开家乡，我的肉体和精神，都是我的原乡。我的写作，从短篇到长篇小说，都是立足于家乡的写作。舟山有普陀山，在华的语境里，它足够知名。舟山有沈家门渔港，它和挪威的卑尔根港、秘鲁的卡亚俄港并称世界三大渔港。刚获得诺贝尔文学奖的作家约恩·福瑟就长于卑尔根港的郊外。舟山在大航海时代，在上海开埠初期，都与世界相连，就是现在，也是和世界紧密相连的。

我的第一部长篇小说《离觞》是一部人物众多的群像小



杨怡芬，浙江舟山人，鲁迅文学院第13届高研班学员。2002年开始写作，在《人民文学》《十月》《花城》等发表小说百余万字，出版中短篇小说集《披肩》、中篇小说集《钓鱼》、长篇小说《离觞》《海上繁花》等。

说，我儿子读了之后说：“这小说的唯一主角就是定海古城啊。”我真的有如遇知音之感。我想告诉岛外的人，舟山也是江南的一部分。舟山曾经的经济和文化中心——定海古城，是一座海上江南小城。我的策划编辑张引墨读了文本之后还有点不大相信，她来实地查勘的时候，正好碰上本地在朱葆三老宅做一场百年老商号的展览，她看了展览上的店招啊广告啊账簿啊种种实物，她信了。舟山是海上的江南，这是我在《离觞》里想展示的。

说到底什么是家乡呢？除了这有形的土地和物质，还有这里生活的人所秉持的信念和他们对待生活的态度。

从这个维度来讲，《离觞》是想搭建一座海上舞台，它重在呈现，告诉人们，这里有这么一个地方，那个时候曾经发生了什么；《海上繁花》是想搭建连岛跨海大桥，它重在“连接”。这两个都是“复调”风格的小说，除了呈现故事之外，还想告诉人们，舟山人是怎样的，舟山渔民是怎样的，他们怎样和这个世界相连。

我的这个写作意图，我想还是做到了。现代小说的起源是罗曼巴，我希望在此之上，还能有资料性、有信息量，类似寓教于乐，又不是说教或者授课，依旧保持小说该有的属性。

我们现在赋予小说太多重量了，这会让普通读者掉头而走的。失去普通读者的小说，它还是小说吗？一旦成为思想或道德的载体，小说就真的比较高级吗？比如萨特的小小说。无论如何，“文学性”这种如禅一般无法说透的东西，是一定要紧紧抓住的。

教鹤然：很多作家对故乡的文学回望，都是在离开故乡以后才发生的，但您一直生活在舟山，生于斯，长于斯，您在文学作品中对于故乡的书写，更多地体现为一种文化的、想象的乡愁。您认为，作家应该如何处理文学与故乡的关系？

杨怡芬：一说乡愁，余光中先生那首著名的诗就会到眼前。无论是“邮票”还是“船票”，那还是在同一时空，消除了一些障碍，信件和行人都能抵达故乡；只有在“矮矮的坟墓”面前，因为无法抵达，乡愁才是纯粹的。《离觞》和《海上繁花》所写的时代，都是在过去，是我立足于现在的回望，是时光中的追溯。就我这个写作者的情绪来讲，确实也是蛮纯粹的乡愁：我在打捞时光里的记忆，我在潜入集体无意识的深海。

在《海上繁花》的开篇，“我”这个叙述者也和我的一样，出岛求学之后，回来建设家乡，而且安心于此，但又对此充满困惑。回到家乡的，一定是命运的弱者吗？留在大城市发展，就一定是成功的起点吗？我想，这样的困惑，现实当中很多朋友都会有。

作家应该如何处理文学与故乡的关系？从我自己出发，理想状态下，作家既能从家乡出发，又不受制于它，最终摆脱它，建立起自己书写的“家乡”——那是属于写作者的、唯一的家乡。从家乡出发，就是自觉立足于人民、自足于当下，把个人的写作和时代、故乡贴合在一起，这就有了外人无法取得的“内部”眼光。但久在家乡，就很难获得比较的眼光——毕竟，观察对于写小说的人太重要了。这种观察眼光的获得，既要有一个坐标系，又要有一个参照系。前几天我看一部叫做《涉过愤怒的海》的电影，它一开场就是海和渔民，我隔着屏幕观察了一下，跟一同观影的先生说：“这是辽宁那边的渔民吧。”从黄海沿海岸线下来到南海，都有“海洋文化”，这一溜儿，我把它当作坐标系。在文学上的参照系，我努力拓宽到“国际”，爱尔兰、加拿大、挪威、日本等地的文学中，都有对海和海边人的描述，这两年我还关注了澳大利亚原住民的文学，那里也有海洋。虽然我不可能像学者一样有非常扎实的学术框架，但我尽我所能去建立自己的观察，让我即便身在家乡，也多少能获得一些“外人”的眼光。这样内外参照结合的书写，是我这样的在地写作者的书写家乡之道。

“灾难总会过去，只有强盛的生命力才能渡己渡人”

教鹤然：《海上繁花》体现了鲜明的女性写作者风格，您非常重视日常与市井生活的力量，对故事中的角色在战争年代关于洗澡、睡觉、穿衣、吃饭等“人之为人”的基本需求，进行细致柔软的描摹。这些丰富的细节描写可能看似用笔，但却以细密的触角呈现出微观生活的蓬勃力量，您为何如此精心着墨、细致铺陈日常生活的丰富性？

杨怡芬：这里我们似在讨论性别对于写作的影响吧？这样切入，在我们此刻的写作现场看，可能比较合理。但是，也许这同南方写作和北方写作，还有作家自觉去归队的写作“谱系”有关，不仅仅是性别使然。

重视日常生活和市井的力量，是现代性的一种吧？古典的战争小说更重视将军们的战争，如何攻城略地，如何兵不厌

诈，是如何去“补天裂”。网上就有读者给我留言，指导我应该怎么写真正的“历史小说”。我想，即便是专业读者，也一样首先会对历史题材有传统叙事的期待。“现代性”这样的概念，在面对我们的文学现场的具体文本时，它常常是被忽略的。

但是，日常性和市井，不仅有其现代性，更是接续我们诗歌的传统的。眼光向下看到“一将功成万骨枯”，也是我们自古就有的文学传统。以闺中思妇怀远这样的日常来对照写边地战争，也是我们的一种传统。传统的历史小说，重在描述“历史事件”本身，而我的理念除了描述本身跌宕和壮阔之外，更重在揭示这事件为什么会发生，在什么样的物质环境中发生，有什么短期和长远的影响，最受它影响的是哪些人群，又会波及什么人。落脚点还是人。我选择不同人的视角，去叙述一个活生生会冷、会饿、会憋闷的“自己”。动用我们的“眼耳鼻舌身意”去呈现微观生活的蓬勃力量，这样的呈现能与战争的残酷性形成有力的对照。

什么是和平状态？日常生活能正常进行就是其中一个表征。洗澡、睡觉、穿衣、吃饭，都不是小事。据说，当进入战争状态时，敌方的空袭会安排在夜间进行，除了进行军事打击，另有扰乱被攻击方民众的日常生活秩序的用意。你一个晚上跑防空洞没有正常睡眠，那不是事，或许只是个演习或意外；如果隔三差五经常如此，那就是铁板钉钉的战争了。如果不铺陈这些丰富的日常生活，战争就会因其足够多的理由而变得似乎正当得可以接受；只有呈现这些丰富而蓬勃的日常生活，呈现生命中美好的爱和正当的性，战争对“人”的破坏性才真实可感。

教鹤然：有作家曾说过，“灾难无可庆贺，值得庆贺和赞叹的是人类强盛的生命力”，在您的创作中，这种能够走出灾难的生命力量就隐藏在日复一日的如常生活里面。近年来，微观史观的运用在非虚构文学创作中逐渐成为一种主流倾向。您以这种史观作为虚构文学创作的方法，在处理宏大历史素材的过程中会遇到什么难度和困境？

杨怡芬：灾难总会过去，重建生活和人生，得过很多坎，只有强盛的生命力才能渡己渡人。我害怕的是，灾难万一重来呢？

前头说过，这部《海上繁花》，我想进行的是非虚构和虚构的融合，那么，我尽可能采用微观史观来处理虚构，也在情理之中。在我的第一部长篇小说《离觞》里，我用的也是微观史观的视角来构建故事发生的舞台。微博上有个读者给我留言，说我这样写的小说，TA都会读。这是对我这种写法最大的认同了。我写历史，想在此坚实的基础之上，建立一个“灾难”的模本，用相对轻盈的笔法，去抵达生活和人性。

再宏大的历史素材，只要有素材，就不怕，慢慢爬梳，总能找到一个线头，只要把它扯出来，一个细小的路径就有了。最怕的是没有现成的素材。《海上繁花》的基础史料，我能拆解、甄别、参考、重组的是在舟山部分，出了舟山都要靠我自己找了。站立在网络信息海洋的岸上，怎么去抛出自己的渔网？可以坦率地讲，如果没有网络，我根本写不了这个小说。但如果你没有自己的渔网，那大概率也是空手而归。这可算是难度和困境了吧？

我是学经济的，我的渔网就是用数据做成的，我在网上找到了当时银行、运输、迁徙等各种资料。数据其实和文字一样，也是可感的，比文字更清晰。如果没有经过会计这样烦琐的数字训练，可能就没有耐心在数字当中找到一条路径。我有做过会计的经历，虽然我对数字并不十分敏感，但所受的训练，足以让我在数字中搭建一个模型出来，这个模型就是这个地方的微观史。我做的是浙东浙西抗日根据地、重庆、香港这些地方的1940和1942年之间的微观史。十月文艺出版社总编辑韩敬群老师在审阅文稿时，认为我把当时香港总督的名字和深圳的沦陷时间弄错了，我举证我没有弄错，他最后也认同我了。网络上搜索得来的资料，一定要反复比对：香港总督正好那段时间被代理了，深圳是沦陷两次的。在可以用搜索引擎的时代，最要紧的是学会如何发问。下一个AI时代，也许得学会和AI讨论。当世界因科技而越来越先进的时候，类似舟山渔民“救人一命，天上一星”这样的淳朴，会越来越可贵。

“中国文学和本土海洋文化的传统，是我的汲泉处”

教鹤然：小说中的舟山渔民因“救人一命，天上一星”的人生信条，不计回报地驾着小船在海上救援，成为作品中最具人文关怀的片段。这种选材上的取舍和历史素材的裁剪是出于什么考虑？

杨怡芬：小说中舟山渔民秉持“救人一命，天上一星”勇救“里斯本丸”上的英军战俘的勇敢和善良，是最初打动我的地方，是这本小说宇宙的“奇点”。我在2005年，从本地报纸上读到这个故事的时候，瞬间被感动了。有人质疑说，渔民在救人的那一刻就没有迟疑、害怕吗？事实上，如果有迟疑和害怕，这场救援行动不可能进行大半天。全岛所有渔船出动，往返数次，救下384名英军战俘，并且还是在日军的眼皮底下。我理解我们东极渔民身上的“天使性”，或者说，陆地性格和海洋性格，还是有区别的。

在残酷的大自然面前，人类必须抱团互助，那真的是“人类命运共同体”。在这样的时刻，种族、阶层、国别都被除去，人就只是人。这样的认知，绝对不是愚昧，而是人类本源的互助本能，是人身上接近神性的东西。

2005年埋下的这些小说种子，在我心底的黑暗里待了十年，这期间我做好了准备，才慢慢开写。我的本意肯定是想把舟山渔民推到前台中心，但是，随着思考的深入，世界相连，人类命运相连，这样的构想慢慢超越歌颂本地渔民的感动。对于战争的观察和思考，也一日一日地沉积。战争是残酷的，战俘营在战争中是正常的，杀戮也是正常的，这样的想法怕是在存在于很多人当中吧？但从来如此，便对么？



在我决定比较全景式地呈现战俘们的人生开始，舟山渔民就渐渐地从舞台上上升，成为照耀这个舞台的群星。

教鹤然：最近几年，“海洋文学”也逐渐成为沿海地区写作者们较为推崇的新概念。您认为，自己的创作是否构成了当代“海洋文学”书写的组成部分？这种文化性格，在给予您文学养分的同时，是否也会带来一定的限制？

杨怡芬：近年我确实也感受业界建立“海洋文学”这个概念的努力，我也算是一个小小的参与者吧，我在现场。我珍惜这种身在现场的同时代感，一直尽力去了解阅读同行们的作品。我的中篇小说《棕榈花》和台湾作家伊格言、海南作家蒋浩的小说组成一辑“他们在岛屿写作”刊在《天涯》杂志上。我想，我以二十多年的文学实践书写舟山，如果按地理位置来给当代“海洋文学”画图的话，那也请将我囊括进去。但这个“进入文学史”的活儿，不是写作者干的。对于写作者来说，春播秋收，日复一日，年复一年，写到写不动为止，和农人的劳作差不多。只管耕耘吧。

任何滋养你的，都能反制你，这是肯定的。接受滋养就意味着被塑造。海洋文化博大精深，我能做到的大概也只有取一瓢饮吧。饭前还得先做个海水淡化处理了，否则会把自已给凶死了。中国文学和本土海洋文化的传统，是我的汲泉处。世界各地的海洋文化，是我的参照物。无论如何，我的生命感在场，是写作中必须的。我希望我的每篇小说至少都是活物——小说是会呼吸的。

教鹤然：您曾说过，希望自己的作品能起到疗愈心灵的情绪教育作用。战争和灾难对人的身体造成了不可逆转的伤害，更给人带来巨大的精神创伤，需要漫长的时间才能消化。因此，身处和平年代的我们也不能遗忘沉重而动荡的历史。那么，您认为文学作品在处理战争和灾难题材时，更应该呈现苦难还是呈现救赎？

杨怡芬：对一部文学作品而言，苦难和救赎是一枚硬币的两个面。比如，关于广岛核爆，关于“9·11”事件，已经有很多电影和书籍来反映，这两面，只有兼顾。我们这里讨论哪个“更应该”，在小说写作的实践中，我想，是在于视角选用。关于“9·11”事件，我读过一本小说《特别响，非常近》，它有同名电影（2012年），它的关注点是：当灾难和我们若即若离，该如何疗愈心灵？影片讲述的是“9·11”事件之后一个小男孩的成长故事，以他的视角来梳理经过了“9·11”的人们身上所体现的执着和坚强，我们可以认为它更重视救赎。老电影《广岛之恋》，电影里呈现的广岛核爆，画面感冲击力也很强，苦难被足够强烈地呈现出来，而且还是呈现在他者的眼睛里。说起来，我的《海上繁花》的结构和《广岛之恋》也很像，想追求的虚构和非虚构相结合的愿望也很强烈。但《广岛之恋》真的是一部欧洲（法国）味道很重的电影，对于感情和人生的理解，对苦难的处理，也都是欧式的。我想要一种东方式的处理。

呈现苦难还是救赎，如果非要选其一的话，我选救赎。所有的历史都是当代史，所有的书写都是为了现在，最需要安顿的是我们的此时此刻。苦难和伤痛必须记得，但必须仇恨吗？仇恨是双刃剑。如果这仇恨只涉及情绪而不合理智，就会是新的灾难。世界是复杂的，历史是复杂的，人也是复杂的，承认这些复杂性，接着，才有其他。至于“疗愈和情感教育”，这个被教育对象，首先是我自己——写作《海上繁花》，我自己得益良多，渡己渡人。