■对 话

在人物面前，我情愿成为透明的玻璃容器

■周婉京 余雅琴

周婉京，一九九〇年生，北京人，哲学博士。曾获山花文学双年奖·新人奖、香港青年文学奖等奖项。出版有短篇小说集《取出疯石》等作品，中长篇小说《造房子的人》为其最新作品

我一直都对传统文化如何激活当代生活感兴趣

余雅琴：《造房子的人》最让我赞叹的是它的结构，其中蕴含着很强的空间感，让它拥有一种特殊的阅读质感，所以我第一个问题是关于这本书的：你用不同的空间结构来命名小说的章节，让小说的人物和情节仿若出现在一个舞台之上，为什么用这样一种写法？小说里造的房子主要是两处剧场，一处演能剧，一处演昆曲，你将这两种传统剧种放在小说里，让它们彼此也形成了一种对照关系，又是出于什么考虑呢？

周婉京：我不知道。其实我没有提前设计，这个结构是在13稿之后出现的。我只能说，我确实是按空间来写的，这也是我最初的意图。小说现在共有八个章节，最初可能只有五个章节，后来调整成六个、八个，章节是在纸面上发生、建造出来的。我的写作过程有点像是造房子，总是在拆拆补补，写得不快，前前后后改了17稿。其中，现在“入口、玄关、观众席、廊桥、出口”这五个部分是一开始就有的，而“舞台”这部分是在改到第13稿的时候才出现的，为了对应书中东方剧场的设计，慢慢在结构上又把“舞台”分成前与后两部分，是为了做一个能够旋转的舞台，以供上演最后一章的能剧大戏。那时候，舞台会旋转起来，传统戏剧中的生与死、爱与恨、表演与观看，会随着演员的表演完成一次互换。

我一直都对传统文化如何激活当代生活感兴趣，而且在很长一段时间内，我跟大部分我们这个年纪的年轻人一样，无法打开昆曲这样的传统文化。虽然知道它很有魅力，但它好像被搁在一扇“门”之外，而我很长一段时间，就是摸不到那个“门把手”。我发现同样的情况，也出现在日本年轻人对他们的传统艺术——能剧的认知能力上。是这样一个共通点，让我想跟《造房子的人》里的主角们一起去探索、去进入。同时，戏剧可以在文本之外展示一种能量，它通过角色上升、盘旋，推动着读者读下去。关于这种能量本身，我知道的不多，但我尽力把我收到的一些能量储藏在空间中，对应写成不同的章节，造成这本书的结构——也就是我的这个“房子”。

余雅琴：在你的小说中，我能感到一种自觉的女性意识，后来才看到你自己在之前的很多采访中也反复强调这点。在阅读《造房子的人》的时候，我会被你书写的那种女性之间微妙的情谊打动，你没有让世俗意义上的所谓“情敌”的关系落入俗套。尽管和女性创作者谈论性别意识在今天多少显得有些过于“理所应答”，但我还是很好奇你是如何看待性别和写作的关系的？

周婉京：我想现实生活中的我和小说中的我有一点区别。现实生活中，当我和你们这些朋友在一起时，关于文学和女性的思考是我绝对的重心。但是在我的小说中，我发现，在我的主角面前，有时候我更像是一杯透明的水。或者说，我情愿成为一个透明的玻璃容器。在我从前的一些写作中，我可能是一块“毛玻璃”，但我现在更像是一块“透明玻璃”，还是同样脆弱、易碎，但我好像变得更“透明”了。不做性别评判，减少表达和抒情的欲望。我猜，这一方面可能跟我最近连着写了三个男性角色为主的小说有关，我没有介入过男性角色的生活，我只是观察，然后共情；另一方面，我觉得可能跟我的女性角色有关，就是我现在写下的女性比过去的更强。我认为，我们真正需要的不是“大女主”，而是“强女性”，这些角色不依靠男性帮扶就能实现自我成长，不需要通过“雌竞”来证明自身的价值，她们不在别人的故事里，而且随时可以选择离开。

只写我生活的城市是不够的，至少我的都市生活需要被某种东西打破

余雅琴：你是一个地地道道的城市人，你的文学创作根植于城市，但你也说自己开始有意识地融入自然的成分，这点在《半玉抄》《造房子的人》里都有所体现，这种变化是从何而来的？为何你认为自然风物之于小说是重要的？

周婉京：是的，我经常会为我是北京人而感到困扰。因为在北京，大家都有故乡，春节都回老家，但我没有。所以我从小就害怕过春节，一过年，仿佛身边的世界立刻就被“抽空”了。然后朋友们又都能讲方言，很多方言很生活化，既生动又好听，而且大家还可以用方言写作，增加文本的地域特点，可是我也不行，我只能参照齐如山先生的《北京土话》，琢磨琢磨怎么说好北京话。你问及的这两点——一来是我没有乡土经验，二来是我的方言是普通话——它们让我觉得只写我生活的城市是不够的，至少我的都市生活需要被某种东西打破，重新延展出去，这时候自然说服了我，于是我开始频繁地往山里走，我每年加起来要有一个半月的时间都在不同的山里，我想要了解一棵树的生命是如何缓慢地生长，而人又是如何化为尘土的。

余雅琴：我还发现你对历史有着特殊的偏好，《半玉抄》就体现出你对历史考据的兴趣，正在写的《福禄寿》也是一个发生在1920年代的故事，是基于什么特殊的原因让你对20世纪初期的历史发生兴趣的？你又是如何处理历史真实和虚构之间的张力的？

周婉京：是的。从《半玉抄》开始，我就在处理一些历史人物了。像是在我的长篇小说《半玉抄》中，我经常开玩笑说它其实讲了一个外国友人舍命拯救宋教仁的故事，不过这也是真的，因为宋教仁在小说的后半部占据了一个“核”的位置。说起《福禄寿》，我最近调整了结构，从9万字小长篇的结构调整成了16万字的长篇，这也就意味着它会有更多的人物出场，而且其中也会涉及一些历史人物。比方说，故事中的年轻一代，一个满人家庭的年轻人，他的老师是钱玄同先生，因为他就读的是北京的孔德学校，疑古玄同先生刚好在这所学校教过文字音韵学。

为什么我会对20世纪初的历史感兴趣？不敢这么说，其实我只是对历史的某一个瞬间感兴趣。如果让我写百十来万字的历史小说，其实我也写不下来。我的身体不行，那么伴随着就是我的野心也没那么大。我想要捕捉的是一个转折的瞬间，《半玉抄》聚焦的是宋教仁死后他的朋友们要怎么办，《福禄寿》的点更小，我想要挖得更深，就写一个破落的满人家庭在北伐成功之后，在“北京”更名为“北平”这个时间点上，“北京”失掉了“京”，那么这一家要面子的北京人要怎么办？我一直想写的都是人，是人在某一个瞬间做出了选择，这些人不为了历史，他们只是为了自己。我也相信悲剧的真理在于，不是时代塑造了悲剧的人，而是一些人在一些时刻自己选择了悲剧。他们的命运是自我选择的结果。这和那些在一个历史背景下描绘人物群像的写法不同，我并不想把人放到一套历史的条框里去写，人就是他们自己，不止于历史的一个前景。

余雅琴：另外一方面，你的主人公往往都是所谓的“边缘人”，但你笔下的“边缘人”并不是我们一般所说的穷困的底层或者职业处于灰色状态的人，更多的是一种心理状态的边缘，身份的边缘，能不能谈谈你对“边缘人”这个文学传统的理解以及你笔下的这些人物？

周婉京：我写的是我自己。我发现我在海外生活、求学、工作的时候，更有书写北京的冲动。后来想想，这可能跟我小时候有几年被寄养在我母亲的一个同事家有关，那时候父母工作很忙，没时间照顾我，所以被寄养的时候我就觉得——8岁的“我”，被我的家庭生活剔除在外了。当时我就在想，被送走的这个“我”到底是谁？关于家的“里”与“外”，这种似是而非的感觉一直伴随着我，所以我一直是一个内心很有边界感的人。我写的也是一些跟我一样——活在自己的生活却处处碰壁的人。有时候他们要把自己用边界封起来，这样才能保持自己的天真。当我在书写他们的时候，我总更强烈地感受到我自己。

余雅琴：你其实算得上是生活在一个跨文化的环境中，在香港度过了很重要的成长时期，你小说中的诸多人物其实也是这样，他们游走在世界的不同角落，在不同的文化语境中流动，你为何着迷于书写这样一群人和他们的经历？

周婉京：我去香港之后，因为过去有被寄养的经验，我反而适应得特别快。在我所有居住过的城市中，到现在，我还是最喜欢北京和香港。在北京，你会有一种真正的“草芥”感，每个人在这里都很普通，大家都是凡人，谁也别拿自己太当回事儿。在香港，反而会有一种怀旧的感觉，香港的一些地方会让你感到时空交错。我发现，人们很容易对老的东西着迷。像我，我就会对广东话着迷，所以我不断地学。我的青春在某种意义上说，是从聆听、模仿他们的语言、谈话方式中来的，等我再大了一点，走在城市的犄角旮旯，我开始感受到语言的细部，因为这时我能听得出街坊的口音——哪些是潮汕人、客家人，哪些人是上海老克拉，然后各种各样的事很自然地就流动起来了，在多声道的语言中形成故事。

我对艺术的态度比较较真，这可能是我唯一的原则

余雅琴：你的经历其实蛮跨界的，最初学电影，后来做艺术史，很长一段时间都是活跃的评论家，同时你还在大学里任教，从事学术研究，在日语学院工作，又将写小说作为你的志业，我很好奇你是如何平衡自己诸多的兴趣的，过往的学术训练又是如何作用于你的写作的？

周婉京：看起来我好像在换赛道，但其实怎么说呢，电影、艺术、文学在我这里是一回事儿。语言、媒介、载体当然各不相同，但系统地学习这些艺术门类，为我写小说做了充足的铺垫。更重要的一点是，它们构建了我的人生观。可能也是学艺术的缘故，我把生命中重视的东西都看作艺术，我对艺术的态度比较较真，这可能是我唯一的原则。我做艺术评论的时候一度比较尖锐，因为在当代艺术这个领域，我觉得好的作品首先要有智性或感性的共鸣，然后才是它的形式特征，以及是否有创新的东西。我不是那种“技术流”的评论人，一张画画得多像、卖得多贵都不是我心中的艺术标准。这些关于艺术鉴赏的判断标准，几乎就构成了我博士论文《康德天才观理论研究及其现代美学价值》，我研究的就是审美判断力。审美是具有普遍性的——它在我的写作和学养里充当着一个隐形的线索。但无论写作还是研究，都不是我本人，我本人活得很简单，就是一个天真、带点傻气的人。

余雅琴：其实这个问题也涉及你是如何与文学结缘的，你是何时开始写小说的？能否谈谈你早期的阅读史对你写作的影响？另外，我知道你同时也使用英文写作，在不同的语言之间穿梭，是否带给你的文字新的东西？

周婉京：真正开始动笔，大概是我从香港《大公报》（副刊文化版）辞职以后，回北京来读博士的那一年。2017年，那时候因为工作关系，我已经积攒了很多来自藏家的故事。这些故事几乎都不能说，所以真是把我给憋坏了。我想着总要把这些能量换一个方式输出，后来它就成为了我写作的契机。它完全是自然发生的，我当时也没有受什么人的建议，我就一路写，一路试，也自由投稿，也经历退稿，直到2020年稍微好一点，我的两位编辑出现了，一个是《收获》的走走，一个是《山花》的李晁，是他们二位觉得我写得还不错，建议我坚持写下去，那么我就厚着脸皮继续写写。正赶上2019年起，我在布朗大学做访问学者，除了听课、开会、写论文，我还有一点时间，我就把这些年旅居在外的短篇集结出来了，成为了之后的《取出疯石》。

我有没有在不同语言之间穿梭时，觉得被“卡”住或者感到别扭？会有，尤其是当你有了些信心，开始自我膨胀的时候。英文和中文的情况不太一样。英文写作有的时候会陷入过于简洁、如同小说梗概一样的窘况，或者白描太多，缺少细节。但是中文就不同了，它会给人一种奇特的“魅”，写着写着你就“赋魅”了，细节和闲笔写多了，你会误以为自己写得真好啊，这是另外一种误区。这个时候你可能就需要被谁当头棒喝，找人来现场“祛魅”一下，重新被打回原形。写作在我这里，很大程度上是凭直觉的，不断“赋魅”和“祛魅”，最后才成为一种发现。

现在看来，我的早期阅读史是很杂的，它有点像一个广大的多语言的“星丛”。我不知道从何说起，不如就说说我最近喜欢的作家吧。我始终倾向于冲淡的文字，内向的人和事让我着迷，所以我喜欢废名；我也喜欢博学的怪人，身上有什么绝学的，所以我喜欢许地山。我不太会跟风读书，但我喜欢的作家我会反复地看。

忘不掉的风景 看得见的永恒

——评周婉京《造房子的人》

■施 展

周婉京的新作《造房子的人》在修订十七稿之后问世，足见小说家投注删改润饰的劳心劳力，不亚于设计家对建筑工事的精益求精。从结构的设计，到场景的安排，再到叙事的加工，她一再重写这个不简单的故事，进而领悟“写作是一门关于文字的手艺”，而书写恰似建筑本身，最终呈现的效果正是欲望的投射。人间故事之所以在一字一句的语言世界中渐次成形，一方面离不开作者一砖一瓦的心血结晶，另一方面诚如卡尔维诺所言，“一本书是一个空间，读者必须进入它，在它里面走动，也许还会在它里面迷路，但在某一个时刻，找到一个出口，或许是多个出口，找到一种打开一条走出来的道路的可能性”。如是观之，无论古典抑或现代，小说与建筑似乎在文化概念上共享着相近的劳动技艺和艺术诗学。

在小说与建筑的繁复对话中，周婉京借由四位建筑师跨越中日美三国的情爱纠葛与心路历程，书写众人在造房之路上的向往和惆怅，思索红尘男女历经光影游戏后获得救赎的可能。更重要的，她对“人”与“房”的关系叙述，直指人性的深渊一如建筑深不可测。建筑因此成为一个关键隐喻，既暗示都市生活中情感关系的幽微曲折，也点出这一代青年安妥灵魂的精神归宿。在她笔下，青年与城市的关系一向微妙而紧张。近年来聚焦当代城市生活的小说集《取出疯石》、讲述普通青年奋斗史的长篇小说《新贵》已是先例，但《造房子的人》将境界陡然放宽，产生了全新的突破。

小说中，于晓丹、张铎、廖世奇、Kira在大洋彼岸因建筑结缘，四人皆为满怀热情的建筑师，对待人生事业兢兢业业，追步精神偶像路易斯·康的艺术境界，更不乏对理想之城的浪漫憧憬，但他们又鲜有宜室宜家之人。面对名利情欲的种种诱惑，“廖”一朝成为中央车站设计师，跻身上流社会，迎娶富豪之女，终因桃色绯闻而声名狼藉；“于”在海外背叛未婚夫，兀自生出一段难舍难分的不伦之恋；张铎与Kira同样在情感密辛中展露各自的欲望、不甘与挫折。然而，这只不过是故事的开始。

时过境迁，众人在中国北京辗转相聚，于晓丹与张铎归国结婚，加入廖世奇重操旧业的建筑事务所，而众人承接的第一个项目便是日本剧团出资修建的东方剧场。此基础上，周婉京仿照江户时期能剧剧场的平面图，一改传统小说中起承转合的叙事模式，将剧场空间作为叙事的起点，分别设置“入口”“玄关”“观众席”“舞台（正面）”“舞台（背面）”“廊桥”“后台”“出口”讲述八个章节的故事，围绕东方剧场而展开的人事冲突与情爱纠纷，成为了故事的核心。经由小说结构的虚实起落和承接对应，情节犹如舞台剧层层展开，组建联结成建筑的有机体，建筑的有序空间区分出庞大细密的时间网络。从入口到出口，从演出到谢幕，从舞台正背到廊桥角落，我们由此来到建筑中最玄妙的机关，也是小说中最戏剧化的设置。

伴随情节演进，Kira来到公司成为实习生；廖世奇对声色名利的追逐变本加厉；于晓丹依然纠结于丧母之痛与背德之爱；张铎貌似醉心建筑事业，私下却打好自己的算盘。随着一场施工意外的发生，建筑工人在剧场失足坠楼，引来了社会舆论和税务纠纷。大厦轰塌，楼台起灭，风云的变化与命运的浮沉一度伴随着众人亲手设计的建筑而跌宕起伏……对此，有心的读者不难从“不可见”的章节，追踪推测出隐于其下的故事线索，但这千丝万缕的因果变化，交织其间的生命悲欢，恰是小说中只可意会、不可言传的核心。毕竟，人造的房子是理想的投射，也是欲望的化身；是艺术的舞台，也是生命的幽谷。

周婉京一向善于处理女性人物之间或对抗、或妒忌、或成长的微妙关系，她的文字巧妙如建筑师处理房间中的细微间隙，多有神来之笔。本书中，于晓丹与Kira这两位女性人物的爱恨情仇、精神成长与心灵救赎，每每显露出光明和阴影的轮转不休、爱情与欲望的难舍难分，她们的生命经验恍然中印证了路易斯·康的说法：无光也无暗。在情感叙事之外，周婉京复以建筑的实际功能与文化功用，展现出全球化背景下跨国界的文化流动图景，无论是众人与日本人豆田和阿照的互动往还，还是能剧《葵上》与昆曲《牡丹亭》的轮番上演，在《造房子的人》中呈现出作家致力于融通多元文化与古典美学的写作尝试。小说人物因文化差异产生的观念交锋，既引发沟通世界的对话，还带来重识自我的启悟。

人造就了城市的房子，房子容纳也放大了人。如果说每个人心中都有一座被自我或他人营造的城市，那么一间房也堪称为一处承载记忆的舞台、一个充满风景的世界。在四川成都青城山的禅画美术馆上，各位建筑师仿制清水寺而苦心营构的禅境，终究连通起方家胡同中演绎光和暗、人与心的浑然一体的歌舞剧场。在安详寂静的山寺小屋里，日本能剧和中国昆曲中永续相传的爱与美灵光一现，不禁使人扪心自问：房子究竟是返璞归真的居所，还是镜花水月的所在？一切尽在不言中。三年过后，荒山古寺，故人相逢，她与他都多了几分沧桑。男女眼中曾万丈光芒的希腊立柱，转瞬化作古刹下一闪而过的冰凌。透过光影之间的再度叠合，果真是前尘隔海、缘生如幻，“眼看他起朱楼，眼看他宴宾客，眼看他楼塌了”。历经十载光阴，廖世奇在红尘中由内向外的一场追逐恰似水中捞月，于晓丹在心灵中从外向内的心灵探寻并非劳而无功。此情此景中，字里行间里，禅意、诗情与寒气扑面而来。

在《造房子的人》中，众人终日行走在看得见或看不见的城市里，但唯有人的风景缔结了永恒的记忆，恰恰是那些流动也坚固的、珍贵也易逝的事物，成就了光、情感和岁月。《造房子的人》以人对空间的感知来营构故事，在主题与结构上可与其长篇小说《半玉抄》形成对话关系，两部作品在时空间表现上呈现出不同构思。相较于前者依托建筑的空间模式，后者以时间方式讲述美在时代和历史中颠簸流转、一路艰难相传的坎坷经历。如果说《半玉抄》有意打捞人在历史长河中被风尘遮蔽的诗意，那么《造房子的人》则是在众人居之不疑的心灵楼台中勘探潜隐未现的幽光。究其极，两作中的女人们为爱做出的选择与牺牲，及其在有无之间流转不绝的命运，无不印证出：江湖庙堂歌舞场不过一场滚滚红尘间的虚构，唯有那些忘不掉的风景，真正在人心中构成了看得见的永恒。

置身于一个人类越来越不将房子当作家的时代，如何平衡自我与世界的关系？何以让一间房成为安放心灵的归宿？小说最后，身份不清的琦琦与下落不明的奇奇，构成了本书的最大谜题。对于两位母亲而言，两个孩子的出现，似乎寓示了房子成为家或难为家的双重可能。原来，孩子才是最后一位“造房子的人”。到头来，这些造房子的人终会发现，“家”才是自己梦寐以求的杰作。小说《造房子的人》以筑“房”开始，百转千回之后最终落实到“人”，深意自在其中。作为建筑师的小说家，周婉京试图在小说中交付出摹写人心世相的图纸。

（作者系北京师范大学硕士研究生）

中国作协创研部
青年工作委员会
文艺报 ·合 办·