

有关阎洲近作《尘梦哪如鹤梦长》的讨论



《尘梦哪如鹤梦长》 表演现场，UCCA尤伦斯当代艺术中心，2024

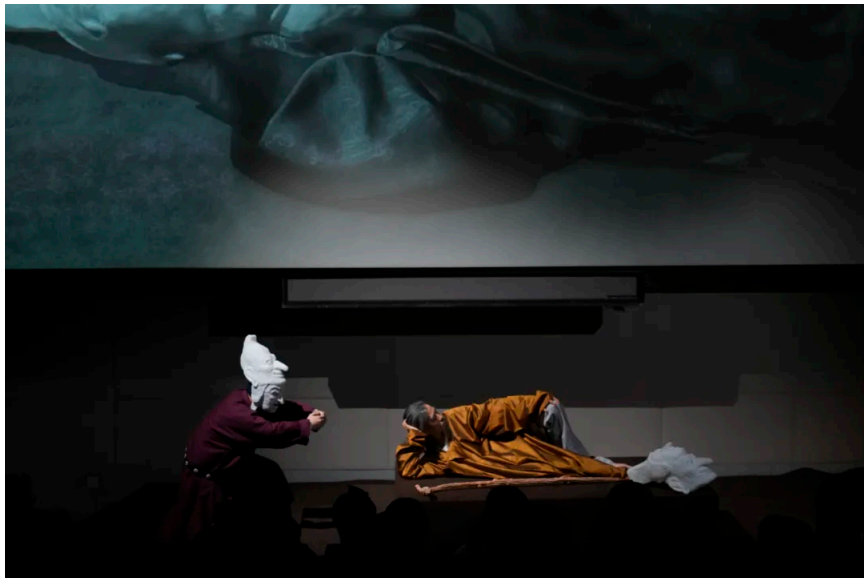
与谈人：成蹊、葛康岚、黄柏然、黄文珑、李佳、李镇、姚斯青、苏伟、阎洲

主持：姚梦溪

时间：2024年1月24日

地点：UCCA尤伦斯当代艺术中心大客厅

《尘梦哪如鹤梦长》项目背景来自一段历史档案，当年的历史书写者，因历史舞台的聚光灯，对故事进行重新裁切，今天也仍有新时代的趣味会掩盖多重而复杂的真实。那么，“真实”又是不是多重的？活动之后，艺术家邀请多位到场观看的研究者进行了一场讨论。以阎洲在UCCA“新现场”的实验讲座为契机，试图更进一步地探讨我们为何“将古为新”，以及在“将古为新”的过程中，作为艺术实践者如何辨识、体感所发生的变化，如何在愈加多变的社会情境下，通过艺术实践揭示出现实与真实，思想与情绪，以回应此时此地的主体性问题。



《尘梦哪如鹤梦长》 表演现场，UCCA尤伦斯当代艺术中心，2024

阎洲：

作品《尘梦哪如鹤梦长》（2024）讲的是：面对现实消磨无解，不如去做一场虚妄之梦吧。这像是一句气话，费解于现实的气话。2020年开始，我忽然觉得现实环境被推到了一个分水岭，一个新的时间点，动荡、恍惚、涣散的转折时刻。起初的两年，我有些不知所措，感觉以前工作的面向和眼前的情况差别太大，很难辨认出眼前的变化。

直到2022年，我的那一整年就在慢慢想，需要一种方法去形容眼前的局面。便开始试着用历史上的另一个转折时刻去形容眼前的情况；眼前的人和感受，真实的感受。选择安史之乱是因为它带来的变化影响了当时亚洲的地缘格局，文化流动的停滞状态也和今天的情况相似。我为什么没有选择别的事件呢？因为我觉得其他的转折可能并不典型和为人熟知。那段历史故事不断地被想象和生长，它携带着更多关于命运变幻和时代兴亡的感受。

2023年初，犹如“大梦一场”之后的“复苏”，我做了一件影像作品《杀胡案》（2023），描写一位在冰原里苏醒的逃亡胡商。我想将这个崭新而漫长的分水岭之年，带给我的消极、虚空、涣散，或者积极的情绪都表现出来。2022年及之前的那些情绪和靶子，忽然在现实的场域里消失了，也许是渗入进每一个人的精神和意志里去了。

2024年年初创作的现场表演作品《尘梦哪如鹤梦长》，是对剧作《长生殿》的二次创作。《长生殿》的结尾，玄宗在道士杨通幽的指引下，赶赴月宫与贵妃相会，是一段美好的结局。而史书、传记，及其他笔记小说里的描述说道，玄宗从蜀地回到长安后，结束了“南北朝”的生态。由于肃宗的猜忌，玄宗的权力被逐渐衰微。后来肃宗将玄宗身边的旧臣纷纷贬黜，将这位老人迁出兴庆宫，转而囚禁在冷宫太极宫。关于他的终年，有一种说法是绝食而死，另一种说法是被太监李辅国锤杀而亡。我设想把玄宗再拉回到他的现实，使他有面对后人对他感受到的处境说些什么，于是作品里我让玄宗一次又一次得做着准备，开启他的升仙之旅。然而，从太极宫去往月宫的旅途艰难，他始终没能逃离现实中被幽禁的冷宫。

最初，我想借玄宗跟肃宗两个人展开对话，然而，去想象两位不同于普通身份的人，是很有难度的，因为我毕竟也不是这样的身份。在那条被想象的时间线上，很难让这两位君主共处一个空间，并形成对话。而且肃宗的资料比较单一，最终，我就决定只需要玄宗这一明确的角色，来对他的处境做一些解释。而在他身旁服侍和产生对话的头戴面具的演员，是一名身份在不断切换和变化的角色。他可能是：肃宗、高力士、贵妃、张果老、黄衣傀儡、以及月宫里的神兽们。



《尘梦哪如鹤梦长》 表演现场，UCCA尤伦斯当代艺术中心，2024

葛康岚：

我们回过头来想开元天宝遗事，唐明皇、杨贵妃、安禄山、郭子仪这批人，在唐朝可能是一个现实。到了元朝的时候，白朴写《梧桐雨》，他有了自己的文学创作。到了明末清初的时候，洪昇写《长生殿》，也属于自己的创作。我们现在理解的《长生殿》，其实就是明代的当代写作。因为他的表达不是为了复原一段历史，他表达的是：明末清初国破家亡天崩地裂的感受。阎洲的创作对于我来说也是同样，只不过借这个故事写一个当代人的感受，但是对观众来说，这反而太突破对传统的想象了。

阎洲给我营造了一幕政治恐怖，他用阴谋故事、谋杀情节、各种可怕的意象。同时，一个男中音在那絮絮叨叨，配上非常静谧的音效，显得很压抑。作品的形式又非常戏剧化，所以，在三、四十分钟政治恐怖氛围里大家还是有所期待的，期待一个真正的戏剧性冲突。无论上一部“安禄山”，还是这一部“唐明皇”，阎洲在对几位历史人物的刻画中，都给了最终的冲突。用刺杀或者谋杀幻象，几乎都是毁灭性的。我理解这就是在压抑的政治恐怖中，突然爆发的、有毁灭感的创伤性事件。

黄文珑：

作品《尘梦哪如鹤梦长》有一种剧场的沉浸感，包括用方言演绎的旁白也带来了这样的感受。表演者恰切的戏剧张力，以及梆子腔的鼓点为表演搭建的框架。

观看这部剧的前提是需要对唐明皇这一历史人物有大致地了解。唐明皇一生位高权重，晚年被宦丞李辅国软禁于深宫，传闻他因其经历而写作《傀儡吟》：“刻木牵丝作老翁，鸡皮鹤发与真同。须臾弄罢寂无事，还似人生一梦中。”后人考证此为讹传，实际上这首诗是梁锺所作，取名为《咏木老人》，是在讲解古代戏剧“弄老人”。诗中交代了牵丝傀儡，也即提线木偶的制作过程，以及工艺之精巧。它的表演主题是老年人人生阶段的再现，讲究的是衰、颓、败。《尘梦哪如鹤梦长》正好是描绘唐明皇晚年时的虚空之境遇与心境，所谓“人生一梦”，贯穿在表演中的面具也同时契合“弄老人”戏里的木偶元素。

“新现场”可以让我们有机会看到艺术家在多个层面上的组织与发挥，因此也让我们多了一个理解艺术家创作的案例。阎洲的旁白给我留下了很深的印象，可以感受到他也乐在其中。表演中，既有想要靠近历史原型的一面，比如演员的选择和妆造，但同时也是很克制的呈现，比如较为抽象的台词和场景的转换。这其中有着现实的考虑，但也可以从中窥探到一丝导演的审美偏好。

“还原”可以是阎洲创作中的一个议题，选择哪些还原、哪些不还原，可以是观察阎洲创作的一个切入点。

阎洲：

对古代的这些历史材料的选择和还原，一部分是伴随着写作去展开的“还原”，另一部分源自之前项目调研的积累。比如：作品《轧犂山之梦》（2023）中安禄山的虎头帽，是我研究已久的图像。它本来是一个横跨东西文化的图像符号，没想到在“还原”安禄山这个形象时可以被调用出来。我的创作有时会释放出一些对图像的兴趣，虽然我希望对图像的利用是节制的。

在具体创作的时候，“还原”对我来说很重要，我需要有一部分可以乱真的、值得考究的东西。有时我需要看很多资料，包括：论文、考古资料，以及笔记小说、诗歌等感受性的作品。然后，我才能摸清清楚某一时刻的氛围感、社会秩序、人物之间的关系。如果历史和图像构成了壳（框架），这个虚构的“壳”才得以搭建完成。编织得不服帖（感受上的准确），填什么馅儿都是都是白搭。

我觉得调用的材料、档案需要消化，这对于创作者来说是不变的。消化后的材料有时会化作一个准确素材被嵌入；有时会唤起某种情绪、动机，当我们带着这些动态的材料，再次进入创作时，工作会变得可塑。不然转化出的创作可能是死的、不太灵的，调用的档案也是一个死的档案。



《尘梦哪如鹤梦长》 表演现场，UCCA尤伦斯当代艺术中心，2024

黄柏然：

我对你过去作品的印象是静帧画面搭配叙事，你会挑一些最戏剧性的时刻来承载故事，每个画面都具有很强的张力。而这次表演里，在舞台后的影像是一个戴着头罩、半梦半醒的人，让我感觉到这个影像既鲜活也不鲜活。我觉得这种不确定的影像状态更暧昧，不是要去说一件事，而是一个深入到某处的入口。

在你刚才的介绍里也会提到你这件作品是跟现实是有对应的，也许是在人的精神状态上。譬如你说：想把唐玄宗还原成一个人，而不是一个历史的或皇帝的状态，我好奇你怎么在一个历史对象和你想捕捉的东西之间权衡两者的比重？这其实是很多处理历史的艺术家也在面对的。

阎洲：

之所以，侧重在作品的结构里去表现现实感和真实感，我希望推进历史之于现实那种似曾相识的描摹，对质感的描摹。以历史材料（图像、文学）来做研究一直是我关注的，但我觉得这些历史材料不太好直接进入，或者

仅仅进入一段档案还不太够。我需要创造一种表达的发力点，比如：借用替身、借用历史人物角色代我表达。

我更多的将那个替身当做一个“具体”的参照物，这个参照物可以将很多信息立体起来。“替身”可能是确有其人，也可能完全虚构。他被我抓进作品里，我将编织好的材料投射给他。或者由我披上他的皮来实现，这样他的历史和我的真实感之间就变得可塑和易于表达了。

成蹊：

参与此次项目，出演玄宗的过程中，我一直问阎洲，这是一个戏剧吗？还是讲座，这算是一个什么创作形式？应该往哪边靠？我说，给我一个方向。他总是用一些，像作品里的诗一样的话跟我说。然后，我就先得读懂他说的话，再去体会问题，这一部分就挺困难的。我们就是以这种方式在不断的磨合过程当中创作。

我觉得我个人的感受和表达是参与到阎洲这个作品里的，把历史档案作为一个材料在用了。



《尘梦哪如鹤梦长》 表演现场，UCCA尤伦斯当代艺术中心，2024

姚斯青：

首先，我是从历史学的角度在观看作品，很欣赏阎洲对这个特定时间节点的选择。因为安史之乱昭示着是整个中古史政治体制的崩溃，然后才渐渐地有宋代的所谓早期现代的转向。有些日本学者会把宋代以后，看成是一个中国的近代的开端，所以安史之乱这个点在我的知识结构里面就会特别有吸引力。包括背后更具体的问题，其实安禄山和史思明的节度使制度和他们的篡权，都是变革的时代，政治结构要面临危机的表现。就是说，它虽然是个危机形式，但背后体现了对政治制度变革的要求，这部分还挺吸引我的。

另一个使我关注阎洲的点，是他这种故事新编的方式。从鲁迅以来，包括很多其他的民国学者，都很关心也投身这方面的实践。因为现代戏剧方式传入其实是蛮晚近的一个事情，就晚清之后的事情。当时他们会考虑我们重新讲述古代故事的时候，在框架上、在思想意识的表现上是怎么样去进行突破的。里面有一种类型，是通过历史人物形象的重新构建，去表达当时民国的这种语境里面人们的情绪和问题。典型例子比如，对潘金莲的形象的重新塑造。在这个线索上，再去看阎洲的“新现场”作品《尘梦哪如鹤梦长》，我会觉得他有点像是一种心理戏剧，他把玄宗的幻象，或者说玄宗的心理欲望的一个向外的翻转，放得非常的大。

这场戏面有很多能引起共情的部分，比如被动选择带来玄宗的复杂情绪，包括家族内部的血腥斗争，这可能并不符合我们人伦想象的部分，都很有戏剧张力。尝试心理戏剧的这种方式，是为了要通过一个个体的形象塑造，还原一种更加复杂的人性面目。

但我也会有有一些比较有质疑的部分，可能是在阎洲对知识的调度上。因为现代史学的成果，它相比传统的二十四史，给我们提供了很不一样的知识框架。这些更当代的历史认识，它怎么融合到你的创作里面去？

我说是，当代史学它的问题意识和框架，它已经有了很大的变化，因为它是放在全球史的基础上的，而不再是以朝代史的眼光来审视唐代和唐代这些事了。我是觉得新的历史眼光，应该放进去的，这可能是给当代性一个更深层次的方式：当我们用不同的眼光去审视它之后，它里面有一些可能性对我们今天有益。但是他需要一个视点转换的设置，而不是说特别去贴合古代自己的阐释。

阎洲：

最近几年，我开始调用中古历史作为材料，大概是从对中外交通史、中古民族史的兴趣开始的。包括在这种文明流动过程中，产生的物质文化材料、图像，更具体的有中古中国的“胡化”、“汉化”现象。胡人故事，胡人乐舞、胡戏的表现等，都是我所谓田野调查的对象，甚至很多视窗的打开，来自于石田千之助和薛爱华的这些汉学家的研究。我的工作可能无法停留在某种单一的史观去想象历史，我需要站在不同远近的现场，剥离出历史的现实与我的真实感之间，可被想象和还原的中间地带。

李佳：

我觉得非常有趣的地方可能是那个幽灵角色的出现。当然今天我们讨论幽灵学，肯定不是一个很新鲜的事儿了，很多人都在用这个理论，而且也用了很多年。包括97年像阿克巴·阿巴斯（Ackbar Abbas）那些学者在讨论回归前的香港文化的时候，也会提到比如《胭脂扣》这样的鬼片，会讨论这种幽灵学带来的断裂和回返的时间性，以及香港它一种没有主体的一种漂浮状态。后来在台湾、东南亚，也一直有很多幽灵学的论述，用来揭示被殖民者压制的另类知识，等等。但这些后殖民论述可能和我们作为中国大陆这样一个土地上，自己的问题、自己的状况还有所偏离，不是非常有力的一个工具。

但我自己对幽灵学感兴趣的起点，其实是汪晖年初发表的一篇文章，讲鲁迅的故事新编，他提出一个概念叫历史幽灵学。他谈到在我们的历史意识里面，过去的事情是一直在重演的，时间是一个轮回。历史不是线性的，它不会进化，它只是在一次又一次重复循环当中改头换面。所以我们会在今天发生的很多事中见到历史，也见到未来。所以，在鲁迅的故事新编里其实就有这么一个探问，为什么有这个轮回，为什么过去的事情一再重演。或者通过这个历史能不能看到自己时代的迷信和神话。他在故事新编里面一方面给过去的故事加上了一个新的现时性的细节，比如说老子出关需要贿赂逃兵；比如说女娲补天一个小人往上看等等。这个洞察的眼睛看到时间的完全共时性，从而理解它的期待也寄托在鬼魂的身上。

在阎洲的这个戏剧里面，他所做的也是非常类似的东西。一个不断在中国历史上被重演的情节。不仅仅是战乱、权力、人性，不仅仅是我们熟悉的后来那些不断的再演绎，不管是文人才子的那种浪漫化的投注也好，还是这种国仇家恨，这种对于治乱兴衰的轮回的认识。其实安史之乱的这个故事也是在中国历史一个轮回的漩涡里面，以不同的方式在不断改头换面的重现的。但我作为一个现代人，在里面看到的不是才子佳人，只有恐怖，那个时候是杜甫写，“天明登前途，独与老翁别。”的时代，是多可怕的一件事情，那么多人就在战乱中死掉了，一直到今天，还是一样。有个什么灾难，就死那么多人。可是我们记住的只有一个唐明皇跟他妃子的故事。

另外还有一点补充刚才的讨论，这个戏里面有一个很重要的线索是梦。我觉得很有意思的是，梦的主题其实还是蛮浪漫的主题，这是一个莎士比亚的主题，比如我们知道麦克白会做梦，他的梦里面会有这些黑暗的欲望，会有现实中最黑暗东西的投射，比如在戈雅的梦里面，能很清晰的看到这些。但是现在，至少在20世纪肯定是没有梦的。我们的灾难性时间，似乎都不在用一种梦的语言来描述的，好像人性一下子变得平庸了，不会在有梦那种深度的投射了。



《尘梦哪如鹤梦长》 表演现场，UCCA尤伦斯当代艺术中心，2024

李镇：

如果对比西南和西北地区艺术家的工作方式，就会发现一个很有意思的现象：与重庆的艺术家愿意从地理空间和更直接的角度出发不同，西安的艺术家好像喜欢从历史时间，和更间接的角度出发。比如当阎洲遇到问题的时候，他会借助文献和档案展开想象，通过一些更复杂、更缠绕的方式把他要说的东西说出来。看过最近的作品《尘梦哪如鹤梦长》和松美术馆的展览《紧急之诗》，我更想向阎洲提问。这种方式与你之前的方式比如，

《连夜，打制一些箭镞出来》（2019）之间是否有一个连续的线索？当然这是主题和内容上的，还有就是媒介和形式上的。《刀子的最后一扭》（2022）和《杀胡案》是用摄影蒙太奇或连环画的方式创作的影像，而《尘梦哪如鹤梦长》则是一个剧场表演，带给我们的感受是完全不一样的，那么在媒介和形式的选择上，你是如何考虑的？

阎洲：

《轧萃山之梦》、《尘梦哪如鹤梦长》，都是傀儡戏，剧构相对具体、复杂一些，它们的故事文本是先于视觉存在的，呈现在作品里的文本和图像有呼应也有疏离。《杀胡案》没有文字，是没有图说的摄影连环画，它更多在用叙事图像来推进故事，它看上去没有那么具体，对于我来说倒像是几件强文本创作之间的缓冲。

如果说有线索，可能包括在对紧急时刻和紧迫感的营造上，比如展览《连夜，打制一些箭镞出来》叠加了许多个紧急时刻，但是更多在抽象的去探索、假设——当紧急时刻来临，我们的预案是什么，何以自处？何以反击？而《轧萃山之梦》《杀胡案》《尘梦哪如鹤梦长》像是预案失效后的近身拼刺，调动了更多直觉和具体的情绪，这种触摸紧急时刻的远、近距离是有变化的，来自于我不断变化的真实体感。

苏伟：

在很多创作里，我看到缺乏对媒介本身的体会，导致说其实这个作品未必能成立，尽管他讲的故事和叙述是合乎情理的，是可以被我们就感同身受到的，但对于媒介的把握和经验，往往直接影响了这个作品的美学。同时，我们今天的现实还是需要一种更有深度的提炼，这也是一个挺大的事儿。

我看阎洲这个表演现场的时候，我就有很多这样的感受，一方面，我觉得非常好的一个选择，就是说首先两个演员是没有台词的，避免了过度演绎变成剧场。它实际上是一个现场而不是剧场。

比如说在以前所谓的全球主义的时刻，现实总是被工具化，当成材料。你总会感觉到这种从现实到艺术的转换是不牢固的、缺乏真诚的。然后也缺乏重量和意义感，现实总是被策略化、被观念化。

现实主义其实一直是一条很残酷的道路，我觉得它是一条需要你与之搏斗的一条道路。这个事情可能就是说从艺术家的角度我们往往看得到，但我们在写作和研究里面往往很少涉及这个搏斗的层面，对现实主义带给我们的张力感受不够、下笔也不够。也就是对那个叫“现实感”的东西体会不够。

与谈人介绍：

成蹊，策展人、研究者。主要以策展、文献研究、诗歌、纪录片、表演、社会剧场等方式进行创作实践。

葛康岚，古务运动发展小组成员，“地下六百年”民间音声采集计划制作人。

黄柏然，魔金石空间研究员。

黄文琰，美凯龙艺术中心策展人、研究员。2019-2022年任职于北京中间美术馆研究与策展部。

李佳，是一名生活在北京的独立策展人和艺术评论写作者。

李镇，在北京生活，在中国艺术研究院工作，研究领域包括媒体艺术和数字艺术。

苏伟，是生活在北京的策展人、艺术史研究者。苏伟最近几年的工作聚焦于对中国当代艺术历史的再叙述和激进想象，探索其全球语境中的合法性和断裂性的根源。

姚斯青，常住北京的寒冬和南方的神秘水泽，作为不称职的猎物和一般称职的现场观察员，迷信观念更新的锐利可以刺破某些话语现实，现阶段处于艺术行业的轮岗中。

阎洲，1986年生于西安，目前工作生活于北京。他使用影像、写作、表演等创作媒介与今日文化生态及实践者处境展开观察和对话。

这场对话基于2024年1月11日，在UCCA尤伦斯当代艺术中心报告厅中举行的两场艺术家表演现场，它属于UCCA实验讲座“新现场”系列，由艺术家阎洲带来的《尘梦哪如鹤梦长》。自2019年，“新现场”第一季持续关注本土青年艺术家的创作实践。2023年重启

延续对现场、身体和感知的探索，强调知识生产通过现场重新进行感性分配，关注建立在田野、档案、历史中的非虚构艺术创作，通过艺术家的捕捉和创造，重新书写此时此地的主体性问题，这一季的“新现场”系列将由姚梦溪策划。

文字整理/赵浩淼、周文奇，编辑/蔡一峰，编审/戴卓群