

UCCA Edge 对话 | 真实的边界：从《青年史》的跨文化现场展开

亮点内容文字回顾



对话  
Conversations

**真实的边界：  
从《青年史》的  
跨文化现场展开**

**The Boundaries of  
Non-fiction:  
Youth in History  
Post-performance  
Conversation**

嘉宾：  
陈恬（南京大学文学院戏剧影视艺术系副教授）  
董锐蛟（旅美青年戏剧学者、策展人）  
顾灵（资深艺术作者、译者）  
赵川（艺术家、《青年史》项目发起人）

主持：  
吴伊瑶  
（UCCA Edge 公共实践助理策划人）

Speakers:  
Chen Tian (Associate Professor, School of Liberal Arts, Nanjing University)  
Dong Ruijiao (Theater Studies Scholar, Curator)  
Gu Ling (Art Critic, Translator)  
Zhao Chuan (Artist, Initiator of *Youth in History*)

Moderator:  
Wu Yiyao  
(UCCA Edge Public Practice Assistant Curator)

2023.6.10 周六 / Sat 14:00-16:00  
UCCA Edge 报告厅 / Auditorium

UCCA Edge

© UCCA 2023. All Rights Reserved. Photo: [unreadable]

活动时间：2023年6月10日（周六）14:00-16:00

活动地点：UCCA Edge 报告厅

回看链接：<https://ucca.org.cn/program/the-boundary-of-nonfiction/>

嘉宾：陈恬（南京大学文学院戏剧影视艺术系副教授）

董锐蛟（旅美青年戏剧学者、策展人）

顾灵（资深艺术作者、译者）

赵川（艺术家、《青年史》项目发起人）

主持：吴伊瑶（UCCA Edge 公共实践助理策划人）

录音整理编辑：王元蓉（实习生）、吴伊瑶

文字校对：逢芮

## 身体在场：《青年史》的创作背景与工作方法

赵川：《青年史》的创作有一个较长的前期筹划。大概在2017年的时候，我们定下来关于“青年”的议题，想要做一个持续性的创作。在随后的2017、2018至2019年，我们持续跟不同的年轻人社群群体、包括我们自己内部的年轻成员，通过工作坊的形式展开了讨论。当时所呈现的一个剧场作品叫《草芥》——它有不同的版本，我们想要就当下青年的生存状态，以及“青年”这一概念到底对我们意味着什么作出持续探讨。

但实际情况是我们的工作——我自己认为——遇到了某一种瓶颈：我们似乎很难走出“当下”，年轻人似乎总是被自己当下生存的这些困境所纠缠，我们始终纠结在“现场”之中，很难再往前进，也很难往后退，很难进入到历史，看到以往的经验与经过。

那么，究竟怎样才有可能进入我们所期待的讨论场域里？——在2021年的时候，我们开始想到《青年史》这样一个方式：通过一个舞台，邀请一些海外的艺术家来合作推进一场有关“青年”的讨论。至去年7月份，我们确定了最终合作的艺术家，即来自印度班加罗尔的阿努贾·戈莎卡、生活在巴黎与日内瓦的委内瑞拉裔艺术家皮埃尔-安吉洛·扎瓦格利亚，以及（来自南非）开普敦的艺术家宽迪思瓦·詹姆斯。很巧的是，我（赵川）是60后，其他三位艺术家则分别是70后、80后、90后，以及后期还有瑞士音乐人的加入，我们正好跨越了不同的时代。在调研过程中，有一个基本的要求是：我们去找50岁以上的人，同他们聊青年对他们来讲意味着什么；他们有什么样的经历可以分享等。最后，大家在尽可能多地接触之后确认下来他们最后要聚焦呈现的某一位，或某两位人物及其故事。

一直大致去年10月、11月，我们每个人都在各自做自己的创作调研，而在今年二月之后，我们开始整合收集到的艺术家素材，尝试将这些内容整合为舞台演出的前身。

而在这个过程中，重要的一点是，这样的一个想法是从疫情中发展出来的：人们受到各种物理条件的阻隔，但我们仍然能交流——而我们怎样才能交流各种各样的事情？我们借用了线上的形式，中国的演出者在现场，其他国家的演出者则在线上的各个地方演出，这是我们当时的一个期待。但作为一个相对而言的剧场原教旨主义者，我仍然相信、仍然期待它至少是一种“现场”。甚至疫情期间，我们自己还做了一个玩笑似的、没有正式投入使用的“人传人剧场”，我们尊重剧场这样一个人跟人之间的、古老的沟通方式。

**陈 恬：**关于线上的部分，我觉得很有意思的是，在疫情刚开始的时候，剧场从业人员都感觉遭到了灭顶之灾，我们的剧场不能开了，怎么办？后来大家好像生成了一种乐观的精神，觉得我们是不是可以开发出一种新的形式了？我们可以抛弃物理的剧场，完全搬到线上，采取一种非常经济的方式。

而疫情过去之后，我们发现，似乎这种新的形式也并没有怎么发展起来，大家好像很快地就厌倦了线上的这种形式，好像我们还是很天然地会被线下的、发生在物理空间的、人和人共同度过一段时间的，这种剧场的魅力所吸引。

《青年史》南京演出现场非常有意思，它有线下表演的部分，同时还需要借助线上的连接。你能感觉到似乎之前的特殊时期还没有完全过去，国际旅行好像还不是那么方便，但是同时线下的剧场又开放了，呈现出我们所处的过渡状态。那一场还出现了一些所谓的“技术故障”。依托网络，我们似乎是能够实现跟全世界无缝衔接的乐观愿景，但在那场演出当中，遭遇了一点意外——大概有 20 分钟的时间内，其实是断联了，还有一些声音方面的问题。但赵川老师通过表演把现场的技术故障变成了那天演出的一部分，那一刻我有一种非常强烈的感受是：**我们可以借助技术跟非常遥远的人产生连接，但是这种连接又是如此的脆弱**，这是这种特殊的剧场形式，在现场带给我的一个非常强烈的感受。

**董锐蛟：**我分享一些较为个人的感受。当时坐在那个剧场中，我感到作为肉身的我是回到了北京；但是从某种程度上我的意识、或者说我对于戏剧的理解可能还停留在某一个半空中，某一架飞机上，这种状态和《青年史》所呈现出来的剧场内外的，以及网络空间内外的交界有一种很奇妙的对应。

而在这个过程中，我们最开始会觉得对于网络这个新形式、新空间很兴奋，但到最后我们发现，我们无法真正去定位那个虚拟的空间：它在哪里？它究竟是在网络上、在一个遥远的服务器上，还是在我们的眼前的某一处？这种意识将我们带到了一种非常无根的状态。

如果我通过录像的方式去看《青年史》，我的感受会是什么样的？在观看的过程当中，我其实一直是带入了网络的视角。（我试图思考，）**在一个真实的空间里去看一个既有网络参与又有虚拟空间的演出，和我处在一个“虚拟的过程”中去看演出，在这两者之间，我真正从剧场里得到了什么？**我作为一个观众，我的身体感受到了什么东西？——这个感受其实还挺奇妙的，到现在我可能也没有办法用语言去把它完整地表述出来，但是《青年史》这个演出所设计的元素其实提出了一个挑战、一个问题：**我们如何把这样一个虚拟空间真正落地？**比如落到一个像UCA这样的国际性艺术机构当中去。其中牵涉到其他一些文化、社会、政治层面的因素，在多重空间交织于一起的情况下，我们如何去理解这件事情？

**吴伊瑶：**将这样一个跨越时空的项目呈现在一个具体、固定的空间当中，其实是很需要一些较复杂的基础设施搭建为支撑的。首先，我们会看到舞台上两块屏幕（Panel A和Panel B）。在观众看向舞台时，左侧屏幕呈现的是预先编排好的录像和音效，现场的摄影剪辑老师会切放不同的画面；观众所看到的第二块，也就是最中间的主要屏幕上会呈现Zoom的会议界面，四位艺术家会从四个不同的真实空间加入到这个共同的虚拟云端空间。事实上，作为观众的我们无法确定自己到底处于哪一个时空当中，会觉得好像要跟着四位艺术家的声音、跟随他们的表演进入不同的空间，然后再回到他们所要讲述的那个故事所在的时空。

顾 灵：文本也是一个非常关键的媒介。现场是不断地借助语言、对话、文本、提问与回答来达成的，包括某个人对过去自我的描述，或是对另外一个亲人、朋友的描述等。一方面，语言完成了对自己过往的一种回溯；另一方面，语言本身又没有办法完全去捕捉、完成这种回溯——我们能感觉到语言尝试去捕捉一些东西，然而它好像又没有办法真的那样做。

因而，在这个语言的空隙之中，演员的表演作为最有魅力的部分显现了出来。即便是以层层屏幕为载体，但我们，或观众是知道演员们是在现场的，他们同时都在一起，他们的自我、意识、情感、欲望，全部都是在现场的，而这种在场的东西是很打动人的。

### 关于“真实”：在纪录之间探寻方法

赵 川：我想就剧场的工作方式做出一些补充。首先，它采取的是**联合创作**的方式：不是由一个人、一个单一视角来试图去完成，而期望整合或者集合不同的视角，一起去探讨一些问题。对我来讲这里头有一个美丽之处——世界不是由一个单一的答案可以决定的，我们所经历的、包括我们正在经历的，或者将要经历的都是一个如此复杂的世界，我们要去面对这个复杂性。

我们始终在寻找一种所谓的真实性。这个真实性如何达成？我自己会觉得所谓进入剧场的方法，跟我小时候所受的关于现实主义的教育有关。

从“草台班”这个戏剧团体讲起，有时候别人说，“草台班”还有某种草根性的东西。我想这个所谓草根性的东西就是一个**贴近地面的形式**，就是你可以站在高楼上面往下看，那是一种现实；你也可以趴在地上看到泥土，看到草，看到虫子，看到那些垃圾，看到那样的一种现实。现实不一定总是站在高楼俯瞰的远景、地平线高楼，也可能是坑坑洼洼的地面，这些现实都是我们需要面对的。那么，我们如



何能够以这样的一种现实来跟我们的观众沟通？——要去找一个方法。而什么是方法？这则是“草台班”始终在遭遇的一个问题。

2007、2008年的时候，我们去接触了德国“纪录剧场”的一种工作方式，而它一定程度上反映，或者说沉淀在了《青年史》的创作过程里。比如，剧场中来自南非的参与者叙述了南非在1993年民族和解之前所经历的一个非常暴力的社会状态，而一定程度上，某些暴力一直到现在仍延续着。暴力作为一种社会形式，被以一个非常个人的视角讲述出来，而非某种由历史学家所陈述的国家趋势；另外，剧场中的印度艺术家则采访了他的宝莱坞演员朋友，从一个印度穆斯林的视角展开对历史议题的叙述，从个人经验、个人感受出发，而非直接进入到非常宏观的历史维度。这大概就是“纪录剧场”提供给我的方式，或者说，其实不需要靠“纪录剧场”这个名头，纪录剧场是一个舶来品。我希望我能够做一些比较诚恳的东西。

**陈 恬：**承接赵川老师的讲述，《青年史》是对历史中的青年所做出的某种与宏观主流叙事不同的、（基于）各自私人经验的陈述。那么，这种私人的经验是否就比所谓宏观的东西更接近真实？

几年前，一个朋友给我发了一张数据化呈现全球难民潮形势的动态图，你可以看见这张事件地图上移动的坐标、不断推进的时间线。你会发现，有一些地区，比如说阿富汗、乌干达会在某一个年份——出于战乱或者自然灾害——难民数量突然增加。地图上所显现出来的就是无数个起点像放烟花般散落到各地区，每一个点代表17个难民，随着时间推进，地图上到处绽放出烟花。

这种视觉效果的震撼让我联想到过去大量的亚里士多德式的现实主义戏剧，它们是在做这样一种宏观的呈现——包括这张地图——它做得非常美，让人感觉到一种缜密的美感，但同时，这样缜密的美感遮蔽了很多非常个性化、个人化的私人理念——譬如，17个人才能凝结成一个点，那个点像烟花一样散开。但是对每一个具体的个人来说，那是一段史诗般的旅程，可能他就“死”在了海上。

相反地，赵老师做的可能就是去挖掘每一个点，化成17个具象的人。而每一个人的个人经历是不是就一定就比整张图更真实？我认为，或许纪录剧场也并不是要提供一个“我的就是更真实的”这样的定位，而是在我们的主流宏大叙事之外，去附加一种额外的真实，使我们意识到，我们过去所接受的真实是片面的、残缺的、不完整的，或甚至是空白的。

在看这个作品的时候，另一个非常强烈的感受是我们对亚、非、拉这些第三世界国家是多么陌生，可能在全球化的进程当中，我们熟悉了欧美国家的历史，但对于像委内瑞拉、南非的画像则异常陌生。而《青年史》就把这一空白的叙事部分填充进来，使得我们对于真实的边界（的感知）得到拓展。

此外，是关于纪录剧场这一工作方法的一点感受。在观看一个传统的戏剧作品之后，你能够对这个故事作出复述，你获得了很多具体的内容。但是看完赵川老师这个戏之后，其实他们讲的很多内容我都不记得了，但是这个戏当中不停地提出了很多问题，关于你的青春、你的记忆、你的成长，以及关于你和更大的语境之间的联系，好像每一个都是抛给我的某种思考，而非具体的信息、具体的内容。所以，我觉得这或许也是有关纪录剧场工作方法的一种特质——它不是旨在传递一个对象，而是想要在这个对象、作为中介的艺术家以及观众之间建立一个连接，引出关于我和“青年”这个宏大语境之间的联系思考。

### 身体剧场：在美术馆空间中接近真实

吴伊瑶：《青年史》与传统剧场表演的另一个非常大的差别在于，前者是一场发生在美术馆空间的呈现，与我们日常进入剧场所看到的精致戏剧表演大相径庭。而这种差别的意义也许在于美术馆空间所附着的更多批判视角、问题意识，以及由此引发的继续去讨论、去尝试、去生产的可能性。所以，也

想听董老师谈一谈，在美术馆空间中看到的《青年史》这样一场表演同之前的戏剧观影经验相比不太一样的地方。

**董锐蛟：**我想首先顺着纪录剧场这一方法展开。最开始，我们把纪录剧场叫做文献剧场，我们相信文献本身带给我们的真实的力量。比如陈老师谈及的难民问题，如果我们在还原犹太人种大屠杀的过程中，运用一些真实数据、幸存者的回忆录、幸存者的采访，并把它们搬到舞台上，即呈现出一种类似于逐字剧场的形式，那么我们似乎可以从纪录剧场里面展现某种真实。

但是，一个重要的问题是：**落在Archive（文献）里的东西是否就是可以指证的？**美国的戏剧学者黛安娜·泰勒（Diana Taylor）在*The Archive and the Repertoire*（《文献与剧目》）一书中提出：西班牙殖民者刚到美洲的时候，他们所记录下来那些文字、所认可的那些表演形式被记录在了文献当中，可那些文字并不是由美洲当地原住民所书写——原住民的叙事其实一直是通过身体、口述的传承来完成的。那么当我们去说Archive（文献）、文件、档案的时候，就会遇到一个问题：谁在记录这些东西？他们记录了什么？用什么样的标准去记录？所以，**我觉得在剧场中更重要的一件事情可能是，我们的身体携带了什么样的关于我们自身的印记？它传达了哪些真实的东西？**

因而，回到《青年史》上，观众其实是通过赵老师的身体——在现场能看到的唯一一个真实的身体——来完成这个过程的。所以，比起把《青年史》称为一个纪录剧场，我觉得它可能更像是一个身体在场的肢体剧场，这是第一点。

第二点，关于《青年史》中的“青年”二字。与“the History of Youth”这一直译不同，“青年史”的英文译名为“Youth in History”。当时我看到这个英文翻译的时候，我才意识到在某种程度上，“青年史”并不是一个概念，它更多地是一种身体的意识，是关于一个身体如何回到青年的状态，或者说在青年状态已经失去的时候，如何去回溯（关于）它的一件事情。



此外，如果我们把“青年”这个概念单独拿出来看的话，它其实很大程度上是一个被商品社会，甚至是被革命的叙事所构建出来的一个东西。就像刚才陈老师提到的青春，甚至像童年这个概念，都是在维多利亚时期之后为了解放劳动力而出现的一个概念构建。青年这个概念则很大程度上是处于20世纪后的消费主义社会语境下所产生的细分人群，从而向其售卖特定商品的需求。所以，如果再将这一层含义加进去，在看到赵老师的身体出现在表演空间和青年这个词发生关系的时候，我忽然意识到，我们在观看的其实是赵川老师的青春，而不是一个广义的“青年史”。尽管我不知道赵老师的青春具体发生在什么时候，但是我们所讨论的可能更多会是（20世纪）80年代这一时期，而不是当下的青年。

第三点我想说的是，某种程度上，我们都会对过往、对我们的肉身曾经达到的那个地方有一些唤醒式的、玫瑰色的构建。而这个构建又是出于某些因为身体达不到、年龄达不到，所以才去构建它的机制——即如果我真正处于经历的当下，我对所正在经历的似乎并不会形成太大的认知以及感触。所以从这个角度，本质上来说，我们所讲的似乎不是青年史，而是一部“缺失掉青年的历史”。

最后还有一点是关于美术馆空间与剧场空间之间的一个巨大区别：对于剧场空间，我们习惯性、天然性地会将自身置身于一个虚构的戏剧性的框架里，我们知道它是演的，所以我们把自身和舞台上的东西隔离开来；可是在美术馆的空间里面，我们往往会用行为艺术的角度去看待它，我们往往会去正视那个出现在空间里的身体，认为它是真的——这是一个我觉得从底层逻辑上来说不一样的假设。所以当剧场作品发生在美术馆空间的时候，它形成了某种意义上的不连贯与对撞，从而导致我在看演出的时候会怀疑赵老师的讲述、包括他们所有人的采访究竟是不是真的，（甚至怀疑）真实这个概念是不是可以达到的？因为真实这个概念本质上来说也是一个柏拉图式或者亚里士多德式的构建。

如果我们把底层逻辑设定为真实是不可以达到的，再去看这件事情，那么好像在我的角度来看，整个戏剧史，尤其是从浪漫主义、自然主义到象征主义，然后到神秘主义等，所有东西似乎都在围绕着一个永远无法接近的命题去努力。而恰恰就是在这个无法接近的过程当中，有了一些能量出来。比如，

借助法国哲学家让-吕克·南希“无法运行的社群”等一些概念来衡量它：那个好看的东西可能就在于我们无法达到真实，我们在追求真实的过程当中，所以它才有意思。而不是说我们认定赵川老师的真实就要比现实里的真实更真实，或者我的真实要比大家的真实更真，它是一个接近的过程。

顾 灵：虽然我和锐蛟看的不是同一场，我在南京的剧场里看，但是我很明白刚才他说的这种“怀疑的悬置”。在剧场里我们频繁地怀疑起现实，我们代入到屏幕的情境里去。

最开始《青年史》排练的地方就是在美术馆，这里又是排演的空间，又是正式演出的地方。正式演出中有两个屏幕、一个画布。对现场观众而言，同时能看到第四个“panel”（屏幕）——一个综合的、整体的现场，打破了舞台和观众的边界。

因为我们同时看到这些多重屏幕，我们的眼睛可能是一会儿重点看这个屏幕，一会儿重点看赵老师在画画，所有的这些信息都纠缠在一起，让我联想到曾体验过两次的VR 戏剧。那种感受其实是打破了屏幕——真的走进了一个现场，那也是一个空间、是一个全新的体验。空间本身是在不断地被重新演绎的，但是就像大家刚才讨论的，对真实的追求能让我们感同身受地去体会别人的生命，感受不同生命之间的强烈连接——无论你是在用什么样的技术手段，在什么样的空间里面。

### 向距离靠近：“青年”身体扮演者的自述

赵 川：延续小董（董锐蛟）所说的，他讲到，文献是否就是一个可靠的东西？所谓的历史文献是由谁来写作的？事实上，那个写作的人决定了整个事件；而作为一个普通人，他的身体在场，其实是一个更好的证实。

回到“真实”这个问题，我想引用一位来自瑞士的剧场创作者朋友的话，他说：“最接近真相的那样一种形式，似乎也最接近谎言。”我认为这样的一个观察是非常深刻的。当我们以真实之名来诉说的时候，其实非常危险。我们要警醒：当我们以真实之名在叙事的时候，我们到底在讲什么？另外，身体的在场又是什么？在演出中，我事实上在试图接近某一具青年的身体，试图接近某种距离。表演中有我举起凳子的一个动作设计，但在舞台之外，不管在任何一个现场——北京的或是南京的现场，我都找不到一张很顺手的凳子，觉得它们都太重了。我希望能用一只手把它举得高一些，举得离我的身体远一些，但是都好难。所以这是一种挣扎，也许这具身体在台上所呈现的就是一种挣扎——沟通的挣扎，重新回溯、寻找被称之为“青年”的某种东西的挣扎。

**董锐蛟：**我有一个问题想请教赵老师。置身于老D（《青年史》剧中人物）所处的时代背景，在（20世纪）80年代末、90年代初的时候，北京那边办了一个人体艺术画展，在北京应该引起了不少的轰动。但它来到上海之后，报道说上海人民特别地平静，体现出了上海人“冷静”的性格。《青年史》所讲述的时期其实也是这一时代，其中有一个情节是老D自述他当年第一次参加校园里的画展，然后展览被学校强行关闭的经历，这个就是当时的老D初次接触成人社会的一个过程。对于我来说，我更多地是从故纸堆、旧报纸、旧刊物里面翻出来一些东西对那个时代进行了解，那赵老师作为中国（20世纪）80年代社会的一个亲历者，能否就那段时期展开作出一些讲述？

**赵川：**我觉得我们那个时候有一些“虚妄”，这些虚妄是整个所处的时代状况所带动起来的東西。那个时候求变是一种正当性，这种求变的正当性是通过革命的叙事延续下来的，革命就是求变，那么我们也处在那样的一个延续当中。

而在这样一个求变的社会历程当中，主体、主流的社会也期待变化，但是他们其实很多时候也不知道该怎么变化。但我觉得那个时代的一个美丽的东西，就在于当大家都不知道怎么变的时候，就摸索着向前；犯错了，就认一个错，然后再改。虽然改来改去也很痛苦，很多人受挫，但是它是在摸索当中

的、一个相对诚恳的时刻。所以，在老D经历的时代里头，有这样颠过来、倒过去的时候，有各种错误，但是总之，它是一个求变的时代。

**顾 灵：**对于刚才两位的分享我也有些同感。今天对话现场也有一块画布。演出过程中，作画也是赵老师整个演出过程的一部分。画面中的力量，其实在现场也是有传递的，同时又是跟这部戏讨论的东西是一致的。这部戏最触动我的地方在于，一种自我的延续性在这个戏里面被充分调动起来，像是“自我的地质层”，就像我们看一个地下的切片，历史上的断裂也好，延续也好，它是一层一层的。在这个层里面，它除了纵向的层次，可能还有一个特别内在的自我和另一个比较外在的自我，或者说它会像星系一样，今天这个引力重一点，潮汐高一点，明天又变得截然相反。像这种自我的丰富性、自我的空间感、自我与自我的对话，是这部戏非常感动我的地方。

### 边界与他者：叙事方法、存在关系与安全感

**吴伊瑶：**在演出构作的过程中，“自我”，和“他者”这个被叙述对象之间的边界，是否在不断地被模糊？以及这种模糊的加深是否是演出想要呈现的？

**赵 川：**在这个演出当中有很多条叙事线在并进，比如有戴面具的叙事者、有所谈论的人物，以及一部分人物是有影像的，有些人物则没有。而在创作的过程中，我们一直在问——尤其是我们的印度创作者——她一直在问：**我到底是谁？我又怎么会在这个事件中？她希望能够以某种方式建立起自己跟她所要叙述的对象之间的关系。**所以，她后来选择的方法是通过打在自己身上的投影，或是通过画画，来跟那个被叙述对象建立某种存在的对话关系。我跟我的叙述者、叙述对象间要有一个关系，并且这个关系要通过剧场这样一个方式来呈现——当我们戴上面具的时候，我们可以从那个“我”里头跳脱出来，去讲历史故事、去讲别人的传奇故事。所以这些叙述对象始终处于不同层次的来回跳跃中。

**顾 灵：**剧中每位创作者都有一个铃铛和一副面具配合使用。铃铛的仪式性是非常强的，我们或许都有些铃铛“叮铃叮铃”声的记忆。在面具的摘换、铃铛声的切换中，从叙事的感知上来说，铃铛是一个重要的工具。再扩展一点讲，铃铛代表了声音的维度，是整个作品中声音设计的一部分。它有一些非常简单的、让大家能记住且具有辨识度的声音，去对应表演结构上的特定节点。如果说一个文本必然有结构、章节、段落，那这中间的转换基本就是靠铃铛来提示的。

声音设计的部分还包括表演最开始的评弹开篇。对江南人来说，这一声音记忆让人感到既熟悉，又有点遥远。评弹本身有很强的文化属性，它可能代表了作品聚焦讲述的某个历史时期和记忆，同时又在现场被直接使用，中间产生的缝隙感，或者说距离感是奇妙的。

**陈 恬：**我能感觉到《青年史》用了一个非常复杂的叙事。剧场并没有采用一种戏剧性的、再现情节、故事、人物的形式，而是以普通人的视角讲述他们自己的故事。但这种叙事方法可能常常面临的一个问题就是，这样一种自我的戏剧也许会变成有自恋倾向的、过于沉迷自己的讲述。

但在赵老师的工作方式当中，很显然，他试图通过不同的视角来拉开距离，造成一个批判性的讲述方式，并呈现给观众。这样一来也可以让我们思考，不同视角之间的切换、不同视角讲述的内容之间是怎样互相交织的。作品最后也并没有构成一个缜密的“东西”，而是不断地产生拉扯的张力，有很多的棱角、切口，呈现出一种混杂的状态。然后你（观众）则从这些混杂的、交织的、边缘的东西去进入到它里面的叙事脉络，这个是非常有意思的。纪录剧场当中，当我们假设某种纪录性的东西是更真实的，这些纪录性的东西是不可能直接在剧场中自然地呈现的，剧场必然要加一个框架。

**董锐蛟：**延续刚刚陈老师的框架，从我的角度来说，我觉得那个框架就是“采访”这个行动本身——在采访这个动作当中，某种艺术家的主体性被构建出来。即便我无法确定他们说的东西是不是真的、他



们采访的内容是不是一个构建出来的东西，但我能够相信采访这个动作本身发生过，那么采访这个动作就是艺术家的行为了。

而且，我认为采访这个动作和边界也很有关系。在我的角度而言，**边界之所以能够明晰，是通过“穿越”这件事情去完成的。**所以，采访这件事情本身可能就是离开自己的边界，到另外一个人的生活空间、历史空间、虚构空间中去，那也是一个对边界的跨越。就是在这个过程当中，我能够作为一个观众，感知到艺术家在哪里、他的采访对象在哪里、他的艺术行为发生在一个什么样的空间。

把一个东西归为历史、把它的边界描述出来的过程，本质上可能就带有某种安全感的建立。因而我在想，《青年史》中的这几位艺术家，他们去做采访、做这样一个边界的划定，这个过程似乎也是某种让他的采访对象获得安全感的举动。我印象特别深刻的是南非艺术家宽迪思瓦在讲述她的采访的过程中，其实并没有透露太多采访的具体内容，而更多地是用自己的身体去呈现她对采访内容的感受。而在这个呈现的过程当中，我觉得就是那个边界的树立、她对于自身身体和被采访者身体的划分，反而产生了某种让我感觉很心安的东西，作为一个观众，我是处在感受那个边界，而不是要被它所伤害到的一个状态。