

CSSCI 来源集刊

谢冕 孙玉石 洪子诚
主编

新诗 评论

NEW POETRY REVIEW

2018年
总第二十二辑

面向诗歌的剧场与面向剧场的诗歌

——《随黄公望游富春山》札记

“我们的才能和无能的故事”

——从“各种未来”到《诗剧三种》

认同之诗，或经验主义的四重根

——读孙文波长诗《长途汽车上的笔记》

铁做的月亮

——《我的诗篇》英文版和同名纪录片的书评兼影评

八个问题的回答及其他：卞之琳访谈



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

新诗

NEW POETRY REVIEW

评论

CSSCI 来源集刊

谢冕 孙玉石 洪子诚
主编



2018年
总第二十二辑



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

新诗评论. 2018年: 总第二十二辑 / 谢冕, 孙玉石, 洪子诚主编. —北京: 北京大学出版社, 2018.11

ISBN 978-7-301-29929-6

I. ①新… II. ①谢… ②孙… ③洪… III. ①新诗评论—中国
IV. ①I207.25

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第223625号

- 书 名** 新诗评论 2018 年(总第二十二辑)
XINSHI PINGLUN 2018 NIAN (ZONG DI-ERSHIER JI)
- 著作责任者** 谢冕 孙玉石 洪子诚 主编
- 责任编辑** 黄敏劼 饶莎莎
- 标准书号** ISBN 978-7-301-29929-6
- 出版发行** 北京大学出版社
- 地 址** 北京市海淀区成府路 205 号 100871
- 网 址** <http://www.pup.cn> 新浪微博: @北京大学出版社 @培文图书
- 电子信箱** pkupw@qq.com
- 电 话** 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750112
- 印 刷 者** 天津光之彩印刷有限公司
- 经 销 者** 新华书店
- 660 毫米 × 960 毫米 16 开本 18.75 印张 230 千字
2018 年 11 月第 1 版 2018 年 11 月第 1 次印刷
- 定 价** 45.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题, 请与出版部联系, 电话: 010-62756370

目 录

诗、剧场与行动

面向诗歌的剧场与面向剧场的诗歌

——《随黄公望游富春山》札记…………… 陈思安 (2)

“我们的才能和无能的故事”

——从“各种未来”到《诗剧三种》…………… 王 炜 冯俊华 (22)

关于“实践论”和“诗剧三种”

——答雅昌记者问 (2016年1月)…………… 冯俊华 (37)

王炜的诗剧：在政治和地缘之间…………… 王年军 (40)

孙文波研究专辑

认同之诗，或经验主义的四重根

——读孙文波长诗《长途汽车上的笔记》…………… 一 行 (46)

远游风景的叙事之维

——孙文波与新诗的山水纪游传统…………… 朱钦运 (84)

“在风景中成为风景”：旅途中的自我身份认同

——以孙文波《长途汽车上的笔记》为例…………… 纪 梅 (106)

问题与事件

铁做的月亮

——《我的诗篇》英文版和同名纪录片的书评兼影评

…………… 柯 雷 (Maghiel van Crevel) 张雅秋 译 (122)

两岸诗的境界

翻译的政治：冷战初期台湾和香港对现代诗的

译介及其差异····· 刘 奎 (140)

80年代后两岸政治诗中的暴力修辞····· 吴丹鸿 (161)

当代诗研究

界内 / 界外：论李亚伟诗作中的历史狂想与地理移动··· 林佩珊 (190)

一种古老的成熟

——论现代汉诗的句法····· 赵 飞 (233)

访 谈

八个问题的回答及其他：卞之琳访谈····· (266)

我记忆中的卞之琳先生····· 三木直大 (286)

本辑作者 / 译者简介····· (290)

编后记····· (293)

诗、 剧场与行动

当代诗与戏剧、艺术、展览等不同媒介之间的联动，是一个值得关注的当下“现场”。诗人翟永明的长诗《随黄公望游富春山》被搬上舞台、诗人王炜的《诗剧三种》及相关展览研讨，都是代表性的个案。这些尝试并非一般意义上的“跨界”，即不同文艺“场域”之间的平面挪移、兑换，而更多地表现为与多种多样不规则现实状况的碰撞，以及各自固有逻辑的被迫中断、调整。新的认识与实践契机、新的共同体生成的可能，也就蕴含在此过程中。

面向诗歌的剧场与面向剧场的诗歌

——《随黄公望游富春山》札记^①

陈思安

自2014年初夏，我在剧场内外不断地被问到同一个问题：“在《随黄公望游富春山》这部戏里，你到底想表达/呈现的是什么？”当然，这个问题还有诸多变体：“它的主旨是什么？”“你想探索的是什么，它的内容该怎么概括？”面对演员、主创、观众、记者、同行，甚至友人，这个问题的不断被提出，其重要性远高于我每一次的回答。这是一个陷阱式的问题，提问者心中大多已有答案，然而他们仍然存有困惑，期待得到答案进行交叉验证。

困惑，恐怕是剧场与诗歌能够提供给人们最好的东西之一。

回溯到2014年的那个夏天。我的手里有一片空荡的排练场，一部彼时尚未完全定稿的长诗文本，一位在诗歌剧场方面已有实践及研究的诗人编剧，还有几位年轻且对我接下来想要干什么完全没有头绪的演员。

^① 诗人翟永明于2010年至2013年期间创作了长诗《随黄公望游富春山》前26节，并于《今天》杂志2012年“飘风专辑”发表了前15节。戏剧导演陈思安在2013年11月读到这首长诗未定稿的前26节，向翟永明提出来希望可以在这首诗改编为舞台剧作品。2014年9月，根据《随》长诗前26节编排的第一版舞台剧作品于北京国际青年戏剧节首演，翟永明应邀观看演出，并根据演出观感写作了长诗第27节。2015年《随》诗完整30节定稿出版，根据新完整定稿改编的第二版舞台剧作品于北京、成都两地演出。此后的2016年至2017年，经过数次大小型改版的《随》舞台剧应邀在台北、高雄、德阳、东莞、深圳、广州、重庆、北京等地进行巡演。截至2017年底共计在九座城市的11个剧场中演出了39场。

在正式排演开始前有大半个月的时间，演员们每日关在排练场中，热身之后听我和编剧逐节讲解这首长诗的每一句。这种体验对于年轻的演员来说无疑是奇特的（同时也是一种折磨）。因为我们的戏剧教育中涉及诗歌的只有诗词朗诵课（大部分内容是古体诗词及早期朦胧诗），而诗歌教育中则基本没有关于身体性 / 戏剧性探讨和实践。

演员们还是很快领悟到，这部以中国当代诗歌为文本的戏剧作品，不是挑选了他们千锤百炼的金嗓子来做诗朗诵，也不是看中了他们年轻柔韧的身体来做诗配舞。一些很具刺激性的问题同时摆在所有人面前。作为戏剧人：一种极少在舞台上处理的文本——当代新诗的文本——到底该如何寻找最适合它表现的方式进行舞台呈现？作为诗人：阅读诗歌文本时唤起的多种复杂体验，能够被舞台所捕捉并具象化吗，这是对文本的丰富还是伤害？作为戏剧人同时也是诗人：走入剧场中的诗歌究竟能为剧场提供些什么，而面向诗歌的剧场又到底能够敞开到何种程度？戏剧的诗性，与诗歌的诗性是否具有共通互化的可能？这些问题刺激的不仅是主创们的创造力，更是经验、已习得的能力以及固化了的思维。在这些问题面前，大部分经验和习知已然失效，需要身处其中的人共同探索出新的解药。

自这场探索起航，我们就在与以上问题较量。较量的产物——《随黄公望游富春山》（以下简称《随》）舞台剧（或诗歌剧场）作品，也在过去的四年间，历经三个版本的大幅改动，以及十几次小幅度调整，截至2017年底共计在九座城市的11个剧场中演出了39场。我倾向于把这部作品的整个历程看作是动态生长的诸多问题的延续，诗歌与剧场的双向拷问在其中不断更新，以作品形态进行的回应必然也随之变动成长。

马丁·布伯（Martin Buber）认为：“艺术的永恒起源是：形象浮现在一个人的面前，要通过这人成为作品。绝不是这人的灵魂自受成胎，而是幽影浮现在灵魂里，盼灵魂调动起进行作用的能量。”^①幽影向你发出疑问，而你以自己所能调动的能量进行回应，作品便出现了。

① 马丁·布伯：《我和你》，杨俊杰译，浙江人民出版社，2017年，第11页。

一、“我的心先于我到达顶峰”：关于《随》剧导演工作的思考

(一) 作为文本载体的演员及其信息接收通道

剧场面向诗歌敞开所面临的第一个问题，是演员在这种舞台形式中的属性究竟是什么。即便这是几乎所有戏剧导演都需要解决的问题，但在以当代新诗作为文本的戏剧中，这个问题显得尤为紧要。把演员作为纯粹工具的使用，在诗歌剧场的舞台上面临着必然失效的命运。演员们无法真实接受的信息从他们嘴里直白地喷出来，僵硬地撞击在舞台的空间里，不仅一眼可以令场中的所有入感受到这种不可吸收，也破坏着所有与之共建的舞台氛围。

当代诗歌的语言是高度凝练且相对抽象的，其意旨更多是向内而非向外，节奏和语感强烈地被作者的风格影响着。所有这些与传统戏剧文本迥异的特质，决定了作为文本载体的演员如果无法将诗歌的语言接收为自己能够消化和处理的信息，并对其进行反应及反馈，那么他们身体的表现必然是僵化且无法令人信服的。

几乎所有曾经在戏剧舞台上处理过诗歌文本的导演，都会让演员在排练期间基于文本进行大量即兴。其目的自然是希望能够通过即兴来刺激演员寻找自己与诗歌文本之间的联系，从而吸收并转化那些信息而非生硬地使用之。但如何吸收，如何转化，则根据不同导演的思路及手法，会形成不同的舞台风格。

牟森在《零档案》^①的创作中，提取出“成长”的主题以及诗歌文本中“排列感”的质感^②，并让演员吴文光、蒋樾、文慧在于坚长诗的文本之外，于舞台呈现中融入了大量个人成长经历。其中，吴文光讲述的关于自己的少年时代、对父母往事的回忆，都是基于被提取出的“成长”

^① 舞台剧《零档案》根据于坚同名长诗改编，导演牟森，于1994年5月8日在比利时布鲁塞尔“140剧场”首演。

^② 牟森：《关于戏剧〈零档案〉》，《南方都市报》2004年5月31日。

主题，也成为全剧最令观众和媒体所深感触动的部分之一。在这里，诗歌的文本提供了一个起点，或说支点，蔓延开的是根植于演员个人生命体验的叙事。田戈兵在《朗诵》^①《从前有座山》^②里尝试的，则是完全相反的路向。诗歌成为被彻底打碎的文本，消解了诗的大部分特性，仅作为一种可供实验的语言材料，通过演员对这些资料的纯粹身体性感知重新组织，以演员身体的反馈、律动为核心建构起舞台表现。

在《随》剧的排演过程中，我尝试寻找让演员吸收新诗文本的不同进路。这也是由戏的整体构思决定的。我希望能够在将文本深植个人经验和彻底打碎文本作为语言材料之外，找到呈现诗歌的舞台形式。一种基于诗歌文本本身演绎推进，而不是只将其作为出发点的舞台形式。演员能够进入和消化文本的程度，便在某种程度上决定了这种形式呈现出来的可能的深广度。《随》剧演员来自各种背景，有专业话剧演员、现代舞演员、诗人兼半职业演员。在即兴中使演员让渡出安全感，并提供个人经验，尽管是有一定效果的，但随着排练中对文本理解的深化，针对每一个个体最为奏效的信息接收通道却会有分别地敞开。有的演员会被诗中描述的情境所抓住；有的演员会紧紧跟随语言的节奏感和韵律；有的演员需要准确把握其中的情绪；有的演员则急迫地需要在诗里寻找到与自己个人生活经验相连接的部分。诗歌的特性决定了单纯地进入诗歌只会令每个阅读者产生迥异于他人的体验，更遑论尝试表现。尽量准确地辨别每一个演员对于诗歌文本最有效的吸收通道，努力营造出一个共同的情境，调整演员在这个共同情境中释放出被自我消化转化过的表现。

在这种先敞开再收拢的创作过程中，演员对于文本的个人理解和导演理解之间的差异始终伴随其间。宝贵的也正是这些差异，如果所有人都对同一句同一段诗有完全相同的理解，那么这被选择的文本其丰富程度的可疑性也就大大增加了。2016年《随》剧巡演台湾期间，我与台湾导演张之恺（张永智）曾就这个问题有过一番有趣的对话。他提到自己在

① 舞台剧《朗诵》于2010年5月在草地场工作站的交叉艺术节首演，导演田戈兵。

② 舞台剧《从前有座山》于2016年8月在北京展览馆剧场首演，导演田戈兵。

导演根据他的诗歌作品改编的舞台剧《诗，无处不在》^①时，颇为困扰的就是演员对文本的理解时常跟自己相差甚远。他的技巧是，当演员在错误的地方做出错误的反应时，他就会引导演员改变调度或行动。身体行动一改变，演员自然根据身体变换语速和停顿，多做几次，也就领会了为什么需要做出这种改变。在排练早期曾经比较困扰我的一个问题，是年轻的演员们对于翟永明诗中一些较为古劲的用词不甚熟悉，像是“千竿修竹”“桑榆晨昏”“落叶萧萧”这样的词汇，显然从不会出现在他们的日常语境中，因此演员一张口就会不由自主地代入一种古诗词朗诵的腔调。为了消解这种腔调，除了在跟演员的沟通里不断拆解这些字词的含义和语感，我发现在大量的身体律动中演员会逐渐放弃对这些词汇的固有观感，将其融汇为身体记忆的一部分。

（二）诗文与剧场的精神性：“意境”与其指代

长诗《随黄公望游富春山》作为翟永明近年来最为重要的作品，在翟永明的诗歌写作历程中有着颇为特别的位置。《随》延续了翟永明从90年代开始在新诗写作中对于中国古典诗词的融汇调用，以及对于艺术作品的含纳演绎，并在这首长诗中，将这二者推向了极致。正如商伟教授所言，“旁征博引，诗备众体，但凡古典山水诗、游记、画论和题画诗等等，无不供她笔下调度驱使，熔汇一炉，也将它们源远流长的生命血脉注入了新诗的当代意识”^②。将这样一首调动了大量古典文学、绘画资源，意象、典出庞杂丰富，同时又具有强烈当代意识的诗歌作品改编为舞台剧，如何在勇敢地完成舞台转化实验之外，保留（甚至向前推进一步）该诗中核心元素的古典融汇现代之气韵，成为困难且无法回避的问题。四年来，《随》剧数次大幅的改动多多少少都围绕着对这一问题的持续思考。

① 《诗，无处不在》于1995年10月在台北东区艺术节首演，导演张之恺（张永智）。

② 商伟：《二十一世纪富春山居行：读翟永明〈随黄公望游富春山〉》，翟永明：《随黄公望游富春山》，中信出版社，2015年，第79页。

在中文语境中，“气韵”“意境”“精神气质”等，都是较为虚化、没有实体指代的批评概念。当人们提到这些词，不管是用来形容文本，还是形容舞台，唤醒的多是自己内心对于某种气质或氛围的感觉和设想。这种唤醒在各人心中自有不同，一旦实体化到视觉呈现，就会将繁复的想象空间压缩为一种固定的乃至干瘪的单一表现。此外，仍有另一种困境，大部分观者业已形成了某种对“意境”想象的偏好。打破这种僵硬的偏好需要付出比前一种扩大想象空间更大的努力。2016年《随》剧复排期间，曾面向公众举办过一次戏剧工作坊。在工作坊期间，参与者们在阅读了《随》诗前几节后，我引导大家描述或表现想象中的场景或氛围。20余位参与者所使用的词汇或场景高度重合，他们不约而同地提到了“烟气渺渺的江水”“悠扬的古琴声”“老态苍劲的画师”等。在这一层面上，调用古典文学、绘画资源的诗歌写作，与使用这一文本进行的舞台改编，所面临的其实是同样的困境与挑战：融汇生发与落于流俗往往仅一线之隔，如未能做到深入、巧妙、创新地融合转化，则会卡在陈俗的挪用和无效的想象之间，处境尴尬。

《随》剧首演以来，尤其是2016年至2017年在全国范围内大规模巡演以后，出现了十数篇学术批评文章，当中的大部分涉及剧中所谓“意境”的讨论。可以说这是由《随》剧使用的文本之特殊性决定的，你很难在“传统”的话剧讨论中见到人们如此纠结于“意境”问题。“意境”这个不可言说又亟待解决的问题具体可以分为三点：在这部舞台剧作品中，“意境”到底指代什么？为何要保留（或推进）这种气质？技术层面上如何实现？作为这部仍在进行中，依然有生命力，不断更新着的作品的导演，我认为这些问题仿佛魔盒中的秘密，完全敞开则意味着魔法消减，趣味尽失。在这里我只愿有所保留地表达我的部分想法。

每个年代的创作者其作品皆强烈地被其所处的时代环境所撼动。牟森创作《零档案》的90年代初，个人的面目是模糊的，社会整体语境笼罩在灰蒙蒙的一致性下。那些个体触碰不到却又莫名其妙影响着每个人生活命运的无言的档案，便是彼时人的困境的直白寓言。去除这些失却情感的僵硬痂壳，打破压抑，将历史的宏大主旨恢复为人本来的面目，

成为创作者的内驱力。2006年，导演孟京辉根据西川同名长诗创作了《镜花水月》，彼时，人们感兴趣的各种主题已彻底个人化。孟京辉在接受采访时，将这部戏定位为“反映都市生活中的男女情感”。不管回答中有多少市场考虑的成分在，我们在戏中看到的确实是一个个孤独游荡在冰冷城市中的男男女女，在破碎的语言和绝望的撕扯中企图获取爱与关注。

视线转回到当下，此时。信息和媒介的巨大转变对人类生活的重新塑造已成为不争的事实。宏大叙事几近崩解，在资本外衣包裹下美化为“大众文化”“个人生活”的消费主义浸泡着世界。“碎片化”“整体的消亡”这些词汇流连在人们的嘴皮，连欲拒还迎的姿态都可以省却了。李陀在为《随》诗所作的序言中，几乎没有提到这首诗的内容，通篇都在讲手机世代“小众”的消亡，文化的危机，以及在这样的世代里，为何能够诞生一部像《随》这样“心境阔大”的作品。^①

说这些似乎与想探讨的“意境”并不直接相关，但却是决定了全剧调性、精神气质（所谓“意境”）的核心。在创作《随》剧的初始阶段，我便面临这些选择：可以提取某个元素，然后跟演员的个人体验紧紧链接，以个人化落实情感表现；可以彻底打碎文本，将其作为语言材料，任意实验；甚至可以给诗中所涉及的所有人一个清晰的面目，哪怕是讲个关于黄公望和这幅画的命运的故事都足够吸引人。以上这些选择都足够安全，但都相对偏离了我所理解的翟永明创作这首长诗的整体意义。

翟永明创作这首诗的过程可以被描述为一场漫长的抵抗。四年时间，历次改动，接近900行的容度，穿梭于古今之间，既求索，亦回应。如果我们愿深索其中动因，会发现在这幅徐徐展开的当代精神图景中，掩藏在求索背后的一系列发问。在业已破碎的世界中，是否还有重建某种精神共同体的可能？在一次又一次的打碎，碎成了渣的现实中，我们是否有能力进行某种整合？在每一个个体都更重视自我体验的信息关系

^① 李陀：《〈随黄公望游富春山〉序言》，翟永明：《随黄公望游富春山》，中信出版社，2015年，第2—5页。

里，我们能以何种方式重新建立起更新了连接？正是这些问题的发出和持续思考，构建起这首长诗的整体精神气质，而不是某段优美的诗文本身。如果作为舞台呈现的《随》剧无法把握住这些确实优美的诗文背后的精神诉求，再完美的意境营造也是徒有其表。

（三）高立的次元壁与穿越的尝试

一件有趣的小事。当我在向没有看过这部戏的朋友或观众介绍它时，通常需要将剧名念三遍以上才能令对方听明白或者记住。这对于制作人和宣发人员来说可能是场灾难，我倒是从未想过给改编了的剧目换一个更朗朗上口好记的名字。这首诗也好，这部戏也好，线索已经藏在了名字里。“随”黄公望，“游”富春山，状语连接着动词谓语，已然道出了全剧的核心行动，而隐去的主语“我（们）”，则始终作用于暗处。然而，不知谁人的黄公望，不明其貌的富春山，不知何物的《富春山居图》，与寂寞的诗人、高冷的画师和被贴上小众标签的诗歌与剧场，面临着相同的尴尬。

身处前所未有的开放信息高速流动年代，不同领域之间，甚至不同生活场景之间的壁垒反而日益增高，人们精神性需求的获取渠道也在相对收窄。越是易获得的信息，越是难以得到真正的消化处理和记忆。当你吐出一些未知信息后，对方坐在你面前即可打开手机搜索，并在几秒钟的时间内获得与这些关键词相关的海量信息。坐拥高速、便捷和海量信息的满足感会令人放下手机，感到安心，立等可取的“知识”让人不会去做更多深思，一道又一道的次元壁由此高立起来。

《随》共30节诗近900行的大幅容量，涉及当代新诗、元明清绘画、古典诗词、散文注释、历史流转等主干内容，其中对古典艺术之贯通融汇又涵盖古典山水诗、游记、画论、题画诗、绘画笔法、风水研究等支系，诗中的具体内容更是由今古富春山到当代心灵困境，上天入地，穿行古今。单拿出某个或某些内容来讲，都是令人望而生畏的高耸着的次元壁。将这样一部即便是阅读都需要大量知识储备的作品改编为90分

钟的舞台剧，如何打破这些次元壁，令观者能够沉浸其中，成为一个有挑战性的难题。

首先得说，碰壁是必然的。如果这种类型的剧场作品连挑战、激发观众智性的勇气都不具备，它的存在价值就将是可疑的；为了能够让人更轻易进入而刻意铲平所有壁垒，只会令作品轻薄而乏味。碰壁的结果有多种可能。让人在智性挫败感中望而折返，或夹在不明不白的懵懂中囫圇吞枣，或激起人穿越壁垒的强烈兴趣。因此，难点就在于，如何让人在意识到壁垒的存在之后，获得想要穿行过这些壁垒、更进一步追问探寻的兴趣。

在具体实践中，涉及技术层面，我会相对偏重对心理节奏的考量，以及对舞台上释放关键信息的节奏与观众感知距离的把握。《随》剧2016年台湾巡演前的最后一次大幅改版中，增加了诗人与画中人的三段独白，也是对于这一问题的思考结果。我认为，“开门”与“架梯”，是两种穿越次元壁的方式。独白的设计如“架梯”，除了帮助观者一步步进入画中的不同次元之外，同时获得“拾级而上”的好奇与惊喜；而“开门”则穿插于剧中每一次视角转换细节之中。有时通过转场完成，有时通过音乐、灯光、特效等技术完成，其他大部分则需要通过演员的表现完成。

二、长诗作为舞台文本的中国当代戏剧实践：

以《零档案》《镜花水月》和《随黄公望游富春山》为例

诞生于1990年代前期的《零档案》，21世纪第一个十年的《镜花水月》和第二个十年的《随黄公望游富春山》，具有相似的基因：均以中国当代重要先锋诗人——于坚、西川、翟永明——彼时期的长诗文本进行改编。不过在相似基因的作用下，却因导演思路和时代变迁而呈现出截然不同的模样与气质。我想以这三部作品为例，谈谈诗歌与剧场是如何相互作用的。需要说明的是，从1990年代至今，除这三部作品外，还有

多部根据新诗文本改编的舞台剧作品，如上文提及的田戈兵的作品，还有旅德导演曹克非与编剧周瓛合作的《企图破坏仪式的女人》《乘坐过山车飞向未来》等，李六乙导演根据徐伟长诗改编的《口供》等。

（一）以新诗为文本的剧场作品与当代艺术天然地紧密媾和

这一特质几乎从这种舞台形式的尝试初始便自然形成，以至至今仍是更为鲜明的共性之一。牟森曾在自述中提到，“做（《零档案》）这个戏剧的重要的合作者是易立明”^①，而易立明在设计舞台时给他提供的首先是用鼓风机、切割机、电焊机等构成的一系列装置。如果说这仍算作是在舞美设计的范畴内的话，那么牟森在挑选演员方面则显露出他将这部作品与当代艺术连接起来的意图，三位演员，吴文光是纪录片导演，文慧是现代舞演员及编舞，蒋樾是纪录片及电影导演。表演中还使用了纪录片视频片段的投影，内容是一个婴儿正在接受心脏手术。进入新世纪后，牟森的创作也转向了当代艺术领域，近年以一系列大型装置艺术作品重返人们视野。《零档案》在常规的舞台行动之外，纪录剧场式的个人陈述、现代舞、行为艺术、装置、纪录片影像等，这些与当代艺术相关的内容紧密地黏合着全剧的推进。其后，拥有更多资源、人脉和底气的孟京辉，则为《镜花水月》串联起了一支当代艺术家通向舞台的庞大团队。参与本剧的幕后主创几乎全部是当代艺术中颇有建树的跨界艺术家，包括多媒体艺术家、中国电子音乐先驱丰江舟，中国新音乐潮流性人物邵彦棚，多媒体艺术家蒋志，美国青年多媒体艺术家 Oliver Lyons，装置艺术家沈少民，雕塑艺术家姜杰等。观众还未开始观剧，已经能够通过入场口及剧场里布满了渔线的屋顶，舞台上巨大的蟑螂骨架装置，布满仪表的金属床和地面铺满的白盐感受到，这将是一部与中国当代艺术关系异常密切的作品。对于《随》剧而言，与担任编舞的现代舞演员吴晓波、王宣淇，以及实验音乐人、多媒体艺术家冯昊的合作，是实现我对这部作品设想的重要一步。而在多媒体设计中所使用的徐冰书画作品，

① 牟森：《关于戏剧〈零档案〉》，《南方都市报》2004年5月31日。

还有徐冰和木刻艺术家杨宏伟在舞台设想方面给予过的指导，也对我首演之后的多次改版思路有关键影响。此外，“艺术”这个元素本身就贯穿在《随》诗的基因之中。全诗由观赏艺术作品——绘画而来，在写作上也大量借鉴、调用中国古典艺术及当代艺术的内容和技法。

细查这一特质的个中缘由，我们会发现其中包含的客观因素，或是导演自身的多元艺术倾向 / 身份指向了这一融合的必然，或是这一跨界敞开的舞台形式引导了他们日后艺术倾向 / 身份的多元，或是与艺术界原本的亲近让他们做出这种融合的舞台形态，并在这种尝试的过程中进一步打开了他们对于舞台的想象。先抛开这些关于导演身份和艺术取向的客观因素，让我们看一下诗歌文本在这一特质里所发生的作用。

值得注意的是，每一个选择以当代新诗作为舞台文本进行改编的导演（不仅是这三部作品，也包括本节开始时提到的其他作品的导演），全都放弃了线性叙事和以对白为核心的人物关系演进。诗歌自身非线性，具有很强的跳跃感，以内在思维逻辑而非外在行为逻辑关联的特性，决定了选择这种文本必须尝试现有舞台规则中还不明确甚至还不存在的形式来呈现。换句话说，诗歌的特性迫使舞台进一步敞开，而敞开的舞台呼唤更多新的可能性，与舞台关系紧密的当代艺术首当其冲填补进来。

不同的导演根据自己的偏好和特长，也根据诗文的气质来选择不同的艺术归化手段。对于一部分导演而言，自己的偏好和特长在选择时产生更重要的影响，对于另一部分导演而言，则是诗文的气质起到更重要的作用。在选择的过程中，起决定性作用的并不是个人特长，而是选择的该种艺术形式，能否被其归化，辅助或实现文本的呈现，纳入到整剧的统一气质中。尤其是在需要协调多种不同的艺术形式时，导演能否平衡各个形态之间此消彼长的对抗关系。

布莱希特以降，戏剧的线性叙事、台词对话式结构的规则已均被打破，而经过 20 世纪的后半叶，贝克特（Samuel Beckett）、汉德克（Peter Handke）、海纳·穆勒（Heiner Müller）、罗伯特·威尔逊（Robert Wilson）等人的接力推演后，彻底推翻了戏剧剧场，追求整体性、表现现实的戏剧不再是剧场艺术唯一的样式，而只是多种多样的剧场艺术的一个分支。