

# 论两岸当代诗的几个核心问题

杨小滨

## 两岸当代诗的起源与背景

两岸当代诗的概念，大致上是第一批 1950 年左右出生的诗人为起点，70—80 年代以来的新诗写作为范围的。不过，在大陆，最早的当代诗也许可以追溯到 60 年代中后期张鹤慈（北京，1943 年生）和陈建华（上海，1948 年生）等人的写作。比如在张鹤慈的《生日》（1965）里，“顿点的一滴泪、/删节号的呜咽……/杯里，四五块闪闪的月/风读着，无字的书”，在相当程度上拓展了诗的修辞样式。陈建华在《空虚》（1968）里写道：“这城市的面容像一个肺病患者/徘徊在街上，从一端到另一端。”如果说张鹤慈还带有浪漫主义的余韵，陈建华的诗直接受到波德莱尔的启发，可以说是当代诗中最早出现的现代主义作品。可惜的是，陈建华作品的阅读范围当时只在极小的朋友圈子内，直到 90 年代才初见天日。到了 70 年代初，出现了更具影响力的当代诗作品，如根子的《三月与末日》（1971）在十九岁时就已经面对一个幻灭的世界：“我/看见过足足十九个一模一样的春天/一样血腥假笑，一样的/都在三月来临。”多多的《当人民从干酪上站起》（1972）中“歌声，省略了革命的血腥/八月像一张残忍的弓/恶毒的儿子走出农舍/携带着烟草和干燥的喉咙”，对时代的观察和体验也远远超越了同时代诗人的视野。根子的诗在 70 年代初北京的知识分子沙龙里广为传播，直接启发了多多的写作，而多多则已成为中国当代诗史上的灵魂人物。

相应于根子、多多和芒克所形成的“白洋淀诗派”，台湾的当代诗最早应当从“龙族诗派”的苏绍连和陈黎在 60 年代末和 70 年代初

的写作开始。在苏绍连最初创作的一批诗里，就已经出现了在前人作品中未曾见过的气象，比如苏绍连的《秋之树》（1969）：“树们咳嗽咳嗽而肺叶凋落了/一口浓痰；一口血丝隐现的秋。/树们的手都握住水；没握住水/一滴滴滑落。枯竭。”这里，对意象的超现实处理以某种特异的方式引入了疾病与失败的感受。还有《月升》（1970）中“（一群鸟如放烟火从谷底把月光弹出）夜莺本来就没歌好唱”以解构的、反浪漫主义的方式来书写月夜的景色。在陈黎 70 年代的诗里，我们也可以读到“中山北路，你的亢奋被辗成六声道的呻吟/肉身臃肿，尽吃牛排也健康不起来/左方一个大乳房因为生癌，停业五天/肚脐以东，奶头们依旧等人按铃”（《中山北路》1974）这样出格的诗句，都市场景被比作丑陋和病态的肉身。这里，诸如“奶头”这样的词语，将抒情主体的声音也下降到了粗鄙的层面。

可以看出，两岸当代诗的发展由于所面对的不同历史文化背景和不同的新诗传统从一开始就产生了明显的差异。台湾的当代诗面对的首先是当时日渐经典化的现代主义，也就是以纪弦创立的现代派和洛夫、张默、痖弦等人发起的创世纪为代表的台湾现代诗。苏绍连和陈黎都算是龙族诗社的诗人，而龙族诗社的宗旨在相当程度上是试图从台湾现代诗的疆域之外开辟出新的道路。《龙族诗刊》刊登过不少对余光中、洛夫等人的评论，显示出继承与反叛的双重面向。而诗歌写作本身，在某种意义上也具有评点和重写现代派的特性。上文所引苏绍连的《秋之树》出现了“浓痰”这样令人不安的意象，一方面开启了日后以唐捐为代表的“体液写作”，另一方面也是对前行诗人作品的重新书写。“痰”的意象恰好在余光中和洛夫的诗中都曾出现，如“饮真灵感，如饮纯酒精/即随地吐痰/也吐出一道虹来……”（余光中《狂诗人》，1961），和“我们确够疲惫，不足以把一口痰吐成一堆火”（洛夫《石室之死亡》，1958/1965）。不过，可以看出，在余光中和洛夫笔下，肮脏的“痰”是即刻要升华为“虹”或者“火”的，而在苏绍连那里，“一口浓痰”本身便是病态的结局，这在美学上形成的差异是不容小觑的。苏绍连和陈黎的诗都具有相当程度的后现代特质，用病态和粗鄙的美学解构了主流现代诗的高亢声音。

而根子、多多和芒克所面对的则是一个革命文艺占据主导地位的时代。现代诗传统在中国大陆是断裂的：无论是李金发、闻一多的象征主义还是卞之琳、穆旦的现代主义都不曾在当代诗歌史上产生过实

质的影响。无论是多多对“歌声，省略了革命的血腥”的敏锐感知，还是芒克对“太阳升起来/天空——这血淋淋的盾牌”的直观描绘，都更多的是对主导的革命美学的另类回应<sup>①</sup>。除了过于超前而不合时宜的根子之外（根子的诗必须另文探讨），在多多和芒克的诗里，到日后北岛的诗里，主体的声音基本是激昂的，可以对应于洛夫的“我以目光扫过那座石壁/上面即凿成两道血槽”所体现的战争经验。北岛的诗，即使是像“在没有英雄的年代里，/我只想做一个人”这样的诗句，也充分体现了某种英雄式的语调。

直到80年代中期之后，大陆诗才开始出现粗鄙、污浊的元素，消解了英雄式的语调。80年代末，廖亦武用现代大赋的形式铺陈出一个腐烂败坏的世界：“总有些母亲叉开双腿仰卧沙滩用经血蘸泡玲珑剔透的卵石……两只大蚯蚓钻出人的鼻孔，绞在一起交媾”（《死城》）。而到了90年代，污浊体液在姜涛的诗里则显示出日常的，甚至喜剧的色彩：“一摊浑浊的树影像鼻涕被擤在了窗外”（《毕业歌》），或者在孙文波的诗里呈现为卑琐、污秽的现实景物：“它会悄悄离开，仅仅留下一两粒屎。”（《鼠年诗稿》）

### 当代诗与后现代主体

80年代中后期，中国大陆出现了具有后现代特质的当代诗作，作为对朦胧诗一代的偏离，英雄变异为莽夫或痞子，这构成了第三代诗的某种典型形态。比如李亚伟的“我们本来就是腰间挂着诗篇的豪猪”（《硬汉》），或者胡冬的“我要走进蓬皮杜总统的大肚子/把那里的收藏抢劫一空/然后用下流手段送到故宫”（《我想乘上一艘慢船到巴黎去》）所塑造的形象已经和朦胧诗时期沉思的、正义的或悲剧的形象迥然不同。不过，泼皮和顽劣仍然可以说与毛时代的主流美学相关联，甚至可以说是诸如“金猴奋起千钧棒”的齐天大圣这一类草根革命形象的变奏。直到孟浪的“中弹的士兵倒下/伤口继续冲锋”（《死亡进行曲》）和默默的“喊响一点，喊得绝望一点/最好喊也不要喊”（《脸部的形而上考察》），某种被掏空的、缺失的烈士形象被凸显了，但激越的风格依旧获得了保留。

<sup>①</sup> 现代西方文学包括苏俄文学在大陆当代诗起源时期的影响是不言而喻的，但这将是另文讨论的内容。

激越或者豪放，在台湾的当代诗中是阙如的。而现代派时期的诗人，比如洛夫、管管、罗门等，激越或豪放风格的诗并不少见，完整的抒情主体基本上是得以强化的。不过，在管管的诗里，也出现了“春天像你你像烟烟像吾吾像春天”这样意指关系不断/无限游移的拉康式主体，管管这一类 60 年代的诗也许是台湾最早的后现代实验。无论如何，台湾当代诗在 80 年代之后多有体现主体缺失或分裂的后现代作品。夏宇的《腹语术》书写一个少女在结婚的那一刻突然分裂成两人，其中一个（灵魂/主体）可能羞于或不甘心陷入婚姻的陷阱，却看见另一个（肉体/自我）已经按部就班地完成了所有的婚礼程序。“腹语”的意思本来就是主体的声音从另一处声源发出。无独有偶，陈黎的《腹语课》也呈现了主体声音的不可同一。

恶勿物务误悟鸩坞鶯蕩恶岫蘆瓶瘡透埕茆  
軌机婺鶯垂沕迤逦釜矧粉阮靴培鸩焯机岫  
(我是温柔的……)

岫机焯鸩培靴阮粉矧釜逦迤沕垂鶯婺机軌  
茆埕透瘡瓶蘆岫恶蕩鶯坞鸩悟误务物勿恶  
(我是温柔的……)

恶俄俄鄂厄遇铿扼鰐蘆餒薛蛩搗囫鞞貌貌  
顎呢愕噩軛阮鵝垂譁蛻硃碣樞鍾岷罅梔梔  
萼号哑岨搯谿谿颞颞竭颞颞谿谿岨岨岨  
髒梔罅岷樞碣硃蛻譁垂鵝阮軛噩愕呢顎  
貌鞞囫搗蛩餒蘆鰐扼铿遇厄鄂俄俄  
(而且善良……)

这不只是一首玩弄形式的诗，它的后现代性也不仅在于形式实验。同样的，如果说腹语发出的括号里的“（我是温柔的……）”和“（而且善良……）”是理性自我的声音，那些未能发完全的声音——“恶”、“误”、“饿”、“厄”、“噩”、“扼”以及以一大批古怪字所代表的既不明所以也不可确认的字音则暴露出内在主体的困顿。

这样的后现代主体，在朦胧诗之后的大陆当代诗里也有所呈现。在周伦佑的长诗《自由方块》的“动机 1：姿势设计”里，“你”的

主体性从萨特式存在主义的命题“存在先于本质”出发（“按现代标准重新设计自己”），却终结于拉康式后结构主义的法则“主体的欲望是他者的欲望”（在各种已有的他者姿势下游移变换）。这个“你”对自我的形象塑造（现代化自我）被符号世界的种种传统模式（前现代符号秩序）所决定，而不得不与符号域中的无意识主体产生若即若离的冲突。而在杨黎的诗比如《撒哈拉沙漠上的三张纸牌》、《高处》里，主体占据了一个被抽空的位置，或者说，这个拉康式主体处于一个不在的、空缺的位置面对他的对象。

## 两岸当代诗的文化风格

第三代诗（莽汉、撒娇、非非）的后现代主体显然是对现代性主体的解构。而20世纪的现代性主体，那个代表了国族的宏大历史主体，在两岸政治文化的辖域内各有不同的表现形态。具体而言，蒋式的婉约派文化范式混合了中国儒家传统（“仁义礼智信”或“忠孝仁爱信义”）和孙中山三民主义，而毛式的豪放派文化范式则混合了中国草根文化的革命传统（“造反有理”或“和尚打伞无法无天”）和马克思主义历史辩证法及目的论。不同的政治美学风格在很大程度上影响了两岸当代诗的发展面貌。莽汉式的咆哮体从未在台湾当代诗中出现，欧阳江河式的雄辩体（或诡辩体）也不曾在台湾当代诗中见到。而书面体的或者更准确地说是“雅言体”的诗歌写作，在台湾从现代派时期的周梦蝶、郑愁予、余光中、杨牧到中生代的杨泽、罗智成、陈义芝到新生代的杨佳娴，都有广泛的影响，却在大陆当代诗里基本缺席。即使如潘维的江南婉约体，也大量夹杂着现代词语，欧化句式，以及超现实的表现意味，基本上是口语化的。张枣、柏桦等人时而浸染的古典风，也更是建立在口语的基础上。究其原因，我以为抒情主体形象的不同范本所致。在台湾，诗人通过“雅言体”所建立的文人化形象在文化价值上是绝对正面的，而在大陆，这样温文尔雅的声音和形象几乎一定会被视为苍白无力，甚至是孤芳自赏、矫揉造作的。大陆当代文化的正面模式，一是西化（现代）的，二是草民（白话）的，三是阳刚的（从这一点来说，除了女诗人外，潘维的确是个例外）。

不过，某种推到极端甚至过度的“古语体”，在晚近的两岸当代

诗里都有各自的成就，当然不是简单地复古，甚至主要仍然是具有西化句式的。必须甄别的是，“雅言体”和“古语体”有着极大的差异。台湾的古语体实践者中，除了陈大为曾经自创不少古奥的词语入诗，唐捐更是把诗写成酣畅淋漓的洋洋奇观，混杂了各种古语、雅语、俗语、淫语、方言（台语）、时尚语、网络语、官方语、童语，极大地拓展了当代诗的表达可能。比如他的《无血的大戮》：

这就是你常听人说的无血的大戮  
岁月静好/鬼酣神饱 硕鼠  
照样在庙堂里分赃布道/祭桌上照样卧着一头一头死不瞑目的猪/  
可怪是猫 还在神明的怀里快乐地吸奶/可怜是婴孩 只好到阴  
曹接受马面的安抚/我愿意为敌人戒酒 吞服鱼肝油/培养健康的  
身体 供死者安置他们的眼睛

从诗歌谱系上而言，唐捐的诗承袭自杨牧的传统，并同样基于中国古典文学的学院（知识）背景和学者身份。相比较而言，在中国大陆，以晚近的萧开愚、蒋浩、韩博为代表的“古语体”采取了相对枯涩简约的策略（“古语体”几乎要成为“枯语体”），而这些诗人也都不具备大学中文系的背景。有意思的是，有中文系背景的诗人，像陈东东、宋琳、骆一禾、臧棣、姜涛、胡续冬、马雁、桑克、徐江、侯马、写《中文系》的李亚伟，反倒坚持了口语写作，并不涉猎雅语或古语的写作<sup>①</sup>。似乎只有《汉诗》时期的万夏、石光华等多有古典汉语的癖好。说到《汉诗》，当然还有宋渠宋炜、欧阳江河等人的“古语体”写作，不过他们和中文系无关。本世纪以来萧开愚、蒋浩、韩博的古语体没有类似台湾现代派诗的传统可循，也不是80年代整体主义（《汉诗》）的余波，倒是有可能是沿袭了卞之琳这一类现代诗传统的脉络<sup>②</sup>。下面是“古语体”的几个例子：

我是悱恻，舍秃顶/入山麓的花之隐曲，/惊动尝百果的你。  
（萧开愚：《十字山》）

① 部分的原因在于，在台湾的中文系教育里，古典文学占了绝对优势，几乎没有或者很少有中国现当代文学的课程。而大陆的情况显然是迥异的。

② 比如卞之琳的《距离的组织》：“想登上高楼读一遍《罗马衰亡史》，忽有罗马灭亡星出现在报上。报纸落。地图开，因想起远人的嘱咐。”可以从这里看出类似的文言语词（忽有、因……）构句方式。

这里。废弃的角落，/已是盲文，摸爬滚打后，/涣散成荫。  
缺失部分陡峭。/镂空的窗，两楼的梯，/中间抱憾的风骚，/依  
依装饰新来的阙疑。

（蒋浩：《旧地》）

少壮轻年月，迟暮惜光辉。/一只野兔，替代无数只，/咀嚼  
俯仰有别的陈腐，/账目不清，硬梗硬若浑沦一物的无云。

（韩博：《野兔》）

古语的特点是以字为意素单位，故而“古语体”除了用“人”、“已是”、“若”等文言词语，也通过字与字的强行组合来形成异质性的表达，如这里所引的“花之隐曲”、“涣散成荫”、“硬梗硬”等。但大陆当代的古语诗通过字词的错位连结突出了韩愈般简约的崎岖枯涩，与台湾以唐捐为代表的奢华铺陈、怪诞狂欢的辞赋体形成了对照。在大陆当代诗范围内，旅英诗人杨炼的《艳诗》和陈东东的某些辞藻华丽的长诗如《喜剧》、《解禁书》、《傀儡们》、《月全食》等或与唐捐稍有相通之处，但都并不主要着眼于混杂的狂欢。

在口语诗的领域，台湾当代诗的主要风格是轻盈的。新世代的诗人已基本摒弃了雅言体的写作，从日渐经典化的鲸向海、林德俊、孙梓评、叶觅觅到晚近开始活跃的隐匿、阿米、崔香兰……都是口语爱好者。已经典律化的当代诗人，尤其是《现在诗》群体的诗人，夏宇、零雨、鸿鸿等，也以口语为主导倾向。鸿鸿著名的《超级马利》模拟了任天堂电玩游戏的轻快节奏，把戏剧性隐藏在平淡直白的叙述后面。鸿鸿的另一首《一滴果汁滴落》，就题材而言是有关回忆（可能是大陆当代史上的）过去的政治迫害的重大内容，却在形式上采取了甜美、舒展的语调。夏宇的诗也都是这类“轻型诗”，即使涉及情色题材，也刻意脱卸咸湿的重量，比如在《某些双人舞》里，她用每一句末的“恰恰”或“恰恰恰”舞步减轻了做爱场景的紧张。即使最难懂的诗（比如《拥抱》）也绝不窒息：不可解，却不艰涩，很顺畅、上口，这是夏宇的本领。这个评价大概也可以用来谈大陆的臧棣。也许正如陈黎在一次私下交谈中提到的，他“听说”臧棣是大陆诗人里最接近台湾诗的。陈黎两年前的诗集《轻/慢》一方面展示了台湾诗“轻”的特色，另一方面也呼应了臧棣的格言“诗歌是一种慢”。

但臧棣的“轻慢”仍然多了一份智性，表面上甚至可能是理性，而实际却是对理性开的玩笑，常常比北岛早期的格言体——如“一切欢乐都没有微笑/一切苦难都没有泪痕/一切语言都是重复/一切交往都是初逢”（《一切》）——和欧阳江河的诡辩体——如“它是一些伤口但从不出血，/它是一种声音但从不经过寂静”（《玻璃工厂》）——多了更捉摸不定的非理性潜流。无论如何，台湾当代诗基本没有在形式上具有思辨陈述形态的实践。我推测这跟大陆教育体制中马克思主义理论的灌输是有关的，辩证法的初级形态便是诡辩术，而毛话语本身也充满了诸如“破字当头，立在其中”这一类辩证论述<sup>①</sup>。不过，辩证法最多只是臧棣的魔术道具，他要变给我们看的是更莫测的思辨与感性奇观。比如在最新的两首里：

人不可能是人的全部。/比如，你就不是你的全部，/但，你曾是，并且依然是我的全部。

（《绝境丛书》）

显然，洋葱并没有把洋葱的本质/留在洋葱里面。他并没有在洋葱中找到/一个可以被想象的核心。他发现/剥洋葱竟然把人给剥空了。

（《剥洋葱丛书》）

臧棣是在阐述黑格尔主义的精神分析学家拉康的“非全”女性主体和后笛卡尔式缺失主体吗？但这两首诗恰恰都是对生活经验的感性倾诉（尤其是对爱情生活及经历的喟叹），却拟仿了理性的表达模式。不过，这种“（拟）陈述体”写作方式只在少数诗人那里才得以精彩展示。在臧棣诗里，表面的轻盈暗含了经验的沉重，表面的知性暗含了内在的情感，表面的肯定也暗含了背后的存疑，他在各种冲突的面向之间变幻、翻转。

## 两岸当代诗的社会向度

批评臧棣的诗缺乏社会向度显然是不公允的，因为并非只有外在

<sup>①</sup> 甚至北岛的“卑鄙是卑鄙者的通行证，/高尚是高尚者的墓志铭”（《回答》）也常常让我联想起毛泽东的“卑贱者最聪明，高贵者最愚蠢”，尽管两者的意涵完全不同，但推论的方式却不无可比之处。



的社会指向才具有社会批判精神，对自身经验和情感的批判性审视本身就是社会性的深刻体现（虽然臧棣也有相当一部分诗直接涉及了社会背景）。没有一个真正优秀的诗人以简单的方式来表达社会批判，批判往往蕴含在最独特的表现过程中。当然，比较明显的可能是在题材或内容上涉及了社会背景的。这方面的范例包括萧开愚的《向杜甫致敬》、《学习之甜》、《北站》，欧阳江河的《傍晚穿过广场》、《关于市场经济的虚构笔记》，陈东东的《喜剧》、《解禁书》，各自以不同的方式回应了时代和现实世界所提出的种种问题。比如欧阳江河大多通过隐喻来观察时代变迁，萧开愚敏锐地发现了现实世界的超现实意味，而陈东东的现实本身就已经全然是超现实图景的体现。诗的声音不再是简单的个体抒情：欧阳江河的陈述体以思辨总结了这个时代，萧开愚将陈述与叙述不时结合在一起，陈东东则摒弃了陈述，采用了叙述（但又不是纯粹叙事）的姿态。陈东东的超现实带有冥想的、奇幻的色彩，有如德·奇里科（Giorgio de Chirico）的神秘庭园，但陈东东书写的并不仅仅是景观，更是情境，甚至可以说是卡夫卡式的情境，只不过不再有可以明确描述的事件。陈东东笔下充满魅惑的世界在一种特殊的音调里被零散断裂地叙述出来，想象和现实混杂在一起。相比之下，萧开愚不借助想象，而是借助对于世界的特异理解，由此形成了他特有的句式和场景。萧开愚的社会关注像是费里尼的电影《罗马》对客观世界的散漫捕捉，极端，夸张，有时也不乏荒诞。

由于中国大陆几十年来主流文艺对于社会责任感的律令，大陆当代诗人在写作中关注社会性的同时也警惕陷入任何一种直接、明确、绝对的意识形态。即使像被称为“打工诗”的郑小琼作品，也更多的是一种个人经验的表达，除了朦胧诗时代的北岛、江河、梁小斌的“思想启蒙”或“历史反思”作品外，鲜有某种共享的观念贯穿大陆当代诗。相较而言，台湾当代的社会文化所面临的公共议题常常为不同的诗人所关注，当然以各自不同的方式表达出来。在这方面，陈黎的《葱》、《不卷舌运动》，陈克华的《谁是尹清枫》、《我爱国父》、《马场町上的空心菜》、林耀德的《交通问题》，都或多或少涉及到了。焦桐的诗集《完全壮阳食谱》则更是以整本诗作把宏大话语下的权威政治与阳具快感基础上的虚拟美食耦合在一起，出示了一种独特的社会批判样式。如果说阳具能指作为核心的主人能指规范了主人话

语的绝对构成,《完全壮阳食谱》通过揭示阳具能指的去势状态解构了政治话语的统治。

## 身体书写与情色书写问题

《完全壮阳食谱》不时出现对于身体器官的描写和性暗示,但意图并不在于展示情色内容,而在于探讨符号秩序与真实创伤之间的裂痕,正是这种裂痕体现了快感与痛感的混杂。对于阳具能指及其空缺之间的关系似乎也是台湾情色诗学的核心问题,尽管不同诗人的视角有所差异。而颜艾琳则是从女性主义的角度来观察阳具能指的欲望/缺失,冲击了男性中心主义的性关系。她在《淫时之月》里写道:“以她挑逗的唇沟/撩起所有阳物的乡愁。”阳具器官不再是中心化的符号,它只有面对作为欲望原因的女性对象时才得以建构,并且只能是显示出“乡愁”的特性,也就是呈现为本质上空缺、欲求的符号。在陈克华的不少诗里出现了各种身体器官部位,比如《肌肉颂》一诗将“肱二头肌”、“比目鱼肌”、“股四头肌”、“大胸肌”、“阴道收缩肌”等二十种肌肉名称同各种常用语句几乎随机地排列到一起,扰乱常规的、无视法则的、零散无序的肌肉世界冲击着日常生活中的种种空洞话语,体现了陈克华身体书写的文化政治向度。他的《我捡到一颗头颅》里“我”一路上捡到的手指、乳房、阳具、头颅、心脏……以及诗中出现的唇、鼠蹊、小腹、瞳、眼睛、肌肉、眼袋、额头、颊、头盖骨等其他器官,这些局部的器官是被隔绝的欲望对象,零散如灾难后的景象,而捡拾的行为有如一次无望的肉体展演。在这方面,可能零雨的《特技家族》展示出更复杂的肉体表演,虽然不以情色为焦点,但也不避粗鄙,凸显了“向后翻滚(屁股朝向人最多的/广场)”和“(广场以屁股遮天)”这样的癫狂身体与宏大空间背景之间的反差。全诗经过快速的身体运动和被运动(“拉我刺我捶我戮我捏我”),最后却落到对身体的捆绑,显示出一种生存的困境。

相比之下,大陆当代诗中的身体书写在一定程度上应和了这个时代的享乐主义潮流,但不一定是以最直接的方式。只有像杨黎的《打炮》这样的诗把阳具快感的话语运动以一种凯旋的姿态赤裸裸推向了顶峰。在这方面,尹丽川的《为什么不再舒服一些》那首诗

不但不是对以阳具快感为中心的性交行为的执迷描述，反倒是对它的消解：具体的性器官活动被认作是“钉钉子”、“系鞋带”、“洗脚”、“洗头”……以至于抒情主体喊出了“为什么不再舒服一些”，因为做爱的“舒服”并不仅仅建立在机械的性器官交媾运动上，但这样的欲求又被“再知识分子一点再民间一点”的“文化”杂音所岔开，造成了这首诗强烈的喜剧效果。而沈浩波下半身时期的主要作品（如《一把好乳》、《强奸犯》、《肉体》、《动弹不得》、《静物》、《从咖啡馆二楼往下看》）却几乎都是在描写性幻想的徒劳和对阳具快感失败的满足感。

不管是嘲弄还是欣赏器官快感的溃败，下半身诗派的代表作品并不像宣言那样展示出性行为的身体或肉体强度。把色情诗写到极致的，反倒是前朦胧诗人杨炼的《艳诗》。不过杨炼艳诗的独特在于对隐喻的绝对依赖，以及对快感（jouissance）本身的创伤性内核（traumatic kernel）的深入探讨。从第一首《我们做爱的小屋》开始，就有“一次插到底 二十年就成了漩涡”、“白白浓浓的定影液冲洗一张底片”、“四条腿钩住恰似扳机的那一点”这样的诗句，用“漩涡”、“冲洗”、“钩住……扳机”这样一些隐喻手段来呈现某种痉挛、眩晕、激变，甚至杀戮的紧张感。

陈东东有一篇访谈的标题叫做《色情总是曲尽其妙》，谈的大致也是色情的文化性，它“对常规和戒律的违犯”等等。他甚至断言色情是“造作的”，因为它必须依赖充分的修辞。陈东东诗中的色情也无不体现了这种“曲尽其妙”的面貌，如他的《幽隐街的玉树后庭花》，在这里，性感身体不再简单展示日常的性活动，也没有密集的隐喻来暗示性活动，而是身体器官与现实事物绞合在一起，使得现实本身，甚至科学化的现实，显示出极度色情的样貌，仿佛我们无时不处在这样一种耽美、腐朽的色情现实中。在众多色情与现实的连结中，当然也有像欧阳江河的《计划经济时代的爱情》用色情来隐喻社会体制的。

最后，我们来看两首与台湾相关又与情色相关的大陆诗人的诗作——胡续冬的《湾湾御姐》和秦晓宇的《酒吧植物学》，这两首诗都发表在我最近编的时尚画报诗刊《无情诗》中。奇怪的是，这两首诗都出现了“鹿”，也都惊人地用隐喻的方式写实。秦晓宇的《酒吧植物学》：“她的艳红鹿子 蹦跳于/古诗与台独间”；而胡续冬的

《湾湾御姐》则写道：“我只能一秒接一秒地/吸尽了潮湿的身体，/把那鹿腿溶入从街角/突然流到我肺叶里的/白茫茫的野姜花之海。”将情色书写最终归结到个人经验的升华（或堕落），由此我们可以看出当今大陆情色诗的一大走向。

（上接 86 页）影响……实际上，这些现象呈现和凸显着当今时代诗歌的病症和问题，它们记录着诗歌的光荣和耻辱、成就和不足，并折射出当今社会与文化发展状况的一个侧面，对它们的关注和探讨有着不可替代的重要意义。

“天空上面是天空/道路前面还是道路”，世纪之初的诗歌面临前所未有的机遇与自由，也面临前所未有的困难与危机，它似乎既遭遇着“最好的时代”，也遭遇着“最坏的时代”，“热点”在变化，甚至层出不穷，但诗歌还是诗歌，如何从这些“典型现象”中总结经验、吸取教训、继续前进，将是对于我们时代诗歌的智慧与能力的考验。