

论美国非裔诗歌中的声音诗学

罗良功

内容摘要：声音诗学是美国非裔诗歌的重要特征。本文以诗歌文本中的声音为对象，探讨美国非裔诗歌中的声音形态及声音的文本化、声音诗学的文化基础、文化意义和美学意义。声音诗学是美国非裔诗人自觉的艺术实践和社会实践的结果，既源于人类认知世界和自我表达的天性，又扎根于该民族的独特生存经历和文化土壤。声音诗学作为非裔诗人的民族文化选择和一种文化策略，主要服务于非裔民族的历史书写、民族认同、人性传达、民族文学建构。在美学层面上，声音诗学赋予美国非裔诗歌声音主导的文本品质和以直观性和感性为特性的审美体验。美国非裔诗歌的声音诗学与美国其他先锋诗人的诗学实践相互呼应，与现代技术发展相呼应，推动了美国诗歌的多元化和当代化。

关键词：美国非裔诗歌；声音；声音诗学；诗歌；美学

作者简介：罗良功，文学博士，华中师范大学英语教授，主要研究英语诗歌和美国非裔文学，发表论文 50 余篇、专著和编著等 10 余部。本文系国家社科基金重大项目“美国非裔文学史翻译与研究”【项目批号：13&ZD127】的阶段性成果。

Title: Poetics of Sound in African American Poetry

Abstract: This paper attempts to present a comprehensive exploration of poetics of sound in African American poetry by examining the features of sound and its textualization in African American poetry, as well as the cultural basis, cultural and aesthetic significance of poetics of sound. Poetics of sound, as a product of African American poets' conscious practice in art and social life, is deeply rooted both in human's cognition of the world and self-expression and in the unique experience and culture of African American people, and thus reflects African American poets' cultural standpoint. As a cultural strategy, poetics of sound serves mainly African American history writing, affirmation over its national identity, expression of humanity across national and racial lines, and construction of its national literature. Also poetics of sound endows African American poetry with an aesthetics featuring sound-orientedness in textual form and immediacy and perceptuality in aesthetic experience. In general, poetics of sound in African American poetry echoes the poetic experiment of other avant-garde poets and the advancement of today's IT technology, thus promoting diversity and contemporariness of American poetry as a whole.

Key words: African American poetry; poetics of sound; sound; poetry; aesthetics

Author: Luo Lianggong is professor of English at Central China Normal University (Wuhan 430079, China). He is author of over 50 articles on poetry and African American literature and author or editor of over 10 books including *The Interplay between Art and Politics: On Langston Hughes's Poetry* (2010) and *LANGUAGE Poetics* (2013). Email: luolianggong@163.com

美国著名诗人兼诗歌理论家查尔斯·伯恩斯坦（Charles Bernstein）在谈及诗歌的声音（sound）时曾说，“声音在后索绪尔逻辑之中被严重低估了”（Minarelli, Web），这一观点折射出诗歌研究领域长期以来重文字轻声音的不足，这对于研究声音特征突出的美国非裔诗歌而言尤为不利。美国非裔诗歌在其近 300 年的历史中不仅重视声音，而且运用得精到而细腻，声音在诗歌的文本建构和形态、表意策略与方式、诗歌传播与接受等方面都扮演着重要角色。这里所说的声音，是指诗歌文本中能够诉诸于人的听觉或听觉想象的一切因素，即诗歌文本中所拥有的能够引发人的听觉联想的各种潜能，包括文字的读音、书写符号对人类口头言语和各种人声的模拟以及对自然和社会环境之中各种声音的模拟、书写符号所暗含的各种语音要素及其具有音乐性或非音乐性的声音组合等。

美国学者对美国非裔诗歌中的声音问题关注已久，但主要的学术性研究始于 20 世纪下半叶。20 世纪下半叶，迅猛发展的信息技术引发与声音相关联的大众文化（如嘻哈、拉普说唱艺术等）及其传播的变革，美国非裔诗歌的形态和策略也因时而变，从而进一步推动学术界对诗歌声音问题的关注和研究。就现有的研究而言，关于美国非裔诗歌声音问题的研究主要集中在三个方面，即诗歌的音韵学研究、诗歌声音与现代主义及后现代主义的关系、诗歌文本的声音化即声音作为诗歌的后文本（post-textual）研究。例如，小休斯顿·贝克（Houston A. Baker, Jr.）、凯文·杨（Kevin Young）、史蒂文·特雷西（Steven Tracy）、安德森三世（T. J. Anderson, III）等学者论述了美国非裔音乐与诗歌的关系；阿尔顿·尼尔逊（Aldon L. Nielsen）探讨了从非裔诗歌语言与声音关系的角度探讨了美国非裔诗歌的后现代问题；金伯利·本斯顿（Kimberly Kingston）梳理了 20 世纪二十年代以来的美国非裔诗歌的朗诵与表演对于现代主义的推动，论及美国非裔口头语言、布道、音乐等对于其诗歌的影响。总体而言，现有的研究对美国非裔诗歌中声音文本化问题和声音运行机制的整体探讨不够，这正是本文的切入点。本文拟以诗歌文本中的声音为对象，探讨美国非裔诗歌的声音文本化及其文化基础、文化策略和美学意义，从而对美国非裔诗歌中的声音诗学进行梳理。

一、声音的文本化

声音的文本化与文本的声音化是诗歌文本的两个阶段，前者是指声音对文本建构的参与，后者是指文本的演绎及其形态。就美国非裔诗歌而言，声音文本化非常普遍而且很重要，这一点可以从文本的声音化略见一斑。美国非裔诗歌适合于声音表现是一个格外明显的特征，似乎早已为美国社会所认同。莱斯利·维勒在其专著《用声音呈现美国诗歌》（*Voicing American Poetry*）中考察 19 世纪英美诗歌朗诵传统时发现，美国非裔常常被认为是“天生的朗诵家”（natural elocutionists），弗兰西斯·哈珀（Frances Harper）和保罗·劳伦斯·邓巴（Paul Lawrence Dunbar）等非裔诗人的诗作常常被推荐朗诵（Wheeler 5）。从这里可以看出，以哈珀和邓巴为代表的美国非裔诗人顺应了非裔民族的朗诵才能和审美期待，在诗歌中熔入了该民族口头语言、发声习惯、话语节奏等声音特质，适合以人声（voice）加以呈现。被誉为“哈莱姆桂冠诗人”的兰斯顿·休斯（Langston Hughes）在其自传《大海》（*The Big Sea*）里呼应了维勒的观点。他在自传中回忆自己在初中时被推举为“班级诗人”的原因就是，当时班上占绝对多数的白人学生都像他们的白人父母那样认为，黑人普遍能歌善舞，具有很强的诗歌所需要的节奏感。^①事实上，他后来成为 20 世纪上半叶最活

跃的美国诗歌朗诵家之一，他自己的许多诗歌也成为经典的朗诵作品，印证了当年他的白人同学乃至美国社会对于非裔诗歌的普遍期待或者印象。由此可见，美国非裔诗歌的可朗诵性折射出诗歌文本所蕴含的突出的声音潜能。当然，作为一种以人声呈现的诗歌后文本（post-text），诗歌朗诵并不能呈现诗歌文本诸多可能的声音形态，它只是诗歌文本所蕴含的声音可能性的一部分，诗歌文本比朗诵本身蕴含的声音元素和声音形态要丰富得多。

美国非裔诗歌文本蕴含着丰富的声音元素，包括声音组合，首先是具有黑人文化意味的声音元素。史蒂芬·亨德森在《理解黑人新诗》（*Understanding the New Black Poetry*, 1972）中的那篇著名的长序中讨论了黑人诗歌文本的黑人性问题，他写道：“从结构上看，黑人诗歌的‘黑’具有足够的区分度和效度时，它的形式来自两个基本源泉，即黑人言语、黑人音乐”（Henderson 30-31）。亨德森虽然不是专门探讨诗歌文本中的声音问题，但是明确指出了美国非裔诗歌声音的两个基本范畴，即：非裔口头言语的声音，包括布道和饶舌、对骂等其他口头表达相关的声音；黑人音乐的声音，包括灵歌、号子、福音歌曲、布鲁斯、爵士乐、黑人流行歌曲等相关的声音（Henderson 31）。亨德森准确地陈述了美国非裔诗歌的一个基本事实，即休斯、斯特林·布朗（Sterling A. Brown）、玛丽·伊万斯（Mari Evans）等诗人在诗歌创作中大量运用非裔音乐和口头表达的声音元素。

但是，美国非裔诗歌也具有诗歌文类普遍使用的声音元素，将人类的各种声音、人类生活场景中的声音、自然界的聲音、想象中的神灵先祖的声音等都吸纳进入诗歌文本之中。例如，布朗诗歌中火车蒸汽喷发的声音、休斯诗歌中的风声雨声、索尼娅·桑切斯（Sonia Sanchez）诗歌中人的呻吟等，阿米力·巴拉卡甚至将飞机盘旋、机关枪开火的声音嵌入他的“黑人艺术”一诗的文本之中：

Assassin poems, Poems that shoot
guns. Poems that wrestle cops into alleys
and take their weapons leaving them dead
with tongues pulled out and sent to Ireland. Knockoff
poems for dope selling wops or slick halfwhite
politicians Airplane poems, rrrrrrrrrrrrrrr
rrrrrrrrrrrrrr . . . tuhtuhtuhtuhtuhtuhtuhtuh
. . . rrrrrrrrrrrrrrr . . . Setting fire and death to
whities ass. （Baraka 213）

由此可见，非裔诗歌的声音元素丰富多样，既包含了他们民族独特的生存体验，又有源于人类普遍的生存经历以及对自然和社会环境的体认，丰富的声音进入诗歌文本而使得文本更加生动而复杂，更具有表现力。

声音的文本化是美国非裔诗歌的重要特征，在很大程度上也是非裔诗人自觉实践的结果。非裔诗人常常将自己置身于一个声音世界之中进行创作。巴拉卡非常强调声音、特别是人声在诗歌文本建构中的作用。他说，“一个诗人在静默之中为一群阅读的人写诗，并且把它放进图书馆，让它全然在静默之中被拥有却又永远遗失——这种情况对我而言，几乎不复存在”（Harris, Web）。巴拉卡所强调的就是诗人将自己置于声音世界之中、将外部的声音融入文本之中、再以人声呈现诗歌文本的整个过程，声音是诗歌的灵魂，因而在

上例“黑人艺术”一诗中，巴拉卡以一种面向声音世界的姿态将飞机轰鸣、机关枪扫射的声音引入文本，从而使诗歌文本与外部世界对接。被认为标志着美国非裔诗歌走向现代的邓巴常常受困于使用标准英语写作还是黑人方言写作的两难选择，而这一困扰恰恰反映了邓巴对语言及其声音形态和文化内涵的强烈意识。邓巴诗歌的声音形态是他自觉选择的结果，他利用标准英语的拼写形式来记录看不出种族背景的人的声音，而用“发音改拼”（pronunciation respelling）的书写形式记录黑人口语声音。他的“内战前的一篇布道文”（An Antebellum Sermon）一诗即是如此。该诗第一节如下：

We is gathahed hyeah, my brothahs,
 In dis howlin' wildaness,
 Fu' to speak some words of comfo't
 To each othah in distress.
 An' we chooses fu' ouah subjec'
 Dis—we'll 'splain it by an' by;
 "An' de Lawd said, 'Moses, Moses,'
 An' de man said, 'Hyeah am I.'" (Dunbar 873)

诗人通过改变词语的标准拼写来凸现这些词语的方言发音，使诗歌文本呈现一种所谓的“视觉方言”（eye dialect）或“文学方言”（literary dialect），从而记录美国黑人牧师用方言布道的声音形态。20世纪初期的非裔学者兼诗人詹姆士·威尔登·约翰逊（James Weldon Johnson）在诗集《上帝的长号：七篇诗歌体黑人布道文》（*God's Trombones: Seven Negro Sermons in Verse*, 1927）中也写布道诗，也表现出对黑人牧师布道声音的强烈关注，但是他没有像邓巴那样采用“发音改拼”的方式。约翰逊反对使用南方庄园方言作为诗歌语言，认为旧的方言拼写有其局限，而且黑人牧师布道演说的方式也发生了很大变化，因而他改以标准英语拼写和标点符号、停顿等手段来呈现黑人牧师布道演说的声音特征。为了强调对声音的关注，他在诗集的序中对此专门加以解释（Johnson 10-11），并引用词典里关于“长号”（trombones）的注解，“长号是一种最能模仿人类声音及其音域的铜管乐器”（Johnson 7），凸显该诗集再现黑人宗教演讲的声音特征的意图。由此可见，约翰逊不仅具有强烈的声音意识，而且对声音的时代变化十分敏锐，因而在强调诗歌文本吸收声音的同时，强调文本化的声音必须具有时代性。在很大程度上，约翰逊代表了从北美大陆的第一位非裔诗人鲁西·特里（Lucy Terry）以来的美国非裔诗人的声音意识和自觉的声音文本化实践。

纵观美国非裔诗歌史，声音文本化有三种类型。其一，声音作为诗歌文本要素。在这一情形下，诗歌文本中的声音元素相对分散，有较大的随机性和开放性。诗人以标准语言书写符号或“发音改拼”等形式记录声音，或者像约翰逊那样以停顿、诗行长度来模拟声音，或者以大小写、斜体、黑体等来呈现声音的形态与变化，或者以声音意象或指涉来标识某种特定声音的进入，或者以声音元素的重复来建构某种个性化的或者固有的韵律节奏模式，由此将外在的声音嵌入诗歌文本之中，使诗歌文字文本的意义和形态延展至声音维度。

其二，声音作为诗歌的结构。美国非裔诗歌常常以民族音乐形式或口头表达传统形式等来建构诗歌，这实际上是将已有的声音结构引入到诗歌文本中，从而暗示或规定整个诗歌文本的声音形态。例如，上文所提及的邓巴和约翰逊的布道诗即是美国非裔民间牧师

布道的声音结构模式引入诗歌文本,20世纪上半叶出现的爵士诗(Jazz Poetry)和布鲁斯诗(Blues Poetry)都是基于黑人音乐形式的声音结构,下半叶出现的寇尔群诗(Coltrane Poems)则是模仿非裔音乐家约翰·寇尔群(John Coltrane)的演奏风格呈现声音。诗歌文本对已有的音乐和口头艺术结构的整体引入在声音层面上建立起诗歌与音乐和口头艺术之间的互文关系,从而能够将后者特定的表意策略、认知方式等植入诗歌文本之中。如休斯的《问你妈妈》(*Ask Your Mama: 12 Modes for Jazz*)与对骂(the dozens)这种美国非裔民间口头决斗形式对接,从而使得该诗与艾略特的《荒原》建立互文关系成为可能。

其三,声音作为诗歌的文本。这种模式意味着一首诗的文本建构是基于声音而不是文字,并且在相当大的程度上以文本的声音化为旨归,而文字文本只是这种声音文本的伴生性存在或起着辅助性作用。这是一种相对极端的声音文本化模式,但是在美国非裔文学中早已有之。作为美国艺术运动的灵魂人物之一,巴拉卡的“言说诗”(speaking poetry)就是这一类。他坦陈,从六十年代开始,他的诗歌更多是“靠口头构思而不是靠笔头构思”,“书页并不那么吸引我,并不像实际说出来的词语那样吸引我”(Harris, Web)。在他的诗歌中,声音及其组合方式、声音与外部世界的关联成为其诗歌文本的主要内容。在哈莱姆文艺复兴时期,休斯也常常基于声音建构诗歌文本。他的诗“猫与萨克斯”(“The Cat and the Saxophone: 2 am”)就是以酒吧里的情侣对话声与唱片歌曲的声音相互交织而形成的一个声音文本:该诗的文字仅仅作为了区分和记录不同的声音,而不是声音附着于文字之上。这种以声音作为文本的诗歌形态可以追溯到美国非裔音乐传统和口头艺术传统,但在美国非裔识读能力普遍提高时诗人们仍然舍文字而取声音,无疑是一种意味深长的文学实践。

总的来看,声音文本化在更大程度上是美国非裔诗人自觉实践的产物,是诗歌文本和意义建构的策略和方法,是一种自觉的诗学实践。在声音诗学的作用下,声音成为美国非裔诗歌文本不可分割的重要内容,具有广阔的意义空间。

二、声音诗学的文化基础

在美国非裔诗歌历史中,声音诗学表现得持久而且突出,是因为有其深厚的文化基础。非裔诗歌的声音诗学既源于人类认知世界和自我表达的天性,又扎根于美国非裔民族独特的生存经历和文化土壤。

声音是人类感知世界的媒介。声音始终与听觉相关,是人类体认世界的一种感性形式,自然万物的声音传入人耳,能够让人感觉到声音主体相对于听者的远近高低、动静缓急、甚至刚柔虚实,使听者由此开始自我定位和自我认知,以确定自我与外物之间的关系。在人类文明开始之初,听觉与视觉等与生俱来的能力是人类认知世界和认知自我的主要依靠,而美国非裔民族及其非洲先祖长期以来远离现代文明、贴近自然的生活状态强化了非裔民族对声音的敏锐力,使他们在进入现代文明之后也能保持对声音的敏锐,这是该民族认知和把握世界的策略和能力。

声音是思维的手段,对于美国非裔民族而言莫不如此。洪堡特认为,任何思维活动都离不开普遍的感性形式,而语言正是这种感性形式之一,当人明确意识到某一客体与自身有所不同时,他就立刻会发出一个指称该客体的语声。^②从广义上讲,语言(包括书面语言)是与一定的思想片段相联系的“感觉标记”,而对于没有文字的语言来说,声音作为思想片段的标记的功能就尤为突出了。人类学家金斯利通过大量的非洲研究发现,“非洲人习惯于大声地将自己的思想表达出来,他们经常独自一人大声说话。这种自言自语,

我寻思着，等同于我们的‘写字’。我知道，许多英国人要想更清楚地弄清楚一件事，常常把它写下来；非洲人不靠写，而是靠把它说出来”（Kingsley 53-54）。这与非洲人的文明形式有关，因为他们多数不懂认读、甚至没有自己的书写文字。早期在美洲生活的非裔也是如此。美国奴隶制时期，绝大多数黑人奴隶被剥夺了读写权利，直到南北战争之后的重建时期美国非裔的整体识读水平才有所改变，但仍很不乐观。据统计，从美国内战时期到20世纪中期美国非裔族群中的文盲比例为：1864，93%；1870，80%；1890，56%；1900，44%；1910，30%；1920，23%；1930，16%；1940，11%；1950，10%（Levine 156）。长期居高的文盲人口使得美国非裔民族的思维难以离开声音，并形成一种民族传统思维方式：在20世纪上半叶，当大多数非裔具有识读能力时，人类科技的发展使得声音能够在时空中得到存续和延展，让有识之士看到了声音的未来。巴拉卡的观点具有一定的代表性：“我认为，未来的潮流一定不是以书本形式呈现的文学，而是向言说和视觉形态发展的”（Harris, Web）。这类观点以及科技的进步在一定程度上帮助维系了非裔民族在普遍具有识读能力的时代依靠声音进行思维的传统。

对于美国非裔民族而言，声音是自我表达与族群交流的重要手段。声音是人类个体感知世界和思维的直观手段，也是最真实的自我表达形式。洪堡特认为：当人明确意识到某一客体与自身有所不同时，他就立刻会发出一个指称该客体的声音；在人拥有的各种能力中，发声最适合于表达他的内心感受，人的声音正如人的呼吸，充满了生命力和激情。^③声音因而是任何书面语言都无法替代或完整记录的。美国非裔民族成员在共同的民族生存经历和生活体验中形成了很多共同的声音表达形式，使之与其他民族区分开来，因而他们常常生活在一个共同的声音世界里：口头的、哼唱的、诵唱的、吼出来的声音成为他们自我表达和内部交流的重要媒介。由于美国非裔民族在历史上长期没有读写能力或读写能力低下，无法有效地用书面语言来进行交流，因而声音对于他们的自我表达和族群交流尤其重要；也由于他们没有自己的书面语言，外族语言也无法有效记录本民族独特的表意声音（事实上任何一种书面语言都不可能准确地记录或表现本民族的口头语言），因而，他们常常对英语拼写进行改写、或者加入大量在英语中不具有意义的声音符号，以声音形式生动丰富地表达其生命体验和生存状态，实现自我表达和族群交流。

在哲学层面上，美国非裔民族强调声音的物质性和真实性，声音不只是相关事物的一种媒介或表征，而且是事物的一部分。列文认为，在具有识读能力的社会，口头表达被认为不同于行为，但是在不具有识读能力的社会，思想和言语都被认为是它们所指事物的一部分，所说即所做（Levine 157）。在这一过程中，言说主体通过将无形的思想和情感转变为声音而在心理上得以实现，因而对他们而言，声音具有物质性和现实性。从这一角度来看，美国奴隶制时期南方黑人的口头讲述和吟唱就具有突出的特别意义。对黑人奴隶而言，他们将说唱的对象赋予声音形态，使其物质化、现实化，从而将受困于社会体制和身体管制夹缝之中的自我解放出来。美国非裔民族对声音的这种哲学认知深深烙在口头艺术和音乐之中，而随着这两者成为美国非裔诗歌的重要传统，又持久地渗入诗歌之中。

三、声音诗学作为文化策略

对于美国非裔诗人而言，声音诗学是一种文化选择和策略。从上一节可以看出，声音对于美国非裔民族有其独特的文化意义。它不仅在美国非裔民族认知世界、思维方式、自我表达、族群交流中扮演着不可替代的角色，而且与非裔民族独特的生存经历和方式建立

了稳定的映射关系,无论是声音的形态还是声音的内涵都体现了非裔民族生存方式的独特性和与文化的差异性,并能够反映其民族文化与其他文化的关系。因而,非裔诗人们对声音诗学的选择实际上是对民族文化的选择。

非裔诗人对声音诗学的选择有其文化的必然。美国学者乔安妮·盖宾(Joanne Gabbin)借用格温朵琳·布鲁克斯(Gwendolyn Brooks)诗歌中的一个比喻——“狂怒之花”(furious flower),从历史视角对美国非裔诗歌进行总结,认为它是“一个种族的美学编年史”,既有社会担当,又有艺术追求。^④这一观点准确地反映了美国非裔诗歌的整体风貌。从奴隶制时期到大移民时期,从哈莱姆文艺复兴到芝加哥黑人文艺复兴到黑人艺术运动,再到20世纪末21世纪初的第三次黑人文艺复兴,美国非裔诗人表现出强烈的社会关切和民族意识,19世纪的朱庇特·哈蒙(Jupiter Hammon)、20世纪的兰斯顿·休斯和阿米力·巴拉卡、21世纪的凯文·杨(Kevin Young)等大批诗人出于种族平等的社会理想和民族大义而主动选择非裔文化身份,基于民族文化立场或利用民族文化进行诗歌创作。还有一些诗人则是出于对艺术地位的考虑而作出被动选择,如邓巴、麦尔文·托尔逊(Melvin Tolson)等。长期处于美国文化的边缘的美国非裔诗人要进入经典或中心,必须有明确的文化定位。作为美国文化的边缘人,非裔诗人同时也是美国文化中心的定义因素,文化中心通过不断施与边缘以稳定的边缘身份而巩固中心地位。斯皮瓦克说,“当中心需要一个可以辨别的边缘而将某种文化身份强塞给某人时,承认这种边缘性就能够获得来自中心的合法性”(Spivak 55)。非裔诗人需要坚持自己的边缘性以获得文化中心的认可,同时坚守边缘文化也能获得非裔族群的认可,因而获得双重的合法性和走向经典的空间。吉恩·贾瑞特(Gene Jarrett)在对他编辑的两卷本美国非裔文学选集进行理论审视时发现:最好的美国非裔文学作品一定是专注于表现美国非裔经历的、具有易于辨识的美国非裔文化身份的作品。^⑤由此可见,美国非裔诗人经典化的一个重要条件就是坚守自己的文化身份。

不过,对非裔诗人而言,仅有社会担当是不够的,还必须有艺术上的追求,要借助合适的形式来表现其文化身份和社会思想。尼尔森提出了语言现实主义路径。他通过考察20世纪末期多个美国族裔文学选集发现,“黑人作家们要想成为以文学恰当表现社会边缘性经验的经典,必须坚守语言实践的现实主义”(Nielsen 8)。这一发现呼应了美国著名的诗论家帕洛夫的观点:“现实主义不仅仅是对待语言所指涉事物的态度,也可以是一种对待语言的态度”(Perloff 155)。尼尔森的发现彰显了现实主义原则对于美国非裔文学的必要性,不仅应该以现实主义态度去发现和表现非裔经验,而且要以现实主义的态度去发现和运用民族独特的语言形式。声音作为美国非裔自我表达与族群交流中具有独特价值的语言形式,自然能够真实微妙地表现美国非裔经验和生存状态,在这一意义上,声音诗学就成为非裔诗歌的必然选择,因而,声音诗学也具有文化策略意义。

美国非裔诗歌的声音诗学作为一种文化策略,主要服务四大文化功能,即历史书写、民族认同、人性传达、民族文学建构。首先,美国非裔民族独特的生存经历形成了对声音的独特认识以及运用声音的独特的形态与策略,非裔诗人借助于声音使其声音文化得以形成的生存经验得以再现和保存于诗歌文本之中,同时也记录声音自身的形态和策略在不同时期的历史演进。例如,源于美国南方黑人奴隶劳动生活的布鲁斯作为一种声音形态存在于非裔诗歌中,不仅记录了美国黑人在奴隶制时期和此后不同时期的生存状况和精神世界,而且在从邓巴到休斯到凯文·杨的百余年诗歌历史中,布鲁斯声音形态的不断变化也反映了布鲁斯作为一种文化的演变。作为一种广义上的语言,非裔民族的声音系统及其运

行机制由于其独特性而不可能与美国官方使用的英语完全对应，因而非裔诗歌中的声音能够对书面英语所叙述的历史进行补充和改写。布鲁克斯的长诗“安妮亚特”是一个很好的例子。该诗第二部分由黑人女孩以黑人方言的声音消解了第一部分以欧洲史诗风格和第三人称进行叙述的庄重声音，表现了面对战争和现实压力的黑人少女的真实处境和精神世界。休斯创作于1940年代末期的长诗《一个延迟了的梦的蒙太奇》（*Montage of a Dream Deferred*）则通过运用黑人音乐声音形态记录了二战结束后美国非裔民族的精神状态。他没有采用二战时期美国社会流行的摇摆乐作为该诗的声音结构，而是采用波普爵士乐。在他看来，源于黑人生活的摇摆乐被白人改造成为甜美柔和的音乐，显然不再是真实的美国非裔声音形态，其轻松释然的风格也不适合表现美国非裔在二战结束后面对民族之梦似乎走近却又远去的愤怒、无奈、但又不愿放弃的情感纠结，而当时非裔社区刚刚开始萌生的波普爵士乐的音乐特征，“如冲突性变化、出其不意的情感起伏、尖锐而冒失的插话、破碎的节奏、语篇常常以即兴演奏音乐会或者流行歌曲的方式呈现，却又常被即兴重复、连唱、突然中止、变调等切断”（Hughes 387），才能真实反映非裔民族在这一社会转折时期的精神状态。^⑥由此可见，非裔诗人常常保持着对本民族的声音形态和策略变化的高度敏锐力，巧妙地运用声音来填补官方语言所不及或有意遗漏的历史、修正被官方话语扭曲的历史，并形成非裔诗歌独特的艺术策略。

美国非裔的声音形式和策略是整个民族经验的产物，是所有成员共同的认知和思维方式、表达和交流方式的集中体现，非裔诗歌通过呈现这类声音形式和策略，能够有效地唤醒族群成员的共同记忆和情感体验，从而将族群成员聚合在一起，促进民族身份认同。这一策略在早期的美国非裔诗歌中就已经广泛使用。例如，19世纪非裔女诗人弗兰西斯·哈珀善于在诗歌中运用黑人口语节奏来凝聚民众、形成认同。在“克洛伊婶婶”（“Aunt Chloe”）一诗中，哈珀将克洛伊的黑人方言声音与故事中其他黑人的方言声音融合在一起，赋予这种以方言进行口头交流的声音以政治意义，将克洛伊个人的希望与抗争延展为整个民族共有的希望与抗争，从而将个体融入民族之中。

20世纪美国非裔诗歌随着美国社会和西方文学思潮的变化而发生了巨大变化，声音诗学实践也发生很大变化，总体上呈现出从集体方言转向个人方言的趋势。在二、三十年代的哈莱姆文艺复兴时期和六、七十年代的黑人艺术运动时期，非裔诗歌坚持运用民族声音元素和声音结构，极大地推动了美国非裔民族的文化身份认同，而在处于两者之间的四、五十年代，由于新批评思潮和冷战时期政治形势的影响，非裔诗歌的民族声音趋于淡化，这一情形反映了美国非裔知识分子对非裔社会已经全面具有识读能力的文化语境下如何进行身份定位所进行的反思和探索：他们意识到了识读能力在提升民族文化水平的同时还可能导致非裔文化身份的丧失，因而在随后的黑人艺术运动中重返声音诗学。在黑人艺术运动之后，非裔诗人个性化运用声音的趋于强烈，这恰恰反映了非裔诗人对民族身份的坚守。正如伯恩斯坦所说，个人方言诗人常常与某种中心有关联，但在形式上策略性地回避这个中心，^⑦非裔诗人正是如此，他们在淡化非裔声音固有形态的同时，更多借用了非裔民族运用声音的原则、策略和方法。例如，巴拉卡后期的诗歌在声音形态上淡化了黑人音乐和方言特征，但在声音的组合结构上采用爵士乐等黑人音乐的即兴风格和口语节奏，这都是美国非裔民族的声音文化和声音结构原则的延续，因而仍然具有突出的美国非裔性。在这一意义上，美国非裔诗人的个性化声音表达可视为美国非裔性的延续或创新，在很大程度上是一种在民族文化框架内的个性表达。

声音诗学也推动美国非裔诗歌超越民族界限、表现普遍价值和人性。声音在人类认知世界、自我表达和相互交流等方面都扮演着重要角色,人类在接受、运用、理解声音方面存在很多共性,有利于不同族裔不同文化的人群相互交流。当代非裔女诗人索尼娅·桑切斯认为,声音可以超越种族、性别、文化界限,建立情感认同,促进人性回归。^⑧她在许多诗中大量运用诵唱、呻吟、语速控制等人类相通的声音元素和手段,使她的诗歌突破种族、文化的界限,唤醒人类的共鸣,将美国非裔民族的经历化为人类共同的体验,使族裔经验成为人类经验的提喻。桑切斯并不是个案。艾斯利·亚·纳迪利(Asili ya Nadhiri)也常常用不带种族特征的平实语言表现美国非裔的生活体验,但是他为诗歌文本设计了巨大的声音空间,将丰富的情感和生命体验寓于布鲁斯式的回环和重复之中。例如,他的小诗“阿提亚·梅·毕曼”(Artea Mae Beamon)中大量使用了结构性和零散性声音的回环和重复,特别是众多词尾“-ing”声的重复,使黑人女性生活的酸楚通过这种能够为人类共同感知的声音形态被不同文化和肤色的人感知和体验,并使这种共同的感知体验在声音的回环中延续,从而赋予诗歌唤醒人性的深沉力量。从纳迪利回溯到巴拉卡、罗伯特·海登、休斯、一直到鲁西·特里,他们都具有深厚的人文情怀、将声音诗学与人性关怀有机融合。这反映了美国非裔诗人将本民族乃至整个人类从种族主义和文化霸权主义的偏见和束缚中解脱出来的努力,表现了他们对人的身份以及对人类平等理想的追求。

声音诗学在美国非裔文学进行文化抗争中的作用不容小视。一方面,美国非裔诗歌通过大量运用声音、特别是体现民族生存经验的声音结构和形态,强化了文学文本的声音特质,使非裔文学与主要依靠书面语言写作的美国主流文学区别开来。另一方面,在美国非裔诗歌中,声音被作为重要的表意策略和手段,突破了被迫使用的外族语言(英语)对非裔民族表达和交流的规定性和局限性,帮助实现了非裔民族对英语的本土化改造,形成了美国非裔的民族文学语言和表意机制。因而,声音诗学为美国非裔诗歌乃至美国非裔文学提供了观念、形式、策略和语言,赋予美国非裔文学以民族性,凸显其与主流文学的对话性,从而消解了传统的欧洲文学和美国本土主流文学对美国非裔以及其他少数族裔文学的主导,形成了对美国长期存在的种族主义和帝国主义文化霸权持久的艺术抵抗。

四、声音诗学的美学价值

声音诗学反映了美国非裔诗歌近三百年来艺术性和社会性双重实践,体现美国非裔文学在这两个维度的双重价值追求,折射出美国非裔文学长期坚持的艺术性与社会性相结合的美学理念。声音诗学在社会文化维度上的价值不必再行赘述,而其在艺术维度上的美学价值也十分突出。

声音诗学形成了美国非裔诗歌独特的文本品质。美国非裔诗歌强调声音的运用,而声音深入到文本的血肉、骨骼和肌理。声音元素的书面化引发标准书写字的变形,声音元素组合结构的文本化使诗歌的内在结构和版式布局呈现相应的空间呼应,两方面促成了非裔诗歌中声音的视觉化和空间化,使文本具有强大的声音势能和突出的声音与视觉之间的张力。在这一意义上,美国非裔诗歌与欧美传统诗歌的内在结构与版式布局全然不同,也与在视觉上同样自由开放的英美白人现代主义和后现代主义诗歌全然不同,因为美国非裔诗人更强调声音对书面文本的主导,而且他们所运用的声音具有鲜明的民族思维与表达特征。同时,非裔诗人强调声音对诗歌文本的主导也增强了诗歌文本在文字与声音之间的张力,赋予文本多维度的意义建构空间,从而增大了诗歌文本的密度和开放度。

声音诗学同时也赋予美国非裔诗歌一种独特的审美特性。在美国非裔诗歌中，声音以其直观性和感性，强化诗歌的体验性，意义存在于体验之中，过程即意义。声音的视觉化和空间化使诗歌文本的不同介质之间形成互动，在增强诗歌文本密度的同时增加了文本的质感和体验性。诗歌文本中，依托于时间的声音维度与依托于空间的视觉维度都蓄积着巨大的势能，而阅读的开始就是势能转化为动能的起点，整个阅读过程即是声音与视觉两种体验相互交织、共同作用的过程，充满合作与对抗、互补与修正。在这一过程中，诗歌的书面语言也卷入不同文本介质的戏剧性演进中而被赋予新的意义，从而形成不同于西方逻各斯中心主义的审美体验。

美国非裔诗歌所表现出的美学差异既是美国非裔诗歌对西方传统或主流文学的挑战，也是它与萌发于主流文化的先锋诗歌进行一定程度上合作的基础。美国非裔诗歌的声音诗学以民族语言改造西方语言，以民族文化对抗和改造西方文学观念，呼应了 19 世纪下半叶以来的欧美诗歌运动的变革潮流。从惠特曼到庞德再到金斯堡再到语言派诗人，欧美诗歌试图通过声音实验重新找回被逻各斯中心主义和文化霸权所束缚的语言的活力。例如，语言诗派代表人物查尔斯·伯恩斯坦（Charles Bernstein）强调声音在拯救语言中的作用，他赞同兰兹在《音韵的物理学基础：论声音的美学》一书中提出的观点：“诗歌的使命就是去拯救词语的物理元素，以艺术的形式将它呈于我们的视野”，同时批评兰兹认为“声音漠视意义”的观点，他相信声音有助于将词语从直接指涉意义的透明性中解救出来（转引自罗良功 97）。在这一意义上，美国非裔诗歌长期的声音诗学实践为英美先锋诗歌的声音实验提供了范例和支持，从而共同推动了美国的诗歌美学创新。

另一方面，美国非裔诗歌的声音诗学也为诗歌美学与现代信息技术融合提供了范式。美国非裔诗歌的声音诗学源于非裔民族的口头文化和音乐，繁荣于非裔民族识读能力普遍提高的时期，在如何协调声音与书写文本的关系、特别是 20 世纪上半叶以来诗歌声音如何与兴起的音像广播技术互动等方面，具有丰富的理论积累和实践经验，为当今数字媒体技术的文化语境下诗歌如何在形态和美学层面上与现代信息技术融通互动提供了有益的美学范式和理论探索。

总体而言，美国非裔诗歌的声音诗学体现了深厚的民族文化根性，回应了人类自我表达的天性和人类现代技术的要求，是一种民族性与个性、历史性与当代性、艺术性与大众性相结合的艺术探索，在本质上构成了对西方精英主义诗学和逻各斯中心主义诗学传统的反动，并与美国其他诗人的声音诗学实践相互呼应相互激发，与现代技术发展相呼应，推动了美国诗歌的多元化和当代化。

注解【Notes】

①参见兰斯顿·休斯：《大海》，吴克明 石勤译（上海：上海译文出版社，1986 年）28。

②③参见姚小平：“译序”，《论人类语言结构的差异性及其对人类精神发展的影响》，洪堡特著（北京：商务印书馆，1999 年）1-69。

④ See Joanne V. Gabbin, “Furious Flower: African American Poetry, An Overview,” *The Oxford Companion to African American Literature*, ed. William L. Andrews, Trudier Harris and Frances Smith Foster (New York: Oxford UP, 1997) 585-92.

⑤ See Gene Jarrett, “Loosening the Straightjacket: Rethinking Racial Representation in African American

Anthologies,” *Editorial Theory and Literary Criticism: Publishing Blackness: Textual Constructions of Race Since 1850*, ed. George Hutchinson and John Young (Ann Arbor, MI: U of Michigan P, 2013) 160-74.

⑥参见罗良功:《艺术与政治的互动:论兰斯顿·休斯的诗歌》(上海:上海外语教育出版社,2010年)173-175。

⑦参见查尔斯·伯恩斯坦:《语言派诗学》,罗良功等译(上海:上海外语教育出版社,2013年)132。

⑧ See Luo Lianggong, “Poetic Craftsmanship and Spiritual Freedom: An Interview with Professor Sonia Sanchez,” *Foreign Literature Studies* 6 (2005): 1-6.

引用作品【Works Cited】

Baraka, Amiri. “Black Art.” *Understanding the New Black Poetry: Black Speech and Black Music as Poetic References*. By Stephen Henderson. New York: William Morrow, 1973. 213-14.

Dunbar, Paul Lawrence. “An Antebellum Sermon.” *The Wiley Blackwell Anthology of African American Literature*. Vol. 1. Ed. Gene Andrew Jarrett. Malden, MA: Wiley Blackwell, 2014. 873-75.

Harris, William J. “An Interview with Amiri Baraka.” *The Greenfield Review* Fall (1980). 8 Aug. 2008. < http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_f/baraka/interviews.htm>.

Henderson, Stephen. “Preface.” *Understanding the New Black Poetry: Black Speech and Black Music as Poetic References*. New York: William Morrow, 1973. 1-69.

Hughes, Langston. *Montage of a Dream Deferred. The Collected Poems of Langston Hughes*. Eds. Arnold Rampersad and David Roessel. New York: Vintage, 1994. 387-429.

Johnson, James Weldon. “Preface.” *God’s Trombones: Seven Negro Sermons in Verse*. New York: The Viking, 1927. 1-11.

Kingsley, Mary H. *West African Studies*. New York: Routledge, 1964.

Levine, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. New York: Oxford UP, 1977.

罗良功:“查尔斯·伯恩斯坦诗学简论”,《江西社会科学》5(2013):93-98。

[Luo Lianggong. “On the Poetics of Charles Bernstein.” *Jiangxi Social Sciences* 5 (2013): 93-8.]

Minarelli, Enzo. “Interview Charles Bernstein” (Intervistare la voce, 2013). 20 Mar. 2014. < <http://cordite.org.au/interviews/minarelli-bernstein/>>.

Nielsen, Aldon Lynn. *Black Chant: Languages of African American Postmodernism*. New York: Cambridge UP, 1997.

Perloff, Marjorie. *Poetic License*. Chicago: Northwestern UP, 1990.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Outside in the Teaching Machine*. New York: Routledge, 2008.

Wheeler, Lesley. *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*. Ithaca: Cornell UP, 2008.

责任编辑:王树福