



JLMS

Journal of Literature and Music Studies

JLMS, Vol. 1, No. 1, 2026, pp.34-48.

Print ISSN: 3134-8130; Online ISSN: 3134-8149

Journal homepage: <https://www.jlmsjournal.com>

DOI: <https://doi.org/10.64058/jlwe260104rfsst>



罗伯特·弗罗斯特 “意义的声音” 理论与实践

罗斌 (Luo Bin)

摘要：罗伯特·弗罗斯特提出的“意义的声音”理论是其诗歌创作与批评思想的核心。该理论强调诗歌语言中声音对意义的传达作用，主张诗歌首先是耳朵的艺术，句子的声音与意义不可分割。本文系统梳理了弗罗斯特关于“意义的声音”的理论表述，并从戏剧独白与对白、声音元素的组合、诗歌格律的运用三个方面，结合具体诗作分析其在创作中的实践。研究表明，弗罗斯特通过戏剧化手法、精细的声音搭配以及灵活运用传统格律，使诗歌在朗读中实现意义的直接呈现，形成了兼具口语活力与艺术张力的独特风格。“意义的声音”理论不仅为理解弗罗斯特的诗学提供了关键路径，也对当代诗歌创作与批评中重新审视声音与意义的关系具有启示意义。

关键词：罗伯特·弗罗斯特；意义的声音；声音象征；戏剧独白；诗歌格律

作者简介：罗斌，中山大学国际翻译学院副教授，博士。研究方向：比较文学、美国现当代诗歌、工人写作研究。电子邮箱：luob3@mail.sysu.edu.cn。

Title: Robert Frost's “Sound of Sense”: Theory and Practice

Abstract: “The sound of sense” proposed by Robert Frost is central to his poetic creation and critical thought. This theory emphasizes the role of sound in conveying meaning in poetic language, arguing that poetry is first and foremost an art of the ear, and that the sound of a sentence is inseparable from its meaning. This paper systematically reviews Frost’s theoretical statements on “the sound of sense” and analyzes its practice in his poetry from three perspectives: dramatic monologue and dialogue, combinations of sound elements, and the use of poetic meter, with detailed examinations of specific poems. The study shows that through dramatic techniques, nuanced sound arrangements, and flexible applications of traditional meters, Frost enables

Received: 15 Mar 2026 / Revised: 26 Mar 2026 / Accepted: 02 Apr 2026 / Published online: 30 May 2026 / Print published: 30 Jun 2026.

meaning to be directly presented in the act of reading aloud, creating a distinctive style that combines the vitality of spoken language with artistic tension. “The sound of sense” not only provides a key to understanding Frost’s poetics but also offering valuable insights for re-examining the relationship between sound and meaning in contemporary poetic practice and criticism.

Keywords: Robert Frost; the sound of sense; sound symbolism; dramatic monologue; meter and rhyme

Author Biography: Luo Bin, PhD, Associate Professor at the School of International Studies, Sun Yat-Sen University. Research areas: comparative literature, modern American poetry, working class writing. E-mail: luob3@mail.sysu.edu.cn.

罗伯特·弗罗斯特是二十世纪美国最受瞩目的诗人之一，其诗歌以质朴的语言、深刻的哲思和对日常经验的敏锐洞察著称。然而，在弗罗斯特看似平易近人的诗行背后，隐藏着一套系统而独特的诗学主张——“意义的声音”理论。这一理论贯穿弗罗斯特近半个世纪的创作与批评实践，却因其散见于书信、访谈和演讲中的表述方式，长期未得到充分的系统化梳理。

“意义的声音”理论的核心在于：诗歌的意义不仅通过词语的语义传达，更通过句子的声音——一种从鲜活口语中捕捉的、具有特定姿势的声调——直接呈现给读者。弗罗斯特认为，耳朵是“唯一的真正读者”，优秀的诗人应当让声音先行，使意义在朗读中自然浮现。这一主张既回应了现代诗歌对口语性与直接性的追求，又与象征主义诗歌摒弃传统形式的取向形成对照，体现出弗罗斯特独特的调和姿态：他在运用传统格律的同时，赋予其以戏剧化的声调活力，使形式成为意义的声音载体。

本文旨在对弗罗斯特“意义的声音”理论进行系统的文本梳理与创作实践分析。全文分为两个主要部分：第一部分以弗罗斯特的书信、访谈与演讲为依据，梳理该理论的核心内涵与演变轨迹；第二部分从戏剧独白与对白、声音元素的组合、诗歌格律的运用三个维度，结合具体诗作，考察该理论在创作中的实践方式。通过这一梳理与分析，本文试图揭示“意义的声音”如何构成弗罗斯特诗学的内在逻辑，并探讨其在诗歌声音理论与创作实践中的独特价值。

一、“意义的声音”理论的内容

系统的声音象征主要指词与词之间形成的各种声音联系，某些声音之间并不存在直接或者明确的关系，但是他们暗示某种意义，让读者联想到这些意义。系统的声音象征在平日生活中的运用很多时候体现在头韵或者尾韵的运用上，一方面增加语言的美感，另外一方面也可以给人留下更深的印象。诗歌中系统的声音象征的存在有多种形式，包括声音的节奏，押韵，声音的组合等等。弗罗斯特声音系统的象征集中体现在他的“意义的声音”的理论上。

有关“意义的声音”，弗罗斯特的大多论述都出现在其书信和演讲中。“有关弗罗斯特意

义的声音理论，不同的时候他所给的名字不一样，‘意义的声音’曾经被弗罗斯特叫做‘句子的声音’‘声音的姿势’和‘声音的手势’等。不管叫什么名字，其核心理论一直都在弗罗斯特的大脑中（Newdick 290）。”

弗罗斯特在 1914 年给约翰·巴特里特（John Bartlett）的通信中首次陈述了“意义的声音”理论，他认为，句子声音是将词语串联成整体的确切实体，数量不固定但过度有风险。作家不是发明句子声音，而是从鲜活口语中捕捉它们。能用可识别的句子声音组织话语的人称得上作家，若多数声音令人惊叹则是出众作家。文学要做的不是告诉读者未知之事，而是让他们认出自己已知却未言明的意思。

在此，弗罗斯特强调的是句子要由声音串连起来，如果没有声音的串连，对诗歌有伤害；做不到用声音串连句子的作家，不是出众的作家。同时，他指出“意义的声音”容易让读者接近，他强调的作家的东西一定要是读者能够识别的。在同一封信中，弗罗斯特列举了几个运用“意义的声音”写诗的例子，在他所举的《一对残雪》（“A Patch of Snow”）中弗罗斯特强调，“意义的声音”首先内容观众看得懂；然后，他提到了它所运用的诗行的声音，即口语化的语言和句式，也是从读者平日的的话语中提炼升华。在另外两个例子中，弗罗斯特并未作过多阐述，只是强调他所举例子中能够听到的部分，没有对其如何达到该效果做过多技巧上的分析（64-65）。

1915 年弗罗斯特接受威廉·斯坦利·布雷斯维特的采访中对句子的声音作了更进一步的阐释，他认为，句子声音存在于生活中却常在文学中消失。词语本身不传达意义，意义有特定的“声音姿势”——即使听不清具体用词，人们也能通过声音理解对话意图。他感兴趣的是“意义的声音”：句子如果只传达词语的字面意义就毫无趣味，必须通过声音传达更多东西（153）。

从弗罗斯特的论述中可以看出，他反复强调的是意义的声音，即读者不仅仅从词语中读诗歌，更重要的是从诗歌的声音中了解诗歌意义。同时，弗罗斯特认为，这 and 传统诗歌中的音步和节奏并不矛盾。1959 年，弗罗斯特在接受诗歌评论家克林斯·布鲁克（Cleanth Brook）和诗人罗伯特·潘·沃伦（Robert Penn Warren）的采访时提到，如果诗歌没有戏剧的声调就无法在任何人的脑袋中停留，就不会吸引人。这种声调不需要人们刻意去记忆，它从口中说出来的时候就存在。他进一步表示，音步是所有诗歌的基本要素，如果人们对一首诗歌的评论是它很容易转变成音乐，那么这是很糟糕的写作。如果诗歌自身的表达存在的话，必须提防其转变成音乐（155-160）。

弗罗斯特还在其它的场合作过有关“意义的声音”的进一步阐述，包括在与锡德尼·科克斯（Sidney Cox）以及路易斯·昂特米尔的通信中，^③但是，他反复强调的是

^③ 在 1914 年，弗罗斯特在给科克斯的信中说：“诗歌中的鲜活部分是其句法短语中的声调和句子意义的声调。这个声调只对于那些曾经在对话中听过的人存在。对于我们来说，它不存在于希腊或者拉丁的诗歌中，因为我们的耳朵没有充斥过希腊语或拉丁语的声调。它同时也是诗歌中最多变也是最重要的部分。如果它不存在了，那么这门语言也就成了一门死的语言，诗歌也就成了死的诗歌。它的存在，不是口音、重音和拖音这些元音和音节的属性，它随着意义而自由移动。”在同一封信中，他还表示“词语存在于口中而不是

让读者容易理解以及用词语的声音来表达意义。对于如何用声音来表达意义，弗罗斯特谈得并不多，他通常通过朗诵几首诗歌让读者体会。弗罗斯特的核心观点是诗歌要用来朗读，而不是默读，是耳朵的艺术，而不是眼睛的艺术。如同他在给约翰·巴特里特信中说到的那样“耳朵是唯一真正的作家，也是唯一真正的读者。”

尽管弗罗斯特不喜欢具体分析自己诗歌到底如何运用“意义的声音”这一理论，读者还是可以从其诗歌当中看出他如何实践自己的理论，如何可以通过声音的象征来更好地理解其诗歌。

二、“意义的声音”的诗歌实践

（一）戏剧独白与戏剧对白

弗罗斯特认为诗歌和戏剧化分不开（13），他也提到，如果诗歌没有戏剧的声调就无法在任何人的脑袋中停留，就不会吸引人。这种声调不需要人们刻意去记忆，它从口中说出来时就存在（155-160）。他甚至还表示，“甚至在抒情诗当中，主要的事情都是每一句话必须达到一个戏剧呼声的效果（81）。”为了达到戏剧化的效果，弗罗斯特在诗歌中运用了大量的戏剧对白，这也是“意义的声音”重要的手法。

弗罗斯特的诗歌中很大一部分是叙事诗，尤其是他的第二本诗集《波士顿以北》(*North of Boston*)，共收录诗歌16首，其中有超过10首是叙事诗歌。这些诗歌中有大量的戏剧对白或者独白，有的甚至通篇都是对白。诗集开篇便是以戏剧独白形式写成的《补墙》（“Mending Wall”）；诗集中的另几首诗《家庭墓地》（“Home Burial”）、《当家人》（“The Housekeeper”）、《恐惧》（“The Fear”），除了少数几句过渡性诗句外，都是对白；而《仆人的仆人》（“A Servant to Servants”）是一个人的独白。继《波士顿以北》后，弗罗斯特的每本诗集中都有诗歌运用了戏剧对白或独白：《山间低地》中的《圣诞树》（“Christmas Tree”），《在最后阶段》（“In the Home Stretch”），《火堆》（“The Bonfire”）等；《新罕布什尔》中的《新罕布什尔》（“New Hampshire”）、《星座分割仪》、《枫树》（“Maple”）、《斧柄》（“The Ax-helve”）《水池、酒瓶、驴儿和一些书》（“A Fountain, A Bottle, A Donkey's Ears, and Some Books”）等；《小河西流》中的《小河西流》；《山外有山》中《培育土壤》整首诗都是两个人的对白；《见证树》中，《今天这一课》（“The Lesson for Today”）共161行也都是个人独白；《绒毛绣线菊》中《我农家邮箱里一封没贴邮票的信》（“An Unstamped Letter in Our Rural

书本上。你不能够修正它们也无法修正它们。你希望将它们的声音用在不同的人身上，不同的地方，不同的时代。”1915年二人的通信中，弗罗斯特说道，“请记住，一定固定数量的句子属于人类的喉咙，就犹如一定固定数量的声音叫声属于一种特定的鸟儿。他们都是固定的。想象不能够创造他们，只能够唤起他们。只有哪些利用耳朵根据说话声音写作的人才能够唤起他们。”同时，弗罗斯特也表示，“我必须不断重复这样一点：只有当词语暗示特定句子的声音的时候，才是有价值的。”参考 William R. Evans, ed. *Robert Frost and Sidney Cox: Forty Years of Friendship*. University Press of New England, 1981. p.55, p.61, p.62.

1915年弗罗斯特给昂特米尔的信中说，“只要你管好声音，意义会自然管好自己。”参考 Robert Frost. *The Letters of Robert Frost to Louis Untermeyer*. Louis Untermeyer, ed. New York: Holt, Rinehard and Winston, 1963. p. 16.

Letter Box”)一诗虽然是一封信，实际上是一个人对另外一个人的独白；他的最后一本诗集《在林间空地》中，《林间小屋》(“A Cabin in the Clearing”)整篇诗文都是烟和雾的对话，《当非你莫属且形势需要之时，你要避开不当国王真是太难》(“How Hard It Is to Keep from Being King When It’s in You and in the Situation”)中也有大量的戏剧对白。除此之外，弗罗斯特还写过两个假面剧《理性假面剧》(*A Masque of Reason*)和《仁慈假面剧》(*A Masque of Mercy*)，在其中进一步实践了诗歌要戏剧化的写作理念。

弗罗斯特的诗歌《小河西流》从题目看来仿佛是描写小河的抒情诗，诗歌的通篇却都是对话，是一对刚结婚的夫妻围绕西流的小溪的对白。下面是诗歌开篇的对白：

“Fred, where is north?”
 “North? North is there, my love.
 The brook runs west.”
 “West-Running Brook then call it.”
 (West-Running Brook men call it to this day.)
 “What does it think it’s doing running west
 When all the other country brooks flow east
 To reach the ocean? It must be the brook
 Can trust itself to go by contraries
 The way I can with you—and you with me—
 Because we’re—we’re—I don’t know what we are.
 What are we?”
 “Young or new?”
 “We must be something.
 We’ve said we two. Let’s change that to we three.
 As you and I are married to each other,
 We’ll both be married to the brook. We’ll build
 Our bridge across it, and the bridge shall be
 Our arm thrown over it asleep beside it.
 Look, look, it’s waving to us with a wave
 To let us know it hears me.”
 “Why, my dear,
 That wave’s been standing off this just of shore—” (257-258)

首先，上面的对白语言非常口语化，几乎没有拉丁和罗马词源的词汇，差不多照搬生活中的口语。所使用的句式是日常生活中的句式，没有倒装等句子形式。诗歌讨论的问题虽然

是小溪，跟日常生活似乎没有关系，但是两夫妻之间的对白却显得真实而自然，妻子心里有事，却不想直接告诉丈夫，只是借小溪婉转表达心事。

妻子在这里要传达的是她已经怀孕，诗歌中妻子说：“We’ve said we two. Let’s change that to we three.”这是一个象征，妻子实际的意思是，她怀孕了，现在的两口之家要变成三口之家了。妻子看到的小溪都是欢快的，内心里充满喜悦，认为小溪的浪花正在对其招手致意。丈夫没有听出妻子的画外音，不理解妻子所使用的象征，他认为小溪的浪花不过就是浪花。

接下来妻子不停用各种方式暗示丈夫自己怀孕了，一直鼓励丈夫说自己想听的东西，丈夫却无动于衷，只把妻子的问题当成字面的问题，而不是怀孕的暗示。丈夫在接下来甚至说，“It is your brook! I have no more to say.”妻子不断鼓励丈夫，“Yes, you have, too. Go on. You thought of something.”弗罗斯特为了突出戏剧效果，在丈夫的第一句话后面用了感叹号，在 too 和 you have 之间用逗号隔开，加强了丈夫和妻子的语气，愈加现出丈夫的木讷和妻子的急切。结果，近乎在妻子的逼迫下，丈夫说了一段小溪是如何形成以及生命存在的道理，这个大道理占了诗歌几乎一半的篇幅，共 35 行，而这显然也不是妻子所要听到的。直到诗歌的结尾，问题都没有解决。下面是在丈夫大段近乎大道理的言论的最后几行，同时也是这首诗诗歌结尾：

“...Against the stream, that most we see ourselves in,

The tribute of the current to the source.

It is from this in nature we are from.

It is most us.”

“Today will be the day

You said so.”

“No, today will be the day

You said the brook was called West-Running Brook.”

“Today will be the day of what we both said.” (260)

从妻子的回答可以看出，妻子没有完全明白丈夫的大段言论，妻子要强调的她和丈夫已经是一体的意思，丈夫也没有明白。诗的结尾没有给出很明确的表示，只是丈夫和妻子分别重复自己的话。

从整首诗看，弗罗斯特的戏剧独白表达的意思是夫妻间交流的一种障碍。虽然两个人都在说，但是互相不了解，丈夫那 35 行的对白读起来更像是独白。弗罗斯特借戏剧对白的方式，用日常的语言平实而自然地表现了这种交流的不顺畅。

前面提到在《波士顿以北》诗集中有大量的叙事诗，这其中也有一部分反映的是夫妻间交流的题材，其中《家庭墓地》中丈夫的几句话反映出了弗罗斯特戏剧独白的一个特点：

“My words are nearly always an offense.
I don’t know how to speak of anything
So as to please you. But I might be taught,
I should suppose.” (52)

丈夫的第一句话“无论我说什么，几乎都是对你冒犯”道出了弗罗斯特很多诗歌独白中的特点，那就是对话和交流的障碍，虽然二人在说话，却貌似各说各话。“弗罗斯特的每一首男女对话诗歌都集中在家庭生活的不同场合，有一个共同的主题。他们都暗示了明确表达爱以及有效交流的必要，对于这些人来说，他们都希望将互相的生活捆绑在一起（Swennes 364）。”

和《小河西流》一样，《雇工之死》也是描写了一对夫妻的对话，对话围绕要不要雇用曾经在农场干过活儿的工人展开。妻子玛丽 Mary 怀着一颗怜悯的心劝丈夫 Warren 要雇工 Silas 留下来，丈夫也同意 Silas 留下，但是出于男性的尊严，丈夫说话总带着一股怒气，说话大声并且毫无遮掩，最后丈夫去马棚看 Silas 回来，故事发展到高潮：

Warren returned—too soon, it seemed to her—
Slipped to her side, caught up her hand and waited.
“Warren?” she questioned.
“Dead,” was all he answered. (40)

诗歌的结尾只有两句对白，妻子带着疑问的口气叫了声丈夫的名字，丈夫回答了一声“死了”便再没有说其他话。这个场景非常具有戏剧性，在夫妻争论了很久之后，丈夫最后放下架子去马棚看原来的也是即将要重聘的工人，结果发现因为架子，自己和妻子的长久争辩，到马棚的时候发现工人已经死了。于是，当妻子问他的时候，他只说了一声“Dead”。弗罗斯特没有用过度夸张的语气，只是简单的两个词的对白，人物内心的活动都勾勒了出来，而且读者仿佛可以听到妻子的询问，也听到丈夫那声“Dead”的沉重。也即是弗罗斯特所说的，就算是隔着墙，也能把互相的意义弄明白。

那么，除了戏剧对白，弗罗斯特还使用戏剧独白的方式，来解释人的内心。《我农家信箱里一封没贴邮票的信》是以信的形式写的一首诗歌，实际上是一个人对另外一个人的独白。下面是诗歌中的诗行：

The place was like a city park.
There I elected to demur
Beneath a low-slung juniper
That like a blanket to my chin

Kept some dew out and some heat in,
You left me freely face to face
All night with universal space.
It may have been at two o'clock
That under me a point of rock
Developed in the grass and fern,
And so I woke afraid to turn
Or so much as uncross my feet,
Lest having wasted precious heat
I never should again be warmed.
The largest firedrop ever formed
From two stars' having coalesced
Went streaking molten down the west. (380)

整首诗歌是一个流浪汉给农户人家写的一封道歉信，整首诗仿佛在自言自语，又仿佛在倾诉。诗歌起头讲述他在农户的草坪上留宿，引来了主人家狗的叫唤和主人从床上起来探视情况，流浪汉深表道歉。接下来就是以上引诗，流浪汉讲述了露宿草坪发生的事情，他说了草坪与他在城市中抗议的地方很相似，接着他说自己被一块石头给弄醒，弄醒之后，他开始思考人生问题，他意识到这块石头是由两颗星星碰撞融合而构成的。诗歌近结尾处的诗行如下：

Each knows his own discernment best.
You have had your advantages.
Things must have happened to you, yes,
And have occurred to your no doubt,
If not indeed from sleeping out,
Then from the work you went about
In farming well-or pretty well. (381)

这是流浪汉另外一段独白，他从自己睡在外面观测天象之后得出的道理进一步引申，认为他所看到的和房主人看到的并无区别，虽然房主人观察到这一切的时候可能是在田间劳作。

整首诗通过一个流浪汉表达了自己内心的想法，即虽然流浪汉和农户主人走的道路完全不一样，但是他们经历的东西一样。如果对白从一个教育良好的人口中说出并不吸引人，但对白从一个流浪汉的口中说出，更加具有普遍性意义，也更加增添了诗歌的戏剧效果。流浪汉的陈述也非常具有戏剧性，从道歉开始，说到晚上的经历，进而到观察天象，接着体悟人

生的道理，这个起承转合也充满戏剧性。整首诗虽然押韵，但是语言平实，接近口语，也是戏剧中重要的一个因素。

总体来说，弗罗斯特善于通过戏剧性的方式，用戏剧对白或者戏剧独白来表达人物的内心或者普遍意义的道理。他所说的，“纯粹的句子不足以抓住读者的注意力，这些句子还必须是戏剧性的（13）。”弗罗斯特做到了自己所说的原则，而这也是他“意义的声音”理论中重要的一个方面，他能够通过戏剧化的方式，通过声音的表达，让读者明白其表达的内容，让读者不仅仅是用眼睛读诗歌，而是用耳朵来欣赏诗歌。

（二）声音元素的组合

在英语中，不同的声音元素搭配在一起可以象征不同的意义。“一般说，元音比辅音悦耳，因为元音是乐音，辅音是噪音。一行诗的元音比辅音占较大的百分比就更和谐，反之，就不那么和谐。元音与辅音的品质也大不相同。长元音比短元音发音更为洪亮。辅音中有些更悦耳，如 l, m, n 和 r 等流音；柔和的 v 和 f 音；半辅音 w 和 y 音，以及 th 和 wh 等。其它辅音如爆破音 b, d, g, k, p, t 在声音效果上就更尖锐刺耳（坡林 185）。”

弗罗斯特深谙语音的这些特征，他认为，“演员的天才在于将声音从嘴里表现出来；作家的天才在于在句子中暗示声音的意象，并且将其表现付诸于印出来的文字。”（80）弗罗斯特也属于有作家天才的人，在诗歌中娴熟地运用了声音元素的组合。下面是弗罗斯特的《一次，在太平洋岸边》（“Once by the Pacific”）：

The shattered water made a misty din.
Great waves looked over others coming in,
And thought of doing something to the shore
That water never did to land before.
The clouds were low and hairy in the skies,
Like locks blown forward in the gleam of eyes.
You could not tell, and yet it looked as if
The shore was lucky in being backed by cliff,
The cliff in being backed by continent;
It looked as if a night of dark intent
Was coming, and not only a night, an age.
Someone had better be prepared for rage.
There would be more than ocean2water broken
Before God's last Put out the Light was spoken. (250)

在这首诗当中，弗罗斯特要表现暴风雨来临时刻大海的汹涌澎湃和壮观激烈，因此，他

首先选用了短促的句式和短词；同时，为了表现这种暴风雨来临的不可阻挡，弗罗斯在声音的营造上颇费苦心。

整首诗一共 144 个音节，其中 70 个音节中有爆破音，即 t, d, k, g, p, b。如前所述，爆破音在声音上相对来说尖锐刺耳，这里要表达的是爆发、迅速、澎湃和躁动的声音效果，弗罗斯特正是利用这些爆破音，构成了一幅暴风雨来临的场景。大量爆破音的使用，让读者在读诗的时候能够感受到大海上暴风雨来临时的急迫和激烈。

全诗一共 14 行，但是它不是传统意义上的十四行诗，既不是意大利式的 abba, abba, cde, cde 或 abba, abba, cdc, cdc 的押韵格式，也不是英国莎士比亚式的 ab, ab, cd, cd, ef, ef, gg，而是一气呵成，中间几乎没有停顿。这种连贯性也体现在诗歌的形式上，全诗十四行由七对英雄双韵体诗句（heroic couplet）构成，这其中有四对跨行连续，分别是第 3、4 行，第 7、8 行，第 10、11 行以及最后的第 13、14 行。弗罗斯特为了诗歌的节奏，将几个完整的句子分为几部分，但是这没有影响诗歌的效果。在朗诵跨行连续的诗行时，虽然已经是下行，但是中间并不停顿，而是一气读完。这样的话，朗诵的时候整首诗在意义上和形式上都是连贯的。

另外，英雄双韵体常常传达出的是史诗风格的波澜壮阔，全诗 14 行 7 对英雄双韵体，准确地表达了汹涌澎湃的意境。同时，整首诗的 114 个单词中，87 个是单音词。因为单音词中没有弱读音节，单音词的大量使用会使诗歌的节奏加快，气势增强。

通过各种声音元素的结合，弗罗斯特成功地表现了“大海在暴风雨来临之前的汹涌澎湃和壮观激烈”（王改娣 60）。如弗罗斯特所说，这样的声音安排即便是隔着墙听，也能够让人大概知道整个诗歌所表达的整体意义。

下面是弗罗斯特的另外一首诗《荒地》（“Desert Places”）：

Snow Falling and nighT Falling FaST, oh, FaST
In a FielD I lookeD into going paST,
AnD the grounD almoST covereD Smooth in Snow,
BuT a few weedS anD STubble SHowing laSt.

The woodS arounD iT have iT-it iS theirS.
All animalS are SmothereD in their lairS.
I am too abSenT-SpiriteD to counT;
The lonelineS includeS me unawareS.

AnD lonely aS it iS, thaT lonelineSS
Will be more lonely ere iT will be leSS—

A blanker whiteness of benighted Snow
With no expression, nothing to express.

They cannot Scare me with their empty Spaces
Between Stars—on Stars where no human race is.
I have it in me So much near home
To Scare myself with my own desert places. (296)

弗罗斯特在这首诗中主要想表现的是荒地的荒凉和在荒地衬托下人的孤独和寂寞，他借助了各种不同的声音来营造这种氛围。

首先，诗人整首诗用了 45 个 S 音。一个人在荒郊野外，S 音的出现和荒地的静谧形成强烈的对比，这是雪花飘落的声音，同时也是诗歌中的“我”孤独地走路的声音。S 音的大量出现衬托出在大雪纷飞的荒地中人的渺小和孤寂。同时，S 音经常用来表示蛇的出现，虽然雪地中不可能出现蛇，但是，诗人通过 S 音的反复出现暗示了一个人在荒郊野外的危险。

在诗歌的第一行中，诗人连续用了四个唇齿音—F 音，F 音的连续出现暗示了雪飘落的急而快，F 音两次出现在 fast（快速）里面，更加起到了对“快”强调的作用。

另外全诗还有多个 t 和 d 的音，这些爆破音在荒野中的雪地中显得格外刺耳，给静谧的气氛增添了许多杂音，表现了诗人在孤独寂寞的同时，内心里的焦躁不安。T 和 d 音也同时与 S 音形成对比，谱写出了荒野雪地中的行进曲。

通过以上声音的不同搭配，弗罗斯特成功地表现了一个人在雪地中的内心世界和外部场景。即便纯粹靠听，也能够体会到其中不停地 S 音和 t, d 音所表现的效果，这些声音的象征效果得到淋漓尽致的体现。

弗罗斯特意义的声音理论重要的一点就是通过声音来表达句子的意义，如他自己所说，诗歌更多是靠耳朵来理解的，“他们（句子的声音）靠耳朵来领会，耳朵从口语中收集这些声音然后进入书中”。从上面两首诗歌的分析中，我们可以看出弗罗斯特便是自己所说的作家中的一个，他能够从最鲜活的口语中捕捉到声音，通过声音来表达意义。

（三）诗歌的格律

除了声音元素的搭配之外，诗歌格律也是很重要的声音象征手段，英文中的发音因为轻重音明确，音步也可以跟着安排变得整齐，节奏容易在轻音和重音上见出（朱光潜 174）。在英文中有如下的口诀歌区别各种韵律所传达的意思：

Iambic feet are firm and flat
And come down heavily like THAT.
Trochees dancing very lightly
Sparkle, froth and bubble brightly.

Dactylic daintiness lilting so prettily
 Moves about fluttering rather than wittily.
 While for speed and for haste such a rhythm is the best
 As we find in the race of the quick anapaest.
 Bigfoot Spondee thumps down,
 Stone slab, dead weight, lead crown.
 There came an old Amphibrach tripping,
 And fell in a basin of dripping. (Perrine 26-27)

这个口诀中说，抑扬格（iambic）表示庄重单调，扬抑格（trochee）表示欢快有力，抑抑扬格（Dactylic）要表示轻快而又忐忑，抑抑扬格（anapaest）表示快速等，可见，不同的诗歌格律可以象征不同的意思，虽然这首口诀当中所说的不是绝对的意义，诗人在创作的过程中，不需要那么死板遵循这些规则，来表达自己的意义。他们可以灵活运用这些规则，增加诗歌的表现力。

在第一章提到，和象征派诗人摒弃传统诗歌的形式和格律不同的是，弗罗斯特喜欢用传统的诗歌形式来写诗。传统诗歌形式首先往往让人想到的是诗歌的节奏和押韵，弗罗斯特的诗歌在节奏和押韵上都有着娴熟的把握，通过不同对节奏和韵的把握，很好地表达出意义的声音。前面分析的诗歌《一次，在太平洋岸边》中，弗罗斯特就很好地运用了英雄双韵体表现出了大海在暴风雨前的汹涌澎湃。下面是弗罗斯特的诗《孤独》（“Bereft”）：

Where had I heard this wind befORE
 Change like this to a deeper rOAR?
 What would it take my standing there fOR,
 Holding open a restive dOOR,
 Looking down hill to a frothy shORE?
 Summer was past and the day was pAST.
 Sombre clouds in the west were mASSED.
 Out on the porch's sagging fLOOR,
 Leaves got up in a coil and hISSED,
 Blindly striking at my knee and mISSED.
 Something sinister in the tONE
 Told me my secret must be knOWN:
 Word I was in the house alONE
 Somehow must have gotten abrOAD,
 Word I was in my life alONE,
 Word I had no one left but GOD. (251)

整首诗的节奏并没有规律可循，第一行共八个音节，*where had I* 是扬抑扬格，接下来 *heard this wind* 是抑扬抑格，最后 *before* 构成一个抑扬格；第二行同样八个音节，*change like this* 是扬抑扬格，*to a deeper* 中，*to a* 可以读成一个音节，于是便成了抑扬抑格，最后 *roar* 是单独重点突出的重读音节。下面的各行也可以根据诗歌中的标示（划线音节为重读）判断其音步，可以看出整首诗并没有统一的一个格律。这些不规则的格律透露出的是诗歌中人物的烦躁忐忑与不安，也从另外一个侧面加深了他的孤独感。

同时，整首诗的重读音节当中，大量都是大口型的元音或者长元音，比如 *change*, *deeper*, *house*, *blindly*, *out* 等等，这些音节跟叹气和喊叫的声音相近，突出表现了孤独人内心的叹息和呐喊。

最后，诗歌的韵脚都是大口型的元音和长元音，韵脚所在音节都是突出的重读音节，其中第二行的 *roar* 还单独有一个音节突出。因此在朗诵的时候，读者可以听见长长的叹息声，令人感受到一个孤独内心的沉重与凄凉。

这些格律的应用也可以理解为是声音元素的组合，这些组合增添了诗歌的戏剧性效果，让人在读诗的同时能够体会到这些声音所象征的不同含义。这些不同的元音因素组合叠加到一起，既很好地表现了诗歌的主题，也增加了诗歌的美感。

《孤独》是弗罗斯特利用并不规则的格律来增加诗歌的象征内涵的例子，对之对照的是弗罗斯特的另一首诗《黑夜的知交》（“*Acquainted with the Night*”）：

I have been one acquainted with the night.

I have walked out in rain—and back in rain.

I have outwalked the furthest city light.

I have looked down the saddest city lane.

I have passed by the watchman on his beat

And dropped my eyes, unwilling to explain.

I have stood still and stopped the sound of feet

When far away an interrupted cry

Came over houses from another street,

But not to call me back or say good-by;

And further still at an unearthly height

One luminary clock against the sky

Proclaimed the time was neither wrong nor right.

I have been one acquainted with the night. (255)

整首诗按照严格的五音步抑扬格 (iambic pentameter) 写成, 这一押韵格式让我们在朗读时, 重音落在关键意象上, 如第七行 “I have stood still and stopped the sound of feet,” 这里的 “stood”, “stopped”, “feet” 都是重读词。它们像是深夜行人刻意放轻却依然沉重的脚步, 尤其是 “stopped the sound of feet”, 朗读时会本能放慢语速, 声音本身就在模仿 “停住” 的动作。诗歌的韵脚为 terza rima 押韵格式, 即 aba, bcb, cdc, dad, aa, 在英文当中 terza rima 格式也叫 third rhyme, 也即三韵句或者三行体。^④三行体具有天然的循环特质, 诗中 “I have walked out in rain --and back in rain” 一句, 两个 rain 形成了一句诗行中的内韵 (internal rhyme), 与下一节的 “explain” 又押韵, 形成一种走出去, 又走回来的听觉循环。这暗示了诗人无法逃离的困境, 这一困境是城市的街道, 也是 “我” 内心的孤独。

弗罗斯特需要表达的是一个人在城市的孤独, 他与夜晚为伴, 在雨中步行, 走过街灯的尽头, 无视警察的窥视, 而他见到的一切也都让他感伤, 唯一能够与他作伴的只有黑夜。如口诀歌中所说, 弗罗斯特使用了五音步抑扬格, 五音步抑扬格所表现的是庄重或者单调的意思。在这首诗当中, 这种格律衬托出的气氛与诗人要表达的孤独正好吻合。诗歌使用三韵句是英文中正式而技巧性很高的一种格律形式, 通常与五步抑扬格同时出现, 一方面表现烘托出庄重, 另一方面也更加说明弗罗斯特对传统诗歌形式的偏爱。

结语

弗罗斯特的 “意义的声音” 理论是其诗学思想的核心, 也是贯穿其创作实践的一条主线。通过对该理论的系统梳理与具体诗歌的文本分析, 可以得出以下几点结论:

第一, “意义的声音” 理论强调声音在诗歌意义生成中的优先地位。弗罗斯特将句子的声音视为一种独立于词语语义的存在, 认为耳朵从口语中捕捉这些声音, 并将其带入书面文字。这一观点打破了将声音仅视为意义附庸的传统认知, 赋予诗歌的声音层面以独立的美学与意义价值。

第二, 弗罗斯特通过多种方式实践了 “意义的声音” 理论。在戏剧独白与对白中, 他大量使用口语化语言与日常句式, 使人物对话具有高度的声调可辨性, 即便在不辨具体词语的情况下, 读者仍能通过声音把握对话的情感动向; 在声音元素的组合上, 他娴熟运用爆破音、摩擦音、流音等不同音质的搭配, 使声音本身成为场景氛围与情绪状态的象征; 在格律运用上, 他灵活处理传统格律形式, 使抑扬格的庄重、扬抑格的欢快、三韵句的循环等格律特征服务于诗歌主题的表达, 而非机械套用。

第三, “意义的声音” 理论体现了弗罗斯特在传统与创新之间的独特立场。与同时代许

^④ 三韵句由意大利著名诗人但丁在其作品《神曲》中首创, 意在暗示基督教的 “三位一体”。意大利语的特点是元音结尾的单词多, 三韵句也相对容易创作, 相比之下, 英文的三韵句写作要困难得多。

多现代主义诗人刻意打破传统不同，弗罗斯特坚持使用传统格律与押韵形式，却又赋予其以鲜活的口语节奏与戏剧性声调。这种“旧瓶装新酒”的方式，使他的诗歌既具有可辨识的形式美，又避免了因形式僵化而丧失活力，形成了古典与现代相融合的独特风格。

第四，对“意义的声音”理论的研究，有助于重新审视弗罗斯特诗歌中看似简单实则精深的艺术特质。许多批评者曾因弗罗斯特诗歌语言朴素、格律传统而低估其艺术自觉，而“意义的声音”理论表明，弗罗斯特对诗歌声音的经营是高度自觉且技巧精湛的。他在每一行诗中都在处理声音与意义的关系，使声音成为意义的直接载体，而非装饰性的附加物。

综上，“意义的声音”理论不仅是理解弗罗斯特诗学的关键，也为当代诗歌创作与批评提供了重要的参照。在诗歌日益走向视觉化、默读化的今天，弗罗斯特对声音的强调提醒我们：诗歌作为一种声音的艺术，其生命力始终根植于语言的听觉维度之中。

Funding: This research received no external funding.

Conflicts of Interest: The author declares no conflict of interest.

ORCID

Luo Bin ^{ID} <https://orcid.org/0009-0003-5475-3235>

引用文献【Works Cited】

- Frost, Robert. *Robert Frost on Writing*. Ed. Elaine Barry. New Brunswick: Rutgers UP, 1973.
- . *Selected Prose of Robert Frost*. Ed. Hyde Cox & Edward C. Lathem. New York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1966.
- . *The Poetry of Robert Frost*. Ed. Edward Connery Lathem, New York: Henry, Holt and Company, 1979.
- Newdick, Robert. S. "Robert Frost and the Sound of Sense." *American Literature* 3 (1937): 289-300.
- Perrine, Laurence. *Sound and Sense*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, Inc, 1977.
- Swennes, Robert. H. "Man and Wife: The Dialogue of Contraries in Robert Frost's Poetry." *American Literature* 3 (1970): 363-372.
- 坡林：《怎样欣赏英美诗歌》，殷宝书译。北京：北京出版社，1985年。
- [Perrine, Laurence. *Sound and Sense: An Introduction to Poetry*. Beijing: Beijing, 1985.]
- 王改娣：《诗歌中音义结合研究》，载《外语与外语教学》2005年第10期，第59-62页。
- [Wang Gaidi. "An Analysis of the Cooperation of Sound and Sense in Poetry." *Foreign Languages and Their Teaching* 10 (2005): 59-62.]
- 朱光潜：《朱光潜美学文集》，上海：上海文艺出版社，1982年。
- [Zhu Guangqian. *Zhu Guangqian's Collected Works on Aesthetics*. Shanghai: Shanghai Literature and Art, 1982.]