

无声之乐：论陈东东诗歌的音乐性

陈子轩¹

(1.云南大学文学院, 云南 昆明 650000)

摘要: 本文以陈东东诗歌的音乐性为核心研究对象, 系统探讨其创作中语言与音乐的交融机制。论文从诗人与读者双重维度切入, 结合文本细读与音乐理论构建分析框架。第一部分聚焦诗人对“可视音乐性”的建构, 第二部分则转变视角, 揭示读者在诗歌音乐性场域中的双重角色——既是倾听者, 亦为演奏者。拗口的语词策略与断裂的句法迫使读者参与节奏重构, 而沉默的空白则成为意义共振的空间, 使音乐性升华为动态的、未完成的艺术生命。

关键词: 陈东东; 诗歌音乐性; 分行

DOI: doi.org/10.70693/rwsk.v1i6.1127

陈东东曾坦言：“我写诗是因为我充满了演奏的欲望。我的乐器是语言，我的乐谱是时光、景色、女性、沉默、书籍……诗就是以语言去接近和达到音乐的方式。”²作为中国“第三代诗人”的代表、“海上诗群”的核心成员，这位1961年生于上海的写作者，始终以语言为琴弦，在三十余年的创作中探索诗歌与音乐的共生可能。他坚信“音乐即人生的最佳演绎，而人生是音乐伟大的总谱”³，这种理念投射于文本，体现为其对诗歌音乐性的极致雕琢——行内的停顿设计与呼吸相和、分行的位置选择带动多感官运行、语词的偶尔重复是不同乐符的化身，而阅读则成为一场“诗人谱曲、读者合奏”的交响，让诗歌永远处于“正在进行时”。

音乐性或许不是陈东东的诗歌中最经典的特点，但于我而言，这是最直观的一点。在读诗的过程中我难以仅用眼睛扫视，而是一定要读出声来的。正因此，我更直接地感受到陈东东在创作时注入的节奏与乐感，分行、跨行、重复等书面形式不仅是文字排版，更像是乐谱上的各种标号，共同规范着阅读与演奏。同时，作为读者的我，当然也有一份修改读法、融入个人习惯的小小权利，这使得一首诗的呈现同时融入作者、读者的两份血液，如此感受还是很奇妙的。

最终,基于陈东东“偏执于语言的神奇,但却认为诗更像音乐”⁷⁴的创作态度与笔者大量的阅读经验,本文选择将论述重点放在陈东东诗歌的音乐性上,借用音乐家艾伦·科普兰提出的作曲者-演绎者-倾听者“三位一体”的架构,从诗人与读者的双重维度切入,通过观点论述与文本细读揭示陈东东诗歌中音乐性的生成机制。

一、诗人的书写时刻：文字里的乐谱

相较于古典汉诗对形式、格律等的规范，新诗的创作显现出更大的自由：其不必遵循古诗中五言多二/三、七言多二/二/三的规范，不必拘谨于韵律与篇幅的限制，是一种生于传统却又超脱于传统的“自由体”。然这份自由绝不是漫无目的的、不考虑审美形式感的，恰恰相反，只要是诗，无论新旧都必须有诗美艺术感，且自由创立诗行的结构美是当中的重要部分⁵。每行的字数选择、分行的节点安排、跨行的范围设置等都是乐谱上的一处处标号，在所谓“自由”中划出界限。而自由的限度如何把控？这是留给每一位诗人的问题与空间。就陈东东而言，他选择将自由与自律结合。“它诗歌的规定性恳求着现代汉语的节奏和音乐……由于没有可以称之为‘他律’的外在诗律，现代汉诗的写作更具挑战性与创造性，它需要诗的高度‘自律’！现代汉诗不仅是自由诗，也是自律诗，且主要是自律诗。”⁶自由是形式的自由，是不再做韵律的奴隶；自律是语言的自律，是在古汉语基础上的

作者简介：陈子轩（2004-），女，汉族，云南大学本科生，研究方向为现当代文学。

2 陈东东：《只言片语来自写作》，北京：北京大学出版社，2015年，第179页。

3 陈东东:《行板如歌:音乐与人生》,北京:东方出版社,1996年,“编者序”,第1页。

4 陈东东：《只言片语来自写作》，北京：北京大学出版社，2015年，第21页。

5 郑敏：《大家小书 新诗与传统》，北京：文津出版社，2020 年，第 4 页。

6 陈东东：《我们时代的诗人》，上海：东方出版中心，2017年，第192页。

的吸收与颠覆。

这一创作理念投射于文本，便催生出陈东东诗歌中独特的“可视音乐性”。诗人以分行为指挥棒、以语词单位为节拍器，将传统诗歌依赖听觉感知的节奏转化为可被凝视的文本建筑，提供了看见新诗音乐性的又一窗口。基于此，笔者从诗行内、诗行间两个角度展开，分析陈东东诗歌中“看得见的节奏”。

(一)从押韵看行内的节奏控制

陈东东是一位对语言有很高追求的诗人。他在个人散文集中直言“热爱语言，诗歌说不出语言；诗歌之真，由于它终于超越了语言”⁷他一边怀抱着对语言的敬畏与追求，和王志浩共同主编了《语言学》；同时警惕着语言和诗歌的距离，在数次练习中等待被真正的演奏替代。带着这样的语言态度，他在创作时有意避开了简单直白的抒情与语言，转而使用看似“违规”的语言搭配，借此构建个人的语言风格，即构建其诗歌中独特的节奏性与音乐感。

以其 1995 年作品《在汽车上》⁸为例进行分析：

汽车拐下高速公路
中午飘来缓慢的雨
因为满含早年的欢乐
旅途中有人涕泗滂沱

“在汽车上”是一个相对情景化的题目。与诗题观感类似，诗人在前两句的设计上也极尽细腻，循循善诱地带人走进那辆车、那场雨。

从构成来看，前两行诗是完全对仗的。“汽车/拐下/高速公路”“中午/飘来/缓慢的雨”，字数相同且较少、行内的断句节奏统一为 2/2/4、均采用了“主+谓+宾”结构，这样的设计在保证读者能够较为轻松的一口气读完的同时，还能给人以缓慢进入、安定有序之感。可以对标抒情歌曲《Five Hundred Miles》的前奏，均是通过简单的、不会给受众带来接收负担的、稳定舒缓的形式确定整体基调、实现自然导入。

简陋的乡村小邮局门前
男孩子头顶半枯的荷叶
一匹马躲进木头屋檐
闪电正击打生锈的信箱

从第二节开始，诗人进入了自我想象的空间。在这一节的四行中，整体节奏发生了明显改变。在上一节中，诗人借助一套相同的格式、一套因为——所以的逻辑，将四行诗自然分为 2/2 的节奏。但在这一节中，四行诗的节奏变为 1/2/1：“简陋的乡村小邮局门前”标志着车内到乡村、现实到想象的转变；其后两行因结构均为“主+谓+宾”且“叶”“檐”二字有相同的声母，故读起来更为紧密。同时“前”“檐”二字的押韵使得这三行形成闭环；最后一行虽然也是“主+谓+宾”结构，但从读音来看其并无押韵设计，故产生一种割裂、多余之感。可以看出，韵的选择是诗人控制节奏的重要工具。

在司机身旁，我几乎入眠
我放跑了那个臆想的女儿
她自海中狂奔向滩头
大腿间装饰着水草和贝壳

面对第二节末行的“多余感”，诗人为第三节的首行写下“入眠”一词。还是通过押韵，借“眠”与“檐”在读音上的连贯性冲破“多余感”，将诗行重新连接起来。在想象世界里，“我”回忆着与女儿的往昔、凝视着女儿奔向自然的背影。这本是一个开阔的、带些释然语调的画面，但在阅读过程中，“大腿间装饰着水草和贝壳”一行读来是紧促的。诗人未标记明显的停顿符号，而是任由读者摸索尝试。在如此的想象中安插这样一个小长句，我想，这是诗人的刻意为之：通过设置阅读障碍来提醒读者对想象的真实性做进一步思考。

我知道我的笔法陈旧
我旅行的目的更为古老
——现在
在汽车上，我看见那座

这一节诗人接连使用三个“我”——“我知道我的笔法陈旧/我旅行的目的更为古老”，“我”究竟是谁？是否带有作者自我暴露的意图？这或许是陈东东想传递的可能。紧接一个破折号，像是乐谱中的“V.S.” (volti

7 陈东东：《只言片语来自写作》，北京：北京大学出版社，2015 年，第 3 页。

8 陈东东：《陈东东的诗》，北京：人民文学出版社，2018 年，第 51 页。

subito, 快速翻页), 无声的大喊: 收束那些散漫的思绪, 现在, 我们现在要回到“现在”!

我往赴的城
它将从它的午睡里醒来
它冲凉的水龙头
代替这场雨洗去梦想

接上一行被强行打断的诗: “在汽车上, 我看见那座”, “我往赴的城”既是对“那座”的一份回应, 也是对诗歌整体的连接。虽然两行诗之间做了分节处理, 但对语义完整性的追求将两句自然连贯起来。而诗人明知通过分行的形式难以断开两者, 却仍在当中插入空行, 甚至让“我往赴的城”一句偏离靠左的习惯, 我想比起对意义的割裂, 对节奏的延长更有可能是诗人的真正目的。如果将诗句处理为“在汽车上/我看见那座我往赴的城”, 意义虽然更连贯, 但却难以表达出“看”的期待、“城”的重量, 显得太自然、太平淡了一些。

关于这一节的末行, 则又要回到关于“韵”的讨论上来。“它冲凉的水龙头/代替这场雨洗去梦想”, 如果改为“它冲凉的水龙头/代替这场雨洗去那场梦”, “梦”与“城”形成首尾押韵, 朗读时便会有圆满、结束之感, 像是看到指挥家打出最后一个全奏环型手势后鞠躬谢幕。但诗人偏要打破这份和谐, 而破坏节奏也是创造节奏的一种方式, 在读完“代替这场雨洗去梦想”之后的期待、失落与空白恰是诗人设计的一部分, 这是他对诗歌“未完成状态”⁹追求的体现之一。

总体来看, 押韵是陈东东实现句行节奏控制的重要手段。他不要求押韵的普及化, 写出像戴望舒《过旧居》¹⁰中“我没有忘记: 这是家, /妻如玉, 女儿如花, /清晨的呼唤和灯下的闲话, /想一想, 会叫人发傻;”全篇押韵的作品, 而是将“韵”视作一种工具: 对韵脚的创造与拥护使诗行有了更多连贯与相似, 对押韵的抛弃与违背为诗行注入了非常规的节奏、创造出新的阅读感受。

(二)从分行看行间的节奏控制

新诗的书面形式非常丰富, 包括分行、空行、跨行、标点、重复等众多内容。就陈东东的诗而言, 虽然其在跨行、空行等方面也有很优秀的作品代表, 如创作于1985年的《点灯》、2011年的《写给娜菲的冬之喀纳斯序曲》, 但综合来看, 他在分行设计上展现出的独特性是相对稳定的、不具有偶发性的, 在此基础上探析诗歌中的音乐性是更具可行性与说服力的, 故笔者选择以此为切口进行分析。

关于行句关系, 多佐莱茨将其划分为“A.同句子完全相同的诗行 B.同句子不符合的诗行”¹¹两大类, 笔者借用此结构, 从《导游图》《废园》两首诗出发浅析陈东东诗歌中分行对节奏的控制。

《导游图》(第三节)¹²
借着闪电, 写作者一瞥。
借着闪电我记起履历, 更多旅程里我被运送着, 读
别的游记:
借着闪电有人从裹挟里突出包围圈, 其中一个说
“我已经湿了……”

《导游图》中的行句关系大抵符合“句子=诗行”的类型。陈东东在此诗中放弃了过多的强硬换行, 转而为每一行细心标出标点。虽然表面上缺少了形式层面的设计感, 但诗歌的节奏性仍得到了很好体现。具体到第三节上来看, 首行“借着闪电, 写作者一瞥”承接大环境, 同时出现新的人物“写作者”。除这一处之外, 其余的人称描述都是以第三人称展开, 表述为“他们”“他”“你”, 突然出现的新角色使这一行的节奏变得明了: 4/3/2。在这样的节奏引导下, 加之“借着闪电”一词组的不断重复, 哪怕之后的诗行相对较长, 但并不会在朗读中感到慌乱, 而是自然按照“借着闪电/我记起履历, 更多旅程里/我被运送着”这样4/5交替的节奏展开。

再看换行, 《导游图》中大部分换行都是符合正常语言规范的、以一个完整句子为单位进行切割, 在第三节中唯一一个例外是“借着闪电我记起履历, 更多旅程里我被运送着, 读/别的游记:”, 如果不做分行处理, 这一整句将会呈现“借着闪电/我记起履历, 更多旅程里/我被运送着, 读别的游记:”这样相对匀称的节奏, 但作者强行分行且设置2字符的缩进, 无论从视觉还是呼吸上都打乱可能的节奏, 使“读”的节奏变缓、重心放在“别的游记”上。可以看出, 在没有押韵对节奏进行引导与辅助时, 重复与分行成为重要策略。

关于《废园》一诗, 其不同于《导游图》中的标点众多、按自然朗读习惯分行的情况, 陈东东在这首诗中的

9 陈东东:《只言片语来自写作》, 北京:北京大学出版社, 2015年, 第5页。

10 公木:《新诗鉴赏辞典》, 上海:上海辞书出版社, 2002年, 第262页。

11 黄玫:《韵律与意义:20世纪俄罗斯诗学理论研究》, 北京:人民出版社, 2015年, 第128页。

12 陈东东:《陈东东的诗》, 北京:人民文学出版社, 2018年, 第109页。

分行显得更为突然与任性。

废园（第二、三节）¹³

每个夜晚有一次期待。鹰的栖息
瘦小的街景和雷霆之怒
春天的女子在暗影深处
她手边一封信
泛黄了灯光

这一节的换行有两大特点：通过分割同类型词语实现景的层次化、通过断行的视觉效果实现语言合理化。首行“每个夜晚有一次期待”衔接上一节中对寂寞女子的描写，其后“鹰的栖息”“瘦小的街景”“雷霆之怒”三者均为偏正短语，且都服务于诗歌氛围的烘托，在逻辑层面具备放入同一行的可能性。但陈东东选择将“鹰的栖息”与后两者分隔开，从“鹰”这一高渺狠厉的形象进入诗歌画面，由局部到整体，使得镜头呈现纵深之感。在节奏上也得到了一定的延迟，通过分行处理打断可能发生的过于急促、激昂的语调，转而稳定为有停顿的、底节奏的语调。最后一个换行发生在“她手边一封信”“泛黄了灯光”两行之间。仅从文字来看，“泛黄了灯光”的主语是她手边泛黄的那封信，信泛黄灯光，从逻辑角度看是不成立的。但诗人换行的举动为这两行提供了更多空间，淡化彼此之间的逻辑联系，依托陈旧纸张本身的黄色与黄光之间的既有联系，实现语言的合理化、诗意化。

这时候一匹马突围又突围，有如
羽箭，从驿站向下一个驿站
飞射——它想要击中那
编素的心——在黄昏过后
被传递的词章已扩散开来

对上一节的分析主要聚焦于分行的特点与作用，在这一节我们将更多眼光投入节奏等中，从个例出发探析陈东东诗歌中分行之于节奏性的作用。首行诗人便将“有如羽箭”断开，本应连贯的发声被切割为两个包含迟疑的词语，这是对“羽箭”的重音强调；次行本意为“羽箭从驿站向下一个驿站飞射”，通过分行处理为“羽箭/从驿站向下一个驿站/飞射”，从视觉角度来看，“羽箭”“飞射”这两个主体与动词呈现上下相连的状态，但在朗读过程中均处于“被滞塞”的状态，这种碰撞恰是诗人想要实现的效果：语义通达、语音受阻，通过对“读”的组织激活其他感官，形成一种“多声部演奏”的效果。

总体来看，在押韵之外，分行也是诗歌展露节奏的重要途径。诗人陈东东通过对换行时机的把握、对视觉效果的设计实现对诗歌节奏的把控与调整，展现着“谱曲者”的能力与魅力。

二、读者的双重身份：倾听与演奏的共生

歌者是无法只面对自己的。美国音乐家约翰·凯奇因创作出无声音乐《4分33秒》而饱受关注，抛开在交响乐团音乐会上贡献一段“没有音乐”的演奏是否合理这一争议，他这一行动本身就是对音乐需要观众的确认。只有“倾听者”在场，4分33秒的沉默才有意义。同时，倾听者不局限于“倾听”这一单纯身份，他们同时也承担着“演奏者”的角色。在《4分33秒》中，长时间的沉默里没有乐器的鸣响，取而代之的是观众的疑惑、吵嚷，无形中他们也成为演奏者、成为这场实验艺术的关键一环。

诗歌也是一样的。在新诗的音乐性场域中，读者的角色已从传统诗歌中单向的“倾听者”演变为兼具“演奏者”与“创作者”双重身份的主体。新诗“分行”这一结构特点天然地为读者留出进入的空间：跨行造成的语义悬置是文本对读者的召唤——断裂的句法要求读者在阅读中重组情景链条、补全画面空白；重复带来的节奏回响是文本对读者的邀约——间或出现的呼应需要读者在朗读中捕捉声韵循环、重构情感共振。这种“填空”行为已远超被动接受的范畴，而是读者凭借自身经验与审美惯性，将沉默的文字转化为流动的“声景”与“心象”的过程。

在陈东东的诗歌中，读者的双重身份更加明显。在他看来，“对于诗歌，歌唱和倾听同样重要，有时候，倾听对于诗歌实在更加根本。”¹⁴于是他认真地为“倾听”留出了空间：上述提到的关于分行选择、押韵设置、松散的重复等都处于一种色彩鲜艳但并不晃眼的区间，为欣赏与倾听提供了充足的可能与尊重。同时，他也没有忽略与“倾听”伴生的“演奏”：他并未对每一行诗进行封锁，而是预演了与读者可能的朗读，并在当中设计“陷阱”，以通过读者的参与实现完美的合奏。具体可分为放大读者的声音以实现节奏变化、淡化读者声音以强调音乐感受两大类。

（一）在拗口中变化节奏

13 陈东东：《陈东东的诗》，北京：人民文学出版社，2018年，第31页。

14 陈东东：《只言片语来自写作》，北京：北京大学出版社，2015年，第137页。

打破语言惯性的表达在陈东东诗歌中并不少见，如“吐出不再有回味的浮世”“把绿意灌满打火机点亮”¹⁵，这当然也是造成拗口感的一大因素。但标题中的“拗口”更侧重于部分语词的“出其不意”所带来朗读中的停顿或磕绊。以《骨灰匣》《木匠》为例进行分析。

《骨灰匣》（第四节）¹⁶

他的左边有一束纸花，前面是三只
塑料橘子。厮守着纤瘦苍白的
烛火，他重又把死还给了不死

该诗采取倒叙的手法，先抛出“他被装进木盒子里”这一死亡结果，再将时间线拉回死前十年，重述“他”走向死亡的大体过程，整体节奏是相对轻柔、平缓的。在前三节当中，诗人为诗行赋予了极限的平常与平淡：所有的分行均按照自然语义进行、诗行内与诗行间没有押韵现象、从头至尾没有出现哪怕一个词的重复，直到最后一节，节奏开始改变。从形式上看，第四节在分行选择上显示出强硬的隔断：三只/塑料橘子，纤瘦苍白的/烛火，这是首次出现的“曲谱”对节奏的控制。更重要的是“重又”一词，作为一个具备连绵词性质的非常用词，在初次朗读中极易出于语言惯性将其读为“重新又”或“又重新”，然在发出声音的同时，视觉便会向大脑传出“阅读错误”的警报，于是阅读暂停。由读者发出的朗读磕绊类似于指挥家做出双手悬停（表示暂停）手势，将全诗氛围拨到高潮前一瞬，片刻静默过后“把死还给了不死”重重敲击琴键，直白点出诗歌核心。正是基于读者的磕绊与停顿，诗歌整体才能实现由平淡叙事到全然高潮的音乐变化。

《木匠》中读者承担的双重角色与《骨灰匣》类似，同样是通过落实朗读中“必然”的停顿或混乱，实现对诗歌节奏的调整。

《木匠》（第二节）¹⁷

雇主的堂客客堂里搓澡
水汽弥漫窗户，腰窝和双奶

如果说《骨灰匣》的前半部分过于平常平淡，那《木匠》的首节则因过于连贯而呈现出较快的节奏：“歇息时我坐下来卷烟/院落浮阳，栀子花肥艳/直尺边上光滑着木板/鸟儿争鸣，在上午十点”没有长难句且每行行末押韵，这样的设计使第一节呈现出极其流畅的节奏。故在第二行行首，诗人便写下“堂客客堂”。以读者视角来看，在视线范围内突然出现并不熟悉的“ABBC”式短语，视觉的扫描与处理远慢于发声体的运转速度，于是和《骨灰匣》中“重又”的情况类似，朗读再一次出现磕绊。而这一明显的“断裂”正是对前一节过于连贯之节奏的调整，使诗行在张弛有度的音乐氛围中稳步展开、层层推进。

整体来看，读者的朗读情况与诗歌节奏有很高的匹配性。虽然朗读的推进仍需基于诗人的文本展开，但拗口之处只能通过声音演绎得到体现，仅从“乐谱”这样的单一层面是难以捕捉的。故读者在作为倾听者的同时，必然也扮演演奏者的角色。

（二）在沉默中谱写乐章

“此时无声胜有声”的魅力已绽放千年，扎根于中国诗歌传统当中。自然，新诗当中也有其身影。上述阐释均基于“读诗、朗读诗”这一前提，然“读”的终点未必一定是发声，沉默也是可期的彼岸。《忆用直》就是一个很好的例子：

《忆用直》（第四节）¹⁸

轮胎急旋，摩擦乡村羞怯的
敏感带——这短暂得近乎
或许的春天……

抛开分行的形式，单看“这短暂得近乎或许的春天……”一句便能察觉到异常：“或许的春天”这一描述极不常规，不光在组合关系上具有创新性，在逻辑关系上也难以快速吸收。正因如此，读至此处不仅会磕绊，而且会停止。文字的失声召唤出眼睛和心灵，头脑的运转代替了声音的扩张。在视听感受的淡化中，目光顺势落在省略号上，无形中营造出一种缓慢、深邃的节奏。

朗读、磕绊、沉默，这些都是构成“音乐”的完整性的一环。朗诵时的声调起伏、意象重组与意义填补，既是读者对诗人预设节奏的“演奏”，也是对文本的“二次编码”。陈东东的创作证明，新诗音乐性并非固化的声

15 陈东东：《陈东东的诗》，北京：人民文学出版社，2018年，第93页。

16 陈东东：《陈东东的诗》，北京：人民文学出版社，2018年，第6页。

17 陈东东：《陈东东的诗》，北京：人民文学出版社，2018年，第29页。

18 陈东东：《陈东东的诗》，北京：人民文学出版社，2018年，第56页。

韵程式，而是语言自律与读者能动性共生的产物——诗人以文字标记节奏的潜势，而读者以身体与思维的合奏，将沉默符号转化为流动的艺术生命。

三、结语

陈东东的诗歌音乐性生成于语言自律与形式自由的辩证统一。通过押韵的听觉笼络、分行的视觉切割，诗人使音乐性同时栖居于文本的视觉结构与声调起伏中。诗人之外，读者不再是被动的倾听者，而是在文本的召唤下成为主动的演奏者：拗口的语词组合迫使节奏改变，空白的沉默化作共振的容器，在诗人与读者的互动中，音乐性成为一场永不完结的对话——每一次阅读都是乐谱的重新诠释、别样演绎。诗歌因此挣脱静态文本的桎梏，在演奏与倾听的循环中获得了流动的生命力。

选择从“音乐性”这一视角进入研究，很大原因是它具有较强的可感性。面对新诗，起初我总显得畏畏缩缩。我不安于理论的匮乏、恐惧理解的偏差，却忘记了读诗最重要密码：积累与感受。积累足够的文本、找寻阅读中属于个人的感受，然后去构建、去表达。幸而我及时找到了自己与诗之间的沟通方式——读。放声去读、沉浸地读，虽然这可能会牺牲掉一部分想象的空间，但也让我捕捉到了陈东东诗歌中的音乐性，这是一种综合视觉、听觉与思维的复合美学。其创作实践不仅拓展了新诗的艺术疆域，更揭示了诗歌的本质：它既是诗人孤身的独奏，亦是无数读者共筑的交响。我想，当文字与乐音在诗行的裂隙中彼此照亮，诗歌便成为一座连接人类心灵的永恒桥梁。

参考文献：

- [1] 陈东东.只言片语来自写作[M], 北京: 北京大学出版社, 2015.
- [2] 陈东东.行板如歌: 音乐与人生[M], 北京: 东方出版社, 1996.
- [3] 郑敏.大家小书 新诗与传统[M], 北京: 文津出版社, 2020.
- [4] 陈东东.我们时代的诗人[M], 上海: 东方出版中心, 2017.
- [5] 陈东东.陈东东的诗[M], 北京: 人民文学出版社, 2018.
- [6] 公木.新诗鉴赏辞典[M], 上海: 上海辞书出版社, 2002.
- [7] 黄玫.韵律与意义: 20 世纪俄罗斯诗学理论研究[M], 北京: 人民出版社, 2015.

The Music of Silence: On the Musicality of Chen Dongdong's Poetry

Chen Zixuan¹

¹*School of Chinese Language and Literature, Yunnan University, Kunming, 650000, China*

Abstract: This paper takes the musicality of Chen Dongdong's poetry as its core research focus, systematically exploring the mechanisms of integration between language and music in his creative work. Approaching the topic from the dual dimensions of the poet and the reader, the thesis constructs an analytical framework combining close reading of texts and music theory. The first part concentrates on the poet's construction of "visual musicality," while the second part shifts perspective to reveal the dual role of the reader within the realm of poetic musicality—that of both listener and performer. Cacophonous lexical strategies and fragmented syntax compel the reader to participate in rhythmic reconstruction, while silent blank spaces become spaces for semantic resonance, elevating musicality into a dynamic, unfinished artistic life.

Keywords: Chen Dongdong; poetic musicality; lineation