

NGÔN NGỮ HỌC - VIỆT NGỮ HỌC - NGOẠI NGỮ

NHẠC ĐIỆU TRONG THƠ CA VIỆT

MUSICALITE IN VIETNAMESE POETRY

NGUYỄN QUANG HỒNG

(GS.TSKH; Viện Hàn lâm Khoa học Xã hội Việt Nam)

Abstract: *Musicalite* is a fundamental element regarding phonetic aspects of poetry wording, especially lyrical poetry. This paper is going to clarify this conception based on Vietnamese lyrical poetry materials. *Musicalite* is mostly created by the tonal-harmony method to bear the aesthetic sounds that readers can feel while experiencing poetry.

Key words: musicalite; metre; food; Vietnamese; poetry.

Có một khái niệm thi học được giới thẩm bình thì ca tiếng Việt thường hay nói tới. Đó là “nhạc điệu” (hoặc “nhạc tính” - musicalite) của một dòng thơ, một khổ thơ hay của cả một bài thơ. “Nhạc điệu” và “tiết tấu” là hai *đặc trưng* cơ bản thuộc bình diện âm thanh được *cảm nhận* trong mối liên hệ với tình ý của tác phẩm nghệ thuật thi ca.

Đã có khá nhiều và khá phân tán những cách hiểu, cách hình dung về “nhạc điệu” trong thơ. Chẳng hạn, với *Truyện Kiều* của Nguyễn Du, có người không ngần ngại coi 4 đoạn thơ tác giả mô tả tiếng đàn của Thúy Kiều là 4 bản nhạc phổ diễn những cung bậc tình cảm khác nhau của nàng. Hoặc giả hình dung cả *Truyện Kiều* là một bản “giao hưởng” lớn về thân phận Thúy Kiều, mà mỗi chương nhạc tương ứng với một quãng đời chìm nổi của nàng, v.v. Lại cũng có không ít người phát huy trí tưởng tượng và khả năng liên tưởng không giới hạn để nói tới những nhạc điệu nào đó của tác phẩm thi ca, thậm chí phải viện dẫn đến cả những triết lý “ảo” - “thực” của Lão Tử để lý giải về sự chu chuyển của tiếng thơ, của nhạc điệu trong thơ, v.v. Từ chỗ đứng của ngôn ngữ học trong mối liên hệ với văn học qua mỗi giới là những thi liệu cụ thể, chúng tôi không dám tham gia vào những cuộc phiêu lưu như thế để cảm thụ văn chương, mà muốn tiếp cận với khái niệm nhạc điệu trong thơ một cách hạn hẹp hơn và sát thực hơn, cố gắng phát hiện và phân tích những giá trị mỹ cảm từ chính *chất liệu của âm thanh* tiếng nói được thể hiện qua những tác phẩm thi ca cụ thể.

1. Hòa phối âm điệu: cơ chế tạo nên nhạc điệu

Từ điển thuật ngữ văn học [Nxb Giáo dục, 2004] có ghi nhận thuật ngữ *Nhạc điệu* và viết: “[...] Yếu tố hình thái vật chất tạo nên nhạc điệu là điệp âm, điệp vận với các hình thức đa dạng của chúng: bằng, trắc, nhịp điệu, niêm, đối, vần, yếu tố tượng thanh, ngữ điệu. Cái làm nên hồn của nhạc điệu là sự liên tưởng của tổ chức âm thanh với cảm giác âm nhạc (nhạc cảm) trong lòng người”. Nhà nghiên cứu Lý Toàn Thắng có vẻ “chặt lọc” và rành mạch hơn, khi cho rằng: “Thơ Việt Nam có được nhạc tính chủ yếu là nhờ vào 3 thứ “điệu” sau: trước hết là thanh điệu, sau đó là vần điệu và nhịp điệu” [Lý Toàn Thắng, tr. 455].

Cấu trúc nhịp điệu (metre) và âm luật của thể thơ nói chung trực tiếp liên quan với tiết tấu hơn là nhạc điệu, mặc dù nó cũng góp phần tạo nên nhạc cảm cho bài thơ. Với nhạc điệu, nhịp thơ (food) cũng như cấu trúc nhịp điệu đóng vai trò làm cái khung âm điệu cho hai yếu tố về thanh và vần tìm tới vị trí thích hợp để tạo nên nhạc cảm. Bởi vậy, nhân tố chủ yếu làm nên nhạc điệu trong thơ Việt, theo hình dung của chúng tôi, chủ yếu là *thanh* và *vần* nói chung. Cả hai yếu tố âm thanh này sở dĩ có được khả năng tạo nhạc cảm vì chúng là những hiện tượng mang đủ các phẩm chất âm học của “tiếng thanh” (voiceles), hoặc chủ yếu là tiếng thanh (trong hợp các vần cái có kết âm là phụ âm tắc -p, -t, -k, -ch), chứ không hẳn là “tiếng động” (vocal cords). Các phụ âm tắc, xuất ở đầu âm tiết đều là tiếng động, cho nên nói chung, so với thanh điệu và vần, chúng ít có khả năng tạo nên nhạc cảm cho người đọc hơn, mặc dù đôi khi cũng tạo được những ấn tượng về tiếng động (như tiếng

gió, tiếng thờ, tiếng va chạm,...) hoặc về hình ảnh nào đó.

Cơ chế để các yếu tố ngữ âm tạo nên nhạc điệu là "hòa phối": *phối thanh* và *phối vần* (*phối tiếng* nói chung). Hòa phối có hai mặt: một là *điệp*, hai là *đối*. "Điệp" là lặp lại những cái tương đồng hoặc tương tự. "Đối" là tạo ra sự tương biệt, bao gồm cả sự chuyển đổi. Những nguyên lý hòa phối âm thanh này không những thích dụng với tiếng Việt, mà cũng thích hợp cho những ngôn ngữ thuộc loại hình đơn lập - âm tiết tính, có cơ chế đơn tiết (monosyllabism) mang thanh điệu (syllabic tone), như tiếng Hán, tiếng Lào, v.v. Từng có người viết rằng: "Mang đặc điểm đơn âm, độ dài âm tiết ngắn, tách rời, tiếng Việt có ưu thế tính nhạc so với các thứ tiếng có nguyên âm, phụ âm ít hơn, và không có thanh điệu" [Lê Thị Bích Hồng, *Tình nhạc của thơ...*]. Có thể tán đồng phần nào với tác giả những dòng vừa dẫn, nhưng nếu nghĩ rằng tiếng Việt giàu nguyên âm và phụ âm thì không hẳn đã đúng, và càng không đúng nếu cho rằng hệ cứ ngôn ngữ nào "nghèo" những thứ âm này (đặc biệt là phụ âm) thì sẽ "nghèo" luôn cả tính nhạc trong thơ. Tiếng Nhật chẳng hạn, rất ít nguyên âm và phụ âm, không có thanh điệu nhưng có trọng âm nhạc tính, trong ngôn ngữ này chỉ có cả thảy 50 âm tiết. Nhưng ai dám bảo rằng thơ ca Nhật nghèo nàn về nhạc điệu. Vấn đề không phải là nhiều hay ít nguyên âm, phụ âm, âm tiết nói chung, mà chủ yếu ở cơ chế hòa phối các đơn vị âm thanh trong ngôn ngữ để tạo nên nhạc điệu.

Nói đến hòa phối *thanh điệu* trong thơ ca, trước hết phải phân biệt những lớp tương đồng và tương phản trong hệ thống thanh điệu có giá trị mỹ cảm, thể hiện chức năng thi ca. Với chức năng khu biệt nghĩa của từ đơn tiết hay ngữ tố, các thanh điệu là bình đẳng với nhau (vd: va, và, vớ, vớ, vớ, vớ). Nhưng trong chức năng thi ca, chúng lập thành các nhóm, các lớp lang khác nhau: Trước hết, đó là sự đối lập *Bằng - Trắc*. Sự đối lập này đặt cơ sở trên đặc trưng về *đường nét* diễn biến độ cao của thanh điệu. Nhóm Bằng gồm các thanh *Ngang* và *Huyền* là những thanh điệu có đường nét bằng phẳng, không đổi chiều. Nhóm Trắc gồm những thanh điệu còn lại: *Hỏi*,

Ngã, *Sắc*, *Nặng* (chi tiết hơn: với âm cuối là -p, -t, -c, -ch ta có: *Sắc Nhập* và *Nặng Nhập*). Đặc trưng âm học của nhóm Trắc là đường nét độ cao có biến chuyển đa dạng: hoặc lên cao, hoặc xuống thấp, hoặc uốn cao, hoặc uốn thấp. Tất cả những sự đối lập Bằng - Trắc đó đều đi vào âm luật các thể thơ, và cũng là cơ sở âm học của sự tạo nên giá trị nhạc cảm cho những dòng thơ, những khổ thơ cụ thể. Trong quá khứ, ba thanh *Ngang - Hỏi - Sắc* là nhóm các thanh "Bằng" có âm vực cao, ba thanh *Huyền - Ngã - Nặng* thuộc nhóm các thanh "Trắc", có âm vực thấp. Nhưng ngày nay, ở Hà Nội và Bắc Bộ nói chung, thanh *Ngã* có kết thúc cao, đổi vị trí với thanh *Hỏi* trong hai dãy này. Sự đối lập "Bằng - Trắc" ở hai thanh Bằng (*Ngang* và *Huyền*) chỉ đi vào âm luật thể "lục bát" và "song thất lục bát", nhưng rất có giá trị trong chức năng tạo nhạc điệu trong mọi thể thơ và qua đó thể hiện khả năng gọi tả đặc biệt của chúng. Cặp thanh Bằng của Hán ngữ cũng phân biệt "Bằng - Trắc" nhưng chưa hề đảm đương những chức năng thi ca giống như như các thanh *Ngang* và *Huyền* của tiếng Việt.

Nòng cốt của *vần* trong thi ca tiếng Việt là *vần đôi* (vần mẫu), nếu không tính thanh điệu như đã nói ở trên, thì có thể hiệp vần và lấy vần theo "vần chính" (lặp lại hoàn toàn) và "vần thông" (lặp lại không hoàn toàn). Các đơn vị vần cái tiếng Việt liên hệ với nhau theo từng tiểu hệ thống: vần mở (gồm 12 đơn vị), vần nửa mở (20 đơn vị), vần nửa khép (vần khép mũi, kết âm là -m, -n, -ng, -nh - gồm 28 đơn vị) và vần thực khép (có kết âm là -p, -t, -c, -ch - gồm 28 đơn vị tương ứng) [xem: Nguyễn Quang Hồng, 2012]. Sự phân lập giữa các tiểu hệ thống vần và sự hòa phối giữa chúng cũng là cơ sở tạo nên nhạc điệu trong thơ ca tiếng Việt.

Hiện tượng các phụ âm đầu trong âm tiết tiếng Việt được lặp lại có thể phụ trợ cho những từ lấy để tổ đậm hình ảnh hoặc cảm xúc nào đó là thường thấy trong thơ ca, trong đó cũng có thể bắt gặp một vài trường hợp đường như lấy phụ âm có liên quan với âm tượng về âm thanh. Chẳng hạn như trong một câu thơ của Thế Lữ (bài *Tiếng trúc tuyệt vời*):

"*Tiếng vỹ vi như khuyên vãn, như đầu dật.*"

Như hát hừ cùng hơi gió heo may”.

Ở đây có 4 âm H- lặp lại và nhờ đó người ta cảm thấy như có tiếng gió xao xạc lướt qua. Và sự lặp lại một loạt các âm R- trong bài hát *Nhạc rừng* của nhạc sĩ Hoàng Việt cũng dường như cho ta cảm nhận được tiếng suối chảy và tiếng lá rơi trong rừng:

Róc rách / róc rách; Lá rừng qua khe suối; Lá rơi / lá rơi; Ve rừng kêu miên man...

Tuy nhiên, hầu hết các trường hợp khác, lấy lại phụ âm đầu ở các tiếng trong câu thơ dù thực sự góp phần gợi tả hình ảnh (thị giác), nhưng không tạo nên nhạc điệu (thính giác) gì đặc biệt cho câu thơ, chẳng hạn như: “*Dưới trăng quyền đã gọi hè*” || *Đầu tường lùa lùa lập lờ dăm bông*” (*Truyện Kiều* - Nguyễn Du), hoặc như: “*Những luồng rùn rùn rung rinh lá...*” || *Đôi nhánh khô gầy xương mỏng manh*” (*Đầy mùa thu tới* - Xuân Diệu). Đây là hiện tượng được gọi là “thị trung hữu họa”, khác biệt với “thị trung hữu nhạc”. Đành rằng “họa” và “nhạc” có thể được liên tưởng qua lại với nhau trong cảm thụ thi ca, song chúng không phải là một, và phân tích khoa học là phải tạm thời trừu tượng chúng riêng ra, ngõ hầu tránh được lỗi bình tán nhập nhằng, “cái nọ xọ cái kia”. Câu chuyện mà chúng tôi muốn trình bày ở đây chính là khía cạnh “thị trung hữu nhạc”, là *nhạc điệu* của thơ tiếng Việt.

Cần lưu ý rằng các từ lặp lại, trong đó có những từ lặp lại “tượng thanh” (như: *đing đong, lách tách, lách bạch, lộp độp, lộp độp, om thòm, rập rình, rì rào, róc rách, róc rắt, sầm sập, lách tách, lù lù, thềm thì, thành thối, tí tách, xập xình, v.v.*) rất có giá trị trong chức năng gợi tả nhạc điệu của câu thơ, chính là đã được tạo ra theo cơ chế hòa phối âm điệu (kể cả âm đầu, vần và thanh điệu), diễn ra trong một khuôn khổ nhỏ nhất (tổ hợp song tiết) và mang giá trị biểu cảm rõ rệt nhất trong tiếng Việt. Bên cạnh từ “tượng thanh”, tiếng Việt còn có rất nhiều từ lặp lại “tượng hình” (như: *chói chang, đầy dề, đông dề, số sàng, gầy gò, lao đao, lộp lộp, long lanh, lộp lộp, lơ thơ, lừng lừng, sống sượng, sống sượt, rậm rạp, rung rinh, rục rỏ, tấp nập, tung tăng, xập xòe, v.v.*). Vai trò của từ lặp lại “tượng hình” là tạo nên hình ảnh, chứ không tạo nên âm thanh, mặc dù cả hai: “tượng thanh” và “tượng hình” đều có khả năng gợi cảm nhất định. Có một câu thơ rất đẹp trong rất nhiều câu thơ đẹp

của *Truyện Kiều*: “*Lơ thơ tơ liễu buông mành* || *Con oanh học nói trên cành mĩa mai*”. Chiều theo chữ Nôm trong nguyên văn (bản Duy Minh Thị - 1872, bản Liễu Văn Đường - 1871 và 1876) thì từ *lơ thơ* cũng có thể đọc là *lơ thưa*. Nhưng không một nhà Kiều học nào không chọn đọc *lơ thơ*. Là tại làm sao vậy? Là vì ngay sau hai tiếng *lơ thơ* đã sẵn có âm *ơ*, lập thành một dãy lấy vần *ơ*, khiến từ “lấy nghĩa” từ *lơ thơ* để góp phần “khúc xạ” cái hình ảnh vốn có của từ lặp “tượng hình” *lơ thơ*. Nếu chọn đọc *lơ thưa* thì không đạt được hiệu quả này. Cái cơ chế này cũng áp dụng cho các từ lặp “tượng thanh”, nhờ đó tiếng nhạc của câu thơ được “cộng hưởng”. Tuy nhiên, với câu thơ đã dẫn ở đây của Nguyễn Du, ta chỉ có hình ảnh, chứ không có âm thanh, mặc dù dòng dưới có nói đến tiếng chim hót “*mĩa mai*” (chứ không phải *réo rắt hay thánh thót* chẳng hạn).

Dưới đây chúng ta thử xem xét sự hòa phối âm điệu sẽ tạo nên những hiệu quả nhạc điệu ra sao trên một số thi liệu tiếng Việt.

2. Hòa phối âm điệu và sự hài hòa âm hưởng câu thơ

Hòa phối âm điệu trong thơ trước hết là nhằm bảo đảm sự hài hòa, cân bằng và nhịp nhàng cho câu thơ. Mỗi thể thơ có âm luật của nó, và người làm thơ phải cân nhắc sử dụng âm điệu theo cơ chế hòa phối nhất định để bảo đảm âm hưởng riêng của từng thể thơ. Những hiện tượng gọi là “khó đọc” (khó đọc) hay “ngang tai”, “trúc trắc” chính là đã vi phạm nhu cầu đó về nhạc điệu câu thơ.

Có một câu trong *Truyện Kiều* của Nguyễn Du, theo nguyên văn chữ Nôm (bản Liễu Văn Đường, 1871) phải đọc như sau:

Trên án sẵn có con dao; Giấu cầm nạng đã gói vào áo khăn.

Theo âm luật của thể lục bát, thì những tiếng thứ hai, thứ tư, thứ sáu (“nhị”, “tứ”, “lục”) bắt buộc phải là thanh Bằng. Trong câu “lục” (6 tiếng) trên, chữ thứ hai là chữ 寒, đúng theo âm Hán-Việt phải đọc là *án* thanh Sắc (Trắc), như vậy là phạm vào luật “nhị tứ lục phân minh”. Nếu cứ đọc nguyên như vậy thì nghe sẽ rất chói tai (*Trên án sẵn có con dao*), nên các nhà phiên âm “cảm thông” với Nguyễn Du, đã đổi sang

một âm khác có thanh Ngang (Bằng), đúng theo luật của thơ lục bát (*Trên yên sẵn có con dao*), và như vậy làm điệu đồng thơ sẽ nhịp nhàng, êm tai hơn. Về sau (bản Kiều Oánh Mậu, 1902), cụ Giá Sơn dứt khoát chữa chữ Hán 案 *án* thành chữ 晏 *yên*, và câu thơ nghiêm nhiệm đúng với âm luật lục bát, khỏi cần phải đoán đo gì nữa. Lại chữa chữ 刀 thành chữ 鞘 cho thông nghĩa hơn: "*Trên yên sẵn có con dao. Giấu cầm nòng đã gói vào chèo khươm*".

Một trường hợp khác, cũng ở *Truyện Kiều*, xảy ra với câu "lục" như sau:

Mai cốt cách tuyết tinh thần

Mỗi người mỗi vẻ mười phân vẹn mười

Nếu ngắt nhịp bình thường theo cấu trúc nhịp điệu 2 / 2 / 2 thì câu thơ này cũng phạm luật "nhị tứ lục phân minh" như ở trên. Nhưng không, đồng thơ này không ngắt nhịp hẳn, mà ngắt làm đôi theo cấu trúc nhịp là 3/3 (một biến thể về ngắt nhịp mà luật thơ lục bát chấp nhận): *Mai cốt cách / tuyết tinh thần*. Với cấu trúc nhịp điệu "đảo phách" này, câu thơ biến thành một câu tiểu đối, chữ nghĩa và thanh âm đối nhau chan chất theo từng vị trí một, tạo nên một âm điệu cân đối, hài hòa.

Trong thi ca thời trung đại, có khi bắt gặp những trường hợp, vì để cho câu thơ phù hợp với âm luật thể thơ, tác giả đã phải tạm dùng thanh Bằng thay cho thanh Trắc, thanh Bằng thay cho thanh Trầm, hoặc ngược lại:

Trong *Thiên Nam ngữ lục*:

Đức năng thắng số ai hay.

Con hày tu đức mai ngày (ngày) sẽ bù.

Truyện Kiều cũng có trường hợp tương tự:

Đình ninh mãi giọt chếp thu.

Cả người tìm [tôi] [tôi], đưa tờ nhẵn nh.

Có những bài lục bát do nhà thơ Bút Tre sáng tác theo lối chuyển đổi thanh điệu cho hợp với âm luật của thể thơ:

- Chai sang công tác bảo tàng.

Cũng là công việc Cách mạng [mạng] giao cho

- Liên hoan có một nài chuột [chuột],

Ra về nhớ mãi cái buổi [buổi] hôm nay.

Quả thật, nếu không "tạm đọc" như vậy mà cứ đọc đúng với thanh điệu của mấy từ ngữ ấy thì ta chỉ có những câu văn xuôi ở đây thôi, chứ lấy đâu ra âm hưởng của thơ lục bát. Nhưng một khi cái "sơ biểu" (signifier) đã chuyển đổi như

vậy rồi, thì cái "sơ chỉ" (signified) của mấy từ ngữ đó lại bị xuyên tạc đến mức người đọc không nhận được cười, và đây mới chính là chủ đích của nhà thơ vui tính này.

Nhiều khi, ngay cả những vị trí được tự do lựa chọn thanh điệu, nhà thơ cũng tỏ ra nhạy cảm khi chọn thanh này mà không chọn thanh khác. Xin đọc một khổ thơ trong bài *Tổng biệt hèn* của Thâm Tâm và quan sát những thanh Huyền (Bằng thấp) đặt cạnh thanh Ngang (Bằng cao):

Đưa người ta không đưa qua sông,

Sao có tiếng sóng ở trong lòng.

Nắng vàng không thấm không vàng vọt

Sao đây hoàng hôn trong mắt trong.

Ngoài chuyện trong khổ thơ này như các vần - ông - ông lấy lại nhiều lần, tạo cảm giác luyến láy xốn xang, còn có hiện tượng dùng thanh Huyền ở câu 1 và câu 4 trong một dãy những thanh Ngang nối theo sau. Và hiệu quả là âm hưởng của câu thơ và cả khổ thơ nghe rất dịu dàng, êm tai. Lý Toàn Thắng từng thử thay *Đưa người bằng đưa ai*, và *hoàng hôn bằng mây trôi*, không phạm "luật định", nhưng cảm thấy âm hưởng của hai câu thơ "cải biên" này tuy có vẻ du dương; nhưng nghe không êm ái mà ngang tai, vì thiếu đi một sự cân bằng, hài hòa cần thiết [Lý Toàn Thắng, tr. 468].

"Không" và "chẳng" là đồng nghĩa, nhưng một là bằng, một là trắc, chúng phải được đưa vào câu thơ của Vũ Cao (bài *Núi đôi*) sao cho thích hợp, như tác giả chọn lựa:

Mấy năm có ý làm du kích

Không hiểu vì sao chẳng lấy chồng

(Nếu không sắp xếp như vậy mà ngược lại, ta sẽ có một câu rất ngang tai: * "*Mấy năm có ý làm du kích. Chẳng hiểu vì sao không lấy chồng* !).

Nhà thơ Xuân Diệu trong bài *Chung quanh từ ngữ Truyện Kiều* [1976, tr.228] đã rất tinh tế khi cân nhắc lựa chọn đọc là *chí* hay *gì* (chữ Nôm thường viết như nhau, mặc dù đọc khác nhau ở thanh Ngang và thanh Huyền) trong một số câu *Truyện Kiều*. Ông viết: "Được cái linh cảm, cái trực giác dẫn đi, chúng ta sẽ chú ý đến những yếu tố không đo lường được, không tính đếm được. Tôi nghĩ rằng *chí* với *gì* thì cũng như nhau, nhưng bên không dấu huyền, bên có dấu

huyền, thì làm sao san bằng như nhau được?". Và ông đề nghị đọc:

Nghe ngang một cõi biên thùy,

Kém chi có quả, kém gì bá vương

Chứ không nên đọc: *Kém gì có quả, kém gì bá vương*. Cũng không nên đọc: *"Tuồng gì là giống hời tanh"*, mà nên đọc là *"Tuồng chi..."*. Rõ ràng là lựa chọn của nhà thơ Xuân Diệu đã đem lại một âm hưởng hài hòa và nhẹ nhàng hơn cho câu thơ. Song cũng có thể nghĩ khác với trường hợp câu *"Tuồng gì là giống hời tanh"*, nếu ta đồng cảm hơn với tâm trạng Thúy Kiều, khi tâm thần ngàn vàng của nàng bị Mã Giám Sinh chà đạp và nặng không nên đọc nổi cảm tức, khinh bỉ đối với gã đàn ông dung tục và thấp kém kia. *"Tuồng gì"* nghe có vẻ chỉ chiết nặng nề hơn, chứ không thanh thoát nhẹ nhàng như là *"Tuồng chi"*. (Cách cảm thụ này liên quan với những gì sẽ nói tới ở mục 4 dưới đây).

3. Hòa phối âm điệu tạo nên hình tượng âm nhạc

Hình tượng âm nhạc là cái được gọi lên, được cảm nhận như một giai điệu, một âm hưởng nào đấy, từ chính bình diện âm thanh của câu thơ hay khổ thơ, chứ không phải đơn giản là một cách so sánh ví von. Chẳng hạn, ta không "nghe" được những tiếng đàn của Thúy Kiều khi Nguyễn Du viết: *"Trong như tiếng hạc bay qua. | Đục như nước suối mới sa nửa vời"*. Đây thực ra chỉ là cách chuyển sự cảm thụ tiếng đàn từ kênh thính giác sang kênh thị giác. Nhưng với hai tiếng *sầm sập* trong câu *"Tiếng mau sầm sập như trời đổ mưa"* thì ta thực sự nghe thấy âm thanh của cơn mưa nặng hạt đang tới tấp dồn dập vang lên bên tai ta. Một số hình tượng âm nhạc tương tự có thể cảm nhận được khi ta đọc những câu thơ khác cũng của Truyện Kiều:

- Sứ Khanh thét mỏng dùng dùng

Bước vào vờ rập thị hững ra tay.

- Tiệp bày thường tương khau bình,

Om thòm trống trận, rập rình nhạc quân.

- Hòa bài tiền lộ rưỡi mau

Nam đình nghe đồng trùng châu đại doanh

Với câu thơ cuối cùng vừa dẫn, ấn tượng rõ nét về tiếng trống châu trầm hùng mà vang dội được gọi lên không hẳn là do lặp lại những âm Đ nhiều lần (*đình, đồng, đại*), mà chính là nhờ có sự phụ họa nhau của những tiếng có vần -*ong*

(*đồng, trống*), của những thanh điệu có âm vực thấp Huyền và Nặng (*đình - châu, đồng - đại*) tạo nên.

Sau đây chúng ta hãy quan sát một số trường hợp trong đó sự hòa phối âm điệu đã tạo nên những hình tượng âm nhạc rất điệu lý. Trước hết đó là mấy cặp thất ngôn trong bài *Nhị hổ* (1938) của Xuân Diệu [xem: *Thi nhân Việt Nam*, tr. 123]:

Khí trời quanh tôi làm bằng tơ

Khí trời quanh tôi làm bằng thơ

Hai câu thơ song hành cùng nhau, hầu như lặp lại hoàn toàn cả về thanh điệu, cả về tiếng (âm tiết). Thơ trong âm nhạc, hai dòng thơ "đồng thanh đồng âm" này diễn ra theo thời gian, gọi ta hình dung như đang nghe hai câu nhạc nào đấy có cùng điệu thức.

Những hình tượng âm nhạc tương tự như thế cũng gọi lên từ nhiều dòng thơ song đối với nhau trong bài thơ *Tỳ bà* của Bích Khê, một bài thơ 7 khổ, mỗi khổ 4 câu, chỉ dùng toàn thanh Bằng và gieo vần Bằng. Như (trích khổ 3):

Cây đàn yêu đương làm bằng thơ

Dây đàn yêu đương run trong mơ

Hồn về trên môi kêu: Em ơi!

Thuyền hồn không đi lên chơi với

Hay như:

Ô hay buồn vương cây gỗ đồng

Vàng rơi, vàng rơi thu mảnh mộng...

Cũng trong bài *Nhị hổ*, ta lại gặp một cặp thất ngôn nổi tiếng nữa về giá trị gọi tả hình tượng âm nhạc tương ứng với tiếng đàn nhị hồ gồm có hai dây: một dây cao (thanh Ngang: la la la...) và một dây thấp (thanh Huyền: rê rê rê...). Ở đây âm luật "Bằng - Trắc" hoàn toàn bị thay thế bởi đối lập "Bông - Trầm" của nhóm thanh Bằng:

Sương nương theo trăng ngừng lưng trời

Tương tư nắng lòng lên chơi với.

Xin được lưu ý rằng những câu thơ trên đây đều rất giàu nhạc cảm, mặc dù ở đó chỉ có hai thanh Ngang và Huyền hòa phối với nhau, chứ đâu có cầu viện đến kì hết các thanh điệu khác nữa trong tiếng Việt. Cho nên, sự "giàu thanh điệu" trong tiếng Việt không hẳn là nhân tố quyết định cho "tính nhạc" của thơ Việt.

Một hình tượng âm nhạc rõ nét khác cũng được gọi lên từ biện pháp gieo vần và lấy vần

trong khổ thơ sau đây ở bài *Em ơi Ba Lan* của Tô Hữu:

*Em ơi, Ba Lan mùa tuyết tan
Đường bạch dương mang trắng nắng tràn
Anh đi nghe tiếng đàn xuân ấy
Ca ngôn ngữ: Ba Lan, Ba Lan...*

Nghe như có tiếng đàn dương cầm ngân vang từ những khuôn vần -an được lặp lại trong suốt khổ thơ (*Ba Lan, tan, tràn, đàn, ngàn, Ba Lan Ba Lan!*).

Hãy đọc bài ca dao sau đây, ta sẽ nghe thấy tiếng con chim khách kêu, được tô đậm bởi những tiếng có vần -ách lấy lại liên tiếp trong bốn câu thơ liền, như báo tin cho ai đó đang thắt thòm mong chờ người thân:

*Sớm mai em ngồi bên vách,
Em rửa cái trách,
Em nghe con chim khách,
Nó kêu chỉ chạ chỉ chách bên bụi tre già
Khách ơi! Có phải khách báo tin người bạn đường*

xa
*Đề em trái chiếu, quét nhà cho nó tinh tươm.
Có câu ca dao rằng:*

*Người xinh cái bóng cũng xinh,
Người giòn cái tinh tinh tinh cũng giòn.
Tôi lại nghe thấy một dị bản khác:
Người xinh cái nón cũng xinh,
Người tinh cái tinh tinh tinh cũng tinh*

Cả hai phiên bản đều “tề nhị” tránh gọi tên cái gì đó trong câu “bát”, mà đưa vào đây ba nốt nhạc để thay thế (*tinh, tinh, tinh*). Tôi thích phiên bản sau hơn chút xíu, vì ở đây câu “lục” là nói về xinh đẹp của nàng khiến chiếc nón nàng đội đầu (hay cầm tay) cũng “thom” lấy. Còn câu “bát” không cần nói về vẻ đẹp nữa, mà chủ ý nói về “cái tinh” của nàng, dù rằng chúng ta cũng khó đoán chắc “*cái tinh tinh tinh*” của nàng là cái gì vậy. Và lại, ở dị bản này còn có thêm hai tiếng *tinh* nữa, một trước một sau, “tiền hô hậu ứng” đệm cho ba tiếng *tinh tinh tinh* ở giữa được nổi bật hơn lên.

4. Hòa phối âm điệu và gọi tả tình ý

Hoặc cảm là một khía cạnh tinh vi trong thưởng thức thơ ca. Nhiều khi lựa chọn đặt một thanh điệu nào đó vào vị trí này hay vị trí kia trong câu thơ, nhà thơ chân tài thường được nhạc cảm chỉ báo. Còn người thưởng thức thì cũng phải nhạy cảm như thể, hoặc phải dụng công phân tích mới thấy. Chất liệu âm thanh chỉ

có thể phát huy khả năng gọi tả nếu chúng được bố trí vào một khung cảnh ngữ nghĩa phù hợp. Lại dẫn một câu lục của Nguyễn Du mà thoạt nhìn là phạm luật “nhị tứ lục phân minh” ở tiếng thứ hai. Đó là trong đoạn Hoạn Thư dạy nghiêm Thúy Kiều:

*Tiểu thư với nạn lấy nàng:
“Cuộc vui gây khúc đoạn trường ý chi?
Sao chẳng biết ý tứ gì,
Cho chàng buồn bã tội thù tại người!”*

Chữ *chẳng* trong câu thứ ba là phạm luật Bằng-Trắc. Với trường hợp này, để cứu vãn tình hình, có thể lại ngắt câu lục có chữ *chẳng* làm đôi thành hai nhịp 3 / 3: *Sao chẳng biết / ý tứ gì*. Nhưng cũng có thể xử lí theo cách khác: thừa nhận có sự phá cách về âm luật và vẫn giữ câu trúc nhịp điệu bình thường 2 / 2 / 2 (*Sao chẳng // biết ý tứ gì*), để tỏ ý rằng đây là nói theo giọng thô lỗ “dúi đục” của Hoạn Thư, nghe cứ như đâm vào tai vậy. Thêm nữa, ở đây có bốn thanh trắc liền nhau, đặc biệt là ba thanh sắc vút lên, khiến giọng điệu nghe chói gắt, thế thế chứ không êm đềm âm áp chút nào.

Nhà thơ Xuân Diệu từng tâm sự: “Nói chung, thơ cần phải êm tai. Tuy nhiên, có trăm nghìn cách êm tai, rất sinh động, biến hóa, chứ chẳng phải lúc nào cũng phải bỏ cục các âm thanh trắc bằng nặng nhẹ, dấu huyền với không có dấu cho điệu hòa ngọt tai theo một kiểu quen tai dễ dãi”. Nhà thơ dẫn ra hai câu thơ Nôm của Nguyễn Trãi mà ông yêu thích:

*Tuổi cao, tóc bạc, cái râu bạc,
Nhà nghèo, đèn xanh, con mắt xanh.*

Và kể rằng: Một lần, bình trước công chúng, vì muốn hai câu thơ ấy nhanh chóng được người nghe thông cảm, ông đã đọc chừa lại cho êm tai hơn: “*Tuổi già, tóc bạc cái râu bạc*”. Sau đó giật mình nghĩ lại, ông như nằm mộng thấy Nguyễn Trãi hỏi: “*Tôi già bao giờ mà anh báo rằng tôi tuổi già. Tuổi tôi cao chứ...*”. Nhà thơ lại suy nghĩ thêm: đúng ra, theo luật bằng trắc thì phải viết là “*chôm râu bạc*”, “*cấp mắt xanh*”. Nhưng: “*Chôm râu bạc*” vào đây thì buồn ngủ ngay, vượt râu xuôi tay, an phận. “*Cái râu bạc*” thì đỡ lấy râu mà lắc cái đầu! Cái đầu này cứng lắm. Có cứng như thế thì chúng nó mới đem ra chặt chứ. Bị tru di tam tộc là do “*cái râu bạc*” đáng bằng mà trác ấy! - Mặt khác, *cấp mắt xanh*, chữ trắc

và dấu nặng vào đây thì đục lấm, đó là cặp mắt cá ở dưới chân ! “Con mắt xanh” đáng trách mà đặt bằng , thì sâu thăm thẳm, cái sâu của ưu ái, của tâm hồn” [Xuân Diệu. *Công việc làm thơ*, tr. 27-28].

Cũng cần nhắc về thanh Ngang và thanh Huyền trong *chi* và *gi*, nhưng trong trường hợp sau đây, nhà thơ Xuân Diệu không chỉ cốt sao cho “âm thanh nghe hay hơn”, mà còn chú ý đến khả năng gọi tả về thân xác cụ Tú Bà: “... nếu đọc là *Ấn gi* thì có tới ba dấu huyền ở những vị trí quá nặng nề; “Ấn chỉ cao lớn đầy đà làm sao”, về phần đầy đà của cụ Tú Bà thì có hai dấu huyền đè nặng xuống; về phần cao lớn của cụ ấy, thì bằng tiếng *ân chỉ cao lớn làm cho cụ đang đong phần nào*” [*Công việc làm thơ*, tr. 228].

Trong mỗi liên tưởng từ thính giác sang thị giác, ta có thể đoạn thơ Nguyễn Du mô tả hình dáng cao to và bề vạm của Từ Hải qua cách hòa phối hàng loạt âm tiết mang thanh huyền, mà phần lớn đều rơi vào cuối nhịp, là vị trí mạnh trong cấu trúc nhịp điệu của thơ lục bát:

Râu hùm / hàm én / mày ngài
Vai năm / tấc rộng // thân mười / thước cao.
Đường đường / một đấng anh hào
Côn quyền / hơn sức // lược thao / gồm tài.
Đội trời / đạp đất / ở đời
Họ Tụ / tên Hải / vốn người / Việt Đông
Giang hồ / quen thói / vẫy vùng
Giương dáo / nài gươm // non sông / một chèo

Và Tân Đà, bất chấp sự hài hòa bằng trắc trong từng câu ở thơ thất ngôn theo “luật định”, ông đã viết về tâm trạng và hành tung của một khách văn chương như sau:

Tài cao phân thớt chỉ khi uất
Giang hồ mê chơi quên quê hương

Dòng trên dồn dập những thanh trắc, đặc biệt 4 chữ cuối dòng liên tục những thanh Sắc vút lên cao, dồn nén, như tinh thần, ý chí bị o ép, câu thúc, không bung ra được. Thị ngược lại, dòng dưới trải dài một mạch những thanh Bằng phụ họa cho hành vi tự do lang bạt nơi tha hương của kẻ “bất đắc chí” đó.

Thơ Hồ Chí Minh cũng có một câu đặc sắc trong bài *Cảnh khuya* về cách sử dụng thanh điệu:

Tiếng suối trong như tiếng hát xa

Trăng lồng cổ thụ, bóng lồng hoa

Câu trên gọi về âm thanh, câu dưới tả về hình ảnh. Câu trên có tới 4 thanh Sắc và 3 thanh Ngang, đều là những thanh có âm vực cao, gọi lên một âm hưởng bay bổng, trong trẻo.

Lưu Trọng Lư, nhà thơ “sầu rưng” thời “tiền chiến” nổi tiếng với bài *Tiếng thu* giàu nhạc điệu:

Em không nghe mùa thu
Dưới trăng mờ thốn thức

Em không nghe rạo rục
Hình ảnh kẻ chinh phu
Trong lòng người cô phụ

Em không nghe rùng rùng
Lá thu kêu xào xạc
Con nai vàng ngơ ngác
Đạp trên lá vàng khô

Trong bài thơ thực ra chỉ có một từ “tượng thanh” *xào xạc* để mô tả tiếng chân nai đạp lên lá vàng khô. Nhưng đó không phải là chỗ diệu kì của nhạc tính bài thơ trong mỗi giai hòa với tâm trạng u buồn của thi sĩ. Ở đây có 4 tiếng *thu* được lặp lại, 3 tiếng ở vị trí gieo vần. Vần cái -u còn được tái hiện trong tiếng *phụ* với thanh điệu trầm nặng hơn. Âm sắc của vần -u là “trầm, tối”, một khi được nhấn luyến như vậy, nó sẽ tô đậm một cảm giác u buồn, mờ mịt cho bài thơ.

Huy Cận cũng là một “nhà thơ buồn” thời “tiền chiến”, ông thường tả nỗi buồn với hình ảnh con người nhỏ nhoi giữa không gian tĩnh lặng bao la. Nhưng trong khổ thơ sau đây ở bài *Thu rừng*, Huy Cận đã gặp gỡ Thế Lữ ở tiếng nhạc buồn gọi lên từ những vần -u trong mây tiếng gieo vần cuối dòng thơ:

Bông dưng buồn bã không gian
Mây bay lững thướt giăng màn âm u
Nai cao gót lẩn trong mù
*Xuống rừng neo thuộc, nhìn *thu* mới về*

Ta còn nhớ trong bài thơ *Đời tàn ngộ hẹp*, thi sĩ thời “tiền chiến” Vũ Hoàng Chương gặm nhấm nỗi buồn trong đêm mưa giữa một căn phòng tối tăm và chật hẹp, tù túng - được mô tả bởi những tiếng có vần trắc và kết âm tắc khép:

Gió lùa cơn gác xếp
Đời tàn trong ngõ hẹp

Trong khi đó thì lược mất nhà thơ cách mạng Tố Hữu là một khoảng trời rộng mở với tràn đầy những hi vọng về tương lai - được mô

tà ngược lại chủ yếu bởi những tiếng vần bằng với kết âm mũi vang (trong bài *Dưới trưa*, tập thơ *Từ đây*):

*Chân trời lui mãi lan lan rộng
Hi vọng tròn lên đồng minh mỏng.*

Với những câu thơ ngắn, tiết tấu mau gấp, lại được hòa phối những vần khép thanh Trắc trầm (Nặng) và vần mở thanh Bằng trầm (Huyền) trong các từ lái âm (*hà hà hi hục, lục cục lao cào*) Tổ Hữu trong bài *Phá đường* đã mang đến một ấn tượng âm thanh mạnh chắc và khản trương trong hoạt động đào hố phá đường để chống giặc:

*Hì hà hi hục
Lục cục lao cào
Ánh cuộc, em cuộc
Đá lòi đất nhào*

Những tiếng mang vần khép chặt được dùng gieo vần ở một khổ thơ trong bài *Khóc bạn* của Hoàng Lộc thời kháng Pháp đã thực sự gieo vào lòng ta một nỗi thương xót đồng đội và một nỗi cảm hận kẻ thù được nén chặt, khắc sâu:

*Khóc anh không nước mắt
Mà lòng đau như cắt
Gọi anh chưa thành lời,
Mà hàm răng nghiền chặt.*

Trong kho tàng ca dao cũng có những bài như bài sau đây mang một âm hưởng không nhẹ nhàng êm đềm chút nào do chỗ luân chuyển hòa phối các tiếng có vần trắc-nhập -*uc* và -*ác* trong tiết tấu gấp gáp và thất thường:

*Anh búng cây trúc
Anh trồng cây trúc
Chàng may gặp chỗ đất xấu
Sương đục*

*Trúc mọc trúc tàn
Anh ở sao cho đá nọ thành vàng
Trước hiên vình cha mẹ, sau đèn nạng anh mới ung.*

Đó là một thứ âm thanh của lao động nặng nề, vất vả, khó nhọc mà chàng trai quyết phải vượt qua, để biến đá thành vàng, cho vui lòng nạng và đẹp lòng mẹ cha.

Như vậy đó, thanh âm, tiếng nhạc trong thơ thật tinh vi và biến hóa khôn lường, từ chỗ nhằm tạo nên một âm hưởng riêng của từng thể thơ, đến chỗ phổ biến mọi cung bậc trong "điệu tâm hồn" của người thi sĩ và khơi gợi nhạc cảm nơi người đọc thơ, đặc biệt là trong thơ trữ tình tiếng Việt.

* Nghiên cứu này được tài trợ bởi Quỹ phát triển Khoa học và Công nghệ Quốc gia (NAFOSTED) trong đề tài mã số VIT.2-2012.14.

TÀI LIỆU THAM KHẢO VÀ TRÍCH ĐÁN

1. Hoài Thanh và Hoài Chân (1941), *Thi nhân Việt Nam*. Nxb Văn học, Hà Nội, 1988.
2. Xuân Diệu (1984), *Công việc làm thơ*. Nxb Văn học, Hà Nội.
3. Xuân Diệu (1999), *Chung quanh từ ngữ Truyện Kiều*. Trong tập "Xuân Diệu. Tác phẩm văn chương và lao động nghệ thuật". Nxb Giáo dục, Hà Nội.
4. Nguyễn Du, *Truyện Kiều*. Các bản chữ Nôm: Liễu Văn Đường (1871), Duy Minh Thị (1972), Kiều Ánh Mộng (1902).
5. Tân Đà (1952), *Tân Đà vận văn*. Nxb Hương Sơn.
6. *Kho tàng ca dao người Việt* (Nguyễn Xuân Kinh, Phan Đăng Nhật chủ biên). Tập 1. Nxb Văn hóa, 1995.
7. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (chủ biên) (2004), *Từ điển thuật ngữ văn học*. Nxb Giáo dục.
8. Lê Thị Bích Hồng, *Tính nhạc của thơ và thơ phổ nhạc*. www.chungta.com/nd/tulieunghiencuu/. Nguồn: Kiến thức ngày nay.
9. Nguyễn Quang Hồng:
 - (a). *Âm tiết và Loại hình ngôn ngữ*. [Москва:1985, Hà Nội: 1994, 2002]. Nxb Đại học Quốc gia Tp Hồ Chí Minh, in lần thứ ba, 2012.
 - (b). *Hai khía cạnh của "chức năng thi ca" và đôi điều liên hệ với thi liệu tiếng Việt*. Hội thảo Ngôn ngữ học Quốc tế - 2013, Hà Nội (Viện Ngôn ngữ học Tô chức). Đăng tạp chí "Từ điển học & Bách khoa thư", 2013, N. 5 (25).
 - (c) *Âm tiết tiếng Việt và sự thể hiện chức năng thi ca*. Tạp chí "Ngôn ngữ", 2014, N.2.
10. Nguyễn Quang Hồng và Nguyễn Phương Trang (2002), *Tổng quan về hệ thống vận cái tiếng Việt hiện đại*. Tạp chí "Ngôn ngữ", Số 2.
11. Tô Hữu (1961), *Gió lộng* (tập thơ). Nxb Văn học, Hà Nội.
12. Tô Hữu (1979), *Tác phẩm* (thơ). Nxb Văn học, Hà Nội.
13. Ngô Quang Nam (2000), *Lối thơ Bút tre*. Nxb Văn hóa.
14. *Thiên Nam ngữ lục*. || 天南語錄. Kho sách Viện Nghiên cứu Hán Nôm, kí hiệu: AB.478/1-2.
15. *Thơ Việt Nam 1945 - 1985*. Nxb Giáo dục, Hà Nội, 1985.
16. Lý Toàn Thắng (2012), *Một số vấn đề lí luận ngôn ngữ học và tiếng Việt*. Nxb KHXH.