

## MỘT SỐ ĐIỂM SÁNG TẠO VỀ NHẠC ĐIỆU TRONG *THƠ MỚI* (1932 - 1945)

ThS LA NGUYỆT ANH\*

### 1. Mở đầu

Nhạc điệu thơ là một thứ âm thanh đặc biệt được nghệ sĩ sáng tạo từ chất thể ngôn ngữ thông qua các yếu tố: nhịp, vần, thanh điệu, điệp âm,...

Trong cấu trúc kí hiệu, nhạc điệu gắn liền với *cái biểu đạt* và gắn bó khăng khít với *cái được biểu đạt* như hai mặt của tờ giấy (F. de Saussure), đồng thời nó còn đảm nhận một chức năng quan trọng, là cầu giao cảm giữa người sáng tạo và người tiếp nhận.

Với ý thức cách tân, các nhà *Thơ Mới* đã sáng tạo nên những bài thơ thần tình diễm ảo như những cung cầm chơi vui. Thanh âm độc đáo của *Thơ Mới* cũng là tiếng lòng của một thế hệ thi nhân khát khao được “thành thực”, khát khao được tận hiến cho nghệ thuật. Trong khuôn khổ bài viết này, chúng tôi sẽ đề cập đến một số sáng tạo nhạc điệu trong *Thơ Mới* 1932 - 1945 trên các phương diện: phối hợp thanh điệu, gieo vần và ngắt nhịp.

### 2. Nhạc điệu thơ ca

*Nhạc điệu thơ ca* được định nghĩa là: “cấu tạo ngữ âm của lời văn nghệ thuật hình thành bởi âm thanh của ngôn từ thể hiện đặc sắc của văn học như

một nghệ thuật thời gian”. Theo *Từ điển thuật ngữ văn học*, “yếu tố vật chất sáng tạo nhạc điệu thơ là điệp âm, điệp vận” với các hình thái đa dạng gồm nhiều yếu tố như tạo nhịp, niêm, đối, cách gieo vần... Trong đó có thể xem nhịp, thanh điệu và vần như là những yếu tố cốt tử để tạo nên nhạc điệu. Cũng theo *Từ điển thuật ngữ văn học*: “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. Sự liên tưởng này không phải bao giờ cũng cụ thể trực tiếp, nhưng bao giờ cũng có một mối liên hệ giữa âm hưởng, nhịp điệu với điệu tâm hồn và chỉ khi nhận ra mối liên hệ ấy mới cảm thấy được nhạc điệu” [6, 188].

Theo quan niệm của các nhà ngôn ngữ, âm và nghĩa là vấn đề then chốt của cấu trúc luận cổ điển lẫn hiện đại. Giữa âm thanh và ngữ nghĩa là quan hệ giữa *cái biểu đạt* và *cái được biểu đạt* (F. de Saussure), là hai tầng *cấu trúc nổi* và *chìm* của hệ thống kí hiệu (N. Chomsky), giữa hình thức bên ngoài với hình thức bên trong.

.....

\* Trường ĐHSP Hà Nội 2.

Theo các nhà tâm lí học, dưới áp lực của cảm xúc, con người thường cất cao giọng, biến những lời nói bình thường thành những lời nói đầy nhạc điệu. Trong việc truyền đạt các trạng thái cảm xúc, nếu nội dung của lời nói tác động nhiều vào ý thức, thì thanh điệu, độ mạnh nhẹ, cao thấp, tiết tấu, nhịp điệu lại tác động nhiều vào lĩnh vực cảm xúc. Qua nhịp điệu và độ vang ngân của từ ngữ, con người cảm giác được mình, tri nhận xúc cảm của chính mình. Điều này, như nhận xét của Hegel: “trữ tình sử dụng độ vang làm phương tiện nội cảm”, tính nhạc do đó là đặc thù cơ bản của việc phô diễn tình cảm trong thơ. Hơn nữa, nhạc điệu còn làm tăng thêm hàm nghĩa cho từ ngữ, gợi ra những điều mà bản thân từ ngữ không thể nói hết được. “Nhạc điệu của thơ là thứ nhạc điệu không phải chỉ ở lỗ tai nghe, đúng hơn nó thông qua lỗ tai nghe mà đi tới tâm hồn. Bài thơ cố gắng diễn đạt cái nhạc điệu tinh vi quý báu trong tâm hồn” (Xuân Diệu). Bởi vậy, nhạc điệu cũng chính là *cầu giao cảm* giữa người sáng tạo và người tiếp nhận.

Trong lịch sử thơ ca, khi muốn đề cao tính trữ tình, người ta thường đề cao nhạc trong thơ, mượn danh nghĩa của âm nhạc, mô phỏng những phong cách của âm nhạc. Ở phương Đông, quan niệm “thi trung hữu nhạc” là quan niệm phổ biến từ lâu. Các luật thơ được đưa ra là để duy trì sự trầm bổng hài hòa, ngân vang của âm thanh. Điều này làm nên đặc trưng của thơ ca thời trung đại. Nhạc điệu đặc trưng trong thơ cổ điển được thể hiện trên cơ sở tương quan *bằng - trắc*, trầm bổng của ngôn ngữ. Nguyên tắc hài thanh trong thơ cổ điển được xây dựng

từ sự hô ứng của từ ngữ và các công thức đã định sẵn. Ý nghĩa của thơ tạo ra từ những nghĩa có sẵn ở hầu hết các từ, còn tính nhạc của thơ được tạo ra bằng âm thanh những từ được lựa chọn, sắp đặt cốt sao khuôn theo những thi điệu có sẵn, bởi vậy, âm thanh và ý nghĩa bị tách rời. Ở phương Tây, nhiều nhà thơ, nhà mĩ học cũng cho rằng, âm nhạc là đỉnh cao của thơ ca. Các nhà thơ tượng trưng đặc biệt nhấn mạnh mối tương giao giữa thơ và nhạc. Valery cho rằng: “Thơ là sự giao động giữa âm thanh và ý nghĩa” và xem: “âm nhạc trước hết mọi thứ”, mỗi từ, mỗi chữ phải là một nốt nhạc làm nên bản giao hưởng của tâm hồn. Trên tinh thần ấy, tư duy thơ tượng trưng đã thỏa sức tung hoành trong nhạc như một lãnh địa đặc quyền.

### 3. Một số điểm sáng tạo về nhạc điệu trong *Thơ Mới*

Trong tiến trình văn học Việt Nam, *Thơ Mới* (1932 - 1945) được xem là “cuộc cách mạng thi ca chưa từng có trong lịch sử văn học dân tộc”. Sự xuất hiện của *Thơ Mới* như một biến thiên nhưng xét kĩ nó chính là sự vận động liên tục từ nội lực thi ca dân tộc kết hợp với sự gặp gỡ đúng lúc, kịp thời với thơ ca phương Tây đã tạo ra “cú hích” quan trọng đẩy nhanh tiến trình hiện đại hóa thơ ca, hiện đại hóa ngôn ngữ văn học dân tộc.

Trong *Thơ Mới* “sự giao động giữa âm thanh và ý nghĩa” trở thành một nguyên tắc sáng tạo quan trọng, tuy nhiên “nghĩa thông thường, có sẵn” của từ vẫn được sử dụng làm chỗ dựa (chứ không bị vứt bỏ). Với các nhà *Thơ Mới*, sáng tạo ngôn từ không nhất thiết là phải tạo ra những từ mới, mà

làm mới ngôn từ cũng là một nỗ lực, một bước cách tân quan trọng. Trên tinh thần ấy, các nhà *Thơ Mới* đã tạo ra những hàm nghĩa mới cho từ bằng phép dùng từ mới, bằng phép đặt câu mới và nhất là bằng cách làm mới nhạc điệu thơ. Không phải ngẫu nhiên những tuyệt tác *Thơ Mới* đều gắn với những bài thơ có nội dung trực tiếp là nhạc cảm, chẳng hạn: *Nhị hồ*, *Nguyệt cầm* của Xuân Diệu; *Điệu nhạc điên cuồng*, *Vo lùa* của Chế Lan Viên; *Đàn ngọc*, *Mùa xuân chín* của Hàn Mặc Tử; *Hoàng hoa* của Bích Khê... Cảm hứng về nhạc của các nhà *Thơ Mới* đã tạo nên một thế giới đặc biệt được chính các nhà thơ định danh là: “thế giới của Du Dương”, “thế giới Huyền Diệu”. Mỗi nhà thơ bằng cá tính sáng tạo riêng đã góp phần tô điểm cho thế giới ấy thêm huyền nhiệm, mê hoặc... Các nhà *Thơ Mới* bằng nhiều hình thức đã sáng tạo nên những thanh âm độc đáo, những tiết tấu âm vang, những con chữ biết hát ca và trò chuyện... Có thể nói, nhạc điệu *Thơ Mới* là sự tổng hòa của thi pháp ngôn từ dân gian truyền thống, thi pháp ngôn từ hàn lâm Hán thi và thi pháp ngôn từ thơ ca phương Tây để tạo nên những sáng tạo mang tính cách tân mạnh mẽ.

3.1. Trước hết nói về ngắt nhịp. Trong thơ, *nhịp* là một yếu tố then chốt của tổ chức lời thơ, gắn bó mật thiết với phương diện âm thanh và cấu trúc của câu thơ, bài thơ. Có ý kiến cho rằng: Nhịp điệu là tố chất thẩm mỹ của ngôn ngữ giống như nhịp tim là biểu hiện sức khỏe sinh học con người. Thơ là ngôn ngữ tự thân, giá trị thẩm mỹ của nó tồn tại tiên nghiệm vượt ngoài ý chí của con người. Làm

thơ cũng như lao động, người ta không thể lao động quá ngưỡng sức khỏe của mình. Có thể hiểu bản chất của lao động “thơ” là tổ chức ngôn ngữ trên cơ sở nhịp điệu của nó sao cho sinh động, âm vang. Nói “thơ đi bằng nhịp điệu” phải chăng là vì thế?! Trong *Thơ Mới*, các nhà thơ đã sáng tạo một nhịp điệu mới trên cơ sở tiếp thu, kế thừa thi điệu dân gian, cổ điển phương Đông và tiếp nhận thi điệu hiện đại phương Tây.

Về thi điệu dân gian, lấy lục bát ca dao làm chuẩn. Hình thái *nhịp* cơ bản của lục bát ca dao theo mô hình *nhịp* chẵn, có thể hình dung trong mỗi ô *nhịp* là một số lượng chẵn đơn vị âm thanh hay tiết tấu. Bước sóng của *nhịp* chẵn không có độ căng để xuất hiện biến cố tạo ra những xung đột mạnh mẽ êm ái, du dương. Thêm vào đó là sự hài hòa của *thanh điệu* với mô hình truyền thống: B-T-B (câu lục), B-T -B-B (câu bát) luôn tạo thế cân bằng. Chẳng hạn:

*Yêu nhau<sup>B</sup>/ mấy núi<sup>T</sup>/ cũng trèo<sup>B</sup>/*  
*Mấy sông<sup>B</sup>/ cũng lội<sup>T</sup>/ mấy đèo<sup>B</sup>/*  
*cũng qua<sup>B</sup>.*

(Ca dao)

Tuy nhiên do thể số lẻ 6/8, cảm giác đơn điệu, trùng lặp bị phá vỡ. Hơn nữa bài lục bát Việt Nam không bị giới hạn bởi số dòng, mỗi bài từ hai câu đến hàng chục câu. Trong đó, dòng lục nối dòng bát, câu ngắn thúc đẩy câu dài, bản thân cấu trúc này tiềm ẩn xung đột bên trong cho sự vận động và phát triển, tạo dòng chảy âm thanh hài hòa, êm ả, ngân nga và khả năng hòa âm độc đáo. Cũng có khi dòng lục ngắt nhịp lẻ 3/3, khiến khúc biến

tấu nhịp điệu này sinh ngay trong lòng ca dao:

Trên đồng cạn/ dưới đồng sâu/  
*Chồng cày/ vợ cấy,/ con trâu đi bừa.*  
 (Ca dao)

Đặc biệt với cảm xúc tràn làn, sự tự do biểu cảm, thể điệu truyền thống này đã có sự phá cách, cho thấy sự năng động của điệu thức:

*Yêu nhau/ tam tứ núi/ cũng trào  
 Ngũ lục sông/ cũng lội/ thất bát  
 cửu thập đèo/ cũng qua.*

Số tiếng trong mỗi câu linh hoạt, sự lơ lửng của thể thức đáp ứng nhu cầu bộc lộ cảm xúc và yêu cầu nhạc tính khi diễn xướng. Sự hài thanh cũng không theo mô hình truyền thống nữa, thanh trắc được sử dụng với một mật độ dày đặc và liên tục cho thấy sự trúc trắc, trúc trắc song càng khẳng định quyết tâm của đôi lứa yêu nhau. Các nhà nghiên cứu thi pháp dân gian xem kiểu phá cách này như một biến thể của lục bát. Hình thức này thường xuất hiện trong các câu hò, điệu hát, đồng thời cho thấy khả năng tạo sinh khá lớn của thi điệu dân gian Việt trong tính tự nhiên sinh động của nó. Ở *Thơ Mới*, thơ lục bát của Thế Lữ đạt đến chuẩn mực về giai điệu với cách hiệp vần, sự phối hợp bằng trắc và cũng đầy bất ngờ:

*Trời cao, xanh ngắt . - Ô kìa  
 Hai con hạc trắng bay về Bồng Lai.  
 Theo chim, tiếng sáo lên khơi  
 Lại theo dòng xuôi bên người  
 tiên nga.*  
 (Tiếng sáo Thiên Thai, Thế Lữ)

Hòa điệu với tiếng sáo du dương, Thế Lữ thả hồn cùng âm thanh huyền hoặc. Điệu thơ thay đổi vận động từ thấp đến cao: *Trời cao, xanh ngắt. - Ô kìa*. Điểm nhấn chính là tiết tấu được tạo nên bằng dấu câu, bằng ngữ điệu làm hình thành những bước sóng mới. Vẫn là nhịp hai truyền thống nhưng dấu chấm giữa dòng khiến giai điệu như bị ngừng một cách đột ngột, sự đứt đoạn của mạch thơ tạo thành một nốt lặng biểu cảm, tạo nên độ vang ngân đặc biệt. Không gian được mở rộng theo cả chiều cao và chiều sâu, âm thanh lan tỏa mênh mang.

Về thi điệu hàn lâm, xin lấy thơ Đường luật làm chuẩn. Câu thơ Đường luật cấu trúc cơ bản là ngũ ngôn (5 chữ), thất ngôn (7 chữ), cơ cấu nhịp điệu bị câu thúc bởi sự cố định của số chữ ở mỗi dòng thơ. Theo Bùi Văn Nguyên và Hà Minh Đức [2], thể ngũ ngôn Trung Quốc ngắt nhịp 2/3 (thơ 5 chữ Việt ngắt nhịp 3/2); thơ thất ngôn Trung Quốc ngắt nhịp chuẩn là 2/2/3 hoặc 4/3 (thơ bảy chữ của ta ngắt nhịp 3/2/2 hoặc 3/4). Như vậy mô hình nhịp điệu Trung Quốc (qua hai thể thơ trên) có sự phối hợp chẵn - lẻ theo hướng tăng dần đều. Thi pháp hàn lâm Hán cổ điển đã tận dụng nét ưu trội của nhịp lẻ làm chủ âm bằng cách đặt nhịp lẻ ở cuối mỗi dòng thơ *ché ngự các dòng* thơ thành các âm đoạn độc lập tạo nên một điệu thơ mang vẻ đẹp kín đáo thâm trầm của *điệu ngâm*. Nhìn một cách khái quát sự phối hợp chẵn - lẻ nằm trong ý thức lựa chọn chủ âm và điều chỉnh có tính dân tộc.

Thi luật hàn lâm Hán chọn nguyên lí điều hòa chẵn trước - lẻ sau để phát

huy ưu thế của nhịp lẻ duy trì thể điệu và điều chỉnh sóng âm vào khuôn thước định sẵn. Các nhà thơ Việt đã kế thừa nhịp chuẩn này. Thí dụ:

*Trong túp nhà tranh/ cánh liếp che/  
Ngon đèn mở tỏa/ ánh xanh lè/  
Tiếng chày nhịp một/ trong đêm  
vắng/*

*Như bước thời gian/ đếm quãng  
khuya/*

(Tối, Đoàn Văn Cừ)

Tuy nhiên, bên cạnh việc kế thừa chuẩn mực, thi luật Việt luôn bút phá, vượt khuôn. Thơ Việt nói chung, *Thơ Mới* nói riêng chọn nguyên lí điều hòa lẻ trước - chẵn sau nhằm phát huy ưu thế trội của nhịp chẵn và điều đó cho thấy, dù tiếp nhận từ bên ngoài, thi luật thơ Việt vẫn tự tạo thể thức riêng, tiết tấu trong thơ ngũ ngôn, thất ngôn Việt Nam là dạng tiết tấu thuần Việt mà về mềm mại, uyển chuyển của nó được chuyển hóa từ nội lực dân tộc:

*Mai sáng mai/ trời cao rộng quá/  
Gió căng hơi/ và nhạc lên mây/  
(Xuân đầu tiên, Hàn Mặc Tử)*

Như vậy, cách thức tổ chức nhịp điệu của thi nhân Việt và Trung Quốc không hoàn toàn giống nhau. Sự khác biệt này có lẽ do hệ tư tưởng và quan niệm triết mĩ của chủ thể sáng tạo quy định. Vì nhịp điệu của thơ không tách rời hệ hình tư duy và điệu thức xúc cảm. *Thơ Mới* có sự kết nối lục bát Việt (mang chủ âm nhịp chẵn) với thất ngôn Hán (vần chẵn, mang chủ âm nhịp lẻ). Thí dụ bài *Tình thơ* của Phan Thanh Phước:

*Đêm nay/ chim mộng/ hót nhanh  
Chốc rồi/ trắng nhạt/ ta đành/  
xa nhau*

*Tình thơ/ cạn trút/ đêm sâu*

*Hứa anh/, em sẽ/ xây lâu/ hương  
hoa...*

*Nguyệt xế/ riêng còn/ ta với ta*

*Quạnh hiu/ bóng chiếc/ gió sương tà*

*Tâm tư/ tơ vương /vài đôi sợi*

*Gối nặng/ say hôn/, hương với hoa*

Ở đây có sự chuyển điệu từ điệu hát sang điệu ngâm. Xét trên chiều tuyến tính, hình thái nhịp của đoạn thơ trên không tương hợp. Từ chủ âm nhịp chẵn đột ngột chuyển điệu sang chủ âm nhịp lẻ tạo ra sự xô lệch giữa sự uyển chuyển mềm mại và trật tự khuôn thước. Nhưng ở chiều khác, phi tuyến tính, dòng chảy âm thanh bị phân mảnh thành hai hình thái đối lập. Sự xung đột trong cấu trúc nhạc điệu như một tất yếu của một nền thơ đang đứng giữa giao lộ của dòng chảy âm thanh khác.

3.2. Cùng với cách tạo nhịp độc đáo có thể kể đến lối hòa thanh của *Thơ Mới*. *Thơ Mới* 7 chữ vốn có nguồn gốc từ thơ Đường luật với những luật lệ chặt chẽ về thể, niêm, vận, nhịp, sự phối thanh gắn với những yêu cầu về bằng - trắc, cao - thấp... Ngay trong những bài thơ theo phong cách cổ điển, các nhà Thơ Mới cũng có sự sáng tạo độc đáo. Chẳng hạn, bài thơ thất ngôn bát cú Đường luật gồm 56 tiếng, bằng trắc ngang nhau, với 8 dòng thơ nhưng chỉ có 4 mô hình thanh điệu, đó là:

- Mô hình 1: B B T T T B B

- Mô hình 2: T T B B T T B

- Mô hình 3: B B T T B B T

- Mô hình 4: T T B B B T T

Trong đó “Nhất Tam Ngũ bất luận, Nhị Tứ Lục phân minh”. Đến các nhà *Thơ Mới*, những niêm luật cũ bị phá vỡ. Các nhà *Thơ Mới* đã điều khiển khuôn khổ thi luật thất ngôn vận động theo chữ nghĩa và tâm hồn mình. Bên cạnh những bài thơ tuân theo thi luật Đường cổ kính, xuất hiện nhiều bài thơ phá cách với sự hợp nhất của nhiều liên thơ. Chẳng hạn, bài *Tràng giang* của Huy Cận gồm bốn khổ thơ, xét về âm luật có thể nói là “kinh điển”. Ở khổ thơ thứ nhất, câu thơ đầu tiên chỉ biến cách duy nhất một lần: *Sóng gợn tràng giang buồn điệp điệp*. Ở câu thứ hai, âm luật của thất ngôn là một thanh trắc nhưng tác giả lại đặt một thanh bằng: *Con thuyền xuôi mái nước song song*. *Tràng giang* thấm đẫm chất Đường thi, với vẻ đẹp cổ kính và nỗi buồn mênh mang như từ vạn cổ song cũng thật mới, thật hiện đại trong phong cách sonnet của thơ tượng trưng Pháp.

Xét ở khả năng hòa thanh (sự phối hợp thanh điệu), sự phá cách trong *Thơ Mới* thể hiện rõ nhất qua kiểu câu thơ bình thanh. Xuân Diệu từng viết những câu thơ bình thanh:

*Sương<sup>B</sup> nương<sup>B</sup> theo<sup>B</sup> trăng<sup>B</sup>  
ngừng<sup>B</sup> lưng<sup>B</sup> trời<sup>B</sup>*

*Tương<sup>B</sup> tư<sup>B</sup> nâng<sup>B</sup> lòng<sup>B</sup> lên<sup>B</sup>  
chơi<sup>B</sup> vui<sup>B</sup>*

(*Nhị hờ*)

Nguyễn Xuân Sanh có bài *Xây mơ* cũng chủ yếu sử dụng thanh bằng nhưng vẫn có xen tiếng trắc:

*Tay<sup>B</sup> sương<sup>B</sup> lam<sup>B</sup> mờ<sup>B</sup> đường<sup>B</sup>  
buông<sup>B</sup> tơ<sup>B</sup>,*

*Nghe<sup>B</sup> sương<sup>B</sup> lam<sup>B</sup> mờ<sup>B</sup> đường<sup>B</sup>  
giăng<sup>B</sup> tơ<sup>B</sup>,*

*Đêm<sup>B</sup> rải<sup>B</sup> men<sup>B</sup> tràn<sup>B</sup> nơi<sup>B</sup> lối<sup>T</sup>  
đèo<sup>T</sup>*

*Hàng<sup>B</sup> dương<sup>B</sup> say<sup>B</sup> đường<sup>B</sup> thôi<sup>B</sup>  
ngâm<sup>B</sup> thơ<sup>B</sup>...*

Tuy nhiên, đó dường như là những cảm hứng ngẫu nhiên, chứ chưa phải là ý thức cách tân của các thi sĩ. Cuộc cách tân thơ bình thanh thực sự bắt đầu từ Bích Khê. Để “duy tân” thơ, Bích Khê đã thể nghiệm qua kiểu thơ bình thanh, chất nhạc bao trùm lên toàn bài bởi hòa phối toàn thanh bằng, tạo nên dòng âm thanh mượt mà, chơi vui đầy cảm xúc người đọc vào cõi sương khói, hư thực. Ở tập *Tinh huyết* (1939), Bích Khê có 2 bài thơ bình thanh là *Tỳ bà* và *Hoàng hoa*. Nét độc đáo, sức sống mãnh liệt của *Tỳ bà* chính là ở chỗ thi nhân biết kết hợp một cách nhuần nhuyễn nhiều thủ pháp nghệ thuật về âm thanh. Đó là cách gieo vần theo chiều ngang (*buồn - xuân, buồn - đông quân, buồn - đồng*), gieo vần theo chiều dọc (*xuân - quân, đông - quân*), điệp từ nâng sắc thái (*buồn lưu, buồn sang, buồn vương*)... Tất cả cùng hòa tan vào âm hưởng trầm buồn, nhẹ nhẹ của thanh bằng, “với cung cảm chơi vui, âm điệu rung động cả không gian”, “nhạc lúc bấy giờ cũng không còn là nhạc nữa. Nó đã bay ra hương, ra hoa, ra thơm, ra mát, ra ngọt, ra ngào, ra gì mê toi, run rẩy, hay âm thầm nức nở, lạnh lạnh như giọng cười, mơn man như ân tình đòi hỏi” (Hàn Mặc Tử):

*Buồn<sup>B</sup> lưu<sup>B</sup> cây<sup>B</sup> đào<sup>B</sup> xin<sup>B</sup> hơi<sup>B</sup>  
xuân<sup>B</sup>*

*Buồn<sup>B</sup> sang<sup>B</sup> cây<sup>B</sup> tùng<sup>B</sup> thăm<sup>B</sup>  
đông<sup>B</sup> quân<sup>B</sup>*

*Ô<sup>B</sup> hay<sup>B</sup>! Buồn<sup>B</sup> vương<sup>B</sup> cây<sup>B</sup>  
ngô<sup>B</sup> đồng<sup>B</sup>,*

*Vàng<sup>B</sup> rơi<sup>B</sup>! Vàng<sup>B</sup> rơi<sup>B</sup>! Thu<sup>B</sup>  
mên<sup>B</sup> mông<sup>B</sup>.*

(*Tỳ bà*)

Lối thơ bình thanh của Bích Khê là một sự cách tân thể loại thơ ca truyền thống. Những niêm luật cũ bị phá vỡ bởi thể đối lập thanh điệu: cao - thấp, bằng - trắc. Đây là bước khám phá độc đáo giúp thi nhân thâm nhập sâu vào đối tượng thẩm mỹ, lắng nghe được tiếng thì thầm của lòng mình, sinh khí êm đềm của ngoại giới. Với thơ bình thanh, Bích Khê đã khẳng định được sức mạnh kì diệu của vô âm thanh ngôn ngữ.

Tuy nhiên, khảo sát 43 bài trong *Tình hoa* chúng tôi không thấy lối thơ bình thanh xuất hiện. Có ý kiến cho rằng: Phải chăng, tác giả cũng nhận thấy thơ bình thanh xuất hiện nhiều sẽ làm nhạc thơ đơn điệu? Vì vậy Bích Khê cũng rất chú ý đến sự phối thanh:

Ôi<sup>B</sup> nắng<sup>T</sup> vàng<sup>B</sup> thom<sup>B</sup> rung<sup>B</sup>  
rinh<sup>B</sup> điệu<sup>T</sup> ngọc<sup>T</sup>

Những<sup>T</sup> cánh<sup>T</sup> hồng<sup>B</sup> đom<sup>B</sup> những<sup>T</sup>  
cánh<sup>T</sup> hồng<sup>B</sup> đom<sup>B</sup>

Nhẹ<sup>T</sup> nhàng<sup>B</sup> nhịp<sup>T</sup> nhàng<sup>B</sup> thơ<sup>T</sup>  
đều<sup>B</sup> trong<sup>B</sup> sương<sup>B</sup>

Màu<sup>B</sup> trắng<sup>B</sup> không<sup>B</sup> gian<sup>B</sup> như<sup>B</sup>  
gòn<sup>B</sup> gợn<sup>T</sup> sóng<sup>T</sup>

(Nhạc)

Lúc này, chuỗi âm thanh bằng làm nền cho những âm thanh trắc. Những nghịch âm đó gây nhiều khoái cảm nghệ thuật. Sự tương phản âm thanh tạo nên những ấn tượng thính giác, những câu thơ như vậy ta thường chú ý đến sự bất thường trong ngữ lưu. Những nét chấm phá trong dòng âm thanh mượt mà ấy là nơi tập trung nhiều giá trị biểu cảm của bài thơ. Bởi vì sự xuất hiện những thanh trắc không phải một sự ngẫu nhiên. Ở một khía

cạnh khác nó cho thấy trong quá trình sáng tạo, Bích Khê luôn có ý thức cách tân nhưng không hề xa rời truyền thống.

Lê Ta (Thế Lữ) trong bài *Tình hoài* lại khai thác đặc điểm thanh điệu của tiếng Việt theo một hướng khác. Xét về diện mạo, *Tình hoài* mang dáng dấp của bài thơ Đường luật, song tổ chức bài thơ hoàn toàn mới. Với tám dòng thơ tạo thành bốn liên thơ kết hợp một cách độc đáo:

Trời<sup>B</sup> buồn<sup>B</sup> làm<sup>B</sup> gì<sup>B</sup> trời<sup>B</sup> rầu<sup>B</sup>  
rầu<sup>B</sup>

Anh<sup>B</sup> yêu<sup>B</sup> em<sup>B</sup> xong<sup>B</sup> anh<sup>B</sup> đi<sup>B</sup>  
đâu<sup>B</sup>?

Lắng<sup>T</sup> tiếng<sup>T</sup> gió<sup>T</sup> xuôi<sup>T</sup> thấy<sup>T</sup>  
tiếng<sup>T</sup> khóc<sup>T</sup>

Một<sup>T</sup> bụng<sup>T</sup> một<sup>T</sup> dạ<sup>T</sup> một<sup>T</sup> nặng<sup>T</sup>  
nhọc<sup>T</sup>

Ảo<sup>T</sup> tưởng<sup>T</sup> chi<sup>T</sup> để<sup>T</sup> khô<sup>T</sup> để<sup>T</sup> tủi<sup>T</sup>

Nghĩ<sup>T</sup> mãi<sup>T</sup> gỡ<sup>T</sup> mãi<sup>T</sup> lối<sup>T</sup> vẫn<sup>T</sup> lối<sup>T</sup>

Thương<sup>B</sup> thay<sup>B</sup> cho<sup>B</sup> em<sup>B</sup> căm<sup>B</sup>  
thay<sup>B</sup> cho<sup>B</sup> anh<sup>B</sup>

Tình<sup>B</sup> hoài<sup>B</sup> càng<sup>B</sup> ngày<sup>B</sup> càng<sup>B</sup>  
tây<sup>B</sup> đình<sup>B</sup>

Ý thức sắp xếp thanh điệu ở đây khiến nhạc điệu bài thơ mang một giai điệu buồn và cảm giác nặng nề. Đặc biệt hai liên giữa sử dụng toàn thanh trắc khiến cảm giác nặng nề càng tăng lên. Sự nặng nề của cơ thể, sự trĩu nặng của tâm trạng, cảm giác ai oán, ngang trái, lờ dờ... Tất nhiên đây chỉ là một trong nhiều hướng thử nghiệm của *Thơ Mới* song quả thật bài thơ mới cả nội dung và cách thể hiện.

3.3. Cùng với nhịp và thanh điệu, vần cũng là yếu tố căn bản tạo nên bản hòa tấu thi ca. Nếu nhịp tạo sinh

hình thái tiết tấu thì vẫn là nhân tố chủ âm điều chỉnh giai điệu, hình ảnh âm thanh. Cũng như âm nhạc, thơ tìm sự cộng hưởng bằng cách nối kết các âm đoạn bằng những đơn vị âm thanh tương đương để tạo độ dư ba. Theo Jakobson thì vẫn có chức năng “tích tụ năng lượng âm vị học” và “kéo theo sự tương đương ngữ nghĩa của những đơn vị hiệp vần”. Nguyễn Phan Cảnh cho rằng vẫn tồn tại như “những nút trong mạng lưới năng lượng thi pháp”, nhờ vậy hình thể âm thanh được “giãn nở về mọi phía” [9] vừa ổn định tiết tấu vừa chuẩn hóa giai điệu. Vẫn được phân biệt theo vị trí gieo vần và mức độ hòa âm. Theo vị trí gieo vần, có *vần lưng* và *vần chân*, theo mức độ hòa âm có *vần chính* và *vần thông*. *Thơ Mới* đã vận dụng một cách linh hoạt các hình thức hiệp vần truyền thống.

Chẳng hạn, bài *Im lặng* của Xuân Diệu. Bài thơ sử dụng *vần lưng* (*yêu vận*), vần được gieo ở phần “eo” của dòng thơ như bước sóng lờ, cho điệu hát ngân nga. Thí dụ:

*Yêu thương mà chẳng nói năng*

*Nhớ nhưng mà chẳng than rằng  
nhớ nhưng*

*Giữa đêm lòng lạnh vô cùng*

*Mơ màng trên gối hoa dung  
gần gần*

(*Im lặng*, Xuân Diệu)

*Vần chân* (*cước vận*) cũng được sử dụng phổ biến. Ở đây “vần được gieo vào cuối dòng thơ, có tác dụng đánh dấu sự kết thúc dòng thơ và tạo nên mối liên hệ giữa các dòng thơ” [2, 424]. *Vần chân* thường đóng vai trò chủ âm cho điệu ngâm. Trong *Thơ*

*Mới*, lối gieo vần này rất đa dạng, có khi được gieo liên tiếp. Thí dụ:

*Đáy cốc bao la vạn vực sâu*

*Ngai vàng Mông Cổ ngự đêm nâu*

(*Hơi tàn Á Đông*, Vũ Hoàng Chương)

Có khi vần chân lại được gieo gián cách, cặp vần hiệp nhau không liên tiếp, chu kì sóng âm dài hơn. Thí dụ:

*Đây giây thơ e ấp đã lâu rồi*

*Chìm trong cỏ một vườn hoang  
bỏ vắng*

*Lòng tôi đỏ một vườn hoa cháy  
nắng*

*Xin lòng người mở cửa ngó lòng tôi*

(*Tặng thơ*, Xuân Diệu)

Bài thơ gieo vần ôi, toàn bài thơ như một giai điệu buồn. Cách gieo vần gián cách như thế đã tạo ra một khoảng cách vơi vợi giữa *lòng người* với *lòng tôi*, giữa nhà thơ và người mình yêu.

Bên cạnh đó là cách gieo vần chính. *Vần chính* là vần có “sự hòa phối âm thanh ở mức cao giữa các tiếng được gieo vần, trong đó bộ phận vần cái (kể từ nguyên âm chính đến cuối âm tiết) hoàn toàn trùng hợp” [8, 424], phụ âm đầu của các tiếng được gieo vần (nếu có) phải khác nhau. Thí dụ, trong bài *Dấu chân trên tường*, Huy Cận viết:

*Ai biết đường kia dặm mấy lần?*

*Gió vừa thổi lạc dấu muôn chân*

*Làm sao góp lại nâng xem thử*

*Những bước vu vơ xa lại gần.*

*Vần chính* được gieo trong khổ thơ này là vần *ân* trong các tiếng *lần*,

*chân, gần*. Tìm hiểu về văn thơ, Bùi Văn Nguyên - Hà Minh Đức nhận xét: “thơ ca Trung Quốc thiên về hiệp vần ở cuối câu, còn thơ ca ta lại thiên về hiệp vần ở giữa câu” [2, 149]. Lam Giang cũng khẳng định: yêu vận là nét đặc thù của loại hình nhạc điệu thơ Việt, cước vận ảnh hưởng từ thi pháp Trung Hoa. *Thơ Mới* kế thừa cả cách hiệp vần của thơ ca Trung Quốc và thơ truyền thống dân tộc.

Ngoài ra còn phải kể đến một hiện tượng độc đáo của *Thơ Mới* - *thơ không vần*. Nhà phê bình Nguyễn Văn Hạnh cho rằng: “Bỏ vần hay đúng hơn không coi vần như một yếu tố không thể thiếu được của thơ cũng có tác dụng như bỏ đối trước đó để hiện đại hóa thơ” [10, 11]. Việc bỏ vần nằm trong một cố gắng tổng quát của *Thơ Mới*, làm cho thơ thoát ra khỏi cái không khí, cái âm hưởng du dương, thoát ra khỏi cái âm hưởng đã quá ngấn nấp của thơ cổ, để cho thơ gần cuộc sống hơn, gần với tiếng nói tự nhiên giản dị của cuộc sống thường ngày. Tất nhiên giản dị không có nghĩa là không có tính thơ. Kiểu thơ không vần ở *Thơ Mới* không nhiều song tự nó mang đến cho mình vị thế riêng. Tiêu biểu là bài *Màu thời gian* của Đoàn Phú Tứ:

*Duyên trăm năm đứt đoạn*  
*Tình một thuở còn hương*  
*Hương thời gian thanh thanh*  
*Màu thời gian tím ngắt*

Hiệu quả hòa âm của thơ lúc này là sự hòa điệu của cảm xúc cùng với nhịp điệu của thời gian. Nhịp đi của thời gian không theo nhịp điệu vật lí bình thường mà được cảm nhận bằng giác quan...

#### 4. Thay lời kết

Nhạc điệu trong *Thơ Mới* chứng tỏ một năng lực đặc biệt của thi ca. Đó là việc làm tê mê độc giả bằng hệ thống âm thanh “âm thị” qua thể giới ngôn từ. Nhạc điệu đi trước, ý tứ theo sau là quy luật chung của quá trình sáng tạo âm nhạc. Nhưng nếu xuất phát từ việc xem đơn vị ngôn ngữ như một đơn vị âm thanh thì thơ ca trước hết cũng chính là nhạc. *Thơ Mới* chính là sự thể nghiệm cho việc hòa nhập hai loại hình nghệ thuật này. Điều đó không nằm ngoài quan niệm thơ ca và cái đẹp trong nghệ thuật tân kì, để “âm điệu thần tiên đến tận hồn”. Nhạc điệu thơ nói chung, nhạc điệu *Thơ Mới* nói riêng không chỉ đáp ứng quy luật hòa âm, cũng không phải chỉ là những nhân tố của sự hòa âm ngoại tại, bản thân chúng có đời sống riêng tạo nên tính ma thuật, lấp lửng và đa chiều của ngôn từ nghệ thuật.

Những sáng tạo của nhạc điệu *Thơ Mới* trong cách ngắt nhịp, hòa thanh, hiệp vần đã không chỉ mang lại cho thơ ca Việt Nam một "gương mặt" mới mà còn tạo nên những dấu ấn đậm nét trong sự cách tân ngôn ngữ dân tộc.

#### TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Aristote, *Nghệ thuật thơ ca* (In lần thứ 4), Nxb Văn học, 1999.
2. Bùi Văn Nguyên - Hà Minh Đức, *Thơ ca Việt Nam - Hình thức và thể loại* (In lần thứ 5), Nxb ĐHQG, H., 2006.
3. Diệp Quang Ban - Hoàng Văn Thung, *Ngữ pháp tiếng Việt* (In lần thứ hai), Tập 1 & 2, Nxb GD, H., 1996.
4. Hoài Thanh - Hoài Chân, *Thi nhân Việt Nam* (In lần thứ 14), Nxb Văn học, 1998.

5. Huy Cận - Hà Minh Đức, *Nhìn lại một cuộc cách mạng trong thi ca (60 năm phong trào Thơ Mới)*, Nxb GD, H., 1993.

6. Lê Bá Hán - Trần Đình Sử - Nguyễn Khắc Phi (Chủ biên), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nxb ĐHQG, H., 1997.

7. Lê Lưu Oanh, *Văn học và các loại hình nghệ thuật*, Nxb ĐHSP, 2006.

8. Nguyễn Đăng Điệp, *Giọng điệu trong thơ trữ tình*, Nxb Văn học, 2002.

9. Nguyễn Phan Cảnh, *Ngôn ngữ thơ* (Tái bản), Nxb Văn học, 2006.

10. Nguyễn Văn Hạnh, “25 năm chặng đường phát triển rộng lớn của văn xuôi và thơ Việt Nam”, T/c Tác phẩm mới, Số 9, 1970.

11. F. D Saussure, *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương*, Tổ Ngôn ngữ học, Khoa Ngữ văn Trường Đại học Tổng hợp Hà Nội dịch, Nxb KHXH, 1973.

## SUMMARY

Musical tune of poetry is a special sound created by the artists of words from language material using the elements: rhythm, rhyme, tone, sound repetition, rhyme repetition ...

In the language structure, musical tune attaches to the signification and has an inseparable link with the signified like two sides of a piece of paper (F.Saussure), and it has an important function acting as bridging sympathy between the creator and the receiver as well.

In this article, some creative points in musical tune of New Poetry 1932 - 1945 are studied. This paper mainly exploits the elements, such as: pauses, tone, rhyme in the creativeness of the language sound of New Poetry. By this way, the innovations of New Poetry in the process of modernizing the language of our national poetry are confirmed.