

HỮU ĐẠT

NGÔN NGỮ THƠ
VIỆT NAM



NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

HỮU ĐẠT

NGÔN NGỮ THƠ VIỆT NAM



NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

Chịu trách nhiệm xuất bản:
Giám đốc. PHẠM VĂN AN
Tổng biên tập. NGUYỄN NHƯ Ý

Biên soạn:
HỮU ĐẠT

Biên tập:
KIM ANH

Sửa bản in và trình bày bìa:
QUANG HÙNG

8V(075) 122/476 - 96
GD-96

Mã số: 8H 294 A6

MỞ ĐẦU

1. Thơ ca là hiện tượng độc đáo của văn học ở cơ chế vận hành bộ máy ngôn ngữ của nó. Từ thời cổ đại các học giả vĩ đại như Aritxtôt, Đidô rô đã bàn nhiều đến những vấn đề của thơ ca. Có thể nói, học thuyết của họ là tiền thân của ngành khoa học gọi là *Thi pháp học*.

Đến đầu thế kỉ XX, sau cuộc cách mạng lừng lẫy trong nghiên cứu ngôn ngữ học với sự ra đời lí thuyết ngôn ngữ học đại cương của F.đ.Xôtxuya, Thi pháp học hiện đại đã có những bước tiến vượt bậc. Đáng kể là những đóng góp của các nhà nghiên cứu như R.Jakopson, V.Prôpp, In. Lotmas, C. Zevi Strôtxơ... Tuy nhiên, cần xác định rằng, ngoài những hiện tượng phổ quát trong mọi ngôn ngữ, mỗi dân tộc do có những tập quán, truyền thống và những đặc điểm riêng về loại hình ngôn ngữ, thi ca thực sự là hình thức riêng biểu hiện tâm hồn, cảm xúc, nhận thức của dân tộc trước thế giới và vũ trụ. Thật là sai lầm nếu đem toàn bộ những lí thuyết của Âu Châu để lí giải các hiện tượng phong cách và ngôn ngữ thi ca của các nước phương Đông. Vì rằng, cách tổ chức phát ngôn và tổ chức văn bản thơ ở các ngôn ngữ biến hình hoàn toàn khác với các ngôn ngữ đơn lập (như tiếng Việt, tiếng Hán) vốn là các ngôn ngữ mà từ không có biến đổi hình thái. Mặt khác, sẽ cực đoan nếu chỉ đề cao cái riêng của dân tộc mà không tính tới những quy luật chung, những hiện tượng phổ quát mang tính tất

yếu trong tư duy nhân loại được biểu hiện thành mối quan hệ giữa tư duy - ý thức và ngôn ngữ.

2. Mọi hiện tượng thi ca đều chứa đựng những yếu tố cảm xúc, thẩm mĩ và khát vọng của con người vươn tới cái đẹp. Thơ ca chính là vẻ đẹp của cuộc sống được biểu hiện một cách tập trung, khái quát nhất. *Khác với văn xuôi*, thơ ca là thể loại chỉ dùng một lượng hữu hạn các đơn vị ngôn ngữ để biểu hiện cái vô hạn của cuộc sống bao gồm các sự kiện tự nhiên và xã hội cũng như những điều thầm kín trong tâm linh con người. Để hoàn thành thiên chức đó, thơ ca phải tính đến những kiểu tổ chức đặc biệt khiến cho một số người nhận định rằng: "Thơ là một thể loại có hình thức ngôn ngữ quái đản". Chính cách tổ chức đặc biệt của ngôn ngữ thơ ca đã tạo nên biết bao cuộc tranh luận gay gắt và thú vị ở nhiều thời đại, đồng thời tạo ra sự phân hóa mạnh mẽ, có lúc cực đoan giữa các nhà nghiên cứu. Một khuynh hướng nghiên cứu thơ ca từ phương diện tâm lý xã hội, lịch sử, tư tưởng cũng như những bối cảnh hình thành tác phẩm, trong đó quan tâm tới cả tiểu sử tác giả. Một khuynh hướng khác muốn xem xét thơ ca trong trạng thái độc lập, tách rời hẳn các sự kiện tâm lý xã hội và các biến cố lịch sử, coi đó như là "các căn nguyên bên ngoài" không có liên quan gì đến tác phẩm. Đại diện của khuynh hướng này là các nhà hình thức chủ nghĩa ở Nga trong những thập kỷ đầu của thế kỷ XX và nhóm các nhà "phê bình mới" ở Anh - Mĩ. Hướng tập trung chú ý của họ là các phương thức tạo lập văn bản. Chẳng hạn, phép tương phản, phép song đối, phép nói ngược, nói giảm... được sử dụng trong tác phẩm.

Ở Việt Nam trong mấy chục năm trở lại đây việc nghiên cứu thơ ca từ góc độ ngôn ngữ học chưa được mấy ai quan tâm đến. Ngoại trừ một số bài báo đăng

rải rác trên các tạp chí, ta chỉ thấy một số sách chuyên luận ít ỏi đi vào miêu tả những hoạt động của ngôn ngữ thơ ca dưới các góc độ khác nhau: Bùi Công Hùng - Góp phần tìm hiểu phong cách nghệ thuật thơ ca, H., 1989. Phan Ngọc - Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều, H, 1985. Nguyễn Phan Cảnh - Ngôn ngữ thơ, H, 1987. Hữu Đạt - Ngôn ngữ thơ ca Việt Nam, Viện HLKH Nga, M, 1993.

Rõ ràng, thơ ca có một phong cách ngôn ngữ riêng. Việc nghiên cứu các đặc điểm ngôn ngữ của nó là một trong những yêu cầu của Thi pháp học hiện đại. Sẽ là phiến diện nếu xem xét ngôn ngữ thơ ca chỉ chú ý tới hình thức mà không chú ý tới nội dung. Nói cụ thể hơn, khi chú ý đến mối quan hệ này cần phải quan tâm đến cả hai mặt: mặt hình thức của hình thức và mặt hình thức của nội dung. Có như vậy, chúng ta mới thấy được tiềm năng - tức tiền đề vật chất của ngôn ngữ dân tộc trong quá trình sáng tạo nghệ thuật ở mỗi một tác giả hoặc mỗi trào lưu thơ ca.

ĐẶC ĐIỂM VỀ LOẠI HÌNH NGÔN NGỮ VÀ PHONG CÁCH THƠ CA VIỆT NAM

Chương I

PHONG CÁCH NGÔN NGỮ VÀ PHONG CÁCH THƠ CA

3. Khái niệm về *phong cách* và *phong cách học*.

Từ thời Aristotêlê, Didorô, khái niệm về *phong cách* và *phong cách học* đã được bàn đến. Trước công nguyên, các học giả lỗi lạc này đã lập ra môn học gọi là *Mĩ từ pháp* (TRhétorike) trong đó nghiên cứu các phép mĩ từ (Figura) và phân chia các phong cách diễn đạt.

Các công trình nghiên cứu về phong cách học hiện đại tiếp cận vấn đề này trên nhiều hướng khác nhau. Nhưng có một vấn đề chung mà bất cứ tác giả nào cũng quan tâm, đó là đặc điểm về cách sử dụng ngôn ngữ ở mỗi loại phong cách và việc phân chia các phong cách chức năng.

Theo các hiểu thông thường* *phong cách* được hiểu là những nét đặc trưng nào đó mang tính khu biệt. Với nghĩa này người ta có thể nói: phong cách tác giả, phong cách nghệ sĩ, phong cách thời đại, phong cách dân tộc, phong cách Á Đông... Trong nghiên cứu văn

học người ta dùng *phong cách* để luận bàn những vấn đề có liên quan đến sáng tác, đến đặc trưng thể loại: Phong cách xây dựng hình tượng, phong cách sáng tạo, phong cách tiểu thuyết, phong cách truyện ngắn, phong cách thi ca...

Ở bình diện ngôn ngữ học, *phong cách* thường được hiểu theo quan điểm chức năng. Các nhà nghiên cứu phân biệt: Phong cách báo chí chính luận, phong cách nghệ thuật, phong cách hành chính sự vụ và phong cách khoa học... chủ yếu là muốn nhấn mạnh tới đặc trưng sử dụng ngôn ngữ của nó.

Như vậy, phong cách học là một bộ môn khoa học nghiên cứu toàn bộ các phương tiện ngôn ngữ được sử dụng trong mỗi loại phong cách chức năng và việc phân chia hệ thống ngôn ngữ thành các phong cách cụ thể.

4. Phong cách thơ ca.

Thơ ca tạo thành một phong cách riêng trước hết ở cách thức sử dụng các phương tiện ngôn ngữ. Đối với loại ngôn ngữ đơn lập như tiếng Việt, các đơn vị dễ nhận diện hơn cả là *tiếng*. *Tiếng* trùng với âm tiết với hình vị và với từ. Đặc điểm này chi phối nhiều đến vần, luật, nhịp điệu và tiết tấu trong thơ. Một điều hiển nhiên là mỗi âm tiết của tiếng Việt đều gắn với một thanh điệu cụ thể. Mỗi thanh điệu tiếng Việt lại có đường nét khác nhau (hoặc là bằng phẳng hoặc là gấp khúc) và thuộc về âm vực khác nhau (hoặc ở âm vực cao, hoặc ở âm vực thấp). Do đó, mỗi thanh lại có giá trị riêng của mình về khả năng biểu hiện tính nhạc và gợi hình, gợi cảm trong thơ. Mặt khác, ở các ngôn ngữ đơn lập, từ không có biến đổi hình thái. Muốn diễn đạt hình thức ngữ pháp và quan hệ ngữ pháp nó phải dùng trật tự từ và hư từ. Chẳng hạn

muốn diễn đạt ý nghĩa số nhiều, các ngôn ngữ Âu châu như tiếng Anh, Nga, Pháp, Đức chỉ cần thay đổi hình thái của từ còn trong tiếng Việt thì phải thêm các từ hư như: những, các, mọi, tất cả, một số, một vài, một ít, phần đông v.v... vào trước danh từ. Thành thử, nếu trái ra trên một câu thơ thì có hiện tượng gia tăng về số lượng âm tiết. Sự gia tăng ấy đương nhiên làm thay đổi cả vần, luật của toàn bộ khổ thơ, có khi làm đảo lộn cả cấu trúc của thể thơ. Vì thế ta có khái niệm phá cách hay phá thể.

Cũng như vậy, trật tự từ ở các ngôn ngữ đơn lập có giá trị ngữ nghĩa. Cùng một số lượng các thành tố nhưng khi sắp xếp lại trật tự thì giá trị của toàn bộ cấu trúc sẽ thay đổi.

So sánh: a - Gấu ăn thịt hổ
b - Hổ ăn thịt gấu.

Ở a: Gấu là chủ thể, hổ là khách thể. Ở b, thì ngược lại.

Đối với các ngôn ngữ biến hình, trật tự không phải là yếu tố quan trọng. Quan trọng là dạng thức của danh từ, động từ trong câu. Sự khác biệt về đặc điểm loại hình ngôn ngữ dẫn đến sự khác biệt về phong cách. Chẳng phải ngẫu nhiên người ta vẫn thường nói tới sự khác biệt giữa phong cách thi ca của phương Đông với phong cách thi ca Phương Tây. Do không hiểu điều này có không ít các nhà thơ vì muốn tạo ra một dạng vẻ riêng biệt đã cố tình đảo lộn trật tự từ một cách vô nguyên tắc. Kết quả là họ đã tạo ra những câu thơ vô cùng xa lạ với truyền thống ngôn ngữ của dân tộc mình. Sản phẩm tất yếu là sự ra đời của những câu thơ lai căng "đầu Ngô mình Sở" - nội dung thì muốn diễn đạt những suy nghĩ, tâm hồn của dân tộc mà hình thức lại khoác chiếc áo của một ngôn

ngữ quá xa lạ với loại hình ngôn ngữ mà mình đang sử dụng làm phương tiện cấu thành tác phẩm.

Khi bàn tới phong cách thơ ca ta cần chú ý đầy đủ tới các phương diện: hình thức của hình thức, nội dung của hình thức, hình thức của nội dung và nội dung của nội dung. Nói một cách khác, ở thơ ca, ngôn ngữ cần được xét ở cấp độ văn bản và cả ở cấp độ siêu văn bản. Vì rằng ở văn bản thơ thông thường vẫn hàm chứa hai loại nhân tố: nhân tố biểu hiện nghĩa logic của các tín hiệu và loại nhân tố biểu hiện ngầm ý nghệ thuật của tác giả... Trong đó, việc tạo ra bối cảnh thích hợp để cho các tín hiệu ngôn ngữ phát huy hết năng lực biểu hiện của mình là rất quan trọng. Ví dụ:

"Bát cơm đã trót chan canh mất rồi."

Nếu câu này đứng tách riêng, độc lập thì nó chỉ có ý nghĩa logic, ý nghĩa thông báo. Nhưng khi nó đứng vào bối cảnh của đoạn ca dao:

"Bát cơm đã trót chan canh mất rồi

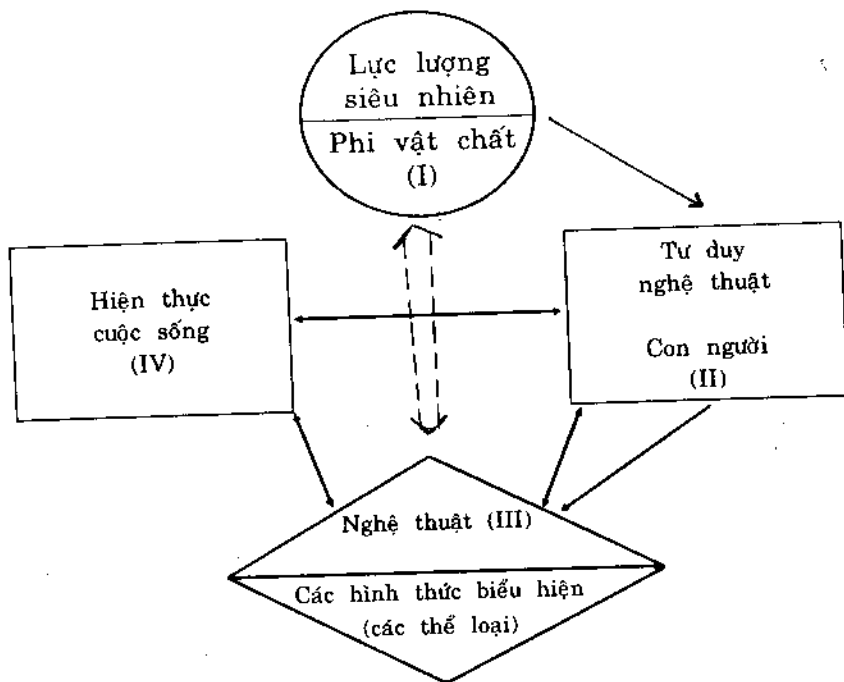
Nuốt đi đáng lắm anh ơi

Bỏ ra thì để tội trời ai mang".

thì nó lại đồng thời hàm chứa nhân tố thứ hai. Khi xuất hiện nhân tố này, các tín hiệu thực chất đã hoạt động ở cấp độ siêu văn bản. Hàm ý nghệ thuật ở đây là nói về số phận của con người, sự nuối tiếc và ân hận: "Đời em trót đã có chồng. Sống thì cực lắm. Bỏ thì mang tội với trời đất". Chính đây là khởi điểm cho những cuộc tranh luận về thi ca từ thời cổ đại đến nay. Có người lí giải thi ca như là một hiện tượng huyền bí, quái đản, nằm ngoài chủ thể là con người. Nó là cái gì đó cao siêu không với tới được. Đại diện là những học giả như Palaton nhà thơ La Mactin... Ở Việt Nam, những người thuộc nhóm Xuân Thu nhả tập,

các nhà thơ Thanh Tâm Tuyền, Vũ Hoàng Chương, Hàn Mặc Tử... cũng theo quan niệm ấy. Ngược lại với họ, các nhà nghiên cứu và các nhà thơ theo phái Mác xít lại đề cao chủ thể và nhấn mạnh tới phương diện phản ánh của thơ.

Thực chất những cách lí giải khác nhau đó về thơ đều xuất phát từ những kiến giải khác nhau về mối quan hệ giữa nghệ thuật và con người trước sự tác động của hiện thực cuộc sống hoặc của lực lượng siêu nhiên nào đó. Chúng ta hình dung điều đó qua lược đồ khái quát sau đây:



Những người theo trường phái triết học siêu hình thực chất coi nguồn gốc của thơ ca xuất phát từ lực

lượng siêu nhiên. Mối quan hệ giữa con người và nghệ thuật là mối quan hệ thụ động bị chi phối bởi lượng siêu nhiên dưới các khái niệm "ý niệm tuyệt đối" hay "tinh thần vũ trụ". Trong cách luận giải của họ (IV) không có vai trò gì đối với thơ ca. Nói một cách khác họ chỉ đề cập tới các quan hệ: (I) - (II) - (III). Trong đó (II) chỉ hoạt động thuần túy như một trạm trung chuyển.

Những người theo trường phái duy vật, kể cả phái duy vật thô sơ (hoặc duy vật ngây thơ) lẫn phái duy vật biện chứng, trái lại, không thừa nhận (I). Khi đề cập đến thơ ca họ chỉ xem xét mối quan hệ giữa: (II) - (III) - (IV). Tuy nhiên sự khác biệt trong nhận thức của họ chính là cách lí giải các mối quan hệ. Chẳng hạn, Hêracrit, Êmôcrit xem "văn học nghệ thuật là nghệ thuật bất chước và hiện thực là khuôn mẫu của sự bắt bước đó". Arítxtôt cũng viết "Sử thi, bi kịch thì cũng như hài kịch và thơ ca tụng tử thần, đại bộ phận nhạc sáo, nhạc đàn lục huyền - tất cả những cái đó, nói chúng đều là những nghệ thuật bất chước".

Với các nhà duy vật thô sơ thì hiện thực là người gốc, thơ ca là sản phẩm cuối cùng. Mối quan hệ giữa hiện thực và thơ ca là quan hệ một chiều, quan hệ mô phỏng. Do đó thơ ca không có tác động ngược trở lại với hiện thực. Với họ, thơ ca xét cho cùng, chỉ là để làm thỏa mãn tình cảm và sự thích thú của con người cho nên chức năng du hí là chức năng đầu tiên và quan trọng hơn cả.

Các nhà triết học duy tâm, tiêu biểu là Platôn, đem cách nhìn duy linh vào giải thích vũ trụ nói chung và qui luật thơ ca nói riêng cuối cùng và ít nhiều chịu ảnh hưởng cách nói của các nhà duy vật. Platôn coi thơ ca là nghệ thuật bất chước bóng dáng của ý niệm

(ideas). Với ông, nghệ thuật là mắt xích cuối cùng của chuỗi: ý niệm → bóng dáng → nghệ thuật.

Mặc dù có những hạn chế do khuôn khổ nhận thức khoa học của thời đại, Arítxtôt vẫn là nhà triết học có quan niệm tiên tiến hơn tất cả các học giả đương thời khi ông đề cập đến khả năng khái quát hóa của thơ ca. Quan niệm của ông rất gần với một khái niệm hiện đại mà chúng ta đang dùng là khái niệm “điển hình”. Trong *Siêu hình học* ông giải thích: “Kinh nghiệm của con người xuất hiện là nhờ có trí nhớ: một loạt hồi ức về sự vật cuối cùng có ý nghĩa là một kinh nghiệm. Còn nghệ thuật thì xuất hiện khi vào trong một loại suy xét kinh nghiệm được xác định một quan điểm chung về những sự vật giống nhau. Ông là người nhìn thấy rõ vai trò to lớn và tác dụng xã hội mạnh mẽ của văn học nghệ thuật nói chung, của thơ ca nói riêng. Đúng ra là ngay từ thời đó Arítxtôt đã khẳng định một chức năng hết sức quan trọng mà các nhà mỹ học, các nhà lí luận hiện đại gọi là chức năng *nhận thức*. Ông chỉ rõ, sáng tạo nghệ thuật không phải là việc làm vô mục đích. Nhà thơ đồng thời với việc miêu tả con người cho giống thật, còn phải miêu tả nó thành người đẹp hơn, thật hơn. Vì sao? Vì nhà thơ muốn nêu lên không phải là con người tầm thường mà là những mẫu mực để trên những mẫu mực đó khán giả (độc giả) phát hiện (nhận biết) những điều mới lạ. Cái đó sẽ tạo nên sự ngạc nhiên, gây tác dụng kích thích. Tất nhiên thơ ca cũng bắt chước những con người “xấu hơn ta” nhưng qua mẫu mực về cái xấu đó cũng đi đến kết quả nhận biết”.

Để hoàn thành được chức năng của mình thơ ca bắt buộc phải sử dụng đến một loại phương tiện là ngôn ngữ. Mọi hoạt động của thi ca không tách rời được mọi hoạt động của ngôn ngữ trên cả hai phương

diện: Ngôn ngữ với tư cách là một hệ thống cấu trúc, và với tư cách là sản phẩm lời nói cá nhân. Tất nhiên đó là loại lời nói có tính nghệ thuật. Chính vì vậy khi xem xét một tác phẩm thơ ca cần phải đứng từ góc độ văn bản với nghĩa rộng. Nghĩa là dù được viết thành chữ hay đọc thành lời (tiếng) nó vẫn là sản phẩm cụ thể của một cá nhân trong một hoàn cảnh xã hội nhất định. Mặt khác theo quan điểm giao tiếp ngôn ngữ lại phải đặt thơ ca trong hoàn cảnh giao tiếp nghệ thuật. Hoàn cảnh giao tiếp này có những đặc trưng riêng quy định phong cách của người sử dụng ngôn ngữ phải tuân theo những chuẩn mực vừa đảm bảo sự hành chức của ngôn ngữ trong hệ thống cấu trúc chung, vừa đảm bảo tính chuẩn mực của giao tiếp, nghệ thuật. Vì lí do này, các nhà ngữ học nổi tiếng của câu lạc bộ ngôn ngữ Praha* khi bàn đến ngôn ngữ thi ca đã phát biểu: "Ngôn ngữ thơ ca dựa hẳn trên những giá trị tín hiệu của mình. Dấu hiệu cấu thành nghệ thuật, phân biệt nó với các cấu trúc tín hiệu học khác là ở chỗ nó không hướng tới cái được biểu hiện mà hướng vào chính tín hiệu". Về vấn đề này, chúng ta sẽ có dịp trở lại ở phần II chương II : Đặc điểm của phương thức biểu hiện trong thơ.

• Định nghĩa về thơ

Từ những điều phân tích ở trên chúng ta thấy rằng thơ ca dù tồn tại dưới dạng nào cũng cần được coi là văn bản. Đó là văn bản bằng lời hay văn bản viết. Loại văn bản này có những thể thức và phong cách riêng. Trước hết nó là một "tác phẩm" của quá trình sáng tạo lời "mang tính cách hoàn chỉnh" mà ở đó có sự trau dồi có ý thức về cách biểu đạt ngôn ngữ, theo

* Tiêu biểu là V.Skaliska, B. Havranék, J. Mukarovski, N.S. Trubetskoy, R.Jakobson, S.O.Karsevski.

cách nói của I.R.Galperin [1]. Mặc dù chỉ giới hạn coi các tài liệu viết mới là văn bản, ông cũng đã chỉ ra những đặc trưng quan trọng của văn bản mà khi xem xét các hoạt động của ngôn ngữ thơ ca chúng ta không thể không chú ý.

Thứ nhất, một văn bản thơ phải là một thể thống nhất hoàn chỉnh, một thông báo hoàn chỉnh. Điều này làm cho nó có khả năng hướng tới một chủ đề, một tên gọi chung.

Thứ hai, muốn đảm bảo được tính thống nhất hoàn chỉnh thì văn bản thơ phải có tính liên kết chặt chẽ. Nói một cách khác, văn bản thơ phải được cấu thành từ những chỉnh thể trên câu có mối liên hệ, quan hệ chặt chẽ với nhau. Mỗi chỉnh thể này lại bao gồm dưới nó các đơn vị được gọi là câu. Và, cuối cùng, dưới câu là các thành tố trực tiếp của nó.

Trong cách nhìn biện chứng về văn bản thơ, một mặt ta thấy vai trò của các yếu tố, các đơn vị cấu thành. Mặt khác lại không thể phủ định được tính chỉnh thể thống nhất. Thơ là một hệ thống lớn bao gồm nhiều hệ thống con theo quan hệ tầng lớp với nhau. Sẽ vô cùng cực đoan khi cho rằng tách những câu thơ hay ra để phân tích là việc làm phản lại thơ ca. Nhưng cũng sẽ vô cùng cứng nhắc nếu như gặp bất cứ bài thơ nào cũng làm cái việc chia cắt ra từng chiết đoạn nhỏ để phân tích, mổ xẻ rồi từ chỗ đi tìm cái hay của mỗi *chỉnh thể* để tìm cái hay của toàn bài. Cứng nhắc như vậy thực chất là xóa nhòa ranh giới giữa văn bản nghệ thuật và một văn bản giao tiếp thông thường, là lẫn lộn giữa thời gian và không gian nghệ thuật với thời gian, không gian trong thực tế. Việc tách hay không tách các chiết đoạn, các chỉnh thể trên câu trong một văn bản thơ phụ thuộc vào mục đích của nhà nghiên cứu, vào đặc điểm của từng

thể loại cụ thể. Ở các tác phẩm thơ tự sự hay ca dao, việc kết hợp các chỉnh thể thường tuân theo trình tự thời gian và không gian. Ở nhiều thể thơ hiện đại việc kết hợp này lại theo nguyên tắc hòa phối. Giống như thế, điều quan trọng trong bức tranh của nhà họa sĩ không phải ở chỗ đem cộng các gam màu lại với nhau mà ở chỗ cách thức hòa phối các gam màu này như thế nào. Khi tìm hiểu giá trị nghệ thuật của bức tranh - tức chỉnh thể thống nhất của nó tất không thể làm cái việc đơn giản là cộng giá trị của các gam màu lại. Ngược lại, cũng không thể bỏ qua *cách thức sử dụng* mỗi loại gam màu của nhà nghệ sĩ. Chính điểm này là nơi bộc lộ rõ cá tính nghệ sĩ và tài năng nghệ thuật ở mỗi tác giả.

Nhìn chung, cách làm việc của ca dao là lắp ghép các chỉnh thể theo trình tự logic thời gian, không gian và các sự kiện. Còn cách làm việc của thơ là thiên về lối hòa phối cấu trúc.

Ví dụ:

*Hôm qua tát nước đầu đình
Bỏ quên chiếc áo trên cành hoa sen.
Nhặt được thì cho anh xin
Hay là em để làm tin trong nhà.
Áo anh sút chỉ đường tà
Vợ anh chưa có mẹ già chưa khâu
Áo anh sút chỉ đã lâu.
Mai mượn cô ấy về khâu cho cùng
Khâu rồi anh sẽ trả công...*

(Ca dao)

Ở đây các sự kiện được lắp ghép theo trình tự rất rõ. Thực chất đó là cuộc tổ tình theo kiểu dẫn dắt thiên về hướng cụ thể.

Hôm qua anh đi tát nước → bỏ quên áo → áo sút

chỉ → vì mẹ già, vợ chưa có → không có ai khâu → áo sứt chỉ đã lâu (tác động tình cảm) → muốn em khâu giúp → trả công (+ các đồ vật dẫn cưới. Ngổ ý muốn lấy em làm vợ).

Ngôn ngữ ở văn bản này mượt mà, ý nhị những mới chỉ là thứ *ngôn ngữ giàu hình ảnh*. Nó đánh thức ở người đọc sự liên tưởng, so sánh trong thang bậc giản đơn, ít huy động thao tác phức tạp của tư duy.

Cách làm việc của thơ là lắp ghép các mảnh chứa đựng yếu tố bất ngờ. Trình tự lôgic của các sự kiện, thời gian và không gian không còn chiếm vai trò chủ đạo. Vì nguyên tắc tổ chức văn bản thiên về phương thức hòa phối nên tiếp nhận văn bản đòi hỏi phải có những thao tác tư duy phức tạp.

Vi dụ:

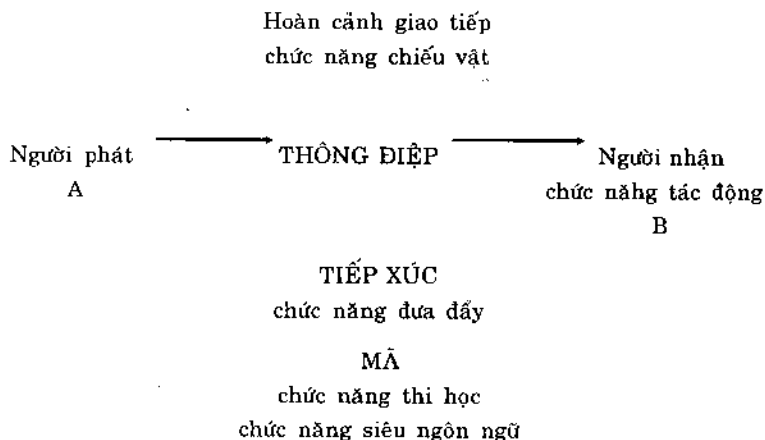
*Anh nhớ em như đất liền xa cách bể
Nửa đêm sâu nằm lắng sóng phượng em
Em thân thuộc sao thành xa lạ thế
Sắp gặp em rồi sóng lại đẩy xa thêm*

(Chế Lan Viên)

Nếu coi văn bản thơ là một *diễn ngôn* mà *ý thơ* là hướng đích của lời thì sự khác nhau giữa hai văn bản vừa nêu trên là ở chỗ: Trong văn bản thứ nhất, cấu trúc văn bản được hình thành từ việc lắp ghép các chỉnh thể mang chức năng *liên hành vi tiến*. Trong đó nội dung của phát ngôn trước đã chuẩn bị sẵn cho phát ngôn sau. Toàn bộ văn bản là một liên hành vi bao gồm các chức năng *tiền đoạn thoại* (pré-séquence), chức năng *mào đầu* (préliminaire), chức năng *chuẩn bị* (préparation) và chức năng *dẫn nhập*; sự kiện "tát nước đầu đình" là hành vi *tiền đoạn thoại*. "Bỏ quên áo" là hành vi *mào đầu*. "Áo sứt chỉ chưa khâu" là hành vi *chuẩn bị*. "Mượn cô ấy..." là hành vi *dẫn*

nhập. Trong văn bản thứ hai, cấu trúc văn bản không được hình thành bằng việc lắp ghép các chỉnh thể mang chức năng liên hành vi tiến như ở trên. Cho nên, nếu xem xét từ góc độ của hoạt động giao tiếp thì ở văn bản thứ nhất, ngôn ngữ trực tiếp hướng về đối tượng. Ở văn bản thứ hai, ngôn ngữ có khuynh hướng bộc lộ nội tâm. Nói một cách khác, ở văn bản thứ nhất ngôn ngữ thiên về hướng ngoại còn ở văn bản thứ hai, ngôn ngữ thiên về hướng nội.

Nhìn nhận văn bản thơ từ quan điểm chức năng qua sơ đồ giao tiếp của R. Jakobson, chúng ta hình dung sự khác nhau đó như sau:



Trong văn bản thức nhất B hiện ra đậm nét còn trong văn bản thứ hai B bị lu mờ. Như vậy, về nguyên lí tổ chức văn bản thì tính kết cấu (quan hệ giữa các chỉnh thể) ở ca dao thường lỏng hơn, còn ở thơ hiện đại thường chặt chẽ hơn. Đó là một trong các lí do làm cho ca dao dễ bị phá vỡ để tạo ra nhiều dị

bản hay biến thể khác nhau. Còn ở thơ ta ít thấy điều này.

Tuy nhiên, khi phân biệt sự khác nhau về phong cách ở ca dao không thể không chú ý đến việc khai thác các chức năng khác nhau của quá trình giao tiếp ngôn ngữ. Cũng là một bài cao dao nói về tình yêu, nhưng trường hợp sau đây lại có một kiểu tổ chức ngôn ngữ hoàn toàn khác.

*Trèo lên cây bưởi hái hoa
Bước xuống vườn cà hái nụ tầm xuân
Nụ tầm xuân nở ra xanh biếc
Em đã có chồng anh tiếc lắm thay
Ba đồng một mớ trâu cày
Sao anh chẳng hỏi những ngày còn không?
Bây giờ em đã có chồng
Như chim vào lồng như cá cắn câu
Cá cắn câu biết đâu mà gỡ
Chim vào lồng biết thuà nào ra.*

Đặc điểm ngôn ngữ ở đoạn cao dao này đã vượt qua khuôn khổ của hành vi *dẫn nhập*. Trong cấu trúc của nó xuất hiện tham thoại *hỏi đáp* mà ở đoạn ca dao trên không có. Do vậy, nhìn toàn bộ cấu trúc bài ca dao giống như một *cặp thoại*. Cái mà nó gắn với thơ chính là sự hoạt động của các quy luật hài thanh và tính có vần điệu. Còn cái nó gắn với ngôn ngữ giao tiếp thông thường là sự xuất hiện song hành hai chức năng *dẫn nhập* và *hỏi đáp*. Cho nên, thực chất ca dao mà chau chuốt một tí thì sẽ nhích về phía thơ. Ngược lại ca dao mà ít chau chuốt thì sẽ nhích về ngôn ngữ đời thường. Về điểm này chúng ta có nhiều ví dụ sinh động trong ca dao chống Pháp và chống Mĩ.

Từ các luận điểm đã trình bày ta có thể quan niệm: Thơ là một thể loại của văn học được trình bày bằng hình thức ngắn gọn và súc tích nhất với các tổ chức ngôn ngữ có vần điệu và các quy luật phối âm riêng của từng ngôn ngữ nhằm phản ánh cuộc sống tập trung và khái quát nhất, dưới dạng các hình tượng nghệ thuật.

Chương II

ĐẶC ĐIỂM VỀ CHỮ VÀ NGHĨA TRONG TIẾNG VIỆT. MỐI QUAN HỆ GIỮA MẶT NỘI DUNG VÀ HÌNH THỨC TRONG NGÔN NGỮ THƠ

Từ trước đến nay trong khi phân tích thơ ca chúng ta thường xem nhẹ việc phân tích mối quan hệ giữa chữ và nghĩa. Các nhà phê bình làm việc theo thao tác của nghiên cứu lí luận văn học thường chú ý nhiều tới mặt nội dung phản ánh của thơ ca. Ở những phương diện này đã đạt được những kết quả đáng kể, nhưng khách quan mà nói, đang gặp nhiều bế tắc. Cách đi từ nội dung tới hình thức tất không tránh khỏi những phát biểu chung chung mang tính chủ quan. Chỉ có rất ít trường hợp, khi nhà phê bình có khả năng mẫn cảm ngôn ngữ đặc biệt thì những dự đoán của họ mới có thể tiếp cận được với những quy luật cấu tạo của ngôn ngữ trong tác phẩm. Tất nhiên, những dự đoán như thế cũng chỉ là những phát hiện về những hiện tượng chứ chưa vạch ra được những quy luật phổ biến. Do đó nó không thể được coi là những nguyên tắc chung của việc nghiên cứu các tác phẩm khác nhau⁽¹⁾. Để bù đắp vào sự thiếu hụt đó, có nhà nghiên cứu ngôn ngữ đã hăng hái lập ra những mô

(1) Có thể tìm thấy những người điển hình cho khả năng đặc biệt đó. Ví dụ, nhà thơ Xuân Diệu.

hình, những lược đồ khái quát và xem đó là những khuôn mẫu để đánh giá các tác phẩm. Họ đã mắc những sai lầm lớn do thói quen nghề nghiệp vì việc lập ra các kiểu lược đồ mang nặng màu sắc của tư duy lôgic, đôi khi cả tư duy toán học, đã làm cho ngôn ngữ thơ trở thành một hệ thống cứng nhắc, xóa đi năng lực sáng tạo của nhà thơ. Thực chất họ đi tới phủ định vai trò của tư duy trừu tượng và những rung cảm của tâm hồn nghệ sĩ.

Ngôn ngữ thơ được hình thành do kết quả trực tiếp của lao động sáng tạo nghệ thuật. Các từ, các câu có tính cụ thể sinh động. Nó là cái của *lời nói*, được phát ra bằng âm thanh hay ghi lại bằng chữ viết. Ngược lại, các từ, các câu của ngôn ngữ (ví dụ, các từ được ghi trong từ điển, các kiểu câu mà các nhà ngữ pháp xây dựng) có tính trừu tượng. Thao tác của nhà thơ là cụ thể hóa những cái trừu tượng bằng cách nhìn sự vật, hiện tượng dưới góc độ của nhà nghệ sĩ.

Ngôn ngữ thơ được hình thành do kết quả trực tiếp của lao động sáng tạo nghệ thuật. Các từ, các câu có tính cụ thể sinh động. Nó là cái của *lời nói*, được phát ra bằng âm thanh hay ghi lại bằng chữ viết. Ngược lại, các từ, các câu của ngôn ngữ (ví dụ, các từ được ghi trong từ điển, các kiểu câu mà các nhà ngữ pháp xây dựng) có tính trừu tượng. Thao tác của nhà thơ là cụ thể hóa những cái trừu tượng bằng cách nhìn sự vật, hiện tượng dưới góc độ của nhà nghệ sĩ.

Cho nên, trong mối quan hệ giữa cái cụ thể với cái trừu tượng bao giờ cũng chứa đựng cái chung và cái riêng, cái có tính kế thừa và cái có tính sáng tạo, phát triển. Nói theo triết học và ngôn ngữ học thì trong ngôn ngữ của một tác phẩm nghệ thuật nói chung và của thơ nói riêng, bao giờ cũng có mối quan hệ giữa cái có tính cá nhân và cái có tính xã hội.

Nghiên cứu ngôn ngữ thơ của bất cứ thứ tiếng nào đều không thể không chú ý tới đặc điểm của thứ tiếng đó. Mỗi nhà thơ khi sáng tạo tác phẩm bao giờ cũng biết lợi dụng những ưu thế của ngôn ngữ dân tộc nhằm phát huy triệt để chức năng của các đơn vị ngôn ngữ với tư cách là công cụ có giá trị thông báo, tác động và biểu cảm...

Tiếng Việt thuộc loại hình ngôn ngữ đơn lập. Khác với các ngôn ngữ Ấn-Âu (chẳng hạn như các ngôn ngữ biến hình, *từ* là cái đơn vị được tách ra một cách dễ dàng trên trục hình tuyến) trong tiếng Việt *từ* là cái đơn vị có ranh giới không rõ ràng, khó tách ra trên trục hình tuyến. Nhưng trên trục liên tưởng lại không có biến đổi hình thái, mỗi từ bao giờ cũng chỉ có một hình thức biểu hiện, một vỏ ngữ âm⁽¹⁾. Bất luận nó đứng ở vị nào trong câu (tr. 133 đến 148).

Đặc điểm này là rất quan trọng. Nó không những gây ra những cuộc tranh luận sôi nổi trong giới nghiên cứu ngôn ngữ khi bàn về mối quan hệ giữa các đơn vị như: Hình vị-từ- âm tiết-chữ mà còn chi phối trực tiếp hoạt động của ngôn ngữ thơ ca. Một số người vì không chú ý tới đặc điểm này nên chỉ hướng tới việc xem xét mối quan hệ hình thức bề ngoài của thơ. Sau khi xác lập và dàn dựng những mô hình, họ đã tước mất “cái hồn” của tác phẩm. Chẳng hạn, có một số người khi phân tích câu ca dao:

Vì thương em nên anh phải đi đêm

Vấp năm bảy cái ngã xuống vẫn êm hơn giường

Đã thuần túy từ góc độ ngôn ngữ học và xã hội học cho rằng ý nghĩa “phải đi đêm” là xuất phát từ quan niệm hà khắc về hôn nhân trong xã hội phong

(1) Không kể các biến thể ngữ âm của từ: *chánh phủ*- *chính phủ*, *hành chính*-*hành chánh*.

kiến - quan niệm “nam nữ thụ thụ bất thân”. Từ chỗ đó cho rằng câu ca dao trên có ý nghĩa tích cực chống lại lễ thói hôn nhân cũ, chống lại sự bất công vô lý của xã hội đương thời can thiệp vào tình yêu và hạnh phúc của con người. Đồng thời ca ngợi tình yêu của chàng trai nọ với cô gái khi anh ta dám vượt qua những bờ vực ngăn cách mà xã hội đã tạo ra.

Cách lí giải như thế thật xa vời với bản chất của câu ca dao. Nó không xuất phát từ đặc trưng của ngôn ngữ thơ. Đó là tính biểu trưng hóa các yếu tố ngôn ngữ với những cảm xúc hết sức năng động của nhà nghệ sĩ dân gian. Ở đây, cấu trúc “phải đi đêm” không có nghĩa là “sự lẩn trốn luật pháp phong kiến” để tìm đến tình yêu như một số người đã giải thích. Đó là một cấu trúc đã được biểu trưng hóa về mặt ngữ nghĩa.

Người ta vẫn thường nói:

*Yêu nhau mấy núi cũng trèo
Mấy sông cũng lội mấy đèo cũng qua*

(Ca dao)

Với một ý nghĩa biểu trưng là “không ngại gian khổ, khó khăn, sẵn sàng vượt qua tất cả để đến với tình yêu khi trái tim biết yêu một cách thực sự, chân tình. Cũng như vậy với câu ca dao:

*Con cò lặn lội bờ sông
Gánh gạo đưa chồng tiếng khóc nỉ non*

không thể giải thích rằng, con cò lặn lội bờ sông vì “nếu nó lặn lội nơi cánh đồng thì bị người ta bắt mất”. Ở đây “con cò lặn lội bờ sông” được dùng với một ý nghĩa tượng trưng [64]. Con cò là tượng trưng cho hình ảnh người nông dân Việt Nam bé nhỏ, đau khổ trong các xã hội cũ - mà ở đây là người phụ nữ Việt Nam trong các cuộc chiến tranh phong kiến tàn khốc đầy bi thương ai oán. Cấu trúc “lặn lội bờ sông”

ở đây cũng đã được biểu trưng hóa để nói về số phận cay đắng, cuộc đời lam lũ của những con người bé nhỏ quanh năm phải vất vả nơi “đầu sông, cuối bãi”. Cho nên, đối với câu ca dao trên “vì thương em nên anh phải đi đêm” phải hiểu là “Vì tình yêu nên anh phải lặn lội vất vả, và anh cũng không hề quản ngại sự gian lao vất vả đó”. Như vậy, nếu chỉ thuần túy dựa trên “cấu trúc” ngôn ngữ với giá trị về “hệ thống” của nó mà không thấy được “cái hồn” của nhà nghệ sĩ ẩn đằng sau nó thì chúng ta sẽ đi chệch khỏi quỹ đạo của thơ ca. Cuối cùng, ngôn ngữ thơ ca không phải là cái khác mà chính là thứ ngôn ngữ đã được hiện thức hóa, hay là hoạt động dưới dạng lời nói có tính chất cá nhân. Một mặt, nó mang tính chất xã hội, mặt khác nó còn mang màu sắc cá nhân. Nói cách khác, nó mang phong cách, cá tính của nhà nghệ sĩ.

5. Vấn đề *chữ* và *nghĩa* trong tiếng Việt.

Từ trước đến nay, quan hệ giữa *chữ* và *nghĩa* trong tiếng Việt được lí giải bằng nhiều cách khác nhau dựa trên những quan niệm khác nhau về đơn vị được gọi là *từ*. Có thể khái quát thành hai khuynh hướng chính:

a) Coi *từ* là đơn vị lớn hơn *chữ*. Khuynh hướng này theo quan niệm mà ta vẫn gọi là quan niệm truyền thống⁽¹⁾.

b) Coi *từ* là đơn vị trùng với *chữ* (đồng thời cũng là trùng với *âm tiết*, với *hình vị*)⁽²⁾.

(1) Các tác giả như V.M. Solncev, Lê Văn Lý, Nguyễn Tài Cẩn, Nguyễn Kim Thân, Đỗ Hữu Châu, Nguyễn Văn Tu, Trương Văn Chính, Nguyễn Hiến Lê, Trương Đông San... chia *từ* ra làm hai loại:

Từ là đơn vị trùng với *chữ* còn *từ ghép* là đơn vị lớn hơn *chữ*. Một số tác giả như L.C Thompson, Hồ Lê còn coi một số *từ đơn* là đơn vị lớn hơn *chữ*.

(2) Các tác giả như: Emeneau, G. Aubaret, Trương Vĩnh Ký, Trương Vĩnh Tống, Trần Trọng Kim, Nguyễn Thiện Giáp...

Khuynh hướng thứ nhất chia *chữ* trong tiếng Việt ra thành:

- Chữ có nghĩa từ vựng và nghĩa ngữ pháp như *ăn, ngủ, chạy, nhà, bàn, ghế...* (đó chính là các từ đơn) được gọi là thực từ.

- Chữ không có nghĩa từ vựng mà chỉ còn có chức năng ngữ pháp (ý nghĩa ngữ pháp) như *và, với, trong, ngoài, vì, nên, đã, sẽ, đang, mà, của...* (đó là các từ đơn được gọi là hư từ).

- Chữ không có nghĩa: như *lả, loi, trong lả loi; bàng, hoàng, trong bàng hoàng...*

Các tác giả thường gọi hai loại đầu là loại chữ độc lập, có khả năng hoạt động tự do. Loại sau là loại chữ không độc lập và không hoạt động tự do.

Một số người theo khuynh hướng thứ hai, chẳng hạn như Nguyễn Thiện Giáp, lại tách *chữ* ra làm ba loại.

- Loại có nghĩa biểu hiệu như: *yêu, ghét, thích, đẹp...*

- Loại có ý nghĩa biểu vật như: *nhà, cửa, bàn, ghế...*

Loại có nghĩa kết cấu như: *sẽ trong sạch sẽ; cô, trong cô đơn; cộ trong xe cộ...*

Cách quan niệm về mối quan hệ giữa *chữ* và *nghĩa* như vậy là đứng trên quan niệm đồng đại và cách nhìn về ngôn ngữ với tư cách là một hệ thống cấu trúc (nhìn ngôn ngữ dưới dạng tĩnh). Thực chất, nếu nhìn theo con mắt lịch đại và xét ngôn ngữ trong dạng hoạt động của nó thì tình hình sẽ khác. Ví dụ: nếu nhìn bằng con mắt lịch đại thì các chữ như *búa* trong *chợ búa*, cũng có nghĩa là *chợ, khứa* trong *khách khứa* cũng có nghĩa là *khách*. Ở một số

địa phương miền Nam hiện nay vẫn dùng *cộ* một cách độc lập và tự do như xe, dùng *khừa* độc lập như là *khách*.

Cũng như vậy có nhiều người đã chứng minh được *han* cũng có nghĩa là *hỏi*, *tác* cũng có nghĩa là *tuổi*.

Đối với một số tổ hợp (một số tác giả gọi là từ ghép) kiểu như: Bồi hồi, ngẩn ngơ, dẫn đo, bàng hoàng... chúng ta theo cách nhìn truyền thống vẫn coi là những tổ hợp gồm hai yếu tố không có nghĩa kết hợp lại với nhau. Nhưng có vấn đề khiến ta cần quan tâm là tại sao có hiện tượng hai yếu tố không có nghĩa kết hợp với nhau lại tạo thành một tổ hợp có nghĩa? Và, tại sao một yếu tố có nghĩa lại có thể kết hợp với một yếu tố vô nghĩa để tạo thành một tổ hợp chặt chẽ cả về hình thức lẫn nội dung.

6. Mối quan hệ giữa chữ và nghĩa trong thơ.

Trong địa hạt thơ ca không thể quan niệm mỗi một chữ bị đóng khuôn trong các tổ hợp mà các từ điển thường thống kê và giải thích. Mỗi một chữ trong thơ đều hoạt động rất linh hoạt và đa dạng. Trong thơ truyền thống, các cụ đặc biệt quan tâm tới việc dùng câu, chữ, cũng là có cái lí không thể phủ nhận được. Đặc biệt trong các thể thơ có niêm luật chặt chẽ, việc lựa chọn một chữ nào đấy không phải chỉ phụ thuộc vào việc nó có tương hợp hay không tương hợp về ý nghĩa ngữ pháp đối với các chữ đứng bên cạnh, nằm trên trục hình tuyến, mà còn phụ thuộc cả vào việc nó có tương hợp hay không tương hợp về ý nghĩa ngữ pháp đối với các chữ đứng bên cạnh, nằm trên trục hình tuyến, mà còn phụ thuộc cả vào việc nó có đảm bảo được quan hệ “hô ứng” với các chữ khác có cùng vị trí với nó ở dòng thơ trên hoặc dưới hay không? Nhất là các bài thơ dùng tính tương xứng làm cái mã

nghệ thuật chữ đạo, thì chữ này xuất hệ đồng thời quy định sự xuất hiện của chữ kia. Các đơn vị ngôn ngữ làm cơ sở cho cái mã nghệ thuật đó phải tạo thành từng cặp sóng đôi⁽¹⁾. Tính chặt chẽ về cấu trúc ngôn ngữ của bài thơ phải được đảm bảo ở nhiều mặt (xem chương I Phần Bốn).

Nhà thơ thường làm được công việc mà người bình thường khó có thể làm. Đó là việc phát hiện ra mối quan hệ giữa hình thức và nội dung của những yếu tố mà chúng ta quen gọi là trống nghĩa hay vô nghĩa (những yếu tố này được nhận diện như một loại đơn vị có cấu tạo âm thanh nhưng không biểu thị một ý nghĩa nào cả. Trong giao tiếp nó không được sử dụng độc lập). Do có những trường xúc cảm mạnh, nhà thơ đã biến mối quan hệ này từ chỗ không hiện thực về mặt *nghĩa logic* thành hiện thực về mặt *nghĩa giao tiếp, cảm nhận*. Ta hãy xét ví dụ sau:

(1) Không xét tới điều này, nhiều nhà nghiên cứu đã phân tích sai cả nội dung tư tưởng của bài thơ (xem thêm Chương I Phần Bốn). Có những tư liệu văn học xử lý sai tới hàng trăm năm, về sau mới phát hiện ra được. Ví dụ bài thơ “Nhớ cảnh chùa Đọi” của Nguyễn Khuyến nhiều lần được in là:

...Chùa xưa ở lẫn cùng cây đá

Sự cụ nằm chung với khói mây

Dặm thế ngô dâu tầng trúc ấy

Thuyền ai khách đợi bến dâu đây.

Về sau Xuân Diệu phân tích và thấy sự vô nghĩa của câu...thơ cuối cùng. Thứ nhất, “tầng trúc ấy” không thể đi với “bến dâu đây” được (lẽ ra phải là “bến dâu tây”) vì chúng không có sự tương xứng. Thứ hai, khi nói “thuyền ai” là đã có một con thuyền cụ thể. Nói khách đợi” là nói tới một cái bến cụ thể rồi. Vậy sao còn hỏi “bến dâu”? Hơn nữa không thể có sự lặp hai chữ *dâu* ở hai dòng thơ liền nhau. Sự nhầm lẫn đó kéo dài tới một thế kỉ. Thực ra bài thơ gốc của Nguyễn Khuyến là:

Kì tầng trúc ánh nghi vô lộ

Hữu khách tang gian lập đợi thuyền

có nghĩa là: Bóng trúc dày đến mấy tầng tưởng chừng không gian có lối đi. Ở giữa bãi dâu có khách đang đứng đợi thuyền.

*Làm người phải dẫn phải đo
Phải cân nặng nhẹ phải dò nông sâu.*

(Ca dao).

Trong câu này các chữ *dẫn* và *đo* hoạt động hoàn toàn độc lập. Các chữ đó có một sắc thái riêng khác hẳn với ý nghĩa vốn có của nó trong tổ hợp. Chính vì hiểu được cái chân giá trị của mỗi một chữ cho nên các nhà nghệ sĩ thường khéo léo tách các chữ mà các nhà nghiên cứu coi là không có nghĩa, không độc lập thành các chữ có nghĩa và độc lập.

Ta đọc câu thơ của Tản Đà:

*Ra sân bắc ghế kêu trời
Ở dưới hạ giới có người tương tư
Trời cao gọi mãi không thưa
Biết ai ra **ngẩn** vào **ngơ** canh chầy*

Sở dĩ nói “Ra ngẩn vào ngơ” hay và thú vị hơn cách nói “Ra vào ngẩn ngơ” là vì chữ *ngơ* trong cách nói thứ hai còn rất mờ nhạt. Cả tổ hợp “ngẩn ngơ” mới chỉ bao hàm một ý nghĩa khái quát là chỉ một trạng thái tâm lí của con người. Chữ *ngẩn* và *ngơ* khi ở vị trí không độc lập chưa tác dụng mấy tới giác quan và ý thức ngôn ngữ của chúng ta [44]. Ngược lại, cũng vẫn dùng ở vị trí độc lập kiểu “ra vào ngẩn ngơ” thì lại đem đến cho ta một cảm giác ngôn ngữ thú vị bằng sự liên tưởng tới các dòng ngữ nghĩa nối tiếp theo mỗi chữ: *ngẩn* làm ta liên tưởng tới các chữ *ngớ ngẩn, lẫn lẩn, dở dẩn, ngẩn tò te*. *Ngơ* làm ta liên tưởng tới các chữ *ngơ ngác, lơ ngơ, thần thờ*. Chính vì mỗi chữ có sự liên tưởng như vậy nên ta thấy câu thơ “được làm đầy” lên về mặt ý nghĩa cũng như về mặt âm thanh. Nó có tác dụng diễn tả một cách sâu sắc cái tâm trọng day dứt của người đang yêu.

Không phải ngẫu nhiên các nhà nghệ sĩ từ xưa tới

nay thường hay tách các chữ mà các nhà nghiên cứu coi là “không có khả năng độc lập” ra khỏi tổ hợp của nó.

*Lầu xanh mới rủ trướng đào
Càng treo giá ngọc càng cao phẩm người
Biết bao bướm **lả**, ong **lơi**
Cuộc vui đầy tháng trận cười suốt đêm*

(Nguyễn Du)

*Anh đi xuôi ngược tung hoành
Bước dài như gió **lay** thành **chuyển** non*

(Tố Hữu)

*Ngày trước biết gì ăn với ngủ
Bây giờ lo cả **nước** cùng **nôi***

(Tú Xương)

*Lúc nghỉ ngơi ngồi dưới bóng cây
Rit mỗi thuốc say **ngây** say **ngất***

(Tú Mỡ)

*Người ta đi đón về đôi
Thân anh đi **lẻ** về **lơi** một mình.*

(Ca dao)

*Hoan Thư **hồn** lạc **phách** xiêu...
Sinh đà **phách** lạc **hồn** xiêu...*

(Nguyễn Du) [33]

Và chính các chữ vốn được coi là “không độc lập”, “không có nghĩa” ấy dường như ở trong thơ lại thường phát huy và đạt được giá trị tu từ cao nhất. Bởi vì, một trong những nét độc đáo của hoạt động sáng tạo thì ca chính là việc cấp nghĩa cho các âm thanh. Vẫn cùng là những vô âm thanh ấy, nhưng khi vào nhà thơ này thì nó được biến hóa linh hoạt theo cách này, khi vào nhà thơ khác thì nó được biến hóa linh hoạt

theo cách khác. Vấn đề là nhà thơ tạo ra các văn cảnh như thế nào để phát huy những nét nghĩa tiềm năng có sẵn trong các *chữ*. Nghĩa là, cách thiết lập mối quan hệ giữa các chữ trong từng câu thơ, đoạn thơ có độc đáo và hấp dẫn hay không? Có phù hợp với cách nói, cách tư duy của người bản ngữ hay không?

Như vậy, có vấn đề đặt ra là, để có thể nắm được các thủ pháp và phong cách riêng biệt của từng nhà thơ, cần phải tiến hành phân tích mối quan hệ chiều sâu giữa *chữ* và *nghĩa*. Qua một số ví dụ đã dẫn ra ở trên, chúng ta thấy rằng, ở địa hạt thơ ca, mối quan hệ giữa *chữ* và *nghĩa* cần phải được hiểu hết sức năng động. Hơn bất cứ địa hạt nào khác, chính trong địa hạt thơ ca, nhiều *chữ* vốn bị “chết cứng” trong mô hình của các nhà nghiên cứu đã thực sự được trở lại cái sức sống dồi dào xa xưa của nó. Bằng bàn tay lao động nghệ thuật của mình, nhiều nhà thơ đã qua các *chữ* trở về với những hoạt động thực tiễn. Chính việc làm này đã làm sáng tỏ thêm tính chất năng động, độc đáo của *chữ*. Ví dụ:

*Khéo là mặt **dạn** mày **dày**
Kiếp người đã đến thế này thì thôi*

(Truyện Kiều)

Chữ *dạn* và chữ *dày* trong câu thơ của Nguyễn Du khác hẳn về ý nghĩa so với tổ hợp *dạn dày*. Tổ hợp *dạn dày* có nội dung ý nghĩa là chỉ sự “kinh qua, trải qua”. *Dạn dày* trong chiến đấu, *dạn dày* gió sương... Ý nghĩa này ở câu thơ trên bị che lấp, lu mờ đi, đúng hơn là gần như bị triệt tiêu hoàn toàn. Thay vào đó là một ý nghĩa mới được nảy sinh. “Mặt *dạn dày*” có nghĩa là “trơ ra”, “lì ra”. Câu thơ diễn tả được tâm trạng đau đớn ê chề tột độ của nàng Kiều khi phải nhập cuộc với khách làng chơi.

Cho nên, đúng như một số nhà nghiên cứu đã nhận xét, cái đơn vị hiển nhiên nhất, dễ nhận diện nhất trong tiếng Việt chính là *tiếng* hay là *chữ* [25]. Bởi vì, đối với tri giác của người Việt Nam, chữ hoàn toàn không phải là cái đơn vị trống rỗng không có nghĩa. Người làm thơ đã chú ý khai thác đặc điểm này thì khi phân tích thơ cũng phải thấy hết “cái thần” đó.

Thơ ca là một thể loại được hình thành bằng thứ ngôn ngữ có vần điệu. Bởi vậy, việc khai thác hết những khả năng tiềm tàng của mỗi chữ là một việc làm hết sức quan trọng đối với người sáng tác. Trong thực tế, những chữ vốn được coi là không độc lập, không hoạt động tự do nhiều khi lại là cứu cánh cho việc hiệp vần của nhà thơ mà nếu thay nó bằng một chữ độc lập thì cấu trúc của câu thơ sẽ bị phá vỡ. Chẳng hạn, trong bài thơ “Bầm ơi”, nhà thơ Tố Hữu viết:

*Bao bà mẹ từ tâm làm mẹ
Yêu quý con như đẻ con ra
Cho con nào áo nào quần
Cho củi con sưởi cho nhà con **ngoi**...*

Rõ ràng chữ *ngoi* ở đây có một vai trò hết sức quan trọng. Một mặt nó vẫn diễn tả được cái ý nghĩa là “ngủ”, nhưng mặt khác nó còn “khai thông” các cách hiệp vần của nhà thơ. Trong khi đó thì chữ *ngủ* không làm được vai trò đó, vì nếu ta thay *ngoi* bằng *ngủ*, cấu trúc của câu thơ sẽ bị phá vỡ hoàn toàn cả về phối thanh và hiệp vần.

Trên thực tế không phải lúc nào chữ cũng hiện ra rõ mồn một cùng với *nghĩa* của nó. Có khi một chữ xuất hiện đã cùng một lúc đem đến nhiều thông tin ngữ nghĩa khác nhau, đòi hỏi người đọc phải tinh ý mới nhận ra được.

*Hỡi cô cắt cỏ bên sông
Có muốn ăn nhãn thì lồng sang đây*

(Ca dao)

Chữ *lồng* ở đây được đặt trong một vị trí rất kín đáo. Một mặt chữ *lồng* biểu thị hành động, động tác như là “chạy”, mà lại “chạy thật nhanh”. Mặt khác, nếu ta đặt nó trong quan hệ với chữ *nhãn* ta lại có *nhãn lồng* là một thứ quả ngon và quý. Thành thử về thứ hai của câu ca dao được hiểu là “cô có muốn ăn nhãn lồng” thì sang đây. Nhờ có sự liên tưởng này ta mới phát hiện được cái nét tinh tế, nhưng cũng rất nghịch ngợm trong câu nói của chàng trai nọ.

Khác với các thể loại khác (như văn xuôi, kịch) trong thơ, một *chữ* thường nằm trong nhiều mối quan hệ, liên hệ với các chữ khác ở trong câu. Nghĩa là, mỗi một *chữ* có thể tham gia vào nhiều mối liên hệ, quan hệ khác nhau, và vì thế, có khả năng biểu hiện nhiều cấp độ ngữ nghĩa khác nhau. Ví dụ, đoạn thơ trong bài “Đèo Ngang” của Bà Huyện Thanh Quan:

*Nhớ nước đau lòng con quốc quốc
Thương nhà mỏi miệng cái gia gia
Dừng chân đứng lại trời non nước
Một mảnh tình riêng ta với ta.*

thì điều quan trọng chính là cái hay, cái độc đáo ở cách sử dụng các kiểu quan hệ về đồng âm, đồng nghĩa thông qua các chữ được xếp đặt một cách tinh vi, khéo léo và “rất có nghệ thuật” của tác giả. Cụ thể là ta thấy có sự tồn tại song song và bổ sung lẫn nhau giữa các từ đồng âm:

Quốc - là tổ quốc/cuốc là con chim cuốc

với: Gia - là gia đình/gia-là con chim gia gia hoặc đa đa, và, đồng thời là sự tồn tại quan hệ đồng nghĩa rất thú vị:

Ở dòng thứ nhất: Nước là Đất nước (từ Việt) và quốc là Tổ quốc (từ Hán Việt). Hai từ này đồng nghĩa với nhau.

Ở dòng thứ hai: Nhà là Gia đình (từ Việt) và Gia cũng là gia đình (từ Hán Việt). Hai từ này đồng nghĩa với nhau.

Thành thử trong hai dòng thơ có sự lặp lại nhiều lần hai từ “tổ quốc” và “gia đình” theo hai quan hệ rất độc đáo: đó là quan hệ ngang và quan hệ dọc:

Đất nước, tổ quốc, tổ quốc (quan hệ ngang)

Nhà, gia đình, gia đình (quan hệ ngang)

Nước nhà, quốc gia, quốc gia (quan hệ dọc)

Chính do có những quan hệ này mà câu thơ trở nên giàu âm hưởng về âm thanh và ý nghĩa. Nó diễn tả hết được nỗi lòng đau đáu của nhà thơ khi nghĩ về tổ quốc. Đó chính là sự khát vọng đến cháy bỏng trong tâm hồn của nhà nghệ sĩ.

Một đặc điểm khá nổi bật của thơ là các chữ khi tham gia vào cấu trúc nhiều khi không còn giữ nguyên nghĩa đen, cái nghĩa cơ bản, hay là nghĩa gốc của nó nữa mà chúng thường có một ý nghĩa mới. Đó là ý nghĩa biểu trưng. Để có được cái ý nghĩa biểu trưng này thì trong quá trình sáng tác, nhà thơ phải luôn sáng tạo được những kết hợp bất ngờ, nhằm đem đến cho câu thơ một lượng thông tin ngữ nghĩa mới, hàm súc mà lại giàu biểu tượng.

Trong bài thơ “Sáng tháng Năm”, nhà thơ Tố Hữu viết:

Bác ngồi đó lớn mênh mông

Trời xanh biển rộng ruộng đồng nước non

*Bác Hồ, Cha của chúng con
Hồn của muôn hồn
Cho con được ôm hôn má Bác.*

Kết hợp “Bác ngời - lớn mệnh mông” là một kết hợp bất ngờ, đầy tính sáng tạo về mặt ngôn ngữ. Bởi vì, trong tiếng Việt, từ “mệnh mông” vốn là một từ chỉ khoảng cách không gian, nó chỉ kết hợp với các danh từ chung biểu thị một độ rộng, một khoảng cách lớn như: Biển cả mệnh mông, cánh đồng mệnh mông, chân trời mệnh mông... Ở phương diện này, từ “mệnh mông” cũng giống như từ “bát ngát”. Ta có thể thay: Biển rộng bát ngát, cánh đồng bát ngát, chân trời bát ngát... Những ở đây có một điều khiến chúng ta phải chú ý chính là cái mẫn cảm rất tinh tế của nhà sáng tác trong khi phát hiện ra khả năng biểu trưng ngữ nghĩa của các từ. Nếu như về mặt lí luận, các nhà từ vựng vẫn coi các từ đồng nghĩa “có ý nghĩa giống nhau hoặc tương tự nhau, có khả năng thay thế nhau trên trục dọc” [78] thì về mặt thực tiễn, các nhà thơ - những người làm công việc sáng tạo lại chứng tỏ cho chúng ta thấy cái sự cần phân biệt một cách hết sức tinh tế trong các nét nghĩa của từ. Trong trường hợp trên, nếu ta thay từ “bát ngát” vào vị trí của từ “mệnh mông”, câu thơ của Tố Hữu sẽ hoàn toàn bị phá vỡ... Bởi vì từ “mệnh mông” do có ý nghĩa trừu tượng hơn từ “bát ngát” nên có khả năng biểu trưng cao hơn. Từ “bát ngát” với ý nghĩa cụ thể là chỉ mức độ rộng lớn về không gian, nó không có khả năng biểu trưng ngữ nghĩa cho cái thuộc về lĩnh vực tình cảm và trí tuệ của con người. Nhưng từ “mệnh mông” thì ngược lại, vừa có ý nghĩa như từ “bát ngát”, lại có khả năng biểu trưng ngữ nghĩa nói về tình cảm và trí tuệ. Do đó, khi nhà thơ viết: “Bác ngời đó lớn mệnh mông” là nói tới cái tầm vóc lớn lao, cao cả trong con

người Bác. Đó là sự lớn lao về trí tuệ và tình cảm trong tâm hồn của nhà cách mạng lão thành, giàu lòng nhân ái và thương yêu...

Lênin đã nói “Không có một tư tưởng nào lại trống rỗng cả” /14/. Tất cả mọi người khi suy nghĩ đều phải tư duy bằng ngôn ngữ. Nhà thơ cũng như vậy. Nhưng có một điều khác hơn là, người làm thơ phải có bộ óc hết sức nhạy bén khi nắm bắt các quy luật của ngôn ngữ. Trong một khối lượng khổng lồ các đơn vị từ ngữ của dân tộc, nhà thơ phải biết lựa chọn những từ ngữ nào có giá trị nhất để đưa vào câu thơ của mình, làm cho nó có hiệu quả cao nhất trong việc thông báo cũng như tác động tới tình cảm của người đọc. Chỉ có được những “kết hợp từ” hay, khi nhà thơ làm việc một cách chuyên cần, có sự tính toán, cân nhắc kĩ lưỡng những chữ đem ra sử dụng. Có khi chỉ một câu thơ, nhưng người làm thơ phải sửa đi sửa lại nhiều lần để chọn lấy biến thể nào tinh túy nhất, có sắc thái gợi hình gợi cảm cao nhất. Trong bài thơ “Nhớ rừng” của Thế Lữ, bản cũ in:

Hỡi cánh rừng ghê gớm của ta ơi

Chữ “ghê gớm” được tác giả cân nhắc nhiều lần. Lúc đầu định sửa là “Hỡi cánh rừng muôn thuở của ta ơi”, về sau tác giả quyết định thay hai chữ này bằng hai chữ “kiêu hãnh”, nên trong *Hợp tuyển Thơ Việt Nam* (1930-1945) đã in:

Hỡi cánh rừng kiêu hãnh của ta ơi.

Câu sửa này có nội tâm sâu hơn hẳn.

Cũng trong bài này bản cũ có câu:

Với tiếng gió gào ngàn, với giọng nguồn hút núi

Về sau nhà thơ bỏ hai chữ “với” và nói “làm thơ không cốt ở thuận tai và thói quen. Có những lúc do sự thuận tai mà người làm thơ đã làm yếu cả mạch

văn. Câu này không có chữ “với” mà nó vẫn có. Có những từ làm tứ thơ loãng ra không cần thiết” /27/.

Câu thơ rất giàu tính gợi hình và gợi cảm của Xuân Diệu:

*Con đường nhỏ nhỏ gió xiêu xiêu
Lả lả cành hoang nắng trở chiều.*

cũng được sửa đi sửa lại nhiều lần mới hoàn chỉnh như thế. Rõ ràng cùng một văn cảnh nhưng mỗi chữ được đưa vào trong đó đều có giá trị khác nhau.

Khi phân tích thơ cần chú ý tới cả quan hệ có tính chất bề mặt lẫn quan hệ có tính chất bề sâu giữa chữ và nghĩa. Chúng ta quan sát bài thơ sau đây:

*Cụ ngồi thong thả buông cần trúc
Hồ nước mênh mông rực ánh hồng
Muôn dặm dài sen hương tỏa ngát
Tuổi già vui thú với non sông*

(Khuyết danh)

Mới đọc qua có thể coi đó là bài thơ tả cảnh vui thú của ông già đi câu cá trong một buổi chiều trời nước mênh mông. Cái cảnh ấy thực là đẹp, thực là tình. Song, thực tế nội dung thông báo chính lại được ẩn giấu sau mỗi chữ mở đầu của mỗi dòng thơ. Đó là lời chúc thọ Bác Hồ “Cụ Hồ muôn tuổi”.

Xuất phát từ những đặc điểm lí thú của tiếng Việt, có thể coi việc tìm hiểu quan hệ giữa chữ và nghĩa là một yêu cầu không thể thiếu được với việc nghiên cứu ngôn ngữ thơ. Bởi vì, chính việc khai thác mối quan hệ đó dưới nhiều góc độ khác nhau, các thi sĩ đã làm cho thơ ca Việt Nam có nhiều vẻ độc đáo, thú vị.

HAI PHƯƠNG THỨC CƠ BẢN CỦA NGÔN NGỮ THƠ

Nhà văn Gorki đã từng khẳng định “Ngôn ngữ là yếu tố thứ nhất của văn học” Thơ là một thể loại của văn học, vậy không thể có thơ nếu không có ngôn ngữ. Nói cách khác, trong thơ, ngôn ngữ là yếu tố quan trọng nhất mà nếu như thiếu nó thì thơ không còn lí do tồn tại nữa.

Nhưng so với các thể loại khác như văn xuôi, kịch, thơ lại có những đặc điểm ngôn ngữ riêng. Một trong những phương thức làm nên những đặc điểm ấy là *Phương thức tạo hình và Phương thức biểu hiện*.

Chương I

ĐẶC ĐIỂM CỦA PHƯƠNG THỨC TẠO HÌNH TRONG THƠ

7. Phương thức tạo hình của ngôn ngữ thơ.

Bất cứ một tác phẩm nghệ thuật nào khi tồn tại cũng phải có hai mặt: Mặt phản ánh (nói về đối tượng) và mặt biểu hiện (thể hiện sự sáng tạo của con người). Hai mặt này bao giờ cũng gắn bó chặt chẽ với nhau và tồn tại không tách rời nhau. Tuy nhiên, do đặc trưng của từng thể loại, loại hình nghệ thuật, do

đặc điểm phong cách của từng nghệ sĩ, có khi mặt này hoặc mặt kia được nổi lên vị trí hàng đầu, mặt còn lại thì bị đẩy xuống hàng thứ yếu. Điều đó không quan trọng. Vấn đề quan trọng là ở chỗ, cách thể hiện các mặt đó như thế nào? Cũng không phải là thể hiện mặt nào nhiều hơn hoặc ít hơn. Nếu ngành nghệ thuật nào đó lấy mặt phản ánh làm trọng thì người ta gọi đó là ngành nghệ thuật tạo hình. Ngược lại, ngành nghệ thuật nào lấy mặt biểu hiện làm trọng thì người ta gọi đó là ngành nghệ thuật biểu hiện.

Ví dụ, người ta thường gọi các ngành như hội họa, điêu khắc là các ngành nghệ thuật tạo hình. Còn các ngành như nhảy múa, âm nhạc, văn học... là các ngành nghệ thuật biểu hiện /5/. Tất nhiên, chúng ta cần phải hiểu rằng, ngay trong nghệ thuật vẫn có tính chất biểu hiện và ngược lại, trong ngành nghệ thuật cũng có tính chất tạo hình. Có điều là, ở mỗi ngành nghệ thuật, chất liệu xây dựng nên phương thức tạo hình và biểu hiện hoàn toàn là khác nhau. Chẳng hạn, để làm nên phương thức tạo hình thì các nhà nghệ sĩ ở ngành hội họa phải dùng màu sắc, ở ngành điêu khắc phải dùng đường nét, còn ở ngành văn học thì phải dùng ngôn ngữ. Cho nên, ngôn ngữ chính là cái chất liệu mà các nhà thơ sử dụng để làm nên tính chất tạo hình ở trong thơ.

Một đặc điểm nổi bật của phương thức tạo hình là phản ánh trực tiếp đối tượng, nghĩa là miêu tả đối tượng như nó vốn có trong thực tế khách quan. Một tác phẩm thơ ca có tính chất tạo hình là một tác phẩm đem đến cho người đọc những bức tranh sinh động về cuộc sống, và hiện thực thực tế khiến người ta có thể cảm nhận được. Muốn như vậy, nhà nghệ sĩ phải sử dụng hai thao tác cơ bản là thao tác lựa chọn và thao tác kết hợp. Thao tác lựa chọn cho phép nhà

nghệ sĩ lựa chọn các yếu tố ngôn ngữ như là các bức tranh riêng lẻ về hiện thực. Thao tác kết hợp cho phép nhà nghệ sĩ xây dựng những bức tranh chung rộng lớn hơn bằng việc kết hợp những bức tranh riêng lẻ này lại với nhau theo những quy luật nhất định. Tài năng của nhà nghệ sĩ được đánh giá ở chỗ, với một số lượng hữu hạn các đơn vị ngôn ngữ, anh ta phải làm như thế nào đó để tạo nên những bức tranh vô hạn về thế giới khách quan cũng như về thế giới nội tâm của con người.

Khi hoạt động với tư cách là chất liệu của ngành nghệ thuật tạo hình thì chức năng định danh của ngôn ngữ sẽ nổi lên hàng đầu. Trong trường hợp này, tính đa dạng về ngữ nghĩa, tính giàu có về mặt biểu tượng sẽ bị khử bỏ. Như vậy, phương thức tạo hình trong thơ được hình thành từ những cơ sở nào? Những đơn vị ngôn ngữ nào có khả năng tạo nên tính tạo hình trong thơ?

Vai trò của *từ*, *ngữ* và khả năng tạo hình của nó.

a) *Từ và hình ảnh*

Như chúng ta đã biết, từ là một đơn vị của ngôn ngữ phản ánh sự vật và hiện tượng thực tế của thế giới khách quan trong nhận thức của con người⁽¹⁾. Mỗi từ đứng biệt lập đã là một bức tranh riêng lẻ về thực tại. Bởi vì, *từ* chính là kết quả nhận thức của con người về sự vật, hiện tượng được phản ánh một cách cô đọng và khái quát nhất dưới hình thức của một vỏ âm thanh.

Chẳng hạn, khi ta nói "cây" thì đồng thời trong óc

(1) Trên thế giới có trên 200 định nghĩa về *từ* khác nhau nhưng chưa có một định nghĩa nào lại có thể đem áp dụng cho mọi thứ tiếng. Đối với tiếng Việt cũng có nhiều quan niệm khác nhau về *từ*.

ta hiện lên hình ảnh của một sự vật. Đó là loài thực vật có thân, có rễ mọc từ dưới đất lên.

từ “cây” ————— Hình ảnh

Hình ảnh này hoàn toàn khác với hình ảnh do từ “cổ” gợi lên. Khi nói từ “cổ” trong óc người ta hiện lên hình ảnh của một loài thực vật có lá nhưng không có thân, cũng mọc từ dưới đất lên.

Nhưng vì từ phản ánh nhận thức của con người về sự vật và hiện tượng một cách khái quát nhất cho nên mặc dù khi tồn tại độc lập, nó là một bức tranh về thực tế, nhưng bức tranh đó vẫn là bức tranh trừu tượng mà người ta tri giác được bằng nhận thức chứ chưa phải là bức tranh cụ thể có thể tri giác được bằng cảm giác. Vậy nói cho thật đúng thì mỗi từ khi tồn tại độc lập như vậy chỉ là một hình ảnh chứ chưa phải là “bức tranh tạo hình” với cái nghĩa đơn giản của nó.

Vậy cái gì tạo nên bức tranh tạo hình.

b) *Ngữ và khả năng tạo hình của ngữ*

Các từ khi kết hợp với nhau thì tạo ra cái gọi là ngữ. Từ xưa đến nay, trong các sách ngữ pháp truyền thống vẫn gọi ngữ là một kết hợp từ tuân theo một quy luật nhất định nào đó. Nếu đó là một kết hợp mà trong đó quan hệ giữa các từ là chặt, bền vững (cả về cấu trúc lẫn ngữ nghĩa) thì ta gọi đó là ngữ cố định. Nếu quan hệ giữa các từ là lỏng, không bền vững thì người ta gọi đó là ngữ tự do. Việc xây dựng một văn bản sẽ tuân theo trình tự sau đây:

Từ → ngữ (cụm từ) → câu → đoạn văn → văn bản

Từ tồn tại trong ngữ là từ đã được hiện thực hóa bằng văn cảnh. Lúc này từ không còn là bức tranh trừu tượng, là hình ảnh của sự vật nữa, mà bắt đầu trở thành một bức tranh hoàn toàn cụ thể, có thể tri

giác được bằng cảm giác. Nói một cách khác, lúc này từ hoạt động với tư cách là bức tranh tạo hình.

Ví dụ: Cây cổ thụ cao lớn xòe lá.

Ở đây, hình ảnh về cái cây đã bắt đầu được nhận diện một cách cụ thể với hình dáng của nó. Hình dáng cái cây lúc này có thể tri giác bằng cảm giác được. Như vậy, một ngữ là một bức tranh lớn hơn về sự vật, tuy chưa phải là một bức tranh hoàn chỉnh.

Một câu có thể được xem như là một bức tranh khá hoàn chỉnh, trọn vẹn về sự vật. Còn một đoạn câu, một văn bản là một bức tranh rộng lớn về nhiều sự vật, hiện tượng được hòa phối với nhau trong một chỉnh thể thống nhất. Chỉnh thể ấy cũng giống như tổng hợp và hòa phối của các đường nét trong điêu khắc và những màu sắc trong hội họa.

Xét về bản chất thì các bức tranh toàn vẹn do một văn bản đem lại không đơn thuần chỉ là con số cộng tất cả những bức tranh do những đoạn văn bản tạo nên. Cũng như vậy, một bức tranh nhỏ do một đoạn văn bản đem lại cũng hoàn toàn không phải là con số cộng thuần túy giữa các bức tranh riêng lẻ do các từ tạo nên. Bức tranh ấy, về nguyên tắc, không khác gì bức tranh của nhà họa sĩ. Chúng ta đều biết, một bức tranh của một họa sĩ có tài chính là sự hòa phối màu sắc theo những tỉ lệ nhất định ở trong một bối cảnh nhất định. Sự hòa phối ấy nó đảm bảo cho các yếu tố tạo nên văn bản tồn tại trong một hợp thể nhưng có tính chỉnh thể thống nhất. Một văn bản thơ có tính tạo hình là văn bản có khả năng gọi ra trước mắt người đọc hình ảnh về một sự vật, hiện tượng nào đó. Hình ảnh này thường khá cụ thể và có thể dễ dàng hình dung ngay được. Ví dụ:

*Anh bước lên nhúc nhối chân đau
Dáng hiên ngang vẫn ngẩng cao đầu
Quần áo trắng một màu thanh khiết
Thân gầy yếu mạnh hơn cái chết.*

(Tố Hữu)

Đọc qua mấy câu thơ, người đọc có thể hình dung ngay ra anh Trỗi - một thanh niên yêu nước thời chống Mĩ-Ngụy với tất cả vẻ đẹp của một chiến sĩ yêu nước. Đó là vẻ đẹp rất đối bình dị nhưng lại có sức mạnh vô biên. Sức mạnh đó toát lên ngay từ những bước đi dáng đứng của anh, trước giờ phút sắp sửa bị hành hình. Cái dáng đứng của những người sống có mục đích và lí tưởng, sẵn sàng coi cái chết nhẹ tựa lông hồng chứ nhất định không chịu khuất phục trước quân thù:

"Dáng hiên ngang vẫn ngẩng đầu"

Và, trong tư thế của người chiến thắng, anh lại càng đẹp hơn bao giờ hết. Một vẻ đẹp thanh thần, nhẹ nhàng rất đáng yêu.

Trong văn học truyền thống của ta có rất nhiều bài thơ hay giàu sức tạo hình. Có nhiều bài thơ, đoạn thơ khi đọc lên người đọc có cảm tưởng như đang đứng trước một bức họa. Chẳng hạn, đoạn mở đầu trong bài thơ "Đèo Ngang" của Bà Huyện Thanh Quan:

*Bước tới Đèo Ngang bóng xế tà
Cỏ cây chen lá đá chen hoa
Lom khom dưới núi tiêu vài chú
Lác đác bên sông chợ mấy nhà.*

Đoạn thơ giống như một bức tranh thủy mặc, rất hữu tình mà cũng rất nên thơ. Nó không lòe loẹt với nhiều màu sắc của những từ hoa mỹ mà giản dị như cảnh người. Cảnh được tả ở đây rất thực nhưng rất thi vị:

"Cỏ cây chen lá đá chen hoa"

Điều mà tác giả muốn nói ở đây là cái số nhiều. Nhiều đá, nhiều cây, nhiều hoa, nhiều lá - một khung cảnh của thiên nhiên núi rừng được ngòi bút phóng khoáng của tác giả miêu tả một cách khái quát, nhưng cũng lại hết sức cụ thể. Với cách dùng động từ “chen” (cỏ cây chen đá/lá chen hoa), câu thơ như sống động thêm bởi nó gợi ra cái hình ảnh “đua nhau thi sắc” của các cảnh vật trong trời đất. Đọc câu thơ này, người đọc cảm thấy tâm trạng lâng lâng thì bỗng nhiên cảm xúc lại trải rộng và lắng xuống vì hai câu thơ tiếp theo:

*Lom khom dưới núi tiêu vài chú
Lác đác bên sông chợ mấy nhà.*

Cảm xúc thay đổi thật bất ngờ do cách sử dụng thủ pháp đối trong thi pháp của nhà thơ (một bên là cỏ cây hoa lá chen chúc với nhau, một bên là vài chú tiêu phu “lom khom dưới núi” với vài ngôi chợ “lác đác bên sông”). Cảnh vật được miêu tả vừa đẹp lại vừa buồn, cái buồn mênh mông xa vắng gợi lòng chạnh nhớ về dĩ vãng xa xưa.

Phương thức tạo hình qua ngôn ngữ của các nhà thơ thường được thể hiện một cách hết sức năng động, uyển chuyển. Ta thử xem cái cảnh trời nước trong mùa thu của Nguyễn Khuyến:

*Ao thu lạnh lẽo nước trong veo
Một chiếc thuyền câu bé tẻo teo
Sóng biếc theo làn hơi gợn tí
Lá vàng trước gió khẽ đưa vèo
Tầng mây lơ lửng trời xanh ngắt
Ngõ trúc quanh co khách vắng teo.*

(Thu điếu)

Cảnh ở đây được tả rất thực và rất gần. Mọi vật được tả trong thơ đều cụ thể. Một thiên nhiên cụ thể,

một ngô trúc cụ thể, một chiếc thuyền câu cụ thể... và do vậy những chiếc lá vàng cũng rất cụ thể. Thành thử sức tạo hình của bài thơ đã vượt qua cấu trúc của các câu thơ mà trong đó mỗi câu gần như là lời thuyết minh cho một bức tranh hội họa. Một bức tranh tĩnh vật với những màu sắc quen thuộc bình dị, nhưng lại rất *net*. Với những âm thanh rất mảnh (do vần eo đưa lại) đầy sắc thái gợi cảm. Không phải chỉ có tác giả, mà chính người đọc như đang đứng trước chiều thu với chiều sâu thăm thẳm của không gian, với sự trống vắng tới mức lạnh lẽo.

Trong thơ ca, khi cần miêu tả những sắc thái nội tâm, những sự biến đổi trong tình cảm của con người, nhà thơ cần nhiều tới phương thức biểu hiện. Ngược lại, khi cần miêu tả về không gian, thời gian, những bối cảnh trong đó có con người hoạt động thì nhà thơ lại cần nhiều tới phương thức tạo hình. Tuy nhiên, cũng cần phải hiểu rằng, trong thơ, tạo hình không phải chỉ với mục đích là tạo hình mà thường là thông qua phương thức tạo hình, nhà thơ còn muốn cho câu thơ, bài thơ của mình *biểu hiện* một cái gì đó. Nghĩa là, qua cách tạo hình ấy, nhà thơ muốn cho người đọc thấy một nội tâm, một cá tính của nhân vật đang được nói tới hay là của chính nhà thơ. Chính chỗ này đã bộc lộ rõ những quan niệm khác nhau về thi ca. Chẳng hạn, trong thơ ca cổ, các nhà thơ thường sử dụng phương thức tạo hình để phô diễn tài năng sử dụng ngôn ngữ khi miêu tả những cảnh vật của trời đất: một ánh trăng khuya, một chiều hoàng hôn trên đỉnh núi, một bờ biển với những rặng cây xanh cát trắng trải dọc theo bờ... Những bài thơ kiểu như vậy không phải là những bài thơ không có tính tích cực. Trên thực tế, người đọc thơ ở bất kì thời đại nào cũng đều có nhu cầu thưởng thức vẻ đẹp thi ca. Một

bài thơ tả cảnh hay, dù không trực tiếp giúp cho người ta nhận thức về các vấn đề của xã hội, của con người, nhưng vẫn có tác dụng tích cực là bồi dưỡng và nâng cao thẩm mĩ cho người đọc. Bài "Hoàng Hạc lâu" của Thôi Hiệu là bài thơ đạt tới trình độ đó:

*Hạc vàng ai cưỡi đi đâu
Mà đây Hoàng Hạc riêng lầu còn trơ
Hạc vàng đi mất từ xưa
Nghìn năm mây trắng bây giờ còn bay
Hán Dương sông tạnh cây bày
Bãi xa Anh vũ xanh đầy cỏ non
Quê hương khuất bóng hoàng hôn
Trên sông khói sóng cho buồn lòng ai.*

(Tản Đà dịch)

Đúng là một bài thơ tả cảnh rất đẹp. Đọc thơ, người đọc hình dung thấy ngay cái gác Hoàng Hạc cổ kính, uy nghi ngự dưới ánh chiều tà. Xa xa, những bãi cỏ xanh mọc đầy như phủ lấp những khoảng thời gian năm tháng. Cảnh "nghìn năm mây trắng" tiêu biểu cho chiều dài lịch sử đã trở thành di vãng của hiện tại, càng làm cho quang cảnh nơi "gác Hoàng Hạc" vừa hư vừa thực. Thời gian ở đây đã mất đi tính cụ thể và trở thành hư ảo như làn sương mỏng phủ kín mọi vật lúc hoàng hôn. Nó càng như tôn thêm vẻ đẹp cổ kính của đối tượng đang được miêu tả. Và, sau quang cảnh ấy đâu đó như hiện lên một khúc nhạc trầm buồn, bay bay trên mặt sóng, gợi gợi cái gì bát ngát xa xa.

Tuy nhiên, nếu chỉ dừng lại ở mức như vậy thì chưa đủ. Văn học không phải chỉ có chức năng thẩm mĩ, nó còn có nhiều chức năng khác. Trong đó, ba chức năng cơ bản và quan trọng nhất là chức năng thẩm mĩ, chức năng nhận thức và chức năng giáo dục /23/.

Cái đẹp trong văn học nhất thiết không phải chỉ ở cái đẹp hình thức mà còn phải bao hàm cả cái đẹp về nội dung. Một cái đẹp hài hòa biện chứng giữa hai mặt: mặt phản ánh và mặt hình thức biểu hiện, cũng có người nói theo cách khác là mặt phản ánh (hình thức) và mặt được phản ánh (nội dung).

Muốn như vậy, văn học nói chung và thơ ca nói riêng không thể chỉ dừng lại ở việc miêu tả thiên nhiên mà phải vươn tới miêu tả con người - trung tâm của vũ trụ - với những cuộc vận động lịch sử, những cuộc đấu tranh giai cấp, đấu tranh thiên nhiên và xã hội.

Phát huy triệt để phương thức tạo hình, thơ ca hiện đại của ta thường nghiêng về cách "tạo hình để biểu hiện". Trong bài thơ "Dáng đứng Việt Nam" của Lê Anh Xuân có những câu mà về mặt tạo hình thì rất đẹp, những mặt biểu hiện của nó cũng có giá trị rất cao:

*Anh ngã xuống đường băng Tân Sơn Nhất
Nhưng anh gượng đứng lên tì súng trên xác
trục thăng
Và anh chết trong khi đang đứng bắn
Máu anh phun theo lửa đạn cầu vồng.*

Khi phân tích những câu thơ này không thể chỉ dừng lại ở mặt bề ngoài của nó. Đó là cách biểu hiện lòng dũng cảm ngoan cường của người chiến sĩ giải phóng quân. Ở đây đoạn thơ còn có giá trị biểu hiện rất cao, nói về tư thế hiên ngang - tư thế tiến công của người chiến sĩ trong niềm tự chủ, tự tin và chiến thắng. Đồng thời đó cũng là tư thế của cả dân tộc Việt Nam trong cuộc kháng chiến anh hùng chống đế quốc Mĩ xâm lược. Hình tượng này được hình thành do

sức biểu hiện lớn của đoạn thơ thông qua phương thức tạo hình.

Chính vì phương thức tạo hình thường tiềm tàng to lớn như vậy nên các nhà thơ có kinh nghiệm vẫn dùng phương thức tạo hình để phác họa ra các tính cách nhân vật với các dạng vẽ riêng khác nhau. Cùng là miêu tả con người có vóc to lớn, nhưng cái sức vóc to lớn của Tú Bà hoàn toàn khác cái sức vóc to lớn của một người như Từ Hải. Dưới ngòi bút của Nguyễn Du, hai nhân vật này vừa xuất hiện đã đồng thời bộc lộ hai nét cá tính, hai cuộc sống bên trong hết sức khác nhau. Đoạn miêu tả Tú Bà:

*Thoắt trông nhờn nhợt màu da
Ăn gì to lớn đầy đà làm sao
Trước xe lơi lá hạn chào*

Còn đoạn miêu tả Từ Hải:

*Lần đầu gió mát trắng thanh
Bồng đầu có khách biển đình sang chơi
Râu hùm hàm én mây ngài
Vai năm tấc rộng thân mười thước cao*

Trong thực tiễn thi ca, những bài thơ hay được xây dựng theo phương thức tạo hình nhiều khi gần giống như là bức họa hoàn chỉnh. Có khi một bài thơ chỉ có bốn câu nhưng khả năng tạo hình của nó cũng hết sức phong phú:

*Trên trời mây trắng như bông
Ở dưới cánh đồng bông trắng như mây
Những cô má đỏ hây hây
Đội bông như thể đội mây về làng.*

Nhiều người cho rằng phương thức tạo hình chỉ thích hợp với thể loại anh hùng ca. Song thực tế lại không phải như vậy. Nếu nhà thơ thực sự chịu khó xâm nhập cuộc sống, biết chất chứa từ ngữ và những

cảm xúc mãnh liệt của mình trước thiên nhiên, sự vật và con người thì phương thức tạo hình vẫn là một phương thức rất quan trọng trong việc tạo nên tính chất trữ tình ở trong thơ. Bài thơ trên chính là trường hợp như vậy.

8. Tính vận động của phương thức tạo hình trong thơ ca Việt Nam.

Trong thơ ca truyền thống, các thi sĩ trước đây đã khai thác những khả năng của phương thức tạo hình. Do vậy, chúng ta gặp không ít các bài thơ hay giàu chất họa. Song dầu sao, do những hạn chế nhất định về hoàn cảnh lịch sử, phương thức này thường nghiêng về miêu tả thiên nhiên hoặc mới chỉ phác ra một vài diện mạo, tính cách nhất định. Nó chưa được các nhà thơ sử dụng để miêu tả những biến đổi lớn của đất nước, con người.

Tạ quan sát một biểu chiều trọng thơ Bà Huyện Thanh Quan:

*Tạo hóa gây chi cuộc hi trường
Đến nay thấm thoát mấy tình sương
Lối xưa xe ngựa hồn thu thảo
Nền cũ lâu đài bóng tịch dương.*

Một biểu chiều đầy tâm tưởng, suy tư. Hình ảnh của “con đường xưa” của “đài cũ” cũng như bị mờ ảo đi bởi năm tháng phôi pha. Thời gian cũng bị lấp đi vì tuyết sương, mưa gió. Cảnh thực mà lại hư ảo. Bức họa có đường nét buồn mà lại bàng hoàng. Nhà thơ như giật mình vì nuối tiếc một thời hoàng kim dĩ vãng đã qua.

Bài thơ “Chơi đu” của Hồ Xuân Hương là sự thể hiện một tài năng sắc sảo về việc sử dụng phương thức tạo hình:

Bốn cột khen ai khéo khéo trồng

*Người thì lên đánh kẻ ngồi trông
Trai đu gối hạc khom khom cật
Gái uốn lưng ong ngửa ngửa lòng
Bốn dải quần hồng bay phấp phới
Hai hàng chân ngọc duỗi song song...*

Đằng sau những hình ảnh rất đẹp rất sống động ấy ta vẫn thấy một nụ cười chua chát, một tiếng nói, một lời than phản ánh cuộc đời đen bạc, hẩm hiu của những người phụ nữ phải chịu cảnh bất công “hai vợ một chồng”.

Trong “Truyện Kiều”, cảnh đi chơi mùa xuân của mấy chị em Thúy Kiều lúc trở về được khắc họa bằng bức tranh buồn ảm đạm:

*Nao nao dòng nước uốn quanh
Nhịp cầu nho nhỏ cuối ghềnh bắc ngang
Sè sè nấm đất bên đường
Rầu rầu ngọn cỏ nửa vàng nửa xanh.*

Vẫn là con suối nhưng con suối nước chảy *nao nao*. Vẫn là nhịp cầu nhưng là nhịp cầu *nho nhỏ*. Vẫn là ngọn cỏ nhưng là ngọn cỏ *nửa vàng nửa xanh*. Một buổi chiều tà được khắc họa bằng bức tranh gợi cảm đầy ấn tượng.

Trong “Truyện Kiều” của Nguyễn Du ta gặp khá nhiều bức tranh tạo hình kiểu như vậy ở những đoạn thơ tả cảnh. Nhìn vào bức tranh giàu tính “họa” này, người ta như đã đọc được cả nỗi niềm tâm sự của tác giả, cả những diễn biến tâm lí các nhân vật. Ngay cả những câu thơ người ta cho là rất hay về mặt tạo hình vẫn giàu sức biểu hiện:

*Long lanh đáy nước in trời
Thành xây khói biếc non phôi bóng vàng.*

Trong thơ hiện đại Việt Nam thời kì trước Cách mạng, những bức tranh về thiên nhiên, đất nước, về

con người được khắc họa qua các vần thơ, cũng có rất ít cái vui tươi, khỏe khoắn mà thường cũng vẫn là nỗi buồn muôn thuở. Nỗi buồn không âm đạm thì cũng là nỗi buồn băng khuâng vương vấn:

*Mây biếc trôi về đâu gấp gáp
Con cò trên ruộng cánh phân vân*

(Xuân Diệu)

Nhà thơ có óc quan sát rất tinh tế và cũng chỉ có anh mới tìm thấy ở nơi đồng quê Việt Nam cái quang cảnh như vậy. Cánh cò của Xuân Diệu gọi cho người đọc nhớ tới cánh cò của Vương Bột cách đây hàng ngàn năm. Mặc dù, giữa cánh cò của Vương Bột và cánh cò của Xuân Diệu có "Sự cách biệt của hơn một ngàn năm và của hai thế giới /95/. Cánh cò của Vương Bột thì lặng lẽ bay dưới ráng chiều, còn cánh cò của Xuân Diệu thì không bay mà dang cánh phân vân.

Hiện thực trước cách mạng ở Việt Nam thật là đen tối. Đâu chỉ có Xuân Diệu mà còn hàng loạt các thi sĩ lãng mạn khác đã không tìm ra lối thoát cho cuộc đời mình, cho tâm hồn thơ của mình. Bức tranh tạo hình ở cuối bài thơ "Tiếng thu" của Lưu Trọng Lư chính là tiếng nói đồng điệu với tiếng nói của Xuân Diệu và với bao nhiêu thanh niên Việt Nam khác:

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

Hiện thực cuộc sống thường có tác động tới phương thức tạo hình. Một khi hiện thực cuộc sống thay đổi, thì phương thức này cũng có những cách thể hiện mới. Quan hệ đó chính là quan hệ giữa nội dung và hình thức của thơ ca nói riêng và của văn học nghệ thuật

nói chung. Trong đó nội dung vẫn là yếu tố có vai trò quyết định. Một nội dung mới nhất thiết phải tìm đến cách thể hiện mới /123/.

Cũng vẫn là những cánh rừng, vẫn là những cảnh đồi núi, nhưng trong thơ kháng chiến chống Pháp, hình ảnh của núi rừng không còn vẻ huyền bí, ghê rợn như trong “Nhớ rừng” của Thế Lữ thời trước cách mạng, cũng không còn vẻ buồn trầm mặc của núi rừng trong thơ cổ. Hình ảnh của núi rừng giờ đây là một bức tranh tràn đầy sinh khí của những người đang hăng say đi vào cuộc chiến tranh giải phóng Tổ quốc.

*Dốc Pha Đình chị gánh anh thơ
Đèo Lũng Lô anh hò chị hát*

(Hoan hô chiến sĩ Điện Biên - Tố Hữu)

Và hình ảnh người chiến sĩ Vệ quốc thật là đẹp:

*Rất đẹp hình anh lúc nắng chiều
Bóng dài trên đỉnh dốc cheo leo
Núi không đè nổi vai vươn tới
Lá ngụy trang reo với gió đèo*

(Tố Hữu)

Bức tranh tạo hình về người lính trong bài “Nhớ” của Hồng Nguyên là vẻ đẹp dung dị, hồn hậu, giống như vẻ đẹp của bức tranh dân gian:

*...Lòng vẫn cười vui kháng chiến
Lột sắt đường tàu
Rèn thêm dao kiếm
Áo vải chân không
Đi lùng giặc đánh...*

Có thể nói rằng phương thức tạo hình trong thơ từ giai đoạn này trở về sau phát triển hết sức phong phú và đa dạng. Có không ít những bài thơ hay nhờ phương thức tạo hình. Bài thơ “Mưa” của Trần Đăng

Khoa thể hiện lối quan sát sắc sảo những hiện tượng thiên nhiên dưới con mắt của nhà thơ kiêm họa sĩ:

...Ông trời
mặc áo giáp đen
Ra trận
Muôn nghìn cây mía
Múa gươm
Kiến
Hành quân
Đầy đường
Lá khô
Gió cuốn
Bụi bay
cuồn cuộn
Cỏ gà rung tai
nghe
bụi tre
tần ngần
gõ tóc
Hàng Bưởi
đu đưa
Bé lũ con
Đầu tròn
Trọc lóc
Sấm
ghé xuống sân
khánh khách cười...

Nhờ có phương thức tạo hình, các sự vật được miêu tả ở đây trở nên linh động, sống động hơn. Người đọc thơ được chứng kiến một trận mưa không phải bằng những ngôn từ thuần túy, mà được chứng kiến một trận mưa trong đó các ngôn từ đã được “sự vật hóa” để trở thành những hình ảnh cụ thể gần như có thể

cảm nhận trực tiếp được cả bằng thị giác và thính giác.

Nói tóm lại, phương thức tạo hình là một trong những phương thức cơ bản trong hoạt động của ngôn ngữ thơ ca. Phương thức này không tồn tại một cách bất biến mà tồn tại một cách *rất động*, gắn liền với sự phát triển có tính chất lịch sử của ngôn ngữ, của xã hội, của dân tộc. Chính vì vậy không thể nhìn nhận ngôn ngữ thơ bằng con mắt tĩnh tại, mà phải nhìn với con mắt vận động biện chứng. Phải đặt ngôn ngữ thơ trong mối tác động qua lại với những biến cố của lịch sử, xã hội, thẩm mĩ,... Phân tích hình tượng thơ phải nhìn nó trong sự vận động của chiều dài lịch sử.

9. Tiền đề vật chất của phương thức tạo hình trong thơ ca Việt Nam.

Người ta vẫn nói tiếng Việt là thứ tiếng giàu hình ảnh. Nhận xét đó tưởng như thuần túy ở mặt cảm nhận. Nhưng thực tế, xét về mặt cấu trúc của tiếng Việt, ta lại thấy có một cơ sở ngôn ngữ học.

Cho đến nay, ai cũng phải thừa nhận rằng, tiếng Việt là một thứ tiếng giàu thanh điệu và giàu nguyên âm. Với số lượng 16 nguyên âm (kể cả nguyên âm đơn và nguyên âm đôi) cùng với 6 thanh điệu được phân bố ở hai âm vực cao - thấp, có những đường nét đa dạng, phong phú. Tiếng Việt có khả năng tạo ra một khối lượng lớn các vần làm tiền đề trực tiếp cho việc tạo ra các vần thơ. Nói một cách khác, do sự phong phú về nguyên âm và thanh điệu, tiếng Việt đã có một tiềm năng vô cùng lớn trong việc tạo ra các khả năng hiệp vần của thơ ca.

Theo lí thuyết truyền thống, đơn vị nhỏ nhất của ngôn ngữ mang nghĩa là hình vị. Quan niệm này định

nghĩa hình vị là “đơn vị nhỏ nhất có ý nghĩa”. Khi xem xét vào tiếng Việt, có một số tác giả cho rằng “hình vị là đơn giản nhất về mặt cấu tạo có giá trị ngữ pháp” /25/. Các tác giả này phân chia hình vị tiếng Việt ra làm hai loại:

- Loại vừa có ý nghĩa ngữ pháp vừa có ý nghĩa từ vựng như *nhà*, *cửa*, *ăn*, *chạy*, *nhảy*... (các hình vị là từ).

- Loại chỉ có ý nghĩa ngữ pháp mà không có ý nghĩa từ vựng như *và*, *với*, *đã*, *sẽ*, *đang*... (các hư từ).

Xét dưới góc độ cấu tạo từ, các tác giả trên quan niệm trong tiếng Việt có những hình vị không mang ý nghĩa mà chỉ có giá trị cấu tạo từ. Ví dụ như *lùng* (trong từ “lạnh lùng”), *đẽ* (trong từ “đẹp đẽ”)... Những cách quan niệm như vậy đã mặc nhiên không thừa nhận các đơn vị ở dưới bậc hình vị (như phần *vần*, âm vị là đơn vị có mang ý nghĩa).

Trong những năm gần đây có một số tác giả đã khai thác khả năng mang nghĩa của loại đơn vị nhỏ như hình vị (hay âm tiết) như phần *vần* /36, 58/. Với những kết quả bước đầu các tác giả này đã chứng minh được rằng trong cấu tạo từ tiếng Việt có một loại *vần* mang nghĩa. Chẳng hạn, Nguyễn Đức Dân khi miêu tả hai *vần* “eo” và “oe” đã kết luận những từ mang *vần* “eo” thường chỉ sự vật nhỏ, mảnh (*khắc kheo*) hoặc có kích thước bị thu hẹp lại (teo đi), còn những từ mang *vần* “oe” thì thường chỉ các sự vật có kích thước được mở rộng ra: *loe* (quần *loe*), *xòe* (váy *xòe*), *tòe*, *nhòe*... Phi Tuyết Hinh khi nghiên cứu các kiểu cấu tạo từ láy dạng: $X_{(ap)} X_{(y)}$ đã đi tới nhận định “*xòe*” là trạng thái mở có tính chất tĩnh, ổn định. “*Xập xòe*” là trạng thái mở ra, khép lại, rồi lại mở ra, khép lại liên tục có tính chất động. Và, chính “tính

chất động" này có một hiệu quả rất đặc sắc về ý nghĩa-đó là giá trị tượng hình, tượng thanh và giá trị biểu cảm. "Dường như tất cả các từ lấy dạng trên $X_{(ap)}$ $X_{(y)}$ đều biểu thị các hiện tượng, sự vật có thể nhận biết bằng mắt (thấp thoáng, thấp thò, lấp lờ, nhấp nháy), bằng tai (xập xình, bập bề' /58/).

Như vậy, phần vần trong âm tiết của tiếng Việt không đơn thuần chỉ mang ý nghĩa, mà trong rất nhiều trường hợp, nó còn tác dụng gợi hình. Đây chính là một tiền đề vật chất làm cho phương thức tạo hình trong thơ Việt Nam phong phú và đa dạng. Ta có thể dẫn ra rất nhiều trường hợp mà trong đó các nhà thơ đã sử dụng giá trị tượng hình của các đơn vị kiểu như trên:

*Đoạn trường thay lúc phân kì
Vó câu **khấp khểnh** bánh xe **gập ghềnh**.*

(Truyện Kiều)

*Sóng cồn cửa bể **nhấp nhô**
Chiếc thuyền bào ánh lò xo **gập ghềnh***

(Cung oán ngâm khúc)

***Nhập nhèm** bốn mắt tranh mờ tỏ
Khấp khểnh ba chân giờ tỉnh say*

(Thơ Nguyễn Khuyến)

Trên thực tế, trong tiếng Việt không phải chỉ có phần vần là có giá trị gợi hình, mà ngay cả các âm vị nguyên âm cũng có giá trị đó. Sau đây chúng ta đi vào tìm hiểu giá trị gợi hình của một số loại vần và một số nguyên âm trong tiếng Việt.

10. Giá trị gợi hình của một số loại vần trong tiếng Việt.

Vần *um*: Là vần có giá trị gợi ra hình ảnh về những sự vật có độ rộng hoặc gợi ra những hình ảnh

âm thanh phát ra từ các sự vật có độ rỗng đó. Chính vì thế, trong tiếng Việt có khá nhiều từ mang vần có giá trị gợi hình.

Ví dụ: (cái) chum, (cái) hũm, (cái) dùm, (cái) hũm, khum (khum tay), lùm (lùm cây)...

- Gợi ra hình ảnh về các âm thanh: Dùm, bùm, bum, (tiếng nổ). Nguyên nhân: Sở dĩ vần này có giá trị gợi hình như trên là vì việc cấu tạo một số tên gọi được tiến hành theo cách mô phỏng quá trình cấu âm của chính vần đó. Khi phát âm vần *um*, khoang miệng lúc đầu có độ mở như phát âm nguyên âm: *u*; đến giai đoạn cuối được khép lại bằng phụ âm môi: *m*, không khí khi đang từ trong khoang rỗng của miệng được thu hẹp lại do sự tiếp xúc của hai môi ở giai đoạn phát âm "m". Khoang miệng lúc phát âm vần *um* giống như nửa bán cầu rỗng. Ngoài cách mô phỏng hình dáng của khoang miệng lúc phát âm vần *um* như trên, có một số từ trong tiếng Việt còn được cấu tạo theo cách mô phỏng của quá trình phát âm vần này từ giai đoạn đầu cho đến giai đoạn cuối.

Ví dụ: chum, dùm, bùm, chum, xum... (chỉ động tác làm cho sự vật quy tụ lại một điểm hoặc kết quả của động tác đó).

- Vần *óp*: là vần có giá trị gợi ra hình ảnh về các sự vật có thể tích bị thu hẹp lại.

Ví dụ: móp, lóp, xóp, tốp, hóp...

Nguyên nhân: Đó là các tên gọi được cấu tạo bằng cách mô phỏng động tác cấu âm của vần *óp*. Khi cấu âm, khoang miệng đang mở ở giai đoạn phát âm nguyên âm /o/ bỗng bị thu nhỏ đột ngột, khi bước sang giai đoạn phát âm phụ âm cuối /p/ là phụ âm tắc- vô thanh môi-môi.

- Vần *ép*: Là vần có giá trị gợi ra hình ảnh về

các sự vật có thể tích bị thu nhỏ lại, nhưng khác với vần *óp* sự thu nhỏ ở đây đã giảm xuống mức tối đa.

Ví dụ: lép, bẹp, xẹp...

Nguyên nhân: Cũng giống như đối với vần *óp* nhưng có một sự khác biệt là đến giai đoạn cuối khi phát âm vần *ép* hàm dưới và hàm trên của khoang miệng gần như tiếp xúc với nhau. Khoang miệng chỉ còn lại một khoảng trống rất nhỏ, gần như là một cái khe hẹp. Trong khi đó, đến giai đoạn cuối của vần *óp* thì độ trống của khoang miệng tuy bị thu nhỏ nhưng vẫn còn là hình rỗng bán cầu.

Vần *oe* (như đã nói ở trên) là vẫn có giá trị gọi ra hình ảnh về những sự vật có kích thước mở rộng ra.

Ví dụ: Loe, xòe, tòe, chòe...

Nguyên nhân: Khi phát âm vần *oe*, môi đang chụm lại với hình dáng tròn ở giai đoạn pháp âm /o/ bỗng bẹt ra. Kết thúc vần, khoang miệng chòe ra, rộng hơn lúc bắt đầu. Do đó, mô phỏng động tác cấu âm này có một số từ được cấu tạo đã có tính chất gọi hình.

Vần *eo* là vẫn có giá trị gọi ra hình ảnh về các sự vật có kích thước bị thu hẹp lại hoặc ở tư thế không vững chãi:

Ví dụ: teo, héo, dẹo, cheo leo... hoặc các sự vật có kích thước mảnh và nhỏ.

Ví dụ: khăng kheo, khò kheo...

Nguyên nhân: Khi phát âm vần *eo* miệng đang bẹt bỗng thu lại có dáng hình tròn. Cách phát âm vần này ngược với cách phát âm vần *oe*... Do đó một số từ được cấu tạo mô phỏng theo động tác cấu âm của vần này có hướng ngược với ngữ nghĩa của một số từ gọi hình mang vần *oe*.

Ngoài ra trong tiếng Việt cũng còn một số vần khác cũng mang nghĩa, song tính gợi hình của nó yếu.

Có một điều cần lưu ý ở đây là chính do một số vần trong tiếng Việt có giá trị gợi hình như vậy, cho nên thông thường những từ lặp láy của nó cũng có giá trị gợi hình rất cao.

Ví dụ: Tẻo teo, cheo leo, chèo kéo, hắt heo, lắt leo, lom khom, hòm hòm hom, rì ròm, phì phòm, phập phòm, bấp bênh, khắp khênh, tấp tễnh...

Những từ láy có giá trị gợi hình đó thường được các nhà thơ triệt để khai thác và sử dụng:

*Một chiếc thuyền câu bé **tẻo teo**.*

(Nguyễn Khuyến)

*Rất đẹp hình anh lúc nắng chiều
Bóng dài trên đỉnh dốc **cheo leo**.*

(Tố Hữu)

*Đứng chéo trông theo cảnh **hắt heo**
Đường đi thiên thẹo quán **cheo leo**.*

(Hồ Xuân Hương)

*Bày đặt kìa ai khéo khéo phòm
Nứt ra một lỗ **hòm hòm hom**.*

(Hồ Xuân Hương)

***Lắt lẻo** cành thông cơn gió thốc
Đám đĩa lá liễu giọt sương reo.*

(Hồ Xuân Hương)

Với một số lượng rất lớn các từ tượng hình và tượng thanh trong tiếng Việt /68/, các nhà thơ Việt Nam hoàn toàn có thể phát huy hết tài năng của mình trong việc sử dụng phương thức tạo hình trong thơ.

11. Giá trị gợi hình của các nguyên âm trong tiếng Việt.

Như đã nói ở trên, trong tiếng Việt, không phải chỉ có vần mà ngay cả nguyên âm ở trong âm tiết cũng có giá trị gợi hình. Sau đây chúng ta đi vào tìm hiểu giá trị gợi hình của một số nguyên âm trong tiếng Việt.

Nguyên âm i: là nguyên âm có giá trị gợi ra hình ảnh về các sự vật có kích thước, âm thanh nhỏ, bé.

Ví dụ: (cái) Tý (gọi đứa bé), bé tí, tí tẹo, lí nhí, thủ thỉ, rủ rỉ, râm rì, thù thì, cái tí (một bộ phận cơ khí rất nhỏ trong một số máy móc), hòn bi, chim rì, lông mi...

Nguyên nhân: Khi phát âm nguyên âm này, độ mở của khoang miệng rất hẹp. Do vậy, luồng không khí từ trong ra rất nhỏ. Mô phỏng cách cấu âm nguyên âm này, có một số từ cấu tạo chỉ các sự vật hiện tượng đã có giá trị gợi hình như cách phát âm của nguyên âm đó.

Nguyên âm e: Là nguyên âm có giá trị gợi ra hình ảnh về các sự vật mảnh và nhỏ, các âm thanh bé và chói.

Ví dụ: cái khe, con le, cái ré (lúa), thằng bé, cái te, cái né (cái nong cái né), (cửa mở) hé, cái ré... thỏ thẻ, the thé, be be, le te...

Nguyên nhân: Khi phát âm nguyên âm e, độ mở của khoang miệng tương đối hẹp. Luồng không khí từ trong đi ra có hình mỏng và dẹt. Do đó một số từ có giá trị gợi hình được cấu tạo với sự tham gia của các nguyên âm này làm chính âm, đã mô phỏng cách phát âm của nó.

Nguyên âm có vai trò quan trọng đặc biệt trong cấu tạo âm tiết của tiếng Việt. Vì vậy, đối với các

nguyên âm có khả năng gợi hình, các nhà thơ thường vận dụng giá trị gợi hình làm điểm tựa để phát triển phương thức tạo thành hình trong thơ. Ví dụ, Hồ Xuân Hương đã khai thác giá trị gợi hình của âm i để miêu tả một cách hóm hỉnh một người vợ đang khóc chồng:

*Văng vẳng tai nghe tiếng khóc gì
Thương chồng nên khóc tí tí tí*

Hay nhà thơ Tố Hữu đã khai thác giá trị gợi hình của nguyên âm e để làm cho câu thơ, bài thơ của mình có được cái sức tạo hình một cách rất sắc nét.

*Những đêm hè
Khi ve đã ngủ
Tôi lắng nghe
Trên đường Trần Phú
Tiếng chổi tre*

Rồi:

*Tiếng chổi tre
Xao xác hàng me
Tiếng chổi tre
Đêm hè quét rác*

Nhà thơ muốn nhắc với tất cả mọi người:

*Nhớ em nghe
Tiếng chổi tre
Chị quét...*

Có thể nói rằng, chính nhờ có một nhịp thơ rất khỏe, nhờ cách sử dụng điệp khúc những hình ảnh với nguyên âm e, Tố Hữu đã để lại một ấn tượng rất sâu trong lòng người đọc về hình ảnh một người lao động, hình ảnh đó là bức tranh rất đẹp khắc họa một người lao động bình dị, thâm lặng với công việc khó nhọc hằng ngày.

Như vậy, trong tiếng Việt có rất nhiều loại vần và

nhiều nguyên âm có giá trị gợi hình, có khả năng sản sinh rất nhiều từ, ngữ có sức tạo hình cao. Đó cũng là một tiền đề vật chất phong phú giúp cho phương thức tạo hình trong thơ Việt Nam giàu có và đa dạng.

Tuy nhiên, cũng cần phải lưu ý rằng, không phải tất cả các từ nào mang các vần, các nguyên âm trên đều có khả năng tạo hình. Bởi vì, ngoài mối quan hệ có lí do giữa vô âm thanh và ý nghĩa của nó còn có mối quan hệ vô đoán. Ở đây, chúng ta chỉ đề cập tới các từ nằm trong mối quan hệ thứ nhất mà thôi.

Thực tế cho hay, nếu chỉ thuần túy phân tích mối quan hệ vô đoán trong ngôn ngữ mà không phân tích mối quan hệ có căn cứ (hoặc có lí do) giữa cái biểu hiện và cái được biểu hiện thì sẽ chỉ hiểu thơ một cách hời hợt. Ngược lại, nếu chỉ thấy cái quan hệ có căn cứ mà không thấy mối quan hệ vô đoán của từ cũng dễ dẫn tới chỗ máy móc, kết luận hồ đồ về các hiện tượng của thơ ca.

Chương II

ĐẶC ĐIỂM CỦA PHƯƠNG THỨC BIỂU HIỆN TRONG THƠ

Nói tới thơ ca người ta không thể không nói tới phương thức biểu hiện. Chính vì phương thức này có một vai trò cực kì quan trọng nên có người đã định nghĩa “Thơ là một nghệ thuật biểu hiện”.

12. Phương thức biểu hiện của ngôn ngữ thơ

Chúng ta thử phân tích ví dụ sau đây:

*Em tưởng nước giếng sâu em nổi sợi dây dài
Ai ngờ nước giếng cạn em tiếc hoài sợi dây*

(Ca dao)

Muốn hiểu đúng bản chất của câu ca dao trên đòi hỏi người đọc phải có một trình độ nhất định về tiếng Việt. Bởi vì có một điều khá thú vị của ngôn ngữ thơ ca là nhiều khi thông báo lại không nằm ở bề mặt của văn bản. Cụ thể là câu ca dao với cái ý nghĩa trên bề mặt đã bị mờ đi, thậm chí gần như bị thủ tiêu hoàn toàn. Thay vào đó là cái nghĩa bóng, nghĩa hình tượng của nó đã xuất hiện. Khi đọc, người ta không tri giác về các hình ảnh “sợi dây”, “cái giếng”, và hành động “nổi” theo ý nghĩa trực tiếp, ý nghĩa vốn có được ghi trong từ điển, hoặc được củng cố trong nhận thức của những người nói tiếng Việt. Nghĩa là bằng cách tạo ra một ngữ cảnh với một câu nói trong giao tiếp bình thường, nhà nghệ sĩ dân gian đã tạo

cho chúng ta cách hiểu hình tượng về các hình ảnh và hành động đó. Nói khác đi, các từ, ngữ: “nối”, “nước giếng sâu”, “sợi dây dài”, ở đây có một khả năng biểu hiện mới ngoài khả năng thông thường là nói về đối tượng khách quan. Khả năng biểu hiện đó thể hiện ở chỗ chúng nói lên tình cảm, tâm trạng của một cô gái mới lớn, đang yêu và thất vọng. Câu ca dao được hiểu như sau:

- *Cô gái tưởng tình yêu của chàng trai mặn mà, sâu sắc.
Cô đã gắng công vun trồng tình yêu ấy.*
- *Cô không ngờ chàng trai lại là kẻ hời hợt,
cô tiếc công vun trồng và chờ đợi của mình.*

Như vậy, có một điều tuyệt diệu đã xảy ra là, trong đoạn ca dao này cái ý nghĩa cơ bản của câu lại được nhận thức từ phía sau văn bản. Đó chính là các biểu hiện độc đáo của thơ ca. Ta hãy xem xét một ví dụ khác:

*Bây giờ mặn mới hỏi đào
Vườn hồng đã có lối vào hay chưa?
Mặn hỏi thì đào xin thưa
Vườn hồng có lối nhưng chưa ai vào.*

(Ca dao)

Trên bề mặt cấu trúc của văn bản, ở đây không có từ nào nói về con người, nhưng nội dung của nó lại chứa đựng thông tin:

1. Nói về con người.
2. Ở đây là chàng trai và cô gái đã đến tuổi thành niên.
3. Nói về lời trò chuyện, yêu đương của họ.
4. Nói về cách trả lời kín đáo của cô gái và cách tỏ tình tế nhị của chàng trai.

Vậy là ngôn ngữ sinh ra vốn để nói về đối tượng giờ đây lại là công cụ nhận thức đối tượng. Đó chính là quá trình biểu trưng hóa các tín hiệu ngôn ngữ. Muốn hoàn thành quá trình này ngôn ngữ phải có khả năng biểu hiện. Ở mỗi một ngôn ngữ, quá trình này được thực hiện bằng các phương pháp khác nhau tùy thuộc vào tập quán, thói quen về cách sử dụng ngôn ngữ, vào hình thức sinh hoạt văn hóa, xã hội của từng dân tộc. Chẳng hạn một đất nước có nhiều sông ngòi, biển cả như nước ta thường vẫn lấy hình ảnh: con thuyền - bến đò, cây đa - bến nước làm hình ảnh tượng trưng biểu hiện tình yêu:

*Thuyền về có nhớ bến chăng
Bến thì một dạ khăng khăng đợi thuyền.*

(Ca dao)

Đối với các nước sa mạc mênh mông thì những sự vật trên sẽ không có giá trị tượng trưng như vậy nữa.

Mặc dù mỗi một dân tộc có một cách riêng lẻ để thể hiện khả năng biểu hiện của ngôn ngữ, nhưng giữa các dân tộc vẫn có điểm chung là: Trong khi giao tiếp, con người không chỉ có nhu cầu thông báo về đối tượng mà còn luôn luôn muốn biểu đạt tình cảm hoặc sự đánh giá của mình về đối tượng. Trong các loại phong cách chức năng thì đối với phong cách văn học nghệ thuật, nhu cầu không thể thiếu được. Đặc biệt là đối với thơ ca. Bởi vì thơ ca phải giàu sức biểu hiện và truyền cảm. Một bài thơ hay là bài thơ có nội dung phong phú, phản ánh cuộc sống chân thực bằng hình ảnh và hình tượng đẹp đẽ. Có như thế nó mới gây ra được sự xúc cảm trong lòng người đọc. Hình ảnh và hình tượng đẹp đẽ ở đây không phải là cách khoa trương ngôn từ một cách sáo rỗng, bằng cách tía tót ngôn ngữ một cách cầu kì, mà phải là sự thể hiện

sáng tạo của nhà nghệ sĩ dựa trên các quy luật, những tiền đề vật chất của ngôn ngữ dân tộc.

*Những ngày không gặp nhau
Biển bạc đầu thương nhớ
Những ngày xa cách nhau
Lòng thuyền đau rạn vỡ.*

(Thuyền và Biển - Xuân Quỳnh)

Sở dĩ người đọc thấy hay là vì một mặt nhà thơ đã biết kế thừa hình tượng của thơ ca truyền thống về tình yêu, mặt khác đã phát huy được sức sáng tạo của mình để nâng hình tượng lên tiếp cận được với cách nghĩ, cách cảm của người hiện đại. Trong ca dao, do khuôn khổ của hoàn cảnh lịch sử, tình yêu thường được đánh giá bằng quan niệm cũ, "trâu tìm cọc chứ cọc không tìm trâu" cho nên:

*Thuyền về có nhớ bến chăng?
Bến thì một dạ khăng khăng đợi thuyền.*

Người con gái trong xã hội cũ luôn thụ động trong tình yêu, luôn bị phụ thuộc vào "phía bên kia", cho nên thuyền - bến là biểu tượng cho một bên là người con trai (thế chủ động) và một bên là người con gái (thế bị động). Trong thơ Xuân Quỳnh, thuyền và bến cũng có nét giống thuyền và bến trong ca dao, nhưng lại hiện đại hơn, phù hợp với quan niệm của người đương thời. Ở đây, thuyền - bến là hình ảnh của người con trai và con gái trong thế chủ động. Họ yêu nhau tha thiết, họ đều có quyền bộc lộ nỗi nhớ mong của mình trước người yêu. Nhà thơ đã miêu tả được tâm trạng sâu lắng ở mỗi con người.

Vậy thực chất của phương thức biểu hiện là gì? Chính là việc khai thác các khả năng biểu hiện của các đơn vị ngôn ngữ thông qua thao tác lựa chọn và thao tác kết hợp trong quá trình tổ chức văn bản.

Thao tác lựa chọn cho phép nhà nghệ sĩ lựa chọn một đơn vị trong một loạt các đơn vị có giá trị tương đương với nhau, có thể thay thế nhau trên trục dọc. Thao tác kết hợp nhà nghệ sĩ, sau khi đã lựa chọn, có thể tạo ra những kết hợp bất ngờ, sáng tạo dựa trên những tiền đề vật chất mà ngôn ngữ dân tộc cho phép. Chẳng hạn, trong một loạt các đơn vị có giá trị tương đương (loại đồng nghĩa) sau: chết, băng hà, hi sinh, nghèo, tắc tử, đi về... thì có đơn vị mang sắc thái trung hòa (chết). Có đơn vị mang sắc thái trang trọng, cổ kính (băng hà), có đơn vị mang sắc thái khinh thị (tắc tử)... nhà nghệ sĩ khi sáng tác phải biết lựa chọn lấy một đơn vị nào đó thật phù hợp, có khả năng diễn tả được cảm xúc, sự đánh giá của mình trước đối tượng. Đoạn thơ sau đây của Tố Hữu:

*Bác đã lên đường theo tổ tiên
Mác-Lê nin thế giới người hiền
Ánh hào quang đỏ thêm sóng núi
Đất chúng con cùng nhau tiến lên.*

(Bác ơi!)

Ta thấy xuất hiện từ *Lên đường*, một từ vốn không nằm trong loạt đồng nghĩa “nói về cái chết” của tiếng Việt. Nhưng trường hợp trên tác giả đã tạo ra được một sự đồng nghĩa lâm thời mà người ta có thể chấp nhận được. Ở đây đã thể hiện rõ sự đánh giá nhà thơ về cái chết của Bác. Nhà thơ khiến cho người đọc thấy rằng. Bác mất đi không phải là chúng ta vĩnh viễn mất mát. Bác mất đi nhưng sự nghiệp của Bác vẫn còn sống mãi với chúng ta. Cho nên khi Bác mất ta chỉ cảm thấy như vắng Bác, xa Bác, như một lần Bác đi xa. Nhận thức về ‘cái chết bằng con mắt vận động như vậy, một mặt, nhà thơ vẫn nói được nỗi đau vô hạn khi Bác mất, nhưng mặt khác, chính nhà thơ đã làm cho nỗi đau thương không mang màu sắc bi lụy,

than vãn, mà vẫn đầy tính lạc quan qua những vần thơ vút lên niềm hi vọng, hãnh diện về “Cuộc đời chúng ta có Bác”.

Lựa chọn là một việc rất cần thiết thì kết hợp cũng là một công việc vô cùng sáng tạo của thơ ca. Cái hay của thơ thường bộc lộ qua việc nhà nghệ sĩ biết lựa chọn các đơn vị như thế nào và tổ chức chúng lại theo cách như thế nào? Nói như Jacópson.... “các từ được chọn sẽ kết hợp với nhau thành chuỗi. Việc tuyển lựa được tiến hành trên cơ sở tương đương, nghĩa là trên cơ sở của sự *tương đồng hay bất tương đồng*, tính đồng nghĩa hay phản nghĩa, trong sự kết hợp, tức sự xây dựng chuỗi ngôn ngữ, thì lại căn cứ vào sự tiếp cận. *Chức năng của thi ca đem nguyên lí tương đương của trực tuyển lựa chiều trên trực kết hợp*” /11/.

Cũng vẫn là một chủ đề, một đề tài, nhưng do cách lựa chọn ở mỗi nhà thơ khác nhau đã đưa đến cho câu thơ, bài thơ những khả năng biểu hiện khác nhau, và từ đó khiến cho mỗi nhà thơ có một phong cách khác nhau trong khi thể hiện những vấn đề của cuộc sống. Chẳng hạn, trong một loạt các bài thơ viết về Bác sau ngày Bác mất, khi nói về công lao của Bác thì mỗi tác giả đã phát huy được sở trường, phong cách ngôn ngữ của mình. Tố Hữu viết:

*Bác sống như trời đất của ta
Yêu từng nhánh lúa mỗi cành hoa
Tự do cho mỗi đời nô lệ
Sửa để em thơ lựa tặng già.*

Đúng là những câu thơ có sức biểu hiện cao và có sức khái quát tài tình. Trong khi đó mấy câu thơ sau đây của Thu Bồn cũng rất giản dị mà sức biểu hiện

của nó cũng vô cùng phong phú, thể hiện khả năng
khái quát sắc bén của nhà thơ:

*Hành trang Bác chẳng có gì
Vẫn đôi dép cũ đã lì chông gai
Cho con núi rộng sóng dài
Cho con lưỡi kiếm đã mài ngàn năm
Cho con những ánh trăng rằm...*

Còn Chế Lan Viên thì bằng một lối nói khác, một
nhịp điệu thơ khác, không có cái âm hưởng trữ tình
như Tố Hữu và Thu Bồn, vậy mà câu thơ vẫn có sức
biểu hiện mạnh mẽ, gây được cảm xúc trong lòng
người đọc:

*Mười bốn triệu nhân dân miền Nam
Bác thương không sót một người nào
Bác nhìn đau đau mũi Cà Mau giờ nhắm mắt
Máu đỏ đầu đen ai cũng đồng bào
Ai gian khổ nhất thì người thương mến nhất.*

và:

*Suốt một đời Bác nghỉ phút nào đâu,
Cho đến một giấc ngủ ngon, Người cũng thiếu.*

(Bác vẫn còn đây)

Khi phân tích các câu thơ có khả năng biểu hiện
như vậy, cần phải tìm hiểu quá trình hình thành các
nghĩa hình tượng của câu thơ, tức là cái nghĩa bên
trong - nghĩa bóng của nó. Thủ pháp đó chính là cách
khai thác thao tác lựa chọn và thao tác kết hợp của
tác giả. Trở lại mấy câu thơ trên của Thu Bồn ta thử
xem cách kết hợp trong từng câu thơ cụ thể:

"Vẫn đôi dép cũ đã lì chông gai".

Ở đây từ "vẫn" kết hợp với "đôi dép cũ" đã nảy
sinh ra sắc thái ngạc nhiên của tác giả. Sự ngạc
nhiên đó chính là nỗi xúc động của nhà thơ trước sự

thanh bạch, giản dị của Bác. Sau bao nhiêu năm, Bác-vị lãnh tụ tối cao của dân tộc, vẫn chỉ với đôi dép cao su cũ kĩ ngày xưa, đôi dép đầy kỉ niệm từ những ngày gian lao cách mạng. Hình ảnh đó thật đẹp, thật là hiếm có.

Cả cụm từ “vẫn đôi dép cũ” kết hợp với “đã lì chông gai” đã đem tới cho câu thơ một ý nghĩa mới nói về cuộc đời gian lao, vất vả của Bác trong cuộc hành trình cùng với cách mạng, cùng với đất nước. Từ “vẫn” gợi nên trạng thái không thay đổi về hình dáng bên ngoài của trang phục, nhưng đồng thời lại gợi ra cái ý nghĩa về sự tích tụ của bề dày (hay chiều dài của thời gian năm tháng). Cho nên, cuối cùng chính sự kết hợp này lại có khả năng biểu hiện cho sự giản dị, thanh cao, một đức tính kiên trì, một quyết tâm cách mạng cao cả, một sự tất thắng với mọi trở ngại, chông gai trong tính cách của Chủ tịch Hồ Chí Minh. Câu thơ tuy nói ít mà người đọc hiểu được nhiều điều. Từ một đôi dép rất cụ thể, tác giả đã biết nâng nó lên thành biểu tượng đẹp đẽ của văn học. Ta hình dung “đôi dép” giống như đôi hài vạn dặm của các vị thần trong truyện cổ tích. Nhưng đôi hài vạn dặm thì lại là sự hư cấu tưởng tượng từ những ước muốn của con người, còn đôi dép cao su của Bác trở thành biểu tượng văn học đẹp đẽ từ sự nhận thức có tính chất trí tuệ của nhà thơ thông qua khả năng khái quát một hiện thực, thực tế sinh động trong lịch sử. Câu thơ tiếp theo:

Cho con núi rộng sông dài

Cho con lưới kiếm đã mài ngàn năm.

là sự nối tiếp đối với câu thơ trước. Ở đây kết hợp “cho con” với “núi rộng sông dài” và kết hợp “cho con” với “lưới kiếm đã mài ngàn năm” có sức biểu tượng hóa rất cao. Một kiểu kết hợp được lặp lại về cấu

trúc. Trong đó kết hợp thứ nhất (Cho con núi rộng sông dài) nói lên công lao to lớn của Hồ Chủ tịch. Còn kết hợp thứ hai (Cho con lưỡi kiếm đã mài ngàn năm) lại có khả năng biểu hiện về truyền thống hiên hách trong sự nghiệp dựng nước và giữ nước của dân tộc. Đồng thời lại như muốn nhắc nhở chúng ta lòng tự hào về Bác - Người đã phát huy cao nhất truyền thống anh hùng đó. Giờ đây Bác đi xa, Bác trao lại cho ta tất cả, ta phải giữ gìn, phải phát huy để đáp lại lòng mong ước của Người.

Tất nhiên, để có được những kết hợp giàu sức biểu hiện như vậy thì nhà thơ đã phải thực hiện một quá trình lựa chọn từ ngữ. Nếu xem xét những loạt đồng nghĩa có liên quan tới các từ hiện diện trên các câu thơ thì chúng ta có thể thấy được sự tinh tế, mẫn cảm của nhà nghệ sĩ trong khi sử dụng thao tác này.

Lấy ví dụ, từ “lì” (trong “đôi dép đã lì chông gai”) là từ gần nghĩa với các từ như “mòn”, “trơ”. Nhưng trong trường hợp này, nếu thay bằng từ “mòn”, “trơ” thì câu thơ sẽ mất đi cái hay, cái tế nhị của nó.

Từ “mòn”, “trơ” là nói về sự “hao tổn, mất mát”, nếu thay vào câu thơ trên, cái ý nghĩa biểu tượng sẽ bị mất và chỉ còn lại một ý nghĩa biểu tượng sẽ bị mất và chỉ còn lại một ý nghĩa thụ động “đôi dép của Bác đã bị chông gai làm cho mòn đi. Ngược lại, từ “lì”, ngoài cái ý nghĩa “hao tổn, mất mát” thì còn có nghĩa là là “trải qua, dày dạn”. Do vậy, đặt vào văn cảnh trên nó có tác dụng làm cho câu thơ có tính chất chủ động tích cực với ý nghĩa “đôi dép cao su của Bác” đã hành trình qua bao năm tháng, vượt qua mọi thử thách chông gai. Đôi dép chính là biểu tượng về cuộc đời của Bác; một cuộc đời từng bôn ba, sóng gió, vượt qua mọi bão táp để đưa cách mạng tới thắng lợi

hoàn toàn. Từ “lì” rõ ràng là sắc nét hơn, thể hiện khả năng tinh tế về tiếng mẹ đẻ của tác giả.

Trong câu “Cho con lưới kiếm đã mài ngàn năm”, chữ “mài” được lựa chọn trong thể tương đồng với một loạt từ khác như “rèn”... Vò vậy, về nguyên tắc có thể thay câu thơ đó như sau:

a. Cho con lưới kiếm đã rèn ngàn năm

b. Cho con lưới kiến có từ ngàn năm

Nhưng cả hai câu này đều không có được ý nghĩa biểu tượng như câu thơ của tác giả. Nếu thay từ “cho”, đã mài thì “lưới kiếm” trong b) sẽ mất hẳn đi cái ý nghĩa biểu tượng mà chỉ còn cái ý nghĩa cụ thể. Còn nếu thay “đã rèn” cho “đã mài” thì “lưới kiếm” tuy giữ được cái nghĩa biểu tượng nhưng không sâu sắc. Vì “đã mài” thường gợi cho ta liên hệ tới câu thành ngữ “gươm càng mài sáng, dao càng mài càng sắc.” Và, nói như Nguyễn Trãi thì:

Gươm mài đá, đá núi cũng mòn

Voi uống nước, nước sông phải cạn

(Bình Ngô đại cáo)

Chọn cụm từ “đã mài” nhà thơ đã làm cho câu thơ có sức biểu hiện lớn về truyền thống đấu tranh bất khuất của một dân tộc có từ hàng ngàn năm. Trong hàng ngàn năm ấy, thời kì nào cũng chói ngời những trang sử anh hùng. Như vậy, chỉ bằng một cấu trúc ngắn gọn, do biết lựa chọn từ ngữ, nhà thơ đã làm “thức dậy” cả những yếu tố xung quanh nó để tạo thành tính biểu tượng của toàn câu.

Tóm lại, qua việc phân tích đoạn thơ trên, từ hai thao tác lựa chọn và kết hợp, chúng ta có thể hiểu rõ được bản chất và quá trình hoạt động của phương thức biểu hiện trong thơ. Người sáng tác luôn áp dụng phương thức này để nâng cao thẩm mĩ của câu thơ thì

người nghiên cứu, phân tích lại dựa vào đó để tìm đến sự sáng tạo của nhà nghệ sĩ. Xét cho cùng, thì quá trình hiện thực hóa phương thức biểu hiện, đây chính là quá trình thực hiện biện pháp chuyển nghĩa, một biện pháp vô cùng quan trọng trong các loại thơ trữ tình. Chính thông qua biện pháp này, nhà thơ thường đem đến cho người đọc những nhận thức mới mẻ về đối tượng. Ta đọc câu thơ:

*Vàng trắng ai sẻ làm đôi
Nửa in gối chiếc nửa soi dặm trường.*

(Truyện Kiều)

Câu thơ như diễn tả được cả một chuỗi ngày dài dằng dặc trước nỗi buồn thấm thía của cuộc chia li sau lúc nàng Kiều chia tay với Thúc Sinh để từ đây nàng bước vào cuộc đời giang hồ lưu lạc.

Sở dĩ câu thơ trên có sức diễn tả kì diệu về tâm trạng, tình cảm của con người chính là nhờ thao tác so sánh, liên tưởng rất độc đáo của nghệ sĩ. Ở đây “vàng trắng” vốn là một cái không thể chia sẻ được, đã được nhà thơ dùng làm biểu tượng diễn tả một cuộc chia li. Cuộc chia li ấy không được miêu tả một cách trực tiếp, mà được miêu tả thông qua một đối tượng khác, song nhờ có mối quan hệ liên tưởng, người đọc vẫn nhận ra cái ý nghĩa bên trong và dụng ý của nhà thơ. Cụ thể là “vàng trắng” trong mối quan hệ với “gối chiếc” và “soi dặm trường” đã tạo nên văn cảnh khiến cho người đọc có cơ sở liên hệ tới cảnh ngộ của những người trong cuộc. Kể thì ở lại “buồng không gối chiếc”, kẻ ra đi “bóng lạnh canh trường”... câu thơ chan chứa niềm cảm thương và xúc động.

Hiện thực hóa phương thức biểu hiện bằng biện pháp chuyển nghĩa, nhà thơ đã tạo nên những hình tượng nghệ thuật. Trong khi phân tích thơ, nhất thiết

không thể bỏ qua quá trình này. Chẳng hạn, đọc một đoạn trong *Truyện Kiều*:

*Tiền đây xin một hai điều
Đài gương soi đến đầu bèo cho chăng?
Ngán ngừ nàng mới thưa rằng
“Thói nhà băng tuyết chất hằng phi phong
Dầu khi lá thắm chỉ hồng
Nên chăng thì cũng tại lòng mẹ cha...”*

Có một điều thú vị là trong cả đoạn thơ trên không có một từ ngữ nào nói về tình yêu lứa đôi, vậy mà khi đọc đoạn thơ này người đọc lại nhận được cái thông tin ấy. Điều đó mới nghe tưởng như là vô lí. Nhưng nó lại là một thực tế khách quan. Vậy khi phân tích, người nói phải giúp cho người nghe nắm được các thao tác đi từ ngôn ngữ tới hình tượng thơ. Và, ngược lại, đi từ hình tượng thơ để trở về xem xét các biện pháp nghệ thuật sử dụng ngôn ngữ của tác giả. Ở đoạn thơ trên, rõ ràng hiện tượng chuyển nghĩa xảy ra ở các chữ: “Đài gương”, “dầu bèo”, “lá thắm”, “chỉ hồng” còn tất cả các từ, các chữ còn lại tạo thành một văn cảnh làm tiền đề cho việc chuyển nghĩa. Chính vì thế, người đọc mới có lí do để cảm nhận được cái ý nghĩa biểu tượng của các câu thơ trong cả đoạn thơ. Ý nghĩa biểu tượng đó chính là tình cảm giữa Kim Trọng và Thúy Kiều. Ta thấy, ngay từ những phút ban đầu gặp gỡ anh chàng thư sinh hào hoa phong nhã, chàng Kim đã yêu nàng Kiều say đắm. Tình yêu ấy dù chỉ được thể hiện qua lời tỏ tình xa xôi, bóng bẩy vẫn bộc lộ những khao khát mãnh liệt trong trái tim yêu đương của chàng: “Đài gương soi đến đầu bèo cho chăng”. Đáp lại lời tỏ tình kín đáo của anh chàng họ Kim, câu trả lời của nàng Kiều mới khôn ngoan và phép tắc làm sao:

*Dầu khi lá thấm chỉ hồng
Nên chăng thì cũng tại lòng mẹ cha*

Như vậy, phân tích thơ dựa trên phương thức biểu hiện sẽ thoát khỏi những định kiến chủ quan cũng như tính ngẫu nhiên trong khi phân tích thơ. Phương thức biểu hiện thực tế nằm trong mối quan hệ qua lại giữa cái gọi là ngôn ngữ và cái gọi là lời nói có tính chất cá nhân. Một nhà nghệ sĩ dù có tài đến đâu cũng không thể tạo ra những phương thức biểu hiện tách rời khỏi tập quán, thói quen và cách tri giác ngôn ngữ của dân tộc mình. Ngược lại, những đặc điểm ngôn ngữ dân tộc tuy là nền tảng chung làm tiền đề vật chất cho phương thức biểu hiện, sẽ vẫn không hề câu thúc, trói buộc sự sáng tạo của nhà nghệ sĩ.

Cho nên, xét cho cùng việc làm giàu phương thức biểu hiện ở trong thơ không là cái gì khác ngoài việc làm phong phú thêm các khả năng chuyển nghĩa trên các cấp độ từ, câu... và những cách diễn đạt khác.

Hiện tượng chuyển nghĩa trong thơ vô cùng đa dạng và phong phú. Chúng ta cần chú ý phân biệt:

- a) Những cái thuộc về hiện tượng chuyển nghĩa
- b) Những cái không thuộc về hiện tượng chuyển nghĩa.

Trong thơ một khi đã xuất hiện hiện tượng chuyển nghĩa thì tức là phương thức biểu hiện cũng bắt đầu hoạt động. vậy việc xác định xem hiện tượng chuyển nghĩa nằm ở đây như thế nào? chuyển nghĩa dựa trên thủ pháp gì? cũng là một việc làm hết sức quan trọng.

Từ trước đến nay, các nhà nghiên cứu từ học thường cho hiện tượng chuyển nghĩa trong tiếng Việt bao gồm đầy đủ các trường hợp như: so sánh, ẩn dụ, hoán dụ, khoa trương phóng đại... còn một số nhà từ vựng học lại cho rằng so sánh không phải là biện

pháp chuyển nghĩa. Những quan niệm đó tuy có những mặt đúng song vẫn chưa đầy đủ.

Trong thực tiễn thi ca Việt Nam, chúng ta bắt gặp rất nhiều trường hợp sử dụng lối so sánh nhưng không hề tạo ra sự chuyển nghĩa nào. Chẳng hạn:

Nhớ ai như nhớ thuốc Lào

Đã chôn điếu xuống lại đào điếu lên

(Ca dao)

hoặc:

Giặc dội bom bên sông dầu ngô

Nơi ta ngồi cỏ cháy thành than

Nước sông chảy một dòng máu đỏ

Như hận thù không tan không tan

(Xuân Sách)

Những sự so sánh như vậy thực chất chỉ là đối chiếu những nét tương đồng giữa các sự vật và hiện tượng trong thực tế, nhằm gợi tả một hình ảnh đã liên tưởng, từ đó tác động tới xúc cảm trong lòng người đọc. Kết quả của sự so sánh này không làm biến đổi ý nghĩa của từ cũng như ý nghĩa của cấu trúc câu thơ. Nghĩa là, ở đây không có sự chuyển nghĩa.

Trong khi đó, chúng ta cũng lại gặp rất nhiều trường hợp các nhà nghệ sĩ sử dụng lối so sánh tạo ra sự chuyển nghĩa:

Hoa tàn mà lại thêm tươi

Trăng tàn mà lại hơn mười rằm xưa

(Truyện Kiều)

Ca ngợi nàng Kiều như thế mới thực là một tấm lòng đầy ưu ái, nhân đạo. Có thể nói rằng, sống giữa thời đại phong kiến khắc nghiệt với trăm ngàn thứ giáo lý trói buộc con người, phải có những quan niệm rất tiến bộ, nhà thơ mới viết được những câu thơ giàu

nhân đạo tính như vậy. Gần hai trăm năm sau, nhà thơ Tố Hữu cũng trả lại giá trị con người cho một cô gái giang hồ bằng một kiểu so sánh trực tiếp:

Ngày mai cô sẽ từ trong tới ngoài

Thơm như hương nhụy hoa lài

Sạch như nước suối ban mai giữa rừng...

(Tiếng hát sông Hương)

Tác giả không dùng phép chuyển nghĩa, song câu thơ vẫn bóng bẩy, mượt mà, thể hiện được chủ nghĩa nhân đạo cao cả, khẳng định một ngày mai tươi sáng sẽ đến.

Thế giới nội tâm của con người vô cùng phong phú và đa dạng, đòi hỏi các nhà thơ luôn luôn phải tìm tòi, khám phá và thể hiện. Ngôn ngữ là một phương tiện biểu hiện cực kì quan trọng trong hoạt động sáng tạo thi ca. Nhiều kiểu diễn đạt tuy đã được định hình trong lịch sử ngôn ngữ văn học và trong lời nói, song chúng vẫn hoàn toàn không phải là những khuôn khổ bó buộc đối với người cầm bút sáng tạo. Trái lại nó còn là tiền đề làm nền tảng giúp cho các nhà sáng tác phát huy hết những năng lực lao động nghệ thuật trong khi xây dựng các tác phẩm văn học.

Như vậy, phân tích phương thức biểu hiện của ngôn ngữ thơ thực chất phải bao gồm hai mặt:

- Mặt thứ nhất: phải phân tích những kiểu diễn đạt cơ bản trong thơ ca. Chẳng hạn như những kiểu so sánh, ẩn dụ, hoán dụ, tỉ dụ, khoa trương... là những kiểu diễn đạt hay được dùng phổ biến nhất, mang đặc điểm ngôn ngữ thể loại. Những kiểu diễn đạt này không những có trong tiếng Việt mà còn mang tính chất phổ quát có ở rất nhiều ngôn ngữ.

- Mặt thứ hai: cần phải phân tích những biện pháp chuyển nghĩa mà nhà thơ áp dụng để biểu thị những

suy nghĩ, tình cảm của mình trước đối tượng, cũng như việc miêu tả những tính chất và phẩm cách của đối tượng. Các hiện tượng chuyển nghĩa trong thơ không phải là hiện tượng tự thân vốn có của thơ ca, mà thuộc về bàn tay sáng tạo nghệ thuật của con người. Nói một cách khác, nó không phải là tiền đề mà là kết luận của một thao tác trong quá trình sáng tạo nghệ thuật. Một khi nhà nghệ sĩ muốn thực hiện biện pháp chuyển nghĩa thì phải dùng các thao tác liên tưởng và so sánh để tạo ra khả năng chuyển nghĩa. Sự liên tưởng so sánh này thường nằm trong cái mạch ngầm của tư duy. Nó chính là kết quả của sự so sánh ngầm (so sánh chỉ có một vế) cho nên thường bộc lộ kín đáo chứ không hiện ra một cách rõ ràng như so sánh trực tiếp.

*Tuồng chi là giống hôi tanh
Thân nghìn vàng để ô danh má hồng
Thôi còn chi nữa mà mong
Đời người thôi thế là xong một đời*

(Truyện Kiều)

Tri giác kiểu văn bản thơ như vậy đòi hỏi phải có những năng lực nhận thức ngôn ngữ ở chiều sâu. Bởi vì, thông thường, “ở đâu xuất hiện hiện tượng chuyển nghĩa thì ở đó cái nghĩa đen, nghĩa thường trực, nghĩa cơ bản của từ bị biến đi và thay vào đó là sự xuất hiện một nét nghĩa mới, nét nghĩa có tính chất biểu tượng của từ”.

Phân tích thơ trên phương diện này còn cần phải chú ý hai hiện tượng mà nhìn bề ngoài có vẻ giống nhau, nhưng thực chất là giữa chúng lại có sự khác nhau. Đó là: Hiện tượng chuyển nghĩa và hiện tượng chuyển đổi từ loại. Chẳng hạn, *bào* (cái bào) trong “cho tôi mượn cái bào” và *bào* (hành động bào) trong “bào

hộ tôi cái ghế” là hiện tượng chuyển đổi từ loại, hiện tượng này thuộc phạm trù ngôn ngữ. Ngược lại, hiện tượng chuyển nghĩa lại thuộc phạm trù lời nói trong đó in đậm dấu ấn cá nhân của người sáng tác.

Trong thơ ca Việt Nam, hiện tượng chuyển nghĩa là một hiện tượng vô cùng phong phú, thể hiện dưới nhiều dạng vẻ khác nhau. Thông thường người ta hay dùng các từ chỉ các sự vật ngoài thực tế khách quan để biểu tượng ý chí và tình cảm của con người cũng như mọi ý nghĩ thầm kín, mọi quan niệm và sự đánh giá của con người về các sự vật và hiện tượng tồn tại trong thực tế khách quan. Sự chuyển nghĩa này có thể nói là phổ biến nhất. Đó là sự chuyển nghĩa từ phạm trù sự vật sang phạm trù nói về con người (trong đó bao hàm cả những trường hợp nói về tình cảm, tâm lí, trí tuệ, quan niệm... của con người). Chẳng hạn, nói về trai gái, quan hệ trai gái và tình yêu lứa đôi, người ta có thể dùng các từ: ong - bướm, thuyền-bến, thuyền - biển, liễu - hoa...

*Êm đêm trướng rủ màn che
Tuồng đông ong bướm đi về mặc ai*

(Truyện Kiều)

*Thuyền về có nhớ bến chăng
Bến thì một dạ khăng khăng đợi thuyền*

(Ca dao)

*Chơi cho liễu chán hoa chê
Cho lăn lóc đá cho mê mẩn đời
Khi khóe hạnh khi nét ngài
Khi ngâm ngội nguyệt khi cười cợt hoa*

(Truyện Kiều)

Chính nhờ các biện pháp chuyển nghĩa khác nhau, các nhà sáng tác đã có những đóng góp rất lớn trong

việc làm giàu có thêm phương thức biểu hiện của tiếng Việt. Ta đọc một đoạn ca dao nói về con kiến:

*Con kiến mày leo cành đa
Leo phải cành cụt leo ra leo vào
Con kiến mày leo cành đào
Leo phải cành cụt leo vào leo ra*

Cách chuyển nghĩa trong này rất nhuần nhuyễn. Chúng ta lưu ý hai điểm:

a) Tính biểu trưng ngữ nghĩa của từ “con kiến” (con ong cái kiến vốn là các con vật nhỏ bé thường được dùng với nghĩa biểu trưng, chỉ những con người nhỏ bé không có địa vị trong xã hội cũ).

b) Dụng ý của nhà nghệ sĩ dân gian trong việc cấu từ, tổ chức câu (chỉ trong bốn dòng có tới 8 từ “leo”, được dùng trong một cấu trúc lặp lại kiểu vòng quanh “leo ra leo vào”, “leo vào leo ra”).

Chính nhờ đó nội dung của câu ca dao này đã đạt tới các đích thứ hai “nói về số phận quần chúng của những người nông dân Việt Nam”.

Tình cảm, tư tưởng luôn luôn đa dạng, phức tạp, muôn màu muôn vẻ giống như sự vận động không ngừng của sự vật hiện tượng trong thực tế khách quan. Do đó, để đảm bảo cho thơ luôn có những yếu tố mới thì việc làm gia tăng phương thức biểu hiện bằng việc tăng cường các biện pháp chuyển nghĩa là một nhu cầu không thể thiếu được đối với các nhà thơ. Chẳng những các nhà thơ có thể chuyển nghĩa từ những cái thuộc về phạm trù sự vật sang phạm trù nói về con người mà còn có thể chuyển nghĩa từ phạm trù sự vật sang phạm trù khái niệm, hoặc có khi chuyển nghĩa từ phạm trù khái niệm này sang phạm trù khái niệm khác. Ví dụ:

Chiếc ghế sơn xanh còn ấm hơi người

*Ba mươi bốn năm xưa
Ngồi dưới mặt trời
Viết những dòng
Ánh sáng
(Tố Hữu)*

Sự kết hợp bất ngờ giữa động từ “viết” với danh ngữ ở phía sau “dòng ánh sáng” đã làm cho “dòng ánh sáng” vốn là một khái niệm thuộc ngành vật lí chuyển sang ý nghĩa khái niệm thuộc phạm trù tư tưởng triết học: “chân lí”.

Phương thức biểu hiện là những phương thức không thể thiếu được trong thơ ca, không những nó hoạt động mạnh mẽ trong các loại thơ trữ tình mà ngay cả trong các loại thơ mang chất anh hùng ca vẫn là phương tiện tối cần thiết giúp cho nhà nghệ sĩ khai thác thể hiện những phẩm cách của nhân vật.

Trong thơ ca Việt Nam, từ ca dao cho đến thơ hiện đại, chúng ta gặp rất nhiều những câu, những bài giàu sức biểu hiện:

*Cha mẹ em cho em sang chuyển đồ nghiêng
Thuyền chòng chành đôi mạn em ôm duyên trở về*
(Ca dao)

*Lòng em như quán bán hàng
Còn anh là khách qua đàng trú chân*
(Ca dao)

*Em tưởng nước giếng sâu em nối sợi dây dài
Ai ngờ giếng cạn em tiếc hoài sợi dây*
(Ca dao)

Trong thơ hiện đại ta cũng gặp rất nhiều bài thơ giàu tính biểu hiện ở các tác giả: Tố Hữu, Huy Cận, Lưu Trọng Lư, Thế Lữ, Chế Lan Viên, Nguyễn Đình

Thi, Tế Hanh, Thu Bồn, Chính Hữu, Giang Nam, Phạm Tiến Duật, Nguyễn Duy...

Những bài thơ loại này thường để lại những ấn tượng rất sâu trong lòng người đọc.

Đến đây cũng cần nhấn mạnh thêm rằng, phương thức biểu hiện không phải là cái gì bất biến. Nó luôn luôn vận động trong không gian và thời gian.

13. Tính vận động của phương thức biểu hiện trong thơ ca Việt Nam.

Phương thức biểu hiện có vai trò cực kì quan trọng trong hoạt động sáng tạo thơ ca. Thơ ca là một thể loại của văn học nghệ thuật. Nó cũng thuộc về một hình thái ý thức xã hội. Vậy, nói tới phương thức biểu hiện của ngôn ngữ thơ không thể không nói tới tính vận động có tính chất lịch sử của nó.

Trong mỗi một giai đoạn lịch sử thơ ca sẽ có phương thức biểu hiện khác nhau. Phương thức ấy mang đặc điểm của phong cách thời đại. Nghĩa là nó phụ thuộc vào cả ý thức hệ của từng thời đại cùng với những cơ sở vật chất quy định sự tồn tại xã hội, phù hợp với quan niệm thẩm mĩ, triết học, văn học... của những người sống trong thời đại ấy.

Đối tượng phản ánh của thơ ca bao gồm tất cả các hiện tượng thiên nhiên và xã hội. Trong đó mọi hoạt động sản xuất, đấu tranh xã hội, đấu tranh với thiên nhiên của con người là đối tượng quan trọng nhất của thơ ca.

Cũng như các thể loại khác của văn học, thơ ca đi vào nhiều đề tài khác nhau: Đề tài đấu tranh giai cấp, đấu tranh với thiên nhiên, đề tài sản xuất xây dựng xã hội, đề tài về chiến tranh, đề tài về tình yêu... Sau đây chúng ta thử quan sát tính vận động của phương

thức biểu hiện trong ngôn ngữ thơ ca qua phạm vi đề tài về tình yêu để làm sáng tỏ nhận định đó.

Trước hết, những người yêu thích thơ ca đều có thể bằng cảm quan nhận thấy rằng, từ phong trào Thơ mới đến nay thơ tình yêu Việt Nam đã có một bước tiến đáng kể. Bước tiến đó được thể hiện trên nhiều phương diện, nhưng trước hết là ở ngôn ngữ. Bằng các thao tác nghiên cứu sự biến đổi của ngôn ngữ, ta hãy thử xem cảm quan đó có đúng hay không?

Một điểm chung nhất có thể thấy ngay là, so với thơ tình yêu ở các giai đoạn trước, thơ tình yêu trong giai đoạn này đã vượt lên một bước, dám khẳng định quyền tự do yêu đương của con người. Nhưng ra đời trong hoàn cảnh của một xã hội rối ren không có lối thoát, đất nước chìm trong cảnh ngoại xâm áp bức, thơ tình yêu cũng phản ánh sự bế tắc của hạnh phúc con người. Cho nên phương thức biểu hiện tập trung nhất của nó là:

Tình yêu	—————	mất mát, đau khổ
(Hạnh phúc)		chia li, thất vọng
		hư vô

làm phương tiện biểu hiện cho những tình yêu bất hạnh. Đó là thứ tình yêu chưa đến đã bắt đầu tan vỡ, đổ nát:

*Nắng mọc chưa tìn, hoa rụng không ngờ
Tình yêu đến tình yêu đi ai biết
Trong gặp gỡ đã có mầm ỉ biệt
Những vườn xưa nay đoạn tuyệt dấu hài.*

(Xuân Diệu)

Không tin vào cuộc sống, không tin vào tình yêu, tất cả trước mắt chỉ là một màu ảm đạm đối với các nhà thi sĩ. Nguyễn Bính tìm tới cái quán trọ bên đường, tới chiếc lá khoai (trong câu thành ngữ “nước

đổ lá khoai") để so sánh với cái tình yêu vô vọng của con người:

*Lòng em như quán bán hàng
Dừng chân cho khách qua đường mà thôi
...Lòng em như chiếc lá khoai
Đổ bao nhiêu nước ra ngoài bấy nhiêu*

(Hai lòng)

Trong bế tắc, tình yêu đã không còn có ý nghĩa gì nữa thì cuộc đời đối với các thi sĩ cũng chẳng có nghĩa lí gì. Tất cả chỉ là tạm bợ, thoi thóp trong cảnh điêu tàn:

*Cuộc đời cũng điêu hiu như dặm khách
Mà tình yêu như quán trọ bên đường
Mái tranh tàng dỡ rét một đêm sương
Vò nước lã mát xoàng đôi buổi sáng*

(Xuân Diệu)

Đi vào "cái tôi" buồn bã và cô độc, phần lớn các thi sĩ đều không nhìn thấy số phận của dân tộc mình. Họ trốn vào tình yêu, nhưng tình yêu cũng không thể làm chỗ nương tựa cho tâm hồn họ. Không kể Vũ Hoàng Chương với những cơn say điên loạn, với Hàn Mặc Tử của những bài thơ quằn quại nổi đau, tất cả các thi sĩ khác trong phong trào Thơ mới cũng đều yêu trong thất vọng, mất mát. Thảng qua đây đó, ta vẫn gặp những bài thơ mang đậm hương vị của ca dao với tình yêu trong sáng nhưng lại mơ hồ, tuy trong những bài thơ đó cái chất dân gian, tình quê hương làng xóm vẫn làm ta cảm động:

*Một buổi trưa không biết ở nơi nào
Như buổi trưa nhẹ nhẹ trong ca dao
Có cu gáy có bướm vàng nữa chứ
Mà đôi lứa đứng trong vườn tình tự
Buổi trưa này xưa kia ta đã đi...*

(Huy Cận)

Hoặc:

*Nhà em có một giàn trầu
Nhà anh có một hàng cau liên phòng
Thôn Đoài ngồi nhớ thôn Đông
Cau thôn Đoài nhớ trầu không thôn nào?*

(Nguyễn Bính)

Một loạt các từ ngữ như: hoa rụng, li biệt, đoạn tuyệt, dấu hài, quán hàng, dăm khách, điều hui, quán trọ, đêm sương, tranh tàng, bướm vàng, bơ vơ... được đưa vào làm phương tiện biểu hiện cho "cái tôi trữ tình", làm cho thơ trong giai đoạn này hay với cái hay của những nỗi buồn. Thơ tình trong giai đoạn này tươi mát, ít trong trẻo và khô khan, âm hưởng đó để lại những dấu ấn đậm nét trong một số tác giả trong thơ ca đầu thời kì kháng chiến:

*Ngày xưa nàng yêu hoa sim tím
Áo nàng màu tím hoa sim
Ngày xưa đèn khuya bóng nhỏ
Nàng và cho chồng tắm áo
Ngày xưa...*

(Màu tím hoa sim - Hữu Loan)

Hay:

*Thương nhớ ơ hồ thương nhớ ai
Sông xa từng lớp lớp mưa dài
Mắt kia em có sầu có quạnh
Khi chớm thu về một sớm mai*

(Đôi bờ- Quang Dũng)

Cũng vẫn những từ ngữ có sức biểu hiện gợi buồn, gợi nhớ: đèn khuya, bóng nhỏ, màu tím hoa sim, mưa dài, sông xa, ơ hồ, sầu cô quạnh, chớm thu về... và cũng lại những kiểu cấu trúc điệp khúc, giàu nhạc điệu

dân gian nhưng lại có sức gợi tả nỗi buồn rơi nước mắt:

*Những chiều hành quân
qua những đôi sim
Những đôi hoa sim
dài trong chiều không hết
Màu tím hoa sim
tím chiều hoang li biệt
Nhìn áo rách vai
Tôi hát trong màu hoa*

(Màu tím hoa sim)

Trong khi đó ở một số tác giả khác, nỗi buồn biệt li của những người yêu nhau trong thời kì kháng chiến được thể hiện bằng cách nhìn toàn khác:

*Cô bé nhà bên có ai ngờ cũng vào du kích
Hôm gặp tôi vẫn cười khúc khích
Mắt đen tròn (thương thương quá đi thôi)
Giữa cuộc hành quân tôi không nói một lời
Đơn vị đi qua tôi ngoái đầu nhìn lại
Mưa dầm trời nhưng lòng tôi ấm mãi*

(Quê hương - Giang Nam)

Đến đây thơ ca Việt Nam nói chung và thơ tình yêu nói riêng đã bắt đầu chuyển sang bước ngoặt mới thay cho những từ ngữ biểu hiện nỗi buồn thương là những từ ngữ biểu hiện tính chất tươi mát, nhí nhảnh của tuổi trẻ.

gặp tôi ————— cười khúc khích
Mắt đen tròn ————— thương thương quá
và cảnh:

ngoái đầu ————— nhìn lại.

Bảng từ ngữ ấy đã làm nên cái âm hưởng chung của bài thơ với giai điệu mới của tình yêu. Và, vì vậy

trận mưa dài trong kỉ niệm của buổi chia tay không làm tê lạnh lòng người. Trong giá lạnh của khí trời, hi vọng về tình yêu, về cuộc sống thật ấm áp và chứa chan:

Mưa đầy trời nhưng lòng tôi ấm mãi

Trận mưa ấy có đượm nỗi nhớ man mác của biệt li, nhưng không phải là trận mưa buồn của Huy Cận:

Đêm mưa làm nhớ không gian

Lòng run thêm lạnh nỗi hàn bao la

Tai nương nước giọt mái nhà

Nghe trời nặng nặng nghe ta buồn buồn.

Trong khi phân tích quá trình thay đổi của phương thức biểu hiện, người phân tích thơ không thể bỏ qua tính “chủ thể sáng tạo của nhà văn” trong mối quan hệ với nhân sinh quan và thế giới quan sáng tác của họ. Ngoài ra những thay đổi của hoàn cảnh xã hội, quan điểm thẩm mĩ, quan điểm sáng tác của nhà thơ sẽ chi phối một cách tích cực tới sự hoạt động của phương thức biểu hiện ở trong thơ. Cho nên, chúng ta không có gì ngạc nhiên khi thấy một nhà thơ lãng mạn thường tuyệt vọng khi tình yêu của mình bị tan vỡ. Còn nhà thơ cách mạng thì ngay cả khi chịu đựng những đau thương mất mát nhất vẫn tự vượt lên được trước mình:

Bỗng tới đầu thôn tin sét đánh

Giặc giết em rồi dưới gốc thông

Giữa đêm bộ đội vây đồn Thừa

Em sống trung thành chết thủy chung

Bởi vì họ rất tự hào về người yêu, tự hào về sự hi sinh của tình yêu trước cái chung lớn lao của Tổ quốc:

Anh đi bộ đội sao trên mũ

Mãi mãi là sao sáng dẫn đường

*Em sẽ là hoa thơm trên đỉnh núi
Bốn mùa thơm ngát cánh hoa thơm*

(Vũ Cao)

Nhận thức ấy cũng cũng giống với Giang Nam:

*Xưa yêu quê hương vì có chim có bướm
Có những ngày trốn học bị đòn roi
Nay yêu quê hương vì trong từng nắm đất
Có một phần xương thịt của em tôi*

Vẫn là chim, bướm, nhưng chim, bướm gắn với những kỉ niệm tình nghịch của tuổi học trò. Vẫn là hoa, nhưng là hoa “thơm ngát bốn mùa”, vẫn là đau thương nhưng là nỗi đau thương của niềm tự hào hi vọng. Toàn bộ những từ ngữ ấy được nhà thơ sử dụng để tổ chức câu thơ, bài thơ, làm cho nó thêm giàu sức biểu hiện chất trữ tình anh hùng ca.

14. Tiền đề vật chất của phương thức biểu hiện.

“Ngôn ngữ là hiện thực trực tiếp của tư tưởng và là công cụ giao tế quan trọng nhất của con người”

Con người khi trao đổi với nhau không chỉ đơn thuần thông báo cho nhau về đối tượng mà luôn có nhu cầu muốn truyền đạt cho nhau những tư tưởng, tình cảm và sự đánh giá của mình trước những đối tượng đó.

Trong khẩu ngữ, việc biểu lộ này được thực hiện bằng nhiều cách khác nhau. Một là, bằng chính những hành động ngôn ngữ. Thứ hai, được thực hiện bằng những hành động phi ngôn ngữ. Trong khi viết, hành động phi ngôn ngữ như cử chỉ, điệu bộ... bị gạt ra ngoài hoàn toàn. Do vậy, để đạt được mục đích của mình, người viết phải tăng cường sử dụng các đơn vị ngôn ngữ có sắc thái. Trong tất cả các phong cách chức năng thuộc về ngôn ngữ viết, phong cách văn học

nghệ thuật là phong cách sử dụng các phương tiện tình thái nhiều nhất. Đặc biệt ở địa hạt thơ ca, việc sử dụng các phương tiện tình thái này lại vô cùng quan trọng.

a) Tính tình thái của các đơn vị ngôn ngữ

Hiện nay có người quan niệm tính tình thái là một đặc điểm ngôn ngữ mang tính chủ quan gắn liền với lời nói. Thực ra, nếu xét về bản chất và nguồn gốc thì tính tình thái lại thuộc về phạm trù khách quan, tồn tại ngay trong bản thân ngôn ngữ. Ngay cả trong khi nói, người nói muốn tạo ra những câu có sắc thái tình thái bằng những hành vi có tính chất cá nhân (thậm chí cả việc sử dụng hành vi phi ngôn ngữ) thì những hành động đó cũng phải dựa trên những tập quán ngôn ngữ của dân tộc, tức là trên những quy luật của ngôn ngữ mình đang sử dụng. Những tập quán này hoạt động ở phạm trù khách quan, quy định những sáng tạo cá nhân mang tính chủ quan của người nói.

Vậy thì tính tình thái tồn tại ở các đơn vị nào của ngôn ngữ? Thực ra tính tình thái tồn tại ở các đơn vị thuộc mọi cấp độ của ngôn ngữ. Quan niệm này không chấp nhận quan niệm cho rằng tính tình thái chỉ tồn tại ở các đơn vị có nghĩa (như hình vị, từ, cụm từ, câu).

Với ý nghĩa như vậy, tính tình thái trong mặt biểu hiện thực tế tồn tại ngay cả ở các cá nhân trong các quá trình nói năng. Ta có thể hình dung quá trình đó như sau:

Tính tình thái
sự phát triển

Phạm trù ngôn ngữ

Phạm trù lời nói

Các đơn vị có tính tình thái là các đơn vị như: âm vị, hình vị, từ, cụm từ, câu... Vì rằng, theo lí thuyết

thông tin “các đơn vị như âm, chữ cái, từ, đều có một lượng tin” mà bất cứ đơn vị nào có khả năng phát tin thì cũng đều phải gắn với một sắc thái nhất định: hoặc là gắn với sắc thái trung hòa, hoặc là gắn với sắc thái của một phong cách chức năng nào đó.

b) *Nguyên nhân làm nảy sinh tính tình thái của các đơn vị ngôn ngữ.*

Có hai nguyên nhân chính làm cho các đơn vị ngôn ngữ mang tính tình thái:

1) Việc hình thành các thể đối lập trong các cấp độ ngôn ngữ

2) Việc hình thành ra thể bổ sung giữa các đơn vị ngôn ngữ.

Chẳng hạn, ở cấp độ âm vị, việc hình thành ra thể đối lập: mũi/không mũi, tắc/vang, đã làm nảy sinh ra tính tình thái của các âm vị. Do đó có hiện tượng các từ được cấu tạo bằng âm cuối là phụ âm mũi, khi đọc lên có cảm giác bay bổng, ngân vang hơn. Trái lại, các từ được cấu tạo bằng âm cuối là phụ âm tắc khi đọc lên thường không có tiếng vang bay bổng. Chính vì thế các câu thơ được tổ chức bằng nhiều từ có các phụ âm mũi - vang, thường có khả năng biểu hiện những tình cảm dằn trải, mệnh mang:

Em ơi Ba Lan mùa tuyết tan

Đường bạch dương sương trắng nắng tràn

Em đi nghe tiếng người xưa vọng

Một giọng thơ ngâm một giọng dằn

(Em ơi Ba Lan - Tố Hữu)

Còn các câu thơ được tổ chức bằng những từ có âm cuối là phụ âm tắc thì thường có sức biểu hiện cho những tình cảm khúc mắc, nghẹn ngào:

*Có yêu thì yêu cho chắc
Bằng không trúc trắc thì trúc trắc cho luôn*

Hoặc, có khi trong một câu thơ có nhiều từ mang vần tắc được khép bằng từ có âm cuối là phụ âm trắc ở cuối dòng sẽ có khả năng biểu hiện cho một tình cảm ghen ngào:

*Lời kĩ nữ đã vô vì nước mắt
Du khách đi du khách đã đi rồi*

(Xuân Diệu)

Cũng vẫn ở cấp độ âm vị, việc hình thành ra thể đối lập trước/sau trong hệ thống nguyên âm và thể đối lập bằng/trắc trong hệ thống thanh điệu đã làm cho các nguyên âm và các thanh điệu có khả năng biểu hiện vô cùng phong phú. Đây cũng là một tiền đề vật chất làm giàu có cho phương thức biểu hiện trong thơ Việt Nam. Cụ thể là các từ mang nguyên âm dòng trước: i, ê, e thường có sức biểu hiện cho những tình cảm tươi sáng, nhí nhảnh, còn các từ mang nguyên âm dòng sau và dòng giữa: ư, u, o, ô thường có sức biểu hiện gợi ra những cảm giác u tối, trầm buồn. Ta quan sát bài thơ "Tiếng thu" của Lưu Trọng Lư:

*Em không nghe mùa thu
Dưới trăng mờ thốn thức?
Em không nghe rạo rực
Hình ảnh kẻ chinh phu?
Trong lòng người cô phụ
Em không nghe rừng thu
Lá thu kêu xào xạc
Con nai vàng ngơ ngác
Đạp trên lá vàng khô.*

Toàn bộ bài thơ được hiệp vần nhờ các từ ở cuối dòng thơ, trong đó tất cả từ này hoặc là mang nguyên âm dòng sau: u, hoặc là mang nguyên âm dòng giữa: ư

trong kết hợp với âm cuối là một phụ âm tắc vô thanh /k/1, vì vậy bài thơ này gợi lên cảm giác trầm buồn, thốn thức chính như nỗi niềm day dứt trong lòng tác giả.

Khác hẳn các từ mang các nguyên âm trên, các từ mang nguyên âm a lại gợi lên cảm giác vui tươi, phóng khoáng. Viết về người lính lái xe trên chiến trường chống Mĩ cứu nước, Phạm Tiến Duật đã đưa những từ có chứa nguyên âm a vào vị trí kết thúc đoạn thơ có tác dụng miêu tả bản chất của những chiến sĩ lái xe với tính cách phóng khoáng của họ:

Không có kính ừ thì có bụi

Bụi phun tóc trắng như người già

Không cần lửa phì phèo châm điếu thuốc

Nhìn nhau mặt lăm cười ha ha

(Tiểu đội xe không kính)

Giá trị biểu hiện của các nguyên âm tiếng Việt cũng giống như tình hình ở một số ngôn ngữ khác⁽¹⁾.

Ngoài ra cũng cần nói thêm rằng, tiếng Việt không những là một thứ tiếng giàu nguyên âm mà còn là một thứ tiếng rất phong phú về thanh điệu. Đó chính là cơ sở làm cho từ, ngữ của tiếng Việt có sức biểu hiện rất lớn. Với 6 thanh điệu được phân bố ở hai âm vực cao - thấp, lại được phân chia làm hai loại: bằng - trắc, các thanh điệu tiếng Việt đã góp phần rất lớn vào việc cấu tạo ra vô vàn các từ ngữ có những giá trị biểu hiện khác nhau. Đặc điểm này đã được nhiều nhà nghệ sĩ khai thác khá triệt để. Trong thơ ca có không ít các câu thơ sử dụng nhiều thanh bằng để diễn tả những tâm trạng sâu lắng, những nỗi buồn xa vắng mênh mông. Thậm chí có những câu thơ còn sử dụng toàn thanh bằng:

(1) Theo Henrơ Uýt-xơ-men thì nguyên âm *e*, *i* gợi ra cảm giác trong sáng và bay bổng, còn nguyên âm: *o*, *u* gợi ấn tượng trầm tối.

*Sương nương theo trăng ngừng lưng trời
Tương tư nâng lòng lên chơi vơi*

(Xuân Diệu)

(Câu thơ có 14 âm tiết thì 11 âm tiết mang thanh ngang và 3 âm tiết mang thanh huyền - đều là những thanh bằng)

Tương tự như vậy, trong bài thơ "Buồn đêm mưa" của Huy Cận, người đọc gặp những câu thơ giàu sức gợi cảm được hình thành do việc nhà thơ sử dụng một loạt những từ với thanh bằng:

*Nghe trời nặng nặng nghe ta buồn buồn,
Nghe đi rồi rạc trong hồn
Những chân xa vắng dặm mòn lẻ loi...
Rơi rơi dàu dàu rơi rơi
Trăm muôn giọt lệ nổi lời vu vơ*

Chỉ với 5 dòng thơ, tác giả đã huy động tới 27 âm tiết mang thanh bằng trong tổng số 36 âm tiết, trong đó lại có rất nhiều từ láy có sức gợi cảm: nặng nặng, buồn buồn, rồi rạc, lẻ loi, rơi rơi, dàu dàu, vu vơ. Chính vì vậy những câu thơ này đã tạo nên trạng thái của một nỗi buồn nhẹ nhẹ được trải ra trong không gian lạnh vắng và mênh mông. Cảm xúc ấy khác hẳn cảm xúc mạnh mẽ, khỏe khoắn khi đọc những câu thơ có nhiều âm tiết mang thanh trắc:

*Mặt trời xuống biển như hòn lửa
Sóng đã cài then đêm sập cửa
Đoàn thuyền đánh cá lại ra khơi
Câu hát căng buồm cùng gió khơi*

(Đoàn thuyền đánh cá - Huy Cận)

Viết những câu thơ trên, Huy Cận đã phần nào cho người đọc thấy được cuộc đời sóng gió của những người đi biển. Trước sức mạnh hùng dữ của thiên nhiên, sức

mạnh của con người vẫn vượt lên tất cả trong tiếng hát lao động yêu đời.

Thế đối lập không phải chỉ có ở bậc âm vị mà còn có ở tất cả các bậc lớn hơn như: bậc cấu tạo từ, bậc hình vị (trong tiếng Việt mỗi hình vị là một từ cho nên bậc hình vị trùng với bậc từ)...

Ở bậc cấu tạo từ (như phần vần trong âm tiết) có sự đối lập giữa vần khép và vần mở cũng làm nảy sinh sắc thái tình thái.

Ở bậc từ, sự đối lập về ngữ nghĩa giữa các từ đơn như: dài / ngắn, cao / thấp, gần / xa... cũng tạo ra các sắc thái tình thái rất sinh động. Vì vậy, những câu thơ chứa các từ cặp đôi của thể đối lập này thường rất giàu sức biểu hiện.

*Dang tay với thử trời cao thấp
Xoạc cẳng đo xem đất ngắn dài*

(Hồ Xuân Hương)

Qua hai dòng thơ, người đọc có thể thấy được tính cách ngang tàng của tác giả. Tính ngang tàng ấy ta còn gặp ở Trạng Quỳnh, một nhân vật có tính dân gian trong câu đối nổi tiếng.

*Trời sinh ông tú Cát
Đất nứt con bọ hung*

Cách dùng sóng đôi các cặp: trời / đất, ông / con đã tạo nên một sức biểu hiện rất cao trong việc diễn tả trí thông minh của người lao động (mà Trạng Quỳnh là đại biểu) trước thái độ hợm hình khinh đời của các ông Tú, ông Cử ngày trước.

Bên cạnh việc hình thành các thể đối lập vừa nói ở trên, việc hình thành ra thể bổ sung trong ngôn ngữ cũng là một tiền đề vật chất tạo ra những khả năng phong phú cho phương thức biểu hiện trong thơ. Chẳng

hạn, sự tồn tại hàng loạt các từ đồng nghĩa trong thể bổ sung ý nghĩa lẫn nhau đã làm cho khả năng biểu hiện của tiếng Việt vô cùng phong phú về nhiều phương diện: Khả năng diễn tả những cảm xúc, việc xây dựng các hình tượng trong thơ...

Ví dụ, cùng biểu hiện khái niệm “chết”, trong tiếng Việt có rất nhiều từ như: chết, hi sinh, băng hà, đi, về, châu trời... Ở từng trường hợp, đối với từng đối tượng miêu tả, nhà thơ sẽ có những cách sử dụng khác nhau. Khi miêu tả một cái chết với ý nghĩa là việc kết thúc của sự sống, Lê Anh Xuân vẫn làm cho người đọc cảm động sâu sắc khi được chứng kiến cái chết anh dũng phi thường của người chiến sĩ Giải phóng quân:

... Bởi anh **chết** rồi nhưng lòng dũng cảm
Vẫn đứng đang hoàng nỗ súng tiến công

(Dáng đứng Việt Nam)

Nhưng từ “chết” trong bài thơ “Quê hương” của Giang Nam lại được dùng với một ý nghĩa biểu trưng hơn, nói về sự mất mát to lớn trong tình cảm của con người:

Giặc bắn em rồi quăng mất xác
Chỉ vì em là du kích em ơi
Đau xé lòng anh **chết** nửa con người

Trong khi đó, Tố Hữu trong bài thơ “Bác ơi!” lại dùng từ “đi”, “lên đường” để thay cho từ “chết”.

Bác đã **đi** rồi sao Bác ơi?
Mùa thu đang đẹp nắng xanh trời
Miền Nam đang thắng mơ ngày hội
Rước Bác vào thăm thấy Bác cười.

Không những từ “đi” có ý nghĩa như từ “chết” mà nó còn tạo ra một khả năng biểu hiện khác, nói về cảm xúc của tác giả: sự ngạc nhiên, không in ở chính

mình khi thấy Bác kính yêu không còn nữa. Nhưng trong nỗi đau lớn lao đó, người, ta như vẫn tìm thấy một niềm an ủi: không, Bác của chúng ta không chết. Bác chỉ xa chúng ta như một lần nào đó đã đi xa. Và, như ở phần trên đã nói, bằng con mắt nhìn hết sức vận động, nhà thơ đã mạnh dạn tạo ra từ đồng nghĩa tu từ học, lâm thời, ở thế bổ sung với loạt từ đồng nghĩa trên:

Bác đã lên đường theo tổ tiên

Mác-Lê nin thế giới người hiền

Tạo ra một thế bổ sung mới này nhà thơ đã đạt được mục đích trong khi mô tả đối tượng. Bài thơ khóc Bác tuy có âm điệu bi thương nhưng vẫn hào hùng, thực chất vẫn có tính chất của một bài thơ ca ngợi lãnh tụ.

Ta cũng gặp những kiểu cấu tạo các từ đồng nghĩa tu từ học như vậy ở nhiều nhà thơ khác. Song, không phải cứ tạo ra được các từ đồng nghĩa mới thì khả năng biểu hiện của những câu thơ loại này lại có tính chất giống nhau. Trở lại quá khứ ta xem nhà thơ Nguyễn Khuyến khóc Dương Khuê:

Bác Dương thôi đã thôi rồi

... *Nước mây man mác ngậm ngùi lòng ta*

(Khóc Dương Khuê)

Thay cho từ “chết” lúc này không phải là các từ đồng nghĩa vốn có như: đi, về, băng hà... mà là một cụm từ “thôi đã thôi rồi” được dùng một cách hết sức sáng tạo, diễn tả nỗi lòng đau đớn của tác giả trước cái chết của người bạn mình. Chỉ có hai câu thơ mà nhà nghệ sĩ đã làm cho cả không gian mệnh mông cũng trở nên u tịch, buồn vắng như thương, như nhớ người đã qua đời...

Tóm lại, phương thức tạo hình và phương thức biểu

hiện ở trong thơ là hai phương thức luôn luôn tồn tại không tách biệt nhau. Nghĩa là, sự có mặt của phương thức này không phủ định sự có mặt của phương thức kia. Trái lại, chúng luôn luôn tồn tại một cách biện chứng, gắn bó chặt chẽ với nhau, bổ sung cho nhau. Tuy nhiên, tùy từng trường hợp cụ thể có khi phương thức tạo hình nổi lên hàng đầu hoặc phương thức biểu hiện nổi lên hàng đầu.

TỔ CHỨC NGÔN NGỮ VÀ CẤU TRÚC HÌNH TƯỢNG THƠ

Chương I

NGÔN NGỮ VÀ CẤU TẠO HÌNH TƯỢNG THƠ

15. Hình tượng và tính hình tượng

Trong bộ môn lí luận văn học, hiện nay thuật ngữ “hình tượng” và “tính hình tượng” vẫn chưa được hiểu một cách thống nhất... Ngay cả các công trình nổi tiếng (Wenlec., Moren và Kaide) những khái niệm này cũng không được bàn đến một cách thấu đáo. Trong cuốn sách nổi tiếng của mình Timôphêev đã chú ý tới vấn đề đó một cách đúng mức và nhấn mạnh “Một khái niệm trung tâm có ý nghĩa quyết định trong việc tiếp tục hệ thống hóa những khái niệm của khoa học về văn học là khái niệm hình tượng - hay đúng hơn và rộng hơn - tính hình tượng”. Tuy vậy, ông cũng chưa phân biệt rõ hai khái niệm này. Nhiều người khác, thậm chí còn nhập chúng làm một. Trong khi đó, về bản chất hai khái niệm đó hoàn toàn khác nhau. “Tính hình tượng” có nội dung ý nghĩa hẹp hơn.

Vậy “hình tượng” là gì? và “tính hình tượng” là gì? “Hình tượng” được biểu hiện hai nghĩa rộng và hẹp. Theo nghĩa hẹp “hình tượng” là cách biểu hiện làm cho

lời nói thêm cụ thể và có nhiều màu sắc. Ví dụ, trong câu “Phương đông sáng rực lên một ánh bình minh mới mẻ” chúng ta thấy hiện ra trước mắt một hình tượng, nghĩa là qua sự miêu tả, chúng ta hình dung ra buổi bình minh một cách cụ thể hơn. Bởi vì bình minh ở đây được ví như một đám cháy (cháy rực). Hay trong “Trường ca Pôn-tava” của Puskin, sắc đẹp của Ma-ria cũng được chúng ta nhận thức đúng như thế.

Các định nghĩa cổ truyền, thường xác định “hình tượng” là “sự phản ánh hiện thực một cách khái quát dưới hình thức đơn lẻ”. Các định nghĩa này thường đề cập tới vấn đề “tính khái quát” và “tính cá thể” của hình tượng. Chẳng hạn, bàn tới Epghêni Ônhêghin của Puskin, trước hết người ta thường chú ý tới những nét tiêu biểu của thanh niên quý tộc Nga thời bấy giờ đã được khái quát hóa và đưa vào tác phẩm, nhưng đồng thời Ônhêghin lại là một cá tính được nhà văn miêu tả hết sức cụ thể như một con người có thật trong cuộc sống và chúng ta như thấy Ônhêghin đang sống thật. Tương tự như vậy, ở Trung Quốc có “A. Q” của Lỗ Tấn, ở Việt Nam có anh Pha, Chí Phèo, chị Dậu là những nhân vật tiêu biểu nhất trong xã hội cũ, song đồng thời đó lại là những con người thật với tính cách riêng trong một hoàn cảnh lịch sử nhất định.

Những cách hiểu như trên vẫn còn rất chung. Vì vậy nó không giúp gì cho ta trong việc phân biệt cách phản ánh cuộc sống bằng hình tượng. Bởi lẽ, tất cả những quan niệm đó mới chỉ chú ý tới hình thức của việc miêu tả bằng hình tượng đến màu sắc riêng biệt của sự phản ánh bằng hình tượng mà thôi.

Nói như Gorki “Hình tượng nghệ thuật... hầu như bao giờ cũng rộng hơn và sâu hơn tư tưởng, nó phản ánh cuộc sống con người với cuộc sống tinh thần nhiều hình nhiều vẻ cùng với tất cả những mâu thuẫn về

tình cảm và ý nghĩ của nó. Tác phẩm nghệ thuật đối với cuộc sống thực tế sinh động hơn...”

Khi phân tích thơ, việc đầu tiên chúng ta cần phân biệt rõ giữa cái gọi là hình tượng nghệ thuật nói chung và hình tượng văn học nói chung. Vì rõ ràng là không phải chỉ có văn học mới có hình tượng và mới phản ánh cuộc sống bằng hình tượng. Điêu khắc, hội họa, âm nhạc đều có những hình tượng riêng của nó - tức là phản ánh cuộc sống theo cách riêng mang tính chất đặc thù của mình. Ta có thể định nghĩa hình tượng văn học như sau:

“Hình tượng văn học nghệ thuật là một bức tranh sinh động nhất của cuộc sống được xây dựng bằng ngôn ngữ nhờ có trí tưởng tượng, óc sáng tạo và cách đánh giá của nhà nghệ sĩ”.

Từ định nghĩa này có thể phân biệt một cách tương đối chính xác giữa hình tượng thuộc về văn học và hình tượng thuộc về lĩnh vực nghệ thuật.

Một hình tượng thuộc lĩnh vực nghệ thuật cũng là một bức tranh sinh động về cuộc sống nhưng nó được xây dựng bằng chất liệu là đường nét (nếu là nghệ thuật điêu khắc), là màu sắc (nếu là nghệ thuật hội họa), là âm thanh (nếu là nghệ thuật âm nhạc). Còn hình tượng thuộc lĩnh vực văn học cũng là bức tranh sinh động về cuộc sống được xây dựng từ chất liệu là ngôn ngữ. Chính vì thế, cùng một đối tượng thuộc thực tế khách quan, khi đi vào các lĩnh vực nghệ thuật khác nhau thì hình tượng của nó lại mang những vẻ đẹp khác nhau. Chẳng hạn, đêm trăng được thể hiện trong bản Xônát của Bet-thô-ven thì gây nhiều ấn tượng về cảm xúc bên trong; diễn tả những rung động khác nhau của cung bậc tình cảm con người mà khó thể dùng ngôn ngữ để diễn tả được. Trong khi đó, một

đêm trăng ở trang trại nhà bá tước Rôxtôp được nhà văn thiên tài L. Tônxtôi miêu tả trong tiểu thuyết “Chiến tranh và hòa bình” lại rất giàu chất thơ, mang đến cho người đọc nhiều cảm giác tươi mát về một cuộc sống thanh bình. Còn đêm trăng của nhà hội họa thì lại đem đến cho ta những ấn tượng cái đẹp về sự hài hòa giữa các màu sắc...

Thơ là một thể loại của văn học nghệ thuật, cho nên hình tượng thơ cũng có phần nào giống hình tượng của văn học nói chung. Tuy nhiên, nó cũng có điểm khác căn bản. Đó là cách xây dựng hình tượng dựa trên những quy luật riêng của các hoạt động ngôn ngữ, khác nhau với quy luật hoạt động ngôn ngữ trong lĩnh vực văn xuôi.

Vậy hình tượng thơ là gì?

Hình tượng thơ là một bức tranh sinh động và tương đối hoàn chỉnh về cuộc sống được xây dựng bằng một hệ thống các đơn vị ngôn ngữ có tính chất văn, điệu với trí tưởng tượng sáng tạo và cách đánh giá của nhà nghệ sĩ. Như thế, ta thấy có sự giống nhau (hay là nét chung) giữa hình tượng của thơ ca, văn học và các ngành nghệ thuật khác. Đó là trí tưởng tượng, óc sáng tạo và cách đánh giá đối tượng của nhà nghệ sĩ. Trí tưởng tượng cho phép nhà nghệ sĩ từ một cuộc sống thực có thể vươn tới những gì cao đẹp, đẹp dễ hơn cuộc sống hiện thực ấy⁽¹⁾. Còn cách đánh giá thì bắt buộc nhà nghệ sĩ phải gắn bó mình với cuộc sống, hiểu rõ cuộc sống diễn ra như thế nào và có thái độ

(1) N.G. Tsecnusepxki nói: “Nhà thơ là người hướng dẫn những người khác làm cho nó hiểu cuộc sống một cách đúng đắn và có tình cảm cao thượng: đọc tác phẩm của những nhà thơ ta sẽ biết ghét những gì hèn kém, xấu xa, biết yêu, những điều tốt đẹp, cao thượng. Đọc tác phẩm của những nhà thơ bản thân chúng ta sẽ suy nghĩ và hành động tốt hơn, cao thượng hơn”.

ra sao trước những hiện thực đó. Nghĩa là, nhà nghệ sĩ không hề làm công việc sao chép cuộc sống, sao chép hiện thực một cách máy móc. Tác phẩm của họ, như L. Tônxtôi đã nói, phải là “tấm gương phản ánh cuộc sống”. Nhưng “hình tượng” và “tính hình tượng” có phải là một không? Thực chất đó là hai khái niệm hoàn toàn khác nhau. “Hình tượng” là bức tranh về cuộc sống được phản ánh khá đầy đủ và toàn diện. Ngược lại, “tính hình tượng” chỉ là hình ảnh đơn lẻ về một mặt, về phương diện nào đó của cuộc sống, nó chưa phải là bức tranh toàn diện về cuộc sống... Xét về góc độ phản ánh thì hình tượng vừa có tính khái quát lại vừa có tính cụ thể, còn “tính hình tượng” chỉ có tính chất khái quát chứ chưa có tính cụ thể. Vậy, về bản chất “hình tượng” phải là tổng hòa của tất cả những cái có “tính hình tượng”. Theo nguyên tắc như vậy thì một cái gì đó có tính hình tượng sẽ trở lên vô dụng khi nó không được đặt trong một hoàn cảnh cụ thể. Chỉ khi nào nó được đặt đúng vào hoàn cảnh mà nó phải tồn tại, nó mới phát huy hết được tác dụng của mình. Nghĩa là, chỉ có trong những văn cảnh nhất định chúng ta mới tri giác được đầy đủ “tính hình tượng” của một cấu trúc nhất định. Và, như vậy, một hình tượng chỉ thực sự thành công khi nó là tổng hòa của những cái có “tính hình tượng”, được liên kết với nhau theo một trình tự logic và ngữ nghĩa chặt chẽ.

Ví dụ, câu thơ “Dây thép gai đâm nát trời chiều” trong bài thơ “Đất nước” của Nguyễn Đình Thi là một câu “có tính hình tượng”. Nhưng nếu tách rời nó khỏi văn cảnh, đặt nó với tư cách độc lập thì chẳng những nó không có tính hình tượng mà còn là một câu vô nghĩa. Còn trong văn cảnh của cả đoạn thơ thì câu

này từ chỗ trừu tượng đã chuyển thành câu có thể tri giác được:

*Ôi! Những cánh đồng quê chảy máu
 Dây thép gai đâm nát trời chiều
 Những đêm dài hành quân nung nấu
 Bỗng bốn chôn nhớ mắt người yêu.*

Như vậy, tính hình tượng là cái tồn tại phụ thuộc vào văn cảnh, nó tồn tại ở bề mặt văn bản, trên những mối quan hệ cụ thể, còn hình tượng là cái thuộc về cấu trúc chiều sâu của văn bản. Nó là sự tổng hòa hay là sự đồng hiện của tất cả những cái tính hình tượng của văn cảnh ấy. Nói một cách khác, hình tượng là cái nằm ở phía trong của những mối quan hệ. Ta có thể hình dung quá trình hình thành hình tượng trong thơ như sau:

	Hình tượng	Hình tượng tổng quát
Ôi! Những cánh đồng quê chảy máu tính hình tượng	chiến tranh	} người lính và tổ quốc
Dây thép gai đâm nát trời chiều tính hình tượng	tội ác	
	người lính sự căm thù	
Những đêm dài hành quân nung nấu tính hình tượng		} người lính tình yêu của người lính
Bỗng bốn chôn nhớ mắt người yêu		

Đến đây có một vấn đề được đặt ra, tại sao các câu thơ như: "cánh đồng quê đang mùa lúa chín" và "con chim bay giữa trời chiều" lại không có tính hình tượng cho dù ta đặt nó vào trong văn cảnh nào đi nữa. Trong khi đó câu:

- *Những cánh đồng quê chảy máu*
- *Dây thép gai đâm nát trời chiều*

lại có tính hình tượng?

Muốn trả lời câu hỏi này chúng ta thử tiến hành phân tích các mối quan hệ giữa những thành phần của các câu trên.

Ở câu “*Những cánh đồng quê chảy máu*” có quan hệ như sau:

cánh đồng - chảy máu,

tương tự, ở câu tiếp theo

dây thép gai - (đâm) - trời chiều

Ta thấy quan hệ giữa “*cánh đồng quê*” và “*mùa lúa chín*” (trong câu “*cánh đồng quê đang mùa lúa chín*”), giữa “*con chim bay*” và “*giữa trời chiều*” (trong câu “*con chim bay giữa trời chiều*”) là quan hệ logic ngữ nghĩa. Nhưng quan hệ giữa “*những cánh đồng*” và “*chảy máu*” với “*dây thép gai*” và “*đâm nát trời chiều*” trong câu thơ của Nguyễn Đình Thi là quan hệ có tính biểu tượng về ngữ nghĩa. Tính biểu tượng này được hình thành do sự kết hợp bất ngờ giữa các đơn vị ngôn ngữ tạo thành. Sự bất ngờ này được thể hiện qua mối quan hệ giữa chủ ngữ và vị ngữ ở dòng thơ thứ nhất, giữa vị ngữ và bổ ngữ ở dòng thơ thứ hai. Cụ thể là, động từ làm vị ngữ “*chảy máu*” vốn chỉ đi với chủ thể làm chủ ngữ là vật hữu sinh được nhà thơ cho kết hợp bất ngờ với một từ trừu tượng vô sinh “*cánh đồng*”. Cũng giống như vậy, ở dòng thơ thứ hai, động từ làm vị ngữ “*đâm*” vốn chỉ kết hợp được với các từ chỉ sự vật cụ thể đã được tác giả cho kết hợp bất ngờ với một từ trừu tượng chỉ không gian, không có quan hệ từ đi kèm. Mối quan hệ bất ngờ này tạo ra sự chú ý đối với người đọc. “*Cánh đồng quê*” gợi ra cho người đọc liên tưởng tới cuộc đời yên ả làm ăn của những

người nông dân Việt Nam, còn “trời chiều” (ở đây là buổi chiều mùa thu vốn hay được dùng với nghĩa là biểu tượng cho hòa bình) gợi ra cho người đọc liên tưởng tới cuộc sống lao động thanh bình. Thành thử câu thơ có tính khái quát hóa rất cao và có tính hình tượng sâu sắc: nói về chiến tranh và tội ác của bọn cướp nước.

Trong thơ ca, những kết hợp bao giờ cũng làm tiền đề cho việc tạo ra tính hình tượng, cho nên, xét cho cùng là cái làm nên tính hình tượng của câu thơ chính là do mối quan hệ kết hợp (hay còn gọi là mối quan hệ cú đoạn) giữa các đơn vị do một câu thơ tạo thành. Còn cơ sở giúp chúng ta có thể tri giác được tính hình tượng của câu thơ chính là quan hệ xây dựng cấu trúc của văn bản thơ.

Như thế hiển nhiên là, khi nói tới tính hình tượng của thơ ca là chúng ta nói tới hai loại quan hệ: mối quan hệ có tính chất tiềm năng (quan hệ kết hợp giữa các đơn vị) và mối quan hệ hiện thực hóa (quan hệ xây dựng cấu trúc văn bản) đó là thứ quan hệ hai chiều. Còn nói tới hình tượng là chúng ta nói tới loại quan hệ tổng hợp có tính chất tầng bậc.

Bài thơ “Đất nước” của Nguyễn Đình Thi, hình tượng ĐẤT NƯỚC được hình thành không phải bằng cách cộng lại thuần túy tất cả những hình tượng riêng lẻ trong bài thơ mà là sự tổng hòa tất cả các hình tượng theo một quan hệ có tính chất tầng bậc. Quan hệ đó được thể hiện như sau:

- | | | |
|---|---|---------------------|
| - Hình tượng về chiến tranh và tội ác của chiến tranh | } | HÌNH TƯỢNG ĐẤT NƯỚC |
| - Hình tượng về người lính và cuộc sống riêng tư của người lính | | |
| - Hình tượng về truyền thống bất khuất của dân tộc | } | |

Vậy, hình tượng thơ là cái được xây dựng từ những câu thơ có tính hình tượng. Một bài thơ hoặc một bài ca dao nào đó không thể có được hình tượng nếu được xây dựng từ những câu thơ không có tính hình tượng. Nhưng cũng có những câu thơ hoặc ca dao tuy có tính hình tượng song vẫn chưa đủ tạo ra hình tượng thơ. Ví dụ:

*Trong như tiếng hạc bay qua
Đục như tiếng suối mới sa nửa vời
Tiếng khoan như gió thoảng ngoài
Tiếng mau sầm sập như trời đổ mưa*

(Truyện Kiều)

Đó là những câu thơ rất giàu tính hình tượng, nhưng chưa đủ tạo ra hình tượng thơ. Bởi vì, khi tri giác những câu thơ loại này, cái nổi bật lên là cái nghĩa ở bình diện thứ nhất của văn bản chứ không phải là cái nghĩa bên trong, nghĩa chiều sâu của nó.

Vẫn trong “Truyện Kiều”, cùng với bốn dòng thơ, trường hợp sau đây lại tạo nên được hình tượng thơ:

*Đội trời đạp đất ở đời
Họ Từ tên Hải vốn người Việt Đông
Giang hồ quen thú vẫy vùng
Guom đàn nửa gánh non sông một chèo*

Bởi vì khi tri giác những câu thơ loại này chúng ta thường tri giác cái nghĩa thuộc bình diện thứ hai, nghĩa bên trong của cấu trúc. Hình tượng thơ mà mấy câu thơ trên đây tạo ra chính là hình tượng về người anh hùng hiệp sĩ thời phong kiến.

16. Cách cấu tạo hình tượng thơ

Tính hình tượng và hình tượng trong thơ ra đời hoàn toàn không có một cái gì thần bí, cũng hoàn toàn không phải do ý đồ chủ quan của người nghệ sĩ gán cho nó theo ý thức của riêng mình. Một người

nghệ sĩ dù có tài đến đâu cũng không thể tạo ra câu thơ có tính hình tượng hoặc hình tượng thơ theo lối chủ quan tự biện của mình. Công việc đó hoàn thành được hay không chính là nhờ vào năng lực sáng tạo của nhà nghệ sĩ, có dựa trên truyền thống của một ngôn ngữ nhất định hay không. Thực chất của việc xây dựng tính hình tượng và hình tượng trong thơ không là cái gì khác ngoài việc tổ chức các đơn vị ngôn ngữ. Vì vậy, một mặt hình tượng thơ có mang dấu ấn chủ quan của nghệ sĩ, đó là tính sáng tạo của con người được thể hiện trong quá trình sáng tác, nhưng mặt khác, xét về bản chất nó lại thuộc về yếu tố khách quan nằm trong những quy luật nội tại của ngôn ngữ.

Từ trước đến nay, khi phân tích thơ đã không ít người nhầm lẫn giữa những câu thơ có tính hình ảnh và những câu thơ có tính hình tượng. Chẳng hạn, khi phân tích “Truyện Kiều” có rất nhiều người quan niệm câu thơ dưới đây là một câu thơ giàu tính hình tượng:

*Dưới cầu nước chảy trong veo
Bên cầu tơ liễu bóng chiều thướt tha*

(Nguyễn Du)

Thực ra đó không phải một câu thơ có tính hình tượng. Mà nó chỉ là một câu thơ có hình ảnh với những từ rất gợi cảm như: trong veo (nước chảy trong veo), thướt tha (bóng chiều thướt tha). Nhưng câu:

*Cỏ non xanh rợn chân trời
Cành lê trắng điểm một vài bông hoa*

(Nguyễn Du)

thì lại là một câu thơ có tính hình tượng, mặc dù nó cũng là câu thơ tả cảnh giống như trên. Nguyên nhân nào dẫn đến kết quả ấy? Ta phân tích câu thơ thứ hai sẽ thấy rõ: “Cỏ non xanh rợn chân trời”...

Ở dòng đầu của câu thơ thứ hai, tính từ “xanh”

được miêu tả qua sự đánh giá của nhà nghệ sĩ, trong khi đó các từ giàu sắc thái gợi cảm ở câu thơ thứ nhất “trong veo”, “thướt tha” lại được sử dụng không qua một cách đánh giá nào cả. Sự đánh giá này được thể hiện ở việc dùng từ “gợn” sau tính từ “xanh”. Từ “rợn” cũng có nghĩa chỉ một trạng thái của “xanh” nhưng đồng thời lại có nghĩa chỉ trạng thái cảm giác của con người tương tự như là các từ “rờn rợn”, “sợ hãi”. Vì vậy, ở đây tính từ “xanh” đã hàm một thông báo về một lượng ngữ nghĩa mới - biểu thị tình cảm, trạng thái hay sự đánh giá của nhà nghệ sĩ đối với đối tượng. Đường như sau cái vẻ đẹp của mùa xuân được tác giả miêu tả, người đọc sẽ linh cảm thấy một cuộc đời, một số phận éo le sắp xuất hiện.

Nói chung, một kết hợp (cấu trúc) nào đó có thể, chỉ là những hình ảnh được lắp ghép lại với nhau chứ chưa tạo nên tính hình tượng, hoặc cũng có thể tạo ra được tính hình tượng. Muốn cho một câu thơ có tính hình tượng thì mối quan hệ kết hợp giữa các từ ở trong câu phải có sự bất ngờ về cấu trúc, ngữ nghĩa:

*Bác ơi! Tim Bác mệnh mệnh thế
Ôm cả non sông mọi kiếp người*

(Bác ơi! - Tố Hữu)

là một câu thơ có tính hình tượng sâu sắc, thể hiện một bút pháp điêu luyện, một tài năng mẫn cảm ngôn từ của nhà thơ. Ở đây có một kiểu kết hợp từ khá bất ngờ và thú vị. Từ “tim” là từ cụ thể chỉ bộ phận trên cơ thể con người và động vật. Từ này, theo cách nói thông thường của người Việt Nam không bao giờ kết hợp với các tính từ chỉ khoảng cách không gian vô định như: mệnh mệnh, bát ngát... những tính từ này chỉ kết hợp được với các danh từ vô sinh trừu tượng như: cánh đồng, biển cả (cánh đồng mệnh mệnh, biển

cả mệnh mông). Dem một từ hữu sinh, cụ thể là “tim” kết hợp với một tính từ có nghĩa trừu tượng “mệnh mông” Tố Hữu đã giành được một thế bất ngờ tác động tới cảm xúc trong lòng người đọc. Mỗi quan hệ bất ngờ này đã làm thay đổi cả cấu trúc ngữ nghĩa của câu thơ. Trong đó nghĩa đen, nghĩa trực tiếp của các từ như: tim, ôm đã bị triệt tiêu hoàn toàn. Thay vào đó là việc hình thành ra một sắc thái ý nghĩa mới - nghĩa hình tượng. Câu thơ đó phải được hiểu như sau:

Tình thương của Bác mệnh mông như trời biển.

Tình thương đó bao phủ lên khắp non sông và tất cả những người đau khổ trên thế gian này.

Trong một số bài thơ khác Tố Hữu cũng có nhiều tìm tòi sáng tạo trong cách tổ chức câu thơ. Trong bài “Sáng tháng Năm” anh viết:

Ôi người cha đôi mắt mẹ hiền sao

Giọng của Người không phải sấm trên cao

Thấm từng tiếng ấm vào lòng mơ ước

Con nghe Bác tưởng nghe lời non nước...

Kết hợp “người cha - đôi mắt mẹ” dường như có vẻ phi logic nhưng thực chất nó lại là một cách kết hợp từ có tính sáng tạo phù hợp với quy tắc và chuẩn mực của tiếng Việt. Vì rằng, đối với tiếng Việt, “người mẹ” thường được dùng làm biểu tượng cho sự thiêng liêng, yêu thương và triu mến. Ở đây Tố Hữu dùng kết hợp “người cha - đôi mắt mẹ” là với ý nghĩa biểu tượng thứ nhất, ca ngợi tình cảm thiêng liêng của Bác. Nó hình thành do việc sử dụng một cấu trúc so sánh được rút gọn bởi tính cân đối về nhịp điệu, ngữ điệu của câu thơ. Chính vì câu thơ phù hợp với cơ cấu của tiếng Việt nên nó vẫn làm cho người đọc liên tưởng được; “Đôi mắt Bác Hồ giống như đôi mắt mẹ hiền...”

Sau đôi mắt ấy là tất cả sự yêu thương, hi vọng. Câu thơ rõ ràng được hình thành từ một cảm xúc rất thực, không hề theo bút pháp “thần thánh hóa” lãnh tụ. Do đó nó đã cảm hóa được người đọc.

Việc sáng tạo ra những kết hợp từ mới bao giờ cũng là yếu tố quan trọng đối với thơ ca. Viết về những người anh hùng vô danh thời kì chống Mĩ, Chế Lan Viên đã dựng nên hình tượng người Việt Nam bằng một loại các cách kết hợp từ độc đáo:

Hỏi họ tổ quốc là gì ư? Họ lúng túng im.

Chân lí của lắm nhời

*Phút trước họ vô danh, phút sau hóa phi thường
vĩ đại,*

*Im lặng đánh. Im lặng cười, nghìn chết cũng chẳng
khi lui*

(Nghĩ suy 68)

Tuy nhiên, muốn tạo ra tính hình tượng của câu thơ nói riêng và tạo ra hình tượng của thơ ca nói chung, ngoài hướng tìm tòi những kiểu kết hợp từ mới lạ, nhà thơ còn có thể sử dụng những kiểu cấu trúc, những kiểu kết hợp từ dựa vào những cách liên tưởng, so sánh mới:

Nhân dân là bể

Văn nghệ là thuyền

Thuyền xô sóng dậy

Sóng đẩy thuyền lên

(Tố Hữu)

Cách so sánh của nhà thơ với từ “là” là một kiểu so sánh khẳng định qua những hình ảnh rất dễ liên tưởng: thuyền - biển, gió - buồm...

Tóm lại, hình tượng thơ chính là mối quan hệ giữa các bộ phận của câu thơ, của đoạn thơ trong cách tổ chức những câu thơ, đoạn thơ để phản ánh đối tượng

với những rung động tình cảm và cách đánh giá của nhà nghệ sĩ theo cách riêng của họ. Xem xét các mối quan hệ đó phải đặc biệt chú ý tới khả năng phát hiện, khả năng sáng tạo của những người làm thơ trong việc tìm tòi ra những kiểu cấu trúc mới trên con đường phản ánh hiện thực. Đặc biệt cần chú ý tới cả khả năng tiềm tàng và khả năng hiện thực của ngôn ngữ.

Việc phân tích hình tượng thơ có thể đứng từ nhiều góc độ khác nhau, sẽ là phiến diện hời hợt nếu không chú ý tới cấu trúc hình tượng được hình thành bằng con đường ngôn ngữ, một trong những đặc điểm quan trọng nhất làm nên cái riêng của hình tượng thơ ca trong các dân tộc khác nhau.

Tìm hiểu cấu trúc hình tượng thơ một mặt phải chú ý tới quan hệ kết hợp, mặt khác còn phải chú ý tới các thao tác liên tưởng, so sánh, trong tư duy và cơ chế ngôn ngữ của tiếng Việt, trong việc hiện thực hóa các thao tác đó. Trước hết cần quan tâm tới cơ sở vật chất đầu tiên của quá trình này. Đó là cơ sở của mối quan hệ giữa *nghĩa* và *nghĩa hình tượng*.

Chương II

VẤN ĐỀ VỀ NGHĨA VÀ NGHĨA HÌNH TƯỢNG TRONG THƠ

17. Nghĩa của từ và nghĩa hình tượng.

Nghĩa của từ là sự phản ánh của nhận thức con người về hiện thực được củng cố dưới một vỏ âm thanh nhất định. Nếu như mỗi một vỏ âm thanh chỉ chuyên chở có một nghĩa thì hiển nhiên là từ không bao giờ có nghĩa hình tượng, và cũng chẳng bao giờ có cái gọi là tính hình tượng và hình tượng thơ.

Học thuyết Mác-Lê nin đã chỉ ra rằng, tư duy con người trong quá trình phát triển bao giờ cũng đi từ thấp đến cao, từ đơn giản đến phức tạp. Sự phát triển của tư duy cũng chính là biểu hiện sự phát triển của ngôn ngữ. Bởi vì con người tư duy bằng ngôn ngữ. Để đáp ứng với nhu cầu phát triển của tư duy, ngôn ngữ cũng càng ngày càng phát triển. Sự phát triển đó được thể hiện trên hai mặt: mặt số lượng và mặt chất lượng.

Mỗi một ngôn ngữ nói chung, cũng như tiếng Việt nói riêng, đều chỉ có một số lượng vỏ âm thanh nhất định. Do đó, vốn từ vựng của một ngôn ngữ dù vô cùng lớn, nhưng không phải là vô hạn. Đứng trước những sự phát triển như vũ bão của kinh tế, khoa học kĩ thuật... và mọi mặt đời sống xã hội, ngôn ngữ cần phải có những bước phát triển mới, những từ ngữ mới ngày càng nhiều để diễn đạt những khái niệm mới và

những hiểu biết của con người. Nhưng, như đã nói, số lượng vô âm thanh của một ngôn ngữ chỉ có hạn, cho nên ngoài việc cấu tạo ra những đơn vị từ ngữ mới, con người còn phải sử dụng cả các đơn vị đã có sẵn trong ngôn ngữ. Tình hình phát triển ngôn ngữ sẽ xảy ra theo các khuynh hướng sau đây:

a) Dùng tên gọi mới để biểu thị những sự vật, những khái niệm mới.

b) Dùng tên gọi cũ để biểu thị những sự vật, những khái niệm mới.

c) Dùng tên gọi mới để biểu thị những sự vật, những khái niệm cũ.

Trong ngôn ngữ, việc đạt tới mối quan hệ tương ứng 1/1 giữa nội dung và hình thức biểu hiện ở các đơn vị từ ngữ là trường hợp hiếm thấy và có tính chất lí tưởng (thường chỉ thấy ở các thuật ngữ chuyên môn rất hẹp). Phần lớn trong ngôn ngữ đời sống và trong ngôn ngữ văn học, hiện tượng không tương ứng 1/1 giữa nội dung và hình thức biểu hiện vẫn là phổ biến. Chính hiện tượng này đã làm tiền đề vật chất cho việc tạo ra nghĩa hình tượng của từ.

18. Nghĩa hình tượng của từ trong ngôn ngữ thơ.

Mỗi khi nói tới mặt nghĩa hình tượng của từ là chúng ta nói tới mặt có liên quan với vô âm thanh vật chất của từ (hình thức biểu hiện). Vậy nghĩa hình tượng trước hết không phải là cái gì huyền bí, phi vật chất. Xét về bản chất nó là cái thuộc phạm trù khách quan tồn tại trong bản thân ngôn ngữ. Vậy, nghĩa hình tượng của từ là gì? Nó có nằm trong cơ cấu ngữ nghĩa của từ hay không?

Muốn trả lời câu hỏi này và muốn tìm hiểu vai trò nghĩa hình tượng của từ trong việc xây dựng nên tính

hình tượng và hình tượng thơ, chúng ta phân tích đoạn ca dao sau:

*Bây giờ mặn mới hỏi đào
Vườn hồng đã có lối vào hay chưa?
Mặn hỏi thì đào xin thua
Vườn hồng có lối nhưng chưa ai vào.*

Đây là đoạn ca dao có tính hình tượng. Vì rõ ràng là khi đọc đoạn ca dao này, người đọc sẽ lĩnh hội lượng thông tin ngữ nghĩa có tính hình tượng được hình thành ở bình diện ngữ nghĩa thứ hai, chứ không phải là ở bình diện ngữ nghĩa thứ nhất. Nội dung thông tin ngữ nghĩa đó chính là cuộc trò chuyện tình tứ của chàng trai và cô gái nọ.

Vậy tính hình tượng của đoạn ca dao trên do đâu mà ra? Nói cách khác, tính hình tượng đó nảy sinh như thế nào? Có thể trả lời rằng nó nảy sinh từ cấu trúc của câu. Tuy nhiên, nói như thế chưa đủ. Bởi vì, nếu chỉ thuần túy đứng về mặt cấu trúc thì ta có thể đưa ra một cấu trúc khác tương đương với nó:

"Bây giờ táo mới hỏi lê".

Vấn đề là chỗ cấu trúc "Bây giờ mặn mới hỏi đào" lại có tính hình tượng? còn cấu trúc "Bây giờ táo mới hỏi lê" lại không có tính hình tượng? Vậy phải chăng tính hình tượng của câu ca dao này được hình thành từ một loại nghĩa nào đấy?

Theo quy tắc chung, muốn tổ chức câu chúng ta phải: Dùng từ kết hợp với từ để tạo thành cụm từ, sau đó dùng cụm từ kết hợp với cụm từ để tạo thành câu.

Xét đoạn ca dao trên ta thấy bản thân các cụm từ mặn hỏi đào "vườn hồng có lối" cũng không có tính hình tượng. Tính hình tượng của câu được hình thành không phải do tự thân mô hình cấu trúc mà được hình

thành bằng phương pháp hiện thực hóa ý nghĩa của những từ nhất định nào đó qua cấu trúc. Mặt khác, tính hình tượng của câu cũng hoàn toàn không phải do việc cộng nghĩa của tất cả các từ lại mà thành. Nó là tổng hòa của nhiều mối quan hệ trong việc hiện thực hóa ý nghĩa của những từ cụ thể mà những mối quan hệ đó hoàn toàn không phải chỉ có quan hệ về ngôn ngữ (ở đây là quan hệ cú pháp) mà thôi. Nhưng có đặc điểm đáng lưu ý ở đây chính là khi hiện thực hóa thì dường như cái nghĩa trực tiếp, nghĩa thường trực của từ đã bị triệt tiêu đi, thay vào đó là một cái nghĩa hoàn toàn mới, có khi mới tới mức nhiều khi ta cảm thấy xa lạ với nó. Nghĩa là không ai có thể hình dung những trường hợp như vừa nêu. Các từ “mận” và “đào” lại có thể được hiểu là “chàng trai” và “cô gái”, trong khi thông tin ngữ nghĩa hình tượng của đoạn ca dao này lại có được khả năng như vậy. Phân tích đoạn ca dao trên ta thấy:

a) Bản thân từ khi đứng tách rời khỏi văn cảnh không làm nên hình tượng.

b) Bản thân cấu trúc cũng không làm nên tính hình tượng. Tính hình tượng của câu được hình thành do một loại nghĩa nào đấy tồn tại trong cấu trúc. Cái nghĩa đó chính là nghĩa hình tượng. Vì vậy, vẫn cùng là các cấu trúc ở trên, nếu thay các từ “táo”, “ổi”, “lê” cho từ “mận”, “đào” thì tính hình tượng của câu sẽ bị phá vỡ. Sự khác nhau ấy là sự khác nhau giữa một bên gồm các từ có nghĩa hình (mận, đào) và một bên gồm các từ không có nghĩa hình tượng (táo, ổi, lê). Nếu phân tích kĩ ta sẽ thấy việc hình thành nên nghĩa hình tượng ở các từ “mận”, “đào” là một quá trình biểu trưng hóa tín hiệu ngôn ngữ hết sức phức tạp.

Trước hết “mận”, “đào” là loài cây tượng trưng cho

mùa xuân, cho vẻ đẹp của xuân. Trong truyền thống ngôn ngữ của tiếng Việt, mỗi khi nhắc tới “đào”, “mận” là người ta thường liên tưởng tới mùa xuân.

Nghĩa là từ “xuân” vốn có nghĩa gốc là chỉ một mùa khí hậu trong năm, dần dần trong quá trình phát triển lịch sử đã có những nghĩa dẫn thân mới. Xuân tượng trưng cho tuổi trẻ, cho sự khỏe mạnh cường tráng.

*Năm mươi ba tuổi còn xuân chán
So với ông Bành vẫn thiếu niên*

(Hồ Chí Minh)

Xuân còn tượng trưng cho sự tươi đẹp, cho tình yêu và hạnh phúc. Vì thế từ “xuân”, đã có khả năng phái sinh ra một loại từ ghép như: nàng xuân, ý xuân, buồng xuân, xuân xanh, xuân tình...

*Phong lưu rất mực hồng quần
Xuân xanh xấp xỉ tới tuần cập kê*

hoặc

*Đủ điều chung khúc ân cần
Lòng xuân phơi phới chén xuân tâng tâng*

(Truyện Kiều)

Quá trình phát triển ý nghĩa của từ “xuân” như vừa nêu trên là cơ sở làm cho từ “mận”, “đào” có được khả năng biểu trưng ý nghĩa để hình thành nên nghĩa hình tượng, nói về con người và tình yêu hạnh phúc. Nghĩa hình tượng này thực chất chỉ là cái nghĩa tiềm năng nằm sâu trong cấu trúc ngữ nghĩa của từ và không được đưa vào định nghĩa trong từ điển. Bởi thế, nó thường chỉ xuất hiện trong những văn cảnh thích hợp nhờ có bàn tay sử dụng của các nhà nghệ sĩ: “Nghĩa hình tượng của từ là cái nghĩa tiềm năng được hình thành do quá trình nhận thức của con người cùng với

sự phát triển của lịch sử, tư duy và ngôn ngữ của nhân loại và của một cộng đồng nào đó. Nó chỉ được hiện thực hóa trong những văn cảnh nhất định.

Về bản chất, nghĩa hình tượng của từ được hình thành do quá trình phát sinh ý nghĩa xảy ra trong một quá trình lịch sử rất lâu dài. Ở thời kì đương đại, tuy có nhiều nét nghĩa phát sinh đã được củng cố, được định hình, song hầu như chưa có trường hợp nào các nhà biên soạn từ điển lại đưa vào để giải thích nghĩa từ. Bởi lẽ đương nhiên, nghĩa hình tượng là cái nghĩa tiềm năng, nó vô cùng phong phú. Nếu các nhà biên soạn đưa vào để giải thích nghĩa từ thì chắc chắn mỗi dân tộc sẽ có những cuốn “trường thiên đại từ điển” khó mà tiến hành sử dụng thuận lợi. Hơn nữa, nghĩa hình tượng của từ vốn là nghĩa rất ít xuất hiện trong giao tiếp đời sống mà thường chỉ xuất hiện trong phong cách văn học nghệ thuật mà thôi.

Tuy nhiên, trên địa hạt ngôn ngữ thơ ca, việc biên soạn một cuốn từ điển giải thích về ngôn ngữ văn học nếu tiến hành được công việc giải thích nghĩa hình tượng của từ sẽ là một việc làm vô cùng bổ ích. Ví dụ, hai từ “mệnh mang” và “bát ngát” là hai từ gần nghĩa với nhau. Trong từ điển tiếng Việt từ trước đến nay các nhà biên soạn vẫn hay giải thích vòng tròn: “mệnh mông” là “bát ngát”. Khi giải thích từ “bát ngát” lại nói: “bát ngát” là “mệnh mông”. Cách giải thích như vậy rất luẩn quẩn, gây ra nhiều hạn chế đối với người đọc trong quá trình tiếp cận các tác phẩm thơ ca.

Thực ra từ “mệnh mông” có phạm vi ý nghĩa rộng hơn. Nói cách khác là có phạm vi ý nghĩa trừu tượng hơn. Ngược lại, từ “bát ngát” có phạm vi ý nghĩa hẹp hơn và cũng vì vậy có ý nghĩa cụ thể hơn. Mặc dù giữa hai từ có một nét nghĩa chung cơ bản là “chỉ

khoảng cách không gian có kích thước lớn và rộng, song giữa chúng có sự khác biệt cơ bản. Từ “mênh mông” ngoài nghĩa cơ bản vừa nêu trên còn có ý nghĩa hình tượng, nói về “sự rộng lớn” thuộc lĩnh vực trí tuệ, tình cảm của con người, còn từ “bát ngát” lại không có nghĩa hình tượng này. Chính vì thế Tố Hữu viết:

*Bác ngời đó lớn mênh mông
Trời xanh biển rộng ruộng đồng nước non*

(Sáng tháng năm)

Sự hoạt động của nghĩa hình tượng của từ ở đây đã có tác dụng chuyển câu thơ từ cấu trúc miêu tả sang cấu trúc có tính hình tượng ca ngợi tình cảm, trí tuệ lớn lao của Hồ Chủ tịch.

Nghĩa hình tượng là cái nghĩa tiềm năng, tồn tại ở bề sâu của cấu trúc ngữ nghĩa từ, cho nên, khi dịch thơ, điều quan trọng không phải là công việc dịch ngôn ngữ mà là dịch cái mã nghệ thuật: “Bên cạnh cái mã ngôn ngữ còn một cái mã siêu ngôn ngữ, cái mã nghệ thuật”. Mã nghệ thuật này ở mỗi thứ tiếng đều khác nhau do chỗ mỗi thứ tiếng đều có một cơ chế riêng, có cách ra nghĩa hình tượng theo kiểu riêng. Chính vì vậy, có khi đứng trước cùng một bài thơ, mỗi tác giả dịch thuật sẽ một khác. Chẳng hạn, bài thơ “Mẫu nông” của Lý Thân đời nhà Đường:

*Sử hòa nhật dương ngo
Hân trích hòa hạ thổ
Thùy tri bàn trung san
Lạp Lạp giai tân khổ*

Khuông Hữu Dụng dịch:

*Xới lúa trời đứng bóng
Mỏ hôi đổ xuống ruộng
Ai biết cơm trong mâm
Hạt hạt đều cay đắng*

Trong khi đó bài dịch của một tác giả khuyết danh lại theo thể lục bát truyền thống:

*Cày đồng đang buổi ban trưa
Mồ hôi thánh thót như mưa ruộng cày
Ai ơi bưng bát cơm đầy
Dẻo thơm một hạt đắng cay muôn phần*

Bài dịch của Khương Hữu Dụng sát với nguyên bản hơn. Không những thể thơ dịch vẫn giữ nguyên so với nguyên tác mà ngay cả các chữ dùng trong bài cũng sát với nguyên bản. Cụ thể là tác giả đã dùng các chữ “xới lúa” để dịch “sử hòa”, dùng “đổ xuống” để dịch “trích hòa”. Đặc biệt, ở câu cuối tác giả dùng “hạt hạt đều cay đắng” để dịch “lạp lạp giai tân khổ” lại càng sát nghĩa. Ấy vậy mà đọc bản dịch này người đọc lại không có được những xúc cảm mạnh mẽ như bản dịch của tác giả khuyết danh. Thứ nhất, trong bản dịch này, thể thơ lục bát là thể thơ trữ tình, giàu chất nhạc, có khả năng biểu thị những tình cảm sâu lắng, xúc động mãnh liệt của lòng người. Thể lục bát là thể mang đậm chất ca dao, dân ca cho nên ngôn ngữ mượt mà, thanh thoát, có thể tương ứng với tính chất của một bài dân ca nhạc phủ của nguyên tác. Với lợi thế đó, tác giả đã phát huy được những sáng tạo trong khi dịch. Chẳng hạn câu: “Hân trích hòa hạ thổ” được dịch rất phóng túng “mồ hôi thánh thót như mưa ruộng cày”. Cụm từ “mồ hôi thánh thót như mưa...” đã gợi tả được nổi cực nhọc, gian khổ của những người làm ruộng một cách sâu sắc. Sự đối lập về nghĩa giữa các từ “thánh thót” và “như mưa” trên cùng dòng thơ làm cho tình hình tượng của câu thơ rất sắc, rất nét. Một mặt, nó nói lên được sự gian khổ của công việc nhà nông, nhưng mặt khác nó còn nói lên sự lao động bền bỉ, công phu của người dân lao động. Trong khi đó câu dịch của Khương Hữu Dụng mới chỉ phản ánh được sự

gian khổ nói chung, chứ không có tính hình tượng như câu thơ trên. Ở hai câu thơ cuối cũng tương tự như vậy.

Những điều phân tích ở trên cho thấy cái nghĩa hình tượng của từ thường hoạt động rất mạnh ở trong thơ. Nghĩa hình tượng này là một trong những cơ sở làm nên tính hình tượng của thơ ca và nó luôn luôn mang:

- Tính nhân loại
- Tính dân tộc (tập quán, tâm lí, ngôn ngữ dân tộc...)
- Tính địa lí.

Tính chất thứ nhất, về mặt nguyên tắc, cho phép chuyển một cái mã nghệ thuật từ thứ tiếng này sang một thứ tiếng khác mà trong quá trình chuyển dịch hình tượng thơ vẫn được đảm bảo. Tính chất thứ hai làm thành đặc trưng riêng, phong cách độc đáo riêng của mỗi dân tộc. Còn tính chất thứ ba thể hiện những cách biểu tượng hóa sự vật của các cộng đồng người sống trên những vùng khác nhau (chẳng hạn, các nước có nhiều sông ngòi biển cả thì thường dùng các từ như: Thuyền/bến, thuyền/biển làm biểu tượng cho tình yêu. Ngược lại các nước vùng sa mạc mênh mông thì không có những biểu tượng này. Nói cách khác, các từ như: thuyền, bến, biển đi vào ngôn ngữ của các nước này không có nghĩa hình tượng).

Trên nguyên tắc chung, ta có thể phân biệt hai cách dùng từ của các nhà thơ. Một là dùng từ có hình ảnh - là cách dùng những từ có khả năng gợi hình, gợi cảm. Hai là dùng từ với nghĩa hình tượng - là dùng những từ có khả năng biểu trưng về mặt ngữ nghĩa.

19. Nguyên nhân làm nảy sinh nghĩa hình tượng của từ.

Nghĩa hình tượng của từ nảy sinh thực ra là do quá trình liên tưởng, so sánh và đối chiếu giữa các sự vật, hiện tượng thực tế với nhau và với những tình cảm, tâm lí trong cuộc sống nội tâm của con người. Sự liên tưởng so sánh, đối chiếu này xuất phát từ góc độ nào là phụ thuộc vào thói quen, tập quán của những người thuộc các cộng đồng nhất. Vì vậy, mỗi dân tộc, mỗi một nước ở các miền vùng khác nhau sẽ có những cách riêng tạo ra nghĩa hình tượng của từ. Một nước ở vùng sa mạc mênh mông sẽ không tạo ra được các hình tượng về tình yêu: con thuyền và biển cả; ngược lại, các dân tộc sống ở vùng ven biển không thể lấy con sói, con cừu làm hình tượng cho tình yêu...

Do vậy, một nhà nghệ sĩ dù có tài đến đâu cũng không thể tạo ra được nghĩa hình tượng theo quan điểm riêng của mình. Muốn tạo ra nghĩa hình tượng của từ hoặc muốn tạo ra hình tượng thơ ca, dù theo những sáng tạo độc đáo, có tính cá nhân của nghệ sĩ, vẫn phải dựa vào truyền thống ngôn ngữ của dân tộc mình.

Như trên đã nói, nghĩa hình tượng là cái nghĩa tiềm năng. Vì vậy, muốn hiện thực hóa nó cần phải có văn cảnh. Khi làm thơ, người sáng tạo muốn làm cho cái nghĩa hình tượng của từ trở thành cái nghĩa mà người đọc có thể tri giác được thì phải tạo cho nó một văn cảnh thích hợp, có khả năng hiện thực hóa cái ý nghĩa này. Quá trình hiện thực hóa ý nghĩa hình tượng của từ là nơi dành cho bàn tay sáng tạo của nhà nghệ sĩ.

Như vậy, thực chất của việc tạo ra những câu, những thông báo có tính hình tượng trong thơ chính là

việc tổ chức ra những cấu trúc có khả năng hiện thực hóa được ý nghĩa hình tượng của từ. Muốn cho thơ của mình luôn có cái mới về nội dung, nhà thơ cần phải tăng cường vốn sống thực tế, đi sâu tìm hiểu hiện thực xã hội với những biến động lớn lao của nó. Còn muốn cho thơ của mình ngày càng có những tìm tòi sáng tạo, có những cái mới về hình thức nghệ thuật, nhà thơ phải luôn trau dồi ngôn ngữ, phải luôn tìm tòi và khám phá ra những tiềm năng của ngôn ngữ trong việc diễn đạt những hiểu biết, tình cảm và trí tuệ con người. Việc khám phá ra những khả năng tiềm tàng của ngôn ngữ có thể tiến hành trên nhiều phương diện, nhưng trước hết là việc phát hiện ra những kiểu nghĩa hình tượng của từ, phát hiện ra những kiểu cấu trúc mới, những cấu trúc tiềm năng (những cấu trúc mà mọi người chưa dùng nhưng có thể được chấp nhận trong tiếng Việt hiện đại). Tất nhiên, mọi sự khám phá, phát hiện này bao giờ cũng phải xuất phát từ tập quán và truyền thống ngôn ngữ của tiếng Việt.

Đoạn thơ sau đây của Hữu Thỉnh viết về những người phụ nữ chờ chồng:

*Bởi nơi ta về có mười tám thôn vườn trầu,
mỗi vườn trầu có bao nhiêu mùa hạ
Chị đợi chờ quay mặt vào đêm
Hai mươi năm mong trời chóng tối
Hai mươi năm com phần để nguội
Thôi tết đừng về nữa chị tôi buồn
Chị tôi không trẻ nữa
Xóm làng thương ý tử vẫn kêu cô*

(Đường tới thành phố)

Mở đầu đoạn thơ, tác giả gợi cho người đọc nhớ về những vườn trầu xưa, nơi in dấu biết bao những kỉ niệm của tuổi trẻ, của tình yêu. Kỉ niệm ấy đã trôi xa

đi hai mươi năm trời dang dẵng với lòng thủy chung của người vợ trẻ ở nhà. Người vợ ấy kiên tâm, âm thầm chịu đựng những nỗi nhớ nhung vò xé trong lòng: “Chị đợi chờ quay mặt vào đêm”. Thật bất ngờ bởi sau “đợi chờ” không phải là một từ chỉ thời gian (mười năm, sáu năm...) mà là một cụm từ gồm một động từ và từ chỉ không gian “quay mặt vào đêm”. Cụm từ này đã tạo ra một biểu tượng ngữ nghĩa: người vợ trẻ đang ngoảnh lưng lại với cuộc đời căm dỗ để chấp nhận một cuộc sống cô đơn, trong bóng tối âm thầm, chung thủy đợi chồng cho đến ngày toàn thắng.

Câu tiếp theo:

Hai mươi năm cơm phần để nguội

càng ca ngợi đức độ, lòng kiên trì, sự yêu thương mà người vợ đã dành cho người chồng khi xa cách.

Đoạn tiếp sau Hữu Thỉnh viết:

Xóm làng thương không khoe con trước mặt

Hai mươi năm chị tôi đi dò dẫm

Chị sợ dẫm vì mình còn nhan sắc

Câu chuyện con dò trong ca dao vẫn còn văng vẳng:

Cha mẹ cho em sang chuyển dò nghiêng

Thuyền tròn tránh đôi mạn em ôm duyên trở về

Trong thơ Hữu Thỉnh lại có “chuyển dò dẫm”. “Chuyển dò dẫm” của hai mươi năm thì không còn là chuyển dò thực nữa. Đó là những sóng gió cuộc đời mà chị phải trải qua. Anh ra Bắc tập kết, chị ở nhà đợi anh. Nhưng chị đâu được yên thân chờ đợi? Bọn Mi nguy hàng ngày lung sục. Người vợ trẻ liệu có thể được yên thân? Chắc hẳn là không! Vì vậy (chị sợ dẫm mình vì còn nhan sắc) đâu có phải là chuyện dẫm dò. Đó là chuyện của con người. Câu thơ bật ra một khả năng mới với tình hình tượng truyền thống

việc tổ chức ra những cấu trúc có khả năng hiện thực hóa được ý nghĩa hình tượng của từ. Muốn cho thơ của mình luôn có cái mới về nội dung, nhà thơ cần phải tăng cường vốn sống thực tế, đi sâu tìm hiểu hiện thực xã hội với những biến động lớn lao của nó. Còn muốn cho thơ của mình ngày càng có những tìm tòi sáng tạo, có những cái mới về hình thức nghệ thuật, nhà thơ phải luôn trau dồi ngôn ngữ, phải luôn tìm tòi và khám phá ra những tiềm năng của ngôn ngữ trong việc diễn đạt những hiểu biết, tình cảm và trí tuệ con người. Việc khám phá ra những khả năng tiềm tàng của ngôn ngữ có thể tiến hành trên nhiều phương diện, nhưng trước hết là việc phát hiện ra những kiểu nghĩa hình tượng của từ, phát hiện ra những kiểu cấu trúc mới, những cấu trúc tiềm năng (những cấu trúc mà mọi người chưa dùng nhưng có thể được chấp nhận trong tiếng Việt hiện đại). Tất nhiên, mọi sự khám phá, phát hiện này bao giờ cũng phải xuất phát từ tập quán và truyền thống ngôn ngữ của tiếng Việt.

Đoạn thơ sau đây của Hữu Thỉnh viết về những người phụ nữ chờ chồng:

*Bởi nơi ta về có mười tám thôn vườn trầu,
mỗi vườn trầu có bao nhiêu mùa hạ
Chị đợi chờ quay mặt vào đêm
Hai mươi năm mong trời chóng tối
Hai mươi năm cơm phần để nguội
Thôi tết đừng về nữa chị tôi buồn
Chị tôi không trẻ nữa
Xóm làng thương ý tử vẫn kêu cô*

(Đường tới thành phố)

Mở đầu đoạn thơ, tác giả gợi cho người đọc nhớ về những vườn trầu xưa, nơi in dấu biết bao những kỉ niệm của tuổi trẻ, của tình yêu. Kỉ niệm ấy đã trôi xa

nhưng mang màu sắc rõ nét của sự sáng tạo. Ở ca dao thì “Thuyền trông tránh đôi mạn” biểu tượng cho sự éo le của cuộc đời người con gái trước những bất công của xã hội cũ. Nhưng ở đoạn thơ này “chuyến dò đây” và “sợ đắm” thì lại biểu tượng cho sự nguy hiểm, éo le cấp bách hơn. Cả cụm từ “vì mình còn nhan sắc” đi liền sau cụm từ “dò đây”, “chị sợ đắm” đã bộc lộ sức tố cáo của nó đối với bọn thủ phạm là Mĩ-ngụy, đồng thời cũng là một lời nói cảm thông chan chứa đối với những nỗi khổ đau chồng chất của những người vợ trẻ ở lại miền Nam...

Ở các đoạn thơ tiếp sau, còn có những câu:

Chị thiếu anh nên chị bị thừa ra

Trong giỗ tết họ hàng nội ngoại

Bao nhiêu tiếng cười vẫn coi cút một mình

sau đó là những câu chốt lại rất khái quát, đầy tính hình tượng:

Một mình một mâm cơm

Ngồi bên nào cũng lẹch

Chị chôn tuổi xuân trong má lúm đồng tiền

Trong tiếng Việt người ta đã từng nói “chôn kỉ niệm vào thời dĩ vãng” hoặc “chôn chặt những ý nghĩ trong lòng”. Đến Hữu Thỉnh, cách nói “chôn tuổi xuân trong má lúm đồng tiền” là đã tìm được cách nói mới. Trong cách nói này, nỗi đau khổ của người vợ được miêu tả sâu sắc hơn.

Nếu như “tuổi xuân” là thời tuổi trẻ chưa thật cụ thể thì “má lúm đồng tiền” đã có tác dụng làm cụ thể hóa thêm cái thời tươi trẻ đầy sắc đẹp và sức hấp dẫn của người con gái mới bước vào tuổi lập gia đình. Sự hi sinh ấy lớn lao quá, kinh khủng quá. Tất cả những đoạn thơ ấy nối tiếp vào nhau, với hình tượng sâu sắc của từng câu thơ đã tạo dựng nên hình tượng

của người phụ nữ Việt Nam trong cuộc chiến tranh giải phóng đất nước.

Sự so sánh, liên tưởng có một vai trò vô cùng quan trọng trong việc hình thành nên tính hình tượng và hình tượng thơ. Trong bài thơ viết về cây tre Việt Nam, Nguyễn Duy đã tạo dựng cho chúng ta một hình tượng độc đáo về sức mạnh và bản sắc của dân tộc.

Mở đầu bài thơ, bằng một câu lục bát, tác giả gợi cho người đọc thấy được nguồn gốc lâu đời của cây tre Việt Nam với những câu chữ mượt mà như lời của một câu ca dao quen thuộc:

*Tre xanh xanh tự bao giờ
Chuyện ngày xưa đã có bờ tre xanh*

và tiếp theo:

*Thân gầy guộc lá mong manh
Mà sao nên lũy nên thành tre ơi
Ở đâu tre cũng tốt tươi
Cho dù đất sỏi, đất vôi bạc màu.*

Cây tre nhỏ bé mà lại có ích, nó gắn liền với truyền thống dựng nước giữ nước của dân tộc ta. Nhà thơ không phải thuyết minh, nhưng tự người đọc vẫn từ cấu trúc của câu thơ mà nảy ra những so sánh, liên hệ. Sự tương phản giữa các hình ảnh “thân tre gầy guộc”, “lá mong manh” với “lũy và thành” đã bước đầu phác họa ra sức mạnh đoàn kết, sự vun đắp chung giữa các “cơ thể” độc lập. Chính nhờ có sự đoàn kết ấy mà giống loài mới được bảo toàn, mới có sức sống kì diệu: ở đâu cũng tốt tươi “cho dù đất sỏi, đất vôi bạc màu”.

Nhưng không phải tồn tại chỉ nhờ có sự đoàn kết mà bản thân mỗi cây tre cũng là một cơ thể sống kiên cường trong cái cộng đồng chung ấy. Bởi mỗi cây

tre đều là tập trung của sự cần cù, của sức lao động bền bỉ được nhà thơ so sánh một cách khái quát:

*Rễ siêng không ngại đất nghèo
Thân bao nhiêu rễ bấy nhiêu cần cù*

Các động từ “siêng”, “cần cù” vốn thường được dùng để chỉ hoạt động của con người, nay nhà thơ gán cho vật vô tri vô giác. Ngoài việc miêu tả cây tre, nhà thơ còn muốn nói một cái gì khác nữa - con người Việt Nam. Hình tượng này được hình thành bằng biện pháp nhân cách hóa, một biện pháp thường được dùng trong phong cách văn học nghệ thuật của tiếng Việt. Cây tre Việt Nam cũng là dáng dấp của con người Việt Nam. Sự cần cù lao động nhà thơ lấy làm cái mã nghệ thuật, trung tâm cho đường dây liên tưởng giữa con người và đối tượng miêu tả trong thơ. Đường dây liên tưởng này luôn luôn là sợi chỉ đỏ xuyên suốt bài thơ. Cho nên ngôn ngữ của nhà thơ là ngôn ngữ viết về cây tre mà đằng sau nó lại hình thành hình tượng về con người Việt Nam:

*Lưng trần phơi nắng phơi sương
Có manh áo cộc tre nhường cho con
Măng non là búp măng non
Đã mang dáng thẳng thân tròn của tre
Năm qua đi thẳng qua đi
Tre già măng mọc có gì lạ đâu...*

Đoạn thơ này có sự kết hợp giữa ngôn ngữ miêu tả hiện thực sinh động với ngôn ngữ mang nhiều tính biểu tượng chất lọc từ ca dao, từ vốn thành ngữ của dân tộc. Người Việt Nam thường nói “tre già trút áo cho con”, “tre già măng mọc”, Nguyễn Duy viết “Có manh áo cộc tre nhường cho con” quả là đã tiếp thu được sự tinh túy trong ngôn ngữ dân tộc. Anh quan sát rất cụ thể, thực mà lại tinh chứ không thô. Bởi

cây tre Việt Nam có cái vẻ độc đáo riêng ít có ở các loại cây khác. Cây tre có nhiều đốt, mỗi đốt có một bẹ mo (bẹ măng). Khi tre lớn lên, có thân có lá, bẹ mo rụng đi không còn nữa. Quan sát quá trình trưởng thành của cây tre để từ một chất liệu thô mộc chuyển nó sang cái chất “thi liệu” (có manh áo cộc tre nhường cho con), đó chính là sáng tạo của nhà thơ. Ở đây nhà thơ cũng đã sử dụng biện pháp nhân cách hóa, gán cho sự vật có những suy nghĩ và hành động như ở con người. Tiếng Việt có câu “nhường cơm sẻ áo” thì trong thơ Nguyễn Duy cũng có truyền thống ấy. Đó là truyền thống của tình thương yêu, đùm bọc lẫn nhau giữa các thế hệ “cha trước con sau”, “cha truyền con nối”. Nhờ có tình thương đùm bọc ấy mà các thế hệ sau đã sớm mang được vóc dáng của cha ông mình:

Măng non là búp măng non

Đã mang dáng thẳng thân tròn của tre

Ý nghĩa hình tượng ở phía sau của câu thơ đã vượt xa cấu trúc bề ngoài của nó.

Bài thơ thành công vì nó đã xây dựng được biểu tượng sâu sắc về con người Việt Nam, dân tộc Việt Nam với truyền thống và bản chất tốt đẹp của nó. Trong đó nổi bật lên là đức tính cần cù, chịu thương, chịu khó, tình đoàn kết thương yêu đùm bọc lẫn nhau, là tư thế hiên ngang của một dân tộc biết và dám vượt qua mọi thử thách để xây dựng nên trang sử chói lọi của dân tộc mình.

20. Xác định nghĩa hình tượng của từ trong thơ

Việc xác định nghĩa hình tượng của từ chiếm một vị trí khá quan trọng. Sẽ có rất nhiều lúng túng khi kết luận một câu thơ nào đó có tính hình tượng hoặc

không, nếu không có phương pháp xác định nghĩa hình tượng của từ.

Vì dụ, có người cho rằng đoạn thơ sau đây là có tính hình tượng:

Bỗng tiếng chim tu hú

Đưa từ vườn ải xa

Quả bắt đầu chín lự

Ngọt như nỗi nhớ nhà

xuất phát từ chỗ họ coi từ “ngọt” là một tính từ chỉ tính chất có thể cảm nhận được nhờ vị giác chuyển sang một từ chỉ tính chất cảm nhận được nhờ cảm giác (một cái gì đó không thực).

Phân tích như vậy có đúng hay không? Thực tế là không đúng. Tuy nhiên, không ít người đã lẫn lộn giữa một câu thơ có sức gợi hình, gợi cảm và một câu thơ có tính hình tượng. Để phân biệt được sự khác biệt này, chúng ta trở lại với câu thơ trên và xem xét quá trình phát triển ý nghĩa của từ “ngọt”.

Trong quá trình phát triển, từ “ngọt” đã có các ý nghĩa sau đây:

- Chỉ tính chất của một sự vật có thể nhận biết được bằng lưỡi: bưởi ngọt, cam ngọt, khác với bưởi chua, cam chua, nước ngọt, tiệc ngọt.

- Chỉ tính chất của sự vật có thể cảm giác được bằng mũi: mùi dưa thơm ngọt, hoa cỏ mật thơm ngọt...

- Chỉ tính chất sự vật được cảm giác bằng tai: nói ngọt như mía lùi, “Tiếng mẹ ru ngọt lịm cả nắng chiều”, “Ngọt lịm yêu thương giọng Quảng Bình” (Xuân Thủy).

- Chỉ tính chất của sự vật có thể cảm giác được bằng tay: “Cái nắng vàng ngọt như mật, đồng cát mịn

trắng rất ngọt” (Nguyễn Khải); “Giữa khoảng xanh rừng
lốm đốm những miếng nương vàng ngọt” (Tô Hoài).

- Chỉ tính chất có thể cảm giác được bằng các giác
quan: Rét ngọt, “Lại búa liềm trao hái ngọt tay” (Tố
Hữu).

Chúng ta thấy rằng, từ “ngọt” ngoài cái nghĩa cơ
bản là nếm được, có cảm giác khoan khoái thì các
nghĩa sau đều có một nét nghĩa chung là: sự êm nhẹ
và thấm sâu / sâu sắc. Đây là quá trình phát triển
nghĩa của từ đa nghĩa từ đơn giản đến phức tạp. Sự
phát triển này hình thành một dòng ngữ nghĩa mà
trong đó các thành liên quan với nhau theo một trình
tự nhất định.

Nghĩa hình tượng của từ, trái lại, không hình thành
bằng con đường như vậy. Ta thấy nghĩa hình tượng của
từ “hoa” trong câu thơ của Nguyễn Du:

*Nàng rằng khoảng vắng đêm trường
Vì hoa nên phải đánh đường tìm hoa*

(Truyện Kiều)

hầu như không liên quan gì tới nghĩa của từ “hoa”
trong từ điển.

Nghĩa hình tượng của từ thực chất được hình thành
bằng con đường biểu trưng hóa tín hiệu. Nó chỉ được
hiện thực hóa khi có một văn cảnh làm nảy ra sự
liên tưởng so sánh giữa các sự vật, hiện tượng với
nhau và giữa các sự vật, hiện tượng với tình cảm, tâm
lý của con người. Nhưng sự so sánh này không phải là
sự so sánh trực tiếp mà là sự so sánh chỉ có một vế.
Những so sánh trực tiếp không làm nảy sinh nghĩa
hình tượng của từ mà chỉ làm cho cách nói trở nên có
hình ảnh. Ví dụ: Đẹp như tiên, hiền như đất, xấu như
ma... cũng là những cách nói so sánh, nhưng là những
so sánh trực tiếp, chỉ là những cách nói có hình ảnh

chứ chưa tạo ra được nghĩa hình tượng. Nhưng trường hợp dưới đây thì lại có nghĩa hình tượng:

Chơi cho liễu chán hoa chê

Cho lăn lóc đá cho mêm mẩn đời

(Truyện Kiều)

Trong tiếng Việt có rất nhiều từ được biểu trưng hóa kiểu như vậy:

Đã gần chi có điều xa

Đá vàng đã quyết phong ba cũng liễu

(Truyện Kiều)

Hoặc:

Khen cho những miệng đông dài

Bướm ong đã đạt những lời nợ kia

hay:

Dễ dàng là thói hồng nhan

Càng cay nghiệt lắm càng oan trái nhiều

(Truyện Kiều)

Trong thơ ca hiện đại ta gặp nhiều nhà thơ đã khai thác tích cực nghĩa hình tượng của từ. Khi xa Hà Nội nhà thơ Hi Lạp Lu Đê - mít viết:

Khi bánh con tàu

Chuyển lần về phía trước

Trái tim đi ngược về sau

"Trái tim" ở đây là nỗi nhớ, là tình cảm, tình yêu đối với Hà Nội. Cách biểu trưng hóa tín hiệu theo kiểu này tương đối gần với truyền thống. Trong khi đó cũng có những cách biểu trưng hóa tín hiệu bằng sự phát hiện, tìm tòi, bất ngờ hơn, khó nhận diện hơn:

Bốn bên cái chết bủa vây

Chẳng cây, chẳng lá, chẳng mây, chẳng trời

Mà thơm hơn cả hoa tươi

Mà xanh hơn cả da trời đã xanh
Tình yêu vào khám tử hình
Chấn song sắt cũng trở cành đơm hoa

(Lê Anh Xuân)

“Chấn song sắt” ở đây không còn có cái nghĩa cụ thể về sự vật mà có ý nghĩa biểu trưng là “nhà tù”, là “cái chết”. Người đọc có những cảm xúc mãnh liệt khi đọc những vần thơ này, càng thấy kính trọng người anh hùng trước sự hi sinh cao cả của anh, trước tình yêu đẹp đẽ của anh.

Tóm lại, việc tìm hiểu nghĩa hình tượng của từ sẽ giúp chúng ta có cơ sở để tìm hiểu cấu trúc hình tượng thơ. Cần nhớ rằng, nghĩa hình tượng chỉ xuất hiện bằng con đường biểu trưng hóa các tín hiệu ngôn ngữ, bằng biện pháp thay thế lâm thời về nghĩa để làm cho cách diễn đạt thêm bóng bẩy, và có hàm ý sâu sắc. Mọi dấu ấn của cá tính nghệ sĩ thường được bộc lộ ở đây, nhưng không bao giờ mang tính tự phát, rời rạc mà bao giờ cũng gắn liền với truyền thống ngôn ngữ, tâm lý dân tộc, thời đại sản sinh ra nhà thơ.

**MỘT SỐ TÍNH CHẤT VÀ ĐẶC ĐIỂM
QUAN TRỌNG CỦA NGÔN NGỮ THƠ**

Chương I

**TÍNH TƯƠNG XỨNG
TRONG NGÔN NGỮ THƠ**

Một trong những đặc điểm vô cùng quan trọng của ngôn ngữ thơ chính là tính tương xứng. Tính tương xứng trong ngôn ngữ thơ đảm bảo cho thơ có một vẻ đẹp đặc biệt. Đó là vẻ đẹp của sự hài hòa: hài hòa của những đường nét, góc cạnh và hài hòa của cái tổng thể thống nhất. Cũng có người hiểu tính tương xứng chỉ bao gồm những cái tương phản, đối ứng với nhau theo một cách nhất định nào đó. Cũng có một số người khác lại hiểu tính tương xứng là sự cân đối giữa các vế trong một dòng thơ hoặc câu thơ. Thực ra, tính tương xứng trong ngôn ngữ thơ cần phải được hiểu theo một nội dung rộng hơn, có đầy đủ ý nghĩa hơn. Không những tính tương xứng chỉ bao gồm những cái tương phản, đối ứng hoặc cân đối với nhau mà nó còn bao gồm cả những cái tồn tại trong thế bổ sung cho nhau. Nghiên cứu tính tương xứng trong thơ, về mặt ngôn ngữ ta có thể đứng từ nhiều góc độ khác nhau. Chẳng hạn, đứng từ góc độ cái biểu hiện và cái được biểu hiện ta có thể nghiên cứu tính tương xứng của ngôn ngữ thơ được biểu hiện qua mặt âm thanh và ý

nghĩa của các đơn vị ngôn ngữ. Đứng từ góc độ xem xét ngôn ngữ là một hệ thống cấu trúc, trong đó có các yếu tố tồn tại theo tôn ti thứ bậc, ta lại có thể nghiên cứu tính tương xứng ở các bậc khác nhau: tính tương xứng ở bậc từ, tính tương xứng ở bậc câu, đoạn câu. Nếu đứng từ góc độ xem xét mặt ý nghĩa ở hai bậc: bậc cụ thể (tức là tính bản thể của các đơn vị) và bậc trừu tượng (ý nghĩa khái quát, ý nghĩa phạm trù) ta lại có thể nghiên cứu tính tương xứng về ý nghĩa từ vựng hoặc tương xứng về từ loại. Cuối cùng từ góc độ xem xét về mặt vị trí và quan hệ giữa các yếu tố ta có thể nghiên cứu tính tương xứng trực tiếp, tính tương xứng gián cách trong ngôn ngữ thơ.

Sau đây chúng ta sẽ đi vào nghiên cứu cụ thể từng loại một.

21. Tính tương xứng về âm thanh trong ngôn ngữ thơ

Trong thơ, tính tương xứng về âm thanh có tác dụng làm cho sự liên kết giữa các dòng thơ, câu thơ trở nên gắn bó, ràng buộc. Chính vì vậy, nhà thơ nào sử dụng càng triệt để tính chất này của ngôn ngữ thơ thì thơ của họ thường có được một tổ chức chặt chẽ. Có khi chặt chẽ tới mức người ta có cảm tưởng không thể nào phá vỡ được, dù chỉ là một từ. Bởi vì, một câu thơ nào được cấu tạo rất chỉnh về âm thanh, nghĩa là có sự tương ứng đều đặn giữa các chữ, các từ thì ta chỉ cần thay đổi một chữ, hay một từ nào đó ta cũng đủ làm cho câu thơ không còn giá trị ban đầu của nó. Tất nhiên, ở đây ta chỉ bàn tới âm thanh có nghĩa, bởi một câu nào đó được ta gọi là câu thơ hiển nhiên không thể là chuỗi âm thanh vô nghĩa được cấu tạo theo đúng quy luật ngữ pháp. Loại câu vồn hay được các nhà nghiên cứu ngôn ngữ dẫn ra làm ví dụ

để chứng minh cho luận điểm khoa học về tính có nghĩa và không có nghĩa của phát ngôn...

Thơ ca truyền thống của ta vốn rất ưu tiên cho tính tương xứng. Tính chất này được coi như vẻ đẹp rất cần thiết gần như không thể thiếu được trong thơ cổ truyền. Vẻ đẹp đó nguy nga, tráng lệ và vững chãi mang đậm tính dân tộc. Nó gắn liền với quan niệm thẩm mĩ của dân tộc ta về cái đẹp nói chung và vẻ đẹp trong thơ ca nói riêng. Cho nên, các bậc thầy về thơ ca như Nguyễn Du, Nguyễn Trãi, Hồ Xuân Hương, Tú Xương, Nguyễn Khuyến... thường vốn là những người rất tinh thạo trong việc sử dụng tính chất này.

Nói đến tính tương xứng về âm thanh trước hết người ta phải nói đến tính tương xứng về thanh điệu. Sự tương xứng này chiếm phần chủ đạo và căn bản. Ngoài ra còn có thể tính đến sự tương xứng về âm cuối, về phần vần, nhưng đó là sự tương xứng không được xem là cơ bản. Nó chỉ được coi như những nét hoa mĩ hay nét chấm phá bổ sung cho sự tương xứng về thanh điệu mà thôi.

Trước đây chúng ta vẫn thường có thói quen coi sự tương xứng về thanh điệu là sự đối ứng giữa hai loại thanh: thanh bằng (gồm thanh ngang và thanh huyền), với thanh trắc (gồm thanh hỏi, thanh sắc, thanh ngã, thanh nặng). Thực ra sự tương xứng này còn bao gồm cả hiện tượng các thanh đi sóng đôi với nhau, tạo thành những cặp nhất định. Chẳng hạn, thanh ngang có thể tương xứng với thanh huyền, tức là tạo thành một cặp sóng đôi trên hai dòng thơ hoặc hai câu thơ. Thanh sắc cũng có thể tương ứng với thanh nặng hoặc thanh hỏi. Điều nay, thoạt nhìn tưởng như khiên cưỡng, vì chẳng lẽ các thanh cùng nằm trong nhóm bằng hoặc nhóm trắc lại có thể tương xứng với nhau? Nhưng đó là một thực tế đã được khoa học hiện đại về ngôn

ngữ chấp nhận. Các thanh điệu trong tiếng Việt ngoài sự đối lập với nhau về bằng/trắc còn đối lập với nhau về âm vực theo tiêu chí cao/thấp và về đường nét theo tiêu chí bằng/phẳng/không bằng/phẳng, gấp khúc/không gấp khúc. Những thể đối lập này cũng có những biến động mang tính chất lịch sử và nó làm cho tính tương xứng trong thơ Việt Nam trở nên phong phú và đa dạng. Ví dụ, trong tiếng Việt trước đây có các thanh: ngang, hỏi, sắc thuộc âm vực cao đối lập với các thanh: huyền, ngã, nặng thuộc các âm vực thấp. Về sau tiếng Việt phát triển theo hướng tiết kiệm bớt các phụ âm đầu trong một số tổ hợp phụ âm kép. Đồng thời với hiện tượng tách, nhập các yếu tố ngôn ngữ, có hiện tượng chuyển đổi âm vực giữa các thanh điệu. Trong tiếng Việt hiện đại, thanh hỏi trước đây ở âm vực cao nay xuống âm vực thấp. Ngược lại, thanh ngã trước ở âm vực thấp chuyển lên âm vực cao. Ấy là ta chưa đi ngược lại lịch sử xa hơn nữa, xem xét tiếng Việt với 8 loại thanh điệu được đặt trong thể đối lập: phù/trầm.

Sự phát triển của tiếng Việt chính là cơ sở vật chất làm cho bộ mặt của ngôn ngữ thơ Việt Nam thay đổi trên nhiều phương diện. Trong đó không thể không kể tới cái mặt biểu hiện mà biểu hiện rõ nhất là sự thay đổi cũng như tính chất đa dạng, phong phú của các kiểu tương xứng trong thơ. Chúng ta thử xem bài thơ “Vịnh bánh trôi” của Hồ Xuân Hương:

*Thân em thì trắng phận em tròn
Bảy nổi ba chìm với nước non
Rắn nát mặc dầu tay kẻ nặn
Mà em vẫn giữ tấm lòng son*

Có thể nói bài thơ đẹp như một bức tranh tròn vẹn. Cái vẻ đẹp toát lên từ tính chất về âm thanh: sự tương xứng đều đặn về các thanh điệu của từng chữ

trên dòng thơ thứ nhất với dòng thơ thứ hai và trên dòng thơ thứ ba với dòng thơ thứ tư. Cụ thể là có các thanh điệu đi sóng đôi với nhau theo các thể đối lập cao/thấp (xét về âm vực), đối lập bằng/trắc, đối lập bằng/phẳng/gấp khúc hay gấp khúc/không gấp khúc (xét về đường nét). Do đó cấu trúc của bài thơ rất chặt chẽ, cân đối và âm hưởng của toàn bài thơ vì thế có sự hòa phối một cách hài hòa. Ở đây mặt hình thức của cái biểu hiện đã làm tăng thêm vẻ đẹp hình thức của nội dung, đồng thời nó cũng làm phong phú thêm mặt nội dung của nội dung⁽¹⁾. Nghĩa là chính sự *tương xứng* ấy đã góp một phần không nhỏ vào việc thể hiện cái *nghĩa bộc lộ* và *nghĩa xúc cảm* được hình thành từ *trường xúc cảm* trên cơ sở cái *nghĩa logic* vốn được hình thành trong quá trình nhận thức của toàn thể cộng đồng. Thành thử bài thơ tưởng như nói về một sự vật cụ thể (cái bánh trôi) hóa ra lại nói về con người. Không phải ngẫu nhiên nhà thơ đã đánh thức được cơ chế liên tưởng của người được khi tiếp nhận văn bản. Rõ ràng việc xác lập được mối quan hệ giữa *nghĩa logic* (là cái thuộc về ngôn ngữ) với cái *nghĩa bộc lộ*, *nghĩa xúc cảm* của nhà thơ (cái thuộc về lời nói) phải phù hợp với cách vận hành, chuyển các yếu tố từ hệ thống này sang hệ thống kia. Cụ thể là chuyển các yếu tố từ hệ thống ngôn ngữ sang hệ thống lời nói, mà ở đây là các yếu tố làm nên hình tượng chung của toàn bài thơ. Quá trình vận hành và chuyển hóa như vậy gắn liền với mối quan hệ giữa tư duy và ngôn ngữ, giữa ngôn ngữ và quá trình nhận thức. Xét cho cùng chính là vấn đề hiện thực hóa các yếu tố ngôn ngữ cho thật phù hợp với cách định

(1) Khái niệm về *hình thức* và *nội dung* ở đây cần được hiểu theo cách hiểu hiện đại. Có *hình thức* của hình thức, *nội dung* của hình thức và *hình thức* của nội dung, và *nội dung* của nội dung.

hướng giao tiếp của người sử dụng để đạt được hiệu quả cao trong việc truyền đạt cái tin quan trọng nhất theo cách nghĩ của mình. Cho nên, Nguyễn Lai có một phát biểu khá chí lý khi phát triển luận điểm quan trọng của Lê-nin: “Đứng ra xa và nhìn khái quát hơn dường như ta có thể phần nào nói được rằng: sự phát triển tư duy nhận thức của con người trong quá trình phát triển là vô hạn và rất đa dạng. Nhưng dấu hiệu vật thể dùng làm chỗ dựa cho quá trình định hình nhận thức thông qua tín hiệu ngôn ngữ là có hạn. Quá trình giải quyết mâu thuẫn này, do vậy, kéo theo việc đặt những dấu hiệu vật thể từ trạng thái ước định đầu tiên (vốn chật hẹp) vào những thể đối lập có phẩm chất mỗi lúc một mở rộng dần, đa dạng và phóng khoáng hơn theo nguyên tắc tạo nghĩa của tín hiệu học (mặc dù những chất liệu “cảm giác được” vẫn là chất liệu “vật lý” đầu tiên của ngôn ngữ và hiệu lực cuối cùng cũng được tính vào hiệu lực của ngôn ngữ trong định hướng giao tiếp” /103/.

Có thể nói rằng “hiệu lực cuối cùng” của tính *tương xứng* về ngữ âm trong ngôn ngữ thơ cũng “được tính vào hiệu lực của ngôn ngữ trong định hướng giao tiếp” bởi vì, không phải nó chỉ có tác dụng làm tăng cái vẻ đẹp hình thức của thơ ca mà còn làm phong phú và tinh tế thêm cái vẻ đẹp nội dung của thơ ca nữa. Căn cứ vào việc quan sát ngôn ngữ thơ trên các cấp bậc khác nhau theo tính hệ thống tôn ti, chúng ta có thể phân loại tính **tương xứng** về âm thanh thành các kiểu khác nhau.

21.1. Tính tương xứng về âm thanh trên hai dòng thơ

Đây là kiểu dạng phổ biến trong các thể thơ 7 chữ, thơ ngũ ngôn, thơ tứ tuyệt và thơ song thất lục bát (**tương xứng** ở hai câu thất). Chúng ta chưa có

dịp tìm hiểu giữa câu thơ và dòng thơ, trong lúc hai khái niệm này đang còn có nhiều cách hiểu khác nhau, chúng ta dùng thuật ngữ *dòng thơ* để nó mang tính khái quát. Ở các loại thơ vừa nêu trên phần nhiều dòng thơ trùng với câu thơ, nhưng trong loại thơ bậc câu thì có khi một dòng thơ lại bao gồm nhiều câu thơ. Tình hình đó cũng khá phổ biến trong thơ tự do và thơ văn xuôi được phát triển mạnh mẽ trong những năm cuối thế kỉ này.

Trở lại điều đang bàn ta thấy có thể cùng một lúc dẫn ra nhiều ví dụ để làm sáng tỏ vấn đề đó. Hãy thử đọc một đoạn trong bài thơ tình của Xuân Diệu:

*Bước đẹp em vừa ngự tới đây
Chim hoa riu rít liều vui vầy
Hãy làm dáng điệu xuân ôm ấp
Ánh sáng ban từ một nét tay*

(Dâng)

Nhờ có cách sử dụng tính *tương xứng* về âm thanh sóng đôi trên hai dòng thơ một, nhà thơ đã thành công trong việc khắc họa những khoảnh khắc xốn xang của lòng người mỗi khi đứng trước người yêu, trước tình yêu. Ngoài việc sử dụng các từ, ngữ có "màu sắc", việc sử dụng tính *tương xứng* cũng là một khía cạnh đáng kể góp phần làm nên cái chất thơ riêng của Xuân Diệu.

Như trên đã phân tích, tính *tương xứng* về âm thanh có thể được hình thành từ nhiều thể đối lập khác nhau của các thanh điệu trong tiếng Việt. Tuy nhiên, sự *tương xứng* theo thể bằng/trắc vẫn là kiểu mang tính truyền thống nhất, mang tính dân tộc nhất. Đó là do thói quen của việc sử dụng ngôn ngữ, mặt khác cũng mang tính *tự lựa chọn* của bản thân mỗi yếu tố ngôn ngữ trong nội bộ hệ thống. Mặt khác nữa,

kiểu *tương xứng* theo đối lập bằng/trắc thường đem đến cho thơ chất nhạc trữ tình, vốn dễ đi sâu vào lòng người, dễ nhớ và dễ thuộc.

Ví dụ:

Hà ơi tiếng mẹ ru nhẹ nhẹ
Cay đắng bao nhiêu nỗi đoạn trường

(Tố Hữu)

Phân tích theo thể đối lập bằng / trắc chúng ta có một bức tranh khá đều đặn về sự *tương xứng* của hai câu thơ:

BB TT B B T

BT BB T T B

Khi xem xét kĩ ta thấy chỉ có hai âm tiết mở đầu của hai câu thơ là không *tương xứng* theo kiểu bằng / trắc còn lại tất cả các âm tiết khác đều đi sóng đôi với nhau. Thế nhưng khi đọc lên người ta nghe vẫn có cảm giác *hài hòa* là vì hai âm tiết đó vẫn *tương xứng* với nhau theo thể đối lập về âm vực cao / thấp).

Trong thể thơ lục bát hoặc trong các bài thơ làm theo thể thơ mới, thơ tự do, khi số âm tiết (số chữ) của hai câu không bằng nhau thì tính *tương xứng* thường không diễn ra trên tất cả các âm tiết của dòng thơ mà diễn ra trên một số âm tiết nào đó. Như vậy, về mặt nguyên tắc, trong loại này có thể chia làm hai loại nhỏ:

21.1.1. *Tương xứng toàn bộ*

Ví dụ:

Bờ đẹp để cát vàng
Thoai thoai hàng thông đứng

(Xuân Diệu)

Bao đêm ngoài biển động

*Pháo sáng xanh vườn rau
Trăng mài mòn guốc võng
Giặc rít ngang trên đầu*

(Bằng Việt)

21.1.2. *Tương xứng bộ phận*

Khác với kiểu tương xứng toàn bộ, trong hai dòng thơ đi sóng đôi với nhau có khi ta gặp những cặp âm tiết cùng mang một thanh điệu nào đó chứ không nằm trong thể *tương xứng* hình thành do một trong những thể đối lập đã phân tích ở trên.

Ví dụ:

*Gió thổi nhiều khi giọng nói hay
Không cần chữ nghĩa vẫn nghe hay
Sau xe những tiếng em phơ phất
Cõi hết ưu phiền gửi gió mây*

(Giọng nói - Xuân Diệu)

Ta thấy trong bốn câu thơ trên, tất cả các âm tiết đều tham gia vào thể *tương xứng* trải ra trên hai câu một. Nhưng chỉ có hai âm tiết ở cuối câu thơ thứ nhất và cuối câu thơ thứ hai là không *tương xứng* mà lại mang cùng một thanh điệu (bay/bay). Tuy vậy, cái tính *tương xứng* của toàn bài thơ vẫn kéo “cái sự lạc lõng” đó đi vào dòng chảy chung của những cảm xúc và hình ảnh. Ta vẫn cảm được cách nghĩ của nhà thơ như thể “ngọn gió”, “giọng nói” cũng đều cử động được.

Kiểu tương xứng này cũng khá phổ biến trong thơ truyền thống. Có khi không phải chỉ có một cặp mà một vài cặp âm tiết không *tương xứng* với nhau.

Ví dụ:

*Ba gian nhà cỏ thấp le te...
... Độ dăm ba chén đã say nhè*

(Nguyễn Khuyến)

21.2. Tương xứng trên một dòng thơ

Nếu như sự *tương xứng* xảy ra trên các dòng thơ tạo ra cho thơ vẻ đẹp chung, hoàn chỉnh thì *tương xứng* trên một dòng thơ lại làm nên cái vẻ đẹp riêng của mỗi câu thơ để từ đó làm cơ sở cho việc hình thành vẻ đẹp chung của toàn bài. Nói theo cách nói của ngôn ngữ học thì kiểu *tương xứng* 18.1. có thể được xem là kiểu *tương xứng* xảy ra trên trục hệ hình, còn kiểu *tương xứng* 18.2. xảy ra trên trục cú đoạn. Đó là hai kiểu *tương xứng* hoạt động có tính chất bổ sung cho nhau. Mỗi kiểu có một lợi thế riêng. Nếu xét về khả năng hoạt động thì kiểu 18.2. có khả năng hoạt động rộng hơn. Đó là nguyên lí có tính chất lí thuyết. Trên thực tế, kiểu này thường hoạt động trong trường hợp hai dòng thơ có số âm tiết (số chữ) không bằng nhau. Nhất là trong thơ lục bát. Nó có thể xảy ra trên dòng 6 hoặc trên dòng 8.

Ví dụ:

Người nách thước/kẻ tay đao

(Truyện Kiều)

tương xứng BTT / TTB

Gió cây trút lá / trăng ngàn ngậm sương

(Truyện Kiều)

Hắt hiu lau xám / đậm đà lòng son

(Tố Hữu)

Đặc điểm chủ yếu của kiểu *tương xứng* này là chỉ xuất hiện trên các dòng thơ có tổng số âm tiết chẵn, hoặc trên các vế chẵn của dòng thơ. Kiểu loại này chia làm hai loại nhỏ.

21.2.1. *Tương xứng giữa hai vế của dòng thơ* (như các ví dụ đã nêu ở trên).

21.2.2. *Tương xứng giữa các bộ phận trong một vế của dòng thơ.*

Ví dụ:

*Dầu lửa / ngó ý // còn vương / tơ lòng
Bạc phau / cầu giá // đen rằm / ngàn mây*

(Truyện Kiều)

Nếu là trong câu thơ 7 chữ thì chỉ tương xứng ở vế chẵn:

Tài cao / phận thấp // chí khí uất

(Tản Đà)

Tuy nhiên, trong nhiều bài thơ chúng ta còn thấy có hiện tượng một âm tiết (một chữ) có thể cùng một lúc tham gia vào hai thể *tương xứng*: *tương xứng* trên trục hệ hình và trên trục cú đoạn.

Trừu tượng hóa các hình thức biểu hiện của nó ta có thể xác lập một mô hình như sau:

(1) tx	A	B	tx—	(2)	A	tx	B
	C	D			C		D
(3)	A	B	—	(4)	A	tx	B
	C	tx D			C	tx	D
(5) tx	A	tx B	tx—				
	C	tx D					

(Trong đó A, B, C, D là các yếu tố tương ứng với nhau, tx là kí hiệu chỉ sự *tương xứng*)

Nếu đem nhân với các thể đối lập của thanh điệu thì về mặt lí thuyết có thể có tới mấy chục kiểu tương xứng trong thơ.

22. Tính tương xứng về ý nghĩa trong ngôn ngữ thơ

Trong kiểu loại này chúng ta có thể tách ra thành nhiều kiểu loại nhỏ hơn tùy theo việc đứng ở địa hạt nào để quan sát. Chẳng hạn, đứng ở địa hạt từ vựng có thể nghiên cứu tính *tương xứng* về mặt từ vựng. Đứng ở địa hạt ngữ pháp lại có thể nghiên cứu tính *tương xứng* ở bậc trườ tượng hơn, bậc ý nghĩa phạm trù. Ví dụ, có thể nghiên cứu tính *tương xứng* về từ loại. Mặt khác, có thể xem xét tính *tương xứng* về ý nghĩa của từng từ với nhau hoặc cả câu ở bậc cấu trúc. Các từ có thể tham gia vào tính *tương xứng* kiểu này là các từ có ý nghĩa đối lập nhau (từ trái nghĩa) hoặc có ý nghĩa bổ sung, gần nghĩa với nhau (từ đồng nghĩa, gần nghĩa). Tất cả những kiểu tương xứng, về nguyên tắc đều có thể xảy ra trên trục hệ hình và trục cú đoạn.

22.1. Tính tương xứng về ý nghĩa từ vựng

Ví dụ:

*Giơ tay với thủ trời cao thấp
Xoạc cẳng đo xem đất ngắn dài*

(Hồ Xuân Hương)

Ta thấy một loạt các từ *tương xứng* với nhau trên trục hệ hình: *giơ tay* / *xoạc cẳng*, *trời* / *đất* và trên trục cú đoạn: *ngắn* / *dài*, *cao* / *thấp*.

*Khôn nghề cò bạc là khôn dại
Dại chôn vãn chương ấy dại khôn*

(Tú Xương)

Cái hay của bài thơ trên chính là tác giả đã khôn khéo tạo ra cho các từ cùng một lúc tham gia vào nhiều thế *tương xứng* cả trên hai trục: trục hệ hình và trục cú đoạn. Cụ thể là các từ “khôn”, “dại” tạo thành

3 cặp *tương xứng* trên trục hệ hình và 2 cặp *tương xứng* trên trục cú đoạn. Ngoài ra, các từ “*văn chương*” và “*cờ bạc*” cũng ở thể *tương xứng* với nhau theo cách liên tưởng về ý nghĩa từ vựng: *văn chương* là thứ cao quý, còn *cờ bạc* là trò chơi bệ rạc và đáng ghét.

Trong kiểu loại này có hai loại nhỏ:

22.1.2. *Tương xứng theo nét nghĩa đối lập nhau (trái nghĩa nhau)*

Trong kiểu này có hai loại nhỏ:

a) *Tương xứng trên trục hệ hình (trên hai dòng thơ khác nhau)*. Ví dụ (19.1)

b) *Tương xứng trên trục cú đoạn*. Ví dụ (19.1)

22.1.3. *Tương ứng theo nét nghĩa bổ sung nhau (gần nghĩa, đồng nghĩa)*.

Trong kiểu này cũng có hai loại nhỏ:

a) *Tương xứng trên trục hệ hình*:

*Bạc đầu ra miệng mà mong được
Tiền chừa vào tay đã hết rồi*

(Tú Xương)

Ở đây: *bạc* và *tiền* tương xứng với nhau.

b) *Tương xứng trên trục cú đoạn*:

*Thẹn đèn/hổ lửa// đau lòng mẹ
Nay thét/mai găm// rát cổ cha*

(Lê Quý Đôn)

Ở đây có hiện tượng chơi chữ (1) nhưng ở bình diện thứ nhất chúng ta có thể thấy các từ ở thể *tương xứng* bổ sung theo từng cặp sau: *thẹn/hổ* (xấu hổ), *đèn/lửa*, *nay/mai*, *thét/găm*.

Hay: *Vó câu khắp khênh/bánh xe gập ghềnh*

Các từ láy *khấp khểnh* và *gập gềnh* tương xứng với nhau, cùng nói về tính “không bằng phẳng”.

22.2. *Tương xứng về từ loại.*

Trong ngôn ngữ thơ *tương xứng* từ loại là sự tương xứng gồm các từ cùng thuộc một nhóm từ loại đi song đôi với nhau (cùng danh từ, cùng tính từ...) Như thế, về mặt lí thuyết có bao nhiêu từ loại thì có thể tạo ra bấy nhiêu sự tương xứng. Nhưng trên thực tế, ta thường chỉ gặp sự *tương xứng* của các từ loại thuộc nhóm thực từ, và sự tương xứng ấy cũng có thể diễn ra cả trên trục hệ hình và cú đoạn.

Ví dụ:

*Vay nợ lắm khi trào nước mắt
Chạy ăn từng bữa toát mồ hôi*

(Tú Xương)

Tương xứng: Động/động: vay nợ/chạy ăn, trào/toát
Danh/danh: nước mắt/mồ hôi.

22.3. *Tương xứng ở bậc từ.*

Là *tương xứng* mà các từ đi thành từng cặp song đôi với nhau trên trục hệ hình và cú đoạn.

Ví dụ:

*Trời sinh ông tú Cát
Đất nứt con bộ hung*

(Trạng Quỳnh)

(có sự tương xứng: Trời/đất, sinh/nứt, ông/con)

Tài cao phận thấp/chi khi uất

(Tản Đà)

(có sự tương xứng: tài/phận, cao/thấp).

22.4. *Tương xứng ở bậc cấu trúc*

*Duyên thiên chưa thấy nhô đầu dọc
Phận liễu sao đà nảy nét ngang* ⁽¹⁾

(Hồ Xuân Hương)

Ở đây có sự tương xứng của các loại kết cấu khác nhau:

Kết cấu chính - phụ; Duyên thiên/phận liễu

Kết cấu Động - Danh - Tính; nhô đầu dọc/nảy nét ngang.

23. Tương xứng trực tiếp và tương xứng gián tiếp trong ngôn ngữ thơ.

Khi nói tính tương xứng trực tiếp và tương xứng gián tiếp là ta đã xét tới mối quan hệ giữa các yếu tố. Nếu trong ngôn ngữ cái làm nên hệ thống là các yếu tố và những mối quan hệ của nó thì trong thơ tính hoàn chỉnh của ngôn ngữ thơ cũng không nằm ngoài quy luật này. Khi nói tới tính *tương xứng*, thực chất ta đã đụng tới vấn đề sự tồn tại của các yếu tố và mối quan hệ của chúng với nhau. Nhưng khác với 18 và 19, ở đó chúng ta chỉ xét mối quan hệ ở phương diện âm thanh và ý nghĩa, ở đây chúng ta xem xét mối quan hệ về mặt vị trí giữa các yếu tố với nhau. Như vậy, về bản chất, tính *tương xứng* về âm thanh và ý nghĩa nằm trong cấu trúc nội tại của ngôn ngữ, còn tính tương xứng trực tiếp và gián tiếp thì nằm bên ngoài cấu trúc nội tại của nó.

23.1. Tương xứng trực tiếp.

Tính *tương xứng* trực tiếp được hiểu như sau: Nếu chúng ta có các cặp yếu tố AB, CD... (yếu tố ở đây có thể là một từ, một cụm từ, hoặc một câu) tương xứng với nhau thì xét trên trục hệ hình và cú đoạn giữa A và B, giữa C và D không có một yếu tố X nào xen vào giữa.

Ví dụ: Trên trục hệ hình:

*Trước mặt mưa phùn chổi quế nọ
Trên đầu mây dải bóng trắng sao*

(Tú Xương)

*Giếc, rô ngựa vầy khôn tìm lối
Trê, chuối theo đuôi dễ mấy thằng
Gặp hội hóa rồng này rút ruột
Đã lên, lên bổng tít bao chừng*

(Nguyễn Khuyến)

Trên trục cú đoạn:

- *Mặt sao// dày gió/dạn sương.*
- *Đầu trâu/mặt ngựa// ào ào như sóng*

(Truyện Kiều)

23.2. Tương xứng gián tiếp

Nói cách khác là *tương xứng* gián cách. *Tương xứng* kiểu này được hiểu như sau: Nếu chúng ta có các cặp yếu tố: AB, CD... (yếu tố ở đây được hiểu là một từ, cụm từ hoặc một câu) tương xứng với nhau thì trên trục hệ hình và cú đoạn giữa A và B, giữa C và D có một yếu tố X nào đó xen vào giữa. Tuy nhiên, đó là nguyên lí có tính chất lí thuyết. Trên thực tế rất hiếm, và hầu như không có tương xứng gián tiếp xảy ra trên trục cú đoạn. Nó thường xảy ra trên trục hệ hình, và thông thường, hay có hiện tượng xen lồng giữa các yếu tố với nhau.

Ví dụ:

*Chỉ ta như núi Thiên Thai ấy
Đỏ rục chiều hôm rục cánh đồng
Lòng ta như nước Hương Giang ấy
Xanh biếc lòng sông những bóng thông*

(Tố Hữu)

Nếu xét theo trật tự ABCD từ câu thứ nhất đến câu thứ tư thì thấy nổi bật lên trước hết những hình ảnh, những ý nghĩa tương xứng với nhau: A tx C, B tx D, AB tx CD. Sau đó là tính tương xứng về âm thanh: A tx B, C tx D. Kiểu tương xứng thứ nhất A tx C, B tx D) là tương xứng gián tiếp, tương xứng có tính chất xen lồng. Có thể nói, đây là những câu thơ điển hình về việc sử dụng phép tương xứng. Nếu phân tích kĩ ta thấy trên 4 dòng thơ, nhà thơ đã phát huy rất nhiều kiểu tương xứng khác nhau: Tương xứng về ý nghĩa, tương xứng về hình ảnh, tương xứng về âm thanh, tương xứng ở bậc từ, tương xứng ở bậc kết cấu, tương xứng trực tiếp, tương xứng gián tiếp. Tất cả những kiểu tương xứng đó cùng một lúc hòa quyện với nhau, bổ sung cho nhau mà cái này không hề phá vỡ cái kia. Điều đó giải thích tại sao 4 câu thơ trên được làm theo kiểu thất niêm, nhưng đọc lên vẫn thấy hay, dễ nghe, dễ cảm nhận. Đường như cái sự cố ý thất niêm của tác giả đã được bù đắp bằng tính đa dạng của các thể tương xứng được bố trí khá khéo léo của mình.

Tóm lại, tính tương xứng là một tính chất rất quan trọng của ngôn ngữ thơ. Việc tách rời các kiểu loại không thuần túy chỉ là thao tác nghiên cứu mà còn nhằm tìm hiểu những *cái cụ thể* trong một *cái chung* thống nhất. Một thực tế rõ ràng không thể phủ nhận được là, trong khi sáng tác không nhất thiết nhà thơ chỉ sử dụng kiểu này mà không sử dụng kiểu kia. Ngược lại, cũng không phải sử dụng lần lượt tất cả các kiểu tương xứng thì thơ mới hay, mới phong phú. Bởi vì trong tất cả các kiểu loại đã được trình bày ở trên, không có kiểu loại nào chiếm ưu thế tuyệt đối. Mặt khác, cũng không hề có sự phân phối một cách quân bình. Tùy theo từng trường hợp cụ thể của việc miêu

tả đối tượng, tùy theo từng sở trường sở đoản của từng nhà thơ, mỗi kiểu tương xứng sẽ phát huy riêng những mặt mạnh của mình. Cái chính, quan trọng hơn cả là mỗi nhà thơ phải biết lựa chọn kiểu nào đó sao cho phù hợp với trường cảm xúc, với phong cách riêng của mình. Nhìn chung, nếu trong một bài thơ, một đoạn thơ, có sử dụng thành thực nhiều kiểu tương xứng phù hợp với ý nghĩa và cảm xúc thì thường đem đến cho bài thơ, đoạn thơ sự giàu có về âm thanh và ý nghĩa. Đó là hai mặt biện chứng của cái đẹp hoàn chỉnh, hài hòa giữa nội dung và hình thức. Tiêu biểu nhất, điển hình nhất về phương diện này là *Truyện Kiều* của Nguyễn Du.

24. Vai trò của phép tương xứng trong việc sáng tạo thơ ca.

Khi người ta nói tới tính *tương xứng* là đã nói tới đặc điểm của ngôn ngữ thơ ca. Còn khi nói tới *phép tương xứng* là nói tới thao tác làm việc của nhà nghệ sĩ hay là những cách tổ chức câu thơ, bài thơ để đạt tới trình độ đó. Vậy thì phép tương xứng có vai trò quan trọng như thế nào?

Chúng ta đã nghiên cứu các kiểu loại khác nhau của tính tương xứng và thấy rằng dù khai thác những khả năng tương xứng về âm thanh hay ý nghĩa, trực tiếp hay gián tiếp thì bao giờ nhà thơ cũng phải đặt các yếu tố tương xứng với nhau ở một trên hai trục: Trục hệ hình và trục cú đoạn. Thực chất, không có gì khác hơn chính là việc nhà thơ phải lựa chọn các yếu tố và kết hợp các yếu tố như thế nào đó để hiện thực hóa được các đơn vị ngôn ngữ, nghĩa là, trong một văn cảnh cụ thể, nhà nghệ sĩ thông qua thao tác làm việc, bằng năng lực sáng tạo của mình, đã chuyển hẳn được các ý nghĩa của kí hiệu ngôn ngữ sang ý nghĩa xúc cảm và ý nghĩa bộc lộ. Muốn như vậy, việc hiểu mặt

ý nghĩa lí trí (nghĩa nhận thức) của kí hiệu ngôn ngữ phải là cơ sở làm tiền đề cho việc chuyển hóa. Sự hiểu biết đó càng phong phú bao nhiêu, tinh tế bao nhiêu thì sự chuyển hóa càng trở nên sắc sảo bấy nhiêu. Cho nên, nhìn một cách toàn diện thì một bài thơ hay không phải là những thủ thuật hay những tiểu xảo ngôn ngữ mà nhà thơ dùng để “ú tim”, đánh đố người đọc, nhưng không nhất thiết phải là bài thơ hề đọc lên là có thể thấy hay ngay. Có những bài thơ khi mới đọc qua ta chưa thấy gì cả, nhưng đọc kĩ, càng suy ngẫm mới càng thấy cái hay bên trong của nó. Thậm chí có những bài thơ khó, chỉ có những người có trình độ nhất định mới cảm nhận và phân tích hết cái hay của nó được. Chẳng hạn hai câu thơ của một nhà thơ cổ sau:

*Sóng lô nhô cuốn lá vàng khô
Gợn sóng hồ con thuyền dừng đĩnh.*

Đó là bài thơ tả cảnh Hồ Tây. Mới đọc ta khó phát hiện ra sự độc đáo của nhà nghệ sĩ. Nhưng đọc kĩ, ngẫm lâu ta mới có thể tìm thấy sự kín đáo, sâu sắc của tác giả mà bài thơ chính là nơi ẩn giấu một tài năng tuyệt vời, một bậc thầy về ngôn ngữ. Từ trên trục kết hợp ta thử chia cắt các chiết đoạn và kết hợp bằng cách nối tiếp:

*Sóng lô nhô cuốn lá vàng khô
Cuốn lá vàng khô gợn sóng hồ
Gợn sóng hồ con thuyền dừng đĩnh.
Con thuyền dừng đĩnh sóng lô nhô
Sóng lô nhô cuốn lá vàng khô...*

Hai câu thơ mà trở thành một bài thơ nối tiếp dài vô tận không bao giờ hết... Đọc bài thơ, người ta liên tưởng tới cảnh Hồ Tây bát ngát có những con sóng nối tiếp nhau tới tận chân trời. Những chiếc lá vàng

khô và con thuyền “đứng đĩnh” như đang đi giữa cái mênh mông bất tận mà chẳng bao giờ tới bến bờ. Tả như vậy chứng tỏ nhà thơ có một bộ óc rất tinh tế, một cách nhìn rất thơ và cách tổ chức ngôn từ cũng rất thi sĩ! Các câu thơ đều ở trong thể tương xứng với nhau, cân đối với nhau đẹp như một bức tranh tĩnh vật của nhà nghệ sĩ thiên tài.

Một điều rất hiển nhiên là, không phải người nào hề cứ giỏi ngôn ngữ thì sẽ trở thành thi sĩ. Một người giỏi ngôn ngữ chỉ có thể trở thành nhà thơ khi anh ta có khả năng chuyển hóa các yếu tố ngôn ngữ từ *trạng thái tĩnh* sang *trạng thái động*, nghĩa là có khả năng biến những nét nghĩa lí trí, lô gích sang những nét nghĩa xúc cảm, nghĩa bộc lộ. Nói như vậy để chúng ta thấy rằng, nếu nghiên cứu thơ ca chỉ chú ý tới mạch cảm xúc của nhà thơ và lấy đó làm xuất phát điểm để tiến tới tìm hiểu nội dung và đánh giá tác phẩm thì thực sự mới chú ý tới “cái ngọn” chứ chưa chú ý tới “cái gốc” của vấn đề. Ngược lại, sẽ thật sai lầm nếu nghiên cứu thơ (cũng như ngôn ngữ thơ) thuần túy bằng các thao tác ngôn ngữ học cứng nhắc mà không chú ý tới các tác nhân khác ảnh hưởng tới nó. Từ trước tới nay, các công trình nghiên cứu của chúng ta thường mới chỉ quan tâm tới một mặt của vấn đề. Đó là một thiếu sót đáng kể. Chỉ tập trung chú ý vào mạch cảm xúc của nhà thơ, đã đến lúc chúng ta gặp những trở ngại và bế tắc không tránh khỏi bởi việc phát biểu hết sức chung chung về thơ. Ở nhà nghiên cứu này, hoặc ở nhà nghiên cứu khác thường gặp những cách đánh giá về tác giả và tác phẩm: “nhà thơ có cảm xúc chân thật về cuộc sống”, “có những tứ thơ mới lạ”, “biết cách kết hợp cái thật của đời thường với cái nhìn của thi sĩ”, “thơ có cái chất khỏe khoắn, tươi mới”...

Không những người đọc và ngay cả nhà thơ cũng chờ đợi ở các nhà nghiên cứu sự đánh giá xác đáng, đúng mức và cụ thể để mỗi nhà thơ có thể tự rút kinh nghiệm trong cuộc đời sáng tác của mình. Họ cũng đã tỏ ra bất bình khi được tiếp cận với một số cách khẳng định, đánh giá về một bài thơ bằng việc phân tích ngôn ngữ thuần túy và máy móc. Tình hình đó khiến chúng ta cần đặc biệt quan tâm. Theo chúng tôi, nghiên cứu ngôn ngữ nghệ thuật nói chung và ngôn ngữ thơ nói riêng, chúng ta cần hết sức chú ý tới quan hệ giữa ngôn ngữ và cảm xúc, giữa nhận thức và biểu hiện. Giữa nghĩa đã có, đã định hình và nghĩa tiềm năng, tàng ẩn. Ngôn ngữ là cái chung, là gốc, là cơ sở, còn việc thiết lập, định hình các mối quan hệ vừa nêu trên chính là sự sáng tạo của nhà nghệ sĩ. Chúng ta không quá đề cao ngôn ngữ cũng không quá đề cao xúc cảm của nhà thơ. Với cách quan niệm như thế, hãy thử xem phép tương xứng có vai trò quan trọng như thế nào?

Đối với nhà sáng tác, phép tương xứng giúp cho người viết biết cách cân nhắc chọn lựa các từ thế nào cho đắt nhất, có hiệu quả nhất để đưa vào thơ. Đối với nhà nghiên cứu, phép tương xứng sẽ là cơ sở cho việc phát hiện ra những ưu điểm và nhược điểm của nhà thơ. Đặc biệt, nó còn có thể giúp tránh được những nhầm lẫn do thói quen hoặc do những định kiến vốn có từ trước khi tiếp xúc với tác phẩm. Nhất là những tác phẩm thơ cổ vốn có những chữ khó.

Ví dụ, từ trước đến nay chúng ta vẫn quen phân tích, bình thơ và chú giải chữ “nêm” trong “Truyện Kiều” là: “chen chúc, chật ních”. Cho nên, khi bình mấy câu thơ:

Dập dều tài tử giai nhân

Ngựa xe như nước áo quần như nen

(Truyện Kiều)

phần lớn bị nhầm lẫn, quen dựa vào cách phân tích của những cuốn từ điển, nhất là dựa vào “Từ điển Truyện Kiều” để bình tán câu thơ này, cho rằng nó có nội dung tả cái không khí đông vui nhộn nhịp của ngày hội đầu xuân. Nhưng hiểu như vậy là chưa thẩm thấu.

Trong tiếng Việt lối nói so sánh là rất phổ biến. Phổ biến cả trong ca dao, trong thơ truyền thống và trong thơ hiện đại.

So sánh có thể có nhiều hình thức khác nhau tùy theo việc thiết lập mối quan hệ giữa các vế. Có thể “so sánh ngầm”, nhưng cũng có thể “so sánh trực tiếp” giữa các vế với nhau. Trong thơ khi có hai yếu tố đi tương xứng với nhau, nếu là các kết cấu so sánh thì dứt khoát phải tương xứng với nhau về hình ảnh.

Ta xét “ngựa xe như nước/áo quần như nen”. Ở đây “áo quần” là một tổ hợp có ý nghĩa khái quát đi tương xứng với “ngựa xe” cũng là một tổ hợp có ý nghĩa khái quát. Nếu hiểu “nen” là: “len, chen chúc” thì câu trên có nghĩa là: “ngựa xe nhiều như nước chảy, áo quần như chen chúc nhau”. Có một cái gì đó không ổn về cấu trúc ngôn ngữ và khập khiễng về ý nghĩa, về hình ảnh, bởi cái vế thứ hai “áo quần như chen chúc nhau” nó xa lạ với cách tư duy của người Việt Nam. Nếu xét về tính tương xứng của câu thơ lại thấy “ngựa xe như nước” là một kết cấu: D như D (D là danh từ), không thể tương xứng với (áo quần như nen là một kết cấu: D như Đ (Đ là động từ). Đứng ở góc độ này có thể đặt câu hỏi: “nen” là một động từ hay là một danh từ?

Quan sát thêm về ý nghĩa sẽ thấy, trong vế thứ nhất câu thơ cơ nội dung nói về số đông, nếu hiểu “nen” là “chen chúc” thì vế thứ hai cũng có ý nghĩa

nói về số đông (đều nói về số lượng). Như thế có sự lặp về hình ảnh, sự lặp này không nằm trong thủ pháp, phong cách của nhà thơ vì hình ảnh ở về thứ nhất đã khái quát bao trùm lên cả câu thơ. Lặp, trong thơ truyền thống là điều tối kỵ. Cách hiểu “nêm” là “chen, chen chúc” khó đạt được sự thỏa đáng. Một nguyên tắc khác, phải hết sức chú ý là việc tôn trọng nguyên tắc. Không còn gì thỏa đáng hơn là bám sát vào văn bản gốc, nhưng so sánh các bản gốc thì có bản ghi là “nen”, có bản ghi là “nêm”. Hiện tượng đó khiến ta suy nghĩ về tính chính xác của việc ghi chép qua các thời đại và nguyên tắc của tác phẩm.

Từ chỗ nghi ngờ, chúng tôi đã tiến hành và tìm hiểu và được biết rằng, theo ý kiến của cụ đồ Chu Xuân Chiêm⁽¹⁾ thì chữ “nen” ở đây không phải là động từ mà là danh từ. Theo tiếng địa phương, “nen” là cánh con châu chấu. Đối chiếu với “Thanh Tâm tài nhân” câu thơ trên của Nguyễn Du ứng với câu “xa mã như thủy, y thường như vân”. Sự tương xứng ở câu thơ này thể hiện rất rõ về mặt kết cấu, từ loại và hình ảnh. Từ “vân” nghĩa là “mây” dùng trong kết cấu so sánh với nét nghĩa “đẹp” chứ không dùng với nét nghĩa “nhiều” (mây thua nước tóc, tuyết nhường màu da). Nhưng kết cấu “đẹp như mây” vốn không Việt lắm, cho nên nhà thơ đã sáng tạo theo cách nói Việt Nam. Từ “nen” ở đây mang sắc thái địa phương rất rõ.

Hiểu chữ “nen” theo cách này rõ ràng thuyết phục hơn. Sự tương xứng của câu thơ hoàn chỉnh cả về phương diện từ loại lẫn hình ảnh. Câu thơ không có chỗ thừa, chỗ lặp. Về thứ nhất nói về số đông (mặt số lượng), về thứ hai nói về chất lượng của số đông đó:

(1) Cụ Chu Xuân Chiêm là người Nghệ Tĩnh, thân sinh của nhà thơ trào phúng Tú Sốt.

*Ngựa xe đông như nước chảy, áo quần đẹp
như cánh những con châu chấu phản chiếu
dưới ánh mặt trời.*

Hai vế sóng đôi, tương xứng với nhau không còn
chê vào đâu được.

Cũng xuất phát từ *phép tương xứng* chúng ta có thể
kiểm tra nhiều trường hợp khác. Ví dụ, câu thơ:

*Vàng vặc giăng mai ánh nước
Hiu hiu gió trúc ngấm sên*

(Điễm Bích)

có người giảng là “trăng buổi sớm mai chiều xuống
mặt nước vàng vặc” (Mục “Tư liệu văn học”, *Văn nghệ*,
527). Nhà thơ Xuân Diệu bằng tài mẫn cảm ngôn ngữ
của mình đã phát hiện ra sự vô lí trong cách hiểu câu
thơ trên. Ông nói: “Buổi sớm mai mọc lên, còn trăng
trên trời cũng chỉ sáng mờ nhạt chứ không thể vàng
vặc được”. Cách cảm thụ ngữ nghĩa của các từ như vậy
rất tinh tế vì nó tiếp cận được với những phân tích
về ngôn ngữ học. Quan sát hai câu thơ trên, ta thấy
chúng có sự tương xứng trên trục đối hệ rất rõ. Đó là
sự tương xứng của các từ láy: “vàng vặc”, với “hiu hiu”
của các từ “trăng” với “gió”, “trúc” với “mai” của các
kết cấu “trăng mai” với “gió trúc”, của “ánh nước” với
“ngấm sên”. Sự tương xứng chặt chẽ cả về âm thanh,
ý nghĩa và từ loại. Cho nên, nếu giảng nghĩa câu thơ
thứ nhất mà không chú ý tới câu thơ thứ hai thì đã
tách chúng khỏi mối quan hệ với nhau. Khi nhìn nhận
các yếu tố, các đơn vị tách biệt nhau như vậy sẽ
không thấy được giá trị của nó. Nếu quan niệm ngôn
ngữ thơ cũng có tính hệ thống, chỉnh thể thống nhất
thì không có cách nào khác là phải đặt các đơn vị,
các yếu tố trong mối quan hệ, liên hệ với nhau. Theo
học thuyết *giá trị* của Ph. Xôt-xuya, giá trị của một

yếu tố chỉ được xác định nhờ các yếu tố khác bên cạnh nó và chính nó cũng quy định giá trị của các yếu tố khác. Phép tương xứng của ngôn ngữ thơ cho ta đi tới cách hiểu đúng với bản chất của câu thơ: “Trăng vằng vặc chiếu xuống cây mai làm cho nó ánh lên ánh nước. Gió hiu hiu thổi qua khóm trúc làm nó ngân nga như tiếng sáo ngân”. Câu thơ rất hay, liên kết với nhau chặt chẽ chứ không rời rạc như cách hiểu trên. Nếu hiểu “giăng mai” là quan hệ sở thuộc (của buổi mai) thì cũng phải hiểu “gió trúc” là quan hệ sở thuộc (gió của cành trúc). Điều này thật vô lí. Thực ra cách hiểu như vậy xuất phát từ thói quen có sẵn trong ca dao:

Ba trăng là mấy mươi hôm

Mai nam vắng trước, chiều nồm quạnh sau

Từ “mai” trong câu ca dao này không thể là “cành mai”, “cây mai” vì rõ ràng trong sự tương xứng trên trục cú đoạn chỉ có thể hiểu là “buổi mai”. Ở đây “buổi mai” tương xứng với “buổi chiều”, “gió nam” tương xứng với “gió nồm”, “vắng” tương xứng với “quạnh”, “trước” tương xứng “sau”. Hai người yêu nhau thấy buổi mai cũng như buổi chiều, gió nam cũng như gió nồm, đằng trước cũng như đằng sau đều trống trải, vắng quạnh.

Nói tóm lại, tính tương xứng trong ngôn ngữ thơ là một đặc điểm rất quan trọng giúp cho người sáng tác tạo ra được những câu thơ hay, độc đáo, đồng thời cũng giúp cho người nghiên cứu kiểm tra, phát hiện ra những sai lầm khi phân tích thơ ca. Không phải chỉ có thơ Việt Nam mà ngay cả thơ các thứ tiếng nước ngoài thuộc loại hình khác xa với tiếng Việt, tính tương xứng vẫn là một yếu tố quan trọng làm nên vẻ đẹp của thơ. Chẳng hạn, trong thơ Pháp, Vích-to Huy-gô là một trong những mẫu mực về việc viết những câu thơ tương xứng hay và có giá trị.

Chương II

ĐẶC ĐIỂM VỀ TÍNH NHẠC CỦA NGÔN NGỮ THƠ

Từ trước đến nay đã có nhiều nhà nghiên cứu bàn đến **tính nhạc** trong thơ. Tuy nhiên người ta mới chỉ thống nhất ở một điểm là khẳng định trong ngôn ngữ thơ có đặc điểm về tính nhạc. Nhưng tính nhạc đó được thể hiện cụ thể như thế nào thì lại là một vấn đề hết sức nan giải. Ở Việt Nam, trong cuốn sách “Góp phần tìm hiểu nghệ thuật thơ ca,” tác giả Bùi Công Hùng có đề cập tới việc nghiên cứu thơ từ góc độ âm nhạc. Song tác giả cũng không đạt được kết quả nào cụ thể ngoài việc nêu ra một số quan niệm của các nhà nghiên cứu nước ngoài và các tác giả của *Xuân Thu Nhã tập*... Điều đó xuất phát từ tình hình thực tế: Ngôn ngữ thơ dù có tính nhạc vẫn không phải là ngôn ngữ âm nhạc. Ngôn ngữ thơ là cái thuộc về ngôn ngữ, cho nên nó hoạt động theo những quy luật riêng của mình... Tuy vậy, giữa chúng vẫn có những mối quan hệ nhất định với nhau. Nhiệm vụ ở đây là nghiên cứu tính chất của mối quan hệ đó chứ không phải xuất phát từ góc độ âm nhạc để nghiên cứu thơ ca. Điều đó cũng dễ hiểu vì ngôn ngữ âm nhạc không phải là một bộ phận của ngôn ngữ thơ mà là một chỉnh thể tồn tại độc lập với nó.

25. Đặc điểm của tiếng Việt về mối quan hệ giữa ngôn ngữ lời nói với ngôn ngữ âm nhạc.

Có nhà ngôn ngữ coi từ, ngữ trong thơ là các dấu hiệu tương tự trong âm nhạc. Vì vậy, khi nghiên cứu một bài thơ họ đã biểu hiện ra thành các nốt nhạc cụ thể. Cách làm đó thực chất đã đơn giản hóa những mối quan hệ đa dạng phong phú giữa ngôn ngữ thơ và ngôn ngữ âm nhạc và quy nó về một mối quan hệ đơn nhất. Hệ quả tất yếu của nó là sẽ không đánh giá được đúng bản chất và giá trị chân chính của bài thơ vì xét cho cùng đó chỉ là cách nhìn phiến diện, một chiều. Thực ra mối quan hệ giữa nội dung và hình thức trong ngôn ngữ hoàn toàn khác với mối quan hệ giữa nội dung và hình thức trong âm nhạc. Trong một khuôn nhạc có 8 nốt⁽¹⁾, từ một nốt nào đó người ta thường chỉ nâng lên hay hạ xuống tối đa là *một quãng tám*. Nếu mỗi từ trong ngôn ngữ tương xứng với một nốt nhạc thì trong âm nhạc phải có vô vàn nốt nhạc. Đó là điều không có trong thực tế. Ai cũng biết rõ, số lượng từ trong ngôn ngữ là vô cùng lớn và khác nhau ở mỗi một ngôn ngữ khác nhau. Trong khi đó số lượng các nốt nhạc lại không đáng kể và dùng chung cho tất cả mọi người nói các thứ tiếng khác nhau. Như vậy, chưa tính tới mối quan hệ giữa nội dung và hình thức mà chỉ so sánh hình thức của ngôn ngữ với mặt hình thức của âm nhạc cũng đã thấy một sự khác biệt khá xa. Tuy nhiên chúng ta cũng không thể phủ nhận mối quan hệ khăng khít giữa ngôn ngữ và âm nhạc. Nhưng bản chất của mối quan hệ đó là thế nào?

Ngôn ngữ gồm có: Ngôn ngữ âm thanh (lời nói)

- Văn tự (chữ viết)

(1) Đó là các nốt: mi, fa, sol, la, si, đô, rê, mi.

Âm nhạc gồm có:- Các nốt nhạc
- Các kí hiệu của nốt nhạc.

Thực chất mối quan hệ giữa ngôn ngữ và âm nhạc chính là mối quan hệ giữa ngôn ngữ âm thanh và các nốt nhạc, còn mối quan hệ giữa chữ viết và các kí hiệu của các nốt nhạc là sự biểu hiện bên ngoài của mối quan hệ đó. Mối quan hệ này không phải là đồng nhất. Nó cụ thể chứ không trừu tượng. Nghĩa là chúng ta cần phải phân biệt rõ ràng: *Từ ngôn ngữ* là cái trừu tượng (tồn tại trong hệ thống) không có quan hệ với âm nhạc. Chỉ có *từ lời nói* là cái cụ thể mới có quan hệ với âm nhạc. Cụ thể là nhịp điệu, ngữ điệu của lời nói (sự kết hợp của các từ lời nói), độ dài, ngắn, mạnh, yếu của các kết hợp âm thanh (bao gồm cao độ, trường độ, âm sắc của từng âm cụ thể và của thanh điệu) là những yếu tố có liên quan trực tiếp với âm nhạc. Nếu hiểu đúng như vậy thì không chỉ có thơ mà ngay cả văn xuôi vẫn có tính nhạc (thực tế không phải bao giờ người ta cũng đặt lời hát theo quy luật của thơ mà thường đặt lời bài hát theo quy luật của văn xuôi). Tất nhiên, sự khác nhau cơ bản chính là độ *dậm, nhợt* của nó.

Tiếng Việt có một đặc điểm là giàu có về nguyên âm, phụ âm và thanh điệu. Chính vì thế độ dài của âm tiết thường ngắn và bao giờ cũng tách rời nhau. Đây là một đặc điểm có ưu thế về tính nhạc hơn so với các thứ tiếng có số lượng nguyên âm, phụ âm ít hơn và không có thanh điệu. Bởi vì, các thứ tiếng này, để bù lại nhược điểm trên thì cấu tạo hình vị và âm tiết rất dài⁽¹⁾. Một âm tiết của tiếng Việt dứt khoát bao giờ cũng được biểu thị bằng một nốt nhạc, hoặc

(1) Ví dụ, tiếng Đa Đảo có những từ được cấu tạo bằng rất nhiều âm vị. Chẳng hạn, tên một loài cá: homohomonurunurmapua.

bằng vài nốt nhạc “luyến láy” với nhau. Đây là điều kiện thuận lợi làm cho các nhạc sĩ đạt tới “sự tròn vành rõ chữ” trong khi đặt lời bài hát.

Sở dĩ chúng ta thường nhấn mạnh tính nhạc trong thơ là vì ngôn ngữ của thơ ca giàu nhịp điệu, ngữ điệu, quãng cách và hòa âm so với văn xuôi. Muốn chuyển một đoạn văn xuôi thành một đoạn bài hát, một bản nhạc thành công thì trước hết phải là thứ văn xuôi giàu nhịp điệu, một thứ văn xuôi tiếp cận với thơ ca. Điều đó là hiển nhiên, vì không có một nhạc sĩ nào, dù có tài, lại có thể chuyển một đoạn văn xuôi chính luận thành bài hát cả.

26. Đặc điểm về tính nhạc trong ngôn ngữ thơ ca Việt Nam.

Đặc điểm về *tính nhạc* là đặc điểm có tính phổ biến trong mọi ngôn ngữ. Nhưng do chỗ mỗi một ngôn ngữ cụ thể có cơ cấu, cách cấu tạo và tổ chức khác nhau nên đặc điểm đó cũng được thể hiện ra một cách khác nhau. Vì lẽ đó Tômasépki đã nhận xét đúng đắn rằng: “Mỗi một dân tộc, mỗi một ngôn ngữ đều có cách *hòa âm* riêng của mình. Cách thức đó dựa theo truyền thống của từng dân tộc và hình thức của từng ngôn ngữ cụ thể”.

Như các phần trên đã phân tích, tính giàu có về thanh điệu nguyên âm và phụ âm là những đặc tính làm cho ngôn ngữ thơ Việt Nam có một dạng vẻ độc đáo riêng. Nghiên cứu đặc điểm về tính nhạc trong ngôn ngữ thơ Việt Nam, chúng ta không thể nào không chú ý tới những đặc điểm quan trọng này.

Trước hết, nói về cách hòa âm trong thơ Việt Nam là nói tới cách hòa phối các thanh điệu, các cách kết hợp âm thanh theo một kiểu nhất định nào đó ở trong câu thơ, đoạn thơ và một bài thơ cụ thể. Chẳng hạn,

nếu đem biểu diễn lên các nốt nhạc thì hai câu thơ giống nhau về số lượng âm tiết nhưng khác nhau về cách tổ chức âm thanh sẽ cho ra các kết quả hoàn toàn khác nhau. Bởi vì, chính sự khác nhau về âm vực, về đường nét của các thanh điệu, sự khác nhau về cách kết hợp nguyên âm với phụ âm, phụ âm với nguyên âm trong từng âm tiết (thể đối lập: đóng/mở, vang/không vang...) cũng như cách kết hợp các âm tiết để tạo thành câu thơ... sẽ tạo nên sự khác nhau về cao độ, trường độ của nốt nhạc. Cũng chính vì vậy, nó tạo ra sự khác nhau về tiết tấu, về đường nét âm nhạc nói chung.

Tuy nhiên, không phải mỗi một thanh điệu sẽ ứng với một nốt nhạc nhất định. Ở đây có những hiện tượng giao thoa thú vị. Ví dụ một thanh điệu có thể ứng với một nốt nhạc hoặc một vài nốt nhạc. Ngược lại, một nốt nhạc cũng có thể ứng với một thanh điệu hoặc một vài thanh điệu khác nhau. Điều đó nói lên độ cao (âm vực) của thanh điệu không phải là cái tương ứng với độ cao của âm nhạc. Chẳng hạn, ta có âm tiết “chúng” là một âm tiết mang thanh sắc. Tùy theo từng trường hợp cụ thể có thể đặt nó ở nốt *mi*, nốt *đô* hoặc thậm chí ở nốt *la*... (tùy theo những thanh cao hay thấp đi cùng chiều với nó). Ngược lại, một nốt nào đó, ví dụ, nốt *đô* có thể được dùng cho thanh sắc, thanh ngang, thanh ngã, thậm chí thanh nặng tùy theo việc nó đi với nốt nhạc nào trong một ô nhịp và trong đoạn nhạc cụ thể (nghĩa là còn tùy thuộc vào các nốt bên cạnh nó).

Cũng như vậy, một kết hợp âm thanh nào đó (ví dụ “sông”) có thể được biểu diễn trên một nốt nhạc với độ dài ngắn khác nhau. Chẳng hạn, có thể biểu diễn thành một nốt đen (một nhịp) hoặc thành nốt trắng

(hai nhịp) (Xem bài “Vàm Cỏ Đông”, nhạc Trương Quang Lục, thơ Hoài Vũ).

Qua một vài sự phân tích ở trên thấy rõ mối quan hệ chặt chẽ giữa ngôn ngữ và âm nhạc trong tiếng Việt. Nó là mối quan hệ không đồng nhất, không cứng nhắc, nhưng cũng không phải là ngẫu nhiên, tùy tiện. Bởi vì, cả ngôn ngữ, cả âm nhạc đều liên quan chặt chẽ với tư duy. Cho nên, mối quan hệ này tuy là mối quan hệ năng động nhưng vẫn có tính quy định, chi phối lẫn nhau. Cụ thể một thanh điệu ở âm vực cao không bao giờ xuất hiện ở nốt nhạc có cao độ quá thấp. Ví dụ, âm tiết “nhớ” vì mang thanh sắc nên không bao giờ xuất hiện ở các nốt: đô, si, mi, la. Âm tiết “làng” vì mang thanh huyền là thanh điệu thuộc âm vực thấp nên không bao giờ xuất hiện ở các nốt nhạc có cao độ cao như: rê, mí, fá, sol... Một nguyên tắc có tính chất bắt buộc là khi di chuyển một thanh điệu nào đó ở âm vực cao xuống một quãng cách nhất định, tất yếu sẽ kéo theo sự di chuyển các thanh điệu khác xuống một quãng cách tương ứng với tỉ lệ ban đầu của nó. Và, ngược lại, tính năng động và tính quy định tương đối này cũng xảy ra ở mối quan hệ giữa giai điệu, nhịp độ, nhịp điệu... của âm nhạc với cách kết hợp âm của mỗi âm tiết cụ thể và giữa các âm tiết với nhau. Tức là, có liên quan tới độ đóng/mở của âm tiết, tính tắc họng/không tắc họng của việc phát âm các âm tiết đó... Cho nên, khi biểu diễn các nhà nghệ sĩ không chú ý tới các vấn đề này sẽ làm cho bài hát bị lu mờ hoặc biến chất đi. Ví dụ:

Mênh mông— được hát thành— mê mê

Dền ta đã mọc ————— dề ta đã mò (bài “Ngọn dền đứng gác, nhạc Hoàng Hiệp, thơ Chính Hữu).

Rõ ràng là, trong các bài hát, ca khúc, các yếu tố

ngôn ngữ có một vai trò cực kì quan trọng làm nên cấu trúc của âm nhạc nói chung. Bởi thế các khuynh hướng đề cao giọng, coi nhẹ lời thường chỉ có tác dụng làm giảm giá trị chung của âm nhạc⁽¹⁾.

Để nghiên cứu tính nhạc trong ngôn ngữ thơ Việt Nam chúng ta chú ý tới 10 phương pháp diễn tả âm nhạc mà Xcrepxốp đã nêu ra như sau:

- Giai điệu (Melodie) - Khoảng âm (Registre).
- Hòa âm (Harmonie) - Cường độ (intensite)
- Nhịp điệu (Rythme) - Cách phát âm.
- Tiết luật (Metrique) - Màu âm (Timbre).
- Nhịp độ (Mouement) - Cấu trúc (Facture).

Chính tính giàu khả năng biểu hiện của các đơn vị ngôn ngữ trong tiếng Việt cũng như giá trị gợi hình của chúng là một cơ sở vật chất quan trọng giúp cho các nhà nghệ sĩ tìm tòi, phát hiện và sáng tạo ra những hình tượng âm nhạc phong phú, Vĩnh Long đã nói đúng khi bàn đến mối quan hệ giữa những đặc điểm ngôn ngữ và đặc điểm âm nhạc: "Do có ý nghĩa, có cấu trúc riêng, nhiều âm tiết, nhiều từ trong tiếng Việt đã có sức gợi tả cảm xúc, hình tượng dồi dào.

Khả năng này biểu hiện chủ yếu ở những từ tượng thanh, những từ láy âm như: lá lướt, lác lư, nhấp nhô, ào ào, lơ thơ, mênh mông, rì rầm, ục ịch, khúc khích, vùn vụt, lấp lóe, lập lờ... sức gợi tả này giúp cho việc tìm tòi, phát triển đường nét giai điệu và lời ca để làm cho tiếng hát thêm độc đáo, ý vị, duyên dáng và đậm đà màu sắc dân tộc" (69).

Hơn bất cứ ngôn ngữ ở thể loại nào khác, ngôn ngữ thơ với tính cách là một thứ ngôn ngữ giàu nhịp

(1) Nền thanh nhạc Ý phát triển sớm và rực rỡ nhưng đầu thế kỉ XVIII bị lu mờ vì khuynh hướng này hình hành và phát triển.

điệu, phong phú về cách hòa âm, tiết tấu, giàu từ láy âm, tượng hình, chính là thứ ngôn ngữ giàu tính nhạc. Nói khác đi, nó là một loại ngôn ngữ có cơ cấu dễ làm chỗ dựa cho các phương pháp diễn đạt âm nhạc. Chính vì thế ngay từ xưa, nhiều hình thức ca hát dân tộc đã lấy ngay thơ ca dân gian làm chất liệu sáng tác âm nhạc. Ngay cả trong sấm khấu ca kịch truyền thống (như chèo, tuồng, cải lương), nhiều làn điệu, nhiều bài hát hoặc là trực tiếp hoặc là gián tiếp đều bắt nguồn từ những bài thơ, ca dao dân gian. Trong ca nhạc hiện đại, rất nhiều trường hợp các nhạc sĩ sử dụng ngay những bài thơ có sẵn làm chất liệu sáng tác cho bài hát của mình. Trong đó có không ít các bài hát đạt tới trình độ cao được nhiều người ưa thích và có sức sống khá bền lâu. Vô số những bài thơ được phổ nhạc thành công. *Vàm cỏ Đông* (Thơ Hoài Vũ, nhạc Trương Quang Lục), *Ngọn đèn đứng gác* (Thơ Chính Hữu, nhạc Hoàng Hiệp), *Bóng cây kơ-nia* (lời Ngọc Anh, dịch thơ dân tộc Hrê, nhạc Phan Huỳnh Điểu), *Đường chúng ta đi* (thơ Xuân Sách, nhạc Huy Du), *Ta tự hào đi lên, ôi Việt Nam* (Thơ Hoàng Trung Thông, nhạc Chu Minh), *Tình ca Tây Bắc* (Thơ Cẩm Giàng, nhạc Bùi Đức Hạnh), *Cô gái vót chông* (Thơ Môlôyclavi, nhạc Hoàng Hiệp) *Em bé Bảo Ninh* (Thơ Nguyễn Văn Dinh, nhạc Trần Hữu Pháp), *Tiếng đàn bầu* (Thơ Lữ Giang, nhạc Nguyễn Đình Phúc), *Người lái đò trên sông Pô cô* (Thơ Mai Trung, nhạc Cẩm Phong).

Tuy nhiên, khi khai thác đặc điểm về tính nhạc của ngôn ngữ thơ, nhạc sĩ không bao giờ làm công việc giản đơn là căng các từ ngữ của bài thơ lên các nốt nhạc. Vấn đề quan trọng là mỗi nhạc sĩ rung động với bài thơ từ góc độ nào và chuyển hóa những đường nét, tiết tấu, giọng điệu của bài thơ thành đường nét, tiết tấu của âm nhạc bằng cách nào đó để trở thành

"Vàm cỏ Đông" được Trương Quang Lục phổ nhạc, ở chỗ kết thúc đoạn I có hai từ "cỏ" được lặp lại và được đặt ở hai độ cao khác nhau nhưng nghe vẫn rõ vì tác giả biết lấy quãng cách để bù đắp cho mối quan hệ không tương xứng giữa độ cao của âm thanh ngôn ngữ (ở đây là âm vực của thanh điệu) với độ cao của âm nhạc. Thanh hỏi có kết thúc ở âm vực thấp, khi đặt ở nốt nhạc có độ cao trung bình Trương Quang Lục sử dụng hai nốt *mi* và *la* (quãng bốn) luyện với nhau. Nhưng khi đặt ở nốt nhạc có độ cao tương đối thấp, nhạc sĩ lại sử dụng hai nốt *đô* và *mi* (quãng ba) luyện với nhau nên cả hai trường hợp nghe đều "tròn" vành rõ chữ". Trong khi đó ở đoạn cuối vì tác giả không tính toán tới điều này nên có những trường hợp tiếng bị nhòe, chẳng hạn câu "giấc đi đời giấc sông càng xanh trong" khi hát thì thành "giấc đi đời giấc...".

Cũng có thể nói tới vô số các trường hợp khác tương tự. Mặt khác cũng còn có thể phân tích thêm nhiều khía cạnh khác nhau. Ví dụ, cùng là thanh điệu có đường nét không bằng phẳng, nhưng nếu nó tồn tại ở các âm tiết đóng thì đôi khi cũng không cần phải sử dụng hai nốt luyện với nhau nếu đặt ở độ cao thích hợp trong mối tương quan với các nốt nhạc khác (thanh *ngã*, thanh *nặng* được xử lí trong bài "Bóng cây Kơ-nia) và bài "Vàm Cỏ Đông")... Trong khi đó, có những thanh điệu bằng phẳng nhưng nhạc sĩ có thể dùng hai nốt nhạc, hoặc thậm chí ba, bốn nốt nhạc luyện với nhau khi cần dùng trường độ và "luyện lấy để thể hiện tình cảm.

Chính vì không thấy được mối quan hệ phức tạp như đã phân tích ở trên nên có một số nhà nghiên cứu ngôn ngữ thơ đã sai lầm khi kết luận rằng: "Trong ngôn ngữ thơ, quãng cách không xác định rõ ràng như trong âm nhạc... Còn quãng cách trong âm

nhạc phải được xác định rõ ràng, không thể tùy tiện thay đổi". Xuất phát từ đó, khi bàn tới cách ngắt nhịp thơ, tác giả đã có sự nhầm lẫn đáng kể khi ngắt nhịp thơ về mặt ngôn ngữ và ngắt nhịp thơ theo cảm tính về tính nhạc. Câu thơ "cái xào xạc hồn anh chính là xào xạc lá" được tác giả ngắt nhịp thành:

(1) Cái xào xạc hồn anh / chính là / xào xạc lá

(2) Cái xào xạc /hồn anh / chính là /xào/xạc/ lá

(3) Cái /xào / xạc / hồn anh / chính là / xào xạc / lá.

Ở (3) và cuối (2) sự ngắt nhịp hoàn toàn tuân theo cảm tính về tính nhạc, xa rời hẳn bản chất ngôn ngữ của câu thơ. Nếu căn cứ vào bản chất ngôn ngữ có thể ngắt nhịp như (1) và:

- Cái xào xạc / hồn anh / chính là / xào / xạc lá

- Cái / xào xạc / hồn anh / chính là / xào xạc / lá

Ở đây cần phải quan niệm một cách rõ ràng, tính xác định về quãng cách trong âm nhạc là cái hoàn toàn khác với tính không xác định về cách chia cắt nhịp điệu thơ theo cảm tính về tính nhạc của nó. Sự ngắt nhịp thơ trên phương diện ngôn ngữ đòi hỏi phải có sự nghiêm ngặt tương đối chứ không tùy tiện. Chính vì không hiểu điều này nên có không ít trường hợp các nhà nghệ sĩ khi ngâm thơ đã nhận được sự phản đối của chính các tác giả, bởi vì, khi ngâm thơ, họ đã lấy cách chia cắt, nhịp điệu theo cảm tính về tính nhạc để thay thế cho cách chia cắt nhịp điệu theo bản chất ngôn ngữ của nó. Nhiều bài thơ rất hay, khi được đọc hay ngâm, trong cách diễn tả của một số nghệ sĩ không chuyên nghiệp đã trở nên mất giá trị, chỉ vì lối tùy tiện chia cắt nhịp điệu như đã trình bày. Đó là một điều rất đáng tiếc. Nếu như các nhà

ngiên cứu, bằng các phương pháp luận của mình, không góp phần làm sáng tỏ điều đó và chỉ rõ sự khác biệt nói trên thì tình trạng làm "hổng" thơ của các nhà thơ trẻ sẽ còn tiếp tục xảy ra.

Tóm lại, chúng ta có thể khẳng định rằng, tính nhạc là một đặc điểm rất quan trọng của ngôn ngữ thơ ca. Tuy nhiên, để hiện thực hóa nó, tức là làm cho nó trở thành âm nhạc thực sự thì đòi hỏi phải có một quá trình sáng tạo đặc biệt. Quá trình đó có thể xem là một nghệ thuật của những sự hưng phấn và cảm xúc.

Chương III

ĐẶC ĐIỂM VỀ PHONG CÁCH CỦA NHÀ THƠ

Khi nói tới đặc trưng của ngôn ngữ thơ, người ta không thể không nhắc tới đặc điểm phong cách của nhà thơ. Bởi vì, xét cho cùng, ngôn ngữ thơ cũng là ngôn ngữ hoạt động dưới dạng lời nói (hiểu theo nghĩa rộng), nó là sản phẩm cụ thể của các cá nhân. Một mặt nó mang những đặc trưng chung của ngôn ngữ dân tộc, mặt khác nó cũng in đậm dấu ấn cá nhân của từng tác giả. Mỗi quan hệ về cái chung và cái riêng như vậy chính là mối quan hệ giữa ngôn ngữ và lời nói. Cho nên, không phải nghi ngờ gì nữa, một tác phẩm thơ cụ thể bao giờ cũng để lại những dấu ấn của thời đại. Xét theo chiều biến thiên của lịch sử thì mỗi một giai đoạn thường có một lát cắt phân chia các kiểu phong cách khác nhau giữa thời đại này và thời đại khác. Trong mỗi một giai đoạn, một thời đại, trước một loạt các tác giả, người ta có thể chọn ra các tác giả tiêu biểu nhất cho từng giai đoạn ấy. Thông thường, những tác phẩm có nội dung tích cực phản ánh được những biến động lớn lao của lịch sử, xứng đáng là tác phẩm có giá trị thì chính nó cũng là tác phẩm tiêu biểu cho ngôn ngữ của thời đại đã sản sinh chính nó. Chính vì thế, khi nghiên cứu đặc trưng của ngôn ngữ thơ, chúng ta không thể coi nhẹ tính thời đại,

tính lịch sử của tác phẩm trong đó bao hàm đặc điểm về phong cách của nhà thơ.

Nói tới đặc điểm phong cách của một nhà thơ, tức là chúng ta nói tới chủ thể sáng tạo của một tác phẩm cụ thể (hoặc của một loại tác phẩm). Đặc điểm về phong cách của nhà thơ sẽ trực tiếp chi phối việc sử dụng ngôn ngữ trong tác phẩm. Đặc điểm ấy, đến lượt nó lại trực tiếp chịu sự chi phối của thế giới quan sáng tác; cách lựa chọn đề tài, chủ đề, lựa chọn đối tượng phản ánh của tác giả... Chẳng hạn, cũng là những tác phẩm viết về chiến tranh, do có thế giới quan, quan điểm sáng tác khác nhau, ở tác giả này thì chiến tranh sẽ được miêu tả bằng cách này, còn ở tác giả khác chiến tranh sẽ được miêu tả bằng cách khác. Sự khác nhau về cách thức miêu tả đối tượng sẽ làm cho các nhà thơ tìm đến các bút pháp khác nhau để xây dựng tác phẩm của mình. Để phục vụ đắc lực cho mỗi kiểu bút pháp, mỗi nhà thơ sẽ huy động những vốn từ ngữ khác nhau, những kiểu cấu trúc khác nhau, những cách diễn tả khác nhau. Cùng chính từ đó nảy sinh ra những đặc trưng riêng của từng tác giả và của các tác giả ở từng thời kỳ nhất định. Ví dụ, người ta có thể nói: phong cách thơ Tố Hữu, phong cách thơ Xuân Diệu, phong cách thơ Chế Lan Viên... hoặc phong cách thơ của phong trào thơ mới, phong cách thơ truyền thống. Ý nghĩa của từ "phong cách" được dùng như vậy bao gồm cả phương pháp sáng tác của từng nhà thơ (hoặc tập thơ các nhà thơ có cùng khuynh hướng, quan niệm...) Ở đây, trong địa hạt của mình, xin chỉ bàn tới phong cách ngôn ngữ mà thôi.

27. Đặc điểm về thế giới quan và quan niệm sáng tác.

Đặc điểm về thế giới quan và quan niệm sáng tác như trên đã nói, sẽ trực tiếp chi phối việc sử dụng

ngôn ngữ của mỗi nhà thơ. Mỗi một nhà thơ, khi cầm bút không thể không đứng ở một quan niệm nhất định trong việc phản ánh đối tượng. Trong xã hội có đối kháng giai cấp thì điều đó lại càng được thể hiện rõ ràng hơn. Hoặc là nhà thơ đứng trên quan điểm của tầng lớp thống trị, hoặc là nhà thơ đứng trên quan điểm của giai cấp bị trị để phản ánh những sự kiện hàng ngày, hàng giờ diễn ra trong thực tiễn xã hội. Đồng thời qua cách phản ánh, mỗi nhà thơ sẽ bộc lộ sự đánh giá của mình đối với những sự kiện đó.

Đặc điểm ngôn ngữ của nhà thơ sẽ không phụ thuộc vào nhà thơ đó sinh ra từ giai cấp nào. Nó phụ thuộc vào lăng kính của nhà thơ khi nhìn nhận và phân tích những vấn đề xã hội, những quan hệ xã hội, trong đó trung tâm là mối quan hệ giữa con người và con người trong cộng đồng. Nói một cách cụ thể là nhà thơ đứng trên góc độ nào để sáng tác? Trong lịch sử thơ ca của dân tộc, có nhiều nhà thơ xuất thân từ tầng lớp nho sĩ, quan lại, phong kiến, nhưng thơ ca của họ mãi mãi vẫn thuộc về nhân dân vì ngôn ngữ trong các tác phẩm ấy trong sáng, đại chúng, còn nội dung tư tưởng của tác phẩm thì đã phản ánh được những sự kiện lớn lao của dân tộc. Ví dụ, thơ của Lí Thường Kiệt, Trần Thủ Độ, Trần Nhân Tông, Nguyễn Trãi... Cho nên, xét đến cùng không phải là nội dung phản ánh mà cách phản ánh của nhà thơ mới là nhân tố quan trọng làm nên đặc điểm riêng về ngôn ngữ ở mỗi nhà thơ.

Ví dụ, khi nghiên cứu ngôn ngữ thơ Hồ Xuân Hương, nếu chúng ta không chú ý tới thế giới quan, tới cách nhìn của nhà thơ mà chú ý tới mặt biểu hiện bên ngoài trong ngôn ngữ của mỗi bài thơ cụ thể, tất sẽ không tránh khỏi cách đánh giá phạm tục đối với toàn bộ sự nghiệp của thi sĩ. Cái sự độc đáo đạt tới

mức đặc sắc trong ngôn ngữ của nhà thơ chính là tính hai mặt của biểu tượng ngôn ngữ khiến cho người đọc dễ liên tưởng đến những điều hết sức trang nghiêm với những điều hết sức dung tục. Ta hãy xem ngôn ngữ của nhà thơ dành cho các nhà tu hành giả danh:

*Cái kiếp tu hành nặng đá đeo
Vị gì một chút tèo tèo
Thuyền từ cũng muốn về Tây Trúc
Trái gió cho nên phải lộn lèo
Oản dăng trước mặt năm ba phẩm
Vải nếp sau lưng sáu, bảy bà
Khi cảnh khi tui khi chũm chọe
Giọng hi giọng hỉ giọng hi ha...*

Ở nhiều bài thơ khác như các bài thơ làm về hang Cốc Cờ, hang Thánh Hóa (chùa Thầy), về cảnh Kẽm Trống (Ninh Bình, Thanh Hóa), về cảnh dệt cửi, đánh cờ... bài nào cũng dễ gợi ra sự liên tưởng về cảnh sinh hoạt trai gái, vợ chồng trong phòng kín. Nhưng nếu gạt bỏ những phản xạ có tính tự nhiên về ngôn ngữ theo kiểu như vậy thì mỗi bài thơ còn lại là một bức tranh hoàn chỉnh có đầy đủ vẻ đẹp của một bài thơ hay. Đó chính là tính tạo hình của mỗi câu thơ cũng như giá trị gợi cảm của nó, mà dù người khó tính đến đâu cũng không thể phủ nhận. Vậy cái gì đã chi phối và làm cho ngôn ngữ của nhà thơ có vẻ độc đáo ấy?

Sống giữa lòng xã hội phong kiến đã đến lúc suy tàn, Hồ Xuân Hương vốn thuộc tầng lớp phong kiến hạ tầng, đã tận mắt chứng kiến bao cảnh bất công, ngang trái của xã hội. Với tư cách là một phụ nữ, bà cũng là nạn nhân chẳng khác gì các phụ nữ khác. Bà thấm thía nỗi bất công của cảnh "chồng chung vợ chạ", lẫn niềm khao khát tự do yêu đương. Bà cảm bút để giải bày tâm sự, bộc lộ sự bất bình và lên án xã hội

bất công đó. Nhưng trong khuôn khổ hà khắc của chế độ phong kiến, làm sao thứ luật pháp được sản sinh từ nó lại có thể dung thứ cho thứ thơ ca phản kháng? Hoàn cảnh xã hội và thế giới quan sáng tác làm cho nhà thơ phải tìm đến một kiểu bút pháp nghệ thuật làm sao vừa thể hiện được ý đồ của mình lại vừa che mắt được bọn nha lại phong kiến. Phù hợp với kiểu bút pháp ấy chính là việc sử dụng các yếu tố ngôn ngữ sao cho đắt nhất để cùng một lúc thảo mãn được hai yêu cầu. Hồ Xuân Hương là một thi sĩ có tài hoa đã đạt tới trình độ sử dụng ngôn ngữ cực kì điêu luyện, mà có một thời do không xuất phát từ cách nhìn toàn diện, một số nhà nghiên cứu đã đánh giá lệch lạc về những thi phẩm của bà.

Sự phản kháng trong thơ Hồ Xuân Hương đối với xã hội đương thời cũng có lúc được thể hiện bằng ngôn ngữ bộc bạch, trực tiếp.

*Khéo léo đi đâu lữ ngắn ngo
Lại đây cho chị dạy làm thơ
Ông non ngựa nọc chàm hoa rữa
Đê cồn buồn sừng húc giậu thưa.*

Bài thơ là tiếng cười giễu cợt những kẻ sĩ diện dốt nát chỉ viết nhai lại sách vở và trở thành lữ người vô tích sự đối với xã hội. Song, dẫu sao thì họ vẫn không phải là những người “trụ cột” của xã hội lúc bấy giờ. Thượng tầng xã hội chính là những tên quan lại đục khoét nhân dân. Chửi chúng đâu phải dễ? Phải chửi thật khéo thật đau, chửi mà chúng không bắt bẻ được thì mới mong tồn tại... Nhà thơ phải đeo gọt ngôn ngữ tới mức thật tinh xảo. Hai câu thơ dưới đây, thuần túy chỉ là hai câu thơ miêu tả, nhưng liên kết với nhau theo thể tương phản ý nghĩa đã làm nảy sinh sắc thái hài hước, châm chọc, nhưng là châm chọc một cách tinh vi:

*Võng đảo ông lớn đi trên ấy
Váy rách bà con vồ dưới này.*

Hai câu thơ này sinh ra những trường liên tưởng ngữ nghĩa và những trường xúc cảm khác nhau. Cũng có thể là “võng đảo ông lớn đi qua” và “Váy rách bà con đang vồ”, nhưng cũng có thể là “thấy ông lớn đi qua, bà con vồ cái phần dưới bụng mình vào mắt ông lớn” theo cách nghĩ, cách nói rất dân dã. Thơ Hồ Xuân Hương là sự kết hợp một cách tinh vi giữa thứ ngôn ngữ đại chúng thông dụng với ngôn ngữ bác học sâu sắc. Chính bà đã sử dụng phép lồng hình ngôn ngữ đặc sắc có một không hai. Sự đối lập hai cực: một bên là vẻ đẹp thanh thoát và một bên là cái tục tũn, bẩn thỉu được lồng chéo vào nhau phần nào cũng phản ánh đúng được bản chất tồi tệ của xã hội lúc đó. Đó là thói đạo đức giả của tầng lớp phong kiến quý tộc, đại diện là hàng ngũ quan lại và các thầy tu. Cái vẻ đẹp bên ngoài của họ càng trang trọng, thiêng liêng bao nhiêu thì trong ruột họ lại thói tha bấy nhiêu. Sự xuất hiện của mỗi nhân vật đã làm cho người ta thấy nực cười bởi nhà thơ đã khoác lên mình nó những bộ “xiêm áo ngôn ngữ” mà nhìn thẳng là thấy thanh, nhưng nhìn nghiêng ta lại thấy tục. Thái độ đó của nhà thơ không loại trừ đối với cả những viên quan lớn:

*Bác mẹ sinh ra vốn chẳng hèn
Tối tuy không mắt sáng hơn đèn
Đầu đội mũ da loe chớp đỏ
Lưng đeo bị đạn rử thao đen.*

Tách từng câu thơ ra, mỗi câu miêu tả một phần diện mạo của viên quan võ bị khá chính xác và mực thước. Nhưng đặt trong sự liên kết toàn bài thì thân hình viên quan ấy lại giống như cái vật “kém trang trọng nhất”.

Xem xét mối quan hệ giữa thể giới quan sáng tác và quan niệm của nhà thơ chính là đã chú ý tới mối quan hệ biện chứng giữa phạm trù chủ quan (chủ thể sáng tạo) với phạm trù khách quan (sự tồn tại, hiện thực) trong đó con người có khả năng tác động, cải tạo nó phục vụ cho thực tiễn của mình. Chỉ có cách nhìn như vậy mới giải thích được thỏa đáng những sự khác biệt của những nhà thơ cùng thời, cùng với những đóng góp và hạn chế của họ. Chẳng hạn, cùng viết về anh bộ đội thời kì đầu kháng chiến chống Pháp, Chính Hữu đem đến hình ảnh người lính tiểu tư sản mang dáng dấp anh hùng hiệp sĩ phong kiến, còn Nguyễn Đình Thi, Tố Hữu, Hồng Nguyên... lại đem đến hình ảnh những người lính áo vải, người lính nông dân. Mỗi nhà thơ, mỗi cách thể hiện đều có những đóng góp riêng của mình. Sau này, vào thời kì kháng chiến chống Mĩ cứu nước, một loạt các nhà thơ trẻ đã có đóng góp tích cực cho sự phát triển ngôn ngữ thơ ca hiện đại Việt Nam như Bằng Việt, Lê Anh Xuân, Dương Hương Ly, Phạm Tiến Duật, Hữu Thỉnh, Nguyễn Khoa Điềm, Nguyễn Duy, Bế Kiến Quốc... Mặc dù, do sự thay đổi về nhận thức của từng giai đoạn lịch sử xã hội, ngày nay có nhà nghiên cứu đã cho thấy rằng đó chính là thứ "văn học ai điếu" hoặc là thứ "văn học minh họa". Cách đánh giá như vậy thực chất là vội vã ngoảnh mặt đối với quá khứ. Nhìn nhận cho thật toàn diện và khách quan thì thơ ca của giai đoạn này vẫn có đóng góp đáng kể trên nhiều phương diện, đặc biệt là về mặt ngôn ngữ. Dù sao vẫn cần đánh giá nó là âm vang của một thời, dù đó là một thời hồ hởi đi vào cuộc chiến tranh đến hồn nhiên đi chăng nữa. Đến nay, có dịp đọc lại những bài thơ thuở đó không phải là người đọc đã thấy nó hoàn toàn nhạt nhẽo như một vài nhà nghiên cứu khẳng định.

Vẫn có nhiều bài thơ làm ta rung động thật sự, đồng thời cảm phục cả những khả năng sáng tạo của những nhà nghệ sĩ. Đọc những bài thơ của Phạm Tiến Duật, Nguyễn Duy, Hữu Thỉnh... không thể không thừa nhận sự đóng góp thực sự của họ trong quá trình phát triển của thơ ca hiện đại Việt Nam. Đó là những thủ pháp liên tưởng, so sánh, những lối nói nhân hóa có từ truyền thống được tái tạo theo lối tư duy hiện đại. Đó là những kiểu kết hợp mới, những cách tổ chức câu thơ giành được nhiều sự bất ngờ thú vị cho người đọc trong việc phản ánh hiện thực phức tạp, phong phú của cuộc chiến tranh, cũng như thực tế cuộc sống của cả dân tộc lúc bấy giờ...

28. Tiếng địa phương trong ngôn ngữ thơ.

Trong quá trình hình thành ngôn ngữ quốc gia thống nhất, sự tồn tại của tiếng địa phương là điều tất yếu xảy ra đối với một ngôn ngữ.

Một nhà văn, nhà thơ, sinh ra và lớn lên, trong quá trình sáng tác không thể không gắn bó với một vùng đất nhất định. Trong khi sáng tạo tác phẩm, tiếng phổ thông là phương tiện chung nhất, là “xương sống” của toàn bộ tác phẩm thì tiếng địa phương như là những dấu hiệu biểu hiện phong cách và cá tính nhà thơ. Tất nhiên, nó chỉ là một trong những dấu hiệu làm nên cái riêng của từng tác giả.

Việc sử dụng tiếng địa phương hoàn toàn không có tính chất bắt buộc. Song có một quy luật tự nhiên là, dù sử dụng nhiều hay ít, nhưng đa số các nhà thơ đều có sử dụng tiếng địa phương trong tác phẩm của mình. Như vậy, rõ ràng tiếng địa phương phải có vai trò tích cực nào đó?

- Thứ nhất, tiếng địa phương có vai trò làm nổi bật cá tính, tâm lí của con người ở mỗi vùng đất, quê

hương cụ thể. Nó có vai trò cá biệt hóa những cái chung.

- Thứ hai, tiếng địa phương có khi là biến thể của ngôn ngữ chung, nhưng cũng có khi nó lại hoạt động ở thể bổ sung cho ngôn ngữ chung thống nhất. Đó là trường hợp nó chỉ những sản vật riêng, đặc sắc của từng vùng khác nhau.

Vậy, việc sử dụng tiếng địa phương là điều không thể thiếu được. Tuy nhiên, ngoài những tác dụng tích cực, việc sử dụng tiếng địa phương trong tác phẩm không đúng mức đôi khi cũng tạo ra những hạn chế đáng kể. Chẳng hạn, việc dùng những tiếng địa phương ít phổ biến, có tính chất đặc ngữ ở một vùng quá hẹp, ít giao tiếp với ngôn ngữ chung, hoặc những tiếng địa phương in dấu vết quá cổ, gần như bị xóa sổ trong tiếng Việt hiện đại. Từ đó chúng ta có thể nêu ra các yêu cầu đối với nhà thơ:

- Phải dùng tiếng địa phương một cách hợp lý, đúng lúc, đúng chỗ. Đảm bảo yêu cầu này, nhà thơ sẽ phát huy được tính ưu điểm của tiếng địa phương làm cho tác phẩm của mình có vẻ độc đáo riêng biệt.

- Tránh lạm dụng tiếng địa phương, cụ thể là tránh sử dụng tiếng địa phương tràn lan trong tác phẩm hoặc dùng những tiếng địa phương quá cổ, quá khó. Nếu không thực hiện yêu cầu này, việc dùng tiếng địa phương sẽ trở thành có hại, hạn chế trực tiếp trường cảm xúc của người đọc khi tiếp nhận tác phẩm.

Trong thực tiễn sáng tạo thi ca của ta, nhiều nhà thơ đã biết phát huy tích cực những mặt ưu điểm của tiếng địa phương và đã đạt được những thành công đáng ghi nhận. Qua tiếng địa phương, người đọc sẽ đoán nhận được những nhân vật được miêu tả trong tác phẩm thuộc vùng quê nào, cá tính của họ ra sao.

Đọc bài thơ “Nhớ” của Hồng Nguyên, người đọc không cảm thấy khó chịu khi thấy trong tác phẩm xuất hiện một số tiếng địa phương. Trái lại, qua những từ ngữ địa phương trong tác phẩm, dễ thấy các nhân vật trở nên gần gũi. Đó là những người lính nông dân từ miền Trung ra đi kháng chiến. Họ bước vào cuộc kháng chiến với tấm lòng hồ hởi, vô tư, không hề có chút tính toán cá nhân vị kỉ. Đây là đoạn những người lính nói chuyện với nhau:

- *Đằng nó vợ chưa?*
- *Đằng nó? Tổ còn chờ độc lập.*
Cả lũ cười vang bên ruộng bắp
Nhìn o thôn nữ cuối nương dâu.

Cách sử dụng tiếng địa phương ở đây đảm bảo cả hai yêu cầu đã nêu ra ở trên. Nó không hề hạn chế trường cảm xúc của người đọc, trái lại còn gia tăng hơn. Con người trong thơ được miêu tả trong trường hợp này mang tính sinh động, cụ thể, trở nên gần gũi với tình cảm của người đọc.

Cũng như vậy, hình ảnh của những bà mẹ Việt Nam ở mỗi vùng quê khác nhau hiện lên một cách đậm nét trong thơ hiện đại nhờ sự hỗ trợ đắc lực của tiếng địa phương. Không phải ngẫu nhiên khi viết về những bà mẹ, Tố Hữu lại dùng đến tiếng địa phương để khắc họa tính cách khác nhau. Khi viết về bà mẹ vùng trung du:

- Ai về thăm mẹ quê ta*
Chiều nay có đưa con xa nhớ thăm
Bầm ơi có rét không bầm?
Heo heo gió núi, lâm thâm mưa phùn...

Nhưng khi viết về bà mẹ Tây Bắc:

- Bà Bủ nằm ổ chuối khô*
Bà Bủ không ngủ bà lo bởi bởi...

Còn viết về bà mẹ miền Trung:

*Lặng nghe mẹ kể ngày xưa
Chang chang cồn cát nắng trưa Quảng Bình
Mẹ rằng quê mẹ Bảo Ninh...*

và "Bà má Hậu Giang"

*Má thét lớn "tụi bay đồ chó"
Cướp nước tao cắt cổ con tao
Tao già không sức cầm dao
Giết bay có các con tao trăm vùng...*

bà mẹ Việt Bắc:

*Con mé có ba
Trai hai, gái một
Gái gả chồng xa...*

Trong những trường hợp vừa dẫn ra ở trên, chính nhờ biết cách dùng những từ, ngữ địa phương đúng mức, hợp lí, nhà thơ làm gia tăng thêm những xúc động trong lòng người đọc. Các bà mẹ Việt Nam đều có tấm lòng yêu nước, thương con như nhau. Nhưng ở mỗi miền, mỗi vùng, những tâm tư, tình cảm đó lại được thể hiện khác nhau bằng những tính cách riêng biệt. Tiếng địa phương ở đây đã thực hiện được chức năng *cá biệt hóa*, song chính nó lại tạo ra sức khái quát hóa. Thành ra cái thông báo ở chiều sâu của những bài thơ này lại không phải thuần túy là lời tâm tình, trò chuyện của mẹ và con mà là tình cảm thiêng liêng đẹp đẽ của tình quân - dân.

Bà thơ "Gửi em cô thanh niên xung phong" của Phạm Tiến Duật" sở dĩ sinh động và tạo được nhiều cảm xúc với người đọc cũng một phần nhờ tác giả biết khai thác lợi thế này.

Việc sử dụng tiếng địa phương trong thơ do hai nguyên nhân chính sau đây:

- Nguồn gốc, xuất xứ của sự việc, đối tượng được đề cập đến trong thơ.

- Nguồn gốc, xuất xứ của tác giả (nơi sinh ra, lớn lên) và thế giới quan sáng tác.

Trong nguyên nhân thứ hai, nếu chỉ đề cập tới nguồn gốc, xuất xứ của tác giả thì chưa đủ. Bởi vì, trong thực tiễn sáng tác có những nhà thơ xuất thân từ tầng lớp bình dân, nhưng khi bước vào cuộc đời sáng tác, do chịu ảnh hưởng của thế giới quan không tiến bộ, ngôn ngữ thơ của họ trở thành thứ lai căng, chấp vá. Ngược lại, có nhiều nhà thơ, mặc dù xuất thân từ tầng lớp thượng lưu, nhưng do tiếp xúc nhiều với nhân dân, chịu ảnh hưởng của thế giới quan tiến bộ trong thời đại mình, ngôn ngữ của họ sẽ vừa có tính đại chúng, lại vừa có những yếu tố tích cực của ngôn ngữ bác học (Nguyễn Du là một ví dụ).

Trong hai nguyên nhân trên, nguyên nhân thứ nhất là nguyên nhân khách quan, còn nguyên nhân thứ hai là nguyên nhân chủ quan. Chúng tác động và chi phối lẫn nhau, xâm nhập vào nhau chứ không tồn tại một cách độc lập. Nguyên nhân thứ nhất là yêu cầu có tính tất yếu. Nguyên nhân thứ hai có tính truyền thống, thói quen bao gồm cả quá trình chuyển hóa tiếp cận.

Một trong những nhà thơ tiêu biểu nhất về việc khai thác những giá trị to lớn của tiếng địa phương là Nguyễn Du. Trong tác phẩm "Truyện Kiều" đồ sộ của ông có nhiều từ ngữ địa phương được sử dụng rất đắt.

29. Vai trò của việc nghiên cứu về đặc điểm phong cách của nhà thơ.

Nghiên cứu về thế giới quan, quan niệm sáng tác cũng như tiếng địa phương trong ngôn ngữ của nhà thơ sẽ giúp đánh giá được chiều sâu tư tưởng trong mỗi

tác phẩm thi ca một cách bản chất và đúng đắn nhất. Không những thế còn có những cách đánh giá đúng về tài năng nghệ thuật của tác giả.

Từ trước đến nay chúng ta đã gặp không ít khó khăn khi nghiên cứu và phân tích các tác phẩm thơ cổ điển. Một trong những nguyên nhân gây ra khó khăn đó chính là việc hiểu biết chính xác hay không chính xác các yếu tố ngôn ngữ trong tác phẩm. Bởi vì, qua nhiều thế kỉ, tiếng Việt đã diễn ra những bước biến đổi cơ bản trên nhiều phương diện. Mặt khác, với con mắt nhìn hiện đại, đôi khi chúng ta đã xóa nhòa ranh giới giữa đặc điểm của phong cách nhà thơ trong quan hệ của nó với ngôn ngữ chung thống nhất ở thời kì đương đại.

Chẳng hạn, trong “Truyện Kiều” nhiều lần Nguyễn Du đã dùng tới chữ “ngài” trong các kết hợp: “mày ngài”, “nét ngài”. Mỗi chữ “ngài” trong từng trường hợp cụ thể có ý nghĩa hoàn toàn khác nhau. Thế nhưng, khi nghiên cứu và chú giải “Truyện Kiều” chúng ta vẫn thường đem nhập chúng lại làm một. Tình trạng này còn tồn tại ngay cả trong cuốn từ điển mới nhất. Nhiều nhà phân tích phê bình thơ cũng đã từng xem xét cách giải quyết đó là khuôn thước nên đã bình tán một số câu thơ trong “Truyện Kiều” một cách sai lạc làm giảm không ít giá trị nghệ thuật của tác phẩm. Ta quan sát điều đó trong những câu thơ sau:

- 1) *Vân xem trang trọng khác vời
Khuôn trăng đầy đặn nét ngài nở nang
Hoa cười ngọc thốt đoan trang
Mây thua nước tóc, tuyết nhường màu da*
- 2) *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.*

Đoạn thơ (1) tả Thúy Vân, còn đoạn (2) tả người anh hùng, Từ Hải. Nếu giải thích hai chữ “ngài” ở đây chỉ là một thì quả là không ổn. Có mấy lí do sau đây:

a) Nhìn từ góc độ thẩm mĩ không thể và không bao giờ có sự đồng nhất giữa vẻ đẹp của đôi mắt người võ tướng với vẻ đẹp của đôi mắt người con gái. Nhất là thời đại Nguyễn Du, người con gái đẹp vốn ở chốn khuê các, phồn hoa. Nhân dân ta vẫn dùng hình ảnh “ngài” để so sánh với những người có lông mày rậm. Loại người này thường được liệt kê vào loại “rậm râu, sâu mắt”, biểu hiện cho cá tính không tốt, cá tính của kẻ nham hiểm.

b) Một trong những đặc điểm của phong cách của Nguyễn Du là ông hết sức tránh sự đơn điệu. Điều đó thậm chí còn được thể hiện trong việc ông khắc phục mặt hạn chế của thể thơ lục bát bằng cách khai thác triệt để những khả năng có thể có về nhịp điệu của thể thơ phục vụ cho việc miêu tả tính cách, tâm trạng... Ông không bao giờ dùng một hình ảnh để miêu tả cho hai đối tượng, hai vẻ đẹp vốn khác xa nhau. Nếu khảo sát kĩ các quan hệ ngôn ngữ trong “truyện Kiều” sẽ thấy tất cả các yếu tố được sử dụng trong tác phẩm đều có sự tính toán rất kĩ.

c) Ngôn ngữ “Truyện Kiều” được nhiều nhà nghiên cứu chứng minh là thiên về ngôn ngữ đại chúng. Một trong những biểu hiện về tính nhân dân trong ngôn ngữ của ông, có thể nói là việc sử dụng tiếng địa phương một cách có hiệu quả, đặc dụng.

d) Xét cấu trúc của toàn bộ đoạn thơ (1) với các yếu tố ngôn ngữ được sử dụng để miêu tả vẻ đẹp của Thúy Vân, để thấy Nguyễn Du đã chú ý tới khuôn mặt, nụ cười, mái tóc, màu da và “nét ngài”. Nếu

“ngài” ở đây được coi là lông mày của Thúy Vân thì rất lạc lõng. Theo quan điểm thẩm mĩ thời đó, cái đẹp bao giờ cũng có tính cân đối, hoàn chỉnh. Điều này được thể hiện rất rõ trong bố cục của các bức tranh cổ. Dân gian có câu “cái răng cái tóc là góc con người”. Trong đoạn thơ trên của Nguyễn Du đã hàm chứa ý nghĩa câu nói đó. Rõ ràng, “nụ cười” và “mái tóc” chưa phải là vẻ đẹp hoàn chỉnh mà chỉ là “một góc” của vẻ đẹp toàn diện. Cho nên, ông đã chú ý tới “khuôn mặt”, “nước da”, và “nét ngài”. Nếu coi “nét ngài” là lông mày thì ở đây có sự thiếu hụt. Một nghệ sĩ tài ba cũng biết, muốn tả vẻ đẹp người con gái thì phải tả đôi mắt với hàng mi và ánh nhìn (bộc lộ sự khao khát, cuồng nhiệt yêu thương...) chứ không phải tả đôi lông mày. Và lại, trước khi muốn cho một yếu tố ngôn ngữ nào đó xuất hiện thì nhà nghệ sĩ bao giờ cũng chuẩn bị một ngữ cảnh thích hợp cho nó xuất hiện. Trong trường hợp này, “nét ngài” với ý nghĩa như trên không thể nào đi sánh đôi với “khuôn mặt”, “nước da” được.

Trong tiếng địa phương Nghệ An “ngài” có nghĩa là “người”. Hiện tượng này tồn tại cho tới cả ngày nay. Vậy, “nét ngài” ở đây phải hiểu là “nét người”. Chỉ có hiểu như vậy mới khôi phục đúng đắn mối quan hệ tương hợp về ý nghĩa ngữ pháp giữa chủ ngữ và vị ngữ. Nói một cách khác là sự tương hợp về ý nghĩa ngữ pháp giữa cái “tình trạng như thế nào?” và “cái gì, ai ở trong tình trạng ấy?”. Nghĩa là “lông mày” không thể đi với “nở nang” được. Giữa chúng không có sự tương hợp về ý nghĩa, ngữ pháp. Còn hiểu là “nét người” thì câu thơ trở nên cân đối và rất chỉnh;

Khuôn trăng đầy đặn / nét người nở nang

Hai vế cân xứng và đi song đôi với nhau. Cả đoạn thơ là bức tranh hoàn chỉnh về cái đẹp:

Khuôn mặt, co người, màu da (tổng thể)

Chân răng, kẽ tóc, hay nụ cười, mái tóc (bộ phận)

Bây giờ ta xem chữ “ngài” ở (2) có phải là “con bướm, con tằm” hay không? Xin dẫn thêm một đoạn khác:

Trước xe lơi lỏ han chào

Vâng lời nàng mới bước vào tận nơi

Bên thì mấy ả mây ngài

Bên thì ngồi bốn, năm người làng chơi.

Chữ “ngài” trong đoạn thơ 3) là chỉ lông mày của những kẻ đi điếm, lẳng lơ. Trong truyền thống ngôn ngữ, khi nói tới hạng người đó, người ta thường chú ý tập trung vào cặp mắt. Dân gian nói “mắt lá dăm, lông mày lá liễu”, hoặc:

Người mà him híp mắt lươn

Trai thì trộm cắp, gái buôn chồng người

(Ca dao)

Chính vì “mây ngài” có nét nghĩa xấu, cho nên nó mới tương hợp được với từ “ả”, “mấy ả” là từ vốn dùng để chỉ những người phụ nữ với sắc thái châm biếm, khinh miệt.

“Mây ngài” đã được dùng để so sánh, miêu tả cặp mắt của “gái làng chơi” thì tất không thể được dùng để miêu tả cặp mắt của người anh hùng như Từ Hải. Thái độ này của Nguyễn Du là rất rõ, không chối cãi được. Nó phù hợp với logic trong quan niệm thẩm mỹ thông thường và với logic biện chứng trong quan hệ giữa các nhân vật. Ta so sánh cách Nguyễn Du tả Từ Hải:

Râu hùm, hàm én, mây ngài

Vai năm tấc rộng, thân mười thước cao.

Đi sâu tìm hiểu kho tàng tiếng địa phương Nghệ

An - Hà Tĩnh thấy có chữ “đôi” là chữ dùng để chỉ một loài chim quý và hiếm, bụng và lông mượt, mỏ giống như mỏ chim đại bàng. Loại chim này có màu sắc rất đẹp, mắt sáng, tính nhanh, đôi lông mày xé. Các cụ túc nho ngày xưa vẫn dùng hình ảnh con chim này so sánh với các bậc anh hùng, quân tử.

Dựa vào thói quen thẩm mĩ truyền, thống đồng thời dựa vào quan hệ giữa các yếu tố trong câu thơ cùng đặc điểm phong cách của tác giả, chúng ta nên hiểu chữ “ngài” ở (3) là “đôi” thì đúng hơn (mày ngài - mày con chim đôi). Ở đây có từng cặp từ đi song đôi, tương xứng với nhau:

Râu hùm / hàm én / mày đôi

Hùm là con vật tiêu biểu tượng trưng cho khí phách oai hùng, tượng trưng cho sức mạnh. Chim én, chim đôi là các giống chim quý, tiêu biểu cho cái đẹp, thoáng, phong nhã. Nếu “mày ngài” là con tầm, thì câu thơ mất hẳn tính tương xứng, nó trở nên thô kệch và khắp khiếm. Điều đó không phù hợp với phong cách Nguyễn Du trong toàn bộ “Truyện Kiều”, mà là một trong những cái mấu quan trọng làm nên phong cách Nguyễn Du.

Như vậy, việc nghiên cứu đặc điểm về phong cách tác giả và tiếng địa phương giúp chúng ta khẳng định rằng, trong “Truyện Kiều” có nhiều chữ “ngài” khác nhau nhưng có cùng một vô âm thanh (đồng âm), chứ không phải là một như các nhà nghiên cứu trước đây khẳng định. Đó cũng là một trong những cơ sở để chúng ta kết luận về tính đa dạng trong phong cách của Nguyễn Du.

Cho nên, khi nghiên cứu ngôn ngữ thơ cần đứng từ nhiều góc độ mới tránh được phiến diện hay là cực đoan. Có nhiều trường hợp ta còn gặp những ý kiến

đối lập, thậm chí phủ định lẫn nhau khi đứng trước cùng một hiện tượng. Xin dẫn thêm một ví dụ về việc phân tích chữ “đài” trong “Truyện Kiều”.

Trong một bài viết trên *Tạp chí văn học*, nhà văn lão thành Hoài Thanh đã tự phê phán mình. Cụ cho rằng cụ mắc sai lầm lớn vì bấy lâu nay vẫn bình tán chỗ “đài gương” trong câu: “Đài gương soi đến dấu bèo cho chẳng” là “cái giá để gương trên bàn thờ”. Sau khi đọc bài viết của ông Quang Đạm trên báo *Nhân dân*, cụ mới biết “đài gương” ở đây là cái đài trên bông hoa sen. Theo tác giả bài viết này “cái giá để gương: không có gì liên quan với cánh bèo trên mặt nước. Cho nên, chữ “đài gương” phải hiểu là “cái đài của bông hoa sen”.

Việc nghiên cứu văn học rất cần khả năng mẫn cảm. Song khả năng đó không phải quyết định tất cả. Cái quan trọng nhất vẫn phải là những thao tác nhằm tìm ra những mối quan hệ, liên hệ và những cơ sở vật chất làm nên mặt hình thức của tác phẩm trong mối quan hệ với nội dung của nó. Một hình thức trở nên có giá trị khi chứa một nội dung phù hợp với nó. Ngược lại, một nội dung thực sự được coi là nghệ thuật khi có sự tương hợp với hình thức có tính nghệ thuật.

Người ta thường lí giải “Truyện Kiều” theo nhiều mã nghệ thuật khác nhau bởi phong cách Nguyễn Du là phong cách đa dạng: một phong cách vừa mang đậm màu sắc truyền thống vừa kế thừa một cách sáng tạo tinh hoa của văn hóa nước ngoài. Cho nên, nếu chỉ lí giải theo con đường từ nguyên học như Hoài Thanh và Quang Đạm cũng chưa ổn. Vì rằng, trong khi xem xét về mặt từ nguyên chúng ta cần phải tính đến khả năng vận động và chuyển hóa các yếu tố ngôn ngữ dưới bàn tay lao động của nhà nghệ sĩ.

Giải thích chữ “đài gương” bằng cách tách bạch từng yếu tố rồi truy nguyên nghĩa gốc để di chuyển khỏi ý nghĩa khách quan của trong ngữ cảnh. Nói cách khác, lẽ ra phải hiểu từ lời nói thì lại bản khoản đi tìm từ ngôn ngữ (1).

Theo Nguyễn Cao Đàm, chữ “đài gương” trong câu:

Tiền đây xin một hai điều

Đài gương soi đến dấu bèo cho chàng?

có ý nghĩa chỉ “người con gái đẹp”. Ý nghĩa này Nguyễn Du lấy từ khái niệm trong từ chương học Trung Quốc mà sáng tạo lại. Chúng ta đều biết, ở Trung Quốc có ba chữ đài điển hình: Linh đài (vua Kiệt), Lộc đài (vua Trụ), Cô Tô đài (vua Phù Sai). “Đài” với nghĩa gốc: chỉ cái cao quý, sang trọng. Với ý nghĩa đó, nó được dùng làm yếu tố cấu tạo từ để sản sinh ra một loạt từ mới. Ví dụ. Lan đài, đài lan: chỉ nơi giữ các ấn phẩm của nhà vua. Đài sảnh: chỉ nơi cất sách của những người cao sang, quyền quý Đài trang: chỗ người đàn bà trang điểm, tức chỗ đàn bà ở Vân đài: chỉ đám mây có nhiều tầng, nhiều màu sắc đẹp.

Trong cuốn “Từ điển chính tả tiếng Việt đã liệt kê một loại từ: bồ đài, dạ đài, đài các, đài đê, đài gương, đài thọ, tuyến đài, võ đài.

Như vậy, khi dùng với ý nghĩa là yếu tố cấu tạo ra các từ ghép thì “đài” không còn ý nghĩa là “cái bệ”, “cái giá” nữa. “Đài gương” mà Nguyễn Du dùng chính là “kính đài”, một thứ gương quý dùng cho những người đàn bà đẹp, sang trọng trang điểm. Đó là cơ sở ý nghĩa cho nhà thơ dùng biện pháp hoán dụ đưa vào lời nói của chàng công tử họ Kim khi tỏ tình với Thúy Kiều. Ở đây, ngôn ngữ nhân vật rất phù hợp với ngữ cảnh. Nó cũng phù hợp với tính cách khiêm

nhường, nho nhã của Kim Trọng, người công tử “đuề huề lưng túi gió trăng”, con người của văn chương đèn sách. Con người ấy, lối nói ấy khác với người bình dân nơi thôn dã “giếng chung soi bóng chúng mình” (Ca dao)...

Qua những ví dụ phân tích ở trên, một lần nữa khẳng định rằng, khi nghiên cứu ngôn ngữ thơ ca, việc nghiên cứu đặc điểm phong cách của nhà thơ và sự hoạt động của “tiếng địa phương” là vô cùng cần thiết.

**CHƠI CHỮ - MỘT ĐẶC ĐIỂM ĐỘC ĐÁO
CỦA NGÔN NGỮ THƠ VIỆT NAM**

Chương I

VÀI LUẬN ĐIỂM VỀ LÍ THUYẾT

Hiện tượng “chơi chữ” gần như có tính phổ quát, có ở rất nhiều ngôn ngữ trên thế giới. Nhưng trong tiếng Việt, do có đặc điểm độc đáo là đường ranh giới của các đơn vị như hình vị, âm tiết, từ, lại trùng khít lên nhau (xem mục 5). Đặc điểm đó làm cho chơi chữ trong thơ Việt Nam có những màu sắc riêng biệt, thú vị.

Trong truyền thống thơ ca và câu đối, người Việt Nam đã thể hiện tài năng kiệt xuất của mình trong việc khai thác ưu thế của tiếng nói dân tộc để xây dựng nên những hình tượng văn học mang tính dân tộc sâu sắc.

Nghiên cứu hiện tượng chơi chữ sẽ góp phần tìm ra những đặc điểm quan trọng của ngôn ngữ thơ ca Việt Nam.

Vậy chơi chữ là gì?

30. Cách định nghĩa về hiện tượng chơi chữ.

Từ trước đến nay đã có một số tác giả quan tâm tới hiện tượng chơi chữ. Cũng có người quan niệm giản đơn, coi chơi chữ chỉ là cách đánh tráo khái niệm

trong giao tiếp lời nói. Có một số tác giả khác lại gần như đồng nhất hiện tượng chơi chữ với hiện tượng mơ hồ. Trong các công trình nghiên cứu về phong cách học chơi chữ được xem là “biện pháp vận dụng từ ngữ khéo léo, lợi dụng hiện tượng đồng âm, hiện tượng nhiều nghĩa”.

Cho đến nay vẫn chưa có một định nghĩa nào hoàn toàn chính về chơi chữ với tư cách là một thủ pháp nghệ thuật.

Sự phiến diện trong các quan niệm trên đây là ở chỗ nó chưa nêu lên được trọng tâm của hiện tượng chơi chữ nằm ở đâu? Mục đích chính của chơi chữ là gì? Chơi chữ chỉ là một hiện tượng hay là một thủ pháp nghệ thuật? Trong giao tiếp, các đơn vị nào, các yếu tố nào có thể tham gia vào chơi chữ? Chơi chữ khai thác những khả năng nào của ngôn ngữ để phục vụ cho mục đích cao nhất của nó.

Chúng ta phân tích bài thơ sau:

*Thấy tôi họ bảo mặt bò
Bảo thằng hai mặt nện cho mấy dùi
Coi tôi như thử đồ chơi
Lại đem ra ví với người bụng to
Kêu làng, làng chẳng tha cho
Hỏi tôi còn biết giở trò trống chi?*

(Tú Sôt)

Nếu chỉ chú tới mối quan hệ kết hợp, nội dung của bài thơ trên được hiểu như sau: Tôi - bị người ta bảo (gọi là)- thằng tráo trở, bướng bỉnh. Họ nện tôi (đánh tôi) - coi tôi như thử đồ chơi (bụng to). Tôi bị đánh - Tôi kêu làng, mong người ta tha cho. Người ta vẫn cứ đánh tôi - Tôi đành bó tay, không biết làm gì cả.

Nhưng nếu quan sát tinh tế, ta sẽ thấy có một

hiện tượng độc đáo, thú vị: Đây là bài thơ đố về cái trống. Nội dung thông tin ngữ nghĩa ấy chỉ được người ta lĩnh hội, khi tiến hành thao tác liên tưởng. Nghĩa là nhà thơ đã công phu chuẩn bị một ngữ cảnh, để một số từ, ngữ quan trọng cùng một lúc tham gia vào nhiều mối quan hệ bộc lộ ý nghĩa: “mặt bò” trong quan hệ kết hợp với “tôi”, “họ bảo” có nghĩa là “đầu trâu mặt bò” (người buống binh), nhưng trong quan hệ liên tưởng với các yếu tố ngôn ngữ ở dòng thơ dưới lại có nghĩa là “mặt làm bằng da bò, da trâu” (cái mặt trống). Tương tự như vậy “nện cho mấy dùi” vừa được hiểu là “đánh cho mấy đòn” lại vừa được hiểu là “dùng dùi đánh trống”, “Người bụng to” được hiểu là “kẻ lười nhác, ăn bám” nhưng cũng được hiểu là “cái trống”(bụng to như cái trống). Câu thơ cuối cùng mở nút cho lời đố, nhưng lại được giấu trong kết hợp “giở trò trống chi?”.

Bằng việc tạo ra ngữ cảnh đặc biệt như vừa nói, nhà thơ đã tạo ra tính nước đôi trong cách hiểu của người đọc khi tiếp nhận tác phẩm. Tức là bằng một hình thức ngôn ngữ, nhà thơ cùng một lúc thông báo về hai đối tượng. Hiện tượng của cách diễn đạt đó là do bàn tay sáng tạo của nhà thơ dựa trên cơ sở vật chất của ngôn ngữ. Nói một cách khác, nhờ có nhà thơ người đọc đã nhận thức thêm được vẻ đẹp và sức diễn tả kì diệu của tiếng Việt.

Như vậy, chơi chữ là hiện tượng cùng một lúc gây ra nhiều cách hiểu biết khác nhau trên một cấu trúc ngôn ngữ, không phải do ngẫu nhiên mà do dụng ý của người sử dụng. Tất nhiên, trong các nội dung ý nghĩa khác nhau được hình thành, bằng cách “chơi chữ”, trong đó sẽ có một ý nghĩa được coi là thứ yếu, và được xem là cái cớ để cho ý nghĩa chính mang tính mục đích của thông báo tồn tại: một cách “hợp

pháp". Vì vậy, nói tới hiện tượng chơi chữ thì quan trọng nhất là thủ pháp của nhà nghệ sĩ sử dụng các đơn vị ngôn ngữ như thế nào để cho nội dung ý nghĩa mang tính mục đích của tác giả không dễ dàng bị phát hiện. Một yêu cầu có tính chất lí tưởng là trong "chơi chữ", nội dung ý nghĩa mang tính mục đích càng được ẩn giấu sâu sắc bao nhiêu, càng tinh tế bao nhiêu thì người đọc càng bị bất ngờ và hứng thú bấy nhiêu.

Tất nhiên, không phải tất cả các trường hợp chơi chữ đều đạt được khả năng như vậy. Trên thực tế, có khi chơi chữ không tạo ra được những cách hiểu khác nhau, nghĩa là không tạo ra được hai, hay ba nội dung ý nghĩa trong cùng một lúc mà chỉ là sự phô diễn tài năng của người sử dụng ngôn ngữ.

Ví dụ, từ một câu thơ của Dương Quảng Hàm: "Xanh biếc nước soi hồ lộn bóng", có người dùng cách chơi chữ bằng kiểu nói đảo lại trật tự của tất cả các từ để tạo thành một câu như sau:

*Xanh biếc nước soi hồ lộn bóng
Bóng lộn hồ soi nước biếc xanh*

Điều thú vị ở đây không phải là người chơi chữ đã tạo ra một cấu trúc ngôn ngữ có nhiều nội dung ngữ nghĩa khác nhau, mà dùng lại nguyên vẹn tất cả số chữ trong câu thơ và sắp xếp nó ngược lại hoàn toàn với trật tự cũ, nhưng vẫn tạo ra được một câu có ý nghĩa tương tự với ý nghĩa của câu trước. Sở dĩ có thể làm được như vậy là vì trong ngôn ngữ có những hiện tượng nước đôi. Trường hợp vừa nêu trên khai thác tính chất nước đôi về trật tự của từ ghép và tính nước đôi của trật tự câu (trật tự của câu chủ động và câu bị động). Chẳng hạn, trong tiếng Việt có nhiều hiện tượng nước đôi về trật tự của từ ghép và trật tự câu:

Mênh mông - mông mênh; yêu thương - thương yêu;
thiết tha - tha thiết; xanh biếc - biếc xanh.

Đó là tính nước đôi về trật tự của các yếu tố trong từ ghép.

Bùn dính chân - chân dính bùn; thùng đầy nước - nước đầy thùng.

Đó là tính nước đôi về trật tự các từ ở trong câu.

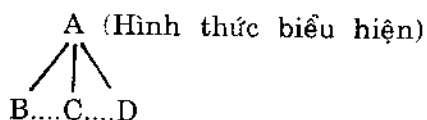
Cho nên, nếu coi "chơi chữ là cách tu từ vận dụng linh hoạt các tiềm năng về ngữ âm, chữ viết, từ vựng, ngữ pháp của tiếng Việt nhằm tạo nên phần tin khác loại..." thì chưa đủ. Cũng có khi chơi chữ chỉ nhằm mục đích phô diễn tài năng sử dụng ngôn ngữ của người viết, người nói, chứ không với mục đích là tạo ra phần tin khác loại.

Vậy có thể định nghĩa về chơi chữ như sau: Chơi chữ là một biện pháp tu từ nghệ thuật dựa vào những khả năng tiềm tàng của ngôn ngữ, vận dụng linh hoạt đơn vị cơ bản của tu từ học (là chữ hoặc tiếng) đặt nó trong mối quan hệ nhiều chiều, nhiều phía với các đơn vị cùng bậc và khác bậc, nhằm khai thác triệt để tính chất nước đôi của các đơn vị ngôn ngữ dựa vào sự hiện diện của văn cảnh.

31. Bản chất của hiện tượng chơi chữ.

Mục đích cao nhất của chơi chữ là tiến tới phản ánh một loại đối tượng mà trong những hoàn cảnh nhất định không cho phép nói thẳng ra. Bằng sự hiểu biết sâu sắc những đặc điểm của tiếng Việt, nhà nghệ sĩ luôn luôn hướng ngòi bút của mình làm thế nào đó để cuối cùng sử dụng "một mũi tên mà bắn trúng hai đích". Cho nên, trong thực tế, các hiện tượng chơi chữ rất đa dạng. Nhưng những kiểu chơi chữ chỉ với mục đích thuần túy là nhằm phô diễn tài năng sử dụng ngôn ngữ chiếm một phần rất ít, không đáng kể.

Phần lớn các trường hợp, khi đã xuất hiện chơi chữ thì đồng thời cũng xuất hiện những dụng ý của nhà văn, nhà thơ. Dụng ý này thường ẩn sâu sau các kiểu cấu trúc, nó chỉ được “đánh thức dậy” nhờ những liên tưởng sâu xa bằng chính những sự hiểu biết, sự phát hiện tinh tế của người đọc. Bởi thế, bản chất của hiện tượng chơi chữ là việc thiết lập nên mối quan hệ giữa hình thức biểu hiện với nhiều nội dung ngữ nghĩa khác nhau tồn tại dưới cùng hình thức biểu hiện ấy. Ta có thể hình dung như sau:



(Nội dung ngữ nghĩa)

Những chữ bất kì nào đó khi tham gia vào nhiều cấp độ biểu hiện ngữ nghĩa ở trong cùng một văn cảnh thì trọng tâm của thủ pháp chơi chữ rơi vào những chữ này. Tuy nhiên, trong lời nói hằng ngày không phải không gặp các trường hợp: cùng một hình thức biểu hiện nhưng lại có nhiều cách hiểu khác nhau. Ví dụ, câu sau đây sẽ cho ta bốn cách hiểu khác nhau:

Phượng cho Liên học với Yến nhé.

Bốn cách hiểu đó là:

- 1) Người nói là Phượng (Phượng nói với Liên, hoặc với Yến, hoặc với người thứ ba nào đó).
- 2) Người nói là Liên (Liên nói với Phượng)
- 3) Người nói là Yến (Yến nói với Phượng)
- 4) Người nói là một người nào đó ngoài Phượng, Yến và Liên.

Nhưng tính nhiều nội dung thông tin ngữ nghĩa, trên cùng một cấu trúc biểu hiện như vừa nêu trên không phải là hiện tượng chơi chữ. Đó là hiện tượng

mơ hồ trong ngôn ngữ do tính không đầy đủ của ngữ cảnh (văn cảnh). Nó cũng giống với trường hợp mơ hồ sau đây:

Anh thử thách tôi xem

Trường hợp này có hai cách hiểu. Cách hiểu thứ nhất: “thử” “thách” là các đơn vị độc lập: Anh thử / thách tôi xem. Cách hiểu thứ hai: “thử”, “thách” là các yếu tố cấu tạo của từ ghép tồn tại một cách không độc lập: Anh thử thách / tôi xem. Hiện tượng mơ hồ kiểu này dễ gây cho người ta có sự nhầm lẫn với hiện tượng chơi chữ vì có các chữ “thử”, “thách” đã đồng thời cùng một lúc tham gia vào hai mối quan hệ biểu hiện ý nghĩa. Tuy nhiên, nếu đi sâu vào bản chất thì hiện tượng mơ hồ khác hẳn với hiện tượng chơi chữ. Hiện tượng mơ hồ, về mặt ngôn ngữ, là mang tính chất ngẫu nhiên. Do đó, nếu như mở rộng ngữ cảnh, tính nhiều nghĩa của hiện tượng mơ hồ sẽ bị triệt tiêu và cấu trúc chỉ còn lại có một nghĩa. Trong khi đó, hiện tượng chơi chữ không phải do tính ngẫu nhiên, mà có tính nghệ thuật với sự gia công của nhà nghệ sĩ. Tính nhiều nghĩa trong hiện tượng chơi chữ vẫn tồn tại một cách hiển nhiên mặc dù chúng ta mở rộng ngữ cảnh của nó. Ví dụ, nếu mở rộng ngữ cảnh:

“Phượng cười với Liên: Phượng cho Liên học với Yến nhé”, lập tức tính nhiều nghĩa của câu “Phượng cho Liên học với Yến nhé” sẽ bị triệt tiêu. Nội dung của câu này chỉ còn một cách hiểu duy nhất. Trong khi đó, nếu mở rộng ngữ cảnh:

“Chàng trai nọ nhìn thấy một cô gái bên sông liền đọc to lên một câu:

Hỡi cô cắt cỏ bên sông

Có muốn ăn nhãn thì lòng sang đây

thì tính nhiều nghĩa của hiện tượng chơi chữ ở đây vẫn tồn tại hiển nhiên chứ không hề thay đổi.

Chương II

CƠ SỞ NGÔN NGỮ HỌC CỦA THỦ PHÁP THƠ, CHỮ

32. Các kiểu chơi chữ trong thơ ca.

Tiếng Việt là thứ tiếng giàu âm thanh và ý nghĩa. Đó là mảnh đất màu mỡ giúp cho các nhà nghệ sĩ phát huy được tài năng sáng tạo của mình trong việc tạo ra những thủ pháp chơi chữ đạt được những hiệu quả bất ngờ và thú vị.

Trong phong cách báo chí chính luận, phong cách văn học nghệ thuật và thậm chí ngay cả trong phong cách khẩu ngữ, người Việt Nam vẫn luôn luôn phát hiện, tìm tòi ra những quy luật diễn đạt hết sức thông minh, dí dỏm, những tư tưởng, tình cảm của mình. Trong các kiểu diễn đạt đó, đặc biệt phải nói tới các kiểu chơi chữ.

Trong tất cả các phong cách, các thể loại thì chơi chữ trong câu đối, trong thơ ca thường khó, nhưng cũng độc đáo hơn. Bởi vì, ở câu đối và thơ ca, tính niêm luật chặt chẽ về ngôn ngữ thường làm cho các nghệ sĩ dù tập trung những năng lực sáng tạo của mình vào việc tạo ra những khả năng hoạt động của thủ pháp chơi chữ vẫn không thể bỏ qua được những quy luật về vần điệu của nó.

33. Chơi chữ dựa vào hiện tượng đồng âm.

Đây là kiểu chơi chữ, có thể nói là phổ biến nhất

trong tiếng Việt. Từ xưa đến nay, trong truyền thống văn học Việt Nam, ở lĩnh vực câu đối và thơ ca, kiểu chơi chữ này thường hoạt động mạnh mẽ. Nhờ có đặc điểm của hiện tượng đồng âm “là những từ có cùng một vỏ âm thanh nhưng lại có ý nghĩa hoàn toàn khác nhau”, những câu đối hoặc những câu thơ được tổ chức bằng cách khai thác đặc điểm này thường đem lại cho người đọc những bất ngờ, thú vị: Ta phân tích câu đối của Nguyễn Khuyến:

*Nhà cửa lấm than, con thơ dại biết ai rên cặp
Cơ đồ bỏ bẽ, vợ trẻ trung lấm kẻ đe loi*

(Câu đối vợ người thợ rên khóc chồng)

Điều thú vị ở đây là, khi xét trên tuyến kết hợp (hay trục cú đoạn) chúng ta thấy các từ, các chữ trong câu đối được kết hợp với nhau một cách rất chặt chẽ. Sự kết hợp chặt chẽ này đã tạo ra thông tin ngữ nghĩa về lời than vãn của một người vợ khóc chồng. Lời than đó có nội dung nghe thật ai oán, buồn thương: “Anh mất đi, em và các con phải sống cảnh lấm than. Con còn thơ dại, biết lấy ai để dạy dỗ chúng nên người? Ôi, thế là từ này, cơ đồ sự nghiệp của gia đình tan nát. Vợ, anh còn trẻ, trong xã hội nhiều nhưng này sẽ có bao kẻ dòm ngó, ức hiếp... đây anh”.

Nhưng nếu chỉ thấy có nội dung như vậy thôi thì ta chưa thấy hết được dụng ý của tác giả. Chúng ta hãy thử quan sát trên trục đối ứng với một loạt các chữ:

Lấm than - bỏ bẽ, rên cặp - đe loi

Các chữ: than, bẽ, rên, cặp, đe do được tổ chức theo cách rất đặc biệt đã tạo ra cho người ta hai đường dây liên tưởng. Một là các chữ này tồn tại với tư cách là yếu tố tạo nên những từ ghép nằm trong

sự đối ứng trên. Hai là, các chữ này xếp lại với nhau thì, với tư cách là các chữ độc lập (các từ đơn), lại gọi ra cho người ta một loạt những dụng cụ về nghệ rên. Do đó, câu đối trên cùng một lúc đã thông báo tới người đọc hai loại thông tin:

- Tình thương của một người vợ khóc chồng.
- Nghề nghiệp của người chồng.

Hai nội dung thông tin ngữ nghĩa ấy đã làm cho đối tượng miêu tả của nhà nghệ sĩ trở nên cụ thể hơn, sống động hơn. Khác hẳn với trường hợp sau đây, cũng là câu đối về người đàn bà khóc chồng:

*Thiếp từ lá thắm se duyên, khi vận tía lúc con
đen, điều dai điều khôn nhờ bố đỏ
Chàng ở tuổi vàng có biết, vợ má hồng, con
răng trắng, tím gan tím ruột với trời xanh*

(Nguyễn Khuyển)

Chính nhờ có thủ pháp chơi chữ, nhà thơ đã tránh được sự trùng lặp khi miêu tả cùng một loại đối tượng, cùng một tâm tình xem như có cùng loại mã nghệ thuật. Vẫn là những lời than, là tiếng khóc đau thương của người vợ trẻ khóc chồng, nhưng không phải là lời than, tiếng khóc của người phụ nữ chung chung, cũng không phải là lời than, tiếng khóc của người vợ thợ rên nọ. Đây là lời than tiếng khóc của vợ anh chàng thợ nhuộm. Nội dung thông tin ngữ nghĩa này được người đọc lĩnh hội nhờ thao tác liên tưởng khi phát hiện dụng ý của nhà nghệ sĩ. Ta thấy, ngoài việc tham gia vào quan hệ kết hợp (ở trực cú đoạn) các chữ: thắm, tím, đen, điều, đỏ, vàng, hồng, trắng, tím, xanh đã được nhà nghệ sĩ tổ chức thành hệ thống chỉ một loạt các màu sắc mà nhà nghệ sĩ đã kiến tạo được một cơ cấu ngôn ngữ giàu tính thông tin ngữ nghĩa như vậy chính là đã thể hiện một năng lực

sáng tạo, một giá trị của lao động nghệ thuật qua những tìm tòi công phu.

Trong thơ ca, kiểu chơi chữ dựa vào hiện tượng đồng âm có mấy loại sau đây:

33.1. Dựa vào hiện tượng đồng âm hoàn toàn.

Kiểu chơi chữ này dựa vào hiện tượng đồng dạng hoàn toàn về chữ viết giữa các tiếng với nhau và sự phát âm hoàn toàn giữa các tiếng (chữ) đó. Trong kiểu này có hai loại nhỏ:

1. Dựa vào hiện tượng đồng âm cùng bậc.

Ví dụ:

Bà già đi chợ cầu Đông
Xem một quẻ bói lấy chồng lợi chăng
Thấy bói gieo quẻ nói rằng
Lợi thì có lợi nhưng răng chẳng còn.

Sự hóm hỉnh của trí tuệ dân gian thể hiện qua bài cao dao này chính là ở chỗ, với bốn câu làm theo thể lục bát, nhà nghệ sĩ dân gian đã đặt ba chữ *lợi* trong một quan hệ có tính chất nước đôi. Trong đó chữ *lợi* thứ nhất (nằm trên câu thứ hai) với ý nghĩa là *lợi ích* đã gợi ra mối liên hệ ngữ nghĩa có tính chất logic với chữ *lợi* thứ hai và thứ ba (nằm trên câu thơ thứ tư) để người đọc hiểu rằng hai chữ *lợi* này cũng có nghĩa là *lợi ích* bằng sự nhấn mạnh với kết hợp *lợi thì có lợi*.

Nhưng cũng chính chữ *lợi* thứ ba trong khi tham gia vào mối quan hệ logic ngữ nghĩa với chữ *lợi* thứ nhất và thứ hai đã đồng thời tham gia vào mối quan hệ đối lập với chữ *răng* khiến người ta nghĩ tới cái ý nghĩa khác của nó là *"một bộ phận của cơ thể con người"* (*lợi thì có lợi nhưng răng chẳng còn*).

Như vậy, trong đoạn ca dao trên, có hai chữ *lợi*

khác nhau hoàn toàn về âm thanh và chữ viết, nhưng lại có ý nghĩa khác nhau khiến cho đoạn ca dao này có tính nước đôi về chất lượng thông tin ngữ nghĩa. Do đó, qua cách sử dụng ngôn ngữ, đoạn ca dao đã mang đậm phong cách cá nhân với cá tính nghệ sĩ của người chơi chữ. Đồng thời cũng qua đó bộc lộ rõ một cách nhìn hết sức độc đáo, một tính cách châm biếm, hài hước sâu sắc của nhà nghệ sĩ dân gian đối với đối tượng. Nó đã góp phần phê phán tích cực những bà già đông đánh, lẳng lơ.

Khi phân tích thơ ca, gặp những trường hợp như đoạn ca dao trên, chúng ta cần chú ý tới thể tương đồng và kế cận giữa các yếu tố ngôn ngữ để tìm ra những nguyên nhân *tạo nghĩa* có tính nước đôi của văn bản. Nói cách khác, chúng ta cần quan tâm tới việc lựa chọn các đơn vị ngôn ngữ và cách tổ chức các đơn vị ngôn ngữ của tác giả.

Với giá trị biểu hiện phong phú của tiếng Việt, thủ pháp chơi chữ của nhà sáng tác không chỉ dừng lại ở việc khai thác hiện tượng đồng âm ở bậc từ mà có khi còn khai thác cả sự đồng âm ở bậc cấu trúc, tức là hiện tượng đồng âm ở một kết hợp hoạt động với tính chất là một cụm từ hay một kết cấu. Chẳng hạn:

Người khác thì chẳng được đâu

Ừ thì ông Cống làm trâu thì làm

Bà Huyện Thanh Quan

Câu này nữ sĩ viết trêu một thầy đồ trong khi ông ta tới xin chồng bà cho phép mổ trâu để ăn khao nhân dịp ông ta đỗ hương cống. Cấu trúc “ông Cống làm trâu thì làm” tồn tại trong câu thơ này nhờ tính hai nghĩa của cụm từ “làm trâu” để chứa đựng một sắc thái hài hước, hóm hỉnh, “Làm trâu” có nghĩa là “giết trâu”. Đó là câu trả lời đáp ứng với nguyện vọng của

ông thấy đồ nọ, nhưng đồng thời lại còn mang một ý nghĩa khác: ý nghĩa tục. Ý nghĩa này được ẩn giấu khá tinh vi thông qua thủ pháp chơi chữ của nhà thơ.

2. Dựa vào hiện tượng đồng âm khác bậc.

Đây là một kiểu chơi chữ đa dạng nhất và cũng phổ biến nhất trong tất cả các kiểu chơi chữ dựa vào hiện tượng đồng âm của tiếng Việt. Hiện tượng đồng âm khác bậc thường gây ra những bất ngờ và lí thú riêng. Trong câu đối:

*Kiến đậu cành cam bò quán quýt
Ngựa về làng Bưởi chạy lanh chanh*

Chữ “quýt”, “chanh” ở đây hoạt động với hai tư cách: một là, với tư cách là một yếu tố tạo nên các từ ghép (quán quýt, lanh chanh) chúng không phải là các từ đơn độc lập. Tư cách này của các chữ “quýt”, “chanh” được thể hiện trên trục kết hợp. Hai là, chữ “quýt” và “chanh” hoạt động với tư cách là các từ đơn độc lập, tư cách này được hình thành do cách liên tưởng giữa các từ nằm trong sự đối ứng với nhau: cam - quýt, bưởi - chanh, đó là các từ chỉ các loài cây ăn quả thuộc cùng một họ với nhau. Như vậy, có hiện tượng đồng âm khác bậc.

- Quýt là một từ đơn / (quả quýt) đồng âm với “quýt” là yếu tố cấu tạo từ (“quán quýt”), chỉ trạng thái hành động (bò) của loài kiến.

- Chanh là một từ đơn / (quả chanh) đồng âm với “chanh” là một yếu tố cấu tạo từ (“lanh chanh”) chỉ trạng thái hành động (chạy) của loài ngựa.

Trong thơ ca, hiện tượng đồng âm khác bậc cũng được các nhà nghệ sĩ khai thác rất triệt để làm thành một thủ pháp độc đáo của chơi chữ.

*Bước tới đèo Ngang bóng xế tà
Cỏ cây chen đá lá chen hoa*

Lom khom dưới núi tiêu vài chú
Lác đác bên sông chợ mấy nhà
Nhớ **nước** đau lòng con **cuộc** **cuộc**
Thương **nhà** mỗi miệng cái **gia** **gia**
Dừng chân đứng lại trời non nước
Một mảnh tình riêng ta với, ta

(Qua đèo Ngang - Bà Huyện Thanh Quan)

Đây là bài thơ tả cảnh rất hay, nổi tiếng trong văn học truyền thống của ta. Cái hay đó được thể hiện rất rõ qua việc kết hợp một cách nhuần nhuyễn giữa nội dung và hình thức biểu hiện của bài thơ. Bốn câu thơ đầu nhà thơ miêu tả một biểu chiều tả, nơi đèo Ngang với những cỏ cây, hoa, đá, bên sông, bãi chợ. Còn bốn câu thơ tiếp theo tả nội tâm, cảm xúc của nhà thơ trước ảnh sắc của thiên nhiên. Nội tâm, cảm xúc ấy được biểu hiện qua một thủ pháp độc đáo - đó là thủ pháp chơi chữ, dựa cả trên hiện tượng đồng nghĩa và hiện tượng đồng âm (xem thêm *Phần ba, chương I*).

Chữ “quốc”, “gia” vừa là những tiếng tượng thanh mô phỏng tiếng kêu của “con cuốc” và “con đa đa” (quốc/cuốc, gia/gia) vừa là các chữ tham gia với tư cách là một yếu tố cấu tạo trong mối quan hệ giữa các chữ tương ứng ở hai dòng thơ:

Nước - nhà, quốc - gia, quốc - gia

Bằng việc thiết lập nên các chữ tham gia cả vào mối quan hệ kết hợp lẫn mối quan hệ liên tưởng, nhà thơ đã làm cho câu thơ, bài thơ của mình trở nên giàu âm hưởng về âm thanh và ý nghĩa. Nó diễn tả được sâu sắc nỗi niềm tiếc thương của tác giả đối với triều đại phong kiến hoàng kim đã qua rồi, đồng thời cũng phần nào thể hiện được tấm lòng yêu nước của chính nhà thơ.

Trong thơ hiện đại, có lần viết về mối quan hệ giữa Đảng và thơ, Tố Hữu cũng đã chơi chữ:

*Làm bí thư hoài có bí thơ
Rằng thơ với Đảng nặng duyên tơ...*

Nhưng đó không phải là kiểu chơi chữ dựa trên hiện tượng đồng âm hoàn toàn, mà thuộc một kiểu chơi chữ khác: Kiểu chơi chữ dựa trên hiện tượng đồng âm không hoàn toàn.

33.2. Dựa vào hiện tượng đồng âm không hoàn toàn.

Trong loại này có hai kiểu loại nhỏ:

a) *Lập hay điệp một bộ phận âm thanh của âm tiết.*

Ví dụ:

*Mênh mông muôn mẫu một màu mưa
Mỏi mắt miên man mãi mịt mờ
Mộng mị mỗi mòn mai một một
Mĩ miều may mắn mấy mà mơ*

(Tú Mỡ)

Sự độc đáo trong thủ pháp chơi chữ ở đây không phải là việc khai thác mối quan hệ giữa vỏ vật chất âm thanh với khả năng biểu hiện ý nghĩa của nó mà là ở chỗ tác giả đã khéo léo tạo ra một loạt các từ, các chữ có một bộ phận âm thanh giống nhau (có cùng một phụ âm đầu - điệp âm đầu) để tổ chức chúng lại thành những câu có nghĩa. Sau đó, tác giả kết hợp tất cả những câu đó lại, tổ chức thành một bài thơ vẫn đảm bảo đúng về quy luật vần điệu và quy luật biểu hiện ý nghĩa.

Cũng trong kiểu này còn có:

- Kiểu lấy lại hoàn toàn một loại thanh điệu nào đó. Ví dụ:

*Trời buồn làm gì trời rầu rầu
Yêu em xong rồi anh đi đâu*

(Lê Ta)

Ở dòng chữ thứ nhất, do việc lấy đi lấy lại thanh huyền (thuộc loại thanh bằng) âm hưởng của câu thơ trở nên buồn bã.

- Kiểu lấy lại các thanh điệu thuộc cùng một nhóm bằng hoặc trắc.

Ví dụ:

*Sương nương theo trăng ngừng lưng trời
Tương tư nâng lòng lên chơi vơi*

(Xuân Diệu)

Ở đây nhà thơ chỉ lấy lại các thanh điệu thuộc cùng một nhóm. Ông dùng tất cả các từ trong câu thơ có thanh không dấu (thanh ngang) và thanh huyền là các thanh điệu thuộc cùng nhóm bằng để biểu thị thứ tình cảm băng khuâng của người trong trạng thái tương tư. Âm hưởng của câu thơ do đó biểu hiện một nỗi buồn man mác, khó tả.

b) *Dựa vào hiện tượng gần âm* (dựa vào các biến thể ngữ âm của từ).

Ví dụ:

Làm bí thư hoài có bí thơ...

Đây là biện pháp chơi chữ dựa vào hiện tượng gần âm giữa các biến thể ngữ âm của từ ghép "Bí thư" mà với nghĩa "bí không sáng tác được thơ nữa". Câu thơ là lời giải đáp mối quan hệ giữa người làm công tác Đảng với công việc của người sáng tạo thơ ca.

34. Chơi chữ dựa vào hiện tượng đồng nghĩa.

Kiểu chơi chữ này có thể:

1) *Sử dụng các từ cùng một ý nghĩa.*

Ví dụ.

Đi tu Phật bắt ăn chay

***Thịt chó** ăn được **thịt cây** thì không*

(Ca dao)

Sự bắt ngờ trong cấu trúc của câu ca dao này chính là trên cùng một dòng (câu bát) nhà nghệ sĩ dân gian đã gài vào hai từ có âm thanh khác nhau nhưng cùng biểu hiện một ý nghĩa (chó/cây) để làm cho tính logic ngữ nghĩa của câu chứa đầy tính mâu thuẫn. Qua đó, tự nội dung của nó đã đánh vào sự giả dối của các nhà tu hành với sắc thái hài hước nhẹ nhàng mà lại sâu sắc.

Cũng có khi trong một câu lục bát, người ta còn sử dụng cùng một lúc nhiều từ, nhiều chữ đồng nghĩa với nhau:

*Dở **dang dang** dở vì **sông***

***Ngày** làm công **nhật** **đêm** trông **dạ** chàng*

(Cao dao)

Dang (trong “dở dang”, “dang dở” tuy khác về chữ viết nhưng lại có cùng cách đọc với chữ “giang” là một từ án, cũng có ý nghĩa là “sông”. Ở dòng dưới có 4 từ tham gia vào quan hệ đồng nghĩa tạo thành hai cặp: ngày - nhật, đêm - dạ (đồng nghĩa giữa hai từ: một là Việt, hai là Hán).

Ở nhiều trường hợp khác, việc sử dụng các từ đồng nghĩa còn tinh vi hơn, khó nhận diện hơn, đòi hỏi sự phân tích kĩ càng mới thấy hết cái hay cũng như giá trị của nó. Ví dụ:

*Trăng bao nhiêu tuổi **trăng** già*

*Núi bao nhiêu tuổi gọi là **núi non**?*

(Ca dao)

Với cách đặt từ “bao nhiêu tuổi” làm cho câu ca

dao có ý nghĩa như một câu hỏi, khiến người ta thường chỉ nghĩ tới các chữ “già”, “non” với ý nghĩa là chỉ “mức độ về năm tháng, tuổi tác”. Nhưng thực sự, “già” trong “trăng già” lại có một ý nghĩa khác hẳn. “Già” âm cổ có nghĩa là “trăng” còn “non” cũng có nghĩa là “núi”. Nhưng câu ca dao này còn đem đến cho người đọc một cảm hứng đặc biệt thú vị: Trong khi “non” có nghĩa là “núi” nó lại đi liền với “núi” và tạo thành một từ ghép là “núi non”. Sự bố trí các từ một cách hết sức khéo léo khiến chúng ta phải ngạc nhiên trước trí óc thông minh sáng tạo của nhà nghệ sĩ. Chính vì thế sức hấp dẫn của nó lại độc đáo, riêng biệt, khác hẳn những lời nói nghệ thuật khác, tuy cũng hấp dẫn nhưng lại ít có tính bất ngờ:

Tình anh như nước dâng cao

Tình em như dải lụa đào tẩm hương

(Ca dao)

Hoặc:

Đêm trăng thanh anh mới hỏi nàng

Tre non đủ lá đan sàng nên chăng?

(Ca dao)

Sức hấp dẫn của những ca dao này không phải là con đường tìm tòi phát hiện những đặc điểm của ngôn ngữ mà bằng cách tạo ra so sánh, ẩn dụ có tính nghệ thuật.

2) *Sử dụng các từ thuộc cùng một trường nghĩa, cùng trường ý niệm.*

Ví dụ bài thơ ứng tác của Lê Quý Đôn trước mặt cha:

Chẳng phải liu diu vẫn giống nhà

Rắn mà rắn mặt quyết không tha

Thẹn đèn hổ lửa đau lòng mẹ

Nay thét mai gầm rát cổ cha

*Ráo mép chỉ quen tuồng nói lão
Lần lưng cam chịu tiếng roi cha
Từ này trâu lỗ xin chăm học
Kẻo hổ mang tiếng thế gia.*

Bài thơ này có thể coi là một kiệt tác đứng về nghệ thuật chơi chữ. Chỉ với 8 câu thơ, nhà thơ không những đã nói được các loài rắn đúng như yêu cầu của cha mình, mà thú vị hơn là cách tổ chức văn bản có những cấu trúc mang tính nước đôi về giá trị biểu hiện ý nghĩa đã được nhà thơ khai thác khá tinh vi. Bài thơ này vừa nói về các loài rắn, lại vừa tả về tính cách của anh chàng tinh nghịch (chính là tác giả), cũng như suy nghĩ của anh ta về hậu quả của sự bưng bít chây lười và lời hứa hẹn về một ngày mai. Đạt được hiệu quả đó là nhờ nhà thơ có vốn tri thức sâu sắc về ngôn ngữ. Tác giả đã khai thác hết sức sâu sắc về ngôn ngữ. Tác giả đã khai thác hết sức tài tình những câu thành ngữ quen thuộc của nhân dân và tìm cho nó những vị trí thích hợp: “rắn mày rắn mặt”, “then đèn hổ lửa”, “nay thét mai gào (gầm)” “ráo mồm ráo mép”, “xấu hổ mang danh”. Những thành ngữ này có khi được để nguyên, được tước bớt hoặc thay một vài yếu tố một cách linh hoạt, sáng tạo. Cho nên, khi kết hợp với những cụm từ khác nó đã phát huy hết được giá trị biểu cảm cũng như tính hình tượng văn học của mình. Nhà thơ khắc họa tính cách của anh chàng tinh nghịch lười biếng:

*Then đèn hổ lửa đau lòng mẹ
Nay thét mai gầm rát cổ cha*

Câu thơ là lời phê phán, là lời tự xỉ nhục mình. Nhà thơ cảm thấy mình xấu hổ với đèn sách. Xấu hổ vì đã làm cha mẹ phải đau lòng. Cũng chính từ đó câu thơ toát lên tình thương, sự hối hận của người con đối với cha mẹ mình...

Trong xã hội cũ, chơi chữ thường là một bút pháp châm biếm, đả kích khá mạnh mẽ. Có khi thủ pháp chơi chữ nhằm đánh vào đối tượng một cách thâm thúy, sâu sắc nhưng cũng có khi chỉ mang tính chất châm chọc, hài hước nhẹ nhàng. Bài thơ sau đây của Hồ Xuân Hương thể hiện tính phớt đời, ngật ngưỡng của tác giả.

*Chàng Cóc ơi! Chàng Cóc ơi!
Thiếp bén duyên chàng có thể thôi
Nòng nọc đứt đuôi từ đây nhé
Ngàn vàng khôn chuộc thói bội vời.*

Bốn câu thơ nhưng tác giả đã đưa vào tới 5 từ khác nhau, chỉ họ nhà cóc: cóc, chàng (chầu chàng), bén (nhái bén), nòng nọc, chuộc (chầu chuộc).

Sức mạnh của các bài thơ châm biếm nhờ sử dụng thủ pháp chơi chữ thường được tăng lên rất nhiều khi nhà thơ biết lựa chọn các từ ngữ thích hợp phục vụ cho việc tập trung đả kích đối tượng. Bài thơ của Tú Sụn đã lột trần bản chất của bè lũ Ngô Đình Diệm bằng cách chơi chữ, trong đó dùng các từ thuộc cùng một trường ý niệm:

*Lang bạt ăn nhờ mãi chú Sam
Giờ đây "chí **khí**" bán miền Nam
Lộc **lừa** giờ giọng sao mà khéo!
Hùng **hổ** giương vây thực đã nhàm
Cáo thác hiệp thương lòng chẳng bộn
Mưu mô độc trị dạ còn ham
Liệu hỗn, **Báo** trước: dân công phần
Rắn mặt như mi cũng vỡ hàm*

(Thơ đấu tranh cho Thống nhất
gửi Ngô Đình Diệm)

Tú Sụn)

Ta thấy, ngoài việc dùng một loạt các từ ghép chỉ hành động tính chất gợi cảm như: lọc lừa, hùng hổ, giương vây, giở giọng, mưu mô, rắn mặt, cáo thác... để miêu tả tính cách, bản chất của bè lũ bán nước, nhà thơ còn dùng biện pháp chơi chữ với một loạt từ ngữ thuộc cùng trường ý niệm. Đó là các từ ngữ chỉ các loài vật vốn tượng trưng cho tội ác, cho sự lừa lọc quỷ quyệt hoặc tượng trưng cho cái xấu: khỉ, lừa, hổ, cáo, mèo, báo, rắn... Do đó, tuy là một bài thơ đã kích thích trực tiếp nó vẫn giàu tính hình tượng thơ ca.

35. Chơi chữ bằng cách nói lái.

Nói lái là một biện pháp vốn được nhân dân ta quen dùng. Nói lái thực chất cũng chỉ là một kiểu chơi chữ thể hiện sự tinh vi trong quan sát của người sử dụng ngôn ngữ về khả năng hoán vị của các yếu tố cấu tạo từ. Và, cũng từ hình thức biểu hiện này, nhà nghệ sĩ, muốn thông báo cho người đọc một nội dung ngữ nghĩa mà vì lí do nào đó không tiện nói ra trực tiếp.

Đọc bài thơ viết về chùa Quán Sứ:

*Quán Sứ sao mà khách vắng teo
Hỏi thăm sư cụ đảo nơi nao
Chày kinh tiểu để suông không dấm.
Tràng hạt vãi lần đếm lại đeo*

(Hồ Xuân Hương)

Nhìn bề ngoài bài thơ như là bức tranh tuyệt đẹp về cảnh chùa Quán Sứ. Bốn câu thơ như một bức họa vẽ nên cảnh trí u tịch chốn chùa chiền. Sự quan sát hiện thực của tác giả chẳng những rất cụ thể mà còn rất sinh động nữa. Cho nên, bức họa mà tác giả tạo nên rất sống động, phản ánh đúng cuộc sống nghèo nàn, buồn tẻ của những người đi tu. Song, đó vẫn chưa phải là cái thần của bài thơ. Ở đây, thông qua bức

tranh tạo hình, nhưng bằng thủ pháp chơi chữ tác giả còn làm cho bài thơ vươn tới phản ánh một nội dung khác với ngụ ý sâu sắc hơn. Nếu ta để ý thì các chữ được gạch dưới ở trên, đọc lái lại sẽ mang một ý nghĩa rất tục. Không phải ngẫu nhiên, mà hoàn toàn có chủ đích, nhà thơ đã công kích mạnh mẽ nhà chùa qua lời nói có tính nghệ thuật bằng biện pháp chơi chữ của mình. Với vẻ giấu cợt, châm biếm chua cay, nhà thơ muốn nói với chúng ta rằng, các nhà tu hành cũng chẳng phải là thánh thiện gì cả. Cái thần của bài thơ chẳng phải là lời phản kháng, tố cáo chế độ nhà chùa hay sao? Giữa thời buổi các đạo giáo đang thịnh hành, nhà thơ dám nói như vậy là rất táo bạo.

36. Chơi chữ dựa trên sự đồng dạng về chữ viết - chiết tự.

Kiểu chơi chữ này so với các kiểu chơi chữ trên thường khó hơn, phức tạp hơn. Bởi vì trong ngôn ngữ có thể có nhiều chữ có cách viết gần giống nhau, tương tự nhau nhưng nhà nghệ sĩ sẽ chọn các chữ nào trong một loạt chữ ấy? Rõ ràng không phải chỉ chọn các chữ có cách viết gần giống nhau là có thể tạo được thủ pháp chơi chữ. Vấn đề là, trong mối quan hệ về hình thức (cách viết giữa các chữ ấy có mối quan hệ về ý nghĩa hay không? Hơn nữa, trong thơ ca người sáng tác còn bị câu thúc bởi quy luật vần, điệu, tình hình sẽ càng khó. Cho nên, chơi chữ bằng cách chiết tự ở trong thơ thường chỉ xuất hiện ở những tài năng kiệt xuất về khả năng hiểu và sử dụng ngôn ngữ. Ví dụ:

*Tù nhân xuất khứ hoặc vi quốc
Hoạn quá đầu thời thủy kiến trung*

*Nhân hữu ưu sầu ưu điểm đại
Lung khai trúc sản xuất chân long* ⁽¹⁾

(Chiết tự - Hồ Chí Minh)

Bài thơ viết về tâm hồn của một người yêu nước có chí lớn nhưng chẳng may bị giam cầm ở chốn lao tù. Để diễn đạt tâm hồn, tư tưởng ấy, nhà thơ sử dụng một lối viết rất đặc biệt - kiểu chiết tự. Cụ thể là nhà thơ đã khai thác đặc điểm về tính nhiều nét của chữ Hán, trên cơ sở những chữ có cách viết gần giống nhau để tiến hành chơi chữ bằng cách tách bớt nét chữ, hoặc thêm vào sắp xếp lại các chữ tạo thành chữ mới. Tức là, nhà thơ tìm ra mối quan hệ giữa các chữ với nhau để chuyển: chữ “tù” thành chữ “quốc”, chữ “hoạn” thành chữ “trung”, chữ “ưu” (ưu sầu) thành chữ “ưu” (ưu điểm), chữ “lung” thành chữ “long”. Cho nên bài thơ được dịch nghĩa như sau: chữ “tù” bỏ chữ “nhân”, cho chữ “hoặc” vào là chữ “quốc”. Chữ “hoạn” bỏ phần đầu còn là chữ “trung”, chữ “ưu” trong “ưu sầu” thêm nhân đứng thành “ưu” trong “ưu điểm”. Chữ “lung” bỏ “trúc đầu” rõ ràng là chữ “long”.

Nhưng theo cấu trúc của câu thơ, bài thơ nội dung của nó còn toát lên một ý nghĩa hình tượng khác: Người tù ra khỏi nhà lao sẽ dựng nên nghiệp nước - Sau cơn hoạn nạn mới thấy rõ được người trung - Người biết lo âu là người có ưu điểm lớn - Nhà lao mở cửa thì con rồng thật bay ra. Chính ý nghĩa hình tượng ấy mới là cái hồn của bài thơ phản ánh một tâm hồn cao cả, tinh thần lạc quan yêu đời của Hồ Chí Minh.

(1) Dịch thơ: Người thoát khỏi tù ra dựng nước
Qua cơn hoạn nạn rõ lòng ngay
Người biết lo âu ưu điểm lớn
Nhà lao mở cửa ắt rồng bay

Chơi chữ kiểu chiết tự là một việc làm có tính chất “vừa phá vừa xây” các yếu tố ngôn ngữ. Cho nên, ở đó thường biểu hiện trí tuệ thông minh, sắc xảo, sự suy ngẫm tập trung của nhà thơ. Vì thế, trong truyền thống văn học nói chung, trong thơ ca nói riêng, kiểu chơi chữ này thường ít thấy. Ta đọc bài thơ của Hồ Xuân Hương:

*Cả nể cho nên sự dở dang
Nỗi niềm chàng có biết chăng chàng
Duyên thiên chưa thấy nhô đầu đọc ⁽¹⁾
Phận liễu sao đà nảy nét ngang.*

Sự đọc đáo trong phong cách Hồ Xuân Hương ở đây chính là cách chơi chữ rất kín đáo, gần như đánh đố người đọc. Cho nên, khi phân tích bài thơ này cần phải có sự suy luận, xét đoán, dựa trên sự hiểu biết về ngôn ngữ cộng với sự nhạy cảm tinh tế trong việc nắm bắt hình tượng văn học. Cái khó ở đây chính là những chữ được tác giả dùng chiết tự lại vắng mặt trên văn bản đòi hỏi phải luận đoán được, khi cảm nhận sắc thái ý nghĩa của câu thơ. Bản chất của cách chơi chữ trong đoạn thơ này chủ yếu dựa vào sự đồng dạng về chữ viết giữa các chữ: chữ “thiên” nghĩa là “trời” với chữ “phu” nghĩa là “chồng”, chữ “liễu” nghĩa là “con gái” với chữ “tử” nghĩa là “con”. Bởi vì, chữ “thiên” thêm dấu chấm ở trên sẽ thành chữ “phu”, chữ “liễu” thêm nét ngang sẽ thành chữ “tử”. Nhưng mối liên hệ ấy đã bị nhà thơ đánh lạc hướng bằng cách chen các động từ “chưa thấy”, “sao đành” vào giữa. Thành thử, âm hưởng bề ngoài của bài thơ như là lời than thân trách phận của người con gái đã chẳng may quá bước trong cuộc tình duyên. Nhưng nội dung bên

(1) Trước đây có một số sách cũ dịch là “Duyên thiên chưa thấy nhô đầu mọc”, thực ra là “...nhô đầu đọc”, vì chữ “đọc” mới đối xứng với chữ “ngang” cả về ý nghĩa lẫn từ loại.

trong - nội dung hình tượng do hiệu quả của thủ pháp chơi chữ đem lại, lại là một lời thách thức ngang tàng:

Duyên trời chưa se vậy sao em lại có chồng?

Em đang là con gái cơ sao em lại có con?

Dưới chế độ phong kiến đương thời với bao nhiêu luật lệ hà khắc, người con gái chưa chồng mà lại có con thật là trái với lẽ thường. Nhưng cái sự việc mà xã hội cũ coi là “tày đình” ấy lại được nhà thơ lên tiếng bênh vực một cách mạnh mẽ:

... Không có nhưng mà có mới ngoan

Hạ một câu thơ kết thúc như vậy thật tài tình. Cái cách nói lấp lửng “không có nhưng mà có” khiến cho người đọc sững sờ, nhưng cũng không đến nỗi vô lí, bởi nó có mối liên hệ chặt chẽ với những câu thơ trước mà tính lôgic ngữ nghĩa ẩn sau thủ pháp chơi chữ đã dẫn dắt lại. Đó cũng chính là nội dung tích cực của bài thơ: Sự phản pháng với chế độ bất công cũ, thái độ bênh vực những người phụ nữ, bênh vực cho tình yêu lứa đôi của tác giả. Bài thơ đã vượt lên trên thời đại của mình, thoát li khỏi những tư tưởng bảo thủ, chà đạp lên hạnh phúc con người. Chính nội dung ấy cùng với nội dung của nhiều bài thơ khác nữa đã làm nên giá trị xã hội to lớn của thơ Hồ Xuân Hương.

36.1. Chơi chữ theo kiểu xếp chữ:

Kiểu chơi chữ này xuất hiện khi nhà thơ có ý định xếp đặt các chữ trong một bài thơ mà theo một quan hệ nào đó, chúng có thể tạo thành một câu, một thông báo riêng tồn tại song song với nội dung của toàn bộ bài thơ.

Ví dụ:

***Nhất** sinh tôi, bác biết nhau rồi*

***Định** đoạt hơn thua phó mặc trời*

***Chúng** mãi công danh kì cốp chạy*

*Ta nhìn mây nước nhẹ nhàng trôi
Theo quan ngân mấy câu chè lá
Về xã buồn thay cảnh thịt xôi
Lê gậy theo trắng vào quán trọ
Ninh trà nạp thuốc chuốc nhau chơi.*

Nội dung bài thơ phản ánh tâm trạng chán chường trước thời cuộc của những người trí thức cũ khi phải chứng kiến những tệ nạn xã hội. Sự mục nát từ trên xuống dưới khiến cho người có lương tri ngán ngấm. Họ chẳng biết hi vọng vào đâu, đành làm khách trọ với lều quán bên đường, với chè thuốc cho qua ngày đoạn tháng. Nhưng song song với nội dung ấy là một thông báo quan trọng: “Nhất định chúng ta sẽ theo về Lê Ninh” được hình thành do kiểu chơi chữ - xếp các chữ đầu của các dòng thơ thành một thông báo trọn vẹn. Trong trường hợp này cũng giống như bài thơ khuyết danh chúc thọ cụ Hồ đã phân tích ở các phần trên.

Ngoài những kiểu chơi chữ đã nêu trên cũng còn một kiểu chơi chữ, tuy ít phổ biến, nhưng cũng xuất hiện trong thơ. Đó là kiểu đổ chữ.

36.2. Chơi chữ theo cách đổ chữ.

Cách chơi chữ này dựa vào mối quan hệ giữa tên gọi và sự vật để tiến hành đổ chữ. Nếu như người đọc đoán được cái chữ mà tác giả đánh đổ thì đồng thời cũng đoán được sự vật:

Ví dụ:

*Giờ lưng cho thế gian ngồi
Ngồi rồi trở lại chê người bất lương*

(Nguyễn Công Trứ)

Sự vật được tác giả đánh đổ ở đây là “cái phản”. Cái phản là một sự vật người ta thường ngồi lên đó. Nó sinh ra vốn để phục vụ con người, vậy mà con

người lại đặt cho nó cái tên thật oái oăm: “phản”. Đúng là phải ở vào hoàn cảnh oái oăm mới viết được một câu thâm thúy đến thế. Ông vốn là người phục vụ cho triều đại phong kiến, đã từng làm quan. Thế mà ba lần triều đình kết án ông “có ý đồ làm phản”. Câu thơ trên không đơn thuần chỉ phô diễn tài năng chơi chữ của tác giả mà còn thể hiện một tâm hồn u uất, một sự bất mãn với triều đình phong kiến.

Sau này, mô phỏng theo cách nói của Nguyễn Công Trứ, Tú Sốt viết một câu, đổ về cái ghế tựa:

Người ta cứ dựa vào tôi

Tôi mang tiếng dựa suốt đời, lạ thay.

Chỉ khác là, trong câu của Nguyễn Công Trứ, cái chữ đem đổ văng mặt trên văn bản, còn trong câu của Tú Sốt, cái chữ đem đánh đổ lại hiện diện trên văn bản. Nhưng nó vẫn có vẻ kín đáo vì ở đây tác giả đã dùng hai chữ “dựa” khác nhau khiến người ta dễ lầm nó làm một theo phản xạ ngôn ngữ tự nhiên, thông thường. Chữ “dựa” ở dòng trên là động từ, chữ “dựa” ở dòng dưới là danh từ (cái ghế dựa) - đó chính là mối quan hệ là cơ sở cho tác giả chơi chữ.

Tóm lại, chơi chữ là một hiện tượng rất lí thú trong thơ ca. Do cách chơi sử dụng ngôn ngữ có tính chất đặc biệt của mình, các nhà thơ đã phát huy mạnh mẽ vai trò to lớn và tính chiến đấu của văn học. Thủ pháp chơi chữ thường gây ra những hiệu quả bất ngờ về sức công phá, tính châm biếm sâu cay đối với những thói hư tật xấu của xã hội, đồng thời cũng là phương tiện để các nhà nghệ sĩ phê phán những thói bất công, bênh vực cho quyền sống và hạnh phúc của con người.

VÀI NHẬN XÉT VỀ SỰ PHÁT TRIỂN CỦA NGÔN NGỮ THƠ CA VIỆT NAM HIỆN ĐẠI

Tiếp tục thơ ca truyền thống, thơ ca hiện đại Việt Nam mấy chục năm trở lại đây có nhiều bước tiến đáng kể. Trong tất cả những sự thay đổi lớn lao đó phải kể đến sự thay đổi về ngôn ngữ. Nói đến sự phát triển của ngôn ngữ thơ Việt Nam hiện đại là nói tới bước nhảy vọt và cách mạng của toàn bộ hệ thống ngôn ngữ thơ. Thực hiện bước ngoặt đầu tiên chính là đóng góp của phong trào thơ mới.

37. Phong trào Thơ mới - và phong cách ngôn ngữ thơ Việt Nam hiện đại.

37.1. Vào những năm 30 của thế kỷ này, ở nước ta hình thành nên một trào lưu thơ ca, gọi là Phong trào Thơ mới. Tiêu biểu là các nhà thơ như Thế Lữ, Lưu Trọng Lư, Huy Thông, Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử, Tế Hanh... Phong trào thơ mới ra đời là một bước cách tân đáng ghi nhận so với thơ ca truyền thống về mọi phương diện: nội dung và hình thức biểu hiện.

Phát huy tích cực những biểu hiện có tính truyền thống của thơ ca Việt Nam, đồng thời tiếp thu một cách sáng tạo những hình thức thơ ca nước ngoài. Phong trào Thơ mới đã đem đến một tiếng nói mới cho nền thơ ca Việt Nam. Nhờ có các hình thức diễn đạt mới, các nhà thơ đã thoát khỏi khuôn khổ ngôn ngữ chật hẹp của những câu thơ cũ, đồng thời cũng vượt qua những quy luật nghiêm ngặt về vần luật của các loại thơ niêm luật trước đây. Với sự phát triển đa

dạng của các thể thơ, với những cách tạo câu ghép chữ một cách phóng túng, các nhà thơ mới đã trở nên thực sự tự do trong công việc lao động sáng tạo của mình. Chúng ta thử xem xét một vài bài thơ của phong trào Thơ mới:

*Tiếng địch thổi đâu đây
Cớ sao nghe réo rắt?
Lơ lửng cao đưa tận lưng trời xanh ngắt
Mây bay, gió cuốn mây bay...
Tiếng vi vút như khuyển van như diều dặt
Như hắt hiu cùng hơi gió heo may
Ánh chiều thu
Lướt mặt hồ thu
Sương hồng lam nhẹ lan trên sóng biếc
Rặng lau già xao xác tiếng reo khò
Như khua động nổi nhớ nhung thương tiếc
Trong lòng người đứng bên hồ*

(Tiếng trúc tuyệt vời - Thế Lữ)

Bài thơ trên là sự phối hợp phức thể của nhiều thể thơ khác nhau với số chữ dài ngắn khác nhau trên mỗi dòng thơ. Ở đây nhà thơ không lệ thuộc vào bất cứ thể thơ nào, niêm luật nào. Toàn bài được cấu tạo theo cảm hứng tự nhiên của nhà thơ trên cơ sở của tiết tấu có tính nhạc: Sự xen kẽ giữa các câu thơ 5 chữ, câu thơ 9 chữ, câu thơ 6 chữ, câu thơ 8 chữ, câu thơ 3 chữ, câu thơ 4 chữ có tác dụng làm cho nhạc điệu của bài thơ trở nên phong phú, nhiều vẻ. Khi vút lên, bay bổng, khi diu dặt, thiết tha. Khi lại lắng xuống hoặc trải ra một cách êm ả nhờ nhịp điệu, bước đi của các câu thơ và nhờ một loạt các từ láy dễ gây ấn tượng như: réo rắt, lơ lửng, xanh ngắt, vi vút, hắt hiu, xao xác...

37.2. *Giao lưu văn hóa Đông Tây và qua trình thay đổi hình thức biểu đạt của ngôn ngữ thơ.*

Sống trong hàng ngàn năm ảnh hưởng của văn hóa Trung Quốc, thơ ca Việt Nam vẫn giữ được bản sắc của mình. Mặc dù vậy, quá trình tiếp xúc ngôn ngữ vẫn để lại trong lòng thơ ca dân tộc những dấu ấn đậm nét của truyền thống thi ca phương đông. Đó là hình thức diễn đạt của lối thơ từ chương, thơ ngâm vịnh, thơ họa, thơ tình vật... cùng với những lối dùng điển cố ít nhiều mang màu sắc phong cách bác học. Thơ kiểu này đã tạo ra một khoảng cách với đời thường. Vì thế, ngay cả những kiệt tác như "Truyện Kiều" được nhiều thế hệ nghiên cứu đánh giá là một tác phẩm giàu tính đại chúng vẫn không tránh khỏi những chỗ khó hiểu. Nhất là những câu thơ có dùng điển tích, điển cố. Chỉ một câu thơ "Đài gương soi đến dấu bèo cho chẳng" đã tạo ra bao cuộc tranh cãi thú vị với nhiều ý kiến, có khi đối lập nhau. Ấy là ta mới chỉ tính đến phương diện *chữ* và *nghĩa* chữ chưa kể đến sự phức tạp ở bậc văn bản trong sự biến hóa của mối quan hệ giữa hình thức và nội dung, trong các kiểu xây dựng hình tượng mang tính cách nghệ sĩ.

Đến giữa thế kỉ XIX, cuộc xâm lăng của thực dân Pháp vào Đông Dương đã từng bước làm thay đổi nền tảng kinh tế - cơ sở hạ tầng ở Việt Nam. Từ một xã hội phong kiến lạc hậu, nước Việt Nam chuyển dần sang nền kinh tế dưới chế độ thực dân nửa phong kiến. Trong mối quan hệ biện chứng với nó, kiến trúc thượng tầng xã hội cũng từng bước biến chuyển. Chế độ vua quan cai trị lãnh địa dần dần nhường chỗ cho chế độ cai trị của bộ máy Toàn quyền của thực dân. Để phục vụ đắc lực cho bộ máy hành chính các cấp, tiếng Pháp được đưa vào thay thế cho tiếng Hán trước kia được dùng ở công sở và những nơi giao tiếp chính

thức mang tính Nhà nước. Một cách tự nhiên, cuộc tiếp xúc văn hóa Đông - Tây đã xảy ra trên đất nước Việt Nam ngàn năm văn hiến.

Vốn là một đất nước có nền văn hóa truyền thống quá lâu đời với bốn ngàn năm lịch sử oanh liệt, Việt Nam trong giai đoạn này nằm trong điểm giao thoa của giao lưu văn hóa Đông - Tây, không dễ gì bỏ đi bản sắc của mình. Nó vẫn kiên trì bảo tồn những sản phẩm vốn là tinh hoa của các thời đại. Ở lĩnh vực thơ ca phải gần một thế kỉ sáu (1858 - 1930) cuộc tiếp xúc về văn hóa và ngôn ngữ mới tạo ra một cái mốc lịch sử về sự ra đời của phong trào Thơ mới. Nhưng sẽ tỏ ra phiến diện nếu cho rằng, phong trào Thơ mới ra đời là do ảnh hưởng trực tiếp của các trào lưu thơ cả Pháp.

Một khi nói đến sự tiếp xúc về văn hóa và ngôn ngữ người ta không thể không nói đến những tác động và ảnh hưởng qua lại giữa hai phía. Tuy nhiên khi xem xét bản chất của nó lại không thể chỉ dừng trên một phương diện nhất định. Trên thực tế, sự thay đổi về hình thức biểu hiện của thơ ca Việt Nam ở giai đoạn này có nguyên nhân sâu xa. Nguồn gốc đầu tiên phải kể đến là những sự biến đổi của thực tế đời sống và sự phát triển nhận thức ở cấp độ tư duy dân tộc. Trong cảnh lầm than của nhân dân một đất nước bị giầy xéo dưới gót giày xâm lược, thơ ca, một hình thức thể loại nhạy bén với các vấn đề của cuộc sống đã cất lên tiếng nói của mình. Không còn thích hợp với lối thơ từ chương, ngâm vịnh khi nỗi đau của người dân mất nước đang hằng ngày hằng giờ làm nhức nhối trái tim của thi nhân. Một Nguyễn Khuyến thâm trầm trong đau xót. Một Tú Xương ngông ngênh trong tính cách với những vần thơ mang dáng dấp của sự phá phách đầu tiên... Đến thi sĩ Tản Đà Nguyễn

Khắc Hiếu, người đọc thấy rõ một bước chuyển về hình thức trong thơ ca. Quá trình ấy là một quá trình tiệm tiến, từ từ xảy ra trong sự tác động từng bước của nội dung tới hình thức. Theo Hêghen đó là một quá trình biện chứng. Một nội dung mới sẽ tìm đến hình thức mới.

Tân Đà được giới nghiên cứu coi là cái dấu gạch nối giữa Thơ cũ và Phong trào Thơ mới. Những thuật ngữ này chủ yếu hàm chỉ sự khác nhau về phương pháp sáng tác hơn là sự khác nhau về hình thức biểu hiện của thơ ca. Ai cũng nhận thấy rằng các tác giả cự phách nhất của Phong trào Thơ mới dù háo hức tìm tòi những hình thức diễn đạt cách tân vẫn không thoát li khỏi sự ràng buộc với truyền thống thơ cổ truyền ở việc sử dụng thể thơ, cách dùng nhịp điệu, ngữ điệu, tiết tấu, hình thức gieo vần, đối ứng v.v... Ở bài này, bài kia, ở tác giả này, tác giả nọ, dù biến cách hay phá thể, âm hưởng thơ vẫn lưu lại trong ấn tượng của người đọc thứ âm hưởng của thơ truyền thống.

Tất nhiên, trong quá trình tiếp xúc văn hóa và tiếp xúc lẫn nhau giữa các nền văn học nói riêng không tránh được các hiện tượng mô phỏng. Chúng ta quan sát một số bài thơ của Nguyễn Vĩ:

HOÀNG HÔN

Một đàn
Cò con
Trắng non
Trắng non
Bay về
Sườn non
Gió giục,
Mây dồn,
Tiếng gọi
Hoàng hôn

Buồn bã
Ni non
Từ già
Cò thôn...
Còn con
Cò con
Trắng non
Nào kia
Lạc bầy,
Lại bay
Vào mây
Ồ kia!

Ở đây tác giả đã dùng hình ảnh thay cho hình tượng thơ. Bài thơ không chứa đựng “tư tưởng” kiểu như “Nhớ rừng” của Thế Lữ hay “Tiếng thu” của Lưu Trọng Lư. Toàn bài thơ như là cái hình thức mô phỏng của cánh cò bay lúc chiều tà trên nền trời xanh của buổi hoàng hôn sắp tắt. Cũng như vậy, trong bài thơ “Tiếng chuông chùa” ông dùng hình tượng của âm thanh để mô phỏng tiếng ngân nga vọng ra từ đỉnh tháp chuông trong bầu không khí im lặng khơi dậy ở người đọc cảm giác bằng khuâng nhung nhớ.

TIẾNG CHUÔNG CHÙA

Bốn phương trời
Sương sa
Tiếng chuông chùa
ngân nga...
Trời lặng êm
Nghe rêm
Tiếng chuông
Rơi
Thánh thơi
Êm đềm...

Hồi chuông

Trôi,

Êm ru,

Vô âm u

Hồn tôi...

Hồi chuông

Vang bốn phương...

Mùi trầm hương

Vang trong sương

Lòng tôi...

Nghe tiếng chuông

Trong,

Trong,

Hồi hộp

Bâng khuâng...

Hồn lâng lâng

Lên vút

Cao xanh,

Thanh.

Thanh...

Tiếng chuông chùa

Khoan thai,

Kêu ai

Lòng nhớ thương

Quê hương...

Tiếng chuông chùa

Khoan thai,

Kêu ai,

Lòng nhớ thương

Tê

mê

Trong sương...

Trước ông chưa có ai cất nhịp, gieo vần và ngắt dòng thơ như vậy. Ông không lấy nghĩa làm trọng mà lấy âm hưởng của câu thơ làm nền tảng chính. Nói một cách khác là ông lấy mặt hình thức của hình thức để biểu đạt cái mặt nội dung. Thành thử nhịp điệu của câu thơ có cái gì tương tự với nhịp đánh của tiếng chuông chùa; Bính - boong - boong, bính boong... bính boong, boong, boong... bính, bính, boong boong...

Trong bài "Sương rơi" Nguyễn Vĩ dùng lối thơ hai chân để mô phỏng một hiện tượng thiên nhiên vốn rất quen thuộc. Mỗi dòng thơ của ông chỉ có hai từ tựa hồ như từng giọt sương đang thông thả rơi xuống: tí... tách, tí... tách... Nó gợi cho người đọc hình ảnh của sự vật mang tính ẩn tượng hơn là tư tưởng.

SƯƠNG RƠI

Sương rơi		
Nặng trĩu		
Trên cành	Rồi hạt	
Dương liễu	Sương trong	
Những hơi	Tan tác	Rơi sương
Gió bắc	Trong lòng	Cành dương
Lạnh lùng	Tả tơi	Liễu ngả,
Hiu hắt	Em ơi.	Gió mưa.
Thấm vào	Từng giọt	Tơi tả,
Em ơi	Thánh thót,	Từng giọt
Trong lòng	Từng giọt	Thánh thót
Hạt sương	Đieu tàn,	Từng giọt
Thành một	Trên nấm	Tơi bời
Vết thương	Mồ hoang	Mưa rơi,
		Gió rơi.
		Lá rơi.
		Em ơi.

Chúng ta thấy Nguyễn Vĩ chịu ảnh hưởng khá rõ rệt kiểu thơ mô phỏng, tượng trưng của một số nhà thơ Pháp mà chúng ta thường gặp, như Víchto Huy gõ chẳng hạn. Thủ pháp của trường phái này là tập trung khai thác triệt để mặt hình thức của hình thức, ngôn ngữ thơ. Người đọc đã gặp trên thi đàn những bài thơ hình quả trám, hình nút chai, hình tam giác, hình bậc thang... Cái mấu chốt của những bài thơ này chính là sự phô diễn tính độc đáo ở cách thức sử dụng ngôn ngữ. Bài thơ "Tối" của Trần Huấn Chương được tổ chức theo hình dạng của một hình tam giác mà đỉnh của nó là một từ

Tối
Đi hoài
Chân mỗi
Trắng ló ngàn
Chim về núi
Muôn dặm mịt mù
Một mình lặn lội.
Đèo ai bước gập ghềnh
Cánh tình lòng bối rối
Đường xa gánh nặng ngại ngừng
Quãng vắng canh trường vời vợi.
Ơ hay gai góc quãng đường đời
Vất vả thâu đêm đi chưa khỏi.

Mặc dù bị ảnh hưởng nặng nề của chủ nghĩa hình thức, các tác giả như Nguyễn Vĩ và Trần Huấn Chương vẫn chưa thoát li hẳn được sự ràng buộc của lối thơ truyền thống. Trong bài "Tối" có một loạt các âm tiết cuối dòng như "mỗi", "núi", "lội", "rối", "vội", "khỏi" đều mang các thanh trắc được bố trí ở quãng cách theo thể gieo vần của thơ truyền thống. Bài "Sương rơi" và "Tiếng chuông chùa" của Nguyễn Vĩ gò theo bóng dáng của thơ phương Tây vẫn lộ ra cái âm hưởng của thơ 4

chữ và thơ 5 chữ vốn rất thịnh hành ở Việt Nam kể cả việc tổ chức các âm tiết có liên quan về thanh điệu trên những quy tắc hiệp vần. Nói gọn hơn, dù mô phỏng theo thơ phương Tây mỗi bài thơ vẫn thò ra cái đuôi của “âm - vận” thơ truyền thống.

Đáng kể nhất có lẽ phải là bài thơ “Mưa”. Bài thơ này của Nguyễn Vĩ có hình thức giống như hình quả trám. Nó diễn tả một cơn mưa từ lúc bắt đầu còn “lưa thưa vài ba giọt” qua phút ào ào rồi ngớt dần, ngớt dần cho đến lúc tanh hắt. Đỉnh của bài thơ là một dòng có một từ. Kết thúc bài thơ cũng như vậy. Nhưng khác với bài thơ “Tối” của Trần Huấn Chương vẫn sử dụng hình thức sóng đôi với tính cách là một thủ pháp được sử dụng khá phổ biến trong thơ truyền thống; Ở bài thơ này, số âm tiết ở mỗi dòng tăng lên đều đặn theo công thức: $n + 1$. Đến giữa bài thơ, độ dài câu thơ lên tới 12 âm tiết lại giảm dần theo công thức $n - 1$. Chỗ câu thơ có độ dài dài nhất là tương ứng với trận mưa ở thời điểm ào ạt nhất.

Bài thơ hình tam giác của Trần Huấn Chương có hình thức như bài thơ “Mưa” được cắt đôi, nhưng số âm tiết ở mỗi dòng lại không tăng lên một cách đều đặn mà cứ sau hai dòng sóng đôi với nhau thì dòng tiếp theo sau đó mới tăng lên một âm tiết. Như vậy, dù cố phát triển tới đa thủ pháp của chủ nghĩa hình thức, Trần Huấn Chương vẫn chưa thoát li hoàn toàn khỏi một đặc điểm quan trọng đó là tính cân xứng và đối xứng của thơ ca Á Đông. Trong khi đó ở bài thơ “Mưa” Nguyễn Vĩ lại hết sức cố gắng để thoát khỏi sự ràng buộc đó. Tuy nhiên dù chủ động vượt qua vòng vây của các thủ pháp ngôn ngữ cổ truyền, nhà thơ vẫn không thể đoạn tuyệt hoàn toàn với những quy tắc về thanh vận của tiếng Việt với tư cách là một ngôn ngữ có thanh điệu.

Mưa
 Lừa thừa
 Vài ba giọt
 Ai khóc tả tơi
 Giọt lệ tình đau xót?
 Nhưng mây mù mịt gió đưa
 Cây lá rung xạc xào giữa trưa
 Mưa đổ xuống ào ạt mưa, mưa, mưa!
 Thời gian trôi tan tác theo tiếng mưa cười.
 Không gian dập vùi tan tác theo tiếng mưa trôi
 Đàn em thơ chạy ra đường giòn hót chạy rầm mưa
 Cỏ hoa mừng nên vận hội nghiêng ngã tắm gội say sưa.
 Nhưng ta không vui không mừng không ca không hát
 Ta đưa tay ra trời xin giông mưa tắm mát
 Tước vết thương lòng héo hắt tự năm xưa
 Nhưng ô kìa! Mưa rụng chóng tàn chưa?
 Trời xanh mây bay tan tác
 Ai còn ươm hạt mưa đào
 Lóng lánh trong tim ta
 Ai ươm mơ sầu
 Ôi mong manh
 Trong tim
 ta.

Không thể phủ định sự cố gắng tìm tòi về diện mạo hình thức thơ của các thi sĩ nói trên. Nhưng phải thừa nhận cái áp lực về cấu trúc ngôn ngữ thơ truyền thống cũng vô cùng mạnh mẽ và tính bền vững của nó dường như được bắt rễ từ một cội nguồn văn hóa lâu đời. Cho nên, mãi đến những năm cuối của thế kỉ XX, những thể thơ cổ truyền của dân tộc như: lục bát, song thất lục bát, tứ tuyệt, ngũ ngôn, thất ngôn bát cú... vẫn được duy trì và có sức sống rất bền bỉ. Những bài thơ dù có hình thức rất độc đáo như vừa phân tích ở trên vẫn chưa đủ sức đánh bật được cái

áp lực của cấu trúc thơ truyền thống. Nó chỉ xuất hiện một thời rồi lại biến mất trên thi đàn.

Điều này gợi ý cho ta một vấn đề: Khi bàn đến ngôn ngữ thơ với tính cách là một phong cách nghệ thuật, không thể tách rời nó với *Cội nguồn văn hóa*, tới cảm thức ngôn ngữ của những người nói tiếng mẹ đẻ.

Điều đáng ghi nhận ở sự đóng góp của phong trào Thơ mới trước hết là sự làm phong phú các hình thức biểu hiện của ngôn ngữ thơ Việt Nam.

Có thể khẳng định rằng: tới Phong trào Thơ mới - bộ mặt ngôn ngữ thơ Việt Nam đã hoàn toàn thay đổi. Sự thay đổi đó trước hết là về cách cấu tạo câu thơ, dòng thơ và bài thơ. Sau nữa là bằng từ, ngữ được nhà thơ đem ra sử dụng cũng như những kiểu kết hợp từ mới in đậm dấu vết của những phong cách sáng tạo. Cụ thể là một loạt các từ ngữ trong thơ cũ nay đã trở thành khuôn sáo lập tức được các nhà thơ của Phong trào Thơ mới loại bỏ. Thay vào đó là một loạt những từ ngữ mới có khả năng diễn tả được những cảm xúc mới đa dạng trong tâm hồn con người và những vẻ đẹp của thiên nhiên. Trước đây, các nhà thơ khi nói về tình yêu thường không dám nói / trực tiếp mà chỉ dám nói bóng gió, xa xôi:

*Nàng rằng khoảng vắng đêm trường
Vì hoa nên phải đánh đường tìm hoa*

(Nguyễn Du)

Hoặc:

*Dù khi lá thắm chỉ hồng
Nên chăng thì cũng tại lòng mẹ cha*

(Nguyễn Du)

Hay:

*Ra sân bắc ghế kêu trời
Ở dưới hạ giới có người tương tư
Trời cao gọi mãi không thưa
Biết ai ra ngẩn vào ngơ canh chầy*

(Tản Đà)

Trong khi đó các nhà Thơ mới lại dám dùng những từ ngữ hết sức cụ thể, mạnh dạn để nói trực tiếp về tình yêu và những sự khao khát yêu đương của con người. Ví dụ:

K... hỡi, người yêu của tôi ơi

(Thâm Tâm)

*Lá rụng không tin hoa rụng không ngờ
Tình yêu đến tình yêu đi không ai biết
Trong gặp gỡ đã có mầm li biệt*

(Xuân Diệu)

Ở giai đoạn này, các từ, ngữ: yêu, yêu em, anh yêu em, người yêu... đã trở thành phổ biến. Các từ với nghĩa hình tượng nói về con người, về tình cảm yêu đương như: Hoa, ong, bướm, lá thắm, chỉ hồng... dần dần rút lui vào vũ đài lịch sử của thơ ca truyền thống. Với một khối lượng lớn các từ, ngữ mới được đưa vào trong thơ ca, những cách diễn đạt cũ cũng từng bước được cách tân cho phù hợp với cách nghĩ, cách cảm của người hiện đại. Trong ca dao, diễn tả nỗi nhớ của người đang yêu, nhà nghệ sĩ dân gian nói:

Nhớ ai bồi hồi bồi hồi

Như đứng đống lửa như ngồi đống rơm.

Từ “ai” vẫn là một từ trừu tượng, chưa xác định cụ thể. Còn trong Thơ mới, người đang yêu được xác định cụ thể hơn. Và tình cảm nhớ nhung yêu thương cũng được miêu tả một cách dữ dội hơn:

*Nhớ em như một vết thương
Trong lòng như vỡ mảnh gương trong lòng
Tay cầm cốc thủy tinh trong
Trong tay bóp nát máu ròng ròng sa.*

(Xuân Diệu)

Chúng ta gặp không ít những cách diễn đạt, những cách kết hợp từ mới lạ:

*Em không **nghe** mùa thu
Dưới trăng mở thốn thức
Em không **nghe** rạo rức
Hình ảnh kẻ chính phu...*

(Lưu Trọng Lư)

Người đọc cảm thấy có sự khác thường khi tiếp xúc với những kiểu diễn đạt như vậy. “Mùa thu” và “cảm giác rạo rức” ở đây không được chúng ta cảm nhận, lĩnh hội bằng cảm giác bình thường mà được cảm nhận thông qua thính giác với động từ “nghe”. Cũng như Xuân Diệu và nhiều thi sĩ khác đã không “ngửi” mà “sờ” thấy hương thơm, không “nhìn” mà “sờ” hoặc “ngửi” thấy sắc đẹp. Đó là loại thơ mà cách diễn đạt chịu nhiều ảnh hưởng của trường phái thơ tượng trưng Pháp.

Phong trào Thơ mới ra đời đánh dấu một chặng đường mới về sự phát triển của thơ ca Việt Nam. Tuy nhiên, nó lại nhanh chóng vấp phải những bế tắc. Một số nhà thơ sa vào chủ nghĩa hình thức (1), một số khác không thoát ra khỏi những đề tài chật hẹp, quần quanh, trong khi xã hội Việt Nam đầy biến động với nhiều cuộc đấu tranh giành độc lập tự do của quần đại quần chúng nhân dân. Vì thế, giai đoạn này, Phong trào Thơ mới bị lạc lõng trước dòng thời cuộc. Số lượng các từ ngữ được dùng trong thơ dần dần bị lặp đi lặp lại và bị nghèo nàn hóa. Nó trở thành

tiếng nói buồn thương của một lớp trí thức bị bỏ rơi. Từ ngữ trong thơ ít có màu sắc khỏe khoắn, hi vọng. Nhà thơ nhìn xã hội trong cảnh mù mịt, tối tăm: Một Nguyễn Bính, với màu trắng của khăn tang, của “chiếc quan tài trắng”. Một Lưu Trọng Lư với sự ngẩn ngơ, ngơ ngác giữa cuộc đời “con nai vàng ngơ ngác”. Một Chế Lan Viên với màu tối của sự hãi hùng đầy bí hiểm và “những đầu lâu xương trắng” hiện về từ những kinh thành của nước Chăm xưa. Một Hàn Mặc Tử đầy tài năng, quần quai trong khát khao. Bảng từ ngữ được sử dụng giai đoạn này mang nhiều ấn tượng về tâm trạng cô đơn, thất vọng trong hoàn cảnh hoàn toàn không có lối thoát.

Dù sao Phong trào Thơ mới cũng là “một trào lưu thơ ca có những yếu tố mới về nội dung cũng như hình thức. Về nội dung, thơ mới là tiếng nói của một lớp công chúng mới có những yêu cầu mới về tư tưởng, tình cảm, thị hiếu, thẩm mỹ. Về hình thức, thơ mới mang lại nhiều khả năng biểu hiện cho thơ ca và do đó thúc đẩy sự phát triển của thơ ca thời kì hiện đại”.

38. Phong cách ngôn ngữ thơ Việt Nam hiện đại.

Như trên đã trình bày, phong trào Thơ mới ra đời với tư cách là một trào lưu thơ ca đã để lại dấu ấn không phai mờ trong lịch sử. Xét về diện mạo ngôn ngữ thơ, đến giai đoạn này thơ ca Việt Nam đã có những cách tân đáng kể về hình thức. Theo thống kê sơ bộ của chúng tôi, chỉ riêng hệ thống vốn từ được huy động vào thơ ca đã có những thay đổi rất lớn. Đặc biệt là hệ thống các tính từ.

Trên phương diện ngữ pháp, cuộc cách tân này mở ra nhiều khả năng diễn đạt mới cho thơ ca Việt Nam.

Được phát triển từ nền thơ ca truyền thống, nó không thoát li hoàn toàn với ngữ pháp cổ truyền. Trái lại, nó làm phong phú thêm hệ thống ngữ pháp có tính chất nghệ thuật. Điều này cũng dễ hiểu vì trong các mặt ngữ âm, từ vựng và ngữ pháp của ngôn ngữ thì mặt ngữ pháp bao giờ cũng có tính bền vững, ít bị biến đổi hơn cả.

Tất nhiên sự ra đời và phát triển của ngôn ngữ bao giờ cũng gắn liền với tư duy và ý thức dân tộc. Ngôn ngữ nghệ thuật là một loại hình đặc biệt của sự giao tiếp. Ở đó tính khái quát hóa, tính biểu tượng hóa của ngôn từ thường được các nhà nghệ sĩ khai thác triệt để. Để làm công việc đó, một mặt mỗi nhà sáng tác phải có quá trình học tập, nghiên cứu công phu các hiện tượng ngôn ngữ, mặt khác phải có sự từng trải, am hiểu thực tế, hòa nhập với cộng đồng. Thiếu một trong hai mặt này, đều dẫn đến sự bế tắc, quẩn quanh. Khái niệm về “tính sách vở” trong nghệ thuật hàm chỉ người sáng tác chỉ có mặt thứ nhất. Nói cách khác, đó là những tác phẩm mà ngôn ngữ đạt đến sự chuẩn mực. Nhưng đó là chuẩn mực trong sách vở chứ chưa phải là chuẩn mực ở ngoài đời. Thuật ngữ về “tính đông dài, tùy tiện” hàm chỉ những tác phẩm mà tác giả của nó chỉ mạnh ở mặt thứ hai mà không mạnh ở mặt thứ nhất.

Theo nguyên lí biện chứng đó, ta dễ dàng hiểu được tại sao phong trào Thơ mới, một trào lưu vừa mới ra đời lại nhanh chóng rút khỏi thi đàn, nhường chỗ cho một trào lưu thơ ca khác có sức sống mạnh hơn, dồi dào và phong phú hơn. Đó là thơ ca cách mạng và thơ ca kháng chiến.

Mặc dù là những người cầm cờ mở ra cuộc cách mạng rầm rộ về ngôn ngữ và phong cách diễn đạt của thơ ca, các tác giả của phong trào Thơ mới sớm đi

vào chỗ bế tắc. Thơ ca sẽ còn có ý nghĩa gì khi nó tách rời khỏi những biến cố trọng đại của lịch sử? Ở một giai đoạn khi mà lịch sử đang hằng ngày hằng giờ biến động, cuộc sống vật chất và tâm hồn của cả một dân tộc đang xáo trộn thì đương nhiên thơ ca - một thể loại nghệ thuật hết sức tinh nhạy có chức năng nhận thức và dự báo phải tự vận động, hay như người ta thường nói là "lột xác" để bước kịp với tiến trình của thời đại. Ngôn ngữ thơ sẽ không còn là sản phẩm riêng của một nhà thơ hay một trào lưu cụ thể, mà phải là ngôn ngữ của cộng đồng, là tiếng nói của cộng đồng dân tộc; trong đó một tác phẩm hay một tác giả chỉ là sự hiện thân hoặc linh hồn của cộng đồng đó. Điều đó vẫn có sự đòi hỏi khắc nghiệt của nghệ thuật, đòi hỏi nhà thơ vừa phải phát huy được phong cách sáng tạo của cá nhân, vừa nói được một cái gì khác lớn lao hơn chính bản thân mình.

Các nhà thơ của phong trào Thơ mới thật sự có công khi đưa được cái Tôi trữ tình vào thơ ca với tư cách là cái Tôi hiện thực có những phẩm chất riêng không mang tính ước lệ. Một cái Tôi vươn tới khẳng định quyền tự do yêu đương, quyền tự do cá nhân, ít nhiều có sự phản kháng yếu ớt nhưng rút cục không tìm được đường đi.

*"Tôi là con nai bị chiều đánh lưới
Không biết đi đâu đứng sầu bóng tối"*

Ngôn ngữ thơ của phong trào này ngôn ngữ những từ ngữ mang màu sắc li biệt, thất vọng, mất mát, biểu thị sự chán chường, mệt mỏi, quẩn quanh. Nếu làm phép thống kê so sánh thì riêng việc sử dụng tính từ đã có sự khác biệt đáng kể giữa phong trào Thơ mới và thơ ca cách mạng, thơ ca kháng chiến: Một bên thiên về dùng các tính từ màu sắc, tâm trạng với ẩn

tượng buồn, đổ vỡ, một bên thiên về dùng các tính từ chỉ màu sắc, tâm trạng với ấn tượng vui, hi vọng.

Bản thân việc phản ánh nỗi buồn không phải là nguyên nhân dẫn đến sự bế tắc, cũng không phải là cái "tội" của thơ. Đó cũng là một sự cần thiết và không thể thiếu được, nhưng chưa đủ nuôi dưỡng cho một trào lưu có sức sống lâu bền. Cái mặt làm cho phong trào Thơ mới bị chùng bước, không giữ được vị trí trên văn đàn là ở chỗ nó chưa hòa theo dòng chảy của thời cuộc, đề cập tới số phận lớn lao của cả một dân tộc đang trên bước đường giải phóng mình. Làm sao có thể đạt được tự do cá nhân khi chính dân tộc mình đang mất tự do? Phải chăng ý thức được điều ấy nên khi kháng chiến bùng nổ thì hầu hết các nhà thơ của phong trào Thơ mới đã giã từ thành đô lên chiến khu? Họ là một thế hệ tác giả đã cùng với các nhà thơ cách mạng, nhà thơ chiến sĩ xây dựng nên nền thơ ca vĩ đại của dân tộc với phong cách ngôn ngữ hiện đại, phù hợp với trình độ tư duy mới.

Sự tồn tại trong văn học Việt Nam một nền thơ ca cách mạng là có thực, không thể phủ nhận. Sự đóng góp to lớn của nền thơ ca này không chỉ trên phương diện của nội dung phản ánh mà ở cả những bút pháp nghệ thuật tài hoa, ở việc tạo ra một thứ phong cách, biểu đạt mà trước đó thơ ca chưa làm được. Theo thống kê của chúng tôi, số lượng các từ ngữ mới trong thơ ở giai đoạn này tăng lên rất mạnh. Trên thi đàn xuất hiện nhiều bài thơ có tổ chức ngôn ngữ độc đáo, nhiều hiện tượng ngữ pháp mới lạ nhưng không trật ra ngoài cảm thức ngôn ngữ của người Việt cũng như những quy tắc cơ bản của loại ngôn ngữ đơn lập. Tất nhiên, gánh trên vai một chặng đường khói lửa, ngôn ngữ của nó không thể ánh lên tính chiến đấu, tính quyết liệt. Ở mỗi bài thơ, ở từng tác phẩm, không

khỏi có những phần thô cứng, sơ sài, đôi lúc khiên cưỡng và “hô khẩu hiệu”, nhưng cái nền cơ bản của nó vẫn là những thành quả kì vĩ với những sáng tạo không ngừng, không mệt mỏi của nhiều thế hệ nối tiếp nhau. Có một số nhà lí luận và sáng tác đã vội và viết bài ca “ai điếu” cho nền thơ ca này nói riêng và nền văn học cách mạng nói chung. Có người coi đó là thứ văn học phụ họa... trong đó không còn dấu ấn của phong cách tác giả.

Trên phương diện ngôn ngữ học, dưới góc độ của lí luận phong cách có thể đủ lí do để nói rằng những nhận định trên hoàn toàn thiếu căn cứ. Chỉ khảo cứu riêng thủ pháp so sánh, một yếu tố rất quan trọng của thi học Việt Nam từ Phong trào Thơ mới đến thơ ca kháng chiến chống Pháp rồi đến thơ ca chống Mĩ, chúng ta đủ thấy một cuộc chuyển di táo bạo trong việc thay đổi chất lượng của cấu trúc tu từ cũng như việc mở rộng, phát triển các tầng bậc, lớp lang. Từ thực tiễn cảm nhận của người đọc đến việc điều tra tỉ mỉ các phương tiện vật chất - tức ngôn ngữ, tạo dựng tác phẩm thơ, ta vẫn phân biệt được rất rõ cái gọi là phong cách của Tố Hữu, của Chế Lan Viên, Xuân Diệu, Huy Cận, Hoàng Cầm, Quang Dũng, Chính Hữu, Hoàng Trung Thông... với phong cách của lớp thế hệ sau như Nguyễn Khoa Điềm, Dương Hương Ly, Lê Anh Xuân, Hữu Thỉnh, Trần Mạnh Hảo, Nguyễn Duy, Phạm Thị Thanh Nhân, Nguyễn Thị Hồng Ngát, Hoàng Nhuận Cầm...

Gần nửa thế kỉ trôi qua, chẳng lí do gì làm người đọc thích và xúc động trước những bài thơ của các tác giả kháng chiến chống Pháp ngoài sự hấp dẫn của nghệ thuật và nội dung “rất đời”, “rất người” của nó. Làm sao có thể coi những bài thơ kiểu như “Tây Tiến” của Quang Dũng những ngày đầu chống Pháp là thứ

thơ ca “cần ai điều” được? Ở đây chỉ xin dẫn một vài đoạn làm cơ sở cho việc xét đoán phong cách ngôn ngữ của tác giả.

*Dốc lên khúc khủy dốc thăm thăm
Heo hút cồn mây súng ngửi trời
Ngàn thước lên cao ngàn thước xuống
Nhà ai Pha Luông mưa xa khơi.*

Trong những câu thơ này, sự sáng tạo của Quang Dũng chính là cách dùng từ và phép đảo ngữ. Một mặt ông khai thác được cái ưu việt của thứ tiếng giàu thanh điệu, mặt khác ông kết hợp nhuần nhuyễn thủ pháp nhân hóa và khoa trương làm cho bút lực ông vừa mạnh mẽ vừa uyển chuyển. Thơ ông vừa thực lại vừa ảo. Thực ở cách miêu tả chi tiết, cụ thể:

*“Dốc lên khúc khủy dốc thăm thăm”
“Ngàn thước lên cao ngàn thước xuống”*

Áo ở sự nhân hóa, phóng đại và tính tượng trưng:

*“Heo hút cồn mây súng ngửi trời”
“Nhà ai Pha Luông mưa xa khơi”.*

Cũng như trong toàn bài, với bốn câu thơ này, người đọc có thể nhận thấy rõ sự kết hợp hài hòa giữa hai yếu tố hiện thực và lãng mạn ở thơ ông.

Khi phân tích hình tượng thơ, hợp lí hơn cả là xuất phát từ những thực tế trên văn bản, trong đó việc khảo cứu mặt ngôn ngữ cũng là một khía cạnh vô cùng quan trọng. Nhưng nếu chỉ lấy con mắt của ngữ pháp cấu trúc, ngữ pháp nhà trường một cách cứng nhắc để xem xét thì đôi khi vấp phải những lầm lẫn đáng tiếc. Rõ ràng có một thời đại mới trong thi ca nhờ cuộc cách mạng long trời lở đất mùa thu năm 1945 và các cuộc kháng chiến trường kì 30 năm để giành độc lập. Thời đại ấy sản sinh ra một đội ngũ những người làm thơ thực sự tài hoa và “lột xác” cả

tự do. Mặt khác, họ lại thường xuyên bị các nhà thơ cũ bảo thủ công kích và đả phá nên khi vừa mới xuất hiện, nó chưa có đủ cơ sở để đứng vững và phát triển.

Giữa lúc ấy, phong trào đấu tranh cách mạng của nhân dân ta diễn ra hết sức sôi động. Phong trào Xô viết Nghệ Tĩnh (1931 - 1932), phong trào cách mạng dân chủ (1936 - 1939), phong trào cách mạng phản đế Đông Dương (1939 - 1941), phong trào giải phóng dân tộc (1941 - 1945) kết thúc bằng cuộc cách mạng tháng 8-1945. Hiện thực phong phú ấy đã khơi mạch cho một trào lưu, một dòng thơ ca mới: Thơ ca cách mạng. Trong dòng thơ ca ấy, có nhiều mảng còn thô mộc, thậm chí có khi còn mang tính minh họa, giáo điều, nhưng tựu trung, nó vẫn có nhiều thành tựu rực rỡ, đáng ghi nhận. Chẳng những nó đã một thời đi sâu vào hàng triệu trái tim những người Việt Nam do mang được hơi thở nóng hổi của thời đại, nó còn thực sự có những tìm tòi, thể nghiệm, những bước cách tân thực sự về ngôn ngữ. Những hiện thực sôi động trong đời sống xã hội của người dân Việt Nam ở thời kì mới này đã thực sự trở thành miếng đất màu mỡ cho thơ tự do sinh sôi và phát triển.

Bài thơ "Nhớ" của Hồng Nguyên với một nhịp điệu khoáng đạt, được cấu tạo bằng những câu thơ rất tự nhiên, đa dạng về cách tổ chức kết cấu, có số lượng từ ngữ cơ giản rất linh hoạt, đã miêu tả một cách cụ thể và sinh động cuộc đời của những người lính áo vải - những người lính nông dân trong cuộc chiến đấu bảo vệ Tổ quốc.

*Lũ chúng tôi
Bọn người tứ xứ
Gặp nhau hồi chưa biết chữ
Quen nhau từ buổi "một hai"
Súng bắn chưa quen*

Quân sự mười bài
Lòng vẫn cười vui kháng chiến
Lột sắt đường tàu
Rèn thêm dao kiếm
Áo vải chân không
Đi lòng giặc đánh
Ba năm rồi gửi lại quê hương
Mái lều tranh
Tiếng mõ đêm trường
Luống cày đất đỏ
Ít nhiều người vợ trẻ
Mòn chân bên cối gạo canh khuya
Chúng tôi đi
Nắng mưa sơn mếp ba lô
Tháng năm bạn cùng thôn xóm
Nghỉ lại lưng đeo
Nằm trên dốc nắng
Kì hộ lưng nhau ngang bờ cát trắng
Quờ chân tìm hơi ấm đêm mưa...

Bài thơ thể hiện sự phối hợp khá nhịp nhàng giữa ngôn ngữ của người kể chuyện, ngôn ngữ của tác giả (qua những suy nghĩ, nhận định và đánh giá) và ngôn ngữ của nhân vật với tư cách là đối tượng được miêu tả trong thơ. Sự đa dạng của các kiểu ngôn ngữ đã làm nên sự phong phú về nhịp điệu, về bước đi cũng như về cách gieo vần trong thơ. Đặc biệt tác giả đã sử dụng nhiều câu thơ có những động từ, qua đó diễn tả được tính vận động của người lính với những hành động và suy nghĩ cụ thể:

- Đàng nó vợ chưa?
- Đàng nó?
- Tớ còn chờ độc lập
Cả lũ cười vang bên ruộng bắp
Nhìn o thôn nữ cuối nương dâu.

Người lính của Hồng Nguyên rất thực và cũng rất gần gũi với người đọc nhưng vẫn có vẻ đẹp của thơ.

Cũng miêu tả người lính - người lính thủy thủ, Tế Hanh lại sử dụng một cách viết khác, một kiểu thơ tự do với những sáng tạo riêng:

*Người thủy thủ
Nhìn mặt trời sắp tắt
Thấy lòng mình biển cháy mênh mông
Ngày mai đây
Ngày chiếu thẳng sau cùng
Các anh sẽ về miền Nam yêu quý*

(Người thủy thủ và con chim én)

Ta thấy, các câu thơ ở đây được bẻ ra thành nhiều đoạn nối tiếp vào nhau gây ra một nhịp điệu thơ giống như sự xô đẩy của những con sóng nước. Tâm tư của người lính thủy thủ vì thế được khắc họa rõ nét hơn giữa cảnh trời nước bao la.

Không bị câu thúc bởi các khổ thơ, cũng như sự cấu tạo của câu thơ, bài thơ; thơ tự do rõ ràng có ưu thế hơn hẳn các thể thơ truyền thống và thơ mới về khả năng đi sâu vào khai thác những đề tài rộng lớn của cuộc sống. Bài “Đêm mít tinh” của Nguyễn Đình Thi được thể hiện dưới hình thức của một bài thơ tự do sau đây:

*Muôn ngàn đêm hẹn nhau họp đêm nay
Yên lặng nép ngời
Tia vàng vút bay
Tung lên hoa lửa
Lên lên mãi
Một vầng sao trời muôn vầng sao
Bụi ngọc ngập trời
Rơi rơi trên đầu trên cổ
Trên ngón tay*

*Triệu triệu sao
Rừng Việt Bắc.*

Cả đoạn thơ mở đầu này gồm 11 câu, được xem như là 2, hoặc 3 khổ thơ. Cả ba khổ thơ này chỉ có 2 từ duy nhất tham gia hiệp vần là từ: “nay” ở dòng thơ thứ nhất và “bay” ở dòng thơ thứ ba. Còn lại, hầu như tất cả các câu thơ được xây dựng theo kiểu thơ không vần, miêu tả một cách trực diện đối tượng thực tế theo những ấn tượng và cảm xúc trong lòng tác giả. Nhịp điệu của đoạn thơ thay đổi nhiều lúc rất đột ngột và bất ngờ về cách cấu tạo các khổ thơ và các câu thơ ở mỗi khổ. Chẳng hạn, khổ thơ thứ nhất có 5 dòng thơ và đồng thời cũng là 5 câu thơ. Câu thứ nhất có 8 chữ, nhưng câu thơ thứ hai và các câu thơ còn lại chỉ có 4 chữ và 3 chữ. Khổ thơ thứ hai của đoạn thơ trên gồm hai khổ nhỏ. Khổ nhỏ thứ nhất chỉ có 2 câu thơ: Một câu 7 chữ và một câu 4 chữ. Khổ nhỏ thứ hai có 4 câu, câu đầu có 6 chữ, các câu còn lại chỉ có 3 chữ. Cách xây dựng đoạn thơ với sự đa dạng của các câu thơ và các khổ thơ như vậy làm cho nhịp điệu của đoạn thơ dồn dập, mạnh mẽ và có một âm hưởng hùng tráng.

Đoạn thơ tiếp theo của bài thơ này lại được viết theo kiểu thơ có vần, nhưng là một cách gieo vần phóng túng không theo một quy luật nhất định. Có khi tác giả dùng lối gieo vần liên tiếp, có khi lại dùng lối gieo vần gián cách, và số chữ trong câu cũng thay đổi thường xuyên theo cảm hứng và cảm xúc của nhà thơ:

*Trời xanh đây là của chúng ta
Núi rừng đây là của chúng ta
Những cánh đồng thơm mát
Những ngả đường bát ngát
Những dòng sông đỏ nặng phù sa
Nước chúng ta*

Nước những người chưa bao giờ khuất
Đêm đêm rì rầm trong tiếng đất
Những buổi ngày xưa vọng nói về
Ngàn sao phơi phới đang bay
Đạt dào mắt không thấy nữa
Dưới kia Hà Nội nhìn lên
Phố phường nín thở
Những lễ đường mòn cũ
Lành lạnh mưa phùn
Hà Nội

Những câu đầu của đoạn thơ này được xây dựng bằng những kiểu cấu trúc trùng điệp và bằng cách gieo vần liên tiếp làm cho cảm hứng của nhà thơ về tổ quốc, về đất nước của mình dào dạt, phong phú mở ra với một con mắt, một cách nhìn bao quát như không có giới hạn. Nhưng ngay sau đấy, cảm xúc lại lắng sâu xuống với những câu thơ nói về truyền thống anh hùng của dân tộc:

Đêm đêm rì rầm trong tiếng đất
Những buổi ngày xưa vọng nói về...

Đoạn cuối cùng của bài thơ bề bộn hơn cả với nhiều cảm xúc khác nhau: Sự bồn chồn nóng ruột của nhà thơ với những hình tượng tươi đẹp về sức mạnh của dân tộc đang trong bước đường đi lên. Do đó, ở đoạn thơ này ít có những câu thơ dài, thậm chí có những câu thơ được rút xuống rất ngắn chỉ vài ba từ làm cho hơi thở của thơ nhanh, gấp rút, tiết tấu gần giống như điệu hành khúc:

... Đêm lòe sáng
Đi lên, đi lên
Ta lớn ta khỏe
Súng ta rợp đồng
Ngàn sao chào mùa

*Trời nắng bỏng
 Bao nhiêu tường cháy lóa
 Những lùm cây cháy cả lên
 ... Hà Nội phố hè ngực đập thành thành
 Tiếng hát reo cười, cuốn trào nước mắt
 Sao đi, núi rừng ơi nức nở.*

Phù hợp với một tiết tấu nhanh, mạnh như vậy, trong các câu thơ không thể có chỗ cho các từ láy kiểu như: hiu hiu, man mác, băng khuâng, lằng lằng... mà là các từ gây những ấn tượng mạnh mẽ về ngữ nghĩa. Đó là các động từ; động ngữ hoặc các tính từ ở thang độ cao như: lóa sáng, rợp đồng, chào mùa, nắng bỏng, cháy lóa, dữ dội, reo hò, thành thành, nức nở.

Thơ tự do tỏ ra có một khả năng vô cùng to lớn trong việc khai thác sâu và rộng những đề tài lớn, mới mẻ trong cuộc sống hiện thực của đất nước. Âm hưởng của cuộc sống lao động mới được nhà thơ Hoàng Trung Thông thể hiện qua những câu thơ mộc mạc nhưng không giản đơn thô thiển, mà trái lại vẫn có chất tươi mát của đời sống thi ca.

*Bàn tay cần cù
 Mặc dù nắng cháy
 Khoai trồng thâm rẫy
 Lúa cấy xanh rừng;
 Hết khoai ta lại reo vừng
 Không cho đất nghỉ.
 Không ngừng tay ta.*

(Bài ca vỡ đất)

Sự trưởng thành và lớn lên của con người Việt Nam với những cách nghĩ, cách nhìn mới, với những hành động rất cao đẹp được Chế Lan Viên diễn tả trong bài thơ tự do "Tùy bút một mùa xuân đánh giặc".

Anh đi hồ Kiếm
Anh về hồ Tây
Con ong nào lưu luyến
Theo càn đào. Ong bay
Con ong ấy cần cù kiếm mật
Ở đất nước làm ăn chân thật
Một ngày hoa không bỏ sót một ngày
Anh lên chợ Bưởi
Anh về chợ Mơ
Nhớ chi phố Huế
Mà ra bờ Hồ
Đời đẹp quá hóa làm bối rối
Muốn chia lòng đi khắp thủ đô.

Thơ tự do chẳng những nói được những mặt gồ ghề, gân guốc của cuộc sống mà còn nói được những mặt đổi thay của cuộc đời một cách nhẹ nhàng thấm thía. Cuộc đời của một cô gái tỉnh nhỏ xưa và nay được Yến Lan khai thác dưới thể thức của một bài thơ tự do rất nặng động.

Tỉnh nhỏ
Địu hiu
Mặt trời ngủ giữa chiều
Trở mình trên mái dạ...
Tỉnh nhỏ
Cố em
Nằm xem
Kiếm hiệp
Và hôm nay
Tỉnh nhỏ
Dập dìu
Mặt trời nhỏ buổi chiều
Theo trên mái lá
Cuộc đời như mạ

Con nước về

Đang nhích từng phân

(Lại về tỉnh nhỏ)

Có thể nói rằng, sự phát triển của thơ tự do Việt Nam như một tất yếu lịch sử. Nó chính là một bước chuyển mình, và đúng hơn là một bước nhảy vọt của ngôn ngữ thơ Việt Nam. Bởi vậy, không phải chỉ có các nhà thơ lão thành mà ngay cả các nhà thơ trẻ, tên tuổi mới xuất hiện đều đứng được trên thi đàn cũng đã có những đóng góp nhất định làm cho thơ tự do ngày càng phong phú và phát triển. Lê Anh Xuân, Nguyễn Khoa Điềm, Phạm Tiến Duật, Dương Hương Ly, Nguyễn Duy, Hữu Thỉnh, Thanh Thảo... và rất nhiều nhà thơ trẻ khác, thậm chí cả các nhà thơ thiếu nhi đều đã từng làm thơ tự do.

Hình ảnh cô gái miền Nam trong thơ Lê Anh Xuân đẹp một cách hồn nhiên, khỏe khoắn với những ngôn ngữ rất thực của cuộc đời pha lẫn với thú ngôn ngữ lãng mạn, giàu chất thơ trữ tình:

Em đẹp lắm như mùa xuân bùng dậy

Súng trên vai cũng đẹp như em

Em ơi! Sao tóc em thơm vậy?

Hay em vừa đi qua vườn sầu riêng

Ta yêu giọng em cười trong trẻo

Ngọt ngào như nước dừa xiêm

Yêu dáng em đi qua cầu tre lát lẻo

Dịu dàng như những nàng tiên

Những người lính, những chính ủy sư đoàn, những tư lệnh, những đoàn xe, những con người... và trận đánh cuối cùng của dân tộc ta vào thành phố Sài Gòn, giải phóng hoàn toàn tổ quốc cũng được thể hiện sắc nét ở các khổ thơ, đoạn thơ tự do trong trường ca "Đường tới thành phố" của Hữu Thỉnh:

Anh đã qua những ngày bầm chốt
Để tới buổi sáng nay
Một buổi sáng chẳng có gì to tát
Ve vẫn kêu úp mặt vào cây
Không sương sớm để cho lòng băng lạnh
Nhưng sáng nay là buổi sáng thượng nguồn
Những kỉ niệm sẽ ngược về để nhớ
Xuân 1975.

Buổi sáng ấy là buổi sáng cuối cùng chấm dứt cảnh chia cắt đôi miền, chấm dứt mọi đau thương chua xót. Gian khổ bao nhiêu nhưng cũng tự hào bao nhiêu:

Con đã về nơi Bác ra đi
Đường lăm dốc hôm nay con mới tới
Chúng con về như Bác vẫn từng mong
Đất nước liền một dải
Đã trở về từng hạt muối ngoài khơi
Từng đợt mặng trên rừng, từng đám mây lưu lạc
Tất cả dưới bàn tay của Bác
Hóa thiêng liêng máu thịt tự hào.

Ở đây cũng cần phải nhấn mạnh thêm một điều là, chính do sự phát triển mạnh mẽ, phong phú của thơ tự do, trong nền thơ ca hiện đại Việt Nam chẳng mấy chốc đã ra đời loại thơ mới - thơ văn xuôi. Đứng trên phương diện ngôn ngữ thì thơ văn xuôi là đỉnh phát triển cao nhất của thơ tự do. Ở thể thơ này, đơn vị câu thơ thường kéo dài hơn câu thơ tự do. Về hình thức câu, nó có dáng dấp gần với một câu văn xuôi nhưng lại khác câu văn xuôi ở chỗ mang nhiều hình ảnh, nhiều chất thơ và được hình thành do cảm xúc trực tiếp của nhà thơ. Còn câu văn xuôi thường nặng về cách đánh giá, cách nhận định có tính lí trí. So với các thể thơ trước nó, thơ văn xuôi có ưu điểm là diễn tả được cùng một lúc những cảm xúc trùng điệp, những hình ảnh, những ý thơ liên tiếp. Do đó, trong

một câu thơ văn xuôi, người ta thường thấy bề bộn những sự kiện, những hình ảnh, những cảm xúc... có khi còn lồng vào nhau hoặc đan chéo nhau. Hình ảnh của những người lính với cuộc đời phong phú của họ, với những suy nghĩ và sức mạnh ào ào như thác của họ được Hữu Thỉnh thể hiện qua những câu thơ văn xuôi mà người đọc chấp nhận được.

*Chúng tôi có những kỉ niệm riêng, những bài học
những điều để nghĩ*

*Chúng tôi đẩy rừng tằm giặt, hái rau, đào hầm,
mơ mộng sống đời thường suốt cuộc đời chiến
tranh, yêu đời lính yêu luôn gian khổ*

*Lính sáu chín, lính bảy hai, lính tái ngũ còn giữ
nguyên chức vụ quân hàm, riu rít giọng Nam,
giọng Bắc lính xe tăng đột phá, lính pháo binh
công lửa qua sông, làm sao anh quen, làm sao
anh nhớ hết;*

*Làm sao có thể gọi tên hàng vạn người trong một
chữ nôm na như cây rêu, cây dứa khi chúng tôi
cắm chân giữa ba mặt kẻ thù; điện thoại chôn
ngâm dưới đất, chẳng chịt rễ cây chiến dịch,
mệnh lệnh truyền qua suối qua nương.*

*Dù hầm hở đến đâu, bước chân anh cũng không
sao đến được các trung đoàn, trung đoàn hành
quân, trung đoàn tăng gia, trung đoàn đánh lán,
trung đoàn luồn sâu vu hồi đánh úp kẻ thù
trong thế cài răng lược khắp Tây Nguyên.*

(Đường tới thành phố)

Ở “Cảnh phong lan bể” của Chế Lan Viên, ở “Lúa mới”: của Huy Cận, cũng có nhiều đoạn, nhiều câu thơ văn xuôi rất hay làm người đọc khó quên. Nhất là nhà thơ Chế Lan Viên, một người đã có nhiều đóng góp và nhiều thành công ở loại thơ này, có thể được

coi như là một tác giả tiêu biểu của thơ văn xuôi hiện đại⁽¹⁾.

Thơ văn xuôi hiện đại dù sao cũng không thể thay thế được thơ tự do. Ngoài ưu điểm đã nêu, tuy nhiên, có một vài tác giả vì muốn tạo ra cái dạng vẻ riêng đã viết những bài thơ kiểu văn xuôi. Đó là dạng thơ không ngắt dòng, nhưng ở các âm tiết cuối của mỗi câu vẫn có liên quan với nhau về “thanh” và “vận”. Vô hình chung họ lại biến thơ trở thành thứ “văn biên ngẫu” hiện đại làm cho tác phẩm đi ngược dòng với cảm thức ngôn ngữ của người đọc. Ở một vài tác giả khác vì biết phát huy thế mạnh của thơ văn xuôi, dùng đúng lúc đúng chỗ, thơ không bị khiến cưỡng; trái lại nó còn giúp cho nhà thơ chuyển tải được những tư tưởng phức tạp, những cung bậc gồ ghề của tình cảm. Đó là một số câu thơ của Phạm Đình Ân.

*“Có thể anh chỉ là cơn mưa của em
Con mơ đến chỉ một lần khiến suốt đời,
em thấy mình như không có thật
đi tìm lại cơn mơ, em chẳng gặp bao giờ.
Có thể...”*

(Có thể...)

*“Anh sợ cái nhìn tin cậy của bạn bè
nỗi sợ này mười năm sau sẽ nguôi
Nhưng
có thể hai ba mươi năm sau vẫn không
nguôi được nỗi sợ cái nhìn lơ đãng*

(1) Ở Việt Nam trước đây có một số sáng tác theo thể văn vần và văn biên ngẫu như: phú, tế, hịch, cáo... đã có những đường nét dấu tiên của thơ văn xuôi. Chẳng hạn, một số bài phú của Trương Hán Siêu, Cao Bá Quát, Nguyễn Công Trứ, hịch của Trần Hưng Đạo, “Cáo bình Ngô” của Nguyễn Trãi. Đầu thế kỉ XX có một số sáng tác của Tấn Đà, Đông Hồ, Tương Phố, Xuân Diệu... cũng có màu sắc của thơ văn xuôi nhưng chưa phải là thơ văn xuôi thực sự]

*của chính anh
thấy em
lại là người khác"*

(Anh sợ)

Ở một vài tác giả sự so sánh mang tính chất sáng tạo. Trong "Trường ca Biển", Hữu Thỉnh miêu tả những người lính ra trận vừa hào hùng vừa lắng đọng một tâm tư sâu kín:

*"Chúng tôi chưa bao giờ yên tĩnh
Đi như sóng hiếu động như rừng
Đã để lại thành thoi cho cỏ
Và nhận về giọng bão trên lưng.
Đã khắc vào cây để nhớ một ngày
Để nhớ một người đã thương đất nước
Đã để ít đời mình nơi ngã ba khốc liệt
Đã bóng đùa xen kẽ với bom rơi"*

Sự thành công ở những câu thơ này là sự phối hợp giữa thủ pháp so sánh và thủ pháp trùng điệp vốn rất quen thuộc với thơ ca.

Trong trường ca "Đất nước hình tia chớp" nhà thơ Trần Mạnh Hảo đã khai thác thủ pháp so sánh khá triệt để từ nhiều phương diện. Có khi anh lấy một câu trúc so sánh có sẵn trong dân gian "đi như gió" rồi phát triển hình tượng ở phía sau lên cho thơ anh có một dấu ấn riêng biệt:

*"Thế hệ chúng con đi như gió thổi
Áo quần phục xanh đông sắc với chân trời
Chưa kịp yêu một người con gái
Lúc ngã vào lòng đất vẫn con trai..."*

hay

*"Một chiếc thuyền con như chiếc vòng
Chiến trường Đồng Tháp muối gào đêm"*

thơ văn xuôi cũng bộc lộ những hạn chế. Một là, cảm xúc và hình ảnh trong thơ văn xuôi tuy có phong phú, song nếu nhà thơ đôi chút tỏ ra thiếu thận trọng trong việc lựa chọn hình ảnh, ngôn từ thì câu thơ dễ bị tan loãng và do đó thơ sẽ mất đi tính khái quát, tính tập trung và tính điển hình hóa cao độ. Hai là, do tính nhiều tầng bậc, nhiều lớp lang trong cấu trúc thơ, việc chia cắt nhịp điệu, ngữ điệu của câu thơ thay đổi thường xuyên sẽ làm cho người đọc khó nhớ, khó thuộc.

40. Sự thay đổi về chất trong một số cấu trúc tu từ của thơ Việt Nam.

Nói tới sự phát triển của ngôn ngữ trong thơ Việt Nam hiện đại ngoài sự xem xét sự phát triển về mặt số lượng (sự phát triển của các thể thơ mới), chúng ta còn phải chú ý tới sự phát triển được thể hiện ở mặt chất lượng ngôn ngữ. Trước hết là sự thay đổi về chất trong một số cấu trúc tu từ ở trong thơ.

Trong thơ ca Việt Nam, cấu trúc so sánh là một cấu trúc tu từ được sử dụng một cách phổ biến. Ở ca dao, có tới hàng trăm câu dùng cấu trúc so sánh với từ “như”.

- Thân em **như** dải lụa đào
Phất phơ trước gió biết vào tay ai
- Thân em **như** hạt mưa sa...
- Thân em **như** cái giếng giữa làng....
- Đôi ta **như** rắn lùn diu...
- Đôi ta **như** ruộng năm sào...
- Tình ta **như** lửa mới nhen
Như trăng mới mọc **như** đèn mới khêu.

Nếu lập mô hình cấu trúc so sánh có chung mô hình như sau:

A - từ so sánh - B

Trong đó giữa A và B có thể xuất hiện nhiều từ so sánh khác nhau như: như, giống như, tựa như, như là, hơn... hoặc cũng có thể không có từ so sánh.

Trong cấu trúc so sánh truyền thống về A thường là trừu tượng, còn về B thường là cụ thể. Chẳng hạn, trong cấu trúc thì “thân em”, “tình ta” và “tình đôi ta” (được rút gọn thành “đôi ta”) là trừu tượng, còn “cái giếng”, “dải lụa đào”, “hạt mưa sa”, “đèn mới khêu”... là cụ thể. Quan hệ ngữ nghĩa giữa về được so sánh (về A) và về so sánh (về B) là quan hệ giữa một cái trừu tượng với cái cụ thể (đây là kiểu phổ biến nhất) trong ca dao. Đến nhà thơ hiện đại, mối quan hệ ngữ nghĩa này đã được các nhà nghệ sĩ khai thác ở tất cả những khả năng lí tưởng nhất của nó. Nhà thơ Chế Lan Viên nói về tình yêu, nỗi nhớ đã đem cái trừu tượng này để giải thích một cái trừu tượng khác làm bộc lộ thêm một khả năng, một phẩm chất mới của cấu trúc so sánh tu từ trong thơ.

*Anh nhớ em **như** đông về nhớ rét
Tình yêu ta **như** cánh kiến hoa vàng
Nghe xuân đến chim rừng lông trở biếc
Tình yêu làm đất lạ hóa quê hương*

“Mùa đông” và “cái rét” là những khái niệm trừu tượng về thời gian và cảm giác được nhà thơ đặt vào cấu trúc so sánh với từ *như* dùng làm phương tiện diễn đạt “nỗi nhớ” của những người đang yêu nhau. Thông qua đó, thứ tình cảm được miêu tả trong thơ, được người đọc lĩnh hội ở *mặt nhận thức bên trong* về tính quy luật tất yếu của nó.

Cấu trúc so sánh tu từ không những giúp cho người ta có được những nhận biết mới về đối tượng mà còn giúp cho người ta ngày càng phát hiện và khám phá ra được những khía cạnh mới, những chiều sâu ngữ

nghĩa trong bản thân các chữ, các từ dùng để biểu đạt các sự vật, hiện tượng của thực tế khách quan. Do đó, nhà thơ Paul đã từng nói “sức mạnh so sánh là ở nhận thức”. Nhận thức ở đây cần được hiểu là những hiểu biết mới, những cách nhìn mới về sự vật, hiện tượng thông qua thao tác liên tưởng, đối chiếu giữa chúng với nhau. Cho nên, vẫn cùng là so sánh, nhưng ở mỗi nhà thơ cách biểu hiện, cách khai thác lại có những dạng vẻ khác nhau. Cũng là nói về nỗi nhớ và tình yêu, Tế Hanh tìm đến một cách so sánh khác với Chế Lan Viên:

*Lá phong đỏ như mối tình đượm lửa
Hoa cúc vàng như nỗi nhớ đầy dứa*

Khác cả với cấu trúc so sánh thường được dùng trong ca dao, ở đây tác giả lại đem cái trừu tượng để so sánh với cái cụ thể, giải thích cho cái cụ thể. Thành thử, các sự vật cụ thể như “lá phong đỏ” và “hoa cúc vàng”, đã được nhận thức ở một khía cạnh khác, hoàn toàn mới mẻ. Câu thơ thiết tha, đậm thắm nhưng không kém phần cháy bỏng yêu thương.

Ở nhiều nhà thơ hiện đại khác, quan hệ ngữ nghĩa giữa hai vế của cấu trúc so sánh cũng được khai thác khá sâu trên nhiều phương diện. Phạm Tiến Duật cho ta một khám phá mới về các sự vật vốn rất quen thuộc và bình dị hàng ngày nhờ cách quan sát tinh vi với kiểu so sánh độc đáo của anh:

*Quả nhót như bóng đèn tín hiệu
Trở lối sang mùa hè
Quả cà chua như cái đèn lồng nhỏ xíu
Thắp mùa đông ấm những đêm thâu.*

Khác hẳn những so sánh mà ta đã gặp, trong so sánh của Phạm Tiến Duật quan hệ giữa hai vế so sánh là quan hệ giữa cái cụ thể với cái cụ thể. Sự

sáng tạo trong cách sử dụng cấu trúc tu từ ở trong thơ khiến cho thơ anh sống động hơn, có sự hòa nhịp đồng điệu hơn giữa cách tư duy khái quát hóa và cụ thể hóa.

Sự thay đổi về chất ở một số cấu trúc tu từ trong thơ hiện đại không những đã phản ánh một bước tiến mới của tư duy nghệ thuật, tư duy sáng tác của những người sáng tạo thơ ca mà còn phản ánh cả sự phát triển trong tư duy và nhận thức ngôn ngữ của người Việt Nam nói chung. Bởi vì, nói cho cùng, sự phát triển của tư duy, của văn hóa và mọi mặt xã hội luôn luôn có nhu cầu đòi hỏi sự phát triển của ngôn ngữ. Sẽ đơn điệu và tẻ nhạt biết bao nhiêu, nếu như các nhà thơ hiện đại chỉ sử dụng đi, sử dụng lại những cấu trúc tu từ có sẵn trong thơ ca truyền thống để biểu đạt những nội dung mới, những hiểu biết mới của mình mà không có những tìm tòi sáng tạo? Tất nhiên, nói tới sự sáng tạo ở đây là nói tới tính kế thừa và phát triển những vẻ đẹp về ngôn ngữ trong thơ ca truyền thống của dân tộc. Một vấn đề cơ bản trong khi sử dụng cấu trúc so sánh là khi đem đối chiếu các sự vật với nhau, trước hết phải xem các sự vật đem ra đối chiếu thực là có nét tương đồng hay không? Chẳng hạn, giữa vế được so sánh và vế so sánh có khi có hình thức rất xa nhau nhưng lại có nội dung bên trong giống nhau ở một điểm nào đấy thì so sánh nhiều khi lại đạt được những hiệu quả bất ngờ và thú vị.

Ví dụ:

*Em như con hạc đầu đình
Muốn bay không cất nổi mình mà bay*

(Ca dao)

Ở đây giữa “em” và “con hạc” về mặt hình thức

không có nét tương đồng nào cả. Vậy mà nhà nghệ sĩ dân gian lại đem ra để so sánh với nhau. Câu ca dao chẳng những tồn tại được mà còn có tính nghệ thuật cao vì chính ở đây nhà nghệ sĩ đã tìm ra được một đường dây liên hệ bất ngờ, sâu kín giữa hai vế. Một bên là “số phận người con gái” và một bên là “con hạc” ở thể bị động. Sự so sánh ấy là cho “số phận người con gái” vốn là một cái trừu tượng trở nên cụ thể và được lĩnh hội một cách sinh động hơn, qua đường dây liên tưởng, người đọc nhận được điều mà nhà nghệ sĩ muốn nói với mọi người. Đó là thân phận người con gái trong xã hội cũ bị trăm ngàn trói buộc, bị nô lệ bởi muôn vàn tập tục, lễ giáo... muốn sống tự do nhưng không được cái xã hội bất công ấy chấp nhận.

Ngược lại, giữa hai vế A và B có khi có hình thức giống nhau nhưng bên trong lại không có những mối quan hệ gần gũi thì đôi khi so sánh lại trở nên gò ép, khiên cưỡng. Ví dụ.

Trái tim nghiêng như thân tượng lở dần:

(Chế Lan Viên)

Tuy nhiên, những trường hợp như vậy chỉ như những hạt sạn của bữa cơm mới đầu mùa. Nhìn một cách toàn thể, ngôn ngữ thơ Việt Nam hiện đại có nhiều thành công rực rỡ ở phương diện này. Một mặt, sự thay đổi về chất ở các cấu trúc tu từ được biểu hiện trong việc các nhà thơ hiện đại khai thác một cách triệt để tất cả khả năng có thể có về quan hệ ngữ nghĩa giữa các vế. Mặt khác, nó còn được thể hiện ở việc nâng cao hình thức biểu hiện (hình thức cấu tạo) của cấu trúc này. Chẳng hạn, trong thơ ca truyền thống A và B thường có cấu tạo đơn giản, nhưng đến thơ ca hiện đại thì có khuynh hướng phức

tập dần về mặt cấu tạo. Có lúc mở rộng cấu tạo của B, ví dụ:

*Ngọn đèn như mắt của ai trông
Ngọn đèn như trái tim thương nước
Soi bước ta đi rửa lửa hồng*

(Tố Hữu)

có lúc thì mở rộng cấu tạo của A:

*Tiếng còi rục rã chiều xuân
Lệnh đâu tập hợp như gần như xa
Mưa hè suốt cuốn bên nhà
Âm âm binh mã xông ra chiến tường*

(Sóng Hồng)

Ở đoạn thơ của Tố Hữu, B được mở rộng thành một kiến trúc: C - V và C - V - B. Ở đoạn thơ của Sóng Hồng thì B gồm có một thành phần nhưng A lại được mở rộng. Cũng có khi cả A và B đều được mở rộng:

*Xuân ơi xuân em mới đến dăm năm
Mà cuộc sống đã từng bùng ngày hội
Như hôm nay giữa công trường đỏ bụi
Những đoàn xe vận tải nối nhau đi*

(Tố Hữu)

Trường hợp một A đi với nhiều B kiểu như:

*Nhớ ai bồi hồi bồi hồi
Như đứng đống lửa như ngồi đống rơm*

(Ca dao)

trước đây được dùng rất ít, nhưng đến thơ ca hiện đại được dùng khá phổ biến. Có khi để làm cụ thể hóa thêm về A, nhà thơ dùng trùng điệp nhiều về B cùng một lúc, mà trong đó mỗi B đều có kiến trúc như là một câu (một C - V hoặc một C - V - B hoặc một C - V - B mở rộng).

Ví dụ:

Những ngọn đèn dầu
Chong mắt
Đêm thâu
Những ngọn đèn dầu không bao giờ nhắm mắt
Nhu những tâm hồn không bao giờ tắt
Nhu miền Nam
Hai mươi năm
Không đêm nào ngủ được
Nhu cả nước
Với miền Nam
Đêm nào cũng thức

(Chính Hữu)

Hoặc

Những anh hùng đánh Mĩ hôm nay
Nhu Cửu Long mênh mông sóng nước
Nhu Trường Sơn đông đặc cây rừng

(Lê Anh Xuân)

Đặc biệt phải kể đến sự phát triển phong phú của những từ so sánh trong thơ hiện đại. Với nhiều từ khác nhau được sử dụng làm phương tiện nối (như, là, như là, bằng, hơn, nhất...) hoặc làm từ mở đầu hay kết thúc dòng thơ, câu thơ. Các nhà thơ hiện đại Việt Nam đã làm cho cấu trúc tu từ của phép so sánh trong tiếng Việt ngày càng có nhiều năng lực mới trong việc biểu hiện cuộc sống cũng như những diễn biến tình cảm phức tạp của con người. Chẳng hạn, trong thơ ca truyền thống thường sử dụng phổ biến các từ so sánh: như, như là, hơn, thua... mà rất ít sử dụng các từ nối kiểu: là, bằng, và lại càng ít có cách so sánh tuyệt đối. Trong thơ hiện đại, một mặt đã kế thừa được cách sử dụng quen thuộc, mặt khác còn phát huy một cách cao độ những khả năng tiềm tàng của

phép so sánh, đưa nó vào sử dụng trong phong cách thi ca. Nhiều khi, nhờ cách sử dụng sáng tạo của nhà thơ, so sánh không còn nằm trong phạm vi đối chiếu giữa các sự vật, hiện tượng khác loại mà là so sánh những quan hệ khác nhau:

*Nhân dân là bể
Văn nghệ là thuyền
Thuyền xô sóng dậy
Sóng đẩy thuyền đi...*

(Tố Hữu)

Hình tượng của câu thơ này được hình thành từ lối so sánh khẳng định với từ "là". Sự tìm tòi, khám phá của các nhà thơ còn thể hiện rất rõ trong việc nâng cao phẩm chất của các phương tiện so sánh đem ra sử dụng. Các từ so sánh: bằng, hơn, vốn là các từ so sánh trong cách so sánh tương đối, nhưng ở nhiều trường hợp, với cách sử dụng sáng tạo của mình, các nhà thơ đã làm cho ngữ nghĩa của nó chuyển dần sang thang độ của phép so sánh tuyệt đối. Ví dụ:

*Gì sâu bằng những trưa thương nhớ
Hiu quạnh bên trong một tiếng hò...
Gì sâu **bằng** những trưa hiu quạnh
Ôi ruộng đồng quê thương nhớ ơi.*

Hoặc:

*Nếu được làm hạt giống để mùa sau
Nếu lịch sử chọn ta làm điểm tựa
Vui gì **hơn** làm người lính đi đầu
Trong đêm tối tìm ta làm ngọn lửa*

(Tố Hữu)

Nhờ kết hợp với từ gì là một từ dùng để hỏi, ý nghĩa của các câu thơ trên mang sắc thái là một câu hỏi tu từ có tính chất khẳng định. Bởi vậy, tuy tác giả dùng một từ so sánh tương đối nhưng ý nghĩa của

câu thơ lại chuyển dịch thang độ của phép so sánh tuyệt đối. Nghĩa là, các tính từ “sâu”, “vui” ở các câu thơ trên được hiểu là “vui nhất”, “sâu nhất”.

Có một thời nhân dân ta đã đi vào lịch sử, con người Việt Nam là biểu tượng cao đẹp của nhân loại khiến cho các nhà thơ có những rung động tự hào. Không thể nói rằng họ là những người chỉ làm cái công việc “minh họa”. Một thời chúng ta nhận thức như thế, một thời chúng ta đã tự hào như thế, từ em bé đến cụ già, thì nhà thơ, đương nhiên, là người mang những xúc cảm cao nhất của thời đại. Tiếng nói của họ là âm hưởng của một thời hiển hách có thật. Chúng ta gặp vô số những cấu trúc so sánh tuyệt đối về đất nước, về con người Việt Nam.

*Chưa đâu và ngay cả những ngày đẹp nhất
Khi Nguyễn Trãi làm thơ và đánh giặc
Nguyễn Du viết Kiều đất nước hóa thành văn*

(Chế Lan Viên)

Hoặc:

*Ai đến kia rộn rã cùng xuân?
Hoan hô anh giải phóng quân
Kính chào anh con người đẹp nhất
Lịch sử hôn anh chàng trai chân đất*

(Tố Hữu)

Hay:

*Đại đội thanh niên đi lấp hố bom
Áo em hình như trắng nhất*

(Phạm Tiến Duật)...

Ngoài ra sự thay đổi về chất lượng trong một số cấu trúc tu từ ở thơ hiện đại còn được thể hiện trong cách tìm tòi những ẩn dụ, hoán dụ, nhân hóa, tượng trưng mới.

Ví dụ:

*Một canh, hai canh, lại ba canh
Trần trọc bán khoán giấc chẳng thành
Canh bốn, canh năm vừa chộp mắt
Sao vàng năm cánh mộng hồn quanh*

(Hồ Chí Minh)

“Sao vàng năm cánh” là một ẩn dụ tu từ mới. Nó có ý nghĩa hình tượng nói về Tổ quốc. Chính qua ẩn dụ này, tư tưởng chủ đạo của bài thơ được nâng lên và hình tượng của bài thơ cũng như được chấp cánh, bay bổng. Bài thơ trở nên có giá trị vì nó đã lột tả được một cách chân thực tấm lòng yêu nước, lí tưởng cao cả của người chiến sĩ cộng sản trong chốn lao tù.

Nguyễn Đình Thi đã dùng một từ chỉ tính chất làm hoán dụ nói về một lớp người cần lao:

*Đói nghèo lại gặp đói nghèo
Đâu đâu cũng gặp tiếng kêu nào nùng*

(Bài thơ Hắc Hải)

Một số tác giả khác lại dùng “xuân mới”, “vườn xuân”, “ngày tươi sáng” để nói về hi vọng cho một ngày mai hết những đau khổ.

*Những ngày tươi sáng không xa nữa
Xuân mới đang về với thế gian*

(Lê Đức Thọ)

*Ta nghĩ ngày mai hết đói nghèo
Hết tù hết tội hết gieo neo
Trong ngoài bốn biển anh em cả
Ôi đẹp vườn xuân những sớm chiều*

(Xuân Thủy)

Phép nhân hóa của Trần Mai Ninh trong bài “Nhớ máu” làm cho người đọc tràn trề vì ngọn gió cùng một

lúc đã mang theo bao nhiêu tâm trạng, suy nghĩ của con người:

Ôi cái gió Tuy Hòa
Cái gió chuyên cần
Và phóng túng
Gió đi ngang đi dọc
Gió trở lại - lưng chừng
Gió nghĩ
Gió cười
Gió reo lên lồng lộng.

Nhờ có cách nghĩ, cách cảm rất riêng của tâm hồn nhà thơ, mỗi sự vật thân thuộc đều như trở nên sống động hơn, như hòa nhịp với cuộc sống của con người và của thời đại.

Mỗi con sông đều muốn hóa Bạch Đằng
Mỗi gié lúa đều muốn thêm nhiều hạt
Gỗ trăm cây đều muốn hóa nên trăm

(Chế Lan Viên)

41. Bổ sung cho phong cách nghệ thuật vốn từ ngữ của giao tiếp đời thường.

Phong cách thi ca là một phong cách nghệ thuật. Trước đây người ta vẫn quan niệm rằng, từ ngữ dùng trong phong cách thơ ca phải là từ, ngữ bóng bẩy, có tính hoa mĩ, cho nên những từ khẩu ngữ thường bị coi rẻ và bị loại ra khỏi thơ ca. Không kể trong thơ ca truyền thống, ngay trong Thơ mới, các yếu tố khẩu ngữ hầu như không tìm được chỗ để xuất hiện.

Trong thơ ca, việc dùng từ ngữ bóng bẩy là cần thiết, song không phải là tuyệt đối. Bởi vì, trước những thực tế phong phú và ngày càng mở rộng, các sự vật, hiện tượng được nhà thơ khám phá cần phải được xem xét từ nhiều góc độ, nhiều phương diện khác nhau. có lúc ngôn ngữ phải lắng sâu, nhiều tính triết lí, nhưng

cũng có lúc phải bộc bạch trực quan sinh động đối tượng mà mình đang miêu tả. Do vậy, sự xuất hiện các yếu tố khẩu ngữ và các yếu tố ngôn ngữ thuộc các phong cách chức năng khác của tiếng Việt ở trong thơ có thể coi như tất yếu.

Trong thơ ca hiện đại Việt Nam, ngay từ những ngày đầu kháng chiến chúng ta đã gặp những yếu tố khẩu ngữ mà trước đây xuất hiện rất ít hoặc chưa xuất hiện ở trong thơ.

Mở đầu bài "Nhớ" của Hồng Nguyên, có những câu mang đậm phong cách khẩu ngữ:

*Lũ chúng tôi, bọn người tứ xứ
Gặp nhau hỏi chưa biết chữ*

Và đến cuối bài, để khép lại bài thơ, chúng ta cũng gặp những câu hỏi - đáp, hoàn toàn với tư cách là một đối thoại khẩu ngữ:

*- Đẳng nó vợ chưa?
- Đẳng nó?
- Tớ còn chờ độc lập...*

Mạnh dạn đưa các yếu tố khẩu ngữ vào trong thơ như trên không hề làm giảm đi giá trị của bài thơ, mà trái lại, nó còn làm cho bài thơ có màu sắc riêng, biểu hiện phong cách cá nhân một cách rõ nét. Mặt khác, nó còn có tác dụng làm cho ngôn ngữ thơ trở nên sinh động, bình dị và gần gũi với mọi người. Đọc thơ, người đọc thấy cuộc sống hiện lên một cách tự nhiên.

Thơ ca hiện đại không chỉ đi tìm cái vẻ đẹp của thiên nhiên mà thường hướng vào tìm hiểu, khai thác vẻ đẹp của cuộc sống con người trong quy luật vận động có tính thời đại và lịch sử của nó. Vì thế, không ít những bài thơ mà ngôn ngữ của nó là ngôn ngữ của đời sống tự nhiên, là ngôn ngữ giao tiếp hằng ngày.

Có nhiều câu thơ, đoạn thơ chứa đựng nhiều yếu tố của khẩu ngữ tự nhiên và ngôn ngữ văn xuôi. Nhưng xét trong bố cục toàn bài, bài thơ vẫn hoàn toàn đầy đủ tư cách là một bài thơ hay. Bài "Tiểu đội xe không kính" miêu tả cuộc đời của một người lính lái xe thời kì kháng chiến chống Mĩ rất thực, rất chân tình và cảm động.

*Xe không kính không phải vì xe không có kính
Bom giạt bom rung kính vỡ đi rồi
Ung dung buồng lái ta ngồi
Nhìn đất, nhìn trời, nhìn thẳng
Nhìn thấy gió vào xoa mắt đắng
Nhìn thấy con đường chạy thẳng vào tim...*

(Phạm Tiến Duật)

Hai câu mở đầu nếu tách riêng ra hoàn toàn là hai câu tự nhiên, giống như câu văn xuôi hiện đại. Nhưng đến câu thứ ba, với cách đảo ngữ, với cách hòa khối các thanh điệu, câu này đã mang tiết tấu, nhịp điệu của thơ. Tiết tấu, nhịp điệu ấy bắt nối với các câu sau làm nên tiết tấu chung của toàn bài thơ. Cũng như vậy, ở đoạn thơ sau, ta gặp các câu:

*Không có kính ừ thì có bụi
Bụi phun tóc trắng như người già
Không cần lửa phì phèo châm diều thuốc
Nhìn nhau mặt lấm cười ha ha*

là những câu thơ mang chất liệu của khẩu ngữ tự nhiên. Tuy nhiên, nó không thô鄙 vì các câu thơ có sự kết nối chặt chẽ theo một tư tưởng chủ đạo của nhà nghệ sĩ. Nhờ có sự gia công nghệ thuật được thể hiện ở cách lập tứ thơ, ở cách chọn lọc những hình ảnh tiêu biểu, điển hình, những câu thơ mang chất liệu khẩu ngữ này đã chuyển hóa thành ngôn ngữ thi ca thực sự.

Việc tiếp cận những yếu tố thuộc các phong cách chức năng khác của tiếng Việt vào ngôn ngữ thơ là cả một quá trình sáng tạo, một sự cách tân mạnh dạn về quan niệm cũng như về thế giới quan của người sáng tác. Cho nên, chúng ta không lấy làm lạ, ngay cả trong tập thơ chữ Hán của Hồ Chí Minh, người đọc đã tìm thấy nhiều từ, ngữ chỉ những vật liệu thô mộc vốn chưa được quen dùng trong ngôn ngữ thơ ca như: cái răng rụng, những nốt ghẻ, cái hố xí, những chiếc niêu, con rệp, con muỗi...

*Răng rụng mất một chiếc
Tóc bạc thêm mấy phần
Gầy đen như quỷ đói
Ghẻ lở mọc đầy thân*

(Bốn tháng rồi)

Hoặc

*Trước cửa linh canh bóng súng đứng
Trên trời trăng lướt giữa tầng mây
Rệp bò lổm ngổm như xe cóc
Muỗi lượn nghênh ngang tựa máy bay*

(Đêm thu)

Tất nhiên, không phải lúc nào cũng đưa các yếu tố khẩu ngữ tự nhiên vào trong thơ là đạt được hiệu quả. Vấn đề là tùy thuộc vào đối tượng được miêu tả và bút pháp của nhà thơ. Các yếu tố khẩu ngữ, những cách nói có tính chất văn xuôi nếu như được nhà thơ xếp đặt cho đúng chỗ, hợp lí thì nó không hề phá vỡ cấu trúc bài thơ mà trái lại còn có tác dụng lớn trong việc chi tiết hóa, cá thể hóa đối tượng miêu tả. Ngôn ngữ thơ khi được khai thác ở hướng này thường giàu chất tự nhiên của đời sống, gây ra những cảm xúc hồn nhiên, trực tiếp đối với người đọc. Ví dụ, bài thơ "con hỏi cha" của Chế Lan Viên:

Con hỏi cha: "Bom có giết chết mèo?"

"Có, khi xuống hầm con hãy nhớ mang theo"

Con lại hỏi: "Bom có giết thỏ cao su và ngựa gỗ?"

Ôi đồ chơi con trẻ bao lần hoen máu đỏ

Con hỏi cha: "Bom có giết mẹ không?"

Bài thơ được cấu tạo theo cách đối thoại giữa hai nhân vật: cha và con, với những câu hỏi và trả lời rất bình dị, song bên trong những câu hỏi và trả lời đó là cảm xúc của nhà thơ, tập trung theo một dòng cảm hứng chủ đạo nhằm tố cáo sự man rợ của đế quốc Mĩ. Do vậy, những hình ảnh được chọn lựa rất cụ thể, sinh động, nhưng lại hàm chứa một ý nghĩa khái quát. "Con mèo", "con thỏ cao su", "ngựa gỗ" là những con vật, đồ vật gắn liền với tuổi thơ đáng yêu của trẻ. Đó là thế giới của sự bình yên, vậy mà bom Mĩ nào có dung tha. Và nữa - người mẹ, tiếng gọi thiêng liêng của tất cả mọi người, càng thiêng liêng đối với con trẻ trở thành đối tượng của cuộc chiến tranh. Cái mạch liên tưởng ấy đã nâng giá trị tư tưởng của bài thơ nhờ sự liên kết chặt chẽ một chùm những cảm xúc với nhiều cung bậc khác nhau, tăng tiến tới mức cao nhất. Và cuối cùng nó dẫn tới một bước ngoặt: sự chuyển hóa của những suy nghĩ thành một câu trả lời, một hành động cụ thể.

Đừng hỏi nữa con ơi đừng có hỏi

Để ngày mai cha ra trận cho con

Nói chung các câu thơ có chứa các yếu tố khẩu ngữ tự nhiên một khi đã tồn tại được (nghĩa là nó không bị cắt rời ra khỏi đoạn thơ, bài thơ) thì thường gây ra cho người đọc những xúc động mạnh mẽ. Bài thơ "Anh Tài Lạ" của Huy Cận, có những câu thơ mộc mạc, chân chất như một lời nói thông thường, với tính cụ thể rõ ràng về thời gian, không gian, trạng thái... đã tạo ra nỗi xúc động đau đớn trong lòng người đọc:

*Tôi là Tài Lạc. Tôi đã chết rồi
Tôi chết ngày tháng chạp, chiều hai mươi
Ngực thủng năm lần xuyên đạn
Gió rét lùa vào lỗ bắn...*

Thực ra, trong đời sống hàng ngày đã có rất nhiều câu nói tự nhiên gần gũi với ngôn ngữ văn học. Do đó, có những trường hợp nhà thơ chỉ cần tinh nhạy phát hiện ra nó, biết chia cắt, tách đoạn, thì sẽ tạo ra cho câu một nhịp điệu mới - nhịp điệu của thi ca. Bài thơ "Mồ anh hoa nở" là một ví dụ:

*Hôm qua còn theo anh
Đi ra đường quốc lộ
Hôm nay đã chặt cành
Viếng cho người dưới mộ...*

(Thanh Hải)

Những câu thơ trên được cấu tạo bằng cách ngắt đôi các câu có dáng dấp của một câu nói thông thường "hôm qua tôi còn theo anh đi ra đường quốc lộ". Ở đây nhà thơ đã tước bớt đi những nét rườm, dựa trên tính cân đối về nhịp điệu để tổ chức câu thơ. Cho nên, khi đọc, bị cảm xúc cuốn hút, người đọc không còn cảm thấy tính chất khẩu ngữ ở trong các câu thơ đó nữa.

Đặc điểm quan trọng của ngôn ngữ thơ là tính vần, điệu. Có thể có thơ không vần, nhưng dứt khoát đã là thơ thì phải có điệu (ngay cả thơ tự do và thơ văn xuôi, dù không có vần cũng phải có điệu). Cho nên, nếu sử dụng các yếu tố khẩu ngữ, yếu tố văn xuôi mà dựa trên cảm hứng chủ đạo để tạo ra được một giọng điệu thơ thì các yếu tố khẩu ngữ và yếu tố văn xuôi ấy vẫn vào thơ một cách nhuần nhuyễn.

Tóm lại, sự tiếp nhận một cách táo bạo các yếu tố khẩu ngữ, yếu tố văn xuôi trong thơ hiện đại Việt

Nam là bằng chứng nói lên mối quan hệ giữa thơ ca và cuộc sống cũng như tính tất yếu của phát triển ngôn ngữ thơ Việt Nam⁽¹⁾.

Thơ ca vốn bắt nguồn từ cuộc sống. Ngày nay, sau một chặng đường dài trưởng thành và phát triển, ngôn ngữ thơ Việt Nam sẽ còn phát triển rực rỡ hơn nữa trên mọi phương diện, kịp thời phản ánh những biến đổi lớn lao của đất nước và con người Việt Nam.

(1) Cho nên, chúng ta không lấy làm lạ rằng, đến thời kì hiện đại, sự xâm nhập của các yếu tố khẩu ngữ còn lan tới cả các thể thơ Đường luật vốn rất chặt chẽ về niêm luật:

*Cái vết thương xoàng mà đưa viện
Hàng còn chờ đó tiếng xe reo
Nằm giữa nhó trăng, nằm nghiêng nhó bến
Nôn nao ngồi dậy nhó lưng đeo*

(Phạm Tiến Duật)

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- Arnold. IV. *Phong cách học tiếng Anh hiện đại*, I, 1973.
- Budagov. R. A. *Ngôn ngữ văn học và phong cách ngôn ngữ M*, 1977
- Barobab. U. *Những vấn đề mỹ học và thi pháp M*, 1961.
- Calatorôva. X. V. *Thơ và nhịp điệu*, M, 1978.
- Ch.Bally, *Phong cách học tiếng Pháp M*. 1961.
- ÊFimov. A. I. *Phong cách học nghệ thuật*, M, 1961.
- Gây, N.K. *văn học - thi pháp - phong cách*. M, 1975.
- Golub. I. B *Phong cách học tiếng Nga hiện đại M*. 1976.
- Golovin. B.N. *Dẫn luận ngôn ngữ học*, M. 1977.
- Goocki. B.N. *Bàn về văn học XBVH*, H, 1965.
- Jacôpson. *Ngôn ngữ và thi ca*, Tài liệu dịch ĐHTH Hà Nội.
- Godina, N.M, *Phong cách học tiếng Nga*. M, 1977.
- Kaxêvich, V.B. *Những yếu tố cơ sở của ngôn ngữ học đại cương*, M. 1977.
- Lênin. *Bút kí, triết học XBST*, H, 1976.
- Mác, Ăngghen, Lênin. *Bàn về ngôn ngữ*. NXB ST, H, 1962.
- Mác và Ăng ghen. *Về văn học nghệ thuật XBST*, H, 1958.
- Potoskaja N.P. *Phong cách học tiếng Pháp hiện đại*, M, 1974.
- Rodental. D.E. *Phong cách học thực hành tiếng Nga*, M, 1974.
- RêFormatxki. A. X. *Dẫn luận ngôn ngữ học*, M. 1967.
- Xôtxuya. F. D. *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương*, XBKHXH, H, 1973.
- Xerepkop. *Phân tích tác phẩm âm nhạc*. Tài liệu dịch của Ban nghiên cứu âm nhạc, Vụ nghệ thuật, T, I.
- Xtêpanốp, Iu. X. *Những cơ sở ngôn ngữ học đại cương*, XBDH và THCN, H, 1977.
- TimôFêev. *Nguyên lí lí luận văn học (tập I và II)*, XBVH, H, 1962.
- Đào Duy Anh, *Từ điển Truyện Kiều*, H, 1974.
- Nguyễn Tài Cẩn. *Ngữ pháp tiếng Việt*, H, 1975.
- Nguyễn Tài Cẩn. *Từ loại danh từ trong tiếng Việt*. H, 1975.
- Phạm Văn Cao. *Đi tìm nhà văn*, TTM, số 35, H, 1974.

- Nguyễn Phan Cảnh. *Các bài giảng về phong cách tiếng Việt hiện đại*, ĐHTH Hà Nội 1968 - 1972.
- Nguyễn Phan Cảnh, *Nhận xét về đặc trưng của cách tổ chức ngôn ngữ thơ trong 25 năm qua*, Thông báo KH, ĐHTH Hà Nội, 1973.
- Đỗ Hữu Châu. *Giáo trình Việt ngữ*, Tập II, H, 1962.
- Đỗ Hữu Châu. *Từ vựng - ngữ nghĩa tiếng Việt*, H, 1981.
- Đỗ Hữu Châu, *Thí nghiệm liên tưởng tự do và những liên hệ ngữ nghĩa của các từ trong hệ thống từ vựng tiếng Việt*, "Ngôn ngữ" số 1, H, 1977.
- Hồng Dân. *Hiện tượng tách từ*, Văn nghệ số 23, H, 1973.
- Nguyễn Đức Dân. *Các cấu trúc mơ hồ trong tiếng Việt*, "chuẩn hóa tiếng Việt", ĐHTH Hà Nội 1973.
- Nguyễn Đức Dân. *Giả thuyết chiều sâu trong ngôn ngữ*, "Ngôn ngữ" số 3, H, 1974.
- Nguyễn Đức Dân, *Nghĩa của vấn đề eo và oe trong tiếng Việt*, VN, H, 1977.
- Sự trong sáng của tiếng Việt trong thơ*, "Văn học" số 3, H, 1966.
- Xuân Diệu. *Trò chuyện với các nhà thơ trẻ*, XBVH, H, 1961.
- Xuân Diệu. *Đọc bản dịch "Tì bà hành" của Phan Huy thực*, "Phan Huy Chú và..." XB Hà Sơn Bình, 1983.
- Xuân Diệu, *Công việc làm thơ*, XBVH, H, 1984.
- Phạm Văn Đồng. *Dạy văn là một quá trình toàn diện*, "Nghiên cứu giáo dục" số 28, 1973.
- Hữu Đạt, *Thử tìm hiểu quy tắc cấu tạo một vài nhóm từ trong tiếng Việt*, "Một số vấn đề ngôn ngữ học Việt Nam", XBDH và THCN, H, 1981.
- Hữu Đạt. *Hai hình thức của ngôn ngữ kịch*. Báo cáo KH, ĐHTH, 1980.
- Hữu Đạt. *Về một khía cạnh của chữ và nghĩa*, Văn nghệ, số 33. H, 1980.
- Hữu Đạt. *Nghĩa và hình tượng của từ*, Văn nghệ, số 45, H, 1980.
- Hữu Đạt. *Biện pháp đảo cú pháp trong thơ hiện đại*. Báo cáo K.H Hội nghị K.H về ngữ pháp tiếng Việt, Viện ngôn ngữ học, H, 1981.
- Hữu Đạt. *Từ đồng nghĩa với thơ ca Văn nghệ*, số 3, 1981.
- Hữu Đạt. *Thủ pháp so sánh trong ca dao và trong thơ hiện đại*, Văn nghệ, số 18, H, 1981.
- Hữu Đạt. *Hiện tượng chuyển nghĩa trong thơ*, Văn nghệ số 33, H, 1981.
- Hữu Đạt. *Các bài giảng về phong cách học hiện đại*, ĐHTH HN, 1978 - 1988

- Trần Thanh Đạm. *Thơ và giảng dạy thơ*. "Vấn đề giảng dạy tác phẩm theo loại thể". H, 1976.
- Hà Minh Đức. *Thơ và mấy vấn đề trong thơ Việt Nam hiện đại*, H, 1974.
- Phan Cự Đệ. *Những đặc trưng của ngôn ngữ tiểu thuyết*, "Ngôn ngữ" số 1, 1974.
- Nguyễn Thiện Giáp. *Từ vựng tiếng Việt hiện đại*. ĐHTH Hà Nội, 1978.
- Nguyễn Thiện Giáp. *Trong tiếng Việt có tồn tại những hình vị mà đường ranh giới đi qua âm tiết hay không*. Tạp chí KH, ĐHTH Hà Nội, số 1, 1985.
- Tố Hữu. *Xây dựng một nền văn nghệ lớn xứng đáng với nhân dân ta, với thời đại ta*, XBVH, H, 1975.
- Hoàng Văn Hành. *Suy nghĩ về cách dùng thuật ngữ qua văn thơ Hồ Chủ tịch*, "Ngôn ngữ" số 3, H, 1973.
- Nguyễn Thái Hòa... *Phong cách học tiếng Việt*, H, 1982.
- Phi Tuyết Hinh. *Từ láy và sự biểu trưng ngữ âm*, "Ngôn ngữ" số 3, H, 1983.
- Bùi Công Hùng. *Góp phần tìm hiểu nghệ thuật thơ ca*, H, 1983.
- Tô Hoài. *Sổ tay viết văn*, H, 1977.
- Nguyễn Công Hoan. *Chữ và nghĩa*, "Ngôn ngữ" số 1, H, 1969.
- Nguyễn Công Hoan. *Hỏi chuyện các nhà văn*, H, 1977.
- Lê Anh Hiền. *Về cách dùng tính từ chỉ màu sắc của Tố Hữu*, "Ngôn ngữ" số 4, H, 1971.
- Lê anh Hiền. *Phong cách học tiếng Việt hiện đại*, XBSP, 1982.
- Nguyễn Phi Khanh. *Từ gần âm gần nghĩa trong tiếng Việt*, luận văn tốt nghiệp khoa Ngữ văn, ĐHTH Hà Nội, 1981.
- Đinh Trọng Lạc. *Giáo trình Việt ngữ*, T, III, H, 1964.
- Hồ Lê. *Tính khác biệt và tính thống nhất giữa nghĩa văn bản và nghĩa tiềm tàng của câu*. "Ngôn ngữ" số 2, H, 1975.
- Hồ Lê. *Vấn đề cấu tạo từ của tiếng Việt hiện đại*. H, 1976.
- Vinh Long. *Sự tròn vành rõ chữ của tiếng hát dân tộc*, *Viện Nghệ thuật*, H, 1976.
- Nguyễn Văn Mệnh. *Bước đầu tìm hiểu sắc thái tu từ của thành ngữ tiếng Việt*, "Ngôn ngữ", H, 1971.
- Phan Ngọc. *Dịch thơ Hán ra thơ Việt*. "dịch từ Hán sang Việt...", H, 1982.
- Phan Ngọc. *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong truyện Kiều*, H, 1985.

Trương Đình Nguyên, *Thử tìm hiểu kinh nghiệm từ Hán sang Việt, "dịch từ Hán..."* H, 1982.

Phan Huy Lê. *Về dòng họ Phan Huy... "Phan Huy Chú và..."* XB Hà Sơn Bình, 1983.

Bùi Văn Nguyên - Hà Minh Đức. *Thơ ca Việt Nam* (Hình thức và thể loại) H, 1971.

Hoàng Trọng Phiên. *Ngữ pháp tiếng Việt*, H, 1980

Hoàng Trọng Phiên. *Phong cách học tiếng Việt hiện đại*, Tài liệu rônêô, ĐHTH Hà Nội.

Nguyễn Văn Tu. *Từ và vốn từ tiếng Việt*. H, 1975.

Cù Đình Tú. *Đặc điểm diễn đạt của tiếng ta qua phương tiện ngữ âm*, "Ngôn ngữ" số 3, H, 1974.

Cù Đình Tú.... *Tu từ học tiếng Việt hiện đại*, ĐHSP Việt Bắc 1975.

Cù Đình Tú. *Ngữ pháp và phong cách*, Báo cáo KH, Hội nghị KH viện Ngôn ngữ, H, 1981.

Cù Đình Tú. *Phong cách học và đặc điểm tu từ tiếng Việt*, H, 1983.

Đình Văn Đức. *Về một vài đặc điểm của ngôn ngữ văn học trong mối quan hệ giữa ngôn ngữ và tư duy*, Tạp chí K.H, ĐHTH, Hà Nội, số 1, 1985.

Hoàng Tuệ... *Giáo trình Việt ngữ*, T, I, H, 1962

Hoàng Tuệ. *Văn phong, viết như thế nào cho đúng*, H, 1965.

Hoàng Tuệ. *Tín hiệu và biểu trưng*, Văn nghệ, H, 1977.

Bùi Đức Tịnh. *Văn phạm Việt Nam*, Sài Gòn, 1966.

Bùi Đức Tịnh. *Văn học và ngữ học*, Sài Gòn, 1974.

Nguyễn Tuấn. *Về tiếng ta*, "Văn học" số 3, H, 1966.

Nguyễn Tuấn. *Tán về ngôn ngữ*, TPM số 18, H, 1972.

Nguyễn Kim Thân. *Động từ trong tiếng Việt*, H, 1977

Nguyễn Kim Thân. *Nghiên cứu về ngữ pháp tiếng Việt*, T.I và T.II, H, 1963 - 1964.

Nhữ Thành. *Thử tìm hiểu cấu trúc tu từ của từ đồng âm trong câu đối*, "Ngôn ngữ" số 2, H, 1978.

Hoài Thanh. *Trao đổi...* Tạp chí văn học, 1966.

Tuyển tập Hoài Thanh, H, 1982.

Trần Ngọc Thêm. *Hệ thống liên kết văn bản tiếng Việt*, H, 1985.

Nguyễn Nguyên Trứ. *Hiểu về từ "em" trong thơ Tố Hữu*, "Ngôn ngữ" số 2, H, 1971.

Nguyễn Nguyên Trứ. *Tiếng thơ lay động lòng người*, "Ngôn ngữ" số 2, H, 1974.

Võ Văn Trực. *Sổ tay người yêu thơ*, Văn nghệ, số 46, H, 1981.

Chế Lan Viên. *Suy nghĩ và bình luận*, H, 1970

N.V. Xtankêvich. *Loại hình các ngôn ngữ*, H, 1982.

Ngữ pháp tiếng Việt, KHXH, 1983.

Nguyễn Lai. *Từ một số luận đề của Mác suy nghĩ về bản chất tín hiệu của ngôn ngữ*, "Ngôn ngữ", số 2, H, 1983.

Thơ trích dẫn từ các tác giả và các tác phẩm sau:

Thơ Phạm Đình Ân	Thơ Tú Mỡ
Thơ Nguyễn Bính	Thơ Hồ Chí Minh
Thơ Vũ Cao	Thơ Giang Nam
Thơ Huy Cận	Thơ Trần Mai Ninh
Thơ Trần Huân Chương	Thơ Hồng Nguyên
Thơ Nguyễn Du	Thơ Xuân Quỳnh
Thơ Nguyễn Dục	Thơ Bà Huyện Thanh Quan
Thơ Quang Dũng	Thơ Xuân Sách
Thơ Phạm Tiến Duật	Thơ Tú Sụn
Thơ Tản Đà	Thơ Tú Sốt
Thơ Đoàn Thị Điểm	Thơ Tú Xương
Thơ Lê Quý Đôn	Thơ Lê Anh Xuân
Thơ Tế Hanh	Thơ Lê Ta
Thơ Chính Hữu	Thơ Thâm Tâm
Thơ Tố Hữu	Thơ Nguyễn Đình Thi
Thơ Sóng Hồng	Thơ Lê Đức Thọ
Thơ Minh Huệ	Thơ Xuân Thủy
Thơ Thanh Hải	Thơ Hữu Thỉnh
Thơ Trần Mạnh Hảo	Thơ Nguyễn Gia Thiều
Thơ Hồ Xuân Hương	Thơ Hoàng Trung Thông
Thơ Nguyễn Khuyến	Thơ Nguyễn Trãi
Thơ Trần Đăng Khoa	Thơ Nguyễn Vĩ
Thơ Yến Lan	Thơ Chế Lan Viên
Thơ Hữu Loan	Thơ Bằng Việt
Thơ Lưu Trọng Lư	Thơ Thôi Hiệu (Trung Quốc)
Thơ Thế Lữ	Thơ Lý Thân (Trung Quốc)

MỤC LỤC

MỞ ĐẦU

- | | |
|--|---|
| 1. Thơ ca là hiện tượng độc đáo... | 3 |
| 2. Mọi hiện tượng thơ ca đều chứa đựng những yếu tố cảm xúc... | 4 |

Phần một

ĐẶC ĐIỂM VỀ LOẠI HÌNH NGÔN NGỮ VÀ PHONG CÁCH THƠ CA VIỆT NAM

- | | |
|--|-----------|
| Chương I. Phong cách ngôn ngữ và phong cách thơ ca. | 6 |
| 3. Khái niệm về phong cách và phong cách học. | 6 |
| 4. Phong cách thơ ca. | 7 |
| Chương II. Đặc điểm về chữ và nghĩa trong tiếng Việt - Mối quan hệ giữa mặt nội dung và hình thức trong ngôn ngữ thơ. | 20 |
| 5. Vấn đề chữ và nghĩa trong tiếng Việt | 24 |
| 6. Mối quan hệ giữa chữ và nghĩa trong thơ. | 26 |

Phần hai

HAI PHƯƠNG THỨC CƠ BẢN CỦA NGÔN NGỮ THƠ

- | | |
|---|----|
| Chương I. Đặc điểm của phương thức tạo hình trong thơ | |
| 7. Phương thức tạo hình của ngôn ngữ thơ. | 37 |
| 8. Tính vận động của phương thức tạo hình trong thơ ca Việt Nam. | 48 |
| 9. Tiên đề vật chất của phương thức tạo hình trong thơ ca Việt Nam. | 53 |
| 10. Giá trị gợi hình của một số loại vần trong tiếng Việt. | 55 |
| 11. Giá trị gợi hình của các nguyên âm trong tiếng Việt. | 58 |
| Chương II. Đặc điểm của phương thức biểu hiện trong thơ | |
| 12. Phương thức biểu hiện của ngôn ngữ thơ. | 62 |

13. Tính vận động của phương thức biểu hiện trong thơ ca Việt nam.	81
14. Tiền đề vật chất của phương thức biểu hiện	87

Phần ba

TỔ CHỨC NGÔN NGỮ VÀ CẤU TRÚC HÌNH TƯỢNG THƠ

Chương I. Ngôn ngữ và cấu tạo hình tượng thơ.	
15. Hình tượng và tính hình tượng.	97
16. Cách cấu tạo hình tượng thơ.	105
Chương II. Vấn đề về nghĩa và nghĩa hình tượng trong thơ	
17. Nghĩa của từ và nghĩa hình tượng.	111
18. Nghĩa hình tượng của từ trong ngôn ngữ thơ.	112
19. Nguyên nhân làm nảy sinh nghĩa hình tượng của từ.	120
20. Xác định nghĩa hình tượng của từ trong thơ.	126

Phần bốn

MỘT SỐ TÍNH CHẤT VÀ ĐẶC ĐIỂM QUAN TRỌNG CỦA NGÔN NGỮ THƠ

Chương I. Tính tương xứng trong ngôn ngữ thơ	
21. Tính tương xứng về âm thanh trong ngôn ngữ thơ.	132
22. Tính tương xứng về ý nghĩa trong ngôn ngữ thơ.	142
23. Tương xứng trực tiếp và tương xứng gián tiếp trong ngôn ngữ thơ.	145
24. Vai trò của phép tương xứng trong việc sáng tạo thơ ca.	148
Chương II. Đặc điểm về tính nhạc của ngôn ngữ thơ	
25. Đặc điểm của tiếng Việt và mối quan hệ giữa ngôn ngữ lời nói với ngôn ngữ âm nhạc.	157
26. Đặc điểm về tính nhạc trong ngôn ngữ thơ ca Việt Nam.	159
Chương III. Đặc điểm về phong cách của nhà thơ	
27. Đặc điểm về thế giới quan và quan niệm sáng tác	169
28. Tiếng địa phương trong ngôn ngữ thơ.	175
29. Vai trò của việc nghiên cứu về đặc điểm phong cách của nhà thơ.	179

Phần năm

CHƠI CHỮ - MỘT ĐẶC ĐIỂM ĐỘC ĐÁO
CỦA NGÔN NGỮ THƠ VIỆT NAM

Chương I. Vài luận điểm về lí thuyết

- | | |
|---|-----|
| 30. Cách định nghĩa về hiện tượng chơi chữ. | 188 |
| 31. Bản chất của hiện tượng chơi chữ. | 192 |

Chương II. Cơ sở ngôn ngữ học của thủ pháp chơi chữ

- | | |
|---|-----|
| 32. Các kiểu chơi chữ trong thơ ca. | 195 |
| 33. Chơi chữ dựa vào hiện tượng đồng âm. | 195 |
| 34. Chơi chữ dựa vào hiện tượng đồng nghĩa. | 203 |
| 35. Chơi chữ bằng cách nói lái. | 208 |
| 36. Chơi chữ dựa trên sự đồng dạng
về chữ viết - chiết tự. | 209 |

Phần sáu

VÀI NHẬN XÉT VỀ SỰ PHÁT TRIỂN
CỦA NGÔN NGỮ THƠ VIỆT NAM HIỆN ĐẠI

- | | |
|---|-----|
| 37. Phong trào thơ mới và phong cách ngôn ngữ
thơ Việt Nam hiện đại. | 215 |
| 38. Phong cách ngôn ngữ thơ Việt Nam hiện đại. | 229 |
| 39. Sự phát triển mạnh mẽ của thơ tự do | 236 |
| 40. Sự thay đổi về chất trong một số cấu trúc
tu từ của thơ Việt Nam | 248 |
| 41. Bổ sung cho phong cách nghệ thuật vốn ngữ
của giao tiếp đời thường | 259 |

NGÔN NGỮ THƠ VIỆT NAM

In tại xí nghiệp in Tổng hợp - Bộ Nội vụ

Số lượng 1000 cuốn, khổ 14,5 x 20,5

Giấy phép số: 122/CXB - 476 ngày 21/3/96

In xong và nộp lưu chiểu tháng 7/96

Giá :16.000