

Vai trò của âm nhạc qua sáu lần chơi đàn của Thúy Kiều

ISSN: 2734-9195 10:05 03/06/2025

Sáu lần chơi đàn với hai loại đàn dây gảy, là đàn nguyệt và đàn tỳ bà, tạo ra sáu loại âm hưởng khác nhau, diễn tả các trạng thái tâm tư tình cảm khác nhau, đánh dấu đỉnh điểm nghệ thuật tả cảnh tả tình tả người tả vật của thiên tài Nguyễn Du

Tác giả: **PGS.TS Lê Nguyên Cẩn** - ĐHSP Hà Nội

Tóm tắt: Trong Truyện Kiều, Nguyễn Du đã xây dựng sáu tình huống chơi đàn khác nhau của nhân vật Thúy Kiều. Tiếng đàn cũng như các loại nhạc cụ mà Kiều sử dụng mang lại cho tác phẩm này một giá trị nghệ thuật đặc biệt, vừa sâu sắc về mặt trí tuệ vừa sâu sắc về mặt nhân sinh. Bài viết lý giải các giá trị của sáu lần chơi đàn này.

Từ khóa: Nguyễn Du, Truyện Kiều, âm nhạc, đàn nguyệt, đàn tỳ bà

Summary: In the Tale of Kieu, Nguyen Du created six different situations of the character Thuy Kieu playing musical instruments. The sound as well as the musical instruments that Kieu used gave this work a special artistic value, both profound in terms of intelligence and profound in terms of humanity. This article explains the values of these six times of playing musical instruments.

Keywords: Nguyen Du, the Tale of Kieu, music, moon-shaped lute, pipa

Các nhà nghiên cứu đã nhiều lần đề cập tới tính nhạc được tạo ra từ các âm tiết, từ các nhịp điệu của câu thơ, từ cách hợp vần ngắt dòng, chuyển đoạn..., thậm chí còn đề cập tới tính nhạc hay chất thơ trong tác phẩm văn xuôi...như những sự kiện mang tính nghệ thuật của tác phẩm văn học. Tính nhạc kiểu này rất dễ nhận ra trong Truyện Kiều của Nguyễn Du.

Tuy nhiên, Nguyễn Du, trong kiệt tác của ông, còn nhấn mạnh một sự kiện nghệ thuật mang tính văn hóa sâu sắc: sâu sắc về mặt trí tuệ, sâu sắc về mặt nhân tính, qua sáu tình huống chơi đàn: hai lần Kiều đàn cho Kim Trọng, mà giữa hai

lần này là lần Kiều phải đánh đàn để Mã Giám sinh định giá xuống tay trả tiền mua Kiều; hai lần Kiều đàn cho Hoạn Thư và một lần Kiều đàn cho Hồ Tôn Hiến trong nỗi đau mất thân mất phận. Các tình huống này vừa là các đơn vị vận động của cốt truyện vừa tạo ra nhịp điệu cho câu chuyện được kể, tạo ra tính nhạc đặc biệt của tác phẩm này.

Đương nhiên, trong cuộc đời mười lăm năm chìm nổi của Kiều, có thể số lần đánh đàn phải nhiều hơn, nhưng trong Truyện Kiều, sáu lần đánh đàn được miêu tả và nhấn mạnh này trở thành một kiểu tần số nghệ thuật, hay một cách thức trùng lặp nghệ thuật, trở thành đơn vị nghệ thuật trong tổ chức kết cấu tác phẩm. Việc tổ chức và tái hiện cách thức đánh đàn qua sáu tình huống diễn tiến theo chiều thời gian trong cuộc đời chìm nổi của Kiều là minh chứng tiêu biểu cho thiên tài nghệ thuật của Tố Như.

Bài viết tập trung lý giải âm hưởng cùng loại nhạc cụ đã tạo ra các âm hưởng đó trong sáu lần chơi đàn của nhân vật Thúy Kiều.

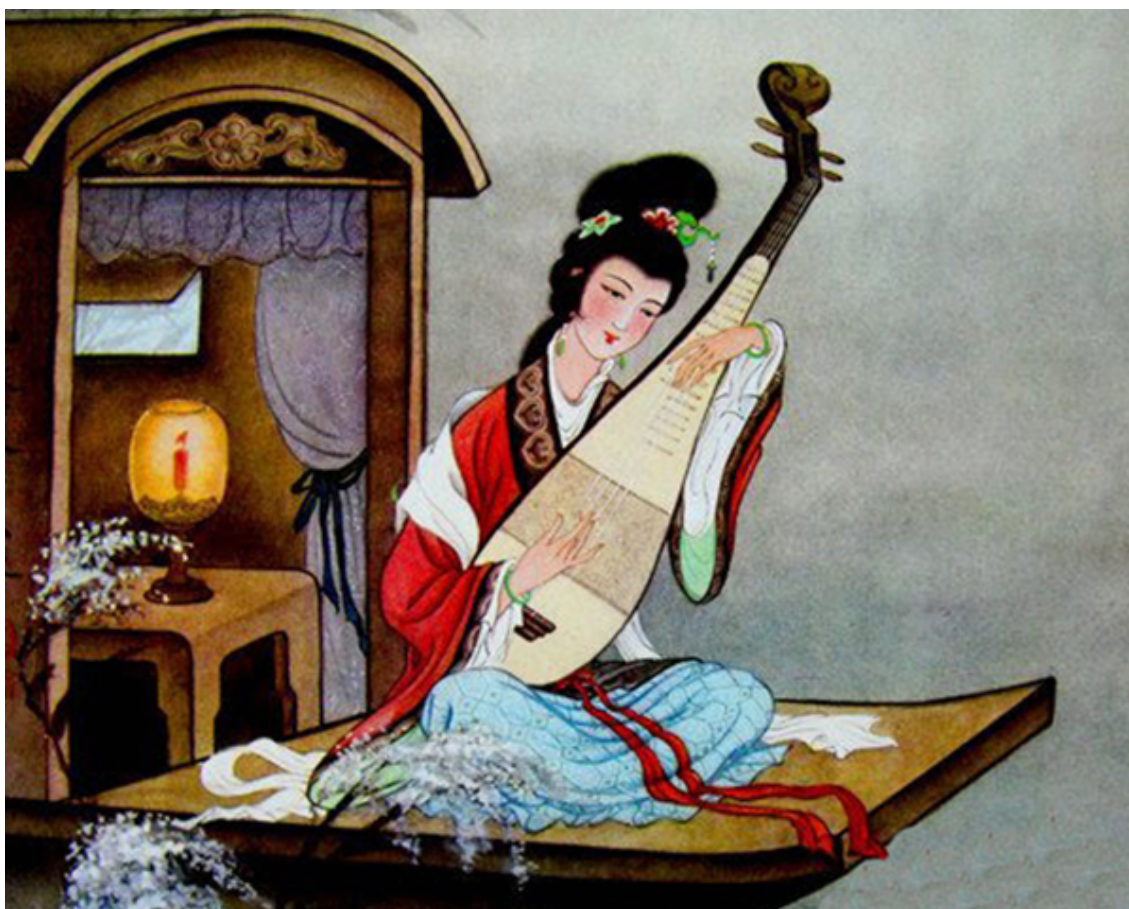
Về nguyên tắc, *“âm nhạc được hiểu là cách thức kết hợp các âm thanh theo những qui tắc (có thể thay đổi tùy theo địa điểm và thời đại), để tạo ra một trường độ bằng các thành tố tạo âm”*[1], có thể là lĩnh vực nghệ thuật sớm nhất được con người biết đến. Đây cũng là một thực tế hiển nhiên. Bởi vì, thế giới sống của con người bao giờ cũng ngập tràn đủ thứ âm thanh gồm mọi cao độ và tần số, từ mỗi bình minh khi con người thức giấc, hay trong đêm dài tĩnh mịch khi con người chìm đắm trong giấc mộng miên man, hay trong cuộc sống hàng ngày mãi miết kiếm ăn, bất luận thời tiết gió mưa bão bùng, núi lửa động đất... như thế nào đi nữa.

Bao giờ con người cũng ngập chìm trong bản hòa âm đa giọng đa tần của vũ trụ tạo sinh. Và trong lịch sử của nó, con người cũng sớm biết tạo ra các công cụ bắt chước âm thanh nhạc điệu, mô phỏng bản hòa ca đa âm tạp sắc của vũ trụ, và âm nhạc luôn được coi là sáng tạo của thần linh, gắn với tính chất phi thường và khác thường vô song mang tính huyền ảo của nó.

Vì vậy, âm nhạc bao giờ cũng có chức năng cảm hóa, thức tỉnh và chữa lành cho con người, và bất luận các tôn giáo có khác nhau thế nào đi nữa về quan điểm thì bao giờ các tôn giáo cũng sử dụng âm nhạc như là phương tiện nối kết các *“con chiên”, “phật tử”, “các đồng cô đồng cậu”*... để tạo ra sức mạnh của chính tôn giáo đó.

Việc chơi đàn là hành động hay sự việc cụ thể, nhưng loại đàn mà nhân vật sử dụng còn đánh dấu bước tiến văn hóa trong nghệ thuật biểu diễn đồng thời nghệ thuật chơi đàn cũng liên quan đến sự phát triển của âm nhạc, bởi đàn và

loại đàn cụ thể mà nhân vật sử dụng, là nhạc khí quan trọng trong lĩnh vực âm nhạc mà nhân loại đã sáng tạo ra, gắn với một thời kỳ lịch sử cụ thể, nhằm diễn tả các trạng thái tình cảm con người trong suốt trường kỳ lịch sử phát triển của nó.



Hình minh họa (sưu tầm).

Đối với người Hy Lạp cổ đại, âm nhạc gắn liền với thần Apollon, người thường mang theo bên mình cây đàn lyre bảy dây qui ước mà khi những dây đàn lyre rung lên thì *“làm các trái tim thấm nhuần niềm yêu mến với sự thuận hòa và ghê sợ cảnh nòi da nẫu thịt”*[2]; hay với thần Orphée luôn mang theo cây đàn cithare mà, mỗi khi âm thanh từ cây đàn này vang lên thì *“dẹp yên được cuồng phong bão tố, làm cho cỏ cây, muông thú, người và thần thánh say mê”*[3].

Ở Ấn Độ, các bích họa tại Bhimbetka, cách đây 5000 năm, cung cấp bằng chứng cứ về cách thức sinh hoạt âm nhạc, thể hiện niềm tin tín ngưỡng, tôn giáo thời cổ.

Cuốn Samaveda, một trong bốn tập của kinh Rig Veda, ghi chép các bài ca tế lễ. Cây đàn Vina, với âm điệu cơ bản là Râga, là món quà thần Sarasvata ban tặng cho người Ấn Độ.

Người Ấn Độ coi trọng vai trò lớn lao của âm nhạc trong đời sống, không chỉ cho con người mà còn cần thiết cho việc thuần hóa bò, rắn và cả voi nữa.

Còn ở Trung Hoa, theo dã sử, từ thời Tam hoàng, Phục Hy đã chế tác ra cây đàn sắt 50 dây; đến thời Hoàng đế trong giai đoạn Ngũ Đế, các lý thuyết âm nhạc được hình thành. Âm nhạc Trung Hoa phong phú về âm điệu, tiết tấu và âm sắc, trở thành phương tiện giáo dục đạo đức cộng đồng hay ứng xử ngoại giao như được miêu tả trong Sử ký: *“Ngày... tháng... năm... vua Tần cùng vua Triệu hội họp uống rượu, sai khiến vua Triệu gảy đàn sắt!... Năm... tháng.... ngày... vua Tần gõ vò cho vua Triệu nghe!”*.

Từ thời cổ đại, người Trung Hoa đã tìm ra quy luật của âm thanh, ghi chép thành hệ thống luật, lữ[4], mà năm âm đầu tiên của hệ thống này, tương ứng với Pha- Xon – La – Đô – Rê –tức các thang âm đầu tiên, là cơ sở hình thành điệu thức Cung, Thương, Giốc, Chủy, Vũ. Âm nhạc Trung Hoa nổi tiếng từ xưa với các giai điệu du dương, với những nhạc cụ độc đáo tạo âm thanh ngọt ngào, mê đắm, ảnh hưởng nhiều đến nhạc cung đình Việt Nam.

Trong Truyện Kiều, sau chuyến vượt tường tự nguyện *“xăm xăm băng lối vườn khuya một mình”* theo tiếng gọi của con tim, Kiều đã đến thư phòng của Kim Trọng. Tại đây Kiều được Kim Trọng ngỏ lời xin được nghe tiếng đàn của Kiều: *“Rằng nghe nổi tiếng cầm đài/Nước non luống những lắng tai chung kỳ”*, và được Kiều khiêm nhường nhận lời: *“Thưa rằng: “Tiện kỹ sá chi,/Đã lòng dạy đến, dạy thì phải vâng”*, thì hành động tiếp theo của Kim Trọng là lấy đàn và dâng đàn cho Kiều một cách trịnh trọng: *“Hiên sau treo sẵn cầm trắng/Vội vàng sinh đã tay nâng ngang mày”*.

Việc *“hiên sau treo sẵn cầm trắng”* cho thấy tiêu chuẩn của một *“văn nhân”* quân tử (hay đơn giản là một người trí thức có học vấn thời xưa) là phải biết đủ cầm kỳ thi họa. Việc Kim Trọng biết chơi cờ sẽ được Nguyễn Du chỉ ra trong phần cuối: *“khi chén rượu khi cuộc cờ,/ Khi xem hoa nở khi chờ trăng lên”*; với lĩnh vực hội họa thì ngay trong thư phòng của Kim Trọng đã có sẵn bức họa do Kim Trọng vẽ, được treo sẵn chờ Kiều đến đề thơ: *“Trên yên bút giá thi đồng,/Đạm thanh một bức tranh từng treo trên...”*.

Còn lĩnh vực thi thơ thì khỏi phải bàn, vì cái *“túi gió trăng”* được nhận diện từ trước: *“Trông chừng thấy một văn nhân,/ Lỏng buông tay khấu bước lần dặm băng./ Đờ huề lưng túi gió trăng,/ Sau lưng theo một vài thằng con con...”*. Vì vậy, việc *“Hiên sau treo sẵn cầm trắng”* trở thành hợp lý đương nhiên. Trong Truyện Kiều, từ *“sẵn”* xuất hiện khá nhiều[5]. Từ *“sẵn”* đóng vai trò đơn vị vận động cốt truyện, như một dạng *“đạo cụ”* thực hiện chức năng liên kết các sự kiện xảy ra sau đó trong tương lai gần.

Và cho dù Kiều khiêm nhường coi việc biết chơi đàn của mình chỉ là *“tiện kỹ”* hay *“nghề mọn riêng tay,/ Làm chi cho bận lòng này lắm thẩn!”* thì Kiều vẫn tỏ ra rất chu tất, chu toàn trong từng động tác so dây – thử đàn: *“So đàn dây vũ dây vắn/ Bốn dây to nhỏ theo vần cung thương”*. Nguyễn Du cho biết loại nhạc cụ mà Kiều sử dụng là *“cầm trắng”*, là đàn nguyệt hay nguyệt cầm (月琴)[6]. Đây là loại nhạc cụ dây gảy, có nguồn gốc từ Trung Hoa, là một trong những nhạc cụ đặc sắc gắn bó với đất nước ta từ khá sớm.

Trên chân cột chùa Phật tích (Tiên Sơn, Bắc Ninh, thế kỷ XI thời Lý) có khắc họa hình ảnh một ban nhạc, trong đó ta nhận ra đàn nguyệt và các nhạc cụ như sáo dọc, sáo ngang, đàn tranh, đàn tỳ bà, đàn nhị, trống bản, trống cơm. Đàn nguyệt còn được gọi là Quân Tử Cầm, phổ biến trong giới Đờn ca tài tử. Đàn này được gọi như vậy bởi nó luôn giữ giai điệu chính cũng như nhịp nhạc của bản nhạc, đóng vai trò điều khiển trong ban nhạc *“Ngũ tuyệt”*. Người chơi đàn này cũng là người gõ nhịp song loan cho dàn nhạc.

Đàn nguyệt có mặt trong hòa tấu cổ truyền của người Việt trong hát chầu văn, trong các phường bát âm Bắc Bộ hay trong nhạc thính phòng Huế, trong các ban nhạc Tài tử Nam Bộ, trong các ban nhạc Cải Lương, hay trong dàn Nhã nhạc cung đình. Các nhạc công Nam Bộ gọi loại đàn này là đờn kìm. Tên đàn xuất phát từ cấu trúc hộp đàn hình tròn như mặt trăng, thành *“cầm trắng”* hay *“đàn nguyệt”*.

Đàn nguyệt được dùng để biểu diễn các thể loại nhạc dân ca, để độc tấu, hòa tấu với âm điệu tươi sáng, rộn ràng, có khả năng diễn tả các trạng thái tình cảm đa dạng. Trước kia, đàn nguyệt có bốn dây (hai dây kép), về sau chỉ dùng hai dây thuận tiện cho việc thực hiện các đặc trưng của âm nhạc truyền thống Việt Nam. Nếu hiểu đàn nguyệt theo nghĩa Quân Tử cầm thì ta sẽ hiểu thêm vị thế chủ nhân của người chơi đàn, tức là bản thân người chơi đàn nguyệt là bậc quân tử, thuộc hàng ngũ những người có học vấn, có văn hóa trong một xã hội tuân thủ quy ước tôn ti.

Tiếng đàn mà Kiều dành cho Kim Trọng trong lần gặp gỡ thể bồi được miêu tả khá chi tiết, bắt đầu từ việc Kim Trọng đặt vấn đề: *“Rằng: “Nghe nổi tiếng cầm đài, / Nước non luống những lắng tai Chung Kỳ.”*. Trong lời cầu xin này đã có sự so sánh tương đồng giữa một bên *“nổi tiếng”* và một bên tinh tế biết thưởng thức qua *“tai Chung Kỳ”*, mà bản thân điển tích Chung Kỳ cũng cho thấy quyết tâm khẳng định gắn kết bền vững thủy chung. Việc chơi đàn được diễn ra một cách từ tốn, không vội vàng, gấp gáp, bởi đây là khoảng lặng thanh bình vô giá có được để tận hưởng cái đẹp tinh thần của của cặp trai tài gái sắc, tài tử giai nhân, của *“Người quốc sắc kẻ thiên tài”* này.

Động tác đầu tiên là chỉnh đàn, động tác thường gặp của mọi nghệ nhân chơi đàn, nhưng thể hiện sự bình tĩnh chẵn chu, thể hiện tay nghề lão luyện. Cây đàn lúc này không chỉ là một nhạc cụ mà còn là một sự am hiểu tinh tường, một năng khiếu cá nhân: *“So dần dây vũ dây văn, / Bốn dây to nhỏ theo vần cung thương”*. Tiếp đó là chơi đàn, thể hiện qua một loạt các bản nhạc mà Kiều đã thuộc lòng: *“Khúc đầu...khúc đầu...”*. Các bản nhạc có thể gọi là kinh điển này được liên kết với nhau, tạo thành bản giao hưởng đặc biệt vừa thể hiện tính chất dòng chảy thời gian với những chứng nhân lịch sử vừa tái tạo những không gian triết lý sinh tồn về lẽ hưng vong gắn với tình yêu đôi lứa, thể hiện tài năng bẩm sinh thông thái của người chơi đàn, nhưng cũng cho thấy tài năng thẩm thấu âm nhạc thâm thúy hay trình độ học vấn uyên bác của người nghe.

Từ bản nhạc về đề tài tranh chấp tranh đấu (*“Khúc đầu Hán Sở chiến trường”*), chuyển sang bản nhạc *“Phượng cầu kỳ hoàng”* đánh dấu mối tình thiên niên kỷ giữa Tư mã Tương Như và người đẹp Trác Văn Quân (*“Khúc đầu Tư mã Phượng cầu”*); rồi đến bản nhạc Quảng Lăng với giai điệu lưu thủy hành vân[7] là lướt thướt tha (*“Kê Khang này khúc Quảng Lăng”*), tạo ra không gian vừa hư vừa thực trong đó con người như tỉnh như mê, cả người chơi đàn lẫn người thưởng thức tiếng đàn như lạc vào một thế giới khác, chìm đắm vào mộng tưởng suy tư.

Đây cũng chính là hình thức thưởng thức nghệ thuật ở trình độ cao, vừa thẩm thấu được âm thanh nhạc điệu, vừa hòa nhập thể xác bản ngã vào thế giới tinh thần cao xa đẹp đẽ hơn cõi trần gian hiện thế, mà chỉ những người có khả năng đặc biệt mới có thể nhập cảm vào thế giới âm thanh, nghe và thưởng thức được âm nhạc nói chung với nhạc giao hưởng nói riêng, còn nếu không có khả năng ấy thì chỉ thưởng thức âm nhạc theo kiểu *“đàn gảy tai trâu”* thôi. Tiếp nữa là khúc Chiêu Quân (*“Quá quan này khúc Chiêu Quân”*) sâu thẳm mà Chiêu Quân thực hiện vào giờ phút bước qua quan ải để đi vào một xứ sở với mọi khác biệt hoàn toàn. Đây cũng chính là sức mạnh đặc biệt của văn chương, của nghệ thuật khiến văn học nghệ thuật mãi là người đồng hành, là bạn tri kỷ tri âm của nhân loại, cũng chính là nguyên nhân để nhân loại tạo ra văn học nghệ thuật, biến nó thành hành trang trên con đường nhân tính hóa con người, trên con đường chuyển hóa con người viết thường thành con người viết hoa.

Cả bốn bản nhạc tượng trưng với những giai điệu khác nhau, với những nội dung tình khúc khác nhau, được bố trí thực hiện theo chiều thời gian, đi từ cái chung rộng lớn bao trùm về mặt lịch sử (Hán Sở tranh hùng), để đi dần vào cái riêng tư cá nhân, cái con người cụ thể với ước mong thắm đằm tình người tình đời (Phượng cầu kỳ hoàng, khúc Quảng Lăng), cho tới nỗi đau ly biệt như tiếng thét căm hờn chống lại chiến tranh, như là âm vang đòi quyền hạnh phúc nhưng cũng là điểm triệu báo trước một cuộc chia phôi (Khúc Chiêu Quân), tất

cả tạo ra âm điệu của một bản giao hưởng độc nhất vô nhị vừa nói về đời vừa nói về người trong cảnh.

Trật tự các bản nhạc cũng hàm chứa một ý nghĩa đặc biệt: mở đầu là chiến tranh loạn lạc, kết thúc là ly biệt chia phôi... như là cách thức dự báo trước cuộc đời và số phận của Kiều và cũng là sự chìm nổi thăng trầm của mối tình Kim - Kiều. Sự phối nhạc cũng đạt trình độ điêu luyện để tạo ra những âm sắc đặc biệt: *“Trong như tiếng hạc bay qua, /Đục như nước suối mới sa nửa vời. / Tiếng khoan như gió thoảng ngoài, / Tiếng mau sầm sập như trời đổ mưa.”*[8]. Với bản giao hưởng nhiều bè ấy, nếu không có khả năng hay tài năng thưởng thức âm nhạc thì không thể kết nối tạo thành *“tri âm”* được, bởi đã gọi là *“tri âm”* thì phải đọc được, phải hiểu được *“tiếng lòng”*, phải đọc và giải mã được thông điệp gửi gắm trong các làn điệu âm thanh ấy mà nếu không có được khả năng cảm thấu *“nói đó mà chạnh lòng đây”* thì không hiểu hết giá trị văn hóa của tác phẩm.

Bản giao hưởng ấy được Kiều thực hiện trong buổi *“gió mát trăng trong”*, vào thời điểm *“vàng trăng vắng vạc giữa trời”*, giữa lúc trời đất yên bình tĩnh lặng để dõi theo tình cảm đôi lứa, để tận hưởng phút giây thanh bình thiêng liêng lúc chỉ có tình yêu nói lời phán quyết, lúc chỉ có tình đời nói lên những mong mỏi khát khao mà tất cả những điều ấy, Kim Trọng đã hiểu được, đã đọc được, thấu hiểu và trở thành người *“tri âm”* của Kiều mà tính chất tri âm này sẽ định hướng tạo ra năng lực trực cảm của cả Kim Trọng lẫn Thúy Kiều và cả Thúy Vân nữa, tạo ra sự giao kết tình cảm ruột thịt thân thiết vốn nổi lên ở thế kỷ XX trong phân tâm học Freud, như một phần của đời sống tinh thần con người (*“Người đâu gặp gỡ làm chi...”*; *“Biết đâu rồi nữa chẳng là chiêm bao?...”*; *“Nàng Vân nằm bỗng chiêm bao thấy nàng....”*; *“Nọ Lâm Thanh với Lâm Tri,/ Khác nhau một chữ hoặc khi có lầm./Trong cơ thanh khí tương tầm,/ Ở đây hoặc có giai âm chẳng là...”*, *“Cơ duyên đâu bỗng lạ sao,/ Giác Duyên đâu bỗng tìm vào đến nơi”*...).



Hình ảnh minh họa (sưu tầm).

Tính chất tri âm đó được miêu tả qua sự đồng cảnh đồng tình, cảnh và tình hòa quyện vào nhau mà đây cũng là một phát hiện độc đáo của thiên tài Nguyễn Du (đặc biệt là mệnh đề: *“Người buồn cảnh có vui đâu bao giờ”*); *“Ngọn đèn khi tỏ khi mờ,/ Khiến người ngồi đó mà ngơ ngẩn lòng”*, dẫn tới động thái: *“Khi tựa gối khi cúi đầu,/ Khi vò chín khúc khi chau đôi mày”*. Sự kết hợp các bản nhạc tạo ra cách thức kết cấu nghệ thuật cơ bản của tác phẩm, như là một kiểu tóm tắt nội dung câu chuyện cuộc đời Kiều, như là một cách chồng chập văn bản (superposition des textes) để tạo ra các giá trị siêu văn bản (métatextes).

Theo truyền thống Ngũ âm trong truyền thống âm nhạc xưa thì bản hợp ca này có đủ: âm Giốc với âm thanh đều đều, không uốn lượn, dịch chuyển theo đường thẳng; âm Chủy vừa êm ái mà lại kéo dài, ngân nga; âm Cung, vang to nhưng vẫn êm đềm; âm Thương nhẹ nhàng, lay động cuốn hút; âm Vũ trầm lắng lan tỏa chiều sâu. Tiếng đàn được tấu lên đã đạt mức tuyệt diệu còn người thưởng thức cũng tỏ ra không thua kém bởi khả năng thưởng thức phi thường và sự tiếp nhận thông tuệ bức thông điệp qua ngôn ngữ âm thanh nhạc tính của tiếng đàn

ấy. Kim Trọng đành thốt lên, vừa khen nhưng cũng vừa có chút giận hờn trách móc: *“Rằng: “Hay thì thật là hay, / Nghe ra ngậm đắng nuốt cay thế nào! / So chi những bậc tiêu tao, / Thiệt lòng mình cũng nao nao lòng người.”*. Nghe đàn mà hiểu được, qua tiếng đàn ấy, những âm thanh của đất trời, của sông trôi nước chảy, chim kêu vượn hót, tình người nỉ non hay nỗi đau nhân thế... là đã giỏi lắm rồi, còn ở đây lại đi xa hơn thế, Kim Trọng còn hiểu được nỗi đau duyên kiếp, nỗi lo thân phận kiếp nạn tiền định mờ hồ bí ẩn của Kiều nữa thì quả là tuyệt diệu.

Có thể coi đàn nguyệt là loại đàn mà Kiều thường chơi và luôn có tại gia đình (chắc một phần do giá cả bình dân của loại đàn này?), mà vì vậy, khi Mã Giám sinh đến mua Kiều thì hẳn cũng: *“Đ dẫn đo cân sắc cân tài/ Ép cung cầm nguyệt thử tài quạt thơ”*. Cây đàn nguyệt lúc này, trở thành cách thức định giá hàng hóa theo kiểu *“con buôn”*, khi đó Kiều trở thành *“cành hoa đem bán vào thuyền lái buôn”*. Từ việc *“dẫn đo”*, tới khi *“bằng lòng”* thì Mã Giám sinh mới *“tùy cơ đặt dầu”*, cho thấy hẳn làm ra vẻ thờ ơ mặc dù thần thái háo sắc của hắn đã lộ ra: *“mặn nồng một vẻ một ưa”*.

Cảnh chơi đàn này diễn ra khá nhanh, tương ứng với hoàn cảnh gia biến của gia đình Kiều, tương ứng với thời gian xem hàng-hỏi giá-mặc cả-chốt giá, khoảng thời gian này đương nhiên không thể kéo dài. Kiều trở thành thứ hàng hóa mất giá: *“Sinh nghi rẻ giá, hôn nhân định ngày”* và càng mất giá nghiêm trọng hơn khi Mã Giám sinh quyết định: *“Mảnh tiên đã bén tay phàm, / Thì vin cành quýt cho cam sự đời”*. Ở đây không có tiếng đàn nào được miêu tả, nhưng trong tình huống *“ép cung cầm nguyệt”* thì thứ nhạc không lời ấy nói lên tất cả, bởi nó là thứ âm nhạc bất đắc dĩ, thứ âm nhạc vô hồn vô cảm, phù hợp với đám buôn người: *“trước thày sau tớ lao xao”*, âm sắc mà nó tạo ra lúc này là thứ âm nhạc sắc mùi tiền. Đây cũng là thời điểm ngăn ngủi nhưng là điểm khởi đầu bước ngoặt cuộc đời mười lăm năm chìm nổi lưu lạc của Kiều.

Mối quan hệ Thúy Kiều – Thúc Sinh, cũng là sự kiện quan trọng trong quá trình lưu lạc dẫn tới lễ cưới giữa Kiều và Thúc Sinh. Trong quan hệ này, Kiều cũng đánh đàn cho Thúc Sinh, đặc biệt là trong không - thời gian tại lầu xanh Tú Bà nhưng theo kiểu mua vui, dụ khách và giữ khách chơi: *“Khi hương sớm khi trà trưa, / Bàn vây điểm nước đường tơ họa đàn”*. Các bản đàn để chơi lúc đó không có tên, và cũng chưa chắc đã thành một buổi chơi hay thưởng đàn thuần túy.

Hơn nữa, có lẽ Thúc Sinh cũng không phải là người hiểu hay có khả năng thấu hiểu tiếng đàn, Thúc Sinh chỉ mê Kiều trước hết về ngoại hình và tiếp đó bị mê luyến bởi những cuộc truy hoan theo kiểu bóc bánh trả tiền. Thúc Sinh chỉ có thể là người *“tri kỷ”* của Kiều theo nghĩa rộng, nghĩa là đọc được mong muốn

thoát khỏi kiếp lều xanh dưới trướng Tú Bà, chứ không phải là người “*tri âm*” nghĩa là hiểu lòng người qua tiếng đàn. Thúc Sinh chỉ được nghe và hiểu được đầy đủ tiếng đàn của Kiều khi Kiều bị Hoạn Thư bắt đánh đàn hầu rượu, chỉ khi đó Thúc Sinh mới tỉnh ra: “*Thấp cơ thua trí đàn bà, / Trông vào đau ruột nói ra ngại lời*”, bởi khi đó Kiều bị đặt vào hoàn cảnh bất đắc dĩ không lối thoát: “*Làm ra con ở chúa nhà đôi nơi*”.

Chỉ trong hoàn cảnh “*con ở chúa nhà*”, Thúc Sinh mới thấu hiểu được tiếng đàn của Kiều như một tiếng kêu than: “*Cùng trong một tiếng tơ đồng, / Người ngoài cười nụ người trong khóc thầm*”, nhưng đã muộn. Sự trả thù cao tay nhưng cũng rất cao đạo, Hoạn Thư không đánh đập, hay chửi bới mà chỉ dùng ngay cái khả năng của Kiều để hạ thấp Kiều, biến tài đàn của Kiều thành hình thức giải trí mua vui rẻ tiền trong nghịch cảnh “*con ở - chúa nhà*”. Quả là không có hình thức hạ thấp phẩm giá con người nào hơn cách biến tài năng của người đó thành thú vui tiêu khiển.

Trạng thái chơi đàn của Kiều lúc này cũng rất đặc biệt: “*Nàng đà tán hoán tề mê, / Vâng lời ra trước bình the vắn đàn*”, một trạng thái thất thần bởi trò chơi trả thù vô tiền khoáng hậu mà Hoạn Thư bày đặt ra, một trò chơi vừa trả được nỗi oan ức vì bị chồng rẻ rúng, vừa dạy cho chồng và cho đối thủ bài học đắt giá. Cách trả thù của Hoạn Thư xuất phát từ sự nhận thức về: “*Nỗi chàng ở bạc, nỗi mình chịu đen*”, bởi Thúc Sinh đã trở thành người “*Đen bạc đem lòng trắng hoa*”, còn nếu như: “*Ví bằng thú thật cùng ta, / Cũng dung kẻ dưới mới là người trên*”, và nếu Thúc Sinh dám nói ra sự thật thì chắc mọi chuyện sẽ xuôi bẽ mặt má, bởi theo lẽ thường tình “*traí năm the bảy thiếp...*” của truyền thống trọng nam trước đây.

Sự trả thù này cũng cho thấy Hoạn Thư rất ý thức về nhân cách và phẩm giá của mình, Hoạn Thư muốn tất cả phải phân minh rõ ràng, tất cả phải đường hoàng, sẵn sàng tha thứ nhưng phải có điều kiện. Hoạn Thư ý thức rất cao về giá trị bản thân, về danh dự gia đình và dòng dõi, cũng như về trách nhiệm dâu con, trách nhiệm gìn giữ gia đạo, gia pháp và bảo vệ hạnh phúc cá nhân.

Từ đấy, tiếng đàn vang lên cũng mang màu sắc khác biệt: “*Bốn dây như khóc như than*”, tạo ra nghịch cảnh: “*Người ngoài cười nụ người trong khóc thầm*”, nhưng quả là tiếng đàn thần kỳ bởi ở đây Kiều chẳng sử dụng một bản nhạc kinh điển nào cả, mà đây là bản nhạc ứng tác của Kiều trong hoàn cảnh đó, bản nhạc không có tên nhưng là bản nhạc có nội dung cảm thán sâu sắc vô hạn, diễn tả nỗi đau không cùng, trước hết là nỗi đau mất thân mất phận. Bản nhạc này được chính Hoạn Thư đặt tên là “*khúc đoạ trường*”, cho thấy Hoạn Thư quả là người hết sức sâu sắc thâm thúy, có tài năng khác người, tuy không phải kiểu

“Anh hoa phát tiết ra ngoài” như Kiều, nhưng cũng là người có học vấn sâu sắc.

Bản đàn đã khiến Thúc Sinh phải *“tan nát lòng”*, phải rơi nước mắt, phải *“cúi đầu” “gạt thềm giọt sương”*. Bản đàn mang tên *“khúc đoạn trường”* theo cách gọi của Hoạn Thư, đặt Kiều vào một chặng đường đời mới với những đoạn trường mới, đồng thời cũng đặt dấu chấm hết cho cuộc tình của *“chút phận thuyền duyên” “lỡ làng”* với Thúc Sinh, người *“khách du”* thuộc *“nòi thư hương”*. Tiếng đàn của Kiều mà Thúc Sinh được nghe chính là một lời trách phạt nặng nề và thâm thúy của Hoạn Thư, một người *“sâu sắc nước đời, / Mà chàng Thúc phải ra người bó tay”*. Tiếng đàn ở đó có *“kể khóc người cười”* là tiếng đàn nghệ thuật vô song, mang sức mạnh đặc biệt, vừa có khả năng cảm hóa con người vừa có khả năng tái tạo trạng thái tâm hồn, vừa mang khả năng kể vừa có tính chất tả, khiến cho câu chuyện càng thấm đẫm nước mắt của tình người và tình đời, khiến càng đọc Truyện Kiều càng thấm thía, càng phải suy ngẫm về triết lý nhân sinh của nó.

Tuy nhiên, trước khi diễn ra cảnh đánh đàn – hầu rượu, thì Hoạn Thư cũng đã từng bắt Kiều đánh đàn cho mình nghe, như là một cách để tìm hiểu năng lực thực sự của đối thủ, sau khi Kiều bị bắt cóc và bị thay thân đổi phận, thành *“Phận con hầu giữ con hầu dám sai”*. Tiếng đàn mà Kiều dành cho Hoạn Thư có tính chất khác biệt. Đó là tiếng: *“Nỉ non thánh thót dễ say lòng người...”*.



Hình ảnh minh họa (sưu tầm).

Trong Truyện Kiều, có hai lần xuất hiện cụm từ *“nỉ non”* (*“Nỉ non đêm ngấn tình dài”* và câu vừa dẫn) và cả hai đều dành cho cuộc tình giữa Thúc Sinh và Thúy Kiều. Lần đầu cụm từ này được dành cho thời điểm Thúc Sinh đi tới quyết định cứu Kiều ra khỏi lầu xanh sau khi đã *“chỉ non thề biển”*, và lần thứ hai khi Kiều đối diện để hầu đàn cho Hoạn Thư. Tiếng đàn ở đây được miêu tả thành tiếng

“nỉ non”, vừa giải bày thổ lộ, vừa phân bua phải trái, vừa kêu oan xin lỗi, vừa nhận tội thật lòng...khiến Hoạn Thư cũng thay đổi thái độ: *“Tiểu thư xem cũng thương tài,/ Khuôn uy đường cũng bớt vài bốn phân”*, mà qua đây ta có thể đoán ý nghĩ của Hoạn Thư về chồng mình, một ông chồng không phải chỉ trắng hoa lá cành mà cũng là người biết thương ngoạn cái tài để tỏ tình hay gieo tình, và hơn nữa mà chắc điều này Hoạn Thư cũng dễ dàng chấp nhận, đó là Kiều là người biết thân biết phận, không phải là loại yêu ma nghiệp chướng, hay dạng tranh vợ cướp chồng... Kiều cũng chỉ thuộc dạng *“nữ nhi thường tình”* đang thất thế, nhưng cũng là người tài mà người đàn ông nào cũng dễ bị mê hoặc, nhưng cũng là đối thủ không nhẹ ký trong cuộc chiến giữ chồng...Bản đàn mà Kiều đánh cho Hoạn Thư nghe cũng là bản đàn ứng tác, không có tên, là bản đàn của lương tâm, của nghĩa cả tình đời.

Nguyễn Du không cho biết trong trường hợp này Kiều chơi bản nhạc nào, cũng như không nói về nội dung của các bản nhạc đó. Nguyễn Du chỉ dành bốn câu (từ 1777 đến 1780) để miêu tả cảnh này và duy nhất khẳng định tiếng đàn này là tiếng đàn *“nỉ non”* với nội hàm đã nói ở trên. Tuy là tiếng đàn *“nỉ non”* nhưng nó cũng có sức mạnh công phá bên trong, phá vỡ mọi nghi kị oán hờn, có sức mạnh thức tỉnh nhân tính. Trước hết, tiếng đàn tạo ra khả năng hạn chế, làm giảm bớt uy lực *“chủ nhân”* của *“con quan Lại bộ”*, thuộc dòng *“họ Hoạn danh gia”*.

Thứ hai, tiếng đàn thay Kiều giải bày tâm trạng cũng như hoàn cảnh của mình, mà qua đó cũng giúp Hoạn Thư hiểu hơn về đối thủ của mình, hiểu hơn về bản chất con người của Kiều, để sau này, khi được xem thêm bản *“thân cung”* của Kiều mà trong bản *“thân cung”* đó dứt khoát không thể không có việc *“bán mình chuộc cha”* thì Hoạn Thư lại càng mới hiểu hơn thêm nữa, để: *“Thoắt xem đường có ngẩn ngơ chút tình”*. Một *“chút tình”* thôi nhưng vô cùng cần thiết, và quý giá cho cuộc đời Kiều.

Từ đó, Hoạn Thư đi tới phán quyết: *“Rằng: “Tài nên trọng mà tình nên thương...”, “Thôi thì thôi cũng chiều lòng...”, “Cho nàng ra đó giữ chùa chép kinh...”*. Tiếng đàn trở thành nhân vật trung gian, vừa là Kiều vừa không phải là Kiều, là nhân vật vai hay thủ vai trong chính vở kịch mà Hoạn Thư vừa là người viết kịch bản vừa là người đạo diễn, nhưng không hình dung được sự biến hóa của kịch bản này, đã gỡ cho Kiều khỏi hoàn cảnh éo le, thay Kiều giải bày những điều không thể nói ra, tạo ra một kiểu *“đàn đàn”, “nhạc đàn”*, bằng sức mạnh ngôn ngữ âm thanh nhạc điệu, rất đặc biệt trong nghệ thuật tái hiện, giải quyết mâu thuẫn và số phận nhân vật.

Một vấn đề được đặt ra ở đây là, chiếc đàn trong màn đánh đàn hầu rượu và chiếc đàn trong thân phận “con ở – chúa nhà” thuộc loại đàn nào? Chúng ta có thể khẳng định chắc chắn là loại đàn mà Kiều sử dụng trong cả hai trường hợp này là loại đàn tỳ bà (琵琶)[9]. Căn cứ đầu tiên để xác lập tính danh của cây đàn là cụm từ “tơ đồng”. Học giả Đào Duy Anh giải thích: “Tơ” theo phép chuyển nghĩa chỉ cái đàn; “đồng” (gỗ vông) theo phép chuyển nghĩa cũng là cây đàn[10]. Chất liệu để chế tác đàn tỳ bà là gỗ cây ngô đồng (tức “gỗ vông”).

Chất liệu gỗ ngô đồng bắt nguồn từ truyền thuyết khi Phục Hy, khi đang đi tản bộ sau một ngày làm việc thì ông nhìn thấy một cây ngô đồng với muôn vàn tia sáng mặt trời lấp lánh xuyên qua. Cùng với đó là cả một vùng không gian sức nức hương thơm, còn những cành lá đang đung đưa theo điệu nhạc thần thánh. Phục Hy đã quyết định dùng gỗ của cây ngô đồng để tạo ra chiếc đàn đầu tiên. Ông đẽo ra một tấm ván phẳng dài, biểu trưng cho đại địa, tượng trưng cho tính âm; tiếp đó ông tạo bản gỗ thứ hai thành một mặt cong giống như vòm trời bao trùm mặt đất và cũng trùng khớp với bản gỗ đầu tiên, tượng trưng cho tính dương. Sau đó, ông đặt lên bản gỗ năm dây đàn bằng tơ (huyền), sau này sẽ được coi là tương ứng với Cung, Thương, Giốc, Chủy, Vũ, tượng trưng cho Ngũ Hành.

Cây đàn do Phục Hy chế tác, tuân thủ tính chất Thiên pháp, trở thành thứ nhạc cụ đầu tiên trong âm nhạc Trung Hoa. Vì cây đàn luôn mang theo tính chất bốn mùa, nên nó trở thành thức nhạc cụ phổ biến trong mọi nghi thức lễ hội từ dân gian tới triều chính. Đàn Tỳ Bà có bốn dây lên theo hai quãng 4, mỗi quãng 4 cách nhau một quãng 2: Đô – Fa – Sol – Đô1 hoặc Sol –Đô1 – Rê1 – Sol1. Đàn Tỳ Bà có từ thời Trung Hoa cổ đại, được du nhập vào Việt Nam, chắc theo con đường Bắc thuộc từ rất sớm. Hình đàn Tỳ Bà được chạm trên tảng đá vuông dùng làm chân cột ở chùa Phật Tích minh chứng cho điều này.

Nhà Hán gọi loại đàn này là Hán tỳ bà, dài 36 thốn (đơn vị đo), số ba tượng trưng cho Thiên-Địa-Nhân, số năm tượng trưng cho Ngũ Hành, bốn dây tượng trưng cho bốn mùa Xuân, Hạ, Thu, Đông. Ngoài ra còn loại “đàn tỳ bà ba dây thời Đường” (唐代三弦琵琶) hoặc “đàn tỳ bà ba dây Đạt Mã Câu” (达玛沟三弦琵琶; Đạt Mã Câu tam huyền tỳ bà), được khai quật vào năm 2006 tại Qira, gần Đạt Mã Câu. Loại tỳ bà ba dây này là tiền đề cho loại tỳ bà năm dây (ngũ huyền tỳ bà). Cần đàn nối liền với bầu đàn hình nửa quả lê, thon dài và không có phím, ba chốt và ba dây tơ[11].

Như vậy, cả đàn nguyệt lẫn đàn tỳ bà là hai loại nhạc cụ mà nhân vật Kiều sử dụng, đều có bốn dây. Nhưng bốn dây của đàn nguyệt chia thành hai loại dây văn và dây võ, tức là một sự phân định âm dương rất đặc biệt, để tạo ra các

bản hợp xướng diễn tiến theo chiều thời gian lịch sử, tạo thành tiếng đàn hòa quyện với khói hương trầm: *“Phím đàn dìu dặt tay tiên, / Khói trầm cao thấp tiếng huyền gần xa”*. Còn của âm sắc đàn tỳ bà là cũng trong sáng, vui tươi, thể hiện tính trữ tình minh bạch: *“nỉ non thánh thót dễ say lòng người”*; hay trạng thái đau đớn tột cùng nhưng cũng rất minh bạch: *“Bốn dây như khóc như than, Khiến người trên tiệc cũng tan nát lòng”*.

Hiệu ứng thẩm mỹ tương phản được tạo ra: *“Cùng trong một tiếng tơ đồng/ Người ngoài cười nụ, người trong khóc thầm”*, bởi âm sắc của đàn tỳ bà tương đối giống âm sắc đàn Nguyệt, nhưng thanh hơn, sắc lạnh và khô hơn, nhất là ở những khoảng âm vực cao. Đà tỳ bà có khả năng diễn tả trật tự tôn ti gia thế, có thể cho phép phân biệt giàu nghèo. Vì thế, nhà Kiều thuộc lớp *“thường thường bậc trung”* thì cây *“đàn nguyệt”* là hợp lý; còn với Hoạn Thư, con quan tể tướng, cây đàn cũng bốn dây nhưng phải là *“đàn tỳ bà”* mới hợp tình.

Cuộc đời Kiều phải chịu thêm một kiếp nạn nữa khi gặp gỡ thành duyên với Từ Hải, kết thúc bằng cái chết đứng của Từ Hải do nghe theo lời khuyên buông bỏ vũ khí của Kiều: *“Khí thiêng khi đã về thần/ Nhân nhân còn đứng chôn chân giữa vòng”*. Đến đây, một lần nữa thân phận và diện mạo của Kiều bị đánh tan. Từ chỗ có địa vị cao sang, Kiều lại rơi xuống thân phận nô tỳ, mất danh mất phận. Cho nên khi chôn Từ Hải, Kiều cũng chôn luôn cái ánh hào quang vừa mới loé lên của mình. Trong hoàn cảnh gia đình tan nát, hạnh phúc tan hoang ấy, một sự kiện diễn ra: *“Trong quân mở tiệc hạ công, / Xôn xao tơ trúc hội đồng quân quan. / Bắt nàng thị yến dưới màn, / Dở say lại ép cung đàn nhật tân”*.

Đây là khúc ca buồn, là khúc đàn tuyệt mệnh, ở đây Kiều khóc cho Từ Hải, Kiều khóc cho mình, khóc cho tài, khóc cho tình, khóc cho tài- mệnh tương đố và cho cả tài- tình tương đố. Âm hưởng của tiếng đàn mà Kiều thực hiện ở đây mang âm sắc đặc biệt: *“Một cung gió thảm mưa sầu, / Bốn giây nhỏ máu năm đầu ngón tay”*, được so sánh với âm hưởng thê lương não nùng của *“ve kêu vượn hót”* nhưng có mức độ cao hơn *“nào tày”*. Âm hưởng đó khiến cho *“tổng đốc đại thần”* Hồ Tôn Hiến, một kẻ từng quen với tiếng gươm khua ngựa hí, từng quen với cảnh máu chảy đầu rơi, cũng rơi vào trạng thái: *“Lột tai, Hồ cũng nhăn mày rơi châu”*, khiến hắn ta phải lên tiếng: *“Hỏi rằng: “Này khúc ở đâu, / Nghe ra muôn oán nghìn sầu lăm thay”*.

Tổng đốc họ Hồ cũng nhận ra tính chất *“muôn oán nghìn sầu”* đặc biệt của bản đàn trời khóc đất than theo kiểu *“gió thảm mưa sầu”*, mà Kiều phải hầu đàn cho kẻ thẳng trợn bằng mưu ma chước quỷ. Đáp lại câu hỏi của viên *“tổng đốc”*, Kiều đã trả lời: *“Thưa rằng: “Bạc mệnh khúc này, / Phổ vào đàn ấy những ngày còn thơ”*. Và khẳng định chắc chắn: *“Cung cầm lựa những ngày xưa”*, nghĩa là

bản nhạc mang tên “*bạc mệnh*” mà Kiều đã “*một lời là một vận vào*”, trở thành một định mệnh đeo ám cuộc đời Kiều, để đến lúc này cái phận “*hồng nhan đa truân*”, “*hồng nhan bạc mệnh*” trở thành hiện thực trước mắt Kiều và mọi người.

Các câu thơ “*Bốn giây nhỏ máu năm đầu ngón tay*” và “*Bốn dây như khóc như than*” gắn với hai trạng huống nhưng đều có chung đặc điểm là các trạng huống của quyền uy mà Kiều không thể nào lật ngược thế cờ được, do đó: “*Mà gương bạc mệnh bây giờ là đây!*”, trở thành một định mệnh phủ phàng tất yếu không sao tránh khỏi trong xã hội tôn ti. Nhưng âm hưởng của tiếng đàn ở đây cũng rất đặc biệt, khiến cho Hồ Tôn Hiến, kẻ có cái “*mặt sắt*”, cũng đắm đuối trong tiếng đàn, cũng ngây ngất trước vẻ đẹp của Kiều: “*Nghe càng đắm ngắm càng say, / Lạ cho mặt sắt cũng ngây vì tình*”.

Việc miêu tả Hồ Tôn Hiến bắt đầu từ chức vụ quyền bính đến khuôn mặt và tính cách, và đến đây bộ mặt khả ố của Hồ Tôn Hiến mới bị bóc trần. Khi đọc đến đoạn này, một bạn văn của Nguyễn Du là Nguyễn Lượng đã hạ bút phê: Chỉ thử nhất cú vô hạn thương cảm, thưởng dương nhật Thuý Kiều ngũ chỉ thượng huyết thanh đô từng tác giá nhất chi bút đầu tâm huyết trung xuất lai (chỉ một câu đây mà lòng thương cảm vô hạn, tưởng ngày ấy những tiếng đăm máu trên năm đầu ngón tay của Thuý Kiều đều do từ tâm huyết của tác giả mà trào ra đầu ngọn bút)[12].

Chỉ ra khuôn mặt của Hồ Tôn Hiến dưới hình thức một cái mặt sắt (thiết diện), Nguyễn Du đã lột tả được nhân cách của nhân vật này và đây cũng là cách thức định danh theo lối chỉ mặt đặt tên, trông mặt mà bắt hình dong, mang đậm phong cách văn hoá dân tộc. Việc Hồ Tôn Hiến ép gả Kiều cho viên Thổ quan cũng là một quyết định vội vã, hồ đồ cho thấy cái quốc pháp mà Hồ Tôn Hiến bảo vệ mang tính chất mơ hồ, tùy tiện. Và khi bị ép gả cho viên thổ quan, Kiều đi tới lựa chọn cách thức quyên sinh để bảo toàn phẩm tiết, phẩm giá song cũng chính là cách thức duy nhất còn lại để Kiều khẳng định thân phận và diện mạo của mình. Nhưng Kiều không chết, bởi cái thiện và cái mỹ không bao giờ chết, bởi “*cái đẹp bao giờ cũng sống và “cái đẹp cứu vãn thế giới”*” (L.Tonstøi), cho nên xuất hiện màn đoàn viên.

Tiếng đàn của Kiều trong ngày đoàn viên mang màu sắc khác. Trước hết, không gian chơi đàn là không gian thiêng liêng, nơi chỉ có tình người và tình đời lai láng, nơi ngập tràn âm thanh của niềm vui tái ngộ, nơi tràn ngập hương thơm của mùi trầm, thứ được coi là tinh túy của trời đất. Thời gian là buổi đêm thanh bình tĩnh lặng sau mười lăm năm chìm nổi một kiếp người. Vì thế, trong màn Đoàn viên, những lời gan ruột, rất đau đớn nhưng cũng rất thẳng thắn chân thành của Kiều: “*Thân tàn gạn đục khơi trong, / Là nhờ quân tử khác lòng người*

ta./Mấy lời tâm phúc ruột rà,/Tương tri đường ấy mới là tương tri./ Chở che đùm bọc thiếu gì,/ Trăm năm danh tiết cũng về đêm nay”, cho thấy Kim Trọng đối với Kiều không chỉ là người tri kỷ tri âm mà còn là người tri tâm, đồng chí đồng tình đồng lòng đồng điệu đồng cảm. Và chiếc đàn nguyệt lại trở về với vai trò bọc lộ các cung bậc tình cảm lứa đôi trong không gian đoàn viên thiêng liêng này.

Động tác chơi đàn cũng thể hiện sự bình thản, thanh thản sau các biến cố cuộc đời: *“Phím đàn diu dặt tay tiên, / Khói trầm cao thấp tiếng huyền gần xa”*. Trong không gian đó, hai người không ai nói với ai một lời nào mà chỉ có cây đàn, trở thành nhân vật người kể chuyện, người thổ lộ tâm tình, người giải bày tình cảm, người phân bua đường hơn lẽ thiệt, người lý giải mọi cơ sự đã rồi, với âm thanh trầm bổng hòa quyện trong khói trầm thơm ngát, cùng làn khói uốn lượn quanh co, lung linh huyền ảo ảo...

Bản giao hưởng lần này cũng là hợp âm của các bản nhạc kinh điển nổi tiếng của người xưa mà trước hết là bản tình ca mộng ảo: *“Khúc đầu đầm ấm dương hòa, / Ấy là hồ điệp hay là Trang Sinh?”; hay: “Khúc đầu êm ái xuân tình,/ Ấy hồn Thục đế hay mình đồ duyên?”*[13] liên quan tới khát vọng sống của Thục đế, khi không còn sống trong dạng người, đã hóa thân thành kiếp chim để mãi mãi được sống trong đất trời; hay hợp âm ấm áp đầy ấp tình người và những niềm vui gặp gỡ bất ngờ qua: *“Trong sao châu nhỏ duềnh duyên,/ Ấm sao hạt ngọc Lam điền mới đông!”*. Âm thanh của tiếng đàn ở đây mang màu sắc khác, không còn là sự oán giận, lo âu sợ hãi, không phải là hợp âm của lúc chia phôi mà là hòa âm của ngày đoàn tụ, kết tinh bằng sự hoàn nguyên *“trong”* và kết tụ thành *“ấm”* như là năng lượng bảo trì sự sống, khi đó: *“Hai tình vẹn vẽ hòa hai, / Chẳng trong chấn gối cũng ngoài cầm thơ./ Khi chén rượu khi cuộc cờ,/ Khi xem hoa nở khi chờ trăng lên./ Ba sinh đã phủ lời nguyên,/ Duyên đôi lứa cũng là duyên bạn bầy.”*

Những âm thanh này đồng điệu với những âm thanh trong màn gặp mặt thể bồi dưới trăng và chắc chắn cũng là những âm hưởng đi ra từ chiếc *“cầm trăng”*, bởi đó là kỷ vật thiêng liêng mà đi đâu Kim Trọng cũng mang theo: *“Lời xưa đã lỗi muôn vàn, / Mảnh hương còn đó phìm đàn còn đây. /Đàn cầm khéo ngăn ngơ đây, / Lửa hương biết có kiếp này nữa không?”*, nhưng sắc thái khác nhau. Âm sắc ở màn đoàn viên, tương tự như một kết thúc có hậu happy end theo truyền thống văn hóa Việt Nam.

Sáu lần chơi đàn với hai loại đàn dây gảy, là đàn nguyệt và đàn tỳ bà, tạo ra sáu loại âm hưởng khác nhau, diễn tả các trạng thái tâm tư tình cảm khác nhau, đánh dấu đỉnh điểm nghệ thuật tả cảnh tả tình tả người tả vật của thiên tài

Nguyễn Du. Mỗi lần đọc lại Truyện Kiều, ta lại thấy thêm những điều mới mẻ, được sống lại với những cảm thức mới, và hiểu hơn những giá trị nhân văn mà Tố Như đã tạo ra cũng như hiểu thêm sâu sắc hơn các giá trị văn hóa dân tộc.

Tác giả: **PGs Ts Lê Nguyên Cẩn** - Đại học Sư phạm Hà Nội

Chú thích:

[1] Le Petit Robert, Paris, 1980, p. 1247.

[2] Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới. NXB Hội Nhà văn- Trường Viết văn Nguyễn Du, 1997, tr.22.

[3] Sách trên, trang 723.

[4] Luật lữ (律呂): Dụng cụ điều chỉnh âm thanh, gồm 12 ống trúc, có dài, có ngắn, chia thành âm dương, các ống khi không khí (=gió) đi qua thì phát ra âm thanh trong, đục, trầm, bổng khác nhau. Sáu ống dương là Lục Luật; sáu ống âm là Lục Lữ, hợp thành 12 luật, được dùng làm qui tắc tiêu chuẩn để điều chỉnh âm thanh. Trong âm nhạc, Luật lữ hay Lữ luật, là âm luật tiêu chuẩn cơ bản cho việc đọc canh (Phạm bái) và tấu nhạc. (Tự điển Phật học online do Cổng Thông tin Phật giáo Việt Nam).

[5] Chẳng hạn: Thông minh vốn sẵn tính trời (29); Lòng đâu sẵn mối thương tâm (81); Sẵn đây ta thắp một vài nén hương (92); Rút trâm sẵn giắt mái đầu (99); Sẵn tay bả quạt hoa quỳ (357); Thì trôn thức thức sẵn bày (377); Hiên sau treo sẵn cầm trăng (467); Trong tay đã sẵn đồng tiền (689); Trên yên sẵn có con dao (799); Sính nghi rẻ giá nghinh hôn sẵn ngày (822); Sẵn dao tay áo tức thì giở ra (982); Tú bà chực sẵn bên màn (1003); Đà đao sắp sẵn chước dùng (1161); Dày dày sẵn đúc một tòa thiên nhiên (1312); Chiến hòa sắp sẵn hai bài (1373); Sẵn thầy vô chủ bên sông (1649); Sẵn Quan Âm các vườn ta (1913); Xuân Thu cắt sẵn hai tên hương trà (1924); Phật tiền sẵn có mọi đồ kim ngân (2024); Dưới đèn sẵn bức tiên hoa (2625)...

[6] Đàn nguyệt: dịch theo Hán Việt là Nguyệt cầm (tiếng Trung: 月琴; bính âm: Yùeqín).

[7] Làn điệu lưu thủy hành vân là làn điệu nổi tiếng của cổ nhạc Trung Hoa. Có thể tham khảo "Cao sơn lưu thủy" (Non cao, nước chảy) - trong chương Thang Vấn (湯問), lúc Bá Nha (伯牙) đánh đàn, Chung Tử Kỳ nói: "Nga nga hể nhược Thái Sơn, dương dương hể nhược giang hà = Vòi vọi cao thay như núi Thái, mênh mông thay như sông chảy (峨峨兮若泰山 洋洋兮若江河)" (Wikipédia).

[8] Theo học giả Đào Duy Anh trong Từ điển Truyện Kiều thì bốn câu: “Trong như tiếng hạc bay qua,/Đục như nước suối mới sa nửa vơi./ Tiếng khoan như gió thoảng ngoài,/ Tiếng mau sầm sập như trời đổ mưa.”, dường như là dịch thoát bài thơ : “Cầm” trong Đường Thi: “Sơ nghi tấp tấp lương phong động (Đầu thì nghe là gió mát thoảng qua); Hựu tự tiêu tiêu mộ vũ linh (lại giống tiếng mưa hôm rào rào); Cận nhược lưu tuyến lai bích chương (Gần như tiếng suối từ núi biếc đến); Viễn như huyền hạc hạ thanh minh (Xa như tiếng hạc xuống tự đêm xanh)”.

[9] Đàn tỳ bà (chữ Hán: 琵琶; bính âm: pípá, romaji: biwa, tiếng Hàn: bipa) là một nhạc cụ dây gảy của người phương Đông được phổ biến nhất ở Trung Quốc...qua thời gian dài sử dụng nó đã được bản địa hóa khác nhau tùy theo từng vùng hoặc từng quốc gia. Tỳ Bà đã xuất hiện rất sớm ở Trung Hoa với tên gọi PiPa, ở Nhật Bản là Biwa, ở Triều Tiên là Bipa.

[10] Đào Duy Anh: Từ điển Truyện Kiều, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội, 1974, trang 373.

[11] Nguồn Wikipedia.

[12] Nguyễn Thạch Giang- Trương Chính (Biên khảo và chú giải): Nguyễn Du – Niên phổ và tác phẩm .- NXB Văn hoá Thông Tin- Hà Nội.- 2001-tr. 433.

[13] Trong Từ điển Truyện Kiều, học giả Đào Duy Anh coi các câu thơ này là do Nguyễn Du đã phỏng dịch bài thơ Cầm sắt của Lý Thương Ẩn đời Đường. Nguyên văn bài thơ ấy như sau: “Trang sinh hiểu mộng mê hồ điệp; Vọng đế xuân tâm thác đổ quyên; Thương hải nguyệt minh châu hữu lệ; Lam điền nhật nảo ngọc sinh yên”, nghĩa là Trang sinh mộng tỉnh rồi mà còn mê mình là bướm bướm; Lòng xuân của Vọng đế (nước Thục) gửi vào chim đỗ quyên; Biển xanh trong sáng thấy hạt châu giọt xuống (có lẽ chỉ giọt nước ở mái chèo) như nước mắt; Khí ấm mặt trời buổi mai ở Lam điền làm cho hạt ngọc (có lẽ chỉ hạt sương trên ngọn cỏ) bốc lên thành khói.