

# ÂM VÀ NGHĨA CỦA THI CA - TỪ CẤU TRÚC LUẬN ĐẾN GIẢI CẤU TRÚC LUẬN

TS CHÂU MINH HÙNG

## 1. Cấu trúc luận của F. Saussure về tính tự trị của ngôn ngữ

Với mệnh đề: “Ngôn ngữ là một hình thức chứ không phải một chất liệu” [11, 219], F. Saussure xác lập hai quan hệ căn bản của cấu trúc ngôn ngữ. Một là, tính hai mặt của kí hiệu: *cái biểu đạt* (signifier) và *cái được biểu đạt* (signified). Cấp độ này tương ứng với quan hệ giữa âm (acoustic) và *khái niệm* (concept). Hai là, tính hệ thống của các kí hiệu, các kí hiệu kết hợp dựa trên những quan hệ đối lập. Cấp độ này tạo ra quan hệ *giá trị* (value) giữa các yếu tố ngôn ngữ.

Ở cấp độ thứ nhất, dưới góc nhìn đồng đại, quan hệ giữa cái được biểu đạt (khái niệm) và cái biểu đạt (hình ảnh âm thanh) là võ đoán:



Theo Saussure, “nghĩa chỉ là mặt trái của hình ảnh âm thanh” [11, 222], hai mặt này chẳng có một sự gắn bó tất yếu nào mà chỉ là quy ước trong cộng đồng của người bản ngữ. Như vậy tính chất biểu trưng của âm chỉ tồn tại rất ít ở ngoại lệ các từ cổ, từ tượng thanh, tượng hình, từ cảm thán...

Ở cấp độ thứ hai, quan hệ giữa các kí hiệu là quan hệ có tính quy tắc: các kết hợp dựa vào sự tương đồng của những dị biệt. “Một khi ngôn ngữ là một hệ thống, trong đó mọi yếu tố đều gắn bó khăng khít với nhau, và trong đó giá trị của yếu tố này như là hệ quả của sự tồn tại đồng thời của những yếu tố khác” [11, 222]:



Như vậy, “nội dung của một từ chỉ thực sự được xác định với sự giúp đỡ của những cái gì tồn tại ở bên ngoài

từ đó. Vốn là thành phần của một hệ thống, nó không những mang một ý nghĩa, mà còn mang, và chủ yếu là



mang một giá trị, mà giá trị là một cái gì khác hẳn” [11, 223]

Trong cách nhìn của Saussure, ngôn ngữ là một hệ thống tính tại khép kín với những mô hình cấu trúc mang tính phổ quát. Ở cấp độ thứ nhất, quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt hình thành nên sự liên tưởng giữa âm với khái niệm. Ở cấp độ thứ hai, quan hệ giữa các kí hiệu trong chuỗi biểu đạt hình thành nên sự phối hợp tương tác bên trong giữa các đơn vị âm thanh tạo ra giá trị hay nghĩa tự trị của ngôn ngữ. Âm của từ mang trong mình nó một khái niệm nào đó, nhưng khái niệm đó chỉ được xác định và sản sinh bằng mối quan hệ giữa các âm khác nhau trong một chuỗi phát ngôn.

## 2. Cấu trúc luận của Saussure trực tiếp hay gián tiếp có quan hệ sâu sắc đến các quan niệm khác nhau về nghĩa tự trị của ngôn từ thi ca

### 2.1. Hình thức luận Nga và Phê bình mới Anh - Mỹ

Các nhà hình thức Nga quan niệm, nếu quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt là võ đoán thì việc xem ngôn ngữ phản ánh hiện thực cũng như tính hình tượng của thi ca chỉ là một trong những “huyền thoại ngôn ngữ học” [13].

Chống lại ảnh hưởng lí luận của A. A. Potebnja về tính hình tượng của thơ, kể cả những phân tích đầy sáng tạo của Belyi về tính biểu trưng của âm, các nhà hình thức Nga đưa ra một mệnh đề có tính cách mạng: “Tư duy hình tượng dù sao cũng không phải là cái thống nhất tất cả các loại hình nghệ thuật, ngay cả nghệ thuật ngôn từ, và các hình tượng không phải là sự thay đổi một cái gì đó để tạo ra thực chất vận động của thơ” [8, 142]. Theo V. Shklovski, thơ không

phải bao giờ cũng có hình tượng, hình tượng của nó chẳng qua là “một trong những cách tạo ra ấn tượng mạnh nhất”, nhưng “nó chỉ là một cách thức, về mặt nhiệm vụ nó ngang với những thủ thuật khác của ngôn ngữ thơ, ngang với sự song hành đơn giản và phù định, ngang với so sánh, lặp lại, đối xứng, phóng đại, nói chung ngang với cái được gọi là bộ mặt (figura), ngang với tất cả những cách làm tăng thêm cảm nhận về sự vật (sự vật có thể là từ, hoặc thậm chí âm thanh của chính tác phẩm)” [8, 145]. Khi nhấn mạnh vào tính hình tượng với nghĩa biểu trưng của ngôn ngữ, người ta dễ nghĩ ngay đến những sự vật, hiện tượng ngoài ngôn ngữ mà nó quy chiếu và coi đó như là sự nhận biết duy nhất và cuối cùng. Điều này chỉ nằm ở thói quen ngôn ngữ tự nhiên. *Sóng gợn tràng giang buồn điệp điệp/ Con thuyền xuôi mái nước song song* - Con sóng li ti gợn trên dòng sông mênh mông và một con thuyền xuôi mái rẽ đôi dòng nước. Sự diễn dịch ý nghĩa theo kiểu này (còn gọi là diễn xuôi) hoàn toàn nằm trong thói quen tự động bởi kinh nghiệm sử dụng ngôn ngữ hàng ngày, lấy kí hiệu ngôn ngữ quy chiếu với hiện thực đã được nhận biết. Tính nghệ thuật hay tính văn chương rõ ràng không nằm ở “cái đã nhận biết” một cách tự động ấy mà tạo ra “khả năng nhìn thấy” cái chưa được nhận ra. Nó giống như bộ môn ảo thuật, cái thú vị mà ảo thuật gia mang đến cho người xem không phải là những hình ảnh quen thuộc đã được nhận biết mà là sự biến ảo đầy bí ẩn giữa những hình ảnh ấy. Hình tượng nghệ thuật, do đó, không như quan điểm của Potebnja: một chủ ngữ cố định cho những vị ngữ thay đổi: *mắt em là ánh sao trời, mắt em là một dòng sông...* mà là cái đã được xử lí bằng thủ pháp “lạ hoá” trong những cách nói ấy để cung cấp cho ta một cách



cảm thụ đặc biệt về đối tượng không giống với cách cảm nhận ngôn ngữ thông thường. Aristotle đã từng nói: *ngôn ngữ thơ phải có tính chất xa lạ, gây kinh ngạc*. Dựa vào ý tưởng ấy, Shkolovski viết: “Khi nghiên cứu ngôn ngữ thơ về mặt ngữ âm và cấu tạo thành từ vựng, cũng như về tính chất bố trí các từ và tính chất cấu tạo nghĩa từ các từ của nó, ở đâu chúng ta cũng gặp thấy một dấu hiệu của cái nghệ thuật; tức là thấy rằng nó được cố ý tạo ra để được đưa ra khỏi tính thụ động của cảm thụ, và việc nhìn thấy nó là mục đích của người sáng tạo và nó được tạo ra “một cách khéo léo” khiến cho sự cảm thụ dừng lại ở nó và đạt đến hiệu lực và độ dài của nó ở một tầm cao có thể có” [8, 165]. B. Eikhenbaun khẳng định rõ lập trường ấy: “Nghệ thuật phải được hiểu như là một phương tiện để phá bỏ sự tự động hoá của lối tiếp nhận hình tượng, không tìm cách làm dễ dàng cho chúng ta về sự hiểu biết ý nghĩa của nó mà tìm cách sáng tạo ra một tiếp nhận đặc thù về đối tượng, đó là việc sáng tạo ra cái nhìn của nó chứ không phải việc thừa nhận nó. Từ đó mà có mối liên hệ quen thuộc của hình tượng với sự lạ hoá” [8, 94].

Phê phán một cách cực đoan toàn bộ lí thuyết hình tượng của các nhà lí luận tượng trưng chủ nghĩa, các nhà hình thức Nga nỗ lực đi tìm một thứ nghĩa khác cho văn bản thơ đối lập với nghĩa thực dụng: nghĩa tự trị của các kí hiệu trong văn bản ngôn từ. Mặc dù những cố gắng của Belyi muốn chứng minh nghĩa biểu trưng của từ không phải là nghĩa duy nhất mà còn có nghĩa cấu trúc - chức năng bằng mối quan hệ giữa các âm trong văn bản ngôn từ, nhưng quan điểm của nhà hậu tượng trưng này vẫn không thoát ra khỏi sự ràng buộc của chủ

nghĩa tượng trưng. Vì rằng, tương tác giữa các đơn vị âm thanh trong thơ, theo Belyi, chỉ tạo ra nghĩa phái sinh thứ yếu và phụ thuộc nghĩa hình tượng. Trong một bài viết tranh luận với Belyi, Brik cho rằng nghĩa tự trị trong cấu trúc âm thanh của văn bản thơ không phải thứ yếu mà là chính yếu, nếu không nói nó đóng vai trò quan trọng bậc nhất cho chức năng thẩm mỹ của thơ: “Mặc dù cái cách người ta xét những mối quan hệ giữa hình tượng và âm thanh như thế nào chẳng nữa thì âm và hoà âm cũng không phải là thứ bổ sung về mặt hài hoà, mà chúng là kết quả của một ý đồ thi ca độc lập. Tính âm điệu của ngôn ngữ thi ca không cạnh kiệt với những phương thức ngoại tại của hoà âm, mà nó là một sản phẩm phức tạp của những quy luật chung của hoà âm qua điệp âm” [8, 89]. Với định nghĩa của Shklovski: “Tri giác nghệ thuật là cái tri giác, trong đó chúng ta cảm nhận thấy hình thức, có lẽ không phải chỉ hình thức, nhưng trước nhất là hình thức” [8, 92], đã giúp cho các nhà hình thức cô lập hình thức ngôn từ tách ra khỏi mối quan hệ với “nội dung” được hiểu là hiện thực bên ngoài. Hình thức mang nội dung bên trong của chính nó. Một từ khi kết hợp với một từ khác trong một chuỗi âm thanh đặc biệt của thi ca, nó không còn là nó nữa, sự quy chiếu với hiện thực bên ngoài được thay thế thành sự tương tác bên trong cấu trúc, tự nó sinh ra nghĩa mới so với nghĩa thực dụng của ngôn ngữ thông thường. Shklovski gọi quá trình chuyển biến đó như là “sự phục sinh của từ”, làm sống lại những nghĩa mà do thói quen thực dụng đã mài mòn hoặc đã chết. Thơ của chủ nghĩa vị lai được các nhà



hình thức xem như là điển hình của sự phục sinh ấy.

Bản thân đồng dao của trẻ em người Việt cũng đã là một hiện tượng chỉ sử dụng hình thức âm thanh như một cấu trúc tự trị: *Vuốt hạt nổ - Đổ bánh xèo - Xào xạc - Vạc kêu - Nồi tròn - Vung méo...* hay: *Xia cá mè - Đè cá chép - Chân nào đẹp - Đi buôn men - Chân nào đen - Đi làm mè - Chân nào khèo - Đi làm chó...* Những từ ngữ trong các câu thơ tưởng chừng là một sự mô phỏng, bắt chước một hoạt động nào đó ngoài hiện thực, nhưng thực chất không có một hiện thực nào được tái tạo một cách vô lí theo lối chuyện nọ xọ chuyện kia như thế. Nội dung hiện thực chỉ là chất liệu để kiến tạo nên hình thức ngôn từ tự nó mang nghĩa mới. Những *hạt nổ, bánh xèo, nồi vung, cá mè, cá chép, chó mèo...* không định danh cho một sự vật cụ thể nào. Những *vuốt, đổ, kêu, xia, đè, đi, khèo...* cũng chẳng tái hiện một hành động nào xác thực. Chúng không có chức năng biểu thị hay thông báo về bối cảnh mà chỉ có ý nghĩa cấu trúc: âm nọ kết nối với âm kia theo nguyên lí tương đương. Tất cả chỉ là sự vay mượn ngôn ngữ tự nhiên để nối kết âm thanh với các hình thức tạo vần, phân nhịp cho một hoạt động khác nằm ngay trong cấu trúc đồng dao: hoạt động trò chơi của con trẻ - chơi để tạo ra một thế giới của liên tưởng, tưởng tượng đa diện nằm ngoài lô gích hiện thực được tri giác.

Việc đi tìm nghĩa quy chiếu với hiện thực mà không chú ý đến nghĩa tự trị của văn bản dẫn đến sự bẽ tắc khi phân tích lối thơ mà gần như âm thanh của nó chẳng quan hệ gì với hiện thực. Khi nhà phê bình bẽ tắc, tác phẩm dễ bị chụp mũ là “tác tị”, “hủ nút” mà hiện tượng thơ của nhóm *Xuân Thu Nhã tập* là một điển hình.

Những câu thơ như *Quỳnh hoa chiều động nhạc trầm mi - Hôn xanh ngát chó dậu xiêm y*, hay *Buồn hương vườn người vai suối tươi - Ngàn mây tràng giang buồn muôn đời* v.v.. (Nguyễn Xuân Sanh - *Buồn xưa*) rất khó quy chiếu vào một hiện thực cụ thể nào ngoài quy chiếu vào chính bản thân văn bản. Đó chỉ là một cấu trúc của những âm thanh “do trong trẻo gọn nèn”, “một cái gì không giải thích được mà cũng không cần giải thích” như chủ trương của trường phái thơ này. Nhà thơ muốn người đọc lắng nghe trong sự phối hợp giữa các âm một “cái gì huyền ảo, tinh khiết, thâm thúy, cao siêu, cái hình ảnh sự khắc khoải bất diệt của muôn vật: cõi Vô Cùng” [9, 37]. Phê bình trực giác giải thích lối thơ này qua cái cảm mộng lung nào đó, trong khi đối với phê bình cấu trúc, tất cả chỉ là sự tương tác âm thanh, các âm vị tương đương và đối lập thực hiện chức năng cấu trúc: những từ ngữ mang nội dung khác nhau gắn kết nhau nhờ sự tương quan ngữ âm cao và trong, trầm và đục, ngắn và tắc, dài và vang... dẫn đến “sự xích lại gần nhau về nghĩa” theo quan điểm của R. Jakobson.

Nếu như các nhà hình thức Nga đi tìm nghĩa của văn bản thơ qua sự *lạ hoá* bên trong cấu trúc ngôn từ thì các nhà Phê bình mới Anh - Mỹ đi tìm “nghĩa trong bản thân chữ” và “trong sự hoà điệu của những xung đột”. Với Beardley, “nhà phê bình không những cần hiểu chính xác ý nghĩa của các từ mà cần phải biết cả lịch sử phát triển của các ý nghĩa, các sắc thái biểu cảm khác nhau trong các ý nghĩa ấy” [15]. Với Wimsatt và Brooks, chính sự hoà điệu của những xung đột làm cho thơ mang tính chất “trớ trêu” (irony), từ ngữ không còn mang nghĩa của chính nó nữa mà mang



những nghĩa khác hẳn, mọi hình thức diễn xuôi chỉ làm cho bài thơ biến mất [15]. Cặp đối trong bài thơ của Hồ Xuân Hương: *Trai đu gối hạc khom khom cật / Gái uốn lưng ong giữa giữa lòng...* không thể diễn xuôi như một trò chơi đánh đu thường tình ta vẫn thấy trong các lễ hội. Tất cả chỉ là một văn bản, mà hai câu đối nhau này chỉ là sự phối âm giữa các đối lập: *trai - gái, đu - uốn, khom khom - giữa giữa...* để hướng vào chiều sâu kín đáo những hoạt động mang tính phồn thực. Cũng thế, cặp đối trong một bài thơ của Hàn Mặc Tử: *Bóng nguyệt leo song sờ sẫm gối / Gió thu lọt cửa cọ mài chăn...*, nếu diễn xuôi theo chiều ngang: câu thơ như chỉ mô tả lại một bức tranh thiên nhiên với hình ảnh trăng, gió nào đó, thì bài thơ coi như biến mất. Sự hoà điệu của các xung đột diễn ra khi các âm nối kết theo trục dọc của cấu trúc: *Trăng - gió, leo - lọt, sờ sẫm - cọ mài, gối - chăn* đã làm cho hoạt động trăng gió của tự nhiên chỉ còn là bề mặt để hướng vào nghĩa chiều sâu về chuyện chăn gối của ái tình.

## 2.2. Cấu trúc - chức năng luận thi học của R. Jakobson

R. Jakobson và các nhà cấu trúc - chức năng luận Praha thực sự giải toả phần nào sự mâu thuẫn về tính võ đoán của kí hiệu và tính thiết yếu trong mối quan hệ giữa âm và nghĩa trong thi ca. Giữa cái biểu đạt là âm và cái được biểu đạt là nghĩa về cơ bản là võ đoán. Nhưng đó chỉ là sản phẩm của góc nhìn toàn cảnh ngôn ngữ thế giới trong phạm vi các từ ngữ thông dụng. Nhưng dưới góc nhìn của người bản ngữ và trong phạm vi của ngôn ngữ thi ca, quan hệ giữa âm và nghĩa không võ đoán mà là thiết yếu. Chính F. Saussure khuyển:

“Thật là vô lí nếu vẽ một bức tranh toàn cảnh về núi Alps từ những điểm nhìn ở các chòm núi khác nhau của Jura trong cùng một lúc; một tranh toàn cảnh cần phải được vẽ từ một điểm nhìn duy nhất”. Và cũng chính F. Saussure khẳng định: “Ngôn ngữ học đồng đại chỉ chấp nhận một quan điểm duy nhất, quan điểm của người bản ngữ”. Một âm là sản phẩm của một ý niệm, nó hằn sâu trong kí ức của người bản ngữ và gọi ngay hình ảnh mà âm thanh muốn biểu đạt như Émile Benveniste đã nói. Chính Saussure phân biệt: “Kí hiệu ngôn ngữ kết liền thành một không phải một sự vật với một tên gọi, mà là một khái niệm (cái được biểu đạt) với một hình ảnh âm thanh (cái biểu đạt)” [11, 138]. Có nghĩa là âm thanh gọi ý niệm về sự vật chứ không phải bản thân sự vật. Tuy nhiên, điều mà Émile Benveniste nói, theo Jakobson chỉ là “một sự liên đới dựa trên nền của liên tưởng, và như vậy dựa trên quan hệ bên ngoài (ixternal relation), trong khi, sự liên đới dựa trên sự tương đồng (quan hệ bên trong - internal relation) chỉ là thỉnh thoảng” [4]. Bởi vì, về chức năng âm vị học, R. Jakobson khẳng định: “nghiên cứu giá trị biểu trưng của âm vị, mỗi phát hiện nói chung đều đi đến sự mạo hiểm vì tiến đến nhận lấy sự phiên dịch mơ hồ và không đáng kể, bởi vì âm vị là những thực thể phức tạp, chứa đựng trong nó những nét khu biệt khác nhau”. Trong khi đó, R. Jakobson nói, “nét đặc trưng khu biệt, trong khi biểu diễn một chức năng có ý nghĩa, là tự chúng rỗng nghĩa. Không một nét khu biệt được thực hiện trong sự cô lập, cũng không một chùm những khu biệt diễn ra đồng thời (chẳng hạn như một âm vị) được thực hiện trong sự cô lập, mang nghĩa nào đó”. Đến đây, cần phải thấy “sự



khu biệt âm vị hoàn toàn là những thực thể đồng vị ngữ. Nó sinh ra từ đó mà một đặc tính phân biệt chưa bao giờ đứng một mình trong hệ thống âm vị học. Bởi vì tự nhiên, nói cụ thể là lô gích tự nhiên, của các đối lập, mỗi đặc tính này đưa đến sự song hành tồn tại trong hệ thống giống nhau của đặc tính đối lập; độ dài không thể tồn tại không có độ ngắn, âm hữu thanh không thể không có âm vô thanh, nét cao không thể không có nét thấp... Tính hai mặt của những đối lập là vị thế, không tùy tiện mà là tất yếu" [4]. Như vậy, gắn với lí thuyết hình hiệu học Mỹ, với R. Jakobson, nghĩa không chỉ sinh ra từ một âm độc lập với tính biểu trưng nguyên thủy của nó mà quan trọng hơn là sự tương tác qua lại giữa các âm trong toàn bộ hệ thống với những dạng cấu trúc nhất định. R. Jakobson gọi mở: "Nghiên cứu có tính hệ thống của phương thức mà trong đó tài nguyên âm vị học được đặt ra để sử dụng trong cấu trúc của những hình thức ngữ pháp, điều được đề xướng bởi trường phái Baudouin và Prague xoay quanh dưới tên gọi "hình thái học" (morphology), hứa hẹn xây dựng chiếc cầu nối không thể thiếu được giữa nghiên cứu âm và nghĩa, với điều kiện đưa vào bản miêu tả sự xếp loại các cấp độ ngôn ngữ học và cái gì là nguyên tắc khu biệt trong mỗi loại của chúng" [4].

Khi thơ ca lấy nguyên lí song hành (lặp lại hình thái âm thanh và lặp lại hình thái ngữ pháp) làm thủ pháp cấu trúc căn bản thì tính chất đồng vị ngữ của các đơn vị âm thanh càng bộc lộ rõ nét. Lặp, xét đến cùng là tạo ra sự tương đồng để nối kết các dị biệt, biến sự đối lập thành hài hoà. Trong hình thái cấu trúc ấy, nguyên lí tuyến tính chỉ là hình thức bên ngoài mà chiều sâu bên trong lại là phi tuyến

tính hay trò chơi sắp xếp có tính không gian. Có thể hình dung một bài thơ như là một sự khai triển tiếp nối và liên tục giữa các âm và các ngữ đoạn, nhưng hiển thị trong tưởng tượng, liên tưởng của người đọc lại là sự đồng hiện các hình ảnh âm thanh, cái này gắn kết và tương tác với cái kia và nhờ thế, nghĩa xuất hiện. Hai câu thơ mở đầu bài thơ *Đây mùa thu tới* của Xuân Diệu vừa là hai ngữ đoạn âm thanh nhưng cũng gần như là một hợp âm:

*Rặng liễu đìu hiu đứng chịu tang*

*Tóc buồn buông xuống lệ ngàn hàng...*

Các âm tiết *liễu, đìu, hiu, buồn, buông, xuống* tự chúng gắn kết và tương tác vào nhau trong một chuỗi cái biểu đạt tự chúng sinh ra nghĩa hay cái được biểu đạt hoàn toàn mới so với nghĩa gốc hay cái được biểu đạt của từ. Hình thái điệp liên hoàn: các vần *iêu - iu - iu* chồng lên nhau những âm trầm gọi âm thanh trầm u, lạnh lẽo của cơn gió thời gian; đến các vần *uôn - uông - uông* vẫn âm điệu trầm đục nhưng chuyển từ ngắn sang dài, vang gọi hình tư liễu mong manh như những giọt lệ âm thầm nhỏ xuống thành dòng. Chính giai điệu, tiết tấu tự chúng này sinh ra nghĩa bên trong chứ không phải sự quy chiếu với thế giới bên ngoài. Âm điệu trầm u ở dòng thơ thứ nhất cùng nhịp điệu buông lơ trong dòng thơ thứ hai tự chúng ám gợi một mùa thu u uất và mơ màng trên cái dòng đời phiêu du, li tán.

Giống nhưng khác với chủ nghĩa biểu trưng hay hình hiệu học, cấu trúc - chức năng luận của R. Jakobson đặc biệt quan tâm đến sự phát huy nghĩa tiềm tàng của âm trong nguyên lí song hành của thi ca. Rằng, âm gắn bó với



nghĩa không phải bao giờ cũng trực tiếp, có thể dưới góc nhìn đồng đại là võ đoán, nhưng trên chiều lịch đại chúng lại không võ đoán mà quan hệ với nhau gián tiếp theo một cách nào đó và giá trị tiềm tàng ấy sẽ bộc lộ rõ nét trong thi ca. “Không nghi ngờ gì nữa rằng thơ trước hết là “hình ảnh âm thanh” được lặp lại - R. Jakobson quả quyết - Âm thanh đến lượt nó không đơn giản chỉ là âm thanh. Những mưu toan quy những thủ pháp thơ như láy vần, láy âm hay nhịp thơ chỉ là vấn đề âm thanh thì đó là thứ lí luận tư biện tước bỏ bằng chứng thực tiễn. Sự chiếu nguyên tắc tương đương lên chuỗi tiếp nối có ý nghĩa rộng lớn hơn. Valéry nói về thơ như là về “sự phân vân giữa âm và nghĩa”. Cái nhìn này chân thực và khoa học hơn mọi quan niệm thiên về chủ nghĩa ngữ âm học biệt lập” [2, 130].

Nguyên tắc quan trọng mà Jakobson đặt ra là sự hiệp âm kéo theo hiệp nghĩa theo nguyên lí giao thoa của mọi quan hệ kết hợp: “Những từ tương đồng về âm thanh sẽ xích gần nhau về nghĩa” [2, 138]. Vần thơ chẳng hạn, chúng nối kết các chuỗi phát ngôn khác nhau và tự chúng kéo lại gần nhau để hoà hợp nhau trong những nghĩa thống nhất. Các hình thái lặp âm thanh khác điệp âm, điệp khúc, điệp nhịp... đều mang chức năng tương tự. Jakobson khái quát: “Nói ngắn gọn, sự tương đương trong lĩnh vực âm thanh được chiếu lên chuỗi tiếp nối như là nguyên tắc tổ chức bắt buộc, từ đó kéo theo tương đương về ngữ nghĩa; còn trên tất cả các cấp độ ngôn ngữ, mọi thành tố của chuỗi tiếp nối đều quy được về một trong hai kiểu so sánh tương liên mà Hopkins đã xác định một cách rất đạt là: “so sánh trên cơ sở tương đồng” và “so sánh trên cơ sở đối lập” [2, 133-134].

*Buồn xưa* của Nguyễn Xuân Sanh nổi tiếng trong *Xuân Thu nhã tập* hoàn toàn là sự quy chiếu theo nguyên tắc tương đương về ngữ âm trong nội bộ cấu trúc của bài thơ:

*Quỳnh hoa chiều đọng nhạc  
trầm mi*

*Hồn xanh ngắt chờ dấu xiêm y  
Rượu hát bầu vàng cung ướp hương  
Ngón hường say tóc nhạc trầm mi  
Lãng xuân*

*Bờ giữ trái xuân sa*

*Đáy đĩa mùa đi nhịp hải hà  
Nhài đàn rót nguyệt vú đôi thom  
Tỳ bà sương cũ đưng rừng xa*

*Buồn hương vườn người vai  
suối tươi*

*Ngàn mây tràng giang buồn  
muôn đời*

*Môi gợi mùa xưa ngực giữa thu  
Duyên vàng da lộng trái du người  
Ngọc quế buồn nào gợi tóc xưa  
Hồn xa chiu sách nhánh say sưa  
Hiển dăng*

*Hiển dăng quả bông hương  
Hoàng tử nghiêng buồn vẩy tóc  
mưa*

*Đường tàn xây trái buổi du dương  
Thời gian ơi tươi hận chìm tường  
Nguồn buồn lạnh lẽo thoát cung hơi  
Ngọt ngào nhớ chảy tự trăm phương.*

Cả bài thơ vang lên bằng những âm, vừa quen thuộc (vì những từ ngữ được dùng không mới), vừa xa lạ (vì chúng kết hợp bất quy tắc), vừa chết cứng (vì xuất hiện những từ ngữ đã thuộc từ ngữ), vừa sống động (vì những từ ngữ đang sử dụng); và chính sự tương tác giữa chúng đã chuyển cái quen thành lạ, cái chết cứng thành sống động. Chọn vần *i* ở khổ thơ thứ nhất và vần *a* ở khổ thơ thứ hai, sự đối lập xuất hiện rõ ràng giữa hai hệ



thống âm thanh khép và mở với hiệu ứng về một sự vận động từ lắng đọng đến lan toả: trầm tích của thời gian thăng hoa thành dư ảnh của không gian. Toàn bộ các khổ còn lại là các vần mang nguyên âm *ơ, ua, ơơ* nửa khép nửa mở như là một cách điều hoà sự đối lập có tính đột biến trên kia để đi đến sự thống nhất chủ âm. Vần bằng không dấu có giá trị thanh lọc những tạp âm tạo nên giai điệu cao và trong, nhẹ nhàng và thanh thoát; thay vần trắc làm "át âm" thường thấy trong thể thất ngôn bằng một số vần bằng mang thanh huyền như những nốt đệm trầm bổng sóng âm cao lên, giãn ra và vang xa. Và hiển nhiên, vần không chỉ là phương thức hoà thanh với sự cộng hưởng âm thanh mang tính nhạc mà còn tạo nên sự cộng hưởng về nghĩa. *Buồn xưa* là tiếng vọng của quá khứ kết nối với tiếng vang của hiện tại, lấy cái hiện hữu hôm nay gắn với cõi xa vời mộng ảo ngày xưa. Nhờ mối liên hệ ngữ âm theo nguyên tắc hài âm dẫn đến sự kết hợp có tính "cưỡng bức" về ngữ nghĩa, nói cách khác, các từ ngữ chứa hình ảnh tương chừng không có một lô gích tương quan phổ biến nào lại có khả năng gắn kết nhau nhờ các tương quan trong chuỗi ngữ âm. Thanh (*nhạc, hát, trầm, du dương*), sắc (*xanh, vàng, hường, tươi, ngọc*), và hương (*thơm, ngọt ngào*) hoà quyện trong những hợp thể đặc biệt để cho cái hữu thể bị tan hoà vào trong cái vô thể: *quỳnh-hoa-chiều-động-nhạc-trầm-mi, rượu-hát, cung-uớp-hương, trái-xuân-sa, mùa-đi, nhịp-hài hà, nhài-đàn, rót-nguyệt, vú đôi-thơm, tí bà-sương-cũ-đựng-rừng xa, vai-suối-tươi, ngực-giữa-thu, duyên-vàng, da-lộng, nhánh-say-sưa, vây-tóc-mưa, đường-tàn, xây-trái-buổi-du dương, tưới-hận-chìm-tường, thoát-cung-hơi...* Bề ngoài,

sự tổ chức các ngữ đoạn và câu theo cách ấy chẳng khác gì sự chấp vá một cách ngẫu nhiên các đơn vị âm thanh bất chấp lô gích ngữ nghĩa, nhưng bên trong là sự phối hợp có tính nguyên tắc với một hệ thống chông chát tương hoà các giá trị khu biệt. Hình - âm - sắc - hương của đàn - hát - nhạc - hoa - nguyệt - mây - suối - mi - mây - tóc - vai... cộng hưởng trong trạng thái nhất thể của vũ trụ để người thơ tìm thấy nỗi buồn huyền nhiệm mệnh mang của cuộc đời. Sự lạ hoá trong các hình thức kết hợp bất quy tắc của lối thơ tượng trưng này thường gây khó khăn cho nhận thức, nhưng chính nó chống lại thói quen tự động của sự quy chiếu giản đơn hiện thực để khơi sâu vào tưởng tượng, suy ngẫm nơi người đọc.

Đây là một đoạn thơ đặc sắc nhất của bài thơ *Tây Tiến* được Quang Dũng tổ chức theo lối nhạc thơ hiện đại:

*Sông Mã xa rồi Tây Tiến ơi  
Nhớ về rừng núi nhớ chơi vơi  
Sài Khao sương lấp đoàn quân mỏi  
Mường Lát hoa về trong đêm hơi  
Đốc lên khúc khuỷu dốc thăm thẳm  
Heo hút cồn mây súng ngửi trời  
Ngàn thước lên cao ngàn thước xuống*

*Nhà ai Pha Luông mưa xa khơi...*

Nguyên tắc tương đương về hình giai điệu, tiết tấu không được Quang Dũng thực hiện nghiêm ngặt như trong thi ca cổ điển, bởi vì luật bằng trắc hay thể quân bình giai điệu trong nội bộ các câu thơ đã bị bỏ qua, nhưng lại tồn tại hàng loạt các tương đương âm vị học. Có nghĩa là giai điệu không được thực hiện theo lối hài âm mà vận động theo hướng nghịch âm với thể quân bình trong cấu trúc tổng thể: một câu thơ dồn nhiều thanh bằng xen kẽ với một câu thơ dồn nhiều thanh trắc. Kiểu cấu trúc này tạo nên



độ căng của dòng chảy âm thanh, các ngữ đoạn âm thanh không điều hoà tức thời mà chênh vênh giữa cao và thấp, mạnh và nhẹ, trắc trở và bằng phẳng. Nguyên tắc tương đương chủ yếu được thực hiện bằng hình thức điệp vận, điệp nhịp với một sự tích tụ âm vị học mang năng lượng lớn để thực hiện chức năng chuyển nghĩa. Các câu thơ trong đoạn được bố trí vừa đối xứng vừa phi đối xứng. Cặp đối xứng thứ nhất tiếp liền nhau: *Sông Mã xa rồi/ Tây Tiến ơi - Nhớ về rừng núi/ nhớ chơi vơi*. Trường hợp này, đường nét giai điệu đối xứng ở những đơn vị âm thanh quan trọng trong tiết nhịp: T (Mã) << B (về), B (rồi) << T (núi), T (Tiến) >> B (chơi), và hiệp ở vần B *ơi* (*ơi, chơi vơi*) cuối mỗi câu. Câu thứ nhất nói về con sông, câu thứ hai nói về nỗi nhớ. Sự tích tụ âm vị /*ơ*/ (*ơ*) gây cộng hưởng âm thanh: đường nét giai điệu bay lên chơi vơi, mơ màng. Phép song hành đối xứng này đã chuyển nghĩa con sông Mã thành dòng tương tự chảy ngược về quá khứ, trập trùng và xa thẳm. Sông Mã cũng đồng nhất với con đường hành binh xa xôi dẫu vơi - *Con đường đáo nhậm xa như nhớ* (Tô Thùy Yên).

Cặp đối xứng thứ hai đối lập với cặp đối xứng thứ nhất và nằm trong thể cách quãng một câu: *Dốc lên khúc khuỷu/ dốc thăm thẳm - Ngàn thước lên cao/ ngàn thước xuống*. Âm điệu lẫn tiết điệu như bề gập lằm đôi đối lập hai chiều trên - dưới, cao - thấp. Ý niệm về con đường hành binh thực sự hiện ra với núi rừng trùng điệp: trên cao chót vót, dưới sâu hun hút.

Hiển nhiên âm chủ phải là những thanh bằng với hàng loạt các thanh không dấu, cao và trong, nhẹ và vang, bông bênh và lừng lơ: *ơi, chơi vơi, hoi, trời, khơi...* Các âm này tự động hiệp nghĩa bởi sự hoà hợp của âm,

chúng có nghĩa tự vị khác nhau nhưng cùng diễn tả sự mông lung của sương khói và sự mơ màng hư ảo của cõi mộng mơ. Âm điệu các câu thơ mang vần *ơi* này có chiều hướng tăng cấp: giảm lượng dần các tạp âm (các thanh trắc và thanh huyền) để tăng lượng các âm không dấu và thanh lọc gần như hoàn toàn trong một câu thơ cuối khổ: *Nhà ai Pha Luông mưa xa khơi...* Độ căng - dòn của những âm trắc đã được điều hoà bởi âm lơ - vang với dư âm kéo dài tương chừng vô tận. Con mưa xoa mờ cả núi đèo, chỉ còn không gian màu trắng bình lặng, mơ màng, ở đó hiện hình “nhà” thấp thoáng, gần gũi mà xa xăm, thực mà hư ảo. Rõ ràng trên bề nổi của dòng chảy âm thanh đã xuất hiện “dòng chảy ngầm về nghĩa” theo cách nói của Pope.

Pope từng kêu gọi các nhà thơ: “Âm thanh còn phải là tiếng vang của nghĩa” [2, 138]. Điều này mang lại cho nghiên cứu, phê bình thơ một sự vận dụng rộng rãi trên tinh thần cấu trúc - chức năng luận. R. Jakobson rút ra hệ luận: “Tâm quan trọng của mỗi quan hệ âm - nghĩa bắt nguồn từ sự chồng chất của cái tương đồng lên cái kề cận. Xu hướng biểu trưng hoá âm thanh, đó không nghi ngờ gì nữa là một quan hệ khách quan dựa trên quan hệ có tính thực tại giữa các cảm giác khác nhau bên ngoài, chẳng hạn giữa nhìn và nghe. Nếu các kết quả thu được trong lĩnh vực này đôi khi chưa thật rõ và còn gây tranh cãi thì đó trước hết là vì chưa có sự chú ý đúng mức đến phương pháp nghiên cứu tâm lý học và/hoặc ngôn ngữ học” [2, 139].

Nghĩa cấu trúc - chức năng, như vậy, không mâu thuẫn hoàn toàn với nghĩa biểu trưng hay hình hiệu học của âm, nó chỉ không đồng tình với sự quy chiếu giản đơn giữa ngôn ngữ với hiện thực bên ngoài, hơn nữa âm không chỉ là từ mà còn là nhịp điệu,



ngữ điệu, giọng điệu với toàn bộ hình thái kiến trúc trong hệ thống. Cũng như chức năng thơ không đối lập hoàn toàn với chức năng biểu thị mà lấy chức năng biểu thị làm bệ đỡ để nâng thể ưu trội của chức năng thơ. Các giải pháp đi tìm mối quan hệ giữa âm và nghĩa dù rơi vào những cực đoan khác nhau, nhưng cuối cùng lại gặp nhau ở một giao điểm nhất định. Thực ra, khi nhấn mạnh tính chất biểu trưng của thơ, Potebnja không quên khả năng phối hợp giữa các âm trong chuỗi nối tiếp để vật thể hoá các biểu tượng, “nhưng biểu tượng lại gắn với hoạt động, nên sự so sánh được thể hiện trong hình thức chuỗi tiếp nối thời gian” [2, 136]. R. Jakobson giải thích: “Mọi A tiếp nối với B đều là sự so sánh với B. Trong thơ, nơi mà sự giống nhau đặt chồng lên sự kế cận, mỗi hoán dụ trong một chừng mực nhất định đều là ẩn dụ, còn mỗi ẩn dụ đều mang màu sắc hoán dụ” [2, 137]. Nguyên tắc này làm cho thông báo thơ có dựa vào hiện thực bên ngoài (theo kinh nghiệm tri giác) nhưng quan trọng hơn là tự quy chiếu vào chính bản thân nó để tạo ra tính chất nước đôi (ambiguity) như một đặc tính tự nhiên, căn bản của thơ. W. Empson, trong *Bảy loại nghĩa mơ hồ* khẳng định: “Trò chơi đối với tính nước đôi bắt rễ trong bản chất thơ” [3]. Giá trị biểu trưng của âm là một tất yếu khi nó vượt qua giới hạn của một từ hay một đơn vị âm thanh độc lập và phát huy cao độ trong chuỗi âm thanh với hệ thống cấu trúc lớn hơn. Và như vậy, cũng như âm nhạc, âm thanh của ngôn ngữ thi ca là sự phối hoà âm thanh để mang nghĩa, tức là “những đơn vị nghĩa lớn” theo giải pháp kí hiệu học hoặc có thể phân cắt thành “những khối tạo nghĩa”, “những đơn vị đọc” (lexies) theo giải pháp giải cấu trúc sau này của R. Barthes.

### 3. Từ cấu trúc luận đến giải cấu trúc luận

#### 3.1. Cấu trúc mở và quan hệ đa chiều

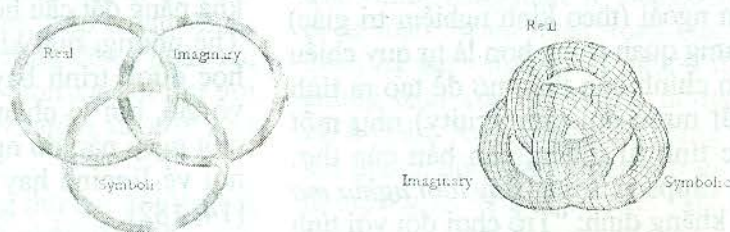
Các nỗ lực đi tìm nghĩa của thi ca nói chung, trong đó có mối quan hệ giữa âm và nghĩa chưa phải đã hoàn tất, thậm chí càng đi sâu vào kiến giải càng rơi vào trò chơi vô tận tích. Bởi lẽ, các nhà nghiên cứu hình thức chủ nghĩa, cấu trúc luận và kí hiệu học đến lúc cũng phải thú nhận: “Tác phẩm văn học theo cách nhìn của nhà phê bình, phải là một minh chứng có thể của một nền văn học “chuẩn”, tác phẩm không bao giờ hoàn toàn vô nghĩa, cũng không bao giờ hoàn toàn rõ nghĩa. Người ta có thể nói rằng tác phẩm tồn tại từ ý nghĩa lừng lơ: nó được giới thiệu với độc giả như một hệ thống cái biểu đạt được diễn đạt công khai nhưng lại né tránh khỏi độc giả với tư cách là một đối tượng được biểu đạt. (...). Một mặt, tác phẩm văn học có nhiều khả năng đặt câu hỏi về thế giới (...). Thế nhưng, mặt khác, tác phẩm văn học được trình bày như lời giải mã vô tận, bởi vì chẳng có lí do nào để một ngày nào đó người ta thôi không nói về Racine hay về Shakespeare” [14, 182].

Ngay khi ưu tiên cái nhìn đồng đại cho ngôn ngữ học cấu trúc, chính Saussure cũng không phủ nhận hoàn toàn ngôn ngữ học lịch đại. Một khi chấp nhận mặt đồng đại chỉ là lát cắt ngang của chiều lịch đại và ngược lại chiều lịch đại là sự nối tiếp và vận động liên tục của mặt đồng đại, thì hiển nhiên, ngôn ngữ không phải là một cấu trúc tĩnh tại mà luôn luôn vận động với các mối quan hệ đa chiều. R. Jakobson sớm nhận ra điều ấy khi tạo ra thể liên lập cấu trúc đồng đại và lịch đại của ngôn ngữ để tìm ra



các khả năng tạo nghĩa của hệ thống âm thanh trong văn bản thi ca: một đơn vị hay một ngữ đoạn âm thanh bao giờ cũng có quan hệ với những đơn vị hay những ngữ đoạn âm thanh ngoài nó, trước đó hoặc đồng thời trên nguyên tắc tương đồng hoặc dị biệt. Chính I.U. M. Lotman cũng thừa nhận điều ấy trên tinh thần cấu trúc - kí hiệu học: những ý nghĩa được hình thành không chỉ “bằng con đường chuyển mã hướng nội” (sự tương tác giữa các yếu tố bên trong hệ thống) mà còn “được hình thành bằng con đường chuyển mã hướng ngoại” (quan hệ với các yếu tố tương đương bên ngoài hệ thống). Mọi sự giải nghĩa dựa trên sự tương đương đều chỉ là một sự diễn dịch đi từ cái ảo này sang cái ảo khác: “Tính hiện thực, cái bị rã ra trên tập hợp những sự diễn giải trong hệ thống như vậy, là cái ảo. Từ quan điểm của tác giả, thì thực tại chỉ là kí hiệu, mà nội dung của nó là những sự diễn giải bất tận” [7, 81]. Còn M. Bakhtin khi nghiên cứu ngôn ngữ tiểu thuyết cũng đã nhận ra, ngôn ngữ không phải chỉ lược quy vào trong cấu trúc nội tại với tính hai mặt của kí hiệu: cái biểu đạt và cái được biểu đạt, mà ngay cả trên hai trục: hệ hình và ngữ đoạn, văn bản luôn luôn là một cấu trúc mở với quan hệ đa chiều: nó luôn đặt trong hệ thống với những văn bản trước đó, cùng thời và không có sự hoàn tất. Bản chất của ngôn ngữ, theo Bakhtin, là đối thoại: mọi phát ngôn hoặc kế thừa hoặc tranh chấp với những tiếng nói khác [6]. Bởi thế, ý nghĩa không nằm trong một hình thức ngôn ngữ định sẵn mà nằm ở giao điểm giữa các tiếng nói hoặc cùng chiều hoặc nghịch chiều. Sự giao thoa giữa các tiếng nói tạo nên hình thức đa thanh của ngôn ngữ mà tiêu thuyết hiện đại là hình thức tổ chức điển hình.

Trong mô hình cấu trúc RSI, J. Lacan xem quan hệ giữa *tương tượng*, *biểu tượng*, *hiện thực* như những vòng xoắn kép, có thể diễn đạt bằng hình ảnh Chúa ba ngôi vô đạo mà các thành viên của nó là *Kẻ lừa gạt*, *Kẻ vắng mặt* và *Kẻ không có khả năng* (Fraud, Absence and Impossibility):



Chỗ giao nhau của RSI cấu thành toàn bộ đời sống tinh thần của con người, dù có hay không trong một phương thức dồn nén hay trong những hiệu ứng khác nhau mà nó sinh ra - “chúng đều bao trùm lên toàn bộ lĩnh vực phân tâm học” (Evans, 132). Trong đó, hiện thực là cái không có khả năng: “Nó là cái không thể tương tượng, không thể hợp nhất trong lớp biểu tượng, không thể đạt tới trong bất kì phương thức nào”. Tương tượng là cái lừa dối, bởi vì “đó là lĩnh vực của sự nhận dạng vô thanh (nhưng có thể hữu thanh) và sự lí tưởng hoá, cái được dựng lên những khối hình ảnh kì quái và bản ngã; nó là trình độ căn bản nhất của ý niệm về chính mình, sự báo trước tính chủ quan”. Giữa hiện thực và tương tượng khác nhau ở chỗ: tương tượng có thể dùng đến sự diễn đạt bằng biểu tượng và nằm ở ranh giới giữa hiện thực và biểu tượng. Quan niệm của Lacan về biểu tượng như là “một chiều kích ngôn ngữ cơ bản” gọi đến sự khu biệt giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt của Saussure: biểu tượng thuộc lĩnh vực của cái biểu đạt, trong khi tương tượng thuộc lĩnh vực của cái được biểu đạt. Xem xét biểu tượng như là một hoán dụ theo thuật ngữ của Jakobson, Lacan



nối kết hoán dụ với trực kết hợp của ngôn ngữ, như là đối lập với trực thay thế. “Nếu ẩn dụ là một quá trình của sự thay thế, nhờ đó một cái biểu đạt đi đến đại diện cho một cái khác trong quan hệ với cái được biểu đạt định sẵn, sau đó hoán dụ hoàn toàn là một sự vận động lịch đại vượt qua vạch chắn của những cái biểu đạt khác nhau từ cái được biểu đạt. Trong sự tương phản với chiều vận động thẳng đứng của ẩn dụ, nó là một chiều vận động ngang chạy dọc theo chuỗi của sự biểu thị, vì “một cái biểu đạt liên tục dựa vào một cái khác trong một sự tri hoãn thường xuyên của nghĩa” (Evans, 114). Tâm điểm đầu tiên về mối quan tâm của Lacan về ngôn ngữ là sự phụ thuộc của biểu tượng vào chức năng hoán dụ - sự kết hợp có tính quy tắc của cái biểu đạt - làm cho nghĩa phát sinh. Ông nhấn mạnh sự trì hoãn (*deferral*) về nghĩa của hoán dụ mà nó được tổ chức trong trò chơi liên tục của những cái biểu đạt, liên quan đến sự vận động sẵn sàng của chuỗi những cái biểu đạt trên khắp những cái được biểu đạt như là *sự trượt* (*glissement*). Thứ bậc của sự vận động này dọc theo chuỗi biểu thị như một sự trượt làm nổi bật lối viết lại của Lacan về quan niệm Saussure đến mức quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt không dừng lại ở trạng thái ổn định mà trở thành bất định một cách sâu sắc [1].

Tính chất bất định của các mặt cấu trúc ngôn ngữ vốn đã tồn tại trong hình hiệu học của Peirce: “Bất cứ cái gì mà định rõ cái gì đó nữa (sự diễn dịch của nó - its interpretant) để quy vào một đối tượng mà tự nó quy vào (đối tượng của chính nó - its object) trong một cách giống nhau, thì sự diễn dịch này đang lần lượt thành một dấu hiệu, cứ thế triển khai đến vô cùng...

Nếu chuỗi diễn dịch liên tục đi đến một kết thúc, thì ít ra dấu hiệu bằng cách ấy được hoàn lại quá khứ còn dở dang” (*Elements of Logic*). J. Derrida phát triển tư tưởng này thành giải cấu trúc luận: “Cái gọi là “vật tự nó” (thing itself) luôn đã là một cái đại diện (representamen) được che chắn từ sự đơn giản của dấu hiệu mang tính trực giác. Chức năng của cái đại diện chỉ thực hiện bằng cách gia tăng một sự diễn dịch mà chính nó trở thành một dấu hiệu vận vận đến vô cùng. Sự tự nhận dạng của cái được biểu đạt che đậy tính liên tục của chính nó và luôn luôn vận động. Thuộc tính của cái đại diện là chính nó và một cái khác nó, được sản sinh như là một cấu trúc của sự tham khảo, bị thoát li ra khỏi chính nó. Thuộc tính của cái đại diện là không theo quy tắc, nghĩa là gần như vô điều kiện để nói về chính nó (*prope, proprius*). Cái được đại diện (*represented*) đã luôn luôn là một cái đại diện (*representamen*)” [1]. Như vậy, không có cái biểu đạt tất định cho một cái được biểu đạt tiền định mà chỉ có cái biểu đạt cho một cái biểu đạt khác và khai triển đến vô hạn. Vì thế, nghĩa, xét đến cùng không phải là cái được biểu đạt cố định nào đó của âm mà chỉ là một sự diễn dịch không hạn định các kí hiệu trên cả hai chiều thời gian và không gian. Thay thuật ngữ *hoãn* (*deferral*) và *trượt* (*glissement*) của J. Lacan, J. Derrida đề xuất thuật ngữ: *Differance* với hai nghĩa khác và *hoãn*. *Khác* là sự kết hợp trên trục thời gian như một nguyên tắc của chuỗi biểu thị. *Hoãn* là độ mờ của sự liên tưởng trên trục không gian theo nguyên lí tương đồng của sự đối chiếu, so sánh. Tính chất bất định này làm cho văn bản là một cấu trúc phi trung tâm, có thể tháo rời từng đơn vị nghĩa để tạo ra các hệ quy chiếu đa chiều trong



một hệ thống lớn hơn nó. Văn bản cuối cùng chỉ là diễn ngôn (discourse) trong tương quan giữa các diễn ngôn mà ý nghĩa của nó là vô hạn định do độc giả tìm thấy khi xác lập các mối tương quan ấy. Và như vậy, phân tích ngôn ngữ để tìm cái gọi là ý nghĩa của nó thực chất là dùng ngôn ngữ để biểu đạt cho ngôn ngữ - ý nghĩa do đó chỉ là một thứ siêu ngôn ngữ (metalinguage), và hệ quả là: phê bình tồn tại như một sản phẩm siêu hư cấu (metafiction).

Đứng về mặt âm thanh, thơ ca là một kiểu diễn ngôn mang *tính trùng ngôn* (double-voiced discourse) rõ nhất. Bởi vì âm điệu, thể điệu được lặp lại trên những hạt nhân cấu trúc cố sẵn của khuôn khổ âm luật. Và một khi sự lặp lại mang tính phổ biến - các nhà thơ chọn những hình thái âm thanh giống nhau để duy trì thể điệu - thì sự lặp lại ấy chỉ là *tiếng vọng* nối kết với những *tiếng vang* trước đó. Thơ Mới vẫn dùng thể thất ngôn, ngũ ngôn để tìm cách cải biến điệu ngâm trong cổ phong, Đường luật, hoặc dùng thể 3, 4 chân, lục bát, song thất lục bát để phục sinh những giá trị của điệu múa, hát dân gian. Tất nhiên, việc tái sử dụng ấy phải là sự cải biến có tính phá chuẩn, hoặc phá vỡ sự thuần nhất thể điệu, hoặc phủ định thì hiện tượng trùng ngôn ấy mới có tính đa thanh với hiện tượng lai ghép (hybridity) và nhại (parody).

### 3.2. Hiện tượng lai ghép thể điệu

Thơ ca, xét ở cấu trúc nội tại một văn bản, chủ yếu là hình thức tổ chức ngôn ngữ đơn thanh, điệu giọng, nhưng xét trên những bình diện khác rộng hơn - quan hệ giữa các văn bản, trong những thời điểm nhất định, vẫn xuất hiện tính chất đa thanh như một bản chất phổ quát của ngôn ngữ. Việc sử dụng điển tích, điển cố phổ biến trong

thơ phương Đông rõ ràng đã là một sự phá vỡ giới hạn văn bản, *lấy cái biểu đạt này biểu đạt cho một cái biểu đạt khác* ngoài văn bản tạo nên sự trùng phức về giọng điệu, nhạc điệu. Việc sử dụng lại âm điệu của ca dao cùng những mã văn hoá dân gian trong thơ Nguyễn Bính, tái hiện lại âm hưởng bi hùng của cổ phong cùng những mã văn hoá cổ điển trong thơ Đinh Hùng, Phạm Huy Thông... mà người ta hay gọi là phục cổ, thực chất là hiện tượng trùng ngôn hay liên văn bản của các diễn ngôn thi ca. Và khi hai dòng chảy âm thanh với hai kiểu hạt nhân cấu trúc khác nhau kết hợp nhau nảy sinh ra hiện tượng có tính lai ghép (hybridity) về mặt thể điệu cũng làm cho thi ca không còn là một cấu trúc đóng kín mà là một hệ thống mở với cấu trúc đa âm.

Hát nói hay ca trù truyền thống đã là một thể điệu điển hình của sự lai ghép ấy. Một bài hát nói mang trong mình nó nhiều ngữ đoạn âm thanh khác nhau: âm điệu của tục ngữ, ca dao pha trộn với cổ phong, Đường luật để gợi liên tưởng trực tiếp hoặc gián tiếp những văn bản thi ca khác ngoài nó:

Tầm Dương giang đầu dạ tổng khách,

*Duyên nước bèo gặp gỡ những chơi vơi.*

*Giữa dòng sông nước chảy trắng soi,*

*Dắt dứ cả sắc tài vào cuộc,*

Giai nhân tâm sự quy cảm trực,

Tài tử phong tao nhập tửu bôi.

*Nghे tiếng đàn bà rút ruột đời thôi,*

*Nghĩ mình luống thương vay cho kẻ khác.*

Hồng nhan tự cổ đa luân lạc,

Thái bút như kim bán lục trầm.

*Người trăm năm ngoảnh lại còn trăm năm,*



*Tài với sắc tính ra là ngộ cả.  
Quá ngán nhẽ người nằm thiên  
tài hạ,  
Cùng với lên chung một gánh sầu.  
Lệ tình há một Giang Châu.*  
(Ngô Thế Vinh, *Bến Tầm Dương*)

Âm hưởng *Tì bà hành* của Bạch Cư Dị vang vọng trực tiếp trong những câu thơ thất ngôn chữ Hán nhịp 4/3 đan xen pha trộn với những câu thất ngôn nhịp 3/4 của song thất lục bát Việt gọi cả bản dịch *Tỳ bà hành* của Phan Huy Vịnh làm cho hai lối thơ tưởng chỉ có thể tồn tại với hai văn bản - hai thể điệu khác nhau lại có thể pha trộn nhau. Các câu thơ tám chữ với nhịp 3/2/3 lần đầu tiên xuất hiện như là sự phát sinh từ sự lai ghép ấy để dung hoà hai kiểu nhịp điệu bị so lệch. Mặt khác, tiếng đàn của người kĩ nữ với nỗi buồn ai oán trên sông xưa cũng là một thứ văn bản - cái biểu đạt cho một nỗi lòng cũng được gọi lên một cách gián tiếp làm cho bài hát nói tồn tại như là giao điểm của nhiều văn bản hay quan hệ có tính liên văn bản. Nghĩa của bài thơ sẽ là sự tương tác bởi tiếng vang của những nghĩa đã tồn tại ở các văn bản trước đó.

Khi nhóm *Xuân Thu nhã tập* tuyên bố đi tìm *cái gì huyền ảo, tinh khiết, thâm thúy, cao siêu...* của âm thanh trong cõi huyền nhiệm của vũ trụ, họ đã buộc người đọc chấp nhận những tương tượng ngôn ngữ học bằng cách thoát li khỏi nghĩa thực dụng hàng ngày để vươn đến nghĩa cội nguồn sâu xa của những âm thanh trong quá khứ. Hệ quả, một bài thơ của dòng thơ này chông chát các hiện tượng trùng ngôn: âm thanh mời gọi âm thanh, cái hiện hữu liên lạc với cái xa vời để tạo nên một sự cộng hưởng giữa các chiều thời gian, không gian của dòng chảy âm thanh. *Màu thời gian* của Đoàn Phú Tứ cấu trúc bằng các ngữ đoạn âm thanh mang

hình thái nhạc điệu khác nhau: ngũ ngôn cổ phong, ngũ ngôn dân gian lẫn ngũ ngôn Đường luật, thất ngôn phá luật xen thất ngôn Đường luật, kể cả lối thơ 3 chân, 4 chân của thể điệu đồng dao, khi dùng liên vận, khi dùng cách vận, làm cho giai điệu, tiết tấu thay đổi liên tục. Mở đoạn, ngũ ngôn cổ phong hay Đường luật với lối phân nhịp chẵn trước - lẻ sau: *Sớm nay/ tiếng chim thanh/* để tiếp liền câu thơ 3 chữ nhịp lẻ: *Trong gió xanh/* và hoà hợp với câu thơ thất ngôn nhịp chuẩn của luật Đường: *Đều vương hương ám/ thoảng xuân tình/*. Tất nhiên, khi hai nhịp lẻ xuất hiện liên tục: *Tiếng chim thanh/ Trong gió xanh* sẽ dẫn đến hiện tượng trùng âm, kết hợp với liên vận bộ ba: *thanh/ xanh/ tình*, âm hưởng của đoạn thơ có cảm giác như lối *hát đuổi* (canon) trong kĩ thuật diễn xướng âm nhạc. Điệu ngâm cổ điển biến thành điệu hát tân thời. Điệu hát này kéo dài qua hai khổ tiếp theo bằng chính ưu thế của nhịp lẻ trước - chẵn sau của thất ngôn, ngũ ngôn thuần Việt:

*Ngàn xưa không lạnh nữa/ - Tân Phi/*

*Ta lặng/ dâng nàng/*

*Trời mây/ phàng phất/ nhuốm thời gian/*

*Màu thời gian/ không xanh/*

*Màu thời gian/ tím ngắt/*

*Hương thời gian/ không nồng/*

*Hương thời gian/ thanh thanh/*

Câu thất ngôn mở đoạn không ngắt nhịp theo luật cổ điển mà ngắt nhịp theo thể hát nói: chẵn - lẻ - chẵn: *Ngàn xưa/ không lạnh nữa/ - Tân phi* để tương hoà với câu thơ thuần nhịp chẵn kế tiếp: *Ta lặng dâng nàng*. Sự xen kẽ duy nhất một câu thất ngôn mang nhịp Đường luật: *Trời mây phàng phất/ nhuốm thời gian/* chỉ nhằm mục đích lấy nhịp lẻ hoàn tất



một ngữ đoạn ngâm trước khi chuyển hoàn toàn sang điệu hát với thể song song của các ngữ đoạn phân nhịp một lẻ một chẵn giống nhau: *Màu thời gian/ không xanh/ - Màu thời gian/ tím ngắt/ - Hương thời gian/ không nồng/ - Hương thời gian/ thanh thanh/*. Cách gieo vần ôm (abca) kiểu thơ Tây cùng với phương thức điệp cú đã tạo nên sự cộng hưởng giữa hương thời gian và màu thời gian, cộng hưởng âm thanh dẫn đến cộng hưởng ngữ nghĩa: hương vị và màu sắc được nhất thể hoá trong cái ý niệm trừu tượng là thời gian. Ngữ đoạn sau thuần nhất thể điệu ngâm cổ điển:

*Tóc mây một món/ chiếc dao vàng/  
Nghìn trùng e lệ/ phụng quân vương/  
Trăm năm tình cũ/ lia không hận/  
Thà nép mày hoa/ thiếp phụ chàng/*

Không cần biết Tần Phi là ai, chỉ biết rằng dư âm những khúc ngâm mơ hồ xa vắng đâu đó trong cõi ngàn xưa còn vọng lại - chuyện muôn đời của những phận hồng nhan nơi cung cấm. Thời gian tưởng chỉ là cái một đi không trở lại với ấn tượng sắc màu - hương vị phối phai nhưng thời gian cũng lại là nơi lưu đọng những nỗi niềm muôn thuở. Kết thúc bài thơ lại là một sự chuyển điệu, tái hiện lại khúc hát mang nhịp điệu, âm hưởng trữ tình của lối thơ dân gian thuần Việt:

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

Các tương đương và đối lập: *duyên - tình, trăm năm - một thuở, đứt đoạn - còn hương, hương thời gian - màu thời gian, thanh thanh - tím ngắt* gây ra sự cộng hưởng trập trùng của sóng âm: ngập ngừng và lan toả, nén dồn và vang xa như chính cái nhịp điệu khả biến của thời gian.

Vẫn là lối lai ghép các hình thái cấu trúc khác nhau, nhưng Đoàn Phú Tứ đã có công làm mới bằng cách tự do hoá thể điệu ca trù độc đáo của thi ca Việt.

### 3.3. Hiện tượng nhại thể điệu

Khi nhà thơ ý thức chống lại cái sáo mòn, cũ kỹ, thì ngôn ngữ thơ tự nó là một hoạt động đổi thoai, nó nhại cái đã đi qua và mở màn cho một cái gì đang sắp sửa. Bài hát nói của Tú Mỡ giễu cợt ngôn ngữ khuôn sáo, ước lệ của thi ca cổ điển:

*... Cây tươi tốt, lá còn xanh ngắt,  
Bói đâu ra lác đác lá ngô vàng,  
Trên đường đi nóng dẫy như  
ngô rang,  
Cánh tuyết phủ mơ màng thêm  
quái lạ...*

Mấy dòng thơ thất ngôn khinh mạn của Lưu Trọng Lư cũng mang tính chất nhạo báng, phủ định khuôn khổ thi luật một thời:

*Nấn nót miễn sao nên bốn vế,  
Chẳng thơ thì cũng cóc cần thơ...*

Đó là những hình thức đổi thoai diễn ra từ cuộc đổi đầu cũ - mới trong buổi đầu khai sinh một thời đại mới trong thi ca.

Những bài thơ của Thâm Tâm, bề ngoài tưởng phục cổ, nhưng bên trong là nhại cổ. Nhà thơ hay dùng thể hành với âm hưởng bi tráng rất cổ xưa, nhưng lại lấy cái bi của buổi giao thời phủ định chất tráng ca đã một đi không trở lại. “Đưa người ta không đưa qua sông - Sao có tiếng sóng ở trong lòng? - Bóng chiều không thắm không vàng vọt - Sao đây hoàng hôn trong mắt trong?” (Tống biệt hành). Những *sông, sóng, bóng chiều, hoàng hôn* có thể trong quá khứ gắn liền với một ngữ cảnh cụ thể của một cuộc tiễn đưa nào đó, nhưng đi vào trong thơ Thâm Tâm đã trở thành một chu



cảnh văn hoá (cultural context), và cái chu cảnh văn hoá tưởng chừng như một thiết chế trong các diễn ngôn thuộc mô típ tổng biệt đã bị phá hủy bởi các phủ định từ “không”. Sự phủ định này đã trở thành ý thức trong tổ chức âm điệu các bài hành của Thâm Tâm: âm hưởng hào hùng chỉ là cái vỏ giả tạo để khơi sâu vào bí ẩn của cái bi trong thế giới nội tâm: “tiếng sóng ở trong lòng” và “hoàng hôn trong mắt trong”. Tính nhân văn của thời đại mới là nỗi đau của cái tôi: “*Trường đình phá bỏ từ xưa - Đất này sạch khi tiễn đưa cay sè*” (Tráng ca), chứ không phải hào khí Kinh Kha phi bản ngã “*Tráng sĩ nhất khứ hề, bất phục hoàn*”: “*Sông Hồng chẳng phải xưa sông Dịch - Ta ghét hoài câu nhất khứ hề*” (Vọng nhân hành)...

Nghĩa của một bài thơ, do đó, không nằm bên trong cái biểu đạt nữa mà nằm ở quan hệ giữa các diễn ngôn. J. Kristeva gọi đó là quan hệ có tính liên văn bản (intertextuality). Theo Kristeva, một văn bản, xét trong một hệ thống văn hoá lớn, ít khi được hình thành từ những ý đồ sáng tác riêng tư của người cầm bút mà chủ yếu là “từ những văn bản khác đã hiện hữu trước đó: mỗi văn bản là một sự hoán vị của các văn bản, nơi lời nói từ các văn bản khác gặp gỡ nhau, tan loãng vào nhau và trung hoà sắc độ của nhau. Nói cách khác, không có văn bản nào thực sự cô lập, một mình một cõi, như một sự sáng tạo tuyệt đối: văn bản nào cũng chịu sự tác động của văn bản văn hoá (cultural text), cũng chứa đựng ít nhiều những cấu trúc ý thức hệ và quyền lực thể hiện qua các hình thức diễn ngôn khác nhau trong xã hội. Hậu quả là, từ hay văn bản nào cũng là một giao điểm nơi ít nhất là một từ hay một văn bản khác được đọc. Là giao điểm (intersection) nghĩa là, khác với điểm (point), không cố định” [6].

Trên tinh thần giải cấu trúc, R. Barthes đề xuất phương pháp tháo rời cấu trúc thành “những khối tạo nghĩa” hay “những đơn vị đọc” (lexies) để truy tìm nghĩa trong mối tương quan với những đơn vị đọc khác. Chẳng hạn, đoạn mở đầu bài thơ *Tổng biệt hành* đã được nói đến ở trên: “*Đưa người ta không đưa qua sông - Sao có tiếng sóng ở trong lòng? Bóng chiều không thăm không vàng vọt - Sao đây hoàng hôn trong mắt trong?*” là một đơn vị đọc với các kí hiệu ở dạng mã: “sông - sóng”, “bóng chiều - hoàng hôn”. Những mã này liên kết lỏng lẻo với những mã khác trong toàn bộ bảng mã của văn bản: “con đường nhỏ - chí nhóm”, “sen”, “lệ”, “lá bay”, “hạt bụi”, “hơi rượu say”. Chúng chỉ liên hệ với vô số những mã khác trong văn hoá truyền thống: những dòng sông, con sóng, bến đò, bóng chiều, hoàng hôn... mà ta thường gặp trong các cuộc chia li ở thi ca cổ. Nhưng chính âm hưởng của giai điệu, tiết tấu mới gọi lên những nghĩa thực sự cho chúng. Sự song hành ngữ âm kéo theo sự song hành cú pháp ở dạng *không... sao có...*, mang nghĩa phủ định và khẳng định, cả quyết và hồ nghi làm cho cái đã từng tồn tại trở thành không tồn tại, cái bên ngoài chuyển vào cái bên trong, cái thực trở thành hư ảo. *Dòng sông, bóng chiều* biến mất để thay thế thành *sóng ở trong lòng* và *hoàng hôn trong mắt trong* - cuộc chia li diễn ra ở nội tâm với bao nhiêu nỗi niềm xao động của buổi giao thời. Cũng không khó nhận ra ở đoạn tiếp theo với ngữ đoạn âm thanh: *Chí nhóm chưa về bàn tay không* như một sự diễn dịch âm hưởng bài hát Kinh Kha: “*Tráng sĩ nhất khứ hề, bất phục hoàn*”, kể cả sự diễn dịch *Chinh phụ ngâm*: “*Chí làm trai dặm nghìn da ngựa - Gieo Thái Sơn nhẹ*



tựa hồng mao"... Nhưng đến khi Thâm Tâm chen vào một ngữ đoạn âm thanh giống như khẩu khí tuồng chèo: "Ba năm mẹ già cũng đừng mong", thì sự diễn dịch ấy đã trở thành cường điệu quá lộ khẩu khí anh hùng cổ điển. Khúc ca li biệt bề ngoài tưởng phục cổ lại trở thành nhại cổ.

Nguyên tắc phân giải này rất dễ dàng áp dụng cho mọi trường hợp như hình thức sử dụng điển tích, điển cố, và đặc biệt là các văn bản sử dụng các loại mã hay những kí hiệu đã được sử dụng ổn định và rộng rãi trong văn hoá truyền thống. Điều quan trọng là một đơn vị âm thanh phải tương ứng với một đơn vị ngữ nghĩa, bằng cách này hay cách khác có quan hệ song trùng với những gì trước đó hoặc đồng thời để tạo nên bản hoà âm (đa thanh - cùng chiều) hay nghịch âm (đa thanh nghịch chiều) với bản tổng phổ văn hoá chung của dân tộc hoặc nhân loại.

Khuynh hướng giải cấu trúc về ngữ nghĩa của văn bản ngôn từ đã mở đường cho sự phát sinh của chủ nghĩa hậu hiện đại. Sự tháo rời hay phân mảnh cấu trúc và quan hệ liên văn bản nhấn mạnh vào tính chất phi trung tâm của cấu trúc đã tạo tiền đề cho lối thơ hậu hiện đại với hai đặc điểm: sự phân tính đối với hấp lực của những âm điệu quen thuộc để tạo ra những âm điệu mới hơn; hoặc giễu nhại những âm điệu đã có để chứng minh một sức mạnh mới trong sáng tạo nghệ thuật. Thủ pháp "siêu hư cấu" và "cắt dán" hay "giễu nhại" trở thành phổ biến trong thi ca hậu hiện đại.

## TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. J., Derrida (1967), *Of Grammatology*, John Hopkins University Press, 1974.
2. Trịnh Bá Đình, Chủ nghĩa cấu trúc và văn học, *Văn học, Trung tâm nghiên cứu quốc học*, 2002.
3. W., Empson, *Seven types of ambiguity*, New York, 1955.
4. R., Jakobson, *Six Lectures on Sound & Meaning*, MIT Press, Cambridge, Mass, 1937, <http://www.marxists.org>
5. R., Jakobson, *Language in Literature*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1987.
6. J., Kriteva, Bakhtin, *Word, Dialogue and Novel, Desire in Language: A R., Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford: Basil Blackwell, 1980.
7. IU. Lotman, *Cấu trúc văn bản nghệ thuật*, Nxb ĐHQG, H., 2007.
8. Nhiều tác giả, *Nghệ thuật như là thủ pháp, Hội nhà văn, Hà Nội*, 2001.
9. Nhiều tác giả, *Xuân Thu Nhã tập, Văn học, H.*, 1991.
10. Huỳnh Như Phương, *Trường phái hình thức Nga*, Nxb ĐHQG Tp Hồ Chí Minh, 2007.
11. S., Ross, *A Very Brief Introduction to Lacan*, The University of Victoria Press, 2002.
12. F., Saussure, *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương*, Cao Xuân Hạo dịch, Nxb KHXH, H., 2005.
13. V.M. Solncev, *Về các huyền thoại ngôn ngữ học*, T/c Ngôn ngữ, Số 1, tr. 13-19, 1992.
14. Lộc Phương Thủy, *Lí luận - phê bình văn học thế giới Thế kỉ XX, Tập 2*, Nxb GD, H., 2007.
15. J., Willingham, *The New Criticism: Then and Now*, Contemporary Literary Theory, Macmillan, p.24-59, 1989.