

QUÁ TRÌNH VIỆT HOÁ THI PHÁP HÁN TRONG THI CA VIỆT ĐẾN ĐẦU THẾ KỈ XX

TS CHÂU MINH HÙNG

1. Một ngàn năm là hơn mười đời người, có thừa thời gian cho sự diệt vong hoặc những biến đổi sinh học, nhưng hơn cả ngàn năm Bắc thuộc, người Việt vẫn không bị Hán hóa trong chừng mực bảo tồn bộ gen dân tộc tính của mình. Trung tâm hoạt động văn hóa của một dân tộc là ngôn ngữ, dù bị kiểm soát bởi guom giáo và hàng rào quyền lực của các đế chế Trung Hoa, người Việt vẫn duy trì tiếng nói của mình, thậm chí còn Việt hóa thứ ngôn ngữ quyền lực kia để chứng tỏ khả năng nội sinh bất khả khuất phục của một dân tộc.

Trong trường hợp bất khả kháng, ông cha ta phải dùng văn tự Hán để giao tiếp và sáng tạo văn chương, tất nhiên, đó là nguy cơ bị Hán hóa nhanh nhất - vốn từ Việt cổ mất dần để thay thế một lượng lớn từ Việt gốc Hán cùng với sự lệ thuộc khuôn khổ luật tắc của văn chương Hán học. Một diễn ngôn chính thống thường dựa vào quyền lực để tạo nên xác tín về chân lí, M.Foucault khái quát sâu sắc cái song đề triết học ấy, nhưng một khi quyền lực rệu rã, mọi xác tín do nó dựng lên tất yếu đi đến nguy cơ sụp đổ [6]. Con đường Hán hóa ngôn ngữ

Việt bị đổi chiều thành Việt hóa và có khi bị phủ định để tạo nên những diễn ngôn đối lập. Sử dụng tinh hoa văn hóa của đối phương kết hợp với sức mạnh nội sinh của dân tộc để tạo nên sức đề kháng mạnh mẽ chính là bí quyết sinh tồn của người Việt.

Các sử gia, các nhà văn hóa, ngôn ngữ học có thể chứng minh trên nhiều phương diện khác nhau, bài viết này chỉ tập trung vào vấn đề âm luật học thi ca, một bình diện mang tính pháp chế về nghệ thuật đã tương chừng hoàn tất trong quá trình Hán hóa sau ngàn năm Bắc thuộc.

1.1. Sự đối lập giữa thi pháp Hán và thi pháp Việt diễn ra khá rõ ràng, mặc dù trong quá trình vận động có sự tương tác và xâm nhập lẫn nhau. Thơ ca, ở điểm khởi phát của nó là nghệ thuật âm thanh, và luật thơ, xét đến cùng là trò chơi với những nguyên tắc cấu trúc của giai điệu, tiết tấu âm thanh.

Các nhà hình thức Nga xem lịch sử thơ ca là lịch sử vận động và thay thế các *chủ âm* [4, 196]. Chủ âm là nhân tố quyền uy thống trị các nhân tố khác trong cùng một hệ thống và

chính nó khu biệt các giá trị âm học. Điều này có ý nghĩa quan trọng khi xem xét sự vận động của các chủ âm Việt vào trong hệ thống thi pháp Hán làm biến đổi các giá trị của nó trong tiến trình lịch sử thi ca Việt.

Về giai điệu, cùng là ngôn ngữ đơn lập và điệu tính, nhưng âm tiếng Hán chỉ có 4 thanh: bình, thượng, khứ, nhập; trong khi tiếng Việt có đến 6 thanh: ngang, huyền, sắc, hỏi, ngã, nặng, chưa kể sự thay đổi thang bậc rõ ràng trong cấu trúc ngữ âm ở các từ mang các thanh điệu ấy. Sự lệch pha có tính tiền định này làm cho tiếng Việt và tiếng Hán khó đồng hóa hoàn toàn; và nơi trò chơi ngữ âm được hình thành như thơ ca chỉ đi đến một sự đồng hóa ngoại biên ở cái gọi là luật bằng trắc, trong khi âm luật thi

ca Việt còn phải tính đến luật cao thấp và những luật khác theo cơ chế hòa thanh. Chẳng hạn, trong song thất lục bát, một thể thơ Việt đã được chuẩn hóa thi luật đến mức có thể tương đồng với âm luật của thi pháp Hán thì vẫn xuất hiện những dị biệt:

Thuở trời đất nổi cơn gió bụi

*Khách má hồng nhiều nỗi truân
chuyên*

Xanh kia thăm thăm tầng trên

Vì ai gây dựng cho nên nỗi này?

(Đoàn Thị Điểm, *Chinh phụ ngâm*)

Nếu chú ý những từ có tính chất định vị (điểm nhấn) cho tiết tấu của dòng thơ thì sự đối lập cao thấp đóng vai trò tương đương như sự đối lập bằng trắc:

Vị trí	1	2	3	4	5	6	7	8
Dòng thơ								
Dòng thất 1	0	0	T	0	B	0	T (v)	
Dòng thất 2	0	0	B↓/↑	0	T (v)	0	B↓/↑	
Dòng lục	0	B	0	T	0	B (v)		
Dòng bát	0	B	0	T	0	B↓/↑(v)	0	B↓/↑

(0: tùy ý, B: bằng, T: trắc, B↓: bằng thấp, B↑: bằng cao, v: hiệp vần)

Thi pháp thuần Việt vận động theo cơ chế tự nhiên của luật hòa thanh hơn là sự sắp xếp một cách lí tính theo khuôn khổ âm luật định sẵn. Cho nên trừ số ít những âm tiết được ấn định cho sự đối lập cần thiết, những khoảng trống (0) xuất hiện khá nhiều cho sự tự do của dòng chảy âm thanh. Sự tự

do này đạt đến cực đại khi sự đối lập bằng trắc được thay bằng luật cao thấp, lấy sự đối lập cao thấp làm chủ âm mà ta sẽ gặp ở các nhà Thơ Mới sau này.

Tiết tấu là hạt nhân cấu trúc thi ca cũng có những dị biệt khá lớn giữa thi pháp Hán và thi pháp Việt. Trên con đường chuẩn hóa thi luật, người

Hán tự bài trừ sự nhịp nhàng của điệu múa và sự ngân nga của điệu hát trong Kinh Thi mà chỉ chú trọng sự điều hòa chẵn lẻ của nguyên lí âm dương để làm nên thể điệu ngâm bác học. Câu thơ ngũ ngôn và thất ngôn trở thành giới hạn cuối cùng cho sự chuẩn hóa ấy để có được thứ nhịp điệu chuẩn mực chẵn trước - lẻ sau:

*Chúng điếu/ cao phi tận/
 Cô vân/ độc khứ nhàn/
 Tương khan/ lưỡng bất yếm/
 Duy hữu/ Kính Đình san/*

(Lý Bạch, *Độc tọa Kính Đình san*)

*Nguyệt lạc/ ô đề/ sương mãn thiên/
 Giang phong/ ngư hỏa/ đối sầu miên/*

*Cô Tô/ thành ngoại/ Hàn San tự/
 Dạ bán/ chung thanh/ đảo khách thuyền/*

(Trương Kế, *Phong Kiều dạ bạc*)

Nếu phân xuất nhịp chẵn hoặc lẻ thành hai hình thái dị biệt, chúng ta dễ nhận ra sự đối lập có tính quy luật của thi pháp Hán và thi pháp Việt. Hình thái câu thơ mang số lượng âm tiết chẵn của người Việt không có giới hạn cuối cùng. Có thể ngắt dòng dứt khoát 2, 4 âm tiết như điệu múa của đồng dao, hoặc kéo giãn thành 6, 8 âm tiết hoặc nhiều hơn như điệu hát của ca dao, dân ca. Trong một ô nhịp chẵn, các đơn vị âm thanh luôn có trường độ bằng nhau, và chúng có khả năng biến động: nhịp nhàng đung

đưa hoặc ngân nga lan tỏa tùy theo thể điệu:

Có thể nhịp nhàng đung đưa theo điệu múa của đồng dao:

*Dung dăng dung dè
 Dắt trẻ đi chơi
 Đến cửa nhà trời
 Lạy cậu lạy mợ
 Cho cháu về quê
 Cho dê đi học
 Cho cóc ở nhà
 Cho gà bới bếp*

Có thể ngân nga lan tỏa theo điệu hát của ca dao dân ca:

*Mẹ ra đi mà cửa song loan trên
 đóng dưới cài*

*Anh thương em chi cho lắm thì
 cũng đứng ngoài ngõ vô...*

(Hò già gạo miền Trung)

Với bội số chẵn và hệ vắn lưng bất định, trường độ của các âm tiết trong câu thơ có thể biến dịch tùy theo sự phân nhịp. Một câu thơ sáu chữ có thể phân nhịp 3/3 hoặc 2/2/2, câu thơ tám chữ có thể phân thành 2/2/2/2 hoặc 4/4, thậm chí 5/3 hay 3/3/2... Hệ quả, khi diễn tấu câu thơ nhịp chẵn có thể dịch chuyển sự phân nhịp với khả năng co giãn của các âm tiết:

*Chiều chiều/ trước bến Văn Lâu/
 Ai ngòi/ ai câu,/ /
 Ai sầu/ ai thăm,/ /
 Ai thương,/ ai cảm,/ /*

Ai nhớ,/ ai mong/

Thuyền ai/ thấp thoáng bên sông/

*Đưa câu mái dẫy/ chạnh lòng
nước non/*

(Ca Huế)

Kiếp hồng nhan/ có mong manh/

*Nửa chừng xuân/ thoát/ gãy cành/
thiên hương/*

(Nguyễn Du, *Truyện Kiều*)

Trong khi đó, nhịp lẻ có ưu thế tạo xung lực bên trong, nhưng độ dài của các đơn vị âm thanh chừng như bất biến: độ co giãn tận cùng cũng chỉ dừng lại trong 3 âm tiết. Cho nên, trong cái mô hình chẵn trước - lẻ sau, sự biến nhịp chỉ xuất hiện ở ô nhịp chẵn đầu, hoặc 2/2/3 hoặc 4/3, trong khi đó nhịp lẻ /3/ cùng với vận chân cố định ở cuối dòng thơ đóng vai trò chủ âm đã chế ngự hoàn toàn những biến tấu nảy sinh để hoàn tất cấu trúc bất khả biến của thể điệu ngâm bác học.

Đó cũng là lí do vì sao câu thơ thất ngôn trong song thất lục bát của người Việt, bề ngoài tưởng có họ hàng với câu thơ thất ngôn của người Hán nhưng thực chất có gốc từ ca dao Việt, đã chọn hướng ngược lại với mô hình lẻ trước - chẵn sau, lấy nhịp chẵn làm chủ âm:

Quyền họa phúc/ trời tranh mất cả/

Chút tiện nghi/ chẳng trả phần ai

(Nguyễn Gia Thiều, *Cung oán ngâm khúc*)

Sự tự do co giãn của nhịp chẵn cuối dòng cho phép không hoàn tất

một âm đoạn độc lập như điệu ngâm của thi pháp Hán và tạo ra khả năng nối liền tự nhiên với câu thơ lục bát sau đó của điệu hát dân gian Việt.

Xét về âm luật, người Việt có thể học tập người Hán rất nhiều điều, nhưng căn nguyên của tính tự do sáng tạo vẫn tiềm ẩn ngay việc điều chỉnh thi luật của mình. Đó là thứ luật chơi không câu nệ hình thức, quy phạm mà vẫn tự do bởi bản tính tự nhiên, hồn nhiên của tâm hồn Việt. Các nhân tố chủ âm Việt: đối lập cao thấp trong sự kết hợp giai điệu và tùy biến của nhịp chẵn trong tiết tấu sẽ làm thay đổi các giá trị âm học trong quá trình người Việt sử dụng thi pháp Hán.

1.2. Không thể phủ nhận thi pháp Hán đã đi suốt chiều dài lịch sử thi ca Việt và chiếm địa vị chính thống cho đến đầu thế kỉ XX. Luật thơ, cũng như mọi thứ luật khác trong đời sống, là một thứ diễn ngôn được thể chế hóa, đối với người Hán, nó như một thứ công cụ ràng buộc các sáng tạo cá nhân vào khuôn khổ, phép tắc chung. Tất nhiên, cũng không thể phủ nhận luật thơ cũng như mọi thứ điều luật khác không chỉ có cưỡng chế mà còn tự nguyện. Người Việt có lúc làm thơ theo thi pháp Hán như là thi pháp của chính mình, nhưng một cách vô thức, sự "nổi loạn" của các diễn ngôn thi ca là điều có thật. Trong sự vận động của thi ca Việt, ngoài học tập cổ phong tự do của các nghệ sĩ lớn Trung Hoa, người Việt còn có sẵn một kho tàng văn chương bình dân đa dạng làm động lực nội sinh cho sự đảo ngược

chiều hướng Hán hóa thành Việt hóa trong cả mấy ngàn năm nấp dưới bóng thiên triều.

Động lực nội sinh ấy chính là một thứ vô thức tập thể mà quyền lực không thể kiểm soát được. Nó có thể bị kiềm chế nhưng không bị tiêu hủy, bị phủ định mà vẫn mạnh nham và bộc phát như một thứ triệu chứng tinh thần mang tính nhân loại. Ở cấu trúc ngôn ngữ phân tâm học, J.Lacan chỉ ra, “các luật lệ về cơ bản là một quy trình cho sự điều chỉnh những quan hệ xã hội...”, “nó dồn nén dục vọng cá nhân và tạo ra thứ mặc cảm Oedipus” để “vô thức ngôn ngữ nảy sinh những cấu trúc diễn ngôn chống lại quyền lực” [8]. Mặc dù chữ viết đóng một vai trò hết sức quan trọng trong việc lưu giữ và duy trì trật tự của hoạt động ngôn ngữ, nhưng việc người Hán dùng thế mạnh của kí tự để Hán hóa ngôn ngữ của các dân tộc bị lệ thuộc trong khu vực lại không thể thay đổi được cái gốc của ngôn ngữ là âm thanh. Sự phản biện của J.Derrida đối với F.Saussure về vai trò của kí tự không đủ sức thuyết phục khi đặt dưới góc nhìn này. Triết gia giải cấu trúc này nghi ngờ rằng kí tự không phải là công cụ của âm thanh mà có khi song hành với âm thanh, thậm chí làm biến đổi âm thanh [3]. Trong khi người Việt, cũng như các dân tộc khác trong vùng như Nhật Bản, Hàn Quốc, một cách hiển nhiên chỉ sử dụng kí tự của người Hán làm công cụ cho ngôn ngữ của mình. Các nhà ngôn ngữ học đã chứng minh một cách đầy đủ rằng cùng một kí tự - dù là kí tự tượng hình với nghĩa

được ấn định trước - nhưng âm đọc và kéo theo nghĩa mà người Việt, người Hàn, người Nhật đã sử dụng khác nhau. Và nữa, chính kí tự biểu hình đó lại có xu hướng biểu âm với bằng chứng là người Việt lợi dụng nó sáng tạo ra chữ Nôm để lưu lại tiếng nói của mình.

Sự sáng tạo và hoàn chỉnh chữ Nôm có thể lâu dài nhưng không đồng nghĩa với sự ra đời muộn màng của nền văn chương chữ Nôm. Thơ Nôm hàn lâm có thể ra đời từ rất sớm, những gì chúng ta có được tưởng chừng ít ỏi trong buổi đầu khai sinh văn học viết chỉ vì do chưa có thứ kí tự hoàn chỉnh để lưu giữ nó. Nhưng văn học dân gian, một kiểu văn học thuần Nôm không cần dựa vào sức mạnh của quyền lực và ưu thế của kí tự, chỉ tựa vào âm thanh để tồn tại vẫn độ sức lâu bền với nền văn chương Hán học đầy quyền uy kia. Và chính nền văn chương này đã làm chỗ dựa để các thiên tài thi ca Việt Nam từng bước Việt hóa nền tảng thi luật được xem là mẫu mực của thi ca chính thống.

Lối thơ Nôm thất ngôn xen lục ngôn phổ biến trong thơ Nguyễn Trãi, Nguyễn Bình Khiêm đã là một bước đột phá làm thay đổi thế tề chỉnh của luật Đường. Không đơn thuần chỉ là sự thay đổi hình thức mà quan trọng hơn là sự vận động bên trong cấu trúc. Câu thơ thất ngôn luật Đường, hầu như bất khả biến với một kiểu giai điệu và tiết tấu do luật bằng trắc, niêm, đối và nguyên tắc phân nhịp được ấn định trước. Nhưng một cách khiêm nhường, khi xen vào trong cái cấu trúc tưởng chừng bền vững đến không thừa không thiếu ấy, câu thơ lục ngôn của

Nguyễn Trãi, Nguyễn Bình Khiêm đã thay đổi rất tự do cả sự phối âm bằng trắc lẫn nhịp:

Mắt hòa xanh/ đầu dễ bạc/

Lung khôn uốn/ lộc nên tù/

(Nguyễn Trãi, *Quốc Âm thi tập*)

Muốn vô nhai,/ khôn lẽ được/,

Ởn phi phận,/ khá đều phân/.

(Nguyễn Bình Khiêm, *Bạch Vân quốc ngữ thi*)

Lối câu trúc này gần với dạng tiểu đối trong tục ngữ dân gian hơn là hình thái đối của thi pháp Hán. Nhưng đến cách chuyển đổi phân nhịp chẵn 2/2/2 hoặc 2/4 trong các câu thơ lục ngôn sau thì không còn nghi ngờ về khả năng Việt hóa khá tự do bằng chủ âm Việt ngay trong lòng cấu trúc của thi pháp Hán:

Cơm ăn/ chẳng quản/ dưa muối/

Áo mặc/ nài chi/ gấm thêu/

Danh thơm/ một áng mây nổi/

Bạn cũ/ ba thu lá tàn/

(Nguyễn Trãi, *Quốc Âm thi tập*)

Lòng vô sự/ trắng in nước/

Của tháng lai/ gió thổi hoa/

Kìa khách/ xuân xanh/ khi trẻ/

Mấy người/ đầu bạc/ tuổi già/

(Nguyễn Bình Khiêm, *Bạch Vân quốc ngữ thi tập*)

Khi chữ Nôm hoàn thiện, cùng với sức mạnh ngữ âm tiếng Việt, dòng thơ Nôm nửa cuối thế kỉ XIX đã chiếm ưu thế hoàn toàn so với dòng thơ chữ

Hán. Việc Nôm hóa hoàn toàn thi pháp Hán như trường hợp Hồ Xuân Hương, kế thừa và điển hóa nguồn mạch thi pháp dân gian như Nguyễn Du, tạo sinh ra thể điệu song thất lục bát như Đoàn Thị Điểm, Nguyễn Gia Thiều... được xem như một cuộc nổi loạn ngôn từ chuẩn bị cho một cuộc Việt hóa toàn diện của thi ca Việt Nam đầu thế kỉ XX. Một bà Chúa thơ Nôm đủ chứng minh cho một cuộc Việt hóa nội tại ngay trong lòng thi pháp Hán. Thứ âm thanh rất Việt: *một đèo, một đèo, lại một đèo; hôm hôm hom; tùm hum nóc; lún phún rêu...* như cựa quậy, như vùng vẫy, mà chế nhạo cái trịnh trọng của khuôn phép luật Đường. Một *Truyện Kiều* của Nguyễn Du với bao nhiêu biến tấu của thể điệu lục bát trong cái “*lời quê chấp nhật đông dài*” ấy đã làm lu mờ những áng văn được xem là mẫu mực của thi ca chính thống. Với thể điệu song thất lục bát được dẫn trên kia, Đoàn Thị Điểm, Nguyễn Gia Thiều gọi là *ngâm khúc*, thực chất là một lối ngâm riêng của người Việt, vừa ngâm vừa hát, quy phạm mà vẫn tự do, bác học mà vẫn dân dã theo phong cách, điệu hồn dân tộc.

1.3. Dấu sao trong cuộc cạnh tranh sinh tồn lâu dài và bền bỉ suốt hơn cả ngàn năm trong quá khứ ấy vẫn chưa bộc lộ hết mức sự Việt hóa cả một nền tảng bền vững của thi ca Hán học. Trừ những thể điệu thuần Việt truyền thống, hình như áp lực của thi ca Hán học cổ điển vẫn còn đè nặng lên những sáng tạo của thi ca Việt mà những biến tấu thể điệu

trên kia chưa đủ sức phá vỡ hoàn toàn những chuẩn mực định sẵn. Đầu thế kỉ XX, áp lực ấy mới được giải tỏa bằng chính những sáng tạo độc đáo của các nhà nho tài tử: thể điệu hát nói trong ca trù.

Theo Nguyễn Quang Tuân hát nói hay ca trù là “một thể thơ tổng hợp từ tục ngữ, ca dao, lục bát, song thất lục bát, câu đối, thơ Đường luật” [5, 7]. Như một phong cách văn hóa đặc trưng của người Việt, mọi đối lập đều có thể dung hòa để đi đến một sự chế tác mang tính tổng hợp. Nhờ khéo léo hòa nhập các hình thái nhịp và vần thuộc các thể điệu khác nhau mà các nhà nho tài tử như Cao Bá Quát, Nguyễn Công Trứ, Dương Khuê... từ chốn hàn lâm bước ra cõi dân gian một cách tự nhiên.

Nếu xem thi pháp Việt và thi pháp Hán xây dựng trên hai hạt nhân cấu trúc dị biệt về hình thái học, thì việc phối hợp giữa chúng là một hình thức có tính lai ghép (hybridity) - một sự lai ghép giữa diễn ngôn quy phạm và diễn ngôn tự do. Sự tương tác giữa thi pháp Hán với thi pháp Việt làm cho trong một thời điểm nào đó thi ca khó có sự thuần nhất, các thể điệu khác nhau có thể kết hợp với nhau. Ở đây các hạt nhân thể điệu không còn đóng kín trong một cấu trúc tự tại mà kết hợp các dị biệt trong thể tương tác với một cấu trúc mở trong một hệ thống lớn hơn. Từng ngữ đoạn trong bài hát nói cứ như trích dẫn đầu đó trong hàng loạt các thi liệu, ngữ liệu dân gian lẫn bác học. Một bài hát nói trở thành một diễn ngôn phức hợp

nhiều giọng khác nhau theo quan điểm đối thoại của M.Bakhtin, giao điểm giữa nhiều văn bản trên tinh thần kí hiệu học giải cấu trúc của R.Barthes, cái biểu đạt cho một cái biểu đạt trước đó theo cách nhìn của J.Derrida [1]. Hoặc nói theo cách của Foucault, quyền lực thống trị của một quy phạm văn hóa bị phá vỡ, các mảnh cấu trúc được tháo rời ra để hình thành các diễn ngôn phi trung tâm, hát nói trở thành sản phẩm mở đầu cho hình thái tự do dân chủ để phát huy cá tính sáng tạo của nhà thơ.

Hát nói cũng có luật, nhưng là một thứ luật chơi vừa quy phạm và giải quy phạm. Về số lượng câu, âm tiết, một bài hát nói có giới hạn một số câu, âm tiết nhất định, nhưng lại cho phép *đủ khổ* (khổ đầu 4 câu, khổ giữa 4 câu, khổ xếp 3 câu) *dôi khổ* (khổ giữa đôi ra thành 2, 3 khổ) hoặc *thiếu khổ* (thiếu hẳn khổ giữa). Luật phối âm tùy theo hình thái cấu trúc các thể thơ mà hát nói lai ghép trong các khổ thơ, câu thơ của bài. Theo ngôn ngữ âm nhạc chuyên môn, các câu mở đầu và cuối gọi là *mưỡu*; trong khổ đầu, câu 1 - 2 là *lá đầu*, câu 3 - 4 là *xuyên thừa*; trong khổ giữa, câu 5 - 6 là *thơ*, câu 7 - 8 là *xuyên mau*; trong khổ xếp, câu 9 là *dồn*, câu 10 là *xếp*, câu 11 là *keo*. Những cách gọi này cũng chứng minh tính chất bất định của giai điệu, tiết tấu so với sự thống nhất ổn định của thơ cách luật. Sự diễn xướng một bài hát nói diễn ra phức tạp: khi hát, khi nói, khi ngâm, lúc chậm, lúc nhanh với những chuyển điệu bất ngờ.

Thường sự xuất hiện những câu *mưỡu* (mưỡu đầu hoặc mưỡu hậu) là những câu lục bát mang âm hưởng ca dao. Bài *Vịnh tiền Xích Bích* của Nguyễn Công Trứ:

*Gió trăng chứa một thuyền đầy,
Của kho vô tận biết ngày nào vơi.
Đành hay trời đất dành cho,
Hai kho phong nguyệt nghìn thu
hãy còn,
Còn trời còn nước còn non.*

Nếu không có *mưỡu* thì mở đầu hát nói lại là một câu mang hình thái tục ngữ như: *Gan lì già sóc* (Phạm Văn Ái, *Ông phông đá*); *Tang bồng là nợ* (Nguyễn Khuyến, *Đạo chơi Hồ Tây*)...

Thể điệu nhịp chẵn chiếm ưu thế để đóng vai trò chủ âm của điệu hát, và chính nó tạo áp lực lên các câu thất ngôn phải mang hình thái nhịp lẻ trước - chẵn sau:

*Ông Tô Tử/ qua chơi Xích Bích,/
Một con thuyền/ với một túi thơ./
Gió hiu hiu/ mặt nước như tờ,/
Trăng chéch chéch/ đầu non
mới ló./*

Các câu này mang âm điệu của thể thất ngôn trong song thất lục bát, nhưng lối gieo vần chân của cổ phong lại mang họ hàng với ngũ ngôn và thất ngôn Đường luật để chúng có thể lai ghép với những câu thơ điệu ngâm bác học:

*Quế trạo hề/ lan tương,/
Kịch không minh hề/ tổ lưu quang./*

Diều diều hề/ dư hoài,/

*Vọng mĩ nhân hề/ thiên nhất
phương/.*

Trong rất nhiều trường hợp, các câu gọi là *thơ* này có thể được thay thế hoàn toàn bằng hình thái thất ngôn Đường luật. Trong *Vịnh hậu Xích Bích* cũng của Nguyễn Công Trứ:

*Thi thành nhất bức/ thiên sơn địch,/
Cô hạc hoành giang/ lược tiểu chu./*

Sự xuất hiện hình thái cấu trúc này tất yếu sinh ra hiện tượng đảo phách, nghịch phách hay *nhịp lệch* (syncope) và hơn nữa làm cho bài thơ chuyển điệu bất ngờ và phá vỡ tính chất thuần nhất thể điệu. Để tạo thể hài hòa lẻ/ chẵn - chẵn/ lẻ, một sự tạo sinh mới xuất hiện: câu thơ 8 chữ (thậm chí nói giãn thành 9, 10, 11 chữ) một thể điệu mang âm hưởng vừa ngân nga của điệu hát vừa lắng đọng của điệu ngâm, thậm chí tự do của điệu nói:

*Người y ca réo rắt khúc cung
thương,*

*Tiếng tiêu lẫn tiếng ca vang mặt
nước.*

*Sực nhớ kẻ quay ngọn giáo vịnh
câu thơ thuở trước,*

Nghĩ sự đời thêm cảm nỗi phù du...

Hát nói có lẽ như là cách định danh sự dung hợp hai thể điệu: hát và nói, trong đó “hát” mang cả hai nghĩa: hát và ngâm. Bởi vì xét về cấu trúc thể điệu lẫn nghệ thuật diễn xướng, hát nói mang trong mình nó sự ngân nga bay bổng của điệu hát, sự du dương trầm lắng của điệu ngâm và sự phóng

túng tự nhiên của điệu nói. Một sự kết hợp như thế làm cho một thể điệu có thể chứa đựng nhiều hạt nhân thể điệu. Ở dẫn liệu trên, sự phối hợp giữa điệu hát của lục bát, điệu ngâm thất ngôn của song thất trong song thất lục bát lẫn thất ngôn của Đường luật, nhịp và vần thay đổi, cùng với sự xuất hiện câu thơ thất ngôn vần chân với nhịp lẻ trước - chẵn sau (theo nhịp của thất ngôn trong song thất lục bát) có thể nói gần thành câu thơ 8, 9 chữ... dẫn đến hình giai điệu và hình tiết tấu cũng biến đổi phá vỡ mọi trật tự chặt chẽ của phép song hành thi ca, cũng là tạo ra những biến tấu với độ dư khá lớn của luật hòa thanh. Hát nói nhờ sự chuyển điệu bất ngờ và linh hoạt ấy mà mang trong mình nó tinh thần tự do của nhạc tính hiện đại.

Hát nói chính là tiền đề để sau này sinh ra lời thơ tám chữ phổ biến trong Thơ Mới. Giai điệu và tiết tấu của lời thơ này không còn câu thúc ở luật bằng trắc và nhịp nữa mà đa dạng, tự do trong tính khả biến của thi pháp Việt. Thi pháp Hán cơ hồ như biến mất trên con đường vận động đến thể thơ này.

3.2. Có thể nói Thơ Mới Việt Nam 1932 - 1945 được xem như là một sự hoàn tất công cuộc Việt hóa thi pháp Hán sau mấy nghìn năm lịch sử. Ba tiền đề lịch sử - văn hóa được nhấn mạnh cho cuộc cách mạng thi ca này: 1) Ảnh hưởng của làn sóng tự do, dân chủ phương Tây; 2) Sự suy tàn của quyền lực phong kiến kéo theo sự tan rã của các khuôn khổ phép tắc

trong đó có vấn đề thi luật; 3) Ưu thế của chữ quốc ngữ trong sự thay thế kí tự Hán - Nôm. Trong khi đó, nhân tố đóng vai trò quyết định nhưng thường bị xao nhãng lại chính là sự nổi loạn có tính truyền thống trong sáng tạo của người Việt.

Trong giới hạn của vấn đề, những cách tân của Thơ Mới như giải phóng cái tôi cá nhân để vươn tới một lối thơ tự do, chuyển hóa từ điệu ngâm sang điệu nói... có lẽ không cần nhắc lại. Vấn đề đặt ra ở đây là, thi pháp Hán một khi đã đi suốt chiều dài lịch sử dân tộc, dù là ngoại nhập vẫn là một thành tố không thể bị gạt bỏ trong truyền thống thi ca dân tộc. Nó vẫn được sử dụng trên cả hai mặt: vừa phá hủy, vừa tạo sinh dựa trên hạt nhân vốn có của thi ca Việt.

Ý thức phá hủy xuất hiện ngay trong buổi đầu khai sinh một thời đại thi ca. Hiện tượng nhại thể điệu như một sự cực đoan có ý nghĩa lịch sử hơn mọi sự âm thầm thỏa hiệp để dung hòa cũ mới. Khi nhà thơ ý thức chống lại cái sáo mòn, cũ kĩ, thì ngôn ngữ thơ tự nó là một hoạt động đổi thoại, 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,
Cảnh 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 nét miễn sao nên bốn vế,
Chẳng thơ thì cũng cóc cần thơ...*

Chính hình thức nhại này đã thực sự tạo nên một trào lưu gọi là Thơ Mới với ý thức đoạn tuyệt nền thơ cổ điển. Không chỉ công kích khuôn khổ thơ Đường luật, Thơ Mới công kích luôn cả lối thơ cổ phong bằng chính thể điệu cổ phong. Cổ phong mà không giống cổ phong. Những bài thơ của Thâm Tâm, dễ nhầm tưởng là phục cổ, nhưng thực chất là nhại cổ. Nhà thơ hay dùng thể hành với âm hưởng bi tráng rất cổ xưa, nhưng lại dùng hình thức nghịch âm, 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?* (Thâm Tâm, *Tổng 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 hóa (cultural context), và cái chu cảnh văn hóa 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 khí tiên đưa cay sè* (Tráng ca); *Sông Hồng chẳng phải xưa sông Dịch/ Ta ghét hoài câu "nhất khứ hề"* (Vọng nhân hành), chứ không phải hào khí Kinh Kha phi bản ngã (*Tráng sĩ nhất khứ hề, bất phục hoàn*)¹...

Tất nhiên, hình thái thể điệu phổ biến trong Thơ Mới vẫn là sự tạo sinh từ hình thức của thi pháp Hán (như thể thơ ngũ ngôn, thất ngôn, vần chân) với động lực bên trong của thi pháp Việt (luật cao thấp, biến tấu của nhịp chẵn). Khi đại đa số các nhà Thơ Mới chưa đủ tự tin để phủ định hoặc làm ra cái hoàn toàn mới thì việc tân trang trên nền tảng hạt nhân cấu trúc của cái cũ là một tất yếu. Đó là lí do những thể điệu truyền thống vẫn được duy trì như lối thơ 2, 3, 4 chữ theo điệu múa đồng dao, lục bát theo điệu hát của ca dao, hoặc lai ghép theo phương thức hát nói... Trong hơn một nghìn bài thơ mới được tuyển chọn trong tập *Thơ Mới 1932 - 1945* có đến gần một nửa là thể điệu mang âm hưởng thi luật Trung Hoa (462 bài thất ngôn, 62 bài ngũ ngôn). Đúng như Hoài Thanh nói: “Thất ngôn và ngũ ngôn rất thịnh. Không hẳn là cổ phong. Cổ phong ngày xưa đã câu thúc lại thành Đường luật. Thất ngôn và ngũ ngôn bây giờ lại do luật Đường giãn và nói ra. Cho nên êm tai hơn. Cũng có lẽ vì nó ưa vần bằng hơn vần trắc” [2, 40]. Chiếc cầu liên lạc giữa cũ và mới vẫn

được nối liền sau những cuộc tranh chấp quyết liệt trên các diễn đàn thi ca.

Sự nói giãn luật Đường trong cái nhìn của Hoài Thanh mới chỉ dừng lại ở hình thức bên ngoài. Một bài ngũ ngôn hay thất ngôn trong Thơ Mới là sự tạo sinh từ một cú đoạn của thi pháp Hán (lấy một liên 2 dòng hay 4 dòng làm tế bào gốc), nhưng điều quan trọng hơn là động lực bên trong của tiến trình thi pháp cho phép sự giãn nở như thế. Thơ tứ tuyệt đúng nghĩa là một chỉnh thể trọn vẹn cả âm thanh lẫn ngữ nghĩa, mỗi câu gói gọn một ý, một ngữ đoạn âm thanh độc lập. Trong khi một khổ mang hình thái tứ tuyệt của một bài thơ mới có thể là một ngữ đoạn chưa hoàn tất. Nó cũng giống như các cặp lục bát hay song thất lục bát Việt luôn cho phép nối dài hay tiếp liền liên tục. Hình thái thơ bác cầu có lẽ xuất phát từ ý niệm về tính liên tục ấy:

Yêu đấy. Không yêu đấy, để rồi

Mắc hẳn đường tơ sang cử khác

Dệt từng tấm mộng để dâng ai

(Nguyễn Bính, *Văn vơ*)

Chao ôi! Mong nhớ! Ôi mong nhớ

Một cánh chim thu lạc cuối ngàn

(Chế Lan Viên, *Xuân*)

Cái khung khổ của câu thơ, văn bản thơ không thành giới hạn cuối cùng cho dòng chảy âm thanh.

Vì thế, những biến tấu trong nghệ thuật âm thanh của Thơ Mới sẽ diễn ra như một sự vùng vẫy bút phá ra khỏi mọi khuôn thước có sẵn. Các

dòng thơ có thể tuân theo âm luật cổ điển như một thói quen tự động, và rất nhiều trường hợp tạo sinh những giai điệu - tiết tấu hoàn toàn mới. Luật bằng trắc không được tính đến một cách nghiêm ngặt. Hình thái hài âm có thể chuyển thành nghịch âm, thay sự đối lập bằng trắc trong nội bộ dòng thơ thành sự đối lập giữa các dòng thơ - một câu tích tụ nhiều thanh bằng và một câu tích tụ nhiều thanh trắc:

Em không nghe rừng thu

Lá thu kêu xào xạc

Con nai vàng ngơ ngác

Đạp trên lá vàng khô?

(Lưu Trọng Lư, *Tiếng thu*)

Mây vẫn từng không chim bay đi,

Khí trời u uất hận chia li...

(Xuân Diệu, *Đây mùa thu tới*)

Mơ rồi! Mơ rồi! Ta mơ rồi

Xào xạc chỉ có lá vàng rơi...

(Chế Lan Viên, *Mơ trắng*)

Tất nhiên, thi pháp Hán không phải không chú trọng sự đối âm giữa các câu thơ (phép đối chẳng hạn) nhưng để có một tương phản rõ nét giữa bằng phẳng và trắc trở với sự đột biến trong dòng chảy âm thanh gần như là điều cấm kị, trường hợp phá cách như Thôi Hiệu trong *Hoàng hạc lâu* là điều hiếm thấy. Trong khi thi pháp Hán được Việt hóa trong thi ca Việt đầu thế kỉ XX lại trở thành phổ biến. Hiệu quả thẩm mỹ của nghịch âm là phá vỡ thế cân bằng tĩnh tại để tạo ra những nghịch lí của thân phận, xung đột của nội tâm

mà Tản Đà là người khởi sự đề bạt câu nói giữa hai thời đại thi ca:

*Tài cao phận thấp chí khí uất
Giang hồ mê chơi quên quê hương
(Tản Đà, Thăm mã cũ bên đường)*

Một khi luật bằng trắc mất hiệu lực, cái tất yếu sẽ nảy sinh là sự phối âm cao thấp sẽ đóng vai trò chủ âm trong khả năng hòa thanh của tiếng Việt. Lối thơ với những câu toàn thanh bằng xuất hiện như một thể nghiệm về sự trong trẻo, êm đềm của ngôn ngữ và tâm hồn Việt:

*Sương nương theo trăng ngừng
lưng trời*

*Tương tư nâng lòng lên chơi vơi
(Xuân Diệu, Nhị hồ)*

*Ô hay buồn vương cây ngô đồng
Vàng rơi! Vàng rơi: Thu mệnh mông
(Bích Khê, Tỳ bà)*

Sự phong phú đa dạng trong cấu trúc ngữ âm tiếng Việt là nguồn năng lượng chính để tạo ra các đối lập khác nhau thay thế cho luật bằng trắc của thi pháp Hán, trong đó, ngoài đối lập cao thấp còn có đối lập giữa khép và mở, tắc và vang, dài và ngắn của các âm tố tiếng Việt².

Tiết tấu có lẽ mới là sự cách tân quan trọng của Thơ Mới trên hành trình dung hợp giữa hai hình thái cấu trúc thi ca. Nhịp của thất ngôn Việt có thể đi liền với nhịp của thất ngôn Đường luật để tạo nên các biến tấu đa dạng. Bài thơ *Lang thang* của Hàn Mặc Tử kết hợp một cách phóng túng các thể thơ với những hạt nhân cấu

trúc khác nhau: thơ thất ngôn, thơ lục bát, kể cả những câu 8, 9 chữ đan xen. Do đó, nhịp thơ buộc phải thay đổi, các hiện tượng đảo phách, nghịch phách xuất hiện liên tục. Áp lực hình thái nhịp chẵn của các câu thơ lục bát làm cho đoạn cuối của bài thơ đang ở nhịp 2/2/3 cổ điển của Đường thi, đột nhiên đến câu kết thúc phải quy hồi về nhịp 3/2/2 ta thường gặp trong câu thơ thất ngôn của song thất lục bát. Hình thái âm thanh này, theo R.Jakobson, “vừa tương đồng vừa so lệch” mang lại hiệu quả mỹ học “bởi sự chờ đợi đạt kết quả và sự chờ đợi bị lỡ” [7]:

Trời hỡi!/ nhờ ai/ cho khỏi đời

Gió trăng/ có sẵn/ làm sao ăn?

*Làm sao/ giết được/ người trong
mộng*

Để trả thù/ duyên kiếp/ phủ phàng?

Nhịp chẵn mang ưu thế của sự ngân nga kéo dài do thời gian trải đều cho từng đơn vị âm thanh; trong khi nhịp lẻ lại mang ưu thế của sự dồn nén, dứt khoát do thời gian giãn ra cho âm tiết thứ nhất và co lại cho hai âm tiết đứng sau. Vì thế, sự hoán vị từ hình thái tiết tấu chẵn trước - lẻ sau sang lẻ trước - chẵn sau gây hiệu ứng âm thanh khác biệt. Ba dòng thơ đầu, dòng chảy âm thanh vận động luân phiên từ nhẹ đến mạnh, từ giãn đến dồn; câu thơ cuối cùng mang âm hưởng ngược lại: nhịp lẻ mở đầu dòng thơ như tiếp tục một hơi thở gấp với độ dồn nén cao - bao nhiêu uất hận trào dâng; nhịp chẵn kết thúc dòng thơ như một tiếng thở dài với độ lan tỏa mệnh mang - sự thất vọng đến chán

chường. *Giết người trong mộng* là hủy diệt một khổ lụy tình yêu còn sống động trong tiềm thức, nhưng cái nỗ lực ấy càng làm cho sức mạnh của tiềm thức trở nên sống động hơn. Sự đảo nhíp bất thường trong bài thơ chứa đựng trong nó những nghịch lí của nội tâm: khi mơ màng huyền tưởng, khi ráo riết cắn hờn, khi rã rời buông xuôi...

Lợi dụng khả năng tùy biến nhíp chẵn của thi pháp Việt làm chủ âm, Nguyễn Bính đem lại cho thơ thất ngôn gộc luật Đường cái âm hưởng êm ả của đồng quê dân dã:

Xuân đã đem/ mong nhớ trở về/

Lòng cô lái/ ở bến sông kia/

Cô hồi tưởng lại/ ba năm trước/

Trên bến cùng ai/ đã hẹn thề/

(Nguyễn Bính, *Cô lái đò*)

Vũ Hoàng Chương có thể cắt từng mảnh của dòng chảy âm thanh tung ra bầu trời lãng du bất tận của tâm hồn:

*Cuộc đi:/ khói,/ rượu,/ thơ,/ tình,
mộng/*

Ấm ắp đầy then,/ chẳng mượn đời/.

(Vũ Hoàng Chương, *Ghé bến trần gian*)

4. Kết thúc cho vấn đề mệnh mông này, chúng tôi muốn dành cho lối thơ hợp thể như một sự dung hợp độc đáo giữa hai dòng thi ca Hán - Việt: trường hợp *Màu thời gian* của Đoàn Phú Tứ.

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 nhíp chẵn trước - lẻ sau: *Sớm nay/ tiếng chim thanh/* để tiếp liền câu thơ 3 chữ nhíp lẻ: *Trong gió xanh/* và hòa hợp với câu thơ thất ngôn nhíp chuẩn của luật Đường: *Dù vương hương ám/ thoảng xuân tình/*. Tất nhiên, khi hai nhíp 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 đuối* (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 với chủ âm nhíp chẵn của thất ngôn, ngũ ngôn thuần Việt:

*Ngàn xưa không lạnh nữa/ - Tần
Phi/*

Ta lặng/ dâng nắng/

*Trời mây/ phảng 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/ - Tàn phi* đề tương hòa 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 phảng 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 hóa 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
vuơng/*

Trăm năm tình cũ/ lia không hận/

Thà nép mày hoa/ thiếp phụ chàng/

Không cần biết Tàn 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 phôi 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 chập chùng của sóng âm: ngập ngừng và lan tỏa, 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 hóa thể điệu ca trù độc đáo của thi ca Việt.

Muốn hay không, thi pháp Hán vẫn là một bộ phận của thi ca Việt. Sự bài trừ lẫn nhau chỉ có tính cực đoạn ở các thời điểm giao thời với minh chứng cần thiết cho sự tồn tại độc lập giữa các dân tộc. Và một khi sự cực đoạn đã đi qua, chính sự dung hợp tài tình giữa các nhân tố dị biệt đã thực sự làm nên vẻ đẹp tài hoa, rộng mở của điệu hồn, tính cách dân tộc Việt.

CHÚ THÍCH

¹ Xem thêm: Châu Minh Hùng, Phục cổ hay nhại cổ - Trường hợp "Tổng biệt hành", *Thơ, Số 6, Hội Nhà văn Việt Nam, 2008.*

² Xem thêm: Châu Minh Hùng, Nhạc điệu thơ Việt, những tiền đề lí thuyết căn bản, *T/c Ngôn ngữ, Số 2, 2008.*

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. G. Allen, *Intertextuality*, London: Routledge, 2000.

2. Hoài Thanh, Hoài Chân, *Thi nhân Việt Nam*, Hội nghiên cứu giảng dạy văn học Tp HCM, Văn học, H., 1988.

3. J.Derrida, *Of Grammatology*, John Hopkins University Press, 1974.

4. Nhiều tác giả, *Nghệ thuật như là thủ pháp*, Hội nhà văn, H., 2001.

5. Nguyễn Quảng Tuân, *Ca trù, hồn thơ dân tộc*, Nxb Tổng hợp Tp HCM, 2005.

6. P.Rabinow, *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books, 1984.

7. R.Jakobson, *Language in Literature*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1987.

8. S.Ross, *A Very Brief Introduction to Lacan*, The University of Victoria Press, 2002.

SUMMARY

Chinese poetics was present throughout the Vietnamese poetry history and played an orthodox role in Vietnamese literature until the beginning of the 20th century. However, this role did not destroy the Vietnamese poetics, but always stimulated the internal dynamics in the national poetry. The structure and prosody of Chinese poetics has been Vietnamized in two ways: 1) by changing the line of verse, mixing seven word with six word lines. 2) by hybridizing syntagms, like in Ca trù songs.

At the beginning of the 20th century, Chinese poetics lost its orthodox role in the poetry's structure and prosody. With the influence of French new poetry and the resurrection trend of the national cultural identities, the process of Vietnamizing Chinese poetics took a comprehensive boost. All the strict rule and prosody of Chinese poetics lost their hold in many ways: by elasticating the lines of verse, by enlarging the cantos, or by changing the tone rules, etc., and were even replaced by contrary sounds or parodical forms.

The Vietnamese cultural identities particularly the popular Vietnamese poetry, are the inner forces to revitalize the traditional values of Vietnamese national poetry in its interactions with different poetry traditions in its modernization process.