

ÂM TIẾT TIẾNG VIỆT VÀ SỰ THỂ HIỆN *CHỨC NĂNG THI CA**

GS.TSKH NGUYỄN QUANG HỒNG

Abstract: Monosyllabism in the Vietnamese language decides syllables' crucial function in constructing a verse's melody and sonority as well as Vietnamese poetry versification in general. Syllables and their elements from a traditional point of view are the actual sounds that function to connect and symbolize the expressions in a verse. The author also studies the methods of rhythm breaking, rhythm finding and the contrast between even and uneven tones as well as between the sound levels in Vietnamese poetry, comparing with other nations's poetries (such as Russian, Chinese...) with a view to highlight their specific and typological characteristics in performing the poetic function in Vietnamese poetic words.

Key words: Poetic function, associative-solidarity, emotive - receptive, syllable, monosyllabism, foot, line, rhyme, syllabic tones.

0. Tiểu dẫn

Khái niệm *chức năng thi ca*, thực chất là một cách tiếp cận ngôn ngữ học đối với *ngôn từ thi ca* nói chung và thơ nói riêng, do R. Jakobson đề xuất từ giữa thế kỉ XX, đã thu hút được sự chú ý của không ít nhà nghiên cứu ngôn ngữ và văn học ở nhiều nước khác nhau. Với tác phẩm *Linguistics and poetics*, R. Jakobson đã bắc một nhịp cầu qua lại giữa ngữ học và văn học khi ông đề xuất khái niệm *ngôn từ thi ca* và *chức năng thi ca*.

Trong một bài nghiên cứu gần đây [10c], chúng tôi đã cố gắng phân biệt hai khía cạnh có liên quan với nhau, nhưng không đồng nhất của *chức năng thi ca*. Đó là vai trò *liên kết* các vế tương đương và vai trò *gợi tả* những ý nghĩa tiềm ẩn ở các yếu tố ngữ âm trong ngôn từ thi ca. Có

lẽ *chức năng thi ca* (cả hai khía cạnh liên kết và gợi tả) không chỉ do ngữ âm đảm nhiệm, nhưng chính ngữ âm luôn đóng vai trò chủ chốt trong việc thực hiện chức năng này. Một lần nữa, xin hãy lưu ý đến những tiền đề lí thuyết sau đây khi tiếp cận với việc phân tích ngữ âm trong ngôn từ thi ca.

1. Những tiền đề lí thuyết

1.1. Các vế tương đương trong ngôn từ thi ca

R. Jakobson đã từng viết rằng: “Chức năng thi ca đem nguyên tắc tương đương của trực tuyến lựa chiếu lên trục của sự kết hợp”, và rằng: “vấn đề cơ bản của thi ca là sự song hành (parallelism)”. Như vậy, trong ngôn

.....

* Nghiên cứu này được tài trợ bởi Quỹ phát triển khoa học và công nghệ quốc gia (NAFOSTED) trong đề tài mã số VII.2-2012.14.

từ thi ca luôn luôn đề lên hàng đầu sự chia cắt ra thành các vế tương đương, song hành với nhau, mà trong đó ở những vị trí nhất định, có sự tái hiện những đại lượng âm thanh (và ý nghĩa) theo quan hệ tương đồng (và tương biệt). Điều này không chỉ giới hạn trong thơ ca chính hiệu, mà cũng thể hiện rõ rệt trong các loại ngôn từ thi ca khác như tục ngữ, câu đối, thơ ứng dụng, v.v... Việc chia cắt ngôn từ ra thành những khúc đoạn nào đó cũng thấy cả trong ngôn từ văn xuôi, song những khúc đoạn đó không phải là những "vế tương đương", vì chúng không hằng thường và bao giờ cũng trùng với phân đoạn theo cú pháp - ngữ nghĩa. Còn trong ngôn từ thi ca, các vế tương đương được chia ra là theo âm luật định sẵn (hay nói cách khác là chính chúng tạo nên âm luật) và không nhất thiết phải trùng hợp với ngữ đoạn được phân chia theo quan hệ cú pháp - ngữ nghĩa. Sự ngắt ngừng tạo ra các nhịp thơ (foot, croná - còn gọi là "âm bộ") hay dòng thơ (line, cтpокá) là hiện tượng phổ quát trong mọi nền thi ca. Tuy nhiên, tùy thuộc vào những cơ cấu ngôn ngữ khác nhau mà nhịp thơ hay dòng thơ sẽ có những cấu trúc riêng cho các nền thi ca dân tộc, ở phương Tây cũng như ở phương Đông.

1.2. Ý nghĩa ngữ âm trong ngôn từ thi ca

Mối quan hệ tiềm tàng giữa âm và nghĩa của tín hiệu ngôn ngữ tuy đã được chú ý đến từ lâu, nhưng chỉ từ giữa thế kỉ XX đến nay, trong mối liên quan với ngôn ngữ học tri nhận, mới đặc biệt nổi lên xu hướng chứng minh rằng quan hệ giữa "sở biểu" (hình thức ngữ âm) và "sở chỉ" (nội dung ý nghĩa) của các tín hiệu ngôn

ngữ không hẳn là "vô đoán" (như F. de Saussure từng khẳng định), mà lắm khi là "có duyên cớ". Và điều này thể hiện rõ nhất khi hình thức biểu âm gắn liền với nội dung biểu trưng hay biểu cảm của tín hiệu ngôn ngữ. Các nhà ngữ học bắt tay vào việc xác lập những ý nghĩa ngữ âm, cố tìm mối liên hệ giữa chúng với những đặc trưng ngữ âm khác nhau, và người ta có thể nói tới tính phổ quát của những mối liên hệ âm - nghĩa này ở nhiều ngôn ngữ. Chẳng hạn, chính R. Jakobson từng viết rằng: "Ý nghĩa tượng trưng của âm thanh là một mối quan hệ, về mặt khách quan là không thể phủ nhận được, nó được xác lập trên sự liên tưởng kì lạ giữa các phương thức khác nhau của các giác quan - đặc biệt là thị giác và thính giác". Theo ông, nếu làm một thử nghiệm hỏi một nhóm người bất kì rằng âm nào - / i / hay / u / - "tối" hơn, thì ta sẽ khó tìm ra được dù chỉ một người thôi trong số họ để khẳng định rằng / i / là "tối" hơn / u /. Đã có nhiều nghiên cứu theo hướng này được công bố, nhưng đáng chú ý nhất là công trình của S.Voronin [15], theo đó, một chuyên ngành ngôn ngữ học mới được ra đời, chuyên nghiên cứu về ý nghĩa ngữ âm mang tính phổ quát. Kết quả nghiên cứu theo hướng này có thể nhằm tới nhiều ứng dụng khác nhau, và triển vọng đang rộng mở [6]. Tuy nhiên, vẫn chưa có một sự lí giải thống nhất về nguyên nhân dẫn tới các hiện tượng ý nghĩa ngữ âm như đã được phát hiện, và cũng không loại trừ những lệ ngoại. Chẳng hạn, nhà ngữ học Mỹ Diefloth [2] đã phát hiện trong tiếng Bahnar ở Việt Nam, âm / i / liên hệ với nghĩa "to lớn", còn âm / a / thì liên hệ với nghĩa "bé nhỏ", một điều hoàn toàn ngược lại với những gì cảm nhận được trong

hiều ngôn ngữ khác. Từ đó, tác giả cho rằng mỗi liên hệ âm - nghĩa có thể vừa có nhân tố sinh lí (phổ quát), vừa có nhân tố văn hóa (của từng dân tộc).

1.3. Âm tiết và loại hình ngôn ngữ

Theo những kết quả nghiên cứu đáng tin cậy ngày nay thì tiếng Việt hiện đại (cũng như tiếng Hán trung đại và hiện đại) đều là những ngôn ngữ thuộc loại hình đơn lập về cơ cấu hình thái và âm tiết tính về cơ cấu ngữ âm. Nói cách khác, đây là những ngôn ngữ mang cơ chế đơn tiết (monosyllabism). Ngược lại, các ngôn ngữ châu Âu như Nga, Anh, Pháp v.v... đều là những ngôn ngữ biến hình về mặt hình thái và âm tố tính về mặt ngữ âm. Theo đó, âm tiết và âm tố là hai đại lượng ngữ âm có tư cách hoàn toàn khác nhau trong hai loại hình ngôn ngữ đối lập như trên, [11], [1a], [1c], [10a], [10c], [Nguyễn Quang Hồng 1994, 2002].

Âm tiết, theo cách gọi truyền thống của người Việt là *tiếng* (hoặc là *chữ*, khi muốn liên hệ *tiếng* (kênh âm thanh) với hình thức văn tự (kênh thị giác) của nó). Đó là một chỉnh thể âm thanh trọn vẹn, có thể được phân xuất ra những đại lượng ngữ âm nhất định: âm đầu, vần và những gì thuộc về thanh điệu (bằng - trắc, trầm - bổng). Tiếp tục phân tích kĩ hơn, có thể xác lập hệ âm đầu, hệ vần cái (trong đó lại phân chia thành nhiều hệ thống nhỏ hơn, như: hệ vần đơn, hệ vần phức, hay vần mở và vần nửa mở, vần nửa khép và vần khép, v.v...) [10b]. Tiếng Hán cũng mang cơ chế đơn tiết, nên cách nhìn “tam phần” truyền thống này đối với âm tiết (thanh điệu + thanh mẫu + vận mẫu) cũng được các nhà Hán ngữ học hiện đại tôn trọng [13], [16]. Có thể gọi đây là cách nhìn *âm tiết bản vị* theo truyền thống ngữ văn

dân tộc. Một cách nhìn khác, cũng gần gũi với quan niệm *âm tiết bản vị*, vẫn coi âm tiết là đơn vị cơ bản của ngữ âm Việt, nhưng tuyệt đối không chấp nhận phân chiết (phân đoạn) âm tiết thành những đơn vị ngắn hơn, mặc dầu không phủ nhận khả năng phân lập của các đặc trưng khu biệt ngữ âm trong lòng âm tiết [1c].

Truyền thống ngôn ngữ học châu Âu (mà ngày nay nhiều người tưởng là “đại cương”, là “phổ quát”) không nhìn nhận một hệ thống ngữ âm theo kiểu truyền thống của ta, mà cho rằng mọi hệ thống ngữ âm đều bao gồm hai tiểu hệ thống âm vị (phoneme): nguyên âm và phụ âm. Có thể gọi đây là cách nhìn *âm tố bản vị*. “Âm vị học” của họ là xác định hệ thống âm vị (nguyên âm và phụ âm), và công việc còn lại là xác lập những quy tắc kết hợp các âm vị đó thành chuỗi ngữ âm làm hình thức biểu hiện của từ, v.v... Cách nhìn này từng được áp dụng cho tiếng Việt ở một số nhà ngữ học từ giữa thế kỉ XX, [8], [2],...

Một số nhà ngữ âm học tiếng Việt ngày nay (như Gordina M.V. (1959), Đoàn Thiện Thuật (1977), nối gót Ponivamov E.D. (1930), thừa nhận âm tiết là đơn vị cơ bản của ngữ âm tiếng Việt, nhưng phân chiết ra thành các âm vị (cũng vẫn là nguyên âm và phụ âm), phân bố ở từng vị trí theo cái công thức “4 thành tố” (âm đầu, âm đệm, âm giữa, âm cuối) kế tiếp nhau trong cấu trúc âm tiết. Đây là cách nhìn chiết trung giữa âm tiết bản vị và âm tố bản vị, nó được nhiều người biết đến vì lẽ nó gắn liền với chữ Quốc ngữ, một hệ thống văn tự ghi âm theo chữ cái Latin, vốn bắt nguồn từ các ngôn ngữ châu Âu.

Những cách nhìn như trên về âm tiết tiếng Việt có thể được ứng dụng thế này hoặc thế khác vào việc phân tích chức năng thi ca. Tuy nhiên, nếu đem áp dụng những “bộ máy” phi truyền thống dân tộc mà mang đậm màu sắc của truyền thống châu Âu, một mực nhấn mạnh đối lập nguyên âm và phụ âm vào phân tích ngôn từ thi ca tiếng Việt, đôi khi chúng ta sẽ gặp những trường hợp khó xử. Xin dẫn một trường hợp sau đây làm thí dụ: Đọc mấy câu mở đầu trong *Chinh phụ ngâm*: “Ngồi đầu cầu nước trong như lọc || Đường bên cầu cỏ mọc còn non”, nhà thơ Xuân Diệu của chúng ta vốn là một nhà thơ rất “thính” với âm điệu thơ ca, đã “thảm âm” như sau: *Ngồi đầu cầu rồi lấy lại Đường bên cầu*, bỏ cục năm dấu huyền rất ngọt ngào; *nước trong như lọc* rồi lại *cỏ mọc còn non*, bài trí sáu âm “o” cũng rất ngọt... (Xuân Diệu, tr.16). Hãy tạm chưa nói đến năm dấu huyền, thử xem ở đây có 6 âm “o” thật không. Không đâu, ở đây chỉ có 6 chữ “o”, và thực sự chỉ có một âm “o” trong tiếng *cỏ* mà thôi. Còn các chữ “o” khác chỉ là một phần của các vần *-oi*, *-ong*, *-oc*, *-on*. Các “chữ o” này không cùng cấp độ, nằm trong những tiểu hệ thống vần khác nhau: “o” trong âm tiết *cỏ* là vần đơn, “o” trong các vần còn lại đều là vần phức, lại thuộc những tiểu hệ thống khác nhau; vần nửa mở (*-oi*), vần khép (*-on*, *-ong*), thực khép (*-oc*). Vì chúng phần lớn không cùng cấp độ, nên khó lòng liên hệ với nhau theo lối tai (chứ không theo con mắt). Vậy thì chúng làm sao có thể tập hợp với nhau để thể hiện một cảm giác “rất ngọt” nào đấy được.

Ngày nay, với nội dung của chức năng thi ca đã được xác định như trên,

các nhà nghiên cứu về ngôn từ thi ca có lẽ không thể chỉ chú trọng một phía nào, mà cần phải chú ý nghiên cứu cả hai phương diện liên kết và gọi tả, cần lưu ý đúng mức đến những nét phổ quát ở nhiều nền thi ca, nhưng phải đặt trong mối liên hệ mật thiết với những thể thức thi ca cụ thể, được quy định bởi *đặc điểm loại hình ngôn ngữ và truyền thống văn hóa* của từng dân tộc. Theo hướng này, chúng tôi muốn nêu lên một vài phác họa trong bước đầu nghiên cứu chức năng thi ca đối với ngôn từ thi ca tiếng Việt, một ngôn ngữ mang cơ chế đơn tiết (monosyllabism), ở đó *âm tiết* là đơn vị cơ bản trong cơ cấu ngữ âm cũng như trong cơ cấu hình thái. Và cái cơ chế đơn tiết này cũng làm nên nét chủ đạo trong truyền thống sáng tạo thi ca tiếng Việt.

2. Chức năng liên kết của nhịp và vần

Như trên đã nói, đặc trưng của ngôn từ thi ca so với ngôn từ văn xuôi là ở sự chia cắt ngôn từ ra thành các vế tương đương. Chức năng liên kết các vế tương đương đó được thể hiện qua cơ chế tái hiện và hồi hoàn (lấy lại hoặc đối ứng) những yếu tố âm thanh tương đồng hoặc tương biệt trên những vị trí nhất định theo chiều thời gian. Đó chính là sự chu chuyển của nhịp và vần trong thi ca.

2.1. Nhịp điệu của dòng thơ và khổ thơ.

Trong ngôn từ thi ca tiếng Việt, một vế tương đương nhỏ nhất có thể là một âm tiết, như trong câu tục ngữ *Thương/gấm xương chẳng được*, hoặc: *Tham/thì thâm*. Nhưng những trường hợp như vậy là rất hiếm thấy trong thi ca tiếng Việt (và cả tiếng Hán).

Thông thường, một vẻ tương đương ngắn nhất trong thi ca tiếng Việt là hai âm tiết và ba âm tiết, ta gọi đó là nhịp hai (hoặc nhịp chẵn) và nhịp ba (hoặc nhịp lẻ). Các loại *nhịp* (còn gọi là *âm bộ*, *bước thơ*) này có thể kết nối với nhau thành những vẻ tương đương ở cấp độ lớn hơn - đó là những *dòng thơ* (còn quen gọi là *câu thơ*). Các dòng thơ có thể độc lập kéo nhau đi trong suốt một bài, ví như bài *Từ ấy* (bảy chữ một dòng) của Tố Hữu, hay bài *Thăm lúa* (năm chữ một dòng) của Trần Hữu Thung. Song cũng có thể kết hợp với nhau thành những *khổ thơ* nhất định, thường thấy trong các thể thức thi ca truyền thống, ví như các cặp lục bát trong *Truyện Kiều* của Nguyễn Du, hay các cụm song thất lục bát trong *Chinh phụ ngâm* của Đoàn Thị Điểm. Trong những trường hợp như thế thì khổ thơ là những vẻ tương đương lớn nhất trong một bài thơ hay một ngôn từ thi ca nói chung. Căn cứ theo cách chia cắt và tổ chức các vẻ tương đương trong ngôn từ thi ca, theo truyền thống, ta có thể nói đến các *thể thức thi ca* (thường gọi tắt là *thể thơ*) khác nhau: thơ năm chữ, thơ bảy chữ, thơ lục bát, thơ song thất lục bát,... Trong mọi trường hợp, *âm tiết* (là *tiếng*, là *chữ*) bao giờ cũng là thước đo cơ bản về độ dài của nhịp điệu và của các dòng thơ. Còn độ dài của các bài thơ thì lại được đo lường bằng số lượng dòng thơ hoặc khổ thơ trong đó. Như vậy, xét về số lượng âm tiết cấu thành nhịp thơ, ta có nhịp hai (nhịp chẵn) và nhịp ba (nhịp lẻ). Còn xét về đối lập thanh điệu, ta có nhịp bằng - nhịp trắc và cả nhịp bổng - nhịp trầm (và chính vì vậy chúng ta có thể nói tới *nhịp điệu* của dòng thơ). Ví như trong khổ thơ mở đầu *Chinh phụ ngâm*:

Ngòi đầu cầu (3/B)/ nước trong (2/B)/ như lọc (2/T)

Đường bên cầu (3/B)/ cỏ mọc (2/T)/ còn non (2B)

Đưa chàng (2/B)/ lòng đặc (2/T)/ đặc buồn (2B)

Bộ khôn (2/B)/ bằng ngựa (2/T)// thuy khôn (2/Bn) / bằng thuyền (2/Bh)

(Trong đó: 2/B - nhịp đôi/ bằng; 2/T - nhịp đôi/ trắc; 3/B - nhịp ba/ bằng; 3/T - nhịp ba/ trắc; 2/B⁺ - nhịp đôi/ bằng bổng (thanh ngang); 2/B⁻ - nhịp đôi/ bằng trầm (thanh huyền)).

Đôi khi, những nhịp đôi kế tiếp nhau có thể đọc liền một mạch, khiến hai nhịp này trở thành nhịp 4 tiếng một cách lâm thời có thể chấp nhận được. Ví như: *Đưa chàng// lòng đặc đặc buồn* hoặc *Những điều trông thấy// mà đau đớn lòng*. Hay rõ hơn, trong câu đối: *Giàu làm kếp/ hẹp làm đơn// tống táng cho yên/ hôn phách mẹ|| Cá kẻ đầu/ rau kẻ mớ// tình tang thêm tui/ lũ đàn con* (Yên Đổ). Tuy nhiên, điều này không có nghĩa là dễ dàng đồng nhất cấu trúc âm luật của thi ca với cấu trúc phân đoạn theo quan hệ ngữ nghĩa và cú pháp trong câu. Đó là lí do giải thích vì sao nhiều khi một câu (theo ngữ pháp) phải “vắt” qua hai dòng thơ (câu thơ) song song với nhau. Thí dụ như trong hai dòng thơ của Thế Lữ:

Song le/ trong khói// yêu thương vẫn

Phàng phát/ còn vương/ vẫn cạnh lòng

Hoặc của Nguyễn Bính:

Lúa ở/ đồng tôi/ và lúa ở

Đồng nàng/ và lúa ở/ đồng anh.

Hay thậm chí có thể vắt dòng liên tục để giữ cho nhịp điệu của khổ

thơ không bị phá vỡ, như bài *Tập qua hàng* của Chế Lan Viên:

*Chi một ngày/ nửa thôi./ Em sẽ
trở về/ Nắng sáng/ cũng mong. Cây
cũng nhớ. Ngõ/ cũng chờ/ Và bướm
cũng thêm màu/ trên cánh/ đang bay*

Thế nhưng, nếu nghe đọc bài thơ này theo đúng âm luật của thơ cổ điển thì e rằng sẽ rất khó hiểu. Có lẽ đây là một trường hợp nhà thơ viết ra cốt để xem và thưởng thức trên mặt giấy thôi. Giả thử, chúng ta chia cắt lại bài thơ này theo các dấu chấm câu, thì bài thơ sẽ hầu như không còn nhịp điệu, không còn vần, không phải là một bài thất ngôn tứ tuyệt nữa, mà hoàn toàn biến thành những câu văn xuôi, hay đúng hơn - một bài thơ tự do (dễ đọc, dễ nghe, và dễ hiểu hơn):

Chi một ngày nửa thôi.

Em sẽ trở về.

Nắng sáng cũng mong.

Cây cũng nhớ.

Ngõ cũng chờ.

*Và bướm cũng thêm màu trên
cánh đang bay.*

Sự phối hợp chu chuyển giữa các nhịp ba và nhịp hai, nhịp bằng và nhịp trắc (và cả trầm - bổng với hai thanh bằng), làm thành một cái khung âm điệu mang tính liên hoàn, chuyển đổi, là cơ sở gắn nối liên kết các vế tương đương trong nội bộ dòng thơ và giữa các dòng thơ song hành (và cả giữa các khổ thơ). Cùng với gieo vần, sự liên kết theo nhịp điệu chính là nền tảng làm nên *âm luật* của các *thể thức* thi ca tiếng Việt.

Một điều đáng lưu ý là: nếu như trong các dòng thơ tiếng Việt cần sử

dụng cả nhịp chẵn và nhịp lẻ, thì chúng ta thường nghiêng về cách bố trí các nhịp lẻ trước, nhịp chẵn sau (như: *Chàng thì đi/ côi xa/ mưa gió* || *Thiếp thì về/ buồn cũ/ gối chẵn* - trong *Chinh phụ ngâm*). Trong khi đó thì thi ca Trung Hoa lại theo xu hướng ngược lại: chẵn trước, lẻ sau (như: *Cô Tô/ thành ngoai// Hàn Sơn tự* || *Dạ bán/ chung thanh// đảo khách thuyền* trong bài *Phong kiều dạ bạc* của Trương Kế). Sau khi tiếp xúc với thi ca Trung Hoa, nhất là thơ Đường, người Việt cũng tiếp thu cả cách ngắt nhịp chẵn trước, lẻ sau, như: *Gác mái/ ngư ông/ về viễn phố* || *Gõ sừng/ mục tử/ lai cô thôn* (Bà Huyện Thanh Quan). Còn như lối phối điệu trầm - bổng ở thanh bằng (trong thơ lục bát) thì chỉ là đặc sản của thơ ca Việt, chưa hề thấy có ở Trung Hoa. Như vậy, lối bài trí và đối lập nhịp điệu trong thi ca Việt tỏ ra đa dạng hơn nhiều.

Trong thực tiễn sáng tạo thơ ca có sự vận dụng *biến cách* hoặc *phá cách* âm luật thi ca, thêm hoặc bớt số âm tiết trong các nhịp thơ hay dòng thơ. Điều này tạo nên những *tiết tấu* (rhythm) khác nhau giữa các dòng thơ và khổ thơ, sẽ góp phần gợi tả nội dung biểu cảm của bài thơ. Và sự đối lập giữa các thể thơ cũng có thể tạo nên những hiệu quả mỹ cảm như vậy. Đây là những hiện tượng mà chúng tôi dự định sẽ bàn tới vào một dịp khác.

2.2. Vần điệu trong dòng thơ và khổ thơ.

Các dòng thơ (và khổ thơ) còn liên kết với nhau qua các lối gieo vần. *Gieo vần* và liên quan với đó là *vần thơ*, là hiện tượng phổ quát trong các nền thi ca dân tộc khác nhau, thuộc nhiều loại hình ngôn ngữ khác nhau.

Thế nhưng ở mỗi nền thi ca dân tộc cũng có những đặc điểm riêng của nó. Về mục văn thơ (*rhyme*), *Từ điển bách khoa về Văn học* của Nga (1987) viết: “*Văn thơ* là hiện tượng hòa âm ở cuối (hoặc giữa) các dòng thơ, đánh dấu ranh giới giữa chúng và gắn nối chúng lại với nhau” (tr.328). Đây là định nghĩa khá thích hợp cho nhiều nền thi ca, trong đó có thi ca Việt. Định nghĩa này cho thấy “*văn thơ* là sự hòa âm” (hòa âm chứ không phải là lặp âm hoàn toàn), vị trí của văn thơ là ở “cuối dòng (hoặc giữa dòng - có thể có “*văn lưng*”), và chức năng cơ bản của nó là gắn nối các dòng thơ song hành với nhau. Tuy nhiên, ở mỗi nền thi ca dân tộc, có thể còn có những đặc điểm riêng về văn thơ, như chúng ta sẽ xem xét sau đây trên thi liệu tiếng Việt (so với văn thơ Hán và văn thơ Nga).

a) *Về phạm vi và mức độ hòa âm*: Trong ngôn từ thi ca Việt cũng như ngôn từ thi ca Hán (cùng thuộc loại hình đơn lập âm tiết tính) sự hòa âm của văn thơ bao giờ cũng chỉ diễn ra trong phạm vi một âm tiết mà thôi. Chính vì vậy mà mức độ hòa âm là do tính tương đồng và tương biệt của các thành tố trong các âm tiết được gieo vần quyết định. Trên đại thể, âm đầu có xu hướng tăng cường sự khác biệt, thanh điệu và âm đệm đóng vai trò nước đôi, hoặc tăng cường, hoặc giảm bớt sự tương đồng, còn vần cái thì có xu hướng làm tăng cường mức độ tương đồng giữa các âm tiết được gieo vần [10b, 190 - 194]. Nếu vần cái của chúng đồng nhất, thì ta có các vần chính; còn nếu vần cái có sự khác biệt ít nhiều thì ta có các vần thông. Trong khi đó thì với thi ca Nga sự hòa âm giữa các vần thơ có thể vượt xa

ra khỏi phạm vi của từ đơn tiết, có thể bao gồm nhiều từ, nhiều âm tiết, và số lượng âm tiết của bộ vần và từ có thể chênh nhau, ví như: *лучико* (3 âm tiết) *khuôn mặt* hiệp vần với *невеличко* (vần 2 âm tiết) *bé nhỏ* (Khlebnikov V.); *властелина ee* (vần 5 âm tiết) *chúa tể của nàng* hiệp vần với *невинную* (vần 4 âm tiết) *hồn nhiên* (Dân ca) [10b, 85].

b) *Về vị trí gieo vần*: Thông thường, gieo vần là ở cuối dòng thơ để vạch ranh giới nhưng đồng thời để móc nối các dòng thơ song hành. Tuy nhiên, khác với thi ca Trung Hoa không gieo vần giữa dòng, thi ca Việt Nam ngoài cuối dòng ra, còn sử dụng phổ biến cách gieo vần giữa dòng, gọi là *văn lưng*. Tiếng đầu tiên có quan hệ gieo vần với một hay nhiều tiếng khác theo sau, bao giờ cũng rơi vào một vị trí mạnh, là nơi ngắt nhịp trong dòng thơ. Ta gọi đó là tiếng “*gọi vần*” (còn gọi là “*thả vần*”). Những tiếng “*đáp vần*” (còn gọi là “*họa vần*”) trong tục ngữ ở các nhịp theo sau thì có thể ứng vào bất kì vị trí nào trong nhịp (như: *Ăn vóc/ học hay; Khi đi/ như kiến bò// Khi về/ như cò bay*). Trong thơ cách luật như lục bát và song thất lục bát (xem các thí dụ đã dẫn ở trên) thì tiếng gọi vần bao giờ cũng ở cuối câu thơ, còn tiếng đáp vần có thể cũng ở cuối dòng (vần chân) và có thể rơi vào cuối nhịp áp chót hoặc nhịp giữa dòng ở câu theo sau (văn lưng).

c) *Về vần bằng - vần trắc*: Sự phân biệt vần bằng và vần trắc là căn cứ theo thanh điệu (và chính vì căn cứ này mà chúng ta có thể dùng thuật ngữ *văn điệu* để trở hiện tượng hiệp vần trong ngôn từ thi ca). Cả ở thơ ca Hán và thơ ca Việt đều phân biệt bằng - trắc khi gieo vần. Nghiên cứu

bằng và trắc trong thi ca Hán ngữ, GS Vương Lực cho rằng sự đối lập này dựa trên thuộc tính âm học “dài” (với thanh bằng) và “ngắn” (với các thanh trắc: *thượng, khứ, nhập*) [16, 7]. Trong tiếng Việt, nghiên cứu thực nghiệm về các thanh điệu cho thấy rằng, không chỉ các thanh bằng (*ngang, huyền*), mà thanh trắc như thanh *hỏi* cũng có trường độ khá dài. Với thi ca Việt, có lẽ thích hợp hơn là cho rằng thanh bằng có thể kéo dài mà đường nét không bị xuyên tạc, còn thanh trắc là những thanh điệu có đường nét lên, xuống hoặc uốn khúc, nên nếu kéo dài thì trở ngại cho việc nhận diện chúng. Trong thi ca Việt, không chỉ các vần bằng (*ngang, huyền*) mà cả các vần trắc (*hỏi, ngã, sắc, nặng*) với kết âm không quá khác biệt nhau đều có thể gieo vần với nhau. Còn trong thi ca cổ điển Trung Hoa, các tiếng được gieo phải đồng nhất theo từng thanh điệu “Bình - Thượng - Khứ - Nhập”. Trong tục ngữ Việt, đôi khi thậm chí vần trắc và vần bằng cũng có thể họa vần cùng nhau, ví như: *Thóc cao/ gao kém; Tiên trao/ cháo múc; Trâu ra, mạ vào; hay như: Ai nữ chê/ đám cưới // ai nữ cười/ đám ma; Cóc nghiêng răng/ đang nắng thì mưa.*

Một khi những tiếng gieo vần đồng thời là những tiếng giàu sức biểu cảm, là một từ then chốt trong câu thơ, thì khi đó vần thơ cũng có thể tham gia gánh vác thêm chức năng gọi tả. Ví như: *Ngõ tối đêm khuya đóm lập lòe...Làn ao lóng lánh bóng trăng loe* (Yên Đỗ) hoặc như *Nước chảy liu riu // Lục bình trôi liú riu // Anh thấy em nhỏ xíu anh thương* (Ca dao Nam Bộ). Nhưng đây chỉ là chức năng thứ phát, không cố hữu, còn chức năng cơ bản, nguyên phát của vần thơ chính

là chức năng liên kết các vẻ tương đương trong ngôn từ thi ca.

3. Chức năng gọi tả của âm tiết và các yếu tố trong âm tiết

Đối với thi ca Việt, không phải phụ âm này hay phụ âm kia, nguyên âm này hay nguyên âm nọ trực tiếp mang chức năng thi ca. Chúng ta có thể thấy chức năng liên kết hay gọi tả ngữ âm trong ngôn từ thi ca Việt được thể hiện trực tiếp từ âm tiết hoặc từ những thành tố, những đặc trưng âm thanh trong từng tiếng, từng âm tiết - ngữ tố.

3.1. Ở cấp độ âm tiết (tiếng)

Hồ Xuân Hương là thi sĩ có biệt tài trong việc tạm cấp cho tiếng vốn “vô nghĩa” những màu sắc ngữ nghĩa toát lên từ phép láy đôi, láy ba tiếng một cách bất ngờ, như: *Trời đất sinh ra đá một chòm. Nút làm đôi mảnh hóm hòm hom. v.v...* Kiểu láy khuôn âm tiết (chỉ thay đổi thanh điệu) như thế này đã được áp dụng triệt để trong lối thơ gọi là “Vĩ tam thanh”, như: *Tai nghe gà gáy tề tề // Bóng ác vừa lên hé hé hề // Non một chồng cao von vót vót // Hoa năm sắc nở lóa lóa loe // Chim tình bầu bạn kia kia kia // Ôn nghĩa vua tôi nhè nhè nhè // Danh lợi mặc người tị tị tị // Ngủ trưa chưa dậy khoe khoe khoe* (Khuyết danh). Trong những trường hợp vừa dẫn ra, vai trò thể hiện chức năng gọi tả không chỉ do vần hay âm đầu gánh vác, mà có thể cả những chính thể âm tiết như *tề tề tề, hóm hòm hom, tề tề tề, von vót vót, v.v...*

Có những tiếng mất nghĩa hay mờ nghĩa lí tính, nhưng vẫn có thể mang những nghĩa cảm tính tiềm ẩn nào đó, và trong thi ca, những nghĩa tiềm ẩn này sẽ có cơ được phát lộ. Sẽ

là lí thú nếu ta chú ý đến tiếng *ngắt* trong bài thơ *Thu điếu* của Nguyễn Khuyến: *Tầng mây lơ lửng trời xanh ngắt. Ngõ trúc quanh co khách vắng teo. Xanh ngắt là màu xanh gì vậy? Cái tiếng ngắt ở đây mang một nghĩa gọi tả ngầm, mà nếu không làm một phép đối chiếu nho nhỏ với một loạt từ ngữ khác có tiếng ngắt phụ kèm, thì khó lòng phát hiện được. Hãy so sánh: xanh ngắt - tím ngắt - lạnh ngắt - vắng ngắt - tẻ ngắt - chán ngắt v.v... Qua đây ta nhận ra rằng, những cảm giác và tâm trạng đi cùng với ngắt là "sẫm màu", là "lạnh lẽo", là "vắng vẻ", là "cô đơn", là "buồn chán"... Đó chính là vùng nghĩa mà tiếng ngắt có thể liên tưởng đến. Những nghĩa này đã được ít nhiều nhắc tới qua các từ ngữ *ao thu lạnh lẽo, nước trong veo, bé tẻo teo, hơi gợn tí, sẽ đưa về, khách vắng teo* trong suốt bài thơ. Đó là lí do để Nguyễn Khuyến đã chọn *ngắt* chứ không chọn *thăm*, trong khi Đoàn Thị Điểm (hoặc Phan Huy Ích) đã chọn *thăm* để đi với *xanh* trong hai câu thơ: *Xanh kia thăm thăm tầng trên. Vì ai gây dựng cho nên nổi này*. Lại thử so sánh: *xanh thăm - xa thăm - sâu thăm - cao thăm...* Rõ ràng là *thăm* gọi lên một kích thước không gian xa vời vô tận, một vùng nghĩa khác hẳn với *ngắt*. Không phải là Đoàn Thị Điểm không biết đến *xanh ngắt*, nhưng bà đã dùng nó vào một câu thơ khác: *Ngàn dâu xanh ngắt một màu. Lòng chàng ý thiếp ai sâu hơn ai* (trong hai câu này lại có đến năm thanh huyền), đúng với cái nghĩa gọi tả tâm trạng mà Nguyễn Khuyến cũng đã tri nhận được. Cả hai nhà thơ đều đã chọn đúng những chữ đích đáng nhất cho các câu thơ của mình.*

3.2. Ở cấp độ thành tố của âm tiết

Có không ít những trường hợp nhà thơ đã thành công trong việc sử dụng lặp lại vần cái hoặc âm đầu mang sẵn những sắc thái gọi tả nhất định, như: *Gió lùa căn gác xếp // Đời tàn trong ngõ hẹp* (Vũ Hoàng Chương). Và ngược lại: *Chân trời lui mãi lan lan rộng. Hy vọng tràn lên đồng minh mông* (Tố Hữu). Nguyễn Du rất tài nghệ khi dùng từ lấp láy để gọi tả hình ảnh (với sự phụ họa của các âm đầu hoặc vần cái), như: *Dưới trăng quyên đã gọi hè // Đầu tường lừa lưu lập lợe đám bông, hay *Đoạn trường thay lúc phân kỳ. // Vó câu khấp khểnh, bánh xe gập ghềnh và *Lơ thơ lơ liêu buông manh. Con oanh học nói trên cành mia mai... Người ta thường bảo âm hưởng bài thơ *Tiếng thu* của Lưu Trọng Lư rất gọi buồn, và điều này không phải là vô can với những vần cái "u" được lặp lại (trong *mùa thu, chinh phu, và cả chinh phụ*), vốn có phẩm chất âm học là trầm, dễ liên tưởng với "tối, buồn". Đây là trường hợp dường như mang tính phổ quát trong nhiều ngôn ngữ, như R. Jakobson đã từng nói tới khi so sánh / i / và / u /. Tuy nhiên với tiếng Việt, khi những vần này bị phủ lên một thanh điệu nào đó, thì khả năng gọi tả theo đặc trưng bằng - trắc hay trầm - bổng của thanh điệu tỏ ra có ưu thế hơn là đặc trưng âm học của mấy nguyên âm (vần) này. Chẳng hạn: *Thoát trông lờn lợt màu da. Ấn chi (gi) cao lớn, đầy đà làm sao (*Truyện Kiều*). Cùng là vần / i / cả, nhưng lựa chọn *chi* hay *gi* sẽ cho ta âm hưởng câu thơ (và qua đó gọi tả hình ảnh) khác nhau do thanh *ngang* (mang đặc trưng bằng - bổng) hay thanh *huyền* (mang đặc trưng bằng - trầm) quyết định. Nếu chọn đọc *chi*,****

ta sẽ có sự tương phản của hai hình ảnh: nửa đầu câu thơ khắc họa tâm thức cao lớn của Tú Bà, còn nửa sau thì tô đậm hình thù đầy đà to phè ra của mụ. Còn đọc gì thì cả câu thơ chỉ một mục gọi tả cái đáng to béo nặng nề của mụ chủ chứa này mà thôi.

3.3. Ở cấp độ đặc trưng điệu tính của âm tiết

Người Việt không hề nhạy cảm với những đơn vị ngữ âm gọi là âm vị nguyên âm hay phụ âm, mà lại nhạy cảm với những đặc trưng nào đó của toàn bộ âm tiết, thường được gọi là đặc trưng khu biệt. Nhưng trong ngôn từ thi ca, những đặc trưng như thế không chỉ là khu biệt nghĩa lí tính, mà còn có khả năng thể hiện và phân biệt cả nghĩa cảm tính, nghĩa gọi tả (nghĩa biểu trưng và gọi cảm). Hãy trở lại với “năm dấu huyền” của Xuân Diệu đã nhắc tới ở trên. Đúng ra, trong hai dòng thơ *Ngồi đầu cầu nước trong như lọc. Đường bên cầu có mọc còn non* có đến sáu dấu huyền lặp lại. Ở đây không có vấn đề vênh về cấp độ như trường hợp “o” nói ở trên. Và nếu ta tiếp tục đọc nốt hai câu lục bát trong khổ thơ này: *Đưa chàng lòng dặc dặc buồn. Bộ khôn bằng ngựa, thủy khôn bằng thuyền* thì chúng ta sẽ có thêm “sáu dấu huyền” nữa (đúng ra phải nói: thanh huyền). Một khổ thơ có 28 tiếng, mà đã có 12 tiếng mang thanh huyền, là một hiện tượng đáng lưu ý. Theo mối liên hệ âm - nghĩa khá phổ biến trong nhiều ngôn ngữ thì những đặc trưng âm điệu trầm (như thanh huyền) không thể gọi lên hình ảnh tươi vui, sáng sủa, nhanh nhẹ, thanh thoát mà ngược lại là buồn rầu, u ám, triền miên, nặng nề. Nhưng vấn đề không hẳn ở chỗ lặp lại nhiều, mà ở chỗ sự lặp lại đó có gắn kết, có

phụ trợ cho một “trung tâm gọi tả” nào không trong câu thơ. Ở đây, các thanh huyền liên tiếp lặp lại đã hỗ trợ, phụ họa cái tâm trạng *dặc dặc buồn* trong bối cảnh *nước trong như lọc, có mọc còn non*, những hình ảnh gọi buồn man mác ấy. Cho nên có thể cảm nhận được một giá trị gọi cảm về tâm trạng buồn rầu sâu lắng, triền miên, trĩu nặng của chinh phụ, chứ không thể gọi lên một cảm giác “ngọt ngào” nào ở đây cả.

Bản thân nhà thơ Xuân Diệu trong bài *Nhị hồ* đã gọi lên trong ta một ấn tượng rõ nét về tiếng đàn cò (chỉ có hai dây với hai âm chủ cao và thấp) qua cách ông dàn ra hai dòng thơ, với sự đối lập đều đặn hai thanh ngang và huyền (thực chất là hai đặc trưng ngữ âm bổng và trầm của hai thanh này): *Sương nương theo trăng ngừng lưng trời. // Tương tư nâng lòng lên chơi vơi.* Chúng ta cũng có thể mừng tượng được hai giọng (hoặc “bè”) bổng và trầm của tiếng chim qua câu ca dao đồng bằng Bắc Bộ: *Con chim nó kêu // Tê lao xao xác // Tê lao xao xác.* Và Tán Đà đã đối lập hai nét đặc trưng trắc và bằng của thanh sắc với thanh ngang để gọi tả tâm trạng bất đắc chí và hành vi lang bạt tha hương của một khách văn chương thuở nào: *Tài cao phận thấp chí khí uất. // Giang hồ mê chơi quên quê hương.* Xin lưu ý rằng trắc và bằng, trầm và bổng nói tới ở đây không hẳn là những đơn vị thanh điệu, mà chỉ là đặc trưng âm học của các thanh điệu mà cũng là của toàn bộ âm tiết nói chung.

Nghĩa gọi tả (hay ý nghĩa ngữ âm) của tiếng, của âm tiết và các yếu tố ngữ âm ở các cấp độ dưới âm tiết, là một thứ nghĩa tiềm tàng, nó ít khi được người bản ngữ nhận diện một

cách dễ dàng và cũng không cảm nhận một cách hoàn toàn thống nhất. Thường thì các nhà soạn từ điển khó lòng miêu tả rành mạch nghĩa gọi tả và nhiều khi đành bỏ qua không nhắc tới nó. Đó là nghĩa thứ phát, chỉ có thể cảm nhận khi nó hành chức trong ngôn từ cụ thể, đặc biệt là ngôn từ thi ca, khi mà xung quanh nó còn có những từ ngữ khác phụ họa, hợp đồng tác chiến.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Cao Xuân Hạo,
 - a) *Le problème du phonème en vietnamien*, Études Vietnamiennes N. 40, Essais linguistiques, 1975.
 - b) *Về cương vị ngôn ngữ học của tiếng*, T/c Ngôn ngữ, 1985.
 - c) *Âm vị học và tuyến tính* (Paris: 1985), Nxb ĐHQG HN, 2001.
2. Difloth R., *I: big, a: small*, In I. Hinton, J. Nicols and J.J. Ohala (eds.), *Sound Symbolism*, Cambridge University Press, 1994.
3. Đoàn Thiện Thuật, *Ngữ âm tiếng Việt*, Nxb ĐH & THCN, H., 1977.
4. Emeneau M.B., *Studies in Vietnamese (Annamese) Grammar*, Berkley-Los Angeles, Univ. of California Press, 1951.
5. Gordina M.V./ Гордина М.В., *К вопросу о фонеме во вьетнамском языке*, Вопросы Языкознания, Москва, N.6, 1959.
6. Hạ Xuyên Sinh, *Nghĩa học ngữ âm - Bộ môn khoa học nghiên cứu về quan hệ giữa âm và nghĩa*, vol.34, No.1., Jan, 2002.
7. Jacobson R., *Linguistics and Poetics*, Bản dịch Nga văn (trong sách *Структура: за и против*, Прогресс, М., 1975) và nguyên bản tiếng Anh (Nguồn: http://akira.ruc.dk/~new/Ret_og_Rigtigt/Jakobson_Eks_15_F12.pdf.(*Ngữ học và Thi học* - các bản dịch của Cao Xuân Hạo, của Trần Duy Châu và của Trịnh Bá Đình).
8. Lê Văn Lý, *Le parler Vietnamien*, Imp, Ed. Hương Anh, Pais, 1948.
- 9 Nguyễn Đức Dương, *Từ điển tục ngữ Việt*, Nxb Tổng hợp, Tp. HCM, 2010.
10. Nguyễn Quang Hồng,
 - a) *Syllabeme (âm tiết) tiếng Việt và vấn đề phân tích cấu trúc của nó* (*О вьетнамской синлабеме и ее делюмости*), Trong *Вьетнамский лингвисти - ческий сборник*, Наука, Москва, 1976.
 - b) *Âm tiết và Loại hình ngôn ngữ*, (Москва, 1985, H., 1994, 2002), Nxb ĐHQG Tp. HCM, In lần thứ ba, 2012.
 - c, *Hai khía cạnh của "chức năng thi ca" và đôi điều liên hệ với thi liệu tiếng Việt*, Hội thảo Ngôn ngữ học Quốc tế - 2013, HN (Viện Ngôn ngữ học Tô chức), T/c Từ điển học & Bách khoa thư, 2013.
11. Nguyễn Tài Căn, *Ngữ pháp tiếng Việt, Tiếng - Từ ghép - Đoàn ngữ*, Nxb ĐH & THCN, H., 1975.
12. Triệu Nguyên Nhiệm, *Triệu Nguyên Nhiệm ngữ ngôn học luận văn tập*, 商務印書館, 北京, 2002.
13. *Từ điển bách khoa về Văn học* (*Литературный Энциклопедический Словарь*) - Советская энциклопедия, Москва, 1987.
14. Voronin S.V., *Những cơ sở của Nghĩa học ngữ âm* (Воронин С.В. Основы фоносеман- тики) - ЛГУ, 1982.
15. Vương Lực, *Hán ngữ thi luật học*./ (1957, 1962, 1978), 上海教育出版社, 2002.