

BIẾN TÁU HAY KHẢ NĂNG TẠO SINH CỦA NHẠC ĐIỆU THƠ LỤC BÁT (từ nền tảng của ca dao)

Châu Minh Hùng*

1. Lục bát định hình một cách tự nhiên trong dân gian với cái duyên hương đồng cỏ nội của cô gái quê rồi ung dung đi vào hoàng cung của thi ca bác học với vẻ đẹp sang trọng của kiệt tác *Truyện Kiều*. Cuộc cách mạng thi ca đầu thế kỷ trước có tuyên chiến với thi ca cổ điển nhưng không tuyên chiến với lục bát; người gái quê duyên dáng ấy lại khoác chiếc áo tân thời xuống đường hòa nhập vào dòng chảy sôi động chung của thi ca hiện đại. Cho đến nay, lục bát vẫn xứng danh là “quốc phong”, “quốc túy” của thi pháp thơ Việt.

Các công trình nghiên cứu hình thức thơ Việt khi nói đến thể thơ - luật thơ đã đặt lục bát vào hệ thống phân loại với các thể thơ - luật thơ khác nhau như song thất lục bát, cổ thể, cận thể, hỗn hợp, tự do... Sự khu biệt này thực ra chỉ mang tính tương đối khi bản thân lục bát (cũng như một thể thơ gốc - chuẩn khác) có những cải biến hay tạo sinh về mặt loại hình để tồn tại nếu không muốn đánh mất tính đa dạng của nó.

2. Biến thể của lục bát, theo chúng tôi, trước hết là những biến tấu và tạo sinh về âm hình nhạc điệu.

Theo N. Chomsky, một trong những phổ quát ngôn ngữ là *quy tắc cải biến* [2], [7]. Nếu xem thể thơ - luật thơ là một kiểu cấu trúc âm thanh (tương đương với các cấu trúc ngữ pháp) thì những biến thể của lục bát chính là khả năng biến tấu và tạo sinh của “ngữ pháp âm thanh”.

2.1 Cái phôi đầu tiên của thơ lục bát là yêu vận

Một phát hiện khá thú vị của tác giả Lam Giang, *yêu vận* là một nét đặc thù của thi pháp thơ Việt và từ cái hạt nhân khu biệt này, thơ ca Việt Nam vận động qua những thể thức khác nhau: “Ngoài cước vận, thi luật của Quốc Phong còn sử dụng một lối gieo vần không hề có trong thi pháp Trung Hoa: yêu vận”; “Quốc Phong yêu vận bình sau này được văn chương bác học điển chế thành thơ lục

* ThS. – Trường ĐH Qui Nhơn

bát”; “Quốc Phong yêu vận trắc sau này được điền chế thành thơ song thất lục bát hay lục bát gián thất” [3, tr. 11]. Hiển nhiên, lục bát không chỉ có yêu vận mà còn sử dụng cước vận, nhưng cước vận chỉ là sự chi viện để nối kết các cặp lục bát với nhau. Về hình thái cấu trúc, cước vận chỉ là nhân tố ngoại biên, mà hạt nhân chính của lục bát vẫn là yêu vận.

Phát hiện này có giá trị khi chúng ta đi tìm mối quan hệ giữa các thể thơ thuần Việt (đối lập với thơ bác học gốc Hán) trong tư duy sáng tạo âm hình nhạc điệu thơ dân tộc. Vẫn có thể xem là cái phôi đầu tiên của thơ, theo Jakobson là “tiếng vang”, “hình tượng âm thanh” của “phép song hành” [4, tr. 14, 25], theo Nguyễn Phan Cảnh là “cái nút của động lực âm thanh” “*sẽ giãn nở về mọi phía: số lượng âm tiết của câu thơ, hiệp vần bằng hay vần trắc và vần chân hay vần lưng*” [1, tr. 155], và theo chúng tôi, nó sẽ định hình về cấu trúc từ sơ giản đến tinh tế, từ phi chuẩn đến chuẩn hóa và bắt đầu những cải biến hay tạo sinh về giai điệu, tiết tấu trong quá trình phát triển thể thơ. Rất dễ nhận ra, yêu vận của thơ Việt đã từng xuất hiện trong tục ngữ, đồng dao một cách tự do: *Khôn cho người vái/ Dại cho người ta thương/ Dở dở ương ương chỉ tổ người ta ghét; Dung dăng dung dề/ 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/...* Nhưng đến khi lối thơ này leo thang bằng cách nói giãn âm tiết thì yêu vận đã dần dần đi vào trật tự: *Quả cau nho nhỏ/ Cái vỏ vân vân/ Nay anh học gần/ Mai anh học xa/ Em lấy anh từ thuở mười ba/ Đến nay mười tám thiệp đà năm con.* Giả thuyết lục bát gieo vần lưng ở âm tiết 4 của dòng bát cổ hơn loại gieo vần lưng ở âm tiết thứ 6 nghe chừng hợp lý [5]. Nếu xem vần là hình thức kiến tạo các “tiếng vọng” theo chu kỳ của sóng âm thanh làm nên sự hòa âm mang tính nhạc thì buộc nó phải đặt đúng vị trí cho một quãng cách âm thanh vừa đủ cho một bước thơ. Như thế, trong quá trình đi đến chuẩn hóa âm thanh, sự điều chỉnh vần lưng trong tục ngữ, đồng dao một cách có trật tự và dịch chuyển đến vị trí âm tiết thứ 4 (rồi sau đó chuyển sang âm tiết thứ 6) trong lục bát là một quá trình có chủ đích.

Âm hình lục bát gieo vần ở âm tiết thứ 4 của dòng bát có mặt rõ nhất trong ca dao:

*Thùng thùng trống đánh ngũ liên
Chân bước xuống thuyền nước mắt như mưa*

Dòng thơ	Vị trí tiếng							
	1	2	3	4	5	6	7	8
Dòng 6		Bằng		Trắc		Bằng (hiệp vần)		
Dòng 8		Trắc		Bằng (thấp) (hiệp vần)		Trắc		Bằng (cao)

Âm hình lục bát gieo vần ở âm tiết thứ 6 của câu bát xuất hiện phổ biến hơn, cũng từ ca dao :

*Còn duyên kẻ đón người đưa
Hết duyên đi sớm về trưa một mình*

Dòng thơ	Vị trí tiếng							
	1	2	3	4	5	6	7	8
Dòng 6		Bằng		Trắc		Bằng (hiệp vần)		
Dòng 8		Bằng		Trắc		Bằng (cao/thấp) (hiệp vần)		Bằng (thấp/cao)

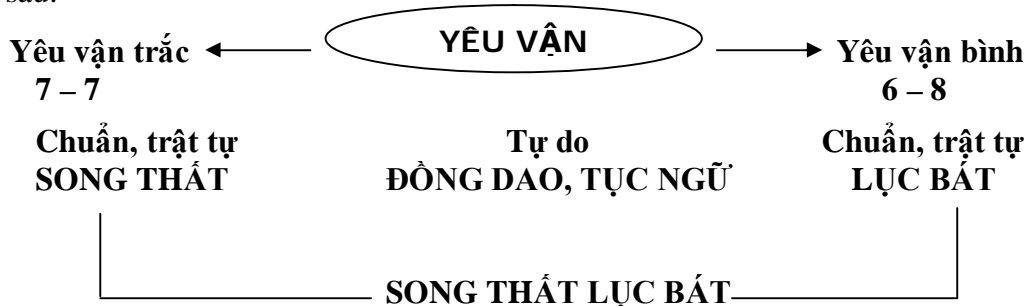
Nhìn chiều dọc, thanh điệu các âm tiết ở vị trí chẵn trong loại lục bát gieo vần ở âm tiết thứ 4 không niêm vào nhau (cùng bằng hay cùng trắc) như lục bát gieo vần ở âm tiết thứ 6 mà lại đối nghịch nhau, cho nên bước sóng mạnh hơn, vang hơn. Tất nhiên, dưới cái nhìn của âm luật học cổ điển thì phương thức hợp âm này độc đáo nhưng chưa đạt chuẩn của sự hòa phối nhịp nhàng uyển chuyển trong giai điệu và tiết tấu: giữa câu lục và câu bát gần như là một nghịch âm giữa thấp và cao, nhẹ và mạnh; nhịp của dòng bát hoặc giãn ra hoặc thu ngắn lại (mà Nguyễn Phan Cảnh gọi là *phút ngập ngừng*) để cho vần ở vị trí thứ 4 của dòng bát nằm trong quãng thời gian vừa đủ một bước sóng 6 âm tiết. Phải đến khi dịch chuyển gieo vần sang vị trí thứ 6 thì âm hình lục bát chuẩn theo nghĩa cổ điển mới thực sự hình thành trong thể nhịp nhàng tề chỉnh giữa các trục âm thanh.

Cũng từ hạt nhân là yêu vận, nhưng nếu là yêu vận trắc với số lượng âm tiết trong dòng thơ lẻ thì động lực âm thanh sẽ giãn nở theo cơ chế tự điều chỉnh với nguyên tắc hòa âm khác để câu thơ song thất ra đời, bước đầu lẫn trong thể hỗn hợp:

Trách lòng cha mẹ cô dì
 Để con lỡ thì như giếng mùa đông.
 Giếng mùa đông người ta còn múc,
 Gái lỡ thì như súc trôi sông!
 Súc trôi sông người ta còn vớt,
 Gái lỡ thì như ớt chín cây...

Khi bản dịch *Chinh phụ ngâm*, *Cung oán ngâm khúc* ra đời, thể hỗn hợp kia đi vào trật tự, thể song thất lục bát ra đời đã thành điển chế đến khắc nghiệt và số phận của nó không khác thất ngôn bát cú Đường luật. Mặc dù không phải bó buộc trong bảy chữ tám câu với những niêm luật trái phải, trên dưới chỉnh tề như Đường luật, nhưng sự mở rộng đơn vị tế bào chuẩn (bốn dòng thơ: một cặp lục bát, một cặp song thất với vần vừa lưng vừa chân, vừa bằng vừa trắc cực kỳ khó chịu, chưa nói phải dùng phép đối trên – dưới, trái - phải) đã làm cho song thất lục bát phải sống ẻo uột trong tiến trình thơ Việt.

Có thể hình dung sự vận động cấu trúc thơ Việt (theo hệ vần lưng) với sơ đồ sau:



2.2 Lục bát lựa chọn con đường sinh tồn bằng cái tế bào gốc – chuẩn là câu sáu - tám với cách gieo vần ở âm tiết thứ 6 của dòng bát

Rất dễ đồng tình với các nhà ngôn ngữ học và folklore, “cặp 6 tiếng + 8 tiếng là một chỉnh thể tối thiểu của thể lục bát” [5, tr. 216]. Bởi vì nó hoàn chỉnh về mặt ngữ nghĩa và nhất là hoàn chỉnh về mặt cấu âm theo chiết đoạn trong quy luật hòa thanh của âm nhạc. Cho nên, ca dao chỉ cần một cặp 6 - 8 là đủ:

*Anh đi anh nhớ quê nhà
Nhớ canh rau muống nhớ cà dầm tương*

Chuẩn ở đây được hiểu là cái tồn tại ổn định và mang tính phổ quát. Số lượng của âm hình lục bát này chiếm đa số trong sáng tác dân gian lẫn bác học, và quan trọng hơn, trở thành *cơ chế tự động* trong nghệ thuật cấu âm. Trước tiên là cơ chế tự động trong cấu trúc nội tại của thể thơ. Với sự bố trí dòng thơ có số lượng chẵn về âm tiết đã ấn định cho trọng âm – ngữ điệu rơi hẳn vào các âm tiết ở vị trí chẵn và hiển nhiên dễ kéo theo khuôn nhịp chẵn. Luật bằng trắc mà hiệu quả âm thanh là độ cao - thấp, trầm – bổng cũng chỉ được tính đến các âm tiết ở các vị trí chẵn ấy. Điều thú vị là yêu vận bình không phải đặt ở vị trí nào khác mà ở ngay chính âm tiết thứ 6 của cả hai dòng thơ tạo nên hợp âm nhịp nhàng cân đối đến chuẩn mực: quãng cách vận (kể cả khi dòng 6 sau hiệp vận chẵn với dòng 8 trước) luôn luôn là 6 đơn vị âm tiết. Nói theo cách của F. de Saussure, cái cơ chế tự động này trở thành một “khế ước xã hội” [6] trong sự tồn tại của lục bát. Người sáng tác và cả người đọc thơ nếu không có một ý thức cải biến cá nhân sẽ không thoát khỏi cái cơ chế tự động ấy.

Âm hình trên chỉ có thể được thay đổi rõ nét qua sự cải biến nhịp điệu bởi thiên tài xử lý của tác giả *Truyện Kiều*. Với cái bội số chung 6 – 8, lục bát chuẩn âm không nhất thiết phải là nhịp chẵn. Thi hào họ Nguyễn đã làm một phép phân đôi với thể đối xứng âm thanh:

*Mai cốt cách/ tuyết tinh thần
Mỗi người một vẻ/ mười phân vẹn mười
Duyên hội ngộ/ đức cù lao
Bên tình bên hiếu/ bên nào nặng hơn*

Lối tiểu đối này không phải không có trong ca dao nhưng đến *Truyện Kiều* mới thực sự hoàn chỉnh một cách mẫu mực cổ điển. Nhưng chừng như cảm thấy lối chuẩn hóa này có nguy cơ rơi vào khuôn khổ điển chế kiểu Đường luật, tác giả *Truyện Kiều* đã tìm cách thoát ra để đi tìm nhiều biến tấu sinh động khác nhau cho tác phẩm lục bát dài hơi của mình.

2.3 Các biến tấu và khả năng tạo sinh về mặt nhạc điệu của lục bát

2.3.1 Với ưu thế về mặt cấu trúc âm thanh: tĩnh mà động, khép mà mở, thể thơ lục bát vẫn sống động bằng chính nó và bằng những biến thể và tạo sinh trong dòng chảy liên tục của tiến trình thơ Việt.

Nguyễn Phan Cảnh giải thích “bí quyết sinh tồn của lục bát” theo cái nguyên lý “đầy mà không đở” của Khổng Tử [1, tr. 191] một cách trêu tượng. Có thể hình dung, lục bát không chặt chẽ đến mức đông đặc như nhà quý tộc thất ngôn bát cú Đường luật tôn nghiêm hay đầy đặn đến mức tràn ra ngoài như người bà con song thất lục bát kiểu cách của nó. Bí quyết sinh tồn của lục bát, theo chúng tôi bắt đầu từ yêu vận và hình thể co giãn mềm mại duyên dáng của một sinh thể tự nhiên bình dị.

Cái ưu thế của yêu vận so với cước vận chính là cái ổn định nhưng lại bất định của nó. Cước vận, ở thơ cận thể, với vị trí áp đặt ở cuối mỗi dòng thơ; một là tạo nên sự chỉnh tề về hình thức; hai là tiếng vọng âm thanh vì thế bị ngưng lại khi dòng thơ kết thúc; ba là ấn định nên một lối thơ độc vận tai hại, nó không còn có khả năng vận động để có những biến thể và tạo sinh xoay quanh cái hạt nhân cấu trúc của thể loại. Có chăng, nó chỉ có thể phá vỡ toàn bộ hệ thống cấu trúc như đã từng nằm trong thơ cổ thể và đồng dao, sau này là hiện tượng cách tân của Thơ Mới. Tất nhiên, cước vận ở hình thức tự do nhất, vẫn có khả năng tạo sinh từ một hạt nhân cấu trúc nhưng hạn chế theo hai cách: một là, tìm cách giải tỏa sự bế tắc của hình thức độc vận bằng cách chuyển đổi khổ thơ (một bài thơ gồm nhiều khổ tứ tuyệt, mỗi khổ tứ tuyệt có một vần riêng); hai là, thay *gián cách độc vận* thành *liên hoàn chuyển vận* (một cặp vần bằng tiếp liền với một cặp vần trắc) theo kiểu đồng dao: *Tập tầm vông/ Chị có chồng/ Em ở góa/ Chị ăn cá/ Em mút xương/ Chị nằm giường/ Em nằm đất/ Chị uống mật/ Em mút ve/ Chị ăn chè/ Em liếm bát...* Trong khi đó, yêu vận, mặc dù ấn định vị trí hiệp vần ở âm tiết nào đi nữa, xét về mặt âm hình vẫn có sự *so le* và một *độ dư* nhất định cho sự tiếp biến và vận động. Đồng dao là một điển hình cho sự nói dài không mệt mỏi: *Ông giăng ông giăng/ Xuống chơi với tôi/ Có bầu có bạn/ Có ván com xôi/ Có nôi com nếp/ Có nệp bánh chưng/ Có lưng hũ rượu/ Có khướu đánh đu/ Thằng cu vỗ chài/ Bớt trai bỏ gió...* Đối với thơ lục bát, cặp lục bát chuẩn như một đơn vị tế bào gốc đầu tiên, xét về mặt âm hình tương chừng khép lại cho một dòng chảy âm thanh hoàn chỉnh, nếu tiếp tục sẽ lặp lại một cách đơn điệu, nhưng xét ở

chiều sâu cấu trúc, cái đơn vị tế bào gốc ấy lại mang mầm mống tạo sinh vô tận. Đó là do yêu vận nằm tại cái “eo” của dòng thơ thuộc nhịp yếu để bắc cầu sang nhịp mạnh, sau nó còn thừa hai âm tiết để cho tiếng vọng âm thanh vẫn còn, và đặc biệt, không bao giờ đẩy đến hiện tượng độc vận, vần này chết, vần khác lại tiếp tục nảy sinh, và như thế nó đã phá vỡ thể đơn điệu về tiếng vọng âm thanh. Sự so le 6 – 8 với hình thức thất lưng ong đã tạo nên sự tăng giảm và độ co giãn về âm thanh biến cái tĩnh thành động, và đây chính là nhân tố chủ đạo để lục bát nảy sinh hàng loạt các biến thể và tạo sinh trong “ngữ năng” của nó.

Khả năng tạo sinh đơn giản nhất của lục bát là nhân đôi liên tục tế bào gốc để có những áng thơ dài hơi. Không đơn thuần là “lời què chấp nhật đông dài” mà là một “chuỗi xoắn kép” của vần điệu để tạo nên những sinh thể lớn. Đó là lý do các nhà thơ lựa chọn lục bát chứ không phải thể thơ khác cho thể loại truyện thơ.

Nhưng quan trọng hơn là khả năng tạo sinh trong nội tại cấu trúc của câu thơ, dòng thơ.

Giảm số lượng âm tiết là một nét khá dĩ của biến thể lục bát:

*Trăm hoa đua nở tháng Giêng
Có bông hoa cải nở riêng tháng mười
Trăm cánh hoa cười
Trăm nụ hoa nở là mùa xuân sang...*

Hiện tượng giảm số lượng âm tiết sẽ dẫn đến sự co lại hay nói giãn trường độ âm thanh. Đến đây sẽ thấy một lần nữa, yêu vận là hạt nhân tĩnh tại của cấu trúc lục bát, nhưng lại là “*trung tâm động lực*” của tiến trình thi pháp. Với vị trí của nó, một khi có sự dịch chuyển, lập tức tiết tấu, giai điệu thơ sẽ biến động theo cơ chế tự động của luật hòa âm. Trường hợp lục bát gieo vần ở âm tiết 4 đã nói trên kia là một điển hình, độ cao thấp, trầm bổng, dài ngắn khác hẳn lục bát chuẩn. Còn ở ví dụ trên, sau cặp lục bát chuẩn là một biến thể, âm tiết “cười” ở vị trí thứ 4 (do dòng lục bị giảm về lượng âm tiết) lại hiệp vần với âm tiết “mùa” ở vị trí thứ 6 của dòng bát (nguyên dạng), cho nên, hoặc trường độ của dòng lục - bốn âm tiết phải giãn ra với độ dài tương đương với 6 âm tiết, hoặc trường độ của dòng bát phải tự co lại để tạo nên thể cân bằng về nhịp trong bản phổ âm chung.

Nhưng gia tăng số lượng âm tiết mới là quy luật đích thực của nguyên lý tạo sinh:

- *Chàng trẩy đi nước mắt thiếp tôi chảy quanh*

Chân đi thắt thêu lời anh dặn dò

- *Đến đây đất nước lạ lòng*

Con chim kêu phải sợ, con cá vẫy vùng phải lo

- *Sớm mưa, trưa bão, tối nồm đông*

Ông trời kia còn thay đổi nữa là tấm lòng đôi ta

Theo chúng tôi, điều quan trọng không phải gia tăng số lượng âm tiết bao nhiêu mà ở chất lượng của sự biến đổi. Gia tăng nhiều hay ít số lượng âm tiết sẽ kéo theo sự biến đổi về giai điệu, tiết tấu. Câu ca dao sau có vài bản khác nhau ở số lượng âm tiết:

1) *Tưởng nước giếng sâu, nói sợi gàu dài*

Hay đâu giếng cạn, tiếc hoài sợi dây

2) *Tưởng nước giếng sâu, em nói sợi gàu dài*

Hay đâu giếng cạn, em tiếc hoài sợi dây

Cái khác của các dị bản, theo các nhà folklore, là do quá trình truyền miệng (tam sao thất bản), hay do quá trình diễn xướng; ở đây có thể nói thêm, là do nguyên lý cải biến và tạo sinh của ngữ pháp âm thanh. Ở bản thứ hai trong ví dụ trên, về ngữ pháp ngữ nghĩa, việc thêm “em” vào ngữ đoạn thứ hai đã xuất hiện cụ thể chủ thể diễn xướng đồng thời là chủ thể trữ tình; về ngữ pháp âm thanh lại là việc tạo sinh thêm một đơn vị ngữ âm (tương đương với một nốt nhạc trong khuôn nhịp) dẫn đến hiệu ứng: nếu hai ngữ đoạn âm thanh theo bản 1 đang gián cách thì ở bản 2 lại tiếp liền nhau, âm hưởng trở nên ngân nga, mềm mại và quyến rũ hơn. Như thế việc thêm những từ đệm trong các bản dân ca như “ấy”, “mấy”, “tang tình”..., hay điệp nhân một ngữ đoạn nào đó (dạng như *ấy mấy vòng nên vòng*)... chẳng qua là việc tạo sinh của ngữ pháp âm thanh trong sự cho phép của luật hòa thanh.

2.3.2 Trong cuộc chạy đua với thi ca bác học, những dòng lục bát biến thể với các dạng tạo sinh trên đã sinh sôi liên tục, trước tiên nó nằm sẵn trong các loại hò, hát dân gian ở trạng thái nguyên hợp: thơ và nhạc là một:

- *Ngũ sự lư hương đồng,
Anh muốn chơi hương án phải về chồng tiền trăm
Anh đây hai bàn tay trắng, hai nắm tay không,
Tiền trăm đâu có mà em bảo chồng,
Anh về tắm sạch nôi đồng,
Rồi trèo lên hương án dạo bốn vòng cho em coi.*

(Hát phường vải)

- *Mẹ ra đi mà cửa song loan trên đóng dưới cài
Anh thương em chi cho lắm thì cũng đứng ngoài ngõ vô*

(Hò giã gạo miền Trung)

*Rồng châu ngoài Huế
Ngựa té Đồng Nai
Nước trong xanh mà sao nước lại chảy hoài
Thương người xa xứ phải lạc loài đến đây*

(Hò sông Hậu)

Rồi, một cách lặng lẽ, những lục bát biến thể lại chui vào thơ các nhà thơ bác học thời trung - cận đại, và tái sinh trong thơ hiện đại:

- *Bởi vì em mà anh phải ra đi
Trèo non rồi lặn suối, anh chẳng có quản gì cái tấm thân*

(Tản Đà – Câu hát đường trường)

- *Sợ chi sóng gió tàu bay
Tây kia mình đã thắng, Mỹ này ta chẳng thua!*

(Tô Hữu – Mẹ Suốt)

- *Đảng ta vĩ đại như biển rộng như sông sâu
Ba mươi năm phấn đấu và thắng lợi biết bao nhiêu tình.*

(Hồ Chí Minh)

3. Một kết cục quy chuẩn và biến tấu khác của lục bát

Biến thể lục bát, theo cách hiểu lâu nay, chủ yếu dừng lại ở sự gia giảm số lượng âm tiết hay cách hiệp vần. Về cấu hình nhạc điệu, biến thể - nói theo thuật ngữ âm nhạc là biến tấu – phải là sự cải biến ở nghĩa rộng nhất về giai điệu lẫn

tiết tấu. Trong ý nghĩa này, biến thể lục bát không nhất thiết phải giảm thiểu hay gia tăng âm tiết mà chỉ cần biến tấu thanh điệu, tiết điệu. Có nghĩa là nó có thể quy chuẩn ở hình thái chung (đúng 6 - 8) nhưng lại biến tấu ở những đơn vị cấu trúc khác.

Giai điệu là độ cao thấp, trầm bổng của dòng chảy âm thanh. Chừng như lục bát định hình luật bằng trắc ở các âm tiết chẵn không được chặt chẽ cho lắm, cho nên nhà thơ khi cần rất dễ phá luật. Loại lục bát gieo vần ở âm tiết thứ 4 của dòng bát, về nguyên tắc, âm tiết thứ 2 (của dòng bát) phải mang thanh trắc để tạo nên thể quân bình tam phân:

2	4	6
T	B	T

Nhưng sự thực, âm tiết này có thể mang thanh bằng mà không phá vỡ luật hòa âm:

*Bóng ai thấp thoáng vườn đào
Phải duyên cô nào thì cứ việc ra*

(Ca dao)

Coi như bỏ qua luật cho âm tiết này và thay vào đó thể quân bình tam phân ở vị trí khác cho dòng thơ:

4	6	8
B	T	B

Một khi dòng bát đóng vai trò chủ đạo về luật quân bình trong nguyên tắc hòa thanh, thì dòng lục có thể bất chấp mọi quy tắc:

*Cách mấy mươi con sông sâu
Và trăm ngàn vạn nhịp cầu chênh vênh*

(Nguyễn Bính – *Lỡ bước sang ngang*)

*Ớ Địch ơi! Lệ có nguồn
Hãy chia bớt nửa nỗi buồn sang tôi*

(Hàn Mặc Tử - *Này đây lời ngọc song song*)

*Hồn bay! hồn bay! hồn bay!
Ngửa nghiêng tấm mắt vàng lay nhạc hường.*

(Bích Khê – *Mơ tiên*)

Tất nhiên, đối với thơ Việt, luật bằng trắc chỉ là một cách mô phỏng âm luật học Trung Hoa, nó còn một thứ luật hòa thanh khác nhờ hệ đối lập cao thấp trong cùng một hệ thanh bằng hoặc hệ thanh trắc cũng như các đối lập âm vị học khác mà tiếng Việt cho phép.

Tiết tấu là độ dài ngắn, nhịp khoan của các đơn vị âm thanh trong những khoảng cách thời gian bằng nhau. Nếu xem tiết tấu là nét khu biệt rõ nhất của chức năng thi ca, thì những biến thể về tiết tấu mới là hình thức tạo sinh cao nhất của thơ lục bát.

Ta trở lại Nguyễn Du với kiệt tác *Truyện Kiều*. Những lúc cần hình thức nghiêm trang, nhà thơ dùng lối đối xứng tề chỉnh trên kia. Khi muốn tạo nên những đột biến bất thường, nhà thơ lập tức thay đổi tiết nhịp tạo nên độ co giãn mạnh mẽ của sóng âm:

*Người lên ngựa/ kẻ chia bào
Rừng phong/ thu đã nhuốm màu/ quan san
Kiếp hồng nhan/ có mong manh
Nửa chừng xuân/ thoát/ gãy cành thiên hương.*

Lục bát tưởng chừng đã bị vắt kiệt sức khi nó leo từ ca dao lên đến đỉnh cao kiệt tác *Truyện Kiều*, thế mà nó vẫn cứ đủ sức để sống động, trường tồn. Nó nghiêm nhiên vẫn mới trong phong trào Thơ Mới và hiện đại trong thơ ca hiện đại:

*Lợn không nuôi/ đặc ao bèo
Giàu không dầy/ chẳng buồn leo/ vào giàn
Giếng thoi/ mưa ngập nước tràn
Ba gian/ đầy cả ba gian/ nắng chiều.*
(Nguyễn Bính – *Qua nhà*)

*Da chiều/ mới tỏ sao hôm
Màu thanh thiên/ đã vào ôm/ giữa hôn*
(Huy Cận – *Trông lên*)

*Áo chàm đưa/ buổi phân ly
Cầm tay nhau/ biết nói gì/ hôm nay*
(Tố Hữu – *Việt Bắc*)

*Bao giờ/ cho tới ngày xưa
yêu như các cụ/ cho vừa lòng ta*

*Cái thời/ chưa nhiễm SIDA
yêu lẫn yêu lóc/ la đà/ đã chưa.*

(Nguyễn Duy – Được yêu như thể ca dao)

Tạo sinh nhưng lục bát không tự hủy như các thể thơ khác. Trên con đường cải biến để vận động, lục bát vẫn tìm về với chính mình như một sự tự khẳng định sức sống trường tồn. Với sức sống mạnh mẽ tự nhiên ấy, lục bát không cần biến thể - tạo sinh về âm hình nhạc điệu nữa. Chỉ cần chuỗi theo dòng chảy của âm thanh theo cơ chế tự động, Bùi Giáng trong cơn mê - hồn nhiên - vô thức - tuổi thơ đã làm nên những vần thơ bất chấp mọi quy tắc kết hợp ngữ nghĩa:

*Một hôm gâu guốc gâm ghi
Hai hôm gằn gũi cũng vì ba hôm
Bôm ha? Đạn hả? bao gồm
Bôm gao gạo đỏ bỏ gồm gạo đen*

(Ngẫu hứng)

*Giai nhân tình thể mặt trời
Nam nhi chí khí muôn đời mặt trăng
Mặt trời yêu dấu mặt trăng
Thánh nhân yêu dấu mặt trăng mặt trời*

(Chuyện giai nhân)

Câu chuyện *Xuân Thu nhã tập* một thời bị xem là “tắc tị”, “hũ nút” đã được nhà thơ kỳ dị này làm cho nó hồi sinh và sống động bằng chính thể lục bát. Nó có thể bị xem là tắc tị về ngữ nghĩa nhưng không tắc tị về âm thanh. Trong khi các quy tắc kết hợp ngữ nghĩa có thể bị “phân mảnh” dưới cảm quan hậu hiện đại thì một quy tắc kết hợp khác hình thành: sự hòa điệu của các đơn vị âm thanh.

Trò chơi ngữ nghĩa của thi ca có xu hướng quay về trò chơi ngữ âm của một thời đồng dao. R. Jakobson khẳng định rằng “vấn đề căn bản của thi ca là sự song hành” [4, tr. 25], “Thơ ca không phải lĩnh vực duy nhất trong đó ý nghĩa tượng trưng của âm thanh bộc lộ ra hiệu ứng của chúng, nhưng đó là vùng đất mà mối liên hệ giữa âm thanh và ý nghĩa từ chỗ tiềm ẩn trở thành hiển nhiên – và được biểu hiện ra rõ rệt và đậm đà nhất” [4, tr. 31]. Có lẽ đây là lý do mà quy tắc kết hợp ngữ nghĩa dưới cái nhìn của ngữ pháp hình thức bị rơi vào thứ yếu, các chức năng khác, nhất là chức năng quy chiếu hiện thực, của ngôn ngữ nhường bước

cho chức năng thi ca. Điều mà J. Derrida quan tâm về “tính chất bất định của cấu trúc ngôn ngữ” [8], với ngôn ngữ thông thường, còn có chỗ bàn cãi, nhưng với ngôn ngữ thi ca là có thực. Sự liên tưởng vô tận giữa các lớp âm thanh của ngôn từ cho phép có những kết hợp độc đáo nằm ngoài lôgic thông thường để từ đó tạo nên một thứ lôgic ngữ nghĩa ngầm ẩn bên trong.

Nhưng điều này không đơn giản, trong một dịp khác, chúng ta sẽ giải quyết trên tinh thần giải cấu trúc những khả năng kết hợp kì lạ ấy.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1]. Đỗ Hữu Châu, Bùi Minh Toán (1993), *Đại cương ngôn ngữ học*, Giáo dục, Hà Nội (tái bản 2006).
- [2]. F. Saussure (1910), *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương*, (Cao Xuân Hạo dịch), Khoa học xã hội, Hà Nội (tái bản 2005).
- [3]. J. Derrida (1974), *Of Grammatology*, John Hopkins University Press.
- [4]. Lam Giang (1967), *Khảo luận luật thơ*, Sơn Quang xuất bản, Saigon.
- [5]. N. Chomsky (1968). *Language and Mind*. Publ. Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- [6]. Nguyễn Phan Cảnh (1987), *Ngôn ngữ thơ*, Đại học và Giáo dục chuyên nghiệp, Hà Nội.
- [7]. Nguyễn Xuân Kính (2006), *Thi pháp ca dao*, Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [8]. R. Jakobson (1960), *Thi pháp học* (trích *Tiểu luận ngôn ngữ học đại cương* – Trần Duy Châu dịch 1994). Trường Đại học Sư phạm thành phố Hồ Chí Minh.
- [9]. R. Jakobson (1937), *Six Lectures on Sound & Meaning*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Tóm tắt**Biến tấu hay khả năng tạo sinh của nhạc điệu thơ lục bát
(từ nền tảng của ca dao)**

Giải minh sự vận động cấu trúc của thơ lục bát: từ hạt nhân là yêu vận với những điều chỉnh về vị trí vần, số lượng âm tiết, kéo theo biến đổi về giai điệu, tiết tấu tạo nên sự sống đa dạng và sinh động của thể thơ. Tạo sinh nhưng lục bát không tự hủy như các thể thơ khác. Trên con đường cải biến để vận động, lục bát vẫn tìm về với chính mình như một sự tự khẳng định trong sự cạnh tranh sinh tồn giữa các thể thơ. Một khi âm hình nhạc điệu mang vẻ đẹp tự nhiên, người làm thơ lục bát có xu hướng cách tân với những kết hợp ngữ nghĩa bất quy tắc và trò chơi ngữ nghĩa của thi ca có xu hướng quay trở lại trò chơi ngữ âm.

Abstract**Variations or generative ability of musical tune of six-eight meter (on the basic of folk verses)**

The article based on methodology of structuralism, and generative grammar (or transformational grammar) to resolve phenomena of variant – variation of six-eight meter. From the basis of Vietnamese folk verses, the writer sought to elucidate structural kinetic mechanism of six-eight meter in the general system of values process of Vietnamese verses. The first germ of six-eight meter was medial rhyme, from the structural nucleus, six-eight meter was formed and evolved into many types of different melody and rhythm; finally, as likely as not the semantic game switches to the acoustic game with a lot of new interesting.