

NGÔN NGỮ VỚI VĂN CHƯƠNG

BÀN VỀ TIẾT ĐIỆU THƠ VIỆT QUA LỤC BÁT *TRUYỆN KIỀU*

ABOUT METER OF VIETNAMESE POETRY THROUGH THE EPIC POEM "THE TALE OF KIEU" WRITTEN IN LUC BAT (6-8 METER)

LÝ TOÀN THẮNG

(GS, TS Viện Từ điển học và Bách khoa thư VN)

Abstract

In this paper we would like to have a further study into a subdivision of versification and prosody, named the "poetic meter" with its focus on metric structure of verse.

We also make a careful analysis of the special features of "poetic meter" and "poetic foot" in 6-8 meter verses represented in the epic poem "The Tale of Kieu", with a view to pointing out the differences between the meter in Vietnamese poetry and the ones in English or Russian poetry.

1. Dẫn nhập

Trong bài trước (*Mấy vấn đề thi học và thi luật đại cương*, tạp chí Ngôn ngữ & Đời sống, số 5-2011), chúng tôi đã giới thiệu chung về những khái niệm cơ bản của thi học, thi luật; trong bài này, chúng tôi muốn đi sâu vào một phân môn của thi luật học chuyên nghiên cứu về cấu trúc tiết điệu (metric structure) của thơ, được gọi là "thi tiết" (Метрика/Poetic meter).

Truyền thống thi học ở Nga và nhiều nước phương Tây khác, phân biệt rất rõ hai chuyện: thi tiết và thi điệu (Ритмика/Poetic rhythm); thí dụ như những chỗ in đậm trong nhan đề mấy cuốn sách chuyên khảo sau: *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика* (Гаспаров М.Л., 1984); *Rhythm and Meter* (Kiparsky & Youmans, 1989); *Metre, Rhythm, and Verse Form* (Hobsbaum, 1996); *Metre and Meaning: An Introduction to Rhythm in Poetry* (Carper & Attridge, 2003).

Tuy nhiên, ở ta, sự phân biệt có tính nguyên tắc nói trên đã không được coi trọng

đúng mức: trong những nghiên cứu về thơ của các nhà phê bình-lí luận văn học hay các nhà

ngôn ngữ học, vấn đề này hầu như không được bàn đến.

Điều này có lí do của nó: quả nhiên, cái nền tảng ngôn ngữ của thi luật thơ tiếng Nga hay tiếng Anh, tiếng Pháp, về mặt loại hình, quá khác với tiếng Việt: một bên là ngôn ngữ biến hình, đa âm tiết, có trọng âm; còn một bên là ngôn ngữ đơn lập, đơn âm tiết, có thanh điệu. Cũng vì sự không giống nhau loại hình này (và những hệ quả kéo theo của nó trong ngữ pháp) đã có lúc xảy ra câu chuyện đáng buồn trong giới ngôn ngữ học, rằng tiếng Hán, tiếng Việt bị cho là không có từ loại!

Đối với thơ cách luật Âu châu, không thể nghiên cứu thi luật nói chung (và nhịp điệu nói riêng) nếu ta không bước vào địa hạt của các cấu trúc tiết điệu của dòng thơ, câu thơ; bởi vì thơ khác văn xuôi trước tiên là vì nó có cấu trúc tiết điệu riêng của nó, từ đó tạo ra nhịp điệu (rhythm). Ở đây, người ta nghiên cứu rất sâu về các đơn vị tiết điệu, chủ yếu là các chân thơ (poetic feet) - trước hết là về các âm tiết

(ngắn - dài, mạnh - yếu, có trọng âm - không trọng âm, v.v.), và cách kết hợp các âm tiết này theo các quy tắc nhất định thành các kiểu chân thơ. Thí dụ, nếu dùng kí hiệu “-” cho các âm tiết có trọng âm, và kí hiệu “∪” cho các âm tiết không có trọng âm, thì ta sẽ có các loại chân thơ song tiết, tam tiết thường gặp nhất trong thơ tiếng Anh là: *iamb*: ∪- , *trochee/choree* (hay: *choreus*): - ∪; *dactyl*: - ∪∪; *anapest/ antidactylus*: ∪∪ -. (Chú ý: trong tiếng Hán, loại chân thơ song tiết “**dimeter**” chẳng hạn được dịch là “**lượng bộ cách**” – tức là kiểu bước, cách bước).

Khi nghiên cứu tiết điệu thơ Nga, người ta rất thú vị thấy rằng: thậm chí, mỗi nhà thơ đều có thể và có quyền ưa thích một kiểu loại chân thơ nào đó hơn các kiểu loại khác; thí dụ :

+ Lermontov (Михаил Лермонтов, 1814-1841) rất thích làm thơ với những chân thơ 2 âm tiết, đặc biệt theo ông thì chân thơ *choree* (vốn phổ dụng cho những bài thơ ru con) rất hợp khi tả cảnh ban đêm;

+ Akhmatova (Анна Ахматова, 1889-1966) rất thích làm thơ với chân thơ 3 âm tiết *dactyl*;

+ Tsvetaeva (Марина Цветаева, 1892-1941) rất thích làm thơ với chân thơ 3 âm tiết *amphibrach*;

+ Gumilev (Николай Гумилев, 1886-1921) rất thích làm thơ với chân thơ 3 âm tiết *anapest*.

Xét về mặt thi luật, như đã nói ở trên, sự khác biệt lớn nhất của tiếng Việt so với các ngôn ngữ Âu châu là: âm tiết tiếng Việt không có trọng âm, nhưng có thanh điệu và luôn luôn phải có thanh điệu. Kết quả là:

- nếu trong tiếng Nga hay tiếng Anh có sự đối lập các âm tiết “Có-Không” trọng âm vốn làm nên cái cơ sở ngữ âm cho các chân thơ; thì:

- trong tiếng Việt, âm tiết luôn luôn “Có” thanh điệu (tức là không có câu chuyện đối lập “Có-Không” về thanh điệu giữa các âm tiết) và do đó giữa các âm tiết tồn tại chỉ sự đối lập về

âm điệu “Bằng-Trắc” hay âm vực “Cao-Thấp” mà thôi.

- Từ đây, theo logic một cách hình thức, có thể suy ra rằng: Nếu không có đối lập âm tiết “Có- Không” trọng âm thì tức là thơ Việt không có “chân thơ” và do đó không có tiết điệu? Sự thực là các nhà thi học đã có người nghĩ như vậy, vì trong thi luật khái niệm “chân thơ” thường chỉ áp dụng cho các loại thi luật trọng âm hoặc âm tiết- trọng âm; chứ không áp dụng cho các hệ thi luật âm tiết và âm điệu như thơ Hán, thơ Việt.

Nhưng nếu câu thơ Việt không có “chân thơ”, thì cái đơn vị cấu trúc nhỏ nhất của tiết điệu thơ tiếng Việt là gì? Nó không thể không có, vì một lẽ đơn giản là: giống như một câu văn xuôi phải được tạo lập ra trực tiếp từ các ngữ đoạn/cụm từ, câu thơ nói chung (và nhịp thơ nói riêng) – cũng phải từ những đơn vị cấp dưới, nhỏ hơn nó!

Mục đích của bài viết này, do đó, là một khảo cứu đầu tiên, sơ bộ về tiết điệu trong thơ Việt, trên cơ sở tư liệu thơ lục bát – một thể thơ dân gian, truyền thống, dân tộc, được đưa lên đỉnh cao chói lọi với một thi luật thống nhất, ổn định và mẫu mực trong Truyện Kiều.

2. Chân thơ và bước thơ trong thơ lục bát của Truyện Kiều

2.1. Tiết điệu, chân thơ và bước thơ trong thơ Việt

Trong khái niệm về tiết điệu có hai phương diện cơ bản khác nhau sau đây:

(i) số lượng âm tiết (5, 6, 7, 8,...) từ đây ta có các thể thơ ngũ ngôn/năm chữ, thất ngôn/bảy chữ, lục bát (6-8), tám chữ v.v.;

(ii) sự bố trí các âm tiết “mạnh- yếu”(có trọng âm- không trọng âm) tạo nên các chân thơ và từ đó phối hợp chúng để có tiết điệu của cả dòng thơ. Đối với thơ Việt hay thơ Hán, phương diện thứ hai này - đó là sự sắp xếp các âm tiết mang thanh điệu bằng hay trắc ở các vị trí nhất định trong dòng thơ.

Đối với thơ Hán, đáng chú ý là nghiên cứu của Matthew Y. Chen (1979) về cấu trúc tiết điệu của dòng thơ, trong đó ông phân bốn

thanh tiếng Hán trung cổ ra hai kiểu cơ bản: E/"even" tone kí hiệu là "-", và O/"oblique" tone kí hiệu là "v", với những đặc trưng ngữ âm giống như sự phân biệt Bằng- Trắc của thanh điệu tiếng Việt. Theo đó, câu thơ Hán sẽ có tiết điệu thí dụ như: **v v - - - v v**.

Đối với thơ Việt, tương tự, ta cũng có thể dựa trên sự đối lập Bằng-Trắc của thanh điệu để xây dựng nên các kiểu loại "chân thơ" Việt. Theo đây ta sẽ có, chẳng hạn với loại chân thơ đơn tiết (monometer), song tiết (dimeter) hay tam tiết (trimeter) là những kiểu sau:

(i) Chân thơ đơn tiết:

+ Kiểu Bằng: *rằng, này*

+ Kiểu Trắc: *hời, đó*

(ii) Chân thơ song tiết:

+ Kiểu Bằng- Bằng: *tràng giang*

+ Kiểu Trắc- Trắc: *điệp điệp*

+ Kiểu Bằng- Trắc: *nhân ảnh*

+ Kiểu Trắc- Bằng: *chữ điền*

(iii) Chân thơ tam tiết; thí dụ:

+ Kiểu Bằng- Bằng- Bằng: *đừng bay đi*

+ Kiểu Trắc- Trắc- Trắc: *buộc gió lại*

+ Kiểu Bằng- Bằng- Trắc: *tuần trăng mật*

+ Kiểu Trắc- Trắc- Bằng: *tất nắng đi*

+ Kiểu Bằng- Trắc- Trắc: *bay gấp gấp*

+ Kiểu Trắc- Bằng- Bằng: *cánh phân vân*

+ Kiểu Bằng- Trắc- Bằng: *chân ý nhi*

+ Kiểu Trắc - Bằng- Trắc: *của đồng nội*

+ v.v...

Vấn đề tiết điệu và "Bằng- Trắc" ở thơ Việt, tuy nhiên, lại liên quan chặt chẽ với một vấn đề khác là: các vị trí "**bắt buộc**" (phân minh) phải là thanh bằng hay thanh trắc và các vị trí "**tùy nghi**" (bất luận), không bắt buộc về chuyện Bằng/Trắc trong dòng thơ. Nói một cách khác, nghĩa là khi làm thơ Việt, ta không thể tự do muốn đặt âm tiết bằng hay âm tiết trắc ở đâu thì đặt, mà phải theo những lề luật nhất định. Hệ quả quan trọng là: trong thơ Việt, các kiểu chân thơ đơn tiết, song tiết, tam tiết, v.v mà ta vừa nói trên, chỉ có vai trò như những "viên gạch" sơn hai màu trắng, đen (tượng trưng cho thanh Bằng, thanh Trắc). Để xây nên một bức tường - một câu thơ, ta phải

đặt các "viên gạch" đó vào đúng các "ô" quy định để các màu trắng, đen của gạch hài hòa với nhau. Kết quả của việc làm này là ta sẽ có cái tạm gọi là các "**bước thơ**" tức là cái đơn vị tiết điệu của câu thơ Việt. Nói một cách hình ảnh, cái "chân" thơ chỉ cử động được, hành chức được - tức là "bước" đi được trong dòng thơ, khi nó được sắp xếp, phân bố vào những vị trí thích hợp. Do đó, bước thơ là cách thức tổ chức để đưa chân thơ vào sự sử dụng trong dòng thơ.

Để làm rõ câu chuyện "bước thơ" này trong tiếng Việt, trước hết, cần thấy rằng các thể thơ Việt, xét về nguồn gốc, có hai nhóm lớn:

(i) nhóm các thể thơ mô phỏng thi ca Trung Hoa như: ngũ ngôn, thất ngôn - theo luật từ đời nhà Đường; do đó ở đây là tiết điệu Hán;

(ii) nhóm các thể thơ dân tộc cổ truyền, đặc thù như: lục bát (6- 8), thể tám chữ/từ; do đó có những nét riêng về tiết điệu Việt.

Trước khi bàn sâu vào thể thơ lục bát dân tộc, hãy nói sơ qua về cấu trúc tiết điệu ở nhóm các thể thơ vay mượn từ thơ Hán; chẳng hạn về thể Thất ngôn vốn gốc từ Đường thi Trung Hoa.

Thơ thất ngôn Việt, về mặt chân thơ "Bằng-Trắc", cũng như thơ thất ngôn Đường luật Hán, phải tuân theo một trong hai mô hình cơ bản về Bằng-Trắc (viết tắt: B - T), với các vị trí **bắt buộc (2), (4), (6)** được in đậm và các vị trí tùy nghi (1), (3), (5) không in đậm, như sau:

(i) Mô hình I:

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)
B/T B T/B T T/B B B (vần)

Thí dụ:

Thân em thì trắng phận em tròn

B B B T T B B (Hồ Xuân

Hương)

(ii) Mô hình II:

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)
T/B T B/T B T/B T B (vần)

Thí dụ:

Bước tới đèo Ngang bóng xế tà

T T B B T T B (Bà Huyện

Thanh Quan)

Ta hãy thử phân tích các “bước thơ” trong ví dụ vừa dẫn của Bà Huyện Thanh Quan. Dòng thơ bảy chữ này chứa đựng một số “chân thơ” song tiết và tam tiết như:

- + Trắc- Trắc: *bước tới*
- + Bằng- Bằng: *đèo Ngang*
- + Bằng- Trắc- Trắc: *bóng xế tà*

Tuy nhiên, ta không thể tự do đặt ba chân thơ nói trên trong dòng thơ, mặc dù ngữ nghĩa và cú pháp cho phép như thế; thí dụ không thể viết:

Đèo Ngang bước tới bóng xế tà
Bóng xế tà bước tới đèo Ngang
Bóng xế tà đèo Ngang bước tới

vì chúng không tuân thủ cái tiết điệu thất ngôn Đường thi vừa nói ở trên. Trong mô hình đó, các vị trí bắt buộc (2), (4), (6) có vai trò như những “vật mốc” chỉ báo về những đơn vị tiết điệu nhỏ hơn dòng thơ - tức là các bước thơ, như trong sơ đồ sau:

Bước tới | *đèo Ngang* | *bóng xế* | *tà*
 T T | B B | T T | B

Về mặt ngữ âm, âm tiết ở các vị trí bắt buộc (2), (4), (6) được phát âm mạnh hơn, rõ hơn so với các âm tiết còn lại; cho nên nếu phỏng theo cách kí hiệu của thi luật Âu châu, ta có thể ghi lại dòng thơ trên bằng các kí hiệu “S” (Strong) và “W” (Weak) và ta sẽ thấy có sự tương đồng rõ rệt giữa cấu trúc tiết điệu thơ Việt so với thơ Nga, thơ Anh:

Bước tới | *đèo Ngang* | *bóng xế* | *tà*
 W S | W S | W S | W

Như vậy, xét về cấu trúc tiết điệu, dòng thơ thất ngôn có bốn bước thơ, gồm: 3 chân thơ song tiết và 1 chân thơ đơn tiết.

Về mặt nhịp, thơ thất ngôn theo lối Đường thi Trung Hoa thường là ngắt theo mô hình “4/3” (hay: 2-2 / 3); thí dụ ở câu thơ trên sẽ là:

Bước tới đèo Ngang / bóng xế tà

Về sau này, trong thời kì “cuộc cách mạng Thơ Mới” (1932-1945), một mặt, thơ bảy chữ vẫn bảo tồn cái khuôn mẫu tiết điệu của thơ Đường; thí dụ:

Cúi một cành khô lạc mấy dòng

T T | B B | T T | B (Huy Cận)

Đàn ghê như nước lạnh trời ơi

B B | B T | T B | B (Xuân Diệu)

Nhưng, mặt khác, các nhà thơ đã có những cách tân riêng về chân thơ “Bằng-Trắc”, bước thơ “Yếu-Mạnh” hay nhịp “Chẵn/Lẻ” hoặc kết hợp cách tân hai hay cả ba phương diện đó; thí dụ:

Sao anh không về chơi thôn Vĩ?

Cụ thể là ở dòng thơ này:

+ Chân thơ: *Sao(B) anh (T) không (B) về (B) chơi (B) thôn B* Vĩ (T). Dòng thơ này của thi sĩ Hàn Mặc Tử phá lệ ở âm tiết thứ tư (*về*), thay vì ở vị trí này phải là thanh trắc thì lại là một thanh bằng.

+ Bước thơ: *Sao anh* | *không về* | *chơi thôn* | *Vĩ*. Dòng thơ này gồm bốn chân thơ.

+ Nhịp thơ: có thể có những biến thể ngắt nhịp khác nhau sau; thí dụ:

Sao anh không về / chơi thôn Vĩ (4/3)

Sao anh không / về chơi thôn Vĩ (3/4)

Sao anh / không về chơi thôn Vĩ (2/5)

Bây giờ ta có thể bàn sang thể thơ lục bát dân tộc trong Truyện Kiều.

2.2. Tiết điệu, chân thơ và bước thơ trong thơ lục bát Truyện Kiều

Ở thơ lục bát, cũng có những vị trí mạnh, bắt buộc (2, 4, 6 ở dòng lục; và 2, 4, 6, 8 ở dòng bát) và những vị trí yếu, tùy nghi (1, 3, 5 ở dòng lục; và 1, 3, 5, 7 ở dòng bát) nghĩa là có những điểm giống như ở thơ thất ngôn nói trên. Thí dụ:

Dưới cầu nước chảy trong ve |

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

T B | T T | B B |

Bên cầu tơ liễu bóng chiều thướt tha

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

B B | T T | T B | T B

Có thể nêu lên một số đặc điểm về tiết điệu quan trọng nhất của thơ lục bát như sau:

(i) Dòng lục có 3 bước thơ, đều là chân thơ song tiết; dòng bát có 4 bước thơ, cũng đều là chân thơ song tiết.

(ii) Nếu chấp nhận mô hình Bằng- Trắc có tính chất lí tưởng của câu thơ lục bát do học giả Dương Quảng Hàm (1950) đưa ra là:

(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)
B	B	T	T	B	B		
B	B	T	T	B	B	T	B

như trong câu Kiều:

Long (B) lanh (B) | đáy (T) nước (T) | in (B) trời (B)

Thành (B) xây (B) | khói (T) biếc (T) | non (B) phôi (B) | bóng (T) vàng (B)

thì ta sẽ thấy giữa các chân thơ song tiết trong hai dòng lục bát có quy luật tiết điệu như sau:

+ các âm tiết đứng sát liền nhau từng cặp trong mỗi chân thơ có thanh điệu giống nhau; cụ thể: âm tiết ở hai vị trí (1) và (2) trong chân thơ thứ nhất đều là bằng; âm tiết ở vị trí (3) và (4) trong chân thơ thứ hai đều là trắc; âm tiết ở vị trí (5) và (6) trong chân thơ thứ ba đều là bằng; âm tiết ở vị trí (7) và (8) trong chân thơ thứ tư đều là bằng.

+ các âm tiết đứng gián cách nhau ở các chân thơ có thanh điệu khác nhau; cụ thể:

- ở dòng lục: âm tiết ở vị trí (1) trong chân thơ thứ nhất là bằng thì âm tiết ở vị trí (3) trong chân thơ thứ hai là trắc; âm tiết ở vị trí (2) trong chân thơ thứ nhất là bằng thì âm tiết ở vị trí (4) trong chân thơ thứ hai là trắc; âm tiết ở vị trí (3) trong chân thơ thứ hai là trắc thì âm tiết ở vị trí (5) trong chân thơ thứ ba là bằng; âm tiết ở vị trí (4) trong chân thơ thứ ba là trắc thì âm tiết ở vị trí (6) trong chân thơ thứ tư là bằng. Mô hình sẽ là: B...T, T...B, B...T, T...B.

- ở dòng bát: năm âm tiết đầu (1, 2, 3, 4, 5) ở ba chân thơ đầu có quy luật như vừa nêu ở dòng lục; còn ba âm tiết (6, 7, 8) thì theo lệ luật khác tiết điệu: âm tiết ở vị trí (5) trong chân thơ thứ ba là bằng thì âm tiết ở vị trí (7) trong chân thơ thứ tư là trắc, nhưng âm tiết ở vị trí (6) trong chân thơ thứ ba là bằng thì âm tiết ở vị trí (8) trong chân thơ thứ tư cũng lại phải là bằng (do có cương vị của vần, phải mang thanh bằng).

(iii) Các bước thơ của thơ lục bát thơ Việt rất khác với thơ Nga, thơ Anh, vì chúng luôn

luôn chỉ gồm các chân thơ *iamb* «Yếu-Mạnh» (W-S):

W-S W-S W-S

W-S W-S W-S W-S

Điều này khiến cho âm điệu thơ lục bát nghe đều đều, du dương, uyển chuyển. Lí do là vì chân thơ *iamb* là chân thơ tự nhiên nhất, hài hòa nhất trong các chân thơ song tiết: nó giống như nhịp đập của trái tim con người, biểu thị bằng từ láy ‘thình- **thịch**’ trong tiếng Việt (mà truyền thống thi học Âu châu thường biểu thị là ‘da- **dum**’).

Đặc điểm này của thơ lục bát khiến chúng ta nhớ đến thơ *sonnet*, là loại thơ một thời trong quá khứ rất phổ biến ở Âu châu, với những tên tuổi lớn như thi hào William Shakespeare, ở đó mỗi dòng thơ thường gồm 10 âm tiết, toàn bộ các dòng trong một bài thơ đều gồm các chân thơ song tiết *iamb* nói trên, được gọi là kiểu “iambic pentameter” (5 *iamb*s, 10 âm tiết); thí dụ:

That time | of year | thou mayst | in me | behold

Hãy thử tưởng tượng nếu ở thơ lục bát lại là một chân thơ ngược lại, có dạng « **Mạnh-Yếu** » (S-W) tức là loại chân thơ *trochee/choree*; thì âm điệu của nó nghe sẽ nặng nề, khúc mắc khác hẳn; thí dụ, ta hãy thử đọc nhấn mạnh vào các âm tiết (1), (3), (5) và (7) trong câu Kiều sau:

Cổ non| xanh tận| chân trời

S- W| S- W| S- W

Cành lê| trắng điểm| một vài| bông hoa

S- W| S- W| S- W| S- W

Những điều ta vừa trình bày trên về tiết điệu thơ lục bát Việt có thể sẽ gây ra những băn khoăn nào đấy, vì theo truyền thống lí luận và nghiên cứu thơ ở Việt Nam những điều đó đều được **quy cả vào nhịp (điệu)** (rhythm); do vậy cần có sự luận giải thêm dưới đây.

3. Sự phân biệt giữa nhịp điệu và tiết điệu trong thơ lục bát Truyền Kiều

Về lí thuyết, điều quan trọng nhất mà ta rút ra được qua sự phân định rạch ròi ranh giới giữa nhịp (điệu) và (tiết) điệu trong thơ là **câu**

thơ lục bát có hai cấu trúc ngữ âm khác nhau: cấu trúc tiết điệu và cấu trúc nhịp điệu.

Tiết điệu/Điệu – trước hết có được là nhờ sự sắp xếp một cách tuần hoàn, lặp lại các âm tiết mạnh/yếu, dài/ngắn theo những pattern nhất định. Trong truyền thống thi học Âu Châu (như thơ tiếng Nga, tiếng Anh) đây là câu chuyện kết hợp các âm tiết có/không có trọng âm làm nên các chân thơ, cái đơn vị của cấu trúc tiết điệu của dòng thơ. Đối với thi luật Việt, chân thơ là những khuôn mẫu “Bằng-Trắc” và, thêm vào đó, còn có những bước thơ là các khuôn mẫu về “Yếu-Mạnh”.

Nhịp điệu/Nhịp - có được là nhờ những chỗ ngừng/ngỉ (pause) giữa các dòng thơ và trong một dòng thơ, tạo thành những đơn vị nhịp (mà có tác giả gọi là “đoạn tiết tấu”) hay khuôn nhịp, thường có độ dài ngang bằng nhau, được tiếp nối, lặp lại một cách đều đặn. Trong thơ lục bát Việt, trên cái nền của các chân thơ “Bằng-Trắc” và bước thơ “Yếu-Mạnh” đã nói đến ở trên, có thể tạo lập các khuôn nhịp khác nhau cho cùng một câu thơ – tùy theo cái tình ý mà tác giả của nó gửi gắm trong đó. Thí dụ, các cách ngắt nhịp khác nhau có thể có trong những dòng lục bát sau của truyện Kiều:

- Sè sè / nắm đất / bên đường (2/2/2)

Sè sè / nắm đất bên đường (2/4)

Sè sè nắm đất / bên đường (4/2)

- Nửa chùng xuân thoát / gãy cành thiên hương

Nửa chùng xuân / thoát gãy cành thiên hương

Nửa chùng xuân / thoát / gãy cành thiên hương

Nửa chùng / xuân thoát / gãy cành / thiên hương

Tiết điệu/Điệu khác với Nhịp điệu/Nhịp ở những điểm sau:

(i) Tiết điệu là cốt lõi, là cơ sở của nhịp điệu, cho nên người ta hay mô tả một chân thơ theo kiểu sau: **chân thơ là kiểu iamb** “ $\cup-$ ”, **nhịp là ‘bah- BAH’** (hay : **da- DUM**). Chức năng của tiết điệu khác với nhịp điệu: nó là

một cách để đo đếm (a way of measuring) về thời gian, nó hoàn toàn “lạnh lùng” khách quan, cứ đến đúng vị trí chân thơ hay bước thơ là nó “làm việc”, cho dù phải chia cắt từ hay cụm từ ra, làm hỏng ngữ nghĩa và sai ngữ pháp. Vì thế, tiết điệu chủ yếu là làm nhiệm vụ “**phân cách**” các chiết đoạn trong dòng thơ, khác với nhịp điệu chủ yếu là “**liên kết**” chúng lại theo ngữ nghĩa, cú pháp. Thí dụ, ở câu Kiều sau:

Trải qua một cuộc bể dâu

Những điều trông thấy mà đau đớn lòng

nhịp điệu có thể là :

Trải qua / một cuộc bể dâu /

Những điều trông thấy / mà đau đớn lòng

Nhưng tiết điệu thì không như vậy:

Trải qua\một cuộc\bể dâu

Những điều\trông thấy\mà đau\đớn lòng

Ở đây, cụm từ *cuộc bể dâu* bị tách ra làm đôi, rơi vào hai bước thơ khác nhau. Trong dòng bát thì từ *đau đớn* cũng bị chung cái thân phận bị chia tách như vậy. Điều này cũng rất hay xảy ra trong thơ làm bằng các ngôn ngữ Âu châu; thí dụ:

+ thơ tiếng Nga, trong câu thơ gồm 4 chân thơ song tiết *iamb* ($\cup-$) của nhà thơ K. H. Батюшков (1787-1855), các từ bị chia tách ra:

О ПА-мять СЕР-лѹа! ТЫ | силь-HEЙ

+ thơ tiếng Anh, trong hai câu thơ gồm 4 chân thơ song tiết *iamb* của nhà thơ Anh Lewis Carroll (1832-1898), các từ cũng bị chia tách ra:

Twas BRIL-lig, AND | the SLI-l thy TOVES

Did GYRE | and GIM-ble IN | the WABE

Nếu nhìn rộng sang âm nhạc, ta sẽ thấy rõ thêm mối quan hệ qua lại giữa giữa tiết điệu và nhịp điệu trong một dòng thơ. Theo các nhà nghiên cứu âm nhạc (Scholes 1977, Lathan 2002), trong chuyện này nhạc được thừa hưởng của thơ. Trong nhạc, “rhythm” được dịch là “tiết tấu”, còn “meter” là “tiết nhịp”. Tiết nhịp thể hiện ra qua các “ô

nhịp” (measure); ô nhịp, đến lượt nó, được thể hiện qua các “khuôn nhịp” (bar). Khuôn nhịp (giống như chân thơ gồm các âm tiết mạnh, yếu) bao gồm các “phách” (beat) mạnh, yếu. Phách là đơn vị tiết tấu cơ bản trong âm nhạc. Khi bản nhạc có lời/ca từ, thì - cũng giống trong thơ - tiết nhịp của dòng nhạc có thể chia cắt từ ngữ của lời ca không theo cú pháp- ngữ nghĩa, vì thế người ta khuyên rằng nhạc sĩ không nên quá chú trọng vào tiết nhịp, mà nên cố gắng coi trọng tiết tấu để nhờ nó mà có được sự liên kết, mạch lạc về cú pháp-ngữ nghĩa của lời ca, có sự ăn nhập giữa từ ngữ và ô nhịp trong bài hát.

(ii) Nhịp điệu là chuyện phức tạp hơn tiết điệu nhiều, vì mấy lẽ sau đây :

+ Trong dòng thơ thường có một hay một số âm tiết được nhấn mạnh về tình ý do chủ định của nhà thơ (hay do sự cảm thụ, tiếp nhận nơi người đọc); điều này có thể dẫn đến những biến hóa về nhịp, như câu Kiều sau có thể có một biến thể ngắt nhịp do được nhấn mạnh vào từ *xanh* ở dòng lục và từ *trắng* ở dòng bát:

Cỏ non / xanh / tận chân trời

Cành lê / trắng / điểm / một vài bông hoa

Cách ngắt nhịp 2/1/3 ở dòng lục và 2/1/1/4 ở dòng bát như thế, dường như làm cho màu xanh của cỏ và màu trắng của cành lê nổi bật lên, ta cảm thấy hết được vẻ đẹp của bức tranh xuân.

+ Nhà thơ thường hay biến hóa nhịp điệu hơn là tiết điệu, để tạo ra các khuôn nhịp mong muốn, đôi khi là những khuôn nhịp ngoại lệ - không theo truyền thống, rất độc đáo.

Tiết điệu và nhịp điệu tuy có chỗ khác nhau về chức năng, nhưng giữa chúng có mối quan hệ tương tác rất chặt chẽ mà thấy rõ nhất qua hai trường hợp sau :

a) Các chân thơ song tiết “Bằng- Trắc” và bước thơ song tiết kiểu *iamb* (Yêu- Mạnh) trùng với các khuôn nhịp 2/2/2 ở dòng lục và 2/2/2/2 ở dòng bát; câu thơ khi đó âm điệu nghe rất đều đặn, êm ái, phù hợp với cái khẩu vị “**ưa nhịp chẵn**” của người Việt mà nhiều nhà nghiên cứu đã nhận xét. Thí dụ:

Êm đêm / trướng rủ / màn che

Tường đông / ong bướm / đi về / mặc ai

Chúng tôi có làm một thực nghiệm, đề nghị 9 thử nghiệm viên ngắt nhịp (theo sự tiếp nhận của họ) 100 dòng lục bát đầu tiên của truyện Kiều, tức là sẽ có 900 lần các biến thể khuôn nhịp khác nhau. Kết quả cho thấy :

+ Đối với 50 dòng lục, có tất cả là 246 lần được ngắt nhịp 2/2/2; nhưng chỉ có 119/246 lần là có sự đối ứng tương tự - cũng ngắt nhịp 2/2/2/2 - ở dòng bát. Trong 127 trường hợp còn lại, khuôn nhịp hai ở dòng lục có thể đối ứng với những khuôn nhịp khác ở dòng bát, nhiều nhất là khuôn 4/4, có 69/127 lần, được các thử nghiệm viên chọn lựa.

+ Đối 50 với dòng bát, con số khiêm tốn hơn, chỉ có tất cả 177 lần được ngắt nhịp hai; nhưng lại có tới 119/177 lần là có sự đối ứng cũng ngắt nhịp hai ở dòng lục. Trong 68 trường hợp còn lại, khuôn nhịp hai ở dòng bát có thể đối ứng với những khuôn nhịp khác ở dòng lục, nhiều nhất là khuôn nhịp lẻ 3/3 có 17/68 lần.

b) Chân thơ song tiết *Bằng- Trắc* và bước thơ *Yêu- Mạnh* bị biến đổi đi cho phù hợp với nhịp lẻ 3/3 ở dòng lục trong Truyện Kiều. Thực ra, ở đây có hai khả năng:

+ Chân thơ song tiết *Bằng- Trắc* và bước thơ *Yêu- Mạnh* vẫn được duy trì, nhưng nhịp thơ thì chuyển từ nhịp chẵn truyền thống sang nhịp lẻ 3/3; thí dụ:

- Điệu : *Làn thu thủy nét xuân sơn*

W- S| W- S| W- S

- Nhịp : *Làn thu thủy / nét xuân sơn*

+ Chuyển sang hai chân thơ và bước thơ mới: chân thơ thứ nhất phá luật bằng-Trắc, thay vì thanh bằng lại đặt thanh trắc ở tiếng thứ (2). Dòng thơ gồm hai bước thơ ba âm tiết: bước đầu là loại *bacchius* ‘Yêu- Yêu- Mạnh’ (W- S- S; ◡- ◡-) *anapest/ antitactylus*: ◡◡ -, và bước sau là một loại khá hiếm gặp trong thơ Âu châu - chân thơ *cretic* “Mạnh- Yêu- Mạnh”(S- W- S; - ◡-). Nhịp thơ chuyển từ nhịp chẵn truyền thống sang nhịp lẻ 3/3; thí dụ:

- Chân thơ: *Mai cốt cách | tuyết tinh thần*
B T T T B B

- Bước thơ: *Mai cốt cách | tuyết tinh thần*

W- W- S | S- W- S

- Nhịp thơ: *Mai cốt cách / tuyết tinh thần*

4. Thay lời kết

Sự phân biệt rạch ròi giữa tiết điệu và nhịp điệu theo hướng nhìn của lí thuyết thi luật sẽ góp phần làm cho bức tranh nhịp điệu của thơ Việt nói chung và thơ lục bát trong Truyện Kiều nói riêng trở nên sáng rõ hơn: nhiều yếu tố hay phương diện từ trước tới nay quen được quy cả vào cho nhịp điệu thì nay sẽ được trả về đúng chỗ của nó trong tiết điệu. Một dẫn chứng minh họa: sự cách tân câu thơ lục bát ở thời kì Thơ Mới (1932-1945) của những nhà thơ nổi tiếng như Thế Lữ, Huy Cận, Xuân Diệu và nhất là Nguyễn Bính – nếu so với ca dao hay Truyện Kiều trước đó, sự thực, chủ yếu là đổi mới ở các chân thơ ‘Bằng-Trắc’ và ở cách ngắt nhịp ‘Chẵn-Lẻ’, chứ không phải là ở bước thơ ‘Yếu-Mạnh’. Hãy xem những câu lục bát vào loại hay nhất, đẹp nhất thời đó, chúng cũng đều có bước thơ hai âm tiết chuẩn mực kiểu ‘Yếu- Mạnh’:

Mây hồng | ngừng lại | sau đèo

Mình cây | nắng nhuộm | bóng chiều |
không đi (Thế Lữ)

Lá hồng | rơi lặng | ngõ thôn

Sương trinh | rơi kín | từ nguồn | yêu
thương (Xuân Diệu)

Nghe đi | rời rạc | trong hồn

Những chân | xa vắng | dặm mòn | lẻ loi
(Huy Cận)

Sự mới lạ tài hoa ở đây thường là nằm ở các khuôn nhịp, như trong thơ lục bát Nguyễn Bính:

Uống đi em/ uống cho say

Để trong mơ/ thấy những ngày xuân qua

Thấy tình duyên/ của đôi ta

Đến đây là/ đến đây là/ là thôi

(Bài này có thể có dị bản khác - BTV)

hoặc: *Anh đi đấy/ anh về đâu*

Cánh buồm nâu.../ cánh buồm nâu.../
cánh buồm

Tài liệu tham khảo

1. Nguyễn Phan Cảnh (1987), *Ngôn ngữ thơ*. Nxb. Đại học và giáo dục chuyên nghiệp.
2. Nguyễn Tài Cẩn - Võ Bình (2001), *Thử bàn thêm về thể thơ lục bát // Trong: Một số chứng tích về ngôn ngữ, văn tự và văn hóa*. Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội .
3. Dương Quảng Hàm (1950), *Việt Nam văn học sử yếu*. Hà Nội .
4. Nguyễn Thái Hoà (2005), *Từ điển tu từ - phong cách - thi pháp học*. Nxb. Giáo dục.
5. Phan Ngọc (2001), *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều*. Nxb. Thanh niên.
6. Bùi Văn Nguyên - Hà Minh Đức (2006), *Thơ ca Việt Nam – Hình thức và thể loại*. Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội.
7. Phan Diễm Phương (1998), *Lục bát và song thất lục bát*. Nxb. Khoa học Xã hội.
8. Đào Thán (1998), *Nhịp chẵn, nhịp lẻ trong thơ lục bát // Trong: Từ ngôn ngữ chung đến ngôn ngữ nghệ thuật*. Nxb. Khoa học xã hội.
9. Latham A (2002), *The New Oxford Companion to Music*. Nxb. Oxford University Press.
10. Lý Toàn Thắng, *Đường vào Thi học: khái niệm và phương pháp*. Tạp chí *Thơ*, số 6/2011.
11. Lý Toàn Thắng, *Đường vào Thi học: các hệ thống thi luật*. Tạp chí *Thơ*, số 7/2011.
12. Lý Toàn Thắng, *Thi tiết trong thi học*, Tạp chí *Thơ*, số /2012.
13. Scholes P (1977), *The Oxford companion to music*. Nxb. Oxford University Press.

* Đây là một chuyên đề thuộc Đề tài “Thi luật thơ lục bát trong truyện Kiều” của chúng tôi, do Quỹ Phát triển Khoa học và Công nghệ Quốc gia (Nafosted) tài trợ.

(Ban Biên tập nhận bài ngày 18-07-2012)