

CÁC NHÂN TỐ QUI ĐỊNH SỰ PHÁT TRIỂN CỦA VẦN VÀ NHỮNG CON ĐƯỜNG PHÁT TRIỂN CỦA VẦN THƠ VIỆT NAM

MAI NGỌC CHỮ

1. Những nhận xét khái quát.

1. Trong bất kì nền thơ nào, vần cũng đều có một thuộc tính quan trọng và phổ biến: đó là sự *phát triển*. Đọc những bài thơ Đường luật trước đây và những bài thơ tự do của các nhà thơ Chính Hữu, Chế Lan Viên,... hiện nay, người ta dễ dàng nhận thấy có một sự biến đổi về cấu trúc câu thơ, về nhịp điệu, vần luật,... Ở thơ ca Nga - Xô viết người ta cũng thấy có những vận động, biến đổi tương tự như vậy. Từ Kantêmir và Lômônôxôv đến A. Blôc và Majakôvski là cả một chặng đường vận động và phát triển của văn thơ Nga - Xô viết.

2. *Phát triển là một thuộc tính chung của vần nhưng con đường và cách thức phát triển của nó thì rất khác nhau. Ở các ngôn ngữ khác nhau, các nền thơ khác nhau, những biểu hiện của sự phát triển của vần thật phong phú, đa dạng. Tuy nhiên toàn bộ sự phát triển của vần ở mọi nền thơ bao giờ cũng bị qui định bởi hai nhân tố: nhân tố bên trong và nhân tố bên ngoài.*

Nhân tố bên trong quyết định sự phát triển của vần chính là qui tắc tổ chức, cấu trúc của bản thân các đơn vị hiệp vần. Đơn vị hiệp vần trong thơ ca Nga - Xô viết là từ. Sự phát triển của văn thơ Nga - Xô viết, vì vậy, nhất định phải dựa vào qui tắc cấu trúc, tổ chức của bản thân các từ của tiếng Nga. Đơn vị hiệp vần trong thơ ca Việt Nam là âm tiết, sự phát triển của văn thơ Việt Nam không thể không chịu sự chi phối của cấu trúc âm tiết tiếng Việt. Và chính vì thế mà con đường và những biểu hiện của sự phát triển của văn thơ Nga - Xô viết và văn thơ Việt Nam không thể giống nhau.

Nhân tố bên ngoài tác động đến sự phát triển của vần là sự nâng cao năng lực, trình độ chuyên môn của nhà thơ - chủ thể sáng tạo; sự thay đổi về tâm lí, trình độ, quan điểm thẩm mỹ của người thưởng thức; sự thay đổi của dòng thơ, thể thơ, khổ thơ.... Tất nhiên nhân tố bên ngoài dù quan trọng đến đâu cũng không thể giữ vai trò quyết định chủ yếu. Vì vậy, bài viết này sẽ đi sâu hơn vào nhân tố bên trong qui định sự phát triển của vần, tức là cơ cấu nội tại của bản thân các đơn vị hiệp vần.

II. Sự chi phối của đơn vị hiệp vần đối với sự phát triển của vần. Các hướng phát triển của văn thơ Việt Nam.

1. Như trên đã trình bày, đơn vị hiệp vần qui định, chi phối sự phát triển của vần. Để làm rõ thêm nhận định này và để có cơ sở so sánh với sự phát triển

của văn thơ Việt Nam, trước hết hãy xét xem đơn vị hiệp vần trong thơ ca Nga - Xô viết (đại diện cho các ngôn ngữ Ấn - Âu) đã có ảnh hưởng, chi phối và quy định đến sự phát triển của văn thơ Nga - Xô viết như thế nào.

Trong thơ ca Nga - Xô viết, đơn vị hiệp vần là các từ. Thông thường hòa âm giữa hai từ được tính từ nguyên âm mang trọng âm trở về sau, tức toàn bộ các thành phần ở bên phải trọng âm. Và những trường hợp gieo vần đúng như thế một thời đã được coi là chuẩn. Ví dụ: [1]

Я пережил свои желАНЬЯ
Я разлюбил свои мечты
Остались мне одни страдАНЬЯ
Плоды сердечной пустоты

(A. Puskin)

Như vậy, trên lý thuyết, toàn bộ nửa bên trái nguyên âm mang trọng âm của từ chưa được tận dụng để hiệp vần. Phần này có thể chỉ là một âm tố như cũng có khi dài tới vài ba âm tiết. Và người ta đã nhìn thấy cái « vồn » tiềm tàng ấy mà bản thân cấu trúc của các từ đã cho sẵn. Quả nhiên, sự phát triển của văn thơ Nga - Xô viết sau này đã hướng về phía bên trái nguyên âm mang trọng âm. Tất nhiên, nói như thế không có nghĩa là, ở thời Puskin chẳng hạn, không có những vần có sự tham gia của các âm tố ở bên trái trọng âm. Song nếu nói ở Puskin đó chỉ là những vần lẻ tẻ, cá biệt thì ở Majakovski chúng đã trở nên phổ biến [2].

Việc « kéo » vần về bên trái nguyên âm mang trọng âm, tất nhiên, có thể làm « rạn nứt » nửa bên phải. Đây là cơ sở để các vần chiết hậu (bổ phụ âm hoặc bán nguyên âm ở cuối từ...) các vần khác nhau về phụ âm ở cuối từ... cơ sở tồn tại phổ biến. Song sự « rạn nứt » này không làm hủy hoại vần. Đúng như V. Zurmunki đã nhận xét: « Sự vi phạm tính hòa âm ở phần sau trọng âm của vần phần lớn kéo theo ở Majakovski một sự bồi thường ở phần trước trọng âm của từ. Và về phương diện này thì ông đi xa hơn các bậc tiền bối: Các vần của ông không những không thể gọi là nghèo nàn về mặt âm học, trái lại, chúng hầu như bao giờ cũng giàu có và sâu sắc » [3].

Việc « nói » vần về bên trái làm cho phạm vi không gian của vần được mở rộng, sự hòa xướng, sự cộng hưởng nhau của các từ trong cặp vần có điều kiện nâng cao vì vậy đã tạo điều kiện để những âm tố gần nhau (chứ không phải đồng nhất hoàn toàn) hòa phối được với nhau, để một trong hai từ có thể lược bỏ đi một thành phần nào đó (ví dụ, Башки - Большаки) mà người nghe vẫn có thể chấp nhận được. Tất cả những vần không chuẩn xác (theo quan niệm truyền thống), tất cả những vần được gọi là « hỗn hợp » trên đây đều là những biểu hiện phong phú, đa dạng về sự phát triển của văn thơ Nga - Xô viết.

Toàn bộ cách trình bày ở trên đã chứng minh rõ sự chi phối của đơn vị hiệp vần - mà cụ thể là của cấu trúc của các từ Nga - đối với sự phát triển của văn thơ Nga - Xô viết.

2. Đơn vị hiệp vần trong thơ ca Việt Nam không phải là từ mà là âm tiết vì thế nên sự phát triển của văn thơ Việt Nam bị quy định chặt chẽ bởi cấu trúc âm tiết tiếng Việt.

Âm tiết tiếng Việt, như mọi người đã biết, có một cấu trúc rất chặt chẽ, với lượng âm vị cấu tạo tối đa là 5 yếu tố. Với một cấu trúc như vậy, *văn thơ Việt Nam không thể mở rộng quá mức các âm tố trùng lặp*. Để tránh được hiện tượng điệp vận, ở mức tối đa, mỗi cặp vần chỉ có thể đồng nhất được 4 yếu tố, ví dụ, đây là một kiểu đồng nhất hay gặp trong văn thơ:

T	OÀN
Đ	OÀN
<u>Phần khác biệt</u>	<u>Phần đồng nhất</u>

Ở văn thơ Nga — Xô viết, do đơn vị hiệp vần là từ cho nên khả năng mở rộng số lượng các âm tố trùng lặp (so với văn truyền thống) vẫn nhiều hơn, tiềm năng hơn văn thơ Việt Nam. Có thể hình dung điều vừa trình bày qua ví dụ một cặp vần:

ЖЕРТВОПРИНОШ	ЭНИЕ
ЗАКЛЮЧ	ЭНИЕ
<u>Phần khác biệt</u>	<u>Phần đồng nhất</u>

Vì vậy văn thơ Nga — Xô viết đã phát triển theo hướng đồng nhất các âm tố bên trái trọng âm.

Khi không có khả năng làm tăng thêm số lượng âm vị trùng lặp, để làm cho ngôn ngữ một phong phú, đa dạng, nhiều vẻ, đáp ứng được những yêu cầu thẩm mỹ mới của người nghe, người đọc [4], văn thơ Việt Nam phải phát triển theo một hướng khác: *mở rộng qui luật phân bố của các thành phần cấu tạo âm tiết và phối hợp một cách linh hoạt các thành phần ấy ở trong các vần thơ*.

Trong số các yếu tố cấu tạo âm tiết tiếng Việt, thanh điệu, âm cuối và âm đầu được phân bố trong các vần thơ theo những qui luật khá chặt chẽ [5] còn âm đệm thì được phân bố một cách tự do. Sự phân bố tự do của âm đầu và âm đệm cũng như sự phân bố không theo nguyên tắc đồng nhất hoàn toàn mà chỉ đồng nhất một đặc trưng ngữ âm nào đấy của thanh điệu (chẳng hạn đặc trưng về âm điệu), âm chính (như đặc trưng về âm sắc hoặc âm lượng) và âm cuối (như đặc trưng vô thanh hoặc vang), về một phương diện nào đó, là có tác dụng làm cho *bức tranh của vần luôn luôn đổi mới, muôn màu muôn vẻ, tránh được cảm giác nhàm khi phải nghe đi nghe lại một khuôn vần cố định*. Về phương diện sử dụng những sự thay đổi trong giới hạn cho phép này thì Nguyễn Du là một bậc thiên tài. Hãy đọc sáu dòng đầu tiên của Truyện Kiều:

Trăm năm trong cõi người ta
 Chữ tài chữ mệnh khéo là ghét nhau.
 Trải qua một cuộc bể dâu
 Những điều trông thấy mà đau đớn lòng.
 Lạ gì bỉ sắc tư phong
 Trời xanh quen thói má hồng đánh ghen.

Năm cặp vần là năm kiểu khác nhau: « ta — là », « nhau — đầu », « đầu — đa », « lòng — phong », « phong — hồng ». Chỉ quan sát riêng mối quan hệ giữa thanh điệu và phần vần (vận mẫu) ở các cặp vần cũng đủ rõ: hai cặp đồng nhất phần vần nhưng khác thanh điệu (« ta — là », « lòng — phong »), hai cặp đồng nhất thanh điệu nhưng khác phần vần (« nhau — đầu », « đầu — đa ») và một cặp khác cả thanh điệu lẫn phần vần (« phong — hồng »). Sự chu chuyển ấy cộng với sự luôn luôn thay đổi của các phụ âm đầu đã làm cho các vần thơ của Nguyễn Du, mặc dù cách ta hàng trăm năm, vẫn vang lên như những nốt nhạc muôn vẻ, hiện đại khi hẳn với những vần thơ « trường ốc » hạn vận cứng nhắc, đơn điệu.

Trong thơ ca hiện đại, việc kể thừa, vận dụng những sự thay đổi trong phạm vi hạn mà luật thơ trước đây đã cho phép như trên càng được đẩy mạnh. Vận dụng những thay đổi trong giới hạn cho phép, Chế Lan Viên đã tạo ra những vần thơ rất mới, không hề khuôn sáo:

Chim mang hơi lạnh qua đầm
Nhà dân đã ngủ đồng không bóng người.
Đầm xa sen cứ thơm hoài
Khuây người giữ vịt dưới trời sao khuya
(Xã viên).

Bài thơ hay cả về ý lẫn về vần. Cả ba cặp vần ở đây (« đầm — không », « người — hoài », « hoài — trời ») đều không nằm trong một khuôn mẫu gò ép.

Song không thể dừng lại ở những sự thay đổi mà luật thơ trước kia cho phép, vần thơ hiện đại còn phát triển theo hướng tự do hơn, nghĩa là có không ít những trường hợp vượt ra ngoài qui luật phân bố phổ biến.

Như chúng tôi và một số tác giả đã có dịp bàn đến, trong số 5 yếu tố cấu tạo âm tiết thì có 3 yếu tố có qui luật phân bố khá chặt chẽ ở trong các vần thơ. Đó là âm chính, âm cuối và thanh điệu. Sự phát triển của vần trong thơ ca hiện đại, vì vậy, gắn liền với việc mở rộng các qui luật phân bố của ba yếu tố này.

Trước hết xin nói về âm chính. Biểu hiện rõ nhất về sự mở rộng qui luật phân bố của âm chính trong các vần thơ là ở tỉ lệ tăng lên của những cặp vần chứa hai nguyên âm vừa không đồng nhất về đặc trưng âm sắc (không cùng là âm sắc) vừa không đồng nhất về đặc trưng âm lượng (không cùng bậc âm lượng). Ở thơ Chế Lan Viên chẳng hạn, tỉ lệ những cặp vần này lên tới $\approx 5\%$, trong khi ở các tác giả như Nguyễn Trãi, Hồ Xuân Hương, Tú Xương chỉ $\approx 2\%$ [6] tính xuống. Trong thơ Chế Lan Viên chúng ta gặp hàng loạt cặp vần chứa các nguyên âm « e-o », « uô-ô », « o-ô », « o-u », « o-ư », « u-ô », ... ví dụ:

Em ơi chớ cười anh nhé
Sao đi sông rộng đèo cao
Mà tấm lòng riêng, vẫn nhớ
Hoa ngày ta ở bên nhau

(Hoa những ngày thường).

Luận cương đến Bác Hồ. Và người đã khóc.

Lệ Bác Hồ rơi trên chữ Lênin

Bên bức tường im nghe Bác lật từng trang sách gấp

(Người đi tìm hình của nước)

Một tình hình nữa đáng chú ý là *thơ hiện đại sử dụng ngày càng nhiều hơn những cặp vần chứa hai nguyên âm hoặc cùng loại âm sắc hoặc cùng bậc âm lượng* vốn đã được sử dụng trong *thơ ca truyền thống*. Ví dụ:

Nơi mẹ kéo cày, áo rách vai, đầu cúi gục
Ngôi sao đỏ trên tháp Coremlanh hay tâm hồn cha ông vẫn thức.
Với Lenin, người lại được làm Người!
Mạc tư khoa, Mạc tư khoa mùa hoa tuyết rơi.

(Đến với Lenin – Giang Nam)

Cùng với âm chính, tình hình phân bố *âm cuối* ở trong vần thơ hiện đại cũng có một số điểm đáng lưu ý.

Thứ nhất, trong một số trường hợp, *hai bán nguyên âm cuối* /-u/ và /-i/ có thể *tạo cặp* với *âm cuối zêrô*, đặc biệt là khi âm chính của âm tiết có âm cuối zêrô là những nguyên âm có tác dụng cấu tạo âm tiết /-u-/ và /-i-/, chẳng hạn:

Con đi, khẩu súng chắc trong tay
Hai lăm năm kháng chiến trường kỳ
Vẫn ước một ngày vui gặp Bác
Bác cười, kể chuyện xưa Bác đi.

(Đến với Lenin – Giang Nam)

Thứ hai, ở *thơ hiện đại*, nhất là *thơ tự do*, tỉ lệ những cặp vần chứa hai phụ âm cuối đồng nhất đặc trưng mũi hoặc vô thanh (cụ thể là cùng nhóm « m, n, ng, nh » hoặc « p, t, c, ch ») cao hơn hẳn ở trong *thơ ca truyền thống*. Trong « *Truyện Kiều* » chẳng hạn, không hề có các cặp vần mà âm cuối là « m-n », « m-ng », « ng-n » tức là âm cuối trong hai âm tiếp hiệp vần với nhau đồng nhất hoàn toàn [7]. Trong khi đó thì ở *thơ hiện đại*, những trường hợp gieo vần có âm cuối cùng nhóm như trên không thiếu. Ở *thơ Chế Lan Viên*, những trường hợp gieo vần mà âm cuối cùng nhóm vang (m, n, ng, nh) chiếm tới $\approx 11\%$ trong khi đó thì ở *Tân Đà* $\approx 4,8\%$, *Hồ Xuân Hương* $\approx 1,7\%$, *Nguyễn Trãi* $\approx 0,75\%$

Thứ ba, so với *thơ truyền thống*, *thơ hiện đại* sử dụng nhiều hơn những cặp vần chứa các phụ âm cuối vô thanh (cả đồng nhất hoặc cùng nhóm). Những vần thơ loại này đã góp phần rất tích cực vào việc tạo ra những âm hưởng « *khỏe khoắn* » cho *thơ ca hiện đại*. Một ví dụ tiêu biểu là các vần « *giặc – bắc – gặp – mắt – tắt – đục – nước – thức – đục – mọc – gác – trước* » trong bài « *Ngọn đèn đứng gác* » của *Chính Hữu*:

Trên đường ta đi đánh giặc
Ta về Nam hay ta lên Bắc
Ở đâu
Cũng gặp
Những ngọn đèn dầu
Chong mắt
Đêm thâu.

Yếu tố cuối cùng cần bàn đến là *thanh điệu*. Trong *thơ ca truyền thống*, thanh điệu được phân bố trong các vần thơ nhất luật theo một nguyên tắc cùng âm điệu, cụ thể là *thanh bằng với thanh bằng và thanh trắc với thanh trắc*. Trong *thơ*

ca hiện đại, qui luật trên không phải lúc nào cũng được tôn trọng. Chính điều đã cho văn thơ hiện đại có được một dáng vẻ mới, rất mới. Ví dụ:

Không có chân có *cánh*
Mà lại gọi con sông?
Không có lá có *cành*
Sao gọi là ngọn gió?

(Vi sao? — Xuân Quỳnh)

Ôi đất nước mênh *mông*
Như vầng trán chứa ngàn lời thơ *mộng*
Vầng trán của con...

(Bóng hình đất nước — Lê Giang)

Ở đây các cặp « *cánh* — *cành* », « *mông* — *mộng* » đều chứa hai âm tiết mà hai thanh điệu khác âm điệu: một thanh *bằng* và một thanh *trắc*. Sự đối lập âm điệu này là cần thiết và tất yếu. Bằng chứng là nếu thay « *cành* » bằng « *cảnh* » hoặc « *cạnh* » (!) cho cùng âm điệu với « *cánh* » thì sự hòa âm sẽ kém hẳn.

Có một điều đáng chú ý là ở những cặp vần mà *qui luật phân bố các yếu của vận mẫu có sự mở rộng thì thanh điệu bao giờ cũng được phân bố theo qui luật nghiêm ngặt: bằng với bằng và trắc với trắc* (ví dụ: « *đường* — con — *đằm* — *không* »). Và ngược lại, *khi qui luật phân bố thanh điệu trong cặp vần được nới rộng* (tức là thanh bằng đi với thanh trắc) *thì các yếu tố của vận mẫu lại được phân bố theo một qui luật hết sức chặt chẽ: đồng nhất hoàn toàn.* (ví dụ: « *cánh* — *cành* », « *mông* — *mộng* »). Như vậy, trong sự phát triển của văn thơ Việt Nam, thanh điệu và vận mẫu bao giờ cũng có một mối quan hệ rất khăng khít, quan hệ theo qui luật « bù trừ » (« *lỏng* » cái họ, « *chặt* » cái kia). Và chính nhờ có mối quan hệ đó mà các âm tiết bắt vần với nhau vẫn giữ được một sự hòa âm đáng kể.

Toàn bộ những sự mở rộng các qui luật phân bố âm chính, âm cuối và thanh điệu như trên ở trong văn thơ Việt Nam đã làm nâng cao tỉ lệ xuất hiện của hai loại *vần thông* và *vần ép* trong thơ ca hiện đại, đặc biệt là ở những bài thơ là thể tự do. Ở thơ Chế Lan Viên, vần thông $\approx 53\%$, vần ép $\approx 6\%$, trong khi đó ở ca dao Việt Nam vần thông chỉ $\approx 21\%$ và vần ép $\approx 1,5\%$.

Những điều trình bày trên đây đã nêu rõ các xu hướng phát triển của văn thơ Việt Nam xét về *cơ cấu, tổ chức bên trong của nó*. Tuy nhiên, nói về sự phát triển của văn mà chỉ chú ý đến mặt tổ chức bên trong thì chưa đủ. Còn phải quan tâm đến một mặt khác: *mặt « lượng »*. Để nhận thêm sự hòa âm cho các câu thơ khổ thơ, các tác giả còn tạo ra *những vần không chính thức* ở trong các dòng thơ. Những vần không chính thức này, suy cho cùng, bắt nguồn từ các vần chuỗi vốn đã xuất hiện ở trong các thành ngữ, tục ngữ. Ví dụ:

Lá *bàng* đang đỏ ngọn cây
Sếu *giang* mang lạnh đang bay ngang trời

(Tiếng hát sang xuân — Tố Hữu).

Nguyên nhân của sự phát triển của vần theo hướng làm tăng thêm số lượng các vần không chính thức, theo chúng tôi, chính là ở chỗ: vốn hiểu biết, trình độ

uyên môn và trình độ sử dụng ngôn ngữ của các nhà thơ hiện đại ngày càng được nâng cao, mở rộng. Hơn nữa, khác với thơ ca cổ truyền, các nhà thơ hiện đại không bị bó buộc bởi những nguyên tắc gò bó cứng nhắc [8]. Họ có ý thức rõ ràng việc tạo ra những vần loại này. Chính Xuân Diệu đã từng tâm sự: « Đoạn mở bài *Con chim và xác chiếc tàu bay Mĩ* đã mang một mật độ vần cao nhất » [9].

Một con chim chích chòe từ trong vườn bay qua đồng ruộng
Đang con vui *hót* chim *rót* tiếng ca
Như chuỗi ngọc *trai ai* bứt *dây ra*
Tiếng tròn *trịa* *đồ óa* trong không *khí*
Chim hát có tình, chim vui có *li*
Chim đang *đắc ý* mê *sắc* trời *xa*
Chim còn cất *bông* chim *bông* bay *la*
Sả xuống *đậu* trên *xác* chiếc *tàu* bay *Mĩ*!

Ngài ra còn có thể kể đến một số nguyên nhân khác như sự phát triển của thơ, ý thơ,...

CHÚ THÍCH

[1] Vì nói về vần thơ Nga-Xô viết cho nên, để bạn đọc dễ theo dõi, các ví dụ sẽ giữ nguyên chữ Nga.

[2] Xem: Đ. Xamôilôv. Cuốn sách về vần thơ Nga. M., 1973; V. Zurmunkki về thuyết về câu thơ. L. 1975; B. Gôntrarôv. Tồ chức âm thanh của câu thơ và những vấn đề về vần. M. 1973.

[3] Trích theo: B. Gôntrarôv. Sdd., tr. 146

[4] Đ. Xamôilôv đã có lí khi nói rằng « ý thức về một sự hòa âm nhất định như là vần ở trong kiến trúc thi ca là một hiện tượng lịch sử. Thính giác hiện nay khác như rất khác với thính giác của những người trước chúng ta » (Đ. Xamôilôv Sdd. tr. 7)

[5] Về những qui luật này, xin xem: Mai Ngọc Chừ. Tìm hiểu thêm về vai trò của các yếu tố cấu tạo âm tiết tiếng Việt trong việc tạo lập vần thơ. « Ngôn ngữ » (số phụ) 2 — 1984; Nguyễn Phan Cảnh. Mô hình cơ cấu ngữ âm học của vần hiệp trong Truyện Kiều. Thông báo khoa học (Văn học — Ngữ ngôn học) Tập III, Đại học Tổng hợp Hà Nội, 1969; Võ Bình. Bàn thêm một số vấn đề về vần thơ. « Ngôn ngữ » 3 — 1975; Lê Anh Hiền. Vần thơ và cái nền của nó trong thơ Việt Nam, « Ngôn ngữ », 4 — 1973.

[6] Những số liệu được dẫn ra trong bài này đều dẫn từ các luận văn tốt nghiệp Đại học Tổng hợp Hà Nội (ngành Ngôn ngữ học) của các sinh viên với sự hướng dẫn của chúng tôi: Mai Kim Dung. Tìm hiểu vai trò của phần vần trong cách hiệp vần thơ (qua thơ Tố Hữu và thơ Chế Lan Viên). (1983); Trần Thị Hương. Vần trong thơ Nguyễn Trãi, Nguyễn Bỉnh Khiêm, Hồ Xuân Hương. Luận Đà (1984); Đặng Thị Tuyết. Vần trong tục ngữ, thành ngữ, ca dao, dân ca Việt Nam (1985)

[7] Xin xem: Phan Ngọc. Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều (XB. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1985, trang 233.

Ở thơ luật Đường trước đây, những vần không chính thức như trên coi là « lỗi ».

[9] Xuân Diệu. Công việc làm thơ. NXB. Văn học, Hà Nội, 1984, trang 110.

МАЙ НГОК ЧЫ. НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД РАЗВИТИЕМ ВЬЕТНАМСКОЙ РИФМЫ.

Во вьетнамском стихе рифмовка основывается на слоге, и развитие вьетнамской рифмы строго обусловлено структурой слога во вьетнамском языке. В современной вьетнамской поэзии наблюдается расширение числа основных гласных, финалей и тонов рифмующихся слогов, что ведет к увеличению числа неточных рифм в стихе.

MAI NGOC CHU. A FEW REMARKS ON THE DEVELOPMENT OF RHYME IN VIETNAMESE POETRY

In vietnamese poetry the syllable is the basis for rhymes, thus the development of Vietnamese rhymes is strictly determined by the structure of the syllable.

In contemporary Vietnamese poetry, one remarks a tendency toward broadening the laws of distribution of the main vowel, the final and the tone in the two syllables rhyming with each other. Which increases the number of secondary rhymes.