

**ĐẠI HỌC HUẾ
TRƯỜNG ĐẠI HỌC KHOA HỌC**

HỒ VĂN QUỐC

**KHUYNH HƯỚNG
THƠ TƯỢNG TRUNG VIỆT NAM HIỆN ĐẠI**

Chuyên ngành: Văn học Việt Nam

Mã số: 62 22 34 01

LUẬN ÁN TIẾN SĨ VĂN HỌC VIỆT NAM

Người hướng dẫn khoa học:

PGS. TS HỒ THẾ HÀ

HUẾ - 2016

MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

1.1. Thơ tượng trưng ra đời ở Pháp vào thập niên 60 - 70 của thế kỉ XIX. Khi vừa xuất hiện, nó lập tức tạo nên một cơn địa chấn làm xôn xao văn đàn; người khen cũng lắm, kẻ chê cũng nhiều. Tuy nhiên, vượt qua mọi lời chỉ trích, các nhà thơ tượng trưng bằng cả lý luận lẫn thực tiễn sáng tác sinh động của mình đã từng bước khẳng định con đường thi ca mà họ lựa chọn phù hợp với quy luật phát triển của văn học, thị hiếu thẩm mỹ của thời đại. Và thực tế đã kiểm chứng điều này. Vào nửa sau thế kỉ XIX, thơ tượng trưng rất được ưa chuộng, tạo thành một trào lưu, dòng chính trong nền thơ Pháp. Hơn nữa, từ địa hạt văn chương, chủ nghĩa tượng trưng dần lấn sâu các loại hình nghệ thuật khác như âm nhạc, hội họa, điêu khắc, kiến trúc..., trở thành một hiện tượng văn hóa tiêu biểu trên khắp châu Âu. Sang thế kỉ XX, nó tiếp tục mở rộng tầm ảnh hưởng lên toàn thế giới; đồng thời, thiết lập thành công vị thế của mình ở nền thơ hiện đại phương Đông, trong đó có Việt Nam.

1.2. Giữa những năm 40 của thế kỉ XX, thơ tượng trưng chính thức "nhập tịch" vào nước ta nhưng không hình thành chủ nghĩa như ở phương Tây mà chỉ tồn tại với tư cách một khuynh hướng. Trong sự vận động của nó, khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam đã trải qua những bước thăng trầm theo các biến cố lịch sử dân tộc. Có những thời đoạn, thơ tượng trưng rơi vào tình trạng bị lãng quên, "ngủ đông", rồi lại bừng thức nhờ sức mạnh nội tại của mình. Đó chính là khả năng ưu trội trong việc giải mã vẻ đẹp vi diệu, bí ẩn của thế giới và tâm hồn con người dựa trên nguyên tắc tư duy tương hợp các giác quan, cùng hệ thống thi pháp mới lạ. Phải chăng, đây cũng là nguyên cớ khiến thơ tượng trưng từng có lúc chiếm thế thượng phong, tạo ra một lực hấp dẫn đặc biệt đối với người cầm bút lẫn bạn đọc và góp phần quan trọng đưa con thuyền thơ Việt Nam thoát khỏi khu vực vùng đê hòa vào đại dương văn chương hiện đại thế giới.

1.3. Gần tám mươi năm hiện tồn trong nền thi ca Việt Nam, khuynh hướng thơ tượng trưng không ngừng biến chuyển. Qua mỗi giai đoạn, ở mỗi nhà thơ, việc tiếp biến các đặc trưng thẩm mỹ, thi học tượng trưng diễn ra rất linh động, tùy vào thể tạng, thị hiếu mỗi người, và được tích hợp với các trào lưu thi ca khác, tạo nên tính đa sắc độ, không thuần chất cho khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam. Nếu thơ Bích Khê, Đinh Hùng, Nguyễn Xuân Sanh, Phạm Văn Hạnh, Đoàn Phú Tứ, Đoàn Thêm...

chủ yếu là tượng trưng; thì thơ Xuân Diệu, Huy Cận, Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Vũ Hoàng Chương, Quách Thoại, Lý Quốc Sinh, Hoàng Cầm, Lê Đạt, Trần Dần, Đặng Đình Hưng, Hoàng Hưng, Nguyễn Quang Thiều... có sự hòa sắc theo những cách riêng, giữa tượng trưng với cổ điển/ lãng mạn/ siêu thực/ hiện sinh/ thậm chí hậu hiện đại. Và điều đáng nói, dù sắc độ ảnh hưởng thơ tượng trưng ở các nhà thơ ấy không giống nhau nhưng việc lựa chọn nó như một trong những định hướng sáng tạo tiêu biểu đã góp phần làm thay đổi diện mạo, hệ hình tư duy thơ dân tộc khi nỗ lực đưa thơ trở về bản nguyên của nó - "thuần túy và tượng trưng". Đây là một đóng góp đáng trân trọng và cần được nghiên cứu chuyên sâu nhằm giúp người đọc có cái nhìn toàn diện, thấu đáo về khuynh hướng tượng trưng trong thơ hiện đại Việt Nam. Song, cho tới nay, chúng ta chưa có công trình nào khảo luận đầy đủ, hệ thống vấn đề này; hoặc nếu có thì chủ yếu đi tìm dấu ấn tượng trưng trong phong trào Thơ mới (1932 - 1945) mà ít quan tâm đến các giai đoạn sau.

Những lý do trên đặt ra cho chúng tôi nhiều suy ngẫm và đi đến quyết định chọn đề tài ***Khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam hiện đại*** để nghiên cứu. Tác giả luận án hy vọng sẽ có những kiến giải mới mẻ, khoa học về thơ tượng trưng trên thế giới nói chung, ở nước ta nói riêng.

2. Nhiệm vụ nghiên cứu

Xuất phát từ thực tế không thể bác bỏ, thơ tượng trưng giữ vai trò quan trọng trong lịch sử văn chương nhân loại, nó không chỉ mở ra thời kì hiện đại cho thơ mà còn ảnh hưởng đến nhiều nền thi ca trên thế giới, trong đó có Việt Nam. Tuy nhiên, việc nghiên cứu, đánh giá hiện tượng thơ này ở nước ta tới nay vẫn chưa hoàn kết, còn những khoảng trống cần được lấp đầy. Vì thế, khi thực hiện đề tài, luận án đặt ra những nhiệm vụ sau:

Thứ nhất, luận án xác lập một hệ thống lý thuyết cho thơ tượng trưng. Khách quan nhìn nhận, điều này không mới nhưng cần thiết phải làm, vì nó là điểm tựa để nghiên cứu khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam. Hơn nữa, trong quá trình triển khai nhiệm vụ ấy, chúng tôi luôn ý thức đối thoại với các học giả đi trước nhằm tìm tiếng nói chung, đồng thời làm hiển minh những vấn đề còn gây tranh cãi; từ đó, xây dựng cho mình một cơ sở lý luận hoàn chỉnh về thơ tượng trưng.

Thứ hai, như tên đề tài, luận án có nhiệm vụ chính yếu khảo cứu khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam, cụ thể là làm sáng tỏ sự hình thành, vận động cũng như các

đặc trưng thẩm mỹ, thi học của khuynh hướng thơ này trong sự tiếp biến, gặp gỡ giữa thơ tượng trưng với truyền thống thi ca dân tộc/ phương Đông. Trên cơ sở đó, luận án đi đến khẳng định khuynh hướng tượng trưng đã hiện diện trong lịch sử thi ca hiện đại Việt Nam gần tám thập kỉ qua và góp phần đưa nền thơ dân tộc lên một tầm cao mới.

3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

3.1. Đối tượng nghiên cứu

Như đã nói ở trên, khuynh hướng thơ tượng trưng có một sức sống khá bền bỉ trong lịch sử thi ca dân tộc. Mỗi giai đoạn trên hành trình thơ hiện đại Việt Nam có không ít thi sĩ tiếp nhận thơ tượng trưng với những tâm thế, sắc độ khác nhau. Do đó, xác định đối tượng nghiên cứu cho đề tài này, chúng tôi không định bao quát toàn bộ các nhà thơ ấy mà chỉ chọn những cây bút tiêu biểu, thể hiện ở chỗ, họ có những phát ngôn cho thấy sự ý thức, chủ động tiếp biến thơ tượng trưng Pháp; và quan trọng hơn, thực tiễn sáng tác của họ in rõ dấu ấn lối thơ đó. Với tiêu chí như vậy, chúng tôi hướng tới các nhà thơ sau: Xuân Diệu, Huy Cận, Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích Khê, Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, Nguyễn Xuân Sanh, Phạm Văn Hạnh, Đoàn Phú Tứ, Đoàn Thêm, Cung Trầm Tưởng, Quách Thoại, Lý Quốc Sinh, Hoàng Cầm, Lê Đạt, Trần Dần, Đặng Đình Hưng, Dương Tường, Hoàng Hưng, Nguyễn Quang Thiều.

3.2. Phạm vi nghiên cứu

Xuất phát từ Pháp, thơ tượng trưng đã có cuộc du hành vòng quanh thế giới trong một thời gian dài. Đến với mỗi quốc gia, nó được tiếp biến thông qua bộ lọc văn hóa của chính dân tộc đó, tạo ra những màu sắc tượng trưng riêng. Ở nước ta, các nhà thơ hiện đại đã tiếp nhận thơ tượng trưng trong sự dung hợp với truyền thống thi ca dân tộc/ phương Đông, làm nên một khuynh hướng thơ mang bản sắc Việt Nam. Phải nói rằng, thơ tượng trưng là một trong những trào lưu thơ ca có sức lan tỏa sâu rộng và đa tạp bậc nhất; vì thế, bao quát toàn bộ hiện tượng văn học này là một việc cực kì khó khăn, vượt quá giới hạn cho phép của một luận án. Cho nên, để nghiên cứu ***Khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam hiện đại***, chúng tôi chỉ tập trung vào những vấn đề cốt yếu, liên quan trực tiếp đến đề tài, cụ thể: Luận án sẽ đi từ ngọn nguồn thơ tượng trưng và lý giải vì sao nó có thể bén rễ trên mảnh đất văn chương của ta; từ đó, soi chiếu vào các gương mặt thơ Việt Nam tiêu biểu (đã nêu ở trên) nhằm làm sáng tỏ sự tiếp biến thơ tượng trưng của họ qua các phương diện như quan niệm nghệ thuật về thơ, thế giới, con người, lẫn việc sử dụng biểu tượng, ngôn ngữ và nhạc điệu.

4. Phương pháp nghiên cứu

Nghiên cứu *Khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam hiện đại*, chúng tôi phối hợp nhiều phương pháp khác nhau; trong đó, các phương pháp dưới đây có vai trò quan trọng hơn cả:

Phương pháp lịch sử - logic: Xuất phát từ yêu cầu của đề tài, phương pháp này dùng để nghiên cứu quá trình hình thành, phát triển của thi phái tượng trưng Pháp và ảnh hưởng của nó đối với thơ ca thế giới; đồng thời, lý giải nguyên nhân xuất hiện và sự vận động của khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam.

Phương pháp so sánh - đối chiếu: Luận án sử dụng phương pháp này nhằm chỉ ra những điểm tương đồng và dị biệt, tiếp biến và cách tân giữa thơ tượng trưng Pháp và khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam, giữa khuynh hướng thơ tượng trưng và các khuynh hướng thơ khác, giữa các nhà thơ theo khuynh hướng tượng trưng; qua đó, làm nổi bật những đặc điểm của khuynh hướng tượng trưng ở mỗi nhà thơ và trong thơ hiện đại Việt Nam.

Phương pháp hệ thống - cấu trúc: Nghiên cứu đề tài này, chúng tôi ý thức đặt các yếu tố trong một chỉnh thể thống nhất, toàn vẹn nhằm làm rõ mối quan hệ nội tại của nó. Cụ thể ở đây, chúng tôi sẽ luận giải khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam trong sự liên hệ đa chiều với thi phái tượng trưng Pháp và truyền thống thơ ca dân tộc/phương Đông. Bên cạnh đó, khi bình giá các tác giả, tác phẩm và những biểu hiện của thi học tượng trưng, người viết không xem xét vấn đề một cách cô lập mà đặt nó trong một hệ thống để xác định các sắc độ tiếp biến nghệ thuật tượng trưng ở mỗi nhà thơ.

Phương pháp phân tích - tổng hợp: Phương pháp này dùng cho mục đích phân tích tác giả, tác phẩm văn học. Trên cơ sở ấy, chúng tôi rút ra những kết luận mang tính khái quát về đặc trưng thẩm mỹ và thi học của khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam hiện đại. Qua đó, luận án góp thêm một tiếng nói nhằm minh định những thành tựu cũng như hạn chế của dòng thơ này.

Ngoài những phương pháp trên, để kiến giải các khía cạnh khác nhau của đề tài một cách sâu sắc, khoa học; chúng tôi còn sử dụng các lý thuyết như xã hội học văn học, thi pháp học, phân tâm học...

5. Đóng góp khoa học của luận án

Nghiên cứu *Khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam hiện đại*, luận án có những đóng góp khoa học sau:

Một là, luận án không chỉ cố gắng xác lập các đặc trưng thẩm mỹ và thi học của thơ tượng trưng, mà còn nỗ lực lý giải sự tiếp biến các đặc trưng ấy ở một số nhà thơ, qua ba giai đoạn trên hành trình thơ hiện đại Việt Nam. Từ đó, luận án đi đến khẳng định sự hiện diện của khuynh hướng tượng trưng trong nền thi ca dân tộc; đồng thời, chỉ ra những đặc điểm nổi bật của khuynh hướng ấy.

Hai là, khi bàn về khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam, nếu các công trình trước đây chủ yếu tập trung vào phong trào Thơ mới thì luận án của chúng tôi đã mở rộng đối tượng khảo sát, kéo dài từ Thơ mới cho đến hôm nay; trong đó, có những gương mặt từng bị lãng quên và những cây bút đương đại đang gây tranh cãi. Vì thế, luận án ít nhiều có tính can dự vào đời sống văn học nước nhà.

Ba là, với những gì mà chúng tôi trình bày, có thể khẳng định, luận án là công trình đầu tiên nghiên cứu tổng thể khuynh hướng tượng trưng trong thơ hiện đại Việt Nam. Nó hứa hẹn cung cấp một nguồn kiến thức, tư liệu mới mẻ, hữu ích cho những ai muốn tìm hiểu về thơ tượng trưng. Hơn nữa, luận án còn gợi mở nhiều vấn đề giúp người đi sau tiếp tục khai triển chuyên sâu.

6. Cấu trúc luận án

Ngoài phần Mở đầu, Kết luận, Tài liệu tham khảo; Nội dung luận án được cấu trúc gồm bốn chương:

Chương 1. Tổng quan tình hình nghiên cứu và hướng nghiên cứu đề tài

Chương 2. Thơ tượng trưng - Một chi lưu trong thơ Việt Nam hiện đại

Chương 3. Khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam hiện đại nhìn từ quan niệm nghệ thuật về thơ, thế giới và con người

Chương 4. Khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam hiện đại nhìn từ biểu tượng, ngôn ngữ và nhạc điệu

NỘI DUNG

Chương 1

TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU VÀ HƯỚNG NGHIÊN CỨU ĐỀ TÀI

1.1. Tổng quan tình hình nghiên cứu đề tài

Ở nước ta, việc nghiên cứu thơ tượng trưng nói chung, khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam nói riêng đã diễn ra gần một thế kỉ mà người khơi mào là Phạm Quỳnh. Năm 1917, trên tạp chí Nam Phong, Phạm Quỳnh đã có bài khảo luận khá công phu về *Thơ Baudelaire*. Kể từ đó tới nay, nhất là mấy thập niên lại đây, vấn đề ấy luôn dành được sự quan tâm của không ít nhà lý luận, phê bình lẫn người học. Để có cái nhìn toàn diện lịch sử nghiên cứu đề tài, chúng tôi chọn cách triển khai nó theo các giai đoạn gắn với sự vận động của đời sống văn học nước nhà.

1.1.1. Giai đoạn trước năm 1945

Phạm Quỳnh là người đầu tiên đưa C. Baudelaire đến gần với bạn đọc Việt Nam. Tuy nhiên, ông không hề biết tác giả *Những bông hoa Ác* chính là cha đẻ của trường phái tượng trưng. Song, bằng trí tuệ mẫn tiệp và khả năng cảm thụ văn chương tinh nhạy, Phạm Quỳnh đã nhận ra "Baudelaire là một nhà thơ có tài nhất ở nước Pháp về thế kỉ XIX" [110, tr.381], còn thi tập *Những bông hoa Ác* là một "tuyệt tác", nó "như luyện như đúc không biết bao nhiêu tư tưởng kì lạ, phản chiếu cho ta những chốn thâm sơn cùng cốc trong chân thân mộng cảnh của người đời. Lắm bài ý tứ thâm trầm, lúc mới đầu không mấy người hiểu, cho ông là người hiểu kì, người điên, người cuồng. Nhưng càng đọc càng nghĩ càng thấy thâm thía, mới biết là bậc thiên tài, đã từng thông thuộc hết những khoé u ẩn trong cõi lòng người. Bởi thế nên đọc thơ ông có cái cảm sâu xa vô cùng" [110, tr.382]. Đây là một nhận định chuẩn xác, sắc bén. Ông không chỉ thấy được sự độc đáo, mới mẻ của tập thơ trong việc khám phá những bí ẩn của thế giới, lòng người; mà còn phát hiện ra nó giàu tính nhạc, họa: "Thơ vừa có tính cách như "vẽ" vừa có tính cách như "đàn", nghĩa là đọc lên không những vui tai như tiếng đàn hay, mà lại hình dung như trông thấy cảnh hiển hiện ra trước mắt như bức tranh đẹp nữa" [110, tr.384]. Bài viết này dẫu chưa nói hết vẻ đẹp *Những bông hoa Ác* nhưng đã làm hé lộ phần nào đặc trưng thi học của thơ C. Baudelaire. Hơn nữa, nó còn mang một ý nghĩa lịch sử, đánh dấu sự xuất hiện của trường phái tượng trưng trong

đời sống văn học Việt Nam; và qua việc ngợi ca C. Baudelaire như một tấm gương sáng tạo nghệ thuật, Phạm Quỳnh muốn kêu gọi các nhà thơ đương thời học tập thi sĩ này "để thay vào mấy cái sáo cũ xưa nay, thì thơ Nôm mới có cơ tấn tới được" [110, tr. 381]. Tuy nhiên, bài khảo luận của Phạm Quỳnh chỉ dừng lại ở lời hiệu triệu mà chưa bàn đến việc tiếp nhận thơ Baudelaire của các nhà thơ Việt Nam.

Có lẽ, cuốn sách đầu tiên đã động tới sự ảnh hưởng của thơ tượng trưng đối với thơ Việt Nam là cuốn *Hàn Mặc Tử - Thân thế và thi văn* (1941). Công trình là nén tâm hương của Trần Thanh Mại dâng lên một thi tài vừa quá cố. Ở lời tựa, tác giả đã viết: "Vào khoảng năm 1938, 1939 (...), Hàn Mặc Tử cùng với các môn đệ của chàng chủ trương trường thơ tượng trưng, theo lối Mallarmé và Valéry bên Pháp" [89, tr.7]. Nhưng theo ông: "Hàn Mặc Tử thì không bao giờ bị ảnh hưởng hai nhà thơ bí hiểm" ấy, "chàng cũng ít khi theo lối thơ bí hiểm. Nhưng chàng để cho môn đệ chàng theo nó" [89, tr.8]. Những lời bàn của Trần Thanh Mại về thơ tượng trưng không nhiều, nhưng xem ra ông không mấy thiện cảm với các nhà thơ tượng trưng Pháp, thậm chí còn tỏ ra khinh thường, mặt sát. Ông gọi C. Baudelaire là kẻ "lừa gạt", "mưu mô", "rượu chè đĩ thò", và "đám đồ đệ của Baudelaire lại bắt chước theo thầy mà đâm đầu vào trụ lạc. Rimbaud và Verlaine là hai tay lấy lừng nhất trong sự sống những cuộc đời ô nhục" [89, tr.11]. Nhận xét ấy có phần cực đoan, cho thấy Trần Thanh Mại chưa thật thấu hiểu mục đích sống và sáng tạo đầy tính nổi loạn của các nhà thơ này.

Ngược với Trần Thanh Mại, trong *Thi nhân Việt Nam* (1942), Hoài Thanh - Hoài Chân có những đánh giá khá cần trọng, khách quan về thơ tượng trưng Pháp, cũng như sự ảnh hưởng của nó trong phong trào Thơ mới. Họ cho rằng: Xuân Diệu học được ở C. Baudelaire "một nghệ thuật tinh vi", Huy Cận chịu "ảnh hưởng Verlaine", Hàn Mặc Tử và Chế Lan Viên "chịu rất nặng ảnh hưởng của Baudelaire", còn Bích Khê và Nguyễn Xuân Sanh "muốn đi đến chỗ người ta thường cho là cao nhất trong thơ tượng trưng: Mallarmé, Valéry" [126, tr.33]. Trên cơ sở đó, tác giả đi đến kết luận: Từ 1936 về sau, "thơ tượng trưng được người ta thích hơn, nhất là Baudelaire, người đầu tiên đã khơi nguồn thơ ấy. Có thể nói hầu hết các nhà thơ vừa kể trên, không nhiều thì ít, đều bị ám ảnh vì Baudelaire" [126, tr.34]. Những nhận định này tuy không được Hoài Thanh - Hoài Chân lý giải tường tận nhưng nó có ý nghĩa gợi mở, giúp chúng tôi tiếp tục đào sâu nghiên cứu.

Bên cạnh các học giả trên, Vũ Ngọc Phan cũng có lời bàn về vấn đề này. Trong công trình *Nhà văn hiện đại* (4 tập, 1942 - 1945), ông đã chỉ ra một số nhà Thơ mới

tiếp nhận thơ tượng trưng như: Lưu Trọng Lư, Thế Lữ, Xuân Diệu. Theo Vũ Ngọc Phan: "**Tiếng thu** của Lưu Trọng Lư thật không khác gì những tiếng đàn thu nào nùng của Verlaine trong **Bài hát thu về**" [104, tr.103]; còn **Đêm mưa gió** của Thế Lữ "có cái ý phảng phất như của Baudelaire" [104, tr.125]. Với Xuân Diệu, ông cho rằng: Thi sĩ "tính toán cả tình yêu", "mê công danh nhiều hơn là mê nàng Thơ. Đó cũng là một sự tính toán thiệt hơn và đó cũng tỏ ra Xuân Diệu không theo gót được Verlaine và Rimbaud, tuy có lần ông đã ca tụng cái tình hào hoa phóng dật của hai nhà thơ này" [104, tr.152]. Nhận định ấy chưa thật thỏa đáng. Song nhìn chung, Vũ Ngọc Phan đánh giá rất cao tác giả **Thơ thơ**, "người đã đem đến cho thi ca Việt Nam nhiều cái mới nhất" [104, tr.148], trong đó có cách cảm thụ thế giới. **Thơ thơ** "bắt ta phải cảm qua các giác quan, cũng như Xuân Diệu đã cảm vậy" [104, tr.148]. Có điều, Vũ Ngọc Phan không nói rõ cách cảm ấy chịu ảnh hưởng quan niệm "tương ứng các giác quan" của C. Baudelaire. Trong **Nhà văn hiện đại**, tác giả còn viết về các thi sĩ Vũ Hoàng Chương, Hàn Mặc Tử, Huy Cận nhưng không thấy đề cập tới vấn đề tiếp nhận thơ tượng trưng của họ.

Qua nguồn tài liệu chúng tôi thu thập được có thể khẳng định, việc nghiên cứu sự ảnh hưởng của thơ tượng trưng đối với thơ hiện đại Việt Nam đã diễn ra từ những năm 40 (thế kỉ XX), song bấy giờ đang trong dạng "phôi thai". Các học giả chủ yếu điếm mặt ghi tên những thi sĩ, thi phẩm có dấu ấn tượng trưng mà ít bàn đến thực tiễn tiếp nhận dòng thơ này ở họ. Trong các công trình kể trên, **Thi nhân Việt Nam** có nhiều đóng góp hơn cả. Một số nhận định của Hoài Thanh - Hoài Chân về nỗi "ám ảnh" của thơ C. Baudelaire, P. Verlaine, S. Mallarmé, P. Valéry với các nhà Thơ mới thực sự có giá trị khoa học, đồng thời làm tiền đề cho các cây bút lý luận, phê bình sau này tiếp tục nghiên cứu chuyên sâu.

1.1.2. Giai đoạn từ năm 1945 đến năm 1975

Giai đoạn từ năm 1945 đến năm 1975, tình hình nghiên cứu thơ tượng trưng nói chung, khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam nói riêng diễn ra không mấy sôi nổi do tác động của hoàn cảnh lịch sử - xã hội. Nhất là khi đất nước bị chia cắt làm hai miền (1954 - 1975), với hai thể chế chính trị khác nhau; việc nghiên cứu ấy càng trở nên phức tạp và có sự phân hóa rõ rệt. Ở miền Bắc, người ta ngại đề cập đến thơ tượng trưng, nếu có, chủ yếu để phê phán hơn là ngợi khen. Ngược lại, ở miền Nam, thơ tượng trưng được đánh giá cao và thu hút sự quan tâm của nhiều nhà lý luận, phê bình; họ không chỉ đào sâu nghiên cứu khuynh hướng tượng trưng trong Thơ mới mà còn

mở rộng ra cả thơ ca đương thời. Dưới đây là một số công trình tiêu biểu của các học giả miền Nam bàn về thơ tượng trưng:

Trong bài ***Đuổi bắt ảo ảnh*** (1956), Nguyễn Hiến Lê đã trình bày khái lược các trường phái văn học Pháp từ cổ điển đến siêu thực trong sự đối sánh với văn học phương Đông và Việt Nam. Khi nói về trường phái tượng trưng, Nguyễn Hiến Lê có những phát hiện thú vị. Theo ông: Quan niệm vũ trụ "tạp đa" của P. Verlaine "có hình bóng của đạo Khổng trong Kinh Dịch và của đạo Phật trong thuyết hư vô. Nhưng trong thực tế, các thi sĩ tượng trưng Pháp, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé... không đưa thơ lên những tầng cao của siêu hình học. Họ chỉ ghi tả những cảm xúc rất tế nhị, phức tạp của họ thôi" [81, tr.412]. Bên cạnh đó, ông cho rằng nhạc điệu thơ tượng trưng gắn với xúc cảm cá nhân và có khả năng khơi gợi: "Muốn gọi là thơ tượng trưng thì nhạc điệu của thơ phải thay đổi tùy theo cảm xúc của mình, câu thơ dài ngắn tùy ý, sự bố cục vô dụng, ý nghĩa của mỗi tiếng cũng không quan trọng, quan trọng là thanh âm ("nhạc trước hết"): nó gọi cho ta hình ảnh, ý tưởng, cảm xúc" [81, tr.413]. Tuy nhiên, bàn về sự tiếp nhận quan niệm tính nhạc ở các nhà thơ Việt Nam, Nguyễn Hiến Lê nhận xét khá chủ quan, "mới thấy có Xuân Diệu là áp dụng kỹ thuật tượng trưng (tính nhạc - ND) trong mỗi một bài, bài ***Nguyệt Cầm***" [81, tr.417]. Ông còn khẳng định: "Verlaine là người mở đường khai phá" phái tượng trưng [81, tr.412] là không chính xác. Dầu vậy, những phát hiện của Nguyễn Hiến Lê rất đáng được suy ngẫm.

So với những người đi trước lẫn cùng thời, Minh Huy - tác giả công trình ***Những khuynh hướng trong thi ca Việt Nam*** (1962) - đã bàn luận về thơ tượng trưng trên một bình diện sâu rộng hơn. Ông không chỉ hướng đến các nhà thơ tiền chiến mà cả hậu chiến. Đối với các nhà thơ tiền chiến, Minh Huy nhận định: "Phạm Hài đã tỏ rõ khuynh hướng tượng trưng" [63, tr.129], "Đoàn Phú Tứ mang nhiều dấu vết của khuynh hướng tượng trưng" [63, tr.130], Xuân Diệu, Huy Cận "thoáng không khí tượng trưng của Verlaine và Rimbaud" [63, tr.130], Lưu Trọng Lư có "một bài thơ tượng trưng rất nổi tiếng (Tiếng Thu - ND)" [63, tr.134], "Chế Lan Viên không hẳn là tượng trưng mà là một lối thơ lãng mạn có khi tầm thường, vắn đục" [63, tr.132]; còn Hàn Mặc Tử và Bích Khê được Minh Huy gọi là "hai nhà lý thuyết của khuynh hướng thơ tượng trưng" [63, tr.122]. Ông đã phân tích, lý giải khá kỹ về các sắc độ tượng trưng của hai nhà thơ này và đi đến kết luận: "Với Hàn Mặc Tử và Bích Khê, thi ca tượng trưng Việt Nam đã đến một cao độ thật tuyệt vời, đến một nơi thật cao siêu và khả kính, mà cho đến ngày nay chưa một nhà thơ tượng trưng tiền và hậu thế chiến

nào có thể vượt đến được" [63, tr.127]. Đối với thơ hậu chiến, Minh Huy cho rằng: Thơ tượng trưng từ 1945 đến 1954 rơi vào "bế tắc", nhưng từ 1954 đến 1962 (năm cuốn sách xuất bản ở miền Nam), nó được "phục hưng" với các tên tuổi như: Quách Thoại, Cung Trầm Tưởng, Đoàn Thềm, Xuân Phụng. Trong đó, "Quách Thoại, Cung Trầm Tưởng chịu ảnh hưởng của Verlaine và Rimbaud" [63, tr.135], còn "Đoàn Thềm, Xuân Phụng chịu ảnh hưởng của Mallarmé, Valéry..." [63, tr.136]. Từ sự hồi sinh này, Minh Huy lạc quan, tin tưởng về "sự tiến triển của thi ca tượng trưng ở Việt Nam" [63, tr.139]. Những nhận định ấy tuy có chỗ cần bàn thêm, nhất là với Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, nhưng nhìn chung, nghiên cứu khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam, công trình của Minh Huy có những đóng góp khoa học. Đặc biệt, ông đã chỉ ra các mức độ, giác độ tiếp nhận thi phái tượng trưng Pháp của một số nhà thơ Việt Nam. Điều đó có ý nghĩa rất lớn cho đề tài chúng tôi.

Không khảo cứu các khuynh hướng thi ca như Minh Huy, trong tiểu luận **Những nhà thơ hôm nay (1954 - 1964)** (1964), Nguyễn Đình Tuyển muốn "sống lại cuộc sống của mỗi nhà thơ thuộc các trào lưu khác nhau để khám phá những cái mới, những cái hay hoặc những vẻ đẹp chưa được nói đến" [144, tr.13] trong thơ Việt Nam thời hậu chiến. Nhờ sự "sống lại" ấy, tác giả nhận ra một số cây bút trẻ miền Nam chịu ảnh hưởng ít nhiều thơ tượng trưng Pháp như: Hải Nguyên "phảng phất một Valéry, nhà thơ bi quan gần như yếm thế, vì đã nhìn thi ca dưới khía cạnh triết học. Cũng như Valéry, trong trào lưu thi ca hiện đại, Hải Nguyên trở về với mình, với lịch sử, trình bày những suy tư, cảm nghĩ mang màu sắc triết học, một thứ triết học hoài nghi" [144, tr.90]. Còn Khải Triều "đưa vào thơ những vấn đề to lớn gần như nan giải của nhân loại hiện nay: vấn đề người da đen ở Châu Mỹ, vấn đề chiến tranh, vấn đề dân nhược tiểu da vàng ở Châu Á, bằng một cách thể hiện lạ lùng, quái gở như quan niệm đẹp của Baudelaire" [144, tr.142]. Hay Quách Thoại là "nhà thơ bị nguyên rủa như Verlaine" [144, tr.259], và "những bài thơ của Quách Thoại như **Hương Giang Dạ Nguyệt, Thước đo, Thoát bôn, Tỉnh mộng** có thể được xếp vào loại những bài thơ hay nhất của khuynh hướng tượng trưng trong thi ca Việt Nam" [144, tr.259]. Mặc dù tập tiểu luận của Nguyễn Đình Tuyển không nhằm mục đích nghiên cứu chuyên sâu khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam nhưng qua việc "tìm tòi, phân luận phân tinh thể (essence) của mỗi nhà thơ" [144, tr.13], tác giả đã có những nhận xét khá sắc sảo về vấn đề này.

Tiếp tục khảo cứu các **Khuynh hướng thi ca tiền chiến** (1968), Nguyễn Tấn Long và Phan Canh đã có những kiến giải mới mẻ về khuynh hướng tượng trưng. Họ

không đề cập tới mức độ, giác độ ảnh hưởng của thi phái tượng trưng Pháp đối với các nhà Thơ mới, mà tập trung luận bàn mối quan hệ giữa "thực thể" và "hư thể", "*ngoại vật*" và "tâm tư", "khách quan" và "chủ quan" làm nên thế giới tượng trưng. Theo họ: "Tượng trưng bắt nguồn từ thực thể đi vào hư thể (...), là thế giới phản ánh giữa ngoại vật và tâm tư, là hình bóng cấu tạo giữa hai địa hạt chủ quan và khách quan (...). Các nghệ sĩ phái tượng trưng đã đi tìm cái đẹp trong thế giới ấy" [84, tr.449]. Họ gọi là "thế giới thứ ba", nó không những khác "thế giới vật chất khách quan và thế giới nội thức chủ quan" [64, tr.450], mà còn có khả năng thu gom, gắn kết chúng lại với nhau "khiến cả hai cùng nằm vào trạng thái động, và tất cả đều rung theo cùng một nhịp với cảm giác con người" [84, tr.451]. Những phát hiện mang ý nghĩa tiên phong này đã góp thêm một tiếng nói khác về thơ tượng trưng, đặc biệt là thơ Bích Khê. Họ cho rằng: Hàn Mặc Tử nhận xét Bích Khê "có đôi mắt rất mơ, rất mộng, rất ảo...", nghĩa là ông muốn nói "con người của thế giới tượng trưng sống bằng rung chuyển của tâm linh qua sự va chạm tuyệt đối của cảm giác với sự vật" [84, tr.451]. Để làm sáng tỏ điều đó, họ soi chiếu vào các bài thơ *Đôi mắt*, *Cái sọ người*, *Tranh lỏa thể* của Bích Khê và nhận ra các hình tượng nghệ thuật một khi được nhìn qua lăng kính tâm linh thì "không còn là thực thể nữa", chúng biến hóa khôn lường, "trở thành hư thể": "Đôi mắt không còn là cặp nhãn cầu vật chất của nhà giải phẫu, mà trở thành một hư thể" [84, tr.452], "cái sọ người không còn gieo cho chúng ta ý nghĩ rùng rợn của chết chóc (...), mà nó biến thành khối mộng, buồn buồn, hồ nguyệt" [84, tr.452], và "ở bức tranh lỏa thể, sự trần trụi, dâm dăng không còn là thứ khả ố làm chúng ta xốn mắt, khó chịu; nghệ thuật tượng trưng đã biến những sắc thái ấy qua ý vị của hương, của nhạc, của tuyết, của ánh sáng" [84 tr.452]. Những kiến giải của Nguyễn Tấn Long và Phan Canh về thơ Bích Khê vô cùng sâu sắc và thuyết phục. Họ đã chỉ ra đúng bản chất nghệ thuật tượng trưng cũng như phương thức tư duy thơ của tác giả *Tinh huyết*, *Tinh hoa*. Nhiều nhận định của họ được các nhà lý luận, phê bình sau này kế thừa, phát triển lên tầm cao hơn.

Ghi nhận mối quan hệ giữa thơ tượng trưng Pháp và thơ hiện đại Việt Nam ngoài các tác giả trên còn có Tạ Tỵ, Phan Lạc Phúc, Phạm Đán Bình, Lê Huy Oanh, Võ Long Tê, Nguyễn Xuân Hoàng, Nguyễn Kim Chương, Tam Ích... Tuy nhiên, những bài viết của họ chủ yếu hướng tới hai gương mặt tượng trưng tiêu biểu là Đinh Hùng và Hàn Mặc Tử. Trong số báo đặc biệt tưởng niệm thi sĩ Đinh Hùng vừa qua đời có tên *Thương nhớ Đinh Hùng* (tạp chí *Văn*, số 91, ra ngày 01/10/1967), nhiều người đã

khẳng định tác giả *Mê hồn ca* chịu ảnh hưởng rõ nét thơ tượng trưng. Tạ Ty viết: "Thơ Đinh Hùng chịu ảnh hưởng của dòng thơ tượng trưng phương Tây. Lúc sinh thời Đinh Hùng không phủ nhận Đinh Hùng say mê Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud (...). Chính vì ý thức được tiến hoá, Đinh Hùng đã mở thêm một cánh cửa cho thi ca Việt Nam và làm rung động sự thương ngoạn của một số người quen đọc thơ để ví von tâm sự"[148, tr.20]. Còn Phan Lạc Phúc cho rằng: "Tuy không đặt ý niệm trường phái rõ ràng như ở Pháp nhưng ta tìm thấy khuynh hướng tượng trưng rõ rệt nơi các nhà thơ Bích Khê, Hàn Mặc Tử, Huy Cận và gần gũi chúng ta hơn là thi sĩ Đinh Hùng" [106, tr.87]. Cũng ở tạp chí *Văn*, số đặc biệt (số 179, ra ngày 10/6/1971) *Viết về Hàn Mặc Tử*, Phạm Đán Bình đã chỉ ra một vài điểm khác biệt giữa thơ C. Baudelaire và thơ Hàn Mặc Tử. Cùng viết về tình yêu, nỗi nhớ, nhưng "nơi Baudelaire có sự cứng đờng (...), tình nhớ trong hồn Baudelaire chói sáng như "hào quang" trên bàn thờ, như vàng ô bên chân trời, nhưng vàng dương ấy là kết tinh của "máu đông lại", còn Hàn Mặc Tử nhớ chan hòa "cả một vùng" như máu chảy thành "vũng", lênh láng một góc trời" [13, tr.32]. Hàn Mặc Tử đã tạo tác nhiều hình ảnh thơ "tan loãng", song "cái tiêu tán nơi họ Hàn không là tận tuyệt và không dẫn đến hư vô, gây phần uất và tuyệt vọng như ở Baudelaire" [13, tr.33]. Những kiến giải này thiết nghĩ có chỗ chủ quan nhưng qua sự so sánh ấy, Phạm Đán Bình đã giúp độc giả thấy được phần nào vẻ đẹp riêng của thơ Hàn Mặc Tử, nhất là *Thơ điên*. Tác phẩm có "dây mơ rễ má" với *Những bông hoa Ác*, song căn bản nó cất lên từ thân phận "đau thương" của Hàn Mặc Tử. Có lẽ vì thế, trong các tuyên ngôn của mình, người cha đẻ *Thơ điên* luôn khẳng định thơ ông và thơ C. Baudelaire có điểm tương đồng và dị biệt. Một trong những điểm dị biệt mà Lê Huy Oanh đã nhận ra là quan niệm về cái Đẹp: "Baudelaire chỉ lưu ý tìm kiếm cái Đẹp mà bất cần quan tâm cái Đẹp đó phát nguyên từ Thượng đế hay từ quý Sa Tăng. Còn Hàn Mặc Tử là một người sùng đạo Thiên Chúa nên cho rằng trong vũ trụ này chỉ có Thượng đế là nguồn phát sinh cái Đẹp mà thôi, điều gì trái với quy luật của Thượng đế đều không còn phải là cái Đẹp" [34, tr.403 - 404]. Bên cạnh đó, khẳng định thơ Hàn Mặc Tử in dấu ấn chủ nghĩa tượng trưng còn một số bài khác như: *Kinh nghiệm thơ và hành trình tinh thần của Hàn Mặc Tử* (Võ Long Tê), *Nỗi khắc khoải siêu hình trong thơ Hàn Mặc Tử* (Nguyễn Xuân Hoàng), *Hàn Mặc Tử - đau thương và sáng tạo* (Nguyễn Kim Chương)...

Nhìn chung, giai đoạn này nghiên cứu sự tiếp nhận thơ tượng trưng có bước phát triển đáng kể cả về lượng lẫn chất. Nếu trước năm 1945, chúng ta mới có vài ba nhà nghiên cứu, phê bình quan tâm đến vấn đề đó, thì nay con số ấy đã tăng lên hàng chục.

Các học giả bấy giờ không chỉ đi tìm sự ảnh hưởng của thi phái tượng trưng đối với các nhà Thơ mới mà còn mở rộng tới các nhà thơ thời hậu chiến ở miền Nam; và nhờ sớm tiếp xúc các thành tựu của nền lý luận văn học hiện đại phương Tây như: Văn học so sánh, phân tâm học, phê bình mới... nên kết quả nghiên cứu của họ có những phát hiện mới mẻ. Đặc biệt, hai chuyên luận khảo cứu các khuynh hướng thi ca Việt Nam của Minh Huy, Nguyễn Tấn Long, Phan Canh có những kiến giải về thơ tượng trưng khá thuyết phục; qua đó, khẳng định trong nền thơ hiện đại nước nhà đã xuất hiện khuynh hướng tượng trưng. Đây là một trong những căn cứ giúp chúng tôi đi vào nghiên cứu chuyên sâu ***Khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam hiện đại***. Nói như thế không có nghĩa, tất cả những biện giải, nhận định của các nhà nghiên cứu, phê bình giai đoạn này hoàn toàn chuẩn xác, đáng tin cậy. Trong các bài báo, tiểu luận, chuyên luận kể trên; chúng tôi nhận thấy có một số ý kiến còn mang tính chủ quan, suy diễn và không ít bài viết có đề cập đến sự ảnh hưởng của thơ tượng trưng nhưng ở mức độ sơ khởi, gián tiếp.

1.1.3. Giai đoạn từ năm 1975 đến nay

Từ ngày đất nước thống nhất (30/4/1975) đến nay, nhất là từ sau Đại hội VI của Đảng (1986), đời sống văn học nói chung, lý luận, phê bình nói riêng có sự khởi sắc, chuyển động mạnh mẽ trên tinh thần dân chủ, cởi mở và nhìn thẳng vào sự thật. Nhiều hiện tượng văn học nhạy cảm từng gây tranh luận hoặc trong quá khứ được nhìn nhận lại với thái độ bình tĩnh, khách quan, khoa học. Không khó để nhận ra chỉ riêng việc khảo cứu mối quan hệ giữa văn học Việt Nam và văn học Pháp, một thời bị lãng tránh ở miền Bắc, thì nay đã có hàng trăm công trình (bao gồm các bài báo, tiểu luận, chuyên luận) đề cập trực tiếp, gián tiếp đến vấn đề này, thể hiện rõ sự dày công nghiên cứu, đem lại những kết quả đáng trân trọng. Tuy nhiên, luận án không trình bày tất cả các công trình ấy mà chỉ hướng đến các tài liệu liên quan tới khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam.

Sau mấy thập kỷ gần như bị bỏ rơi trên đất Bắc, Phạm Văn Sĩ là người đầu tiên trong thời kì đổi mới đã mạnh dạn quay lại nghiên cứu văn học phương Tây. Năm 1986, ông cho ra mắt công trình ***Về tư tưởng và văn học hiện đại phương Tây***, trong đó có bàn đến C. Baudelaire và chủ nghĩa tượng trưng. Viết về tác giả ***Những bông hoa Ác*** cũng như trường phái tượng trưng Pháp, Phạm Văn Sĩ có những nhận định mang tính phát hiện, khái quát được một số đặc trưng thẩm mỹ và thi học của trường phái này. Song, khi đề cập sự ảnh hưởng của nó tới các nhà Thơ mới giai đoạn 1936 - 1945, ông chỉ tập trung vào C. Baudelaire. "Ảnh hưởng của Baudelaire trong thơ Việt

Nam là một hiện tượng có tính đột xuất và phức tạp" [115, tr.47]. Các thi sĩ của ta không chỉ tiếp thu ở C. Baudelaire những mặt tích cực mà cả tiêu cực: "Trong lúc một số thanh niên, một số trí thức chuyển biến theo cách mạng thì một số khác lại lún sâu vào cuộc sống suy đồi, đi sâu hơn vào tâm trạng buồn chán, bế tắc, họ ra sức đào bới những cảm xúc chủ quan của con người xa rời cuộc sống thực tiễn, quay vào cái tôi cô đơn, bệnh hoạn như Bích Khê, Hàn Mặc Tử, hoặc đi vào cuộc sống ăn chơi truy lạc như Đinh Hùng, Vũ Hoàng Chương. Những người này đã khai thác mặt sa đọa trong thơ Baudelaire, mặt tiêu cực trầm trọng nhất trong cuộc sống riêng của Baudelaire" [115, tr.49]. Chúng tôi nghĩ rằng nhận định này có phần khắt khe, phiến diện. Tác giả quá đề cao phương diện nội dung, tư tưởng, đòi hỏi văn chương phải phục vụ cuộc sống nên không thấy được ý hướng sáng tạo của các nhà thơ ấy. Bên cạnh những lời chỉ trích, Phạm Văn Sĩ vẫn ghi nhận: "Có một số thi sĩ Việt Nam nhìn Baudelaire như một nhà cách tân lĩnh vực thơ và hướng theo cách làm của Baudelaire (...). Và bằng thực tiễn sáng tác, họ góp phần làm cho thơ Việt Nam đi gần với những cảm xúc cá thể, với cách diễn đạt riêng của mỗi nhà thơ làm cho thơ Việt Nam tự do hơn, phóng khoáng hơn trước, vượt qua công thức gò bó, những niêm luật nghiêm ngặt của thơ cổ" [115, tr.51]. Nhận định đó không có gì mới mẻ, nhưng đặt trong hoàn cảnh lịch sử - xã hội bấy giờ, đây là một tín hiệu tích cực, hứa hẹn sẽ gạt hái những mùa bội thu trong việc nghiên cứu thơ tượng trưng.

Vào đầu thập niên 90, trong không khí đổi mới của đất nước, các nhà Thơ mới "còn sống sót" (theo cách nói của Huy Cận) quyết định tổ chức các cuộc hội thảo - nhân kỉ niệm 60 năm phong trào Thơ mới ra đời (1932 - 1992) - nhằm trả lại những giá trị vốn có cho Thơ mới. Nhiều bài viết trong các hội thảo được Huy Cận và Hà Minh Đức chọn lọc in thành sách với nhan đề *Nhìn lại một cuộc cách mạng trong thi ca* (1993). Trong sự "nhìn lại" đó, không ít người thừa nhận Thơ mới chịu ảnh hưởng thơ tượng trưng Pháp. Hoàng Ngọc Hiến - tác giả bài viết *Baudelaire, chủ nghĩa tượng trưng và Thơ mới* - cho rằng: Các nhà Thơ mới rất "tâm đắc" quan niệm "tương ứng các giác quan" của C. Baudelaire. Song, nếu hiểu quan niệm ấy "một cách giản đơn" là sự tương ứng giữa hương thơm, màu sắc và âm thanh thì "chỉ để lại trong Thơ mới vài ba tổ hợp từ lạ". "Sự tương ứng cốt yếu là tương ứng giữa "âm thanh" và "ý nghĩa", từ đây Valéry đưa ra một định nghĩa trứ danh: "Thơ là sự giao động giữa âm thanh và ý nghĩa"" [17, tr.137]. Các nhà Thơ mới chủ yếu tiếp nhận đặc điểm này của thơ tượng trưng, và nó "trở thành một nguyên tắc sáng tạo quan trọng" của họ và

"không phải ngẫu nhiên Thơ mới đạt tới sự tuyệt tác ở những bài thơ nội dung trực tiếp là nhạc cảm" [17, tr.137]. Ngoài những lý giải riêng về quan niệm "tương ứng các giác quan", Hoàng Ngọc Hiến còn tán đồng với ý kiến của Phùng Văn Tửu. Ông viết: "Đem quy quan niệm "tương ứng các giác quan" vào thủ pháp ghép loại cảm giác này với loại cảm giác khác thì đơn giản quá. Nên gọi là "tổng hòa các giác quan" thì đúng hơn, triết học hơn. Đó là cách hiểu của Phùng Văn Tửu" [17, tr.138]. Chỉ với cách hiểu như vậy mới giải thích được vì sao trong tư duy thơ hiện đại Việt Nam có "sự chuyển kênh mau lẹ và táo bạo". Ghi nhận sự ảnh hưởng tích cực của thơ tượng trưng nói chung, thơ C. Baudelaire nói riêng đối với Thơ mới trong tiểu luận này còn có Đỗ Đức Hiểu. Ông chọn hướng tiếp cận đối tượng từ góc độ ngôn ngữ. Đỗ Đức Hiểu cho rằng: ***Thơ mới - cuộc nổi loạn của ngôn từ thơ***, "là sự kết hợp nhịp nhàng các ngôn từ thơ Đông và Tây, là sự tương hợp âm thanh, màu sắc, hương thơm, con người - vũ trụ của Đường thi với thơ Pháp, trên cơ sở ngôn từ thơ Việt Nam" [17, tr.128]. Để làm sáng tỏ điều đó, ông chọn nhà thơ Vũ Hoàng Chương "là nhà thơ nhạy bén hòa nhập với tâm linh thơ tượng trưng chủ nghĩa phương Tây" [17, tr.128]. Thi nhân đã "nhập thân vào ngôn từ quay cuồng của tinh thần đô thị, tức tính hiện đại của Baudelaire. Trong Thơ mới, Vũ Hoàng Chương là nhà thơ đô thị nhất, ông nhập thân vào cái chán chường, song "đời tàn ngộ hẹp", những điệp trùng tuyệt vọng, khủng khiếp diễn đạt cái chán chường kiểu Baudelaire" [17, tr.129]. Nỗi "ám ảnh" C. Baudelaire đã in hằn trên từng con chữ thơ Vũ Hoàng Chương. "Baudelaire ngợi ca thuốc phiện trong một bài văn xuôi dài. Và Vũ Hoàng Chương say sưa với "cặp môi nâu", "cặp môi đen" (...). Biết bao lần Baudelaire say những mớ tóc "hương thơm xa lạ", những mái tóc che giấu những ước mơ của châu Á, châu Phi (...). Và Vũ Hoàng Chương ngợi ca "làn tóc biếc", "Hãy buông lại đây làn tóc biếc", "tóc xõa buông rũ", "bông bênh mun chảy ong lung thon"" [17, tr.130]. Ngoài hai tác giả vừa đề cập, trên hành trình đi tìm những giá trị của Thơ mới để nghĩ về thơ hôm nay, Hoàng Hưng - tác giả bài viết ***Thơ mới và thơ hôm nay*** - khẳng định: "Đến Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích Khê, Xuân Thu nhã tập, Thơ mới đã đi vào quỹ đạo thơ tượng trưng Âu, Mỹ" [17, tr.52]. Tuy nhiên, "các nhà thơ Việt Nam không triệt để "tượng trưng". Chế Lan Viên còn quá tinh táo và nhân tạo. Bích Khê còn quá rườm rà và lộ ý. Còn Xuân Thu nhã tập theo tôi đã đi lạc đường: muốn đạt đến cái mơ hồ họ lại dùng sự lắt léo của lý trí, họ lẫn lộn sự mù mờ tâm tôi mà tiềm thức trực cảm được với sự khó hiểu cầu kì phải dùng trí năng để giải thích. Chỉ có Hàn Mặc Tử lê cả tấm thân bệnh hoạn đau thương của mình vào thơ nên

nhiều lúc đã vào được cõi hư ảo tâm linh. Và như thế ông phải được coi là người mở đầu của thơ hiện đại đúng nghĩa" [17, tr.52 - 53]. Ba bài viết trên cho thấy các tác giả đã tiếp cận vấn đề từ nhiều góc độ khác nhau, góp phần làm phong phú thêm những kiến giải về khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam.

Giai đoạn từ sau năm 1975, viết về mối quan hệ giữa văn học Pháp và văn học Việt Nam không chỉ có những bài báo, tiểu luận mà còn có những chuyên luận được đầu tư công phu, khoa học như *Văn học hiện đại - Văn học Việt Nam, giao lưu, gặp gỡ* (1994) của Trần Thị Mai Nhi và *Phác thảo quan hệ văn học Pháp với văn học hiện đại Việt Nam* (1998) của Hoàng Nhân. Cả hai chuyên luận tuy có cách giải quyết vấn đề khác nhau nhưng cùng chung mục đích khẳng định văn học hiện đại Việt Nam đã tiếp biến văn học Pháp, trong đó có thơ tượng trưng. Theo Trần Thị Mai Nhi: "Hàn Mặc Tử, Bích Khê, Thế Lữ và nhiều nhà Thơ mới Việt Nam không hoàn toàn là những người theo chủ nghĩa lãng mạn mà đã bước tới ngưỡng cửa của thơ hiện đại, đã tới gần chủ nghĩa tượng trưng của Baudelaire. Gần Baudelaire ở chỗ đến cả những khách thể xấu, ác như sợ người, xác thịt, xương khô, máu xương, máu trào, tinh huyết, như người say rượu, kẻ ăn mày đều cũng có thể có chất thơ. Không phải chỉ thiên đường, mà cả địa ngục đều có thi vị" [100, tr.105]. Các nhà Thơ mới đã tiếp thu quan niệm thẩm mỹ của C. Baudelaire, biến cái Ác, cái xấu xa, phi đạo đức thành cái Đẹp. Họ còn bị ám ảnh kiểu tư duy "tương hợp" của C. Baudelaire: "Huy Cận không chỉ thấy sự hòa hợp giữa hương thơm và màu sắc. Xuân Diệu thấy "khúc nhạc thơm". Bích Khê thấy điệu nhạc "mát như xuân mà ngọt tựa hương" [100, tr.110]. Trần Thị Mai Nhi còn ghi nhận không ít nhà Thơ mới đã tiếp thu lối viết tiềm thức, trực giác, phi lý tính của A. Rimbaud, hay học tập S. Mallarmé sáng tạo ra thứ ngôn ngữ như những câu thần chú. Hoàng Nhân thì cho rằng: Trong quá trình va chạm với văn hóa, văn học Pháp, các nhà thơ hiện đại Việt Nam đã tiếp thu "có tính chất tổng hợp các khuynh hướng văn học cuối thế kỉ XIX đến thế kỉ XX như chủ nghĩa tượng trưng, nghệ thuật vị nghệ thuật, chủ nghĩa ấn tượng, chủ nghĩa siêu thực..." [99, tr.156]. Các nhà thơ như Vũ Đình Liên, Nguyễn Xuân Sanh, Xuân Diệu ít nhiều đều chịu ảnh hưởng thơ tượng trưng; đặc biệt Xuân Diệu. "Với Baudelaire, tôi (Xuân Diệu - ND) đi toàn vẹn vào tính chất hiện đại của thơ" [99, tr.191]. Mặc dù không luận bàn sâu khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam nhưng Hoàng Nhân đã cung cấp những tri thức quan trọng giúp độc giả hình dung ra con đường du nhập của các trường phái văn học Pháp vào Việt Nam.

Trong các công trình nghiên cứu về Thơ mới được đánh giá cao, theo chúng tôi ngoài cuốn *Thi nhân Việt Nam* (Hoài Thanh - Hoài Chân) phải kể đến *Mắt thơ* (2000) của Đỗ Lai Thúy. Bằng lối phê bình phong cách học và thi pháp học, Đỗ Lai Thúy mang đến một góc nhìn khác về phong trào Thơ mới nói chung và sự tiếp nhận thơ tượng trưng Pháp của các nhà Thơ mới nói riêng. Trước đây, nhiều người thường đánh đồng Thơ mới với thơ lãng mạn nhưng thực tế không phải như vậy, "Thơ mới là một vận động của tư duy thơ Việt Nam từ Lãng mạn (với những thi sĩ lớp đầu như Thế Lữ, Lưu Trọng Lư, Phạm Huy Thông...) đến nửa Tượng trưng (lớp trung gồm Xuân Diệu, Huy Cận, Vũ Hoàng Chương...) và tượng trưng (Đình Hùng, Bích Khê), rồi chớm sang Siêu thực (Hàn Mặc Tử)" [137, tr.239]. Mặc dù tiếp thu các trường phái văn học Pháp song "Thơ mới chưa thể có một sự phân hóa triệt để thành các trường phái như ở phương Tây. Các yếu tố (lãng mạn, tượng trưng, siêu thực) thì đậm, mà chủ nghĩa (Lãng mạn, Tượng trưng, Siêu thực) thì nhạt, có khi mới định hướng mà chưa định hình. Hơn nữa, các trường thơ này không xuất hiện nối tiếp nhau, nhất là vào những năm cuối, mà gói tiếp nhau, đôi khi đồng thời, xoắn luyến, kiểu con chị chưa đi, con dì đã lớn. Nhận diện các trường thơ ta khó là vì vậy" [137, tr.239 - 240]. Từ những nhận định mang tính khái quát, soi chiếu vào một số gương mặt tiêu biểu của phong trào Thơ mới, Đỗ Lai Thúy nhận ra "nếu Xuân Diệu, và nhất là Huy Cận, là dòng lãng mạn được cườm vào những yếu tố tượng trưng, còn Đình Hùng, Bích Khê chủ yếu là tượng trưng, thì Hàn Mặc Tử là sự hòa sắc của cả lãng mạn lẫn tượng trưng, thậm chí siêu thực nữa" [137, tr.215]. Xuân Thu Nhã Tập cũng hiện diện "với tư cách là một trường hợp thơ Tượng trưng". Tuy các tác phẩm mà nhóm này để lại cho đời không nhiều nhưng có những bài thơ được xem là tuyệt tác và thấm đẫm màu sắc tượng trưng chủ nghĩa, nhất là thi phẩm "*Màu thời gian* (1939 - 1940) của họ Đoàn là tượng đài đầu tiên và tiêu biểu cho nòng thơ Tượng trưng của Việt Nam" [137, tr.248].

Năm 2000, Nguyễn Đăng Mạnh cho in cuốn *Giáo trình Lịch sử văn học Việt Nam 1930 - 1945*, trong đó có nghiên cứu về phong trào Thơ mới. Theo Nguyễn Đăng Mạnh: Từ 1936 đến 1939, "Thơ mới phát triển phong phú với nhiều phong cách đa dạng (...). Nó vận dụng một cách phổ biến kinh nghiệm của thơ tượng trưng của Pháp, đặc biệt là của Baudelaire, Verlaine. Xét ra đây cũng là sự gặp gỡ thú vị giữa Đông và Tây, kim và cổ" [90, tr.44]. Điều này thể hiện rõ trong thơ Xuân Diệu, "ông chịu khó thâm tằm tinh hoa của Đông Tây kim cổ để tạo nên sức mạnh cho thơ mình" [90, tr.47 - 48]. Tiếp biến thơ tượng trưng nhưng Xuân Diệu có chọn lọc. "Ông chịu ảnh hưởng

sâu sắc thơ Baudelaire, Verlaine (...) nhưng Xuân Diệu không chịu được những nhà thơ tượng trưng cực đoan như Mallarmé, Valéry, với những vần thơ quá bí hiểm. Vì trước sau Xuân Diệu vẫn là nhà thơ của niềm khát khao giao cảm với đời. Ông rất cần đại chúng hiểu mình, yêu mình, nhớ mình" [90, tr.48]. Ngược lại, "Nguyễn Xuân Sanh thì tìm đến lối thơ bí hiểm học theo ông thầy Mallarmé" [90, tr.48].

Không dừng lại khảo cứu các hiện tượng thơ riêng lẻ như nhiều nhà lý luận, phê bình từng làm; Mã Giang Lân đã ra mắt chuyên luận **Tiến trình thơ hiện đại Việt Nam** (2001) kéo dài một thế kỉ. Ở chuyên luận này, tác giả tập trung lý giải sự vận động của thơ Việt Nam qua năm giai đoạn (nửa đầu thế kỉ XX, 1945 - 1954, 1954 - 1964, 1964 - 1975, và sau năm 1975) trên một số vấn đề cơ bản như: mối quan hệ giữa văn học và đời sống, sự chuyển biến của các nhà thơ, khuynh hướng thơ, sự phát triển các thể loại, truyền thống và cách tân...; trong đó có bàn đến sự tiếp nhận thơ tượng trưng Pháp ở hai giai đoạn trước năm 1945 và sau năm 1975. Giai đoạn trước năm 1945, Mã Giang Lân tán đồng ý kiến của những người đi trước khi cho rằng: "Những yếu tố tượng trưng siêu thực đã thể hiện rõ, đậm đặc trong thơ Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích Khê (...) và tạo nên nét khác biệt giữa nhóm các nhà thơ này với các nhà lãng mạn cùng thời" [79, tr.131]. Càng về sau (1940 - 1945), các nhà Thơ mới càng "coi trọng học tập các nền thơ lớn trên thế giới, đặc biệt là thơ Pháp với các tên tuổi như S.Bôđôle, P.Véclen, A.Rembô, S.Malácmê, P.Valêri..." [79, tr.131] nhằm mục đích đưa nền thơ dân tộc lên ngang tầm với thế giới. Tuy nhiên, những ước muốn tốt đẹp đó "chỉ đưa đến tìm tòi những cảm giác lạ, những hình ảnh kì quái, những cách diễn đạt rối rắm chỉ gây ra "dị ứng" ở người đọc" [79, tr.136]. Dầu vậy, không thể phủ nhận, thơ tượng trưng có một sức sống khá bền bỉ. "Trong những năm gần đây, ở Việt Nam xuất hiện một số tập thơ theo xu hướng này như **Ba sáu bài tình** (Lê Đạt - Dương Tường), **Ngựa biển**, **Người đi tìm mặt** (Hoàng Hưng), **Bến lạ**, **Ô mai** (Đặng Đình Hưng), **Bóng chữ** (Lê Đạt)..." [79, tr.393]. Đặc biệt, "nhiều nhà thơ trẻ hiện nay đã có ý thức đưa thơ đến vô thức, tiềm thức, tâm linh, vận dụng những yếu tố tượng trưng siêu thực... tạo cho thơ khả năng biểu hiện những cảm giác mơ hồ thuộc tầng sâu của tâm hồn con người" [79, tr. 400]. Mã Giang Lân đã chỉ ra những ưu/ nhược điểm của khuynh hướng thơ tượng trưng, siêu thực; từ đó, đưa ra lời khuyên: "Chúng ta không nên nặng lòng với chúng nhưng cũng phải thực sự cầu thị, khách quan tiếp thu những phần nào có thể có ích để làm phong phú thơ, để đưa thơ đến những miền xa, miền sâu tạo cho thơ một tiếng nói kì diệu nói xưa và nay, nói hư và thực..." [79, tr. 400].

Trong *Những thế giới nghệ thuật thơ* (2001), Trần Đình Sử có những kiến giải thú vị về thơ tượng trưng, cũng như sự ảnh hưởng của nó đối với Thơ mới. Ông cho rằng: "Thơ tượng trưng là một hiện tượng khác hẳn thơ cổ điển và đặc biệt là thơ lãng mạn, đồng thời có ảnh hưởng sâu rộng tới thơ ca toàn thế giới" [121, tr.60], trong đó có Việt Nam, cụ thể là phong trào Thơ mới. "Vào hậu kì phong trào này xuất hiện một ít tác giả có màu sắc tượng trưng như Bích Khê, Đinh Hùng" [121, tr.59], còn "Thơ mới chủ yếu là thơ lãng mạn" [121, tr.77]. Các nhà Thơ mới tuy đã tiếp xúc với thi pháp tượng trưng Pháp nhưng "chỉ học một vài thủ pháp" nên họ không phải là những thi sĩ tượng trưng chính hiệu. "Bởi lẽ, họ chưa thể có cảm xúc suy đồi (...). Nhà Thơ mới lúc đó chưa nhìn thấu được mặt trái của xã hội tư sản để có thể như Bôđôle nhìn thấy dĩ hòa, rắn độc, bò cạp, đầu lâu, xác thối... Họ chưa thất vọng sâu sắc để nhìn đâu cũng thấy trống rỗng như Manlactmê" [121, tr.75]. Những thi sĩ như Xuân Diệu, Hàn Mặc Tử, theo Trần Đình Sử, "trước sau vẫn là lãng mạn". Đến Bích Khê đã có bước chuyển biến, thi nhân "muốn vượt lên một chặng đường mới của thơ" bằng cách tiếp thu các quan niệm nghệ thuật hiện đại của châu Âu. "Bích Khê muốn tạo ra một thứ vàng ròng, thuần túy từ câu, chữ, từ trang giấy, từ các yếu tố, tâm hồn (...). Tuy vậy, đó là tìm tòi trong hình thức nhạc điệu, câu chữ, thể hiện ít nhiều vô thức nhưng hồn thơ Bích Khê căn bản vẫn là thơ lãng mạn" [121, tr.78]. Theo Trần Đình Sử, "thơ tượng trưng hiện đại Việt Nam chỉ bắt đầu với Xuân Thu nhã tập" [121, tr.80]. Các nhà thơ Nguyễn Xuân Sanh, Đoàn Phú Tứ sáng tạo ra những thi phẩm in rõ dấu ấn tượng trưng chủ nghĩa. Thơ họ "có xa rời với thực tế lịch sử, nhưng không xa rời với thế giới con người" [121, tr.83]. Từ việc luận bàn về thơ tượng trưng nói chung và sự tiếp nhận của các nhà Thơ mới nói riêng, tác giả đi đến kết luận: "Thơ tượng trưng, nếu gạt bỏ được cái nhìn định kiến, thì vẫn là một tìm tòi sáng tạo mới mẻ trong quỹ đạo nghệ thuật trên hành trình thơ nhân loại" [121, tr.83]. Vậy, "cái nhìn định kiến" cần "gạt bỏ" ở đây là gì? Chúng ta từng một thời xem thơ tượng trưng là lối thơ hình thức chủ nghĩa, mang tư tưởng bi quan, yếm thế, đòi trụ; do đó, khi đánh giá nó không tránh khỏi sự suy diễn, chủ quan, phiến diện.

Viết về Thơ mới, ngoài những chuyên luận kể trên, chúng ta không thể bỏ qua công trình *Văn học lãng mạn Việt Nam (1930 - 1945)* (2002) của Phan Cự Đệ; bởi tác giả đã đặt ra và giải quyết khá rõ ràng nhiều vấn đề của Thơ mới. Xuất phát từ yêu cầu của đề tài, chúng tôi tập trung làm rõ hai vấn đề có liên quan: Một là quan niệm mỹ học của các nhà Thơ mới. Theo Phan Cự Đệ: Không ít nhà Thơ mới, đặc biệt Trường

thơ Loạn, "chịu ảnh hưởng những quan điểm thẩm mỹ của Edgar Poe, kẻ chuyên ca ngợi những vẻ đẹp tử thần, và của Baudelaire, kẻ đã mỹ hóa cả cái độc ác, cái ghê tởm, cái vô đạo đức. "Trường thơ Loạn" bắt đầu đi tìm cái Đẹp ở những bên bờ xa lạ của cảm giác, tìm những khoái lạc bệnh tật ở những vùng đất hoang dại chưa được khai phá" [32, tr.58]. "Trong quan niệm về thiên tài, họ cũng đi từ Chateaubriand, Novalis đến Baudelaire" [32, tr.58], coi thiên tài là thứ châu báu thiêng liêng, linh diệu, được ban phát bởi thượng đế, và thi sĩ là một thiên tài. Phan Cự Đệ xem việc tiếp nhận những quan niệm ấy là một sai lầm, tiêu cực, cần phê phán, là "thứ mỹ học duy tâm", chủ trương "tách rời hoạt động nghệ thuật với lao động, với hoạt động thực tiễn của con người biến đổi và cải tạo thế giới" [32, tr.65]. Hai là sự tiếp nhận thi học tượng trưng Pháp của các nhà Thơ mới. Kế thừa ý kiến Hoài Thanh - Hoài Chân, Phan Cự Đệ cho rằng: "Từ 1936 trở về sau, trường phái tượng trưng (nhất là Baudelaire, Verlaine) được người ta (các nhà Thơ mới - ND) chú ý hơn cả. Tại sao vậy?" [32, tr.194]. Nguyên nhân chính là do "sự gặp nhau của những tâm hồn trí thức bất mãn với xã hội, đau buồn, chán nản, u uất khi phong trào cách mạng của quần chúng bị thất bại hoặc bị khủng bố, đàn áp dữ dội" [32, tr.194]. Từ chỗ "gặp nhau" ấy, các nhà Thơ mới đã tìm thấy sự đồng cảm, sẽ chia với một số quan niệm nghệ thuật của thi phái tượng trưng Pháp, cụ thể là "tương hợp các giác quan" của C. Baudelaire và "tinh thần âm nhạc trước mọi điều" của P. Verlaine. "Sự tương hợp giữa các cảm giác đã in dấu ấn rất rõ lên những bài thơ như *Đi giữa đường thom* (Huy Cận), *Huyền Diệu*, *Nguyệt Cầm* (Xuân Diệu), *Chơi giữa mùa trăng* (Hàn Mặc Tử), *Màu thời gian* (Đoàn Phú Tứ), *Nhạc*, *Sợ người*, *Đỏ mi hoa*, *Hiện hình* (Bích Khê)" [32, tr.192]; còn "nhạc điệu của thơ tượng trưng Pháp đã ảnh hưởng khá sâu sắc đến nhạc điệu thơ Lưu Trọng Lư, Bích Khê, Nguyễn Xuân Sanh" [32, tr.192]. Các nhà Thơ mới không chỉ tiếp thu những mặt tiến bộ, mà cả sự "suy đồi trong thơ ca của Baudelaire và Verlaine. Trong thơ Bích Khê, Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử, Phạm Hài, Vũ Hoàng Chương, Hoàng Diệp, Đinh Hùng, thỉnh thoảng ta lại gặp bóng dáng con người suy đồi của Baudelaire, Verlaine" [32, tr.192]. Nhìn chung, đánh giá sự ảnh hưởng của thi phái tượng trưng Pháp, nhất là C. Baudelaire và P. Verlaine, đối với các nhà Thơ mới, Phan Cự Đệ đã nhìn nhận ở cả hai mặt tích cực và tiêu cực. Song, ông nghiêng về tiêu cực hơn. Ông đặt nặng vai trò nội dung, tư tưởng mà ít coi trọng bản chất thi ca. Đây đó trong việc đánh giá vấn đề này, tác giả còn đứng trên lập trường giai cấp để soi xét.

Kế thừa thành tựu của các học giả đi trước, Trần Huyền Sâm, trong tiểu luận *Tiếng nói thơ ca* (2002), có những phát hiện mới về sự ảnh hưởng của thi pháp tượng trưng Pháp đối với Thơ mới trên hai bình diện: Quan niệm cái Đẹp và thi pháp. Các nhà Thơ mới, tiêu biểu là Trường thơ Loạn, đã tiếp thu quan niệm thẩm mỹ của C. Baudelaire. Trên cơ sở ấy, họ "mở rộng "biên độ" của cái đẹp so với thơ ca truyền thống. Lần đầu tiên trong lịch sử văn học, họ đã đưa yếu tố kinh dị vào trong phạm trù cái đẹp của nghệ thuật. Cái đẹp của thơ ca đã bao hàm cái đê tiện, cái nhơ bẩn, cái khoái cảm của xác thịt" [113, tr.149]. Tuy nhiên, quan niệm thẩm mỹ của Trường thơ Loạn, đặc biệt của Hàn Mặc Tử "không hoàn toàn trùng khít với quan niệm của Baudelaire. Hàn Mặc Tử không thừa nhận cái đẹp từ địa ngục, từ quỷ Satan, mà cái đẹp theo Hàn Mặc Tử được sinh ra từ Tôn giáo, từ Chân lý" [113, tr.150]. Trần Huyền Sâm khẳng định các nhà Thơ mới, cụ thể là Xuân Diệu chịu ảnh hưởng sâu sắc quan niệm "trương ứng các giác quan" của Baudelaire; "ngôn ngữ thơ Xuân Diệu là sự hiện thân của những thanh sắc, hương thơm, ý nghĩa của thiên nhiên, tạo vật (...). Bằng các giác quan của mình, Xuân Diệu đã cảm thấy, nghe thấy, nhìn thấy những gì huyền diệu nhất trong cuộc sống" [113, tr.151 - 152]. Các nhà Thơ mới còn học tập cách tạo nhạc của thi pháp tượng trưng Pháp. Nhạc Thơ mới "được cất lên một cách tự nhiên từ cõi lòng sâu thẳm của nhà thơ. Luật bằng trắc bị đẩy xuống hàng thứ yếu" [113, tr.156]. Âm nhạc trong Thơ mới ít bị khuôn vào thi luật sẵn có mà biến hóa khôn lường, mỗi bài thơ là một bản nhạc lòng "không trùng khít vào cung âm định sẵn như các thể thơ Đường luật" và "mỗi nhà thơ là một nhạc sĩ". "Các nhà Thơ mới đã "nâng thơ lên ngang tầm với nhạc". Nhạc đã trở thành yếu tố không thể thiếu trong quan niệm về cái đẹp của phong trào Thơ mới" [113, tr.163].

Chọn con đường khảo cứu văn chương từ "con chữ", Nguyễn Đăng Điệp muốn mở ra một lối đi mới trong việc giải mã văn học nói chung, thi ca nói riêng. Tập tiểu luận *Vọng từ con chữ* (2003) của ông đã cho thấy "những nỗ lực để có cái nhìn riêng của người viết về văn học Việt Nam hiện đại" [36, tr.9], trong đó có Thơ mới. Đề cập tới hiện tượng thơ này, Nguyễn Đăng Điệp không đi theo lối mòn mà có cách tiếp cận khác - từ giọng điệu. Ông nhận ra "giọng điệu Thơ mới có nhiều tiếng vọng: âm hưởng lãng mạn không loại trừ âm hưởng tượng trưng và siêu thực, yếu tố phương Tây không loại trừ ảnh hưởng Đường thi và thơ ca truyền thống" [36, tr.49]. Bao trùm tất cả, âm chủ của Thơ mới là giọng điệu "buồn thương ta thán". Nó không ngưng đọng, đông cứng ở mỗi nhà thơ, khuynh hướng thơ, "trên cái dòng buồn thương và tấm lòng thiết

tha với dân tộc, Thơ mới có sự vận động hết sức mau lẹ. Nếu Thế Lữ là lãng mạn thuần túy thì Xuân Diệu, Huy Cận đã bắt đầu ngân lên những nốt nhạc tượng trưng, còn Hàn Mặc Tử, Bích Khê... đã bắt đầu bước vào cái "rộng rinh vô bờ bến" của miền đất siêu thực" [36, tr.48]. Đánh giá mức độ ảnh hưởng của các trường phái văn học Pháp đối với Thơ mới, Nguyễn Đăng Điệp tán đồng quan điểm của một số nhà lý luận, phê bình đi trước, khi cho rằng: "Siêu thực hay tượng trưng trong Thơ mới chỉ mới là cấp yếu tố. Căn cốt của nó vẫn là lãng mạn" [36, tr.48].

Không như các học giả trên, đi tìm mối quan hệ giữa thơ tượng trưng Pháp với phong trào Thơ mới theo lối "nghiên cứu ảnh hưởng" (affect study), Phương Lưu chọn cách tiếp cận vấn đề đó theo lối "nghiên cứu song song" (parallel study), nghĩa là ông không đặt ra việc có ảnh hưởng hay không, mà *Thử tìm nguyên nhân hài hòa giữa thơ Đường với thơ tượng trưng Pháp trong Thơ mới Việt Nam* (2004). Trước đây, không ít người đã thừa nhận Thơ mới tiếp thu cả thơ Đường lẫn thơ tượng trưng Pháp, nhưng "vì sao hai nguồn ảnh hưởng vốn rất khác nhau về không thời gian lại có thể hài hòa như vậy?" [88, tr.109]. Trả lời câu hỏi ấy, Phương Lưu đã "so sánh về thi học trên bình diện lý thuyết" của hai dòng thơ này, từ đó, chỉ ra những điểm tương đồng giữa chúng. "Cả hai loại thi học (thơ Đường và thơ tượng trưng Pháp - ND) đều thống nhất chủ trương thơ không nên tả chân, chỉ cốt gợi ra, ám thị những tình ý ẩn đằng sau sự vật" [88, tr.109]. Ngoài điểm gặp gỡ cơ bản này, "còn có những gặp gỡ khác giữa thi học tượng trưng Pháp và thi học Phật Lão Trung Hoa như sự chan hòa giữa chủ thể và đối tượng, vai trò của trực giác và của âm nhạc..." [88, tr.109]. Ông ví von rằng: "Trong ngôi nhà Thơ mới đang tiếp đãi rất thân mật hai vị khách, những tưởng đầu giữa họ rất xa lạ, hóa ra họ vốn rất gần gũi nhau" [88, tr.109]. Đây là nguyên do chính khiến thơ tượng trưng dù xuất hiện muộn, nhưng từ 1936 về sau, nó được các nhà Thơ mới đón nhận nồng nhiệt, thích hơn thơ lãng mạn.

Việc nghiên cứu sự ảnh hưởng của thơ tượng trưng Pháp đối với phong trào Thơ mới tuy đã được các nhà lý luận, phê bình đặt ra và thừa nhận, nhưng vào thời điểm ấy (trước 2004) chưa có một công trình nào khảo luận chuyên sâu, riêng biệt về nó. Người đầu tiên nghiên cứu vấn đề này một cách hệ thống, công phu và khá toàn diện là Nguyễn Hữu Hiếu. Năm 2004, ông đã bảo vệ thành công luận án tiến sĩ với đề tài *Những biểu hiện của khuynh hướng tượng trưng trong Thơ mới Việt Nam 1932 - 1945*. Luận án của Nguyễn Hữu Hiếu giải quyết được nhiều vấn đề mà trước đây các học giả chưa từng bàn đến hoặc đã bàn đến nhưng ở mức độ sơ khởi. Để xác định

những biểu hiện của khuynh hướng tượng trưng trong Thơ mới, Nguyễn Hữu Hiếu truy tìm từ gốc rễ, bắt đầu từ chủ nghĩa tượng trưng. Nó là "sự mở đầu của xu hướng thẩm mỹ mới trong văn học hiện đại" [59, tr.33], hình thành trên cơ sở "tác động trực tiếp của nhân tố thời đại và những sự chuẩn bị mang tính dự báo từ bản thân đời sống văn học" [59, tr.35]. Chủ nghĩa tượng trưng mang tới cho thi ca những đặc trưng thẩm mỹ và thi học mới lạ, độc đáo: "Chủ nghĩa tượng trưng trở thành một hiện tượng thơ đầy sức quyến rũ, có nhiều gợi ý bổ ích cho sáng tạo và thưởng thức nghệ thuật. Đó cũng là một hiện tượng thơ mà tiềm năng thẩm mỹ dường như không bao giờ vơi cạn. Trên nhiều khía cạnh, thơ tượng trưng là tiệm cận gần nhất với những đặc trưng nghệ thuật mà hiện nay chúng ta thường nói tới. Không phải ngẫu nhiên, hầu hết trào lưu văn học hiện đại phương Tây, với độ đậm nhạt khác nhau đều có thể tìm thấy sợi dây liên hệ với những đặc trưng nghệ thuật của thi phái này. Những nhà thơ Việt Nam trong buổi chuyển giao mới cũ cũng đã tìm thấy từ nguồn thơ tượng trưng những gợi ý vô cùng có ý nghĩa" [59, tr.76]. Vậy, nguyên nhân nào đưa thơ tượng trưng đến Việt Nam? Theo Nguyễn Hữu Hiếu có ba nguyên nhân chính: Thứ nhất, nhu cầu đổi mới tự thân của văn học; thứ hai, "sự gần gũi trong ý thức về thân phận giữa các nhà Thơ mới Việt Nam và các nhà thơ tượng trưng Pháp" [59, tr.79]; thứ ba, "sự phù hợp sâu xa giữa kinh nghiệm văn hóa của chủ thể tiếp nhận và đặc tính đối tượng tiếp nhận" [59, tr.81]. Soi chiếu vào Thơ mới, tác giả luận án khẳng định các nhà Thơ mới đã tiếp nhận thơ tượng trưng nhưng số ấy không nhiều (khoảng gần 20 nhà thơ), song "họ là những người có vai trò quan trọng, có đóng góp lớn cho phong trào, thậm chí như đã nói, có ảnh hưởng quyết định đến diện mạo của cả thời đại thơ" [59, tr.96]. Phong trào Thơ mới đã xuất hiện khuynh hướng tượng trưng là điều không thể chối cãi. Trên cơ sở đó, Nguyễn Hữu Hiếu đi vào nghiên cứu những biểu hiện của nó ở hai bình diện: Một là quan niệm nghệ thuật và "xu hướng chủ thể hóa, tinh thần khách thể hóa"; hai là những phương thức biểu đạt. Ở bình diện thứ nhất, tác giả chứng minh trong quan niệm thi ca của các nhà Thơ mới, nhất là Trường thơ Loạn và Xuân Thu Nhã Tập, in rõ dấu ấn tượng trưng, thể hiện qua "xu hướng phi lý tính và xu hướng đề cao nghệ thuật vị nghệ thuật" của họ. Trong sáng tác, họ có "xu hướng chủ thể hóa và tinh thần khách thể hóa". Các nhà thơ chủ trương "khám phá thế giới bên trong", đào sâu vào cái tôi bản thể, "họ lấy những chuyển động vi tế của đời sống tinh thần bên trong thay cho đời sống bên ngoài có thể quan sát được, lấy sự tự biểu hiện thay thế sự miêu tả" [59, tr.131]. Ở bình diện thứ hai, Nguyễn Hữu Hiếu tập trung luận giải các phương thức

biểu đạt chủ yếu của khuynh hướng tượng trưng trong Thơ mới, đó là: "Tư duy tương hợp và liên tưởng bất ngờ", "thơ biểu tượng và gợi cảm", và "hình thức ngôn ngữ gợi cảm". Tác giả đã bám chặt những đặc trưng thi pháp của thơ tượng trưng. Ở phương thức nào, Nguyễn Hữu Hiếu cũng đưa ra những lập luận, minh chứng khá thuyết phục. Bên cạnh những ưu điểm đó, luận án có đôi chỗ cần phải bàn thêm như: "Sự gặp gỡ giữa Thơ mới Việt Nam và thơ tượng trưng Pháp", tư duy tương hợp, biểu tượng và ngôn ngữ trong Thơ mới. Nhìn chung, chúng tôi đánh giá cao công trình này, dù có những điểm chưa "dò đến ngọn nguồn lạch sông" nhưng trên đại thể nó đã cung cấp nhiều kiến thức mới mẻ, bổ ích cho những ai muốn tìm hiểu thơ tượng trưng.

Phong trào Thơ mới đã làm nên một cuộc cách mạng thi ca lừng lẫy, sản sinh ra không ít hiện tượng thơ độc đáo, trong đó có Trường thơ Loạn. Viết về nhóm thơ này, đặc biệt Hàn Mặc Tử, đã làm tiêu tốn không biết bao nhiêu giấy mực của giới nghiên cứu song dường như chưa có hồi kết. Mỗi người tìm tới Trường thơ Loạn lại khai phóng ra một con đường để vào lầu thơ họ. Trên hành trình đó, thỉnh thoảng các học giả lại gặp nhau và sẽ chia cùng nhau một vấn đề: Việc tiếp nhận thơ tượng trưng Pháp của Trường thơ Loạn. Trong chuyên luận *Hàn Mặc Tử và nhóm thơ Bình Định* (2007), Nguyễn Toàn Thắng đã có những nhận xét khá thú vị. Trước đây, một số người cho rằng chỉ có Bích Khê đi theo khuynh hướng tượng trưng, còn Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên tuy ảnh hưởng thơ tượng trưng song căn bản vẫn là lãng mạn. Nguyễn Toàn Thắng chỉ đồng tình một phần ý kiến ấy. Ông không phủ nhận chủ nghĩa lãng mạn đã in dấu ấn trong thơ họ, nhưng "không hồ nghi gì nữa, Hàn Mặc Tử và Trường thơ Loạn đang đi theo con đường thơ tượng trưng Pháp" [130, tr.95]. Điều đó thể hiện trong quan niệm nghệ thuật lẫn thực tiễn sáng tác của họ. Trường thơ Loạn chủ trương hướng tới đối tượng thẩm mỹ là "những thế giới huyền bí ngoài cõi Hư Linh". "Trong những thi phẩm của Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích Khê, thế giới hình tượng nghệ thuật đã có những thay đổi đáng kể. Cả cái biểu đạt (hình tượng tượng trưng) và cái được biểu đạt bị che giấu đều trở nên bí ẩn" [130, tr.97]. Vì thế giới ấy là "địa hạt siêu nhân", "cõi tiềm thức", "những bên bờ xa lạ của cảm giác", "những miền thú vị chưa khai phá". "Việc làm thơ là khám phá và thể hiện thế giới Huyền bí, Hư linh" [130, tr.99]. Không khó để nhận ra trong lầu thơ họ, các thi liệu trần tục bị gạt bỏ ra ngoài. Thi nhân đắm chìm vào "*Nguồn khoáng lạc ở một Cõi Trời cách biệt mà họ cho đó là một thế giới tinh thần trong Mơ ước, Huyền diệu, Sáng láng, vượt ra ngoài Hư linh*" [130, tr.99]. Và muốn "khải thị" thế giới này, thơ phải dùng biểu tượng và âm nhạc,

đồng thời dựa vào khả năng trực giác, "linh thị" của thi nhân. "Thơ sẽ được viết ra khi "Huyền ảo khởi sự" và bằng những tri giác mơ hồ. Việc làm thơ là đôi khi sáng tạo ở ngoài lý trí" [130, tr.110 - 111]. Lối "Thơ điên" của Hàn Mặc Tử và Trường thơ Loạn không phải ai cũng tán đồng, hiểu nổi nhưng không thể phủ nhận nó là lối thơ độc đáo, tân kì, góp phần đưa phong trào Thơ mới tiến nhanh trên con đường hiện đại hóa.

Đi theo hướng "nghiên cứu song song" như Phương Lưu, Lê Thị Anh - tác giả chuyên luận *Thơ mới và thơ Đường* (2007) - đã kế thừa quan điểm của vị tiền bối này khi cho rằng: "Thơ Đường hài hòa với thơ tượng trưng Pháp trong sự tiếp thu của Thơ mới Việt Nam" [4, tr.172]. Không dừng lại ở mặt lý luận, Lê Thị Anh đã vận dụng quan điểm ấy để soi chiếu vào thực tiễn sáng tác của phong trào Thơ mới và nhận ra sự hài hòa giữa thơ Đường và thơ tượng trưng Pháp "không chỉ thể hiện ở cấp độ vĩ mô là toàn bộ trào lưu Thơ mới, mà còn thể hiện ở cấp độ vi mô hơn là nhà thơ và bài thơ" [4, tr.237]. Ở cấp độ trào lưu, tác giả cho rằng: Quách Tấn là gương mặt tiêu biểu cho "dòng ảnh hưởng thơ Đường mang những đặc điểm tương đồng với thơ tượng trưng Pháp" [4, tr.184]; còn nhóm Dạ Đài và Xuân Thu Nhã Tập là hai đại diện ưu tú cho "dòng ảnh hưởng thơ tượng trưng Pháp mang những đặc điểm tương đồng với thơ Đường" [4, tr.190]. Ở cấp độ nhà thơ: "Một số nhà thơ tiêu biểu như Huy Cận, Bích Khê, Hàn Mặc Tử, Lưu Trọng Lư... đều có những bài ảnh hưởng thơ Đường và cả những bài ảnh hưởng thơ tượng trưng Pháp. Nhưng sự ảnh hưởng đó là hài hòa với nhau, chứ không hề phá vỡ chỉnh thể tư tưởng nghệ thuật của tác giả" [4, tr.197]. Ở cấp độ bài thơ, những thi phẩm như *Nguyệt cầm* (Xuân Diệu), *Thanh Siêu* (Lưu Kỳ Linh), *Màu thời gian* (Đoàn Phú Tứ) là những bài tiêu biểu cho sự ảnh hưởng hai nguồn thơ đó "nhưng chỉnh thể tác phẩm không bị phá vỡ" vì chúng có sự hài hòa. Sự hài hòa giữa thơ Đường và thơ tượng trưng Pháp được tác giả luận giải qua các phương diện: "Tính gợi, tính ám thị; sự chan hòa chủ thể và đối tượng; vấn đề trực giác phi lý tính; nhấn mạnh vấn đề âm nhạc" [4, tr.236]. Bằng phương pháp so sánh tương đồng, Lê Thị Anh đã mang đến một góc nhìn khác về Thơ mới. Tuy nhiên, khi khảo cứu thơ Quách Tấn, Bích Khê, Lưu Trọng Lư, tác giả có một số nhận định chủ quan, áp đặt; xem Quách Tấn là "đại diện tiêu biểu nhất" cho "dòng ảnh hưởng thơ Đường mang những đặc điểm tương đồng với thơ tượng trưng Pháp" [4, tr.184], còn thơ Bích Khê và một số bài thơ của Lưu Trọng Lư thì có "sự hài hòa giữa hai nguồn ảnh hưởng" - thơ Đường và thơ tượng trưng Pháp.

Ngoài những chuyên luận, tiểu luận, bài viết trình bày ở trên, chúng ta có thể kể thêm những công trình khác có đề cập đến sự ảnh hưởng của thơ tượng trưng Pháp đối

với thơ hiện đại Việt Nam như: *Xuân Thu nhã tập - Một hướng tìm tòi cuối cùng của Thơ mới* (Mã Giang Lân), *Thơ mới - những bước thăng trầm* (Lê Đình Ky), *Thơ mới - Bình minh thơ Việt Nam hiện đại* (Nguyễn Quốc Túy), *Hoàng Cầm - Hồn thơ độc đáo* (Lại Nguyên Ân - chủ biên), *Thơ - Thi pháp và chân dung* (Đặng Tiến), *Thơ đến từ đâu* (Nguyễn Đức Tùng), *Thế giới nghệ thuật trong Tinh huyết của Bích Khê* (Lê Hoài Nam), *Bài thơ Huyền diệu của Xuân Diệu và quan niệm tương ứng các giác quan của Baudelaire* (Nguyễn Lệ Hà), *Tiếng thu, thi nhạc của Lưu Trọng Lư* (Đỗ Đức Hiểu), *Xuân Diệu và Baudelaire* (Hoàng Nhân), *Dấu ấn phương Tây trong văn học Việt Nam hiện đại* (Nguyễn Văn Dân), *Ba đỉnh cao Thơ mới: Xuân Diệu, Nguyễn Bính, Hàn Mặc Tử* (Chu Văn Sơn), *Xuân Thu nhã tập - Khúc hát thiên nga* (Đỗ Lai Thúy), *Những khoảnh khắc đồng hiện* (Hồ Thế Hà), *Cấu trúc thơ* (Thụy Khê), *Thơ Việt Nam hiện đại - Tiến trình và hiện tượng* (Nguyễn Đăng Điệp), *Thơ Việt Nam hiện đại và Nguyễn Quang Thiều* (Nguyễn Đăng Điệp - chủ biên)...

Giai đoạn từ sau năm 1975 đến nay, nhất là từ sau năm 1986, đời sống văn học nước nhà đã trở lại quy luật vận động bình thường. Theo đó, việc đánh giá sự ảnh hưởng của thơ tượng trưng đối với thơ hiện đại Việt Nam, đặc biệt là phong trào Thơ mới, có bước chuyển biến tích cực, mạnh mẽ và gặt hái không ít thành tựu. Bởi giờ đây, các nhà nghiên cứu, phê bình không chỉ có độ lùi thời gian, được sống trong không khí cởi mở, dân chủ, mà còn có sự hỗ trợ đắc lực của nền lý luận tân tiến. Khi đánh giá các nhà thơ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng, họ có một thái độ bình tĩnh, cẩn trọng và khách quan hơn. Các học giả đã soi chiếu từ nhiều góc độ, lý thuyết khác nhau nên những khúc mắc của vấn đề dần dần được tháo gỡ. Cũng như các giai đoạn trước, việc đánh giá sự tiếp nhận thơ tượng trưng Pháp đối với các nhà thơ hiện đại Việt Nam, giai đoạn này, có chỗ chưa nhất quán, một số nhận định còn mang tính áp đặt, suy diễn. Song nhìn chung, mặt hạn chế là không đáng kể, ưu điểm vẫn vượt trội. Với cái nhìn đa chiều, các học giả đã gợi mở cho đề tài chúng tôi những hướng tiếp cận mới về khuynh hướng tượng trưng trong thơ hiện đại Việt Nam.

1.2. Nhận xét tình hình nghiên cứu và hướng nghiên cứu đề tài

1.2.1. Nhận xét tình hình nghiên cứu đề tài

Thơ tượng trưng, cụ thể là thơ Baudelaire, được giới thiệu ở nước ta từ năm 1917, nhưng phải đến thập niên 40 (thế kỉ XX) mới chính thức được một số nhà Thơ mới tiếp nhận. Vì thế, việc nghiên cứu sự ảnh hưởng của thơ tượng trưng tới nền thơ hiện đại Việt Nam diễn ra muộn hơn so với thời gian nó bắt đầu xuất hiện qua bài viết của Phạm

Quyển về *Thơ Baudelaire*. Theo những tài liệu chúng tôi thu thập được, người đầu tiên bàn đến vấn đề này là Trần Thanh Mại trong chuyên luận *Hàn Mặc Tử - Thân thể và thi văn* (xuất bản lần đầu vào năm 1941), song chỉ viết đôi ba dòng ở lời tựa. Không lâu sau, hạn chế ấy đã được khắc phục, và tới nay, chúng ta có cả trăm bài viết, tiểu luận, chuyên luận đề cập trực tiếp, gián tiếp đến việc tiếp nhận thơ tượng trưng Pháp (như đã trình bày ở trên). Từ những kết quả đó, chúng tôi rút ra một số nhận xét sau:

Thứ nhất, nghiên cứu sự ảnh hưởng của thơ tượng trưng đối với nền thơ hiện đại Việt Nam có lịch sử gần tám mươi năm. Hơn bốn thập niên đầu (1941 - 1986), nó diễn ra không liên tục và không phổ biến rộng rãi, nhất là ở miền Bắc, việc nghiên cứu vấn đề này gặp không ít khó khăn, trở lực, nếu không muốn nói gần như bị lãng quên. Ngược lại, trong ba thập niên sau (1986 - 2015), tình hình đó hoàn toàn thay đổi theo chiều hướng tích cực, không chỉ dành được sự quan tâm đúng mức của các nhà lý luận, phê bình chuyên nghiệp mà cả người học trên mọi miền đất nước. Hơn nữa, vấn đề ấy đã được soi rọi từ nhiều góc độ, lý thuyết khác nhau, với một thái độ điềm tĩnh, đem lại những kết quả mới mẻ và có giá trị về mặt khoa học.

Thứ hai, qua những chuyên luận, tiểu luận, bài viết kể trên; chúng ta dễ dàng nhận ra các tác giả nghiên cứu sự ảnh hưởng của thơ tượng trưng chủ yếu tập trung vào Thơ mới; nói đúng hơn là một số gương mặt trong phong trào Thơ mới như: Xuân Diệu, Huy Cận, Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích Khê, Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, và nhóm Xuân Thu Nhã Tập. Qua đó, họ khẳng định, từ năm 1936 về sau, thơ tượng trưng được các nhà Thơ mới thích hơn thơ lãng mạn. Việc tiếp nhận nó, ở mỗi nhà thơ, mang những mức độ, góc độ khác nhau; có người chỉ thoáng màu sắc tượng trưng (Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Vũ Hoàng Chương), có người đã tỏ lộ cốt cách tượng trưng (Bích Khê, Đinh Hùng, nhóm Xuân Thu Nhã Tập), và có người đã đi qua tượng trưng, chạm tới bờ siêu thực (Hàn Mặc Tử). Tuy nhiên, trong Thơ mới, chưa hình thành chủ nghĩa tượng trưng mà chỉ có yếu tố tượng trưng.

Thứ ba, bàn về việc tiếp nhận thơ tượng trưng, các nhà nghiên cứu, phê bình thường xoay quanh quan niệm thẩm mỹ, tư duy "trùng hợp các giác quan" của C. Baudelaire và tinh thần âm nhạc trong thơ tượng trưng. Thịnh thoảng, họ có đề cập đến vấn đề biểu tượng và ngôn ngữ. Tất cả điều đó dù đã được đặt ra và giải quyết với các mức độ khác nhau nhưng chúng tôi nhận thấy vẫn còn những "khoảng trống", có chỗ cần bàn thêm, nhất là vấn đề âm nhạc, biểu tượng và ngôn ngữ.

Thứ tư, mặc dù có một vài chuyên luận, tiểu luận, bài viết đề cập đến sự ảnh hưởng của thơ tượng trưng đối với thơ Việt Nam thời hậu chiến (ở miền Nam) và một số nhà thơ đương đại như Hoàng Cầm, Lê Đạt, Dương Tường, Nguyễn Quang Thiều..., nhưng còn rất sơ lược. Các học giả chỉ mới đặt ra mà chưa giải quyết vấn đề. Song không ít ý kiến của họ rất hữu ích, có ý nghĩa gợi mở cho đề tài chúng tôi.

Thứ năm, trên cơ sở những tài liệu thu thập được, chúng tôi có thể kết luận, cho tới bây giờ, chưa có một công trình nào nghiên cứu chuyên sâu về sự ảnh hưởng của thơ tượng trưng đối với nền thơ hiện đại Việt Nam (từ 1932 đến nay). Vì thế, đề tài hứa hẹn sẽ có những đóng góp mới mẻ về mặt khoa học lẫn giá trị thực tiễn.

1.2.2. Hướng nghiên cứu đề tài

Những kết quả nghiên cứu trên đặt ra cho chúng tôi nhiều suy ngẫm về hướng đi của đề tài, làm sao không dẫm đạp lên vết chân của những người đi trước, đồng thời không lạc khỏi con đường thi học tượng trưng mà chúng tôi buộc phải trải qua. Có lẽ giải pháp tối ưu nhất cho bài toán này là dựa vào quy luật phủ định trong kế thừa. Nó chính là một khâu cho sự phát triển. Nói như Trần Đình Sử: "Mục đích của phủ định biện chứng là tạo ra cái mới chưa từng có, mang một trình độ điều luyện mới, mở ra một khả năng mới, đề xuất tư tưởng mới..." [101, tr.58]. Với tinh thần đó, hướng nghiên cứu của đề tài ***Khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam hiện đại*** được triển khai như sau:

Trước hết, xuất phát từ yêu cầu của đề tài, luận án sẽ tập trung giải quyết những vấn đề chung, có ý nghĩa nền tảng, cụ thể là kiến giải những vấn đề liên quan đến thơ tượng trưng như: Nguyên nhân ra đời, sự hình thành, phát triển và các đặc trưng thẩm mỹ, thi pháp của nó. Trên cơ sở đó, lý giải vì sao thơ tượng trưng có thể "nhập tịch" vào Việt Nam và có sức sống bền bỉ đến vậy; hơn nữa, nó đã trở thành một khuynh hướng trong nền thi ca hiện đại. Khách quan mà nói, không phải đến luận án này, những vấn đề ấy mới được đặt ra. Tuy nhiên, điểm đóng góp của luận án là trình bày, luận giải nó một cách hệ thống và khá toàn diện. Đây là tiền đề quan trọng giúp chúng tôi đi sâu nghiên cứu về khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam.

Từ những tiền đề đó, luận án hướng tới hai mục tiêu. Một là khẳng định khuynh hướng thơ tượng trưng đã hiện tồn từ phong trào Thơ mới và kéo dài cho đến ngày nay. Qua mỗi giai đoạn, ở mỗi nhà thơ; việc tiếp nhận thơ tượng trưng mang những sắc độ không giống nhau. Thơ tượng trưng đã đem lại một luồng sinh khí mới thổi căng tâm hồn người nghệ sĩ vốn bị đóng khung, xơ cứng trong mực thước, thói quen,

góp phần thúc đẩy con thuyền thơ dân tộc lao nhanh về phía đại dương để hội nhập với văn chương thế giới. Hai là luận giải những biểu hiện của khuynh hướng tượng trưng trong thơ hiện đại Việt Nam. Đây là mục tiêu trọng yếu, hứa hẹn có những đóng góp mới về mặt khoa học của luận án. Mục tiêu này sẽ được triển khai trong hai chương ba và bốn với nhiệm vụ cụ thể: Làm sáng tỏ những đặc trưng thi học tượng trưng, thể hiện trong quan niệm nghệ thuật về thơ, thế giới và con người, cách sử dụng biểu tượng, cũng như ý thức khai thác sức mạnh vi diệu của âm nhạc và ngôn ngữ ở các nhà thơ Việt Nam hiện đại theo khuynh hướng tượng trưng.

Việc nghiên cứu sự ảnh hưởng của thơ tượng trưng đối với thơ hiện đại Việt Nam đã diễn ra gần tám thập kỉ (nếu không tính bài viết của Phạm Quỳnh về *Thơ Baudelaire*), nhưng không liên tục mà bị gián cách cả trong thời gian lẫn không gian do tác động của hoàn cảnh lịch sử - xã hội. Vào những năm từ 1945 đến 1954 và từ 1975 đến 1986, việc nghiên cứu thơ tượng trưng gần như rơi vào quên lãng. Sau khoảng lặng ấy, nó lại phục hồi, thu hút sự quan tâm của không ít nhà lý luận, phê bình; và hiện nay, vẫn chưa khép lại dù số lượng công trình khảo cứu trực tiếp/ gián tiếp thơ tượng trưng đã lên tới cả trăm, có những công trình chúng tôi đánh giá cao vì đã soi xét vấn đề từ nhiều góc độ, lý thuyết khác nhau với một tinh thần khách quan, khoa học, mang lại những tri thức mới mẻ, bổ ích như: *Thi nhân Việt Nam* (Hoài Thanh - Hoài Chân), *Những khuynh hướng thi ca Việt Nam* (Minh Huy), *Khuynh hướng thi ca tiền chiến* (Nguyễn Tấn Long - Phan Canh), *Những thế giới nghệ thuật thơ* (Trần Đình Sử), *Văn học lãng mạn Việt Nam 1932 - 1945* (Phan Cự Đệ), *Tiến trình thơ hiện đại Việt Nam* (Mã Giang Lân), *Những biểu hiện của khuynh hướng tượng trưng trong Thơ mới Việt Nam 1932 - 1945* (Nguyễn Hữu Hiếu)... Phải thừa nhận, sự luận bàn đa chiều của các học giả đi trước về thơ tượng trưng đã cung cấp cho đề tài chúng tôi những gợi ý rất giá trị; nhưng bên cạnh đó, vẫn còn một số nhận định có phần thiên lệch. Một điều đáng nói nữa, khi khảo cứu khuynh hướng tượng trưng trong thơ hiện đại Việt Nam, các nhà nghiên cứu trước đây chủ yếu tập trung vào phong trào Thơ mới nên thiếu cái nhìn hệ thống, toàn diện về khuynh hướng thơ này. Chúng tôi hy vọng những hạn chế ấy sẽ được khắc phục trong luận án của mình.

Chương 2

THƠ TƯỢNG TRUNG

MỘT CHI LƯU TRONG THƠ VIỆT NAM HIỆN ĐẠI

2.1. Cơ sở hình thành thơ tượng trung

Thơ tượng trung ra đời ở Pháp khoảng giữa thế kỉ XIX. Cũng như bất kì hiện tượng thi ca nào khác, sự sinh thành của thơ tượng trung không nằm ngoài những tác động của nhân tố thời đại (chính trị, xã hội, tư tưởng) và sự vận động tự thân của văn học. Vì thế, lý giải cơ sở hình thành thi pháp này không thể bỏ qua hai nhân tố ấy.

2.1.1. Cơ sở chính trị, xã hội, tư tưởng

Sau thành công "long trời lở đất" của cuộc Cách mạng 1789, nước Pháp lại chìm trong bão tố chính trị. Chưa đầy một thế kỉ, người dân Pháp đã phải trải qua bảy chế độ (Tổng tài, Đế chế, Trùng hưng, Quân chủ tháng Bảy, Cộng hòa II, Đế chế II, Cộng hòa III), với các chính sách cai trị hết sức khác biệt và hà khắc. Đi cùng sự thay đổi liên tục các chính thể là sự hình thành, lớn mạnh của xã hội tư sản. Một mặt, nó mang đến cho dân tộc này một sắc diện mới bởi tính trẻ trung, năng động và hiện đại; nhưng mặt khác, đằng sau vẻ hào nhoáng ấy là một "sự thật, sự thật chua chát" (đề từ tiểu thuyết *Đỏ và đen* của Stendhal), "sự thật hèn mọn" (đề từ tiểu thuyết *Một cuộc đời* của Maupassant) đang dần được phơi bày. "Thay cho thanh kiếm, đồng tiền đã trở thành đòn bẫy quan trọng nhất của xã hội" (F. Engels) và gây ra bao *Tấn trò đời* dở cười dở khóc. Để làm giàu, giai cấp tư sản không từ bất kì thủ đoạn nào, sẵn sàng rũ bỏ mọi luân thường đạo lý, thiết lập nên những mối quan hệ sòng phẳng, lạnh lùng theo kiểu "tiền trao cháo múc". Họ "thẳng tay cắt đứt, không để lại giữa người và người một mối quan hệ nào khác ngoài mối lợi lạnh lùng và lối trả tiền ngay không tình nghĩa" [101, tr.527]. Xã hội tư sản, trong sự phát triển của nó, đã bộc lộ đầy đủ tính đối kháng, thù địch giữa đời sống hiện thực và thế giới tinh thần con người. Trái với những thành quả mà nền kinh tế tư bản chủ nghĩa mang lại là sự băng hoại về đạo đức, nảy sinh lối sống thực dụng, con người có nguy cơ bị đồ vật hóa đến mức Guy de Maupassant - khi xây dựng các nhân vật của mình - phải thốt lên rằng "chưa bao giờ ít chất người hơn thế".

Trước thực trạng nhiễu nhưng đó, một lối sống nổi loạn xuất hiện ngay trong lòng thủ đô Paris hoa lệ. Ở các khu phố Latin và Montmartre, người ta bắt gặp những nhóm thanh niên ăn mặc ngổ ngáo, đi lại nghênh ngang trên đường, hoặc tụ tập trong các quán bar uống rượu, nhảy múa, rồi tung hê, đá phá hết thầy. Cuốn vào lối sống ấy

có không ít văn nghệ sĩ, nhất là những người theo trường phái tượng trưng. Họ tự nhận mình là kẻ "suy đồi" (décadent). Thực ra, tất cả những hành vi, phát ngôn đầy tính nổi loạn này, suy cho cùng, là sự biểu hiện thái độ khước từ mọi phép tắc, kỉ cương về chính trị, xã hội, tôn giáo, nghệ thuật...; đồng thời, ẩn chứa cả tâm trạng hoang mang, vỡ mộng, bế tắc trước thực tại hiện tồn. Chọn cách ứng xử lệch chuẩn, phá phách, các văn nghệ sĩ muốn gửi đi thông điệp về tình trạng "nhật thực toàn phần" (total eclipse) của nước Pháp, đặc biệt là tình trạng cái Đẹp đang có nguy cơ bị diệt vong. Lời cảnh tỉnh ấy đã đặt ra những yêu cầu có tính bức thiết phải đổi mới mọi mặt đời sống, trong đó có văn học nghệ thuật.

Bên cạnh các tác nhân trên, còn một tác nhân khác không kém phần quan trọng, đó là bước chuyển biến trong tư tưởng, nhận thức về thế giới, con người vốn có căn nguyên từ "sự phá sản của khoa học"/ chủ nghĩa duy lý (rationalism). Nói như thế không có nghĩa khoa học đã đánh mất vai trò, vị thế của mình trong đời sống. Song phải thừa nhận, nó đã bộc lộ những bất cập trong việc minh giải huyền cơ của tạo hóa, bí mật của lòng người. Ngay khi chủ nghĩa duy lý đang ở đỉnh cao danh vọng, người ta đã phát hiện ra "pho tượng vàng lý trí" do con người dựng lên, giúp họ an tâm trong mấy thế kỉ liền đã có dấu hiệu lung lay. Bởi thực tế cho thấy "không thể dùng tam đoạn luận để rút tía linh hồn sự vật, cũng như không thể dùng câu liêm để kéo con quỷ Léviathan trong Kinh thánh" [158, tr.95]. Điều này càng về sau càng được chứng thực tính đúng đắn của nó; thậm chí, có người cho rằng: "Khoa học không còn nghĩa lý gì vì không giải quyết được tình trạng sống trên trần thế, sự tiến bộ của khoa học chỉ là chuỗi dài những ảo tưởng không đâu" [2, tr.11]. Việc nhận thức có phần cực đoan đó đưa đến hệ quả làm đẩy lên phong trào chống tri thức, lý tính trong giới trí thức/ văn nghệ sĩ. Không ít người tuyên bố về sự bất tín nhiệm đối với khoa học, tính duy lý. Theo họ, lý trí đã quá già nua, cằn cỗi, không còn đủ sức lực để giải quyết mọi vấn đề của cuộc sống, và thế giới vốn không mạch lạc, rõ ràng, nên không thể biện giải nó một cách thuần lý.

Phủ nhận quyền năng của lý trí, khoa học đã dẫn con người vào cuộc phiêu lưu tư tưởng mới, thay vì bước đi trên con đường duy lý, họ lại chọn cách dấn thân vào mê lộ phi lý. Họ nhận ra thế giới này giống như cái tháp Babel chứa đầy sự hỗn độn, mông lung, chẳng biết đâu là Chân - Thiện - Mỹ mà bám víu, neo đậu lương tri. Đằng sau thế giới thực tại còn một thế giới khác thật hơn. Đây là một phát hiện có tính cách mạng, giúp người nghệ sĩ có thêm miền đất mới để gieo mầm nghệ thuật. Hơn ai hết,

các nhà thơ tượng trưng sớm thực hiện cuộc viễn chinh tới miền đất này, mang về cho thi ca những sắc màu bí nhiệm, huyền vi chưa từng thấy trong thơ xưa.

Nước Pháp thế kỉ XIX đã hàm chứa trong nó những lý do cần thiết cho sự xuất hiện của trào lưu tượng trưng chủ nghĩa. Dưới bề mặt không ổn định của chính trị, xã hội là những biến đổi sâu sắc trong đời sống tinh thần. Niềm hân hoan, phấn khởi sau thành công của Cách mạng 1789 đã dần thay thế bằng tâm lý thất vọng, bi quan, chán chường, phẫn nộ. Nó như một trạng thái tinh thần phổ quát trong giới văn nghệ sĩ, làm nảy sinh thái độ ứng xử đầy phá phách, nổi loạn không chỉ trong lối sống mà cả trong sáng tạo nghệ thuật. Thế kỉ này còn chứng kiến những hoài nghi của con người đối với khoa học, tính duy lý. Tất cả góp phần cho sự ra đời của thi phái tượng trưng. "Các nhà tượng trưng đã biểu hiện một cách độc đáo cảm quan về thời đại khủng hoảng của xã hội tư sản, khủng hoảng của đời sống, của văn hóa, của tư tưởng, của ngôn ngữ" [6, tr.107-108]. Cho nên, thi phái ấy có nét cảm quan của chủ nghĩa suy đồi.

2.1.2. Cơ sở văn học

Không một nhà văn, nhà thơ nào có thể độc hành trên con đường nghệ thuật, cắt đứt hoàn toàn với mọi giá trị truyền thống. Khi "người nghệ sĩ sinh ra đã thấy có sẵn các mẫu mực sáng tác, các quy phạm xây dựng hình thức. Anh ta tiếp tục sáng tác không phải từ bàn tay trắng" [101, tr.57]. Vì thế, kế thừa và sáng tạo là quy luật tất yếu của văn học. Thơ tượng trưng sinh thành không nằm ngoài quy luật đó, nó vừa kế thừa vừa phủ định chủ yếu thơ lãng mạn và Thi sơn.

Hầu hết các nhà thơ tượng trưng danh tiếng (C. Baudelaire, P. Verlaine, A. Rimbaud, S. Mallarmé, P. Valéry...) vốn xuất thân hoặc từng có mối quan hệ gắn bó với trường phái lãng mạn, Thi sơn (Parnasse). Khi mới vào nghề, C. Baudelaire đã thử bút ở địa hạt thơ lãng mạn và nhận mình là đồ đệ nhiệt thành của Victor Hugo. Nhưng không lâu sau, ông đã ly khai trường phái này để gia nhập nhóm Thi sơn - một nhóm thơ được thành lập bởi những cây bút trẻ có ý muốn cách tân, chống lại chủ nghĩa lãng mạn bị coi là lỗi thời, tiêu biểu có Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Émile Verhaeren... Tuy nhiên, do không thống nhất trong đường lối, quan điểm nghệ thuật nên nhóm Thi sơn nhanh chóng tan rã. Một số nhà thơ châu tuần quanh Leconte de Lisle - vị thủ lĩnh của Thi sơn, còn số khác - "các nhà thơ bị nguyên rủa" - đi theo P. Verlaine, hoặc S. Mallarmé. Sự phân tán này góp phần mở ra những ngã rẽ mới cho thi ca nhưng không cắt đứt nguồn cội.

Dẫn giải vấn đề trên để cho thấy vì sao trong sự sáng tạo của các nhà thơ tượng trưng thường có mối liên hệ ngầm ẩn với trường phái lãng mạn và Thi sơn. Trong tập thơ *Những bông hoa Ác*, C. Baudelaire tiếp nhận không ít đề tài của chủ nghĩa lãng mạn như nỗi cô đơn, buồn đau, ưu tư, chán chường, tuyệt vọng... Dẫu vậy, thi tập này không phải là "những bài thơ từ trái tim", mang mối "trâm tư" âm thầm của thể hệ lãng mạn. Nó là tiếng nói đầy nổi loạn của một "thiên tài tinh táo" thể hiện qua việc thi nhân ý thức khai thác sức mạnh của cảm xúc, tưởng tượng, trực giác, mộng mị nhằm đưa thơ ca lên "độ cao nhất của sự thuần khiết". Ngay cả khi sử dụng bi kịch đời mình làm chất liệu nghệ thuật, C. Baudelaire cũng rút ra từ đây "một lời ca vừa được ban phát, vừa được chế ngự một cách kì diệu" [147, tr.617]. Vì lẽ đó, nhiều học giả xem C. Baudelaire là nhà thơ bản lề, bắt cầu cho hai thời đại thơ ca Pháp. "Thơ của ông vừa là đỉnh cao nhất của nền thơ lãng mạn (đề tài của chủ nghĩa lãng mạn cũng là đề tài nuôi dưỡng thơ ông), vừa phủ định nền thơ lãng mạn do quan điểm thẩm mỹ, do "sự trong sáng cực kì" của ngôn ngữ thơ, do ý thức đối với "cái modesne" [147, tr.616].

Không chỉ có C. Baudelaire, các nhà thơ tượng trưng như P. Verlaine, A. Rimbaud, S. Mallarmé, E. Verhearen, J. Moréas, P. Claudel, P. Valéry... cũng tìm thấy ở trường phái lãng mạn, Thi sơn những hạt nhân nghệ thuật hợp lý cho định hướng sáng tạo của mình, nhất là quan niệm "nghệ thuật vì nghệ thuật" của T. Gautier. Quan niệm một mặt giúp các nhà thơ đoạn tuyệt hẳn những vấn đề xã hội, chính trị, và mặt khác, trở thành bệ phóng đưa các thi sĩ tượng trưng lên chiếm lĩnh những tầm cao mới của văn chương thuần túy. C. Baudelaire phát hiện ra sự tương hợp trong vũ trụ, biến cái Ác thành cái Đẹp. P. Verlaine "phá vỡ những xiềng xích tai ác trói buộc câu thơ". A. Rimbaud sáng tạo nên "những loài hoa mới, những vì tinh tú mới, những da thịt mới, những ngôn ngữ mới" bằng sự "tiên tri thấu thị". Còn S. Mallarmé làm cho thơ trở thành "cái huyền bí và cái không thể nói nên lời"... Từ điểm tựa quan niệm nghệ thuật của T. Gautier, thi phái tượng trưng đã có bước đột phá táo bạo, đưa thơ trở về bản nguyên của nó. Thơ chỉ vì thơ còn giá trị đạo đức của một tác phẩm nghệ thuật chính là vẻ đẹp nguyên sơ của nó.

Trong việc kế thừa thơ lãng mạn, Thi sơn; các nhà thơ tượng trưng sớm nhận ra cả hai lối thơ ấy đã bộc lộ những hạn chế không thể chấp nhận. Với thơ lãng mạn, nó quá chú trọng phô diễn tình cảm, nhiệt hứng trữ tình đến mức "dễ dãi như một kỹ nữ, ai ve vãn cũng được", vì thế đánh mất vẻ đẹp thuần khiết, huyền diệu của thơ. Điều này đã được thi phái tượng trưng khắc phục khi chủ trương thơ không miêu tả, kể lể,

giải bày. Thơ có nhiệm vụ khám phá thế giới, lòng người ở chiều sâu bí ẩn bằng năng lực thiên khai chứ không bằng sự rung động của trái tim. Với thơ Thi sơn, các nhà thơ tượng trưng không tán đồng cách xây dựng câu thơ, mô tả sự vật nặng tinh thần thực chứng và quá trau chuốt, đẽo gọt tới độ cầu kì, kiểu cách, đánh mất cả cảm xúc, cá tính sáng tạo. S. Mallarmé cho rằng: "Những nhà Thi sơn lệ thuộc vào câu thơ đến nỗi hy sinh cá tính của họ. Câu thơ chạm trở kiểu Parnasse làm cho người ta mệt. Nó không có cảm hứng, không có cái bất ngờ, tiết tấu không thay đổi, nó không hợp với sự đa dạng của tình cảm con người. Nhà thơ tượng trưng phải làm ngược lại, họ chú ý nhịp điệu câu thơ, coi trọng bản năng của người làm thơ, chú trọng gợi sự vật chứ không chỉ sự vật" (dẫn theo Phạm Văn Sĩ) [115, tr.64]. Tán đồng ý kiến này, P. Verlaine cũng cực lực bài xích lối viết của Thi sơn. Ông yêu cầu thơ phải có sức khơi gợi hơn là miêu tả, thơ phải gần âm nhạc hơn là hội họa, điệu khác.

Các nhà thơ tượng trưng còn tỏ thái độ chống đối cả chủ nghĩa hiện thực lẫn chủ nghĩa tự nhiên. Họ không chấp nhận việc ứng dụng phương pháp khoa học thực nghiệm vào sáng tác văn chương, biến nhà văn thành người kiểm chứng thực tế xã hội. Dù ngưỡng mộ tài năng của Emile Zola - cha đẻ chủ nghĩa tự nhiên - nhưng S. Mallarmé vẫn xếp những tác phẩm của E. Zola vào hạng thấp nhất của văn chương. Cực đoan hơn, có người còn gọi những đứa con tinh thần của E. Zola là "nghệ thuật nấu nướng", "thứ nghệ thuật chỉ đơn giản là vay mượn "những mảnh cuộc đời" sẵn có, bỏ qua các ý tưởng và các biểu tượng" [140]. Thi phái tượng trưng không bỏ công nghiên cứu, quan sát đời sống thực tại rời rạc mà chú tâm vào những mối tương quan bí ẩn, chìm khuất bên trong sự vật, hiện tượng. Nói như Saint Pol Roux: "Chủ nghĩa lãng mạn chỉ ca ngợi vẻ đẹp lóng lánh của những vỏ sò, những côn trùng nhỏ bò ngang trên lớp các dày. Chủ nghĩa tự nhiên tỉ mẩn đếm từng hạt cát, trong khi đó, thế hệ nhà văn tương lai (những nhà tượng trưng chủ nghĩa - ND) là những kẻ đã đùa chơi thỏa thích, đủ đầy với những hạt cát này, sẽ thổi bay đi để tiết lộ một biểu tượng ẩn dưới nó" (dẫn theo Nhã Thuyên) [140]. Có thể nói, việc chối bỏ vai trò của khoa học/ tính duy lý trong sáng tạo nghệ thuật, trong cách chiêm nghiệm, kiến giải cuộc đời của chủ nghĩa hiện thực/ tự nhiên đã tạo tiền đề cho sự hình thành một lối viết mới đề cao trực giác, tiềm thức, tâm linh ở thi phái tượng trưng.

Thơ tượng trưng đã làm nên một cuộc cách mạng trong thi ca. Người ta thấy ở nó tỏ lộ nhiều điều mới lạ, thậm chí có những ham muốn bất thường, táo bạo khiến không ít người khó chịu, lo ngại. Tuy nhiên, thơ tượng trưng không phải là đứa con thất cước,

lập dị. Nó là sự kế thừa và phát triển đến điểm chót cùng của thơ lãng mạn, Thi son. Với ý thức sáng tạo quyết liệt, các nhà thơ tượng trưng đã tạo ra bước chuyển biến mạnh mẽ, tích cực cho thơ. Dường như mọi thứ trong cuộc đời, thi ca đã tìm thấy một sự giải thích có lý ở thi phái tượng trưng.

2.2. Thơ tượng trưng - Khởi nguồn thơ hiện đại

2.2.1. Thơ tượng trưng - Hành trình sáng tạo

Thơ tượng trưng, với tư cách là một trường phái, đã sinh thành và phát triển rực rỡ ở Pháp vào nửa cuối thế kỉ XIX. Lúc đầu, P. Verlaine gọi nó bằng cái tên đầy gây hấn - thơ "suy đồi". Phải đến năm 1886, thuật ngữ thơ "tượng trưng" (symbole) mới xuất hiện lần đầu trong lời tựa cuốn *Khái luận ngôn từ (Traité du verbe)* của René Ghil, do S. Mallarmé chấp bút. Cũng năm đó, tờ Le Figaro (ra ngày 18/9/1886) cho đăng một bức thư của J. Moréas với nhan đề *Manifeste du symboliste/ Tuyên ngôn tượng trưng* (do tòa soạn đặt). Tuy bản tuyên ngôn này không được giới nghiên cứu đánh giá cao nhưng nó có một ý nghĩa lịch sử, chính thức tuyên bố sự ra đời của thơ tượng trưng nói riêng, chủ nghĩa tượng trưng (Symbolisme) nói chung.

Trên thực tế, nhiều năm trước khi trường phái tượng trưng ra tuyên ngôn, những nhà thơ như C. Baudelaire, P. Verlaine, A. Rimbaud, S. Mallarmé... đã thử nghiệm thành công lối thơ này, làm thay đổi sâu sắc nền thơ Pháp, và mở ra thời kì hiện đại cho thơ. Không phải vô cớ, các nhà văn học sử gọi họ là những "thánh hiền tôn giáo mới"; trong đó, C. Baudelaire là vị thủy tổ, còn P. Verlaine, A. Rimbaud, S. Mallarmé là những bậc thầy ưu tú nhất. Họ cùng nhau "làm xuất hiện một phong trào rộng lớn lôi cuốn cả một thế hệ thi nhân" [1, tr.199], gây chấn động nền thơ ca Pháp.

Nhắc đến thơ tượng trưng, người ta nghĩ ngay đến C. Baudelaire (1821 - 1867), vì ông không chỉ khơi nguồn thơ ấy mà còn để lại cho nhân loại một tuyệt phẩm "vô tiền khoáng hậu", in đậm phong cách tượng trưng - *Những bông hoa Ác (Les Fleurs du Mal)* - 1857). Tập thơ là đứa con tinh thần "ngỗ nghịch" mang "gen trội" của người cha. Nó từng khiến ông bị truy tố ra tòa, bị phạt gần 300 quan vì tội dám "xúc phạm đến đạo đức tu hành", "thuần phong mỹ tục". Song cũng chính nó đã đưa nhà thơ lên đỉnh cao danh vọng. Trong một bức thư gửi C. Baudelaire, V. Hugo viết: "*Những bông hoa Ác* của bạn đã tỏa sáng và chói lòa như những vì tinh tú" (dẫn theo Đông Hoài) [61, tr.10], B. Aurevilly xem ông như "Dante của thời đại suy đồi", còn J. Malignon - tác giả bộ *Từ điển các nhà văn Pháp* - khẳng định: C. Baudelaire có "chỗ ngồi rộng nhất và cao nhất trong lịch sử thơ ca và văn học thế giới" (dẫn theo Đông Hoài) [61, tr.9].

Điều gì khiến C. Baudelaire được người đương thời lẫn hậu thế ngợi ca đến vậy? Đó là sức sáng tạo vô biên của một tài năng siêu việt. Ông đã can đảm vượt qua những lần ranh nghệ thuật, định kiến thẩm mỹ để trả thơ về bản nguyên của nó. Phải thừa nhận, chưa ai dám mỹ hóa cái Ác, ghê tởm như C. Baudelaire, bởi theo nhà thơ: “Chính một đặc quyền kì diệu của Nghệ thuật làm cho điều ghê tởm, khi được diễn tả một cách nghệ thuật trở thành cái Đẹp” (dẫn theo Vĩnh An Nguyễn Văn Sơn) [119]. **Những bông hoa Ác** là một minh chứng sinh động. Tác phẩm mang đến cho bạn đọc những khoái cảm thẩm mỹ khác lạ, thổi vào thi ca "một luồng run rẩy mới" không phải bằng nguồn cảm xúc trữ tình mà bằng lối tư duy tương hợp, cùng lớp ngôn ngữ biểu tượng, gợi cảm. **Những bông hoa Ác** đã vượt qua những nguyên tắc mỹ học, thi học của phái lãng mạn lẫn Thi Sơn và đưa thơ đạt tới tính hiện đại. Quả không quá lời khi người ta suy tôn Charles Baudelaire là "cha đẻ" chủ nghĩa tượng trưng, là "ông tổ" nền thơ hiện đại Pháp, là "vua của các nhà thơ".

Sau cơn địa chấn do **Những bông hoa Ác** gây ra, thơ tượng trưng ngày càng được ưa chuộng, trở thành một trào lưu rộng khắp, thu hút không ít thi sĩ tham gia. Trong đó, P. Verlaine, A. Rimbaud, S. Mallarmé là ba gương mặt nổi bật và có nhiều đóng góp nhất. Họ không chỉ tiếp biến thành công những quan niệm thơ ca của C. Baudelaire mà còn có những thể nghiệm mới, góp phần làm hoàn thiện hệ thống thi học tượng trưng.

P. Verlaine (1844 - 1896) là người đầu tiên tiếp bước C. Baudelaire. Khi còn là thành viên nhóm thi sơn, ông đã có ý muốn ly khai lối thơ duy mỹ lạnh lùng của nhóm này để đến với C. Baudelaire. Người ta thấy ở thi tập đầu tay của ông - **Thơ Thổ tinh** (*Poèmes saturniens* - 1866) - đã có những bài thơ mang hơi hướng Baudelaire và cái nhan đề của nó cũng rất C. Baudelaire (**Những bông hoa Ác** từng có tên **Thổ tinh, truy hoan, u uất**). Tuy nhiên, phải đến **Lễ hội yêu đương** (*Fêtes galantes* - 1869), **Tình ca không lời** (*Romances sans paroles* - 1874), P. Verlaine mới thực sự đi vào con đường tượng trưng chủ nghĩa với một thể nghiệm riêng - mang âm nhạc vào thơ. Hai tập thơ ấy đã làm nên một cuộc hôn phối thần diệu giữa thơ và nhạc. Đáng tiếc là thể nghiệm đó bị bỏ dở giữa chừng. Sau những thương tổn ê chề bởi mối "tình trai" cùng A. Rimbaud, P. Verlaine từ bỏ lối thơ - nhạc để tìm sự giải thoát trong tôn giáo (cảm hứng chủ đạo của các tập thơ **Tình yêu** - 1888, **Hạnh phúc** - 1891, **Nghi lễ thâm kín** - 1892), nhưng vì thiếu "đức tin" nên càng đi càng lạc lối. Cuối cùng, nhà thơ đành quay về với đề tài "trần tục" (**Thơ ca dành cho nàng** - 1891, **Đoản thi dâng nàng** - 1893, **Bên lễ** - 1894...) khi sức tàn lực kiệt, theo cả nghĩa đen lẫn nghĩa bóng. Dù viết

thơ “dâng nàng” nhưng P. Verlaine đã đánh mất vẻ đẹp vốn có của tình yêu, chỉ còn lại “tính dâm dục lão suy”. Cuộc đời và sự nghiệp thi ca P. Verlaine "được dệt bằng những mâu thuẫn" khiến việc đánh giá công lao của ông có sự phân tán, bất nhất. Nhưng có một thực tế không thể phủ nhận, thơ P. Verlaine từng gây bão trên thi đàn Pháp và ông được xưng tụng là "vị thần mới của thơ ca", "một Baudelaire mới".

Sau P. Verlaine, A. Rimbaud (1854 - 1891) được xem là hiện tượng thi ca "độc nhất vô nhị". Khó có ai mà cả cuộc đời lẫn sự nghiệp văn chương tuy ngắn ngủi (mất năm 37 tuổi, sáng tác chỉ vỏn vẹn trong 42 tháng) nhưng lại được thêu dệt thành nhiều giai thoại ly kỳ như A. Rimbaud. Và đến nay, thi nhân vẫn là một ẩn số dẫu giới nghiên cứu đã tiêu tốn không biết bao nhiêu tâm sức. Hơn bất kì thi sĩ tượng trưng nào khác, A. Rimbaud có tư tưởng chống đối kịch liệt thơ lãng mạn lẫn Thi Sơn và muốn đập tan mọi cấm kị, khuôn mẫu đè nặng thơ ca: "Khi Rimbaud bước sang tuổi mười bảy, ông đã bắt đầu chán ngấy tất cả các bài thơ của chính ông đã làm ra và thơ ca của tất cả các thời đại mà ông đã và đang chứng kiến" [61, tr.59]. Ông quyết tâm tìm một ngã rẽ cho thơ. Ý hướng ấy trở thành động lực ngầm ẩn mà kiên trì, thôi thúc A. Rimbaud phát kiến ra chủ thuyết: "Thi sĩ thấu thị" (poète voyant), "TÔI là một người khác" (JE est un autre). Chủ thuyết này chi phối sâu sắc mọi phương diện thơ A. Rimbaud.

Ngay lần đầu xuất hiện trong bữa tiệc chiều hằng tháng của nhóm Thi Sơn, A. Rimbaud khiến các vị tiền bối phải thán phục trước thi phẩm *Con thuyền say*. Nó biểu lộ một "tâm hồn vĩ đại" cùng trí tưởng tượng tuyệt vời của "gã nhãi ranh mười bảy tuổi". Bài thơ là sự ứng dụng đầu tiên cho chủ thuyết "thi sĩ thấu thị" của ông. Nhà thơ tự phân đôi, hóa thân vào con thuyền để kể câu chuyện về cuộc đời thăng trầm của nó. Bằng thiên nhãn, thi nhân không chỉ khám phá ra những điều bí ẩn, huyền vi của thế giới, lòng người mà còn nhìn thấu cả tương lai. *Con thuyền say* là lời tiên tri thần diệu cho phận số của ông, là bài thơ - cuộc đời A. Rimbaud. Sau thành công vang dội đó, nhà thơ tiếp tục triển khai chủ thuyết này trong hai tác phẩm thơ văn xuôi - *Một mùa địa ngục* và *Thần khải* - đem lại những kết quả đáng kinh ngạc. Martino cho rằng hai tác phẩm ấy đã làm đảo lộn nền văn chương đương thời do tính chất độc đáo, hiện đại của chúng. Nhà thơ đã tạo ra "một thứ ảo giác kì diệu" (hallucination merveilleuse), tự nguyện tiêu tán mình để thoát khỏi những ràng buộc của lý trí, của thực tại hiện tồn, từ đó kiến tạo nên một thế giới mới bằng sự bùng nổ "thần khải". Lối viết này đã giúp A. Rimbaud đi trước thời đại. Ông xứng đáng với danh hiệu "bậc thầy" của trường phái tượng trưng và là người "tiên báo", "gây mầm" cho trường phái siêu thực.

Làm nên diện mạo thơ tượng trưng còn phải kể đến S. Mallarmé (1842 - 1898). R. Albérès - nhà nghiên cứu, phê bình văn học Pháp - còn quả quyết rằng "chỉ Mallarmé và Rimbaud cũng đủ cắt nghĩa tất cả thi ca hiện đại". Mặc dù sự nghiệp sáng tác của S. Mallarmé khá khiêm tốn (có khoảng 60 bài thơ, chủ yếu là những bài thơ ngắn), nhưng đó là những thể nghiệm văn chương đầy táo bạo. Ông muốn đưa thơ vươn tới sự thuần khiết tuyệt đối bằng cách "đồng nhất giữa lời và hư không". Nói khác đi, ông đã sáng tạo ra những bài thơ không phải nhờ khả năng "diễn đạt của nhà thơ" mà nhờ vào "sáng kiến của từ": "Tác phẩm thuần túy bao hàm sự biến mất về mặt diễn đạt của nhà thơ, nhường chỗ của mình cho sáng kiến của từ, những từ này được chuyển di căn cứ trên sự va chạm giữa các điểm chên của chúng; chúng thấp sáng những tia phản chiếu tương hỗ, giống như một vệt lửa tiềm ẩn trên đá quý thay thế cho nhịp thở rõ ràng của hơi thở trữ tình cũ, hoặc sự điều khiển cá nhân cuồng nhiệt đối với câu chữ" [147, tr.651]. Bên cạnh việc làm mới ngôn ngữ thơ, S. Mallarmé còn tích cực cố gắng cho lối thơ - nhạc. Ông có hẳn một tiểu luận bàn về mối quan hệ giữa *Văn học và âm nhạc*. Tác giả đã luận giải và đi đến khẳng định giữa hai loại hình nghệ thuật ấy có sự tương đồng ở sức khơi gợi của nó. Cụm từ "Art suggestif" (nghệ thuật khơi gợi) ra đời từ đó. Với S. Mallarmé, thơ chỉ gợi chứ không tả, song muốn gợi thơ phải giàu tính nhạc, là một câu đố ngôn từ. Thơ S. Mallarmé rất được các nhà thơ trẻ bấy giờ ưa chuộng. Họ "ưa thích những bài học của Mallarmé hơn là tấm gương của Verlaine, họ ưa thích ý niệm hơn là cảm xúc, mộng tưởng hơn là cuộc sống, nhạc tính thuần túy hơn là bài ca" [147, tr. 655].

Trở lên, chúng tôi đã đề cập đến những cây bút tiêu biểu của thi phái tượng trưng từ lúc manh nha với vị thủy tổ C. Baudelaire tới thời toàn thịnh với những bậc thầy ưu tú như P. Verlaine, A. Rimbaud, S. Mallarmé. Khi các nhà thơ này lần lượt qua đời, người ta ngỡ rằng thơ tượng trưng sẽ suy tàn. Quả thực có một chặng, nó im hơi bật tiếng nhưng đó chỉ là cái chết lâm sàng. Bởi không lâu sau nó đã hồi sinh với những gương mặt "tượng trưng chủ nghĩa mới" (néo - symbolisme). Hay gọi theo cách của Xavier Darcos là "những ngọn lửa tượng trưng cuối cùng"; trong đó, Paul Valéry (1871 - 1945) là "ngọn lửa" sáng bùng hơn cả. Ông làm thơ từ thời niên thiếu, rồi ngừng sáng tác do khủng hoảng tinh thần. Gần hai mươi năm vắng bóng trên thi đàn (1897 - 1916), ông bất ngờ tái xuất với trường ca *Cô gái trẻ Parque (La jeune Parque* - 1917). Tác phẩm đã phá vỡ "sự im lặng lâu dài" của nhà thơ và chứng tỏ một tài năng được phát tiết. Sau trường ca này, ông liên tục cho ra đời các tập thơ: *Album những*

câu thơ cổ (*Album des vers anciens* - 1920), *Quyển rũ* (*Charmes* - 1922), *Hình thoi* (*Rhumb* - 1926), *Những hình thoi khác* (*Autre rhumb* - 1927); các *Tạp văn* (*Variétés*, lần lượt ra đời vào các năm 1924, 1930, 1936, 1938, 1944) và bộ nhật kí đồ sộ *Những cuốn vở* (*Les Cahiers* gồm 271 cuốn)... gây nên tiếng vang lớn.

Là một trong những ngôi sao sáng nhất trên bầu trời thi ca Pháp nửa đầu thế kỉ XX, P. Valéry đã thực hiện xuất sắc sứ mệnh lịch sử của mình khi tiếp bước thành công lớp thi sĩ tượng trưng phía trước; đồng thời, khai sinh ra lối thơ triết lý về sau. Trong các bậc tiền bối của thi phái tượng trưng, S. Mallarmé là người có sức ảnh hưởng lớn đến P. Valéry, đặc biệt ở phương diện sáng tạo ngôn ngữ. Dù con đường thi ca của ông có lúc gián đoạn, nhưng chưa bao giờ ông thôi nghĩ đến việc đặt lại vai trò của ngôn ngữ trong thơ. Ông đã mang đến cho thơ những quan niệm tân tiến: "Thơ là một nghệ thuật của ngôn từ", "thơ là một thứ ngôn ngữ trong ngôn ngữ" [142, tr.17]. Quan niệm này góp phần xác lập hướng đi cho thơ - chữ. P. Valéry còn tiếp biến chủ thuyết "thi sĩ thấu thị" của A. Rimbaud. Không ít đứa con tinh thần của nhà thơ chào đời là kết quả của những "trạng thái thi ca hoàn toàn bất thường, bất định, vô ý, mong manh". Tuy nhiên, ông không hoàn toàn để cho trực giác chi phối sự sáng tạo. Thơ P. Valéry luôn kết hợp vô thức và hữu thức, cảm xúc và trí tuệ. Ông cho rằng nghệ sĩ sáng tạo ra cái đẹp bằng cách thức lao động của một nhà kĩ thuật cần mẫn, sáng suốt cùng những trải nghiệm, suy tư đậm chất triết lý. Trong bài phát biểu lúc được bầu vào Viện Hàn lâm Pháp, năm 1925, P. Valéry đã nói: "Tu tưởng phải tiềm tàng trong câu thơ như hiệu năng bổ dưỡng trong trái cây" [94].

Trong những người chạy tiếp sức ở chặng cuối hành trình thơ tượng trưng Pháp, ngoài cái tên sáng giá P. Valéry, còn có Guillaume Apollinaire (1880 - 1918). Ông vừa là gương mặt đại diện sau cùng cho trào lưu tượng trưng Pháp, vừa là người đứng đầu trào lưu Tiên phong trong văn học. Theo các nhà nghiên cứu, G. Apollinaire không thuộc một trường phái nào, nhưng thực tiễn sáng tác cho thấy thơ ông có sự tiếp biến thơ tượng trưng, nhất là tập thơ *Rượu*. Ngay khi còn ở nhà in, tác phẩm đã gây ra những cuộc tranh luận xung quanh việc nhà thơ không hề sử dụng một dấu chấm, phẩy trong toàn bộ thi tập. Thực ra, người đầu tiên chủ trương bỏ dấu câu không phải G. Apollinaire mà là S. Mallarmé. Tác giả tập thơ *Rượu* đã tiếp nhận cách thức của S. Mallarmé, song mục đích có điểm khác biệt: "Mallarmé nghĩ đến một sự ngâm thơ trong tâm trí, một thứ âm nhạc lý tưởng: vũ trụ và các hành tinh của mình được cảm nhận như một bản giao hưởng và bản giao hưởng này như một chùm sao những kí hiệu

tỏa rạng trên một trang viết. Apollinaire bỏ dấu chấm câu cũng vì những lý do tương tự nhưng không đích thực là như thế. Được giải phóng khỏi những dấu chấm và dấu phẩy, mỗi câu thơ sẽ liên kết với hoặc tách khỏi câu trước hay câu tiếp theo nó và do vậy nó sẽ có hai hay nhiều nghĩa hơn: đó chính là thi pháp đồng hiện; hơn nữa, mỗi dòng thơ là một hình ảnh và mỗi hình ảnh là một đơn vị âm điệu: thơ đọc lên thành lời” [103, tr. 323]. Việc G. Apollinaire xóa bỏ dấu câu trong thơ đã phá vỡ hình thức ngữ pháp cũ có tính quy ước, kinh nghiệm, trói buộc đời sống tinh thần con người. Khi dấu câu không còn, câu thơ được tạo ra nhờ nhịp điệu và cách ngắt câu. Do đó, nó có cấu trúc đa dạng, đem lại cho ngôn từ sự "đa trị hóa", và nhạc điệu thơ cũng trở nên phong phú, làm nảy sinh liên tục các nghĩa. Mỗi bài thơ của G. Apollinaire là một "kết cấu vẫy gọi", lời cuốn độc giả đồng sáng tạo. Tập thơ *Rượu* nói riêng, thơ G. Apollinaire nói chung báo hiệu cho sự ra đời một lối viết mới mà sau này A. Breton gọi là lối viết "tự động tâm linh". Có thể xem G. Apollinaire là chiếc cầu nối giữa hai trường phái tượng trưng và siêu thực.

Đến đây, thơ tượng trưng khép lại trên thi đàn Pháp song những hạt mầm nghệ thuật của nó đã kịp theo gió phát tán đi muôn phương và tiếp tục bén rễ, đơm hoa, kết trái trong đời sống văn chương nhân loại, trở thành "một hiện tượng văn học quốc tế". Vào những thập niên cuối thế kỉ XIX đầu thế kỉ XX, sau khi phát triển cực thịnh ở Pháp, thơ tượng trưng đã có cuộc viễn chinh đến các nước Âu - Mỹ và được đón nhận nồng nhiệt, nhanh chóng hòa nhập vào ngôi nhà văn học của mỗi dân tộc, tạo nên những sắc màu tượng trưng riêng. Có thể kể đến thơ tượng trưng Anh với Oscar Wilde, William Butler Yeats...; thơ tượng trưng Tây Ban Nha với Ruben Dario, Juan Ramin Jiminez...; thơ tượng trưng Nga với Bryusov, Balmont, Andrei Belyi, Vladimir Solovev, Alexandre Bloc...; thơ tượng trưng Mỹ với Erza Pound, Thomas Stern Eliot... Không dừng ở đó, thơ tượng trưng còn chinh phục cả nền văn chương Á Đông vốn cách xa cả về địa lý lẫn văn hóa. Các nhà thơ Nhật Bản (Susukida Kyuukin, Kanbara Ariake, Kihahara Hakushuu, Miki Rofuu...), Trung Quốc (Tù Chí Ma, Văn Nhất Đa, Chu Tương...), Việt Nam (Xuân Diệu, Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích Khê, Đinh Hùng, Vũ Hoàng Chương, Quách Thoại, Đoàn Thâm, Lê Đạt, Hoàng Cầm, Dương Tường, Đặng Đình Hưng, Hoàng Hưng, Nguyễn Quang Thiều...)...., người trước kẻ sau, người nhiều kẻ ít đều bị quyến rũ bởi vẻ đẹp tân kì, vừa lạ vừa quen của thơ tượng trưng. Lạ vì nó đến từ phương Tây xa xôi trong lối y phục hiện đại, cùng những cá tính sáng tạo đầy nổi loạn; quen vì chúng có những điểm tương đồng trong tư duy nghệ

thuật thơ (chúng tôi sẽ trình bày ở phần sau). Do đó, thơ tượng trưng dễ dàng được tiếp nhận, tạo nên "cú hích" thúc đẩy con thuyền thơ các nước Á châu nhanh chóng tiến ra đại dương thi ca hiện đại thế giới.

Tóm lại, thơ tượng trưng là một trong những trào lưu có sức sống bền bỉ và ảnh hưởng sâu rộng nhất trong lịch sử văn chương nhân loại. Vốn sinh trưởng ở Pháp trong bối cảnh xã hội hoàn toàn bất lợi cho sự phát triển nghệ thuật, thơ tượng trưng đã trải qua một cuộc hành trình không ít chông gai, trắc trở, có lúc tưởng phải bỏ dở giữa chừng. Thế nhưng, với bản lĩnh can trường và khát vọng sáng tạo vô biên, các thi tài C. Baudelaire, P. Verlaine, A. Rimbaud, S. Mallarmé, P. Valéry... đã vượt qua sự dèm pha, cười cợt của người đời, sự chỉ trích, kết tội của nhà cầm quyền để quyết tâm theo đuổi "nàng thơ" của mình và đã thành công. Sang thế kỉ XX, thơ tượng trưng mở rộng phạm vi ảnh hưởng ra toàn thế giới, trong đó có Việt Nam. Nhiều thế hệ thi sĩ trên khắp năm châu đã giao kết được với thơ tượng trưng rồi hạ sinh những đứa "con lai" mang cốt cách, hình hài của mỗi nhà thơ, mỗi dân tộc.

2.2.2. Thơ tượng trưng - Quan niệm thẩm mỹ và thi học

Thơ tượng trưng là một trong những trường phái thi ca gây được tiếng vang lớn trên thế giới. Thi phái này không có một nhà lập thuyết đúng nghĩa và một đường lối nghệ thuật rõ ràng như trường phái cổ điển, lãng mạn..., nhưng họ vẫn có tuyên ngôn. Theo các nhà nghiên cứu, bản *Tuyên ngôn tượng trưng* của J. Moréas có nội dung tản mạn, mơ hồ và thiếu tính định hướng nghệ thuật. Vì thế, để xác lập một cách hiểu về thơ tượng trưng cũng như quan niệm thẩm mỹ và thi học của nó, ngoài bản tuyên ngôn trên, chúng tôi còn dựa vào những lời phát ngôn trên báo chí, những bài viết, chuyên luận của các tác giả René Ghil (*Khái luận ngôn từ*), S. Mallarmé (*Văn học và âm nhạc*), P. Valéry (*Sáng tạo thẩm mỹ* và *Thơ và tư tưởng trùu tượng*)...; hay những thi phẩm ít nhiều mang ý nghĩa tuyên ngôn như *Tương ứng* (C. Baudelaire), *Nghệ thuật thơ* (P. Verlaine), *Một mùa địa ngục* (A. Rimbaud)...; và nhất là thực tiễn sáng tạo sinh động của các cây bút tượng trưng tiêu biểu. Vậy, thế nào là thơ tượng trưng?

Thơ tượng trưng là một khuynh hướng/ trường phái thơ ra đời ở Pháp vào những năm 60 - 70 của thế kỉ XIX, gắn với những tên tuổi như C. Baudelaire, P. Verlaine, A. Rimbaud, S. Mallarmé, P. Valéry...; và đã mở ra thời kì hiện đại cho thơ, đồng thời có tầm ảnh hưởng sâu rộng tới thơ ca toàn thế giới. "Xét về kiểu sáng tác, thì thơ tượng trưng là một hiện tượng khác hẳn thơ cổ điển và đặc biệt là thơ

lãng mạn" [121, tr.60]; nó khước từ các nguyên tắc miêu tả trực tiếp sự vật, phơi trải trực tiếp cõi lòng. Theo các nhà thơ tượng trưng, mọi sự vật, hiện tượng trong vũ trụ tồn tại như những dấu hiệu tượng trưng cho bản chất huyền bí của tạo vật, tâm linh và thi sĩ là người có nhiệm vụ giải mã chúng bằng sự khái thị, bùng nổ thần bí. Họ chủ trương "giấc mơ hơn thực tại" (P. Verlaine) và đi tìm cái "thế giới không nhìn thấy" mới "mang tính hiện thực đầy đủ" (M. Maeterlinck). J. Moréas khẳng định thi ca tượng trưng biểu hiện trước hết "những tư tưởng nguyên ủy", nó là kẻ thù của "sự mô tả khách quan"; thậm chí, họ xem thơ là một thứ "siêu cảm giác, không thể giải thích được" (S. Mallarmé). Các nhà thơ tượng trưng còn đồng nhất thơ với nhạc, biểu tượng, ngôn ngữ. Họ yêu cầu mỗi từ trong thơ phải là một nốt nhạc, và coi việc kiến tạo biểu tượng là mục đích của thơ, đồng thời không ngừng làm mới chữ nhằm "xác lập sự ngự trị thuần túy của ngôn từ" cho thơ. Có thể nói, thơ tượng trưng đã thể hiện một cảm quan độc đáo về sự khủng hoảng của xã hội tư sản, đời sống, văn hóa, tư tưởng, ngôn ngữ với những quan niệm thẩm mỹ và thi học đặc trưng.

Về quan niệm thẩm mỹ, thi phái tượng trưng xác lập quan niệm thẩm mỹ trên cơ tiếp nhận từ hai nguồn cơ bản. Một là những tư tưởng triết mỹ của Emmanuel Kant, Athur Schopenhauer và thuyết thần cảm Đức. Hai là quan niệm "nghệ thuật vị nghệ thuật" của Théophile Gautier và "thuần văn học" của Edgar Allan Poe. Các triết gia E. Kant, A. Schopenhauer đã mách bảo với các nghệ sĩ rằng: Sáng tạo nghệ thuật là kết quả của chủ thể tự do, không lệ thuộc hoặc bắt chước tự nhiên. Nghệ thuật phải hướng đến cái Đẹp, mà cái Đẹp đối với E. Kant là không vụ lợi, "sự vui thích của phán đoán thẩm mỹ có tính chất hoàn toàn chiêm ngưỡng và không gọi một tha thiết nào đối với đối tượng vật thể" [39, tr.321]. Từ gợi ý đó, một trào lưu "nghệ thuật vị nghệ thuật" đã ra đời, mà người tiên phong là T. Gautier. Ông phản đối kịch liệt công cụ hóa, đạo đức hóa văn học, "không cho phép thơ có mục đích nào ngoài bản thể nó", tức là thơ chỉ vì thơ, vì cái Đẹp. Đồng quan điểm ấy, nhà thơ Mỹ A. Poe xem "cái Đẹp là lĩnh vực chính đáng duy nhất của thi ca. Đó là một niềm vui thích rất mãnh liệt, rất cao cả, và cũng rất thuần khiết mà con người chỉ có thể tìm thấy trong sự chiêm ngưỡng cái Đẹp" [161, tr.1322].

Tiếp thu quan niệm trên, thi phái tượng trưng đã giải phóng thơ khỏi những ràng buộc của đời sống chính trị, xã hội. Theo C. Baudelaire, thơ ca không phải là phương tiện chuyên chở đạo lý, thuần phong mỹ tục nhằm giáo huấn con người; thơ ca chỉ có mục đích tự thân: "Một số đông người cho rằng mục đích của thơ ca là một sự giáo

huấn nào đó rằng thơ ca phải hoặc là trau dồi lương tâm, hoặc trau dồi phong tục, hoặc cuối cùng chỉ ra một cái gì đó hữu ích... (Nhưng) thơ ca không có mục đích nào ngoài chính nó. (...) Thơ ca không thể đồng hóa với khoa học hoặc luân lý, dù phải chịu tội chết hoặc bị bỏ rơi. Nó không lấy chân lý làm đối tượng, nó chỉ có chính nó" [115, tr.42]. Gạt bỏ chức năng giáo dục ra khỏi thơ ca, cũng có nghĩa, các nhà thơ tượng trưng đã khước từ thứ văn chương giáo điều, minh họa, ngoại quan để hướng tới thứ văn chương vô vị lợi, nội quan. S. Mallarmé chủ trương sáng tạo ra những bài thơ "không dựa trên cái gì hết" ngoại trừ ngôn ngữ, bởi "thơ ca là sự biểu hiện ý nghĩa bí ẩn của sự sinh tồn, nhờ ngôn ngữ của con người cô đọng vào tiết tấu thiết yếu của nó" [147, tr.654]. Còn A. Rimbaud tự biến mình thành "tiên tri thâu thị" nhằm mở lối đi vào cõi vô thức, tâm linh và "viết nên những niềm im lặng, những bóng đêm (...), ghi ra cái không thể diễn tả được" [111, tr.62].

Thi phái tượng trưng đã vượt qua quan niệm mỹ học của E. Kant lẫn quan niệm "nghệ thuật vị nghệ thuật" của T. Gautier. Từ chỗ đối lập cái Đẹp với cái có ích, các nhà thơ tượng trưng đã đi đến chỗ đối lập cái Đẹp với đạo đức, luân lý. Họ mở rộng biên độ cái Đẹp tới vô cùng khi ngợi ca cả sự chết chóc, tầm thường, ghê rợn. Bởi theo C. Baudelaire, cái Đẹp có thể nảy sinh ở bất cứ nơi đâu ("*từ trời cao xanh thẳm, từ địa ngục tối đen chằng kể*" - **Ngợi ca sắc đẹp**), bất cứ đối tượng nào ("*Xa Tăng hay Chúa trời ! Yêu tinh hay nữ thần cũng thế*" - **Ngợi ca sắc đẹp**)..., tất cả đều có giá trị và gây nên những xúc cảm thẩm mỹ ngang nhau. Trước C. Baudelaire, chưa ai quan niệm như thế. Ông thực sự là thi sĩ thấp lên "bình minh của cái Đẹp toát ra từ đêm đen của cái Ác" và **Những bông hoa Ác** ra đời đã làm thay đổi căn bản nhận thức của con người về cái Đẹp, đồng thời, minh chứng sinh động cho quan niệm "nghệ thuật không biểu đạt gì ngoài bản thân nó" [6, tr.109].

Bên cạnh những đột phá táo bạo trên hành trình chinh phục cái đẹp, thi phái tượng trưng còn khiến độc giả đương thời lẫn hậu thế phải ngỡ ngàng, thán phục trước vẻ tân kỳ mà thâm nghiêm của lầu thơ tượng trưng được xây cất bằng lối kiến trúc và chất liệu vô cùng độc đáo. Đó là lối kiến trúc tương ứng các giác quan, còn chất liệu là "*một rừng biểu tượng*" giàu ẩn ý, cùng thứ nhạc điệu tinh tế, huyền hồ và lớp ngôn từ tự trị đầy ma lực. Tất cả góp phần làm nên thi học tượng trưng song đóng vai trò hạt nhân nòng cốt là quan niệm tương ứng của C. Baudelaire. Tuy không diễn giải thành lý thuyết, nhưng thay vào đó, ông có hẳn một thi phẩm trực tiếp trình bày quan niệm này - **Tương ứng**. C. Baudelaire cho rằng vũ trụ là một thể thống nhất sâu xa, huyền

nhiệm, ẩn chứa muôn vàn bí mật; giữa vũ trụ - con người, tự nhiên - siêu nhiên, vô hình - hữu hình có những mối liên hệ siêu việt và chúng "đối thoại" với nhau bằng một thứ ngôn ngữ mơ hồ, kì bí:

*Vũ trụ là một ngôi đền mà trụ cột thiên nhiên
Thỉnh thoảng nói lên những lời mơ hồ, bí ẩn
Con người đi qua, cả một rừng biểu tượng
Nhìn chúng ta với những con mắt thân quen*

(**Tương ứng** - C. Baudelaire)

Quan niệm tương ứng của C. Baudelaire có nguồn gốc từ triết học siêu hình, tiêu biểu là thuyết thần cảm Đức - một học thuyết chủ trương nhìn thế giới trong tính nhị nguyên, hai mặt. "Thế giới hữu hình là hình ảnh của thế giới vô hình... Giữa hai thế giới đó có những điều tương ứng. Người thụ pháp là người nhận biết được những điều tương ứng đó, và nếu cần, có thể nhờ đó mà có những quyền lực thiêng liêng" [1, tr.202]. C. Baudelaire là người "thụ pháp" thấu triệt triết thuyết này và thực sự có năng lực thiên khai. Ông nhìn thấy "mối tương quan huyền bí tạo nên sự "thống nhất âm u và sâu xa" của vũ trụ vượt ra ngoài sự cảm nhận hời hợt của các giác quan thông thường" [146, tr.48]: "*Như những tiếng vọng dài, từ rất xa hòa xướng/ Trong một thanh âm duy nhất, sâu thẳm tối đen/ Mênh mông như ánh sáng, mênh mông như bóng đêm/ Hương sắc và thanh âm trong không gian tương ứng*" (**Tương ứng** - C. Baudelaire). Quan niệm tương ứng của C. Baudelaire có điểm vượt lên thuyết thần cảm Đức. Ông không chỉ nói đến sự thống nhất, tương giao trong vũ trụ mà còn nhấn mạnh tới sự tương hợp giữa các giác quan, thể hiện qua câu thơ nổi tiếng: "*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*" (dịch nghĩa: Những mùi hương, những màu sắc và những âm thanh tương ứng với nhau). Điều này đã trở thành nguyên tắc tư duy nghệ thuật của thi pháp tượng trưng. Nhờ đó, biên giới của thơ được mở rộng vô cùng, cho phép thi nhân có thể lãng du, khám phá những miền đất mới ngoài cõi nhân gian rồi mang về cho thơ những sắc hình diễm ảo.

Tư duy tương ứng giác quan góp phần đưa thơ lên một tầm cao mới. Thơ không giản đơn là "thức ăn của lý trí", là nỗi lòng thổn thức, sầu bi, mà là tiếng nói mang màu sắc triết học. Thơ nhận sứ mệnh khám phá sự bí ẩn, huyền vi, tương giao của thế giới vốn xa lạ với kinh nghiệm, nhận thức của con người. Các nhà thơ tượng trưng khước từ lối miêu tả đối tượng trực tiếp và phô bày tình cảm theo kiểu "tâm lý học mặt phẳng" để đi vào "tâm lý học miền sâu". Ở đó, "ý nghĩa được gọi nên bởi sự tượng

trung hoàn toàn không tồn tại trong chính ý tưởng ấy; nó được nảy sinh từ sự xích lại gần nhau của những cảm giác và những thực tế cụ thể thường là tách biệt với nhau" [83, tr.108]. Thi phái tượng trưng yêu cầu thơ phải đa tầng nghĩa, huyền bí như một câu đố. Điều đó đem lại cho người làm thơ những khoái cảm khi chinh phục độ khó của lời viết; đồng thời, khơi gợi ở người đọc trí tưởng tượng, sự phấn khích khi khám phá ra ý nghĩa bài thơ.

Đi cùng với kiểu tư duy tương ứng giác quan là kiểu nhà thơ "tiên tri thấu thị", vì kiểu tư duy này đòi hỏi nhà thơ phải có khả năng trực giác, liên tưởng hơn người. Nhà thơ "tiên tri thấu thị" có thể "thấy tất cả, cảm tất cả, tiêu thụ tất cả, thám hiểm tất cả, nói tất cả" [58, tr.51]. Vấn đề là làm cách nào thành "tiên tri thấu thị"? Theo A. Rimbaud: "Thi nhân tự biến mình thành tiên tri thấu thị bằng một sự hỗn loạn của tất cả các giác quan lâu dài, rộng lớn phi thường và hợp lý" [58, tr.59]. Điều đó có nghĩa, thi nhân không chỉ luyện cho mình một năng lực trực giác tinh nhạy mà còn phải có một trí tuệ mẫn tiệp và một nhãn quan đặc biệt đến mức khiến "TÔI là một kẻ khác", tức là có thể tự phân đôi, "thi sĩ đã trở thành người lạ". Trong các nhà thơ tượng trưng, A. Rimbaud là người đề cao và khai thác thành công nhất vai trò của vô thức, trực giác, ảo giác trong sáng tạo. Những tác phẩm của ông, đặc biệt *Thiên khải* và *Một mùa địa ngục* đều ra đời trong trạng thái bừng ngộ thần bí, là kết quả của cuộc khám phá "thấy sự hỗn loạn của tâm trí tôi là thiêng liêng". Không có gì lạ khi độc giả bắt gặp trong thơ A. Rimbaud những liên tưởng táo bạo, bất ngờ: "*A đen, E trắng, I đỏ, O tím, U xanh/ Hồi các nguyên âm, một ngày kia ta sẽ nói/ Những điều huyền bí đã khiến các người ra đời/ A là chiếc cốc - xé hung của những con ruồi óng ánh.../ E là màu trắng của những làn hơi và lều vải.../ I là màu máu khạc ra/ Là nụ cười của những đôi môi đẹp/ U là những chu kỳ ba động của đại dương xanh biếc.../ O là tia sáng tím trong đôi mắt vàng*" (*Những nguyên âm*). Ông thấy được những điều người thường chẳng thấy và chấp nhận "biến tâm hồn thành quái dị" hòng "đi tới cái vị trí" (chưa biết, mới lạ), thậm chí hy sinh đời mình để thị hiện những linh tượng của bản thân theo đúng sứ mệnh thi nhân. Nói như Henry Miller: "Thi sĩ có ích lợi gì trừ khi hắn đạt tới một viễn tượng về cuộc đời, trừ khi hắn sẵn sàng hy sinh cuộc đời để chứng minh chân lý và vẻ rực rỡ của thị kiến hắn" (dẫn theo Nguyễn Hữu Hiệu) [58, tr.51].

Một đặc trưng khác không kém phần quan trọng của thi phái này là việc kiến tạo biểu tượng cho thơ. Tất nhiên, không chỉ có thơ tượng trưng mới sử dụng biểu tượng. Từ cổ chí kim, từ Đông sang Tây, trong nhiều lĩnh vực (dân tộc, xã hội, tôn giáo, văn

học nghệ thuật...) và cả "trong hành ngôn, trong các cử chỉ, hay trong các giấc mơ của mình, mỗi chúng ta đều sử dụng các biểu tượng" [18, tr.13]. Tuy vậy, chưa lúc nào, chưa ở đâu, biểu tượng lại đóng vai trò quan trọng và phát huy triệt để sức mạnh, ưu thế của mình như ở thi phái tượng trưng. Các nhà thơ đề cao đến mức tuyệt đối hóa vai trò của biểu tượng, xem nó là mục đích, bản chất của thơ tượng trưng. Việc kiến tạo biểu tượng trở thành niềm say mê sáng tạo của thi sĩ tượng trưng. Họ vừa cải biến những biểu tượng cổ truyền vừa chế tác những biểu tượng mới khiến biểu tượng trong thơ họ vô cùng phong phú, gợi cảm và in đậm dấu ấn cảm xúc, kinh nghiệm cá nhân.

Khám phá thế giới nghệ thuật thơ tượng trưng, độc giả sẽ bắt gặp "một rừng biểu tượng". Mỗi thi sĩ góp vào một hệ biểu tượng riêng, nổi bật hơn cả là hệ biểu tượng của C. Baudelaire rất giàu có, độc đáo, tân kì. Nhà thơ trao cho biểu tượng những tính năng mới. Nếu thơ cổ điển, lãng mạn sử dụng biểu tượng như một phương tiện chuyển tải tư tưởng, tình cảm của thi nhân, thì thơ C. Baudelaire nói riêng, thơ tượng trưng nói chung lấy biểu tượng làm trung tâm và xem nó thuộc phạm trù siêu nghiệm của cái cao siêu, vô tận vô hình. Ngoài ra, xuất phát từ quan niệm vũ trụ là một thể thống nhất, ẩn chứa muôn vàn bí mật nên biểu tượng thơ tượng trưng còn giữ chức năng khai thị những điều chưa biết về thế giới và gắn kết con người với vũ trụ, tự nhiên với siêu nhiên, hiện thực với mộng ảo, hữu thức với vô thức. Việc giải mã biểu tượng thơ tượng trưng sẽ đưa người đọc vào chiều sâu khôn cùng của sinh khí nguyên thủy, của cái tôi vô thức tâm linh, của vũ trụ bí ẩn huyền vi. Biểu tượng là một thực thể sống, mang tính năng động và gợi cảm bất tận.

Thi phái tượng trưng yêu cầu thơ chỉ gợi chứ không tả và thể hiện thế giới tiên nghiệm, tiềm thức, chiêm bao. Bên cạnh việc sử dụng lối tư duy tương hợp, biểu tượng thẩm mỹ; các thi sĩ còn chủ trương mang âm nhạc vào thơ: "Cái được đặt tên là chủ nghĩa tượng trưng chung quy lại là ý định chung cho nhiều dòng họ thi sĩ khai thác tính nhạc cho thơ họ thêm hay" [17, tr.137]. Điều đó không có nghĩa chỉ thơ tượng trưng coi trọng tính nhạc. Tuy nhiên, trong các trường phái thơ ca, chỉ thơ tượng trưng mới làm nên cuộc hôn phối thần diệu giữa thi ca và âm nhạc, từ đó cho ra đời những đứa con tinh thần mang hai dòng máu nhạc - thơ. Tính nhạc trong thơ tượng trưng được xây dựng trên cơ sở tiếp nhận những quan niệm mỹ học của A. Schopenhauer, âm nhạc của Richard Wagner và "triết lý về soạn tác" (philosophy of composition) của A. Poe. Trong mỹ học A. Schopenhauer, âm nhạc đứng tách ra khỏi các loại hình nghệ thuật khác (kiến trúc, điêu khắc, hội họa...), vì nó là loại hình nghệ thuật duy nhất không mang dấu ấn vật chất, không đơn thuần mô phỏng các ý tưởng. "Nó thực sự là

hiện thân cho ý chí", mà ý chí, theo A. Schopenhauer, là nguồn cao nhất, vô tận, vĩnh cửu, không chịu ràng buộc bởi lý trí. Âm nhạc có khả năng đi sâu vào bản thể sự vật: "Khi âm nhạc phù hợp với bất kì cảnh tượng, hành động, sự kiện hoặc môi trường nào, nó dường như phối với chúng ta ý nghĩa bí mật nhất của nó (tức sự vật)" [159, tr.62]. Triết gia này đã giúp các nhà thơ tượng trưng nhận ra bản chất và sức mạnh của âm nhạc. Nhưng để hình thành ý tưởng gắn kết nhạc với thơ còn nhờ sự gợi ý của thiên tài âm nhạc R. Wagner. Năm 1885, nhà thơ trẻ Dujardin - thành viên câu lạc bộ Ngày thứ ba, người điều hành tạp chí Wagner - đã kêu gọi mọi người, nhất là S. Mallarmé tham gia truyền bá nhạc lý và những nhạc phẩm opéra nổi tiếng của Wagner. Từ đó, họ nảy sinh ý tưởng hướng thơ về âm nhạc. Và để hiện thực hóa được lối thơ - nhạc, không thể không nói đến công lao của nhà thơ Mỹ A. Poe. Vì mến mộ tài năng và cá tính sáng tạo có một không hai của A. Poe nên các nhà thơ tượng trưng đã tìm dịch nhiều tác phẩm của ông. Họ tiếp nhận được những quan niệm nghệ thuật, "triết lý về soạn tác" của thi tài này, đặc biệt là vấn đề tạo nhạc cho thơ. Trong những tiểu luận phê bình cũng như thực tiễn sáng tác, A. Poe không chỉ cho thấy tầm quan trọng của nhạc tính mà còn nâng nó lên thành nguyên lý thơ: "Thơ ca là sự sáng tạo nhịp điệu của cái đẹp" [164, tr.331] và "trong sự kết hợp thơ với nhạc, trong ý nghĩa phổ biến, chúng ta có thể tìm thấy mảnh đất rộng rãi nhất cho sự phát triển của thơ" [164, tr.330]. Nhạc điệu trong thơ A. Poe được tạo ra nhờ kỹ thuật điều luyện cùng bộ óc tinh táo, song nó không phải là thứ nhạc điệu vô hồn. Nhạc điệu luôn hòa quyện với mọi cung bậc cảm xúc của thi nhân, có sức ám gợi và mang lại những hiệu ứng mỹ cảm bất ngờ.

Tiếp nhận những quan niệm âm nhạc của A. Schopenhauer, R. Wagner, A. Poe, các nhà thơ tượng trưng đã xóa nhòa ranh giới giữa thơ với nhạc và xem nhạc là yếu tố thứ nhất, là linh hồn của thơ. Trong thi phẩm *Nghệ thuật thơ*, P. Verlaine đã viết: "*Âm nhạc trước mọi điều*", "*Âm nhạc nữa và mãi mãi*". Tuyên ngôn này đã làm thay đổi nhận thức về vai trò của tính nhạc và mở ra một ngã rẽ cho thơ. Thơ là nhạc, nhạc là cứu cánh, bản chất của thơ, và sáng tạo ra những bài thơ - nhạc chính là mục đích của thi phái tượng trưng. Các nhà thơ không chỉ lấy nhạc làm nguồn cảm hứng mà còn dùng nó để khám phá sự bí ẩn, vô tận của vũ trụ, lòng người:

Nhạc đôi khi mang ta đi, như sóng bể

Tới ngôi sao mờ của ta

Dưới bầu trời u ám hay trong thình không xanh nhẹ

Buồm ta mở rộng đi ra

(*Nhạc* - C. Baudelaire)

Các thi sĩ tượng trưng có một niềm tin mãnh liệt rằng, âm nhạc có thể đưa nhà thơ vượt qua mọi rào cản của thực tại, thâm nhập vào thế giới vô hình, gắn kết con người với vũ trụ, cái "*Chính xác*" với cái "*Mơ hồ*" ("*Không gì hơn khúc ca màu xám/ Nơi cái Mơ hồ và Chính xác giao duyên*" - **Nghệ thuật thơ**), và có khả năng cảm thấu được những sắc thái tế vi của tâm hồn, kích thích trí tưởng tượng bay bổng và đưa người thơ tới những miền thanh khiết rộn xuân tình ("*Còn phải thêm âm nhạc mãi luôn/ Để câu thơ thành sự gì bay bổng/ Tỏa mùi hương hồn phách kẻ lên đường/ Về bầu trời khác với những tình yêu khác*" - **Nghệ thuật thơ**). Tính nhạc trong thơ của thi phái tượng trưng nhuốm màu sắc triết học. Các nhà thơ không chỉ trao cho âm nhạc chức năng khai thị thế giới, lòng người mà còn đổi mới phương thức tạo nhạc cho thơ. Một mặt, họ phát huy triệt để các nguyên tắc của âm nhạc (sử dụng điệp khúc, hòa âm, nhịp điệu, sắc thái...) khiến bài thơ vừa có cấu trúc như một bản nhạc, vừa có tiết tấu, giai điệu uyển chuyển, tinh tế, đa dạng: khi trầm bổng, du dương, khi thanh thoát, nhẹ nhàng... ứng với điệu hồn thi nhân. Mặt khác, họ cải cách ngôn ngữ, vần điệu và đặc biệt là câu thơ. Trước trào lưu tượng trưng, thơ Pháp phần lớn viết theo hình thức câu thơ chân chẵn (âm tiết chẵn), chủ yếu là 12 chân; nhưng đến thơ tượng trưng, nó có thêm câu thơ chân lẻ (3 chân, 5 chân, 7 chân, 9 chân, 11 chân), đứt gãy, vắt dòng. Theo P. Verlaine, kiểu câu thơ này giàu nhạc tính bởi không bị gò bó vào những mực thước, quy phạm; linh động trong cách ngắt nhịp, "mơ hồ" và dễ hòa tan vào không gian ("*Và vì thế nên chọn thơ chân lẻ/ Mơ hồ và dễ tan hơn trong không/ Không có gì nặng nề và kهنh kiêu trong đó*" - **Nghệ thuật thơ**). Thơ tượng trưng là sự điệu thức hóa tâm hồn bằng ngôn ngữ âm nhạc. Chất nhạc thấm đẫm trong từng câu chữ, và chấp cánh cho nhạc lòng bay cao, tạo thành các bước sóng gõ cửa trái tim bạn đọc. Đúng như định nghĩa của P. Valéry: "Thơ là sự giao động giữa âm thanh và ý nghĩa" [17, tr.137]. Mỗi bài thơ tượng trưng là một bản giao hưởng tâm hồn của thi nhân.

"Nói đến âm nhạc trong thơ là phải nói đến sức kêu gọi của chữ" [135, tr.1236]. Bởi suy cho cùng, nhạc thơ khởi đi từ ngôn ngữ. Mọi sự thay đổi ngôn ngữ đều làm biến đổi nhịp điệu và nội dung tư tưởng. Làm thơ trước hết là sáng tạo chữ nghĩa, các thi sĩ tượng trưng đã thực hiện thành công cuộc cách mạng cho ngôn ngữ thơ. Lần đầu tiên trong lịch sử thi ca, ngôn ngữ được giải thoát khỏi những kìm kẹp của lý trí, kinh nghiệm, thực tại. Nhà thơ trao trả cho ngôn ngữ tính tự trị.

Đổi mới ngôn ngữ thơ ca là ý hướng của nhiều thế hệ thi sĩ tượng trưng; tuy nhiên, mỗi người có một cách làm riêng. C. Baudelaire sáng tạo ra một lớp ngôn từ

biểu trưng, tương hợp dựa trên cơ sở cường bức ngôn từ. Nhà thơ buộc các từ vốn chẳng có dây mơ rễ má gì sáp lại với nhau, và thường đặt một danh từ cạnh một tính từ chỉ màu sắc, âm thanh, hương vị hoặc các trạng thái cảm giác, kiểu như: "*thiên đường thơm tho*", "*nhạc điệu bát ngát*", "*da thịt hân hoan*", "*da thịt thánh thiện*", "*mùi hương oanh liệt*", "*tấm gương âm thầm*", "*bóng ma dững mãi*", "*hương thơm lành mạnh*", "*hương thơm ngoại lai*", "*swong tuyết u sầu*"... Chính phương thức kết hợp từ không theo tư duy logic mà theo tư duy liên tưởng, tương ứng cảm quan đã giúp ngôn ngữ thơ C. Baudelaire gia tăng tới đa khả năng biểu đạt, mở ra thế giới huyền vi, vô tận và đánh thức trí tưởng tượng ở người đọc. A. Rimbaud làm lạ hóa ngôn từ bằng phương pháp "trực giác thị quan", tức là nhà thơ sáng tạo ngôn từ trong trạng thái xuất thần, "thiên khai", trong "sự rối loạn của tất cả các giác quan". A. Rimbaud đã gột bỏ màu sắc khái niệm ra khỏi ngôn ngữ; thay vào đó, thi nhân trả lại cho nó "những ý nghĩa bị bỏ quên", tạo ra những lớp từ ngữ tươi nguyên, "chưa bị ô uế" hồng đạt tới quyền lực siêu nhiên, thâu tóm "mọi ý nghĩa": "*Tôi phát minh ra màu sắc của những nguyên âm ! A đen, E trắng, T đỏ, O xanh, U lục. Tôi điều chỉnh hình thể và vận động của từng phụ âm và với những nhịp điệu của bản năng, tôi nghĩ mình phát minh một ngôn ngữ thi ca một ngày nào đó có thể đạt tới mọi ý nghĩa (...). Tôi viết nên những niềm im lặng, những bóng đêm, tôi ghi ra cái không thể diễn tả được*" (**Một mùa địa ngục**). Ngôn ngữ thơ A. Rimbaud tuy bất tuân quy ước nhưng không bí hiểm, tối nghĩa. Nó có chất men say, ám gợi độc giả bởi vẻ đẹp tinh khiết và làm sáng lên những góc khuất trong tâm hồn thi nhân vốn không thể lý giải bằng ngôn ngữ tường minh, kinh nghiệm.

Trong cuộc cách mạng ngôn ngữ thơ của thi phái tượng trưng, có lẽ S. Mallarmé và P. Valéry là những người xông xáo và táo bạo nhất. Họ dùng cả lý luận lẫn thực tiễn sáng tác buộc mọi người phải nhận thức lại chức năng của ngôn ngữ trong thơ. Ngôn ngữ thơ họ không đơn thuần là phương tiện biểu ý mà nó là bản chất của thơ. S. Mallarmé khẳng định: "Người ta làm thơ không phải với những ý tưởng mà là với những chữ" (dẫn theo Nguyễn Văn Trung) [142, tr.20], còn P. Valéry có một định nghĩa trứ danh: "Thơ là một ngôn ngữ trong ngôn ngữ" (dẫn theo Nguyễn Văn Trung) [142, tr.17]. Vì thế, bổn phận của nhà thơ là sáng tạo ngôn ngữ, bằng ngôn ngữ và cho ngôn ngữ. S. Mallarmé là người đầu tiên thể nghiệm thành công lối thơ - chữ. Thơ ông được kiến tạo trên cơ sở "trò chơi" ngôn ngữ. Ông biến thơ mình thành những câu đố bằng cách "xác lập sự ngự trị thuần túy của ngôn từ", sử dụng những kiểu cấu trúc, từ vựng mơ hồ, bí nhiệm cùng kỹ thuật cắt câu, vắt dòng, đảo ngữ; và biến độc giả thành người

chơi trong cuộc "ú tìm" chữ nghĩa. "Mallarmé đã cố ý làm cho thơ ông tối tăm, bí hiểm; ông đã giấu nghĩa của thơ ông để thiên hạ đi tìm" [124]. Lối viết ấy tuy "khó" trong tiếp nhận nhưng nó đem lại niềm vui sáng tạo cho nhà thơ lẫn người đọc. Điều này khác hẳn phái Thi Sơn: "Những người Parnasse nắm hoàn toàn sự vật mà họ trình bày; do đó họ thiếu cái bí ẩn; họ lấy mất của tinh thần cái niềm vui thi vị rằng chính nó (tức tinh thần) sáng tạo. Nêu tên một sự vật tức là tước bỏ mất $\frac{3}{4}$ sự hưởng thụ bài thơ được đưa ra để đoán dần dần: ám thị (suggérer) sự vật, đó là điều mơ ước" [115, tr.66 - 67]. Chính "ước mơ" này giúp thi nhân trả lại cho chữ sự tự do, chủ động, thực hiện được tham vọng "giết chết thể giới", tẩy trắng cảm xúc và hủy diệt cá tính bằng ngôn từ. Ngôn ngữ thông thường không thể nói được bản chất sự vật, nên S. Mallarmé phải sáng tạo ra những từ ngữ mang tính "tổng thể, xa lạ với ngôn ngữ thông thường" và "giống như thần chú". Trên bước đường nghệ thuật, đôi lúc S. Mallarmé rơi vào tình thế bất lực, nhất là những sáng tác cuối đời, ông đã đẩy thơ vào chỗ "vô tâm tích".

Góp phần hoàn thiện lối thơ - chữ còn có công của P. Valéry. Ông đã mang đến cho thơ Pháp những đứ con tinh thần cũng như những quan niệm nghệ thuật mới mẻ, tiến bộ, đặc biệt là quan niệm về ngôn ngữ thơ. Theo P. Valéry, thơ và văn xuôi tuy cùng lấy ngôn ngữ làm chất liệu nhưng chúng có vai trò khác biệt ở mỗi thể loại. Nếu văn xuôi xem ngôn ngữ chỉ là phương tiện diễn tả ý nghĩa, chỉ thị sự vật nên khi dùng nó, nhà văn chủ yếu quan tâm đến nghĩa (sens), phần biểu thị (signifier) tự vị; thì thơ xem ngôn ngữ là cứu cánh tự tại nên "nhà thơ sẽ phải hoàn toàn tận lực vào việc xây dựng và xác định một ngôn ngữ trong ngôn ngữ" [115, tr.18], nghĩa là nhà thơ phải sáng tạo ra một thứ ngôn ngữ mới và tuyệt đối không coi nó như những kí hiệu thụ động để diễn đạt một nội dung có trước. Nhà thơ cần tập trung khai thác phần "hình dung" (représenter), tính chất đặc biệt của ngôn ngữ: diện mạo, âm lượng, độ vang vọng, sức gợi cảm...; đồng thời, phát huy triệt để vai trò của nhịp điệu, sự hòa âm sao cho "những hòa âm này phải mật thiết gắn liền một cách hầu như bí nhiệm với sự phát sinh ra lời thơ đến nỗi âm thanh và ý nghĩa không thể tách rời nhau được và phải vang dội, quện lấy nhau một cách vô hạn trong trí nhớ" [115, tr.18]. P. Valéry đã tìm thấy "vân chữ" cho thơ mình và gạt hái những mùa bội thu trên cánh đồng chữ nghĩa nhờ vào trí tuệ, sự lao động nghiêm túc. Bài học quý báu mà ông rút ra được từ cuộc đời cầm bút là "một hai câu đầu có thể trời cho, phần còn lại là khổ sai chữ" [28, tr.140]. Ông luôn đòi hỏi nhà thơ cần khổ công, nắm giữ lý trí không cho ngẫu hứng làm mê loạn, dùng trí tuệ để điều khiển thi hứng, biết tìm tòi những gì không thể diễn đạt

thành lời và bỏ qua cách nhìn sự vật, hiện tượng mang tính kinh nghiệm, định kiến khiến cho ngôn ngữ trở nên lộn xộn, sáo mòn.

Giống với thơ S. Mallarmé, thơ P. Valéry cũng thuộc loại "thơ khó", nhưng nói như Xuân Diệu, đó là cái khó "cao ki", có dụng tâm cả về ý tưởng lẫn hình thức, "đấy là cả một chủ nghĩa, cả một lý thuyết, cưỡi cọt hay chế giễu sự "bí hiểm" của hai ông, việc ấy rất dễ làm, và chỉ tỏ ra rằng ta có một trí não tầm thường, nông nổi" [124]. Thi phái tượng trưng đã thể hiện "một ước muốn triết học ghê gớm" - thị hiện thế giới bằng ngôn từ. Việc "chơi với chữ" của các nhà thơ tượng trưng tuyệt nhiên "không phải là một lạc thú vớ vẩn mà là cả một hội hè trí tuệ bởi vì có ngôn ngữ mới, ta có những tri thức mới" [53, tr.50].

Thơ tượng trưng ra đời đã làm thay đổi hệ hình tư duy thơ thể hiện trước hết ở sự nhận thức, thụ hưởng và biểu đạt thế giới. Các nhà thơ tượng trưng chủ trương không phản ánh thế giới "thực tại" mà sáng tạo nên một "thực tại" khác thật hơn dựa trên lối tư duy tương ứng giác quan của một nhà "tiên tri thấu thị. Sau nữa, thi phái tượng trưng còn tìm kiếm cho mình những phương thức thể hiện mới lạ. Họ đồng nhất thơ với nhạc, ngôn ngữ, biểu tượng khiến "nàng thơ" tượng trưng có một dáng vẻ tân kì. Đánh giá về trào lưu thi ca này, các học giả đều thừa nhận thơ tượng trưng mở ra một trang sử mới cho thơ Pháp; đồng thời, có sức ảnh hưởng mạnh mẽ đến nhiều nền thơ trên thế giới.

2.3. Tổng quan khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam hiện đại

2.3.1. Cơ sở hình thành khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam hiện đại

Vào thập niên 20 (thế kỉ XX), khi xã hội và con người Việt Nam đang trong cơn trở dạ lớn lao, đau đớn thì thơ tượng trưng đã đến nước ta. Lúc đầu, nó đi theo bước chân của kẻ xâm lược; nhưng không lâu sau, được "nhập tịch" vào nền thơ Việt. Nguyên cớ nào khiến thơ tượng trưng Pháp có thể bén rễ, rồi đơm hoa kết trái và có một sức sống khá bền bỉ trong khu vườn thơ Việt Nam?

Trước hết là do những tác nhân lịch sử, xã hội; sau khi thực hiện xong công cuộc bình định, thực dân Pháp liền bắt tay vào khai thác thuộc địa một cách ồ ạt dẫn đến việc hình thành các đô thị kiểu mới và làm xuất hiện các tầng lớp cư dân mới (tư sản, tiểu tư sản, công nhân...) có lối sống, nhận thức, thị hiếu thẩm mỹ chẳng những không giống với nông dân mà cả với nho sĩ, thị dân cổ truyền. Họ tạo thành một lực lượng công chúng văn học ngày càng đông đảo, có nhu cầu thưởng thức những món ăn tinh thần khác lạ. Bên cạnh đó, vì cần người phục vụ cho bộ máy hành chính nên chính

quyền thực dân đã đào tạo ra một đội ngũ trí thức "Tây học bản địa". "Khác với lớp con quan được đi đào tạo ở "mẫu quốc" để trở thành những "ông Tây An Nam" và lớp học sinh tiểu học Pháp - Việt khóa đầu được đào tạo vội vàng để ra làm việc cho Pháp, tầng lớp trí thức Tây học bản địa vừa đông về số lượng vừa cao về chất lượng" [137, tr.13]. Họ được học tập trong môi trường giáo dục khoa học, hiện đại. Quan trọng hơn, họ có tinh thần dân tộc sâu sắc, được hun đúc bởi các phong trào yêu nước bấy giờ. Họ trở thành chủ nhân của nền văn hóa đô thị. Tầng lớp này, trong đó có các nhà văn, nhà thơ sớm nhận ra rằng không thể mãi trói mình trong khuôn khổ văn chương Nho giáo, khu vực mà cần phải hướng ra với thế giới. Điều đó đã được hiện thực hóa, một phần nhờ vào sự truyền bá văn hóa Pháp của chính quyền thực dân. Nhằm mục đích cai trị lâu dài, thực dân Pháp đã cho thi hành các chính sách văn hóa nô dịch. Một mặt, nó làm cho văn hóa Việt Nam xuất hiện những đặc điểm không thuần nhất, lai căng, đa tạp; nhưng mặt khác, nó mang lại nguồn sinh khí mới, giúp tầng lớp trí thức "Tây học bản địa" có cơ hội tiếp cận những tinh hoa văn hóa, văn học Pháp. Trên cơ sở đó, họ đối chứng với nền văn học nước nhà và thấy rõ sự trì trệ, lạc hậu. Yêu cầu đổi mới văn học dân tộc nói chung, thơ ca nói riêng càng trở nên cấp thiết, là điều kiện tiên quyết, sống còn. Song đổi mới bằng cách nào? Ngoài việc phát huy các giá trị truyền thống, sức mạnh nội sinh, các nhà thơ đã chủ động tiếp nhận các yếu tố ngoại nhập. Thay vì tìm đến văn học Trung Hoa như trước đây, họ chọn con đường "hướng tâm" vào văn học phương Tây, cụ thể là Pháp. Sự lựa chọn ấy đã góp phần làm nên cuộc hôn phối tự nguyện, lâu bền giữa thơ hiện đại Việt Nam và thơ tượng trưng Pháp.

Nếu dừng lại ở nguyên cớ trên xem chừng chưa đủ. Để một trào lưu, khuynh hướng văn học ngoại lai sinh tồn được trên mảnh đất văn chương khác thì nó phải thích ứng, phù hợp địa văn hóa của vùng đó. Thơ tượng trưng có thể "nhập tịch" vào nước ta và duy trì sức ảnh hưởng mạnh mẽ, lâu bền hơn một số thi pháp khác là vì nó có những điểm tương đồng với thơ Việt trong quan niệm về tính nhất thể của vũ trụ/ thế giới cũng như quan niệm thơ. Các thi sĩ tượng trưng cho rằng vũ trụ là một thể thống nhất, tương giao, bí ẩn; giữa nó và con người, vạn vật có những mối liên hệ siêu việt, huyền vi. Điều này vốn không xa lạ với người phương Đông nói chung, người Việt Nam nói riêng. Từ xưa, ông cha ta đã coi vũ trụ là một chỉnh thể toàn vẹn gồm trời - đất - người; trong đó, con người là tiểu vũ trụ của cái đại vũ trụ ấy, và giữa trời - đất - người có sự gắn bó hữu cơ, đều nằm trong một mạng lưới quan hệ thâm nhập, chi phối lẫn nhau. Nói cách khác, trong ý niệm người xưa, "thiên nhân hợp nhất", "thiên

địa vạn vật nhất thể"; ngay cả đời sống tinh thần của con người và các vật thể tự nhiên của thế giới cũng có những tương hợp thâm kín, vi diệu. Không chỉ thế, thơ tượng trưng còn gặp gỡ thơ Việt ở chỗ rất đề cao tính nhạc và tính hàm xúc, khơi gợi của thơ. Nếu các nhà thơ tượng trưng tuyên bố "*âm nhạc trước mọi điều*", "*âm nhạc nữa và mãi mãi*" thì các nhà thơ trung đại Việt Nam có hẳn một định đề "thi trung hữu nhạc"; và không phải ngẫu nhiên có thuật ngữ "thơ ca", vì "thơ" gắn với "ca" từ trong nguyên khởi: "Nguồn gốc của thơ xuất phát từ ca từ, nguồn gốc của ca từ xuất phát từ thơ, đó là nguyên ủy, hỗ tương của chúng" [66, tr.34].

Các nhà thơ tượng trưng trên hành trình sáng tạo của mình muốn vượt qua phái Thi sơn quá câu nệ hình thức, nặng tinh thần thực chứng và phái lãng mạn đôi khi dễ dãi như "một kĩ nữ, ai ve vãn cũng được" đã khiến họ lựa chọn một lối viết mà vô hình chung gần với thi học Á Đông - thơ phải hàm nghĩa sâu xa, ám thị, kiệm lời, "ngôn bất tận ý". Nói như các tác giả Xuân Thu: "Thơ Pháp nhờ dòng "tượng trưng" đã gặp thơ Á Đông ở chỗ uẩn súc, huyền ảo" [152]. Những gặp gỡ ngẫu nhiên ấy tạo điều kiện cho thơ tượng trưng cắm rễ sâu vào địa hạt thi ca nước ta, và tìm thấy sự cộng cảm của không ít nhà thơ hiện đại Việt Nam.

Giải thích cho cuộc hội ngộ này còn có thể viện dẫn thêm một lý do nữa là sự gần gũi ở lối tư duy. Thi phái tượng trưng nhận thức thế giới không phải bằng tư duy phân tích mà bằng tư duy tổng hợp. Lối tư duy ấy là thế mạnh của người phương Đông nói chung, người Việt nói riêng. Vốn thuộc loại hình văn hóa gốc nông nghiệp, từ xưa, ông cha ta sống chủ yếu nhờ nghề nông, cụ thể là trồng trọt lúa nước. Công việc này phụ thuộc rất nhiều vào môi trường thiên nhiên. Người Việt luôn có ý thức tôn trọng và mong muốn sống giao hòa với vạn vật cỏ cây, và trong nhận thức, "hình thành lối tư duy tổng hợp. Tổng hợp kéo theo biện chứng - cái mà người nông nghiệp quan tâm không phải là yếu tố riêng rẽ, mà là những mối quan hệ qua lại giữa chúng. Tổng hợp là bao quát mọi yếu tố, còn biện chứng là chú trọng đến các mối quan hệ giữa chúng" [133, tr.22]. Trong thi ca Việt Nam, đặc biệt là thơ trung đại, lối tư duy tổng hợp thể hiện khá rõ. Các nhà thơ với cái nhìn khái quát, biện chứng đã khám phá ra mối tương giao vi diệu giữa con người với thiên nhiên, "vật ngã đồng nhất". Con người thấy mình trong thiên nhiên, cùng suy nghĩ vũ trụ có trong ta và ta có trong vũ trụ. Những lúc bất đắc chí, cô đơn, đau khổ, con người lại tìm về thiên nhiên, vũ trụ như tìm về nguồn cội, gặp lại bạn tâm giao: "*Núi láng giềng, chim bầu bạn/ Mây khách khứa, nguyệt anh tam*" (*Thuật hứng* bài số 19 - Nguyễn Trãi). Thiên nhiên, ngoại giới trở thành điểm

tự tinh thần. Thi nhân mượn nó để thể hiện mình và dùng những hình ảnh có tính chất tượng trưng để diễn đạt chân lý. Ý nghĩa trong thơ thường không nằm ở sự vật được nói đến, nó chỉ là cái cớ giúp thi nhân gửi gắm những thông điệp rộng hơn và sâu hơn. Thơ tượng trưng cũng có đặc điểm tương tự như vậy.

Thơ tượng trưng du nhập vào Việt Nam qua con đường cưỡng bức văn hóa. Tuy nhiên, nhờ bản lĩnh, trí tuệ và lòng tự tôn dân tộc, tầng lớp trí thức "Tây học bản địa" đã biết biến rủi thành may, biết chọn lọc trong thứ "văn hóa thuộc địa" những tinh hoa để tiếp thu. Thơ tượng trưng là một trong những tinh hoa đó. Các nhà thơ hiện đại Việt Nam không chỉ phát hiện ra cái hay, cái đẹp, cái độc đáo của thi pháp này, họ còn tìm thấy nó có những điểm tương đồng với nền thơ dân tộc. Vì thế, thơ tượng trưng nhanh chóng chiếm được tình cảm của không ít thi nhân Việt, làm nên một cuộc hội ngộ mang tính lịch sử.

2.3.2. Sự vận động của khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam hiện đại

So với nhiều quốc gia khác, thơ tượng trưng đến Việt Nam khá muộn nhưng bù lại nó có một sức sống khá bền bỉ. Năm 1917, lần đầu tiên trên tạp chí Nam Phong (số 6), Phạm Quỳnh có lời giới thiệu C. Baudelaire với độc giả Việt Nam nhằm mục đích kêu gọi mọi người học tập thi gia này để cách tân nền thơ dân tộc. Bởi theo ông, C. Baudelaire là "bậc thiên tài" và *Những bông hoa Ác* là một tuyệt tác: "Túng sử bình sinh chỉ để lại một tập thơ ấy cũng đủ hưởng vinh dự đời đời. Tập thơ ấy như luyện như đúc không biết bao nhiêu tư tưởng kì lạ, phản chiếu cho chúng ta những chôn thâm sơn cùng cốc trong chân thân mộng cảnh của người đời" [110, tr. 382]. "Các nhà thơ cần bắt chước mà gây lấy những mối cảm hứng mới mẻ để thay vào mấy cái xáo cũ xưa nay, thì thơ Nôm mới có cơ tấn tới được" [110, tr. 381]. Tiếc rằng, lời hiệu triệu đó không được đáp trả. Nói đúng hơn, các thi sĩ bấy giờ chưa hội đủ điều kiện, tâm thế tiếp nhận thơ Baudelaire.

Thơ tượng trưng bắt đầu bén rễ vào nền thơ Việt từ phong trào Thơ mới. Trong chặng đầu (1932 - 1935), nó đang ở dạng "phôi thai", chưa hình thành một khuynh hướng. Thi thoảng, người ta mới nghe trong thơ Lưu Trọng Lư ngân lên vài giai điệu du dương, mơ màng giống thơ Verlaine ("*Em không nghe mùa thu/ Dưới trăng mờ thôn thức ?/ Em không nghe rạo rục/ Hình ảnh kẻ chinh phu/ Trong lòng người cô phụ?*" - **Tiếng thu**), hay nhận ra Thé Lữ chớm mang nỗi "chán chường" (spléen), truy lạc, muôn tìm quên trong "thú đau thương" như Baudelaire ("*Lòng đã tắt không còn tin tưởng nữa/ Thì quên đi ! Quên hết để say sưa/ Để mê ly trong thú ái ân hò/ Để trốn*

tránh những ngày giờ trống trải" - **Truy lục**). Nói chung, Thơ mới chặng này vẫn thuộc dòng lãng mạn. Sang chặng thứ hai (1936 - 1939), khi ảnh hưởng của văn chương Pháp "thấm thía thêm một tầng nữa", thì trường phái tượng trưng được người ta ưa chuộng hơn cả, tạo nên một khuynh hướng thi ca. Trong các nhà Thơ mới, Xuân Diệu là người đầu tiên có ý thức tiếp thu trường phái này, nhất là C. Baudelaire. Xuân Diệu thừa nhận chính cha đẻ *Ác hoa* đã giúp ông "đi toàn vẹn vào tính chất hiện đại của thơ". Xuân Diệu học được ở C. Baudelaire "một nghệ thuật tinh vi" để diễn đạt nguồn cảm xúc trữ tình lãng mạn của mình. Nhiều tác phẩm nổi tiếng của ông như: *Trăng, Nhị hồ, Đây mùa thu tới, Huyền diệu, Vội vàng, Nguyệt cầm, Buồn trăng, Thơ duyên...* đều có sự kết hợp nhuần nhị giữa lãng mạn và tượng trưng, trong đó tiêu biểu nhất là *Huyền diệu*. Thi sĩ đã mượn câu thơ nổi tiếng của C. Baudelaire ("*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*") làm đề từ cho bài thơ của mình. Lối tư duy tương hợp, "thức nhọn giác quan" cho phép nhà thơ đi mãi vào cõi vô hình, khám phá ra mọi góc khuất của tâm hồn và làm tỏ lộ một thế giới tương giao màu nhiệm: "*Này lắng nghe em khúc nhạc thom (...)/ Hãy tự buông cho khúc nhạc hường/ Dẫn vào thế giới của Du Dương/ Ngừng hơi thở lại, xem trong ấy/ Hiện hiện hoa và phảng phất hương*" (*Huyền diệu* - Xuân Diệu).

Sau Xuân Diệu, Huy Cận cũng tìm đến với C. Baudelaire. Song, ông không quan tâm nhiều tới phép tương ứng giác quan. Điểm tâm đắc nhất của tác giả *Lửa thiêng* ở thuyết "tương ứng" là quan niệm về tính thống nhất sâu xa và huyền bí của vũ trụ. Thơ Huy Cận luôn hiện diện hình tượng một thi sĩ mang khát vọng "đăng cao" như một lý tưởng thâm mỹ, để cái tôi cá nhân (tiểu ngã) giao hòa vào vũ trụ vô bờ (đại ngã): "*Chàng Huy Cận khi xưa hay sầu lắm/ Gió trăng ơi ! nay còn nhớ người chăng ? Hơn một lần chàng đã gửi cho trăng/ Nỗi hiu quạnh của hồn buồn vô cớ*" (*Mai sau*). Huy Cận còn chịu ảnh hưởng P. Verlaine. Một số bài thơ của ông (*Buồn đêm mưa, Nhạc sầu, Ngậm ngùi...*) là những bản hòa tấu của trái tim, vang ngân muôn giai điệu, kết liên từ tâm linh người nghệ sĩ đến đáy sâu của tạo vật thiên nhiên. Dầu vậy, Huy Cận và Xuân Diệu vẫn chưa rũ bỏ được lối xiêm y lãng mạn để khoác vào trang phục tượng trưng. Hay nói như Đỗ Lai Thúy: "Xuân Diệu, và nhất là Huy Cận, là dòng lãng mạn được cườm vào yếu tố tượng trưng" [137, tr.215].

Với Trường thơ Loạn, vấn đề tiếp nhận thơ tượng trưng đã có sự chuyển biến đáng kể. Các nhà thơ Loạn chịu ảnh hưởng khá rõ thi phái này, song không phải ai cũng thừa nhận điều đó. Trong các phát ngôn của mình, Hàn Mặc Tử phủ nhận bị

Baudelaire "ám ảnh". Song "không thể không thấy **Thơ Điên** có dây mơ rễ má với **Hoa Ác**. Bởi hướng thơ của tác giả **Hoa Ác** tuy vẫn được coi là đi tìm Cái Đẹp trong cái Ác, nhưng suy cho cùng nó vẫn là bông hoa mọc lên từ cái gốc Đau thương" [117, tr.33]. Ngược lại Hàn Mặc Tử, Bích Khê đồng dạng tuyên bố hướng đi của thơ ông là "thuần túy và tượng trưng". Chính việc chủ động tìm về cội rễ thi ca "thuần túy" của "lời ca", "điệu nhạc" nguyên sơ, "man dại" và tận hưởng nguồn dưỡng chất "xuân tượng trưng" đã giúp thơ Bích Khê có một sức sống, diện mạo mới. Có thể nói, Trường thơ Loạn đã đi vào quỹ đạo thơ tượng trưng. Họ đã tiếp biến gần như toàn bộ quan niệm mỹ học, thi học của trường phái này: Tư lối mỹ hóa cái Ác của C. Baudelaire đến chủ thuyết "tiên tri thấu thị", "tôi là một người khác" của A. Rimbaud; từ thuyết "tương ứng cảm quan" của ông tổ tượng trưng đến khai thác tính nhạc cho thơ của P. Verlaine; từ việc sáng tạo biểu tượng của cha đẻ Ác hoa đến cuộc nổi loạn ngôn từ của S. Mallarmé, P. Valéry. Vì thế thơ họ - tiêu biểu là **Đau thương** (Hàn Mặc Tử) và **Tinh huyết** (Bích Khê) - đã tạo ra một bước ngoặt lớn cho thơ, đồng thời góp phần định hướng nghệ thuật cho lớp thi sĩ kế tiếp. Không phải không có lý khi Minh Huy gọi Hàn Mặc Tử và Bích Khê là "hai nhà lý thuyết của khuynh hướng thơ tượng trưng thời tiền chiến" [63, tr. 122].

Đến chặng thứ ba (1940 - 1945), thơ tượng trưng đã giữ thế thượng phong, và chiếm trọn tình cảm của nhiều nhà Thơ mới. Bởi họ hiểu rằng, muốn đẩy nhanh quá trình hiện đại hóa thơ ca dân tộc chỉ có thể đi trên con đường tượng trưng chủ nghĩa. Họ ra sức học tập C. Baudelaire, P. Verlaine, A. Rimbaud, S. Mallarmé, P. Valéry; thành lập các tổ chức và ra tuyên ngôn tượng trưng. Năm 1942, nhóm Xuân Thu ra đời và cho xuất bản giai phẩm Xuân Thu Nhã Tập (bao gồm cả thơ ca, nhạc họa và một bài khảo luận). Những suy nghĩ và thể nghiệm trong giai phẩm này đã cho thấy sự ảnh hưởng rõ nét trường phái tượng trưng. Đặc biệt, những tuyệt phẩm của Đoàn Phú Tứ (**Màu thời gian**), Nguyễn Xuân Sanh (**Buồn xưa**), Phạm Văn Hạnh (**Người có nghe**) là sự nén chặt của chất tượng trưng thâm hậu bằng ngôn từ đạo học phương Đông. Các tác giả Xuân Thu muốn "ngăn cái họa mất gốc" nên đã tìm trong thi phái tượng trưng "một căn cước dân tộc, hay căn cước phương Đông, bằng cả lý luận lẫn sáng tác" và "những vấn đề mà Xuân Thu Nhã Tập đặt ra hình như thơ Việt Nam hôm nay còn đang tiếp tục trả lời" [137, tr.248].

Bên cạnh Xuân Thu còn có Dạ Đài. Tuy nhóm này xuất hiện khá muộn và chỉ ra một số báo vào ngày 16/11/1946, nhưng thực chất các nhà thơ trong nhóm (Đình

Hùng, Trần Dần, Vũ Hoàng Địch, Trần Mai Châu, Nguyễn Văn Tậu) đã sáng tác từ trước, gắn với phong trào Thơ mới. Ngoài thực tiễn sáng tác in đậm dấu ấn thi học tượng trưng, Dạ Đài có hẳn một bản tuyên ngôn, chứng tỏ họ có ý thức lập nên thi phái với đường lối sáng tạo riêng, kết hợp giữa truyền thống và hiện đại, phương Đông và phương Tây. Họ "sẽ nối lại nghiệp dĩ của một C. Baudelaire, tâm sự của một Nguyễn Du, sự nổi loạn và ra đi của một A. Rimbaud, nỗi cô đơn của những nhà thơ lãng mạn" [135, tr.1234]. Tuy nhiên, ước vọng của Dạ Đài lẫn Xuân Thu không thể thực thi thấu triệt bởi từ quan niệm đến thực hành nghệ thuật luôn có một khoảng cách mà không phải "hành nhân" nào cũng tìm được "hột gia nông". Khi những nhóm này xuất hiện, lịch sử - xã hội Việt Nam đang chuyển động sang một hướng khác. Cách mạng tháng Tám thành công, nước nhà độc lập, rồi lại bước vào kháng chiến chống Pháp (1946 - 1954). Cuộc sống đổi thay, văn chương theo đó cũng thay đổi, hướng đến phục vụ cách mạng, kháng chiến và quảng đại quần chúng nhân dân. Lối thơ trí tuệ cao cấp, không cần hiểu, "chỉ cần có những phút mà Im lặng rung lên" dường như không phù hợp thời. Đúng như Minh Huy nhận xét: "trong suốt chín năm chiến tranh, thi ca tượng trưng cơ hồ bị bóp nghẹt vì mọi cuộc chiến tranh đều phản lại tinh thần thi ca thuần túy" [63, tr.135]. Nó đành rơi vào tình trạng "ngủ đông".

Sự bùng nổ của thơ tượng trưng bắt đầu từ sau hiệp định Genève. Việt Nam bị chia cắt làm hai, miền Bắc được giải phóng. Sống trong không khí hòa bình, các thi sĩ có điều kiện nhìn lại chính mình, nhìn lại quá khứ, nhìn vào thực tại, nuôi ước mơ kiếm tìm một hướng đi mới cho thơ. Trong cuộc kiếm tìm ấy, các nhà thơ Lê Đạt, Trần Dần, Đặng Đình Hưng, Hoàng Cầm... đã có cuộc hội ngộ với thi phái tượng trưng ở cấp độ "đối thoại" chuyên sâu. Song vì nhiều lý do khác nhau những tác phẩm của họ không phổ biến rộng rãi tới tay độc giả đương thời (gần đây mới được xuất bản). Nhìn chung, thơ miền Bắc (1954 - 1975) chịu ảnh hưởng chủ yếu dòng thơ ca yêu nước truyền thống dân tộc và thơ ca cách mạng thế giới, tiêu biểu là Liên Xô và Trung Quốc. Trong khi đó, ở miền Nam, các nhà thơ xứ này (kể cả những nhà thơ mới di cư vào Nam như Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, Đoàn Thêm, Thanh Tâm Tuyền...) có cơ hội tiếp xúc trực tiếp nhiều trường phái văn học hiện đại phương Tây và Mỹ (tượng trưng, biểu hiện, đa đa, siêu thực, hiện sinh) khiến thơ họ không thuần chất. Thi giới nghệ thuật của Quách Thoại (*Giữa lòng cuộc đời*), Cung Trầm Tưởng (*Tình ca*), Lý Quốc Sinh (*Độc hành ca*), Đoàn Thêm (*Hòa âm, Vườn mây, Nhạc đế*) có gam màu chủ đạo là tượng trưng song không cùng tông độ. Quách Thoại muốn sắm vai một

lý thuyết gia tượng trưng nên đi theo con đường của C. Baudelaire. Ông biến thơ mình thành những bản "hợp tấu" của sắc - thanh - hương: "*Ái tình giao tay làm khối lượng/ Nghệ thuật nằm trong kiến trúc/ Phảng phất lời lẽ một làn hương/ Tâm linh bỗng nhiên thành vũ trụ vô lường/ Thực tại bao trùm bởi ảo tưởng/ Đâu biết màu xanh hay chính ấy âm thanh*" (**Hợp tấu**). Cung Trầm Tưởng chỉ lặng lẽ sáng tạo ra những bản giao hưởng tâm hồn. Thơ ông chính là thứ thơ - nhạc của P. Verlaine. Nhà thơ biết khai thác lợi thế của ngôn ngữ tiếng Việt - một ngôn ngữ giàu nhạc tính nhất thế giới - đến mức tinh luyện: "*Mùa thu Paris/ Trời buốt ra đi/ Hẹn em quán nhỏ/ Rung rung rượu đổ tràn ly (...)/ Mùa thu Paris/ Tràn dâng đôi mi/ Người em gác trọ/ Sang anh, gót nhỏ thềm thì*" (**Mùa thu Paris**). Lý Quốc Sinh cũng tiếp nhận một số đặc điểm thi học tượng trưng, nhất là lối tư duy tương hợp: "*Giòng xanh tóc đỏ rào vai/ Áp e ánh mắt, mi dài gọn rung*" (**Vô đề**). Riêng Đoàn Thêm, dù không nhận mình là nhà thơ chuyên nghiệp - ông là chính trị gia, chỉ tìm tới thơ vào lúc nhàn rỗi - nhưng thơ ông có những thể nghiệm mới mẻ và tỏ rõ khuynh hướng tượng trưng. Thi sĩ học được ở tác giả **Ác hoa** lối tư duy tương hợp giác quan, ở P. Verlaine quan niệm "âm nhạc trước hết", và ở S. Mallarmé thứ ngôn ngữ "bùa chú": "*Nửa giấc đời khuya lay bóng sử/ Tắt mơ buông ý lặng giờ xanh/ Đêm nay hương ngát, đồng ngân điệu/ Nghĩa sống rung mây nở mộng lành*" (**Chung linh**). Bên cạnh các tác giả ấy, những nhà thơ như Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, Bùi Giáng, Thanh Tâm Tuyền, Xuân Phụng... chọn cách kết hợp thơ tượng trưng với những trường phái khác, rồi cho ra đời những đứa "con lai" mang hai dòng máu tượng trưng - lãng mạn (**Hương lúa, Tình quê, Tiếng gọi mẹ...** của Vũ Hoàng Chương; **Hoài Niệm, Gặp em huyền diệu, Liên Tưởng, Buồn Á đông xưa...** của Đinh Hùng), tượng trưng - siêu thực (**Đá lạnh, Chiêm bao, Cỏ hoa hồn du mục, Xuân xanh...** của Bùi Giáng), tượng trưng - hiện sinh (**Đêm, Bài thơ của tháng giêng, Cỏ...** của Thanh Tâm Tuyền; **Đà Giang hoa dạ nguyệt** của Xuân Phụng). Thơ tượng trưng ở miền Nam được "đánh thức" sau chín năm im hơi lặng tiếng. Nó không đạt tới đỉnh cao và sản sinh ra những thi sĩ tượng trưng tên tuổi như trước đây. Song không thể bác bỏ, khuynh hướng tượng trưng giai đoạn này có thêm những màu sắc mới, làm phong phú cho nền thơ dân tộc.

Sau khi hồi sinh trên mảnh đất phương Nam, thơ tượng trưng lại rơi vào "cái chết lâm sàng" trong một thời gian dài (từ 1975 đến đầu thập niên 90) do "áp lực của "chủ âm" hiện thực xã hội chủ nghĩa". Phải đợi tới lúc Việt Nam tham nhập tiến trình toàn cầu hóa và xây dựng nền kinh tế thị trường, văn học trở về quy luật vận động bình

thường, thơ tượng trưng theo đó sống lại với một tinh thần mới. Thơ "bao năm hát giọng cao, giờ anh hát giọng trầm" (Chế Lan Viên) và những thi sĩ chọn "giọng trầm" ấy không ai khác hơn là những người có ý hướng cách tân thơ từ trước 1975 như Hoàng Cầm (*Về Kinh Bắc, Mưa Thuận Thành*), Lê Đạt (*Bóng chữ, Ngó lời...*), Trần Dần (*Mùa sạch, Cổng tỉnh*), Đặng Đình Hưng (*Bến lạ, Ô mai*), Dương Tường (*Đàn, Thơ Dương Tường, Meaculpa và những bài khác, 36 bài tình* - in chung với Lê Đạt), và một số cây bút mới góp mặt như: Hoàng Hưng (*Ngựa biển, Người đi tìm mặt*), Nguyễn Quang Thiều (*Sự mất ngủ của lửa, Những người đàn bà gánh nước sông, Nhịp điệu châu thổ mới, Bài ca những con chim đêm, Cây ánh sáng*)...

Các nhà thơ "dòng chữ" (Lê Đạt, Trần Dần, Dương Tường, Hoàng Hưng, Đặng Đình Hưng) tìm tới một lối thơ từng bị coi là "nghịch âm": Thơ - chữ. Họ muốn đưa thơ trở về bản thể của nó, "đồng nhất thơ với chữ" (Trần Dần). Việc làm thơ, trước hết là sáng tạo chữ nghĩa, mà chữ của thơ vốn đặc biệt, thoát khỏi chức năng kí hiệu, biểu nghĩa. Theo Lê Đạt "nhà thơ làm chữ chủ yếu không phải ở "nghĩa tiêu dùng", nghĩa tự vị của nó mà ở diện mạo, âm lượng, độ vang vọng, sức gợi cảm của chữ trong tương quan hữu cơ với câu thơ, bài thơ" [28, tr.116]. Ông quả quyết "đọc thơ tôi, đừng cố tìm cách hiểu nghĩa". Nhóm "dòng chữ" đã tiếp nhận quan niệm thơ chỉ gợi không tả, thơ mãi mãi là một câu đố của Mallarmé, và rất tâm đắc cách "làm chữ" của Valéry: "Một hai câu đầu có thể trời cho, phần còn lại là khổ sai chữ". Các tác giả "dòng chữ" đã chứng thực mình là những "kẻ phụ chữ". Họ phải "một nắng hai sương, làm lụi, lực điền trên cánh đồng giấy, đôi bát mồ hôi lấy từng hạt chữ" [28, tr.118]. Chỉ có chữ mới đánh giá chân xác tài năng của nhà thơ, "chữ bầu lên nhà thơ" (Edmond Jabes).

Thơ Lê Đạt, Trần Dần, Dương Tường, Hoàng Hưng, Đặng Đình Hưng không chỉ thay đổi ở lối viết mà còn làm thay đổi cách đọc của chủ thể tiếp nhận. Tìm đến với *Bóng chữ, Mùa sạch, Cổng tỉnh, 36 bài tình, Bến lạ, Ngựa biển*..., độc giả chẳng bận tâm gì ngoài chữ. Chữ của họ hàm chứa tư tưởng, thâm mỹ: "Em về trắng đầy cong khung nhớ/ Mưa mấy mùa/ mây mấy độ thu" (*Bóng chữ* - Lê Đạt), "Giàn trầu già khua những át cơ rơi" (*Át cơ* - Lê Đạt). Ngôn ngữ thơ "dòng chữ" đậm chất biểu cảm, được gia công, chọn lọc kỹ lưỡng, với sự kết hợp mới lạ, liên tưởng bất ngờ và đập mạnh vào người đọc bằng võ âm thanh từ đó tạo nghĩa: "Xanh em/ xanh mấy xanh mùa/ xanh anh/ anh mấy em mùa/ hương em/ hương mấy em mùa/ mùa hương/ Mùa hương đi tóc xanh/ mắt xanh/ tình xanh/ đi nơi xanh/ rừng xanh/ tìm xanh/ tìm anh" (*Ô mai* - Đặng Đình Hưng). Có thể nói, đến các nhà thơ "dòng chữ", những ước mơ cách

tân ngôn ngữ còn dang dở của nhóm Xuân Thu, Dạ Đài đã được hoàn kết. "Dòng chữ" có một quan niệm ngôn ngữ thơ thực sự cấp tiến và họ sáng tạo ra nhiều tập thơ - chữ đủ sức chứng minh cho lý thuyết của mình.

Không dừng lại ở việc tiếp nhận lối thơ - chữ của S. Mallarmé và P. Valéry, các nhà thơ còn đi sâu khám phá những vùng mờ vô thức, tâm linh, hư ảo. Thám mã thi giới nghệ thuật Hoàng Cầm, bạn đọc sẽ chìm vào giấc mơ dài về một làng quê "*bên kia Sông Đuống*", nơi có những mối tình như mộng, những hội hè đình đám, đền chùa miếu mạo, hoa lá cỏ cây và cả con người đời thường lẫn huyền thoại. Tất cả hiện ra trong một không gian hư thực, mơ màng. Đặc biệt *Về Kinh Bắc*, thi nhân từ bỏ thực tại đi vào cõi mơ. Nó là kết quả của những khát khao không thỏa, những hoài niệm tuổi thơ, những ẩn ức dục tình, rồi thăng hoa thành nghệ thuật, kết tinh trong những biểu tượng thẩm mỹ và giai điệu thơ. Hình ảnh và nhạc điệu thơ Hoàng Cầm hòa quyện vào nhau trong một trạng thái tinh thần vi diệu: "*Váy Đình Bàng buông chùng cửa võng/ Chị thần thơ đi tìm/ Đồng chiều/ Cuồng rạ/ Chị bảo/ Đưa nào tìm được lá Diêu bông/ Từ nay ta gọi là chồng*" (*Lá Diêu bông*).

Thơ tượng trưng không nhìn và miêu tả thế giới như nó vốn có mà sáng tạo nên một thế giới khác thực hơn cuộc đời thực. Thơ Nguyễn Quang Thiều là thế giới ấy. Ông "không quá lệ thuộc cái ngoài ta mà chú trọng trình bày cái trong ta" [38, tr.13], làm sáng lên một vũ trụ tinh thần huyền nhiệm nằm sâu trong tiềm thức nhà thơ. Nhiều thi tập của Nguyễn Quang Thiều là sự giải mã một cái tôi khác trong quan hệ với chính nó khiến "TÔI là một kẻ khác". Sáng tác theo hướng này đồng nghĩa với việc gạt bỏ ý thức, cảm tính ra khỏi thơ ca chỉ còn giữ lại ấn tượng, trực giác, giấc mơ. Chính sự phân thân của chủ thể trữ tình, sự mặc khải thần diệu đã giúp Nguyễn Quang Thiều có cái nhìn đa diện về thế giới, khám phá ra những bí ẩn của lòng người. Đúng như Nguyễn Đăng Điệp nhận xét: "Miêu tả những trạng thái khác nhau của đời sống trong dòng suy tưởng và những giấc mơ bất tận là một tìm kiếm mang tính hiện đại của Nguyễn Quang Thiều" [38, tr.25].

Đi tìm những cái tôi khác trong tôi còn có Đặng Đình Hưng, Hoàng Hưng..., những nhà thơ của nỗi cô độc, tuyệt vọng. Đặng Đình Hưng nhìn thấy quanh mình chỉ toàn "bên lạ", thậm chí có cảm giác lạ với chính mình. Nhà thơ tự nhốt bản thân trong một không gian hoàn toàn tách biệt với thế giới bên ngoài mà ông gọi là "siêu hàm" để chỉ sống với thơ, với mình và những chiêm nghiệm suy: "*Tôi hề biết/ kể cả quả mít nứt/ Tôi đã tìm sau cái gương/ cũng không có gì hết/ Tôi đã tiếp đau thương những nhỏ nhỏ*

thường thường/ Đã húp ra đi từng bát nhạt nhạt mềm mềm/ và rất ngon" (Bến lạ). Còn Hoàng Hưng, trước cái mênh mông, bất tận của đất trời, cái khổ nhục, đốn đau của kiếp người, thi nhân không thôi tra vấn về một vấn đề mang tính triết học: Ta là ai? từ đâu đến? rồi đi về đâu? Song chẳng có lời đáp trả đến cả Chúa trời cũng lặng im như không có Chúa ("*Không có Chúa cho người xưng tội/ Chỉ chờ xem trừng phạt lúc nào?" - Định Mệnh*). Nhà thơ đành chọn giải pháp "*sống chỉ còn như một thói quen" (Mưa đêm)*, gửi vào thơ những ưu tư, bất hạnh đời mình bằng lối "thơ vụn hiện". Thơ của các tác giả "dòng chữ", Hoàng Cầm, Nguyễn Quang Thiều... không dừng lại ở lối thi học tượng trưng mà đã chạm tới bờ siêu thực.

Từ khi "nhập tịch" vào nước ta đến nay, thơ tượng trưng đã trải qua không ít thăng trầm. Tuy nhiên, nhờ tính chất hiện đại và những điểm tương đồng với truyền thống thi học dân tộc nên thơ tượng trưng được nhiều thế hệ thi sĩ Việt Nam chủ động tiếp thu, tạo thành một khuynh hướng thi ca. Qua mỗi giai đoạn, ở mỗi nhà thơ, khuynh hướng này mang những màu sắc, mức độ khác nhau do sự chi phối của địa văn hóa thời đại và khả năng chuyển hóa của mỗi người. Song nhìn chung, thơ tượng trưng đã được tiếp biến một cách nhuần nhị, không đơn điệu một chiều. Điều đó không chỉ góp phần làm cho thơ Việt tiến nhanh trên con đường hiện đại hóa mà còn tạo ra những phong cách nghệ thuật độc đáo.

Thơ tượng trưng ra đời ở Pháp trong một giai đoạn lịch sử đầy tao loạn mà hiển vinh. Chưa bao giờ người ta thấy nước Pháp bị khuynh đảo, tàn phá ghê gớm bởi những cơn cuồng phong chính trị như thời đoạn này. Tuy nhiên, điều đó không thể hủy diệt được ý chí, tinh thần sáng tạo và khát vọng tự do của người dân Gô Loa; trái lại, còn làm bật nảy những trí tuệ siêu việt. Có thể nói, thế kỉ XIX ở Pháp là thế kỉ của những phát kiến khoa học vĩ đại, của những cuộc cách mạng nghệ thuật. Riêng lĩnh vực văn học, thế kỉ này đã chứng kiến sự nở rộ của các trào lưu, trường phái văn học lớn như lãng mạn, hiện thực, tượng trưng, tự nhiên..., làm thay đổi hoàn toàn diện mạo văn chương Pháp. Trong đó, trường phái tượng trưng nắm giữ sứ mệnh lịch sử lớn lao, mở ra thời kì hiện đại cho văn học. Có được thành quả ấy, thi phái tượng trưng từng gánh chịu bao búa rìu dư luận, thậm chí còn bị kẻ cầm quyền kết án vi phạm thuần phong mỹ tục. Mặc dù vậy, các thi sĩ tượng trưng vẫn không hề nao núng mà luôn tìm cách vượt qua mọi rào cản, nhất là rào cản tư duy nghệ thuật; cụ thể, họ muốn bứt phá khỏi hệ hình thi pháp của thơ lãng mạn, Thi son đang thịnh hành bấy giờ. Chính động

lực này đã giúp các thi sĩ tượng trưng chinh phục thành công những đỉnh cao mới cho thơ. Họ không chỉ mang vào thơ một quan niệm thẩm mỹ độc đáo khi ngợi ca cả cái Ác, ghê rợn, phi luân; mà còn sáng tạo nên một hệ thống thi học mới lạ. Họ đi sâu khám phá những bí ẩn của thế giới bằng sự thấu thị, tương hợp các giác quan; đồng thời, gắn liền thơ với nhạc, biểu tượng, ngôn ngữ khiến cho nàng thơ của họ mang dáng vẻ rất tân kì. Có thể nói, thơ tượng trưng - đặc biệt là thơ C. Baudelaire, P. Verlaine, A. Rimbaud, S. Mallarmé, P. Valéry - đã tạo ra một lực hấp dẫn thu hút nhiều thế hệ thi sĩ trên khắp năm châu. Các nhà thơ Việt Nam cũng không ngoại lệ. Từ khi du nhập vào nước ta đến nay, thơ tượng trưng đã chiếm được tình cảm của không ít thi nhân, một phần là do tính chất hiện đại của nó, phần khác là do người ta nhận ra ở thơ tượng trưng có những nét gần gũi với truyền thống thi ca dân tộc/ phương Đông. Có lẽ, vì lợi thế ấy nên thơ tượng trưng được yêu thích và duy trì sức ảnh hưởng lâu bền hơn một số thi phái khác; đồng thời, nó trở thành một chi lưu trong nền thơ hiện đại Việt Nam. Trải qua tám thập kỉ, dòng thơ tượng trưng không ngừng vận động theo sự biến thiên của lịch sử nước nhà. Có những thời đoạn, nó bị đẩy ra ngoại biên rồi lại quay về trung tâm. Điều đó phần nào cho thấy sức quyến rũ của lối thơ này. Từ lớp nhà thơ Xuân Diệu, Huy Cận, Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích Khê, Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, Nguyễn Xuân Sanh, Phạm Văn Hạnh, Đoàn Phú Tứ, Hoàng Cầm, Trần Dần, đến lớp nhà thơ Lê Đạt, Dương Tường, Đặng Đình Hưng, Đoàn Thêm, Cung Trầm Tưởng, Quách Thoại, Lý Quốc Sinh, và sau nữa là Hoàng Hưng, Nguyễn Quang Thiều...; người ít người nhiều đều tìm thấy ở thơ tượng trưng những gợi ý hữu ích cho việc kiến tạo thi giới nghệ thuật của mình. Họ đã cùng nhau làm nên một khuynh hướng thơ tượng trưng mang bản sắc Việt Nam.

Chương 3

KHUYNH HƯỚNG THƠ TƯỢNG TRUNG VIỆT NAM HIỆN ĐẠI NHÌN TỪ QUAN NIỆM NGHỆ THUẬT VỀ THƠ, THẾ GIỚI VÀ CON NGƯỜI

3.1. Quan niệm nghệ thuật về thơ

3.1.1. Quan niệm về cái Đẹp và nhà thơ

Trong các loại hình nghệ thuật, thơ ca có ưu thế vượt trội trong việc sáng tạo và thể hiện cái Đẹp của tự nhiên, cuộc sống, con người một cách cô đúc, tinh diệu. Theo Edgar Poe: "Cái Đẹp là địa phận hợp pháp duy nhất của thơ ca" [164, tr.314]. Quan niệm về cái Đẹp trong thơ không nhất thành bất biến mà nó luôn vận động, mang tính lịch sử - cụ thể. Nếu thơ cổ điển hướng đến cái Đẹp thanh nhã, hài hòa, cân xứng, chuẩn mực, hữu ích; thơ lãng mạn đề cao cái Đẹp lệch chuẩn, không vụ lợi, thoát ly cuộc sống đời thường; thì thơ tượng trưng đi tới tận cùng cái Đẹp thuần túy, siêu thoát, thậm chí họ còn mỹ hóa cái Ác, sự ghê rợn, phi đạo đức.

Tiếp thu quan niệm thẩm mỹ của C. Baudelaire nói riêng và thi phái tượng trưng nói chung, các nhà thơ thuộc nhóm Bình Định, Xuân Thu, Dạ Đài, "dòng chữ"... đã có những phát ngôn về cái Đẹp rất táo bạo, nếu không muốn nói là đối lập hoàn toàn với thi ca truyền thống, thể hiện chủ yếu ở hai phương diện: Cái Đẹp tuyệt đối, siêu thoát; và cái Đẹp kì dị, lạ lùng. Các tác giả Xuân Thu Nhã Tập cho rằng: "Đẹp là một thứ rung động xa vời, vô tư lợi, cảm thông với cái vô cùng, tuyệt đối" [152]. Quan niệm cái này chẳng phải đến Xuân Thu mới có. Trước đây, Thế Lữ, Xuân Diệu đã tuyên bố: "*Không chuyên tâm, không chủ nghĩa nhưng cần chi/ Tôi chỉ là một khách tình si/ Ham cái đẹp muôn hình muôn vẻ/ Mượn cây bút nàng ly tao tôi vẽ/ Và mượn cây đàn ngàn phím tôi ca*" (*Cây đàn muôn điệu* - Thế Lữ) và "*Tôi là con chim đến từ núi lạ/ Ngựa cổ hót chơi (...)/ Chim ngậm suối đậu trên cành bịn rịn/ Kêu tự nhiên, nào biết có sao ca*" (*Lời thơ vào tập Gửi hương* - Xuân Diệu). Duy có điều, họ không đi tới tận cùng cái Đẹp thuần túy do còn nặng lòng với "cảnh cơ hàn nơi nước đọng bùn lầy" hoặc "những thân thể... với môi tím, với cảnh nghèo vạc mặt" [32, tr.56]. Trái lại, các nhà thơ theo khuynh hướng tượng trưng chủ trương lánh xa tất cả những "phiền hà sâu bọ của cuộc đời" để vươn tới cái Đẹp tuyệt đối, siêu thoát. Trong *Đau thương*, Hàn Mặc Tử gạt bỏ cả hiện thực lẫn con người, chỉ giữ lại "hương thơm", "mật đắng", cùng trạng thái "máu cuồng và hồn điên" giúp thi nhân chiếm lĩnh cái Đẹp trong cõi siêu

hình, huyền diệu, vô biên: "*Mới hay cõi siêu hình cao tột bậc/ Giữa hư vô xây dựng bởi trăng sao/ Xa lắm rồi, xa lắm, hãy đường bao! Ai tới đó chẳng mê man thần trí/ Tòà châu báu kết bằng hương kì dị/ Cửa tình yêu rung động lớp hào quang*" (**Siêu thoát**). Ở điểm này, rõ ràng Hàn Mặc Tử gặp gỡ Baudelaire trong cái nhìn hướng thượng: "*Hãy bay lên cao, xa những nơi chết chóc, thối tha/ Bay lên cao, tắm mình trong thượng tầng không khí/ (...) Con người mà tư tưởng, như sơn ca sớm mai/ Bay vút lên trời tự do, khoáng sáng/ Lượn trên cuộc đời, hiểu tiếng nói mọi loài/ Tiếng nói của loài hoa và những vật vô tri yên lặng* (**Lên cao**).

Tìm cái Đẹp trong cõi hư vô còn có Chế Lan Viên, ông đã "chọn một khách thể thẩm mỹ mang tính hư cấu - siêu hình" [47, tr.17]. Nhưng khác tác giả **Dau thương**, tác giả **Điều tàn** không hướng tới cõi trời mà ngược dòng thời gian quay về "Chiêm quốc" ("*Tạo hóa hỡi! Hãy trả tôi về Chiêm quốc!! Hãy đem tôi xa lánh cõi trần gian!! Muôn cảnh đời chỉ làm tôi chướng mắt/ Muôn Vui Tươi nhắc mãi về điều tàn*" - **Những sợi tơ lòng**). Cốt nghĩa cho điều này, nhiều người đã căn cứ vào cơ sở địa văn hóa. Họ cho rằng Chế Lan Viên ám ảnh nước non Chăm vì ông lớn lên trên mảnh đất Chiêm Thành. Hằng ngày, hình ảnh những phế tích u trầm, những tháp Chăm lẻ bóng - vật chứng về một thời vàng son của dân tộc Chăm Pa - cứ đập vào mắt nhà thơ, ăn sâu trong vô thức, hình thành nên một đối tượng thẩm mỹ mang dáng vẻ "điều tàn". Cách lý giải ấy xem ra chưa thật thỏa đáng. Nguyên nhân chính khiến Chế Lan Viên khao khát trở về Chiêm quốc, tìm lại cái Đẹp "một thời vang bóng" là do hệ tư tưởng siêu hình của ông. Theo Hồ Thế Hà, Chế Lan Viên bảo: "Mở đầu tôi yêu Chúa, rồi tôi yêu Phật" "và để thể hiện tốt nhất hiện thực này, chỉ có cách đẩy những suy nghĩ của mình về phía tưởng tượng, hư vô, tự dựng lên một đối tượng riêng để triết luận. Điều này phù hợp với đặc điểm của chủ nghĩa tượng trưng" [47, tr.17].

Ngoài những tên tuổi nổi bật trên, xu hướng đề cao cái Đẹp siêu thoát, tuyệt đối còn có sự góp mặt của Vũ Hoàng Chương, Quách Thoại, Đoàn Thêm, Hoàng Cầm, Bùi Giáng..., và đặc biệt là Đinh Hùng. Thi nhân kiến tạo **Mê hồn ca** từ giấc "*chiêm bao thần bí*", nó hoàn toàn biệt lập với đời sống thực tại. Nhà thơ hành hương về cội nguồn nguyên thủy bằng suy tưởng, để được "*sống đời cây cỏ*", "*Rồi ngủ như loài muôn thú kia*"; đồng thời, ông cho hồn lìa khỏi xác, tìm tới chốn cửu tuyền mong gặp lại người tình yêu mệnh, đan díu cùng yêu ma ("*Trời cuối thu rồi - Em ở đâu?/ Nằm trong đất lạnh chắc em sâu?/ Thu ơi! đánh thức hồn ma dậy/ Ta muốn vào thăm nắm*

mộ sâu" - *Gửi người dưới mộ*). Với *Mê hồn ca*, Đinh Hùng đã "mơ trong mơ" hòng kiếm tìm cái Đẹp vĩnh cửu, tuyệt đối chẳng thể có ở thế gian này.

Các nhà thơ theo khuynh hướng tượng trưng đã có sự đột phá trong quan niệm thẩm mỹ. Họ không chỉ hướng tới cái Đẹp tuyệt đối, siêu thoát, mà còn mở rộng biên độ đến vô cùng, khi ngợi ca cả cái xấu xa, kì dị, phi luân, lạ lùng. Trong lời tựa tập thơ *Tinh huyết* của Bích Khê, Hàn Mặc Tử viết: "Thi sĩ khát khao hoài vọng cái mới cái đẹp, cái gì rung cảm hồn phách chàng đến tê liệt đại khờ, dù cái đẹp ấy cao cả hay đê tiện, tinh khiết hay nhơ bẩn, miễn là có tính chất gây nên đê mê khoái lạc. Tới đây, ta nhận thấy văn thơ của Bích Khê nhuộm đầy máu huyết của Baudelaire" [32, tr.58].

Quan niệm "cái Đẹp bao giờ cũng lạ lùng" của C. Baudelaire đã ảnh hưởng sâu sắc đến Bích Khê, đúng hơn là Trường thơ Loạn và nhiều nhà thơ khác ở các chặng đường sau như Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, Hoàng Cầm, Đoàn Thêm... Các nhà thơ đã vượt qua phách lạng mạn để đi tới điểm chót cùng của nghệ thuật thuần túy. Theo họ, cái Đẹp không có giới hạn, bất chấp mọi khuôn mẫu cứng nhắc, hẹp hòi. Cái cao quý hay cái thấp hèn, cái thiện hay cái ác, cái đạo đức hay cái phi luân..., mỗi khi được hóa giải thành thơ đều có giá trị và rung động thẩm mỹ ngang nhau. Chẳng có gì bất ngờ, nhiều thi sĩ đã tìm thấy cái Đẹp, nguồn cảm hứng trong "đau thương", "điều tàn", chết chóc, ma quái, trụy lạc... Hàn Mặc Tử làm sáng lên một thế giới khác thường, ghê rợn của máu, hồn, trăng. Chế Lan Viên xây cất lầu thơ trên vùng tử địa đầy rẫy mồ mả, xương khô, sọ người. Bích Khê đê mê, ngây ngất trong thú vui "xác thịt", "tranh lửa thể". Nhìn chiếc sọ người, ông nghĩ đây là "hồ nguyệt hương" và uống say sưa những tủy thơm, não mát. Vũ Hoàng Chương đắm chìm trong men rượu, khói thuốc rồi ân ái cùng ma quỷ, hồ ly tinh...

Sự cách tân nào của nhà thơ, suy cho cùng, cũng nhằm giải quyết mối quan hệ giữa thi ca và cuộc sống, chủ thể sáng tạo và khách thể thẩm mỹ. Các thi sĩ theo khuynh hướng tượng trưng muốn thơ phải tách rời thực tiễn chính trị, kinh tế, xã hội, không gánh nặng nhọc nhằn đạo lý, lương tri. Từ chỗ đối lập cái Đẹp với cái có ích, họ đã tiến tới chỗ đối lập cái Đẹp với đạo đức, luân lý. Đây là điểm khác lạ so với các thi phái trước đó. Và để thực hiện được quan niệm thẩm mỹ này cần có một mẫu hình thi sĩ mới thay cho mẫu hình thi sĩ "chở đạo, đâm gian", "ru với gió, mơ theo trăng".

Thi sĩ tượng trưng, trước hết là kẻ xa lạ, bị nguyên rủa. Theo C. Baudelaire, nhà thơ vốn là những thánh thần được Thượng Đế cử xuống hạ giới làm sứ giả cho nhà trời: "*Khi Thượng Đế, quyền lực tối cao ban lệnh/ Cho nhà thơ xuất hiện trên trái đất*

chán chường" (**Phúc trời** - C. Baudelaire). Thế nhưng, con người không hiểu thiên chức của "loài thi sĩ", hơn nữa, còn có những hành động đày đoạ cay nghiệt và thái độ khinh khi thậm tệ. Họ "đua nhau ai sẽ làm cho chàng phải than thở, đau buồn/ Và đem độc ác, bạo tàn cho chàng nếm thử/ Trong rượu, trong cơm, dành cho chàng mỗi bữa/ Họ trộn trấu, trộn tro và khạc nhổ dãi nhòm/ Và giả dối, vờ ghê tởm, vứt những vật chàng đã cầm/ Và hối hận đã đặt chân vào vết chân chàng bước" (**Phúc trời** - C. Baudelaire). Vì vậy, thi nhân luôn sống đời cô độc, bơ vơ, tù hãm, bất lực như **Chim hải âu** lúc sa cơ thất thế, trở thành thứ đồ chơi cho những người thủy thủ: "Là thi sĩ như chim hải âu/ Ưa bão giông chẳng ngại cung tên/ Đọa đày giữa đám ghét ghen/ Nặng đôi cánh rộng, không quen bước thường" (**Chim hải âu** - C. Baudelaire).

Đồng cảm với ông tổ thi phái tượng trưng, không ít nhà thơ hiện đại Việt Nam cũng xem việc thi sĩ hiện hữu trong đời là kết quả của sự tình cờ hay do định mệnh nào đó xếp đặt. Hàn Mặc Tử cho rằng: "Đức chúa trời tạo ra trăng, hoa, nhạc, hương là để cho người đời hưởng thụ, nhưng người đời u mê nhiều không biết tận hưởng một cách say sưa, và nhân đây, chiêm nghiệm lẽ màu nhiệm, phép tắc của Đấng Chí tôn. Vì thế trừ hai loại Người trọng vọng là "thiên thần và loài người", Đức Chúa Trời phải cho ra đời loài thứ ba nữa: loài thi sĩ. Loài này là những bông hoa rất quý và rất hiếm, sinh ra ở đời với một sứ mạng thiêng liêng" [32, tr.62]. Thi sĩ là bông hoa quý hiếm, là một thiên tài nhưng là một thiên tài cô độc, "lạc loài" do "đầu thai nhầm thế kỉ", "nhầm lúc sao mờ". Cuộc đời thi sĩ phải chịu "một định mệnh tàn khốc theo riết bên mình". Thi sĩ trở thành kẻ "tội đồ", "phạm nhân" bị giống nòi khinh rẻ ("*Lũ chúng ta lạc loài năm bầy đũa/ Bị quê hương ruộng bỏ giống nòi khinh*" - **Phương xa**, Vũ Hoàng Chương). Phải chăng chính những trải nghiệm cá nhân đầy bi kịch cùng hiện thực bất như ý khiến các nhà thơ mất niềm tin vào cuộc sống và cảm thấy xa lạ với thế giới xung quanh. "Lạ từng đám mây bay, từng bóng người qua lại", "lạ từ sắc nắng bình minh đến màu chiều vàng vọt" [135, tr.1234]. Họ lạ tất cả, thậm chí với cả đồng loại. Họ nhận ra ở con người hiện đại ngày càng tha hóa, "vong bản", đánh mất cả căn tính, "chất thiên nhiên" của mình: "*Trán thì phẳng - ôi đâu là kiêu ngạo?/ Đâu hồn nhiên trên nét vẽ râu mày?*" (**Bài ca man rợ** - Đinh Hùng). Thi nhân không còn gì lưu luyến ở chốn trần gian nên luôn tìm cách trở về trời, "*nơi đã sống ngàn kiếp vô thủy vô chung với những hạnh phúc bất tuyệt*" (**Chơi giữa mùa trăng** - Hàn Mặc Tử). Do đó, không phải ngẫu nhiên, các nhà thơ theo khuynh hướng tượng trưng muốn đi tìm cái Đẹp ở những bến bờ xa ngái, ngoài cõi nhân gian.

Mẫu hình thi sĩ tượng trưng không những là kẻ xa lạ, bị nguyên rủa mà còn là nhà "tiên tri thấu thị". Quan niệm này hoàn toàn khác với kiểu nhà thơ cổ điển lẫn lộn mạn. Nếu nhà thơ cổ điển đề cao lý trí, nhà thơ lãng mạn coi trọng cảm xúc; thì nhà thơ tượng trưng khai thác sức mạnh của trực giác, vô thức, bản năng nhằm "đi tới cái vị trí, và cuối cùng, phát điên". Trong lời tựa tập *Điều tàn*, Chế Lan Viên viết: "Thi sĩ không phải là người. Nó là Người Mơ, Người Say, Người Điên. Nó là Tiên, là Ma, là Quỷ, là Tinh, là Yêu. Nó thoát hiện tại. Nó xáo trộn Dĩ Vãng. Nó ôm trùm Tương Lai. Người ta không hiểu được nó vì nó nói những cái vô nghĩa hợp lý" [32, tr.61]. Cùng quan niệm ấy còn có Hàn Mặc Tử, Bích Khê, Dạ Đài, Xuân Thu, và sau đó là Hoàng Cầm, Đoàn Thâm, Trần Dần, Dương Tường, Đặng Đình Hưng... Hàn Mặc Tử cho rằng thi sĩ là người "mất trí", "người điên". Họ có sứ mệnh "đi tìm sự lạ" "theo tiếng gọi xa xăm thiêng liêng và huyền bí". Nhóm Xuân Thu phát hiện ở người thi sĩ có một cái tôi siêu việt, hiện thân của tinh thần thế giới, kết tinh trong mình sức mạnh của vĩnh viễn. Cái tôi ấy đóng vai trò như "người thấu thị", kẻ tìm kiếm những mối liên hệ ngầm ẩn trong vũ trụ... Nói chung, các tác giả này đều tin rằng nhà thơ là một thánh nhân, có trực giác nhạy bén hơn người. "Say", "mơ", "điên" là những trạng thái tinh thần thường gặp ở thi sĩ tượng trưng. Nó giúp người thơ vượt qua rào cản của hiện thực, kinh nghiệm để đến với cái vô hình, siêu nghiệm và tìm ra những ý nghĩa tồn tại của sự vật, hiện tượng, đồng thời xóa đi những đường biên định mệnh giữa chúng.

Ảnh hưởng thi phái tượng trưng; các nhà thơ Việt Nam đã có một cuộc vượt thoát ngoạn mục trong quan niệm về cái Đẹp và nhà thơ. Từ "nghệ thuật Apollon" của thơ lãng mạn, họ đã đến với "nghệ thuật Dionysos" của thơ tượng trưng (theo cách nói của Đỗ Lai Thúy). Đây là một sự chuyển đổi hệ hình tư duy thơ Việt Nam, từ chỗ tìm kiếm cái Đẹp vô vị lợi cùng kiểu thi sĩ "ru gió", "mơ trăng" sang chỗ tìm kiếm cái Đẹp tuyệt đối, siêu thoát, kì dị, lạ lùng cùng kiểu thi sĩ "thấu thị", xa lạ, bị nguyên rủa. Bên cạnh đó, họ còn có những thay đổi quan trọng trong nhận thức về bản chất và việc làm thơ. Điều này góp phần mở ra một ngã rẽ cho nền thơ nước nhà theo hướng hiện đại và hội nhập được với thế giới.

3.1.2. Quan niệm về thơ và việc làm thơ

Thơ là gì? Câu hỏi bản thể đó luôn được đặt ra và giải quyết kể từ khi thơ có mặt đến nay, song vẫn chưa có đáp án thống nhất, làm thỏa mãn tất cả mọi người, mọi thời. Nói cách khác, mỗi giai đoạn, trường phái có những quan niệm thơ không giống nhau. Nhìn đại thể, thời cổ - trung đại, thơ ca gắn với ý niệm thần quyền, quân quyền và

phụng sự cho lý trí, xã hội; nhưng sang thời hiện đại, thậm chí sớm hơn, từ đầu thế kỉ XIX ở phương Tây, thơ ca đã có một "vị thánh" mới để tôn thờ, đó là chủ thuyết "nghệ thuật vị nghệ thuật". Thơ tượng trưng là một trong những thi phái chịu ảnh hưởng sâu sắc chủ thuyết này. Các nhà thơ tượng trưng cho rằng: "Thơ ca không có mục đích nào ngoài chính nó" [115, tr.42]. Tiếp thu quan niệm ấy, các nhà thơ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng đã loại bỏ chức năng giáo dục, nhận thức ra khỏi thi ca, chỉ giữ lại chức năng thẩm mỹ. Chế Lan Viên từng tuyên bố: "Nếu vẫn cứ quốc gia, đạo đức, xã hội, luân thường - bốn phần tư nhân loại sẽ chết vì đau dạ dày, thế kỉ XX chưa khóa xong cánh cửa" [32, tr.57]. Trần Dần khẳng định: "Thơ vì thơ, tuyệt đối. Hễ vì bất cứ thứ gì khác, dù cao quý mấy, thơ chẳng còn là thơ" [138, tr.209]. Giải phóng thơ thoát khỏi "cõi tục" để vươn tới "Cái Thơ trên Cái Thơ khác nữa" là mục đích của các nhà thơ tượng trưng. Họ đã kiến tạo thành công một thứ thơ ca siêu tuyệt đối, "thuần túy và tượng trưng", biểu hiện ở các phương diện sau:

Thứ nhất, thơ là sự "rung động siêu việt", "ham muốn vô biên". Không phải đến thi ca hiện đại, người ta mới thấy sự rung động là điểm cốt yếu của thơ. Từ thời trung đại, các thi nhân đã khẳng định: "Thơ phát khởi từ trong lòng người ta" (Lê Quý Đôn), và "hãy xúc động hồn thơ cho ngòi bút có thần" (Ngô Thì Nhậm). Sự rung động là khởi nguồn, bản chất của thơ, "có rung động là có thơ". Trong quan niệm của các nhà thơ theo khuynh hướng tượng trưng, "rung động" không đơn giản là tiếng lòng, cảm xúc mà nó tựa linh khí kết nối đất trời, con người, vạn vật. Đó là sự "rung động siêu việt" "theo nhịp điệu của vô cùng". Thơ chứa trong nó cả một "vũ trụ" tinh thần cao khiết, vi diệu, vượt ra ngoài sự kiểm tỏa của lý trí, tình cảm thông thường. Với "rung động" này, thi sĩ được thỏa sức phiêu lưu trong lối viết, mở ra những chân trời mới cho thơ. Thơ "đã bắt gặp Hình Nhi Thượng, đưa đến Tôn Giáo và thực hiện Ái Tình, nghĩa là Vô Biên" [152]. Quan niệm thơ "vô biên", không giới hạn nội dung phản ánh, là một bước đột phá trên hành trình thơ Việt. Trước đây, thơ chủ yếu nói chí, tỏ lòng, hoặc gửi gắm những "trầm tư" của một tầng lớp "bị bỏ mất thiên đàng"; bây giờ, thơ có thêm phẩm chất mới, phát hiện ra những điều sâu kín, mong manh, mơ hồ của thế giới và tâm hồn con người, cùng "sự ham muốn vô biên những nguồn khoái lạc trong trắng của một cõi trời cách biệt" [32, tr.25]. Quan niệm ấy thấm đẫm màu sắc tượng trưng chủ nghĩa. Họ đã vượt qua được những định kiến nghệ thuật ngăn cản bước tiến thi ca. Hơn lúc nào hết, thơ tượng trưng mở rộng chiều kích tới vô tận và xóa nhòa mọi lần ranh hư - thực, hữu thức - vô thức. Nói như các tác giả Dạ Đài: "Thơ cấu tạo bằng tính

chất của vô biên. Sau cái thế giới hiện trên hàng chữ, phải ẩn náu muôn nghìn thế giới, cả thế giới đương thành và đương hủy" [135, tr.1235].

Thứ hai, thơ thuộc lãnh địa tinh thần cao siêu, huyền diệu nên không cần giải thích, "không cần hiểu". Quan niệm này xuất phát từ chỗ xem thơ không phải là sản phẩm của lý trí, tình cảm mà nó là tiếng nói của trực giác, tâm linh. Ngoài mục đích khám phá thế giới thống nhất âm u, thơ chỉ là một sự nhớ lại, một cuộc trở về với cái tôi bí ẩn của thi nhân. Nhà thơ chủ yếu đào sâu bản ngã ấy để làm phát lộ những điều tinh túy, linh diệu ẩn dấu bên trong. Khác với thơ lãng mạn hướng đến cái tôi xã hội, nội cảm, cùng lối diễn đạt thiên về miêu tả, kể lể, giải bày nên cái tôi lãng mạn dễ tìm thấy tiếng nói đồng cảm. Ngược lại, thơ tượng trưng đi vào giải mã cái tôi bản năng, vô thức, tâm linh, cùng lối diễn đạt hàm xúc, khơi gợi nên cái tôi tượng trưng có phần bí nhiệm, không dễ hiểu và cũng "không cần hiểu", "chỉ cần những phút mà Im Lặng rung lên". Phút giây ấy giúp thi nhân và độc giả chạm đến cõi thơ. Bên cạnh đó, họ chủ trương thơ không cần rõ nghĩa vì nó "không vụ phát biểu cái phần sáng sủa của tâm linh". Đồng thời, nó "không còn lý luận và cũng không phải tự dinh dưỡng bằng những thi đề rõ rệt" [135, tr.1237], nghĩa là thơ không phục tùng những phép tắc định sẵn, không bằng lòng những đề tài xưa cũ. So với trường phái cổ điển, lãng mạn thì trường phái tượng trưng đã có sự bức phá ở nội dung phản ánh; nó đi từ bên ngoài vào bên trong, từ xã hội vào tâm linh, từ hữu hình sang vô hình, từ thế giới thực/ tự nhiên sang thế giới ảo/ siêu nhiên. Đây là một trong những lý do khiến thơ tượng trưng không dễ nhận biết, lý giải tường minh; song như thế không có nghĩa nó bất khả tri. Các thi sĩ tượng trưng đã mở ra một lối đi riêng để vào thơ, đó là sự ám gợi, trực cảm đưa người đọc đến những bến bờ chưa biết, ngoài tầm kiểm soát của lý trí.

Thứ ba, thơ chỉ cần rung động, "không cần hiểu", muốn thế, thơ phải phát huy triệt để sức mạnh của âm nhạc. Các nhà thơ theo khuynh hướng tượng trưng xem nhạc là yếu tính của thơ, đồng nhất thơ với nhạc. Mỗi bài thơ là một bản nhạc rung theo nhịp điệu của cõi lòng sâu thẳm, của vũ trụ mênh mông và "trên cánh nhạc ta cảm thông với sự thật của Trời Đất, sự thật của tuyệt đối" [152]. Quan niệm âm nhạc ấy có những thay đổi so với truyền thống. Âm nhạc không đơn thuần là phương tiện chuyển tải tâm tư của người nghệ sĩ mà nó đã hóa giải thành thơ, có khả năng cảm thấu và khai thị thế giới. Hơn nữa, âm nhạc thơ tượng trưng "không phải chỉ kết hợp hoàn toàn bởi những cú điệu số học, những luật lệ bằng trắc" [135, tr.1236]. Nó được tạo ra, một mặt là do "sức rung động tâm lý bài thơ ấy" khiến nhạc điệu thơ luôn luôn mới mẻ,

ting tế, không "trống rỗng", vô hồn; và mặt khác là do "sức khêu gợi của chữ", bởi chữ được các nhà thơ khai thác chủ yếu ở phương diện "hình dung", "âm hưởng, độ vang vọng, sức gợi cảm" [28, tr.131] hơn là "biểu thị tự vị", ý nghĩa nên nó rất giàu nhạc tính. Có thể nói, thơ tượng trưng là sự tổ chức chặt chẽ, tinh luyện, ở cấp độ cao của ngôn ngữ. Thi nhân "làm thơ là làm chữ" và chữ của thơ họ không phải là thứ chữ nhật dụng, nguyên sinh của đời sống. Nó là "bóng chữ", tự tạo sinh nghĩa. Thứ chữ ấy đã làm thay đổi diện mạo và tư duy thơ, đồng thời góp phần khẳng định danh phận, phẩm chất nhà thơ. Vì lẽ đó, nhà thơ cần có trách nhiệm với chữ bằng cách "lập lại ngôn ngữ trần gian, phải gột bỏ cho mỗi chữ cái tâm tình dung tục cũ" [135, tr.1236]. Nói chung, các nhà thơ theo khuynh hướng tượng trưng đã thực hiện thành công điều này. Không ít bài thơ của họ thực sự là những sinh thể độc đáo, in rõ dấu "vân chữ" chủ thể sáng tạo, được cấu trúc trên cơ sở lớp ngôn ngữ tân kì, cùng sự phối hợp nhuần nhị giữa âm thanh và chữ "để khơi nguồn lưu thông cái run rẩy huyền diệu của thơ, nó tràn sang người đọc, được rung động theo nhịp điệu của tuyệt đối" [152].

Quan niệm thơ và nhà thơ thay đổi tất yếu kéo theo những thay đổi trong nhận thức về việc làm thơ. Trường phái cổ điển và lãng mạn cho rằng việc sáng tạo thơ ca chịu sự mách bảo của lý trí, tình cảm. Theo Boileau: "Nhà thơ trước hết phải có thiên hướng thơ ca, cần được lý trí dẫn dắt" vì "lý trí tạo nên cái Đẹp và giá trị tác phẩm" [56, tr.192 - 193]. Lamartine khẳng định: "Thơ sẽ là lý trí biến thành lời ca, đó là định mệnh lâu dài của nó"; về sau, ông đã bổ sung thêm phần tâm hồn vì thơ là "những thớ của trái tim con người, bị xúc cảm do những rung động của tâm hồn và của thiên nhiên" [112, tr.100]. Các nhà thơ trung đại Việt Nam cũng xem tình cảm, cảm xúc đóng vai trò quan trọng trong hoạt động sáng tạo. Phan Phu Tiên cho rằng: "Trong lòng có điều gì, tất hình thành ở lời, nên thơ để nói chí vậy!" [125, tr.21]. Còn Lê Quý Đôn phát biểu quá trình "làm thơ có ba điểm chính: một là tình, hai là cảnh, ba là sự. Trong lòng có cảm xúc thực sự, rung cảm nên lời, thực tế bên ngoài gây thành ý, rồi dùng điển tích để nói việc ngày nay, chép việc xưa hay thuật chuyện hiện tại, đều tự nhiên có tinh thần" [125, tr.99]. Khác với tiền nhân, các nhà thơ theo khuynh hướng tượng trưng làm thơ chủ yếu dựa vào tiềm thức, trực giác, tâm linh. Những tác giả đầu tiên chủ trương sáng tác theo hướng này là Trường thơ Loạn. Trong lời tựa tập ***Đau thương***, Hàn Mặc Tử tuyên bố: "Tôi làm thơ? Nghĩa là tôi yếu đuối quá, tôi phản lại tất cả những gì mà lòng tôi, máu tôi, hồn tôi đều hết sức giữ bí mật. Và cũng có nghĩa là tôi mất trí, tôi phát điên" [32, tr.63]. Quan niệm "điên" của Hàn Mặc Tử nói riêng,

Trường thơ Loạn nói chung, tuyệt nhiên không phải là bệnh lý, một dạng thần kinh, mà nó là "con đau sáng tạo", một trạng thái hưng phấn cực điểm. Các nhà thơ Loạn xem việc làm thơ là kết quả của hoạt động tinh thần đặc biệt, "phi thường", tràn qua bờ ngăn của lý trí, tình cảm. Thi sĩ sáng tạo giống người "nhập đồng", rơi vào trạng thái chấp chờn, bất định giữa ý thức, tiềm thức và vô thức. Thời khắc ấy báo hiệu "mùa thơ đã chín" và nhà thơ sẽ tìm thấy những bí mật của vũ trụ, lòng người. Để đạt được giây phút siêu thăng ấy, không ít thi sĩ phải trả giá rất đắt, chấp nhận làm đệ tử của Lưu Linh, thậm chí gian díu cùng ả phù dung. Riêng Hàn Mặc Tử, ông chọn "cách thức giới đày, tức là bằng đau thương". Bởi "đau thương" với Hàn Mặc Tử không giản đơn là cung bậc cảm xúc, nội dung phản ánh; nó còn là phương thức sáng tạo. Khi nỗi đau thể xác và tinh thần dâng cao chót vót, ấy là lúc thi nhân cảm hứng mãnh liệt "khắc" ra từng "búng thơ": "*Cứ để ta ngất ngư trong vũng huyết / Trái niêm đau trên mảnh giấy mong manh / Đừng nắm lại nguồn thơ ta đang siết / Cả lòng ta trong mớ chữ rung rinh*" (**Róm máu** - Hàn Mặc Tử). Mỗi lời thơ của Hàn Mặc Tử phải đánh đổi bằng "giá máu". Nhà thơ "ngất ngư", điên cuồng trong từng cơn sáng tạo hòng phơi trải tận cùng "niêm đau" thân phận. Do đó, âm hưởng chủ đạo trong **Thơ điên** là sự tuyệt vọng, nhưng cũng đong đầy yêu thương, khao khát sống. Vì có ai ham sống, ham yêu hơn một người sắp bị tước đoạt sự sống. Hàn Mặc Tử đã "sống đến gần đứt cả sự sống", "nó là một bất hạnh đối với phận người, nhưng oái ăm thay, lại là một may mắn cho phận thơ" [118]. Khi sống và sáng tạo chấp vào nhau ở một thời khắc tinh thần bùng nổ tới mức phun trào như Hàn Mặc Tử sẽ tạo ra thứ thơ vàng ròng, ít trùng lặp.

Sáng tạo trong trạng thái siêu thức siêu thăng là hướng đi chung của ba đỉnh cao thơ Loạn. Bên cạnh Hàn Mặc Tử; Bích Khê và Chế Lan Viên cũng đắm chìm vào những cơn mê cuồng, điên dại rồi hóa giải thành thơ: "*Ôi! say khướt mới dào muôn ý tứ/ Ôi! điên rồ mới góp ánh chiêm bao*" (**Trái tim** - Bích Khê), "*Ngoài kia trăng sáng bao la/ Ta nhảy vào quay cuồng thôi lăn lộn/ Thôi ngụp lặn trong ánh trăng vàng hỗn độn/ Cho trăng ghi, trăng riết cả làn da*" (**Tấm trăng** - Chế Lan Viên). Tuy nhiên, sắc độ điên cuồng trong lối viết ở mỗi nhà thơ không như nhau. Nói cách khác, Bích Khê và Chế Lan Viên vẫn chưa thoát được lối viết thi học tượng trưng, sáng tạo "bằng sự hỗn loạn của tất cả các giác quan"; trong khi đó, vị chủ soái thơ Loạn Hàn Mặc Tử đã có lúc vươn tới lối viết "tự động tâm linh" của trường phái thơ siêu thực, thi nhân sáng tác nhờ sự mách bảo của những thế lực vô hình. Song nhìn chung, với quan niệm "làm thơ tức là điên", "làm thơ là làm sự phi thường", các nhà thơ Bình Định đã chính thức xác lập một

lối viết mới cho thơ Việt, giải phóng người thơ ra khỏi những kìm kẹp của lý trí, tình cảm và đưa nàng thơ đến với thế giới tinh huyệt, tinh hoa, sáng láng cao thiên.

Tiếp sau Trường thơ Loạn; nhóm Xuân Thu, Dạ Đài cũng chủ trương làm thơ theo kiểu "nhập đồng", "đột hiện". Trong tiểu luận *Thơ* (Xuân Thu) và *Bản tuyên ngôn tượng trưng* (Dạ Đài), các tác giả đã tỏ rõ thái độ khước từ lối viết của thơ lãng mạn, vì theo họ, nó quá "nghèo nàn", đơn điệu, cũ kĩ, sáo mòn: "Làm sao người ta cứ khóc mãi, than mãi, rung động mãi theo con đường rung động cũ? Làm sao người ta cứ nhìn mãi vũ trụ ba chiều, và thu hẹp tâm tư ở bảy giây tình cảm! Chúng ta có còn nghèo nàn thế nữa đâu?" [135, tr.1234]. Từ đó, họ đề xuất một lối viết mang màu sắc hiện đại trên cơ sở kết hợp Đông - Tây. Các nhà thơ Xuân Thu cho rằng, mỗi một thi phẩm xuất hiện không phải nhờ "siêng năng tìm kiếm" mà do "sự rung động tức khắc, sự gặp gỡ đột nhiên". Nhưng để có được điều này, thi nhân cần biết "nhập đồng", hóa thân vào đối tượng phản ánh. Giống như những họa sĩ đời Tống vẽ tranh, muốn vẽ một bông hoa, họ quan sát, cảm thụ tới độ nhập vào nó, đến khi vẽ, bông hoa tự nhiên hiện lên mặt giấy. Nhóm Xuân Thu quan niệm làm thơ cũng như thế: "Thi sĩ cảm một chiếc lá, khi đã nằm hẳn trong chiếc lá (...). Thi sĩ từ trong chiếc lá rung động ra ngoài và chiếm đoạt hoàn toàn chiếc lá, đã cùng nó hợp một, có một phút thi sĩ đã là chiếc lá" [152]. Phút ấy lý trí bị triệt tiêu, nhà thơ được thoát xác, thăng hoa, nhập thân trọn vẹn vào khách thể thẩm mỹ; đồng thời, phút ấy không bao giờ tái diễn, hiểu theo nghĩa triết học, nên "thi sĩ cũng chỉ tạo cái - gì - chỉ - có - một", mà tính duy nhất, độc đáo trong sáng tạo luôn là một hằng số đảm bảo cho sự thành công. "Tìm những cách rung động mới, những lối truyền diễn mới, bao giờ cũng ở hàng tiên phong" [152] đối với nhóm Xuân Thu lẫn Dạ Đài. Qua *Bản tuyên ngôn tượng trưng* đã cho thấy, các tác giả Dạ Đài có ý thức và khát vọng cháy bỏng muốn vượt lên những quan niệm thi ca sẵn có nhằm mở ra một hướng đi riêng trên tinh thần thấu tất thấy tinh hoa của nền thơ nhân loại. Dù tự nhận là "thi sĩ tượng trưng" nhưng Dạ Đài không phải là tượng trưng thuần túy. Bên cạnh sự tiếp biến quan niệm sáng tạo của Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, họ còn chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa siêu thực ở lối viết vụt hiện: "Cảm thấu những bài thơ siêu thực, chúng ta không được dùng lý trí, không được dùng cảm tình, nghĩa là không được chỉ dùng có một quan năng tách bạch của chúng ta - dù là quan năng nào đi nữa - Hãy đem tất cả linh hồn, hãy mở tất cả cửa ngách của tâm tư mà lý hội. Trần gió sẽ lên: tức khắc và đột nhiên vì thơ không cần lý luận" [135, tr.1237]. Nhà thơ chỉ việc chìm sâu vào cơn mê, tiềm thức, trực giác, rồi để ngòi

bút tự tuôn trào "theo định luật gian díu dị kì, những hình ảnh sẽ đưa nhau đẩy xô trong một bản khiêu vũ mơ hồ cho hết lúc sẽ cùng nhau tắt thở. Và kẻ tiếp nhận mơ sự tỉnh, có nhớ lại cũng chỉ còn nhớ lại là mình đã tỉnh một cơn mê" [135, tr.1237]. Sáng tạo trong trạng thái phi lý tính, đan bện giữa tượng trưng và siêu thực, làm cho thơ của Dạ Đài mang một vóc dáng tân kì, ảo diệu, không dễ nắm bắt ngay tức thì.

Cuộc truy tìm một lối viết mới của nhóm Xuân Thu và Dạ Đài diễn ra không được bao lâu thì dừng lại, bởi sự can thiệp của lịch sử. Tuy nhiên, những vấn đề mà họ cũng như Trường thơ Loạn đặt ra đến nay vẫn còn nguyên giá trị và đang được các nhà thơ tiếp tục giải quyết ở một mức độ chuyên sâu, quyết liệt hơn. Một thế hệ nhà thơ thành danh từ trước 1975 (Hoàng Cầm, Lê Đạt, Trần Dần, Đặng Đình Hưng, Bùi Giáng, Dương Tường...), cùng lớp nhà thơ trưởng thành từ sau 1975 (Hoàng Hưng, Nguyễn Quang Thiều...) đã tạo nên một xu hướng thơ đi sâu khám phá những vùng mờ vô thức, miền hoang dã tâm linh, những xung động bản năng, siêu lý của bản thể người mang đậm chất tượng trưng, siêu thực. Nói khác đi, họ tập trung giải mã cấu trúc cái tôi nội tại hòng phơi trải tận cùng bản ngã, làm hiển lộ một thế giới tinh thần vi diệu. Muốn vậy, nhà thơ - theo cách nói Hoàng Hưng - phải "nhập thấy", chứ không phải nhìn thấy, cảm thấy. Họ "để cho ngòi bút dẫn dắt bởi một lực dẫu mặt, khiến đồng hiện bên nhau những mảnh vụn thực tại xa cách về không gian, thời gian giống như một giấc mơ hòa tấu những ngôn ngữ của trí tuệ, trực giác, tiềm thức, tâm linh" [65, tr.34]. Điều này thể hiện rất rõ ở thi sĩ Hoàng Cầm. Ông không chỉ sáng tác trong trạng thái chiêm bao, mà hầu hết những đứa con tinh thần của nhà thơ đều in hằn dấu tích của những cơn "trầm mộng", đặc biệt *Về Kinh Bắc*. Tác phẩm là nghệ thuật hóa những giấc mơ. Thi nhân cứ một mình lặng thầm đi trên con đường mê, bồng bênh trong ảo giác, chìm sâu vào tiềm thức, rồi để các hình sắc của tinh thần tự do sinh nở, thăng hoa thành thơ không tuân theo một thứ quy tắc, lý luận nào. Vì thế, thơ Hoàng Cầm dù không "ngong nói" như thơ "dòng chữ" nhưng độc giả vẫn thấy khó tiếp nhận. Bởi một mặt, nó có quá nhiều hình ảnh tân kì được kiến tạo trên cơ sở đột hiện, liên tưởng bất ngờ, đứt đoạn: "*Lụa sông nén nghẹn búp thanh xuân/ Tờ kinh đắp mặt ru bướm bướm*" (*Đêm thủy*), "*Đá nghiền trông con/ gục đầu sườn núi Dạm/ Lụa vàng xé lộc rắc tro tiều/ Dè ngang khói bếp/ bật mùi khoai nướng/ Dầu rau nằm sắp toạc môi*" (*Sương cầu Lim*)...; và mặt khác, thơ Hoàng Cầm thường xuất hiện những khoảng trắng, lời câm giống như sự ú ớ của cơn mê không được hóa giải:

*Uống nước mắt con vành khuyên nhớ tổ
vừa rụng chiều nay*

dềnh mặt nước hương sen

Ta soi

chỉ còn ta đập lúi tinh tú

ngủ say rồi

đôi cá đòng đong

(Về với ta - Hoàng Cầm)

Thi giới nghệ thuật Hoàng Cầm thường được trình hiện thông qua một lối viết kiểu cầu cơ giáng bút. Không ít lần nhà thơ thừa nhận việc sáng tác của ông là nhờ một người con gái vô hình nào đó mớm lời, có khi một câu, một đoạn, thậm chí có khi cả bài. Lối viết ấy khiến thơ Hoàng Cầm không dừng lại ở thi học tượng trưng mà "đi xa hơn về phía hiện đại. Đó là thơ siêu thực" [136, tr.187], song không phải là thứ siêu thực đúng nghĩa như ở phương Tây. Hoàng Cầm làm thơ bằng cả trực giác, thiên khai của một nhà "tiên tri thấu thị" lẫn sự mách bảo của thần linh.

Trên hành trình đi tìm một lối viết mới cho thơ đương đại, ngoài Hoàng Cầm, còn có Lê Đạt, Trần Dần, Dương Tường, Hoàng Hưng, Đặng Đình Hưng, Nguyễn Quang Thiều... Các nhà thơ này xem việc sáng tạo như một "trò chơi" ú tím, vô tâm tích. Phải chăng, đó là thái độ "gây hấn" có chủ đích, nhằm chống lại lối viết, hệ hình thi pháp cũ. Trong *Sổ bụi*, Trần Dần có những phát ngôn khá "sốc" về việc làm thơ. Với ông, "viết thơ" thường được hiểu như một hành động tự phủ định, trước hết ở "quan niệm viết", "viết? giết một cái gì? đầu tiên là quan niệm viết? rồi luôn đó, một cái khác trong - ngoài mình", sau nữa là ngôn ngữ, "viết thế nào mà từ xóa từ, mệnh đề xóa nhau, câu bác câu, nghĩa phản văn, lưỡng nghĩa đê lưỡng nghĩa". Cách viết lạ như vậy, rõ ràng, thể hiện một ước vọng "tháo cũi chân mây", khai phóng tầm nhìn không chỉ cho Trần Dần mà cả nhóm "dòng chữ". Tuy mỗi người mang một phong cách nghệ thuật riêng nhưng họ chung ý hướng - làm thơ là "làm chữ". Họ đòi hỏi "mỗi con chữ trong câu thơ dẫn dắt trên đường tâm thức ra khỏi lối đi ngữ nghĩa "tiêu dùng" mọi điều quen thuộc hằng ngày" [28, tr.123]. Muốn thế, nhà thơ phải thắng vượt mọi thói quen, lối tư duy kinh nghiệm, nếu không quán tính của ngôn ngữ sẽ dẫn dắt thi nhân đi vào lối mòn chữ nghĩa. "Viết thơ", với nhóm "dòng chữ", là nhằm thực hiện một cuộc "gây sự chữ". Nói như Lê Đạt: "Làm thơ là cố gắng cất lời cùng mọi người bước ra khỏi cái tiểu vũ trụ của ngôn ngữ quen thuộc và thường ít nhiều lỗi thời, hy vọng cấp

phát cho cuộc sống một ý nghĩa độc đáo hơn, phong phú hơn" [30]. Các nhà thơ "dòng chữ" đã có những đột phá trong cấu trúc, mô hình ngôn ngữ và tạo được "vân chữ" riêng. Thêm nữa, họ cùng một số cây bút theo xu hướng hiện đại còn có tham vọng khám phá "tâm lý học miền sâu" của con người. Ở đây, lối viết của một nhà "tiên tri thâu thị" và sự ú ớ trong cảm thức nghệ thuật rất được đề cao.

Việc làm thơ vốn chẳng giản đơn nếu không muốn nói vô cùng phức tạp, ẩn chứa những điều huyền bí, phi thường và nhiều khi phải trả bằng "giá máu". Platon đã thừa nhận chúng ta không thể hiểu được công việc sáng tạo của thi nhân, bởi họ không chỉ viết bằng hữu thức mà bằng cả vô thức. So với các nhà thơ cổ điển, lãng mạn; các nhà thơ tượng trưng thực sự làm nên một cuộc cách mạng trong lối viết. Họ gạt bỏ lý trí, tình cảm ra khỏi thơ ca và xem trực giác, tiềm thức, vô thức là nguồn cơn sáng tạo, là nội dung phản ánh. Theo họ, thơ thuộc lãnh địa tinh thần cao siêu và không có mục đích nào ngoài nó, cho nên đem ý thức, đạo đức ra soi xét không những vô ích mà còn có hại. Mọi định hướng cho thi ca dù cao quý đến mấy cũng đều giết chết năng thơ. Quan niệm sáng tạo đó mang đến cho thơ tượng trưng một vẻ đẹp hiếm có. Tuy nhiên, nếu chỉ chăm chăm vào lối viết phi lý tính sẽ dễ đẩy thơ tới chỗ tối tăm, vô nghĩa.

3.2. Quan niệm nghệ thuật về thế giới

3.2.1. Thế giới siêu hình, bí ẩn

Nhìn lại lịch sử thi ca Việt Nam, có thể khẳng định, những nhà thơ theo khuynh hướng tượng trưng là những người viết nhiều, viết hay về cõi giới siêu hình, bí ẩn. Bởi họ tin có sự tồn tại một cõi siêu hình và sứ mệnh của thi nhân là chiếm lĩnh, lý hội nó. Tất nhiên, niềm tin ấy không phải vô căn cứ. Trái lại, nó hình thành trên cơ sở tiếp nhận từ ba nguồn tư tưởng cơ bản. Một là quan niệm thiên đàng - địa ngục trong tôn giáo. Khởi nguyên từ câu hỏi con người sẽ đi về đâu sau khi chết. Hầu hết các tôn giáo đều có câu trả lời là chốn địa ngục, thiên đàng. Trong kiến giải của họ, hai cõi giới ấy hoàn toàn đối nghịch. Nếu thiên đàng là nơi hạnh phúc bất diệt, an lạc đời đời, không còn chết chóc, khổ đau, ly hận; thì địa ngục là nơi giam giữ và trừng phạt các linh hồn tội lỗi, nơi chỉ có sự khóc than, đau đớn, bi thương. Con người muốn lên thiên đàng hay xuống địa ngục là do cách sống, hành xử của họ. Vẽ ra viễn cảnh về đời sống sau khi chết như vậy, các tôn giáo chủ ý khuyên răn con người hướng thiện, lánh ác, tu nhân tích đức. Hai là quan niệm thiên - địa - nhân trong triết lý phương Đông nói chung, người Việt nói riêng. Từ xưa, ông cha ta đã coi vũ trụ là một chỉnh thể thống nhất gồm trời - đất - người. Trời là một thể bao quanh đất và người, được tạo lập từ khí

hồn nguyên và nhất nguyên, có bản thể vật chất. Đất cũng là một thể của vũ trụ, ở dưới trời, nuôi dưỡng muôn loài và là nơi con người sinh sống. Người tồn tại trên đất và dưới trời, là sinh vật cao nhất trong muôn loài vì có trí khôn, tình cảm, biết chế ngự, sai khiến các loài khác và biết tạo ra công cụ để phục vụ cho mình. Cổ nhân tin rằng, trời - đất - người cùng vạn vật đều nằm trong mạng lưới quan hệ xâm nhập, quy định lẫn nhau: "vạn vật nhất thể", "thiên nhân hợp nhất". Song đứng trước trời đất, con người luôn có thái độ thành kính, chiêm bái và gán cho chúng những sức mạnh siêu nhiên, kì bí. Trời có ông trời, chúa tể muôn loài, nắm giữ thiên mệnh; đất có thổ địa, diêm vương, âm phủ; người có số mệnh, linh hồn, kiếp trước kiếp sau; vạn vật có tinh linh. Đó là "phiên bản ảo" của xã hội loài người. Ba là quan niệm nhị nguyên về thế giới trong triết học duy tâm. Các triết gia duy tâm cho rằng, bên cạnh thế giới hữu hình còn có một thế giới vô hình, giữa chúng có những mối tương giao vi diệu. Người nghệ sĩ, với cái nhìn thiên khai, có khả năng cảm thấu được điều đó. Tiếp biến trong sự dung hợp các quan điểm trên đã giúp các thi nhân Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng có những phát hiện lý thú, mới lạ, độc đáo về thế giới.

Ước mơ tìm đến một xứ sở khác, huyền bí, ngoài cõi nhân gian không phải là một ước mơ vô cớ, bông bột mà nó thể hiện một phản ứng kếp của các nhà thơ tượng trưng. Một mặt, nó cho thấy họ không bằng lòng với lối thơ miêu tả, phản ánh thế giới một cách nông cạn, hời hợt bên ngoài; mặt khác, nó là hệ quả của nỗi thất vọng trước sự đổ vỡ của thực tại biểu kiến. Họ nhận ra thế giới này quá hỗn độn, giống như một mớ bong bong, không biết đâu là chân lý, bèn bờ để có thể neo đậu lương tri, gửi gắm ước vọng. Lòng tin vào cuộc sống đã mất, lòng tin vào sức mạnh tri thức không còn. Một tâm trạng chán chường, hoang man, phẫn nộ nảy sinh. Hơn ai hết, những thi sĩ tượng trưng ôm một mối bất hòa sâu sắc với thực tại và luôn cảm thấy xa lạ với tha nhân. Sống trong cuộc đời, giữa muôn người mà họ thấy mình chẳng khác nào "*tù binh quả đất*", "*người bất hợp tác quả đất*". Thoát khỏi chôn bụi trần, hướng tới "xứ thanh tao" trở thành ước vọng cháy bỏng, thường trực: "*Ôi ! lòng ta khao khát tới Đào Nguyên !/ Hỡi xứ thanh tao, thế giới hư huyền,/ Xin thu lấy một linh hồn trốn xác,/ Trong da thịt sẵn gieo mầm Tội Ác*" (**Đào Nguyên lạc lối** - Vũ Hoàng Chương).

Thực ra, chốn thiên đàng, đào nguyên không thuộc quyền sở hữu của riêng ai. Trước thơ tượng trưng, các nhà thơ lãng mạn đã không ít lần "ngao du" đến đây. Tuy nhiên, ở mỗi trường phái, việc ứng xử với khách thể thẩm mỹ ấy không giống nhau. Các nhà thơ lãng mạn xem đào nguyên, thiên thai chỉ là nơi dừng chân trên hành trình chạy

trón cuộc đời, là đối tượng để chủ thể trữ tình gửi gắm tâm tư, giải bày cảm xúc hoặc làm nền cho một câu chuyện tâm tình: "*Nhờ em chi hộ cảnh thiên đàng/ Ở tận miền âm hay cõi dương?/ Hay ở trong lòng người thiếu nữ/ Một chiều nhuộm đỏ ráng yêu đương?*" (**Cảnh thiên đường** - Lưu Trọng Lư). Trong khi đó, các nhà thơ tượng trưng đã nâng nó lên thành biểu tượng. Thiên đàng, đào nguyên vừa mang ý nghĩa tượng trưng cho quê hương, nơi người thơ từng sống, muốn sống; vừa khơi nguồn suy tưởng về một miền tự do tuyệt đối, sáng láng vô biên: "*Tôi chôn rau là ở tận bầu trời sao xa thăm ấy/ nơi không phố phường/ không chợ búa/ chẳng đường ngang/ ngõ dọc/ tàu bè xe pháo cũng không*" (**Sổ thơ 1973** - Trần Dần), "*Ở cõi đó con người không mất ngủ/ Giác ngàn thu tiêu tán hận tha hương/ Nơi mờ tỏ khói mây, trời cố lý/ Đợi khách về xoa dịu gót đau thương*" (**Phương trời khác** - Đoàn Thêm). Tìm tới miền xa thăm của thi sĩ tượng trưng không hẳn là một cuộc đào thoát thực tại, đúng hơn, đó là cuộc trở về của những đứa con bị lưu đày biệt xứ. Sống ở trần thế nhưng họ chưa bao giờ thôi hết nhớ thương, "ước ao trở lại Trời là nơi đã sống ngàn kiếp vô thủy vô chung với những hạnh phúc bất tuyệt" [32, tr.62]. Đặc biệt, những lúc rơi vào trạng thái cô đơn, tuyệt vọng, chán chường thì niềm ước ao ấy càng trở nên bức thiết: "*Hỡi Thượng đế! Tôi cúi đầu trả lại/ Linh hồn tôi đã một kiếp đi hoang/ Sầu đã chín, xin Người thôi hãy hái!! Nhận tôi đi, dầu địa ngục, thiên đường*" (**Trình bày** - Huy Cận).

Nhận thức thế gian là cõi tạm, chốn lưu đày; các nhà thơ tượng trưng đã chối bỏ cuộc sống hiện tại để đi vào khám phá thế giới siêu hình. Theo họ, đó mới là thế giới thực, vĩnh hằng. Trong ý niệm thi sĩ tượng trưng, cõi giới ấy bao gồm cả thiên đàng lẫn địa ngục. Song, nếu thiên đàng được kiến tạo theo sự mách bảo của đấng tối cao, đức tin tôn giáo và các triết thuyết phương Đông, nghĩa là họ kiến tạo một cõi giới giống như các tôn giáo, triết gia phương Đông đã từng vẽ ra; thì địa ngục là một sáng tạo riêng có, biệt lập của thi sĩ tượng trưng. Họ đã làm những cuộc phiêu lưu lạ lùng vào cõi chết nhằm biến nó thành những hình tượng nghệ thuật mang hồn sự sống: "*Em có buồn không, giờ tử nạn/ Ta cười ghi lại nét phù vân/ Nửa đêm sao biếc về trong Một/ Mừng cuộc hồi sinh hiện giữa trần*" (**Theo bóng tử thân** - Trần Mai Châu).

Hành trình thám mã cõi chết của những thi sĩ tượng trưng chính là hành trình tạo lập một đời sống khác. Ngay từ khi con người biết nhận thức, họ đã có một xác tín kinh khủng về cái chết. Tuy nhiên, đi cùng với tai họa thường có một sự bù đắp. Lý trí phát hiện ra cái chết, nhưng đồng thời cũng cung cấp cho con người những tư tưởng siêu hình để an ủi, và một trong những tư tưởng ấy là niềm tin vào sự tồn tại của thế

giới siêu thực, của linh hồn. Theo các nhà triết học duy tâm, con người gồm có hai phần: thể xác và linh hồn. So với linh hồn, thể xác rất thấp bé và không có giá trị, nó chỉ tồn tại trong một khoảng thời gian nhất định, còn linh hồn thì tồn tại vĩnh cửu. Do đó, chết chỉ là sự hủy diệt của thể xác mà thôi. Với nhận thức như thế, các nhà thơ tượng trưng, nhất là trường thơ Loạn, đã sáng tạo nên một thế giới đặt dưới sự ngự trị của linh hồn. Họ buộc liền cái hi vọng về sự bất tử của linh hồn với cái hi vọng về sự hiện tồn của cõi tiên thiên để chứng tỏ cái thế giới hiện thực này chẳng có nghĩa lý gì: "Mây, tuyết, thời gian bay tợ nhạc/ Hồn tôi đã thoát để tiêu dao/ Những tờ thơ nát đầy hơi hám/ Tay khách đa tình sẽ chuyển trao" (**Nấm mồ** - Bích Khê).

Vấn đề đặt ra ở đây là vì sao các nhà thơ lại ám ảnh cái chết và thích tìm tới chốn âm ty đến thế? Phải chăng họ mang tâm lý bi quan? Đó chỉ là tác nhân phụ, cái chính là do lòng ham sống, tha thiết vô biên muốn sống. Thế nhưng cuộc đời không cho họ sống đúng nghĩa, nên họ đã tưởng tượng ra một cõi giới khác để gửi gắm ước vọng sống mãnh liệt, đủ đầy. Và địa ngục là sự lựa chọn thứ hai, sau thiên đàng. Các nhà thơ theo khuynh hướng tượng trưng đã phục chế cõi chết bằng sức mạnh của trí tưởng tượng, từ đó mang vào thơ những sắc hình sống động, kì bí, nhiệm màu. Đây là những nấm mồ của Chế Lan Viên: "Hồn ma ơi! Trong những đêm u tối/ Mi tung mây về chân trời vùi vọi/ Hãy mau nghiêng cánh lại ở bên mồ/ Phủ lòng ta say đắm chút hương mơ" (**Mồ không**), "Hỡi yêu tinh (mà dấu răng còn tỏ rõ/ Trên nền xương, mà chân dẫm chừa phai mờ/ trên nấm mồ) mau vang lời nức nở !! Ta chờ người trong những buổi đêm mơ!" (**Xương Khô**). Còn đây là nấm mồ của Trần Dần: "Tắt cho ta! ánh tà dương/ Để ta về nấm mồ hoang đốt đèn/ Cùng ta đắm nửa khoang thuyền/ Giữa thu người gái Thanh Tuyền chìm châu" (**Về nẻo Thanh Tuyền**)... Các nhà thơ tượng trưng có những kiến giải mới lạ, độc đáo về cõi chết. Họ không quá chú tâm miêu tả sự ghê rợn, nổi thống khổ, hay những cực hình mà con người gánh chịu như quan niệm của các tôn giáo. Trái lại, chốn địa ngục đã khiến không ít thi nhân lạc bước đắm say, "mê muội giữa một bày yêu quái". Những "khúc hát vong tình" bay chót vót trên non của hội oan hồn làm nảy sinh những khát khao cuồng loạn; trong bóng đêm, cái chết sẽ hồi sinh, kết giao cho những cuộc tình kì dị: "Nửa đêm đời sẽ hồi sinh/ Nhân gian hát khúc vong tình lên non/ Đói ta vào hội oan hồn/ Âm dương tái hợp/ Ô! đây là cuộc tân hôn dị kì" (**Câu hồn** - Đinh Hùng). Có thể nói, thi sĩ tượng trưng là người nối liền Sự sống và Cái chết, Hữu thể và Hư vô bằng cái nhìn thấu thị, thiên khai.

Không dừng lại ở cõi siêu hình, những thi sĩ tượng trưng còn mở rộng chiều kích thế giới về phía hồng hoang, tiền sử, "ảo sinh". Đây cũng là một cách khước từ đời sống thực tại, đúng hơn là sự khước từ đời sống văn minh đô thị. Bởi theo họ, đô thị chỉ là một không gian giả tạm, "siêu hàm", nó trói buộc, cầm tù con người trong những vòng quay đơn điệu, buồn chán đến mức thành "khuôn nhíp": *"Sống khuôn nhíp. Đến mức người cùng ngôi nhà năm tầng này như thuộc. Thuộc giờ đi, về, sức nặng nhẹ, dài ngắn bàn chân cầu thang./ Những câu hỏi thường lệ đi đây à - giờ này chưa đi à - vừa có người tìm ông./ Ai nhi? Hỏi thôi chứ người đó thì biết. Chỉ người đó. Không ai, không ai tìm cả"* (**Bến lạ** - Đặng Đình Hưng). Đô thị còn là nơi ẩn chứa những đổi thay chớp nhoáng, mong manh dễ vỡ, dễ tha hóa, nhất là với con người. Cuộc sống càng văn minh, hiện đại bao nhiêu, con người càng mất dần chất thiên nhiên, hồn nhiên bấy nhiêu. Thậm chí "đến cả bọn đàn bà", vốn rất khó thay đổi ("nữ nhân nan hóa") cũng không giữ được cái thiên nhiên bẩm sinh, cốt lõi trong mình, do sức công phá ghê gớm của lối sống đô thị: *"Lạc thiên nhiên đến cả bọn đàn bà"* (**Bài ca man rợ** - Đinh Hùng). Một sự nhận thức đầy chua chát, đau đớn đã dẫn các nhà thơ đến hành động quyết chí ra đi. Họ rời bỏ thế giới phù sinh, trầm luân, phản trắc này để vào cõi khác. Và hướng đi được họ lựa chọn khá phổ biến, ngoài thiên đàng, địa ngục, là thời tiền sử, hồng hoang. Điểm gặp gỡ của chúng đều nhằm kiếm tìm cái vĩnh cửu ở một chiều kích khác bên ngoài thực tại. Tuy nhiên, nếu tìm đến thiên đàng, địa ngục cho thi nhân ý niệm được trở về lòng đất mẹ, cố hương, và tìm thấy sự an ủi, giải thoát sau những vấp ngã trên bước đường đời; thì tìm về thời tiền sử, hồng hoang cho thi nhân ý niệm được sống đời "bộ lạc", man dã, hồn nhiên và tìm lại được cội nguồn của cá nhân, tộc loại: *"Khi Miếu Đường kia phá bỏ rồi/ Ta đi về những hướng sao rồi./ Lạc loài theo dấu chân cầm thú/ Từng vệt dương da mọc khắp người"* (**Những hướng sao rơi** - Đinh Hùng). Những cuộc trở về như thế thường theo sự mách bảo của trực giác, vô thức nên bao giờ cũng nhuộm màu sắc huyền bí, lạ kì: *"Ta lão đảo vùng đứng lên cười ngất,/ Ghì chặt nàng cho chết giữa mê ly,/ Rồi dầy xéo lên sông núi đô kỳ,/ Bên thành quách ta ra tay tàn phá./ Giữa hoảng loạn của lâu đài, đình tạ,/ Ta thản nhiên, đi trở lại núi rừng./ Một mặt trời dẫm máu phía sau lưng"* (**Bài ca man rợ** - Đinh Hùng). Giết chết người đô thị, "phá bỏ" "miếu đường", "thành quách", "lâu đài, đình tạ", "rời dầy xéo lên sông núi đô kỳ" là một hành động mang tính nổi loạn, thể hiện thái độ chối từ quyết liệt những giá trị vật chất, tinh thần lẫn con người của xã hội văn minh. Cùng với đó là sự ra đi về "hướng sao rơi", "theo dấu chân cầm thú", tức là hướng chân trời tí tấp,

rừng núi hoang sơ. Đi về hướng ấy cũng có nghĩa quay lại với đời sống nguyên thủy, để lại sau lưng "một mặt trời đẫm máu". Sử dụng biểu tượng "mặt trời đẫm máu" (mặt trời sắp lặn), Đinh Hùng muốn gửi gắm một thông điệp cảnh báo về tình trạng con người và cuộc sống đô thị hiện đại đang đứng trước nguy cơ bị hủy diệt. Phải chăng đây là nguyên cớ khiến Đinh Hùng tạo tác nên thế giới rất khác với thực tại, mang vẻ huyền bí, cổ sơ. Nó làm người ta liên tưởng đến thuở đất trời mới khai lập.

Đi tìm sự vĩnh cửu, huyền nhiệm, kì ảo ở cõi siêu hình hay trong thời hồng hoang, tiền sử là một ước mơ cao trọng, nhưng cũng là mơ ước thôi. Bởi những cuộc ra đi ấy chỉ diễn ra trong tâm tưởng. Thế nên, những thi sĩ tượng trưng lại tiếp tục hành trình bằng cách mở ra một chiều kích mới, thám mã thế giới qua lăng kính truyền tích, lịch sử, văn hóa. Với góc nhìn này, thế giới không còn thu hẹp trong đời sống thực tại biểu kiến. Nói khác đi, những thi sĩ tượng trưng đã phát hiện ra một thế giới vừa thực vừa hư, bị khuất lấp dưới lớp bụi không - thời gian. Đó là thế giới Liêu trai, nơi cái hữu hình và vô hình, không gian và thời gian không còn ngăn cách, vạn vật tương giao hòa hợp, "Quý với người chung một mái nhà/ Trăng bạn, hoa em, trâm mối lái/ Đền khuya diu dặt bóng yêu ma" (**Cảm thông** - Vũ Hoàng Chương). Đó là thế giới của những siêu nhân, vĩ nhân, huyền thoại: "Uớm vết chân bãi phù sa sông Đuống/ Dựng tre làng Cháy/ sạt năm tầng mây lửa rục Phong Châu/ Chuột thành than/ đen xạm dọc sông Hồng/ Kẻ cướp run dưới Rạng - đông - thần - thoại" (**Nắng phù sa** - Hoàng Cầm), "Maria ! Linh hồn tôi ớn lạnh/ Run như run thân tử thấy long nhan/ Run như run hơi thở chạm tơ vàng/ Nhưng lòng vẫn thấm nhuần ơn triu mến" (**Thánh nữ đồng trinh Maria** - Hàn Mặc Tử); của những thời đại hoàng kim một đi không trở lại: "Đây những cảnh thái bình trong Chiêm quốc/ Những cô thôn vàng nhuộm nắng chiều tươi (...)/ Đây điện các huy hoàng trong ánh nắng/ Những đền đài tuyệt mỹ dưới trời xanh" (**Trên đường về** - Chế Lan Viên), "Buổi chiều đến, sà lên Kim Tự Tháp/ Bóng ta đi hoài cảm góc trời này (...)/ Thủy triều xuống, hiện lên tòa Vân Các/ Chúng ta cùng sống lại - Phế vương ôi!" (**Mê hồn ca** - Đinh Hùng). Đó là thế giới của hội hè đình đám, nơi con người được giải thiêng, giải tỏa, thoát khỏi mọi cấm kỵ, biến cái không thể thành có thể: "Trăm đôi gái trai anh tú/ Ngựa lồng bãi rộng/ Gươm thần phun lửa đốt môi/ Chú bé lên ba là tướng võ nhà Giời/ Ai ngờ đã bốn nghìn năm manh mối/ Xuân đến lựa the/ Cầm gậy tre đi xe duyên cô Tấm ông Hoàng/ Vót Trương Chi về gắm đờ lau Tây" (**Hội Gióng** - Hoàng Cầm). Các nhà thơ tượng trưng đã kiến tạo nên một thế giới "ảo sinh", thoát ản thoát hiện, biệt lập với đời sống hiện tồn. Ngay cả khi

lấy lịch sử làm chất liệu nghệ thuật thì nó cũng không phải là thứ lịch sử khoa giáo đòi hỏi độ chính xác, chân thật cao, mà nó là thứ huyền sử. Những câu chuyện truyền tích, lịch sử, văn hóa đều được thi nhân nhào nặn lại bằng sức mạnh tinh thần cùng trí tưởng tượng bay bổng của mình; bởi với họ: "Thơ là công việc đòi hỏi nhiều sức mạnh tinh thần cho phép nhà thơ tổ chức lại tự nhiên (...), làm sáng lên những vật bằng tinh thần của tôi và từ đó phản chiếu lên tinh thần khác" [47, tr.117]. Từ hệ quy chiếu ấy, thế giới không còn bị giới hạn trong những cái nhìn thấy mà mở ra ở cả ba chiều: bề mặt, bề sâu và hư ảo. Thi nhân muốn chiếm lĩnh được nó chỉ có một cách duy nhất là dùng tâm linh mà cõi tâm linh bao giờ chẳng mơ hồ, bí ẩn.

Có thể khẳng định, các nhà thơ tượng trưng đã mang đến cho thi ca Việt Nam một quan niệm mới mẻ về thế giới, thâm đắm màu sắc triết học. Với cái nhìn thấu thị, tư duy liên tưởng, họ không chỉ khám phá ra sự tồn tại của cõi siêu hình, mà còn mở rộng thế giới tới những miền xa thẳm, vô biên, "vì không có một sự biện minh triết học nào có thể coi thế giới vô hình hay thần bí là phi hiện thực cả" [46, tr.442]. Nhờ đó, thi nhân có thể làm những cuộc phiêu lưu qua nhiều cõi giới và mang về cho nàng thơ những sắc hình diễm ảo, lung linh, huyền nhiệm vốn chưa từng có trước đây. Song đôi khi, nó cũng khiến thi nhân lạc lối, đi vào chỗ tối tăm, không lối thoát.

3.2.2. Thế giới thống nhất, tương hợp

Thơ tượng trưng ra đời đã mang lại một sự thay đổi căn bản về hệ hình tư duy thơ theo hướng hiện đại, về cách nhà thơ khám phá, thụ hưởng và biểu đạt thế giới. Các thi sĩ tượng trưng nhận thức thế giới bằng tư duy tương ứng giác quan, nhờ đó thế giới hiện ra với một diện mạo khác, không còn bị chia cắt làm hai theo kiểu "cửa đứt đục suốt"; trái lại, thống nhất, tương giao, tương hợp: con người và vũ trụ, con người và vạn vật, hữu thể và hư vô, vật chất và tinh thần, thể xác và linh hồn, hương sắc và âm thanh..., tất cả đều giao hòa vào nhau.

Quan niệm về sự tương giao, hợp nhất giữa con người và vũ trụ, con người và vạn vật không phải đến thơ tượng trưng mới được đặt ra. Thời cổ đại, ở phương Đông, người ta đã xem con người là một "tiểu vũ trụ" trong lòng "đại vũ trụ", nghĩa là con người có mối liên hệ mật thiết với đất trời, vạn vật: "Thiên địa dữ ngã tịnh sinh, vạn vật dữ ngã vi nhất" (trời đất cùng sinh ra với ta, vạn vật với ta là một - Trang Tử), "Vạn vật giai bị ư ngã" (vạn vật đều có đầy đủ ở trong ta - Mạnh Tử). Quan niệm ấy chi phối mọi mặt của đời sống con người thời cổ - trung đại, "từ thiên văn, lịch phở, đến sản xuất, trồng trọt, chăn nuôi, thủy lợi, đến cả cai trị xã hội, y học... đến cả nghệ

thuật" [50, tr.37]. Độc giả không khó để tìm thấy trong thơ thời Đường lẫn thơ trung đại Việt Nam hình tượng con người xuất hiện trong tư thế vũ trụ, khát khao giao hòa với trời đất, trở thành "một mắt khâu, một nhịp cầu nối thiên với địa, nối cổ nhân với lai giả, nối quá khứ với tương lai" [50, tr.41]: "*Tiền bất kiến cổ nhân/ Hậu bất kiến lai giả/ Niệm thiên địa chi du du/ Độc thương nhiên nhi thế hạ*" (**Đăng U Châu đài ca** - Trần Tử Ngang), "*Trạch đắc long xà địa khả cư,/ Dã tình chung nhật lạc vô dư./ Hữu thời trực thượng cô phong đỉnh/ Trường khiếu nhất thanh hàn thái hư*" (**Ngôn hoài** - Không Lộ?).

Trên cơ sở tích hợp, tiếp biến từ hai nguồn thi ca: Thơ tượng trưng Pháp và thơ phương Đông xưa; các nhà thơ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng đã có những suy nghiệm về mối quan hệ tương thông, tương hợp giữa con người, vũ trụ, vạn vật rất độc đáo, vừa đạt độ thâm sâu, huyền bí của Đông phương, vừa mang vẻ tân kỳ, tế vi của Tây phương, và được thể hiện dưới ba dạng thức chủ yếu. Trước hết, con người tìm thấy sự tương thông, tương hợp với vũ trụ, vạn vật nhờ hướng thượng, "đăng cao": "*Tiểu thả vàng xanh rụng/ Thương về núi nước xa/ Giãn mộng tìm cao sáng/ Vào quên biếc cõi không*" (**Vô đề** - Đoàn Thêm). Cũng cần nói thêm, "đăng cao", hướng thượng ở đây không đơn giản là một hành động, mà nó là một ý niệm, một ước mơ. Bởi thi nhân lên cao bằng mộng tưởng, qua đó gửi gắm khát vọng chiếm lĩnh không gian, giao hòa cùng vũ trụ. Từ xưa, Trần Tử Ngang, Lý Bạch, Vương Chi Hoán, Đỗ Phủ... đều ôm ấp ước vọng "đăng cao": "*Bạch nhật y sơn tận/ Hoàng hà nhập hải lưu/ Dục cùng thiên lý mục/ Cánh thượng nhất tầng lâu*" (**Đăng Quán Tước lâu** - Vương Chi Hoán), "*Phong cấp, thiên cao, viên khiếu ai/ Chử thanh, sa bạch, điều phi hồi/ Vô biên lạc mục tiêu tiêu hạ/ Bất tận trường giang cổn cổn lai*" (**Đăng Cao** - Đỗ Phủ). Tuy nhiên, nếu cổ nhân muốn lên cao để có thể nhìn xa trông rộng, thu vào tầm mắt muôn trùng nước non, và hơn cả để đạt tới sự cảm thông, giao hòa với đất trời, nhập cái tiểu thiên địa vào cái đại thiên địa; thì các nhà thơ tượng trưng - ngoài mục đích ấy - hướng thượng, "đăng cao" còn như một khát vọng về sự tự do, một lý tưởng thẩm mỹ, một nguồn cảm hứng khơi gợi hồn thơ. Do đó, thi nhân chiếm lĩnh không gian vũ trụ không chỉ bằng thị giác mà còn bằng "sự đồng hóa nó với nội tâm mình", tạo nên mối dây liên hệ sâu xa, vô hình, huyền bí giữa con người và "cõi biếc" mênh mông: "*Chở hồn lên tận chơi voi/ Trăm chèo của Nhạc, muôn lời của Thơ/ Quên thân như đã quên giờ/ Ta mê cõi biếc bến bờ là đâu*" (**Trông lên** - Huy Cận)

Sau nữa, mối tương giao, hòa hợp giữa con người và vũ trụ, vạn vật còn được tìm thấy trong sự trở về với đời sống thiên nhiên. Cuộc sống càng tiến hóa, văn minh, càng đẩy con người xa rời nguồn cội, xa rời bản chất thiên nhiên. Phải chăng vì thế, nó cứ tiếc nuối khôn nguôi cái "thiên đàng đã mất". Đúng như Đỗ Lai Thúy đã nói: "Trong đời sống tộc loại, con người sau cổ tích luôn luôn ước mơ quay lại với thời cổ tích, thuở thiên đường" [137, tr.156], nơi ấy con người được sống giao hòa, cộng cảm với thiên nhiên, vạn vật:

*Trải sông nước, vượt qua từng châu thổ
Ta đến đây nghe vượn núi kêu sâu
Cảnh diễm lệ ngẩn ngơ hồn cảm thú
Thôi dừng chân, xem Nhan Sắc lên ngàn.*

(*Người gái thiên nhiên* - Đinh Hùng)

Đọc thơ Đinh Hùng, độc giả có cảm giác như đang lạc vào vườn địa đàng. Ở đó, cách sinh tồn, con người, vạn vật đều in hằn dấu tích thuở sơ khai (*Chúng tôi gặp nhau bên dòng suối ngọt/ Làm đôi người cô độc thuở sơ khai:/ Nàng băng khuâng đốt lửa những đêm dài/ Ta từng buổi bơ vơ tìm bộ lạc* - *Người gái thiên nhiên*). Con người đã trút bỏ hoàn toàn lớp vỏ văn minh để quay lại với lối sống thời tiền sử. Thi nhân không những trả lại con người cỏ cây huyền mặc, sông núi hoang sơ, mà còn cả một đời sống tinh thần hồn hậu, đậm phong vị thiên nhiên ("*Nàng là Gái - Muôn - Đời không đổi khác:/ Bộ ngực tròn nuôi cuộc sống thanh tân/ Ta đến đây làm chủ hội phong trần/ Lấy hoa lá kết nên Tình Thái Cổ*" - *Người gái thiên nhiên*). Như vậy, trong quan niệm Đinh Hùng, thiên nhiên không chỉ là hoa lá cỏ cây, muôn loài cảm thú, sông nước núi đồi..., thiên nhiên còn là con người, đúng hơn con người đã bị thiên nhiên hóa ("*Từng vệt dương da mọc khắp người*" - *Những hướng sao rơi*), nên nó cũng "sống đời cây cỏ", "và ngủ như loài muôn thú kia".

Trở về với thiên nhiên, nhưng khác các nhà thơ lãng mạn, các nhà thơ tượng trưng không hướng tới thứ "vườn trong phố", "hoa chăm, cỏ xén, lối phẳng, cây trồng", hay một thứ thiên nhiên thật, khách quan; mà hướng tới thứ thiên nhiên hoang dã, kì vĩ, mang tính hư cấu và "thấm đẫm cảm xúc, suy tư, ý tưởng của chủ thể". Không ít lần, độc giả bắt gặp trong thơ tượng trưng hình tượng thi sĩ bị hút hồn trước vẻ đẹp huyền bí của vũ trụ mênh mông, cùng mối giao cảm sâu xa giữa tâm linh thi sĩ với tạo vật thiên nhiên: "*Gió sáng bay về, thi sĩ nhớ;/ Thương ai không biết, đứng buồn trắng./ Huy*

hoàng trắng rộng, nguy nga gió,/ Xanh biếc trời cao, bạc đất bằng" (**Buôn trắng** - Xuân Diệu), "Rừng buồn bút là chim chim/ Hỏi sim sim tím/ hỏi bìm bìm leo/ Chiều cả gió/ tiếng ngàn xưa khản lá/ Thảm vàng khô/ ai hóa những thư già" (**Cỏ lú** - Lê Đạt), "Ngẩng mặt một vàng trắng đỏ/ Nổ vang tiếng sấm lưng trời/ Cúi đầu một miền cỏ trắng/ Nở xòe tám hướng bốn phương" (**Lẽ tạ** - Nguyễn Quang Thiều)... Với việc phát hiện ra sự tương hợp giữa con người, vũ trụ, vạn vật, các thi sĩ đã mang đến cho thi ca một góc nhìn khác về thế giới trong tính thống nhất âm u, huyền bí.

Quan niệm thế giới thống nhất, tương giao, hòa hợp còn được thể hiện trong mối liên hệ thâm kín, vi diệu giữa hữu thể và hư vô, thể xác và linh hồn, hương sắc và âm thanh... Không nghi ngại gì khi nói, thơ tượng trưng là thơ của/ về sự tương hợp, và tư duy tương hợp các giác quan là một trong những tìm tòi có giá trị nhất của thi phái tượng trưng, bởi nó tỏ rõ tính ưu việt hơn hẳn các thi phái trước trong việc nhận thức thế giới. Với lối tư duy này, thi sĩ có thể phát hiện ra những điều ẩn dấu trong lòng vũ trụ, tạo vật, con người, từ đó làm hiển lộ những vẻ đẹp bí nhiệm đến bất ngờ: "Mắt sâu sáng thấp đèn soi vũ trụ/ Và tai rền thu cất nhạc không gian" (**Thân thể** - Huy Cận), "Trăng vừa đủ sáng để gây mơ,/ Gõ nhịp theo đêm, không vội vàng;/ Khí trời quanh tôi làm bằng tơ./ Khí trời quanh tôi làm bằng thơ." (**Nhị hồ** - Xuân Diệu), "Hãy lắng nghe nhạc tơ mềm dầy tựa/ Trong nhạc trắng vang nổi khắp cung mây" (**Vô lụa** - Chế Lan Viên), "Một đêm vàng - một đêm vàng âm điệu/ Đầy nhựa thơm, xanh xị ngàn phi lau" (**Sợ người** - Bích Khê), "Tắt mơ buông ý lặng giờ xanh/ Đêm nay hương ngát đồng ngân điệu" (**Chung linh** - Đoàn Thêm), "Phảng phất lời lẽ một làn hương/ Tâm tình bỗng nhiên thành vũ trụ" (**Hợp tấu** - Quách Thoại), "Tuổi lữ trắng mộng mấy mùa hoạn nạn/ Quỹ tạm tình vay ngắn hạn bốc bay" (**Bốc bay** - Lê Đạt), "Những hạt đậu xanh già nắng/ óng mùa thơm/ trút nhanh tuổi trẻ miêng vò" (**Đi mãi** - Hoàng Cầm)...

Đưa ra một loạt dẫn chứng trên, người viết muốn khẳng định hai điều. Thứ nhất, tư duy tương hợp các giác quan là lối tư duy nghệ thuật rất được ưa chuộng đối với các nhà thơ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng và họ đã sử dụng nó một cách nhuần nhị, hữu hiệu trong việc giải mã thế giới. Thứ hai, khám phá thế giới qua lăng kính tương hợp các giác quan, một lần nữa, những thi sĩ tượng trưng lại từ bỏ thực tại để đi vào "thế giới của du dương", huyền diệu. Ở đây, người thơ có thể kết nối, cảm thấu "những lời mơ hồ, bí ẩn" của vũ trụ, tìm thấy những mối tương giao vi diệu giữa cái hữu hình và vô hình, hương sắc và âm thanh... Đó là điều mà thơ ca trước đây chưa làm được. Thử lấy một bài thơ của thi sĩ thần linh - Bích Khê - làm minh chứng:

*Dáng tâm xuân uốn trong tranh Tố nữ
Ôi tiên nương nàng lại ngụ nơi này?
Nàng ở mô ? Xiêm áo bỏ đâu đây?
Mà triển lãm cả tấm thân kiều diễm...*

(**Tranh lỏa thể** - Bích Khê)

Đứa con tinh thần của Bích Khê có cái tên gây sốc - **Tranh lỏa thể**. Thế nhưng, khi xem nó, không ai dấy lên chút ham muốn xác thịt nào. Bởi bức tranh ấy được thi nhân tạo tác không phải bằng bút pháp hiện thực, lãng mạn mà bằng bút pháp tượng trưng với kỹ thuật cao cường, thể hiện trên nhiều phương diện. Trước hết, trong cách xử lý chất liệu, dưới đôi bàn tay tài hoa của mình, Bích Khê đã biến tất cả các chất liệu thuộc về con người thành thiên nhiên, hữu hình thành vô hình, thể xác thành tinh thần ("*Nàng là tuyết hay da nàng tuyết điểm?/ Nàng là hương hay nhan sắc lên hương?/ Mắt ngài châu óng ánh nghệ thường;/ Lệ tích lại sắp tuôn hàng đũa ngọc/ Đêm u huyền ngủ mơ trên mái tóc/Vài chút trắng say động ở làn môi/ Hai vú nàng ! hai vú nàng ! chao ôi!! Cho tôi nút một dòng sâm ngọt lộng*" - **Tranh lỏa thể**); cho nên, cái trần tục, cái xác thịt đã nhường chỗ cho cái thanh khiết, thi vị. Sau nữa, trong cách chiếm lĩnh đối tượng thẩm mỹ, để vẽ được bức chân dung "Tố nữ" như "*một tòa hoa nghiêm động*" thì thi nhân phải là người có "đôi mắt rất mơ, rất mộng, rất ảo"; hay nói như Rimbaud, phải có cái nhìn "thấu thị", "thần cảm". Nhờ đó mà người thơ "nhìn vào thực tế thì sự thực sẽ trở thành chiêm bao, nhìn vào chiêm bao lại thấy xô sang địa hạt huyền diệu" [79, tr.132]. Quả thực, **Tranh lỏa thể** là một tuyệt tác nghệ thuật đạt đến độ "huyền diệu". Nhà thơ đã phóng chiếu toàn bộ sức mạnh tâm linh lên vật thể nhằm truyền cho nó một năng lượng, hình hài mới, và đưa nó từ trạng thái vật chất vào địa hạt tinh thần, "biến cái thực thành cái ảo, dẫn thực tế nhập vào những cơn mơ mộng" [137, tr.208]. Đây cũng chính là hướng sáng tạo của Bích Khê trong hai thi tập **Tinh huyết** và **Tinh hoa**.

Bên cạnh Bích Khê - gương mặt tiêu biểu nhất của khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam - những nhà thơ như: Xuân Diệu, Huy Cận, Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Đinh Hùng, Vũ Hoàng Chương, Quách Thoại, Đoàn Thêm, Hoàng Cầm, Lê Đạt, Trần Dần..., người ít người nhiều đều có những bài thơ, câu thơ thể hiện rõ cái nhìn thế giới trong sự thống nhất, tương hợp các giác quan. Thậm chí, "hoàng tử thi ca" - Xuân Diệu - còn chủ trương sống, sáng tạo phải cháy hết mình và "*thức nhọn giác quan*" (một cách nói khác của kiểu tư duy tương hợp các giác quan): "*Sống toàn tim! toàn trí!*

sống toàn hồn/ Sống toàn thân! và thức nhọn giác quan" (Thanh niên - Xuân Diệu). Bằng phương thức tư duy này, Xuân Diệu nắm bắt được những rung động, biến chuyển, hòa điệu vô cùng tinh vi của vạn vật, lòng người. Những thi phẩm như: **Nhị hồ**, **Nguyệt cầm**, **Huyền diệu**, **Hoa đêm**, **Thơ duyên**... thực sự được viết bằng sự "*thức nhọn giác quan*":

*Chiều mộng hòa thơ trên nhánh duyên,
Cây me ríu rít cặp chim chuyền.
Đổ trời xanh ngọc qua muôn lá
Thu đến nơi nơi động tiếng huyền.*

(**Thơ duyên** - Xuân Diệu)

Lấy buổi chiều và mùa thu làm đề tài vốn không xa lạ với thi ca, nhưng rõ ràng, tình thu, cảnh thu trong **Thơ duyên** hoàn toàn khác biệt thơ xưa: không có nỗi sầu tha hương; không có "*quyện điểu quy lâm*", "*mục đồng địch lý quy ngư tận*", hay chuông chùa giục bước chân lữ thứ; không có sương khói xây thành, ngô đồng rụng lá... Vì sao thế? Vì quan niệm và cách nhìn thế giới của Xuân Diệu đã thay đổi, thế giới không chỉ tồn tại những cái hữu hình, hữu thanh mà còn có những cái vô hình, những **Tiếng không lời**, nên không thể dò xét nó bằng lý trí, cảm tính mà phải bằng sự nhất thể hóa các giác quan. **Thơ duyên** cũng như nhiều bài thơ khác của "hoàng tử thi ca" (đã dẫn ở trên) là thơ của những mối giao hòa ngầm ẩn, linh diệu giữa thiên nhiên với thiên nhiên ("*Con đường nhỏ nhỏ gió xiêu xiêu,/ Lả lả cành hoang nắng trở chiều*" - **Thơ duyên**), thiên nhiên với con người ("*Bốn bề ánh nhạc biển pha lê/ Chiếc đảo hồn tôi rợn bốn bề/ Sương bạc làm thình, khuya nín thở/ Nghe sâu âm nhạc đến sao Khuê*" - **Nguyệt cầm**)..., và đặc biệt giữa hương sắc và âm thanh, hữu hình và vô hình. Xuân Diệu không ít lần thực hiện thành công cuộc hôn phối cưỡng bức giữa các vi thể đó: "*Khúc nhạc thơm*", "*khúc nhạc hương*", "*ánh tơ xanh*", "*gió đượm buồn*", "*gió du dương*", "*bể du dương*" "*đêm thủy tinh*", "*đêm thanh*", "*long lanh tiếng sỏi*", "*huy hoàng trăng rộng, nguy nga gió*"... Chính sự kết hợp độc đáo này khiến thơ Xuân Diệu nói riêng, thơ tượng trưng nói chung có một diện mạo mới; đồng thời, nó đánh thức trí tưởng tượng ở người đọc, đưa họ tới những miền xa thẳm, sắc sắc không không, lung linh hư ảo: "*Giã sóng hè ngói nắng/ Giờ xanh lặng vẻ thu/ Mưa gieo vườn óng cỏ/ Gió biếc nhẹ cành ru/ Trưa nay đời dịu bóng/ Hương đông ứa tình ngâu*" (**Mát trời** - Đoàn Thêm). Vượt qua lối nhận thức mang tính kinh nghiệm, Đoàn Thêm đã vẽ nên một bức tranh phong cảnh khu vườn bằng mộng tưởng, thông qua việc xử lý các chất

liệu nghệ thuật theo hướng hư cấu, tưởng tượng, chuyển đổi những chất liệu mang dấu ấn vật chất thành tinh thần và đưa chúng vào vùng siêu cảm. Vì thế, khu vườn ấy gợi cho ta cảm giác không giống vườn trần mà như vườn cổ tích. Ở đó, vạn vật tương giao, hòa hợp và chuyển hóa miên viễn; thời gian, cơn gió vốn vô hình cũng biến thành những vật hữu hình, hữu sắc ("*sóng hè*", "*giờ xanh*", "*gió biếc*"), còn hương thơm thì chan chứa nỗi niềm yêu ("*Hương đông ứa tình ngâu*").

Cùng chung bước trên con đường băng lãng mạn sương huyền nhiệm của thế giới tượng trưng, các thi nhân đã có chuyến viễn du vào cõi siêu hình, kì ảo và nhận ra cõi giới ấy khác xa đời sống thực tại; nó không bị chia cắt, phân rã mà thống nhất, tương hợp, mang màu sắc tươi nguyên như thuở đất trời mới khai lập. Có thể nói, các nhà thơ hiện đại Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng đã vượt qua cái nhìn thế giới ở bề mặt, kinh nghiệm để đến với thế giới bề sâu, siêu nghiệm. Và làm thơ, với họ, một phần cũng vì mục đích lý hội thế giới ấy, đồng thời giải phóng thi ca thoát khỏi cái đẹp vật chất, hữu hình hòng vươn tới cái đẹp tinh thần, vô hình, thuần túy tượng trưng.

3.3. Quan niệm nghệ thuật về con người

3.3.1. Con người lạc loài, suy đồi

Sau cơn trở dạ đốn đau do cuộc xâm lăng của thực dân Pháp gây nên, con người Việt Nam đã thoát khỏi "bào thai" cái ta làng xã, cộng đồng để xác lập một nhân diện mới mang cái tên con người cá nhân. Sống trong xã hội hiện đại, đặc biệt trong môi trường thành thị, con người cá nhân đã đấu tranh giành lấy cho mình những quyền rất đổi thiêng liêng mà chế độ phong kiến không thể đem lại cho nó như: quyền bình đẳng, dân chủ, quyền được sống, được yêu, được mưu cầu hạnh phúc...; nhưng bên cạnh đó, con người cá nhân cũng bị tước đi không ít các giá trị tinh thần, nhất là sự an bằng nội tâm. Thơ ca đã nhiều lần cất lời cho điều này với những cung bậc, sắc thái khác nhau, tùy thuộc vào từng khuynh hướng. Nếu thơ lãng mạn là sự lên tiếng, phơi trải nỗi cô đơn, buồn tủi, sầu đau; thì thơ tượng trưng là tiếng lòng sâu thẳm của những người từng đi qua cơn "trường dạ" và phát hiện ra mình là kẻ lạc loài, xa lạ, suy đồi, mang tâm trạng chán chường, mê loạn.

Có thể khẳng định, con người lạc loài, xa lạ là sản phẩm của thời hiện đại, của nền văn minh vật chất. Nó đã và đang là mối quan tâm của nhiều văn thi sĩ. Trong số đó, các nhà thơ tượng trưng, nhất là C. Baudelaire, sớm cảm thức điều này và diễn ngôn nó theo một lối riêng, gắn với quan niệm nghệ thuật của họ. Ngay khi gia nhập vào làng thơ Pháp bằng thi tập *Những bông hoa Ác*, C. Baudelaire đã cất lời, nói thay

cho mọi người về phận số của nhà thơ là phải nếm trải mọi khổ đau, tủi nhục. Nhà thơ giống như loài **Chim hải âu** thích cuộc sống tự do, khoáng đạt, bay lượn trên cao, không ngại mũi tên, giông bão; nhưng vì nghịch cảnh trở trêu, hay sự vô tâm của người đời ("*Có nhiều khi những chàng thủy thủ/ Bắt để chơi những chú hải âu*" - **Chim hải âu**) khiến cho "*vua của trời xanh*" chẳng thể tung hoành trong đôi cánh rộng. Bị giam hãm trong con thuyền, giữa những người thủy thủ; chim hải âu không thích ứng được với không gian sống tù túng, xa lạ. Nó trở nên lạc lõng, vụng về đến tội nghiệp. C. Baudelaire đã bày tỏ nỗi xót thương cho số phận không may của những chú chim hải âu, cũng là thương xót cho chính mình, rộng ra là kiếp đời thi sĩ. Quan niệm thi nhân của C. Baudelaire đã tìm thấy sự đồng cảm ở nhiều nhà thơ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng. Họ không chỉ ý thức sâu sắc về nỗi lạc loài của bản thân mình, mà còn khái quát lên thành vận mệnh chung của con người: "*Ai hoi hóp đang vùng vằng giữa bể/ Hát ca chi lạc làm rồi thế hệ*" (**Ta úp mặt** - Quách Thoại), "*Nắng đốt bầu thơ cạn/ Trăng tàn mộng viễn phương/ Gầm trời không quán trọ/ Gió bạc cuộn trùng dương*" (**Giấc mơ bông đảo** - Đoàn Thêm), "*Lũ chúng ta lạc loài dăm bảy đũa/ Bị quê hương ruồng bỏ giống nòi khinh*" (**Phương xa** - Vũ Hoàng Chương)... "*Quê hương*", "*giống nòi*" mà thi nhân muốn nói ở đây ngoài nghĩa thông thường, còn một nghĩa ẩn tàng cho phép ta nghĩ về cái quê hương, nòi giống trong thăm sâu quá khứ. Từ lúc ăn trái cấm - trái tri thức, con người bỗng nhận ra mình đã tách khỏi đời sống thiên nhiên, tồn sinh như một cá thể độc lập, có những đặc điểm khác biệt tha nhân. Cũng từ đó, con người tự đánh mất thiên đàng, phải rời xa cội nguồn, tộc loại, trở thành kẻ cô độc, bơ vơ trên trần thế, gánh chịu mọi khổ đau và luôn mang mặc cảm "nguyên tội". Cảm thức lạc loài, xa lạ trở thành một căn tính cố hữu của con người, hay đúng hơn, có tính bản thể người, thường bị che lấp dưới vỏ bọc vô thức ("*Nhưng cô độc đã thấm ghi trên trán/ Lòng lạc loài ngay từ thuở sơ sinh*" - **Trình bày** của Huy Cận). Những khi rơi vào chán thương tâm lý do nghịch cảnh tạo ra, cảm thức ấy lại có dịp bộc phát, tuôn trào, nhất là khi đối mặt với cuộc sống đô thị hiện đại: "*Lòng đã khác ta trở về đô thị,/ Bỏ thiên nhiên huyền bí của ta xưa (...)/ Ta về đây lạ hết các người rồi,/ Lạ tình cảm, lạ đời chung, cách sống*" (**Bài ca man rợ** - Đinh Hùng).

Viết về đô thị nhưng thơ Đinh Hùng và sau này thơ Đặng Đình Hưng vẫn không phải là "thơ đô thị" như kiểu C. Baudelaire vì thiếu sự quay cuồng, hàm hấp của nhịp sống, lối sống, tinh thần đô thị. Sự hiện diện của đô thị trong thơ Đinh Hùng, Đặng Đình Hưng chỉ là cái cớ để họ gửi gắm những thông điệp khác. Nếu Đinh Hùng "trở

về đô thị", sau khi từ bỏ cái "*thiên nhiên huyền bí*", tức là từ bỏ nguồn gốc, cội rễ của mình, nhằm "*đi tìm người thiếu nữ ngày xưa*"; thì Đặng Đình Hưng rời quê ra phố, bỏ lại sau lưng "*đồng chiêm nước trắng, con tép nhòm*" để đi "*lập chí*". Như vậy, mục đích tìm đến đô thị của hai nhà thơ không giống nhau, nhưng khi diện kiến nó, họ có chung một tâm trạng lạc lõng, xa lạ, vỡ mộng. Bởi nó là "*đô thị giả*", lộ rõ vẻ nhân tạo: "*Dòng sông con nép cạnh núi biên thù*", "*chỉ thấy màu xiêm áo*", "*bóng ngựa xe*" (**Bài ca man rợ**), tũn mủn, nghèo nàn, lạc hậu: "*Ngã ba ngã bảy/ đường zây cột đèn đỏ*", "*cổ xe tay jà khắp khểnh/ cuối Ô ổ gà xa xa thành phố lạc*" (**Ô** - Đặng Đình Hưng); thậm chí cả con người ở đó cũng giả, cũng lạ, không còn chất "*thiên nhiên*", trở thành kẻ "*vong bản*", hình nhân, tha hóa: "*Ôi ngờ ngác một lũ người vong bản/ Mất tinh thần từ những thuở xa xôi!*" (**Bài ca man rợ**), "*Chào tôi đi! tôi đang ghé Bến lạ một chiều nâu alfa đây, anh có nhớ? Bên quán Têta... ngồi ăn những hình thù im lặng lạ xúc lên từng cùi zìa kí ức đi đất từng bước bước! chiều cao 91 ngó xuống ăn những mùi vai lạ I*" (**Bến lạ** - Đặng Đình Hưng). Thế nên, mục đích đến với đô thị của hai nhà thơ hoàn toàn thất bại; Đình Hùng không tìm thấy "*người thiếu nữ ngày xưa*", còn Đặng Đình Hưng thì "*lập chí vỡ*". Họ thành những kẻ bơ vơ giữa không gian phố phường và con người đô thị, rộng ra là giữa thế nhân, hay cái thực tại hiện tồn.

Cảm thức lạc loài, xa lạ không chỉ dấy lên từ mối quan hệ "com không lành, canh không ngọt" với xã hội, tha nhân; mà có khi ngay với chính mình, họ hoài nghi chính mình. Nếu "ở thơ cổ điển, thơ lãng mạn nhà thơ có thể khổ đau, day dứt, hối hận, hoài nghi tất cả nhưng không bao giờ hoài nghi chính mình" [121, tr.70], thì "thơ tượng trưng là thơ của thời đại mà con người hoài nghi chính mình" [121, tr.70]. Hàn Mặc Tử, trên hành trình tìm kiếm bản thể, đã cất lên những lời thơ "rướm máu", điên loạn: "*Ta hiểu chi trong áng gió nhiệm màu/ Những hạt lệ của trích tiên đầy đọa/ A ha hả! say sưa ché chán đã/ Ta là ta hay không phải là ta?*" (**Siêu thoát**), và Vũ Hoàng Dịch cũng có lần thảng thốt vì bị "lạc hồn": "*Trăng vẫn đó còn đâu niềm chân thật/ Ta lạc hồn, một thế giới nào đây?*" (**Đây dấu thanh tân dẫm lệ mùa**). Còn Hoàng Hưng suốt một đời cứ đi "*tìm mặt*": tìm mặt đời, tìm mặt người và đặc biệt, tìm cả mặt mình: "*Đêm xuống rồi/ Ta lên/ Đi tìm mặt mình/ Đi tìm mặt mình đi tìm mặt mình đi tìm mặt mình*" (**Người đi tìm mặt** - Hoàng Hưng). Bởi không biết mình là ai, đang ở đâu trên cõi giới này, đó là bi kịch của phận người. Có thể nói, **Người đi tìm mặt** là hành trình tìm lại chính mình nhằm xoa dịu những vết thương lòng. Song, để nhận diện được khuôn mặt mình, cũng như những khuôn mặt khác, thi nhân phải chờ lúc "*đêm xuống*",

tức là chờ lúc đi vào giấc ngủ, tìm trong mộng mị. Có điều, nhà thơ chỉ gặp toàn **Ác mộng**. Phải chăng vì thế mà diện mạo những đứa con tinh thần của ông thường có biểu hiện của "*hội chứng rừng mình khắc khoải trước hư vô*" (**Định mệnh** - Hoàng Hưng), khắc khoải trước sự cô độc, "*lơ lảo tù về lạc thế kỉ*": "*Người về từ cõi ấy/ Giữa phố đông nhôn nhọt sau gáy/ Một năm sau còn nghẹn giữa cuộc vui/ Hai năm sau còn mộng toát mồ hôi/ Ba năm còn nhớ một con thạch sùng/ Mười năm còn quen ngồi một mình trong bóng tối (...)/ Giật mình/ một cái võ vai*" (**Người về** - Hoàng Hưng). Vậy, sống làm sao khi khả năng thông hiểu, kết nối giữa cá nhân với xã hội, tha nhân chẳng còn, nếu không tìm cách vượt thoát đời sống thực tại hoặc quên đi sự hiện tồn của mình? Các nhà thơ tượng trưng đã chọn cả hai giải pháp này. Trước hết, họ chối bỏ thực tại bằng cách kiến tạo nên một thế giới siêu hình để nương náu. Nơi ấy, người thơ không chỉ tìm lại được nguồn cội, bản thể mình, giúp xóa tan đi mặc cảm lạc loài, xa lạ; mà còn tìm thấy sự cảm thông, tương giao giữa tiểu ngã (con người) với đại ngã (vũ trụ), giữa cái tôi với cái ta: "*Lên Kim tinh xác thân thanh khí/ Đất lưu ly không khí xạ hương (...)/ Trăng có đôi: rưng rưng ánh ngọc/ Mùa rất cao: đẹp xuống anh hoa/ Chàng gặp chàng: lời bay ý sắc/ Khí trang nghiêm và chuyển thân qua/ Nàng vệ nữ theo nàng vệ nữ/ Áo âm dương gió tóc thơm rừng*" (**Lên Kim tinh** - Bích Khê). Có thể nói, những thi sĩ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng đã thực hiện thành công cuộc hôn phối giữa con người cá nhân với cộng đồng. Sau những phấn khích, khát khao tự khẳng định của buổi đầu, con người cá nhân rơi ngay vào bế tắc, bởi nó không đủ nội lực (như con người cá nhân phương Tây) để đối đầu với cuộc sống đô thị hiện đại. Vì thế, nó thường tìm về với cái ta cộng đồng như một nơi "trú ẩn" an toàn. Đó là sự tìm về với thời thái cổ, huyền sử; hoặc đắm mình trong không gian văn hóa lễ hội, thiên nhiên hoang dã; hoặc mơ ước tới một cõi thiên đàng, địa ngục... Điều này thể hiện rõ trong thơ Đinh Hùng, Vũ Hoàng Chương, Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích Khê, Huy Cận, Đoàn Thâm, Hoàng Cầm, Trần Dần, Đặng Đình Hưng... Tuy nhiên, những cuộc vượt thoát ấy thường mang nỗi khắc khoải siêu hình và chỉ diễn ra trong mộng tưởng, nên nó không bền vững, hơn nữa, cũng không thể trút bỏ thật sự, hoàn toàn cảm thức lạc loài, xa lạ. Cho nên, họ đã chọn một giải pháp khác: quên mình ngay trong cuộc sống hiện tại bằng cách tìm đến với rượu, ma túy, xác thịt - một biểu hiện của sự nổi loạn - hòng "*vót giữa trần ai một chút ta*".

Có lẽ không quá lời khi nói rượu, ma túy, xác thịt là một trong những chất liệu nghệ thuật dành được sự quan tâm đặc biệt của các thi sĩ tượng trưng. Họ xem nó như

chất xúc tác, dẫn lối đưa đường để gặp nàng thơ và có không ít thi phẩm viết về lạc thú này được giới nghiên cứu đánh giá cao (*Say đi em, Chén rượu đôi đường, Quên, Kỳ nữ, Ác mộng, Tranh lửa thề, Người say rượu, Cô gái ngây thơ...*). Nói như thế không có nghĩa nó không có những hạn chế và các nhà thơ trước đây chưa từng thử bút ở địa hạt này. Nguyễn Công Trứ, Cao Bá Quát và gần hơn là Tản Đà... đều có lần cổ súy cho thú say sưa, hành lạc: "*Cuộc hành lạc bao nhiêu là lãi đấy/ Nếu không chơi thiệt ấy ai bù*" (*Chơi xuân kéo hết xuân đi* - Nguyễn Công Trứ), "*Thôi công đâu mà chuốc lấy sự đời/ Tiêu khiển một vài chung lếu láo*" (*Uống sâu tiêu sâu* - Cao Bá Quát), "*Trời đất sinh ta rượu với thơ/ Không thơ không rượu sống như thừa*" (*Ngày xuân thơ rượu* - Tản Đà)... Duy có điều mục đích hành lạc, say sưa của nhà nho tài tử không giống thi sĩ tượng trưng. Họ uống rượu, hát ả đào - một hành vi lệch chuẩn - không hẳn vì bản thân, mà chủ yếu tỏ thái độ chống đối cái xã hội nho giáo đầy rẫy những phép tắc, quy phạm, cương tỏa. Với các nhà nho tài tử, say sưa, hành lạc như một cách ứng xử với xã hội. Họ vui say để làm thân tiên ngoài mặt, chẳng cần biết chi đời. Những thi sĩ tượng trưng tìm đến rượu, ma túy, thân xác như một cách ứng xử với bản thân. Họ chìm vào men khói, tình dục để nghiệm sinh đời mình, quên đi phận người; và hơn cả, để tìm kiếm sự hợp nhất giữa cá nhân và bản thể, cá nhân và tha nhân. Cách ứng xử này xem ra có sự gặp gỡ với quan niệm của các Lạt Ma Tây Tạng: "Phật giáo Tây Tạng coi giao hợp, ma túy và nghi lễ là ba phương pháp để các Lạt Ma đạt đến trạng thái xuất thân, tức trạng thái siêu ngã gặp được đại ngã, cái tôi gặp cái ta" [137, tr.133]. Quách Thoại, trong nỗi cô độc, bơ vơ, "*lạc lắm rồi thế hệ*", cũng đã cố tìm một sự "khăng khít", hợp nhất bằng thân xác:

*Ta gần em chân khề động bàn chân
Nghe kéo níu tê người theo khăng khít
Tay giao tay vội vàng như riu rít
Phút gần nhau hoa lá bỗng rụng mình
Lửa ái ân rung động xác con trinh*

(*Đêm hò hẹn* - Quách Thoại)

Cuộc ái ân nào rồi cũng kết thúc, cơn say nào rồi cũng qua đi. Dù những lạc thú ấy có mang lại cảm giác được quên mình, giải thoát thật sự thì cũng chỉ diễn ra trong chốc lát. Tỉnh say, hết ân ái, cơn bão lòng lại đến, thậm chí biến thành cuồng phong. Những nhà thơ tượng trưng chỉ còn biết cất lên tiếng thở dài đầy chán chường, mê loạn, nhất là Vũ Hoàng Chương. Thi sĩ đắm mình trong trường mộng, song mộng nào

của Vũ Hoàng Chương cũng tan theo mây khói, phù du. "*Mộng đào nguyên*" để thoát xác gửi hồn thì đào nguyên khép cửa, "*say, lạc con thuyền*". "*Mộng Liêu trai*" để tìm sự **Cảm thông** thì Liêu trai quây gót, "*mùa xưa thông cảm đã qua rồi*". "*Mộng phong hầu*" để "*đường hoa sơn phán đọi/ áo gấm về xanh xang*" thì đã tàn trên "*gối vải*". Mộng nghệ thuật để gửi gắm **Lý tưởng** thì "*tài sơ không chép nổi*", "*bởi vì Mơ và Thực chẳng đi đôi*"... Cho nên, thi nhân đành thoát mộng quay về thực tế, đối mặt với một sự thật chua chát đến nghẹn lòng: "*Ngoài ba mươi tuổi duyên còn hết/ Một ván cờ thua, ngả bóng chiều*" (**Ngoài ba mươi tuổi**). Nhà thơ càng chìm sâu trong men khói, và từ đó, "*Chàng say*" đã gặp Baudelaire trên con đường đi vào trụy lạc, chán chường. Điều này được thể hiện trong nhiều bài thơ của ông (**Say đi em, Lý tưởng, Phương xa, Quên, Mười hai tháng sáu, Đòi tàn ngô hẹp, Bài hát cuồng...**), đặc biệt là **Túy hậu cuồng ngâm**:

Ôi! Lòng ta sao buồn không nguôi?

Niềm u uất dâng cao hè tháng ngày trôi xuôi.

(...) *Thôi hết mùa tươi,*

Hết thôi chờ đợi!

Rượu hè rượu hè! Giùm quên nhé người!

Bài thơ là một trong những tuyệt phẩm của Vũ Hoàng Chương, nó cho thấy một trí tuệ mẫn tiệp, sự tinh tế, kĩ công của nhà thơ trong việc lựa chọn thể loại, cách cấu trúc, dùng từ, đặt câu, ngắt nhịp..., thậm chí sử dụng dấu câu, vì "sự bỏ sót hoặc thay thế dấu một dấu phẩy, một con chữ đều có nguy cơ làm đổ vỡ toàn bộ bài thơ" [137, tr.148]. Thêm nữa, **Túy hậu cuồng ngâm** còn là một khúc ngâm thống thiết, sâu sắc, mang tính triết lý về thân phận con người. Thi nhân đặt mình trong dòng chảy thời gian bất tận, "*tháng ngày trôi xuôi*" và trong không gian "*bốn phương*" mênh mông mà lên tiếng. Đó là tiếng nói của một tiểu thiên địa giữa lòng đại thiên địa. Cái "tiểu thiên địa" ấy nhận ra cuộc đời chỉ toàn "*chông gai*", "*cuồng vọng*"; còn kiếp người như con thuyền nổi trôi giữa "*sóng cồn mặt bể*" và mãi mãi quần quanh, cô độc, lạc loài ("*Quần gót thế nhân hề như đàn quạ kia chẳng?/ Hay như mây cao đơn chiếc hề cánh chim bằng*" - **Túy hậu cuồng ngâm**). Chuyện đời, chuyện người là thế, nhìn lại chuyện mình, Vũ Hoàng Chương có một kết luận đáng chát: "*Ba mươi năm trên vai hề trống không bình sinh*" (**Túy hậu cuồng ngâm**), và xót xa hơn khi tự nhận "*thân mình vô dụng*", "*vô duyên bấy lâu*". Thực ra, lời tự thú này không hẳn dành riêng cho thi sĩ họ Vũ, nó còn là số phận chung của người nghệ sĩ. Vì sinh bất phùng thời, "*đời không ai mắt xanh*" nên suốt đời "*u uất*", "*cơm áo chẳng no lành*", "*giấc mơ hề chơi với*".

Sáng tạo trong trạng thái siêu thăng - "*cuồng*", "*say*" - khiến cho những nghiệm suy về cuộc đời, phận người, phận mình của Vũ Hoàng Chương càng trở nên sâu sắc, riết róng, tái tê. Và nỗi chán chường, theo đó, cũng dần dâng cao tới đỉnh điểm. Bắt đầu, nhà thơ chán chường vì bị giam hãm tài năng nên không thể hiện thực hóa **Lý tưởng**: "*Cánh vĩ đại vương trong lòng Thực Tế*"; sau nữa là chán chường vì cảnh **Đời tàn ngộ hẹp**: "*Chiều tàn trong ngộ hẹp (...)/ Đời hiu hiu xế tà*"; cuối cùng là chán chường vì kiếp người sao quá mong manh, bé nhỏ và chịu nhiều khổ đau, bất hạnh: "*Chậu sành tiếng đập nghìn năm cũ/ Hòa điệu chiều nay xác rã rời*" (**Bài hát cuồng**). Nói chung, thi sĩ họ Vũ chán chường tất thấy, đến tận cùng ("*Cũng như trái đất khô dần nhựa/ Còn, chỉ còn dư vị chán chường*" - **Đặng trình**), và ông muốn rũ bỏ nó nhưng không rũ nổi nên đành hóa giải bằng thơ. Thi nhân đã "nâng nỗi chán chường lên thành nghệ thuật, đó là đóng góp, chí ít ở Việt Nam, của Vũ Hoàng Chương" [137, tr.148].

Khác với thơ lãng mạn, thơ tượng trưng không nói nhiều về nỗi cô đơn, khổ đau do vết thương tình ái gây ra. Điều nó quan tâm là sự lạc loài, xa lạ của con người mà nguyên nhân chủ yếu khởi phát từ chỗ thi sĩ tượng trưng có môi bất hòa sâu sắc với xã hội. Họ nhận ra bản chất xấu xa, tàn bạo, giả dối của xã hội kim tiền. Tuy nhiên, họ không có ý định chống đối nó bằng cách tố cáo, vạch trần như thơ ca hiện thực, cách mạng; hay nói đúng hơn, họ chống đối, phản kháng theo cách của riêng mình: nổi loạn, tìm quên trong lạc thú. Và càng tìm quên, các nhà thơ tượng trưng càng lún sâu vào truy lạc, chán chường, càng thấm thía nỗi lạc lõng, bơ vơ. Song, điều đáng nói là họ đã biết hóa giải chúng thành nghệ thuật, biến cái xấu xa, phi đạo đức thành cái Đẹp. Đó là điểm độc đáo của thơ tượng trưng.

3.3.2. Con người bản năng, trực giác

Sáng tạo thi ca, suy cho cùng, là luận giải về con người. Tất nhiên, sự luận giải ấy ở mỗi thời đại, mỗi khuynh hướng thi ca không giống nhau. Nếu thơ cổ điển phát hiện ra con người vũ trụ, đạo đức, duy lý, phi cá thể; thơ lãng mạn phát hiện ra con người cá nhân, cá thể, cô đơn; thì thơ tượng trưng, một mặt, tiếp biến kiểu con người cá nhân tự ý thức của thơ lãng mạn, và mặt khác, len nhập, đào sâu những vỉa tầng bí mật của vô thức, tâm linh nhằm trả lại con người cái trình bạch nguyên sơ, "cái bản năng mà thể tình che đậy". Có thể nói, việc khám phá ra con người khác trong tôi, con người ngầm ẩn, chứa đựng những phẩm chất cao siêu (bản năng, trực giác, tâm linh) là một phát hiện có tính cách mạng của thơ tượng trưng, góp phần đưa thơ lên một thang bậc mới. Thơ không còn giản đơn là "chờ đạo", "đâm gian", là những cung bậc cảm

xúc của trái tim; mà nó thiêng liêng hơn thế, hay nói như Mallarmé: "Thơ là sự biểu lộ ý nghĩa huyền bí của cuộc sống bằng tiếng nói của con người thu về nhịp thuần túy nhất" [132, tr.24] vì "thơ cũng huyền diệu như Trời" [132, tr.27].

Trước khi thi phái tượng trưng Pháp chính thức du nhập vào Việt Nam, đó đây trong thơ, độc giả đã nghe thấy những tiếng nói đòi quyền được yêu đương, ân ái: "*Cứ rót nữa - Bao giờ mê quá độ/ Vợ tóc em lau cặp mắt đờ say*" (**Truyện lạc** - Thế Lữ), "*Hãy nhích lại đưa tay ta nắm/ Hãy buông ra đằm thắm nhìn nhau*" (**Giang hồ** - Lưu Trọng Lư), "*Hãy sát đôi đầu ! Hãy kẻ đôi ngực !/ Hãy trộn nhau đôi mái tóc ngắn dài !/ Những cánh tay ! Hãy quán riết đôi vai !/ Hãy dâng cả tình yêu lên sóng mắt*" (**Xa cách** - Xuân Diệu)... Song, những tiếng nói ấy căn bản vẫn nằm trong trường cảm xúc lãng mạn. Thi nhân tìm đến ái tình như một cách khước từ cái "ao đời phẳng lặng" hơn là do sự thúc bách của những ẩn ức dục tình, những ham muốn bản năng. Vì thế, thứ ái tình đó tuy đẹp, đậm chất lý tưởng, nhưng thường thiếu đi cái vị cuồng say, mê đắm và đặc biệt là lạc thú xác thân. Thơ tượng trưng, với cái nhìn "thấu thị", đã khắc phục được điều này. Khám phá thi giới nghệ thuật tượng trưng, đặc biệt thơ Đinh Hùng, Hàn Mặc Tử..., chúng ta dễ dàng nhận ra thơ họ, nhất là những vần thơ tình yêu, bao giờ cũng xuất phát từ một ẩn ức nào đó. Cho nên, nó đã đánh mất vẻ ngây thơ, hồn nhiên, trong sáng, thánh thiện, và thay vào khoảng trống ấy là những đam mê cháy bỏng, những khát khao dục tình, thậm chí có khi "*yêu say, mê mệt tới hung cuồng*":

*Tất cả em đều bắt ta khổ não,
Và oán hờn căm giận tới đau thương.
Và yêu say, mê mệt tới hung cuồng,
Và khát vọng đến vô tình, vô giác.*

(**Kỳ nữ** - Đinh Hùng)

Tình yêu trong **Kỳ nữ**, mở rộng ra trong **Mê hồn ca** của Đinh Hùng, là một tình yêu dị biệt, bởi mọi thứ liên quan đến nó đều được ông đẩy tới tột cùng, tuyệt đối, lạ thường. Nhà thơ tự kiến tạo một khu "vườn địa đàng" không có trái cấm - một thế giới thiên nhiên hoang dã, cô sơ - làm nơi gặp gỡ cho "*đôi người cô độc thuở sơ khai*" dệt nên mối kì tình: "*Chúng tôi gặp nhau bên dòng suối ngọt (...)/ Lấy hoa lá kết nên Tình Thái Cổ/ Rừng buổi đó vang tiếng cười man rợ/ Qua tơ duyên đỏ thắm sắc trên cành/ Chúng ta đi, lặng ngắm núi đồi xanh/ Bước trên cỏ để nghìn sau in dấu*" (**Người gái thiên nhiên**). Hơn nữa, trong ứng xử với người yêu cũng rất đặc biệt, nhà thơ không dừng lại ở sự tôn trọng mà vươn tới chỗ tôn thờ. Thi nhân xưng tụng người yêu bằng

những mỹ từ cao quý: "Gái - Muôn - Đồi", "Kỳ nữ" và cung kính đặt nàng lên "ngai thờ Nữ Sắc", rồi chiêm ngưỡng với thái độ trọng vọng, đắm đuối, say mê: "*Ta đặt em lên ngai thờ Nữ Sắc/ Trong âm thầm chiêm ngưỡng một làn da/ Buổi em về xác thịt tẩm hương hoa/ Ta sống mãi thờ lấy hồn trinh tiết*" (**Kỳ nữ**). Quả thực, tình yêu trong **Mê hồn ca** hoàn toàn không có chỗ cho lý trí, sự mực thước, mộng mơ lãng mạn. Nói khác đi, tình yêu ấy là sự lên tiếng của bản năng, vô thức; ở đó, luôn tồn tại những giằng xé, đôi co giữa cái cao khiết và cái trần tục, giữa đam mê và tội lỗi, giữa khát vọng thiêng liêng và khoái cảm xác thịt: "*Ta gần em mê từ ngón bàn chân/ Mắt nhắm lại để lòng nguôi gió bão/ Khi sùng bái, ta quỳ nâng nếp áo/ Nhưng cúi đầu trước vẻ ngọc trang nghiêm*" (**Kỳ nữ**), "*Ta van xin từng phút mộng vai kề/ Lòng tín ngưỡng cả mùi hương phấn trắng*" (**Hương trinh bạch**). Yêu và "sùng bái" là thế, nhưng nhiều khi "trong một phút không ngờ", phút lý trí bị triệt tiêu, bản năng trỗi dậy đã biến người thơ thành kẻ "vô lương", có hành vi cuồng dâm giống như một tên hôn quân bạo chúa: "*Ta quên hết! Ta sẽ làm Bạo Chúa (...)/ Tay mỗi ôm sẽ dày vò nhưng lụa/ Phấn hương nhàu, tan tác áo xiêm bay/ Ta bắt em cười, nói, bắt em say/ Ta đòi lấy mảnh linh hồn bở ngỡ*" (**Ác mộng**). Cắt nghĩa cho những rắc rối, xung năng này, Đỗ Lai Thúy đã viết: "Đi vào lĩnh vực vô thức, người ta thấy bất kì một tình cảm mãnh liệt nào cũng đều xuất phát từ một gốc rễ với một tình cảm đối lập. Một tình yêu cuồng nhiệt bao giờ cũng đi kèm với oán hờn, căm giận" [137, tr.172]. Ngoài ra, chúng tôi nghĩ còn một nguyên nhân sâu xa khác, do những ấn ức dục tình của nhà thơ. Khởi đi từ một cuộc tình bất thành trong hiện thực, thi nhân đành gửi nó vào giấc mơ nghệ thuật. Đồng thời, ông biến cuộc tình của mình thành một tình yêu hư cấu hòng băng bó vết thương lòng, giải tỏa khát vọng yêu đương. Với tình yêu ấy, nhà thơ được làm chủ toàn diện bản thể mình, thoát khỏi mọi kìm kẹp của lý trí, luân thường; có thể sống và yêu một cách bạo liệt, vô độ; song nó cũng làm cho nhà thơ đau đớn khôn cùng: "*Lúc cuồng si, nguyện rửa cả đàn bà/ Ta ôm ngực nghe trái tim trào huyết/ Ta sẽ chết, sẽ vì em mà chết!! Một chiều nào tắt thở giữa môi hôn*" (**Kỳ nữ**). Đinh Hùng đã chịu ảnh hưởng sâu sắc chủ thuyết "thi sĩ thâu thị" của Rimbaud. Ông đã làm nổ tung bức thành trì luân lý, hữu thức từng "gìm giữ bản năng Kham khổ - Nhục hình" để thâm nhập vào thế giới vô thức của con người bằng cách "tìm Đạo lý ở con đường xuống: Thả lỏng thiên năng đam mê và khoái lạc" [135, tr.1235]. Đây cũng là ý hướng chung của các nhà thơ nhóm Dạ Đài dù một số người chưa có điều kiện thực hiện.

Nếu Đinh Hùng là người có công đưa thơ đi sâu vào lãnh địa tiềm thức, bí nhiệm,

thì Hàn Mặc Tử là người đầu tiên, trong số các nhà thơ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng, khám phá ra vùng đất ấy. Trên hành trình tìm kiếm bản lai diện mục của mình, ông đã nhanh chóng vượt qua kiểu con người cá nhân tự ý thức của chủ nghĩa lãng mạn, đồng thời làm cuộc phân thân quyết liệt nhằm thâm nhập vào khu vực bí ẩn, huyền vi của trái tim, của thế giới vô hình và thế lực định mệnh. Không phải ngẫu nhiên, tập thơ ***Đau thương*** của ông còn có tên ***Thơ điên***. Theo Chu Văn Sơn: "Nếu Đau thương là nội dung sáng tạo, thì Điên là hình thức của sáng tạo ấy. Nói cách khác, Điên chính là sự hiện hình, sự cất tiếng của đau thương" [117, tr.31]. Bước đi trên con đường sáng tạo này, Hàn Mặc Tử đã vươn tới miền sâu thẳm, vô tận, bí nhiệm của con người. Ở đó, nhà thơ phát ra con người được cấu trúc bởi sự phân cực, đa diện, biến hóa khôn lường, "một xác thân nhiều nhân cách, toàn những "nhân cách" phản trái nhau" [117, tr.34] như: Linh hồn - thể xác, siêu thoát - trần tục, cô đơn - hợp nhất... Sự phân rã cái "nguyên tô" trong thơ Tử có lẽ là do những dồn nén, kết tụ của "đau thương", ứ đọng đến đỉnh điểm xung năng thì bùng nổ thành muôn mảnh, thấy "tôi là một kẻ khác": "*Ai đi lẳng lẳng trên làn nước/ Với lại ai ngồi khít cạnh tôi/ Mà sao ngâm cứng thơ đầy miệng/ Không nói không rằng kín cả hơi*" (***Cô liêu***). Thêm nữa, sự phân rã cái "nguyên tô" còn là một liệu pháp cho "đau thương". Không ít lần, nhà thơ cho ***Hồn lìa khỏi xác***, tức là giải phóng cho tinh thần, thoát khỏi những ràng rịt của lý trí, để nhập vào thế giới của thơ, thế giới siêu nhiên, cao trọng, thế giới "*chiêm bao ngoài sự thật*" ("*Ta muốn hồn trào ra đầu ngọn bút/ Mỗi lời thơ đều dính não cân ta*" - ***Rướm máu***, "*Há miệng cho hồn văng lên muôn trượng/ Chơi vui trong khí hậu chín tầng mây*" - ***Hồn lìa khỏi xác***, "*Hồn hời hồn, lên nữa, quá thình gian/ Tìm tới chốn chiêm bao ngoài sự thật*" - ***Ngoài vũ trụ***). Trong thế giới ấy, người thơ không chỉ tìm thấy được nguồn động viên, an ủi của đức tin, làm vui đi phần nào nỗi đau thân xác lẫn tinh thần ("*Lạy Bà là Đấng tình truyền thanh vẹn/ Giàu nhân đức, giàu muôn học từ bi/ Cho tôi dâng lời cảm tạ phò nguy/ Con lâm lụy vừa trải qua dưới thế*" - ***Thánh nữ Đồng trinh Maria***); mà còn hóa giải những ước mơ không được thỏa mãn trong đời thực, nhất là ước mơ tình ái.

So với Đinh Hùng, tình yêu trong thơ Hàn Mặc Tử không có sự "*mê mết tới hung cuồng*", nhưng đầy rạo rục, khát khao dục tình, lúc ngấm ản, lúc phun trào. Ngay từ buổi đầu bước vào vườn yêu với ***Gái quê***, người thơ đã tỏ lộ điều này; song xem ra, chúng vẫn nằm trong giới hạn của một chàng trai mới lớn: "*Xuân trẻ, xuân non, xuân lịch sự/ Tôi đều nhận thấy trên môi em/ Làn môi mong mỏng tươi như máu/ Đã khiến*

môi tôi mấp máy thềm" (*Gái quê*). Nhưng sang *Đau thương, Xuân như ý, Thượng thanh khí*, thi nhân đã có một "bề dày tình trường". Tuy nhiên, những mối tình ấy không được thỏa mãn vì ông đang đối mặt với "bản án tử" treo lơ lửng trên đầu (Hàn Mặc Tử biết mình mắc bệnh phong từ giữa năm 1936, bảy giờ *Gái quê* vừa ra đời). Nhà thơ phải chạy đua giành giật sự sống từng ngày, nỗi đau thân xác dần chuyển hóa thành nỗi đau tinh thần và cất lời thành thi ca. Theo đó, những dồn nén, ứ đọng trong tình yêu có cơ hội bộc phát, tuôn trào, len thấm vào từng trang thơ và được biểu hiện có khi bằng hình ảnh khơi gợi ("*trăng đã thẹn thò*", "*hoa gió đã tình si*", "*lửa lòng bùng cháy*", "*sóng lòng dòn dập*", "*hai tay rành rọt*", "*gió vàng đang xao xuyên*", "*trăng ghen*"...), có khi bằng từ ngữ đậm chất dục tình ("*sờ sẫm*", "*ôm*", "*cọ*", "*thở*", "*ném*", "*câu*", "*cào*", "*trần truông*", "*trinh tiết*"...), có khi bằng hình tượng Nàng thơ (những người thiếu nữ trong mộng, những tiên nữ, thánh nữ ở cõi trời, tất cả đều mang vẻ đẹp "*Trinh khiết mà Xuân tình*", có khi bằng giấc mơ ân ái (*Đàn ngọc, Hây nhập hồn em, Cô gái đồng trinh, Đêm xuân cầu nguyện, Ra đời, Đôi ta*...)). Có thể nói, trải nghiệm "đau thương", cộng hưởng với đức tin tôn giáo cùng khả năng thiên khai đã giúp Hàn Mặc Tử làm một cuộc vượt thoát ngoạn mục ra khỏi thực tại hiện tồn, tìm lại được "viễn tượng Thiêng Đàng". Thi nhân phát hiện thấy những bí mật nằm sâu trong vô thức, tâm linh con người, thấy sự hỗn loạn của tâm trí tôi là thiêng liêng, để từ đó "đi tới cái vị trí" (cái mới). Đúng như Rimbaud đã từng nói: thi nhân phải trải qua "mọi hình thức tình yêu, đau khổ, điên cuồng: hấn tìm kiếm chính hấn, hấn nuốt trọn mọi độc tố trong hấn để giữ lại tinh túy (...). Bởi vì hấn đi tới cái vị trí" [58, tr.59].

Khám phá chiều sâu khôn cùng, vi diệu của con người luôn là thách thức, ước mơ đối với nghệ sĩ, và thực tế cho thấy không phải ai cũng có "cơ may" chạm tới được miền vô thức, tâm linh. Để đến đó, không ít người phải trả cái giá rất đắt, chấp nhận "trở thành kẻ bệnh nhân vĩ đại, kẻ tội nhân vĩ đại, kẻ bị nguyên rủa vĩ đại" [58, tr.59]. Nói khác đi, họ chấp nhận trải nghiệm tận cùng nỗi đau, gây nên những cơn địa chấn tinh thần. Đinh Hùng sáng tạo trong nỗi ám ảnh tột độ về cái chết đến mức tưởng tượng ra *Đám ma tôi* (tập văn xuôi của Đinh Hùng). Hàn Mặc Tử viết dưới lưỡi hái tử thần với niềm "đau thương" cùng cực. Còn Hoàng Cầm, Lê Đạt, Đặng Đình Hưng, Trần Dần làm thơ trong cô độc, bị bỏ rơi, nếu không muốn nói bị "khai tử" với đời sống nghệ thuật. Sau vụ Nhân văn Giai phẩm, "họ bị khai trừ ra khỏi Hội nhà văn. Thời ấy, với họ, tách rời đời sống văn nghệ là tách rời đời sống xã hội (...). Người nhân văn đơn độc hành hương về ngôi đền nghệ thuật bảy lâu hương tàn khói lạnh"

[138, tr.191]. Tuy nhiên, chính cuộc độc hành ấy đã cho họ cơ hội tiếp cận những nguồn tri thức hiện đại, tách khỏi dòng thơ "chính ngạch", tìm lại được bản thể thơ. Và nỗ lực đào sâu vào con người ẩn dấu, làm sáng lên thế giới vô thức, tâm linh là ý hướng chung của các nhà thơ này, về sau còn có sự hưởng ứng của một số cây bút khác như Dương Tường, Hoàng Hưng, Nguyễn Quang Thiều...

Khuớc từ hệ hình tư duy "thơ phản ánh một hiện thực xã hội chủ nghĩa" [138, tr.217] đang thịnh hành thời bấy giờ (1954 - 1975), Hoàng Cầm đã lặng thầm đưa thơ về cõi mơ. Nơi đây, thi nhân không chỉ kết nối được với những "*trang vàng sử biếc*" lẫn con người trong quá khứ qua mỗi dây hư cấu, huyền sử: từ Thánh Gióng ("*kẻ cướp run dưới Rạng - đông - thần - thoại*" - **Nắng phù sa**), Hai Bà Trưng, Hùng Vương ("*Áo Hai Bà dăng mắc/ rừng liên miên chi chít mộ Hùng Vương*" - *Đèn nhang 1*), **Trai đời Trần**, **Gái hậu Lê**, đến những người trong dòng họ ("*cụ tổ hai mươi đời*", "*cụ tổ mười đời*", "*cụ tổ chín đời*", "*ông tổ năm đời*", "*người cô ruột*" "*làm vương hậu*"...); mà quan trọng hơn, còn kết nối được với miền kí ức tuổi thơ mình nhờ năng lực trực giác, liên tưởng và cái nhìn "thấu thị":

*Ta con chim cu về gù rặng tre
đưa nắng ấu thơ về sân đất trắng
đưa mây lành những phương trời lạ
về tụ nóc cây rom*

(*Về với ta* - Hoàng Cầm)

Bình thường, không phải ai, lúc nào cũng muốn vượt thoát đời sống thực tại, nhảy khỏi cỗ máy thời gian ngược về quá khứ. Chỉ khi vấp ngã hay gặp chuyện không may người ta mới đắm mình trong kỉ niệm tuổi thơ để vỗ về, an ủi. Hoàng Cầm trở về thuở ấu thời với một tâm thế như vậy. Ông đã tự băng bó vết thương tâm bằng những hồi ức, giấc mơ gắn với mảnh đất và con người Kinh Bắc: nào là những hội hè, đình đám; nào là những cảnh trí, phong tục; nào là chuyện người xưa, người nay; nào là chuyện đời, chuyện mình...; tất cả hiện ra không theo một lớp lang định sẵn, mà bất chợt, "*thoảng nhớ thoảng quên*" ("*Về Kinh Bắc phải đâu con nghẹn khóc/ Con không cười/ Con thoảng nhớ thoảng quên*" - **Đêm Kim**). Tuy nhiên, sự "*thoảng nhớ thoảng quên*" ấy là một dụng ý nghệ thuật, biểu hiện của lối viết "xuất quỷ nhập thần", của lối tư duy liên tưởng đứt đoạn, phù hợp với việc chuyển tải những hồi ức, giấc mơ. Và trong những giấc mơ **Về Kinh Bắc** có một giấc mơ mà khi đã tỉnh thức, thậm chí đến lúc về già vẫn khiến thi nhân thăng thốt, đầu đầu không thôi. Đó là giấc mơ "*kết xe hồng đưa chị đến*

quê em" (Cây tam cúc) - một giấc mơ có thật nhưng không thành hiện thực. Phải chăng, chính điều này đã làm nên sự độc đáo, khác biệt cho thơ tình Hoàng Cầm?

Trong *Về Kinh Bắc*, nhà thơ đã dành hẳn một nhịp - nhịp năm - *Còn Em* để viết về một câu chuyện tình đơn phương, đặc biệt Em dành cho Chị. Tình yêu ấy vừa chân thành, sâu lắng, vừa rạo rức, khát khao, vừa đốn đau, khắc khoải, song bị "ngọng lời" nên Chị không biết hay giả vờ không biết vì không thể biết, khiến Em cứ mãi đi tìm *Lá Diêu bông*. Có thể nói, viết về tình yêu, Hoàng Cầm đã tự làm khó mình nhằm tránh dẫm đạp vào những lối mòn nghệ thuật, thể hiện ở chỗ, ông không chỉ lựa chọn một đề tài độc, oái oăm, mà còn tạo ra một phương thức biểu đạt riêng. Cả mười bài thơ trong nhịp *Còn Em*, tác giả sử dụng rất hạn chế lớp từ thuộc trường nghĩa tình yêu - tuyệt nhiên không có một từ "yêu", chỉ có hai từ "*tình*", chín từ "*thương*" - điều này một mặt cho thấy nhà thơ đã vượt qua cách diễn đạt thông thường, và mặt khác, nó biểu hiện đúng sự "ngọng lời" của Em, một cậu bé mới lớn, yêu đơn phương Chị nên không dám nói thẳng lời yêu. Tuy nhiên, khi đã yêu, bằng cách này hay cách khác, người ta luôn có nhu cầu biểu lộ nó, nhất là với người mình yêu. Và thay vì dùng những từ ngữ tường minh, Hoàng Cầm đã dùng những ẩn ngữ, biểu tượng để nói hộ những nỗi niềm thầm kín của mình. Trong *Còn Em*, nhà thơ sử dụng rất nhiều biểu tượng như: "*Cây Tam cúc*", "*lá Diêu bông*", "*cỏ Bông thi*", "*quả Vườn Ổi*"..., mà biểu tượng nào cũng hàm chứa trong nó những khát khao, rạo rức, ẩn ức dục tình và có xu hướng đẩy đến đỉnh điểm xung năng song không thể giải tỏa, cứ ứ nghẹn nơi lồng ngực, trở thành nỗi khắc khoải, đau đốn không nguôi. Đây là chiếc "*lá Diêu bông*" tượng trưng cho giấc mơ tình yêu không thỏa, cho khát vọng "tình dục bất hợp pháp", và kết cục là: "*Từ thuở ấy/ Em cầm chiếc lá/ Đi đầu non cuối bể/ Gió quê vi vút gọi/ Diêu bông hời.../... ới Diêu bông... !"* (*Lá Diêu bông*).

Cũng khám phá vùng mờ vô thức, tâm linh của con người, các nhà thơ Lê Đạt, Trần Dần, Đặng Đình Hưng, Dương Tường, Hoàng Hưng... đã lựa chọn một hướng tiếp cận khác, họ chủ yếu tập trung vào phương diện ngôn ngữ, qua đó, trình hiện một mẫu hình mới về con người - con người phi ý thức. Trước đây, nếu các nhà thơ cổ điển tìm đến với thứ ngôn ngữ mang tính ước lệ, cách vờ vì nó phù hợp với quan niệm con người vũ trụ, phi cá thể trong thơ họ; còn các nhà thơ lãng mạn xem thơ là tiếng nói của con người cá nhân cất lời đòi quyền sống cho mình, nên ngôn ngữ thơ lãng mạn thường trong sáng, truyền cảm; thì nay, các nhà thơ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng, đặc biệt các nhà thơ "dòng chữ" quan tâm tới con người ẩn dấu bên trong, con người vô

thức, tâm linh, do đó, ngôn ngữ thơ họ thường gợi cảm, mờ nhòe, thậm chí bí hiểm. Độc giả không khó để nhận ra điều này trong thơ họ: "*Mùa bật đường chiều cao áp má trắng sương/ Bong phỏ nổi chòm nông lạ/ Môi mặm môi mùi biển cả/ Đường bênh mi thổi viển dương xanh*" (**Chiều đèn** - Lê Đạt), "*Ưa mưa tia nhia nhia/ Lột buồng cụng cưa/ Hè sần loe chân lia/ Thênh em bênh cửa ngửa*" (**Con OEE** - Trần Dần), "*Kể từ buổi một dùm nguyên âm ă ă ra đi, chưa bao giờ anh thấy fíc tạp hơn cái con thể nghiệm này - con thềm. Thềm tổng hợp, đóng cục, đem cắt ra bằng các fích tự vị, không được*" (**Ô mai** - Đặng Đình Hưng) "*khoảnh khắk/ phỏ nằm tênh hênh/ con jó thỏk/ bống chỏk/ vú nũm cau/ phau phau*" (**khoảnh khắk** - Dương Tường), "*Em gọi thơ về. Từng thơ thịn rung lên âm điệu trở về. Thơ thoát ra từ đốt xương cẳng thẳng. Vũ trụ hồi sinh rục rờ. Gân chùng mỗi một hân hoan*" (**Đương phỏ 3** - Hoàng Hưng)... Quả thực, các nhà thơ Lê Đạt, Trần Dần, Đặng Đình Hưng, Dương Tường, Hoàng Hưng đã làm một cuộc thể nghiệm rất táo bạo và thú vị cho ngôn ngữ thơ. Cuộc thể nghiệm ấy không đơn thuần là một trò chơi đánh đố độc giả, mà quan trọng hơn, nó cho thấy một sự phản tư với tư duy, thói quen chúng ta. Các nhà thơ đã chối bỏ thứ ngôn ngữ của ý thức, kinh nghiệm để đến với thứ ngôn ngữ của vô thức, siêu nghiệm. Vì thế, thơ "dòng chữ" có khả năng gợi về những miền xa thẳm, nơi còn vô số những trạng thái, những rung động, những dồn nén, những "ú ớ" của con người chưa được khai mở, gọi tên.

Bước đi trên con đường thi học tượng trưng, với công cụ đặc lực là cái nhìn "thấu thị", các nhà thơ hiện đại Việt Nam đã khám phá ra vùng mờ vô thức, tâm linh. Điều đó giúp thơ mở rộng biên độ phản ánh tới vô cùng, làm tỏ lộ những vẻ đẹp kì thú, bí nhiệm bên trong con người. Có thể nói, đến thơ tượng trưng, con người hiện ra mới thực Con Người. Nó không giản đơn chỉ có lý trí, cảm xúc gắn với những hằng số đã biết, giúp ta dễ dàng đoán định những hành vi, tâm lý sắp xảy ra. Nói cách khác, con người trong thơ tượng trưng là con người ẩn dấu, có xu hướng rũ bỏ chiếc áo choàng đức hạnh, duy lý để phơi bày những ham muốn bản năng, vô thức, tâm linh; vì thế, những gì liên quan đến nó đều rắc rối nhưng cũng đầy tính nhân văn.

Tiếp biến quan niệm nghệ thuật của thi phái tượng trưng, các nhà thơ hiện đại Việt Nam đã có những thay đổi căn bản trong hệ hình tư duy thơ. Họ chủ trương tách thi ca ra khỏi đời sống kinh tế, chính trị, xã hội; bởi theo họ, thơ chỉ vì thơ, chỉ phụng sự cái Đẹp. Cho nên, người ta không ngại đưa thơ đến những miền xa ngái hòng chiêm lĩnh những vùng mỹ cảm chưa từng xuất hiện trong văn chương, nhất là các tác giả

thuộc nhóm thơ Loạn, Xuân Thu, Dạ Đài, "dòng chữ"... Họ không chỉ hướng tới cái Đẹp tuyệt đối, siêu thoát mà còn mỹ hóa cả sự xấu xa, ghê rợn, phi luân khiến cái Đẹp trở nên kì dị, lạ lùng. Và để làm được điều này, thi sĩ phải là nhà "tiên tri thấu thị", là "người mơ, người say, người điên", đồng thời mang bản mệnh kẻ xa lạ bị người đời nguyên rủa. Vì thế, họ luôn tìm cách rũ bỏ thực tại, vượt qua cái tầm thường, vươn tới cái phi thường, cái Đẹp Vô Cùng, Tuyệt Đối. Bên cạnh đó, các nhà thơ hiện đại Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng thay đổi nhận thức về bản thể thơ và việc làm thơ. Họ xem thơ thuộc địa hạt tinh thần cao diệu, kết tinh từ những "rung động siêu việt", "những ham muốn vô biên" nên thơ tránh miêu tả, giải bày và "không cần hiểu" mà chỉ cần ám thị, rung cảm theo từng giai điệu, từng lớp sóng ngôn từ, biểu tượng của bài thơ. Quan niệm này đã chi phối lối viết của các cây bút dòng tượng trưng. Họ sáng tác chủ yếu dựa vào tiềm thức, trực giác, tâm linh làm cho thơ nhuốm màu huyền ảo, kì bí. Phải chăng đây là nguyên cớ để người ta quy kết thơ tượng trưng khó hiểu? Chúng tôi thiết nghĩ sự khó hiểu đó là có chủ ý, nhà thơ cố tình dấu nghĩa cho thiên hạ đi tìm nhằm kích thích khả năng đồng sáng tạo ở bạn đọc. Có thể nói, tự trong bản chất, sự đổi mới nghệ thuật/ thi ca thực thụ bao giờ cũng bắt đầu từ sự đổi mới hệ hình tư duy, sau nữa là cách thức khám phá và biểu đạt thế giới. Các nhà thơ hiện đại Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng có những suy tư, cảm quan rất độc đáo về thế giới. Họ tin rằng thế giới tồn tại như một chỉnh thể thống nhất sâu xa và mang tính nhị nguyên, ẩn sau thế giới hữu hình là thế giới vô hình, giữa chúng có những mối tương giao thâm kín. Niềm tin ấy một mặt dẫn lối đưa thi nhân tới cõi thiên đàng, địa ngục, tiền sử, "ảo sinh"; nơi đó, người thơ được sống đời tự do tuyệt đối, mãnh liệt, đủ đầy; mặt khác, thôi thúc thi nhân hướng thượng và trở về với thiên nhiên để được giao hòa cùng vũ trụ, vạn vật. Khám phá thế giới siêu hình, tương hợp là mục đích của thi sĩ tượng trưng. Họ nhận ra trong nó ẩn chứa bao vẻ đẹp diệu kì khiến người thơ đắm say lạc bước. Các nhà thơ hiện đại Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng còn làm mới thơ bằng những suy nghiệm sâu sắc về con người. Họ nhìn con người qua lăng kính "thấu thị" và phát hiện thấy ở nó luôn mang mặc cảm lạc loài, xa lạ với tha nhân, thậm chí với chính mình; nên nó hoài nghi tất cả và cố tìm quên trong men rượu, khói thuốc, tình dục. Con người thành kẻ suy đồi, đắm chìm trong những ẩn ức dục tình, điên loạn để "đi tới cái vi tri", tới miền tâm linh chói sáng.

Chương 4

KHUYNH HƯỚNG THƠ TƯỢNG TRUNG VIỆT NAM HIỆN ĐẠI NHÌN TỪ BIỂU TƯỢNG, NGÔN NGỮ VÀ NHẠC ĐIỀU

4.1. Biểu tượng - Trụ cột tòa kiến trúc thơ tượng trưng

4.1.1. Biểu tượng mang ý nghĩa khái thị thế giới

Văn học nói chung, thi ca nói riêng nhận thức và phản ánh thế giới thông qua biểu tượng. Vậy biểu tượng (symbole) là gì? Khởi nguyên trong tiếng Hy Lạp cổ đại, từ “biểu tượng” dùng để chỉ một mảnh gốm, gỗ, hoặc kim loại bị phân làm đôi, mỗi người nắm giữ một nửa: chủ và khách, người cho vay và người đi vay, hai kẻ hành hương, hai người sắp ly biệt...; khi họ gặp lại, hai nửa ấy được ghép vào nhau tạo thành một bản như lúc đầu, nó là dấu hiệu giúp họ nhận ra mối thâm giao, món nợ cũ, tình nghĩa giữa hai người. Vì thế, nó tượng trưng cho tín vật thân thiện, tin cậy, khoản đãi. Về sau, khi khoa học về biểu tượng hình thành và phát triển, thuật ngữ “biểu tượng” đã có sự biến đổi đáng kể về nghĩa. Biểu tượng cơ bản khác với dấu hiệu. Nếu dấu hiệu là một quy ước khá tùy tiện, trong đó, cái biểu đạt và cái được biểu đạt nhiều khi không có quan hệ gần gũi, thân cận về bản chất, thậm chí xa lạ với nhau; thì biểu tượng có sự đồng chất, tương liên giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt. Theo S. Freud: “Biểu tượng là mối liên kết thống nhất nội dung rõ rệt của một hành vi, một tư tưởng, một lời nói với ý nghĩa tiềm ẩn của chúng” [18, tr.24]. C.G.Jung thì cho rằng: “Biểu tượng không phải là một phúng dụ, cũng chẳng phải là một dấu hiệu đơn giản, mà đúng hơn là một hình ảnh thích hợp để chỉ ra đúng hơn cả cái bản chất ta mơ hồ nghi hoặc của Tâm linh” [18, tr.24]. Còn J. Chevalier đã viết: “Biểu tượng định hình thành một vế rõ ràng có thể nắm bắt được, gắn liền với vế khác, không nắm bắt được” [18, tr.24]. Cùng quan điểm đó, Hoàng Trinh khẳng định: “Biểu tượng là một sự vật mang tính thông điệp được dùng để chỉ một cái ở bên ngoài, theo một quan hệ ước lệ, tức võ đoán, giữa sự vật trong thông điệp và những vật bên ngoài” [141, tr.97]. Các ý kiến này tuy không trùng khít, nhưng cơ bản đều thừa nhận: Biểu tượng giữ vai trò trung gian, là vật môi giới giúp chúng ta tri giác cái bất khả tri, vô hình, siêu nghiệm; nó khước từ sự so sánh, quy ước giản đơn, vượt ra ngoài giới hạn của lý trí. Nói như S. Ferenczi: “không phải mọi so sánh đều là biểu tượng, mà chỉ là biểu tượng những so sánh trong đó vế thứ nhất bị dồn nén vào vô thức” [18, tr.24]. Vì thế, biểu tượng luôn mang tính gợi cảm, sống động và khó xác định. Cho nên, việc giải mã biểu tượng đòi

hỏi người tiếp nhận có một thái độ nhập cuộc, một tư duy sắc bén, một bề dày văn hóa, một tâm hồn nhạy cảm mới có thể phát hiện ra được vẻ đẹp tiềm ẩn, bất tận, những “đặc tính khó lường” của nó.

Không chỉ thơ tượng trưng mà văn chương mọi thời, mọi dân tộc đều sử dụng biểu tượng. Từ xưa, trong ca dao Việt Nam, các tác giả dân gian đã tạo tác nên những biểu tượng mang hơi thở dung dị của cuộc sống và gắn bó thân thuộc với người nông dân như: Cái áo, chiếc khăn, dải yếm, tấm lụa, mái đình, chiếc cầu, ngôi nhà, cây cỏ, hoa lá, con cò, con tôm, con tép, con trai, con thuyền, bến sông... (“*Em về anh mượn khăn tay/ Gói câu tình nghĩa lâu ngày sợ quên*”, “*Thân em như tấm lụa đào/ Phát phơ giữa chợ biết vào tay ai*”, “*Thuyền ơi có nhớ bến chăng/ Bến thì một dạ khăng khăng đợi thuyền*”...). Đến thi ca trung đại, các nhà thơ cũng đã sáng tạo ra một hệ biểu tượng in đậm dấu ấn tư tưởng, thẩm mỹ của Nho - Phật - Lão, đặc biệt là quan niệm hành xử, tâm chí của người tu hành, quân tử, cư sĩ như: Tùng, cúc, trúc, mai, sơn, lâm, giang, nguyệt, vân, phong, tuyết, long, lân, quy, phụng... (“*Giốc hương tùy phong xuyên trúc đảo/ Sơn nham đối nguyệt quá tường lai*” của Viên Chiếu, “*Am trúc hiên mai ngày tháng qua/ Thị phi nào đến cõi yên hà*” - **Ngôn chí bài 3** của Nguyễn Trãi, “*Thiền nguyệt di hoa ảnh/ Song phong tá trúc lương*” - **Thôn cư** của Nguyễn Xưởng, “*Hứa quốc tráng hoài minh nhật nguyệt/ Kỳ hành kiện bút biến giang sơn*” - **Tổng Đào Thượng thư sứ Minh** của Nguyễn Thiện Tích, “*Tùng tùng, cúc cúc, mai mai/ Phiêu nhiên hữu khâu hác lâm tuyết chi dật thú*” - **Bùi viên cựu trạch ca** của Nguyễn Khuyến...). Như vậy, biểu tượng gắn với thơ từ nguyên khởi. Tuy nhiên, không phải lúc nào, trào lưu thi ca nào, nhà thơ nào cũng ý thức đầy đủ về tầm quan trọng của biểu tượng và đặt nó vào vị trí trung tâm của thi giới nghệ thuật. Các nhà thơ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng đã có bước đột phá trong việc sử dụng và sáng tạo biểu tượng. Họ xem biểu tượng là trụ cột, góp phần khẳng định sự hiện hữu của thơ, và trao truyền cho nó một sức mạnh khai thị những bí nhiệm của thế giới và tâm linh con người. Nói khác đi, thơ tượng trưng “tạo dựng một vũ trụ qua trung gian biểu tượng, một vũ trụ siêu thực, một vũ trụ chỉ có ý nghĩa trong tính cách phi thực của nó. Hơn đâu hết, biểu tượng là điều kiện của thơ, lý do tồn tại của thơ, biểu tượng chính là thơ” [3, tr.314]. Ý thức được điều đó, các nhà thơ hiện đại Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng đã thấp sáng thế giới bằng sức mạnh của biểu tượng:

*Này chiếc sọ người kia, mi hồi!
Dưới làn sương mỏng mảnh của đầu mi
Mi nhớ gì, tưởng gì trong đêm tối?
Mi trông mong ao ước những điều chi?*

(*Cái sọ người* - Chế Lan Viên)

Thi giới nghệ thuật Chế Lan Viên đầy rẫy những biểu tượng kinh dị, ám ảnh như: Sọ người, xương khô, nắm mồ, hồn ma, yêu tinh, máu tủy... Chúng không chỉ gọi cho người đọc liên tưởng đến sự chết chóc, hủy diệt ghê rợn, mà còn nổi nhíp cầu đưa thi nhân trở về quá vãng "để nếm lại cả một thời xưa cũ" (*Cái sọ người*), nay chỉ trong kí ức thăm sâu. Qua kênh biểu tượng, nước non Chiêm oai linh một thuở dần dần phô bày, và mỗi biểu tượng lưu dấu một khoảnh khắc sáng tạo phi thường, gắn kết thi nhân với cõi siêu hình: "Và xương khô, và sọ dừa, và máu thịt/ Và hơi âm rờn rợn của yêu tinh/ Loài người đã mang đi qua mộ khác/ Để lòng ta trông trái khí thiêng linh" (*Nắm mồ*). Đi tìm "cái vô nghĩa hợp lý", Chế Lan Viên đã kiến tạo nên một thế giới siêu thực trên cái nền hiện thực bằng sự nâng đỡ của các biểu tượng tâm linh.

Không riêng Chế Lan Viên, với các nhà thơ tượng trưng, thế giới họ muốn khám phá, chiếm lĩnh không phải là thế giới được nhìn thấy mà được nhận ra, mang tính siêu nghiệm; và biểu tượng sẽ chuyển tải đúng bản chất của thế giới ấy hơn là cách thức mô tả. Bởi giá trị và ý nghĩa của biểu tượng không nằm ở chỗ "những sao chép thực dụng do tri giác cung cấp" mà nằm ở khả năng làm "biến dạng" chúng, để đánh thức trí tưởng tượng, xúc cảm và làm hiển lộ một thực tại khác, ẩn khuất sau cái hiện thực bề mặt. Đọc thi tập *Vườn mây* của Đoàn Thêm, độc giả sẽ thấy nhà thơ diễn ngôn thế giới thông qua các biểu tượng. Đó là kết quả của những tìm tòi nghệ thuật, trầm tích vốn sống, khát khao hướng thượng, lánh xa trần tục của thi nhân. Ngay nhan đề tác phẩm cũng là một biểu tượng, nó "tiết lộ mà che giấu, che giấu mà tiết lộ" một ý nghĩa nào đó rộng hơn chính nó. "Vườn mây" là một ảnh tượng đầy ám gợi. Dưới góc nhìn văn hóa, vườn là một biểu tượng của thiên đường trên trần thế, còn "mây mang ý nghĩa tượng trưng nhiều vẻ, trong đó nét chính nhằm nói lên bản chất mơ hồ và khó xác định của nó" [18, tr.585]. Bằng cách cường bức ngôn ngữ, *Vườn mây* trở thành một biểu tượng gợi nhắc về cái thiên đường đã mất nên thi nhân cứ khao khát đi tìm. Ẩn tượng này càng được tỏ lộ khi lật giở từng "phụ bản" trong tập thơ: "Vườn im bóng, sao bụi hồng đưa đẩy?/ Quán mây bông gió ngủ lặng chân trời/ Ý xuân nở nhựa trào hay để cựa?/ Bướm chập chờn lại ngỡ cánh hoa rơi?" (*Vơ vẩn*); "Sương luyến tiếc lảng xa trời viễn vọng/ Rộng lòng mây mở sáng một ngày lam/ Vườn đậm biếc duyên thu, mùa

gợn liêu/ Mộng trái tròn, chất sống ửng da cam" (Vô đề). Đối lập với phố, hiện thân của đời sống đô thị, nơi nhà thơ đang sinh tồn, ẩn chứa đầy "bụi hồng"; "vườn mây" là một thế giới an bình, nhân nhã, ngập tràn "chất sống", sắc hương. Là một nhà chính trị làm thơ, ắt hẳn Đoàn Thêm đã thấm thía những cam bẫy của cuộc đời, những tráo trở của nghề nghiệp. Vì thế, ông tìm đến với nàng thơ, một mặt do đam mê, nhưng mặt khác, giúp ông giải tỏa những dồn nén, căng thẳng; đồng thời, gửi gắm ước mơ về một thế giới tươi đẹp nhằm giữ "lại những gì còn đáng tin yêu".

Cũng đi tìm một thế giới khác bên ngoài thế giới thực tại, nhưng Vũ Hoàng Chương chọn cho mình một lối đi riêng bằng cách quay về với vẻ đẹp Đông phương huyền bí thông qua hệ biểu tượng: Tiên thân, Đào Nguyên/ Thiên Thai, Phương Đông/ Á châu, Liêu trai... Xuất phát từ cái nhìn thế giới mang tính nhị nguyên, Vũ Hoàng Chương đã kiến tạo nên biểu tượng tiên thân (kiếp trước của con người), vốn có nguồn gốc từ trong tư tưởng Phật giáo. Họ cho rằng, con người có tiền kiếp, mỗi kiếp người là một vòng khép kín: Sinh - lão - bệnh - tử, rồi lại sinh vào một thể xác khác; và con người luân hồi trong sáu cõi, rơi vào cõi nào là do "nghiệp" và "nhân" từ kiếp trước tạo ra. Nhân mạnh điều này, đạo Phật muốn khuyên răn chúng sinh tu nhân tích đức, lánh ác hướng thiện. Với thi sĩ họ Vũ, viết về tiên thân, ông không nhằm trao gửi thông điệp ấy tới bạn đọc, cũng chẳng phải để an ủi bản thân vì số phận không may. Cái chính là ông muốn tìm lại bản thể mình, muốn được sống với hình hài xưa cũ ("*Ta nhớ tiên thân phòng lại ngõ" (Cảm thông)*, "*Bình thức tiên thân choàng cảm giác" (Giang Nam người cũ)*, "*Tiên thân nửa gói vườn mưa lá" (Đậm nhạt)*, "*Vạn thuở tiên thân lòng vốn khép" (Nhấn về thiên cổ)*...); mà căn nguyên sâu xa là do nhà thơ luôn mang cảm thức lạc loài trong cuộc sống hiện tồn. Không biết bao lần Vũ Hoàng Chương đã quyết chí ra đi bằng tâm tưởng nhằm chối bỏ thực tại, chạy trốn chính mình, đi tìm bản thể mình: "*Ôi lòng ta khao khát tới Đào Nguyên!/ Hỡi xứ thanh tao thế giới hư huyền,/ Xin thu lấy một linh hồn trốn xác,/ Trong da thịt sẵn gieo mầm Tội Ác" (Đào Nguyên lạc lối - Vũ Hoàng Chương)*. Với các nhà thơ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng nói chung, Vũ Hoàng Chương nói riêng, Đào Nguyên/ Thiên Thai là chốn quê hương (đối lập với trần thế là chốn lưu đày), khơi nguồn suy tưởng về một miền tự do tuyệt đối, sáng láng vô biên. Nơi đây, người thơ có thể tìm lại bản lai diện mục của mình, sau những ngày tháng bị đánh mất hình hài, giúp họ rũ bỏ mọi tội lỗi và được vỗ về, an ủi, chớ che. Trên hành trình kiếm tìm thế giới khác, thi nhân còn phát hiện ra một vùng đất linh thiêng, bí ẩn - Phương Đông. Trong thơ Vũ Hoàng Chương, biểu

tượng Phương Đông/ Á châu mang hai hàm nghĩa: Một là nó gắn với thời đại hoàng kim, lịch sử oai hùng của châu Á xưa. Từ chỗ bất mãn với thực tại biểu kiến và "mặc cảm bởi thân phận yếu hèn, nô lệ"; nhà thơ đã quay ngược thời gian, trở về quá khứ bằng cách đốt mình trong men khói hồng tìm thấy những trang sử vàng son một thuở với "lốp lốp uy nghi Vạn Lý Thành", với tiếng vó ngựa của Thành Cát Tư Hãn tung hoành khắp bốn bể năm châu buộc bao kẻ phải "quy hàng nép dưới ngai". Vũ Hoàng Chương đã làm sống dậy "Thế kỉ huy hoàng của Á châu/ Hiện về trên gỏi một đêm nâu/ Mây xanh cánh rộng ai mơ đó/ Hồn có tiêu tan vạn cổ sầu" (**Hồi tàn Đông Á**). Hai là nó mang ý nghĩa cõi âm, huyền bí; nơi ấy là chôn đi về của những hồn ma lẫn người thơ, để rồi từ đó dệt nên những mối **Tình Liêu Trai**: "Quê nàng xa lắm tận Phương Đông/ Mãi xóm bình minh dậy lửa hồng (...)/ Đêm đêm ảo ảnh thom chần gỏi/ Tình hương về Đông, dạ lắng chờ". Có thể nói, hành trình viễn du trong mộng tưởng đến "thế giới hư huyền" của Vũ Hoàng Chương không giản đơn là phủ nhận thực tại, mà cốt yếu xác định bản thể mình ở chiều kích tâm linh, bởi trong ván bài đánh cược với đời thi sĩ đã trắng tay. Giờ đây, cái còn lại duy nhất, niềm hy vọng cuối cùng của nhà thơ chính là dĩ vãng, giúp ông tìm lại "vóc dáng" ngày xưa. Cho nên, "Vũ xoay mặt đối diện với quá khứ, đối diện với những ước mơ tự ngàn xưa xa vút. Sự đối diện này tạo cho Vũ niềm tin tưởng vì Vũ cho rằng đã tìm thấy ở vóc dáng dĩ vãng cái qua rồi, hình ảnh bản thân hiện rõ trong lăng kính tâm tư. Vũ không chấp nhận cuộc đời có mặt, Vũ nhìn lại phía sau, vẽ lại tiền thân bằng vần điệu" [149, tr.102], bằng ngôn từ, bằng biểu tượng đầy sức ám gợi.

Trong các nhà thơ hiện đại Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng, có lẽ Hàn Mặc Tử là người đầu tiên ý thức sâu sắc việc sáng tạo biểu tượng cho thơ, thể hiện qua tần số xuất hiện khá dày đặc hệ thống biểu tượng. Quan trọng hơn, những biểu tượng của Hàn Mặc Tử luôn hàm chứa một sức nặng ý nghĩa ngầm ẩn, đặc biệt có khả năng khai thị thế giới vi diệu, thống nhất và âm u. Khám phá thế giới ấy là mục đích của thơ tượng trưng, đúng như Trần Đình Sử đã viết: "Thơ lãng mạn là sự thổ lộ của trái tim, của khát vọng giải phóng, khẳng định cá tính, lý tưởng. Còn thơ tượng trưng là tiếng nói của thế giới, là khát vọng tìm kiếm cái bí ẩn ở đằng sau, bao gồm bản chất thế giới, các hiện tượng của tâm linh con người, của thế giới cảm giác và vô thức" [121, tr.68]. Muốn vậy, ngoài ngôn ngữ, nhạc điệu; thơ phải dùng biểu tượng.

Các biểu tượng trong thơ Hàn Mặc Tử là hiện thực hóa cho quan niệm nghệ thuật về thế giới của nhà thơ - thế giới huyền bí, hư linh, siêu nghiệm. Không phải ngẫu

nhiên, Hàn Mặc Tử tạo tác nên hệ biểu tượng: Hồn, máu trắng, hoa, nhạc, hương... Tất cả đều là những dạng thái khác nhau, lưu giữ các thông điệp về một "cõi trời cách biệt", "bờ xa lạ đầy trinh tiết và đầy thanh sắc", thật hơn cuộc đời thực. Trong thơ Hàn Mặc Tử, hồn chính là bản thể thi nhân nhưng lại tách khỏi thi nhân, ám ảnh thi nhân; hồn xuất hiện chập chờn và hư ảo, rùng rợn và kinh hãi ("*Hồn là ai? Là ai? Tôi chẳng biết/ Hồn theo tôi như muốn cợt tôi chơi (...)/ Hồn mệt lả và tôi thì chết giắc*" - **Hồn là ai**, "*Ta muốn hồn trào ra đầu ngọn bút/ Mỗi lời thơ đều đánh não cân ta*" - **Rướm máu**...). Biểu tượng hồn của Hàn Mặc Tử là sự tích hợp thần diệu giữa tư duy người Việt và Do Thái giáo. Người Việt quan niệm con người là một thực thể sống được cấu thành từ ba thành phần mang "định lượng tính và động hình tính" gồm: Một thể xác, ba linh hồn, bảy/ chín vía (bảy vía đối với đàn ông, chín vía đối với phụ nữ); khi chết, hồn lìa khỏi xác để đi tới thế giới bên kia. Do Thái giáo quan niệm hồn và xác tách bạch nhau, hồn là thần khí do Đức Chúa trời kí thác vào con người và "được phân khai thành hai xu hướng: Một hướng thượng (trời) và một hướng hạ (đất)" [18, tr.450]. Tiếp biến những quan điểm đó, Hàn Mặc Tử đã tạo ra một ảnh tượng đầy sức ám gợi. Hồn như một sinh thể sống, có quyền năng vô hình, và nhờ khả năng huyền bí của mình, nó gợi liên tưởng về một thế giới bí nhiệm. Thêm nữa, hồn trong thơ thi sĩ họ Hàn thường có mối liên hệ khăng khít với trăng, chúng như một cặp biểu tượng đối thể song hành, khiến cho thi giới nghệ thuật thơ Hàn Mặc Tử càng trở nên lung linh, mơ hồ, vi diệu và mở ra đến vô cùng ("*Tôi nhập hồn tôi trong khúc hát/ Để nhờ không khí đẩy lên trăng*" - **Chơi trên trăng**, "*Tiếng gà gáy rụng trăng đầu hạ/ Tôi hoảng hồn lên, giận sừng sờ*" - **Một miệng trăng**...). Sau nữa, nói về biểu tượng máu, một trong những biểu tượng trung tâm của thơ Hàn Mặc Tử và ám ảnh thi nhân ghê gớm nhất. Có lẽ không quá hồ đồ khi nói, trong các nhà thơ Việt Nam, khó ai tạo tác được biểu tượng máu kinh hoàng, lạ lẫm, tân kì bằng Hàn Mặc Tử. Thơ ông nhuộm đầy máu huyết như tác giả **Những bông hoa Ác**. Nó là sự kết tinh của những kinh nghiệm "đau thương", và là giải pháp cho "đau thương". Máu tuôn chảy do bệnh tật đã vắt kiệt thể xác tiều tụy, nhưng đồng thời là phương tiện truyền dẫn sự sống, truyền dẫn những đam mê, sáng tạo vô biên. Khi "*máu cuồng rên vang dưới ngòi bút*", chính là lúc nguồn thơ tuôn trào: "*Bao nét chữ quay cuồng như máu vọt/ Như mê man chết điếng cả làn da/ Cứ để ta ngất ngư trong vũng huyết/ Trái niền đau trên mảnh giấy mong manh/ Đừng năm lại nguồn thơ ta đang xiết/ Cả lòng ai trong mớ chữ rung rinh*" (**Rướm máu**); và cũng trong thời khắc ấy, linh hồn thi nhân được phiêu du tới "cõi trời cách biệt". Biểu tượng

máu trong thơ Hàn Mặc Tử còn mang ý nghĩa là nơi trú ngụ, "vật dẫn" của linh hồn. Theo kinh Cựu Ước, hồn nằm trong máu, và "máu - trộn với nước - chảy ra từ vết thương của Chúa Kitô được hứng vào bình Graal là nước uống bất tử nhất hạng" [18, tr.709]. Là con chiên ngoan đạo, chắc Hàn Mặc Tử biết rõ điều này. Vì thế, biểu tượng máu của cha đẻ ***Đau thương***, khi đi với nước, không gợi sự chết chóc, mà mang vẻ đẹp thiêng liêng, cứu rỗi: "*Ta muốn cứu hồn ai đương hiển hiện/ Trong lòng ta tắm máu sông ta*" (***Biển hồn ta***); nhưng khi đi với trăng, nó đốn đau, quặn quại, vừa hành hạ thi nhân, vừa giải thoát thi nhân: "*Ta nằm trong vũng trăng đêm ấy/ Sáng dậy diên cuồng mưa máu ra*" (***Say trăng***).

Chịu ảnh hưởng quan niệm của C. Baudelaire, Hàn Mặc Tử đã kiến tạo nên "một rừng biểu tượng": Hồn, máu, trăng, hoa, nhạc, hương... nhằm khai thị thế giới tiên nghiệm, tiềm thức, tâm linh. Lần theo các biểu tượng, độc giả sẽ tìm thấy một cõi giới vô cùng vi diệu, nơi có "*Đáng Hằng sống, Hằng ngự trị*" ("*Vì có Đáng Hằng sống, Hằng ngự trị/ Nhạc thiêng liêng đồn trôi khắp Hư linh/ Hương cho thom ứ đầy hơi khoái lạc/ Máu cho cuồng run giật đến miên man*" - ***Ngoài vũ trụ***). Có thể nói, biểu tượng thơ Hàn Mặc Tử là sự đan bện giữa tư tưởng Đông - Tây và truyền thống văn hóa dân tộc. Chúng là sứ giả dẫn dắt người thơ đi vào thế giới "khoái lạc", "vô biên", "sáng láng" và "cao trọng".

Dù là tiếng vọng từ tâm linh, là sự hiện hình của trực giác thì thơ cũng phải tồn sinh trong những phương thức biểu hiện của nó, trong đó có biểu tượng - một trong những thi liệu đầu tiên mà người đọc chạm tới trước khi bước vào khám phá thi giới tượng trưng. Vì "mỗi một thế giới sẽ nằm trong một tầng lớp của hình tượng: tất cả trần gian sẽ thay đổi trên bề mặt - những cảnh giới hoang vu sẽ nằm dấu bên trong. Thực tại và u huyền đã gặp nhau và chỉ gặp nhau ở thể hình duy nhất đó. Chúng ta đã cứu vãn được: - cõi đất chúng ta, - cứu vãn được - những cõi đất ngoài kia - và cứu vãn được bằng sức gợi âm thầm của hình tượng" [85, tr.1236].

4.1.2. Biểu tượng in đậm dấu ấn chủ thể sáng tạo

Raymond Firth khẳng định: "Toàn bộ thơ ca đều dựa vào biểu tượng luận" [44]. Tuy nhiên, việc sử dụng biểu tượng ở mỗi trường phái không giống nhau. Trong thơ cổ điển, các nhà thơ ít chú tâm sáng tạo biểu tượng cho riêng mình, họ dụng công tuyển chọn những biểu tượng sẵn có, sao cho phù hợp với mục đích chuyển tải những tư tưởng của mình. Chẳng hạn, khi nói về người quân tử người ta dùng biểu tượng tùng, bách; chỉ bốn mùa có mai, lan (sen), cúc, trúc, hay chỉ cơn gió thổi từ phương

Đông (tức gió xuân) mang sức sống cho vạn vật, con người, các nhà thơ cũng lấy trong cái kho chung biểu tượng xuân phong (đông phong): "*Giác lai miên đình tiền/ Nhất điệu hoa gian minh/ Tá vấn thử hà nhật/ Xuân phong ngữ lưu oanh*" (**Xuân nhật túy khởi ngôn chí** - Lý Bạch), "*Nhược đạo xuân phong bất giải ý/ Hà nhân xung tóc lạc hoa lai ?*" (**Hý đề bàn thạch** - Vương Duy), "*Hoa cỏ ngùi ngùi ngóng gió đông/ Chứa xuân đâu hỡi có hay không*" (**Xúc cảnh** - Nguyễn Đình Chiểu). Nói chung, biểu tượng trong thi ca cổ, trung đại có tính quy ước, ít mang hơi thở của chủ thể sáng tạo. Ngược lại, các nhà thơ tượng trưng "khẳng định tính ưu việt bằng việc thừa nhận tính chất cá nhân của biểu tượng" [44]. Tuy thơ họ vẫn có những biểu tượng liên hệ với khách thể song số ấy không nhiều, mà thường được sáng tạo bởi chủ thể, gắn với những nghiệm suy về thế giới. Rimbaud cho rằng: "Tôi làm quen với hoang tưởng giản dị, tôi không ngần ngại trông thấy một đền thờ nơi nhà máy, một trường dạy đánh trống do thiên thần dựng lên, những cỗ xe ngựa trên các nẻo đường trời, một phòng khách dưới đáy một cái hồ... Cuối cùng tôi thấy sự xáo trộn của tinh thần tôi là điều thiêng liêng" [111, tr.65]. Có thể nói, tính chủ quan là một nét đặc trưng của biểu tượng thơ tượng trưng. Nó cho phép nhà thơ mở ra khả năng vô hạn để nhận ra và diễn đạt thế giới.

Học tập cha để thi pháp tượng trưng, Đinh Hùng lấy biểu tượng làm trung tâm cho thi giới nghệ thuật của mình. Trong **Mê hồn ca**, nhà thơ đã sáng tạo ra những biểu tượng đầy mê hoặc như: Người gái thiên nhiên, Kỳ nữ, bướm, mặt trời máu, nấm mồ, ma nữ... Chúng là hệ quả của những chấn thương tâm lý, mà vết thương sâu nhất là nỗi ám ảnh về cái chết. Ngay khi thơ bé đến lúc lià đời, Đinh Hùng phải chứng kiến không biết bao nhiêu cái chết yếu của người thân (ông Hàn - bố Đinh Hùng - mất khi chưa qua ngũ tuần, đến Loan - chị gái Đinh Hùng - đột ngột ra đi khi tuổi mới đôi mươi, rồi Thạch Lam - bạn tri kỉ Đinh Hùng - qua đời năm 32 tuổi). Song để lại khoảng trống không thể khóa lấp, đồng thời trực tiếp khơi nguồn thơ cho ông là hai cái chết của Tuyết Hồng và Liên. Năm Đinh Hùng mười một tuổi, chị gái Tuyết Hồng mới mười tám xuân xanh, vì giận chuyện tình duyên mà "*hóa ngang tàng tính mệnh*". Trong kí ức nhà thơ, chị Tuyết Hồng là một trang tuyệt sắc, đặc biệt có giọng ngâm thơ rất hay. Chị thường ôm cậu vào lòng, ngâm thơ rồi khóc. Khi chị không còn, hình ảnh và tiếng ngâm thơ da diết buồn thương ấy vẫn lớn vồn trong tâm trí ông. Có lẽ vì thế, nhà thơ cứ mãi đi tìm một bóng hình ở bên kia thế giới. Tuy nhiên, đó chưa phải là nỗi đau lớn nhất. Cái chết của Liên mới thực sự đưa Đinh Hùng đến bờ tuyệt vọng. Thi nhân gọi đó là "cái chết của hoa và ánh sáng". Qua vậy, Liên, tên một loài hoa mùa hạ, và nàng

cũng đẹp như hoa. Hơn nữa, Liên là tình yêu, là lẽ sống, là nguồn cảm hứng bất tận cho nhà thơ: "*Người đẹp ngày xưa tên giống hoa/ Mùa xuân cây cỏ biếc quanh nhà/ Thuỳ hương phảng phất sen đầu hạ/ Lén bước trang đài tới gặp ta/ Yếu điệu phương Đông lướt dưới đèn/ Ta nằm mộng đẹp đêm thàn tiên/ Dáng xuân nghiêng mặt cười không tiếng/ Lửa hạ lên rồi - ô ý Liên!*" (**Liên tưởng**). Nhưng thời gian hạnh phúc chỉ tày gang. Vào một ngày mùa hạ đang tươi, đóa hoa kia bỗng lụi tàn (Liên chết vì ho lao) khiến Đinh Hùng đau đớn đến điên cuồng: "*Qua xứ ma sâu, ta mất trí,/ Thiêu đi tập sách vẽ hoa nguyên!! Trời ơi! Trời ơi! làn tử khí!! Lạc lũng hương thắm đoá Bạch Liên*" (**Câu hồn**). Từ đó, ông buông thả mình trong kiếp đời nghệ sĩ lang thang, khi ở Hà Đông, Hải Dương, khi lên Bắc Cạn, rồi có khi ẩn náu trong rừng. Dù đi đâu, Đinh Hùng cũng mang theo tấm di ảnh của Liên. Phải chăng, những cái chết ấy là nguyên cơ khiến nhà thơ luôn khao khát "đi tìm một thế giới khác, thế giới của cái vĩnh cửu"; từ đó, đưa Đinh Hùng đến với nguồn thơ tượng trưng. Vì tượng trưng là âm bản của hiện thực như cái chết là âm bản của sự sống.

Trên hành trình đi tìm một thế giới khác, điểm đến đầu tiên của thi nhân là "*Buổi - Sơ - Khai*". Trong ý niệm Đinh Hùng, buổi ấy vạn vật và con người đậm chất "thiên nhiên". Viết *Thơ nguyên thủy* (tên một phần trong tập thơ *Mê hồn ca*), tác giả đã kiến tạo nên biểu tượng Người gái thiên nhiên như một cách phản ứng lại con người hiện đại đã bị đô thị hóa. Trong Truyện Kiều, Nguyễn Du cũng mượn thiên nhiên để tôn lên vẻ đẹp nàng Kiều: "*Rõ ràng trong ngọc trắng ngà / Dày dày sẵn đúc một tòa thiên nhiên*", nhưng đó chỉ là thủ pháp nghệ thuật ước lệ. Còn Người gái thiên nhiên của Đinh Hùng tượng trưng cho cái Đẹp sơ khai, thuần khiết, vĩnh cửu; nên "thiên nhiên" ở đây không nhằm chỉ môi trường tự nhiên mà "chỉ cái gì cổ xưa nhất, thuần khiết nhất, nguyên khối nhất trong con người". Và những gì liên quan đến nàng đều đậm chất "thiên nhiên" như: Môi trường sống ("*Nàng lớn lên giữa mùa xuân hoa cỏ*"), đời sống tinh thần ("*nửa linh hồn u ám bong non xanh*", "*lấy hoa là kết nên tình thái cổ*"), vẻ đẹp ngoại hình ("*bộ ngực tròn nuôi cuộc sống đang xuân*"). Vì thế, "*Nàng là Gái-Muôn- Đời không đổi khác*", người con gái mà thi nhân kiếm tìm trong vô vọng và cứ bám riết ông như một định mệnh.

Hướng đến cái Đẹp tuyệt đối, vĩnh cửu, bên cạnh biểu tượng Người gái thiên nhiên, Đinh Hùng còn tạo ra biểu tượng Kỳ nữ - người đàn bà "nhan sắc không có chân dung". Nàng sống "một cách tiên thiên ở đâu đó trong cõi siêu nghiệm". Nhà thơ chỉ có thể trực cảm về nàng. Tạo tác biểu tượng này, Đinh Hùng dùng những cụm từ

mang ý nghĩa trừu tượng như: "*Biển sắc, rừng hương*", "*lộng lẫy như một ngàn hoa sớm*", "*xác thịt tâm hương hoa*", "*hồn trinh tiết*", "*mình em băng tuyết*", "*bộ ngực thanh tân*". Đặc biệt, đôi mắt là một vũ trụ nhiệm màu, trong đó thực - ảo, hiện tại - quá khứ, không gian - thời gian hòa trộn vào nhau: "*Những buổi đó, ta nhìn em kinh ngạc/ Hồn mắt dần trong cặp mắt lưu ly/ Ôi mắt xa khơi! Ôi mắt dị kỳ!! Ta trông đó thấy trời ta mơ ước/ Thấy cả bóng những vầng đông thừa trước/ Cả con đường sao mọc lúc ta đi/ Cả chiều sương mây phủ lối ta về/ Khắp vũ trụ bỗng vô cùng thương nhớ*" (*Kỳ nữ*). *Kỳ nữ* là một thế giới tâm linh ánh sáng chói, một "giấc mộng hai lần giai nhân đẹp", đưa người nghệ sĩ đắm chìm vào hoan lạc.

Điểm đến tiếp theo của Đinh Hùng trên hành trình đi tìm thế giới khác là chốn âm ty. Ở đó, ta bắt gặp những biểu tượng ám chỉ về cái chết như: Năm mồ, ma nữ, bướm... Với nhiều thi sĩ, năm mồ chỉ là nơi yên nghỉ cuối cùng của một đời người ("*Thanh minh trong tiết tháng ba/ Lễ là tảo mộ, hội là Đạp Thanh*" - *Truyện Kiều* của Nguyễn Du), hay là kí hiệu buồn của một kiếp người ("*Người đã chết - Một vài ba đầu cui/ Dăm bảy lòng thương xót đến bên mồ*" - *Nhạc sầu* của Huy Cận). Ngược lại, trong thơ Đinh Hùng, năm mồ là một thế giới linh động, chỗ nương náu an toàn nhất: "*Xa năm mồ, chúng ta cuốn đại hết/ Để yêu tà về khóc dưới non cao*" (*Tim bóng tử thần*). Sống ở cõi thế nhưng nhà thơ thường trốn về âm phủ nhằm lánh thoát thực tại hiện tồn. Năm mồ, nơi người thơ có thể ái ân cùng người con gái huyền tưởng trong một cuộc giao hòa bí mật, giúp thi nhân giải tỏa những ẩn ức dục tình. Biểu tượng năm mồ trong thơ Đinh Hùng là cái chết được hồi sinh và bất tử. Phải nói rằng, biểu tượng thơ Đinh Hùng có tính chất tâm linh, thần bí. Nó kết tinh từ những khoảng khắc hồn mê, là vị sứ giả gắn kết hai thế giới thực - ảo, hữu hình - vô hình, hữu thức - vô thức.

Giống như nhiều nhà thơ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng khác, Hoàng Cầm rất đề cao vai trò của biểu tượng. Thơ ông ngập tràn biểu tượng, một phần được gom nhặt từ trong văn hóa dân gian, phần khác là do ông sáng tạo hoặc cải biên từ những biểu tượng truyền thống. Biểu tượng thơ ông là sự thăng hoa của những ẩn ức dục tình, ham muốn bản năng. Đó là biểu tượng đêm, mưa, trăng, gió, quả vườn ổi, sương cầu Lim, lá Diêu bông, cây Tam cúc, cỏ Bồng thi, chiếc yếm... Trong số ấy, có những biểu tượng đã vượt khỏi lãnh địa thi ca, bước vào cuộc sống. Điều này phần nào cho thấy khả năng chiếm lĩnh, phản ánh và khái quát hiện thực được nhận ra, cũng như năng lực sáng tạo vô biên của Hoàng Cầm. Tuy nhiên, do giới hạn dung lượng của

luận án, chúng tôi không thể biện giải tất cả biểu tượng trên, mà chỉ dừng lại ở vài biểu tượng in đậm dấu ấn cá tính của chủ thể sáng tạo.

Là thi sĩ thuộc nòi đa tình, Hoàng Cầm đã trúng mũi tên tình ái khi chưa tròn con giáp. Oái oăm hơn, đó là tình yêu đơn phương em dành cho chị đã gây nên một vết thương tâm đeo đẳng suốt cuộc đời thi nhân (*Hết năm phương/ Em nhìn năm hướng/ Là mười phương/ Chị biết CÒN EM*). Để làm vui nỗi đau ấy, ông phải viện đến liệu pháp thi ca. Và may mắn thay, liệu pháp đó không chỉ tạm cắt cơn đau tinh thần mà còn mang lại cho nhà thơ những tuyệt phẩm sống được với thời gian như: *Cây Tam cúc, Lá Diêu bông, Quả vườn ổi, Cỏ Bồng thi, Nước sông Thương...*

Không ít bài thơ của Hoàng Cầm, ngay cái nhan đề đã là một biểu tượng đầy ám gọi. Đặc biệt hơn, trong hệ thống biểu tượng thơ ông, nhiều biểu tượng hoàn toàn mới lạ, thậm chí không có trong đời thực. *Lá Diêu bông* là một biểu tượng như thế. Nó là sự kết tinh của những khát khao ngầm ẩn, đam mê hoang dại:

Váy Đình Bảng buông chùng cửa vông

Chị thân thơ đi tìm

Đòng chiều

Cuống rạ

Chị bảo

Đứa nào tìm được lá Diêu bông

Từ nay ta gọi là chồng

(Lá Diêu bông - Hoàng Cầm)

Mặc dù đã biết lá Diêu bông chỉ là chiếc lá tưởng tượng của thi sĩ Hoàng Cầm nhưng tôi vẫn tự ru mình, cố kiếm tìm trong *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới* một hi vọng, ở nơi nào đấy, người ta từng sử dụng biểu tượng này chẳng? Kết quả là con số không. Qua đó mới hay, nhiều việc trong cuộc đời, khi làm vẫn biết "công dã tràng" nhưng vẫn thích "xe cát biển đông". Giống như cậu bé Hoàng Cầm, vì một lời thách đố vu vơ của "Chị": "*Đứa nào tìm được lá Diêu bông/ Từ nay ta gọi là chồng*"; thế mà, suốt những năm tháng tuổi thơ, "Em" đã tin, hay cố tình tin và cất công đi tìm, bởi tình yêu có lý lẽ riêng của nó. Tuy nhiên, với "Chị", lời thách đố ấy đồng nghĩa với sự phủ nhận tình cảm của "Em", vì "Chị" biết không bao giờ "Em" tìm thấy nó. Nhưng với "Em", dù cuộc đời không có lá Diêu bông song "Em" đã tìm được nó cho riêng "Em"; hoặc chí ít, "Em" đã hóa giải được "ước mơ tình dục bất hợp pháp" trong chiếc lá Diêu bông của mình.

Nếu lá Diêu bông là biểu tượng phi thực, thì cây Tam cúc là biểu tượng cái biên trên cơ sở hiện thực. Vốn là thú chơi của tầng lớp bình dân, bài tam cúc có luật chơi đơn giản nên rất được phụ nữ ưa chuộng. Họ thường chơi nó khi rỗi rãi, đặc biệt trong những ngày lễ tết. Từ cuộc sống bước vào thơ, cây Tam cúc của Hoàng Cầm đã mang một "sự sinh mới", không đơn giản là một cỗ bài giải trí, mà trở thành một canh bạc cuộc đời. Trong canh bạc ấy, thi sĩ đã trắng tay, để lại cho ông bao nhiêu luyến tiếc, uất nghẹn, và ông đã trút nó vào thơ, làm hiện hình một tuyệt phẩm - *Cây Tam cúc*. Bài thơ là một kỷ niệm đẹp, một kí ức buồn giữa "Chị" và "Em":

Cỗ bài Tam cúc mép cong cong

Rút trộm rom nhà đi trái ổ

Chị gọi đôi cây!

Trầu cay má đỏ

Kết xe hồng đưa Chị đến quê Em

(*Cây Tam cúc* - Hoàng Cầm)

Từ một thú chơi dân già, thi sĩ đã gửi vào đó một ước mơ thầm kín và không kém phần táo bạo về một ngày "*kết xe hồng đưa Chị đến quê Em*". Viết về tình yêu "Em" dành cho "Chị" nhưng không gọi cho ta cảm giác khó chịu, sống sượng, vì nhà thơ đã khéo đan cài nó trong một trò chơi. Bài thơ, trên bề nổi là diễn biến của cuộc bài tam cúc ("*cỗ bài Tam cúc mép cong cong*", "*chị gọi đôi cây*", "*tướng sĩ đỏ đen chui sấp ngửa*", "*đưa được*", "*đưa thua*", "*tướng điều sĩ đỏ*"...); dưới bề sâu là diễn biến của cuộc tình đơn phương với bao khao khát, đam mê vụng trộm của lứa "*tuổi đương thì*" ("*rút trộm rom nhà đi trái ổ*", "*nghe cây bài tìm hơi tóc ấm*", "*ổ rom thơm động tuổi đương thì*"...). Hai mạch thơ ấy được triển khai song hành và gắn kết với nhau thông qua lối tư duy liên tưởng, hay nói như Hoàng Ngọc Hiến: "Đó là sự chuyển kênh mau lẹ và táo bạo trong tư duy thơ" [17, tr.138]. Chính lối tư duy này đã "tạo ra trong thơ Hoàng Cầm một thi pháp trước sau vẫn giữ dáng dấp tượng trưng" [17, tr.138]. "Cỗ bài Tam cúc" hóa thành canh bạc cuộc đời, cuộc tình nhờ cách nói lấp lửng, nước đôi, bóng gió: "Một tiếng gọi "*đôi*" dội vào Em thành "*đôi lứa*". "*Kết bài*" thành "*kết duyên*". "*Xe hồng*" thành "*xe hoa đón rước*". "*Nghe cây bài*" không để nhìn trộm bài mà để "*tìm hơi tóc ấm*". "*Chị đừng đi*" vừa là lời can ngăn đừng ra cây bài, vừa là cầu mong chị đừng có ra đi (lấy người khác) hãy ở mãi cùng em" [7, tr.191]. Tuy nhiên, lời can ngăn đó không có hiệu lực, "Chị" đã ra đi theo "*Quan đốc đồng áo đen nẹp đỏ/ Thả tịnh vàng cưới Chị/ vông mây trôi*". "*Cỗ bài Tam cúc*" khép lại, đồng thời cũng

khép lại cuộc tình "Em" dành cho "Chị". Bài thơ kết thúc trong tiếng "gọi đôi" nghẹn ngào, thê thiết. Ước mơ một tình yêu, hạnh phúc cho đôi mình, giờ thành của người ta, nhưng vẫn không nguôi tiếc nhớ: "Em đứng nhìn theo Em gọi đôi". Đó chính là bi kịch của nhà thơ mang bút danh một vị thuốc đắng - Hoàng Cầm.

Biểu tượng thơ Hoàng Cầm là tiếng nói siêu nghiệm, kết tinh từ những ân ức dục tình, mặc cảm Oedipe. Chúng hiện ra như một khối tinh thể, một thực thể sống và không ngừng vận động. Độc giả đứng ở những góc độ khác nhau, với những nguồn ánh sáng khác nhau sẽ đem lại những cảm nhận, nghiệm suy khác nhau về các biểu tượng ấy. Nói khác đi, biểu tượng thơ Hoàng Cầm bộc lộ "tính không thích hợp giữa tồn tại và hình thức... sự ú trùn của nội dung ra ngoài dạng biểu đạt của nó" [18, tr.27].

Trong các nhà thơ đương đại, Hoàng Hưng là người khai thác thành công biểu tượng cho thơ. Không phải ngẫu nhiên, khi nói về Hoàng Hưng, các nhà nghiên cứu, phê bình thường mượn tên các tập thơ, bài thơ của ông để khái quát hóa những đặc trưng thơ ca cũng như cá tính sáng tạo của thi nhân, chẳng hạn: *Hoàng Hưng đi tìm mặt* (Hoàng Cầm), *Người chỉ đếm đến một* (Thanh Thảo), *Người đi tìm mặt, người đi tìm... thơ* (Nguyễn Thị Minh Thái), *Hành trình tinh thần của một nhà thơ* (Lê Thị Thanh Tâm), *"Hành trình" đến giấc mơ "trần ánh sáng"* (Nhật Lệ)... Điều này có thể lý giải, vì chúng là những biểu tượng đã được mã hóa bằng ngôn ngữ, hàm chứa trong nó bao nhiêu ý nghĩa. Có thể nói, trên hành trình sáng tạo của mình, Hoàng Hưng đã tạo tác nên "một rừng biểu tượng", "vừa giàu cảm giác trực tiếp vừa giàu khả năng kêu gọi", vừa thực vừa ảo; trong đó, gây ấn tượng mạnh cho độc giả phải kể đến biểu tượng *Ngựa biển*. Chúng thể hiện cái tâm vô thức, một linh hồn phi nhân tính, luôn khao khát được bút phá và tìm lại chính mình.

Dưới góc nhìn văn hóa, ngựa là một biểu tượng gắn với tín ngưỡng của nhiều dân tộc. Nó tượng trưng cho sức mạnh hủy diệt và chiến thắng khi đi với lửa; tượng trưng cho nguồn sống và sự chết ngạt khi đi với nước. Từ nơi thẳm sâu trong lòng đất hoặc biển khơi, ngựa đột nhiên xuất hiện trên cõi dương gian. Vì thế, người ta xem ngựa là "con đẻ của bóng đêm và sự huyền bí". Biểu tượng ngựa biển của Hoàng Hưng là sự biến cải từ "kho trời chung" của văn hóa nhân loại. Một mặt, nó khơi gợi khát vọng tự do, đánh thức ở mỗi người giấc mơ hoang dại, đi về miền xa thẳm: "Chập chờn nghe hí/ Xa xăm đỉnh mơ"; mặt khác, nó thể hiện sự bế tắc, bất lực, tù hãm, đặc biệt là khi ngựa biển đối mặt với chốn thị thành. Giữa "quanh co phố dựng", nó chẳng biết đi về đâu, cô đơn, lạc loài. Qua hình ảnh ngựa biển, Hoàng

Hung gửi gắm những nghiệm suy về phận người, phận mình; nó gọi lên "một tình thế hiện sinh bi đát của kiếp ngựa/ người".

4.2. Ngôn ngữ - Chìa khóa tòa kiến trúc thơ tượng trưng

4.2.1. Ngôn ngữ biểu tượng, tương hợp

Xưa nay, không một nhà văn, nhà thơ nào không coi trọng ngôn ngữ bởi nó là “yếu tố thứ nhất của văn học” (M. Gorki). Không có ngôn ngữ sẽ không có văn học, và tùy vào từng thể loại mà ngôn ngữ có chức năng, đặc trưng riêng. Nếu văn xuôi lấy ngôn ngữ làm phương tiện biểu đạt ý nghĩa thì thơ lấy ngôn ngữ làm cứu cánh tự tại. Sáng tạo thơ, trước hết, là sáng tạo chữ nghĩa, làm hiển lộ những vẻ đẹp của chữ nghĩa. R. Jakobson đã nói: “Thơ là chức năng thẩm mỹ của ngôn từ” [77, tr.44]. Zhirmunski cũng khẳng định: “Thơ là nghệ thuật của từ, lịch sử của thơ ca là lịch sử của ngôn từ” [77, tr.44]. Quả vậy, thơ là phần tinh chất của ngôn ngữ, có thiên chức làm đẹp, làm giàu cho ngôn ngữ và gắn kết với ngôn ngữ như thể xác với linh hồn. Mỗi thời đại, khuynh hướng, nhà thơ (lớn) có một “mã” ngôn ngữ riêng gắn với quan niệm thi ca của thời đại, khuynh hướng và nhà thơ đó. Thơ cổ điển chịu sự chi phối của những nguyên tắc thơ họa, thơ luật, thơ nói chí tỏ lòng, nên đòi hỏi ngôn ngữ phải khúc chiết, trau chuốt, gọt giũa rất kì công, tinh xảo đến độ nhiều khi đánh mất cả cá tính người nghệ sĩ và vẻ đẹp tự nhiên vốn có của nó. Thơ lãng mạn là tiếng nói của trái tim, “lấy tâm trạng làm nội dung, lấy cái nhìn cá thể làm nền tảng tạo hình” [121, tr.54]; vì thế, ngôn ngữ thường có tính diễn cảm, tuôn chảy theo dòng thác trữ tình. Thơ tượng trưng chủ trương không mô tả, kể lể, giải bày và khám phá sự thống nhất, huyền vi của vũ trụ; do đó, yêu cầu ngôn ngữ phải mang tính biểu tượng, gợi cảm, tương hợp, đồng thời, có xu hướng đẩy tới chỗ bí hiểm, “mãi mãi là một câu đố”.

Khởi đi từ quan niệm thơ khái thị thế giới thông qua biểu tượng, các nhà thơ hiện đại Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng đã tạo tác nên một “rừng biểu tượng” được chắt lọc từ trong đời sống văn hóa, tôn giáo, tâm linh, rồi chuyển hóa thành biểu tượng thi ca thông qua kênh ngôn ngữ. Vì thế, ngôn ngữ thơ tượng trưng có tính biểu tượng cao. Không thi sĩ tượng trưng nào không tích lũy cho mình một lung vốn ngôn ngữ này. Bởi nó phù hợp với quan niệm thơ chỉ gợi chứ không tả của họ.

Ngược dòng lịch sử, tìm về với văn học dân gian và các thánh kinh (kinh Phật, Koran, Cựu ước, Tân ước...), có thể thấy ngôn ngữ biểu tượng đã được cổ nhân sử dụng rất hiệu quả cho mục đích diễn đạt cái vô hình, thế giới tâm thức sâu xa, huyền nhiệm, hoặc cái không thể chuyển tải bằng ngôn ngữ tường minh. Trong kinh Phật,

những lời giáo huấn của đấng Thích Ca Mâu Ni thường nói bằng ngôn ngữ biểu tượng. Nó là phương tiện khả dĩ giúp Đức Phật truyền đạt bức thông điệp vô thượng của Người, cũng như làm hiển lộ cảnh giới “duy tâm Tịnh độ” cho chúng sinh. Trong ca dao người Việt, các tác giả dân gian cũng đã khai thác tốt ngôn ngữ biểu tượng để diễn đạt những điều khó nói: “*Cái cò mày mổ cái trai/ Cái trai quặp lại, lại nhai cái cò*”, “*Ai đem con sáo sang sông/ Để cho con sáo sổ lồng nó bay*”... Đến thơ lãng mạn, ngôn ngữ biểu tượng không còn đặc dụng bởi nó không phù hợp cho việc phơi trải lòng mình theo kiểu “lộn trái bên trong ra ngoài”. Sang thơ tượng trưng, ngôn ngữ biểu tượng đã được phục chế với một diện mạo vừa lạ vừa quen. Các nhà thơ một mặt kế thừa truyền thống, mặt khác sáng tạo ra những ngôn ngữ biểu tượng mới nhằm khai thị thế giới, tâm linh và “mang mục đích khám phá sự thuần khiết trong thi ca xuất phát từ những gì được cho là phi logic, tính chất bất hợp lý của bản thân ngôn ngữ” [44]:

*Nền giấy trắng như xương trong bãi chém,
Bống run lên kinh hãi, dưới tay điên.
Tiếng búa đưa rợn mình như tiếng kiếm,
Nạo những thành sọ trắng của ma thiêng.*

(**Trinh tiết** - Chế Lan Viên)

Thơ Chế Lan Viên có sức ám thị mạnh mẽ độc giả nhờ những thi ảnh lạ lẫm, ma quái. Trong bảng từ vựng của tác giả **Điều tàn** nói riêng, các nhà thơ hiện đại Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng nói chung, lớp ngôn ngữ biểu tượng xuất hiện phổ biến. Nó như chiếc “hộp đen” lưu trữ muôn vàn tiếng nói, hình ảnh của thế giới tiềm thức, trực giác. Một khi giải mã được nó, bạn đọc phát hiện ra nhiều điều bí mật, bất ngờ ẩn dấu bên trong. Hãy đọc những câu thơ sau sẽ thấy rõ điều đó:

*Lặn nhanh, lặn nhanh
Hồi mặt trời, cơn đau đớn của lửa
Những lá buồm lóa lên ánh sáng thủy thần
Ta nghe tiếng dây buộc chèo xiết rên tóe máu
Những tấm lưới bùng ra như đám cháy
Và bao cuộc chia ly của lũ cá đại khờ*

(**Xô - nát hoàng hôn biển** - Nguyễn Quang Thiều)

Bản **Xô - nát hoàng hôn biển** được viết bằng “con mắt ba”. Nó không chỉ khắc phục được tính chất giải bày của thơ lãng mạn, mà còn tạo ra những ảnh tượng độc đáo. Từ một biểu tượng văn hóa - mặt trời lặn - tượng trưng cho cái chết, sự hủy diệt:

"Mặt trời bắt từ mọc lên mỗi buổi sáng và lặn mỗi buổi tối xuống vương quốc của những người chết; do đó nó có thể kéo những con người theo mình và giết chết họ khi lặn" [18, tr.576], Nguyễn Quang Thiều đã vay mượn và kí thác nó vào ngôn ngữ thi ca, làm cho ngôn ngữ thơ ông chở nặng bao ý nghĩa. Khi ánh mặt trời chìm đáy biển sâu là thời khắc báo hiệu cái chết, sự hủy diệt đang chờ chực, trước hết là với đời sống thiên nhiên, "*những tấm lưới bùng ra như đám cháy*" gây nên "*bao cuộc chia ly của lũ cá đại khờ*". Sau nữa là với con người, họ phải trả cái giá rất đắt cho cuộc sống mưu sinh nơi muôn trùng sóng dữ: "*những phận người rơi vào đáy biển/ Rơi như một buổi chiều đang ngủ*". **Xô - nát hoàng hôn biển** vọng lên những giai điệu buồn ngơ ngẩn và cả sự tê buốt của "*con đau*" tắt lửa mặt trời: "*Trong hoàng hôn nước màu huyết dụ/ Có một bài ca lưu lạc tìm về*".

Maud Bodkin cho rằng các biểu tượng văn hóa, tâm linh là "các mẫu gốc của thơ ca". Đặc biệt với thơ tượng trưng lấy ngôn từ làm cứu cánh tự tại, thì ngôn từ chính là kênh trung chuyển tối ưu cho các biểu tượng. Trong quá trình đó thường xảy ra hiện tượng các biểu tượng gốc có sự biến đổi về nghĩa, tức là khi thực hiện chức năng thẩm mỹ, biểu tượng ngôn từ được tổ chức lại sao cho phù hợp với các yếu tố cấu thành tác phẩm văn học cũng như tư duy nghệ thuật của chủ thể sáng tạo. Chẳng hạn, biểu tượng "trăng" trong văn hóa, theo J. Chevalier, có ý tượng trưng cho "nhịp điệu sinh học", "thời gian trôi đi", "cái chết đầu tiên", "tri thức gián tiếp, suy lý, tiệm tiến, lạnh lùng", "chiêm mộng và vô thức". Nhưng khi nó đi vào thơ Hàn Mặc Tử qua con đường sáng tạo trong trạng thái "máu cuồng và hồn điên", trăng đã được cài thêm những tầng nghĩa mới, gắn với trải nghiệm "đau thương" của nhà thơ. Trăng không còn là một thực thể tĩnh, tồn tại khách quan, độc lập mà giữa trăng và thi nhân có mối dây ràng rịt, thôn tính lẫn nhau và trở thành vật sở hữu của nhau. Người thơ có thể "*chơi trên trăng*", "*ruột trăng*", "*say trăng*" rồi "*ngủ với trăng*". Trăng - thi sĩ tan hòa vào nhau: "*Không gian dày đặc toàn trăng cả/ Tôi cũng trăng mà nàng cũng trăng*" (**Huyền ảo**). Trăng trong thơ Hàn Mặc Tử bị nổ vỡ thành muôn mảnh tâm trạng. Mỗi vầng trăng là mỗi chứng nghiệm đau thương, ám thị ghê gớm nhà thơ: "*Gió rít tầng cao trăng ngã ngửa,/ Vỡ tan thành vũng đọng vàng khô./ Ta nằm trong vũng trăng đêm ấy,/ Sáng dậy điên cuồng mửa máu ra*" (**Say trăng**). Trăng còn là biến thể của máu và hồn. Chúng có mối liên hệ khăng khít, tồn tại trong một nhất thể **Đau thương**. Trăng được nhà thơ linh thị là nguồn cảm hứng, nguồn năng lượng thắp lên sự sống cho hồn - thế giới tinh thần siêu việt: "*Tôi nhập hồn tôi trong khúc hát,/ Để nhờ không khí đẩy lên trăng*"

(**Chơi trên trăng**). Hồn hòa vào trăng, trăng tiêu tán trong hồn cho đến khi “*hồn đã cẩu, đã cào, nhai ngấu nghiến*” (**Hồn là ai**). Đó là lúc tích tụ mọi thương đau, tinh túy chuẩn bị cho thời khắc tuôn trào của máu là trái tinh hoa của thơ: “*Ta muốn hồn trào ra đầu ngọn bút;/ Mỗi lời thơ đều dính não cân ta./ Bao nét chữ quay cuồng như máu vọt,/ Như mê man chết điếng cả làn da*” (**Rướm máu**). Trăng, hồn, máu là “*đau thương*” thăng hoa thành nghệ thuật, là con đường sáng tạo, là một kiểu ngôn ngữ của **Thơ điên**.

Ngôn ngữ thơ tượng trưng chịu sự chi phối của kiểu tư duy "tương ứng giữa các giác quan". Chính kiểu tư duy này đã giúp các nhà thơ tượng trưng sáng chế ra một thứ ngôn ngữ khác biệt so với các trường phái khác. "Với chủ nghĩa lãng mạn, ngôn từ thơ là ngôn từ diễn cảm, với chủ nghĩa tượng trưng, ngôn từ thơ là ngôn từ của sự tượng hợp" [11, tr.6]. Tiếp thu kiểu tư duy này và bằng cái nhìn thấu thị, năng lực liên tưởng tinh nhạy, các nhà thơ hiện đại Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng đã xác lập được những mối liên hệ ngầm ẩn cho chữ. Đó có thể là sự tương giao giữa hương sắc và âm thanh biểu hiện ra trong cách nhà thơ thường đặt những tính từ chỉ màu sắc, mùi vị bên cạnh những danh từ chỉ thanh âm: "*Này lắng nghe em khúc nhạc thom (...)/ Hãy tự buông cho khúc nhạc hương*" (**Huyền diệu** - Xuân Diệu), "*Chiều qua mây vỡ rắng/ đem vàng rắc lối mọc canh sao/ Đàn lên dây sáng/ chẳng tiếc huy hoàng, ca lung linh*" (**Hòa âm XI** - Đoàn Thêm). Đó có thể là sự tương giao giữa cái vô hình và hữu hình. Trong trường hợp này, nhà thơ thường kết hợp một từ chỉ cái trừu tượng với một từ chỉ cái cụ thể, tạo cho cái trừu tượng một hình hài. Nói khác đi, họ đã hữu hình hóa cái vô hình. Kiểu ngôn ngữ này xuất hiện phổ biến trong thơ tượng trưng: "*Mộng rất xanh, mộng rất xanh, rất xanh/ Choáng thời gian vây môn đầu thực nữ*" (**Sắc đẹp** - Bích Khê), "*Lòng tím ngàn năm nặng nợ/ Lạc loài vất vương cô liêu*" (**Nostalgic Blue** - Quách Thoại).

Ngôn ngữ tượng hợp không đơn thuần chỉ là sự kết hợp "*bằng trăm tiếng vẽ ra trăm màu sắc*" (**Đàn ngọc** - Hàn Mặc Tử), mà nó còn gắn với quan niệm về thế giới và thơ. Các thi sĩ tượng trưng không hài lòng với lối thơ khép kín trong mấy dây tâm tư, phản ánh sự vật một cách hời hợt, bề ngoài. Họ cho rằng thế giới thống nhất âm u, ẩn chứa muôn vàn bí mật và thơ ca có nhiệm vụ minh giải thế giới ấy. Ngôn ngữ tượng hợp là công cụ đắc lực giúp nhà thơ tìm thấy những mối liên hệ siêu việt, huyền vi. Trước thơ tượng trưng, mấy ai có thể thâm tóm được thời gian vào đôi mắt, khứu giác của mình. Nhờ ngôn ngữ tượng hợp, Đoàn Phú Tứ đã làm được một việc thần tình:

Màu thời gian không xanh

Màu thời gian tím ngắt

Hương thời gian không nồng

Hương thời gian thanh thanh

(**Màu thời gian** - Đoàn Phú Tứ)

Vẻ đẹp, chất thơ của **Màu thời gian** lắng kết trong lớp ngôn ngữ tân kì. Thời gian vốn vô hình song qua đôi bàn tay ma thuật của Đoàn Phú Tứ trở nên hữu sắc, hữu hương. Với thời gian này, bao thiên tình sử trong quá khứ xa xăm hiện về lung linh, diễm ảo, lưu tồn cùng tháng năm: "*Tóc mây một món chiếc dao vàng/ Nghìn trùng e lệ phụng Quân vương/ Trăm năm tình cũ lia không hẹn/ Thà nép mày hoa thiếp phụ chàng*" (**Màu thời gian**). Sự tương hợp gọi lên trong ngôn ngữ là sự phóng chiếu của thế giới thống nhất, tương giao được cảm niệm trong quá trình thăng hoa cùng ngôn ngữ. Ngôn ngữ sinh ra thế giới, sinh ra thi sĩ, hay nói như Joseph Brodsky: "Nhà thơ là phương tiện để ngôn ngữ kéo dài sự tồn tại của mình". Mỗi khi ngôn ngữ đã bị xơ cứng, chai bạc, sẽ còn rất ít công năng tác động đến tư duy và mỹ cảm của con người.

4.2.2. Ngôn ngữ bí nhiệm, "chứa ngầm bao chất nổ"

Khi S. Mallarmé tuyên bố: "Thơ phải mãi mãi là một câu đố", tức là ông muốn nhấn mạnh đến tính chất thần bí, diệu kỳ của thi ca, mà tính chất ấy khởi đi từ ngôn ngữ, vì "thơ là nghệ thuật của ngôn từ" (P. Valéry). Bằng cả lý thuyết lẫn thực tiễn sáng tác, các nhà thơ tượng trưng đã làm nên một cuộc cách mạng ngôn ngữ thơ. Họ trả lại cho ngôn ngữ tính tự trị, thuần khiết và biến mỗi từ thành một tượng trưng, ghi dấu phút linh sáng tạo, lưu trữ những rung động của chủ thể trữ tình nhằm đưa thơ ca đạt tới quyền lực siêu nhiên. Thơ tượng trưng, nhất là thơ Mallarmé, bắt độc giả phải "nhằm đoán từng điềm một" và "đọc lên nghe như thần chú".

Khói yên tĩnh nơi thế gian này bị rút ngã từ một tai ương tối tăm,

Mà ít ra phiến đá hoa cương kia cũng đã vĩnh viễn phô bày giới hạn của nó

Trước những đường bay đen của lời bóng bỏ rải rác trong tương lai.

(**Ngôi mộ của Edgar Poe** - S. Mallarmé)

Vẻ đẹp bí nhiệm và hiện đại của ngôn ngữ thơ tượng trưng đã tạo ra một "lực hấp dẫn" đặc biệt, thu hút nhiều thế hệ thi sĩ Việt Nam. Ngay từ thế hệ đầu tiên, nhất là các nhà thơ thuộc nhóm Trường thơ Loạn, Xuân Thu, Dạ Đài, đã tỏ rõ sự thích thú đối với ngôn ngữ này. Họ không chỉ có những phát ngôn đầy tính "nổi loạn" về ngôn ngữ thơ, mà còn sáng tạo ra những thi phẩm có "*lời thơ lóng đệp. Hạt châu trong*". Trong các

nhà thơ Loạn, Bích Khê là người ý thức sâu sắc và thực hiện thành công nhất công cuộc đổi mới ngôn ngữ thơ. Ông chủ trương đưa thơ trở về nguồn cội, bản thể của nó, nghĩa là hướng tới một thứ thơ “*thuần túy*”; trong đó, ngôn ngữ mang vẻ đẹp nguyên sơ và có một sức mạnh tự thân, bí nhiệm:

Lời truyền sóng đánh điện khắp muôn trời

Chữ bí mật chứa ngầm bao chất nổ

(*Nàng bước tới* - Bích Khê)

“*Chữ bí mật*” mà Bích Khê muốn chinh phục là thứ chữ được sáng tạo trên cơ sở của cường bức, lắp ghép ngôn từ. Nhà thơ sắp xếp các chữ vốn không liên quan về nghĩa đứng cạnh nhau theo nguyên tắc tư duy liên tưởng, gián đoạn; từ đó, làm xuất hiện những từ mới, nghĩa mới không có trong từ điển và ẩn chứa một nguồn năng lượng siêu việt có khả năng đánh thức đồng thời mọi giác quan, đưa người đọc vào vùng siêu cảm:

Ôi sắc đẹp! anh hoa hồn vũ trụ!

Phẩm tràng sinh! tinh chất khí âm dương!

Mi làm long phi lòng muôn trinh nữ;

Muôn tài hoa nghiêng trước vẻ thiên hương.

(*Đồ mi hoa* - Bích Khê)

Ngôn ngữ thơ Bích Khê đã vượt qua ngôn ngữ thơ lãng mạn. Nó là tiếng nói của tiềm thức, trực giác. Thi nhân sáng tạo trong trạng thái siêu thăng, mộng ảo. Vì thế, quá trình xử lý chất liệu ngôn ngữ cũng chính là quá trình mơ mộng ngôn ngữ. Ông để cho ngôn ngữ cứ tự nhiên “bay nhảy”, phát huy giá trị tự thân, và không chấp nhận sự can thiệp của lý trí, cũng như “không tìm cách khoanh vòng thực tại”. Nhiều thi phẩm của Bích Khê (*Tỳ bà, Nhạc, Hoàng hoa, Nghệ thường, Tranh lửa thể, Sắc đẹp, Nàng bước tới, Đồ mi hoa, Duy tân...*) đúng là những “*lời ca man dại*”. Câu thơ được cấu trúc lỏng lẻo, không theo logic thông thường, và bị “tính lược nghiệt ngã”, những hư từ, liên từ giảm thiểu tối đa, có những câu thơ chỉ toàn thực từ sáp vào nhau một cách ngẫu nhiên (“*Trăng gậy vàng, vàng gậy lên sắc trắng*”, “*Buồn sang cây tùng thăm đông quân*”, “*Gió đi chơi với trong khung trắng*”, “*Giương phép tắc suốt soi ngàn mộng ảnh*”, “*Một hồn đẹp xô bỏ say dậy*”...). Chính sự kết hợp từ táo bạo này đã biến cái không thành có, cái vô hình thành hữu hình, mở ra một thế giới vô tận, miên viễn. “Thế giới thơ Bích Khê, đúng như ông tự ý thức, là “*Một cõi trời*”. Dĩ nhiên, một cõi trời ở ngoài trời” [137, tr.208], nên nó dễ làm mê hoặc người ta, khiến họ không

còn bận tâm tới việc truy tìm ý nghĩa. Và thiết nghĩ, độc giả cũng đừng nhọc công làm việc đó với Nàng thơ của Bích Khê, nếu không muốn nàng nổi giận. Có chăng, hãy để hồn mình hòa điệu cùng những “kiến trúc đầy âm vang” của “thi sĩ thần linh”, chúng ta sẽ có tất cả.

Tiếp sau Bích Khê, nhóm Xuân Thu tiếp tục đẩy ngôn ngữ thơ đi xa hơn về phía bí nhiệm tượng trưng, thậm chí chạm tới siêu thực; song, tuyệt nhiên không “kín mít” như ai đó đã nói. Mặc dù tuyên bố “thơ không cần hiểu”, nhưng không có nghĩa, các tác giả Xuân Thu đã chặn mọi con đường đến với thơ họ. Chỉ có điều, độc giả muốn khám phá thi giới Xuân Thu, thay vì đi bằng con đường thẳng/ cách đọc tuyến tính, thì phải đi bằng con đường vòng/ cách đọc phi tuyến tính. Bởi lẽ thơ của họ được kiến trúc với nhiều vỉa tầng bí mật, vươn tới “tính chất hàm xúc, tiềm thức, thuần túy”. Thơ của các tác giả Xuân Thu “không giải được mà chỉ cảm được thôi” nhờ vào nhịp điệu ngôn từ, nó lưu trữ cả thời gian (âm thanh) lẫn không gian (hình ảnh) trong một phút giao hòa vĩnh viễn, thiên khai:

Quỳnh hoa chiều động nhạc trầm mi

Hồn xanh ngát chở dẫu xiêm y

Rượu hát bầu vàng cung ướp hương

Ngón hường say tóc nhạc trầm mi

Lãng xuân

Bờ giữ trái xuân xa

Đáy đĩa mùa đi nhịp hải hà

Nhài đàn rót nguyệt vủ đôi thơm

Tỳ bà sương cũ dựng rìng xa

(*Buồn xưa* - Nguyễn Xuân Sanh)

Đã có không ít lời bình giá cho thi phẩm này nhưng xem ra chưa ai giải mã thấu đáo được nó. Trong những lời bình giá ấy có một ý kiến khá thống nhất cho rằng: *Buồn xưa* đã đạt tới tính hiện đại. Đỗ Lai Thúy viết: “Trong nhóm Xuân Thu nhả tập hoạt động trước năm 1945, người bắt nhịp cầu đầu tiên từ Thơ mới sang thơ hiện đại chủ nghĩa không ai khác là Nguyễn Xuân Sanh” và “*Buồn xưa* có sự tham gia của tiềm thức hoặc vô thức (...), một đặc tính khác của thơ hiện đại” [139]. Thụy Khuê cũng khẳng định: “Sự xuất hiện của những “*rượu hát*”, “*nhạc trầm mi*”... hẳn là trái khoáy, nghịch nhĩ, bí hiểm, và không logic. Nhưng chính cái “không logic” ấy là một trong những yếu tố nền tảng của thơ hiện đại” [72]... Như vậy, tính hiện đại của *Buồn xưa* nói riêng, thơ

Nguyễn Xuân Sanh nói chung chủ yếu thể hiện ở lối viết phi lý tính và được phóng chiếu rõ nét qua trò chơi ngôn ngữ. So với Bích Khê, ngôn ngữ thơ Nguyễn Xuân Sanh có phần tân kỳ hơn. Ông coi trọng con chữ và khai thác triệt để sức mạnh tự thân của nó hòng xác lập một lối thơ chỉ có sự “ngự trị thuần túy của ngôn từ”: *Bình tàn thu vai phần nghiêng rơi/ Chén vàng dâng ướp nhạc lòng đời/ Swong mùa lệ héo dậm đường hương* (**Bình tàn thu**), *Sen tưởng cầu thơm người tiếng van/ Rừng ngàn mùa e áp Dung Nhan/ Đèn xanh cửa ngát lạc hoa thương* (**Rừng ngàn mùa**). Ngôn ngữ thơ Nguyễn Xuân Sanh được kiến tạo trên nền tảng của trò chơi lắp ghép ngôn ngữ, “người ta có cảm giác rằng tác giả đã viết rất nhiều “chữ một” vào một mảnh giấy, gập lại để vào trong một cái mũ trắng rồi rút ra từng tờ, biến những chữ tìm thấy chữ nọ ở bên cạnh chữ kia, đủ bảy chữ lại xuống dòng” [33, tr.519]. Vì thế, quan hệ ngữ nghĩa giữa các chữ đã bị triệt tiêu, chữ nọ đứng cạnh chữ kia một cách ngẫu nhiên và quan hệ cú pháp của câu thơ cũng bị phá vỡ hoàn toàn. Mỗi dây liên hệ còn lại duy nhất giữa các chữ trong câu, giữa các câu trong bài là nhạc điệu. Song, nhạc điệu ở đây được tạo ra không phải dựa vào luật bằng trắc cổ điển (dù các bài **Buồn xưa**, **Bình tàn thu**, **Ngàn mùa** đều viết theo thể thơ bảy chữ), mà dựa vào âm thanh và hình ảnh của con chữ. Âm thanh níu kéo âm thanh, hình ảnh níu kéo hình ảnh do sự thúc đẩy của tư duy liên tưởng bất định cùng trạng thái sáng tạo “hỗn loạn của tất cả mọi giác quan lâu dài, rộng lớn phi thường và hợp lý” [58, tr.59], tạo nên một thứ nhịp điệu hình ảnh. Thơ Nguyễn Xuân Sanh, mở rộng ra là thơ nhóm Xuân Thu, cần phải có một cách đọc khác, đúng như họ yêu cầu: “Hãy nằm trong thơ, đắm trong nhạc, đừng vội muốn “hiểu” trước khi xúc cảm. Rồi ta sẽ hiểu, nhất là sẽ biết, cái biết đầy đủ, trong trẻo, trọn vẹn, nhịp nhàng” [152]. Đừng vội vàng kết tội thơ Xuân Thu nhả tập khó hiểu khi ta chưa “lên dây cùng cung bậc” với bài thơ và thi nhân; còn ngược lại, độc giả sẽ thấy thơ họ “gọi trong trí não một vũ trụ tức khắc”. Trò chơi ngôn ngữ của Xuân Thu không phải là một trò chơi vô nghĩa lý, “ùm bà lằng”. Bằng vô số chữ ngẫu hợp, họ đã “chất ra giọt sương Lý Tưởng cho ta ngưỡng vọng ngàn đời”.

Cuộc “nổi loạn” ngôn từ của nhóm Xuân Thu tuy không tạo thành một phong trào rộng lớn bấy giờ, nhưng nó làm tiền đề, kích lệ tinh thần cho các thi sĩ sau này tiếp tục đi vào con đường thơ - chữ, nhất là Lê Đạt, Trần Dần, Dương Tường, Đặng Đình Hưng, Hoàng Hưng. Qua những tuyên ngôn cũng như thực tiễn sáng tác của các nhà thơ “dòng chữ” đã cho thấy họ không bằng lòng với lối viết, hệ hình thi pháp cũ. Nhiều quan niệm mới về thơ đã được đặt ra, trong đó, có sự nhận thức lại vai trò, đặc

trung và vị thế của ngôn ngữ trong thơ. Với nhóm “dòng chữ”, ngôn ngữ là điểm khởi đầu, đồng thời là đích đến của thi ca. Trần Dần tuyên bố: “Thơ cổ lai đặt ở tứ lạ, lời hay, hình ảnh đẹp, âm điệu ru hồn. Tôi giản dị đồng nhất thơ vào chữ” [60]. Vậy “chữ” được họ hiểu như thế nào? Lê Đạt, trong tiểu luận *Vân Chữ*, đã có những kiến giải thú vị về điều này và được những người bạn cùng chí hướng đồng tình, chia sẻ. Theo ông, “chữ gồm hai phần: phần âm thanh (son) và phần nghĩa (sens)” [28, tr.128]; đồng thời, chữ có hai nhiệm vụ “gắn như dị ứng với nhau” đó là: nhiệm vụ “biểu thị” (signifier) và “hình dung” (représenter). Khi thực hiện nhiệm vụ “biểu thị”, chữ giữ chức năng như một kí hiệu nên nó cần đơn giản, minh bạch, “gạt bỏ phần máu thịt, sống động” để thuận tiện cho việc giao tiếp; nhưng khi thực hiện nhiệm vụ “hình dung”, chữ có một đời sống vô cùng phức tạp, luôn ở trong trạng thái vận động và tự nó là một sự vật có “diện mạo, giới tính, âm hưởng, độ vang vọng, sức gợi cảm”. Lê Đạt cho rằng: “mỗi chữ có một chân dung” [60], và thơ ca phải khai thác phần “hình dung” của chữ. Đây cũng là chủ trương của Dương Tường, trong một lần trả lời phỏng vấn cho đài RFI, ông đã nói: “Chúng tôi muốn lấy con chữ, con âm làm vật liệu chính cho thơ, đặt ngữ nghĩa xuống hàng thứ yếu” [145, tr.45]. Còn Trần Dần thì khẳng định: “Tôi để con chữ tự mình làm nghĩa” [60].

Thực ra, quan niệm “làm thơ là làm chữ” và chữ tạo sinh nghĩa của nhóm “dòng chữ” không phải mới trên thế giới. Trước đó, A. Rimbaud đã “sáng chế ra màu sắc các nguyên âm”, “điều chỉnh hình thức và sự vận động của mỗi phụ âm” và ông tin tưởng ngôn ngữ ấy có khả năng “phù hợp cho tất cả các giác quan”. Còn S. Mallarmé thì kêu gọi “trả lại tính chủ động cho chữ” và yêu cầu thơ ca phải bí nhiệm. Nếu bài thơ có nghĩa thì nó được tạo ra từ “ảo ảnh” của chữ. Trong một bức thư gửi Degas, năm 1868, Mallarmé viết: “Nghĩa của nó (bài Sonnet), nếu có, là được gọi lên bởi một ảo ảnh nội tại của bản thân chữ” [145, tr.45]. Tiếp sau các bậc thầy ngôn ngữ này, Valéry yêu cầu nhà thơ phải có bốn phần sáng tạo chữ bằng cách phát huy những đặc tính độc đáo của ngôn ngữ như âm, nhịp, điệu... và coi đó là mục đích của thi ca. Ông gọi thơ là “một ngôn ngữ trong ngôn ngữ”. Tiếp biến những quan niệm ấy, mỗi nhà thơ “dòng chữ” có những thể nghiệm riêng: “Lê Đạt lượm, chần dặt, nâng niu *Bóng chữ*, Đặng Đình Hưng tạo cho chữ tự hành (người ta gọi là écriture automatique), Trần Dần dân chủ hóa chữ, hoán cải tương quan chữ, tìm những tương quan mới cho chữ cũ” [145, tr.46], còn Dương Tường “làm ngôn ngữ trên chiều đang - nghĩa”, ông nói: “Ở tôi, là mặt chữ nhìn nghiêng (de profil). Tôi nghĩ sức gợi của thơ tôi là nằm trên cái mặt chênh đó. Nó nảy lên một cái gì giống như âm bồi trong âm nhạc (son harmonique)” [145, tr.46]:

Chiều se sẽ hương
Vườn se sẽ sương
Đường se sẽ quanh
Trời se sẽ lạnh
Người se sẽ buồn

(**Chợt thu 2** - Dương Tường)

Đây là bài thơ viết về mùa thu, một đề tài xưa như trái đất và hình ảnh thơ cũng cũ kỹ, sáo mòn (“*chiều*”, “*vườn*”, “*sương*”, “*đường*”, “*trời*”, “*người*”), nhưng sao nó ám ảnh người ta đến thế? Chính nhờ giai điệu của bài thơ gọi lên từ hai âm chủ “*se sẽ*”. Nó như một lời bùa chú có khả năng hoán cải các danh từ (“*hương*”, “*sương*”), tính từ (“*quanh*”, “*lạnh*”, “*buồn*”) thành những động từ, và nhạc hóa bài thơ, đồng thời trong sự kết hợp các “con âm” sẽ làm bật nảy ý nghĩa. Phải nói rằng: Dương Tường đã đánh thức được “con âm” - sự sống nguyên thủy của từ bằng nhiều cách. Ông tự do biến âm, chấp nhận phi chính tả, để tạo nghĩa trong cái vô nghĩa: “*Nôel/ Nô-em/ Nô-elle/ leng beng/ lang beng/ ma lem/ Mariem/ x-em x-em/ hem em/ đồng trinh/ Amen*” (**Nôel II**). Song thiết nghĩ, trò chơi “con âm” ấy có giá trị hơn khi nhà thơ khéo kết hợp nó với hình ảnh thơ như **Chợt thu 2**. Đọc bài thơ, ta như chìm vào không gian âm nhạc thánh phòng, lắng nghe từng âm giai của tiếng dương cầm chậm rãi, du dương, đưa ta vào ảo giác được thụ hưởng cái không khí Hà Nội chớm thu. Có thể nói, Dương Tường đã tạo được cho thơ mình một “vân chữ” riêng. Tuy nhiên, đôi khi ông quá đà, biến thơ thành trò chơi ngôn ngữ thuần túy hình thức, khiến một số bài thơ của ông không có lối vào, rất kén bạn đọc.

Trong các nhà thơ “dòng chữ”, Lê Đạt là người chịu ảnh hưởng Mallarmé rõ nét hơn cả, khi chủ trương kiến tạo những bài thơ giống như câu đố. Ông đã giấu nghĩa thơ để thiên hạ đi tìm. Lê Đạt giấu nghĩa bằng cách nào? Ông chọn giải pháp “chăn dất” **Bóng chữ**, nghĩa là loại bỏ nghĩa tự vị, tiêu dùng, khả năng biểu vật, biểu thị, biểu niệm của thực từ; đồng thời, tập trung khai thác phần “hình dung”, phát huy tối đa cái “năng biểu” của chữ (âm thanh, hình dạng, màu sắc, nhịp điệu, cách thức bày bố...) để tạo sinh nghĩa, biến “ngôn ngữ tiêu dùng thành một thứ ngôn ngữ trò chơi” [29, tr.627]. Lê Đạt cho rằng: “Người làm thơ thực hiện một trò chơi chữ nghiêm túc, sử dụng những phép tu từ học (ám dụ, hoán dụ, lược tỉnh, ghép âm, nói lái, nói lồi...) như một đứa trẻ chơi với những đồ vật chung quanh” [29, tr.627]. Chính vì “chơi chữ nghiêm túc” nên nhà thơ đã vạch được những **Đường chữ** cho riêng mình. **Bóng chữ**,

Ngó lời là những minh chứng tiêu biểu. Hai tập thơ ra đời là kết quả của quá trình thi nhân miệt mài trên cánh đồng chữ, và không ngừng “sinh sự với ngữ nghĩa và ngữ pháp để tạo ra một sự sinh mới cho thơ” [29, tr.627]. Điều đó thể hiện trước hết ở việc “làm chữ”. Chữ của Lê Đạt không gắn với nghĩa ứng trước mà tạo sinh nghĩa. Nhà thơ nắm bắt cái phần vang lên của chữ/ âm, dò thông số nghĩa từ những tín hiệu đó. Nói cách khác, Lê Đạt tìm mối quan hệ ngầm ẩn, ở mặt sau của nghĩa tự vị, nghĩa từ điển, rồi chộp lấy “bóng chữ”, tổ hợp chúng lại theo một cấu trúc mới gây “chập nổ”, trượt nghĩa: “*Đường nắng cánh sen đèn hội má/ Vườn màu hoa con gái/ bướm phù dâu*” (*Vườn màu*). Nhìn bề ngoài, các chữ hiện lên rời rạc, bị gián cách về cú pháp, nhưng bên trong chúng có khả năng kết hợp ngầm ẩn nhờ cái bóng của chữ trước đổ sang chữ sau. Nhà thơ ảo hóa thực từ bằng cách xóa bỏ những con chữ chết, chữ thừa để con chữ sống cựa mình, động đậy; đồng thời, đẩy nó vào những kết hợp mới, bắt thực từ sống luôn đời sống của hư từ, liên từ, trợ từ, và trong từng kiểu kết hợp, nghĩa sẽ phát sinh: “*Tuổi lữ trắng mộng mấy mùa hoạn nạn/ Qũy tạm tình vay ngắn hạn bốc bay*” (*Bốc bay*). Bài thơ không một từ quan hệ nên rất khó xác định nó gồm bao nhiêu từ, hình ảnh, chính sự mơ hồ đó khiến cho việc ngắt nhịp trở nên đa dạng, và mỗi cách ngắt nhịp sẽ tạo ra những ý nghĩa khác nhau. Có thể nói, chữ của Lê Đạt thường tạo sinh nghĩa trong cú pháp hơn là từ vựng, nó có khả năng vẫy gọi những tiền giả định trong ký ức con người. Từ *Bóng chữ* đến *Ngó lời*, Lê Đạt không ngừng giải phóng con chữ, con âm ra khỏi những thiết chế cú pháp - ngữ nghĩa thông thường, cho chúng tự do hoạt động. Thi nhân tựa như một nông phu cần mẫn, lực điền để đập chữ tìm vên, bẻ lời tìm ngó nhằm lay tỉnh linh thị con người đã ngủ quên từ lâu trong các thói quen.

“Sự sinh mới” của thơ Lê Đạt còn thể hiện trong loại hình câu thơ. Nó là bước phát triển từ những thể nghiệm của nhóm Xuân Thu, cụ thể là Nguyễn Xuân Sanh. Điểm nổi bật của câu thơ Lê Đạt là tính phi logic, kết quả từ việc “làm chữ” của nhà thơ. Ông đã thủ tiêu kiểu cú pháp thông thường, xây dựng trên các mối quan hệ và diễn trình theo thời gian, tạo ra kiểu cú pháp độc lập, phi tuyến tính, thể hiện qua ba hình thức. Một là, kiểu câu thơ gián đoạn, “cóc nhảy”. Nó được tạo ra do sự sắp xếp các danh từ, cụm danh từ đứng cạnh nhau: “*Điện tắt thu tàn trăng cuối tháng*” (*Lời hương*), “*Mây tóc gió ngậy chiều kỳ ngộ*” (*Nhớ*), “*Trưa nhiệt đới Bãi Ngà em ả nắng*” (*Bãi Ngà*), “*Vườn nắng mắt gió bay mùa hoa cải*” (*Phả lại*), “*Tuổi hoài sim chín má ngọt môi phai*” (*Sim chín*)... Hai là, kiểu câu thơ kết hợp tự do. Nó xuất phát từ chỗ không thể xác tín cách ngắt nhịp nào là hợp lý: “*Ngực dự hương thơm đêm mùi*

tuổi chín/ Mắt lá tre đặng ngâm mộng ba giăng” (Tuổi chín), “Tóc gió lay trắng tà bay nắng hạt/ Áo mây phiêu lòng nặng hạt mưa chiều” (Nặng hạt)... Tám con chữ trong một câu thơ được Lê Đạt thả tự do để chúng tha hồ kết hợp, “hoán vị giai thừa” tạo thành vô số những câu thơ mang những nghĩa khác nhau. Ba là, kiểu câu thơ đảo lộn trật tự, “đặt sai”. Nhà thơ cố tình tạo ra sự lộn xộn, kéo các chữ ra khỏi những cấu trúc cố hữu, đặt chúng vào những vị trí bất thường, từ đó, gợi mở những khả năng phát sinh nghĩa: “Lúa gạo thấp hoa đèn soi cỏ lạ” (Trung du), “Hè thon cong thân nắng cựa mình” (Nụ xuân), “Máy nhắn chim tin tìm về lộ phớ” (Máy nhắn tin).

Việc “làm chữ” và tổ chức loại hình câu thơ của Lê Đạt đã đi xa hơn Nguyễn Xuân Sanh. Nó thể hiện cả trong ý thức nghệ thuật lẫn thực tiễn sáng tạo. Thi nhân “tôn trọng chữ như những sinh vật có hồn”, lắng nghe, chuyện trò, ăn nằm với nó; từ đó, cho ra đời những đứa con tinh thần mang dáng vóc thơ - chữ. Lê Đạt tự nhận là “phu chữ” quả không sai. Và ông đã chơi đẹp với chữ bằng luật riêng của mình, vừa tự do, phóng túng, vừa nghiêm túc, chặt chẽ. Nhà thơ kiểm soát chữ trên mọi hình thái hiện diện và cài ghép có chủ ý vào chữ các mã của ý tình, khiến cho việc đọc thơ như là quá trình giải đố, tái tạo cấu trúc của kinh nghiệm ngôn ngữ, thẩm mỹ.

4.3. Nhạc điệu - Linh hồn tòa kiến trúc thơ tượng trưng

4.3.1. Tinh thần “âm nhạc trước mọi điều”

Từ cổ chí kim, từ Đông sang Tây, không nền thi ca/ nhà thơ nào không coi trọng nhạc tính. Ở phương Đông, các thi gia xưa đã đưa ra một định đề trừu tượng: “thi trung hữu nhạc” (trong thơ có nhạc); Lưu Hiệp, trong *Văn tâm điều long*, cũng cho rằng: “Phàm ngôn từ được phổ vào nhạc gọi là thi, âm thanh giai điệu của thi ca khi được hát lên tức là bài ca” (Phàm nhạc từ viết thi, thi thanh viết ca) [24, tr.196 - 197]; còn một tác giả vô danh, trong *Cẩm nang văn tập*, đã viết: “Dù thơ ca vốn không phải là thể của nhạc, nhưng tìm sự hình thành của nhạc không gì hơn thơ ca” [66, tr.165], vì nhạc gắn với thơ từ trong nguyên khởi. Ở phương Tây, quan niệm đó không mấy khác biệt, Voltaire đã nói: “Thơ là hùng biện du dương”, La Fontaine khẳng định: “Chẳng có thơ nào không có nhạc”. Nhạc là một trong những yếu tố cấu thành nên thơ. Chừng nào còn thơ, chừng ấy còn nhạc.

Đúng vậy! Nhạc và thơ gắn bó truyền đời, nói như Miên Trinh: “Lời nhạc là dòng dõi của thơ, lời thơ là họ hàng của nhạc” [66, tr.239]. Tuy nhiên, chẳng phải thời nào, khuynh hướng thi ca nào cũng đều khai thác tính nhạc với những mục đích, cách thức, mức độ như nhau. Trong ca dao, dân ca, các tác giả dân gian khai thác nhạc tính

chủ yếu để mô phỏng các hành động, sự vật, hiện tượng, âm thanh; hay nói cách khác, nó cố gắng “phản ánh được những động tĩnh của thế giới khách quan” [102, tr.31 - 32]. Trong thơ cổ điển, lãng mạn, âm nhạc có một vai trò mới, nó chuyển từ mô phỏng khách thể sang truyền tải những cung bậc cảm xúc của chủ thể sáng tạo. Lamartine - người có công làm rạng danh thơ lãng mạn Pháp - từng bộc bạch: “Tôi giống như một nhạc sĩ bỗng bắt gặp một ý nhạc rồi tự hát khe khẽ cho mình nghe” [20, tr. 378]. Thơ cổ điển, lãng mạn tuy coi trọng tính nhạc, nhưng nhìn chung, nó vẫn là thứ nhạc mục thước, giản đơn, chưa thoát khỏi chức năng tu từ học, nhất là thơ cổ điển, nhạc tính bị khuôn vào những thi luật định sẵn nên có phần nghèo nàn, thiếu dấu ấn cá tính của người nghệ sĩ. Song đến thơ tượng trưng, tính nhạc đã được thay đổi theo hướng hiện đại, mang một tinh thần mới và có vị trí tối quan trọng trong thơ.

Các nhà thơ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng đã tạo ra một thứ âm nhạc hàm chứa trong nó cả một “ham muốn” triết học. Nói cách khác, âm nhạc trong thơ họ có khả năng làm hiển lộ những điều ẩn dấu đằng sau thế giới thực tại, thâm nhập tới tận cùng bản chất của sự vật, hiện tượng, gắn kết con người với vũ trụ, vạn vật, cái hữu hình với cái vô hình, hữu thức với vô thức, hiện tại với quá khứ... Ngay từ khi xuất hiện, các tác giả Xuân Thu đã tỏ rõ tham vọng này khi xem nhạc như một nghi lễ, một “Đạo lớn”: “Trong vòng tương sinh Thơ - Đạo, Nhạc vây phủ thơ như đạo hào quang trên đầu vị thánh, Đạo lớn trong vũ trụ, không có Nhạc là không có gì hết” [33, tr.519]. Bởi nhạc có một sức mạnh siêu việt, thiên khai và tồn tại ở khắp nơi: “Nhạc phát sinh muôn ngàn khúc điệu, tiết tấu trong vạn vật, trong văn thơ, trong nghệ thuật, trong tư tưởng, hành vi. Không có nhạc là không có gì hết” [71]. Quan niệm ấy đã chi phối sâu sắc thế giới nghệ thuật thơ họ:

Sáng nay tiếng chim thanh

Trong gió xanh

Dịu vương hương âm thoảng xuân tình

Ngày xưa không lạnh nữa - Tản Phi

Ta lặng dâng nàng

Trời mây phẳng phát nhuộm thời gian

(*Màu thời gian* - Đoàn Phú Tứ)

Màu thời gian là một thi phẩm tiêu biểu cho khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam, song không ít người chê trách nó khó hiểu. Điều đó ắt hẳn Đoàn Phú Tứ chẳng lấy làm buồn, trái lại còn mừng vui vì đã đạt được mục sáng tạo thơ mà nhóm ông

(Xuân Thu Nhã Tập) đặt ra: “Thơ không cần lúc nào cũng rõ nghĩa” mà “chỉ cần có rung động” [152]. Muốn vậy, thơ phải giàu tính nhạc. **Màu thời gian** đã đáp ứng tốt những yêu cầu ấy. Cũng xin nói thêm, không hề ngẫu nhiên, bài thơ đã được hai nhạc sĩ tài danh thời tiền chiến - Nguyễn Xuân Khoát và Phạm Duy - chọn để phổ nhạc và gần như chẳng cần thêm thắt gì bởi tự nó đã mang dáng vóc của một nhạc phẩm, đầy ắp những giai điệu, tiết tấu. Đó là thứ giai điệu trầm lắng do nhà thơ sử dụng chủ yếu các thanh thuộc âm khu trung, thấp (ngang, huyền, hỏi, nặng), cùng tiết tấu êm ái, dìu dặt, uyển chuyển, khiến độc giả như bị thôi miên, dẫn dụ đi vào chốn thâm cung bí sử, thật thật hư hư. **Màu thời gian** quả là “không giải thích được mà chỉ cảm được thôi” và nó đã chạm tới “bản cốt của cái Đẹp là sự rung xa vời, vô tư lợi, cảm thông với cái vô cùng, tuyệt đối” [152] bằng nhạc điệu. Thế nên, âm nhạc trong thơ tượng trưng không giản đơn chỉ là những thanh âm, điệu luật thuần túy; hơn thế, nó là cứu cánh của thơ, giúp thơ nắm bắt những điều huyền bí, tinh vi của thế giới, lòng người. Nó là “thứ nhạc điệu chiêu hồn gọi những giấc mơ kì lạ, như một điệu đàn âm vang từ nơi rừng thẳm xa xôi” [115, tr.58]. Thử lắng nghe những giai điệu ngân lên từ **Xây mơ** của Nguyễn Xuân Sanh, một lần nữa, chúng ta sẽ cảm nhận được sức mạnh thần diệu của thứ âm nhạc này:

Tay sương lam mờ đương buông tơ
Nghe sương lam mờ đương giăng mơ
Đêm rải men tràn nơi lối dèo
Hàng dương say đường thôi ngâm thơ
 (...) *Hồn nào lang thang bên đêm êm*
Hồn hoa chơi vơi bình trăng mềm...

(**Xây mơ** - Nguyễn Xuân Sanh)

Xây mơ được Nguyễn Xuân Sanh lập âm theo lối bình thanh (thanh bằng), kết hợp với tiết tấu khoan thai (ngắt nhịp đều đặn 2/2/3), cùng thủ pháp điệp từ, điệp ngữ, từ láy dày đặc (“*đương*”, “*hồn*”, “*sương lam mờ*”, “*lang thang*”, “*chơi vơi*”...) và hiệp vần linh hoạt (hiệp vần theo chiều dọc: “*tơ*” - “*mơ*” - “*thơ*”, “*êm*” - “*mềm*”, hiệp vần theo chiều ngang: “*sương*” - “*đương*”, “*mờ*” - “*tơ*”, “*mờ*” - “*mơ*”, “*dương*” - “*đương*”, “*đêm*” - “*êm*”...), tạo nên một âm giai vừa độc đáo vừa hiện đại, chưa từng có trong thơ cổ điển lẫn lẫn mạn. Phải nói rằng, âm nhạc trong thơ Nguyễn Xuân Sanh nói riêng, thơ tượng trưng nói chung có ma lực đặc biệt giống như một câu thần chú, bởi nó cảm thấu được những “*sai biệt vi diệu*”, có sức rung động sâu xa và tương hợp với nhịp

điều của vũ trụ, đồng thời có khả năng len lấn tới mọi ngõ ngách tâm tư, dù người ta đi vào trạng thái bông bênh, chơi vơi như chìm trong cõi mộng, “cõi trời cách biệt”:

Tôi ước ao là tôi ước ao.

Tình tôi vô lượng sẽ dâng cao

Như bông trắng nở, bông trắng nở,

Những cánh bông thơ trắng ngạt ngào.

(*Ước ao* - Hàn Mặc Tử)

Âm nhạc của thơ tượng trưng không cứng nhắc, vô hồn, “trống rỗng” mà luôn linh động, tiềm ẩn khả năng khơi gợi, tạo sinh nghĩa. “Thơ là sự giao động giữa âm thanh và ý nghĩa”. Điều này đã trở thành nguyên tắc sáng tạo của thơ tượng trưng, đồng thời làm nên sự khác biệt về tính nhạc so với thơ ca trước đây. Theo Hoàng Ngọc Hiến, trong thơ xưa, tính nhạc “được tạo ra bằng âm thanh những từ được lựa chọn, sắp đặt cốt sao khuôn theo những thi điệu có sẵn (miễn là đúng niêm luật)” [17, tr.137], do đó “âm thanh và ý nghĩa bị tách ra, một thứ đi một đường (...). Vì âm thanh của từ được khuôn vào thi điệu có sẵn nên nhạc điệu thơ trống rỗng” [17, tr.137]. Ngược lại, tính nhạc trong thơ tượng trưng giao hòa cùng điệu hồn thi nhân. Với *Ước ao*, Hàn Mặc Tử đã để cho nhạc tính tự lên tiếng, nói hộ những khát khao của mình. Bằng giai điệu gấp gáp, vang ngân thể hiện qua thủ pháp điệp ngữ trong câu (“*tôi ước ao*”, “*bông trắng nở*”) và gieo vần “*ao*” (“*ao*” - “*cao*” - “*ngào*”), bài thơ đã lột tả được những ao ước cháy bỏng của thi nhân muốn vượt thoát thực tại, tìm đến thế giới cao siêu, lý tưởng nhằm xoa dịu nỗi đau thể xác lẫn linh hồn và thấp sáng nguồn thơ. Theo đó, độc giả sẽ hòa nhịp với từng “*thanh bai*”, điệu hồn thi nhân. Đúng như quan niệm “*làm thơ*” của ông: “*Tôi làm thơ ? Nghĩa là tôi nhún một cung đàn, bấm một đường tơ, rung rinh một làn ánh sáng. Anh sẽ thấy hơi đàn lá lướt theo hơi thở của hồn tôi và chịu theo những sóng điện nóng ran trút xuống bởi năm đầu ngón tay uyển chuyển. Anh sẽ run theo khúc ngân nga của tơ đồng, sẽ để mặc cho giai âm rền rĩ nuôi không ngưng*” [135, tr.132 - 133]. Còn đây là bản *Hòa Âm* (tên tập thơ) của Đoàn Thêm, gồm hai mươi hai bài được đánh theo số La Mã và sắp xếp một cách lộn xộn (thứ tự các bài trong tập thơ như sau: *Hòa Âm XXI, Hòa Âm XI, Hòa Âm XIV, Hòa Âm IV, Hòa Âm XVII, Hòa Âm I...*). Nhưng đó là sự sắp xếp lộn xộn có chủ ý, thể hiện rõ quan niệm của nhà thơ về thế giới thực tại và tinh thần. Trong lời tựa thi tập *Hòa Âm*, Đoàn Thêm cho rằng: Thế giới ấy vốn ẩn chứa “*các mâu thuẫn ngổn ngang, cùng đến hoặc theo nhau từng giờ từng phút và chẳng mất nên tháng ngày. Mừng pha tiếc, bụi*

lầm ánh sáng, mong rồi lo, mát tĩnh, hư không đầy dế, tin đe dọa, hồng và tử vi sắp nở..., tất cả liên tiếp theo đà khó đoán, trên nền màu lửa của một thời chưa mất hẳn tình thương. Kết quả là vắng tanh, chờ an ủi, nhưng không thể vào thơ qua hợp lý” [131, tr.5-6]. Phải chăng vì thế, những khúc **Hòa Âm** cứ đột ngột xuất hiện không theo trật tự nào, và mỗi khúc là một biến tấu của nhịp điệu tâm hồn thi nhân, thử lấy hai bài thơ ngẫu nhiên làm minh chứng:

Những rung chuyển

vương đời không bật tiếng

tan theo sương hay rụng với mùa thu

(...) *Tên gọi đánh lừa, không gọi nữa*

Thấy, ua, gần nhau

trao hết cả

Trước sau chỉ có Đẹp cùng Ta

(**Hòa Âm XXI** - Đoàn Thêm)

Ca ngâm dài than van

Ai đưa về điệu khác

Co duỗi tìm không gian

Thoát ly đen tối ngủ khuya tàn

Khát nợ cuộc đời, mai hãy chán

Hương quen thoảng tóc giờ gây phẫn

Cựa gói, ngoan - lành khép mộng tươi

(**Hòa Âm IV** - Đoàn Thêm)

Thi tập **Hòa Âm**, như tên gọi của nó, là việc tạo nhạc, cụ thể ở đây là tạo nhạc cho thơ. Đoàn Thêm đã có một bản “phối” độc đáo cho đưa con tinh thần của mình dựa trên nền nhạc chung là thơ tự do, cùng những câu thơ đứt gãy, vắt dòng, đan cài với cách ngắt nhịp, hòa thanh linh động. Mỗi bài thơ, trên nền nhạc ấy, lại tiếp tục biến hóa vô lường. Độc giả không khó để nhận ra hai mươi hai bài thơ trong tập **Hòa Âm** là hai mươi hai hình hài khác nhau. Và một khi hình hài bài thơ đã khác nhau sẽ tạo ra nhạc tính khác nhau. Theo đó, nó có thể chuyển tải những tư tưởng, rung cảm khác nhau. Nếu **Hòa Âm XXI** có nét nhạc chủ đạo ngân lên từ những khoảng trắng/ lặng do cấu trúc câu thơ đứt gãy, vắt dòng, đã tạo nên một giai điệu trúc trắc, đầy giằng xé như chính tâm hồn thi nhân luôn khao khát vươn tới cái Đẹp tuyệt đối song gặp không ít vương mắc (“*Những rung chuyển vương đời không bật tiếng*”, “*Tình không chịu chờ*”,

“*Trái giọng, ai nghe*”), nhưng rồi tự nhủ “*trước sau chỉ có Đẹp cùng Ta*”; thì **Hòa Âm IV** lại mang đến một giai điệu trầm buồn, miên man nhờ cách hiệp vần “an” (“van” - “gian” - “tàn” - “chán”), kết hợp với những câu thơ ngắn dài đã diễn tả đúng tâm trạng mỗi một, chán chường của nhà thơ khi phải sống kiếp người (“*Tạm lánh nơi đây giờ sống mới/ Quanh co/ trở lại với con người*”). Có thể nói, **Hòa Âm** là sự điệu thức hóa của hồn thơ.

Trên cơ sở nối tiếp truyền thống “thi trung hữu nhạc” của phương Đông và tận dụng lợi thế của tiếng Việt - ngôn ngữ đơn tiết, giàu thanh điệu, cùng với việc tiếp biến quan niệm âm nhạc của thi pháp tượng trưng Pháp; các nhà thơ Việt Nam đã thực sự mang vào thi ca một tinh thần âm nhạc mới mẻ, hiện đại. Họ không chỉ trao cho âm nhạc chức năng khai thị thế giới bí ẩn, thống nhất, tương giao và lòng người sâu thẳm, vi diệu; mà còn tạo ra những bài thơ - nhạc vô cùng độc đáo. Nói khác đi, các thi sĩ tượng trưng đã thơ hóa âm nhạc. Họ đòi hỏi mỗi con chữ, mỗi câu thơ phải mang giai điệu như những nốt nhạc. Không ít bài thơ còn lấy nhạc làm đề tài, nguồn cảm hứng, và nâng nó lên thành biểu tượng (**Đàn ngọc** của Hàn Mặc Tử; **Ti bà, Nhạc, Nghệ thường** của Bích Khê; **Nhị hồ, Nguyệt cầm** của Xuân Diệu; **Nhạc sầu** của Huy Cận; **Hòa Âm, Ước nhạc, Lục huyền cầm** của Đoàn Thêm; **Dạo nhạc, Dương cầm** của Lê Đạt; **Sérénade I, Sérénade II, Sérénade III, Tình khúc 24** của Dương Tường...). Bên cạnh đó, các thi sĩ còn khéo léo đưa các chất liệu, ngôn ngữ của âm nhạc vào thơ và đồng hóa nó thành thơ:

Tang tính tang tình *dỏ nhớ thương*

Tình tang, *lả điệu liễu mờ sương*

Tang tình *giật phím, sao bùng ánh*

Trầm bổng trầm, mây nước lộng gương

(**Lục huyền cầm** - Đoàn Thêm)

Kiều Thu *hề Tố em ơi !*

Ta *đương lửa* *đốt* *toi* *bờ* *Mái Tây*

Hàm *ca* *nhịp* *gõ* *khói* *bay*

Hồ, *xì*, *xang*, *xé*, *bàn* *tay* *điên* *cuồng*.

(**Mười hai tháng sáu** - Vũ Hoàng Chương)

Trong các nhà thơ hiện đại Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng, Vũ Hoàng Chương thuộc số những người khai thác thành công nhất tính nhạc cho thơ. **Mười hai tháng sáu** là bài thơ - nhạc đặc trưng của thi sĩ họ Vũ. Nó không chỉ có cấu trúc, dáng

vẻ như một khúc ca; mà còn rất giàu giai điệu, thể hiện qua cách hiệp vần, ngắt nhịp uyển chuyển, nghệ thuật trùng điệp phong phú (điệp từ, điệp ngữ, điệp cấu trúc câu, đoạn...). Thêm nữa, nhà thơ còn mượn lối diễn tấu của ca khúc, chuyển hóa các âm giai cổ truyền thành lời thơ (“*Hồ, xừ, xang, xé, bàn tay diên cuồng*”, “*Xừ, xang, xé, xừ, xang, hồ*”, “*Xé, hồ, xang... khói mờ rung*”), khiến cho bản bi tình ca càng trở nên thao thiết, náo nê, đấng cay, ai oán. Phải nói rằng, âm nhạc trong thơ Vũ Hoàng Chương nói riêng, các thi sĩ tượng trưng nói chung có xu hướng vượt ra ngoài giới hạn của một yếu tố phụ thuộc để vươn tới chỗ trở thành bản thể thơ: Thơ là nhạc.

Âm nhạc và thi ca có mối nhân duyên từ ngàn đời. Tuy nhiên, phải đến thơ tượng trưng, mối nhân duyên ấy mới thực sự được các thi sĩ ý thức đầy đủ, đề cao tới mức đồng nhất thơ với nhạc. Và kết quả là họ đã cho ra đời những đứa con tinh thần mang vóc dáng thơ - nhạc. Hơn nữa, âm nhạc trong thơ họ - các thi sĩ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng - đã thoát khỏi chức năng tu từ học và phát huy được những bản tính cổ sơ. Nhạc không chỉ hiển hiện trong cách hiệp vần, ngắt nhịp, phối thanh, mà còn bật nảy từ trong mỗi hình ảnh, mỗi từ, mỗi câu. Nhạc không chỉ khởi đi từ điệu hồn thi nhân, mà còn giao hòa cùng nhịp điệu của vũ trụ. Âm nhạc đã góp phần làm cho thơ tượng trưng mang một diện mạo mới. Có thể nói, với thi sĩ tượng trưng, “*âm nhạc trước mọi điều*”, “*âm nhạc nữa và mãi mãi*”.

4.3.2. Phương thức tạo nhạc tân kỳ

Các thi sĩ tượng trưng một khi đã xem âm nhạc là linh hồn, bản thể thơ, thậm chí có ước muốn biến thơ thành nhạc, thì việc tìm tòi, sáng tạo nhạc tính cho thơ ắt hẳn trở thành mối quan tâm thường trực, bức thiết của họ. Và thực tế cũng đã cho thấy, từ khi thơ tượng trưng hiện diện ở Việt Nam đến nay, các nhà thơ theo khuynh hướng này đã không ngừng mang vào thơ những giai điệu mới lạ, đôi lúc nghe “*dị âm nghịch dĩ*”, và nó được tạo ra bằng nhiều phương thức khác nhau. Song, do giới hạn dung lượng của luận án, chúng tôi chỉ dừng lại ở một số phương thức tiêu biểu, mang tính phổ quát.

Tính nhạc trong thơ được xây dựng trên nguyên tắc của sự phối thanh, ngắt nhịp, hiệp vần. Các thi sĩ tượng trưng tạo nhạc cho thơ mình không nằm ngoài nguyên tắc ấy. Tuy nhiên, cách phối thanh, ngắt nhịp, hiệp vần trong thơ tượng trưng không còn rập khuôn theo kiểu truyền thống mà có sự đột phá, nhất là phối thanh. Các nhà thơ như Xuân Diệu, Hàn Mặc Tử, Bích Khê, Vũ Hoàng Chương, Nguyễn Xuân Sanh... đã

sáng tạo ra một lối thơ bình thanh, dùng thanh bằng (thanh huyền và thanh ngang) làm chủ lực khiến cho giai điệu thơ có thêm những âm sắc mới:

Sương nương theo trăng ngừng lưng trời

Tương tư nâng lòng lên chơi vui...

(**Nhị hồ** - Xuân Diệu)

Thiết nghĩ, với hai câu thơ ấy, Xuân Diệu đã neo được hồn mình ở chốn vô định, “chơi vui” rồi đi vào cõi thơ, và có lẽ không hình thức diễn ngôn nào làm tốt hơn thế. Khi kết hợp hai thanh huyền - ngang, câu thơ sẽ tạo ra ngữ điệu vừa trầm bổng, êm đềm, vừa mềm mại, uyển chuyển, cộng thêm những hình ảnh: “*sương*”, “*trăng*”, “*trời*” đã tạo nên một hiệu ứng mỹ cảm, đưa người ta vào trạng thái bông bênh, miên man, mơ hồ. Chỉ tiếc rằng, Xuân Diệu không triển khai phương thức này trên bình diện rộng mà dừng lại ở một vài câu thơ nên **Nhị hồ** chưa phải là lối thơ bình thanh đúng nghĩa. Hàn Mặc Tử, Bích Khê, Vũ Hoàng Chương, Nguyễn Xuân Sanh... mới thực sự cho ra đời những bài thơ bình thanh như: **Tiêu sầu** (Hàn Mặc Tử), **Tỳ bà**, **Nhạc**, **Hoàng hoa**, **Nghê thường** (Bích Khê), **Yêu mà chẳng biết** (Vũ Hoàng Chương) **Xây mơ**, **Hồn ngàn mùa**, **Bình tàn thu** (Nguyễn Xuân Sanh).

Đưa thơ vào lãnh địa âm nhạc bằng lối bình thanh, một mặt cho thấy các thi nhân muốn sáng tạo một hình thức mới cho thơ ca, và mặt khác, nó là sự hiện thực hóa quan niệm thơ không mô tả, kể lể mà phải khơi gợi, ám thị, muốn vậy, thơ cần có “nhạc điệu ma quái” (chữ dùng của Mallarmé). Đọc **Tiêu sầu**, cảm xúc đầu tiên độc giả có được là trạng thái mơ màng, lâng lâng, bay bổng do nhạc tính của bài thơ mang lại. Hàn Mặc Tử đã “phối” khúc tiêu sầu theo lối bình thanh. Giai điệu ấy đã giúp nhà thơ nắm bắt được những sắc thái vô cùng mong manh, tế vi của sự vật (“*Tơ trắng buông rèm trên muôn cành/ Tơ trắng vàng rung như âm thanh*”), của âm thanh - màu sắc - hương thơm (“*Nghê thường lên khơi nường Hằng/ Hương trầm băng khuâng quỳên mình hoa/ (...) Âm thanh lên cao nhạc hường ran*”), của lòng người (“*Từ đâu tơ sầu reo vi vu/ Buồn như làn mây chiều mùa thu*”); hơn nữa, nó còn chấp cánh cho trí tưởng tượng của thi nhân bay bổng, làm thỏa mãn nỗi khát khao hướng thượng (“*Tôi phiêu diêu cùng ngàn sao băng/ A ha! lòng tôi như trăng là trăng! A ha! trăng tràn đầy châu thân/ Cung thiềm đây rồi hương ngậy ngậy*”).

Trong các thi sĩ kể trên, Bích Khê là người chơi lối thơ bình thanh nhuần nhị và có nghề nhất. Ông không chỉ giúp bạn đọc có ý niệm đầy đủ về lối thơ này, mà hơn thế, những thi phẩm **Tỳ bà**, **Nhạc**, **Hoàng hoa**, **Nghê thường** đã đạt tới độ cao nhất

của nghệ thuật “*thuần túy và tượng trưng*”. Ở đó, những câu hỏi từng tiêu tốn nhiều tâm sức của người cầm bút như: Viết cái gì? Viết cho ai? đã bị “thi sĩ thần linh” - Bích Khê đẩy xuống hàng thứ yếu, nếu không muốn nói ông chẳng bận tâm. Với người cha đề ***Tinh huyết, Tinh hoa***, mỗi quan tâm lớn trong sáng tạo nghệ thuật là hướng tới cái Đẹp thuần khiết, cái mới lạ, “cái gì rung cảm hồn phách chàng đến tê liệt, đại khờ” [32, tr.58]. Phải chăng, đây chính là động lực ngầm ẩn thúc đẩy thi nhân tạo tác nên những bài thơ - nhạc. Có lẽ không ngoa khi nói, âm nhạc tràn ngập trong thơ Bích Khê, len thắm trong từng con chữ, trong mỗi câu thơ làm mê hoặc lòng người. Nói đến tính nhạc trong thơ Bích Khê, không thể không nhắc đến những bài thơ bình thanh độc đáo, tân kỳ của ông: “*Vàng sao nằm im trên hoa gầy/ Tương tư người xưa thôi qua đây/ Ôi! nàng năm xưa quên lời thề/ Hoa vừa đưa hương gây đê mê*” (***Tỳ bà***), “*Thơ bay! thơ bay vô bàn tay ngà,/ Thơ ngà ngà say! thơ ngà ngà say!*” (***Nhạc***), “*Lam nhung ô! màu lưng chùng trời,/ Xanh nhung ô! màu phơi nơi nơi*” (***Hoàng hoa***), “*Nhung mây tê ngời sao kim cương/ Dạ lan tê ngời say men hương*” (***Nghê thường***)

Dẫn ra một số ví dụ trên, chúng tôi muốn khẳng định việc làm thơ bình thanh của Bích Khê không còn mang tính tự phát, cục bộ mà có tính ý hướng hẳn hoi. Câu thơ toàn thanh bằng ở Xuân Diệu đến Bích Khê đã nâng lên thành một lối thơ bình thanh. Cả bốn thi phẩm ***Tỳ bà, Nhạc, Hoàng hoa, Nghệ thường*** đều được chế tác trên cơ sở phối hợp chủ yếu của hai thanh huyền - ngang, và chính những thanh âm này đã tạo nên một giai điệu trầm bổng, êm đềm, giàu sức gợi cảm. Quả thực, thơ bình thanh của Bích Khê đã mở ra một thế giới phi thực, thần tình, diễm ảo; ở đó, tất cả như tương giao, hòa hợp cùng nhau nhờ chất kết dính của âm nhạc. Đồng thời, nhạc tính được tạo ra từ lối thơ bình thanh còn một ưu việt khác là có khả năng diễn đạt tốt những cái vô hình, những vẻ đẹp tế vi của sự vật, hiện tượng và dễ đi vào lòng người.

Bên cạnh phương thức tạo nhạc bằng lối bình thanh, các nhà thơ hiện đại Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng còn “tổ chức bài thơ theo sự dẫn của âm nhạc”. Họ chủ trương vay mượn những hình thức, ngôn ngữ của âm nhạc rồi đem vào thơ tạo nên những thi phẩm có thể thức như một bài hát. Và những nguồn nhạc mà họ vay mượn khá đa dạng. Một là, họ “giật tạm” cấu trúc của ca khúc phương Tây (tân nhạc). Giải pháp ấy được nhiều thi sĩ lựa chọn và đem lại thành công. Thông thường, một khúc ca không thể thiếu hai phần phiên khúc và điệp khúc. Các nhà thơ đã tiếp nhận điều này. Nhiều bài thơ của Hàn Mặc Tử (***Thao thức, Hồn là ai, Xuân đầu tiên***), Bích Khê (***Tân hôn, Con mê***), Đinh Hùng (***Trời ảo diệu, Gửi người dưới mộ, Màu sương***

linh giác, Cầu hôn), Lý Quốc Sinh (*Gió, Chết*), Đoàn Thâm (*Cảm giác, Chuyển điệu buồn vui, Hình sắc, Đi về giấc cũ*), Cung Trầm Tưởng (*Chưa bao giờ buồn thế, Mùa thu Paris, Suối dòng mộng ảo*), Dương Tường (*Kỉ niệm đàn bà, Sérénade I, II, III, Tình khúc 24*)... đều được viết trên cái nền cấu trúc đó, tất nhiên không rập khuôn, nhất là phân điệp khúc. Các thi sĩ đã xử lý nó một cách linh hoạt, có khi chỉ lặp lại giai điệu (*Gửi người dưới mộ, Cầu hôn, Đi về giấc cũ, Suối dòng mộng ảo...*), có khi lặp lại cả giai điệu lẫn ngôn từ (*Trời ảo diệu, Cảm giác, Gió, Chưa bao giờ buồn thế, Kỉ niệm đàn bà, Sérénade I, II, III...*), và điệp khúc được đặt ở nhiều vị trí khác nhau trong bài thơ. Chính sự vay mượn này góp phần thắt chặt thêm mối nhân duyên giữa thơ ca và âm nhạc. Đặc biệt, những thi phẩm của Cung Trầm Tưởng đã lộ rõ hình hài của một ca khúc: “*Lên xe tiễn em đi/ chưa bao giờ buồn thế/ trời mùa đông Paris/ suốt đời làm chia ly/ Tiễn em về xứ mẹ/ anh nói bằng tiếng hôn/ không còn gì lâu hơn/ một trăm ngày xa cách (...)/ Ôi đêm nay/ chưa bao giờ buồn thế/ trời mùa đông Paris/ suốt đời làm chia ly/ Tàu em đi tuyết phủ/ toa anh lạnh gió đầy/ làm sao anh không rét/ cho ấm mộng đêm nay...*” (*Chưa bao giờ buồn thế*). Bài thơ được sáng tác theo cấu trúc của một bài hát có phiên khúc, điệp khúc, kết thúc; trong đó, phần điệp khúc không chỉ tạo nên tính nhạc hiện đại cho bài thơ mà còn tô đậm nỗi đau ly biệt. Hai là, họ vay mượn mô thức của các bài ca truyền thống dân tộc, phương đông. Vũ Hoàng Chương đã tìm đến với làn điệu dân ca nước Sở, từ đó cất lên tiếng lòng đầy u uất, chán chường khi *Túy hậu cuồng ngâm*, rồi ngêu ngao với *Bài hát cuồng*: “*Duyên kiếp gì đâu hề ta có chờ ai!! Hương một sớm đã tàn hề hoa đã phai./ Đời họ bỏ ta hề riêng gì kẻ ấy./ Tình trót làm trao hề ta hỏi ta ơi!*”. Tuy nhiên, hướng đi ấy hình như chỉ có thi sĩ họ Vũ độc hành. Con đường được nhiều người lựa chọn hơn là quay về với làn điệu dân tộc, nhất là đồng dao. Nó là những bài hát dân gian thường gắn với trò chơi của trẻ con. Khi chơi, con trẻ hát đồng dao để bắt nhịp, giữ nhịp cho các động tác, hoạt động của trò chơi. Vì thế, nhịp điệu, tiết tấu có vai trò rất quan trọng trong đồng dao. Các thi sĩ tượng trưng đã biết khai thác lợi thế này để tạo nhạc tính cho thơ. Từ Hàn Mặc Tử, Bích Khê, Chế Lan Viên, Vũ Hoàng Chương, qua Đoàn Thâm, Cung Trầm Tưởng, đến Hoàng Cầm, Lê Đạt, Hoàng Hưng..., ai ai cũng giắt lưng một vài bài thơ kiến tạo trên mô thức đồng dao; song thành công hơn cả phải nói đến Trần Dần. Ông thuộc mẫu hình nhà thơ nổi loạn. Ngay từ khi mới chập chững vào nghề, Trần Dần đã nuôi ý muốn đổi mới thơ ca nên cùng một số bạn thơ khác (Đình Hùng, Vũ Hoàng Dịch, Trần Mai Châu, Nguyễn Văn Tậu) lập nhóm Dạ Đài và tuyên bố đường lối nghệ thuật là

tượng trưng chủ nghĩa. Tuy nhiên, do điều kiện khách quan, nhóm Dạ Đài sớm tan rã, nhưng ý muốn đổi mới thơ ca trong Trần Dần không hề lụi tắt, trái lại ngày một lớn hơn. Ông không ngừng phủ định lối viết của chính mình. Sau năm 1954, thi sĩ đã thử bút ở lối thơ bậc thang, rồi rũ bỏ nó để “trầm mình vào suối nguồn ca dao - đồng dao, tạo nên một cuộc hôn phối kì thú giữa truyền thống và hiện đại” [145, tr.29]. Khám phá thi giới nghệ thuật Trần Dần, độc giả dễ dàng tìm thấy những bài thơ viết theo lối đồng dao: **Bài hát người lớn, Bao giờ em đi lấy chồng, Đoạn kết, Chín khúc thu mưa, Không đề số 4, Mùa sạch...** Song, chúng là một thứ đồng dao đã được tôi luyện nhằm biến những bài hát con trẻ thành “bài hát người lớn”, bài hát - thi ca. Có những bài thơ của Trần Dần là sự phóng chiếu của đồng dao, ông tiếp biến gần như toàn bộ hình thức loại thể này: thơ bốn chữ, kết cấu vòng tròn, điệp từ, ngữ... (“*Đi chơi! Đi chơi! Đầu trọc bình vôi/ Hai tay hòn sỏi/ Đi chơi! Đi chơi! Hai tay hòn sỏi/ Đầu trọc bình vôi/ Đi chơi! Đi chơi!*” - **Bài hát người lớn**). Và có những bài thơ chỉ mượn cơ chế bắt vần, tạo nhịp (“*Cấp cứu! Cấp cứu!! Ô tô chẹt lá chết/ Một cặp đi ngang đường bẹt/ Hãy để tôi đi tìm tia trắng vườn quít!! Điện thoại kêu thét!*” - **Đoạn kết**), song đó là cách chơi vần, tạo nhịp đặc địa, gây sốc, bởi vần “et” rất khó gieo, khả năng kết hợp hạn chế, lại gieo vần trắc (“*chết*” - “*bẹt*” - “*thét*”), cùng nhịp điệu dồn dập, tạo nên một âm thanh “nghịch dị” và gợi cảm giác bức bách, bị chèn ứ muốn được bùng nổ, giải thoát. Cũng có những bài thơ lấy đồng dao làm chất liệu thô rồi mài giũa thành một hình hài khác, và **Mùa sạch** là tác phẩm tiêu biểu cho lối sáng tạo ấy. Từ mô thức đồng dao, Trần Dần đã mở rộng cấu trúc **Mùa sạch** sang cả giao hưởng. Tác phẩm là “một tổ khúc giao hưởng lấy bốn từ “trong - sạch - sáng - mùa” làm chủ đề chính (leitmotiv) được phát triển thành nhiều biến tấu, tạo một nền âm - chữ siêu ngữ nghĩa thường trực và da diết” [145, tr.29]. Việc Trần Dần thao thức với đồng dao có lẽ bắt nguồn từ mối quan tâm thường trực của ông về nhịp điệu của thơ, đặc biệt là âm thanh của chữ. Không ít lần, ông chủ trương tẩy sạch “nghĩa tiêu dùng”, chỉ giữ lại “diện mạo, giới tính, âm hưởng, độ vang vọng, sức gợi cảm quá khứ và tương lai của chữ” [28, tr.131]. Do đó, thơ có nguy cơ tối nghĩa, khó tiếp nhận, và để xóa mờ lẫn ranh ngăn cách độc giả, Trần Dần phải thơ hóa âm nhạc. Và sáng tạo thơ trên mô thức đồng dao là giải pháp tối ưu cho điều này, vì đồng dao không chỉ giàu giai điệu mà nó còn cho phép sự vô nghĩa.

Ngoài ra, nhạc tính thơ tượng trưng còn xây dựng trên cơ sở của cách ngắt nhịp, hiệp vần. Mặc dù, đây không phải là phương thức đặc trưng của lối thơ này, nhưng

cách ngắt nhịp, hiệp vần ở thơ tượng trưng có sự phá cách táo bạo. Nó không còn lệ thuộc vào luật bằng trắc như thơ cổ; một phần là do nhạc tính thơ tượng trưng đã thoát khỏi chức năng tu từ học, phần khác là do nó có vai trò làm nổi lên thế giới vô hình, trình nguyên và giữ nhịp cho điệu hồn thi nhân “chuyển động trong từng giây, từng phút” nên thi luật, theo đó, cũng bị phá vỡ.

Trước hết, nói về cách ngắt nhịp. Thơ lục bát thường ngắt theo nhịp chẵn, nhịp đôi, tạo nên tiết tấu nhịp nhàng, mềm mại, chùng mực: “*Đầu lòng/ hai ả tố nga/ Thúy Kiều là chị/ em là Thúy Vân*” (**Truyện Kiều** - Nguyễn Du). Thơ Đường luật thường ngắt nhịp theo “hình thế đối lập nhau”, chẵn trước lẻ sau (thất ngôn: 4/3, 2/2/3, ngũ ngôn: 2/3), tạo nên tiết tấu mạnh mẽ, sang trọng: “*Trời thu xanh ngắt/ mấy tầng cao,/ Càn trúc lơ phơ/ gió hắt hiu...*” (**Thu vịnh** - Nguyễn Khuyến); “*Đoạt sáo/ Chương Dương độ,/ Cầm Hồ/ Hàm Tử quan...*” (**Tụng giá hoàn kinh sư** - Trần Quang Khải). Trong khi đó, thơ tượng trưng có sự biến tấu nhịp, nó tạo ra “năng lượng cơ bản của câu thơ”, thậm chí làm nên ý nghĩa của bài thơ: “*Nóc chén này/ còn chén nữa đây/ Mộng bay ngàn dặm/ với thơ bay...*” (**Người say rượu** - Bích Khê); “*Tuổi đã rách/ vá gì cho kịp/ Da mỡ đông/ tuốt sọc ngang hông (...)/ Còn bunn rùn/ sọc ngang/ sọc dọc/ Vắt áo/ nghe thảm/ tiếng vải kêu*” (**Tấm đêm** - Hoàng Cầm)... Cùng sử dụng thể thơ bảy chữ, nhưng Bích Khê và Hoàng Cầm đã tổ chức nhịp điệu hoàn toàn khác với thể thất ngôn Đường luật. Bởi nhịp thơ của họ không tuân theo điệu luật mà tuân theo điệu hồn thi nhân. Trong **Người say rượu**, tác giả ngắt nhịp vô cùng phóng túng, diễn tả thần tình trạng thái của người say. Còn trong **Tấm đêm**, nhịp thơ ngắt đúng vào những từ khơi gợi nỗi đau tê buốt; đồng thời, sự rời nhịp đã ngầm ẩn truyền một ý nghĩa về tâm trạng bán loạn của nhà thơ khi chứng kiến người mình yêu thương phải chịu cảnh đọa đày. Có thể nói, thơ tượng trưng đã phá nhịp truyền thống, nhiều bài thơ không còn ngắt theo nhịp điệu số học, nhờ đó nhạc tính của thơ trở nên uyển chuyển, phong phú. Hơn nữa, nhịp điệu thơ tượng trưng tự nó tạo ra nghĩa, diễn đạt được bao nhiêu tình ý xa xôi mà nhiều lúc ngôn ngữ bất lực.

Bây giờ, nói về cách hiệp vần. Trong thi ca cổ truyền của dân tộc, các nhà thơ sử dụng hai lối hiệp vần cơ bản là vần chân và vần lưng. Các nhà thơ theo khuynh hướng tượng trưng tiếp tục khai thác hai lối ấy. Ngoài ra, họ sáng tạo thêm những cách hiệp vần mới nhằm tăng cường tính nhạc, đó là lối hiệp vần trong một câu thơ: “*Cho nắng hường vắn vương muôn ngàn sợi*” (**Trường tương tư** - Hàn Mặc Tử), “*Chim yên eo*

mình nương nương cây” (Hoàng Hoa - Bích Khê), “*Sương mùa lệ héo dậm đường hương*” (*Bình tàn thu* - Nguyễn Xuân Sanh), “*Trắng hoang mang trắng bạc loăng sương mờ*” (*Ngắm tranh* - Đoàn Thêm), “*Hứng nguyên điều đứng lệ ai đây*” (*Thâm lặng* - Cung Trầm Tưởng)... Cách hiệp vần này đã góp phần đưa thơ xích lại gần với âm nhạc, đồng thời làm gia tăng sức gợi cho tứ thơ.

Lỗi ngắt nhịp, hiệp vần phóng khoáng, mới lạ của thơ tượng trưng không chỉ thể hiện trong thơ bốn chữ, năm chữ, bảy chữ, tám chữ..., mà hơn cả, nó đã kết tinh trong một thể loại không thuộc truyền thống thi ca dân tộc - thơ tự do. Ra đời vào thế kỉ XIX, ở phương Tây, thơ tự do đã cho thấy lợi thế trong việc thể hiện “những chuyển động nhạy bén, hay nhịp điệu, luôn luôn gắn gũi với âm nhạc” [70], cũng như giúp giải phóng những dồn nén, ứ ứ của chủ thể sáng tạo. Bởi như tên gọi khởi nguyên của nó, “Free verse (thơ tự do - ND) có nghĩa là thoát ra khỏi luật tắc nhân trong dòng hay đoạn của thơ truyền thống (...) và người làm thơ phải tạo ra luật tắc của chính họ” [70]. Cho nên, nhịp điệu thơ rất phong phú, phù hợp cho việc diễn đạt thể giới vô thức, trực giác, tâm linh, cái thế giới vốn không chịu khuôn vào mực thước.

Ngay từ thời Thơ mới, các nhà thơ Hàn Mặc Tử, Đinh Hùng, Vũ Hoàng Chương, Phạm Văn Hạnh... đã có những thể nghiệm ở lối thơ này và cho ra đời một số bài thơ tự do đặc sắc, trong đó phải kể đến *Mời say* (có sách ghi *Say đi em*) của Vũ Hoàng Chương. Tác phẩm đã ám thị người đọc, dẫn dụ họ hòa nhập vào cơn say cùng thi nhân nhờ sức khơi gợi của giai điệu được tạo ra từ nhiều yếu tố: cấu trúc câu thơ đa dạng (từ ba âm tiết đến mười ba âm tiết); sử dụng nhiều thủ pháp nghệ thuật như điệp từ (“*ngiên*”, “*đôi*”, “*say*”, “*ruộng*...”), điệp ngữ (“*say đi em*”, “*đất trời nghiêng ngửa*...”), điệp cấu trúc (“*Một trời phấn hương/ Đôi người gió sương*”, “*Lui đôi vai, tiến đôi chân/ Riết đôi tay, ngã đôi vai*”...), từ láy (“*gòn gợn*”, “*du dương*”, “*lẳng lơ*”, “*tha thướt*”...); lối gieo vần vô cùng linh hoạt (vần chân: “*Ta quá say rồi!! Sắc ngã màu trôi*”, vần lưng: “*Lòng nghiêng tràn hết yêu đương/ Bước chân còn kịp Nghệ thường lẳng lơ*”, vần gián cách: “*Ánh đèn tha thướt/ Lưng mềm, não ruột đáng tở/ Hàng chân là lướt/ Đê mê, hồn gửi cánh tay hờ*”, vần chân níu nhau trong một câu thơ: “*Sàn gổ tron chập chờn như biển gió*”...); và đặc biệt là cách ngắt nhịp. Bài thơ ngắt nhịp linh hoạt, ở những chỗ ta không hề biết trước, tạo ra những chuyển động không ngừng, từ đó làm nảy sinh ý nghĩa của bài thơ. Đọc *Mời say*, không ai nở chối từ mà không say cùng thi sĩ họ Vũ. Ngay cả Hoài Thanh vốn không mấy thích thơ Vũ Hoàng Chương cũng phải thốt lên: “Tôi yêu những vần thơ chuệnh choáng, lảo đảo mà nhịp nhàng theo điệu kèn khiêu vũ” [126, tr.344] của *Mời say*.

Thơ tự do giai đoạn trước năm 1945 chưa phổ biến rộng rãi, chỉ nằm ở “ngoại vi”. Từ sau năm 1954, nó dần đi vào “trung tâm” và phát triển mạnh mẽ, trở thành một thể thơ quen thuộc với hầu hết các thi sĩ theo khuynh hướng tượng trưng. Có thể kể ra một số tác phẩm tiêu biểu như: *Hòa Âm* (Đoàn Thâm), *Độc hành ca* (Lý Quốc Sinh), *Về Kinh Bắc* (Hoàng Cầm), *Bóng chữ* (Lê Đạt), *Bến lạ* (Đặng Đình Hưng), *Mea Culpa và những bài khác* (Dương Tường), *Người đi tìm mặt* (Hoàng Hưng), *Châu thổ* (Nguyễn Quang Thiều)... Các nhà thơ khai thác tốt lợi thế tự do của thể loại trong việc tạo tính nhạc, đặc biệt ở phương diện câu thơ và nhịp thơ. Họ phá vỡ những phép tắc cũ, thiết lập nên một “luật chơi” mới, không dùng lý trí mà dùng trực giác, tâm linh điều khiển câu thơ, nhịp thơ:

*Thời gian như một cái nhìn vàng
tôi vẫn phi tôi
vẫn lạc lối hoài trong một im lặng trầm
đa giác*

(*Sinh nhật* - Dương Tường)

Không còn cấu trúc tĩnh và cú pháp chặt chẽ của câu thơ truyền thống, ở đây, từng ngữ đoạn trong diễn ngôn được tháo lỏng, câu thơ đứt gãy, xuống dòng đột ngột để lộ ra những khoảng trắng, lời cảm và độc giả phải lấp đầy bằng liên tưởng, tưởng tượng. *Sinh nhật* của Dương Tường đã chối từ cái tôi nhất thể, liền mạch của lý trí; đồng thời, đón nhận một cái tôi khác “phi tôi”, trong trạng thái hỗn mang của tinh thần: “*Tôi tiếng tiêu buồn thổi vào đêm mọc*”, “*tôi ái tình từ đầu móng tay*”, “*tôi/ lũy thừa yêu/ lũy thừa nhớ/ lũy thừa đau*”. Cái “phi tôi” đã làm thay đổi hoàn toàn cấu trúc câu thơ, tạo ra những giai điệu, tiết tấu linh động, đa dạng, bất nhịp được với những biến chuyển tế vi của cảm giác.

Từ chủ trương “âm nhạc trước mọi điều”, các nhà thơ tượng trưng đã thực sự mang được tinh thần âm nhạc hiện đại vào thơ bằng nhiều phương thức khác nhau: lối bình thanh, vay mượn hình thức, ngôn ngữ của âm nhạc, sử dụng cách ngắt nhịp, hiệp vần linh động, khai thác lợi thế của thơ tự do. Chính điều này góp phần khẳng định các nhà thơ tượng trưng đã tạo nên một lối thơ - nhạc. Tính nhạc thấm đẫm trong mỗi bài thơ, trong từng con chữ, nhờ đó chiếm lĩnh được trái tim bạn đọc mà nhiều khi “không cần hiểu”.

Thăm mã thế giới nghệ thuật khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam hiện đại, độc giả không chỉ bất ngờ trước những quan niệm mới mẻ, táo bạo về thơ, thế giới và con người mà còn bất ngờ trước cách cấu trúc thơ của các thi sĩ dòng tượng trưng. Họ tuyệt đối hóa vai trò của biểu tượng, ngôn ngữ, nhạc điệu làm cho lầu thơ tượng trưng thêm phần lạ hóa, bí nhiệm, "rộng rinh không bờ bến". Khám phá lầu thơ ấy, độc giả sẽ bắt gặp vô vàn biểu tượng được chất lọc từ trong đời sống, văn hóa, tôn giáo và những trải nghiệm cá nhân của nhà thơ. Chúng có chức năng như những trụ cột nâng đỡ tòa kiến trúc tượng trưng, đồng thời khai thị thế giới tâm linh, bí ẩn. Từ Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích Khê, Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng đến Hoàng Cầm, Đoàn Thâm, Hoàng Hưng..., tác giả nào cũng ý thức tạo tác cho thi giới nghệ thuật của mình một hệ thống biểu tượng đầy sức ám gợi và giàu tính thẩm mỹ. Hơn nữa, biểu tượng thơ họ in đậm dấu ấn chủ thể sáng tạo, nhờ đó, chúng ta có thể nhận ra sau lớp biểu tượng ấy những suy tư, cá tính, số phận của mỗi thi nhân. Các nhà thơ hiện đại Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng còn tạo nên một cuộc cách mạng ngôn ngữ thơ. Họ chối bỏ ngôn ngữ kinh nghiệm, diễn cảm để đến với ngôn ngữ siêu nghiệm, gợi cảm. Nói khác đi, ngôn ngữ của dòng thơ tượng trưng Việt Nam là ngôn ngữ biểu tượng, tương hợp, "chứa ngầm bao chất nổ". Thi nhân làm chữ không dựa vào những nguyên tắc cú pháp định sẵn mà tự do ghép chữ tạo hình theo biểu tượng, sự tương ứng giác quan. Đặc biệt, các nhà thơ Bích Khê, Xuân Thu, "dòng chữ" đã trả lại cho ngôn ngữ tính tự trị, thuần khiết và biến mỗi từ thành một tượng trưng, ghi dấu phút linh sáng tạo khiến thơ họ "đọc lên nghe như thần chú". Sự độc đáo của khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam còn thể hiện qua việc khai thác tính nhạc cho thơ. Các thi sĩ đã mang vào thơ một tinh thần âm nhạc hiện đại. Đó là thứ âm nhạc hàm chứa trong nó cả ham muốn triết học, có khả năng làm hiển lộ những điều ẩn dấu đằng sau thế giới thực tại, gắn kết con người với vũ trụ, cái hữu hình với cái vô hình. Âm nhạc thơ tượng trưng không chỉ hiển hiện trong cách hiệp vần, ngắt nhịp, phối thanh mà còn bật nảy trong mỗi hình ảnh, mỗi từ, mỗi câu và luôn giao hòa cùng điệu hồn thi nhân. Một giai điệu là một cung bậc cảm xúc và không ngừng tạo sinh nghĩa. Có thể nói, các nhà thơ dòng tượng trưng đã sáng tạo ra một lối thơ - nhạc vô cùng đặc sắc, mang đến cho người đọc những khoái cảm thẩm mỹ mới lạ.

KẾT LUẬN

1. Thơ tượng trưng ra đời đã đánh dấu sự kết thúc "cuộc chiến đấu tự ngàn năm giữa thi ca thần diệu và thi ca trần tục, giữa khuynh hướng biến thi ca thành cuộc khám phá vũ trụ với khuynh hướng dùng nó làm đồ trang trí cho thế giới thông thường của xã hội loài người" [1, tr.125]; từ đó, mở ra một thời đại mới cho văn chương nhân loại - thời hiện đại - với những gương mặt tiêu biểu như: C. Baudelaire, P. Verlaine, A. Rimbaud, S. Mallarmé, P. Valéry. Hơn nửa thế kỉ tồn sinh trong nền văn học Pháp, thi phái tượng trưng đã làm tròn sứ mệnh lịch sử của mình, đưa thơ Pháp lên một tầm cao mới. Tuy nhiên, đã có lúc, họ phải sống trong sự dèm pha, ghê lạnh, hoài nghi. Song bằng cả lý luận lẫn thực tiễn sáng tác, họ chứng minh được thơ tượng trưng có những ưu trội trong việc khám phá và biểu đạt thế giới. Với tư duy "tương hợp" và cái nhìn "thấu thị", các thi sĩ tượng trưng Pháp đã đào sâu, mở rộng biên giới thơ ra tới vô cùng. Họ chủ trương thơ chỉ vì thơ, chứ không vì bất kì mục đích nào ngoài nó. Nói cách khác, họ đã đi đến tận cùng của quan niệm nghệ thuật vị nghệ thuật. Các thi sĩ không ngại đem vào thơ những quan điểm thẩm mỹ kì dị, lạ lùng; biến cái độc ác, xấu xa, kinh tởm, vô luân thành cái Đẹp, tạo nên *Những bông hoa Ác* cho khu vườn thi ca nhân loại. Từ sự thay đổi trong hệ hình tư duy, tất yếu kéo theo những thay đổi trong thế giới quan lẫn hình thức diễn ngôn. Các thi sĩ tượng trưng cho rằng vũ trụ là một thể thống nhất âm u, sâu thẳm; giữa nó và con người có những mối liên hệ siêu việt, bí ẩn, huyền vi mà không phải ai cũng nhận ra. Để khái thị nó, nhà thơ phải là "tiên tri thấu thị", phải cần đến "sự tương ứng các giác quan". Bên cạnh đó, các thi sĩ tượng trưng đã có sự bút phá trong lối viết. Họ rất coi trọng vai trò của biểu tượng, âm nhạc và ngôn ngữ đến mức đồng nhất nó với thơ. Biểu tượng trong thơ họ như một khối tinh thể, khởi đi từ tiềm thức, tâm linh và có thể làm tỏ lộ thế giới vô hình. Thêm nữa, mỗi bài thơ tượng trưng là một bản nhạc ngân nga muôn cung bậc, giai điệu. Có thể nói, trong lịch sử thi ca nhân loại, chưa bao giờ âm nhạc lại được đề cao như thi phái tượng trưng. Họ không chỉ xem "âm nhạc trước mọi điều" mà còn khai thác tốt sức mạnh vi diệu của nó trong việc khám phá sự bí nhiệm của thế giới, lòng người. Tính nhạc thơ tượng trưng hiển hiện trong từng câu thơ, con chữ, và nhạc thơ chấp cánh cho nhạc lòng bay cao, tạo thành các bước sóng làm rung động tâm hồn người đọc mà nhiều khi "không cần hiểu". Và nói đến tính nhạc là nói đến "sức kêu gọi của chữ". Mọi sự thay đổi của ngôn ngữ đều làm biến đổi giai điệu và nội dung ý nghĩa bài thơ. Vì thế, các thi sĩ tượng trưng xem chữ là máu thịt, là thơ; và việc làm thơ là sáng tạo chữ nghĩa.

Họ đã giải phóng cho ngôn ngữ thoát khỏi xiềng xích của lý trí, kinh nghiệm, đồng thời trao trả cho nó tính tự trị. Nhìn chung, ngôn ngữ thơ tượng trưng "xa lạ với ngôn ngữ thông thường", thậm chí giống như thần chú. Không ít người đã than phiền về điều này vì họ chưa hiểu mục đích sáng tạo của thi phái tượng trưng. Việc tạo tác nên những bài thơ như câu đố, một mặt là trò chơi trí tuệ buộc người đọc phải tham dự vào cuộc chơi với thi nhân, và mặt khác quan trọng hơn, lối viết ấy cũng chính là sự hiện tồn của trạng thái tư tưởng gắn với thế giới quan của họ. Phải nói rằng, thi phái tượng trưng Pháp đã mở ra những chân trời mới cho thơ ca.

2. Với những quan niệm nghệ thuật tân kì, thơ tượng trưng Pháp đã tạo ra một lực hấp dẫn đặc biệt, thu hút nhiều thế hệ thi sĩ trên khắp năm châu. Ở Việt Nam, không ít thi sĩ đã tìm đến với nó như là "tìm đến một nơi hội ngộ tuyệt vời giữa tư duy thơ truyền thống nghìn xưa của phương Đông với tư duy thơ hiện đại của phương Tây" [90, tr.24]. Có lẽ vì thế, dù xuất hiện khá muộn ở Việt Nam nhưng nó nhanh chóng được "nhập tịch", trở thành một khuynh hướng trong nền thơ dân tộc. Và đến nay, gần tám mươi năm tồn tại, khuynh hướng thơ tượng trưng Việt Nam đã trải qua những bước thăng trầm. Ở từng giai đoạn, ở mỗi nhà thơ, việc tiếp biến thơ tượng trưng diễn ra khá phức tạp, mang nhiều sắc độ khác nhau, tùy theo "thể tạng" mỗi người. Nhìn chung, các nhà thơ hiện đại Việt Nam, nhất là những cây bút danh tiếng, có mối thiện cảm đặc biệt với thi phái tượng trưng Pháp. Họ chủ động tiếp nhận ở thi phái này cả quan niệm thẩm mỹ lẫn quan niệm thơ. Họ chủ trương đưa thi ca lánh xa những "phiền hà sâu bọ cuộc đời" và mở rộng biên độ cái Đẹp bằng cách ngợi ca cái kì dị, lạ lùng, tuyệt đối, siêu thoát. Để thực thi chủ trương ấy, thơ cần có một mẫu hình thi sĩ mới thay cho mẫu hình thi sĩ "chở đạo, đâm gian", "ru với gió, mơ theo trăng". Các thi sĩ theo khuynh hướng tượng trưng tự nhận mình là kẻ xa lạ, bị nguyên rủa, là "Người Mơ, Người Say, Người Điên". Do đó, việc làm thơ, với họ, là nhập đồng, sống trong trạng thái chập chờn giữa ý thức, tiềm thức và vô thức; nói khác đi, thơ là kết quả của những "rung động siêu việt", "ham muốn vô biên", thuộc lĩnh vực tinh thần cao siêu, huyền diệu, nên thơ "không cần hiểu". Quan niệm nghệ thuật mang đậm màu sắc phi lý tính này dẫn dắt các nhà thơ đi vào con đường thi ca thuần túy. Họ chối bỏ cái thực tại hiện tồn để tìm đến với thế giới siêu hình, bí ẩn; ở đây, họ nhận ra sự tồn tại của cõi thiêng đàng, địa ngục, "ảo sinh". Hơn nữa, thế giới trong cái nhìn của họ là một thể thống nhất sâu xa; giữa con người và vũ trụ, con người và vạn vật, hữu thể và hư vô, thể xác và linh hồn..., tất cả đều tương giao, hòa hợp. Không chỉ thế, các nhà thơ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng còn đem đến cho thi ca một quan niệm nghệ

thuật mới mẻ, táo bạo về con người. Họ đào sâu vào cái tôi ẩn dấu bên trong và phát hiện ra con người vốn mang cảm thức lạc loài, xa lạ với tha nhân, thậm chí với chính mình. Cảm thức lạc loài, xa lạ như một căn tính cố hữu. Đây cũng là lý do khiến thi nhân kiếm tìm một thế giới khác để nương náu và tìm quên trong men khói, tình dục, đẩy họ lún sâu vào truy lạc, chán chường. Điều đáng nói là họ biết hóa giải sự xấu xa, vô đạo đức thành nghệ thuật, đưa thi ca trở về bản nguyên của nó, "thuần túy và tượng trưng". Vì thế, cái đọng lại trong lòng bạn đọc sau khi thám mã thi giới tượng trưng không phải là giá trị nội dung, tư tưởng mà chính là vẻ đẹp kết tinh từ biểu tượng, nhạc điệu và ngôn ngữ. Có thể nói, lầu thơ tượng trưng được kiến tạo trên cơ sở trụ cột biểu tượng khiến nó trở nên thâm sâu, mênh mông, huyền diệu. Thêm vào đó là âm nhạc. Các nhà thơ Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng đã mang đến cho nền thi ca nước nhà một tinh thần âm nhạc hiện đại. Tính nhạc trong thơ họ thể hiện cả ham muốn triết học và có khả năng khơi gợi, tạo sinh nghĩa. Họ đã sáng tạo ra những bài thơ - nhạc vô cùng độc đáo bằng các phương thức tân kì, linh động như: Lối thơ bình thanh, vay mượn những hình thức, ngôn ngữ của âm nhạc, phá vỡ nguyên tắc ngắt nhịp, hiệp vần, cấu trúc câu thơ truyền thống... Họ còn thực hiện thành công cuộc cách mạng cho ngôn ngữ thơ. Với chủ trương thơ không mô tả, kể lể, giải bày và khám phá sự bí ẩn của thế giới, lòng người; các nhà thơ đã tạo ra một thứ ngôn ngữ mang tính biểu tượng, gợi cảm, tương hợp; đồng thời, có xu hướng đẩy tới chỗ bí hiểm, "chứa ngầm bao chất nổ". Quả thực, việc tiếp biến thơ tượng trưng Pháp đã góp phần quan trọng làm thay đổi diện mạo nền thi ca dân tộc.

3. Mặc dù ở Việt Nam, thơ tượng trưng không tồn tại với tư cách là một trường phái, chủ nghĩa như ở Pháp, nhưng không thể phủ nhận, nó đã trở thành một khuynh hướng trong nền thơ hiện đại. Thậm chí có những giai đoạn, thơ tượng trưng rất được ưa chuộng, chiếm thế thượng phong. Điều đó không có nghĩa dòng thơ tượng trưng không có những mặt hạn chế. Nói như Trần Đình Sử: "Thơ tượng trưng dường như đứng ở ngã ba ranh giới giữa nghệ thuật và phi nghệ thuật" [121, tr.83]. Vì thế, việc tiếp thu nó như con dao hai lưỡi, không khéo léo, bản lĩnh rất dễ bị đứt tay. Thực tế cho thấy, đã có lúc, có người rơi vào tình cảnh đó. Do quá mải mê trên con đường "nghệ thuật vị nghệ thuật", nhiều thi sĩ đã cắt đứt mối dây liên lạc giữa nhà thơ - tác phẩm - độc giả, đưa thơ tới chỗ phi giao tiếp, phi nghệ thuật. Tuy nhiên, nếu gạt bỏ cái nhìn hẹp hòi, định kiến, thì rõ ràng, các nhà thơ hiện đại Việt Nam theo khuynh hướng tượng trưng đã có những tìm tòi mới mẻ, chấp cánh cho thơ bay tới những miền xa ngái, vi diệu, và mở ra một thi giới nghệ thuật tân kì.

DANH MỤC CÁC BÀI BÁO KHOA HỌC ĐÃ CÔNG BỐ

1. "Dấu ấn chủ nghĩa tượng trưng trong thơ Đinh Hùng", 2011, *Tạp chí Khoa học và Giáo dục* (Đại học Sư phạm Huế), số 2, tr.65 - 74.
2. "Cảm thức lạc loài trong *Thơ say* và *Mây* của Vũ Hoàng Chương", 2012, *Kỷ yếu Hội thảo Khoa học Văn học - Ngôn ngữ - Lý luận - Ứng dụng*, tr.131 - 141, Đại học Sư phạm Đà Nẵng.
3. "Vũ Hoàng Chương - Hành trình đời và thơ", 2013, *Kỷ yếu Hội thảo Khoa học*, tr.118 - 128, Đại học Dân lập Phú Xuân - Huế.
4. "Đinh Hùng - Chân dung và sáng tạo", 2014, *Tạp chí Khoa học và Giáo dục* (Đại học Dân lập Phú Xuân - Huế), số 1, tr.27 - 34.
5. "Dấu ấn thi học tượng trưng trong *Đau thương* của Hàn Mặc Tử", 2015, *Tạp chí Khoa học và Giáo dục* (Đại học Sư phạm Đà Nẵng), số 16, tr.71 - 77.
6. "Khuyneh hướng tượng trưng trong phong trào Thơ mới (1932 - 1945)", 2016, *Tạp chí Khoa học và Giáo dục* (Đại học Sư phạm Huế), số 1, tr.45 - 53.
7. "Diễn ngôn về thế giới của khuyneh hướng thơ tượng trưng Việt Nam", 2016, *Tạp chí Khoa học và Giáo dục* (Đại học Sư phạm Đà Nẵng), số 18, tr.71 - 78.
8. "Tính nhạc trong khuyneh hướng thơ tượng trưng Việt Nam hiện đại", 2016, *Tạp chí Khoa học* (Đại học Huế), số 1, tr.173 - 184.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Tiếng Việt

1. Albérès. R.M (1969). *Tổng kết văn học Pháp thế kỉ XX*, Phạm Trọng Khiêm dịch, Viện Đại học Huế.
2. Albérès. R.M (2003), *Cuộc phiêu lưu tư tưởng văn học Âu châu thế kỉ XX (1900 - 1959)*, Vũ Đình Lưu (dịch), Nxb Lao Động, Hà Nội.
3. Huynh Phan Anh (1972), *Đi tìm tác phẩm văn chương*, Nxb Đồng Tháp, Sài Gòn.
4. Lê Thị Anh (2007), *Thơ mới với thơ Đường*, Nxb Văn học, Hà Nội.
5. Aristote (2007), *Nghệ thuật Thơ Ca*, Nxb Lao động, Hà Nội.
6. Lại Nguyên Ân (biên soạn) (2003), *150 thuật ngữ văn học*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
7. Lại Nguyên Ân (chủ biên) (2011), *Hoàng Cầm - Hồn thơ độc đáo*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
8. Badré. F (2006), *Tương lai văn học*, Đa Huyền - Nguyễn Thanh Xuân (dịch), Đoàn Cầm Thi (giới thiệu), Nxb Đà Nẵng.
9. Nguyễn Bao (1994), "Xuân Thu nhã tập, một hướng tìm về dân tộc", *Tạp chí Văn học*, số 2, tr. 27 - 29.
10. Barthes. R (1997), *Độ không của lối viết*, Nguyễn Ngọc (dịch và giới thiệu), Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
11. Baudelaire. C (1995), *Thơ*, Vũ Đình Liên (dịch), Nxb Văn học, Hà Nội.
12. Bénac. H (2008), *Dẫn giải ý tưởng văn chương*, Nguyễn Thế Công (dịch), Nxb Giáo dục, Hà Nội.
13. Phạm Đán Bình (1971), "Tan loãng trong Hàn Mặc Tử", *Tạp chí Văn*, số 179, tr. 31 - 41.
14. Cabau. J (2009), *Edgar Poe - Khát vọng sáng tạo và hủy diệt*, Khổng Đức (dịch), Nxb Thời đại, Hà Nội.
15. Nguyễn Phan Cảnh (2006), *Ngôn ngữ thơ*, Nxb Văn học, Hà Nội.
16. Hoàng Cầm (2011), *Thơ*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
17. Huy Cận, Hà Minh Đức (chủ biên) (1997), *Nhìn lại một cuộc cách mạng trong thi ca*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
18. Chevalier. J, Gheerbrant. A (2002), *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, Nxb Đà Nẵng.
19. Compagnon. A (2006), *Bản mệnh của lý thuyết - Văn chương và cảm nghĩ thông thường*, Lê Hồng Sâm - Đặng Anh Đào (dịch), Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.

20. Darcos. X (1997), *Lịch sử văn học Pháp*, Phan Quang Định dịch, Nxb Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
21. Nguyễn Văn Dân (1997), "Dấu ấn phương Tây trong văn học Việt Nam hiện đại", *Tạp chí văn học*, số 2, tr.77 - 84.
22. Nguyễn Văn Dân (1998), *Lý luận văn học so sánh*, Nxb Khoa học Xã hội, Hà Nội.
23. Phan Huy Dũng (1999), "Tổ chức bài thơ theo sự dẫn dắt của âm nhạc - một đặc điểm loại hình kết cấu của nhiều bài Thơ mới (1932 - 1945)", *Tạp chí Văn học*, số 2, tr. 67 - 74.
24. Dương Ngọc Dũng (1999), *Dẫn nhập tư tưởng lý luận văn học Trung Quốc*, Nxb Văn học, Hà Nội.
25. Nguyễn Đức Đan (1996), *Hành trình văn học Mỹ*, Nxb Văn học, Hà Nội.
26. Đặng Anh Đào (2007), *Việt Nam và phương Tây - Tiếp nhận và giao thoa trong văn học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
27. Hữu Đạt (2000), *Ngôn ngữ thơ Việt Nam*, Nxb Khoa học Xã hội, TP Hồ Chí Minh.
28. Lê Đạt (2008), *Đối thoại với đời và thơ*, Nxb Trẻ, TP Hồ Chí Minh.
29. Lê Đạt (2009), *Đường chữ*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
30. Lê Đạt (1997), "Hãy tạo ra những lỗ tai mới", *Báo Văn nghệ Trẻ*, số 17, tr. 17 - 19.
31. Phan Cự Đệ (1996), "Ảnh hưởng của văn học Pháp và Anh vào văn học Việt Nam từ 1930", *Tạp chí Văn học*, số 10, tr.14 - 17.
32. Phan Cự Đệ (2002), *Văn học lãng mạn Việt Nam (1932 - 1945)*, Nxb Văn học, Hà Nội.
33. Phan Cự Đệ (chủ biên) (2004), *Văn học Việt Nam thế kỉ XX*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
34. Phan Cự Đệ (2007), *Hàn Mặc Tử, về tác giả và tác phẩm*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
35. Nguyễn Đăng Điệp (2002), *Giọng điệu trong thơ trữ tình*, Nxb Văn học, Hà Nội.
36. Nguyễn Đăng Điệp (2003), *Vọng từ con chữ*, Nxb Văn học, Hà Nội.
37. Nguyễn Đăng Điệp (2014), *Thơ Việt Nam hiện đại - Tiến trình và hiện tượng*, Nxb Văn học, Hà Nội.
38. Nguyễn Đăng Điệp (2012), *Thơ Việt Nam hiện đại và Nguyễn Quang Thiều*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
39. Trần Thái Đình (1974), *Triết học Kant*, Nxb Văn mới, Sài Gòn.
40. Trịnh Bá Đình (2011), *Chủ nghĩa cấu trúc trong văn học*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
41. Hà Minh Đức (2002), *Một thời đại trong thi ca*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
42. Hà Minh Đức (1998), *Thơ và mấy vấn đề trong thơ Việt Nam hiện đại*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.

43. Nguyễn Trung Đức (1990), "Tiếp thu văn học thế giới trên tinh thần dân chủ và nhân văn", *Tạp chí Bách khoa văn học*, số 1, tr.4 -6.
44. Firth. R (2012), "Khám phá những biểu tượng trong văn học", Đinh Hồng Hải dịch, <http://www.vanchuongviet.org/index.phpcomp=tacpham&action=detail&id=17891>, truy cập ngày 14/2/2013.
45. Freud. S (2001), *Nguồn gốc của văn hóa và tôn giáo - Vật tổ và cấm kỵ*, Lương Văn Kế (dịch), Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
46. Freud. S, Jung. C, Fromm. E, Assagioli. R (2004), *Phân tâm học và văn hóa tâm linh*, Đỗ Lai Thúy biên soạn, Nxb Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
47. Hồ Thế Hà (2005), *Thế giới nghệ thuật thơ Chế Lan Viên*, Nxb Văn học, Hà Nội.
48. Hồ Thế Hà (2007), *Những khoảng khắc đồng hiện*, Nxb Văn học, Hà Nội.
49. Nguyễn Lệ Hà (1994), "Charles Baudelaire và các nhà phê bình Việt Nam", *Tạp chí Văn học*, số 4, tr.46 - 47.
50. Nguyễn Thị Bích Hải (1995), *Thi pháp thơ Đường*, Nxb Thuận Hóa, Huế.
51. Lê Bá Hán (chủ biên), (2003), *Tinh hoa thơ mới - Thẩm bình và suy ngẫm*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
52. Bùi Bích Hạnh (2015), *Thơ trẻ Việt Nam 1965 - 1975*, khuôn mặt cái tôi trữ tình, Nxb Văn học, Hà Nội.
53. Đặng Thị Hạnh (chủ biên) (2005), *Lịch sử văn học Pháp thế kỉ XX*, tập 3, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
54. Hoàng Ngọc Hiến (1994), "Về bản sắc dân tộc và cộng sinh văn hóa, về tính dân tộc và tính hiện đại", *Tạp chí Văn học*, số 11, tr.8 - 11.
55. Đỗ Đức Hiểu (2002), *Thi pháp hiện đại*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội
56. Đỗ Đức Hiểu (chủ biên) (1990), *Lịch sử văn học Pháp thế kỉ XVII*, tập 2, Nxb Ngoại văn, Hà Nội.
57. Đỗ Đức Hiểu, Nguyễn Huệ Chi, Phùng Văn Tửu, Nguyễn Hữu Tá (2004), *Từ điển văn học* (bộ mới), Nxb Thế Giới, Hà Nội.
58. Nguyễn Hữu Hiệu (2002), *Con đường sáng tạo*, Nxb Trẻ, Hồ Chí Minh.
59. Nguyễn Hữu Hiệu (2004), *Những biểu hiện của khuynh hướng tượng trưng trong Thơ mới 1932 - 1945*, Luận án tiến sĩ, Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh.
60. Trần Ngọc Hiếu (2005), "Tìm hiểu một quan niệm nghệ thuật về ngôn từ trong thơ Việt đương đại", <http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=4496&rb=06>, truy cập ngày 05/6/2012.

61. Đông Hoài (1992), *Thơ Pháp nửa sau thế kỉ XIX đầu thế kỉ XX*, Nxb Văn học, Hà Nội.
62. Đoàn Trọng Huy (2006), *Nghệ thuật thơ Chế Lan Viên*, Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
63. Minh Huy (1962), *Những khuynh hướng trong thi ca Việt Nam*, Nhà sách Khai Trí, Sài Gòn.
64. Đoàn Tử Huyền (2011), *108 nhà văn thế kỉ XX - XXI*, Nxb Lao động, Hà Nội.
65. Hoàng Hưng (1994), "Về bản sắc dân tộc và thơ hôm nay", *Tạp chí Sông Hương*, số 11, tr. 30 - 36.
66. Đỗ Văn Hỷ (1993), *Người xưa bàn về văn chương*, tập 1, Nxb Khoa học Xã Hội, Hà Nội.
67. Inrasara (2014), *Thơ Việt - Hành trình chuyển hướng say*, Nxb Thanh niên, Hà Nội.
68. Jacobson. R (1996), "Thơ là gì?", Trịnh Bá Đình (dịch), *Tạp chí Văn học*, số 12, tr.70 - 74.
69. Kant. I (2007), *Phê phán lý tính thực hành*, Bùi Văn Nam Sơn (dịch và chú giải), Nxb Tri Thức, TP Hồ Chí Minh.
70. Khế Iêm (2015), "Thơ tự do một tiếng gọi khác", <http://www.thotanhinhthuc.org/old/THTHTML-K/KIBienKhaoTuKhucThoTuDoMotTiengGoiKhac.php>, truy cập ngày 10/5/2015.
71. Nguyễn Thụy Kha (2013), "Nguyễn Xuân Khoát - Người anh cả trong làng tân nhạc", <http://www.laodong.com.vn/lao-dong-cuoi-tuan/nguyen-xuan-khoat-nguoi-anh-ca-cua-tannhac-116232.bld>, truy cập ngày 02/02/2014.
72. Thụy Khuê (1995), *Cấu trúc thơ* (chương 11), <http://chimviet.free.fr/vanhoc/thuykhue/cauctructho/chuong11.html>, truy cập ngày 21/8/2011.
73. Nguyễn Xuân Kính (1993), *Thi pháp ca dao*, Nxb Khoa học - Xã hội, Hà Nội.
74. Konrat. N (1997), *Phương Đông và phương Tây*, Trịnh Bá Đình (dịch), Nxb Giáo dục, Hà Nội.
75. Lê Đình Ky (1993), *Thơ mới những bước thăng trầm*, Nxb TP Hồ Chí Minh.
76. Thanh Lăng (1995), *Mười ba năm tranh luận văn học (1932 - 1945)*, Nxb Văn học, Hà Nội.
77. Lajos. N (2001), "Trường phái hình thức Nga", *Nghệ thuật như là thủ pháp - Lý thuyết chủ nghĩa hình thức Nga*, Trương Đăng Dung (dịch), tr.22 - 50, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
78. Trương Quý Lâm (1969), "Vũ Hoàng Chương như một lửa dầu", *Tạp chí Văn*, số đặc biệt, tr.68 - 72.
79. Mã Giang Lân (2001), *Tiến trình thơ hiện đại Việt Nam*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
80. Ngô Tự Lập (2005), *Minh triết của giới hạn*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.

81. Nguyễn Hiến Lê (2006), *Hương sắc trong vườn văn*, Nxb Văn học, Hà Nội.
82. Phong Lê (2013), *Phác thảo văn học Việt Nam hiện đại (thế kỉ XX)*, Nxb Tri thức, Hà Nội.
83. Ligny. C, Rousselot. M (1998), *Văn học Pháp*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
84. Nguyễn Tấn Long, Phan Canh (sưu tầm và biên soạn) (1969), *Khuynh hướng thi ca tiền chiến*, Nxb Sóng mới, Sài Gòn.
85. Nguyễn Văn Long, Lã Nhâm Thìn (chủ biên), *Văn học Việt Nam sau 1975 - Những vấn đề nghiên cứu và giảng dạy*, Nxb Giáo dục, Hà Nội
86. Lotman. I. M (2007), *Cấu trúc văn bản nghệ thuật*, Trần Ngọc Vương - Trịnh Bá Đình - Nguyễn Thu Thủy (dịch), Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
87. Phương Lựu (2001), *Lý luận phê bình văn học phương Tây thế kỉ XX*, Nxb Văn học, Hà Nội.
88. Phương Lựu (2004), "Thử tìm hiểu nguyên nhân hài hòa giữa thơ Đường với thơ tượng trưng Pháp trong thơ mới Việt Nam", *Tạp chí Nhà văn*, số 7, tr. 109 - 116.
89. Trần Thanh Mại (1965), *Hàn Mặc Tử (1912 - 1940)*, Nxb Những mảnh gương Tân Việt, Sài Gòn.
90. Nguyễn Đăng Mạnh (2000), *Giáo trình Lịch sử văn học Việt Nam 1930 - 1945*, Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội.
91. Nguyễn Đăng Mạnh (1994), "Kế thừa truyền thống dân tộc trong đời mới thi ca qua kinh nghiệm lịch sử của phong trào Thơ mới", *Tạp chí Văn học*, số 11, tr.23 - 26
92. Miller. H (1971), *Thời của những kẻ giết người - Nghiên cứu về Rimbaud*, Nguyễn Hữu Hiệu (dịch), Nxb Hồng Hà, Sài Gòn.
93. Miller. H (2008), *Thế giới tính dục*, Hoài Khanh (dịch), Nxb Văn hóa Sài Gòn.
94. "Một trong những bộ não thông minh nhất của văn học Pháp", <http://baotintuc.vn/dau-an-su-kien/mot-trong-nhung-bo-nao-thong-minh-nhat-cua-van-hoc-phap20141028143955479.htm>, truy cập ngày 15/12/2014.
95. Hữu Ngọc (1994), "Duyên nợ văn hóa Việt - Pháp, từ cưỡng hôn đến hôn nhân tự do", *Tạp chí Văn học*, số 5, tr.44 - 49.
96. Hữu Ngọc (2006), *Phác thảo chân dung văn hóa Pháp*, Nxb Văn nghệ, Hà Nội.
97. Phan Ngọc (1993), "Ảnh hưởng văn học Pháp với văn học Việt Nam trong giai đoạn 1932 - 1945", *Tạp chí Văn học*, số 4, tr.25 - 28.
98. Bùi Văn Nguyên - Hà Minh Đức (2003), *Thơ ca Việt Nam, hình thức và thể loại*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
99. Hoàng Nhân (1998), *Phát thảo quan hệ văn học Pháp với văn học Việt Nam*, Nxb Mũi Cà Mau.

100. Trần Thị Mai Nhi (1994), *Văn học hiện đại - Văn học Việt Nam giao lưu, gặp gỡ*, Nxb Văn học, Hà Nội.
101. Nhiều tác giả (2002), *Lý luận văn học*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
102. Nhiều tác giả (1994), *Lược sử âm nhạc thế giới*, Lê Đức Nga (dịch), Nxb Trẻ, Hà Nội.
103. Paz. O (1998), *Thơ văn và tiểu luận*, Trung Đức chọn và dịch, Nxb Đà Nẵng.
104. Vũ Ngọc Phan (2005), *Nhà văn hiện đại*, tập 2, Nxb Văn học, Hà Nội.
105. Thế Phong (2004), *Hàn Mặc Tử - Nhà thơ siêu thoát*, Nxb Đồng Nai.
106. Phan Lạc Phúc (1967), "Nhân cái chết của Đinh Hùng, nghĩ về thơ tượng trưng", *Tạp chí Văn*, số 91, tr.86 - 91.
107. Huỳnh Như Phương (1994), *Những tín hiệu mới*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
108. Phan Quý (1999), "Về tính lịch sử của cuộc tiếp xúc văn học Pháp - Việt", *Tạp chí Văn học*, số 6, tr.90 - 103.
109. Phan Quý, Đỗ Đức Hiểu (chủ biên) (2005), *Lịch sử văn học Pháp trung cổ - thế kỉ XVI và thế kỉ XVII*, tập 1, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
110. Phạm Quỳnh (2003), *Luận giải văn học và triết học*, Nxb Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
111. A. Rimbaud (1997), *Một mùa địa ngục*, Huỳnh Phan Anh (dịch và giới thiệu), Nxb Văn học, Hà Nội.
112. Lê Hồng Sâm (chủ biên) (1990), *Lịch sử văn học Pháp thế kỉ XIX*, tập 4, Nxb Ngoại văn, Hà Nội.
113. Trần Huyền Sâm(2002), *Tiếng nói thơ ca*, Nxb Văn học, Hà Nội.
114. Schopenhauer. A (1974), *Siêu hình tình yêu, siêu hình sự chết*, Nxb Kinh Thi, Sài Gòn.
115. Phạm Văn Sĩ (1986), *Về tư tưởng và văn học hiện đại phương Tây*, Nxb Đại học và Trung học Chuyên nghiệp, Hà Nội.
116. Chu Văn Sơn (1994), "Về bản sắc dân tộc và một hướng kiếm tìm trong thơ", *Tạp chí Văn học*, số 11, tr.40 - 45.
117. Chu Văn Sơn (2004), *Hàn Mặc Tử - Một hành trình sáng tạo*, Nxb Trẻ, TP Hồ Chí Minh.
118. Chu Văn Sơn (2005), "Ba đỉnh cao Thơ mới: Xuân Diệu - Nguyễn Bính, Hàn Mặc Tử", <http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=5806&rb=08>, truy cập ngày 04/05/2013.
119. Vĩnh An Nguyễn Văn Sơn (2014), "Vài nét về Charles Pierre Baudelaire", <http://chothietke.vn/vai-net-ve-charles-pierre-baudelaire-576.htm>, truy cập ngày 23/ 10/2014.

120. Trần Đình Sử (1999), *Mấy vấn đề thi pháp văn học trung đại Việt Nam*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
121. Trần Đình Sử (2000), *Những thế giới nghệ thuật thơ*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
122. Trần Đình Sử (2002), *Văn học và thời gian*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
123. Trần Đình Sử - Lã Nhâm Thìn - Lê Lưu Oanh (tuyển chọn) (2005), *Văn học so sánh - Nghiên cứu và triển vọng*, Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
124. Nguyễn Thanh Tâm, ""Thơ khó" hay câu chuyện của những giới hạn", <http://www.phongdiep.net/default.asp?action=article&ID=14866>, truy cập ngày 16/12/2013.
125. Nguyễn Minh Tân (1988), *Từ trong di sản*, Nxb Hội nhà văn, Hà Nội.
126. Hoài Thanh - Hoài Chân (2000), *Thi nhân Việt Nam*, Nxb Văn học, Hà Nội.
127. Nguyễn Bá Thành (1996), *Tư duy thơ và tư duy thơ hiện đại Việt Nam*, Nxb Văn học, Hà Nội.
128. Nguyễn Bá Thành (2009), *Thơ Chế Lan Viên với phong cách suy tưởng*, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
129. Uyên Thao (1970), *Thơ Việt hiện đại 1900 - 1960*, Nxb Hồng Lĩnh, Sài Gòn.
130. Nguyễn Toàn Thắng (2007), *Hàn Mặc Tử và nhóm thơ Bình Định*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
131. Đoàn Thêm (1963), *Hòa âm*, Nxb Nam Chi Tùng Thư, Sài Gòn.
132. Đoàn Thêm (1962), *Quan niệm và sáng tác thơ*, Viện Đại học Huế.
133. Trần Ngọc Thêm (2000), *Cơ sở văn hóa Việt Nam*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
134. Nguyễn Ngọc Thiện (sưu tầm và biên soạn) (2001), *Tranh luận văn nghệ thế kỉ XX*, (2 tập), Nxb Lao động, Hà Nội.
135. *Thơ mới 1932 - 1945: Tác giả và tác phẩm* (2001), Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
136. Đỗ Lai Thúy (2009), *Bút pháp của ham muốn*, Nxb Tri thức, Hà Nội.
137. Đỗ Lai Thúy (2000), *Mắt thơ*, Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
138. Đỗ Lai Thúy (2012), *Thơ như là mỹ học của cái khác*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
139. Đỗ Lai Thúy (2013), "Cách đọc bài thơ **Buồn xưa**", <http://www.qdnd.vn/qdndsite/vi-vn/61/43/van-hoa-the-thao-giai-tri/cach-doc-bai-tho-buon-xua/241351.html>, truy cập ngày 07/06/2014
140. Nhã Thuyên (2012), "Chủ nghĩa tượng trưng trong văn học", <http://khoavanhocngonngu.edu.vn/home/index.php?option=com.content&view=article&id=3234%3Aachngha-tng-trng-trong-vn-hc&catid=94%3Aly-lun-va-phe-inhvnhc&Itemid=135&lang=vi>, truy cập ngày 12/12/2013.
141. Hoàng Trinh (1997), *Từ kí hiệu học đến thi pháp học*, Nxb Đà Nẵng.

142. Nguyễn Văn Trung (1973), *Lược khảo văn học*, Nxb Nam Sơn, Sài Gòn.
143. Liễu Trương (2007), *Tiếp cận văn học Pháp*, Nxb Văn học, Hà Nội.
144. Nguyễn Đình Tuyển (1965), *Những nhà thơ hôm nay (1954 - 1964)*, Nxb Nhà văn Việt Nam, Sài Gòn.
145. Dương Tường (2009), *Chỉ tại con chích chòe*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
146. Phùng Văn Tửu (1991), "Rembô "con thuyền say"", *Tạp chí Văn học*, số 6, tr. 44 - 48.
147. Phùng Văn Tửu, Lê Hồng Sâm (chủ biên), *Lịch sử văn học Pháp thế kỉ XVIII và thế kỉ XIX*, tập 2, Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
148. Tạ Ty (1967), "Hoài cảm Đinh Hùng", *Tạp chí Văn*, số 91, tr.18 - 26.
149. Tạ Ty (1969), "Vũ Hoàng Chương - Tiếng thở dài của phương Đông trầm mặc", *Tạp chí văn*, số 97, tr.29 - 32 tiếp tr.99 - 115.
150. Valéry. P (1998), "Hồi ức về Stephane Mallarmé", Trung Phương dịch, *Tạp chí Văn*, số 8, tr. 103 - 105.
151. Viện văn học (2002), *Nhìn lại văn học Việt Nam thế kỉ XX*, Nxb Chính trị Quốc gia, Hà Nội.
152. "Xuân Thu Nhã Tập", <http://bookhunterclub.com/tuyen-ngon-tho-cua-nhom-xuan-thu-nha-tap>, truy cập ngày 10/02/2013.
153. Bửu Ý (2006), *Tác giả thế kỉ XX*, Nxb Văn học, Hà Nội.
- Tiếng nước ngoài**
154. Austin. L.J (1956), *L'Univers poétique de Baudelaire*, Mercure de France.
155. Barasch. M (2000), *Theories of art, (2) from Winckelmann to Baudelaire*, Routledge.
156. Chatel. N (1970), *Charles Baudelaire*, Coll. Les Géant, Paris - Match.
157. Carritt. E.F (1962), *The theory of Beauty*, University Paperbacks, London.
158. Chesterton. G.K (1907), *The Defendant*, Dent, London.
159. Dorra. H (1995), *Symbolist Art theories*, The University of California Press.
160. Eliot. T.S (1951), "Baudelaire", *Selected essays*, Faber and Faber limited, London, p. 419 - 430.
161. Baym, Nina (1989), *The Norton anthology of American literature*, NewYork - Lond: W.W.Norton.
162. Ferber. M (2007), *A dictionary of literary symbols*, Cambridge University Press, New York.
163. Plékhánov. G (1950), *L'art et la vie sociale*, E.S.Paris.
164. Poe. A (1983), *Prose and Poetry*, Raduga publishers, Moscow.
165. Rimbaud. A (1976), *Complete Works*, <http://www.kirjasto.sci.fi/rimbaud.htm>.

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan đây là công trình nghiên cứu của riêng tôi. Các kết quả nêu trong luận án là trung thực, đảm bảo độ chính xác cao nhất. Các tài liệu tham khảo trích dẫn có xuất xứ rõ ràng. Tôi hoàn toàn chịu trách nhiệm về công trình nghiên cứu của mình.

Tác giả

Hồ Văn Quốc

MỤC LỤC

MỞ ĐẦU	1
1. Lý do chọn đề tài	2
2. Nhiệm vụ nghiên cứu.....	3
3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu	4
4. Phương pháp nghiên cứu	4
5. Đóng góp khoa học của luận án.....	5
6. Cấu trúc luận án	6
NỘI DUNG.....	7
Chương 1: TỔNG QUAN TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU VÀ HƯỚNG NGHIÊN CỨU ĐỀ TÀI	7
1.1. Tổng quan tình hình nghiên cứu đề tài	7
1.1.1. Giai đoạn trước năm 1945.....	7
1.1.2. Giai đoạn từ năm 1945 đến năm 1975	9
1.1.3. Giai đoạn từ năm 1975 đến nay	14
1.2. Nhận xét tình hình nghiên cứu và hướng nghiên cứu đề tài.....	27
1.2.1. Nhận xét tình hình nghiên cứu đề tài	27
1.2.2. Hướng nghiên cứu đề tài	29
Chương 2: THƠ TƯỢNG TRUNG - MỘT CHI LƯU TRONG THƠ VIỆT NAM HIỆN ĐẠI.....	31
2.1. Cơ sở hình thành thơ tượng trung.....	31
2.1.1. Cơ sở chính trị, xã hội, tư tưởng	31
2.1.2. Cơ sở văn học.....	33
2.2. Thơ tượng trung - Khởi nguồn thơ hiện đại	36
2.2.1. Thơ tượng trung - Hành trình sáng tạo	36
2.2.2. Thơ tượng trung - Quan niệm thẩm mỹ và thi học	41
2.3. Tổng quan khuynh hướng thơ tượng trung Việt Nam hiện đại	51
2.3.1. Cơ sở hình thành khuynh hướng thơ tượng trung Việt Nam hiện đại	51
2.3.2. Sự vận động của khuynh hướng thơ tượng trung Việt Nam hiện đại	54

Chương 3: KHUYNH HƯỚNG THƠ TƯỢNG TRUNG VIỆT NAM HIỆN ĐẠI	
NHÌN TỪ QUAN NIỆM NGHỆ THUẬT VỀ THƠ, THỂ GIỚI VÀ CON NGƯỜI...	64
3.1. Quan niệm nghệ thuật về thơ	64
3.1.1. Quan niệm về cái Đẹp và nhà thơ	64
3.1.2. Quan niệm về thơ và việc làm thơ	68
3.2. Quan niệm nghệ thuật về thể giới	76
3.2.1. Thể giới siêu hình, bí ẩn.....	76
3.2.2. Thể giới thống nhất, tương hợp.....	82
3.3. Quan niệm nghệ thuật về con người	88
3.3.1. Con người lạc loài, suy đồi	88
3.3.2. Con người bản năng, trực giác	93
Chương 4: KHUYNH HƯỚNG THƠ TƯỢNG TRUNG VIỆT NAM HIỆN ĐẠI	
NHÌN TỪ BIỂU TƯỢNG, NGÔN NGỮ VÀ NHẠC ĐIỆU	103
4.1. Biểu tượng - Trụ cột tòa kiến trúc thơ tượng trung	103
4.1.1. Biểu tượng mang ý nghĩa khái thị thể giới.....	103
4.1.2. Biểu tượng in đậm dấu ấn chủ thể sáng tạo	109
4.2. Ngôn ngữ - Chìa khóa tòa kiến trúc thơ tượng trung	116
4.2.1. Ngôn ngữ biểu tượng, tương hợp.....	116
4.2.2. Ngôn ngữ bí nhiệm, “chứa ngầm bao chất nổ”	119
4.3. Nhạc điệu - Linh hồn tòa kiến trúc thơ tượng trung	126
4.3.1. Tinh thần “âm nhạc trước mọi điều”	126
4.3.2. Phương thức tạo nhạc tân kỳ.....	133
KẾT LUẬN	142
DANH MỤC CÁC BÀI BÁO KHOA HỌC ĐÃ CÔNG BỐ	145
TÀI LIỆU THAM KHẢO	146